Ueber das

Erhabene und Komiſche,

ein

Beitrag zu der Philoſophie

des

Schönen

von

Dr. Friedr. Theod. Viſcher,

Privatdocent an der Univerſität zu Tübingen.

Stuttgart,
Druck und Verlag von Imle & Krauß.

1837.

[illegible]
[illegible]
MONACENSIS

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorrede.

Vor Allem über die Art der Darſtellung, die ich wählte, möchte ich den folgenden Blättern einige Bemerkungen auf den Weg mitgeben. Ich habe es verſucht, einer nach Inhalt und Methode ſtreng wiſſenſchaftlichen Arbeit etwas von jener ſubjectiven, converſationellen Färbung zu geben, welche die Schriften der engliſchen Kritiker des vorigen Jahrhunderts haben. Dieſen war es ein Leichtes, ſo zu ſprechen, denn der Inhalt ihrer Schriften war ſchon an ſich populär. Ich aber wollte keineswegs das populäre Räſonnement der Aeſthetiken „für Gebildete“ fortſetzen, und doch Jedem verſtändlich ſeyn, der wiſſenſchaftliche Bildung und einen Glauben an Philoſophie hat. Iſt mir dieſe ſchwere Vereinigung nicht ganz gelungen, ſage ich an manchen Orten dem Philoſophen zu viel und doch dem Dilettanten zu wenig, ſo entſchuldige man einen Schriftſteller, der zu gleicher Zeit in zwei ſo verſchiedene Standpunkte ſich zu verſetzen ſuchte. Die poetiſche Erhöhung der Sprache, die ich mir an bedeutenderen Punkten erlaubte, brauche ich vor demjenigen Leſer nicht zu rechtfertigen, der zwiſchen einer unberufenen Einmiſchung der Phantaſie in wiſſenſchaftliche Unterſuchungen und zwiſchen einer ſolchen zu unterſcheiden weiß, welche an der rechten Stelle eine complicirte Summe von Begriffen in die Spitze eines Bildes ſammelt.

Eine gewiſſe Aengſtlichkeit verrathen wohl die Stellen, wo ich die Freiheit der Komik gegen die Einmiſchung von moraliſchen und religiöſen Bedenklichkeiten wiederholt in Schutz nehme, denjenigen vielleicht zum Ueberdruß, die vorher mit mir einverſtanden ſind, ohne doch die Andern zu überzeugen. Eine ſolche Befangenheit iſt in einer Zeit kaum zu vermeiden, welche in der Emancipation des Schönen eher Rückſchritte, als Fortſchritte macht und ſich noch nicht entſchließen konnte, in dem äſthetiſchen Gebiete das allein richtige Geſetz gelten zu laſſen: trachtet am erſten nach dem Schönen, ſo wird euch das Gute von ſelbſt zufallen!

Sollte es ſcheinen, als ſey über den Begriff des einfach Schönen zu wenig geſagt, ſo bitte ich, nicht zu überſehen, daß ich mich auf denſelben nur ſo weit einlaſſe, als es für meinen eigentlichen Zweck nöthig iſt. Der Abſchnitt, der von dem Tragiſchen handelt, nimmt einen unſymmetriſch großen Theil ein und anticipirt, wie auch der vom Komiſchen, Manches, was eigentlich den weiteren Theilen des Syſtems der Aeſthetik angehört. Man wird jedoch einer Schrift, die einen einzelnen Theil deſſelben behandelt, nicht dieſelbe ſtrenge Oekonomie vorſchreiben, wie dem Syſteme. An meiner Eintheilung des Erhabenen könnte vielleicht ausgeſezt werden, daß dem Erhabenen des Volksgeiſtes kein beſonderer Ort angewieſen wurde. Dieſe Form konnte jedoch keinen beſonderen Eintheilungsgrund abgeben; denn ſowohl das Erhabene des Subjects, als auch das Tragiſche muß die Wurzeln ſeiner Kraft in einem nationalen, hiſtoriſchen Boden haben, und ich habe darauf nicht nur an einzelnen Punkten hingedeutet, ſondern es geht auch aus dem ganzen Geiſte meiner Entwicklung hervor, daß ich mir unter jeder erhabenen Erſcheinung in der geiſtigen Welt keine abſtracte und iſolirte, ſondern eine ſolche vorſtelle, die eine poſitive, geſchichtliche Handhabe hat.

Ich glaube durch dieſe Schrift einem literariſchen Bedürfniſſe entgegenzukommen. Manches war vorbereitet; ich habe das Vereinzelte zuſammengeſtellt, durch genetiſche Entwicklung den Begriffen ihren Ort angewieſen, dadurch vielleicht manche neue Perſpective eröffnet und zum Ausbau des äſthetiſchen Syſtems einige brauchbare Materialien geliefert.

Angelegentlich bitte ich den Leſer, die zum Theil Sinnentſtellenden Druckfehler, die ſich eingeſchlichen haben, vor dem Leſen zu verbeſſern, wie z. B. p. 32., wo der Setzer ſolche Eile hatte, ein vorläufiges Beiſpiel vom Komiſchen zu geben, daß er mich von der einleuchtenden Richtigkeit meiner Definition ſprechen läßt.

Tübingen im Oktober 1836.

Der Verfaſſer.

Inhalts-Anzeige.

Seite.

- Einleitung . . . 1
  - Frühere Leiſtungen:
  - Baumgarten . . . 2
  - Engländer: Home, Burke . . . 3
  - Kant . . . 4
  - Schiller . . . 7
  - Fichte . . . 7
  - Schelling . . . 10
  - Solger . . . 13
  - Hegel . . . 16
  - Frühere Aeußerungen über das Komiſche . . . 18
  - Zuſammenhang der Aeſthetik mit der Metaphyſik . . . 19

- I. Das einfach Schöne . . . 22
  - a. Das ideale Moment . . . 22
    - Das Schöne, eine Stufenleiter . . . 27
  - b. Das reale Moment . . . 32
    - Deſſen Modificationen durch ſein Verhältniß zum idealen . . . 33
  - c. Abſolute Einheit beider . . . 37
  - Beſeitigung einer Scrupel . . . 39
  - Uebergang zu dem Erhabenen . . . 40
- II. Das Erhabene . . . 43
  - Erforderniß des Dunkels . . . 45
  - Plötzlichkeit . . . 46
  - Dualismus . . . 48
    - 1. Das Erhabene der Natur oder Subſtanz . . . 51
      - a. Des Raums . . . 52
        - Bedingungen . . . 53
        - Höhe . . . 55
        - Tiefe . . . 56
        - Breite . . . 57
      - b. Der Zeit . . . 58
      - c. Der Kraft . . . 60
      - Das Wunderbare . . . 66
      - Mängel des Erhabenen der Natur . . . 69

Seite.
2. Das Erhabene des Subjects 71
Dualismus 72
a. Poſitive Form, das Pathetiſche oder Heroiſche 73
Ruhe und Bewegung 74
Das Böſe 75
b. Negative Form 77
In der Bewegung 77
Das Rührende 78
In der Ruhe: Würde 79
Phantaſtiſche Form: die Zauberei . . 81
Mangel des ſubjectiv Erhabenen . . 82
3. Das Erhabene des abſoluten Geiſtes oder das Tragiſche 83
a. Poſitive Form 84
b. Negative 86
Schillers und W. Schlegels Anſicht . 86
Stufen 93
Erſte Stufe: das tragiſche Schickſal eine irrationale, nivellirende Macht 94
Zweite Stufe: das tragiſche Schickſal eine gerechte Nemeſis 103
Dritte Stufe: das tragiſche Schickſal ein Kampf von zwei gleich berechtigten ſittlichen Mächten 129
Göthe's Taſſo 130
Sophokles Antigone 133
Ironie 142
Subjectiver Eindruck des Erhabenen 148
Uebergang zum Komiſchen 154
III. Das Komiſche 153
a. Das ideale Moment 162
b. Das reale — 171
c. Verhältniß beider 177
Innerſtes Weſen des Komiſchen 181
Eintheilung 190
1. Das naiv Komiſche 191
Phantaſtiſche Form 193
2. Das Komiſche des Verſtandes oder der Witz 196
a. Der antithetiſche 199
b. Der ſynthetiſche 200
Unbildlich 200
Wortſpiel 201
Bildlich 203
c. Das Komiſche der Vernunft oder der Humor 207
Subjectiver Eindruck des Komiſchen 218
Rückkehr des Schönen in ſich als vermittelte Einheit 223
Schlußbemerkung 237

Einleitung.

Daß das Erhabene und das Komiſche zwei Begriffe ſeyen, welchen in der philoſophiſchen Lehre vom Schönen eine eigene Stelle gebührt, hat dieſe Wiſſenſchaft längſt anerkannt und daher namentlich dem erſteren derſelben, von deſſen richtiger Erörterung auch die wahre Auffaſſung und Stellung des zweiten abhängig iſt, eine beſondere Aufmerkſamkeit gewidmet. Was in den Schriften der Alten über dieſe und verwandte Gegenſtände Philoſophiſches vorkommt, kann hier unberückſichtigt bleiben, weil das Alterthum dem rein äſthetiſchen Gebiete keine abgeſonderte Betrachtung ſchenkte, was auch von den Neuplatonikern gilt, da ſie das Schöne nicht gehörig vom Guten unterſchieden haben, ebenſo von der Schrift des Longin περὶ ὕψους, welche das Erhabene nur in rhetoriſcher Beziehung behandelt. Die Kirchenväter und die Philoſophie des Mittelalters konnten der ganzen Geiſtesweiſe der Zeit gemäß ebenſo wenig jene Ablöſung des Schönen von anderen Gebieten vornehmen, welche der Aeſthetik erſt das Leben gibt. In der neueren Zeit hat Baumgarten, der bekanntlich die erſte Aeſthetik ſchrieb, dem Erhabenen unter dem Terminus: magnitudo æsthetica einen Abſchnitt gewidmet. Er konnte jedoch, da das äſthetiſche Princip der Wolff'ſchen Schule, ſo nahe es an's Richtige anſtreift, die gehörige Tiefe nicht hatte, die Nachbarbegriffe des Schönen lebendig aus ſich zu entwickeln, weder den rechten Begriff des Erhabenen auffinden, noch auch ihm eine organiſche Stellung im Ganzen geben. Seine Definition ſchließt ſich an das, den Begriff des Erhabenen keineswegs erſchöpfende, nicht einmal richtige Merkmal der Plötzlichkeit an, das Longin zuerſt hervorgehoben hat, und was er aus eigenen Mitteln hinzufügt, ſcheint mehr geeignet, uns praktiſch vom Komiſchen, als theoretiſch vom Erhabenen zu belehren, indem er ſagt: Illud vere magnum, quod subinde cogitandum considerandumque nobis occurrit, quod vix, ac ne vix quidem animo excidere potest, sed constanti, firma et indelebili memoria retinetur (v. Aesth. Sect. XV, §. 177.). Von der Nachweiſung eines inneren Zuſammenhangs zwiſchen dem Begriff des Erhabenen und den verwandten, von einer Unterſuchung des Komiſchen iſt nicht die Rede. Ebenſo wenig lernt man über den Begriff des Erhabenen von Mendelsſohn, der (Philoſoph. Schriften, Thl. II. Ueber das Erhabene und Naive in den ſchönen Wiſſenſchaften) daſſelbe als ein unerwartetes Eintreten einer außerordentlichen Vollkommenheit beſtimmt. Das Unerwartete redet er ebenfalls dem Longin nach, die außerordentliche Vollkommenheit berührt zwar das Richtige, aber es müßte dieſer Beſtimmung, wenn ſie zureichen ſollte, bedeutend aufgeholfen werden. Eine beſondere Aufmerkſamkeit haben engliſche Schriftſteller über äſthetiſche Gegenſtände dem Erhabenen gewidmet, beſonders Home (Grundſätze der Kritik in drei Theilen. Aus dem Engl. überſ. 1763) und Burke (Philoſ. Unterſuchungen über den Urſprung unſerer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. Aus dem Engl. 1773). Man findet bei Beiden feine Bemerkungen, beſonders dem Lezteren verdankt die Theorie des Erhabenen viel, und die folgende Unterſuchung wird an manchen Orten auf ihn zurückkommen; allein ein tieferes Eindringen war bei ihrem Empirismus und Senſualismus nicht möglich, von welchem man einen hinreichenden Begriff bekommt, wenn man bei Burke lieſt, daß die vom Erhabenen erregte Furcht deswegen ein wohlthuendes Gefühl ſey, weil ſie Bewegungen hervorbringe, welche die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und beſchwerlichen Verſtopfungen reinigen. Da müßte man das Erhabene in der Apotheke kaufen, hat Wilh. Schlegel geſagt. Daß bei einer ſolchen Auffaſſung nur Eine Gattung des Erhabenen zur Sprache kommt, ergibt ſich von ſelbſt; und daß das Erhabene nur als etwas erſcheint, das es neben dem Schönen auch noch gibt, das man dann mit dieſem etwa vergleichen kann, daß ein

Begriff vom Erhabenen eigentlich gar nicht aufgeſtellt wird, dies ſind Mängel, welche beim Empirismus nicht ausbleiben können. Home kommt (Kap. 3.) zuletzt auf einen von Gott urſprünglich anerſchaffenen Sinn, der weiter nicht erklärt werden könne, den Geſchmack, zurück, durch welche Hypotheſe er die Aeſthetik ſo wenig bereichert hat, als mehrere ſeiner Landsleute die Moral.

Berühmt iſt das Verdienſt, das ſich Kant ſowohl durch Widerlegung des Senſualismus und des Wolff'ſchen Princips, als auch durch theilweiſe Aufſtellung beſſerer Begriffe, mehr noch durch Vorbereitung künftiger bedeutenderer Entdeckungen erworben hat in ſeinen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen und dann in ſeiner Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft. Es iſt anerkannt, daß das Kant'ſche Syſtem in der Kritik der Urtheilskraft ſich ſelbſt zu übertreffen und ſeinen einſeitigen Formalismus zu überwinden entſchiedene Schritte gethan hat, wie denn überhaupt bei Kant immer mehr zwiſchen, als in den Linien ſteht. Von der einen Seite nun verweilt Kant freilich ganz innerhalb des Subjectivismus ſeiner Zeit und iſt dem Standpunkte der Idee abgewandt. Daher ſchien ihm eine objective Beſtimmung des Schönen unmöglich, daher konnte er in derjenigen, die er gibt, von dem Begriffe der Zweckmäßigkeit nicht loskommen. Aber er verſuchte dies und beſtimmte das Schöne als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, wodurch der Widerſpruch, in den ſich hier ſein Syſtem durch den Verſuch, über ſich ſelbſt hinauszugehen, verwickelt hatte, klar an den Tag kommt. Sich ſelber verbarg Kant dieſen Widerſpruch durch die Annahme eines blos ſubjectiven Spiels mit dem Begriffe des Zwecks, wobei wir keineswegs erfuhren, warum denn gewiſſe Gegenſtände uns zu dieſem Spiele auffordern, andere nicht. Allein auch ſo hat Kant das Verdienſt, wenigſtens alle falſchen objectiven Definitionen des Schönen widerlegt und die ſubjective Seite des Schönen in ihrem eigenthümlichen Weſen von allen unreinen Beimiſchungen geſäubert zu haben. Man muß ferner zugeben, daß es ein bedeutender Schritt vorwärts war, der Schönheit nur ein ſubjectives Daſeyn zuzuerkennen, wie denn der ſubjective Idealismus überhaupt den wahren vorbereitet hat, und es würde uns ohne die einleitenden Bemühungen Kants gewiß nicht ſo deutlich ſeyn, als es iſt, daß die Schönheit nur durch den Geiſt und für den Geiſt iſt. Allein in jener ſubjectiven Geſtalt iſt dieſer Idealismus freilich etwas Schiefes; denn wenn auch das Schöne ſtreng genommen nur durch den Geiſt, alſo durch die Kunſt iſt, ſo muß doch das Kunſtwerk objective Eigenſchaften an ſich tragen, durch die es den ſubjectiven Eindruck des Schönen hervorbringt; bei Kant aber bleibt es, wie ſchon bemerkt, immer unerklärt, woher denn der Eindruck des Schönen eigentlich komme. Natürlich: weil Kant nichts vom objectiven Daſeyn der Idee wußte, ſo nahe er in jenem tiefſinnigen Werke immer an dieſe Einſicht hinſtreift, ſo ſchön er ſie öfters ahnend anklingen läßt, beſonders in ſeinen Bemerkungen über das Genie, wo er ein Daſeyn des Geiſtes in Naturform ſelber anerkennt. Sofern nun bei gewiſſen Formen des Erhabenen die ſubjective Zuthat desjenigen, der den Eindruck der Erhabenheit empfindet, eine größere iſt, als bei dem Schönen, kann man die Kant'ſche Darſtellung des Erhabenen gelungen nennen und jener ſubjective Eindruck wird nach ſeinen weſentlichen Beſtandtheilen ebenſo vortrefflich dargeſtellt, als der des Schönen. Nur wurde Kant durch ſeinen Subjectivismus verführt, die ſubjective Zuthat im Erhabenen in die Unterſchiebung einer blos ſubjectiven Größe zu ſetzen, weil er überhaupt eigentlich keine andere kannte, oder wenigſtens nur durch Inconſequenz. Hievon wird ſpäter Mehreres zu ſprechen ſeyn. Klar aber iſt, daß eine genetiſche Ableitung des Erhabenen aus dem Princip des Schönen in einem Syſteme nicht möglich war, das kein Princip für's Schöne hatte, ſondern daß es ſich nur von einer ſcharfſinnigen Vergleichung beider Begriffe handelt; ebenſo klar, daß die wichtigſte der Formen des Erhabenen, die wir unten als die dritte finden werden, in dieſem Reflexionsſyſtem keine Stelle finden konnte, wozu noch der Mangel kommt, daß Kant das, was bei uns die zweite dieſer Formen bilden wird und was ihm doch bei ſeiner Denkart beſonders nahe lag, nur in einer Anmerkung vorübergehend berührte.

Daſſelbe, was von Kant, gilt auch von den verſchiedenen Schiller'ſchen Abhandlungen; denn da er über die Kant'ſchen Vorausſetzungen in der Theorie wenigſtens mit Bewußtſeyn nicht hinausgekommen iſt, ſondern nur als ſeltener Silberblick die Anſchauung derjenigen Einheit von Natur und Geiſt, von Idee und Erſcheinung, durch deren Erkenntniß das Schöne erſt erklärbar wird, hindurchleuchtet, namentlich in ſeinen Bemerkungen über die Anmuth, ſo verblieb es am Ende doch bei einer blos ſubjectiven Auffaſſung des Schönen und Erhabenen. So oft es Schiller auch verſucht, die Enge der Reflexionsphiloſophie und ihrer unaufgelösten Gegenſätze zu überflügeln, wenn er eben an der Schwelle ſteht, ſo geht er wieder zurück und behilft ſich mit unbeſtimmten Ausdrücken. Daher erging es ihm auch mit dem Erhabenen ebenſo, wie Kant, und indem er ſich auch auf die Unterſuchung des Tragiſchen einläßt, wird die Beſchränkung aller Erhabenheit auf eine ſubjectiv moraliſche Größe noch auffallender, als bei dieſem.

Ich kann hier Fichte nicht unerwähnt laſſen. Vom Erhabenen ſpricht er nicht ausdrücklich, ſo ſehr ſein Syſtem im Mittelpunkte ſubjectiver Erhabenheit verweilt. Das Schöne lag ihm weit ferner. Wie aber der tiefere Geiſt die Enge der eigenen Vorausſetzungen an einzelnen Punkten immer wieder überwindet, das zeigt auch Fichte durch eine intereſſante Aeußerung in ſeiner Sittenlehre (§. 31. Ueber die Pflichten des äſthetiſchen Künſtlers). Er ſezt hier das Verdienſt der Kunſt darein, daß ſie den tranſcendentalen Geſichtspunkt zu dem gemeinen macht. Auf dem tranſcendentalen Standpunkt nämlich begreifen wir die Welt als ein Produkt unſeres eigenen Ich; auf dem gemeinen erſcheint ſie uns als etwas Vorgefundenes, Gegebenes, Fremdes. Beide Standpunkte vereinigt die Kunſt, indem ſie zwar die Welt, die Natur als ein Gegebenes aufnimmt, aber ſie zu einem idealen Gebilde ſo umwandelt, daß ſie als Product unſeres eigenen geiſtigen Handelns erſcheint. Freilich wird dieſem Satze ſogleich eine moraliſirende Wendung gegeben, indem Fichte die Kunſt als eine Schule zur Tugend betrachtet. Solche Wendungen, mögen ſie auch einige Wahrheit enthalten, ziehen doch ſogleich den Gegenſtand auf ein fremdes Gebiet, und man kann ſolchen halben Wahrheiten immer das Gegentheil mit gleichem Rechte entgegenſtellen, wie z. B., daß umgekehrt die Tugend eine Schule zur Kunſt ſey, weil nur ein edler Geiſt Schönes produziren wird. Das Wahre iſt, daß beide Sphären entſchieden getrennt werden müſſen und keine der andern dienen ſoll, ſondern jede ſelbſtſtändig in ſich ihren Zweck hat. Wird auf dieſe Weiſe jeder ihre Freiheit zuerkannt, ſo wird die innere Einheit beider ſich auch am reinſten offenbaren. Aber Fichte's Grundgedanke iſt richtig, denn das iſt die Natur des Schönen, daß in ihm Wirklichkeit und Idee zum Ideal vereinigt ſind, daß es ſich den Schein gibt, die Welt, wie ſie iſt, mit vollkommener Anſchließung an das populäre Bewußtſeyn wiederzugeben, und daß es uns dennoch unter dieſem Schein eine ideale, geiſtig umgeſtaltete Welt vor Augen ſtellt, daß es den Sinnen ſchmeichelt und doch, ohne daß dieſer Eindruck neben dem ſinnlichen beſonders zum Bewußtſeyn käme, den Geiſt erhebt. Daß aber dieſer treffliche Satz ganz einſam daſteht, erklärt ſich von ſelbſt bei einem Syſteme, in welchem es für ein weſentliches Element des Schönen, die ſinnliche Erſcheinung, gar keine rechte Stelle gibt. Wenn man fragt, wer das Schöne beſſer begreifen werde, der Idealiſt oder der Realiſt, ſo wird man antworten müſſen: der Realiſt, wenn er in keiner ausdrücklichen Oppoſition gegen den Idealismus ſteht, wird die Hauptbedingung zu einer richtigen Anſchauung beſitzen; dem einſeitigen Idealiſten aber fehlt es eben an der Hauptſache, an der gehörigen Sinnlichkeit. Sinnlichkeit ohne Idealität iſt nicht wahrhaft ſchön, hat aber doch einen Anſatz zum Schönen; Idealität ohne Sinnlichkeit kann nicht einen Augenblick dem Schönen auch nur ähnlich ſehen, ſondern gehört blos in das Gebiet des Wahren und Guten. Das ächte Schöne aber kann natürlich nur hervorgebracht und verſtanden werden, wo beide Richtungen, die idealiſtiſche und realiſtiſche, zuſammentreffen, ſowohl in der Phantaſie des Künſtlers, als in der Philoſophie des Aeſthetikers. Hat nun **Fichte** dennoch in dieſem Punkte ſeinen Idealismus zu überwinden einen Schritt gethan, ſo hätte er aus dem erwähnten Begriff des Schönen den des Erhabenen ganz einfach entwickeln können, wenn er geſagt hätte, daß das Erhabene die Welt ebenfalls als ein Produkt des Geiſtes darſtelle, aber auf negative Weiſe und mit Abſchreckung des gemeinen Bewußtſeyns; wo alsdann auch der Uebergang zum Komiſchen ſich von ſelbſt dargeboten hätte. Doch **Fichte** wollte keine Aeſthetik ſchreiben; ich erwähne dies nur, um vorläufig anzudeuten, wie einfach die Nachbarbegriffe des Schönen ſich entwickeln laſſen, wenn man dieſes ſelbſt richtig aufgefaßt hat.

Die Reflexionsphiloſophie jener Zeiten läßt jedoch ſolche helle Blicke in das Weſen des Schönen nur als Zufall und Seltenheit erſcheinen; ſie konnte über die Trennung der Gegenſätze, aus deren innigſter Einheit das Schöne gerade beſteht, nicht hinauskommen. Erſt mit dem Eintritte der **Schelling**'ſchen Philoſophie ſchöpft man wahre Luft. Seit ſeinem Auftreten iſt ein Syſtem der Aeſthetik erſt möglich geworden, da er zuerſt den Standpunkt der Idee wieder einnahm. Wie von praktiſcher und kritiſcher Seite indeſſen ein **Leſſing**, **Winkelmann**, **Herder**, **Göthe** reinen Boden gemacht hatten, iſt hier nicht auszuführen. Es hatte dem achtzehnten Jahrhundert auch zu ſehr an guter Kunſtanſchauung gefehlt; ein Zeitalter, deſſen Phantaſie ſich nicht an wahrhaft Schönem genährt hat, wird auch nichts Erſchöpfendes über das Schöne zu ſagen wiſſen. Namentlich hatte es auch zu ſehr an der Kenntniß plaſtiſcher Schönheit gefehlt, bis Winkelmann kam. Man weiß, was Göthe'n für ein Licht aufging, als er die antike Kunſtwelt kennen lernte. Eben die plaſtiſche Schönheit iſt der ſchlagendſte faktiſche Beweis jener Einheit, welche der Philoſophie des achtzehnten Jahrhunderts ſo ganz abhanden gekommen war, der Einheit von Natur und Geiſt. Denn woher die Idealität, der Stempel des Göttlichen in der Form des menſchlichen Körpers als ſolcher und ganz abgeſehen vom ſpezifiſch ſittlichen Ausdruck, woher, wenn nicht der Demiurg, der im Reiche der Körper waltet, ein Zwillingsbruder des Geiſtes iſt? Woher die freie Zuſtimmung der Sinnlichkeit zu einem ſittlichen Impulſe, in welche Schiller die Anmuth ſezt, wenn die Sinne und die Vernunft durch eine abſolute Kluft getrennt ſind, welche in eben dieſen Unterſuchungen auszufüllen niemals ernſtliche Anſtalt gemacht wird? Die Schönheit, ſagt Schiller, iſt die Bürgerin zweier Welten, deren einer ſie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört; ſie empfängt ihre Exiſtenz in der ſinnlichen Natur, und erlangt in der Vernunftwelt ihr Bürgerrecht. Wie kann ſie es aber erlangen, wenn dieſe zwei Welten toto coelo divergiren? Und iſt unter dieſen Umſtänden nicht zu fürchten, daß ihre Stellung in der Vernunftwelt immer die der Juden im römiſchen Reich bleiben werde? Mit dem Prinzip der abſoluten Indifferenz oder der Einheit des Idealen und Realen war nun jene Kluft überwunden und das Schöne mit Einem Schritte wieder in ſeine Würde eingeſezt. Jezt iſt es klar, was ein ſchöner Gegenſtand ſey. Es iſt derjenige, in welchem jene urſprüngliche Einheit des Idealen und Realen zur Erſcheinung kommt, der uns in der Form eines beſchränkten Naturweſens das Abſolute, Unendliche wiederſtrahlt. Die bisherige Philoſophie hatte die Natur verachtet oder geläugnet. Jezt begreift man, wie dieſe etwas Schönes hervorbringen kann, weil ſie nämlich unbewußter Geiſt iſt, wobei jedoch die Mängel der bloßen Naturſchönheit (d. h. der nicht durch die Kunſt reproduzirten, unmittelbar vorliegenden) keineswegs überſehen werden. Die höhere Vereinigung des Subjectiven und Objectiven, des Bewußten und Unbewußten, der Freiheit und Nothwendigkeit zu abſoluter Identität exiſtirt im künſtleriſchen Genie und durch daſſelbe in der Kunſt, der vollkommenſten Ineinsbildung des Realen und Idealen, worin Seele und Leib wie mit Einem Hauche geſchaffen ſind. (Vergl. Schellings tranſc. Idealism., Meth. des acad. Studiums, Rede über d. Verh. der bildend. Künſte zu der Natur). Schelling hat zwar das Land nur entdeckt und den Anbau Anderen überlaſſen. Gegeben jedoch war mit dieſem neuen Prinzip der Keim zu organiſcher Entwicklung der wiſſenſchaftlichen Aeſthetik, und nun erſt konnte von einem inneren Zuſammenhang des Syſtems, namentlich alſo auch von einer ſpeculativen Ableitung der Begriffe des Erhabenen und Komiſchen die Rede ſeyn.

Das große Verdienſt der erſten umfaſſenden Ausführung dieſer neuen Ideen gebührt Solgern, und man kann von ihm in einem ganz anderen Sinne, als vom Baumgarten, ſagen, er habe die erſte Aeſthetik geſchrieben. Hier (ſ. Erwin und Vorleſungen über Aeſthetik, herausgegeben von Heyſe 1829) erſcheint zuerſt ein gegliedertes Ganze organiſch aus Einer Idee gebildet, der Idee, daß das Schöne ſey die Einheit der Idee und der Erſcheinung, des Allgemeinen und Beſonderen. Solger iſt es nun auch, welcher dasjenige Verhältniß des Erhabenen und Komiſchen zum Schönen, welches hier entwickelt werden ſoll, zuerſt ausgeſprochen hat, wiewohl nur in Umriſſen und ohne die innere Ordnung, die ich für die richtige halte. Denn er führt das Erhabene und Komiſche nur unter andern Gegenſätzen auf, durch welche die Idee des Schönen wirklich werde, und bringt dieſe Begriffe ſo in einen ihnen fremden Zuſammenhang mit der Frage, ob es außerhalb der Kunſt in der bloßen Wirklichkeit wahre Schönheit gebe. (S. Vorleſ. Erſter Theil, 2. Abſchnitt *). Allein das Erhabene und Komiſche ſind Mo-

---

*) Ich zitire hier und an andern O. lieber nach den Vorleſungen, als nach dem Erwin, weil in denſelben der wiſſenſchaftliche Begriff und Zuſammenhang ohne ſubjective Zuthat klarer hervortritt.

mente des Schönen, mag daſſelbe in der unmittelbaren Wirklichkeit oder in der Kunſt erſcheinen; beide ziehen ſich durch das ganze Reich des Schönen hindurch, durch den Gegenſatz der geiſtigen und körperlichen Schönheit, der antiken und modernen u. ſ. w. (denn daß in einzelnen Künſten das Komiſche keine Stelle findet, kommt hier nicht in Anſchlag), und ſie können daher nicht zwiſchen jenen Gegenſätzen, welche Solger an der genannten Stelle aufführt, erwähnt werden. Freilich ſagt Solger (Vorleſ. p. 181), ein Kunſtwerk könne nicht erhaben und ſchön zugleich ſeyn, ſondern eine von beiden Seiten werde immer überwiegen. Ich glaube dies nicht, und ich berufe mich auf Sophokles. Vielmehr, weil das Erhabene und Komiſche weſentlich im Schönen begriffen iſt und auf dem geſammten äſthetiſchen Gebiete mit dem Schönen (natürlich aber nicht nothwendig in Einem und demſelben Kunſtwerke) vorkommt, ſo müſſen beide Begriffe nach meiner Anſicht in dem erſten metaphyſiſchen Theile der Aeſthetik ihre Ausführung finden, aber nicht mit der Seitenbeziehung, wie bei Solger. Dieſer erſte Theil entwickelt dann die allgemeinen Beſtimmungen des Schönen noch ganz abgeſehen von der Frage, wie und wo ſich die Idee des Schönen in Wirklichkeit ſetze, in der Natur oder in der Kunſt, oder in beiden und nur in der einen reiner, als in der andern u. ſ. w. Man kann dieſen erſten Theil die Ontologie der Aeſthetik oder die Metaphyſik des Schönen nennen; die weiteren Theile des Syſtems müſſen dann entwickeln, wie ſich die abſtracte Idee des Schönen in Exiſtenz ſezt: in der Natur und geſammten unmittelbaren Wirklichkeit (alſo auch der Geſchichte) objectiv, in der Phantaſie ſubjectiv, am adäquateſten in der Kunſt, welche zugleich ſubjectiv iſt (aus einem bewußten Geiſte kommt) und zugleich objectiv, indem ſie ihrem Ideal eine äußere, vom Subject abgelöſte, Exiſtenz gibt.

Die immanente Entwicklung des Erhabenen und Komiſchen aus dem Schönen, welche ich hier, auf Solger'ſchem Grunde fortbauend, auszuführen gedenke, und die Eintheilung, welche hieraus für den erſten allgemeinen Theil der Aeſthetik hervorgeht, kommt auch mit derjenigen im Allgemeinen überein, welche Weiſſe in ſeinem Syſtem der Aeſthetik (Leipzig 1830) aufgeſtellt hat; weiter aber werde ich auf dieſe Schrift nicht zurückkommen, denn nur zufällig treffe ich mit ihr zuſammen. Sie hat das Verdienſt einer fleißigen Verarbeitung der neueren Fortſchritte der Philoſophie des Schönen; aber indem ſie zum Voraus den Lebenskeim dieſer Fortſchritte, die Idee der Einheit von Denken und Seyn, hinwegſchneidet und ſomit der Dialektik alle objective Bedeutung und Immanenz abſpricht, indem ſie dieſe abſolute Oppoſition gegen Hegel, dieſen Rückſchritt aus aller Philoſophie hinaus auf den Standpunkt des gemeinen Verſtandes für eine Fortbildung der Hegel'ſchen Philoſophie zu erklären wagt, iſt es kein Wunder, daß im Verlaufe die beſtändig wiederholte Verſicherung, daß der Leſer nun ſo eben den oder jenen Begriff dialektiſch umſchlagen ſehe, mit der ganz unflüſſigen Materie ſelbſt, der ſie obenauf geklebt iſt, ein außerordentlich verzwicktes Ganze bildet. Die Darſtellung iſt ein ſprechendes Bild eines ſolchen Inhalts; ſie ſchleppt ſich keuchend, mit überflüſſigem, ſpeculativem Trödel umhängt, an allen Gliedern verzogen und verrenkt durch das Geſtrippe ihrer langathmigen Sätze und martert jeden Nerven des Leſers.

Durch die Ausſtellungen, die ich an Solgers Anordnung machte, iſt bereits ausgeſprochen, daß und warum ich mit Hegels Behandlung meines Gegenſtandes nicht einverſtanden bin. Hegel widmet ebenfalls dem Erhabenen und Komiſchen keine integrirende Betrachtung in dem erſten allgemeinen Theile ſeiner Aeſthetik, ſondern es kommt erſt im zweiten Theile, der von den verſchiedenen Kunſtformen, wie ſie als hiſtoriſche Stufenfolge auftreten, von dem Symboliſchen, Klaſſiſchen und Romantiſchen handelt, die Erhabenheit vor als die orientaliſche, namentlich jüdiſche Anſchauungsform, und wo das Komiſche ſeine Stelle finden werde, iſt nach dem erſchienenen erſten Theile noch nicht zu errathen. Dieſes treffliche Werk, worin Hegels Geiſt über alle diejenigen ſeinen Triumph feiert, welche meinen, daß der Begriff etwas Leeres und Abgezogenes ſey, das unfehlbar an der Welt des Schönen ſeine Gränze finde, hat, wie ich glaube, hier doch einen Fehler in ſeiner Anordnung. Ich muß nämlich darauf zurückkommen, daß die Lehre vom Schönen in ſeinen allgemeinen Beſtimmungen unmöglich erſchöpft werden kann, wenn man nicht das Erhabene und Komiſche ſchon in dieſe allgemeine Entwicklung aufnimmt. Schon die Beobachtung, daß ein reicher Dichtergeiſt, wie Shakespeare, die Welt des Schönen auch nach dieſen Seiten hin durchwandert, beweist einen innern Zuſammenhang, dem auch eine abgeſonderte Unterſuchung zu widmen iſt, damit nicht weſentliche Glieder weiterhin in den Verlauf des Syſtems verzettelt werden. Es wird dadurch im allgemeinen Theile keineswegs zu viel vorweggenommen, denn wenn in dieſem allerdings das Erhabene nach ſeinen Hauptmomenten bereits entwickelt iſt, ſo bleibt dann nachher noch genug zu ſagen übrig darüber, wie es ſich z. B. in der orientaliſchen Kunſt geſtaltet hat. Umgekehrt darf man jener allgemeinen Entwicklung im ontologiſchen Theile nicht den Vorwurf der Unvollſtändigkeit machen, weil z. B. die Geſtaltung des Erhabenen in der hebräiſchen Poëſie hier nicht vorkommt oder nur beiſpielsweiſe, ſondern dies auszuführen bleibt eben dann den weiteren Abſchnitten des Syſtems vorbehalten. Hegel ſpricht nur von dem Erhabenen, wie es durch die Kunſt entſteht; allein er hat doch der Naturſchönheit im erſten Theile eine Stelle angewieſen. Wie das Schöne, ſo kommt nun auch das Erhabene in der Natur vor und muß daher auch in dieſer Erſcheinungsweiſe beleuchtet werden. Es handelt ſich bei Hegel freilich dort von einem anderen Gegenſatze, als den ich hier meine, nämlich von dem zwiſchen Natur-Schönheit und Kunſt-Schönheit, während ich, wenn ich ſage, es gebe ein Erhabenes in der Natur, dieſes nicht von dem Erhabenen in der Kunſt, ſondern in der geiſtigen Welt unterſcheide, welches leztere inſofern auch der blos natürlichen Exiſtenz des Schönen und ſeiner Momente angehört, als es in der von der Kunſt nicht reproduzirten Wirklichkeit vorkommt. Dabei bleibt aber dennoch richtig, daß das Erhabene nicht blos in dem concreten, ſondern ſchon in dem allgemeinen Theile der Aeſthetik vorkommen muß.

Ich habe in dieſen einleitenden Bemerkungen mehr von den Anſichten der Aeſthetiker über das Erhabene, als über das Komiſche geſprochen, theils weil der richtigen Ergründung des Komiſchen die des Erhabenen vorhergehen muß, theils weil über dieſes wirklich mehr geſchrieben iſt. Man kann zwar von dem Komiſchen ſagen, daß der allgemeine Begriff deſſelben ſchon frühe richtig aufgefunden wurde, weil es mehr in die Augen ſpringt. Denn daß daſſelbe aus einem Kontraſte zu erklären ſey, hat man frühe entdeckt, und ſchon das ἁμάρτημα und αισχος des Ariſtoteles, die turpitudo et deformitas des Cicero (de oratore II. 58.) laſſen ſich darauf zurückführen. Home, Gerard, Batteux, Beattie, Prieſtley, Mendelsſohn, Flögel, Eberhard erklären mit verſchiedenen Modifikationen das Komiſche aus dem Contraſte, Kants

Erklärung ſagt im Grunde daſſelbe, ebenſo die Definition Sulzers und Anderer, die das Komiſche in eine Ungereimtheit oder in ein Mißverhältniß ſetzen. Allein ein organiſcher Zuſammenhang mit den übrigen äſthetiſchen Grundbegriffen kam keinem von dieſen Schriftſtellern zum Bewußtſeyn; auch iſt es natürlich, wenn dieſer aufgefunden werden ſoll, nicht genug an der allgemeinen Entdeckung, daß dem Komiſchen ein Contraſt zu Grunde liege, etwa mit dem Zuſatze, daß dieſer unvermuthet eintreten müſſe. Jean Paul hat zuerſt das Verdienſt, den allein richtigen Uebergang zum Komiſchen in ſeiner Vorſchule der Aeſth. gefunden zu haben, ohne jedoch ſeinen Gedanken wiſſenſchaftlich zu verarbeiten. Von Solger iſt bereits geſprochen.

Die folgende Unterſuchung muß von dem Begriff des Schönen ausgehen. Sie ſchließt ſich hierin ganz an die Ideeen der neueren Philoſophie an und ſezt bei dem Leſer den Standpunkt derſelben als bekannt voraus. Die Aeſthetik lehnt ſich überhaupt in Beziehung auf ihre Baſis, die Definition des Schönen, an die Metaphyſik an, deren Aufgabe es iſt, diejenige Einheit ſcheinbar Entgegengeſezter, die das Schöne iſt, in logiſcher Nothwendigkeit entſtehen zu laſſen, und ſo dem Schönen den Boden zu bereiten. Es muß ſich ein ächtes philoſophiſches Syſtem dadurch bewähren, daß auf dem Gipfel der Metaphyſik von ſelbſt die Perſpective in die Aeſthetik ſich eröffnet, indem aus der höchſten Idee das Weſen der Schönheit hervorgeht. An dieſen Punkt in der Metaphyſik knüpft dann die Aeſthetik ihren Faden an. Für denjenigen, dem die metaphyſiſchen Vorbegriffe fehlen, ſtringente Beweiſe zu führen, darauf muß ſie verzichten. Die Schule der Dialektik, in welcher das ſtarre Kleben des Verſtandes an einſeitigen Reflexionsbeſtimmungen abgelegt wird, muß, wenn von irgend Einem, gewiß von demjenigen durchgemacht ſeyn, der ſich an die Philoſophie des Schönen begibt. Denn die Gegenſätze, aus deren getrenntem Feſthalten der Verſtand nicht hinauskommen kann, zu vereinigen, das Relative und Beziehungsweiſe, was deſſen Element iſt, aufzulöſen, das iſt eben die Natur des Schönen, und weil es ſich von dem gemeinen Verſtande nicht erkennen läßt, deswegen hat man ſo lange gemeint, es laſſe ſich gar nicht erkennen. Den Beweis der Richtigkeit ſeiner Grunddefinition kann nur, wie rückwärts die Metaphyſik, ſo im Verlaufe das ganze Syſtem der Aeſthetik ſelbſt geben. Nur dies kann etwa am Anfange des Syſtems geſchehen, daß man auf einige Hauptmißverſtändniſſe, die der philoſophiſchen Idee des Schönen im Wege ſtehen, aufmerkſam macht und den Grund des Irrthums aufweist. Uebrigens, da dieſe Blätter nicht den Zweck haben, den ganzen erſten Theil der Aeſthetik auszuführen, ſo müſſen ſie ſich ſchon deswegen in Beziehung auf den Begriff des Schönen kürzer faſſen, auch abgeſehen davon, daß in dem erſten metaphyſiſchen Theile der Aeſthetik das Schöne zunächſt nur allgemein und abſtract betrachtet wird, um erſt in den folgenden Theilen ſich mit einem Inhalte zu bereichern. Dieſer erſte Theil hat zuerſt von dem einfach Schönen zu handeln, ſodann zweitens von dem Gegenſatze im Schönen oder vom Contraſte, worunter das Erhabene und Komiſche begriffen iſt, und für's dritte hat er nachzuweiſen, wie das Schöne aus dieſem Kreislaufe in ſich als erfüllte und vermittelte Einheit zurückkehrt. Es wäre demnach die Eintheilung folgende:

I. Das einfach Schöne.
II. Der Contraſt im Schönen.
    A. Das Erhabene.
    B. Das Komiſche.
III. Rückkehr des Schönen in ſich ſelbſt.

Blos der äußern Symmetrie wegen, da N. III. nur einer ganz kurzen Ausführung bedarf, ziehe ich folgende Anordnung vor:

I. Das einfach Schöne.
II. Das Erhabene.
III. Das Komiſche.

Rückkehr des Schönen in ſich ſelbſt.

I.

Das einfach Schöne.

Das Schöne iſt das „ſinnliche Scheinen der Idee,“ die Idee in begränzter Erſcheinung. Es iſt eine einzelne empiriſche Erſcheinung, und dieſe Erſcheinung drückt durch ihre Form nichts aus, als die Idee, ſo daß in der Idee nichts iſt, was nicht ſinnlich erſchiene, und nichts ſinnlich erſcheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre.

Wir haben alſo drei Momente: die Idee, die ſinnliche Erſcheinung und eine Einheit beider. Jedes dieſer Momente iſt für ſich abgeſondert zu betrachten, eine Trennung, die nicht das Schöne ſelbſt darbietet, ſondern nur die Wiſſenſchaft vornimmt.

Erſtens die Idee. Es kann unter dieſem Worte entweder die abſolute Einheit verſtanden werden, in welcher alle Gegenſätze gelöst ſind, oder aber ein einzelner Gedanke des Geiſtes, und es fragt ſich, in welchem Sinne der Ausdruck in unſerer Definition des Schönen genommen werde. Die Sache verhält ſich ſo: im Schönen offenbart ſich zunächſt eine einzelne beſtimmte Idee, und hiedurch mittelbar die höchſte. **Hegel** wendet in ſeiner Aeſthetik die Definition ſo, daß unter Idee unmittelbar die höchſte Einheit zu verſtehen ſey, und dringt (z. B. p. 96. 97.) darauf, das Ideal ſey nicht ſo zu verſtehen, als drücke es nur dieſe oder jene Idee aus, ſondern die abſolute Idee als in ſich concrete Totalität bilde erſt, in der Form individueller Wirklichkeit erſcheinend, das Ideal. **Hegel** hat bei der Kunſt immer ihre weltgeſchichtliche Einheit mit der Religion im Auge, und muß daher nothwendig auf dieſe Seite des Ideals das Gewicht legen. Allein ich glaube, der Satz, daß im Ideal die höchſte Idee ſich ausſpreche, muß erſt als Reſultat hervorgehen, nachdem entwickelt iſt, daß das Ideal zunächſt allerdings nur dieſe oder jene Idee enthalte; denn auch zugegeben, daß die wahre Kunſt nothwendig im Dienſte der Religion arbeite, ſo hebt doch auch das religiöſe Kunſtideal nur eine beſtimmte Seite der Gottheit hervor, was nicht nur die Mehrheit der griechiſchen Götterideale, ſondern auch das chriſtliche Kunſtideal beweist, welches den Inhalt der göttlichen Idee nur in einem Kreiſe von mehreren göttlichen Geſtalten verkörperte. Dazu kommt aber, daß die Kunſt nicht nothwendig in ausdrücklichem Zuſammenhange mit der Religion ſtehen muß, wie ſie ſich denn wirklich ſeit der Reformation von dieſem Bunde emanzipirt hat und weltlich geworden iſt, und zwar gewiß nicht zu ihrem Nachtheile. Denn auch dieſe ſeculariſirte Kunſt läßt uns in jedem ächten Produkte die höchſte Idee ahnen, aber nur dadurch, daß ſie uns eine einzelne, beſtimmte Idee in adäquater ſinnlicher Erſcheinung vor Augen führt. Alſo zunächſt ſtellt das Schöne nur eine einzelne Idee dar, die in einer beſtimmten, ſinnlichen Geſtalt zur Erſcheinung kommt. Indem es uns aber auf dieſe Weiſe die Einheit des Geiſtigen und des Natürlichen auf einem beſtimmten Punkte, in einem einzelnen Falle anſchauen läßt, ſo bringt es uns mittelbar die höchſte Einheit des Idealen und Realen, alſo die abſolute Idee zur Anſchauung. Nur mittelbar; denn die abſolute Einheit des Wirklichen und des Idealen kann eigentlich nie auf einem einzelnen Punkte ſich erſchöpfen und fix und fertig auf die Oberfläche treten, ſondern nur die Totalität alles Seyenden kann den ganzen Inhalt des Abſoluten verwirklicht darſtellen, nur das ganze Univerſum kann der vollkommene Spiegel des göttlichen Lebens ſeyn, wie z. B. nicht ein einzelner Menſch, ein einzelnes Volk die ganze Aufgabe der Menſchheit und am allerwenigſten in einem einzelnen Momente löst, ſondern nur die Geſammtheit der Völker im geſammten Verlaufe der Geſchichte. Deswegen kann auch das Schöne nicht dieſe höchſte Einheit unmittelbar darſtellen, ſondern es zeigt den Zwieſpalt zwiſchen Idee und Erſcheinung nur in einer beſtimmten Geſtalt, in einem beſtimmten Falle gelöst, dadurch aber überzeugt es uns, daß an ſich dieſer Zwieſpalt abſolut gelöst ſey; es ſtellt uns den Geiſt auf einer einzelnen Stelle des Weltganzen als von der Syntheſe befreit, die Welt als vom Geiſte ganz durchdrungen und verklärt dar, und indem wir dies ſehen, leuchtet uns ein, daß in der höchſten Idee dieſer ganze Gegenſatz aufgehoben ſey. Darum ſprengt das Schöne alle Bande der Furcht und des Zweifels in unſerer Seele und überraſcht uns als eine Erſcheinung aus einer höheren Welt, wo die reine Harmonie wohnt. Wir ſehen in der Sixtiniſchen Madonna die vollendete Weiblichkeit Fleiſch geworden, und jezt glauben wir an die Wahrheit nicht nur des weiblichen, ſondern jedes Ideals.

Es reicht aber nicht hin, dargethan zu haben, daß im Schönen zunächſt eine einzelne und beſtimmte Idee in vollkommener Verwirklichung erſcheine, ſondern es iſt nun erſt zu erörtern, wie ſich die Idee, die ſich zum Inhalte des Schönen qualificirt, von jeder andern, die ſich hiezu nicht qualificirt, unterſcheide, und was näher unter Idee verſtanden ſey. Hier gilt der Kanon, daß die durch das Schöne darſtellbare Idee nicht mit dem abſtracten Begriffe zu verwechſeln iſt. Einen abſtracten Begriff aber nenne ich hier jeden Begriff, der eine bloße Beziehung ausdrückt und nicht in einer ſelbſtſtändigen Exiſtenz für ſich zur Erſcheinung kommt. Man nennt ſonſt auch Gattungsbegriffe abſtract, und es wäre, nimmt man das Wort ſo, z. B. der Begriff Pferd, Knabe, Greis, Schickſal u. ſ. w. nicht äſthetiſch darzuſtellen. Dies iſt aber unrichtig; der Gattungsbegriff, d. h. der Begriff, der eine Sphäre wirklicher Exiſtenzen unter ſich befaßt, iſt nur für den Nominaliſten ein abſtracter, und er läßt ſich allerdings nicht nur in der ſchönen Kunſt darſtellen, ſondern die Wirklichkeit ſelbſt, wennn ſie ihn in einem Individuum oder in einer Begebenheit vollkommen darſtellt, gewährt den vollen Eindruck des Schönen. Dagegen die Begriffe Verhältniß, Cauſalität, Wechſelwirkung, Zweck u. ſ. w. laſſen ſich nicht darſtellen, weil ſie nur an und zwiſchen den Dingen ſind, und keine Sphäre von Exiſtenzen unter ſich begreifen, welche von ihnen als von ihrem Lebensprincip ausgefüllt würden. Beiſpiele, wie die genannten, ſind freilich ganz einleuchtend, denn das begreift ſich von ſelbſt, daß Verſtandes-Kategorien nicht äſthetiſch darſtellbar ſind, allein auch im Reiche des wirklichen Lebens, des natürlichen und geiſtigen, gibt es eine Menge ſolcher, ſcheinbar inhaltsvollerer, bloßer Beziehungsbegriffe, welche häufig genug von verirrten Künſtlern für äſthetiſch gehalten wurden. Der Begriff Colliſion von Pflichten z. B. iſt kein abſtracter; er läßt ſich im Drama darſtellen. Denn er iſt ſolcher Art, daß ein beſtimmter, anſchaulicher Fall von ihm als von ſeiner Seele ganz erfüllt ſeyn kann. Dagegen der Begriff Unſterblichkeit iſt ein abſtracter und nicht äſthetiſcher; denn er bezeichnet blos die Vorſtellung von etwas Künftigem, nichts Vorhandenes, das einem beſtimmten Falle ganz als der ihn erfüllende Inhalt inwohnen kann. Ich kann allerdings verſuchen, einen Menſchen zu malen, der von der Idee der Unſterblichkeit ſo eben begeiſtert iſt, allein es wird gewiß nicht ohne allegoriſche Attribute, alſo ohne proſaiſche Aushilfen (denn die Allegorie iſt proſaiſch), gelingen; denn ſolche Begriffe ſind nicht fähig, auf der ſichtbaren Oberfläche einer menſchlichen Geſtalt erkennbar zu werden, ſich als Miene, Geberde u. ſ. w. ganz zu verkörpern; und daran ſind nicht blos die Gränzen der Malerei ſchuldig, aus welcher dies Beiſpiel gewählt iſt, ſondern auch die an Mitteln reichſte Kunſt, die Poeſie, wird ſie zwar in einem größeren Ganzen auch darſtellen, aber ſie nie zur Grundidee deſſelben machen können, es ſey denn im lyriſchen Gedichte, das wegen ſeiner ſubjectiven Natur ſolche abſtractere Themen auch zuläßt, doch ohne in denſelben zu glänzen. Uebrigens iſt aus demſelben Grunde alles blos Nützliche und Zweckmäßige aus dem Reich des Schönen ausgeſchloſſen, weil es nur einem Beziehungsbegriffe, keiner freien, ſelbſtſtändigen Idee ſeine Exiſtenz verdankt.

Aeſthetiſche Ideeen können alſo nur ſolche ſeyn, welche im Reiche des wirklichen Daſeyns, der Natur und der Menſchheit, einer wirklichen Exiſtenz und Begebenheit als wirkendes Prinzip zu Grunde liegen können, welche einer völligen Enſarkoſis fähig ſind, Ideen ſubſtanzieller Natur. Hier kommen wir auf einen Punkt, deſſen ſchärfere Erwägung manche Streitigkeiten über den Begriff des Schönen ſchon hätte erſparen können. Die äſthetiſch darſtellbare Idee nimmt nämlich eben ſo viele Geſtalten an, als es in der Wirklichkeit verſchiedene Reiche des Seyns und Thuns gibt, ſie iſt als eine Skala zu betrachten, welche vom Niederſten aufſteigend immer geiſtiger wird, immer inhaltvollere Stufen erſteigt, um in dem höchſten Produkte der Schönheit, der Tragödie, ihren ganzen Reichthum als bedeutungsvolle Einheit von mehreren untergeordneten Ideeen zu entfalten. Sagt der Eine: das Schöne iſt die Idee in adäquater ſinnlicher Form, und hat dabei eine Tragödie im Auge, ſo kann ein Anderer einwenden: aber ein Pferd, eine Ziege, eine Landſchaft kann doch auch ſchön ſeyn; wo iſt denn hier die Idee? Dieſer Einwurf ſezt nun eben einen zu engen Begriff des Worts Idee voraus, da dieſes eine Stufenfolge verſchiedener Bedeutungen annimmt. Die Schönheit nämlich, wenn ſie in das Reich des Geiſtes eingetreten iſt, hat die Idee im Sinne eines bewußten Gedankens zu ihrem Inhalt, allein bis ſie in dieſen Kreis eintritt, durchläuft ſie eine Reihe von Phaſen, in welchen die Idee ein unbewußtes Thun der Natur iſt, εἶδος, Gattungsbegriff, nicht im ſubjectiv Logiſchen, ſondern im objectiven Platoniſchen Sinne, und unter dieſen unbewußten Naturgedanken iſt wieder ein weiter Kreis unendlich verſchiedenartiger Stufen. Je näher nun eine Stufe dieſer bewußtloſen Naturſchönheit derjenigen Schönheit ſteht, deren Form der Ausdruck einer bewußten geiſtigen Idee iſt, der menſchlichen, deſto größer die Schönheit. Denn ſtreng genommen und im vollen Sinne beginnt doch allerdings die Schönheit erſt mit der menſchlichen Geſtalt, da hier die Natur erſt erreicht hat, was ſie wollte, nämlich die Geſtalt, welche das Organ des Geiſtes zu ſeyn fähig iſt. Aber auch hier iſt wieder ein Stufen-Unterſchied, denn die menſchliche Geſtalt ſelbſt kann ja betrachtet werden, entweder nur von Seiten ihrer vegetabilen Schönheit, oder als Ausdruck eines ſittlichen Gehalts, eines Charakters, wo denn die erſtere Auffaſſung noch in's Reich der unbewußten Schönheit, in welchem die Idee gleich Gattung iſt, hinüberblickt und erſt die leztere in's Gebiet der geiſtigen Schönheit eingetreten iſt. Je weiter entfernt eine Gattung des Naturgeſetzes von dieſem höchſten Producte liegt, in welchem die Natur ſich ſelbſt übertrifft, deſto größer iſt die ſubjective Zuthat des Anſchauenden, damit ſie ſchön gefunden werde. Eine Pflanze enthält immer noch einen Gattungsbegriff, der eine organiſche Gliederung aus ſich hervortreibend ein wirklich ſchönes Gebilde erzeugt, aber die unorganiſchen Potenzen, ſofern aus ihren Verhältniſſen landſchaftliche Schönheit entſteht, ſetzen am meiſten voraus, daß der Betrachtende erſt ſeinen Standpunkt wähle, die rechte Stimmung mitbringe u. ſ. w. Das Licht macht hier eine eigenthümliche Ausnahme; es kann wegen ſeiner ſymboliſchen Aehnlichkeit mit dem Geiſte unmittelbaren äſthetiſchen Eindruck machen, namentlich als Durchſichtigkeit gewiſſer Körper.

Wenn nun aber die Frage entſtehen ſollte, wie denn ſo untergeordnete Exiſtenzen, als z. B. ein Baum, ein Pferd, denjenigen Eindruck machen können, der oben dem Schönen vindicirt wurde, daß es nämlich die Löſung des höchſten Zwieſpaltes zwiſchen Idee und Wirklichkeit dem Anſchauenden ankündigt, ſo darf nur die innere Einheit des Univerſums nicht außer Augen gelaſſen werden. Jeder wahre und nothwendige Gedanke bildet ein Glied in der Kette der geſammten Wahrheit; daher eine, wenn auch untergeordnete, Idee im adäquaten Bilde ausgedrückt mich allerdings in den Mittelpunkt des Idealen verſetzen und mir die Einheit der ganzen Welt der Ideeen mit der ganzen Welt der Erſcheinungen beglaubigen kann. Ein fehlerloſes Pferd, das uns den vollen Begriff dieſer Thiergattung gleichſam verkörpert vor Augen ſtellt, macht zwar freilich nicht den Eindruck auf uns, den eine menſchliche Geſtalt, aber doch, weil wir die Gattung in einem Individuum mangellos dargeſtellt ſehen, werden wir an die Einheit des Allgemeinen und Individuellen überhaupt erinnert. Die Gattung des Pferdes nimmt auf der Stufenleiter des organiſchen Lebens ihre beſtimmte Stelle ein, ſie zeigt uns daſſelbe allgemeine Leben, das im Syſtem der geſammten Natur ſich verwirklicht, in einer beſtimmten Form ſeiner Offenbarung; wir erblicken alſo die Vollkommenheit, die Vortrefflichkeit und ſchöne Beſtimmtheit der Natur überhaupt hier in einem beſonderen Weſen, das uns nun als Symbol des mangelloſen Naturlebens anſpricht. Da nun im Daſeyn Alles zuſammenhängt, jedes Höhere im Niederen vorbereitet iſt, ſo ahnen wir auch in dieſer untergeordneten Geſtalt durch die ferneren Entwicklungen hindurch die geiſtige Schönheit und ſehen die höhere und höchſte Einheit von Natur und Geiſt voraus.

Einem anderen, ſehr ſcheinbaren Einwurf iſt hier ebenfalls noch zu begegnen. Wenn jedes Produkt in der Natur ſchön iſt, das ſeine Gattung mangellos in ſich darſtellt, warum nicht auch die Kröte, das Krokodil u. ſ. w.? Und wenn die Schönheit um ſo höher iſt, je mehr ſich ein Naturweſen der menſchlichen Geſtalt nähert, wie kommt es, daß ein wohlgeformter Baum ſchöner iſt, als ein fehlloſer Igel oder Affe? Dieſer Punkt erledigt ſich jedoch einfach, wenn man erwägt: für's Erſte, daß es Arten geben kann, welche ihre Gattung nicht ſo vollkommen darſtellen, als eine niedrigere Gattung von Naturweſen durch gewiſſe ihrer Arten dargeſtellt wird. Das vegetabile Leben wird von einer Linde, die ein glückliches Gedeihen hatte, viel vollkommener dargeſtellt, als das thieriſche von einem Geſchöpfe, das mit einer ſtachlichten Hornmaſſe rings umgeben iſt; denn dieſe Stacheln erinnern an unlebendige Naturprodukte, an Dornen und dergl. Ein vollkommenes Thier iſt ſchön, aber es gibt Thiere, mit deren Hervorbringung die Natur ſich noch in Bildungen verſucht, die dieſem Gattungsbegriffe noch nicht recht adäquat ſind, und die daher als Thiere unvollkommener erſcheinen, als eine wohlgebaute Pflanze. Ebenſo im Pflanzenreich gibt es Arten, die häßlicher ausſehen, als unorganiſch aufgehäufte Maſſen, weil ſie ſelbſt noch zu ſehr an das Unorganiſche erinnern durch die Starrheit und Rauhheit ihrer Formen. Alſo was innerhalb der Gränzen ſeiner Gattung vollkommener iſt, als was eine höhere Gattung in unvollkommener Spezies darſtellt, iſt ſchöner als dieſes. Für's Andere folgt aus dem Geſagten, warum die Uebergangsſtufen der verſchiedenen Naturreiche gewöhnlich häßlich ſind, und warum dies unſerem Hauptſatze keineswegs widerſpricht. Die Thiere, die einen Uebergang vom Pflanzenreich in's Thierreich bilden, ferner die Amphibien, das Geſchlecht der Fledermäuſe als Mittelding zwiſchen Vogel und Säugethier, der Affe als ein verunglückter vorläufiger Verſuch der Natur, es vom Thiere zum Menſchen zu bringen, ſind häßlich; denn bei dieſen Thieren hat eben der Gattungsbegriff ſelbſt etwas Unklares und Verworrenes in ſich, da ſie weder das Eine noch das Andere recht ſind. Die Individuen büßen das Verzwickte und Verſchränkte in ihrer Gattung. Ein Aeſthetiker, der zugleich gründlicher Phyſiolog wäre, müßte bis in's kleinſte Detail des Bau's von einem ſolchen Thiere angeben können, worin dieſe in der Gattung ſelbſt begründeten Mängel beſtehen. Alſo jedes Weſen, das ſeine Gattung vollkommen darſtellt, iſt ſchön, vorausgeſezt, daß die Gattung in Wahrheit eine Gattung iſt, d. h. nicht als Uebergangsſtufe etwas Widerſprechendes in ſich trägt.

Dieſe Bemerkungen hielt ich für nothwendig, um Einwendungen zu begegnen, die aus dem Reiche der Naturſchönheit gegen unſere Definition genommen werden können, und um den Satz, daß die Schönheit als eine Skala zu betrachten iſt, näher zu entwickeln. Bedenkt man aber, daß die wahre und volle Schönheit erſt mit dem Menſchen in die Welt eintritt, ſo beſeitigen ſich die meiſten Einwürfe gegen die obige Definition durch die einfache Bemerkung, daß die Naturſchönheit überhaupt erſt eine Vorbereitung auf die geiſtige, menſchliche Schönheit iſt, daß die Schöpfung erſt auf ihre Krone den Menſchen wartet, und von dem Reiche dieſer geiſtigen Schönheit wird wohl die Richtigkeit unſerer Definition nicht geläugnet werden. Wenn ich hiemit geiſtige und natürliche Schönheit unterſcheide, ſo brauche ich kaum hinzuzuſetzen, daß dieſer Unterſchied nur ein relativer iſt. Denn es darf dem Schönen ſchlechtweg nicht fehlen:

Das zweite Moment, die ſinnliche Erſcheinung. Die Idee muß erſcheinen, d. h. in individueller, begränzter Geſtalt uns entgegentreten, wenn irgend Schönes entſtehen ſoll. Dies iſt das wichtige Merkmal, wodurch ſich das Schöne vom Wahren unterſcheidet. Müſſen wir in Beziehung auf das erſte Moment ſchlechtweg darauf dringen, daß das Schöne eine allgemeine Bedeutung in ſich trage, ſo kann von dieſer Seite nicht genug premirt werden, daß es begränzt und individuell ſey. Dies gilt auch von der geiſtigſten aller Künſte, der Poëſie. Denn der Dichter hat nichts geleiſtet, der es nicht vermag, vor die Phantaſie, d. h. vor die ideal geſezte Sinnlichkeit des Leſers ein Bild mit beſtimmten Umriſſen zu zaubern. Longin hat dies ſehr treffend hervorgehoben. Περὶ ὕψους Sect. 15, 1. Ἰδίως δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοὔνομα (φαντασία), ὅταν, ἃ λέγῃς, ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῇς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῇς τοῖς ἀκούουσιν. Dann wird eine Stelle aus dem Oreſtes des Euripides angeführt und geſagt: Ἐνταῦθ' ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν ἐριννύας. Wie Vieles, was Poëſie heißt, ſinkt vor einer ſolchen Kernwahrheit zur Proſa herunter! Wie einfach iſt dieſes Geſetz, wie geläufig in der Theorie, und wie täuſcht man ſich doch in der poëtiſchen Production! Dieſes ſinnliche Moment iſt dasjenige, wodurch das Schöne erſt vom Wahren und Guten ſich unterſcheidet, und wenn je davon die Rede ſeyn könnte, was entbehrlicher ſey im Schönen, die Idee oder ihr ſinnliches Scheinen, ſo wäre es die erſtere.

Wir dürfen jedoch nicht vergeſſen, daß wir das ſinnliche Moment im Schönen von dem geiſtigen nur in der Wiſſenſchaft trennen; daher iſt die ſinnliche Geſtalt, wiefern ſie Geſtalt der Schönheit werden kann, von jeder andern ſtreng zu unterſcheiden, und zwar durch die Beſtimmung, daß nur die von allem Stoffartigen, was ſich als gemeine Wirklichkeit aufdringt, befreite reine Form des ſinnlichen Gegenſtandes ſchön iſt. Man kann dies mit einem architektoniſchen Ausdrucke ſo bezeichnen: im Schönen kommt nicht der Durchriß, ſondern nur der Aufriß in Betracht. Die äußere Geſtalt des organiſchen Körpers iſt durch deſſen innere Structur bedingt, auch die Farbe durch ſeine chemiſchen Verhältniſſe. Der Phyſiologe betrachtet daher die äußere Geſtalt nur zugleich mit dieſem ihrem inneren Durchmeſſer, er erforſcht, welchen Zwecken dieſe Einrichtung dient u. ſ. w. Der Künſtler aber oder Jeder, ſofern er die Natur mit äſthetiſchem Auge anſieht, abſtrahirt von dieſem materiellen Stoffe der Gegenſtände und betrachtet blos die Oberfläche. Im Schönen handelt es ſich darum, nicht aus was ein materieller Gegenſtand beſteht, welchen Zwecken er dient u. ſ. w., ſondern wie er ausſieht. Beſonders in Beziehung auf das Gebiet der geiſtigen Schönheit iſt dies klar. Hier kommt ein der ſittlichen Welt angehöriger Begriff zur Erſcheinung, und die menſchlichen Geſtalten, die als ſeine Träger auftreten, kommen nur ſoweit in Betracht, als ſie denſelben in ihrem äußeren Thun und Laſſen an ſich darſtellen, während von ihren übrigen Zwecken und ihrer gemein empiriſchen Exiſtenz abſtrahirt wird. Der Grund dieſer Ablöſung der Oberfläche von dem Durchmeſſer der Dinge, welche im äſthetiſchen Gebiete vorgenommen wird, liegt einfach darin, daß die ſinnlichen Erſcheinungen hier als Bild und Hülle der Idee dienen, wobei ihre materielle Wirklichkeit nicht in's Spiel kommt. Nicht als müßte ein Gegenſtand, ſofern er als ein ſchöner betrachtet wird, etwas Anderes bedeuten, als er iſt, denn dies würde in die Allegorie führen; aber die Bedeutung, das Allgemeine, der Gattungsbegriff in den Dingen ſoll, ſofern ſie ſchön ſind, ſie ſo durchleuchten, daß es ſich nicht um die empiriſche Exiſtenz dieſes einzelnen Dings handelt. Wie wahr dies auch im Gebiete der blos natürlichen Schönheit (in ihrem relativen Unterſchiede von der geiſtigen) iſt, zeigt ſich beſonders deutlich an den Bedingungen, an welche der Genuß einer ſchönen Landſchaft geknüpft iſt. Was unmittelbar vor den Augen des Spaziergängers liegt, läßt ſeinen landſchaftlichen Schönheitsſinn gleichgültig. Dieſer Boden iſt eine atomiſtiſche Zuſammenſetzung von Sandkörnern, dieſe Mauer, die vor ihm ſteht, iſt eine deutliche Maſſe von Steinen u. ſ. w. Aber er entfernt ſich, er ſieht nun den Weg, auf dem er früher ging, das Gebäude, das vor ihm ſtand, perſpektiviſch als einen Theil der Landſchaft; das Maſſenhafte, die Zuſammenſetzung aus ſtoffartigen Atomen iſt ihm nun verſchwunden, er ſieht dieſe Dinge als reine Form, wie ein Gemälde, und jetzt — wenn anders die übrigen

Bedingungen des Schönen nicht fehlen — wird, was er ſieht, für ihn ideal; die Gebäude, die Berge, die Erdmaſſen erſcheinen im zarten Dufte wie hingehaucht, der irdiſchen Schwere entnommen, und ſeine Seele taucht ſehnſüchtig in die blaue Ferne.

Dieſes Geſetz iſt es, auf das in Göthe's und Schillers Briefwechſel ſo großes Gewicht gelegt wird, wenn wiederholt von der Entfernung alles blos „Stoffartigen" vom äſthetiſchen Geſichtspunkte die Rede iſt. Denn auch das pathologiſche Intereſſe an dem Stoffe einer Dichtung, auf welches dort der Ausdruck meiſtens bezogen wird, gehört unter dieſes Geſetz und wird durch daſſelbe abgewieſen. Es liegt in dieſem Geſetze zugleich der Grund, warum unter den fünf Sinnen nur das Geſicht und Gehör Werkzeuge des äſthetiſchen Wohlgefallens ſind; denn die anderen Sinne ſind an die gemein materielle Exiſtenz der Dinge geknüpft, welche ſie chemiſch zerſetzen oder als dichten Körper betaſten. Nur der Geruch nähert ſich den geiſtigeren Organen, da er in einer intereſſanten Sympathie mit der Phantaſie ſteht, und der Taſtſinn kommt auf einer höheren Stufe, als an die er gewöhnlich gewieſen iſt, noch einmal vor, ſofern er auf ideale Weiſe im Auge mitgeſezt iſt, wenn es plaſtiſche Schönheit auffaßt.

Was hier über die zum Schönen nothwendige Ablöſung der Oberfläche der Dinge von dem Durchmeſſer ihrer gemeinen Wirklichkeit geſagt wurde, verſteht ſich ſo ſehr von ſelbſt und iſt ſchon ſo oft wiederholt, daß ein nochmaliges Ausſprechen überflüſſig ſcheinen könnte. Allein wie viele Künſtler, Dilettanten, Kritiker hängen noch an dem Prinzip der Natur-Nachahmung, das durch dieſe allgemein zugeſtandene Wahrheit doch in ſeiner ganzen Verkehrtheit erſcheinen muß! Wie verbreitet iſt noch das Urtheil, daß die Naturſchönheit (d. h. die Naturſchönheit im Gegenſatze gegen die Kunſtſchönheit, nicht in dem gegen die geiſtige Schönheit, von welchem oben die Rede war) doch ungleich höher ſtehe, als die Kunſtſchönheit! Wobei nicht erwogen wird, daß bei der Naturſchönheit, damit ſie eben zur Schönheit werde, dieſer Läuterungsprozeß des unmittelbaren empiriſchen Gegenſtandes, wodurch von ſeinem gegen die Schönheit der Oberfläche gleichgültigen Durchmeſſer abſtrahirt, wodurch das Vergängliche und Störende, das auch dem ſchönſten Naturproducte anhängt, demſelben abgeſtreift wird, bereits von unſerem Auge, unſerer Phantaſie vollzogen ſeyn muß, daß wir die Natur alſo erſt unter den Geſichtspunkt des Kunſtwerkes bringen müſſen, um ſie ſchön zu finden, und daß es alſo ſtreng genommen gar keine Naturſchönheit gibt.

Zu bemerken iſt noch, daß keine beſtimmte Beſchaffenheit der ſinnlichen Dinge als Canon für die Schönheit aufgeſtellt werden kann; und zwar ebendeswegen, weil die Schönheit nichts Fixes und Abgeſchloſſenes, ſondern ein durch ein Syſtem unendlicher Stufen ſich bewegendes Lebendiges, weil ſie dialectiſcher Natur iſt. Die Wellenlinie iſt ſchön, aber nicht alles Schöne hat Wellenlinien. Die Symmetrie, die Proportion kann ſchön ſeyn, wie z. B. in der Architektur, aber ſie erſchöpft bei Weitem nicht das Gebiet der Schönheit. Jede Definition des Schönen iſt zu eng, welche mehr enthält, als daß diejenige Geſtalt ſchön iſt, in welcher eine Idee ſich ſpiegelt, die ideale Geſtalt. Die Definition, daß das Schöne Einheit in der Mannigfaltigkeit enthalte, fällt, richtig verſtanden, mit dieſer zuſammen, aber ſie bedarf dieſelbe auch zu ihrer Ergänzung. Denn es muß erſt hinzugefügt werden, daß es eben die Idee iſt, welche der Mannigfaltigkeit der ſinnlichen Beſtandtheile die Einheit, die harmoniſche Durchſichtigkeit gibt. Nicht jede Einheit in der Mannigfaltigkeit iſt äſthetiſch.

Dieſe Bemerkungen berührten zum Theil bereits das dritte Moment des Schönen, das aber doch noch einer beſonderen Beleuchtung bedarf, nämlich die abſolute Vereinigung des geiſtigen und ſinnlichen Elements. Was im Bisherigen auf allen Punkten ſich bereits hervordrängte, iſt nun noch ausdrücklich herauszuheben: Idee und ſinnliches Gebilde ſind im Schönen ſo vereinigt, daß nur ein künſtliches und ſecundäres Nachdenken, nicht die äſthetiſche Anſchauung ſelbſt ſie zu trennen vermag, ſie ſind ineinander verſchmolzen, wie Seele und Leib. Es darf in der Idee nichts zurückbleiben, was nicht auf die ſichtbare Oberfläche träte, und am ſinnlichen Bilde darf nichts ſeyn, was für ſich und abgeſehen von der Idee ein (ſtoffartiges) Intereſſe in Anſpruch nähme. Dies iſt es, was ich oben mit dem Ausdrucke der harmoniſchen Durchſichtigkeit des ſinnlichen Gegenſtandes bezeichnete. Wie im reinen Kryſtalle alles materielle Dunkel aufgehoben iſt, ſo daß die Atome, aus denen er beſteht, für das Auge ganz in Licht zerfließen, ſo iſt im ſchönen Gegenſtande alle Fremdheit zwiſchen Idee und Stoff aufgehoben, ein reines Durchleuchten der Idee. Weder der Gedanke im Kunſtwerke ſoll dem Anſchauenden geſondert von ſeiner ſinnlichen Erſcheinung zum Bewußtſeyn kommen, noch dieſe geſondert von ihrer geiſtigen Bedeutung einen Reiz auf ihn ausüben. Hierin liegt der eigentliche Grund für die von Kant nur ſubjectiv erklärte Forderung, daß das äſthetiſche Wohlgefallen von der einen Seite nicht auf Begriffen beruhen, von der andern frei vom Intereſſe für die wirkliche Exiſtenz des Gegenſtandes, von allen Beziehungen der Begierde ſeyn muß. Das iſt die wunderbare Natur des Schönen, daß die zwei Welten, die in den Kämpfen und Unzulänglichkeiten des wirklichen Lebens einander in dem Grade abſtoßen, in welchem ſie auf ihre Spitze verfolgt werden, hier in demſelben Grade zuſammenfallen. Je individueller, concreter, je klarer begränzt die ſinnliche Erſcheinung, deſto reiner offenbart ſie die Idee. Je reiner die Idee aufgefaßt iſt, deſto vollkommener geht ſie in das individuelle Bild ein, deſto einleuchtender ſpricht ſie aus ihm. Dies Alles drängt ſich in den Satz zuſammen: das Schöne iſt harmoniſch. Ein Satz, der zur Definition nur deswegen nicht taugt, weil nicht alle Harmonie ſchön iſt. Im wirklichen Leben müſſen wir, wenn wir den Sinnen folgen, befürchten, die Anſprüche des Geiſtes zu verletzen, und wenn wir der Stimme des Geiſtes folgen, müſſen wir oft genug die Anſprüche der Sinnlichkeit hintanſetzen. Aber hier, im Reiche des Schönen, iſt wolkenloſe Heiterkeit. Hier dürfen wir ſinnlich ſeyn, denn hier ſind die Sinne nur die gefälligen Schweſtern des Geiſtes, dem ſie auf blühenden Pfaden die reinſte Nahrung zuführen. Hier ſind wir als geiſtige Weſen befriedigt, ohne mit unſerer Sinnlichkeit brechen zu müſſen, und ſo ſchließt die Heiterkeit mit dem Ernſte einen vollkommenen Frieden. Die Wirklichkeit iſt von der Idee geſättigt, und die Idee läßt ſich ganz in die Wirklichkeit herab. Der höchſte und herbſte

Gegenſatz iſt gelöſt. Es iſt Sonntag. Werktags-Seelen begreifen dies nicht und ſchreien über Unſittlichkeit.

In der bisherigen Entwicklung ſuchte ich bereits einzelne Skrupel gegen die ſpeculative Beſtimmung des Schönen namentlich dadurch zu begegnen, daß ich auf die ſtufenförmig fortwachſende Lebendigkeit deſſelben aufmerkſam machte. Hiezu füge ich noch folgende Anmerkungen. Für's Erſte, man laſſe ſich nicht durch den Sprachgebrauch des gemeinen Lebens irre machen. Dieſer nennt theils ſolche Einzelnheiten ſchön, die in einem wahrhaft ſchönen Gegenſtande nur ein Ingrediens ausmachen. Z. B. Farben, roth, blau u. ſ. w. werden ſchön genannt, die doch, wenn man den Begriff ſchärfer beſtimmt, nur als Beſtandtheil eines Ganzen etwas Schönes hervorbringen helfen, und für ſich betrachtet blos etwas Angenehmes ſind; ein Wohlgefallen, deſſen Urſachen nicht der Aeſthetiker, ſondern der Optiker mit dem Phyſiologen zu unterſuchen hat. Ferner verwechſelt der populäre Sprachgebrauch bald die Zweckmäßigkeit und Richtigkeit mit der Schönheit, wenn er ein ſymmetriſches Wohnhaus, eine Straße u. ſ. w. ſchön nennt, bald die blos anhängende Schönheit mit der freien, wenn er einen an ſich nicht äſthetiſchen Gegenſtand wegen ſeines Schmucks das Prädicat des Schönen genießen läßt. Für's Zweite laſſe man ſich nicht durch den gangbaren Satz, daß über den Geſchmack nicht zu diſputiren ſey, einſchüchtern, den ſchon Burke, ſo mager ſeine eigenen Gedanken über das Schöne ſind, nicht gefürchtet hat. Dieſer Canon hat nur bei Gegenſtänden des Geſchmacks ſeine Geltung, d. h. bei ſolchen, bei denen das äſthetiſche Wohlgefallen nicht rein, ſondern mit Intereſſe vermiſcht iſt. Das wahrhaft

Schöne aber kann Niemand im Ernſte dieſem Grundſatz unterwerfen wollen, ſofern nämlich unter demſelben verſtanden wird, man könne nichts Objectives über die Natur des Schönen feſtſetzen (denn das Diſputiren freilich wird man kluger Weiſe immerhin bleiben laſſen). Wenn Jemand den Belvederiſchen Apoll, die Sixtiniſche Madonna, die Antigone, den Hamlet nicht ſchön findet, ſo nehmen wir keinen Augenblick Anſtand, die Schuld nur ſeinem ungeübten äſthetiſchen Sinne zuzuſchreiben. Es iſt nur eine Differenz der Bildungsſtufen, nicht eine abſolute, in der Sache begründete, welche die Verſchiedenheit der äſthetiſchen Urtheile herbeiführt.

Haben wir nun auf dieſe Weiſe unſeren Satz, daß das Schöne eine harmoniſche Einheit von Bild und Idee ſey, nach mehreren Seiten zu ſchützen geſucht, damit uns nicht der Keim unſerer ferneren Entwicklung entriſſen werde, ſo wird ſich der

Uebergang zum Erhabenen

und ſofort zum Komiſchen aus einem einfachen logiſchen Geſetze ergeben. Ich wiederhole, daß ſich dieſe Begriffe in einer philoſophiſchen Aeſthetik aus dem des Schönen von ſelbſt hervortreiben müſſen, ſo daß das Auftreten derſelben kein Hinausgehen aus dem Kreiſe des Schönen iſt, ſondern nur ein Prozeß, eine Gährung innerhalb des Schönen ſelbſt, aus welcher dieſes, nachdem ſie zu ihrem Rechte gekommen iſt und ſich wieder gelegt hat, in ſich ſelbſt, in die ruhige Einheit ſeiner Elemente zurückkehrt.

Das Schöne iſt uns als einfache und ununterſcheidbare Einheit der Idee und des ſinnlichen Gegenſtandes entgegengetreten. Jede wahre Einheit iſt eine Harmonie Entgegengeſezter, und ſie muß ſich als ſolche dadurch bewähren, daß ſie dieſe Gegenſätze frei aus ihrer Einheit entläßt, ohne ſich dadurch verloren zu geben. So muß auch das Schöne den Gegenſatz, den es löst, nicht nur den gelösten uns vor Augen führen, es muß uns gleichſam zeigen: ſehet, dies iſt die unendliche Kluft, die ich durch die Kraft meiner Harmonie auszufüllen verſtehe! Es muß den Kampf zum Ausbruch kommen laſſen, um ihn dann auf höherer Stelle wieder beſchwichtigt zu zeigen. Daher iſt auch die erſte, einfache Schönheit, die wir bisher vor uns hatten, noch abſtract und mangelhaft. Es drängte ſich vielleicht von ſelbſt bei Leſung des Bisherigen Manchem die Frage auf, wo denn jener Streit empörter Kräfte, den uns das Kunſtwerk, beſonders das poetiſche, ſo oft vorführt, in dieſer friedlichen Einheit, als welche das Schöne definirt wurde, wo z. B. der tragiſche Kampf ſeine Stelle finde, der uns den Menſchen im herbſten Zwieſpalte mit ſich und Anderen vorführt? Dies erledigt ſich alſo jezt durch die Erwägung, daß wir das Schöne bis jezt nur in ſeiner einfachen, abſtracten Geſtalt kennen lernten. Man könnte ſogar behaupten, daß, weil das Schöne auf einem gelösten Gegenſatze beruht, zuerſt dieſer Gegenſatz, alſo zuerſt das Erhabene (und Komiſche), und dann erſt das Schöne in der wiſſenſchaftlichen Betrachtung an die Reihe kommen müſſe. Auch iſt hiſtoriſch in der Kunſt immer zuerſt das Erhabene, dann erſt die harmoniſche Schönheit ausgebildet worden, was die Geſchichte der Kunſt ſowohl im Großen darthut, als in dem Cyklus, den ſie bei einzelnen Völkern, namentlich den Griechen, durchlief. Allein philoſophiſch betrachtet ſezt doch der Gegenſatz die Einheit voraus, und die Wiſſenſchaft muß daher zuerſt die unmittelbare Einheit, dann den Gegenſatz, und endlich die vermittelte höhere Einheit hervortreten laſſen.

Das ſinnliche Element im Schönen iſt in der Einheit, die es mit dem idealen Elemente eingeht, die unſelbſtſtändigere Seite des Ganzen, da es ſich ganz von der Idee durchdringen laſſen muß, um äſthetiſche Geltung zu haben. Dies ſcheint der obigen Bemerkung, daß im Schönen, wenn je denkbar wäre, daß ihm ein weſentliches Moment fehlen dürfte, eher die Idee, als das ſinnliche Element vermißt werden könne, zu widerſprechen. Allein deswegen kann dieſe ſinnliche Seite keineswegs allein für ſich das Schöne bilden und bleibt in der wirklichen Vereinigung doch die unſelbſtſtändigere. Es ſollte dort nur durch einen entſchiedenen Ausdruck jede Art von abſtracter Kunſtdarſtellung abgewieſen werden. Um nun ihre Selbſtſtändigkeit dieſem Elemente gegenüber zu bewähren, reißt ſich zuerſt die Idee aus jener ruhigen Einheit los, greift über die begrenzte, individuelle Erſcheinung hinaus und hält ihr ihre Unendlichkeit entgegen. So entſteht die erſte Art äſthetiſcher Disharmonie, der erſte Contraſt im Schönen.

II.

Das Erhabene.

Mit dieſem Begriffe haben wir alſo nichts Fremdes vor uns, das zum Schönen äußerlich hinzukäme, ſondern es treten nur die beiden Elemente des Schönen in eine neue Proportion, die Idee wächſt über, Endliches und Unendliches decken ſich nicht mehr, ſondern dieſes ſteht in ſeiner allem Endlichen überlegenen Größe vor uns. Die Gränze (τὸ πέρας) verſchwindet. Im Erhabenen ſteht die Idee in einem negativen Verhältniß zur Gegenſtändlichkeit, das Abſolute erſcheint über jede unmittelbare Exiſtenz hinausgehoben, es iſt (in der Kunſt) der Verſuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erſcheinung einen adäquaten Gegenſtand zu finden (Hegel, Aeſthetik p. 100. 466. 467.). Erhaben iſt, was durch ſeinen Widerſtand gegen das Intereſſe der Sinne unmittelbar gefällt, wogegen die Einbildungskraft und Natur als gegen die Ideen der Vernunft verſchwindend erſcheinen, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiſet, das jeden Maaßſtab der Sinne übertrifft (Kants Kr. der äſthet. Urtheilskr. §§. 25. 26.). Faſſen wir dieſe verſchiedenen Wendungen in die einfache, von Kant aufgeſtellte Definition zuſammen: erhaben iſt das, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein iſt (§. 25.), ſo könnte es ſcheinen, als büßen wir durch dieſe Beſtimmung den näheren Begriff ein, daß es das Durchbrechen der Idee durch die Schranken des Endlichen iſt, wodurch alles Andere (Endliche) als klein erſcheint. Indeſſen belaſſen wir es nur bei dieſer Weite und Relativität der Definition, die uns von Nutzen ſeyn kann, wenn wir die verſchiedenen Stufen des Erhabenen werden auffinden müſſen. Denn es wird ſich vielleicht zeigen, daß das Erhabene nicht auf jeder ſeiner Stufen die Idee im ſtrengen Sinne zu ſeiner Grundlage hat, und daß uns eben dieſer Mangel eines wahrhaft Abſoluten auf höhere Stufen treibt.

So viel jedoch iſt zum Voraus einzuſehen, daß das Erhabene jeder Art die Idee, obwohl ſie gegen die Erſcheinung vernichtend auftritt, dennoch ſelbſt wieder in einem ſinnlichen Gegenſtande erſcheinen laſſen muß; denn dies Moment iſt im geſammten äſthetiſchen Gebiete weſentlich. Dadurch wird aber der ſo eben vom Erhabenen aufgeſtellte Begriff keineswegs aufgehoben. Es muß nämlich die Beſchaffenheit des ſinnlichen Gegenſtandes, an welchem die das Sinnliche annullirende Idee zur Erſcheinung kommt, eine ſolche ſeyn, daß er ſo eben die Gränze des Endlichen zu überſchreiten und ſich in's Unbegränzte zu verlieren ſcheint, was freilich auf der erſten Stufe des Erhabenen, die uns begegnen wird, nur durch eine unverkennbare Zuthat des Anſchauenden möglich iſt. Durch dieſe Eigenſchaft des erhabenen Gegenſtandes erſcheinen ſodann alle ihn umgebenden Gegenſtände als verſchwindende und weit überwundene Größen und verſtärken ſo, wenn ſich der Anſchauende wieder zu dem erhabenen Gegenſtande ſelbſt wendet, den Eindruck, als ob dieſer das Gebiet des Endlichen überflügle.

Aus dem Weſen des Erhabenen ſind, ehe wir an die Eintheilung deſſelben ſchreiten, einige allgemeine Merkmale abzuleiten, die von jeder Gattung des Erhabenen gelten.

Alles Erhabene muß in eine gewiſſe Dunkelheit gehüllt, der gemeinen Deutlichkeit entrückt ſeyn. Deutlich wird uns ein Gegenſtand, wenn wir ihn im Detail erkennen; detailliren wir aber einen erhabenen Gegenſtand, ſo wird er zerlegt, er zerfällt in Theile und kann nicht mehr den Eindruck eines Abſoluten machen. Dies hat auch Burke (p. 86. ff.) hervorgehoben; er ſagt unter Anderem: „Unſere Unwiſſenheit von den Dingen allein iſt es, woraus alle unſere Bewunderung entſteht und wodurch vornehmlich alle unſere Leidenſchaften erregt werden. — Kaum irgend eine Sache kann die Seele durch ihre Größe rühren, wenn ſie ſich nicht einigermaßen der Unendlichkeit nähert, und dies kann kein Ding, deſſen Gränzen wir wiſſen. Aber die Gränzen eines Dings wiſſen, iſt ebenſo viel, als es deutlich erkennen. Eine klare Idee iſt alſo nur ein anderer Name für eine kleine Idee.“ Er führt als Beleg für den ſtarken Eindruck der Dunkelheit die Stelle aus dem Buch Hiob an: „Im Traume des Geſichts in der Nacht, wenn der Schlaf auf die Leute fällt, da kam mich Furcht und Zittern an und alle meine Gebeine erſchracken. Und da der Geiſt vor mir übergieng, ſtunden mir die Haare zu Berge an meinem Leibe. Da ſtund ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte ſeine Geſtalt nicht, es war ſtille, und ich hörete eine Stimme: Wie mag ein Menſch gerechter ſeyn, als Gott?“ — Burke hat den Satz etwas übertrieben, denn es muß doch eine

Erhabenheit geben, welche die Klarheit nicht zu fürchten hat. Wenigſtens muß der Satz genauer beſtimmt werden, wenn er ohne Einſchränkung gelten ſoll. Deutlich kann und darf das Erhabene werden, ohne ſeine Kraft zu verlieren, aber nur nicht für die Sinne und für den gemeinen Verſtand. Für die erſteren wird eine gewiſſe räumliche Ferne, eine Unbeſtimmtheit der Beleuchtung gefordert, vor dem zweiten müſſen ſich namentlich die zweite und dritte Stufe des Erhabenen hüten, denn wenn er eine Sache einmal zergliedert, ſo iſt er unfähig, das Ganze feſtzuhalten. Für Kammerdiener gibt es keine Helden, und der Verſtand iſt ein Kammerdiener. Ein unentbehrlicher, tüchtiger; aber er iſt einer. Eine Vernunfterkenntniß der höheren und höchſten Erhabenheit gibt es wohl, mit deren Klarheit die Ehrfurcht ſteigen wird, aber den Verſtand ſetze man nicht einſeitig in Bewegung, wenn man nicht riskiren will, Lachen ſtatt Staunen zu erregen. Es muß alſo auch hier eine gewiſſe Ferne eintreten, entweder der Erkenntniß oder der Zeit, denn die Zeitferne idealiſirt.

Iſt das Merkmal des Plötzlichen im Begriff des Erhabenen weſentlich? Longin Sect. 1. verlangt von dem rhetoriſch Erhabenen ein plötzliches Eintreten, Baumgarten, Mendelsſohn haben es auf's Erhabene überhaupt ausgedehnt; Burke berührt den Gegenſtand ebenfalls und erfordert zum erhabenen Schalle Plötzlichkeit. Solger (Vorleſungen p. 86. ff.) behauptet, daß zum Erhabenen, welches er definirt als das Schöne, ſofern wir darin die lebendige Thätigkeit der Idee finden, eben daher immer etwas Wirkendes, Thätiges, ein Einwirken des Göttlichen in die wirkliche Welt nöthig ſey; was freilich von der Forderung eines plötzlichen Eintritts noch verſchieden iſt. Dieſe iſt nicht richtig. Denn das Erhabene kann recht wohl beſtehen, auch wenn die Ueberraſchung vorüber iſt, ja ſein Eindruck iſt getrübt, ſo lange dieſe andauert. Nur ſofern hat der Satz etwas Wahres, als man darunter verſteht, daß der Eindruck des Erhabenen jederzeit aus dem gewöhnlichen Alltagszuſtande herausreißt. Dieſer Uebergang kommt jedoch keineswegs immer und nothwendig als Ueberraſchung zum Bewußtſeyn, da uns ein Gegenſtand, den wir oft nicht ſogleich als ſolchen erkennen, häufig ganz langſam und allmählich zum erhabenen wird, wo denn, wenn uns dies endlich klar wird, dieſe Einſicht allerdings mit einer Art von plötzlichem Schrecken auch dann noch verknüpft ſeyn mag. Dies iſt es aber nicht, was jene Schriftſteller hervorheben, ſondern ſie haben den Satz nackt hingeſtellt, und ſo iſt er falſch. Solger aber hat ganz Recht. Daß eine Bewegung, ein Hervorwachſen und Anwachſen zum Erhabenen gehört, folgt nothwendig aus dem von ihm aufgeſtellten Begriffe. Allein wie reimt ſich damit die Erfahrung, daß auch die vollkommene Ruhe und Stille erhaben iſt? Dadurch, daß ſie (was Solger zunächſt nur in Beziehung auf mathematiſch erhabene Gegenſtände geltend macht p. 88.) als eine Totalität von concentrirter Kraft erſcheint, welche jeden Augenblick hervortreten kann, welche nur um ſo imposanter erſcheint, je mehr ſie ſich zurückhält, als eine unendliche Möglichkeit unerwarteter Kraft-Entwicklung. Auch durch eine Kraft-Entwicklung rückwärts kann ſich in anderen Fällen der ſtarke Eindruck der Ruhe und Stille erklären, wenn nämlich dieſe als Reſultat eines ſiegreichen

Kampfes gegen empörte Kräfte erſcheint, der nun zur vollkommenen Sicherheit geführt hat.

Aber ein intereſſanter Punkt bleibt es, daß das Erhabene dieſen Dualismus in ſich hat, ebenſo ſehr durch ſcheinbare Privation, als durch Poſition zu wirken, und hierauf müſſen wir noch eingehen.

Burke iſt meines Wiſſens der Erſte, der auf dieſen Dualismus, welcher ſich durch das geſammte Gebiet des Erhabenen hindurchzieht, ausdrücklich aufmerkſam gemacht hat, freilich nur in Beziehung auf die nächſtfolgende erſte Gattung des Erhabenen und mit Angabe eines ſchiefen Erklärungsgrundes. Alle Privationen, ſagt er p. 109, ſind groß, weil ſie ſchrecklich ſind. Man muß dieſen Begriff des Schrecklichen, welchen Burke allem Erhabenen zu Grunde legt, dahin läutern, daß die darin liegende Beziehung auf den Trieb der Selbſterhaltung, als auf eine nicht äſthetiſche Triebfeder, hinwegfällt. Allerdings geht der Eindruck des privativ oder negativ Erhabenen am häufigſten in den des Furchtbaren über; allein Burke ſpricht von dieſem Schrecken wie von einem Schrecken vor einem den Anſchauenden wirklich bedrohenden Uebel. Die größere Stärke des Eindrucks eines privativ Erhabenen rührt daher, daß jenes Unbekannte, das im Erhabenen in die Sinnenwelt eintritt, durch ſcheinbare völlige Abweſenheit und Vernichtung des Sinnlichen uns doppelt ergreift. Die Idee beweist ihre, allem Endlichen überlegene Macht ſowohl dadurch, daß ſie durch ein Organ aus der Sinnenwelt ſelbſt, das ſich aber über dieſe ſcheinbar oder wirklich erhebt, ſich ankündigt, als auch dadurch, daß ſie alles Erſcheinende entfernt. Im erſteren Falle liegt uns immer noch die Empfindung näher, daß die Sinnenwelt mit dem Unendlichen eine Einheit eingehen könne; wo aber das Sinnliche ganz verſchlungen wird, da ſcheint kein Vertrag zwiſchen beiden Welten mehr möglich, und wir geben uns ganz beſiegt. Dieſer negative Gehalt des Erhabenen kann ſich entweder dadurch äußern, daß wir ſo eben das Endliche verſchwinden ſehen, oder daß eine ſtille und bewegungsloſe Abweſenheit des Endlichen den Betrachtenden in ihre Schauer einweiht.

Dieſer Dualismus im Erhabenen darf jedoch nicht als abſoluter Gegenſatz betrachtet werden, und der obige Satz, daß das Unendliche immer an einem endlichen Gegenſtand erſcheinen müſſe, wird dadurch nicht aufgehoben, und zwar deswegen, weil genau betrachtet auch das negativ Erhabene dieſe Negation nur durch eine poſitive Kraft hervorbringt. Alles Erhabene iſt eigentlich zugleich poſitiv und negativ; poſitiv, weil die Idee als eine überlegene Macht darin wirkt, negativ, weil neben dem Akt, worin dies ſich offenbart, alles Andere verſchwindet. Wenn ich einen Helden in ſeiner Thatkraft bewundere, ſo liegt darin bereits, daß andere Individuen neben dieſer Energie verſchwinden. Wenn ich dieſen Helden ſammt dieſen ſchwächeren Individuen fallen ſehe, ſo bewundere ich eine noch höhere Kraft, welcher nichts Endliches adäquat iſt. Im lezteren Falle tritt nur die negative Seite des Erhabenen ſtärker hervor, im erſteren die poſitive. Dennoch muß etwas Sinnliches immer da ſeyn, auch dann, wenn eine ſcheinbare, ruhige, völlige Abweſenheit des Endlichen (Sinnlichen) Statt findet. Nur eine gewiſſe Beſchaffenheit der ſinnlichen Gegenſtände ſelbſt bringt dieſen Schein hervor.

Alle dieſe Bemerkungen können erſt in ein deutlicheres Licht treten, wenn wir in die verſchiedenen Arten des Erhabenen ſelbſt eingehen. Dies iſt es, was bisher von keinem Aeſthetiker zuſammenhängend ausgeführt worden iſt, und was doch allein dem Streite der Anſichten über das Weſen des Erhabenen ein Ende zu machen vermag, da von zwei Streitenden jeder Recht haben kann, weil ihm eine andere Form des Erhabenen vorſchwebt. So wird die Kant'ſche Beſtimmung, daß der Eindruck des Erhabenen durch eine Art von unbewußter Subjects-Verwechslung im Betrachtenden entſtehe, indem dieſer die Größe der Vernunft, die nur in ihm wohnt, dem betrachtenden Gegenſtande leihe und ſo eine Verehrung, die er ſeinem idealen Ich ſchuldig iſt, einer äußeren Erſcheinung zolle, von Solger aus dem Grunde beſtritten, weil wir uns neben dem Erhabenen wirklich als klein erſcheinen. Auch iſt es gewiß richtig, daß es ein Erhabenes gibt, dem wir keineswegs aus den Mitteln der eigenen Größe erſt etwas vorſtrecken müſſen, um es erhaben zu finden. Allein von der erſten Form des Erhabenen, die vor uns treten wird, iſt, wie ſich ergeben wird, Kants Beſtimmung (freilich mit einer bedeutenden Modification) im Allgemeinen richtig. Es haben weder Kant, noch Jean Paul, noch Solger dieſe Formen organiſch zuſammengeſtellt, ſondern ſie ſind in der erſten Form des Erhabenen hängen geblieben. Jean Paul bringt zwar das ſittlich Erhabene in ſeine Eintheilung, aber ohne weitere Ausführung, Solger ſpricht von der Würde und vom Tragiſchen, aber ohne dieſe Begriffe innerhalb des Begriffs der Erhabenheit zu entwickeln.

Dieſe verſchiedenen Formen ſind, wie ſchon bemerkt, als Stufen zu betrachten, deren je die niederere durch ihre Einſeitigkeit, indem ſie als das noch nicht wahrhaft Erhabene ſich ausweist, über ſich zu der höheren hinaustreibt.

1.

Das Erhabene der Natur (der Subſtanz).

Die erſte und unmittelbarſte Form, in welcher das Unendliche uns entgegentreten kann, iſt die eines phyſiſch Unendlichen und Abſoluten, wie ja dies auch in der Geſchichte der Religionen als die niederſte Form auftritt, das Göttliche zu verehren. Phyſiſch Unendliches, Ueberwiegen der Idee, die aber ſelbſt wieder in Naturform auftritt: darin liegt ein Widerſpruch, und dieſer Widerſpruch hat Kant bewegen, jene Subreption anzunehmen. Allerdings geht aus dieſem Widerſpruch hervor, daß das Erhabene der Natur im Grunde auf Schein beruht, allein dies iſt hier noch nicht zu erörtern, ſondern zuvorderſt feſtzuhalten, daß dieſer Schein einmal exiſtirt, und auf guten Glauben anzunehmen, daß das Abſolute in der Natur anzutreffen ſey.

Ein Solches tritt uns in allen denjenigen Natur-Erſcheinungen entgegen, welche die Idee eines Unbegränzten in uns erwecken, und die verſchiedenen Weiſen, auf die dies geſchieht, begründen die Eintheilung des Erhabenen der Subſtanz (eine Benennung, welche der folgenden Stufe des Erhabenen gegenüber prägnanter iſt, als die andere: Natur). Ich halte es für das Richtigſte, hiebei folgenden Weg einzuſchlagen, wobei wir mit Kants und Schillers

Eintheilung unſeres Gegenſtandes in ein mathematiſch und ein dynamiſch, oder quantitativ und qualitativ Erhabenes im Allgemeinen zuſammentreffen. J. Paul will (Vorſch. der Aeſth. §. 27.) dieſe Eintheilung auf die des optiſch und akuſtiſch Erhabenen reduciren, allein er konnte nicht beweiſen, daß nicht auch das qualitativ Erhabene eben ſo gut mit dem Auge, als mit dem Ohre wahrgenommen werde.

Die nächſte und einfachſte Form des Natur-Erhabenen, die ſich uns darbietet, iſt das Erhabene des Raums: die ſcheinbare Unendlichkeit eines Gegenſtands in ſeiner Ausdehnung bringt in uns die Vorſtellung des Unendlichen hervor. Dabei iſt nun ſogleich der allgemeine Satz vom Dualismus im Erhabenen anzuwenden, wonach ebenſo wohl, als eine ſcheinbar unendliche Raum-Erfüllung, auch eine ſcheinbare völlige Abweſenheit der Raumerfüllung, eine große Leere den Eindruck des Erhabenen hervorbringt. Eine ſcheinbare Leere entſteht auch durch die Dunkelheit, und dieſe iſt dadurch, daß ſie das Einzelne und Endliche verſchwinden macht und die Ahnung einer unbekannten, geheimnißvollen Macht erweckt, erhaben bis in's Furchtbare. Alles Leben ſcheint in den dunkeln Grund verſunken, aus dem es hervorgeht, wir fürchten am Ende für unſer eigenes, und ungewiß, ob nicht auch wir in's Gränzenloſe aufgelöſt werden, ſchauern wir in den Tiefen der Seele zuſammen; die Angſt der Exiſtenz ergreift uns, der Schauer des creatürlichen Lebens. Nur iſt zu wiederholen, daß es keine wirkliche und proſaiſche Sorge um unſere Exiſtenz ſeyn darf; ſo bald wir einen Anfall oder dergl. im Ernſte fürchten, iſt überhaupt von keinem äſthetiſchen Eindruck die Rede mehr. Aber auch das Erhabene der poſitiven Ausdehnung darf kein zu volles Licht haben, wenn anders unſere obige Forderung, daß alles Erhabene bis auf einen gewiſſen Grad dunkel ſeyn müſſe, richtig iſt. Eine bedeutende gothiſche Kirche iſt ſchon bei vollem Tageslichte durch ihre Conſtruction und ihre gedämpfte Beleuchtung erhaben, doch kann das Auge bei Einzelnheiten verweilen, die dem Eindrucke des Schönen das Uebergewicht verſchaffen; man trete aber in der Dämmerung ein, ſo kann ein ganz ungemeiner, rein erhabener Eindruck gar nicht ausbleiben. Gothiſche Thürme, wie der Straßburger und der Stephansthurm ſtehen im Mondlichte noch gewaltiger, als im Sonnenlichte wie Symbole einer ernſten Geiſterwelt vor uns. Die Sache iſt einfach: im ungewiſſen Mondlichte, in der Dämmerung verſchwinden die Gränzen, und daher iſt der Eindruck des Gränzenloſen entſchiedener. Nur ſo weit kommt hier die Frage nach den Verhältniſſen des Lichtes in Betracht. Eine beſondere Stelle kann das Licht in der Lehre vom Erhabenen nicht finden, da es als ſolches nur dazu dient, die Gegenſtände ſichtbar zu machen. Nur in Beziehung auf die Schnelligkeit ſeines Erſcheinens und Verſchwindens werden wir es unten in einem anderen Zuſammenhange betrachten müſſen.

Die Bedingungen, unter denen das Erhabene der Ausdehnung entſteht, ſind nun aber erſt näher zu betrachten. Daß der erhabene Gegenſtand unter denjenigen Gegenſtänden, mit denen wir ihn in Eine Anſchauung zuſammenfaſſen, die größte Ausdehnung haben müſſe, leuchtet ein; aber nicht jeder Gegenſtand, bei dem dies eintrifft, iſt darum erhaben. Denn es müſſen nun erſt Umſtände vorhanden ſeyn, durch deren Zuſammenwirken für den Zuſchauer der Schein entſteht, als habe dieſer Gegenſtand gar keine Gränze. Für's Erſte muß der Gegenſtand ein Ganzes bilden und nicht in einzelne Größen zerfallen. Burke, Kant, J. Paul, haben darauf bereits aufmerkſam gemacht. Man ſtreiche die verſchiedenen Stockwerke eines Thurmes mit verſchiedenen Farben an, man betrachte eine Fläche von bedeutender Ausdehnung, die aber durch Anbau ein buntes Gemälde darbietet, ſo bleibt aller erhabene Eindruck aus, weil mit jeder neuen Farbe, jedem neuen hervorſpringenden Theile unſer Auge einen neuen Gegenſtand anfängt. Für's Andere aber iſt ebenſo weſentlich, daß der Gegenſtand Abtheilungen, Einſchnitte habe, wobei man J. Pauls Forderung, er müſſe einfärbig ſeyn, etwa ſo weit gelten laſſen kann, daß Eine Farbe, aber mit verſchiedenen Schattirungen, das Wirkſamſte ſey. Man gebe einem Thurme gar keine Abtheilungen, Kränze, Gelenke u. ſ. w., ſo wird dieſer nackte Klumpen keinen erhabenen Eindruck machen. Kant führt nach Savary an, daß man von einer Pyramide nicht zu weit entfernt ſeyn dürfe, um die ganze Rührung ihrer Größe zu bekommen, weil man ſonſt ihre Theile (die Steine übereinander) zu dunkel auffaſſe (§. 26.). Der Grund dieſes Geſetzes iſt, weil wir keinen Begriff von einer Größe bekommen, wenn wir nicht meſſen. Meſſen aber heißt unterſuchen, wie oft ſich die Theile wiederholen, wie lange ſie ſich fortſetzen. Unterſcheiden wir nun keine Theile, ſo fragen wir auch nicht, wie oft ſie ſich wiederholen, und wir bekommen kein Maas. Man laſſe an dem nackten Thurme, von welchem die Rede war, nur viele kleine Ritzen entſtehen, man laſſe die Zwiſchenlinien der Bauſteine ſichtbar werden, ſo wird er ſchon eher einen erhabenen Eindruck machen. Auch das ruhige Meer hat wechſelnde Farben, läßt uns ſanfte Wellen ſehen, deren unendliche Wiederholung unſere Phantaſie über alles Ende hinaushebt. Hiemit iſt nun bereits angedeutet, warum eine ſolche Succeſſion einförmiger Theile oder Abſchnitte nicht nur die Vorſtellung einer relativen, ſondern einer abſoluten Größe hervorbringt. Die lange fortdauernde Wiederholung der Theile veranlaßt nämlich unſere Phantaſie, dieſe Theile fortzuſetzen, obgleich ſie in der Wirklichkeit mit der Gränze des Gegenſtands ſelbſt ihr Ende nehmen. Das Auge zieht, wo ſie aufhört, die Linie fort. „Weder die Mitte, noch die Spitze der Pyramide iſt erhaben, ſondern die Bahn des Blicks“ (J. Paul §. 27.). Es wächst für die Phantaſie der Gegenſtand fort und immer weiter; jene gothiſchen Thürme ſteigen und ſteigen, wir meinen, ſie überwachſen endlich das Geſetz des Raumes ſelbſt und tauchen ihre Spitze in ein unbekanntes Geiſterreich. Der weite Ocean ſcheint ſich fort und fort zu dehnen ohne Ende, und wir ſchwimmen im Kahne der Phantaſie in's Reich des Unendlichen hinüber.

Unter den verſchiedenen Dimenſionen wirkt am erhabenſten die Höhe, daher auch das Erhabene hievon ſeinen Namen hat. Schiller (Zerſtr. Betracht. über verſchied. äſthet. Gegenſt.) erklärt dies daraus, daß ſich mit ihrem Anblick das dynamiſch Erhabene verbinde, und ſezt hinzu, wir ſtellen uns vor, daß wir von derſelben herabſtürzen könnten. Dies iſt ſchwerlich richtig; Niemand wird ſich erinnern, dieſe Vorſtellung bei'm Anblick von hohen Gegenſtänden auch nur dunkel gehabt zu haben. Vielmehr hängt jene Erſcheinung offenbar damit zuſammen, daß wir die

Raumerfüllung nach oben überhaupt als Symbol geiſtiger Größe betrachten, wahrſcheinlich, weil wir unbewußt uns vergegenwärtigen, daß, je ſelbſtſtändiger und freier ein Weſen, es deſto mehr die Gebundenheit an den Planeten verläßt und in der Dimenſion ſich von ihm losſagt, die uns als Oben erſcheint, daher der aufrechte Gang zu den erhabenen Eigenſchaften des Menſchen gehört. Die Dimenſion in die Tiefe wirkt ebenfalls durch eine apprehenſive, ſubjective Beziehung beſonders ſtark, indem hier der Anblick von der Vorſtellung eines Sturzes begleitet iſt, daher dieſer Eindruck auch meiſtens ſich zum Furchtbaren ſteigert. Dieſes Furchtbare wird dadurch noch verſtärkt, daß wir uns dieſen Sturz als eine Art von Nöthigung vorſtellen durch das ſeltſame Gefühl des Schwindels, der eine Art von wollüſtiger Begierde, ſein Leben in die unabſehbaren Gründe hinabzuſtürzen, mit ſich führt.

— — — — — — Steht ſtill! wie graunvoll
Und ſchwindelnd iſt's, ſo tief hinabzuſchau'n!
Die Kräh'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Seh'n kaum wie Käfer aus; halbwegs hinab
Hängt Einer, Fencheln ſammelnd, — ſchrecklich Handwerk! —
Mich dünkt, er ſcheint nicht größer, als ſein Kopf.
Die Fiſcher, die am Strande gehn entlang,
Sind Mäuſen gleich: das hohe Schiff am Anker
Verjüngt zu ſeinem Boot; das Boot zum Tönnchen
Beinah' zu klein dem Blick: die dumpfe Brandung,
Die murmelnd auf zahlloſen Kieſeln tobt,
Schallt nicht ſo hoch. — Ich will nicht mehr hinabſehn,
Daß nicht mein Hirn ſich dreht, mein wirrer Blick
Mich taumelnd hinabſtürzt.

So in der Kunſt dargeſtellt, von der Phantaſie reproducirt, iſt die Tiefe von ungemeiner äſthetiſcher Wirkung.

Dagegen in der Wirklichkeit geht dieſer Effect zu leicht in nicht äſthetiſche, wirkliche Furcht über. Weil wir auf dieſen Punkt, daß das Erhabene keine wirkliche und gemeine Furcht erregen darf, wie wir ihn bisher öfters berührten, ſo auch ferner noch ſtoßen werden, ſo will ich, um nochmalige Wiederholung abzuſchneiden, die Sache in Kants Worten zuſammenfaſſen (§. 28.): „Man kann einen Gegenſtand als furchtbar betrachten, ohne ſich vor ihm zu fürchten, wenn wir ihn nämlich ſo beurtheilen, daß wir uns blos den Fall denken, da wir ihm etwa Widerſtand thun wollten, und daß alsdann aller Widerſtand bei Weitem vergeblich ſeyn würde. Wer ſich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urtheilen, ſo wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen iſt, über das Schöne.“ Der Grund, warum alles wirkliche Intereſſe von dem Eindruck des Erhabenen entfernt ſeyn muß, iſt derſelbe, wie bei dem Schönen. Es handelt ſich um die Idee und um ihre univerſale Uebermacht über das Endliche, wobei ich als einzelnes, endliches Weſen meine beſonderen Intereſſen, meinen eigenen Trieb der Lebenserhaltung eben nur ſo weit in Rechnung bringen darf, als mein Leben hierin in Einer Kategorie mit allem Endlichen ſteht, ſo daß es ſich ebenſo wenig um den einzelnen Dieſen handelt, als im Schönen die empiriſche Exiſtenz des ſchönen Gegenſtands in Beziehung zu den Intereſſen des Betrachtenden in's Spiel kommen ſoll.

Am entfernteſten von einer ſolchen ſubjectiven Beziehung iſt der Eindruck, den das Erhabene der horizontalen Dimenſion, welches am ruhigſten und mit dem geringſten Antheil ſtarker Affecte angeſchaut wird, aber nichtsdeſtoweniger in Verbindung mit gewiſſen Wirkungen des Lichts und der Luftperſpective ſehr tief und nachhaltig wirkt, ſey es nun, daß wir uns einen Zaubermantel wünſchen, der uns in ferne Länder trüge, indem die weite Ferne unſere Phantaſie in die epiſche Breite des Univerſums hineinlockt, oder daß wir uns träumeriſch in ein Reich von Geiſtern hinüberſehnen, das hinter jenen fernen Bergen und Wäldern ſich zu eröffnen ſcheint.

So viel vom Erhabenen des Raums. Betrachten wir die Dinge nicht nach ihrem Nebeneinander, wie ſie ſich gegenſeitig begränzen, ſondern wie ſie die Gränze in ſich ſelbſt tragen, daher werden, wechſeln und vergehen, ſo entſteht uns die Anſchauung der Zeit. Sie iſt ihrer Natur nach unendlich in demſelben Sinne, wie es der Raum iſt, nämlich ein endloſes Endliches, ein unaufhörlicher Wechſel und Uebergang ohne Stilleſtehen; indem ich „jezt“ ſage, iſt ſchon nicht mehr jezt, und will ich dieſen neuen Moment faſſen, ſo iſt er ſchon wieder ein anderer — „der Alles gebärende und ſeine Geburten verſchlingende Chronos.“ Was uns nun an dieſe unendliche Linie der Zeit erinnert, das läßt uns die ganze Kürze und Kleinheit des einzelnen Daſeyns empfinden, und hieraus entſteht das Erhabene der Zeit. In dem ernſten Klange der mitternächtlichen Zwölfe wird uns die Ewigkeit gepredigt. Ein Menſchenleben ſinkt vor dieſer zur Spanne herab, und tauſend Jahre ſind vor Gott wie eine Nachtwache. Ein Menſch iſt in ſeinem Leben wie Gras, er blühet wie eine Blume auf dem Felde. Wenn der Wind darüber gehet, ſo iſt ſie nimmer da und ihre Stätte kennet ſie nicht mehr. Es könnte ſcheinen, daß es ſich hier um die Idee der göttlichen Ewigkeit, dieſer Kürze des menſchlichen Lebens gegenüber, handle. Allein wir ſind hier noch im Reiche der Natur-Erhabenheit; der wahre Begriff der Ewigkeit Gottes iſt der intenſivere, daß er als abſoluter Geiſt das Zeitliche als ein Moment in ſich hat und ſelber das Zeitloſe iſt. In der orientaliſchen Phantaſie dagegen wird die Ewigkeit Gottes in Naturform als unendliche Extenſion der Zeit äußerlich aufgefaßt, und nur von dieſer Seite kommt hier das göttliche Weſen in Betracht. Ins Schreckliche geht das Erhabene der Zeit beſonders über, nicht, wenn wir die Kürze unſers Lebens erwägen und die allgemeine Vergänglichkeit, denn dieſer Gedanke iſt neben allem Demüthigenden immer auch wieder wohlthuend, ſondern wenn wir uns ein einzelnes Leben gegen ſeine Natur dieſem Wechſel entnommen und an das Rad der unendlichen Zeit gekettet denken. Der ewige Jude, der nicht leben mag und nicht ſterben darf, den man niemals lächeln ſieht, iſt eine Vorſtellung, welche die innerſte Seele zuſammenſchnürt. Dieſer Widerſpruch eines endlichen Weſens mit der unendlichen Zeit, an die es doch als ſolches geſchmiedet ſeyn ſoll, iſt für das Gefühl entſetzlich. Die Vorſtellung endloſer Schmerzen, wenn ſie noch hinzutritt in dem Glauben an ewige Höllenſtrafen, iſt wegen des Leidenſchaftlichen und Pathetiſchen, was in ihr liegt, noch erträglicher. Erſcheint dieſe Ewigkeit der Strafe als ein Ausſpruch unabänderlicher Gerechtigkeit, ſo geſellt ſich der Schauer vor einer dunkeln Majeſtät hinzu, wie er die Pforte der Dante'ſchen Hölle mit ihrer geheimnißvollen Inſchrift umweht:

Ich bin der Weg ins wehevolle Thal,
  Ich bin der Weg zu den verſtoßnen Seelen,
  Ich bin der Weg zur Stadt der ew'gen Qual.
Mich ſchuf der Meiſter aus gerechtem Triebe,
  Ich bin der Weg der göttlichen Gewalt,
  Der höchſten Weisheit und der ew'gen Liebe.
Vor mir war nichts Erſchaffenes zu finden,
  Als Ew'ges nur, und ewig währ' auch ich.
  Ihr, die ihr eingeht, laßt die Hoffnung ſchwinden!

Das Zurücklegen des Raums in der Zeit endlich gibt uns die Anſchauung der Bewegung, die Bewegung aber offenbart die Kraft, und hier gelangen wir an den Punkt, wo das Erhabene der Natur in ſeinem vollſten Maaße erſcheint, nämlich als Wirkendes, Handelndes, — das Erhabene der Kraft, das dynamiſch Erhabene. Es iſt dieſe Form des Erhabenen die ergreifendſte, weil ſie ſich nicht blos an unſere Faſſungskraft, ſondern, wie Kant und Schiller ſchon gehörig unterſchieden haben, an unſer Widerſtandsvermögen wendet, und da uns dasjenige furchtbar iſt, was als Kraft gegen uns ſelbſt zerſtörend auftreten kann, ſo geht ſie am häufigſten in's Furchtbare über. Als Lufterſchütterung iſt die Bewegung häufig mit einem Klange verbunden; das Erhabene der Kraft iſt daher häufig, aber nicht immer, akuſtiſch, in den meiſten Fällen akuſtiſch und optiſch zugleich. Zum Erhabenen des Schalls gehört Tiefe des Tons, denn dieſe iſt im Reich der Töne ebenſo ſymboliſch bedeutend, als die Höhe für das Geſicht. Es verlangt ferner eine gewiſſe monotone Succeſſion der Töne, wie das räumlich Erhabene der Theile, und aus denſelben Gründen. Denn das gleichförmige Anhalten eines ſtarken und tiefen Tones verkündigt eine gewaltige Kraft, die in ſicherem Vorſchreiten keiner Abirrung unterliegt; findet dagegen ein Wechſeln und Abſpringen der Töne Statt, ſo vernimmt unſer Ohr mit jeder neuen Wendung eine neue und andere Kraft, deren keine für ſich bedeutend iſt. Ein Uebergang in verſchiedene Töne, Melodie, iſt nicht ausgeſchloſſen, ſelbſt ein plötzliches Hervorbrechen neuer verſtärkter Töne nicht, aber jene Uebergänge dürfen nichts Hüpfendes haben, und von dem erhabenen Grundtone qualitativ nicht zu ſehr abweichen. Beſonders ſtark wirkt auch das Eintreten regelmäßiger Pauſen zwiſchen die einzelnen Töne erhabener Art, was Burke (p. 230.) richtig, aber nicht vollſtändig daraus erklärt, daß jede Pauſe die Erwartung auf's Neue anſpanne. Es wirkt in dieſer Gattung nicht leicht etwas ſo melancholiſch erhaben, als der militäriſche Todtenmarſch auf der Trommel. Man muß aber zur Erklärung dieſer Wirkung ohne Zweifel den obigen Satz herbeiziehen, daß alles Erhabene ſowohl negativ, als poſitiv ſeyn kann. Der an ſich haltende, langſam in Pauſen fortſchreitende Ton kann ergreifender ſeyn, als der ohne Rückhalt ausbrechende, weil eine ſchlummernde Kraft, eine ſich zuſammennehmende, ihren Ausbruch dämpfende oft bedeutender erſcheint, als eine entfaltete.

Der Begriff des Erhabenen geht bei ſolchen langſam fortſchreitenden Tönen in den des Feierlichen über, das aber auch dem Auge in einer gleichmäßigen, langſamen Bewegung ſich kund thut. Uebrigens findet das eigentlich Feierliche nur da Statt, wo intelligente Weſen etwas geiſtig Bedeutendes durch erhabene Darſtellung, die den bezeichneten Charakter trägt, ehren.

Jener Dualismus in Beziehung auf das Erhabene des Schalls geht noch weiter. Der leiseſte Ton kann furchtbarer ſeyn, als ein Orkan, ein Kanonendonner, das Brauſen eines Waſſerfalls. Das leiſe Kniſtern eines Feuers, das als zerſtörende Flamme auszubrechen droht, das langſam und geräuſchlos, aber ſicher ſteigende Anſchwellen von überſchwemmenden Fluthen iſt furchtbar, ſchauderhaft das oft tonloſe Drehen von großen Maſchinen und Räderwerken, wenn wir uns vorſtellen, wie ſie den Lebenden, den ſie vielleicht nur am Saume des Kleides ergriffen, mit unfehlbarer Sicherheit hineinziehen und zermalmen werden. Nicht durch Toben und Brüllen, ſondern durch ein dumpfes Flüſtern kann uns der Schauſpieler, der einen Böſewicht darſtellt, am meiſten erſchüttern. Die größte Wirkung kann aber vollkommene Stille thun, bald mehr, indem ſie durch den Zuſammenhang, in welchem ſie eintritt, einen ruhig melancholiſchen Eindruck macht, wie in der ernſten Stille eines Heiligthums, wo jeder Laut des creatürlichen Lebens verſtummt, bald mehr, indem ſie mit der Vorſtellung einer im Hintergrund lauſchenden, drohenden Macht, welche ſo eben ausbrechen wird, verbunden uns Schrecken einflößt, wie die Stille vor einem Gewitter.

Derſelbe Dualismus iſt in dem Erhabenen der Kraft, ſofern es blos für das Auge iſt. Es ergreift der Anblick einer ungeheuern Wirkung, die aus einer ſcheinbar kleinen Urſache hervorgeht, noch ſtärker, als wenn Urſache und Wirkung einander entſprechen. Denn die Kraft erſcheint um ſo größer, je mehr ſie, auf ein kleines Gefäß beſchränkt, aus dieſem concentrirten Punkte ungemeine Wirkungen hervorzubringen vermag. Jupiter bewegt ſeine Augbraunen, und die Himmel donnern. Die bekannte Stelle: Gott ſprach: „es werde Licht, und es ward Licht,“ iſt ſowohl rhetoriſch erhaben wegen ihrer Kürze, daher ſie ſchon Longin anführt, als objectiv, wenn man ſich ihren Inhalt vergegenwärtigt. Kleine thieriſche und menſchliche Körper, die aber Großes vermögen, ſind furchtbar, wie namentlich die Zwerge in dem älteren Glauben der meiſten Völker, wobei freilich eine weitere Beziehung eintritt, nämlich die der Intelligenz, die man ſich gerne in umgekehrtem Verhältniß zum Körper dachte. Doch wurde auch dieſe hier mehr als eine zauberhafte Naturmacht vorgeſtellt. Napoleons Hütchen betrachten wir nicht ohne Ehrfurcht; denn dieſe unſcheinbare Zierde bedeckte das Haupt, in welchem Weltbezwingende Gedanken lebten.

Dieſe Beiſpiele gehen zum Theil nur auf Körper als ſolche, nicht auf Bewegungen, und doch wurde oben das Erhabene der Kraft in die Bewegung geſezt. Allein es war hierunter nicht blos eine wirkliche Bewegung verſtanden. Die Bewegung, die Thätigkeit iſt die Probe der Kraft; es reicht aber hin, ſie uns als eine mögliche vorzuſtellen, und der kräftige Körper erſcheint uns als eine Möglichkeit kräftiger Bewegung. Muskel, Knochen geben ihm den Ausdruck der Kraft; von dieſen kann aber der Begriff der Bewegung nicht getrennt werden. Wir faſſen die Naturkraft, das Leben überhaupt, unter dem Begriffe der Bewegung auf, und es gibt daher nicht leicht eine Stelle, welche ein reineres Exempel des Erhabenen der Natur darbietet, als die Erſcheinung des Erdgeiſts in Göthe's Fauſt. Der Geiſt des Planeten ſelbſt, der perſonifizirte Inbegriff ſeiner ſchaffenden Kräfte, vor dem das einzelne Weſen zum Wurme herunterſinkt, tritt hervor und ſchildert ſeine Thätigkeit in Worten, deren Kraft und Schwung eben darin liegt, daß ſie lauter Leben, Fortbewegung ſind.

In Lebensfluthen, im Thatenſturm
Wall' ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechſelnd Weben,
Ein glühend Leben,
So ſchaff' ich am ſauſenden Webſtuhl der Zeit,
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Sonſt liefert die orientaliſche Poëſie, die hebräiſche namentlich, glänzende Darſtellungen dieſer Gattung des Natur-Erhabenen. Man erinnere ſich nur z. B. der herrlichen Schilderungen des Pferds, des wilden Eſels, Einhorns, Leviathans, Behemoths aus dem Buche Hiob. Namentlich iſt das Urſprüngliche, Wilde, was ſich nicht zähmen, nicht zurechtbringen läßt, in dieſen Thieren mit voller Wirkung hervorgehoben. Die moſaiſche Religion ſteigt zwar zur Idee eines heiligen Gottes auf und ſchwingt ſich durch das Verbot: du ſollſt dir kein Bildniß machen, noch irgend ein Gleichniß u. ſ. w. über die Sphäre der Natur-Erhabenheit in den Mittelpunkt des vollen Erhabenen; aber auch dem heiligen Gott iſt der Charakter einer Naturmacht geblieben, er iſt der Zornige und Eifrige, und die Säulen des Himmels zittern und entſetzen ſich vor ſeinem Schelten. Es entſtanden durch dieſe zwei Seiten der Auffaſſung zwei verſchiedene Wendungen des Erhabenen. Bald verſchwindet alle irdiſche Kraft vor dem, der zu heilig iſt, daß man ein Bildniß von ihm mache, bald gilt ſie, aber als ſein Werk und als ſein Schmuck. Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn; Licht iſt ſein Kleid, das er an hat, er breitet den Himmel aus, wie einen Teppich.

In dieſem lezteren Falle wird das Erhabene zum Prächtigen; denn das Prächtige tritt ein, wenn das an ſich Werthvolle in einer verſchwenderiſchen Fülle zu keinem andern Zweck aufgehäuft und ausgebreitet wird, als ein Höheres zu verherrlichen. Man kann einem glänzenden Schmucke menſchlicher Umgebung und Kleidung einen bedeutenden Sinn gar nicht abſprechen, den Sinn, daß, was die Natur Koſtbares hat, dazu dienen muß, ihr edelſtes Geſchöpf zu verherrlichen, und es dem Geiſte als Diadem umzubinden. Der Schmuck verliert nur deßwegen dieſen ſchönen Sinn ſo leicht, weil die Menſchen die Sache gern umkehren, ſo daß die geſchmückte Perſon ſich ſelbſt als bloſes Accidens des Schmucks behandelt.

Unter der Kategorie der Bewegung erſcheint auch das Licht als erhabener Gegenſtand. Nicht an ſich, ſondern als kommendes und gehendes iſt es erhaben, indem es in ſeiner Ausbreitung und Bewegung als Kraft erſcheint. Die aufſteigende Sonne iſt ein majeſtätiſches Schauſpiel, und man ſtellt ſich dieſe mächtige Bewegung gerne auch akuſtiſch vor.

Die Sonne tönt nach alter Weiſe
In Bruderſphären Wettgeſang,
Und ihre vorgeſchrieb'ne Reiſe
Vollendet ſie mit Donnergang.

Die ruhig im Mittag verweilende Sonne wird nur dem erhaben erſcheinen, der ſie als die in jedem Augenblick ihr Licht verbreitende betrachtet. Der Eindruck eines

Sonnen-Untergangs ſcheint zuſammengeſezter Natur zu ſeyn. Es kommt nämlich hier etwas von dem Erhabenen der unendlichen Ausdehnung hinzu; denn unſere Phantaſie wandert mit der hinabſinkenden Sonne weiter in unbekannte Regionen.

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nachzuſtreben u. ſ. w.

Dieſer Eindruck wird eben wieder durch die ſcheinbare Bewegung der Sonne in Verbindung mit dem Erhabenen der räumlichen Ausdehnung hervorgebracht. Der Blitz durch ſeine Plötzlichkeit iſt furchtbar.

Wie jedoch im Gegenſatze gegen den Schall die Stille, gegen große Körper kleine, ſo iſt allerdings im Gegenſatze gegen die Bewegung auch die Ruhe von beſonders erhabener Wirkung als ſich beherrſchende, in ſich ſichere Kraft. Das non plus ultra negativer Erhabenheit iſt, worin alles Leben verſchlungen wird, die Vernichtung alles Endlichen für ſich vorgeſtellt, der Tod. Er iſt der abſtracte Inbegriff des negativ Erhabenen der Natur. Der religiöſe Glaube hat dieſe Idee wieder poſitiv gewendet und als beſtimmtes Factum der Weltzerſtörung angeſchaut in dem erwarteten jüngſten Tage. Der Tod iſt ruhiges, einfaches Verſchwundenſeyn des Lebens: der jüngſte Tag ein Ausbruch aller Naturkräfte zu ihrer eigenen Zerſtörung.

So viel über die verſchiedenen Hauptformen des Natur-Erhabenen. Dieſe geſammte Sphäre kann nun eine neue Geſtalt bekommen, wenn das Natur-Erhabene phantaſtiſch aufgefaßt wird. Dann entſteht das Wunderbare. Die Idee, obwohl ſie in allem Erhabenen das Endliche überwiegt und ſeine Schranken hinter ſich läßt, offenbart ſich doch innerhalb der Natur auf eine geſetzmäßige Weiſe und ohne den Zuſammenhang des Univerſums zu durchbrechen. Im Wunderbaren dagegen wird eine unendliche Macht vorgeſtellt, welche phyſiſch wirkt, aber doch zugleich nicht phyſiſch. Denn ſie wirkt in der Natur, und doch gegen die Natur, tritt als Natur auf, und iſt doch mehr, als Natur. Ein Geſpenſt z. B. iſt ein Weſen aus einer unbekannten Welt mit einem Körper, vermöge deſſen es uns erſcheinen kann. Dieſer Körper hat aber diejenigen Eigenſchaften, die eben den Körper zum Körper machen, Schwere, Taſtbarkeit u. ſ. w. nicht. Er iſt alſo ein Körper, der kein Körper iſt. Ebenſo verhält es ſich mit dem Körper der Engel, welcher beliebig erſcheinen und verſchwinden kann, demnach ebenfalls eine contradictio in adjecto iſt. Dieſer Widerſpruch, ſo leicht er von dem Verſtande durchſchaut wird, iſt, wenn er als Bild vor die Phantaſie tritt, von ungeheurer Wirkung. Das Wunderbare geht am Leichteſten in's Furchtbare über. Das Furchtbare beſteht in einer unſerem Widerſtandsvermögen überlegenen gewaltigen Kraft, deren Erſcheinung die Idee eines möglichen Kampfes, in dem wir erliegen müßten, für uns mit ſich führt. So lange jedoch dieſe Erſcheinung noch in den Schranken der Natur bleibt, können wir doch irgendwie ein Entkommen als möglich denken; aber gegen das Wunderbare haben wir keine Waffe. Das Geſpenſt hat einen Körper, mit dem es uns mißhandeln, der aber von dem unſrigen nicht verwundet werden kann, weil er ebenſoſehr wieder kein Körper iſt. Dies iſt ſchauderhaft; das Wunderbare als ein Zerſtörendes iſt das Schauderhafte. In der Kunſt iſt es beſonders mit Erfolg angewandt worden, um die ſittliche Ordnung gegen die Willkühr des Subjects zu retten. Der Geiſt des Ermordeten ſteigt hervor und ſchüttelt ſeine blutigen Locken; die Marmorſtatue tritt mit ſchwerem Schritte in das Haus des Lebendigen und ſchleudert den Frevler, den die menſchliche Gerechtigkeit nicht erreichen konnte, den Rachegeiſtern entgegen. Auch ohne furchtbarer Natur zu ſeyn, hat das Wunderbare immer auf den erſten Anblick etwas Unheimliches; übrigens kommt es auf die Grund-Idee an, von welcher getrieben die Phantaſie etwas Wunderbares erſinnt *), ob hierauf ein mehr ſanfter und verſöhnender Eindruck folgt. Dies iſt z. B. in der Vorſtellung einer Engels-Erſcheinung, einer Theophanie der Fall. Wir ziehen die Schuhe aus und werfen uns auf unſer Angeſicht; aber eine gütige Stimme ſpricht aus dem brennenden Dornbuſche.

Von den Wundern Jeſu werden wir an einer anderen Stelle ſprechen müſſen (denn in's äſthetiſche Gebiet gehören ſie). Sie ſind Handlungen, die aus dem Willen eines Subjects hervorgehen, und hängen daher mit einer Erhabenheit anderer Art zuſammen, zu welcher wir jezt übergehen müſſen.

---

*) Ich ſetze hier als zugegeben voraus, daß das Wunder in der ſtrengen Bedeutung des Worts nur in unſerer Phantaſie wohnt. Relative Wunder, nämlich das Heraustreten unbekannter Naturkräfte, wie im Somnambulismus, machen allerdings auch den Eindruck des Wunderbaren, aber nicht den ungemeinen und großartigen, den ein im Dienſte religiöſer oder ſittlicher Ideeen von der Phantaſie erſonnenes abſolutes Wunder hervorbringt. Schöne Bem. über das Wunderbare ſ. Solger, Vorleſ. p. 153—156.

Es läßt ſich nämlich nicht verkennen, daß das geſammte Erhabene der Natur nur ſcheinbar ein ſolches iſt. Es kündigt ſich eine Unendlichkeit an, aber keine wahre. Denn „das werden wir bald inne, daß der Natur im Raume und in der Zeit das Unbedingte, mithin auch die abſolute Größe ganz abgehe“ (ſ. Kant Kr. der äſth. Urtheilskr. die allg. Anm. nach §. 29.). Es gibt in der geſammten Natur nur relative, comparative Größen. Jede Größe iſt beziehungsweiſe klein, und jedes Kleine beziehungsweiſe groß. Zuerſt ſind wir in Beziehung auf den erhabenen Gegenſtand ſelbſt immer in einer Täuſchung; denn nur durch eine Zuthat unſerer Phantaſie erſcheint uns dieſer unbegränzt. Allein dies iſt nicht die einzige Täuſchung. Mag uns der Gegenſtand mit Recht oder Unrecht an ein Unendliches erinnern: wenn nur dieſes ein wirklich Unendliches wäre. Allein die Natur hat nur diejenige Unendlichkeit, welche Hegel die ſchlechte nennt. Als Ausdehnung in Raum und Zeit iſt ſie ein unendliches Außereinander von Einzelnen, deren keines für ſich groß iſt, und die doch zuſammen kein Ganzes bilden, weil die Linie eine unendliche iſt. Wo wir eine innere Einheit in der Natur, ein abgeſchloſſenes Ganze finden, da tagt auch bereits der Geiſt, da fängt die Natur bereits an, jenem Gipfel ſich zu nähern, auf welchem ſie mehr als Natur wird. Aber auch als unendliche Macht aufgefaßt hat die Natur nur eine bedingte Erhabenheit und Gott iſt ſehr mangelhaft vorgeſtellt, wenn er nur als Allmacht gedacht wird. Denn wir wiſſen wohl, daß es im Menſchen etwas gibt, woran jede phyſiſche Macht ſcheitert; er darf ſich deſſen nur erinnern, und es wird ihm keine Naturgewalt mehr groß erſcheinen, —

ein Gefühl, das Göthe's Prometheus ſo impoſant ausſpricht. Kant (§. 26.) drückt ſich ſo aus, daß wir der Welt als bloßer Erſcheinung die Idee eines Noumenons als intelligibles Subſtrat unterlegen, um ſie erhaben zu finden. Wir werden auf dieſe Wendung noch einmal zurückkommen, wenn vom ſubjectiven Eindruck des Erhabenen die Rede ſeyn wird; dies auf jeden Fall iſt darin richtig ausgedrückt, daß wir nur durch eine Unterſchiebung die Natur erhaben finden.

Es gibt aber eine Größe, die nicht blos relativ iſt, ſondern durch Vergleichung mit jeder Naturgröße nur gewinnen kann; eine Größe, die nicht durch unendliche Extention in Raum und Zeit oder die Gewalt ſinnlicher Bewegung, ſondern durch Ueberlegenheit über alle dieſe Größen groß iſt. Dieſe Größe iſt der ſelbſtbewußte Geiſt im Menſchen. Das Ich iſt der Punkt, in welchem das unendliche Außer- und Nebeneinander der Dinge zu einfacher Idealität aufgehoben iſt. Hier iſt erſt ein wahres Ueberwiegen der Idee über das Sinnliche, da deſſen geſammte Vielheit in dieſe freie, ſich ſelbſt bewegende Einheit verſchlungen iſt. Ehe wir eintreten, mögen nur gewiſſe Arten von Erhabenheit erwähnt werden, die zwiſchen dem Erhabenen der Natur und des Subjects in der Mitte liegend uns am paſſendſten den Uebergang von Einem zum Andern vermitteln. Es ſind Producte menſchlicher Kraft und Geſchicklichkeit, die, wenn ſie vollendet ſind, als ſelbſtſtändige Werke exiſtiren und ſo den Naturerſcheinungen gleichen, aber, indem ſie zugleich ihren Urſprung, den Geiſt, verrathen, eine höhere Achtung, als erhabene Naturgegenſtände, uns ablocken; große Gebäude, Schiffe u. dergl. Ferner

Naturwirkungen durch menſchliche Kräfte, wie der Krieg u. ſ. w. Macht und Reichthum halten ebenfalls zwiſchen bloſer Naturgröße und menſchlicher eine Mitte, indem ſie in Naturgegenſtänden und Naturwirkungen beruhen, denen aber der Stempel des menſchlichen Willens aufgedrückt iſt. Mehr ſchon erinnert an ſittliche Würde, hohes Amt, Anſehen, wenn es etwa namentlich in der äußeren Perſönlichkeit der beſitzenden Perſon ſeinen Ausdruck findet. „Jeder Zoll ein König." Auch Geſchlecht und Alter, ſofern der phyſiſche Ausdruck auf ein Sittliches deutet, gehört hieher. Die Mannheit iſt erhaben im Gegenſatze gegen die Anmuth des Weiblichen, das hohe Alter ehrwürdig im Gegenſatze gegen die unreife Jugend.

2.

Das Erhabene des Subjects.

Dieſes beſteht alſo in der Freiheit des ſelbſtbewußten Geiſtes, der alles blos Relative und Beziehungsweiſe der äußeren Natur aufgehoben zu einer einfachen, ſich ſelbſt bewegenden Einheit in ſich ſchließt. Der ſubjective Geiſt kommt jedoch in der Aeſthetik nur als Wille in Betracht; als reine Intelligenz iſt er nicht äſthetiſch, weil er nicht handelt, nicht in die Erſcheinung tritt, ſondern in ſich ſelbſt verſchloſſen bleibt. Nur ſofern ſie in den Willen übergeht und ſich durch Werke kund gibt, oder in der äußeren Erſcheinung des Menſchen ihren Ausdruck hat, gehört ſie hieher, kann alſo keine beſondere Betrachtung in Anſpruch nehmen.

Daß, wie alles Erhabene, ſo auch dieſes einer gewiſſen Dunkelheit bedarf, bedarf kaum einer wiederholten Auseinanderſetzung. Jede pſychologiſche Zergliederung und Zerlegung in einzelne Motive macht eine Handlung zu etwas Bedingtem und hebt ſomit ihre Erhabenheit auf. W. Schlegel erinnert in dieſer Beziehung daran, welchen Vorſprung die griechiſchen Tragödien-Dichter dadurch hatten, daß ihre Heroën einer mythiſchen Vorzeit angehörten, wo man nur große Lichter und Schatten ſah. Die Weltgeſchichte verliert durch blos pragmatiſche Behandlung an Erhabenheit und gewinnt an ſolcher durch Zurückführung auf abſolute Entwicklungsgeſetze; denn die pragmatiſche Behandlung läßt Alles als bedingt, die leztere das Geſammte der Entwicklung als unbedingt erſcheinen. Der Hiſtoriker, verſteht ſich, muß beide Seiten vereinigen, der zweite Standpunkt muß ihn wenigſtens als Tact und Intuition, wenn auch nicht als philoſophiſcher Begriff leiten.

Für die Eintheilung des ſubjectiv Erhabenen iſt nun wieder vonnöthen, den Dualismus des Erhabenen uns zu vergegenwärtigen. Es gibt eine poſitive und negative Erhabenheit des Subjects: jene, wenn es energiſch handelnd auftritt, dieſe, wenn es leidet, aber im Leiden ſeine Freiheit bewährt. Schiller hat die leztere Form das Pathetiſche genannt, und nach dem Standpunkte der Kant'ſchen Moral dieſe Eine Seite zum Gegenſtande verſchiedener Unterſuchungen gemacht. Die Macht des Geiſtes zeigt ſich allerdings in ihrer ganzen Größe, wenn er den Affect überwindet, aber ſie zeigt ſich auch dadurch, wenn ſein Wille und ſein Affect in bejahendem Verhältniſſe zu einander ſtehen. Affect, Leidenſchaft ſtehen keineswegs blos in einem Verhältniſſe des Gegenſatzes gegen die höhere menſchliche Natur; ſie ſind ebenſo ſehr geflügelte Boten und Vollſtrecker ihrer Befehle. Ich ziehe es vor, dieſe affirmative Form der Leidenſchaft das Pathetiſche zu nennen, da Pathos doch häufiger in dieſem Sinne genommen wird.

Erſte poſitive Form des ſubjectiv Erhabenen, das Pathetiſche. Man kann es auch das heroiſch Erhabene nennen. Es gehören hieher alle diejenigen Affecte, welche die Stärke des Willens nicht hindern, ſondern offenbaren, und welche man, da es in ihrer Natur liegt, durch Hinderniſſe erzeugt und gegen Hinderniſſe gerichtet zu ſeyn, unter dem Namen des edleren Zorns zuſammenfaſſen kann. Kant nennt ſie Affecte der wackeren Art, und verſteht unter dieſem Ausdrucke diejenigen Affecte, welche das Bewußtſeyn unſerer Kräfte, jeden Widerſtand zu überwinden, rege machen. Jeder Affect dieſer Art, ſagt er, iſt äſthetiſch erhaben, z. B. der Zorn, ſogar Verzweiflung, nämlich die entrüſtete, nicht die verzagte. (Anm. nach §. 29.) Man könnte es nach einem Ausdruck Longins (Sect. 8, 1.) τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος nennen, der bei ihm freilich nur eine rhetoriſche Eigenſchaft bezeichnet. Ohne dieſen energiſchen Affect läßt ſich ſchon in kleineren Kreiſen der Thätigkeit wenig durchſetzen, da er allein Luft zu machen weiß, wenn Trägheit, Hinterliſt, die Verwicklungen des lahmen Zufalls ein Ding in's Stocken bringen. Die Weltgeſchichte im Großen aber hat einen mächtigen Hebel in dieſem Zorne, der einem energiſchen Wollen erſt den rechten Nachdruck gibt, und heroiſche Individuen waren von jeher mit dieſer Kraft ausgeſtattet. Das Wollen der Heroën iſt ihre Natur, kein Kampf gegen ihre Natur; ebendeswegen iſt es auch kein blinder Zorn, worin der Geiſt ſeinen Zweck verliert, ſondern es iſt nur die energiſche Zweckthätigkeit ſelbſt, daher Herrſcher, Kriegshelden, große practiſche Naturen jeder Art dieſes „eiferartige“ Weſen niemals entbehrt haben. Selbſt auf dem Gebiete des nach innen arbeitenden Geiſtes braucht man ſolche Leute. Luther war ganz von dieſem Zorne beſeelt, und es iſt anerkannt, daß er ohne dieſes Herausfahren ſeinen Zweck nicht durchgeſezt hätte. Man darf ſich aber dieſes Pathos keineswegs nur als heftigen Ausbruch vorſtellen; es begleitet einen heroiſchen Charakter als eine zu ſeiner Natur gehörige Schwungkraft und Wärme auch da, wo es ſich nicht durch eine beſondere Aufwallung bemerklich macht; nur da und dort, wo die Hinderniſſe ſich häufen, ſchlägt es als helle Flamme heraus. Schillers Wallenſtein hat dieſes nachdrückliche Weſen immer an ſich, aber das volle Pathos entladet ſich erſt, da es ganz Nacht um ihn iſt, in dem Monolog „Du haſt's erreicht, Octavio u. ſ. w.“

Es kann auch innerhalb des Pathetiſchen ein Erhabenes der Ruhe von einem Erhabenen der Bewegung unterſchieden werden, wie wir dies nachher im negativ Erhabenen werden unterſcheiden müſſen. Dieſe Ruhe iſt jedoch von derjenigen wohl zu unterſcheiden, welche wir in dieſer zweiten Form aufſuchen werden. Es iſt die Ruhe der drohenden, nicht der beherrſchten Leidenſchaft, es iſt die Stille vor dem Gewitter. Marius auf den Ruinen von Carthago vereinigt beides, die Ruhe der Sammlung, von der hier noch nicht die Rede iſt, und die Ruhe des drohenden Kraftgefühls. Ein herrliches Beiſpiel gibt das Nibelungen-Lied in der 29. Aventiure, wo Hagen mit Volker, das Schwert des erſchlagenen Sigfried über die Beine gelegt, vor dem Hauſe ſizt, vor Chriemhilden nicht aufſteht, und eine Schaar gewaffneter Hunnen durch ſeinen bloßen Anblick zurückſchreckt. „Do ſazen unervorhte die zwene degene gemeit.“

Dieſe Kraft der menſchlichen Natur, wonach der Wille die Gewalt des Affects als ſein Werkzeug mit ſich vereinigt, iſt es, wodurch auch das Böſe erhaben wird. Es bewährt ſich im Böſen dieſelbe Freiheit des Subjects, die wir auch im Guten bewundern, und die äſthetiſche Wirkung wird durch den veränderten Zweck zwar anders modificirt, aber keineswegs geſchwächt. Ja ſie ſteigt mit dem Grade und der Conſequenz des Böſen, und eine vollendete Empörung gegen Gott, wie bei Prometheus und dem Fauſt der Volksſage, ſind äſthetiſch ergreifender, als die ſchönſte Energie des Guten. Der Grund hievon iſt, daß das Gute aus dem Inhalte ſeines Wollens Kräfte und Muth ſchöpft, daß es vom guten Gewiſſen unterſtüzt, genährt iſt; das Böſe aber hat keinen Inhalt, als das abſtracte Ich, es iſt alſo durch kein wohlthuendes Bewußtſeyn eines guten Zwecks unterſtüzt, daher ſeine Kühnheit und Verwegenheit weit unvermiſchter, als die Tapferkeit des Guten in die Augen fällt. Freilich muß, wenn dieſer Eindruck feſtgehalten werden ſoll, der ganze innere Widerſpruch eines ſolchen Wollens etwas verdeckt werden, ſonſt lachen wir. Menſchliche Bosheit, auch die höchſte, kann daher immer erhaben erſcheinen, weil ſie nie ganz frei von Illuſionen iſt; allein der Satan, der das abſolut Verkehrte mit dem abſoluten Bewußtſeyn dieſer Verkehrtheit verfolgt, iſt komiſch, und zwar nicht nur für den Betrachtenden, ſondern auch für ſich ſelbſt müßte er es ſeyn, wenn es einen geben könnte. Uebrigens unterſcheidet ſich das

Pathos des Böſen, wie das des Guten in ein ausbrechendes und in ein ſcheinbar ruhiges. In dieſer Geſtalt gewinnt es erſt ſeine ganze Furchtbarkeit, und ſie iſt ihm beſonders adäquat, weil die Metaphyſik des Böſewichts gewöhnlich auf der Kälte eines einſeitigen Verſtandes beruht. Die ſtärkſte Wirkung wird in der dramatiſchen Poëſie dadurch namentlich hervorgebracht, daß dieſe arge Selbſtbeherrſchung der Unbefangenheit und argloſen Größe des heroiſchen Pathos gegenüber geſtellt wird. Dagegen dürften ſich die Schauſpieler merken, daß die Kälte und Ruhe des Böſewichts doch nur eine ſcheinbare, daß etwas Unſtetes und Wildes von dem inneren Widerſpruch, der im Böſen liegt, unzertrennbar iſt; gewöhnlich wird der im Allgemeinen richtige Grundſatz, daß der Böſewicht kalt und ruhig darzuſtellen ſey, zu einſeitig feſtgehalten; die irre Flamme muß immer unter der Oberfläche durchleuchten.

Indeſſen iſt das pathetiſch Erhabene allerdings nicht das ganze Erhabene des Subjects. Gerade wie ſich das ideale Moment im Schönen dadurch bewähren muß, daß es dem ſinnlichen über den Kopf wachſend das Erhabene erzeugt, ſo muß ſich die Freiheit dadurch bewähren, daß ſie mit dem Affecte ſich entzweit und in dieſer Entzweiung ſich dennoch erhält. Der Geiſt offenbart ſich durch die Energie der Leidenſchaft doch mehr erſt in ſeiner Verwandtſchaft mit Naturkräften, er gleicht dem Erhabenen eines Meerſturms, aber erhabener, als der Meerſturm, iſt der ernſte Pilot, der beſonnen durch die empörten Wogen das Steuer dreht. Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus, vir fortis cum mala fortuna compositus. Es entſteht uns ſo die

Zweite, negative Form des ſubjectiv Erhabenen. Während das Pathetiſche einfach iſt, hat dieſes zwei Seiten, nämlich auf der einen die Verſuchung des Subjects zu niederſchlagenden oder unſittlichen Affecten, auf der andern die im Kampf mit dieſer Verſuchung ſich offenbarende ſittliche Kraft des Willens. Die Darſtellung dieſer Erſcheinung war Schillers Lieblingsgegenſtand in ſeinen äſthetiſchen Abhandlungen, vergl. beſonders: Ueber das Pathetiſche, und: Ueber die tragiſche Kunſt.

Eine doppelte Wendung kann auch dieſe Gattung des Erhabenen wieder nehmen. Entweder wir ſehen den Kampf des Willens gegen weichliche Affecte erſt entſtehen, oder wir ſehen dieſe bereits beherrſcht, ſehen den Sieg über die Leidenſchaften als ruhigen Zuſtand, der dem Subjecte zur anderen Natur geworden iſt. Dort haben wir das negativ Erhabene des Subjects in der Bewegung, hier in der Ruhe. Jenes Erhabene in der Bewegung muß uns nun den Aufruhr der menſchlichen Seele mit voller Kraft zeigen und unſere ganze Sympathie aufrütteln, aber dieſe durch die Achtung veredeln, die uns für die Menſchenwürde eingeflößt wird. Der Act, durch welchen dieſe ihre Oberhand über unwürdige Affecte behauptet, tritt entweder als beſtimmter Moment mit Schärfe ausdrücklich hervor, oder er zieht ſich als ſtille Macht durch das Leiden ſelbſt hindurch: das Erſtere kann man die männliche, das Zweite die weibliche Erhabenheit im Kampfe nennen. Der männliche Wille wird häufiger ſich gegen leidende Affecte im Sturmſchritt aufmachen, ſo daß das negativ Erhabene in das Pathetiſche übergeht, indem der Kampf gegen die Feigheit ſelbſt wieder als Leidenſchaft auftritt, wie im zweiten Theil Heinrichs IV. bei Shakespeare, wo Northumberland von Krankheit geſchwächt, durch die Nachricht von ſeines Sohnes Tod erſchüttert, die Krücke, die Binde wegſchleudert, die kranken Glieder dreifach ſtärker fühlt und im wilden Trotze Himmel und Erde zum Kampfe herausfordert. Es iſt dies eine wahre Muſterſtelle für die Erhabenheit. In andern Fällen wird der männliche Wille als kalte und ruhige Selbſtbeherrſchung auftreten, aber auch in dieſer Ruhe von dem weiblichen noch ſehr verſchieden ſeyn, der ſich weniger ſchämt, den niederſchlagenden Affect in Thränen und Klagen ausbrechen zu laſſen und ſich dann durch ſtille, ſanfte Ergebung bewährt. Durch dieſe weibliche Geſtalt des Leidens — das natürlich am rechten Ort auch die männliche Natur nicht verunſtaltet, wie z. B. die ſanfte Ergebung des Oedipus am Ende ſeiner Laufbahn — entſteht namentlich das Rührende, das aber in der Kunſt ſehr behutſam angewandt werden ſoll. Zu hüten hat ſich nämlich der Dichter vor Allem, daß er es nicht an der unrechten Stelle anwendet. Wallenſteins Schmerz um Max Piccolomini in der Einſamkeit der Nacht iſt rührend und an der rechten Stelle: aber im kritiſchen Momente der Trennung von ihm wäre er an der unrechten. Sodann iſt die Hauptſache, daß ſich der weiche Affect des Leidens nie bis dahin verirre, daß man in dieſem Zerfließen der Empfindung gar keine Willenskraft mehr unterſcheiden könnte. In dieſem lezteren Fall wird die Kunſt niedrig und gemein, und iſt nichts, als eine an unſerem Thränenſack arbeitende Pumpe. Schmelzende und zärtliche Affecte, welche Kant nicht ohne großes Mißtrauen (Anm. nach §. 29.) auch erwähnt, fallen in das Gebiet des Anmuthigen, das in einer ausführlicheren Behandlung als Seitenbegriff des Schönen zu erörtern iſt; nicht an ſich, ſondern nur, wenn ſie in eine Colliſion mit ſittlichen Aufgaben treten, und ſomit ein Kampf entſteht, fallen ſie unter den Begriff des Erhabenen.

Das ſubjectiv Erhabene als ruhiger Zuſtand ohne Kampf iſt die Würde. Sie iſt die zur anderen Natur gewordene Beherrſchung des Affects; ein Thema, in deſſen Erörterung der Schiller'ſche Standpunkt ſeinen ganzen Glanz zeigen konnte, wie denn anerkannt iſt, daß Schiller die Würde in ihren lezten Gründen beſſer erklärt hat, als die Anmuth. Der Wille, welcher die Leidenſchaften an ſicherem Zügel hält, darf übrigens nicht gedacht werden als ein allgemeines, abſtractes Weſen, ſondern es muß ein beſtimmter Wille ſeyn, der eine Idee, einen Lebenszweck zu ſeinem Gehalte hat, ein Charakter. Die abſtracte Würde, welche außerhalb des Zuſammenhangs wirklicher bedeutender Lebensverhältniſſe ihr ſtrenges Antlitz behält, wird leicht komiſch, wie ſich denn davor die Würde überhaupt zu hüten und lieber durch eigenes Lachen, durch ein desipere in loco dem fremden Lachen zuvorkommen muß. Doch dies zu verfolgen iſt hier nicht der Ort; ich wollte nur vorläufig einmal an die Perſpective erinnern, die ſich vom Erhabenen in's Komiſche darbietet. Gegen die obige Eintheilung könnte eingewandt werden, daß auch die ruhige Größe eines würdigen Charakters ſich nur erkennen laſſe, wenn ſie veranlaßt ſey, ſich kund zu thun, wenn alſo eine Urſache des Leidens eintrete; und ſo zerfließe der Unterſchied der Würde, oder des negativ Erhabenen in der Ruhe von dem negativ Erhabenen in der Bewegung. Allein die

Würde wird ſich auch im wirklichen Leiden von dem lezteren noch gehörig dadurch unterſcheiden, daß die Affecte wenigſtens in keinen ſichtbaren Aufruhr gerathen; überdies aber hat ſie auch ohne Kampf ihren Ausdruck in der ganzen Geſtalt, Geberde, Rede. — Der Unterſchied der Würde von dem poſitiv Erhabenen in der Ruhe iſt ſchon oben hervorgehoben.

Schiller (Ueber d. Pathet.) unterſcheidet ebenfalls eine negative und poſitive Seite, nämlich ein Erhabenes der Faſſung und ein Erhabenes der Handlung, welches leztere jedoch nicht mit dem zuſammenfällt, was wir oben als pathetiſch Erhabenes der Bewegung aufführten, da Schiller auch hier nur an einen Kampf gegen die Affecte denkt. Mit dieſer Diſtinction ließe ſich unſer negativ Erhabenes der Bewegung noch bereichern, wie denn überhaupt noch unendliche Modificationen in den einfachen Grund-Unterſcheidungen eintreten können, welche die Wiſſenſchaft nicht weiter verfolgen kann. Das Erhabene des Subjects iſt jedoch einfacher und bedarf einer kürzeren Erörterung, als das der Natur. Nicht deswegen, weil es wenigere Arten befaßt, vielmehr beginnt erſt in der geiſtigen Welt die rechte Mannigfaltigkeit und Complicirtheit der Verhältniſſe. Aber die einfachen Grund-Elemente ſind klarer, weil hier eine wirkliche Erhabenheit Statt findet und nicht unterſucht werden muß, was Alles dazu nöthig ſey, bis der Eindruck des Erhabenen entſtehe. Sodann treten innerhalb dieſer einfachen Grund-Elemente unendliche Verſchiedenheiten ein, aber dieſe ſind wegen des Reichthums der ſittlichen Welt ſo mannigfaltig, daß man weit weniger verſuchen kann, ſie aufzunehmen und zu rubriciren, als die im Erhabenen der Subſtanz.

Auch das Erhabene des Subjects kann bald in naturgemäßer, bald in phantaſtiſcher Form auftreten. Seine wahre Größe liegt darin, daß es eine Ueberlegenheit des Geiſtes über die Natur offenbart. Dieſe Ueberlegenheit beſteht aber nicht in einer Aufhebung der Naturgeſetze, ſondern in einer Leitung derſelben, wobei ſie in ihrer Ordnung keineswegs geſtört werden. Die Phantaſie kann jedoch den Satz, daß der Geiſt über die Natur Macht hat, auch ſo auffaſſen, als könne er innerhalb der Naturgeſetze wie eine Naturmacht wirken und die gewöhnlichen Naturgeſetze durchbrechen und aufheben, wodurch etwas entſtehen ſoll, das zugleich ein Natur-Ereigniß und zugleich ein ſittliches Factum iſt, indem es die unmittelbar phyſiſch wirkende ethiſche Kraft darſtellt. Dies iſt die Zauberei, die von großem äſthetiſchem Effect ſeyn kann. Der Volksglaube erklärt ſie aus einem Bunde mit dem Teufel, indem er dieſe Alteration der Natur zu egoiſtiſchen Zwecken ausgeübt ſich vorſtellt; dem Religionsſtifter ſchreibt er aber dieſelbe Macht über die Natur zu, ohne ſie Zauberei zu nennen, weil der Zweck gut und die Kraft göttlich iſt. Der andere Unterſchied, daß der Zauberer Formeln und eine Art von Mitteln anwendet, während der religiöſe Wunderthäter nur ſeinen Willen ausſpricht, iſt nicht von Belang, denn die eigentliche Meinung iſt auch dort, daß der bloße ausgeſprochene Wille über die Natur unmittelbare Macht habe, daher auch die angewandten Mittel durch ihre aberwitzige Geſtalt offenbaren, daß ſie keine Mittel ſind. Magiſch ſind alſo auch die Wunder des Religionsſtifters, denn der Glaube ſtellt ſich in denſelben ebenfalls ein queeres und ungeſetzliches Einbrechen des Willens in die Natur vor. Der Werth eines ſolchen Glaubens iſt ein äſthetiſcher.

Wir haben nun freilich eine Erhabenheit kennen gelernt, welcher wir eine wahre Größe nicht erſt unterſchieben dürfen und an welcher Kants Beſtimmung, ſofern ſie vom Erhabenen überhaupt gelten wollte, zu nichte würde. Aber mangelhaft iſt auch dieſe Form noch. Wir betrachteten hier den Geiſt in ſeiner ſubjectiven Exiſtenz; der Wille des Individuums hat aber, ſo gewiß er in ſeiner Wurzel abſoluter und göttlicher Natur iſt, doch immer einen einſeitigen, von verſchiedenen Seiten her modificirten und bedingten Charakter. Dieſe Schranken bedürfen keiner Auseinanderſetzung, da es die gemeine Erfahrung iſt, daß wir alle unſere Tugenden mit Einſeitigkeiten erkaufen. Am einleuchtendſten aber ſpringen ſie gerade in heroiſchen Charakteren hervor. Denn dies macht den Heros, daß ſein Wille von einer Idee ganz durchdrungen iſt, ohne daß er weiter fragt: warum? Daher alle durchaus practiſchen Naturen, die Helden am meiſten, eine gewiſſe Naivetät haben, in welche ſich theoretiſche Naturen, welche ſkeptiſch jede beſtimmte Idee mit der ihr gegenüberſtehenden vergleichen, nach entgegengeſezten Seiten hin billig ſeyn wollen und ſo die Friſche des Handelns verlieren, gar nicht hineinzuſetzen vermögen. Hamlet iſt eine ſolche ſkeptiſche Natur und erliegt daher an einer heroiſchen Aufgabe. Alles Beſtimmte iſt einſeitig; jeder Heros, jeder, der etwas recht will, iſt nach irgend einer Seite hin unbillig und ungerecht, und muß es daher auch erfahren, daß andere Rechte mit denſelben Anſprüchen ihm gegenüberſtehen *). Dies iſt die factiſche demonstratio ad hominem, daß die ſubjective Erhabenheit noch mangelhaft iſt. Es bezieht ſich zunächſt auf das poſitiv Erhabene des Pathos. Aber auch das negativ Erhabene bedarf einer Ergänzung, der Wille ſucht im Kampfe gegen den Affect einen höheren Anhaltspunkt und in der ſchönſten Kraft tritt uns daher dieſe Geſtalt des Erhabenen bei den Märtyrern des Glaubens entgegen. Hiemit ſind wir aber auch bereits über das ſubjectiv Erhabene zu einem höheren hinaufgeführt.

3.

Das Erhabene des abſoluten Geiſtes oder das Tragiſche.

Wahrhaft erhaben kann nur der Geiſt ſeyn, der die Beſtimmtheiten und Einſeitigkeiten des ſubjectiven Geiſtes — nicht neben oder außer ſich hat, ſondern — in ſich begreift und als die Macht über dieſe beſchränkten Geiſter ſie ebenſoſehr aus ſich hervorgeben, als auch an ihrer Unvollkommenheit und Relativität zu Grunde gehen läßt. Hiemit iſt bereits geſagt, daß wir uns den abſoluten Geiſt nicht als etwas Fixes und Starres, ſondern als flüſſig denken müſſen, als eine Macht, die ihre Allgewalt in einer Bewegung, in einem Prozeſſe, in einer factiſchen Dialektik offenbart. Dieſer Prozeß hat, wie alles Erhabene, eine poſitive und eine negative Seite: der abſolute Geiſt erzeugt die ſubjective Erhabenheit aus ſich, und ſchlingt

---

*) „Der Handelnde iſt immer gewiſſenlos, es hat Niemand Gewiſſen, als der Betrachtende.“ Göthe.

ſie in ſeinen Abgrund zurück. Wir laſſen hier dieſe Eintheilung ſchärfer hervortreten, als bei den bisherigen Formen des Erhabenen, weil hier die richtigſten Begriffe ſich an dieſen Unterſchied knüpfen.

Das poſitiv Tragiſche

beſteht darin, daß uns die ſubjective Erhabenheit, die wir bisher nur als ſolche betrachteten, in einem höheren Lichte als Ausfluß der göttlichen entgegentritt. Der Held iſt als menſchlich großer Charakter eine erhabene Erſcheinung, eine erhabenere, wenn wir ihn als Organ eines höheren Willens betrachten, und wenn er ſich ſelbſt als ſolchen anerkennt, der in göttlichem Auftrage handelt. Dies iſt es auch, was mit der Härte und Unbilligkeit ſeines energiſchen Durchgreifens verſöhnt. Es iſt eine alte Erſcheinung, daß große Männer einen gewiſſen Fatalismus zeigen. Auch Napoleon hätte nicht einſt ſagen können, daß die Kugel, die ihn treffen ſolle, noch nicht gegoſſen ſey, hätte er nicht das gefühlt, daß er der Vollſtrecker weltgeſchichtlicher Pläne ſey. Es pflegt ſich jedoch bei ſolchen Naturen dieſe höhere Anſicht nur mit einer gewiſſen inſtinctmäßigen Dunkelheit auszuſprechen, daher auch das Individuum ſelbſt, das ſie hegt, keineswegs ihr eine ſolche Anwendung gibt, daß ſie die Härten ſeines Charakters aufhöbe und läuterte. Deswegen genügt dieſe Ahnung einer Beziehung des Subjects auf ein abſolutes Ganze noch nicht, ſondern es muß das Subject die thatſächliche Erfahrung von der Einſeitigkeit ſeiner Beſtrebungen — ſeyen ſie noch ſo gut — machen. Der religiöſe Glaube hat es verſucht, die ſubjective Größe des menſchlichen und die abſolute des göttlichen Geiſtes in einem beſtimmten hiſtoriſchen Subjecte zuſammenfallen und einander decken zu laſſen, deſſen Leiden daher auch nicht als ein verdientes, ſondern als ein ſtellvertretendes aufgefaßt wird. Ob ſich dies vor der Vernunft halten laſſe, iſt hier nicht zu unterſuchen; es ſoll uns dieſe Idee nur vollends hinüberleiten zum negativ Tragiſchen, das einer weit ausführlicheren Erörterung bedarf. Im Gegenſatze gegen den Gottmenſchen nämlich erſcheint jede menſchliche Größe in einem ſchwankenden Verhältniſſe zu ihrer göttlichen Quelle. Sie iſt hiemit Schuldbehaftet, verfällt als ſolche dem negativen Prozeſſe des abſoluten Geiſtes und muß die Wahrheit, daß ſie nicht auf *ihre* Fauſt handle, dadurch erfahren, daß ſie an ihren Einſeitigkeiten erkrankt und zu Boden ſinkt.

Man kann zwar einwenden, daß das poſitiv Tragiſche auch ohne ſolchen Schmerz des Untergangs ſeine Sache, wenn ſie eine gute iſt, durchführen könne, und es gründet ſich hierauf das Drama mit heiterem Schluſſe, in welchem die gute Sache triumphirt. Allein auch ein ſolches Drama darf, wenn es ein wahres Kunſtwerk ſeyn will, ſeinem Helden nicht erſparen, daß er irgendwie den Zoll menſchlicher Beſchränktheit bezahle, und auch dann hat es nicht die geiſtige Tiefe, welche das Drama mit traurigem Schluſſe, die Tragödie, hat. Denn gerade je weniger auch die reinſte menſchliche Größe ſich der Schuld und dem Untergange entziehen kann, deſto leuchtender tritt die Größe des abſoluten Geiſtes hervor, wie wir denn bisher auf jeder Stufe fanden, daß die negative Seite im Erhabenen gewaltiger iſt, als die poſitive. Ihre Begründung wird dieſe Behauptung im Folgenden finden.

Das negativ Tragiſche, das Schickſal.

Schon durch den Uebergang, der uns ſo eben auf den gegenwärtigen Punkt führte, iſt eine Auffaſſungsweiſe des Schickſals abgeſchnitten, die aus der Kant'ſchen Philoſophie hervorging, und von welcher zuerſt Einiges zu bemerken iſt, damit ſie uns in ihrer weiteren Entwicklung nicht ſtöre. Wir kommen hiemit noch einmal auf die negative Seite des ſubjectiv Erhabenen zurück, aber nur, damit ein Verſuch derſelben, ſich hier noch einmal einzudrängen, abgewieſen werde. Man findet jene Anſicht namentlich bei Schiller (Ueber d. Grund d. Vergn. an trag. Gegſt. und Ueber d. trag. Kunſt) und bei Wilh. Schlegel (Vorleſ. über dram. Kunſt und Liter.) ausgeſprochen. Das Tragiſche beruht nach derſelben auf einem Kampfe zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit. Der Menſch bewährt ſeine geiſtige Freiheit im Widerſtande gegen die Verwicklung äußerer Umſtände, welche ſein ſinnliches Empfindungs-Vermögen ſchmerzhaft afficirt. „Eine geiſtige und unſichtbare Kraft kann nur durch den Widerſtand gemeſſen werden, welchen ſie einer äußerlichen und ſinnlich zu ermeſſenden Gewalt leiſtet. Die ſittliche Freiheit des Menſchen kann ſich daher nur im Widerſtreit mit den ſinnlichen Trieben offenbaren. Nur im Kampfe bewährt ſich das Sittliche, und wenn der tragiſche Zweck einmal als eine Lehre vorgeſtellt werden ſoll, ſo ſey es dieſe: daß, um die Anſprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdiſche Daſeyn für nichts zu achten ſey, daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müſſen.“ So Schlegel (2. Ausg. 1, 112 ff.); nicht anders ſezt Schiller das Weſen des Tragiſchen darein, daß eine Naturzweckmäßigkeit einer moraliſchen, oder auch eine moraliſche Zweckmäßigkeit einer andern, die höher iſt, aufgeopfert werde. In dem Grade, in welchem dieſes Opfer unſern ſinnlichen Gefühlen widerſtreite, erhebe es die moraliſche Luſt, die aus dem Sittengeſetze entſpringt. Schiller ſagt geradezu, ein Dichter, der ſich auf ſeinen Zweck verſtehe, werde das Unglück, das über ſeine Perſonen hereinbreche, nur durch den Zwang der Umſtände herbeiführen; das Mitleid ſey dann reiner, weil keine moraliſche Zweckwidrigkeit Statt finde. Namentlich ſchwäche es unſern Antheil, wenn ſich der Unglückliche durch eine unverzeihliche Schuld in ſein Verderben geſtürzt habe, wie Lear.

Es iſt wirklich nur aus dem damals noch verbreiteten Subjectivismus der ganzen Denkart zu erklären, wenn Männer, wie Schiller und Schlegel den Schickſalsbegriff ſo auffaſſen konnten; denn das leuchtet doch bei dem erſten Anblick einer wahren Tragödie ein, daß die Ehrfurcht, zu welcher ſie uns auffordert, nicht einer ſubjectiven Größe, nicht der Willenskraft eines Subjects im Widerſtande gegen Aeußeres, ſondern daß ſie etwas Höherem gezollt wird, welchem das, noch ſo heroiſche, Subject ſich unterordnen muß. Es iſt ja in Wahrheit nichts erhaben, als Gott, und nur deswegen fanden wir uns in dieſer Unterſuchung von einer Stufe zur andern höher getrieben, weil die früheren Stufen keine adäquate Betrachtung der Gottheit enthielten. Sofern aber dennoch auch in den früheren Stufen eine wirkliche Erhabenheit iſt, ſo iſt es bereits eine göttliche. Wir ſchauen Gott auf der erſten Stufe als allgemeine Subſtanz, auf der zweiten als Subject, jezt ſollen wir ihn als Einheit des allgemeinen Weſens und des einzelnen Geiſts, als das, was er in Wahrheit iſt, als abſoluten Geiſt kennen lernen. Eben hiemit leuchtet auch ein, daß die Macht, welcher die tragiſche Perſon unterliegt, nicht eine äußere ſinnliche Gewalt iſt. Der eigentliche Hebel des Tragiſchen wäre nach dieſer Theorie der Zufall: grundlos und ohne alles Verſchulden der tragiſchen Perſon verſchwört er ſich gegen dieſe, und indem ſie mit demſelben kämpft, gilt ſie uns ihre moraliſche Größe zu bewundern. Man vergl. hierüber die treffenden Bemerkungen von Solger. Nachgel. Schr. 2, 514. ff. Vorleſ. über Aeſth. 99. Zwar ſuchen Schiller und Schlegel die Verkettung der Umſtände, aus welcher das tragiſche Schickſal hervorgehen ſoll, auf eine tiefere Urſache zurückzuführen, indem dieſer ſagt, die Nothwendigkeit in der Tragödie dürfe keine bloße Naturnothwendigkeit ſeyn, ſondern müſſe jenſeits der ſittlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen, und jener, am reinſten ſey das Tragiſche, wenn unſere Unzufriedenheit über die phyſiſchen Leiden der tragiſchen Perſon ſich in das Bewußtſeyn einer teleologiſchen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliere. Es iſt hiemit zugegeben, daß wir etwas Ueberweltliches in der tragiſchen Verwicklung anerkennen ſollen; dieſe überweltliche Macht ſoll ſich aber nur auf die äußeren Umſtände erſtrecken, aus denen dem moraliſchen Helden, dem Fleiſchgewordenen, kategoriſchen Imperativ ein phyſiſches Leiden erwächst. In das Innere ſeines Geiſtes ſoll dieſe höhere Macht nicht hineinreichen, ſeine Größe ſoll nicht als Gabe dieſer höheren Macht, ſein Leiden nicht als ein Tribut ſeiner

Schwäche erſcheinen. Jenes Ueberweltliche beſitzt alſo blos die äußere Welt als ſeine Domäne, und da die Geiſterwelt nicht auch ihm angehört, ſo fällt der Geiſt außer daſſelbe, und es bleibt, conſequent vorgeſtellt, ſo wenig Schiller und Schlegel es Wort haben, eine unvernünftige Macht. Der Held leidet daher durch blinden, dumpfen Zufall; ſein Unglück iſt eigentlich eine Rohheit, welche die äußere Natur an ihm ausübt, und dies, weit entfernt, das eigentlich Tragiſche zu ſeyn, iſt vielmehr das Gegentheil deſſelben. Es fällt Jemand und bricht ein Bein, er muß eine ſehr ſchmerzhafte Operation aushalten, bei der er ſich jedoch ſtandhaft zeigt — dies wäre der wahre Stoff für eine Tragödie nach Schillers und Schlegels Theorie. Auf welch' engen Raum wird das Ueberſinnliche eingeſchränkt und wie unangenehm ſchnappt der ganze Satz ab, wenn Schiller (Ueber die Pathet.) ſagt: „Zweck der Kunſt iſt Darſtellung des Ueberſinnlichen, und die tragiſche Kunſt bewerkſtelligt dies dadurch, daß ſie uns — die moraliſche Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affects verſinnlicht."

Es gibt allerdings berühmte Tragödien, in welchen das, was man Zufall nennt, eine bedeutende Rolle ſpielt. Daß der Mann, welchem Oedipus begegnet, gerade ſein Vater iſt, dies können wir einen Zufall nennen; im Hamlet führt die zufällige Verwechslung der Rappiere am Ende die vollſtändige Kataſtrophe herbei. Auch die Erzählung Herodots, 1, 36. ff., wo durch den Zufall eines verfehlten Speerwurfes des Cröſus Sohn getödtet wird, hat eine tragiſche Färbung. Allein in allen dieſen Fällen hat der Zufall immer nur in einem ethiſchen Zuſammenhang, in Zuſammenhang mit menſchlichen Handlungen, mit Schuld und Strafe eine Bedeutung. Oedipus iſt unvorſichtig und reizt den Zufall, welchem nicht zu trauen er bereits durch Winke gewarnt klug genug ſeyn ſollte. Im Hamlet iſt die Verwechslung der Rappiere ebenfalls nur in ihrem ethiſchen Zuſammenhange von Bedeutung. Laertes und der König haben abſichtlich einen derſelben geſchärft und vergiftet; daß in der Hitze des Fechtens eine Verwechslung Statt finden könne, lag für ihre Berechnung zwar nicht nahe, doch gehört es als möglicher Fall unter die für ſie ſelbſt vorausſichtbaren Folgen ihrer Argliſt; ſie fordern alſo den Zufall heraus, ſie reizen ihn, und der Pfeil kehrt ſich gegen den eigenen Schützen, die Schlinge, die ſie dem Hamlet legten, fängt dieſen, aber auch die Jäger. Dies iſt etwas ganz Anderes, als wenn man ſagt, ein zufälliges Leiden, das blos in der äußeren Natur liege, blos phyſiſch ſey, offenbare im Tragiſchen die Größe der ſittlichen Natur. Dieſes Leiden ſoll ebendeswegen auch ein unverſchuldetes ſeyn, und hiefür eben ließe ſich wieder Hamlet anführen, indem es den Anſchein hat, daß er ganz unſchuldig jener Argliſt unterliege. Allein ganz unſchuldig iſt er nicht, ſondern ihn reißt das Gericht, das über die Schuldigen ergeht, mit in den Abgrund, weil er der Vollſtreckung deſſelben, die ihm übertragen iſt, als ein ſkeptiſcher Charakter nicht gewachſen ſich zeigt. Auch in der Geſchichte bei Herodot iſt es nicht reiner Zufall, denn Cröſus iſt gewarnt, es iſt eine Unvorſichtigkeit, daß er ſeinen Sohn auf die Jagd läßt, er iſt ſchwach genug, ſich durch einen ſo albernen Grund (Kap. 39.) über die Gefahr täuſchen zu laſſen, daß man in dem unglücklichen Ausgange eine Strafe ſeiner

Verblendung erkennen muß. Von der andern Seite hängt das Unglück mit dem Schickſalsfluche zuſammen, der auf dem Thäter Adraſtus ruht; eine Seite, die hier noch nicht erörtert werden kann.

Ein Unglück, das, im ſinnloſen Zufalle gegründet, nur deswegen auf ein Individuum hereinbräche, um deſſen Widerſtandsvermögen zu offenbaren, könnte auch unmöglich den wahren tragiſchen Eindruck hervorbringen. Der tragiſche Schmerz iſt ja ein ganz anderer, als der dumpfe Schmerz über unglückliche Colliſionen des Menſchen mit der geiſtloſen Naturnothwendigkeit. Im wirklichen Leben tröſten wir uns bei ſolchen häßlichen Erfahrungen durch den Glauben an eine Vorſehung, welcher auf das Begreifen des Zuſammenhangs verzichtet. Dieſer ächt chriſtliche Glaube, ſo vortrefflich er iſt, wenn er in der gemeinen Noth der Wirklichkeit uns tröſtet, gehört aber ſofern eben nicht in die Tragödie, als in ihr dieſe gemeine Noth einer höheren Noth, der tragiſchen Noth, die aus der menſchlichen Schuld hervorgeht, weichen ſoll, ſo daß der Zuſammenhang zwiſchen dem äußeren Unglück und dem ethiſchen Verhalten des Subjects hier, im Drama, einleuchtet, während er in den genannten Fällen des wirklichen Lebens nicht einleuchtet. Es darf nur Jeder ſich ſelbſt fragen, ob ihm dadurch der tragiſche Schmerz über Lears Schickſal geſtört und getrübt werde, daß er dieſes im Zuſammenhange mit der Schwäche des Greiſes als ein verſchuldetes erkennt? Ob nicht vielmehr gewiß dann erſt ſein Schmerz zu einem unſchönen und wüſten Gefühle würde, wenn er den Greis ganz grundlos ſolches Ungemach müßte erdulden ſehen?

Was Schiller und Schlegel für das Tragiſche erklären, gehört in die Lehre von der blos ſubjectiven Erhabenheit, wo wir ihm ſeine Stelle angewieſen haben. Denn es ſoll ja nach dieſer Vorſtellung das Schickſal immer nur dazu dienen, eine ſubjective Größe zu offenbaren; die ſubjective Größe bildet aber nur ein Moment, ein Ingrediens im Tragiſchen, deſſen wahrer Begriff vielmehr der iſt, daß alle ſubjective Größe einer abſoluten Größe weichen muß, daß ſelbſt das Höchſte und Edelſte im Menſchenleben, weil es dieſer abſoluten Größe inadäquat iſt, zu Grunde gehen muß. Sehr treffend bemerkt Solger (Nachg. Schr. 2, 517.) gegen Schlegel, nach der tragiſchen Anſicht beſtehe vielmehr gerade in unſerer Stärke unſere Schwäche.

Wenn ich ſage, jene ſubjective Größe bilde nur ein Moment im Tragiſchen, ſo iſt übrigens zugegeben, daß allerdings in einem Drama unter andern Perſonen auch ſolche vorkommen können, welche in das hereinbrechende Gericht unſchuldig mit hineingezogen werden und durch ein ſchönes Dulden unſer Mitleiden erregen; eine Rolle, welche, namentlich der weiblichen Natur angemeſſen, von Aeſchylus in der Perſon der Kaſſandra, von Shakespeare in der Perſon der Ophelia und Cordelia glänzend dargeſtellt wurde. Allein nicht nur leuchtet ein, daß in dem Schickſal ſolcher einzelnen Perſonen die Tragödie nicht erſchöpft iſt, ſondern ich behaupte ſogar, daß unſer poëtiſches Mitleiden auch mit dieſen unſchuldig untergehenden ſchönen Naturen aus der Einſicht, daß ſie von dem verſchuldeten tragiſchen Schickſale, das im Ganzen der Tragödie herrſcht, ſeine bedeutendſte Nahrung ziehe.

Den wahren Begriff des tragiſchen Schickſals bilden dem Ausgeführten zufolge zwei Momente: das Abſolute und das Subject. Beide ſtehen in dem Verhältniſſe zu einander, daß das Leztere, das Subject, zwar dem Abſoluten ſein Beſtehen, ſeine Kräfte, ſeine Größe verdankt und dadurch als eine bedeutende Macht erſcheint: aber auch nur erſcheint; denn daß es dieſe Größe jenem Höheren verdankt, und daß dieſe Größe ſelbſt, verglichen mit jenem, nur eine relative, an Schwachheiten und Blößen krankende iſt, — dies erweist ſich im Tragiſchen, die menſchliche Größe ſchlägt um in menſchliche Kleinheit, und wir rufen aus: „o, was iſt Menſchengröße, Menſchenruhm!“ Aber weil ſich im Untergange der menſchlichen Erhabenheit eben die göttliche offenbart, ſo geht dieſer Schmerz bei dem Zuſchauer in ein Gefühl der Verſöhnung über, das um ſo reiner iſt, je klarer ebendieſe Offenbarung auch der tragiſchen Perſon zum Bewußtſeyn kommt. Hierüber unten ein Mehreres. Es ſind nun vor Allem die verſchiedenen Stufen, welche die, hier zunächſt nur ganz unbeſtimmt und allgemein definirte, tragiſche Idee durchwandert, zu entwickeln. Hätte man dieſe ſtufenmäßigen Differenzen, welche der Begriff des tragiſchen Schickſals ſich ſelbſt gibt, nicht überſehen, ſo wäre auch die Frage über das Schickſal, wie die über das Schöne und über das Erhabene im Allgemeinen, gewiß weniger verwirrt worden. Denn indem der Eine dies, der Andere jenes behauptete, und doch jeder ſeine Anſicht mit bewährten Beiſpielen aus der tragiſchen Poëſie belegen konnte, ſo mußte natürlich eine Unklarheit entſtehen, welche ſich einfach löst, wenn man nachweist, daß die eine Anſicht von einer niederern, die andere von einer entwickelteren Stufe der Schickſals-Idee hergenommen iſt.

Dieſe Stufen nun richten ſich nach der niederern oder höheren, ſinnlichern oder geiſtigern Auffaſſung des Abſoluten, mit welchem die relative, ſubjective Größe in Widerſpruch geräth. Dieſes kann nämlich erſcheinen entweder nur als *Subſtanz*, als ein nicht weiter beſtimmbarer Abgrund einer unendlichen Macht, oder aber als *Geiſt*, als die höhere ſelbſtbewußte Einheit der endlichen, durch ihre Beſchränktheit vielfach ſich Blößen gebenden und unter einander collidirenden Geiſter. Innerhalb der lezteren Auffaſſung iſt, wie wir ſehen werden, wieder ein ſpecifiſcher Unterſchied von zwei Stufen, der ſo markirt hervortritt, daß im Ganzen drei Hauptformen des Schickſalsbegriffs unterſchieden werden müſſen. Ein anderer Eintheilungsgrund iſt der des *Antiken* und *Modernen*, der nicht mit dem hier aufgeſtellten zuſammenfällt. Es wird ſich vielmehr zeigen, daß ſowohl die antike, als auch die moderne Anſicht alle dieſe drei Stufen, *nur in verſchiedenem Ausbildungsgrade*, durchläuft. Auf der

Erſten

oder niedrigſten Stufe nun erſcheint das Abſolute, wie ſo eben bemerkt, als der dunkle Grund einer unendlichen Naturmacht, dem das Subject nicht wegen einer ausdrücklichen Schuld, ſondern nur überhaupt, weil es als endliche, individuelle Exiſtenz dem Allgemeinen nicht adäquat iſt, ſeinen Tribut bezahlen, ſeine Größe zurückgeben, ſeine Exiſtenz opfern muß. Die Unangemeſſenheit des Individuums an das Abſolute iſt auf dieſer Stufe noch mehr ſinnlicher

Art, weil das Abſolute ſelbſt mehr ſinnlich, als geiſtig aufgefaßt wird. Die Schuld iſt die Exiſtenz, das Heraustreten des Individuums aus der Indifferenz der allgemeinen Lebensquelle, und die Strafe dafür iſt, daß es in den dunkeln Grund, aus dem es ſtammt, zurückgeſchlungen wird. Den Stoff zu dieſer Anſchauung bildet jede Art von Exiſtenz durch ihre Vergänglichkeit, den evidenteſten aber diejenige Exiſtenz, welche über die gleichgültige Maſſe des Gewöhnlichen durch außerordentliches Glück hervorragt. Dieſe bevorrechtete Exiſtenz ſinkt zuſammen als eminentes Beiſpiel von dem Verhältniſſe aller irdiſchen Größe zur abſoluten. Das Schickſal erſcheint daher hier als ein „Nivelliren,“ ſeine Thätigkeit beſteht darin, „das Vorzügliche herunterzuſetzen, ſo daß es mit Anderem auf gleicher Stufe ſteht.“ (Hegel Rel.Philoſ. 2, 90.)

Zu allen Zeiten hat ſich dieſe Anſchauung in der Menſchheit ausgeſprochen und neben einer tieferen, ethiſchen Auffaſſung des Schickſalsbegriffes ihre relative Wahrheit behauptet. Es iſt der tragiſche Eindruck, den der Untergang eines mit äußeren Gaben, Schönheit, Körperkraft, Reichthum, Anſehen vorzüglich ausgeſtatteten Subjects auf uns macht, und den Schiller in ſeiner Nänie „Auch das Schöne muß ſterben u. ſ. w.“ ſo rührend ausgeſprochen hat, der ſich auf dieſem Standpunkte geltend macht. Man kann die ganze Stufe bezeichnen als das nur erſt in naturphiloſophiſcher, noch nicht in ethiſcher Form erſcheinende Tragiſche. Im griechiſchen Sinne läßt ſich ſagen, es offenbare ſich hier die Nemeſis, nicht, wie ſie mit Zeus identiſch iſt, von ſeinem Willen abhängt, ſondern als die Tochter der alten Nacht, die Welt erſcheine als von den alten Göttern regiert. Die Schelling'ſche Philoſophie hat in ihrem dunkeln Grunde einen ſehr einleuchtenden Anknüpfungspunkt für dieſe Idee, und man wird z. B. an folgende Stelle erinnert: „Auch in Gott wäre ein Grund der Dunkelheit, wenn er die Bedingung nicht zu ſich machte, ſich mit ihr als Eins und zur abſoluten Perſönlichkeit verbände. Der Menſch bekommt die Bedingung nie in ſeine Gewalt, ob er gleich im Böſen darnach ſtrebt; ſie iſt ihm nur geliehen, von ihm unabhängig, daher ſich ſeine Perſönlichkeit und Selbſtheit nie zum vollkommenen Actus erheben kann. Dies die allem Endlichen anklebende Traurigkeit: daher der Schleier der Schwermuth, der über die ganze Natur ausgebreitet iſt, die tiefe, unzerſtörliche Melancholie des Lebens.“ (Phil. Unterſ. über das Weſen der menſchl. Freih.)

Ich habe geſagt, daß dieſe Empfindung zu allen Zeiten durch die Erfahrung von der Vergänglichkeit auch des Trefflichſten in der Menſchheit lebendig geweſen ſey. Den Alten lag ſie jedoch näher, als uns, da ihnen das Moment des Natürlichen in ihrer Vorſtellung von der Gottheit unentbehrlicher war. Es erledigt ſich hiemit die Frage, ob das Schickſal nach der Vorſtellung der Alten eine blinde, verſtandloſe Nothwendigkeit geweſen ſey oder nicht. Wenn man von dem griechiſchen Polytheismus Conſequenz vorausſezt, ſo muß dieſe Frage allerdings einfach bejaht werden. Denn da jede beſtimmte Geſtalt ethiſcher und intellectueller Natur einmal an die einzelnen Götter ausgetheilt war, da die beſtimmten ſittlichen Mächte, welche das Leben regieren, bereits in dieſen hypoſtaſirt waren, ſo blieb für die höchſte Einheit, welche über dieſer Götterwelt anzunehmen der Vernunft-Inſtinct nöthigte, keine Beſtimmtheit mehr übrig, ſondern dieſelbe mußte betrachtet werden als einfache Nothwendigkeit, von welcher ſich weiter kein Inhalt, kein Grund, kein Begriff angeben laſſe. Eine ſittliche Idee, wie Gerechtigkeit, Gewiſſen, Strafe wurde in der griechiſchen Vorſtellungsweiſe unmittelbar, wie bekannt, zu einer Perſon; dieſe Begriffe fallen daher nicht in das abſolut Allgemeine, welches über dieſen Beſonderheiten als Schickſal ſchwebt, und es läßt ſich von dieſem weder Gerechtigkeit, noch Ungerechtigkeit prädiciren. Es iſt auch ſtreng genommen nicht richtig, das Schickſal eine blinde Willkühr zu nennen: dieſe läßt ſich ſo wenig, als eine weiſe Leitung vom Schickſale ausſagen, das vielmehr nur als abſolute Macht und nicht weiter zu beſtimmen iſt. Auf dieſe Conſequenz hat beſonders Hegel aufmerkſam gemacht (Rel. 2, 95. 113. Phänomenol. 549.) „— — Aber die Götter ſind zugleich beſtimmte Elemente, beſondere Götter, die ſich alſo zu Andern verhalten. Aber das Verhältniß zu Andern, das nach ſeiner Entgegenſetzung ein Streit mit ihnen iſt, iſt eine komiſche Selbſtvergeſſenheit ihrer ewigen Natur. Die Beſtimmtheit iſt in das göttliche Beſtehen eingewurzelt und hat in ſeiner Begränzung die Selbſtſtändigkeit der ganzen Individualität; durch dieſe verlieren ihre Charaktere zugleich die Schärfe der Eigenthümlichkeit und vermiſchen ſich in ihrer Vieldeutigkeit. Ein Zweck der Thätigkeit und ihre Thätigkeit ſelbſt, da ſie gegen ein Anderes und ſomit gegen eine unbeſiegbare göttliche Kraft gerichtet iſt, iſt ein zufälliges, leeres Aufſpreizen, das ebenſo zerfließt und den anſcheinenden Ernſt der Handlung in ein gefahrloſes, ſeiner ſelbſt ſicheres

BIBLIOTHECA
REGIA

Spiel ohne Reſultat und Erfolg verwandelt. Wenn aber an der Natur ihrer Göttlichkeit das Negative oder die Beſtimmtheit derſelben nur als die Inconſequenz ihrer Thätigkeit und der Widerſpruch des Zwecks und des Erfolgs erſcheint und jene ſelbſtſtändige Sicherheit über das Beſtimmte das Uebergewicht behält, ſo tritt ihr eben dadurch die reine Kraft des Negativen gegenüber und zwar als ihre lezte Macht, über welche ſie nichts vermögen. Sie ſind das Allgemeine und Poſitive gegen das einzelne Selbſt der Sterblichen, das nicht gegen ihre Macht aushält; aber das allgemeine Selbſt ſchwebt darum über ihnen und über dieſer ganzen Welt der Vorſtellung, welcher der ganze Inhalt angehört, als die begriffloſe Leere der Nothwendigkeit, — ein Geſchehen, gegen das ſie ſich ſelbſtlos und trauernd verhalten, denn dieſe beſtimmten Naturen finden ſich nicht in dieſer Reinheit.“

Neben dieſer Vorſtellungsweiſe in der griechiſchen Welt geht nun freilich eine höhere her, mit welcher dann auch eine andere Anſicht über das Verhältniß der *Μοῖρα* zu Zeus parallel lauft. Dieſe andere Anſicht beſteht darin, daß die *Μοῖρα* von Zeus abhängt oder mit ihm zuſammenfällt, während ſonſt der Saz galt: *τὴν πεπρωμένην μοίρην ἀδύνατά ἐϛι ἀποφυγέειν καὶ ϑεῷ.* (Herod. 1, 91.) Hiemit mußte dann auch das Schickſal als eine ſittlich-gerechte Macht angeſehen werden; denn dieſe beiden Anſichten, daß es eine ſolche Macht, und daß es von Zeus abhängig ſey, geben eine aus der andern hervor, da das Schickſal in dem Augenblicke geiſtig und vernünftig erſcheint, in welchem es von der ſelbſtbewußten Perſönlichkeit des höchſten Gottes abhängig gedacht wird, wiewohl bei den Dichtern ſelbſt beide Anſichten deswegen einander nicht immer nach ſich ziehen, da die Mythen bildende Phantaſie nicht auf logiſche Conſequenz bedacht war. Man darf überhaupt deswegen, weil eine ſolche lichtvollere Anſicht Statt fand, nicht ſchließen, jene dunklere habe darum nicht exiſtirt. Vielmehr liegen Beweiſe genug vor, daß beide Anſichten nebeneinander Statt fanden.

Es iſt bekanntlich Herodot beſonders, bei welchem das Schickſal in jenem Sinne einer begriffloſen nivellirenden Macht auftritt, und er hat hiefür den treffenden Ausdruck: Neid. Der Gottheit iſt irdiſche Größe und Herrlichkeit an ſich und ohne daß eine beſondere Schuld des Beſitzenden ſie zur Strafe herausfordert, ein Dorn im Auge, weil ihr allein die Ehre gebührt, und ſie ſtürzt daher den Gewaltigen unverſehens von ſeiner Höhe. 1, 32. — „τὸ ϑεῖον πᾶν ἐὸν φϑονερόν τε καὶ ταραχῶδες.“ Es erſcheint ſogar als eine Art von Spiel, welches die Gottheit mit dem Menſchen treibt: „πολλοῖσι γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον ὁ ϑεὸς, προῤῥίζους ἀνέτρεψε.“ Dann 7, 10.: „Ὁρᾷς τὰ ὑπερέχοντα ζῶα ὡς κεραυνοῖ ὁ ϑεὸς, οὐδὲ ἐᾷ φαντάζεσϑαι, τὰ δὲ σμικρὰ οὐδέν μιν κνίζει; ὁρᾷς δὲ ὡς ἐς οἰκήματα τὰ μέγιϛα αἰεὶ καὶ δένδρεα τὰ τοιαῦτ' ἀποσκήπτει βέλεα; φιλέει γὰρ ὁ ϑεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολούειν· οὕτω δὴ καὶ ϛρατὸς πολλὸς ὑπὸ ὀλίγου διαφϑείρεται κατὰ τοιόνδε· ἐπεάν σφι ὁ ϑεὸς φϑονήσας φόβον ἐμβάλῃ ἢ βροντὴν, δὶ ὧν ἐφϑάρησαν ἀναξίως ἑωϋτῶν· οὐ γὰρ ἐᾷ φρονέειν ἄλλον μέγα ὁ ϑεὸς, ἢ ἑωϋτόν.“

Wer einmal von dem Intereſſe ausgeht, überall die Anerkennung einer ſittlichen Weltordnung zu finden, der könnte einwenden, daß in dieſen beiden Stellen der Gewarnte ein Vermeſſener ſey, deſſen Ueberſchätzung ſeiner eigenen Größe Strafe verdiene. Crösus will ſich von Solon für den Glücklichſten aller Sterblichen erklärt wiſſen und es ruht ohnedies auf ſeinem Hauſe der Fluch eines alten Verbrechens. 1, 13. 91. Xerxes kennt ebenfalls keine Gränze. Man könnte namentlich in der zweiten Stelle ſich auf Ausdrücke wie φαντάζεσθαι, μέγα φρονέειν als Beweiſe davon berufen, daß bereits von einer ſtrafwürdigen Vermeſſenheit die Rede ſey. Auch iſt allerdings zwiſchen einem übergroßen Glücke und einer Ueberſchätzung menſchlichen Werthes, einer ὕβρις, ein kaum bemerklicher Uebergang. Es werden daher beide Erſcheinungen, eine ungewöhnliche Ausſtattung des Glückes und eine vermeſſene Geſinnung als Grund des Untergangs häufig einfach nebeneinander geſtellt, wie in Soph. Ajax. v. 749. ff.

τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπου φύσιν
βλαστὼν, ἔπειτα μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ.

Allein Herodot läßt den Solon nicht ſagen: mache nicht die Gottheit durch eine Selbſtüberhebung neidiſch, ſondern: überhebe dich nicht, weil die Gottheit (ohnedieß) neidiſch iſt. Auch beweist der Verlauf von Kap. 32., daß Solon ſeine Warnung auf einen metaphyſiſchen, nicht auf einen ethiſchen Satz baut, indem er die Unvollkommenheit und Unſicherheit des menſchlichen Glücks auf die Schranken der individuellen Exiſtenz überhaupt bezieht, welche es mit ſich bringen, daß jeder Vorzug mit einer Entbehrung bezahlt werde. Ebenſo erſcheint in der Stelle 7, 10. die Gottheit als neidiſch, auch ohne durch ὕβρις herausgefordert zu ſeyn, wenn es heißt, deswegen werde ein großes Heer oft von einem kleinen geſchlagen, weil der Gott aus Neid einen Schrecken hineinſende oder einen Donner u. ſ. w.

Will man dennoch dieſe Stellen nicht als hinlängliche Beweiſe gelten laſſen für die Anſicht, daß der Neid der Gottheit die Glücklichen auch ohne ausdrückliche Verſchuldung blos wegen ihres Glücks treffe, ſo iſt Herod. 3, 40—43. auf jeden Fall ſchlagend. Denn bei dem ungewöhnlichen Glücke des Polykrates entſezt ſich der Gaſtfreund Amaſis ſo ſehr, daß er ihm ſogar die Gaſtfreundſchaft abſagen läßt, keineswegs darum, weil Polykrates den Zorn der Gottheit herausgefordert hätte; Polykrates zeigt ſich vielmehr, indem er ein werthes Kleinod in die See wirft, bereit zu einem freiwilligen Opfer. Alſo ſchon das übergroße Glück des Polykrates an ſich iſt dem Amaſis hinreichende Quelle einer dunkeln Ahnung.

Man darf ſich auch an dieſer Vorſtellungsweiſe gar nicht ſtoßen, denn auch wir Neueren, ſo oft wir die Wahrſcheinlichkeit des Unbeſtands menſchlichen Glücks auf den einfachen Saz der Vergänglichkeit alles Irdiſchen gründen, ſprechen dieſelbe Idee aus. Denn ziehen wir von der Idee des Herodot das Anthropopathiſche ab, ſo enthält ſie nichts Anderes, als eine metaphyſiſche Erklärung der Vergänglichkeit alles Endlichen. Er erklärt dieſelbe aus dem Verhältniſſe des Endlichen zum Abſoluten, welches ſeinen Urſprung aus dieſem durch ſeine Rückkehr in daſſelbe bewähren muß und um ſo auffallender bewährt, je mehr es den Schein um ſich verbreitete, als habe es eine unabhängig für ſich beſtehende Größe. Das Anſtößige entſteht nur theils, wenn man meint, die ganze Schickſals-Idee ſey in dieſer Vorſtellung ausgeſprochen, theils aus dem Anthropopathiſchen des Ausdrucks, welches im Volksglauben wahrſcheinlich in's Grelle gezogen wurde, was auch die Philoſophen, Plato namentlich, veranlaßte, denſelben zu bekämpfen, welcher Leztere darauf drang, daß ὁ φθόνος ἔξω τοῦ θείου ἵσταται. Ein ſchönes Wort, allein die durch die Grundlage ſeiner Religion geſicherte Weltanſicht des Chriſten kann unbefangen das Wahre in jener Vorſtellung von einem Neide der Gottheit gelten laſſen, während der rationale Heide über dem Bedenklichen des Ausdrucks gegen die verborgene Tiefe deſſelben, wie überhaupt gegen Kunſt und Poëſie, pedantiſch ward.

Allerdings aber ſpricht dieſe Idee das Weſen des Tragiſchen noch in einem ſo unbeſtimmten und untergeordneten Sinne aus, daß es keineswegs in derſelben erſchöpft iſt. Denn wir wollen in der Tragödie ein Bild des Lebens ſehen und der ewigen Macht, die es beherrſcht. Aber weder vom menſchlichen Leben, noch von dieſer Macht bekomme ich ein Bild, wenn der geiſtige, ſittliche Gehalt beider nicht hervortritt. Dieſe blos naturphiloſophiſche Auffaſſung des Tragiſchen kann daher in der Tragödie vorkommen, wie ſie z. B. von Thekla in Schillers Wallenſtein ausgeſprochen wird bei der Nachricht von dem Tode des Max Piccolomini: „das iſt das Loos des Schönen auf der Erde,“ aber ſie kann nicht Grund-Idee einer Tragödie ſeyn. Auch im Alterthum tritt ſie nur in der Geſchichtſchreibung und im Epos einfach und ſelbſtſtändig auf, in der Tragödie kommt ſie nur vor neben der höheren Schickſals-Idee, wie in der angeführten Stelle aus dem Ajax des Sophokles, um dann dieſer lezteren mehr oder weniger ausdrücklich Plaz zu machen. So erſcheint in den Perſern des Aeſchylus das Schickſal im Volksglauben als liſtiger Betrug, der den Menſchen ſchmeichelnd in's Nez lockt, δολομήτις ἀπάτα θεοῦ v. 91., als θεῶν φθόνος v. 360., dagegen in der reineren Betrachtung des aus dem Geiſterreiche heraufbeſchworenen Darius als gerechte Vergeltung der Vermeſſenheit des Xerxes v. 736. ff. 804. ff., und ausdrücklich widerſpricht im Agamemnon des Aeſchylus v. 755. ff. der Chor dem „alten Spruche, παλαίφατος λόγος,“ daß aus großem Glücke nothwendig Unheil erwachſe; im Hauſe des Gerechten pflanze ſich das Glück harmlos fort. Es erhellt, daß ſich die griechiſche Bildung dieſer Auffaſſungsweiſe als einer unzulänglichen bewußt war, und es iſt ſchon zum Voraus gar nicht denkbar, daß in irgend einer Tragödie, ſey es nun eine antike oder moderne, der bloße Glanz der Exiſtenz ohne alle ethiſche Beziehung, ohne Schuld als Grund der tragiſchen Kataſtrophe daſtehen kann. Das wahrhaft Tragiſche beginnt vielmehr erſt mit der

Zweiten

Stufe, auf welcher das Schickſal als Gerechtigkeit, hiemit als geiſtige Macht in einem ſittlichen Kreiſe herrſcht. Das tragiſche Subject bezahlt in ſeinem Leiden die Schuld eines bewußten, imputabeln ſittlichen Vergehens; nicht die Schranke der Exiſtenz überhaupt vernichtet es, ſondern es will die Schranken des Endlichen überfliegen, es verlezt die ſittliche Ordnung, und zur Strafe dafür dreht ſich ſeine ſcheinbare Größe plötzlich, wiewohl nicht unvorbereitet, in Erniedrigung, ja Annullirung um. Hier bekommt daher das Leiden deſſelben erſt einen wahren Sinn.

Die verſchiedenen Grade und Arten dieſer Schuld zu durchwandern, liegt außerhalb unſeres Zwecks. Daß dieſelbe nicht gemeiner Art ſeyn darf, ſondern nur als die ſchwache Seite eines übrigens großartigen Subjects erſcheinen, oder aber, wenn auch als höchſte Bosheit auftretend, wenigſtens durch Energie und Verſtand imponiren muß, folgt von ſelbſt aus dem Weſen des Schönen. Hier iſt nur von den einfachen Elementen des Tragiſchen die Rede; es genügt daher, den Satz feſtzuhalten, daß in dem Grade, in welchem das Schickſal ohne vorhergegangene Schuld, alſo unvernünftig einſchreiten würde, die Ehre deſſen, was eben in der Tragödie der Gegenſtand der Ehrfurcht ſeyn ſoll, geſchwächt würde. Durch dieſe ethiſche Wendung des tragiſchen Verhältniſſes bekommt auch die Strafe, welcher die Schuld anheimfällt, einen andern Sitz, als auf der vorigen Stufe; ſie tritt aus der äußeren Verflechtung der Umſtände in's Innere des Bewußtſeyns. D. h. ſie kann zunächſt wohl in einer äußeren Begebenheit beſtehen, aber dieſe ſelbſt iſt nur in ihrem ſittlichen Zuſammenhange mit dem Bewußtſeyn von Bedeutung, oder hat wirklich in einem menſchlichen Willen ihren Grund. Das Uebel erſcheint als Strafe auch dann, wenn es nicht unmittelbar mit dem Vergehen zuſammenhängt; es genügt für die ſittliche Auffaſſung deſſelben, wenn es in dem Bewußtſeyn des Leidenden als Strafe für wirkliche Vergehen ſich ankündigt, wie z. B. Maria Stuart ungerecht leidet, aber dennoch ihr Leiden als Buße anſieht. Ganz ohne ethiſchen Zuſammenhang mit einer Verſchuldung, wie Schiller meint, der freilich in ſeiner Ausübung dieſe Theorie hinter ſich hatte, darf das Uebel nie erſcheinen, und um ſo reiner offenbart ſich das Tragiſche, je mehr Schuld und Uebel im Cauſalzuſammenhange ſtehen.

Hier tritt nun freilich ein bedeutender Unterſchied zwiſchen der antiken und modernen Betrachtungsweiſe ein, der aber — um dies vorauszuſchicken — nicht darin beſteht, daß das Subject nach jener unſchuldig litte, wie z. B. Gruppe (in ſ. Ariadne) meint, indem er ſagt, die Schuld beruhe nur auf einer Illuſion des tragiſchen Subjects, dem Zuſchauer erſcheine deſſen Unglück nicht als Strafe, ſondern dieſer könne nur Mitleid fühlen. Daß dies unrichtig iſt, läßt ſich am zweckmäßigſten an derjenigen Tragödie nachweiſen, welche am häufigſten als Beleg für das Gegentheil angeführt wird, nämlich am Oedipus. Hiemit findet ſeine weitere Begründung, was oben zunächſt gegen die Schiller'ſche und Schlegel'ſche Anſicht erinnert wurde.

Oedipus erſchlägt ſeinen Vater, den er nicht kannte. Er war gereizt und betrachtet ſeine Handlung im antiken Sinne nur als eine gerechte Rache. Er heirathet ſeine Mutter, ohne es zu wiſſen. Nachdem er durch ſein eigenes Inquiriren den wahren Thatbeſtand ergründet hat, kann er, dem ein ſo ſchauderhaftes Licht wurde, das Licht des Tages nicht mehr ſehen, er blendet ſich und betrachtet ſich ſelbſt als den verworfenſten Verbrecher. Und dennoch erklärt er ſich ebenſoſehr für unſchuldig in mehreren nachdrücklichen Aeußerungen im *Οἰδίπους ἐπὶ Κολ.* v. 256. ff.

— — — — Τά γ' ἔργα μου
Πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα,
Εἴ σοι τὰ μητρὸς καὶ πατρὸς χρείη λέγειν,

ὧς ἕνεκ' ἐκφοβεῖ με. τοῦτ' ἐγὼ καλῶς
Ἔξοιδα. καίτοι πῶς ἐγὼ κακὸς φύσιν,
ὅστις παθὼν μὲν ἀντέδρων, ὥστ', εἰ φρονῶν
ἔπρασσον, οὐδ' ἂν ὧδ' ἐγιγνόμην κακός;
νῦν δ' οὐδὲν εἰδὼς ἱκόμην, ἵν' ἱκόμην.
ὑφ' ὧν δ' ἔπασχον, εἰδότων ἀπωλλύμην.

Ebenſo v. 516—518. 542—545. 960. ff. Alſo ein reiner Spielball des Fatums? Der nur durch eine Illuſion in dieſen Abſcheu vor ſich verfiel, den Irrthum dieſer Illuſion dann erkannte und ſich ihr dennoch nicht entziehen konnte? Keineswegs, und zwar nicht blos deswegen keineswegs, weil etwa, wie Solger (Nachgel. Schr. 2, 468.) ſagt, der innere, in gewaltiger Wahrheit ſich aufdrängende Abſcheu der Natur durch die vollkommenſte Ueberzeugung von der eigenen Unſchuld nicht beſchwichtigt wird; ſondern deswegen, weil er wirklich nicht unſchuldig iſt. Zunächſt leuchtet ein, daß der Dichter in den Charakter des Oedipus etwas Herriſches und Heftiges gelegt hat, wie denn auch jener Mord offenbar eine jähzornige Handlung war. Dies allein würde jedoch freilich nach antiker Anſicht noch keine Schuld begründen, was ja Oedipus ſelbſt in der mitgetheilten Stelle ſo ſtark hervorhebt. „Wie verriethe der auch böſen Sinn, der, erſt beleidigt, wieder that, was wiſſend auch vollbringend Niemand böſen Ruf erwerben mag?“ Allein Oedipus hatte bereits Winke erhalten, daß es mit ihm etwas Beſonderes auf ſich habe, daß es, ſo zu ſagen, mit ihm nicht ganz geheuer ſey, er hatte bereits Urſache, gegen den Zufall argwöhniſch zu ſeyn, und im Widerſpruche mit dieſer von ihm bereits vorher gemachten Erfahrung iſt ſein Jähzorn allerdings eine ſehr imputable Unvorſichtigkeit: er hat dieſe ſammt ihren nicht beabſichtigten Folgen zu verantworten, wie jeder Andere auch die nicht gewollten Folgen ſeiner That zu verantworten hat. Freilich meinte er noch immer, Polybos, König von Korinth, ſey ſein Vater, und er ſey der Prophezeihung des Orakels eben durch die Flucht aus Korinth entgangen; allein er hatte ja früher gehört, er ſey nicht der Sohn des Polybos, es hatte dieſe Aeußerung bedeutenden Eindruck auf ihn gemacht, und das Orakel hatte ihn hierüber keineswegs beruhigt. Er hat alſo eine Ahnung, daß er auf unterhöhltem Boden wandelt, und er ſollte keinen Schritt ohne Behutſamkeit thun.

Hegel Phänom. 348. ff. betrachtet daher dieſe Tragödie, wie jede andere, als einen Streit zwiſchen einſeitig Berechtigten; hier iſt es der Streit zwiſchen dem Bewußten und Bewußtloſen, dem Rechte des Selbſtbewußtſeyns und dem göttlichen Rechte des Weſens. Beide ſind in ihrer Wurzel Eines, was im Weſen iſt, iſt an ſich auch im Selbſtbewußtſeyn; der Menſch hat als vernünftiges, ſittliches Weſen das Vertrauen, und darf es haben, daß die Welt der Natur und Sittlichkeit ſo ſey, wie ſie in ſeinem Bewußtſeyn erſcheint. Daher iſt es das Recht des ſittlichen Bewußtſeyns, daß die That nichts anderes ſey, als es weiß. Allein gerade durch die That tritt es aus ſeiner ruhigen Einheit mit dem Weſen heraus; der Entſchluß, die Handlung iſt als etwas Einzelnes, Beſtimmtes etwas Einſeitiges und es coincidirt daher in dem Reſultate derſelben das Bewußtſeyn nicht mit dem ganzen Umfange des Weſens: beide decken ſich nicht, es entſteht Schuld. Oedipus konnte unſchuldig bleiben, wenn er jede raſche

That vermied; denn es lag doch wenigſtens dunkel in ſeinem Bewußtſeyn, daß die Welt, in der er lebe, für ihn etwas Gefährliches in ihrem Schooſe verberge, und ſo war denn, ſo lange er ſich ruhig verhielt, die Welt als das, was ſie für ihn war, als eine ſolche, vor der man ſich in Acht nehmen muß, richtig in ſeinem Bewußtſeyn gegenwärtig. Er bricht los zu ſeiner raſchen Handlung: jezt in dieſem leidenſchaftlich auf einen beſtimmten Zweck gerichteten Wollen ſezt er die Wirklichkeit, wie er ſie anſehen mußte, aus dem Auge, — und er iſt verloren. „Dem Handeln liegt nur die Eine Seite des Entſchluſſes am Tage; er iſt aber an ſich das Negative, das ein ihm Anderes, ein ihm, der das Wiſſen iſt, Fremdes gegenüberſtellt. Die Wirklichkeit hält daher die andere, dem Wiſſen fremde Seite in ſich verborgen, und zeigt ſich dem Bewußtſeyn nicht, wie ſie an und für ſich iſt, — dem Sohne nicht den Vater in ſeinem Beleidiger, den er erſchlägt; — nicht die Mutter in der Königin, die er zum Weibe nimmt. Dem ſittlichen Selbſtbewußtſeyn ſtellt auf dieſe Weiſe eine lichtſcheue Macht nach, welche erſt, wenn die That geſchehen, hervorbricht und es bei ihr ergreift; denn die vollbrachte That iſt der aufgehobene Gegenſatz des wiſſenden Selbſt und der ihm gegenüberſtehenden Wirklichkeit. Das Handelnde kann das Verbrechen und ſeine Schuld nicht verläugnen; — die That iſt dieſes, das Unbewegte zu bewegen und das nur erſt in der Möglichkeit Verſchloſſene hervorzubringen, und hiemit das Unbewußte dem Bewußten, das Nichtſeyende dem Seyn zu verknüpfen. In dieſer Wahrheit tritt alſo die That an die Sonne; — als ein Solches, worin ein Bewußtes einem Unbewußten, das

Eigene einem Fremden verbunden iſt, als das entzweite Weſen, deſſen andere Seite das Bewußtſeyn, und auch als die ſeinige erfährt, aber als die von ihm verlezte und feindlich erregte Macht.“

Ich habe dieſe Stelle ganz mitgetheilt, weil ſie dem Gegenſtande eine tiefere, metaphyſiſche Begründung gibt und einen wirklich großartigen Blick eröffnet, indem ſie den Fall des *Oedipus* als einen Kampf zwiſchen der bewußten und unbewußten Seite des Univerſums darſtellt. In den übrigen Tragödien der Griechen ließe ſich an jeder einzelnen nachweiſen, daß das tragiſche Subject nicht unſchuldig untergeht; es genügt jedoch, es an derjenigen aufgezeigt zu haben, in welcher es am zweifelhafteſten erſcheint. Deswegen ſoll nun aber, weil vorläufig premirt werden mußte, daß ein ganz unverſchuldetes Leiden untragiſch wäre in der antiken wie in der modernen Poëſie, die große Differenz dieſer beiden auch in dieſem Punkte nicht geläugnet werden, und es iſt von Intereſſe für die Philoſophie des Tragiſchen überhaupt, dieſe *Differenz* hervorzuheben.

Die beiden Momente des Tragiſchen, das Abſolute und das Subject, die Nothwendigkeit (nur nicht im *Schlegel*'ſchen Sinne) *und die Freiheit ſind in der antiken Tragödie anders gemiſcht, als in der modernen.* In der antiken Anſchauungsweiſe iſt das Schickſal, die Nothwendigkeit, welcher der der Menſch unterliegen ſoll, *zuerſt* gegeben, und dieſer, *wiewohl nicht unſchuldig*, macht gleichſam nur die *Anwendung* des zum Voraus *geſezten* Schickſals *auf ſich*. Die tragiſche Methode der Alten ſchreitet vom Unbedingten zum Bedingten fort, iſt alſo ſynthetiſch [*]). Dagegen in der modernen Welt iſt das Erſte, was gegeben iſt, die Subjectivität, der frei und unbewußt handelnde Held; das Schickſal, das über ihn hereinbricht, entſteht erſt, ſo vielfache Keime dazu ausgeſtreut liegen, durch ſein Thun: er reizt es aus ſeinem Schlummer erſt auf, während es dort als das erſte Thätige erſcheint. Man kann daher die moderne Behandlung des Schickſals analytiſch nennen, weil ſie vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Bedingten zum Unbedingten fortgeht.

Der Grund dieſes Unterſchieds iſt nicht ſchwer in der Differenz der ganzen antiken und modernen Weltanſchauung zu finden. Denn die Griechen waren zwar allerdings im Gegenſatz gegen den orientaliſchen Geiſt zum Begriffe der freien Individualität gelangt, aber verglichen mit dem modernen trat doch in ihrer Denkweiſe die Subjectivität hinter die Nothwendigkeit zurück, indem ihnen diejenige Tiefe der Reflexion des Geiſtes in ſich, welche erſt infolge des Chriſtenthums und weiter des Proteſtantismus den germaniſchen Völkern aufgegangen iſt, ferne lag. Daher ſuchten ſie auch in Fällen der Unſchlüſſigkeit den Ausſchlag nicht in dem eigenen Innern, ſondern ließen ſich denſelben durch äußere Zeichen geben, daher verlegten ſie die Motive des ſittlichen Thuns aus dem Subject hinaus in die Götter und betrachteten den Menſchen zum großen Theile nur „als den Focus, in welchem die höheren dämoniſchen Gewalten ſich treffen und zur Erſcheinung kommen.“ (O. Müller. Aeſch. Eumen. p. 166. vergl. auch Hegel Relph. 2, 115. 116. 120.) Nach der chriſtlich modernen Anſicht dagegen kann über das Schickſal des Menſchen weder im Himmel, noch auf Erden irgendwo etwas zum voraus entſchieden ſeyn: der Schauplatz, wo über ſein Loos entſchieden wird, iſt nur ſein eigenes Innere, und die göttliche Macht als Nemeſis ſeiner Handlung, wenn ſie auch im äußeren Complex der Umſtände als eine von außen kommende Strafe erſcheint, läßt die äußeren Umſtände zu dieſem Reſultate nur vermöge ihres Zuſammenhangs mit der ſittlichen Handlung eintreten, ſie iſt daher in Wahrheit nicht etwas, das draußen iſt, ſondern ſie wohnt ſelbſt im geiſtigen Gebiete. Der Accent liegt daher bei uns Neueren auf dem Vorgang im Innern des Menſchen, und Shakespeares Hamlet z. B., ein Trauerſpiel, das durch die von den Manen des Ermordeten gebotene Rache etwas Antikes hat, unterſcheidet ſich ſchon durch die Skepſis des Helden, welche das Factum bezweifelt und ſelbſt die Möglichkeit annimmt, ein hölliſcher Geiſt habe ſich in die Geſtalt ſeines Vaters verkleidet, deutlich genug von jeder antiken Tragödie. Nur bei dem ſkeptiſchen, dem alten Glauben entfremdeten Euripides hält es Oreſt für möglich, in dem Gebote Apollons die Stimme eines ἀλάστωρ vernommen zu haben. Der Grieche ſagte: ſo iſt es, ſo muß es ſeyn, und fragte nicht weiter; das moderne Bewußtſeyn will den Entſchluß nur aus ſich ſelbſt nehmen und vorher vor allen möglichen Einwendungen des Zweifels rechtfertigen. Daß in Beziehung auf jenes Hinausrücken der Motive aus dem Inneren des Menſchen in den objectiven Willen der Götter bei Sophokles in Vergleichung mit Aeſchylus ein Fortſchritt Statt findet, iſt bekannt, indem bei dieſem der tragiſche Streit nicht in der menſchlichen Bruſt, ſondern unter den Göttern vor ſich geht, bei jenem die ganze Handlung mehr in das Gebiet der Innerlichkeit tritt. Dadurch jedoch wird die Schickſals-Idee bei Sophokles nicht gemildert: denn jenes Objectiviren und Theomorphiſiren der äſthetiſchen Motive iſt es nicht, was der Tragödie an ſich ſchon ihr Furchtbares gab und die menſchliche Freiheit in ein zweifelhaftes Licht ſtellte, da ja jene Götter, in deren Willen das Motiv einer Handlung hinüberverſezt wurde, doch wieder nichts Anderes repräſentiren, als ſittliche Mächte, die in der Menſchenwelt und Menſchenbruſt wohnen, und ſomit der griechiſche Zuſchauer bei dieſen Göttern ganz zu Hauſe war. Nicht die Götter ſind furchtbar, ſondern das Schickſal. Es mußte hier jene objective Art des Motivirens bei den Alten nur deswegen angeführt werden, um mittelbar die geſchilderte Geſtalt der antiken Schickſals-Idee zu erklären. Durch dieſe erſt wird die menſchliche Freiheit zweifelhaft, und öffnet ſich jener nächtliche Abgrund des Tragiſchen. Daher iſt bei Sophokles durch jenes Eintreten der Handlung in's Innere des Menſchen, wie

---

[*] **Immermann** (Ueber den raſend. Ajax des Soph. u. ſ. w.) nennt umgekehrt die tragiſche Compoſition der Alten analytiſch, weil dasjenige, was die Kataſtrophe herbeiführen wird, in den meiſten alten Tragödien ſchon im Beginne geſchehen iſt, wie die Unthat des Ajax und dergl. Dies iſt ganz richtig und kann mit unſerer obigen Beſtimmung ganz gut zuſammenbeſtehen, denn es handelt ſich hier von zwei verſchiedenen Punkten. Die Handlung, die das Schickſal der Hauptperſon beſtimmen wird, iſt geſchehen, und wird dann erſt im Verlauf entwickelt, auf ihre Gründe reducirt u. ſ. w., dies iſt analytiſch. Aber dieſe Handlung ging ſelbſt aus dem Schickſal als ihrem Oberſatz hervor, und dies iſt ſynthetiſch. Kurz — oben iſt von der Metaphyſik, bei Immermann von der Compoſition des griechiſchen Trauerſpiels die Rede.

Gruppe richtig bemerkt, das Schickſal, weit entfernt, ſchonender zu werden, nur um ſo furchtbarer geworden, was ja eben der Oedipus Tyr. beweiſt. Die größere Milde des **Sophokles** hat einen anderen Grund, den wir unten werden kennen lernen.

Die ſynthetiſche Behandlung des Schickſals bei den Alten iſt nun näher in's Auge zu faſſen, und ihre einzelnen Seiten zu unterſcheiden. Es ſind namentlich drei Punkte, in denen ſie ſich geltend macht.

a. Das Schickſal iſt zum Voraus ausgeſprochen und angekündigt durch Träume, Orakel, Omina u. ſ. w. überhaupt durch myſtiſche Organe. Dies iſt der Hintergrund, auf welchem die Tragödie vor ſich geht. In einigen neueren Dramen iſt etwas Aehnliches der Fall, wie z. B. in Calderons: das Leben ein Traum; aber zur Regel kann es nimmermehr werden, weil ſich gegen dieſes fremde Wiſſen um etwas, das noch im Schooſe des eigenen Inneren des Subjects und der äußeren Wirklichkeit als etwas Künftiges liegt, das moderne Bewußtſeyn Ein für allemal ſträubt. Man ſage zu einem Menſchen jetziger Zeit, wie zu Laïos: du darfſt keinen Sohn mehr zeugen, er wird dich ermorden, dein Weib heirathen u. ſ. w., ſo wird er es, wenn nicht geradezu komiſch, wenigſtens gewiß nicht wichtig finden, er wäre denn durch kraſſen Aberglauben von der modernen Bildung ausgeſchloſſen. Macbeth gehört nicht hieher, denn die Hexen in demſelben repräſentiren mehr die Verlockung zum Böſen, als das göttliche Wiſſen des Ausgangs. Die Schickſals-Tragödien neuerer deutſcher Dichter ſind nicht darum ſo miſerabel, weil ſie die Schickſals-Idee herber auffaßten, als die Griechen, ſondern weil ſie dieſe Auffaſſungsweiſe auf einen Boden verpflanzen und einem Publikum vorhalten, wo ſie als krankhafte Verzerrung erſcheinen muß, während ſie auf dem Boden, wo ſie urſprünglich gewachſen iſt, auf dem griechiſchen, eine herrliche und großartige Erſcheinung war.

Schon in dieſem Punkte kündigt ſich an, daß auch die ſittliche Imputabilität der Handlung von der alten Tragödie in ein ungewiſſes Licht werde gerückt werden. Denn daß darum, weil etwas im göttlichen Vorherwiſſen iſt, es nicht vorherbeſtimmt ſey, dies beruht auf einer Diſtinction, welche man in Beziehung auf Gott nicht mehr ſollte hören müſſen, welche wenigſtens bei den Alten gar nicht angewandt werden darf. Dies führt uns auf den wichtigſten Punkt; nämlich:

b. Schuld iſt zwar auch in der alten Tragödie vorhanden, aber nicht rein. Ich habe oben behauptet, daß der Held nie unſchuldig untergehe, im Verlaufe aber nun Mehreres geſagt, was hiemit im Widerſpruch zu ſtehen ſcheint, und dies iſt jezt zu rechtfertigen. Das vom Schickſal vorherverkündigte Unglück muß N. a. zufolge nothwendig als unvermeidlich erſcheinen. Die Mittel, welche der Menſch anwendet, ihm zu entgehen, ſtürzen ihn vielmehr in ſeine Netze. Allerdings nun trifft ihn der Schlag nicht bälder, als bis er ihn verſchuldet hat: aber dieſe Schuld erſcheint dann ſelbſt wieder als eine vom Schickſal beſtimmte. Herder ſagt, das Schickſal jedes Helden in der alten Tragödie ſey die Expoſition ſeines Charakters. Dies kann man geradezu umkehren und ſagen, ſein Charakter ſey die Expoſition ſeines Schickſals; und doch hat auch Herder nicht Unrecht.

Die Sache verhält ſich nämlich ſo: als der erſte Grund der Verbrechen, die ſich in der Tragödie beſtrafen, erſcheint in den meiſten Fällen ein Fluch, der auf der Familie liegt, die Folge einer von einem Urahn begangenen Frevelthat. Es iſt die πρώταρχος ἄτη, welche eine Kette ſich wechſelſeitig erzeugender und beſtrafender Verbrechen nach ſich zieht, der Unglücksdämon, der ἀλάστωρ, der durch das Haus geht und als φρενῶν ἐρίννυς (Antig. 597.) den Handelnden verblendet, um des Schickſals Schluß zu vollenden. Von dieſer Seite nun erſcheint das Verbrechen, das infolge jenes Fluchs begangen wird, conſequenter Weiſe als nicht imputabel. Es iſt nicht ſtrafbar, ſondern es iſt Strafe, nämlich für ein altes, von einem Andern begangenes Verbrechen. Sehr intereſſant iſt, daß Sophokles ſeinen Oedipus dieſe Seite in Ausdrücken hervorheben läßt, welche ganz denen in der bekannten Stelle des N. T. Röm. 9., welche eine abſolute Prädeſtination lehrt, entſprechen. *Oid. ἐπὶ Κολ.* v. 965. ff.

'Επεὶ δίδαξον, εἴ τι θέσφατον πατρὶ
χρησμοῖσιν ἱκνεῖθ', ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν,
πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὀνειδίζοις ἐμοί,
ὃς οὐδὲ βλάστας πω γενεθλίους πατρὸς
οὐ μητρὸς εἶχον, ἀλλ' ἀγέννητος τότ' ἦν.

Röm. 9, 11—13. Μήπω γὰρ γεννηθέντων, μηδὲ πραξάντων τὶ ἀγαθὸν ἢ κακὸν (ἵνα ἡ κατ' ἐκλογὴν πρόθεσις τοῦ θεοῦ μένη, οὐκ ἐξ ἔργων, ἀλλ' ἐκ τοῦ καλοῦντος) ἐῤῥήθη αὐτῇ· ὅτι ὁ μείζων δουλεύσει τῷ ἐλάσσονι· καθὼς γέγραπται· τὸν ἰακὼβ ἠγάπησα, τὸν δὲ ἠσαῦ ἐμίσησα. Es iſt hier zwar nur von äußeren Vorzügen die Rede, die nach göttlichem unbedingtem Rathſchluß zuerkannt oder entzogen werden; allein das Beiſpiel ſoll dazu dienen, die ſittliche Verſtockung der Juden, welche das geiſtliche Heil von ſich ſtieß, aus eben dieſem Rathſchluſſe zu erklären. v. 21. iſt zu demſelben Zwecke das Bild von einem Töpfer und ſeinem σκεῦος gewählt. Und gerade daſſelbe Bild wird in einer andern Stelle benützt, um das Gegentheil von dem auszuſprechen, was Röm. 9. gelehrt wird, nämlich II. Timoth. 2, 21., wo es heißt, daß es nur auf den Menſchen ankomme, ſich ſelbſt zu einem σκεῦος εἰς τιμήν zu reinigen. Hiemit iſt dieſelbe Antinomie ausgeſprochen, die wir ſofort auch bei den Griechen finden werden. Es lag freilich im chriſtlichen Princip die Möglichkeit einer tieferen Löſung dieſer Antinomie. Aber wir haben hier doch einen merkwürdigen Beweis, daß das Alterthum überhaupt die logiſche Conſequenz nicht kannte, die uns Neueren bei dem Nachdenken über die göttlichen Dinge Bedürfniß iſt, daß der Geiſt jener concreten Anſchauungsweiſe es ertragen konnte, die beiden Seiten einer Antinomie, Theſe und Antitheſe zugleich im Bewußtſeyn zu beherbergen ohne eine Löſung, weil die moderne Reflexion überhaupt noch nicht entwickelt war. Die Bemühungen der Exegeten, den Widerſpruch ſolcher Stellen durch Umdeutung zu verwiſchen, beruht eben auf einer Einmiſchung moderner Reflexion in jene concrete Denkart.

Dieſelbe Antinomie nun finden wir bei den Griechen. Es erſcheint nämlich auf der anderen Seite trotz jener Kette der Nothwendigkeit das Verbrechen des Abkömmlings als imputabel: es iſt nicht nur Strafe (für den Ahnherrn), ſondern es verdient ſelbſt auch Strafe (für den Thäter). Dies iſt ein Widerſpruch. Allerdings: und ebendieſer Widerſpruch iſt bei den Alten aufgeſtellt, aber nicht aufgelöst. Er iſt nicht direct aufgeſtellt, wie hier im logiſchen Zuſammenhang. So ſchroff einander gegenübergeſtellt müßte man freilich das Bedürfniß einer Löſung der widerſprechenden Seiten zur Einheit zu deutlich gefühlt haben, um ſie nicht zu verſuchen; vielmehr ſpielen und ſchimmern beide Sätze, nämlich der: das Verbrechen iſt Strafe, und der andere: das Verbrechen iſt Schuld, in einem ungewiſſen Dämmerlichte durcheinander, — und gerade dieſes Ungewiſſe, dieſes Geheimnißvolle, dieſer Stachel des abſoluten Räthſels gibt der alten Tragödie ihre Furchtbarkeit. Die logiſche Conſequenz der neueren Unterſuchungen über dieſe Frage dagegen meint, die Antinomie löſen zu müſſen, — gut, wenn ſie dieſelbe löst, aber verfehlt, wenn ſie dieſelbe läugnet. Das Letztere aber iſt von den meiſten Beurtheilern der antiken Tragödie geſchehen. Weil man einen logiſchen Widerſpruch vor ſich ſah, meinte man entweder die Theſe, oder die Antitheſe läugnen zu müſſen, ſo daß immer bald auf die eine, bald auf die andere Seite zu großes Gewicht gelegt wurde. Auf der Seite der Imputabilität, der zu humanen Auffaſſung ſtehen Blümner (Ueber die Idee des Schickſals im Aeſch.), Gros (Ueber d. Idee d. Alten v. Schickſ. Horen 1795), der gar den ſchiefen Gedanken hat, zur Erklärung von Oedipus Schickſal die Unterſcheidung von Noumen und Phänomen herbeizuziehen, Herder (Adraſtea), Schiller, Süvern (Ueber den hiſtor. Char. d. Drama. Abhh. d. Berl. Acad. 1825). Süvern gibt Blümnern Recht in der Behauptung, daß die Freiheit es ſey, welche auch in der alten Tragödie durch ihre That das, wenn auch ſchon vorher beſtimmte und bekannte, Verhängniß zuerſt gegen ſich reitze. Dabei iſt eben überſehen, daß der Zwiſchenſatz: „wenn auch ſchon vorher beſtimmte und bekannte“ das Subject des Satzes, die Freiheit, eigentlich aufhebt; es iſt wenigſtens nirgends bemerkt, daß dies eben ein Widerſpruch iſt, den die Griechen ſelbſt ſtehen ließen, und ſomit fällt doch ein zu großer Accent auf das Moment der Freiheit, wiewohl dieſe ganze Abhandlung auf ungleich tiefere Ideen über das Verhältniß der Freiheit und Nothwendigkeit ſich gründet, als Blümners Schrift. Ganz ſchief aber iſt es, wenn p. 115. von einer „allwaltenden Vorſehung“ die Rede iſt, die ſchon im *Οἰδ. τυρ.* ſich zeigen ſoll. Auf dem anderen Extrem ſtehen Garve (Gedanken über das Intereſſirende, in der Sammlung einiger Abh.), neuerdings Gruppe, der zwar an mehreren Stellen ſeiner Ariadne Miene macht, jene Antinomie zuzugeben, wenigſtens bei Aeſchylus von einem gerechteren Schickſal ſpricht, gerade in Beziehung auf Sophokles aber behauptet, Oedipus, Ajax, Kreon u. ſ. w. ſollen keineswegs geſtraft werden, ſondern ſie verdienen nur Mitleid und Bedauren; ihr Schickſal ſey unverdient, es erwachſe nur für den davon Getroffenen die Illuſion, als hafte es an der Zurechnung und ſey ſeine Schuld. Ich habe dies ſchon erwähnt, aber hier im vollen Zuſammenhange der Sache leuchtet es ein, welch’ eine rohe Anſicht dies iſt, über die man ſich freilich nicht wundern darf in einer Schrift, welche von der Behauptung ausgeht, man könne über ſolche Gegenſtände nichts mit Begriffen ausmachen, und in Harmonie mit W. Menzel die Manen des edlen Solger inſultirt.

Schöner und klarer ſind die beiden Seiten unſerer Antinomie wohl nirgends nebeneinander geſtellt, als in Göthe's Iphigenie.

Oreſtes.

Mich haben ſie (die Götter) zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und, eine Schandthat ſchändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zu Grund gerichtet. Glaube,
Sie haben es auf Tantals Haus gerichtet,
Und ich, der Lezte, ſoll nicht ſchuldlos, ſoll
Nicht ehrenvoll vergeh'n.

Pylades.

Die Götter rächen
Der Väter Miſſethat nicht an dem Sohn;
Ein Jeglicher, gut oder böſe, nimmt
Sich ſeinen Lohn mit ſeiner That hinweg.
Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch.

Beide haben nach griechiſcher Anſicht Recht.

Läugnet man die Antinomie nicht, ſo entſteht natürlich das Bedürfniß, ſie zu erklären, zu löſen. So führt z. B. Böttiger eine Aeußerung Schillers zu dieſem Behuf an: es habe ihn in der Darſtellung der Schickſalsfabel in ſeiner Braut von Meſſina die Betrachtung geleitet, daß ein Volk, ein Geſchlecht phyſiſch und moraliſch immer mehr ausarte, aber in dieſer Ausartung auch ſelbſt ſchon den unvermeidlichen Fluch ſeiner Vorfahren trage, und endlich, wenn das Maas ganz voll ſey, ohne Rettung untergehe. Es ſey hier eine wunderbare Wechſelwirkung: denn ſo wie es geſchehe, daß ſelbſt ausgeartete Kinder noch des Segens ihrer frommen und gerechten Vorfahren theilhaftig würden, ſo ſey Schuld und Ruchloſigkeit der Väter auch noch ein verderbendes Erbtheil für eine dem Anſcheine nach ſchuldloſe Nachkommenſchaft geworden. Man müſſe hier nur das Animaliſche, was in der Fortpflanzung, in der Race liege, und bei den Menſchen Stammcharakter heiße, von dem unterſcheiden, was die frühere Angewöhnung, Erziehung, Beiſpiele, dem Stämmchen noch überdies einimpfen. Vieles liege gewiß ſchon im Blute. So wie es Familiengeſichter und Familienkrankheiten gibt, ſo auch forterbende moraliſche Gebrechen und bei der zunehmenden phyſiſchen Schwäche auch ein moraliſches Unvermögen. Und dieſe fortſündigende Schuld müſſe endlich das Schickſal ſelbſt ermüden u. ſ. w.

Es führen dieſe Reflexionen weiter auf das Verhältniß des Böſen zur göttlichen Weltordnung und auf die Frage über Freiheit und Nothwendigkeit überhaupt, wie ſie ſich namentlich an die Unterſuchung der Natur des Böſen anknüpft, wo denn das tiefſinnige Wort Calvins: cadit homo Dei providentia sic ordinante, sed suo vitio cadit, ganz der obigen Antinomie analog iſt. So ſagt Schelling in ſ. ph. Unterſ. über d. Weſen d. menſchl. Freih.: „daß Judas ein Verräther Chriſti wurde, konnte weder er ſelbſt, noch irgend eine Creatur ändern, und dennoch verrieth er Chriſtum nicht gezwungen, ſondern willig und mit völliger Freiheit.“

Wir ſind hier mitten in die Unterſuchungen über das radicale Böſe, über die Erbſünde, wir ſind zu der Hypotheſe einer zeitloſen intelligibeln That der Freiheit geführt, und es iſt dies freilich ein metaphyſiſcher Punkt, auf den das Tragiſche nothwendig führen muß, ein Punkt jedoch, um den es ſich bei allem Tragiſchen handelt, nicht blos bei der antiken Tragödie. Die alte Schickſals-Idee in ihrer Differenz von der modernen kann aus einer ſolchen Unterſuchung kein beſonderes Licht erwarten. Denn es handelt ſich bei dieſer metaphyſiſchen Erörterung um einen inneren Grund für die Erklärung jener Antinomie, und es wird die Möglichkeit einer rationalen Löſung der Frage vorausgeſezt. Allein in der Tragödie der Alten geben die ſtrafwürdigen Handlungen, die zu jener philoſophiſchen Frage auffordern könnten, nicht aus der Natur des Menſchen überhaupt, ſofern ſie ein Gegenſtand rationaler Unterſuchung ſeyn kann, ſondern aus einem irrationalen Grunde, einem Factum, dem hiſtoriſch poſitiv gegebenen Verbrechen des Ahnherrn hervor, und es könnte daher dieſe nur viel mittelbarer, als das moderne Tragiſche, aus der Löſung des Problems Licht ſchöpfen. Man kann zwar dieſe πρώταρχος ἄτη der griechiſchen Tragödie mit der bibliſchen Lehre vom Sündenfall vergleichen: allein das Böſe, wie es in der Menſchheit herrſcht, mit ſeiner Beſtrafung führt doch auf ganz andere Fragen, als jener poſitiv factiſche Ausgangspunkt der griechiſchen Tragödie.

In der Tragödie der neueren Poëſie können die Elemente des Tragiſchen, dies geht aus allem Bisherigen hervor, unmöglich dieſelbe Proportion haben. Denn das Räthſel jenes dunkeln Verhältniſſes zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit hat freilich auch ſie zum Thema, aber ſo behandelt ſie es, daß von der Beſtrafung eines Unſchuldigen, was die Grund-Idee eines ganzen Dramas betrifft, niemals auch nur der Schein entſtehen kann. Das Schickſal kann und darf bei uns niemals als das zum Voraus

Geſezte erſcheinen, als das Thema, das nun durch die tragiſche Verwicklung nur abgeſpielt würde. Was zum Voraus vorhanden und geſezt iſt, das ſind bei uns die *Charaktere*, und daß dieſe auf dem Grunde einer höheren Nothwendigkeit ruhen und in ihren Kreiſen wandeln, dies erſcheint bei uns erſt als *Reſultat*. Aber freilich darf es deswegen keineswegs auch bei uns Neueren nur ſchlechthin auf flacher Hand liegen, daß der Menſch gefehlt habe und dafür von einer irgendwo außer ihm befindlichen Macht beſtraft werde. Die Weltanſicht des ſogenannten Theismus, wonach der Menſch ein von Gott ſo und ſo ausgeſtattetes, aber in ſeinem innerſten Weſen außer und neben Gott, der, man weiß nicht wie, nun auf ihn einwirkt, befindliches Weſen iſt — dieſe oberflächlichſte Weltanſicht liegt überhaupt der Tragödie fern. Eine ſo leichte und bequeme Löſung der geheimnißvollſten Frage, wie jene Anſicht durch ihren „außerweltlichen“ Gott ſie darbeut, kennt die Poëſie nicht, und würde, wenn ſie dieſelbe acceptirte, die ganze Gewalt ihres wundervollen Eindrucks verlieren. Denn das müſſen wir doch zugeben, daß nur diejenige tragiſche Perſon unſer ganzes Intereſſe feſſelt, deren Schuld zuerſt als ihre Stärke erſcheint; und dieſer Schein darf dadurch, daß dieſe Stärke dann plötzlich ihre innere Schwäche offenbart, nicht aufgehoben werden, ſondern Beides muß in dem Gefühle des Zuſchauers beiſammen bleiben: „ſo *ſtark* und doch *ſchwach*!“ Es muß ein haarſcharfer Uebergang von Unſchuld in Schuld Statt finden. Hat nun das Tragiſche dieſe beiden Seiten *ineinander*, ſo ſchließt es auch das große Räthſel, wie ſich Freiheit und Nothwendigkeit zu einander verhalten, für den gewöhnlichen Verſtand keineswegs auf, ſondern erreicht gerade ſeine Wirkung durch dieſes Geheimniß. Kurz der Satz: die Schuld iſt imputabel, und der andere: ſie geht aus der nothwendigen Beſchränkung der menſchlichen Natur hervor, ſie wurzelt in *derſelben* Seite eines Charakters, worin dieſer Charakter ſeine *Stärke* hat (denn die Stärke eines Heroën beruht auf der Beſtimmtheit und Beſchränktheit ſeines Weſens), die Schuld iſt alſo ebenſoſehr in einer Selbſtbeſchränkung Gottes gegründet, als ein menſchliches Werk — dieſe *beiden* Sätze enthält das Tragiſche jeder Zeit in geheimnißvoller Vereinigung: aber die antike Tragödie in einer herberen Form, weil die Seite der Nothwendigkeit als irrationales, in der Vergangenheit liegendes Factum hereinwirkt.

Ob nun jenes große Problem, das dem Tragiſchen zu Grunde liegt, wirklich lösbar ſey, hat die Methaphyſik, nicht die Aeſthetik zu entſcheiden. Für die Reflexions-Philoſophie jedenfalls iſt es abſolut unlösbar, weil dieſe die höhere Einheit Entgegengeſezter nie zugeben wird. So viel aber beſtätigt ſich auch hier, daß, was von allem Erhabenen gilt, vom Tragiſchen am meiſten gilt, daß es nämlich *dunkel* ſeyn muß. Denn unter allem Erhabenen iſt natürlich das abſolut Erhabene dasjenige, was der Menſch am wenigſten zu derjenigen Deutlichkeit heranbringen kann, welche das Staunen aufhebt. Aber auch nur von der gemeinen Deutlichkeit für den Hausverſtand gilt dies; es iſt auf der andern Seite ebenſoſehr zu premiren, daß die höchſte Erhabenheit am wenigſten das Licht ſcheuen darf. Die Natur-Erhabenheit darf am wenigſten in der Nähe beſehen werden; die menſchliche kann dies beſſer, aber auch nicht ganz gut ertragen; die göttliche ſteigt mit der Einſicht. Aber dies iſt eine Einſicht der Vernunft, deren erkennende Thätigkeit eben darin beſteht, daß ſie nicht ein Ganzes in Theile zerlegt, ſondern ſcheinbar Getheiltes, — hier Gott und Menſch, — in höherer Einheit erblickt. Alſo: das Tragiſche muß dunkel ſeyn für den Verſtand, klar kann es ſeyn für die Vernunft.

c. Die Verſöhnung des tragiſchen Schmerzes iſt in Folge der ausgeführten Eigenſchaften eine weit oberflächlichere in der alten Tragödie, als die neuere Poëſie ſie erfordert. Die tragiſche Verſöhnung beſteht darin, daß das negative Reſultat der Tragödie zulezt ebenſoſehr als ein poſitives erſcheint. Das Subject hatte ſich in ſeinem einſeitigen Thun dem abſoluten Geiſte entgegengeſezt: dafür leidet es, dies iſt das negative Reſultat. Aber in dieſem Leiden offenbart ſich die poſitive Wahrheit, daß das Subject nur in und mit dem abſoluten Geiſte groß ſeyn kann und durch die geläuterte Stimmung des Untergehenden ſelbſt ſteigt der Gott, dem er ſich widerſezte, wieder in ſein Inneres. Der mit Gott verſöhnte Leidende löſcht die Schuld der Vergangenheit durch ſeine Thränen aus; dies vermag der Geiſt, dieſe unverwüſtliche Geſundheit iſt ſeine Natur. Freilich darf dies nie ſo handgreiflich hervortreten, daß am Ende der tragiſche Schmerz ganz vergeſſen würde, er ſoll nur zur Wehmuth geläutert werden.

Eine Verſöhnung kennt bekanntlich die alte Tragödie auch, allein ſie iſt im Allgemeinen äußerlich gehalten. (Vgl. Hegel Rel. 2, 114. 115.) Verſöhnend iſt der Schluß in der Oreſtie des Aeſchylus, wo in der Losſprechung des Oreſtes durch den Areopag die ſchöne Wahrheit hervortritt, daß die Eumeniden, die Töchter der Nacht, die dunkeln Mächte des verlezten Gewiſſens keine lezte Inſtanz ſeyn können, ſondern vor der lichten Welt des Bewußtſeyns weichen müſſen, ſo daß ihre Macht zwar beſteht, aber als eine zurückgedrängte, die man, ſo weit es nöthig iſt, auch befriedigt. Der Ajax des Sophokles ſchließt ebenfalls verſöhnend, indem der Held mit vollem Bewußtſeyn die Schuld ſeiner Verirrung in freiwilligem Tode bezahlt und die Ehre des Begräbniſſes gewinnt. Am berühmteſten aber iſt der Schluß des Oedipus in Kolonos. Das Schöne und Rührende dieſes Schluſſes ſcheint mir jedoch mehr in der Zartheit der Darſtellung, den ungemein ſchönen Reden, der ergreifenden Situation, dem Heiligenſcheine, wenn man ſo ſagen darf, den der Dichter über das Ganze ausgegoſſen hat, als in der hier objectiv ausgeſprochenen Idee zu liegen. Denn Oedipus ſtirbt eigentlich nicht im Innern verſöhnt. Er behauptet in dem ganzen Stücke ausdrücklich ſeine Unſchuld, er muß alſo ſein ganzes Schickſal für ungerecht halten und die am Ende eintretende Gnade der Götter nur als eine nachträgliche Gerechtigkeit anſehen. Dies wäre eigentlich eine unſchöne Situation. Endigt nun troz dieſer Vorausſetzung das Stück ſo rührend und ſchön, ſo müſſen wir annehmen, das Gefühl des Sophokles ſey tiefer gegangen, als was ihm in ſeinem Bewußtſeyn über das Schickſal klar war, und wir verdanken den unvergleichlichen Schluß mehr der ſchönen Stimmung des Dichtergeiſtes ſelbſt, als weil die Fäden ſo angelegt waren, daß eine tiefere Verſöhnung der Sache nach eintreten konnte. Dieſe mußte darin liegen, daß Oedipus ſeine Schuld anerkennte und aus einem inneren Kampfe endlich verſöhnt und beruhigt hervorgienge: wo denn die Entrückung durch die Götter als ein ſeinem inneren Zuſtande ſchön entſprechendes Factum erſcheinen würde. So aber gründet ſich die Heiligkeit, die am Ende ſeine Perſon gewinnt, mehr auf die Anſicht der Alten, wonach ein Menſch, welchen das Schickſal zum ſchlagenden Beiſpiel des herbſten Conflicts erwählt hatte, wonach Schuld und Unglück überhaupt der Gegenſtand einer gewiſſen Heilighaltung war, welche eine ſolche Perſon nicht mehr als der gewöhnlichen Wirklichkeit, ſondern als den Göttern angehörig betrachtete. Daher, wenn wir die unvergleichliche dichteriſche Behandlung im Oedipus in Kolonos von dem Stoffe abziehen, ſo ſcheint mir im Stoffe des Ajax objectiv betrachtet eine höhere Verſöhnung zu liegen, weil in ſeinem eigenen Innern, ehe er ſtirbt, eine Anerkennung der göttlichen Gerechtigkeit eintritt. Der Selbſtmord wäre bei dieſer inneren Buße freilich nach unſerer Anſicht nicht mehr nothwendig, aber dieſes Factiſche läßt ſich die antike Weltanſchauung nicht nehmen. Und ſo iſt denn überhaupt die Verſöhnung immer mehr eine äußere, als eine innere. Bei Aeſchylus erſcheint ſie als juridiſches Factum, im Oedipus in Kolonos als ein Wunder in der Natur. Es geht aus der oben dargeſtellten Auffaſſung des Schickſalsbegriffs bei den Alten hervor, daß jenes reine Bewußtſeyn der Schuld in ihrer Tragödie nicht ebenſo, wie in der neueren, möglich war. Denn je mehr die Schuld des tragiſchen Subjects nur als ein Glied in einem größeren, durch eine vergangene That bedingten, Zuſammenhang erſchien, deſto weniger klar konnte das Subject dieſelbe erkennen, deſto weniger aber auch in der Tiefe des Gemüths ſich mit ſeinem

Gott verſöhnen. Man erinnere ſich nur an die Empfindungen, mit welchen Schiller die Maria Stuart ſterben läßt, um ſich klar von dem hier Statt findenden Unterſchiede des Antiken und Modernen zu überzeugen. Beſonders intereſſant iſt es, die Art, wie Oreſtes bei Aeſchylus freigeſprochen wird, mit der Heilung zu vergleichen, die ihm der moderne Dichter in ſeiner Iphigenia auf Tauris zu Theil werden läßt. Die Welt der griechiſchen Vorſtellungen iſt hier ganz beibehalten und doch ein Geiſt der Innigkeit darüber ausgegoſſen, der weit über den antiken Standpunkt hinausliegt, indem nicht nur der Schauplatz der Heilung aus der äußeren Welt ganz in die innere des Oreſtes verlegt iſt, ſondern das Gemüth des Oreſtes in jener traumartigen Anſchauung, die ihn in den Hades entrückt, von einer Wärme durchdrungen wird, welche ganz dem chriſtlich germaniſchen Geiſte angehört.

Nur dies iſt noch hinzuzuſetzen, daß dieſe tiefere Verſöhnung in der neueren Poëſie vorhanden ſeyn kann, ohne daß ſie ausdrücklich in dem vorgeſtellten tragiſchen Subjecte ſelbſt zur Verwirklichung kommt. Der Dichter, der in dem Princip unſerer chriſtlichen Bildung wurzelt, wird das Gefühl derſelben in dem Zuſchauer durch den Geiſt, in welchem das Ganze gehalten iſt, hervorbringen. Wallenſtein z. B. ſehen wir nicht mit Anerkennung ſeiner Schuld, ſondern unverſehens in der Blüthe derſelben untergehen, und dennoch verlaſſen wir den Schauplatz gewiß mit einem weit milderen Schmerze, als wir einen griechiſchen verlaſſen würden. Offenbar, weil wir beſtimmter wiſſen, daß der Held eine wirkliche Schuld abbüßt, als dies auch im Oedipus in Kolonos der Fall iſt. und weil wir in ſeinem idealen, reineren Ich auch die ſtille Erhebung über ſeine Schuld vorauszuſetzen durch die ganze gemüthvolle Behandlung des Charakters veranlaßt ſind. Süvern unterſcheidet eine ſolche Verſöhnung, die nur in der Beſiegung und dem Untergang des der Weltordnung widerſtrebenden Individuums beſteht, und eine ſolche, wo dieſes ſelbſt ſich freiwillig mit der Nothwendigkeit verſöhnt. Beide Gattungen kommen im antiken wie im modernen Drama vor, beide aber haben im lezteren einen beruhigenderen Schluß, als im erſteren. Freilich wenn das Böſe in einem Extrem auftritt, wie im Richard III., ſo können wir uns dieſe beruhigendere Wirkung nicht durch dieſelbe Wendung erklären, die wir ſo eben in Beziehung auf Wallenſtein gemacht haben, denn hier fragt der Zuſchauer kaum darnach, ob der vernichtete Böſewicht ſelbſt durch vollkommene Anerkennung ſeiner Schuld ſich mit dem Schickſal noch verſöhnen könnte. Wohl aber prägt uns das ganze Drama die Idee ein, daß der Weltplan ein guter ſey, während in der alten Tragödie immer noch ein Reſt von einer neidiſchen und ſchadenfrohen Gottheit im Hintergrund lauert: die tiefere Verſöhnung mit dem Uebel in der Welt fällt daher dort wenigſtens in die Seele des Zuſchauers.

Auf der hier betrachteten zweiten Stufe des Tragiſchen erſchien daſſelbe überhaupt als die in einer wirklichen Schuld und ihrer Strafe ſich offenbarende Unangemeſſenheit des Subjects zur abſoluten Idee. Dabei wurde zwar ſchon hervorgehoben, daß dieſe Schuld nicht auf flacher Hand liegen dürfe, daß ſie nach der andern Seite hin als eine Stärke, und daß der Uebergang von der Unſchuld zu ihr kein abſoluter Abſprung ſeyn dürfe. Dies gilt nun im Grunde von allem Böſen, da es nur die Verkehrung einer Kraft iſt. Allein es muß nun in prägnanterem, geiſtigerem Sinne zum Vorſchein kommen, und dies geſchieht in der

Dritten,

der reinſten und durchſichtigſten Form des Tragiſchen. (Vgl. Hegel Phänom. 346. ff. Relph. 2, 113. ff.)

Auf dieſer Stufe werden erſt beide Elemente des Tragiſchen in ihre ganze Tiefe verfolgt. Das eine derſelben, der abſolute Geiſt, erſcheint jezt als rein geiſtige Einheit aller ſittlichen Wahrheiten und Geſetze. Das andere erſcheint als ein Subject, das Eine dieſer ſittlichen Wahrheiten zu ſeinem Pathos gemacht hat und mit energiſchem Eifer verfolgt. Dieſes Subject hat Recht, weil, was es will, eine Wahrheit, eine wirkliche menſchliche Pflicht und Tugend iſt; aber es hat Unrecht, weil dieſe Wahrheit ihre Stelle in dem Complex anderer ſittlicher Geſetze hat, welche ebenfalls wahr ſind, und das Subject in der Verblendung ſeines einſeitigen Pathos dies nicht zugibt. Daher ſteht ihm in einem anderen Subjecte das andere ſittliche Geſetz mit derſelben Kraft des Pathos gegenüber, und dieſes andere Subject hat aus dem nämlichen Grunde in ſeinem Rechte Unrecht. Dieſe einſeitigen Rechte treten nun in einen Kampf, deſſen Reſultat iſt, daß beide ihre Einſeitigkeit im Feuer des Leidens abſtreifen, und ſo, indem jedes dem andern das Zugeſtändniß ſeines Unrechts im Rechte macht, die höhere Einheit derſelben im abſoluten Geiſte klar hervortritt. Es iſt hier nur ſogleich hinzuzuſetzen, daß dieſes ausgleichende Reſultat vermöge der Geſetze der Poëſie nicht allzuhandgreiflich auf die Oberfläche herauskommen darf; vielmehr, was die Tragödie Factiſches bietet, wird immer mehr die negative Seite, den Untergang der einſeitigen Größen, vor Augen führen, und die affirmative Seite, die harmoniſche Geltung der durch eine einſeitige Verfolgung entzweiten Rechte im höchſten Geiſte, das verſöhnte himmliſche Seyn der Untergehenden wird, ſo zu ſagen, zwiſchen den Linien geleſen werden müſſen. Auch braucht hier nicht auseinandergeſezt zu werden, daß die poëtiſche Gerechtigkeit eine andere iſt, als die wirkliche, daß daher an zwei einander bekämpfende Charaktere keineswegs die Strafe im Verhältniß zur Verirrung ganz gleichmäßig ausgetheilt zu werden braucht. Im Gegentheile verlangt das tragiſche Geſetz, daß diejenige Perſon, deren Recht das einleuchtendere iſt und deren Schuld deswegen als verzeihlicher erſcheint, am Schluſſe mehr leiden muß, als die ihr entgegenſtehende Perſon. Für die oberflächliche Betrachtung entſteht daraus der Schein, als ob das Leiden eines Unſchuldigen die Grund-Idee des Stückes ſey, da doch der eigentliche Zweck iſt, gerade dadurch die Gränze der Menſchheit, das Einſeitige, das auch den edelſten menſchlichen Beſtrebungen anhängt, deſto evidenter zu machen, je höher der Held geſtellt, je ſchwerer ſeine Schuld von ſeiner Unſchuld zu trennen iſt. In Göthe's Taſſo z. B. wird der oberflächliche Leſer oder Zuſchauer den Taſſo als eine leidende Unſchuld betrachten und dem Antonio faſt alles Unrecht zuſchieben. Allein auch nur dieſer; denn deutlich genug iſt es, daß Taſſo in ſeinem Rechte ſo gut Unrecht hat, als Antonio.

Göthe's Taſſo bietet überhaupt ein ſehr adäquates Beiſpiel für dieſe dritte Stufe des Tragiſchen, faſt ein zu doctrinelles, da die in dieſem Drama liegende Grundwahrheit gegen den Schluß hin ſich der Verkörperung durch Handlung offenbar zu ſehr entzieht und nur dialogiſch mit Worten ausgeſprochen wird.

Es ſtehen hier auf einem Boden, wo ihr Gegenſatz nothwendig bis zum Conflict ſteigen muß, zwei Charaktere einander gegenüber, deren jeder eine einſeitige Wahrheit zu ſeinem inneren Geſetz und Pathos hat. Taſſo repräſentirt uns den Geiſt des Dichters mit der vollen Gluth der Phantaſie und Leidenſchaft, mit dem Anſpruche an die Welt, daß ſie ſeiner poëtiſchen Anſchauung auch in ihren wirklichen, poſitiven Zuſtänden Raum gebe und die Feſſeln der Convention lüfte. Antonio, eine im Innern proſaiſche Natur, iſt von dem Grundſatze durchdrungen, daß eben dieſe poſitiven Verhältniſſe geachtet werden müſſen, daß der Spielraum, den auch ſie der Phantaſie und den ſchönen Künſten geſtatten, nie bis zur Verletzung der die ganze Welt beherrſchenden ſocialen Form erweitert werden dürfe. Dem Antonio gegenüber kommen nun alle Schwächen des Taſſo zum Vorſchein, ſeine Eitelkeit, ſein unpraktiſches, unordentliches Weſen; dem Taſſo gegenüber alle Fehler Antonio's, ſeine Mittelmäßigkeit, Kälte, ſeine zahme Correctheit. Eine Vereinigung der von dieſen Männern repräſentirten Standpunkte iſt denkbar, und ſtellen wir uns eine Perſon vor, die über die menſchlichen Einſeitigkeiten erhaben wäre, ſo ließe ſich Phantaſie und Wirklichkeit gewiß auch in dieſer Beziehung zur Harmonie vereinigen. Aber ſo wie der Menſch einmal iſt, verfolgt er in der angebornen Bedingtheit ſeines Weſens, in der Unruhe des Lebens von zwei ſcheinbar ſich widerſprechenden Geſetzen das eine, und das andere haßt er gerade um ſo mehr, je mehr er eigentlich fühlt, daß er ihm ebenfalls ſein Recht zugeſtehen müßte. Den Zorn, den er gegen ſich ſelbſt haben ſollte, weil er zu unvollkommen iſt, beide Vorzüge zu vereinigen, wirft er auf denjenigen dieſer Vorzüge, welchen mit den ſeinigen zu vereinigen ihm zu ſchwer iſt. So erzeugt gerade die innere Einheit der Entgegengeſezten ihren gegenſeitigen Haß, und es kommt deutlicher, als irgendwo zum Vorſchein, daß der Haß eine verkehrte Liebe iſt. Sehr ſchön ſpricht dieſe Grundwahrheit unſeres Drama Leonore aus:

Wie ſchwer zu rathen ſey, das fühlſt du ſelbſt
Nach dem, was du geſagt. Es iſt nicht hier
Ein Mißverſtändniß zwiſchen Gleichgeſtimmten;
Das ſtellen Worte, ja im Nothfall ſtellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer ſind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde ſind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.

Vergleichen wir die beiden Seiten der idealen Perſon, in welchen Taſſo und Antonio ſich auflöſen ſollten, ſo iſt freilich die von Taſſo repräſentirte die genialere; Antonio iſt ein weit abſtracterer und auf die Oberfläche des Weſens angewieſener Kopf. Dadurch ſteht freilich Taſſo im Vortheil unſerer Liebe und tritt Antonio ſtark in den Hintergrund; ſie verhalten ſich, wie Gehalt und Form. Das iſt nun das Tragiſche, daß die Helden in ihrer Größe nicht achten zu dürfen glauben, was für geringere Naturen die höchſte Geltung hat; das aber iſt eben ihre ſchwache Seite, und es haben die geringeren Naturen Recht gegen ſie. Denn ebendies Untergeordnete, Mittelmäßige iſt es, was die Menſchheit erhält, dieſe Linien, die der Komet eines heroiſchen Individuums nicht achtet, ſind der wohlthätige Normalzuſtand der menſchlichen Geſellſchaft. Daß das geiſtvollere Individuum ſo viel Urſache hat, dieſe Mittelmäßigkeit zu überſehen, und daß es dennoch ſchuldig iſt, ſie zu achten, daraus entſteht ſein tragiſches Schickſal. Dem äußeren Reſultate nach läßt nun die poëtiſche Gerechtigkeit gerade jene untergeordnete Seite gerne triumphiren, während das glänzendere Recht des Helden untergeht. Sie erklärt dadurch, daß nach allem Kampfe die dem Ganzen der Menſchheit wohlthätige Mittelmäßigkeit unverſehrt bleibe; ſie erklärt aber auch, daß ſie durch ihren Sieg über den Helden im Grunde noch mehr geſtraft ſey, als dieſer, denn tragiſch untergehen zu dürfen iſt das ſchöne Vorrecht großer Menſchen und den ſchmerzvollen Blick Piccolomini's zum Himmel ſehen wir nicht mit der Rührung, mit welcher wir Wallenſtein zu ſeinem lezten Schlummer begleiten.

Um nun darauf noch einmal zurückzukommen: dieſe Stufe des Tragiſchen iſt deswegen die reinſte und höchſte, weil hier nicht nur die Schranken des menſchlichen Strebens in dem Grade klarer einleuchten, in welchem ſie gerade dem Trefflichen und in ſich Berechtigten anhängen, ſondern auch, weil der ganze Verlauf klarer, als auf den andern Stufen, in dem Gebiete ſelbſtbewußter Sittlichkeit vor ſich geht, welche beſtimmt weiß, was ſie will. Dieſe bewußtere Geſtalt des tragiſchen Kampfes hat ihren Grund darin, daß auch das Recht, das der Held verlezt, ihm in der Form ſelbſtbewußter menſchlicher Perſönlichkeit entgegenſteht, nicht blos in der Geſtalt allgemeiner unperſönlicher Potenzen, wie z. B. dem Oedipus die lauernde, feindſelige Macht des Zufalls, dem Oreſtes der verlezte Geiſt der Familie, die Erinnyen. Gerade an den Oreſtes-Tragödien iſt dies deutlich, denn man kann dieſe von der Einen Seite wohl unter diejenigen Tragödien rechnen, welche, eine Colliſion einſeitiger ſittlicher Geſetze enthaltend, dieſer dritten Stufe angehören: allein auf der andern Seite ſtehen ſie tiefer, theils, weil das Geſetz, dem Oreſtes gehorcht, nicht als ſein eigener klarer Entſchluß erſcheint, ſondern als der Wille eines Gottes, theils, weil das Recht, das ihm entgegenſteht, in der dunkeln Gewalt der Erinnyen liegt. Zwar hält ihm auch ſeine Mutter die Pflicht vor, die er zu verletzen im Begriffe iſt, allein ſie als die Betheiligte, als die Mörderin des Agamemnon, kann auch nicht die wahre Vertreterin der Pietät ſeyn. Dagegen wenn ein klarer, nicht zum Voraus durch Schuld getrübter Charakter mit guten Gründen für ſein Recht dem andern gegenüberſteht, dann ſprechen ſich die beiden einſeitigen Vortrefflichkeiten in ihrem ganzen Umfange aus, jeder weiß klar, was er thut, es ſind hier keine dunkle und lauernde Mächte im Spiel, und indem wir deutlich ſehen, wie jeder Recht hat, ſehen wir auch um ſo deutlicher, wo die Einſeitigkeit, die Schuld anfängt. Der Kampf beginnt, das Einſeitige geht zu Grunde, und aus dem Untergange der Entgegengeſezten ſchwingt ſich — aber unſichtbar und nur für unſer feinſtes geiſtiges Organ bemerklich — jene ideale Perſon, jener Eine Mann, von dem Leonore ſpricht, empor.

Erwägen wir nun, daß die Idee, welche die Perſonen in dieſer Colliſion vertreten, nicht eine ſubjective Grille, ein abſtracter Begriff, ſondern eine Idee von allgemeiner ſittlicher Bedeutung iſt, eine ſittliche Macht, welche uns auf eine Geſammtheit weltgeſchichtlicher und allgemein menſchlicher Zuſtände hinaus den Blick eröffnet: ſo erhellt, welch ein ſpiegelklares Bild des Lebens dieſe Form des Tragiſchen uns entgegenzuhalten vermag.

Hat die hier dargeſtellte Form des Tragiſchen innere Wahrheit, ſo iſt die Frage, wie frühe ſie in der wirklichen Tragödie erſcheine, eine ganz ſecundäre. Inzwiſchen iſt es doch von Intereſſe, zu wiſſen, wie weit die Alten zu dieſer reinſten Stufe der Schickſals-Idee vorgedrungen ſind.

Daß die Oreſtie eine Colliſion ſittlicher Mächte zur Grundlage hat, wurde ſchon erwähnt, aber auch hinzugeſezt, daß die Durchbildung in das lichte Reich menſchlichen Selbſtbewußtſeyns dem Aeſchylus noch ferne liege. Solger zuerſt hat dieſen Standpunkt dem Sophokles, namentlich ſeiner Antigone, vindicirt und dieſe aufgefaßt als einen Streit zwiſchen den ewigen und nothwendigen Geſetzen der Natur und Sittlichkeit und den Geſetzen, durch welche menſchliche Weisheit menſchliche Willkühr zu ordnen ſtrebte. „Dieſe ſowohl, wie jene, ſind heilig und ehrwürdig, aber es kann nicht fehlen, daß ſie im Einzelnen miteinander ſtreiten, und dieſe menſchlichen Geſetze, als Werke der Zeit und des Wechſels, jenen ewigen unterliegen.“ (Vorr. z. Ueberſ. d. Soph. Nachgel. Werke 2, 459.). „In dem ſchönen Gemüthe der Antigone ſiegt die ewige Macht heiliger Sitte über ein hartes Gebot von blos menſchlicher Herkunft. Auf keiner Seite liegt die ganze Schuld des Verderbens, beide büßen gemeinſchaftlich die nie zu vereinende Spaltung zwiſchen dem Ewigen und Zeitlichen.“ (A. a. 466.). Ihm folgt Süvern (Ueber einige hiſtor. und polit. Anſpielungen in der alten Trag. Abhh. der Berl. Acad. 1824): „Eine an ſich erhabene und heilige Sache ſondert ſich hier von der höheren, deren Ausfluß ſie iſt, und von welcher ſie nie getrennt ſeyn ſollte, Recht von der Religion, und dieſer Gegenſatz wird zur Empörung. Von beiden Seiten iſt der Kampf gegen ein den Menſchen Heiliges und Ehrwürdiges, der Freiheit Schranken Setzendes gerichtet, von jedem gegen eine der zwei Seiten deſſelben, in welche nur menſchliche Willkühr dieſe Spaltung und Entgegenſetzung bringt, und dadurch überall, wo dies geſchieht, Unheil und Verderben ſtiftet.“ Ganz im Geiſte des Hegel'ſchen Syſtems lag es, dieſen Begriff des Tragiſchen, als eines Conflicts entgegengeſezter Einſeitigkeiten, als einer großartigen Dialektik des Fatums hervorzuheben. In der Relig.-Phil. p. 113. wird daher die Antigone das abſolute Exempel der Tragödie genannt. „Da kommt die Familienliebe, das Heilige, Innere, der Empfindung Angehörige, weshalb es auch das Geſetz der untern Götter heißt, mit dem Rechte des Staats in Colliſion. Kreon iſt nicht ein Tyrann, ſondern ebenſo eine ſittliche Macht, Kreon hat nicht Unrecht: er behauptet, daß das Geſetz des Staats, die Auctoritat der Regierung geachtet werde, und Strafe aus der Verletzung folgt. Jede dieſer beiden Seiten verwirklicht nur die eine Seite der Gerechtigkeit, hat nur die eine derſelben zum Inhalt, das iſt die Einſeitigkeit, und der Sinn der ewigen Gerechtigkeit iſt, daß beide Unrecht erlangen, weil ſie einſeitig ſind, aber auch beide Recht; hier haben ſie beide ihr Gelten, aber ihr ausgeglichenes Gelten. Es iſt nur die Einſeitigkeit, gegen die die Gerechtigkeit auftritt." Die tiefere Begründung ſ. Phänom. 346. ff.

Gegen dieſe Auffaſſung der Antigone iſt neuerdings namentlich Grüppe aufgetreten, freilich auf einen Grundſatz geſtützt, der den Standpunkt contemplativer Betrachtung ziemlich burſchicos mit dem praktiſchen verwechſelt: „Nun dünkt uns jenes aber auch die vollſtändigſte Unpoëſie, daß alles Edle ſchlecht werden ſoll, wenn man ſich ihm mit ganzer Seele hingibt: es wäre nur eine Feier des Phlegma, der Gleichgültigkeit und Proſa." Ebendies iſt ja das Tragiſche, daß das Edle edel, der vollkommenſten Begeiſterung würdig bleibt, und dennoch trotz ſeiner Trefflichkeit einſeitig, mangelhaft iſt. Kein vernünftiger Menſch wird ſich durch dieſe Reflexion abhalten laſſen, das Gute und Rechte friſchweg zu beginnen: aber am Schluſſe wird er geſtehen müſſen, daß auch dem Herrlichſten, was Menſchen unternehmen können, eine Einſeitigkeit anklebt. Gruppe beruft ſich namentlich auf das Betragen des Kreon, das keineswegs als eine würdige Repräſentation der Staatsgeſetze im Gegenſatze gegen die der Pietät, ſondern als der perſönliche Eifer eines gereizten Tyrannen erſcheine. Das iſt nun freilich nicht zu läugnen, daß Kreons Charakter hart, unpoëtiſch erſcheint, daß an ihm nichts Großes iſt. Allein dadurch wird jene Auffaſſung noch nicht widerlegt. Vielmehr findet gewiß hier der oben ausgeſprochene Satz ſeine vollkommene Anwendung, daß von den zwei einander bekämpfenden Charakteren durch das poëtiſche Geſetz gewöhnlich der eine in einen glänzenden Vordergrund geſtellt wird und der andere als untergeordnete Natur erſcheint, ohne daß deswegen dem erſteren ein abſolutes Recht zuerkannt wird. Wie Antonio im Gegenſatze gegen Taſſo, ſo iſt Kreon im Gegenſatze gegen Antigone eine untergeordnete proſaiſche Natur. Es iſt wahr, er zeigt ſich perſönlich gereizt, er ruft ſogar aus: „wenn es ſeyn muß, ſtürz' ein Mann uns lieber hin, nur heiß' es niemals, daß ein Weib uns unterwarf,“ allein deswegen ſind ſeine ſchönen Reden über Geſetzmäßigkeit und Ordnung, wie Solger, W. Schlegel, Süvern gewiß richtig bemerken, nicht vergebens geſagt; es können ſich in die Art, wie er das von ihm verkündigte Verbot exequirt, unwürdige, perſönliche Motive einmiſchen: wenn nur das Motiv des Verbots ſelbſt ein reines war, was zu bezweifeln keine Urſache vorhanden iſt. Eine gewichtige Einwendung iſt die, daß ja die Beſtattung der Todten eben ſelbſt ein öffentliches, vom Staate ſanctionirtes Geſetz war und daß Kreon, nachdem er zu ſich gekommen, dies ſelbſt anerkennt:

δέδοικα γὰρ, μὴ τὰς καθεϛῶτας νόμȣς
ἄριϛον ᾖ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν.

Allein es iſt hier eben ein Widerſpruch im Staatsleben ſelbſt; denn es iſt derſelbe Staat, der die Geſetze der Pietät und Religioſität zu ſeiner Grundlage hat, ſie in ſich aufnimmt und ſanctionirt, und der im einzelnen Falle, um als dieſer einzelne beſtimmte Staat ſeine Intereſſen feſtzuhalten, vorübergehend ein Geſetz aufſtellen muß, das mit jener ſeiner eigenen Wurzel im Widerſpruche iſt. Jedem Todten gebührt die lezte Ehre, dies iſt zugleich Staats- und Religions-Geſetz, allein Polyneikes hat die einheimiſchen Götter beleidigt, indem er ihr Heiligthum den Flammen Preis geben wollte, hat die Pietät gegen ſein Vaterland abgeworfen, und ſo muß der Staat, gerade um die Geſetze der Pietät zu ſchützen, ihm den Genuß derſelben verſagen. Allerdings iſt die Colliſion keine abſolute, unvermeidliche; Polyneikes hat eigentlich mit dem Tode ſeine Empörung bereits gebüßt, ſein Leichnam konnte immer geachtet werden, und daher bereut Kreon ſeine That; allein darum hat er doch aus einem in ſich wahren Grundſatze heraus gehandelt und dies läugnen heißt gerade den Mittelpunkt des tragiſchen Conflicts läugnen. Auch dies iſt wahr, daß nach Hämons Verſicherung die Einwohner der Stadt heimlich für Antigone geſtimmt ſind und über ihre Behandlung murren, allein wenn dadurch allerdings Kreon ſich bewegen laſſen ſollte, von der Vollſtreckung ſeines harten Gebots abzuſtehen, ſo folgt doch daraus, daß er es nicht thut, nur ſo viel, daß er in der Verfolgung eines an ſich wahren Grundſatzes zu weit geht, der ihn als den Repräſentanten des Staatslebens vollkommenner durchdringt, als die Bürger, denen das Staats-Intereſſe hinter der unmittelbaren Familien-Theilnahme verſchwindet. Folgt nun daraus, daß auch Antigone zu ihrer That kein unbedingtes Recht hat, ſo können wir dennoch nicht ebenſo, wie von Kreon, auch von ihr verlangen, von ihrem Entſchluſſe abzuſtehen. Dies liegt in der ſchon öfters wiederholten Natur der tragiſchen Idee, wonach das Recht der einen von beiden kämpfenden Seiten einleuchtender, glänzender iſt. Kreons Charakter iſt auch in den beiden Oedipus von Sophokles gerade ſo gehalten, wie dieſer Gegenſatz der proſaiſchen und der heroiſchen Charaktere es erfordert. Er erſcheint als eine polizeiliche Natur, dabei jähzornig, aber nicht als gemeiner Egoiſt. Er will das Gute, aber auf eine harte, unſchöne, ungefällige Weiſe, und ſolche Charaktere ſind ganz die geeigneten zum tragiſchen Conflict mit heroiſchen Naturen. Ebendeswegen ſchenken wir auch der Antigone in ihrem Untergange ein reineres Mitleiden, als Kreon, ſo wenig wir es auch dieſem entziehen können. Auch Böckh (Ueber die Antig. d. Soph. Abhh. d. Berl. Acad. 1824) faßt den Charakter des Kreon ſo auf, wie er hier genommen wird, und thut von der anderen Seite dar, daß auch über Antigone's Unrecht der Dichter deutliche Winke gibt, und daß eine Verherrlichung derſelben keineswegs die volle Grund-Idee der Tragödie ſeyn könne. Antigone erſcheine nicht umſonſt im Anfange als rauh, ja unweiblich, und Iſmene habe allerdings Recht, wenn ſie ihr entgegenhalte, daß ſie als Weiber und Beherrſchte der Macht ſich fügen müſſen und nur die Todten um Verzeihung flehen können. Auf die Wendungen, welche Antigone's Rede v. 883—920. nimmt, macht er mit Recht aufmerkſam. Sie bereut zwar in dieſer lezten Klage ihren Entſchluß nicht, aber ſie erkennt doch (v. 898.) daß ſie den Staatswillen verlezt habe; und daß ſie ausſpricht, einem Gatten, einem Kinde zu liebe hätte ſie nicht daſſelbe gewagt, ſondern nur einem Bruder, der ihr nicht erſezt werden könne: dies iſt nach Böckhs und gewiß nach jedes Unbefangenen Urtheil ein Beweis von einem Bedürfniß, ſich zu rechtfertigen, und darum ſtellt ſie es auch zulezt zweifelnd den Göttern anheim, ob ſie, ob ihre Richter gefehlt haben. Endlich iſt der an mehreren Stellen vom Chore gegen die Handlung der Antigone ausgeſprochene Tadel doch zu entſchieden, um mit der, im Allgemeinen allerdings richtigen, Anſicht Gruppe's, daß der Chor haltungslos zwiſchen ſeinen Ueberzeugungen ſchwanke und ſich erſt allmählich klar werde, darüber hinwegzukommen. Wenn übrigens Böckh den Grundgedanken des Drama dahin beſtimmt, es wolle lehren, daß unbeſonnenes Handeln zum Verderben führe, ſo halte ich dieſe Idee für zu beſchränkt, um Grund-Idee einer Tragödie ſeyn zu können. Die Tragödie beſchäftigt ſich nicht mit Hervorhebung ſolcher einzelner moraliſcher Sätze, es iſt wohl überhaupt nicht ganz adäquat, ihre Ideeen in Form einer Lehre, eines ſittlichen Raths zu faſſen. Indem nach Böckhs Anſicht dieſe Lehre ſowohl der Antigone, als dem Kreon gilt, ſo nimmt auch er einen Kampf entgegengeſezter Rechte an, und dies iſt die Grund-Idee, bei der man ſtehen bleiben muß.

Allerdings iſt dieſe Stufe einer klareren Expoſition fähig, als wir ſie in der Antigone finden, und als wir ſie überhaupt bei den Alten finden können; allein eine ſchöne und bedeutende Erſcheinung iſt es doch, daß der griechiſche Geiſt in ſeiner klaren Geſetzmäßigkeit auch dieſe Note gegriffen hat. Unter den Neueren möchte ich nur noch auf Göthe's Clavigo aufmerkſam machen, wo das Geſetz der Treue in der Liebe und die Einſicht des Verſtandes im Widerſpruche mit demſelben in einen ſo klaren, lebendigen Conflict treten, daß Recht und Unrecht auf beiden Seiten voll hinreißender Wirkung ſich ausſprechen.

So viel über das Princip des Tragiſchen. Es bedarf keiner ausführlichen Nachweiſung, daß das Tragiſche alle früheren Geſtalten des Erhabenen in ſich faßt und daher namentlich das Furchtbare in ſeiner äußerſten Gewalt entfeſſelt, das hier nicht mehr als bloße Naturmacht, ſondern als geiſtiger Urgrund zerſtörend gegen das einzelne Leben auftritt. Das Erhabene der Subſtanz kann gemäs dem Weſen des Drama, welches die Breite der Welt und Natur zu einem Schauplatze für handelnde ſittliche Weſen zuſammendrängt, nur in ſeiner Beziehung auf ethiſche Zuſtände vorkommen, wie der Donner vor der Entrückung des Oedipus, das Gewitter im König Lear. Ohne ſolchen Zuſammenhang wird es leicht zum kindiſchen Prunke, wie z. B. in einem franzöſiſchen Drama, le Bravo, wo es an die viermal Zwölfuhr um Mitternacht ſchlägt. Das Wunderbare in ſeiner tragiſchen Bedeutung haben wir ſchon berührt. Das Erhabene des Subjects iſt der eigentliche Stoff, mit deſſen Entfaltung das Tragiſche anhebt, und den es in der Energie des Böſen bis zur Höhe des Furchtbaren ſteigern kann. Aber gewaltiger und furchtbarer, als dieſe Momente, tritt dann der abſolute Geiſt hervor, der ſeine Schrecken ſowohl in der Beſtrafung des Böſen, als in dem Untergange des Edlen ausbrechen läßt.

Abſichtlich habe ich in dieſer ganzen Entwicklung den Solger'ſchen Ausdruck tragiſche Ironie vermieden, weil er angefochten und wirklich dem Mißbrauche ausgeſezt iſt. Den Grundbegriff des Tragiſchen hat Solger ſchön beſtimmt, wenn er ihn darein ſezt, daß auch das Höchſte und Edelſte untergehen muß, weil die Idee nicht exiſtiren kann, ohne Gegenſatz zu ſeyn, weil der Menſch in der Wirklichkeit an der Idee nur Theil haben kann, wenn er ſie ſelbſt in die Widerſprüche des Lebens hineinzieht, weil mit Einem Worte die Exiſtenz das Ewige nicht ertragen kann. Die Wendung aber, auf die er doch ſo großen Werth legt, iſt offenbar bereits gewagt, daß nicht blos die Erſcheinung, ſondern die Idee, das Schöne ſelbſt im Tragiſchen untergehe. Es ſieht nämlich aus, als ſolle mit dieſem negativen Reſultate die Sache erſchöpft ſeyn, und man wird ſo an jene, von Hegel faſt zu eifrig bei jeder Gelegenheit angegriffene Ironie der Romantiker erinnert, welche als reine Willkühr des Subjects die Geſtalten beliebig erſcheinen und verſchwinden, und nichts Affirmatives, als eben dieſes ſich ſelbſt beſchauende Spiel übrig läßt. Daß Solger dies nicht ſagen wollte und daß er nicht blos bei der abſoluten Negativität der Idee ſtehen bleibt, dies zu beweiſen hat man nicht nöthig, auf ſeine perſönliche Geſinnung zu recurriren, wie Hegel (Aeſth. 90.). Denn er ſelbſt ſagt an denſelben Stellen, wo er dieſe negative Seite des Schickſalsbegriffs hervorhebt, daß das Edle in der Menſchheit gerade in jenem Untergange ſich zum Göttlichen verkläre, daß gerade in dem Verſchwinden unſerer Wirklichkeit ſich die Gegenwart des Göttlichen kund thue. Daher dringt er auch nachdrücklich darauf, daß die Ironie nicht von der Begeiſterung getrennt werde, denn dann „wäre ſie nicht mehr Ironie, ſondern dem Weſentlichen direct entgegengeſetzt“ (Vorl. 242). Man ſieht alſo wohl, was er will, aber er hat es nicht deutlich geſagt, wie denn überhaupt ſeine Darſtellung das Beſchwerliche hat, daß das lezte, ſchlagende Wort immer nicht recht heraus will. Er hat nirgends deutlich gemacht, in welchem Sinne denn nicht nur die Erſcheinung, ſondern auch die Idee untergehe und in welchem Sinne denn ebendadurch das Göttliche ſich offenbare; er hat nicht geſagt, daß eigentlich nur das Einſeitige an der Idee, oder ſie als einſeitige zu Grunde geht und daß das Göttliche ſich durch Kundthuung der höheren Einheit der entgegengeſezten Größen in ihrer Vernichtung offenbare; und weil er dies nicht geſagt hat, will es den Anſchein haben, als ſetze er die ganze Offenbarung des Göttlichen darein, daß das Irdiſche erdrückt wird. Meinen kann er dies nicht, ſonſt würde er nicht ſo poſitiv darauf dringen, daß der Untergang des Endlichen ſeine Verklärung ſey.

Es iſt ſchade, daß der ſchöne Terminus der Ironie durch dieſen Mangel an Befeſtigung des Sinnes dem Angriffe Blößen darbot und neuere Schriftſteller dadurch ſcheinbar berechtigte, ihn einen berüchtigten zu nennen. Denn ſehr zweckmäßig hebt das Wort jenen erhabenen Witz des Schickſals hervor, das ſein Opfer deſto höher hebt, je tiefer es ſinken ſoll, das uns die menſchliche Größe zu zeigen ſcheint und vielmehr, eben indem es dieſe vor uns ausbreitet, die menſchliche Schwäche enthüllt, das alſo, wie die rhetoriſche Ironie, darin ſeine Kraft hat, daß es den Schein des Entgegengeſezten erzeugt, aber, ſehr verſchieden von dieſer, nachdem es durch dieſe Zweideutigkeit den tragiſchen Schrecken hervorgebracht hat, dem zitternden Kinde die gute Meinung zeigt, die zu Grunde lag. Oedipus löst die ſchwerſten Räthſel, und ihm iſt ſein eigenes Leben ein Räthſel; dieſen furchtbaren Spott muß er ertragen, aber endlich wird der ſchwer Geprüfte von den Himmliſchen entrückt. Dieſe auf die furchtbare Ironie folgende

Milde der Verſöhnung ebenfalls Ironie zu nennen, wie Immermann gethan hat (Ajax 67.) halte ich nicht für paſſend. Er ſagt, es liege im Ajax eine doppelte Ironie, erſtens, daß ſich die überragende Größe des Ajax als Schwäche erweiſe, zweitens aber, daß infolge ſeiner Vergehungen das Unglück, das ihn trifft, vielmehr als ein Glück erſcheine und der Tod ihm wünſchenswerth ſey. Allein die Ironie bezeichnet eigentlich nur das Erſte, das Negative, das Zweite iſt dann Aufhebung der Ironie, denn das Ende der Tragödie iſt einfache Wahrheit, das Doppelzüngige und Zweideutige menſchlicher Verhältniſſe hat hier aufgehört, und das furchtbar Erhabene kehrt zur ſanften Schönheit zurück. Man kann daher Solgers Fehler auch ſo bezeichnen, daß er ſpricht, als ob die Ironie das ganze Tragiſche wäre. Zugleich hat er jedoch das Verdienſt, durch dieſen Ausdruck einem Haupterforderniß zum dichteriſchen Genius den rechten Namen geſchaffen zu haben. Dieſe Ironie, welche die menſchliche Größe, indem ſie dieſelbe auf den Gipfel ihres Glanzes zu führen ſcheint, zum Tode ſchmückt, iſt der Geiſt, durch welchen dem Dichter die Welt in harmoniſchen Fluß tritt, und hat von jeher die wahren Dichter als die weſentliche andere Seite der Begeiſterung ausgezeichnet. Der Standpunkt Schillers und Göthe's namentlich, wie er in dem Briefwechſel beider ſich ſo klar und bewußt ausſpricht, befindet ſich recht im Mittelpunkte dieſer Ironie. Wo der Mißbrauch dieſer Kraft anfängt, iſt leicht zu entdecken, man darf nur Heine leſen. Uebrigens zeigt ſie ſich namentlich auch im Epos thätig. Die Trockenheit und ſcheinbare Theilnahmloſigkeit, mit welcher der Dichter die Erſcheinungen in ihrer Schwäche wie in ihrem Glanze, ihrer plauſibeln Seite darſtellt, ſo daß Eines im Andern durchſchimmert, bedingt die tiefſte Wirkung epiſcher Poëſie.

Mit dieſen Bemerkungen über den Begriff der Ironie möge zugleich erklärt ſeyn, warum ich ihm nicht in der folgenden Entwicklung des Komiſchen einen eigenen Ort anweiſe. Denn in dem weiteren Sinne, wie die Ironie hier gefaßt ward, gehört ſie jeder Sphäre des Schönen, insbeſondere aber dem Tragiſchen an und iſt ein durchgreifendes Element namentlich der poëtiſchen Production. Spricht man aber vom Komiſchen für ſich, nicht wie es in alle andern Sphären des Schönen als Ironie hineinſpielt, ſo kann man es freilich eine Ironie des Ernſtes nennen; nur bleibt man lieber bei dem gewöhnlichen Ausdruck, um die Bezeichnungen nicht zu häufen. Innerhalb des Komiſchen tritt ſie dann wieder als eine eigenthümliche Wendung hervor in der Rede, auch kann man alle Parodie auf ſie reduciren. Es kann alſo in der Lehre von der Poëſie wieder ausdrücklich von der Ironie die Rede werden, was hier nicht unſere Aufgabe iſt.

Schließlich iſt noch eine intereſſante Parallele zwiſchen den hier ausgeführten Stufen des Erhabenen und dem Standpunkte der wichtigſten neueren philoſophiſchen Syſteme hervorzuheben, die zum Theil ſchon in der Einleitung angedeutet wurde. Dem Erhabenen der Natur iſt das pantheiſtiſche Syſtem des Spinoza analog, welches das Abſolute als Subſtanz auffaßt. Im Erhabenen des Subjects ſind wir auf Kant'ſchem, entſchiedener auf Fichte'ſchem Boden, dem Boden des alleinherrſchenden Ich. Mit Schelling kam das Abſolute wieder in die Philoſophie, aber als Naturphiloſophie neigt ſich ſein Syſtem zum Erhabenen der Subſtanz, was ſich darin erkennen läßt, daß die erſte Form des Tragiſchen ihm mehr, als die andere entſpricht. **Hegel** dagegen, der ſein Syſtem in der Philoſophie des Geiſtes den Gipfel erreichen läßt, ſteht recht auf der reinen Höhe des Tragiſchen: die Dialektik, worin alle einſeitigen Begriffe ſich auflöſen, iſt, poëtiſch gefaßt, tragiſch. Ebenhiemit iſt aber auch **Hegels** Syſtem mitten im Komiſchen zu Hauſe; denn dieſes Umſchlagen jeder einſeitigen Größe, das in ſeiner Methode logiſch vor ſich geht, bildet, ſofern von dem affirmativen Reſultate des logiſchen Prozeſſes abgeſehen wird, das Komiſche, und man könnte den Werth des **Hegel'ſchen** Syſtems auch ſo bezeichnen, daß es ebenſo tragiſch, als komiſch ſey, wie der Weltgeiſt.

Doch wir ſollen das Komiſche erſt kennen lernen. Es iſt nur vorher noch vonnöthen, daß wir diejenige Seite, von der die frühere Aeſthetik bei Beſtimmung aller äſthetiſchen Begriffe unrichtiger Weiſe ausging, als die andere Seite des Erhabenen auch noch entwickeln. Nach unſerer Behandlung wird ſich im ſubjectiven Eindrucke nur beſtätigen, was wir vorher als objectiven Gehalt der Sache fanden:

Subjectiver Eindruck des Erhabenen.

Die Wirkung des Schönen auf unſer Gemüth ſchließt bereits einen Anklang derjenigen Empfindung in ſich, welche bei dem Anblick des Erhabenen die Oberhand erhält. Es liegt ein gewiſſer Ernſt im Schönen, wir fühlen bei ſeinem Anblick, daß unſere ſinnliche Natur als ſolche, wiefern ſie für ſich gelten und ihre Zwecke verfolgen möchte, hier keine Stimme hat. Gegen dieſes Niedrige in unſerer Natur zeigt das Schöne etwas Abweiſendes, Fremdes, Vornehmes. Ein edles Product der Phantaſie will dem rohen Menſchen nicht einleuchten, nicht in ſchlechter Geſellſchaft ſeyn, und auch der edleren Seele kündigt es ſeine Idealität durch eine gewiſſe Schwermuth an, die durch das Gefühl der Luſt hindurchzittert. Dies hat ſchon **Burke** anerkannt, ſo ſenſualiſtiſch er verfährt (204). **Solger**: „Ein Widerſpruch gegen die gemeine Erſcheinung iſt im Schönen, wie im Erhabenen" (Vorleſ. 87.), doch „gehen wir mit dem Schönen um, wie mit unſeres Gleichen und eben, weil die Schönheit unſerem gemeinen Leben ſo nahe verwandt iſt, verwechſelt man leicht den Reiz mit der Schönheit" (89.). Jener Anklang von Unluſt in der Wahrnehmung des Schönen beweiſt, daß es mit dem Erhabenen in einer inneren Verwandtſchaft ſteht, daß es die Elemente deſſelben bereits enthält. Aber vorherrſchen kann in ſeinem Eindrucke dieſe Unluſt nicht, ſondern weil es Geiſtiges und Sinnliches zur vollkommenen Harmonie vereinigt, ſo ſpricht es uns, wie **Solger** ſagt, zugleich als etwas Fremdes und zugleich als etwas Vertrautes an, mit dem wir wie mit einem Freunde umgehen dürfen. Es iſt uns fern, es ſcheint einer beſſeren, vollkommenern Welt anzugehören und doch iſt es da und gehört uns, es iſt vom Himmel gefallen und doch auf dieſer unſerer Erde zu Hauſe. Es gefällt dem *ganzen* Menſchen, und befriedigt Geiſt und Sinn in ſchönem Einklang. Es gleicht ganz dem Individuum, das vom Genius beſeelt, den Beruf hat, das Schöne hervorzubringen. Denn dies iſt das Eigenthümliche ſolcher Menſchen, daß ſie uns ganz wie ein Wunder vorkommen und doch wieder ſo ganz natürlich, als verſtehe ſich ihr Seyn und Thun von ſelbſt, daß wir oft mit einer gewiſſen Ehrfurcht, ja Furcht vor ſie treten und doch über ihre Naivetät lächeln müſſen, daß Scheue und Liebe ſich in unſerem Gemüthe durchdringen.

Dieſer leiſe Schmerz, der auch aus dem Schönen auf uns wirkt, *entbindet* ſich in dem Eindrucke des Erhabenen, befreit ſich aus ſeiner ruhigen Einheit mit dem Gefühle der Luſt, und dringt unmittelbar als Unluſt auf die Seele des Anſchauenden ein. Denn das Erhabene ſchreckt durch das negative Verhältniß ſeines realen Moments zu ſeinem idealen den Menſchen als ſinnliches Weſen zurück und wirft ihn zu Boden. Die verſchiedenen Modificationen dieſer Unluſt von der Bewunderung bis zum Staunen, von der ſtillen Melancholie bis zur Verzweiflung, von der Hochſchätzung bis zur unbedingten Ehrfurcht zu durchgehen, iſt hier nicht unſere Abſicht, da wir von den einfachen Grund-Elementen handeln. Genug, das Erſte und Vorherrſchende iſt in dem Eindruck des Erhabenen die Unluſt. Doch iſt ſie nur die eine Seite dieſes Eindrucks: es folgt auf dieſe augenblickliche Hemmung der Lebenskräfte, wie es *Kant* mit gewohntem treffendem

Ausdrucke bezeichnet, eine deſto ſtärkere Ergießung derſelben, alſo eine indirecte, durch Schmerz vermittelte Luſt, während das Schöne eine directe Luſt mit ſich führt, die nur einen leiſen Uebergang zum Schmerze in ſich trägt. Dieſe Luſt kann nur davon herrühren, daß wir nach dem erſten abſtoßenden Eindrucke uns erinnern, daß wir jenem überlegenen idealen Momente, das im Erhabenen auf uns eindringt, irgendwie auch wieder gewachſen ſeyen, daß wir ihm nach dem erſten Schrecken näher in's Auge ſehen und ihm als einem verwandten Weſen die Hand bieten. Nachdem unſer ſinnlicher Menſch zurückgeſtoßen wurde, macht unſer idealer ſich auf und ſagt: ich bin, was du biſt. Longin ſagt ein treffliches Wort Sect. VII., 2. Φύσει γάρ πως ὑπὸ τ'ἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡ ψυχὴ, καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς ἀυτὴ γεννήσασα, ὅπερ ἤκουσεν. Daher ein grobſinnlicher Menſch zur Noth vom Schönen angeſprochen werden kann, ſofern er den tieferen Gehalt deſſelben liegen läßt und ſich die einſchmeichelnde, ſinnliche Seite herausnimmt; das Erhabene aber iſt ihm widerwärtig, weil es keinen Anknüpfungspunkt oder wenigſtens nur einen verkümmerten und vergrabenen, in ihm antrifft, an den er nicht gern erinnert wird. Der ganze Eindruck des Erhabenen iſt in den Worten Fauſts nach dem Erſcheinen des Erdgeiſts zuſammengefaßt: In jenem ſel'gen Augenblicke, ich fühlte mich ſo klein, ſo groß!

Nun entſteht aber die Frage, wie ſich denn die Sache bei dem Erhabenen der Natur verhalte. Daß in der Natur keine abſolute Größe ſey, daß alſo unſere Bewunderung hier ſtreng genommen auf einer Täuſchung beruhe, mußten wir oben zugeben. Nun muß die ſchon oft berührte *Kant*'ſche Anſicht von dieſer Täuſchung ihre Erledigung finden. Es beſteht die Täuſchung nach *Kant* darin, daß unſere Vernunft der Natur ein *abſolutes* geiſtiges Subſtrat unterſchiebe, ſie als ein geiſtiges Ganze, das in ihr eigentlich nirgends gegeben ſey, auffaſſe. Damit könnten wir nun ganz einverſtanden ſeyn, wenn nur *Kant* dieſe Idee nicht ſogleich wieder nur ſubjectiv, ja moraliſch gewendet hätte. Die Luſt ſoll nämlich im Grunde ein Wohlgefallen nur an unſerer ſubjectiven Vernunft-Größe ſeyn, die uns fähig macht, ein Abſolutes zu denken, und vermöge der wir als überſinnliche Weſen der Natur überlegen, unſerer höheren Beſtimmung uns bewußt ſind. Dieſe ſubjective, moraliſirende Wendung macht die *Kant*'ſche Auffaſſung unrichtig; denn gewiß wird ſich ein Jeder ſagen müſſen, daß unſere Luſt an dem Erhabenen der Natur nicht auf einer Achtung vor unſerer Vernunft- und Willens-Kraft beruht. Dieſe Luſt iſt offenbar ganz anderer Natur. Wir fühlen uns erhoben, weil wir uns mit der Naturkraft in Identität ſetzen, ihre mächtigen Wirkungen gleichſam zu uns ſelbſt rechnen, weil ſich unſere Phantaſie auf die Fittige des Sturmes legt und mit ihm dahin braust, weil wir mit der Höhe uns ſelbſt emporſchwingen und in die gränzenloſe Ferne hinauswandern. Wir erweitern uns ſelbſt zu einer gränzenloſen Naturgewalt, und darum ſchwillt unſer Herz. Soweit die Unluſt vorherrſcht, kämpfen wir in Gedanken mit ihr, die Luſt aber tritt ein, wenn wir es *mit ihr halten*. Wie *Fauſt* dem Erdgeiſte zuruft:

Der du die weite Welt umſchweifſt,
Geſchäft'ger Geiſt, wie nah' fühl' ich mich dir!

Wie er nachher ſagt:

Ich mehr, als Cherub, deſſen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und ſchaffend Götterleben zu genießen
Sich ahnungsvoll vermaß —

ſo empfinden wir uns als Ausſtrömung derſelben Naturkraft, die ihre Größe vor uns entfaltet und genießen ein unendliches Kraftgefühl. Darin liegt nun freilich ein Irrthum ebenſowohl, als in der Unluſt. Denn da die Natur kein wahrhaft Unendliches iſt, ſo kann auch keine wahrhaft unendliche Luſt darin liegen, uns mit dieſem unendlichen Weſen Eins zu fühlen. Dies beweist ſich auch dadurch namentlich, daß gerade der grobſinnliche Menſch für gewiſſe Gattungen des Erhabenen der Natur einen Sinn hat, der ihm für höhere Erhabenheit abgeht. Je mehr er ſich als blos ſinnliches Weſen fühlt, deſto mehr Genuß bietet ihm die Erhabenheit eines Meerſturms, der phyſiſchen Tapferkeit in der Schlacht u. dgl., was verglichen mit den höheren Formen ein geiſtloſes Erhabene iſt.

Dagegen das ſubjectiv Erhabene bringt einen gehaltvolleren Eindruck mit ſich, bei dem wir ganz und ohne Täuſchung als geiſtige Weſen in Anſpruch genommen ſind. Es beſchämt uns zuerſt die Anſchauung fremder Größe, dann erwärmt es uns, weil wir uns als gleichgeborne Brüder des bewunderten Subjects empfinden. Das negativ Erhabene des Subjects nimmt ſeinen Weg erſt durch die ſympathetiſchen Gefühle, aber wir ſehen die Kraft des

Willens triumphiren und erinnern uns dann mit der innigſten Beruhigung, daß die Hochachtung, die wir dieſem Triumphe zollen, zugleich Selbſtachtung iſt.

Die tragiſche Empfindung beginnt mit dem Wohlgefallen an ſubjectiver Erhabenheit. Aber die Verhältniſſe verwickeln ſich, die Atmosphäre wird ſchwül, wir ahnen, daß die blos menſchliche Größe, die wir bis jezt noch bewundern, einer höheren nicht wird Stand halten können, und wir hören bange den fernen, leiſen Donner. Dies iſt die tragiſche Furcht. Der Kampf bricht los und jezt ſtürmen alle Richtungen und Nüancen der Sympathie, der Liebe und des Haſſes, der Hoffnung und der Sorge auf unſere Seele ein, das Gefühl wird in ſeinen tiefſten Gründen aufgerüttelt und unſer ganzes Innere iſt in Aufruhr. Aber indem wir die Perſonen, an die unſere ganze Sympathie ſich geheftet, unrettbar dem Untergange entgegeneilen ſehen, tritt uns auch die verſöhnende Idee näher und näher, daß dies Leiden die Leidenden verklärt, daß ihr Untergang die Aufhebung aller menſchlichen Größe in die göttliche iſt. Dieſe Macht, die ſie vernichtet, iſt keine uns fremde, ſie wohnt auch in der Menſchheit, wir treten ihr näher, der Schmerz geht in eine ſanfte Wehmuth, in die wohlthuende Gewißheit über, einer höheren Weltordnung anzugehören, der auch wir willig unſere ſelbſtiſchen Wünſche und Zwecke opfern. Wie daher die Furcht für menſchliches Glück zu der Furcht vor Gott, ſo wird nach eingetretenem Untergange das Mitleid mit dem Leiden des Einzelnen zu dem allgemein menſchlichen Gefühl unſerer Nichtigkeit und unſerer Größe in dieſer Nichtigkeit geläutert, es werden dieſe Affecte gerade dadurch gereinigt, daß ſie bis zum

Aeußerſten aufgeregt werden. „An die Stelle heftiger Wünſche für das individuelle Glück Einzelner, der Furcht vor Gefahren, welche dies Glück bedrohen, tritt eine mit tiefem Erſtaunen und einer erhabenen Freude verbundene Anſchauung der unerſchütterlichen und aus ſcheinbarer Verwirrung nur deſto glänzender hervorgehenden ewigen Mächte — die Schlußempfindung des Drama“ (O. Müller. Aeſch. Eum. 192.).

Uebergang zu dem Komiſchen.

Man könnte von dem Erhabenen unmittelbar zur Idee des Schönen zurückkehren, indem es ſich einleuchtend nachgewieſen hat, wie aus dem tragiſchen Conflicte, alſo gerade aus der herbſten Geſtalt des Erhabenen die tragiſche Verſöhnung, die Verſöhnung der Erſcheinungswelt mit dem Ewigen, und ſomit die harmoniſche, milde Geſtalt des Schönen hervorgeht: ein ſicherer Beweis, daß das Erhabene nicht außer und neben, ſondern nur ein Prozeß in dem Schönen ſelber iſt. Gerade der Gegenſatz, in welchen durch das Tragiſche und das Erhabene überhaupt die Idee mit der Erſcheinung trat, iſt ein Beweis ihrer inneren Einheit; denn lägen Idee und Erſcheinung gleichgültig nebeneinander, ſo könnte ihr Kampf keinen Eindruck machen, oder vielmehr er könnte gar nicht entſtehen. Die tragiſche Perſon muß ja dafür büßen, daß ſie ſich nicht in Einheit mit der abſoluten Idee erhält, ſie könnte nicht dafür büßen müſſen, wenn dieſe Einheit nicht urſprünglich vorausgeſezt wäre. Es iſt „die Welt der Nothwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Daſeyn zwar dem unſrigen zu Grunde liegt, aber zu unſerem Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchtet, ſobald das Wollen des Einzelnen ſich in ſeiner Entgegenſetzung mit ihr darſtellt.“ (Solger Nachgel. Schr. 2, 455.) Die ſchon erwähnte Abhandlung Süverns iſt ebenfalls ganz auf dieſe Idee gegründet, daß der Conflict des Freien und Nothwendigen von ihrer urſprünglichen Einheit ausgeht und zu ihr zurückführen muß, und weist dies nicht nur am Ausgange der Tragödie nach, ſondern knüpft ſehr treffend dieſelbe Wahrheit an die Bedeutung des Chores an.

Indeſſen iſt es doch weit ſachgemäßer, vom Erhabenen zunächſt zum Komiſchen überzugehen und erſt, nachdem auch dieſes Gebiet durchwandert iſt, die Rückkehr dieſer kämpfenden Formen der Schönheit zur reinen Schönheit nachzuweiſen. Hat nämlich im Erhabenen das eine der beiden Momente des Schönen, die Idee, das Uebergewicht bekommen, ſo wird das andere, die Erſcheinung, nun auch ſein Recht haben wollen, und, wo immer möglich, der Idee ein Bein ſtellen. Dies geht aus dem einfachen logiſchen Geſetze hervor, daß Gegenſätze einander bedingen, und erweist ſich in der Erfahrung durch den anerkannten Satz, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt iſt. Jeder wird ſich hiebei ſogleich erinnern, daß kein Dichter leichter parodirt werden kann, als der pathetiſche. Das Lächerliche iſt der uralte Todfeind des Erhabenen und zwar am wirkſamſten dadurch, daß er nicht von außen kommt, ſondern daß das Erhabene ihn im eigenen Schooſe trägt.

Es könnte am zweckmäßigſten ſcheinen, den Uebergang in's Komiſche an der tragiſchen Ironie nachzuweiſen. Komiſch iſt dieſe allerdings bereits, wenn man das Wort im weiteren Sinne nimmt, denn wir ſehen hier ein ſcheinbar

Erhabenes, die menſchliche Größe, eben durch ihre in den Schranken der Erſcheinungswelt, der ſie angehört, begründete Einſeitigkeit zu Falle kommen. Der große Dichter darf daher nicht nur wagen, in's Trauerſpiel komiſche Figuren und Scenen einzuſchieben, durch deren Nachbarſchaft die erhabenen bekennen, daß das Kleine in der Welt auch ſein Recht hat, ſondern er darf die komiſchen Figuren ſogar unmittelbar den erhabenen auf den Hals laden und ſie die tragiſche Ironie ausſprechen laſſen, wie der Narr im König Lear thut, der ſeinem Herrn bei aller Theilnahme an ſeinem ſchrecklichen Looſe deutlich genug die Wahrheit ſagt. Allein die tragiſche Ironie iſt doch von dem eigentlich Komiſchen wieder ſo ſpezifiſch verſchieden, daß man ſie nicht als Einleitung zu dieſem unmittelbar benützen kann, weil nämlich aus ihrer Negation, wie wir ſahen, eine Affirmation hervorgehen, über der untergehenden menſchlichen Erhabenheit die höhere des Weltgeiſtes aufſteigen muß. Das Komiſche dagegen hat bei der Auflöſung des Erhabenen in ein Nichts keineswegs die Abſicht, an deſſen Stelle ein höheres Erhabene zu affirmiren, es hat überhaupt keine Abſicht, will zu keinem poſitiven Reſultate führen. Es iſt undenkbar, daß in einer Tragödie, welche komiſche Perſonen zugelaſſen hat, dieſe am Schluſſe noch einmal zu Worte kommen, der Dichter läßt ſie oft ſogar, wiewohl dies vom komiſchen Standpunkte nicht zu billigen iſt, übel wegkommen, wie Shakeſpeare ſeinen Falſtaff: dies iſt eben jener Ernſt im tragiſchen Reſultate, der, nachdem er in der Kataſtrophe ſich dem Komiſchen näherte, am Schluſſe nicht weiter eine Verlachung ſeiner Grund-Idee zugibt; das Lachen galt nur den einſeitigen

Größen, nachdem dieſe geſtürzt ſind, iſt nichts mehr zu lachen. Die tiefere Komik darf zwar auch die ehrwürdigſten Gegenſtände in ihr Gebiet ziehen, aber nur, wenn die komiſche Stimmung einmal das Element iſt, das den Augenblick oder das poëtiſche Product beherrſcht: iſt die Stimmung, wie im Tragiſchen, eine ernſte, ſo darf ſie ſich mit ihrem höchſten Wagniſſe nicht direct einmiſchen.

Der Uebergang zum Komiſchen muß ſich alſo einfach an den oben ausgeſprochenen Satz knüpfen, daß Gegenſätze einander fordern, deſſen logiſche Begründung der Metaphyſik angehört, von dem ſich aber im Verlaufe der folgenden Entwicklung ſelbſt immer deutlicher zeigen wird, wie unvermeidlich er gerade hier eintritt.

III.

Das Komiſche.

Stellen wir uns die beiden Momente des Schönen, die Idee und die ſinnliche Erſcheinung, in dem Bilde einer Wage vor, deren beide Schaalen, die eine dies, die andere jenes Moment enthalten, ſo können wir ſagen: im Schönen ſind beide im Gleichgewichte, im Erhabenen wird die Schaale, die das ſinnliche Moment trägt, in die Höhe gezogen, im Komiſchen aber rächt ſie ſich, und die ideale Seite, das Erhabene, wird — und zwar durch einen plötzlichen Druck hinaufgeſchnellt. Dieſer Streich, der hier dem Erhabenen geſpielt wird, kommt freilich nicht unvorbereitet aus dem Blauen, aber ſein ſichtbares Eintreten iſt ſo plötzlich, daß es überraſcht, und es hat daher hier ganz ſeine Richtigkeit mit dem Merkmale des Unerwarteten, das Longin, und nach ihm die Wolfianer als Hauptmerkmal des Erhabenen aufſtellen. Auch Kants Definition, daß das Lächerliche in einer plötzlichen Auflöſung einer Erwartung in Nichts beſtehe, findet hier ſogleich ihre Stelle, nur bezeichnet ſie nicht den Inhalt, ſondern geht blos auf den Actus, der im Komiſchen Statt findet, ſie ſagt nicht, von was jene Erwartung erregt ſey und von was ſie in Nichts aufgelöſt werde, bleibt alſo wieder blos bei der Seite des ſubjectiven Eindrucks ſtehen.

Dies eben iſt jezt näher zu betrachten, wodurch jene Erwartung veranlaßt ſey und was ſie ſo ſchnell auflöse.

Veranlaßt iſt ſie durch ein ſich ankündigendes, in mehr oder minder pathetiſchem Schwunge begriffenes Erhabene; aufgelöst wird ſie durch das Bagatell eines blos der niederen Erſcheinungswelt angehörenden Dings, das dieſem Erhabenen, vorher verborgen, nun auf Einmal unter die Beine geräth und es zu Falle bringt. Man kann dies auch ſo ausdrücken, und es eröffnet ſich dann ein intereſſanter Durchblick: das Komiſche ſey ein deutlich gemachtes Erhabenes. Denn die Deutlichkeit beſteht im Hervorheben der ſinnlichen Einzelnheiten und dieſe ſind es, die alsbald den Schein des Unendlichen aufheben. Es wird ſich jeder erinnern, wie oft ihm eine erhabene Stimmung zerplatzt iſt, wenn er ſich den Gegenſtand derſelben in der Nähe anſah. Doch hat dieſe Beſtimmung nicht den Werth einer Definition; denn wenn auch alles Komiſche als ein deutlich gemachtes Erhabene dargeſtellt werden kann, ſo iſt darum nicht alles deutlich gemachte Erhabene komiſch. Ein gothiſcher Dom wird allerdings um ſo erhabener, je weniger deutlich ſeine Einzelnheiten hervortreten: aber wenn er am hellen Tage ganz deutlich wird, wird er darum nicht komiſch, ſondern es zeigt ſich nur neben der Erhabenheit des Umfangs die Schönheit der Verzierungen. Eine große Handlung, in kleine Motive zerlegt, wird nicht komiſch, ſondern erregt Widerwillen. Klar aber erweist ſich der obige Satz, wenn man das bürgerliche Drama, wie es ſich ſeit Leſſing in der deutſchen Poëſie ausbildete, wenn man ein Iffland'ſches Stück mit einer wahren Tragödie vergleicht. Dieſe Deutlichkeit des Einzelnen, dieſe detaillirende Pſychologie und haarkleine Motivirung iſt eigentlich komödiſch, und dadurch, daß ſie dennoch tragödiſch ſeyn will, iſt ſie eine ſo klägliche Erſcheinung.

J. Paul nennt den Humor ein umgekehrtes Erhabene; dies gilt vom Komiſchen überhaupt. Er ſelbſt aber faßt die zu der Entſtehung des Komiſchen jederzeit zuerſt erforderliche Erhabenheit einſeitig auf, indem er ſie teleologiſch beſtimmt. Das Komiſche iſt nach ihm eine ſinnlich angeſchaute Zweckwidrigkeit. Es iſt nicht zu läugnen, daß das Erhabene, durch deſſen Paralyſirung das Komiſche entſteht, in den meiſten Fällen als ein Zweck erſcheint, aus dem Grunde, weil ja alles Erhabene, Ideale ſeinen eigentlichſten Siz in der Menſchenwelt hat und daher als menſchliches Streben nach einem Zwecke auftritt, der, in der Ausführung ſich verkehrend, komiſch wird. Schon im Kleinen bei blos empiriſchen Zweckbeſtrebungen iſt dies der Fall. Jener Menſch, der das Ende einer hölzernen Dach-Rinne abſägen will und ſich zu dieſem Zwecke eben auf das Ende ſezt, das er abſägt, ſo daß er mit dem lezten Zuge der Säge ſammt dem abgeſägten Stücke von der Höhe herunterſtürzt, iſt ein hübſches Beiſpiel des Komiſchen; ſelbſt über einen Fehlſtoß auf dem Billard lachen wir, da das angelegentliche Streben des Zielenden ſo plözlich in ein Nichts aufgeht; bei Freiſchießen ſtellte der Pritſchmeiſter mit komiſchen Sprüngen dieſen Eindruck eines Fehlſchuſſes vor; wenn ein gravitätiſch Schreitender plözlich ſtrauchelt und fällt, ſo können wohl auch erwachſene Zuſchauer ſich des Lachens nicht immer erwehren, noch viel weniger, wenn ein Redner mitten im Pathos ſtecken bleibt. Man kann jede Art von Kraft-Aufwand, wenn der Zweck auch kein bewußter iſt, wie bei dem vorlezten

Beiſpiele, eine Zweckthätigkeit nennen, zugleich aber auch etwas Erhabenes. Erhaben kann Alles genannt werden, was ſich das Anſehen von etwas Beſonderem gibt und mehr ſeyn will, als das Gewöhnliche. Allerdings wäre Vieles, was lächerlich wird, ohne den Eintritt des komiſchen Contraſts nicht als erhaben erſchienen, nicht als etwas Beſonderes aufgefallen, allein der Eintritt dieſes Contraſtes lenkt unſere Aufmerkſamkeit darauf, und läßt es im Gegenſatze gegen das unendlich Kleine, an dem es ſcheitert, als etwas relativ Erhabenes erſcheinen, über deſſen Mißlingen nun gelacht wird. Selbſt der Verſuch, Komiſches hervorzubringen, wenn er mißlingt, kann ſo als etwas Erhabenes erſcheinen, das durch ſein Vergecken*) dann erſt recht komiſch wird, wie ſich denn jeder des komiſchen Effects erinnern kann, den ein ganz vergeblicher Verſuch macht, durch einen Witz oder eine Anekdote das Gelächter einer Geſellſchaft zu erregen. Hier wird gerade das Ausbleiben des erwarteten Komiſchen komiſch. Um jedoch auf J. Paul zurückzukommen: nicht in allen Fällen läßt ſich das Erhabene, welches im Komiſchen zerſtäubt, als ein auf einen Zweck gerichtetes Streben auffaſſen, wenigſtens in vielen Fällen nur ſehr uneigentlich. Dies werden uns einzelne Formen des Komiſchen beſtätigen, welche nachher zu beleuchten ſind. Auch die Definition, daß das Komiſche in einer unterbrochenen Verſtandes-Totalität ſeinen Grund habe, iſt zu eng. Zwar hat ſie vor der J. Paul'ſchen voraus, daß ſie namentlich beſſer auf das Komiſche des Witzes paßt, was unter dieſe nicht wohl zu ſubſumiren iſt, aber auch ſie geräth bei dem Eintritte des humoriſtiſch Komiſchen, das nicht eine Verſtandes-Totalität, ſondern eine Vernunft-Totalität auflöst, in's Stocken. Die andere Seite von J. Pauls Definition, daß die Zweckwidrigkeit nur für den Zuſchauer durch eine Unterſchiebung des Bewußtſeyns der Verkehrtheit, das er dem verlachten Gegenſtande aufbürdet, vorhanden ſey, ſoll nachher beſprochen und daran dann die W. Schlegel'ſche und Hegel'ſche Definition angeknüpft werden. Wir müſſen erſt bei dem einen, dem idealen Momente im Komiſchen noch etwas verweilen, dann das andere, das ſinnliche Moment, für ſich, und endlich das Verhältniß beider, den Contraſt betrachten.

---

*) Der Gebrauch dieſes beſonders treffenden Ausdrucks läßt ſich nicht verwerfen. Es iſt ein gutes altes Wort, das z. B. bei Val. Andreä vorkommt.

Das Eine Moment des Komiſchen alſo iſt ein Ideales irgend einer Gattung. Die verſchiedenen Hauptgattungen begründen die verſchiedenen Stufen des Komiſchen, und werden daher weiter unten zur Sprache kommen. Es iſt hier zunächſt nur dies noch in Erwägung zu ziehen, ob das Erhabene, Ideale, das der Scherz eludirt, nur ein ſcheinbares, in ſich zum voraus hohles, oder ob es auch ein wahrhaft Erhabenes ſeyn dürfe. Dies iſt eine alte Frage, die zum Theil mit der früher von Shaftesbury ventilirten zuſammenfällt, ob das Lächerliche der Probierſtein der Wahrheit ſey. Home berührt ſie (2, 58.), Flögel unterſucht ſie ebenfalls (Geſch. d. kom. Lit. 1, 98. ff.) und kommt, indem er Lachen und Verlachen unterſcheidet, dem Richtigen ziemlich nahe. Ganz fällt übrigens die Frage, ob das Lächerliche ein Probierſtein der Wahrheit ſey, nicht mit der zuſammen, ob über die Wahrheit (das wahrhaft Erhabene) geſcherzt werden dürfe. Denn wenn dieſes den Scherz ertragen kann, ſo iſt noch eine andere Frage, ob er erlaubt ſey. Unter den Neueren iſt Hegel der Meinung, daß nur ein blos ſcheinbar Erhabenes dem Scherze Preis zu geben ſey. „Das Komiſche muß darauf beſchränkt ſeyn, daß Alles, was ſich vernichtet, ein an ſich ſelbſt Nichtiges, eine falſche und widerſprechende Erſcheinung, eine Grille z. B., ein Eigenſinn, eine beſondere Caprice, gegen eine mächtige Leidenſchaft, oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundſatz und feſte Maxime ſey.“ (Aeſth. 88.) Es hat wirklich ſehr vielen Schein für ſich, daß im Komiſchen nur diejenige Erſcheinung, die ſich aus dem Zuſammenhange mit dem Weltganzen losreißen und prahleriſch iſoliren will, in ihrer Nullität aufgewieſen werden dürfe. Inzwiſchen ſpricht Hegel in dem Abſchnitte ſeiner Phänomenol. über die griechiſche Komödie etwas anders und ſcheint dort dem Scherze eine weit größere Freiheit zu geſtatten. In der That beweiſen eine Menge von komiſchen Beiſpielen, daß auch wirkliche, nicht blos ſcheinbar ideale Gegenſtände dem Lachen Preis gegeben werden können ohne alle Frivolität. Man leſe Goldſmiths Vicar of Wakefield und J. Pauls Werke, ſo wird man dies hinlänglich beſtätigt finden; denn wirklich ſchöne und große Empfindungen werden dort in ſo unmittelbare Verwandtſchaft mit menſchlicher Thorheit in Einem und demſelben Subjecte oder mit dem unendlich Winzigen des Zufalls geſezt, daß ſie es ſich gefallen laſſen müſſen, über ſich lachen zu laſſen. Ich führe aus einer Erzählung von A. Treuburg (Jahrb. ſchwäb. Dichter und Novelliſten) ein paar Beiſpiele für meinen Satz an. Ein Vater ſieht ſein Kind, das er verführt glaubte, gerettet und beglückt, er bricht in Thränen der ſchönſten Rührung aus. Nachdem er von dieſer Bewegung zu einer behaglicheren Stimmung übergegangen iſt, läßt er ſich nach langer Zeit wieder eine Pfeife ſchmecken. Da aber die Rührung noch nachdauert und ſich in ſanften Thränen kund gibt, ſo mag er doch deswegen ſeine Pfeife nicht erlöſchen laſſen, ſondern er weint und raucht zugleich. Später wird die Trennung von Tochter und Schwiegerſohn wirklich rührend dargeſtellt. „Der Amtſchreiber, heißt es, zog weinend ſeine Mütze herunter, zauderte aber, ſonderbar genug, als ihm Felix die Hand zum Abſchiede bot, ihm die ſeinige zu reichen. Das Geheimniß erklärt ſich dadurch: der Amtſchreiber hat, wie viele andere Menſchenkinder, die Gewohnheit, über Tiſch ein kleines Stückchen weichen Brods zwiſchen den Fingern zu kneten, das er dann oft den ganzen Nachmittag mit ſich herumträgt. Wohin nun mit der Brodkugel, da er in der andern Hand die Mütze hält? Er war entſchloſſen, drückte Felix das Kügelchen in die Hand, umarmte, küßte ihn und gab ihm ſeinen Segen. Felix hatte nachher das Kügelchen noch lange in der Hand und meinte, er habe es ſelber geknetet. Wir wollen ihm übrigens nicht übel nehmen, daß er ſich draußen den Mund abwiſcht; der Amtſchreiber küßt etwas naß.“ Es wird Niemand behaupten, daß jene Thränen, dieſe Schmerzen etwas Unwahres ſeyen, ſondern wir werden die Schönheit ſolcher Gefühle vollkommen anerkennen, wenn wir auch denſelben Menſchen, der ſie empfindet, ſeine kleinen Gewohnheiten und Thorheiten neben dieſen idealeren Bewegungen ſeiner

Seele beherbergen ſehen. Der Grund iſt hier eigentlich bereits ausgeſprochen, warum allerdings auch eine wahre Größe dem komiſchen Contraſte Preis gegeben werden darf: weil ſie nämlich nicht völlig aufgehoben und vernichtet wird, ſondern in ihrer Aufhebung durch einen ſeltſamen Widerſpruch dennoch gegenwärtig bleibt. Dies auszuführen iſt jedoch erſt der Platz, wenn von dem Verhältniſſe beider Momente des Komiſchen die Rede ſeyn wird. Allein iſt darum, weil er nichts ſchadet, ein ſolcher Scherz auch erlaubt, iſt ein Recht dazu vorhanden? Allerdings, und dies führt erſt auf den Hauptpunkt. Man kann nämlich weiter gehen und zugeben, daß nur ein ſcheinbar Erhabenes dem Lachen Preis gegeben werden dürfe, aber dann hinzuſetzen, daß es nichts wahrhaft Erhabenes gebe, und daß auch das in Vergleichung mit bloßer Prahlerei reellere Erhabene doch nicht abſolut erhaben ſey, daß daher der Geiſt der Komik ihm nur zufüge, was Rechtens iſt, wenn er es ebenfalls nicht ſchont. Wenn nun daſſelbe Subject, an welchem wir menſchliche Erhabenheit bewundern, die Demuth hat, dies anzuerkennen, daß in dem großen Zuſammenhang des Weltganzen ſich nichts als abſolute Größe iſoliren und ſich dem Fluſſe, der Alles verbindet, das Größte und Kleinſte, entziehend auf eigene Füße ſtellen darf, ſo wird es dem Scherze ſagen können: lache nur über mich, ich weiß, daß kein menſchliches Ding vollkommen iſt, und ich lache ſelbſt mit. Lacht man nun, ſo thut man es infolge eines Zugeſtändniſſes, das dieſes Erhabene ſelbſt gethan hat, und weit entfernt, daß dieſes dadurch verkleinert würde, wächst es durch dieſe Freiheit und Liberalität in ſeinem Werthe. Seine Bedingtheit, ſeine Schranken eingeſtehen, dies iſt ja eine Kraft, nicht eine Schwäche. Die Schwäche will den Scherz nicht an ſich laſſen, weil ſie ſich nicht über ihn zu ſtellen vermag. Je größer ein Ding, deſto gewiſſer verſteht es einen Spaß. Es iſt eine hohle und wohlfeile Komik, die ſich nur an eine zum Voraus ſchon nichtige Größe macht; die ächte Komik greift die wahre Größe an. Flögel erzählt von den Kamtſchadalen, daß ſie an gewiſſen Feſten ſelbſt ihren oberſten Gott durchhecheln. „Weil Kutka alles Gute und Böſe in der Welt gemacht, ſo halten ſie ſich für klüger, als Gott, Niemand thörichter, unſinniger, dümmer, als ihn — welches man ſonſt bei keinem Volke findet.“ Das Leztere iſt unrichtig, die gebildetſten Völker haben über das Göttliche am meiſten geſcherzt. Flögel ſagt, es ſey dieſer Kutka auch ein Gott danach geweſen, nicht erwägend, daß ein Gott, er mag ſeyn, wie er will, für diejenigen, die ihn anbeten, das Abſolute iſt. Dies Beiſpiel führt auf eine wichtige Frage, ob ſich nämlich das Komiſche auch an das abſolut Erhabene wagen dürfe. Sie läßt ſich an das Vorſpiel von Göthe's Fauſt anknüpfen, wo der Herr der Heerſchaaren ſelbſt mit Mephiſtopheles in einem ganz behaglichen, humoriſtiſchen Verhältniſſe erſcheint. Dieſe Stelle iſt überhaupt für die Metaphyſik des Komiſchen exemplariſch. Denn in den Perſonen, die ſich hier gegenüberſtehen, repräſentiren ſich ganz einfach die Momente des Komiſchen, der Herr ſtellt das Erhabene auf ſeiner höchſten Stufe, Mephiſtopheles das Gemeine auf ſeiner höchſten dar. Erinnern wir uns nun an den Unterſchied des Lachens und Verlachens. Wenn ſich Jemand recht erhaben gebärdet, die Nachbarſchaft des

Geringen und Niedrigen nicht anerkennen will, dann aber plötzlich durch dieſelbe ſich in ſeiner Erhabenheit geſtört ſieht, ſo lachen wir ihn aus, und es iſt um ſeine Größe wirklich geſchehen. Wenn aber Jemand dem Niedrigen ſeine Unentbehrlichkeit zugibt, ſo lächelt er ſelbſt mit, wenn wir über ſeine Nachbarſchaft mit demſelben lachen, und eben dadurch iſt dem Lachen der gefährliche Stachel genommen. Der Gott des Theismus muß das Lachen im Ernſte fürchten: denn er will ſich in beſtändiger Ferne von der Welt behaupten, gibt die Durchdringung des Endlichen und Unendlichen nicht zu, und da beide Momente hiemit für dieſe Weltanſchauung nicht ineinander ſind, ſo erhält ſich auch das Unendliche nicht in der Colliſion mit dem Endlichen der Erſcheinungswelt. Ein Gott, der die Nothwendigkeit des Böſen in der Tragödie der Weltgeſchichte nicht zugibt, es aber doch geſchehen laſſen muß, iſt eigentlich unmächtiger, als dieſes, die Welt mehr als ein Gott, der ſie nicht recht anzurühren wagt, und daher kein Wunder, daß die Verehrer dieſes Gottes beſorgt werden, wenn die Creatur mit all ihren Schwächen einmal hinſteht und lachend zu ihrem Gotte ſagt: du und ich, wir können einander nicht entbehren. Allein der Gott der ſpeculativen Weltanſicht nimmt das Komiſche auf ſeine eigene Seite herüber, und braucht es daher, da nur innerhalb ſeiner ſelbſt über ihn gelacht wird, nicht zu ſcheuen. Das Endliche, das Gemeine, ja das Böſe, wenn es ſich einmal neben ihn hinſtellt und ſagt: ich bin auch da, mag nur immerhin ſeine Späſſe machen, der Herr läßt es ruhig gewähren, weil er es als ein Moment, dem er ſeine Nothwendigkeit zuerkennt, aber doch nur als ein überwundenes und unmächtiges in ſich hegt. Ich behaupte daher, daß bei dem ächten Humoriſten eine ſpeculative Weltanſicht, wenn er ſich auch nicht zu ihr bekennt, der unbewußte Geiſt ſeines Humors iſt. Wer nun freilich davon keinen Begriff hat, daß man in dieſem Sinne wohl auch von dem Göttlichen ein heiteres Wort ſagen könne, ohne dadurch im Geringſten die Ehrfurcht vor demſelben zu verlieren, dem kann allerdings kein handgreiflich objectives Merkmal angegeben werden, wodurch ſich dieſer edlere Scherz von der Frivolität unterſcheidet. Der Unterſchied zwiſchen beiden iſt freilich eigentlich klar genug: die Frivolität ſezt das Hohe im Ernſte herunter, das Gemeine auf den Thron, und läuft auf eine wirkliche Gottesläugnung hinaus, der ächte Scherz dagegen hält in dem Contraſte, dem er es Preis gibt, das Hohe feſt. Sofern die Geſinnung eine Macht iſt, die ſich auf Gründe nicht einläßt, könnte man ſagen, daß Wahrheiten, wie die ſo eben entwickelte, lieber verſchwiegen werden, da der Frivole ſolche Zugeſtändniſſe für ſich benützen und der Aengſtliche meinen werde, man habe dieſem hiezu ein Recht an die Hand gegeben, man könnte verlangen, daß nur diejenigen, die ſich in der philoſophiſchen Weltanſicht übereinſtimmend wiſſen, ſich ſolche Wahrheiten in's Ohr ſagen ſollen. Allein die Wiſſenſchaft kann auf ſolche Beſorgniſſe keine Rückſicht nehmen. Die großartigſten Wahrheiten laſſen ſich am leichteſten mißbrauchen, man denke nur an die Pauliniſche Lehre von der chriſtlichen Freiheit vom Geſetze. Ueberdies, geſtattet man einmal, daß edle Empfindungen auf eine gutmüthige Art in's Komiſche gezogen werden, wie bei J. Paul, — und dies geſtattet doch am Ende auch der ſtrenge Theiſt —, ſo hat man bereits auch zugegeben, daß ſelbſt das Göttliche ſich dem Scherze nicht entziehe, denn was anders ſind ſolche Empfindungen, als der in dem Gemüthe des Menſchen gegenwärtige, troz allen Mängeln deſſelben gegenwärtige Gott? Es gibt freilich religiöſe Stimmungen, welche zu ernſt ſind, als daß man ihnen einen unmittelbaren Uebergang in die komiſche Stimmung anmuthen dürfte. Es ſoll ja auch keineswegs behauptet werden, daß jederzeit die ideale Stimmung in die komiſche ſich ſolle hinüberziehen laſſen, ſondern nur, daß die wahre Komik, wo ſie einmal am Plaze iſt, den Lebensernſt und die Ehrfurcht vor dem Göttlichen keineswegs zerſtöre. Es fällt mir hier eine Stelle aus dem vortrefflichen Simpliciſſimus bei. Der fromme Einſiedler, der den unwiſſenden Bauerknaben aufgenommen hat, iſt bemüht, ihn beten zu lehren. Einſiedler: „Höre du, Simpliciſſime (dann anders kann ich dich nicht nennen), wann du das Vaterunſer beteſt, ſo mußt du alſo ſprechen: Vater unſer, der du biſt im Himmel, geheiliget werde dein Name, zukomme uns dein Reich, dein Wille geſchehe auf Erden wie im Himmel, unſer täglich Brod gib uns heut und —“ Simpliciſſimus: „Gelt du, auch Käs darzu?“ Wer wird nun dem frommen Einſiedler böſe ſeyn, wenn er mitten in dem Ernſte des Religionslehrers über dieſe Einfalt lächelt?

Ich berufe mich endlich auf eine Aeußerung **Solgers** (Nachgel. Schr. 2, 516.). „Das Komiſche entſpringt ganz aus derſelben Quelle, wie das Tragiſche. Es zeigt uns das Beſte, ja das Göttliche in der menſchlichen Natur, wie es ganz aufgegangen iſt in dieſes Leben der Zerſtückelung, der Widerſprüche, der Nichtigkeit, und eben deshalb erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und ganz in unſere Sphäre verpflanzt iſt. Darum kann und muß auch das Höchſte und Heiligſte, wie es ſich bei den Menſchen geſtaltet, Gegenſtand der Komödie ſeyn, und das Komiſche führt eben in der Ironie ſeinerſeits wieder ſeinen Ernſt, ja ſein Herbes mit ſich. Und das wahrlich nicht blos bei den Neueren, wie etwa bei Shakespeare. Rec. wüßte nicht, was tiefer erſchüttern könnte, als die großen Bilder des demagogiſchen Wahnſinns, in welchem der herrlichſte Staat des Alterthums ſich ſelbſt verzehrte, bei Ariſtophanes.“ So können wir denn dieſe Bemerkungen über das ideale Moment damit ſchließen, daß wir auf der Einen Seite im Gegenſatz gegen die obige vereinzelte Aeußerung Hegels den Satz feſtſtellen, daß der wahre Scherz niemals ein blos ſcheinbares, ſondern immer ein wirklich Erhabenes angreifen muß und daß er auch die höchſte Erhabenheit angreifen darf, auf der andern Seite aber zugeben, daß ſoferne, als ſie ſich dem Komiſchen bequemt, jede Erhabenheit mangelhaft iſt, was bei der göttlichen Erhabenheit dahin zu beſtimmen iſt, daß ſie nur als eine von der Welt iſolirt gedachte komiſch werden kann, in Wahrheit aber das Komiſche von ihr in ſich ſelbſt begriffen wird. In Beziehung auf die erſte Seite erinnere ich nur noch an Don Quixote, der nur darum ſo wahrhaft komiſch iſt, weil ihm eine wirkliche Kraft und Größe in ſeiner Ueberſpannung gar nicht abgeſprochen werden kann.

Dieſelbe Bedenklichkeit, welche von jener Keckheit der Komik ernſtlichen Schaden beſorgt, wird wohl auch das andere Element, von dem jezt die Rede ſeyn muß, das ſinnliche nämlich, nicht recht wollen in ſeiner Freiheit walten laſſen. Es iſt dieſes Hauptmoment im Komiſchen immer eine, dem Idealen abgewendete, mitten in der Realität der gemeinen Wirklichkeit wohnende Erſcheinung; entweder ein blos äußerer Zufall, wie wenn eine erhabene Thätigkeit in äußeren Hinderniſſen plötzlich ſtecken bleibt, oder aber die Sinnlichkeit, die Thorheit des zum Erhabenen ſich aufſchwingenden Subjects ſelbſt; auch können beide zuſammentreten, wenn die menſchliche Thorheit dem Zufall in die Schlinge läuft. Da es der Verſtand iſt, der, ein geborener Realiſt und Gottesläugner, wie ihn J. Paul nennt, die Dinge nicht im höheren Lichte der Idee, ſondern in ihrer gemeinen Deutlichkeit auffaßt, ſo iſt er der Erbfeind des Erhabenen, der Sancho Panſa, der ihm überall auf den Ferſen iſt und an die wahre Beſchaffenheit des ſinnlich beſchränkten Daſeyns erinnert, der gegenüber dem idealen Auffluge recht das Solide feſthält, was man mit Händen greifen kann. Der Don Quixote des Cervantes iſt in der unvergleichlichen Gruppirung ſeiner zwei Hauptperſonen ein koſtbarer, unübertrefflicher Spiegel des komiſchen Contraſts. Verſetzen wir uns in's Innere des komiſchen Talents ſelbſt, ſo wird der Verſtand ſtets bereit ſeyn, wo ſich ein Erhabenes darbietet, einen Contraſt, worin daſſelbe an die ſinnliche Welt die Naſe anſtößt, ausfindig zu machen, aber in unmittelbarer Einheit mit der Phantaſie (indem Einheit des Denkens und der Anſchauung immer das Merkmal des Aeſthetiſchen bleibt) dieſen Contraſt in einem ſinnlichen Bilde darſtellen. Z. B. Solger ſagt, die Würde ſey das zum Zuſtande des gemeinen Lebens gewordene Erhabene. Ganz gut, wird der Komiker ſagen, ein Menſch, der es ſo weit gebracht hat, wird wohl auch auf dem Abtritt nicht ohne Würde zu ſitzen wiſſen? Oder es wird ein Menſch in irgend einer großen pathetiſchen Stimmung geſchildert. Die Begeiſterung, ſagt vielleicht ein Erzähler, leuchtete ihm aus den Augen, ſein Schritt wurde elaſtiſcher, die ganze Geſtalt ſchien ſchweben zu wollen — Wenn aber dieſem alſo auf den Kothurn geſtellten Subjecte eben in dieſem Moment der Hoſenträger reißt und die Beinkleider hinunterfallen, wie dann? Oder es wandelt ihn eben jezt ein ſinnliches Bedürfniß an, was ſoll es denn werden? Es hat dem Verf. ein Freund anvertraut, daß er einſt ſehr zur Unzeit folgende Störung erfuhr. Er war von einem tragiſchen Erlebniſſe, das aber Geheimniß bleiben mußte, im Innerſten erſchüttert und vergoß einen Strom der ſchmerzlichſten Thränen. Jezt tritt ein ihm ziemlich gleichgültiger Bekannter zu ihm ein; er darf ihm den Grund ſeiner Stimmung nicht eröffnen, er mag ihn überhaupt nicht zum Vertrauten ſeines Schmerzes machen, und muß nun ſeine rothgeweinten Augen, ſeine gebrochene Stimme und verſteckte Naſe aus einem heftigen Katarrh erklären. Dies ſey ihm, ſezte er hinzu, mitten in ſeinem tiefen Schmerze komiſch vorgekommen und er habe, als er wieder allein geweſen ſey, unter Thränen lächeln müſſen.

Demjenigen, der überhaupt kein Freund des Komiſchen iſt, wird die ſchneidende Hervorhebung ſeines Weſens, die ich in dieſen Beiſpielen gewagt habe, häßlich, albern, aberwitzig, kindiſch erſcheinen. Ganz mit Recht: nur hat nicht meine Beſchreibung, ſondern die Sache dieſe Eigenſchaften. Ein abgeſchmacktes, ungereimtes, cyniſches Element, das iſt es eben, was zum komiſchen Contraſte unentbehrlich iſt. Ohne Thorheit, ohne Hervorhebung des Zufalls, des Bagatells, ſo läppiſch als möglich, ohne Cynismus kann es im Komiſchen gar nicht abgehen; alle Humoriſten ſind nach Einer Seite Cyniker geweſen, vor Allem der idealiſtiſche J. Paul. Ein verweichlichter Geſchmack, der den Beſtandtheilen des Komiſchen nicht recht wagt auf den Grund zu gehen, pflegt ſolche Fälle, wo die gemeine Seite der menſchlichen Natur zum komiſchen Zwecke aufgedeckt wird, mit der Unterſcheidung des *niederen* und *höheren* Komiſchen abzuthun. Dieſe Unterſcheidung iſt an ſich richtig, und wir werden ihr nachher auch ihre Stelle anweiſen; nur zur Erklärung jenes cyniſchen Elements taugt ſie nicht, denn ſelbſt das höchſte und reinſte Komiſche kann dieſes am wenigſten abweiſen. Wollte uns dieſe falſche Delicateſſe Fälle anführen oder Einfälle, welche vollkommen komiſch ſeyen, ohne dieſe derbe Einmiſchung der Sinnlichkeit, ſo wird ſich gewiß immer nachweiſen laſſen, daß dieſes Ingrediens nur verſteckt und durch die feineren Fäden, in die ſich die Sinnlichkeit des gebildeten Menſchen einſpinnt, durch die feineren Wendungen, die dem Komiker eine gebildete Sprache reicht, mehr angedeutet als ausgeſprochen iſt. Und dies wird freilich der höhere Dichter im Gegenſatze gegen den Naturdichter in den meiſten Fällen vorziehen, ſchon deswegen, weil das Verſchweigen oft mehr ſagt, als das Ausſprechen, und überhaupt die an ſich haltende Phantaſie die reifere iſt; nimmt er ſich aber einmal die Freiheit und nennt das Kind bei'm rechten Namen, ſo meine man nur nicht, es komme hier etwas zum Vorſchein, was den feineren komiſchen Stellen nicht ebenfalls zu Grunde liege. Die ſinnliche Welt darf nicht idealiſirt werden, wenn ſie in komiſchen Contraſt mit der Idee treten ſoll. Denn trägt ſie die Idee ſchon in ſich, ſo entſteht ja der Contraſt gar nicht. Es muß eine von der Idee verlaſſene ſinnliche Erſcheinung vor die Augen gebracht werden. Im Gebiete des ſinnlich Komiſchen z. B. erſcheint daher der menſchliche Körper als ein häßlicher. Das Moment des Erhabenen iſt in dieſem Falle der Gattungsbegriff, deſſen normale Erſcheinung Schönheit der Geſtalt iſt. Seine Ohnmacht und relative Abweſenheit erſcheint in der Mißgeſtalt, d. h. in den Abweichungen einer der Schönheit fähigen Geſtalt von ihrer Norm. Man kann die Gattungs-Idee unter dem Zweckbegriff auffaſſen, ſofern ihr Product nach außen zu gewiſſen Zwecken beſtimmte Organe hat, und daher den Grund des Lächerlichen der Häßlichkeit in eine Zweckwidrigkeit ſetzen. Ein krummes Bein, ein Höcker, eine große oder rothe Naſe kann Lachen erregen und zwar nicht nur bei Kindern: der Erwachſene unterdrückt es weil anderweitige Rückſichten, wie die des Mitleids, ihn leiten. In der höheren Komik tritt an dieſe Stelle eine intellectuelle oder moraliſche Häßlichkeit, oder wenn man mit J. Paul reden will, Zweckwidrigkeit.

Das aber iſt freilich entſchieden feſtzuhalten, daß nur unter einer gewiſſen Bedingung die Gemeinheit und Unſittlichkeit komiſch iſt. Wir ergötzen uns zwar allerdings auf dem komiſchen Standpunkte nicht blos an unbedeutenden Schwachheiten übrigens edler Menſchen, ſondern ſelbſt an entſchiedener Unſittlichkeit, an Feigheit, Geiz, Trunkenheit, ſelbſt die exquiſite Liederlichkeit eines Fallſtaff bereitet uns ein herzliches Lachen. Hier gilt die Beſtimmung des Ariſtoteles:

ἁμάρτημα καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ ὁ φθαρτικόν, denn ſie kann auf das Moraliſche, wie auf das Phyſiſche bezogen werden, wiewohl ſie zunächſt von dem lezteren gilt. Würden wir aber dieſe Beſtimmung objectiv nehmen, ſo würde alles Komiſche aus dem moraliſchen Gebiete auf Null reducirt, da an ſich keine Art von ſittlicher Häßlichkeit harmloſer Natur iſt. Vielmehr iſt ſie hier ſo zu verſtehen, daß wir an die ernſte Seite des moraliſch Häßlichen, wenn die komiſche Wirkung Statt finden ſoll, nicht erinnert werden dürfen. Dies geſchieht dadurch, daß wir nicht den Widerſpruch gegen die ſittliche Beſtimmung des Menſchen, ſondern den Widerſpruch gegen den Verſtand feſthalten und die unmoraliſche Beſchaffenheit des komiſchen Subjects nur von Seiten ihrer Zweckwidrigkeit betrachten, wie z. B., wenn wir am Geize nicht den moraliſchen Schmutz, der nur entſetzlich ſeyn kann, ſondern den Unſinn ſeiner in ſich ſelbſt ſich widerſprechenden Zweckthätigkeit im Auge haben. Der Trunkenbold, der den ernſtlichen Vorſatz faßt, ſich endlich einmal morgens frühe nicht mehr in Branntwein zu betrinken, der es wirklich über ſich gewinnt, an der Schenke vorüberzugehen, dann aber umkehrt, um durch einen tüchtigen Rauſch ſich für dieſe Entſagung zu belohnen, iſt moraliſch eine häßliche Erſcheinung, aber für den Verſtand wegen des vollkommenen Widerſpruchs in ſeinem Benehmen ſehr komiſch. Dieſen Widerſpruch im Unſittlichen hebt auch die Satyre hervor, aber nicht mit vollkommener Abſtraction von dem ſittlichen Ernſte, daher ſie aus dem äſthetiſchen Gebiete in das proſaiſche ſich hinüberneigt. Es folgt aus demſelben Grundſatze auch, daß die komiſchen Schwachheiten nicht wie die tragiſchen einem ernſten Schickſale unterliegen dürfen; denn es gibt in der Komödie keine Schuld, kein Verbrechen, eben weil die ſittliche Beziehung nicht Statt findet. Sollten auch die komiſchen Perſonen ſo weit gehen, daß es auf ein ernſtliches Verbrechen hinaus will, ſo muß dafür wenigſtens geſorgt werden, daß es nicht auf's Blut geht, oder daß uns wenigſtens die ernſtlichen Folgen der Unthat aus den Augen gerückt werden. Da es alſo mit der Schuld hier kein Ernſt iſt, ſo iſt es auch mit der Strafe keiner. Es darf nur eine lächerliche Noth ſeyn, welche die Thorheit züchtigt, eine Verlegenheit, eine komiſche Beſchämung, eine Tracht Prügel u. ſ. w. Es iſt daher auch ein poëtiſcher Fehler, wenn Shakespeare ſeinen Fallſtaff am Ende ſo gar kläglich ablaufen läßt, und ihm ſein Heinz, nachdem er König geworden, ein ſo ſauertöpfiſches, moraliſches Angeſicht zeigt, wenn Calderon im „Leben ein Traum" ſeinen Clarin zur Strafe ſeiner feigen Vorſicht ſterben und gar vor ſeinem Tode noch eine gute Lehre über dieſen Gegenſtand ausſprechen läßt. In der Komödie oder in dem komiſchen Theile jedes Drama muß das Bagatell herrſchen, das einzige Fatum der Zufall ſeyn. Es wird ſchlechterdings in der Komik keine höhere Macht anerkannt, die über den Menſchen waltend furchtbar ſie ergriffe: die Erde iſt ganz für ſich im Beſitze des Abſoluten und die Götter ſind geſtürzt. Dies hat freilich einen tieferen Grund, der hier, wo wir uns noch bei dem Elementariſchen in der Komik aufhalten, noch nicht zum Vorſchein kommen konnte, dem wir uns aber jezt nähern, wenn wir für's Dritte die nähere Verbindungsform unterſuchen, in welche die bisher geſchilderten elementariſchen Beſtandtheile des Komiſchen treten müſſen.

Soll der komiſche Contraſt entſtehen, ſo leuchtet vor Allem ein, daß dieſe Elemente, das Ideale und die gemeine Endlichkeit, nicht blos nebeneinander zu ſtehen kommen, nicht blos äußerlich aufeinander ſtoßen dürfen. Es iſt dies gegen die von Flögel (Geſch. d. kom. Lit. 1, 40. 64.) aufgeſtellte Meinung ſtreng feſtzuhalten, daß auch eine bloße Nebeneinanderſtellung von heterogenen Dingen die Empfindung des Lächerlichen errege. Weit tiefer hat Beattie geblickt, wenn er ſagt: „die Eigenſchaft in den Dingen, die in der Seele die angenehme Regung oder Empfindung erzeugt, von welcher Lachen das äußere Zeichen iſt, iſt eine ungewöhnliche Miſchung von Verhältniß und Gegenſatz, die in derſelben Combination verbunden ſind oder verbunden zu ſeyn vorausgeſezt werden.“ (Neue philoſ. Verſuche. Ueberſ. Leipz. 1780. B. 2, 33. 173.) Flögel meint ſich auf ſolche Fälle berufen zu dürfen, wo objectiv keine Beziehung zwiſchen den nebeneinander geſtellten heterogenen Gegenſtänden ſich zeigt; allein er vergißt, daß das Subject, um dieſe Zuſammenſtellung lächerlich zu finden, ſie erſt in ſeiner Vorſtellung zu einer inneren Einheit zu verbinden verſucht haben muß. Beide Elemente des Komiſchen müſſen erſcheinen als ineinander hängend, als ſich aufeinander beziehend. Hiedurch erſt erzeugt ſich der Widerſpruch, der Unverſtand im Komiſchen. Darunter iſt nicht nur dies verſtanden, daß das Widerſprechende Einem und demſelben Gegenſtande zukommen muß, ſey nun dieſer Gegenſtand ein einzelnes Subject oder das Weltganze. Dies iſt freilich das Erſte, was Statt finden muß, wenn der komiſche Widerſpruch entſtehen ſoll. Allein dieſe Einheit iſt nicht nur die des Subjects im Verhältniß zu ſeinen Eigenſchaften, denn hier könnte man ſich immer noch denken, daß dieſe Eigenſchaften etwa miteinander wechſeln. Darüber lachen wir noch nicht, daß ein Menſch heute weiſe, morgen thöricht handelt, oder daß er neben ſeinen erhabenen Eigenſchaften auch niedrige beherbergt. Die Einheit muß eine tiefere ſeyn: die contraſtirenden Seiten oder Momente ſelbſt müſſen ſich identiſch zu ſetzen ſcheinen, indem ſie ineinander übergehen, ineinander umſpringen. Das Komiſche hebt an mit einer Erſcheinung, die ſich die Miene gibt, erhaben zu ſeyn, mit einem nisus, einer Intention der Idee, ſich über die gemeine Wirklichkeit zu erheben, und es darf dem Zuſchauer keineswegs zum Voraus ſchon einleuchten, daß dies Erhabene ſeine eigene Ironie in ſich trage. Nun aber zerſpringt es plötzlich wie eine Blaſe, und zwar mit dem Effect, daß der Ausruf, der dem Zuſchauer entſchlüpft, etwa klingen dürfte: Ja ſo! Jezt nämlich finden wir, daß es dem Erhabenen mit jenem nisus vorneherein nicht recht Ernſt geweſen ſeyn könne, ſo ſehr es dies ſich und Anderen verbarg, wir finden, daß jezt nur zum Vorſchein kommt, was vorher ſchon mit unter der Decke ſpielte, z. B. ein thörichtes Motiv in einer großartigen, glänzenden Handlung. Hier zeigt ſich nun der Grund von dem plötzlichen Eintreten des komiſchen Contraſtes deutlich. Würden nämlich die beiden Gegenſätze des Contraſts einander nur allmählich genähert, ſo würde kein Contraſt eintreten, ſie würden nicht von einander abſtechen, wir würden darüber, daß ſo entgegengeſezte, widerſprechende Dinge eine Einheit bilden wollen, uns nicht verwundern. Wie wir durch einen plötzlichen Ruck, als fielen wir von einer Höhe herunter, öfters aus dem Schlafe auffahren, ſo plumpt das Erhabene plötzlich zu Boden. Auch ſubjectiv erzeugt ſich der komiſche Einfall immer in einem blitzartigen Auftauchen. Jeder Witz muß ſchnell ſeyn. Allein ſogleich nach der erſten Ueberraſchung blickt der Lachende zurück und findet, daß beide Momente, deren eines er erſt im Verlaufe plötzlich hervortauchen ſah, ſchon vorher ineinander waren. Er ſieht, daß das Erhabene ſchon vorher klein war, aber nicht ſo, daß es darum nicht erhaben geweſen wäre, ſondern erhaben und doch nicht erhaben. Dies iſt ein Widerſpruch, eine contradictio in adjecto, und dieſer Widerſpruch iſt eben das Komiſche. Das Erhabene wird nicht geläugnet, nicht annullirt: dies wäre frivol. Das wahre Lachen iſt durchaus gutmüthig. Das Erhabene und das unendlich Kleine ſpielen ineinander, und dieſes Spiel iſt das Komiſche. Der Zuſchauer ruft aus: ſo groß, und doch wieder ſo klein! So klug, und in dieſer Klugheit ſo thöricht! So viel Sinn, und in dieſem Sinn ſo viel Unſinn! So viel Kraft, und in dieſer Kraft ſo viel Schwäche! Wie iſt es doch nur möglich, man meint ja faſt, es könne nicht ſeyn! Wir bemühen uns, den Widerſpruch zu reimen, und es geht nicht: es geht nicht, und wir verſuchen es doch wieder, und dieſe An- und Abſpannung erzeugt das fröhliche Gelächter. Hier wird es nun erſt recht klar, warum der Menſch und ſein Treiben der eigentliche Gegenſtand des Komiſchen iſt. Denn er iſt in jedem Augenblick an die Bedingungen des Natürlichen und Zufälligen gebunden und ebenſoſehr darüber erhaben, er iſt eben der wandelnde

Widerſpruch, von dem wir hier ſprachen. Im Drange der höchſten Gefühle kann ihn das abſolut Kleine und Winzige überraſchen. In der ſchönſten Rührung des Wiederſehens wollen ſich zwei Freunde in die Arme ſtürzen: indem ſie ſich umarmen und küſſen, ſtoßen ſie ſich die Hüte vom Kopf und ſie lachen. Nun ſtört aber dies Lachen ihre Rührung nicht, beide Stimmungen durchdringen ſich; denn die Natur des Menſchen, nach welcher er ſolchen abgeſchmackten Zufälligkeiten ausgeſezt iſt, iſt ja dieſelbe, die dieſer ſchönen Rührung fähig iſt, und beides iſt ſie in demſelben Momente. Wir ſehen Jemand voll des Gefühls der Erhabenheit an den geſtirnten Himmel hinaufblicken, aber der Gute hat lange nichts gegeſſen, er kann ſich den Gedanken an eine fette Hammelskeule denn doch nicht ganz ferne halten, und es iſt derſelbe Menſch, den der höchſte Aufſchwung des Gefühls, und den die unabweislichen Anforderungen des Magens beherrſchen. Der Frivole kennt dieſen Widerſpruch nicht; ſagt man ihm: ſieh, dieſer Menſch, der mit leuchtendem Auge nach dem Himmel ſieht, hat eben jezt einigen Hunger, ſo ſchließt er: alſo iſt jenes ſchöne Gefühl erlogen. Seine Lebensanſicht iſt einfach, hält nur die Eine Seite für reell, die komiſche iſt in ſich gedoppelt. Im Komiſchen iſt das Erhabene das Wahre, und wieder nicht, denn es wird vom Niedrigen unterbrochen, das Niedrige iſt das Wahre, und wieder nicht, denn es iſt am und im Erhabenen; ſo iſt denn das Eine und Andere wahr, das Wichtige unwichtig und das Unwichtige wichtig, der Gott des Unſinns nimmt die Welt in Beſitz, alle Beſtimmungen taumeln durcheinander, Alles iſt gleichgültig, und daß Alles gleichgültig iſt, iſt auch wieder nicht wahr, und dies iſt auch wieder nichts, und über der allgemeinen Auflöſung alles Fixen und Feſten ſteht nur das fröhliche Subject, das lachend die Hände in die Seite ſtemmt und auf die zur tollen Unruhe und zum Tanze des Widerſpruchs verkehrte Welt herunterſieht.

An dieſem Punkte angekommen, können wir nun die von W. Schlegel (2. und 6. Vorleſung) in's Populäre gezogene, von der Schelling'ſchen Schule beſtimmter aufgeſtellte, von Hegel an einzelnen Stellen in ihre ganze Tiefe verfolgte, aber an anderen bekämpfte Definition des Lächerlichen in unſere Entwicklung aufnehmen: der komiſche Standpunkt ſey der der reinen ſubjectiven Willkühr, welche alles Beſtimmte, dem es mit ſeinem Beſtehen ein Ernſt iſt, auflöſe und wankend mache, der unendlichen Negativität. Wir wollen nur vorher genauer betrachten, wie J. Paul die Wahrheit, daß der komiſche Standpunkt das Hohe und Niedrige ineinander hineinſpielen läßt, aufgefaßt hat.

J. Paul (Vorſch. §. 28.) erklärt den komiſchen Widerſpruch pſychologiſch ſo: wir leihen demjenigen, den wir etwas Komiſches vollbringen ſehen, unſere, der Zuſchauer, Einſicht in die Verkehrtheit ſeines Thuns und erzeugen durch das Setzen dieſes Widerſpruchs die unendliche Ungereimtheit. Wenn z. B. Sancho Panſa eine ganze Nacht hindurch ſich über einem ſeichten Graben in der Schwebe erhält, weil er meint, es klaffe ein ungeheurer Abgrund unter ihm, ſo wäre dieſer einfache, reale Contraſt noch nicht komiſch, ſondern unwillkührlich ſchieben wir Sancho durch einen unberechenbar ſchnellen Act der Phantaſie unter, daß er im Grund ſelbſt wiſſe, daß hier kein Abgrund vorhanden ſey, und dennoch ſolche Mittel ergreiſe, ſich vor dem Sturze in denſelben zu ſchützen; nun erſt erſcheine uns ſein Thun als ein verkehrtes. Wenn in Hogarths reiſenden Komödianten das Trocknen von Strümpfen an Wolken lachen macht, ſo geſchieht es, weil uns durch die Plötzlichkeit dieſes Anblicks der flüchtige Glaube aufgedrungen wird, daß es einem Menſchen einfallen könne, wahre Wolken als Waſchſeile zu gebrauchen. Ohne jenes voreilige Unterſchieben, fährt er fort, würde das Paaren des Ungleichartigſten noch kein Lachen gebähren, denn was iſt nicht zu gleicher Zeit Unähnliches z. B. unter dem Nachthimmel ohne komiſche Gewalt beiſammen — die Nebelflecken — Nachtmützen — Milchſtraßen — Stalllichter — Nachtwächter — Spitzbuben u. ſ. w.? Daher kann Niemand ſich ſelber lächerlich im Handeln vorkommen, es müßte denn eine Stunde ſpäter ſeyn, wo er ſchon ſein zweites Ich geworden und dem erſten die Einſichten des zweiten andichten kann. Daher vollendete Dummheit ſchwer lächerlich wird, weil ſie uns das Leihen unſerer contraſtirenden Einſicht erſchwert oder verbeut. Daher wächst das Lächerliche mit dem Verſtande der lächerlichen Perſon. Daher bereitet ſich der Menſch, der ſich über das Leben und deſſen Motive erhebt, das längſte Luſtſpiel, weil er ſeine höhern Motive den tiefern Beſtrebungen der Menge unterlegen und dadurch dieſe zu Ungereimtheiten machen kann u. ſ. w. J. Paul unterſcheidet daher im Lächerlichen, das er als einen ſinnlich angeſchauten, unendlichen Unverſtand definirt, drei Beſtandtheile. 1.) Den Widerſpruch, worin das Beſtreben oder die Lage des lächerlichen Weſens mit dem ſinnlich angeſchauten Verhältniſſe ſteht;

dies iſt der objective Contraſt. 2.) Dieſes Verhältniß ſelbſt iſt der ſinnliche Contraſt. (Dieſe Unterſcheidung iſt überflüſſig. N. 1. und 2. hätten unter dem objectiven Contraſt zuſammengefaßt werden können.) 3.) Der Widerſpruch dieſer beiden, den wir dem Gegenſtande durch das Leihen unſerer Seele und Anſicht als den zweiten aufbürden, iſt der ſubjective Contraſt.

Gegen dieſe Theorie wird man ſchwerlich mit Recht einwenden, daß wir uns einer ſolchen Unterſchiebung unſerer Einſicht in den Verſtand des verkehrt handelnden Subjects nicht bewußt ſeyen; denn in der Raſchheit der komiſchen Empfindung kann unſere Phantaſie die Charten wohl ſo ſchnell miſchen, daß wir die Taſchenſpielerei nicht entdecken. Vielmehr könnten die contraſtirenden Elemente des Komiſchen nicht als ineinanderſeyend, wie wir dies doch als nothwendig erkannt haben, vorgeſtellt werden, wenn nicht dieſe Zuthat des Subjects Statt fände. Daher hat das Komiſche noch einleuchtender ſeinen wahren Sitz im Subjecte und ſeiner Illuſion, als das Erhabene der Natur. Nur reicht der J. Paul'ſche Satz nicht aus, weil er blos auf das Komiſche in menſchlichen Handlungen anzuwenden iſt. Das Komiſche iſt in dieſem Gebiete am meiſten, aber nicht allein zu Hauſe. Der komiſche Widerſpruch iſt univerſaler Natur und muß auf ſeinen metaphyſiſchen Urgrund, das Ineinanderſeyn des Endlichen und Unendlichen überhaupt zurückgeführt werden, wo wir uns denn allerdings, aber nur tropiſch, das Komiſche in ſeiner lezten Tiefe als ein zweckwidriges Handeln des Weltgeiſtes vorſtellen können. J. Pauls Erklärung paßt auf diejenigen Fälle nicht, wo das Bagatell eines äußeren Zufalls, nicht ein innerer

Irrthum, menſchliche Thätigkeiten komiſch macht, wie in dem oben angeführten Falle vom abreißenden Hoſenträger. Hier müſſen wir, wenn wir das Erhabene und dieſe Winzigkeit des Zufalls, der es ſtört, in eine Einheit zuſammengreifen wollen, über das Subject, an dem dieſes Komiſche erſcheint, hinausgehen, weil wir jenen Zufall ihm nicht aufbürden können, müſſen auf den Weltgeiſt zurückgehen, in welchem menſchliche Erhabenheit und die Friction derſelben mit dem Bagatelle des Zufalls zuſammen ſind. J. Pauls Erklärung iſt nur pſychologiſch, nicht philoſophiſch. Indem der Menſch als geiſtiges Weſen verkehrt erſcheint, ſcheint uns das Geiſtige überhaupt, das Ideale, wie es die ganze Welt durchdringt, in einem Widerſpruch mit ſich begriffen mit ſich ſelbſt zu ſcherzen. Auf dieſen tieferen, univerſellen Contraſt geht J. Paul in der Folge in den Paragraphen über den Humor ebenfalls ein. Allein im Humor zeigt ſich nur das am klarſten herausgebildet, was allem Komiſchen zu Grunde liegt und daher ſchon in die Definition des Lächerlichen aufzunehmen iſt.

Wir ſind ſo auf den Satz zurückgekommen, daß das Komiſche der abſolute Taumel ſey, worin nichts Feſtes, Abſolutes geduldet wird, da wir die Schwäche menſchlicher Erhabenheit auf einen inneren Widerſpruch des Weltganzen zurückführen mußten: ein Taumel, in welchem nichts ſich erhält, als die abſolute Freiheit und Frechheit des mit Allem ſpielenden, lachenden Subjects. Dieſes ruchlos heitere Subject, das über Alles lacht, iſt in der Volks-Komik der Hanswurſt, der früher auch auf der höheren Bühne als ſtehende Maske niemals fehlte und durchaus allen Ernſt parodirte, aber von Gottſched verſtoßen nur bei Volksſpielen und auf Volkstheatern ſich behaupten konnte. Kein Menſch befürchtete damals, daß dem Erhabenen ein wirklicher Flecken angehängt werde, wenn es ſeine eigene Parodie in dem unauslöſchlich heiteren komiſchen Knechte perſonificirt ſelbſt an ſeine Seite nahm. Die höhere Kunſt kann dieſen ſchweren Todesfall nur dadurch erſetzen, daß ſie, was freilich geiſtiger iſt, das Komiſche in die Handlung ſelbſt legt, und an die in derſelben auftretenden Perſonen ſo vertheilt, daß man die ſymboliſche Perſonification in der Figur des Narren, der allerdings zur Fortführung der Handlung ſelbſt wenig oder nichts zu thun hat, entbehren kann.

Indeſſen ſcheinen wir mit der Darſtellung des Komiſchen, wie ſie ſich hier zuletzt ſteigerte, in die ganze berüchtigte Ironie der Romantiker hineingerathen zu ſeyn. Allein der große Unterſchied iſt der, ob dieſer Standpunkt, der es der Willkühr des Subjects überläßt, jede feſte Beſtimmung nach Belieben auf- und untertauchen zu laſſen, zum Prinzip der ganzen Aeſthetik erhoben, oder ob er blos dem komiſchen Gebiete vindicirt wird. Das Komiſche kennt allerdings kein poſitives Reſultat, es will nichts, als den Widerſpruch. Es kommt im Komiſchen nichts heraus, es hat keinen Schluß, es hört auf, wie der Fehlhieb eines Fechters, wie ein Inſtrument, dem plötzlich der Ton verſagt, wie die, von J. Paul angeführte, beliebte Wendung Sterne's, mit wichtig thuender Ausführlichkeit eine Begebenheit zu unterſuchen, dann mit der Bemerkung zu ſchließen, es ſey ohnedies kein Wort daran wahr. Allein das Komiſche iſt auch nicht das ganze Aeſthetiſche. Man kann nicht immer ſcherzen, aber wenn man einmal ſcherzt, muß man auch und darf man ſcherzen. Hegel ſelbſt, der Erzfeind der Ironie, hat ihr doch ihr ganzes Recht im komiſchen Gebiete widerfahren laſſen, und recht wohl gewußt, daß auf dieſem Standpunkte Alles, was abſolut ſeyn will, alle göttlichen und menſchlichen Mächte „an das Selbſt verrathen ſind.“ Was er (Phänomenol. 560.) von der griechiſchen Komödie ſagt, gilt vom Komiſchen überhaupt: „Das einzelne Selbſt iſt die negative Kraft, durch und in welcher die Götter, ſo wie deren Momente, die daſeyende Natur und die Gedanken ihrer Beſtimmungen, verſchwinden; zugleich iſt es nicht die Leerheit des Verſchwindens, ſondern erhält ſich in dieſer Nichtigkeit ſelbſt, iſt bei ſich und die einzige Wirklichkeit. Dadurch, daß das einzelne Bewußtſeyn in der Gewißheit ſeiner ſelbſt es iſt, das als dieſe abſolute Macht ſich darſtellt, hat dieſe die Form eines Vorgeſtellten, von dem Bewußtſeyn überhaupt Getrennten und ihm Fremden verloren, wie die Bildſäule, auch die lebendige ſchöne Körperlichkeit, oder der Inhalt des Epos und die Mächte und Perſonen der Tragödie waren; auch iſt die Einheit nicht die bewußtloſe des Cultus und der Myſterien, ſondern das eigentliche Selbſt des Schauſpielers fällt mit ſeiner Perſon zuſammen, ſo wie der Zuſchauer in dem, was ihm vorgeſtellt wird, vollkommen zu Hauſe iſt und ſich ſelbſt ſpielen ſieht. Was dies Selbſtbewußtſeyn anſchaut, iſt, daß in ihm, was die Form von Weſenheit gegen es annimmt, in ſeinem Denken, Daſeyn und Thun ſich vielmehr auflöſt und preisgegeben iſt, es iſt die Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit ſeiner ſelbſt, die hiedurch dieſe vollkommene Furcht- und Weſenloſigkeit alles Fremden und ein Wohlſeyn und Sich-wohlſeyn-laſſen des Bewußtſeyns iſt, wie ſich außer dieſer Komödie keines mehr findet.“ Wenn hier die griechiſche Komik daraus erklärt wird, daß das Selbſt ſich als die lezte Inſtanz wußte, in welche alle außermenſchlichen Mächte verſchwunden waren, ſo iſt dies in weiterem Sinne von jeder Komik wahr. Sie läugnet nicht, daß es höhere, ewige Mächte gibt, die das Leben regieren, und vor denen das einzelne Selbſt ſich beugen muß. Allein dieſe Mächte haben nicht irgendwo in der Luft, im Leeren ihren Siz, ſondern ſie wirken und walten eben wieder in dem menſchlichen Geiſt und durch denſelben, ſie werden zulezt doch nur von Subjecten gehandhabt, wiewohl ſie mehr ſind, als das einzelne Subject. Dieſe Wahrheit nun, daß das Subject die Macht iſt, die allen Gehalt in ſich hat, und neben welcher es nichts Selbſtſtändiges gibt, wird durch das Komiſche für ſich hervorgehoben und in furchtloſem Freiheitsgefühl an Allem, was ſich erhaben anlaſſen will, eine heitere R[illegible]e vollzogen. Der Unterſchied der Komik von der Friv[illegible] iſt auch hier auf’s Neue einleuchtend. Die Frivoli[illegible]lärt die gemeine, von der Idee entblößte Erſche[illegible]für das einzig Wahre, und verwirft das Ideale ſchlech[illegible]ie Komik weiß ſich nur darum als die Macht über alles Erhabene, das ſie an der gemeinen Erſcheinung zerplazen läßt, weil das Subject das Erhabene abſorbirt hat, weil es ſelber alles Erhabene iſt, der Aufbewahrungsort alles deſſen, was es als ein von außen ſich Aufdringendes durch ſeinen Scherz zerſtört. Freilich aber hütet ſich die Komik recht wohl, dies zu geſtehen, ſonſt entſtünde ſogleich wieder für den Zuhörer eine Erhabenheit, die gezüchtigt werden müßte; vielmehr müſſen wir feſthalten: das Komiſche iſt die poëtiſch dargeſtellte unendliche Negativität.

Wir haben die verſchiedenen Stufen des Erhabenen mit verſchiedenen philoſophiſchen Syſtemen verglichen. Mit dem ächt Komiſchen ſtehen wir, wie ſchon oben angedeutet wurde, ganz auf *Hegel*'ſchem Boden. Denn das rechte Lachen iſt dialektiſch. Die *Hegel*'ſche Dialektik läßt nichts fix und abſolut werden, ſondern nöthigt jeden Satz, ſich mit ſeinem Gegenſatze zu ergänzen; die Komik läßt davon nur das poſitive Reſultat weg. Sie iſt die in die Sprache des Zwerchfells überſezte negative Seite der *Hegel*'ſchen Methode.

Ich laſſe dieſer allgemeinen Erörterung über das Weſen des Komiſchen noch eine *Eintheilung* deſſelben folgen. Streng betrachtet gehört dieſe nicht hieher, weil die verſchiedenen Formen des Komiſchen nur im Subjecte ihren Sitz haben, wodurch ihnen ihr Platz in einem ſpäteren Abſchnitte der Aeſthetik, nämlich in der Lehre von der ſubjectiven Exiſtenz des Schönen oder von der Phantaſie, angewieſen wird. Zwar auch das Erhabene, wenigſtens das Erhabene der Natur, ſahen wir nicht ohne eine ſubjective Zuthat des Betrachtenden entſtehen. Allein deswegen findet in dem Beitrage, den zu beiden das Subject gibt, dennoch ein wichtiger Unterſchied Statt. Schon bei einer blos elementariſchen Betrachtung des Komiſchen erklärt ſich dieſer Unterſchied daraus, daß bei dieſem der Nachdruck auf dem Momente der Sinnlichkeit, bei dem Erhabenen auf der Idee liegt. Dieſe nun exiſtirt als eine bewußte in der Menſchheit, und ſo kann uns mitten in der Wirklichkeit das Erhabene des Subjects ohne weitere Unterſchiebung von unſerer Seite entgegentreten. Auch große tragiſche Fälle bietet die Geſchichte aus demſelben Grunde in Menge, weil die untergehende geiſtige Größe ihre bewußte Exiſtenz in Einzelnen und Völkern hat. Dagegen bei dem Komiſchen liegt das Gewicht auf dem Begriffloſen der ſinnlichen Erſcheinung, an dem ſich die Idee ſtößt, und dieſes, da es ohne Bewußtſeyn iſt, muß immer erſt durch den Betrachtenden auf die Idee, die es paralyſirt, bezogen und zu einer Einheit mit ihr zuſammengefaßt werden. Der Stein, über den wir Jemand ſtraucheln oder fallen ſehen, kümmert ſich nichts darum. Wir müſſen einen inneren Zuſammenhang dieſes gleichgültigen Dings mit der fallenden Perſon erſt hervorbringen, indem wir ihm Bewußtſeyn unterſchieben, wie wir auf der andern Seite dem Einherſchreitenden die Einſicht unterlegen, daß er ſtraucheln müſſe. Ganz deutlich iſt es an einer Hauptſpecies des Komiſchen, dem Witze, daß es nur ſubjectiv exiſtirt. Daher auch J. Paul, der das Verdienſt hat, jenes Ueberwiegen des ſubjectiven Beitrags im Komiſchen zuerſt ſcharfſinnig dargethan zu haben, wieder zu viel auf der objectiven Seite einräumt, wenn er die ſinnliche Anſchauung des im Komiſchen Stattfindenden Unverſtands für unentbehrlich erklärt. Denn obwohl dies von den meiſten komiſchen Fällen, mögen ſie ſich begeben oder erfunden ſeyn, richtig iſt, ſo gilt es doch keineswegs von allen komiſchen Gattungen, was eben namentlich der Witz, wie wir ihn ſofort werden kennen lernen, hinlänglich beweist. Es hängt dies mit J. Pauls Beſchränkung des Komiſchen auf Handlungen zuſammen. Uebrigens wird die ſubjective Natur des Komiſchen vollends ganz klar, wenn wir es in ſeine Tiefe verfolgen und uns erinnern, daß es in der abſoluten ſubjectiven Willkühr ſeinen Sitz hat.

Somit kann ſtreng genommen die Eintheilung des Komiſchen, in welcher dieſe ſubjective Natur deſſelben als verſchieden geſtaltetes Talent der Phantaſie zum Vorſchein kommt, nicht ebenſo, wie die des Erhabenen in dem erſten, allgemeinen Theile der Aeſthetik ihre Stelle finden, und es geſchieht hier nur, weil wir uns in dieſer Behandlung eines abgeriſſenen Theils des Ganzen nicht ſo ſtrenge zu binden haben, und daher die Stelle benützen, eine intereſſante Parallele zwiſchen den verſchiedenen Formen des Komiſchen und denen des Erhabenen hervorzuheben. Entwickeln ſoll ſich unſere Eintheilung ganz einfach aus der Betrachtung, daß das Erhabene, welchem ein Bein geſtellt werden ſoll, verſchiedene Formen annehmen kann, wonach denn auch die Mittel, ihm dieſen Poſſen zu ſpielen, ſich verſchieden geſtalten. Der Eintheilungsgrund iſt jedoch hier ein anderer, als in der Lehre vom Erhabenen ſelbſt, und nur mittelbar tritt die eben erwähnte Parallele hervor. Entſprechend den drei Hauptthätigkeiten des theoretiſchen Geiſtes: ſinnliche Anſchauung, Verſtand, Vernunft, iſt zu unterſcheiden ein ſinnlich, verſtändig, vernünftig Erhabenes. Die Phantaſie tritt nicht als Moment in dieſer Eintheilung auf, weil ſie an allen dreien ihren Antheil, wiewohl in verſchiedenen Proportionen, hat, an der mittleren Form freilich den geringſten. Entſteht ja überhaupt alles Aeſthetiſche durch die Phantaſie, ſie kann alſo innerhalb der einzelnen Felder nicht das Eintheilungsprincip bilden.

1.

Das naiv Komiſche, die Poſſe (das Burleske).

Dieſe erſte und unterſte Stufe des Komiſchen, welche man allein mit Recht als das niedrig Komiſche bezeichnet, iſt diejenige, wo beide Seiten des Contraſts nur ſinnlich angeſchaut werden. Das Erhabene, das zu Falle kommt, liegt ganz oder vorwiegend in der äußeren Erſcheinung und körperlichen Natur, und ebendaher iſt auch das niedrige Element, wodurch jenes zu Falle kommt, immer derbſinnlich. Körperliche Gebrechen ſpielen hier eine große Rolle und können allerdings komiſch genug erſcheinen, wenn man ſich einen Augenblick vorſtellt, der Menſch habe ſeinen Körper ſelbſt gebaut und es dabei ſo verkehrt angegriffen. Thiere müſſen wir, wenn wir ihre Geſtalt, oder was ſie vornehmen, komiſch finden ſollen, erſt mit dem Menſchen vergleichen, daher wir im Scherze uns dann wohl auch mit ihnen unterhalten, als verſtänden ſie uns, oder wir müſſen das Bewußtſeyn ihrer Verkehrtheiten dem Weltgeiſt in die Taſche ſchieben. Wenn Jemand ſtrauchelt und fällt, ſo iſt das Erhabene, über deſſen Vernichtung wir lachen, das harmoniſche Verhältniß der aufrechten Glieder, das plötzlich aufgelöst wird. Der Hanswurſt bei Seiltänzergeſellſchaften u. ſ. w. ergözt das Publicum beſonders durch dieſe Gattung des Komiſchen, zu dieſem Publicum gehören wir aber Alle, denn es meine nur Niemand, daß er dem Eindrucke des naiv Komiſchen ganz entwachſen ſey, vielmehr, er hoffe, dies nicht zu ſeyn. In dieſer ſinnlich heiteren, klar einleuchtenden Darſtellung einer abſoluten Zweckwidrigkeit liegt eine Befreiung von dem Ernſte geiſtiger Zwecke, der als eine ſehr reine, menſchlichgeſunde Erholung zu betrachten iſt. Es tritt dann freilich auch in dieſe Gattung des Komiſchen eine höhere Verſtandesthätigkeit ein und ein Antheil des Witzes. Zuſammenhängende Situationen, Intriguen werden erfunden und dargeſtellt oder erzählt u. ſ. w., aber der Boden bleibt doch immer eine handgreiflich ſinnliche Auffaſſung des komiſchen Contraſtes. Das Motiv darf daher nie in den verſteckteren Fäden menſchlicher Verhältniſſe liegen, ſondern nur wenn es Ohrfeigen und Prügel regnet, iſt es eine rechte Freude. Die früher ſo beliebten Schwänke eines Hans Sachs und Anderer drehen ſich meiſtens um einen Witz, eine Liſt, aber das Plaſtiſche daran bleibt immer die Hauptſache, der Witz u. ſ. w. darf nicht blos auf einer Wendung der Rede beruhen, ſondern muß von handgreiflichen Actionen begleitet ſeyn. Der wahre Gott dieſer ganzen Stufe iſt der Eulenſpiegel. Wie jedoch in jeder Stufe auch die anderen mitgeſezt ſind, ſo klingt auch in dem Burlesken nicht nur der Witz, ſondern bereits eine gewiſſe Tiefe bedeutenderer Komik an. Der Eulenſpiegel, der Harlekin hat ein leiſes Bewußtſeyn ſeiner Verkehrtheit. Er iſt nicht einfacher Thor, er iſt zugleich Schalk. Er eludirt fremde Zwecke und macht doch ſelbſt Dummheiten, damit Andere über ihn lachen, wobei er aber herzlich mitlacht. Dadurch nähert er ſich einem weſentlichen Merkmale des Humors, nämlich der Selbſtperſifflage. In den Schildbürgern iſt dieſe Miſchung, dieſer kaum unterſcheidbare Uebergang der bewußten und abſichtlichen in die wirkliche Thorheit ſehr geiſtreich gehalten. Der Grundton jedoch dieſer Sphäre bleibt der einer ſinnlichen Komik. Innerhalb deſſelben mag es dann wieder eine Menge von Unterarten und Abſtufungen vom gröberen zum feineren Scherze geben, was hier, wo es ſich nur um die Hauptpunkte handelt, auseinanderzuſetzen nicht der Ort iſt.

Das Komiſche kann, wie das Erhabene, auch phantaſtiſch behandelt werden. Dem Wunderbaren als dem phantaſtiſch Erhabenen der Natur entſpricht als phantaſtiſch Komiſches der naiven Gattung das Groteske. Dieſes kann auch im höheren Komiſchen hervortreten, aber hier iſt es auf ſeinem eigenthümlichen Boden. Der Grotesk-Tänzer ſtellt es am menſchlichen Organismus dar, Marionetten-Metamorphoſen in dem willkührlichen Umſpringen der verſchiedenſten Natur- und Kunſtgeſtalten ineinander, die Malerei in der Durcheinanderſchlingung der verſchiedenen Naturreiche als Arabeske und in der ſatyriſchen Verzerrung des menſchlichen Körpers als Caricatur. In der höheren Anwendung, die ihm der humoriſtiſche Dichter, die ihm ein Ariſtophanes, Rabelais, Fiſchart, Tieck gibt, iſt es hier noch nicht zu betrachten.

Das moderne Publicum kann ſich in das Groteske, namentlich wenn es in der Poëſie auftritt, nicht recht finden; das Volksthümliche, abſolut Zweckloſe, was es hat, ſcheint der proſaiſch realiſtiſchen und reflectirten Bildung des Zeitalters nicht zuzuſagen. Ich kann mich aber nicht enthalten, aus Flögel eine Anekdote mitzutheilen, wonach Verächter der italieniſchen Komik ſehr eindringlich eines Anderen belehrt wurden. Ein Engländer Moore geſteht, daß er vom italieniſchen Theater ſehr niedrig gedacht und gemeint habe, es werden einem „Manne von Geſchmack“ dieſe Poſſen nicht einmal ein Lächeln abnöthigen können, indem ſie nur für den niedrigſten Pöbel gut ſeyen. Mit dieſen Geſinnungen habe er den Herzog von Hamilton in die Komödie zu Venedig begleitet. Die Hauptperſon im Luſtſpiele war ein Stotternder, deſſen Gebrechen den größten Theil des Zeitvertreibs bildete. Die engliſchen Gäſte konnten eine Verſammlung, die ſich an dieſer poſſenhaften Vorſtellung eines Naturfehlers ergözte, nur verachten und gaben dies durch eine bedeutende Ernſthaftigkeit ihres Geſichts zu erkennen. Der Stotterer war eben zu dem wichtigſten Punkte einer langen Erzählung gekommen, worin er einem ungeduldigen Zuhörer beichten wollte, wo ſeine Liebſte verborgen ſey, als er unglücklicher Weiſe über ein Wort von ſechs bis ſieben Sylben ſtolperte. Er verſuchte es nochmals, und abermal und immer vergebens, über das Wort hinüberzukommen. Ein Stotternder pflegt um keinen Preis ein ſchweres Wort, in dem er ſtecken bleibt, um ein leichteres aufzugeben; er erſtickt lieber mit dem Wort in dem Halſe. Harlekin nannte dem unglücklichen Redner wohl ein Dutzend Synonymen, die dieſer aber mit Verachtung abwies. Endlich ſchien es bis zu Krämpfen und Geburtswehen zu kommen, er ſperrte das Maul auf, zitterte, würgte, das Geſicht ſchwoll auf, es war, als wenn die Augen zum Kopfe hinausſpringen wollten. Harlekin knöpft ihm die Weſte, den Halskragen des Hemdes auf, fächelt ihm mit ſeiner Mütze Luft zu und hält ihm etwas zu riechen vor die Naſe. Da Alles vergeblich iſt und zu befürchten ſteht, ſein Patient möchte den Geiſt aufgeben, ehe die erwartete Nachricht zu Ende gebracht iſt, rennt er in einem Anfall von Verzweiflung dem Sterbenden mit dem Kopfe wider den Bauch: und das Wort fliegt ſo laut aus ſeinem Munde, daß der entfernteſte Theil des Hauſes es hören konnte.

Die beiden Engländer brachen jezt in ein ſo ſtarkes und anhaltendes Gelächter aus, daß das ganze anweſende Publicum, ja die Schauſpieler auf der Bühne nach ihnen herumſahen, und das erſtere über ihr Gelächter nun erſt recht zu lachen anfieng.

Es leuchtet ein, daß dieſe erſte Form des Komiſchen dem Erhabenen der Natur parallel läuft, weil in beiden die Elemente, aus denen ſie entſtehen, in ſinnlicher Geſtalt erſcheinen. Der Ausdruck „naiv Komiſches“ drückt nur zugleich die Beziehung auf die Stufe der Geſittung aus, wo dieſe Komik am meiſten ausgebildet und am reinſten genoſſen wird. Man kann ſie, verglichen mit der Komik, wie ſie in den Kreiſen feinerer Bildung beliebt iſt, auch die volksthümliche nennen. Auch der Name elementariſch Komiſches wäre nicht unpaſſend: denn nicht dem Stoffe, ſondern nur der Form nach iſt es von der feineren Komik verſchieden; dieſe hat dieſelben Stoffe, aber verarbeitet ſie ſo, daß das unmittelbar Natürliche nicht mehr ſo ungenirt hervortritt, und daß der ganze Contraſt in eine geiſtigere Tiefe verfolgt wird. Cicero und Quinctilian unterſcheiden ein Komiſches in rebus und in verbis. Dieſe Unterſcheidung iſt höchſt ungeſchickt und verwirrend, weil jede Form des Komiſchen dieſen Unterſchied in ſich hat, und durch die Bemerkung, daß ſie das Einemal als wirkliche Begenheit auftritt, oder erzählt wird, das anderemal als ſubjectiver Einfall und witzige Rede erſcheint, über ihren Unterſchied von andern Formen des Komiſchen noch gar nichts ausgeſagt iſt. Doch läßt ſie ſich in einem gewiſſen Sinne auf die unſrige reduciren; unſere erſte Stufe iſt ein Komiſches in rebus inſofern, als ſie immer etwas handgreiflich Factiſches verlangt, und witzige Reden dabei nur mitunterlaufen.

Der Ausdruck Laune iſt für eine Eintheilung des Komiſchen von keinem Momente, da er das komiſche Talent und die komiſche Stimmung überhaupt bezeichnet und durch ſeine vorherrſchende Beziehung auf das Individuelle des Temperaments mehr anthropologiſch, als äſthetiſch iſt.

2.

Das Komiſche des Verſtandes oder der Reflexion, der Witz.

Auch der Witz beſteht darin, daß eine Erhabenheit zu Falle gebracht wird. Es iſt aber dieſelbe in dieſer Form des Komiſchen abſtract verſtändiger Natur: es iſt nämlich der Ernſt des verſtändigen Zuſammenhangs der Vorſtellungen untereinander, welcher aufgelöst wird. Ein Begriff, eine Vorſtellung meint an ihrem Ort zu gelten und einem wohlgegründeten, rationellen Zuſammenhang anzugehören; aber unverſehens hat ſie der Witz am Schopfe und wirft ſie mit der entlegenſten Vorſtellung aus einem ganz anderen Gebiete in Eine Kategorie; er iſt, ſagt J. Paul, der verkleidete Prieſter, der jedes Paar copulirt. Iſt es erlaubt, jenen Zuſammenhang die Location der Begriffe zu nennen, ſo iſt vom Witze zu ſagen, daß er dieſe Location durcheinanderwürfelt, daß er ſie in ſcheinbar ſinnige neue Combinationen auflöst, in Wahrheit aber in einen ſinnloſen Taumel hineinreißt. Denn einen eigentlichen Sinn hat kein Witz; in jedem iſt, wie im Komiſchen überhaupt, das punctum saliens eine Ungereimtheit. Aber er bringt den Schein hervor, als habe ſein Spiel einen Sinn, der Zuhörer wird einen Augenblick in dieſe Illuſion hineingezogen, dazwiſchen aber bleibt es ihm dennoch gegenwärtig, daß es nur ein Schein iſt, und dieſer Widerſpruch erzeugt, wie bei allem Komiſchen der Widerſpruch es thut, das Lachen.

Um ſogleich mit einem guten Witze zu beginnen, will ich für meine leztere Behauptung den Börne'ſchen anführen: „Als Pythagoras ſeinen Lehrſatz erfunden hatte, opferte er eine Hekatombe: ſeitdem zittert jeder Ochs, ſo oft eine neue Wahrheit entdeckt wird.“ Dies überraſcht und iſt entſchieden ſinnreich. Allein offenbar iſt objectiv kein Sinn in dieſem Gedanken. Denn die Ochſen, welche Pythagoras opferte, ſtehen mit den uneigentlichen Ochſen, mit welchen ſie verglichen werden, in keinem Zuſammenhang, außer in einem bildlichen, die Beziehung iſt nur durch eine herkömmliche Vergleichung hervorgebracht. Beide Theile dieſes witzigen Satzes, das Factum, das von Pythagoras erzählt wird, und die Thatſache, daß die Beſchränktheit vor neuen Ideeen zittert, haben alſo in ſich nichts Verwandtes und gehören ganz verſchiedenen, gegenſeitig beziehungsloſen Vorſtellungsreihen an. Allein, daß der kecke Sprung des Witzes ſie aus ihrer Reihe herausreißt und blitzſchnell verbindet, dies erzeugt das Schlaglicht eines ſcheinbaren Zuſammenhangs. Wäre ein wirklicher da, ſo würden wir nicht lachen: ſondern, daß keiner da iſt und in dieſem Witze doch einer hervorgebracht wird, dieſe unendliche Willkühr des Verſtandes überraſcht, beluſtigt uns; ein Eindruck, den J. Paul treffend ausdrückt (Vorſch. §. 44.): „Es wird der äſthetiſche Lichtſchein eines neuen Verhältniſſes hervorgebracht, indeß unſer Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet und durch dieſen Zwieſpalt zwiſchen doppeltem Schein jenen ſüßen Kitzel des erregten Verſtandes unterhält, der im Komiſchen bis zur Empfindung ſteigt.“ Vorherrſchend verſtändige Naturen ergözt der Witz mehr, als andere Gattungen des Komiſchen; ſie meinen, weil er mehr Sinn habe und verwerfen ſeine Brüder als ungereimte Poſſenreißer. Sehr unrichtig: der Witz wirkt ebenſowohl, wenn nicht noch mehr, durch eine Abſurdität, als ſeine Nachbarn. Er verweilt nur überhaupt mehr im Gebiete des Verſtandes, und ſagt daher denjenigen, die wenig Phantaſie haben, mehr zu.

Uebrigens erhellt vorläufig der bedeutende Antheil, den das Gedächtniß am Witze hat; denn nur bei einem bedeutenden Vorrathe von Vorſtellungen, Notizen u. ſ. w. iſt dieſe blitzſchnelle Combination möglich. Theilweiſe fällt die Unterſuchung des Witzes, was aus dem Geſagten hervorgeht, mit der Lehre von den Geſetzen der Ideeen-Aſſociation zuſammen, wodurch ſie in dem Gebiet der Pſychologie ihre Stelle einnimmt.

Die gewöhnliche Definition des Witzes, daß er eine Fertigkeit ſey, Aehnlichkeiten zwiſchen Unähnlichem aufzufinden, wird zum Theil mit Unrecht bekämpft, ſofern man nämlich meint, ſie müſſe auch auf andere komiſche Kräfte, als den Witz, paſſen, uneingedenk, daß der Witz keineswegs das komiſche Gebiet erſchöpft. Uebrigens iſt ſie wirklich nicht ganz adäquat. Der Ausdruck Aehnlichkeit iſt zu enge. Wenn Young z. B. ſagt (vergl. J. Paul Vorſch. §. 47.): „er macht ſich einen Denkzettel, um etwas zu vergeſſen,“ ſo bringt er das Entgegengeſezte, Denkzettel und Vergeſſen, in den Zuſammenhang der Urſache und Wirkung. Dieſer aber iſt mit dem Ausdruck Aehnlichkeit nicht bezeichnet. Die Definition iſt daher dahin zu erweitern: der Witz iſt eine Fertigkeit, mit überraſchender Schnelle mehrere Vorſtellungen, die nach ihrem inneren Gehalt und dem Nexus, dem ſie angehören, einander eigentlich fremd ſind, zu Einer zu verbinden.

Soll nun der Witz nach ſeinen verſchiedenen Arten eingetheilt werden, ſo halte ich folgende Unterſcheidung für die bequemſte. Sie folgt zum Theil J. Paul, welcher überhaupt ſo viel für die Beleuchtung dieſes Gegenſtands gethan hat. Nur hängt er die einzelnen Rubriken ohne ſyſtematiſchen Zuſammenhang aneinander; ſeine Beſchreibung des Witzes iſt ſelbſt mehr witzig, als wiſſenſchaftlich. Es iſt im Witze bald mehr der Widerſpruch der Vorſtellungen, die wir vereinigen ſollen, alſo die Antitheſe in der Syntheſe, bald mehr die Einheit in der Verſchiedenheit, alſo die Syntheſe in der Antitheſe, was uns überraſcht.

Der antithetiſche Witz nimmt in eine Reihe zuſammengehöriger Vorſtellungen plötzlich eine ſolche auf, welche dieſem Zuſammenhang widerſpricht, die ganze vorhergehende Reihe aufhebt und ſo die erregte Erwartung plötzlich in eine Täuſchung auflöst. Es iſt, wie wenn ein Laufender den Fuß übertritt, einem Muſiker mitten in der Melodie ſein Inſtrument verſagt, eine Vergleichung, die dem Komiſchen überhaupt gilt, hier aber beſonders einleuchtet. So ſagt Schiller von der Poëſie der Minneſänger, es ſey hier immer und ewig der Winter, der geht, der Frühling, der kommt, und die lange Weile, die bleibt. Zur Zeit, da man die erſten langen Beinkleider trug, macht ein Student einem Profeſſor ſeine Aufwartung. Sind Sie von N. N. gebürtig? Ja. Studiren Sie Jus? Ja. Im dritten Semeſter? Ja. Haben

Sie bisher in N. N. ſtudirt? Ja. Die und die Vorleſungen gehört? Ja. Kommt man in ſolchen Beinkleidern auch zu einem gebildeten Mann? Nein.

Leute, die nicht viel Witz aufzubieten haben, pflegen den antithetiſchen Abſprung durch einen Gedankenſtrich anzukündigen, wodurch die Ueberraſchung gerade aufgehoben wird, da dieſes Zeichen nichts Anderes ſagt, als: Achtung, jetzt kommt ein Witz! Ganz fatal iſt es, wenn dann nicht einmal einer kommt; es iſt eines der widerlichſten Gefühle; man ſchämt ſich für den Schriftſteller. Wenn man z. B. Franz Horns Werke lieſt, kann man dieſes Gefühl aus dem Grunde koſten.

Der ſynthetiſche Witz, der entfernte Vorſtellungen plötzlich in eine ſcheinbare Einheit verbindet, iſt bald mehr bildlich, bald mehr unbildlich. J. Paul namentlich hat dieſen Unterſchied erörtert, gemacht hat ihn ſchon Home (Grundſſ. d. Kritik 2, 63. „Witz in Gedanken iſt wieder von zwo verſchiedenen Gattungen; bald ſind es ſcherzhafte Bilder, bald ſcherzhafte Verbindungen von Dingen, die wenig oder gar kein natürliches Verhältniß gegeneinander haben.“). Die Reflexion, das taſchenſpieleriſche Umherſpringen im Vorrathe des Gedächtniſſes iſt bei beiden die Hauptſache, und die Phantaſie wirkt ſecundär, nur im bildlichen Witze ſtärker und evidenter, als im unbildlichen.

Der unbildliche Witz beruht vorzüglich auf der Möglichkeit, eine Copula, ein Zeitwort oder Prädicat auf mehrere Gegenſtände, die einander eigentlich nichts angehen, auf gleiche Weiſe anzuwenden. Man könnte z. B. eine Erzählung mit folgendem Satze beginnen laſſen: Das Seil des Seiltänzers, der ſich auf dem Markte produciren wollte, die Erwartung des Publicums und die Hoſen der Schul-Jungen, die ſich bei der Arbeit nicht mehr halten laſſen wollten und daher den Stock des Lehrers fühlen mußten, waren auf's Aeußerſte geſpannt, als u. ſ. w. Verwandt mit dieſer Gattung ſind die alten Priameln, welche eine Reihe von Begriffen mit einem epigrammatiſchen Schluſſe unter Einen zuſammenfaßten. Das eigentliche Epigramm bewegt ſich ebenſogern in dieſer, als in der antithetiſchen Form des Witzes, weniger im bildlichen.

Als Uebergang zu dieſem iſt wohl am ſchicklichſten das Wortſpiel zu erwähnen, weil es, wenigſtens die Eine Art deſſelben, mehr ſinnlicher Natur iſt, als der unbildliche Witz. Das Wortſpiel bezieht ſich entweder mehr auf die Bedeutung der Wörter und benützt die Vielfältigkeit derſelben: in dieſem Sinne kann man faſt allen unbildlichen Witz ein Wortſpiel nennen; oder es ergreift die Aehnlichkeit des Klangs und verbindet durch ſie die entlegenſten Vorſtellungen. Sinnlichere Naturen lieben es, Kinder, das Volk, Dichter, die mehr bildlichen, als unbildlichen Witz haben, wie Fiſchart und Abraham a S. Clara. Dieſes Concretere, was das eigentliche Wortſpiel hat, liegt aber nur in der unmittelbaren Beziehung auf's Ohr, an wirklichem Gedankengehalt iſt das Wortſpiel ſo leer, als aller Witz. Bis in's Tolle hat Fiſchart namentlich dieſes Spiel getrieben, indem er bald der bloßen Klangähnlichkeit zu liebe neue Zuſammenſetzungen von Wörtern hervorbringt, die großentheils halber Unſinn ſind, z. B. für Prognoſtication: Pruchnaſticaz, ſtatt Praktik Prockdick, Kaiſerliche Majeſtät: Käſiſche Metiſtet, bald dem an ſich bedeutungsloſen Worte, z. B. dem Eigennamen durch neue Wendungen einen halben Sinn abnöthigt. Grandgoſier behält nicht leicht ſeinen rechten Namen, er heißt: Grangoſier von Großgießlingen, Landwurſtier, Grandbauchier, Goſchgroß, Kandbuſier (von Kanne), Grandgurgler, Gurgelgroßlinger, Grandgauch; Gargantua heißt: Gorgellantua von Gurgelſtrotzlingen, Gurgelſtroßa, Gurgelhandthierer, Strozengurgel, Gurgellang, Durſtgurgel, Garganzfus u. ſ. f. in infinitum. Abraham a S. Clara ſagt: „Deuteron. 34. ſtehen dieſe Worte: Und Moſes war hundert und zwanzig Jahr alt, da er ſtarb; ſeine Augen ſeynd nie verdunkelt und ſeine Zähne nie beweget. Der muß gute Zähne haben gehabt! Ach, ſagt Einer zu mir in die Ohren, hätte ich bald auch ſo gute Zähne! Warum? Ich brauche ſie wohl, dann die Mutter des Herrn Laurentii, Patientia mit Namen, hat mich zu Gaſt geladen und mir nichts anders aufgeſezt, als lauter Nuß, Verfolgnuß, Bekümmernuß, Betrübnuß u. ſ. w. Dies iſt Unſinn, und deswegen lachen wir darüber. Man nennt ſolche Witze jezt ſchlechte Witze, allein es iſt jeder Witz ein ſchlechter Witz; nur feinere und complicirtere ſubjective Neben-Beziehungen, nicht ein bedeutenderer innerer Gehalt geben dem Witze, den man etwa für geiſtreicher hält, dieſen Schein. J. Paul erinnert zur Erklärung des Wortſpiels daran, daß in der Urſprache ſtets der Klang des Zeichens der Nachhall der Sache war und daß daher eine Aehnlichkeit der Sachen bei der Gleichheit des Wiederhalls zu erwarten ſey, daher Sprachforſcher, deren Ausbeuten und Einfälle meiſtens den reitzenden Schimmer der Wortſpiele gewähren, und Philoſophen ſo gern und ſchön die Verhältniſſe der Ideeen in Verhältniſſe der Klänge kleiden.

Allein dieſe Bemerkung führt geraden Wegs von der Sache ab. Denn ſobald Klangähnlichkeit ſichtbar auf grammaticaliſcher und ſofort auf logiſcher Verwandtſchaft beruht, ſo iſt es kein Wortſpiel mehr, ſondern es iſt Ernſt mit dem Worte; die Beziehung iſt eine wirkliche, nicht eine durch die unendliche Willkühr entſtandene, und dadurch fällt der Hauptreiz weg, den doch J. Paul ſehr wohl kennt und theils in das Erſtaunen über den Zufall ſezt, der ſpielend mit Klängen und Dingen durch die Welt ziehe, theils in das Wohlgefallen an der Geiſtesfreiheit, welche im Stande iſt, den Blick von der Sache gegen ihre Zeichen hinzuwenden.

Der bildliche Wiz endlich, der am meiſten wahre Poëſie hat, iſt wohl deswegen als eine Gattung nur des ſynthetiſchen Wizes aufzuzählen, weil dieſer ſeiner affirmativeren Natur gemäs ſich lieber in demſelben bewegt. Der antithetiſche Wiz kann zwar auch bildlich ſeyn, wie z. B., wenn ich mir den Schein gebe, als wolle ich durch eine Vergleichung einem Subject ein Prädicat beilegen, dann aber plözlich mit einem Bilde ſchließe, das vielmehr die entgegengeſezte Eigenſchaft bezeichnet; eine Wizgattung, die das Volk ſehr liebt, die von Kutſchern, Handwerksburſchen u. ſ. w. ſehr glücklich angebaut wird und einen recht heiteren Effect macht. Genauer betrachtet hebt ſich aber hier die Vergleichung, während ſie ſich zu erzeugen ſcheint, vielmehr auf, und gehört, ſofern ſie einzutreten ſich die Miene gibt, nicht der Antitheſe als ſolcher, ſondern der Theſe an, d. h. der Gegenſtand, der verglichen werden ſoll, ſammt dem Anfang der ſcheinbar anhebenden Vergleichung bilden den Saz, dann aber tritt als reine Auflöſung des bildlichen Verhältniſſes das antithetiſche Bild ein. Daher iſt das Bild ein negatives, nicht ein poſitives Moment im antithetiſchen Witze. Zu dieſer den Schein einer Vergleichung erzeugenden und ihn wieder aufhebenden Sorte von Witz kann man jene wirklich mitunter recht braven Krähwinkler-Witze zählen, die einen bildlichen Ausdruck eigentlich nehmen, wie z. B., wenn wir auf einem dieſer Blätter ein Mädchen am Klavier und ſonſt Niemand ſehen, und unten ſteht: Wie der Schulmeiſter von Krähwinkel aus Entzücken über das ſchöne Spiel ſeiner Tochter ganz weg iſt.

Der eigentlich bildliche Witz dagegen, d. h. der ſynthetiſch bildliche, beleuchtet affirmirend eine Vorſtellung durch Herbeiziehen eines anſchaulichen Bildes, unterſcheidet ſich aber weſentlich von der Vergleichung überhaupt. Denn dieſe iſt um ſo beſſer, je mehr das tertium comparationis zutrifft. Im Witze dagegen muß das Bild nur ſcheinbar paſſen und ſtreng genommen unpaſſend ſeyn, es darf keine innere Verwandtſchaft zwiſchen Bild und Sache Statt finden; denn ſonſt geht eben die Keckheit, aus dem entlegenſten Winkel der Phantaſie ein Bild aus ſeinem Zuſammenhang heraus in den gegenwärtig vorliegenden zu werfen, verloren. Gewiß über nichts Anderes, als über dieſen Narrenſprung der Phantaſie lachen wir, wenn J. Paul die Beinkleider eine gabelförmige Schenkelkapſel nennt, oder wenn Leſſing einem Zudringlichen, der ſich über ſeine Schulter hereinbeugend ihn um ſeinen Namen fragt, antwortet, jezt ſey er der Evangeliſt Lukas. Ein ſolches Bild darf ſo entlegen ſeyn, daß der Zuhörer anfangs ſtuzt und nicht begreift; ſchon dies Beſinnen hat einen komiſchen Kitzel, und fällt ihm dann plötzlich die Bedeutung des Witzes ein, wie bei dem angeführten der Ochſe des Lukas, ſo iſt der komiſche Effect gerade durch die vorhergehende Anſpannung verſtärkt. Nur darf das Beſinnen nicht zu mühſam ſeyn, wie bei J. Pauls unnatürlich gehäuftem gelehrtem Witze, den er mit geringem Erfolge in ſeiner Vorſchule der Aeſth. in Schutz nimmt. Die Mühe hebt das Spiel auf. Das längere Ausſpinnen des komiſchen Bildes, das wohl auch unter der Hand die Bilder wechſelt, von J. Paul Allegorie genannt, hat ſich wohl vor nichts mehr zu hüten, als daß die ausgeſponnenen Bilder wirklich viel Paſſendes haben: denn der Eindruck wird entweder dadurch aufgehoben, daß man dem Verfaſſer die proſaiſche Arbeit des Nachdenkens anmerkt, oder er iſt, wenn die Sache am Ende auch natürlich herauskommt, wenigſtens nicht komiſch. Vielmehr, wie J. Paul bemerkt, es muß in einer ſolchen Ausſpinnung zwiſchen den bildlichen Witz unbildlicher eintreten, wie denn überhaupt die Arten des Witzes ſich durchdringen müſſen, wenn der Witz intereſſant ſeyn ſoll, wo denn unendliche Spielarten der hier genannten Arten ſich finden mögen, welche aufzuzählen zu weitläuftig wäre.

Die leztgenannte Art des Witzes, der bildliche, geſellt ſich gern zu der folgenden höheren Stufe des Komiſchen, indem er überhaupt die Armuth und Kälte der übrigen Arten des Witzes hinter ſich läßt. An dieſer leidet der Witz, dies iſt nicht zu verkennen, daher er auch ſo oft zum Knechte unpoëtiſcher, ja ſchlechter Tendenzen wird. Köpfe, die blos witzig ſind und andere komiſche Gaben entbehren, haben daher meiſtens etwas Gemeines, ihre Producte einen Wachſtuben- und Kaſernen-Geſchmack, wie Blumauers.

Den Grund dieſer Armuth des Witzes nennt J. Paul ſehr treffend, wenn er ſagt, er ſey ein Geiſter- und Götter-Läugner, weil er an keinem Weſen Antheil nehme, ſondern nur an deſſen Verhältniſſen; „er achtet nichts und verachtet nichts, Alles iſt ihm gleich, ſobald es gleich und ähnlich wird, er will nichts, als ſich und ſein Spiel, er iſt atomiſtiſch ohne wahre Verbindungen, ſeine Spiele ſind Blaſen, die zerſpringen, ſobald man ſie geſehen hat, er überraſcht nur Einmal; kennt man ſeine Spitze, ſo iſt ſie ſchon abgeſtumpft.“ Man kann dies Alles in die Beſtimmung zuſammenfaſſen, daß er abſtracter Natur iſt. Größere Geiſter, wie Shakespeare, verſchwenden ihn daher nur als ein Ingrediens im Ganzen des Kunſtwerks, auf das kein Werth gelegt wird; auch muß er in ſprudelnder Fülle erſcheinen, um durch den Reichthum der Mannigfaltigkeit die innere Armuth zu bedecken. J. Pauls geſuchter, affectirter Witz iſt nur erträglich als barocke Oberfläche einer tieferen Komik.

Aus dieſer ſubjectiven, in das Innere der Dinge ſich nicht einlaſſenden, ſondern an der reinen Willkühr, ſie durcheinanderzuwerfen und ſcheinbar zu verbinden, egoiſtiſch ſich weidenden Natur des Witzes ergibt ſich auch eine Analogie dieſer zweiten Stufe des Komiſchen mit der zweiten des Erhabenen. Wie hier nur das Subject ſeine Erhabenheit, ſo macht dort nur das Subject ſeine komiſche Kraft geltend, wie die ſubjective Erhabenheit nicht auf eigenen Füßen zu ſtehen vermag, ſondern einer höheren Erhabenheit Platz machen muß, ſo muß auch der Witz zurücktreten vor einem höheren Geiſte der Komik, der in’s Innere der Welt dringt.

3.

Das Komiſche der Vernunft oder der Humor.

Das Wort Humor in dieſem engeren Sinne zu gebrauchen, berechtigt der neuerdings in der deutſchen Literatur eingeführte Sprachgebrauch, der übrigens von dem urſprünglichen engliſchen abgewichen iſt, in welchem das Wort Nebenbedeutungen hat, die nicht in unſern Zuſammenhang gehören. Nicht umſonſt jedoch entlehnt dieſe reinſte Komik ihren Namen vom Flüſſigen. Vor dieſer edelſten aller Flüſſigkeiten kann keine Größe Stand halten, jede wird untergetaucht, aber nicht um verachtet, vernichtet zu werden, ſondern um mit dem ganzen Strome den Himmel zu ſpiegeln. Manche Stockung in den Säften des geiſtigen Lebens, durch bittere Erfahrungen von der Nullität auch des Größten veranlaßt, die bis zum Wahnſinn führen kann, würde in Fluß gebracht, wenn der Leidende dieſes geiſtigſte aller Waſſer dagegen aufbieten könnte. J. Paul: „Dem Humor bahnt ſeine Höllenfahrt die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieſer Richtung in den Himmel auffliegt. Dieſer Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts.“

In der näheren Schilderung des Humors werden wir ganz auf dasjenige zurückkommen, was ſchon oben, je tiefer wir in den Kern des Komiſchen vordrangen, deſto klarer hervortrat. Der Humor unterſcheidet ſich nämlich von den früher betrachteten Gattungen des Komiſchen gerade dadurch, daß er dem Komiſchen auf den Grund geht, während dieſe auf der Oberfläche verweilen. Ihre Elemente und die Willkühr des Subjects haben ſie mit dem Humor gemein: etwas Erhabenes auf der einen, eine ungereimte Einzelnheit auf der andern Seite, und das Subject wirft ſie in heiterer Verwegenheit einander unter die Beine. Der Humor hat dieſelben Ingredienzien, aber ſie treten bei ihm in abſoluter Bedeutung auf, während dort nur in accidentieller und relativer. Betrachten wir dieſe Elemente, eins nach dem andern.

Eine Größe, eine Erhabenheit wird auch in der Poſſe und im Witze klein gekriegt, aber eine relative. Das Erhabene im Humor aber iſt nicht dies oder jenes Erhabene, was als ſinnliche Kraft-Aeußerung in einzelnen Zweckbeſtrebungen erſcheint, wie in der burla, oder als Location der Vorſtellungen, wie im Witze, ſondern es iſt das κατ' ἐξοχὴν Erhabene, das Höchſte und Heiligſte ſelbſt, was im Humor nicht Pardon bekommt. Das Geiſtigſte, Idealſte, was ein Menſchenherz empfinden, ein Menſchengeiſt anſtreben kann, was in der Betrachtung des Weltganzen uns begeiſtert, läßt er durch Colliſion mit dem Kleinſten in derſelben Welt, in demſelben Menſchen lächerlich werden. Gerade von der reinſten Höhe herunter wagt J. Paul am liebſten in das Sinnlichſte, Winzigſte den **salto mortale**. Faßt der Humor ſein Erhabenes qualitativ als das höchſte Erhabene, dringt er ſchon durch ſeine Richtung in den metaphyſiſchen Mittelpunkt des Komiſchen ein, ſo faßt er es ebenhiemit auch quantitativ in univerſalem Sinne und läßt es nicht als ein einzelnes, ſondern als das die Welt beherrſchende und durchdringende Unendliche ſelbſt erſcheinen. Es iſt ein Weltcontraſt, den der Humor zum Gegenſtande hat, es iſt ein Riß im Innern des Weltganzen ſelbſt, deſſen Bewußtſeyn ihn erzeugt, nämlich der ewige Contraſt des Unendlichen, das doch nur im Endlichen, in dem, was an ſich ſo klein und winzig iſt, zur Erſcheinung kommen kann, und ſobald es ſich den Schein gibt, dieſe Seite entbehren zu können, durch einen komiſchen Anprall an dieſelbe von dem ewigen Zuſammengehörigen beider belehrt wird. Daher nennt J. Paul den Humor eine Weltverlachung und legt ihm die weltvernichtende unendliche Idee zu Grunde, daher ſagt er, es gebe für ihn keine einzelne Thorheit, keine Thoren, ſondern nur Thorheit und eine tolle Welt; gegen einzelne Thorheiten ſey der Humor vielmehr mild und voll Duldung; daher erinnert er an Don Quixote, der auch hier ganz an der Stelle iſt. Wir ſehen in ihm und ſeinem komiſchen Begleiter nicht einen einzelnen Schwärmer, von einem einzelnen Proſa-Menſchen eludirt, ſondern den ewigen Gegenſatz des einſeitigen Idealismus und Realismus überhaupt. Das ſind die ächten Kunſtwerke, in denen zugleich mit der Individualität der Färbung die Univerſalität der Bedeutung ſteigt.

Je reiner nun der Humor dieſe erhabene Seite ſeines Contraſts mit aller Gewalt des Edlen, Rührenden, Ueberſchwenglichen ausſtatten muß, deſto entſchiedener muß er für's Zweite das Moment des ſinnlichen Kleinen hervorheben; dort kann er nicht genug generaliſiren, hier nicht genug individualiſiren, dort nicht genug Idealiſt, hier nicht genug Realiſt bis zum Cynismus ſeyn. Am abſolut Häßlichen hat freilich dieſer Cynismus ſeine Gränze, wie denn die Phantaſie nicht genöthigt werden ſoll, bei'm eckelhaft Verweſenden u. ſ. w. zu verweilen. Allein auch dies gilt nicht unbedingt. Das Schmutzige darf wohl eingeführt werden, wenn nur mit komiſcher Wirkung, wenn nur nicht mit widerlicher Nöthigung, bei demſelben als ſolchem abgeſehen von dem komiſchen Zwecke zu verweilen; man erinnere ſich nur an die Verwegenheiten des Ariſtophanes, die blos einen unreinen Sinn beleidigen können. Die Nothwendigkeit des Individualiſirens hat J. Paul beſonders klar ausgeſprochen. Der Komiker, ſagt er, heftet uns, während der Ernſt überall das Allgemeine hervorhebt und uns z. B. das Herz ſo vergeiſtert, daß wir bei einem anatomiſchen mehr an das poëtiſche denken, als bei dieſem an jenes, gerade eng an das ſinnlich Beſtimmte, und er fällt z. B. nicht auf die Kniee, ſondern auf beide Knieſcheiben, ja er kann ſogar die Kniekehle gebrauchen u. ſ. w. (Vorſch. d. Aeſth. §. 35.). Dieſe Seite nun, die ſinnliche, wird, wie von allem Komiſchen, vom Humor beſonders mit Wichtigkeit, ja mit einer gewiſſen Feierlichkeit behandelt. „Große Männer ſchreiben ihre Abhandlungen über lange Naſen nicht umſonſt.“ Die feierliche Introduction ſcheint irgend einem wirklich wichtigen Gegenſtande zu dienen und plötzlich kommt es zum Vorſchein, daß ſie einem Bagatell gilt.

J. Paul nennt den Humor das romantiſch Komiſche, weil er die unendliche Subjectivität vorausſezt. Allerdings iſt dieſer tiefſte Gegenſatz und Bruch des Bewußtſeyns, welcher den humoriſtiſchen Contraſt erzeugt, nur innerhalb des chriſtlich germaniſchen Geiſtes möglich und zeigt ſich bei den Alten nur in entfernten Anklängen, wie alles Romantiſche. Um den Gegenſatz zwiſchen der Welt und der abſoluten Idee in ſein Innerſtes zu verfolgen, muß zuerſt dieſe in ihrer geiſtigen Reinheit in das menſchliche Bewußtſeyn eingetreten ſeyn; das plaſtiſche Alterthum verweilte bei einer ſchönen Einheit zwiſchen Welt und Geiſt und konnte daher den Widerſpruch beider nicht in ihrer Tiefe ergreifen. Der Humor ſezt Innigkeit voraus, die Innigkeit ſezt voraus, daß das Bewußtſeyn die geſammte Welt im chriſtlichen Sinne anſchaue. Die Zeit jedoch, welche im engeren Sinne die romantiſche heißt, das Mittelalter, gab dieſer rein geiſtigen Weltanſchauung ſelbſt wieder eine ſinnliche Färbung und brachte den Humor nur in einer gewiſſen Verbindung mit dem Burlesken oder naiv Komiſchen zu Stande. Vollkommen kann ihn nur diejenige Bildung zu Tage fördern, welche zu der vollen Freiheit und Furchtloſigkeit des Selbſtbewußtſeyns vorgeſchritten iſt, die moderne.

Dieſe Bemerkungen haben uns bereits zu dem dritten Momente im Komiſchen, dem ſubjectiven, hinübergeführt. Hier iſt von dem Humor vor Allem feſtzuhalten, daß, wenn überhaupt alle Komik gutmüthiger Art ſeyn muß, er am ſicherſten und bewußteſten die Kraft hat, das Große, das er Preis gibt, eben während er es Preis gibt, feſtzuhalten, zu achten, zu lieben, ja auf's Tiefſte davon gerührt zu ſeyn. Dieſe Rührung, die durch das Lachen ſelbſt hindurchſchimmert, ja wohl Thränen und Lächeln in Einem Momente verbindet, iſt das Charakteriſtiſche des Humors. Es iſt in ihm der tiefſte Ernſt; dieſer herrſcht auch im Charakter des Humoriſten vor, und J. Paul iſt nicht der Einzige, der darauf aufmerkſam gemacht hat, daß gerade ein melancholiſches Volk, das engliſche, die meiſten Humoriſten zählt. Der Humor iſt ein Kind des Haſſes und der Liebe, der Weltverachtung und der Weltumfaſſenden innigen Humanität, und nur darum vertraut ſich ihm auch das Heilige zum Spiele an. Hat ſich Gott durch ſeine Menſchwerdung ſelbſt zum Subjecte herabgelaſſen, ſo hat der Geiſt der Menſchheit auch in ſich ſelbſt die Bürgſchaft, daß die heilige Flamme auch im Scherze bewahrt wird. Dieſe Sicherheit, das Heilige feſtzuhalten, indem es dem Scherze Preis gegeben wird, erprobt nun der Humor durch nichts mehr, als durch die jedem humoriſtiſchen Genius zu Gebot ſtehende Kraft der Selbſtparodie, durch jene liebenswürdige Demuth der Selbſtverlachung, vermöge deren der Humoriſt ſich ſelbſt, den er doch gewiß nicht wegwerfen will, am wenigſten ſchont und ſich in demſelben Momente als erhaben und klein, als ſtark und ſchwach, als Weiſen und Thoren darſtellt. Dieſe Selbſtperſifflage iſt mit dem edelſten Selbſtvertrauen nicht nur vereinbar, ſondern vielmehr nur durch dieſes möglich; denn derjenige, der keinen Glauben an ſich hat, wird dieſes Wagſtück nicht leicht unternehmen, in der gerechten Sorge, es möchte mit der Verachtung Ernſt werden. Auch mag ein Menſch noch ſo ſehr heruntergekommen ſeyn: ſo lang er noch humoriſtiſch über ſich ſelbſt zu ſcherzen vermag, zeigt er, daß ihm die geiſtige Freiheit noch nicht abhanden gekommen iſt. Daher können wir auch Falſtaff nicht böſe ſeyn, weil er immer wieder mit freier Willkühr über ſeiner Lumperei ſteht und das Verfolgen ſeiner gemeinen Zwecke als etwas Zweckwidriges weiß und bekennt. Von dem Bekenntniſſe der von dem ernſten Gefühle ihrer ſelbſt übermannten Schuld und Schwäche iſt dieſe Selbſtparodie zu leicht zu unterſcheiden, als daß ein Wort hierüber zu verlieren wäre. Welche Freiheit dazu gehört, über eine Schwäche, mit der man ſich behaftet weiß, zu ſcherzen, erkennt ſich im gemeinen Leben am leichteſten daran, daß derjenige, der in eine Leidenſchaft feſtgerannt iſt, an einem einzelnen Zwecke, der es nicht verdient, mit ganzer Seele hängt, nicht leicht einen Scherz hierüber duldet, noch weniger darauf eingeht: thut er dies, ſo iſt es ein Zeichen, daß er bereits angefangen hat, ſich von dieſer Verknöcherung zu befreien, daß er, ſo zu ſagen, ſeine Freiheit aus dieſem Verwachſenſeyn mit einem endlichen Zwecke wieder an ſich gezogen hat und mit der Sicherheit des Selbſtbewußtſeyns darüber ſchwebt. Nur ganz aufgeweckte Köpfe können beides zugleich, z. B. im Ernſte verliebt ſeyn und zugleich darüber ſcherzen. Wahre und geiſtvolle Geſelligkeit iſt ohne Humor gar nicht denkbar: es muß ein Geiſt der Flüſſigkeit in der Unterhaltung ſeyn, der das Feſtrennen des Geſprächs in einzelne Gegenſtände, in den zähen Ernſt der Behauptung und der Widerlegung mit leichter Ironie auflöst und das Geſpräch weiter führt. Naturen, denen es mit Allem Ernſt iſt, die mit einfach ſubſtantieller Ehrlichkeit an ihren Grundſätzen und Beſtrebungen haften, ſind achtungswerth: aber zum Geſellſchafter möchte ich den Mann, der im praktiſchen Leben und Wirken dieſe Treue auch hat, aber bei einem Glaſe Wein auch die tiefe Weisheit des Satzes zu ſchätzen weiß, daß Alles einerlei iſt.

Die Anlage zum Humor bleibt oft auf halbem Wege der Entwicklung zu einer höheren, poëtiſchen Kraft ſtehen, und es muß daher ein verſöhnter und ein unverſöhnter Humor unterſchieden werden. Der leztere iſt daran zu erkennen, daß er es ungewiß läßt, ob er die

Idee in ihrem Untergange dennoch feſthalte, oder ob nicht ein wirklicher Unglaube an dieſelbe, eine geheime Verzweiflung im Hintergrunde laure. Von der Frivolität iſt auch er noch weſentlich dadurch verſchieden, daß dieſe über ihren Unglauben an die Idee uns gar nicht in Zweifel läßt und über den Untergang derſelben keinen Schmerz fühlt. *Callot-Hoffmann* bewegt ſich in dem unheimlichen Elemente des unverſöhnten Humors. Jener halb wahnſinnige Kreisler, der Doppelgänger des Dichters, entwickelt einen Reichthum von phantaſtiſchem Humor, allein es iſt uns bänglich zu Muthe, wenn wir ſeine tollen Sprünge ſehen, wir wiſſen keinen Augenblick, ob nicht unter der ſcurrilen Oberfläche die Raſerei der Verzweiflung über die Colliſionen des Ideals mit der Wirklichkeit losbrechen werde. In den ernſten Partieen zeigt ſich der Grund hievon in der ganzen Lebensanſicht *Hoffmanns* deutlich genug: er hält einen abſoluten Gegenſatz zweier Principien feſt und ſpricht von nichts lieber, als von einem böſen, „*bedrohlichen Princip*," das dem Menſchen nachſtelle, im Finſtern auf ihn laure; als ob das Böſe wirklich ein Princip wäre! Als ob dieſe finſteren Schatten nicht wie wüſte Träume entflöhen vor dem lichten, heiteren Tage der Freiheit! *Heine* fällt häufig um eine Stufe tiefer unter den unverſöhnten Humor, da eine gewiſſe Gleichgültigkeit gegen den Untergang der Idee nicht ſelten zum Vorſchein kommt, eine gewiſſe Perfidie und ein giftiger Egoismus, der nur ſich ſelber hört; doch erhebt er ſich zum unverſöhnten Humor, wenn er mit wilder Lache bei den Widerſprüchen der Welt verweilt; der verſöhnte klingt nur ſelten an. Für die reinſten Repräſentanten des lezteren halte ich unter den Engländern Sterne und Goldſmith, unter den Deutſchen J. Paul und Tieck. Den unendlichen Widerſpruch von Höhe und Niedrigkeit in der Menſchenwelt, die rührend komiſche Wahrheit, daß der große Menſch ſo klein, dieſes weisheitsvolle Weſen ſo kindiſch iſt, ſchildern ſie erfinderiſch in den individuellſten Colliſionen, immer aber mild und mit Liebe; ſie reizen nie zum wilden, verzerrten Lachen, ſondern ſo verwegen ſie das Edelſte und Kleinſte ineinanderſpielen laſſen, ſo iſt doch der Grund, auf dem das Ganze ruht, Harmonie und Frieden. Der Humor iſt voll Unſchuld. Aber es iſt nicht die einfache Unſchuld eines Kindes, ſondern eine ſolche, die durch innere Wehen, durch Zerriſſenheit, Kampf, Schuldbewußtſeyn hindurchgegangen ſich wieder mit ihrem Gott verſöhnt hat. Dieſen Kampf, die Erfahrung des Abfalls vom Unendlichen, die Kenntniß des Böſen, die Zerſtörung der jugendlich ſchönen Illuſionen ſezt der Humor allerdings voraus; daher gehört er dem männlichen Geiſte an und wird in ſeinem innerſten Weſen dem weiblichen immer unzugänglich bleiben.

Bei der Unterſuchung des Witzes entſtand die Frage, in welchen verſchiedenen Formen er ſich näher äußere, und wir unterſchieden unter anderen den bildlichen und den unbildlichen Witz. In der Lehre vom Humor kann eine ſolche Frage nicht entſtehen, da es ſich hier nicht um einzelne Fulgurationen einer komiſchen Kraft handelt. Der Witz macht immer nur einzelne Witze: der Humor iſt eine Weltanſchauung, ein Geiſt. Als poëtiſche Thätigkeit bringt er ein Ganzes aus ſich hervor, ein Kunſtwerk, das von ihm durchdrungen iſt. Will man dennoch die obige Kategorie anwenden, ſo muß man ihn bildlich nennen; denn er iſt ſchaffend, producirend, es iſt zwar etwas Negatives und Auflöſendes in ſeinem Weſen, aber wie die Auflöſung mit dem Leben ewig zuſammen iſt, das eben zeigt er in einem umfaſſenden Gebilde, deſſen adäquateſte Formen die epiſche (der Roman nämlich) und die dramatiſche ſind. Innerhalb dieſes komiſchen Ganzen wird dann die Fülle einzelner komiſchen Bilder beweiſen, daß der Humor mit dem Burlesken und mit dem bildlichen Witze ſich am liebſten verbrüdert. Beſonders liebt er es aber, in Verbindung mit dem Grotesken phantaſtiſch aufzutreten. Spielt er überhaupt als unendliche Willkühr mit der Welt, ſo wird er auch gerne die Erſcheinung, die Geſtalt in eine Art von Wahnſinn hineinziehen und ihre feſten Umriſſe zu einem wilden Taumel auflöſen. Die Thiergeſtalt wird mit der Menſchengeſtalt vermiſcht, das Leben mit dem Unorganiſchen, techniſche Gegenſtände erſcheinen als Glieder des menſchlichen Körpers, Tiſche und Stühle ſprechen, der Teufel ſezt ſich rittlings auf das Dach eines Kloſters und reitet mit ihm davon, eine Naſe wird zur zielend hinausragenden Flinte, läßt ſich wie ein Perſpectiv auseinanderſchieben, der ſchwarze Herr Magiſter Pepſer kann es nicht länger verbergen, daß er eigentlich eine Fleiſchmücke iſt. Dort geht der Herr Archivarius Lindhorſt im altfränkiſchen grauen Fracke; aber allmählich heben ſich die Schöße, breiten ſich als Flügel aus und der alte Herr, der eigentlich nicht ſowohl der Herr Archivarius Lindhorſt iſt, ſondern vielmehr dem berühmteſten Geſchlechte der Salamander angehört, fliegt als Geyer davon. Schon die alte Komödie kannte dieſe phantaſtiſche Verwirrung der körperlichen Welt; allein der romantiſchen und modernen Anſchauung liegt ſie noch viel näher, da dieſe die geſammte Natur als eine Verlarvung des Geiſtes anſieht, der jeden Augenblick dieſe Hülle durchbrechen und die Geſtalten wechſeln kann. Beſonders liebt es der moderne Humor, die ganz gewöhnliche und proſaiſche, ja Perückenmäßige Geſtalt plötzlich in's Wunderbare übergehen und als ein Gefäß genialer, geiſtiger Tiefe erſcheinen zu laſſen: welches Letztere namentlich Hoffmann in mehreren ſeiner Figuren unübertrefflich gelungen iſt.

Der Humor entſpricht genau der dritten Stufe des Erhabenen. Wenn in dieſer der höchſte Geiſt ſeine Triumphe feiert, ſo wird ebendieſelbe erhabenſte Größe dort dem Scherze Preis gegeben. Im Tragiſchen ſinkt die ganze Welt vor Gott zuſammen; im Humor iſt der ganze Olymp entvölkert, die Erſcheinung abſorbirt alles Göttliche und weiß es als ihre eigene Macht. Das ächte Luſtſpiel müßte ſich als reiner Gegenſatz des Tragiſchen zu dieſer Höhe erheben und die anderen Formen des Komiſchen zwar auch entfalten, aber nicht als ſeinen ganzen Gehalt. Unſer gewöhnliches Luſtſpiel verweilt auf der erſten und zweiten Stufe; und von dieſer Gattung gilt ganz die bekannte Bemerkung, daß ein Luſtſpieldichter nicht zu viel Witz (Humor) haben dürfe.

Ein paar Worte über den

Subjectiven Eindruck des Komiſchen mögen dasjenige ergänzen, was ſchon in der Darſtellung ſeines objectiven Weſens Hiehergehöriges da und dort ſeine Stelle finden mußte.

Die Wirkung des Komiſchen iſt ein Lachen. Ich ſage „ein" Lachen; denn nicht jedes Lachen iſt komiſcher Natur, und es iſt daher zweckmäßig, den Ausdruck „das Lächerliche" nicht für das Komiſche zu gebrauchen. Streng auszuſchließen iſt von dem komiſchen, alſo überhaupt von dem äſthetiſchen Gebiete das Lachen, das aus einem bitteren Affecte hervorgeht, namentlich das ärgerliche Lachen des ſatyriſchen Ernſtes, der Schadenfreude, und das mäckernde der Frivolität. Die Behauptung eines *Hobbes*, *Addiſon* und And., daß das Gefühl der Ueberlegenheit über den verlachten Gegenſtand der Grund des Lachens ſey, verdient in einer äſthetiſchen Unterſuchung keine Widerlegung. Sie ſteht der Wahrheit direct entgegen, was *Flögel* (Geſch. d. kom. Lit. 1, 55.) recht nett nachweiſt, indem er ſagt, der Verſtändige, wenn ihm ſelbſt große Menſchen Stoff zum Lachen geben, ſehe die Gebrechlichkeit der menſchlichen Natur ein und denke, *daß er in dieſem Spitale auch ſein Kämmerchen habe*. Schon äußerlich unterſcheidet ſich das unäſthetiſche Lachen ſehr ſcharf von dem freien, ſowohl im Tone, als auch in den Geſichtszügen, die ſich nur dann zu vollkommener Heiterkeit aufgelöst in gutmüthigem Glanze zeigen, wenn das Lachen von allen unreinen und ſäuerlichen Nebenmotiven frei iſt.

Der körperliche Ausdruck der komiſchen Stimmung im Lachen hat ſo etwas Eigenthümliches und Prägnantes, der geiſtigen Bewegung, die dabei vor ſich geht, Analoges, daß er zu den intereſſanteſten Belegen der immanenten Einheit von Seele und Leib gehört. Nur die Gewohnheit macht es, daß es uns nicht mehr auffällt, wie ganz etwas Sonderbares doch dieſes ſtoßweiſe Poltern iſt, das aus der Tiefe des Körpers mit faſt unwiderſtehlicher Macht dringend ſich durch die Athmungswerkzeuge Luft macht und wie mit magiſcher Gewalt die Umgebung, auch wenn ſie den Grund des erſten Gelächters nicht kennt, anzuſtecken pflegt, und daß wir die Beſchränktheit unſerer Einſicht nicht bedauern, welche uns nicht möglich macht, in einer tiefſinnigen Durchdringung von Phyſiologie und Pſychologie dieſe Einheit des Leibes und der Seele in ihre einzelnen Fäden zu verfolgen. Sonderbarer Weiſe behauptet **Kant** gerade, während er über die Aehnlichkeit des Geiſtigen und Körperlichen im komiſchen Eindrucke ſehr feine Bemerkungen vorbringt, der Genuß ſey blos ein körperlicher: „Das Lachen iſt ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer geſpannten Erwartung in nichts. Eben dieſe Verwandlung, die für den Verſtand gewiß nicht erfreulich iſt, erfreuet doch indirect auf einen Augenblick ſehr lebhaft. Alſo muß die Urſache in dem Einfluſſe der Vorſtellung auf den Körper und deſſen Wechſelwirkung auf das Gemüth beſtehen, und zwar lediglich dadurch, daß das Spiel der Vorſtellungen ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt. — — Der Spaß muß immer etwas enthalten, welches auf einen Augenblick täuſchen kann; daher, wenn der Schein in Nichts verſchwindet, das Gemüth wieder zurückſieht, um es mit ihm noch einmal zu verſuchen, und ſo durch ſchnell hintereinander folgende

Anſpannung hin- und zurückgeſchnellt und in Schwankung geſezt wird: die, weil der Abſprung von dem, was gleichſam die Saite anzog, plötzlich (nicht durch ein allmähliches Nachlaſſen) geſchah, eine Gemüthsbewegung und mit ihr harmonirende, inwendige, körperliche Bewegung verurſachen muß, die unwillkührlich fortdauert und Ermüdung, dabei aber auch Aufheiterung (die Wirkungen einer zur Geſundheit gereichenden Motion) hervorbringt. Denn wenn man annimmt, daß mit allen unſern Gedanken zugleich irgend eine Bewegung in den Organen des Körpers harmoniſch verbunden ſey, ſo wird man ſo ziemlich begreifen, wie jener plötzlichen Verſetzung des Gemüths bald in den einen, bald in den andern Standpunkt, um ſeinen Gegenſtand zu betrachten, eine wechſelſeitige Anſpannung und Loslaſſung der elaſtiſchen Theile unſerer Eigenweide, die ſich dem Zwerchfell mittheilt, correſpondiren könne (gleich derjenigen, welche kitzliche Leute fühlen): wobei die Lunge die Luft mit ſchnell einander folgenden Abſätzen ausſtößt, und ſo eine der Geſundheit zuträgliche Bewegung bewirkt, welche allein und nicht das, was im Gemüth vorgeht, die eigentliche Urſache des Vergnügens an einem Gedanken iſt, der eigentlich nichts vorſtellt.“ Der geiſtige Genuß bei'm Komiſchen iſt, ſo wenig es Kant Wort hat, gerade durch dieſe Bemerkungen treffend angedeutet. Wie ſchon im phyſiſchen Lachen eine Miſchung von Schmerz und Luſt iſt, ein Schmerz, der immer ſo eben entſtehen will, und ſo eben ſich wieder in Luſt auflöst, bis am Ende beide Seiten ſich zum ſeltſamſten Extreme ſteigern, wo man faſt nicht mehr kann und doch noch muß, ſo auch in der geiſtigen Seite dieſer Stimmung. Wenn im Erhabenen das Gemüth aus ſeiner Behaglichkeit durch einen andringenden Schmerz aufgerüttelt wird, der zwar auch, aber nur indirect, mit einem Luſtgefühle ſich verknüpft, ſo beginnt die komiſche Stimmung mit dem blos ſcheinbaren Annahen eines Schmerzes, der aber mitten in ſeinem Andringen abſchnappt und ſich in die reinſte, unbedingteſte Luſt auflöst. Man beobachte nur, wie dem komiſchen Erzähler alle Geſichter angeſpannt horchen, bei der Kataſtrophe zuerſt eine Pauſe von Staunen mit offenem Munde, dann aber das helle Gelächter eintritt. Jener ſich ankündigende Schmerz rührt von dem ſcheinbaren Aufſchwunge in's Erhabene her, mit welchem das Komiſche anhebt, indem es ausſieht, als komme etwas Beſonderes, das mehr ſeyn will, denn Andere: die Luſt beruht auf der plötzlichen Befreiung von dieſer Anſpannung. Dieſe Anſpannung wiederholt ſich dann in vergeblichen Verſuchen, das Ungereimte dennoch zu reimen, aber nur, um ſogleich wieder zu zerfließen, und ſo ergeht ſich das Gemüth an der Scala des Gelächters in der unbedingteſten, zwecklos heiterſten Willkühr. Dieſe Luſt hat aber einen tiefen geiſtigen Grund, den wir nach der bisherigen Entwicklung gegen die Kant'ſche Anſicht nicht weiter zu vertheidigen brauchen. Ich ſchließe dieſen Abſchnitt mit den ſchönen Worten Solgers: „— — — — Dies wunderliche Verhältniß denn, wo es uns recht deutlich auffällt, muß es nicht eine höchſt wunderliche Wirkung auf unſer Gemüth hervorbringen? Sieh nur, welch ein ſeltſamer Widerſpruch darin iſt, wenn wir auf der einen Seite bemerken, daß auch das Schöne, das verkörperte Weſen ſelbſt, weil es Erſcheinung ſeyn muß, nicht unſern elenden Bedürftigkeiten und Jämmerlichkeiten entgehen kann, welches dem elenden Menſchen eine faſt boshafte Genugthuung gibt, indem er ſich ſelbſt damit vergleicht, und wenn doch zugleich eine edlere Freude in uns darüber erregt wird, daß auch das Schlechteſte und das Gemeinſte von dem Weſen und deſſen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt iſt, ſollte ſich daſſelbe auch auf eine etwas verzerrte Weiſe darin offenbaren. Beide Richtungen des Gemüths fallen aber da zuſammen, wo ſich dies Wechſelverhältniß recht vollſtändig findet, wodurch ſich eine ganz behagliche Befriedigung erzeugt, indem wir uns *zugleich ganz gemein und darin ganz ſchön fühlen* — — — eine Luſt, in welcher wir bei dem einzelnen Lächerlichen über das ganze Zeitliche und über uns ſelbſt, weil Nichtiges und Weſentliches für uns Eins und Daſſelbe wird, unerbittert über das Gemeine und ſehr demüthig wegen des Edlen in uns, gemüthlich lachen. Dieſes Lachen iſt die zeitliche Geſtalt, in welche verwandelt uns ein Theil der reinſten Seligkeit vom Himmel wie ein erfriſchender Thau herabgeſandt wird, der uns zugleich von dem Elend der Gemeinheit und von der ermüdenden Bemühung um das Höhere zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit aufrichtet.“ (*Erwin* p. 250.)

Dieſe lezteren Worte „zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit“ eröffnen uns nun zweckmäßig die Rückkehr zum Schönen.

Rückkehr des Schönen in ſich: das durch ſeine Gegenſätze vermittelte Schöne.

In der That haben wir auf dem ganzen bisherigen Wege nur ſcheinbar das Schöne aus dem Auge gelaſſen. Im Tragiſchen ohnedies ward es uns klar, wie es ſich aus dieſem Kampfe von ſelbſt wiederherſtellend bewies, daß es nur ein Kampf innerhalb ſeiner ſelbſt war. Auch das Komiſche geht in Wahrheit nicht über den Kreis des Schönen hinaus. Zwar es ſcheint nichts disharmoniſcher zu ſeyn, als das Komiſche, und daher nichts dem Schönen, das immer harmoniſch iſt, entgegengeſezter. Allein ſchon die Erfahrung beweist, daß es nur im Schönen iſt. Die Forderung des Sokrates zwar im Sympoſion, daß der tragiſche Dichter zugleich der komiſche ſeyn ſolle, hat vielleicht nur Shakespeare ganz erfüllt. Allein nicht nur würde dieſer Eine genügen als Beweis, daß nur der harmoniſche Geiſt auch das Komiſche auf den Grund erſchöpfen kann, ſondern auch wenn man einwenden wollte, daß der volle Humor nur in der Freiheit des modernen Selbſtbewußtſeyns möglich ſey, und hinzuſetzen, daß kein moderner Dichter zugleich Humoriſt war und zugleich die reine, harmoniſche Schönheit ſchuf, auch dann wäre unſere Behauptung noch nicht verloren. Mit dieſem Factum hat es zwar ſeine Richtigkeit. Unſere größten Tragiker, Göthe und Schiller, ſind keine Humoriſten: bei Göthe zeigt ſich Humor nur im Fauſt, Schiller hat gar keine komiſche Ader. J. Paul, der Humoriſt, verſteht umgekehrt im ernſten Gebiete die reine, volle Schönheit nie zu treffen, ſondern geräth ſtets in einſeitigen Idealismus. Sein Ideal hat zu wenig Fleiſch und Blut, um ſchön zu ſeyn; und gerade dieſe Einſeitigkeit des idealen Ernſtes nöthigt ihn in den komiſchen Contraſt hinein. Nur behaupte man nicht, die komiſche Kraft ſey mit dem harmoniſch ſchönen Dichtergenius an ſich unvereinbar, und die Gabe der harmoniſchen Schönheit mit dem humoriſtiſchen. Man leſe die Werke eines ächten Humoriſten: die harmoniſche Schönheit iſt, wenn auch nicht zur wirklichen Geſtalt ausgebildet, die ſtille Grundlage, der unſichtbare Geiſt in ſeinen Werken. Dies beweist der Eindruck, den ſie in jedem geſunden Gemüthe zurücklaſſen, der ſchöne Ernſt, der überall hindurchſchimmert, die Liebenswürdigkeit, mit der uns die Perſon des Dichters entgegentritt, und gewiß läugnet Niemand, daß J. Paul nicht im bedenklichen, ſondern im reinen Sinne des Worts eine ſchöne Seele iſt. Was Göthe von Ariſtophanes ſagt, kann man von jedem ächten Komiker ſagen, daß er ein ungezogener, aber doch ein Liebling der Grazien ſey. Man betrachte in Fiſcharts „affentheurlicher, naupengeheurlicher Geſchichtsklitterung“ zwiſchen den coloſalen Cynismen das fünfte Kap., „wie ſich Grandgoſchier verheirath,“ und man frage noch, ob der Dichter, der dieſes Kap. ſchrieb, nicht ein ſchönes Gemüth hatte. Abraham a S. Clara hat Stellen voll der reinſten Schönheit. Der Grund dieſer Erſcheinung liegt tief im Weſen der Sache: denn wenn der Scherz nicht dulden will, daß es eine ſich iſolirende Größe gebe, daß das ideale Moment der Schönheit ſich ein Vorrecht anmaße, wenn er daher das Verhältniß umkehrt, das reale Moment über das ideale ſezt, ſo thut er dies ja aus Auftrag der Schönheit, welche beiden Momenten gleiche Rechte gönnt, und es läßt ſich daher allerdings ein poëtiſcher Genius denken, welcher das Erhabene in ſeinen herbſten Kämpfen darſtellte und zugleich das Komiſche noch tiefer erſchöpfte, als Shakespeare, welcher aus dieſen Gegenſätzen in einer vollkommenen, dramatiſchen Schöpfung die volle, harmoniſche Geſtalt der Schönheit reſultiren ließe. Haben wir aber auch kein poëtiſches Product, das dieſe Aufgabe vollkommen löste, ſo muß ſie doch wiſſenſchaftlich im Syſteme der Aeſthetik gelöst werden, und ich glaube, durch die ganze bisherige Entwicklung darauf hingeführt zu haben.

Aus dem wirklichen Leben mag angeführt werden, daß Schauſpieler und Dichter, die im Komiſchen ihre Kraft haben und nicht im Gebiete der reinen, idealen Schönheit, häufig ihre Gränze verkennen, ja das Lob, das man ihnen als Komikern zollt, ſehr unbefriedigt aufnehmen. Dies iſt eine Schwäche, aber eine ſehr natürliche; denn ſie beruht auf dem dunkeln Gefühle, daß das Komiſche nur ein Bruchſtück des Schönen ſey, und auf dem Wunſche, dasjenige ganz zu beſitzen, von dem man ihnen die Eine Seite zuerkennt; ſie meinen, was objectiv ſich gegenſeitig bedingt und vorausſezt, müſſe auch im Subjecte beieinander ſeyn, was möglich, aber ſelten iſt.

Gehen wir aber auf den einfachen, metaphyſiſchen Grund der inneren Einheit des Erhabenen, Komiſchen und Schönen zurück. Das Schöne erſchien zunächſt als einfache Poſition. Dann trat darin die Negation ein, indem zuerſt ſein ſinnliches Moment im Erhabenen negirt wurde. Das Komiſche drehte die Sache um und negirte dieſe erſte Negation. Wir haben alſo eine Negation der Negation. Duplex negatio affirmat; aus der doppelten Verneinung ſpringt wieder das bejahende Weſen, das Schöne, hervor.

Wie dieſe Rückkehr in's Schöne ſich auch im ſubjectiven Eindrucke zeige, liegt ſchon in dem, was oben gelegentlich über den Eindruck des Schönen geſagt wurde. In der Wahrnehmung des einfach Schönen durchdringen ſich Ernſt und Heiterkeit in ungeſchiedener Einheit: in der erhabenen Stimmung bekommt der Ernſt, in der komiſchen die Heiterkeit das Uebergewicht; aber dort ſahen wir den Schmerz in ein wohlthuendes Gefühl der Beruhigung übergeben, hier durch den Scherz eine edle Rührung ſchimmern, und ſo ſtellt ſich das Gleichgewicht der rein äſthetiſchen Stimmung aus dieſem wechſelnden Ueberwiegen ihrer Beſtandtheile als eine reiche harmoniſche Einheit dieſer verſchiedenen Empfindungen wieder her.

Mehr, als dieſe allgemeinen Bemerkungen, hat die Aeſthetik über die vermittelte, aus dem Kampfe in ſich zurückgekehrte Schönheit nicht zu ſagen. Die ganze Entwicklung der Begriffe des Erhabenen und Komiſchen iſt ſelbſt die Lehre von derſelben. Weswegen ich auch der logiſcheren Eintheilung, welche dieſen lezten Punkt zum dritten Hauptabſchnitte gemacht und das Erhabene und Komiſche im zweiten zuſammengefaßt hätte, die mehr ſymmetriſche vorzog, welche dieſen lezten Punkt, ohne ihm eine beſondere Numer anzuweiſen, als Reſultat des Ganzen an das Ende ſtellt, und dem Erhabenen und Komiſchen die Numern II. und III. zutheilt.

Schlußbemerkung.

Die bisherige Entwicklung umfaßte den Inhalt des erſten oder metaphyſiſchen Theils der Aeſthetik. Der weitere Gang der Wiſſenſchaft hat ſofort nachzuweiſen, wie dieſer in ſich zurückgegangene und geſättigte Kreis des Schönen ſich als eine reale Welt verwirklicht, aus dem Gebiete des Begriffs ſeinen Gehalt zu ſubſtantieller Wirklichkeit, zur Exiſtenz entläßt. Wo das Schöne, von deſſen Begriffe bisher die Rede war, eigentlich zu finden ſey, darüber enthält dieſer erſte Theil zwar Winke, aber keine entſcheidende Antwort. Es wurden zwar vielfache Beiſpiele aus dem Reiche der Natur- und Kunſt-Schönheit aufgenommen, in der Lehre vom Tragiſchen erlaubte ſich dieſe Abhandlung ſogar auf die Geſchichte der Poëſie weitläufiger einzugehen, als das Syſtem der ganzen Aeſthetik in ſeiner ſtrengen Oekonomie an dieſem Orte erlauben würde. Doch galten dieſe Beiſpiele hier nur als Beiſpiele, die aus ihrem Zuſammenhang, aus den ſpäteren Abſchnitten, in die ſie als Glieder gehören, durch eine Anticipirung heraufgezogen wurden. Denn freilich kann man dieſe Beiſpiele nicht wohl entbehren, da die Idee des Schönen als bloſe Idee nur in der Wiſſenſchaft exiſtirt, welche aus der geſammten Wirklichkeit den reinen Begriff abzieht. Wenn in der Lehre vom Erhabenen das Erhabene der Natur einen ſelbſtſtändigen Theil bildete, wenn in der Lehre vom Schönen das Naturſchöne vom geiſtig Schönen relativ unterſchieden wurde, ſo zähle man dies jedoch nicht zu dem Anticipirten. Denn es wurde hiedurch darüber nichts beſtimmt, ob das Erhabene der Natur mehr in der wirklichen oder in der durch Kunſt dargeſtellten Natur zu treffen ſey; der Gegenſatz der natürlichen und geiſtigen Schönheit iſt nicht mit dem der Natur- und Kunſt-Schönheit zu verwechſeln. Vielmehr wenn im Verlaufe der Aeſthetik das Naturſchöne einen eigenen Theil bildet, ſo gehört in denſelben auch die geiſtige Schönheit, ſofern ſie unmittelbar in der Wirklichkeit vorkommt. Auch das ſubjectiv Erhabene und Tragiſche kommen in der Wirklichkeit vor, und fallen inſofern in die Lehre vom Naturſchönen. Kurz über die Frage, ob das Schöne mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit oder in der Kunſt zu treffen ſey, wird in dieſem erſten Theile nichts entſchieden. Es iſt nur ſo viel gewonnen, daß die ſpäteren Theile des Syſtems ſich auf den erſten, der die elementariſche Grundlage des Ganzen bildet, auf allen Punkten zurückberufen können.

So verhält ſich denn der hier theilweiſe ausgeführte erſte Theil der Aeſthetik zu der ganzen übrigen Wiſſenſchaft wie der Keim zum Baume, wie nach Hegel die Logik zu der geſammten Philoſophie. Die erſte Form, in welcher die abſtracte Idee des Schönen ſich zu einem wirklichen Daſeyn entäußert, iſt die Naturſchönheit. Dieſe erſte Exiſtenz des Schönen iſt unvollkommen und mangelhaft, das Schöne gibt ſich eine höhere Exiſtenz im menſchlichen Geiſte, der als Phantaſie die Idee der Schönheit durch Anſchauung der Natur in ſich ausbildet, aber die bloße Naturſchönheit zum Ideale läutert. Das Naturſchöne iſt die blos objective, die Phantaſie die blos ſubjective Exiſtenz des Schönen. Dieſe zwei einſeitigen Formen der Exiſtenz des Schönen bilden wohl am zweckmäßigſten zuſammen den zweiten Theil des Syſtems. Die Lehre von der Phantaſie befaßt namentlich die hiſtoriſchen Hauptformen, die das Schöne im Verlaufe der Kunſtgeſchichte annahm, in ſich; denn der Grund dieſer Verſchiedenheit der hiſtoriſchen Kunſt-Ideale war ein innerer und lag in der durch die Religion begründeten Modification der Phantaſie. Der dritte Theil ſodann bildet die Lehre von der Kunſt als der höheren Einheit jener einſeitig objectiven und einſeitig ſubjectiven Exiſtenz des Schönen, indem ſie als eine zweite, aber aus dem Geiſte reproducirte Natur zu faſſen iſt. Somit bekämen wir folgende Skizze.

I. Das Schöne an ſich, ſein allgemeiner Begriff. Metaphyſik des Schönen.

1. Das einfach Schöne.
2. Das Erhabene.
3. Das Komiſche.

Rückkehr des Schönen in ſich als vermittelte Einheit dieſer Gegenſätze.

II. Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

1. Objective Exiſtenz des Schönen in der unmittelbaren Wirklichkeit der natürlichen und geiſtigen Welt: Naturſchönheit.
2. Subjective Exiſtenz in der Phantaſie.

A. Die verſchiedenen Kräfte der Phantaſie und die Grade der Ausſtattung des Subjects mit denſelben.

(In dieſen Theil fällt ſtreng genommen die Lehre von den verſchiedenen Formen des Komiſchen, die wir oben in anderem Zuſammenhange ausführten).

II. Die Weltalter der Phantaſie.

Die orientaliſche verhält ſich zu dieſem hiſtoriſchen Entwicklungsgange als Ausgangspunkt, Vorhalle.

a. Die claſſiſche

b. Die romantiſche

c. Die moderne Phantaſie.

III. Entäußerung der Phantaſie zur Kunſt, zum höheren ſubjectiv-objectiven Daſeyn der Schönheit.

1. Das Kunſtwerk überhaupt und ſein Weſen.

2. Die verſchiedenen einzelnen Künſte, eine Stufenleiter, deren Gipfel die Poëſie iſt, in welcher erſt die Idee des Schönen ihren ganzen Inhalt zu adäquater Exiſtenz entfaltet; höchſter Gipfel der Poëſie die Tragödie als Mikrokosmus.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druckfehler.

Seite	Zeile	ſtatt:
27.	1. v. U.	Logiſchen l. logiſchen.
32.	4. v. O.	Richtigkeit l. Richtigkeit
—	9. —	fehlen. zu ſtreichen: das Punktum.
36.	12. v. U.	Canon l. Kanon.
—	8. —	dialectiſcher l. dialektiſcher.
39.	13. —	Sprachgebranch l. Sprachgebrauch.
—	4. v. U.	Canon l. Kanon.
57.	2. —	nach: Dimenſion hinzuzuſetzen: macht,
71.	6. v. O.	nach: ſittliche Würde zu ſtreichen das Komma.
74.	7. v. U.	nach: Gewitter ſetze ein Punktum.
92.	1. —	nach: herrſcht, hinzuzuſetzen: mit fortgeriſſen werden.
99.	5. —	δι l. δι'
102.	6. v. O.	ἔζω l. ἔξω
105.	5. —	φδονος l. φθόνος
106.	1. —	ὧς l. ὧν
107.	5. —	Prophezeihung l. Prophezeiung.
108.	7. —	ſeiner l. einer.
110.	3. —	unbewußt l. bewußt
112.	15. v. U.	äſthetiſchen l. ethiſchen
115.	6. —	nach: πραξάντων zu ſtreichen: das Komma.
132.	9. —	welchen l. welche
136.	7. —	Auctoritat l. Auctorität
141.	9. v. O.	Hervorrhebung l. Hervorhebung.
147.	5. —	andern l. anderen.
152.	5. v. U.	zuerſt die l. zuerſt durch die
156.	4. —	Falſiaff l. Falſtaff.
174.	2. —	— —
176.	13. —	— —
192.	1. v. O.	der l. die
—	11. v. U.	Eulenſriegel oder l. Eulenſpiegel, der
201.	2. —	Metiſtet l. Meſtitet.
Folg.	p. Oben	212 l. 202.
211.	4. v. O.	ihrer l. ſeiner.
216.	3. v. U.	berühmteſten l. berühmten.
224.	8. —	coleſalen l. coloſſalen.

Akademiſche Rede

zum

Antritte des Ordinariats

am

21. Nov. 1844 zu Tübingen gehalten

von

Dr. Fr. Viſcher,

ordentl. Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur.

Tübingen.
Sortiments-Buchhandlung Zu Guttenberg.

1845.

B

Vorwort.

Einige Geiſtliche in Stuttgart haben in folgender Weiſe gehandelt. Sie erklären im Schwäbiſchen Merkur vom 3. Januar, aus Veranlaſſung meiner Antrittsrede gegen die Tendenzen des Unglaubens gepredigt zu haben, und hierauf fordern ſie, daß ich meine Rede „mit all der meinem Princip, meiner amtlichen Stellung und meiner akademiſchen Zuhörerſchaft ſchuldigen Genauigkeit und Treue“ veröffentliche. Sie haben alſo zuerſt gegen meine Rede (oder durch ſie bewogen gegen den Unglauben: dieß kommt auf Eines hinaus) gepredigt und die Gemüther des Volks beunruhigt, und nachher verlangen ſie das Object, worüber und wogegen ſie gepredigt haben, kennen zu lernen. Ich will hier nicht von der gemeinen Pflicht der Behutſamkeit reden, welche jedem beſonnenen Manne vorſchreibt, daß er ſein Urtheil über einen Gegenſtand nicht nach unſicheren Gerüchten bilde, und daß er es nicht öffentlich ausſpreche, ehe er es durch genaue Kenntniß des Objects begründet hat. Ich will davon nicht ſprechen, denn Jeder kann ſich einmal übereilen. Aber ein Anderes iſt: urtheilen, ein Anderes: von der Kanzel das Volk aufregen, jene blinde, dunkle Beunruhigung in den Gemüthern entzünden, welche ſo leicht in wilde und gefährliche Flammen ausbricht. Dieß zuerſt thun, und nachher den Gegenſtand kennen lernen wollen, welcher das Object dieſes Thuns war! Die Namen, die dieſe Handlungsweiſe verdient, mag ſie ſich ſelbſt nennen. Dieß iſt aber nicht nur in unſerer Hauptſtadt geſchehen; in Landſtädten und auf Dörfern iſt das Volk über dieſen Gegenſtand in einem Grade aufgeregt, der nicht durch bloße Gerüchte entſtanden ſeyn kann, ſondern offenbar von beunruhigenden und aufſtachelnden Kanzelreden herrührt.

Jene Geiſtlichen fordern nun, daß ich meine Rede im Druck veröffentliche. Wer giebt ihnen das Recht dazu? Vor Allem hätte **ich** zu fordern, daß **ſie** ihre Predigten veröffentlichen, damit ich ſie mit den Beſtimmungen unſeres Strafgeſetzes über öffentliche Angriffe gegen Perſonen und Aemter zuſammenhalten könnte. Meine Rede war eine akademiſche, ausſchließlich beſtimmt für ein wiſſenſchaftliches Publikum, ſie handelte am Schluſſe von einem offenen, ehrlichen Kampfe, ſie griff Niemand an, als die unbeſtimmte Vielheit derjenigen, welche mir mein Wirken verläſtern, und Niemand, als die mir vorgeſetzte Behörde kann ſie mir abfordern. Die Beleidigung, welche in dem offenbar einen Zweifel andeutenden Zuſatze von der ſchuldigen Genauigkeit und Treue liegt, will ich übergehen. Aber doch zwei Punkte habe ich hervorzuheben. Meine Rede ſoll, wie die Gerüchte ſagen und wie jene Geiſtlichen vorausſetzen, eine kecke Proklamation zerſtörenden Unglaubens geweſen ſeyn. Wird eine Rede veröffentlicht, ſo kommt ſie in die Hände eines großen Publikums; jeder Bürger, jeder Landmann kann ſie leſen. — Nun wirft man uns immer vor, daß wir unſere „zerſtörenden“ Anſichten nicht wenigſtens durchaus in den Schranken des Eſoteriſchen halten; man hat z. B. gemeint, Strauß hätte, um die gefährliche Wirkung auf das Volk zu vermeiden, ſein Leben Jeſu lateiniſch ſchreiben ſollen. Geſetzt nun, meine Rede ſey ſo ſchlimm, wie jene Perſonen vorausſetzen, ſo fordern ſie mich, indem ſie ihre Veröffentlichung verlangen, eben auf, das zu thun, was ſie ſelbſt für das Verderblichſte anſehen, nämlich den beſonderen Kreis, für den meine

Rede beſtimmt war, zu überſchreiten und das Gift in die Hände des Volks zu geben. — Den Schlußſatz dieſer Vorderſätze mag Jeder ſich ſelbſt ſagen. Der wahre Zweck jener aufregenden Predigten hat ſich dadurch ſelbſt verrathen. Endlich, welche Beurtheilung meiner Rede, wenn ſie nun veröffentlicht iſt, habe ich da zu erwarten, wo man urtheilt (und das Volk aufregt), ehe man ſie kennt? Wo man dieß öffentlich eingeſteht und dadurch laut vor aller Welt den Grundſatz ausſpricht, daß man ſich ein Urtheil über eine Sache bilden und gemäß dieſem Urtheile ſchwere und folgenreiche Schritte thun dürfe, ganz unabhängig von der wirklichen Kenntniß dieſer Sache? Was für eine Behandlung ſelbſt die orthodoreſte Schrift von einer ſolchen Geſinnung zu erfahren hätte, liegt am Tage.

Dennoch gebe ich hiemit meine Rede dem Publikum in die Hände. Ich thue es, weil ich in den Augen derjenigen, welche nicht vor, ſondern nach der Kenntniß des Gegenſtandes zu urtheilen pflegen, mich von der Laſt einer Verläumdung reinigen muß, welche mich mit dämoniſchen Netzen umſtrickt hat; ich thue es, weil ich es denjenigen, die mir allein zu befehlen haben, ſchuldig bin. Ich thue es mit reinem Gewiſſen, aber mit einer geiſtigen Qual und Folter, welche derjenige begreifen wird, der folgende Umſtände erwägt.

Ich habe dieſe Rede nicht geſchrieben, ſondern nach einer bloßen Disputation frei gehalten, weil ich überzeugt bin, daß völliges Niederſchreiben einer Rede, wie pünktlich ſie auch auswendig gelernt werden mag, in den Vortrag immer einen gewiſſen mechaniſchen und unfreien Ton bringt. Jetzt, ſieben Wochen nach dem Vortrage, ſoll ich ſie diplomatiſch genau niederſchreiben, ſoll bei jedem Wörtchen, ſelbſt in den unverfänglichſten Stellen, mein Gedächtniß abquälen, ob es mir auch das Richtige wiederhole, damit mir nicht Mißtrauen und böſer Wille eine Untreue vorwerfe. Meine ich nun auf den Buchſtaben der gebrauchten Worte mich endlich zu beſinnen, ſo drängt ſich mir der natürliche Wunſch auf, manche Nachläßigkeiten, manche naiveren Wendungen, wie die lebendige Rede ſich ſolche erlauben darf, beſſer zu ſtyliſiren, manche Lücken auszufüllen, manches bei der Abhaltung Vergeſſene nachzutragen, dem wahren Sinn meiner Worte durch Zuſätze aufzuhelfen, überhaupt das Ganze nicht nach dem Buchſtaben, ſondern nach dem Sinne ſo zu redigiren, wie dieß der große Unterſchied der Darſtellung, welche für den Druck beſtimmt iſt, von derjenigen, welche der mündliche Vortrag fordert, offenbar erheiſcht. Vergeblich! Ich ſoll urkundlich genau beim Buchſtaben bleiben, kein Wort des Zuſatzes ſoll mir erlaubt ſeyn, um einem nicht wiſſenſchaftlichen, nicht akademiſchen Publikum auch nur die Handhabe zur richtigen Auslegung zu geben! Ich ſoll für den Druck ſchreiben, wie ich niemals für den Druck ſchreiben würde, ich ſoll — es iſt nicht anders, denn der Geiſt und nicht der Buchſtabe iſt die Wahrheit — ich ſoll nicht meine wahre Rede, wie ſie im Druck lauten müßte, ſondern eine andere geben! Nun iſt aber eine abſolute Durchführung ſowohl der einen als der andern dieſer Vorſchriften ſchlechthin nicht möglich; da wird mir Jener, dort Dieſer ein Wörtchen, ein Sätzchen aufbringen, das anders lautete; daß ich an den wichtigſten Stellen, welche der Mißdeutung am meiſten ausgeſetzt ſind, mir mit Wiſſen keinen Zuſatz, um das Unverfängliche des Sinnes aufzudecken, erlaubte, dieß wird mir Niemand danken; kurz man wird mich nach wie vor richten, als hätte man die Rede nicht in Händen! Die Stellen, welche, ſchief gedeutet, mir am meiſten ſchaden könnten, wird man aus dem Zuſammenhang zerren, und die andern, welche unzweifelhaft meinen redlichen und guten Sinn beweiſen und zur Ergänzung der erſteren dienen ſollten, wird man weglaſſen. Hat man ja auch Blumenleſen aus meinen Büchern zuſammengeſtellt, jedes ſcharfe Wort ausgezogen, das unantaſtbar Gute weggelaſſen und dieſe ſchändliche Karikatur da niedergelegt, wo das wahre Bild meines Wollens und Strebens augenblicklich alle Wolken zerſtreuen müßte, die ſich verderblich auf mich gelagert haben. — So ſchweres Unrecht begeht man, ſolche moraliſche Folter übt man aus, wenn man das, was für einen Kreis des Lebens beſtimmt war, gewaltſam in fremde Kreiſe hinausreißt, wo es gegen Mißverſtehen und Mißverſtehenwollen wehrlos iſt.

Die Hetze, welche vorher das blöde, tauſendzüngige Recht mit meiner Rede trieb, wird nun, ich ſage es vorher, über der Auslegung und Kritik derſelben neu angehen, und am Ende wird geſchehen, was, wenn ich die Rede nicht veröffentlicht hätte, ebenſo auch geſchehen wäre.

Nehmt ſie nun hin, dieſe Blätter, woraus von den Feinden die Waffe gegen mich geſchmiedet werden ſoll! Und ihr, die ihr Kopf und Herz noch frei habt, entſchuldigt mich, wenn ſie ſchlecht iſt. Geſprochen mag ſie paſſabel geweſen ſeyn, gedruckt — iſt ſie ſchlecht. Es iſt eine Art der Darſtellung, welche durchaus auf die unmittelbare Lebendigkeit des mündlichen Vortrags berechnet iſt. Eine Rede ſoll nicht zu tief, nicht ſchwierig, nicht gelehrt ſeyn; die Einfachheit wird jetzt als Trivialität, die Anſchaulichkeit als Plattheit erſcheinen. Ein wirklicher Fehler, die zu große Länge, wird dagegen in der jetzigen Form weniger beſchwerlich ſeyn, als im mündlichen Vortrag. Das geflügelte Wort aber iſt jetzt gefeſſelt und muß jeder Mißdeutung ſtille halten. Es mag ſeyn; ich werde zwar in dieſem Vorwort noch einige Bemerkungen zur wahren Auslegung folgen laſſen; ſie werden fruchtlos ſeyn, denn gegen das, womit man mich umſponnen hat, iſt nicht aufzukommen. Ich ſchicke nur noch voraus, daß ich für den Buchſtaben größtentheils und gerade an den angefochtenen Stellen, für den Sinn, d. h. dafür, daß ich, wo mein Gedächtniß mich verließ, nur die wahre urſprüngliche Meinung niedergeſchrieben habe, ganz einſtehe. An der Stelle, wo ich der

Unduldſamkeit meinen vollen Haß verſpreche, behaupten Einige, ich hätte geſagt: glühenden Haß. Es iſt zwar gleichgültig, denn es iſt an dieſer Stelle nichts ausgeſprochen, als der ganz klare, jedem ſchlichten Ehrenmann heilige Grundſatz, daß die Entſchiedenheit der Geſinnung den Haß gegen das entgegengeſetzte Prinzip in ſich ſchließt, und der Zuſatz „glühend“ iſt, weil aller Haß glüht, nur ein Pleonasmus. Aber ebendeßwegen iſt dieſer Zuſatz gegen meinen Geſchmack und ich weiß nicht anders, als daß ich an einer andern Stelle den Ausdruck: Gluth, hier aber die Prädicate: voll und offen, gebraucht habe.

Und nun zur Vertheidigung meiner Rede zuerſt ein Wort für die Wohlgeſinnten, welche wiſſen und verſtehen, daß meine Begeiſterung eine Begeiſterung für das Gute iſt. Sie haben mir Unklugheit, unzeitiges Herausfordern der Feinde vorgeworfen, ſie haben mich beſchuldigt, daß ich dadurch der guten Sache ſelbſt nothwendig ſchaden mußte. Jetzt werden ſie finden, daß ſie ſelbſt von den entſtellenden Geruchten getäuſcht waren und daß der letzte Theil meiner Rede zwar warm und friſch, aber nichts weniger, als ſo unverträglich, leidenſchaftlich und unbeſonnen lautet, wie ſie vernommen. Iſt er ihnen aber auch ſo noch zu direct, zu ſcharf, ſo muß ich ſie bitten, einige Worte über die Grund-Anſicht zu hören, von der ich ausgieng. Daß ich die Klugheit als ein relatives Lebensgeſetz anerkenne, werden ſie mir gerne glauben; es kommt aber darauf an, was in einem beſonderen Falle Klugheit iſt. Nun hatte ich eine Antrittsrede zu halten. Eine Rede ohne tiefere Erregung der Perſönlichkeit, ohne Pathos, ohne Polemik iſt keine Rede. Wollte ich alſo dem Geſetze der Klugheit im gewöhnlichen Sinne folgen, die Spitzen abſtumpfen, die Ecken ſchonend umgehen, Alles ebnen und zurechtlegen, ſo hielt ich eine ſchlechte Rede. Aber noch mehr: man konnte mir Bemäntelung vorwerfen und da man mich kennt und weiß, daß ich eine ganze und volle Ueberzeugung habe, ſo war zu befürchten, daß man hinter dem halb Verhüllten verſteckte Anſpielungen, Stiche ſuchte, welche noch mehr verletzten, als offener Angriff. Dieß Alles konnte man zuſammentragen und ſo ein ſehr gehäſſiges Charakterbild von mir aufſtellen. Dagegen wenn ich nichts verhüllte, wenn ich durchaus offen war, ſo gewann ich nicht nur den Ton und die Haltung einer Rede, die eine Rede iſt, ſondern ich hoffte auch, daß Feind und Freund nun ſagen werden: der iſt doch ehrlich, der wird doch nicht intriguiren, mit dem wird am Ende beſſer fortzukommen ſeyn, als mit einem halben Feinde.

Es giebt Fälle, wo Offenheit Klugheit iſt; ich meinte, einen ſolchen Fall vor mir zu haben. Als ich meine Rede geſchloſſen hatte, war ich getroſt; ich hatte mir die Laſt eines alten, tiefen Schmerzes von der Bruſt geredet, ich meinte, daß auch der Gegner meine Geradheit achten müſſe. Nun iſt es freilich anders gekommen. Allein die Wohlgeſinnten mögen erwägen: nachher iſt gut reden. Die Frage iſt nicht, ob ich dieſen Erfolg vermeiden ſollte, wenn ich ihn vorausſah, ſondern ob ich ihn vorausſehen konnte. Eines nun konnte ich freilich vorausſehen: daß diejenigen, die mich beſtändig verläumden und mir mein Streben als frivol ausdeuten, wenn ſie auch meine Offenheit achten müſſen, eben keine Freude an meiner Rede haben können. Es wird jedoch Niemand von mir fordern, daß ich mit dieſen mild und beſchönigend rede. Nun bedenke man aber: anfangs und in dem Kreiſe, für welchen die Rede allein beſtimmt war, nahm man mir von einigen Seiten zwar gewiſſe Aeußerungen in dieſer Richtung übel übrigens auch dieſe nur in Folge völliger Ueberhörung einer ſtark betonten Stelle, wo ich den Grundſatz perſönlicher Verträglichkeit laut und deutlich ausſprach und in Folge einer zu engen Beziehung, die man ihnen gab; Niemand aber hielt die Stellen, welche die Religion und den Theismus berühren, irgend für bedenklich und gefährlich. Erſt die böswilligſte Verläumdung hat dieſen Theil meiner Aeußerungen entſtellt und in lügenhafter Verdrehung denunzirt. Hätte ich dieß vorausgeſehen, ſo hätte es mich, ohne daß ich meinen Grundſätzen im Geringſten widerſprach, nur einige Worte gekoſtet, um zu zeigen, daß es ſich hier nicht um einen **Kampf** gegen die **Volks-Religion**, ſondern gegen den **Fanatismus** handelt, der diejenigen zu vergiften und zu vernichten ſucht, welche die **Volksreligion** auf dem **Boden** der **Wiſſenſchaft** wiſſenſchaftlich behandeln. Aber konnte ich dieß vorausſehen? Kann irgend jemand noch irgend etwas reden und thun, wenn er die Möglichkeit dabei in Rechnung nehmen ſoll, daß die abſolute Lüge ihm das Wort im Munde verdrehen wird? Nein, die geſpenſtiſche Macht, die mich erfaßt hat, hätte mich gepackt, was ich auch hätte ſprechen mögen; wenn nicht heute, um ſo gewiſſer morgen. Es handelt ſich hier um eine Sache, die in größerem Zuſammenhange zu faſſen iſt. Der Kampf zwiſchen Kirche und Wiſſenſchaft iſt ein Zeichen unſerer Zeit. Der innere Genius dieſes welthiſtoriſchen Kampfes, in welchem mehr als Ein edler Geiſt verblutet hat und welcher jetzt heftiger als je entbrannt iſt, drängt durch einen gelegentlichen Anſtoß eine Individualität, welche nur die Klugheit der entſchiedenen Geſinnung hat, in den Vordergrund des Streits, wirft ſie unter die Dolche ihrer Gegner und entzündet ein Feuer, das weit über das Individuum und den einzelnen Fall hinausgeht und deſſen Ende der Sieg der Bildung ſeyn wird, ein Sieg, der mit dem Falle des Einzelnen nicht zu theuer erkauft ſeyn, aber vielleicht mit einiger Wehmuth und einigem Danke auf das Leiden zurückſehen wird, das dieſer feſt und männlich getragen hat.

Was ich weiter zu meiner Vertheidigung zu ſagen habe, iſt größtentheils in einem Schreiben enthalten, das ich dem Königlichen Rector-Amt vorzulegen hatte und nach eingeholter Erlaubniß in dieſem Vorwort abdrucken laſſe. Es beſchäftigt ſich allein mit dem letzten Theile meiner Rede, weil dieſer alle bis jetzt ernſtlich angefochtenen Stellen enthält. Ueber die vorhergehenden Theile habe ich wenige Bemerkungen vorauszuſchicken.

Ein Artikel im Schwäb. Mercur, der mir anfangs halb billig erſchien, in Wahrheit aber biſſig zu nennen iſt, gab das Looſungswort zu den öffentlichen Angriffen und ſchleppte zuerſt meine Rede aus ihrer Sphäre heraus vor das große Publikum, für das ſie nicht beſtimmt war. Dieſer Artikel machte mir unter Anderem auch „nicht genug gezügelten Humor“ zum Vorwurf. Nun muß ich alſo wohl auch die paar unſchuldigen Späſſe in den erſten Theilen der Rede entſchuldigen, muß am Ende gar noch erſt ſagen, daß ich durch den gleichgültigen Scherz über ein Geſicht, auf dem oben und unten nichts geſchrieben ſtehe als: Oberregierungsrath, weder die Oberregierungsräthe, noch ihr Amt beleidigen wollte! Wer es mit dem Fanatismus zu thun hat, der hat es ja immer auch mit der Pedanterie zu thun.

Es fehlt jetzt nichts mehr, als daß man meine Rede auch als demagogiſch darſtellt. Daß ich vom Standpunkte der Aeſthetik überall auf friſchere, concretere Lebensformen dringe, dieß wird man am Ende zum Jakobinismus verdrehen. Daß ich von keiner ſonderlichen Sympathie der Aeſthetik mit der Polizei erzählen kann, wird man als Verbrechen deuten. Daß ich ſage, die ſtaatswirthſchaftliche Facultät werde in der Sache des Pauperismus mit der juriſtiſchen ſeiner Zeit ein Wort zu ſprechen haben, wird man als Communismus auslegen, obwohl ich dieſen gerade vorher eine extreme, wilde Theorie nenne. Was wird man nicht Alles thun!

Ich laſſe nun meine offizielle Erklärung an das Königliche Rector-Amt folgen.

Eure Magnificenz

haben mich infolge Erlaſſes des Königl. Miniſteriums des Innern, des Kirchen- und Schulweſens aufgefordert, von meiner Antrittsrede in der beſonderen Richtung Rechenſchaft abzulegen, daß ich mich über den Sinn gewiſſer Stellen ausſpreche, welche theils als Verletzungen der Religion, theils als Verletzungen collegialiſcher Verhältniſſe beurtheilt worden ſind.

Ich würde dieſer Aufforderung gern in der Form Folge leiſten, daß ich meine ganze Rede vorlegte. Allein ich habe dieſelbe nur als Dispoſition niedergeſchrieben, und daß ich dies nicht in der Abſicht einer Ausflucht anführe, dafür mag die Gewiſſenhaftigkeit zeugen, womit ich gerade die von dem öffentlichen Urtheil angegriffenen Stellen, möglichſt ſtreng nach dem Buchſtaben im Gedächtniß erneuert, hier vorlege. Der Theil, welcher dieſe Stellen enthält, beginnt auf dem Punkte, wo ich das Verhältniß der Aeſthetik zur Theologie und Philoſophie in's Auge faßte. Die Eintheilung, welcher dieſer Abſchnitt meiner Rede folgte, bringt es von ſelbſt mit ſich, daß ich zuerſt die vom religiöſen, hierauf die vom collegialiſchen Standpunkte angegriffenen Stellen aufführe.

Als ich denn in dieſem Theile meiner Rede auf das Verhältniß der Aeſthetik zur theologiſchen Facultät übergieng, ſo ſprach ich, einer der ganzen Rede zu Grund liegenden Diſtinction folgend, zuerſt von dem *Stoffe* der Theologie, hierauf von der *wiſſenſchaftlichen Behandlung* dieſes Stoffs. Ich hob zunächſt die Thatſache hervor, daß die Kunſt in einem innigen geſchichtlichen Bunde mit der Religion ſtehe, und machte nun ſogleich bemerklich, daß dieſer Bund nicht als ein abgeſchloſſenes, keinem Wechſel unterworfenes Verhältniß gedacht werden dürfe. Eigentlich dienſtbar ſei die Kunſt der Religion nur im Orient geweſen, in Griechenland und im Mittelalter haben beide zu einander ſich in das Verhältniß freier Wechſelwirkung geſtellt und in der neueren Zeit habe ſich der Bund aufgelöst. Ehe ich den letzteren Satz weiter ausführte, hatte ich aber den Gegenſatz der katholiſchen und proteſtantiſchen Confeſſion in's Auge zu faſſen. Um nun die kunſtgeſchichtlichen Bemerkungen, die ich hierüber vorzubringen hatte, durch ein verſöhnendes Wort zum Voraus gegen Mißverſtändniſſe zu verwahren, ſagte ich:

> „Es wird mir vergönnt ſeyn, freimüthig zu ſprechen, da man mir wohl zutrauen wird, daß ich mich nicht auf den confeſſionellen Standpunkt ſtelle.“

Der anderweitige Standpunkt, welcher hier als derjenige ſubintelligirt war, den man mir als den meinigen zutrauen werde, iſt natürlich kein anderer, als der **hiſtoriſche**. Der hiſtoriſche Standpunkt begreift die chriſtliche Religion ſelbſt als ein Glied in der Entwicklungsgeſchichte der Religionen; ſo wird es ihm wohl auch erlaubt ſeyn, zu erwägen, daß es eine Zeit gab, wo der confeſſionelle Gegenſatz nicht beſtand, und daß es eine Hoffnung giebt, er werde ſich in einem höheren Dritten, in der allgemeinen Aufklärung der chriſtlichen Völker, einſt wieder löſen. Dieſer hiſtoriſche Standpunkt iſt zugleich kein anderer, als der des **Staats**: des Staats, ſofern er Bekenner beider Confeſſionen in ſich vereinigt und ebendadurch faktiſch ausſpricht, daß er eine Form der Bildung zu ſeinem Princip macht, welche duldſam über dieſem Gegenſatze ſteht.

Ich gab nun zuerſt zu, daß die katholiſche Kirche mit ihrem reichen Legendenkreis, mit dem maleriſchen Gebäude der Hierarchie, mit dem ganzen romantiſchen Zwielicht ihrer Weltanſchauung als ein höchſt fruchtbarer Stoff für die Kunſt erſcheine. Ich fügte jedoch ſogleich bei, man ſolle erwägen, daß der große Reichthum von Objecten für die Kunſt, welcher aus dieſer Quelle fließe, auf der andern Seite einen großen Verluſt mit ſich geführt habe. Man ſolle erwägen, ſagte ich, daß die Landſchaftsmalerei, die Genremalerei, das Drama ihre höchſte Entwicklung nicht im Mittelalter, ſondern nur in einem geiſtigen Boden haben finden konnen, der ſich erſt nach der Reformation ausbilden konnte; und hiemit leitete ich die Bemerkungen über das Verhältniß der Aeſthetik zu der proteſtantiſchen Kirche ein. Zugegeben wurde ſogleich, daß die proteſtantiſche Kirche **als Kirche** ſowohl durch den Rigorismus ihres erſten Auftretens, als auch durch die große Reduktion des religiöſen Bilderkreiſes und die Unſcheinbarkeit ihres Cultus allerdings der Kunſt weit weniger entgegenkomme, als der Katholizismus. Um nun aber zu zeigen, daß dieſer Gegenſtand noch eine ganz andere Seite der Auffaſſung darbiete, gieng ich nunmehr über zu der wiſſenſchaftlichen Behandlung des religiöſen Stoffes in der Theologie. Mit dieſer als ſolcher habe, ſo mußte natürlich zunächſt geſagt werden, die Aeſthetik nichts zu thun. Allein, ſo fuhr ich fort, im Schooße des Proteſtantismus habe ſich die neuere kritiſche Theologie ausgebildet. Zunächſt erſcheine dieſe als ein völlig negatives Verfahren; tiefer und gerechter betrachtet aber liege ihr eine Metaphyſik zu Grunde, welche eine wahrhaft bejahende, poſitive Weltanſchauung enthalte. Dieſe Metaphyſik ſey aber nichts Anderes, als der philoſophiſche Ausdruck für die der modernen Bildung überhaupt zu Grund liegende Weltanſicht. Dieſe, **im weitern Sinne** proteſtantiſche Anſchauungsweiſe nun ſey der Kunſt im höchſten Grade günſtig und berechtige zu der Hoffnung neuer Kunſtblüthe.

Ich muß ſogleich an einem Beiſpiele erläutern, um was es ſich hier handelt. Man ſtelle ſich eine rein weltliche, aber große und bedeutende Begebenheit vor, z. B. einen Helden, der für ſein Vaterland fällt, einen Regulus, im Begriffe, ſich von den Seinigen zu trennen, um als Opfer im Dienſte ſeines Staats grauſamen Qualen entgegenzugehen, oder einen geiſtigen Heros, einen Sokrates, der Verletzung der Volksreligion angeklagt, weil er Selbſterkenntniß über äußere Verehrung der Götter ſetzte, einen Huß vor der Verſammlung zu Conſtanz und ähnliche. Wenn der Künſtler dieſe Helden ſo darzuſtellen weiß, daß durchaus in ſeinem Werke eine unendliche geiſtige Kraft ihren Ausdruck findet, welche, in dem ſterblichen Individuum mächtig, alle ſinnlichen Triebfedern der Selbſterhaltung u. ſ. w. überwindet, ſo hat er offenbar die Welt in der innigſten Beziehung zum Ueberſinnlichen dargeſtellt, er hat einen reinen ſittlichen Gottesdienſt der That uns vor Augen geführt. In dieſem Sinne könnte man eine ſolche weltlich hiſtoriſche Darſtellung religiös nennen. Nun könnte aber ein Künſtler oder Kunſtkenner auftreten, der die bekannten Anſichten eines Overbeck, Schadow u. A. theilte, und uns entgegnen: „nein, dieſe Darſtellung iſt nicht religiös, religiös darf nur eine Darſtellung genannt werden, deren Gegenſtand wirklich ein Stoff aus der heiligen Geſchichte iſt, eine h. Familie, eine Madonna u. ſ. w.; nur wenn der Künſtler buchſtäblich religiöſe Stoffe wählt, iſt ſein Werk religiös zu nennen, und wirklich dient auch die Kunſt nur unter dieſer Bedingung ihrer göttlichen Beſtimmung.“

Wenn ich nun ſage: dies iſt ein Streitpunkt, der ſich in der Schnelligkeit nicht ſchlichten läßt, aber ſtreiten läßt ſich darüber: habe ich denn durch dieſe Wendung einfacher Billigkeit die Religion verhöhnt? Dies aber und nichts Anderes habe ich in meiner Rede geſagt, natürlich mit der Anwendung — denn es handelt ſich hier nicht um einen Wortſtreit, ſondern um eine ganze Weltanſicht — nicht nur auf die Kunſt, ſondern auf diejenige Denkweiſe überhaupt, welche überzeugt iſt, daß das ganze Leben im Lichte des Unendlichen betrachtet und im Geiſte der Unendlichkeit behandelt werden könne und müſſe, auch ohne daß das Unendliche in den poſitiven Formen der kirchlichen

Vorſtellungsweiſe aufgefaßt werde; welche überzeugt iſt, daß, wenn man in den kirchlichen Dogmen einen rein geiſtigen Kern und ein ſinnliches, der Forſchung frei zu gebendes Gewand unterſcheidet, von allem Großen und Erhabenen, was in der Welt waltet, nicht nur nichts verloren geht, ſondern vielmehr mit einem Begriffe, der auf anderen Standpunkten ſeine Bedeutung völlig verloren hat, dem Begriffe der göttlichen Allgegenwart erſt eigentlich Ernſt gemacht wird. Dieſe Art der Lebensanſicht oder Stufe der Bildung nannte ich: „freie weltliche Bildung auf rein ſittlichen Grundlagen", und ſetzte hinzu:

> „Ob dies dann noch Religion zu nennen ſey, darüber läßt ſich ſtreiten."

Dies war nichts, als eine der Anerkennung werthe Wendung der Billigkeit, welche einen neuerdings ſo vielbeſtrittenen Punkt der weiteren Erwägung und Erörterung überläßt. Es heißt gerade ſoviel, als z. B.: ob dies noch Religion zu nennen ſey, wenn jemand glaubt, daß die göttliche Weltregierung keiner Engel bedarf, darüber läßt ſich ſtreiten. — Und dieſen Satz hat mir ein Bericht in der Augsb. Allg. Zeitung vom 18. Dez. 1844 zu dem Wortlaute verdreht: für mich gebe es keine Religion mehr. Hätte ich **weniger** billig, **weniger** verſöhnlich geſprochen, ſo hätte ich geſagt: die wahre und reine Religion fängt erſt da an, wo man nicht mehr glaubt, daß zur Vermittlung zwiſchen dem göttlichen und menſchlichen Geiſt beſondere (in Wahrheit vielmehr trennende, als vereinigende), körperliche, den Zuſammenhang der Naturgeſetze zerreißende Erſcheinungen nothwendig ſeyen. Ich kann auch den Glauben an die **Vorſehung** hier als Beiſpiel benützen. Jener Journal-Artikel hat mir mit baarer, nackter Lüge „Läugnung der Vorſehung mit dürren Worten" vorgeworfen. In der Rede habe ich den Begriff der Vorſehung **gar nicht erwähnt**. Hier aber ſey es mir erlaubt, denſelben zur Verdeutlichung der Frage herbeizuziehen. Seit Kant in ſeiner Kritik der Urtheilskraft den tiefſinnigen Begriff der inneren Zweckmäßigkeit in der Natur aufgeſtellt und dadurch Ideen erneuert hat, welche ſchon von Ariſtoteles und Spinoza ausgeſprochen waren, gelangte die Wiſſenſchaft weiter zu der Erkenntniß, daß die Vorſehung nicht vorgeſtellt werden dürfe als eine Leitung der Welt durch die göttliche Macht von außen, ſondern als eine im Innern derſelben wirkende Kraft, als die innere Plaſtik in den phyſikaliſchen und organiſchen Körpern, als der tiefe Drang zum Göttlichen im menſchlichen Gemüthe, als das große den Völkern inwohnende Geſetz, das ihnen ihre Rolle im lebendigen Drama der Menſchheit anweist. Iſt nun dieſer Begriff von der Vorſehung eine Erweiterung und Läuterung des populären Begriffs, oder geht er wirklich über dieſen ſchlechtweg hinaus? — Darüber läßt ſich ſtreiten: dies war die klare Meinung meiner Worte, in welchen gewiß ſelbſt der ſtrengſte Richter keine Verhöhnung der Religion erblicken kann. Im letzten Abſchnitte gieng ich über auf das Verhältniß der Aeſthetik zur Philoſophie. Nach einigen Bemerkungen, welche hier unweſentlich ſind, weil ſie dem Angriffe nirgends einen Punkt darboten, erklärte ich, daß die Aeſthetik ſich den gegenwärtigen Principienkämpfen der Metaphyſik keineswegs entziehen könne. Ohne Metaphyſik laſſe ſich das Schöne nicht erklären und ohne die auf jene Grundwiſſenſchaft ſich ſtützende Philoſophie der Geſchichte laſſe ſich in der Kunſtgeſchichte kein Standpunkt gewinnen. Indem ich mich nun verpflichtet fühlte, anzugeben, welche Ueberzeugung die meinige ſey, hatte ich ein kurzes Wort vonnöthen; denn der Redner muß ſich bündig ausdrücken. Nun läßt ſich derjenige metaphyſiſche Standpunkt, welcher in Gott als einem abſoluten Geiſte keine ſinnlichen Schranken aufzufinden weiß, die ein Hinderniß ſeyn ſollten, daß er ſich der Welt wahrhaft und allgegenwärtig mittheile, durch verſchiedene terminos bezeichnen. Der eigentliche jetzt gangbare terminus iſt: Immanenz.

Ein anderer terminus für dieſe Anſicht, der des Pantheismus, iſt in neuerer Zeit verrufen; er iſt es mit Recht, ſofern man unter Pantheismus eine Anſicht verſteht, welche die einzelnen Exiſtenzen ſchlechthin für identiſch mit dem Göttlichen ausgibt, den Gegenſatz zwiſchen Gut und Bös verwiſcht u. ſ. w.; er iſt es mit Unrecht, ſofern man behaupten kann, dies ſey nur eine unreine und oberflächliche Form des Pantheismus. Nun bedienen ſich aber des Ausdrucks „Immanenz“ auch ſolche Philoſophen, welche daneben zugleich Lehren vortragen, die ich für eine, den Begriff eines reinen Geiſtes trübende, ſinnliche Vorſtellungsweiſe anſehe, und welchen ich im Verlauf der Rede auch vorwarf, daß ſie der Gottheit, wenn man es genau nehme, einen ſinnlichen Leib zuſchreiben. Daher entſchloß ich mich, den Namen Pantheismus, jedoch mit drei Zuſätzen zu gebrauchen.

1) Sagte ich: ich bekenne mich zu derjenigen Metaphyſik, welche mit dem *verrufenen Namen* des Pantheismus belegt werde, wodurch ich ſogleich andeutete, daß ich mich zu dieſer Anſicht nicht in dem mißverſtandenen Sinne des Worts bekenne. Denn wenn ich nicht überzeugt wäre, es gebe ein Form des ſogenannten Pantheismus, welche *mit Unrecht* verrufen ſey, ſo hätte ich gewiß keinen Grund gehabt, mich öffentlich dazu zu bekennen.

2) Fügte ich mit ſtarker Betonung hinzu, daß ich mit den gleich Denkenden keineswegs eine einfache Identität des Einzelweſens mit der Gottheit lehre, daß vielmehr nach unſerer Anſicht der reine, ſchrankenloſe Geiſt in keinem Einzelweſen, in keinem Volke, in keinem Momente der Weltgeſchichte ſo zur Offenbarung komme, daß er darin gleichſam erſchöpft wäre; daß alſo jedes Individuum u. ſ. f. dieſen Geiſt, wie er ihm eines Theils inwohne, noch unendlich über ſich erkennen müſſe. — Ich hatte weder als Redner die Zeit, mich auf dieſem Punkte über die ganze Metaphyſik zu verbreiten, noch ſteht es mir zu, dies jetzt zu thun, ſonſt hätte ich leicht darthun können, oder

könnte es jetzt, daß der Menſch nach dieſer Anſicht nicht göttlich iſt, wie er aus den Händen der Natur kommt, ſondern daß das wahrhaft Göttliche in ihm der Geiſt der Selbſtüberwindung iſt, daß mit dieſer Anſicht die ſtrengſten Forderungen des Sittengeſetzes ſich nicht nur vereinigen laſſen, ſondern mit Nothwendigkeit vereinigen.

3) Da mit dem Standpunkte des ſogenannten Pantheismus ſich neuerdings praktiſche, politiſche Tendenzen verknüpft haben, welche, die feſten hiſtoriſchen Bedingungen des Staatslebens überſpringend, mit unreifer Haſt die Wirklichkeit nach abſtrakten Begriffen umbilden möchten, ſo erklärte ich mich ausdrücklich hiegegen und ſagte:

> „Man weiß auch, daß wir nicht die Wirklichkeit nach abſtrakten Maaßſtäben über's Knie abbrechen wollen, daß wir alles demagogiſche Weſen haſſen, daß wir mit Ruge wegen der Art, wie er „die Praxis mit der Idee“ faßte, gebrochen haben, und daß es unſere Anſicht iſt, man müſſe in beſonnenem Gange die Geiſter reifen, damit ſeiner Zeit die Frucht der Zukunft von ſelbſt vom Baume falle.“

Sind dieſe Erklärungen Verhöhnung der Religion, ſind dieſe einfachen Bekenntniſſe eines rein wiſſenſchaftlichen Standpunkts, die ich noch durch ausdrückliche Bemerkungen gegen Mißverſtändniſſe ſchützte, ſtrafwürdig, ſo durfte ich niemals zum akademiſchen Lehrer berufen werden, denn ich habe eben dies weit ſtärker vielfach in meinen Schriften geſagt *).

---

*) Dieſe Aeußerung, welche ebenſo ein Befreundeter in einem Zeitungs-Artikel ausgeſprochen hat, iſt von meinen Feinden gierig aufgegriffen worden. Der Redliche wird diejenige Klugheit niemals lernen, welche auf der Vorausſetzung durchtriebener Argliſt im Gegner ruht. Meine Schriften mögen es ſelbſt bezeugen, daß ich zwar oft ſtärker, aber nie anders als im Geiſte ernſter Männlichkeit und redlichen Strebens meine Anſichten ausgeſprochen habe.

Bis hieher habe ich nun diejenigen Stellen erwähnt, welche den Gerüchten von Verhöhnung der Religion zu Grunde zu liegen ſcheinen. Der hochpreisliche Senat hat mich unmittelbar nach dieſer Rede unter ſeine Mitglieder aufgenommen, das Königliche Rectoramt hat mich beeidigt, und dadurch war ausgeſprochen, daß man nichts in meiner Rede gefunden, was mich der Bekleidung des öffentlichen Lehramts als ordentlicher Profeſſor unwürdig machen könnte. Das Gewebe der Verläumdung, wodurch die bis hieher erwähnten Aeußerungen entſtellt wurden, kann nur mit ſeinen äußerſten Spitzen auf der Univerſität angezettelt ſeyn und ſcheint ſich ſofort in einer andern Stadt weiter gebildet zu haben.

Ich gehe nunmehr zu denjenigen Stellen meiner Rede über, welche von einem Theile des Publikums als Verletzung perſönlicher und collegialiſcher Verhältniſſe betrachtet worden ſind. Dieſe Stellen knüpften ſich unmittelbar an die vorhergehenden in meiner Rede.

Es ſteht derjenigen philoſophiſchen Anſicht, welche ich als die meinige bezeichnet hatte, eine andere gegenüber, welche ſich verſchieden modificirt, im Allgemeinen aber gegenwärtig als der Standpunkt der Transcendenz bezeichnet zu werden pflegt. Der Gegenſatz beider Anſichten darf keineswegs ſchlechthin ſo gefaßt werden, daß dieſe Anſicht einen perſönlichen Gott lehre, wir aber ihn verwerfen. Die dunkle Vorſtellung von der Perſönlichkeit Gottes ſuchen beide Anſichten dem wiſſenſchaftlichen Begriffe näher zu bringen, beide haben dieſelbe unterſucht und unterſuchen ſie noch, und der Gegenſatz und Kampf, um den dieſer ganze Theil meiner Rede ſich drehte, iſt keineswegs der Gegenſatz zwiſchen Wiſſenſchaft und Volksreligion. Mit den Vorſtellungen der letztern ſind auch meine wiſſenſchaftlichen Gegner keineswegs ſchlechthin einverſtanden, ſondern legen auch von ihrer Seite den kritiſchen Maaßſtab daran. Was aber insbeſondere die

Lehre von der Perſönlichkeit Gottes betrifft, ſo werfen wir den Gegnern vor, daß ſie dieſen Begriff in einem Sinne zu halten ſuchen, welchem — obwohl nicht zugegebener Maßen — doch immer noch ſinnliche Formen des Raums und der Zeit zu Grund liegen, und daß ſie daher ſinnliche Schranken auf Gott übertragen. Dagegen werfen ſie uns vor, daß, wenn wir als die eigentliche Perſonwerdung Gottes die reine Gattungs-Idee der Menſchheit faſſen, dies ſoviel heiße, als: Gott von den Menſchen abhängig machen. Wie ſich nun an dieſen Gegenſatz und an die Kette der Gründe und Gegengründe eine Reihe unendlicher Abweichungen im Einzelnen und in den oberſten Prinzipien der beſondern Disciplinen knüpft, wodurch die ganze Differenz erſt zu einem klaren Bilde wird, ſteht mir hier nicht zu auszuführen. Ich habe hier nur darum dieſen Punkt noch einmal in ſeiner Allgemeinheit aufgefaßt, um ſogleich weiteres daran zu knüpfen, wodurch ſich meine Aeußerungen motiviren. Indem ich mich nämlich der Erwähnung des Unterſchieds zwiſchen wiſſenſchaftlichen und perſönlichen Beziehungen näherte, mußte ich zuerſt noch einmal hervorheben, daß im wiſſenſchaftlichen Prinzip keine Vermittlung der Gegenſätze möglich ſey. Daher, fuhr ich fort, müſſe wohl unterſchieden werden zwiſchen dem Prinzip und dem perſönlichen Verhältniß.

Ich ſprach nun zuerſt von meiner Stellung gegenüber den anders Denkenden — (und ſolche befinden ſich natürlich nicht nur im akademiſchen Senate) — in Beziehung auf das **Prinzip**. Hier forderte ich nun aufrichtigen geraden Kampf und volle Theilnahme der ganzen Geſinnung, des ganzen Empfindungslebens an dem, was Einer einmal zu ſeiner Ueberzeugung gemacht hat. So wie ich ſelbſt dies von meiner Partei aufs Strengſte fordere, daß eine Ueberzeugung zugleich Geſinnung ſeyn ſoll, ſo fordere ich es auch von dem Gegner. Wenn ich aber ebendarum die reine Energie der Geſinnung auch im Gegner anerkennen muß, ſo iſt es leider auch Thatſache der Erfahrung, daß dieſe Geſinnung bei Vielen in die trübe Leidenſchaft der Unduldſamkeit, des Verfolgungsgeiſtes übergeht, welcher jeden Verſuch, die Religionslehren zu läutern und geiſtiger zu faſſen, als Frivolität verdächtigt, als Gottloſigkeit brandmarkt. Dieſen Geiſt der Unduldſamkeit hatte ich im Auge, wenn ich nunmehr mit dem ganzen Nachdruck lebhafter Bewegung auftrat. Ich hatte mir vorbehalten (wie ich dies auch gethan habe), in allen perſönlichen Verhältniſſen den Grundſatz der gegenſeitigen Achtung als den meinigen auszuſprechen, aber auch beſchloſſen, hier, wo es ſich nicht vom Perſönlichen, ſondern vom Princip handelte, ganz aufrichtig zu ſeyn. So verſprach ich denn:

> „den Entgegenſtehenden — **was das Prinzip betreffe** —, meine volle ungetheilte Feindſchaft,“ verſprach ihnen — „**was das Prinzip betreffe**“ — (ausdrücklich, laut und deutlich wurde dieſe Limitation wiederholt!) — „meinen vollen und herzlichen Haß.“

In dieſer Aeußerung lag ſchlechtweg **nichts Perſönliches**, ſondern der laut und wiederholt ausgeſprochene **Gegenſatz des Perſönlichen**. Es lag aber auch abgeſehen von einem ſolchen, entfernt nicht möglichen Mißverſtändniß, gar nichts Beſonderes, nichts Ungewöhnliches darin. Wenn ich ein Prinzip mit der ganzen Kraft der Perſönlichkeit umfaſſe, muß ich das entgegengeſetzte haſſen. Soll der Whig das Princip des Tory nicht haſſen, ſoll der Soldat die Abſicht, ſein Vaterland zu verletzen, im Feinde nicht haſſen? Soll die Toleranz nicht mit Haß gegen die Intoleranz verbunden ſeyn?

Nun erſt gieng ich mit ausdrücklicher Unterſcheidung auf das perſönliche Verhältniß über, worin ungleich Denkende ſich befinden; und in der That, ich muß mich wundern, daß die nun folgende Aeußerung nicht hinreichte, zu beweiſen, daß ich bei principiellem Kampfe perſönliche Achtung und Verträglichkeit als meinen Grundſatz ausſprach.

„Ganz anders aber verhält es ſich, wenn man das perſönliche Verhältniß in's Auge faßt. Wie ſehr ich überzeugt ſeyn mag, daß mein Gegner nicht nur unrichtig denkt, ſondern daß auch die praktiſchen Conſequenzen ſeines Denkens zum Uebel führen, wie ſehr er von mir dieſelbe Ueberzeugung haben mag, ſo dürfen wir uns dennoch die gegenſeitige moraliſche Achtung nicht verſagen. Jeder muß vom Andern annehmen, daß er durch ein Zuſammenwirken von beſtimmenden Verhältniſſen (Confeſſion, frühe Einflüſſe der Erziehung u. dergl.), welche über das Individuum hinausliegen, in ſeiner Denkart ſich befeſtigt hat, ſo zu ſagen mit derſelben zuſammengewachſen iſt. Man kann ja auch nicht immer disputiren, man muß ſich zuſammen vertragen, ehe man ſich gegenſeitig überzeugt hat.“

Konnte ich den Grundſatz der perſönlichen Verträglichkeit deutlicher ausſprechen? Oder war dies etwa nicht genug, verlangt man vielleicht, ich ſollte ſagen, man müſſe den Gegner deßwegen perſönlich achten, weil man denken müſſe, der Gegner habe vielleicht in ſeinen Anſichten wirklich Recht? Welche klägliche Geſinnungsloſigkeit wäre aber das, die zu der eigenen Sache und Ueberzeugung nicht das volle Zutrauen hätte, daß ſie Wahrheit ſey! Mehr als ich hier zugab, kann Niemand zugeben, der eine Geſinnung hat. Und trotz dieſen deutlichen, in verſchiedenen Wendungen wiederholten Aeußerungen konnte man meinen, ich habe die Abſicht ausgeſprochen, in collegialiſche Verhältniſſe, wo Perſon der Perſon gegenüberſteht, Leidenſchaft hineinzutragen, die ruhige, gehaltene Form der Verhandlung durch Rohheit und Maßloſigkeit zu ſtören! Kann die Sprache des Charakters ſo ſehr verkannt werden, daß ſelbſt der ſo einfache und klare Unterſchied zwiſchen den Grundſätzen, welche in Betreff des Principienkampfs, und denen, welche in Betreff des perſönlichen Verhältniſſes geltend gemacht werden, nicht aufgefaßt wird?

Ich kann mir nicht anders denken, als daß dieſe Trübung des Verſtändniſſes aus dem Eindrucke einer folgenden Stelle hervorgieng, welche vielleicht die Erinnerung an die vorhergehenden Aeußerungen in den Hintergrund drängte. Bis dahin hatte ich, wie die gegenwärtige Ausführung zeigt, jede oppoſitionelle Aeußerung durch Reſtrictionen und verſöhnende Zuſätze wieder gemildert; warum ich nun aber auch nach der letzten Aeußerung, welche deutlich und beſtimmt den Geiſt der Verträglichkeit ausſpricht, zu einer ſolchen übergieng, in welcher ſich das Gefühl ſchmerzlicher Verſtimmung ausdrückte, dies ſey mir vergönnt etwas weiter ausholend zu motiviren, indem ich erkläre, wie es kam, daß noch ein Gewicht ſchmerzlicher Erinnerung auf dem Gemüthe lag und ſich Luft zu machen ſuchte.

Der Kampf der rationellen Denkart und der entgegengeſetzten iſt ſo alt, als die Bildung. Gegenwärtig hat er ſich in ſeiner ganzen Schärfe auf's Neue entzündet. In dieſem heftigen Kampfe iſt es nun keineswegs die Wiſſenſchaft, welche die Reihe **perſönlicher** Angriffe und leidenſchaftlicher Verfolgungen eröffnet hat. Sie gieng ruhig ihren Weg. Sie entdeckte z. B., daß die Evangelien ſpäter verfaßt ſind, als man bisher glaubte, daß bis zu ihrer Abfaſſung die fromme Sagenbildung bereits Zeit gehabt hatte, das Haupt des großen Stifters unſerer Religion mit einer von tiefſinniger Phantaſie gewobenen Glorie des Wunders zu umgeben. Was kann die Wiſſenſchaft dafür, wenn ſie dies entdeckt? Die Wiſſenſchaft iſt autonomiſch; dies heißt zunächſt in theoretiſcher Bedeutung: ſie kann keinem andern Geſetze folgen, als dem feſten Gange der **Gründe**. Man hat aber der neueren Speculation vorgeworfen, daß ſie in ihren Anſichten über das Praktiſche, das Sittliche und Politiſche, die Autonomie im Sinne der **Willkühr** als höchſtes Geſetz aufſtelle. Autonomie heißt aber, in praktiſcher Bedeutung, nicht die Willkühr des geſetzloſen Subjects, ſondern nur der Anſpruch, jede Macht, welcher das Subject gehorcht, als eine vernünftige zu begreifen, und daraus geht doch nichts weniger hervor, als ein Geiſt gedankenloſer Zerſtörung, jähen Umſturzes; davon hat weder die Sittlichkeit noch ein wohlgeordneter Staat das Geringſte zu beſorgen. Autonomie im theoretiſchen Sinne ſpricht aber nicht nur die kritiſche Theologie und die Philoſophie, ſondern jede Wiſſenſchaft an. Die Naturwiſſenſchaft kann z. B. als Geologie keinen Schritt gehen, ohne von den Erzählungen des erſten Buchs Moſis abzuweichen, die Aſtronomie kann dadurch, daß in der heiligen Schrift noch der kindliche Glaube herrſcht, daß die Sonne um die Erde laufe, ſich in ihren Forſchungen nicht für gebunden erachten. Die juriſtiſche und kameraliſtiſche Wiſſenſchaft begreift das Staatsgebäude als ein Werk vernünftiger Gedanken und verſtändiger Combinationen und kann ſich von der Kirche gewiß nicht die Ueberzeugung aufdrängen laſſen, daß der moderne Staat ein theokratiſcher oder hierarchiſcher ſeyn ſolle. In der kritiſchen Theologie und noch mehr in der Philoſophie findet dieſes, allen Wiſſenſchaften gemeinſame Prinzip der Autonomie nur ſeinen höchſten und unverhüllteſten Ausdruck, und dieſe ſind daher mit der Kirche in die härteſte Colliſion gerathen. Die andern Wiſſenſchaften ſind aber bei dieſem Kampfe mitbetheiligt, die Philoſophie kämpft für ſie, indem ſie für ſich kämpft, und was man ſo häufig als Unvorſichtigkeit der Philoſophie von Seiten anderer wiſſenſchaftlicher Zweige angreift, iſt nichts anderes, als die nothwendige Concentrirung deſſen, was nur weniger eklatant auch ihnen zu Grunde liegt, in beſtimmte und ſchlagende Worte.

Hätte nun der Clerus und alle diejenigen, welche den Volksglauben in ſeiner ganzen Einfachheit gegen jedes Eindringen der Kritik in Schutz nehmen zu müſſen glauben, nur mit Gründen gegen Gründe gekämpft, ſo wäre freilich die Aufregung der Leidenſchaften, welche wir jetzt auf dem Kampfplatze ſehen, nicht losgebrochen. Allein ſtatt deſſen ſpielten die Gegner den Kampf alsbald in ein anderes Gebiet. Sie griffen

1. die **Perſonen moraliſch** an, ſie ſchoben den Vertretern der freien Forſchung Frivolität unter, ſie vermengten **wider beſſeres Wiſſen und Gewiſſen die moderne Wiſſenſchaft mit anerkannt unſittlichen Tendenzen.** Weil Kant in gewiſſen Punkten mit Voltaire zuſammentraf, darf dem ernſten deutſchen Philoſophen darum die Frivolität des witzigen, aber oberflächlichen und eitlen Franzoſen vorgeworfen werden? Weil der edle Leſſing in ſeinem Nathan, dieſem Drama der Humanität, die Tugend und Sittlichkeit für unabhängig vom poſitiven Dogmenglauben erklärte, weil er in ſeiner Kunſtkritik manches von Diderot aufnahm, war er darum Materialiſt, wie die Mitarbeiter der Encyklopädie? Kaum hatte die neuere kritiſche Theologie ihr erſtes bedeutendes Werk veröffentlicht, als im Literaturblatt des Morgenblatts mit genauer Verkehrung der Wahrheit in ihr Gegentheil ausgerufen wurde, die Kritik greife jetzt auch den ſittlichen Kern des Chriſtenthums an. In derſelben Weiſe ſtellt der obengenannte Artikel der Allg. Zeitung meine Anſichten und Beſtrebungen mit der um ihres ſchaamlos frechen Charakters willen mit Recht verachteten Zeitſchrift „Vorwärts“ zuſammen. Jeder Zug aus meinen Schriften, jedes Wort aus meinem Munde widerlegt die entfernteſte Möglichkeit einer ſolchen Vergleichung, und wenn ich nur z. B. anführen wollte, wie ſtreng ich in meinen Vorleſungen über die Schlüpfrigkeit eines Wieland und Thümmel mich auszuſprechen pflege, ſo würde man eher begreiflich finden, wenn mir moraliſche Pedanterie vorgeworfen würde.

Iſt nun eine ſolche Verdächtigung nicht empörend?

Ich halte zwar unter Umſtänden auch die Kraft des Lächerlichen für eine berechtigte Waffe gegen graſſe Vorſtellungen und ſprach dies an einer andern Stelle meiner Rede aus. **Unter Umſtänden, d. h.** wenn die Grundlage der Polemik ernſter philoſophiſcher Art iſt, und wenn jene Waffe nur in Gegenwart Solcher angewandt wird, deren Geiſt Bildung genug hat, das Weſentliche vom Unweſentlichen zu unterſcheiden. Wenn ich z. B. in aufgeklärter Geſellſchaft ein komiſches Licht auf die Vorſtellung unſerer ſymboliſchen Bücher werfe, als ſei Hagel, Sturm, Seuche eine Wirkung des Teufels, iſt dies frivol?

2. **Wir** ſuchen die Gegner um ihre **Beweisgründe** zu bringen, dafür ſuchen **ſie** die Vertreter der freien Forſchung um ihr **Brod** zu bringen. Dies iſt zweierlei. Ein Beiſpiel aus früherer Zeit iſt die bekannte Thatſache, wie man den Philoſophen Wolf bei ſeinem Staatsoberhaupt anſchwärzte, als beſchönige und befördere er durch ſeine Lehre von der Freiheit die Deſertion, in Folge welcher Verdächtigung er ſein Amt verlor.

3. **Die Gegner verhetzen das Volk.** Der kritiſchen Theologie und Philoſophie der neueren Zeit iſt es nicht eingefallen, die Maſſe des Volks, welche zu wenig im Denken geübt iſt, um zwiſchen einem geiſtig ſittlichen Kerne und einem ſinnlichen Gewande in den Dogmen zu unterſcheiden, in ihrer rührenden und jeder Schonnng würdigen Einfalt zu ſtören. Haben dies einige unbeſonnene junge Menſchen gethan, ſo trägt die beſonnene Wiſſenſchaft nicht die Schuld. Es iſt möglich, daß noch eine Zeit kommt, wo auch der Bauer erkennt, daß man z. B. das Böſe um des Böſen willen und nicht aus Furcht vor Höllenſtrafen laſſen, das Gute um des Guten willen und nicht aus Hoffnung auf Lohn thun ſoll; wir wollten aber niemals mit übereilter Haſt dieſe Zeit herbeirufen. Der **Clerus** iſt es, der die Sache vor das Volk gezogen hat; auf Kanzeln, in religiöſen Volksſchriften hat er dem Volke ein völlig entſtelltes Bild der Wiſſenſchaft vor Augen geführt, entſtellt, weil die Sätze derſelben, in die unterſcheidungsunfähige Volksſprache überſetzt, nothwendig allen Sinn verlieren müſſen. So erſcheint nun die Wiſſenſchaft dem Volke als ein geſpen-

ſtiſches Ungeheuer, von dem es dunkle, entſetzliche, dämoniſche Träume ausbrütet. Die Abſicht der Gegner gieng allerdings nicht unmittelbar auf die Hervorrufung einer ſolchen gefährlichen Stimmung im Volke. Dieſe ſoll nur ein Mittel ſeyn, um darauf hinzeigen und ausrufen zu können: „darf man einem Treiben der Wiſſenſchaft länger zuſehen, welches eine ſo bedenkliche Beunruhigung im Volke hervorbringt?“ Aber wie, wenn das, was nur Mittel ſeyn ſollte, einmal denjenigen, die dieſes Mittel heraufbeſchwören, unter der Hand bis zu der furchtbaren Kraft einer blinden Naturmacht anſchwillt, wenn der ſchrecklichſte der Schrecken, der Wahn über ſein Ufer ſchäumt, wenn der Fanatismus die Brandfackel ſchwingt, die in Beiſpielen des Entſetzens am Horizonte der Geſchichte leuchtet? — Wer wird dann die Schuld tragen, die verläumdete Wiſſenſchaft oder ihre Verläumder?

Für die obige Behauptung fehlen die beweiſenden Thatſachen nicht. Seit Jahren wird z. B. auf Kanzeln der Hauptſtadt gegen den Standpunkt der modernen Wiſſenſchaft gepredigt. Ein Geiſtlicher ebendaſelbſt hat vor einigen Jahren am Schluſſe einer Neujahrspredigt die Bitte, daß der Herr die Gemeinde vor der gottloſen Philoſophie bewahren möge, in das Vaterunſer aufgenommen. Aus Veranlaſſung der Gerüchte über meine Inauguralrede haben mehrere Geiſtliche zu Stuttgart auf's Neue gegen gewiſſe Tendenzen der Univerſität, d. h. da dieſe Tendenzen der einfache Ausdruck der Autonomie der Wiſſenſchaft ſind, gegen die Univerſität als die Schule der Wiſſenſchaft gepredigt.

Ich bin zwar ein Angeklagter und habe mich nur zu vertheidigen, aber ich kann und darf es nicht verhehlen, daß nach meiner innigſten Ueberzeugung ein vom Staate gegründetes und gepflegtes Inſtitut, die Univerſität, durch ein anderes, die Kirche, in ſeinem Princip, der reinen Forſchung, angegriffen, verdächtigt und ebendadurch in ſeiner organiſchen Geltung als Glied des Ganzen beeinträchtigt iſt.

Erſt nach ſolchen Erfahrungen hat nun die Wiſſenſchaft auch
ihrer Seits mit der Energie gerechten Unwillens in ihrem Kampfe
ſich nicht mehr blos an das Theoretiſche in den Anſichten der Geg-
ner gehalten, ſondern ſie hat das moraliſche Bild der ihr entgegen-
ſtehenden Partei mit ſtarken Farben gezeichnet. Ich ſelbſt habe an
verſchiedenen Stellen meiner Schriften den Fanatismus mit Zügen
gemalt, die ihm nicht erfreulich ſeyn können. Aber ich habe nicht die
Perſonen als Perſonen angegriffen, ich habe keine Artikel in
Journale verfaßt, welche auf die Bewirkung perſönlicher Nachtheile
für meine Gegner berechnet waren.

Dieſe Zeitfolge der einzelnen Momente in dem Kampfe für und
gegen die Wiſſenſchaft habe ich aufführen zu müſſen geglaubt, um
eine weitere Stelle meiner Rede zu motiviren, worin ein tiefer,
alter Schmerz zum Ausbruch kam. Es iſt für ein geſundes Ge-
müth nicht leicht, es zu verſchmerzen, daß ſeinen aufrichtigen Be-
ſtrebungen beſtändig Frivolität untergeſchoben, daß ihm ſeine Begei-
ſterung für das Gute beſtändig in Schlechtigkeit und Niederträchtig-
keit umgedeutet wird. Dieſes Gewicht lag auf meiner Seele, dieſe
Laſt machte ſich in folgenden Worten Luft:

> „Nur da wird es ſchwer ſeyn, das“ (vorher bezeichnete) „Ver-
> hältniß“ (perſönlicher gegenſeitiger Achtung) „zu begründen,
> wo man mir die Achtung verweigert hat, die ich, wie ich ſie
> den Gegnern zolle, auch für mich fordere, die mir gehört, von
> der meine Gegner auch wiſſen, daß ſie mir gehört, die ich mir
> erzwingen kann, erzwingen will und die ich mir auch erzwun-
> gen habe.“

Zuerſt habe ich ein ſchweres Mißverſtändniß zu beſeitigen, wel-
ches die letzte dieſer Wendungen erfahren hat. Weil ich in der Form
des Perfectum mich ausdrückte, ſo meinte ein Theil der Zuhörer,
dieſe Wendung wolle etwas Beſonderes und etwas Anderes, als die

vorhergehende, beſagen. Durch ein künſtliches Gebaude der Argu
mentation brachte man ſofort heraus, daß ich hier von meiner Ernen
nung zum Ordinarius geſprochen habe. Ich befinde mich gegen dieſ
Hypotheſe in dem begreiflichen Fall, daß ich nicht mit ihren eigenen
Waffen gegen ſie kämpfen kann. Sie argumentirt diplomatiſch und
ich ſprach in pathetiſcher Erhebung mit den kühneren Wendungen der
Sprache, welche nicht mit dem Zollſtabe gemeſſen werden können.
Vergeblich proteſtire ich, vergeblich berufe ich mich auf den einfachen
Wortſinn, vergeblich auf die ſehr einfache Kühnheit der Sprache,
welche, um die Gewißheit auszuſprechen, dies in der Form der ver-
gangenen Zeit that, vergeblich gebe ich mein nie entheiligtes Wort,
daß dies nicht meine Meinung war, nicht ſeyn konnte, weil ich ja
ſehr wohl wußte, daß meine Ernennung ein freier Akt des Wohlwol-
lens war. Aber ich werde nie einräumen, daß zu dieſer Auslegung
irgend ein berechtigender objectiver Grund in meiner Rede lag, ich
werde nie aufhören, gegen dieſe Deutung als gegen ein ſchweres Un-
recht zu proteſtiren.

Wenn nun aber auch dieſes Mißverſtändniß, wodurch bewieſen
werden könnte, daß ich den Akademiſchen Senat als Ganzes angeta-
ſtet habe, entfernt iſt, ſo treten noch andere Vorwürfe auf, gegen
welche ich mich zu verwahren habe.

Der Hauptvorwurf nimmt die Wendung, daß ich unter den
Gegnern, welche mir bei dieſer Stelle vorſchwebten, einen Theil
des Akademiſchen Senats und etwa einen beſonderen Akt deſſelben
verſtanden haben müſſe. Allein die ganze Verſammlung wußte, daß
ich es mit einer unbeſtimmten Menge von Gegnern zu thun habe,
welche in verſchiedenen Formen der Aeußerung, z. B. durch münd-
liche Urtheile, durch literariſche Veröffentlichungen die Achtung ver-
letzen, die ich in Anſpruch nahm, und der ganze Zuſammenhang
meiner Rede bewies, daß ich, da ich immer im Ganzen und Großen

ſprach, auch hier ein unbeſtimmtes Convolut von Perſonen im Auge habe, welche erſt eine nachträgliche Deutung nun abzählt. Sollte man dieſer Bemerkung entgegenhalten, daß ich ja mit andern Gegnern nicht, ſondern nur mit Senatsmitgliedern in ein perſönliches Verhältniß zu treten habe, ſo antworte ich darauf: allerdings habe ich mit verſchiedenen Perſonen verſchiedenen Standes in perſönlichen Verhältniſſen zu leben, welche meinen Beſtrebungen die Achtung verweigern, die ich anſpreche, und die Ausſchließlichkeit jener beſonderen Anwendung iſt daher völlig unbegründet.

Auch dieß warf man mir vor, es ſey nicht ehrenhaft, Gegner bei einer Veranlaſſung anzugreifen, wo ſie nicht antworten können. Allein wo hat man je gefordert, daß Angriffe — (und meine Worte waren ja nicht einmal eigentlicher Angriff, ſondern eine Klage über Erfahrungen, die ich zu machen habe) — ſich auf ſolche Veranlaſſungen oder Mittheilungsformen beſchränken ſollen, wo der Gegner im Augenblick auch antworten kann? Dadurch würde jede Rede außerhalb der Form der Disputation und der parlamentariſchen Debatte ihrer eigentlichen Kraft beraubt, denn zu einer Rede — ich unterſcheide eine **Rede** von einer **Abhandlung** — gehört Polemik.

Und dieß führt mich an die Quelle aller Mißdeutungen, welche meine Rede erfahren hat. Der größte Vorwurf gegen ſie iſt, daß man von einer Bühne, von welcher man **Abhandlungen** zu vernehmen gewohnt iſt (ich will damit Niemand verletzen, aber ich bin ein Angeklagter und darf nichts verſchweigen, was ich zu meiner Vertheidigung zu ſagen habe), eine **Rede** vernahm, welche die Beſtandtheile in ſich enthielt, welche die wahre Rhetorik fordert: tiefe Erregung der ganzen Perſönlichkeit, kühnere Wendungen durch die Beimiſchung der Phantaſie, welche der rhetoriſche Schwung fordert, ſtreng ausgeprägte, die Polemik mit ſich führende Energie der Ueberzeugung.

Entſchuldigen Eure Magnificenz meine Wärme! Ich bin, wenn ich Alles zuſammenſtelle, was man meiner Rede zum Vorwurf macht, ſchwer angegriffen, und fühle mich von einer Laſt der Mißdeutungen gedrückt, gegen welche ich doppelt mühſam ringe, weil ich gegenüber dem berechnenden Verſtande, deſſen Kritik eine aus tiefbewegter Empfindung hervorgegangene Rede nun aushalten ſoll, keine juriſtiſchen Beweiſe aufbringen kann; dieſe Schwierigkeit meiner Stellung möge für die Lebhaftigkeit meiner Selbſtvertheidigung Nachſicht erbitten.

Indem ich Eure Magnificenz bitte, dieſe meine Vertheidigung dem Hochpreislichen Akademiſchen Senate und ſofort dem Königlichen Miniſterium des Innern und des Kirchen- und Schulweſens vorzulegen, bleibe ich mit vollkommenſter Ehrerbietung

Eurer Magnificenz
gehorſamſter Diener
Fr. Viſcher.

Tübingen, den 2. Januar 1844.

Erſt bei der Niederſchreibung der ganzen Rede bemerkte ich, daß ich den Schluß von den Worten an: „das Schlimmſte“ u. ſ. w. in der obigen Erklärung auch noch hätte anführen ſollen*) und zwar aus zwei Gründen. Zuerſt deßwegen, weil der erſte Satz beweiſt, daß der vorhergehende die ausſchließliche Beziehung nicht hatte, deren man ihn bezüchtigt. Denn wenn ich meine Klage über Verweigerung der mir gebührenden Achtung darauf begründe, daß man mir **und den mit mir Strebenden („uns“)** beſtändig ein Wollen des Schlechten mit Abſicht und Bewußtſeyn unterſchiebt, ſo leuchtet klar ein, daß mein Vorwurf in weiter Ausdehnung gegen eine verbreitete Partei und Literatur gerichtet iſt. Zweitens deßwegen, weil man mir nun, da man mir jedes Wort im Munde zu einem Stilet gegen mich ſelbſt umdreht, die letzten Worte, wo ich mich für fähig erkläre, für den Genius auch mein Blut zu laſſen, vorausſichtlich geradezu revolutionär deuten wird. So muß ich es denn noch ſagen, was ſich ſo ſehr von ſelbſt verſteht, daß der Genius, von dem ich ſprach, die Vernunft iſt, oder der Geiſt, oder das Gute, oder in Gottes Namen die Freiheit, aber nicht die mißverſtandene und zerſtörende, ſondern die wahre, die bauende. Und wenn ich mich bereit erkläre, mein Blut für ſie zu laſſen, ſo iſt es, weil ich auf der Seite des Geſetzes ſtehen will, wenn einmal die wahren Conſequenzen, welche (ihm ſelbſt vielleicht unbewußt) im Fanatismus liegen, in ihrer ganzen zerſtörenden Natur ausbrechen werden, wenn einmal der Aufruhr der Ignoranz gegen die Bildung ins Werk geſetzt ſeyn wird. Und wenn jemand meinen ſollte, ich träume, ſo betrachte er nur die Mittel, mit denen der Fanatismus eben jetzt gegen die Wiſſenſchaft thätig iſt:

---

*) Die Worte: „Ich begann arglos — Menſchheit bewahrt“ hatte ich im Niederſchreiben der Rede für den Druck rein vergeſſen und konnte ſie eben noch einfügen, ehe geſetzt wurde. Der letzten Wendung: „und hat ſich den Glauben an die Menſchheit bewahrt“ erinnere ich mich nicht mehr genau. Ich weiß, daß ich hier noch einmal verſöhnende Worte ſprach, aber wie ſie lauteten, iſt mir nicht mehr im Gedächtniß, und nur um den Schein zu vermeiden, als redigire ich den Wortlaut zu meinem Vortheil, habe ich den ebengenannten unbeſtimmt allgemeinen Ausdruck hier aufgenommen.

> In wohlberechneten anonymen Zeitungs-Artikeln, deren beſonders der letzte vom 7. Januar in der Augsb. Allg. Zeitung ſich durch diaboliſche Argliſt auszeichnet, ſpielt er die Rolle des Jago, träufelt in ſeinen Andeutungen ätzende Gifttropfen in die Seele und wartet die unheilvolle Wirkung ab.
>
> Petitionen läßt er umgehen und bietet dadurch eine Macht auf, welche Erwägungen und Beſchlüſſe, die der Intelligenz der geſetzlichen Behörde anvertraut ſind, auf Seitenwegen umgehen ſoll.
>
> Eine blinde Volkswuth regt er auf, deren Grenzen, wenn ſie erſt ausbricht, Niemand kennt. Bei allen dieſen Operationen gilt ihm Wahrheit und Lüge gleich, die urkundliche Darlegung des Thatbeſtands wartet er nicht ab, die unſinnigſten Gerüchte beutet er aus, die Widerlegung der Lüge ignorirt er; kurz es ſcheint ihm völlig unbekannt, daß es auch gegen den Feind ein Gewiſſen giebt.

Man kann aber für ſeinen Lebenszweck noch ganz anders und ſchmerzlicher leiden als dadurch, daß man in offenem Kampfe ſein Blut dafür läßt. Es giebt einen moraliſchen Arſenik, deſſen Eingriffe in das Leben ſchneidender ſind, als Schwert und Kugel. Dieſen Arſenik, die verdächtigende Lüge, miſcht man mir in meine Speiſen und alle Guten werden es ſehr begreiflich finden, wenn ich geſtehe, daß mir in dieſen Tagen mehr als einmal das Wort eingefallen iſt, das eine Giftmörderin, deren Verbrechen der Zufall zu gleicher Zeit mit meinem ehrlichen Namen von Mund zu Munde trug, vor Gericht geſprochen hat: „ich hielt es auch deßwegen für keine Sünde, meinen Mann zu vergiften, weil er ein Freigeiſt war.“ Der Vergiftete war, wie es nach ſeinem Tode öffentlich von Freunden bezeugt wurde, ein Ehrenmann, der über religiöſe Dinge rationell dachte, wie jeder Gebildete.

Tübingen, den 10. Januar 1845.

Fr. Viſcher.

Hochanſehnliche Verſammlung!

Ein ordentlicher Lehrſtuhl iſt für die Wiſſenſchaft der Aeſthetik errichtet und dadurch ausgeſprochen worden, daß ſie ein integrirendes Glied im Kreiſe der akademiſchen Wiſſenſchaften bildet. Was ſchon längſt die Zeitbildung gefordert hatte, das Ende der ſcholaſtiſchen Bildungsweiſe, iſt hiemit thatſächlich und offiziell anerkannt. Scholaſtiſch nenne ich in dieſem Zuſammenhange alle Wiſſenſchaft, welche nur auf einſeitige Fachbildung hinarbeitet, der Bildung des künftigen Beamten und Gelehrten die Bildung des Menſchen opfert und daher dasjenige Element, worin die ſonſt getrennten Kräfte am reinſten harmoniſch zuſammengehen, das Schöne nämlich, entweder mit Mißtrauen ausſchließt oder mit Geringſchätzung duldet. Zwar iſt ſeit alter Zeit die klaſſiſche Philologie als weſentlicher Lehrzweig in die philoſophiſche Facultät aufgenommen. Allein lange war ſie ein bloßer Wortdienſt, der ſeinen Gegenſtand nur als gelehrten Stoff behandelte. Was dieſe Wiſſenſchaft in neuerer Zeit verjüngt und auf die Stufe erhoben hat, auf welcher ſie ihre Aufgabe begreift, in einem lebensfriſchen Geſammtbilde das Alterthum aus dem Grabe zurückzurufen, das iſt neben anderen erfriſchenden Einflüſſen vor Allem die Archäologie der Kunſt, die ſich mit ihr verſchwiſtert hat. Einen großen Zuwachs erhielt die Philologie durch die deutſchen und romaniſchen Sprach- und Literatur-Studien, welche ſeit Kurzem erſt zu dem Range ſelbſtändiger Wiſſenſchaften ſich erhoben haben. War nun hiedurch eine neue Welt von Stoffen unter die akademiſchen Wiſſenſchaften aufgenommen, ſo durfte dieſer Maſſe, wie jedem andern poſitiven

Studium, die ideale Einheit, der concentrirende philoſophiſche Reflex, nicht fehlen, ſie mußte ſich in einer Wiſſenſchaft des Schönen zuſammenfaſſen. Hiedurch entſtand ein Ganzes, eine philoſophiſche Wiſſenſchaft mit dem unter ihr befaßten realen Stoffe: Kunſt und Poeſie des Alterthums, des Mittelalters, der neueren Zeit. Eine Theilung an verſchiedene Kräfte wurde nothwendig; die ſtrengen klaſſiſchen Studien, ſowie die ſtrenge deutſche und romaniſche Philologie fordern einen ganzen Mann, wogegen der Philoſophie des Schönen, welche ebenfalls eine ſtrenge Vertiefung des Geiſtes und möglichſt wenig Zerſplitterung der Kräfte fordert, nur ein geringerer Theil des hiſtoriſchen Stoffes, nämlich neuere deutſche Literatur, ein Zweig der Kunſtgeſchichte (Geſchichte der Malerei) und mehr äſthetiſche als exegetiſche Behandlung älterer Dichter zufiel.

Nachdem ſich dieß alſo geſtaltet und die Aeſthetik den ihr angewieſenen Platz einer ſelbſtändigen Wiſſenſchaft eingenommen hat, iſt es Zeit, daß ſie ſich orientirt und ſich über ihr Verhältniß zu den übrigen akademiſchen Facultätswiſſenſchaften Rechenſchaft giebt.

Indem ſie ſich nun zu dieſem Zwecke nach ihren Schweſtern umſieht, ſo fällt, da ſie freilich bekennen muß, daß ſie nicht ſo recht ordentlich iſt und wenig ſogenannte Haltung hat, ihr Blick ſogleich auf gewiſſe, von den andern, obligaten Wiſſenſchaften über die Achſel angeſehene Stiefkinder der Univerſität, welche im Katalog immer zuletzt ſtehen und in Prozeſſionen zuletzt gehen. Es ſind dieß gewiſſe Künſte, welche an der Univerſität gelehrt werden.

Unter dieſen nenne ich zuerſt diejenigen, welche ich mit einem Ausdrucke Kants anhängende Künſte nennen möchte, weil ſie nicht ein freies, vom Künſtler unabhängiges Gebilde hinſtellen, ſondern den eigenen Körper für perſönliche Zwecke zu ſtärken und zu bilden bemüht ſind, wobei die Schönheit, welche hiedurch erreicht wird, nicht unmittelbar Zweck iſt. Die Aeſthetik hat eine beſondere Vorliebe für ſie, weil ſie, beſtrebt, die äußere Erſcheinung der inneren geiſtigen Lebendigkeit entſprechend durchzubilden, aus einem getheilten einen ganzen Menſchen herſtellen. Es ſind zunächſt die gewöhnlich ſo genannten **gymnaſtiſchen Künſte, Reiten, Fechten, Turnen.** Früher wurde auch das ſchöne Ballſpiel an der Univerſität gelehrt; in der edlen Schwimmkunſt kann kein Unterricht ertheilt werden, weil unſere gute Stadt Tübingen, ſo wie für einiges Andere, auch für einen Schwimmplatz nicht geſorgt hat. Namentlich aber fehlt das Exerzieren, was allen gymnaſtiſchen Uebungen erſt höheren Reiz giebt, weil es mit dem Gefühle eines weſentlichen und objectiven Zweckes, der Vaterlands-Vertheidigung, ſich verbindet. Die **Tanzkunſt**, welche ebenfalls auf der Univerſität gelehrt wird, ſteht, ſo könnte es ſcheinen, in einem näheren Verhältniſſe zur Aeſthetik, als die übrige Gymnaſtik, weil Bildung des Körpers zur Schönheit der Form und Bewegung für ſie in unmittelbarerem Sinne Zweck iſt, als für dieſe, welche zunächſt Stärkung beabſichtigt. Allein die Aeſthetik neigt ſich aus begreiflichen Gründen gerade mehr zu derjenigen Art der Körperbildung hin, welche die Grazie nicht als ſolche ſucht, ſondern als Zugabe zur Stärke von ſelbſt erreicht. Es entſteht daraus jene männlichere Grazie, welche natürlich da, wo es ſich um die Erziehung männlicher Jugend handelt, einen höheren Werth hat. Dieſe männlichere Grazie zierte früher auch den Tanz, als er noch Volkstanz war; unſere Voreltern liebten z. B. den Schwertertanz, der auf unſeren Bällen jetzt freilich weniger mehr am Platze wäre. Die Orcheſtik iſt aber überhaupt in hohem Grade geſunken. Der jetzige Tanz beſteht aus lauter beſchnittenen, ihres Feuers, ihrer volksthümlichen Friſche, ſelbſt ihres lyriſchen und epiſchen Ausdrucks beraubten Reſten früherer Volkstänze, und während in ſüdlichen Ländern im Volke noch ein Gefühl iſt, daß der Tanz eine reine, ihren künſtleriſchen Zweck in ſich ſelbſt tragende Darſtellung ſeyn müſſe, ſo iſt er in unſerer modernen Geſellſchaft ein bloßes Mittel gegenſeitigen Gefallens und momentaner Unterhaltung unter beiden Geſchlechtern geworden. Doch auch ſo bleibt der Tanz eine ganz gute und nothwendige Sache und eine weſentliche akademiſche Beſchäftigung.

Man muß nicht meinen, es ſey eine bloße Grille der Aeſthetik, dieſe Sympathie mit den Künſten der Körperbildung. Sie ſind vom Standpunkte der anderen akademiſchen Wiſſenſchaften nicht weniger wichtig, und indem ich dieß mit einigen Bemerkungen auseinanderſetze, ſo erziele ich dadurch zugleich eine einleuchtende Vorbereitung auf den weiteren Haupt-Inhalt meiner Rede, denn an dem gemeinſchaftlichen Intereſſe, wodurch alle Wiſſenſchaften auf dieſe Künſte bezogen ſind, wird auch bereits die gemeinſame Beziehung derſelben auf das Schöne deutlich, da jene Künſte allerdings äſthetiſcher Art ſind.

Nur mit ein paar Worten will ich andeuten, welche Wichtigkeit die gymnaſtiſchen Künſte für die Medizin haben. Wie mancher Rheumatismus, wie manche Indigeſtion, die jetzt mit Thee, Schwitzen, Rhabarber verfolgt wird, wurde ſonſt auf der Paläſtra geheilt! Schönheit aus Stärkung iſt zugleich Hebung der Geſundheit und mit den Gelehrtenkrankheiten, dieſem Kreuz der Aerzte, würde es wohl auch anders werden, wenn die Gelehrten nur erſt lernten, aufrecht, die Bruſt heraus, gehen!

Von dem größten Intereſſe müſſen die gymnaſtiſchen Künſte auch für die juriſtiſche und ſtaatswirthſchaftliche Facultät ſeyn. Der Staat braucht ſtarke Männer; dem Staate iſt nicht mit Männern gedient, welche, wie man zu ſagen pflegt, den Finger im Reisbrei abbrechen. Geſunde und blühende Kräfte verlangen die Geſchäfte der Production und Bearbeitung, Landbau und Gewerbe. Der jetzige Zuſtand des Lebens dringt ferner auf immer größere Trennung und Theilung der Arbeit; um ſo mehr ſollten jene Uebungen gepflegt werden, welche zur Herſtellung des ganzen Menſchen aus dem getheilten ſo weſentlich beitragen. Das Volk ſoll heiter und glücklich ſeyn; es ſoll ſeine Kraft, ſeinen Wohlſtand ſich ſelbſt in öffentlichen Feſten zeigen. Kriegeriſche, ſelbſt gefährliche, nationale Spiele haben von jeher den Mittelpunkt wahrer Volksfeſte gebildet und wäre dieſer ſchöne Brauch nicht ſo ſehr abgekommen, ſo würden wir auch auf unſeren Märkten und ſonſtigen Volksverſammlungen nicht mehr die häßlichen Geſtalten ſehen, aus welchen jeder Adel der Form verſchwunden iſt. In früheren Zeiten war es dem Volke ſelbſt anvertrauet, ſich zu ſchützen und Waffen zur Nothwehr zu tragen: ein Geſchäft, das uns jetzt von Polizeidienern und Landjägern gütig abgenommen iſt; aber um auch nur ſolche, um taugliche Gefängnißwärter u. ſ. w. zu erhalten, braucht man tüchtige Leute. Dieſe werden daher aus dem Soldatenſtande genommen. Aber dieß eben führt mich auf einen Hauptpunkt. Jeder Bürger ſollte auch Krieger ſeyn; es gehört zum Manne, Krieger zu ſeyn. Unſere Zeit hat eingeſehen, daß die Monopoliſirung der Tapferkeit in einem beſtimmten Stande gegen den Begriff derſelben als eines cardinalen Attributs der Mannheit überhaupt iſt, und daß der wahre Begriff des Staates nothwendig auf die Idee einer allgemeinen Landwehr führt.

In den Verhandlungen unſerer letzten Ständeverſammlung wurde die Frage aufgeworfen, ob der Staat die Befugniß habe, den Schulzwang auch auf die gymnaſtiſchen Uebungen auszudehnen, welche mit den Schulen verbunden werden ſollen; und da mußte man die wunderbare Bemerkung vernehmen, daß auf dieſe Weiſe unſer Staat am Ende gar dem ſpartaniſchen oder platoniſchen ähnlich würde. Als ob ihm nichts Uebleres begegnen könnte! Was am meiſten zwingt, iſt die Freiheit. Sie zwingt den trägen, weichlichen Willen und entbindet den wahren, hebt ihn in Luft und Licht. Zu dem, was ihm wahrhaft heilſam iſt, hat der Menſch von jeher gezwungen werden müſſen.

Von äußerſter Wichtigkeit muß aber die gymnaſtiſche Bildung für die Theologie und Philoſophie ſeyn. Ich nenne dieſe beiden hier zuſammen und ſo, daß ich die erſtere durch die letztere ergänze, denn die Religion in ihrer getrennten Stellung ergreift den Menſchen nur auf Einem Punkte, ſie fordert innerſte Heiligung des Gemüths, zeigt aber nicht, wie dieſe als Bildung durch die ganze Perſönlichkeit durchzuführen iſt. Zwar könnte aus der religiöſen Forderung, daß unſer Leib der Tempel des heiligen Geiſtes ſeyn ſoll, die Bedeutung und Wichtigkeit jener Uebungen leicht abgeleitet werden; aber die Religion auf ihrem ſpezifiſchen Standpunkte zieht ſolche Folgerungen nicht, ſondern giebt ſich leicht der Täuſchung hin, als ſey es genug, wenn verborgen auf dem innerſten Heerde ein heiliges Feuer brenne, während Mauern und Wände dunkel und ſchmutzig bleiben. Dann läßt der Geiſt ſeinen Leib fallen, welcher nun, ſeinen eigenen Launen preisgegeben, jede ſeltſame Figur annimmt. Ja es verbindet ſich mit dieſem Standpunkte gewöhnlich jene negative Moral, welche die Bildung der Sinnlichkeit in ihrem eigenen Elemente mit Verdacht und Mißtrauen beurtheilt als etwas, was nicht ſeyn ſoll. Dieß heißt, bei dem Gegentheil der Wahrheit ankommen; dieſe formelle Körperbildung iſt vielmehr ein Sollen, eine Pflicht. Anerkannt wird dieß freilich nicht von der Religion als Religion, ſondern nur von der in Philoſophie erhobenen, zur Ethik erweiterten Religion. Das Prinzip der Ethik kann in dieſem Zuſammenhange ſo gefaßt werden: der Menſch ſoll, während er ſich immer reiner zum Geiſte bildet, ſich ebenſoſehr als Natur erhalten. Der Geiſt ſoll ſein Natur-Organ in Beſitz nehmen, ſowohl damit es ihm auch wirklich gehöre, das geſchmeidige Werkzeug ſeiner Zwecke werde, als auch, damit er ſich in ihm darſtelle, daß Andere ihn gerne ſehen, daß ſich in ihm nicht eine Arabeske, ein Schnörkel der Gattung, ſondern die Gattung zur Erſcheinung komme. Soll aber der Leib dieſer Beſtimmung entſprechen, ſo muß er nicht wenig geſchüttelt und gerüttelt werden; das bischen Spazierengehen reicht nicht hin, der Körper wächſt nicht von ſelbſt, wird nicht von ſelbſt was er ſeyn ſoll, er muß ebenſoſehr Kunſtproduct werden, als er Naturproduct iſt.

Es wäre ein Leichtes, unſern Satz durch die Pflichtenlehre zu verfolgen. Könnte ich bei dieſem Punkte länger verweilen, ſo müßte ich zeigen, wie in hundert Fällen die weſentlichſten moraliſchen Pflichten unerfüllt bleiben, weil das Organ ihrer Ausübung, vernachläßigt und unentwickelt, ſeine Hilfe verſagt; nur auf einen Punkt in dem Gebiete der beſonderen Pflichten will ich hinweiſen. Unter dieſe gehören die Standespflichten. Kein Stand iſt durch die Natur ſeiner Arbeit ſo ſehr genöthigt, ſeinen Körper zu mißhandeln — denn Verdammung eines Organs zur Unthätigkeit iſt immer die gröbſte Mißhandlung —, kein Stand iſt ſo verſeſſen, wie der gelehrte. Gerade deßwegen iſt der Gelehrte verpflichtet, doppelte Anſtrengungen zu machen, um dieſem Mißverhältniß entgegenzuarbeiten und ſeine Menſchheit als Ganzes zu retten. Ich meine doch, jener Johannes Oſiander, der zugleich Profeſſor und Ober-Kriegsrath war, durch Kraft, Muth, Gewandtheit, Fecht- und Reitkunſt ſich und Andere mehrmals aus drohender Todesgefahr rettete, Regimenter kommandirte, mit eigener Hand die Pulverfäſſer aus den franzöſiſchen Minen im hieſigen Schloſſe ſtahl, ſich ins feindliche Lager, um ſeinen Unterhandlungen Nachdruck zu geben, jene Kugel nachſchicken ließ, die ihm ſelbſt Hut und Perrücke vom Kopfe riß: der ſey ein anderer Profeſſor geweſen als wir. Ein jeder Stand ſoll ſich ferner nach außen würdig darſtellen, er ſoll ſich zu repräſentiren wiſſen. Man hat uns daher dieſes Kleid, den Talar, gegeben. Aber fragen wir uns ehrlich, ob wir es auch zu tragen wiſſen, ob wir auch erwägen, daß man mit dieſem Gewande nicht um die Ecken eilen kann, wie mit dem Collegienhefte in der Taſche, daß man in einer Prozeſſion ſich nicht vergeſſen und in Tritt und Schritt ohne alle Feierlichkeit gehen laſſen darf, wie es bei einer bekannten Gelegenheit geſchah, wo ſo Viele gar nicht die Reihe einzuhalten wußten, ſondern ſich bald in der hinteren bald in der vorderen mit Verwunderung vorfanden!

Der wiſſenſchaftliche Vorbereitungsſtand, der Stand der Studirenden, hat von jeher die edle, durch die Idealität ſeiner Zwecke gehobene, aber noch von Sorge und Amtszwang freie Schönheit ſeiner Jugendluſt durch gymnaſtiſche Uebungen gewürzt. Es iſt die allgemeine Klage, es iſt von den Studirenden ſelbſt eingeſtanden, daß ihr Zuſammenleben jetzt geſunken und ſchwunglos iſt. Thatſache iſt es, daß eines der Symptome dieſer Geſunkenheit in der Ausartung der Gymnaſtik, insbeſondere der Fechtkunſt zu einem rohen, kunſtloſen, auf einen allernächſten Zweck berechneten Dreinſchlagen beſteht. Ich habe in dieſer Beziehung einen frommen Wunſch, die Idee einer Belebung und Erfriſchung des Studentenlebens durch eine gymnaſtiſche Organiſirung. Es wäre dieß zunächſt eine bloße Form; aber an eine Form knüpft ſich manches Schönere und Gehaltvollere.

Außer den Künſten nun, welche ſich mit der Bildung des eigenen Körpers beſchäftigen, habe ich gewiſſe ſelbſtändige Künſte zu erwähnen, ſelbſtändig in dem Sinne, daß ſie ein vom Künſtler abgelöſtes, frei auf ſich ſtehendes Werk hervorbringen. Die Baukunſt wird an der Univerſität nicht offiziell gelehrt. Zwar ſind ſchon Vorleſungen über die nützliche Baukunſt für Kameraliſten gehalten worden; es wäre den Studirenden dieſer Facultät heilſam, wenn ſie auch über die ſchöne ſich unterrichteten, damit einmal dem häufigen Vandalismus unſerer Kameral-Verwalter, dem wir die Zerſtörung ſchon ſo manches ehrwürdigen Denkmals aus dem Alterthum verdanken, ein Ende gemacht würde. Uebrigens iſt es von großem Werthe, einen der modernen Baukünſtler an unſerer Univerſität thätig zu ſehen, der den ſchönen Beruf hat, durch Aufſtellung edlerer Muſter jenen berühmten, wunderbaren Tübinger Bau-Styl mit der Zeit zu verdrängen. Dagegen iſt der Unterricht im **Zeichnen** mit der Univerſität enger verbunden; ein höchſt weſentlicher und nothwendiger Zweig der Bildung. Zeichnen ſollte Jeder lernen. Gleichviel ob er Talent hat und es zu einiger Meiſterſchaft bringt; Jeder ſoll Formen ſehen lernen. Wie wichtig iſt es nur z. B. für den Philologen, daß er einen Begriff von Modellirung habe! Wie will er ſonſt die Schönheit der antiken Plaſtik fühlen und wie ohne dieſes Gefühl die Dichter des Alterthums verſtehen, in welche man nicht eher eindringt, als bis man ſich ihre Geſtalten mit dem inneren Auge zu zeichnen vermag! Endlich ſteht unter den zur Univerſität gehörigen Lehrzweigen der Unterricht in der **Muſik**, dieſer freundlichen, humanen Kunſt der idealiſirten Zeit, der rhythmiſchen Empfindung, die als anmuthige Begleiterin ſich durch das Leben ſchlingt und das Gemüth von dem ſchweren Drucke der Endlichkeit löst.

Was wir bitter vermiſſen, iſt ein **Theater**. Es iſt dieß eines der höheren Bildungsmittel, welche nur größere Städte genießen können und wir freilich entbehren müſſen, ſo lange wir in die kleine, vom bedeutenderen Verkehr abgeſchloſſene Stadt, auf die allereinfachſten Bedürfniſſe patriarchaliſcher Menſchheit beſchränkt, von der tiefſten Häßlichkeit umgeben, uns gebannt ſehen. Und daß man nur nicht meine, ich rede hier von leerem Genuſſe! Das Theater hat die große, ſittliche Bedeutung, daß es ein erhöhtes Bild des Lebens auf ſeinen Brettern entfalten ſoll, worin die tiefſten geiſtigen Hebel der Geſchichte und die ewige Gerechtigkeit des Schickſals in durchſichtiger

Reinheit aus dem verhüllenden Nebel des Zufälligen und Alltäglichen hervorſteigen und jede Bruſt erſchüttern.

Es iſt aber Zeit, daß wir uns nach den eigentlichen **Facultäts-Wiſſenſchaften** umſehen. Die Aeſthetik ſelbſt könnte keiner andern Facultät zugetheilt ſeyn, als der philoſophiſchen. Der Inhalt der Aeſthetik, das Schöne, verhält ſich zu allen Fachſtudien wie das Allgemeine zum Beſondern. In der humaniſtiſchen Bildung treffen die getrennten Wege der Ausrüſtung für die beſonderen Fächer zuſammen; hier, in dieſem rein menſchlichen Intereſſe, löſcht ſich der Handwerksgeſchmack ihrer Einſeitigkeit aus. Ebenſo verhält ſich die Philoſophie zu allen Fachſtudien, ſofern ſie ſich mit der allgemeinen Idee der Wahrheit beſchäftigt, aus welcher die Prinzipien der einzelnen Disciplinen hervor- und in welche ſie zurückfließen. Die Aeſthetik unterſcheidet ſich aber dadurch von der Philoſophie, daß ſie das Allgemeine, die Idee, in der einladenden Form des Schönen zu ihrem Gegenſtande hat, welches ohne die ſchwere Arbeit des Denkens unmittelbar gefällt. Hiedurch wäre jedoch, ſofern wir nur dieſe Art des **Stoffes** im Auge haben, mit welchem die Aeſthetik ſich beſchäftigt, dieſe Wiſſenſchaft vielmehr von der Philoſophie ausgeſchloſſen; denn die Philoſophie löst auch den letzten ſinnlichen Schein in Begriffe auf. Die Aeſthetik würde der Philoſophie durch jene Allgemeinheit des Intereſſes, das ihr Stoff genießt, nur ähnlich ſeyn, ſie würde nicht wirklich zu ihr gehören. Allerdings hat es nun mit unſerer Wiſſenſchaft die beſondere Bewandtniß, daß alle anderen akademiſchen Disciplinen nach der Seite ihres poſitiven Stoffes in einer eigenen Facultät repräſentirt ſind, der reine Gedanke aber, der jenem die oberſte Einheit giebt, ſeinen Ausdruck, wiewohl die beſondere Facultät ebenfalls dieſen rationellen Zweig treibt, vornehmlich in der Philoſophie findet, die Aeſthetik dagegen ſammt ihrem beſonderen, empiriſchen, hiſtoriſchen Stoffe ganz zur philoſophiſchen Facultät gehört. Dieß iſt jedoch ein wohl begründeter Unterſchied. Auch die poſitiven Zweige der Aeſthetik, Archäologie, Studinm der klaſſiſchen, der mittelalterlichen Dichter u. ſ. w. ſind Gegenſtände der allgemeinen Bildung, nicht der beſondern Fachbildung. Zwar iſt die

Beſchäftigung mit der Philologie auch Sache einer beſonderen Berufsbeſtimmung, der des Lehrers; aber dieſe Beſtimmung iſt ſelbſt wieder allgemeiner Natur, weil der Lehrer die Vorbildung von Schülern zu Fachſtudien verſchiedener Art gleichmäßig zur Aufgabe hat. Ueberhaupt ſind Sprache und Kunſt Aeußerungsformen des Geiſtes, welche ſeiner höchſten Thätigkeit, dem reinen Denken, am nächſten ſtehen und daher natürlich der philoſophiſchen Facultät als Unterrichtszweige zufallen. Allein die Aeſthetik hat nicht nur die objectiv vorhandene Welt des Schönen darzuſtellen, ſondern ſie hat das Schöne zu begreifen, und daher gleicht ſie nicht nur der Philoſophie, ſondern ſie iſt ſelbſt Philoſophie. Ja ſie hat eine doppelt ſchwere und ſtrenge philoſophiſche Arbeit, da in keinem Stoffe das Sinnliche und Geiſtige ſo innig ineinander verſchmolzen und daher ſo ſchwer zu ſcheiden ſind, wie im Schönen; daher man lange eine Philoſophie des Schönen für unmöglich hielt und Viele ſie noch für unmöglich halten. Die Aeſthetik hat dieß durch die That zu widerlegen, ſie ſetzt daher ſtrenge und gründliche philoſophiſche Bildung voraus. Die Fähigkeit, das Schöne ſyſtematiſch zu begreifen, iſt eine Hauptprobe der Philoſophie.

Man wird mir, wenn ich mich nun von dem der Aeſthetik in ihrer Facultät angewieſenen Orte aus nach den übrigen Facultätswiſſenſchaften umſehe, eine Unterſuchung über die wahre Ordnung derſelben um ſo mehr erlaſſen, da vor nicht langer Zeit über dieſen Gegenſtand ſo treffliche und gründliche Worte von dieſer Rednerbühne geſprochen worden ſind. Es mag hinreichen, hier nur anzudeuten, wie der wahre Stufenbau der Facultäten, der bekanntlich nicht begriffsmäßig, ſondern auf dem Wege allmäliger hiſtoriſcher Anlagerung entſtand, namentlich dadurch gebrochen iſt, daß die philoſophiſche Facultät nebſt der mediziniſchen zwiſchen die juriſtiſche und ſtaatswiſſenſchaftliche, die eigentlich nur Eine ſeyn ſollten, wie ein Keil ſich einſchiebt, und wie die größte Schwierigkeit bei dieſer Erörterung eben in der Frage nach der wahren Stellung der philoſophiſchen Facultät liegt. Dieſe verhält ſich zu den übrigen Facultäten wie die Gattung zur Art, wie das Ganze zum Theil und ſoll doch unter ſie wie eine Art neben Arten, ein Theil neben Theilen eingereiht werden. Die jetzt übliche Eintheilung iſt gerade, wie wenn ich ſagen wollte: Kirſchen, Aepfel, Birnen, Obſt, Pflaumen. Die Philoſophie iſt Alles und iſt Nichts, ſie iſt das Erſte, die Mitte und das Letzte. Es iſt eine Frage, wie die über den Rang der Geiſtlichkeit. Soll ſie als derjenige Stand, der ſich mit dem Abſoluten beſchäftigt, auch der erſte, der abſolute Stand ſeyn, ſo entſteht das Ungeheuer der Hierarchie; ſoll ſie, weil das Abſolute ebenſoſehr das O, als das A iſt, der letzte Stand ſeyn, ſo iſt ſie unter ihre Würde geſtellt und es wäre billig zu wünſchen, daß ein Pfarrer mehr als Lieutenantsrang hätte. Faſſen wir nun die Philoſophie gemäß der ihr oben zuerkannten Bedeutung als die Spitze des ganzen Baus, ſo iſt ebenhiemit auch anerkannt, daß ſich in ihr der beſtimmte und poſitive Gehalt der übrigen Facultätswiſſenſchaften in jene Allgemeinheit verflüchtigt, welche wenigſtens inſofern ſich nicht anmaßen darf, über dieſen zu ſtehen, als ſie den Stoff in ſeinem ganzen Gewichte anerkennen und ſich wohl hüten muß, ihn durch abſtracte Anwendung ihrer allgemeinen Kategorien beherrſchen zu wollen.

Statt dieſe Erörterungen weiter zu verfolgen, habe ich nur meiner weiteren Betrachtung noch einen Vorbegriff voranzuſchicken. Wir müſſen nämlich für unſern vorliegenden Zweck ſtreng unterſcheiden zwiſchen dem Stoffe einer Wiſſenſchaft und zwiſchen ihrer Behandlung dieſes Stoffes. Denn wir werden finden, daß die Aeſthetik mit dem erſteren in ganz ſympathetiſchem Rapport ſtehen kann, während ſie von der letzteren ſich mißgeſtimmt abwendet. In einem gewiſſen Sinne nämlich ſtreift jede Wiſſenſchaft ihrem Stoffe den Charakter der Unmittelbarkeit ab; dieß Verfahren nimmt aber ſelbſt wieder eine doppelte Form an. Das wiſſenſchaftliche Verfahren kann es zu ſeiner Aufgabe machen, den hiſtoriſchen Stoff einfach zu begründen und zu rechtfertigen. Mit einer ſolchen Behandlung hat die Aeſthetik nur deßwegen nichts zu thun und ſteht mit ihr in gar keinem Verhältniſſe, weder der Zuneigung noch der Abneigung, weil die wiſſenſchaftliche Methode, abſtract, wie ſie immer iſt, ſie überhaupt nichts angeht. Es ſtellt ſich aber jenem Verfahren ein kritiſches entgegen, das den ganzen Stoff der Schärfe der vorausſetzungsloſen Prüfung unterwirft und dadurch einen zerſetzenden Charakter annimmt, der für den erſten, oberflächlichen Blick völlig negativ ſcheint. Gegen dieſes Verfahren ſcheint nun die Aeſthetik nicht etwa nur gleichgültig ſich verhalten zu dürfen, ſondern, weil die Friſche des Seyns und die Energie poſitiver Exiſtenz die Heimath der Schönheit iſt, ſo könnte man meinen, ſie müſſe ſich ſogar mit Widerwillen von ihm abwenden. Allein dann überſieht man, daß dem negativen Verfahren eine wahrhaft bejahende Weltanſicht zu Grunde liegen kann, welche ſich den zerſetzenden Zweifel nur vorausſchickt, um deſto nachdrücklicher auf eine neue Schöpfung oder Umgeſtaltung des Zerſetzten zu dringen. Hält ſich die Aeſthetik daran, faßt ſie die kritiſche Methode im Geiſte der Zukunft, ſo kann ſich das Verhältniß umkehren und ſie darf ſich gerade dieſer Form der Behandlung mit Liebe zuwenden. Beiſpiele werden dieſe Bemerkung alsbald in ein deutliches Licht ſetzen.

Es ſey mir nun erlaubt, meinen Stufengang von unten auf zu nehmen. Hier muß ich denn mit der Facultät der Naturwiſſenſchaft oder der mediziniſchen beginnen. Denn ſo ehrenwerth ſie iſt, ſo wenig ihre hohe Bedeutung ihr verkümmert werden ſoll, die Wiſſenſchaften, die ſich mit der Welt des Geiſtes, mit dem Gebäude des Willens, dem Staate beſchäftigen, haben doch einen Stoff, der um ſo viel höher ſteht, als der Geiſt über der Natur. Sogleich zeigt ſich nun die Nothwendigkeit unſerer obigen Unterſcheidung zwiſchen Stoff und wiſſenſchaftlicher Behandlung, wenn wir die allgemeinen Naturwiſſenſchaften anſehen. Sie ſind zum Theil, weil ſie als weſentliche Zweige der allgemeinen wiſſenſchaftlichen Bildung zu betrachten ſind, der philoſophiſchen Facultät zugetheilt, wovon wir übrigens hier abſehen können. Die Oberfläche unſeres Erdkörpers, die wunderbaren Zeugen uralter ungeheurer Revolutionen, durch die er ſich bildete, der Sternenhimmel, das ſinnige, in verborgener Säfte-Gährung ſeinen Bau vollendende Leben der Pflanze, die vielgeſtaltige Thierwelt, der ſtaunenswerthe Organismus des menſchlichen Leibes: welche herrliche Welt der Schönheit! Allein die Naturwiſſenſchaften haben nicht das Antereſſe, bei der äſthetiſchen Wirkung dieſer großen Naturwerke ſtehen zu bleiben, ſie eilen, die ſchöne Oberfläche aufzulöſen, das Ganze zu zerlegen, zu zergliedern, ſie beſchäftigen ſich mit dem Durchriß, die Aeſthetik mit dem Aufriß. Der Standpunkt iſt daher gerade der entgegengeſetzte; dieſe hält ſich an die Totalwirkung des Körpers durch ſeine Oberfläche, jene zerſtören ſie, durchſuchen ſeine innere Miſchung und Textur und fragen nicht darnach, wie die getrennten Glieder, z. B. eine abgelöste Hand, das Auge, das der Schönheit begegnen möchte, beleidigen. Was nun die Medizin als Heilkunſt betrifft, ſo verſteht ſich, daß die Aeſthetik zunächſt an dem Objecte ihrer Thätigkeit, dem kranken Körper, eben keine Freude haben kann. Nur mittelbar, um weitere poetiſche Wirkungen zu gewinnen, kann ſie ein Intereſſe haben, das körperliche Leiden unter die Motive eines Kunſtwerks aufzunehmen. Freilich liebt die Medizin den kranken Körper nur, weil ſie ihn gerne heilt, und hier ſtellt ſich das Verhältniß zur Aeſthetik wieder anders; denn was die Geſundheit fördert, fördert auch die Schönheit. Wie aber die Aeſthetik einmal iſt, ſo muß ſie das wunderliche Bekenntniß ablegen, daß ſie trotzdem, wenn es ſich um die Heilmethode handelt, mehr Vorliebe für ein naives, alterthümliches Verfahren hat, als für das erprobtere der aufgeklärten, wiſſenſchaftlichen Medizin. Wie ſie überall das Anſchauliche, Augenfällige ſucht, ſo hat ſie ihre Freude an einem Machaon, der freilich mit ſeiner alten, vom Centaur Chiron ererbten Salbe eben keine Wunderkuren gemacht haben wird, an dem gewaltigen Wate mit dem ellenbreiten Barte in der Gudrun, der „arzet iſt von eim wilden Wibe“, der „eine guote wurzen“ zur Hand nimmt und eine „bühſen, da was phlaſter inne“, und ſo den verwundeten König Hagen heilt. Dann heißt es weiter:

Do er erzenie, wurz: und krut genoz,
Er wart der ſorgen frie nach ſim ſchaden groz.
Als er beſtreich mit phlaſter des künig Hagenen wunden,
Sin tohter gienk hin widere: do fant ſe ir vater wol geſunden

Der Dichter zweifelt keinen Augenblick an der Glaubwürdigkeit einer ſo ſchnellen Kur und ſetzt ſogar hinzu:

Er machte vorem tode wol geſunde,

aber ein jetziger Arzt wird wohl ebenſoviel Mißtrauen in dieſe naive Erzählung und Verſicherung ſetzen, als ein poetiſcher Leſer Freude daran hat. Freilich, wenn die Kur eines wiſſenſchaftlichen modernen Arztes dieſen alterthümlichen Reiz nicht hat, ſo wird ſie dafür um ſo mehr Hoffnung auf Erfolg haben, und weil die Aeſthetik für einen Leichnam nicht zu Haus iſt, ſo wird ihr aus dieſem Grunde ein weniger naives, aber zweckmäßigeres Verfahren der Heilkunſt willkommener ſeyn. Sollte aber auch die feinſte Kunſt der Heilung in ihrem Erfolge ſich getäuſcht ſehen, ſo erwägen wir, daß zwar das Leben und die Geſundheit ſchön iſt, tragiſch erhaben aber der Tod. Da jedoch tragiſch ergreifender als ein ſtiller Tod auf dem Krankenbette ein blutiger und gewaltſamer Tod iſt, ſo könnte ſich die Aeſthetik in dieſer Beziehung mehr zur **Chirurgie** hingeneigt fühlen. Freilich iſt dieſe edle Wiſſenſchaft und Kunſt gerade in ihren bedeutendſten Leiſtungen unfähig, den Körper anders als in verſtümmeltem Zuſtande aus ihrer Hand hervorgehen zu laſſen. Zugleich kann nicht verſchwiegen werden, daß zwiſchen der Aeſthetik und Chirurgie dadurch eine gewiſſe Spannung entſtehen muß, daß die Chirurgie durch ihre, zwar dem wiſſenſchaftlichen Mittelpunkt entfernter ſtehenden, Organe den Bart abnehmen läßt. Das Abnehmen dieſes männlichen Schmucks muß der künſtleriſche Standpunkt als eine Barbarei bezeichnen. Der Barbar ſucht die Natur auszutilgen, der wahrhaft Gebildete läßt und pflegt ſie, bewahrt ſie nur vor Auswüchſen. Hier über mir hängt Friſchlins Bildniß; betrachten Sie den ſchönen Mann mit dem kräftigen braunen Barte und geben Sie zu, daß ein ſolcher Profeſſor ehrwürdiger ausſieht als wir. Ueberhaupt ließe ſich ein Buch ſchreiben über die Rohheit der Bildung oder die Barbarei der Cultur.

Ich wende mich nun zu den **politiſchen Wiſſenſchaften**, in welche ſich nach einer eben nicht klaren Abwägung die ſtaatswirthſchaftliche und die juriſtiſche Facultät theilt. Es ſey mir erlaubt, dieſe beiden Sphären durch die Kategorie des Wohls und des Rechts zu unterſcheiden. Im höheren Sinne iſt allerdings das Wohl auch ein Recht und das Recht ein Wohl; zunächſt aber iſt offenbar die ſchützende, Sicherheit pflegende, verwaltende Thätigkeit eine andere, als das mathematiſch ſtrenge, unerbittliche Recht.

Die Facultät des öffentlichen Wohls oder die **ſtaatswirthſchaftliche** iſt es alſo, mit welcher wir uns zuerſt auseinanderzuſetzen haben, wenn wir erwägen, daß wir unſerem Gange gemäß immer das, was materieller iſt, früher in's Auge faſſen. Ein Hauptgegenſtand dieſer Disciplin iſt nämlich die materielle Baſis des öffentlichen Wohls, die möglichſt vollſtändige Gewinnung, Verarbeitung, Ausbeutung, Benützung der phyſiſchen Mittel des Staates: der große Stoff der **National-Oekonomie**. Bleiben wir nun zuerſt bei dem Stoffe ſtehen, wozu wir hier die einfachſten Formen ſeiner Behandlung rechnen können, ſo muß ſich ſogleich die Aeſthetik auf's Willkommenſte angeſprochen finden. Das ehrwürdige, uralte Geſchäft des Landbaus, Bergbaus, der Viehzucht, der Jagd, des Fiſchfangs: wie viel Homeriſches liegt in dieſen vertrauten Beziehungen des Menſchen zu der Mutter Erde, der Atmoſphäre, dem Thiere, dem Waſſer! Wie viel Poetiſches in jenen Mitteln, den Raum zum Behufe des Tauſches zu überwinden, in der „Völkerverbindenden" Straße, dem Schiffe, das nach fernen Küſten den Ozean durchſteuert! Selbſt der Verſtandes-Combination, wie ſie ſcheinbar ganz proſaiſch den Charakter des Handels beſtimmt, läßt ſich um der weithin greifenden Natur ihrer Perſpective willen noch eine Fülle von Poeſie abgewinnen, wie uns Göthe durch eine berühmte Stelle ſeines Wilhelm Meiſter bewieſen hat. Wie gemüthlich erſcheint das Handwerk, wenn wir die liebende Vertiefung des Arbeiters in das Werk ſeiner Hände, das geſchloſſene Familienverhältniß zwiſchen Meiſter und Geſellen, den ehrenfeſt trotzigen Zunftgeiſt im Auge behalten, der in früheren, einfachen Zeiten dieſer Sphäre eigen war! Ganz anders aber muß die Aeſthetik urtheilen, wenn ſie die völlig veränderte moderne Form der Mittel jener Thätigkeiten betrachtet. Die Vervollkommnung des Maſchinenweſens richtet im äſthetiſchen Reiche ebenſo viele Zerſtörungen an, als ſie dem Nutzen Vortheile bringt. Das Schöne büßt in dem Grade ein, in welchem der todte Mechanismus an die Stelle der lebendigen Menſchenhand, der warmen Einlebung der Individualität in ihr Werk ſich eindrängt.

Auch den Erdboden zieht das fortſchreitende Syſtem immer conſequenter durchgeführter Ausbeutung der Natur ſo in ſein Netz, daß bald kaum ein Flecken Landes mehr bleiben wird, dem nicht durch die geradlinigen Marken der Ackervertheilung und die Bebauung jener Charakter der Zufälligkeit entzogen würde, welchen die landſchaftliche Schönheit fordert. Die Bäume des Waldes ſelbſt ſieht man in manchen Ländern nach der Richtſchnur gepflanzt und die Stallfütterung entzieht der Landſchaft ſelbſt jenen dem maleriſchen Auge ſo willkommenen Schmuck der thieriſchen Staffage. An die Stelle des Handwerkers tritt der Fabrik-Arbeiter, der keine Liebe zu dem Werk ſeiner Hände haben kann, weil die abſtracte Maſchine es vollendet, das Familien-Verhältniß zwiſchen Meiſter und Geſelle iſt gelöst und die Verdorbenheit geht frei ohne Aufſicht.

Zunächſt dienen alle dieſe Zerſtörungen im Gebiete der ſchönen Form und der naiven Zuſtände dem Zwecke des Nutzens. Mit dem Nützlichen nun hat unmittelbar das Schöne im Geringſten nichts zu thun, ja es wendet ſich die äſthetiſche Stimmung nicht ohne einigen Widerwillen von einer Denkweiſe ab, welche durchaus das Nützliche zu ihrem Augenmerk macht. Allein die Sache ſtellt ſich ganz anders, wenn wir weiter blicken. Auch hier findet unſer Vorbegriff ſeine Anwendung, daß, was ſcheinbar negativ und zerſtörend auftritt, im Geiſte der Zukunft betrachtet ein hoffnungsvolles und bejahendes Angeſicht zeigt. Aus der Vervollkommnung der Mittel des Nutzens muß erhöhter Wohlſtand fließen. Aus dem Wohlſtande wird von ſelbſt neue Kunſtblüthe ſproſſen. Die Kunſt muß auf dem gediegenen Boden des Völkerglücks ruhen. Ich bin kein Schöngeiſt, behüte mich der Himmel! Und wenn mir jemand ſagte, ich müſſe wählen: Armuth und Rohheit, dafür Kunſtpflege, oder Wohlſtand und glückliche Entfaltung, aber keine Kunſtſchätze, ſo würde ich mit Luſt alle Glyptotheken und Pinakotheken in's Feuer wünſchen. Doch es hätte damit gar keine Gefahr; aus dem geſättigten Boden des Wohlſtands würde unfehlbar Kunſt und Schönheit neu aufblühen. Aber freilich eine ſchwere Wolke hängt über jener heitern Ausſicht; nicht allgemeiner Nutzen, nicht Verbreitung des Wohlſtands ſcheint aus jener durchgreifenden Mechaniſirung der Arbeit zu fließen, ſondern Anhäufung des Vermögens auf der einen, Verarmung und Verwilderung auf der andern Seite. Das Geſpenſt des Pauperismus hebt ſich drohend aus ſeinem Abgrunde. Man ſinnt auf Hilfe; Palliativmittel ſind vorgeſchlagen, extreme, wilde Theorieen ſind ausgebrütet worden. Was die Zukunft bringt, wir wiſſen es nicht; aber wir hoffen, daß ſie Gutes bringe und daß in der Beſchäftigung mit dieſen ſchweren Fragen die ſtaatswirthſchaftliche Facultät ein fruchtbringendes Geheimniß in ihrem Schooße berge, ein Geheimniß, worüber ſie vielleicht ſeiner Zeit ein Wort mit der juriſtiſchen zu ſprechen haben wird.

Mit den Combinationen der in das abſtracte Tauſchmittel des Gelds verwandelten phyſiſchen Kräfte des Staats beſchäftigt ſich die Finanzwiſſenſchaft. So groß der Zweck iſt, für welchen ſie dieſe Combinationen vornimmt, die Selbſterhaltung des Staats, ſo muß die Aeſthetik doch bekennen, daß ihr vor der abſolut mathematiſchen und proſaiſchen Form jenes Mittels, vor der reinen Zahlenberechnung ein Schauer aufgeht. Zwar ließen ſich mancherlei intereſſante Beziehungen dieſer Wiſſenſchaft zur äſthetiſchen Betrachtungsweiſe auffinden; es giebt z. B. Arten von Beſteuerung, welche auf Geſundheit und Sittlichkeit verderblich einwirken (Fenſterſteuer, Octroi) und ebendadurch mittelbar Schönheit, Luſt und Gediegenheit des Daſeyns untergraben.

In die unmittelbare Nachbarſchaft der Rechtsſphäre hebt ſich die Facultät, von der wir ſprechen, durch die Polizeiwiſſenſchaft. Die Polizei, dieſe innere Selbſtbewachung des Staats, der ausgeſtreckte Arm des Rechts, theilt ſich in verſchiedene Zweige, die wir hier nicht verfolgen können; ſie arbeitet nicht nur dem Rechte vor und hilft ihm nach, ſie überwacht auch den Ackerbau, die Gewerbe, den Handel, die Sanitäts-Anſtalten, das Armenweſen, den öffentlichen Anſtand u. ſ. w. Im Allgemeinen müſſen wir nun leider geſtehen: die Aeſthetik hat etwas Polizeiwidriges. Nach Vaganten, Zigeunern, Dieben, Räubern fahndet der Dichter und fahndet der Polizei-Beamte; aber jener, um ſie in Romanen unterzubringen, dieſer um ſie ins Gefängniß zu ſtecken, und dieß iſt offenbar ein Unterſchied. Auch können wir hier es nicht ganz umgehen, von der beiderſeitigen Beziehung dieſer Sphären zu jenem elementariſchen Dinge zu ſprechen, welches man Koth nennt. Die Aeſthetik nämlich liebt nicht etwa völlig reinliche Straßen, neu verputzte Gebäude und dergl.; dieſe müſſen erſt bis auf einen gewiſſen Grad vom Alter gebräunt, jene brüchig und holperig ſeyn, wenn ſie maleriſch ausſehen ſollen. Aus dieſem Grunde könnte die Aeſthetik mit einer Polizei im Einverſtändniſſe ſeyn, welche nicht allzu grauſam auf Reinlichkeit dringt. Allein die Neigung der Aeſthetik zu jenem elementariſchen Dinge hat natürlich ihre Grenze. Und hiemit wollen wir dieſes Capitel beſchließen. Aber die Aeſthetik hat mit der Polizei allerdings noch ein beſtimmteres Wort zu ſprechen. Dieſe Anſtalt hat in dem neueren Staatsleben in einem Grade über ihre urſprüngliche Beſtimmung übergegriffen, wodurch ſie die Lebendigkeit der Individualität in eiſerne Reife ſchnürt und dadurch geradezu dem Künſtler den ſchönſten Theil ſeines Stoffes, frei entwickelte Charaktere und das Bild ungebrochener, am Tageslicht ſich entfaltender, in Luſt und Leid offen und friſch ſich äußernder Kräfte entzieht; ſie iſt aus einer Bewachung eine Belaurung geworden. Doch auch hier dürfen wir unſere Betrachtung mit einem verſöhnenden Blicke ſchließen. Die heilige Ordnung bleibt immer „die ſegensreiche Himmelstochter", und in ihren Schranken wird wohl auch wieder die Naturkraft der Völker erblühen, welcher man vertrauen und welcher man Schutz und Wache in die eigenen Hände legen darf.

Die **Verwaltung** im engeren Sinne, mit welcher ſich die ſtaatswirthſchaftliche Facultät weiter beſchäftigt, begreift ſo vielerlei Sphären in ſich, daß wir uns hier mit wenigen Bemerkungen auf die höchſte derſelben, auf die Leitung der Kunſt, der Kirche, der Wiſſenſchaft beſchränken müſſen. Sehr mit Unrecht hat man die Lenkung dieſer erhabenen Gebiete, welche die tiefſte Weisheit, die tiefſte Vertrautheit mit dem innerſten Nerve des Staats vorausſetzt, zu der Polizei, dieſer rein äußerlichen Thätigkeit, gezählt und unter der Polizeiwiſſenſchaft begriffen. Ueber das Verhältniß unſerer Wiſſenſchaft zu dieſem Zweige des politiſchen Lebens können wir einfach den Satz aufſtellen: die Intereſſen des äſthetiſchen Standpunkts werden in dem Maaße mit dieſer Thätigkeit Hand in Hand gehen, in welchem ſie freie Entfaltung jener edlen geiſtigen Kräfte zu ihrer Aufgabe macht, in welchem ſie die Kunſt aus dem Volksboden emporzieht, nicht Kunſt auf Barbarei propft, wie wir es auswärts ſehen, in welchem ſie überhaupt die Geiſter ſo erzieht, daß ſie aus ſich ſelbſt heraus geſund emporwachſen.

Der höchſte Zweig der politiſchen Wiſſenſchaften iſt die eigentliche **Staatswiſſenſchaft**, die Lehre von dem idealen Organismus des Staats, von den Verfaſſungsformen. Dieſe Disciplin gehört natürlich der Rechtswiſſenſchaft ebenſoſehr, wenn nicht noch mehr zu, als der ökonomiſchen Facultät. Es iſt aber intereſſant, daß gerade die letztere ſich vorzugsweiſe mit derſelben beſchäftigt, denn jung, raſch, praktiſch, mit den großen Zeitfragen über die Möglichkeit eines veränderten Verhältniſſes zwiſchen Arbeit und Beſitz unmittelbar beſchäftigt, wie ſie iſt, könnte ſie vielleicht mehr Beruf haben, das Zweckgemäße zu treffen, als die poſitivere Rechtswiſſenſchaft. Die Aeſthetik iſt nun aber bei der Lehre von den verſchiedenen Staatsformen im höchſten Grade betheiligt; ja ſie hat die Aufgabe, die wichtigſten derſelben an der Hand der Geſchichte zu muſtern und ſich die Frage zu ſtellen, wie viel oder wenig Stoff jede derſelben für die Kunſt abwirft. Der orientaliſche Staat in ſeinen verſchiedenen Formen als patriarchaliſcher Zuſtand, als Theokratie, als Despotismus; der antike Staat als heroiſcher Zuſtand, als Republik, als Monarchie; der Feudalſtaat in ſeinem lockeren Verbande trotziger atomiſtiſcher Kräfte und dem republikaniſchen Städteweſen daneben: jede dieſer Geſtalten ſchließt der Kunſt und Poeſie ein anderes Schauſpiel, eine andere Fundgrube von Stoffen auf. Was den modernen Staat betrifft, ſo ſtellt ſich, welche Grundform er auch haben mag, der Aeſthetik allerdings ein Mißſtand entgegen, wodurch ihr derſelbe unzugänglich wird; es iſt dieß der durchgeführte, überall ſtreng formulirte Mechanismus aller Verwaltung, welcher den im Staate thätigen Individuen jenen Stempel aufdrückt, den wir durch das Wort Philiſter bezeichnen; und wirklich, die Aeſthetik wendet ſich von keiner

Erſcheinung mehr ab, als von einem Bureau-Geſicht, auf welchem von oben bis unten nichts geſchrieben ſteht, als: Oberregierungsrath.

Die juriſtiſche Facultät bietet der Aeſthetik weniger Beziehungen und Anknüpfungspunkte dar, als die ſtaatswirthſchaftliche. Das Recht iſt abſtract verſtändiger Natur, weil die Perſönlichkeit auf dieſem Gebiete abgeſehen von ihrem concreten ſittlichen Gehalte nur nach dem Umfange der äußeren Eigenthumsſphäre, die ſie um ſich gezogen hat, und ihren formellen Anſprüchen auf Anerkennung, d. h. nur als Perſon in Betracht kommt. Tiefere Beſtimmmungen und hiemit zugleich Anknüpfungspunkte mit der Aeſthetik treten dagegen im Criminalrechte ein: Schuld, Gewiſſen, Strafe, die äußerſte vorzüglich die Todesſtrafe, reichen in die Tiefen des Seelenlebens hinab, führen anſchauliche äußere Erſcheinungen mit ſich und haben dem Künſtler und Dichter von jeher eine Welt wirkſamer Motive erſchloſſen. Aber alsbald führt uns die Berührung dieſes Punktes von der Frage über den Stoff zur Frage über die Form hinüber; denn wer muß ſich hier nicht ſogleich erinnern, daß die Criminalprozeſſe in neueren, beſonders engliſchen, Romanen zwar die Theilnahme ſpannen, aber von einer gewiſſen Dunſt-Sphäre umgeben ſind, welche nichts weniger als wahrhaft poetiſch iſt. Der Grund davon liegt in nichts Anderem, als in dem abſtract mechaniſirten und formulirten Rechtsverfahren der neueren Zeit. Der Amtsſtubengeruch, die Maleficantenbank, das Verhör, die Armen-Sünder-Angſt: hier geht jene, zwar unheimliche, Größe und Furchtbarkeit verloren, welche in der Poeſie auch dem Verbrechen noch eine düſtere Erhabenheit leihen ſoll. Daher tritt auf dieſem Gebiete eine ähnliche Neigung der Aeſthetik hervor, wie in den früher betrachteten Sphären: es liegt in ihrer Natur, daß ſie Zeiten eines noch unvollkommenen, aber anſchaulichen Rechts vorzieht. Das Horoenleben der Völker liebt ſie, wo noch kein Richter von Amtswegen geſetzt iſt, ſondern das Gericht durch die Hand des Helden über das Verbrechen kommt. Chriemhilde verwildert zur Furie in der Wuth der Rache; aber vor kein Gericht wird ſie beſchieden, ſondern Dieterich von Berne, der Held der beſonnenen Männlichkeit und des ſittlichen Maaßes, vollbringt durch ſeinen greiſen Waffenmeiſter Hildebrand das blutige Werk der Strafe an ihr. Klytämneſtra mordet den Gemahl, der Sohn rächt den Vater, indem er den mütterlichen Buſen durchſtößt, aber er hat ſelbſt die Blutſchuld nun auf ſein Haupt geladen und feſſelt die Erinnyen an ſeine Ferſen. Dieſe finſtere Tragödie ſchließt mit der Gründung des Areopags und hier ſehen wir eine geſetzliche Rechtsform eintreten; aber da iſt keine Verhörſtube, kein Strafkoder, kein Protokoll; ehrwürdige Greiſe ſitzen auf dem Felſenhügel unter den Strahlen des Alles offenbarenden Sonnengottes und ſprechen Recht vor allem Volke. Solche naive Formen muß, wo das geſetzliche Recht einmal eingetreten iſt, die künſtleriſche Betrachtung nothwendig hoch über die ſpäteren abſtracten ſtellen. Alles älteſte Recht, ſo lange es Gewohnheitsrecht war, ſo lange es nicht von der Hand des Gelehrten, ſondern von der Hand volksthümlicher, einer naiven Bildungsform ſelbſt noch angehörender Männer niedergeſchrieben wurde, trägt dieſen Naturſtempel in dem bildlichen, plaſtiſchen, ſprichwörtlichen, rhythmiſch anklingenden, alliterirenden, gereimten Ausdruck ſeiner Faſſung, in dem ſymboliſchen Charakter ſeiner Handlungen und Bräuche, wobei gewiſſe ſinnbildliche Gegenſtände, Schwert, Spindel, Mantel, Schild, Handſchuh, Schleyer, Ring u. ſ. w. ſtehend ſind, wobei ſelbſt manche ergötzliche humoriſtiſche Züge hervortreten, wie z. B. das Ohrenziehen der Zeugen. Das römiſche Recht verlor dieſen Charakter erſt, da es von fremden Völkern aufgenommen, von todter Gelehrſamkeit verarbeitet wurde. Das altdeutſche wimmelt von ſolchen Zügen und es iſt nicht zufällig, daß derſelbe geiſtvolle Sinn, dem wir die gründlichſte Erſchließung der Schätze unſerer alten deutſchen Dichtung verdanken, auch der Poeſie im Rechte unſerer Ahnen vorzüglich ſeine Aufmerkſamkeit zugewandt hat. Seinen höchſten und ſchönſten Ausdruck aber fand dieſer Charakter der Lebendigkeit, der in dem urſprünglichen Rechte ſowohl der Römer als der Deutſchen wohnte, in der Oeffentlichkeit des Gerichtsverfahrens; hier erhob ſich der epiſche Klang, der durch dieſe alten Rechtsformen geht, zum dramatiſchen Schwung. Unter Linden und Eichen, auf dem Forum trat vor Aug und Ohr des Volkes Angeklagter, Zeuge, Vertheidiger, Richter auf und das Oeffentlichſte von allem Oeffentlichen, die Gerechtigkeit, wandelte im Lichte des ſonnenhellen Tags. Eben an dieſem Punkte öffnet ſich aber auch wieder unſer Blick für Gegenwart und Zukunft. Oeffentlichkeit und Mündlichkeit des Verfahrens hat unſere Zeit als Forderungen erkannt, welche aus dem Begriffe des Rechts mit Nothwendigkeit fließen, und da Schönheit überall iſt, wo Gegenwart und Aeußerung der lebendigen Perſönlichkeit, wo Anſchaulichkeit iſt, wo ein großer Gehalt in die Erſcheinung tritt, ſo iſt die Aeſthetik bei dieſer Forderung ſo innig betheiligt, als Volk und Recht.

Endlich muß nun unſere Betrachtung zu jenen Disciplinen aufſteigen, welche nicht den realen, in einem objectiven Gebäude niedergelegten, ſondern den Geiſt im Elemente der Geiſtigkeit ſelbſt, die reine Idee zum Gegenſtande haben. Es tritt aber auf dieſem höchſten Gebiete ſelbſt wieder eine Theilung ein, welche den Gegenſatz der Realität und Idealität in ſich wiederholt. Die reine Idee nimmt hiſtoriſche und poſitive Form an in der Kirche als der Anſtalt, welche die höchſte Wahrheit und die Erhebung des Geiſtes zu derſelben in allgemein verſtändlicher Form für Alle vermittelt. In dieſer Form iſt ſie Gegenſtand der Theologie. Dagegen ſucht die Philoſophie die Idee in der Form des reinen Gedankens, entkleidet vom ſinnlichen Stoffe, zu begreifen.

Wir betrachten zuerſt das Verhältniß der Aeſthetik zur *Theologie*. Was nun zuvörderſt den *Stoff* dieſer Facultät betrifft, die Religion, ſo iſt der uralte Bund zwiſchen ihr und der Kunſt eine bekannte Thatſache. Aber man darf ſich unter dieſem Bunde kein feſtes, beſchloſſenes, ruhendes und ein für allemal abgemachtes Verhältniß denken; dieſes Verhältniß wechſelt, es hat ſelbſt eine Geſchichte. Dienſtbar war die Kunſt der Religion nur im Orient; wie gebunden und unfrei ſie ebendadurch in allen ihren Formen blieb, weiß Jeder, der eine Anſchauung orientaliſcher Kunſtweiſe hat. In Griechenland dagegen und bei den Völkern des Mittelalters ſtand ſie mit der Religion im Verhältniß freier Wechſelwirkung, und in der neuern Zeit, infolge der Reformation, löſte ſich dieſer Bund. Dieſe Löſung und ihr Grund wird ſogleich in ein deutlicheres

Licht treten, wenn ich zuvörderſt von den zwei Facultäten ſpreche, in welche ſich die Theologie durch den Gegenſatz der Confeſſionen theilt, und das Verhältniß beider Confeſſionen zur Kunſt ins Auge faſſe. Es wird mir vergönnt ſeyn, freimüthig zu reden, da man mir wohl zutrauen wird, daß ich mich nicht auf den confeſſionellen Standpunkt ſtelle.

Zunächſt ſcheint es nun, daß die katholiſche Kirche der Kunſt ungleich mehr entgegenkomme, als die proteſtantiſche. Ihr reicher Legendenkreis, das maleriſche Gebäude der Hierarchie, das ganze ahnungsvolle Helldunkel der romantiſchen Weltanſchauung wär eine unendlich reiche Quelle von Stoffen für die Kunſt. Allein man muß nicht vergeſſen, daß dieſer unendliche Zuwachs zugleich ein unendlicher Verluſt war, und man wird ſogleich verſtehen, was ich damit ſagen will, wenn ich nur daran erinnere, daß die Landſchaft-, die Genre-Malerei, daß das Drama (denn die ſogenannten Myſterien können kaum für einen ſchwachen Anfang des letzteren gelten) ihre höchſte Entwicklung nicht im Mittelalter, ſondern nur in einem geiſtigen Boden finden konnten, welcher die Reformation vorausſetzt, daß überhaupt, um es ſogleich kurz zu ſagen, das ganze Gebiet der naturgemäßen Wirklichkeit der mittelalterlichen Kunſt entzogen war. Dagegen ſchien ſich die proteſtantiſche Kirche als Kirche ſowohl durch den Rigorismus, mit welchem jede neue Religion und jede Verjüngung einer Religion anfangs nothwendig auftritt, als auch durch die große Reduction des religiöſen Bilderkreiſes und die Unſcheinbarkeit ihres Cultus — welche übrigens (ſo wenig ſie in ihrem ganzen Umfang gerechtfertigt werden ſoll) aus der natürlichen Beſorgniß entſtand, durch reicheren Beitrag der Kunſt mehr Zerſtreuung als Sammlung zu bewirken — in ein eben nicht günſtiges Verhältniß zu den Werken der Phantaſie zu ſetzen. Allein wir müſſen den Proteſtantismus in weiterem Sinne faſſen; er hat eine Geſchichte, eine Fortbildung. Um uns hierüber zu verſtändigen, müſſen wir uns zunächſt zu der zweiten Seite der unſerer Betrachtung zu Grunde liegenden Unterſcheidung wenden, zur **wiſſenſchaftlichen Behandlung** des Stoffes. Mit dieſer als ſolcher hat die Aeſthetik, wie ſchon geſagt, natürlich nichts zu thun.

Es hat ſich aber im Schooße des Proteſtantismus die neuere kritiſche Theologie ausgebildet. Dieſe erſcheint auf den erſten Blick als ein völlig negatives Verfahren; in Wahrheit aber liegt ihr eine Metaphyſik zu Grunde, welche eine wahrhaft bejahende und poſitive Weltanſchauung enthält, eine Weltanſchauung, welche nicht etwa von der Philoſophie geſchaffen iſt, ſondern, das Product einer freien weltlich ſittlichen Bildung, in ihr nur den wiſſenſchaftlichen Ausdruck gefunden hat. Dieſe Weltanſicht nun, welche überzeugt iſt, daß das ganze Leben im Lichte der Unendlichkeit betrachtet und im Geiſte der Unendlichkeit behandelt werden könne und müſſe, auch ohne daß das Unendliche in den poſitiven Formen der kirchlichen Vorſtellungsweiſe aufgefaßt wird, muß der Kunſt ſo willkommen ſeyn, wie die helle Sonne, welche ſich zwar nicht mit romantiſchen Licht-Effecten in Wolkengebilden bricht, aber frei und klar die Erde und jedes ihrer Weſen beleuchtet. Ob dieſe Weltanſicht auf rein ſittlichen Grundlagen mit der ihr entſprechenden Kunſt dann noch Religion zu nennen ſey, darüber läßt ſich ſtreiten, aber daß eine neue Kunſtwelt aus dieſer Bildungsform aufgegangen ſey und noch aufgehen werde, iſt außer Zweifel. Die Aeſthetik nun als Wiſſenſchaft kann ſich nicht nur, wenn ſie die Kunſtgeſchichte begreifen will, dieſer geſchichtlichen Betrachtung des von ſeinen urſprünglichen hiſtoriſchen Grundlagen ſich ablöſenden Proteſtantismus nicht entziehen, ſondern ſie bedarf, wenn ſie den Begriff des Schönen ſoll erklären können, auch derjenigen Metaphyſik, worin jene Weltanſicht ihren philoſophiſchen Ausdruck gefunden hat und dadurch iſt ſie mitten in die Kämpfe der jetzigen Theologie hineingeſtellt. In ſeiner ganzen Schärfe aber entzündet ſich dieſer Kampf erſt in der Philoſophie.

In die **philoſophiſche Facultät** ſind gewiſſe Lehrzweige aufgenommen, welche zwar eine Maſſe poſitiven Stoffes in ſich begreifen, aber theils weil ſie als weſentlich für die allgemeine Bildung betrachtet werden, theils weil dieſer Stoff auch als Stoff zu den reinſten Verwirklichungsformen des Geiſtes gehört, ihre natürliche Stelle in der Nachbarſchaft des reinen Gedankens finden. Außer einem Theil der Naturwiſſenſchaften, wovon früher die Rede war, und der Philologie iſt hier noch die **Geſchichte** zu erwähnen. Es wäre über ihr Verhältniß zur Aeſthetik viel Intereſſantes zu ſagen, aber ich kann hier nur in Kürze den allgemeinen Satz ausſprechen, daß der Hiſtoriker in dem Grade, in welchem er die Geſchichte als ein großes, organiſch fortſchreitendes, lebendiges Völkerdrama zu entfalten weiß, deſto mehr die Aeſthetik zur Freundinn hat. Wir müſſen eilen, die reine Philoſophie, die Wiſſenſchaft, welche das Wahre in der Form des reinen Begriffs, d. h. der Allgemeinheit und Nothwendigkeit denkt, in's Auge zu faſſen. Nichts ſcheint dem Schönen fremder, als die Metaphyſik, allein der Wiſſenſchaft des Schönen, wie ich bereits hervorgehoben, iſt dieſelbe ſo unentbehrlich, daß dieſe vielmehr nichts Anderes iſt, als eine der ſtreng philoſophiſchen Disciplinen, welche ihren Grundgedanken und ſeine Durchführung unmittelbar aus der Metaphyſik ableiten. Ein weſentlicher Zweig der Aeſthetik iſt ferner die Kunſtgeſchichte. In dieſer Wiſſenſchaft kann man aber ohne eine beſtimmte Anſicht über die Perioden der Völkergeſchichte und insbeſondere der Religionsgeſchichte keinen Schritt gehen, und wie die Aeſthetik ohne Metaphyſik, ſo iſt die Kunſtgeſchichte ohne Philoſophie der Geſchichte nicht möglich. Die Metaphyſik aber, durch welche die Aeſthetik allein das Schöne erklären kann, iſt nach meiner innigſten Ueberzeugung keine andere, als diejenige, der man den jetzt verrufenen Namen des Pantheismus beilegt, und ich habe mich zu dieſer Anſicht frei und offen zu bekennen. Wie ſoll ich das Schöne erklären, das Schöne, das nichts Anderes iſt, als ein Leib und eine Seele in untrennbar harmoniſcher Einheit, wenn ich nicht die Einheit von Denken und Seyn als das Weſen der Dinge begriffen habe? Und wenn ich dieß begriffen habe, warum ſoll ich außer dieſer Einheit, welche die wirkliche Idee iſt, von dieſer noch Prädicate ausſagen, welche ihr im Grunde nichts Anderes als einen allen Schranken der Sinnlichkeit unterworfenen Körper beilegen? In dem Kampfe der Prinzipien, in den mich hiedurch meine Wiſſenſchaft hineinſtellt, habe ich meine Grundſätze auszuſprechen.

Man ſollte meinen, es müſſe zwiſchen den ſtreitenden Prinzipien eine Vermittlung geben. Denn es iſt jedem Unterrichteten bekannt, daß wir keineswegs eine einfache Identität der einzelnen Exiſtenz mit dem abſoluten Geiſte lehren, daß vielmehr nach unſerer Ueberzeugung die Idee in keinem Einzelweſen, keinem Volke, keinem Momente der Weltgeſchichte ſich erſchöpft und alſo alles Einzelne und Endliche jenen noch unendlich über ſich erkennen muß. Allein dieß führt zu keiner Verſtändigung mit den Entgegengeſetzten, weil ſie dieſes Unendliche wieder in einer Weiſe von der Welt trennen, welche ſie ſelbſt als die wahre Faſſung des Begriffs der göttlichen Perſönlichkeit, wir aber als eine Trübung dieſes Begriffs anſehen. Auch was die ſogenannte „Praxis der Idee", die praktiſchen, politiſchen Conſequenzen der Idee betrifft, ſo ſollte man eine Verſtändigung für möglich halten. Man weiß, daß wir mit Ruge gebrochen haben, weil wir die Wirklichkeit nicht nach abſtracten Maaßſtäben über's Knie abbrechen wollen, weil wir die Demagogie als eine Thorheit haſſen, weil wir überzeugt ſind, daß man in beſonnenem Gange die Geiſter reifen ſoll, damit ſeiner Zeit die Frucht der Zukunft von ſelbſt vom Baume falle. Aber auch dieß verkennt man und es führt zu keiner Verſöhnung. Daher bleibt nur übrig, daß ich ſtreng unterſcheide zwiſchen der Sache oder dem Prinzip und dem perſönlichen Verhältniſſe ſeiner Vertreter. Im **Prinzip** alſo gibt es keine Vermittlung. Auch ich bin kein Vermittler. Andere mögen es ſeyn, es mag auch gut und ehrenwerth ſeyn, zu vermitteln, aber ich kann es nicht und ich will es nicht. Ich will es nicht, weil ich es nicht kann und ich kann es nicht, weil ich es nicht will. Ich bin ganz Mann der Partei, weil ich meine Partei nicht für bloße Partei, ſondern, ſo Gott will, für die Sache ſelbſt halte. Ich kenne auch keine Ueberzeugung, die blos Ueberzeugung iſt, ſondern ich fordere, daß die Ueberzeugung ganz zur Geſinnung werde, ganz in Blut, Nerv, Empfindung, Gluth und Feuer der Energie und des Charakters übergehe. So verſpreche ich denn den Feinden — im **Prinzip** — einen Kampf ohne Rückhalt, ich verſpreche ihnen — im **Prinzip**. — meine volle, ungetheilte Feindſchaft, meinen offenen und herzlichen Haß. Ich habe auch in meinem Amtseid nicht geſchworen, Rückſichten zu nehmen, ſondern, ohne links und rechts zu ſehen, ohne Menſchenfurcht meiner Ueberzeugung und der Wahrheit treu zu folgen. Meine Straße wird nach wie vor geradeaus nach ihrem Ziele gehen und auch die unangenehme Kraft des Lächerlichen, die man mir böswillig als Frivolität ausdeutet, werde ich nicht ſparen, um Alles das zu verfolgen, was ich als eine rohe Trübung der reinen Idee auf dem Boden der Wiſſenſchaft erkenne. Ich werde auch nach wie vor der Jugend mein Herzblut einſchenken und ihr nicht aus kalter Ferne eine todte Gelehrſamkeit hinüberreichen. Ganz anders aber ſtellt ſich die Sache, wenn wir von dem **perſönlichen Verhältniſſe** der Vertreter der entgegenſtehenden Prinzipien ſprechen. Wie ſehr ich überzeugt ſeyn mag, daß mein Gegner nicht nur unrichtig denkt, ſondern daß auch die praktiſchen Conſequenzen ſeines Denkens zum Uebel führen, wie ſehr er von mir dieſelbe Ueberzeugung haben mag, wir dürfen uns dennoch, wo Perſon der Perſon gegenüberſteht, die gegenſeitige Achtung nicht verſagen. Jeder muß vom Andern annehmen, daß er durch ein Zuſammenwirken beſtimmender Verhältniſſe (der Confeſſion, früher Einflüſſe der Erziehung u. ſ. w.), welche über das Individuum hinausliegen, in ſeiner Denkart ſich befeſtigt hat und ſo zu ſagen mit derſelben zuſammengewachſen iſt. Man kann ja auch nicht immer disputiren, man muß ſich zuſammen vertragen, ehe man ſich gegenſeitig überzeugt hat. Nur da wird es ſchwer ſeyn, dieſes Verhältniß gegenſeitiger perſönlicher Achtung zu begründen, wo man mir die Achtung verweigert hat, die ich, wie ich ſie den Gegnern zolle, auch für mich fordere, die mir gehört, von der meine Gegner auch wiſſen, daß ſie mir gehört, die ich mir erzwingen kann, erzwingen will und die ich mir auch erzwungen habe. Ich begann arglos; ich meinte immer, das verſtehe ſich von ſich ſelbſt, daß ein Kampf der Anſichten kein perſönlicher ſey. Ich bin grob im Prinzipienſtreit: man ſoll wieder grob ſeyn. Man mißkannte mich, ich machte mir Feinde und wußte es nicht, und erſt nach dieſer Erfahrung hat ſich das Herz in Bitterkeit und Einſamkeit zurückgezogen, aber es iſt feſt und treu geglieben und hat ſich den Glauben an die Menſchheit bewahrt. Das Schlimmſte jedoch von Allem, was geſchehen iſt, und ich muß es ſagen, das Unehrlichſte, was in einem offenen Kampfe geſchehen kann, iſt dieß, daß man uns untergeſchoben hat, als halten wir das, wofür wir kämpfen, ſelbſt für ſchlecht und frivol und kämpfen dennoch dafür. Als ob wir für eine Sache unſer perſönliches Glück, unſere Laufbahn einſetzen und ſie zugleich verachten könnten! Man konnte das, weil man ihn nicht ahnt, weil man ihn nicht begreift, den Genius mit den blitzenden Silberſchwingen, dem wir dienen, dem ich diene, der leben und ſchwebend thronen wird, wenn auch dieſe flüchtige Form längſt verſchwunden iſt, und für den ich — wer mich kennt, wird es mir glauben — auch mein Blut geben könnte!

* * *

Verbeſſerungen.

S. IV L. 18 v. oben lies noch ſtatt doch.
— V — 9 v. unten l. Dispoſition ſt. Disputation.
— IX — 6 v. unten nach übel fehlt ein Komma.
— 6 — 15 v. oben ſtreiche: ſich.
— 8 — 7 v. oben ſtreiche: der.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentl. Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen

Erſter Theil:

Die Metaphyſik des Schönen.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1846.

Universitäts-
Bibliothek
München

Vorrede.

Irre ich nicht, ſo wird den meiſten Widerſpruch die ganze Anlage erfahren, die ich dem Syſteme der Aeſthetik gegeben: daß ich nämlich nicht das Ganze auf die Phantaſie begründe, ſondern im erſten Theile das Schöne durchaus als ein Abſtractes entwickle, von dem ſich erſt zeigen ſoll, wo und wie es wirklich ſey. Wem nun die Bemerkungen nicht genügen, wodurch ich ſchon im vorliegenden Bande den Angriffen auf dieſen Punkt vorzubeugen ſuche, den muß ich bitten, die Erſcheinung des zweiten abzuwarten. Hier wird ſich zeigen, was Alles dem Syſtem verloren ginge, wenn das Räthſel ſchon im erſten Theile gelöst, wenn nicht vielmehr der zweite die Naturſchönheit zuerſt in ihrem vollen Scheine und ihrer Breite darſtellen und dann erſt in die Phantaſie aufheben würde. Keinen Raum würde ich mir vorbehalten, den Werth des Objects, des Gegebenen anzuerkennen; ich würde zuerſt einen Künſtler ſetzen, um dann eine Welt für ihn oder keine zu ſuchen, ſtatt daß ich ihm nun zuerſt eine Welt, darin er ſich umſehe, geben kann; den Naturton ſeines Elements müßte ich zerſtören und ihn, wie die neueren Aeſthetiker als ächte Kinder der Romantik Miene machen, auf Nichts ſtellen.

Ich hatte ſchon in dieſem Bande mehrere Fragen zu unterſuchen, deren gefährliche Natur in gegenwärtiger Zeit Jedem, der klüger als wahr iſt, es nahe legt, hinter dem Berge zu halten. Ich durfte und wollte kein Jota meiner Ueberzeugung verſchweigen; geböte mir dies nicht die Ehre der Wiſſenſchaft, ſo geböte es mir meine eigene, denn ich muß der Welt zeigen, daß ich keinerlei Verbindlichkeit übernommen habe, der freien Wiſſenſchaft auch den kleinſten Theil der Aufrichtigkeit, die ihre Lebensluft iſt, zu entwenden. Wäre auch nicht in meiner eigenen Angelegenheit öffentlich und mit Nachdruck ausgeſprochen worden, daß jede philoſophiſche Anſicht auf der Hochſchule das Recht freier Aeußerung genießen ſoll: mir ſoll man nie nachſagen können, daß ich dieſem unveräußerlichen Rechte auch nur das Geringſte vergebe. Wollen die Gegner dieſes Rechts gemäß einer bekannten Wendung, die ſie ihrem Angriffe zu geben belieben, die Reinheit der ſittlichen Weltanſchauung, welche aus meiner wiſſenſchaftlichen Grundanſicht fließt, verkennen, meine Sätze aus ihrem Zuſammenhang reißen und verdrehen, will z. B. die Augsb. Allg. Zeitung wieder Artikel aufnehmen, wie den gegen Reiff, worin die vernünftig ſittliche Anerkennung der Naturſchranken des Individuums, die das Nothwendige in ein Gewolltes und Freies verwandelt, als Naturdienſt denunzirt war: dagegen kann ich mein Buch nicht durch die Vorrede ſchützen und ich mag auch die reine Kühle der ſtrengen Wiſſenſchaft nicht durch Erörterung ſolcher Dinge beflecken. Ich folge der Wahrheit; ſie wird ſich Bahn brechen.

Ich werde wohl auch den Vorwurf zu hören bekommen, daß mein Werk eine Zuſammenfügung fremder Gedanken ſey; denn ich ſtelle mich ganz auf die Schultern meiner Vorgänger und gewinne meine Ergebniſſe dadurch, daß ich jene bald miteinander ſtreiten laſſe, bald ſelbſt widerlege, ergänze, die Folge aus den Vorderſätzen ziehe, die ſie mir hinterlaſſen haben. Wer aber den Gang des Gedankens verſteht oder verſtehen will, der weiß, daß es leichter iſt, die Reihe von Gründen und Gegengründen, aus denen ſich die Wahrheit aufbaut, aus eigenen Mitteln unvollſtändig zu geben, als ſich zu erinnern, daß irgendwie Alles, was zu ihr führt, ſchon von Andern gedacht iſt, und Jeden an ſeinem Orte das ſagen zu laſſen, was er wirklich beigetragen hat, die Wiſſenſchaft bis dahin vorwärts zu bringen, wo ſie der letzte Bearbeiter faßt und weiter bildet.

Die Natur ihres Gegenſtands bringt es mit ſich, daß der Aeſthetik Viele ſich zuwenden, welche zwar allgemeinen Beſcheid über das Weſen des Schönen und die verſchiedenen Zweige ſeines lebendigen

Baumes ſuchen, aber dem Begriff in ſeine ſtrengen Tiefen nicht zu folgen vermögen: die Freunde der Kunſt und die Künſtler. Sie verlangen billig, daß der Kunſtphiloſoph über ſeinen Beruf ſich vor Allem dadurch ausweiſe, daß man ſeinen Worten jenen eigenen Sinn anfühle, den das Schöne überall vorausſetzt, jenen Sinn für die volle Mitte, worin Begriff und einzelne Geſtalt ihren Gegenſatz auslöſchen, und daß dieſer Sinn durch die nöthige Anſchauung und Kenntniß der wirklichen Schönheit ausgebildet ſey. Wer ihnen dieſen Sinn in der geforderten Reiſe entgegenbringt, von dem hoffen ſie, daß er ihrem weiteren Bedürfniſſe theoretiſcher Einſicht durch eine gemeinverſtändliche und leichtfaßliche Form abhelfen werde. Sie vergeſſen leicht, daß jene Eigenſchaften zwar die erſte Vorausſetzung ſind, daß aber der Philoſoph mehr zu leiſten hat: daß er zuerſt mit jeder beſonderen Erſcheinung des Schönen auch die unmittelbare Friſche ſeiner eigenen Liebe zu demſelben in der Tiefe zurücklaſſen und ſich zu dem farbloſen Ueberblicke des Gedankens in ſeiner Allgemeinheit erheben muß. In dieſem Gebiete bewegt ſich der erſte Theil meines Werks; ich kann nicht erwarten, daß er ſich die, mir doch ſo werthe, Freundſchaft jener gewinne, welche auf die dargeſtellte Weiſe vom vollen und friſchen Genuſſe des Schönen nur einen halben Schritt weiter thun zum Denken über dieſen Genuß und ſeinen Gegenſtand. Der zweite und dritte Theil dagegen wird andere Wege gehen; das lebendige Reich des Schönen ſoll ſich als Wirklichkeit ſeines Begriffs ausbreiten und der Verfaſſer hat zu bewähren, ob die ſtrenge Erörterung des letzteren, von der er ausging, wirklich auf demjenigen ruhte, was ſie vorausſetzt: ob er Auge und Nerv für das Schöne beſitzt und ob das Auge geſehen und ſehen gelernt, der Nerv gefühlt und fühlen gelernt hat. Darf er hoffen, dieſe Probe zu beſtehen, ſo darf er ſich auch der Ausſicht erfreuen, daß dann die ächten Freunde des Schögen gerne ſeine Gäſte ſeyn und wohl auch einigen Reiz fühlen werden, in die innern Gemächer, die Werkſtätte der metaphyſiſchen Grundlegung einzutreten: ſo daß, was man oft vom Schnee ſagt, er thaue nicht auf, es falle denn ein zweiter, der den erſten mitnehme, vielleicht Anwendung auf dieſes Buch finden könnte.

Vielleicht wird daſſelbe in ein ähnliches Verhältniß zu denjenigen treten, welche jede Schrift darauf anzuſehen pflegen, ob ſie dem Geiſte der Zeit und ſeinen neueſten Bewegungen unmittelbar und ausgeſprochener Maßen Rechnung trage und Vorſchub leiſte oder nicht. Sie werden dieſen Theil wohl für etwas ganz Unfruchtbares anſehen; ich habe auf keine Weiſe ſuchen dürfen, ihnen unmittelbar entgegenzukommen: die erſte Frage iſt nicht: modern? ſondern: wahr? Freilich aber, wer Muth des Vertrauens hat, der wird des Glaubens leben, daß das Neue das Wahre ſey, und ſo hoffe ich, daß ungeſucht das bleiche Saamenkorn, das dieſer erſte Theil in den dunkeln Schooß der Begriffswelt ſenkt, ſich als fruchtbarer Keim erweiſen, daß aus meinen Vorderſätzen geſunde Anſichten über das Verhältniß der Kunſt zum Leben, ihre Aufgabe und Zukunft ſich von ſelbſt ergeben werden.

Tübingen im März 1846.

Fr. Viſcher.

Inhaltsverzeichniß.

§§ Seite
Einleitung . . . . 1— 8 3— 41

Erster Theil.

Die Metaphysik des Schönen.

Aufgabe derselben . . . . 9 45— 46

Erster Abschnitt.

Das einfach Schöne.

Grundbegriff . . . . 10— 14 47— 54
A. Die Idee . . . . 15— 29 55— 92
  Verhältniß des Schönen zum Guten . . . . . 22— 24 77— 80
  " " " zur Religion . . . . 24— 27 81— 88
  " " " zum Wahren . . . . 28— 29 88— 92
B. Das Bild . . . . 30— 40 93—116
C. Die Einheit der Idee und des Bildes . 41— 69 117—178
  Verhältniß des Schönen zum Guten . . . . . 56— 60 151—161
  " " " zur Religion . . . . 61— 67 161—172
  " " " zum Wahren . . . . 68— 69 172—178
Der subjective Eindruck des Schönen . . . . 70— 81 178—213

Zweiter Abschnitt.

Das Schöne im Widerstreit seiner Momente.

Grundbegriff . . . . 82— 83 214—220

A. Das Erhabene.

Grundbegriff . . . . 84— 88 221—231

a. Das objectiv Erhabene

Grundbegriff . . . . 89— 90 231—234

§§ Seite
α. Das Erhabene des Raums . . . . . 91—92 234—238
β. Das Erhabene der Zeit . . . . . 93—94 239—241
γ. Das Erhabene der Kraft . . . . . 95—102 242—254

b. Das Erhabene des Subjects.

Grundbegriff . . . . 103—104 255—257
α. Das Erhabene der Leidenſchaft . . . 105—106 257—260
β. Das Erhabene des böſen Willens . . 107—109 260—264
γ. Das Erhabene des guten Willens . . 110—116 265—277

c. Das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragiſche.

Grundbegriff . . . . 117—129 277—300
α. Das Tragiſche als Geſetz des Univerſums. 130—131 300—303
β. Das Tragiſche der einfachen Schuld . . 131—133 303—312
γ. Das Tragiſche des ſittlichen Conflicts . 135—139 312—321
Der ſubjective Eindruck des Erhabenen . . . . . . 140—146 322—333

B. Das Komiſche.

Grundbegriff . . . . 147—155 334—351
Das erſte Glied . . . . 156—167 351—374
Das Gegenglied . . . . 168—172 374—379
Zuſammenfaſſung beider Glieder zu widerſprechender Einheit. 173—187 379—408
a. Das objectiv Komiſche oder die Poſſe . . 188—191 408—416

b. Das ſubjectiv Komiſche oder der Witz.

Grundbegriff . . . . 192—196 416—429
α. Der abſtracte Witz . . . . . . 197—198 429—432
β. Der bildliche Witz . . . . . . 199—200 432—435
γ. Der in ſeinen Gegenſtand eingehende Witz oder die Ironie . . . . 201—204 436—443

c. Das abſolut Komiſche oder der Humor.

Grundbegriff . . . . 205—215 444—459
α. Der naive Humor oder die Laune . . 216—217 459—462
β. Der gebrochene Humor . . . . . 218—219 463—466
γ. Der freie Humor . . . . 220—222 467—473
Der ſubjective Eindruck des Komiſchen . . . . . . 223—227 473—480
C. Rückkehr des Schönen in ſich aus dem Widerſtreit ſeiner Momente . . 228—231 481—489

Einleitung.

Universitäts-
Bibliothek
München

Einleitung.

§. 1.

Die Aeſthetik iſt die Wiſſenſchaft des Schönen. Was das Schöne und 1
deſſen Wiſſenſchaft ſei, kann nur in der Durchführung der letzteren gelehrt
werden. Die Definition der Aeſthetik durch: Wiſſenſchaft oder Philoſophie 2
der Kunſt ſetzt voraus, was ſich erſt ergeben ſoll, daß nämlich das Schöne
wahrhaft nur in der Kunſt wirklich ſey. Der Name Aeſthetik, durch Baum- 3
garten eingeführt, genießt das Recht der Verjährung; eigentlich iſt er unrichtig,
weil er nur eine Unterſuchung des ſubjectiven Moments der Empfindung anzeigt,
deren Object als gegeben angenommen wird, und weil er dieſe von dem blos
ſinnlichen Empfinden nicht unterſcheidet. Ebenſo einſeitig ſind die Namen: 4
Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft, Geſchmackslehre, Theorie der ſchönen
Künſte und Wiſſenſchaften u. a.

1 Prekärer Charakter der Definition überhaupt. Sie iſt die erſte Auflöſung eines wiſſenſchaftlichen Namens in einen Satz. Dieſer Satz fordert eine weitere Auflöſung u. ſ. f., bis die Wiſſenſchaft durchgeführt iſt, und nur dieſe ſelbſt iſt die Definition ihres Namens. Die ſogenannte Definition hat daher nur den Werth einer Abbreviatur, welche für denjenigen brauchbar iſt, der ſie als Keim des ſich entwickelnden oder als zuſammenfaſſenden Schluß des entwickelten Syſtems begreift. Was das Schöne ſey, darüber iſt demnach in der Einleitung keine Erörterung zu erwarten, ebenſowenig über den Begriff einer Wiſſenſchaft des Schönen. Nur vorläufige Andeutungen bringt die Aufgabe der Einleitung mit ſich. Sollte ſogleich hier die Frage nach der Möglichkeit dieſer Wiſſenſchaft aufgeworfen werden, ſo iſt ebenfalls nur auf das folgende Ganze als auf die Antwort zu verweiſen, wo denn auch die beſonderen Zweifel gegen die Begreiflichkeit des Schönen am rechten Orte aufzuführen und

zu erledigen ſind. Es könnte ferner eine Beſchreibung der Methode verlangt werden, welche in der Geſtaltung dieſer Wiſſenſchaft befolgt werden ſoll. Dieſe kann keine andere ſeyn, als die philoſophiſche; die Streitfrage über die wahre philoſophiſche Methode iſt aber durch den jetzigen Stand der Philoſophie einſtimmig dahin entſchieden, daß der Gegenſatz des analytiſchen und ſynthetiſchen Gangs ſich in den dialektiſchen Prozeß aufzuheben hat, deſſen Natur hier als bekannt vorausgeſetzt wird und von deſſen richtiger Durchführung ebenfalls nur das folgende Syſtem ſelbſt die Probe zu liefern hat. Der erſte Abſchnitt des folgenden Syſtems ſcheint ſynthetiſch zu verfahren durch ſtete Rückberufung auf die Lehnſätze, von denen er ausgehen muß; man wird aber finden, daß nur dieſe vorausgeſetzt ſind und alles Weitere nicht Conſtruction, ſondern Entwicklung, Fortgang und Rückgang zugleich iſt.

[2] Aſt: Syſtem der Kunſtlehre. Solger: philoſophiſche Kunſtlehre. Hegel: Philoſophie der Kunſt, und beſtimmter: Philoſophie der ſchönen Kunſt. Daß die Naturſchönheit und die Schönheit des innern Phantaſiebildes nur unvollkommene Formen der Verwirklichung des Schönen ſind, welche der höheren in der Kunſt als ihre Vorausſetzungen vorangehen: dies ſoll erſt im Syſteme entwickelt, nicht in der Definition vorweggenommen werden.

[3] Baumgarten: Aesthetica 1750. Aestheticorum pars altera 1758. Sie iſt bei ihm ein Theil der Gnoſeologie, welche als inſtrumentale Wiſſenſchaft den übrigen Haupt-Disciplinen der Philoſophie vorangeht. Die Gnoſeologie hat das Geſchäft, die Werkzeuge der Erkenntniß zu unterſuchen und die Anweiſung zu ihrem richtigen Gebrauche zu geben. Baumgarten findet in dieſer Wiſſenſchaft, welche ſchon das Haupt ſeiner Schule, Wolff, unter dem Namen der Logik als propädeutiſchen Theil dem Syſteme vorangeſtellt hatte, eine weſentliche Lücke. Wolff hatte alle Erkenntniß in ſenſitive und intellectuelle getheilt, in ſeiner Logik aber nur die Geſetze der letzteren dargeſtellt. Baumgarten verlangt als erſten Theil dieſer propädeutiſchen Wiſſenſchaft (scientia cognitionis in genere s. gnoseologia, logica latiori significatu) die Unterſuchung der Natur und des richtigen Gebrauchs der ſinnlichen oder ſenſitiven Erkenntniß, und dies nennt er Aeſthetik. Vergebens ſucht man (um den zweiten Einwurf des §. zuerſt hervorzuheben) nun bei Baumgarten eine Aufklärung darüber, mit welchem Rechte mit der ſinnlichen Erkenntniß die Erkenntniß des Schönen, welche zwar allerdings auch ſinnlich, aber, wie ihr Gegenſtand, ſinnlich und ideal

zugleich, daher von der gemeinen ſinnlichen Erkenntniß unendlich verſchieden iſt, ohne Weiteres zuſammengeworfen werden könne. Sogleich der erſte §. der Einleitung in ſeiner Aeſthetik heißt: Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior. ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. Eine ganz verworrene Andeutung einer Vermittlung zwiſchen jenen zwei ſo verſchiedenen Thätigkeiten enthält §. 14. Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis. Haec autem est pulcritudo; et cavenda ejusdem qua talis imperfectio. Haec autem est deformitas. Man könnte dies nämlich ſo erklären: die ſinnliche Anſchauung wird innerhalb ihrer ſelbſt über ſich erhoben, indem eine ideale Harmonie in ſie eindringt, wodurch ſie dieſelben Gegenſtände, die ſie als gemeine ſinnliche Anſchauung in ihrer Endlichkeit auffaßt, als reine Erſcheinung der Idee anſchaut und in dieſem Sinne ſelbſt Geſtalten ſchafft. Dies wäre die Phantaſie und ſo diejenige moderne Anlegung der Aeſthetik vorbereitet, welche von der Phantaſie ausgeht. Es ſcheint etwas der Art allerdings **Baumgarten** vorzuſchweben. Es ſoll in der Aeſthetik der Charakter der ſinnlichen Anſchauung als einer unterſchieds- (reflexions-) loſen nicht aufgehoben werden (complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium §. 17); innerhalb deſſelben aber ſoll ein consensus cogitationum inter se ad unum, qui phaenomenon sit (§. 18) gewonnen werden; und dieſer consensus, der ſich nach der Seite des Gedankens als innere Ordnung (§. 19), nach der Seite des Ausdrucks als Einklang der Zeichen oder Bilder (pulcritudo significationis §. 20) darſtellen ſoll, iſt Schönheit. Allein **Baumgarten** hat nur Poetik und Rhetorik in damaliger Weiſe, nur **elegantia** cognitionis (§. 29) im Auge; er verlangt zwar ingenium als dispositio naturalis ad imaginandum (§. 31), aber er denkt nur an zierliche Ausſchmückung eines Gedankengehalts, fühlt, ſich ſelbſt widerſprechend, den Gegenſatz zwiſchen repraesentatio oder imaginatio und cogitatio nicht und man darf daher eine ſolche Theorie der Anſchauung, wie ſie ſich zur Phantaſie erhebt, nicht bei ihm ſuchen. Dies erhellt ſchon daraus, daß er ſich die Frage nicht aufwirft, ob es dieſelben Gegenſtände ſeyen, welche durch die gemeine Anſchauung als gewöhnliche, durch die vollkommene als ſchöne angeſchaut werden oder nicht, und daß er die bildenden Künſte ganz vergeſſen hat. Auch **Kant** gebraucht ganz unbefangen den Namen Aeſthetik ſowohl von der gemeinen ſinnlichen Erkenntniß, als von der Betrachtung des Schönen. In der tranſcendentalen Aeſthetik erhebt er zwar (Kritik der r. V. §. 1 Anm.) Einſprache gegen die von

Baumgarten eingeführte Anwendung des Worts Aeſthetik auf das, „was Andere Kritik des Geſchmacks nennen." Allein er greift den Sprachgebrauch nur deswegen an, weil er überhaupt an der Möglichkeit einer Zurückführung der kritiſchen Beurtheilung des Schönen auf Vernunftprinzipien zweifelt, während er für die ſinnliche Anſchauung im gewöhnlichen Sinne bekanntlich die reinen aprioriſchen Formen im Raume und der Zeit entdeckt zu haben glaubt und hiefür den Namen der tranſcendentalen Aeſthetik gebraucht. Da er nur dieſen Zweifel gegen die Richtigkeit des Sprachgebrauchs hatte, ſo konnte ihn nichts abhalten, als er ſpäter gewiſſe Grundgeſetze der kritiſchen Beurtheilung des Schönen gefunden hatte, den von ihm ſelbſt angegriffenen Namen wieder in Anwendung zu bringen und ſeine Unterſuchung „des Geſchmacksvermögens" zu überſchreiben: Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft. Gerade dieſe Schrift ſcheint die allgemeine Einführung des Namens vermittelt und durch ihren Ruhm die Schiefheit desſelben der Beobachtung entzogen zu haben; er iſt jetzt einmal im Rechte der Verjährung und auch dadurch unſchädlich, daß man den Theil der Philoſophie, welcher die Natur der ſinnlichen Anſchauung unterſucht, nicht mehr Aeſthetik zu nennen pflegt, alſo kein Anſpruch mehr verletzt wird. Uebrigens iſt der Name nicht blos aus dem genannten Grunde ſchief, ſondern auch aus dem andern, im §. zuerſt genannten, weil er nur die Unterſuchung der Art ankündigt, wie der als gegeben vorausgeſetzte Gegenſtand empfunden wird oder empfunden werden ſoll, da doch die Wiſſenſchaft des Schönen erſt den Gegenſtand haben muß, ehe ſie den ſubjectiven Eindruck unterſuchen kann, den er hervorbringt. Allerdings hat dieſe ſubjective Auffaſſung einen tieferen Grund, der ſo eben bei Baumgarten bereits angedeutet wurde: es liegt darin die Ahnung, daß der ſubjective Geiſt das Schöne, indem er es nur zu finden meint, vielmehr ſelbſt in die Welt hineinſchaut und ſofort als Künſtler ſelbſt erzeugt; daher geht Baumgarten von der Beſtimmung der Aeſthetik als einer Wiſſenſchaft der ſinnlichen Erkenntniß ohne Weiteres über auf das ingenium pulcrum, wodurch das Schöne hervorgebracht wird, und braucht dieſes ganz gleichbedeutend mit: leichte Erregbarkeit der facultates cognoscitivae inferiores (§. 29). Dies führt, ſtrenger verfolgt, auf ſubjectiven Idealismus, welcher freilich nicht das Wahre, aber doch eine verborgene Rechtfertigung davon iſt, daß das Object und das Subject des Schönen hier nicht auseinandergehalten wird. Jedoch nimmt Baumgarten und die von ihm hervorgerufene Behandlungsweiſe dieſe Wendung nur, um den neuen

Irrthum zu begegnen, welcher den Beruf der Aeſthetik darein ſetzt, eine Anweiſung zum Hervorbringen des Schönen zu geben. Dieſer Irrthum iſt längſt außer Gang und wird überdies in der Lehre von der Phantaſie ſeine Widerlegung finden. Kant weiß ſich bereits frei davon (Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft Vorrede S. IX. Ausgabe 1794).

[2] Siehe die vorhergehende Bemerkung. „Geſchmackslehre" Krug; über den Unterſchied zwiſchen Geſchmack und Schönheitsſinn, vergl. den folgenden Abſchnitt vom ſubjectiven Eindruck des Schönen. „Theorie der ſchönen Künſte" auch: „Philoſophie der ſchönen Künſte, oder die Wiſſenſchaft, welche ſowohl die allgemeine Theorie, als die Regeln der ſchönen Künſte aus der Natur des Geſchmacks herleitet" Sulzer, „Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften" Eberhard. Theorie erinnert ebenfalls an eine Anleitung zu ihrem Gegenſatze, der Praxis, welche nicht in der Aufgabe der Aeſthetik liegt; ſchöne Kunſt iſt tautologiſch und überdies zu eng, da die Aeſthetik keineswegs blos von den Künſten handelt, ſchöne Wiſſenſchaften ein Widerſpruch.

§. 2.

Im Syſteme der philoſophiſchen Wiſſenſchaften geräth die Aeſthetik in eine falſche Stellung, wenn man dieſelbe blos zweigliedrig, in theoretiſche und praktiſche Philoſophie, eintheilt. Entweder wird ſie dann der theoretiſchen zugezählt, und dies iſt falſch, weil es ſich in ihr keineswegs blos um die Weiſe der Erkenntniß eines fertig gegebenen Gegenſtandes handelt (vergl. §. 1, 3.), ſondern vielmehr um einen Inhalt, von dem ſich zuerſt fragt, wie er entſtehe, und der, auch wenn er als vollendeter aufgewieſen iſt, nicht in den gewöhnlichen Gegenſatz von Subject und Object fällt. Oder ſie wird, weil ihr Gegenſtand allerdings nur durch eine Thätigkeit entſtehen kann, der praktiſchen Philoſophie zugetheilt, und auch dies iſt unrichtig, da jene Thätigkeit von derjenigen, wodurch der eigentlich ſo genannte praktiſche Zweck verwirklicht wird, weſentlich verſchieden iſt. In der praktiſchen Sphäre nämlich wird der Endzweck des Geiſtes überhaupt als ein noch unerreichter vorausgeſetzt, er ſoll durch den Willen erſt vollführt werden, die Thätigkeit dagegen, welche das Schöne hervorbringt, ſetzt den Zwieſpalt als überwunden voraus, ſteht über der Kategorie des Sollens und hat keinen Zweck, als die Darſtellung der als verwirklicht angeſchauten Idee.

[1] Es verſteht ſich, daß von der Stellung der Aeſthetik im Syſteme der philoſophiſchen Wiſſenſchaften nur vermöge einer Vorausſetzung ſpäter

zu beweiſender Sätze in der Einleitung die Rede ſeyn kann. Es darf aber dieſe Frage hier nicht übergangen werden; vorläufige allgemeinſte Orientirung iſt Aufgabe der Einleitung.

Die Wolff'ſche Schule theilte zweigliedrig in theoretiſche und praktiſche Philoſophie (wiewohl der erſtere Name bei Wolff noch nicht vorkommt). Dieſe Eintheilung blieb in der Philoſophie ſo lange, als die Logik oder im weitern Sinn Erkenntnißlehre noch blos formal verſtanden wurde. Sie wurde dann entweder, wenn man vom Bedürfniß des Lernenden ausging, als propädeutiſcher Theil den eigentlichen Haupttheilen vorangeſchickt, oder, wenn man gegenſtändlich verfuhr, neben die Pſychologie in das Syſtem eingereiht. (Vergl. Erdmann's Verſuch einer wiſſenſchaftlichen Darſtellung der Geſchichte der neueren Philoſophie B. 2, Abthl. 2. S. 269 ff. 379. 380.) Zur Logik im weiteren Sinne oder zur Gnoſeologie gehört aber nach Baumgarten eben die Aeſthetik. Von dem Schwanken zwiſchen der inſtrumentalen Voranſtellung und der ſyſtematiſchen Einreihung kann hier abgeſehen werden und die Frage, ob Hegel mit Recht oder Unrecht die Kunſt auch in die Phäenomenologie (als propädeutiſche Wiſſenſchaft) aufgenommen habe (vergl. Danzel Ueber die Aeſthetik der Hegelſchen Philoſophie Abſchnitt 1.) gehört noch weniger hieher; es wird ſich übrigens an ſeinem Orte erweiſen, daß die Kunſt allerdings als eine der großen Formen des Bewußtſeyns zu begreifen iſt, in welchen der Geiſt ſein Weſen und ſeine Weltanſchauung ſo lange niederzulegen ſucht, bis er im reinen Denken ſich in ſeiner Wahrheit erfaßt, und welche daher allerdings ſowohl phänomenologiſch als auch, weil ſie nämlich dadurch, daß ſie als verſchwindende Stufen im Wege des Geiſtes zu ſeiner Reinheit erfaßt werden, keineswegs aufhören real fortzubeſtehen, ſyſtematiſch auftreten können. Syſtematiſch eingereiht aber fällt die Aeſthetik nach jener Eintheilung in die theoretiſche Philoſophie. So ſtellt z. B. Krug die Aeſthetik als den dritten und letzten Theil der theoretiſchen Philoſophie auf: die theoretiſche Philoſophie betrachtet die Objecte unſerer Vorſtellungen zuerſt in ihrer Beziehung auf das Denkvermögen — Logik, ſodann in Beziehung auf das Erkenntnißvermögen — Methaphyſik, zuletzt in Beziehung auf das Gefühl der Luſt und Unluſt — Aeſthetik. (Aeſthetik oder Geſchmackslehre S. 8.) Krug hat bekanntlich Kant'ſche Ideen zu einem breiten und ſtumpfen Formalismus verwäſſert. Nach dieſen gehört die Aeſthetik, da ſie „blos eine aus der Natur des menſchlichen Geiſtes ſelbſt geſchöpfte Rechenſchaft über die Gründe des äſthetiſchen Wohlgefallens geben ſoll“ (a. a. O. 12), allerdings in die theoretiſche Philoſophie, Kant ſelbſt legt jedoch das Hauptgewicht auf ihre Bedeutung als Uebergangsglied zur praktiſchen, was Krug mit einem ſchwachen „gleichſam“ (S. 8.) nachſpricht. Hievon im folgenden Paragraphen. Die Unrichtigkeit dieſer ganzen Stellung aber erhellt aus §. 1, 3. Das Schöne wird ſich entwickeln als ein Inhalt, welcher weſentlich ſelbſt Subject iſt, mag man ihn nun faſſen als einen Gegenſtand, der zwar zunächſt als ein vorgefundener an das Subject tritt, aber nicht als ein ſchöner vor es träte, wenn es nicht eine gewiſſe Art ihn zu ſchauen mitbrächte, oder als Gegenſtand, den das Subject durch eine wirkliche Thätigkeit erſt hervorbringt. Es wird ſich im Verlaufe zeigen, daß dieſe beiden Arten, ihn zu faſſen, nach einander in ihre Wahrheit treten. Allerdings aber ſtellt ſich der Gegenſatz von Subject und Object ein, wenn nun die Frage entſteht, wie der ſchöne Gegenſtand, mag er auch durch eigentliche Thätigkeit eines Subjects entſtanden ſeyn, auf andere Subjecte, die ihn in dieſem Sinne nicht hervorgebracht haben, wirke. Aber auch dieſe Wirkung wird ſich als eine ſolche erweiſen, worin Subject und Objekt auf eine Weiſe zuſammengehen, welche den theoretiſchen Standpunkt, der ſich gegenüber ein ſelbſtſtändiges Object annimmt, völlig ausſchließt. Hegel gewinnt den Standpunkt für das Schöne geradezu durch Auflöſung des theoretiſchen wie des praktiſchen Verhaltens (Aeſthetik 1, S. 145. ff).

2 Solger: „Die Kunſt ſoll etwas hervorbringen, was als Gegenſtand einer ſolchen Darſtellungsart noch nicht vorhanden war; ſie bringt etwas aus dem Gedanken hervor, das ſie in die Objecte verpflanzt, das aber durch dieſe ſelbſt niemals gegeben iſt, ſondern einzig und allein aus dem Bewußtſeyn erzeugt wird. Indem wir nun unſere Gedanken an äußern Objecten darſtellen, ſo handeln wir. Daher gehört die Kunſt in die praktiſche Philoſophie“ (Vorleſungen über Aeſth. Herausgeg. v. Heyſe S. 3. 4.). Faßt man das Wort: Darſtellen im weiteſten Sinne, ſo iſt allerdings auch das Handeln ein Darſtellen; ſobald man aber die Bezeichnungen genauer nimmt, ſo fallen die Begriffe des Darſtellens und des Handelns zwar unter den gemeinſamen Begriff der Thätigkeit, ſind aber von einander ſehr verſchieden. Das Handeln iſt eine Thätigkeit, welche von dem Zwieſpalte zwiſchen Subject und Object ausgeht und mitten im Drange des Zweckes ſteht, der noch nicht verwirklicht iſt, ſondern erſt verwirklicht werden ſoll; das Darſtellen iſt über dieſen Zwieſpalt hinaus, ein Inneres wird aus freier Nothwendigkeit und in vollem Fluſſe zu einem Aeußeren, nicht mit der Abſicht, die Außenwelt materiell

zu verändern, ſondern nur, ſchlechtweg ſich zu manifeſtiren. Der Kampf mit dem Materiale, den dieſe Thätigkeit allerdings zu beſtehen hat, bis ſie ihm das innere Bild aufdrückt, iſt mit dem Kampfe des Handelns durchaus nicht zu verwechſeln. Dieſen Unterſchied kennt Solger wohl; er weiß, daß die Idee des Guten ein Sollen iſt, wodurch Wirklichkeit und Idee noch immer von einander geſchieden ſind, wogegen die Idee der Schönheit die Verſchmelzung beider als eine vollendete enthält (a. a. O. S. 64. 65.). Dennoch meint er das Schöne praktiſch nennen zu müſſen um der Verwandlung der Wirklichkeit willen, welche es vorausſetzt (a. a. O. S. 70. 71.). Den Unterſchied zwiſchen der ethiſchen und der äſthetiſchen Thätigkeit erkennt aber auch Schleiermacher (Vorleſungen über die Aeſthetik. Herausgeg. von Lommatzſch. S. 112 ff. u. a. O.). Er ſetzt denſelben zunächſt darein, daß man das Weſen der Kunſt als einer immanenten Thätigkeit, d. h. einer ſolchen, bei welcher das innere Bild das Weſentliche, das äußere aber nur ein ſpäter Hinzukommendes iſt (S. 58), faſſen könne, wenn man auch auf die äußere Darſtellung keine Rückſicht nehme, wogegen im eigentlich Praktiſchen das Werk den Werth des Mannes beſtimme, nicht die innere Vorbildung desſelben (S. 112 ff.). „Es kann ſich Einer die ſchönſten Thaten innerlich conſtruiren, wenn er ſie aber nicht wirklich macht, iſt er eine Null, denn das Werk iſt hier das in die Wirklichkeit Heraustreten.“ Dies bedarf jedoch einer weſentlichen Berichtigung. Schleiermacher behandelt hier die künſtleriſche Ausführung viel zu gering, er ſcheidet viel zu ſcharf zwiſchen dem inneren Bilde und der Technik. Bei dem wahren Künſtler ſind dieſe beiden ſo wenig zu trennen, daß ſeine Technik bis hinaus in die Einzelnheiten der Manipulation u. ſ. w. von der Eigenthümlichkeit ſeines inneren Schauens geheimnißvoll durchdrungen iſt und umgekehrt ſein inneres Schauen ſchon an ſich ein inneres Zeichnen, Malen u. ſ. w., nicht jedoch, als genüge ihm dies, ſondern ſo, daß dasſelbe mit einem Drange der Nothwendigkeit auch zu einem äußern wird. Auch der Künſtler iſt nur ſo viel, als er wirklich macht, und es iſt falſch, was der Maler in Emilia Galotti ſagt: „Meinen Sie, daß Raphael nicht das größte maleriſche Genie geweſen wäre, wenn er unglücklicher Weiſe ohne Hände wäre geboren worden?“ Umgekehrt iſt im eigentlich ethiſchen Gebiete das innere Bild der That und der geiſtige Zuſammenhang, dem es angehört, d. h. die Geſinnung, ſo weſentlich, daß ſie weit unbezweifelter als Ergänzung für die mangelhafte That genommen werden, als das Phantaſiebild für die geringe Ausführung im Kunſtwerke; man müßte denn unter dem Ethiſchen blos das Rechtsgebiet verſtehen, was aber bei Schleiermacher nicht der Fall iſt. Schleiermacher hätte daher dies Moment des Unterſchieds vielmehr nur in die fließende Continuität zwiſchen dem inneren Bilde und ſeiner Ausführung ſetzen ſollen, welche der Kunſt vermöge des ihr inwohnenden Charakters der Abſolutheit zukommt, während der ethiſche Wille an der Außenwelt, welche er reell zu verändern ſtrebt, unendlichen Widerſtand findet. Weiter beſtimmt Schleiermacher den Unterſchied dahin, daß das praktiſche Leben durchaus ein gebundenes, das Kunſtleben aber ein Leben freier Productivität ſey. Jene Gebundenheit iſt ein Sollen (S. 127.). Schleiermacher verſteht darunter das Syſtem der Pflichten im Staatsleben; von den Künſtlern aber ſagt er, gemeinſam ſey ihnen allen das Zurückſtoßen des Bindenden (132); „ſchwerlich werden wir den für einen großen Künſtler halten, bei welchem wir eine ſtreng pedantiſche Neigung finden, ſich der Sitte anzuſchließen." Dieß Zurückweiſen alles Bindenden ſoll aber der Charakter des Künſtlers ſeyn „unbeſchadet des Ethiſchen", — „denn überall iſt in der äußeren Sitte viel Willkührliches". Hiedurch wird der Standpunkt verrückt, denn wenn das Bindende im ethiſchen Leben vorzüglich das Willkührliche ſeyn ſoll, ſo erſcheint die Bindung durch ein Geſetzmäßiges als eine höhere, aber ſelbſt noch ſittliche Aufgabe. Die wahre Meinung iſt vielmehr offenbar die, daß das praktiſche Leben darum ein gebundenes ſey, weil es unter dem Gebote des Sollens, alſo in der Dualität ſteht; die Individualität iſt zwar auch in dieſem Gebiete berechtigt und darum kann der Künſtler unbeſchadet des Ethiſchen das Bindende zurückweiſen; aber die freie Ausbildung der Individualität iſt, vom ſpezifiſch ethiſchen Standpunkte betrachtet, ſelbſt wieder ein Sollen. Dieſer Begriff des Sollens fällt zuſammen mit dem Begriffe des erſt zu vollführenden Zwecks und Schleiermacher ſagt (S. 209. 210.): ein rein ſelbſtſtändiges Element, welches nirgends ſeine völlige Darſtellung findet, ſucht dieſelbe in der Kunſt; — hier iſt die Selbſtthätigkeit des Geiſtes von allen Beziehungen auf Zweckmäßigkeit geſondert u. ſ. w. Trotz dieſer Einſicht in den Unterſchied nun ſetzt Schleiermacher die Aeſthetik in die Ethik, und zwar, weil das **agens** in der Kunſt der menſchliche Geiſt in ſeiner freien Thätigkeit ſey. Schleiermacher befaßt allerdings die ganze Lehre vom Geiſte unter den Begriff der Ethik, ſo wie er die ganze Naturwiſſenſchaft unter dem Namen Phyſik begreift; beide coordinirten Haupttheile ſubordinirt er der Dialektik oder Metaphyſik. Da er nun nachweiſt, daß die Aeſthetik vielfach auf die Lehre von der menſchlichen Sinnlichkeit und ſofort auf die Phyſik zurückgehen müſſe, daß aber hierin die Nothwendigkeit liege, zu der höheren Einheit beider, der Dialektik aufzuſteigen, ſo hätte ihn dieß auf das Richtige führen können: im Schönen verſöhnen ſich die Gegenſätze von Natur und Geiſt, ebenſo aber die Gegenſätze im Geiſte, und das Letztere fordert eine Theilung der geiſtigen Thätigkeiten in ſolche, die mit dem Gegenſatze behaftet, und in ſolche, welche frei von ihm ſind; dieſe ſämmtlich unter dem Namen Ethik zu befaſſen, iſt nicht räthlich und man wird auf geradem Wege zu der dreifachen Hegel'ſchen Eintheilung der Lehre vom Geiſte geführt.

Wirth (Syſtem der ſpeculativen Ethik. 1841) theilt zwar die Geiſteslehre dreifach ein, ſetzt aber die Ethik als die Wiſſenſchaft vom abſoluten, d. h. ſein abſolutes Wiſſen verwirklichenden Geiſte als die dritte, höchſte Diſciplin an den Schluß des Syſtems. Wirth hat einen bekannten Mangel des Hegel'ſchen Syſtems richtig erkannt: der praktiſche oder objective Geiſt hat hier blos endlichen Gehalt, er iſt als moraliſcher ſubſtanzloſe Subjectivität, als politiſcher ſubjectivitätsloſe Subſtanz. Der Geiſt ſoll alſo den abſoluten Gehalt der Religion, der Vernunft-Erkenntniß, der Kunſt in ſich aufnehmen und nun erſt dieß abſolute Selbſtbewußtſeyn verwirklichen. Allein die neue Schwierigkeit, welche hiedurch entſteht, hat Wirth nicht hervorgeſtellt und nicht widerlegt. Obwohl nämlich mit abſolutem Gehalte durchdrungen verwickelt ſich der Geiſt als handelnder Wille dennoch nothwendig auf's Neue mit dem Objecte, die Dualität kehrt zurück, ſo wie der Standpunkt des Zwecks zurückkehrt, und hiemit iſt das Syſtem am Schluſſe nicht geſchloſſen, es öffnet ſich noch einmal nach der Seite des getheilten Geiſtes, es kehrt nicht in ſich zurück. Wirth ſagt (Vorr. S. VIII.): „Kunſt und Religion betrachtet der objective Idealiſmus als Sphären des abſoluten Geiſtes. Dieß zu thun und doch die Realiſirung des Schönen und der Religion als etwas Endliches und derſelben Rechts-Idee Untergeordnetes zu betrachten, über welche der abſolute Geiſt in der Kunſt und Religion wieder hinausgehen ſoll, iſt der härteſte Widerſpruch." Dieß iſt aber eben der Widerſpruch oder vielmehr die Kreisbewegung des Geiſtes ſelbſt, daß er, in's Abſolute erhoben, auf's Neue von vornen anfängt und wieder in die Gegenſätze eingeht. Die Sache verhält ſich daher ſo: durchdrungen von dem Gehalte der abſoluten Sphäre nimmt der Geiſt allerdings auf's Neue die Form des Willens an, denn die Formen, die er hinter ſich hat, ſind nicht verloren, ſondern kehren zurück; dadurch iſt aber keineswegs begründet, daß die praktiſche Form am Schluſſe des Syſtems als der nun dem Geiſt adäquate Standpunkt ſelbſtändig auftreten ſoll, und der Vorwurf, der Hegel trifft, iſt weder der, daß er nicht mit der Ethik ſchließt, noch der, daß er unterläßt, ausdrücklich zu ſagen, daß auch im abſoluten Geiſte die praktiſche Form wiederkehre (denn dieß verſteht ſich von ſelbſt), ſondern in folgenden zwei Punkten liegt der Fehler. Erſtens: die Ethik kann und muß zwar aus dem genannten Grunde, weil ſie eine Form des getheilten und die Theilung erſt aufhebenden Geiſtes iſt, ihre Stelle da behalten, wo Hegel ſie ihr angewieſen hat, aber das Syſtem hat in den vorhergehenden Disciplinen Gehalt genug geſammelt, um ſie in ungleich höherem Sinne zu behandeln, als Hegel gethan hat. Der Geiſt iſt bereits als freier Geiſt begriffen, daraus läßt ſich eine Ethik conſtruiren, worin die Mängel der Hegel'ſchen vollſtändig überwunden ſind, ohne daß aus Kunſt, Religion und Philoſophie mehr anticipirt würde, als ſich rechtfertigen läßt. Eine Begründung der letzteren Behauptung würde hier zu weit führen. Zweitens: die Formen des abſoluten Geiſtes, die Philoſophie insbeſondere, erſcheinen bei Hegel nicht nur contemplativ, wie ſie es allerdings ihrem innerſten Weſen nach ſind, ſondern als ein quietiſtiſcher Ariſtokratismus des Geiſtes; davon liegt aber der Grund nicht in ihrer Stellung am Schluſſe des Syſtems (wie ſchon gezeigt), ſondern in der anderweitigen Denkweiſe Hegels, welche durch eine andere Stellung der Wiſſenſchaft überhaupt zu dem Leben überhaupt, aber nicht durch eine veränderte Stellung der Ethik in der Wiſſenſchaft zu überſchreiten iſt. Was nun insbeſondere die aus der Anordnung Wirths hervorgehende Stellung der Sittlichkeit nach und über der Kunſt betrifft, und die näheren Gründe, womit er ſie rechtfertigt, ſo iſt dieß im folgenden Abſchnitt von dem Verhältniß des Schönen zum Guten zu prüfen, wie denn die hier gegebenen Bemerkungen überhaupt nur als eine unvermeidliche Vorandeutung der in dieſem Abſchnitt auszuführenden Sätze anzuſehen ſind.

§. 3.

Als ein völlig unſelbſtändiges Mittelding wird die Aeſthetik in die Schwebe geſtellt, wenn ſie als ein Verbindungsglied zwiſchen der theoretiſchen und praktiſchen Philoſophie aufgeführt wird; an großer Willkühr und Verwirrung neben tiefen Andeutungen, die er enthält, leidet insbeſondere der Verſuch Kants, das äſthetiſche Gebiet, ſoweit er es als Object der Wiſſenſchaft erkennt, in dieſen Zwiſchenraum zu verweiſen.

Die oben erwähnte Andeutung Schleiermachers über eine in der Aeſthetik erforderliche Rückbeziehung auf die höhere Einheit der Phyſik und Ethik gehört um ſo weniger hieher, als er dieſelbe auf alle Diſciplinen der Ethik ausdehnt. Wohl aber iſt hier der verworrene, wiewohl in anderer Beziehung bedeutungsvolle Verſuch Kants darzuſtellen.

Kant hat eine „unüberſehbare Kluft“ zwiſchen der Sphäre des Verſtandes und der Vernunft und zwiſchen dem Boden ihrer Geſetzgebung, der Natur und der Freiheit, befeſtigt. So lauten bei Kant die Gegenſätze; eigentlich iſt es eine Kluft zwiſchen der Idee und ihrer Wirklichkeit. Kant ſucht eine Einheit, einen nachträglichen Uebergang; da er aber die Idee nur in der Form der ſittlichen Geſetzgebung oder des Freiheitsbegriffs anerkennt, ſo meint er, dieſen Uebergang nur zu bedürfen, damit die Natur als empfänglich erkannt werde, die Wirkungen der praktiſchen Vernunft in ſich aufzunehmen, damit ſie als beſtimmbar durch das intellectuale Vermögen erſcheine. Er muß daher das überſinnliche Subſtrat, das der Verſtand in der Natur vorausſetzt, aber völlig unbeſtimmt läßt, näher beſtimmen, um eine ſolche Empfänglichkeit der Natur begreiflich zu machen; er muß immanenten Geiſt in der Natur annehmen. An dieſer Stelle drängt ſich eine Ahnung hervor, durch welche er über ſeinen eigenen Dualiſmus ſich erhebt, die er aber, indem er ſie ausſpricht, wieder erſtickt, indem er ſie nur für etwas Subjectives, für einen bloßen „Uebergang von der Denkungsart nach den Prinzipien der einen (Welt) zu der nach Prinzipien der andern“ erklärt. Dieſen Uebergang zu finden nimmt er (Kritik der Urtheilskr. Einl.) die verſchrobene Wendung, die Urtheilskraft, nachdem ihr in der Kritik der reinen Vernunft ſchon ihr Gebiet angewieſen iſt, in einer neuen Form aufzuführen. Der Begriff der Urtheilskraft als „des Vermögens, das Beſondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken“ hätte ihn freilich ſchon dort auf ganz andere Einſichten führen können, als auf jene ſkeptiſche Mitte zwiſchen Dualiſmus und ſubjectivem Idealiſmus, die ſein Standpunkt iſt; nun aber nimmt er dieſes Vermögen noch einmal auf und unterſcheidet zwiſchen einer beſtimmenden und einer reflectirenden Urtheilskraft. Beſtimmend iſt ſie, wenn das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Geſetz) gegeben iſt, worunter ſie das Beſondere ſubſumirt. Iſt aber nur das Beſondere gegeben, wozu ſie das Allgemeine finden ſoll, ſo iſt ſie bloß reflectirend. Die beſtimmende Urtheilskraft iſt unzureichend, weil ſo mannigfaltige Formen in der Natur ſind, welche durch jene Geſetze, die der reine Verſtand a priori gibt, weil dieſelben nur auf die *Möglichkeit* einer Natur (als Gegenſtandes der Sinne) überhaupt gehen, unbeſtimmt gelaſſen werden, daß hiefür neue Geſetze aufgeſucht werden müſſen. Dieſe Formen ſind ſolche, welche einen in der Natur thätigen und das Mannigfaltige zur Einheit verbindenden Verſtand vorausſetzen laſſen, und das Geſetz, das ſich der reflectirende Verſtand durch Wahrnehmung derſelben bildet, iſt daher die Zweckmäßigkeit der Natur in ihrer Mannigfaltigkeit. Dieſer Begriff iſt jedoch lediglich ſubjectiv, die reflectirende Urtheilskraft gibt dadurch nur ſich ſelbſt, und nicht der Natur, ein Geſetz; „denn den Naturproducten kann man ſo etwas, als Beziehung der Natur an ihnen auf Zwecke, nicht beilegen, ſondern dieſen Begriff nur brauchen, um über ſie in Anſehung der Verknüpfung der Erſcheinungen in ihr zu reflectiren.“ *Kant* unterſcheidet nun das *äſthetiſche* und das *teleologiſche* Verhalten der Urtheilskraft. Jenes beſteht darin, daß nicht ein beſtimmter Zweck gedacht wird, ſondern die Form des Gegenſtandes ohne beſtimmten Begriff eine unmittelbare Luſt dadurch erregt, daß das Subject ſich in die Stimmung der Zweckmäßigkeit verſetzt fühlt. Die Einbildungskraft faßt die Formen der Gegenſtände auf, führt dieß Bild der Urtheilskraft zu, und dieſe findet ſich in ihrem Bedürfniſſe, die Gegenſtände als zweckmäßig zu begreifen, unbeſtimmt, ohne wirkliche Vorſtellung eines beſtimmten Zwecks, und daher ganz unabſichtlich befriedigt. Die Zweckmäßigkeit liegt eigentlich nicht im Gegenſtande, ſondern das Zweckmäßige iſt vielmehr das der Natur des Geiſtes Entſprechende, das Genugthuende in dieſem harmoniſchen Spiele zwiſchen Verſtand und Einbildungskraft. Dieſe Thätigkeit der Urtheilskraft iſt daher im engeren Sinne ſubjectiv, es wird am Gegenſtande gar nichts erkannt, das Weſentliche und Beſtimmende iſt die mit der Vorſtellung verbundene Luſt (oder Unluſt). Was nun „an der Vorſtellung eines Objects blos ſubjectiv iſt, d. h. ihre Beziehung auf das Subject, nicht auf den Gegenſtand ausmacht, iſt die äſthetiſche Beſchaffenheit derſelben“ und dieſe Function der Urtheilskraft alſo die äſthetiſche. Die Frage, wie es denn komme, daß ein Gegenſtand die Erkenntnißkräfte in ein harmoniſches Spiel verſetzt, ein anderer nicht, vergißt *Kant* völlig aufzuwerfen und er hätte ſie aufwerfen müſſen, wenn er auch den unvollendeten Schritt zum ſubjectiven Idealismus vollendet hätte; denn auch dieſer hat auf ſeine Weiſe zu begründen, wie, warum und unter welchen Bedingungen das Schöne in einen Gegenſtand hineingeſchaut wird. Dieſe Frage hat uns aber hier noch nicht zu beſchäftigen. — Wird dagegen ein *beſtimmter* Zweckbegriff von dem Gegenſtande aufgeſtellt und die Form deſſelben als mit dieſem Begriffe übereinſtimmend beurtheilt, ſo iſt dies das **teleologiſche** Verhalten der Urtheilskraft. Dies iſt ein objectives Verhalten, objectiv nicht in dem Sinne einer ſächlichen Wahrheit, ſondern ebenfalls nur einer Betrachtungsweiſe, welche der Natur einen zweckthätigen Verſtand, „gleichſam eine Rückſicht auf unſer Erkenntnißvermögen nach der Analogie eines Zwecks" unterlegt, objectiv aber, weil ein beſtimmter Zweck aufgeſtellt wird. Es iſt ein abſichtliches, logiſches Verfahren, wobei die ſubjective Beziehung auf Luſt und Unluſt wegfällt und nur Verſtand und Vernunft betheiligt ſind. Dieſe Geſetzgebung entſcheidet durch Uebereinſtimmung mit Begriffen, jene durch das Gefühl; dort formales, hier reales Prinzip der Zweckmäßigkeit.

Eigentlich nun gehört, wie **Kant** ſelbſt es ausſpricht, die teleologiſche Urtheilskraft zur theoretiſchen Philoſophie, denn ſie beſtimmt zwar keine Objecte, ſondern reflectirt blos, aber ſie verfährt nach Begriffen, die ſie nach ihren beſondern Principien auf gewiſſe Gegenſtände der Natur anwendet; die äſthetiſche aber, da ſie zur Erkenntniß ihrer Gegenſtände nichts beiträgt, gehört ſtreng genommen nur zur Kritik des urtheilenden Subjects und der Erkenntniß-Vermögen, d. h. zur Propädeutik. Demnach müßte **Kant** auf die Stellung der Aeſthetik zurückkommen, welche wir bei **Baumgarten** fanden. Er hat nun aber ſeine beſonderen Gründe, dieſes Gebiet (nicht blos der äſthetiſchen, ſondern auch der teleologiſchen Urtheilskraft) in die Mitte zwiſchen die theoretiſche und praktiſche Philoſophie zu ſtellen. Der Hauptgrund iſt zu Anfang dieſer Darſtellung bereits ausgeſprochen: er ſucht die Kluft zwiſchen dem Naturbegriff und dem Freiheitsbegriff, „die große Kluft, welche das Ueberſinnliche von den Erſcheinungen trennt", zu überwinden, er ſucht ein Band zwiſchen der Natur-Cauſalität und der Cauſalität durch Freiheit. Die Wirkung nach dem Freiheitsbegriffe iſt der Endzweck, der abſolute Zweck. Dieſer ſoll exiſtiren, er ſoll durchgeführt werden in der Sinnenwelt, die Natur muß daher gedacht werden, als ſey ſie fähig, ihn in ſich aufzunehmen, als komme ſie ihm entgegen. Der Verſtand in ſeiner ſtricten Bedeutung ſetzt ein überſinnliches Subſtrat hinter der Erſcheinung voraus, läßt es aber völlig unbeſtimmt; die Urtheilskraft nun aber iſt es, welche dieſes Subſtrat näher beſtimmt durch den Zweckbegriff: und ſo trifft der handelnde Geiſt in der Natur den verwandten Geiſt und kann ſeine Zwecke in ihr durchführen, weil ſie ſelbſt zweckmäßig organiſirt iſt. Dieſe Bedeutung als vermittelndes Glied kommt aber der Urtheilskraft noch aus einem weiteren Grunde zu: ſie iſt das conſtitutive

Princip für das Gefühl der Luſt und Unluſt. Dieſes hat nun zwar als rein formales Wohlgefallen durchaus keine unmittelbare Beziehung zum Begehrungsvermögen, wohl aber befördert es mittelbar die Empfänglichkeit des Gemüths für das moraliſche Gefühl: theils eben durch jene Ueberzeugung von einer Beſtimmbarkeit der Natur durch den ſittlichen Willen, theils durch die ſymboliſche Analogie des Schönen mit dem Guten, worüber §. 59 der Kr. d. äſth. Urtheilskraft zu vergleichen iſt. **Kant** gewinnt nun die bekannte Eintheilungstafel:

Geſammte Vermögen des Gemüths:	Erkenntnißvermögen:	Principien a priori:	Anwendung auf
Erkenntnißvermögen	Verſtand	Geſetzmäßigkeit	Natur
Gefühl der Luſt und Unluſt	Urtheilskraft	Zweckmäßigkeit	Kunſt
Begehrungsvermögen.	Vernunft.	Endzweck.	Freiheit.

Die ganze Confuſion dieſer Eintheilung drängt ſich bei dem Anblicke der Tafel ſogleich auf. Die zweite Colonne theilt nur das erſte Glied der erſten ein und ſtört dadurch den ganzen Parallelismus, der horizontal durch alle Colonnen hindurchgehen ſoll. Dieſe Störung hat ſogleich ihren innern Grund in der ganzen Schiefheit der vorhergehenden Entwicklung und der Vorausſetzungen der Kant'ſchen Philoſophie überhaupt. Eingetheilt wird nämlich in dieſer zweiten Colonne nur das Erkenntnißvermögen. Dennoch ſoll das zweite und dritte Glied dieſer Colonne dem zweiten und dritten der erſten entſprechen: die Urtheilskraft dem Gefühle der Luſt und Unluſt, die Vernunft dem Begehrungsvermögen. Die Vernunft entſpricht aber dem Begehrungsvermögen nur, wenn man zugibt, daß ihr Gebrauch rein auf das praktiſche Gebiet einzuſchränken ſey: dann aber iſt ſie nicht mehr zu den Erkenntnißvermögen zu zählen. Die Urtheilskraft entſpricht dem Gefühle der Luſt und Unluſt nur, wenn man zugibt, daß ſie für dieſes die Geſetzgebung iſt, ja daß die geiſtige Bewegung überhaupt durch ſie hindurch muß, um bei dem Gefühle der Luſt oder Unluſt anzukommen. Dies iſt falſch, ſowohl wenn man Luſt und Unluſt im allgemeinen, als auch wenn man es im beſondern, äſthetiſchen Sinne verſteht, denn Luſt und Unluſt iſt immer unmittelbar; dieſer Unmittelbarkeit kann zwar die Vermittlung durch alle verſchiedene Formen geiſtiger Thätigkeit vorausgehen, ja nach der einen Seite iſt alle Unmittelbarkeit eine erloſchene Vermittlung; aber ebendarum weil jene die verſchiedenſten Formen dieſer vorausſetzt, ſo iſt es ganz falſch, die Urtheilskraft ausſchließend als die Form dieſer Vermittlung aufzuſtellen. Man kann freilich jedes Gefühl als begründet auf das Innewerden einer Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit faſſen, allein dann iſt der letztere Begriff in einer viel größeren Weite genommen, als bei Kant, und bezieht ſich z. B. ebenſo auf rein moraliſche Handlungen, wie auf das Schöne. Ueberdies wirft nun aber Kant ohne alles Recht die äſthetiſche Luſt mit der Luſt überhaupt zuſammen; er, deſſen beſtes Verdienſt darin beſteht, die Reinheit des Wohlgefallens am Schönen von allen ſinnlichen ſowohl als ſpecifiſch ſittlichen Motiven in's Licht geſtellt zu haben, iſt ſo ungenau, dieſe ganz beſondere Art reiner Luſt, die er in das Zuſammenſtimmen von Einbildungskraft und Verſtand ſetzt, deßwegen mit der ſinnlichen Empfindung unter Einem Namen (äſthetiſch ſ. §. 1, a) zu befaſſen, weil beide blos ſubjektiv ſind („was an der Vorſtellung eines Objects blos ſubjectiv iſt, d. h. ihre Beziehung auf das Subject, nicht auf den Gegenſtand ausmacht, iſt die äſthetiſche Beſchaffenheit derſelben“ u. ſ. w. Einl. z. Kr. d. Urtheilskraft XLII). Ferner bildet nun aber dies reine Wohlgefallen oder Mißfallen nicht den Uebergang zum ſittlichen Wollen, wie ihn der ſenkrechte Fortgang in der zweiten Colonne parallel mit dem in der erſten vorausſetzt. Kant iſt in dieſem Punkte zunächſt mit ſich ſelbſt im Widerſpruch. So nämlich, wie in der erſten Colonne das Gefühl der Luſt und Unluſt das Begehren vermittelt, kann nach ſeiner eigenen Meinung jenes rein contemplative Wohlgefallen nicht zur praktiſchen Sphäre hinüberführen: was ſoll aber dann der Parallelismus zwiſchen beiden Colonnen? Aber auch der mittelbare Uebergang, den er von jenem reinen Wohlgefallen zum reinen Wollen zieht, iſt zu verwerfen. Das Schöne iſt allerdings nach einer Seite hin eine unabſichtliche Vorbereitung zum Guten; viel wichtiger aber iſt die andere Seite, daß nämlich das Gute ſchon wirklich ſeyn muß, um als Schönes ſich zu geſtalten und gefühlt zu werden; und werfen wir von da einen Blick auf die dritte und vierte Colonne, ſo iſt das Schöne eben die Darſtellung des erreichten Endzwecks und der thätigen Freiheit, welche hier beide im dritten Gliede ſtehen. Zu allen dieſen Einwürfen kommt nun noch der, daß ganz willkürlich die Urtheilskraft vom Verſtande getrennt wird. Der Verſtand iſt begreifend durch ſeine Kategorieen und unter dieſe gehört die der Zweckmäßigkeit, urtheilend ſubſumirt er das Mannigfaltige unter dieſelben, hat aber noch einen langen Weg zurückzulegen, bis er da ankommt, wo dieſes als wahrhaft durchdrungen von dem Allgemeinen begriffen wird. Was dann in die Einbildungskraft und das Gefühl einſtrömt, um das Bild des Schönen zu erzeugen und dem Genuſſe zu übergeben, iſt vielmehr wie ſich an ſeinem Ort zeigen wird, die Idee oder die Vernunft; der Zweckbegriff und das Urtheil bleiben verſtändige Reflexionsformen, welche freilich durch ihre innere Dialektik zur Auflöſung ihrer Relationen in die Einheit und ſo des Zweckbegriffs in den der inneren Zweckmäßigkeit, worin ſich der Zweck ſelbſt aufhebt, hinüberführen, aber nur ſo, wie alle andern trennenden Denk-Formen ſich ſelbſt über ſich hinaustreiben, ohne deßwegen ihre Stelle anderswo zu behaupten, als im Gebiete des Verſtands, oder nach Hegel des Weſens und des Begriffs, aber nicht der Idee. Hiemit fällt, da Geſetzmäßigkeit und Zweckmäßigkeit ſo zu trennen nicht minder willkürlich iſt, als Verſtand und Urtheilskraft, und da an die Stelle der Zweckmäßigkeit, welche dem Schönen zu Grunde liegen ſoll, vielmehr der Endzweck tritt, auch die Folge in der dritten Colonne ſammt ihrer ſchiefen Parallele in der zweiten, wo die Vernunft dieſelbe falſche Stufe unter dem Vermögen des Schönen einnimmt; hiemit fällt aber auch die vierte und alle dieſe Bemerkungen gehen darauf hinaus, daß ſie umzuändern wäre in:

Natur,
Freiheit,
Kunſt.

Es wurde hier ebendeßwegen die Kritik der **Kant'ſchen** Eintheilung mit einiger Weitläufigkeit behandelt, weil ſie belehrend iſt in dem Sinne einer Nachweiſung, wie immer Schiefheit aller Art entſteht, wenn die Philoſophie nicht dreigliedrig eingetheilt wird, weil ſie aber bei allen Mängeln ſo viel Scharfſinn und Ahnung in ſich hat, daß ſie auch jetzt noch die Prüfung verdient. Auf den Hauptpunkt, die Einführung des Begriffs der Zweckmäßigkeit in die Lehre vom Schönen, muß am gehörigen Orte noch weiter eingegangen werden.

§. 4.

**Das Schöne iſt weder theoretiſch, noch praktiſch; es iſt aber auch ſowohl 1
das eine, als das andere, woraus eben folgt, daß es das eine wie das andere
in einem Sinne iſt, wodurch der Gegenſatz beider ſich aufhebt, daß es daher
ſeinen Platz in einer Sphäre über dieſen Gegenſätzen finden muß; und ebenda
fordern auch zwei andere Formen des Geiſtes ihre Stelle: die Religion und die 2
Philoſophie ſelbſt. Dieſe Formen gehören nämlich, wie die Schönheit, dem
Geiſte an, der nicht mehr den Gegenſatz zwiſchen Subject und Object, ſey es
als erkennender oder handelnder, zu überwinden erſt ſtrebt, ſondern überwunden
hat und ſein ungetheiltes Weſen in einer abſoluten, reinen Form darſtellt. So**

entſteht die dreigliedrige Eintheilung der Lehre vom Geiſte in den ſubjectiven (erkennenden), objectiven (handelnden) und abſoluten, ebenfalls wieder dreifach [3] ſich theilenden, Geiſt, welche Hegel aufgeſtellt hat. Es macht ſich aber in derſelben nichts Anderes geltend, als das Geſetz der dialektiſchen Bewegung überhaupt, welches für das ganze Syſtem die dreigliedrige Eintheilung in Logik (Metaphyſik), Naturphiloſophie und Philoſophie des Geiſtes fordert und den Weg vom unentwickelt Einen durch den Gegenſatz zur vermittelten Einheit in jeder dieſer Sphären wiederholt.

[1] Hier wie in den Bemerkungen zu den vorhandenen §§. iſt vorausgeſetzt, daß das Schöne ſeine Wirklichkeit in der Kunſt habe, welche Vorausſetzung doch §. 1. in der Definition nicht zugelaſſen hat. Allein ein Anderes iſt die Definition, ein Anderes orientirende Vorbemerkungen, wobei gewiſſe Vorausnahmen unvermeidlich ſind.

Warum die Aeſthetik weder theoretiſch, noch praktiſch ſey, iſt in Kürze ſchon geſagt; ſie iſt aber beides in dem Sinne, daß der äſthetiſch Genießende dem Schönen gegenüberſteht als betrachtender, der den Gegenſtand rein auf ſich wirken läßt und dadurch freilich das Objective in ein Subjectives verwandelt, aber ſo, daß er ihn doch in ſeiner Selbſtändigkeit beſtehen läßt; daß umgekehrt der Künſtler, unzufrieden, das Schöne nur als inneres Phantaſiebild zu haben, daſſelbe im Kunſtwerk objectiv macht. Allein eben hierin bewährt ſich jenes Weder Noch, denn das Aufnehmen iſt keine Arbeit des Subjects wie im eigentlich theoretiſchen Gebiete: was es aufnimmt, iſt Bild des verſöhnten Geiſtes, wie es aufnimmt, iſt unmittelbares Zuſammengehen, und der Genuß iſt contemplativ in ſich beruhigt, hat nicht das Bedürfniß, das Aufgenommene erſt wieder durch That zu verwirklichen; der Künſtler dagegen muß zwar ein Inneres herausarbeiten, es iſt aber ein Drang ohne Zwang und ohne Willkür, in ſich gefüllt und frei von der Noth des Handelns, das die Welt erſt überwinden ſoll. Dies nun iſt ungetheilter Geiſt, freier, ganzer Geiſt, und dieſer fordert eine Sphäre über dem endlichen, im Gegenſatz arbeitenden Geiſte.

[2] Daſſelbe Gebiet des abſoluten Geiſtes nimmt die Religion und die Philoſophie, wie ſie ſich ſelbſt im Syſteme Gegenſtand wird, in Anſpruch. Dies kann ſelbſt als dem gewöhnlichen Bewußtſeyn geläufig vorausgeſetzt werden und wird hier zunächſt nur erwähnt, um die Nothwendigkeit der Aufſtellung dieſer dritten Sphäre auszuſprechen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der ganze Gang ſeine innere Nothwendigkeit im Syſteme der Philoſophie dialektiſch durchzuführen hat; der ſubjective Geiſt treibt ſich

zum objektiven, der objective zum abſoluten weiter, die Uebergänge an dieſen Hauptpunkten darzuſtellen iſt die Aeſthetik als beſondere Wiſſenſchaft nicht verpflichtet; nur auf den letztern hat ſie zurückzuſehen und wird, indem ſie das Verhältniß des Schönen zum Guten erörtert, ein beſtätigendes Licht auf ihn werfen. Gründlicher aber hat ſie ſich mit den Sphären auseinander zu ſetzen, welche mit ihr in das Gebiet des abſoluten Geiſtes fallen.

2 Die Nothwendigkeit der dialektiſchen Bewegung des allgemeinen Gedankens durch die drei Momente, welche Hegel durch Anſich, Fürſich und An und Fürſich bezeichnet hat, und die daraus folgende dreigliedrige Eintheilung des ganzen Syſtems kann die Aeſthetik als ein in der jetzigen Philoſophie anerkanntes Grundgeſetz einfach hinſtellen. Selbſt die Mehrzahl derjenigen, welche über das Hegel'ſche Syſtem in den metaphyſiſchen Grundlagen hinausſtreben, meint, den Inhalt zwar beſtreiten, die Form aber, nämlich eben die Dialektik und ihre Momente, gelten laſſen zu können. Es hat ſich zwar neuerdings überhaupt ein Kampf entwickelt gegen das, was man Speculation nennt. Fordert dieſer, ſelbſt wiſſenſchaftlich, nur freiere Auflöſung aller Tranſcendenz und Durchführung des Begriffs durch die Wirklichkeit, ſo iſt damit gegen die Gültigkeit der dialektiſchen Grundgeſetze noch gar nichts geſagt; dringt er auf reine Empirie, ſo wäre dieſe durch eine einfache Aufweiſung nicht ſchwer zu überführen, daß ſie überall auf das Geſetz der Bewegung durch drei Momente ſtößt. Für den Zweck der Aeſthetik aber genügt es zunächſt, die Nothwendigkeit der dreifachen Theilung des geiſtigen Gebiets mit Obigem im Umriß angezeigt zu haben; dieſelbe Theilung für das ganze Syſtem der Philoſophie zu begründen, überläßt ſie dieſem ſelbſt. Daß nun der abſolute Geiſt ſich wieder in drei Sphären theilt, hat ſie nur ſo weit zu beweiſen, als die eben geforderte Auseinanderſetzung mit ihren Nachbarſphären es mit ſich bringt. Warum die Ethik nicht in dieſes Gebiet gehöre, iſt oben, §. 2, 2 beſprochen. Anders aber verhält es ſich mit der Durchführung ihres eigenen Inhalts. Kehrt hier überall die dreigliedrige Theilung wieder, ſo kann nur jene ſelbſt den Beweis führen, daß dieß kein Zwang, ſondern ein Geſetz der Sache ſelbſt iſt; wo nicht, ſo iſt jeder Vorwurf tranſcendenter Speculation ein gerechter.

§. 5.

Nach dem Geſetze dieſer Bewegung tritt als erſte Stufe im Gebiete des abſoluten Geiſtes die Religion, als zweite das Schöne, als dritte die Philo-

ſophie auf. Zur Rechtfertigung dieſer Ordnung beſchränkt ſich die Einleitung auf die allgemeine Bemerkung, daß auch der abſolute Geiſt die Theilung in Subject und Object wiederholt, aber ſo, daß das Object das eigene, ſelbſterzeugte Gegenbild des vom abſoluten Gehalte durchdrungenen Subjects iſt. Die Rangordnung der Stufen nun hängt davon ab, ob das Gegenbild dem Subjecte und ſeinem abſoluten Gehalte vollkommen adäquat iſt und ob dieſes ſich mit Freiheit als Urheber deſſelben in ihm wiedererkennt. In der Religion, der ſtoffartigen Urform des abſoluten Geiſtes, bleiben dieſe beiden Bedingungen unerfüllt, indem ſie mit ihrem ſinnlichen beſtimmten Gegenbilde in unfreier Verwechslung ſich zu einer dunkeln Einheit verſchlingt; im Schönen iſt das Gegenbild ebenfalls noch ſinnlich beſtimmt, aber es genügt der zweiten Bedingung, indem das Subject ihm als dem ſeinigen frei gegenübertritt; die Philoſophie aber genügt beiden: das Gegenbild iſt Geiſt, wie die Subjectivität, die es durch die reine und freie Thätigkeit des Denkens erzeugt und in ihm ganz bei ſich bleibt.

Von Hegel weicht dieſe Eintheilung darin ab, daß er die Religion als die zweite Form aufführt. Chr. H. Weiße (Syſtem der Aeſthetik als Wiſſenſchaft von der Idee der Schönheit 1830) hat die Ordnung Hegels ganz umgedreht und beginnt mit der Idee der Wahrheit (Philoſophie), ſetzt die Idee der Schönheit in die Mitte und die dritte, höchſte Stelle, weiſt er, — nicht ſowohl der Religion (denn er will das blos Phänomenologiſche aus ihrer Auffaſſung verbannen), — als vielmehr der Theologie („Idee der Güte“) an. Dagegen ſtellt Wirth in der Sphäre, worin er Religion, Kunſt und Philoſophie (Metaphyſik, wie er es nennt) vereinigt, die Religion ebenfalls als die erſte und unmittelbarſte Geſtalt auf, die Philoſophie ſonderbarer Weiſe in die Mitte und die Kunſt als die höchſte Form. Daß er als die gemeinſame Sphäre derſelben nicht den abſoluten Geiſt, ſondern den ſeines abſoluten Weſens ſich zwar bewußten, aber dieß Selbſtbewußtſeyn noch nicht verwirklichenden Geiſt annimmt, daher über dieſe ganze Sphäre die Ethik ſtellt, davon kann hier abgeſehen werden.

Zunächſt ſcheint nichts einleuchtender, als der Grund, warum Hegel die Kunſt vor die Religion ſtellt. Die Kunſt iſt unmittelbar, d. h. ſowohl nach der Seite des Künſtlers ein beziehungsweiſe unbewußtes, mit Natur behaftetes Pathos, als nach der Seite des Kunſtwerks ein ſinnliches Hinſtellen des abſoluten Gehalts in das äußerliche, gemeine Daſein, wodurch jener zugleich nothwendig in eine Vielheit einzelner Geſtalten zerſplittert wird. (Vgl. Encyclop. d. ph. W. §. 556. ff.) Die Religion dagegen hebt dieſe Unmittelbarkeit auf in der ihr eigenen Form des ſubjectiven Wiſſens: der Vorſtellung. Durch dieſe wird, was in der Kunſt ſinnliche Geſtalt war, ein inneres Bild; hiemit iſt der Gehalt zwar wiederum verendlicht, indem die innere Sinnlichkeit ihn unter Kategorien des Raums und der Zeit dem Selbſt gegenüberſtellt, aber dieſes innere Jenſeits wird „in dem Glauben an den Einen Geiſt und in der Andacht des Cultus auch aufgehoben" (a. a. O. §. 565.), und, was aus der Religionsphiloſophie, (Th. 1, S. 86 ff.) noch beizuziehen iſt, mit Gedankenbeſtimmungen, alſo mit Formen der Allgemeinheit, durchflochten. Der letzte Punkt ſcheint es noch insbeſondere einleuchtend zu machen, daß die Religion in die Philoſophie münden, alſo den zweiten Platz behaupten müſſe. Allein wenn der Begriff des Schönen ſoweit entwickelt ſeyn wird, um ihn mit dem Verhalten der Religion vergleichen zu können, ſo wird ſich ein ganz Anderes ergeben. Es wird ſich, um davon vorläufig das Allgemeinſte herauszunehmen, nicht nur zeigen, daß in der Religion das Subjekt, ſinnlich beſtimmt, wie es iſt, ſich ein ſinnlich beſtimmtes, in eine Vielheit von Geſtalten auseinandergezogenes Gegenbild gibt, wie in der Kunſt, ſondern auch, daß das Hereinnehmen in's Innere, wie es durch die Vorſtellung und den Cultus vollzogen wird, ſammt den hineingeflochtenen Reflexionsmomenten nur dazu dient, die Sinnlichkeit um ſo viel hartnäckiger zu fixiren, weil ſie innerlich geſetzt iſt; es wird ſich zeigen, daß in dieſer primitiven, dieſer Ur- und Kindheitsform des abſoluten Geiſtes das Subiect mit ſeinem Gegenbilde ſich zu einem ſtoffartigen Knoten, deſſen innerſter Kern zugleich ſelbſtloſe Subſtantialität und zugleich ungebrochene Selbſtſucht iſt, zuſammenſchlingt.

Dagegen wird ſich ergeben, daß das Schöne vor Allem deßwegen nach der Religion folgen muß, weil es die Vorſtellungen derſelben zwar nicht als den einzigen, wohl aber als den erſten und zunächſt wichtigſten Stoff ihrer Thätigkeit vorausſetzt, der Geſchichte wie dem Begriffe nach, richtiger: der Geſchichte weil dem Begriffe nach. Hegel ſelbſt ſetzt in der Kunſtlehre die Religion durchweg voraus, ja er bleibt nur zu ſehr und auf Koſten der ſpezifiſchen Selbſtſtändigkeit des Schönen in ihr ſtehen.

Wenn nun die Religion ihr Gegenbild weſentlich in's Innere hereinnimmt, ſo iſt dagegen das Schöne durchaus thätig, das innerlich Geſetzte ganz und beſtimmt in die Sinnenwelt hinauszuſtellen. Darum erſcheint dieſes Verhalten zunächſt noch mehr ſinnlich als die Religion, ſein Gebilde noch mehr vereinzelt und daher in Vielheit zerſplittert. Allein gerade das Deutlichmachen, welches dieß ganze Hinausſtellen mit ſich bringt, das Schärfen der Umriſſe, welche in der Vorſtellung zitternd verſchweben, wird ſich als eine Befreiung erweiſen, eine Ablöſung, worin das Subject, ſo ſehr ſein Thun verglichen mit der Philoſophie noch bewußtlos und zufällig ſeyn mag, ſich die Gewißheit gibt, der Meiſter ſeines Gegenbildes zu ſeyn, mit dem es ſich nicht mehr als dunkles und gebundenes Selbſt zuſammenwirrt, ſondern in dem es ſich als Entbundenes hell und frei wiederfindet. Alle Formen des abſoluten Geiſtes ſind ſubjectiv und objectiv zugleich. Die Kunſt erſcheint durch das Hinausbilden objectiver, die Religion ſubjectiver, daher Wirth (Ethik S. 9.) die Kunſt als die ideale Objectivirung des Selbſtbewußtſeyns auffaßt, das in den vorhergehenden Stufen in ſein Centrum zurückgegangen war. Das Handeln der Religion von ihrem Standpunkte aus hat den Charakter der Ausſchließlichkeit und der Enge; ſehr wahr ſetzt daher Wirth hinzu, daß die Kunſt die Idee der Religion ſchon concreter in der Form des Volksgeiſtes mit ſeinen beſondern Ständen, des individuellen Lebens mit allen ſeinen Leidenſchaften darſtellt. Obwohl nämlich die Werke der Kunſt nicht nur als ſolche ſich in die Einzelheit zerſtreuen, ſondern auch dem Inhalte nach ſich nie über die ganze Objectivität, ſie darſtellend, ausbreiten, ſo iſt doch jedes ächte Kunſtwerk von einer Univerſalität der Bedeutung, wodurch es mitten in der Begrenzung eine unendliche Perſpektive auf das All der Objecte eröffnet. Allein ebenſoſehr kehrt ſich das ganze Verhältniß um, denn die Subjectivität der Religion hat ihren Grund eben darin, daß das Subject ſich deßwegen nicht von ſich ablöſen kann, weil es mit dem Object, der Subſtanz als Vorſtellung, dunkel verwachſen iſt; dieß iſt Subjectivität in der Form objectiver Gebundenheit. Die Objectivität der Kunſt dagegen iſt eine ſolche, worin die Subjectivität ſich frei ausbreitet, in den Erſcheinungen der Welt ſich wiederfindet, ſich ahnend in das Object legt, das innerlich Angeſchaute wieder herausarbeitet, und in dieſem weiten und offenen Thun ſich ſelbſt als reine Formthätigkeit des abſoluten Geiſtes genießt. Am vollſten bewährt ſich dieß im Drama, worin die Kunſt, wie auch Wirth (S. 10.) anerkennt, die unendliche Objectivität als Seele der Geſchichte an den Tag arbeitet. Durch dieſe Geiſtigkeit iſt es die Kunſt, welche der Philoſophie unmittelbar vorangeht und in ſie hinüberführt, daher auch die Poeſie gewiſſe proſaiſche Formen anſetzt, welche dieſen

Uebergang darſtellen. Sie iſt die Mitte zwiſchen Religion und Philoſophie, ſie hebt die Innerlichkeit der Religion auf, indem ſie das Gegenbild zu einem deutlichen Aeußern macht, erwirkt aber ebendadurch eine freiere Innerlichkeit; ſie iſt objectiver als die Religion und ebendadurch ſubjectiver.

Nimmermehr aber kann die Philoſophie der Kunſt vorangehen. Das beziehungsweiſe unbewußte und zufällige Thun und die ſinnliche Vereinzelung in dem, was gethan wird und iſt, kann nimmermehr eine reifere Stufe ſeyn, als das reine Denken des Allgemeinen, in der Form der Allgemeinheit und Nothwendigkeit. Wirth nennt die Wiſſenſchaft, die er zwiſchen die Religion und Kunſt ſtellt, Metaphyſik, unterſcheidet ſie (S. 3.) von der „Philoſophie des Weltweſens, der Dialektik“ und ſagt, ſie ſey in dem von ihm gemeinten Sinne erſt zu gründen. Bis dahin wollen wir aber dieſe Wiſſenſchaft Philoſophie nennen, um ſo mehr, da er anderswo ſelbſt dieſen Ausdruck braucht. Er gibt nun als Grund davon, daß er auch dieſe vor die Kunſt ſtellt, die Thatſache an, daß die Kunſt „ſpäterhin, wenn der Geiſt zum ſpeculativen Bewußtſeyn gelangt iſt, auch die philoſophiſchen Ideen zur Schönheit verlebendigt.“ Dieß iſt aber allegoriſche Kunſt, Kunſt, die ihre Grenze überſchreitet und in ein Gebiet übergreift, das, wenn es in ſie einfließt, ſie desorganiſirt; und dieß führt uns nun auf Weiße's Anſicht.

Was dieſe betrifft, ſo geht die Stellung auf die dritte und höchſte Stufe, welche hier der Religion, oder wie Weiße ſagen muß, der Theologie, eingeräumt wird, aus einer metaphyſiſchen Grundanſicht hervor, auf welche hier nur mit wenigen Worten eingegangen werden kann. Die Schönheit, ſagt er, geht mit der Wahrheit zugleich in die Idee der Gottheit ein, welche die höhere Einheit und Vermittlung beider iſt. Die Wiſſenſchaft ſoll auf dieſem Punkte nicht in ihren Anfang zurück, ſondern über ſich ſelbſt hinaus gehen und einen höheren Gegenſtand als ſich ſelber erhalten. Die Religion ſoll nicht phänomenologiſch gefaßt werden (auch die Aeſthetik nicht, wovon nachher) ſondern Gott „in der Form der Selbſtheit und Perſönlichkeit erkennen“ (Aeſth. S. 19). Dieſer Gott iſt als ein „mit Freiheit ſchaffender zu faſſen, die Gedanken des Geiſtes über die ſo geſchaffene Welt, wie über Gott, ſind nur Gedanken über die Welt, über Gott, ſie ſind „nur Abbilder, Gleichniſſe, Wiederholungen“ des Weſens der Dinge; d. h. die Identität des Seyns und Denkens iſt aufgehoben. Weiße erkennt, daß er hiemit die Wurzel aller Philoſophie aufhebt, und entſchließt ſich nun, einen Gang zu nehmen, worin er dieſe Identität ſowohl ſtatuirt als nicht ſtatuirt. Zunächſt nämlich wird (vergl. Aeſth. §. 5.) abſolute Identität des geiſtigen Erkennens mit dem Erkannten als die Idee der Wahrheit in Einſtimmung mit Hegel aufgeſtellt, freilich auch dieß ſogleich mit einem Zuſatze, der den Satz aufhebt: „nicht blos das Logiſche und der Geiſt, ſondern auch die Natur iſt das, was ſie iſt, ebenſoſehr in dem Erkennen, als außerhalb des Erkennens; nur daß alle dieſe Weſenheiten außerhalb des Erkennens eine Vielheit, in dem Erkennen aber eine Einheit bilden, in welcher die Vielheit enthalten iſt“. Die Meinung des Satzes iſt ja aber, daß alle dieſe Weſenheiten auch außerhalb des Erkennens an ſich Erkennen ſind, richtiger Denken; ſie werden vom Gedanken erkannt, weil ſie ſelbſt durch und durch zum voraus an ſich ein Denken ſind. Die Vielheit aber, d. h. die empiriſche, als einen Schein zu begreifen, damit fängt die Philoſophie an, und weil ſie ein Schein iſt, müſſen die empiriſch Vielen untergehen und erhält ſich auch außerhalb des von Weiße gemeinten Erkennens in ihrem Untergang nur die Einheit. Weiße iſt in dem Momente Dualiſt, wo er den Moniſmus anerkennt. Er hat ein irrationales Plus bereit, das er nicht nennen kann, und das in Wahrheit nichts als die abſtracte Vorſtellung der Materie iſt. Wirklich bleibt es auch nicht bei dieſer zugeſtandenen Identität; ſie iſt nur „ein nothwendiger Durchgangspunkt“, und Weiße verläßt dieſen Standpunkt mit dem Einwurf gegen die Identitäts-Philoſophie, daß, wenn ſie die ganze Wahrheit wäre, die erkannten Dinge nur durch das Erkennen geſetzt wären und beſtänden, daß das abſolute Erkennen dann Schöpfer und Erhalter, Ordner und Regierer der Welt wäre, und daß die Identitäts-Philoſophie die Erklärung ſchuldig geblieben ſey, weßhalb denn dieſes in Wahrheit ſich nicht ſo findet. Dieß iſt nichts Anders, als der bekannte Einwurf des ſogenannten geſunden Menſchenverſtands, welcher durchaus unter dem Denken, das die Philoſophie als den Kern aller Dinge darſtellt, nichts Anderes verſtehen kann, als das Denken des dem Object gegenüberſtehenden Subjects, d. h. das Erkennen. Da wird denn der Philoſophie untergeſchoben, ſie ſetze zuerſt einen denkenden Menſchen und laſſe dann aus ſeinem Denken die Welt entſtehen. Die Philoſophie ſetzt aber als Prinzip aller Dinge ein Denken, das ſich in ein gedachtes Object und ein denkendes Subject ſpaltet; das Object iſt auch Denken, aber in der Form das Anſich oder des Seyns, verhülltes, nicht entbundenes Denken; dieſes Denken kommt zu ſich im Subjecte und findet ſich durch daſſelbe im Gegenſtand, d. h. es erkennt ſich. Dieſes

Erkennen iſt aber weſentlich auch ein Begreifen, daß das verhüllte Denken ein unfreies ſey, d. h. eine Naturnothwendigkeit, die das enthüllte und enthüllende Denken im Subjecte nicht zur Freiheit umſchaffen, nicht in die Macht ſeiner Willkühr bekommen kann. Nur dieß poſtulirt die Philoſophie, daß das freie Denken, da es in der verhüllten Form nicht ſich ſelbſt entſpricht, nothwendig in allen Zeiten auch als enthüllendes Denken müſſe dageweſen ſeyn und bleiben, d. h. daß nie eine Zeit ſeyn konnte und könne, wo keine ſelbſtbewußte Weſen exiſtirten. Wohl aber iſt Weiße und der formaliſtiſche Verſtand überhaupt die Antwort auf die Frage noch ſchuldig, wie es denn komme, daß das Erkennen und das Erkannte zuſammenſtimme. Die Erkenntniß ſoll wahr ſeyn und doch nur ein Abbild des Gedachten. Wer bürgt denn, daß dieſe zwei Uhren ſo gleich gerichtet ſind? Der Glaube bürgt, ſagt Weiße ſelbſt, der Glaube des ſpeculativen Bewußtſeyns an eine ihm im Jenſeits bleibende Wahrheit! Und dazu, um beim Glauben anzukommen, braucht es alle dieſe Anſtalten? Dazu die Philoſophie, um ſich ſelbſt aufzuheben? Weiße kommt auf die präſtabilirte Harmonie zurück. Der Meiſter, der die Uhren zuſammenrichtet, der „die Beziehung zwiſchen dem Erkennen und ſeinem Gegenſtande Hervorrufende iſt Gott". Zu der Idee der Gottheit nämlich geht die philoſophiſche Erkenntniß dialektiſch ſich verneinend und aufhebend über ſich ſelbſt hinaus fort. Hier wird der Gegenſtand ein jenſeitiger, „überſchwenglicher", das Wiſſen ein Glauben. Nunmehr hat es aber auch mit der vorher eingeräumten Einheit des Denkens und Seyns überhaupt ein Ende, denn dieſer Gott wird jetzt als Schöpfer geglaubt, er „befreit auch die Totalität der Natur und des endlichen Geiſtes von jener ihrer bindenden Einheit und gibt ihnen ein ſelbſtſtändiges Daſeyn", und von dieſem Geſichtspunkt aus ließe ſich „vielleicht" auch Jakobi's Sprachgebrauch rechtfertigen, der auch für das Beſtehen der ſinnlichen und natürlichen Dinge den Glauben fordert. — Ehe ſich dieſe Aufhebung aller Philoſophie als ein Fortſchritt über Hegel hinaus behaupten darf, ſoll ſie uns Alles das widerlegen, was die Phänomenologie und die Logik in der Auflöſung der Kategorieen der Sinnlichkeit und des Verſtandes geleiſtet hat, denn ſolche und nichts Anderes liegen dieſem ſinnlich trennenden und ausſchließenden Denken zu Grunde. Das Seyn, das jenſeits des Denkens bleiben ſoll, mag es Gott oder Natur heißen, iſt gar nichts als eine vorgeſtellte Materie, ein verlornes, in der Dialektik jener Kategorieen neben durchgeſchlüpftes Stück ſinnlichen Dunkels, und für die tiefe Trivialität dieſes Standpunktes zeugen Bemerkungen wie folgende: „es iſt aber die Idee der Wahrheit das Erkennen unter der Geſtalt der Ewigkeit, d. h. das Bewußtſeyn des Geiſtes erſtens über das unbedingt Nothwendige, welches das Logiſche mit Einſchluß des Raums und Zeitbegriffes, in denen die logiſche Idee als ſolche ſich ausprägt, und des geſammten Mathematiſchen iſt; und ſodann zweitens über die Natur und über den Geiſt ſelbſt als über Weſenheiten, die an ſich zwar nicht mit gleicher Nothwendigkeit, wie die logiſche Idee, aber ſobald ſie einmal ſind (!), nothwendig unter der Geſtalt dieſer Idee beſtehen". Anmerkung: „Auch das Seyn der Gottheit iſt nicht als unbedingte Nothwendigkeit, ſondern als That ihrer ſelbſt zu faſſen. Es ſtände bei ihr, nicht ſie ſelbſt zu ſeyn, wenn ſie gar nicht ſeyn wollte, aber es ſtände nicht bei ihr, die logiſchen Geſetze und Begriffsformen des Seyns zu verändern oder zu vernichten."

Dem ſinnlichen Gotte, der hier über die Idealität des Denkens und Seyns hinaufgeſtellt wird, ſteht nun die Schönheit, weil ſie ſinnlich iſt, um eine Stufe näher als die Wahrheit; ſie bildet ihn vor, während doch klar iſt, daß ſie ihn, als in der religiöſen Vorſtellung unvollſtändig vorgezeichneten Stoff nachbildet. So verliert Weiße, indem er die Religion nach der Kunſt aufführt, nicht nur die unentbehrliche Vorausſetzung derſelben, ſondern indem er das Verlorne hereinzuholen meint, verliert er die Kunſt. Statt nämlich die in der religiöſen Vorſtellung (phänomenologiſch) gegebenen Stoffe frei fortzubilden (die Poeten ſchaffen die Götter, und die Bildſamkeit der religiöſen Stoffe durch die Kunſt zeigt unter Anderem eben ihren phänomenologiſchen Charakter; die Kunſt iſt, wie kürzlich jemand ſagte, die Ironie des Ueberſinnlichen), muß nun die Kunſt ſich in die über ihr ſtehende Theologie auflöſen, wenn ſie religiöſe Stoffe gewinnen will, ſie muß der Kirche dienen und aufhören, das zu ſeyn, was doch Weiße ſelbſt mit beſonderem Nachdruck ihr vindicirt, ein ſelbſtändiges reines Formweſen. Die Aeſthetik wird ebenſo und noch mehr zur Theoſophie, wenn ſie ſich in die Theologie hinübertreiben ſoll, als wenn ſie aus ihr abgeleitet wird, wie bei Solger, dem Weiße eben dies vorwirft.

Auf der andern Seite hat Weiße der Kunſt die Idee der Wahrheit vorangeſtellt, das reine Erkennen. Von der Frage, wie er denn aus dem objectiven Geiſte ſogleich auf dieſe reine Höhe heraufgelangen kann, wollen wir hier abſtrahiren und nur das nun behauptete Verhältniß zwiſchen Wahrheit und Schönheit einleitend in's Auge faſſen.

Weiße ſetzt den Widerſpruch, den das Schöne löſen ſoll, ausdrücklich (a. a. O. §. 8.) in das Subject. Es iſt nicht der metaphyſiſche Widerſpruch des Allgemeinen und Einzelnen, der zu löſen iſt, ſondern es iſt der Widerſpruch, daß das Subject der ſpeculativen Erkenntniß zugleich einzelnes und endliches Weſen und, dem Begriffe dieſer Erkenntniß zufolge, Totalität alles Seyenden iſt. Darauf iſt zunächſt zu ſagen, daß, wenn man den Widerſpruch in dieſem Sinne als einen faktiſchen und ſeyenden faßt, dies weiter zurück in das Syſtem der Philoſophie gehört, dahin nämlich, wo das theoretiſche Denken übergeht in den Willen, um durch die Handlung als eine reale Bewegung das Subject als ſeyendes, aber vereinzeltes mit der Totalität des Seyenden thatſächlich zu vermitteln. Da nun aber allerdings das Handeln die Ineinsbildung des Allgemeinen und Einzelnen in keinem gegebenen Zeitpunkte vollendet, ſo genügt es ebenfalls nicht, und der Geiſt erhebt ſich auf den Standpunkt der abſoluten Idee, auf welchem er den ganzen Widerſpruch, jenen Reſt, der im Verſuche der realen Löſung unüberwunden bleibt, miteingeſchloſſen, als einen in der unendlichen Bewegung des Univerſums ewig ſich löſenden, vor ſeiner Löſung ſchon gelösten erkennt. So im Bewußtſeyn vollzogen heißt die abſolute Idee abſoluter Geiſt. Unmöglich kann nun aber, wie ſo eben ſchon berührt iſt, die erſte unter den Formen, welche dieſe abſolute Löſung ſtufenförmig aufſteigend ſich gibt, die des ſpeculativen Denkens ſeyn. Weiße ſieht ſie als die erſte und ärmſte deßwegen an, weil er vorausſetzt, daß das Logiſche nicht das Weſen der Dinge ſelbſt ſey, daß das Denken das Beſondere, Einzelne, Endliche nicht wahrhaft begreiſe, ſondern ihm das Allgemeine nur „anhefte,“ daß daher die moderne Philoſophie Akosmismus ſey. Daher ſucht er eine Form, in welcher das Allgemeine und Einzelne abſolut, nicht blos äußerlich verſchmolzen ſeyn ſoll. Dieſe ſoll die Schönheit (und höher die Gottheit) ſeyn. Allein eben weil in Wahrheit das Einzelne nie das Ganze ſeyn kann, weil auch das von abſolutem Gehalt durchdrungene Subject der Totalität als einzelnes gegenüberſtehen bleibt, weil dieſer Widerſpruch auch durch das Handeln nicht völlig gelöst wird, ſo kann nur eine Form, welche dieſen Widerſpruch noch nicht mit der Strenge des Gedankens ergründet und zu löſen verſucht hat, ſich mit jenem Schein einer Löſung durch Verſchmelzung der Gegenſätze in eine ſinnliche Geſtalt begnügen, wie dies das Schöne thut. Eben darum ſteht aber auch die Religion noch unter dem Schönen, weil ſie nicht einmal zu dieſem Schein als Schein ſich erhebt, ſondern ſtoffartig alles

Ernſtes *glaubt*, es gebe Individuen, die zugleich Individuen und ſchlechtweg das Abſolute ſeyen, der Widerſpruch ſey alſo unmittelbar *ſinnlich* gelöst. Die letzte Löſung aber iſt eben nur da, wo das Subject jenen Widerſpruch in ſeiner Strenge denkt und denkend aufhebt. Der Philoſoph bleibt nun freilich ein Einzelner in Fleiſch und Blut, aber er begreift ſich auch als dieſen Einzelnen im Ganzen und Allgemeinen als Glied desſelben; er muß ſterben, weil er dennoch Einzelner bleibt, aber auch darüber erhebt er ſich, weil er den Tod als nothwendigen Act des Allgemeinen gegen das Einzelne begreift. Soll denn dagegen vielmehr dies die letzte Löſung ſeyn, wenn ich mir vorſtelle: ich zwar bleibe, wie ich auch das Allgemeine denkend bin, doch dieſer Einzelne, aber über den Wolken iſt Einer, der auch ein Einzelner und doch zugleich real das abſolute Ganze iſt? Dahin kann der Philoſoph nicht zurück, und dies iſt die Hauptſache: wenn das Subject einmal ſo weit iſt, um den Gegenſatz des Allgemeinen und Einzelnen in ſeiner Schärfe zu denken, ſo *kann* es ihn nicht *mehr* in der Form der *Unmittelbarkeit*, welche das Schöne iſt, löſen, ſondern der durch die *Vermittlung* des Denkens erfaßte Gegenſatz kann nur durch dieſelbe Vermittlung gehoben werden, wird aber dadurch auch tiefer gelöst, und wenn nach einem bekannten Geſetze allerdings auch Vermittlung wieder in Unmittelbarkeit erliſcht, ſo iſt dies doch in dieſem Sinne hier durchaus nicht anzuwenden. Die gemeine Erfahrung zeigt, daß die philoſophiſche Bildung ſpäter iſt als die äſthetiſche, daß das philoſophiſche Denken die Unmittelbarkeit der äſthetiſchen Anſchauung, der erfindenden Phantaſie in dem denkenden Subjecte aufhebt (worüber *Schiller* ſo aufrichtig klagt) und daß ebenſo ganze Zeitalter, in denen die Spekulation und Kritik herrſcht, die Friſche des künſtleriſchen Schaffens und des unmittelbaren Kunſtgenuſſes verlieren. *Weiße* beſtimmt nun (§. 9) die Schönheit als *die aufgehobene* Wahrheit, ſie iſt aber vielmehr, wie ſich im folgenden Syſteme weiter begründen wird, die *noch nicht* vorhandene Wahrheit, d. h. die noch nicht vorhandene ſpeculative Erkenntniß, und es kann hier in der Einleitung gegen ſeine Beſtimmung ganz einfach die *Kantiſche* geſetzt werden, daß das Schöne weſentlich in einer Uebereinſtimmung der Form eines Gegenſtandes in der Auffaſſung desſelben *vor* allem Begriff mit dem Erkenntnißvermögen beſtehe. Das Schöne iſt demnach keineswegs *mehr*, ſondern *weniger* als das Wahre. *Weiße* ſetzt das Irrationale, d. h. das Sinnliche hier, wie in der Stellung, die er dem Inhalte der Theologie, d. h. dem anthropomiſchen Gotte gibt, höher als das Geiſtige; das Vorſtellen und Anſchauen iſt ihm reicher als das Denken. Den Vorwurf, den er von dieſem Standpunkte gegen Hegel erhebt, daß durch das Aufſteigen des Syſtems von der Schönheit zur Wahrheit jene als eine verhüllte Wahrheit erſcheine und daß demnach immer der Begriff im Schönen die Hauptſache wäre, hat Danzel weiter ausgeführt und wir werden darauf zurückkommen. Hier iſt vorläufig nur zu ſagen, daß Jedem von ſelbſt einleuchten muß, wie dieſer Vorwurf vielmehr gegen Weiße zu erheben iſt, der, wie er bei dem Schönen ankommt, bereits den als Begriff fertigen Begriff mitbringt. Er mag ſehen, wie er ihn wieder auslöſcht, wenn er ihn ſchon hat. Der noch nicht gedachte, der noch nicht enthüllte Begriff als Grundlage des Schönen hebt deſſen Selbſtſtändigkeit nicht auf; es liegt in jeder niederen Form unentbunden die höhere, und die niedrigere bleibt um dieſer Zukünftigkeit willen dennoch beſtehen. Was aber das Andere begreift, iſt das Höhere. Weiße ſucht das Schöne in der Aeſthetik zu begreifen: das, womit er begreift, der Begriff, gehört alſo, wo er als ſolcher Gegenſtand wird, in eine höhere Sphäre. Nach Hegel und nach Weiße liegt dem Schönen das Wahre zu Grunde, nach Hegel das objectiv, das noch nicht begriffmäßig gedachte Wahre, nach Weiße das vorher bereits gedachte Wahre: wie? und Weiße darf Hegel vorwerfen, daß er die Schönheit in Wahrheit zerpflücke, was ja eben umgekehrt Hegel ihm vorzuwerfen hat? Wenn nun Hegel weiterhin den begreifenden Gedanken höher ſtellt, als das nicht begreifende Anſchauen, ſo folgt daraus keineswegs, daß er die einzelne Umbildung des einzelnen Kunſtwerks in einen Gedankenbau, das Aufſuchen der in ihm verborgenen Wahrheit wohlweis über dieſes Kunſtwerk ſetzt; davon nachher an ſeinem Orte.

§. 6.

Jeder philoſophiſchen Wiſſenſchaft außer der Metaphyſik ſteht eine empiriſche Sammlung desjenigen Stoffs, welchen jene begreifend durchdringt, zur Seite. Beide ſtehen zu einander in dem doppelten Verhältniſſe: die philoſophiſche Wiſſenſchaft erhält den Stoff von der Empirie und bildet ihn um in den freien Gedanken und ſeinen Organismus, zugleich beſtätigt und regelt ſie die von dem Standpunkte der letzteren ſchon gefundenen, den maſſenhafter belaſſenen Stoff ordnenden allgemeinen Beſtimmungen und ſo geſtaltet ſich dieſe als Erfahrungswiſſenſchaft. Durch die erſtere Seite des Verhältniſſes iſt aber jene

keineswegs genöthigt, ihre Gründung aufzuſchieben, bis aller Stoff geſammelt iſt; vielmehr entſteht ſie mit Nothwendigkeit, ſobald die Erfahrung ſelbſt i einer gegebenen Maſſe von Stoff das Geſetz zu ſuchen und zum zuſammenhängenden Denken aufzuſteigen befähigt und getrieben iſt; durch die zweite Seite iſt die Erfahrungswiſſenſchaft nicht an die philoſophiſche gebunden, ſondern beſteht frei neben ihr. So ſteht der Aeſthetik die Kunſtgeſchichte zur Seite.

Die Einleitung hat, nachdem ſie von der Stellung der Aeſthetik zu den umgebenden Wiſſenſchaften gehandelt, noch ein Verhältniß zweier, wie es ſcheint, verſchiedenartiger Beſtandtheile innerhalb der vorliegenden Wiſſenſchaft ſelbſt, dem ſtoffartigen nämlich und dem ſpeculativen, in's Auge faßen. Der §. geht zu dieſem Zwecke von der allgemeinen Parallele aus, welche ſich durch das ganze Syſtem der philoſophiſchen Wiſſenſchaften hindurchzieht; wie der Aeſthetik die Kunſtgeſchichte, ſo ſteht der Naturphiloſophie die Naturgeſchichte, der Lehre vom ſubjectiven Geiſt die empiriſch ſammelnde Anthropologie und Pſychologie, Sprachwiſſenſchaft u. ſ. w., der Lehre vom objectiven Geiſte das poſitive Recht, die Verwaltungswiſſenſchaft, die Geſchichte, der Lehre von der Religion die Theologie, der Philoſophie ſelbſt die Geſchichte der Philoſophie zur Seite. Das Verhältniß zwiſchen der philoſophiſchen und empiriſchen Behandlung eines Gegenſtandes faßt der §. zunächſt nur als ein hiſtoriſch gegebenes Wechſelverhältniß. Daß und warum der ganze Gegenſatz nur ein relativer iſt, davon berührt der folgende §. den objectiven Grund. Es wäre aber längſt an der Zeit, den ganzen Gegenſatz auch nach der ſubjectiven Seite gründlich zu prüfen und den Uebermuth ſowohl der Empiriker als der abſtracten Philoſophen zurückzuweiſen. Es wäre darzuthun, daß es genau genommen gar keine bloſe Empirie gibt, es wäre zu zeigen, wie dem erfahrungsmäßigen Vorfinden der Gedanke, wenn auch nur als Inſtinct des Suchens und Findens, ſchon vorausgeht, dem Beobachten weſentlich involvirt iſt und ebendaher als Reſultat desſelben hervortritt. Es wäre umgekehrt darzuthun, z. B. an dem Exempel der ſpeculativen Theologie der älteren Hegel'ſchen Schule, wie die Philoſophie ſich verirrt, wenn ſie gewiſſe Reſultate der geſchichtlichen Prüfung nicht abwartet oder aus Geringſchätzung der kritiſchen Empirie nicht aufſucht. Daß überhaupt jede philoſophiſche Wiſſenſchaft die Erfahrung, die Anſammlung des von ihr zu durchdringenden Stoffes als bis zu einem gewiſſen Punkte gelangt vorausſetzt, wiewohl ſie dieſen Ausgangspunkt, ſowie ſie entſteht, aufhebt, iſt durch die neuere Philoſophie gehörig nachgewieſen. Vergl.

über das ganze Verhältniß *Hegels* Encyklopädie der philoſophiſchen Wiſſenſchaften Einleitung. Ihre Entſtehung iſt möglich, wenn der Stoff ſo weit geſammelt iſt, daß die Empirie ſelbſt vermöge des zwar nicht reinen, doch theils ſinnreich überſchauenden, theils ſcharfſinnig reflectirenden Denkens, das ihr involvirt iſt, gewiſſe allgemeine Standpunkte, Geſetze, Eintheilungen findet, welche die reine Philoſophie reizen, den Gedanken in ſeiner reinen Allgemeinheit und Nothwendigkeit in dieſes Gebiet hineinzutreiben. Die unabſchließbare Natur der Erfahrung, welche eine unendliche Reihe einzelner neuer Entdeckungen in Ausſicht ſtellt, darf ſie von ihrem Unternehmen nicht abſchrecken; ſie darf und ſoll das Zutrauen haben, daß ſie zu entſcheiden vermag und daß ihre Reſultate geſichert ſind, wie ſehr auch die Erfahrung den Stoff noch erweitern mag. Das beſte Beiſpiel bietet die Aeſthetik ſelbſt. Sie war in dem Augenblicke möglich, als *Schelling* das Prinzip der Einheit des Idealen und Realen gefunden hatte. Dies war zunächſt nur die metaphyſiſche Vorausſetzung ihrer Möglichkeit, doch ſelbſt der metaphyſiſchen Entdeckung mußte jene künſtleriſche Anſchauungsweiſe der Natur und jener plaſtiſche Sinn vorausgegangen ſeyn, den namentlich *Winkelmann* geweckt hatte. Wirklich konnte aber die Aeſthetik allerdings erſt werden, als eine geiſtvolle Kritik an der Hand der ſinnvollen Empirie, der unbefangenen Anſchauung das große Hauptgeſetz der Kunſtgeſchichte, den Gegenſatz des Klaſſiſchen und Romantiſchen, entdeckt hatte. *Schelling* ſelbſt ſpricht dieſen Dualismus als leitenden Gedanken aus (Vorleſ. über die Meth. d. akad. Stud. S. 319). Nun erſt konnte der allgemeine Begriff des Schönen, zu deſſen Feſtſtellung zunächſt jene Metaphyſik die Bedingung enthielt, als Seele der wirklichen Schönheit ſyſtematiſch durch die Stufen ſeiner Realität verfolgt werden. Zugleich hatte die Empirie und Kritik eine anderweitige Maſſe von Stoff geſammelt, den dieſe Arbeit als gegeben vorausſetzte. Nun iſt allerdings ſeit den erſten ſyſtematiſchen Durchführungen der Aeſthetik unendlich viel Stoff einzelner neuer kunſtgeſchichtlicher Entdeckungen geſammelt worden und wird in alle Zukunft geſammelt werden, z. B. über einzelne Tempel des Alterthums, über die vorgothiſchen Bauſtyle, über die Entſtehung des gothiſchen u. ſ. w. Allein die Aeſthetik konnte auf die klare Erkenntniß des weſentlichen Unterſchieds im Grundcharakter zwiſchen dem Style des Mittelalters und des klaſſiſchen Alterthums in der Baukunſt (wie in den anderen Künſten) ihre Entwicklung des Ideals begründen ohne Furcht, durch neue Entdeckungen in ihren Haupt-Reſultaten geſtört zu werden. So ſcheint, um noch ein Beiſpiel anzuführen, die hiſtoriſche Unterſuchung gegen das ſtrenge Geſetz der Farbloſigkeit, das die Aeſthetik auf das Weſen der Plaſtik und weiter zurück auf das bis dahin geſchichtlich Bekannte gegründet hatte, zum Theil umgeſtoſſen zu haben. Allein die Thatſache, daß die Griechen Statuen farbig behandelten, ſtößt ein auf das Weſen einer Kunſtgattung richtig zurückgeführtes Geſetz nicht um. Vielmehr iſt die Kenntniß dieſes Geſetzes für den ächten Hiſtoriker ein Reiz, zu unterſcheiden zwiſchen den roheren und reineren Producten jener Kunſt, und die ſparſamen Andeutungen von Farbe, die man bei den letzteren gefunden hat, ſtehen noch nicht in Widerſpruch mit jenem Geſetze. Schwierig iſt hier am meiſten die Frage über Farbe oder Farbloſigkeit des Auges. Darüber an ſeinem Orte mehr. Neue Zeiten werden ferner neue Kunſtformen ſchaffen, die den Begriff nöthigen werden, ſich nach dieſer Seite zu erweitern; iſt aber die Entwicklung des Begriffs als bewegenden Prinzips der bisherigen Kunſtgeſchichte richtig dargeſtellt, ſo muß ſie auch nach dieſer Seite eine Perſpektive in die Zukunft mit ſich führen, welche die Probe der Erfahrung beſtehen wird.

Die entſprechende Erfahrungswiſſenſchaft von ihrer Seite entlehnt von der bereits begründeten philoſophiſchen Wiſſenſchaft eine ſtrengere Sichtung und Bindung der allgemeinen Standpunkte, welche das ihr inwohnende, wiewohl nur discurſive Denken ſchon gefunden hat, beſteht aber in ihrer Unabhängigkeit fort. Wie nothwendig dieſe Freiheit der Empirie in ihrer Trennung von der Speculation, wie heilſam für beide Theile, wie förderlich ſelbſt für den möglichen Grad der Vereinigung beider, braucht hier nicht dargethan zu werden.

§. 7.

Die philoſophiſche Wiſſenſchaft hat aber die Anſammlung von empiriſchem Stoffe bis auf einen gewiſſen Punkt deswegen abzuwarten, weil der allgemeine Begriff eben in demſelben ſeine Wirklichkeit hat. Wenn ſie daher dieſen, von der Empirie ausgehend, aber dieſen Ausgang wieder aufhebend, im Elemente des Gedankens frei erzeugt hat, ſo muß ſie ihn als Grund ſeiner Wirklichkeit weiter entwickeln, in die Gegenſätze ſeines geſchichtlichen Daſeyns verfolgen, und ſo nimmt ſie den durch die Erfahrung gegebenen Stoff wieder auf, jedoch nicht nur als einen begriffenen und daher in ſeinem Weſen umgewandelten, ſondern ebendaher auch in ſeiner Ausdehnung beſchränkt auf die für das Entwicklungsgeſetz ſchlechthin bezeichnenden Momente. Die Aeſthetik verhält ſich daher in

dieſem Theile ihres Inhalts zur Kunſtgeſchichte, wie die Philoſophie der Geſchichte zur Geſchichte.

Der §. nennt den objectiven innern Grund, warum der reine Begriff ſich erſt bildet, wenn der erfahrungsmäßige Stoff bis auf einen gewiſſen Punkt geſammelt iſt, wobei freilich ein ſubſectives Moment vorausgeſetzt iſt, das Bedürfniß der Erinnerung nämlich. Das heißt: das allgemeine Weſen oder der Begriff des Schönen an ſich iſt wirklich in der Geſchichte der Kunſt. Derſelbe ruht zugleich als Möglichkeit, ſich in der Form des Denkens zu faſſen, in dem Geiſtet welcher, wie er auch übrigens ſich ſchon als philoſophiſcher ausgebilde, haben mag, in dieſer Richtung wenigſtens noch nicht begonnen hat zu philoſophiren. Hier tritt das ſubjective Bedürfniß der ἀνάμνησις ein; das Urbild tritt im Subjecte erſt nach reicherer Anſchauung des Abbilds hervor in's Bewußtſeyn. Es würde dies aber nicht, wäre das Abbild nicht wirklich das Abbild, oder vielmehr wiſſenſchaftlicher ausgedrückt mehr als dies: die objective Wirklichkeit des, nur noch nicht in der Form des reinen Begriffs gedachten, Urbilds. Dieſer ſubjective Anſtoß hebt ſich aber durch die wirkliche Bildung des Begriffs wieder auf, der Ausgang von der Erfahrung wird überwunden, der Begriff erzeugt ſich ſelbſtſtändig. Dann erſt kehrt ſich das Verhältniß wieder um, der reine Begriff entwickelt ſich, und breitet ſich aus, und der zuerſt in der Erfahrung vorgefundene Stoff wird wieder aufgenommen, denn die Entwicklung und Ausbreitung des Begriffs iſt eben die Geſchichte deſſen, was durch ihn begriffen iſt. Dieſer Stoff iſt aber jetzt ein Anderes geworden; der Begriff verliert ſeine Freiheit, das Element des reinen Denkens, nicht, indem er ſich in dieſes Reich der ſcheinbaren Zufälligkeit hineinarbeitet, er tilgt vielmehr am Stoffe die Unmittelbarkeit und begreift ihn als die nothwendige Wirklichkeit des Begriffs, worin die Gegenſätze, welche logiſch in dieſem liegen, als Zeitfolge hervortreten. Es wird ſich dies bewähren, wenn ſich der Begriff des Schönen als Phantaſie in die großen geſchichtlichen Gegenſätze des Ideals aufſchließen und der Begriff der einzelnen Künſte die verſchiedenen Zweige, die in ihm enthalten ſind, als geſchichtlich nach einander hervortretende darſtellen wird. Dieſe Umwandlung des Stoffs iſt aber zugleich weſentlich eine Zuſammenziehung der Maſſe auf die bedeutenden Hauptmomente, auf jene großen Uebergänge und durchgreifenden Formen in der Kunſtgeſchichte, worin ſo zu ſagen ihre Seele an die Oberfläche tritt. Nicht zur Kunſtgeſchichte, ſondern zur Philoſophie der Kunſtgeſchichte breitet ſich die Aeſthetik aus. Alles, was die Bedeutung des weſentlich Bezeichnenden nicht hat, bleibt als rein poſitiv der Kunſtgeſchichte aufbehalten. Ueber den Gegenſatz des Poſitiven und des Philoſophiſchen iſt hier nur ſo viel zu bemerken. Ganz ſtreng genommen gibt es allerdings gar nichts rein Poſitives; das ſogenannte Poſitive entſteht dadurch, daß, was in ſeiner Sphäre aus Naturgeſetzen oder Geiſtesgeſetzen allerdings begreiflich wäre, in der Verwachſung von Bedingungen, in welche es mit Erſcheinungen aus andern Sphären verſchlungen iſt, ſich mit Anderweitigem vermiſcht, auf deſſen Erklärung die Wiſſenſchaft, wenn ſie es eben nur mit dieſer Sphäre zu thun hat, ſich jetzt nicht einlaſſen kann. Das Schöne, deſſen Begriff hier Aufgabe iſt, bietet zugleich als Kunſt das paſſendſte Beiſpiel. Daß irgend ein Kunſtwerk gerade in einem gewiſſen Jahre, unter gewiſſen räumlichen und andern Bedingungen entſtand, dies iſt, ſobald man die äußere Geſchichte des Volkes, das es hervorbrachte, bis auf ihre urſprünglichſten Grundlagen verfolgt, die politiſche Geſchichte ſammt ihren Hülfswiſſenſchaften hinzuzieht und weiter erwägt, daß auch dieſe ſich bis auf letzte nothwendige und begriffsmäßige Grundlagen verfolgen laſſen, keineswegs etwas Zufälliges. Die Kunſtgeſchichte aber, wiewohl ſie mit allen concreten Bedingungen des Volkslebens ſich lebendig durchdringen muß, kann dies doch ſo weit keineswegs verfolgen, noch weniger die Philoſophie der Kunſtgeſchichte als Theil der Aeſthetik; ſie läßt ſich daher nur auf diejenigen Kunſtwerke und ihre hiſtoriſchen Bedingungen ein, in welchen die letzteren ſo günſtig zuſammenwirkten, daß das reine Weſen der Kunſt bedeutungsvoll hervortrat, führt auch ſie nicht in hiſtoriſcher Weiſe auf, ſondern hebt nur das Allgemeine in ihnen hervor; alles Uebrige aber iſt für ſie ein Zufälliges, was ſie als blos Poſitives der Kunſtgeſchichte überläßt; auch dieſe aber trifft noch eine Auswahl und weiſt das Uebrige an das Geſchäft der bloßen Stoffſammlung, in welcher die Zufälligkeit das Herrſchende iſt und daher ein bloßes Aggregat zu Stande kommt. Uebrigens hat bekanntlich die Bezeichnung: poſitiv noch eine andere Bedeutung; ſie bezeichnet nicht blos das, was in das Wiſſen aufgenommen wird als ein Zufälliges, das einmal ſo und nicht anders iſt, ſondern auch das, was das Empfinden und Wollen der Völker durch Autorität beherrſcht, d. h. ohne ſich zu beweiſen. Die letztere Bedeutung des Worts gehört nicht hieher. Hettner (Gegen die ſpekulative Aeſthetik S. Wigand's Vierteljahrsſchrift 1845. B. 4.). bekämpft die hier ausgeſprochene Anſicht über das Verhältniß der Aeſthetik und Kunſtgeſchichte. Er verlangt eine völlige Aufhebung ihrer Trennung. Dies iſt aber ſowohl gegen das Naturgeſetz der Theilung der Kräfte, als gegen das Arbeitsgeſetz der Geſchäfte. Der Sammler, der Geſchichtſchreiber und der Philoſoph arbeiten an Einem Ziele, aber auf verſchiedenen Wegen. Der erſte ſchafft dem zweiten den Stoff in die Hände und dieſer übergibt ihn, ſchon ausgeleſen und verarbeitet, zur letzten geiſtigen Umbildung dem dritten. Der dritte gibt dem zweiten die Idee in einzelne Maximen, Einſchnitte, Standpunkte umgeſetzt, der zweite überliefert dieſe dem erſten, wo ſie nur noch als Inſtinkt und Takt des rechten Suchens wirken. Aber welches Monſtrum würde die Aeſthetik, wenn ſie den ganzen Stoff des erſten oder auch nur des zweiten, alle Jahreszahlen, Namen Orte aufnehmen würde, und wohin würde ſich die Geduld, der Stoffſinn der letzteren verflüchtigen, wenn ſie ſtreng philoſophirten?

§. 8.

Die Geſchichte der Aeſthetik als Wiſſenſchaft iſt in das Syſtem ſelbſt in der Weiſe aufzunehmen, daß die bedeutendſten Gedanken, welche in ihr hervorgetreten ſind, als Momente deſſelben ſich einreihen. Es kann dies nicht in dem Sinne vollzogen werden, in welchem die gegenwärtige Philoſophie es als Geſetz des Verhältniſſes zwiſchen der Geſchichte der Philoſophie und den Stufen der logiſchen Idee aufſtellt; denn nicht nur iſt die Aeſthetik als Wiſſenſchaft zu neu, um eine ſolche Reihe von Prinzipien darzuſtellen, ſondern es kann überhaupt, was von den Grundlagen der philoſophiſchen Syſteme gilt, nicht ebenſo auf die abgeleiteten Theile angewandt werden. Nur ungefähr und theilweiſe läßt ſich die logiſche Folge der Begriffsmomente in der Metaphyſik des Schönen mit der geſchichtlichen Folge der hierüber vorgebrachten Gedanken zuſammenſtellen; im Uebrigen reihen ſich dieſelben ohne beſondere Rückſicht auf ihre zeitliche Ordnung allerdings in das Syſtem ſo ein, daß ſie, ihres Anſpruchs auf erſchöpfende Bedeutung entkleidet, als Glieder ſich zur Totalität des Begriffs zuſammenfügen.

Hegel's wichtige Entdeckung, daß man, wenn die Grundbegriffe der in der Geſchichte der Philoſophie erſchienenen Syſteme deſſen entkleidet werden, was ihre äußerliche Geſtaltung, ihre Anwendung auf das Beſondere u. dgl. betrifft, die verſchiedenen Stufen der Beſtimmung der Idee ſelbſt in ihrem logiſchen Begriffe erhält, wird ſelbſt von denjenigen in ihrer allgemeinen Wahrheit nicht verworfen, welche ihre durchgängige

Richtigkeit beſtreiten. Es iſt klar, wie viel gewonnen würde, wenn ſich in derſelben Weiſe die Geſchichte der Aeſthetik in die Aeſthetik aufnehmen ließe. Allein es verſteht ſich, daß, was von der Metaphyſik gilt, nicht ebenſo von den beſondern Disziplinen ausgeſagt werden kann. Es kann z. B. eine Philoſophie ein verhältnißmäßig ſchon reiches und erfülltes metaphyſiſches Prinzip aufgeſtellt haben, und da die Aeſthetik eine der richtigſten Proben einer Metaphyſik iſt, ſo ſollte man erwarten, daß ein ebenſo concretes äſthetiſches Prinzip ſich hier finden laſſe, das ſich von ſelbſt im Syſtem da einreihe, wo zuerſt die Grundidee in ihrer weiteſten Allgemeinheit vorangeſtellt wird, dann die abſtracteren Momente ihrer Entwicklung ſich in ihre Geſammteinheit zuſammenfaſſen. Allein die Zeit, worin jene Metaphyſik entſtand, kann ſo wenig Intereſſe für das Aeſthetiſche gehabt haben, daß dieſe ihre Folgerungen nach dieſer Seite nicht zog, ſondern nichts oder nur arme Beſtimmungen hierüber vorzubringen wußte. Aus Spinoza's Prinzip, aus der Leibniz'ſchen Monadologie öffnen ſich große Ausſichten in das Schöne, allein das Intereſſe lag ferne. Von Kant's und Fichte's Subjectivismus ließen ſich tiefe Gedanken über das Komiſche erwarten, allein Kant gibt ſo gut als Nichts, Fichte gar nichts. Umgekehrt finden ſich bei Ariſtoteles, der über das allgemeine Weſen des Schönen nur gelegentliche Winke gibt, treffliche Gedanken über das Weſen des Komiſchen und Tragiſchen, die doch zu den erfüllteſten in der Metaphyſik des Schönen gehören; denn Ariſtoteles hatte eine große reale Kunſtwelt vor ſich, deren concrete Betrachtung ungeſucht die gediegenſten ſpeculativen Ideen darbot; und ſo treten auch jene Gedanken freilich nur bei Gelegenheit der Unterſuchung beſtimmter Kunſtgattungen hervor. Es iſt hier jedoch nicht die Rede von der Ungleichheit der geſchichtlich vorhandenen äſthetiſchen Unterſuchungen mit ſich ſelbſt in Betreff ihrer Leiſtungen in der realen Kunſtſphäre verglichen mit denen in der Metaphyſik des Schönen; denn wie Hegel ein Entſprechen der geſchichtlichen Prinzipien und der Stufen des Begriffs nur in Beziehung auf die Logik behauptet, ſo kann auch hier die Frage nur die ſeyn, ob ſich ein ſolches Entſprechen in Beziehung auf den erſten Theil der Aeſthetik, den allgemeinen Begriff des Schönen nämlich und ſeine Stufen, finden laſſe. Praktiſche Bemerkungen über die Kunſt fehlen da am wenigſten, wo die allgemeinen Prinzipien noch am dürftigſten ſind: bei den Alten. Um die letzteren aufzuſuchen bedurfte es erſt der Anerkennung der Selbſtſtändigkeit des Schönen, und dies konnte im Alterthum, wo die Kunſt mit dem ganzen Leben ſo untheilbar verflochten war, noch gar nicht eintreten. Die neuere Zeit dagegen mußte, nachdem ſie dieſe Trennung vorgenommen, erſt aus dem ſubjectiven Idealismus zum objectiven fortgeſchritten ſeyn, ehe ſie eine ganze Aeſthetik bauen konnte; ſie war erſt ſeit Schelling möglich, und wir haben das erſte Syſtem der Aeſthetik aus Solgers Hand. Dieſe Wiſſenſchaft iſt alſo auch viel zu neu, um eine logiſch ſich aufbauende Reihe geſchichtlicher Prinzipien darzubieten.

Dagegen iſt ein ungefähres Entſprechen allerdings in folgender Weiſe zu bemerken. Die Metaphyſik des Schönen, der erſte Theil der Aeſthetik, handelt zuerſt von der einfachen Schönheit vor ihrer Spaltung in die contraſtirenden Formen des Erhabenen und Komiſchen. Der Begriff des Schönen zerfällt in die Momente: Idee, Bild, Einheit beider. Man erkennt ſogleich, daß dem erſten Momente der platoniſche Standpunkt entſpricht. Das zweite, die ſinnliche Geſtalt: hieher könnte man außer einzelnen Beſtimmungen über die Form, welche Plato, Ariſtoteles, die Neuplatoniker bieten, die reichen empiriſchen Bemerkungen des ſpätern Alterthums ziehen, wenn ſie nicht weſentlich auf die wirkliche Kunſt ſich bezögen, von der hier noch nicht die Rede iſt; wohl aber gehören hieher die ſenſualiſtiſchen, in ihrer Grundlage materialiſtiſchen Reflexionen der Engländer des vorigen Jahrhunderts, alſo der Anfänge der modernen Aeſthetik. Das dritte Moment, die Einheit von Idee und Bild: hier tritt Baumgarten's ſchwankende Definition ein, aber Kant wirft aus ihr Alles heraus, was objectiv ſeyn ſollte und die Parallele der geſchichtlichen mit der logiſchen Ordnung iſt unterbrochen. Die wahre Erfüllung des von Baumgarten ſchwankend Umriſſenen gibt die neuere Philoſophie ſeit Schelling und dieſe tritt dann ganz am rechten Orte bei dieſem dritten, concreteſten Momente ein, wo ſich dann beſtätigt, daß ſie auch die erſte noch abſtracte Beſtimmung, die der Auseinanderſetzung jener drei Momente vorangiug, dargeboten hat. Den Abſchluß dieſes Abſchnitts bildet die Darſtellung des ſubjectiven Eindrucks des Schönen und hier widerfährt Kant ſein Recht. Es folgt der zweite Abſchnitt, der die contraſtirenden Formen des Schönen zum Inhalt hat, zuerſt das Erhabene. Einen Theil dieſer Form hat Kant auf's Tiefſte erfaßt und der Rigorismus der ſubjectiven geiſtigen Geſetzgebung gegen den ſinnlichen Impuls erklärt, warum dieſe Philoſophie um den Begriff des Erhabenen, nicht ebenſo um den des Komiſchen ſich verdient machte, während ſie doch zu der Ergründung des letzteren ſo weſentliche Bedingungen enthielt. Dagegen verläßt ſie uns völlig in der höchſten Form des Erhabenen, dem

Tragiſchen, um der neueren ſpeculativen Philoſophie, welche hier allein die hinreichend gerüſtete iſt und die erwähnten Winke des Ariſtoteles erſt zu benützen vermag, Platz zu machen. Die zweite Form des äſthetiſchen Kontraſts nun, das Komiſche, hat allerdings ſeit den Anfängen der Aeſthetik in der neueren Zeit die Aufmerkſamkeit in hohem Grade in Anſpruch genommen; einzelne treffende Gedanken, wie ſchon der glückliche Wurf des Ariſtoteles, liefern gediegene Bauſteine, allein Bedeutendes und Zuſammenhängendes konnte erſt geleiſtet werden in der neueſten Zeit, denn wie die Komödie in der Poeſie, ſo iſt der Begriff des Komiſchen die letzte und höchſte Frucht in der Aeſthetik. Jean Paul, der hier ſo fruchtbare Vorarbeit geliefert hat, ſteht nach der Grundlage ſeiner ganzen geiſtigen Stimmung zwar auf dem ſubjectiv idealiſtiſchen Boden Kant's und Fichte's, aber er iſt als Humoriſt ebenſo realiſtiſch, oder richtiger, er befindet ſich mitten in dem unverſöhnten Widerſpruch beider Standpunkte. Indem die Philoſophie Schelling's und Hegel's dieſen Widerſpruch begreift und löst, wird eine methodiſche Durcharbeitung des Begriffes möglich, allein Hegel iſt hier noch zu ſubſtantiell wie in der Staatslehre und wird ungerecht gegen den Humor. Die freie Fortbewegung ſeiner Schule hatte die Aufgabe, hier die letzte Hand anzulegen; Ruge's und Weiße's Verdienſte ſind bekannt und ſo faßt ſich die Spitze des Begriffs mit der Spitze der in der Zeitfolge letzten hiſtoriſchen Bewegungen zuſammen.

Obwohl nun im zweiten und dritten Theile des Syſtems, die von der Wirklichkeit des Schönen handeln, ein ſolches Entſprechen gar nicht mehr zu verfolgen iſt, ſo laſſen ſich doch im Einzelnen wenigſtens gewiſſe Andeutungen eines Parallelismus aufzeigen. Dabei fällt der erſte Abſchnitt des zweiten Theils, die Lehre von der Naturſchönheit, ſogleich weg. Dieſe iſt noch am wenigſten angebaut und gibt ganz ein Bild des Zurückbleibens der Philoſophie hinter ihrer Aufgabe, die Naturwiſſenſchaften zu durchdringen. Hegel bietet treffliche Anfänge, iſt aber äußerſt unvollſtändig. Der zweite Abſchnitt dagegen, die ſubjective Wirklichkeit des Schönen als Phantaſie, verdankt der ſubjectiven Philoſophie Kant's, die hier freilich über ihre Grenzen vordrang, gewiſſe unvergleichlich treffende Gedanken über das Genie, die für immer Bahn gebrochen haben. Die Phantaſie breitet ſich aus zur Phantaſie der Völker; eben an die Kantiſche Schule hängt ſich hier die Epochemachende Entdeckung des Gegenſatzes zwiſchen klaſſiſch und romantiſch; Schiller's und der Schlegel Verdienſte finden hier ihre Stelle. Der dritte Theil enthält die Lehre von der Kunſt. Obgleich nun in dieſer adäquateſten Wirklichkeit des Schönen vorzüglich die Unterſuchungen der alten Philoſophie ſich bewegten, ſo iſt doch weder über den Grundbegriff der Kunſt, noch über die Gliederung der Künſte von ihnen eine zuſammenhängende Leiſtung zu erwarten; zudem mußten die zwei Künſte Malerei und Muſik ſchon deswegen in ihrer Betrachtung zu kurz kommen, weil ſie wirklich als Künſte ſelbſt noch gar nicht in die Tiefe ihres Weſens geſtiegen waren. Großes und Ganzes konnte hier vielmehr erſt die moderne Philoſophie ausführen, denn die Kunſt iſt ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen; ſie zu begreifen bedarf es einer Philoſophie, deren Prinzip Einheit des Subjectiven und Objectiven und deren Werk Durchführung dieſer Einheit iſt. Demnach iſt in dieſen Theilen wenigſtens ſo viel Parallele zwiſchen der Aeſthetik und der Geſchichte der Aeſthetik, daß das ſubjectivere Gebiet von der Philoſophie des Subjectivismus, dasjenige, welches von da den Uebergang zum Objectiven darſtellt, von den das Speculative ahnenden Ausläufern dieſer Philoſophie, dagegen das objektivſte und zugleich ſubjectivſte Gebiet nur von der ſpeculativen Philoſophie ergründet werden konnte. Indem durch dieſe ſchließliche Leiſtung das ganze Syſtem ſich vollendet, iſt allerdings die Bemerkung zu §. 7 noch dahin näher zu beſtimmen, daß dieſe ſyſtematiſche Ergründung und Durchführung erſt möglich war, nachdem der Stoff bis auf den Punkt geſammelt, vorlag, wo eine ganze lange Kunſtbildung ſammt einer Summe der auf ihre Beurtheilung gerichteten vereinzelten Leiſtungen der Kritik und der Kunſtgeſchichte abgeſchloſſen war. Was im Gedanken als ein Ganzes auferſtehen ſoll, muß als Ganzes in der Wirklichkeit abgeblüht ſeyn. Die Verwelkung wirft aber neue Blüthen in den empfänglichen Boden; eine neue Kunſtwelt iſt, „wenn das ſchon Gebildete wieder Stoff geworden ſeyn wird“, in unbeſtimmter Zukunft zu erwarten und nach ihr eine neue Aeſthetik; die Aeſthetik, wie ſie jetzt eine fertige Welt abſchließt, muß nur den Ausblick in dieſe Zukunft der Kunſt ſowohl als ihrer Wiſſenſchaft, wie oben ſchon bemerkt wurde, offen halten und dies wird einſt ihre Probe ſeyn.

Erſter Theil.

Die Metaphyſik des Schönen.

Die Metaphyſik des Schönen.

§. 9.

Die Metaphyſik des Schönen entwickelt den Begriff des Schönen in 1
ſeiner reinen Allgemeinheit, abgezogen von ſeiner Verwirklichung, durch die Ge-
ſammtheit der Momente, welche überall, wo Schönes wirklich wird, mit Noth-
wendigkeit hervortreten, weil ſie in der ideellen Einheit des Begriffs an ſich ſo
enthalten ſind, daß ſie einander fordern. Es iſt dies inſofern eine Abſtraction,
welche nur die Wiſſenſchaft vollzieht, als der reine Begriff als ſolcher kein
objectives Daſeyn hat; derſelbe iſt aber darum keineswegs als eine bloſe Form
des ſubjectiven Denkens anzuſehen, ſondern er ſelbſt iſt der Grund und Inhalt
ſeiner Wirklichkeit. Das Andere, was in dieſer hinzukommt und eine Reihe 2
neuer Unterſchiede mit ſich bringt, wird ſich als ein Solches erweiſen, wodurch
dieſer Satz keineswegs aufgehoben wird.

1. Der reine Begriff iſt keine leere Allgemeinheit, ſondern in ſich ſchon eine Geſammt-Einheit von Momenten. Dieſe Momente, welche weſentlich ſchon in dem Begriff als ideelle Einheit enthalten ſind, treten ebendeßwegen überall, wo er ſich verwirklicht, hervor. Wo irgend Schönes ſich realiſirt, da realiſirt ſich auch Erhabenes und Komiſches, weil dieſe Momente ſchon im Begriffe ſich gegenſeitig fordern und ſetzen.

2. Dagegen wird von dem Punkte an, wo der Begriff in ſeine Wirklichkeit übergeht, eine Reihe neuer Unterſchiede hervortreten. Daraus ſcheint zu folgen, daß zwiſchen dem Begriff und ſeiner Realität ein Weſens-Unterſchied ſey, ſo daß jener im Sinne des formaliſtiſchen Denkens der ſubjectiven Abſtraction zugewieſen wurde. Die gegenwärtige Unterſuchung ſetzt dieſen Standpunkt überhaupt als überwunden und die Einſicht als vorhanden voraus, daß der Begriff ſelbſt als allgemeine hervorbringende und bewegende Seele in ſeiner Realität wirklich iſt. Nicht die Dar-

ſtellung des Begriffs, ſondern nur die Trennung derſelben von der Darſtellung ſeiner Wirklichkeit iſt, eben weil dieſe ſeine Wirklichkeit iſt, ſubjective Abſtraction, doch nicht willkürliche, ſondern von dem Geſetze der Wiſſenſchaft geforderte. Wenn hiedurch der Begriff für eine Macht erklärt wird, welche ſelbſt der Grund ihres Daſeyns iſt, ſo wird darum kein ſpeculatives Phantom aufgeſtellt. Der Erfolg wird dies im zweiten und dritten Theile des Syſtems zeigen. Was nun aber das Andere ſey, das in der ideellen Allgemeinheit des Begriffs noch nicht enthalten iſt, in ſeiner Verwirklichung hinzukommt und jene Reihe neuer Unterſchiede in ihn einführt, wird ſich zeigen. Hier nur ſo viel: dieſes Andere iſt eine Bedingung der Realität, welche, an ſich ſelbſt auch nichts als die Wirklichkeit eines Begriffs, aber eines ſolchen, der, urſprünglich ein anderer als der der Schönheit, in ſeiner Entfaltung dieſem entgegenkommt und von ihm in ſeinen Dienſt gezogen wird, aber ſich in dieſem Verhältniß zu ihm als dem Thätigen als das blos Verwendete und Benützte verhält. So iſt es mit jedem Begriffe und ſeiner Verwirklichung, Er bleibt in dieſer das weſentlich Beſtimmende, verwendet aber Realitäten, welche übrigens die Wirklichkeit anderer Begriffe ſind, zu ſeinen Zwecken und gibt ſich in dieſer concreten Verflechtung eine neue Reihe von Beſtimmtheiten. Dies iſt der einzige Unterſchied zwiſchen dem Begriff und der Realität. Derſelbe iſt in der Anmerkung zu §. 7 ſchon berührt, dort aber nur in Beziehung auf dasjenige, was die Aeſthetik als zur Maſſe des rein Poſitiven gehörig ausſchließen muß, während es ſich hier um Geſtaltungen des Begriffs handelt, welche allerdings weſentlich ſind, nur nicht für den erſten, metaphyſiſchen Theil der Wiſſenſchaft. Zu dem Anderen, was nun hier als Bedingung der concreten Geſtaltungen des Schönen genannt iſt, gehört aber nicht die Phantaſie. Dieſe wird ſich im zweiten Theile als der lebendige Begriff des Schönen ſelbſt erweiſen. Dagegen z. B. die Unterſchiede der Phantaſie als klaſſiſche, romantiſche u. ſ. w. haben ihren Grund in ſolchem Anderen: der klimatiſch und hiſtoriſch beſtimmte Volkscharakter wird von dem Schönen in ſeine Macht gezogen und gibt ihr beſondere Formen, die nicht in die Metaphyſik des Schönen gehören.

Erſter Abſchnitt.

Das einfach Schöne.

§. 10.

**Die Aeſthetik lehnt ſich an die Metaphyſik und ſetzt als durch dieſe 1
begriffen die abſolute Idee voraus. Die abſolute Idee iſt die Einheit aller
Gegenſätze, welche ſich in dem höchſten Gegenſatze, dem des Subjects und Ob-
jects, ſammeln, der ſich durch die getheilte, aber ſelbſt wieder zur Einheit ſich
zuſammenſchließende Thätigkeit des Erkennens und Wollens aufhebt. Dieſe
höchſte Einheit iſt nicht blos ein formaler Begriff; ſie kann aber auf keinem 2
einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes als ſolche zur Erſcheinung kommen,
ſondern ſie verwirklicht ſich blos in allen Räumen und im endloſen Verlaufe der
Zeit durch einen beſtändig ſich erneuernden Prozeß der Bewegung.**

1. Würde die Aeſthetik encyclopädiſch gelehrt, ſo würde hier nicht vom Schluſſe der Metaphyſik, der abſoluten Idee, mit Ueberſpringung aller Formen des wirklichen Geiſtes unmittelbar ausgegangen; die Entwicklung käme her von der Betrachtung des ſubjectiven, dann des objectiven Verhaltens, worein der Geiſt ſich getheilt hat; hierauf eingetreten in die Lehre vom abſoluten Geiſte hätte ſie die Religion dargeſtellt als erſte und unmittelbarſte Form, worin die Einheit aller Gegenſätze blos empfunden und durch die verwechſelnde Vorſtellung vor das Bewußtſeyn gebracht wird, und nun wäre der einfache Schritt der, daß entwickelt würde, wie das Empfundene und vorgeſtellte vermöge eines durchgreifenden Grundgeſetzes als Gegenſtand der Anſchauung vor den Geiſt treten ſoll. Daß dies nur durch die Kunſt geſchieht, dürfte auch bei dieſem Wege nicht unmittelbar hingeſtellt werden; der Ausgang von der Nothwendigkeit des

ſinnlichen Scheinens müßte auch dann erſt durch viele Mittelglieder weiter gehen, bis erhellen würde, daß dieſes ſinnliche Scheinen eben ein Werk des hervorbringenden, nicht blos zuſehenden Geiſtes, der Kunſt iſt. Da aber die Aeſthetik hier nicht im encyclopädiſchen Zuſammenhang gelehrt wird, ſo hat ſie ſich zunächſt einfach an das Schlußreſultat der Metaphyſik anzulehnen und muß dieſes als bekannt, ja als anerkannt und als einen geiſtigen Beſitz der Zeit vorausſetzen. Die Einleitung zwar durfte hierin vorgreifen, weil ſie das Verhältniß der Aeſthetik zu den benachbarten Sphären vorläufig zu beſtimmen hatte; das Syſtem ſelbſt aber hat in dieſer Beziehung analytiſch zu verfahren: von dem entwickelten Begriffe des Schönen ſieht es zurück und indem es ihm ſeine Stelle anweiſt, überſchaut es den Gang des Geiſtes in den Schritten, die er zuletzt noch zurücklegt, um zum Schönen, dann weiter, um über es hinaus zu gelangen. Doch im erſten metaphyſiſchen Theile wird auch dieſes Eingehen ſich noch in abſtracten, aus den Lehnſätzen ſynthetiſch gewonnenen Beſtimmungen bewegen; als ein Thun des concreten lebendigen Geiſtes neben anderen Weiſen ſeines Thuns wird das Schöne erſt im zweiten Theile ſich darſtellen. Jenes Reſultat der Metaphyſik nun, von dem hier ausgegangen wird, iſt reiner Pantheismus. Es könnte zweierlei eingewandt werden: entweder, es ſey gleichgültig, ob die Aeſthetik vom Theismus oder vom Pantheismus aus conſtruirt werde, denn das Schöne ſetze zwar die Immanenz voraus, aber der Theismus habe auch die Immanenz, nur die Tranſcendenz dazu; oder: es müſſe und ſolle ſogar vom Theismus aus conſtruirt werden, denn die allein wahre Kunſt ſey diejenige, welche die perſönliche Gottheit feire. Beide Einwendungen verhalten ſich ſo zu einander: die erſte verſteht die Kunſtgeſchichte *nicht*, die zweite *miß*verſteht ſie. Der höchſte Gegenſtand der Kunſt iſt immer das Abſolute; wird dies als perſönlicher Gott behauptet, ſo iſt und bleibt, ihn mit ſeinen Umgebungen und den Erſcheinungen ſeines Eingriffs in die Welt darzuſtellen, die höchſte Aufgabe der Kunſt, und dadurch ſind alle Fortſchritte rein weltlicher Kunſt ſeit der Reformation entweder verkannt oder verdammt. Der Standpunkt der erſten Einwendung verkennt dieſelben; er läßt ſie zu, da er neben der Tranſcendenz Immanenz behauptet, aber er muß ſie niedrig ſchätzen. Der Standpunkt der zweiten muß ſie verdammen. Es leuchtet ein, daß hievon auch die ganze Stellung der Aeſthetik im Syſteme abhängt, und daß die *Weiß*'ſche gefordert iſt, ſobald man vom Theismus ausgeht. Doch nicht blos um den Sinn der Kunſtgeſchichte und um die Stellung der ganzen Wiſſenſchaft handelt es ſich; ſchon die ganze Begriffsfolge in der Metaphyſik des Schönen wird durch die Vorausſetzung des Theismus zerſtört. Die höchſte Einheit des Subjects und Objects iſt auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raums wirklich, aber ein geiſtiges Geſetz fordert den Schein dieſer Wirklichkeit. Der Theismus, wie er ſich immer ſträuben mag, ſetzt einen ſolchen Punkt; dieſer Punkt iſt Gott, dem bei irgend einiger Conſequenz ein eigener Leib und ein Wohnort vom Theismus zugeſchrieben werden muß. Aeltere Kirchenlehrer waren ſo aufrichtig, dieſe Conſequenz zu ziehen, Tertullian ſpricht ſie aus, die Clementiniſchen Homilieen ſtellen einen leiblichen Gott als Ideal der Schönheit auf. Die Darſtellung dieſes Gottes, wie er einmal vorgeſtellt wird, muß dann für die höchſte Aufgabe der Kunſt erklärt werden, während die wahre Auffaſſung ſolche Verſuche als etwas rein Phänomenologiſches in die Kunſtgeſchichte einreiht. Als ein Aufblick zu dieſem transſcendenten Leibe muß aber dann das Schöne vornherein conſtruirt werden. Es iſt nicht reiner Schein, es iſt Porträtiren eines abſoluten Körpers, der ihm freilich niemals ſitzt. Der Theismus, der dieſen überirdiſchen Leib begriffsmäßig zu halten ſucht, iſt gar keine Form der Wiſſenſchaft; er iſt ein Verſuch des gemeinen Menſchenverſtands, die Phantasmagorie des Doppeltſetzens zu ſyſtematiſiren.

2. Die einzige Tranſcendenz, welche die Philoſophie kennt. Die abſolute Idee iſt ewiger Prozeß. Der Theismus hat einen todten d. h. einen ein für allemal fertigen, der Pantheismus einen lebendigen Ueberſchuß, und dadurch Raum genug für alle die poetiſchen Kräfte des Gemüths, die man ihm abſtreiten will, Sehnſucht, Hoffnung, Glauben, Beugung vor einer unendlichen Tiefe, die kein Zeitmoment erſchöpft. Nicht von dieſen Kräften iſt aber hier die Rede; der Fortgang der Begriffsfolge wird ſich zeigen.

§. 11.

Die abſolute Idee legt ſich in einen Umkreis beſtimmter Ideen auseinander, und auch die einzelne beſtimmte Idee iſt auf keinem gegebenen Punkte des Raums und der Zeit unmittelbar wirklich, ſondern ſie verwirklicht ſich nur in der unendlichen Zahl und Bewegung der unter ihr begriffenen Weſen.

Der §. bereitet die Ergänzung eines weſentlichen Mangels der Hegel'ſchen Aeſthetik vor, wovon nachher. — Die beſtimmten Ideen ſind die Reiche des Lebens, ſofern ihre Wirklichkeit als ihrem Begriffe entſprechend gedacht wird; denn Idee bezeichnet immer den in ſeiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff. Dieß reine

Daſeyn ſtellen aber nur alle dieſem Begriff, d. h. dieſer Gattung angehörigen Weſen dar, wie jedes in unendlicher Reihe das andere ergänzt, die Mängel des vorhergehenden Zuſtands im folgenden überwindet. Iſt alſo Idee das Subject im Satze des §. und wird eine gewiſſe Art der Wirklichkeit ihr doch abgeſprochen, ſo iſt ſie in dieſer Beziehung blos gedachte Einheit des Begriffs und der Wirklichkeit, was ſogleich hervorzuheben iſt.

§. 12.

Dieſe Wirklichkeit der Idee, welche in keinem einzelnen Momente und an keinem einzelnen Orte je vollendet iſt, kann in Wahrheit nur durch den Gedanken erfaßt werden. Auf zweierlei Weiſe alſo iſt ſie wirklich: im allgemeinen, ewigen Weltverlaufe und im zuſammenfaſſenden Geiſte des Denkenden. Zwiſchen dieſe beiden Weiſen aber tritt eine andere ein. Es beherrſcht nämlich alle Sphären des Geiſtes das Geſetz des Ausgangs vom Unmittelbaren zum Vermittelten (vergl. §. 4); dieſes Geſetz, deſſen Grund und Allgemeinheit als erwieſen hier aus der geſammten übrigen Philoſophie vorauszuſetzen iſt, fordert mit Nothwendigkeit, daß auch die abſolute Idee, welche in entſprechender Wahrheit nur durch die Vermittlung des Denkens zu ergreifen iſt, zuerſt in der Form der Unmittelbarkeit oder der Anſchauung vor dem Geiſt auftrete.

Es iſt unvermeidlich, hier einen neuen Satz aus der Logik, wo er dialektiſch begründet wird, und aus der geſammten übrigen Philoſophie, wo er ſich als Geſetz alles Lebens bewährt, als Lehnſatz aufzunehmen, den zwar die Einl. ſchon im weiteren Sinne berührt hat in §. 4. Die beſondere Wiſſenſchaft der Aeſthetik kann ſich auf eine Begründung dieſes Geſetzes nicht einlaſſen, denn ſie würde ſich dadurch kein geringeres Geſchäft auflegen, als eine Recapitulation der ganzen Philoſophie. Inzwiſchen kann der weniger Bewanderte ſich ſelbſt, der Bewanderte dem Schüler mit wenig Schwierigkeit begreiflich machen, daß alle Bewegung anfängt mit dem, was, um zu ſeyn oder begriffen zu werden, nicht erſt ein Anderes vorausſetzt, und dies iſt das Unmittelbare; daß ſie fortgeht zu dem, was ein Anderes vorausſetzt und was daher von dieſem geſetzt iſt, was ſich alſo nur durch dieſes Hindurchgehen von dem Einen zum Andern, nur durch dieſe Gegenſeitigkeit erhält oder begreifen läßt; daß ſie endlich ſchließt mit dem, worin ſich dieſe Theilung in Eines und Anderes, das einander ſetzt und trägt, wieder zur Einheit aufhebt, indem ſich zeigt, wie das Eine im Andern und das Andere im Einen iſt und ſo ihr Gegenſatz ſich auflöst. Leicht iſt es, dieſes Geſetz an jeder Sphäre des Lebens, des geiſtigen insbeſondere, vorſtellig zu machen. Sphäre des ſubjectiven Geiſtes: unmittelbare Einheit in der fühlenden Seele, Vermittlung im Erkennen durch den Gegenſatz des Subjects und Objects, vernünftiges Denken der Einheit dieſes Gegenſatzes. Sphäre des objectiven Geiſtes: der Wille in der unmittelbaren Geſtalt des Triebes, in der vermittelten als wählende Freiheit, in der harmoniſch mit ſich ſelbſt Einen als Wille des Guten. Staat: Naturſtaat, verſtändiger Staat (Polizeiſtaat), vernünftiger Staat. Sphäre des abſoluten Geiſtes, Religion: Natur-Religion, vermittelte oder verſtändig trennende Religion (Judenthum), vernünftig einigende Religion (Chriſtenthum). Je die dritte und höchſte Form, in welcher die Unterſchiede der Vermittlung zuſammengiengen, wird aber wieder zu einem Einfachen und Unmittelbaren, derſelbe Prozeß wiederholt ſich. Dies iſt an nichts klarer nachzuweiſen, als an dem Bildungsgange der Menſchheit, worin immer die letzte und vermeintlich bewußteſte Form einer neuen Zeit zum Gegenſtand eines höheren Bewußtſeyns, zum Stoffe einer tieferen Arbeit, alſo wieder zum Unmittelbaren und zum Ausgangspunkte der Vermittlung wird. Dieſe Bewegung wiederholt ſich, was die beſonderen Sphären des Geiſtes betrifft, ſo lange, bis die Form gefunden iſt, welche dem Inhalte ſchlechthin entſpricht, ſo daß der Drang, den letzten Reſt des Dunkels im verhüllten Unmittelbaren aufzulöſen, geſättigt iſt und die Idee bei ſich ſelbſt ankommt. Dieſe Form iſt das reine Denken als Philoſophie; was aber den Bildungsgang des Geiſtes überhaupt betrifft, ſo iſt mit ihr die Bewegung nicht geſchloßen; immer auf's Neue ſchickt ſich die Vermittlung das Unmittelbare voran, um es in ſich zu verarbeiten, die Philoſophie ſelbſt hat ihre Geſchichte, worin jener Prozeß unendlich wiederkehrt, nur verbeſſert ſie in dieſem blos ihre eigenen Formen und ſucht keine weitere über ſich ſelbſt hinaus. Die Nothwendigkeit des Schönen beruht nun darauf, daß der Geiſt, nachdem er den Standpunkt bereits eingenommen hat, worin die Gegenſätze der Endlichkeit aufgehoben ſind, auch auf dieſem Standpunkt, welcher der reichſte und vermittelſte von allen iſt, ſelbſt wieder zunächſt mit der Form der Unmittelbarkeit beginnt, daß er die abſolute Idee ſelbſt wieder in ſinnlicher Form, welche (beziehungsweiſe) ohne Vermittlung im Gefühl und der Anſchauung auftritt, vor ſich hinſtellt. Genauer betrachtet handelt es ſich von zwei der Philoſophie vorangehenden Formen, der Religion und der Kunſt (vergl. §. 5), von welchen die erſte im ſtrengſten Sinn unmittelbar und Ausgangspunkt iſt, die zweite entſchieden ſchon die Vermittlung darſtellt, während die dritte (die Philoſophie) mit dem rein

Allgemeinen beginnt und aufhört, was die Aufhebung aller Vermittlung vorausſetzt und dieſe in der Mitte ihres Wegs nur frei und ſelbſtthätig, ebendaher mit der bewußten Beſtimmung, daß ſie zu überwinden ſey, hervortreten läßt. Die Religion wird ſich als Gefühl darſtellen, worin Subject und Object noch gar nicht geſchieden ſind; was ſie von Formen der Vermittlung aus ſich erzeugt, das bleibt, eben weil ſie ſich von jener Grundlage auch in ihren höheren Formen nicht zu befreien vermag, in der ſtoffartigen Verwechslung von Subject und Object hängen, welche in §. 5 Anm. ſchon berührt iſt. Die Kunſt dagegen entſpricht der Anſchauung, worin dem Subject — zwar in ſinnlicher Weiſe — klar geſchieden ein Object gegenübertritt; dieſe Gegenüberſtellung iſt offenbar bereits Vermittlung. Die Kunſt wird ſich auch wirklich als die Vermittlerin zwiſchen Religion und Philoſophie darſtellen. Der §. hat ſich jedoch auf die beſonderen Formen Religion und Kunſt noch nicht einzulaſſen, ſondern nur abſtract zu Behuf der erſten Grundlegung auf das dargeſtellte Geſetz des logiſchen Prozeſſes überhaupt zu berufen, der auch der Prozeß des wirklichen Geiſtes iſt. Gegeben iſt im obigen Zuſammenhang zunächſt nur die Philoſophie, welche als die einzig adäquate Form der abſoluten Idee im Anfang des §. ausgeſprochen iſt; nur mit dieſer iſt jetzt der Standpunkt des Schönen zu vergleichen, und da alſo nur ein Verhältniß zwiſchen zwei Formen gegeben iſt, ſo kann das in Rede ſtehende Geſetz nur nach der allgemeinen Beſtimmung aufgeführt werden, daß es einen Ausgang vom Unmittelbaren und einen Fortgang zum Vermittelten mit ſich führt. Nun erwäge man, daß das Schöne als ein gegenüberſtellendes Anſchauen verglichen mit dem, Subject und Object dunkel in Eins ſchlingenden, Gefühl zwar allerdings eine vermittelte Form iſt, wenn es aber nach vorwärts mit dem Denken verglichen wird, durchaus als gegründet auf Unmittelbarkeit erſcheint, ſo wie die Anſchauung überhaupt im pſychologiſchen Gebiete mit dem Gefühl verglichen zwar eine Vermittlung, mit dem Denken aber verglichen eine Unmittelbarkeit, eine ſinnliche Form iſt; man erwäge überhaupt, daß das Moment der Vermittlung in der philoſophiſchen Methode ſelbſt überall noch in Kategorieen der Sinnlichkeit hängt (alles blos verſtändige Trennen rührt daher, daß der Verſtand noch von den Grundformen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, nicht frei iſt); man erwäge aber weiter, daß die Vermittlung ebenſoſehr die Thätigkeit iſt, dieſen Reſt des Unmittelbaren aufzuheben: ſo erhellt, daß im §. der Standpunkt des Schönen als eine im abſoluten Geiſte ſelbſt noch geforderte Form der Unmittelbarkeit, das reine Denken aber als Form der (ſich im Fortgang aufhebenden) Vermittlung aufzuführen und davon in dieſem Zuſammenhang zu abſtrahiren war, daß im ſtrengſten Sinne unmittelbar allerdings vielmehr die der Kunſt vorangehende Form der Religion iſt. Daher heißt es im §.: „die Form der Unmittelbarkeit oder der Anſchauung“; die Unbeſtimmtheit, die darin liegt, wird in der weiteren Entwicklung verſchwinden.

§. 13.

Dieſem Geſetze entſprechend erzeugt ſich ihm der Schein, daß ein Einzelnes 1
in der Begrenzung von Zeit und Raum Daſeyendes ſeinem Begriffe ſchlechthin
entſpreche, daß alſo in ihm zunächſt eine beſtimmte Idee und dadurch mittelbar
die abſolute Idee vollkommen verwirklicht ſey. Dies iſt zwar inſofern ein bloſer 2
Schein, als in keinem einzelnen Weſen ſeine Idee vollkommen gegenwärtig iſt;
da aber die abſolute Idee nicht eine leere Vorſtellung, ſondern allerdings im
Daſeyn, nur nicht im einzelnen, wahrhaft wirklich iſt, ſo iſt es inhaltsvoller Schein oder Erſcheinung. Dieſe Erſcheinung iſt das Schöne.

1. „Erzeugt ſich ihm der Schein.“ Abſichtlich unbeſtimmt, ſonſt wäre zu ſagen: er erzeugt ſich den Schein. Es wird hier immer noch die Anſicht freigegeben, als ob dem Geiſte dieſer Schein von auſſen gegeben ſey, im Naturſchönen. Eigentlich iſt es ein Schein anderer Art, ein Schein, als ſey der wahrhaft geſuchte Schein von ſelbſt da, daß wir meinen, die Schönheit ſey eine vorgefundene; er rührt daher, daß der Act, wodurch wir die Natur unter den Standpunkt der Schönheit rücken, ein unbewußter iſt: — was Alles hier noch nicht erörtert werden kann. —

Der Schein beſteht darin, daß ein in Raum und Zeit Daſeyendes Alles zu erſchöpfen ſcheint, was unter reinſter Vereinigung ſeines Begriffs (ſeiner Gattung mit allen in ihr enthaltenen Momenten und Merkmalen) und ſeiner Wirklichkeit gedacht wird, d. h. was in ſeiner Idee liegt. Ganz derſelbe Gedanke iſt ausgeſprochen von Schelling (Syſtem des tranſc. Idealiſm. S. 473, 474): „durch die objective Welt als Ganzes, niemals aber durch das einzelne Object wird ein Unendliches dargeſtellt, während dagegen als Product der Kunſt jedes einzelne Object die Unendlichkeit darſtellt.“

2. Bloſer Schein iſt hierin nur das, daß dieſes Einzelne mangelloſe Darſtellung der reinen Harmonie zwiſchen dem Begriff und der Wirklichkeit ſey. Der ganze Umfang und Verlauf des Lebens ſtellt aber, wiewohl wir in unendlichem Progreſſe und daher nicht in be-

grenztem Punkte für die Sinne faßbar, allerdings die abſolute Idee vollkommen dar. Alſo ein Schein und hinter dieſem Schein eine Wahrheit. Dies iſt inhaltsvoller Schein: Erſcheinung. Die Etymologie des Wortes Schön iſt übrigens zweifelhaft; es kann zu Scheinen aber auch zu Schauen (**schouwen**, wie **frône** zu **frô**, **frôwes** vergl. Wackernagels Wörterbuch) gehören; beide Ableitungen entſprechen jedoch gleich gut dem Begriffe.

§. 14.

Das Schöne iſt alſo die Idee in der Form begrenzter Erſcheinung. Es iſt ein ſinnlich Einzelnes, das, als reiner Ausdruck der Idee erſcheint, ſo daß in dieſer nichts iſt, was nicht ſinnlich erſchiene und nichts ſinnlich erſcheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre. Es unterſcheiden ſich alſo drei Momente: die Idee, die ſinnliche Erſcheinung und die reine Einheit beider. Jedes dieſer drei Momente iſt gemäß dem wiſſenſchaftlichen Zwecke geſondert zu betrachten.

Die Definition ließe ſich mit unendlich vielen verwandten Wendungen anderer Aeſthetiker zuſammenſtellen. Dieß iſt jedoch von keinem Intereſſe, da die wichtigſten nach der in der Einleitung §. 8 aufgeſtellten Aufgabe, die Geſchichte der Aeſthetik in das Syſtem ſelbſt einzuführen, an ihrem Orte hervorzuheben ſind.

A.

Die Idee.

§. 15.

**Es kann nach §. 13 zunächſt immer nur eine beſtimmte Idee ſeyn, welche 1
in der ſchönen Erſcheinung zum Ausdrucke kommt; denn das Allgemeine kann
ſich überhaupt im Einzelnen nur durch die Mitte des Beſonderen darſtellen.
Jede beſtimmte Idee iſt aber nichts Anderes, als eine Form und Stufe der 2
abſoluten, es ſind in jeder alle miteingeſchloſſen; daher iſt ebenſo weſentlich die
andere Seite feſtzuhalten, daß in jedem Schönen mittelbar nicht nur dieſe oder
jene, ſondern die Idee als gegenwärtig erſcheint.**

1. Es iſt der Inhalt von §. 13, 1. noch ausdrücklich hervorzuſtellen und näher auszuführen. Der erſte Satz des §. nun ſcheint ſich ſo von ſelbſt zu verſtehen, daß er als müßig angefochten werden könnte. Eine ſchöne Frucht kann nicht unmittelbar die Idee der Frucht überhaupt zur Erſcheinung bringen, ſondern zunächſt nur ihre beſondere Art und dadurch mittelbar die Form des Naturlebens, welcher dieſe Art angehört, und ſofort die Fülle des Lebens überhaupt; ein ſchöner Menſch nicht unmittelbar die Menſchheit, ſondern zunächſt eine beſtimmte Volksart, Stammes-Art, Bildungsform, Geſchlecht, Stand u. ſ. w., und nur mittelbar, weil in allen dieſen Formen die Menſchheit ſich entfaltet, die letztere. Zieht man hier ſogleich (was eigentlich ungehörig iſt) die Religion herbei, ſo ſucht dieſe allerdings, ſo ſcheint es, unmittelbar die abſolute Idee im Phantaſiebilde, das ſie der Kunſt übergibt, zu vergegenwärtigen. Allein auch die Religion iſt genöthigt, den Inbegriff des Vollkommenen für dieſen Zweck in einen Kreis von Göttern und Mittelweſen oder in eine Mehrzahl von Perſonen in der Gottheit, von

Engeln, Heiligen u. ſ. w. auseinander zu legen, denn die Geſtalt iſt zu begrenzt und beſtimmt, um ohne die Mitte der Beſonderheit das Allgemeinſte in ſich darzuſtellen. Dennoch hat Hegel, indem er zwar ſonſt dieſe nothwendige Einſchränkung nicht überſah, ja ſogar mit Vorliebe ſich für eine Epoche der Kunſt ausſprach, welche nichts weniger als unmittelbar nach dem höchſten Stoffe griff, ſich den Vorwurf zugezogen, daß er gerade an den entſcheidenden Stellen dieſen weſentlichen Punkt ſchief darſtellte. Die Hauptſtelle iſt Aeſthetik B. 1. S. 96, 97. Die Forderung zunächſt einer beſtimmten Idee liegt zwar hier entſchieden in dem Ausdrucke vor: „die Idee als das Kunſtſchöne iſt die Idee mit der näheren Beſtimmung, weſentlich individuelle Wirklichkeit zu ſeyn, ſo wie eine individuelle Geſtaltung der Wirklichkeit mit der Beſtimmung, in ſich weſentlich die Idee erſcheinen zu laſſen.“ Die individuelle Geſtalt kann offenbar zunächſt nur dieſe oder jene Idee in ſich zur vollen Erſcheinung bringen. Gleich darauf aber wird dies geradezu abgewieſen und behauptet, es werde, wenn man es dem Kunſtſchönen freiſtelle, dieſe oder jene Idee zur Darſtellung zu bringen, in formaliſtiſcher Weiſe bloſe Richtigkeit ſtatt Schönheit gefordert. Dies iſt ein ganz übereilter Schluß, deſſen Grund ſich übrigens einſehen läßt. Hegel hat vorher ausgeſprochen, daß die Idee im Kunſtſchönen nicht die Idee in dem Sinne ſey, wie ſie eine metaphyſiſche Logik als das Abſolute aufzufaſſen habe, ſondern die Idee, inſofern ſie zur Wirklichkeit fortgeſtaltet ſey und mit dieſer Wirklichkeit in unmittelbar entſprechender Einheit ſich darſtelle. Nun fürchtet er, wenn er „dieſe oder jene“ Idee als Inhalt des Schönen zulaſſe, ſo denke man an blos logiſche Kategorien, oder abſtracte Begriffe, wie man ja ſolche häufig genug als Inhalt künſtleriſcher Darſtellung wählen zu dürfen gemeint hat. Allein gegen dieſe Beſorgniß hat er ſich ja vielmehr ebendadurch gedeckt, daß er ausdrücklich die äſthetiſch darſtellbare Idee erſt im Reiche des Lebens beginnen läßt, und es bedurfte etwa nur noch einer beſonderen Verwahrung, wie ſie im folgenden §. niedergelegt werden wird, um dieſes Mißverſtändniß auszuſchließen. Allerdings ſcheint dieſem Mangel noch eine andere, geheime Urſache zu Grunde zu liegen. In der Lehre vom Ideale nämlich unterläßt Hegel zwar nicht, daſſelbe als ein beſtimmtes darzuſtellen, d. h. als ein ſolches, das ſich durch die Religion in einen Götterkreis, das ſich in der menſchlichen Welt in verſchiedene Zuſtände, Mächte des Handelns, Charaktere auseinanderlegt. Ueberall jedoch zeigt er hier und ſonſt eine entſchiedene Neigung, ſogleich nur den höchſten und bedeutendſten

Inhalt, den das Schöne in ſich aufnimmt, in's Auge zu faſſen, woraus denn auch folgt, daß er die Kunſt zu wenig von der Religion trennt. Nicht dies iſt ihm dabei zum Vorwurf zu machen, daß er gewichtigen Inhalt fordert, aber dies, daß er darüber den weiten Umkreis unendlicher Lebensformen überſpringt, welche zwar nicht den bedeutendſten, aber gewiß auch einen würdigen Inhalt abgeben. Dies veranlaßt ihn ſogar zu dem logiſchen Fehler, das Naturſchöne von dem Kunſtſchönen oder Ideal ſo zu unterſcheiden, daß er dieſes da eintreten läßt, wo ſich das blos beſeelte Leben in begeiſtetes Leben erhebt, wiewohl er übrigens auch dieſes als der künſtleriſchen Läuterung noch bedürftig nachweiſt (B. 1, S. 191 ff.). Allein das Schöne jener tiefer ſtehenden Stufen des Naturlebens iſt ja auch ein Gegenſtand der Kunſt, kommt als ein Zweig der Darſtellung auch vor im Ideale; daher nimmt Hegel in dieſes viel zu wenig auf. Hegel dringt alſo auf großen Gehalt zu ſehr auf Koſten der unendlichen anderweitigen Arten von Gehalt, und dies eben iſt wohl auch der Grund, warum er ſchon in der Grundlegung des Begriffs ausdrücklich nur von der abſoluten, nicht von der beſtimmten Idee geſprochen wiſſen will.

Aus dieſem Vorwurf, der allerdings Hegels Entwicklung trifft, iſt ihm neuerdings ein weiterer geſchmiedet worden, der nicht ihn, wohl aber alle Wiſſenſchaft des Schönen und am Ende alle Wiſſenſchaft trifft und im Grunde alle Kunſt zerſtört. In der Einleit. §. 5. Anm. iſt hervorgehoben worden, wie Weiße einen Grundfehler der Hegel'ſchen Aeſthetik darin finden will, daß in ihr die Schönheit als eine verhüllte Wahrheit gefaßt werde. Er ſagt: „dann bliebe, was in ihr Wahrheit iſt, die ſpeculativen Gedanken und Begriffe, die dem Schönen eingebildet und in ihm niedergelegt ſeyn ſollen, das allein wahrhaft Seyende in ihr, und die Bilder und Vorſtellungen, in die ſie gehüllt iſt, wären ein äußerliches Nebenwerk, von welchem jene das abſolut Geiſtige der Schönheit ausmachenden Begriffe befreit, weit reiner und vollkommener, als mit ihnen, ſie ſelbſt wären. Wer daher die Schönheit, ſtatt für eine aufgehobene, für eine verhüllte Wahrheit hält, muß nothwendig, in dem Wahne ſtehen, daß es für jedes einzelne Schöne einen adäquaten Begriff gebe, in welchem das Weſen oder der innerſte Kern der Schönheit vollſtändiger, als in dem Schönen ſelbſt enthalten ſey. Dieſer Wahn hat außer vielen andern Mißverſtändniſſen auch das einer Kunſtphiloſophie und Kunſtkritik hervorgerufen, welche in „„Gedankenkunſtwerken““ das Beſte und wahrhaft Geiſtige, gleichſam die Quinteſſenz jedes wirklichen Kunſtwerkes, wiedergeben und ſolchergeſtalt dieſe letzteren wie alle Schönheit entbehrlich mache, indem ſie ſie in dem höhern und edlern Elemente des reinen Gedankens wiederſchaffe." (Syſt. der Aeſth. 1. Thl. §. 9 Anm.) Es mußte ſchon oben vom encyklopädiſchen Standpunkte der Einleitung aus dieſer Vorwurf auf Weiße ſelbſt zurückgewendet werden, welcher durch die Vorausſetzung der Wahrheit vor die Schönheit jene ja ſchon vorher enthüllt hatte und nun erſt wieder verhüllen muß. Meint er nun, das Organ des Schönen, die Phantaſie, ſey fähig, dieſe Verhüllung im Sinne der von ihm geforderten Aufhebung vorzunehmen, ſo ſollte man doch wenigſtens meinen, ſie ſey noch weit gewiſſerfähig, eine reine Durchdringung der Wahrheit mit der Form, wodurch die erſtere gar nicht mehr als eine geſonderte wahrzunehmen iſt, dadurch zuführen, wo jene Enthüllung noch gar nicht vorhergegangen iſt. Man ſieht aber aus den weiteren Sätzen ganz deutlich: Weiße hat zwei Fragen völlig verwechſelt. Die eine iſt: was unterſcheidet die Wiſſenſchaft im Schönen? die andere: welche Verbindung dieſes von ihr Unterſchiedenen ſagt die Wiſſenſchaft vom Schönen und von der Art des erſten, rein äſthetiſchen Eindrucks deſſelben auf das Subject aus? Wenn die Wiſſenſchaft im Schönen einen beſtimmten Ideengehalt und eine ſinnliche Form, worin er niedergelegt iſt, unterſcheidet, ſo meint er, ſie finde keinen Weg und Steg mehr, nachzuweiſen, daß das Weſentliche des Schönen eine reine Verſchmelzung beider ſey. Er meint, die Wiſſenſchaft lege die Trennung, die ſie vornehmen muß, der Phantaſie oder dem Künſtler unter; er meint, weil die Wiſſenſchaft den Gehalt, den ſie vom Kunſtwerke fordert, nur in beſtimmter Gedankenform als Idee faſſen kann, ſo vergeſſe ſie, daß der Künſtler ebendenſelben Gehalt, aber nicht in der Weiſe des Gedankens, ſondern vorneherein als untrennbar eingeboren in ſinnliche Form in ſich hegt und darſtellt, er meint, weil die Kunſtphiloſophie über den reinen ungetheilten Empfindungsgenuß hinausgehend das Kunſtwerk im Gedanken noch einmal aufbaut, ſo zerſtöre ſie jenen und dieſes, da ſie doch ſelbſt durchaus nicht für einen äſthetiſchen Akt, ſondern nur für einen Akt des Nachdenkens über das Aeſthetiſche gehalten ſeyn will, und da ihr Gedanken-Umbau des Kunſtwerks zum Hauptziele hat, nicht etwa blos die Beſtandtheile deſſelben aufzuweiſen, ſondern vielmehr gerade das äſthetiſche Band, das ſie künſtleriſch vereinigt; er vergißt, daß ebendaher die Philoſophie zwar mehr zu ſeyn behauptet, als die Kunſt, aber nicht der philoſophiſche Nachbau eines einzelnen Kunſtwerks mehr als dieſes, denn er dient ja eben zur Ehre des Kunſtwerks und verherrlicht es, indem er das ſpezifiſch äſthetiſch Einigende in ihm aufzeigt. Wenn nun die Philoſophie nicht mehr als den Kern aller Dinge den Gehalt ſoll aufweiſen dürfen und können, der unendliche Formen annimmt und für ſie und durch ſie erſt zum gedachten Begriffe wird, ſo iſt ſie aufgehoben, ihr höchſtes Ziel iſt, ſich zu zerſtören und den Gedanken dazu zu benützen, um die Undenkbarkeit ihrer Gegenſtände zu beweiſen; die Kunſt ſelbſt aber wird ein Geſpenſt, das aus Furcht, durch Aufnahme eines Gehalts unſelbſtändig zu werden, im leeren Scheine ſpuckt.

Dieſen Keim einer falſchen Kritik hat neueſtens W. Danzel ausgeſponnen: Ueber die Aeſthetik der Hegelſchen Philoſophie (1844). Er hat in dieſer Schrift viel Wahres und Zeitgemäßes vorgebracht, denn es thut wirklich noth, die alte Kantiſche Einſicht wieder in ihre Kraft einzuſetzen, daß das Schöne ein reines Formweſen und alles ſtoffartige Intereſſe ihm fremd iſt. Auch iſt nicht zu läugnen, daß die von Hegel zunächſt ausgegangene äſthetiſche Kritik, wie ihr der Verfaſſer vorwirft, bei der Beurtheilung von Kunſtwerken häufig nur auf den Gehalt losging, ihn ſogar blos als Gelegenheit benützte, das aus Religions- und Rechts-Philoſophie anderweitig Bekannte zu wiederholen, während man ja „gerade wiſſen wollte, was die Form als ſolche ſey, woher ſie ſtamme, und wie man ihre Wirkung zu erklären habe". Von dieſer Verwechslung der ſpezifiſch äſthetiſchen Kritik mit einer auf den Gehalt gerichteten philoſophiſchen ſucht Danzel den urſprünglichen Grund in einer ſtoffartigen Auffaſſung des Schönen, die der geſammten Kunſtbetrachtung des Meiſters zu Schulden kommen ſoll. Zunächſt mit Rückſicht auf die Stellen in der Phänomenologie und Encyclopädie wird Hegel Vermiſchung der Kunſt und Religion vorgeworfen; dieſer Vorwurf iſt nicht umzuſtoßen, auch die Vorleſungen über Aeſthetik trifft er in einem gewiſſen Sinne, namentlich den ganzen zweiten Theil. Wenn nun aber gerade die Vorleſungen durch die anderweitige Entwicklung der Hauptbegriffe das Spezifiſche des Schönen mit aller Entſchiedenheit in die völlige Durchdringung des Gehalts mit der Form ſetzen, von welcher die Vorſtellung, welche Hegel als das Element der Religion aufſtellt, wohl zu unterſcheiden iſt, ſo beſchränkt ſich hier der Vorwurf, ſoweit er gerecht iſt, dahin: Hegel verkennt nicht den Unterſchied beider Sphären, aber er dringt, wie wir ſahen, zu unmittelbar auf den höchſten Gehalt in der Kunſt; dieſen faßt er theils als einen ſubſtanziell ſittlichen, theils als religiöſen; nun überſieht er zwar nicht, daß die Kunſt dieſen Gehalt nur in ihrer Weiſe darzuſtellen hat, aber er weiſt ihr einen zu engen Gehalt an und zieht ſie darum — zwar nicht in eine Vermiſchung mit, aber in eine Abhängigkeit von der Religion und Ethik hinein: ein Mangel, deſſen erſter Anſatz eben in der Ueberſpringung der einzelnen beſtimmten Idee liegt, die wir oben gefunden haben. Jenes, daß nämlich Hegel das Spezifiſche der Schönheit im Uebrigen wohl erkannt habe, iſt es nun aber eben, was Danzel überhaupt läugnet, und den Vorwurf einer Vermiſchung mit der Religion wendet er in Rückſicht auf die Vorleſungen zu dem Vorwurf einer Vermiſchung mit der Wahrheit. Es erſcheine, ſagt Danzel, die Kunſt nur als eine beſtimmte Form der Aeußerung und Darſtellung des Wahren, als ein beiläufiges Surrogat für das Denken; Alles, was die Kunſt vom Wahren unterſcheide, trete nur als Zweites hinzu, der Gedanke werde durch etwas Anderes, als er, getrübt, die Beſonderung komme dem Ideale von außen; Hegels ganze Aeſthetik ſey daher nichts als verfeinerter Baumgartenianiſmus. Daher werde Hegels Moniſmus des Gedankens, weil ihm eine falſche Anwendung gegeben ſey, hier zum Dualiſmus. Die falſche Anwendung ſoll darin beſtehen, daß man jenen, welcher nur das Prinzip der wiſſenſchaftlichen Behandlung der Kunſt ſeyn ſollte, dieſer als Inhalt untergeſchoben habe (a. a. O. S. 52—68). Da nun Hegel ſelbſt überall, wo er das Weſen des Schönen darſtellt, in der Lehre vom Ideal, vom Künſtler, von den einzelnen Künſten, die auf jeder Stelle zum allgemeinen Begriffe des Kunſtſchönen zurückführt, mit wiederholter gründlicher Entwicklung, mit warmer Beredtſamkeit das Schöne vielmehr eben in jenen Mittelpunkt ſetzt, in welchem das Aeußere zu dem Innern nicht hinzukommt, ſondern mit ihm zuſammenfällt, ſo fragt ſich, mit welchem Rechte Danzel gerade dieſe Stellen für Inconſequenzen erklärt, einige Wendungen, wo in ungenauerer Weiſe von einem bloſſen Verſchmolzenſeyn, von einem Hineinlegen des Gehalts in die Erſcheinung durch den Künſtler die Rede iſt, für ſich benützt und als die Grundlage des Ganzen vielmehr jenen Dualiſmus behauptet. Es iſt das Eine Denken, das durch Hegels ganzes Syſtem Stufe um Stufe Inhalt und Form wechſelt. Angekommen auf der Stufe des Schönen erſcheint es als reine Durchdringung des Inhalts und der ſinnlichen Form ohne Bruch und Reſt. Dieß und nichts Anderes ſagt und entwickelt Hegel. Es kommt nun darauf an, das Geheimniß aufzudecken, wodurch dieſe Durchdringung ſich verwirklicht. Dieß Geheimniß iſt das Weſen der Phantaſie. Hegel hat dieſes nicht am rechten Orte und nicht hinreichend zur Darſtellung gebracht. Die Phantaſie ſollte vor dem Ideale ſtehen, denn ſie ſchafft dieſes und ſie ſollte erſchöpfender unterſucht ſeyn. Nie aber wird auf die Frage: wie und unter welchen Bedingungen wird ein Einzelnes ſchön? anders geantwortet werden können, als: dadurch, daß die Phantaſie den reinen Gehalt des Gegenſtands, d. h. die beſtimmte Idee, die in ihm individualiſirt iſt, durch den Läuterungsprozeß, dem ſie den Gegenſtand unterwirft, zum reinen, die ganze Form durchfließenden Ausdruck bringt. In der untrennbaren Einheit bleibt die Idee das Beſtimmende, aus ihrer Durchführung fließt der reine Styl, der den Formen die Zufälligkeit und Partikularität nimmt, alſo die Schönheit. Wie nun die Phantaſie, welche die Idee keineswegs in der getrennten Form des Gedankens hat, dieß bewerkſtellige, darauf iſt die Antwort nicht leicht, aber, wenn Hegel dieſe Schwierigkeit nicht völlig gelöſt hat, ſo findet ſich eben auch in Danzels ganzer Kritik keine Andeutung zur tieferen Löſung dieſer Schwierigkeit, und wenn es bei jenem an der Ausführung mangelt, ſo iſt darum nicht der Grundbegriff ſchief und dualiſtiſch. Die Idee, welche die Phantaſie im Gegenſtande als reinen Ausdruck des Ganzen zu entbinden und als reinigende Kraft der Allgemeinheit durch ſeine Formen durchzuführen hat, iſt die Idee des Gegenſtands, d. h. der beſtimmte Gehalt, den der beſtimmte vorliegende Stoff in ſich als ſeinen eigenen hat und trägt. Allerdings entſteht nun, da Hegel immer unmittelbar auf den höchſten Gehalt dringt, der Schein, als fordere er, daß die Phantaſie dieſen höchſten Gehalt in ihren Gegenſtand, gleichgiltig, ob er an ſich in ihm liege, oder nicht, von außen hineintrage. Dieß iſt die üble Folge davon, daß er die Beſonderung der Idee in beſtimmte Ideen überſpringt. Allein es iſt auch ein bloßer Schein, denn Hegel tritt gegen dieſes Hineintragen überall ſo entſchieden auf, daß nicht dieſer, ſondern nur der andere, zwar nicht geringe, aber die Richtigkeit des ganzen Grundbegriffs nicht aufhebende Hauptübelſtand zurückbleibt, der nämlich, daß der Künſtler nur ſolche Stoffe behandeln dürfte, in welchen der gewichtigſte Inhalt vorliegt. Der wahre Grund von Danzels Polemik ſcheint daher tiefer hinten zu liegen. Wenn es mit dem Moniſmus des Gedankens Ernſt iſt, ſo muß der Gedanke auch ernſtlich als das Weſen aller Dinge entwickelt werden. So iſt er auch im Schönen das Beſtimmende, nur nicht in der Faſſung des Begriffs, ſondern in der bewußtloſen der Phantaſie; er iſt verborgener Gedanke, der höher hinauf in der Philoſophie als ſich begreifender Gedanke zu Tage kommt. Danzel aber, da er dieß nicht will, und da er, wo der Gedanke als treibende, zu adäquater Form fortarbeitende

Seele zu Grund gelegt wird, die Selbſtſtändigkeit der ganzen Sphäre aufgehoben ſieht, da er es nicht reimen kann, daß ebendaſſelbe, was einer Sphäre, auch allen anderen zu Grunde liegt, und daß dennoch jede Sphäre ſich in ihrer Eigenheit behauptet, daß z. B. das Thierreich beſteht, obwohl das Daſeyn des Menſchen es als wahre Geſtalt des Lebens widerlegt, daß daher in der Lehre vom Geiſte alle Sphären ebenſoſehr zugleich bleibende, als phänomenologiſch verſchwindende Formen ſind; ſo ſetzt er offenbar voraus, daß der Gedanke je in der Sphäre, wo er nicht als ſelbſtbewußter Begriff auftritt, ſich in ein irrationales Plus aufhebe, d. h. er iſt Dualiſt, wie Weiße, auf dem er fußt.

2. Der zweite Theil des §. hebt mit ausdrücklicher Beſtimmtheit noch einmal hervor, was in §. 13. ebenfalls ſchon ausgeſprochen iſt: daß nämlich durch die volle Gegenwart einer beſtimmten Idee in ihrem Individuum die abſolute Idee als gegenwärtig erſcheint, was Weiße durch den Ausdruck bezeichnet, das Schöne ſey ein Mikrokoſmus (a. a. O. §. 14). In der nächſten Bedeutung des ſchönen Gegenſtands liegt die unendliche miteingeſchloſſen. Kann eine Idee ihr Individuum rein erfüllen, ſo können es alle, und zwar nicht nur jede irgend einmal und irgendwo, ſondern wirklich iſt die Allheit in der Gegenwart der einen mitgegenwärtig, denn es iſt (§. 11.) die abſolute Idee ſelbſt, die ſich in den Umkreis der beſtimmten Ideen auseinanderlegt. Sehe ich auch nur eine Pflanze, ein Thier vollkommen, ſo ſehe ich die vollkommene Welt. Dieſe Wahrheit ſcheint ſich auf dem Standpunkt, wohin Hegel die Philoſophie geführt hat, ganz einfach zu ergeben. Allein nicht nur die Auslaſſung der Mitte (der beſtimmten Idee) wirft ihm Danzel vor, ſondern auch, daß es nach ſeinem eigenen Prinzip unmöglich ſey, die abſolute Idee mit einer beſtimmten ſo in Verbindung zu bringen, daß ſie mit dieſer (als ihr Hintergrund) zugleich ergriffen werde. Freilich findet ſich in dieſer Stelle bei Danzel zunächſt eine Verwirrung von Begriffen. Er nennt die Anſchauungsweiſe, wonach „der einzelne Begriff von der Ergreifung des allgemeinen Begriffs begleitet ſeyn“ (a. a. O. S. 53.) oder dieſer hinter jenem hervorſchimmern ſoll, Theoſophie. Aber nicht dieß iſt Theoſophie, ſondern nur dieß, wenn ein Individuum ohne die Mitte des einzelnen Begriffs, d. h. der beſtimmten Idee die abſolute Idee in ſich darſtellen ſoll. Wir können jedoch davon hier abſtrahiren und dahingeſtellt ſeyn laſſen, ob das Unmittelbare, deſſen unendliche Bedeutſamkeit als durchſichtiges Gefäß der abſoluten Idee hier als etwas auf Hegels Standpunkt Un-

mögliches behauptet wird, das Individuum ſey oder die beſtimmte Idee. Genug, Danzel erklärt, daß der Ruhepunkt für ein ſolches Einzelnes, in deſſen Ring die Ewigkeit gefaßt wäre, ſich in Hegels Philoſophie gar nicht finde. Seine Bedeutung in der Geſchichte der Philoſophie nämlich ſey dieſe, das Abſolute für weſentliche Vermittlung in ſich erklärt zu haben. „Wie ſoll nun in unmittelbarer Weiſe erſcheinen, was die Vermittlung ſelbſt iſt? Das Abſolute oder die Idee überhaupt iſt bei Hegel gar nicht etwas, das einem Andern ſimultan ſeyn könnte. Der Sinn der Vermittlung deſſelben in ſich iſt kein anderer, als der einer Vermittlung des Einzelnen unter ſich. Daher iſt nach Hegels Lehre durchaus keine andere Ergreifung des Beſondern als Beſonderung der Idee möglich, als in vollkommen ſtreng wiſſenſchaftlichem Fortgange der abſoluten Dialektik. Er kann das Allgemeine niemals, ſelbſt in der innigſten Durchdringung nicht, zugleich mit dem Einzelnen ergreifen, weil es für ihn gerade nur in dem Nacheinander dieſes letzteren beſteht. Das Abſolute kann nicht etwa nur darum in keiner andern Form ergriffen werden, weil Form und Inhalt unzertrennlich ſind, ſondern weil es gar nichts Anderes iſt, als dieſe beſtimmte Form. Daher iſt hier eine jede Unmittelbarkeit unmöglich. Die einzige Weiſe, wie das Abſolute unmittelbar wird, iſt, inſofern es vom zeitlichen Menſchen gedacht wird. Dieſen kann, wenn er Seyn und Nichts geſagt hat, der Schlag rühren, ehe er Werden ſagt; ohnehin bricht er jeden Abend das Denken ab, um ſich ſchlafen zu legen" u. ſ. w.

Gut, und ſo hätte auch den Verf. dieſer Kritik der Schlag rühren können, ehe er bei der zweiten Zeile der Behauptung ankam, daß die abſolute Wahrheit ein fertiges Ding ſey, das man mit Einem Schlage haben könne, ſo könnte er Jeden in dem Augenblicke treffen, ehe er das auf Einen Schlag fertige Abſolute in ſeinen Beſitz bekommt. Hier ſind wir wirklich an der Grenze der Philoſophie und aller Vernunft. Wenn die Philoſophie das Abſolute erkennt als die Bewegung der Vermittlung mit ſich ſelbſt, wenn ſie ebendaher als die höchſte, allein wahrhaft entſprechende Form, es zu faſſen, ebenfalls die ſich als ſolche wollende und ſetzende Vermittlung, das reine Denken begreift, ſo iſt weder objectiv noch ſubjectiv dadurch das Unmittelbare ausgeſchloſſen. Objectiv nicht, denn eben weil das Ganze Vermittlung iſt, ſo iſt jeder Knoten, den dieſe Vermittlung ſchürzt, wieder unmittelbar. Jeder weſentliche Punkt in der Reihe dieſer Vermittlungen enthält alle vorhergehenden und alle folgenden in ſich, aber ſo, daß jene in ihm zur Ruhe gekommen und dieſe noch nicht zur Unruhe hervorgetreten ſind, d. h. er iſt unmittelbar, und Danzel müßte eigentlich von Hegel ausſagen, daß er nicht nur nicht das Schöne, ſondern keinerlei Exiſtenz aus ſeinem Standpunkt ableiten könnte, daß es hier überhaupt nichts Feſtes gebe. Es gibt auch inſofern nichts Feſtes, als ſich Alles durch Alles hindurchzieht, allein ebendeßwegen, weil jedes auf ſeine Weiſe das Andere mitenthält, erhält es ſich auch im Fluſſe des Ganzen und kann feſt auf ſich ſtehen. Subjectiv nun wird dieſes Ganze freilich nur dann wahrhaft begriffen, wenn jedes Feſte in wirklichen Fluß gebracht, wenn die Reihen der Vermittlung, die ſich in ihm anſammeln und von ihm wieder ausfließen, auch wirklich denkend durchlaufen werden; dadurch wird aber keineswegs ausgeſchloſſen, daß auch das Ergreifen des ganzen Fluſſes auf jedem ſeiner Sammelpunkte durch eine Form der Unmittelbarkeit möglich ſey, ſo nämlich, daß in dem Einen, was der unmittelbaren Gewißheit entgegentritt, die Summe der Vermittlungen geahnt wird. Vielmehr gefordert wird dieſe Natur der Sammelpunkte, denn wie der Gegenſtand eben durch die Natur der Vermittlung das Unmittelbare ſetzt, um es aufzuheben, ſo auch der Geiſt, der den Gegenſtand erkennt: er ſetzt die Kunſt und geht fort zur Philoſophie, (denn daß ſie weniger iſt als dieſe, muß ſie ſich freilich gefallen laſſen); er ahnt die Geſammtreihe der Vermittlungen im unmittelbar Angeſchauten, ehe er ſie denkt, er ſetzt das Einzelne in die Perſpective der Unendlichkeit. Dieß iſt nicht ein Ueberſpringen der Vermittlungen, wodurch freilich die Theoſophie, und, wie Danzel hätte hinzuſetzen können, als einziges Darſtellungsmittel die Allegorie in die Kunſt eingeführt wird, ſondern es iſt ein Ineinander. Im Denken wird dieß ein Nacheinander; doch dieſe Zeitform iſt Explication eines Außerzeitlichen, der Geiſt bewegt ſich in der Form der Zeit, aber er iſt nicht die Zeit, daher nimmt er ſich auch aus ihr in ſich zurück und die Philoſophie wird im Philoſophen zum Charakter, zum Beſitze und ſelbſt zur Seeligkeit der Empfindung. Hegel hat alſo Recht, wenn er ausſpricht, daß die Kunſt die Dinge in ihrer Wahrheit erfaßt, indem ſie ſie iſolirt (Aeſth. 1, S. 196.). Jede Anſammlung der Vermittlungen zu einem Unmittelbaren weiſt zugleich hinter ſich zurück und über ſich hinaus. Dadurch iſt dieſe Exiſtenz zugleich arm und reich. Was ſie in ſich aufgenommen und zur Selbſtändigkeit fixirt, das hat ſie zugleich als ſeinen Feind in ſich und um ſich. Der menſchliche Leib iſt die höchſte Sammlung aller Naturkräfte, aber ſie prozeſſiren in ihm fort, nähren ihn von außen und zehren zugleich an ihm. Die Kunſt erhöht die Seite des

Reichthums, indem ſie das Feindſelige und Bedürftige in dieſem Verhältniß ausſcheidet, den menſchlichen Leib z. B. darſtellt als begünſtigt von den umgebenden Elementen und geſund. Sie hat (im Tragiſchen und Komiſchen) freilich auch verſtärkte Abhängigkeit darzuſtellen; dieß gehört aber in einen andern Zuſammenhang, wo ſich zeigen muß, daß hier die Bedürftigkeit nur um ſo tiefer überwunden wird. Löst nun die Schönheit ſo den Gegenſtand von dem Hintergrunde der Bedürftigkeiten ab, ſo ſollte man meinen, um ſo weniger weiſe er über ſich hinaus, alſo um ſo weniger führe er in das Abſolute. Aber umgekehrt, je mächtiger er die fließenden Kräfte des Ganzen in ſich zur Selbſtändigkeit bindet, deſto mehr ſehe ich: das Ganze erſteigt wohl höhere Stufen, jede aber iſt recht und gut und ſelbſt ein Ganzes im Ganzen. Dieſe Erhöhung bewirkt, wie ſich zeigen wird, die Phantaſie. Danzel ſagt an einer andern Stelle (S. 38. ff.), Hegel habe die Anſchauung vorneherein zu niedrig gefaßt. Sie iſt an ihrer Stelle vergleichungsweiſe niedrig, aber ſie kehrt bereichert als Phantaſie zurück; dieſe bereicherte Rückkehr des Niedrigeren herrſcht im ganzen Syſtem und Danzel hat ſie nicht widerlegt. Die Anſchauung ſchaut nicht nur das Sinnliche, ſie erinnert ſich nur noch nicht, daß ſie in dieſem unendlich mehr ſieht; als Phantaſie erhebt ſie ſich dahin. Danzel behauptet, eben dieſe Erhebung ſey gar nicht deducirt. Hievon muß in der Lehre von der Phantaſie die Rede werden. Zuzugeben iſt: in der Encyclopädie iſt die Deduction ſkizzenhaft, wie natürlich, der Aeſthetik gereicht es zu großem Tadel, daß ſie ganz fehlt; aber keineswegs iſt ſie, wie Danzel behauptet, durch die Prämiſſen des Syſtems abgeſchnitten.

§. 16.

**Die Idee iſt ſtreng zu unterſcheiden vom abſtracten Begriff. Abſtracte 1
Begriffe ſind alle diejenigen Beſtimmungen des Denkens, welche blos ein allgemeines
Moment enthalten, das zu dem Inbegriffe deſſen, was ein ſelbſtändiges
lebendiges Weſen in ſich vereinigt, und wodurch es in Beziehung zu anderen
tritt, mitgehört, aber ein ſolches nicht ausmacht. Dieſer Inbegriff dagegen, 2
ſofern er gedacht wird als in der Objectivität völlig durchgeführt, heißt Idee;
die Welt der Ideen und ebenhiemit des Schönen beginnt daher erſt mit den
Reichen des Lebens und auch das Lebendige darf nicht durch bloße Auffaſſung
einer Beziehung unter eine abſtracte Kategorie fallen, ſondern muß in ſeiner
Selbſtändigkeit erſcheinen. Dies Alles folgt nothwendig aus der Begriffsbeſtimmung §. 14.**

1. Abſtracte Begriffe ſind alle blos logiſchen Begriffe, die Logik auch im Hegel'ſchen Sinne gefaßt, wo ihre Beſtimmungen als objectiv gelten und wo die Grundbeſtimmungen des Objects, wo ferner das Leben, das Erkennen (und Wollen) hereingezogen werden. Denn nach Hegel kann erſt die Idee, welche als Begriff kein weiteres Moment in ſich aufnehmen kann, ſondern ſich mit allen ſchon erfüllt und die Gegenſätze aller in ihre Einheit zurückgeführt hat, als Natur und Geiſt daſeyn und nun in den Formen beſtimmter Gattungen und Arten von Weſen ſich ausbreiten. Solche aber werden im Schönen gefordert. Abſtract ſind alle jene Begriffe, weil kein ſelbſtändig lebendiges Weſen in ihnen erſchöpft iſt, weil ſie alſo nicht als beſtimmende und durchdringende Seele eines begrenzten Umkreiſes erſcheinender Zuſtände und Lebensthätigkeiten ſich offenbaren können. Die Beſtimmungen der Qualität, Quantität, des Maßes, die ſogenannten Kategorieen, der Begriff ſelbſt in ſeinen Momenten und mit den weiteren Beſtimmungen und Gegenſätzen, welche Hegel in die Logik aufgenommen hat, ſprechen noch nicht ein daſeyendes, einer beſtimmten Gattung angehöriges Weſen aus; denn damit auch nur Eines als exiſtirend begriffen werde, iſt die Idee als erfüllte Rückkehr aller Gegenſätze in ſich vorausgeſetzt, welche nun erſt als Lebenspunkt, als concrete Lebens-Einheit, als Selbſt exiſtiren kann, und auch das unterſte Naturweſen, das einen verhältnißmäßig beſchränkten Umkreis von Beſtimmungen zur Concretion in ſich vereinigt, ſetzt die ganze Kette aller übrigen voraus, in welcher die Idee ihre Fülle ausbreitet und immer vertiefter ſammelt. — Man erinnere ſich, um die Wichtigkeit dieſes Satzes zu erkennen, an abſtracte Kunſtdarſtellungen, z. B. von Carſtens. Der Maler in Tiecks Geſellſchaft auf dem Lande parodirt ſolche Beſtrebungen, indem er die Caſus der Declination malt.

2. Nicht dies gehört zu der durch obigen Satz abgewieſenen Abſtraction, wenn unter dem Allgemeinen eine Art lebendiger Weſen verſtanden wird, wie Eiche, Pferd, Menſch. Man erwäge, daß hier von dem, wodurch eine ſolche Allgemeinheit im Sinne des Schönen individuell wird, noch nicht die Rede iſt. Es ſteht blos ſo viel feſt: ſie kann in einem Individuum erſcheinen. Wie weit auch die unorganiſche Natur im Reiche der wirklichen Idee als Inhalt des Schönen berechtigt ſey, wird ſich in der Lehre von der Naturſchönheit zeigen. Auch das Lebendige aber darf nicht vom Standpunkte einer bloſen Beziehung aufgefaßt werden. Eine ſolche iſt namentlich die äußere Zweckmäßigkeit, wodurch es in ſeiner Selbſtändigkeit, hiemit als Idee aufgehoben wird. Was wirklich blos für

einen äußern Zweck da iſt, iſt kein Lebendiges. Daher müſſen z. B. Thiere in ihrer Freiheit erſcheinen, oder, wenn verwendet zum Dienſte und Vergnügen des Menſchen, als frei und ungezwungen auch in dieſem Verhältniß. Was das Erſtere betrifft, ſo denke man z. B. nur an die gewaltigen Schilderungen wilder Thiere im Hiob, was das Zweite, an die des Pferdes ebendaſelbſt. Auch aus dem geiſtigen Leben können wieder Momente ausgezogen werden, welche nur Verhältniſſe und Formen enthalten, in welche die Perſönlichkeit — denn dies iſt hier die Idee — nicht ihre Totalität legen kann. Dies hat das weitere Syſtem nachzuweiſen.

§. 17.

Die Idee beſtimmt ſich demnach als Gattung und dieſes Wort begreift in 1
ſich zunächſt die Reihe der Ideen innerhalb der Grenze, wo ſich die Idee erſt
noch als bewußtloſe Lebenskraft verwirklicht. Jede Gattung aber iſt die Beſonderung 2
oder Art einer höheren Gattung und dieſe aufſteigende Linie, welche
jedoch bei der inneren Einheit, die ihr Grund iſt, die Unterſchiede ihrer
Gattungen und Arten feſthält und nicht die eine aus der andern natürlich erzeugt,
und welche ſich durch feſte, nur durch Andeutungen des Uebergangs geöffnete,
Grenzen in geſchloſſene, die großen Hauptſtufen darſtellende Sphären und
umfaſſendere Reiche theilt, iſt die Stufenfolge, in welcher die abſolute Idee
ihren Gehalt in wachſender Tieſe und Fülle verwirklicht. Je höher in dieſer 3
Reihe eine Idee ſteht, deſto größer muß auch die Schönheit ſeyn, aber auch je
die niedrigere enthält die weſentliche Bedingung der Schönheit, weil jede ein
integrirendes Glied iſt in der Totalität der Ideen.

1. ἰδέα, εἶδος, Gattung. Die deutſche Sprache hat kein anderes Wort als dieſes, um das Allgemeine als wirkliches Lebensprinzip der Sphäre, in der es ſich verwirklicht, zu bezeichnen. Gattung wird nun zwar wohl auch von den Sphären des geiſtigen Lebens gebraucht, zunächſt aber erinnert das Wort durch ſeinen Urſprung immer an das Naturleben, wie es einen beſtimmten Typus durch die Fortzeugung getrennter Geſchlechter bildet und erhält, kann jedoch auch für die Formen des unorganiſchen und die niedrigeren des organiſchen Lebens gelten, welche ſich nicht durch den geſchlechtlichen Prozeß fortpflanzen. Der §. überblickt das Naturleben, den Menſchen als bloßes Naturweſen mit eingeſchloſſen. Die Aeſthetik ſetzt das Syſtem der philoſophiſchen Wiſſenſchaften, hier alſo zunächſt die Naturwiſſenſchaft, voraus. Iſt aber nicht

dieſe Unterſcheidung der natürlichen und geiſtigen Welt mit ihren Sphären eine Vorwegnahme innerhalb der Aeſthetik ſelbſt? Nein; denn der Gegenſatz der Naturſchönheit und der aus dem Geiſte hervorgebrachten Schönheit, der im Verlaufe auftreten wird, iſt, wie ſich zeigen wird, ein ganz anderer als der Gegenſatz der natürlichen und geiſtigen Welt überhaupt; in der Lehre vom Naturſchönen muß auch die geiſtige Welt dargeſtellt werden, wie ſie verglichen mit der Kunſt noch bloſe Natur iſt, und ſomit iſt auch der Uebergang der Metaphyſik des Schönen in die Lehre vom Naturſchönen ein ganz anderer, als der Uebergang der Metaphyſik in die Naturphiloſophie. Wird aber nicht wenigſtens eine Wiederholung entſtehen, da die Reiche des Daſeyns allerdings in dem Abſchnitte vom Naturſchönen wieder durchwandelt werden müſſen? Auch dies nicht. Die Metaphyſik des Schönen gibt nur den idealen Grundriß, die Lehre vom Naturſchönen aber wird einen gewiſſen Begriff, der hier noch nicht vorliegt, als Rechtfertigungsgrund vorausſchicken, warum ſich das Syſtem ſofort in die reale Breite des Daſeyns mit der Hoffnung einlaſſen darf, hier das Schöne zu finden.

2. Der Begriff der Gattung und Art iſt hier zunächſt ſo allgemein gefaßt, daß er das unter ſich begreift, was man ſonſt Reiche, Claſſen, Ordnungen, Familien, Gattungen, Spezies u. ſ. w. nennt. Die Natur baut ſich Stufe um Stufe ſo auf, daß Gattung und Art ihre Stelle wechſeln, mag man die Stufenfolge aufwärts oder abwärts durchwandeln. So iſt der Begriff Reich ein Gattungsbegriff, die einzelnen Reiche ſeine Arten. Dieſe Arten ſind Gattungen, ſofern ſie die ſogenannten Typen oder Plane (von Cüvier in die Zoologie eingeführt) als ihre Arten unter ſich befaſſen. Dieſe ſind wieder Gattung und die Claſſen ſind die Art. Die Claſſen ſind die Gattung und die Ordnungen ihre Arten, dieſe verhalten ſich wieder zu den Familien wie Gattung zur Art; auf die Familien folgt, was die Naturforſcher gewöhnlich Gattung nennen, als Art derſelben, und dieſe begreift endlich als ihre Art die Spezies unter ſich, aber dieſe ſelbſt theilt ſich ja im Thierreich wieder in Raſſen, wie die Gattung in Arten. Eben dieſer Stellenwechſel der Begriffe von Gattung und Art verwirrt den ſtoffartigen Empiriker, ſo daß er an aller Möglichkeit einer Eintheilung verzweifelt, iſt aber in Wahrheit der Beweis, daß die Natur ein Syſtem von Stufen iſt, das auf den Menſchen als höchſte hinarbeitet. Es verſteht ſich jedoch, daß die innere Einheit, die das ſtufenbildende Band iſt, nicht eine Stufe aus der andern natürlich erzeugt (vergl. Hegel Encyclop. §. 249). Vielleicht nahm die urweltliche

Natur mit den noch unausgebildeten Gattungsformen Umbildungen vor, als deren Analogie der menſchliche Fötus betrachtet werden kann, der die Hauptformen des Thierreichs in ſeinen Metamorphoſen darſtellt. Dieſe Frage gehört aber nicht hieher; wir haben es mit der ausgebildeten jetzigen Welt zu thun. Nur Spielarten ſind neue Formen, welche aus Impfung, Zeugung entſtehen; alle andern Unterſchiede ſind conſtant und bleiben bei ihrem Typus. In den allgemeinen Linien des Unterſchieds treten als die ſchärfſten Grenzen hervor die der Reiche. Darauf folgt die abgrenzende Linie der Hauptſtufen, unter welchen man z. B. im Thierreich die von Cüvier eingeführten vier Typen (Wirbelthiere u. ſ. w.), dann die ſogenannten Claſſen auf rein naturwiſſenſchaftlichem Boden zu befaſſen hätte; die Aeſthetik wird aber hierin, wenn ſie im zweiten Theile ſich auf das Beſtimmte einläßt, einen andern Weg zu nehmen haben und ſich vorzüglich an die Unterſchiede halten, die durch das Element bedingt ſind. So ſtehen denn z. B. die Vögel als Art unter der Gattung Thier, zunächſt über ihnen die Säugethiere des Landes. Dieſe beiden Formen ſind nicht coordinirt, ſondern die eine ſteht als Stufe über der andern; die Linie iſt aber ſo feſt gezogen, daß dieſe ſich niemals zu jenen als Gattung zur Art verhalten können. Nun zeigen ſich zwar auf allen Grenzpunkten ſowohl der Reiche als der Hauptſtufen Uebergangsformen als lebendiger Beweis, daß es dieſelbe Natur iſt, welche eines wie das andere gebildet hat, aber ſie ſind durch das auffallend Verworrene ihrer Bildung, das ſich aufdrängt, ſobald man ſie nicht nur mit ſich ſelbſt, ſondern mit den klaren Hauptſtufen vergleicht, gerade die Beſtätigung der Grenze. Davon mehr im folg. §. — Grobe Empiriker bezweifeln übrigens nicht nur die Möglichkeit einer Eintheilung, ſondern noch mehr die Stufenfolge in der Natur. Es kann aber nicht die Pflicht der Aeſthetik ſeyn, die Wahrheit dieſer Anſchauungsweiſe, ohne welche die Betrachtung der Natur alles höhere Intereſſe verliert, zu beweiſen; den bekannten Schwierigkeiten der Durchführung dieſer Idee im Kleinen und Einzelnen, wie ſie theils durch die lückenhafte Kenntniß der Natur, theils durch die unendliche Vielfältigkeit der Formen, theils dadurch entſtehen, daß neben der Stufenordnung die horizontale Linie verſchiedener localer, klimatiſcher und anderer Bedingungen zu berückſichtigen iſt, kann ſie jedoch belehrende Beiſpiele aus ihrem eigenen Gebiete gegenüberſtellen. So hat die lyriſche Dichtkunſt unzählige Formen, die ſo ſchwer einzutheilen ſind, als die Inſekten; trotzdem ſtellen ihre Hauptformen eine ganz deutliche Stufenfolge dar.

2. Hier nimmt die nothwendige Ergänzung des eingeräumten Mangels der Hegel'ſchen Aeſthetik bereits eine beſtimmtere Form an. Selbſt den vergleichungsweiſe dürftigen Naturerſcheinungen iſt ihre Stelle im Schönen durch dieſen Satz geſichert. Ein Baum, ein unvollkommen organiſirtes Thier, wenn es ſich ſo darſtellt, daß ſeine Idee, d. h. ſeine Gattung in ihm zum reinen Ausdruck gelangt, eröffnet die Ausſicht in die ganze Fülle und edle Beſtimmtheit des Naturlebens, und da dieſes zum Geiſte aufwärts weiſt, läßt es auch dieſen ahnen, iſt alſo eine Welt. — Der gegen Hegel erhobene Vorwurf eines ſtoffartigen Verfahrens erſcheint hier auch gegen uns doppelt begründet, indem wir eine ſolche durch das Gewicht des Lebensgehalts beſtimmte Stufenfolge für das Schöne feſtſetzen; er kann aber hier noch nicht beſeitigt, im Gegentheil, dieſe Betrachtungsweiſe muß noch weiter geführt werden. Es wird zwar im nächſten Fortgange Veranlaſſung ſeyn, ihn zu berühren, aber erſt wenn die Formfrage zur Sprache gekommen ſeyn wird, kann das wahre Verhältniß zwiſchen Stoff und Form erledigt werden. Uebrigens laſſen ſich aus dem Bisherigen bereits wichtige Folgerungen zur Beleuchtung der Wahrheit oder Unwahrheit des Ausdrucks „ſchön in ſeiner Art“ ziehen.

§. 18.

1 Der Begriff der Stufenfolge beſchränkt ſich jedoch. Die Idee ſtellt, da
ſie in jedem Gebiet wieder von unten beginnt, auf der niedrigeren Stufe des
höheren Gebiets Gattungen oder Arten auf, welche ihr Gebiet dürftiger dar-
ſtellen, als ein untergeordnetes von ſolchen ſeiner Gattungen oder Arten dar-
geſtellt wird, welche eine höhere Stufe in dem Zuſammenhang des ihrigen ein-
nehmen. Ferner, weil es die eine Idee iſt, welche dieſe Stufenfolge bildet,
ſo ſind dadurch Uebergangsformen bedingt, welche verſchiedene Beſtimmungen
verſchiedener Gebiete auf widerſprechende Weiſe in ſich vereinigen und daher auch
der Forderung, daß das Schöne ein in ſich geſchloſſenes Ganze ſey, entgegen
2 ſind. Eine weitere Einſchränkung wird darauf beruhen, daß die Idee auf ge-
wiſſen Stufen ihren Inhalt auf Koſten der Geſtalt in der Tiefe ſammelt. Dieſe
Einſchränkung iſt jedoch hier, wo von dem Unterſchiede zwiſchen dem Schönen
und der Idee an ſich noch nicht die Rede iſt, nur ſo weit zu erwähnen, als
zum voraus einleuchtet, daß auch das Schöne ſich verſchieden wird wenden und
jenes umgekehrte Verhältniß in ſein Intereſſe ziehen können.

1. Die hier zuerſt aufgeführten Einſchränkungen des Begriffs einer Stufenfolge treffen ganz auf gleiche Weiſe die Idee und das Schöne. Die Unterſuchung iſt noch nicht an den Punkt gekommen, wo beide ſich trennen. Man wird dieſe Einſchränkungen anführen und hat ſie angeführt als Einwurf gegen jenes Zuſammenfallen der Stufenfolge des Schönen mit der Stufenfolge der Gattungen. Denn ein Thier z. B., um hier die erſte Einſchränkung aufzufaſſen, das rauhe und unorganiſch erſcheinende Bedeckungen und träge Bewegung hat, gilt überall als häßlicher denn ein edler Baum, iſt aber doch gewiß eine höhere Organiſation; alſo iſt das Schöne durchaus nicht mit der größeren oder geringeren Vollkommenheit der Organiſation zuſammenzuwerfen. Allein es liegt hier in Wahrheit der Grund vielmehr wirklich in der Stufenfolge der organiſirenden Natur ſelbſt. Denn wo ſich das bedeutendere Gebiet ſchon eröffnet hat, muß das Höhere ſelbſt wieder von unten mit ärmeren Bildungen beginnen und ſteht nun unter ſich ſelbſt, ſo daß z. B. Bewegungsloſigkeit und wirklich unorganiſche Bedeckung nothwendig harmoniſcher wirken muß, als Bewegung und thieriſche Bedeckung, die ihren Begriff ſo dürftig darſtellt. Es nützt nichts, zu ſagen: ein ſolches Thier iſt in ſeiner Art ganz recht, wie es iſt und ſteht unendlich höher als die Pflanze. Man muß, wie ſchon im §. 17, 2 berührt iſt, das Ganze betrachten und es mit dieſem zuſammenhalten. Ebenſo verhält es ſich mit den Uebergangsſtufen. Danzel bringt gegen Hegel vor (a. a. O. 57): „Die Wahrheit der einzelnen Dinge wird zum Inhalt der Kunſt gemacht. Aber dies widerſpricht ſich in ſich ſelbſt. Wir ſollen z. B. (169) das Schnabelthier häßlich finden, weil wir eine Ahnung von der Zuſammengehörigkeit der Formen des Vogels haben. Aber würde das Schnabelthier exiſtiren, wenn nicht das Fremdartige in ihm auf irgend eine Weiſe zuſammengehörte?“ Gewiß nicht. Auch der Affe, der ſo häßlich iſt, weil er dem Menſchen ſo nahe ſteht und doch Thier iſt, gehört zuſammen. Hier kommt es darauf an, den Begriff eines realen Widerſpruchs durch feſten Ueberblick des Ganzen und der deutlichen Intention in den Hauptſtufen gefaßt zu haben. Dieſen müßte Danzel widerlegen, ſtatt die abſtracte Form „auf irgend eine Weiſe zuſammengehören“, die Niemand läugnet, vorzubringen. Auf dieſe Weiſe dürfte man auch Abnormitäten (die ich hier nur als Beiſpiel anführe, denn ſie ſind freilich etwas Anderes als Uebergangsformen) nicht Abnormitäten nennen. Im Buckligen gehört auch Alles irgendwie zuſammen.

2. Die hier angeführte Einſchränkung anticipirt etwas aus der weiteren Entwicklung, wo von dem weſentlichen Unterſchiede zwiſchen dem

Schönen und Wahren die Rede iſt, welcher darin beruht, daß im Schönen Alles auf die Oberfläche der Geſtalt ankommt. Dennoch war ſie hier zu erwähnen, denn es gilt, den Satz von der innern Einheit des Wahren und Schönen (bei allem Unterſchiede) zu ſchützen. Es wird alſo im §. angeführt, daß die Idee auf gewiſſen Punkten ihren Inhalt auf Koſten der Geſtalt in der Tiefe ſammelt. Gewiſſe Thiere z. B. ſind klug und zugleich plump an Geſtalt. Allein das Schöne kennt ja von ſeiner Seite auch eine Bewegung und geht über einen Gegenſatz, wie ſich zeigen wird; es gehört auch in's Schöne, wenn eine Reihe von Thätigkeiten den erſten üblen Eindruck der Geſtalt aufhebt. Freilich mit dem innern Grunde jenes umgekehrten Verhältniſſes, d. h. mit dem Bau des Gehirns und ſeinem Verhältniß zum Bau der feſten Theile beſchäftigt ſich das Schöne nicht, und jene Aeußerungen, welche den erſten Eindruck vergüten, müſſen ſelbſt anſchaulich ſeyn: da liegt der Unterſchied. Auch die umgekehrte Art des Mißverhältniſſes findet ſtatt, wurde aber im §. nicht erwähnt: arme Organiſation bei glänzender Oberfläche. Von dem blos beſtechenden Glanz der Oberfläche läßt ſich nämlich auch der äſthetiſche Standpunkt nicht verführen, über die Dürftigkeit des Ganzen wegzuſehen. Farbenglanz z. B. kann für Mangelhaftigkeit der Geſtalt, der Bewegung, des Ausdrucks in Ruhe und Thätigkeit nicht wirklich entſchädigen.

§. 19.

1 Die Idee baut jene Stufenfolge nur, um auf der höchſten Stufe bei ihrer eigenen, in den vorhergehenden Stufen verborgenen Wahrheit anzukommen und in ſich zurückzugehen, ſie tritt als Selbſtbewußtſeyn hervor und wird Perſönlichkeit. Auch dieſe höchſte Gattung theilt ſich wieder in gewiſſe Arten, geht aber nicht ſelbſt als Art in eine höhere Gattung über, denn der Endzweck jener ſtufenförmigen Ueberordnung iſt erreicht. Ebendaher ſcheidet ſie ſich von den tieferen Stufen weſentlich dadurch ab, daß ſie ſelbſt ebenſolche Stufe als eine abſolut
2 neue Welt iſt. Dieſer höchſte Gehalt der Idee iſt zugleich der höchſte Gehalt des Schönen. Das Schöne iſt perſönlich und alle vorhergegangenen Stufen erhalten nun die Bedeutung, die Perſönlichkeit als werdende anzukündigen.

1. Was den Hervorgang des Geiſtes aus der Natur durch die menſchliche Gattung betrifft, ſo kann hier keine Verpflichtung zu einer Auseinanderſetzung Statt finden. Es gehört dieſe Erkenntniß, wie die

Natur im Menſchen ſich ſelbſt zum Geiſt aufhebt und die in ihr verborgene Idee in dieſem ſich ſelbſt erreicht, indem ſie als Selbſtbewußtſeyn Subject und Object in einem wird, zu den reinen und unbeſtrittenen Erwerbungen der neueren Philoſophie. Das Menſchengeſchlecht theilt ſich in Raſſen, die im weiteren Sinne Arten heißen können, aber nicht in Spezies. Theilung in die letzteren iſt eben der Beweis, daß die höchſte Stufe noch nicht gefunden iſt, daß über der Gattung eine höhere ſteht. Der §. ſagt: die Idee tritt als Selbſtbewußtſeyn hervor und wird Perſönlichkeit. Das „wird“ ſoll andeuten, daß Perſönlichkeit ein reicherer Begriff und daß das Subiect als ſelbſtbewußtes noch nicht perſönlich iſt. Die innere Unendlichkeit der im Unterſchiede ſich ſelbſt gleichen Beziehung auf ſich, die im Selbſtbewußtſeyn erſt als ein unmittelbares, von ſelbſt in dem dazu organiſirten Lebendigen auftauchendes Wiſſen geſetzt iſt, führt ſich als Macht durch, indem ſie das Widerſtrebende in der umgebenden Welt und in der eigenen Natur wirklich durchdringt: das Selbſtbewußte, was das Andere wahrhaft in ſeiner Macht hat, iſt perſönlich. Gewöhnlich wird der Begriff nur formell gefaßt und ſo in der Sphäre des Rechts aufgeführt: der Einzelne iſt als unendliche Beziehung auf ſich, abgeſehen von allem beſtimmten Inhalte, Perſon; er wird als unendlicher, freier Punkt geſetzt, und vom Begriffe des Selbſtbewußtſeyns unterſcheidet ſich auch dieſer abſtracte Begriff der Perſönlichkeit dadurch, daß in dieſem die Unendlichkeit, die im Selbſtbewußtſeyn und in dem reinen, abſtracten Willen liegt, zum Gedanken erhoben und auf ihn die Forderung der unbedingten Achtung begründet wird. Die Wiſſenſchaft und auch die gewöhnliche Sprache hat aber dem Begriffe der Perſönlichkeit eine weit inhaltsvollere Beſtimmung gegeben. Wer ſich nicht am Bande ſeines Willens hat, wer ſich gehen läßt und was ihn umgibt ebenfalls, den nennen wir unperſönlich.

2. Die Idee iſt ein weſentlich Thätiges und die wahre Form dieſer Thätigkeit iſt eben der ſich durchführende Wille, der Wille, der ſeine Freiheit verwirklicht, indem er den Widerſtand ſeines eigenen Organes ſowie der andringenden Welt überwindet. Von der Härte des Kampfes, die dazu gehört, wird hier noch abgeſehen; die beſondere Hervorhebung dieſer Seite bleibt einem andern Zuſammenhang vorbehalten. Das einfach Schöne in ſeiner Liberalität hält ſich an die Gewißheit des Sieges. — Ruge (Neue Vorſchule der Aeſthetik 1837) hat das Schöne eigentlich auf den Begriff der Perſönlichkeit gegründet; es iſt dies aber in dem entwickelten Sinne zu verſtehen, daß die thätige Erzeugung und die thätige

Aufnahme des Schönen von ihm ſogleich mit einbegriffen iſt: eine Entfaltung, welche nach unſerem Gange erſt im Verlauf eintreten kann. Wir haben vor Allem erſt die ſpezifiſch äſthetiſche Formfrage noch zu erörtern; daß Ruge in ſeinem übrigens ſehr geiſtvollen Werke dieſe faſt ganz überſehen und dadurch das äſthetiſche Perſonbilden mit dem ſittlichen vermengt hat, ſcheint Danzel nicht bemerkt zu haben, deſſen Kritik überall auf die ſpezifiſche Formfrage hindringt und doch das Verdienſt, die Möglichkeit eines „Monismus der Kunſt“ begründet zu haben, Ruge zuerkennt. Iſt Hegels Aeſthetik ſtoffartig, ſo iſt es Ruges noch weit mehr. Denn daß dieſer, indem er die Schönheit als eine lebendige Bewegung erkennt, auch für dürftige und getrübte Formen des Geiſtes einen weiten Raum hat, verändert die Sache nicht; er muß, ſo lange er, ohne auf die ſpezifiſche Formfrage einzugehen, Alles aus einem „ſich Wiederfinden des Geiſtes in ſeinem Andern“ erklärt, um ſo mehr ſittliche Kraft im erzeugenden Subjecte vorausſetzen und er thut dies ſogar in eigentlich ethiſirender Weiſe, wie wir dies nicht billigen. Auf was es aber hier ankommt, ſind zweierlei Fragen. Die erſte iſt: ob, ſolang man bei der Frage über den Gehalt im Schönen verweilt und die Perſönlichkeit als den würdigſten darſtellt, darum die ganze Welt der im gewöhnlichen Sinne unperſönlichen Gegenſtände vom Schönen ausgeſchloſſen oder zu niedrig geſchätzt werde, wie dies Hegel wegen ſeines durchgängigen Dringens auf ſubſtantiellen ſittlichen Gehalt vorgerückt wird? Allein ſchon das unterſte Naturgebilde kündigt die Zukunft der Perſönlichkeit an; es wirkt nicht blos die Kraft des Künſtlers, Alles perſönlich zu machen, er könnte es nicht, wäre nicht Wahrheit darin und es iſt Wahrheit darin, weil das Ganze ein Syſtem von Stufen iſt. Pan-Anthropismus iſt der Standpunkt des Schönen gegenüber der Natur. Die andere Frage iſt: ob man denn dadurch, daß man einen Unterſchied der Dignität im Gehalte macht, die Unterſuchung über die ſpezifiſche Form, in welche dieſer Gehalt einzubilden iſt, zu vernachläßigen genöthigt ſey? Gewiß nicht. Wohl aber geht, wenn man gegen jene Werth-Unterſcheidung des Gehalts auftritt, als Reſultat jene formaliſtiſche Kunſt-Beurtheilung hervor, welche die Wahrheit, daß im Schönen Alles auf die Form ankomme, dahin verkehrt, daß ſie meint, es ſey dadurch eine Abſtraction vom Stoffe gerechtfertigt, während umgekehrt, je mehr man auf die Form dringt, deſto mehr die Bedeutung des Gehalts in ihr Gewicht eintritt: denn Form-Vollendung bei geringem Gehalt erweist ſich in der Nähe vielmehr als Bedeutungsloſigkeit der Form ſelbſt, als Verflachung in äußerlicher Fertigkeit. Große Form macht nur großer Gehalt möglich. Göthes Kunſt-Urtheil hat Einiges zur Entſtehung dieſes Formalismus der Kunſt beigetragen. Es mag über dieſen wichtigen Punkt ſogleich folgender beleuchtender Satz aufgeſtellt werden. Man ſtelle neben ein in der Form vollendetes Landſchaftgemälde, Thierſtück oder Genre-Bild, worin Menſchen in anſpruchsloſem Zuſtande dargeſtellt ſind, ein hiſtoriſches Gemälde, worin ein großer weltgeſchichtlicher Act ſchlecht dargeſtellt iſt. Hier hat das erſtere ohne Frage äſthetiſchen Vorrang; allein der Fall iſt nicht richtig gewählt. Man ſtelle vielmehr neben jene ein Gemälde der letzteren Gattung, das ebenfalls meiſterhaft in der Form iſt. Jetzt ſteht dieſes ohne Frage höher als jene.

§. 20.

Die Perſönlichkeit erweitert ſich über den Umfang ihrer ſubjectiven Ver- 1
einzelung zu einer Geſammt-Perſon, welche durch vereinte Thätigkeit die
weſentlichen ſittlichen Zwecke des Geiſtes verwirklicht. In dieſer geiſtigen
Welt erreicht die Idee ihre wahre Bedeutung und Ideen heißen nun die großen,
bewegenden ſittlichen Mächte, auf welche jedoch in dem Sinne auch der Begriff
der Gattung noch angewandt werden kann, daß ſie ſich zu ihren engeren Sphären
und den ſie verwirklichenden einzelnen Perſönlichkeiten verhalten, wie die Gat-
tung zu ihren Arten und Individuen. Auch dieſe ſittliche Welt ſetzt ſich ihre 2
Stufen, und von dieſen gilt dieſelbe Einſchränkung wie §. 18, 2. Die ſittliche
Idee fügt in den Aufbau ihrer Sphären ſolche Stufen ein, worin ſie ſich von
dem Schönen zu trennen ſcheint; das Schöne wird ihr aber unter gewiſſen Bedin-
gungen auch dahin folgen können.

1. Der würdigſte Gehalt des Schönen liegt in den ſittlichen Mächten des öffentlichen Lebens. Die jetzige Zeit hat dies erkannt und fordert geſchichtlichen, politiſchen Gehalt. Daraus an ſich würde noch keineswegs Tendenzkunſt und Tendenzkritik entſtehen; der Schein dieſer Conſequenz kann nur hier noch nicht gründlicher widerlegt werden, als er es durch die früheren Bemerkungen ſchon iſt. — Die ſittliche Macht wird Lebensluft beſonderer Stände wie der einzelnen Perſönlichkeit und verwirklicht ſich in ihnen, wie die Gattung in ihren Arten und Individuen, daher auch hier die Idee Gattung heißen kann. Die Perſönlichkeit im Dienſte der Idee tritt im Colliſionsfalle aus der Gat-

tung im unmittelbaren, natürlichen Sinn aus und opfert dieſes Band der höheren, ſittlichen Gattung, in die ſie ſich eingereiht.

2. Es gibt allerdings Stufen, worin die ſittliche Idee und das Schöne ſich zu trennen ſcheinen. Die hier gegebene Skizze des reinen Gehalts, der in das Schöne eingeht, muß weite Schritte nehmen. Im vorhergehenden §. iſt der erkennende Geiſt nicht erwähnt. Er iſt rein innerlicher Art, allein mit dem Object noch in einem Gegenſatze begriffen, der zu Spannungen führt, welche allerdings Inhalt für das Schöne abgeben (Empedokles, Fauſt), nur gehört dies noch nicht in die Lehre vom einfach Schönen. Abſtractere Formen des handelnden Geiſtes ſind namentlich das Recht und die ſubjective Moral, jenes zu äußerlich, dieſe zu innerlich. Allein wenn ſich zeigen wird, wie das Schöne ſeine Formen wechſelt, ſo werden wir finden, daß es auch dieſen Sphären folgen kann; freilich nur unter gewiſſen Bedingungen, d. h. um es vorher anzudeuten, nur in gewiſſen Kunſt-Gattungen und nur ſo, daß eine ſolche Sphäre nicht das Ganze eines Kunſtwerks ausmacht, ſondern blos ein Moment darin bildet. Man denke z. B. an den Rechtshandel im Kaufmann von Venedig.

§. 21.

Jede einzelne Idee für ſich betrachtet begreift eine Einheit von Momenten in ſich, die ſie theils gleichzeitig vereinigt, theils in der Zeitfolge durch Bewegung ausbreitet. Je bedeutender aber eine Idee, deſto reicher und deſto beſtimmter treten, indem ſie den Inhalt der untergeordneten Ideen vertiefend und erweiternd in ſich aufnimmt, dieſe Momente als Kreiſe im Kreis hervor, deſto lebendiger durchdringt ſie aber auch die Einheit und führt ſie in ſich zurück.

Dieſer §. iſt durch einen vorläufigen Blick in die beſtimmten Erſcheinungen der natürlichen und ſittlichen Welt zu erläutern. Selbſt das gewöhnlich ſogenannte Unorganiſche iſt nicht einfach, ſondern eine Einheit von Unterſchiedenem und entweder Reſultat eines lebendigen Prozeſſes oder wirklich ein ſolcher. Je höher aber ein Weſen, deſto mannigfaltiger und lebendiger die Einheit. Das Thier vereinigt die Syſteme in ſich, welche in der Pflanze ſind, vermehrt ſie und gibt ihnen veränderte Bedeutung durch einen neuen Einheitspunkt, im Menſchen treten neue Organe zu den thieriſchen und alle ſind in eine weſentlich andere Einheit zuſammengefaßt. Höher aber entfaltet ſich das Staatsleben in den beſonderen Kreiſen der Familie, der Gewerbsthätigkeit, der Kriegsbeſtimmung, der Schule, der Kirche u. ſ. w.

§. 22.

Indem die Idee ſich zuletzt in höchſter Bedeutung als der ſich verwirklichende 1
ſittliche Zweck, hiemit als das Gute dargeſtellt hat, ſo iſt das Schöne
ſeinem Gehalte nach einfach als identiſch mit dieſem zu faſſen. Selbſt das 2
Reich, worin ſich die Idee erſt als unbewußte Lebenskraft ausführt (§. 17.)
kann in dem Sinne unter den Begriff des Guten geſtellt werden, daß dieſes
unbewußte Leben nach der einen Seite ebenſoſehr die werdende Perſönlichkeit
ankündigt (§. 19.), als es nach der andern, weil es die Entzweiung derſelben
noch nicht in ſich trägt, durch die feſte Geſchloſſenheit und Beſtimmtheit ſeiner
Geſtaltungen ſogar als ein vorgezeichnetes Bild der Perſönlichkeit erſcheint, wie
ſie ihren ſittlichen Zweck bereits verwirklicht und ſich zu einem feſten Ganzen
mit ſich zuſammengeſchloſſen hat.

1. Es handelt ſich hier nur um den Gehalt des Schönen, und ſo lange blos von dieſem die Rede iſt, muß die im §. ausgeſprochene Identität mit dem Guten behauptet werden. Einſchränkungen, die jedoch ſchon §. 20, 2 berührt wurden, ſind im folg. §. wieder bis auf einen gewiſſen Punkt aufzufaſſen.

2. Auch die Natur kann unter dem Standpunkt des Guten betrachtet werden. Die Alten ſtanden weſentlich auf dieſem Standpunkte und vergötterten daher die Naturkräfte. In der Natur ahnt ſich die Perſönlichkeit; als wirkliche iſt ſie eine geiſtige Verwendung und Umbildung von Naturkräften, die als ihre Grundlage und ihr Material auch vom Standpunkte der Religion des Geiſtes zu verehren ſind. Allerdings ſcheint eben ſo gut das Umgekehrte zu folgen: die Selbſtändigkeit der Natur verſchwindet, wenn ſie um eines Andern, um des Geiſtes willen da iſt, ihre Stufen und Gattungen verflüchtigen alle Grenzen, wenn ſie nur über ſich hinausweiſen ſollen. Allein die Natur iſt eben deßwegen, weil ſie als noch verhüllter Geiſt auch die Entzweiung des Bewußtſeyns noch nicht in ſich hat, einfach, compact, geſättigt und ſaftig in ſich. Ihre Stufen weiſen über ſich hinaus, dies ſehen aber nur wir, die Geiſtigen, ihnen an; ſie ſelbſt verfallen zwar der creatürlichen Angſt der bewußtloſen Exiſtenz, jedoch nur in dem Moment, wo ihnen das Schickſal der Nothwendigkeit von außen kommt, ſie ſind übrigens ganz

was ſie ſind, zufrieden damit und ebendadurch einfach, ungetheilt, gediegen. Das A. Teſtament hat treffliche Stellen, worin dies Gefühl ausgeſprochen wird, daß hier Alles recht und ganz iſt und dieſe Werke gut. Der Menſch führt als Sinnenweſen ſelbſt ein animaliſches Leben, das an ſeiner Stelle die äſthetiſche Kraft dieſer Geſundheit und Ganzheit hat. Die Kunſt zieht aus dieſem Reiche eine Welt von Motiven, welche Göthe (Geſpr. mit Eckermann: über eine antike Gemme, worauf ein Knabe dargeſtellt iſt, den ein Alter trinken läßt) naiv genannt und mit Recht bewundert hat. Die geſchloſſene Ganzheit der natürlichen Exiſtenz iſt aber in ihrer kräftigen Geſtalt auch Bild der Perſönlichkeit, die zwar ſchon auf ſittlichem Boden ſteht, aber eine ganze Natur iſt. Daher werden im alten Epos die Helden ſo ſchön mit der compacten Kraft von Thieren verglichen.

§. 23.

1 **Das Gute im eigentlichen Sinne hat zu ſeiner Vorausſetzung und Unterlage das Reich der blos äußern Zwecke, der Befriedigung der Bedürfniſſe, welche als Fülle des ſich ſelbſt genießenden Lebens das Gut heißt. Dies Reich der äußeren Zweckmäßigkeit fällt gemäß §. 16 aus dem Schönen weg, weil es blos eine Beziehung, worin ein Solches, das um ſeiner ſelbſt willen da iſt,**
2 **ſteht, und nicht dieſes ſelbſt darſtellt. Jedoch wenn entweder von den höheren Zwecken, die als Selbſtzwecke den Mittelpunkt einer Perſönlichkeit bilden können, abgeſehen und die perſönliche Welt unter den Standpunkt des unbewußten Lebens gerückt wird, oder wenn die blos äußern Zwecke als fördernde Momente in eine erfüllte Einheit mit dieſen unter dem Standpunkte des höchſten Gutes zuſammenbegriffen werden, ſo kann unter gewiſſen Bedingungen auch**
3 **jenes Reich als Inhalt in das Schöne eintreten. Eine andere Frage iſt, ob Werke der äußeren Zweckmäßigkeit ſich nicht wenigſtens beiläufig mit dem Schönen verbinden können, und dieſe iſt nicht nur zu bejahen, ſondern es liegt ſogar nothwendig im Weſen des Geiſtes, daß er das, was um der blos äußerlichen Zweckmäßigkeit willen vorhanden iſt, in die Sphäre ſeiner reinen Selbſtändigkeit herauszieht, um die Nothdurft, mit der er behaftet iſt, zu vergeſſen und auch hierin ſich das Bewußtſeyn ſeiner Unendlichkeit zu geben. Hierauf gründet ſich die wichtige Unterſcheidung einer ſelbſtändigen und einer anhängenden Schönheit.**

1. Die äußere Zweckmäßigkeit gehört zu den abſtracten Begriffen, welche durch §. 16 ausgeſchloſſen ſind. Er hat ſeinen eigentlichen Ort im Syſtem der menſchlichen Bedürfniſſe und ihrer Befriedigung. Die unbewußte Natur kann auch unter den Standpunkt der äußeren Zweckmäßigkeit gerückt werden; Luft, Erde, Waſſer, Licht dient der Pflanze, jene und dieſe dem Thier u. ſ. w.; dieſer Standpunkt iſt aber nicht nur nicht äſthetiſch, ſondern er iſt auch ſchließlich nicht der wahre. Noch unwahrer iſt es, wenn innere Zwecke des Geiſtes, die Selbſtzwecke ſind, unter der Kategorie der äußeren Zweckmäßigkeit betrachtet werden, z. B. der Staat. Im Reich der Bedürfniſſe aber und des äußern Wohls handelt es ſich um die Befriedigung deſſen, was im Menſchen ſelbſt nur um eines Andern, um des Geiſtes willen, iſt; dieſem an ſich Unſelbſtändigen dient nun die äußere Natur und wird zu Werken verarbeitet, welche durchaus nur Mittel ſind, eines für das andere und alle für den ſinnlichen Menſchen, dieſer aber für den geiſtigen. Hier handelt es ſich alſo um bloſe Beziehungen, nicht um freie Wirklichkeit eines Selbſtändigen in ſeiner Totalität. Der ſich verwirklichende Selbſtzweck heißt das Gute, die Fülle der erwirkten Mittel des äußeren Zwecks, ſofern der Menſch als Sinnenweſen, aber auf dieſer Unterlage auch als geiſtiges Weſen in ihr ſich genießt, heißt das Gut.

2. Es kann von dem Gegenſatze der geiſtigen Selbſtzwecke und der äußeren Zwecke abgeſehen und der Menſch unter dem Standpunkte einer höheren Natur, einer edleren Thierheit angeſchaut werden. Dann wird nicht in Erwägung genommen, daß das ſinnliche Daſeyn genährt und gepflanzt wird, blos damit der Geiſt Zeit und Raum gewinne für ſeine abſoluten Zwecke. Es iſt dieſer Standpunkt keine Erniedrigung, denn indem ſich der ganze Menſch ungetheilt in dieſe äußere Sphäre legt, bringt er auch den Geiſt als adelnde und maßgebende Seele mit. So wird dieſe Sphäre ſelbſtändig und äſthetiſch; jedoch nur unter gewiſſen weiteren Bedingungen. Dieſe Bedingungen können nicht hier erledigt werden, ſie gehören theils zur Frage nach den geſchichtlichen Formen der Cultur, theils zur Lehre von den verſchiedenen Künſten. Es gibt Cultur-Epochen, welche die Sphäre der Zweckmäßigkeit im Sinne jener ſelbſtändigen Anſchauung, andere, welche ſie rein als Mittel behandeln und davon tragen die Werke den Stempel in ihren Formen. Was die Künſte betrifft, ſo erinnere man ſich nur z. B., wie anders die bildende Kunſt als die Poeſie, wie anders in dieſer das Epos (namentlich die Idylle) als das Drama ſich zu dieſer Sphäre ſtellt.

Es gibt aber noch einen andern Fall der Zuläſſigkeit. Das Zweckmäßige kann ganz als bloſes Mittel erſcheinen, aber in den Fluß der geiſtigen Selbſtzwecke ſo glücklich eingreifen, daß es als ein Beſonderes für ſich, d. h. als ein Proſaiſches, ſich gar nicht in der Anſchauung fixirt. Die angedeuteten Bedingungen gelten für dieſen Fall in eingeſchränkterem Sinne. Der Geiſt mag das äußerlich Zweckmäßige in der kürzeſten Zeit und in ſparſamer Form abthun; treten nur ſeine abſoluten Zwecke gehörig in die Anſchauung, ſo wird mit dieſer jenes Unſelbſtändige, wenn es nur leicht geht und gelingt, in Ein Bild ohne Anſtoß aufgenommen, und dieſes Eine Bild iſt das Bild des höchſten Gutes, worin der innere und äußere Zweck, Tugend und Glückſeligkeit harmoniren.

3. Kant Kr. d. äſth. Urtheilskr. §. 16 ſtellt den wichtigen Unterſchied der freien und anhängenden Schönheit auf, gibt aber mehrere falſche Beiſpiele. Das blos Dienende wird äſthetiſch, wenn es ſo behandelt wird, daß es frei und ſelbſtändig erſcheint. Ein in dieſem Sinne behandeltes Geräthe z. B. wird gleichſam perſönlich, gehört zur Familie, ſcheint die Seele des Gebrauchenden in ſich aufgenommen zu haben. Der Geiſt legt ſeine Unendlichkeit in den blos endlichen (dienenden) Gegenſtand und zeigt dies durch Entfaltung an ſich überflüßiger, doch wohl motivirter Formen, wodurch die gerade Linie, welche als den kürzeſten Weg zum Ziele das Bedürfniß nimmt, in eine ſpielende verwandelt wird. Das Nähere gehört zur Formfrage. Ihre ganze Wichtigkeit erhält dieſe Unterſcheidung in der Lehre von der Kunſt.

§. 24.

1 **Ueber dieſer Grundlage erhebt ſich die Welt der ſittlichen oder der Selbſt-**
zwecke, welche den bedeutendſten Inhalt des Schönen abzugeben beſtimmt ſind.
Dieſer höchſte Inhalt der Idee nun oder das Gute iſt aber ſo wenig als irgend
eine andere Stufe der Idee auf einem beſtimmten Punkte des Raumes und der
2 **Zeit abſolut verwirklicht. Da nun das Schöne die Idee gerade als in die-**
ſem Sinne verwirklicht zur unmittelbaren Anſchauung bringen ſoll, ſo iſt
hier eigentlich die Stelle, wo der gegenſtändliche Inhalt des Schönen, worin
es mit der Idee zuſammenfällt, geſchloſſen iſt und die Darſtellung des Unter-
3 **ſchieds zwiſchen beiden zu beginnen hat. Ehe jedoch dieſer Uebergang eintritt,**
ſcheint noch ein höherer Inhalt eingeführt werden zu müſſen, eben um begreiflich
zu machen, wie das Schöne jene Wirklichkeit als eine vollendete zur Anſchauung

bringen könne. Einen ſolchen Inhalt ſcheint die Religion darzubieten als der Glaube an die Wirklichkeit eines Einzelnen, welches zugleich abſolut iſt.

1. Die Idee als ſittlicher Zweck iſt Selbſtzweck, das heißt erſtens: ſie ſelbſt ſetzt ſich den Zweck oder vielmehr als Zweck, ſie ſetzt ſich in Form der Zukunft, um ſich zu entfalten; zweitens: die Mittel, die ſie dazu anwendet, ſind ihre eigenen Momente, werden nicht von außen genommen, denn der Idee gehört Alles; drittens: indem ſie bei dem Zwecke ankommt, kommt ſie bei ſich ſelbſt an, denn ſie hat ſich entfaltet. Allein jedes Anlangen iſt ein neues Anfangen jenes Hinausſetzens, die Kategorie des Sollens kehrt im Reiche des Handelns, um ſich immer aufzuheben, immer wieder (vergl. Einl. §. 2, 2); denn eben jene Thätigkeit iſt die Idee, und wenn ſie jemals aufhörte, thätig zu ſeyn, wäre ſie todt, alſo nicht Idee. Das Wiſſen erkennt dies Verhältniß und begreift, daß eben dieſe unendliche Bewegung das Abſolute iſt. Das Wiſſen iſt alſo eben die wahre Form, durch welche das Abſolute ſchließlich in den Begriff ſeiner ſelbſt eingeht und ſich nur im Sinne gedachter Allgemeinheit zu ſeinem eigenen Gegenſtande macht. Allein das Wiſſen iſt nicht ſogleich, nachdem der Geiſt über die ganze bisher dargeſtellte Breite der Verwirklichungsſtufen der Idee ſich erhebt und ſie überblickt, vorhanden. Jene Wahrheit der unendlich ſich verwirklichenden Idee wird zuerſt als Schein einer Vollendung auf einem einzelnen Punkte (welche aber zugleich Ausdruck jener unendlichen Thätigkeit, alſo nicht etwas Todtes iſt) gefaßt. (ſ. §. 13. 14.)

2. Die Welt der Gegenſtände, welche den Gehalt des Schönen bilden, iſt hier, da es keinen höheren Gegenſtand als das Gute geben kann, zu Ende. Der Gegenſtände: dieß iſt nicht gemeint, als werde überſehen, daß es die eine und ſelbe Idee iſt, welche ſich als Natur ausbreitet, als Geiſt im Gegenſatze thätig iſt und dieſe ganze Entfaltung wieder in den höchſten Sphären des Geiſtes in Eins zuſammenfaßt. Die Trennung iſt aber hier nothwendig, eben weil ein Punkt geſetzt werden muß, wo nun das Spezifiſche eintritt, wodurch der bisher dargeſtellte Inhalt im vorliegenden Gebiete aufhört, bloßer Gegenſtand zu ſeyn. Jetzt alſo hätte die Unterſuchung zu beginnen, was im Schönen mit dem bisher geſchilderten Inhalt vorgehe, und wie eben dieſer Vorgang nun den Unterſchied des Schönen von dem bisher entwickelten Gehalte bilde.

3. Hier tritt nun aber die Frage dazwiſchen, ob nicht das Schöne, wenn es die abſolute Idee als ſchlechthin verwirklicht oder als mangellos

thätig in einem Einzelnen zur Erſcheinung bringen ſolle, eben dieſe Art ihrer Wirklichkeit zuerſt als Inhalt vor ſich haben müſſe. Es ſcheint, als müſſe das Abſolute auch erſt als ein beſchloſſenes Seyn auftreten, müſſe auf dieſe Weiſe Gegenſtand ſeyn und als bilde dann das Schöne dieſen Gegenſtand ab. In Wahrheit iſt es vielmehr das Schöne ſelbſt, was das Abſolute in dieſem Sinne zum Gegenſtande macht, als eine zugleich unendliche und doch zugleich in einem Einzelnen beſchloſſene Thätigkeit nämlich, was freilich nur durch einen Schein möglich iſt; eben hier beginnt alſo das unterſcheidend Eigene im Schönen; es tritt zwiſchen das Wiſſen, das den bisher betrachteten Inhalt in ſeiner Allgemeinheit denkt und zwiſchen dieſen Inhalt, nimmt dieſen zu ſeinem Gegenſtand und ſtellt ihn ſo dar, als wäre er nicht nur Gegenſtand im bisherigen Sinne einer nie im Einzelnen beſchloſſenen Verwirklichung, ſondern in dem Sinne einer zugleich einzelnen und zugleich abſoluten Wirklichkeit. Die Meinung Vieler aber iſt vielmehr, daß nicht erſt das Schöne dieſen Gegenſtand als Schein erzeuge, ſondern, daß derſelbe noch zu den ſeyenden Gegenſtänden gehöre. Kunde von dieſem Gegenſtand nun, iſt die weitere Meinung, gebe die Religion; deßwegen habe ſie hier ihre Stelle. Die Religion gehört hieher, wie ſich ſogleich zeigen wird, aber aus einem andern Grunde. Was das Wiſſen oder die Philoſophie betrifft, ſo haben wir ſchon früher einleitend gezeigt, daß es nur nach dem Schönen ſtehen könne (§. 5 Anm.). Dieſer Punkt iſt noch genauer zu unterſuchen, hier aber nur ſo viel zu ſagen, daß es zwar auch noch zu den Gegenſtänden des Schönen treten kann, aber nicht von der Seite, die ſein Weſen begründet, ſondern ſofern es ſelbſt wieder in ein Unmittelbares übergeht oder auf ein ſolches wirkt, wie §. 20, 2 ſchon angedeutet iſt.

§. 25.

Dieß iſt jedoch eine logiſche Verwirrung. Die Idee kann ſich anders nicht verwirklichen, als in dem Prozeſſe einer unendlichen Bewegung, alſo auch in keinem andern Sinne zu der Welt der Gegenſtände gezählt werden, welche in den Geiſt eingehen. Wenn nun der Geiſt, in den ſie eingeht und der ſie zum Gegenſtande hat, ſie anders faßt, das heißt, wenn er, noch ehe das Schöne eintritt, ſie in der Weiſe des Glaubens als vollkommen gegenwärtig in einem Einzelnen hinſtellt, ſo iſt dies kein Gegenſtand, der außer dem Glaubenden vorhanden wäre, ſondern ein Gegenſtand, den der Glaube ſelbſt erzeugt, und

die Wahrheit des Glaubens iſt nicht, was er glaubt, ſondern daß er glaubt. Wirklich meint die Religion in dem, was ihr Bewußtſein vor ſich hat, zwar einen Gegenſtand zu beſitzen, der ohne ihr Bewußtſeyn ſchon ſey, hebt ihn aber als Gegenſtand unvermerkt auf, indem ſie ihn in Bewegung ſetzt.

Der Inhalt der Religion ſcheint ihr ſelbſt ein Gegenſtand, der ohne ſie und außer ihr da ſey. Daß dieß nicht Wahrheit iſt, folgt aus allem bisherigen. Die Religion ſetzt die abſolute Idee als rein vollendet in Gott als einem Einzelnen oder in Göttern als Einzelnen, näher beſtimmt zur Idee der Menſchheit als rein vollendet im Sohne Gottes u. ſ. w. Indem ſie nun daran geht, die Eigenſchaften und Thätigkeiten dieſer Weſen, welche einzelne ſeyn ſollen, ſich auseinanderzuſetzen, hebt ſie unvermerkt das Subjekt dieſer Eigenſchaften und Thätigkeiten als einzelnes auf, Gott wird als allgegenwärtig und unzeitlich durch alle Zeit wirkend und ſchaffend im Univerſum, der Sohn Gottes ebenſo in der beſonderen Beziehung zum ſittlichen Leben der Menſchheit gefaßt u. ſ. w., d. h. ſie ſind keine Einzelnen mehr, ſondern der Geiſt des Ganzen. Die Religion merkt aber dieſe Auflöſung, die ſie ſelbſt vornimmt, nicht, ſie glaubt trotz dem Widerſpruch an die Gegenſtändlichkeit ihrer Vorſtellung. Die Schönheit wird ſich dagegen als eine Macht erweiſen, welche dieſen verwechſelnden Glauben auflöst, alſo weit entfernt, ihren Inhalt als reinen Gegenſtand von der Religion zu entlehnen, vielmehr die Beſtimmung dieſes Inhalts, wonach er Gegenſtand iſt außer dem Glauben, der ihn glaubt, aufhebt. Der Glaube, womit die Religion glaubt, nicht das, was dieſer Glaube glaubt, iſt die Bedeutung der Religion. Sie hat in dieſer Intenſität mehr, als ſie weiß; was ſie glaubt, iſt nicht als Geglaubtes Wirklichkeit, aber der Glaube ſelbſt iſt dieſe Wirklichkeit; die Idee wird zur Gegenwart im glaubenden Subjekte, das Vorgeſtellte in dieſer Gegenwart iſt nicht die Wahrheit, aber die Innigkeit der Empfindung, aus der dieſe Vorſtellung herauswächst, iſt die Wahrheit.

§. 26.

Die Religion und die Schönheit gehören alſo allerdings in daſſelbe Gebiet, denn beide ſind Weiſen, worin der Geiſt die Idee als wahrhaft wirkliche zu ſeinem Inhalte hat, worin alſo die Idee ihre Wirklichkeit in die Gewißheit von ſich erhebt und dadurch der Gegenſatz zwiſchen objektivem und ſubjek-

tivem Geiſt ſich zum abſoluten Geiſte auflöst. Dieſe Gewißheit ſelbſt bewegt ſich durch verſchiedene Stufen; ſie beſtimmt ſich als Glaube in der Religion, und da dieſer Glaube die Wirklichkeit der Idee unter der Form der Einzelheit auffaßt, die Schönheit aber ebenfalls ein Schein iſt, als ſey dieſe Wirklichkeit im Punkte einer Einzelheit beſchloſſen, ſo folgt, daß beide Weiſen des abſoluten Geiſtes ſeyen, die in weſentlicher Verwandtſchaft ſtehen. Der Unterſchied zwiſchen beiden Weiſen, der es nicht erlaubt, dies Verhältniß anders zu bezeichnen, iſt hier noch nicht zu unterſuchen.

Die Religion und die Schönheit ſind die zwei erſten unmittelbaren Formen des abſoluten Geiſtes. Der abſolute Geiſt gibt ſich das Wiſſen von der Wirklichkeit der abſoluten Idee; dieſes Wiſſen hat in jenen beiden Sphären noch die Beſtimmtheit des Unmittelbaren, welche nicht Wiſſen, ſondern nur Gewißheit zu nennen iſt. Beide erzeugen den Schein, als ſey die Wirklichkeit der Idee in einem Einzelnen beſchloſſen. Dieſer Schein iſt aber in beiden verſchiedener Art; der Unterſchied iſt durch die Bezeichnung der Religion als Glauben angedeutet, kann aber hier noch nicht erörtert werden, wo vom Gehalte, nicht von der Form die Rede iſt. Es leuchtet alſo ein, daß Religion und Schönheit denſelben Gehalt haben, und daß auch ihre Form eine verwandte iſt (bei dieſem unbeſtimmten Ausdruck muß es vorläufig bleiben). Allerdings wird ſich bei der Erörterung des Unterſchieds zeigen, daß mit der Form auch der Inhalt ſich ändert, es iſt aber Inhalt von Inhalt, d. h. es iſt verborgener oder Grund-Inhalt zu unterſcheiden von dem Inhalt, der ins Bewußtſeyn tritt; der letztere kann auch zur Form gezogen werden.

§. 27.

1 Dieſe Verwandtſchaft wird ſich als thätiges Verhältniß zwiſchen beiden
dahin beſtimmen, daß die Religion dem Schönen denſelben Inhalt, den das
Schöne ohnedies auch hat, die Wirklichkeit der Idee nämlich, als einen im
2 Sinne des abſoluten Geiſtes bereits geformten überliefert. Meint man, die
Schönheit empfange von der Religion in dieſem ſo geformten Gehalt einen von
dieſer in Erfahrung gebrachten, außer ihr und der Kunſt vorhandenen neuen
Gegenſtand, ſo entſteht der Fehler einer theologiſchen Ableitung des Schönen.
3 Es wird ſich aber auch zeigen, daß ſelbſt jene Gemeinſchaft des Stoffes eben

wegen des Unterſchieds in der Verwandtſchaft keine abſolute und keine dauernde iſt. Die Religion wird fernerhin in einem ganz anderen Sinne der Schönheit Stoff darbieten, ſie wird ſelbſt als Stoff in dieſe eingehen, indem nicht der vermeintliche Gegenſtand des Glaubens, ſondern der Glaube ſelbſt als vollendete Wirklichkeit vom Schönen wird zur Darſtellung gebracht werden.

1. Die Religion wird der Schönheit Stoff überliefern, aber keineswegs im Sinne eines neuen Gegenſtands. Die Sphären des abſoluten Geiſtes haben die reine Wirklichkeit der abſoluten Idee zum Inhalte. Jede dieſer Sphären formirt dieſen Inhalt auf ihre Weiſe, die Religion in einer ſolchen, welche der Schönheit verwandt iſt, denn eine ähnliche Art des Scheines iſt in beiden. Das Leben der Natur und des Geiſtes zieht die eine wie die andere in einzelne abſolute Geſtalten zuſammen. Nur dadurch ſchöpft die Schönheit Stoff aus der Religion, daß dieſe Geſtalten, nicht das, was in ihnen zuſammengezogen iſt, ihr als willkommene Motive entgegentreten, das zur Anſchauung zu bringen, was ſie ohnedies auch ſchon hat, den Gehalt des Lebens. In dieſen Sätzen iſt vorausgeſetzt, daß die Religion primitiver ſey und die Schönheit ihr folge: dieß wird gründlicher erſt dargethan werden, wenn vom Unterſchiede beider die Rede ſeyn wird, inzwiſchen kann auf die nothwendige Vorausnahme der Einleitung (§. 5) hier verwieſen werden.

2. Die theologiſche Ableitung des Schönen iſt nicht zu verwechſeln mit einer Vermengung des Schönen und der Religion. Der neueren Philoſophie von Schelling bis Hegel iſt nicht eigentlich die erſtere, ſondern die letztere vorzuwerfen. Schelling hält die Kunſt ſelbſt für thätige Erzeugung der Einheit des Idealen und Realen, nicht alſo für Nachbildung Gottes als eines von der Religion zur Kunde gebrachten und außer ihr und der Kunſt vorhandenen Gegenſtands. Allerdings iſt das Abſolute als Grund dieſer Einheit vor derſelben, aber nur implicite. Auch über das Geſchichtliche der Perſon Chriſti ſprechen d. Vorleſ. über d. Meth. des akad. Studiums in einer Weiſe, daß hier nicht von einem gegebenen Gegenſtand, ſondern nur von einem Erzeugniß der idealen Anſchauung ſelbſt die Rede ſeyn kann. Allerdings fehlt bei Schelling die ſyſtematiſche Aufführung der Mittelſtufen, durch die ſich der Geiſt bewegt, bis er bei dieſer Form reiner Ineinsbildung des Idealen und Realen anlangt, es iſt aber in ſeiner Meth. des akad. Studiums der Grundriß jener Durchführung, welche Hegel gegeben hat, in hingeworfenen Zügen wohl zu erkennen. (vergl. z. B. 313.) In der Darſtellung der Kunſt

für ſich ſcheint es zwar, als ſolle die Kunſt das Abſolute ſchlechthin offenbaren; es fehlt aber natürlich die Einſicht nicht, wie dieß die Kunſt dadurch thut, daß ſie „die Formen der Dinge an ſich und wie ſie in den Urbildern ſind,“ alſo daß ſie nicht eine ohne ſie fertige einzelne Geſtalt, welche ſchlechthin das All in ſich begriffe, ſondern zunächſt irgend eine einzelne Idee in beſchloſſener Geſtalt und dadurch das All darſtellt (vergl. insbeſondere d. Rede über das Verhältniß der bildenden Kunſt zur Natur); nur iſt dieſe Einſicht wie bei Hegel in der allgemeinen Ableitung nicht durchgeführt. Wohl aber wird die Kunſt mit der Religion auf ganz unſtatthafte Weiſe vermengt; Schelling ſpricht ſogar eine Unmöglichkeit aus, der Kunſt eine andere poetiſche Welt als innerhalb der Religion und durch Religion zu geben (a. a. O. 322) und dieß würde in ſeiner Conſequenz auch den Satz wieder aufheben, daß die Kunſt das Abſolute durch die Zwiſchenglieder der einzelnen Ideen darſtellt; denn die Religion hat den Charakter der Ausſchließlichkeit, daß ſie ſich nicht über das Ganze des Lebens ausdehnt, ſondern nur die ſittlichen Höhen deſſelben in ihre Symbolik aufnimmt und das Uebrige abweiſt. Ganz unklar bleibt in dieſem Punkte Solger, der zuerſt Schellings Ideen zu einer Philoſophie der Kunſt durchgeführt hat. Er nennt die abſolute Idee Gott und legt auf den Begriff eines ſchaffenden Gottes ein Gewicht, als wäre nur aus ihm das Schöne abzuleiten. Dazwiſchen wird gegen die Anſicht, als wäre Gott ein einzelnes und für ſich beſtehendes Weſen, proteſtirt (Erwin I, 136. 138. 247). Es bleibt aber ein völliges Dunkel über dieſem Punkte. Die Idee eines ſchaffenden Gottes erſcheint dennoch wieder als die einzige Aushilfe aus den Irrwegen der Dialektik, die das Schöne nicht zu begreifen vermag. In den nachgel. Schr. Th. 2, 428 wird ein Ausdruck des Boccaccio gebilligt, die Kunſt ſey blos eine andere Art der Theologie. Solger unterſcheidet eine göttliche und irdiſche Schönheit. Jene enthält die abſoluten Geſtalten der alten Mythologie und der chriſtlichen Myſtik. Die erſteren nun ſind natürlich nur Bilder der Phantaſie, allein die zweite wird unter dem Begriff der Allegorie ſo gefaßt, daß die wahre Allegorie auch ſeyn ſoll, was ſie bedeutet. Daraus folgt, daß die wirkliche Geſchichte in heilige, abſolute Geſchichte aufgehoben werden ſoll, und der Werth der beſtimmten Idee iſt ebenhiemit in dieſer Beziehung geläugnet. Ein Gegenſatz, der nur in die Geſchichte des Ideals gehört, iſt in dieſer Entgegenſetzung des göttlichen und irdiſchen Schönen als bleibender feſtgehalten, es wird nicht als Fortſchritt der Kunſt begriffen, wenn ſie die transcendenten Geſtalten aufgiebt, wenn ſie die beſtimmte, wirkliche Idee rein menſchlich und natürlich und nur durch ſie die abſolute Idee darſtellt. Aber nicht nur dies; die überirdiſchen Geſtalten wären demnach wirkliche Weſen und das Schöne hätte ihnen nur als ihre Nachbildung zu folgen. Nimmt man alſo nun *Solger* beim Wort, ſo iſt ihm allerdings theologiſche Ableitung des Schönen vorzuwerfen; hilft man ſeiner ſichtbaren Unklarheit nach, erwägt man, daß ihm die Vorſtellung Gottes und der ganze Bilderkreis der Religion doch nur Bild ſeyn kann, ſo iſt ihm nur dies vorzuwerfen, daß er die Kunſt nicht von der Religion emancipirt, ſondern mit dieſer vermengt. Von *Hegel* iſt ſchon zugegeben, daß er mit Ueberſpringung der Mittelglieder im Gehalte zu ſubſtantiös unmittelbar auf den höchſten hindrängt. Dieß äußert ſich nun allerdings weſentlich auch als Vermengung mit der Religion. Der ganze zweite Theil von den beſonderen Formen des Kunſtſchönen bezeugt dieſelbe. Er enthält zu viel — namentlich über orientaliſche Religion — und zu wenig: d. h. er vernachläßigt völlig den Punkt, wo in der neueren Zeit die Tranſcendenz der Religion überhaupt durch die Bildung ausgeſchieden, dadurch erſt die *einzelne* Idee in unbefangene Geltung geſetzt und das moderne, weltliche oder rein menſchliche Ideal hergeſtellt wird.

Eigentlich theologiſch könnte man die unvermittelte Weiſe nennen, in welcher *Winkelmann* die Idee der Schönheit aus Gott ableitet; allein man muß den zweiten Theil der betreffenden Stelle nicht überſehen. Es heißt (Geſch. der Kunſt, Buch 4, Kap. 2, §. 22) zuerſt: „die höchſte Schönheit iſt in Gott und der Begriff der menſchlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinſtimmender derſelbe mit dem höchſten Weſen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterſcheidet.“ Dieß iſt nichts als ein Geſtändniß, das Schöne nicht erklären zu können; eigentlich weiß *Winkelmann* wohl, daß, wo man alle Materie abzieht, die Schönheit ihr Ende hat. Aber dann folgen die trefflichen Worte über das Ideal: „dieſer Begriff der Schönheit iſt wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geiſt, welcher ſich ſuchet ein Geſchöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verſtande der Gottheit entworfenen erſten vernünftigen Kreatur.“ Alſo nicht Gott ſelbſt, ſondern das Prototyp der Geſtalt iſt die Urſchönheit. Ein ächtes Beiſpiel theologiſirender Aeſthetik iſt dagegen die §. 10, 1 als ältere chriſtliche Vorſtellung erwähnte Anſicht von Gott als dem in Leiblichkeit exiſtirenden Ideale der

Schönheit und ebenſo eine moderne Schrift: Aeſthetik oder die Wiſſenſchaft des Schönen auf dem chriſtlichen Standpunkte dargeſtellt von Durſch. 1839. Hier werden die Vorſtellungen der Religion als abſolute Gegenſtände aufgeführt, welche die Kunſt von dieſer zur Darſtellung überliefert erhält: Gott, die Engel, die Seligen u. ſ. w. Dieſe Weſen werden wie Erfahrungs-Gegenſtände hergezählt. Gab es nie einen Kant? Theologiſirend iſt ferner die Aeſthetik von Weiße. Er nennt Solgers Aeſthetik theoſophiſch. Dieß wäre ſie nur, wenn ſich beweiſen ließe, daß Solgers Religionslehre theoſophiſch, d. h. Vermengung von Phantaſie und Begriff Bild und Sache ſey. Wenn nun aber Solger allerdings Miene macht, das Schöne von der Gottheit abzuleiten, ſo verflüchtigt es dagegen Weiße in die Gottheit. Am beſten kann man ſich davon überzeugen, wenn man außer dem oben in §. 5 Anm. Angeführten und dem in §. 10, 1 Geſagten lieſt, wie das Erhabene über ſich ſelbſt hinaustreiben ſoll zum Guten und Göttlichen im Sinne der perſönlichen Gottes (Aeſth. §. 24) und wie daneben das Schöne, das nicht auf ein außer ihm liegendes Allgemeines hinausweiſt, ſondern ſich ſelbſt genügt, als das Häßliche gefaßt wird a. a. O. §. 25).

3. Es wird im zweiten Theile eine Form des Ideals auftreten, worin der Bund der Kunſt und Religion ſich auflöſt. Aber noch vorher wird ſich zeigen, daß die Schönheit nicht nur dem Inhalt der religiöſen Vorſtellung, ſondern das vorſtellende Subject ſelbſt ſammt jenem, nicht nur das Geglaubte, ſondern den Glauben zu ihrem Stoffe macht: ein Beweis, daß ſie frei darüber ſteht.

§. 28.

1 Wenn die Idee als Totalität und als ewige Wirklichkeit durch das be-
griffsmäßige, ſeinen Inhalt beweiſende Denken erhoben wird zum Wiſſen, ſo
nennt man die Wahrheit, ſofern nämlich dieſes Wort mit genauer Unterſcheidung
2 gebraucht wird. Daſſelbe wird aber auch in der Bedeutung angewandt, daß
es den reinen Inhalt der ſich verwirklichenden Idee bezeichnet, abgeſehen davon,
daß er in die Form des Denkens gefaßt wird. Von der Wahrheit in dieſem
Sinne iſt alſo der Inhalt der abſtracten Begriffe (§. 16) ebenſo wie vom Schönen
auszuſchließen, denn er iſt, obwohl nicht blos von ſubjectiver Gültigkeit, doch
allein durch das ſubjective Denken in der Abſtraction feſtzuhalten; ſie fällt mit
dem Schönen, wie es bis jetzt entwickelt iſt, einfach zuſammen und es muß der
Satz aufgeſtellt werden: alles Schöne iſt wahr.

1. Wahrheit im erſten Sinn iſt der gedachte weſentliche Inhalt. Hier entſtände alſo die Vergleichung der Schönheit mit der dritten und reinſten Sphäre des abſoluten Geiſtes, der Philoſophie. Dieſe iſt jedoch hier noch nicht an der Stelle, da erſt das Spezifiſche der Form im Schönen unterſucht ſeyn muß.

2. Wahrheit wird in weiterem Sinne gebraucht von dem, was wahrhaft iſt, Lebenswahrheit, ächter Gehalt. So geht es auf die Wirklichkeit der Idee abgeſehen davon, daß der Gedanke die reinſte Weiſe iſt, ſie als Wahrheit zu begreifen und zu beweiſen. Man nennt nun zwar auch abſtracte Kategorieen Wahrheiten, das Cauſalitätsgeſetz, die arithmetiſchen, geometriſchen Geſetze u. ſ. w.; und zwar eben in dem Sinne, daß ſie nicht blos ſubjective Gedanken, ſondern wirkliche Beſtimmungen der Dinge ſind. Allein irgend eine Conſequenz und Grenze muß die Wiſſenſchaft auch im weiteren Gebrauche der Ausdrücke ziehen und ſo ſind die abſtracten Begriffe vom Wahren in dieſem objectiven Sinn auszuſchließen, weil ſie in ihrer Abſtraction kein Wirkliches füllen, ſondern damit auch nur Eines exiſtire, ihre geſammte Einheit vorausgeſetzt wird. Wahr im gegenwärtigen Sinne heißt alſo nur das volle Leben. So gibt der Satz: alles Schöne iſt wahr. Um unzeitige Einwendungen zurückzuhalten, erwäge man, daß er an einer andern Stelle wieder aufzunehmen iſt, wo ſich das Verhältniß ganz anders beſtimmen wird. Falſch iſt es freilich bereits, wenn Schelling im Bruno aus dem Satze, daß die höchſte Vollkommenheit nur in der ewigen und zeitloſen Idee eines Dings ſey, den andern ableite, daß ein Kunſtwerk allein durch ſeine Wahrheit ſchön ſey. Folgende Einwendungen ſind aber ſchon im bisherigen berückſichtigt: kann auch die unorganiſche Natur, welche ja ſelbſt auch nur abſtracte Unterlage des Lebens iſt, Inhalt des Schönen ſeyn? Es iſt §. 16, 2 geſagt worden, die Grenze werde im gehörigen Zuſammenhang aufgeſucht werden. Es wird leicht zu zeigen ſeyn, in welchem Sinne auch die unorganiſche Natur Leben zu nennen iſt, und der Anſchauung Punkte genug bietet, um die werdende Perſönlichkeit in ihr zu ahnen (§. 19, 2). Ferner: gibt ſich die Wahrheit, die alſo mit der Idee im Stufenbau ihrer Wirklichkeit zuſammenfällt, nicht Weiſen des Daſeyns, die ſich vom Schönen trennen? Die vorläufige Antwort enthält §. 18 und §. 20, 2.

Sagt man: alles Schöne iſt wahr oder ſoll wahr ſeyn (die letztere Wendung iſt eigentlich unrichtig, denn Unwahrheit hebt auch das Subject Schönheit auf), ſo wird aber damit nicht nur ausgedrückt, daß es einen

Inhalt habe, dem wirkliches und lebendiges Seyn zukomme, ſondern man ſetzt auch voraus, daß ein Weſen zwar empiriſcher Weiſe leben, aber innerlich ſo entartet ſeyn kann, daß ſein Leben Lüge zu nennen iſt. Zu dieſer Emphaſe ſchärft ſich der Ausdruck da, wo bereits die Erfahrung vorliegt, daß auch ſolcher lügenhafter Inhalt ſich als Kern des Schönen aufzuwerfen ſucht. Das Schöne kann und muß ſogar ſolchen Inhalt aufnehmen, jedoch ſo, daß es die fortdauernde Wahrheit in der Unwahrheit ausdrückt, ſey es als heilende, ſey es als zerſtörende Kraft. Wirklich wäre ja das Unwahre nicht, ſondern müßte ſogleich zerfallen, wenn es nicht die Wahrheit in die Verdrehung ſelbſt herübergenommen hätte.

§. 29.

Es erhellt nun aber, daß in dieſer Identität mit dem Guten, der Religion und dem Wahren das Schöne etwas Beſonderes gar nicht iſt und daß das in §. 12 aufgeſtellte Geſetz in des bisherigen Beſtimmung des reinen Gehalts im Schönen ſeine Erfüllung noch gar nicht gefunden hat. In der griechiſchen Welt war die Schönheit mit dem Leben ſo verſchlungen, daß das Moment des Unterſchieds, zu welchem die Einſeitigkeit dieſer Betrachtung überzugehen nöthigt, nicht in ſeiner Schärfe gefaßt werden konnte. Plato überſieht zwar in ſeiner mythiſchen Darſtellung dieſes Moment nicht, wo er aber die Idee des Schönen in ihre Verwirklichung verfolgen ſoll, vermiſcht er ſie dennoch mit der des Guten und Wahren.

Καλοκἀγαθὸν der Griechen. Plato nimmt in der mythiſchen Darſtellung im Phädrus eine Wendung, aus welcher der Unterſchied des *καλὸν* und des *ἀγαθὸν* wohl wäre abzuleiten geweſen. In der Idee des Schönen iſt kein anderer Inhalt, als in der Idee der Güte und Weisheit: *τὸ θεῖον καλὸν, σοφὸν, ἀγαθὸν καὶ πᾶν ὅ τι τοιοῦτο;* ſie allein aber iſt, wo ſie mit jenen Ideen am überhimmliſchen Orte verweilt, hellſchimmernd und liebreizend, *ἐκφανέστατον καὶ ἐρασμιώτατον*. Verwirrung iſt es, wenn Plato hinzuſetzt, die andern Ideen, Weisheit und Gerechtigkeit, ſchauen wir nicht ebenſo im ſichtbaren Bilde, weil eine zu heftige Liebe dann entſtehen würde. Denn wenn das Schöne denſelben Gehalt hat, wie das Gute und Wahre, ſo iſt es ja wirklich eben dieſer, der im Schönen hellſchimmert. Allein das Bedenkliche liegt ſchon in der Platoniſchen Ideen-Lehre überhaupt. Dieſe fixirt die Abſtraction des Allgemeinen gegenüber ſeiner Wirklichkeit im Beſondern als eine Hypoſtaſe und ſo kommt das Abbild gegen das Urbild zu kurz; was aber insbeſondere die Idee des Schönen betrifft, ſo muß jene Fixirung noch einen weitern Uebelſtand zur Folge haben. Da nämlich das, was dieſe vom Wahren und Guten unterſcheidet, die ſinnliche Form, eben in der Welt des Abbilds, in der Gegenwart der Sinnenwelt zu Hauſe iſt, ſo kann es mit der Aufnahme dieſes unterſcheidenden Kennzeichens in die Idee des Schönen eben um dieſer Jenſeitigkeit willen kein rechter Ernſt ſeyn und daher wird nicht nur das Abbild mißtrauiſch angeſehen, ſondern auch das Urbild wieder mit dem rein geiſtigen Weſen der Ideen, die dem denkenden Geiſte und dem Innern der Geſinnung angehören, des Guten und Wahren, confundirt. Wo daher Plato die Idee des Schönen verfolgen ſoll in ihre Verwirklichung, da benützt er jenes Moment des Unterſchieds nicht. Denn zwar heißt es im Philebus, das Schöne entſtehe, wenn *μετριότης* und *συμμετρία* durch die ordnende königliche Seele des Zeus in die Mannigfaltigkeit, wenn *τὸ πέρας* in das *ἄπειρον* und *ἄμετρον* trete, und wenn nun weiter die Tugenden einer wohlgeordneten Seele, Weisheit und Gerechtigkeit, als der wahre Inhalt des Schönen dargeſtellt werden, ſo hätten wir, da die königliche Seele des Zeus zunächſt die Naturordnung iſt, das Ergebniß: das Schöne iſt der göttliche Geiſt, wie er ſich in der Natur und in der ſittlichen Welt durch die Harmonie der Form offenbart. Allein im Sympoſion, im Phädrus, im Timäus, im Staat wird nun Seelenſchönheit und körperliche Schönheit ſo unterſchieden, daß die erſtere allein als wahre Schönheit, die letztere nicht als ihr Ausdruck, ſondern nur als ihr Symbol erſcheint; es handelt ſich darum, zu zeigen, wie die nicht rein äſthetiſche, ſondern begierdevolle Liebe zu der letzteren in eine ſittliche und erziehende zu der erſteren verwandelt werden ſoll, im Timäus wird ausdrücklich geſagt, alles Gute ſey ſchön, und in den Geſetzen heißt es ſogar: alle Gerechten ſind ſchön und Alles, was ſie thun und leiden, wenn ſie auch noch ſo häßlich von Geſtalt ſeyn ſollten. Wie mit dem Guten, ſo wird das Schöne durchgängig auch mit dem Wahren nicht nur an ſich, ſondern dem Wahren als der geiſtigen Thätigkeit des Denkens, d. h. mit der Weisheit verwechſelt, beſonders im Staate. Der pädagogiſche Rigorismus, der in den Urtheilen über die Kunſt herrſcht, iſt eine nothwendige Folge dieſer Vermiſchung, deren genauere Kritik aus der folgenden Entwicklung des Unterſchieds von ſelbſt ſich ergeben wird. Vom blos relativ Wohlgefälligen, vom Nützlichen und

Angenehmen, weiß übrigens **Plato** eben durch dieſen Nachdruck, de auf den geiſtigen Gehalt fällt, das Schöne wohl zu unterſcheiden, beſonder im größ. Hippias (deſſen Aechtheit freilich bezweifelt wird). Di **Neuplatoniker** fixirten dieſen Idealismus. **Plotin** unterſcheidet weſentlich geiſtige Schönheit und Körperſchönheit und ſtellt die erſtere, die ga nicht erſcheint, unendlich über dieſe. Das vierte Kap. 1. Schr. *περ τȣ̃ καλȣ̃* (ed. Creuzer,) beginnt mit der Forderung, aufzuſteigen zu de höheren Schönheit, welche der Anſchauung nicht offen ſteht, ſondern vo der Seele ohne Werkzeuge geſchaut und ausgeſprochen wird, wobei wir alle Sinnenwahrnehmung in der Tiefe zurücklaſſen. Dieſe höhere Schönheit iſt di Gerechtigkeit und Wohlordnung des Gemüths (*σωφροσύνη*) die Reinhei vom Affect, die wahrnehmbare Schönheit nur ihr Schatten und Scheinbild.

B.

Das Bild.

§. 30.

Die Idee ſoll gemäß §. 13 erſcheinen als vollkommen verwirklicht in einem Einzelnen, das als ſolches ein räumlich und zeitlich begrenztes endliches Weſen iſt. Dies Weſen heißt Bild im Sinne eines Gebildes, das ein Individuum der je im vorliegenden Falle den Inhalt des Schönen abgebenden beſtimmten Idee oder Gattung iſt.

Wie ſich die Gattung zu ihren Individuen verhalte, darüber hat dieſer §. noch nichts auszuſprechen, vielmehr ſind gerade die Momente des Gegenſatzes zwiſchen der Einzelnheit des Individuums und der Allgemeinheit der Idee zunächſt zu verfolgen. Es iſt nur ausdrücklich hervorzuheben, daß dies Bild ein Individuum der je im gegebenen Falle den Inhalt des Schönen abgebenden beſtimmten Idee ſeyn müſſe. Der Ausdruck Bild könnte ſonſt mißverſtanden und an das äußerliche Verhältniß gedacht werden, das in der bloſen Vergleichung und im Symbole zwiſchen dem Sinnlichen und dem Gedanken Statt findet. Bild hat aber hier und im Folgenden durchaus ſeine urſprüngliche Bedeutung: Gebilde. Daß nun unter dieſem durchaus nur das Gebilde verſtanden iſt, worin je die den Inhalt des Schönen ausmachende Gattung als ihrem eigenen ſich darſtellt, dies ſcheint ganz von ſelbſt einzuleuchten, aber dieſe Grundwahrheit wird von der Kunſt ſo vielfach verkannt, daß der Inhalt des §. von den gewichtigſten Folgen iſt für die wahre Anſicht von dieſer. Dies wird ſich namentlich in der Lehre von der Allegorie zeigen.

§. 31.

Das Individuum iſt zufällig, d. h. die Gattung kann ſich zwar nur durc die Reihe ihrer Individuen verwirklichen, aber wann und wo ein ſolches entſtehe iſt durch die Gattung allein nicht beſtimmt, ſondern durch ein Zuſammentreffe von Bedingungen, welche aus dem gleichzeitigen Zuſammenſeyn der einen Gattung mit allen andern fließen.

Der Begriff der Zufälligkeit iſt weſentlich im Schönen. Man hüt ſich, hier und in der zunächſtfolgenden weiteren Ausführung dieſes Begriffs ſchon an diejenige Art der Zufälligkeit zu denken, welche da Schöne, wie es außer der Kunſt exiſtirt, trübt und durch dieſe zu tilge iſt. Davon muß an ſeinem Orte ausdrücklich erſt die Rede werden Vielmehr erinnere man ſich vorläufig, daß auch im Ideal die Zufälligkeit, von der hier die Rede iſt, erhalten ſeyn muß. Das ächte Dram z. B. behandelt eine wahre und nur etwa von der Sage vorher ſcho erhöhte Begebenheit, welche die Zufälligkeit der Jahreszahl, des beſtimmten Ortes u. ſ. w. an ſich trägt; ſeine Perſonen müſſen den Eindruc machen, daß ſie einmal leben konnten unter allen den zufälligen Umſtänden die dazu mitwirken, daß dieſes oder jenes Individuum jetzt und nich ein andermal entſteht oder auf den Schauplatz ſeines Handelns hervortritt

§. 32.

Dieſe Bedingungen treffen in jedem einzelnen Falle der Entſtehung eine Individuums in ſo unberechenbarer Weiſe zuſammen, daß eine unendliche Verſchiedenheit die Individuen derſelben Gattung von einander trennt. Die Zufälligkeit der Entſtehung iſt alſo der Grund einer weiteren Zufälligkeit, de unendlichen Eigenheit des Individuums.

Es darf nicht befremden, daß die Eigenthümlichkeit des Individuum hier vom Zufalle der Entſtehung abgeleitet wird, und wenn dies i ſeiner Anwendung auf den Menſchen härter klingen ſollte, als auf di Phyſiognomie beſtimmter Landſchaften, auf Pflanzen und Thiere, ſo vergeſſe man nicht, daß hier erſt von der einen Hälfte, der Naturbaſi die Rede iſt und daß jene eigenthümliche Miſchung zum Vorzüglichen erſt wird, wenn das Allgemeine, das Gattungsmäßige, was hier der Geiſt iſt, ſich mit derſelben durchdringt. Die nothwendige Trennun der Wiſſenſchaft bringt es aber mit ſich, daß dieſe Durchdringung erſ in der Folge als Ergänzung des Begriffs auftreten kann. Das Eigenthümliche iſt angeborner Naturgrund, bedingt durch den Zufall der Entſtehung in dieſem Klima, Jahrgang, von dieſen Eltern und in dieſem Momente, wobei die Naturkräfte und auch von den geiſtigen Kräften Alles, was angeboren heißt, als verhüllter Seelenkeim in jedem einzelnen Falle verſchiedene Proportion eingeben. Das Eigenthümliche iſt immer eine Abweichung von derjenigen Einheit der Kräfte, welche in der Gattung liegt; ſehr ſchwer iſt die Linie zu beſtimmen, wo dieſe Abweichung in eigentliche Trübung, äſthetiſch betrachtet in Häßlichkeit übergeht. Dieſer Punkt iſt wieder aufzunehmen. Uebrigens handelt es ſich hier nicht blos von der Idee im Sinne der Naturgattung, ſondern auch der ſittlichen Sphäre. Der Stoff, den in jeder ſittlichen Sphäre der Geiſt verarbeitet, findet ſich in jedem einzelnen Falle auf andere Weiſe zuſammen. Kein Staat iſt wie der andere, kein Krieg, keine Revolution u. ſ. w.

§. 33.

Das vorhandene Individuum bleibt mit den außer ſeiner Gattung liegenden Bedingungen des Lebens, ſowohl denjenigen, welche zu ſeiner eigenen Entſtehung zuſammenwirkten, als auch einer unbeſtimmbaren Vielheit anderer in einer fortdauernden Wechſelbeziehung, welche als ſtetiger Lebensreiz eine Reihe von Zuſtänden und Thätigkeiten mit ſich bringt, die ſich ebenfalls nicht beſtimmen läßt.

Auf gewiſſen Punkten iſt, da Manche eine Aeſthetik leſen, die keine Kenntniß der Kunſt haben, ein vorläufiger Fingerzeig unentbehrlich. Daher muß ſolchen Leſern hier geſagt werden, daß der Satz des §. für alle Kunſt darum unendlich wichtig iſt, weil nirgends Bewegung, ſey es ſinnliche oder geiſtige, irgend zur ſchönen Darſtellung kommt, wo ſie nicht den Ausdruck der natürlichen Freiheit von aller mathematiſchen Nothwendigkeit hat, welche Freiheit von der ſittlichen noch ſehr zu unterſcheiden iſt. Ein Thier z. B. wird bald, ſo bald ſo zur Aufmerkſamkeit, zur Thätigkeit gereizt, es ſpielt, ſpitzt die Ohren, läßt ſie hängen, legt ſich bequem nieder, wie es eben der Boden gibt, ſpringt auf u. ſ. w. Es liegt freilich ſtreng in der Raſſe, wie ſich z. B. ein Hund niederlegt, ob er ſich erſt öfters im Ring dreht, die Füße gekreuzt übereinander legt u. dergl.; aber der Zufall des Ortes, der Wärme oder Kälte, der größeren oder geringeren Müdigkeit z. B. bringt dieſe oder jene Beſonderheit in die Lage, und der Thiermaler, der dieſe Zufälligkeit nicht darzuſtellen weiß, bringt ein mechaniſches Bild hervor. Dieſe Liberalität und légèreté der Zufälligkeit iſt ganz weſentlich, und zwar auch in der Darſtellung des Menſchen; der erſte Reiz muß zufällig erſcheinen, der Wille erhebt ihn erſt in den Zuſammenhang der ſittlichen Ordnung. Das Lebendige wählt, aber zum Wählen muß etwas da ſeyn; es nimmt es daher, wie es kommt: dies muß man dem Schönen durchaus anſehen.

§. 34.

Dieſe Zufälligkeit, wie ſehr ſich dadurch der Gegenſatz zwiſchen den Beſtimmungen dieſes und den Beſtimmungen des erſten Moments, der Idee, zum Widerſpruch ſteigern mag, iſt Geſetz im Schönen. Denn wenn aus der Allgemeinheit und Nothwendigkeit der Idee heraus die Abſtraction einer Geſtalt und ihrer Bewegungen abgeleitet würde, die ohne alle Abweichung ihrem Gattungsbegriff entſpräche, ſo ließe ſich nicht jener Schein der Verwirklichung der Idee begründen, welcher in §. 13 gefordert iſt. Der Widerſpruch aber iſt allerdings erſt zu löſen.

Auch hier iſt, um die Sache in ihrer Conſequenz klar zu machen, vorläufig an die Kunſt zu erinnern. Mathematiſcher Charakter des *abſtracten Idealismus. Der Künſtler: auch er geht, wie ſich zeigen* wird, in ſeinem Schaffen vom Zufall aus. Der Grund aber, warum alle Kunſt Todtes hervorbringt, wenn ſie den Charakter der Zufälligkeit opfert, iſt in der Metaphyſik des Schönen aufzuſtellen. Die Idee erſcheint nämlich nicht als wirklich, wenn das, was ihre Verwirklichung zu ſtören ſcheint, weggelaſſen wird. Wenn ſich z. B. im Drama ein Charakter, weil er durch Lokal-Einflüſſe, Temperament, Erziehung u. ſ. w. ſchon anderwärts beſtimmt iſt, mit dem ihm zugetheilten Pathos nur ſchwer und widerſtrebend durchdringt, dann erſt erſcheint dieſes in ſeiner Kraft; je planer es dagegen mit jenem zuſammenfällt, deſto unmächtiger erſcheint es. Hier aber iſt noch nicht von der Löſung die Rede; es iſt zuerſt nur der Gegenſatz des idealen und des realen Moments im Schönen bis zum vollen Widerſpruch hervorzuheben; die Spitze deſſelben iſt jedoch mit dem Bisherigen noch nicht ausgeſprochen.

§. 35.

Da alſo immer beides, die Regel, welche durch die Gattung, und die Abweichung, welche durch die Zufälligkeit des Individuums gegeben iſt, in der Geſtalt ſich vereinigt, ſo erhellt, daß keine Beſtimmtheit derſelben aufzufinden iſt, welche als Merkmal oder Richtmaß der Schönheit gelten könnte. Es iſt die ſpezifiſche Art aufzuſuchen, in welcher ſich jene beiden Gegenſäke zur Einheit des Schönen durchdringen; jede andere Feſtſtellung gewiſſer Eigenſchaften, durch welche ein Körper ſchön ſeyn ſoll, iſt entweder zu weit oder zu eng, oder vielmehr immer beides zugleich.

Man hat gemeint, das Schöne, das ein durch die Geſtalt ergoßener Geiſt iſt, mit dem Zollſtab einfangen, oder wenn man ſich hütete, das Unmeßbare meſſen zu wollen, wenigſtens einen Saz über die allgemeine Beſtimmtheit der Geſtalt, wodurch ſie eben ſchön ſey, aufſtellen zu können. Die Eigenſchaften, die man von ihr ausſagt, heißen Merkmale, ſofern man den inneren Grund, eben die ſpezifiſche Durchdringung der Gegenſäze (Regel und Individualität), nicht zu begreifen geſucht und nun an einer gewiſſen Beſtimmtheit der Oberfläche das Schöne zu erkennen, zu merken meint, Richtmaß oder Kanon, ſofern man gewiſſe Meſſungs-Verhältniſſe, welche man über dieſelbe aufſtellt, nur in Anwendung bringen zu dürfen glaubt, um ein Schönes hervorzubringen. Ein eigentlicher Kanon iſt zwar nur für die menſchliche Geſtalt aufgeſtellt worden, allein dieſer Verſuch eben iſt von allgemein belehrender Kraft über die Unmöglichkeit, das Schöne zu meſſen. Der Gang unſerer Entwicklung iſt nun aber der, daß wir die Nothwendigkeit, jene ſpezifiſche Durchdringung der Gegenſäze als das Weſentliche im Schönen zu begreifen, uns erſt aus der Einſicht entſtehen laſſen, daß vor und außer dieſem Begreifen über die ſchöne Geſtalt durchaus nichts Beſtimmtes ausgeſagt werden kann. Es handelt ſich alſo hier von Erklärungsverſuchen, welche eine gewiſſe Beſtimmtheit der ſchönen Erſcheinung ſtatt des inneren Grundes aller ihrer Beſtimmtheiten, richtiger ſtatt des Einen Begriffes, der dieſen Grund ſammt ſeiner Folge, den Beſtimmtheiten ſelbſt enthält, aufſtellten. Es ſind Definitionsverſuche von außen nach innen ſtatt von innen nach außen, und ſie fixiren das Aeußere als das Innere. Dieſer Vorwurf ſcheint diejenigen nicht zu treffen, welche darauf verzichteten, eine äußerliche Beſtimmtheit des ſchönen Körpers feſtzuſtellen, vielmehr ein Allgemeines von ihm ausſagten, das geiſtiger Natur iſt und bereits auf jene Durchdringung hinweiſt. Es wird ſich aber im folg. §. zeigen, daß auch dieſe, ſofern ſie diejenige Art der Durchdringung nicht nannten, die dem Schönen im Unterſchied von andern Arten der Durchdringung eigen iſt, zugleich zu viel und zu wenig von demſelben ausſagten.

Es iſt nur noch zu bemerken, daß man gegen den Ausdruck „Geſtalt" hier nicht geltend machen möge, daß derſelbe weſentlich auf das

Sichtbare gebe, da doch zum Schönen auch Muſik und Poeſie gehöre. Man laße ſich zunächſt die Zurechtlegung gefallen, daß im Tone etwas wirkt, was den im Raume bildenden Geſetzen geheimnißvoll verwandt iſt, und daß in der Poeſie das Sichtbare als inneres Bild wiederkehrt. Das weitere Syſtem wird dieſen wichtigen Punkt gründlich beleuchten.

§. 36.

1 Zu weit iſt die Beſtimmung des Plato und Ariſtoteles, daß das Schöne beſtehe in einer Einheit des Mannigfaltigen, welche ſich durch Ordnung, Ebenmaß und Begrenzung ausdrücke. Allerdings wird ſich die Gegenwart der Idee im Körper als eine ſolche organiſche Einheit äußern, aber es gilt dieß nicht blos von dem Schönen; dieſes wird ſich vielmehr durch eine beſondere Art des Einklangs vom Einklang anderer Art unterſcheiden. Daher iſt dieſe Beſtimmung ebenſoſehr zu eng, weil zum Schönen mehr gehört, als ſie enthält. Die nähere Angabe des Ariſtoteles, daß das Schöne um der Ueberſchaulichkeit willen ein gewiſſes Maß von Größe haben müße, iſt richtig und 2 weſentlich, aber ganz unbeſtimmt. Dagegen ſtellten engliſche Senſualiſten ein beſtimmtes Maß, beſtimmte Linien, Arten der Oberfläche u. ſ. w. als Merkmal und Richtſchnur des Schönen auf und geriethen dadurch in den entgegengeſetzten Fehler einer zu engen Beſtimmung, die aber ebenſo zugleich zu weit iſt, weil ſie auch auf Anderes, als das Schöne paßt.

1. Dem Plato und Ariſtoteles kann nicht vorgeworfen werden, daß ſie das Schöne vermeſſen zu können meinten; ſie ſuchten eine geiſtige Einheit in demſelben. Plato ſagt ausdrücklich, es ſey die Idee, welche in das Mannigfaltige Einheit bringe, Ariſtoteles hat bekanntlich vor Allem die Tragödie im Auge, und die Einheit iſt hier die Handlung, die Handlung aber Verwirklichung einer Idee, alſo auch hier iſt wenigſtens mittelbar die Idee als Grund dieſer Einheit aufgeſtellt. Allein beide haben nirgends das Wort für die ſpezifiſche Art der Durchdringung des Stoffes durch die Idee, welche das Schöne bedingt, gefunden, wie dieſelbe unter dem folg. Abſch. C. darzuſtellen iſt; daher geſchieht es ihnen dennoch, daß ſie das einmal zwar von dem inneren Grunde der begrenzenden Einheit ausgehen, das andremal aber dieſe, die Begrenzung des Stoffes zur Einheit des Ganzen, für die Sache ſelbſt ausgeben. Ihnen fehlt die Mitte: nämlich eben die ſpezifiſche Art des durch die Idee bedingten Einklangs im Schönen. Es giebt ja Arten von Einklang,

welche das Zufällige ſtreng ausſchließen, es giebt andere, die ſich ſeiner als eines zerſtörenden Feindes nicht erwehren können; es giebt mathematiſche, es giebt moraliſche, philoſophiſche, techniſche, natürliche Einheiten, und wir wollen erſt wiſſen, wie ſich das Schöne zu denſelben verhalte. Die neueren Aeſthetiker dagegen, wo ſie die Einheit des Mannigfaltigen als weſentliches Merkmal feſthielten, ſtanden nicht einmal auf dem Standpunkte der Idee und wußten daher den inneren Grund des Einklanges nicht nur nicht in der geforderten Weiſe näher zu beſtimmen, ſondern überhaupt nicht anzugeben.

Plato hat den Ausdruck: Einheit in der Mannigfaltigkeit nicht ausdrücklich vom Schönen gebraucht. Er geht aber im Philebus von dem Verhältniſſe des Einen und Vielen aus. Jenes iſt die Idee, dieß ihr Gegenſatz, der unendliche Stoff, worin ſie wird. Als das Band zwiſchen dem Vielen und Einen wird hierauf die Grenze, *τὸ πέρας*, begriffen, welche in jenes, *τὸ ἄπειρον*, Zahl und Maß bringt. Sogleich wird die Tonkunſt als Darſtellung dieſes Verhältniſſes angeführt, und ſo wird nun, wie ſchon zu §. 29 bemerkt iſt, *μετριότης καὶ συμμετρία*, ausdrücklich als das Weſen der Schönheit geſetzt. Was dazwiſchen geſagt iſt von der königlichen Seele des Zeus als der Urſache dieſes Verhältniſſes iſt eine mythiſirende Darſtellung, die neben der Lehre von der Idee überflüſſig iſt. Dieſe Eigenſchaft des Maßes nun und der inneren Verhältnißmäßigkeit oder Proportion (dies heißt *συμμετρία*) die ſich zugleich nothwendig als Vollendung, *τὸ τέλεον*, das zwar eigentlich neben dem Schönen und dann als Charakter des Guten aufgeführt, aber offenbar ebenſo zum inneren Weſen des Schönen gezählt wird, d. h. als Abgeſchloſſenheit des Ganzen darſtellen muß, wird allerdings der ſchönen Geſtalt weſentlich ſeyn, denn die Idee, welche in ihr erſcheint, kann ſich nicht anders offenbaren, denn als ein die Theile abmeſſender und in ſtrenger organiſcher Einheit um ſich verſammelnder Mittelpunkt; aber dieſelbe Eigenſchaft hat nach Plato ſelbſt das Gute ſowohl als einzelner ſich vernünftig beherrſchender, weiſer und gerechter Geiſt, als auch in ſeiner Erweiterung zum harmoniſchen Bau des Staats, und ſo haben wir wieder die Identificirung des Schönen mit dem Guten und Wahren, aber keine ſpezifiſche Beſtimmung des Schönen als ſolchen. Anderes iſt auch ſo beſtimmt, der Begriff iſt alſo zu weit, und das Schöne noch etwas Anderes, als dies, er iſt alſo zu eng. Ganz einfach wäre geholfen, wenn man nun mit Ruge (Die platoniſche Aeſthetik S. 50) die gelegentliche Aeußerung Platos: „mir ſcheint, wie eine unkörperliche

Ordnung, die ſchön über einen belebten Körper herrſchen ſoll, die gegenwärtige Rede fertig zu ſeyn“ benützen und die Platoniſche Anſicht weiter dahin beſtimmen wollte: das Schöne iſt die unkörperliche Ordnung (das Gute und Wahre), wenn ſie in einem durch ſie beſeelten Körper zur Anſchauung wird. Dann würde nur noch Ein Mittelbegriff fehlen, der nämlich zu enthalten hätte, was erſt mit dieſem Körper vor ſich gehen müſſe, wenn jene Ordnung in ihm zur Anſchauung kommen ſoll, und es wäre der Unterſchied vom Guten und Wahren (bei der Einheit) gefunden. Allein Ed. Müller (Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten, B. 1, S. 71) wendet gegen dieſe Folgerung mit Recht ein, daß man ſich hüten müſſe, dem Plato unterzuſchieben, und es iſt nicht zu läugnen: es herrſcht hierin bei ihm große Confuſion. Die Folgerung Ruges wird ſchon dadurch aufgehoben, daß Plato an mehr als Einer Stelle (vergl. Ed. Müller a. a. O. 72 ff.) vielmehr eine Stufenleiter annimmt, auf welcher er die körperliche Schönheit als niedrigere, die geiſtige Schönheit als höhere Stufe ſetzt und ſo die Logik des Schönen völlig verwirrt. Zwar erklärt er im Staat für das allerſchönſte Schauſpiel dies, wenn geiſtige Schönheit und Körperſchönheit zuſammenfällt; allein das Schiefe liegt ſchon darin, daß er überhaupt rein geiſtige Vollkommenheit an ſich Schönheit nennt. Der tiefere Sitz der Verwirrung liegt alſo auch hier auf demſelben Punkte, auf welchem, wie §. 29 Anm. nachgewieſen iſt, überhaupt die Schwäche der Platoniſchen Lehre liegt, der Fixirung der Ideen gegen ihre Wirklichkeit. Plato verwechſelt den abſtracten Begriff des Schönen trotzdem, daß er das Hellglänzende in denſelben aufnimmt, mit der Idee überhaupt, und ſtatt ihn vom einzelnen wirklich Schönen zu unterſcheiden, unterſcheidet oder richtiger trennt er ihn mit der Idee überhaupt von der Erſcheinungswelt überhaupt, confundirt ihn daher mit jener, vergißt, daß, wenn das Urbild hellleuchtend und glänzend iſt, auch das Abbild es ſeyn muß, was doch im Phädrus ausdrücklich und mit beſonderer Beziehung auf den Geſichtsſinn ausgeſprochen iſt, und kann nun den Begriff des Maßes nicht mehr als den des wahren Bands der Idee mit einem individuellen Leibe benützen.

Auch Ariſtoteles ſetzt die weſentlichen Merkmale des Schönen in die *τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον*. Bei dieſer Beſtimmung, welche E. Müller a. a. O. B. 2, S. 97 anführt, mag zunächſt davon abgeſehen werden, daß ſie von Ariſtoteles auch auf das Mathematiſche angewandt wird. Hiedurch iſt eine Einheit als Band des

Mannigfaltigen ausgeſprochen wie bei Plato und die Poetik, da ſie es mit einer beſtimmten Kunſt zu thun hat, ſetzt dieſe Einheit in die Handlung, welche Eine und eine ganze ſeyn muß (Cap. 7. 8.). Die Begriffe, die darin enthalten ſind, werden ſchärfer beſtimmt als bei Plato, zwar freilich immer nur in der Anwendung auf die dramatiſche Handlung. Die Ordnung iſt eine organiſche, kein Theil darf verſetzt werden, ohne daß das Ganze leidet. Die Symmetrie wird ebenfalls genauer begriffen als ein quantitatives gegenſeitiges Verhältniß der Theile in ihrer Zuſammenſtimmung zum Ganzen. Dies Ganze iſt nothwendig begrenzt und abgeſchloſſen, vollendet. Der Begriff des τέλειον folgt auch bei Plato von ſelbſt aus ſeiner allgemeinen Beſtimmung und wird beſonders im Timäus ausgeſprochen. Obwohl nun Ariſtoteles dieſe Begriffe ſchärfer beſtimmt als Plato und ſchon durch die ſpezielle Natur ſeiner Unterſuchung immer die Einheit des ſo abgegrenzten Mannigfaltigen als eine ſpezifiſch äſthetiſche praktiſch im Auge behält, ſo hat doch auch er in dieſen Beſtimmungen noch keine genügende Unterſcheidung des Schönen vom Guten und Wahren, Ed. Müller giebt (a. a. O. B. 2, 95 — 97.) ſolche Stellen, worin er das Schöne mit dem Guten vermengt, und nun iſt auch hervorzuheben, daß es ſelbſt der Mathematik vindicirt wird. Ein Unterſchied von dem Guten ließe ſich zwar aus der Stelle in der Metaphyſik (XIII, 3) ableiten, welche ſagt, das Gute ſey immer im Thun, das Schöne aber auch im Unbewegten. Das Thun wäre dann zu faſſen als ein Thun mit der Kategorie des Sollens, das Unbewegte aber als etwas, worin ſich zwar auch ein Thun, aber ein vollendetes, darſtellt. Dagegen iſt jedoch der Zuſatz: „auch“. Eigen iſt nun aber dem Ariſtoteles die Forderung einer beſtimmten Größe (Poetik 7). Nicht nur die Tragödie ſoll eine beſtimmte Größe haben, ſondern alles Schöne. Es darf nicht zu klein ſeyn, ſonſt markirt es ſich nicht in der Anſchauung, nicht zu groß, ſonſt iſt keine Ueberſicht möglich. Dieß iſt ein ſehr richtiger Begriff und von großer Wichtigkeit. Er iſt zwar in dem der Begrenztheit (§. 30) ſchon enthalten, aber er muß allerdings noch beſonders herausgeſtellt werden, wozu hier Ariſtoteles eben die Veranlaſſung giebt. Nur der überſchauliche Ausſchnitt eines Ganzen, das als Ganzes unüberſehlich iſt, kann ſchön ſeyn. Die Herrlichkeit des Weltgebäudes z. B. kann äſthetiſcher Gegenſtand werden nur durch Darſtellung eines leicht überſchaulichen Theiles, der aber ſo beſchaffen iſt, daß er die Ahnung des Ganzen erweckt. Iſt der Gegenſtand ſchön im Zuſtand der Ruhe, ſo heißt er vermöge dieſer Eigenſchaft εὐσύνοπτος, bewegt er ſich in der Zeit, εὐμνημόνευτος. Er darf aber auch nicht zu klein ſeyn: συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τῷ ἀναισθήτῳ χρόνῳ γινομένη. Dieſer Begriff des Ueberſchaulichen und in ſich Unterſcheidbaren iſt nun zwar weſentlich, aber ebenfalls keine Begriffsbeſtimmung des Schönen; er giebt die Grenze, nicht die innere Natur an. Das innere Weſen der Durchdringung zu begreifen, wodurch die Geſtalt zur ſchönen wird, dazu hat Ariſtoteles mehr als irgendwo einen Schritt gethan in der Stelle, die Od. Müller anführt (a. a. O. S. 105, aus der Politik **III**, 6.): ſchöne Menſchen unterſcheiden ſich dadurch von nicht ſchönen und ſo auch die Gemälde der Kunſt von der Wirklichkeit, daß das hie und da Zerſtreute in ihnen verbunden und vereinigt iſt, denn ſonſt wäre wohl, was das Einzelne anbetrifft, auch einmal ſchöner dieſes Menſchen Auge, von einem Anderen ein anderer Theil, als in den Gemälden. Allein dieſer Gedanke, der geradezu dahin führt, wohin wir unter Abſchn. C. uns zu ſtellen haben, wird nicht verfolgt.

Haben nun dieſe Beſtimmungen der Alten eine Wirkung der im ſchönen Körper gegenwärtigen Idee auf deſſen Form zwar aufgefaßt, aber eine ſolche, welche dieſer gemein hat mit Anderem, worin die Idee auf andere Weiſe wirkend gegenwärtig iſt, ſo liegt es nahe, dieſer zu großen Weite dadurch abzuhelfen, daß man ins Enge geht und nicht nur Harmonie der Form, ſondern eine beſtimmte Form oder beſtimmte Formen als das aufzuſtellen, worin das Weſen des Schönen liege. Die Sache wird jetzt erſt bedenklich; denn Plato und Ariſtoteles giengen aus von dem Grunde der inneren Einheit, verfolgten ihn in ſeine Wirkungen auf die Form, und wußten nun hier zwar das ſpezifiſch Aeſthetiſche nicht zu finden, hatten aber doch, wenn ſie nun die Merkmale der ſchönen Form zu nennen ſuchten, den inneren Grund dabei immer, wiewohl unvollſtändig, im Auge, konnten alſo nicht meynen, das Weſen erſchöpft zu haben, wenn ſie ſolche Merkmale angaben. Plato nennt zwar im Philebus auch gewiſſe abſtracte geometriſche Formen ſchön, die Kugelgeſtalt um ihrer Vollendung willen im Timäus, reine Flächen, gerundete Formen und Winkel im Philebus, ebenda reine Töne und reine Farben, beſonders das reine Weiß. Da er ſonſt das Schöne nur in einem organiſchen Ganzen ſucht, ſo hat dieſe Stelle (Phileb. 51) ihre eigenthümliche Schwierigkeit. Nimmt er hier das Wort: ſchön nicht genau und redet nur von Momenten des Schönen, welche erſt in ihrer Zuſammenſtellung ein Schönes bilden können? Keineswegs. Plato bringt hier einen Standpunkt herein, durch den er ſeine Lehre vom geiſtigen Einklang unvermerkt verläßt, indem er ſie nur zu verengern meint. Reine Formen, Farben, Töne erklärt er für ſchön, weil die in ihnen enthaltenen Punkte, Miſchungstheile, mittönende Faſern u. ſ. w. rein diſponirt ſind zum Ausdruck der jeweiligen Form. Er findet offenbar ſchon hierin den erforderlichen Einklang. Geht aber nun die Form ins Große und Ganze, wird ſie zur Totalität des organiſchen Körpers, ſo meint nun Plato, gerade hier ſey die Schönheit nicht rein, weil dieſe Körper (und ihre Darſtellungen) πρός τι καλά, d. h. weil ſie zweckmäßig ſeyen. Genau ſo zählt Kant (a. a. O. §. 16. 17) die Schönheit des Menſchen zur blos adhärirenden, weil ſie einen Begriff vom Zwecke vorausſetze. Beide verkennen, daß die durchgeführte innere Zweckmäßigkeit ſich als bloſe Zweckmäßigkeit aufhebt und ſelbſtändige Totalität wird. Sonſt ſpricht aber Plato ohne Einſchränkung vom Werthe der organiſchen Schönheit und wird nun ſeinem Grundbegriffe wieder treu. Ganz ebenſo Plotin (περὶ τοῦ καλοῦ Cap. 1); nur wird hier die Inconſequenz voll. Denn zuerſt läugnet er, daß das Ebenmaß aller Theile die Schönheit begründe, und nennt einzelne Theile eines ſchönen Körpers, einzelne Farben u. ſ. f. ebenfalls ſchön, dann ſagt er, ſchön werde die Materie durch Theilnahme an der geſtaltenden Idee, und vergißt, daß dieſe Geſtaltung gerade als Zuſammenſtimmung der Theile weſentlich ſich äußert.

2. Hat man nun aber die Idee als Einheitspunkt im Schönen verloren, ſo meint man ſchlechtweg in vereinzelten äußeren Merkmalen das Weſen des Schönen ſelbſt einzufangen; man vergißt, daß nur eine Concretion ſolcher formeller Beſtimmungen ein Schönes bilden kann, man vergißt alſo z. B., daß das Schöne auf gewiſſen ſeiner Stufen zwar ſymmetriſch (im jetzigen Sinne einer Wiederholung gleich gezählter ſich gegenüberſtehender Theile) iſt, aber nicht blos ſymmetriſch, ſondern ſo, daß das Symmetriſche von freien Linien umſpielt wird, und glaubt trotzdem durch die Symmetrie nicht nur ein Merkmal, ſondern eine Definition des Subjects der Merkmale gegeben zu haben. In dieſer Enge befanden ſich die engliſchen Senſualiſten des vorigen Jahrhunderts, welche freilich einen ganz anderen Ausgang nahmen, nämlich von dem Sinne, womit das Schöne aufgenommen wird; eine ſubjective Wendung, die uns als ſolche hier noch nicht beſchäftigt. Der Sinn nun aber, eine gewiſſe Anlage, die vom Schöpfer in uns gelegt und nicht weiter zu definiren iſt, wird zwar nicht als eine blos ſinnliche Anregungsfähigkeit genommen;

zunächſt jedoch berührt er ſich mit ſeinem Objecte ſinnlich, man ſucht auf rein empiriſchem Wege auszufinden, wie das Object auf den Sinn ſinnlich wirke, und läßt den Reflex dieſer erſten Berührung auf die geiſtige innerliche Seite des Sinns mehr oder weniger gleichgiltig zur Seite liegen. Ebenſo geht man objectiv nicht hinter die formellen Eigenſchaften, durch die der Gegenſtand den Sinn berührt, zurück, man iſt von der Idee als innerem Grunde der Form im Gegenſtande ſo weit als möglich entfernt, und ſo geſchieht es, daß man ein äußeres Merkmal als das Weſen der Sache fixirt. Doch haben auch dieſe Unterſuchungen ihren Werth, da die ſinnliche Beſtimmtheit des ſchönen Gegenſtands zwar nie das Ganze, aber doch weſentlich iſt. Hutcheſon: Enquiry into the original of our ideas of beauty and vertue 1720 iſt dieſer Fixirung äußerer Merkmale nicht unmittelbar anzuklagen; aber indem er die Platoniſche Beſtimmung des Schönen als der Einheit im Mannigfaltigen empiriſch darzuthun ſucht, ſo verliert ſie ihm die Bedeutung eines geiſtigen Bandes, wird ihm zur „Einförmigkeit" und ſofort zur Symmetrie im engeren geometriſchen Sinne; ſo hält er ſie als kryſtalliſche Form feſt, ferner in den Reichen des Organiſchen namentlich in dem gewöhnlichen ebengenannten Sinne eines Gegenüberſtehens gleicher gedoppelter Glieder und endlich als meßbare Proportion insbeſondere in den Verhältniſſen des menſchlichen Leibes. Er überſieht völlig, daß die Symmetrie und Proportion in dieſem geometriſchen Sinne nur das Gerippe der Schönheit iſt, zwiſchen welchem die zufällige Linie frei hindurchſpielt. Ebendaher nun, weil ihm ganz der Begriff einer Durchdringung der Regel mit dem Zufälligen der einzelnen Exiſtenz fehlt, ſpricht er auch ganz unbefangen von der Schönheit in mathematiſchen Figuren und in Lehrſätzen. Dieſe ſind ſchön, weil ſie eine Menge von Wahrheiten in genauer Uebereinſtimmung enthalten u. ſ. f.

Hogarth in ſeinem barocken, doch nicht unintereſſanten Buche: Analysis of beauty 1753 hat das Verdienſt, über die mathematiſche Fixirung inſofern hinausgekommen zu ſeyn, als er das, was blos eine der Grundlagen und blos theilweiſe conditio sine qua non der ſchönen Form iſt, in dieſem blos relativen Sinne auch begriffen hat. Freilich geht er dabei ſehr verworren zu Werke, indem er die Begriffe der Richtigkeit, der Mannigfaltigkeit, der Gleichförmigkeit (d. h. auch bei ihm der Regelmäßigkeit oder Symmetrie im Sinne des geometriſchen Paralleliſmus), der Einfachheit „oder Deutlichkeit," ohne alle Ordnung, ohne alle Unterſuchung ihres inneren Zuſammenhangs aufführt, dazwiſchen unter dem Namen „Verwicklung“ ſeine eigene Theorie einleitet, ſie durch den Abſchnitt von der Größe unterbricht und hierauf nachher noch auf die Proportion übergeht, die ja eben zu jenen relativen Begriffen gehört und eigentlich unter die „Richtigkeit“ zu befaſſen war: Begriffe, deren blos precäre Bedeutung er nun aber mit viel polemiſchem Eifer gegen die Proportionslehre des A. Dürr und Lomazzo ins Licht ſtellt. Was nun Hogarths bekannte Theorie von der Wellenlinie und Schlangenlinie betrifft, ſo liegt darin gewiß eine Ahnung, die nicht zu verachten iſt. Hogarth ahnt in ihr die Linie der Individualität, welche die Linie des feſten Maßes, den Kanon der Gattung mit ihren rinnenden Wellen umſpielt, er weiſt nach, wie ſie in Muskel und Haut ſich um die feſten Beſtandtheile des menſchlichen Körpers legt, wie ſie in den Bewegungen wiederkehrt, und er faßt ſie ſelbſt von Anfang als eine bewegte, im Auge lebende; man darf nur über ſeine ſubjective Begründung (leichte Hinderniſſe beſchäftigen angenehm u. ſ. w.) hinausgehen, ſo öffnet ſich eine ahnungsreiche Ausſicht in weltbauende Geſetze, in die Symbolik der Linien. Hogarth iſt auch nicht der Meinung, in die abſtracte Wellenlinie das Ganze der Form gefaßt haben, er weiß, daß ſie mit anderen Linien verbunden werden ſoll, geht aber freilich gerade über dieſen ſchwierigſten Punkt viel zu kurz weg (S. 26. in der Ueberſ. v. Mylius 1754). Hogarth ſpricht nur von der bildenden Kunſt; die Verbindung der geraden und der gewundenen Linie in die Muſik und Poeſie im bildlichen Sinne zu verfolgen wäre ihm ein Leichtes geweſen.

Der bedeutendſte unter dieſen Engländern iſt Burke: Enquriy into the origine of our ideas of the sublime and beautiful 1757. Man findet in ihm vielfach vorbereitet, was Kant in der Kritik der äſth. Urtheilskr. in Schärfe zuſammenfaßte. Auch er beſtreitet die Meinung, daß beſtimmte Maßverhältniſſe an ſich ſchon Schönheit begründen (a. a. O. Th. 3, Abſchn. 4 und 5): Proportion begründet nicht Schönheit, ſie beſtimmt nur die Gattung. Ueber eine gewiſſe Grenze derſelben darf zwar kein Individuum hinausgehen, ſonſt weicht es von dem allgemeinen Begriffe ſeiner Gattung, wie ſie ſich allerdings durch das Maß und Verhältniß der Theile von andern Gattungen unterſcheidet, ab; dieſe Proportionen ſind jedoch bei keiner Gattung ſo fixirt, daß es nicht noch beträchtliche Abänderungen unter den Individuis geben könnte, und unter dieſen Abwechslungen in der Proportion, die jede Gattung zuläßt, ohne das Gemeinſchaftliche ihrer Form zu verlieren, iſt keine, bei der ſich nicht Schönheit finden ließe. In Einer Gattung können ſowohl Individuen von gleicher Schönheit ſehr weit in ihren Verhältniſſen von einander abgehen, als auch bei gleichen Verhältniſſen ſehr ungleich an Schönheit ſeyn. Eine nach den Verhältniſſen ſtreng gebildete Figur kann häßlich, eine von ihnen merklich abweichende kann ſchön und reizvoll ſeyn. Die männliche und die weibliche Geſtalt weichen in den Proportionen weit von einander ab und doch ſind beide der Schönheit fähig. Nicht die Größe und ihre Verhältniſſe, ſondern die Beſchaffenheit (Qualität) iſt die wirkende Urſache der Schönheit. Das wahre Gegentheil der Schönheit iſt nicht Disproportion oder Ungeſtaltheit, ſondern Häßlichkeit. Jene iſt nicht der Schönheit, ſondern der Vollſtändigkeit und der Richtigkeit der Form entgegengeſetzt; iſt ſie hinweggeräumt, ſo iſt darum noch nicht Schönheit da. Schönheit iſt eine poſitive Kraft, Verhältnißmäßigkeit der Theile nur ihre negative Bedingung. Ein Buckligter iſt ungeſtalt, aber darum ein nicht Buckligter noch nicht ſchön. Bloſes Maß läßt gleichgültig, beſchäftigt nur den Verſtand; die dunkle Empfindung des Schönen mißt gar nicht, hat nichts mit Rechnungskunſt und Geometrie zu thun. — Das Letzte iſt nicht ganz richtig, ein Meſſen iſt allerdings in dieſer Empfindung, nur bewußtlos, und ſo, daß das Meſſen ſpielend ebenſoſehr aufgegeben wird. Die Proportion iſt überhaupt zwar nicht die Schönheit; aber nicht ein Fremdes neben ihr, ſondern ein Moment in ihr. — Unter der Kategorie der Schicklichkeit, d. h. in ſeinem Sprachgebrauch der Zweckmäßigkeit, entwickelt er nun (Abſchn. 6. 7.) Gedanken, welche ganz ſchon auf Kant hinweiſen: man braucht, um einen Gegenſtand ſchön zu finden, den Zweck desſelben vorher nicht zu kennen und der erkannte Zweck befriedigt blos den Verſtand, die Imagination denkt nicht an die Zweckmäßigkeit des inneren Baus; dieſen zerlegt die Anatomie, die dem äſthetiſchen Intereſſe gerade entgegen iſt. Burke ſteht durch dieſe Entdeckung weit über ſeinen Landsleuten, welche geradezu von der Schönheit einzelner Theile in ihrer inneren Zuſammenſetzung reden, wie denn z. B. ſelbſt Hogarth die Wellenlinie ganz anatomiſch bis in die Faſern und Knochen verfolgt, und Home (Elements of criticism. 1762 — ein im äſthetiſchen Theile begriffloſes Buch, das wir ebendarum nicht beſonders aufführen) das Schöne ſo ſehr mit dem Zweckmäßigen verwechſelt, daß er eine Maſchine zum Schönen zählt und ausdrücklich die Schönheit eines Ganzen als Zuſammenſetzung von Theilen anſieht, die jeder für ſich ſchön ſind. Wäre Burke auf dieſer Spur weiter gegangen, ſo hätte er wichtigere Entdeckungen machen müſſen und gewiß über die Vollkommenheit Tieferes geſagt, als er unter dieſer

Kategorie vorbringt. Was dieſen Begriff anlangt, ſo wird er an ſeinem Orte genauer betrachtet werden; er beſagt mehr, als alle Beſtimmungen, die hier erſt in Betracht kommen. Nach ſo ſcharfſinnigen Erörterungen geräth nun aber Burke in einen Senſualismus der ſchlimmſten Art. Er hat (im erſten Th. ſ. Schr.) den Ausgang von den Trieben der Selbſterhaltung und der Geſelligkeit genommen; das Erhabene erſchüttert jenen, das Schöne ſchmeichelt dieſem. Dieſer Dualismus der Triebe als äſthetiſches Prinzip iſt ſchon dadurch Urſache des Unrichtigen, weil dadurch das Erhabene und Schöne ſogleich getrennt und daher dieſem ſeine Hohheit genommen wird. Nun aber läßt Burke weiterhin das Pſychiſche einfach fallen, deutet (Th. 2. Abſchn. 12) nur an, das Schöne (und Erhabene) wirke durch die Sinne „mechaniſch" auf die Seele, und fällt nun ganz in's Phyſiologiſche, was allerdings weſentlich iſt im Schönen, aber nicht in dieſem groben Sinne, wie bei Burke, der ſofort das Schöne und Erhabene als beſtimmte Eigenſchaft der Körper als ſolcher auffaßt, wodurch ſie ſo auf die Nerven wirken, daß ſie (als erhabene) wohlthätig anſpannen, erſchüttern und von gefährlichen und beſchwerlichen Verſtopfungen reinigen (Th. 3. Abſchn. 7), oder (als ſchöne) die Fibern losſpannen und durchaus eine angenehme Erſchlaffung und Auflöſung hervorbringen (Th. 3. Abſchn. 19). — Und nun wird aufgeſtellt: ſchöne Körper müſſen klein, von glatter Oberfläche, ferner von ſtufenweiſe abwechſelnder (Hogarths Anſicht von der Wellenlinie wird gebilligt, nur für zu eng erklärt), zart und delicat ſeyn. Dann geht er auf die Farben über, verlangt Reinheit, ſanften Ton oder Dämpfung des ſtarken durch Zuſammenſtellung, fließende Uebergänge, ſagt aber kein Wort darüber, daß und warum Farben für ſich nicht ſchön, ſondern nur angenehm heißen können, ſondern ſich an einem Körper zu einer Geſammtwirkung vereinigen müſſen. Zuſammenhangslos ſpringt er auf die Phyſiognomie über, fordert einen ſanften Seelen-Ausdruck, führt aber, nachdem er dieſen Gegenſtand verlaſſen hat, ſogar eine Schönheit für den Taſtſinn auf, wo er zum Glatten, zur ſanften Abwechſlung der Oberfläche das Weiche und Warme fügt, und ſucht endlich alle dieſe Eigenſchaften bildlich gewendet auch für die Schönheit der muſikaliſchen Töne geltend zu machen. Das Erhabene fordert natürlich überall die entgegengeſetzten Eigenſchaften. Ganz am Schluße kommt er auf die Kunſt der inneren Vorſtellung, auf die Poeſie; er iſt aber der Meinung, das Wort wirke nicht durch Vergegenwärtigung der Sache als inneres Bild äſthetiſch, ſondern nur durch die Gewohnheit der Verbindung gewiſſer Empfindungen mit demſelben, wo denn nur von Rührung überhaupt, von jenen phyſiologiſchen Wirkungen aber nicht weiter die Rede iſt. **Burke** hat, nachdem er klar eingeſehen, daß gewiſſe überlieferte Begriffe bloſe Momente des Schönen enthalten, ſeinen Weg nicht fortgeſetzt zu dem Begriffe des Schönen als einer Totalität, er iſt vielmehr ſeiner eigenen Einſicht untreu geworden.

Alle dieſe Beſtimmungen nun, wie ſie neben ihrer tieferen, doch ebenfalls noch unzureichenden Anſicht die Griechen, conſequent aber dieſe Engländer feſtſtellten, ſind zu eng und weil Anderes als das Schöne auch die Eigenſchaften aufzuweiſen hat, die das Schöne begründen ſollen, ebenſoſehr auch zu weit. Einiges Schöne wirkt z. B. vorzüglich durch Farbe, aber weder durch Eine Farbe allein, wie ſehr ſie durch Reinheit ein entferntes Symbol concreter Durchleuchtung eines gegliederten Gebildes durch die Einheit der Idee ſeyn mag, noch durch Zuſammenwirkung verſchiedener Farben, ſondern durch Zuſammenwirkung von Farben als der Oberfläche einer Form; und es wirkt durch Farben auch Anderes, als das Schöne, nämlich das blos Angenehme. Einiges Schöne wirkt vorzüglich durch Form und zwar entweder durch ſtrict mathematiſche, worin die gerade Linie und die ſtreng gemeſſene runde die Grundbeſtimmungen ſind (wie die Baukunſt), oder durch ein Zuſammentreten gewundener Linien, deren Proportion und Symmetrie nur von unſichtbar hindurchgehenden Maßen beſtimmt erſcheint (wie die organiſche Geſtalt), aber jedes individuelle Gebilde weicht von dem Grundmaße, wiewohl nur bis zu einer gewiſſen Grenze, ab; die Form iſt es nicht allein, welche die Schönheit begründet, ſondern Bewegung, Ausdruck u. ſ. w. kommt dazu, und Anderes, z. B. mechaniſche Werke, gefällt ebenſo durch die Regelmäßigkeit der Form. Es liegt freilich für das Formgefühl ein eigener Reiz in den reinen Winkeln, Flächen, Rundungen, von denen **Plato** im Philebus ſpricht; allein dabei ſetzt er ſchon Körper voraus, an denen ſie ſich zeigen, und äſthetiſch iſt jener Reiz nur, ſofern in ihnen ein formbildender Geiſt geahnt wird, der Körper baut nach dieſen Geſetzen, aber frei, d. h. ſo, daß das ſtrenge Maß von ſpielenden Linien umfloſſen iſt.

§. 37.

Abgeſehen aber davon, daß jeder Verſuch, das Schöne auf andere Weiſe zu begreifen, als durch Auffindung der ſpezifiſchen Art, auf welche die Gattungsregel und die Zufälligkeit des einzelnen Gebildes ſich durchdringen, oder es gar in die Enge einer äußerlichen Beſtimmtheit zu zwingen, ſchon an der gleichen

Berechtigung jener Gegenſätze ſcheitert, ſo hebt ſich die Möglichkeit einer ſolchen Ausſage auch dadurch auf, daß ſowohl die Gattung als die Zufälligkeit der Individuen eine Reihe verſchiedener Stufen durchläuft. Was die Gattung betrifft, ſo wechſelt je mit der Stufe der beſtimmten Idee (§. 17 ff.) auch die ſinnliche Geſtalt ihrer Individuen, ſie ſteigt von niedrigeren und ärmeren zu reicheren und beſeelteren Organismen auf und was Richtmaß für den einen iſt, kann es natürlich nicht für den andern ſeyn.

Eigentlich leuchtet dieſe Wahrheit, welche ſchon in den Anm. zum vorh. §. auszuſprechen nicht vermieden werden konnte, völlig von ſelbſt ein; man wird ſich aber überzeugen, wie nothwendig es iſt, das Einfachſte ausdrücklich herauszuſtellen, wenn man die Verwirrung in der betreffenden Literatur betrachtet, die in jenen Anmerkungen dargeſtellt iſt. Burke z. B. verkennt nicht, daß „das Schöne jeder Gattung andere Verhältniſſe hat", ſtellt aber im Verlaufe ſeine iſolirten äußerlichen Beſtimmungen auf, nicht nur ohne zu zeigen, wie jede Stufe eine reiche Concretion ſolcher Beſtimmungen darſtelle, ſondern überhaupt ohne an eine Stufenfolge zu denken; läßt er doch nach der Schönheit der Phyſiognomie noch die Schönheit für den Taſtſinn folgen.

§. 38.

Als Löſung dieſer Schwierigkeit ſcheint ſich einfach die Aufgabe darzu- 1
bieten, für jede Stufe ein anderes Merkmal oder Richtmaß aufzuſtellen, um
ſo mehr, da, je größer der Reichthum der Momente, den eine Stufe in ſich
begreift, um ſo deutlicher auch die Idee als bindender und Maße beſtimmender
Einheitspunkt in ihr wirkt. Allein in demſelben Grade, wie die hiedurch 2
gegebene Regelmäßigkeit, wächst auch mit jeder Stufe die Zufälligkeit, entbindet
ſich zur Freiheit und Eigenheit des gegen die Gattung ſich behauptenden In-
dividuums und macht ſich als Spiel der Abweichung von der Regel geltend.

1. Die Regelmäßigkeit der Proportion, ſelbſt theilweiſe als Symmetrie im Sinne geometriſch gleich ſich gegenüberſtehenden Theile, wächst mit der Höhe und dem Reichthum der Stufen. Man könnte dagegen einwenden, daß gerade niedrige Naturproducte, wie Kryſtalle, Salze, in der Thierwelt die Muſcheln, die ſtrengſte Regelmäßigkeit zeigen; man könnte dazu ſetzen, daß auch die vergleichungsweiſe am wenigſten ſprechende Kunſt, die Baukunſt, am ſtrengſten ſich in mathematiſche Regel einſchließe. Allein es iſt hier von der höheren Regelmäßigkeit die Rede, welche ihre con-

eretere Macht in der Gegenüberſtellung, Eintheilung, Beherrſchung ſelbſtändig zu Gliedern entlaſſener Theile ausſpricht. Dieſe nimmt mit der Bedeutung der Organismen zu, die menſchliche Geſtalt iſt die ſtrengſte und gerade für dieſe hat man ausſchließlich den ſogenannten Kanon aufgeſtellt. (Schon die Griechen hatten ihren, jedoch liberalen Kanon. Später ſuchten **Dürer**, **Lamozzo**, **Ric**, **Pouſſin**, **Audran** die Proportionen zu beſtimmen.) Anders ſcheint es zu ſeyn in der Welt der ſittlichen Idee, wo die Theile am freieſten, als Perſönlichkeiten, Stände, Staatskörper aus der Einheit entlaſſen ſind. Allein auch hier iſt ſtrenges Maß und die freieſte Handlung zerfällt in Vorbereitung, Spannung, Kataſtrophe und weitere Momente eines gemeſſenen Rhythmus, der Staat in ſeine Sphären als ſtrenger Organismus u. ſ. w. Die Regel wird nur geiſtiger.

2. In demſelben Grade wächſt aber auch die Zufälligkeit und umſchlingt als Wellenlinie im weiteſten Sinne die feſten Maße der Regel. Je höher eine Gattung, deſto eigener an Geſtalt, Ausdruck, Bewegung, u. ſ. w. die Individuen. Dies ſcheint freilich ein Widerſpruch gegen den vorhergehenden Satz; man darf nur die Naturreiche näher anſehen: zunächſt herrſcht die größte Ungleichheit der einzelnen Gebilde im Unorganiſchen (die innere Structur der Mineralien kommt hier gegen die unendliche Abweichung von Profilen der Gebirge u. ſ. w., welche ſelbſt bei derſelben geognoſtiſchen Beſchaffenheit Statt findet, wenig in Betracht). Ebenſo im Pflanzenreiche. Kein Thier kann vom andern in Maß und Form ſo abweichen, wie ein Baum von allen andern derſelben Gattung. Je höher eine Sphäre, deſto beſtimmter die Gebilde, deſto weniger Spielraum alſo auch für die Abweichungen individueller Form. Von Abnormitäten iſt hier nicht die Rede. Allein die Zufälligkeit und Eigenheit ſchlägt nun nach innen, ſie wird ein Unterſchied des Temperaments, der Anlagen ſchon bei den Thieren, noch mehr bei den Menſchen, und dieſer Unterſchied der Seele prägt ſich in feineren, aber gerade dadurch, weil ausdrucksvoll, um ſo ſchärferen Unterſchieden der Phyſiognomie u. ſ. f. aus. In der menſchlichen Gattung iſt nun gerade dieſes Zufällige, Angeborne der Stoff, aus dem ſich, indem er in den Willen erhoben wird, der Charakter bildet. Denn der Charakter iſt ein Ineinander-Arbeiten der Naturanlage einerſeits, allgemeiner ſittlicher Potenzen andererſeits durch den Willen, der die lebendige Mitte iſt. Dies iſt freilich bereits eine Durchdringung des Zufälligen im Individuum mit dem Allgemeinen der Gattung, und von dieſer iſt ja hier noch nicht die Rede, ſondern ſoll erſt unter Abſchn. C. die Rede werden. Dennoch iſt hier keine unerlaubte

Vorwegnahme. Denn wie gewiß es iſt, daß die Naturbaſis des Charakters erſt wahrhaft als Eigenheit geſetzt wird durch das Eindringen des Geiſtes in ſie, ſie bleibt Naturbaſis, ihre Züge ſind dem Aeußeren feſt aufgedrückt, ehe der Wille ſich ihrer bemächtigt, ſie beſtimmt die ganze Oberfläche, Bewegung, Aeußerungsweiſe, und was immer durch Umbilden aus ihr wird, das Individuum kann niemals völlig über ſie hinaus. Sie iſt aber zufällig, denn ſie iſt unter unberechenbaren und jedem Einwirken der Abſicht entzogenen Umſtänden der Zeugung u. ſ. w. entſtanden und angeboren.

§. 39.

Die Streitfrage, ob das Schöne zu beſtimmen ſey als das Charakteriſtiſche, iſt eine müßige; denn unter dem Charakteriſtiſchen ſind ebenſowohl die Grundzüge der Gattung und der ihr untergeordneten Beſonderheit der Art, als die des Einzelweſens, wie ſie aus ſeiner zufälligen Eigenheit fließen, zu verſtehen, und es folgt aus allem Bisherigen, daß im Schönen alle dieſe Momente gleich weſentlich ſind. Obwohl noch nicht erörtert iſt, wie ſich dieſelben durchdringen, ſo iſt doch die Forderung geſetzt, daß ſie ſich durchdringen ſollen, und in dieſer Durchdringung kann die Berechtigung des einen Moments nicht die des andern ausſchließen. Eine ganz andere Frage aber iſt die, ob nicht das ganze Schöne in unterſchiedene Formen auseinander trete, in welchen das eine oder andere dieſer Momente zwar die übrigen nicht ausſchließt, wohl aber als das beſtimmende hervorſticht. Dieſe Frage gehört jedoch nicht hieher.

Die erſte Andeutung dieſer neuerdings vielfach abgehandelten Vexirfrage findet ſich in Winkelmanns bekannter Aeußerung, daß die höchſte Schönheit charakterlos ſey. Er ſagt (Geſch. d. Kunſt Buch 4, Cap. 2, §. 23), die Einheit der hohen Schönheit fordere eine Geſtalt, die weder dieſer oder jener beſtimmten Perſon eigen ſey, noch irgend einen Zuſtand des Gemüths oder Empfindung der Leidenſchaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit miſchen und die Einheit unterbrechen. Nach dieſem Begriff müſſe die Schönheit ſeyn wie das vollkommenſte Waſſer aus dem Schooße der Quelle geſchöpfet, welches, je weniger Geſchmack es hat, deſto geſunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert iſt. In vollem Widerſpruch damit ſteht, was Kant ſagt (Kr. d. äſth. Urtheilskr. §. 17): die vollkommene Normalgeſtalt dürfe nichts ſpezifiſch Charakteriſtiſches enthalten, ſey aber nicht Urbild der

Schönheit, ſondern nur unnachläßliche Bedingung derſelben, ſie ſey nur ſchulgerecht. Dazu fügt die Anm.: „man wird finden, daß ein vollkommen regelmäßiges Geſicht, welches der Maler ihm zum Modell zu ſitzen bitten möchte, gemeiniglich nichts ſagt, weil es nichts Charakteriſtiſches enthält, alſo mehr die Idee der Gattung, als das Spezifiſche einer Perſon ausdrückt. — Auch zeigt die Erfahrung, daß jene ganz regelmäßigen Geſichter im Innern gemeiniglich auch nur einen mittelmäßigen Menſchen verrathen; vermuthlich (wenn angenommen werden darf, daß die Natur im Aeußern die Proportionen des Innern ausdrücke) deßwegen: weil, wenn keine von den Gemüthsanlagen über diejenige Proportion hervorſtechend iſt, die erfordert wird, blos einen fehlerfreien Menſchen auszumachen, nichts von dem, was man Genie nennt, erwartet werden darf, in welchem die Natur von ihren gewöhnlichen Verhältniſſen der Gemüthskräfte zum Vortheil einer einzigen abzugehen ſcheint." *Göthe* und ſeine Umgebung legten ſich in den Streit, der bekanntlich im Athenäum, den Propyläen und in *Fernows* Schriften geführt wurde. Von der Verworrenheit, die in dieſem Streite aus Mangel an klarer Unterſcheidung in den Grundbeſtimmungen herrſchte, geben die Stellen aus *Hirts* Aufſatz in den Horen 1797 Zeugniß, welche *Hegel* anführt (Aeſth. Einl. S. 24). Das erſte Licht wirft *Schelling* auf einen Punkt, wo die Löſung einzutreten hat, in ſeiner Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zu der Natur 1807, wo er die verſchiedene Berechtigung des Charakteriſtiſchen in der Plaſtik und in der Malerei beleuchtet. Man bemerke auch wohl, daß *Kant* in der obigen Anm. den Maler im Auge hat. Einen weiteren weſentlichen Punkt der Löſung deckt *Solger* auf (Vorleſ. über Aeſth. S. 159—162. vergl. mit S. 80 und mit *Erwin* Th. 1, S. 206. 207.), indem er den Gegenſatz des claſſiſchen und romantiſchen Ideals herbeizieht. Die Verwirrung kam auch dadurch, daß man die Frage über das Charakteriſtiſche mit der Frage über Naturnachahmung vermengte: eine Vermengung, welche nahe lag, weil der gewöhnlichen, nicht künſtleriſchen Anſchauung nur das Individuum mit den Zufälligkeiten ſeiner ihm eigenen Züge ſinnlich gegeben iſt. Allein dieſe Zufälligkeit ſelbſt, wie ſehr oder wie wenig ſie auch im Schönen zugelaſſen ſeyn mag, liegt in der unmittelbaren Natur nicht *rein* vor; auch ſie in ihrer Wahrheit zu ſehen, braucht es ein im Anblick idealiſirendes Auge, und wenn ich daher dieſer Eigenheit der individuellen Züge auch das vollſte Recht im Schönen geſtatte, ſo iſt dadurch die Frage über Naturnachahmung noch keineswegs zum Vortheil der letzteren abgemacht; die Fragen ſind alſo total verſchieden.

Den eigentlichen Grund der Verwirrung aber in jenem Streite gibt der §. Charakter kann bedeuten: Gattung (z. B. die reinen Formen des Menſchen); es kann bedeuten: Art (z. B. Geſchlecht, Lebensalter, Volk, Volksſtamm, Stand und ſein beſonderes Gepräge); es kann bedeuten: die Eigenheit dieſes oder jenes Individuums, fließend aus den oben angeführten Momenten der Zufälligkeit. Da nun nirgends klar vorbeſtimmt war, welche dieſer Bedeutungen man im Auge habe, ſo konnte die Verwirrung nicht ausbleiben. In der Metaphyſik des Schönen nun iſt keine andere Entſcheidung möglich, als: dieſe drei oder (wenn man die Art zur Gattung ſchlägt) zwei Momente ſind gleich berechtigt. Ein Unterſchied der Berechtigung (wiewohl niemals eine Ausſchließung des einen oder andern Moments) aber dringt ein, erſtens durch den großen Hauptgegenſatz in den allgemeinen Formen des Schönen: das Erhabene und Komiſche, zweitens durch die großen Haupt-Epochen der Völker-Phantaſie (claſſiſch, romantiſch u. ſ. f.), drittens durch die verſchiedenen Künſte, viertens durch die verſchiedenen Zweige der einzelnen Künſte. Die Darſtellung dieſer beſonderen Wendungen in dem Verhältniſſe beider Momente können alſo nur die betreffenden weiteren Theile des Syſtems geben.

§. 40.

Der Gegenſatz zwiſchen der Idee oder der Gattung und dem Individuum iſt jedoch in den §. 31—33 hervorgehobenen Formen der Zufälligkeit noch nicht auf ſeine Spitze geſtiegen. Aus dem Zuſammenſeyn der einen Gattung mit allen andern Gattungen in demſelben Raume und derſelben Zeit geht nämlich noch eine Form der Zufälligkeit hervor, wodurch jene erſtgenannten und nach §. 34. im Schönen unentbehrlichen Zufälligkeiten ſelbſt getrübt werden, ſo daß ſie nicht rein erſcheinen. Jede Gattung iſt zwar, auf welcher Stufe des Ganzen ſie ſtehen mag, vernünftig und in ſich zweckmäßig, indem ſie aber zugleich mit allen andern ihre Zwecke durchführt, ſo ſtößt ſie mit den Zwecken anderer aus abſoluter oder beziehungsweiſer Bewußtloſigkeit ebenſo leicht ſchlechtweg feindſelig d. h. ſo, daß daraus nicht ein Lebensreiz, ſondern eine völlige Störung entſteht, zuſammen, als ſie mit ihnen unmittelbar oder mittelbar günſtig zuſammenwirkt. Durch dieſen Conflict ſtellt jedes Individuum, während es ſeine Gattung darſtellt, zugleich Anderes mit dar, was in den Zuſammenhang ſeiner Gattung nicht gehört: eine Trübung und Störung, welche bis zu rein zufälliger Aufreibung fortgeht. Dies erſt oder das ſinnloſe Uebel als Gegenſatz des

Guten im Sinne von §. 22, 2 und des Guts §. 23 erſcheint als Widerſpruch zwiſchen der Gattung und ihrer Wirklichkeit in den Individuen.

1. Es iſt davon noch nicht die Rede geweſen, wie ſich zu den §. 31—33 aufgeführten Formen der Zufälligkeit die Macht der Gattung verhalte. Das Verhältniß zwiſchen dieſer und jener iſt §. 35 als ein Gegenſatz, aber nicht als ein Widerſpruch bezeichnet und der Vorausſetzung Raum gelaſſen, daß die Gattung den Zufall in ſich aufzunehmen und zu bezwingen vermöge; worauf aber erſt unter C. einzugehen iſt. Eigentlich iſt durch jene Sätze noch gar nicht ausgeſprochen, daß ſolches in die Gattung eindringe, was ihr fremd iſt oder fremd bleibt.

2. Es geht aber aus dem Zuſammenſeyn jeder einzelnen Gattung mit allen andern in demſelben Raume und derſelben Zeit nothwendig eine Colliſion hervor, wodurch Fremdes und unüberwindlich Feindſeliges in ihre Wirklichkeit eindringt. Jede Gattung iſt in ſich und als Stufe des Ganzen vernünftig, aber dieß iſt ihr ewiges, außerzeitliches Seyn als Idee. In ihrer Verwirklichung geräth ſie in jenes Gedränge, worin neben dieſem Stufenſyſtem ein ganz anderes Verhältniß, ein Verhältniß außer der Linie und ein unvernünftiger Zuſammenſtoß entſteht. Ein Beiſpiel wird dieß ſogleich beleuchten. Die Atmoſphäre unſeres Planeten iſt eine Form des unbewußten Seyns, die in ſich geſetzmäßig, alſo auch ein Werk der im Univerſum thätigen Vernunft und nothwendig iſt an ihrem Orte. Alle belebten Weſen athmen in ihr, auch der Menſch. Nun unternimmt ein Menſch oder eine Geſellſchaft von Menſchen ein ſittliches Werk, ein ſolches alſo, das ganz einer andern Welt angehört, als der phyſiſchen; aber durch eine plötzliche Veränderung der Atmoſphäre, welche nicht vorauszuſehen war und gegen welche ſich nicht geſchützt zu haben alſo auch dem Menſchen nicht zum Vorwurf gereichen kann, wird das Werk vereitelt. Nun iſt darin wohl Vernunft, daß der Menſch zu ſeiner Exiſtenz die Natur bedarf; aber in dieſer Colliſion iſt keine Vernunft, es iſt reiner, roher Zufall. Die Atmoſphäre hat ihre Zwecke, welche blinde Geſetze ſind, vollführt und dabei wußte ſie um die ſittlichen Zwecke jenes Werkes nicht, und in dieſem Werk war zwar bewußter Geiſt, er konnte aber jene Störung nicht voraus in Rechnung nehmen, denn wer dieß thäte, könnte überhaupt gar nichts unternehmen. Die Handlung alſo hat jetzt etwas in ihre Mitte bekommen, was rein nicht hineingehört, etwas Fremdes, einen Feind, der ſie ſprengt. Ebenſo aber geſchieht es umgekehrt, wenn der Geiſt einen Zweck verfolgt, wobei

er einem ungeiſtigen Naturweſen weder ſchaden noch es fördern wollte, ſondern es gar nicht zu berückſichtigen hatte, und es nun zufällig ſtört oder vernichtet. Ein Thier wäre ſchön, aber ein Menſch hat ihm zufällig ein Glied zertreten, abgeſtoßen u. ſ. w. Wohlverſtanden, es iſt alſo nicht die Rede von dem Fall, wo er es um ſeiner Zwecke willen verletzen oder tödten wollte: darin iſt Zuſammenhang, daraus kann unter Umſtänden auch ein äſthetiſches Ganzes werden (Jagd ꝛc.). In dem hier gemeinten Vorgange iſt aber kein Sinn, hier hat ſich der Geiſt (beziehungsweiſe) blind verhalten. Ebenſo iſt bei dem erſten Beiſpiele nicht die Rede von ſolchen Fällen, wo die Art des Zwecks es mit ſich bringt, die Natur in Rechnung zu nehmen, wie die Schiffahrt u. dgl. Hier iſt das Uebel ſelbſt ein Lebensreiz, gehört zu dem äſthetiſch ganz zuläßigen und berechtigten Zufalle (Schiff im Sturme u. dgl.). Wenn aber z. B. ein würdiger Redner eine Verſammlung zu einem großen Werke begeiſtern will und ein Schnupfen hindert ihn, dieß iſt roher, unäſthetiſcher Zufall. Hier ſind nun die Beiſpiele aus dem Zuſammenſtoß von Gattungen gewählt, zwiſchen denen viele Stufen liegen; aber es tritt ſolche Störung auch zwiſchen näher verwandte Gattungen. Es wird Frühling, die Blumen blühen, die Bäume ſchlagen aus, aber ein Nachwinter zerſtört Alles. Die Pflanzen wußten nicht um dieß drohende Uebel, die Luft weiß nicht um die Pflanzen, die ſie doch nährt, und folgt blind den atmoſphäriſchen Geſetzen. Das Wetter iſt wirklich einer der ſchlimmſten Feinde des Schönen. Man denke nun überhaupt bei ſolchen Störungen nicht an ſolche, welche im Zuſammenhange des vorliegenden Falles liegen; dieſe gehören zur Sache, oder vielmehr ſie ſind keine Störungen, ſondern organiſche Kämpfe der einer Idee ſelbſt immanenten Momente. Es kann z. B. das Intereſſe eines Gedichts ſeyn, ſolche Störungen des Pflanzenlebens darzuſtellen, wie die ebengenannte, wenn es nämlich zum Zwecke hat, Stimmungen des Menſchen, die daraus erwachſen, u. dergl. zu entfalten. Iſt aber der Frühling als ſolcher der Gegenſtand, ſo muß es ein ganzer Frühling ſeyn ohne Störungen dieſer Art: und davon iſt die Rede. Die Trübung der einer Gattung angehörigen Individuen durch einen Zuſammenſtoß mit Wirkungen anderer Gattungen außer dem Zuſammenhang geht fort bis zur Aufreibung. Auch hiemit iſt eine Aufreibung außer der Linie gemeint. Z. B. Tod aus Altersſchwäche gehört nicht hieher, ſondern liegt im Geſetze der Gattung. Tod durch einen gewollten Kampf gehört auch nicht hieher, denn er gehört zum Ganzen dieſes Kampfes. Wenn aber ein edler Krieger nicht durch einen Tapferern fällt, ſondern weil ein Regen ſeine Waffen unbrauchbar machte, dieß gehört hieher. Die Formen der Zufälligkeit, welche §. 31—33 aufgeführt ſind, ſind nach §. 34 Geſetz im Schönen. Dieſe werden durch die letztgenannte Form ſelbſt getrübt, daß ſie nicht rein erſcheinen. Zu der ganzen Sphäre der Zufälligkeit werden die widerſtreitenden Formen des Schönen, das Erhabene und Komiſche, allerdings eine andere Stellung einnehmen, als das einfach Schöne. Wenn ſich aber zeigen wird, daß das Komiſche, wie es dem Zufall einen ganz andern Spielraum gönnt, als das Erhabene, auch die hier aufgeführte Form des ſtörenden Zufalls einläßt, ſo wird dies unter Bedingungen geſchehen, welche den ganzen Standpunkt verändern.

Dies iſt der dumpfe, dies iſt der zuſammenhangsloſe Zufall, hier iſt der volle Widerſpruch zwiſchen der Idee und ihrer Wirklichkeit, wo

„ — aller Weſen unharmon'ſche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt.“

C.

Die Einheit der Idee und des Bildes.

§. 41.

**Was ſich zwiſchen die Idee und das Einzelweſen als ihr Bild ſtellt, iſt 1
alſo die Zufälligkeit. Es iſt die Aufgabe, dieſe Zufälligkeit wie in der Noth- 2
wendigkeit ihres Daſeyns, ebenſo in der Nothwendigkeit ihrer Aufhebung zu begreifen. Dies gilt zunächſt noch abgeſehen von der beſondern Aufgabe des Schönen ganz allgemein von der Idee überhaupt im Verhältniß zu ihrer Verwirklichung; das ganze Leben als das unendliche Zugleichwirken der in der abſoluten Idee enthaltenen beſtimmten Ideen iſt beſtändige Setzung und Aufhebung des Zufalls und die Wiſſenſchaft des Schönen wird durch die Anerkennung des Zufalls ſo wenig aus der Geſetzmäßigkeit des Begriffs in ein Gebiet des Unbegreiflichen getrieben, als die übrigen Wiſſenſchaften von den verſchiedenen Sphären der wirklichen Idee.**

1. „Das Einzelweſen als ihr Bild“. Das abſolute Zuſammengehören von Idee und Bild wird alsbald näher aufgefaßt werden; hier liegt nur erſt ſo viel vor, daß das Bild ein Einzelweſen eben der Gattung iſt, welche je im vorliegenden Falle den Inhalt des Schönen bildet, wie dies ſchon oben aufgeſtellt wurde.

2. Der Mangel des Hegel'ſchen Syſtems iſt nicht, daß es für den Zufall keine Stelle hätte, ſondern daß es ihn nur als Betrachtungsweiſe, als eine Anſicht der Dinge unter dem Standpunkte der „ſchlechten Endlichkeit“ momentan aufnimmt, um ihn als Vorſtellung ſofort in die denkende Betrachtung aufzulöſen. So verhält es ſich mit der Zufälligkeit in dieſem Syſteme überhaupt und namentlich mit der beſonderen Form

derſelben, die uns im gegenwärtigen Zuſammenhang nicht beſchäftigt, der Freiheit nämlich als Willkür. Frage ich: gibt es eine ſolche? So antwortet Hegel: es iſt nicht die wahre Form des Willens. Dieß mag ganz wahr ſeyn, aber ich will es jezt nicht wiſſen. Die Natur und Nothwendigkeit des Zufalls müßte begründet ſeyn in der Logik und zwar, wie wir behaupten, in der Lehre von der Idee. Die innere Theilung derſelben in die Hauptſtufen ihrer Verwirklichung iſt, wie es ſeyn muß, im idealen Grundriß gegeben unter den Abſchnitten: Leben und Erkennen. Es war darzuthun, daß zwei Linien entſtehen müſſen: die vernünftige, ſtufenförmige, die eben Hegels Logik begründet, und eine zweite, welche die erſtere durchſchneidet, die Linie des Zufalls nämlich, begründet im Zuſammenſtoßen der in Einen Raum und Eine Zeit fallenden thätigen Bewegung der verſchiedenen Stufen. Raum und Zeit gehören nämlich offenbar in die Logik, in die Lehre vom Seyn, und dieſe unteren Formen wirken überall, alſo auch in den höchſten, als aufgehobene und ſtets von Neuem aufzuhebende Momente fort. Von dieſer Wahrheit mußte die Natur-Wiſſenſchaft und Geiſtes-Wiſſenſchaft die Anwendung machen und überall zeigen, daß jede Form der Idee in ihrer Verwirklichung mit allen andern ſich durchkreuzt und daß ihre Thätigkeit weſentlich die iſt, ebendieſen Zufall aufzuheben, als Stoff zu verarbeiten und zu verwenden. Daß Hegel den Zufall zu wenig in die Rechnung mit aufnimmt, zeigt insbeſondere die Philoſophie der Geſchichte und die Religions-Philoſophie. Der Begriff wird überall zu ſchnell gefunden, ehe nämlich nachgewieſen iſt, wie er als thätige Wirklichkeit ſich aus dem Zufall herausarbeitet. Z. B. die Götterculte der alten Völker waren zunächſt ein Aggregat von Lokal-Kulten, die zufällig zuſammenfloßen; der tiefere Inſtinkt führte erſt einen Zuſammenhang in ſie ein, hier erſt liegt der Begriff. So verhält es ſich nach neueren Forſchungen z. B. auch mit der indiſchen Götterlehre; die Trimurti iſt kein aus dem Begriff entſtandener Zuſammenhang, ſondern zunächſt eine Anreihung von örtlichen Culten.

Dieſe Bemerkungen ſind keine Einräumung für die Polemik, welche der Hegel'ſchen Philoſophie vorwirft, daß ſie die Unmittelbarkeit zu niedrig geſtellt. Die Unmittelbarkeit iſt zunächſt ein anderer Begriff. Es handelt ſich hier um die Frage, ob die reelle Zuſammenfaſſung einer Summe von Vermittlungen in die Spitze der lebenskräftigen einzelnen Gegenwart, welche ſo zu ſagen die Brücke der Vermittlung hinter ſich abwirft und von vornen entſchloſſen beginnt, darum verkannt werde, weil die Philoſophie jene Brücke im Auge behält, hinter dieſe Unmittelbarkeit ſieht, ſie als vermittelt erkennt und daher die Unendlichkeit des dialektiſchen Zuſammenhangs einſieht, wo die empiriſche, objective Unmittelbarkeit ſelbſt ſich ihrer nicht erinnert. Das ganze Hegel'ſche Syſtem auf allen Punkten ſpricht es in unzähligen Wendungen aus, daß beidem ſein Recht bleiben ſoll, ſowohl der Nothwendigkeit, daß das Vermittelte ſich in die Form der Unmittelbarkeit zuſammenfaſſe, als auch der Einſicht des Philoſophen darein, daß das Unmittelbare ein Vermitteltes iſt. Allein Hegel hat das weitere weſentliche Moment zu leicht abgethan, daß in der Summe von Vermittlungen, die ein Unmittelbares in ſich zuſammenfaßt, außer den Vermittlungen ſeiner eigenen Gattung und außer den homogenen Vermittlungen verwandter Gattungen, die das Leben in ſich verarbeitet, auch unberechenbare fremdartige Einflüſſe heterogener Gattungen des Daſeyns nothwendig mitenthalten ſind, daß das Leben als Unmittelbares weſentlich die Macht ſeyn muß, dieſes Fremde, was es in ſich aufnimmt, in ſich und ſein Eigenes zu verarbeiten: dies aber iſt der Zufall und ſeine Aufhebung. Alles Leben, alle Geſchichte, alle Bewegung des Geiſtes in jeder Sphäre iſt weſentlich dieſe Geſchichte der Aufhebung des Zufalls. Man wendet den Vorwurf gegen Hegel auch ſo, daß er den Werth der Einzelheit, alſo insbeſondere der einzelnen Perſönlichkeit verkannt habe. Umgekehrt, kein Philoſoph iſt in dieſem Sinne weniger abſtracter Idealiſt als er, denn keiner hat den Zuſammenſchluß des Allgemeinen und Beſondern im Einzelnen ſo ſtreng begriffen, dieſes in der Conſequenz des Ariſtoteles ſo ſicher feſtgehalten als erfüllte Spitze der thätigen Kraft der Gattung. Allerdings muß er von dem logiſch Einzelnen das unmittelbar Einzelne, das Endliche unterſcheiden als trennbare Einheit, aber durch dieſe ſeine Endlichkeit iſt ihm die Lebensmacht des Wirklichen keineswegs abgeſprochen. Der Mangel liegt vielmehr darin, daß in der reichen Geſammtheit von Kräften, als deren lebendige Zuſammenfaſſung es erkannt wird, der Zufall nicht in ſeiner Bedeutung und ſeinem Rechte mitbegriffen, ſondern nur kurzweg zum Schlechten am Endlichen geworfen wird. Daher wird auch das Recht des Einzelnen, originell zu ſeyn, nicht in Kraft geſetzt, denn Originalität, was ſie auch weiter ſeyn mag, ruht ohne Frage auf der Naturbaſis des Zufalls. Die Individualität ſoll ſich mit dem Allgemeinen durchdringen, aber eben ſo, daß dieſe, in ihrem Urſprung zufällige, Eigenheit nicht aufgehoben werde, ſondern in's Allgemeine ſelbſt erhoben ihm erſt Farbe gebe. Wie nun das Einzelne ſammt ſeiner Zufälligkeit weſentlicher Inhalt des Schönen iſt, ſo iſt auch das, wodurch das Schöne wahrhaft wirklich iſt (die Kunſt, wie ſich zeigen wird), als hervorbringendes Subject weſentlich von dieſem Elemente beſtimmt. Der Stoff, zufällig an ſich, erfaßt zufällig auch den Künſtler und wie ſehr im Schaffen dieſer Ausgang vom Zufall ſich zu einer Nothwendigkeit umbilden mag, der Charakter der unendlichen Eigenheit, die ſo nur einmal unter dieſer Zuſammenwirkung der Zufälligkeit möglich war, ſoll ihm bleiben. Die Wiſſenſchaft muß dieß anerkennen und begründen; rückt man ihr aber als Mangel vor, daß ſie nicht die ganze Summe aller empiriſchen Zufälle als ebenſovieler Gründe der Eigenheit der unendlichen Werke der Schönheit zu beſtimmen vermöge, ſo heißt dies freilich alle Wiſſenſchaft aufheben. Der Zufall läßt ſich, ehe er da iſt, in ſeinem allgemeinen Weſen begreifen, aber was für einer er in jedem Erfahrungsfalle ſeyn werde, iſt vorher durchaus nicht zu beſtimmen. Es gibt keine Vorherbeſtimmung, weder objectiv noch ſubjectiv. Iſt er aber da, ſo wirkt objectiv die Macht der Allgemeinheit, ihn umzuwandeln, die Kraft der beſtimmten Wirklichkeit aus ihm zu ziehen, und ſubjectiv — vom Philoſophen — kann und ſoll er begriffen werden. Ich kann alſo z. B. nicht beſtimmen, wann und wo ein Stoff auftauchen werde, der ſich zum Kunſtwerk eignet, wann und wo ein Künſtler gerade in der Stimmung ſeyn werde, ihn zum Kunſtwerk zu benützen. Meine Aufgabe iſt nur, als nothwendig zu erkennen, daß dies nicht vorherzubeſtimmen ſey. Iſt aber der Stoff gekommen, das Kunſtwerk da, ſo iſt jener und dieſes zu begreifen, dieſes ſelbſt hat den Zufall, indem es ihn aufnahm, zugleich aufgehoben, und der Philoſoph leiſtet dies in noch höherem Sinne, indem er das reine, allgemeine Weſen der Kunſt eben in dieſer Concretion aufweiſt. Kann ich denn die Phantaſie und ihr Weſen darum nicht begreifen, weil ich nicht beſtimmen kann, welche Stoffe ſie in den unbekannten Fällen der Zukunft aufnehmen und verarbeiten wird? Und wenn ich in dem verarbeiteten Stoffe ihre Thätigkeit nun als Bau des Kunſtwerks begreife, ſoll dieſes Begreifen nicht höher ſeyn, als die Phantaſie ſelbſt, die in beziehungsweiſe unbewußter Verſchlingung mit dem Zufall das Kunſtwerk entwarf? Danzel (a. a. O. S. 44) wirft Hegel vor, er habe keinen Standpunkt für das einzelne Kunſtwerk in ſeiner unendlichen Individualität. Der Vorwurf trifft zum Theile mit dem zuſammen, was zu §. 15 ausgeführt wurde. Wie nun dort zugegeben iſt, daß Hegel das Unmittelbare als Schaffendes, die Phantaſie, zu flüchtig behandelt habe, ſo iſt auch im jetzigen Zuſammenhang zugegeben, daß er das Zuſällige als Bedingung des Individuellen zu ſehr von oben herab angeſehen hat, allein was er immer hätte thun mögen, dieſe Lücke auszufüllen, er hätte auch das Zufällige in das rein Allgemeine zurücknehmen und auflöſen müſſen. Dieſe Auflöſung iſt aber kein Weglaſſen der „wunderbaren Verſchlingung“ des einzelnen Werks. Die Wiſſenſchaft weist nach, aus wie vielerlei Sphären der behandelte Stoff ſeine Eigenheit zog, ſie weist nach, aus wie vielerlei in dieſem Falle ſo und nicht anders zuſammenwirkenden Bedingungen die Perſönlichkeit des Künſtlers ihre Beſtimmtheit zog, ſie kann auch anzuführen wiſſen, wie es kam, daß ihn irgend ein Stoff anlockte (z. B. den Shakespeare die damals erſchienenen Novellenſammlungen). Dieſe Sphären, Bedingungen, nach unſerem Ausdruck Gattungen, ſind aber freilich ſelbſt ebenfalls Allgemeinheiten. Allein hier ſind wir an der Grenze; etwas Anderes, als ein Zuſammentreten von Solchem, was allgemeiner Art iſt, kann an dem Dieſen nicht aufgewieſen werden und was Hettner (a. a. O. S. 18, 19) von L. Feuerbach gegen den erſten Abſchnitt von Hegels Phänomenologie aufnimmt, iſt keine Inſtanz, weil es nur ſagt, daß das Dieſe ein Erfülltes ſey; denn das Erfüllende iſt ſelbſt allgemeiner Art.

Weiße, der dieſelbe Polemik übt (Syſtem d. Aeſth. §. 12–15) hat ſich hiezu den Standpunkt gewonnen, indem er zum voraus die Erſcheinung, in welcher die Gattungs-Allgemeinheit ihre Abſtractheit auslöſcht, für ein Mehr erklärt hat, was „durch Wiſſenſchaft, Philoſophie und Kritik auf keine Weiſe erſetzt werden könne“. Jene Allgemeinheit nennt er, wie wir zu §. 5 u. 15 ſahen, Wahrheit, das Schöne daher aufgehobene Wahrheit. Im jetzigen Zuſammenhang müßte nun eben die „wunderbare Verſchlingung“ der Zufälligkeit im einzelnen Schönen dieſes Mehr ſeyn. Allein ein ſolches Mehr hat jede Wirklichkeit, jedes Naturweſen, jede Perſönlichkeit, jeder Staat, und das Allgemeine bewirkt ſich in jeder Sphäre, indem es das Dunkel dieſer Verſchlingung mit ſeiner Macht durcharbeitet. Das Schöne verhält ſich nur darin anders, daß es bis zu einem Punkte der Zufälligkeit mehr Recht läßt, als alle andern Sphären, von einem andern Punkte an aber, wie ſich zeigen wird, ſie tiefer ausſcheidet. Die Wahrheit als Wiſſenſchaft nun hat keineswegs blos das getrennt Allgemeine, ſondern gerade ſeine Miſchungs-Verhältniſſe in der Einzelheit zu durchdringen und iſt daher nicht nur mehr, als eine Abſtraction des erſteren, ſondern auch als das Wahre in dem Sinne, wie es ihr Gegenſtand iſt, d. h. als das Allgemeine an ſich in den Verbindungen, die es in der Realität mit anderem

Allgemeinem eingeht, um ſich als erfülltes Einzelnes zu verwirklichen. Wenn aber dieſe Verbindungen unbegreiflich ſeyn ſollen und das Unbegreifliche das wahre Mehr ſeyn ſoll, warum ſchreibt Weiße eine Aeſthetik, warum hält er irgend eine wiſſenſchaftliche Erkenntniß des Realen für möglich?

§. 42.

1 **Die Art der Aufhebung der Zufälligkeit muß im Schönen eine beſondere**
2 **ſeyn. Soll ſie aber überhaupt als möglich gedacht werden, ſo muß zuerſt ganz**
im Allgemeinen das wahre Verhältniß zwiſchen der Idee und ihrer Erſcheinung
3 **in den Einzelweſen begriffen ſeyn. Dieſer Begriff fehlte der Wolffiſchen Philoſophie, daher ihre Definition des Schönen durch: ſinnlich angeſchaute Vollkommenheit nicht leiſtet, was ſie verſpricht. Vollkommenheit nämlich ſcheint eine dem Stoff immanente und ſich ſelbſt in ihm durchführende Einheit der Idee zu bezeichnen, welche eben deßwegen, indem ſie die ganze Oberfläche des von ihr gebildeten Stoffes beſtimmt, ſinnlich angeſchaut werden kann. Da aber dem Syſteme die Bedingungen dieſes Begriffes fehlten, ſo vermochte es durch ſeine Definition das Schöne nicht von Werken, worin dem Stoff nur eine äußere Einheit aufgenöthigt iſt, insbeſondere von dem blos Zweckmäßigen, zu unterſcheiden, und gerieth durch den Zuſatz: ſinnliche Anſchauung in einen Widerſpruch.**

1. Daß das Zufällige im Schönen in einem anderen Sinne aufgehoben ſey, als in den übrigen Sphären der wirklichen Idee, geht ſchon §. 34 hervor, worin ihm eine ausdrückliche Geltung zuerkannt iſt. Dies iſt hier noch nicht weiter zu verfolgen. Der Ausdruck: Aufhebung muß ſchon darum noch unbeſtimmt gelaſſen werden, weil er eine andere Bedeutung in Beziehung auf §. 40 erhalten muß, als in Beziehung auf §. 31 — 33.

2. Das Verhältniß der Idee zur Erſcheinung iſt ſchon im §. 10 als Immanenz ausgeſprochen. Hier iſt dieſer Begriff wieder aufzunehmen, denn er tritt jezt erſt durch den Zuſammenhang der Entwicklung in das volle Licht einer unentbehrlichen Grundlage der Erklärung des Schönen. Nicht unmittelbar vom Schönen iſt aber die Rede, ſondern eben von dieſer allgemeinen metaphyſiſchen Vorausſetzung.

3. Die Wolffiſche, näher Baumgarten'ſche Begriffsbeſtimmung definirte die Vollkommenheit auch durch: Einheit in der Mannigfaltigkeit

Eigentum d.
Univ.-Bibl.
München

und ſcheint deßwegen zu §. 36 zu gehören. Allein Vollkommenheit ſcheint mehr zu ſagen, als jener Begriff, der jeder ganz abſtracten Art der Unterordnung des Mannigfaltigen unter der Einheit Raum läßt; es liegt dies ſchon in dem Worte; „vollkommen“ erinnert an ein völliges Herauskommen der den Gegenſtand als ſeine Architektonik bauenden, ſich in ihm als Organismus durchführenden Idee. „Vollkommen iſt das, was zu ſeiner Völle gekommen, oder was gänzlich, ohne Mangel und Ueberfluß, das iſt, was es ſeyn ſoll“ (Sulzer, allg. Theorie d. ſch. K. Th. 4, S. 406). Baumgarten ſchrieb lateiniſch perfectio, aber der Zuſatz: ſinnlich angeſchaut (phaenomenon s. gustui observabilis. Metaphys. §. 662), ſcheint zu ſagen, daß er eben an dieſe Plaſtik der Idee dachte, doch nur dem, der nicht weiß, was ſchon oben §. 1, 2 vorgebracht iſt. Dieſe ganze Philoſophie war formaliſtiſch, die Einheit des Begriffes war ihr eine reine Abſtraction, und ſo geräth jene Definition durch ihren erſten Theil in eine fremde Sphäre und durch ihren zweiten in einen Widerſpruch. Vollkommen nämlich in dem Sinne, in welchem ſie das Wort allein verſtehen kann, iſt eigentlich nur das Werk der äußeren Zweckmäßigkeit, worin einem von dem Verfertiger hinzugebrachten Begriffe der Stoff, aus ſeiner ihm immanenten Gattung (Holz ꝛc.) herausgenommen, äußerlich ſich unterordnet. So aber ſtellte ſich die Wolffiſche Philoſophie allerdings auch das vor, was weit über dem Begriff der Zweckmäßigkeit liegt, ſo überhaupt die Welt in ihrem Verhältniſſe zu Gott. Gott hat als außerweltliches Weſen den Begriff zu den Dingen und dieſe ſind nach demſelben gemacht, tragen ihn nicht in ſich, führen ihn nicht ſelbſt in ſich durch. Wir ſollen z. B. nach Mendelsſohn (Ueber die Hauptgrundſ. d. ſchönen Künſte u. Wiſſenſch. Philoſ. Schr. Th. 2, S. 80) in der Schönheit der Natur die Vollkommenheit des Meiſters bewundern, der ſie hervorgebracht. Die Dinge ſind aber nicht nur nicht wahrhaft ſelbſtthätig, ſondern der Begriff, dem ſie mechaniſch gehorchen, iſt ein bloſer Begriff der Nützlichkeit; Wolffs Teleologie iſt ganz äußerlich. Demnach müßte conſequenter Weiſe dieſe Philoſophie nicht nur auf die Unterſcheidung des Schönen vom Zweckmäßigen, ſondern auf die Erklärung des Schönen überhaupt verzichten. Die weitere Entwicklung des Begriffs des Schönen wird ferner zeigen, wie ſich das Schöne nicht blos vom Zweckmäßigen, ſondern auch von dem Guten und dem Wahren (im engeren Sinn) unterſcheidet. Nun kann davon abgeſehen werden, daß die Wolffiſche Philoſophie auch dieſe Sphären formaliſtiſch faſſen mußte; es ſey vielmehr angenommen, daß ſie das Gute als organiſche Einheit des Willens, das Wahre als ſelbſtthätigen Bau des Gedankens faßte, und ſo kann man es vollkommen nennen. Immer aber wird das Schöne von dem Guten und Wahren, es wird geiſtige Vollkommenheit von plaſtiſch erſcheinender nicht unterſchieden; die Aeſthetiker der Schule (z. B. Sulzer) waren in großer Verlegenheit über das Verhältniß zwiſchen dem Schönen und Guten, und Baumgarten ſelbſt vermag es durch den rhetoriſchen Schmuck, den er im Grunde allein unter phaenomenon verſteht, nicht vom Wahren abzugrenzen. — In ihrem zweiten Theile, der näheren Beſtimmung des Vollkommenen als eines Objects der ſinnlichen Anſchauung, nimmt die Definition eine Wendung nach der ſubjectiven Seite, welche den Mangel der objectiven zu ergänzen ſcheint. Allein er kann nicht mehr ergänzt werden und es entſteht daher ſtatt der Ergänzung ein Widerſpruch; denn der Begriff, der nicht als gegenwärtige Einheit im Körper ſich ſeine eigene Geſtalt baut, ſondern über ihm als Formel ſchwebt, kann nicht ſinnlich angeſchaut werden. Wollte man nun den Widerſpruch um der tieferen Ahnung willen, die dunkel in ihm liegt, überſehen, ſo tritt dagegen ein beſonderer Mißſtand auch in der ſubjectiven Beſtimmung: die Anſchauung wird zu niedrig gefaßt. Die cognitio sensitiva heißt inferior, ſie iſt ſchlechthin ein complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium (als ob die Anſchauung nicht auch ihre Klarheit hätte), ſie wird theologiſch caro genannt und als Rechtfertigung der Ehre, die ihr widerfährt, geſagt: imperium in facultates inferiores ponitur, non tyrannis (Baumg. Aesth. §. 12). Dieſe Philoſophie hat die Mittel nicht, die Vernunft in die Form der Anſchauung ſich ergießen zu laſſen und eine ſinnlich geiſtige Erkenntniß zu begreifen; ſie hat ſie nicht, weil ſie keine objective Vernunft kennt, und ſie hat ſich den Weg, eine ſolche zu kennen, ſchon dadurch verrannt, daß ſie die Anſchauung zu niedrig faßt: es iſt ein nothwendiger Cirkel. Auf der Seite des ſubjectiven Momentes geſchah aber und mußte geſchehen der Fortſchritt. In der Philoſophie überhaupt mußte zuerſt die Idee als gegenwärtiges Subject begriffen werden, ehe ſie ſich als Object begriff. Ebenſo im Schönen. Hier tritt Kant ein. Baumgarten ſteht ihm aber bereits viel näher, als man glaubt, vergl. §. 1, 3. Die Aeſthetik wird ſchon vor Kant Empfindungslehre; ſo namentlich bei Mendelsſohn. Ganz ſubjectiv verſteht auch Eberhard (Theorie der ſchönen Künſte u. Wiſſenſch. 1783) die Vollkommenheit. Er ſetzt ſie rein in die Darſtellung und das daraus entſpringende Gefühl. Allein auch im Werke der Darſtellung ſoll ja der Begriff ſinnlich wirken und nicht über dem Körper ſchweben, ſondern ſeine Allgemeinheit in ihm auslöſchen. Alſo kehrt der Widerſpruch auf allen Punkten zurück.

§. 43.

Die Einheit, welche im Vollkommenen das Mannigfaltige verbindet, faßt Kant im Sinne Wolffs als Zweck und widerlegt die Anſicht der Schule Wolffs vom ſubjectiven Standpunkte aus durch den Einwurf, daß, um den Zweck zu erkennen, erſt ein Begriff vorausgehen müßte, was im äſthetiſchen Urtheile nicht der Fall ſey. Er ſelbſt erkennt nicht, daß er in der inneren Zweckmäßigkeit, wie er deren Begriff im Unterſchiede von dem Wolffiſchen Formalismus entwickelt, die Idee erfaßt hat als die ſich ſelbſt hervorbringende Einheit des Allgemeinen und des ſinnlichen Stoffes im Einzelnen, welche im organiſchen Leben als Wechſelaufhebung des Mittels und Zwecks ſich ſo durchführt, daß ſie auf die Oberfläche des Ganzen heraus und ohne Begriff in die Anſchauung tritt. Dagegen unterſucht er den ſubjectiven Vorgang im Schönen mit einer Schärfe und Tiefe, welche ihn auf anderem Wege zu der wahren Grundlage einer objectiven Beſtimmung des Schönen, der Einheit des Begriffs und der Realität, hätte führen müſſen, wenn er die Schranken ſeines Syſtems wirklich zu überwinden vermocht hätte. Schiller ſtellt überall dieſe Einheit in Ausſicht, kann ſie aber, in Kantiſchen Vorausſetzungen befangen, nicht begründen.

Die Einheit im Mannigfaltigen, welche als Wechſelbegriff für das Vollkommene geſetzt wurde, faßte in der Aeſthetik nicht ſowohl Baumgarten, als andere, die ſich ihm anſchloſſen (Eberhard, Mendelsſohn, Sulzer) mit Rückgang auf eine Beſtimmung Wolffs (Ontologie, 3r Abſchn.) als Zweck. Indem nun Kant dieſe Erklärung des Schönen widerlegt, überſieht er nicht, daß äußere Zweckmäßigkeit (bloſe Nützlichkeit) und innere zu unterſcheiden und daß unter Vollkommenheit die letztere zu verſtehen iſt. Nun widerlegt er dieſe Anſicht (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 15) von dem Geſichtspunkte der Beſchaffenheit des ſubjectiven Wohlgefallens am Schönen, von dem er nachgewieſen, daß es eine von Begriffen unabhängige reine Gefühlsſtimmung ſey. Um ſich ein Ding als zweckmäßig vorzuſtellen, muß der Begriff von dieſem, was es für ein Ding ſeyn ſolle, vorangehen und dies iſt ein Verſtandes-Urtheil, nicht ein äſthetiſches. Der Einwurf iſt richtig, ſo lange die innere Zweckmäßigkeit ſelbſt wie eine mechaniſche gefaßt wird, in welcher der Begriff außerhalb der Materie, in der er ſich durchführen ſoll, als ein blos gedachter und blos durch Abſtraction zu findender verbleibt. So äußerlich verſtand allerdings Wolff die Zweckmäßigkeit (ſ. §. 42 u. Erdmann Verſuch einer wiſſenſch. Darſt. d. Geſch. d. neueren Philoſ. II, 2. S. 351). Allein Kant ſelbſt faßte den Begriff des Zwecks in ſeiner Tiefe. Man muß ſeine Kritik der teleolog. Urthlskr. hinzunehmen. Hier erhebt er ſich zu dem Begriffe des immanenten Zwecks, der im organiſchen Leben den Gegenſatz von Mittel und Zweck aufhebt und eben daher in der Totalität des ſinnlichen Stoffes, worin er ſich vollführt, die Trennung ſeiner Allgemeinheit von dem Beſonderen, die im abſtracten Denken, doch nur um wieder aufgehoben zu werden, geſetzt wird, in der Geſtalt auslöſcht. Wenn Kant den Zweck definirt hat als den Begriff von einem Object, ſofern er zugleich den Grund der Wirklichkeit dieſes Objects enthält, ſo iſt nach dieſer tieferen Beſtimmung dieſer Begriff nun nicht ein ſolcher, den ein Subject zum Objecte hinzubringt, ſondern es iſt der im Object ſelbſt thätige, bauende Verſtand, der Demiurg, es iſt „intuitiver Verſtand, intellectus archetypus," kurz es iſt Geiſt in der Natur, Geiſt als Natur —: das Prinzip iſt gefunden. Nun braucht das Subject, um dieſe Einheit im Objecte zu empfinden, keinen Begriff jenes Zwecks, denn er iſt ganz gegenwärtig in ſeinem Stoffe und braucht nicht von ihm geſondert zu werden, um in das Gefühl und die Anſchauung zu treten. Ebendies aber benützt Kant für die Aeſthetik gar nicht. Auch abgeſehen nämlich davon, daß er jenen tiefen Blick wieder aufgibt, indem er ihn nur für eine leitende ſubjective Vorſtellung erklärt, zieht er nämlich die obengenannte Folge nicht, daß der Begriff, indem er ſich als Realität durchführt, ſeine innern Momente ſubjectiv herausſtellt, als Geſtalt vor das Auge tritt und nun, wie er ſelbſt ein ungetrennt Sinnliches und Geiſtiges iſt, durch das Organ der ſinnlich geiſtigen Anſchauung allerdings in das Subject eingeht, ohne daß es ihn als Begriff in ſeiner Abſtraction denkt. Die Anſchauung iſt freilich nicht ein „verworrenes Denken", wie ſie in der Wolff'ſchen Anſicht erſcheint, ſondern gar kein Denken, und als ſolche zwar dunkel gegenüber dem Denken, aber hell in ſich und die Begriffsmomente als Glieder der Geſtalt klar unterſcheidend. Wie ganz ihm ſein Fund verloren ging, zeigt Kant §. 16, wo die Schönheit eines Menſchen, eines Pferdes u. ſ. w. für blos anhängende Schönheit erklärt wird, weil ſie „einen Begriff vom Zwecke vorausſetzt, welcher beſtimmt, was das

Ding ſeyn ſoll"; das genaue Gegentheil des Richtigen, denn eben in dieſen organiſchen Geſtalten erſcheint der Begriff als immanenter Zweck ſo, daß man das Ganze genießt völlig ohne ſubjectiv abſtrahirten Begriff von dem, was es ſeyn ſoll. Kant iſt hier ganz formaliſtiſch. — Da er nun demgemäß eine objective Beſtimmung des Schönen gar nicht finden kann, ſo wirft er ſich ganz auf die ſubjective Seite. Sein Verdienſt in der Analyſe derſelben iſt im §. vorläufig anerkannt, aber nicht erwähnt, wie ihn der objectiv aufgegebene Begriff des Zwecks hier verfolgt und für jenes Aufgeben beſtraft, denn das Weſentliche iſt in den Anm. zu §. 3 gegeben. In dieſer rein formalen Zweckbeſtimmung, dieſer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck", welche eigentlich eine bloſe Zweckmäßigkeit der Stimmung ſeyn, aber doch mit der unbeſtimmten Vorſtellung eines im Gegenſtande ſich darſtellenden Zwecks ſpielen ſoll, liegt in Wahrheit die volle, aber ſich ſelbſt dunkle Ahnung der objectiven, inneren, plaſtiſchen Zweckmäßigkeit. Dieſe tritt wohl nirgends erkennbarer ans Licht, als in §. 23, wo er ſagt, die ſelbſtändige Naturſchönheit entdecke uns eine Technik der Natur, wodurch unſer Begriff von derſelben über den eines bloſen Mechanismus zu dem Begriff von der Natur als einer Kunſt erweitert werde: „welches zu tiefen Unterſuchungen über die Möglichkeit einer ſolchen Form einladet." Allein wie durch Kant die ganze Philoſophie, ſo nimmt nun auch ſeine Aeſthetik, da ſie dieſe Ahnung nicht zu benützen verſteht, einen ganz andern Weg, den Weg zum ſubjectiven Idealismus. Wenn ſchon in der Analyſe des äſthetiſchen Wohlgefallens die nahe liegende Frage, wie es denn komme, daß ein Gegenſtand dieſes Wohlgefallen errege, der andere nicht, gar nicht aufgeworfen, alſo auch nicht beantwortet wird, ſo ſchwebt offenbar zwiſchen den Zeilen die Anſicht, daß das Subject überhaupt die Schönheit erſt in die Gegenſtände hineinſchaue. Nun erwäge man, wie in dieſer Analyſe durchaus eine reine Harmonie der Geiſtigkeit und Sinnlichkeit im Subjecte gelehrt iſt, man gehe von da weiter zu den tiefen Beſtimmungen Kant's über das Genie, das, ſelbſt eine volle Einheit von geiſtiger Regel und Natur, ein Werk ſchafft, das ebenfalls Geiſteswerk und Naturwerk zugleich iſt, ſo kommt man bei dem Schluſſe an, daß alles ſchöne Object überhaupt erſt durch die Phantaſie geſchaffen wird, ebenſo wie man durch die Conſequenzen der ganzen Philoſophie Kant's bei Fichte anlangt. Wenn nun die folgenden Theile unſeres Syſtems uns — (es kann in dieſer Anm. immerhin ſo viel anticipirt werden) — im Schönen ebenfalls dieſe Schöpfung der Phantaſie enthüllen werden, warum wird in unſerer ganzen Entwicklung dieſer Gang nicht geradezu als der richtige aufgenommen? Darum nicht, weil dieſe Einheit von Natur und Geiſt, wenn ſie im Subjecte und durch daſſelbe ihre wahre Wirklichkeit erhalten ſoll, vorher als allgemeine Wirklichkeit der Idee metaphyſiſch begriffen ſeyn muß und weil, wenn es ſich auch als wahr erweiſen wird, daß die Schönheit durch das Subject in den Gegenſtand hineingetragen wird, ſofern ſie Naturſchönheit, und daß ſie von ihm ganz erſt geſchaffen wird, ſofern ſie Kunſtſchönheit iſt, immer noch die Frage vorausgeht, was denn im Gegenſtande es ſey, wodurch das Subject zu jenem Hineintragen berechtigt und aufgefordert werde? Ganz gemeinverſtändlich ausgedrückt: der Künſtler ſucht Stoffe und macht Studien in der wirklichen Welt. Einiges taugt ihm dazu, Anderes nicht. Ich muß aber zuerſt aufweiſen, warum und wodurch ihm die vor ihm und ohne ihn vorhandene Wirklichkeit eine Fundgrube iſt, ehe ich ihn ſelbſt zum Gegenſtande mache; die Welt, die der Ort ſeiner Studien ſeyn ſoll, muß ſchon gefunden ſeyn, ehe er in ſie eintreten kann.

Schiller's treffliche äſthetiſche Abhandlungen ſtehen ganz auf Kantiſchem Boden. Wenn nun in den genannten Punkten Kant ſelbſt über ſich hinausſtrebt, ſo iſt dies Hinausſtreben über den Dualismus des Begriffs und der Realität in Schiller's Betrachtungen der Grundcharakter wie in ſeiner Poeſie. Aber die Einheit von Geiſt und Natur, Unendlichkeit und Endlichkeit, Materie und Form, Pflicht und Neigung, Idee und Begrenzung, Freiheit und Nothwendigkeit, die freie Zuſtimmung des ſinnlichen Impulſes zum ſittlichen, wie ſie Schiller in hundert Wendungen ausſpricht, iſt bei ihm immer nur Ziel, Erſtrebtes, Poſtulat; zu erklären iſt ſie nicht, eine Wirklichkeit iſt ſie nicht und Schiller bleibt daher bei der Begriffsbeſtimmung des Naiven und der Anmuth immer die letzten Gründe ſchuldig, während er das Sentimentale, die Würde und das negative Pathos ſehr richtig und erſchöpfend begreift. Wir werden ihm auf einzelnen Punkten wieder begegnen und ſeine ſpezielleren Verdienſte würdigen.

§. 44.

1 **Der ſubjective Idealismus Fichte's iſt zu naturlos, um den nach §. 43 von Kant nahe gelegten Weg einzuſchlagen und einem tiefen Gedanken über das Schöne, den er in dieſer Richtung vereinzelt erzeugt hat, Folge zu geben.**
2 **Er ſollte erſt durch Schelling zum objectiven Idealismus umgebildet werden,**

und mit dieſem Schritte iſt das metaphyſiſche Prinzip gefunden, welches die wahre Grundlage der Ableitung des Schönen enthält. Der Standpunkt der abſoluten Idee (§. 10) iſt gewonnen; jede Wirklichkeit als eine beſtimmte Form der abſoluten Einheit des Idealen und Realen zu faſſen iſt nun als Aufgabe begriffen und die Schönheit wird als diejenige Form ausgeſprochen, worin dieſe Einheit am vollkommenſten zur Erſcheinung kommt, indem ein beſtimmtes Daſeyn als mangelloſe Gegenwart der Idee in die Anſchauung tritt. Solger 3 bildet den Grundgedanken bereits zu einem gegliederten Syſteme aus.

1. Fichte (Syſtem d. Sittenlehre §. 31: Ueber die Pflichten des äſthet. Künſtlers): „die Kunſt macht den transſcendentalen Geſichtspunkt zum gemeinen. Auf dem transſcendentalen Geſichtspunkte wird die Welt gemacht, auf dem gemeinen iſt ſie gegeben: auf dem äſthetiſchen iſt ſie gegeben, aber nur nach der Anſicht, wie ſie gemacht iſt. Die Welt hat zwei Seiten: ſie iſt Produkt unſerer Beſchränkung, ſie iſt Produkt unſeres freien, idealen Handelns. In der erſten Anſicht iſt ſie ſelbſt allenthalben beſchränkt, in der letzten ſelbſt allenthalben frei. Die erſte Anſicht iſt gemein; die zweite äſthetiſch. Z. B. jede Geſtalt im Raume iſt anzuſehen als Begrenzung durch die benachbarten Körper, ſie iſt anzuſehen als Aeußerung der innern Fülle und Kraft des Körpers ſelbſt, der ſie hat. Wer der erſten Anſicht nachgeht, der ſieht nur verzerrte, gepreßte, ängſtliche Formen, er ſieht die Häßlichkeit; wer der letzten nachgeht, der ſieht Leben und Aufſtreben, er ſieht die Schönheit. Der ſchöne Geiſt ſieht Alles frei und lebendig" u. ſ. w. Fichte vergaß nur, auch den andern, vorangeſtellten Satz näher auszuführen, daß nämlich der Philoſoph ſich auf dieſen Geſichtspunkt mit Arbeit und nach einer Regel erhebe, der ſchöne Geiſt aber unbewußt darauf ſtehe und Andere unvermerkt zu ihm erhebe. Der ganze Gedanke iſt höchſt fruchtbar und müßte auf dem Wege verfolgt werden, der zum vorh. §. angegeben iſt, aber in einem Syſteme, wo die ganze Natur blos als Object abgeleitet und dargeſtellt iſt, kann dieſer Keim nicht zur Entfaltung kommen und ſo wird gleich darauf die Kunſt als Mittel der Thätigkeit, nämlich als Schule zur Tugend betrachtet.

2. Schelling hat zuerſt in der abſoluten Einheit des Idealen und Realen den Grund aller Möglichkeit des Schönen gefunden; der Begriff iſt nun als immanenter Zweck erkannt, was eben in der Kantiſchen Lehre vermißt wurde. Wie nun im Ganzen, ſo im Einzelnen: das

Individuum fällt nicht neben und außer den Begriff ſeiner Gattung, ſondern dieſer iſt in ihm gegenwärtig eben als ſich durchführender Zweck. Das Individuum iſt Verwirklichung der Gattung im Naturſtoffe, dieſer erſcheint nun nicht mehr als ein Fremdes gegen die geiſtige Allgemeinheit der Gattung oder Idee, denn die Natur iſt gebundener Geiſt und der Geiſt zu ſich gekommene, eine zweite Natur ſchaffende Natur. Die Gattung ſelbſt aber iſt eine Idee, die ihren beſtimmten Ort hat in dem Kreiſe der Ideen, ſo daß mit ihr die abſolute Idee ſelbſt zum Ausdrucke kommt. Von da aus nun fehlt blos noch der Schritt zum Schönen, daß in dieſem das Individuum nicht nur als Ausdruck, ſondern als mangellos *reiner* Ausdruck der Idee gefaßt werde; und ſo hat *Schelling* wirklich das Schöne beſtimmt. Der Terminus Vollkommenheit tritt wieder auf, allein jetzt ohne die Zweideutigkeit, die er in der *Wolffiſchen* Schule hatte. Die Schönheit heißt im Bruno der äußere Ausdruck der organiſchen Vollkommenheit. Vollkommenheit iſt aber hier nicht eine relative, eine Angemeſſenheit zu einem Zwecke außerhalb, ſondern Vollkommenheit an ſich, größte Unabhängigkeit von Bedingungen. In der Rede über das Verh. d. bild. Künſte z. Natur iſt der durchaus herrſchende Gedanke die Lebendigkeit der Natur. Keine Kunſt und keine Kunſtphiloſophie iſt möglich, wo die Natur als ein Todtes vorſchwebt. Das thätig wirkſame Band des Begriffs und der Form wird geſucht, die Kraft, durch welche *die Seele ſammt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche geſchaffen wird*. Dieſes Band liegt nicht erſt in der Kunſt, ſondern ſchon in der Natur; zu dem thätigen Prinzip in der Natur muß die Kunſt zurückgehen, wenn ſie lernen will, wie *die Formen vom Begriff aus* erzeugt werden, auf die poſitive Kraft, welche als ſchaffender Begriff den Theilen der Materie eine ſolche Lage und Stellung gegeneinander gibt, durch welche er ſelbſt als ihre weſentliche Einheit ſichtbar werden kann. Dies thätige Prinzip kann nur Geiſt ſeyn, denn alle Einheit iſt geiſtiger Abkunft; die Natur iſt werkthätige Wiſſenſchaft, eine Wiſſenſchaft, worin der Begriff nicht von der That, noch der Entwurf von der Ausführung verſchieden iſt. Jedem Ding ſteht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verſtande entworfen iſt, die Natur als ſchaffende Wiſſenſchaft verkörpert ihn. Zu dieſem Kerne der Natur, zu dieſem im Innern der Dinge wirkſamen, durch Form und Geſtalt redenden Naturgeiſt muß der Künſtler durchdringen, und indem er ausſcheidet, was ihn nicht darſtellt, ſtellt er nur das Nichtſeyende als nichtſeyend dar und bringt das in der Natur in der

That Seyende an's Tageslicht; Schönheit iſt daher nichts Anderes, als volles, mangelloſes Seyn. — Dieſe Sätze ſind hier, wo der Inhalt von §. 9 — 14 nicht rein metaphyſiſch, ſondern an der Hand der Geſchichte der Philoſophie und zwar mit dem beſondern Augenmerke näher begründet werden ſoll, daß immer gefragt wird, welches Licht ein Syſtem aus ſeinem Prinzip für die Erklärung des Schönen gewonnen habe, auch darum beſonders am Orte, weil ſie die Richtigkeit unſerer ganzen Anordnung beweiſen, welche die Schönheit nicht aus der Phantaſie conſtruirt, ſondern zuerſt jene Einheit der Dinge begründet, durch welche die Phantaſie ſelbſt erſt möglich iſt. Sollte es nun aber ſcheinen, als verſtehe Schelling unter dem Nichtſeyenden, welches auszuſcheiden iſt, gerade das, was wir als weſentliches Moment im Schönen aufgeſtellt haben, die Zufälligkeit nämlich und insbeſondere die Eigenheit des Individuums, ſo ergänzt er ſich in dieſem Punkte durch das, was er (a. a. O.) über das Charakteriſtiſche vorträgt. Das Eigenthümliche der Dinge wird hier als ein Poſitives anerkannt, es heißt Kraft der Einzelheit, die Individualität lebendiger Charakter. Hiemit iſt die Gattung als die Macht ausgeſprochen, die das Zufällige ſelbſt in ſich aufnimmt und mit ihrem Inhalt erfüllt: eben der Begriff, den wir ſuchen. — Die Anſichten Schellings über die Kunſt und ihren Rang ſind anderswo anzuführen.

3. Solger begründet im Erwin (Vier Geſpräche über das Schöne und die Kunſt 1815) und in den Vorleſungen das Weſen des Schönen durchaus auf die Immanenz des Begriffs in dem zu ſeiner Gattung gehörigen Individuum ſammt der ganzen Mannigfaltigkeit ſeiner Eigenſchaften und Zuſtände. Das Mannigfaltige iſt nur der entwickelte oder auseinander gezogene Begriff, die Einheit nur das zuſammengefaßte Mannigfaltige, die Seele der vollſtändige Gedanke des Körpers, der Körper die erſcheinende Seele, vollſtändig und ohne Scheidewand von ihr angefüllt. Beides iſt Ein Schlag, es braucht keine Abſonderung des Begriffs vom Gegenſtand, kein Urtheil. Der Begriff iſt ſchon ganz im Geiſte Hegels dargeſtellt am menſchlichen Körper als das Ganze, das ſich in dem vollkommenen und in ſich ſelbſt zurückkehrenden Zuſammenhang des Einzelnen offenbart (Erwin Thl. 1, S. 61). Der Begriff des Zwecks wird eingeführt und als die vollkommene Geſtalt diejenige erkannt, in welcher Zweck und Mittel ganz miteinander geſättigt ſind (63). Der Begriff iſt das Maß des Mannigfaltigen, aber das Maß, welches ſchon ſein eigenes Gemeſſenes iſt und das Gemeſſene, welches als ſolches ſchon zugleich ſein eigenes Maß in ſich trägt (65).

Durch dieſen trefflichen Satz erhellt plötzlich, wo es eigentlich der Platoniſchen Beſtimmung (§. 36, 1) fehlt. Das Schöne nun begreift Solger, nachdem er zwiſchen dieſe Entwicklung Deductionen eingeſchoben hat, welche freilich von der Wiſſenſchaft plötzlich und unvermittelt zur Vorſtellung Gottes abſchweifen, welche aber hier nicht zu beurtheilen ſind, ganz ſo, wie wir es beſtimmt haben, als jene reine Einheit des Weſens und der Erſcheinung, welche in einem Einzelnen zum Ausdrucke kommt. Das Schöne iſt „die vollſtändige Durchdringung des Begriffs und der Erſcheinung, welche ſelbſt erſcheint" (Thl. 1, S. 170), „die Einheit des Weſens und der Erſcheinung in der Erſcheinung, wenn ſie zur Wahrnehmung kommt." (S. 161). Ein ſolches Einzelnes iſt daher eine Welt für ſich, ein Weltall, dies hebt Solger durchgängig in's Licht (Weiße: „Mikrokosmus" vergl. §. 15, 2). Aber es darf darum nicht aus dem Zuſammenhange der übrigen Dinge herausgenommen, es muß ein ganz Einzelnes und Beſonderes „nicht blos Denkbares und Erſchloſſenes, in den allgemeinen Begriff Zerfließendes, ſondern die ganze Kraft der Beſonderheit, Begrenztheit und Gegenwart muß darin ſeyn." An mehreren Orten wird ausdrücklich die Zufälligkeit mit einbedungen, namentlich S. 180: „was der Zufall der Einzelheit mit ſich bringt, iſt hier zugleich das Ewige und Nothwendige und Urſprüngliche, ſo daß die weſentliche, ſich ſelbſt genügende Einheit Gottes unverſehrt durch jeden auch noch ſo kleinen Theil des Wirklichen und Einzelnen hindurchleuchtet." In dieſem Begriffe hat nun erſt die Aeſthetik ein Prinzip, und was auch gegen Solgers Entwicklung dieſes Prinzips zum Syſtem im Einzelnen einzuwenden ſeyn mag, er iſt der Erſte, der erkannt hat, daß das Syſtem die innere Bewegung der verſchiedenen Stellungen, welche die in jenem Prinzip eingeſchloſſenen Momente gegeneinander einnehmen können, zu entfalten habe.

§. 45.

1 **Die Mängel der dialektiſchen Entwicklung, an welchen jedoch die erſte Aufſtellung jenes Prinzips leidet, liegen darin, daß, wie das Prinzip ſelbſt mehr gefunden, als begründet iſt, ebenſo auch die beſtimmte Idee nicht mit Nothwendigkeit aus der abſoluten entwickelt und an ihren Ort geſtellt, daß ferner die Individualität nicht als weſentliche Wirklichkeit und lebenskräftiger Zuſammenſchluß der mit ihren Momenten in ihr gegenwärtigen Idee begriffen wird, was auf die Lehre vom Schönen den Einfluß hat, daß ſowohl der Inhalt**

von §. 16 ff., als von §. 31 ff. nicht gehörig zu ſeinem Rechte kommt. Hegel 2
hat durch die dialektiſche Begründung und Durchführung des Standpunkts der abſoluten Idee dieſe Mängel in dem Sinne getilgt, daß die Reihe der beſtimmten Ideen folgerichtig entwickelt, die Einzelheit in ihrer Bedeutung erkannt erſcheint, allein er hat dem erſteren Fortſchritt nicht die volle Anwendung auf das Schöne gegeben und bei dem zweiten überhaupt der Berechtigung der Zufälligkeit nicht volle Rechnung getragen.

1. Schelling leitet, wie er ſeine abſolute Einheit nicht durch dialektiſche Auflöſung der Mannigfaltigkeit gewonnen hat, ebenſo die Reihe der beſtimmten Ideen und den Naturſtoff, worin ſie wirklich ſind, nicht dialektiſch aus jener ab. Der Formalismus, der willkürliche Schematismus der Naturphiloſophie, das Schwanken in der Eintheilung der Sphären des Geiſtes iſt bekannt. Im Schönen handelt es ſich zwar nicht von der rein philoſophiſchen Ableitung des beſtimmten Gehalts aus der abſoluten Einheit, allein, wo dieſe nicht vorangieng, wird auch die Kraft ſeiner äſthetiſchen Geltung verkannt; es wird von jedem Punkte auf das Abſolute übergeſprungen und es zerfließt Alles, wie bei Novalis, in den dunkeln Grund. In der Rede über d. Verh. d. b. K. z. d. N. wird zwar die Stufenleiter der Sphären des Daſeyns als Inhalt des Schönen angedeutet, aber es wird von keinem Schüler Schellings damit Ernſt gemacht und Schelling ſelbſt fällt, weil er ſeiner Andeutung nicht Folge gibt, anderswo in die Vermengung mit der Religion (§. 27, 2). Ferner iſt das Verhältniß des Individuums zur Gattung nicht im Sinne der Entelechie begriffen. Jene Rede nennt zwar die Eigenthümlichkeit der Dinge ein Poſitives, die Beſtimmtheit und Individualität, heißt es, dürfe nicht als bloſe Begrenzung und Verneinung, ſondern müſſe als Bejahung der ſchaffenden Kraft der Gattung, als ein Maß, das dieſe ſelbſt ſich auferlegt, angeſehen werden, aber es bleibt ſchwankend, ob damit Gattung und Art oder Individuum gemeint iſt, denn es iſt in demſelben Zuſammenhange zunächſt nur von der ſcharfen Beſtimmtheit der gattungsmäßigen Geſtalt in den verſchiedenen Naturreichen die Rede und hierauf zwar wird geſagt, in der Menſchenwelt lege die Natur ihren Weg noch einmal von vorn zurück und wiederhole ihre ganze Mannigfaltigkeit; allein ganz individuell iſt auch jede Pflanze und jedes Thier und weil Schelling die unendliche individuelle Mannigfaltigkeit erſt in der menſchlichen Gattung beginnen läßt, ſo zweifelt man, ob er nicht blos Raſſen, Völker, Stände, Ausdruck der

Affekte, Temperamente, alſo wieder Allgemeines im Auge habe. Nimmt Schelling überhaupt zu der Vorſtellung eines Abfalls die Zuflucht, um die Wirklichkeit der Idee zu erklären, ſo wird ihm conſequent das Individuum zu einem flüchtigen und nichtigen Schattenbilde der Idee. Die Zufälligkeit, die ſich zur Baſis der Eigenheit des Individuums ſteigert, wird von ihm als falſcher Standpunkt zur Seite geſchoben und bleibt daher, ſtatt daß ihre Aufhebung dargethan wird, unüberwunden. — Eine andere Seite, die Kunſtvergötterung, ein Ausfluß der zu hohen Stellung des Unbewußten, iſt anderswo zu beurtheilen.

Solger ringt, dieſe Mängel aufzuheben und ſein Erwin iſt durch dies bloſe Ringen ein bei aller Trefflichkeit beunruhigendes und hetzendes Buch, die Vorleſungen, übrigens klarer geordnet, in dieſem Punkte ebenſo. Der Gang iſt durchaus, die Erkenntnißweiſen als falſch aufzulöſen, welche nur Gegenſätze aufeinander beziehen, aber die Gegenſätze ſelbſt werden nicht objectiv ineinander aufgelöſt. Es iſt ſubjective Dialektik. Daher wird Gott und das Wunder zu Hilfe genommen, um die reine Immanenz der Idee zu erklären. Hinter dieſen ſinnlichen und ſtoffartigen Hilfen öffnet ſich eine reinere Ausſicht in den philoſophiſchen Begriff der abſoluten Thätigkeit (Entelechie), aber ſie ſchließt ſich wieder, die platoniſche Trennung der Idee von ihrer Wirklichkeit tritt wieder hervor und ein Schaffen Gottes in die Lücke. Solger vergißt nicht die Zufälligkeit als weſentliches Moment in der Wirklichkeit der Idee als Individuum, aber es wird, zunächſt abgeſehen vom Schönen, nicht dargethan, wie ſie ſich aufhebt und überwindet im Ganzen, dann, was das Schöne betrifft, wird nicht dargethan, wie ſie ſich aufhebt im Einzelnen. Darzuthun, daß dieſe letztere Aufhebung nur möglich iſt durch die Phantaſie und Kunſt, dahin ſtrebt Solger, dahin ſtreben auch wir; aber wie der Genius dazu gelangt, die Zufälligkeit zugleich ſo in ihr Recht zu ſetzen und ſo aufzuheben, daß dieſer Akt in Einem Gegenſtande für die Anſchauung beſchloſſen erſcheint, dieß kann nicht erklärt werden, ſo lange nicht dargethan iſt, wie die Zufälligkeit auch objektiv, vor der beſonderen Art, wie der Genius ſie in Einem Schlage aufhebt, ſich fortwährend aufhebt. Von dieſem Hauptpunkte bald mehr.

2. Es iſt hier nicht der Ort, zu beweiſen, wie durch Hegels ganzes Syſtem überall die Beſonderung des Allgemeinen ſich in die für ſich ſeyende Einheit der Einzelnheit, die Subſtanz ſich in das Subjekt zuſammenfaßt. Dieſe Immanenz, dieſe Ergänzung des Plato durch Ari-

ſtoteles und beider durch den Begriff der Subjektivität iſt ſo ſehr Charakter des Syſtems, daß nur das ganze Syſtem der Beweis dafür iſt. Das wahre Subjekt iſt nun allerdings nur das abſolute Subjekt, das ebenſoſehr Objekt iſt; das einzelne Subjekt aber hat ſeinen unendlichen Werth nur als ſubſtantielles, als ſeiner Allgemeinheit gemäßes Subjekt. Es iſt jedoch ſchon oben zugegeben, daß die im übrigen Syſtem ſtreng entwickelte Beſonderung der abſoluten Idee zu den beſtimmten Ideen in der Aeſthetik nicht zu ihrer gehörigen Anwendung kommt, daher Vermengung mit der Religion eintritt (§. 15, 1); es iſt ferner bereits zugegeben, daß die Zufälligkeit, ſowohl im Syſteme überhaupt, als insbeſondere in der Aeſthetik nicht zu ihrem ganzen Rechte kommt (§. 41, 2) Das Einzelne als Subjekt ſoll dem Allgemeinen gemäß ſeyn, aber mit Einſchluß ſeiner Eigenheit: dieſe ſoll ſich mit dem Allgemeinen frei durchdringen und es ſoll gezeigt werden, wie ſie dies kann und muß; dies fehlt bei Hegel, daher erhält in der Lehre vom Staate die Subſtanz ungerechtes Uebergewicht, degenmäßig zu ſeyn wird die höchſte Tugend des Subjekts, und darin liegt ein weiterer Grund, warum die Aeſthetik zu unmittelbar auf ſubſtantiellen Gehalt hindrängt.

§. 46.

Die Bedeutung der Einzelheit iſt dem reinen Begriffe nach keine andere, als daß ſie der erfüllte Inbegriff des Allgemeinen und Beſondern iſt, d. h. daß in ihr eine Art und durch ſie die Gattung ſich verwirklicht. Die Gattung alſo iſt der innere Grund und die lebendige, bildende und bewegende Macht im Individuum. In dies Verhältniß nun ſcheint eine Trübung einzutreten, wenn die empiriſche Gattung im empiriſchen Individuum ſich verwirklichen ſoll, denn dies geſchieht eben auf dem Boden, auf welchem die Gattungen anders, als wie es ihre innere Stufen-Ordnung verlangt, aufeinander wirken und daher ihre Durchführung in ihren Individuen der Zufälligkeit verfällt.

Der wahre Begriff des Verhältniſſes zwiſchen dem Individuum und der Gattung, wie ihn der §. beſtimmt, kann als ein ſicherer Erwerb der neueren Philoſophie hingeſtellt werden. Hegels Logik zeigt das Einzelne durch die Dialektik aller verſchiedenen Stellungen, die es mit dem Allgemeinen und Beſondern eingehen kann, als den concreten Zuſammenſchluß dieſer beiden auf (in der Lehre vom Begriffe). Das Einzelne iſt nichts Anderes, als die wirkliche Gattung; nicht unmittelbar, ſondern durch die Mitte des Beſondern oder der Art. Diejenige Mangelhaftigkeit des Individuums, welche daraus fließt, daß es nur durch dieſe Mitte die Gattung darſtellt, kann noch nicht als Trübung angeſehen werden. Die Gattung theilt ſich in Arten, dieſe als Gattung wieder in Arten und jedes Individuum iſt, ſofern es nur Einer der Arten angehören kann, ein bloſes Bruchſtück der Gattung. Dies Alles kommt noch auf Rechnung der beſtimmten Idee (§. 13. 15), denn unter dieſer ſind nicht nur die Hauptſtufen, ſondern alle Arten der einzelnen Stufe verſtanden. Sey das Subjekt auch nur ein Bruchſtück, es iſt und kann immer ſchön ſeyn, wenn es nur das, was es ſeyn kann und ſoll und ſeiner Möglichkeit nach iſt, auch ganz und wirklich iſt. Das Bruchſtück ſelbſt kann reicher oder ärmer ſeyn, die Gattung durch eine vollere oder dürftigere Vereinigung der Kräfte derſelben, wie ſie in Arten ſich getheilt, in ſich darſtellen: daraus entſteht nicht ein weſentlicher, ſondern nur ein Grad-Unterſchied. Die Trübung aber ſcheint einzutreten durch das ſich kreuzende Zuſammenſtoßen der Gattungen und Arten auf Einem Raum und in Einer Zeit; dieſe nämlich wird, ſo ſteht zu erwarten, dem Individuum ſolche Hinderniſſe in den Weg legen, daß es auch ſeine noch ſo beſchränkte Aufgabe nicht rein löſen, ſondern nur Bruchſtück des Bruchſtücks ſeyn kann.

§. 47.

In Wahrheit aber tritt dieſe Trübung zunächſt durch die in §. 31 aufgeführte Form der Zufälligkeit noch nicht ein. Iſt nämlich die Gattung überhaupt die ihr Individuum bildende Macht, ſo muß ſie als ein unvergänglicher Typus wirken, der den Stoff zu ſeiner Durchführung in einem Individuum zwar jederzeit durch das Zuſammentreffen von Bedingungen, die in ſeinem Zuſammenſeyn mit der Wirkſamkeit anderer Typen liegen, ſich geben laſſen und daher den Moment, wo er ein Individuum zeugen kann, gleichſam abwarten muß; allein es gibt keinen Stoff an ſich, der als ſelbſtändiges Prinzip dieſem Werk widerſtreben könnte, jeder Gattungs-Typus verwendet zu der Zeugung ſeiner Individuen den ſchon von andern geformten Stoff und wird daher in dem Augenblicke zeugend, wo die geformten Stoffe, deren er bedarf, zuſammentreten.

Zufälligkeit des Orts und der Zeit der Entſtehung. Beyſpiel: Die Zeugenden müſſen das Alter der Zeugungsfähigkeit erreicht haben, wenn ein menſchliches Individuum entſtehen ſoll; eine Welt von ſchon geformten Stoffen, Luft, Waſſer, nährenden Pflanzen, Thieren u. ſ. w. iſt vorausgeſetzt, um dieſe Reiſe hervorzubringen. Allein jede Gattung bedarf ſolchen von andern Gattungen ſchon geformten Stoffes und nimmt durch denſelben nichts Fremdes und Trübendes in ſich auf, ſondern iſt mit der wohl geſchnittenen Stempelform zu vergleichen, welche dem ihr, wann und wo es ſey, gegebenen Stoffe ſcharf und beſtimmt ihre Form aufprägt.

§. 48.

Die unendliche Eigenheit der Individuen (§. 32) iſt auf denjenigen 1
Stufen, wo die Idee nicht als Subjectivität wirklich iſt, von geringer Bedeutung, das Einzelne erſcheint nur als ſelbſtloſer Durchgang des Allgemeinen.
Dagegen wo die Idee als Seele und höher als Geiſt wirkt, da ſteigt in dem 2
Grade, in welchem ein Individuum das Allgemeine ſeiner Gattung in ſich darſtellt, die Eigenthümlichkeit und umgekehrt; weit entfernt, einander auszuſchließen, fordern ſich alſo vielmehr dieſe Gegenſätze und hebt ſich der in §. 38 aufgeſtellte Widerſpruch in ſeiner Entſtehung auf. Die Eigenthümlichkeit iſt nämlich zunächſt eine nur dieſem und keinem andern Individuum eigene Weiſe, wie ſich die Kräfte der Gattung in ihm durchdringen; dieſe Durchdringung ſetzt aber für ihre verſchlungene Einheit einen Reichthum von Kräften voraus, und wo dieſer iſt, da werden allerdings die fehlenden vermißt, fällt alſo die Individualität als ſolche im Unterſchied von der Gattung in die Augen, da erſcheint aber ebenſoſehr die Gattung in einer Fülle von Kräften dargeſtellt, gewinnt daher das Individuum allgemeine Bedeutung und ſticht dadurch von den gewöhnlichen Individuen ab.

1. In der unorganiſchen und vegetabiliſchen Natur iſt das Einzelne von ganz verſchwindender Bedeutung. Im Zuſammenhange der Aeſthetik wird dies ſogleich dadurch klar, daß nicht vereinzelt eine Wolke, Erdbildung u. ſ. w. zur Darſtellung kommen kann; der Gegenſtand ſelbſt läuft in dieſen Sphären in eine Continuität aus, worin das Einzelne ſich nicht abſchneidet. Von mineraliſchen Gebilden wird an ſeinem Orte die Rede ſeyn. Einzelne vegetabiliſche Bildungen, ein Baum z. B., werden wohl auch bewundert und dargeſtellt, aber nie wird ein Maler einen Baum darſtellen dürfen ohne Luft, Erde, ein Stück Landſchaft, thieriſche oder menſchliche Staffage, während er doch ſehr wohl einen Menſchen abbilden kann ohne irgend ein Beiwerk und mit einem bloſen Schatten als Hintergrund; ja wohl

auch ein Thier läßt ſich ſo darſtellen. Die Individualität hat in jenen Sphären ebenſowenig Eigenheit als die Regel Strenge (vergl. §. 38). Dieß ſcheint ein Widerſpruch, denn je weniger dieſe bindet, deſto freier ſcheint ſich jene zu ergeben. Allein dieſe Freiheit iſt nicht Eigenheit; die Kraft der Eigenheit erkenne ich an der Kraft ihres Gegenſatzes, der bindenden Regel; dieſe Freiheit iſt ein unintereſſantes Hinſchweifen und das Schweifen iſt eben der Charakter der Gattung ſelbſt.

2. In der Thierwelt zeigen ſich Individuen, welche als originell in ihren Anlagen mit einigem Rechte bezeichnet werden können, aber ihre wahre Bedeutung erhält die Frage erſt in der Menſchenwelt. Es ſticht ein Individuum aus allen übrigen hervor, es ſind die Kräfte der Menſchheit ſo eigenthümlich in ihm gemiſcht, daß es keinem andern gleicht. Dazu braucht es offenbar eine ungemeine Fülle von Kräften, ſonſt iſt nicht vorhanden, was ſich miſchen könnte; eine Individualität, die ſich die Miene giebt, etwas ganz Beſonderes zu ſeyn ohne die dazu nöthigen Mittel, iſt vielmehr trivial und gewöhnlich. Eben durch den Beſitz jener Kräfte fällt aber auch in die Augen, was von Kräften der Gattung ſelbſt dem begabteſten Individuum fehlt, alſo iſt jener Unterſchied des Individuums von andern zugleich der des Individuums vom Ganzen der Gattung. Zugleich jedoch iſt ebenſoſehr die Gattung in größerer Fülle gegenwärtig in dem ſo hervorſtechenden Individuum, als in allen andern, und was daſſelbe von dieſen trennt, hebt es alſo vielmehr gerade in das Licht der Gattungs-Allgemeinheit um ſo mehr empor. Das Ungemeine iſt in dieſem Sinne das Allgemeinſte. Alſo ſteigt nicht nur mit der Beſtimmtheit der Regel, wie ſie die Gattung giebt, die Eigenheit der Individuen (§. 38), ſondern auch, während ebendadurch der Widerſpruch zwiſchen beiden zu ſteigen ſcheint, hebt er ſich vielmehr in demſelben Grade auf. Benvenuto Cellini z. B. iſt ganz Orginal, aber ebenſoſehr, ja ebendadurch ganz Repräſentant ſeines Jahrhunderts, ſeines Volks, ja „vielleicht der geſammten Menſchheit. Solche Naturen können als geiſtige Flügelmänner angeſehen werden, die uns mit heftigen Aeußerungen dasjenige andeuten, was durchaus, obgleich oft nur mit ſchwachen unkenntlichen Zügen, in jeden menſchlichen Buſen eingeſchrieben iſt. — Ein bedeutendes, gleichſam unbegrenztes Individuum." (Göthe). Unter den ſogenannten Originalen pflegt man allerdings Individuen von einer nicht nur aus reichen Kräften gemiſchten, ſondern mehr oder minder krankhaft überworfenen, in ſich widerſprechenden Eigenthümlichkeit zu verſtehen; allein man wird finden, daß ſolche in Nationen zum

Vorſchein kommen, wo ein ſolcher Widerſpruch zum Volkscharakter gehört, ſo daß das originelle Individuum ſelbſt als ſolches Repräſentant einer Allgemeinheit iſt. Wenn nun aber das Prädicat der Allgemeinheit vielmehr gerade den gewöhnlichen, nicht hervorſtechenden Individuen beigelegt wird, ſo iſt zu unterſcheiden zwiſchen dem doppelten Sinne, der in dem Begriffe der Gattung liegt. Menſchheit und Volk heißt Gattung im Sinne des animaliſchen und blos ſeeliſchen Weſens; in höherer Anwendung aber bezeichnet das Wort die geiſtige Allgemeinheit, zu der ſich das Menſchengeſchlecht auf ſeiner Natur-Grundlage erhebt. Das Individuum nun, das geiſtig werthlos iſt, gibt nicht Anlaß, an die Gattung im zweiten, höheren Sinne ſich zu erinnern, es gehört alſo der Gattung im Sinne der Natur an, dieſe als ſolche aber individualiſirt überhaupt nur oberflachlich; der gemeine Menſch iſt daher der allgemeine im Sinn der animaliſchen Gattung und der nichtige, der vereinzelte im Sinn der geiſtigen. In der Gattung als geiſtiger Allgemeinheit dagegen ſteigt Eigenthümlichkeit und Bedeutung für das Ganze und Allgemeine in gleichem Schritte. Der große Mann iſt nur ſich ſelbſt gleich und ebenſoſehr ganz Menſch. Allerdings haben wir den Grund ſelbſt der geiſtvollen Eigenheit in einer Naturbaſis geſucht; die Kraft, aus der Gattung als animaliſcher Natur ſich hervorzuheben, iſt als Genie ſelbſt wieder Natur-Anlage. Allein es verhält ſich mit dem höheren Gattungstypus ſo, daß er, wo er die ihm dienenden Naturſtoffe aufs Glücklichſte organiſirt, dieſelben zu geiſtigen Organe bildet, welche durch ihre Thätigkeit ihre Herkunft aus der Natur, die ſie ebenſoſehr zu einem ſpezifiſch Neuen erheben, als ſie ſelbſt aus ihr ſtammen, vergeſſen machen: ſo daß ihnen gegenüber die Gattung als Naturtypus wie gemeine Natur erſcheint, während ſie in ihnen ſich ebenſoſehr übertrifft, als ſie ganz ſie ſelbſt iſt. Auf jene Umbildung der Naturbaſis geht der folg. §. über.

§. 49.

Vermag die Gattung die in ihrem Einzelweſen vereinigten Stoffe mit ihrer Allgemeinheit und Einheit zu durchdringen, ſo wird auch der Zufall der wechſelnden Erregungen (§. 33) nur die Bedeutung einer beſtändigen Sollizitirung haben, wodurch eben die Aeußerungen der Thätigkeit hervorgerufen werden, welche im Weſen der Gattung liegen. Wo aber die Gattung der Sphäre des ſelbſtbewußten Lebens (§. 19. 20) angehört, da beſteht ihr Weſen darin. den ganzen, durch dieſe Art der Zufälligkeit gegebenen Stoff nicht

nur zur organiſchen Form und für blinde Zwecke zu verarbeiten, ſondern dieſes ſo Geformte durch einen zweiten Act, in welchem ſie die Unmittelbarkeit aufhebt, in die Idealität des Willens umzubilden, welcher die geiſtige Allgemeinheit und die gegebene Eigenthümlichkeit des Individuums ſammt ihren wechſelnden Erregungen zur Einheit eines Ganzen verſchmelzt. Er kann ſich zwar von den Grenzen ſeiner Eigenheit nicht befreien, aber dieſe ſelbſt erſcheinen nun als gewollte und offenbaren in der Beſchränkung die Unbeſchränktheit.

Keine Perſönlichkeit kann über die in ihrer Naturbaſis begründeten Eigenheiten ganz hinaus. Indem ich aber dieſe Nothwendigkeit erkenne und darnach mit meiner geiſtigen Kraft haushalte, erhebe ich dieſe Grenze ſelbſt zu dem Meinigen und bin in der Begrenzung unbegrenzt, denn das frei Gewollte iſt unbegrenzt. Jede Gattung des Lebendigen nimmt, was kommt, ergreift den innern und äußern Zufall als Stoff der Thätigkeit. Was er bringt, läßt ſich nicht vorherbeſtimmen, alles Leben iſt ein ſtetes Verarbeiten des Zufälligen. Den Geſetzen ſeines Organismus und ſeines Inſtinctes treu verarbeitet das Thier die Stoffe, die ſich ihm bieten; der Menſch baut über der phyſiſchen Welt eine zweite; auch dieſe hängt vom Zufall ab, ſowohl dem der Geburt, als dem der ſtets neuen Erregungen, aber wie denſelben zuerſt der Leib und das Bedürfniß ergriffen hat, ſo ergreift das ſinnlich Geformte erſt der Geiſt und gliedert daraus die Welt des Willens.

§. 50.

Dieſe Einheit iſt keine ruhende, ſondern eine thätige, worin das Allgemeine der Gattungsregel und das Zufällige der Individualität ſich im Kampfe einander entgegenbewegen, der bis zu der Empörung des Einzelwillens gegen den vernünftigen und allgemeinen, zum Böſen ſich ſteigert. Allein dieſer Kampf bringt die untrennbare Zuſammengehörigkeit beider Momente dadurch zum Vorſchein, daß der Widerſtreit als ein ſich ſelbſt aufhebender Widerſpruch ſich offenbart; es kann daher in demſelben ſo wenig ein Hinderniß des Schönen liegen, daß es demſelben nicht nur zu folgen vermag, ſondern vielmehr aus ſich ſelbſt in ſeinem eigenen Intereſſe das Schauſpiel deſſelben erzeugen wird.

Der Kampf, von dem hier die Rede iſt, heißt im äſthetiſchen Gebiete das Tragiſche und Komiſche. Hiedurch ſcheint eine beſtimmte Form des Schönen vorweggenommen zu ſeyn, von welcher hier noch nicht die Rede ſeyn darf, da die Unterſuchung ſich noch mit der einfachen, kampfloſen Schönheit beſchäftigt. Allein es ſind zwei ganz verſchiedene Fragen: ob die aus der Wirklichkeit des ethiſchen Lebens aufgenommene Nothwendigkeit dieſes Kampfes das Schöne nicht unmöglich mache? und: ob das Schöne nicht gemäß ſeinem eigenen Geſetze und Intereſſe das Schauſpiel desſelben hervorrufe? Die erſtere Frage liegt hier vor, die zweite iſt erſt ſpäter aufzuwerfen und dann erſt heißt dieſer Kampf tragiſch und komiſch. Hier handelt es ſich nur um die Wahrheit, daß die Individualität ſich vernichtet, wenn ſie ſich gegen die Allgemeinheit ſträubt, und daß die Allgemeinheit, wenn ſie als äußere geiſtloſe Macht beharren will, der Individualität zum Spiele wird, daß alſo in beiden Fällen der Widerſtand ſich rächt zum Beweiſe der abſoluten Einheit beider Momente, daß daher das Schöne, das eben in dieſer Einheit beruht, durch dieſen Kampf kein Hinderniß ſeiner Exiſtenz findet.

§. 51.

Wie vollkommen aber die Allgemeinheit der Gattung das Individuum durchdringt, das Band iſt dennoch kein bleibendes. Das Individuum geht unter, die Gattung dauert. Das Schöne iſt aber, wie aus §. 13 folgt, eine Verewigung des Individuums. Allein da die Gattung das Individuum zwar überdauert, aber doch nur im Individuum wirklich iſt, ſo verewigt der Tod ſelbſt, wenn er nur aus ſeinem Verhältniß zur Gattung rein hervorgeht, das Individuum, denn es kommt in ihm die Wahrheit zum Ausdruck, daß die reine Bedeutung des Individuums aufbewahrt im Leben der Gattung ſeine zeitliche Exiſtenz überlebt.

„Wenn der Tod aus dem Verhältniß des Individuums zur Gattung rein hervorgeht," d. h. wenn nicht Zufälligkeit in dem Sinne ſich einmiſcht, in welchem ſie ſofort wieder aufzuführen iſt, wenn vielmehr das Individuum entweder als Naturweſen ſtirbt, weil nach natürlicher Ordnung ſeine Lebenskraft ſich erſchöpft hat, oder wenn es als geiſtiges Weſen im Dienſte einer Gattung im höheren Sinne, nämlich einer geiſtigen Macht, ſein Leben opfert. In beiden Fällen vollführt es den Kreis der in ihm liegenden Wirkungen ſo, daß es ſich in ihnen überlebt. Rückerts ſinnvolles Gedicht „Die ſterbende Blume" ſpricht dieſe Wahrheit aus. Die Gattung als ſinnlicher Typus wie als ſittliche Sphäre überdauert das Individuum, aber nur in neuen Individuen. Sie iſt ſelbſt in den Individuen das abſolute Individuum. Das einzelne Individuum, das wahrhaft ſeiner Beſtimmung genügt, erhebt ſich aus der Reihe der einzelnen in das abſolute Individuum und dies an ihm iſt das Bleibende, wodurch es mit dem Urbilde in den Abbildern unſterblich fortlebt.

§. 52.

1 **Alle dieſe Formen der Zufälligkeit heben alſo die volle Gegenwart der**
Gattung in ihrem Individuum, welche zum Schönen gefordert wird, nicht auf,
vielmehr werden ſie weſentlich in dieſelbe mit aufgenommen und bedingen ihre
Vollendung. Allein mit denſelben dringt unaufhaltſam auch die in §. 40 dar-
geſtellte Art der Zufälligkeit ein und hier hat die Macht der beſtimmten Idee
ihre Grenze; das Individuum verkümmert oder erliegt im Zuſammenſtoße mit
dem Fremdartigen, was die Natur der Gattung in ihm weder abzuhalten noch
2 **auszuſcheiden vermag. So wie nun dieſes Uebel entſteht durch das Zuſammen-**
ſeyn der beſtimmten Gattung mit allen andern, ſo wird ſie auch aufgehoben nur
durch eben dieſes Zuſammenſeyn, das aber zugleich ein unendliches Werden iſt.
Im unendlichen Raume und in der unendlichen Zeit ergänzen und erſetzen ſich
alle Trübungen der Idee und bewirkt ſich in der Vereinigung des Guten mit
dem Gute das höchſte Gut. (Rückkehr zu den nunmehr entwickelten §§. 10. 11.)

1. Dieſe ſchlechtweg trübende Art der Zufälligkeit iſt freilich nur eine Form derſelben allgemeinen Zufälligkeit, aus welcher auch die nicht trübenden Einflüſſe fremder Potenzen hervorgehen. Die Grenze zwiſchen jener und dieſer läßt ſich durchaus nicht angeben, weil eben das Zufällige nicht eher beſtimmbar iſt, als bis es eingetreten iſt. Das Vegetabiliſche z. B. iſt Nahrung für den Menſchen. Der Stoß des Zufalls führt einen Volksſtamm in ein Land, wo er eine andere Pflanzenwelt findet, als in der frühern Heimath, aber der menſchliche Organismus gewöhnt ſich an dies Neue und vermag es in ſich zu verarbeiten. Allein ein Einzelner ſtößt auf eine Giftpflanze und erkrankt oder erliegt ihrer mit dem menſchlichen Natur unvereinbaren Subſtanz. So eine Menge ſchädlicher klimatiſcher und anderer Einflüſſe. Zu den furchtbarſten Schickſalen der Menſchheit durch den Zufall gehört der Kretinismus mit ſeinen Urſachen. Wären ſie auch ergründet, wie ſie es noch nicht ſind, ſo wäre er doch nicht zu verhüten, da weitere Zufälle es mit ſich bringen, daß die Bevölkerung, die ſolchen Einflüſſen des Elementariſchen

ausgeſetzt iſt, nicht nach Belieben ihre Sitze verlaſſen kann. Die Grenz-Linie zwiſchen dem nicht ſtörenden und dem ſchlechtweg ſtörenden Zufalle iſt aber um ſo weniger zu finden, da ebendas, was ſonſt weſentliche Bedingung oder Vorausſetzung des Lebens iſt, wie z. B. das Geſetz der Schwere, zugleich zahlloſe Verſtümmlungen und Todesfälle da verurſacht, wo nicht etwa mögliche, aber verſäumte Vorſicht, alſo eine Schuld oder durch einen ſittlichen Zweck gebotene Uebernahme der Gefahr ſolchen Störungen Sinn und Zuſammenhang giebt, wo ſie alſo rein zufällig ſind. — Wo nun ſolcher Zufall eindringt, ſucht die Gattung ihr Individuum durch ihre Heilkraft zu retten, ſo gut es geht; ſie vermag es aber nicht ohne vorübergehende oder dauernde Verkümmerung oder Verſtümmlung der Geſtalt, oder ſie vermag es gar nicht, ſie muß es Preis geben. Nun könnte man einwenden, daß die Trübungen, welche aus dieſem Herrſchen des Zufalls fließen, doch auch äſthetiſch brauchbar ſeyn müſſen und daß doch kein Grund ſey, hier plötzlich eine äſthetiſche Grenzlinie zu ziehen, wo ſich abgeſehen von der Aeſthetik keine ziehen läßt. Aus dieſer Einwendung macht auch der Naturalismus in der Kunſt wirklichen Ernſt. Vergl. Diderots Verſuch über die Malerei, überſetzt und mit Anm. begl. von Göthe. 1. Cap. Hier heißt es, ein Buckliger ſey eine in ſich ganz vollkommene und zuſammengehörige Geſtalt, nur nach den armen Regeln der Menſchen ſey er übel gemacht, aber nach der Natur beurtheilt werde es anders klingen. Eine ſolche Anſicht iſt jedoch als durch unſere ganze Begründung widerlegt anzuſehen; denn die Regel, die in der Gattung liegt, ſoll ja die Abweichungen des Individuums als frei umſpielende Linie zwar zulaſſen, aber ſolche Abnormitäten ſtören ſie in ihren Grundgeſetzen. Ferner iſt in §. 40 ſchon hervorgehoben, daß durch die hier aufgeführte Form der Zufälligkeit die vorgenannten, berechtigten ſelbſt getrübt werden. Z. B. die phyſiognomiſche Eigenthümlichkeit eines Kopfes mag bis nahe an die Grenze der Abnormität und Häßlichkeit gehen und doch äſthetiſch ganz brauchbar ſeyn. Den Grund aller individuellen Eigenheit haben wir auch wirklich in der Naturbaſis des Zufalls geſucht. Allein nun iſt von Trübungen die Rede, durch welche dem Individuum dieſe ſeine Eigenheit ſelbſt verkümmert und gedrückt wird, ſo daß es ſich ſelbſt nicht gleich iſt, und das unregelmäßige Angeſicht erſcheint nun ſo, daß dieſe Unregelmäßigkeit ſelbſt in ihrer Bedeutung nicht hervortreten kann. Um hier, wie in §. 40, 2 das Erhabene und Komiſche zum voraus in Rechnung zu nehmen, ſo erwäge man, daß das Erhabene zwar Verkümmerung zuläßt, ja fordert, aber als Wirkung einer höhern Idee, welche dadurch gerade ihrem Weſen gemäß unverkümmert thätig iſt; daß dagegen das Komiſche die Verkümmerung im größten Umfange zwar aufnimmt, um ſie in ſeiner Weiſe aufzuheben, welche eine ganz andere iſt, als die, worin im nicht äſthetiſchen Seyn das Verkümmerte ſich aufhebt, nämlich nicht eine Aufhebung, welche, wie im einfach Schönen, ſchon vollendet ſeyn muß, wenn der Gegenſtand überhaupt äſthetiſch ſeyn ſoll, ſondern welche dem Feinde des Schönen vielmehr zuerſt Spielraum läßt, um ihn im Fortgang aufzuheben; aber auch dieſer Fortgang muß alsbald und in derſelben Erſcheinung eintreten, nicht anderswo oder ein andermal, wie außer dem Schönen.

2. Hier iſt der eigentliche Ort, in welchem der Theismus als Volksglaube wurzelt. Beim Eintritt des ſchädlichen ſinnloſen Zufalls wird eine perſönliche Intelligenz angenommen, welche geheime Zwecke haben müſſe, dies zuzulaſſen, und in dieſem Vorausſetzen unbekannter Zwecke liegt für das einfache Bewußtſeyn der Troſt. Daſſelbe erkennt nicht, daß wahrer Troſt nur im Verſtehen liegt, und zieht den unendlichen Fluß des Lebens und Geiſtes, der die ewige Herſtellung und Wechſel-Ergänzung des Unvollkommenen iſt, auf den undurchdringlichen Punkt jener verborgenen Perſon zuſammen. Es iſt aber dieſe Vorſtellung hier nur anzuführen, um zu zeigen, daß der Theismus den Standpunkt der Aeſthetik in Wahrheit ausſchließt. Denn die Aeſthetik ſucht einen Act, wodurch jene unendliche Bewegung der Ueberwindung des Zufalls freilich auch auf Einen Punkt, aber einen rein gegenwärtigen, zuſammengezogen wird, der Theismus aber verlegt dieſen Punkt in ein undurchdringliches Jenſeits. Da nun der perſönliche Gott nicht abgebildet werden kann (— vom Polytheismus iſt hier nicht die Rede —) ſo iſt die Schönheit aufgehoben. Dagegen wenn ſich der Theismus mit dem ſpeziellen Offenbarungsglauben verbindet, ſcheint er den Punkt als einen präſenten zu beſitzen im Leben des Gottesſohns. Allein dann wird ein Individuum als reiner Repräſentant nicht einer beſtimmten, ſondern unmittelbar der abſoluten Idee geſetzt, was gegen §. 13 und 15 iſt. — Feſtzuhalten alſo iſt dieſes: alle früher genannten Formen der Zufälligkeit heben ſich ohne beſonderes Zuthun auf im Einzelnen ſelbſt und ſeiner Thätigkeit, alſo immer in einem überſichtlich begrenzten Punkte; die letztgenannte aber hebt ſich auf nur im unendlichen Raume, wo jenes Individuum hat, was dieſem fehlt, und ſofort in's Unendliche, und in der unendlichen Zeit, wo die Zukunft herſtellt, was in der Gegenwart verkümmert iſt, und ſofort ins Unend-

liche. Hier tödtet der Regen die Pflanzen, hundert Stunden entfernt iſt er wohlthätig und erſehnt: das tröſtet über jenes Uebel, aber es iſt nicht äſthetiſch, denn ein ſchönes Werk kann nicht ſo entfernte Landſchaften zuſammenfaſſen. Krankheit tödtet ein ſchönes Kind, Lebensernſt und Sammlung erwächst vielleicht daraus für leichtſinnige Eltern: aber damit kann der Maler, der das Kind darſtellen ſollte, nichts anfangen.

Als vorläufiger Wink über die Art, wie die Kunſt den Zufall behandelt, mag hier eine Stelle des Ariſtoteles ſtehen, welche zwar Bedenken erregen mag, aber auch viel zu denken giebt (Poet. Cap. 9): „wenn die Handlungen einander bedingen, wird mehr Bewunderung erregt, als wenn ſie ſich von ſelbſt und aus Zufall ereignen. Denn auch unter den zufälligen Begebenheiten ſcheinen diejenigen am bewundernswürdigſten, welche wie aus Abſicht geſchehen zu ſeyn ſcheinen; z. B. die Bildſäule des Mitys in Argos erſchlug den, welcher die Urſache ſeines Todes geweſen war, indem ſie auf ihn fiel, während er ſie beſchaute.“

§. 53.

Da nun aber das Schöne nach §. 13 und 30 die reine Wirklichkeit der Idee in einem begrenzten, daher überſchaulichen einzelnen Weſen fordert, ſo folgt, daß dieſe Aufhebung dieſer Form der Zufälligkeit in der unendlichen Ausdehnung und dem unendlichen Fortgange nicht genügt, ſondern etwas geſchehen muß, wodurch der Schein einer Zuſammenziehung dieſes unendlichen Flußes auf Einen Punkt erzeugt wird. Das Schöne kann nunmehr beſtimmt werden als eine Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchſten Guts durch einen Schein. Das weitere Syſtem hat die Aufgabe, darzuthun, wodurch dieſer Schein zu Stande kommt; möglich aber iſt er nur, wenn, was durch ihn als Vorgang im Einzelnen dargeſtellt oder vorausgenommen wird, im unendlichen Ganzen wirklich iſt, und gefordert iſt er durch das in §. 12 aufgeſtellte Geſetz.

In der Anm. braucht, da kein Grund iſt, hier zu ſpannen und zu überraſchen wie in einem Roman, nicht verſchwiegen zu werden, daß dieſer Act die That der Phantaſie iſt. Sie fixirt den unendlichen Fluß und drängt ihn auf Einen Punkt zuſammen, bannt ihn in die Einzelheit und vollzieht ſo die große Antizipation, durch welche je auf einem beſtimmten Punkte vollendet erſcheint, was nie und immer, nirgends und überall ſich vollendet. Sie dividirt das Unendliche der Vielheit mit der Einfachheit des Geiſtes (vergl. hiezu Leſſing Hamb. Dramat.

Abſchn. 79, von den Worten: Man ſage nicht u. ſ. w. Kant aber iſt es, der die Idee der Phantaſie als einer verhüllten Diviſion zuerſt eigentlich ausgeſprochen hat Kr. d. äſth. Urtheilskr. §. 17. Dies wird an ſeinem Orte entwickelt werden). Allein das Räthſel der Phantaſie kann nicht gefunden werden, wenn nicht zuerſt metaphyſiſch entwickelt iſt, wie hinter ihrem Schein eine Wahrheit liegt, wie im großen Ganzen ſich allerdings verwirklicht, was ſie als Einzelnes vorzaubert, — oder: das Urbild kann durch die Phantaſie nicht in Eins zuſammengezogen werden, wenn es nicht außer ihr im unendlichen Ganzen wirklich iſt und zwiſchen den Dingen ſchwebend ſich unabſehlich hindurchzieht. Die Phantaſie ſchaut dieſen ſchwebenden Geiſt, wie ein geiſtreicher Leſer zwiſchen den Linien lieſt. Dieſer objective Grund der Möglichkeit der Phantaſie iſt nun, nachdem er §. 10 und 13 als Theſis aufgeſtellt war, entwickelt, es iſt dargeſtellt, warum das Schöne nicht leerer Schein, ſondern Erſcheinung iſt; wir wiſſen, was das Schöne leiſtet, und warum dies überhaupt geleiſtet werden kann; aber die Kraft, wodurch es geleiſtet wird, haben wir noch zu ſuchen, und zwar, wie ſich zeigen wird, auf einem weiten Wege.

§. 54.

Da nun die Wirkung dieſes Acts darin beſtehen muß, daß das Individuum jedem Zuſammenhange entnommen erſcheint, welcher die reine Gegenwart der Idee in ihm trübte, ſo darf die Geſtalt deſſelben nicht nach ihrer inneren Miſchung und Structur, ſondern nur nach der Totalwirkung derſelben, wie ſie auf der Oberfläche erſcheint, in Betracht kommen: nur dieſe, vom Durchmeſſer abgelöſt, nur der Aufriß, nicht der Durchſchnitt. Es kommt nur darauf an, wie der Körper ausſieht, er iſt umgewandelt in reinen Schein. So lange nämlich dieſe Ablöſung der auf der Oberfläche hervortretenden Geſammtwirkung von den ſie bedingenden Theilen der inneren Zuſammenſetzung nicht vorgenommen, ſondern der Körper als ein Zerlegbares betrachtet oder wirklich zerlegt wird, ſo fällt er theils unter den Begriff der Zweckmäßigkeit, alſo einer abſtracten Kategorie (§. 16. 23), theils als empiriſcher Stoff in den Zuſammenhang der trübenden Zufälligkeit. Durch dieſen Schein verewigt das Schöne erſt wahrhaft ſeinen Gegenſtand.

Ueber dieſes wichtige Moment vergl. die Schrift des Verf.: Ueber das Erhabene und Komiſche, ein Beitrag zu der Philoſophie des Schönen. Auch Weiße hat daſſelbe ausgeſprochen (Aeſth. §. 17. 18), aber nicht genug hervorgehoben. Was unter dieſem reinen Scheine verſtanden ſey, zeigen am beſten zwei Stellen aus Göthe, die eine in Dichtung und Wahrheit, wie ihm die Werkſtätte des Schuſters zu Dresden als ein Bild von Oſtade, die andere in der italieniſchen Reiſe, wie ihm die Lagune mit der Gondel ganz als venetianiſches Gemälde erſcheint. Es iſt dies zwar Betrachtung von dem Standpunkte einer beſtimmten Kunſt, aber weſentlich dieſe Abſtraction vom Stoffartigen im Gegenſtande, welche auch ohne jenen Standpunkt einer beſtimmten Kunſtſchule oder der Kunſt überhaupt vollzogen werden kann. Uebrigens ſpricht Göthe das Geſetz ſelbſt in ſeinem Begriffe aus in ſ. Anm. zu Diderots Verſuch über die Malerei (Werke B. 36. S. 217. 233). Hogarth ſucht in der Einl. ſ. **analysis of beauty** einen Begriff von der reinen Form zu geben, indem er jeden Gegenſtand ſo zu betrachten auffordert, „als ob Alles, was inwendig darinnen iſt, ſo rein herausgenommen ſey, daß nichts übrig bleibt, als eine dünne Schaale, die man ſich aus reinen Linien gebildet vorſtellen muß und deren innere und äußere Fläche natürlich ganz gleich iſt.“ Dann macht er einen Vorſchlag, durch einen wächſernen Rumpf Drähte zu ſtecken, deren frei hervorſtehender Theil anders gefärbt wird, als der, welcher innen ſteckt. Statt deſſen hätte er nur das Punktiren der Bildhauer auseinanderſetzen dürfen. Hogarth iſt freilich dieſen Betrachtungen nicht treu geblieben (vergl. §. 36, 2), ſie ſind aber höchſt lehrreich. Man gehe vom Innern eines plaſtiſchen Körpers heraus auf allen Punkten dahin, wo der Körper aufhört: dies iſt eben ſeine Grenze, ſeine reine Form; ſie iſt nicht ſelbſt etwas; der Grund, warum die Stoffe des Körpers auf allen Punkten ihre Raumerfüllung eben da abſchließen, wo ſie zu Ende iſt, liegt im ganzen innern Bau, aber von dieſem Grunde wird jetzt abſtrahirt und nur die Wirkung, die reine Grenze aufgefaßt, welche ſelbſt kein Stoff mehr iſt. Handelt es ſich nicht von einer einzelnen Geſtalt oder Zuſammenſtellung mehrerer in ruhender Raum-Erfüllung, ſondern von bewegter Handlung, worin ein ſittlicher Gehalt erſcheint (— auch dies reichere Ganze kann Individuum heißen —) ſo ſind unter „innerer Miſchung und Structur“ die Momente der Handlung, die Perſonen, wodurch ſie repräſentirt ſind, die einzelnen Umſtände u. ſ. w. zu verſtehen: die Handlung erſcheint äſthetiſch nur, wenn dieſe einzelnen Beſtandtheile, durch deren Zuſammenwirkung ſie entſteht, nicht herausgenommen werden und für ſich wirken, denn außer dieſer Stelle im Ganzen ſind ſie bloſer Stoff. Nicht anders verhält es ſich mit der Farbenwirkung. Es erſcheint z. B. der menſchliche Leib als ein von Blut durchſtrömter durch die Hautfärbung, und die größere oder geringere Wärme dieſes lebendigen Blutſchimmers iſt wichtig, denn derſelbe iſt weſentlich zum Ausdruck des Temperaments, aber zugleich wird in der maleriſchen Auffaſſung vom Blut als einem beſonderen Stoffe ebenſoſehr rein abſtrahirt, denn durch dieſen beſondern Stoff verfällt der einzelne Körper theils der Verkümmerung und Aufreibung durch den Zufall, theils intereſſirt er nur den zerlegenden Phyſiologen. Hiemit iſt an dieſem Beiſpiel zugleich der allgemeine Grund dieſer Reduction des Körpers auf den Geſammtſchein ſeiner Oberfläche angegeben. Er iſt ein doppelter. Blickt man hinter die Oberfläche und zerlegt man, ſo erhält man die einzelnen Theile: dieſe dienen dem Ganzen, und hiemit iſt man im Gebiete der bloſen Zweckmäßigkeit; nur wenn man das Ganze mit Einem Schlage betrachtet, ſo tritt die Wechſel-Aufhebung von Zweck und Mittel, alſo die Idealität des Ganzen in Anſchauung und Geiſt (vergl. §. 16 und 23). Zerlegt man aber immer weiter, ſo bleibt am Ende der Stoff im engſten Sinne, ſofern er nämlich nur die denkbar ärmſte Form hat, und ſo heißt er gegenüber dem edlen organiſchen Gebilde roher Stoff. Dieſe theilweiſe oder ganze Zerlegung nimmt aber nicht nur die Wiſſenſchaft für ihre geiſtigen Zwecke vor, ſondern unbewußt auch die rohe, ſinnliche Betrachtungsweiſe, welche ſich auf den Bodenſatz dieſer Zerpflückung eines Ganzen durch Begierde oder Abneigung bezogen fühlt. Davon mehr in der Lehre vom ſubjectiven Eindrucke des Schönen. So unendlich dieſe beiden Arten der Zerlegung verſchieden ſind, in ihrem Gegenſatz gegen den äſthetiſchen Act des reinen Genuſſes der Totalwirkung treffen ſie, wie ſich zeigen wird, zuſammen. — Das Schöne iſt wie die Baſis eines Monuments, welches den Gegenſtand der verewigenden Kunſt aus dem Gedränge der gemeinen Verflechtung der Dinge emporhebt. Hier erhellt auch die idealiſirende Kraft der Raumferne, der Zeitferne und des Todes.

Es wird leicht ſeyn, das Geſagte vorläufig auch auf den Ton anzuwenden. Jeder Ton iſt eine Vereinigung einzelner vibrirender Theile eines Stoffs zu einer Geſammtwirkung. Hört man dieſe einzelnen Schwingungen und die Materie der erzitternden Faſern u. ſ. w. heraus, ſo wird er ſtoffartig.

§. 55.

1 **Das Schöne iſt daher reiner Schein in dem doppelten Sinne, daß in ihm blos die vom Stoffe abgelöſte Oberfläche wirkt, und daß in dieſer ebendaher Alles das,**

wodurch die Geſtalt dem Einfluſſe des ſtörenden Zufalls verfällt, durch jene Zuſammenziehung (§. 53) unſchädlich gemacht iſt. Dieſe beiden Bedeutungen faſſen ſich in dem Begriff zuſammen, daß das Schöne reines Formweſen iſt. 2 Nicht die beſtimmte Idee, welche in der Geſtalt zum Ausdruck kommt, wird unter dem Stoffe verſtanden: dieſe heißt nicht Stoff, ſondern Inhalt; gerade ſie iſt es, welche aus der zu ſolcher Durchſichtigkeit geläuterten Geſtalt hervorleuchtet und ihr, indem ſie ſelbſt nur eine Stufe der abſoluten Idee iſt, die Bedeutung eines Weltalls gibt. 3 Anderes als dies nun iſt über die Vereinigung der durch die Gattung gegebenen Regel und der Individualität im Schönen (vgl. §. 35—38) nicht feſtzuſtellen: jene iſt das Geſetz, durch welches die ſtörende Form des Zufalls (§. 52) ausgereinigt wird, dieſe umfließt die Regel mit der ſpielenden Linie der berechtigten Formen des Zufalls (§. 47—51), und beide befreiten ſich zur reinen Form, d. h. der ganz zur Geſtalt gewordenen Idee und der von allem bloſen Stoffe zum vollen Ausdruck der individualiſirten Idee befreiten Geſtalt. Dieſe Einheit iſt als eine dem Schönen ſpezifiſch eigene wohl zu unterſcheiden von dem allgemeinen Begriffe der Einheit im Mannigfaltigen (§. 36, 1); ſie kann aber niemals in eine äußere Beſtimmtheit eingezwängt werden (§. 36, 2).

1. Wie die Ablöſung der Oberfläche von den in ihr zuſammenwirkenden ſtoffartigen Miſchungs-Elementen zugleich eine Reinigung von Allem iſt, was nicht die Idee ausdrückt, dies erhellt z. B., wenn ich erwäge, daß der ſchönſte Baum, wenn ich ihn mikroſkopiſch betrachtete, voll von Inſekten gefunden würde. Dieſe Inſekten nähren ſich von ſeinen Säften, ſie nöthigen mich alſo, an die einzelnen Stoffe ſeiner Structur zu denken, und ſo erſcheint das Störende, die Schönheit Aufhebende in unmittelbarem Zuſammenhang mit dem Stoffartigen im Gegenſtande. Die Ausſcheidung jedes Stoffartigen, was nicht reiner Ausdruck der Idee iſt, bezeichnet Hegel treffend, indem er ſagt: die Kunſt (die wir nur hier noch nicht als die Urheberin dieſer Reinigung kennen) habe das Erſcheinende an allen Punkten ſeiner Oberfläche zum Auge umzuwandeln, welches der Sitz der Seele iſt und den Geiſt zur Erſcheinung bringt (Aeſth. 1, 197). Im Sinne dieſer Ablöſung der Oberfläche von der ſtoffartigen inneren Miſchung und Structur, welche zugleich Reinigung von Allem iſt, was an die Bedürftigkeit und Abhängigkeit vom ſtörenden Zufall erinnert, heißt das Schöne reine Form. Dieſer Begriff iſt zuerſt von Göthe und Schiller in ſeiner ganzen Bedeutung gefaßt und in unzähligen Wendungen ausgeſprochen worden, von denen hier nur die eine angeführt werden mag:

„das Kunſtgeheimniß des Meiſters beſteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt“ (Ueber die äſth. Erz. d. Menſchen Br. 22).

2. Häufig genug iſt nun aber dieſer Begriff ſo mißverſtanden worden, als ſey der Inhalt gleichgültig, wenn nur die Form ſchön ſey. Schon Baumgarten zieht aus der Unterſcheidung des Inhalts und der Form den falſchen Satz: **possunt turpia pulcre cogitari, ut talia, et pulcriora turpiter (Aesth. §. 18)**, und er hat viele Nachfolger gefunden bis auf einen Menzel herab, der Göthe als Meiſter ſchöner Form bei unſittlichem Gehalt verläumdet. Die Quelle ſolcher Schiefheiten iſt vor Allem in einer Verwirrung der Begriffe zu ſuchen. Stoff kann dreierlei bedeuten: erſtens die Idee, die ein ſchönes Ganze durchdringt. Dieſe nennen wir, um der Verwirrung vorzubeugen, nicht Stoff, ſondern Inhalt. Dieſer Inhalt nun iſt ſo wenig gleichgültig, daß, wie ſchon §. 19, 2 geſagt iſt, von zwei Kunſtwerken, welche in der Form gleich vollendet ſind, entſchieden dasjenige höher ſteht, deſſen Inhalt eine höhere Stufe in dem Leben der abſoluten Idee einnimmt. Die Idee ſoll ganz in Form übergehen und aufgehen, aber eben ſie iſt es, welche übergeht und aufgeht, und ihr Rang bleibt ja natürlich nach wie vor derſelbe. Wo ſie nicht in reine Form aufzugehen vermochte, da iſt ein wahrhaft Schönes gar nicht entſtanden, da iſt von ihr ſo wenig als von der Form zu reden, und das Werk iſt daher nichts neben einem wahrhaft ſchönen, das übrigens eine vergleichungsweiſe noch ſo arme Idee zum Inhalte haben mag. Iſt aber die Uebertragung in die reine Form darum mißlungen, weil die Idee ſchon an ſich nicht wahre Idee, ſondern abſtracter Begriff iſt (§. 16), ſo iſt dies ein anderer Fall, der nicht hieher gehört; man kann dann nicht ſagen, die Idee wäre gut, aber die Form ſey ſchlecht, die Idee ſelbſt iſt vielmehr ganz zu verwerfen, weil ſie in Wahrheit keine iſt. Unter den äſthetiſch darſtellbaren Ideen dagegen iſt es ja immer die höhere, welche an ſich ſchon und abgeſehen von der Läuterung zur reinen Form ihr Individuum auch höher organiſirt; eine Menſchengeſtalt iſt höher, als eine Thiergeſtalt u. ſ. w. Wird nun die Geſtalt zur reinen Form, ſo iſt doch gewiß die an ſich höhere unter Vorausſetzung gleichen Gelingens dieſer Reinigung auch die äſthetiſch höhere. Dieſe Frage hat aber noch zwei beſondere Beziehungen: eine ſittliche und eine geſchichtliche. Hierüber kann vorläufig ſo viel geſagt werden: ein unſittlicher Inhalt iſt ebenſowenig wahrer Inhalt, als ein abſtracter Begriff. Zwar baut ſich dieſer gar keine individuelle Form, jener dagegen kann ſich eine Form bilden, aber eine ſolche, die ſich von ſelbſt aufhebt, wovon ſogleich mehr.

Was das Geſchichtliche betrifft, ſo iſt an keinem Orte die Forderung aufzuſtellen, daß der Künſtler zeitgemäße Ideen behandle. Eine Idee kann ihres Orts hoch ſtehen, aber eine Zeit nicht intereſſiren, wie z. B. Liebe und Freundſchaft jezt das von höheren Fragen in Anſpruch genommene Gefühl der Zeit wenig beſchäftigen. Dagegen können zeitgemäße Ideen ſittlicher Art darum zu mißrathen ſeyn, weil ſie abgeſehen von der Kunſt noch keine concrete Geſtalt haben und daher zu den abſtracten Begriffen fallen, wie die politiſchen Ideen der Gegenwart. Aus dieſem Allem wird man hinreichend erſehen, daß es allerdings höchſt nothwendig iſt, der Frage über die Kunſt die Frage über den Inhalt (die ſog. Stoffe) zu Grund zu legen, wie wenig man immer verkennen mag, daß das Schöne ein reines Formweſen iſt. Zweitens bedeutet Stoff: die Idee, wie ſie irgend einmal, abgeſehen von der Kunſt, Form angenommen hat; der Künſtler findet dieſen ſo weit ſchon geformten Stoff in der Erfahrung vor und wählt ihn zur Umbildung in die reine Form: eine Begebenheit, Sage u. ſ. w. In dieſem Sinne wird der Begriff des Stoffs auftreten im erſten Abſchnitte des zweiten Theils unſeres Syſtems. Drittens: Stoff heißt das Materielle, was auszuſcheiden iſt, der rohe Stoff (§. 54). Nach dieſem als Solchem darf im Schönen natürlich gar nicht weiter gefragt werden. Was nun die Form betrifft, ſo wird ſich erſt in der Lehre von der Kunſt zeigen, daß ſie ſelbſt eine äußere und eine innere Seite hat; höchſtens jene kann noch durch Schönheit täuſchen, wenn der Inhalt ſchlecht (unſittlich) iſt, niemals dieſe: was Strauß gegen Menzel treffend nachgewieſen hat (Streitſchr. H. 1, S. 127).

2. Dies alſo iſt die einzige Art, wie das Schöne als allgemeiner Begriff zu beſtimmen iſt. Es mag hier eine Stelle aus Hegels Aeſth. Platz finden, welche zwar das Schöne ſchon als Ideal beſtimmt, während wir noch vorausſetzen, daß der Schein, als finde es ſich auch außer der Ideal ſchaffenden Thätigkeit vor, Grund haben könne: „Das Ideal ſezt ſeinen Fuß in die Sinnlichkeit und deren Naturgeſtalt hinein, doch zieht ihn wie das Bereich des Aeußern zugleich zu ſich zurück“ (Th. 1, S. 201).

§. 56.

Wenn demnach das Weſen des Schönen reine Form und dieſe nichts Anderes iſt, als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirklichkeit, aber nicht in ihrer Allgemeinheit, ſondern zur vollendeten Erſcheinung heraustretend im Einzelnen, ſo erhellt nunmehr der weſentliche Unterſchied in der Einheit

(§. 22) des Schönen und Guten. Das Gute iſt die Thätigkeit, welche jene Einheit als eine noch nicht vorhandene ſtets erſt zu erarbeiten ſtrebt, und ruht alſo auf der Vorausſetzung des Gegenſatzes zwiſchen der Idee und der Wirklichkeit. Auf dieſem Standpunkte des Sollens (§. 2) kann, wiewohl auch jene Thätigkeit nothwendig in Erſcheinung tritt, nicht wie im Schönen danach gefragt werden, wie die Erſcheinung ausſehe, ja derſelbe bringt nicht nur eine Gleichgültigkeit, ſondern auch ein Mißtrauen dagegen mit ſich, daß das Zufällige in der Individualität, wie es als weſentlich Berechtigtes in die ſchöne Form eingeht, dieſes Recht genieße, ehe es wirklich durch den bearbeitenden Willen real umgebildet iſt, und da dieſe vergeiſtigende Durcharbeitung unendliche Aufgabe bleibt, ſo iſt dieſes Mißtrauen ein beſtändiges. Das Ganze ſoll erſt harmoniſch werden und das Einzelne als ſolches darf dieſe Harmonie nicht in der reinen Form in Anſpruch nehmen, als wäre ſie vollendet.

Solger (Erwin, 1, 177): „Für die Thätigkeit des Willens, worin die Güte liegt, iſt das Hervorgebrachte, inſofern es Erſcheinung für ſich iſt, gar nichts werth, ſondern blos ſofern es die aus dem reinen göttlichen Begriff hervorgehende Handlung ſelbſt nicht ſowohl darſtellt, als wirklich iſt.“ Wirth (Syſtem der ſpeculativen Ethik S. 12 ff.) ſtellt die Sittlichkeit darum höher als die Kunſt, weil ſich in ihr der Geiſt als Wille in Wirklichkeit das erarbeitet, was ihm die Kunſt durch Magie ſchenkt, und weil dieſe Thätigkeit eine totale, auf die ganze widerſtrebende empiriſche Realität gerichtete iſt, während die Kunſt die letztere je nur auf Einem Punkte idealiſirt. Das Erſtere iſt treffend ausgedrückt S. 13: „Fleiſch und Blut nimmt ſo die Idee nicht an, wie das Ideal ſie hinſtellt. Das Empiriſche, die Nothwendigkeit, ſich in die Gegenſätze des Willens und des Stoffs einzulaſſen und dieſen zu bewältigen, wie die andere, ſich in der ſtrengen Ordnung der Geſetzlichkeit zu bewegen, — alles dies fällt fort für die Magie der ſchönen Phantaſie, welche wie ein zauberiſcher Gott dem Geiſte eine fertige Welt, der Form eine fließende Materie als ihre leichte Gegenwart leiht.“ Die Sittlichkeit hat allerdings einen herberen, darum tieferen, und einen breiteren, ja unendlich breiten Kampf. Allein dieſer Kampf wird ebendarum niemals fertig, und weil er niemals fertig iſt, ſo iſt die Schönheit gefordert, welche das, was nie und immer fertig iſt, d. h. was immer erſt fertig wird, als wirklich ſchon Fertiges in ihrem Scheine hinſtellt. Dieſer Schein iſt als abſolute Vollendung im Einzelnen nur Schein, aber in ihm erſcheint das ewige ſich Vollenden, was eine Wahrheit iſt. Die Schönheit wartet nicht, bis die Sittlichkeit fertig iſt, darum wird ihr freilich die Arbeit leicht, oder richtiger, ſie hat in dem Sinne, in welchem der ſittliche Wille ſie hat, gar keine Arbeit, keinen Kampf; die Arbeit, welche ſie braucht, um dies Arbeitsloſe darzuſtellen, hat zwar auch ihre Herbe, gehört aber nicht hieher. Dies Müheloſe ſetzt alſo jenes Mühevolle voraus, ſteht über ihm. Nur wenn ſubjectiv der falſche Standpunkt eingenommen würde, das Schöne zu preiſen, als erſpare es den ſchweren realen Kampf des Guten, dies wäre verwerflich. Es iſt dies der Standpunkt des Schöngeiſts, der insbeſondere in der eigenen Perſönlichkeit die ungebundene Natur des Schönen darzuſtellen eilt, ehe er dem bindenden Geſetze des Guten zu gehorchen verſtand. In wiſſenſchaftlichem Zuſammenhang kann aber nicht davon die Rede ſeyn, daß eine Veranlaſſung wäre, die vorausgeſetzte Sphäre darum als eine überflüſſige anzuſehen, weil eine höhere über ſie tritt. Auch haben alle wahrhaft großen Künſtler-Naturen einfach und menſchlich dem Guten gedient und ſelbſt in ihrem äſthetiſchen Hervorbringen ſich zwar billig mit den reinen Form-Prinzipien beſchäftigt, im Grunde des Herzens aber meinten ſie nur den großen Forderungen eines großen Gehalts zu folgen und waren ſich nicht einmal bewußt, daß er in ihren Händen aufhörte, bloſer Gehalt zu ſeyn. Die großen alten Dichter ſetzen, unbewußt über das Geſetz ihres eigenen Thuns, den Werth ihrer Werke in ſittliche Erhebung. Die Sittlichkeit iſt ferner als realer Kampf totaler, aber der kleine Punkt, in welchen die Schönheit das vollendete Ganze zaubert, iſt ein Weltall und zieht die extenſiv unendliche Thätigkeit des Guten intenſiv in Eins zuſammen. Wirth führt am Schluſſe die Schönheit in die Sittlichkeit ſelbſt ein als ihre höchſte Vollendung, das „Syſtem der ſchönen Sittlichkeit“ bildet den Gipfel ſeiner Ethik und ſo behauptet er, die Sittlichkeit ſetze das ſchöne Element zu einer bloſen Potenz ihrer ſelbſt herab (S. 14). Allein zuerſt iſt zu erwägen, daß die Welt der Sittlichkeit als Stoff (Inhalt) in die Schönheit eingeht; dies iſt das Hauptverhältniß und die Sphäre, welcher die andere zum Stoff wird, ſteht höher, alſo in der Rang-Ordnung weiter vorwärts. Wirklich iſt es gerade das Bewußtſeyn, daß in der Welt der Sittlichkeit ein niemals überwundener Reſt bleibt, was den Geiſt eben von da hinaufführt in die Sphäre des Abſoluten, wo er dieſen letzten Reſt als gehoben anſchaut. Der Geiſt kommt, ſo zu ſagen, müde von dem Kampfe des Willens im Reich des Abſoluten an, wo er die unendliche Verſöhnung ſich gibt. Wenn nun aber allerdings auch der ſittliche Geiſt die Schönheit in ſich aufnimmt, wiewohl nur als Zugabe der Arbeit, als eine feſtliche Vorausnahme ihrer Vollendung, durch welche er zu erneuerter Arbeit ſeines Werktags ſich ſtärkt, ſo iſt dies nicht ein Herabbiegen des ſchönen Elements zum bloſen Momente, ſondern es iſt das Hinaufſtreben des ſittlichen Elements in das Leben der Schönheit. Dieſer Punkt wird im Folgenden noch beſonders aufgefaßt werden.

§. 57.

Hiemit ſcheint eine negative Sittenlehre vorausgeſetzt. Die wahre Sittenlehre iſt jedoch poſitiv, ſie geht von der unmittelbaren Einheit des reinen Willens und des Triebes, der Unſchuld, aus, zeigt die Nothwendigkeit ihrer Auflöſung und des ſittlichen Kampfes auf und begreift dieſen als die nothwendige Bewegung, wodurch der Geiſt ſeiner ſinnlichen Beſtimmtheit die Natur der Unfreiheit abſtreifen und ſie zum Organe des reinen Willens umbilden ſoll: Pflicht. Sie ſtellt endlich die Verwirklichung dieſer Aufgabe als Ziel auf, worin die Welt der Triebe als durchdrungen vom Geiſte, der Geiſt als durch ſie erfüllt und ſich ſelbſt in ihr als ſeiner Welt genieſſend geſetzt iſt: Tugend und höchſtes Gut.

Alle Ethik, da ſie weſentlich auf dem Standpunkte des Sollens ſteht, iſt dualiſtiſch; allein der Dualismus muß auf dem Standpunkte des Monismus als ſeiner metaphyſiſchen Baſis ſtehen. Nur die Ethik, welche doppelt dualiſtiſch iſt, d. h. den Dualismus auch zur metaphyſiſchen Grundlage hat, ſetzt den Gegenſatz, den ſie als einen durch den Willen zu löſenden darſtellt, im Widerſpruche mit ſich ſelbſt als abſoluten. Es iſt zwar der Ethik weſentlich, den Gegenſatz in keinem Momente als gelöst anzuſehen, allein die unendliche Thätigkeit ſelbſt iſt zu begreifen als das ſtets neu beginnende Werk der Löſung. Kant hatte den Dualismus fixirt, Schiller ſtrebt darüber hinaus, Schelling ſtellt ſeinen Widerſpruch in genialen Blicken dar, Hegel löst ihn in der Phänomenologie in reine Ironie auf. Die Aeſthetik hat dies nicht weiter zu entwickeln; es genügt für ihren Zweck, die drei Hauptmomente aller Ethik hervorzuheben.

§. 58.

Dieſe poſitive Ethik wird auch die Individualität im Recht ihrer Eigenthümlichkeit und Begrenzung nicht verſäumen als Moment in ſich auf-

zunehmen und durch dieſe drei Formen durchzuführen; ja ſie wird das Schöne ſelbſt als Pflicht des Geiſtes gegen ſeine Erſcheinung in ihren Kreis ziehen. Allein der ganze Standpunkt bleibt dennoch von dem des ſelbſtändigen Schönen völlig verſchieden. Wie beſtimmt der ſittlichen Betrachtung die Einheit der Gegenſätze zu Grund gelegt ſeyn und in der erſten und dritten jener drei Formen hervortreten mag, die ganze Ethik ſtellt ſich doch gegenüber der ganzen Wirklichkeit auf den Standpunkt der zweiten, d. h. der Pflicht oder des Sollens; ſie ſieht in der Unſchuld ſchon die Entzweiung und Schuld, in der Verſöhnung neue Entzweiung und Schuld voraus; ſie erkennt die Individualität als berechtigt an, faßt aber auch die gerechte Selbſtbegrenzung aus dem Geſichtspunkte der Pflicht und ebenſo die ſchöne Selbſtdarſtellung der Perſönlichkeit.

Hieraus folgt bereits, daß und warum die Tendenz nicht in die Kunſt gehört. Sie zieht die dargeſtellte Wirklichkeit in die Unruhe des ethiſchen Standpunkts. Die Kritik iſt aber in dieſem Punkte ſehr verworren und pflegt zwiſchen einem ſittlichen Gehalte, der im Sinne der Tendenz, und einem ſolchen, der nicht im Sinne der Tendenz den Mittelpunkt eines Kunſtwerks bildet, nicht gehörig zu unterſcheiden. Die ganze Frage gehört aber in die Lehre von der Kunſt.

§. 59.

Der äſthetiſche Standpunkt kennt und unterſcheidet ebenfalls jene drei 1
Formen. Das Schöne umfaßt ein Gebiet kampfloſer Zuſtände, worin die
Sinnlichkeit in edler Unſchuld ſich frei ergehen darf; es wird dieſe Sphäre
durchbrechen und den in §. 50 angedeuteten ſittlichen Kampf in ſich aufnehmen,
es wird den Kampf löſen und in die urſprüngliche Harmonie zurückkehren.
Allein wenn im Guten die zweite, ſo iſt es im Schönen die erſte und dritte 2
dieſer drei Formen, welche den ganzen Standpunkt beſtimmt. Wo das Gute
erſt anlangen ſoll, da iſt das Schöne von Anfang an. Indem es keine andere
Sinnenwelt kennt, als eine mit dem Geiſt harmoniſche, daher jeden Inhalt
unmittelbar in der Form adäquater ſinnlicher Erſcheinung anſchaut, ſo iſt ſein
Zweck niemals, das Gute an ſich, ſondern immer, ſelbſt wenn es in kämpfender
Form auftritt, daſſelbe in rein entſprechender ſinnlicher Form zur
Erſcheinung zu bringen. Das Gute iſt Inhalt des Schönen und zwar der
würdigſte, aber nur wie es in der reinen Form aufgeht; es iſt nicht lebens-

werth, weil es gut, ſondern weil es ſchön iſt, und das Schlechte nicht tadelnswerth, weil es ſchlecht, ſondern weil es häßlich iſt. Uebrigens kann ſich mit dem Guten wie mit dem blos Zweckmäßigen (§. 23) die anhängende Schönheit verbinden.

1. Es kann bei dieſer Vergleichung mit dem ethiſchen Standpunkte nicht vermieden werden, das Erhabene und Komiſche anzudeuten, denn dies ſind eben die Formen, wodurch das Schöne den ſittlichen Kampf in ſich aufnimmt. Allein der Vorgriff iſt um ſo zuläßiger, da hier noch nicht als bewieſen vorausgeſetzt iſt, daß das Schöne dieſe Formen in ſeinem eigenen Intereſſe ſchafft, ſondern nur vorläufig angenommen, daß es dem ſittlichen Kampfe werde zu folgen vermögen (vergl. Anm. zu §. 50). Im jetzigen Zuſammenhang iſt zu ſagen, die Harmonie bleibe trotzdem, daß dieſer Kampf als Inhalt in das Schöne eingeht; hingegen da, wo das Schöne ſelbſt den Uebergang in dieſe ſtreitenden Formen fordert, wird der Uebergang ein ganz anderer ſeyn. Aber auch dies kann vorläufig geſagt werden, daß nichts ſicherer den Unterſchied des Schönen vom Guten beweiſt, als der Uebergang des Erhabenen in's Komiſche. Der ſpezifiſch ethiſche Standpunkt kennt die Komik nicht, weil er nicht die Ruhe hat, das Reich der Zufälligkeit und des Eigenſinns einmal als unſchädlich und in ſeiner Willkür ſelbſt als berechtigt zu erkennen. Allerdings wird ebendeßwegen gefordert, daß er ſich in die äſthetiſche Freiheit zu erheben wiſſe, und ſo darf es ſogar als ſittliche Aufgabe erſcheinen, ſich nicht gegen die Komik zu verſchließen, aber dies iſt Ergänzung der Ethik durch Hereinziehung einer Sphäre des abſoluten Geiſtes, nämlich eben der äſthetiſchen.

2. Im Schönen kommt es bei allen drei Formen, die ſein Gebiet mit dem ethiſchen gemein hat, darauf an, wie die Sache ausſieht, denn der Standpunkt bleibt immer der des reinen Entſprechens zwiſchen dem Innern und Aeußern. Das Gute iſt im Schönen aufgehoben im Sinne von **tollere** und **conservare**: dasjenige an ihm, wodurch es ein Beſonderes und von der Welt der Formen Verſchiedenes iſt, erliſcht. Mit dem Guten verhält es ſich im Schönen, wie mit dem Knochengerüſte im lebendigen Körper. Dieſes wird nicht für ſich ſichtbar, ſondern nur, ſofern es durch die Umgebung der weichen Theile hindurch erkennbar iſt, welche allerdings an ihm Halt und Baſis haben. Iſt es leidend, ſo erſcheinen auch dieſe unſchön. Der Anatom zergliedert, nimmt als Oſteolog das Knochengerüſte heraus: ſo fragt der Moraliſt nicht nach

der Oberfläche, ſondern beurtheilt den Gehalt für ſich. Die Bemerkungen über Inhalt und Form §. 55, 2 haben gelegentlich bereits auf dieſen Punkt geführt, und in der dort erwähnten Stelle ſagt Strauß, daß die innerliche Seite der Form, nämlich die Structur, die Oekonomie eines Gedichts immer leiden werde, wenn der Inhalt unſittlich ſey. „Sind die Wahlverwandtſchaften Göthes ein giftiges Buch: nun ſo werden die Mißbildungen nicht fehlen, die ein ſo ungeſundes Blut an dem Leibe der Dichtung hervortreiben muß“ u. ſ. w. „Ein wirklicher Verſtoß gegen das Geſetz des Sittlichkeit beim Dichten wird immer zugleich als ein Verſtoß gegen die Geſetze der Schönheit erſcheinen und ſich nachweiſen laſſen“ u. ſ. w. Strauß vergißt nicht, die intereſſante Stelle aus einem Briefe Schillers anzuführen: „Ich bin überzeugt, daß jedes Kunſtwerk nur ſich ſelbſt, d. h. ſeiner eigenen Schönheitsregel Rechenſchaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen iſt. Hingegen glaube ich auch feſtiglich, daß es gerade auf dieſem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil ſich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflöſen läßt. Der Dichter, der ſich nur Schönheit zum Zwecke ſetzt, aber dieſer heilig folgt, wird am Ende alle andern Rückſichten, die er zu vernachläßigen ſchien, ohne daß er es will und weiß, gleichſam zur Zugabe mit erreicht haben, da im Gegentheile der, der zwiſchen Schönheit und Moralität unſtät flattert oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt.“ Das beſte Beiſpiel hievon iſt Wieland, der gerade durch ſein Hinüber- und Herüberſchielen zwiſchen Tugend und Sinnlichkeit, indem er ebendarum beide abſtract macht, frivol wird. Ganz im Sinne dieſer Schiller'ſchen Stelle wurde vom Verf. anderswo geſagt: „trachtet am erſten nach dem Schönen, ſo wird euch das Gute von ſelbſt zufallen,“ und man hat ihm dieſes Wort verdreht, indem man meinte, es ſey als Wahlſpruch für das ſittliche Leben aufgeſtellt, was das genaue Gegentheil des richtigen Sinnes iſt. Es folgt aus dieſen Sätzen von ſelbſt, daß man einen Dichter oder Künſtler noch nicht gelobt hat, wenn man gezeigt hat, daß er ein guter Menſch iſt; nur gegenüber einer ganz verworrenen Kritik iſt es nöthig, ſolche Trivialitäten erſt hervorzuheben.

Durch Plato iſt die Frage angeregt worden, ob eine ſchöne Seele nothwendig auch einen ſchönen Leib habe und eine häßliche einen häßlichen? So abſtract darf aber gar nicht gefragt werden. Es kommt darauf an, was man unter ſchöner Seele verſtehe. Verſteht man darunter ein Gleichgewicht der ſinnlichen und geiſtigen Kräfte, ſo wird ſich dieß, wie im Großen die ſüdlichen Völker zeigen, in einem entſprechenden Ebenmaß der Formen des Körpers ausdrücken. Verſteht man darunter den durch Kampf erworbenen Charakter, ſo ſetzt dieſer eine widerſtrebende Sinnlichkeit und die ihr entſprechenden gröberen Formen voraus; dagegen wird ſich die errungene Harmonie in den geiſtig ausdrucksvollſten Theilen und ihrer Bewegung zeigen, wie dieß im Großen bei den nördlichen Völkern der Fall iſt. Die ganze Frage verliert ſich aber, wie ſchon dieſe Andeutungen zeigen, in das weite Gebiet fernerer nothwendiger Unterſcheidungen in der Aeſthetik. Die Schönheit hat verſchiedene Formen; der reine Gehalt an innerem ſittlichem Werth iſt in ihnen verſchieden, wechſelt aber auch ebendaher den Ort ſeiner Erſcheinung auf der Oberfläche der Form. Ferner aber handelt es ſich ja im Schönen nicht blos von einer einzelnen Perſönlichkeit; auch die großen ſittlichen Mächte haben ihren Leib, aber nur in vielen Einzelnen und ihrer Thätigkeit. Hier nun kann wiederum der Gehalt an ſich ſchon entweder mehr unmittelbar oder mehr innerlich und danach wird auch ſeine Erſcheinung in dieſem Leibe verſchieden ſeyn: da kommt alſo der Unterſchied der Zeitalter in Betracht; eine naturwüchſige Bildung wird ein offeneres und greiflicheres Schauſpiel darbieten, als eine reflectirte Bildung. Endlich muß außer dieſem Allem erſt der große Unterſchied zwiſchen Naturſchönheit und Kunſtſchönheit zur Löſung jener Streitfrage in Erwägung kommen. — Für die Kunſt aber wird aus dem Inhalt des gegenwärtigen §. ein Satz gefolgert werden müſſen, der ſchon hier anzukündigen iſt: da das Gute nur ſchön wird durch die Erſcheinung, in die es ununterſcheidbar aufgeht, ſo muß es ſeinen Leib an ſich ſelbſt haben und für den Künſtler ſchon mitbringen, ſonſt entſteht, indem dieſer den Gehalt für ſich hat und dazu die Form erſt ſucht, nothwendig eine Behandlung im unſtatthaften Sinne der Tendenz. Daraus wird folgen, daß große ſittliche Bewegungen, wenn ſie der Künſtler wahrhaft äſthetiſch ſoll behandeln können, vergangen ſeyn müſſen.

3. Mit dem Guten verbindet ſich anhängende Schönheit z. B. in der Kleidung, ſofern ſie (neben dem Bedürfniß zugleich) von dem ſittlichen Zwecke der Schamhaftigkeit gefordert iſt und nun der Schönheitsſinn einen Ueberfluß hinzufügt. So hat in der Kunſt alle tendenzmäßige und ſatyriſche Poeſie zunächſt einen ſittlichen Zweck und das Schöne iſt beiläufig mit ihr verbunden.

§. 60.

Daher tritt auch jede der drei unterſchiedenen Formen des ſittlichen Verhältniſſes
im Schönen anders auf, als im Guten. Da das Mißtrauen gegen 1
die Sinnlichkeit hier wegfällt, weil die lebendige Geſtalt dem Stoffartigen
entrückt iſt, ſo darf ſich ungleich breiter und ſelbſtändiger die erſte Form entfalten.
Dies iſt der Grund, warum das Schöne insbeſondere über die
dem gemeinen Leben vorgezeichneten Grenzen des Anſtands und der Scham
erhaben iſt. In der zweiten Form darf ſelbſt der tiefſte Widerſpruch im Bunde 2
mit allen Kräften der Erſcheinung auftreten und freigeſprochen von jedem
moraliſchen Einſchreiten ſtetig ſeinen Gipfel erſteigen, ohne Furcht, daß die
Harmonie verloren gehe, denn alle Entzweiung ſpielt nur auf ihrem Grunde
und es kann nicht fehlen, daß ſie als Reſultat des Kampfes am Ende hervorgehe.
Bei der dritten Form jedoch als einer ſelbſtändigen zu verweilen hat 3
das Schöne gerade darum, weil der Standpunkt derſelben ganz der ſeinige iſt,
weniger Intereſſe, als das Gute.

1. Der Kreis der unſchuldigen ſchönen Sinnlichkeit iſt zwar durch die moderne Welt enger eingegrenzt, als im Alterthum und Mittelalter, aber es iſt darum nicht nöthig, hier ſchon an die Epochen des Ideals zu erinnern, denn jede Zeit und Bildung muß der Welt der Schönheit einen ſolchen Kreis vorbehalten, wie er z. B. in den römiſchen Elegieen von Göthe gezogen iſt. Das Leben ſelbſt iſt nothwendig mißtrauiſch und ungläubig, daß in der allgemeinen Verſchlingung des Guten und Böſen ein Kreis von gewiſſer Breite ſich abgrenzen laſſe, wo die Sinnlichkeit, ſelbſt die edlere und vom Gemüthe durchdrungene, aber vom beſorglichen Geſetz und der hütenden Sitte nicht anerkannte, ſich frei entfalten könne, ohne die rohe Begierde zu entfeſſeln und gegebene ſittliche Verhältniſſe zu verletzen. Im Schönen aber als Solchem iſt mit dem Stoffartigen Alles erloſchen, was am Nackten und an der Sinnlichkeit die Begierde weckt; es iſt in jener reinen Kühle untergegangen, die dem Schönen eigen iſt. Was daher die Sage der Völker in eine beſondere Zeit als ein Vergangenes legt, als paradieſiſchen Urzuſtand, das bleibt im Schönen Gegenwart. Daher iſt es auch entbunden von derjenigen Scham, welche eine künſtliche Bildung in die Gemüther gepflanzt hat. Vom ethiſchen Standpunkte muß die conventionelle Scham als ein Fortſchritt der wahren menſchlichen Natur behauptet werden; unſere wahre Natur iſt Ausbildung aller Kräfte, und an eine ſolche iſt in dem Zu-

ſtande nicht zu denken, wo der Anblick des Nackten reizloſe Gewohnheit iſt. Dennoch hat dieſe Wahrheit auch auf ethiſchem Boden ihre Grenze, denn, um nur dies zu erwähnen, es gehört unbezweifelt zu den Uebeln einer allzukünſtlichen, naturwidrigen Bildung, daß die Phantaſie durch die heimlichen Reize der Verhüllung zu ſehr verdorben iſt, um ohne Schaden die Enthüllung wenigſtens nur da, wo ſie erlaubt oder unvermeidlich iſt, ertragen zu können. Ganz andere Geſetze aber hat hierin das Schöne. Treffliche Bemerkungen hierüber enthalten Schleiermacher's vertraute Briefe über die Lucinde, beſonders der Verſuch über die Schamhaftigkeit, wiewohl freilich der Lucinde, einem ſchlechten Buche voll Abſichtlichkeit, gerade jene keuſche Entbindung von der Scham vielmehr fehlt. Die Feigenblätter, die man an nackten Statuen anbringt, ſind ganz ein belehrendes Beiſpiel für die corrupte Scham. Michel Angelo, als er gehört, daß Daniel von Volterra im Auftrage des Papſtes die Blößen an ſeinen Geſtalten im jüngſten Gerichte mit Lappen übermalt habe, ſagte: Dite al papa, che questa è piccola facenda e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, che le pitture si acconciano presto. Das Gegentheil der ſchönen Unſchuld iſt der verſtohlene, durch das Gefühl des Verbotenen geſchärfte Reiz der halben Enthüllung; darin eben beſteht die Frivolität Wielandiſcher Darſtellung. Es kann aber in einem äſthetiſchen Ganzen auch dieſe Form auftreten, wenn es nämlich eben die Bildung mit ihrer künſtlichen Scham zum Schauplatze hat, ſofern ſie nur nicht als die wahre, ſondern als eine Form unter anderen ironiſch hingeſtellt wird; der blos moraliſche Standpunkt wird jedoch auch dagegen ungerecht ſeyn. — Von den Vorſchriften der Scham ſind die des Anſtands zu unterſcheiden als Verwahrungen nicht vor unzeitiger Weckung der Begierde, ſondern vor Aufdeckung des abſtoßend Schmutzigen und Rohen in der Natur. Auch hierin weicht das Schöne von der ethiſchen Geſetzgebung des wirklichen Lebens ab durch die Forderungen der Komik, wovon an ſeinem Orte zu handeln iſt.

2. Die Einheit der Unſchuld löst ſich und die Verirrung beginnt. Der moraliſche Standpunkt ſpringt hier alsbald ein mit dem Ausſpruch, daß dies nicht ſeyn ſoll; der äſthetiſche iſt contemplativ und wartet ohne Furcht den Ablauf ab, wo das ſittliche Geſetz ſich herſtellen wird, denn er kennt es nicht nur als ſtetes Sollen, ſondern hält feſt, daß die Wirklichkeit gar nicht aus ihm heraus kann, ſondern durch die Empörung gegen dasſelbe es ſelbſt vollſtreckt. Aber auch unterwegs und abgeſehen vom Ende darf im Schönen niemals weder die Auflehnung gegen das Gute als gemeine Natur, als bloſe Häßlichkeit erſcheinen, ſondern nur als volles Leben, in welchem die

Kräfte des Guten in ihrer Verkehrung ſelbſt fortwirken, noch der Kampf für das Gute als abſtracter Wille ohne Natur und Leidenſchaft. Davon weiß zwar die Ethik auch, aber ſie hat im Ernſte des Kampfes nicht Zeit, von ihrem Wiſſen die Anwendung zu machen, daß ebendarum der Kampf ſelbſt ſchön ausſehen muß, was eben das Weſen des Schönen fordert. Die Ethik wird im gemeinſten Verbrecher einen Reſt des Guten finden und ſeine Beſſerung daran knüpfen; das Schöne aber kann einen ſolchen in ſeiner Gedrücktheit nicht einführen, weil dieſer Funke zu ſchwach iſt, um aus dem Aeußern hervorzuleuchten; wenn dagegen im Schönen ein Verbrecher auftritt, der mit gewaltigeren Kräften ausgeſtattet grauſende Bewunderung einflößt, ſo fürchtet der blos ethiſche Standpunkt, es werde dadurch die Verkehrtheit dieſer Kräfte außer Augen gelaſſen. Kämpft der gute Wille gegen die Verirrung, ſo iſt der Ethik nicht unbekannt, daß das Feuer der Natur ihm zu Hülfe kommen muß, aber ſie beſchäftigt ſich nicht damit, daß ebendarum ſein Thun auch nach außen ein ſchönes Schauſpiel gewähren muß, denn ſie ſieht nur auf die Sache, nicht auf den Schein.

3. Dante's Paradies, Natalie im Wilh. Meiſter haben zu wenig Schatten. Die ſittliche Harmonie als Reſultat intereſſirt gerade darum im Schönen weniger, als im Guten, weil ſie dort unverlierbar durch das Ganze ſchwebt, während ſie hier als Ziel ausdrücklich geſucht und hingeſtellt wird. Das Schöne verweilt nicht dabei als einer beſonderen, bleibenden Form; der Standpunkt des Guten beſchreibt ausführlich das Ideal der Tugend und das höchſte Gut, gerade weil er die Vollendung, ob zwar metaphyſiſch ihres ewigen Sieges gewiß, von dem ethiſchen Grundbegriffe der Thätigkeit aus als ſtetes Ziel des Strebens in deutlichen Zügen hinſtellen muß.

§. 61.

Nunmehr findet auch der Unterſchied der Schönheit von der Religion (vergl. §. 26) ſeine Erledigung. Die Formgebung, welche die abſolute Idee durch die Religion erhält (§. 24. 25. 27.) iſt in dieſer weſentlich anders beſtimmt, als im Schönen. In der Religion als der erſten Sphäre des abſoluten Geiſtes erlöſchen die Gegenſätze der Endlichkeit, aus denen der Geiſt herkommt, zur unterſchiedsloſen Unmittelbarkeit des Gefühls. Das Ich verſenkt ſich in das ſchlechthin Allgemeine. Dieſes ſich Verſenken iſt eine Bewegung und als ſolche ſetzt es eine Unterſcheidung voraus zwiſchen dem, was ſich, und zwiſchen dem, wohin es ſich verſenkt. Jenes iſt das Ich, das ſich müde fühlt

der Wirklichkeit, deren Einheit in der Idee es verloren, und des Eigenwillens, zu dem es ſich als einer falſchen Einheit beſtimmt hat; dieſes iſt das Leben der Idee als das ſchlechthin Eine und Allgemeine, in welches das Ich mit Vertilgung des Eigenwillens als in ſeine Wahrheit eingehen ſoll. Da nun das Gefühl unterſcheidungslos iſt, ſo iſt ihm das Allgemeine, in das es ſich verſenken ſoll, ein dunkler Abgrund. Allein das Gefühl iſt das fühlende Ich ſelbſt, untrennbar Eins mit ihm, und ſo zeichnet ſich dieſes, unfähig, ſich unmittelbar zu erheben in das vernünftige Denken, wodurch die zweite Seite als concrete Einheit und Allgemeinheit begriffen würde, in jenen Abgrund hinein und findet ſich hier, wo es ſich vielmehr opfern wollte, als einzelne Geſtalt wieder. Dies iſt die Vorſtellung. Dennoch iſt dieſes Hinüberzeichnen nur vorgenommen um jener Bewegung willen, worin das Ich ſich aufzulöſen ſehnt, und ſchwebt daher nur in unbeſtimmtem Umriß über dem Gefühl als dem die ganze Bewegung Beſtimmenden. Die Vorſtellung iſt daher unſelbſtändig, ein bloſes Vehikel für dieſes, und leidet der Schönheit gegenüber an folgenden weſentlichen Mängeln.

Hegel hat das Gefühl als erſte Form der Religion ganz oberflächlich unterſucht, weil er meinte, nur die Frage liege zur Prüfung vor, ob daſſelbe Erkenntnißgrund des Inhalts der Religion ſey. Schleiermacher dagegen hat zwar erkannt, daß das Gefühl das den ganzen Charakter der Religion Beſtimmende iſt und bleibt, aber verkannt, daß, um eine Glaubenslehre zu conſtruiren, erſt der Uebergang des Gefühls in die Vorſtellung, wiewohl das Gefühl das Element bleibt, einzuführen iſt. Der wahre Beweis, daß dieſes das Element iſt, liegt auf dem Punkte des Uebergangs vom gegenſätzlich beſtimmten, zunächſt vom objectiven oder praktiſchen Geiſte. Der Geiſt hat ſich ohne ſchließliche Verſöhnung im Wirklichen umgetrieben; der Staat, die Geſellſchaft, das Weltleben iſt Wirklichkeit der Idee, aber im Gedränge ſelbſt gebt dem Geiſte die Einheit der realen Gegenſätze in der Idee als ihrem Grunde verloren, er ſpannt ſich zwiſchen ihnen zur falſchen Einheit des Eigenwillens. Er bekommt aber auch das Unglück und den Schmerz dieſer Endlichkeit in der Erfahrung unmittelbar zu fühlen. Die erſte Erhebung aus dieſer Enge, dieſer Unſeligkeit kann, weil der Grund ihrer Nothwendigkeit eben in dem Gegenſätzlichen und Getheilten liegt, nur in der Form des Ungetheilten, Unterſchiedsloſen, des Gefühls vor ſich gehen. Die Religion iſt ein Heimweh des Geiſtes nach ſeiner Wahrheit. Schon dadurch iſt die Transcendenz in der Religion bedingt. Das Gemüth, das eben von dem Ueberdruſſe an der Welt herkommt, kann ſich das Vollkommene nur als ein Jenſeitiges vorſtellen. Hegel meint (Relig.-Philoſ. Th. 1, S. 66 ff.), es handle ſich hier vom Gefühl überhaupt, und bringt vor, jeder Inhalt könne in dieſer Form auftreten. Allein es iſt hier nicht die Rede vom Gefühl überhaupt, ſondern vom Gefühl mit einem beſtimmten Inhalt; denn darauf iſt zu ſehen, wo der Geiſt herkommt bei dem Eintritte in die Religion. Er kommt von dem blinden Gedränge der Welt, er iſt ſpezifiſch erfüllt mit dem Gefühle der Nichtigkeit des Wirklichen, das er im Kampfe der Zwecke nicht als Wirklichkeit der Idee, alſo nicht als wahre Wirklichkeit zu verſtehen, zu überſchauen vermochte. Es iſt Gefühl des Ewigen, Urgefühl. Hierauf aber iſt allerdings feſtzuhalten, daß das Gefühl unterſcheidungslos iſt, daß es ſein Object nicht nennen kann. Die Gegenſätze der Idee als Wirklichkeit werden eben jetzt als nichtig gefühlt aus dem genannten Grunde, und die Einheit, worin ſie ihre Wahrheit haben, erſcheint ebendaher als leer, als Abgrund. Bei dieſer Objectloſigkeit kann es aber wiederum nicht bleiben, denn die Bewegung des Gemüths muß ein Wohin vor ſich ſehen. Könnte nun das müde Subject mit dem erſten Schritte in die wahrhaft Objectbeſtimmende Thätigkeit, in das reine Denken, übergehen, ſo würde es ſeinem Gegenſtand dadurch Erfüllung geben, daß es die Wirklichkeit als Wirklichkeit der Idee, die Idee als vernünftige Totalität begriffe; dann würde es auch begreifen, daß die wahre Verſöhnung mit der Welt und die wahre Befreiung vom Eigenwillen eben in der Welt ſelbſt, wenn man ſie recht verſteht, in der Schule des Lebens und der Bildung zu ſuchen iſt. Allein bis dahin hat das Gefühl noch einen weiten Weg vor ſich. Es iſt nur erſt einer ſchwachen und unklaren Objectbeſtimmung fähig. Es ſoll jenen Abgrund erfüllen, beſtimmen. Was hat es dazu? Die Welt liegt im Nebel hinter ihm; das fühlende Subject hat nur ſich ſelbſt, denn das Gefühl fällt mit dem fühlenden Subjecte trennungslos zuſammen. Es nimmt alſo ſich ſelbſt und zeichnet ſein Bild hinüber in das Dunkel des Abgrunds. Dies iſt ein Widerſpruch: es wollte ſich entfliehen und trifft ſich wieder an. Es wollte ſeinen Eigenwillen opfern, aber dies Opfer kann wahrhaft nur die Erziehung und Schule der recht verſtandenen Welt bewerkſtelligen. Es trägt alſo auch ſeinen Eigenwillen, den es gerade brechen wollte, mit ſeinem Ebenbild in das Jenſeits hinüber. Freilich zeichnet es mit vergrößernden Umriſſen und behauptet ſeine verklärte Geſtalt als abſolute Geſtalt und als die höchſte Liebe; aber es täuſcht ſich, denn wo es irgend Ernſt wird, beruft es ſich für all ſeinen böſen Willen und ſeine Grauſamkeit auf ſeinen Gott und macht ſo ſich ſelbſt zu ſeiner eigenen Autorität.

Dies Hinüberzeichnen iſt es, was Hegel die Vorſtellung nennt. Die Zeichnung iſt aber ſchwach und zerfließend, denn das Gefühl bleibt das Beſtimmende.

§. 62.

Jede der zwei nun unterſchiedenen Seiten iſt wieder das Ganze. Das Ich, das ſich zum ſchlechthin Allgemeinen bewegen ſoll, ſchließt dieſes, aber als bloſe Möglichkeit, in ſich und da es durch die Sphäre der wirklichen beſtimmten Idee, weil es dieſelbe noch nicht als die vernünftige totale Wirklichkeit des ſchlechthin Allgemeinen begreift, in der Entwicklung dieſer Möglichkeit ſich geſtört fühlt, ſo verwirft es ſie als eine Scheinwelt, ſie wird als negativ geſetzt, das Ich ſoll ſich vom ſinnlichen Scheine losſagen. Die Seite des Allgemeinen aber enthält auch das Ich, und zwar angeblich zunächſt als ein verſöhntes, indem das Ich ſeine Verſöhnung als ſchon vollzogen in daſſelbe hinüberträgt. Aber nicht ebenſo wird das ganze Reich der beſtimmten Idee in das ſchlechthin Allgemeine vorſtellend hinübergetragen, ſondern nur oberflächlich und mit Ueberſpringung aller andern werden einzelne Momente der wirklichen Idee, und zwar insbeſondere aus der Sphäre des ſelbſtbewußten, ſittlichen Lebens in das Allgemeine hinübergetragen. Hieraus ſchafft die Vorſtellung einen Kreis von überirdiſchen Geſtalten, deren das Gefühl zum Anhalte für die verſöhnende Bewegung von ſeiner Seite bedarf. Dieſer Kreis iſt unvollſtändig, weil nicht das ganze Leben der Idee in ihm zur Vorſtellung kommt; ferner iſt in den Geſtalten dieſes Kreiſes durch jene Art der Vorausnahme der Verſöhnung das Wirkliche überhaupt und das Subject, ſey es nun einfach ſeine Sinnlichkeit oder näher die Eigenheit ſeiner Individualität, welcher die Bejahung gilt, zwar poſitiv geſetzt, in allen Geſtalten auf der Seite der gegenwärtigen Wirklichkeit aber iſt es negativ geſetzt, von jener Verklärung ausgeſchloſſen und demſelben Mißtrauen unterworfen, wie auf dem ethiſchen Standpunkte. Die Religion ſchafft eine Reihe bevorzugter Geſtalten und ſchließt alle andern aus; ſie iſt im äſthetiſchen Sinne excluſiv, eine Ariſtokratie der Geſtalt.

Der Inhalt dieſes §. konnte aufgeführt werden, ohne einem ſpäteren Abſchnitte, wo die Religion in beſtimmtem geſchichtlichem Zuſammenhange mit der äſthetiſchen Phantaſie auftritt, zu ſehr vorzugreifen. Die unterſten Formen der Religion, welche das ſchlechthin Allgemeine unmittelbar mit einem ſinnlichen Dinge ohne ſchöpferiſch bildende Zuthat der Vorſtellung verwechſeln, ſind hier nicht berückſichtigt; man wird aber auch ſtreng genommen gar keine Religion aufweiſen können, welche blos in dieſer unmittelbaren Verwechslung beſtände. Was geſagt iſt, gilt von allen Hauptreligionen. Ein Blick auf die Kunſt reicht hin, den Sinn der Sätze des §. zu erklären. Stoff der religiöſen Kunſt ſind die Götter oder, im Chriſtenthum, Gott, der Sohn und ſeine Wundergeſchichte, Maria, die Engel, die Heiligen u. ſ. w. Das wirkliche Reich der Natur- und Menſchenwelt aber in der Fülle ſeiner Kräfte und Richtungen und in der unbefangenen Zufälligkeit ſeiner Individuen iſt dadurch von der Kunſt verdrängt und ausgeſchloſſen. Die Griechen trugen, wie alle Völker auf dem Standpunkte der Naturreligion, auch einzelne Kräfte der Natur (nicht alle, dies bringt eben das Unvollſtändige der Vorſtellung mit ſich) hinüber in das Allgemeine und ſchauten ſie als Götter an: ebendarum aber war die wirkliche Natur von der Kunſt ausgeſchloſſen und ſie kannten keine eigentliche Landſchaftmalerei. Sie ſtellten ſittliche Mächte (wieder nicht alle) als Götter vor: ſo waren die übergangenen Kreiſe des Lebens und der wirkliche einzelne Menſch der Darſtellung eigentlich unwürdig. Heroen zwar wurden verherrlicht, von einzelnen Perſonen Statuen aufgeſtellt, aber ſie waren dadurch göttlicher Ehre gewürdigt; die rein hiſtoriſche Darſtellung aber konnte und durfte nicht aufkommen, das eigentliche Genre auch nicht. Es iſt Anfang des Verfalls, wo dieſe Sphären beliebt werden. Im Chriſtenthum iſt es nicht anders. Es ſind einzelne Momente des vertieften ſittlichen Lebens (auch hier nicht alle, ſonſt wäre das Jenſeits kein Jenſeits mehr und die Religion aufgelöſt) hinübergetragen, aber die ganze Wirklichkeit, worin die weggelaſſenen Momente (Natur, Staat, alles ſogenannte Weltliche) ſich realiſiren, iſt dadurch ausgeſchloſſen; reine Geſchichtsdarſtellung, Genre und Landſchaft kommen auch hier erſt auf, wie dieſes religiöſe Ideal zuſammenfällt. Zwar was die Individuen betrifft, ſo will das Chriſtenthum, daß Allen geholfen werde, auch der gewöhnliche Menſch iſt daher der Darſtellung würdig; allein weil das Weltliche verworfen iſt, ſind in Wahrheit doch nur die Wenigen der Darſtellung durch die höhere, die eigentliche, d. h. die heilige Kunſt werth, die durch beſondere Aſceſe heilig geworden ſind. Dieſer Charakter der Ausſchließung geht durch Alles: die Prieſter ſind Uebermenſchen, die Andern haben keine geiſtige Perſönlichkeit; die politiſche Perſönlichkeit wird im Adel angeſchaut und die Andern ſind ebendadurch davon ausgeſchloſſen; man bewundert die Pracht des Monarchen und vergißt, daß man ſie ſelbſt gezahlt hat. Nun ſind freilich in den bevorzugten Geſtalten, welche der Darſtellung allein wahrhaft würdig ſind, im Grunde alle wirklichen Subjecte vertreten, und alle Schönheit iſt ja eigentlich ein

Vertreten aller übrigen Individuen einer Gattung durch Ein vollkommenes oder mehrere; allein jenes Vertreten in der durch Religion beſtimmten Schönheit iſt ein anderes, als das in der reinen. In der mythiſchen Kunſt der Griechen iſt zwar die Sinnlichkeit eine Bejahung, aber die unendliche Eigenheit der Individualität nicht; die Menſchengeſtalt iſt um den Preis ungetrübter Einheit der ſittlichen Bedeutung mit der ganzen Fülle der ſchönen Sinnlichkeit zur Darſtellung zugelaſſen, allein dabei hat der geſchichtliche, wirkliche Menſch das bloſe Zuſehen, weil die Grenze der individuellen Abweichung von der Linie der Gattungsregel ſo eng gezogen iſt, daß er als profanes Weſen, wenn nicht erſt mythiſche Vorſtellung, Sage u. ſ. w. ihn verklärt haben, ſich von jenem Himmel durch die tiefſte Kluft getrennt ſieht. Im Chriſtenthum dagegen hat auch die wirkliche Geſtalt in der willkürlicher abweichenden Eigenheit ihrer Individualität Geltung; allein, wie ſchon geſagt, die Bedingung des Eintritts in den vornehmen Kreis der höchſten Geſtalten iſt nun der Ausdruck unendlicher Aſceſe, und da ſich zu dieſem nur wenige erheben und auch dieſe nur mit Hilfe der verklärenden Sage, ſo ſind auch hier alle Uebrigen in den profanen Vorhof verſtoßen. Die Religion iſt eine Vorausnahme (§. 53), wie das Schöne, aber eine durchaus unvollſtändige.

§. 63.

In dem Grade aber, in welchem die Religion ſich zur Religion des Geiſtes erhebt, im Grunde jedoch ſchon auf dem Standpunkte der Naturreligion, wird ſelbſt in der Geſtalt, welche die religiöſe Vorſtellung ſich bildet, die Sinnlichkeit negativ geſetzt und ihre Verklärung daher vielmehr eine Verzehrung. Das anbetende Subject ſtellt ſich eine düſtere und abweiſende Geſtalt gegenüber, denn ihr Anblick ſoll ihm die Forderung der Entſagung vergegenwärtigen, aber durch den Widerſpruch, der in jenem Hinüberzeichnen liegt (§. 61), iſt es vielmehr die ganze Härte des Eigenwillens im zeichnenden Subjecte ſelbſt, die aus ihren unerbittlichen Zügen ſpricht. Jene bejahende Verklärung (§. 62) iſt alſo vielmehr bereits ein Werk der Schönheit, welche als eine fremde, das ganze Verhältniß verändernde Macht in die Religion eingedrungen iſt, und dieſe hat in jener, indem ſie unendlich durch ſie gefördert ſcheint, ja den Unterſchied ihres Standpunkts von dem ihm beigemiſchten Aeſthetiſchen gar nicht bemerkt, vielmehr ihren Feind in ſich aufgenommen. Je inniger ſie ſich verbinden, deſto mehr trennen ſie ſich, der Moment ihrer höchſten Vereinigung iſt der Moment ihres völligen Bruchs.

In jeder Religion iſt das negative Moment der Entſagung ſtärker, als das poſitive der Verſöhnung; wird der volle Umfang des Lebens in die Verſöhnung aufgenommen, ſo iſt das ſpezifiſch Religiöſe durchbrochen und die vernünftige, totale, ſittliche Bildung an ihre Stelle getreten. Auch der griechiſche Gott iſt in der ächt religiöſen urſprünglichen Vorſtellung düſter erhaben, kommt dem wirklichen, anbetenden Selbſt nicht entgegen, ſondern weist es ſtreng in ſich zurück. Dies iſt der eine Grund zur Erklärung von zwei bekannten griechiſchen Aeußerungen, deren eine von Aeſchylos berichtet wird, die andere im Pauſanias ſich findet, daß die ſtrengen, einfachen und düſteren Götterbilder aus der älteſten Zeit göttlicher ſeyen, als die neueren ſchönen. Den anderen Grund werden wir ſpäter finden. Im Chriſtenthum, wo der Bruch mit der Sinnlichkeit den Grund-Charakter bildet, leuchtet es von ſelbſt ein, daß das Ideal dieſen negativen Zug in ſeiner ganzen Stärke tragen muß; er trat auch in den alten chriſtlichen Bildern (der byzantiniſchen Malerei beſonders) in abweiſender Herbe hervor. Alle Götter ſind eigentlich und urſprünglich furchtbar; das anbetende Subject ſcheint ſich und ſeine Weltluſt in ihnen als verdammt und verworfen hinzuſtellen, und zunächſt iſt es auch wirklich ſo. Allein alle Götter ſind auch launiſch, grauſam, böſe. Zu welchem Kinder-Eigenſinn und welcher blutigen Entſetzlichkeit ſelbſt die griechiſchen Götter von der ſchönſten Heiterkeit und Milde übergehen, bedarf keiner Darſtellung; aber auch der Monotheismus hat von ſeiner Gründung im Judenthum an unendliche Reihen von Verbrechen und Schlächtereien ſeinem Gotte als Geheiß und Auftrag zugeſchoben. Es iſt leicht ſagen, dies ſey Mißbrauch. Der Gott iſt kein Erfahrungsweſen; wir wiſſen von ihm eben nur dies, was das ihn anbetende Bewußtſeyn von ihm ausſagt, und noch jetzt ſind es ebendieſenigen, die ſich des ächten Bewußtſeyns rühmen, welche in Bildern des Zorns, der Rache, der grimmigen Ausſchließung ihren Gott zu bezeichnen pflegen. Der innere Grund dieſes Göttercharakters iſt im §. und ſchon in der Anm. zu §. 61 genannt. Wo nun die Fülle und Lieblichkeit des Schönen in die Götterwelt einzudringen anfängt, da iſt bereits, ohne daß man es weiß, das ſpezifiſch Aeſthetiſche thätig. Die Griechen zwar kamen bald zum Bewußtſeyn, daß ihnen die Dichter ihre Götter gegeben, doch ohne die Conſequenz zu ziehen. Was nun den inneren Widerſpruch betrifft, der durch die Fortbildung des ſchönen Elements in die Religion eindringt, ſo verweiſen wir auf das Werk des Verf. Kritiſche Gänge Bd. 1, 183—187.

§. 64.

1 **Die Vorſtellung iſt Vehikel für den in der Form des Gefühls ſich**
bewegenden Verſöhnungsprozeß des Geiſtes. Dieſem Zwecke genügt aber ſowohl
in der inneren Vorſtellung, als in der wirklichen ſinnlichen Anſchauung ſelbſt
das dürftige und rohe Bild, denn es reicht hin, den Geiſt an ſich und ſeine
Beſtimmung zu erinnern, ja es kann dieſem Zwecke ſogar ein äſthetiſch ganz
abſtoßendes Werk beſſer dienen, als ein ſchönes. Daher verfährt auch der
Cultus mit den zu ſeinem Gebrauch beſtimmten Leiſtungen der Schönheit häufig
2 **auf rückſichtsloſe Weiſe und zwar von ſeinem Standpunkte mit Recht. Je tiefer**
aber das Negative in jenem Prozeſſe von einer Religion gefaßt wird, um ſo
weniger iſt es ihr um die äußere Anſchauung des Vorgeſtellten zu thun und
dieſe Gleichgültigkeit kann, da ſie von derſelben Zerſtreuung, ja Götzendienſt
zu befürchten hat, in Haß und Zerſtörung übergehen.

1. Das Bild mit aſcetiſchem Ausdrucke, wovon der vorhergehende §. ſpricht, kann dennoch deutlich vorgeſtellt oder mit Vollkommenheit äußerlich dargeſtellt ſeyn. Allein dies bedarf die Religion als ſolche nicht; die undeutliche innere und die rohe äußere Darſtellung genügt ihr, weil das Bild bloßes Vehikel, das Intereſſe ein praktiſches bleibt. Dies Intereſſe geht durchaus nicht auf die reine Form als ſolche; das Bild ſoll den Andächtigen in das Gefühl ſeiner Unwürdigkeit und der unverdienten Gnade zurückwerfen: eine Andeutung mit derben Strichen iſt dazu hinreichend. Ein Chriſtusbild z. B., roh gearbeitet, mit Blutſtriemen bedeckt, graß, aber Mitleid erregend ſcheint ihm zu ſagen: dies Alles habe ich um dich gelitten! Gern verbindet ſich Rohheit der Ausführung mit äſthetiſch abſtoßender Natur des Gegenſtandes, doch tritt die letztere, welche von der erwähnten Strenge und Düſterheit noch wohl zu unterſcheiden iſt, auch mit höherer Kunſtfertigkeit in Verbindung. Die religiöſe Kunſt der chriſtlichen Kirche hat zu jeder Zeit, weil der Standpunkt nicht äſthetiſch war, neben den würdigſten die peinlichſten Dinge dargeſtellt, ſelbſt große Meiſter haben, wie es eben gerade kam, bald dieſe bald jene behandelt. Ja das rohe und das häßliche Bild dient beſſer, als das ſchöne; denn es führt den Geiſt nicht hinaus in die Fülle der Welt, wo er ſich in ſeiner Freiheit genießt, ſondern wirft ihn mit derbem Stoß in ſich zurück. Dieſes beſondere Intereſſe des Cultus iſt der zweite Grund, warum ſchon den Griechen die rohen und finſteren Götterbilder der alten Kunſt für göttlicher galten, als die anmuthsvollen der neueren. Daher auch

die rückſichtsloſe Behandlung ſchöner Bilder durch den Cultus (Aufſtellung in ſchlechtem Lichte, Schwärzen durch Weihrauch, Lampendunſt u. dergl.).

2. Das ſchöne Bild löst den Andächtigen von ſich ſelbſt, zerſtreut ihn. Dieſe Zerſtreuung iſt nicht eine Zerſtreuung überhaupt, ſondern nur eine Zerſtreuung der Andacht; ſie führt auch zu einer Sammlung, aber einer äſthetiſchen. Die Religion, wenn ſie tiefer in's Innere getreten, erkennt dies wohl, daher die abſichtliche Ausweiſung der Schönheit vom proteſtantiſchen Cultus. Es iſt überhaupt keine Nothwendigkeit da, daß die innere Vorſtellung äußerlich, wenn auch nur in dürftiger Weiſe, zugleich der Anſchauung gegenübertrete. Es kann zweckmäßig ſcheinen, um ihre Lebhaftigkeit zu erhöhen; allein mit dieſer Lebhaftigkeit iſt auch alsbald die wirkliche Verwechslung des äußeren Bilds mit dem Inhalte der Vorſtellung da. Dieſe herrſcht im ganzen Heidenthum: das Götterbild lebt und iſt der Gott ſelbſt; daß es unzähliche andere Bilder anderswo gibt und der Gott überdies zugleich auf dem Olymp wohnen ſoll, dies hebt jene Verwechslung nicht auf, denn der Polytheismus iſt nicht logiſch. Dieſelbe Verwechslung gieng in den Katholizismus über. Bilderſtreit. Reformation. Bilderſtürmerei. Die Barbarei der Bilderſtürmer iſt nicht vom äſthetiſchen Standpunkte zu beurtheilen; es war Fanatismus gegen jene Verwechslung und vom religiöſen Standpunkte ganz motivirt.

§. 65.

Götzendienſt iſt Verwechslung des äußeren Bildes mit dem Inhalte des inneren Bildes der Vorſtellung. Iſt nun aber durch einen Fortſchritt der Religion dieſe auch als ſolche erkannt, ſo wird darum eine andere Verwechslung, nämlich die des inneren Bildes der Vorſtellung mit ſeinem Inhalte, nicht aufgehoben. Auch dieſes iſt dem Gebrauche nach bloſes Vehikel (§. 64), aber *keineswegs wird es von der Religion ſelbſt als ſolches erkannt*, vielmehr ſitzt nun die Verwechslung, weil innerlich feſtgehalten, nur um ſo tiefer. Im Gefühle überhaupt iſt das Subject mit ſeinem Inhalte durchaus in dunkler Weiſe verwachſen (§. 61). Durch die Scheidung, welche die Vorſtellung hinzubringt, ſtellt ſich zwar das Subject ſeinen Inhalt gegenüber, aber die Wahrheit, daß er über alles einzelne Subject als das ſchlechthin Allgemeine hinausgeht, verkehrt es durch die ſinnliche Beſtimmtheit, die es ihm beilegt, zu dem Scheine eines einzelnen Subjects, das zugleich abſolut ſeyn ſoll. Dieſe ſinnliche Beſtimmtheit vermag es nicht abzuziehen, denn es iſt ſeine eigene; es gibt ſeine

Göttergeſtalt ſo wenig auf, als ſich ſelbſt, und wird, wenn man ihm daran rührt, böſe. Der Schein in der Religion iſt ein unfreier.

Der Unterſchied zwiſchen Religion und Schönheit, wie er in §. 26 ſchon angekündigt iſt, beſtimmt ſich alſo jetzt als ein Unterſchied des verwechſelnden oder unfreien und des freien Scheins. Sucht die Wiſſenſchaft die dargeſtellte Verwechſelung, die nur um ſo zäher iſt, je mehr ſie ſich in's Innere zurückzieht, zu löſen, ſo kommt alsbald an den Tag, daß der Gott das anbetende Subject ſelbſt iſt, denn es nimmt den Verſuch als die ſchwerſte perſönliche Beleidigung auf und behandelt die Frage als ſeine eigene Exiſtenzfrage.

§. 66.

Der Schein im Schönen dagegen iſt dadurch ein freier, daß die Schönheit den Gehalt, wie ſie ihn zunächſt aus der Hand der Religion erhält, völlig in die reine Form herausbildet: er wird dadurch zum reinen, in der Unendlichkeit des Ausdrucks zugleich begrenzten Gegenſtande, und während in der religiöſen Vorſtellung durch jenes undeutliche Zeichnen (§. 61) mit den verſchwimmenden Umriſſen des inneren Bildes auch der Inhalt in Eins verſchwimmt, ſo kann nun das ſo Begrenzte nicht mehr mit dem Abſoluten verwechſelt werden. Das Subject ahnt und ergreift zwar in der ſo dargeſtellten Idee das All und ſich; aber es kann nicht mehr meinen, daß der Gegenſtand dieſes All unmittelbar wirklich ſey. Durch dieſe Befreiung des Bewußtſeyns aus jenem Verwachſenſeyn und jener Verwechslung wird die Schönheit die vorbereitende Bildungsſtufe für den Geiſt, der als denkender allen Schein auflöst.

Dieſer §. iſt Ergänzung zu §. 63. Das Schöne iſt frei und befreit. Wenn hier ſchon vom Künſtler die Rede wäre, ſo dürfte zum Beweiſe dieſes Satzes nur an die Wahrheit erinnert werden, daß derſelbe ſich einen Affect, mit dem er unfrei verwachſen war, indem er ihn objectivirt, von der Seele löst. Man denke an bekannte Geſtändniſſe Göthes. Wir ſtehen jedoch hier in der Religion und haben es mit dem religiöſen Bewußtſeyn zu thun, das ſich ſeinen Gehalt vom Künſtler in der Form der Schönheit zurückgeben läßt, in der Meinung, darin den Triumph ſeines Glaubens zu beſitzen. Allein das ſchöne Werk hat die undeutliche Vorſtellung deutlich gemacht, die verſchwimmenden Umriſſe geſchärft; es ſteht jetzt ein unverkennbar Einzelnes vor mir. Dieſes Einzelne iſt zwar durchdrungen von unendlicher Bedeutung, und in dieſe Bedeutung iſt auch mein Leben eingeſchloſſen; man ſollte daher meinen, von dieſer Seite wenigſtens werde ich mich nur um ſo ungetheilter mit dem Gegenſtande verwachſen fühlen. Allein dies Verwachſenſeyn iſt jetzt nur noch eine freie Vertiefung in die Bedeutung, welche dieſe vor mir ſtehenden klaren und ebendadurch begrenzten Formen zwar erfüllt, aber auch unendlich über ſie hinausgreift und nimmermehr in ihnen als gemeine Wirklichkeit aufgeht. Ich kann dieſe Formen bewundern, aber nicht mehr anbeten, ja ſie ſagen mir zugleich, daß auch meine innere Vorſtellung, die ich leichter mit der Sache verwechſeln konnte, weil ſie zerfließende Umriſſe hat, nur Bild war. Jetzt trifft das reine Denken, das allen Schein auflöst, in mir den Boden. Das Bilden der Kunſt iſt mit der Bildung im innigſten Einverſtändniß. — Daß der äſthetiſche Schein kein Betrug, keine Unterſchiebung (Verwechslung), ſondern freies Spiel iſt, ſagt auch Schiller. Ueber d. äſth. Erz. d. Menſchen Br. 26.

§. 67.

Das Denken iſt jedoch nothwendig ſchon vorher auch in der Religion eingetreten, aber nicht als reines Denken, ſondern mit der Beſtimmung, daß es jene Vermiſchung von Bild und Inhalt durch den Beweis zu ſchützen ſucht. Dieſes unreine, blos reflectirende Denken geht, weil das Gefühl das Beſtimmende und die Vorſtellung zwar ſecundär, aber weſentlicher als das Denken iſt, auf die Autorität als letzten Beweisgrund zurück und als dieſe Verflechtung von Gefühl, Vorſtellung und Denken heißt die Religion Glaube. Ueberwindet aber das Denken die Reflexion, geht es hinter die Autorität zurück und löst es ſo den unfreien Schein auf, ſo iſt die Religion in das ſcheinloſe, begriffsmäßige Denken des Inhalts, alſo in die Wahrheit im engeren Sinne (§. 28) übergegangen. Bleibt daneben die Religion noch im Beſtand, ſo iſt wenigſtens die Abweichung des Schönen von ihr, wie ſolche im Gegenſatz gegen jenes unreine Denken bereits noch deutlicher hervortritt, vollendet.

Das Denken in völliger Abhängigkeit von der Religion, die Scholaſtik, gieng allerdings neben der Blüthe der Vorſtellung unſchädlich her. Sobald es aber kritiſch wurde, ſo entbanden ſich die auflöſenden Keime in der Scholaſtik und wiewohl es noch nicht die letzten Conſequenzen zog, hörte doch die Religion bereits auf, ein wahrer Stoff der Kunſt zu ſeyn. Klopſtocks Meſſias und die reflectirte Abſichtlichkeit der neueren religiöſen Malerei beweiſt dies. Die Niederländer hatten ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert einen richtigeren Inſtinct. Die ganze Unmöglichkei aber, daß Kunſt und Religion nicht ganz auseinander fallen, tritt in den Momente ein, wo dieſes ſeine Conſequenzen gezogen und den Schein al Schein erkannt hat, denn nunmehr geht die Religion ſelbſt in die freie denkende Bildung auf. Ob dieſe eine neue Religionsform ohne die verwechſelnde Vorſtellung aus ſich erzeugen, ob es einen Cultus ohne dieſe Verwechslung geben könne, iſt eine Frage, welche die Zukunft zu löſen hat. Mit der Religion im urſprünglichen Sinne aber, d. h. mit jener verwechſelnden Vorſtellung, hat die Kunſt nunmehr entſchieden gebrochen.

§. 68.

Was nun das *Wahre* betrifft, ſo ergänzt ſich, nachdem das Schöne als die reine Form oder die vollkommene Mitte begriffen iſt, worin der Gegenſatz des Allgemeinen mit der in ihm gegebenen Regel und des Einzelnen als eines ſinnlich und zufällig beſtimmten erliſcht, auch die Beſtimmung des Verhältniſſes zwiſchen ihm und dem Schönen. Der in §. 28 aufgeſtellte Satz iſt nun, wenn der Begriff der Wahrheit zunächſt wieder im weiteren Sinne gefaßt wird, zu beſchränken, wenn aber im engeren Sinne, umzukehren. Die Beſchränkung heißt: was wahr iſt, iſt darum noch nicht ſchön. Die Umkehrung lautet: das Wahre iſt nicht mehr ſchön, alſo iſt nichts Wahres ſchön.

Wahrheit im weiteren Sinne heißt ein Gehalt, der, wenn er in's Denken erhoben ſeyn wird, ſich vor demſelben als wirklich und vernünftig rechtfertigen wird, der aber noch nicht in jenes erhoben iſt. Ein ſolcher Gehalt iſt alles Lebenskräftige und Tüchtige. Derſelbe iſt aber darum *noch nicht ſchön*, denn er muß erſt in die reine Form aufgehen. Wahrheit im engeren Sinne heißt begriffener, wirklich in's Denken erhobener und durch dasſelbe gerechtfertigter Gehalt. Das Denken nun als ſolches hebt eben den Schein unmittelbaren Zuſammenfallens der Idee mit einem Einzelnen, wodurch beide einander völlig decken, auf; alſo iſt die Schönheit *nicht mehr*, ſie iſt aufgelöſt, und nichts in dieſem Sinne Wahres kann ſchön heißen. Man ſpricht von ſchönen Gedanken, ſoll aber dieſer Ausdruck berechtigt ſeyn, ſo kann er nicht methodiſche Gedanken bezeichnen, ſondern Blitze des Geiſtes, die ſich in Ahnung und Phantaſie einhüllen, alſo noch mit ſinnlicher Hülle verwachſen ſind. Wahrheit im erſten Sinn wird mit Wahrheit im zweiten Sinn verwechſelt, wenn man meint, Hegel vorwerfen zu müſſen, daß er dem Schönen die philoſophiſche Idee unterſchiebe (vergl. §. 15, Anm. 1). Uebrigens gehen aus dem Inhalte dieſes Paragraphen wichtige Folgeſätze für die Kunſt hervor. Das reine Weſen des Schönen iſt überall aufgehoben, wo ein als Wahrheit ausgeſprochener Gehalt ſich *neben* die ſinnliche Form in einem Kunſtwerke ſtellt, ſtatt ganz in Form geſetzt zu ſeyn und in ihr aufzugehen. Die Form wird dadurch blos Vehikel; die Begriffsbeſtimmung in §. 14 iſt verletzt und es entſteht Zwitterkunſt, die in das Gebiet der blos anhängenden Schönheit gehört (§. 23).

§. 69.

Da die ſtrenge Wahrheit jene Mitte auflöst, da ſie alſo trennt, was die Schönheit vereinigt, ſo ſcheint dieſe höher als jene. Allein die Wahrheit trennt überhaupt alle Einheit im ganzen Umfange der wirklichen Idee nur, um ſie als Einheit wahrhaft zu begreifen, und ſo hebt ſie auch die beſondere Einheit des Schönen, den Schein nämlich eines unmittelbaren reinen Zuſammenfallens der Idee mit dem Einzelnen, nur auf, um auch ihn in ſeiner Nothwendigkeit zu denken. Wenn die Schönheit den Gegenſatz des Allgemeinen und Einzelnen ſcheinbar auf Einem Punkte löst, ſo löst ihn die Wahrheit überhaupt und im Ganzen. Die Wahrheit ſetzt nicht das Allgemeine und Nothwendige und läßt das Einzelne und Zufällige liegen, ſie begreift jenes in dieſem, für den aufgelösten Schein der unmittelbaren Einheit gibt ſie die ſcheinloſe vermittelte Einheit; aber ebendarum begreift ſie unter den Formen der Löſung jenes Gegenſatzes auf die äſthetiſche in ihrem Recht und Grund wie in ihrem Mangel. Nothwendig aber iſt dasjenige höher, was das Andere zum Gegenſtand macht und begreift.

Der Streit über die Rangordnung des Schönen und Wahren wurde zur Zeit der Reflexionsphiloſophie zu Gunſten des Erſten entſchieden. Obwohl *Kant* das Aeſthetiſche *vor* allen Begriff ſetzt (ſ. d. Einl. §. 5 Anm.) und demnach der Begriff, weil er darüber kommt und es als ſeinen Gegenſtand begreift, folgerichtig einen höheren Platz einnehmen muß, ſo ſtand es doch eben mit dem Begriffe in dieſer Philoſophie ſo, daß er weder die Einheit der Idee und der Wirklichkeit überhaupt, welche dem Schönen zu Grund liegt, noch die ſcheinbare beſondere Einheit im Schönen begriff, ſondern nur zu einer Ahnung derſelben ſich erhob; daher mußte das Schöne über den Begriff geſtellt werden. Nur in der Lehre von der geiſtigen Kraft, wodurch das Schöne als Kunſt geſchaffen wird, wurde für Kant jene Ahnung zum klaren Gedanken; im Genie wagt er Natur und Geiſt als Eines zu faſſen. Der Künſtler aber, der ſich unmittelbar in dieſer Einheit fühlt, fand in der philoſophiſchen Ueberſchätzung des Schönen einen erwünſchten Anhaltspunkt. Schiller ſagt, der Philoſoph ſey immer blos ein halber, nur der Dichter der ganze Menſch. Dieſe Frage über die Perſönlichkeit des Künſtlers verglichen mit der des Philoſophen iſt zwar nicht ganz dieſelbe mit der allgemeinen philoſophiſchen unſeres §. Denn nach der Art menſchlicher Dinge kann immer die Beſchäftigung mit dem rein Allgemeinen, wie ſehr es ihre Aufgabe iſt, dies eben im Einzelnen zu begreifen, die ſinnlichen Kräfte im Philoſophen abſtumpfen und ihn hindern, die Durchdringung der Gegenſätze, die er begreifen ſoll, auch an ſich ſelbſt darzuſtellen. Wenn die Perſönlichkeit durch das beſtimmt wird, was das Weſen der Sphäre iſt, der ſie angehört, ſo muß eigentlich auch hier ſich erproben, was an ſich wahr iſt. Man muß dabei die ganze Perſönlichkeit zuſammenfaſſen ſowohl in der ſpezifiſchen Thätigkeit ihrer Sphäre, als im Uebrigen. Was jene betrifft, ſo iſt der Künſtler die unmittelbare Einheit, die er im Werke darſtellt, ſelbſt. Sie iſt aber als unmittelbare eine relativ unbewußte, wie ſich in der Lehre von der Phantaſie näher zeigen wird; das Unbewußte kann aber nicht höher ſtehen als das Bewußte. Weil nun im Scheine des Schönen das Zufällige der Einzelheit nur momentan und ſcheinbar überwunden iſt, wird den Künſtler im Leben die Zufälligkeit als innere Unbewußtheit verfolgen. Göthe, ſpezifiſch mehr Dichter als Schiller, ließ ſich in eine Zerſplitterung ſeiner Kräfte hineinziehen, die er ſelbſt beklagt. Künſtler und Dichter ſuchen im Nebel ihren Weg, ſind launiſch, eigenſinnig. Auch Kant erwähnt dieſe Seite (Kr. d. äſth. Urtheilskr. §. 42) und Schnaaſe (Geſch. d. bild. Künſte, Th. 1, S. 14) vergißt nicht, der Schattenſeite der Schönheit zu gedenken, die ſich in dem reizbaren Gemüthe der Künſtler geltend mache, die aber auch oft, wo nicht immer, ſelbſt ihren Werken einen, wenn auch nur leiſen, Anflug der Wehmuth verleihe. Wenn dagegen der Philoſoph Phantaſie, Gefühl, Leichtigkeit, Energie des Augenblicks nicht in ſich ausbildet, ſo iſt dies nicht unmittelbarer Ausfluß des Weſens ſeiner Sphäre, denn er wäre ein ſchlechter Philoſoph, wenn er den Werth der Sinnlichkeit und der Wirklichkeit nicht zu ſchätzen wüßte. Der Künſtler wird faſt nothwendig das ſtrenge Denken und alles Methodiſche verkennen, der Philoſoph aber wird Raum in ſich haben, dies und den heiteren Schein, die Beweglichkeit ſeines ſinnlichen Elements, den Blitz der Erfindung gleichmäßig in ihrem Werthe zu erkennen; aber freilich die Kürze eines Menſchenlebens und die Schranke aller menſchlichen Dinge wird ihn hindern, das Erkannte in der eigenen Perſönlichkeit durchzuführen.

In Widerſpruch mit dem Obigen ſcheint es zu ſtehen, daß Schelling, der den Dualismus des Reflexions-Begriffs überwand, dennoch zuerſt die Schönheit unbedingt über die Wahrheit ſetzte. Allein er überwand ihn zunächſt eben in der Form vorauseilender Ahnung und Phantaſie, war ſelbſt ein Dichter in der Sphäre der Philoſophie, und ſo war ihm die Kunſt die höchſte Ineinsbildung des Idealen und Realen, der Freiheit und Nothwendigkeit, des Bewußten und Unbewußten, die Löſung eines unendlichen Widerſpruchs. Da in der Philoſophie ſelbſt dieſe Löſung nur durch Phantaſie gefunden war, ſo mußte die Kunſt natürlich auch über die Philoſophie geſtellt werden. Im Syſtem des tranſcendentalen Idealismus (S. 468 ff.) ſprach daher Schelling noch folgende Sätze aus: obgleich die Wiſſenſchaft in ihrer höchſten Function mit der Kunſt Eine und dieſelbe Aufgabe hat, ſo iſt doch dieſe Aufgabe wegen der Art, ſie zu löſen, für die Wiſſenſchaft eine unendliche, ſo daß man ſagen kann, die Kunſt ſey das Vorbild der Wiſſenſchaft, und wo die Kunſt ſey, ſolle die Wiſſenſchaft erſt hinkommen. Die Wiſſenſchaft geht von einem Prinzip aus, das als das abſolut Identiſche ſchlechthin nicht objectiv iſt und doch durch Begriffe nicht aufgefaßt und dargeſtellt werden kann. Die Kunſt allein liefert durch die allgemeine und von allen Menſchen anerkannte Objectivität einer unmittelbaren Anſchauung den Beweis, daß das abſolut Identiſche, an ſich weder Sub- noch Objective, welches der Inhalt einer nur intellectuellen Anſchauung iſt, keine blos ſubjective Täuſchung ſey. Die äſthetiſche Anſchauung iſt die objectiv gewordene intellectuelle. Die Einbildungskraft hebt einen unendlichen Gegenſatz in einem endlichen Producte auf. Die Kunſt iſt daher das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philoſophie, welches immer und fortwährend auf's Neue beurkundet, was die Philoſophie äußerlich nicht darſtellen kann, nämlich das Bewußtloſe im Handeln und Produciren und ſeine urſprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunſt iſt ebendeswegen dem Philoſophen das Höchſte, weil ſie ihm das Allerheiligſte gleichſam öffnet, wo in ewiger und urſprünglicher Vereinigung gleichſam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geſchichte geſondert iſt und was im Leben und Handeln ebenſo wie im Denken ewig ſich fliehen muß. Die Philoſophie, ſo wie ſie in der

Kindheit der Wiſſenſchaft von der Poeſie geboren iſt, wird nach ihrer Vollendung in den Ocean der Poeſie zurückfließen. Ganz ähnlich ſagt Schiller (über d. äſth. Erz. d. Menſchen Br. 25), die Schönheit allein könne die unendliche Einheit der Materie und Form, der Beſchränkung und Unendlichkeit beweiſen. Allein die Kunſt kann ja die höchſte Einheit nur darum ſtets vollendet objectiv darſtellen, weil ſie dieſelbe nicht im letzten Grunde wahrhaft löst, ſondern nur auf der Oberfläche ſcheinbar. Dennoch hat auch die Kunſt ihre Geſchichte, weil ſie nie fertig wird, die Einheit in immer neuer tieferer und breiterer Weiſe zu faſſen. Die Philoſophie aber iſt vielmehr eine wahrhaft objective Durchführung der Einheit, denn das Objectivſte iſt der Gedanke und ſein Bau als Form iſt von der Objectivität in der Schönheit gerade nur dadurch verſchieden, daß er die reine durchſichtige Form alles Objectiven iſt. Fertig iſt zwar auch ſie niemals, allein die Thätigkeit, die auf den letzten Grund zurückgeht, iſt mit jedem Schritte auf tiefere Weiſe ein Ganzes, als diejenige, welche nicht bis dahin dringt, welche den tiefſten Widerſpruch nicht nennt. Schelling ſelbſt hat jedoch ſeine Anſicht verändert. In den Vorleſ. über die Meth. des ak. Stud. (S. 313 ff.) iſt anerkannt, daß die Kunſt, obgleich ganz abſolut, vollkommene Ineinsbildung des Realen und Idealen, ſich doch ſelbſt wieder zur Philoſophie verhalte, wie Reales zum Idealen. „Erſt in dieſer löst der letzte Gegenſatz des Wiſſens ſich in die reine Identität auf u. ſ. w. In das Innere der Kunſt kann wiſſenſchaftlich kein Sinn tiefer eindringen, als der der Philoſophie, ja der Philoſoph ſieht in dem Weſen der Kunſt ſogar klarer, als der Künſtler ſelbſt zu ſehen vermag. Inſofern das Ideelle immer ein höherer Reflex des Reellen iſt, inſofern iſt in dem Philoſophen nothwendig auch noch ein höherer Reflex von dem, was in dem Künſtler reell iſt u. ſ. w. Der Künſtler, da in ihm daſſelbe Prinzip objectiv iſt, was ſich in dem Philoſophen ſubjectiv reflectirt, verhält ſich darum auch zu jenem nicht ſubjectiv oder bewußt, nicht als ob er nicht gleichfalls durch einen höheren Reflex ſich deſſelben bewußt werden könnte: aber dies iſt er nicht in der Qualität des Künſtlers. Als ſolcher iſt er von jenem Prinzip getrieben und beſitzt es darum ſelbſt nicht u. ſ. w. Wie der Philoſoph die Kunſt ſogar bis zu der geheimen Urquelle und in die erſte Werkſtätte ihrer Hervorbringungen ſelbſt verfolgen könne, iſt nur vom rein objectiven Standpunkte oder von dem einer Philoſophie aus, die nicht im Idealen zu der gleichen Höhe mit der Kunſt im Realen geht, unbegreiflich.“

Dieſer letzte Satz iſt die rechte Antwort für diejenigen, welche Hegel angreifen, weil er die Philoſophie über die Kunſt geſetzt. Dieſe Angriffe gehen von der Meinung aus, der Philoſoph laſſe das Einzelne und Zufällige vom Allgemeinen weg, und da die Kunſt dieſe Gegenſätze bindet, ſo muß nun freilich die Philoſophie einſeitig ſeyn, ein Schattenweſen, grau in grau u. ſ. w. In ſtrengerer Form hat Weiße dieſe Angriffe vorgetragen. Seine Anſicht, welche ſchon in der Einleitung (§. 5 und 15 Anm.) beurtheilt werden mußte, faßt ſich am einfachſten in den Worten zuſammen, daß ſich das Schöne zum Wahren wie Urtheil zum Begriff verhalte (Aeſth. §. 12). Allein welche Subſumtion des Einzelnen unter das Allgemeine iſt die höhere, welche copula iſt die wahrhaft bindende: diejenige, welche blos ſcheinbar in ein Einzelnes die ganze Fülle des Allgemeinen fallen läßt, oder diejenige, welche das Allgemeine als die Macht begreift, die — ob zwar nur im unendlichen Fortgang — alles Einzelne, wie ſie es geſetzt und in der Verflechtung der Endlichkeit dem Zufalle überantwortet hat, wirklich auch wieder in das Ihrige umwandelt und einſammelt? diejenige, welche ſtatt deſſen blos jenen Schein gibt, oder diejenige, welche auch dieſen Schein und ſeine Nothwendigkeit als letzte und höchſte, aber ebenfalls der tieferen und umfaſſenderen Vermittlung verfallende Form unmittelbarer Syntheſe begreift? Die Oppoſition gegen den höchſten Rang der Philoſophie vergißt immer und immer wieder, daß dieſe das Sinnliche nicht läugnet und wegläßt, ſondern durchdringt und ſo freilich als ein Solches darthut, worin ſchließlich ſich nichts aufzeigen läßt, was nicht Gedankenbeſtimmung wäre; ſie träumt von einer ungeformten Materie als Gegenſatz des Gedankens und ſetzt dieſe höher als den Gedanken. Voll von Klagen über das Tödtende des Begriffs iſt die Aeſthetik von Theod. Mundt. Der Begriff habe „wie ein Nachtgeſpenſt das volle heiße Leben in ſeinen Armen erdrücken müſſen und dies Vergehen der Geſtalt in den Begriff hinein ſollte dann als das wahre Leben zurückbleiben!“ u. drgl. In Wahrheit iſt vielmehr nichts lebendiger und Leben bringender als der Gedanke. Je weniger er zunächſt das Unmittelbare ſchont, je mehr er es „zerfrißt und verzehrt,“ um ſo ſicherer wird er, ohne ſein abſichtliches Zuthun, nachdem er ſich in das Bewußtſeyn der Zeit eingearbeitet hat, von ſelbſt wieder eine unmittelbare Macht und ſo hat er, nicht aber der ſchmeichelnde Schein des Schönen, das Ungeheuerſte in der Geſchichte bewirkt. In dieſem Buche, das von allen Entdeckungen der neueren Wiſſenſchaft mit affectirter Phraſenfülle leicht den Schaum abſchöpft, um bei der oberflächlichen Bildung die reine Arbeit in den Tiefen des Gedankens anzuſchwärzen, herrſcht die trübſte Confuſion über die Begriffe des Unmittelbaren und Vermittelten. Allen denjenigen aber, welche die Kunſt bedauern, weil eine Zeit, welche vorzüglich im Gedanken arbeitet und ſelbſt die Durchführung desſelben in der Wirklichkeit, nach der ſie ſich ſehnt, auf gedankenmäßige Weiſe ſucht, allerdings zunächſt ihre Blüthe nicht begünſtigen kann, muß die ſichere Ausſicht zum Troſte dienen, daß die neue Geſtalt der Zeiten, welche hervorgehen wird, wenn erſt der Gedanke ohne viel Gerede vom Modernen, vom Unmittelbaren und von der That durch ſeine innere Nothwendigkeit eine praktiſche Macht geworden ſeyn wird, von ſelbſt auch wieder eine neue Kunſt hervortreiben muß.

Durch die §§. 56 — 69 iſt nunmehr die Stellung der Aeſthetik im Syſtem der philoſ. Wiſſenſchaften, wie die Einl. ſie angab, gerechtfertigt.

Der ſubjective Eindruck des Schönen.

§. 70.

1 **Nachdem ſo das Schöne als allgemeiner Begriff in ſeinen Momenten**
entwickelt iſt, ſchließt es ſich auch nach außen auf; eine Beziehung, welche durch
§. 12 und 13 bereits geſetzt iſt, aber nunmehr aus dem Gegenſtande ſelbſt mit
2 **Nothwendigkeit hervorgeht. Dieſer Gegenſtand nämlich iſt Erſcheinung der**
Idee in der Begrenztheit eines Einzelweſens. Durch den Begriff der Erſchei-
nung iſt aber in dem Gegenſtande, welcher erſcheint, das Subject, dem er er-
ſcheint, weſentlich mitgeſetzt, und zwar zunächſt als Sinnenweſen, das dieſelbe
ſinnliche Beſtimmtheit, die im Gegenſtande als durchdrungen von der Idee
3 **erſcheint, ihm als lebendiges Organ entgegenbringt. Das Schöne iſt für Jemand**
da, es erwartet und fordert den Anſchauenden, und dies widerſtreitet auf
keine Weiſe der durch die Abſolutheit ſeines Gehalts ihm zukommenden Selbſt-
genugſamkeit und in ſich ruhenden Sättigung; denn ein Anderes iſt, mit Noth-
wendigkeit wirken, ein Anderes, eine eitle Wirkung eitel ſuchen.

1. Die §§. 12 und 13 machten das allgemeine Geſetz des Geiſtes geltend, daß ihm, was nirgends und überall, niemals und immer wirklich iſt, irgendwo und irgendwann erſcheine. Dadurch wurde das Schöne als Gegenſtand erſt gefordert. Die Geneſis der Phantaſie wird weiter zeigen, daß dieſer Gegenſtand nur von demſelben Geiſte, dem er erſcheinen ſoll, durch eine beſtimmte Thätigkeit geſchaffen werden kann. In der Metaphyſik des Schönen darf dieſer Geneſis nicht vorgegriffen werden, ſie darf, wie ſchon mehrfach berührt iſt und ſich im Verlaufe

noch ſtrenger erweiſen ſoll, nur in abſtracter Allgemeinheit ausführen, was das Schöne enthalten muß. Das Schöne iſt ohne ein Subject zum voraus gar nicht da: dies liegt implicite im Bisherigen und darf noch nicht explicirt werden, wenn nicht gegen alle richtige Ordnung der Begriffe der vorhandene Schein, als bleibe der ſtörende Zufall zufällig auch einmal aus und laſſe der Gattung Luft, ein reines Exemplar zu ſchaffen, vor der Zeit zerſtört werden ſoll; iſt aber das Schöne einmal geſezt, ſo liegt in ſeinem Begriffe weſentlich dies, daß es einem Subjecte erſcheine: dies kann und muß jezt ſchon explicirt werden.

2. Ruge (Neue Vorſchule der Aeſthetik) iſt es, der mit treffender Dialektik das Schöne als ein weſentliches Zuſammengehen des Objects und Subjekts aufzeigt. Er geht aber in ſeiner Entwicklung ſogleich von dem ganzen Begriffe des Schönen aus, während wir nun analytiſch verfahren und das Zuſammengehen zuerſt nur als ein ſinnliches faſſen, um erſt hierauf den ſinnlichen Eindruck durch Rückgang auf den Ideen-Gehalt des Objects in einen geiſtigen zu erheben. In doppeltem Sinne iſt es der ganze Begriff, von welchem Ruge ausgeht. Er faßt das Sinnliche im Schönen ſogleich als Medium des darin eingeſchloſſenen geiſtigen Gehalts: eben dieſe Beſtimmung wird auch hier, aber erſt im Verlaufe eintreten. Er faßt aber das Schöne zugleich vorneherein als Solches, was, eben weil es Einheit von Geiſt und geiſtig durchdrungener Materie, alſo ein Perſönliches iſt, auch von der Perſönlichkeit geſchaffen, d. h. Kunſt iſt. Dieſe Seite wird aus dem unter 1. genannten Grunde in unſerer Entwicklung noch nicht ausgeführt. Aber die erſte Seite genügt auch, denn als ein Perſönliches haben wir das Schöne bereits ſeinem reinen Gehalte nach und abgeſehen noch von der Perſönlichkeit als Urheberin deſſelben in der Kunſt gefaßt in §. 19.

Hier wird alſo die Nothwendigkeit des mitgeſezten ſubjectiven Moments einfach abgeleitet von dem Begriffe der Erſcheinung, worin das Subject, dem etwas erſcheint, ſchon miteingeſchloſſen iſt. Daſſelbe Sinnliche, das im Gegenſtande als reine Form wirkt, iſt in der weiten Welt überall, im Subject aber als Organ, wodurch das außer ihm vorhandene Sinnliche Gegenſtand für es wird, als Sinnlichkeit. Das Schöne will und muß geſchaut ſeyn, auch Göthe nimmt dies ſubjective Moment in den Begriff des Gegenſtandes auf, wenn er ſagt: das Schöne iſt das geſezmäßig Lebendige in ſeiner größten Vollkommenheit Schauen. Von Ruge kann hier ſchon das geiſtreiche Wort angeführt werden, das er vom Komiſchen braucht, das aber ebenſo vom Schönen überhaupt gilt

(a. a. O. 264): „an ſich exiſtirt das Lächerliche gar nicht, es iſt ein Wechſel auf Sicht, und ſeine Exiſtenz iſt der Augenblick, wo er honorirt wird.“ Man laſſe ſich an dieſer Wahrheit nicht durch gemeinen Verſtand irre machen, indem man ſich einbildet, einen vorhandenen ſchönen Gegenſtand ſich vorſtellen zu können, als ſehe ihn Niemand. Denn indem ich mir ihn vorſtelle, ſo ſehe ich ihn (innerlich) und nur ſo als geſehenen nenne ich ihn ſchön. Ich habe auch wirklich oder Andere haben Gegenſtände von derſelben Art der Schönheit geſehen und im letzteren Fall haben dieſe mir das Bild zum inneren Sehen überliefert; ich verſetze mich, indem ich es ſchön nenne, in das Sehen dieſer Andern hinein oder, im erſten Falle, in mein eigenes zurück. Das allgemeine Weſen, welches das Schöne ſchafft, ſorgt aber auch dafür, daß das Schöne geſehen werde. Unzähliche Blumen verwelken ungeſehen, aber wir könnten von ihnen gar nicht reden, wenn nicht unzähliche andere geſehen würden, ſo daß wir die nicht geſehenen uns vorſtellen können: und in dieſem Augenblick erſt können dieſe ſchön heißen. Es iſt dafür geſorgt, daß es Menſchen gibt und Augen. Soll aber einmal vorausgeſetzt ſeyn, daß jenes allgemeine Weſen nur die Kunſt ſey: dieſe beſtimmt ja ihr Werk ausdrücklich für die Anſchauung. Ginge jedoch ein Werk zu Grunde, ehe es irgend Jemand geſehen, ſo hat es doch der Künſtler geſehen und in dieſem iſt daſſelbe Sehen wie in denen, für die es beſtimmt war. So lange es aber nicht geſehen wird, iſt es nur Stein, Farbe u. ſ. w. Es iſt ſchwer, dies zu denken, denn indem ich mir das Werk vorſtelle, iſt es ſchon nicht mehr dies, ſondern ſchön, weil es den Zuſchauer hat. — Die ganze Erörterung führt auf den abſoluten Kreis des Bewußtſeyns, aus dem wir nicht heraus können, noch ſollen. Es iſt gegen die Philoſophie von **Kant** bis **Hegel** neuerdings der Angriff auch ſo gewendet worden, daß ſie Alles als Bewußtſeyn conſtruire. Allein im Kriege ſchießt man mit Fleiß auf die Leute. Da es kein Seyn gibt, außer für das Bewußtſeyn, ſo iſt es eben die Aufgabe der Philoſophie, das Bewußtſeyn zum Ganzen zu erweitern und das beſtimmte Bewußtſeyn als Act des abſoluten Bewußtſeyns zu begreifen. Wie nun aber Alles nur in dem Bewußtſeyn und durch daſſelbe iſt, ſo auch das Schöne.

a. Aus dieſer Nothwendigkeit im Schönen, vermöge deren der Zuſchauer in ihm mitgeſetzt iſt, folgt noch keine Aufhebung ſeiner in ſich beſchloſſenen, auf ſich ruhenden Sättigung. Dieſe fehlt nur dem Scheinbilde des Schönen, von welchem im weiteren Zuſammenhang die Rede ſeyn wird.

§. 71.

Welche Organe der Sinnlichkeit hiebei betheiligt ſeyen, kann allerdings nicht beſtimmt werden, ohne daß gemäß der Beſtimmung in §. 54 und 55 vorausgeſetzt wird, daß das Sinnliche in dem ganzen Acte nur ein Moment iſt. Ausgeſchloſſen nämlich ſind diejenigen Sinne, welche durch unmittelbare Berührung und Zerſetzung den Gegenſtand auf die blos ſinnliche Luſt und Unluſt beziehen: Taſtſinn, Geruch und Geſchmack. Dagegen dringen Geſicht und Gehör als freie und ebenſoſehr geiſtige wie ſinnliche Organe nicht auf die materielle Zuſammenſetzung ein, ſondern laſſen den Gegenſtand als Ganzes beſtehen und auf ſich wirken; er wird als Object frei gegenübergeſtellt und dieſer Gegenſatz frei aufgehoben. Daher ſind nur dieſe Sinne zur Aufnahme des Schönen berufen.

Der Taſtſinn fordert unmittelbare Berührung, Hingleiten über die Oberfläche mit den Fingerſpitzen und ſo nimmt er Wärme und Kälte, Glätte und Rauheit, Weichheit und Härte u. ſ. w. wahr. Ich kann ſo allerdings über die ganze Geſtalt hingleiten und mich ihrer Formen und Wendungen verſichern, allein ich bekomme nur eine nach der andern, nicht das Ganze; die Wirkung bleibt alſo ſtoffartig, was gegen §. 54 und 55 iſt. Das Zuſammenfaſſen in Einem Act iſt nur Sache des Auges. Wenn der Blinde dennoch durch Taſten ſich des Schönen als reiner Form verſichern könnte, ſo müßte, falls er blind geboren iſt, ein ahnendes inneres Sehen, falls nicht, eine Erinnerung des Sehens angenommen werden. Weil aber das bloſe Taſten ſtoffartig aufnimmt, ſo bezieht es den Gegenſtand ſogleich auf die Begierde. Allerdings iſt jedoch im Sehen der Taſtſinn als ein vergeiſtigter mitgeſetzt, denn wir ſehen nicht blos Licht und Farbe, ſondern auch Form im engeren Sinn, Art der Textur, ſelbſt Ton der Wärme oder Kälte. Der Geſichtsſinn trägt den über ſich ſelbſt erhobenen Taſtſinn in ſich. Ungebildete begnügen ſich damit nicht, ſondern ſetzen den Taſtſinn in ſeiner erſten Bedeutung aus dem Geſichtsſinn heraus und befühlen Statuen und Gemälde.

Der Geruch nimmt ſeine Stoffe auf, in die ſich ein Körper verflüchtigt; er iſt alſo auf dieſen als einen ſich zerſetzenden bezogen und ſo iſt auch er durchaus ſtoffartig, höchſt apprehenſiv, Neigung und Abneigung raſch bewirkend, und beſonders dient er dem Ernährungstriebe. Allerdings hat er auch eine feinere Bedeutung; gewiſſe Wohlgerüche rufen Bilder in der Phantaſie auf, welche mit reinen Gefühlen der Erinnerung und Sehnſucht unmittelbar verknüpft ſind, eckelhafter Geruch kann am rechten Orte ein Grauſen äſthetiſcher Art verſtärken. Allein theils iſt dabei der Geruch nur ein Mitwirkendes und nicht das Organ des Ganzen, theils fragt ſich erſt, ob in einem wahrhaft äſthetiſchen Zuſammenhang ein wirklicher oder wirklich dargeſtellter Geruch vorkommen darf (wie z. B. das bei Darſtellungen der Auferweckung des Lazarus häufig von Malern angebrachte Motiv, daß ſich ein Zuſchauer die Naſe zuhält), ob nicht vielmehr nur ein innerlich vorgeſtellter; denn dieſen Sinn wie alle andern werden wir als innerlich geſetzten wiederfinden.

Der Geſchmack zerſetzt, dient der Ernährung, iſt unmittelbar mit ſinnlicher Luſt und Unluſt verbunden; er kann in gewiſſen Verbindungen allerdings auch in einem äſthetiſchen Ganzen mitwirken, aber nur unter denſelben einſchränkenden Bedingungen, wie der Geruch. Die Sinne ſind überhaupt, wie bereits vom Taſtſinn bemerkt iſt, nichts Iſolirtes, ſie ſind Zweige Eines Sinnes, können theilweiſe die Stelle von einander vertreten, klingt der eine an, ſo klingt der andere als Erinnerung, als begleitender Ton, als unſichtbare Symbolik mit, und ſo ſind allerdings auch die unedleren derſelben nicht ausgeſchloſſen. Uebrigens können dieſe ſtoffartigen Sinne, wie der Begierde und Abneigung, ebenſo der wiſſenſchaftlichen Zergliederung dienen, ſind aber in beiden Fällen gleich außeräſthetiſch.

Die eigentlich äſthetiſchen Sinne aber ſind Geſicht und Gehör. Sie laſſen beide den Gegenſtand in ſeiner Objectivität und ruhen nicht auf der dunkeln, ſtoffartigen Verwicklung des Subjects mit dem Object. „Die andringende Materie iſt ſchon hinweggewälzt von den Sinnen und das Object entfernt ſich von uns, das wir in den thieriſchen Sinnen unmittelbar berühren" (Schiller). Hegel nennt ſie daher die theoretiſchen, Schleiermacher (Aeſth. 93) willkürliche Sinne. Er verſteht dies ſo, daß ſie einer Thätigkeit, die von innen ausgeht, fähig und, ohne afficirt zu ſeyn, Geſtalten und Töne zu produciren im Stande ſeyen. Er ſagt daher, es gebe ein inneres Sehen und Hören, von dem Riechen und Schmecken aber läugnet er zwar nicht ſchlechtweg, daß ſie auch innerlich thätig ſeyn können, ebenſo vom Taſtſinn, deſſen innerliche Mitthätigkeit in der Sculptur er zugibt, dagegen ſpricht er ihnen die Fähigkeit ab, auf Geheiß des Willens von innen Geſtaltenbildend thätig zu ſeyn. Je klarer nun in den zwei edleren Sinnen die Scheidung, um ſo tiefer auch das Eindringen, die Aufhebung der Fremdheit zwiſchen Subject und Object; denn dieſe Aufhebung iſt geiſtig, iſt ein ſinnliches Denken. Der Geſichtsſinn umſpannt das Ganze der Geſtalt, er nimmt die Totalwirkung der Oberfläche in ſich auf, ſowohl in der Beſtimmtheit ihrer inneren und äußeren Grenzen, wie ſich Alles klar voneinander abſetzt und abhebt, hintereinander verſchiebt, (wobei er eben zugleich als höherer Taſtſinn wirkt), als auch in der ſtrengen Zuſammengehörigkeit der Theile oder Glieder Eines Körpers, hinter welche zerlegend in das ſtoffartig Innere zu treten er nur durch beſondere Veranlaſſung, ſey es der Umſtände oder des Willens, beſtimmt wird. Dann wirkt er nicht mehr äſthetiſch, wie er denn überhaupt nicht nothwendig und nicht allein äſthetiſch wirkt; wir müſſen ihn an anderer Stelle wieder aufnehmen. Er dient, wenn er in das zerlegte Innere eingeführt wird, in die ſtoffartige Miſchung eines Körpers, entweder der unmittelbaren Luſt und Unluſt, wie die niedrigeren Sinne, oder dem wiſſenſchaftlichen Zwecke. Durch die Veränderung der Verſchiebungen nimmt aber der Geſichtsſinn auch die Bewegung wahr, und da dieſe zugleich Urſache des Tones iſt, ſo ſteht er dem Gehörsſinn nahe, der überhaupt in ihm mitgeſetzt auch bei nicht wirklichem Hören als ein innerliches Hören von Tönen wunderbar in ihm mitwirkt. Der Gehörsſinn für ſich kann auch ſtoffartig wirken, wenn der Körper nicht in reinem Zuſammenklange ſeiner Stoffe erzittert, ſondern dieſe in ihrer Materialität hindurchklingen. Im Zuſammenklang aber vernimmt er frei und objectiv, wie der Geſichtsſinn das Ganze eines Körpers, freilich in anderer Weiſe, ſo nämlich wie er in der Seele des Tons ſeine Räumlichkeit in die Zeitlichkeit aufhebt. Auf dieſem Punkte treten nun ſchwierige Fragen ein, welche auf die Eigenthümlichkeit führen, durch welche die Muſik von allen andern Künſten ſich unterſcheidet. Hier nur ſo viel: der Gehörſinn ſcheint einerſeits wieder, da im Tone ſich die Objectivität der Geſtalt aufhebt, in die dunkle Tiefe zu zeigen, worin Subject und Object verſchlungen ſind, andererſeits iſt er als Vernehmen des articulirten Tons ſo geiſtig, daß er über das Aeſthetiſche hinausgeht und nur Vehikel für dasſelbe wird: die Muſik wird zwiſchen dieſe Pole in die *Mitte treten.* Uebrigens wie das Gehör das Geſicht, ſo begleitet das Geſicht als eine Art von Schluß aus dem Ton auf die Geſtalt und ihre Bewegung, auch wo nicht wirklich geſehen wird, das Gehör.

Es iſt, obwohl wir hier die Künſte noch nicht kennen, kaum möglich, die Frage zurückzuweiſen, wie es ſich denn mit der Poeſie verhalte, welche durch kein ſinnliches Organ (da das Gehör oder im Leſen das

Geſicht nur Vehikel iſt) aufgenommen wird. Die Antwort iſt aber in dem Satze vorbereitet, daß alle Sinne als innerlich geſetzte wiederkehren; ein Satz, der jedoch erſt in der Lehre von der Phantaſie ſeine Ausführung zu erwarten hat. Hier iſt es dann auch, wo die ſtoffartigen Sinne als mitanklingende Saiten äſthetiſche Berechtigung erhalten werden. Dies Zuſammentönen aller Sinne iſt aber nichts Anderes, als der Reflex des Ineinanderſeyns aller Beſtimmtheiten der ſich verwirklichenden Idee.

§. 72.

Die ſinnliche Beſtimmtheit des Gegenſtands iſt aber nichts Anderes, als die durchſichtige Form der in ihm erſcheinenden Idee. Die Idee iſt abſolute Thätigkeit und daher Bewegung im weiteſten Sinne; der Gegenſtand erſcheint daher weſentlich als ein bewegter. Dieſe Bewegung iſt aber zugleich eine Bewegung zum Subjecte, das wie der Gegenſtand wirkliche Idee in der Form ſinnlicher Beſtimmtheit iſt. Nun iſt aber im Gegenſtande die Form von der Idee ſo durchdrungen, daß ſeine Zufälligkeit freigelaſſen und in die Idee mit vollkommener Zwangloſigkeit harmoniſch aufgenommen iſt. Das Subject ſucht dieſelbe freie Harmonie und dieſem Suchen fließt der Gegenſtand durchaus homogen entgegen, indem er es durch die Sinnlichkeit und in derſelben geiſtig erfüllt und befriedigt. Dieſe Bewegung im Schönen als harmoniſches Hinüberfließen in das Subject heißt Anmuth oder Grazie.

Leſſing hatte zuerſt die Anmuth (er ſagt: Reiz, wovon nachher) als Schönheit in der Bewegung definirt (Laocoon Cap. 21). Er meint wirkliche Bewegung, die er ausdrücklich der bloſen Form und Farbe entgegenſtellt. Schiller (Anmuth und Würde) faßt den Begriff ebenſo, er beſtimmt nur genauer, welche Bewegung die anmuthige ſey. Wie Leſſing hat er hiebei nur den Menſchen im Auge. Er unterſcheidet nun die Anmuth von der durch die Natur geſchenkten architektoniſchen Schönheit der feſten Formen und ſucht ihren inneren Grund in der Schönheit der Seele, welcher die Tugend zur Neigung, zur Natur geworden iſt, in dem harmoniſchen Gemüthe, in welchem zum ſittlichen Impulſe die Sinnlichkeit frei und unbewußt zuſtimmt; ihre Erſcheinung aber findet er in denjenigen Bewegungen, welche die willkürlichen unwillkürlich begleiten als Ausdruck weder einer ausdrücklichen Willensbeſtimmung noch eines bloſen Naturtriebs, ſondern der unbewußt mitanklingenden Empfindung, und welche er daher die ſympathetiſchen nennt

(Mienenſpiel, Gebärden beim Sprechen, Linie des Arms, wenn er nach etwas greift u. ſ. w.). Solche Bewegungen werden endlich habituell und bilden feſte Züge, auch die Anmuth wird ſo ſchließlich zur architektoniſchen Schönheit. In dieſer Entwicklung erſcheint die Anmuth als ein perſönliches Verdienſt, ſie iſt „Schönheit der Geſtalt unter dem Einfluſſe der Freiheit“, es iſt „eine Art Zulaſſung, eine Gunſt, die das Sittliche dem Sinnlichen erzeigt“. Es gibt allerdings eine Anmuth, welche Trennung der Triebe und des Willens, Kampf und Verſöhnung, alſo Verdienſt vorausſetzt. Göthes Iphigenie iſt eine ſchöne Seele, die gekämpft hat. Allein dieſe erworbene Anmuth muß auch abgeſehen davon, daß das Erworbene erſt, wenn es zur andern Natur geworden, als Anmuth erſcheint, was auch Schiller nicht verkennt, ſchon vor dem Kampf als Anlage und Talent, als Inſtinct in der Natur liegen, und dieſer Inſtinct der Harmonie in ſeiner Erſcheinung iſt ebenfalls nicht ein blos Sinnliches, ſondern ein ſittlich Sinnliches; nicht nur Iphigenie, auch die mediceiſche Venus iſt anmuthig. Im Kampfe ſelbſt könnte ſich dieſer Tact des harmoniſchen Spiels nicht erhalten, wenn er nicht vorher als Natur da wäre. Iſt er nun in der Natur da, ſo wird er auch da ſeyn, wo das Sittliche und Sinnliche überhaupt noch gar nicht zu ſcheiden ſind, wie im Kinde. Iſt er da, wo beide noch nicht zu ſcheiden ſind, ſo kann er auch da ſeyn, wo die Möglichkeit einer Scheidung durch die Grenzen der Gattung abgeſchnitten und in eine höhere Gattung hinausverlegt, doch dämmernd angekündigt iſt: in der Thierwelt. Man kann thieriſche Bewegungen, wie des elaſtiſchen Pferdes, des liebkoſenden Hundes ganz wohl anmuthig nennen. Iſt nun dieſer Anklang des Seelenſpiels im Thiere, ſo kann ihn die Ahnung auch in der unbeſeelten Natur finden und Säuſeln der Bäume, Spiel der Wellen anmuthig nennen. Erweitert ſich ſo der Begriff der Anmuth über das ganze Reich der Schönheit, ſo iſt er aber auch nach einer andern Seite noch zu eng. Kann nämlich nach Schiller die Gewohnheit des ſchönen Spiels zur habituellen, feſten Form werden, ſo muß dieſes Spiel als ein ſolches, deſſen Talent wir ſchon in die Natur ſelbſt ſetzen müſſen, auch ohne wirkliche Bewegung ſich im Körper ankündigen, und zwar nicht nur durch die Erwartung ihres wirklichen Eintritts, ſondern im Schwunge der feſten Formen ſelbſt, ohne daß man an wirkliche Bewegung denkt. Die Linien des ſchönen Körpers, auch wenn er ruht, fließen für das Auge, und dies liegt nicht nur im Acte des Sehens, ſondern ſie ſind an ſich eine Wirkung bauender und im Bauen den Stoff wirklich bewegender Kräfte. Das Schöne überhaupt iſt nichts Ruhendes, denn ſein Inneres iſt die Idee, welche abſolutes Leben und daher dauernde Bewegung iſt. Ganz wirkliche Bewegung iſt der Ton; nun erinnere man ſich, daß für den fühlenden Zuſchauer ſelbſt die ſtarren Formen der Architectur zu fließen und im Fließen zu tönen ſcheinen: ſo klingt fließend das ganze Reich der Schönheit. Allerdings kann bei einem ſchönen menſchlichen Körper jene (Schiller'ſche) Anmuth des Spiels im engeren Sinne ausbleiben; davon iſt anderswo zu reden, es hindert aber nicht, den Fluß der ſchönen Formen ebenfalls, im weiteren Sinne, anmuthig zu nennen. So iſt die Anmuth zunächſt im Gegenſtande als Ausdruck der lebendigen Bewegung der Idee erklärt. Dieſe Bewegung durchdringt den Stoff, aber durchaus liberal, ſo daß ſeiner Zufälligkeit kein Zwang angethan wird. Nun erwäge man, daß im Subjecte dieſelbe Idee als Geiſt lebt und wirkt. Das Subject wird nach §. 70 vorausgeſetzt. Es iſt nun zwar in ihm daſſelbe vereinigt, was im Schönen, Geiſt und Sinnenweſen; aber im Schönen ſind beide rein voneinander durchdrungen, während das Subject zunächſt das empiriſche Subject iſt, von welchem nicht erwartet werden kann, daß dieſe freie Harmonie in ihm vollzogen ſey. Davon wird ausdrücklich die Rede werden. Das empiriſche Subject wird alſo die Harmonie ſuchen. Was es ſucht, muß es — als Möglichkeit — in ſich tragen. Im Schönen findet es das vollendet, was in ihm unvollendet iſt. So berühren ſich beide als ſchlechthin homogene Weſen, deren das eine dem anderen ergänzend entgegenkommt. Daher iſt die innere Bewegung im ſchönen Gegenſtande zugleich eine Bewegung nach dem Subjecte hin und dieſer Bewegung kommt das Subject ſuchend entgegen. Dieſes Herüber und Hinüber iſt die Anmuth. Der deutſche Name hebt mehr das innerlich Gemüthvolle, der römiſche (und der griechiſche: χάρις) mehr die Befriedigung des reinen Formgefühls hervor.

§. 73.

1 **Es iſt dies die Grazie des Schönen überhaupt, welche die in der Idee begründete Hohheit weſentlich in ſich ſchließt und von einer Abzweigung und einer Abart wohl zu unterſcheiden iſt. Die erſtere entſteht, wenn das Schöne in ſeine Gegenſätze auseinandertritt, wo denn im Unterſchiede von der allgemeinen Grazie, welche den Formen des Gegenſatzes bleibt, die Grazie im engeren Sinn vorzüglich derjenigen Erſcheinung beigelegt werden wird, in welcher**

die Idee einen an ſich wenig widerſtrebenden Stoff durchdringt und daher in ſpielender und anſchmiegender Leichtigkeit der Bewegung ſich äußert. Beſchränkt ſich der Stoff auf ein Geringſtes, ſo geht ſie in Zierlichkeit und Niedlichkeit über. Die Abart aber tritt dadurch ein, daß, da das Schöne dem Subject zuerſt ſinnlich entgegenkommt, dieſe erſte Wirkung ſich unter gewiſſen Bedingungen dem wahren Uebergang in die zweite geiſtige entziehen und an die Stelle derſelben eine zurückgetretene Sinnlichkeit ſetzen kann, deren Darſtellung und Aufregung als Reiz in dem übeln Sinne eines reflectirten Kitzels zu bezeichnen iſt.

1. Sollte der Begriff der Anmuth abgegrenzt und insbeſondere der Vorwurf einer Vorwegnahme abgewieſen werden, ſo war es nicht möglich, eine andere in dieſem §. zu vermeiden. Es iſt nämlich herkömmlich, die Anmuth der Würde entgegenzuſtellen. Da nun hier das Gebiet der Schönheit überhaupt vorliegt, worin ſich das Erhabene noch gar nicht abgeſondert hat, ſo könnte die Meinung entſtehen, es ſey hier dieſer Sonderung vorgegriffen und was nur von einer gegenſätzlichen Art des Schönen gilt, dem ganzen Schönen beigelegt. Allein hier iſt die Rede von der Anmuth, welche die Großheit in ſich ſchließt und ſelbſt der kecken Auflehnung des Kleinſten gegen das Große, dem Komiſchen, eigen iſt; von der Anmuth, die der Venus von Melos ebenſoſehr als der mediceiſchen, ja jener noch mehr, als dieſer, dem Manne wie dem Weibe zukommt, von der Anmuth, welche die Rondaniniſche Meduſe wie die komiſche Maske hat, Aeſchylus wie „der ungezogene Liebling der Grazien". Hier iſt alſo kein Begriff: die Grazie gehört allen Formen des Schönen. Tritt nun aber das Schöne in ſeine Gegenſätze auseinander, ſo wird, weil das Große, wiewohl ohne die Grazie im weiteren Sinn abzuwerfen, ſich als Erhabenes abſondert, dieſem aber das Komiſche entgegentritt, welches zwar in allem Kampfe ſeines Widerſpruchs ebenfalls ſo gewiß ſeine Grazie behauptet, als es die bekämpfte Idee zugleich rettet, neben dieſen beiden eine Geſtalt ſich zeigen, welcher allerdings auch, wenn ſie ſchön heißen ſoll, ein Ausdruck deſſen inwohnen muß, was Quelle aller Großheit iſt, aber doch in ſo kampfloſer und harmloſer Weiſe, daß das Anſchmiegende und Entgegenkommende der Anmuth ausdrücklich hervorſpringt, wie namentlich im Weibe im Gegenſatz gegen den Mann. Dieſe Erſcheinung hat man gewöhnlich im Sinne, wenn man von Anmuth ſpricht; aber die wahren Kenner der Schönheit behalten die Grazie mit voller Großheit vor Augen, welche den Jupiter mehr umfließt, als den Ganymed,

und ſie ſchätzen die Venus von Melos höher als die mediceiſche. Nur dies iſt Vorwegnahme, daß dieſe Erſcheinung der harmloſeren Grazie hier beſonders erwähnt wird. Die Vorwegnahme iſt aber unerheblich, denn dieſe kampfloſe Geſtalt iſt zu unſelbſtändig, um im vorliegenden allgemeinen Theile als eine beſondere Form des Schönen aufgeſtellt zu werden. Wir nennen zwar das einfach Schöne, wie es in dieſem erſten Abſchnitte vorliegt, auch ein kampfloſes Schöne, aber darunter verſtehen wir das Schöne überhaupt, wie es den Kampf nur noch nicht als wirklichen bereits in ſich trägt; wogegen ſolche Geſtalten, welche in den Kampf gar nicht übergehen, in welchen ſo zu ſagen das Glück der Kindheit fixirt iſt, erſt in den Sphären der in Natur und Kunſt wirklich daſeyenden Schönheit beſonders zu erwähnen ſind. — Dieſe beſchränktere Form der Grazie ſteht ſchon jenem leichten Spiele nahe, deſſen Weſen darin beruht, einen Stoff quantitativ auf ein Minimum zu reduziren und ihm dennoch eine beziehungeweiſe Fülle von Form aufzuprägen: das Niedliche und Zierliche, was ein nicht zu verachtender Nebenzweig des Schönen, aber mehr als Schmuck und Zugabe ganzer Schönheit, denn als ſelbſtändig Schönes zu betrachten iſt. An dieſer Stelle geht aber das Schöne bereits in ein Gebiet über, wo ſich geſchichtliche Standpunkte, im vorliegenden Fall moderne Vorurtheile und Modebegriffe einmiſchen, durch die das Schöne mit dem Eleganten verwechſelt wird, was ſich zum Schönen verhält, wie die Arbeit des Schneiders und der Putzmacherin zum Werke des Bildhauers.

1. Hier geht der Vorgriff weiter und führt eine falſche Form, ein Afterbild der Armuth ein, das ſchon ganz dem beſtimmten Daſeyn des Schönen in der Menſchenwelt und der Kunſt angehört, aber zur Abgrenzung des Begriffs hier ſchon genannt werden muß. Nicht vom bloſen Sinnenreiz iſt hier die Rede, denn dieſer iſt gar nicht äſthetiſch, ſondern von Formen und Bewegungen, welche auf die Phantaſie wirken und von dieſer ausgehen, aber ſo, daß das geiſtige Bild, das ſie hinter ihrer Form verbergen und dem Beſchauer zuführen, nur das Sinnliche wiederholt, und war, weil innerlich geſetzt und in's Innere geworfen, um ſo pikirter und raffinirter. Das Bild behält einen Theil der Darſtellung des Sinnlichen zurück, deutet ihn aber an, läßt den Zuſchauer merken, daß er im Bewußtſeyn des ſich darſtellenden Subjects verborgen lauſcht, und wirft ihn ſo auch ihm in's Bewußtſeyn: die Grazie der Ballet-Tänzerin, die Muſe Wielands und häufig der Franzoſen, die ſeine Muſter ſind, wogegen die καλλίπυγος in Neapel, die Ueppigkeiten Ovids und und die bekannte Scene im Titurel Unſchuld ſind.

§. 74.

Die erſte Wirkung des Schönen iſt alſo zwar ſinnlich, aber nur im Begriff,[1] in der Zeit kaum augenblicklich trennbar von der zweiten, welche geiſtig iſt, aber ſo, daß ſie die erſte, ſinnliche, völlig in ſich aufnimmt, wodurch das Verhältniß ſich umwendet. Das Sinnliche wird ſo die reine Mitte, durch welche der im Object und der im Subject lebendige Geiſt zuſammengeht, und indem ſich durch ſeine flüſſige Vermittlung die in §. 72 ausgeſprochene freie Harmonie bewirkt, ſo iſt das Schöne nicht nur überhaupt, im Sinne von §. 19, ſondern gemäß ſeiner reinen Form im Sinne zwanglos vollendeten Einklangs perſönlich in ebendemſelben, vom ethiſchen wohl zu unterſcheidenden, Sinne perſonbildend. Zuſammengefaßt mit dieſer Wirkung auf das Subject iſt nun[2] das Schöne zu beſtimmen als die ſich ſelbſt erſcheinende oder ſich ſelbſt anſchauende Idee, der durch die Mitte des angeſchauten Bildes ſich mit ſich ſelbſt zuſammenſchließende Geiſt (Ruge).

1. „Wodurch das Verhältniß ſich umwendet". Was der Zeit nach zuerſt wirkt, iſt die ſinnliche Beſtimmtheit des ſchönen Gegenſtands, und was ihr zuerſt begegnet, die Sinnlichkeit des Subjects. Allein in die erſtere iſt völlig und ohne Reſt die Idee ergoſſen, welche das eigentlich Weſenhafte und Thätige im ganzen Gegenſtande iſt. Daher iſt auch im anſchauenden Subjecte die Sinnlichkeit nur in einer unendlich kleinen Zeitdauer für ſich betheiligt, der Geiſt eilt alsbald durch ſie dem Geiſte im Gegenſtand zu. Von einer ſtumpfen und rohen Betrachtungsweiſe, die ſich aus der reinen Geſtalt nichts entnimmt als ſinnlichen Reiz, kann hier nicht die Rede werden, ſie fällt der Moral zu. Nun iſt alſo auch im Subjecte die geiſtige Erhebung das Weſentliche, dem Werthe nach Erſte. Im Object und Subject iſt nun der Geiſt zwar das Durchdringende, das Sinnliche das Durchdrungene, aber dies Durchdringen und Durchdrungenwerden iſt nicht ein Zwang, der ausgeübt und gelitten wird, ſondern harmoniſches Durchfließen; das Sinnliche iſt daher hier die zwang- und widerſtandsloſe, reine Mitte zwiſchen Geiſt und Geiſt; Mitte, nicht Mittel. Der Gehalt im Gegenſtand und der Geiſt im Subjecte ſchickt ſich das Sinnliche voraus; aber nicht, um es ſofort wie einen bloſen Boten zu entlaſſen, ſondern nur durch es und in ihm begrüßen ſich beide Geiſter. In §. 19 wurde das Schöne als Perſönlichkeit beſtimmt, aber nur im Sinne des ſittlichen Gehaltes, der in ihm erſcheint. In Abſchnitt C. wurde erſt entwickelt, wie dieſer Gehalt rein

in die Form aufgeht. Nachdem dieſe Entwicklung erfolgt iſt, hat Perſönlichkeit, wenn das Schöne als ſolche beſtimmt wird, einen anderen Sinn. Im Ethiſchen nämlich führt ſich der Wille durch die ſinnliche Beſtimmtheit nur mit Widerſtand und Kampf durch. Dieſer Kampf kann und muß auch Inhalt des Schönen ſeyn, aber die Darſtellung dieſes und jedes anderen Gehalts im Schönen iſt kampflos, iſt (vgl. §. 72) völlig liberal. Es iſt keine Nothwendigkeit vorhanden, den Begriff der Perſönlichkeit weſentlich in dieſem Sinne kampfloſer Harmonie zu faſſen, denn eigentlich bleibt er ein ethiſcher Begriff, und wenn die Ethik als höchſtes Ziel allerdings auch die höchſte Leichtigkeit des Guten hinſtellt, ſo ſtellt ſie doch auch dieſes Ziel unter den Geſichtspunkt des Sollens; aber er kann ſo gefaßt werden und es iſt hier am Orte, weil dadurch ein ſehr zweckmäßiger Ausdruck für die Wirkung des Schönen gewonnen wird, der Ausdruck nämlich, den Schleiermacher von der Wirkung des religiöſen Urbildes braucht: perſonbildend. Wie durch dieſes die Einheit zwiſchen dem abſoluten und dem relativen Bewußtſeyn, zwar innerlich und ohne Rückſicht auf Form, ſo wird durch das Schöne die Einheit des geiſtigen Gehalts mit aller ſinnlichen Erregung durch die reine Form und als reine Form im Subjecte begründet. In der empiriſchen Wirklichkeit ſind wir abwechſelnd ſinnlich auf Koſten des Geiſtes und geiſtig auf Koſten der Sinnlichkeit; jenes iſt wild, dieſes barbariſch. Im Schönen ſehen wir dieſen Zwieſpalt, ehe er in uns ethiſch-praktiſch gelöst iſt, aufgehoben. Dies iſt zunächſt rein anticipirender Genuß. Der reale Menſch „ſchwankt zwiſchen ſeinem Urbild und ſeinem Zerrbild“ ſagt Schleiermacher. Dies Schwanken iſt aufgehoben im Schönen; der momentane Genuß dieſer Anſchauung muß aber nothwendig auch praktiſch in uns fortwirken. Das Schöne tritt ausfüllend in jene Kluft; es ſpannt an und löst zugleich, es ſtählt und erweicht, es weist ab und lockt an, es erſchreckt, wie nach Plato der Weiſe erſchrickt, wenn er durch das Abbild des Schönen an das Urbild erinnert wird, und es löst dieſen Schrecken in volle Vertraulichkeit auf, es bildet ganze Menſchen. Vergl. die treffliche Darſtellung Schillers am Schluſſe des 15ten Briefes in ſ. Abhandlung über die äſthet. Erz. des Menſchen, beſonders die geiſtvollen Worte über die Juno Ludoviſi. Uebrigens faßt Schiller in Br. 11 den Begriff: Perſon anders als wir. Die reine Freiheit, das beharrende Ich im Subjecte nennt er Perſönlichkeit, das Wechſelnde der ſinnlichen Beſtimmtheit Zuſtand: die Schönheit ſoll beides verſöhnen. Es muß aber erlaubt ſeyn, auch dieſe verſöhnte Einheit Perſönlichkeit zu nennen. Uebrigens hat Schiller auch die Wahrheit ſchon ausgeſprochen, daß das Schöne, indem es angeſchaut wird, aufhört, bloſer Gegenſtand zu ſeyn (a. a. O. Brief 25): „die Schönheit iſt zugleich Gegenſtand für uns und Zuſtand unſeres Subjects. Sie iſt zwar Form, weil wir ſie betrachten, zugleich aber iſt ſie Leben, weil wir ſie fühlen. Mit einem Wort: ſie iſt zugleich unſer Zuſtand und unſere That". Nur hat er dies blos pſychologiſch erklärt. —

1. Die ſpeculativ zuſammenfaſſende Schlußbeſtimmung iſt von Ruge: „Das Sinnliche und Aeußerliche der Erſcheinungswelt, welches die Idee zeigt, iſt ſchön, es kann ſie aber nicht zeigen, als in der Anſchauung des Geiſtes; die Schönheit alſo iſt die Idee, ſofern ſie ſich ſelbſt durch ihr Aeußeres erſcheint" (Neue Vorſch. d. Aeſth. S. 33). „Die Idee, welche ſich ſelbſt ausdrückt, iſt die Schönheit. Die Idee kann ſich aber nicht ausdrücken, ohne ſich ausgedrückt zu finden, darum iſt es daſſelbe, ob ich ſage: die ſich ausdrückende oder die ſich anſchauende Idee" (S. 33. 34). „Die Schönheit iſt Geiſt für den Geiſt, durch die Außenwelt ſich bewirkend" (S. 43). Dieſe Säze begründet Ruge durch jene Dialektik (vgl. §. 70, 2), worin er zeigt, daß und wie in dem Object das Subject ſich ſelbſt findet, der Geiſt, der ſich in jenem ausdrückt und der dieſen Ausdruck anſchaut, derſelbe iſt. Spiegel und Spiegelbild ſind hier Eines. Wir können dieſe Beſtimmungen hier aufnehmen, obwohl Ruge den Geiſt, der das Aeußere zum reinen Ausdrucke des Inneren umbildet, in ſeiner Entwicklung ausdrücklich als die Thätigkeit der Phantaſie oder Kunſt einführt; denn es genügt in dieſem abſtracten Theile des Syſtems, zu wiſſen, erſtens, daß der Gehalt im Schönen die lebendige Idee iſt, zweitens, daß dieſe Idee in der ſinnlich beſtimmten Einzelheit rein aufgehen muß, ſo daß es „keine ſelbſtändige Außenwelt, kein dem Geiſte fremdes Aeußeres mehr gibt", wie Ruge ſagt; obwohl wir noch nicht wiſſen, wie das Organ heißt und beſchaffen iſt, das dieſe Tilgung des Fremden bewerkſtelligt, oder ob nicht ſogar ohne ein ſolches Organ von ſelbſt jenes Geſchehen eintreten könne, wodurch mit Beſeitigung des ſtörenden Zufalls die günſtigen Bedingungen zur Herſtellung eines vollkommenen Individuums ſich frei entwickeln können. Wenn uns aber unſer Gang zur Geneſis deſſen führen wird, was dieſe Vollkommenheit wahrhaft bewerkſtelligt, ſo werden wir durch den Begriff des reinen Scheins und die ſtrenge Abgrenzung des Schönen gegen das Gute gewonnen haben, daß wir dieſen realen Grund nicht ethiſirend faſſen, wie dies (§. 19, 2) an Ruge's Darſtellung getadelt wurde; ein Tadel, der ſich insbeſondere

auf die Ausführung in Ruge's Vorſch. S. 48 — 51 bezieht, wo jede liebevolle Vertiefung in die Natur, welche mehr in dieſe legt, als ſie hat, in die Perſönlichkeit, welche hinter dem Aeußeren derſelben den inneren Werth findet u. ſ. w., als hinreichender Grund des ſchöpferiſchen Schauens behauptet wird, woraus das Schöne entſteht. „Alle Handlung, alle Bethätigung des Geiſtes, die zur Erſcheinung kommt, iſt umgedichtet in Schönheit, ſobald ſie nur in ihrer Wahrheit, d. h. mit dem wahren Sinne angeſchaut wird“ (S. 50). Darin iſt das ſpezifiſch Aeſthetiſche ganz verwiſcht.

§. 75.

1 **Die äſthetiſche Stimmung im Subjecte iſt als Reflex des Objects auch**
für ſich betrachtet eine reine Mitte der gegenſätzlichen Formen ſeiner Thätigkeit.
2 **Dieſe Mitte iſt von Kant als ein freies Spiel und die damit verbundene Luſt**
als ein reines Wohlgefallen beſtimmt worden, d. h. als ein ſolches, das jedes
Intereſſe ausſchließt. Das Intereſſe nämlich geht hinter die reine Form zurück
auf den Gegenſtand als Stoff (vergl. §. 54) und iſt mit einem Wohlgefallen
verbunden, welches „nicht blos durch die Vorſtellung des Gegenſtands, ſondern
zugleich durch die vorgeſtellte Verknüpfung des Subjects mit der Exiſtenz deſ-
ſelben beſtimmt wird“. Dies „ſetzt Bedürfniß voraus oder bringt eines hervor
und als Beſtimmungsgrund des Beifalls läßt es das Urtheil über den Gegen-
3 **ſtand nicht mehr frei ſeyn“ (Krit. d. äſth. Urth. §. 5). Das Schöne iſt daher**
nicht mit dem Intereſſanten zu verwechſeln. Alles Wohlgefallen dieſer unfreien
Art kann mit Kant pathologiſch, das freie äſthetiſche aber contemplativ ge-
nannt werden.

1. „Als Reflex des Objects.“ Wir mußten zuerſt ein Object haben, ehe wir die ſubjective Stimmung, die es hervorruft, zergliedern und abgrenzen konnten. Kant hat das Letztere mit klaſſiſcher Schärfe vollbracht, wiewohl es bei ihm an einer objectiven Beſtimmung des Schönen gänzlich fehlt. Dieſe konnte er nicht finden, weil er mit dem Begriffe der Zweckmäßigkeit nicht fertig zu werden wußte (§ 43). Er ſucht daher das Schöne rein ſubjectiv in jener Stimmung der Gemüthskräfte, worin die unbeſtimmte Vorſtellung der Zweckmäßigkeit vom Verſtande der Einbildungskraft zugeſchoben wird. Man fragt nothwendig: wie kommt es denn, daß ein Gegenſtand dieſe Stimmung hervorruft, ein anderer nicht? Darauf weiß Kant keine Antwort und er ſtellt ſich auch die Frage nicht. Deßwegen nicht, weil er, wie ſchon bemerkt, unbewußt bereits auf den ſub-

jectiven Idealiſmus hinarbeitet, welcher das Schöne überhaupt nur als eine Art, die Dinge zu ſehen und danach ſelbſt Dinge hervorzubringen, welche ſo geſehen ſeyn wollen, zu begreifen hat. Allein wenn wir auch das Berechtigte im ſubjectiven Idealiſmus feſthalten und ihn über ſich hinaus dahin ſteigern, daß der ſubjective Geiſt als Moment des abſoluten begriffen wird, ſo iſt das Schöne doch nur ſo zu entwickeln, daß dieſer Geiſt gefaßt wird zuerſt als derjenige, welcher eine objective Welt hervorbringt, die ſo beſchaffen iſt, daß ihr Spiegelbild im Subjecte zu einem äſthetiſchen werden kann, wogegen Kant ganz ausdrücklich das Ganze nur ſubjectiv beſtimmt. „Was an der Vorſtellung eines Objects blos ſubjectiv iſt, d. i. ihre Beziehung auf das Subject, nicht auf den Gegenſtand ausmacht, iſt die äſthetiſche Beſchaffenheit derſelben“ (a. a. O. Einl. Abſchn. VII. u. and.). Dagegen haben wir nun, nachdem wir die metaphyſiſche Möglichkeit des Schönen auf dasjenige, was Kant innere Zweckmäßigkeit nennt, als auf ein objectives Prinzip begründet und in das ſo begründete Schöne freilich das Subject mitbegriffen haben, den Vortheil, alle Momente der Beſtimmtheit des Eindrucks, welchen das Schöne hervorbringt, und von welchem Kant den wahren Grund nicht angeben kann, als die einfache Kehrſeite des Gegenſtandes, als die ſubjectiv gewendete Beſchaffenheit deſſelben entwickeln zu können. Es iſt nur eine Ueberſetzung des Objectiven in's Subjective, aber eine nothwendige.

2. Das „freie Spiel“ erſcheint bei Kant freilich nur als ein Spiel der Erkenntnißkräfte (a. a. O. §. 9), er meint es nur im Gegenſatz gegen das Gebundene und Bindende im logiſchen Urtheil; er hätte es aber wohl in dem weiten Sinne nehmen dürfen, daß er alle Merkmale des äſthetiſchen Wohlgefallens im Gegenſatze auch gegen das praktiſche dadurch bezeichnete. Man könnte nun gegen die Anwendung dieſes Begriffes auf das Schöne freilich vorbringen, er ſey zu niedrig, da im Spiele eine blos verſtändige Ordnung und eine blos ſinnliche Befriedigung durcheinander gehen; doch muß der Begriff auch höher gefaßt werden dürfen. Schiller vertheidigt ihn (Ueber d. äſth. Erz. d. M. Br. 15): „Dieſen Namen rechtfertigt der Sprachgebrauch vollkommen, der Alles das, was weder ſubjectiv noch objectiv zufällig iſt und doch weder äußerlich noch innerlich nöthigt, mit dem Worte Spiel zu bezeichnen pflegt. Da ſich das Gemüth bei Anſchauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwiſchen dem Geſetz und Bedürfniß befindet, ſo iſt es eben darum, weil es ſich zwiſchen beiden theilt, dem Zwange ſowohl

des einen als des andern entzogen. Dem Stofftriebe wie dem Formtriebe iſt es mit ihren Forderungen ernſt, weil der eine ſich, beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, der andere auf die Nothwendigkeit der Dinge bezieht; weil, beim Handeln, der erſte auf Erhaltung des Lebens, der zweite auf Bewahrung der Würde, beide alſo auf Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet ſind. Aber das Leben wird gleichgültiger, ſo wie die Würde ſich einmiſcht, und die Pflicht nöthigt nicht mehr, ſobald die Neigung zieht: ebenſo nimmt das Gemüth die Wirklichkeit der Dinge, die materielle Wahrheit, freier und ruhiger auf, ſobald ſolche der formalen Wahrheit, dem Geſetz der Nothwendigkeit, begegnet, und fühlt ſich durch Abſtraction nicht mehr angeſpannt, ſobald die unmittelbare Anſchauung ſie begleiten kann“ u. ſ. w. — Das Schöne iſt eine weſentliche Erweiterung des Menſchen. „Mit dem Angenehmen, mit dem Guten iſt es dem Menſchen nur ernſt; aber mit der Schönheit ſpielt er.“ Man dürfe ſich nicht an die gewöhnlichen Spiele erinnern, durch das Ideal der Schönheit ſey auch ein Ideal des Spieltriebs gegeben. „Die Vernunft thut den Ausſpruch: der Menſch ſoll mit der Schönheit nur ſpielen und er ſoll nur mit der Schönheit ſpielen. Denn der Menſch ſpielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Menſch iſt und er iſt nur da ganz Menſch, wo er ſpielt.“ Schiller ſtellt die reine Mitte der äſthetiſchen Stimmung in der genannten Abhandlung in mannigfaltigen beredten Wendungen, bald Kantiſche, bald Fichte'ſche Terminologie aufnehmend, aber auch mit ſelbſtändigen tiefen Beſtimmungen dar; ſo gelangt er (Br. 21) zu dem Reſultate, daß im äſthetiſchen Zuſtande der Menſch gleich Null ſey, weil jede beſondere Determination fehle, aber (Br. 22) ebenſoſehr, wenn man auf die Summe der Kräfte achte, die hier mit Auslöſchung ihres Gegenſatzes gemeinſchaftlich thätig ſeyen, höchſte Realität: die unendliche Möglichkeit, Anlage, die Integrität der Menſchheit iſt uns zurückgegeben und daher die Schönheit unſere zweite Schöpferin.

Die weiteren höchſt fruchtbaren Beſtimmungen Kants ſ. a. a. O., außer der Einl., §. 2—6. Bedürfniß ſetzt auch das ſittliche Intereſſe voraus, obwohl ſein Gegenſtand abſolut iſt; das Subject trägt das Sittengeſetz, ohne ihm empiriſch zu entſprechen, in ſich und ſucht daher im Gegenſtande nicht die Form, ſondern einen Gehalt, an dem es ſich erhebe.

3. Kant nennt nur das ſinnliche Intereſſe ein pathologiſch (durch Anreize, stimulos) bedingtes. Mit Recht aber haben ſchon Schiller und Göthe in ihrem bekannten Sprachgebrauche jedes, auch das mora-

liſche, religiöſe Intereſſe am Schönen pathologiſch genannt, wovon nachher weiter zu ſprechen iſt. Der Ausdruck wurde übrigens von dieſen bereits auch auf das Object angewendet. Iſt nämlich der Geiſt, der ein ſchönes Werk hervorzubringen ſucht, mit dem Inhalte deſſelben ganz oder theilweiſe unfrei verwachſen, ſo weiß er ihn nicht von ſich zu löſen und zur reinen Form herauszubilden. Davon iſt die Folge, daß auch der Anſchauende das Werk nicht als reine Form genießen kann, ſondern den Urheber dazu nehmen muß, deſſen Zuſtände ihm nun als bloſer Stoff (der Neigung, Abneigung, Beobachtung u. ſ. w.) intereſſant ſeyn mögen. Das Objective und Subjective ſind alſo auch hier nur die Kehrſeiten voneinander. Intereſſant heißt zunächſt ganz allgemein, was aus der Reihe des Gewöhnlichen heraustritt, dadurch überraſcht und anzieht. Das Schöne nun tritt aus der Umgebung des Gewöhnlichen allerdings heraus; allein es iſt eine reine Harmonie, in welche das Gewöhnliche, freilich über ſich ſelbſt erhoben, mitaufgenommen iſt; es iſt daher einfach und reizt keine vereinzelte Kraft im Zuſchauer zur Thätigkeit. Das Intereſſante aber reizt eine vereinzelte Kraft auf und der Grund davon iſt, daß es ſelbſt ein Vereinzeltes iſt, d. h. daß es aus dem Gewöhnlichen nicht durch die Einfalt der Vollkommenheit hervorſticht, ſondern durch die Abnormität der Einſeitigkeit. Nun nehme man dazu das Unruhige, Unzufriedene einer gährenden, verſtimmten, ſubjectiven Zeit, wie die moderne, ſo leuchtet ein, daß ſie vorzüglich das Schauſpiel der Verſtimmung anziehend finden wird, man erwäge ferner, daß die verſtimmte Perſönlichkeit, die ſich als Schauſpiel gibt, vermöge der Subjectivität der Zeit dieſen Eindruck hervorzubringen ſuchen und der Zuſchauer, weil er ebenſo iſt, dieſem Suchen entgegen kommen wird: ſo hat man den Begriff des Intereſſanten, wie ihn der Sprachgebrauch beſtimmt hat.

Den Ausdruck contemplativ hat ebenfalls Kant zuerſt gebraucht a. a. O. §. 5.

§. 76.

Das Intereſſe, das auf den Stoff im eigentlichen Sinne (§. 55) geht, iſt ein ſinnliches und die aus ſeiner Befriedigung entſpringende Luſt ein Wohlgefallen am Angenehmen; dasjenige, welches auf die Idee als Gehalt abgeſehen von ihrem Aufgegangenſeyn in die reine Form bezogen iſt, ein ſittliches und die Luſt ein Wohlgefallen am Guten (vergl. 56—60). So verſchieden dieſe beiden Arten des Intereſſes und Wohlgefallens ſind, ſo ſind ſie doch beide von der äſthetiſchen

Stimmung ausgeſchloſſen und, ſofern auch die Idee als bloſer Gehalt Stoff genannt
werden kann (§. 55, Anm. 2) beide ſtoffartig. Eine ſittliche Wirkung
2 wird aber das Schöne abſichtslos und mittelbar allerdings zurücklaſſen. Die
Auffaſſung unter dem Standpunkte der Zweckmäßigkeit, welcher zur einen
oder andern dieſer beiden Formen das Intereſſe gezählt werden kann, iſt aus
denſelben Gründen im Schönen unzuläſſig.

1. Das treffendſte Beiſpiel dafür, wie das äſthetiſche Intereſſe durch das ſinnliche aufgehoben wird, iſt das von der Eßluſt, das Kant §. 5 anführt. Wer Eßluſt hat, kann für die geſchmackvolle Form aufgeſtellter Speiſen (welche freilich nicht in das eigentliche Gebiet des Schönen gehört, doch im Sinn des Schmucks einen Anſatz davon hat) keinen Sinn haben, vielmehr er ſtrebt durch den Geſchmackſinn in das Innere, Stoffartige einzudringen. Die Eßluſt löst ihm ſchon im Sehen die Form auf. Angenehm iſt nun freilich ein feinerer Begriff, der nicht blos grobſinnlichen Genuß, ſondern, z. B. in geſelliger Unterhaltung, eine unbeſtimmte Vermiſchung ſinnlicher und theoretiſch oder praktiſch geiſtiger Genüſſe bezeichnet. Allein auch das Ganze dieſer unbeſtimmten Miſchung iſt ſinnlich zu nennen, ſofern es der Eine ſo, der Andere anders darin hält, alſo das Subjective mit ſeinen Neigungen und Abneigungen, wobei blos Sinnliches immer mitunterſpielt, dabei die Hauptrolle übernimmt. Eine ganz artige Auseinanderſetzung dieſer ganzen im engeren Sinn ſtoffartigen Weiſe des Intereſſes gibt Kant a. a. O. §. 2 von den Worten: Wenn mich jemand fragt u. ſ. w. Nur kann er auch hier den Grund nicht angeben. Er ſetzt ihn darein, daß das Wohlgefallen am Angenehmen nicht rein ſubjectiv ſey, weil nämlich darin die Exiſtenz des Gegenſtandes begehrt werde. Vielmehr aber iſt zu ſagen, daß dieſes Wohlgefallen zu ſubjectiv iſt, d. h. es geht zwar hinter die Form auf den Stoff, begehrt den Gegenſtand als empiriſch wirklichen, aber ſo, daß es ſich ſinnlich mit ihm zu durchdringen, ihn als Stoff in ſich aufzuzehren ſucht und ebendies iſt ein blos ſubjectives Verhalten, denn eben in ſeinen ſinnlichen Gelüſten iſt das Subject bloſes Subject, jeder hat andere Gelüſte, der Geiſt aber iſt allgemeiner Natur. Dagegen läßt die wahre äſthetiſche Stimmung den Gegenſtand frei ſich gegenüber. Der wahre Grund davon liegt im Objecte: die ſinnliche Beſtimmtheit iſt in dieſem ſo in die Idee aufgenommen, daß ſie zwar Beſtimmtheit eines Einzelnen iſt, das aber durch dieſe ſo verallgemeinert und verewigt wird, daß dieſes Einzelne

nicht mehr auf dem Boden ſteht, wo es als Dieſes neben anderen Dieſen *dieſem* Subjecte Begehren, jenem Verabſcheuen einflößt. Hat das Subject nicht die Fähigkeit, den Gegenſtand in dieſem Geiſte zu faſſen, ſo iſt es ſeine Schuld, denn vorausgeſetzt im Gegenſtande iſt das wahrhaft Schöne.

Es ſcheint hart, auch das *ſittliche* Intereſſe vom Schönen auszuſchließen, beſonders in unſerer tendenzmäßigen Zeit, wo man angefangen, die unmittelbare Erregung einer Begeiſterung für ſociale und politiſche Erneuerung des Lebens für die Probe der Kunſt zu halten. Allein dies iſt das Zeichen einer gährenden Epoche, welche zunächſt nicht zum Schönen, ſondern zum Handeln berufen iſt. Es gibt jedoch noch einen andern, als den ſtreng äſthetiſchen Standpunkt: den hiſtoriſchen, und von dieſem aus ſind tendenzmäßige Werke und das Intereſſe, das ſie erregen, ganz anders und günſtiger zu beurtheilen als von jenem. In der Lehre von den Künſten wird für die Gattungen, worin durch vorherrſchende Tendenz das Schöne zum blos Anhängenden wird, ein beſonderer Raum aufzuſtellen ſeyn, womit denn auch das ſtoffartige Intereſſe, das ſie erregen, in ſeine Berechtigung treten wird. Stoffartig iſt aber auch das ſittliche Intereſſe am Schönen zu nennen. In §. 55 wurde nämlich zwar, um Verwirrung zu verhüten, der Ideengehalt im Schönen nicht Stoff genannt, ſondern blos die eigentliche Materie abgeſehen von der Form. Hütet man ſich aber nur, Stoff in beiderlei Sinn zu verwechſeln, ſo kann allerdings auch die Idee oder die dargeſtellte ſittliche Macht, abgeſehen davon, wie ſie in reine Form aufgegangen iſt, Stoff genannt werden, ja es iſt dies im *jetzigen* Zuſammenhange ganz am Orte, um zu zeigen, wie in der ſubjectiven Aufnahme des Schönen das blos ſinnliche und das einſeitig moraliſche Verhalten in Einer Beziehung gleich falſch ſind, welche Beziehung eben eine ſtoffartige zu nennen iſt. Wer ſich z. B. zu einem Epos oder Drama ſo verhält, daß er das Ganze zerpflückt und danach aburtheilt, ob er gewiſſe Perſonen, die darin auftreten, *leiden* kann oder nicht, der nimmt es ſtoffartig auf in der Bedeutung der Sinnlichkeit; wer es aber zerpflückt, weil moraliſche Achtung oder Mißachtung einzelner Perſonen oder Handlungen ihn nicht zum Genuſſe des Ganzen gelangen läßt, der fehlt zwar aus anderem Grunde, aber äſthetiſch betrachtet in demſelben Punkte wie der Erſtere, er verhält ſich nämlich ſtoffartig. Die ganze Frage über die Einſeitigkeit des ſittlichen Verhaltens erledigt ſich übrigens einfach, wenn man ſich erinnert, daß hier nur ſubjectiv gewendet wird, was in §. 56—60 objectiv ausgeſprochen iſt. In §. 55 Anm. 2 iſt noch eine weitere Bedeutung des Begriffes Stoff als die zweite aufgeführt worden: was man gewöhnlich Sujet nennt. Von dieſer Bedeutung iſt im jetzigen Zuſammenhang nicht beſonders zu handeln; denn wer ſich für den Stoff in dieſem Sinne einſeitig intereſſirt, wer alſo z. B. nur fragt: iſt der Inhalt dieſes Trauerſpiels Geſchichte oder nicht, bei dem liegt im Hintergrunde immer entweder ein ſinnliches oder ein moraliſches Intereſſe, ſo daß dies mit den unterſchiedenen zwei Formen ſtoffartigen Intereſſes zuſammenfällt. Um nun aber dieſe Ausſchließung des ſittlichen Intereſſes nicht mißzuverſtehen, erwäge man, daß eine ſittliche Wirkung, je weniger ſie geſucht wird, um ſo ſicherer zurückbleibt. Im Grunde des Gemüths tönt, nachdem die Stimmung, worin Stoff und Form in Eins klang, vorüber iſt, der Gehalt nach. Schillers Tell z. B. wurde ſo zu einer Quelle der Begeiſterung für die deutſche Jugend in den Befreiungskriegen. Solche — vom äſthetiſchen Standpunkt — ſtoffartige Wirkungen ſind gewiß nicht zu verachten; ſo hat Homer und haben die Tragiker im Volke der Griechen Unendliches gewirkt; Göthe ſtellt überall in ſeinen Urtheilen dieſe Wirkung ſehr hoch, ſo wie er aber vom reinen äſthetiſchen Geſichtspunkte ſpricht, ſo redet er anders. Doch nicht blos durch Nachwirken eines ſpezifiſch ſittlichen Gehalts wird das Schöne eine ſittliche Gewalt; auch alle diejenigen Stufen der Idee, deren Gehalt nicht eigentlich als ethiſch zu bezeichnen iſt (vgl. §. 22), bereiten jeder ſittlichen Erhebung den Boden und zwar aus dem Grunde, den wir mit Schillers Worten aufgeführt §. 75 Anm. 2, und dieſer Grund fällt mit dem objectiven in §. 22 zuſammen, denn wie von jeder Exiſtenz eine Linie zu den höchſten, den ſittlichen Sphären des Daſeyns führt, ſo führt jede Löſung des Zwieſpalts im menſchlichen Weſen zu der Entwicklung ſeiner bedeutendſten ſittlichen Kräfte.

2. Das Zweckmäßige kann ein Mittel zum Angenehmen ſeyn oder ein Mittel zum Guten; in ſeiner wahren Bedeutung iſt es beides, denn auch das Angenehme hat ſeine richtige Stelle im Begriffe des höchſten Guts. Die objectiven Hauptbedingungen, unter welchen das Zweckmäßige im Guten zuläſſig iſt, ſind §. 23 ausgeſprochen. Die eine beſtand darin, daß das Perſönliche, ganz in das Zweckmäßige vertieft, wie eine zweite Naturnothwendigkeit behandelt wird; ſo kann z. B. der Ackerbau poetiſch dargeſtellt werden. Die andere lag in der innigen Verbindung mit den abſoluten Zwecken. So iſt ein Dampfſchiff verglichen mit einem Segelſchiff, ein Dampfwagen verglichen mit einem von Pferden gezogenen

oder einem Reiter proſaiſch, aber der ungeheure Zeitgewinn für die geiſtigen Zwecke kann in einem poetiſchen Zuſammenhang dennoch große Wirkungen thun. Hier aber iſt die Rede von der ſubjectiven Betrachtungsweiſe, welche das, was wirklich nicht um eines äußern Zweckes willen da iſt, unter einen ſolchen rückt; daher z. B. der Landmann keine landſchaftliche Schönheit genießt, weil er Erde, Waſſer, Luft unter dem Standpunkte der Brauchbarkeit anſieht. Ebenſo kann das, was an ſich einem äußeren Zwecke dient, aber durch Behandlung in das Licht poetiſcher Selbſtändigkeit gerückt iſt, von einem proſaiſchen Sinn ſo betrachtet werden, daß die Schönheit zerſetzt wird. Ein Fuhrmannswagen mit tüchtigen Hengſten läßt ſich nicht ganz poetiſch auffaſſen, aber wohl vom Kaufmann, dem er die Waaren zuführt. So alle Sphären der Oekonomie.

§. 77.

Stoffartig und mit Intereſſe verbunden iſt, wiewohl hier das Intereſſe weder blos der ſinnlichen Materie, noch blos dem Gehalte, ſondern dem ganzen Gegenſtand als Stoff gilt, auch das religiöſe Verhalten; denn da es auf Verwechslung und unfreiem Schein beruht, ſo iſt ihm Alles an der Exiſtenz des Gegenſtandes, den es allerdings nur vermöge eines Widerſpruchs als empiriſch und zugleich als über aller Empirie vorhanden anſehen kann, und an der andächtigen Erhebung des Subjects zu dieſem Gegenſtande gelegen. Daher hat es mit der Form im äſthetiſchen Objecte als reiner Form nichts zu thun. Wer das Schöne mit der Stimmung betrachtet, die es nur als Mittel benützt, um die religiöſe Bewegung des Gemüths zu vollziehen, der empfindet die Schönheit nicht als Schönheit, und wer dieſe als ſolche frei anſchaut und genießt, iſt nicht im Zuſtande der Andacht. Vergl. §. 61—67.

Auch hier iſt nur ſubjectiv gewendet, was in §. 61—67 objectiv ausgeſprochen iſt. Es iſt in dieſem Zuſammenhang gleichgültig, ob das Götterbild wirklich als der Gott ſelbſt angebetet oder nur als eine Erinnerung an ihn zum Vehikel der Andacht wird, oder ob ſich das Bild als bloſe Vorſtellung in's Innere zurückzieht; denn auch in den beiden letzteren Fällen iſt Alles an der Exiſtenz des Gegenſtandes gelegen, wiewohl dieſelbe nun nicht in dem vorliegenden Werke, ſondern auf dem Olymp, Himalaya, über den Wolken geſucht wird. Daß der ſo in ſtoffartigem Sinne als exiſtirend vorausgeſetzte Gegenſtand zugleich über alle Bedingungen der Exiſtenz erhaben geſetzt wird, iſt ein Widerſpruch, den die Religion nicht bemerkt, wie dies ebenfalls oben gezeigt iſt.

§. 78.

1 Vom Schönen iſt aber auch das Intereſſe der Wahrheit ausgeſchloſſen,
mag es nun darauf gerichtet ſeyn, den Gegenſtand als empiriſch vorhandenen
d. h. als Stoff abgeſehen von der reinen äſthetiſchen Form, oder mit und in
dieſer zu begreifen, denn im erſten Falle wird der Schein durch Zurückgehen
hinter die Geſammtwirkung der Oberfläche ſchlechtweg aufgehoben (§. 54), im
zweiten zwar in ſeinem Grunde und ſeiner Berechtigung begriffen, aber dadurch
2 als Schein ebenfalls aufgelöſt. Das Subject gewinnt durch die Vollendung
dieſer Auflöſung zwar ein reines Wiſſen, welches höher iſt, als die ſchöne
Täuſchung (§. 69), aber wo das Schöne als ſolches ſeine Stelle hat und daher
der Schein waltet, da wird dieſe, wenn das Denken als Weg zum Wiſſen ſich
einmiſcht, zur Unzeit als Mangel, das Wiſſen als Bedürfniß gefühlt und ſo
entſteht Intereſſe, welches in dieſem Zuſammenhang fremdartig, einſeitig und
als niedrigeres Verhalten zu bezeichnen iſt.

1. Das Intereſſe der Wahrheit, d. h. des Denkens, das durch Vollendung ſeines Durchdringens zum Wiſſen wird, kann ein doppeltes ſeyn. Entweder es nimmt den Gegenſtand abgeſehen von der reinen äſthetiſchen Form vor ſich, wie z. B. der Phyſiolog und Zoolog einen organiſchen Körper; oder mit und in dieſer Form, wie der wiſſenſchaftliche Aeſthetiker denſelben Körper, ſofern derſelbe durch den äſthetiſchen Act als reine Form hingeſtellt iſt. Jenes Verfahren legt den Körper auseinander und zerſtört die Geſammtwirkung der Oberfläche; nun bleibt zwar die Wiſſenſchaft bei der Zerlegung nicht ſtehen, ſondern begreift ebenſo auch die allgemeine Wechſelwirkung der zuerſt getrennten Theile, aber in dieſer Reconſtruction bleibt das Bewußtſeyn der Theile immer gegenwärtig. Der Phyſiolog als ſolcher vergißt, wenn er auch den Körper als lebendiges Ganzes anſchaut, nie, daß hier Venen, dort Arterien durch die Haut ſchimmern, hier dieſer, dort jener Muskel liegt, daß dieſer Theil auf der Oberfläche ſo und ſo erhöht iſt, weil im Innern dies oder jenes Organ ſeinen Raum braucht u. ſ. w. Daher bleibt dieſe Betrachtung, obwohl ſie in ihrer Weiſe auch die Form begreift, gegenüber

dem Schönen immer ſtoffartig. Nun ſteigt der Naturforſcher zwar auch zum allgemeinen Begriffe des Organismus auf, in welchem ausdrücklich geſetzt iſt, daß aller Stoff ſich in Form aufhebt, und wenn er es zum philoſophiſchen Wiſſen bringt, ſo weist er dieſem Begriffe ſeinen Ort im Ganzen des Syſtems der Idee an; allein jetzt hat er den Organismus überhaupt im Auge, er hat den Begriff in ſeiner Allgemeinheit und ihn beſchäftigt nicht mehr das Individuum, wie er auch übrigens etwa als Arzt ſeinen Begriff in der Behandlung des Letzteren in Anwendung bringen mag. Immer alſo iſt bei dieſem Verfahren der Schein völlig aufgehoben. Der wiſſenſchaftliche Aeſthetiker dagegen bleibt nicht bei dem Begriff in ſeiner Allgemeinheit ſtehen, ſondern er begreift auch die Nothwendigkeit des Standpunkts, auf welchem ein Einzelnes durch die reine Form unmittelbar als vollendete Erſcheinung des Allgemeinen ſich darbietet. Allein auch er ſteht nun nicht mehr im Scheine, ſondern über dem Scheine und hat ihn zum Gegenſtand, der Schein iſt ebenfalls aufgelöst.

2. Die ſtrenge Wahrheit iſt höher als die Schönheit (vgl. §. 69). Allein dadurch, daß ein Standpunkt einen höheren über ſich erkennt, verliert er ſeine Selbſtändigkeit nicht. Wo er berechtigt und an ſeinem Orte iſt, erſcheint der höhere als einſeitig und niedriger, wenn er ſich unzeitig eindrängt. Es iſt daher nicht ein Vorzug, ſondern eine Armuth, wenn man vor Kunſtwerke tritt, nicht um ſie zuerſt zu genießen und vielleicht ein andermal ſich vom Genuſſe philoſophiſche Rechenſchaft zu geben, ſondern um ſogleich zu kritiſiren und ſich über Kunſt zu belehren, wie dies jetzt immer allgemeiner wird. Der Genuß der ganzen Wahrheit in dem zum Wiſſen durchgedrungenen Denken iſt auf ſeinem Boden reicher als der äſthetiſche Genuß; allein der äſthetiſche Genuß iſt reicher als der auf ſeinem Boden ihn ſtörende Begriff, denn er iſt intereſſelos, dagegen die philoſophiſche Thätigkeit, wenn ſie ſich ſo einmiſcht, muß die reine äſthetiſche Stimmung als Täuſchung behandeln, fühlt dieſe als Mangel des Denkens und iſt nun durch das Intereſſe getrieben, dieſen erſt aufzuheben. Allein es kann auf dieſe Weiſe der Mangel nicht einmal aufgehoben werden: denn die Täuſchung ſoll begriffen werden, ſie iſt aber nur zu begreifen, wenn ſie vollendet iſt, und dies eben iſt ſie nicht, wo ſich das Denken vor der Zeit einmiſcht; es iſt keine Kunſtphiloſophie und Kunſtkritik möglich, wo ihr nicht der volle, ungetheilte, reine Kunſtgenuß vorangegangen iſt.

§. 79.

Obwohl alſo das Schöne vor allem und ohne allen Begriff gefällt, wird es dennoch, wie Kant richtig beſtimmt, als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgeſtellt. Da nun allgemeine Uebereinſtimmung des Urtheils blos da gefordert werden zu dürfen ſcheint, wo ſie ſich nöthigenfalls durch Beweis, alſo Begriff erzwingen läßt, ſo hat man, um dem vermeintlichen Widerſpruch zu entkommen, den Satz geläugnet und ihm den andern entgegengeſtellt, daß Jeder ſeinen eigenen Geſchmack habe. Allein Geſchmack und Schönheitsſinn iſt zweierlei. Jener hat nur anhängende Schönheit (§. 23, 3; 59, 3) zum Gegenſtande und über dieſe gibt es allerdings ſo viele Anſichten als Subjecte, weil der Maßſtab der Empfindungsweiſe über dasjenige, was durch Verbindung einer äſthetiſchen Zuthat mit dem Zweckmäßigen und Guten entſteht, und was als angenehm (in weiterem Sinne als §. 76) zu bezeichnen iſt, in den unbeſtimmbar zufälligen Neigungen der Subjectivität liegt; zudem wechſelt ſie ihre Formen nach nationalen und geſchichtlichen Bedingungen, wonach nothwendig auch der Geſchmack am Vorhandenen wechſelt.

Die Thatſache hat Kant a. a. O. §. 6. ff. ebenſo richtig aufgeſtellt, als mangelhaft (wiewohl mit richtigen Andeutungen) erklärt. „In Anſehung des Angenehmen beſcheidet ſich Jeder, daß ſein Urtheil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, ſich auch blos auf ſeine Perſon einſchränke. Daher iſt er es gern zufrieden, daß, wenn er ſagt: der Canarienſekt iſt angenehm, ihm ein Anderer den Ausdruck verbeſſere und ihn erinnere, er ſolle ſagen: er iſt mir angenehm" u. ſ. w. „Mit dem Schönen iſt es anders bewandt. Es wäre (gerade umgekehrt) lächerlich, wenn Jemand, der ſich auf ſeinen Geſchmack etwas einbildete, ſich damit zu rechtfertigen gedächte: dieſer Gegenſtand iſt für mich ſchön. Denn er muß es nicht ſchön nennen, wenn es blos ihm gefällt. Reiz und Annehmlichkeit mag für ihn Vieles haben, darum bekümmert ſich Niemand; wenn er aber etwas für ſchön ausgiebt, ſo muthet er Andern ebendaſſelbe Wohlgefallen zu, — er ſagt daher: die Sache iſt ſchön, er fordert von Andern die Einſtimmung, er tadelt ſie, wenn ſie anders urtheilen, und ſpricht ihnen den Geſchmack ab, von dem er doch verlangt, daß ſie ihn haben ſollen." Die Forderung der Allgemeinheit ſchließt den Begriff der Nothwendigkeit in ſich (a. a. O. §. 18 — 22); dies ſind Merkmale des Begriffs, der ſeine

Wahrheit beweiſen, d. h. die Anerkennung derſelben von Allen erzwingen kann, und ſo iſt der volle Widerſpruch vorhanden, denn es iſt ebenſo wahr, daß das Schöne ohne Begriffe und vor allem Begriffe gefällt, als daß es mit dieſer Allgemeinheit und Nothwendigkeit auftritt. Dieſem Widerſpruch entgeht man freilich, wenn man die zweite dieſer Theſen läugnet und den ſprichwörtlichen Satz: jeder hat ſeinen Geſchmack, oder: de gustibus non est disputandum als ein Grundgeſetz des Schönen aufſtellt. Kant hat aber richtig nachgewieſen, daß dieſe völlige Freilaſſung der Willkür nur auf das Angenehme angewandt werden kann. Er hätte dieſen Punkt noch ſchärfer und gründlicher beleuchten können, wenn ſeine Darſtellung nicht an zweierlei Mängeln litte: daß er nämlich blos das Angenehme als dieſe Sphäre der Willkür beſtimmt und daß er den Namen Geſchmack (in der Weiſe ſeiner Bildungs-Epoche) ſowohl für das Schöne als für das Angenehme gebraucht, ſo daß er nur durch einen Zuſatz beides unterſcheiden kann: Geſchmack am Angenehmen und Geſchmack am Schönen, oder Sinnengeſchmack und Reflexionsgeſchmack (§. 8). Allein es iſt etymologiſch ganz begründet, daß die jetzige Wiſſenſchaft dem Geſchmack, der von einem ſtoffartigen Sinne den Namen hat, nur die untergeordnete Sphäre der anhängenden Schönheit anweist und, wenn die ſubjektive Aufnahme des Schönen einen beſondern Namen führen ſoll, den Ausdruck Schönheitsſinn gebraucht. Es iſt aber nicht nur das Angenehme, in der Bedeutung des blos ſinnlich Wohlgefälligen, was unter den Geſichtspunkt des Geſchmacks fällt, oder vielmehr die Bemerkung §. 76, 1 iſt hier wieder aufzufaſſen und dahin zu ergänzen, daß dem Angenehmen eigentlich immer irgend eine geiſtigere Beziehung beigemiſcht iſt; angenehm kann nun alle anhängende Schönheit heißen, weil das Schöne, das einem Andern nur beigemiſcht iſt, in die Miſchung nicht rein aufgeht, ſondern als mehr oder minder blos ſinnlicher Ring daneben fällt; auf das Angenehme als ein ſo Gemiſchtes geht der Geſchmack und ſo iſt es denn die ganze Sphäre der anhängenden Schönheit, mag ſie nun an das Zweckmäßige (dem Bedürfniß Dienende) als Ueberfluß angehängt ſeyn (§. 23, 3) oder an den ſittlichen Selbſtzweck (das Gute §. 59, 3), von was es ſich hier handelt. Geſchmacksſachen ſind Hausgeräthe, Zurichtung einer Tafel und dergl., Geſchmacksſachen ſind aber auch geſellige Formen, in welchen ein ſittlicher Kern iſt, jedoch ſo, daß er durch den Unterſchied der Zeiten und Völker conventionell wird und daher die Zuthaten ſeiner Erſcheinung wechſelt, wodurch er den Veränderungen der Mode unterliegt. Hier iſt insbeſondere die Kleidung intereſſant. Es verbindet ſich in ihr das ſinnliche Bedürfniß, den Körper zu ſchützen, mit der ſittlichen Abſicht, ihn zu verhüllen. Beide Zwecke aber vereinigen ſich, indem ſie mit einem Ueberſchuſſe befriedigt werden, mit der Schönheit. Nach Kant könnte dieſe Verbindung angenehm heißen nur darum, weil die wärmere, ſchmiegſamere Kleidung dem Körper wohler thut; allein in dem Angenehmen iſt auch die Befriedigung der geiſtigeren Luſt, zu gefallen, die Perſönlichkeit in ein vortheilhaftes Licht zu ſetzen, miteingeſchloſſen. Dieſe ſo gemiſchte Schönheit und die geltende Anſicht darüber wechſelt nun aber ſo, daß uns bekanntlich die letzte Mode, die wir ſo eben noch für ſchön hielten, beim Eintritt der neuen bald als unſchön, ja lächerlich erſcheint. Dieß iſt eines der Beiſpiele, worauf ſich diejenigen, welche dem Schönen die Allgemeinheit und Nothwendigkeit abſprechen, vorzüglich berufen. Allein dieſe erwägen nicht, daß es ſich hier um blos anhängende Schönheit handelt. Die Schönheit der Grundformen des menſchlichen Körpers bleibt immer dieſelbe, aber in die Art, ſie durch Kleidung zu ſchmücken, miſcht ſich außer dem Bedürfniß des Schutzes und der Verhüllung die Individualität mit ihren Launen, ihren Vorſtellungen vom Angenehmen und Gefälligen und ein Inſtinct der Zeit, in den Formen einen ſymboliſchen Ausdruck ihrer Geſittungsweiſe niederzulegen; dadurch wird als durch ein außeräſthetiſches Moment die äſthetiſche Zuthat beſtimmt. In dieſen Rückſichten bewußtlos befangen folgen wir der Mode. Liegt aber eine Mode ſo weit hinter uns, daß uns über dieſe bewußtlos mitſpielenden Beſtimmungsgründe der Blick frei wird, ſo vergleichen wir auch vorurtheilslos dieſelbe mit andern Moden und können nun allerdings über ihre Schönheit ein ganz objectives Urtheil abgeben.

Dieſe gemiſchten Nebenzweige des Schönen und der äſthetiſchen Stimmung hat Kant allerdings auch berührt, aber in anderem Zuſammenhang und Sinn, ſo nämlich, daß er nicht von einem Zuſatze von Schönheit zu etwas nicht Schönem, ſondern von etwas Schönem, das in zweiter Linie einen nicht äſthetiſchen Zuſatz annimmt, ſpricht: §. 41 „vom empiriſchen Intereſſe am Schönen," §. 42 „vom intellectuellen Intereſſe am Schönen."

§. 80.

Der Widerſpruch löst ſich aber dadurch, daß etwas ſehr wohl als wirkliche Macht unmittelbar und ohne Begriff mit dem Anſpruche der Allgemeinheit und

Nothwendigkeit auſtreten und erſt durch einen zweiten Act, der dieſes unmittelbar Wirkende zu ſeinem Objecte macht, in die Form des Begriffes gefaßt werden kann, der jenen Anſpruch beweist. So kann zwar nicht die äſthetiſche Stimmung ſelbſt, wohl aber die wiſſenſchaftliche Ergründung dieſer Stimmung beweiſen, daß der Gegenſtand derſelben in ſeiner, den Gegenſatz des Allgemeinen und der erſcheinenden Einzelheit tilgenden, Form ein reines Bild der unmittelbaren Harmonie der Kräfte der Perſönlichkeit enthält und daher der äſthetiſch Geſtimmte mit Recht fordert, daß der ſo beſtimmte Gegenſtand dieſe Harmonie als etwas allgemein Menſchliches in jedem Subjecte vorbereitet antreffen, hervorrufen und mit ihr in Einer Bewegung aufgehen ſoll. Wo daher die Uebereinſtimmung über einen ſolchen Gegenſtand ausbleibt, läßt ſich durch denſelben zweiten Act nachweiſen, daß entweder das Subject ausnahmsweiſe einſeitig organiſirt oder dieſe Harmonie nicht vorbereitet ſey, und allerdings fordert ſie eine Vorbereitung, worin auch ein Denken mitbegriffen iſt, aber nicht als beſonderes, ſondern als Denken in Formen, ein Form-Verſtändniß.

Die Löſung, welche Kant für den genannten ſcheinbaren Widerſpruch verſucht, iſt §. 78. Anm. mangelhaft genannt worden. Er beſchäftigt ſich wiederholt mühſam mit dieſem Gegenſtande, ſtreift immer an das Richtige und immer fehlt ihm zu ſeiner Erklärung der Gegenſtand, nämlich eine objektive Beſtimmung des Schönen. Vor Allem kann er den Grund nicht recht finden, warum zum Schönen, d. h. zum unmittelbaren äſthetiſchen Genuſſe des Schönen kein Begriff gehöre. In §. 6 gibt er unpaſſender Weiſe als Grund an, daß es von Begriffen (ausgenommen in rein praktiſchen Geſetzen, die aber ein Intereſſe bei ſich führen) keinen Uebergang zum Gefühle der Luſt oder Unluſt gebe. Zum Richtigen hätte ihn aber ſchon das führen müſſen, was er in demſelben §. unmittelbar vorher ſagt, daß ſich nämlich im Wohlgefallen am Schönen, da es ſich nicht auf irgend eine Neigung des Subjects, noch auf irgend ein anderes, überlegtes Intereſſe gründe, der Urtheilende ſich völlig frei fühle; daher könne er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden und müſſe es vielmehr als in demjenigen begründet anſehen, was er auch bei jedem Andern vorausſetzen könne. Hier fehlt nur noch ein Schritt, ſo wäre der Anſpruch des äſthetiſchen Wohlgefallens auf Allgemeinheit aus der Sache ſelbſt nachgewieſen. Privatbedingungen nämlich wären auf der Einen Seite die Sinnlichkeit, die zwar in Jedem, aber in Jedem andere Sympathieen und Antipathieen hat; auf der andern der Geiſt, der den Begriff denkt, aber ungleich ausgebildet iſt. Hätte nun Kant eine objective Beſtimmung des Schönen, ſo würde er zeigen, daß ſchon im Gegenſtande dieſer Gegenſatz getilgt iſt. Die ſinnliche Beſtimmtheit deſſelben iſt durchdrungen von der Allgemeinheit und das Allgemeine iſolirt ſich nicht als Begriff, ſondern geht eben im ſinnlich Einzelnen auf. Daher wendet ſich der ſchöne Gegenſtand auch im Subjekte nicht an das Gegenſätzliche, das ſo oder anders ſeyn kann: nicht an ſeine ſinnlichen Launen, ſondern an die allgemeine Sinnlichkeit in ihm, nicht an ſeinen Geiſt, ſofern er mehr oder minder fähig und gebildet iſt, das Allgemeine als Begriff zu denken, ſondern an den Geiſt in ihm überhaupt, wie er als reinmenſchliche Fähigkeit ohne Gegenſatz zur Sinnlichkeit in der Einheit der Perſönlichkeit aufgeht; alſo es wendet ſich blos an den Menſchen im Subjekte, an das, worin ſich Alle gleich ſind, an die Gattung im Einzelnen. Daher vereinigen ſich auch im Genuſſe des Schönen alle getrennten Richtungen und Geſchäfte und löſchen die Beſonderheit des Handwerks-Gepräges aus. Um feinen Geſchmack zu haben, muß man gebildeter Weltmann, um tief zu denken, Gelehrter, um geſchickt zu handeln, Praktiker ſeyn u. ſ. f.; um das Schöne zu empfinden, darf man nur Menſch ſeyn. Kant nun, der ganz im Subjektiven bleibt, ſucht im Subjekte allerdings jene Mitte, welche vom Begriffe die Allgemeinheit und Nothwendigkeit, aber nicht die logiſche Strictheit haben ſoll. In §. 9 ſtellt er die ſcharfſinnige Frage, ob im Geſchmacksurtheile das Gefühl der Luſt vor der Beurtheilung des Gegenſtands oder dieſe vor jener vorhergehe? Die Luſt kann nicht vorangehen, denn dann wäre ſie eine blos ſinnliche, und dieſe hat nur Privatgültigkeit. Allgemein und allgemein mittheilbar iſt nichts als Erkenntniß und Vorſtellung. Erkenntniß aber in der Form des beſtimmten Begriffs kann ebenfalls nicht vorhergehen, denn dann wäre das Urtheil gar kein äſthetiſches. Zuerſt findet er nun den Ausweg, daß er an die Stelle der letztern die Beziehung einer gegebenen Vorſtellung auf Erkenntniß überhaupt ſetzt; er kommt auf jenes freie Spiel zurück, in welchem die Einbildungskraft, welche die Einheit in der Mannigfaltigkeit anſchaut, dem Verſtande ein Bild zuſchiebt, worin dieſer Zweckmäßigkeit ohne beſtimmten Zweck erkennt, alſo die Einheit geiſtig zuſammenfaßt, ohne ſie in den ſtricten Begriff zu erheben. Dieſe Mitte, dieſe „Belebung der Einbildungskraft und des Verſtandes zu unbeſtimmter, aber doch einhelliger Thätigkeit,“ geht nun der Luſt voran und ſie muß allgemein mittheilbar ſeyn: „eine

Vorſtellung, die als einzeln und ohne Vergleichung mit andern dennoch eine Zuſammenſtimmung zu den Bedingungen der Allgemeinheit hat, welche das Geſchäft des Verſtandes überhaupt ausmacht, bringt die Erkenntnißvermögen in die proportionirte Stimmung, die wir zu allem Erkenntniſſe fordern und daher auch für jedermann, der durch Verſtand und Sinne in Verbindung zu urtheilen beſtimmt iſt, (für jeden Menſchen) gültig halten.“ In §. 12 beſinnt er ſich jedoch darauf, daß auch dieſem Spiele der Erkenntnißkräfte die Luſt nicht als ihrer Wirkung nachfolgen darf, und löst nun erſt die ganze Schwierigkeit durch den Satz: die Cauſalität iſt eine innere, das zu Grund liegende Bewußtſeyn iſt die Luſt ſelbſt, weil es die Erkenntnißkräfte belebt. Wohl aber hat dieſe Luſt nach der andern Seite eine Cauſalität in ſich, nämlich, den äſthetiſchen Gemüthszuſtand ohne weitere Abſicht zu erhalten. „Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil dieſe Betrachtung ſich ſelbſt reproducirt.“ Kant nimmt nun aber den Gegenſtand noch dreimal vor, ſo wichtig iſt er ihm; zuerſt unter der Kategorie der Modalität §. 18 — 22, wo der Begriff der Nothwendigkeit des äſthetiſchen Wohlgefallens, getrennt von dem der Allgemeinheit, noch beſonders unterſucht wird. Hier nennt er in der Weiſe der engliſchen Senſualiſten das allgemeine Menſchliche, deſſen harmoniſche Mitte als Anſchauung des Abſoluten in der Form der Unmittelbarkeit die jetzige Wiſſenſchaft aus dem allgemeinen Geſetze des geiſtigen Prozeſſes ableitet, einen Gemeinſinn. Er hebt aber das Punktuelle, was in dieſer Annahme liegt, wieder auf, indem er tiefſinnig ſagt, daß, wenn ſich beſtimmte Erkenntniſſe (ſtricte Begriffe) allgemein mittheilen laſſen müſſen, weil ſie ſonſt keine objective Wahrheit hätten, nothwendig auch der Gemüthszuſtand, d. h. die Stimmung der Erkenntnißkräfte zu einer Erkenntniß überhaupt allgemein mittheilen laſſen müſſen. Hiemit iſt die Erkenntniß vor der Erkenntniß, d. h. die Grund-Einheit des Geiſtes, worin er noch von ſeiner Sinnlichkeit nicht unterſchieden iſt, ausgeſprochen: eben auf dieſe Grund-Einheit, aus welcher das beſtimmte Denken als Begriff erſt hervortaucht, wirkt das Schöne, und ſie gehört dem Menſchen als Menſchen und muß, ohne Begriff, als Gefühl allgemein mittheilbar ſeyn. In §. 30 — 40 läßt Kant eine „Deduction der reinen äſthetiſchen Urtheile“ folgen, d. h. eine Unterſuchung der objectiven Seite, welche die Rechtmäßigkeit des äſthetiſchen Urtheils in der Anwendung auf den Gegenſtand, der doch nicht durch Begriffe beſtimmt wird, begründen ſoll. Kant ſagt, das äſthetiſche Urtheil könne nur als einzelnes Urtheil allgemeine Gültigkeit haben, weil nämlich hier die begriffsmäßige, logiſche Allgemeinheit keine Anwendung finde. Es muß ein Object gegeben ſeyn, und je von dem vorliegenden Objecte wird ausgeſagt, es ſey ſchön, und dieſes Urtheil allen Andern angeſonnen; (durch Anſinnen nämlich bezeichnet Kant den Anſpruch des äſthetiſchen Wohlgefallens auf allgemeine Einſtimmung, im Gegenſatz gegen Poſtuliren, vergl. a. a. O. §. 8 and.). Dieſe Allgemeingültigkeit iſt aprioriſch, denn man fordert ſie, ohne die Zuſtimmung abzuwarten, ohne durch Stimmenſammlung und Herumfragen ſich ihrer zu verſichern; aber ſie beruht nicht auf logiſchen Beweisgründen a priori. Nun, meint man, komme endlich das Wahre, nämlich eine objective Beſtimmung, d. h. die Beſtimmung, daß zwar nicht der äſthetiſch Geſtimmte ſelbſt, wohl aber der, welcher über ihn und den Gegenſtand begriffmäßig denkt und ſowohl den Gegenſtand als dieſe Stimmung in ihren Elementen aufweist, logiſch beweiſen könne, daß und warum dieſer Gegenſtand ſchön ſey und ſchön gefunden werden müſſe, wodurch dann dasjenige durch Begriffe begründet würde, was der Erſtere ohne Begriffe fordert. „Was ſollte man nun anders vermuthen, als daß die Schönheit für eine Eigenſchaft der Blume ſelbſt gehalten werden müſſe?" Aber wieder: „es verhält ſich nicht ſo" — denn — „das Geſchmacksurtheil gründet ſich gar nicht auf Begriffe." Freilich gründet es ſich nicht auf Begriffe, aber der Begreifende kommt darüber und begründet durch ein zweites Urtheil, was der Genießende durch ſein — rein äſthetiſches — Urtheil nicht begründen konnte. So kommt Kant hier wieder auf ſeinen „Gemeinſinn" hinaus und man erfährt nie, warum denn dieſer Gegenſtand, ein anderer nicht, dieſen Gemeinſinn in Thätigkeit ſetze, was denn in dieſem Gegenſtande es ſey, wodurch er jenes Spiel der Erkenntnißkräfte hervorrufe. Es fehlt überall die Idee der Schönheit, welche ebenſo objectiv wie ſubjectiv iſt, ſich in Gegenſtänden niederſchlägt und aus dieſen in Subjecten reflectirt. Daß der objective Niederſchlag in Wahrheit ſelbſt das Werk des Subjects iſt, — wie ſich im Verlaufe des Syſtems zeigen wird und wie Kant in §. 36 durch den Ausdruck: die äſthetiſche Urtheilskraft ſey ſich ſelbſt Gegenſtand und Geſetz, geiſtreich, aber ohne Bewußtſeyn der Conſequenz andeutet, — dies geht uns hier nichts an, denn jedenfalls nicht im Sinne Kants, wie er ſich deſſen bewußt iſt, iſt dies wahr, welcher vom ſubjectiven Momente ja doch nur in der Bedeutung handelt, daß er ein vorgefundenes Object vorausſetzt. Hat man aber die Idee der Schönheit, ſo begreift ſich, daß der äſthetiſch Genießende berechtigt iſt, in Betreff des einzelnen vorliegenden Gegenſtands allgemeine Zuſtimmung aprioriſch zu fordern, denn er befindet ſich mitten im Leben der Idee, indem er ſie in einem Gegenſtande verwirklicht anſchaut, und der, welcher über ihn und den Gegenſtand denkt, kann beweiſen, daß er ſich im Leben der Idee befand, denn dieſer begreift die Idee. Es iſt alſo nicht richtig, daß es ſich blos von einzelnen „Urtheilen" handelt; der unmittelbar Genießende kann freilich blos einzelne „Urtheile" fällen; ſo verhält ſich aber mit jedem Allgemeinen, das in Form der Empfindung auftreten kann: der blos Empfindende findet es erſt, wenn es vorkommt, aber wer über ihn und hinter ihn zurückdenkt, der muß nothwendig allgemeine Urtheile fällen können, wie z. B.: der menſchliche Körper als Gattung iſt ſchön (wobei freilich noch gewiſſe Bedingungen fehlen, welche nicht erlauben, zu ſagen: alle menſchlichen Körper ſind ſchön, aber Bedingungen, die ganz wohl ebenfalls in ihrer Allgemeinheit zu begreifen ſind). Nun könnte man ſagen, Kant gebe dies Denken als einen zweiten Act wohl zu, er fügt ja hinzu (§. 33): „der Verſtand kann durch die Vergleichung des Objects im Punkte des Wohlgefälligen mit dem Urtheile Anderer ein allgemeines Urtheil machen: z. B. alle Tulpen ſind ſchön; aber das iſt alsdann kein Geſchmacks-, ſondern ein logiſches Urtheil." Man ſieht, Kant meint das logiſche blos formell und läßt es blos auf comparativem Wege entſtehen; daher ſagt er auch §. 34: „unter einem Prinzip des Geſchmacks würde man einen Grundſatz verſtehen, unter deſſen Bedingung man den Begriff eines Gegenſtands ſubſumiren und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er ſchön ſey." Richtiger ausgedrückt iſt dies Prinzip die Idee des Schönen, die er eben läugnet, indem er ſofort ein ſolches Prinzip für ſchlechterdings unmöglich erklärt. Zum letztenmal faßt er den Gegenſtand auf in der Dialektik der äſthetiſchen Urtheilskraft §. 55 — 58. Hier ſtellt er den vorliegenden Widerſpruch als Antinomie auf, löſt dieſe dadurch, daß er zeigt, der Ausdruck Begriff ſey in der Theſe und Antitheſe verſchieden genommen, und nennt denjenigen Begriff, der dem äſthetiſchen Urtheil zu Grunde liegt, im Gegenſatze gegen den Verſtandesbegriff einen tranſcendentalen, theoretiſch unbeſtimmbaren Vernunftbegriff von dem Ueberſinnlichen. Dieſer Vernunftbegriff iſt nun kein anderer, als der von der Natur als einem innerlich zweckmäßigen Ganzen, und damit halte man nun das tiefſinnige Wort (§. 57) zuſammen: „das Geſchmacksurtheil bekommt durch dieſen Begriff, wiewohl er keine objective Geltung hat, doch Gültigkeit für jedermann, weil der Beſtimmungsgrund deſſelben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das überſinnliche Subſtrat der Menſchheit angeſehen werden kann"; d. h. für uns: die Idee im ſchönen Object und im Subject iſt dieſelbe, es iſt die abſolute Idee von Natur und Geiſt. — Ein Philoſoph, der ſo tiefe Ahnungen ausſpricht, durfte nicht flüchtig übergangen werden.

Der Inhalt des §. iſt durch dieſe Kritik der Kantiſchen Begriffe zugleich poſitiv entwickelt. Anzuführen iſt noch, daß ja in der nächſten Nachbarſchaft des Schönen eine Idee thätig iſt, die ebenſo ohne Begriff als Macht wirkt und doch ganz begriffmäßig iſt: das Gute. Was den Unterſchied des Guten vom Schönen ausmacht, das Kategoriſche nämlich, beweiſt nur um ſo mehr: denn wenn auch das ſtrenge Geſetz als Macht der Empfindung wirkt, ſo erhellt, daß das Unmittelbare in der Form, wie ein Geiſtiges auftritt, nimmermehr ein Beweis iſt, daß es nicht durch Begriffe zu beſtimmen ſey. Das Gute wird auch von Kant ganz als Begriffsmäßiges aufgefaßt, nur zu ſehr, ſo daß freilich ſeine Kraft der Unmittelbarkeit nicht einleuchtet. — Wenn nun vom Schönen geſagt iſt, daß es perſönlich ſey und daher mit der Perſönlichkeit in Rapport treten müſſe, — und ſo gewiß iſt dies, wie, daß Feuer Brennſtoff entzündet —, wenn dies Zuſammengehen ganz unmittelbar iſt, weil eben im Schönen alle trennenden Vermittlungen erlöſchen, ſo ſind nur die Urſachen des häufigen Ausbleibens der Wirkung des Schönen, alſo der Uebereinſtimmung der Urtheile noch kurz in's Auge zu faſſen. Wir machen in unſerem Urtheile über das Schöne durchaus keine Umſtände. Wem Raphael, Sophokles, Shakespeare nicht gefällt, dem räumen wir durchaus nichts ein, ſondern erklären ihn entweder für ſtumpf oder für ungebildet. Von totaler Stumpfheit iſt hier nicht die Rede, denn dieſe fragen wir überhaupt nicht nach ihrem Urtheil; aber es gibt einſeitige Naturen, die in gegenſätzlichen Thätigkeiten ſtark, aber eben dahin, wo die Kräfte am reinſten in Eins fließen, zum Schönen nämlich, ſehr mangelhaft organiſirt ſind. Wie dies zu erklären ſey, geht uns hier nichts an; genug, wenn dieſe Einſeitigkeit als Einſeitigkeit erkannt iſt, und ſie iſt es nach allem Bisherigen. Allein ob ſolche Einſeitigkeit ſtattfinde, iſt äußerſt ſchwer zu ermitteln, denn in den meiſten Fällen wird ſie ſich als Einſeitigkeit nicht der Organiſation, ſondern der Bildung aufzeigen laſſen. Die zwei Sätze nun, daß das Schöne ganz unmittelbar genoſſen werde und daß es Bildung vorausſetze, ſcheinen ſich zu widerſprechen. Allein man darf nur erwägen, daß der Menſch erſt werden muß, was er iſt, daß er nur durch Bildung bei ſeiner wahren Natur anlangt, daß Bildung durch die tiefſte Vermittlung zur wahren Einfachheit zurückführt, ſo löst ſich der Widerſpruch. Der ſinnliche Menſch, das rohe Individuum und das rohe Volk, iſt nicht der Gattung adäquat, ſtellt nicht die reine Menſchheit in ſich dar; das Bedürfniß, das Ganze an ſich darzuſtellen und ſich zum Genuß zu geben, äußert ſich dennoch als dunkler Trieb im Schmucke. Der Menſch, der ſeine Rohheit überwindet und, was man gewöhnlich Natur nennt, durch gegenſätzliches Denken und Handeln in Geiſt umbildet, iſt aber auch nicht der ganze Menſch. Humanität iſt erſt die ſpäte Frucht der Bildung, die zur Natur zurückkehren darf, weil ſie ſie nicht mehr zu fürchten hat, und hier erſt blüht der Sinn des Schönen auf. Iſt ihm nun der Boden geebnet, ſo braucht es, obwohl er, verglichen mit den gegenſätzlichen Thätigkeiten ganz unmittelbar iſt, eine Vermittlung innerhalb ſeiner ſelbſt, eine Bildung des Formſinns. In dieſem liegt nun allerdings auch ein Denken. Ohne tiefes Sinnen, ohne Reflexion über die Verhältniſſe der Compoſition iſt kein Kunſtwerk zu genießen, und dazu muß erſt die Uebung des Auges und Ohrs für Form, Farbe, Ton, Rythmus u. ſ. w. treten. Das ſentimentale Entzücken über ſchöne Natur und Kunſt iſt nur die Luſt des ſpielenden Thiers im Graſe. Allein jenes Denken iſt ein eingehülltes. Es geht nicht fort zur Zerlegung der Gedankenmomente in der Idee, um ſie mit den Theilen der Compoſition zu vergleichen: es behält dieſe als ſinnliche Verhältniſſe vor ſich, es iſt nicht ein Denken, ſondern ein Sinnen. Ebenſo der beſondere Sinn für Farbe, Form u. ſ. w. Um durch die Linien, die Modellirung, die Farbentöne eines Baumes, wie er ſich von anderen Gegenſtänden abhebt, wie die Maſſen ſeiner belaubten Aeſte auseinandertreten, wie die Schatten ſich mit den Farbentönen miſchen u. ſ. w., das innerſte Gefühl mit Wonne zu durchdringen, dazu gehört ein inneres Zeichnen und Malen, das theilt und wieder verbindet; der Gegenſtand wird aufgehoben und wieder zuſammengeſetzt, wird bildend innerlich nachgeſchaffen, die Linien fließen, ſie ſind nicht todt, die Farben athmen, Schatten und Lichter durchſchneiden ſich hier und verſchweben dort: dies Alles iſt ein Reflectiren, aber kein abſtractes, ein Reflectiren, ein Denken in Formen.

§. 81.

Dieſer zweite Act nun, welcher den erſten, unmittelbaren als vollzogen vorausſetzt, löst das Schöne auf (§. 69). Wenn er aber darum allerdings un-

berechtigt iſt, ſobald er dieſen in ſeiner Vollziehung ſtört (§. 78, 2), ſo iſt er dagegen an ſeinem Orte und in ſeiner Selbſtändigkeit nicht nur berechtigt, ſondern als Act der ſtrengen Wahrheit nach §. 69 höher als der erſte. Dieſer Satz kann nur dann Anſtoß erregen, wenn man, ſtatt die Gebiete ſo auseinanderzuhalten, meint, der zweite Act mache irgend einen Anſpruch, an die Stelle des erſten, rein äſthetiſchen, zu treten. Vielmehr gehört jener einer ganz andern Sphäre, als der des Schönen an, und nur in dieſem Zuſammenhange, als eine beſondere Anwendung ſeiner ganzen Sphäre auf ein beſtimmtes Object, iſt er höher, weil die ganze Sphäre höher iſt. Seine Thätigkeit aber beſteht darin, in einem gegebenen Schönen zuerſt die Idee zu ermitteln, ihre Momente (§. 21) auseinanderzulegen, hierauf nachzuweiſen, wie der äſthetiſche Körper in ſeinen Gliedern dieſen Momenten entſpricht, endlich aber dieſes Entſprechen als eine reine Durchdringung zu begreifen, ſo daß der Gehalt mit und in ſeiner Form in einen Gedankenbau umgewandelt wird.

Der Satz dieſes §. ſollte geeignet ſeyn, manches landläufige Mißverſtändniß über die Bedeutung und die Anſprüche der Kunſtkritik zu widerlegen. Derſelbe bedarf keiner weiteren Auseinanderſetzung, nachdem ſchon in §. 15, Anm. 1 Anlaß war, den Gemeinplatz der Enthuſiaſten, den Weiße (Aeſth. §. 9) vorbringt, zu widerlegen. In ſ. Abhandl.: „Das Verhältniß der Philoſophie der Kunſt und der Kritik zum einzelnen Kunſtwerke“ (Abhandl. zur Philoſ. d. Kunſt) hat Rötſcher nachgewieſen, daß nur, ſolange die Philoſophie der Kunſt ſich auf abſtracte Reflexion beſchränkte, die Kunſt mehr gab, als der philoſophirende Geiſt zu faſſen im Stande war, daß die ächte Kunſtkritik das Kunſtwerk zuerſt zwar decomponirt, um ſeine Idee zu finden, hierauf aber den Bau herſtellt und die Idee in ihre Form verfolgt, die in ihrem vollen Rechte anerkannt wird. Nur darin hat er nicht ſcharf genug getrennt, daß er den Genuß, der dieſes Thun begleitet, als eine Vollendung des erſten, rein äſthetiſchen Genuſſes betrachtet. Es iſt vielmehr ein Genuß ganz anderer Art und man darf von dem letzteren nicht ſagen, daß hier „mehr nur der Stoff in ſeiner unmittelbaren Gewalt uns ergreife, in ſeiner ganzen Organiſation aber noch gar nicht zu dem Unſrigen werde“ (a. a. O. S. 20). Der wahre äſthetiſche Genuß iſt ganz und nimmt mit dem Stoffe auch ſeine Organiſation auf; dieſer ganze Genuß iſt auf ſeinem Boden vollkommener als der Act des Kunſtphiloſophen, wenn er auf dieſen Boden ſich eindrängt (§. 78, 2). Allein er iſt nicht der einzige, er löſt ſich auf, wie Rötſcher

S. 28 ff. gezeigt hat, und nun tritt die philoſophiſche Kunſtkritik ein, deren Genuß aber ein reiner Genuß des Wiſſens und durch den Gegenſtand nur ſo gefärbt iſt, wie jeder beſondere Kreis von Gegenſtänden der Philoſophie dem Gefühle der innerſten Genugthuung des denkenden Geiſtes ſeinen beſonderen Ton gibt. Was nun das Geſchäft der Kunſtphiloſophen betrifft, ſo hat es jene Abhandlung nicht erſchöpfend dargeſtellt; die Aeſthetik als Syſtem hat jedoch die Auseinanderſetzung dieſes Geſchäfts deswegen nicht zur beſonderen Aufgabe, weil ſie von ſelbſt in ihr als einem Ganzen durchgeführt wird.

Zweiter Abſchnitt.

Das Schöne im Widerſtreit ſeiner Momente.

§. 82.

Jede wahre Einheit enthält den Gegenſatz als Möglichkeit in ſich, ſie bethätigt ſich als Einheit, indem ſie ihn in die Wirklichkeit entläßt, wodurch er, weil die Entgegengeſetzten Glieder derſelben Einheit ſind, zum Widerſpruch wird; ſie bewährt ſich, indem ſie im Widerſpruch nicht verloren geht, ſondern ihn überwindet. Ebenſo erſchließt ſich die Einheit des einfach Schönen gemäß ihrem eigenen Geſetze zum wirklichen Widerſtreit der Momente, welcher nur durch eine nothwendige Abſtraction in §. 50. 59. 60 zum voraus erwähnt werden konnte; es tritt aber darum keineswegs aus ſeinem eigenen Kreiſe heraus, vielmehr, was ſich entfaltet, iſt nur eine Bewegung und Gährung im Schönen ſelbſt und dieſes muß ſich aus dem Streite wieder zu ſeiner Einheit herſtellen.

Der §. beruft ſich für die Ableitung der gegenſätzlichen Formen des Schönen zunächſt auf den wahren Begriff der Einheit als einer lebendigen, welche den Gegenſatz als Keim in ſich verbirgt, entläßt und überwindet. Dieſes allgemeine Geſetz des Lebens und des Denkens wird hier in ſeiner Wahrheit vorausgeſetzt; es kann nur in dem Sinne eine eigene Begründung in einem der beſonderen Zweige der Wiſſenſchaft anſprechen, daß es ſich in dem Stoffe deſſelben mit Nothwendigkeit durchführt. Seine urſprüngliche Begründung gehört in die Logik oder Metaphyſik.

Daß die gegenſätzlichen Formen des Schönen, das Erhabene und Komiſche, als Momente des Schönen überhaupt zu begreifen und daher in der allgemeinen Lehre vom Schönen zu entwickeln ſind, wurde ſchon von den engliſchen Kritikern des vorigen Jahrhunderts gefühlt; von einer wirklichen Ableitung derſelben aus dem Schönen ſelbſt als weſentlicher Momente ſeiner inneren Bewegung konnte jedoch früher nicht die Rede ſeyn, als bis die Philoſophie den Standpunkt der Idee als einer dialektiſch ſich bewegenden erreicht und ſo das Mittel gefunden hatte, den Widerſpruch in der Einheit zu begreifen. Burke, dem die Theorie des Erhabenen viel verdankt, hat ſeine zwei Triebe bereit, den der Selbſterhaltung und den der Geſelligkeit; das Erhabene erſchüttert den erſten, das Schöne ſchmeichelt dem zweiten: dies iſt die ganze Ableitung. Kant verrennt ſich den Weg des Uebergangs durch die falſche Unterſcheidung, daß das Schöne einen Verſtandesbegriff (Zweckmäßigkeit), das Erhabene einen Vernunftbegriff (Unbegrenztheit) in ſich darſtelle (a. a. O. §. 23). Die Zweckmäßigkeit, die als innere ſich ſelbſt aufhebt, iſt nicht ein Verſtandesbegriff, ſondern ein Vernunftbegriff. Hegel hat das Mittel, das er in ſeiner Dialektik beſaß, nicht auf dieſem Punkte in Bewegung geſetzt, um das Erhabene und Komiſche als innere Momente des Schönen an ſich zu entwickeln, ſondern er hat dieſe Formen in die weiteren beſtimmten Theile des Syſtems zerſtreut. Die Hauptgründe dagegen ſ. in der Schrift des Verf.: Das Erh. u. Kom. S. 16 u. 17 u. Krit. Gänge Th. II. S. 348. 349. Noch vor dem Erſcheinen der erſteren Schrift hatte Weiße, mit deſſen Verfahren ſie ſelbſtändig zuſammentraf, jene gegenſätzlichen Formen als innere Momente des Schönen überhaupt abgehandelt. Allein gleich in der Lehre vom Erhabenen bleibt Weiße nicht ſeinem Verſprechen treu. Das Erhabene erſcheint nicht als eine Bewegung im Schönen, ſondern als eine Bewegung über das Schöne hinaus in die Sphäre des Guten und Göttlichen; das Schöne erhält ſich nicht im Erhabenen, ſondern wird von ihm nur vorausgeſetzt, um aus ſeiner eigenen Sphäre heraus in ein Jenſeits geriſſen zu werden (Aeſth. §. 24). Den umgekehrten Fehler hatte Solger gemacht. Wenn Weiße das Erhabene an den Ausgang des Schönen ſetzt, ſo hatte er es vor den Anfang deſſelben geſtellt, als werdende Schönheit gefaßt, und unter den „Gegenſätzen und Beziehungen" aufgeführt, „durch welche die Idee des Schönen wirklich wird." Die Idee „begibt ſich durch ihre Thätigkeit in die Welt herab" (Aeſth. S. 84). Dieſe Stellung des Erhabenen ſcheint weſentliche Gründe für ſich zu haben. Soll die Erſcheinung mit der Idee geſättigt ſeyn, ſo muß die Bewegung von dieſer ausgehen; dieſe Bewegung, dieſes „Hereinbrechen" der Idee in die Wirklichkeit iſt ein noch formloſer Kampf, aus welchem die klar begrenzte Geſtalt ſich erſt entwickelt, und ebendies ſcheint das Erhabene zu ſeyn. Die Geſchichte aller Formen ſcheint dies zu beſtätigen. Der harmoniſchen Geſtalt der jetzigen Natur unſeres Planeten gingen jene Revolutionen voran, deren Vorſtellung und deren Zeugen ſo erhaben ſind. Die Völker waren kriegeriſch ſtark, ehe ſie ſich zum Schönen erhoben, und die orientaliſche Kunſt mit ihrer räthſelhaften Erhabenheit war vor der griechiſchen. Allein wenn im vageren Ausdruck allerdings der noch geſtaltloſe, Geſtalt erſt erzeugende Kampf der Kräfte erhaben heißt, ſo vergeſſe man darum nicht, daß im ſtrengen Begriffe das Erhabene, wenn es auch in gewiſſem Sinne geſtaltlos zu nennen iſt, dennoch ſelbſt in dieſer Geſtaltloſigkeit ſchön ſeyn muß. Das Erhabene im äſthetiſchen Sinne iſt nicht Kampf, wodurch Schönheit entſteht, ſondern der Kampf ſelbſt muß ſchön ausſehen. Erſcheinen uns jene Revolutionen des Planeten als äſthetiſch erhaben, ſo haben wir ſie bereits in einer Weiſe und mit einem Geiſte aufgefaßt, der ihnen die rohe Materialität abſtreift, und wir vollenden uns ihr Bild im Gegenſatze gegen die uns ſchon bekannte, daher vorausgeſetzte Schönheit der jetzigen Geſtalt der Erde, als auch ein Bild der Schönheit, nur einer andern, einer kämpfenden Schönheit. Die Urkraft der Völker im Naturzuſtande iſt roh, ſie iſt zwar eine Form des Erhabenen, aber der gebildete Geiſt, der das Schöne erzeugt, erzeugt höhere Formen auch des Erhabenen, und ſelbſt um jene rohe Erhabenheit äſthetiſch erhaben zu finden, müſſen wir uns ein Bild davon machen, worin am Rohen das Rohe, was äſthetiſch nicht brauchbar iſt, ausgeſchieden, alſo das ganze Schöne vorausgeſetzt iſt. Die orientaliſche Kunſt endlich war nicht erhaben überhaupt, ſondern erhaben in dem Sinne, daß ſie der Form noch nicht völlig mächtig war, welche ebenda, wo Erhabenes mit künſtleriſcher Abſicht hervorgebracht werden ſoll, bereits vorausgeſetzt iſt, und die Griechen erſt, die der Schönheit mächtig waren, ſchufen auch das wahrhaft Erhabene. Der letzte Grund aber, warum das einfach Schöne vor das Erhabene zu ſtellen iſt, liegt in der allgemeinen Wahrheit, daß die Einheit gemäß dem Geſetze des Begriffs vor ihren Gegenſätzen ſtehen muß. Es iſt daher zu tadeln, daß Ruge zu der Auffaſſung Solgers zurückkehrt und das Erhabene (und Komiſche) als Formen der erſt ſich erzeugenden Schönheit aufführt (a. a. O. S. 57 and.). Er hält ſich darin freilich nicht ganz klar, fügt aber ebendarum zum Rückſchritte die Verwirrung. Die letztere häuft ſich dadurch, daß er in die Conſtruction des allgemeinen Begriffs der Schönheit ſchon ausdrücklich die künſtleriſche Thätigkeit aufnimmt. Wie ſich nämlich in unſerer Entwicklung weiterhin auch erweiſen mag, daß ſchon zum bloſen Sehen der außer der Kunſt vorhandenen Schönheit das äſthetiſche Schauen nöthig iſt, ſo unterſcheidet doch dies Schauen, das auf keinen Fall ſchon eigentliches künſtleriſches Thun iſt, bereits in der Sphäre der vorgefundenen Schönheit Schönes, Erhabenes und Komiſches und ebenſo erzeugt dann die eigentliche Kunſt fortwährend ſowohl die eine als die andere dieſer Formen; alſo kann man nimmermehr ſagen, die Thätigkeit, welche Schönes ſchafft, erhebe ſich zu dieſem Schaffen dadurch, daß ſie vorher Erhabenes und Komiſches ſchaffe. Dadurch entſteht ein Mißſtand, den wir an Ruge's Entwicklung bereits gerügt haben, der nämlich, daß das Erhabene und Komiſche moraliſirend gefaßt wird als eine Erhebung, ein Zurückſinken und eine zweite Aufhebung dieſes Zurückſinkens, wodurch ſo zu ſagen die geiſtige Kraft erſt auf ethiſchem Boden vorgeübt würde zum Acte der reinen Schönheit. Daher nennt er auch jedes „ſich Hinaufkampfen des endlichen Geiſtes in's Ewige", heiße es nun Freiheit, Andacht, Begeiſterung, Verklärung: Erhabenheit (S. 62. 68. 71). Zwar wird nun (S. 71) geſagt, die Erhabenheit ſey äſthetiſche Erhabenheit überall, wo ſie als dieſe Thätigkeit ſinnliche Erſcheinung werde, allein nirgends iſt mit voller Schärfe darauf gedrungen, daß dies Moment ganz abſolut weſentlich iſt, ſonſt müßte Ruge ſich erinnern, daß die Erhabenheit überall das ganze Formweſen der Schönheit ſchon vorausſetzt, alſo nicht der erſt ſich erzeugenden Schönheit angehört. An andern Stellen nun ſcheint Ruge ganz eine andere Ordnung im Auge zu haben. S. 63 unten und S. 64 werden die gegenſätzlichen Formen des Schönen einfach wie von uns als ein Kampf der Momente in der lebendigen Einheit des Ganzen hingeſtellt und ſo das Erhabene und Komiſche als Gegenſatz im Schönen abgeleitet: dies aber eben iſt die Verwirrung.

Den Kampf im Schönen, der nun darzuſtellen iſt, bezeichnet die Ueberſchrift des Abſchnitts durch: Widerſtreit; der §. ſagt, daß der Gegenſatz nothwendig auch zum Widerſpruch werde. Man hat bisher nur das Komiſche einen Widerſpruch genannt; aber auch das Erhabene iſt ein ſolcher, wie ſich ſogleich zeigen wird. In der Ueberſchrift ſollte aber dies nicht vorweggenommen ſeyn, das unbeſtimmtere „Widerſtreit" ſoll daher beides ausdrücken, den Begriff des Gegenſatzes ſowohl als den des Widerſpruchs.

Indem ſich nun dieſer Widerſpruch im Schönen entbindet, ſo bewährt ſich, was in §. 50 geſagt iſt: dort war von der Incongruenz und dem Kampfe zwiſchen der Allgemeinheit und der Individualität zunächſt in dem Zuſammenhange die Rede, daß darzuthun war, warum dieſer Widerſpruch, wie er zunächſt abgeſehen vom Schönen vorkommt, kein Hinderniß des letzteren ſeyn könne; ſogleich aber wurde hinzugeſetzt, daß das Schöne ſogar aus ſeinem eigenen Intereſſe dieſes Schauſpiel hervorrufen werde. Dies tritt jetzt ein. Die Welt iſt die Einheit, welche nothwendig durch Entfaltung des Kampfes ihre Lebendigkeit bewährt. Aber jeder Einheits-Kreis wiederholt in ſich dieſelbe Natur der Einheit, ſich durch den Widerſpruch zu bewegen: ſo auch das Schöne. Es müßte, ſelbſt wenn die Welt, die es vorfindet und verklärt, als eine kampfloſe denkbar wäre, in ſeinem Kreiſe den Kampf ſeiner Elemente entfalten. Das Schöne iſt aber ein Spiegel der Welt und die Welt kämpft: der Spiegel wird aber nicht getrübt durch den Kampf, ſondern will und ſucht ihn zur Vollkommenheit ſeines Bildes. Der Unterſchied iſt: in der Welt iſt der Kampf in ſeinem unmittelbaren Auftreten Störung und nur der Ueberblick zeigt ihn als Verwirklichung des Guten; im Schönen iſt das Vollkommene von Anfang und an allen Punkten unverlierbar in der Anſchauung und der Kampf iſt darum unmittelbar angeſchautes Wachsthum des Vollkommenen. In §. 59 u. 60 mußte dies zum voraus ausgeſprochen werden, um den Unterſchied des Schönen vom Guten zu entwickeln.

§. 83.

Das Bild iſt in ſeiner Einheit mit der Idee, worin das Schöne beſteht, zwar das eigene, von ihr untrennbare Gebilde der Idee, dennoch aber die unſelbſtändige Seite des Ganzen, da es von dieſer erſt ſo durchdrungen ſeyn muß, daß es ſich zum reinen Scheine und zur reinen Form aufhebt, wenn es ſeine Geltung haben ſoll (§. 54 u. 55). Soll daher die Einheit des Ganzen ſich als lebendiger Gegenſatz bethätigen, ſo muß die Entgegenſetzung zuerſt von der weſentlich ſelbſtändigen Seite ausgehen: die Idee reißt ſich aus der ruhigen Einheit, worin ſie mit dem Gebilde verſchmolzen war, los, greift über dieſes hinaus und hält ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen. So entſteht der erſte Widerſtreit im Schönen, das Erhabene.

Weiße und *Ruge* haben, wie auch hier wieder erinnert werden muß, die Phantaſie als die Urheberin des Schönen bereits in den allgemeinen Begriff deſſelben aufgenommen. Man könnte nun uns, indem wir nicht denſelben Gang einſchlagen, zum Vorwurf machen, daß dies an gegenwärtiger Stelle eine Erſchleichung zur Folge habe: denn nicht die Idee im Gegenſtande ſey es, die an ſich allein ſchon ihn zur Schönheit verkläre, ſondern die Phantaſie, die als eine zweite, geiſtige Natur in ihn eindringend aus ſeiner Idee heraus ihn noch einmal und reiner bilde und baue; auch das Erhabene entſtehe daher nicht ſchlechthin objectiv aus einem Uebergreifen der Idee, ſondern aus einem Uebergreifen der von ihr erfüllten Phantaſie und es ſey daher hier ſtatt zweier vereinigter Subjecte (Idee des Gegenſtands und Thätigkeit der Phantaſie) nur Eines geſetzt. Allerdings wird die Idee, welche über das Begrenzte übergreift, von Weiße folgerichtig ſogleich als das Bewußtſeyn des Allgemeinen gefaßt, welches der Phantaſie inwohnt, von Ruge, der, wie geſagt, niemals rein im Aeſthetiſchen bleibt, als der über ſeine Endlichkeit ſich erhebende Geiſt. Allein in Wahrheit kann auf dieſem Punkte kein Vorwurf gegen unſern Gang erhoben werden, der nicht ſchon der Lehre vom einfach Schönen ebenſo gelten müßte. Können wir rechtfertigen — was freilich erſt in der weiteren Entwicklung möglich iſt —, daß wir überhaupt nicht von der Phantaſie ausgegangen ſind, ſo iſt ebendadurch auch gerechtfertigt, daß das Erhabene nicht aus der Phantaſie erklärt wird. So viel aber läßt ſich ſchon hier zeigen: es kommt ganz auf das Gleiche hinaus, ob der Uebergang zum Erhabenen mit jenen vereinigten zwei oder mit unſerem Einen Subjecte gemacht wird. Habe ich die Idee im Gegenſtande allein vor mir und laſſe die mitgeſetzte Kraft des ſubjectiven Schaffens noch eingehüllt, oder habe ich die Phantaſie, erfüllt mit jener Idee: der Grund des Ueberganges vom Schönen zum Erhabenen als der erſten Form kämpfender Schönheit kann immer nur darin liegen, daß zuerſt die Idee (ſey ſie objectiv gemeint oder ſchon in das Subjective der Phantaſie ausdrücklich überſetzt) als die ſelbſtändige Seite übergreifen muß. Man erwäge nur, daß ja jedenfalls der Künſtler, wenn er Erhabenes ſchaffen will, den rechten Gegenſtand wählen muß, d. h. denjenigen, in welchem auch ohne ihn die Idee mächtig iſt über die Form. Daß nun alſo die Bewegung, welche den Gegenſatz und Widerſpruch im Schönen entwickelt, von der Idee zuerſt ausgehen muß, hat der gegenwärtige §. auf die ſchon nachgewieſene Unſelbſtändigkeit des, der Idee zwar untrennbar eigenen, ſinnlichen Gebildes begründet; der urſprüngliche Grund aber, warum zuerſt das rein Allgemeine ſein Uebergewicht gegenſätzlich geltend macht, iſt ein metaphyſiſcher und in der Aeſthetik vorauszuſetzen. Es liegt hier ein Weltact vor, der ſich in jedem Kreiſe, alſo auch im Schönen, wiederholen muß. So iſt der Menſch vor dem Aufgang des Selbſtbewußtſeyns ununterſchiedene Einheit von Seele und Leib. Im Selbſtbewußtſeyn geſchieht die Scheidung, wodurch das Ich ſich ſelbſt ſich entgegenſetzend ſich ſetzt. Das Entgegengeſetzte in dieſem Acte iſt dasſelbe wie das Entgegenſetzende, untrennbar Eines mit dieſem, aber doch die beſtimmbare und paſſive Seite: ich bezwinge mich, ich entſchließe mich u. ſ. w. Ebenſo iſt das Gebilde im Schönen untrennbar von der Idee, welche in ihm nur ſich ſelbſt darſtellt, aber es hat ſeine Geltung nur wie es von ihr getragen und durchleuchtet iſt; die Idee wächſt nun über dieſes ihr Gefäß über und macht an ihm geltend, daß ſie mehr iſt als es, daß ſie unendlich iſt. Der unbeſtimmte Ausdruck: Unendlichkeit iſt abſichtlich gewählt, um den verſchiedenen Formen des Erhabenen Raum zu laſſen.

A.

Das Erhabene.

§. 84.

Im Erhabenen erſcheint alſo das Bild durch das Ueberwachſen der Idee als dasjenige, was nicht die Idee iſt, oder das Erhabene iſt diejenige Form des Schönen, wo das ideelle Moment in negativem Verhältniß zum ſinnlichen ſteht. Wenn nun die Idee über die Grenze ihres Bildes übergreift, ſo ſcheint ſie ebendadurch in ihre reine Allgemeinheit zurückzukehren und zwar nicht nur in ihre Allgemeinheit als beſtimmte Idee, ſondern in die Allgemeinheit der abſoluten Idee, ſo daß das Leben nicht nur des Individuums dieſer Gattung, ſondern aller Individuen aller Gattungen als nichtig verſchwindet. Allein die Idee iſt nur in ihren Individuen und durch das Schöne wird ſie weſentlich in Einem Individuum als vollendet zur Erſcheinung gebracht. Daher iſt im Erhabenen das Eine Individuum zugleich als weſentliche Erſcheinung der Idee und zugleich als verſchwindend gegen ihre Allgemeinheit geſetzt: dies iſt ein Widerſpruch und dieſer Widerſpruch iſt das Erhabene.

Die ſcharfſinnige Analyſe des Erhabenen, welche Kant gegeben hat, mußte ungenügend bleiben, weil er die Idee nicht als objective Wahrheit, ſondern nur als ſubjective Macht und auch ſo nur in abſtractem und punktuellem Sinne erkannte. Daher wirft er ſich ebenda, wo der Grund darzuſtellen war, in welchen das Endliche verſchwindet, auf die ſubjective Seite herüber und nennt die Unendlichkeit des ſubjectiven Geiſtes als dasjenige, welchem die Bewunderung eigentlich gelte, welches aber durch eine Subreption der Natur-Erſcheinung untergeſchoben werde.

Dadurch ſchneidet er ſich auch den Weg ab, vom Erhabenen der Natur aufzuſteigen zum Erhabenen des Geiſtes, denn hier fällt die Subreption weg, die er doch für weſentlich hält; wiewohl er übrigens in der Anmerkung nach §. 29 treffliche Winke über das Pathos einſtreut. Man darf ſeiner Darſtellung jedoch nur mit Wenigem nachhelfen, um den Begriff des Widerſpruchs, wie er im §. als Weſen des Erhabenen aufgeſtellt iſt, in ihr zu finden. Er weist (a. a. O. §. 26), indem er auch hier ſtatt der Philoſophie des Gegenſtands nur eine Kritik des ſubjectiven Actes gibt, nach, wie im Erhabenen die zwei Handlungen des Auffaſſens und des Zuſammenfaſſens in Widerſtreit gerathen, indem die erſte fortrückt und die zweite nicht mehr folgen kann, ſondern ebenſoviel, als ihr auf der einen Seite zugezählt wird, von den zuerſt aufgefaßten Theilvorſtellungen verliert. Es iſt ein Fortſchreiten und „Zurückſinken" zugleich, ein Halten und Verlieren und dieſe Bewegung hat ihren Grund im Gegenſtande, der in jedem Moment ſeine Grenze aufzuheben im Begriff iſt und ſie doch feſthält, der in der Grenze über die Grenze hinausgeht. Wenn *Kant* den Ausdruck braucht, daß uns *die Größe des Weltgebäudes alles Große in der Natur als klein, eigentlich aber unſere Einbildungskraft in ihrer Grenzenloſigkeit als gegen die Ideen der Vernunft verſchwindend vorſtelle*, ſo iſt hierin eben dies in's Auge zu faſſen, daß hier eine *Bewegung* des Verſchwindens vorliegt, ein Verſchweben im Bleiben, ein Bleiben im Verſchweben. Dieſe Natur des Erhabenen hat *Weiße* auf ihr objectives Weſen zurückgeführt, indem er ſagt (Aeſth. §. 22), die Schönheit erſcheine im Erhabenen in der doppelten Eigenſchaft: einerſeits als Attribut der einzelnen endlichen Dinge, andererſeits des Geſammtweſens aller Endlichkeit, wiefern dieſes Geſammtweſen jedes einzelne endliche Ding nicht nur in das Daſeyn hervorruft, ſondern es auch wiederum verneint und in den allgemeinen Fluß aller Dinge zurücknimmt. Es iſt ein „Begrenzen der Gegenſtände durch die Macht der Totalität und Allgemeinheit" oder richtiger, wie es S. 155 heißt, ein Aufheben und Begrenzen der Grenze oder ſo zu ſagen eine *grenzloſe Grenze*. Weiße überſieht nicht, daß die Grenze im Verſchwinden bleibt, da „die Begrenzung des Beſondern unmittelbar nicht durch das Allgemeine, ſondern ſtets wiederum durch Beſonderes erfolgt", er ſtellt nur nicht ausdrücklich genug hervor, daß dies ein *Widerſpruch* und dieſer Widerſpruch das Erhabene iſt. „Das beſondere und einzelne Ding iſt das Daſeyn des Allgemeinen und Unbedingten nicht, wiefern es in ſeiner Einzelheit *iſt*, ſondern wiefern es nicht iſt"; hiezu ſollte in demſelben Zuſammenhange geſetzt ſeyn: wiefern es aber das Daſeyn des Allgemeinen in ſeiner Einzelheit dennoch ebenſoſehr zugleich iſt. Denn wir ſind im Schönen; hier iſt wirklich dieſes Einzelne weſentlich die Erſcheinung des Allgemeinen und bleibt ſie auch in der Geſtalt der Erhabenheit. Weiße aber geht, wie ſchon geſagt, auf dieſem Punkte über die äſthetiſche Sphäre ganz hinaus in eine tranſcendente Welt, als deren Bruchſtück nun das Erhabene die einzelne Erſcheinung hinſtelle. Das Wahre iſt vielmehr, daß die Idee, wenn ſie im Erhabenen über das Einzelne hinausweiſt, nicht in eine andere Welt, ſondern nur in ihre eigene hineinweiſt, in welcher ſie das Einzelne als ihr Individuum, d. h. als das Individuum ihrer präſenten Gattung ebenſoſehr ſetzt als aufhebt. Die Idee bleibt ganz Präſenz, aber die einzelne Präſenz derſelben weiſt über ſich in die unendliche Präſenz hinein, in welcher aber mit allem Andern eben auch die einzelne vorliegende Präſenz obwohl aufgehoben, doch ebenſoſehr geſetzt iſt.

§. 85.

Die Bewegung des Erhabenen hat demnach ihren Grund zwar in dem 1
qualitativen Verhältniſſe der Idee zum Bilde; allein es tritt nun ein neues
Verhältniß des äſthetiſchen Gegenſtands ein, nämlich ein Verhältniß zu umgebenden
Gegenſtänden. Denn ſoll die Uebermacht der Idee in einem einzelnen
Gegenſtande angeſchaut werden, ſo müſſen andere neben ihm ſtehen, in welchem
Bild und Idee ſich im Gleichgewichte ruhiger Einheit befinden. Es macht ſich
alſo jetzt ein Größenbegriff geltend, das Qualitative wird quantitativ und der
Größenbegriff ſchließt ein Maßverhältniß in ſich, denn der erhabene Gegenſtand
ſoll nicht blos als groß, ſondern als ſchlechthin oder über alle Vergleichung
groß erſcheinen (Kant), und dies ſetzt ein meſſendes Vergleichen mit den umgebenden
Gegenſtänden voraus. Allein wenn in dieſem Verhältniſſe die in dem 2
ſchlechthin groß erſcheinenden Gegenſtande wirkende Idee zwar alles Umgebende
als ein gegen ihre Unendlichkeit Verſchwindendes hinter ſich läßt, ſo ſcheint
doch jener Gegenſtand ſelbſt ein genügender Träger derſelben: ſie verhält ſich
alſo negativ gegen einige, aber nicht gegen ihr eigenes Gebilde. Die Negation
iſt erſt eine volle, wenn auch der Gegenſtand, der im jeweiligen Falle der
erhabene Träger der Idee iſt, trotz ſeiner Größe gegen ſie verſchwindet.
Innerhalb der allgemeinen Negativität des Erhabenen unterſcheiden ſich daher

zwei Formen: eine poſitive und eine ſtärkere negative. Dieſen Dualiſmus im Erhabenen bemerkt zu haben iſt das Verdienſt des Engländers Burke.

1. Daß das Erhabene ſich als Quantität, im Gegenſatz gegen das Schöne als Qualität, beſtimme, hat ſchon Kant (a. a. O. §. 23) ausgeſprochen, von welchem (§. 25) auch die Worte des §. entnommen ſind, daß erhaben ſchlechthin oder über alle Vergleichung groß ſey, und nach ihm hat dies Weiße (Aeſth. §. 22) weiter geführt. Kants ſcharfſinnige nähere Entwicklung der Bedingungen, unter welchen ein Gegenſtand nicht nur als groß, ſondern als ſchlechthin groß erſcheint (§. 26 „Von der Größenſchätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich iſt") wird im Verlaufe aufgefaßt werden.

2. Burkes Schrift iſt ſchon §. 36 angeführt. Er nennt die negative Form des Erhabenen Privation. 2. Th. 7. Abſch. „Alle gänzlichen Privationen ſind groß, weil ſie alle ſchrecklich ſind" u. ſ. w. Er hat freilich nicht ſtreng genommen das Geſetz des Dualiſmus entdeckt, er bringt es nicht zu dieſem allgemeinen Ausdruck, und er überſieht das Poſitive im Negativen, wovon ſogleich die Rede wird, daher ſich Solger gegen ihn wendet (Aeſth. S. 87).

§. 86.

**1 Der Gegenſatz dieſer beiden Formen iſt jedoch nur ein relativer. In beiden
nämlich iſt die Negation nur eine Wirkung der poſitiven Thätigkeit der Idee, welche
(nach Solger) als ein Act lebendiger Bewegung allem Erhabenen zu Grunde
liegt, eine Bewegung, welche häufig, aber objectiv betrachtet keineswegs immer,
2 ſich als ein plötzliches Hervorbrechen darſtellen muß. Die Negation ſelbſt aber
iſt nur ſcheinbar in der erſten, poſitiven Form eine engere, als in der zweiten,
negativen, denn ſie erſtreckt ſich näher betrachtet auch in jener nicht nur auf die
Umgebung des erhabenen Gegenſtands, ſondern auch auf dieſen als einen ſinnlich
begrenzten ſelbſt, indem es doch nur die Macht der in ihm thätigen Idee iſt,
die ſeine Grenzen ausdehnt und zwar ſo weit, daß ſie am Ende der ausdehnenden
Macht nicht mehr folgen können, ſondern dies ihr Gefäß zerbricht, wo
3 denn die im engeren Sinne negative Form eintritt. Der Ausfluß der Negation
aus dem poſitiv Thätigen bleibt auch da in ſeiner Geltung, wo völlige Ruhe,
eine Abweſenheit des Lebens, die jedoch gemäß dem Geſetze alles Schönen ſelbſt
noch ſinnlich ſich darſtellen muß, in der erhabenen Erſcheinung herrſcht, denn in
dieſer gibt ſich entweder eine vorhergegangene oder eine mögliche und bevor-**

ſtehende, noch in ſich zuſammengehaltene Kraftentwicklung zu erkennen, und beidemal wirkt dieſer Rückhalt doppelt ſtark durch die Unendlichkeit des Hintergrunds.

1. Die Idee iſt das abſolut Thätige; wo daher das Gewicht auf ihrer Seite iſt, muß die ganze Erſcheinung weſentlich als ein Act der von der poſitiven Macht ausgehenden Bewegung ſich darſtellen. *Solger* hat vorzüglich dies Moment hervorgehoben (Aeſth. S. 86 ff.). „Das Erhabene iſt das Schöne, inſofern wir darin die lebendige Thätigkeit der Idee finden" — „Weil die Erſcheinung des Erhabenen als von der Idee ausgehend erkannt wird, ſo erſcheint es uns immer als Thätigkeit in der Form eines Actes, einer Wirkſamkeit." Muß dieſe Bewegung die Form eines *plötzlichen* Hervorbrechens haben? Iſt *Ueberraſchung* im Erhabenen weſentlich? *Longin* περὶ ὕψους Sect. I, 4 behauptet es zunächſt vom rhetoriſch Erhabenen, man kann aber überhaupt ſagen: wenn die Idee nur allmählich fortwächst und ebenſo allmählich die Erſcheinung mit ſich emporhebt, ſo wird niemals das negative Verhältniß jener zu dieſer ganz einleuchtend. Einmal muß es reißen und einleuchten, daß alles Endliche unzulänglich iſt. Die Frage iſt intereſſant, weil ſie parallel wiederkehrt im Begriffe des Komiſchen, ſie kann aber ganz beantwortet werden, erſt wenn von dem ſubjectiven Eindrucke die Rede ſeyn wird. Objectiv nämlich iſt der plötzliche Stoß nicht nothwendig; ja es wird z. B. Niemand eine Rede erhaben nennen, welche nur durch das Mittel der Ueberraſchung und nicht ebenſo durch ruhige Würde wirkt. Allein der Zuhörer fühlt es der Würde an, daß ſie als eine Negation des Gemeinen mit dieſem nicht nur gebrochen hat, ſondern, wenn dieſer Bruch in der Geſinnung des Redners auch die Frucht allmählicher Bildung war, doch mit dem Gemeinen, das ihm von außen kommt, jeden Augenblick bereit iſt, *plötzlich* und *gewaltſam* zu brechen. So ahnt der Zuſchauer überhaupt auch im allmählichen Aufſchwung und in der völligen Ruhe wenn nicht einen vorhergegangenen, einen ſtets möglichen Bruch und es liegt daher in dem Eindruck alles Erhabenen, wenn nicht ein wirklicher, doch ein imaginirter oder anticipirter Schrecken. Man ſieht aber, daß dieſe Frage ſchon zu N. 2 und 3 im §. führt.

2. Daß beide Formen negativ ſind durch Poſition (der Idee), leuchtet ein. Es ſind aber auch beide poſitiv nur durch Negation (des Bildes). Ein Gebirge z. B., neben welchem alles Umliegende ſich als unendlich klein darſtellt, ſcheint für ſich poſitiv erhaben. Allein in Wahrheit

iſt das Materielle an dieſem Gebirge in negativem Verhältniſſe zu der Kraft, welche dieſe Maſſen emporgeworfen hat: die Naturkraft ſelbſt, welche unendlich mehr iſt auch als dieſes Gebirge, hat das ungeheure Gewicht, als wäre es ohne Schwere, übereinander gethürmt. Der große Menſch ſcheint die Macht der einzelnen Perſönlichkeit in ſich darzuſtellen, allein er ſtellt mehr dar: die Macht aller Perſönlichkeit. In der zweiten, ausdrücklich negativen Form, kommt dies Negative nur vollends zum Vorſchein, welches ſchon in der erſten liegt: ein Schritt weiter und das Gefäß kann die ausfüllende Kraft nicht mehr ertragen, es birſt; es hat ſich weiter und weiter gedehnt und nun, da es reißt, ſehen wir, daß ſchon vorher die ausfüllende Kraft unendlich mehr war, als das Gefäß. Vorher ſchien ein Bund noch möglich ohne Bruch, jetzt leuchtet ein, daß aller Bund zugleich Bruch iſt. Dieß iſt die Ironie im poſitiv Erhabenen, ein Begriff, der jedoch erſt im Tragiſchen ſo beſtimmt hervortritt, daß er ausdrücklich aufzufaſſen iſt.

a. Solger (a. a. S. 87): „Negative Dinge, wie Burke meinte, können nicht erhaben ſeyn; wohl aber ein Concentriren der Kraft in einen Punkt, worin ſich die Kraft als in einer Entwicklung begriffen zeigt. Daher kann allerdings die Kürze in der Poeſie erhaben ſeyn, nicht aber wegen des Negativen, ſondern wegen des Concentrirens der Kraft; ebenſo das Schweigen wegen der nicht entwickelten Kraft.“ Die Negation hat freilich ihren Grund in der Poſition der Kraft, aber ſie wiegt vor in allen denjenigen erhabenen Erſcheinungen, die ſich als Ruhe, höchſte Kürze, Stille, Tod darſtellen; denn es iſt doch etwas Anderes, ob ich eine Thätigkeit der Idee ſehe, welche unmittelbar nicht zerſtörend erſcheint, und eine ſolche, welche die Zerſtörung nur eben in's Werk ſetzt, aber noch nicht vollendet hat, oder aber eine ſolche, welche völlig zerſtörend oder überhaupt aufhebend gewirkt hat oder zu wirken ſich die Miene gibt. Beide letzteren Formen nämlich können eintreten: die Kraft hat zerſtört (Leiche, Ruhe und Stille eines Schlachtfeldes), oder ſie kann zerſtören, wird es (Stille vor einem Gewitter); ſie kann ſich freilich auch zurückhalten, ſie wird dann nichts Gewaltſames wirken, aber eben, weil ſie ſelbſt ſich nicht geſtattet, ſich auszudehnen, und ſo einen Theil ihrer Erſcheinung ganz unterdrückt: lauter Wirkungen, welche ſich nur als Negation bezeichnen laſſen. Wie aber die Idee als Poſition immer Thätigkeit und Bewegung iſt, ſo natürlich auch in dieſen Formen und zwar, weil, was ſich verborgen hält, von der Phantaſie zu einem Unendlichen erhoben wird, eine doppelt ſtarke. — Uebrigens geht aus dem allgemeinen Geſetze des Schönen von ſelbſt hervor, daß auch die Zerſtörung alles Lebens ſelbſt wieder im ſinnlichen Bilde erſcheinen muß (Leichnam, Sarg u. ſ. w.).

§. 87.

Das Schöne iſt reine Form (§. 55). Die reine Form iſt weſentlich 1
zugleich ein, zwar im Abſtracten nicht zu beſtimmendes (§. 55, 3), für jede
Sphäre des Lebens aber aus ihrer Qualität ſtreng hervorgehendes und genau
begrenztes Maß der Verhältniſſe des Gebildes. Dieſes Maß überſchreitet das
Erhabene, und zwar in's Unendliche, zugleich aber muß es gemäß der Beſtim-
mung ſeines Weſens als Widerſpruch (§. 84) die Form oder das begrenzte
Maß feſthalten. Die Form als Grenze muß zugleich bleiben und in's Un-
gewiſſe verſchwimmen; das Erhabene iſt in Einem geformt und formlos. Dieſe 2
widerſprechende Beſtimmtheit ſtellt ſich in der erhabenen Erſcheinung entweder
dadurch dar, daß ſie in die Form theilweiſe einlenkt und theilweiſe von ihr ſo
abweicht, daß der Schein einer unendlich fortfließenden Abweichung entſteht,
oder ſo, daß die Form im Ganzen zwar feſtgehalten, aber ſo erweitert iſt,
daß die untergeordneten Einzeltheile verſchwinden. Im letzteren Fall wäre der
Gegenſtand ſchön, wenn nicht der Abſtand der Umgebung wäre. Ueberhaupt,
da das Erhabene ein Verhältnißbegriff iſt, ſo zieht es dadurch Vieles in ſeinen
Kreis, was ohne den Abſtand unter eine andere Kategorie fiele. In beiden
Fällen aber iſt der Gegenſtand dunkel und Dunkel iſt Merkmal aller Er-
habenheit (Burke).

1. Schon Kant hat das Erhabene, wiewohl nicht ſtreng, als ein Formloſes beſtimmt (a. a. O. §. 23): „das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenſtands, die in der Begrenzung beſteht; das Erhabene iſt dagegen auch an einem formloſen Gegenſtande zu finden, ſofern Unbegrenztheit an ihm oder durch deſſen Veranlaſſung vorgeſtellt und doch Totalität derſelben hinzugedacht wird.“ Dieſes „auch“ hätte Kant weggelaſſen, wenn er die zwei Formen unterſchieden hätte, auf die unſer §. aufmerkſam macht; er mochte z. B. an erhabene Statuen denken, welche doch die reine Grenze der menſchlichen Proportion nicht verlaſſen. Weiße (Aeſth. §. 22) hebt die Geſtaltloſigkeit als weſentliche Beſtimmung alles Erhabenen hervor und definirt ſie als ein „Hinausgehen der endlichen Erſcheinung über diejenigen Verhältniſſe, innerhalb deren als beſonderer und einzelner ihre eigenthümliche Schönheit beſchloſſen iſt“; überhaupt

geht er davon aus, daß im Erhabenen die Irrationalität, welche die Maßbeſtimmungen des Schönen ſo durchdringt, daß ſie in keine Formel gefaßt werden können, ſich entbinde (§. 21), er geräth aber in's Miraculöſe, wenn er ſofort am organiſchen Körper dieſes Hinausgehen in Bewegungen findet, die organiſch unmöglich ſind, wie Schweben, Fliegen menſchlicher Geſtalten u. dergl. Dies gehört in die Geſchichte der Phantaſie und Kunſt als Zug des Verhaltens eines beſtimmten Ideals zum Naturgeſetze. Der Grund ſitzt aber bei Weiße tiefer, er denkt an einen Einbruch einer zweiten, jenſeitigen Welt, einer Wunderwelt in die jetzige, ſonſt hätte ihn die Beobachtung der erſten von den zwei Formen, die unſer §. ſofort unterſcheidet, derjenigen nämlich, wo alle Regelmäßigkeit der Geſtalt durchbrochen erſcheint, nicht zu ſolchen Wunderlichkeiten geführt. Davon ſogleich mehr; zunächſt iſt überhaupt feſtzuhalten, daß die Formloſigkeit nicht ſchlechthin aus der Form ausweichen darf. Dies folgt aus dem durch §. 84 im Erhabenen aufgewieſenen Weſen des Widerſpruchs. Reine Formloſigkeit iſt gleich Null; die Idee iſt das Formſetzende, daher freilich mehr, als das Geſetzte, und als dieſes Mehr kommt ſie im Erhabenen zum Vorſchein, allein nur indem ſie die Form ſetzt, kann ſie ſich zugleich darſtellen als das Prinzip, das als Urheber der Form auch über ſie hinausgeht. Die Form wird im Erhabenen zugleich geſetzt und aufgehoben.

2. Dies nun kann alſo auf doppelte Weiſe geſchehen. Entweder werden die natürlichen Formverhältniſſe des Gegenſtands theilweiſe feſtgehalten, theilweiſe aufgehoben. Man ſtelle ſich z. B. einen Berg vor, der nicht die reine und ſchöne Linie des Veſuv hat, ſondern von der koniſchen Bergform in ſchroffen Linien theilweiſe abweicht. Dieſe abſpringenden Formen reiſſen die Phantaſie aus dem erwarteten Zuſammenhang der ihr geläufigen Grundform des Berges heraus, dieſe kecke Unregelmäßigkeit kündigt eine Maſſenthürmende Urgewalt an, die fähig wäre, in's Unendliche fortzuthürmen, und für die Phantaſie wächſt daher die abſpringende Linie in's Unendliche fort. Allein ſobald dies wirklich der letzte Eindruck wäre, ſo entſtünde ſtatt des Erhabenen ein Langweiliges, wie denn z. B. das offene Meer langweilig wird bei Windſtille und nur der Gegenſatz begrenzender Ufer oder der Wechſel der Wellen ſeiner Linie den Reiz der Erhabenheit gibt; vielmehr die abſpringende Linie kehrt zur regelmäßigen (z. B. zur geläufigen Bergform) zurück und der Total-Eindruck iſt der einer zugleich Form ſetzenden, aber weil frei ſetzenden, auch überflügelnden Urkraft. Ebenſo der Geiſt

des großen Mannes; eine oder die andere Grundkraft hebt ſich aus dem Kreiſe der perſönlichen Kräfte heraus, wir ſchwindeln vor dem Unerſchöpflichen, das jede gegebene Form hinter ſich läßt und die Grenzen des Individuums zur Gattung zu erweitern ſcheint. Allein das Individuum bleibt Individuum, kehrt zur Begrenztheit und ſelbſt Bedürftigkeit zurück und nun erſt, wenn wir ausrufen können: ſo klein und doch ſo groß! iſt der Eindruck des Erhabenen vollendet. — Dagegen ſtellt ſich ein anderes Verhältniß dar, wenn die Form als Grenze eines Gegenſtands, wie ſie aus ſeiner Gattung fließt, eingehalten, aber in dieſer Einhaltung überall erweitert iſt. Man denke an die weiche Linie des Beſuv, der doch als Ganzes erhaben iſt, an eine nicht rohe, ſondern rein künſtleriſch ausgeführte Colloſſalſtatue, an eine große Perſönlichkeit, welche überall Maß in ihrem Thun beobachtet. Die Erweiterung allein macht hier, wie Weiße richtig bemerkt, noch nicht das Erhabene, wohl aber die Erweiterung zuſammenwirkend mit ihrer nothwendigen Folge, daß die untergeordneten Einzeltheile verſchwinden. Die Kunſt, um ſie vorläufig als Beiſpiel zu erwähnen, bewerkſtelligt dies durch die Art der Behandlung; ſie läßt ſich z. B. als hoher Styl der Plaſtik nicht ſo tief in die Einzelheiten der Muskulatur, der Adern u. ſ. w. ein, ſondern hebt mit keckem Meißel nur das Weſentliche hervor. Abgeſehen aber von der Kunſt bewerkſtelligt dies unſer Auge und unſere Beobachtung überhaupt, welche, wo die Umriſſe des Ganzen ſehr weit gezogen ſind, das untergeordnete Einzelne nicht mehr aufzufaſſen vermögen. Es erhellt jedoch, daß das Erhabene dieſer Art immer noch als ein Schönes erſcheinen würde, wenn nicht der Abſtand von den Umgebungen wäre, der als ein unendlicher erſcheint. Dies iſt ein durchaus weſentlicher Punkt. Auch eine Kraftäußerung z. B. kann an ſich immer noch ſo mild ſeyn, daß ſie nicht erhaben hieße, wenn nicht ihr Verhältniß zu andern ungleich geringern Kraft-Aeußerungen das, was Kraft in ihr iſt, in den Vordergrund ſtellte und zwar als unendliche Kraft. Uebrigens erhellt, daß die ſchroffere Art dem negativ Erhabenen näher ſteht, als die mildere; es wird ſich hieran ein Unterſchied der Ideale hängen, zu deſſen Erzeugung ſchon die umgebende ſchroffere oder mildere Natur mitwirkt.

Dieſer Widerſpruch in der Form bei beiden Arten iſt dunkel zu nennen, und alles Erhabene iſt daher dunkel. Wie ſehr beide von ſinnlichem Dunkel oder Helldunkel unterſtützt werden, ſo daß ſelbſt ein an ſich nicht erhabener Gegenſtand durch das Verſchwimmen der Umriſſe und der Einzeltheile erhaben wird, davon nachher an ſeinem Orte. Das

Dunkel gilt allerdings zunächſt den Sinnen. Nichts duldet das Erhabene weniger, als ein mikroskopiſches Sehen und Behandeln. Es gilt ferner dem Verſtande, ſofern er in dem äſthetiſchen Sehen und Darſtellen implicite mitbetheiligt nichts mehr zu ſcheuen hat, als Motiviren in's Kleine, wo es Erhabenheit gilt. „Für Kammerdiener gibt es keine Helden.“ Eine Fülle der fruchtbarſten Sätze für die Kunſt folgt hieraus. Die idealiſirende Kraft der Zeitferne und des Todes (vergl. §. 54, Anm.) iſt hier noch ungleich wichtiger als im Schönen. Nicht aber der Vernunft gilt das Dunkel, wie ſie nämlich in der Form des äſthetiſchen Organs auftritt.

Burke iſt es, der auch dieſes Moment des Erhabenen zuerſt bemerkt hat (a. a. O. Th. 2, Abſchn. 12. ff. Th. 4, Abſchn. 14. ff.). Er begründet nicht allgemein, bleibt im Phyſiologiſchen, gibt aber treffliche Winke und Beiſpiele. Paſſend angeführt iſt namentlich die Stelle aus dem Buche Hiob: „im Traume des Geſichts in der Nacht, wenn der Schlaf auf die Leute fällt, da kam mich Furcht und Zittern an und alle meine Gebeine erſchracken. Und da der Geiſt vor mir über ging, ſtunden mir die Haare zu Berge an meinem Leibe. Da ſtund ein Bild vor meinen Augen und ich kannte ſeine Geſtalt nicht:, es war ſtille, und ich hörete eine Stimme: wie mag ein Menſch gerechter ſeyn als Gott?“

§. 88.

Der Stufengang der Idee, welcher in der Lehre vom Schönen (§. 17 ff.) nur anzudeuten war, ſondert ſich im Erhabenen beſtimmter nach den Hauptſtufen, weil die Frage entſteht, ob auf gewiſſen Stufen überhaupt dieſe gegenſätzliche Geſtalt der Schönheit möglich ſey, und weil die Unterſchiede dieſer Stufen auch einen weſentlichen Unterſchied der Formen des Erhabenen begründen. Dadurch wird jedoch das Gebiet des abſtracten Begriffs der Schönheit nicht überſchritten, da es ſich nur um die allgemeinen Kategorien, nicht um die beſtimmten Wirklichkeiten dieſer Sphären handelt und die Frage nach demjenigen Acte, wodurch das Schöne eigentlich realiſirt wird (§. 53), noch ganz ausgeſchloſſen bleibt.

In der Lehre von der Schönheit konnte die Frage gar nicht aufgeworfen werden, ob eine ſinnliche und eine geiſtige Schönheit zu unterſcheiden ſey; eine bloſe Andeutung des Stufengangs der ſich verwirklichenden Idee reichte hin, zu zeigen, daß alles Schöne ſowohl ſinnlich als geiſtig, daß aber allerdings ein Stufen-Unterſchied der Begeiſtung ſey. Im Erhabenen aber tritt ein negatives Verhältniß beider Momente ein; jetzt fragt es ſich, ob die zum Erhabenen geforderte Selbſtändigkeit der Idee da vorhanden ſey, wo die Idee in dem Außerſichſeyn des Raums und der Zeit verloren iſt oder nur erſt als Selbſtgefühl in ſich zurückſcheint. In dieſer Sphäre der Idee entſteht die Frage, ob nicht dem Gegenſtande vom Subject erſt ſo viel zu leihen ſey, daß er in Wahrheit gar kein Gegenſtand iſt, und wenn er es doch ſeyn ſoll, ſo entſteht jedenfalls ein ſehr ſcharfer Unterſchied von Formen des Erhabenen. Wenn daher nun ein Erhabenes der Natur und des Geiſtes wohl zu unterſcheiden iſt, ſo wird jedoch dadurch der für den zweiten Theil beſtimmten Lehre vom Naturſchönen nicht vorgegriffen. Das Syſtem bleibt, wie ſich zeigen wird, durch die nun folgenden Kategorien ganz im Allgemeinen, die Frage nach dem Gegenſatz von Natur oder ſubjectiver künſtleriſcher Thätigkeit noch ganz ausgeſchloſſen (vergl. §. 17, 1); die Beiſpiele jedoch können natürlich aus jeder Exiſtenzform der wirklichen Schönheit beliebig gewählt werden. Um jedoch ein Mißverſtändniß zu vermeiden, iſt dem Ausdruck: Natur ein anderer, aus weiteren Gründen ohnedies paſſenderer vorzuziehen.

a.

Das objectiv Erhabene.

§. 89.

Die Eintheilung ſtellt nach dem Geſetze alles Denkens und Seyns die Form des Unmittelbaren oder Vorgefundenen als die erſte, objective Form auf. Das Vorgefundene iſt ein Solches, welches der als Selbſtbewußtſeyn verwirklichten Idee (§. 19) von außen begegnet und daher der Sphäre der Idee als unbewußten Wirkens angehört. Da nun die das Weſen des Erhabenen begründende Negation erſt durch die Scheidung des Selbſtbewußtſeyns wahrhaft eintritt, ſo ſcheint der Geiſt im Subjecte dem Object aus ſeinem Eigenen ſo viel leihen zu müſſen, daß dadurch dieſes als ſolches aufgehoben wird. Allein es bleibt ein weſentlicher Unterſchied, ob das Subject das Erhabene da anſchaut, wo dieſe Leihung nöthig iſt, oder da, wo ſie nicht nöthig iſt, und die Kate-

gorien der Objectivität, welcher geliehen wird, bilden allerdings den beſtimmenden Unterſchied. Es iſt alſo der vorhandene Schein, als ob ein Erhabenes außer dem ſelbſtbewußten Geiſte ſey, zuerſt einfach feſtzuhalten.

Es ſcheint auffallend, daß gerade Kant, der es ausdrücklich ausſpricht, daß die Natur zwar extenſive, aber nicht intenſive Unendlichkeit mit ſich führe, daß alſo die wahre Erhabenheit nur im Gemüthe des „Urtheilenden", nicht im Naturobjecte geſucht werden müſſe, die Erhabenheit dennoch auf die Natur, ja ſogar die unorganiſche — „rohe" — Natur mit Nachdruck beſchränkt (a. a. O. §. 26). Als Grund, warum er die organiſche Natur ausſchließt, gibt er an, daß deren Begriff ſchon einen beſtimmten Zweck bei ſich führe, („z. B. Thiere von bekannter Naturbeſtimmung"). Hier nämlich, meint er, würde ſtatt des Erhabenen das Ungeheure entſtehen, weil der Zweck des Ganzen, der nur mit einem gewiſſen Maße der Größe vereinbar iſt, vernichtet würde. Alſo hat ihn wieder die Kategorie der Zweckmäßigkeit verwirrt. Die Frage aber, ob denn nicht das Erhabene des Geiſtes, ſinnlich erſcheinend, eine eigene und höhere Form des Erhabenen begründen müſſe, wirft er gar nicht auf. Der geheime Grund davon iſt offenbar, daß hier ſeine pſychologiſche Theorie von der Subreption, wovon nachher zu ſprechen iſt, nicht anzubringen geweſen wäre; und dies mag ihm als tieferer Grund auch bei der Ausſchließung der organiſchen Natur ſchon vorgeſchwebt haben, denn hier iſt zwar ein Leihen noch nöthig, aber in ungleich minderem Grade. Die neuere Aeſthetik nun hat den Satz gerade umgekehrt. Ruge entwickelt das Erhabene unmittelbar als den aus ſeiner Verſunkenheit ſich erhebenden Geiſt und nun hebt er an Kant rühmend hervor, daß nach ihm die Erhabenheit wahres Eigenthum des Geiſtes ſey (a. a. O. S. 73), und tadelt Schiller und Jean Paul, daß ſie „das Uebergroße und Uebermächtige da draußen erhaben nennen". Die ſogenannten erhabenen Erſcheinungen der Natur gelten ihm daher nur für ein Gleichniß der wahren Befreiung und der wahren Unendlichkeit, wie ſie der Geiſt erreicht. Darauf antwortet unſer §. — „Gleichniß" klingt ganz allegoriſch. Der Geiſt legt ein Gefühl ſeiner Unendlichkeit in die Erſcheinungen der Natur, aber es iſt eben ein Unterſchied, ob er ſie da hineinlegt oder ob er ſie dort findet, wo ſie in adäquater Form iſt, und um ſie dort hineinzulegen, dazu treibt ihn ein Inſtinct, der guten Grund hat und tiefer liegt, als ein Vergleichen, ein Inſtinct des Geiſtes, der ihm zuflüſtert, daß er in ſeiner dunkeln Wurzel ſelbſt Natur iſt.

§. 90.

Alle Erhabenheit iſt, mit dem Schönen verglichen, quantitativ. Allein es iſt ein Unterſchied, ob die Quantität ſchlechtweg oder ob die Qualität der in ihrem Größen-Verhältniſſe verglichenen Gegenſtände das Beſtimmende iſt. Es folgt zwar allerdings aus dem Weſen des Schönen (§. 16), daß nicht die abſtracte Kategorie der Ausdehnung, ſondern nur das Ausgedehnte von äſthetiſcher Wirkung ſeyn kann; allein ſobald die Qualität als ſolche in der äſthetiſchen Erſcheinung ſich geltend macht, ſo entſteht eine andere Form der Erhabenheit; die erſte und unmittelbarſte aber iſt die im engeren Sinn quantitative Erhabenheit, wobei die Qualität nur beiläufig mitwirkt.

Weiße (Aeſth. §. 22) behauptet, ein großer ſinnlicher Gegenſtand ſey als ſolcher noch nicht erhaben, er müſſe zugleich ſchön ſeyn. Ruge (a. a. O. S. 75 ff.) nimmt dies auf, verbindet es mit ſeiner Anſicht, die das Erhabene der Natur blos als Gleichniß geiſtiger Erhebung gelten läßt, und verlangt insbeſondere Schönheit des Tags- und Farbenlichts zur Größe; er erinnert an die Gletſchergebirge, welche vorzüglich durch die ſtrahlende Reinheit der Farbe wirken u. ſ. w. Dies nun iſt jedenfalls zu viel geſagt, daß der große Gegenſtand zugleich förmlich ſchön, z. B. durch ſeine Farbe, ſeyn müſſe. In der Farbe kann er auch trübe ſeyn; das unendliche Meer wirkt erhaben nicht nur in ſchönem Farbenſpiele. Die Frage entſcheidet ſich durch §. 87; der Gegenſtand kann in der einen oder andern der dort unterſchiedenen Bedeutungen zwiſchen Geſtalt und Geſtaltloſigkeit ſchweben, was ſelbſt Weiße zugibt, ja verlangt. Er kann ſelbſt häßlich ſeyn und wir werden in Bälde zeigen, daß das Häßliche ſchon im Erhabenen aufzuführen iſt, nur gehört dies hieher noch nicht. Wie er aber qualitativ beſtimmt ſeyn mag, die Frage iſt hier dieſe: was iſt das eigentlich Beſtimmende in der äſthetiſchen Wirkung? Was das nur Mitbeſtimmende? Läßt ſich nachweiſen, daß es die Ausdehnung iſt, die auf das Gefühl unendlich erweiternd wirkt, ſo iſt die Beſchaffenheit deſſen, was ſich ausdehnt, zwar nicht gleichgültig und bringt mancherlei Modificationen der Empfindung hervor, aber es bleibt dabei, daß die Ausdehnung das beſtimmende Grundgefühl wirkt, und dies reicht hin, eine beſondere Eintheilung zu begründen. Daß dabei unter der Decke ſchon ein anderes Beſtimmendes ſpielt, das ſich alsbald auch geltend macht und zu einer neuen Sphäre führt, werden wir aufzeigen;

allein daraus folgt nur eine Nothwendigkeit, zu einer andern Sphäre der Eintheilung fortzuſchreiten, nicht die Aufhebung der erſten.

II.

Das Erhabene des Raums.

§. 91.

1 Die nächſte und einfachſte Form wie des Seyns überhaupt, ſo auch des
quantitativ Erhabenen iſt die Form des Außer- und Nebeneinanderſeyns durch
die gegenſeitige Ausſchließung der Körper: der Raum. Das Erhabene des
2 Raums iſt (§. 85) entweder poſitiv oder negativ. Das poſitive entſteht zunächſt,
wenn ein Gegenſtand zu ſeinen Umgebungen in einem ſolchen Verhältniß der
Größe ſteht, daß er ſich in's Unendliche auszudehnen ſcheint. Damit dieſer
Schein ſich erzeuge, wird erfordert, nicht nur daß umgebende Gegenſtände einen
Maßſtab an die Hand geben, ſondern auch, daß eine gewiſſe gleichmäßig fortlaufende
Wiederholung nicht allzuſcharfer Abſtiche auf der Oberfläche den Zuſchauer
in die Illuſion verſetze, als habe ihre Fortſetzung gar kein Ende. Bald ruhig
3 erhebend, bald drohend wirkt die Höhe, unruhig und erſchütternd die Tiefe,
erweiternd und Sehnſucht erregend die Breite.

1. Kant unterſcheidet ein mathematiſch- und ein dynamiſch Erhabenes der Natur, Schiller wendet dieſelbe Eintheilung ſubjectiv: was unſere Faſſungskraft überſteigt und was unſerer Lebenskraft droht (Ueber das Erhabene); Jean Paul (Vorſchule der Aeſthetik B. 1, §. 27) ſucht ſtatt deſſen die Eintheilung des Erhabenen der Natur in ein optiſch und ein akuſtiſch Erhabenes einzuführen. Davon nachher. Es iſt nachzuholen, daß der Letztere zuerſt den Gedanken hatte, die ſittliche oder handelnde Erhabenheit als beſondere Form aufzuſtellen. Zwiſchen dieſe Form und das Erhabene der Natur ſtellt er aber ganz ungehörig das Erhabene der Unermeßlichkeit und Gottheit: dies iſt vielmehr das Letzte und Ganze, denn alles Erhabene iſt unermeßlich und in dieſem Sinne göttlich. Wir unterſcheiden im Quantitativen zunächſt die Ausdehnung des Raums und der Zeit; die zweite dieſer Formen führt zum Erhabenen der Kraft, welches in der Quantität die Qualität zu gleicher Bedeutung erhoben in ſich trägt, und ſo mag die dreifache Eintheilung, da die Erhabenheit der Zeit ſchon aus der bloſen Quantität heraus und die Erhabenheit der

Kraft an die Schwelle der eigentlich qualitativen (geiſtigen) Erhabenheit führt, ihr Recht behaupten.

2. „Zunächſt“. Es iſt im folg. §. noch eine andere Form der poſitiven Erhabenheit des Raums aufzuführen. Die Bedingung der Erhabenheit eines Gegenſtands iſt zuerſt, daß er ungleich größer ſey, als die umgebenden, ſey es ſeiner oder einer andern Gattung angehörigen; denn gemeſſen muß werden, wenn überhaupt etwas als groß beſtimmt werden ſoll. Allein ſo erhalten wir nur eine relative Größe, das Erhabene fordert aber den Eindruck einer unendlichen. Hier tritt eine weitere, den Gegenſtand ſelbſt betreffende Bedingung ein, welche ſchon Burke (a. a. O. Th. 4, Abſchn. 9—14) ſcharfſinnig, jedoch mit einſeitig phyſiologiſcher und empiriſcher Begründung entwickelt hat. Kant (a. a. O. §. 26) geht wiſſenſchaftlicher zu Werke, ohne in der Ausführung ſo vollſtändig zu ſeyn als Burke. Jean Paul (a. a. O. §. 27) ergänzt ihn und vollendet den Begriff. Die Sache iſt dieſe: der Gegenſtand ſelbſt, neben dem die umgebenden unendlich klein erſcheinen ſollen, muß gemeſſen werden; aber alles Maß muß ſich als unzureichend erweiſen, d. h. es muß eine Aufforderung gegeben ſeyn, in's Unendliche fortzumeſſen. Zu dieſem Meſſen ſind, wie Kant aufzeigt, zwei Handlungen nöthig: Auffaſſung und Zuſammenfaſſung. Die Auffaſſung nun muß ſo lange fortrücken, daß die Zuſammenfaſſung nicht mehr folgen kann, ſondern, indem immer neu aufgefaßte Theilvorſtellungen ſich anſetzen, die vorhergehenden in demſelben Grade erlöſchen, wodurch der Verſuch der Zuſammenfaſſung auf der einen Seite ebenſoviel verliert, als er auf der andern gewinnt. Dadurch nun verliert die Phantaſie den feſten Boden, ſie geräth in's Schweben und ſetzt im Schwindel dieſen Widerſpruch des Auffaſſens und Zuſammenfaſſens in's Unbeſtimmte fort, obwohl der Gegenſtand an ſich wirklich eine Grenze hat und die Auffaſſung daher eigentlich allerdings ihr Ende findet. So erſcheint denn der Gegenſtand als unendlich groß, er ſteigt und wächst fort, wir wiſſen nicht wohin, und wir glauben im Begrenzten das alle Grenze Setzende und allen Raum Füllende zu ſehen. Kommt nun noch einiges Dunkel dazu, wodurch die vorhandene Grenze ſich in einen Schleier verhüllt, ſo findet auch die Auffaſſung in Wirklichkeit ihr Ende nicht und nur das abſtracte Wiſſen, daß in Wahrheit Alles eine Grenze hat, das aber im äſthetiſchen Gebiete als ſolches überhaupt nicht in Kraft iſt, bleibt als leicht beſiegtes Hinderniß der Täuſchung zurück. Demgemäß muß der Körper des Gegenſtands folgende Eigenſchaften haben: es müſſen ſich Einſchnitte,

Abtheilungen an ihm zeigen, Wellen auf der Meeresfläche, Senkungen, Hebungen, brüchige Stellen u. dergl. auf einer Erdfläche, Fugen der Bauſteine, Stockwerke, Frieſe, Geſimſe, Ornamente u. dergl. an einem Gebäude; ſonſt mißt das Auge überhaupt nicht. Dieſe Einſchnitte aber dürfen nicht ſtark ſeyn, nicht grell (z. B. durch Farbe) von einander abſtechen und müſſen ſich in langer Folge wiederholen. Sind ſie zu ſtark, ſo fängt das Auge mit jedem neuen Einſchnitt einen neuen Gegenſtand an, ſtechen ſie grell von einander ab, ſo iſt dasſelbe der Fall; doch iſt nicht völlige Einfärbigkeit nöthig, wie J. Paul behauptet. Vergl. was Kant nach Savary von den Pyramiden ſagt. — Warum erſcheint die Peterskirche kleiner, als ſie iſt?

Hier iſt nun bereits der Ort, wo ſich bemerklich macht, daß im blos Quantitativen ſchon Tieferes mitſpielt. J. Paul ſagt: weder die Mitte, noch die Spitze der Pyramide iſt erhaben, ſondern die Bahn des Blicks. Alſo die Bewegung; aber nicht nur die Bewegung des Sehens und die damit gegebene Bewegung des inneren Vorſtellens, ſondern dies an dieſem Vorſtellen, daß der Gegenſtand ſelbſt ſich zu bewegen ſcheint. Auch war es ja einmal wirkliche Bewegung, wodurch Berge, Thürme entſtanden ſind; der Sehende ſchafft ſie neu, die Linien fließen und in ihnen die weltbauende Kraft: alſo liegt ſchon das Erhabene der Kraft zu Grunde. Die Phantaſie ſieht das Urgewäſſer ſtrömen, hört es toſen, das dieſen Berg zurückgelaſſen, ſieht das Feuer jenen emporſchleudern. Allein dies liegt auch nur zu Grunde; das Beſtimmende bleibt, daß die Kraft dieſe Berge ſo hoch thürmen, jene Fläche ſo weit dehnen konnte u. ſ. w.

3. Beiſpiele zur Wirkung der Dimenſionen ſ. in der Schr. Ueber das Erhabene und Komiſche S. 55—58. Es wird hier noch klarer, daß Qualitatives mit einwirkt: die in ihren Umriſſen ſchöne Höhe erhebt, die formloſere und überhängende droht; in beiden wird die Kraft anders vorgeſtellt, die ſie hervorbrachte, dort edel, hier wild; Tiefe erregt die Angſt der Exiſtenz, Breite wirkt elegiſch: dies ſind geiſtige Beſtimmungen, wie ſolche zur Bezeichnung der Wirkung der verſchiedenen Dimenſionen auch im §. gebraucht ſind. Allein geiſtig deutet der Menſch Alles; demnach wäre kein Unterſchied in den Dingen. Es kommt aber darauf, wie viel für die (unwillkürliche) Deutung oder leihende Vergeiſtigung zu thun bleibt: das macht den Unterſchied.

§. 92.

Den Uebergang zur negativen Form des räumlich Erhabenen verbirgt 1
bereits in ſich die Erfülltheit eines Raums durch eine *Menge* von Gegenſtänden,
welche ſo groß iſt, daß ſie unendlich ſcheint. Hier nämlich faßt zwar
ein beſtimmter Raum die Vielen und zunächſt erſcheint dieſer Raum unendlich
groß, aber indem der Anblick der Vielen zur Vorſtellung der unendlichen
Vielheit führt, ſo iſt damit bereits gegeben, daß gegen die unendliche Erfüllung
unendlicher Räume jedes einzelne Raumerfüllende und jeder beſtimmte
Raum verſchwindet, wobei der Widerſpruch, der demnach in der ganzen Kategorie
des Raums liegt, ſich in einem Schwindel des Gefühls ankündigt. Dieſe 2
Nichtigkeit kommt aber wirklich zur Anſchauung in der eigentlich negativen
Form der räumlichen Erhabenheit, der *Leere*. Sie wirkt theils drohend durch
die Vorſtellung, daß das unendlich Raumerfüllende, dem aber kein Raum genügt,
hervorbrechen könnte, theils traurig durch die Vorſtellung, daß ein beſtimmtes
Raumerfüllende, welches da war, in Nichts verſunken ſey und daß
ebenſo alles andere verſinken müſſe, daß alſo ebendas, was durch ſein Daſeyn
die Kategorie des Raums begründet, vergänglich ſey, wodurch der Uebergang
in die Kategorie der Zeit gegeben iſt.

1. Geſtirnter Himmel, große Menſchenverſammlung u. ſ. w. Was den Raum erfüllt, iſt natürlich auch hier nicht gleichgültig; große Büffelheerden bringen einen andern Eindruck hervor, als große Menſchenmengen u. ſ. w.; das Beſtimmende aber bleibt die Vielheit. Zunächſt erſcheint ein beſtimmter Raum in ſeiner Anfüllung unendlich groß und zwar durch dieſelbe Bedingung des Fortzählens, wie ſie in §. 91 aufgeſtellt iſt. Allein indem ich die Sterne, die Köpfe zählend und doch unfähig, weiter zu zählen, fortſetze, wächst mir die Menge über den beſtimmten Raum hinaus; nun genügt ihr kein Raum mehr, die Körper, welche einer neben dem andern den unendlichen Raum ſetzen, verſchwinden jeder in der unendlichen Reihe und mit ihnen jeder beſtimmte Raum: es tritt der Widerſpruch in's Gefühl, daß das Räumliche in ſeiner Ausdehnung unendlich iſt, eigentlich aber die ganze Kategorie der Räumlichkeit eben in dieſem unendlichen Fortgang ſich aufhebt. Es folgt auf jedes Raum-Erfüllende ein neues, jedes alſo weist über ſich hinaus, aber jedes neue ebenſo: man geht immer weiter und kommt nie an. Es verſteht ſich jedoch, daß dieſer Widerſpruch noch nicht als ſolcher zum Bewußtſeyn

kommt, ſonſt wäre dieſe ganze Form des Erhabenen ſogleich ganz aufgehoben: es iſt eine Angſt, ein Schwindel, — „wie ein Traum, daß Einer einen langen Gang immer weiter und unabſehbar weiter fortgehe, mit Fallen oder mit Schwindel endet“ (Kant).

„Ich häufe ungeheure Zahlen,
Gebirge Millionen auf,
Ich wälze Zeit auf Zeit und Welt auf Welten hin:
Und wann ich auf der Mark des Endlichen nun bin
Und von der grauſen Höhe
Mit Schwindeln wieder nach dir ſehe,
Iſt alle Macht der Zahl, vermehrt mit tauſend Malen,
Noch nicht ein Theil von dir;
Ich zieh ſie ab, und du liegſt ganz vor mir.

(Haller, Hymne über die Ewigkeit).

2. Es verſteht ſich, daß es keine abſolute Leere gibt: dem Verſuche, ſie vorzuſtellen, liegt vielmehr die logiſche Aufhebung der Kategorie des Raums zu Grunde. Allerdings führt aber ebendarum die relative Leere irgend eines beſtimmten Ortes, wie ſolche zunächſt durch die äſthetiſche Bedingung gefordert iſt, in dem Gefühle, das ſie erregt, über das Raumgefühl eigentlich hinaus. Je nach der äſthetiſchen Beſtimmtheit des beſonderen Falls wird nämlich das Gefühl, das die Leere erregt, ein verſchiedenes ſeyn. Iſt der Raum öde und unbewohnt, oder erſcheint ein ſonſt bewohnter Raum nicht nur von demjenigen entblöst, was an Bewohner erinnert, ſondern noch insbeſondere in Dunkel gehüllt, ſo wird zunächſt eine Wirkung eintreten, welche vergleichungsweiſe poſitiv heißen kann. Aus dem dunkeln Schooße des in's Unendliche zerfließenden beſtimmten Raumes fürchten wir, entſprechend dem im Raumbegriffe liegenden Widerſpruch, ein Unbekanntes aufſteigen zu ſehen, das dem Raume angehört und doch nicht; die Vorſtellung wird geiſterhaft. Dagegen Räume, welche in ihrer Leere noch deutlich und durch eine Fülle gebrauchter Gegenſtände an die Bewohner erinnern, wie z. B. Pompeji, wirken mild elegiſch und das Raumgefühl geht ſchon in das Zeitgefühl über. Der Lebendige tritt in den Raum, der ausſieht, als wäre er geſtern verlaſſen: die Geſchlechter wechſeln, die den Raum füllen, alſo iſt die Bedingung des Raums, die Körperwelt vergänglich, und ebenhiedurch der Raum als ein aufgehobenes Moment in der Empfindungsweiſe beſtimmt.

β.

Das Erhabene der Zeit.

§. 93.

Was ſich im Raum ausſchließt, hat als Begrenztes ſeine Grenze auch in 1
ſich ſelbſt und iſt daher dem Wechſel des Werdens und Vergehens unterworfen;
die Zeit iſt der Inbegriff dieſes endloſen Verlaufs. In poſitiver Form tritt das
Erhabene der Zeit auf, wenn eine Erſcheinung die umgebenden Dinge ſo lange
überdauert, daß der Zuſchauer in ihr das Gefühl ihrer Endlichkeit mit dem
Gefühle der unendlichen Zeit zuſammenfaßt. Die Qualität des Gegenſtands
gibt dieſem Gefühle verſchiedene Beſtimmtheit, die Grundlage aber bleibt das
Zeitgefühl. Wird jedoch die Vorſtellung in Beziehung auf ein einzelnes 2
Lebendiges in dem Sinne wirklich vollzogen, daß es als unendlich gedacht wird,
ſo ſinkt das Erhabene entweder in das Ermüdende herunter oder es wird in
das Schauderhafte geſteigert.

1. Es iſt zum poſitiv Erhabenen der Zeit natürlich ein Gegenſtand vorausgeſetzt, welcher Spuren ſo langer Dauer an ſich trägt, daß man die Zeittheile derſelben und zugleich die Summe deſſen, was an ihm vorüberging, zuſammenzufaſſen ermüdet. Nunmehr ſcheint es, als habe der Gegenſtand, obwohl geworden und vergänglich, die unendliche Zeit an ſich zu bannen gewußt; Anfang und Ende verſchwinden im Dunkel. Dabei iſt es freilich nicht gleichgültig, was es für ein Gegenſtand iſt: ein uralter Baum, Thurm, Thier, Menſch. Es wird zwar auch dem Unbeſeelten untergeſchoben, als habe es dem Vielen, was an ihm vorüberging, zugeſehen, aber anders iſt natürlich das Gefühl, wo der Gegenſtand der Empfindung und des Denkens, daher des Erlebens wirklich fähig iſt. Das Beſtimmende bleibt jedoch immer jenes ſpezifiſche Gefühl der Zeit, das ſich dem Gemüthe ankündigt, wie ein inneres Hören eines ununterbrochenen ſummenden Rauſchens. Es iſt natürlich auch im Erhabenen des Raums nicht gleichgültig, was es für ein Gegenſtand iſt, das den Raum erfüllt, dort aber wurde dies nur unter der Anm. berührt, hier dagegen in den §. aufgenommen, weil es hier wichtiger wird, denn die Zeit iſt ſchon eine Kategorie, in welcher das Leben als ein Vernehmen ſeiner ſelbſt und der Welt ſich bewegt, daher auch dem unbeſeelten Gegen-

ſtande im zeitlich Erhabenen ungleich gewiſſer ein Bewußtſeyn untergeſchoben wird, als im zeitlich Erhabenen.

2. Die ausdrücklich vollzogene Vorſtellung, als daure ein Endliches unendlich, iſt leer und ermüdend, ſo lang man ihm kein Bewußtſeyn dieſes Widerſpruchs zuſchreibt; ſchreibt man ihm aber dieſes zu, ſo tritt alsbald ein Entſetzliches in das Gefühl und daher haben die Völker ſolche Vorſtellungen nur erdichtet in dem Sinne der äußerſten Strafe. Nicht ſterben können iſt ſchauderhaft. Sage vom ewigen Juden. Die ewige Verdammniß iſt nicht ſo ſchauderhaft, wie dieſe Vorſtellung, weil die poſitiven Qualen, womit hier die Fortdauer erfüllt erſcheint, nicht Zeit laſſen, das Bewußtſeyn auf die innerſte Qual, die unendliche Fortdauer des todesmüden endlichen Weſens, zu fixiren. Von dem Fortleben der Seligen aber hält man die Vorſtellung dieſer Qual ferne durch die Ungenauigkeit des Denkens, vermöge welcher man ſich die Zeit des fortlebenden Weſens mit Genüſſen ausgefüllt vorſtellt, welche zugleich über alle Zeitbedingungen erhaben ſeyn ſollen. — Wir haben hier den Kreis dichtender Vorſtellung, freilich etwas vorgreifend, berührt, den Hauptpunkt mehr zu verdeutlichen; ſo wurde auch der Begriff des Schauderhaften hereingezogen, der in ſeiner ganzen Bedeutung allerdings erſt in das Erhabene der Kraft fällt. Die erhabene Stelle des Pſalm 90, v. 4.: „Tauſend Jahre ſind vor dir wie der Tag, der geſtern vergangen iſt, und wie eine Nachtwache“ u. ſ. w. ſpricht dem Jehovah, obwohl ſinnlich vorgeſtellt, Erhabenheit über die Zeit zu und führt ſchon zur negativen Form.

§. 94.

1 **Auch die Zeit beſtimmt ſich in gewiſſe Dimenſionen, je nachdem das**
empfindende Subject auf die verſchwundene oder auf die bevorſtehende Zeitreihe
hinblickt. Der Standpunkt iſt die Gegenwart, jenes die Vergangenheit, dieſes
die Zukunft. Die Vergangenheit wirkt immer eine, zwar verſchieden geſtimmte,
Wehmuth, die Zukunft geheimnißvolle Erwartung, die Gegenwart, im Verſuche
ſie zu halten, verſchwindend, hat kein beſonderes Gefühl für ſich, außer ſofern ſie
jene beide verbindet. Dieſe Dimenſionen fließen ſo in einander über, daß ſchon
2 **dadurch der innere Widerſpruch der Zeitform in das Gefühl tritt. Erſcheint nun**
ſelbſt das lange Dauernde, das geeignet war, das poſitiv Erhabene der Zeit dar-

zuſtellen, und mit ihm alles Dauernde als vergänglich, ſo kommt dadurch die reine Unendlichkeit der Zeit zum Ausdruck, wogegen das längſte Daſeyn ein verſchwindender Punkt iſt. Dies iſt die negative Form. Da aber die unendliche Zeit nur das fortlaufende Setzen verſchwindender Punkte iſt, ſo ſtellt ſich das Gefühl der Nichtigkeit dieſer ganzen Kategorie ein und ſucht die Anſchauung die Sphäre einer andern.

1. Für die verſchiedene Modification des Gefühls der Vergangenheit und Zukunft, je nachdem die Gegenwart ſchlechter oder beſſer iſt, als jene, je nachdem eine ſchlechtere oder beſſere Zukunft erwartet wird, bietet ſich eine Fülle von Beiſpielen von ſelber dar. Der Rückblick oder Ausblick auf die verſchiedenen Lebensalter iſt von beſonders ergreifender Wirkung. Es iſt natürlich, daß auch hier der Gegenſtand nicht gleichgültig iſt, wie denn z. B. Vergangenheit und Zukunft von Völkern ſich anders fühlt, als von Individuen. Ein beſonders ſtarkes Gefühl erregt das unerwartete Hereinragen einer Vergangenheit in die Gegenwart, wie in der Geſchichte von dem verſchütteten Bergmann in Falun, das Wiederfinden in *Tiecks* „Zauberpokal“, die Aufgrabung von Pompeji. Bei aller Verſchiedenheit der Modificationen wird im Gefühle der Vergangenheit, ſelbſt wenn ſie ſchlechter war, immer ein wehmüthiger, der Zukunft, ſelbſt wenn ſie beſſer gehofft wird, ein banger Ton das beſtimmende ſeyn. Die Gegenwart aber läßt ſich auch im Gefühle nicht faſſen; ich kann nur zurück oder vorwärts fühlen. Nur dann kann ihr ein beſonderes Gefühl zugeſchrieben werden, wenn ſtark bezeichnete Zeiteinſchnitte das Gefühl der Vergangenheit und Zukunft auf Einen Punkt concentriren, wie z. B. in der Zwölfe einer Neujahrsnacht.

2. Man wird finden, wie die Aufhebung des Zeitgefühls in ein anderes der Aufhebung des Raumgefühls in jenes genau entſpricht. Es iſt der nämliche Gang und bedarf keiner Auseinanderſetzung. Daß auch das negativ Erhabene der Zeit ſinnlich erſcheinen muß, folgt aus dem Weſen des Schönen. Kirchhöfe, Gräberſtätte, Trümmer großer und ſtarker Gebäude u. dgl. Phantaſievoll verkörpert *Shakeſpeare* die Zeit ſelbſt: „Der alte Glöckner Zeit, der kahle Küſter“.

Indem ſich aber das Gefühl in dem Widerſpruche der Zeitform ermüdet, fordert es eine andere Form, welche im Raume und in der Zeit über beiden iſt. Dies iſt der Uebergang.

γ.

Das Erhabene der Kraft.

§. 95.

Das äſthetiſche Geſetz verlangt, indem das Erhabene des Raums und der Zeit ſich als erſchöpft zeigt, eine Form, welche dieſe beiden ebenſoſehr ſetzt und in ſich trägt, als auch über ſie hinaus iſt, indem ſie, während ſie ſich ausdehnt, von ſich als einem inneren Einheitspunkt ausgeht und in ſich bleibt. Dieſe Form iſt die Erſcheinung der Kraft, welche ſich ihr Organ bildet und dadurch den Raum erfüllt, aber, indem ſie ſich weſentlich als Bewegung äußert, den Raum in der Zeit, und ebenſo, da ſie in ihren Wechſeln ſich ſelbſt gleich bleibt, die Zeit überwindet. Dieſe Form iſt nicht mehr blos quantitativ, ſondern qualitativ, doch ſo, daß das Qualitative vorerſt an das Quantitative noch weſentlich gebunden bleibt, indem eines mit dem andern ſteigt und fällt. Als Lufterſchütterung iſt die Bewegung meiſt mit einem Schalle verbunden, daher das dynamiſch Erhabene häufig, doch nicht immer akuſtiſch.

Es darf nicht ſchlechthin ausgeſprochen werden, daß die Kraft weſentlich an die eigentliche, ſinnliche Quantität gebunden ſey. Das Verhältniß verändert ſich, wie ſich zeigen wird. — J. Paul will das dynamiſch Erhabene, wie ſchon bemerkt, auf das Akuſtiſche zurückführen. Das Auge, ſagt er, könne nur ein quantitatives Erhabene anſchauen, die Intenſität ſey nicht für daſſelbe. Allein iſt die Straffheit der ruhenden Muskel und das Werk der Kraft, die Bewegung, nicht für das Auge? J. Paul ſagt, um von da auf die Kraft zu kommen, ſey erſt ein Schluß aus Erfahrungen nöthig. Allein dies involvirte und verhüllte Schließen in der Sinnesanſchauung darf durchaus keinen Anſtand begründen, es iſt in anderer Weiſe mit jeder verbunden und namentlich mit dem bloſen Hören, das ja auch ein verhülltes Schließen von dem Schall auf ſeine Urſache iſt. Es iſt ſeltſam, ſich durch eine ſolche Willkür die Aufnahme der beſonders furchtbaren Wirkung einer ſtille heranrückenden Kraft in die vorliegende Sphäre abzuſchneiden. Uebrigens iſt die Bedeutung, welche das Gehör hier gewinnt, zugleich ein Zeichen, daß wir in einem höheren und mehr innerlichen Gebiete uns befinden.

§. 96.

Dynamiſch erhaben iſt ein Gegenſtand, wenn er den umgebenden 1
Kraft ſo überlegen iſt, daß die ſeinige, obwohl durch ein Maß begrenzt,
dennoch zugleich alles Maß zu überſchreiten ſcheint. Die Kraft wird durch 2
Widerſtand gemeſſen, alſo ein möglicher Widerſtand vorgeſtellt und zwar, weil
ſie unendlich erſcheint, als vergeblich. Da nun die Kraft zwar ein ſelbſtändiges,
aber noch nicht vom Quantitativen geſchiedenes und in ſich reflectirtes, ſondern
blindes-Seyn iſt, und da ſie ſich in der Bewegung äußert, welche, wo ſie rück-
ſichtslos vordringt, zerſtörend wirkt, da endlich der Zuſchauer ſich ſelbſt zu dem
Umgebenden mitzählt, was von dieſer Zerſtörung getroffen werden kann, ſo er-
ſcheint das Erhabene der Kraft im Allgemeinen als *furchtbar*.

1. Auch hier zeigt ſich die „grenzloſe Grenze." Der kraftvolle Gegenſtand, der angeſchaut wird, hat nur ein begrenztes Maß der Kraft. Allein da er im beſtimmten Falle allen umgebenden Kräften überlegen iſt, ſo kommt jetzt nicht zum Bewußtſeyn, daß ihm ſelbſt eine andere Kraft überlegen ſeyn kann, ſondern dies bleibt verhüllt im Grunde des Gefühls. Der Gegenſtand wird als ein Weſen von beſchränkter Kraft zugleich feſtgehalten und zugleich dieſe Kraft in's Unendliche erweiternd hinausgetragen.

2. Ueber das Meſſen nach der Größe des Widerſtands vergl. *Kant* a. a. O. §. 28. Es fehlt aber in ſeiner Darſtellung das weitere, im §. aufgeführte Moment, daß die Kraft als ſolche (in ihrem Unterſchied vom Geiſte) ein beſinnungsloſes iſt, von dem man den Eindruck hat, daß es nichts mit ſich führt, was es veranlaſſen könnte, den ſchwächeren Gegner zu ſchonen. Daher fürchten wir uns weit mehr, wenn wir einem Raubthiere, als wenn wir einem bewaffneten Menſchen gegenüberſtehen; ein unheimlicher Naturgrund thut ſich vor uns auf. Daß übrigens die Furcht keine eigentliche, ſondern der Fall eines Kampfes und vergeblichen Widerſtands, in den der Zuſchauer ſelbſt gerathen könnte, blos vorgeſtellt ſeyn darf, wenn das Furchtbare äſthetiſch ſeyn ſoll, folgt mit Nothwendigkeit aus der Intereſſeloſigkeit des Schönen. „Wer ſich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urtheilen, ſo wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen iſt, über das Schöne" (*Kant* a. a. O.). Die Erklärung der Luſt im Anblicke des furchtbar Erhabenen aus dem Gefühle der eigenen Sicherheit dagegen iſt ſo veraltet, daß ſie keiner Widerlegung mehr bedarf; es leuchtet ein, daß ſie

den Gegenſtand aufhebt, ſtatt ihn zu begründen. Uebrigens iſt hinzuzuſetzen, daß die Gefahr nicht nothwendig eine blos vorgeſtellte ſeyn muß, ſie kann auch eine wirkliche ſeyn, aber dann iſt eine ſolche geiſtige Freiheit vorausgeſetzt, ſich auf dem äſthetiſchen Standpunkte zu erhalten, daß das gefährdete Subject die eigene Gefahr ganz vergißt und dadurch ſelbſt wieder Andern ein Schauſpiel geiſtiger Erhabenheit gibt, wie dies von einzelnen Marine- und Schlachten-Malern bekannt iſt.

§. 97.

1 **Wo nun das Quantitative die Beſtimmung der Qualität in ſich aufnimmt,
beſteht kein unterſchiedloſes und ruhendes Verhältniß zwiſchen beiden, denn die
Qualität beſtimmt ſich fortſchreitend zu verſchiedenen Graden der Intenſität und**
2 **jeder derſelben bedingt eine verſchiedene Stellung zum Quantitativen. Auf der
unterſten Stufe kommt die wirkliche Bewegung durch die Kraft des Stoßes von
außen und iſt ebendaher die Maſſe und Menge noch weſentlich. Auf einer
höheren Stufe dagegen wohnt die Kraft ihrem Organe ſelbſt inne, ſteht
in unmittelbarer Einheit mit demſelben und wirkt nicht nothwendig durch die
Größe der Maſſe, immer aber als rückhaltlos wilde Bewegtheit. Auf einer
dritten aber ſammelt ſie ſich, zwar ohne eigentliche Reflexion in ſich, intenſiv in
der Tiefe und ſtellt ſich ſogar in ein umgekehrtes Verhältniß zu ihrem Organ:
die Qualität überwiegt bereits die Quantität.**

1. Es wird hier ein Wechſel im Verhältniß der Qualität zur Quantität oder der Kraft zur Maſſe ihres Organs eingeführt, der ein Vorgriff ſcheinen könnte, denn es leuchtet ſogleich ein, daß die Sache nur deutlich wird, wenn man ſich beſtimmter an die verſchiedenen Naturreiche erinnert. Allein es handelt ſich doch hier nur um das ganz Allgemeine eines Begriffs, der zwar in der Aeſthetik, wie jede Beſtimmung, nur ſeine Geltung hat, ſofern das in ihm Umfaßte ſinnlich erſcheint, hier aber nur erſt in der Abſtraction der in ihm enthaltenen Grundverhältniſſe zur Betrachtung kommt. Die Allgemeinheit der Frage, wodurch ihr ihre Stellung in der Metaphyſik des Schönen angewieſen wird, erkennt man ſogleich daran, daß unter jedes der hier genannten Verhältniſſe eine unbeſtimmte Menge von Gattungen aus verſchiedenen Klaſſen, Ordnungen, Familien fällt und das, was ſie in der Lehre vom Naturſchönen genauer unterſcheiden wird, die Geſtalt, hier noch nicht nach ſeiner näheren Beſtimmtheit in

die Unterſuchung tritt. Zudem erhellt, daß ein und daſſelbe Weſen ſchön oder furchtbar ſeyn kann je nach der Situation: ein weiterer Beweis, daß hier von allgemeinen Unterſchieden die Rede iſt, welche in den wirklichen Exiſtenzen zwar ihre Anwendung finden, an ſich aber in die reine Begriffslehre gehören.

2. Das erſte Verhältniß ſtellt ſich vorzüglich in der unorganiſchen Natur dar, wo die Bewegung nur mechaniſch und die Maſſe beſtimmend iſt. Daß der Zuſchauer erſt aus ſeiner Phantaſie leihend nachhilft und z. B. dem Waſſerſturze etwas wie Zorn unterſchiebt, dies hindert auch hier nicht, die Sphäre beſtimmt abzugrenzen, denn nicht was, ſondern ob und wem geliehen wird, iſt das Beſtimmende. Das maſſenhaft Mechaniſche kehrt indeß auch in höheren Sphären zurück. Eine Völkerwanderung z. B., wo Volk auf Volk ſtoßend ſich fortdrängt, hat den elementariſchen Charakter der großen Mechanismen in der Natur. Die zweite Stufe ſtellt ſich vorzüglich im thieriſchen Leben dar. Hier iſt die Kraft als Selbſtgefühl ſchon Affect, aber dieſer kommt hier noch nicht als Analogon des Menſchlichen, nicht als Thierſeele in Betracht, ſondern nur als die mit der Kraft des Organs einfach gegebene Nothwendigkeit der Aeußerung. Schon Burke hat als Beiſpiel dieſer Form die herrlichen Schilderungen des Kampfroſſes, des wilden Eſels, des Leviathan, des Behemoth im Buch Hiob angeführt und mit Recht hervorgehoben, daß zum vollen Eindrucke weſentlich Wildheit, Unbeugſamkeit unter das Joch des Menſchen gehört (a. a. O. Th. 2, Abſchn. 6). Maſſe iſt nicht mehr weſentlich. Der Wolf iſt furchtbarer als der Elefant. Hier tritt ſchon der Uebergang zur dritten Stufe ein. Dieſe ſcheint bereits in die Sphäre des Geiſtes zu führen, denn die Kraft, die hinter ihrem Organe lauert, ſcheint nur eine denkende ſeyn zu können. Allein es iſt noch nicht von einem bedachten Rückhalt die Rede, ſondern nur von einer Intenſität, die man dem Organe nicht anſieht, und die ſogar bei niedrigen Organismen vorkommt, wie als Giftzahn und Stachel bei Schlangen und Inſekten. Allerdings kommt aber hier auch die menſchliche Kraft in Betracht, doch nur die Körperkraft, abgeſehen vom Geiſte. Die Thatſache, von der es ſich handelt, iſt auch ſchon ſonſt ausgeſprochen worden. „Das Mißverhältniß zwiſchen Geſtalt und Ueberkraft öffnet der Phantaſie ein unermeßbares Feld des Schreckens, daher unſere unverhältnißmäßige Furcht vor kleinen Thieren, und es muß ſchon ein kühner General ſeyn, der vor dem nahen ſuchenden Brummen einer erboſten Horniſſe ſo ruhig und ungeregt ſitzen kann, als vor dem Summen einer Kanone. In Träumen

ſchaudert man mehr vor myſtiſchen Zwergen, als vor einer ſteilen, offenen Rieſengeſtalt" (J. Paul a. a. O. §. 24). Es tritt hier durch dieſe Umkehrung bereits ein negatives Verhältniß in das Erhabene der Kraft ein, aber noch nicht in der Beziehung, welche in §. 85 u. 86 ausgeſprochen iſt. Die eigentlich den Unterſchied begründende Negativität bezieht ſich auf den Act der Anwendung und Zurückhaltung der Kraft; hier iſt nur erſt von der Stellung der Kraft zum Organe (in Beziehung auf deſſen Maſſe) im Subjecte der Kraft die Rede. Von jener im Hauptzuſammenhange den Unterſchied begründenden Form wird weiter unten die Rede ſeyn.

§. 98.

**1 Das Verhältniß der Kraft zu ihrem Organe beſtimmt ſich aber gemäß
dem Satze §. 87, 2 auch zu einem Unterſchiede der Form, wobei jene ver-
ſchiedene Stellung derſelben zur Quantität des Organs mitbeſtimmend wirkt.
2 Entweder nämlich durchbricht die Kraft die Harmonie der Form, ſey es, daß
die ganze Gattung, ſey es, daß ein Individuum der Gattung durch überwie-
gende Ausbildung der Kraft in einzelnen Gliedern ein Mißverhältniß der
Formen darſtellt, wodurch einzelne derſelben aus der ihnen durch das Ganze
angewieſenen Unterordnung heraustreten und ſo die Einheit des Gebildes ver-
kehren. Dies iſt häßlich, und das Häßliche iſt im Schönen zuläßig, wenn es
furchtbar iſt (Leſſing). Oder aber die Formen bewahren zwar ihre Har-
monie, offenbaren aber, ſey es durch den Ausdruck der Intenſität, ſey es
3 durch proportionirte Ausdehnung, außerordentliche Kraft. Derſelbe Unterſchied
findet ſowohl im Ausdruck der möglichen als in der wirklichen Bewegung Statt.
Eine vorzüglich intenſive Kraft heißt, wenn ſie zu ihrer Verherrlichung andere
werthvolle Naturgegenſtände um ſich verſammelt, prächtig, in ihrer gemäßigten
Bewegung majeſtätiſch, und wenn ſie durch dieſe eine noch höhere Kraft aner-
kennt, feierlich.**

1. In dem nun eintretenden Unterſchiede der Form iſt der Unterſchied des Verhältniſſes der Intenſität der Kraft zur Ausdehnung des Organs mitbeſtimmend. Die Sache konnte in Kürze nicht anders ausgedrückt werden als durch die Worte des §. Eigentlich beſtimmend nämlich iſt er nicht, denn häßlich oder von reiner Form kann das Erhabene der Kraft ſowohl in der unorganiſchen, als in der vegetabiliſch und

thieriſch organiſchen, ſowie in der menſchlichen Welt ſeyn. Wildzerklüftetes — in den Umriſſen reines Gebirge (ſofern ſolches als das Werk von Revolutionen nunmehr unter den Begriff der Kraft geſtellt wird). Rauhe, knorrige — edel geſtaltete Bäume. Rhinoceros, Nilpferd, Krokodil — Löwe, Tiger. Ungeſchlacht formloſe — große und edle Menſchengeſtalt. Die intenſive Kraft gehört nun zwar vorzüglich den höheren Reichen an, und eben dieſe ſind in demſelben Grade, in welchem die Kraft geſammelter iſt, auch in der Form edler organiſirt. Je mehr ſie aber dies ſind, je mehr alſo hier das formlos Erhabene entfernt ſcheint, deſto häßlicher iſt vielmehr gerade ein Individuum, wenn es durch einſeitige Ausbildung der Kraft von den Formen ſeiner Gattung abweicht, oder eine Gattung, wenn ſie an die formloſen Urgebilde der wilden Kraft der früheren Erdrevolutionen erinnert, wie die oben genannten Thiere.

2. Hier begegnet zuerſt das Häßliche. Das Erhabene des Raums kann nicht wohl häßlich heißen, auch wenn es im engeren Sinn formlos iſt, denn hier iſt das organiſche Zuſammengehören der Glieder eines Gebildes ganz unweſentlich; das Organiſche aber kommt, ſoweit es unter den Geſichtspunkt der bloſen Größe fällt, nicht als Organiſches, ſondern als Maſſe in Betracht. Dagegen durch die Kategorie der Kraft auf höherer Stufe werden die Mittel des organiſchen Körpers gefordert und hier erſt beginnt das Häßliche. Weiße hat daſſelbe als eine beſondere Form im Uebergange vom Erhabenen zum Komiſchen aufgeführt und Ruge iſt ihm gefolgt. Allein es kann und darf durchaus nicht vermieden werden, das Häßliche ſchon im Erhabenen aufzuführen, wie dies unſer Zuſammenhang beweist und in einer weiteren Form des Erhabenen ferner beweiſen wird. Beide Aeſthetiker führen unter dem Häßlichen Erſcheinungen auf, welche ſpezifiſch Grauen und Entſetzen erregen und ebendaher nothwendig in die Sphäre des Erhabenen fallen. Ob an der Stelle, wo ſie das Häßliche aufführen, noch ein Ort für daſſelbe bleibt, nachdem ein großer Theil deſſelben in unſerer Anordnung an das Erhabene gefallen iſt, wird ſich zeigen. Im vorliegenden Falle nun leuchtet die Sache einfach an den nächſten Beiſpielen ein. Das Krokodil z. B. iſt häßlich durch ſeine Geſtalt, welche nur gemacht zu ſeyn ſcheint, um Alles in dem ungeheuren Rachen zuſammenzufaſſen, ſo daß ein Organ, das nach dem Begriffe des organiſchen Lebens untergeordnet ſeyn ſoll, ſich anmaßt, das Ganze darzuſtellen, ebenſo durch ſeine an Unorganiſches erinnernde Bedeckung. Allein dieſer Rachen iſt durch Größe, Bewaffnung mit Zähnen furchtbar, die ſchwer verwundbare Härte der

Bedeckung vermehrt den Eindruck des Gefährlichen: ſo hebt ſich das Häßliche im Furchtbaren auf und wird dadurch äſthetiſch. Ebenſo eine ungeſchlachte Menſchengeſtalt, die aber durch einſeitige Ausbildung der Muskel, Mißverhältniß der Organe der Intelligenz zu denen des ſinnlichen Widerſtands häßlich erſcheint, nur um deſto drohender zu ſeyn. Dieſe Bedingung der Zuläſſigkeit des Häßlichen hat zuerſt Leſſing ausgeſprochen (Laokoon Abſchn. 23): „Weil Häßlichkeit, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu ſeyn aufhört, wird ſie dem Dichter brauchbar; und was er für ſich ſelbſt nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewiſſe vermiſchte Empfindungen hervorzubringen und zu verſtärken u. ſ. w. — Wenn unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ſo iſt ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich." — Im Abſchn. 25 nimmt er den Begriff des Eckelhaften hinzu, kommt ſo auf das Gräßliche, das wir noch erwähnen werden, und erklärt es für zuläſſig ebenfalls, wenn es ſchrecklich iſt.

8. Die zuletzt aufgeführten Seitenbegriffe beziehen ſich beinahe ſämmtlich auf die Kraft in der Bewegung. Dieſe nämlich kann ebenfalls entweder häßlich oder edel ſeyn; man denke nur z. B. an die wilden Sprünge eines reißenden Thiers, die Convulſionen eines Wüthenden und vergleiche damit den gemeſſenen Schritt einer ruhig anrückenden, beſonnen und kunſtreich kämpfenden edeln Kraft. Das Prächtige allerdings kann ſich ebenſoſehr in der Ruhe, als in der Bewegung darſtellen. Doch zeigt es ſich beſonders auch als bewegt. Ein Sonnen-Aufgang z. B. iſt prächtig, ſofern das ſteigende Geſtirn durch das ſich ausbreitende Licht die Erde und den Luftraum gleichſam als Schmuck ihrer Herrlichkeit aufzeigt oder ſein Glanz und es ſelbſt als Schmuck der abſoluten Naturmacht betrachtet wird. Die hebräiſche Poeſie hat herrliche Stellen, die Natur als Prachtſchmuck Jehovah's zu ſchildern, der „die Himmel ausbreitet wie einen Teppich" u. ſ. w. Der Menſch verherrlicht durch Schmuck ſeine geiſtige Herrſchaft über die Natur; das Edelſte ſelbſt muß unbenützt dienen, nur ihn zu ſchmücken. Majeſtätiſch iſt das Erhabene von edler Form in der gemäßigten Bewegung, ſo z. B. das ſtille, ſtolze Kreiſen des Adlers, ein Sonnen-Aufgang, ſofern nicht durch den Begriff der Pracht zwei Seiten, eine ſchmückende und geſchmückte, an ihm unterſchieden werden. Feierlich: edle Kräfte bewegen ſich in langſamer und gemeſſener Ordnung, eine noch höhere Kraft, vor der ſie ſich beugen und zurückhalten, zu ehren. Eine verborgene Furcht und Bangigkeit begleitet übrigens die Empfindung

auch bei dieſen Formen, freilich nur als erſtes Moment, denn das zweite iſt, wie ſich zeigen wird, überall Erhebung.

§. 99.

Die Kraft, vorzüglich die intenſiv geſammelte, kann aber auch im Uebergang zu einem Ausbruch ſchädlicher Art an ſich halten und ſich langſam anſchwellend, ihre Bewegung durch Pauſen unterbrechend entladen. Dieſe Form iſt noch poſitiv, aber ſie nähert ſich bereits der negativen, denn die Bewegung, die mit dem vollen Ausbruch zurückhält, ſpannt die Erwartung ſo ſehr, daß die Ahnung einer unendlichen Kraft, welche fähig wäre, die höchſte Wirkung durch eine noch höhere aufzuheben, erweckt wird. Den Eindruck der langſamen und gleichförmig unterbrochenen Bewegung verſtärkt beſonders der leiſe, ebenſo fortſchreitende und anſchwellende Ton. Der wirkliche Ausbruch aber wirkt trotz der Erwartung, ja durch ſie einen ebenſo verdoppelten Schrecken.

Burke hat die hier bezeichneten Erſcheinungen fein beobachtet (ſ. a. O. Thl. 2, Abſchn. 18—22 ff.). Er ſpricht vorzüglich von der Kraft des unterbrochenen, in Pauſen fortſchreitenden Schalles. Das leiſe, ſteigende Kniſtern einer beginnenden Feuersbrunſt, das zuerſt mäßige, aber anſchwellende Rauſchen einer Ueberſchwemmung, das ferne Grollen eines Gewitters, das feine Pfeifen des Sturms in den Tauen, das Flüſtern und Raunen eines Mordanſchlags iſt durch Erwartung unendlich furchtbar. Anſchwellen der Trommel im Sturmſchlagen. In Pauſen: Marſchmuſik von drohendem Ausdruck, in der Modification des Melancholiſchen der Todtenmarſch auf der Trommel; auch das Brüllen der ſtürmiſchen See hat einen in immer neu anſchwellende Wiederholung ſich theilenden Takt. Dieſe Form überhaupt nun iſt inſofern bereits negativ, als die Ahnung den noch verborgenen Schooß der Kraft als einen unendlichen vorſtellt. Unendlich muß zwar alles Erhabene erſcheinen. Hier aber iſt es eine ſo zu ſagen verdoppelte Unendlichkeit. Man ſtellt ſich vor, daß eine ſolche Kraft das Furchtbarſte wirken könne, das man ſich dann gemäß der Natur alles Erhabenen unendlich vorſtellen würde; aber man hat zugleich eine Empfindung, als ob eine ſolche Kraft ſelbſt dieſe Wirkung wieder vernichten und überbieten könnte. Doch iſt dies nur in der Ahnung; die Erſcheinung geht auf eine poſitive Wirkung los, welche unendlich erſcheint nur in dem Sinne, in welchem bei allem Erhabenen das Begrenzte zugleich als

Unbegrenztes aufgefaßt wird, und über welche hinaus erſt die eigentlich negative Form liegt, wovon ſogleich zu reden iſt. Uebrigens, wenn nun nach der Erwartung einer unendlichen Wirkung doch nur eine im Ausbruche begrenzte und blos in dem allgemeinen Sinn aller Erhabenheit unbegrenzte eintritt, ſo iſt darum der Schrecken nicht geringer: die Erwartung hat die Empfänglichkeit für den Schrecken geſchärft. Wäre freilich ein Mißverhältniß zur Drohung in der Wirkung, ſo würde das Komiſche eintreten, was nicht hieher gehört.

§. 100.

1 **Die eigentlich negative Form tritt erſt ein, wenn die wirkliche Kraftentwicklung,**
die zuerſt als die größtmögliche erſchien, wirklich von einer noch
2 **höheren Kraft gebrochen wird: das Bild allgemeiner Zerſtörung. Dieſes Bild**
ſteigert, wenn es ſich in den Einzelheiten des Zerſtörungsprozeſſes der edeln
lebendigen Geſtalt unmittelbar den Sinnen aufdrängt, das Häßliche zum Gräßlichen,
welches Leſſing als eckelhaftes Schreckliche beſtimmt, und dieſes iſt unter
derſelben Bedingung, wie das Häßliche überhaupt, im Schönen berechtigt.

1. Bilder des Weltuntergangs, Götterdämmerung u. ſ. w. Dies ſind blos mythiſche Dichtungen, aber auch in Wirklichkeit drängt ſich das Bild einer abſoluten Kraft, welcher wirklich keine mehr gewachſen iſt, da auf, wo vereinte höchſte Anſtrengung der Kräfte, die als die höchſten erſchienen, dem Ausbruche eines ungeheuren Uebels erliegt: Peſt, Hungersnoth, Verwüſtungen durch Erdbeben, Völkerſchlachten. Die Zerſtörung Jeruſalems z. B. iſt die Erfüllung des damals vorgeſtellten Weltuntergangs. Nun wird zwar in dieſen Fällen eine große Kraft nur durch eine andere große und ebenfalls begrenzte zerſtört, allein das Ungeheure der Zerſtörung übertönt dieſe Grenze und die Unendlichkeit, welche auch im poſitiv Erhabenen der Kraft liegt, tritt daher *förmlich* und *ausdrücklich* als allgemeine Negativität der ſonſt bekannten Kräfte in's Bewußtſeyn oder Gefühl.

2. Verſtümmlung durch Wunden, Eiter, Verweſung u. ſ. w. Es iſt eine Verkehrung des Organismus, welche durch das Ueberwachſen des blos chemiſchen Prozeſſes über den ihn beherrſchenden organiſchen das gerade Gegentheil des Schönen erzeugt, welches das Häßliche iſt, aber in der unmittelbar apprehenſiven Form des Eckelhaften. Beiſpiele ſ. bei **Leſſing** a. a. O. Abſchn. 25. Das Eckelhafte iſt der gefährlichſte Feind

des Schönen. Es ſetzt die Sinne in Bewegung, die von ihm ausgeſchloſſen ſind (§. 71) und zwar abſtoßend: den Geruchſinn, den Taſtſinn, denn wir meinen die widerlich widerſtandsloſe Maſſe berühren zu müſſen, den Geſchmack, denn es iſt im Eckel eine Vorſtellung, als müßte man den Gegenſtand eſſen: „nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgeſtellt werden, ohne alles äſthetiſche Wohlgefallen, mithin die Kunſtſchönheit zu Grunde zu richten: nämlich diejenige, welche Eckel erweckt. Denn weil in dieſer ſonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegenſtand gleichſam, als ob er ſich zum Genuße aufdränge, wider den wir doch mit Gewalt ſtreben, vorgeſtellt wird, ſo wird die künſtliche Vorſtellung von der Natur dieſes Gegenſtands ſelbſt in unſerer Empfindung nicht mehr unterſchieden und jene kann alsdann unmöglich für ſchön gehalten werden“ (Kant a. a. O. §. 48). Das Schöne wird dadurch ſo ganz aufgehoben, daß ſelbſt ein wahrhaft ſchöner Gegenſtand, wenn zufällig, wo er geſehen wird, Geſtank iſt, Widerwillen erregt. Dennoch iſt, wenn es ſchrecklich iſt, auch das Eckelhafte als Moment im Schönen berechtigt. Es iſt dabei freilich ein großer Unterſchied unter den Künſten; es kommt Alles darauf an, ob es nur innerlich vorgeſtellt wird oder auch der äußeren Anſchauung ſich aufdrängt, und wenn das Letztere, wie weit die Verſinnlichung geht (was ſchon zu §. 71 berührt iſt).

§. 101.

Ruhe und Stille, welche auf die Zerſtörung folgt, zeigt durch die Spuren 1
derſelben eine Kraft, welche ſich auch in dieſer größtmöglichen Wirkung nicht
erſchöpft hat, es ſchwebt die Möglichkeit einer unendlichen neuen Kraftent-
wicklung vor, und dieſen Eindruck kann Ruhe und Stille auch ohne vorher-
gegangenen Ausbruch hervorrufen, wenn ſie von Zeichen begleitet iſt, welche
eine über Vergleichung große Zerſtörung verkündigen. Nun verbindet ſich mit
der Negativität der ganze Nachdruck der geahnten Unendlichkeit (§. 99). Dieſe 2
Kraft nun aber, welche hinter der größtmöglichen Wirkung ſich noch als eine
Unendlichkeit verbirgt, iſt wirklich nichts quantitativ Unendliches mehr. Ueber
jede Kraft läßt ſich eine höhere vorſtellen und der Abſchluß dieſer Steigerung
durch die Vorſtellung einer zugleich offenbaren und verborgenen, wirklich un-
bedingten Kraft iſt vielmehr die Aufhebung dieſer ganzen Kategorie. Der
Fortgang in's Unendliche hebt ſich in die ideelle, wahrhaft bei ſich bleibende
Einheit der Reflexion in ſich auf: die Stille und Ruhe iſt das Beſinnen ſowohl
der Kraft als auch des Zuſchauers auf ſich.

1. Die Walſtätte nach einer Völkerſchlacht, die Leichenhaufen bei einer Peſt u. ſ. w. zeigen immer noch die Kraft, welche zerſtört hat, als eine Fähigkeit unendlicher neuer Zerſtörung. Man erinnert ſich jetzt nicht, daß das Leben ſich erneuert: alles Leben erliegt ja dem Tode. Schon hierin liegt der Abſchluß der ganzen Kategorie. Wenn alles Leben untergeht, ſo geht es unter, weil es blos Kraft iſt. Die Kraft, obwohl ein progressus in infinitum, iſt alſo endlich. Damit iſt gegenſätzlich bereits ein wahrhaft, in ſich bleibendes Unendliches gefordert. Die Stille und Ruhe kann aber als Drohung einer unendlichen zerſtörenden Kraft erſcheinen auch ohne wirklich vorhergegangenen Ausbruch. Es kommt auf die begleitenden Umſtände an. Die Stille vor einem Gewitter iſt furchtbar, aber die Verheerungen, die uns von dieſer Naturkraft bekannt ſind, ſind nicht groß genug, um die ganze Kraft negativer Erhabenheit darin zu fühlen. Dagegen die ſtille Bangigkeit einer Bevölkerung vor Herannahen einer Peſt, die Stille ſchlagfertiger Völker vor einer großen Schlacht, die unendlich fürchterlichen Pauſen der Erholung in der Nibelungen Noth, wo ja um der Menge und Gewalt der entfeſſelten Kräfte willen der Schluß als ein Weltgericht erſcheint: hierin liegt das Gefühl einer Kraft, die nicht nur dies oder jenes, ſondern Alles zerſtört. Die verdoppelnde Ahnung tritt hinzu.

2. Was alle Kräfte zerſtören kann, iſt keine Kraft mehr. Ueber die höchſte Kraft läßt ſich noch eine höhere vorſtellen, von welcher jene zerſtört würde. Was über den Kräften ſteht, muß ein Anderes ſeyn, ein in ſich Unendliches: ideelle Einheit. Hier geht der Geiſt auf. Die moſaiſche Religion ſteht auf dieſem Punkte: der Uebergang der Natur-Religion, d. h. der Religion der Furcht in die des Geiſtes und der Freiheit. Die romantiſche Anſchauung läßt hier das Geiſterhafte eintreten. Ein Geiſt iſt ein Weſen, das ohne Körper, alſo ohne Quantität unendliche zerſtörende Kraft hat. Es liegt aber der Widerſpruch in dieſer Vorſtellung, daß dieſe Kraft noch ſinnlich gedacht wird: ein Körper ohne Körper, ein überſinnlich Sinnliches. Dieſer Widerſpruch iſt ſchauderhaft, hier iſt kein Widerſtand denkbar. „Komm du mir nah als zott'ger, ruſſiſcher Bär, geſchuppt Rhinoceros“ u. ſ. w. (Macbeth zu Banquo's Geiſt). Der wahre Dichter legt freilich eine geiſtig-ſittliche Tiefe in die Vorſtellung. Nur als beleuchtende Anführung gehört übrigens dieſe Form hieher, ihre eigentliche Stelle hat ſie in dem Abſchn. von dem romantiſchen Ideal; erinnert aber wurden wir daran in einem ähnlichen Zuſammenhang ſchon in §. 92, Anm. 2. Hier iſt der Uebergang zum wirklichen Geiſte zu nehmen. Rein

metaphyſiſch ausgedrückt iſt es die Negation der Negation: Kraft hebt Kraft auf und die Kräfte ſinken in ein Drittes ein; im äſthetiſchen Zuſammenhang aber iſt der Uebergang weſentlich zu faſſen als eine Forderung der Anſchauung. In dem ſtillen Brüten der verborgenen Kraft ſucht der Geiſt die Erſcheinung ſeiner ſelbſt, indem er ſich auf ſich ſelbſt beſinnt. In der zu §. 92 angeführten Stelle geht auch *Kant* von der extenſiven Unendlichkeit auf die wahre des Geiſtes über, auf das „Individuum, das auf ſein unſichtbares Ich zurückgeht und die abſolute Freiheit ſeines Willens allen Schrecken des Schickſals und der Tyrannei entgegenſtellt, von ſeinen nächſten Umgebungen anfangend ſie für ſich verſchwinden, ebenſo das, was als dauernd erſcheint, Welten über Welten in Trümmer zuſammenſtürzen läßt und *einſam ſich als ſich gleich ſelbſt erkennt*.“ Dieſe Stelle kann uns in unſerem Zuſammenhang allerdings auch in dem Sinne dienen, daß hier mit dem Gegenſtande der ſubjective Eindruck in ſein Gegentheil umſchlägt. Sobald jene Beſinnung auf ſich eintritt, iſt auch das Gefühl desjenigen im Zuſchauer da, woran alle bloſe Kraft ſcheitert, des Willens, welchen, si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae, und welchem nun nicht mehr bloſe Kraft, ſondern nur überlegener Geiſt imponiren kann.

§. 102.

Zugleich mit der Kraft heben ſich aber, weil ſie in ihr als aufgehobene enthalten ſind, alle Formen des objectiv Erhabenen auf. Es ergibt ſich jetzt für das anſchauende Bewußtſeyn ſelbſt, daß nur eine doppelte Täuſchung von Seiten des Subjects den Schein der wahren Erhabenheit in dieſe ganze Sphäre gelegt hat. Die erſte Täuſchung beſtand darin, daß der in Wahrheit begrenzte Gegenſtand als ein in's Unendliche fortgeſetzter, die zweite darin, daß dieſe Unendlichkeit der bloſen Fortſetzung als wahre Unendlichkeit aufgefaßt wurde. Das Subject würde kein Object erhaben finden, wenn es ihm nicht *ſeine* Unendlichkeit durch einen gewiſſen Vorgriff unterlegen würde; ſobald es ſich darauf beſinnt, ſo erſcheint nicht mehr das Object, ſondern das Subject als erhaben: das Leihende tritt an die Stelle deſſen, dem geliehen wurde.

Was hier vom Erhabenen geſagt iſt, gilt allerdings auch vom einfach Schönen. Die nicht wahrhaft begeiſteten Naturweſen erſcheinen als perſönlich, wie dies zum Schönen gefordert wird, nur durch denſelben Vorgriff (vergl. §. 19, 2). Unter Vorgriff iſt hier zu verſtehen die Unterſchiebung, durch welche da, wo Perſönlichkeit ſich erſt als werdende von ferne ankündigt, ſolche ſchon beſtimmter untergelegt wird. Es muß in Beziehung auf das objectiv Erhabene von der Art dieſer Unterſchiebung noch einmal die Rede ſeyn, wo ſich zeigen wird, wie ſie allerdings keine förmlich vollzogene iſt und gerade darin ihre Eigenthümlichkeit beſteht. Dies muß nachgeholt werden, wenn der ſubjective Eindruck des Erhabenen erörtert werden wird. Obwohl nämlich überall ſchon dargethan wurde, daß das objectiv Erhabene ohne einen leidenden Act des Subjects gar nicht entſteht, ſo bleibt für dieſe Erörterung doch noch der Charakter des Genuſſes zu beleuchten übrig, der jenen Act begleitet. In der Lehre vom einfach Schönen nun wurde bei der Darſtellung des ſubjectiven Eindrucks die beſondere Beſtimmtheit, die derſelbe gegenüber den bewußtloſen Naturweſen durch die Nothwendigkeit jenes Leidens annimmt, nicht hervorgehoben; hier aber, im Erhabenen, wird es nöthig, dies genauer und geſondert zu betrachten, und zwar aus demſelben Grunde, aus welchem auch gegenſtändlich die Sphären jetzt geſondert werden (§. 88): weil nämlich erſt, wenn der geiſtige Gehalt und das ſinnliche Bild in ein negatives Verhältniß zu einander treten, ausdrücklich zu fragen iſt, ob denn die Natur den zu dieſer Negation geforderten Geiſt beſitze; ebendaher alſo iſt auch die ſubjective Seite geſondert zu erörtern, und hierüber iſt ſo viel bereits dargethan, daß der Beitrag des Subjects ein ungleich bedeutenderer iſt, als im Schönen. Dieſes (das unbegeiſtet Schöne nämlich) fordert einfache Unterſchiebung einer empfindenden Seele; jenes aber fordert eine doppelte: zuerſt muß der Gegenſtand wirklich als ein quantitativ, als ein ſinnlich unendlicher gefaßt, dann erſt dieſe ſinnliche Unendlichkeit mit einer wahren, geiſtigen verwechſelt werden. Das Letztere geſchieht, indem das Subject in das räumlich Erhabene die Vorſtellung einer Maſſen thürmenden, in das der Zeit einer Maſſen verzehrenden Kraft legt, dann ſchaut es die wirkliche Kraft und leiht ihr die innere geiſtige Unendlichkeit; jetzt wird es inne, daß es ſowohl dieſem Erhabenen als auch demgemäß dem räumlich und zeitlich Erhabenen nur ſich ſelbſt untergeſchoben hat, und nun iſt alſo, ſowie dies erkannt iſt, das Subject ſelbſt das Erhabene.

b.

Das Erhabene des Subjects.

§. 103.

Die Negation im objectiv Erhabenen (§. 92. 94. 100) erſcheint alſo jetzt als eine Negation des objectiv Erhabenen und dieſe Negation iſt das ſich als ideelle Einheit des Ich ſetzende Subject. In dieſer ideellen Einheit iſt das unendliche Außer- und Nebeneinander der endlichen Dinge zum Inſichſeyn aufgehoben. Das Ich erſcheint, es iſt in Raum und Zeit geſtellt, aber ſo mit der Endlichkeit behaftet, iſt es als wahre Unendlichkeit zugleich über ſie hinaus, es unterſcheidet ſich in ſich ſelbſt, geht erkennend und handelnd aus ſich heraus, bleibt aber in ſeinen Unterſchieden und Aeußerungen immer bei ſich, ſein eigener ſelbſtbewußter Grund, der wiſſend von ſich aus und in ſich zurückgeht. Unter den Thätigkeiten des Ich kommt aber nur der Wille in Betracht; die Intelligenz kann die Erſcheinung der Erhabenheit nicht begründen, außer ſofern ſie die geſammte perſönliche Erſcheinung, das Wollen und ſeine Folgen bedingt.

Der Zweifler, der Philoſoph, auch der praktiſche Menſch, ſofern ſein Werk den abſtracten Charakter der Verſtändigkeit und des Denkens trägt, ſind an ſich keine äſthetiſche Erſcheinung, denn das Schöne fordert Anſchauung, das Denken aber iſt rein innerlich und darum — im äſthetiſchen Zuſammenhang — abſtract. Dies muß in der Lehre vom Erhabenen ausdrücklich hervorgehoben werden, was in der Lehre vom Schönen nicht vonnöthen war. Denn auch hier gilt es, daß erſt, wenn Geiſt und Natur in ein negatives Verhältniß zu einander treten, die Forderung entſteht, daß man unterſuche, ob nicht das eine oder andere Moment fehle. So mußte in der Lehre vom objectiv Erhabenen gefragt werden, ob der Geiſt nicht fehle, ſo hier, ob die Natur vorhanden ſey. Das Denken iſt aber zu naturlos. Erſt, wenn es der Geſtalt den Charakter ſeiner Tiefe aufdrückt, Affecte hervorruft, in die Geſinnung übergeht und das Handeln, dadurch aber das perſönliche Schickſal beſtimmt, wird es äſthetiſch. Hamlet, Fauſt, Sokrates, Spinoza ſind nur dadurch äſthetiſche Erſcheinungen. Der Wiſſensdurſt iſt der eben bezeichnete Affect; die Sage von Empedokles, daß er ſich in den Aetna geſtürzt habe, um ſich der dunkeln Naturkraft zu vermählen, von Ariſtoteles, daß er ſeinen Tod im Euripus geſucht, weil er ſeine Strömung nicht begreifen konnte, nicht aber das reine Denken dieſer Philoſophen iſt äſthetiſch.

§. 104.

1 **Erhaben erſcheint ein Subject, wenn es durch die Macht ſeines Willens
die umgebenden Subjecte ſo weit übertrifft, daß ſeine eigene, obwohl ſie be-
grenzt iſt, in das Unbegrenzte zu ſteigen ſcheint. Wahre Unendlichkeit iſt
nämlich allerdings ſchlechtweg im Subjecte als ſolchem und inſofern iſt hier die
Kategorie der Quantität ganz überwunden. Allein das Endliche, womit das
Subject behaftet iſt, ſetzt ſich in dieſe Unendlichkeit ſelbſt fort und bringt
Unterſchiede des Maßes herein, welche der Wille zwar zu den ſeinigen er-
heben und bis an eine gewiſſe Grenze ſelbſt überbieten kann, aber nur ſo, daß
dadurch gerade eine neue Maßbeſtimmung entſteht. Im Erhabenen des Sub-
jects nun erſcheint dieſes Maß zugleich als geſetzt und, in der Vergleichung
2 mit dem Maß des Willens in andern Subjecten, als aufgehoben. Außer dieſer
Vergleichung würde, wenn die Bedingungen dazu vorhanden ſind, das erhabene
Subject als ſchön erſcheinen, dieſe aber bringt den Gegenſatz herein, der das
Erhabene begründet.**

1. Der Wille iſt ſeinem Weſen nach unendlich und darin jedes Subject dem andern gleich. Der innere Widerſpruch des einzelnen Subjects aber — den als ſolchen eine höhere Form des Erhabenen aufdecken wird — iſt eben der, daß die Natur, über die es hinaus iſt, ebenſoſehr ſich in es fortſetzt und darum auch die Beſtimmung der Quantität hineinträgt. Die Unterſchiede der Quantität ſind zunächſt Naturgrundlage; der Eine hat mehr, der Andere weniger Energie, Tiefe und Umfang des Willens (wobei freilich auch die Intelligenz weſentlich iſt, aber nicht für ſich, ſondern eben, wie ſie in Willen übergeht). Allerdings werden dieſe Unterſchiede erſt geiſtig, wenn ſie der Wille zu den ſeinigen erhebt und frei ſetzt; er kann ſie bis an eine Grenze (denn ganz kann Keiner über ſich hinaus) noch überbieten: aber dadurch entſtehen neue Maß-Unterſchiede. Denn wer ſich ſelbſt bezwingt und mehr aus ſich macht, als die Natur in ihn gelegt zu haben ſcheint, zeigt ebendadurch mehr Willen, als wer ſich in dem Maße des Angeborenen bewegt oder unter dasſelbe ſinkt. Es beginnt zwar hier ſchon der Begriff der Schuld, aber dieſe ſelbſt hat Grade.

2. Es könnte eingewandt werden, die Freiheit in der ſubjectiven Erſcheinung, d. h. die Perſönlichkeit ſey ſchön, nicht erhaben (§. 19). Allein was ohne eintretende Vergleichung ſchön hieße, wird erhaben, wenn dieſe und der ihr zu Grund liegende Gegenſatz zwiſchen den Verglichenen eintritt. Allerdings jedoch wird die Sphäre des Erhabenen immer ſolche Erſcheinungen fordern, worin die Anmuth ſelbſt, welche die ſittliche Größe als reifſte Frucht ſich aneignet, im Zuſammenhange der umgebenden Bedingungen als der Preis eines Kampfes, als Erwerbung der Freiheit erſcheint. Die zwangloſe Leichtigkeit der kampfloſen Anmuth fällt daneben in ihre beſchränkte Sphäre vergl. §. 73.

α.

Das Erhabene der Leidenſchaft.

§. 105.

Dieſe Form des Erhabenen tritt, da das Subject erſt werden ſoll, was es an ſich iſt, zunächſt ſelbſt wieder in der Form unmittelbarer Beſtimmtheit oder als Kraft auf. Es iſt nicht mehr bloſe Kraft, ſondern aus der Innerlichkeit des Subjects bewegte Kraft oder Kraft mit Bewußtſeyn, jedoch ſo, daß von dem Gehalte dieſes Bewußtſeyns abgeſehen wird und blos die Gewalt der Bewegung, worin das Unmittelbare und das mit Bewußtſeyn Gewollte ineinander verſchwindet, den äſthetiſchen Eindruck beſtimmt: die Bewegung der Leidenſchaft. Sie gleicht dem Erhabenen der Kraft auch darin, daß ſie weſentlich furchtbar iſt und daß die Quantität im Sinne der Vielheit von Subjecten, das Gewicht der Maſſe in ihr von großer Bedeutung iſt.

Das Erhabene des Subjects verliert die früher betrachteten Formen nicht, ſondern nimmt ſie in ſich auf und wälzt ſie als einen Strom, den es nun von geiſtigem Mittelpunkte in Bewegung ſetzt, mit ſich fort. Zuerſt erſcheint es ſelbſt wieder in unmittelbarer Form als Naturkraft, als Leidenſchaft. Dieſe iſt vom Pathos wohl zu unterſcheiden, das erſt im Verlaufe auftreten wird. Pathos iſt Leidenſchaft für einen ſittlichen Zweck, in der Leidenſchaft kann der Zweck ſittlich oder unſittlich ſeyn, es kommt zwar in Betracht, daß es ein geiſtig Innerliches iſt, was Nerven, Blut und alle Organe in feurige Bewegung ſetzt, aber jenes verſchwindet unterſchiedslos als blinde Kraft in dieſem Tumulte; z. B.

der furchtbare Ausbruch Northumberlands in Heinrich IV, den die Schrift über das Erh. und Kom. (S. 78) als Beleg der poſitiven Form innerhalb der Sphäre des negativ Pathetiſchen angeführt hat, gehört vielmehr hieher. Dieſe Wuth iſt nämlich zwar als Erhebung aus einem niederſchlagenden Affect zunächſt ſittlich in ihrem Urſprung, wird aber blind, erprobt ſich nachher nicht als ſtandhafte Tapferkeit, bleibt jedoch erhaben gerade nur durch die glühende Kraft ihres Ausbruchs, wobei von jenem Urſprung und dieſem Ausgang abſtrahirt wird. Griechiſch wäre dieſe Form θυμός zu nennen. Ihre Hauptform iſt die Kraft des *Zorns*. Selbſt die Liebe als blinde Leidenſchaft, worin Geiſt und Sinne aufgeben, ſetzt Hinderniſſe voraus und iſt nach dieſer Seite ein Zorn. Der Zorn iſt drohend, auf Hinderniſſe zerſtörend gerichtet, daher dieſe Form weſentlich furchtbar. Der ganze Eindruck ſchwankt zwiſchen dem elementariſchen, den das Erhabene der Natur, und dem geiſtigen, dem das höher Erhabene des Subjects erregt. Das Maſſenhafte iſt von großer Bedeutung. Wilder Angriff kriegeriſcher Maſſen, empörte Volkshaufen, ihr dunkles Summen und Lärmen. Schlachten gehören hieher, ſofern von einer ſittlichen Begeiſterung der Maſſen und von der Intelligenz der Taktik abgeſehen wird.

§. 106.

1 **Wird aber die Leidenſchaft zu einem die ganze Subjectivität beſtimmen-
den und bleibenden Zuſtande und verliert dieſe dadurch ihre geiſtige Allge-
meinheit unter der Verſenkung in ein Einzelnes, ſo kann ſie dabei noch furcht-
bar ſeyn, aber der Zuſchauer beſinnt ſich auf die reine Freiheit des Willens
2 und die Erſcheinung wird aus einer erhabenen zu einer häßlichen. Die reine
Freiheit nun, wenn ſie der äſthetiſchen Forderung entgegentritt, iſt, noch un-
vereinigt mit der ſinnlichen Kraft und Fülle der Leidenſchaft, eine abſtracte
und geht zunächſt in ſchwankendem Wechſel neben der unfreien Beſtimmtheit der
Leidenſchaft her. Die Erſcheinung dieſes unſteten Willens kann nur im Zu-
ſammenhange und Contraſte mit höheren Formen des Willens ein äſthetiſcher
Gegenſtand ſeyn.**

1. Man wird finden, daß die Hauptſtufen des Willens, wie die Ethik ſie entwickelt, hier auftreten. Allein unſer Zuſammenhang iſt der äſthetiſche, der Uebergang je zu einer weiteren Form muß als eine Forderung vom Standpunkte des Schönen erſcheinen; daher kann hier keine Verpflichtung

ſeyn, der Ordnung der Ethik durch das Einzelne zu folgen. Hier nun vermittelt ſich der Uebergang durch nähere Betrachtung der Leidenſchaft. Sobald ſie total und habituell wird, geht ſie in Häßlichkeit über. Es iſt vorzüglich der Haß, der hier in Betracht kommt. Nicht jeder Haß iſt habituell gewordene Leidenſchaft des Zorns. Zum Habituellen gehört, daß das Subject ſich in der Leidenſchaft ſo verbeißt, daß es ſeine beſten Kräfte darin verzehrt. Der Haß kann aber, obwohl er als Richtung gegen den Feind conſtant gewordener Zorn iſt, aus einem ſittlichen Kerne, aus der Liebe des Guten fließen und daher zwar ſtetig ſeyn, aber doch nur bei gegebenem Anlaſſe hervortreten. Dieſer Haß iſt ein weſentliches Moment im ſittlichen Pathos, das im jetzigen Zuſammenhang zwar als ſolches noch nicht aufgetreten iſt, aber die Kraft der Leidenſchaft als Unterlage und ihm beſtimmtes Organ ſich vorausſchickt. Der ſchlechte Haß iſt der verbiſſene und ſein Object iſt, weil er nicht aus dem Geiſte fließt, keine geiſtige (böſe) Allgemeinheit, ſondern eine Einzelheit. Kant hat dieſen gemeinen Haß im Auge, wenn er (Anm. zu §. 29 a. a. O.) behauptet, der Haß könne niemals erhaben genannt werden. Eine andere Erſcheinung, das Laſter, iſt im §. nicht erwähnt worden. Es iſt das Habituellwerden eines auf Genuß gerichteten Triebs, und die Triebe des bloſen Genuſſes ſind zu gering, um im Erhabenen erwähnt zu werden, ſie gehören in's Komiſche. Die neuere Tragödie hat freilich ſogar das bleierne, ſelbſt des Reizes der Sinnlichkeit baare, hohle und arſenikaliſche Laſter des Spiels zum tragiſchen Hebel benützt: eine der ſchlimmſten Verirrungen.

Die größeren Leidenſchaften, von welchen hier die Rede iſt, können zwar auch in ihrer Häßlichkeit noch furchtbar ſeyn und ſind eben darum als äſthetiſcher Gehalt allerdings zuläſſig. Aber in ihrer Unfreiheit liegt dennoch bereits zu Tage, daß ſie in Wahrheit willenlos ſind, und da ſie den Zuſchauer nöthigen, ſich auf den Willen zu beſinnen, der nicht Leidenſchaft, ſondern reine Freiheit iſt, ſo fühlt ſich dieſer in dem unantaſtbaren Heiligthum, das keine Drohung des Affects fürchtet. Das Furchtbare verſchwindet alſo und das nur Häßliche bleibt, d. h. die Leidenſchaft iſt als äſthetiſcher Gegenſtand aufgehoben und ein anderer, die wahre Freiheit gefordert.

2. Dieſe, wie ſie nun ohne die Fülle der Leidenſchaft, da die letztere ſo eben als häßlich verworfen wurde, auftritt, iſt abſtract. Soll ſie äſthetiſch werden, ſo muß ſich die Leidenſchaft mit ihr vereinigen, allein ſie ſteht jetzt nur äußerlich neben ihr; Gegenſtand iſt alſo nunmehr die zwiſchen Leidenſchaft und reiner Freiheit

ſchwankende Willkür. Solche Charaktere können wirkſam eintreten neben andern. Die Leidenſchaft kann übrigens jetzt, da ſie nicht mehr der ganze Gehalt iſt, auch in der weicheren Form der Neigung, der Eitelkeit u. ſ. w. hervortreten: Werther, Weislinger, Eduard in den Wahlverwandtſchaften und verwandte Geſtalten. Sie ſind unter anderen ebenfalls zu verwenden. Göthe bei Eckermann über Eduard: „ich kann ihn auch nicht leiden, aber ich brauchte ihn ſo“.

β.

Das Erhabene des böſen Willens.

§. 107.

Falſche Vereinigung dieſer Gegenſätze entſteht dadurch, daß die Leidenſchaft als unmittelbarer Wille des Subjects unvergeiſtigt in die Form der abſtracten Freiheit erhoben und ſo der als Prinzip aufgeſtellte Eigenwille ſich als allgemeiner und vernünftiger Wille behauptet. Dieſe Umkehrung der geforderten wahren Einheit iſt das Böſe. Das Böſe iſt erhaben, wenn in dieſer Umkehrung ſo bedeutende Kräfte thätig ſind, daß der Widerſtand der umgebenden Subjecte, ſey nun ihr Wille der ſinnlich leidenſchaftliche (§. 105) oder der ſchwankende (§. 106, 2) oder der gute, aber nicht durch perſönliche Stärke ausgezeichnete, dagegen in nichts verſchwindet und ſo das negative Weſen ſich in eine ſchauderhafte, einſame Unendlichkeit poſitiver Wirkungskraft zu erweitern ſcheint. Zu jenen Kräften wird ebenſoſehr ungewöhnliche Gewalt der Leidenſchaft, als Feinheit der das verkehrte Prinzip beſchönigenden und die Anſchläge ausführenden Intelligenz und Fähigkeit der Abſtraction von der einzelnen Befriedigung für die umfaſſenderen Zwecke der Leidenſchaft erfordert.

Der wahre Begriff des Böſen, nicht als bloſer Abweſenheit, ſondern als einer Verkehrung des Guten, iſt hier kurz ausgeſprochen und findet ſeine Erläuterung in der Ethik. Man vergegenwärtige ſich hier, im äſthetiſchen Zuſammenhang, ſogleich die Ungeheuer der Herrſchſucht in der Geſchichte und die vollendetſte Darſtellung des Böſen in der Kunſt, Richard III von Shakeſpeare. Die ihn umgebende Welt theilt ſich in unmächtige Leidenſchaft, vorzüglich Weiberwuth, ſchwache, weil inconſequente Bosheit in den Vaſallen; der gute Wille erſcheint hier und im Macbeth ſo lange machtlos, bis er durch die Selbſtzerſtörung des Böſen und durch die Kraft der Vielheit erſtarkt; Richmond ſelbſt hat perſönlich ungleich weniger Bedeutung als Richard. Richard wird durch die poſitive Fülle ſeiner Kräfte, welche doch rein negativ wirkt, dämoniſch in dem Sinne, wie Göthe den Ausdruck gebraucht (Eckermann II, 298). Durch dieſes Wort läßt ſich hier die Unendlichkeit im Erhabenen bezeichnen. Die böſe Kraft nämlich wächſt für den Anblick über das Maß der individuellen Kraft, an das ſie doch gebunden iſt, in's Unbegrenzte hinaus, was bei Richard insbeſondere dadurch bewirkt wird, daß der wunderbare Geiſt des Dichters ihn ganz zu dem Gefäße einer lang angeſammelten, weit über den Einzelnen hinausreichenden, geſchichtlichen Nothwendigkeit macht. Er hört faſt auf, ein Menſch zu ſeyn, er iſt ein Geiſt. Wenn aber dem ſittlich Wollenden die Bewunderung in die unbegrenzte Höhe folgt, um ſich hier mit der Menſchheit in ihm wiederzufinden, ſo ſteht der Böſe in dieſer Ferne einſam. „Ich bin ich ſelbſt allein“. Durch dieſe Einſamkeit iſt das Böſe nur um ſo erhabener, denn es gehört eine unendliche Stärke des Willens dazu, ſie auszuhalten. Der Böſe hat nicht nur die Guten, ſondern auch die Böſen gegen ſich. Es gibt wohl auch einen Bund der Böſen, aber ohne Zuſammenhalt, er hebt ſich von ſelbſt auf. Wo man bei unverkennbar böſem Wirken geſchloſſene Verbindung findet, wie bei den Geſellſchaften, die ſich als Stützen verfallender Religionsformen bilden, Jeſuiten und Pietiſten, da iſt die Grundlage nicht Böſes, das als ſolches gewollt wird, ſondern Selbſttäuſchung des Fanatismus, der den hartnäckigſten Bund mit ſich bringt, und von dieſer Grundlage erſt geht das verführte Herz zum eigentlich Böſen fort. Der große Böſewicht aber unterliegt der Täuſchung, einen Bund der Böſen errichten zu wollen, gar nicht. Trotz dieſer geſpenſtiſchen Einſamkeit muß jedoch das Böſe ganz real erſcheinen, ſinnlicher Muth und Gewalt darf nicht fehlen und Shakespeare hat ſeinem Richard dieſe grobe Unterlage zu geben nicht verſäumt. Die ganze Feinheit der Liſt und einer falſchen Metaphyſik, die Umkehrung der Wahrheit zu beſchönigen, muß ſich auf dieſer Baſis entwickeln. Das Böſe iſt nicht Sinnlichkeit, ſondern ſublimirte, zur Maxime erhobene Sinnlichkeit; daher muß die Kraft der Sinnlichkeit daſeyn, aber ebenſoſehr immer in dieſe Abſtraction verflüchtigt werden. Der Böſe hat die Willenskraft, den einzelnen ſinnlichen Zwecken entſagen zu können, wie die höchſte Tugend, während doch der letzte Zweck das empiriſche Ich iſt, das abſolut herrſchen will. Herrſchen iſt dieſes ſinnlich Unſinnliche, was der Böſe will. — Weitere Beſtimmtheit werden die ferneren Theile des Syſtems in den Begriff des Böſen bringen. Hier war das Weſen desſelben in ſeiner Gedrängtheit anzugeben; in untergeordneten Böſewichtern wie z. B. Jago ſind nur einzelne Momente ausgebildet.

§. 108.

1 Die innere Umkehrung ſtellt ſich nothwendig in der Mißgeſtalt der per-
ſönlichen Erſcheinung und der ſich ſelbſt aufhebenden Schein-Ordnung des
Werkes als Häßlichkeit dar. Wie nur im Subjecte die zum Erhabenen erfor-
2 derte wahre Unendlichkeit, ſo iſt nur im Böſen die wahre Häßlichkeit. Würde
nun der innere Widerſpruch des Böſen und die ihr entſprechende Verzerrung der
Geſtalt und des Werks in ihrer Nichtigkeit geſondert in's Auge gefaßt, ſo
entſtünde eine Häßlichkeit, welche äſthetiſch entweder verwerflich, oder nur unter
der Bedingung zuläſſig wäre, daß ſie durch Uebergang in ein anderes Moment
des Schönen von der vorliegenden Sphäre abführen würde. Allein die im
Böſen um einen falſchen Mittelpunkt vereinigten poſitiven Kräfte wirken, weil
das Böſe weſentlich Herrſchſucht iſt, zerſtörend, verbreiten daher Furcht und
Grauen um ſich, ziehen ſo den Blick von der reinen Betrachtung des inneren
Widerſpruchs auf dieſe Seite ab, und unter dieſer Bedingung iſt die Häßlich-
keit im Erhabenen berechtigt (vergl. §. 98, 2).

1. Wie vom Erhabenen, ſo behauptet Ruge vom Häßlichen, daß es nur der geiſtigen Welt angehöre. Erhaben ſey nur die Erhebung, häßlich nur der prinzipielle Abfall des Geiſtes; alle Erſcheinung alſo, die nicht Geiſt zu ſeyn prätendire, könne ebenſowenig für häßlich als für ſchön angeſprochen werden. Die Häßlichkeit in der Natur ſey daher in derſelben Art nur Gleichniß wie ihre Schönheit und Erhabenheit, (a. a. O. S. 94 ff.). Allein der Begriff Gleichniß iſt auch hier, wie in §. 89, Anm. als ein zu weiter und äußerlicher zu bezeichnen. Der Geiſt könnte eine Ahnung ſeines Abfalls nicht in die Natur legen, wenn nicht wirklich der werdende Geiſt ſich in ihr ankündigte, und wir haben das Häßliche in §. 98 als eine eigene Sphäre ebenſo feſtzuhalten, wie das objectiv Erhabene, denn der Unterſchied wird ebendadurch begründet, daß das einemal die Anſchauung ahnend leiden muß, das andremal nicht. Allerdings erregen häßliche Gegenden, Bäume, Thiere ein Grauen, wie wenn ein böſer Geiſt aus ihnen ſpräche, aber gerade dieſes „wie wenn" bewirkt eine Stimmung ganz ſpezifiſcher Art, welche

eine beſondere Stelle für den Gegenſtand fordert. Das Chaotiſche, Wilde, Formloſe in der Natur gemahnt uns, daß auch im moraliſch Häßlichen der zum Prinzip erhobene Naturgrund ſich entfeſſelt. Wir können alſo Ruge's Satz auch umkehren: das moraliſch Häßliche reißt den Menſchen in das Chaos, zu Wölfen und Bären zurück und iſt ein Gleichniß des Häßlichen in der Natur. Darum ſoll aber keineswegs geläugnet werden, daß erſt der zum Prinzip erhobene Naturgrund als Böſes die wahre, ganze Häßlichkeit iſt. — Die Mißgeſtalt nun, worin ſich das Böſe darſtellt, muß nicht nothwendig eigentliche Mißbildung ſeyn, wie bei Richard III, wo ſie aber als Motiv ſo wunderbar vom Dichter verarbeitet iſt; die Formen können ſchön ſeyn, und gerade dann erſcheint die Bewegung, welche der Charakter dazu gibt, das Mienen- und Gebärdenſpiel, das ſich freilich auch in bleibenden Zügen eingräbt, um ſo häßlicher, wenn es die Formen, welche zum Ausdruck einer hohen Seele beſtimmt ſind, durch dieſe Züge trübt, worin der lauernde Tiger, die ſchleichende Katze ſich in das edle Menſchenbild eingedrängt zu haben ſcheint. Die eigentliche Mißgeſtalt des Böſen aber erſcheint in ſeinen Werken.

2. Die Häßlichkeit führt zum Komiſchen, wenn die Seite des reinen Widerſpruchs im Gegenſtande als ſolche in's Auge gefaßt wird. Dies mußte hier ſchon angedeutet werden, um zeigen zu können, warum das Böſe eine Häßlichkeit furchtbarer Art behaupten muß. Daß gute Kräfte im Böſen fortwirkend gegen ſich ſelbſt wüthen, daß die tiefe Einſicht des Böſen ihm ſeine Verkehrtheit, ja den logiſchen Grundirrthum in ſeiner Bosheit nothwendig zeigen ſollte und in einem unausgebildeten Wahrheitsgefühle wirklich zeigt, dies iſt reiner Widerſpruch; allein der Zuſchauer hat keine Zeit, dabei zu verweilen, weil dieſes widerſprechende Weſen abſolut ſchädlicher Art iſt und ihn mit Grauen überzieht. Der Verbrecher darf daher im äſthetiſchen Zuſammenhang niemals ärmlich und gedrückt, er muß noch im Untergang groß und furchtbar erſcheinen. Schon daraus folgt die Verwerflichkeit des Armenſünder-Motivs in Romanen und Schauſpielen. Wenn nun aber, wie im religiöſen Glauben, ein abſolut Böſes als Perſon vorgeſtellt wird, ſo iſt der Uebergang in's Komiſche nicht mehr abzuhalten. Denn wie furchtbar die Erſcheinung gedacht ſeyn mag, der volle Widerſpruch eines Weſens, welches das Böſe um des Böſen willen bei vollkommen ausgebildeter Einſicht in ſeine Nichtigkeit unabläſſig will, iſt zu ſtark, um von dem Eindruck des Furchtbaren zugedeckt zu werden. Der wahre Künſtler muß daher den Teufel nicht pathetiſch, ſondern humoriſtiſch behandeln.

In das menſchlich Böſe ſetzen ſich die guten Kräfte nicht nur in der Form der Umkehrung fort, ſondern als Lichtblicke gelegentlicher Güte vorübergehender Reue, und daraus entſteht ein neues Motiv, das keine Komik aufkommen läßt: die vom Grauen ſelbſt nicht aufgehobene Theilnahme. Komiſch iſt der menſchliche Böſewicht allerdings in dem activen Sinne, daß er durch ſeinen Verſtand die Umgebungen ironiſirt; dies gehört aber nicht hieher. Er iſt komiſch auch in dem paſſiven Sinne, daß er in der Entſchiedenheit ſeines böſen Wollens, als wäre es gut, naiv erſcheint (wie namentlich Richard III). Allein auch dies gehört nicht hieher, denn darin hat er gegen die halbe Bosheit der umgebenden ſchwachen Subjecte Recht, indem er „eine Natur" iſt.

§. 109.

Die negative Form der Erhabenheit des böſen Willens tritt ein, wenn über den ſcheinbar vollendeten Böſewicht die noch zerſtörendere Kraft der Bosheit durch einen andern kommt. Der eine wie der andere kann das Böſe in der Form des drohenden Rückhalts oder des vollen Ausbruchs darſtellen und die wirkſamſte Erſcheinung iſt die, wenn die größtmögliche Zerſtörung in der darauf folgenden Stille und Ruhe eine unendliche Möglichkeit neuer Verbrechen verbirgt; denn hier vereinigt ſich mit der Wirkung der geahnten Unendlichkeit die volle Kraft der Negativität. Allein ſobald ſich der Zuſchauer in dieſen Abgrund vertieft, ſo erblickt er darin die innere Selbſtzerſtörung, welche aber auch im Ausbau ihres Werks an eine Grenze gelangt, wo die äußere Zerſtörung eintritt. Das Böſe hebt ſich auf und führt zu der Nothwendigkeit, daß der Wille des Subjects ſich mit dem allgemeinen und vernünftigen verſöhne.

Es wurde in §. 107 geſagt, das Böſe ſey einſam. Dies hindert nicht die Vereinigung vieler Böſen in einem äſthetiſchen Ganzen, denn daß jeder derſelben einſam bleibt, daraus geht gerade die Dialektik hervor, worin ſie ſich aufreiben und das Gegentheil von dem, was ſie wollten, das Gute herſtellen. Im Lear und in der Dramenreihe von Heinrich VI — Richard III herrſcht dieſe Dialektik, wo über den großen Böſewicht vernichtend der größere kommt und der größte an der inneren Nichtigkeit des Böſen ſcheitert. Der übrige Inhalt des §. bedarf keiner Erläuterung und die nähere Motivirung des Prozeſſes, wodurch ſich der böſe Wille in den guten aufhebt, gehört in die Ethik.

γ.

Das Erhabene des guten Willens.

§. 110.

Der Wille des Subjects, der ſich dem allgemeinen und vernünftigen Willen 1
als Organ hingibt, iſt der gute Wille, die concrete Freiheit. Das Subject
als Einzelnes kann aber aus dem in dem allgemeinen Willen enthaltenen Inbegriff
der ſittlichen Ideen nur eine beſtimmte zu ſeinem Lebenszwecke erheben.
Wenn der Wille des Subjects ſammt dem ganzen Umfange ſeiner Perſönlichkeit,
ohne daß jedoch die Vielſeitigkeit derſelben ausgeſchloſſen wird, ſo mit dieſem
ſittlichen Zwecke verwächst, daß derſelbe dem ganzen Leben des Subjects ſeine
Einheit und Stetigkeit gibt, ſo ſcheint dieſes, in Vergleichung mit umgebenden
Subjecten von geringerer ſittlicher Stärke, zugleich Subject zu bleiben und zugleich
zum Geſammtſubjecte der Gattung ſich zu erweitern. Das Subject hat 2
aber ſeine ſittliche Kraft durch wirkliche Thätigkeit im Widerſtande zu meſſen.
In dieſem Kampfe muß ihm das Erhabene der Leidenſchaft beiſtehen. Der
gute Wille im poſitiven Verhältniſſe zu der mit ihm vereinigten Kraft der Leidenſchaft
heißt *Pathos* im poſitiven Sinne. Das Wort kann auch objectiv den
Gehalt bezeichnen, aber nie in ſeiner Abſtraction, ſondern als Macht im Gemüthe.

1. Durch die Hervorhebung der Schranke, welcher das Subject als einzelnes unterliegt und wodurch es beſtimmt iſt, nur Eine ſittliche Idee zu ſeinem Lebensgehalte zu machen, iſt bereits die Aufhebung dieſer ganzen Form der Erhabenheit vorbereitet, aber auch nur vorbereitet, denn zunächſt iſt feſtzuhalten, daß auch in dieſer beſtimmten Idee der Inbegriff der ſittlichen Ideen irgendwie enthalten iſt und daß die abſolute ſittliche Idee nur durch das Subject wirkt und lebt. In der Beſtimmung dieſer Subjectivität hat der §. den Ausdruck: *Charakter* vermieden. Denn Charakter iſt eine concretere Beſtimmung, welche alle die realen Momente bereits vorausſetzt, aus denen das Subject die geſchichtliche Form und Färbung ſeines ſittlichen Zweckes entnimmt und in der Wechſelwirkung mit welchen es ſein ſittliches Leben fortwährend erzeugt. Charakter iſt daher das ſittliche Subject erſt da zu nennen, wo das Syſtem ſich in das wirkliche geſchichtliche Leben einläßt. Dagegen war hier allerdings die Bedingung der Vielſeitigkeit ſogleich aufzunehmen, welche *Hegel* unter dem Begriffe des Charakters

(Aeſth. 1, S. 303 ff.) aufführt und ſo ſchön entwickelt. Ein ſittlicher Gehalt erſcheint nämlich nicht als wirkliche Macht in einem Subjecte, wenn er den Reichthum der übrigen Neigungen, Intereſſen, Thätigkeiten der Perſönlichkeit von ſich ausſchließt. Entweder er läßt ihnen gar nicht Luſt und das Subject lebt nicht, oder er verkehrt ſie gewaltſam zu ſeinem Zweck und das Subject iſt fanatiſch. In jenem Falle entſtehen die falſchen ſchematiſchen Charaktere des Drama: der Geizhals, der Polterer u. ſ. w. Erſt wenn ich ſehe, daß ein Subject auch nach anderen Seiten mannigfaltig bewegt und ein ganzer Menſch iſt, daß aber dieſe abweichenden Bewegungen alle wieder ſich umbiegen nach der Einen Grundbewegung, ſo erkenne ich die Macht der ſittlichen Idee, welche dieſen Mittelpunkt bildet. Die Abweichung muß ſelbſt bis zum Widerſpruch gehen, aber dieſen im Fortgange wieder aufheben. Dieſer Widerſpruch gibt den Charakteren Shakespeares ihr Leben und ihr Dunkel für den abſtracten Verſtand und für eine deklamatoriſche Schauſpielkunſt. Das ſo erfüllte Subject nun iſt erhaben in der Zuſammenſtellung mit ſchwächeren, wenn der Abſtand ſo groß iſt, daß er unendlich ſcheint. Es ſcheint ſich „zum Geſammtſubject der Gattung zu erweitern“, aber in dieſer Höhe wird es dennoch als einzelnes Subject feſtgehalten. Dies iſt wohl zu merken, ſonſt gerathen wir zu frühe in's Tragiſche. Jetzt iſt der Sinn der: das Subject iſt Subject und ſcheint doch ſich zur Unendlichkeit zu erheben; im Tragiſchen aber: die ſittliche Idee gibt ſich die Beſchränkung des Subjects und geht doch unendlich darüber hinaus.

2. Das Vergleichen iſt kein todtes, das Subject ſelbſt vergleicht ſich praktiſch, es mißt ſich, es kämpft, und zwar gegen alle bisher aufgeführten Formen des Erhabenen ſowohl als gegen das in ſeinem eigenen Sinne, d. h. im Sinne des Guten, große, aber minder große Subject. Dieſer Kampf kann bald die Form kriegeriſchen, bald mehr eines geiſtigen Streites annehmen: ein Unterſchied, der eine neue Stufenfolge erzeugen würde, wenn die Wiſſenſchaft der Aeſthetik an dieſer Stelle ſich darauf einzulaſſen Raum hätte. Welche Waffen aber der Kampf führen möge, die Leidenſchaft muß dem Subjecte beiſtehen. So entſteht das poſitiv Pathetiſche. Es iſt eigenthümlich, daß die von Kant angeregten Aeſthetiker das Pathetiſche nur in der negativen Form des Kampfes gegen die (eigene) Leidenſchaft kannten (ſo Schiller: „die moraliſche Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affects“ ſ. Ueber das Pathetiſche), da doch Kant ſelbſt ein affirmatives Verhältniß zwiſchen dem ſittlichen Willen und dem Affect ausſpricht: „die Idee des Guten mit Affect heißt Enthuſiasm u. ſ. w. Aeſthetiſch iſt der Enthuſiasm erhaben,

weil er eine Anſpannung der Kräfte durch Ideen iſt, welche dem Gemüthe einen Schwung geben, der weit mächtiger und dauerhafter wirkt, als der Antrieb durch Sinnenvorſtellungen. — Ein jeder Affect von der wackern Art (der nämlich das Bewußtſeyn unſerer Kräfte, jeden Widerſtand zu überwinden (animi strenui) rege macht) iſt erhaben, z. B. der Zorn, ſogar die Verzweiflung (nämlich die entrüſtete, nicht aber die verzagte)." Allein freilich dieſe Anerkennung eines poſitiven Verhältniſſes zwiſchen dem Geiſte und ſeiner Natur widerſprach zu ſehr dem Geiſte der Kritik der prakt. V., um furchtbar zu werden, ſie verliert ſich daher auch in eine Anmerkung (nach §. 29) und wird durch die Zwiſchenbemerkung aufgehoben, daß jeder Affect blind ſey und das Gemüth unvermögend mache, ſich nach freier Ueberlegung der Grundſätze zu beſtimmen. Erſt nachdem die Ethik affirmativ geworden, konnte Hegel ſagen, daß noch nichts Großes ohne Leidenſchaft geſchehen ſey. Es iſt kein Grund vorhanden, unter Leidenſchaft blos habituelle Verſenkung des Willens in ein Einzelnes zu verſtehen. Sie ſtand uns ſchon in §. 105 höher; jetzt aber hat ſie einen ſittlichen Mittelpunkt, deſſen Bote und Vollſtrecker ſie iſt. Man denke an den gewaltigen ſittlichen Zorn großer Männer, z. B. eines Luther. Für dieſen Begriff hat Hegel den Ausdruck Pathos nach den Alten eingeführt. Er gebraucht das Wort gewöhnlich objectiv: „die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für ſich in ihrer Selbſtändigkeit auftreten, ſondern ebenſoſehr in der Menſchenbruſt lebendig ſind und das menſchliche Gemüth in ſeinem Innerſten bewegen" (Aeſth. 1, 297). Hegel will den Ausdruck Leidenſchaft vermeiden, weil er den Nebenbegriff des Niedrigen habe; er verdiente, wieder geadelt zu werden. Das Wort Pathos läßt ſich aber ebenſo auch ſubjectiv gebrauchen: die Bewegung des Gemüths aus einem ſittlichen Mittelpunkte, die Perſönlichkeit, für ein ſittliches Grundmotiv die ganze Erhabenheit der Kraft in ſich aufbietend. Wir behalten uns einen Wechſel des objectiven und ſubjectiven Gebrauchs vor.

§. 111.

Das Pathos kann als ruhende Kraft den Ausbruch drohen und nach dem Ausbruch in drohende Stille zurückkehren. Dieſe Ruhe wirkt auch hier, als negative Form in der poſitiven, ſtärker, als der Ausbruch, aber auf andere und tiefere Weiſe, als die Ruhe im blos dynamiſch Erhabenen. Während nämlich hier (vergl. §. 99 und 101) der durch den Rückhalt verdoppelte Ein-

bruch der Unendlichkeit noch nicht die Anſchauung eines in die Kraft ſelbſt durch die Negation der Beſinnung eintretenden Bruches in ſich ſchloß, ſo hat dagegen das Pathos als wirklich geiſtige Macht die Negation in ſich, wodurch es ſich mit Bewußtſeyn ſeinem Ausbruch entgegenſetzen und über ihn ſtellen kann. Hieraus geht nun die wirklich negative und ungleich ſtärkere Form des ſittlich Erhabenen hervor.

Um die ſtarke Wirkung der ruhig drohenden Kraft ſich zu vergegenwärtigen, denke man z. B. an Volker und Hagen in der 29ten Aventiure des Nibelungenlieds. Die Stille vor einer Schlacht gehört hieher, ſofern nun der Krieg als Kampf um ſittliche Güter betrachtet wird. Daß das Pathos die Negation der Entgegenſetzung in ſich trägt, bedarf keines Beweiſes, denn es iſt eine ſelbſtbewußte Kraft. Es gibt auch höhere Erſcheinungen drohender beſonnener Kraft, als jene der Nibelungenhelden, wozu die Beiſpiele ſich leicht darbieten. Der ganzen, nun eintretenden Sphäre des negativ Pathetiſchen kann man das bekannte Wort des Seneca vorſetzen: **Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus: vir fortis cum mala fortuna compositus.**

§. 112.

Dieſe negative Form ſetzt zunächſt eine noch höhere Erſcheinung des ſittlichen Willens voraus, wodurch die, wie es ſchien, größtmögliche ſittliche Stärke ſelbſt beſiegt wird. Allein die Betrachtung wendet ſich jetzt nicht auf das thätige Subject in dieſem Verhältniß; denn das leidende Subject nimmt, da es die Negativität der geiſtigen Unendlichkeit in ſich trägt, durch einen Act der ſittlichen Erhebung die zerſtörende Macht mitten im Leiden, das ihm durch ſie bereitet iſt, in freier Anerkennung in ſich herein, und nun mag das Leiden kommen, woher es mag, von der blinden Kraft, von der Leidenſchaft, vom ſchwankenden, böſen, oder ſittlich ſtärkeren Willen: das Subject erkennt es als gut an. Aber eben dieſe Seite führt von der vorliegenden Sphäre ganz ab und die letztere wird nur eingehalten, ſofern die Anſchauung bei dem leidenden Subjecte verweilt, wie es durch die Kraft der ſittlichen Freiheit ſein Leiden überwindet. Dieſes Schauſpiel des ſittlichen Willens, der ſich im Leiden bewährt, iſt das negativ Pathetiſche.

Es iſt ein Mangel der bisherigen äſthetiſchen Unterſuchungen, daß ſie die Nothwendigkeit der im §. enthaltenen Motivirung überſahen. Man ſetzte ohne Weiteres voraus, daß im Pathetiſchen überhaupt das leidende Subject der Gegenſtand der Unterſuchung ſey. Der eine Fehler dabei war der ſchon gerügte, daß man dabei nur an die negative Form dachte, die uns jetzt vorliegt; der andere der, daß man überſah, wie an dieſer Stelle, ſobald man die Urſache des Leidens in ihren letzten Grund verfolgt, eigentlich ſogleich das Tragiſche beginnt. Dadurch ließ man ſich nicht verlegen machen, weil man in Wahrheit ein Tragiſches eigentlich gar nicht hatte, ſondern es eben im Schauſpiele der Seelenſtärke im Leiden ſuchte. Wir aber haben uns zu verantworten, warum wir auf dem Punkte ſtilleſtehen, der hier unmittelbar zum Tragiſchen hinweist. Was nämlich immer die nächſte Urſache des Leidens ſey, wenn auch nur eine äußere Nothwendigkeit, in deren Eingreifen ſehr unrichtig von früheren Aeſthetikern der Hebel des Tragiſchen geſucht wurde: der ſittliche Wille, der ſich im Leiden bewährt, ſieht darin als letzte Urſache ein höheres Geſetz, das über allem Subjecte liegt, und hiemit iſt die Erhabenheit des abſoluten Geiſtes eingetreten. Soll alſo die Sphäre der ſubjectiven Erhabenheit eingehalten werden, ſo muß man dieſe Seite fallen laſſen. Dies iſt aber keine willkürliche Abſtraction. Denn das leidende Subject verdoppelt ſich in ſich ſelbſt und wir haben zwei in Einem. Es nimmt den Feind in ſich herüber durch die Anerkennung eines abſoluten ſittlich waltenden Geſetzes, und dies führt, im objectiven Sinne verfolgt, zum Tragiſchen, allein ſubjectiv entſteht dadurch ein neues Verhältniß: das Subject hat noch einen Feind in ſich, der dies Anerkennen zu verhindern und im Erliegen den Geiſt zu verfinſtern droht: ſeine eigene Sinnlichkeit. Der innere Kampf des Subjectes mit ſich, abgeſehen von dem Gehalte jener Anerkennung, wird nun Gegenſtand, ein Prozeß, der ſich in Einem, ſich zu ſich ſelbſt negativ verhaltenden, Subjecte vollzieht, und dies iſt das negativ Pathetiſche.

§. 113.

Der Wille ſetzt dem eigenen Leiden die Unendlichkeit ſeiner Freiheit 1 **entgegen und wandelt die niederſchlagende Bewegung in eine muthige um. Dieſe Bewährung der Freiheit erſcheint um ſo tiefer, je mehr das Leiden nicht blos die ſinnliche, ſondern ſelbſt die an ſich allerdings, nur im vorliegenden Falle nicht, geiſtig berechtigte Empfindung trifft. Dieſer Act des negativen Pathos theilt ſich alſo in zwei Momente. Das erſte iſt das Leiden, welches, wenn das andere Moment ſeine Macht bewähren ſoll, bis zum äußerſten Sturme fortgehen muß, wodurch das Häßliche der Zerſtörung (§. 100), doch in mehr**

innerlicher Form, wieder ſeine Geltung behauptet. Das zweite Moment iſt die Bewährung der Freiheit, welche dem Gefühle des Leidens ſeine Grenze ſetzt und es in Gefühl des Sieges aufhebt. Bleibt dieſes zweite Moment aus oder wird dem Leiden nur ein Widerſtand klagender und ſanfter Art entgegengeſetzt, ſo entſteht das Rührende, welchem nur ein beſchränkter Raum im Schönen zukommt.

1. In der Darſtellung dieſer negativen Form iſt Schiller in ſeinem Elemente. Da der Widerſtand der Freiheit nur nach der Stärke des Angriffs geſchätzt werden kann, ſo muß das Subject „die ganze volle Ladung des Leidens“ bekommen (Ueber das Pathetiſche). Für dieſes Gewicht des Leidens muß aber auch die volle Empfindlichkeit da ſeyn und daher das Leiden ſelbſt in bewegter Lebendigkeit erſcheinen. Die Natur muß ihr volles Recht haben; ihre Forderung iſt immer die erſte; der Menſch iſt, ehe er etwas Anderes iſt, ein empfindendes Weſen. Die Art, wie nun Schiller den Umfang zu bezeichnen ſucht, in welchem das Leiden ſeine Herrſchaft ausdehnt, muß unbeſtimmt bleiben, weil dieſelben Organe, die der Wille beherrſcht, dem erſten Inſtincte des Schmerzes gehorchen, ehe dieſer Zeit hat, ſeine Obmacht zu bewähren. Die ganze Darſtellung hat überhaupt den Mangel, daß blos das Animaliſche als die leidende Seite aufgenommen wird, und hierin ergänzt ſie ſich durch die, nur nicht ausgeführte, Bemerkung in der Abh. über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden: die Tragödie (in Wahrheit iſt es vielmehr nur das ſubjectiv Erhabene) umfaſſe alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moraliſchen oder auch eine moraliſche Zweckmäßigkeit der andern, welche höher iſt, aufgeopfert werde. Regulus z. B. unterzieht ſich nicht nur phyſiſchen Schmerzen, er leidet auch um ſeine Familie, Jeſus um die Menſchheit. Das Leiden muß den ganzen Menſchen aufwühlen, der innerſte Geiſt iſt als Empfindung auf der leidenden Seite betheiligt. Im Kampfe dieſes Leidens tritt wieder das Häßliche ein, nur daß es nicht als blos äußerer Zerſtörungsact, wie im Erhabenen der Kraft §. 100, ſondern zugleich oder blos als Qual der Seele, die freilich auch im Nervenleben und der äußern Bewegung ſich äußert, erſcheinen muß. Es fragt ſich, wie weit es gehen dürfe. Eine buchſtäbliche Grenzbeſtimmung iſt hier nicht möglich; es iſt nur im Allgemeinen der Satz aufzuſtellen: der Widerſtand des Geiſtes ſoll nicht ausbleiben. Der Gekreuzigte in der byzantiniſchen und häufig in der altdeutſchen Malerei war nur häßlich, weil keine Erhebung zu ſehen war.

Verſchiedene Künſte haben freilich verſchiedenen Umfang der Freiheit, wovon an ſeinem Orte zu reden iſt.

2. Die Bewährung der Freiheit kann entweder erſt auf einem Punkte des fortgeſchrittenen Leidens eintreten, oder ſich von Anfang an zugleich mit dieſem ankündigen. Bleibt ſie aus oder wird ſie nur in Klagen, Thränen, Bitten ſchwach geübt, ſo entſteht das Rührende. Man hat an dieſem Orte häufig überhaupt von dem Werthe und Unwerthe ſchmelzender Affecte geſprochen. So ſchon Kant (a. a. O. Anm. zu §. 29). Eigentlich gehört dies nicht hieher, denn das Schmelzende iſt eine Afterform des Schönen, welche, ſtatt Geiſt und Sinne zugleich zu beglücken und zu befreien, mit einem bloſen Scheine geiſtiger Beimiſchung durch wollüſtig hinſinkende Bilder die Sinne kitzelt. Darin liegt aber ein Gefühl der Auflöſung, das einer Wehmuth gleicht, einem ſüßen Mitleid mit ſich ſelbſt, daß man ſich ſo in den bezaubernden Gegenſtand verliere, wie Zucker im Munde ſchmilzt: dies erinnert an das, was im eigentlichen Sinne Rührung heißt und hieher gehört. Alles Leiden, auch das des Tapferen rührt. Aber es rührt nicht blos, es ſtärkt und erhebt zugleich. Rührend nennt man, was blos rührt, weil es zum Widerſtand ſowohl gegen den äußern, als gegen den innern Feind, die auflöſende Empfindung, zu ſchwach iſt, ſo daß nur Thräne, Klage, oder höchſtens die ſanfte kindliche Bitte bleibt, wie dem Knaben Arthur. Es iſt am Platze, wo hilfloſe Weſen auftreten, Kinder, Weiber. Dagegen ſteht es Männern ſchlecht an. Der erfrierende Sigwart iſt ein rührender Mann. Doch vorübergehend iſt es am Platze, wie z. B. ſelbſt Wallenſtein in ſeiner letzten Stunde im Andenken an Max Piccolomini weich wird. Je nach dem Zuſammenhang ſoll aber auch das Weib durch Erhebung ſich ſtark zeigen. Maria Stuart erhebt ſich im Angeſicht des Todes; die lange Abſchiedsſcene iſt zu rührend, ſofern ſie trotz der Erhebung zu lang bei der Darſtellung des auflöſenden Schmerzes verweilt.

§. 114.

Es kommt nun darauf an, ob die Freiheit gegen den niederſchlagenden 1
Affect des Leidens ſelbſt einen Affect erhebender Art zum Beiſtande hat, oder ob ſie ihm in affectloſer Strenge ihre abſtracte Unüberwindlichkeit entgegenhält. Die erſte Form iſt die ſchwächere, poſitive des negativ Pathetiſchen, die 2
zweite die negative und ſtärkere, welche aber leicht durch den Schein der Unempfindlichkeit ſich vernichtet und nur unter Bedingungen am Platze iſt. Dieſe

Form bewährt aber einen Willen, dem die Bezwingung des Affects zur andern 2 Natur geworden iſt. Dieſe vollendete Feſtigkeit heißt in ihrer Erſcheinung Würde. Durch das Stehendwerden in der Erſcheinung verliert aber auch leicht der innere Werth.

1. Beiſpiel der poſitiven Form im negativ Pathetiſchen iſt der furchtloſe Kampf eines ſchon verwundeten, der negativen das ruhige Aushalten eines dem feindlichen Feuer ausgeſetzten Kriegers. In höherer Sphäre bewaffnet die edle Scham, das Ehrgefühl, die Begeiſterung den Leidenden gegen den niederſchlagenden Affect, während der ruhig und ſtreng gefaßte Geiſt ſich einfach in die Ataraxie der abſtracten Freiheit zurückzieht. Dort ein Zorn gegen ſich ſelbſt im Gedanken einer möglichen Feigheit, hier die kalte und feſte Ruhe. Dies iſt freilich nur unter Bedingungen die erhabenere Form, dann nämlich, wenn nicht gehandelt werden kann. Ein Ludwig **XVI**, der zuletzt apathiſch das Scheußlichſte erträgt, wo er handeln ſollte, iſt ein unäſthetiſches Bild; es brauchte viele dichteriſche Kraft, eine ſolche Erſcheinung erträglich zu machen, die jedoch Shakespeare in Heinrich **VI** wunderbar gezeigt hat.

2. Den Begriff der Würde hat Schiller (Ueber Anmuth und Würde) gründlich entwickelt. Würde iſt die ſittliche Erhabenheit als die zur andern Natur gewordene, nicht nur alle Bewegungen beherrſchende, ſondern auch den ruhenden Formen als feſter Stempel aufgedrückte Gewohnheit der Beherrſchung des Affects. Sie muß ſich natürlich auch in der Verſuchung zu haltungsloſer Luſt bewähren, aber der eigentliche Moment ihrer Bewährung iſt die Verſuchung zum Erliegen in der Unluſt. Die Zeichen des Leidens haben hier den kleinſtmöglichen Raum, aber ebendadurch entſteht leicht der Verdacht der Unempfindlichkeit und das Erhabene iſt aufgehoben. Ueberhaupt hat der Begriff etwas Aeußerliches. Denn da die Würde ein vollkommener Niederſchlag der inneren Erhabenheit in der Erſcheinung iſt oder wie ſie Solger (Aeſth. S. 88. 89) beſtimmt: „die in die Wirklichkeit der Erſcheinung übergegangene Erhabenheit — die Erhabenheit zum Zuſtand des gemeinen Lebens geworden“, ſo verflüchtigt ſich in dieſer Verfeſtigung leicht der Spiritus. Daher ſucht man Würde vorzüglich als conſtanten Typus gewiſſer Stände, Aemter u. ſ. w., wo denn nicht mehr gefragt wird, ob der Einzelne auch von dem ſittlichen Gewichte des Amts erfüllt ſey, ſondern ein gewiſſer Mechanismus der Repräſentation eintritt. Es iſt freilich etwas Anderes, wenn Lear ſagt: „Jeder Zoll ein König.“

§. 115.

Der Begriff der Sache fordert nun aber allerdings, daß nicht überſehen 1
werde, woher das Leiden kommt, und es muß dem wahren, hier zunächſt vorliegenden
Zuſammenhang gemäß allerdings von einem Subjecte ausgehen, welches
das vorher als erhaben vorgeſtellte noch an ſittlicher Stärke überbietet. Nun
offenbart das beſiegte Subject in ſeiner Selbſt-Ueberwindung eine vertiefte innere
Unendlichkeit, und auch dieſe muß noch in höherem Grade dem beſiegenden
Subjecte zuerkannt werden. Hiedurch tritt auf's Neue die Quantitätsbeſtimmung 2
ein und es entſteht eine unendliche Steigerung, worin je das höhere Subject
ſowohl an Tiefe als an Umfang der ſittlichen Macht das niedrigere übertrifft.
Da nun aber durch Selbſtüberwindung die Eiferſucht und Feindſchaft
getilgt wird, ſo ſchließen ſich die Guten zu gegenſeitiger Ergänzung zuſammen.
Das Gewicht der Menge wird in höherem Sinne als in §. 97, 2 und 105
wichtig und es entſteht das Bild des Guten als einer durch Vielheit der Subjecte
unendlich verſtärkten Macht.

1. In §. 112 wurde die Betrachtung auf den Vorgang im leidenden Subjecte herübergezogen; jetzt aber auf dem Punkte, wo das Erhabene des Subjects ſich auflöſen muß, iſt allerdings die objective Seite, die Betrachtung des Subjects nämlich, von welchem das Leiden kommt, nachzuholen. Der dort aufgeſtellte Satz, daß es nun zunächſt gleichgültig werde, von woher das Leiden komme, bleibt, wie ſich zeigen wird, dennoch in ſeiner Wahrheit, oder richtiger, es wird ſich im Tragiſchen eine Stufenfolge ergeben, worin ſowohl das ſcheinbar zufällige als auch das in einem höheren ſittlichen Willen begründete Leiden in ſeine Geltung tritt. Der ganze Gang, den der Begriff genommen, fordert nun an der gegenwärtigen Stelle, daß der Gute durch einen Beſſeren beſiegt werde, und zwar durch einen Beſſeren in dem doppelten Sinn der Tiefe, d. h. der Fähigkeit, im innern Kampfe, und Stärke, d. h. der Fähigkeit, im äußern Kampfe zu ſiegen. Dieſes Verhältniß wird ſich im Tragiſchen allerdings nicht als das wahre halten laſſen; es wird hier in der ſittlich reinſten Form zwar ein Kampf zwiſchen guten Subjecten eintreten, aber auf beiden Seiten werden dieſe Subjecte alsbald auch einſeitig erſcheinen; es wird zwar zu unterſcheiden ſeyn, woher das Leiden kommt, aber alle nächſten Urſachen werden vorneherein als Ausfluß der abſoluten Urſache erſcheinen. Hier aber iſt der Ausgang des Leidens von dem ſittlich ſtärkeren Subject als einzelnem und nächſter Urſache vorerſt feſtzuhalten, freilich nur als verſchwindender Uebergangs-

punkt, der zu einer unendlichen Steigerung führt, welche aber ſich ſelbſt aufhebt und einer ganz anderen Form des Erhabenen, eben dem Tragiſchen, Platz macht.

2. Im Erhabenen der Leidenſchaft war, wie im Erhabenen der Kraft, das Gewicht der Maſſe von Wichtigkeit, das Böſe in ſeiner Abſtractheit war einſam, das Gute aber wirkt wieder durch Maſſe und Vielheit, und zwar nicht nur, weil es die ſinnliche Kraft und den Nachdruck der Leidenſchaft in den Dienſt des ſittlichen Mittelpunkts zieht, um mit ſo verſtärkten Waffen für ihn zu kämpfen, ſondern auch weil der geiſtige Zweck ſelbſt ſich reinigt und die Kraft der Nothwendigkeit gewinnt, wenn er von Vielen gewollt wird. Eine Idee dringt nicht durch, ſo lange nicht der vereinzelte Vorkämpfer das allgemeine Bedürfniß zum Hinterhalt hat; man denke nur an die Reformation. Dies macht ſich in allen Verbindungen, Volksverſammlungen u. ſ. w. geltend, wo auch ohne eine eigentliche That die imponirende und nöthigende Kraft der Allgemeinheit durch die Demonſtration ſelbſt wirkt. Im concreten Ausdruck heißt hier die Vielheit ſittlicher Volkswille, die Betrachtung hat ſich aber noch in allgemeinen Kategorien zu halten.

§. 116.

In Wahrheit aber hebt ſich durch beide Bewegungen, ſowohl durch die des unendlichen Aufſteigens, als auch durch die des Ausdehnens über Viele, das ſubjectiv Erhabene auf. Läßt ſich nämlich über jedes ſittlich erhabene Subject ein erhabeneres vorſtellen, ſo iſt kein einzelnes Subject wahrhaft ſittlich erhaben; gewinnt das Gute an Macht und Bedeutung in dem Grade, in welchem es zur Gemeinſchaft vieler Subjecte wird, ſo ſind es eben die Grenzen der Subjectivität, die ſich in dieſem Verhältniſſe gegenſeitiger Ergänzung aufheben. Der in §. 103 und 110 aufgeſtellte Widerſpruch der Unendlichkeit und Endlichkeit im Subjecte, der Einzelheit deſſelben mit der Allgemeinheit ſeines zwar beſtimmten ſittlichen Pathos, ſowie des letzteren mit dem Inbegriff aller ſittlichen Ideen, ein Widerſpruch, der aber in der Sphäre des ſubjectiv Erhabenen noch nicht zum Ausbruch kam, tritt in Kraft und es wird offenbar, daß das Subject in ſeiner Erhabenheit mehr iſt als es ſelbſt.

Die hier ausgeſprochene, ganz einfache Dialektik in dem Erhabenen des Subjects wird völlig verkannt, wenn man die ſogenannten vollkommenen Charaktere oder Ideale in der Poeſie in Schutz nimmt, wie

Jean Paul (Vorſch. d. Aeſth. Thl. 1, §. 58) noch einmal gethan hat, nachdem ſchon durch Leſſing, ja durch Ariſtoteles die Verhandlung über dieſe leicht zu löſende Frage als beendigt betrachtet werden konnte. Er führt neben Epaminondas, Sokrates, Jeſus vorzüglich weibliche Charaktere an, die Töchter des Oedipus, Göthes Iphigenie und Leonore u. ſ. w. Er vergißt, daß der Mann immer nur ein beſtimmtes Pathos zu dem ſeinigen machen kann und ſchon dadurch ſchuldig wird, daß das Weib ſchon durch ſein Geſchlecht auf beſtimmte Tugenden beſchränkt iſt. Jeſus iſt nicht zu erwähnen; denn die religiöſe Vorſtellung hat ihn freilich zu dem abſoluten Widerſpruch erhoben, Abſolutes und Subject zugleich zu ſeyn, aber es braucht keines Beweiſes, daß dieſer Widerſpruch, der als Exiſtenz undenkbar iſt, auch die äſthetiſche Darſtellung ausſchließt, denn was nicht ſeyn kann, iſt auch nicht darzuſtellen. Jean Paul kannte die Wahrheit nicht: **determinatio est negatio.** Er kannte ebendarum das Tragiſche nicht, und dies lag in der ganzen ſubjectiven Reflexionsweiſe der Zeit, wie man auch aus Schillers Behauptung ſieht, daß der wahrhaft tragiſche Held unſchuldig ſeyn müſſe. Schiller hat (vergl. §. 112, Anm.) überhaupt in ſeinen beiden Abhandlungen: Ueber den Grund des Vermögens an trag. Gegenſtänden, und: Ueber die tragiſche Kunſt in der Meinung, das Tragiſche zu erörtern, nur das negativ Pathetiſche, eine Form des ſubjectiv Erhabenen, dargeſtellt. Es gilt aber nicht nur von der Tragödie als Kunſtform, ſondern von allem Tragiſchen, wenn Ariſtoteles (Poetik 6) ſagt, jene ſey nicht eine Darſtellung von Menſchen, ſondern von Handlungen, von Leben, Glück und Unglück. Er drückt dies in ſeiner Weiſe realiſtiſch aus, wo wir ſagen würden: das ſubjectiv Erhabene iſt ein verſchwindendes Moment in der Bewegung des Tragiſchen. Schillern folgte Wilhelm Schlegel (Vorleſ. über dramat. Kunſt und Liter. 3. Vorleſ.), der zwar auch eine höhere Ordnung erwähnt, die ſich im Gang der Begebenheiten geheimnißvoll offenbare, dann aber ganz die Schiller'ſche Begriffsbeſtimmung aufnimmt, wonach im Tragiſchen die ſittliche Freiheit ſich im Widerſtreit mit den ſinnlichen Trieben bewährt. Was nun die Triebe feindlich berührt, nannte man als Ausfluß des unvermeidlichen Naturgeſetzes Nothwendigkeit und ſchlug ſich ſo mit den Begriffen der Freiheit und Nothwendigkeit im Trüben umher, bis Solger Licht brachte. Vergl. die Schrift des Verf. über das Erhabene und Komiſche S. 87 — 89 und Solgers Kritik von W. Schlegels ebengenannten Vorleſ. Nachgel. Werke B. 2.

Das abſolut Erhabene, das uns aus der dialektiſchen Auflöſung des ſubjectiv Erhabenen entſteht, wird nun ſogleich als eine Bewegung, als ein Act aufgefaßt werden. Anders verfährt Bohtz (Ueber das Komiſche und die Komödie. Ein Beitrag zur Philoſophie des Schönen S. 17 ff). Er führt als das abſolut Erhabene den Gott ein und als deſſen Thätigkeit läßt er erſt das Tragiſche folgen. Er meint den griechiſchen Gott in ſeiner ungetrübten Seligkeit. Allein wie darf zwiſchen die Unterſuchung der reinen allgemeinen Begriffe ſogleich eine beſtimmte Geſtalt eines beſtimmten Ideals eingeführt werden? Man könnte ſagen, nicht der griechiſche Gott, wohl aber der chriſtliche Gott müſſe hier ſtehen und das Tragiſche als das Geſetz ſeiner Lenkung des Irdiſchen folgen. Allein auch der chriſtliche Gott iſt das Werk der Phantaſie auf einer beſtimmten Stufe des Ideals und gehört daher gar nicht in dieſen Theil der Aeſthetik. Denn dieſer Theil hat es blos mit der Idee zu thun, wiefern ſie in Individuen wirkt, welche der Gegenſtand einer möglichen Erfahrung ſind. Die reine Philoſophie kennt keine Idee, welche anders wirklich iſt, als in den Bedingungen des begrenzten Lebens; Ideen, welche als anders exiſtirend vorgeſtellt werden, nämlich als einzelnes und doch unbedingtes Seyn, kennt ſie blos als Phänomene des Bewußtſeyns. Der Geiſt des Univerſums kann Gegenſtand der Anſchauung nur ſeyn durch ſein Wirken, alſo in der Bewegung der menſchlichen Dinge. Der ganze Kreis aber von neuen Gegenſtänden der Aeſthetik, welche die Religion als Glaube an tranſcendente Weſen der Kunſt in die Hände liefert, gehört nicht hieher, ſondern in die Lehre von der Phantaſie. Wir werden in dem nun folgenden Abſchnitte das abſolut Erhabene auch Subject nennen, aber nicht im Sinne der Tranſcendenz. Die allgemeine Begriffslehre des Schönen wird durch fremdartige dogmatiſche Beſtandtheile aus den Fugen getrieben, wenn man Geſtaltungen des rein Allgemeinen, wie ſie durch die Religion gegeben ſind, in ſie aufnimmt und es leuchtet hier bereits ein, von welch wichtiger Einwirkung die in §. 24 und 25 aufgeſtellten Sätze auf das ganze Syſtem ſind. Gelegentlich mag hier eine Bemerkung über das Verhalten der kritiſchen Bildung zum religiöſen Stoffe auch abgeſehen vom äſthetiſchen Gebiete gemacht werden. Die Religion behauptet die ewigen Wahrheiten als Perſonen und Thatſachen; ſie ſetzt ſie dadurch in das Gebiet der einzelnen Erfahrung und ſie muß es ſich ſchlechterdings gefallen laſſen, wenn Jemand ſagt: ſo etwas, wie du behaupteſt, müßte ich erſt geſehen haben, wenn ich es glauben ſoll, und dem Berichte

Anderer, die es geſehen zu haben behaupten, kann ich nicht vertrauen; bis dahin aber berufe ich mich auf die allgemeinen Geſetze aller Erfahrung. Ebenſo nun ſagt billig der moderne Künſtler: was den bekannten Geſetzen aller Erfahrung widerſtreitet, ſtelle ich auch nicht dar; das wahrhaft Ideale aber widerſtreitet ihnen nicht.

c.

Das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragiſche.

§. 117.

In die höhere Form des Erhabenen iſt die Aufhebung der niedrigeren in 1
dem doppelten Sinne, daß dieſe als ſelbſtändige Form verneint, was aber
Wahres in ihr liegt, in die höhere Form als ein zum Mittel ihrer Thätig-
keit herabgeſetztes Moment aufgenommen iſt. Darum hört aber die aufgehobene
Form nicht auf, auch neben der höheren fortzubeſtehen, vielmehr dient ſie dieſer
außer dem durch ihre eigene Sphäre ihr gegebenen Stoff als Sollicitation und
Gegenſtand. Ueber dieſes Verhältniß herrſcht das Geſetz des ſtets eindringenden 2
und der Aufhebung beſtimmten Zufalls, das für das ganze Schöne gilt (vergl.
§. 31 ff). Zudem iſt das Erhabene überhaupt zwar eine Gährung im Schönen, 3
aber auch dieſes verſchwindet nicht durch den Uebergang in jenes, ſondern be-
ſteht neben ihm und vermehrt die Verkettung in's Unendliche. So entſteht ein
unberechenbarer Complex unendlichen Wechſelwirkens und Uebergehens.

1. Es iſt nun vor Allem nöthig, die ſämmtlichen bis jetzt da geweſenen Formen zuſammenzufaſſen, um die ganze Maſſe vor uns zu bringen, in welcher als ſeinem Stoffe das tragiſche Schickſal herrſcht. Zunächſt mußte daher ausdrücklich ausgeſprochen werden, was zwar als dialektiſches Geſetz bis hieher ſich in der That geltend machte: daß die niedrigere Form, was Wahres an ihr iſt, in die höhere hinüberrettet, aber zum Mittel herabgeſetzt. So wird das Erhabene der Kraft zur Waffe der Leidenſchaft, ſo die Leidenſchaft zur Waffe des ſittlichen Willens. Aber außerdem beſteht die niedrigere Form, wiewohl es an den Tag gekommen iſt, daß ſie nicht die wahre iſt, fort und reizt die höhere zur Thätigkeit, der ſie als Stoff dient. So kämpft die Leidenſchaft nicht

nur mit der Leidenſchaft Anderer, ſondern auch mit Naturkräften, und den Schrecken des räumlich und zeitlich Erhabenen. So kämpft der gute Wille nicht nur mit dem beſchränkteren guten, ſondern auch mit dem böſen, dem unſteten, dem leidenſchaftlichen und zugleich mit allem dem, womit dieſer kämpft.

2. Ueber dieſe ſich breit wälzende Maſſe herrſcht der Zufall, der aus dem Zugleichſeyn der Gattungen entſteht. Ich kann nicht wiſſen, wann und wo eine Kraft Gelegenheit und Anſtoß findet, mit dieſer oder jener Kraft, ein Subject, mit dieſer oder jener Form des Willens u. ſ. w. zu kämpfen. Der Kampf ſelbſt hebt erſt den Zufall auf: die Kraft, der Wille hat gekämpft und nun hat ſich dadurch ihr Weſen bewährt, es iſt ein Fortſchritt gewonnen, ein Sinn in das Spiel des Zufalls eingetreten, allein dies iſt noch ganz unbeſtimmt und abſtract, wir ſuchen erſt die höhere Ordnung, die den Kampf ſelbſt durchdringt und beherrſcht.

3. Das Schöne iſt jetzt das Erhabene. Aber es beſteht dennoch außer ihm auch als beſondere Geſtalt, welche freilich, da nun der geiſtige Gehalt mit überwiegender Bedeutung in einer anderen Erſcheinung neben ſie tritt, zur untergeordneten Form wird (vergl. §. 73, 1), und ſo ſpielt es nun ebenfalls in dieſem unendlichen Complex eine Rolle. Z. B. im Trauerſpiel, von dem zwar keineswegs allein hier die Rede iſt, treten als betheiligte Geſtalten, um die erhabenen Charaktere in Bewegung zu ſetzen, harmlos anmuthige Geſtalten auf, wie Rüdigers Tochter in den Nibelungen, Max neben Wallenſtein, die Söhne Eduards, Margarete und Klärchen in ihrer erſten Phaſe (denn nachher erheben ſie ſich zum innern Kampfe). Sie ſind in dieſem Zuſammenhang gewöhnlich beſtimmt, als Opfer zu fallen, ſie ſtehen wie „die Alpenblumen am Waſſerſturz". Auch eine ſchöne landſchaftliche Natur kann in dem erhabenen Charakter vorbereitende Stimmungen hervorrufen.

§. 118.

Dieſer Complex ſtellt, nachdem ſich die letzte Form, welche als die höchſte und wahrſte erſchien, aufgehoben hat, eine Maſſe ohne Geſetz und Einheit dar. Allein dieſe Form hat ſich nicht ſchlechtweg aufgehoben, ſondern in ein Erhabenes, das im guten Subject mehr als Subject iſt. Dieſes Erhabene ſtellte ſich zugleich als ein Solches dar, welches in der Anreihung der Subjecte, die

es durchdringt, über ſie hinausgreift und ſie als ein Gemeinſames zuſammenſchließt, oder als ein Geſammtſubject. Dieſes iſt jedoch keine bloſe Sammlung von Subjecten, ſondern dieſelbe wahre Unendlichkeit, welche in einem Subjecte gegenwärtig, aber mit dem Widerſpruch der Einzelheit (§. 116) behaftet iſt, wirkt auch in dem andern und ergänzt je die Mängel des einen durch die Vollkommenheiten des andern. Es iſt aber ebendarum kein einzelnes Subject, ſondern eine reine, thätige Einheit, welche als unendliche Wechſel-Ergänzung der Subjecte ſich als allgemeine Subjectivität oder als abſolutes Subject ewig erzeugt.

Während der Theiſt meinen wird, hier eben ſey die Nothwendigkeit des Ueberganges zu dem Begriffe Gottes, der ein einzelnes Subject und doch zugleich die allgemeine Subjectivität ſeyn ſoll, ſo iſt es vielmehr umgekehrt gerade nur dieſe unendliche Entzündung der abſoluten Subjectivität in der Säule der einzelnen Subjectivitäten, die uns entſteht. Sobald Gott ein einzelnes Subject ſeyn ſoll, ſo iſt er auch mit dem Widerſpruch der Einzelheit behaftet.

§. 119.

Wenn nun je in der höheren Form die niedrigere mitenthalten iſt, ſo iſt dies abſolute Subject nicht nur die wahre Unendlichkeit in den guten Subjecten, ſondern in allen, und da der gute Wille die untergeordneten Formen des Willens beherrſcht, ſo iſt ſie das Waltende in der Welt der Subjecte, ebenſo aber auch der innere Grund im objectiv Erhabenen und in den harmloſen Geſtalten des Schönen, die in dieſen Kreis verwickelt ſind. Da nun aber die Subjectivität, wie ſie ſich über dieſen objectiven Grund ihres Lebens auch erheben mag, nie ſchlechtweg über ihn hinaus kann (vergl. §. 32. 49), ſo herrſcht die Unendlichkeit zunächſt von unten herauf als ſtrenge *objective Nothwendigkeit* und der Widerſpruch zwiſchen dieſem Satz und dem erſten, daß der gute Wille von oben herab das Ganze beherrſche, bleibt vorerſt ſtehen. Aber ebenſoſehr iſt das wahrhaft Unendliche abſolutes Subject in den Subjecten, wie ſie ſich über den objectiven Lebensgrund erheben, oder in der Freiheit der Einzelnen die abſolute Freiheit, und ſo bildet es aus dieſer eine zweite, geiſtige Objectivität; denn die Freiheit, die ſich durch Wechſel-Ergänzung der Subjecte herausarbeitet und das Zufällige der einzelnen Subjectivität abſtreift, wird eine Macht,

wogegen die Freiheit des Einzelnen als ſolche verſchwindet: eine ſittliche Nothwendigkeit.

Der Widerſpruch, der in dieſem §. zunächſt vorliegt, mußte zuerſt in ſeiner Härte ausgeſprochen werden, ſonſt würde der ganzen weiteren Entwicklung ein weſentliches Stück fehlen. Denn man vergegenwärtige ſich zum voraus, wie im Tragiſchen das herrſchende Sittengeſetz ſich mit einem Naturgeſetz geheimnißvoll durchdringt: das Vergehen iſt Schuld und doch ſagen wir, daß der Schuldige mit dieſen Nerven, dieſem Temperament u. ſ. w. nicht anders handeln konnte. Wir haben alſo hier eine doppelte, widerſprechende Linie. Die abſteigende Linie ſtellt eine Herrſchaft dar, die ſich vom guten Willen, wie er nun in das abſolute Subject aufgenommen erſcheint, auf *alles* Erhabene erſtreckt. Denn Schritt für Schritt haben ſich die niedrigeren Formen in die höheren aufgehoben, dieſe ſchicken ſich jene als ihre Baſis voraus. Die harmloſe Schönheit war hier unter den beherrſchten Formen wieder zu nennen. In der Lehre vom einfach Schönen nämlich war freilich vorneherein klar, daß ſein Gehalt die abſolute Idee iſt. Jetzt aber tritt das Schöne als eine beſondere Nebenform in das Erhabene ein und neben der Uebermacht der oberſten Formen des letzteren erſcheint es als hilfloſe, vom ſtärkeren Willen bewältigte Geſtalt. Allein die Löſung iſt ſo leicht nicht, wie ſie demnach ſcheint, denn die Freiheit des Subjects kann über ihren Naturgrund nicht ſchlechtweg hinaus und ſo beſteht neben der abſteigenden Linie eine aufſteigende, eine Nachwirkung von unten nach oben fort: das dunkle Naturgeſetz. Es liegen zwei Nothwendigkeiten vor, wir ſollen finden, wie ſie ſich vereinigen und ſo erſt das tragiſche Geſetz aufſuchen. Was die zweite, die ſittliche Form der Nothwendigkeit betrifft, ſo kann ſich die Aeſthetik auf die Ethik berufen, welche den Uebergang der Freiheit in die ſittliche Nothwendigkeit zu begründen hat. Dieſe Begründung mag in *Hegels* Rechtsphiloſophie immer den Mangel haben, daß die ſubjective Freiheit gegen die ſittliche Subſtanz zu kurz kommt: wir brauchen uns darauf ſchon darum nicht einzulaſſen, weil in dem Zuſammenhang der Aeſthetik nicht nur die feſte Staats-Ordnung gemeint wird, wenn von der ſittlichen Nothwendigkeit die Rede iſt, ſondern auch die Geſellſchaft, das Leben der Sitte, der gährende Staat, wo die Subjectivität als berechtigtes Moment nicht fehlen kann. Zudem kann das Folgende ſelbſt als ein Beitrag der Aeſthetik zur ethiſchen Wahrheit dieſer Berechtigung der ſubjectiven Freiheit gelten.

§. 120.

Dieſe Nothwendigkeit als das Geſetz einer ſittlichen Welt breitet ſich in 1
unterſchiedene Kreiſe des ſittlichen Lebens, die abſolute ſittliche Macht in beſondere
ſittliche Mächte aus (vergl. §. 20); denn ſie kann ſich keinen andern
Inhalt geben, als indem ſie die Naturtriebe mit der Freiheit des Geiſtes
durchdringt und der natürliche Unterſchied dieſer begründet daher in ihrer Umbildung
ſelbſt den Unterſchied der ſittlichen Mächte oder Ideen. Dieſer Unterſchied 2
geſtaltet ſich zum Gegenſatze, der Gegenſatz iſt aber in der abſoluten
Idee, welche nunmehr als abſolutes Subject gefaßt iſt, in harmoniſche Einheit
aufgehoben.

1. Die Welt der ſittlichen Mächte iſt in §. 20 vorausgeſetzt als etwas, das die Aeſthetik nicht zu begründen hat. Auch hier wäre dies nicht nöthig, wenn nicht dieſe ſittlichen Grundzwecke im Erhabenen mit dem beſonderen Nachdruck einzuführen wären, daß in ihrem Unterſchiede eine Quelle des ſittlichen Conflictes liegt, was in unſerer Entwicklung ſofort hervortreten wird. Im Schönen iſt eine ruhige Einheit des Triebs oder der Neigung mit einem ſittlichen Lebensmotive gegeben; der ſittliche Charakter kann außer dem Kampfe auch als harmoniſches Bild die Wirkung der Anmuth mit der Hohheit verbinden. Im Erhabenen aber hat er zu kämpfen, daher erſcheint der Naturtrieb, auch wo er als Pathos ſich poſitiv zu dem ſittlichen Streben verhält, in der Form eines gewaltſam mit Fortgeriſſenen oder Unterworfenen; iſt er aber auch unterworfen, ſo treibt er doch als befeuernde Gewalt das an ſich berechtigte Pathos über das Maß, das ihm durch ſeine Einordnung in die Geſammtheit der ſittlichen Zwecke vorgeſchrieben iſt, hinaus. Deswegen wurde hier der Naturtrieb als Baſis der Unterſchiede in der ſittlichen Welt ausdrücklich hervorgehoben. Solche Unterſchiede ſind z. B. Liebe, Familie, Ehre, Staat, im Staat der Unterſchied der Stände, wie er auf der Geburt ruht, der einzelnen Gewalten, wie dieſem ebenfalls geiſtig umgebildete Naturtriebe, Rache, Herrſchtrieb u. ſ. w. zu Grunde liegen, der Krieg, wie er auf Gegenſatz der Volksabſtammung ruht u. ſ. w.

2. Was vorher abſolute Idee hieß (§. 10. 11), heißt jetzt abſolutes Subject im Sinne der Entgegenſetzung des freien geiſtigen Mittelpunkts gegen die objectiv bindende Gewalt der Naturnothwendigkeit, welche wir in die ſittliche noch nicht aufgelöſt haben. Im abſoluten Subjecte nun ſind die ſittlichen Sphären in Einheit. An ſich collidirt der Staatszweck nicht

mit dem Pietäts-Intereſſe der Familie, auf der er ruht u. ſ. w. Der Unterſchied dieſer ſittlichen Mächte heißt Gegenſatz, wenn zwei oder mehrere derſelben, zwiſchen denen an ſich Uebergangsformen ſtehen, unmittelbar aneinandergerückt ſich verhalten wie ein logiſcher Gegenſatz; z. B. Familie und Staat: dort das Einzelne und die Empfindung, hier das Allgemeine und der gedachte Zweck. Dieſer Gegenſatz deutet allerdings ſchon den Uebergang zu einem Conflict an; allein Gegenſatz iſt doch noch ein ruhiges Verhältniß, das ſich auch der reinen Betrachtung darſtellt, ſo lange nicht die Beſchränkung beſtimmter Verhältniſſe und einzelner Subjectivität den Keim des Widerſpruchs im Gegenſatze aufreizt.

§. 121.

1 **Die doppelte Form der Objectivität oder Nothwendigkeit (§. 119) ſoll
ſich zu Einem Ganzen vereinigen, und dieſe Vereinigung muß davon ausgehen,
daß beide Formen einander vorausſetzen, indem gerade die Wechſelwirkung zwi-
ſchen der bindenden Gewalt der einen und der frei übergreifenden der andern
das ſittliche Leben erzeugt; dies kann ſich aber nur in einer Bewegung, einem**
2 **Prozeſſe darſtellen, welcher nun aufzuzeigen iſt. Durch die Auflöſung der Noth-
wendigkeit, die auf dem unmittelbaren Lebensgrunde beruht, und der ſittlichen
mit ihren beſondern Sphären in eine Einheit fügt ſich nun aber das Ganze
einer Nothwendigkeit zuſammen, welches eine unendliche Verkettung darſtellt
nicht mehr in dem maſſenhaften Sinne, wie in §. 118, ſondern in dem Sinne
einer von einem abſoluten Geſetze beherrſchten Ordnung. Dieſe Ordnung ver-
wirklicht ſich aber allerdings in dem Complexe ihrer Maſſe auf unüberſehliche
Weiſe, und iſt daher zwar als Prinzip klar, aber in der Vollführung der un-
endlichen Bewegung, in der ſie das Naturgeſetz mit dem ſittlichen verflicht und
an der Reihe des Zufalls hinlaufend, über unendliche Räume und Zeiten fort-
greifend Alles an Alles bindet, dem beſchränkten Ausblicke des Einzelnen,
obwohl ſie ſich in einer begrenzten Erſcheinung äſthetiſch darſtellt, wobei jene
Aufhebung des ſtörenden Zufalls im allgemeinen Sinne (§. 53) bereits voraus-
geſetzt iſt, nothwendig verborgen, alſo dunkel.**

1. Die Gebundenheit der Naturbaſis und die ſittliche Nothwendigkeit geht zu einer großen Einheit zuſammen, deren allgemeiner Grund zunächſt wohl zu erkennen iſt. Erſtens nämlich iſt ja der Geiſt überhaupt weſentlich Negation der Natur, alſo nicht ohne ſie, ſondern an

ſie gebunden, mag nun dieſe Negation eine wirkliche Ueberwindung der Naturgrenzen oder eine freie Anerkennung derſelben ſeyn, denn Negation iſt in beiden Acten. Schon darum iſt der Naturgrund zugleich mit dem ſittlichen Leben heilig und ehrwürdig. Ich ſoll z. B. meine Eltern ehren nicht nur weil ſie mich erzogen haben, ſondern weil in meiner Natur-Abſtammung von ihnen der geheimnißvolle Schooß meiner Kräfte und Eigenheit liegt, worauf mein ſittliches Wollen als ſeiner Baſis ruht. Zweitens das auf dieſem Grunde ſich verwirklichende ſittliche Leben ſtößt in unberechenbaren Zufällen wieder mit der Natur-Nothwendigkeit außer ihm zuſammen; dieſe iſt Reiz, Quelle, Stoff der Thätigkeit, unendliche Sollicitation und auch darum iſt ſie mit jenem heilig. Der Wille kann und ſoll gegen ſie kämpfen, aber ihre Geſetze nicht verachten und es iſt daher tragiſche Vermeſſenheit, wenn Xerxes den Helleſpont geiſelt. Allein die Verwirklichung der Einheit dieſer zwei großen Geſetze kann ſich nur in dem Prozeſſe einer Bewegung darſtellen, worin ihre Colliſion und die daraus erwachſende Schuld ſich erzeugt und aufhebt.

2. Das Ganze der Nothwendigkeit muß natürlich dem äſthetiſchen Geſetze gemäß als begrenzter Fall in einem Volke, einer Sphäre der Geſellſchaft erſcheinen. Der Ausſchnitt des Ganzen repräſentirt das Ganze, die Völker, die Gattung und dieſe in ihrem Geſammtverhältniß zu allem Seyn. Es bleibt bei dem, was in §. 53 aufgeſtellt iſt, daß der ſtörende Zufall, der abgeſehen vom Schönen ſich nur im unendlichen Verlaufe aufhebt, im Schönen aufgehoben auf Einem Punkte erſcheinen muß. Nun iſt zwar die abſolute Idee in jeder äſthetiſchen Erſcheinung, alſo auch einer einfach ſchönen, der Hintergrund, auf den die Anſchauung durch die dargeſtellte beſtimmte Idee hindurchſieht; aber ſie iſt es im Tragiſchen auf andere Weiſe, als im einfach Schönen. Das Einzelne verſchwindet in ſie, auf welche Weiſe wird ſich weiter zeigen. Wenn daher eine unendliche Perſpektive zum Weſen aller Schönheit gehört, ſo muß in dieſer Form der Schönheit der ganze Nachdruck auf dieſer Unendlichkeit als einem unabſehlichen Dunkel und Abgrund liegen, aus welchem Alles kommt und der Alles in ſich zurückſchlingt. Die Perſpective iſt negativ, daher liegt der Accent auf dem Dunkel. Das Prinzip dieſer unabſehlichen Ordnung iſt klar und hell, aber ſie vollführt ſich in unendlich unberechenbarer Wechſelverflechtung, und dies macht, daß die Grenzen verſchwimmen, daß die Umriſſe wie in einem Helldunkel verzittern, in welches unbeſtimmbar weit ein Licht hineindämmert. Wir haben auch hier die „grenzloſe Grenze" von §. 84. Das abſolute

Subject iſt das alles Seyn und alle Subjecte ebenſo Setzende wie Aufhebende und kommt als ſolches im Tragiſchen ausdrücklich zur Darſtellung. Im wirklichen Leben, ſofern es nicht durch zufälliges Ausbleiben des ſtörenden Zufalls oder etwas Anderes, das wir noch nicht kennen, zu einer reinen äſthetiſchen Erſcheinung befreit iſt, collidiren zwei ſittliche Mächte, z. B. Freiheit und Geſetz. Nun bleibt aber für eine Schuld, die auf Einer Seite begangen iſt, die Strafe aus, es tritt nichts ein, es geſchieht nichts, woraus das Geſetz einer höheren, abwägenden Gerechtigkeit hervorleuchtete; wir müſſen uns damit vertröſten, daß es anderswo und ein andermal gerechter hergehen werde. Dies iſt unäſthetiſches Dunkel, ſolches Dunkel iſt abgewieſen durch §. 53, von ſolchem iſt alſo im §. nicht die Rede. Dagegen halte man ein Drama, das abwägende Gerechtigkeit in dem einzelnen, beſtimmten Falle, den es vorführt, zur Erſcheinung bringt. Hier iſt Klarheit, allein ich ſehe zugleich in ein Weltgeſetz hinaus, das in unberechenbarer Weiſe eine alte Schuld beſtraft, eine verborgene Tugend an's Licht führt, das in ſeinen Erfolgen deutlich, in ſeinen einzelnen Combinationen und Zufallsverflechtungen dunkel waltet. Dort kommt das Walten gar nicht zur Erſcheinung, nur innerlich glaube ich daran; hier iſt das Walten gewiß, aber wie das Geſetz der höchſten Gerechtigkeit waltet, kann man nie vorherwiſſen, ein Abgrund angedeuteter Verſchlingungen thut ſich hinter dem klar Vorliegenden auf: dies iſt das äſthetiſche Dunkel des Tragiſchen. Das Schöne hat dieſen Abgrund überall, aber im einfach Schönen wird man nicht fortgeriſſen, in ſeine dunkeln Tiefen zu ſehen. Es iſt ein Unterſchied wie zwiſchen dem aufgewühlten und dem ruhigen Meer.

§. 122.

Um nun jene Bewegung zu begreifen, iſt zuerſt feſtzuhalten, daß die Erhabenheit des Subjects nicht ſchlechtweg zu Grunde gegangen, ſondern ein aufgehobenes Moment iſt. Als ſolches tritt es wieder auf, ſo nämlich, daß das Verhältniß ſich umgedreht hat. Vorher ſchien das erhabene Subject ſich über ſich ſelbſt zu erweitern und blieb doch Subject. Jetzt iſt die Erhabenheit auf diejenige Seite getreten, wohin das Subject ſich erweitert, und dieſes erſcheint als eine Beſchränkung, welche das höchſt Erhabene ſich ſelber gibt und wieder aufhebt. Das Subject tritt hervor auf dieſem Hintergrunde und dieſer iſt vor ihm da, es kommt aus ihm. Seine Erhabenheit iſt daher zwar die ſeinige, der Hintergrund iſt in ihm ſelbſt, es iſt frei, aber ebenſoſehr geht der

Hintergrund unendlich über es hinaus, es hat ſeine Erhabenheit von ihm empfangen und ſo auch ſein Pathos, welches Wort jetzt in objectiver Bedeutung (vergl. §. 110) gilt. Dieſer Widerſpruch ruht zunächſt unentfaltet, das Subject iſt ſich mit allem Eigenthum ſeiner Erhabenheit dem Hintergrunde ſchuldig. Dies iſt noch unwirkliche Schuld, Urſchuld.

Das abſolute Ganze, das jetzt zum Subjecte der Erhabenheit wird und das vorher allein erhabene Subject aus ſeinem Schooße entſendet, um es in ihn zurückzunehmen, heißt hier Hintergrund, um anzuzeigen, daß das Negative in dieſem Verhältniß noch verhüllt und ſchlummernd nur wie ein Element, eine allgemeine Atmoſphäre, worin der ſubjective Wille ſcheinbar ganz frei ſich ergeben kann, dieſen umgibt. Dieſer Hintergrund iſt aber zuerſt da. Was darunter verſtanden iſt, kann am Beiſpiel der Tragödie klar gemacht werden, welche in der Expoſition bereits den ganzen Boden, auf dem der Held auftritt, als einen vom Keime der unendlichen, übermächtigen Verwicklung ſchwangeren hinſtellt. Der Zuſchauer weiß, daß der Held auf unterhöhltem Grunde wandelt; dieſer ſelbſt freut ſich noch der Freiheit als ſeines Eigenthums. Er iſt aber bereits ſchuldig, zunächſt nur in dem Sinne der Verpflichtung. Er wird und ſoll es zu fühlen bekommen, daß ſeine Größe aus dem Ganzen geliehen iſt. Mag er auch bereit ſeyn, es anzuerkennen; es kann nicht fehlen, daß er es auch thatſächlich erfahren muß. Dies nennen wir die noch unwirkliche Urſchuld. — Der Begriff des Pathos hat jetzt objective Bedeutung wie bei Hegel.

§. 123.

1 Das Subject iſt thätig, es handelt. Indem es handelt, objectivirt es ſeine Freiheit und greift dadurch in den Complex der allgemeinen Objectivität oder Nothwendigkeit hinein. Die Handlung iſt aber unvermeidlich mit der Einzelheit behaftet, welche den ſubjectiven Willen begrenzt; ſie trennt daher das Zuſammengehörige und verletzt die abſolute Einheit der objectiven Verkettung. Getrennt wird entweder die erſte Form der Nothwendigkeit von der zweiten (§. 119), ſo daß nach dem Geſetze der einen gehandelt und die andere verletzt wird, oder eine ſittliche Sphäre von der andern (§. 120) mit derſelben Folge, wodurch ihr Gegenſatz Widerſpruch wird. Allein beide Fälle kommen auf daſſelbe hinaus, denn eben jetzt erweiſt ſich die §. 121, 1 behauptete Einheit beider Hauptformen dadurch, daß es nirgends eine Stelle gibt, wo nicht der

dunkle Lebensgrund in einen ſittlichen Zuſammenhang aufgenommen wäre, wodurch er zur Pflicht wird, welche mit andern Pflichten im Einklang ſeyn ſoll. Die verletzende Trennung nun iſt wirkliche Schuld. Die Schuld iſt ein Werk der Freiheit, aber der Freiheit, welche nicht anders handeln kann, weil ſie nur die Freiheit des einzelnen Subjectes iſt. Sie iſt daher nichts anders als 2 Verwirklichung der Urſchuld und in dieſem Sinne ebenſoſehr Unſchuld. Nur um ſo mehr aber leuchtet ein, daß das Subject, indem es in ſeinem Handeln ſeine Größe entwickelt, ebendadurch ſeine gegen das Ganze verſchwindende unendliche Kleinheit entfaltet, und dieſe widerſprechende Bewegung kann eine ironiſche genannt werden.

1. Die eigentliche Schuld liegt alſo in dem Weſen der Vereinzelung, oder darin, daß von den Elementen, welche der große Complex der Nothwendigkeit in ſich zuſammengreift, das eine oder das andere herausgeſetzt, iſolirt wird. Dieſe Elemente ſind zunächſt die Nothwendigkeit des bindenden Lebensgrundes und die ſittliche. Die erſtere wird verletzt, wenn ich in Verfolgung eines ſittlichen Zweckes z. B. die Thierwelt mißhandle, die Familie nicht ehre, die zweite im umgekehrten Falle. Die Elemente des ſittlichen Ganzen ſind ferner die einzelnen Sphären in der zweiten, der ſittlichen Form der Nothwendigkeit. Die Vereinzelung liegt hier theils darin, daß das Subject nur Ein Lebenspathos in ſich aufnehmen kann, daß es alſo handelnd andere, in der Harmonie des Ganzen ebenfalls berechtigte verletzt, theils darin, daß es auch abgeſehen von dieſer Einſeitigkeit des Pathos den Umfang, den dieſes innerhalb ſeiner ſelbſt hat, nicht auf einmal, durch Eine Handlung, ja nicht einmal durch die Reihe von Handlungen, die ein Menſchenleben umſpannen kann, zu verwirklichen vermag, indem ſelbſt die edelſte einzelne Handlung durch die Beimiſchung deſſen, was im Subjecte vom ſittlichen Willen immer undurchdrungen zurückbleibt, ihre reine Abſicht trübt. Allein beide Arten von Verletzung, die der einen Hauptform der Nothwendigkeit durch einſeitige Verfolgung der andern, ſowie die der einen Sphäre der ſittlichen Nothwendigkeit durch die vereinzelnde Vollführung der andern, kommen ganz auf daſſelbe hinaus. Auf der einen Seite nämlich iſt nichts im Naturgrund, was nicht ſittliche Bedeutung hätte, denn die ganze Welt der ſittlichen Nothwendigkeit ruht auf Naturgeſetzen, welche in ihrer Umbildung zugleich als heilig anerkannt ſind. Um kein allzubequemes Beiſpiel zu wählen, um alſo z. B. nicht an die Pflicht der Pietät und den mütterlichen Buſen zu erinnern, den Klytemneſtra dem Oreſtes entgegenhält, erinnern wir nur an die

Prinzeſſinn im Mährchen, die alle Fröſche tödten läßt. Sie folgt dem Geſetze der Abneigung, das im Temperament u. ſ. w. wurzelt, was vernünftig ausgebildet auch ſein Recht hat, und ſie verletzt das Naturgeſetz, das Fröſche hervorbringt wie Menſchen mit dieſen oder jenen Abneigungen. Auf der andern Seite gibt es, was ebenhiemit bereits ausgeſprochen iſt, kein ſittliches Geſetz, das nicht ſeine dunkle Wurzel in der Natur hätte. So oft ich nun ein ſolches verletze, ſo verletze ich den heiligen Schooß der Natur, indem ich einem der Zweige, die er in's Licht treibt, vor dem andern Vorrecht gebe. Ich thue dies aber, weil ich ſelbſt mit Natur behaftet bin, ich gebe alſo meinem Naturgrund einſeitig Recht gegen denſelben Naturgrund, der jetzt für einen andern ſeiner zur Pflicht erhobenen Triebe Recht verlangt. Man ſieht deutlich, wie ſich nun die §. 121, 1 ausgeſprochene Einheit beider Hauptformen der Nothwendigkeit bereits auf concrete Weiſe offenbart. Ich kann aber dieſer Verletzung nicht entgehen, denn da ich den Naturgrund zu individueller Form gebildet ſelbſt in mir trage, ſo bringe ich eine Seite deſſelben immer zu meiner Handlung mit und verletze die andere, auch berechtigte. Die tragiſche Handlung muß daher immer ſo beſchaffen ſeyn, daß man ſieht: der Held hat gefehlt und er konnte doch nicht anders handeln. Romeo z. B. fehlt, indem er bei der erſten Nachricht von Juliens Tod ſogleich an Selbſtmord denkt, ſich nicht in Verona erſt unterrichtet; allein hätte er die dazu nöthige Ruhe, ſo wäre er nicht Romeo, nicht dieſe Feuer-Natur, welche der Dichter zum Repräſentanten der glühenden Jugendliebe brauchte, die Tragödie wäre aufgehoben (vergl. Tiecks Dramaturg. Bl. B. 1, S. 259 ff.). Othello läßt ſich von Jago täuſchen, er ſtellt nirgends eine ruhige Unterſuchung an; hätte er aber die nöthige Kälte dazu, ſo wäre er nicht der aus anfangs gefaßter Manneskraft hervorbrechende Vulkan, den die Tragödie fordert. Göthe ſagt: „der Handelnde iſt immer gewiſſenlos; es hat Niemand Gewiſſen, als der Betrachtende." Dieſes Wort iſt wahr, wird aber darum keine Natur, die zum Handeln beſtimmt iſt, von der Handlung abhalten. Dieſe Gewiſſenloſigkeit ſoll und muß ſeyn. Der Held erſchrickt daher vor der Schuld nicht: „man könnte ihm nichts Schlimmeres nachſagen, als daß er unſchuldig gehandelt habe. Es iſt die Ehre großer Charaktere, ſchuldig zu ſeyn." (Hegel Aeſth. B. 3. S. 553). Da nun die ganze geſchilderte Einſeitigkeit und Vereinzelung der Handlung, worin die Schuld liegt, ihren letzten Grund in der Einzelheit des Subjects und der ganzen damit gegebenen Beſtimmtheit ſeines Temperaments u. ſ. w. hat, ſo iſt alſo die Schuld nur unvermeidliche Verwirklichung der Urſchuld und daher zugleich Unſchuld. „Die tragiſchen Heroen ſind ebenſo ſchuldig als unſchuldig, — ſie handeln aus dieſem Charakter, dieſem Pathos, weil ſie gerade dieſer Charakter, dieſes Pathos ſind“ (Hegel a. a. O. S. 552). Es wird auch darum dem Tragiſchen alle univerſale Bedeutung, aller Geiſt genommen, wenn man mit Schiller (Ueber die trag. Kunſt) behauptet, unſer Antheil werde geſchwächt, wenn der Unglückliche aus eigener Schuld ſich in's Verderben ſtürze; unſerer Theilnahme an dem unglücklichen Lear ſchade es nicht wenig, daß dieſer kindiſche Alte ſeine Krone ſo leichtſinnig hingegeben habe u. ſ. w. Das Unglück müſſe durch den Zwang der äußern Umſtände herbeigeführt werden, dann ſey das Mitleid reiner und werde durch keine Vorſtellung moraliſcher Zweckwidrigkeit geſchwächt. Gegen dieſe ganze, von W. Schlegel adoptirte Anſicht ſagt Solger einfach und treffend, daß nach der tragiſchen Anſicht vielmehr gerade in unſerer Stärke unſere Schwäche beſtehe. (Kritik von W. Schlegels Vorleſ. über Geſch. d. dramat. Kunſt und Lit. Nachgel. Werke B. 2, S. 517).

2. Ebenhiemit iſt bereits das Ironiſche in der tragiſchen Bewegung ausgeſprochen. Der Sinn, in welchem Solger den Begriff der Ironie auf das Tragiſche anwendet, wird aufgenommen werden, wenn erſt das Ganze dieſer Bewegung entwickelt ſeyn wird, wovon jetzt erſt ein Moment hervorgetreten iſt. Aber auch dies Moment kann allerdings bereits ironiſch genannt werden. Ich rede ironiſch, wenn ich ſcheinbar lobe, um vielmehr zu tadeln. Indem ich Zug für Zug von rühmlichen Eigenſchaften an einem Gegenſtande hervorhebe, die dieſer vielmehr nicht hat, ſo wird mit jedem Schritte das Gegentheil klarer. Die ſich ſelbſt widerſprechende Bewegung, die in dieſer Redeform ſubjectiv vorgenommen wird, liegt objectiv in der Entfaltung des tragiſchen Subjects, das weiter und weiter ſich auszubreiten ſcheint, aber in demſelben Grade ſich verengert, in der Vereinzelung ſeiner Handlung ſchuldig wird und ſo gegen das abſolute Ganze verſchwindet.

§. 124.

1 **Die Verletzung gibt ſich dem Subjecte ſelbſt zu erfahren, indem ſie den Hintergrund aufregt, daß er ſich als abſolutes Ganzes in Bewegung ſetzt, wodurch die vereinzelnde, einen Bruchtheil des Ganzen herausſetzende Handlung in eine unabſehliche Folgenkette hineingezogen wird, ſo daß das Subject nicht**

mehr die ſeine darin erkennt, während es doch trotz der Einſicht in dieſe Entreißung des Gewollten ſie als die ſeinige fortbehaupten und dafür einſtehen muß. Dieſe Folgen ſind aber in ihrer objectiven Reihe weſentlich zugleich Gegenſchlag des verletzten Ganzen gegen den Verletzenden: eine Saat des Uebels, die ihm Leiden trägt. Das Leiden aber, wie wenig oder viel deſſen ſeyn mag, iſt unendlich und ſteht daher in einem Mißverhältniſſe zur wirklichen Schuld, aber nicht zur Urſchuld, denn wie jene aus dieſer fließt, ſo reizt ſie auch im Complexe des Ganzen das unendliche, durch die Geſammtſchuld aller Einzelnen, in welcher die einzelne wirkliche Schuld nicht mehr zu unterſcheiden iſt, aufgehäufte Uebel gegen den Thäter auf. Auch dieſe Bewegung, in welcher das Subject ein Gut zu ſchaffen ſtrebt und ein Uebel ſchafft, iſt ironiſch zu nennen. Dieſe Ironie verſtärkt ſich, wenn der Bedrohte das Uebel vorausſieht und gerade durch die Mittel, durch die er es zu vermeiden ſtrebt, hineinſtürzt.

1. „Ein anderes Antlitz, eh ſie geſchehen, ein anderes zeigt die vollbrachte That" —: nicht nur dem Brudermörder, ſondern auch dem, der Großes und Gutes durch energiſche That vollbringen will. Sie weckt ein unendliches Echo, hallt unabſehlich weiter, der Gegenſchlag des getrennten Ganzen erfolgt. Der Held muß für ſie einſtehen, er hat den Zweck gewollt, er muß Alles auf ſich nehmen, was ſich daran hängt, und er weigert ſich nicht, denn er ſelbſt iſt ganz und ungebrochen, eine feſte Geſtalt der Freiheit. Selbſt Buttler ſagt: „ich wußte immer, was ich that, und ſo erſchreckt und überraſcht mich kein Erfolg."

2. Das Maß des Leidens, das der aufgereizte objective Complex in ſeiner Reaction über das Subject verhängt, iſt hier in ſeinem äußeren Umfang unbeſtimmt gelaſſen, es iſt aber in ſeiner inneren Wirkung immer unendlich, denn es iſt ein geiſtiger Schmerz über die Verkehrung des ſittlichen Zweckes, der dem Subject ein abſoluter war. Lear z. B. irrt ohne Obdach im Gewitter, aber dies wäre noch geringes Leiden, die Tiefe ſeines Schmerzes iſt, daß gerade die Liebe, auf die er Alles ſetzte, ihn ſo ungeheuer täuſchte. Allerdings iſt aber auch gewöhnlich das äußere Maß, wie eben in derſelben Tragödie die Mißhandlung des Greiſes, ein unverhältnißmäßiges. Lear ſagt: ich bin ein Mann, an dem man mehr geſündigt, als er ſündigte. Dies Mißverhältniß ſcheint ungerecht, aber die Schuld iſt nur Verwirklichung der Urſchuld, daher ſo allgemein als dieſe, und wie die allgemeine Urſchuld auf allen Punk-

ten immer und ununterſcheidbar auch in wirkliche Schuld übergeht, ſo iſt auch jederzeit eine Totalſumme des Uebels aufgehäuft, welche hervorbricht, wo eine wirkliche Schuld ſie aufſtört. Lears Töchter ſind verdorben, wie Gloſters Sohn; man erkennt einen morſchen Staat im Zuſtande der böſen Wildheit. In dieſes alte Uebel greift Lear hinein, ſeine Schuld iſt nur ein Wahn, aber ſelbſt ſchon ein Theil und Ausfluß der Verderbniß in einer Umgebung, wo ſchöne Worte für Wahrheit wiegen, und ſo zieht er ſich das ganze Gewebe der Schwärze, das er an einem Faden ergriffen, über das Haupt. Indem ſo der tragiſche Held durch das Ganze leidet, wird er ein Zeichen, aufgeſteckt, daß man das Menſchenſchickſal daran ſehe, ein Typus, ein Symbol deſſen, wie es um's Geſchlecht ſteht. Er iſt von den Göttern geheiligt, wie Oedipus. Alle natürlichen Völker haben eine heilige Scheue vor dem, den der Gott gezeichnet. — Uebrigens liegt in dieſem Uebergang der Schuld in's Leiden die andere Seite der ſchon im vorhergehenden §. als ironiſch bezeichneten Bewegung. Das tragiſche Subjekt will ſeinen Zweck zugleich als Genuß, d. h. als Gut; nicht als individuellen und ſinnlichen, ſondern als geiſtigen und allgemeinen Genuß, denn ſein eigenes Glück will es gerne opfern; das Glück, das aus dem Guten fließt, ſoll auch ſein Glück ſeyn. Es trennt nicht, es will, daß das Gute herrſche, es hält ſeinen Zweck für gut und ſo will es in ſeiner Durchführung mitherrſchen. Aber der Dank iſt Verfolgung, eigenes Leiden und das Leiden der Menſchheit, in welcher das Entgegengeſetzte von dem herrſcht, was für gut erkannt iſt, dazu. In dieſer ironiſchen Bewegung tritt häufig das Moment der Plötzlichkeit (vergl. §. 86) in ſeiner eigentlichen Bedeutung ein. Man ſieht es kommen, aber das Subject ſteigt auf die Spitze ſeines Glücks, ſeines Selbſtgenußes, um dann plötzlich zu ſtürzen. So erſcheint Sigfried nie glänzender und heiterer, als auf der Jagd vor ſeinem Tode, Geßler fällt auf der Höhe ſeines Uebermuths, Wallenſtein ſpricht Worte des glücklichſten Selbſtvertrauens zu Gordon in Eger, wo er fallen ſoll. Doch kann das Unglück auch ſchrittweiſe hereinbrechen, wie bei Lear. Wie der erſtere Fall beſonders in der Tragödie wirkt, gehört in die Kunſtlehre vom Drama. Dieſen Theil der ironiſchen Bewegung nennt Ariſtoteles die Peripetie (Poet. 11); Peripetie iſt nicht Glückswechſel überhaupt, ſondern ein ironiſches Umſchlagen des Glücks in das Gegentheil des Erwarteten und Erſtrebten. Die Ironie der Umdrehung erſtrebten Glücks in Unglück verdoppelt ſich, wenn die Sache ſich ſo verhält, daß neben dem Streben nach Größe und

Glück die Anſtalten hergeben, ein gedrohtes Unglück zu vermeiden und gerade dieſe Anſtalten das Gegentheil ihres Zwecks bewirken. Dieſer Fall iſt weniger rein bei Oedipus, weil hier das gedrohte Uebel ohne allen Zuſammenhang mit einer früheren eigenen Schuld irrationell geweiſſagt iſt, wovon bei der Darſtellung des claſſiſchen Ideals die Rede ſeyn muß. Hingegen Ludwig XVI ſtürzt gerade durch die Ahnung und verſuchte Abwehr eines Unglücks, die jedoch ſelbſt geahnte Schuld iſt, in's Unglück. Ihn verfolgt von Anfang der Revolution die Beſorgniß, er möchte wie Carl I von England durch die Anklage, daß er das Blut ſeines Volks vergoſſen, untergehen. Nun iſt aber dieſe Ahnung ſelbſt eine Schuld: ſie iſt ſchon Gefühl ſeiner Schwäche; er weiß, daß er nicht den Muth hat, das Blut einiger Elenden zur rechten Zeit zu vergießen, er vergießt dadurch wirklich das Blut unzähliger Getreuer. Er ahnt, daß das Gefürchtete durch ſeine Paſſivität zur Unzeit geſchehen wird. Er ahnt richtig und mit der Ahnung, welche das Gefürchtete ſtets zu vermeiden ſucht, wächſt ſeine Schuld. Endlich ohne ſeinen Befehl fließt Volksblut bei der Erſtürmung der Tuilerien, während er eine halbe Stunde vorher durch den Entſchluß, es zu vergießen, ſich gerettet hätte, und das lang Befürchtete ſteht vor ihm.

§. 125.

Das Leiden kann, obwohl innerlich unendlich, äußerlich ein Ende nehmen und dem Subject Raum laſſen, ſein Werk zu vollenden. Allein ſchon in dieſem Falle tritt der Inhalt von §. 112 wieder in Geltung. In §. 112 wurde, noch innerhalb der Sphäre des ſubjectiv Erhabenen, die Ausdauer im Leiden aus der Anerkennung der Quelle des Leidens als einer guten erklärt. Nun aber iſt dieſe Quelle nicht nur als gut überhaupt, ſondern als das abſolut Gute des im großen Ganzen ſich durchführenden Zwecks objectiv begriffen. Indem nun das Subject ſein Leiden in dieſem Zuſammenhange und ebendaher als Folge ſeiner Schuld erkennt, ſo reinigt es ſich und ſein Werk und führt dieſes nun nicht mehr nach ſeinem eigenen Sinne, ſondern im Sinne des abſoluten Ganzen, als Werkzeug deſſelben, durch.

Wir werden alsbald auf dieſe Form zurückkommen, wo das unbeſtimmte „kann" einem ſchärferen Begriffe weichen wird. Als Beiſpiel mag man ſich große Acte der Völkerbefreiung und die Helden an der Spitze derſelben vorſtellen, wie die Perſerkriege und die deutſchen Befreiungskriege. In den letzteren beſonders wurden die großen Opfer als Buße für eine langgehäufte Schuld der Willenloſigkeit der Nation gefühlt, in beiden wurde der Sieg als ein Schickſalsgeſetz erkannt: dort wußten ſich die Griechen als Vormauer gegen den Einbruch orientaliſcher Barbarei, hier die Deutſchen als berufen, deutſches Weſen und Charakter in der Geſchichte aufrecht zu halten.

§. 126.

1 Das Leiden kann aber auch bis zu dem Untergange des Subjects und
ſeines Werks ſich fortſetzen, und nun iſt der Hintergrund (§. 122) ganz zum
Vordergrunde geworden. Allein das Werk iſt hiemit nicht ſchlechtweg aufgehoben, die objective Folgenreihe überdauert das Subject und muß ſich dem
wahren Begriffe des Ganzen als einer ſittlichen Einheit gemäß in dieſem Fortgange von der durch das Subject ihm gegebenen Vereinzelung reinigen. Eignet
2 ſich nunmehr auch das Subject im Untergange das Bewußtſeyn dieſer reinigenden
Fortdauer und der Gerechtigkeit ſeines Leidens an, ſo iſt ebenhiemit volle Verſöhnung eingetreten und das Subject ſelbſt iſt in dieſe Verewigung als ſich
überlebende verklärte Geſtalt aufgenommen: ſonſt würde ſich das Ganze, das
3 doch nur durch Subjecte wirkt, ſelbſt aufheben. Dieſer Schluß iſt nicht mehr,
wie Solger meint, Ironie zu nennen, denn das abſolute Subject wirkt in
der Negation durchaus poſitiv.

1. Die Idee wirkt über das Subject und die Form, die es ihr gegeben, hinaus und in dieſem Fortwirken reinigt ſie ſich von der Vereinzelung dieſer Form. Eine berechtigte Revolution kann mit ihren Helden ſcheitern, aber ſie überlebt ihren Untergang, ſie wirkt unſichtbar fort und bricht wieder hervor. So iſt die franzöſiſche Revolution in Entſtellung untergegangen, aber ſie iſt nicht zu Ende. In einem äſthetiſchen Ganzen muß eben dies Ueberleben des empiriſchen Endes zur Anſchauung kommen, der künftige reinere Sieg zur deutlichen Ausſicht werden. Gerade die Fixirung durch den erſten Sieg iſt häufig das größte Uebel, das einem idealen Unternehmen zuſtoſſen kann. Die Deutſch-Katholiken werden zu einer beſchränkten Sekte herabſinken, ſobald ſie ſich vom Staate verführen laſſen, ſich zu einer ſchiefen Einheit des dogmatiſchen Bekenntniſſes zuſammenzufaſſen und als Kirche zu conſtituiren. Sie ſollen als flüſſiges Ferment fortgähren und endlich beweiſen, daß eine Kirche ein reiner Widerſpruch iſt.

2. Es iſt bedingt ausgedrückt: „Eignet ſich“ u. ſ. w., um einer Form des Tragiſchen Raum zu laſſen, wo der böſe Wille mit ſeinem Werk untergeht, ohne ſeine Schuld anders als mit Murren anzuerkennen. Die Schuld iſt bis hieher zwar immer nur als eine Trübung, Verletzung, Vereinzelung bezeichnet, wodurch die völlige Verkehrung, das Böſe, ausgeſchloſſen ſcheint. Um jedoch dieſem Raum zu laſſen — denn es muß als eine beſondere Weiſe der tragiſchen Schuld allerdings auf's Neue hervortreten —, erinnere man ſich zunächſt nur, daß auch der tragiſche Böſewicht ein geſchichtliches Recht, freilich in anderem Sinne, als in welchem er es in Anſpruch nimmt, haben muß. Die vorliegende allgemeine Betrachtung des Tragiſchen verweilt aber, um das Weſentliche, die Verſöhnung, an dem bedeutendſten Falle, nämlich dem Untergange des Guten, nachzuweiſen, bei dem Untergange des ſittlich ſtrebenden Subjects. Dieſes nun ſieht, unterliegend, nicht nur die ſiegreiche Fortdauer ſeines Werks voraus, ſondern es wird auch im Tode zu einer verklärten Geſtalt, welche verewigt über ihrem Grabe ſchwebt. Sie iſt als unvergeßliches Bild aufgenommen in das Leben der Idee und es tritt die Schluß-Empfindung ein, daß dieſe als abſolutes Subject ſelbſt ewig doch nur durch einzelne Subjecte wirkt und daher das von ſeiner Endlichkeit gereinigte Subject in dem Ahnen-Saal ihrer unſterblichen Monumente aufſtellt.

3. Solger hat die ganze Bewegung des Tragiſchen nur in den allgemeinſten Zügen dargeſtellt und da nun, ſobald man das Ganze vor Augen hat, das Reſultat des negativen Prozeſſes als ein poſitives zu begreifen iſt, ſo hat er allerdings Unrecht gethan, dieſes Ganze durch Ironie zu bezeichnen. Dies hat ſeinen letzten Grund in einem tieferen Mangel ſeines Philoſophirens. Solger ſetzt nämlich den Begriff des Tragiſchen darein, daß nicht blos die äußere Erſcheinung, ſondern die Idee, das Schöne ſelbſt untergehe, weil ſie nämlich in die Widerſprüche und Gegenſätze des Lebens herabgezogen war. Gerade das Höchſte und Edelſte in uns müſſe untergehen, weil die Idee nicht exiſtiren könne, ohne Gegenſatz zu ſeyn; eben der Moment der Vernichtung nun ſey die Offenbarung der göttlichen Idee. (Vorleſ. S. 94 — 98. vergl. Erwin Th. 1, S. 256 ff.) Die Ironie nun iſt ihm zunächſt ſubjectiv eine Kraft und Stimmung des künſtleriſchen Geiſtes. Sie iſt „die Verfaſſung des Gemüths, worin wir erkennen, daß unſere Wirklichkeit nicht ſeyn würde, wenn ſie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber ebendarum mit dieſer Wirklichkeit auch die Idee

etwas Nichtiges wird und untergeht.“ (Vorleſ. S. 241. 242). Sie ſoll nun freilich mit der andern Seite des künſtleriſchen Geiſtes, die das Poſitive in der reinen Thätigkeit der Idee wahrnimmt, mit der Begeiſterung identiſch ſeyn; allein die thätige Gegenwart der Idee ſoll vielmehr eben nicht blos die Aufhebung des Wirklichen, ſondern die Aufhebung ihrer ſelbſt in der Wirklichkeit, d. h. der Erſcheinung ſeyn, die zwar von ihr erfüllt iſt, aber ſie zugleich in die Gegenſätze des Wirklichen hineinzieht; alſo bleibt Alles in der Negativität aufgefaßt. Dies wird nun auf das Tragiſche übergetragen und jener Untergang der Idee ſammt der Erſcheinung auch objectiv (dies iſt gleichgültig, denn *Solger* hat ſogleich die Kunſt im Auge) Ironie genannt. Der große Mangel nun iſt der, daß *Solger* nirgends darthut, wie die Idee ihren Untergang auch in dieſer Gegenwart des Daſeyns überlebt, wie zwar dieſe ihre getrübte Form, das heißt freilich nicht blos dieſes ſie wollende Subject, ſondern mit ihm der Zweck ſelbſt als einſeitiger und getrübter, untergeht, wie ſie aber dennoch mitten in dieſem widerſpruchsvollen Leben, ſich ewig von Trübung reinigend, als Zweck in Subjecten fortwirkt. *Solger* ſagt z. B. (Vorleſ. S. 95): „indem das Schöne untergeht, iſt es ebendadurch und *in dieſem Momente* reine göttliche Idee, die ſich offenbart, ſo wie das Zeitliche geopfert wird.“ Soll der *Moment* blos der Moment ſeyn, worin die Idee erkannt wird als hinausgehend über die Vereinzelung und ſich durch immer neues Eingehen in dieſelbe reinigend, ſo iſt dagegen nichts einzuwenden; allein *Solger* will ſagen, daß die Idee in dieſem Momente als ein Ganzes, eben in ſeiner Reinheit Transcendentes ſogleich völlig ſich offenbare. Dies iſt ein Reſt von platoniſchem Idealismus. Iſt die Idee ein fertiges, jenſeitiges Ganzes, ſo iſt ihre Offenbarung im Diesſeits weſentlich negativ: man ſieht auf ſie hindurch, wo die Gegenwart durchlöchert wird durch Vernichtung. *Solger* hält die Negativität, die nur ein Moment iſt, für die ganze Bewegung. (vergl. *Hegel* Aeſth. Th. 1, S. 90). Tilgt man dieſen Mangel und legt man das Tragiſche gründlicher auseinander, ſo ſind nur die beiden Momente in §. 123 und 124 ironiſch zu nennen, der Schluß aber nicht mehr. Hier tritt die Poſition aus der Negation hervor.

§. 127.

Dieſe ganze Bewegung heißt das Schickſal oder das Tragiſche. Alle bisherigen Formen des Erhabenen gehen, indem jede derſelben über ſich hin-

anwies, in ſie als ihre Einheit ein; dieſe höchſte Form erweist ſich nun als diejenige, welche jene als die ihrigen ſich vorausſchickte. Sie ſelbſt aber kann ſich in keine höhere verlieren und das Hinausgehen über ſich ſelbſt, worin das Weſen der erhabenen Erſcheinung liegt, beſteht hier darin, daß dieſes abſolut Erhabene zuerſt den ganzen Boden der auftretenden Erſcheinungen als verborgene Macht einnimmt, hierauf den Schein erzeugt, als wären dieſe das Subject der Erhabenheit, aber dann als hervortretende Macht ſie in ſich auflöst. Es wird aus dem Verſchwinden in ein Anderes Ernſt, aber dies Andere offenbart ſich vielmehr als das Eine, das Allem, was in den früheren Formen in Anderes zu verſchwinden nur ſchien, wirklich zu Grunde liegt, ſich in ihnen ſetzt und dieſes Setzen als Beſchränkung ebenſoſehr wieder aufhebt. Es iſt ein analytiſcher Gang, durch deſſen End-Ergebniß das Letzte als das Erſte geſetzt wird.

Wenn die nun in ihrem allgemeinen Weſen dargeſtellte Form des Erhabenen jetzt ausdrücklich das Schickſal oder das Tragiſche genannt wird, ſo wende man nicht ein, dies ſey eine Form, welche erſt in die Lehre von der Kunſt oder gar nur von der dramatiſchen Poeſie gehöre. Sie tritt in der letzteren nur in der durchſichtigſten und ſchärfſten Geſtalt hervor, aber ebenſo in der lyriſchen Poeſie als Empfindung über einen ſolchen Vorgang und das allgemeine, darin ſich ſpiegelnde, Menſchenloos, in der epiſchen als erzählte Begebenheit. Die anderen Künſte aber ſind ſämmtlich, nur freilich jede in ihrer Weiſe, dieſer Form des Schönen mächtig. Die Muſik bringt ſie zum Ausdruck wie die lyriſche Poeſie, voller und objectiver in der Oper; die Malerei ſtellt ſie in Hiſtorie und Genre dar, die Plaſtik kennt ihre Niobe und auch die Grund-Empfindung religiöſer Baukunſt kann man tragiſch nennen. Das Tragiſche tritt aber auch überall, wo Schönheit außer der Kunſt angeſchaut wird, als allgemeine Macht hervor. Es iſt alſo ein Moment, das ſich weſentlich durch das ganze Schöne hindurchzieht und daher durchaus nothwendig in der Metaphyſik des Schönen zu entwickeln iſt. Weiße iſt anders verfahren, er hat das Tragiſche erſt in die Lehre vom Drama aufgenommen. Es läßt ſich aber in dem Begriffe des Tragiſchen, den er hier (Aeſth. Th. 2, §. 68) aufſtellt, kein Grund für dieſe Stellung finden, vielmehr gerade dieſem gemäß hätte er es in die allgemeine Begrifflehre des Schönen aufnehmen müſſen. Er greift nämlich auf, was Solger unbeſtimmt neben anderen Wendungen vorbringt: im Tragiſchen gehe das Schöne zu Grunde, und bildet ſich nun die Theorie, das

Tragiſche ſtelle den Untergang dar, welchen das Schöne unaufhörlich in der geſchichtlichen Wirklichkeit erleide. Das Drama bringt nach dieſer Anſicht nicht das Weltſchickſal, ſondern das Schickſal des Schönen ſelbſt, der Kunſt ſelbſt zur Anſchauung. Das Schöne ſammelt den Inhalt aller Wirklichkeit in einem beſonderen Gebilde, das nun als ſelbſtändige Subſtanz losgetrennt von der allgemeinen ſich befeſtigen will, aber vielmehr von dieſer, der Wirklichkeit der Natur und der Weltgeſchichte, verſchlungen wird. Um über dieſe Negativität des allgemeinen Lebens zu tröſten, weiſt der Verf. auf ein Poſitives hin, welches über dieſer ganzen Sphäre liegen ſoll. Ebendarum aber gehört ja das Tragiſche in die Lehre Weißes vom Erhabenen und zwar an die Stelle, wo von dem Erhabenen behauptet wird, daß es an einer Grenze des Schönen liege, wo dieſes über ſich hinaus in die Sphäre des Guten und Göttlichen weiſe. Allein es handelt ſich hier nicht darum, mit Weiße über den Ort zu ſtreiten, wo das Tragiſche ſtehen ſoll, auch nicht zu beweiſen, daß das keine Wiſſenſchaft heißen kann, was an allen Ecken und Enden ſich in eine andere Sphäre zu verflüchtigen behauptet, und daß in dieſem beſonderen Punkte die Verſöhnung mit der herben Negation des Tragiſchen genau nur im Fortgang zum Komiſchen liegt; vielmehr es fragt ſich, ob ſein Begriff richtig ſey. Nach dieſem Begriff müßte nun der untergehende Held in der Tragödie eine ſchöne Erſcheinung und die Macht, in die er verſinkt, müßte die Wirklichkeit ſeyn, wie ſie ohne die Kunſt als bittere Realität ſich ausbreitet. Allein in der Tragödie muß ja alles das, was den Helden bekämpft und aufreibt, ebenfalls künſtleriſch ſchön ſeyn, der Tragiker muß ja ſelbſt den Böſewicht, noch viel mehr aber den Guten, durch den der Gute untergeht, ſammt allem Umgebenden ebenſogut wie dieſen ſchön darſtellen. Man kann nichts Schieferes ſagen, als (S. 322): die Kunſt ſehe im Tragiſchen das nothwendige Schickſal ihrer ſelbſt und aller Schönheit unter dem Bilde des in jeder einzelnen menſchlichen Begebenheit ſich wiederholenden Weltſchickſals. Alles, was man der Romantik von Schöngeiſterei der Selbſtbeſchauung vorgeworfen hat, iſt in dieſem Satze ſublimirt, nach welchem die Kunſt in jeder Form des Schönen nur ſich ſelbſt beäugeln müßte; ſo wäre dann das Komiſche z. B. der Spiegel, worin die Kunſt ſich über ihre Exiſtenz erfreut u. ſ. w. Nein: im Tragiſchen geht das Einſeitige am Guten zu Grunde und dies Schauſpiel ſammt Allem, was dazu gehört, dem Untergehenden, ſeinen Feinden, der umgebenden Natur u. ſ. w. iſt eine Form der auf die Bedingungen, die unſer erſter Abſchnitt auseinandergeſetzt hat, begründeten Schönheit. Wenn nun **Hegel** die Dialektik der ſittlichen Idee als Inhalt des Tragiſchen ausſpricht, ſo wiederholt Weiße (S. 326 Anm.) den alten Vorwurf der Stoffartigkeit: es werde unaufhörlich der blos baſiſche Inhalt der Kunſtdarſtellung mit dem Zwecke und den höchſten Intereſſen dieſer Darſtellung verwechſelt. Es fehlt aber bei Hegel nirgends die Einſicht, daß jener Inhalt blos Inhalt iſt und zum Aeſthetiſchen nur dadurch wird, daß er in reiner Durchſichtigkeit der Form erſcheint; Weiße dagegen wird, nachdem er zuerſt freilich nicht ſtoffartig verfuhr, wohl aber ſtofflos das Schöne als einen Narziß in's Leere ſetzte, in einem ganz andern und ſchlimmen Sinn ſtoffartig, wenn er die Verſöhnung mit der Bitterkeit der Tragödie nicht im Schönen, ſondern außer dem Schönen ſucht. Für ein ſo eitles Schöne muß die derbe Subſtantialität der Dogmatik entſchädigen und Weiße baut eine Wiſſenſchaft, die an allen Punkten wie ein launiſches Rennpferd aus der Bahn bricht und über den Zaun ſetzt, ſowie ja überhaupt nach ihm die höchſte Aufgabe der Philoſophie iſt, ſich ſelbſt aufzuheben, um bei dem Gott der Theologen anzukommen.

Der weitere Inhalt des §. bedarf keiner Erläuterung, enthält aber einen ſehr wichtigen und weſentlichen Begriff. In allem Erhabenen zeigte ſich ein Hinausgehen über ſich ſelbſt, und ſo kamen wir **progressive** zum Tragiſchen. Dieſes als höchſte Form kann nicht über ſich hinausgehen. Die Bewegung des Hinausgehens iſt aber hier darin vorhanden, daß es die aufgelöſten Formen als ſcheinbar ſelbſtändige auftreten läßt und ſie dann in ſich auflöſt. Es ſtellt alſo eine Progreſſion durch eine Regreſſion dar. Dies verhält ſich ſo in einem beſtimmten tragiſchen Ganzen, aber ebendies liegt in unſerer ganzen Entwicklung des Erhabenen vor. Das Tragiſche iſt das Letzte, aber es iſt auch das Erſte, denn es iſt in allem Erhabenen das Erhabene. So findet die analytiſche Methode das Allgemeine durch Zerlegung des Einzelnen. Sie geht von dieſem als dem erſten aus, aber wenn ſie das Allgemeine gefunden, dreht ſich das Verhältniß um: dieſes erſcheint als Grund des Einzelnen.

§. 128.

In §. 125 und 126 iſt der Dualismus, der durch alles Erhabene geht, 1
bereits auch als Geſetz des Tragiſchen hervorgetreten. Die in §. 125 auf-
geſtellte Form iſt die poſitive. Dem erhabenen Subjecte iſt unter der Bedingung,
daß es ſeine Erhabenheit als Ausfluß der abſoluten und ebendaher die vorüber-

gehenden Leiden, denen es ſich nicht entziehen kann, als Rückwirkung ſeiner
Schuld ausdrücklich anerkenne, vergönnt, die gute Sache ſiegreich durchzuſetzen
2 und mit ihr das eigene Glück zu retten. Die Negation iſt demnach auch hier
in der Poſition enthalten, allein dieſe Form iſt dennoch, wie auf allen Stufen
des Erhabenen, die ungleich ſchwächere, denn hier, wie überall, beurkundet ſich
das eigentliche Subject des Erhabenen als poſitive Macht erſt, wenn es die
Selbſtändigkeit der in es aufgenommenen niedrigeren Formen wirklich negirt.

1. Das Bewußtſeyn, die eigene Größe der abſoluten zu verdanken, tritt in Helden des handelnden Willens, weil ſie überhaupt ſchließlich unbewußtere Naturen ſind, nur in naiven Momenten als dunkle Ahnung eines Weltgeſetzes, das ſie vollſtrecken, hervor, wie man z. B. einige geiſtreiche fataliſtiſche Aeußerungen von Napoleon kennt; nur in geiſtigen Helden, welche freilich blos unter der in §. 103 genannten Bedingung äſthetiſche Erſcheinungen ſind, iſt dieſes Bewußtſeyn heller, z. B. in Künſtlern, Religionshelden, wie Luther, in Philoſophen und überhaupt Befreiern des denkenden Geiſtes. Bei Völkern dagegen, wenn ſie für ihre höchſten Güter mit Bewußtſeyn kämpfen, kann es nicht fehlen, daß, mögen auch die kämpfenden Kräfte zunächſt ganz in der unbewußteren Region des realen Geiſtes ſich bewegen, ſchon durch den Austauſch der tiefer Blickenden mit den Andern ſich ein Bewußtſeyn der weltgeſchichtlichen Aufgabe, der Beſtimmung ſich erzeugt, und daß ſie demgemäß die Leiden und Opfer, die der Sieg koſtet, als gerechte Buße für die vorhergehende Erſchlaffung, Uneinigkeit, für die mancherlei Verletzungen berechtigter Sphären, ohne welche es im Kampfe ſelbſt nicht abgehen kann, demnach als gerechte Strafe der Schuld erkennen und daher ſich im Triumphe ſelbſt mäßigen, wie Odyſſeus, wenn er nach der Tödtung der Freier zur Eurykleia ſagt:

Freue dich, Mutter, im Geiſt, doch enthalte dich jauchzenden Ausrufs!
Sünde ja iſt es, ſich ſtolz erſchlagener Männer zu rühmen.

2. Es iſt in dieſer poſitiven Form immer noch ein Schein, als ſey das erhabene Subject das Subject im Erhabenen. Freilich konnte nur eine gewiſſe Periode der Poeſie dieſen Schein zu jener falſchen Geſtalt des Tragiſchen verkehren, von welcher der Dichter ſagt, daß es am Ende heiße: wenn ſich das Laſter erbricht, ſetzt ſich die Tugend zu Tiſch. Jener Schein iſt aber allerdings erſt aufgehoben, wenn das Gefäß wirklich den erfüllenden Inhalt, der mehr iſt als es, nicht mehr zu faſſen vermag (vergl. §. 85, 2). Auch die poſitive Form iſt näher

betrachtet negativ: denn nicht der Menſch iſt es, ſondern der Gott im Menſchen, aber dies tritt erſt in Kraft, wenn die Negation durchdringt als volle Wirkung davon, daß das höher Erhabene als poſitive Macht die Beſchränkung, die es ſich gegeben, durchbricht. „Ich bin der Herr, dein Gott, du ſollſt keine andere Götter neben mir haben.“ Es liegt daher im Weſen des Tragiſchen ſelbſt der Grund, warum die beſondere Kunſtform, in welcher es ſich ſeinen höchſten Ausdruck gibt, die Tragödie, ſo wenig Stücke mit glücklichem Ausgange hervorgebracht hat und auch in dieſen der glückliche Schluß nur als das Ende langer Leiden erſcheint. Auch Ariſtoteles ſagt (Poetik 13): *ἀνάγκη τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον μεταβάλλειν, οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν*, und leitet dies aus ſeiner Theorie von Mitleid und Furcht ab, hinter welcher aber als ihr wahrer Gegenſtand das abſolut Erhabene liegt. Daher rühmt er an Euripides, daß viele ſeiner Tragödien ein unglückliches Ende nehmen, erklärt eine Vorliebe für das Tragiſche mit glücklichem Ausgang aus der *ἀσθένεια τῶν θεάτρων* und ſagt, ein ſolcher ſtehe der Komödie, nicht der Tragödie an.

§. 129.

In der negativen Form wird auch der letzte Schein aufgehoben, als könne das ſubjectiv Erhabene ſeine Selbſtändigkeit retten, und indem auch das Höchſte und Edelſte dieſer Art ſich der zum Untergang führenden Schuld nicht entziehen kann, ſo tritt in ganzer Majeſtät das abſolut Erhabene hervor. Das Außerordentliche muß im Kampfe mit dem ebenfalls berechtigten Mittelmäßigen dem Augenſcheine nach immer untergehen, um ſein Streben gereinigt der Nachwelt zu hinterlaſſen. Dieſe Wahrheit als höchſtes Geſetz der in der ſittlichen Welt ſich verwirklichenden abſoluten Idee geht mit dem ganzen Leben der Idee in die Schönheit ein und tritt als reine Form an die Spitze des Erhabenen.

Zunächſt abgeſehen vom Schönen iſt anfängliche Niederlage die Beſtimmung alles Großen und Außerordentlichen in der Welt, denn es iſt Revolution gegen das Beſtehende, das, bequem und verſtandesgerecht geworden, die ſtabile Maſſe durch das Geſetz der Gewohnheit beherrſcht. Die Welt kann das Jugendliche, das Freie nicht leiden, denn es iſt ein Gericht über ſie und ihre Trägheit. Sie macht ſich auf und bekämpft es, ſie ſiegt, denn das Mittelmäßige iſt extenſiv ſtärker, das Große und Gute intenſiv, aber dieſe Intenſität kann die Vordermänner nicht vom Untergang retten, wohl aber ihre Sache, die ſie überdauert. Das Große und Umbildende aber iſt auch wirklich in ſeiner erſten, anſchaulich hervorbrechenden Geſtalt unreif, es fehlt ihm die Vermittlung und der anknüpfende Verſtand, der es zum Beſtehen erſt befähigen ſoll: dies iſt die tragiſche Schuld der Vorkämpfer, wodurch ſie dem Menſchen an „ſeinen würdig alten Hausrath rühren, das theure Erbſtück ſeiner Ahnen.“ Aber ihr Geiſt überlebt ſie, nimmt die Vermittlung in ſich auf; was Verbrechen war, wird jetzt das Beſtehende, ſinkt endlich ſelbſt zur todten Form und geiſtloſen Gewohnheit herab und dieſelbe Bewegung beginnt von Neuem. Dies iſt der Gang der Welt, und wer daher etwas Großes will, muß auf Leiden gefaßt ſeyn. Darum aber iſt dieſe Erſcheinung noch nicht äſthetiſch. Der Vorwurf des Stoffartigen, „Baſiſchen“ wird ſich hier wieder erheben, daher müſſen wir auf dieſen Punkt noch einmal zurückkommen. Die Sache verhält ſich ſo: was geſchichtlich wahr, was eine Idee, d. h. eine wahre Wirklichkeit iſt, iſt darum allerdings noch nicht eine Schönheit; ſoll es zu dieſer werden, ſo muß erſt das in §. 53—55 Geforderte eintreten. Aber auch hier gilt, was §. 19, Anm. 2 und §. 55 Anm. 2 geſagt iſt: daß der Unterſchied der Stufen im Schönen allerdings immer ein Unterſchied des Gehalts und der Form zugleich iſt. Die Wahrheit geht in die Schönheit ein, hebt ſich zur reinen Form auf, ſo aber, daß die höhere Wahrheit auch die höhere äſthetiſche Form fordert. Was die höchſte Wahrheit iſt in der Bewegung und dem Prozeſſe der ſittlichen Idee, kehrt, in reine Form verwandelt, auch als höchſte Geſtalt der Schönheit in dem beſtimmten Gebiete des Erhabenen wieder.

Es ſind nun die verſchiedenen Formen des negativ Tragiſchen aufzuführen. Wenn die erſte derſelben bezeichnet wird durch: das Tragiſche als Geſetz des Univerſums, ſo wird ſich dieſe Benennung ſogleich erklären.

α.

Das Tragiſche als Geſetz des Univerſums.

§. 130.

Das negativ Tragiſche beſtimmt ſich gemäß dem durchgängig herrſchenden Geſetze, das in §. 12 aufgeſtellt iſt, zu einem Unterſchiede von Formen, deren

erſte die im Ganzen enthaltenen Momente in dunkler Verhüllung ſo zuſammengefaßt enthält, daß das Sittliche als blos nahe gelegte Möglichkeit einer Schuld und ihrer Strafe im Grunde bleibt und daher das abſolute Subject erſt in der unmittelbaren Form einer blinden Macht erſcheint, welche an dem einzelnen Subjecte, das mehr durch Güter als durch Tugenden hervorglänzt, ein Beiſpiel aufſtellt, daß das Einzelne zu Grunde gehen muß, weil es Einzelnes iſt. Da Ueberhebung dem ſo bevorzugten Subject zwar nahe liegt, aber noch nicht eingetreten iſt, ſo bleibt die Schuld Urſchuld (§. 122). Das Uebel kommt ebendaher nicht von einem verletzten ſittlichen Willen, ſondern vom Zufall, der in dieſer Form am wenigſten ausgeſchieden iſt, dennoch aber ſeinen Sinn in der verſöhnenden Idee der nothwendigen Allgemeinheit des Todes findet. Die ganze Bewegung geſchieht auf dem Boden der ſtrengen, objectiven Nothwendigkeit (§. 119), worin die Welt der ſittlichen Nothwendigkeit noch unentfaltet ſchlummert.

Hegel hat die Formen des Tragiſchen zu wenig unterſchieden, ſondern im Grunde nur die vollendetſte im Auge gehabt, die wir als die dritte nennen werden. Auch hier beginnt der Stufen-Unterſchied wieder mit dem Unmittelbaren: ein Gang, der hier keiner beſonderen Begründung bedarf. Dieſe erſte Form iſt als das Tragiſche das Univerſums bezeichnet. Univerſum heißt hier der tragiſche Complex, weil die Naturbaſis (§. 119) in den Vordergrund tritt, die Welt der ſittlichen Nothwendigkeit aber, die ſich über ihr erhebt, nur unentfaltet im Keime ſich andeutet, ſo daß mehr ein Natur-Verhältniß als ein ethiſches vorliegt. Der in §. 119 angegebene, in §. 121 und 123 aber ſofort gelöste Widerſpruch zwiſchen den zwei Hauptformen der Nothwendigkeit tritt aber hier darum eigentlich gar nicht ein, weil noch kein Sittliches als ſolches da iſt, das ſich gegen den dunkeln Lebensgrund in Gegenſatz ſtellen könnte. Man erinnere ſich nun hier an das allgemeine Gefühl, das durch frühen Untergang der Schönheit, der Macht, des Reichthums erregt wird, und das Schiller in ſeiner Nänie niedergelegt hat: auch das Schöne muß ſterben u. ſ. w. Zunächſt ſey bemerkt, daß, wenn hier das untergehende Subject das Schöne heißt, dadurch keineswegs die in §. 127 abgewieſene Anſicht Weißes gerechtfertigt wird. Die Schönheit muß nämlich hier in einer Umgebung hervortreten, die ſie überragt, die aber ſelbſt in dieſem oder jenem Sinne ſchön iſt; dadurch tritt ein Vergleichungs-Verhältniß ein, wodurch das, was ſonſt blos ſchön geheißen hätte, unter den Standpunkt des Erhabenen fällt. Wirklich aber muß in dieſer Schönheit auch Kraft ſeyn, wie in Adonis, in Achilles, und wie Herrſchaft und Reichthum auch in die Sphäre der Kraft fallen. Ueberhaupt kann man das Ganze auch ſo ausdrücken: das Tragiſche tritt hier, wie das ſubjectiv Erhabene, zunächſt wieder als Kraft auf. Wie nämlich das untergehende Subject, ſo erſcheint auch das dieſen Untergang bewirkende abſolut Erhabene noch als blinde Kraft. In dieſem dunkeln Grunde ſchlummert allerdings bereits das Sittliche, denn von großem Glück und Glanz iſt zur ὕβρις ebenſo nur ein Schritt, wie von großer Tugend zu den Fehltritten, die aus der concentrirten Energie ihrer nothwendigen Beſchränkung fließen. In der Schrift des Verf. über das Erhabene und Komiſche iſt nachgewieſen, daß in den von Herodot erzählten Fällen, welche beſonders ſchlagende Beiſpiele dieſer Gattung an die Hand geben, wie von Kröſus und Polykrates, noch keineswegs ὕβρις da iſt, ſondern vor ihr gewarnt wird, weil die Gottheit neidiſch ſey (S. 99 ff.). Die Schuld bleibt daher Urſchuld, mögliche Schuld. Ebenſo kommt das Uebel vom Naturgeſetz, nicht vom beleidigten Sittengeſetz. Den Adonis tödtet ein Eber, Achill fällt zwar durch Meuchelmord und hat Schuld gegen die Troer, doch dies tritt, wenn ſein früher Tod beweint wird, nicht in's Bewußtſeyn. Der Untergang kommt alſo vom Zufall; allein es iſt nicht der ſinnlos ſtörende Zufall (§. 40), der in §. 53 einer beſonderen Weiſe äſthetiſcher Aufhebung zugewieſen iſt; denn er ſtört keinen ſittlichen Zuſammenhang, ſondern das ſinnliche Glück gehört eben in die Sphäre, wo auch das Unglück herrſcht, und muß ſich auf dergleichen gefaßt machen. Wer lebt, muß ſterben. Darin liegt auch der Troſt. Es iſt das einfache Geſetz des Verhältniſſes zwiſchen Individuum und Gattung, daß dieſe bleibt, jenes vergeht, was durch irgend einen Zufall vollſtreckt wird. Dagegen iſt nicht zu murren. Schiller ſagte kurz vor ſeinem Tode: der Tod kann kein Uebel ſeyn, weil er etwas Allgemeines iſt. Geht ein ſchöner Theil des Lebens verloren, ſo iſt auch die langſame Erſchöpfung nicht empfunden worden. „In der Jugend ſterben, iſt auch ſchön." Es iſt nur das allgemeine Schickſal, das ſich aber da markirt, wo die Lebenskraft hervorleuchtet und wo man daher den Fall nicht erwartete. Dies nannten die Griechen Neid der Götter. Vergl. beſonders Herodot 1, 32. 7, 10. Hegel nennt es (Rel.-Philoſ. Th. 2, S. 90) ein Nivelliren. Die Griechen kannten wohl ein höheres tragiſches Geſetz, aber ſie mußten ſich, da ihre Religion Natur-Religion war, für dieſe Erſcheinung, das Natur-Tragiſche, bebeſonders intereſſiren. Erſt die vorgeſchrittene Philoſophie und die tragiſche Poeſie, wo ſie höhere, ſittliche Formen des Tragiſchen behandelte und daher dieſe Form als die beſtimmende abweiſen mußte, trat gegen dieſe Vorſtellung der Gottheit als einer neidiſchen auf.

β.

Das Tragiſche der einfachen Schuld.

§. 131.

Das Subject überhebt ſich und die Urſchuld geht durch den nothwendigen 1
Act der Freiheit in wirkliche Schuld über. Dieſe Schuld iſt aber einfach,
das heißt zunächſt, ſie liegt, wenn der Wille gut iſt, nicht in einem objectiven
unvermeidlichen Widerſpruch, worein ſein Pathos geriethe, ſondern in irgend
einer Verirrung, welche mit dem ſittlichen Kraftgefühle eines ſolchen Willens
in näherem oder entfernterem ſubjectivem Zuſammenhange ſteht, allerdings aber
eine ſtrengere äſthetiſche Einheit gründet, wenn ſie als die unmittelbare Kehrſeite
von jenem, daher ſubjectiv nach dem abſtracten Begriffe der Freiheit zwar
vermeidlich, in Betracht der Beſtimmtheit der Perſönlichkeit aber unvermeidlich
erſcheint. Es tritt aber in dieſem Gebiete keineswegs blos das Erhabene des 2
guten Willens auf. Durch daſſelbe hat ſich zwar der Uebergang zum Tragiſchen
vermittelt, aber als die mit allen vorhergehenden Formen des Erhabenen erfüllte
Einheit ſetzt dieſes die eine oder die andere Form aus dem Erhabenen
des Subjects als Organ und Object ſeiner Bewegung in den Vordergrund.
Nur iſt die Leidenſchaft und der unſtete Wille unfähig, dieſe Stelle einzunehmen;
außer dem guten Willen, der ſich verirrt, tritt daher als weiterer
möglicher Mittelpunkt der tragiſchen Bewegung nur das Böſe hervor, und wenn
dieſe Spitze der Ueberhebung des Subjects den Hebel bildet, ſo iſt die Schuld
einfach nicht nur in jenem Sinne irgend einer Verirrung, ſondern auch, weil ſie
unvermiſcht iſt.

1. Die einfache Schuld iſt die *ἁμαρτία τις* des Ariſtoteles, (Poet. 13). Dieſe Stelle ſcheint mit unſerer Entwicklung inſofern in Widerſpruch zu liegen, als wir dieſe *ἁμαρτία* nothwendig als die Verirrung eines erhabenen Charakters auffaſſen müſſen; denn das ſubjectiv Erhabene iſt ja immer das zum Verſchwinden beſtimmte Moment im Tragiſchen. Ariſtoteles nämlich verlangt einen Helden, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit ſich auszeichnet, noch durch Bosheit und Laſter

in's Unglück ſtürzt, ſondern durch irgend einen Fehl (ἁμαρτίαν τινὰ), Einen von denen, die in großem Ruhm und Glück leben, wie Oedipus und Thyeſtes und die glänzenden Männer aus ſolchen Geſchlechtern. Kurz vorher ſagt er ſogar, es dürfe nicht der Sturz von braven Männern (ἐπιεικεῖς ἄνδρες) dargeſtellt werden. Allein was jene Stelle betrifft, ſo wird man ſogleich fragen, ob denn der Ruhm ein unverdienter ſeyn dürfe, ob denn Oedipus nicht Ruhm und Glück durch ausgezeichnete Eigenſchaften verdient habe, Thyeſtes nicht eine heroiſche Natur ſey, was die zweite betrifft, ſo ſcheint ſie in geradem Widerſpruch zu ſtehen mit der Stelle in C. 15, wo es heißt, der Dichter müſſe auch den fehlerhaften Charakter heben, daß er brav erſcheine: ἐπιεικεῖς ποιεῖν. Wirklich iſt die Poetik voll von Stellen, wo ein ausgezeichnet edler Charakter zum Tragiſchen gefordert wird: die Dichter werden gelobt, welche die Charaktere βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς (z. B. C. 2, vergl. 26) darſtellen, die Tragödie heißt (15) μίμησις βελτιόνων, und in der erſtgenannten Hauptſtelle (13) wird, nachdem zumal die ἁμαρτία eine μεγάλη genannt iſt, der Satz über den Charakter durch ein „oder“ dahin näher beſtimmt, er ſolle eher beſſer als ſchlechter ſeyn. Gerade aber, wo von der Compoſition des Charakters ausdrücklich die Rede iſt (15), wird als erſtes Geſetz aufgeſtellt, daß er gut (χρηστὸς, altdeutſch: frum) ſey, und man kennt die emphatiſche Bedeutung dieſes Worts bei den Griechen. Aus allem dieſem folgt, daß Ariſtoteles in der Hauptſtelle (13) ungenau geſprochen hat, daß er nur die abſtract idealen Charaktere ausſchließen wollte, und wenn er ſagt, es dürfen nicht ἐπιεικεῖς ἄνδρες als unglücklich dargeſtellt werden, ſo will er offenbar ſagen: nicht als ſolche, ſondern durch Vermittlung eines Fehls. Was er unter dem Fehl verſteht, zeigt am deutlichſten die Stelle 15, wo er ſagt, der Dichter müſſe jähzornige und leichtſinnige Männer in ein beſſeres Licht ſtellen (ὀργίλους καὶ ῥαθύμους), wie Agathon und Homer den Achilles. Dies iſt die ἁμαρτία, wovon die Rede iſt: die Ueberſtürzung eines edlen Charakters.

Um auf das Allgemeine zurückzugehen, ſo hat der §. die Schuld auf dem Act der Freiheit ſelbſt abgeleitet, welche als Trennung des Subjects von der ſittlichen Subſtanz, mag ſie ſich im Fortſchritt auch mit dem Guten erfüllen, den Eigenſinn der Einzelheit an ſich behält. Aus dieſem fließt dann die Sicherheit, wodurch die ſittliche Energie ſich eine Grube gräbt. Die Schuld, von der hier die Rede iſt, heißt aber zunächſt einfach, weil ſie nicht in den ſittlichen Conflict gehört, welcher ſofort als dritte Form auftreten wird. Sie kann dies oder jenes Verhältniß treffen und verletzt immer ein ſittliches Recht, aber nicht ein ſolches, welches im vorliegenden Falle mit dem andern, durch das Pathos des Helden vertretenen, an ſich eine weſentliche ſittliche Einheit bildet, wo denn die Schuld in der Trennung des Zuſammengehörigen läge, ſondern es iſt zufällig, welches Verhältniß verletzt wird. Ajax z. B. verletzt durch ſein Raſen die Helden-Ehre: er hätte in ſeiner Leidenſchaftlichkeit auch eine andere Schuld begehen können; Sigfried verletzt die Pflicht der Verſchwiegenheit, indem er Chriemhilden das Geheimniß von Brunhildens Brautnacht mittheilt: er hätte in ſeiner Harmloſigkeit auch ein Verſehen anderer Art ſich zu Schulden kommen laſſen können. Die Schuld ſteht alſo mit dem Streben des Helden nicht in dem organiſchen Verhältniß, wie ſich dies in der dritten Form zeigen wird. Subjectiv aber ſoll wo möglich ein innerer Zuſammenhang ſeyn. Die Schuld ſoll aus denſelben Temperaments-Eigenſchaften fließen, wie die Tugend. Der Reformator eines Staats, einer Kirche z. B. mag in ſeinem Eifer zu raſch verfahren u. dgl. Im Temperamente des Ajax iſt jene Raſerei ganz begründet. Oedipus erſcheint zwar vorzüglich als weiſer Heros, aber er hat doch auch die jähzornige Helden-Natur, und ſo bedenkt er nicht, daß der Zufall ihm auflauert, daß er durch den Orakelſpruch gewitzigt ſeyn ſollte, da er den Begegnenden, übrigens nach griechiſchen Begriffen an ſich mit Recht, erſchlägt. Einem Sigfried, gut und arglos, vertraulich wie er iſt, liegt nichts näher, als jener Fehler des Verplauderns. Conradin fällt durch ſeine Unvorſichtigkeit nach dem Siege bei Scurcola: ein Fehler, der ganz ſeiner Jugend entſpricht, deren Unternehmungsgeiſt eben ihn zugleich zum tragiſchen Helden erhebt. Othello raſt um ſo fürchterlicher und iſt um ſo leichter zu täuſchen, je gewaltiger ſeine argloſe Natur vorher die Leidenſchaft in ſich zuſammenhielt. Hamlet, ſo weit er hieher gehört, muß ungeſchickt zum Handeln ſeyn gerade durch den Tiefſinn ſeiner denkenden Natur. Egmont in der Darſtellung des Dichters fällt durch denſelben Leichtſinn, der ihn zu dem beliebten Helden eines luſtigen Volkes macht.

2 Ariſtoteles weiſt bekanntlich (Poet. 13) die überaus Schlechten und ihren Sturz von der Tragödie völlig aus; denn dieſer Sturz würde, wie er meint, weder Mitleid noch Furcht erregen, weil wir jenes nur dem unverdienten Unglück ſchenken, mit dieſer nur Menſchen unſeres Gleichen begleiten. Unter dem unverdienten Unglück verſteht er natürlich kein ganz unverdientes, ſondern ein ſolches, das nur durch eine Schuld verdient iſt, die zur Strafe in keinem Verhältniſſe ſteht. Sein Grund ließe ſich leicht

widerlegen, denn die höchſte Bosheit findet noch den Anklang ſowohl des Mitleids als der Furcht, weil der Böſewicht keineswegs aus der Gattung tritt und ſeine höchſte Schuld noch auf einen Reſt der Menſchheit und der Verkehrung aus Unſchuld hinweiſt. Das tiefe Bedürfniß der Liebe, das Macbeth und Richard III vor ihrem Untergang ausſprechen, erregt die innerſte Theilnahme, und wie wir ihnen auch den Untergang gönnen, wir zittern doch mit ihnen für uns ſelbſt, denn der Dämon, den hier die Nemeſis ereilt, ſchlummert auch in uns. Der Grund ſitzt aber tiefer. Im antiken Staate, dem das Gute ein χρηστὸν war, gilt das Böſe als etwas nicht Poſitives, ſondern kläglich Elendes, als ein φαῦλον; der Böſe iſt Taugenichts, daher untragiſch. Erſt nach der Auflöſung der antiken Republik wurde die Größe in der Bosheit möglich. Weitere Momente entwickelt Rötſcher (Cyclus dramatiſcher Charaktere S. 39 ff.). Zwar treten in der antiken Tragödie ungeheure Verbrechen auf, Thaten, welche die Menſchheit beleidigen, werden ſelbſt von Weibern begangen. Aber es ſind einzelne Thaten der Rache, es ſind nicht Reihenfolgen von Verbrechen aus Bosheit, die zum Charakter geworden. In unſerer allgemeinen Begriffslehre aber iſt die Beſtimmung ſo weit zu ziehen, daß für jede Form des Tragiſchen, alſo auch die des modernen Ideals, worin vollendet böſe Charaktere auftreten, Raum iſt. Die Schuld des Böſen nun beſteht nicht in der Einſeitigkeit eines berechtigten Pathos im Kampfe mit einem ebenfalls einſeitigen und berechtigten; die Seite wenigſtens, wodurch es in einem geſchichtlichen Rechte iſt, gehört zunächſt nicht hieher, denn der Böſe will nicht Gerechtigkeit üben an ſolchen, die es verſchuldet haben, ſondern er will nur ſeine böſen Zwecke, und was er Gerechtes wirkt, das wirkt die Weltgeſchichte durch ihn ohne ſein Verdienſt. Ebendaher iſt ſeine Schuld auch unvermiſcht; der Reſt des Guten in ihm gehört ebenfalls nicht hieher, es handelt ſich um ſeine That, und dieſe iſt einfache, volle Verletzung des ſittlichen Complexes.

§. 132.

Die Schuld verletzt auf irgend einem Punkte den ſittlichen Complex. Es leiden durch ſie andere Subjecte, und da die Schuld einfach iſt, ſo ſcheint es zunächſt, ſie leiden unſchuldig. Allein dann wären ſie reine Objecte der Schuld des tragiſchen Subjects und für den äſthetiſchen Zuſammenhang bloſe Mittel, was dem abſoluten Werthe der Subjectivität, ſie wäre denn noch ganz unentwickelt, widerſpricht. Daher dürfen ſie nicht als völlig ſchuldlos erſcheinen,

ſondern ſie müſſen durch irgend einen Fehl dem ſchuldigen Subjecte eine Blöſe dargeboten haben und auch bei ihnen ſoll dieſe Blöſe in innerem Zuſammenhang mit ihrer Tugend ſtehen. Leiden ſie aber, damit die Schuld des tragiſchen Subjects in ihr volles Licht trete, für ihre geringe Schuld ganz unverhältnißmäßig, ſo tritt als Verſöhnung damit entweder der Standpunkt der erſten Form des Tragiſchen (§. 130) ein, oder die Erhebung im Leiden offenbart eine innere Unendlichkeit (§. 113), welche dem Mißverhältniſſe ſeine Herbe nimmt.

Die „unentwickelte Subjectivität“ iſt die Kindheit und hier tritt blos die Verſöhnung ein, die in der erſten Form des Tragiſchen liegt; ſo die Söhne Eduards in Richard III, die Kinder der Niobe. Die in den Werth freier Selbſtbeſtimmung eingetretene Perſönlichkeit, welche ſcheinbar unſchuldig leidet, in Wahrheit aber durch einen, jedoch nur kleinen, Fehl ihr Leiden verſchuldet hat, wird vorzüglich die noch nicht völlig gereifte jugendliche Natur ſeyn, wie z. B. Giſelher im Nibelungenliede, der allerdings gegen den Anſchlag auf Sigfrieds Leben, wenigſtens ſo viel in ſeinen Kräften ſtand, energiſcher hätte auftreten müſſen, wenn er ganz unſchuldig daſtehen ſollte, oder die weibliche. Dem reifen Manne dagegen ſteht es nicht an, wegen einer kleinen Schwäche unterzugehen wie z. B. Desdemona wegen des unklugen und unzeitigen Eifers in der Verwendung für Caſſio und wegen des ganz nach Weiberart unpaſſend gewählten Vorwands wegen des verlorenen Tuchs, oder wie Cordelia wegen eines aus ſtrenger Wahrheitsliebe zu herben Worts, oder wie Ophelia im Hamlet, die den Schwüren des Prinzen zu wenig mißtraute. Allerdings treten auch Männer auf, die nicht durch ſo deutliche Schuld, wie z. B. Haſtings und Buckingham in Richard III, Paris in Romeo und Julie durch den Zwang Juliens zu einer Verbindung ohne Liebe, Roſenkranz und Güldenſtern durch ihre Falſchheit gegen Hamlet leiden, ſondern z. B. durch den liebenswürdigen Fehler zu großer Milde, wie ihn Holinſhed, Shakespeares Quelle, ausdrücklich dem Duncan zur Laſt legt, oder durch eine aus den Umſtänden erklärliche Liebloſigkeit, wie Macduff in Shakespeares Tragödie, indem er fliehend ſeine Familie zurückläßt, wie Polonius durch wohlweiſe Zudringlichkeit. Allein hier muß der kleine Fehl wenigſtens im Zuſammenhang ſtehen mit einem klar gewollten männlichen Entſchluß, und ein ſolcher iſt Macduffs Flucht; Duncan dagegen erſcheint bei Shakespeare von ſo kindlichem Gemüthe, daß ihm jene Form des Mitleids zu Theil wird, wie dem Bilde rührender Jugend, die ſchuldlos untergeht. Schwieriger iſt es, Banquos Untergang unter unſern Satz zu begreifen, denn dieſer ſcheint bei Shakeſpeare ganz unſchuldig, doch kann man ohne Zwang geltend machen, daß er, wenn Macbeth, wie er fürchtet, „ein ſchändlich Spiel ſpielte", nicht unthätig am Hofe hätte zurückbleiben ſollen. Er hat ſchon Theil an der allgemeinen Schuld Schottlands, welche ſpäter auch die Flüchtlinge ſich vorwerfen, dem Tyrannen zu lang als widerſtandsloſer Stoff gehalten zu haben. Klar aber iſt die allgemeine Schuld Englands in Richard III. Die Kaſſandra, gemordet mit Agamemnon, hat nach antiker Weiſe ohne beſondere Schuld doch Theil an der allgemeinen der Trojaner; dagegen iſt Agamemnons Schuld deutlich. Max und Thekla im Wallenſtein gehen freilich ganz unſchuldig zu Grunde, aber ſie ſind auch abſtract ideale Figuren. Wären ſie mit mehr Lebenswahrheit hingeſtellt, ſo wäre mit dem nöthigen Schatten auch der Anknüpfungspunkt gegeben, um ſie wenigſtens unter den Standpunkt der Urſchuld der Individualität zu ſtellen. Dem Mißverhältniß nun zwiſchen der Schuld und dem Leiden wird, wo der Charakter ein ausgebildeter ſchon iſt oder im Fortgange wird, weſentlich dadurch ſein Stachel genommen, daß das Leiden die innere Erhabenheit zur Entfaltung bringt. Wir hätten ohne dieſes nicht geſehen, welche Unendlichkeit der Liebe in Desdemona, Cordelia, welche Anmuth im Wahnſinn ſelbſt in Ophelia, welche Kraft der Tapferkeit in Macduff wohnt: dies verſöhnt mit dem Leiden. Alſo tritt hier wieder die negative Erhabenheit des Subjects (§. 113) ein; nur iſt nicht zu überſehen, daß dieſe Form jetzt in einem ganz andern Zuſammenhange ſteht.

§. 133.

1 **Es erfolgt die Strafe durch den verletzten ſittlichen Complex und die**
äſthetiſche Einheit iſt eine um ſo höhere, je mehr auch ſie als die einfache
2 **Kehrſeite der Schuld erſcheint. Iſt jedoch dieſe von unbeſtimmter Art, ſo**
kann die Strafe aus einem unglücklichen Zufall hervorgehen. Iſt ſie von beſtimmter
Art, ſo ſind Subjecte mit Abſicht die Organe derſelben, und dieſe ſind entweder
als die verletzten, obwohl nicht völlig unſchuldig (§. 132), doch gegen
das ſchuldige Hauptſubject im Rechte und die Strafe erſcheint unmittelbar als
gerecht, oder ſie ſind nicht die verletzten und verfallen, indem ſie über das
nicht gegen ſie ſchuldige Hauptſubject das Uebel verhängen, ſelbſt in Schuld
und Strafe, aber dieſes ſetzt ſein unmittelbar nicht verdientes und inſofern

zufälligen Leiden durch ſein Bewußtſeyn in Zuſammenhang mit ſeiner Schuld. Anerkennung des Zuſammenhangs zwiſchen Schuld und Uebel wird immer gefordert; dieſelbe kann aber eine freiwillige ſeyn und das Subject ſogar das äußerſte Uebel ſelbſt an ſich vollſtrecken oder eine unfreiwillige, welche das Gewiſſen dem böſen Willen abnöthigt. Iſt dieſer der Mittelpunkt, ſo muß die äußere Zerſtörung die reine Kehrſeite der Selbſtzerſtörung darſtellen (vergl. §. 109).

1. Der äſthetiſche Zuſammenhang iſt um ſo reiner, je mehr die Strafe als einfacher Reflex, als bloſe Kehrſeite der Schuld erſcheint. Macbeth und Richard III haben durch ihr Handeln jedes Band der Liebe zerſchnitten und zuletzt, da die Furcht nicht mehr wirkt und ſie die Liebe bedürfen, um die Vaſallen feſtzuhalten, machen ſie die Erfahrung, wie ſich das von ihnen aufgeſtellte Geſetz an ihnen ſelbſt vollſtreckt. Schon in dieſem Sinne erſcheint hier die von außen kommende Zerſtörung als bloſer Rückſchlag der eigenen That, alſo als Selbſtzerſtörung. So ſtreng, wie hier, iſt keineswegs nothwendig immer der Zuſammenhang, doch in ſchwächerer Spur muß er ſich verfolgen laſſen. Oedipus z. B. läßt ſich vom Zufall des aufbrauſenden Zornes überraſchen und tödtet den grob Entgegnenden, den er nicht kennt. Gerade den Zufall hat er, das muß er wiſſen, zu fürchten und der zufällig Begegnende war ſein Vater. Maria Stuart hat eine durch Launen und Verirrungen der Liebe befleckte Jugend zu bereuen und eiferſüchtige Weiberlaune iſt das Grundmotiv, warum Eliſabeth das Todesurtheil unterzeichnet.

2. Unbeſtimmte Schuld heißt hier eine Schuld aus momentanem Affect und Vergeſſenheit, wie die des Oedipus, an welchem Beiſpiel zugleich die Zufälligkeit der Nemeſis einleuchtet. Romeo läßt ſich vom Zufall ſeines Temperaments zu einem verzweifelten Entſchluſſe hinreißen und an ihm rächt ſich der Zufall falſcher Kunde. Beſtimmte Schuld iſt entweder vorbedachtes Verbrechen, wie die Thaten des Böſen, oder wenigſtens ein ſehr ſtrafbarer Leichtſinn, wie Sigfrieds Ausplaudern, Egmonts Bleiben, eine maßloſe Leidenſchaft, wie die Raſerei des Ajax. Die Subjecte, welche die Strafe verhängen, ſind z. B. gegen Macbeth und Richard III, obwohl ſie übrigens durch zu langes Zögern auch ſchuldig geworden, an ſich im Rechte. Selbſt Sigfrieds Mörder Hagen handelt aus Vaſallentreue, da durch Sigfrieds Ausplaudern ſeine Herrinn Brunhilde unendlich verletzt iſt, er wird aber, indem er den Meuchelmord

als Mittel gebraucht, im ſtrengſten Sinne ſchuldig und verfällt dem allgemeinen blutigen Gerichte, ebenſo Chriemhilde, die zuerſt die Schuld beging, Sigfrieds Geheimniß mit Entſtellung der Wahrheit aus Weiberzorn zu verrathen, dafür durch Hagen über alles Verhältniß leidet, dann Rache übt, aber jedes Maß überſchreitet und nun abermals der neuen, letzten Strafe verfällt. So wirft ſich Schuld und Strafe herüber und hinüber; der Begriff hat es aber mit den einfachen Grundverhältniſſen zu thun. Eliſabeth in Schillers Maria Stuart iſt gegen dieſe nicht im Rechte, denn des Verbrechens, wofür ſie eingekerkert und zum Tode verdammt wird, iſt ſie nicht überwieſen noch geſtändig. Eliſabeth ſelbſt wird daher die Schuldige und verfällt am Ende, verlaſſen von dem beliebteſten Günſtlinge, der Laſt ihres Bewußtſeyns. Leidet nun die ſchuldige Hauptperſon durch ſolche, welche durch ihre Schuld nicht verletzt waren, wie Maria Stuart, ſo muß das Bewußtſeyn derſelben den inneren Zuſammenhang zwiſchen Schuld und Uebel herſtellen. Das beſte Beiſpiel iſt eben die Letztere, welche verſöhnt, im Gefühle, durch den unverdienten Tod ihre wahre Schuld zu büßen, in den Tod geht.

s. Das „äußerſte Uebel“ iſt der Tod nur im objectiven Sinne; Ajax, Othello tödten ſich ſelbſt, weil ihnen der Tod gegen die Qual des Bewußtſeyns ſubjectiv noch als Gut erſcheint. Oedipus blendet ſich, weil er das Licht nicht mehr ſehen kann, das ihm Unerträgliches zeigt, Don Ceſar in der Braut von Meſſina reinigt ſeine Schuld ebenfalls durch den Tod und ſpricht aus, daß das Leben der Güter höchſtes nicht iſt. Mit Murren erkennt der Böſe in der organiſchen Selbſtzerſtörung ſeines Werks die gerechte Ordnung der Dinge. Die eigentliche Selbſtzerſtörung aber iſt die Qual das Ich, das ſich entfliehen möchte und nicht kann. Das ſittliche Bewußtſeyn iſt nun eine Macht, die wie ein fremder Geiſt, der zugleich das eigene Ich und deſſen Feind und Richter iſt, aus dem Böſewicht ſelbſt zu ihm ſpricht. Macbeth und Richard III enthalten berühmte Stellen dieſes Inhalts. Es iſt dies die negative und dadurch um ſo ſtärkere Form der Anerkennung. — Die Selbſtzerſtörung des Böſen iſt ſchon in §. 109 aufgeführt, dort, um den Uebergang zum Erhabenen des guten Willens zu vermitteln, alſo eben nur als verſchwindendes Durchgangsmoment; hier aber tritt ſie als Schauſpiel für ſich, als ſelbſtändige Form auf, die freilich auch ſo den Aufgang des Guten als ihre andere Seite in ſich trägt. Richmond iſt das Poſitive des Negativen in Richard.

§. 134.

**In dieſer zweiten Form iſt der Zufall (vergl. §. 117) zwar in den 1
Zuſammenhang eines ſittlichen Ganzen gerückt, aber es wird eine höhere Form
ſeiner Aufhebung gefordert, welche nur darin beſtehen kann, daß die Schuld mit
dem ſittlichen Streben des Hauptſubjects nicht nur durch ein näheres oder ent-
fernteres ſubjectives Band verknüpft iſt, ſondern mit ihm in Einem Punkte
zuſammenfällt. So iſt ſie nicht mehr irgend eine Schuld und verletzt nicht mehr
irgend ein Verhältniß, ſondern diejenige ſittliche Macht, welche mit der andern,
die der Inhalt jenes Strebens iſt, in innerer Einheit ſtände, wenn dieſes
Streben nicht ſchuldig wäre. Nun iſt ſchon in der zweiten Form der reinere
Fall derjenige, wenn die Strafe durch Subjecte kommt, welche ſchuldig, und
zugleich gegen den Verletzenden im Rechte ſind (§. 132 und 133), und die
geſuchte höhere Form des Tragiſchen wird entſtehen, wenn dieſe, indem ſie die
Strafe ausüben, auf dieſelbe Weiſe ſchuldig werden, wie das erſte Subject.
Die Keime dieſer Form liegen ſchon in der zweiten vorbereitet. 2**

1. Zufällig iſt die Schuld auch als Kehrſeite der Tugend, wenn nur das Temperament, das, ſo wie es iſt, zu der Aufnahme des ſittlichen Zwecks geeignet war, gerade auch die natürliche Quelle der damit verbundenen Uebereilungen u. ſ. w. iſt. Egmont z. B. iſt leichtſinnig als Repräſentant genußluſtiger niederländiſcher Art und Weiſe im Streben nach Freiheit, aber objectiv liegt in dieſem Pathos nicht die Nothwendigkeit eines ſolchen Fehlers, Horn iſt vorſichtig. Zufällig iſt die Strafe zunächſt dadurch, daß gemeinhin ſogenannter Zufall eingreift, der aber zurechenbar iſt, wie bei Oedipus wenigſtens in dem oben angegebenen Sinne, ebenſo bei Romeo. Hier kann auch die Verwechslung der Rappiere im Hamlet noch angeführt werden; ſie iſt ein Zufall, aber Laertes, der durch dieſe Verwechslung fällt, muß ſie auch auf ſeine Rechnung nehmen, weil wer ein tückiſches Spiel mit ſinnlichen Gegenſtänden treibt, die dem Zufall unterworfen ſind, ſich dieſen gefallen laſſen muß, wenn er ſich gegen ihn ſelbſt kehrt. Zufällig iſt ferner die Strafe, wenn ſie zwar von einem Subjecte kommt, aber einem ſolchen, das, indem es ſie verhängt, nicht im Rechte iſt, wie Eliſabeth in Maria Stuart. Zufällig iſt aber die Strafe auch wenn das zweite Subject im Rechte iſt, ſofern es nämlich von dem ſchuldigen Hauptſubjecte zwar verletzt war, aber nicht auf dem Punkte, wo das höchſte ſittliche Streben ſeines Lebens liegt

ſondern nur auf irgend einem Punkte, der auch ein anderer ſeyn könnte. Die Zufälligkeit ſoll nun alſo in höherer Weiſe ſich aufheben, wie dazu der §. den Uebergang nachweiſt.

2. Viele der angeführten Beiſpiele enthalten ſchon, nur nicht in völliger Ausbildung, die höhere Form, worin zwei Subjecte durch die innere Einheit der ſittlichen Lebenszwecke, die ſie durch ihre Einſeitigkeit trennen, auseinander geſpannt ſind. In Romeo und Julie tritt die Liebe mit dem politiſchen Haß der Familien und dem Willen der Eltern in Conflict, nur iſt dieſe Seite hier zu unrein, tritt in zu unberechtigter Form auf, um von einem vollen Conflicte zu reden; im Lear die Vaterliebe, die kindiſch wird, mit der Kindesliebe, die aus Wahrhaftigkeit herb wird; in Shakeſpeares engliſchen Stücken das Recht des Vaſallen, der ſo gut König ſeyn kann, als der König, der einſt auch Vaſall war, mit dem Rechte des Königs, der es einmal iſt, die ſchuldige Empörung mit der ſchuldigen Legitimität; im Hamlet wirft ſich der Conflict in den Buſen des Helden, der ſich zwiſchen Wiſſen des geſchehenen Verbrechens und Nichtwiſſen, was thun, Entſchluß und Unſchlüſſigkeit in kranker Betrachtung zerarbeitet. Hegel rückt ſelbſt den Oedipus unter den Standpunkt eines Widerſtreits zwiſchen einſeitig Berechtigten, dem Rechte des Selbſtbewußtſeyns und des Weſens (Phänomenol. S. 348 ff. vergl. S. 553 ff.). Wallenſtein, der manche Momente für die Beleuchtung der zweiten Form dargeboten hätte, wurde nicht angeführt, weil hier mit Beſtimmtheit der Conflict zwiſchen dem ſich überhebenden Recht des Feldherrn-Genius zur Selbſtherrſchaft und der beſtehenden Macht, die ihn mißtrauiſch belauſcht, als Idee der Tragödie hervortritt.

γ.

Das Tragiſche des ſittlichen Conflicts.

§. 135.

Es rücken nunmehr die den tragiſchen Vorgang bewirkenden Subjecte in ein Verhältniß zuſammen, das ſie ſo enge bindet, daß kein auffallender Eingriff des Zufalls mehr Raum hat. Das Bindende iſt der reinſte geiſtige Mittelpunkt des in §. 117 ff. entwickelten Complexes der Nothwendigkeit, nämlich die ſittliche Idee als Einheit eines Kreiſes ſittlicher Mächte (§. 120). Aus dieſem Kreiſe ſondert das äſthetiſche Geſetz der Begrenzung den Gegenſatz zweier

beſtimmter ſittlicher Mächte aus, die einander weſentlich fordern und in der reinen Idee im Einklang ſtehen. Der reinſte Fall nun iſt, wenn dieſer Gegenſatz nicht blos in Ein Subject fällt, ſo daß es nicht handeln kann, ohne das eine oder das andere Glied desſelben zu verletzen, ſondern wenn jedes der Glieder einem von zwei Subjecten, die als Vorkämpfer einer Vielheit von Subjecten ſich gegenüberſtehen, als ſein Pathos zufällt.

Ariſtoteles (Poet. 14) ſagt, indem er die Stoffe aufſucht, welche tragiſche Furcht und Mitleid erregen: „wenn ein Feind den andern tödtet, ſo liegt weder in der Handlung ſelbſt, noch in dem Vorhaben etwas Mitleidbewegendes außer dem, was aus dem Leiden ſelbſt entſpringt; ebenſowenig bei denen, welche weder Freund noch Feind ſind. Bricht aber zerſtörende Leidenſchaft in Verhältniſſen aus, deren Weſen die Liebe iſt, wie wenn ein Bruder den Bruder oder ein Sohn den Vater oder eine Mutter den Sohn oder ein Sohn die Mutter tödtet oder tödten will oder ſonſt etwas der Art thut, — ſolche Stoffe muß man ſuchen.“ Dieſe Stelle enthält einen ſehr treffenden Wink für die wahrhaft tragiſchen Colliſionen, iſt aber keineswegs allein für die vorliegende dritte Form des Tragiſchen als Beleg anzuführen, wie Rötſcher zu wollen ſcheint, wenn er (Staatslex. v. Rotteck und Welcker B. 15. Theater und dram. Poeſie S. 390) dieſelbe auf den Conflict ſolcher Mächte anwendet, welche „durch ihre eigene Natur aufeinander bezogen, d. h. als Gegenſätze gegeneinander geſpannt ſind.“ Die Worte des Ariſtoteles gehen nämlich ebenſo auf die zweite Form, die einfache Schuld, wie auf die dritte, den tragiſchen Conflict; denn wenn ein Bruder den Bruder u. ſ. w. tödtet, ſo kann dies geſchehen aus Haß überhaupt und Schlechtigkeit, wie es Richard III thut, es kann ihn aber auch ein berechtigtes Pathos dazu treiben, wie den Polyneikes gegen Eteokles, der ihm ſeinen Antheil an der Herrſchaft über Thebe verweigert. Tragiſch iſt auch die erſtere Form, denn ſie verletzt, was durch Liebe gebunden ſeyn ſoll, tragiſcher aber die letztere, denn hier erſt geräth mit der Liebe ein anderes Geſetz, das Recht, in Streit, dem nicht Genüge geſchehen kann, ohne jene zu verletzen. Ariſtoteles hat beide Formen nicht unterſchieden. Daß auch die erſtere, von uns als zweite aufgeführte ein Verhältniß vorausſetzt, wo Einheit herrſchen ſollte, liegt einfach in dem dort aufgeführten Begriffe der Schuld; denn dieſe iſt nur, wo verletzt wird, was geachtet werden ſoll. Die dritte, vorliegende Form nun hat Hegel in mehreren Stellen ſeiner Werke entwickelt: in der Phänomenol. S. 346 ff. 550 ff. Religionsphiloſ. 2, 113 ff. Aeſth. 3, 527 ff.

Die trefflichſte Darſtellung iſt jene in der Phänomenologie; wie die That „das Unbewegte bewegt“, den ſchlummernden Geiſt der Einheit, die das Weſen und das Selbſtbewußtſeyn, den ſittlichen Zweck und den ihm entgegengeſetzten in ſich im Einklang hält, gegen ſich aufreizt, könnte mit tieferem Schickſalsgefühle nicht ausgeſprochen werden. Um nun vorläufig ein Bild dieſer Form zu geben, mag an folgende Beiſpiele erinnert werden, wobei die Fälle zu unterſcheiden ſind, wo der Conflict ſich klar an zwei Kämpfer vertheilt, oder wo blos Einer den Kampf im Buſen trägt, welchem die verletzte Seite nur in übermenſchlicher oder rathender, mahnender, aber nicht mitkämpfender menſchlicher Perſönlichkeit zur Seite ſteht. Daß der erſtere Fall der äſthetiſch höhere iſt, leuchtet von ſelbſt ein. Erſcheint dennoch ein Kunſtwerk der zweiten Art als höher, ſo iſt dies nicht, weil das Tragiſche darin bedeutender iſt, ſondern hier kommt theils die Kunſtgattung, theils die Intenſität der Behandlung und Anderes in Rechnung, was hier noch nicht zu verfolgen iſt. Geſchwiſterliebe und Staatsgeſetz in der Antigone des Sophokles. Sohnesliebe und Blutrache in der Oreſtie: hier ſind nicht zwei Kämpfer, die Pietät ſpricht aus dem Munde der mitleidflehenden Mutter, die Blutrache aus Apollo und Elektra, aber jene fällt ſchnell und nun ſpielt ſich der tragiſche Conflict im Buſen des Oreſtes ab, nur in übermenſchlichen Weſen iſt er zugleich objectivirt. Rüdigers Conflict zwiſchen der Pflicht der Freundſchaft gegen die Nibelungen und des Vaſallen, welche letztere durch einen der Chriemhilde geſchworenen Eid verſtärkt iſt; der Kampf iſt innerlich. Im Mittelalter: Kampf der Kaiſer und Päpſte, d. h. des Staats, der ſich als vernünftige Einheit bilden will, und der ihn aufhebenden transcendenten Macht der Kirche. Der Kampf iſt tragiſch, weil beide Mächte in ihrer Zeit berechtigt ſind. Hat ſich dagegen eine Religionsform ausgelebt, ſo iſt ihr Kampf gegen den Staat, der nur Einen, nicht zwei Willen in ſeinem Mittelpunkte dulden kann, ſowie gegen die Aufklärung des Geiſtes nicht mehr tragiſch im Sinne der vorliegenden Form, ſondern im Sinne der zweiten, es iſt das Tragiſche der einfachen Schuld, nämlich des aus Selbſttäuſchung bös gewordenen Willens. Conflict im Staate: demokratiſches und monarchiſches oder ariſtokratiſches Prinzip (Shakespeare's Julius Cäſar und Coriolan, nur iſt das Volk zu ſchlecht behandelt; franzöſiſche Revolution); Kämpfe der Vaſallen gegen den Thron im Feudalſtaate, an den ſie ein Recht haben, in dem Sinne, wie es §. 134, 2 erwähnt iſt (Shakespeare's hiſtoriſche Stücke). Ende des Feudalſtaats: Recht der ungebundenen heroiſchen Perſönlichkeit und Recht des ſich bildenden Polizeiſtaats; Göz von Berlichingen. Privatleben: Herz und Pflicht, Geſetz der Zukunft für die Individualität und Anſpruch eingegangener Verpflichtung: Göthes Wahlverwandtſchaften, Clavigo. In jenen iſt der Kampf auf zwei Seiten je in zwei Perſonen innerlich, das Geſetz der Pflicht ſteht nur mahnend in der Perſon des Mittler zur Seite, im Clavigo ſchwankt der Held zwiſchen den Einflüſſen ſeiner Mahner, die Pflicht der Treue, iſt in Marien und ihrem Bruder, das Geſetz der Zukunft in Carlos repräſentirt. Recht der Phantaſie, der poetiſchen Freiheit und Recht des Verſtandes, der Convenienz, des praktiſchen Takts: Göthes Taſſo. Recht der Unendlichkeit des denkenden, genießenden, wollenden Geiſtes und Geſetz der Beſchränkung, der Erfahrung: Göthes Fauſt. Der letztere Kampf ſpielt innerlich in Fauſt; das Geſetz der Beſchränkung iſt zwar in Margareten und Valentin objectivirt, hat aber ſeine höhere und zweideutige Vertretung in der außermenſchlichen Geſtalt des Mephiſtopheles, der Fauſt an beſchränkten Genuß zu ketten ſucht, um ihn zu verderben, aber dennoch ihn erzieht, ohne es zu wollen.

§. 136.

Unter dieſen zwei Mächten ſteht die eine im Vorrecht gegen die andere, obwohl auch dieſe berechtigt iſt. Das Leben der ſittlichen Idee bringt nämlich einen ſteten Gegenſatz des freien Fortſchritts und des nothwendig Beſtehenden, des Jugendlichen und des Hemmenden mit ſich, denn der Wille ſchafft ſich Formen und ſtrebt ſie, nachdem ſie ihm nicht mehr angemeſſen ſind, als todten Niederſchlag abzuſchütteln, während ſie doch Dauer anſprechen, ſo lange ſie den Bedürfniſſen der noch nicht fortgeſchrittenen Sphäre des Willens genügen und die neue Form erſt geſchaffen werden ſoll. Daraus entſteht ein Kampf, der wirklicher Conflict iſt, weil beide Geſetze, das der neuen Schöpfung und das des Beſtandes der alten, berechtigt ſind. Das tiefere Recht iſt aber, weil die ſittliche Idee abſolute Bewegung iſt, auf der erſten Seite.

Der wahre Inhalt des Tragiſchen ſind, wie ſchon berührt, Revolutionen, die höchſte Darſtellung desſelben, die Tragödie, iſt durch ängſtliche Ueberwachung der Bühne vernichtet. — Das Recht des freien Fortſchritts nun hat gewöhnlich auch den genialeren, jugendlicheren, glänzenderen Vertreter. Die Theilnahme tritt auf ſeine Seite und meint, aber mit Unrecht, er falle unſchuldig. Antigone, welche ein zwar in uralter Volksſitte gegründetes Geſetz der Pietät gegen ein Geſetz des Staates geltend macht, aber eben hierin dem jugendlichen Gefühle gegen ein Gebot des Staates folgt, das zwar nur für dieſen Fall, jedoch im Intereſſe des Ganzen gegeben iſt, welches jede Familie überdauert, Taſſo, der in der Gluth ſeiner Dichternatur Verſtand und Convenienz bei Seite wirft, Wallenſtein, der das Mißtrauen Oeſtreichs, welches den Genius nicht ertragen kann, mit Verrath erwiedert, Göz, der den neuen Landfrieden nicht faſſen kann, ſteht im Vorrecht unſerer Liebe. Aber es iſt ein Irrthum, wenn man den Helden des Strebens, der Revolution im Untergang wie einen ganz Unſchuldigen betrauert; das Beſtehende hat auch ſein Recht. Das Wahre liegt in der Mitte. Aber Vermittler ſind ganz untragiſch. Denn es kann nicht gehandelt werden, ohne umzuſtoßen, durch die Vermittler geſchieht vielmehr einfach nichts. Erſt die weite Zukunft, wenn der entſchiedene Wille ſchuldig geworden iſt, bringt die wirkſame Vermittlung herbei. Antigone kann nicht den Bruder zugleich begraben und nicht begraben, Kreon nicht ein Geſetz geben und nicht vollſtrecken, aber es bleibt die Ausſicht, daß die blutige Lehre eine Vermittlung in künftigen Fällen, d. h. eine zum voraus den Conflict vermeidende Mäßigung, eine Humanität des Staates zur Frucht haben müſſe.

§. 137.

Indem nun jede der ſittlichen Mächte einem beſtimmten Subjecte zufällt, tritt alſo nothwendig eine Trennung des ſchlechtweg gegenſeitig ſich Fordernden ein. Das Subject kann vermöge der Schranke ſeiner Einzelheit nur Eine ſittliche Macht zu ſeinem Lebensgehalte erheben. Nun mag es im betrachtenden Bewußtſeyn den reinen Einklang derſelben mit der gegenüberſtehenden gerecht erwägen; aber die Beſtimmtheit des Falls fordert beſtimmte Handlung: es kann nur Eines gethan werden. Die abwägende Betrachtung weicht in dieſem Gedränge der einſeitigen Stärke des Pathos und rechtfertigt nur dieſe durch den begründenden Gedanken. Die Leidenſchaft im Pathos aber iſt zugleich Haß gegen das andere Pathos und ſeinen Vertreter; denn der Haß iſt die verkehrte Liebe, die den Unwillen, den das Subject ſich ſelbſt ſchuldig iſt, weil es das von dem einen Pathos geforderte andere nicht zugleich in ſich aufnehmen kann, auf den wirft, der es in ſich aufgenommen hat. Gerade die Einheit des Gegenſatzes in der Idee entzweit die Vertreter ſeiner auf einander geſpannten Glieder und macht ſie zu Feinden. So reizt und ſtört denn die That, wie ſie ſelbſt gereizt iſt, die Ruhe der an ſich unbewegten Einheit der ſich fordernden ſittlichen Mächte.

Wie ſchwer zu rathen ſey, das fühlſt du ſelbſt
Nach dem, was du geſagt. Es iſt nicht hier
Ein Mißverſtändniß zwiſchen Gleichgeſinnten;
Das ſtellen Worte, ja im Nothfall ſtellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer ſind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde ſind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte. (Leonore in Göthes Taſſo.)

§. 138.

Durch die That des einen Subjects wird das andere, das von dem Pathos durchdrungen iſt, welches durch die Idee ebenſo weſentlich gefordert iſt wie das Pathos des erſten, in ſeinem Rechte verletzt und führt aus ſeinem Pathos den Gegenſchlag. Aber es verhält ſich mit ihm, wie mit dem erſten Subjecte: es hat wie dieſes im Rechte Unrecht und verfällt in Schuld. Beide erfahren nun durch ihre That das Gegentheil ihres Zwecks: es geſchieht, was ſie wollten, aber es geſchieht auch das, was dieſes Gewollte verkehrt und aufhebt. Hiedurch leiden beide unendliches Uebel. Die Straffheit der Spannung fordert, daß dieſes nicht nur in der Unendlichkeit des inneren Schmerzes über die Verkehrung des höchſten Lebenszwecks beſtehe, ſondern daß Blut fließe. Allein während das Subject, das im einleuchtenderen Rechte ſteht (§. 136), ſich durch die Raſchheit des volleren Pathos in den Tod ſtürzt, ſo iſt für das Subject, welches für das Beſtehende kämpft, ein trübes Ueberleben theurer Verlorener nach ſcheinbarem Siege angemeſſener. Was die in dieſen Kampf hineingezogenen, aber nicht in erſter Linie betheiligten Subjecte betrifft, ſo gilt für das Verhältniß ihres Untergangs zu ihrer Schuld dasſelbe, was in der zweiten Form (§. 132).

Der Inhalt des §. mag an der Antigone des Sophokles vergegenwärtigt werden. Die von Solger, Hegel, Süvern aufgeſtellte Auffaſſung iſt bekanntlich, von Gruppe beſonders, angefochten worden. Die Gegengründe ſ. Ueber d. Erh. u. Rom. S. 135 ff. Kreon ſetzt die Beſtrafung der Antigone durch, wie ſie auf ihrem Willen, Polyneikes zu begraben, beſtand. Allein die Familienliebe, deren uralt ungeſchriebenes Geſetz er durch neue Menſchenſatzung umſtoßen wollte, rächt ſich an ihm, der zwar das Intereſſe des Staates für die Aufſtellung ſeines Verbots und die Heiligkeit des ausdrücklichen Geſetzes für die Aufrechterhaltung deſſelben in Anſpruch nimmt, aber freilich als unſchöner Charakter erſcheint, unreine Motive einmiſcht, die σωφροσύνη vergißt. Die Verkündigung des Tireſias ändert ſeinen Sinn, er ſelbſt von ſchlimmer Ahnung erſchüttert, thut jetzt, was er vorher bei Todesſtrafe verboten hatte, er läßt den wieder ausgeſcharrten Todten begraben. Es iſt zu ſpät; er verliert Sohn und Gemahlinn, welche die ſterbende Antigone in's Grab nach ſich zieht, und ſo hat er dem Geſetze der Oberwelt Genüge gethan, aber das der Unterwelt holt ſich ebendadurch ſein Recht. Kreon überlebt, aber gebrochen und innerlich vernichtet. In andern Fällen ſcheint die zweite der in §. 136 unterſchiedenen Seiten ſogar zu ſiegen. Wallenſtein fällt und das öſtreichiſche Hofſyſtem ſiegt durch Octavio's gelungenen Plan. Hiedurch verſtärkt ſich der Schein, als fallen die Vertreter des glänzenderen Rechts unſchuldig und triumphire das Unrecht. Allein dies wäre außer aller Schönheit; denn wenn es in dem Gebiete, wo der ſtörende Zufall (§. 40. 52) nur in unüberſehlichem Fortgang aufgehoben wird, oft genug ſo ausſieht, als wäre Gerechtigkeit nicht das Geſetz der Geſchichte, ſo rückt ja eben das Schöne, was auseinandergeſprengt iſt, aneinander und hier muß Gerechtigkeit im einzelnen Falle ſichtbar walten. Piccolomini überlebt, aber mit zerſchlagenem Herzen und mit dem Verluſte des geliebten Sohnes. Der Dichter hätte nur mit ein paar Worten auch dies andeuten müſſen, daß das ſcheinbar ſiegreiche Syſtem des Kaiſers noch in weiter Zukunft Fluch tragen und ſo aus Wallenſteins Blut die Erinnye aufſteigen werde. Wirklich zeigt ein Blick auf die neuere Kriegsgeſchichte Oeſtreichs, welche Früchte das Syſtem trägt, den Genius auch an der Spitze des Heers nicht zu dulden, ſondern durch den Kriegsrath zu beſchneiden und zu lähmen. Wallenſtein könnte in den letzten ſchönen Momenten ſeines Lebens mit Seherblick dieſe Nemeſis über der Zukunft ſchwebend erblicken. — In Shakespeares Julius Cäſar ſtellt ſich dies gebrochene Ueberleben in doppelter Wendung ein. Zuerſt überleben die Verſchworenen mit dem Dolche des Vorwurfs im Buſen den Mord des Helden, den die geſunkene Kraft Roms zum monarchiſchen Pathos berechtigte. Dann gehen ſie ſelbſt unter, da ſie doch gegen die Triumvirn, die nicht eines Cäſars Beruf für ſich haben, im Vorrechte des edleren Pathos ſind. Sie ſterben „nach Römerbrauch" durch das eigene Schwert und Antonius, Octavius ſprechen an der Leiche des Brutus die tiefſte Achtung vor ihm aus. Will man Antonius und Cleopatra als eine Tragödie des Conflicts zwiſchen der Poeſie der Leidenſchaft und dem Geiſte der männlichen That, welche durch die gegenüberſtehende Liſt und Conſequenz der Politik gefordert iſt, betrachten, ſo ſiegt zwar dieſe, aber Octavius ſteht, als Sieger beſiegt, mit Thränen vor den edeln Leichen des Antonius und der Cleopatra. So erſcheint es ſelbſt als ſchönes Vorrecht der Helden, die das Jugendliche wollen, daß ſie raſch dem tragiſchen Geſetze verfallen und im Tode die Lethe ihrer Schuld trinken. Raſch, wie ſie ſind, und begeiſtert, ſteht ihnen ein raſcher Tod an; zäh und klug, wie ſie ſind, ſteht es dem proſaiſchen Helden der Berechnung und des Poſitiven an, ein Patent, das ſie zum Fürſten erhebt, mit ſchmerzvollem Blick zum Himmel zu empfangen. So ſiegt Heinrich IV über die aufrühreriſchen Vaſallen, der lodernde Percy fällt auf dem Bette der Ehre, aber der Sieger, der ſelbſt den Thron als aufrühreriſcher Vaſall beſtiegen, trägt den ſchweren Flecken und den Gram um den Sohn, deſſen ſittliche Erhebung er nicht erleben ſoll, in's ruhmloſe Krankenbett mit ſich, in welchem er den trüben Geiſt aushaucht.

Ueber die Nebenperſonen gilt, was §. 132 für die zweite Form des Tragiſchen ausgeſprochen wurde. Ein Beiſpiel vollerer Schuld und um ſo edlerer Erhebung im Leiden iſt Margarete in Göthes Fauſt. Valentin ſtirbt unſchuldig, denn daß er die Verführung der Schweſter mit dem Degen rächen will, iſt nach den Sitten der Zeit keine Schuld. Aber er erträgt den Tod feſt und „geht zu Gott ein als Soldat und brav.“ Hämon in der Antigone tödtet ſich ſelbſt, denn der Tod, der ihn der Braut vereinigt, iſt ihm Wohlthat. Der wackere Georg in Götz von Berlichingen ſtirbt als braver Reitersmann den ehrlichen Soldatentod. Die Begründung des Allgemeinen hat ſich hier nicht weiter einzulaſſen, weil Zahl und näheres Schickſal der Nebenperſonen, theils von dem einzelnen Falle, der in abstracto nicht zu beſtimmen iſt, theils von den beſonderen Geſetzen der Kunſtgattungen abhängen, die hieher nicht gehören.

§. 139.

Die Negation iſt in dieſer Form des Tragiſchen die härteſte, da der in- 1
nerſte Kern des ſittlichen Wollens ſelbſt die Schuld in ſich ſchließt und in der
ſtrengen Dialektik der Handlung Alles aus dem Innern hervor und in's Innere
eindringt. Ebendeßwegen aber, weil es hier für die Schuld keine Berufung 2
auf den Zufall gibt, gibt es auch keine Klage über Zufälligkeit der Strafe
und iſt dieſe Form vielmehr die gerechteſte, daher auch ihre Verſöhnung die
tiefſte. Die in jeder der kämpfenden Mächte enthaltene Forderung des ſittlichen
Geſetzes iſt durch die That erfüllt, aber zugleich die Einſeitigkeit in beiden
Thaten durch die entgegengeſetzte getilgt und hiedurch die Ausſicht eröffnet,
daß jene ſich reinigend ihre Niederlage überleben werden. Die Subjecte, in 3

ihr Inneres gewieſen, erweitern die Deutlichkeit des Denkens, womit ſie vorher nur ihr Pathos rechtfertigten, zur gerechten Betrachtung, der Haß erliſcht in Liebe und anerkennend, daß ſie gefehlt, gehen ſie zwar unter, aber in den ſittlichen Einklang, der über ihren Leichen ſchwebt, iſt auch ihr vereinigtes Bild aufgenommen (vergl. §. 126).

1. Die Härte der Negation, die feine geiſtige Schärfe der Schuld, die ſich hier in's Innerſte ſelbſt hineinſtreckt, das Edelſte ſelbſt als einſeitig offenbart, iſt es vorzüglich, von welcher zurückgeſchreckt Gruppe in ſeiner Ariadne dieſe Form des Schickſals weder in der Antigone, noch in einem andern Drama anerkennen will, freilich nur um die größere Härte an ihre Stelle zu ſetzen, daß „das Schickſal unverdient iſt und außer der Zurechnung ſteht, daß aber doch für den davon Getroffenen die Illuſion entſteht, als hafte es an ſeiner Zurechnung und ſey ſeine Schuld" (S. 176). Es iſt der praktiſch moraliſche Standpunkt, äſthetiſch gefaßt die Abneigung, die Form des ſubjectiv Erhabenen in die des abſolut Erhabenen aufzulöſen, was die Behauptung zur Folge hat, es ſey die vollſtändigſte Unpoeſie, daß alles Edle dadurch ſchlecht werden ſolle, daß man ſich ihm mit ganzer Seele hingebe, es ſey eine Feier des Phlegma, der Gleichgültigkeit und Proſa. Der Menſch bleibt nach Gruppes Anſicht gerecht, das Schickſal ungerecht. Aber auch praktiſch wird kein Mann, der Thatkraft hat, darum zögern, zu handeln, weil er in der reinen Betrachtung ſich bewußt iſt, daß das beſte Handeln nothwendig einſeitig ſeyn muß, weil man nicht Alles zugleich thun kann; denn die Betrachtung ſagt ihm ja auch, daß die Summe dieſer Einſeitigkeiten die Vermittlung des allſeitigen Ganzen vollzieht. Nur Naturen, die zum voraus zur Betrachtung und nicht zum Handeln geboren ſind, werden durch die Furcht vor Einſeitigkeit vom Handeln abgehalten, wie Hamlet, der aber gerade dadurch nur doppelt ſchuldig wird.

2. Ich ſehe mir den Gegner deutlich gegenüber, er ſagt, was er will, wie ich, die Gründe werden ausgetauſcht, es iſt kein lauernder Zufall, kein geweiſſagter Fluch, kein vier und zwanzigſter oder neun und zwanzigſter Februar zwiſchen dem Bewußtſeyn und der That. Alles iſt knapp und durchſichtig beiſammen; Schuld und Untergang fließt genau aus dem Verhältniß der einzelnen Subjectivität zur abſoluten. Je reiner daher die Gerechtigkeit, um ſo tiefer auch die Verſöhnung. Liegt keine Schuld hinter dem Innern, ſondern nur im Innern (in der Antigone wird zwar der Unglücksſtern ihres Hauſes öfters erwähnt, aber nirgends

als das den Mittelpunkt der Tragödie Beſtimmende) ſo iſt auch kein Schickſal anzuklagen. Poſitiv aber liegt die Verſöhnung nach der objectiven Seite nicht nur darin, daß für den Augenblick wirklich geſchehen iſt, was jedes der kämpfenden ſittlichen Geſetze forderte, ſondern in der Ausſicht, daß die harte Lehre künftig eine Ausgleichung des einen mit dem andern vor der Vollſtreckung eines grauſamen Gegenſchlags mit ſich führen werde. So wird aus dem Handeln des Kreon vom Chor die Lehre der Beſonnenheit und des Weiſe-Werdens im Alter gezogen, nur darf man nicht wie Böckh (Ueber d. Antig. d. Soph. Abh. d. Berl. Akad. 1824) dies für den Grundgedanken der Tragödie erklären. Kreon würde, wenn der Fall ſich wiederholte, die Todesſtrafe verkündigen, aber nicht vollſtrecken. Man könnte einwenden, daraus folge ja eben die untragiſche ſtumpfe Vermittlung, allein es iſt ein Anderes, ob dies in Ausſicht geſtellt oder in die Tragödie ſelbſt aufgenommen wird. Allerdings liegt es der modernen Bildung näher, ſolche humane Ausgleichung in den tragiſchen Gang ſelbſt aufzunehmen, wie im Prinzen Heinrich von Heſſen-Homburg, wo der Churfürſt das Todesurtheil ankündigt und nicht vollzieht, wodurch das Ganze glücklich ſchließt. Man vergeſſe aber nicht, daß Heinrich trotzdem durch alle Schrecken des Todes hindurch muß; man erwäge ferner, daß ein Conflict zwiſchen Kampfwuth und Subordination eine ſchonendere Löſung duldet, als zwiſchen ſo großen Mächten wie Staatswohl und Familienliebe. Doch auch die Humanität der Bildung mit in Rechnung genommen iſt das Tragiſche tiefer, wenn ihr ſchonendes Thun nur in Ausſicht geſtellt iſt. Allerdings liegt nun darin ein Widerſpruch: ſchonende Ausgleichung iſt in Ausſicht geſtellt, und der Zuſchauer weiß doch: daß, ſobald ein Fall des Conflicts wiederkehren wird, ſo fordert das tragiſche Geſetz wieder den blutigen Kampf. Dies iſt ein Widerſpruch, der nicht zu läugnen iſt und daher die Aeſthetik über das Erhabene hinaustreibt in eine andere Sphäre.

3. Dem Subjecte, das ſein Pathos mit Gründen verfochten hat, kann die Helle des Gedankens nicht ferne liegen, um, durch Leiden belehrt, es auch mit dem entgegenſetzten in Einer gerechten Erwägung zuſammenzufaſſen, ſeine Schuld zu erkennen, zur Reinheit der Contemplation zurückzukehren, den Haß zu opfern, wie Taſſo und Antonio (die freilich beide am Leben bleiben, weil überhaupt in dieſer Tragödie zu wenig geſchicht) und dem Feinde vereint über den Gräbern als die geiſtige Geſtalt des Einen Mannes zu ſchweben, von dem Leonore ſpricht.

Der ſubjective Eindruck des Erhabenen.

§. 140.

Im Erhabenen nimmt wie im Schönen (vergl. §. 70) das anſchauende Subject den Gegenſtand zuerſt vermittelſt der Sinne auf; ſobald er aber als Ganzes aufgefaßt iſt, ſtellt ſich ein anderes Verhältniß ein, als im Schönen. Im Erhabenen iſt das Sinnliche gegen die Idee negativ geſetzt. Da nun das erſte Verhalten des Subjects ein ſinnliches iſt, ſo wird dieſes in ſeinem Zuſammengehen mit dem Gegenſtande (vergl. §. 70 ff.) zuerſt gewaltſam abgeſtoßen, die Unluſt, die im Schönen gebunden blieb, weil der Eindruck ſeiner Hoheit mit dem Gefühle der Nähe und Vertraulichkeit ganz zuſammenſchmolz, entbindet ſich. Nun iſt aber die Negation im Gegenſtande zugleich Poſition und zwar nicht nur der Idee, ſondern des individuellen Gebildes, das die Idee ebenſoſehr in ſich enthält, als ſie zugleich unendlich über es hinausgeht (§. 84). Das Subject alſo, weil es im Gegenſtande miteingeſchloſſen iſt, muß ſich durch einen zweiten Act erinnern, daß es ſelbſt, wie dieſer, Idee iſt, die ihre begrenzte Geſtalt ſetzt und überwindet: ſo wächst der Geiſt im Subjecte mit dem Geiſt im Objecte zuſammen und es entſteht eine durch Unluſt vermittelte, alſo in ihrer Entſtehung weſentlich bewegte Luſt (Kant).

Kant (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 23): „das Schöne führt directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei ſich; das Gefühl des Erhabenen aber iſt eine Luſt, welche nur indirecte entſpringt, nämlich ſo, daß ſie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf ſogleich folgenden deſto ſtärkeren Ergießung derſelben erzeugt wird. – Das Gemüth wird von dem Gegenſtande nicht blos angezogen, ſondern wechſelsweiſe auch abgeſtoßen; daher das Wohlgefallen am Erhabenen nicht ſowohl poſitive Luſt, als vielmehr Bewunderung und Achtung enthält, d. i. negative Luſt genannt zu werden verdient." Die Unluſt faßt Kant als ein Gefühl der Zweckwidrigkeit, welches dadurch entſteht, daß die Einbildungskraft in ihrem Verſuche, den Gegenſtand als Ganzes zuſammenzufaſſen, immer wieder in Ohnmacht zurückſinkt. Er nennt daher das Erhabene „gleichſam gewaltthätig für die Einbildungskraft." Was es eigentlich ſey, dem die Luſt gilt, werden wir bei Kant nachher ſehen, da er blos Eine Hauptform des Erhabenen kennt.

Er folgert aber aus ſeiner treffenden Darſtellung jenes Strebens und Zurückſinkens, Haltens und Verlierens, Steigens und Schwindelns, was weſentlich durch den Widerſpruch der Auffaſſung und Zuſammenfaſſung bedingt iſt (vergl. §. 84, Anm.), daß die Luſt eine *bewegte* ſey (a. a. O. §. 27): „das Gemüth fühlt ſich in der Vorſtellung des Erhabenen in der Natur *bewegt*: da es in dem äſthetiſchen Urtheile über das Schöne derſelben in *ruhiger* Contemplation iſt.“ Hierauf wiederholt er den Satz von einem ſchnell wechſelnden Abſtoßen und Anziehen und findet dieſe Bewegung ganz richtig vorzüglich im *Anfange* des Acts; denn allerdings legt ſich die Bewegung gegen das Ende und beruhigt ſich im Bewußtſeyn der gleichen Höhe mit der Idee das Subject zu voller Luſt. Das Ueberſchwengliche für die Einbildungskraft nennt *Kant* „gleichſam einen Abgrund, worin ſie ſich ſelbſt zu verlieren fürchtet u. ſ. w.“ Daß er übrigens auch dieſe bewegte Luſt von der außeräſthetiſchen, durch Intereſſe beunruhigten, ſtreng unterſcheidet, verſteht ſich bei Kant von ſelbſt.

Für die Luſt in dieſem Eindruck läßt ſich kein beſſeres Wort finden, als welches *Longin* von der Wirkung des rhetoriſch Erhabenen braucht (περὶ ὕψους Sect. VII 2): *φύσει γάρ πως ὑπὸ τοῦ ἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡ ψυχὴ, καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν.* Das Subject ſagt zu dem Gegenſtande: ich bin, was du biſt! wie Hamlet, indem er dem Geſpenſte zu folgen entſchloſſen iſt, ausruft:

> Was wäre da zu fürchten?
> Mein Leben acht’ ich keiner Nadel werth,
> Und meiner Seele, kann es der was thun,
> Die ein unſterblich Ding iſt wie er ſelbſt?

Es iſt ein Zuſammenwachſen des ebenbürtigen Geiſts im Subjecte mit der unendlichen Idee im Gegenſtande, ein Aufgeben beider in Einen Strom, ein Schwung, als führte uns Sturmwind mit in die Höhe. So ſchließen ſich Luſt und Unluſt zuſammen wie in den Worten Fauſts, da er den Erdgeiſt erblickt hat: in jenem ſel’gen Augenblicke, ich fühlte mich *ſo klein, ſo groß!*

§. 141.

Was bei der Anſchauung des objectiv Erhabenen empfunden wird, kann, da das Erhabene des Raums und der Zeit im Fortſchritte unter die

Kategorie der, jederzeit Furcht erregenden, Kraft befaßt wird (§. 95. 96) überhaupt als Furcht bezeichnet werden, nur daß die Furcht bei den zwei erſten
2 Formen nicht eine ſo gewaltſame iſt, wie bei der dritten. Nun iſt in §. 102 dieſer ganzen Stufe des Erhabenen die wahre Unendlichkeit abgeſprochen und für eine Täuſchung im Subjecte erklärt worden, das vorgreifend ſeine Unendlichkeit dem Gegenſtande unterſchiebt. Dieſe Wahrheit macht Kant in dem Sinne geltend, daß er die Erhebung aus der Unluſt in ein Beſinnen des Subjects auf ſeine eigene, wahre Unendlichkeit ſetzt und nun erſt eine Subreption annimmt, durch welche es die Achtung vor ſeiner Vernunftbeſtimmung auf den Gegenſtand übertrage. Allein ſobald dieſe Beſinnung wirklich eintritt, iſt nicht nur die Erhebung abgeſchnitten, ſondern auch die Furcht aufgehoben. Vielmehr ſetzt das Subject ſeine Täuſchung dahin fort, daß ihm auch ſeine wahre, geiſtige Unendlichkeit wie eine ſinnliche Macht erſcheint, daß es ſich ſelbſt zu einer grenzenloſen Größe und Kraft erweitert und ſo mit dem Gegenſtande in Eins zuſammengefloſſen ſich in's Unendliche fortſtrömend und durchaus muthig fühlt.

1. Daß die Furcht keine wirkliche ſeyn darf, iſt ſchon in §. 99, 2 geſagt. — Die Furcht gegenüber der eigentlichen Kraft iſt deßwegen eine gewaltſamere, weil eine wirkliche Zerſtörung der Glieder unſeres Körpers vorgeſtellt wird, wogegen wir bei Anſchauung des räumlich und zeitlich Erhabenen zwar bald hinauf- und hinauszufließen oder wie in einen Abgrund bodenlos zu ſinken fürchten, aber ohne die Vorſtellung einer Wunde.

2. Hier iſt ein, durch die ganze Lehre vom Erhabenen bei Kant a. a. O. §. 23—29 ſich hindurchziehender, aus dem Subjectivismus des ganzen Standpunkts fließender Irrthum aufzudecken. Kant weiſt nach, daß in der ganzen Natur keine abſolute Größe zu finden iſt, welche doch zum Erhabenen gefordert wird. Die abſolute Größe als Totalität iſt Idee eines Noumens, das nur im Subjecte liegt und der Sinnenwelt als Subſtrat untergeſchoben wird. Das eigentliche Gefühl iſt daher (a. a. O. §. 27) Achtung für unſere eigene Beſtimmung, für das Vermögen unſeres Gemüths, das Unendliche als Ganzes denken zu können, für die Ideen der Vernunft, die nur dem Subjecte angehören, und Kant findet daher (§. 25) die Formel: „erhaben iſt, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiſet, das jeden Maßſtab der Sinne übertrifft." Hierauf läßt er denn die Subreption eintreten: „alſo iſt das Gefühl des Er-

habenen in der Natur Achtung für unſere eigene Beſtimmung, die wir einem Objecte der Natur durch eine gewiſſe Subreption (Verwechſelung einer Achtung für das Object ſtatt der für die Idee der Menſchheit in unſerem Subjecte) beweiſen, welches uns die Ueberlegenheit der Vernunftbeſtimmung unſerer Erkenntnißvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichſam anſchaulich macht.“ Dies gilt zunächſt vom mathematiſch Erhabenen, bei dem dynamiſch Erhabenen wendet es ſich dahin, daß (a. a. O. §. 28) „die Unwiderſtehlichkeit der Naturmacht uns, als Naturweſen betrachtet, zwar unſere phyſiſche Ohnmacht zu erkennen gibt, aber zugleich ein Vermögen entdeckt, uns als von ihr unabhängig zu beurtheilen, und eine Ueberlegenheit über die Natur, worauf ſich eine Selbſterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige iſt, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menſchheit in unſerer Perſon unerniedrigt bleibt, obgleich der Menſch jener Gewalt unterliegen müßte.“ Hier wird alſo die Selbſtſchätzung der Unendlichkeit des Willens in uns, der Freiheit, dem Objecte, der endlichen Kraft untergeſchoben. Kant bemerkt nicht, daß er dadurch nicht nur im Momente der Erhebung oder Luſt ganz aus der vorliegenden Sphäre herausgeht, ſondern daß er auch das Moment der Unluſt, das Erliegen vor der Größe nämlich und die Furcht, und hiemit den ganzen Gegenſtand aufhebt. Eine Täuſchung iſt da, aber wenn ich mich einmal auf ſie beſonnen habe, wenn ich mich erinnere, daß wahre Unendlichkeit nur in meinem Geiſte iſt, ſo hat Furcht und Erliegen ein Ende. Kant will das Furchtbare erklären und erklärt, daß wir es nicht zu fürchten brauchen. Daher hat er keinen Raum mehr für das Erhabene des Subjects: er hat es ſchon in der Lehre vom objectiv Erhabenen ganz ausgegeben und in Wahrheit hat er vielmehr, ohne es zu wiſſen, nur das Erhabene des Subjects. Schon die einfache Beobachtung hätte ihn eines Andern belehren können, daß es der ſinnlichere Menſch iſt, der für das Erhabene der Natur am meiſten Gefühl, daß es die Naturreligion iſt, die ganz in dieſer Empfindung ihre Heimath hat. Die Täuſchung ſetzt ſich im ſubjectiven Eindrucke vielmehr dahin fort, daß das Subject nicht nur die endliche Unendlichkeit des Gegenſtandes mit der wahren, geiſtigen verwechſelt, ſondern umgekehrt, wenn es hierauf mit dem Gegenſtande zuſammenfließt, auch dieſe ſeine eigene Unendlichkeit wie eine maſſenhafte, ſinnlich beſtimmte fühlt. Wir erweitern uns zum Allleben der Natur, wir ſind elementariſch geſtimmt, wir halten es mit dem Sturm, den Wogen, ſchwimmen in dieſem Strom in's Unendliche hinaus, wir gleichen Fauſt, der bei dem Anblick des Erdgeiſtes ſeine freie Kraft durch die Adern der Natur ſtrecken fühlt und ſchaffend Götterleben zu genießen ſich ahnungsvoll vermißt, der mit dem geſchäftigen Geiſte die weite Welt umſchweift.

§. 142.

1 Das Erhabene des Subjects erregt als Leidenſchaft ein Gefühl
des Erliegens vor der angeſchauten Größe, das noch der Furcht vor der bloſen
Kraft enge verwandt iſt, das Böſe Grauſen, das poſitiv Pathetiſche Beſchämung
und Hochachtung, das negativ Pathetiſche, nachdem zuerſt die Furcht vor
dem angedrohten Leiden in Bewegung geſetzt iſt, Mitleiden, welches mit der
Furcht für den Bedrohten ſich wechſelſeitig bedingt, und darauf Ehrfurcht. Aus
2 dieſen Empfindungen der Unluſt erhebt ſich das anſchauende Subject zu dem
Bewußtſeyn ſeiner eigenen wahren Unendlichkeit, verbrüdert ſich mit dem ange-
ſchauten Subjecte, und die Furcht vor der Gewalt der Leidenſchaft wird eigenes
Kraftgefühl und Muth, das Grauſen genießt im Anblicke der Verkehrung
ſelbſt die Unendlichkeit der Subjectivität, die Hochachtung wird Selbſtachtung,
das Mitleid reinigt ſich durch die Ehrfurcht zu dem Gefühle der eigenen
Fähigkeit, im äußerſten Leiden ſelbſt die reine Freiheit des Willens zu be-
währen.

1. Es kann hier nicht Aufgabe ſeyn, die ganze Tonleiter der Empfindungen zu verfolgen, welche das Erhabene des Subjects erregt. So iſt auch der Wechſel zwiſchen Achtung und Geringſchätzung nicht beſonders hervorgehoben, den der Anblick des ſchwankenden Willens (§. 116) hervorrufen muß. Hochachtung und Ehrfurcht ſind zunächſt als Gefühle der Unluſt bezeichnet, indem das negative Moment, welches darin liegt, durch die wiſſenſchaftliche Betrachtung von dem poſitiven getrennt wird. Man denke an einen Burgognino, der, da Fiesko die Maske von ſeiner Größe fallen läßt, in einen Stuhl ſinkt mit den Worten: bin ich denn gar nichts mehr? — Zu den Gefühlen der Unluſt iſt auch das Mitleiden gezählt. Es iſt in der Furcht ſchon eingeſchloſſen, denn: „alles das iſt uns furchtbar, was, wenn es einem Andern begegnet wäre oder begegnen ſollte, unſer Mitleid erwecken würde, und Alles das finden wir mitleidewerth, was wir fürchten würden, wenn es uns ſelbſt bevorſtände" (Ariſtoteles Rhetor. II, 5.), und umgekehrt: „Mitleid iſt Schmerzgefühl

über ein Uebel, das wir uns auch für uns oder die Unſrigen als möglich vorſtellen“ (a. a. O. II, 8) oder wie Leſſing (Hamb. Dramat. Abſchn. 75) kurz ſagt: und Alles das finden wir mitleidenswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns ſelbſt bevorſtände. Hiebei iſt ein geiſtig geſtimmtes Gemüth vorausgeſetzt, denn die Aeſthetik hat ſich nicht mit der Frage zu beſchäftigen, wie die Gefühle aus ihrer erſten Natur-Rohheit herauszubilden ſeyen, ſondern ſetzt den äſthetiſchen Boden auch bei dem anſchauenden Subjecte als geebnet heraus. Es ſtreift dies ſchon an gewiſſe Fragen, welche die bekannte Ariſtoteliſche Stelle Poet. 6 in Anregung gebracht hat, wovon in den ff. §§. mehr. Im außer-äſthetiſchen Gebiete nun kann das gemeine Mitleiden ein Genuß ſeyn, weil der Grad, in welchem auch das rohe Subject ſich in den Leidenden hineinverſetzt, nur dazu dient, die Schadenfreude um ſo mehr zu befriedigen. Der Thier- und Menſchen-Quäler fühlt bei einiger Nervoſität die Qualen des Gequälten alle mit, aber nur um ſo mehr kitzelt ihn das Bewußtſeyn der Ueberlegenheit, ſie erregen zu können. Das Mitleid in ſeiner rohen Natürlichkeit iſt mit der größten Grauſamkeit vereinbar. Iſt es nicht Grauſamkeit im activen Sinne, ſo iſt es doch Schadenfreude im Zuſehen; der Grauſame iſt entweder ſelbſt die beſchädigende Kraft und freut ſich ihrer, oder er verbindet ſich, wenn er ſie nicht ſelbſt ausübt, in der Vorſtellung mit ihr und hat ſo das Gefühl der Activität, während er aus ſeinem Mitgefühle wohl weiß, was das angeſchaute Weſen leidet. Dieſes grauſame Mitleiden iſt der Grund der Luſt bei dem Genuſſe, den die rohe Menge im Anblicke von Hinrichtungen und die verdorbene im Leſen und Anſchauen peinlicher Dichtungen und Aufführungen ſucht. Der etwas Beſſere, dem dieſe Grauſamkeit ferne iſt, aber auch die Reinheit des Gefühles noch fehlt, welche ächte Schönheit vorausſetzt, genießt bei ſolchem Anblicke wenigſtens die Luſt allgemeiner Aufregung ſeines Gefühllebens; freilich iſt dieſe bloſe Aufregung nur dem ein Genuß, der zwar nicht ſchlecht iſt, aber ſtumpf. Dies wird im Folgenden noch ausdrücklich hervorzuheben ſeyn. Auf wahrhaft äſthetiſchem Boden aber (auch auf ſittlichem, jedoch auf andere Weiſe) iſt das Mitleiden an ſich bloſe Unluſt ebenſo wie objectiv das Häßliche (der Zerſtörung) an ſich verwerflich iſt, aber es hat die Bedeutung, mächtiger negativer Hebel einer Luſt zu ſeyn, wie das Häßliche zuläſſig iſt um des Furchtbaren willen.

2. Correggio vor Raphaels Sixtiniſcher Madonna: anch' io sono pittore! — Was das Böſe betrifft, ſo darf hier noch nicht geltend gemacht werden, daß die Erhebung für den Zuſchauer in der Zerſtörung desſelben

liege, denn dies iſt ſchon tragiſch. Es thut ſich im Böſen der Abgrund der Subjectivität in der Form der entſetzlichſten Abſtraction auf; die ungeheuren Kräfte die darin walten, verkehrt freilich, bewirken ein Staunen vor den Untiefen, die im Zuſchauer ſelbſt ſchlummern, welches allerdings energiſch erhebender Art iſt. Die Sehnſucht des untergehenden Böſewichts nach Liebe und der Gedanke, wie ſchade es um ſo viel Kraft ſey, bewirken (vergl. §. 108, 2 und 131, 2) ſogar Mitleiden: dieſes aber löſt ſich nicht in Ehrfurcht vor dem im Leiden ſich verklärenden Subjecte, ſondern in Ehrfurcht vor dem Schickſal. In dem Uebergang aus dem Mitleiden mit dem edeln Subjecte dagegen zur Luſt verſchwindet zunächſt das vorangehende Gefühl der Furcht. Dieſes Gefühl kann hier nicht wie da, wo die bloſe Kraft der Gegenſtand iſt, für ſich zur Luſt werden durch Zuſammenſtrömen eigenen Kraftgefühls mit der Kraft im Gegenſtande, denn dieſe Seite wird ganz verlaſſen, die Theilnahme kehrt ein in das Innere des leidenden Subjects und nun tritt das Poſitive und Luſterregende in der Ehrfurcht hervor: der Zuſchauer hebt ſich an der Stärke des Leidenden, an der Ruhe des Würdigen hinauf und fühlt in ſich dieſelbe Tiefe ſittlicher Ueberwindung.

§. 143.

Das Tragiſche erregt durch ſeinen Vordergrund zunächſt dieſelben Gefühle, wie das Erhabene des Subjects; allein dieſe ſind von Anfang an durch den drohenden Hintergrund, auf welchem die Subjecte ſtehen, unter ein Gefühl dunkler Furcht befaßt und dieſe Furcht unterſcheidet ſich von der obigen (§. 142), wie ſie auch zunächſt durch einzelne drohende Umſtände und Subjecte erregt ſeyn mag, dadurch, daß ſie allgemeiner Art iſt, denn auch dem drohenden Subjecte und jedem Einzelnen droht das erwartete Uebel und das anſchauende Subject, das überhaupt nur fürchten kann als ein im angeſchauten mitgeſetztes, befaßt auch ſich unter die abſolute Drohung. Allein der Eindruck des noch in der Fülle ſeiner Erhabenheit glänzenden Subjects, worin der unendliche Abſtand zwiſchen der ſittlichen Macht, von der es durchdrungen iſt, und der einzelnen Subjectivität noch verborgen iſt, ſtellt den drohenden Hintergrund in Dunkel und läßt ihn als einen Abgrund von Kraft erſcheinen, deſſen ſittliche Bedeutung erſt geahnt wird. Die Unluſt, die in der Furcht liegt, ſchließt indeſſen bereits ein Gefühl der Luſt in ſich, indem ſich der Zuſchauer zugleich auf die Seite der Kraft ſchlägt, auf deren Entladung er geſpannt iſt.

Dieſer und die ff. §§. ſollen kein Commentar der Stelle des **Ariſtoteles** ſeyn. Poet. 6: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης u. ſ. w., δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Die Stelle und was in der Rhetorik, Politik und Poetik mit ihr zuſammenhängt, iſt ebenſo anregend als ungenügend, und wenn der Philolog billig dem Reize der Ergänzung folgt, ſo hat der Aeſthetiker ſich zu erinnern, daß die Zeit der Autoritäten vorüber iſt. Das Treffende der Stelle iſt, daß richtiger und einfacher die negativen Grundgefühle des Tragiſchen nicht ausgeſprochen werden können, das Mangelhafte (ob Lücke, ob Unterlaſſung iſt hier nicht zu unterſuchen), daß die poſitiven oder Luſt-Gefühle, zu denen jene beiden in ihrer Reinigung ſich umbilden, nicht genannt ſind; denn mag auch die ganze Reinigung nur homöopathiſch ſeyn und gerade in der Steigerung zu einer Kriſe beſtehen, gereinigt müſſen jene Gefühle doch andere Namen führen, als ungeläutert. Allein es handelt ſich hier noch von etwas Anderem, warum die Stelle für eine Wiſſenſchaft der Aeſthetik nicht Autorität ſeyn kann. **Ariſtoteles** ſpricht, ganz in antiker Weiſe, von Furcht und Mitleid, wie ſie außerhalb des Gebiets äſthetiſcher Wirkung als natürliche Affecte und zwar mit der Leidenſchaftlichkeit des Südens auftreten, während die jetzige Aeſthetik dieſe Affecte, ſelbſt wie ſie als noch unvollkommene erſte Wirkung des Tragiſchen auftreten, als eine geläuterte contemplative Unluſt aufführt: d. h. als eine Unluſt, welche zwar nur möglich iſt, ſofern der Zuſchauer ſich in die Bedrohten und Leidenden hineinverſetzt, aber wobei doch von rein ſtoffartiger Furcht und Mitleid nicht mehr die Rede iſt. Stoffartig alſo, wie ſie ſind, ſollen dieſe Affecte durch die Tragödie geläutert werden. Bei dieſer Läuterung nun berückſichtigt offenbar **Ariſtoteles** zunächſt den idealen Gehalt der Tragödie nicht, ſondern nur folgende Punkte: **erſtens** die μίμησις. Aus dieſer entſteht (a. a. O. 14) ἡ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονή. (Vergl. Ed. **Müller** Geſch. d. Theorie d. Kunſt bei d. Alten Th. 2, S. 62. 66. 67). Die Affecte werden dadurch gereinigt, daß ſie durch eine Handlung erregt werden, die nicht wirklich, nur dargeſtellt iſt. Dies iſt es alſo, dieſe Entfernung des Stoffartigen, was die jetzige Aeſthetik ſchon vorausſetzt. **Zweitens**: das Hineinverſetzen in die bedrohten und leidenden Subjecte, welches daraus folgt; ich fürchte und leide zwar **mit** ihnen, aber doch weſentlich nur **in** ihnen, ſo daß in der Theilnahme das Stoffartige des Affects aus mir gezogen wird, ſich von mir ablöſt. Hier nun iſt das Wichtigſte dies, was ſchon §. 142, 1 angeführt iſt: daß **Ariſtoteles** Furcht und Mitleiden als Momente Eines Affects ſcharfſinnig auffaßt, wozu Rhetorik 2, 5. 8. beizuziehen iſt. Auch Leſſing iſt dort ſchon genannt; er hat das Verdienſt, dieſen Punkt in Ariſtoteles zuerſt aufgehellt zu haben (Hamb. Dram. Abſchn. 74 ff.). — Beiläufig geſagt: ſchon dieſe Stellen der Rhetorik, ebenſoſehr aber alle in der Poetik über Furcht und Mitleid widerlegen auf den erſten Anblick die von Göthe (Nachgel. W. B. 6, S. 16—21) aufgeſtellte, von A. Stahr (deutſche Jahrb. April 1842) aufgenommene Anſicht. — Die Furcht wird Mitleid, wenn das befürchtete Uebel einſchlägt, ſie iſt zukünftiges Mitleid. Die Furcht hingegen, welche Furcht bleibt und, wenn das Uebel einſchlagend mich trifft, in Schrecken, der nur mir gilt, übergeht, kann nicht Mitleid werden, ſie bleibt alſo ſtoffartig. Umgekehrt: das Mitleid, das nicht das Ende einer Furcht iſt, die ich theilte, die alſo einen allgemeinen Grund hat, ein Gefühl des allgemeinen Menſchenlooſes iſt (E. Müller a. a. O. S. 65. 66), iſt gemeines und rohes Mitleid. Ariſtoteles hatte alſo vorzüglich eine Reinigung dieſer Affecte durch gegenſeitiges Einſchließen und Uebergang ineinander im Auge. Das Geheimniß ſitzt demnach vorzüglich da, wo es Leſſing (a. a. O. Abſchn. 78) aufſucht: „wer den Sinn des Ariſtoteles ganz erſchöpfen will, muß ſtückweiſe zeigen 1) wie das tragiſche Mitleid unſer Mitleid, 2) wie die tragiſche Furcht unſere Furcht, 3) wie das tragiſche Mitleid unſere Furcht, und 4) wie die tragiſche Furcht unſer Mitleid reinigen könne und wirklich reinige.“ Nun erſt drittens iſt beizuziehen, daß Ariſtoteles auch auf den Gehalt eingeht und namentlich Poet. C. 13 als Inhalt der Tragödie das Leiden großer Menſchen ohne entſprechende Schuld verlangt. Sieht der Zuſchauer, wie auch der Beſte nicht ausgenommen iſt, ſo wird dadurch erſt ſein Schmerz groß, erhaben, allgemein (Ed. Müller a. a. O.). Auf dieſem Punkte nun aber fehlt bei Ariſtoteles ein Hauptmoment. Er ſpricht zwar von einer *ἁμαρτία*, aber er entwickelt den Begriff der Schuld nicht weiter und geht alſo auch nicht auf den Begriff der abſoluten Gerechtigkeit über, deren Anſchauung erſt Furcht und Mitleid in weſentlich andere Gefühle verwandelt. Dieſen Mangel hat Ed. Müller nicht gehörig hervorgehoben und Bohtz (die Idee des Tragiſchen S. 109 ff.) hat ihn ergänzt, ohne ihn bei Ariſtoteles aufzudecken. Für uns aber, die wir nicht von der erſten Läuterung jener Gefühle aus ihrer Stoffartigkeit, ſondern von ihrer weiteren Umbildung, nachdem ſie zum voraus als äſthetiſche vorausgeſetzt ſind, zu reden haben, wird dies Moment das wichtigſte ſeyn. — In Beziehung auf den vorliegenden §., der keiner Erläuterung bedarf, iſt nur noch hinzuzuſetzen, daß, wenn Ariſtoteles unter τοιούτων die ganze Tonleiter der in Furcht und Mitleid begriffenen Gefühle verſteht, in der Furcht namentlich das beſondere Moment der Spannung hervorzuheben iſt, in welcher außer der ſteigenden Bangigkeit, die ſelbſt nicht ohne Luſt iſt, ſobald der Zuſchauer ſich auf der Seite der drohenden Kraft ſchlägt, noch ein Reiz der Wißbegierde liegt.

§. 144.

Das Uebel bricht aus, die Furcht geht in Schrecken und Mitleid mit allen ihren Abſtufungen über. Dieſe Gefühle nun ſchließen noch abgeſehen von weiterer Erhebung nur die ganz allgemeine Luſt durchgreifender Aufregung in ſich, welche um ſo ſtärker iſt, wenn beide zwiſchen wechſelsweiſe ſich verletzenden Kämpfern ihre Theilnahme wechſeln. Aber nur das rohe oder ſtumpfe Gemüth befriedigt der Schrecken, weil er reizt, das Mitleid, weil es aufregend auflöst; dem äſthetiſch Geſtimmten werden beide zu einem Gefühle wahrer Unluſt, weil bei dem Anblicke des Leidens, ſofern zunächſt deſſen Mißverhältniß zur Schuld einſeitig betrachtet wird, auch die Luſt verſchwindet, die im vorigen Gefühle drohender Kraft lag.

Die Aufregung des Gemüths, die Aufrüttlung aller Nerven iſt darum ſo tief und allgemein, weil Schrecken und Mitleid in widerſprechenden Stellungen um ſo mehr das Herz beſtürmen, je reiner das Tragiſche iſt, insbeſondere alſo bei der dritten Form des negativ Tragiſchen. Ich erſchrecke für den Feind des Helden und bemitleide ihn, ich ſehe den Gegenſchlag und beide Gefühle werden auf dieſen und ebenſo auf betheiligte Nebenperſonen übergetragen. Es liegt in dieſer Durchwühlung des Innern die abſtracte Luſt allgemeiner Aufrüttlung, aber, wie in anderem Zuſammenhange die Anmerkungen ſchon §. 142, 1 ausgeſprochen haben, nur dem unreinen Gemüthe genügt ſie, nur die Barbarei der Rohheit oder Blaſirtheit iſt zufrieden geſtellt durch unaufgelöste peinliche Effecte, etwa auch die phantaſieloſe Ordentlichkeit, weil ſie von der langen Weile befreit wird. Dem äſthetiſchen Gefühle fehlt nun die Verſöhnung, denn mit der bloſen Kraft kann es nicht mehr halten, da auf die Kraft ein neues Licht fällt, das ſittliche, in deſſen Beleuchtung ſie als bloſe Kraft keinen Werth hat oder vielmehr Unwillen erregt, da ſie nun als ungerecht erſcheint.

§. 145.

Allein inzwiſchen hat ſich im Fortgange das Ganze verändert. Die bedrohten Subjecte ſind ſchuldig geworden und da dieſe Schuld darin beſtand,

daß ſie ihr Pathos mit der Einſeitigkeit der einzelnen Subjectivität behafteten, ſo löſt ſich die ſittliche Macht, von der ſie durchdrungen waren, aus dieſer Durchdringung und ſtellt ſich unendlich über ſie. Indem ſie leiden, wird allerdings auch die von ihnen vertretene ſittliche Macht verletzt und dies erhöht zunächſt das Gefühl der Unluſt. Aber dieſe Macht hat noch einen anderen Boden, ſie iſt im reinen Einklang der abſoluten ſittlichen Idee aufgehoben und das Geſetz dieſes Einklangs tritt nun als wahrer Herr der vorher dunkeln tragiſchen Kraft hervor und übt an den Schuldigen Gerechtigkeit. Der Zuſchauer nun, mitgeſetzt in den angeſchauten Subjecten, fühlt die allgemeine Schuld ebenſo wie das Leiden auch als die ſeinige und richtet ſich in dieſem Anblicke zu dem Gefühle der abſoluten Ehrfurcht vor der abſoluten ſittlichen Macht auf.

Vohtz (a. a. O. S. 135) nennt dieſe wahrhaft gereinigte Furcht Ehrfurcht oder mit der h. Schrift Furcht des Herrn. Jener Name mußte allerdings ſchon für das Gefühl gebraucht werden, das ſubjective Erhabenheit erregt (§. 142). Dagegen führen Ausdrücke wie: Furcht des Herrn oder Anbetung auf das ſalbungsreiche Gebiet ab.

§. 146.

Der Zuſchauer ſchlägt ſich nun ſelbſt auf die Seite des ausübenden abſoluten Subjects und in dieſes höchſte Gefühl, ein Glied des ewigen Ganzen zu ſeyn, löſt ſich auch die Unluſt auf, die als erſte Stimmung in der Ehrfurcht liegt. Kommt dazu im angeſchauten Subjecte die Anerkennung der Schuld und dadurch die innere Ueberwindung des Leidens, ſo wird die Luſt durch den Anblick der wiederhergeſtellten, in die abſolute aufgenommenen ſubjectiven Erhabenheit verdoppelt. Die verletzten Momente der abſoluten ſittlichen Einheit aber, d. h. die einzelnen ſittlichen Mächte werden nicht nur innerlich durch jene Anerkennung wieder in Einklang geſetzt, ſondern ebendadurch wird in Ausſicht geſtellt, daß ſie, den Untergang ihrer einſeitigen Vertretung überdauernd, einer Reinigung entgegen gehen (§. 139, 2). So erſcheint die abſolute Macht als eine weſentlich erhaltende. Die volle Luſt, welche durch dieſes Schauſpiel aus der vollen Unluſt entſpringt, gewährt in ihrer Reinheit nur die dritte Form des negativ Tragiſchen, die übrigen führen dazu in unvollſtändigen Stufen.

Es hätte zu unendlicher Breite geführt, wenn der ſubjective Eindruck jeder Form des Tragiſchen beſonders hätte behandelt werden ſollen. Im poſitiv Tragiſchen nimmt die Unluſt nicht ihren vollen Verlauf, da Schuld und Leiden nicht bis zum Letzten und Aeußerſten gehen; allerdings iſt ebendarum die Luſt um ſo weniger tief. In den zwei erſten Formen des negativ Tragiſchen dehnt ſich die Unluſt vollſtändig aus und geht nicht in reine Luſt über, man kann aber ebenſogut auch hier ſagen, daß dieſe nicht vollſtändig ſey, weil jene nicht tief genug geht, indem der Schmerz über eine blos anhängende und beiläufige Schuld ungleich oberflächlicher iſt, als der über die innere Schuld im ſittlichen Streben ſelbſt. —

Mit dem bisherigen glauben wir das Erhabene entwickelt zu haben und faſſen es in ſeiner Spitze mit den Worten des Dichters zuſammen:

— Das große, gigantiſche Schickſal,
Welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt.

B.

Das Komiſche.

§. 147.

**Der reine Einklang des Schönen iſt im Erhabenen durch die negative
Stellung der Idee gegen das Bild zu dem Widerſpruche eines Uebergreifens
1 jener über dieſes bei fortgeſetzter Unzertrennlichkeit aufgehoben. Die Verſöhnung
am Schluße des Tragiſchen iſt keine Herſtellung, ſondern nur eine täuſchende
Hinausſchiebung der poſitiven Geltung des Bildes; dieſe behauptet aber vermöge
der im Begriffe des Schönen geſetzten reinen Durchdringung das Bild
trotz der in §. 83 eingeräumten Unſelbſtändigkeit, denn ungeachtet dieſer ſollen
2 Bild und Idee einander vollſtändig decken. Das Weſen des Schönen ſelbſt
fordert daher eine Herſtellung dieſer Störung, eine völlige Genugthuung für
das verkürzte Recht des Bilds, und dieſe kann nur in einem neuen Widerſpruche
beſtehen, nämlich in einer negativen Stellung, welche ſich nun das Bild
zur Idee gibt, indem es ſich der Durchdringung mit der Idee widerſetzt und
ohne ſie als das Ganze behauptet.**

1. Die Verſöhnung im Erhabenen war durchaus unvollkommen. Objectiv kam das Recht des begrenzten Gebildes im Schönen mit dem ganzen, ihm eingeräumten Reiche der Zufälligkeit (§. 30 ff.), ſubjectiv, das Recht des Bewußtſeyns, ſich in dieſer Welt heimiſch zu empfinden, immer zu kurz. Im Tragiſchen ſchloß zwar jede Form mit einer Verſöhnung, die um ſo tiefer ging, je tiefer die Negation und der Schmerz. Allein dieſe Verſöhnung war immer zu theuer erkauft. Sie ſchwebt über Leichen; Falſtaff mag nicht „ſolche grinſende Ehre.“ In §. 138 Anm. 1; 139, 2 eröffnete ſich ein Ausblick auf die Milderung der im

Tragiſchen ſich bekämpfenden Gegenſätze durch die im einzelnen vorliegenden Falle liegende blutige Lehre. Allein dieſe Milderung war innerhalb des Tragiſchen wirklich nicht zu erwarten; denn wo immer ein ernſtlicher Fall kommt, kann ja doch im Conflicte von beiden kämpfenden Seiten nur Eines geſchehen, das Andere nicht. Wird aber der Fall eines nicht abſoluten, ſondern eines ſolchen Conflicts vorgeſtellt, der durch Humanität lösbar iſt, ſo entſteht entweder das Schauſpiel des poſitiv Tragiſchen und auch hier geht es ohne ſchweres Opfer nicht ab, oder es entſteht etwas, was gar nicht tragiſch iſt, weil wirklich der Conflict nur ein ſcheinbarer war, und dies Etwas kann nur ein Vorgang ſeyn, der in das Gebiet fällt, welches jetzt vor uns liegt. Das Bild iſt nun zwar in dem Ganzen, das die Schönheit iſt, die unſelbſtändige Seite, allein dadurch iſt ihm ſeine Beſtimmung nicht abgeſprochen, zwar das Gefäß, aber das zureichende Gefäß der Idee zu ſeyn. Bild und Idee ſollen ſich vollſtändig decken.

2. Das Geſetz des Schönen ſelbſt treibt daher weiter zu einer neuen Form des Widerſtreits. Nicht das einfach Schöne kann hier als Genugthuung des verkürzten Rechts des Bildes wieder eintreten. Eine Negation iſt nur durch eine zweite Negation aufzuheben. Der Staat iſt nicht zufrieden, ſich gegen das Unrecht als das gerechte Ganze thatlos hinzuſtellen, ſondern er verletzt den Verletzenden, er negirt ihn thatſächlich, wie dieſer durch das in ſeiner That aufgeſtellte Prinzip ihn negirt. So kann die Gährung des Widerſtreits im Schönen ſich nicht plötzlich legen, die Verkürzung des Einen Moments durch das andere muß ſich durch Verkürzung des anderen durch das eine erſt zum Gleichgewichte herſtellen. Der Geiſt des Ganzen muß dem beeinträchtigten Gliede ſeines Einklangs dadurch das entzogene Recht wiedergeben. **Du sublime au ridicule il n'y a qu' un pas.** Dieſes Wort muß man nicht durch ſtoffartige Anführungen aus der Wirklichkeit, ebenſowenig durch Berufung auf einen äſthetiſchen Zuſammenhang, der die Einmiſchung des Komiſchen nicht zuläßt, abſtumpfen wollen. Es kann dadurch nur bewieſen werden, daß der Satz nicht überall anzuwenden iſt; allein damit iſt gar nichts geſagt, denn es gibt kein Geſetz, das anderswo, als in ſeinem Kreiſe, gälte.

§. 148.

Dies iſt ein Widerſpruch, weil das Bild ohne die Idee nichts iſt. Derſelbe 1 begründet eine Erſcheinung, worin das Unterſte zu oberſt geſtellt iſt, indem das

Einzelne, das vom Allgemeinen zur Unterordnung beſtimmt iſt, die Stellung ſich anmaßt, welche derjenigen Seite des Bildes zukommt, die weſentlich das Allgemeine in ſich darſtellen ſoll. Dieſer Widerſpruch iſt das Häßliche. Nun
2 iſt das Häßliche bereits im Erhabenen (§. 98. 100. 106. 108. 113) aufgetreten, und, dies ſcheint mit der richtigen Begriffsfolge zu ſtreiten, denn jetzt wird es aus der negativen Stellung des Bildes gegen die Idee abgeleitet, dort folgte es aus der negativen Stellung der Idee gegen das Bild. Allein es folgte aus einem Uebermaße, welches die Ordnung des Gebildes zwar verkehrt, aber zu furchtbar iſt, als daß der Nachdruck auf die Verkehrung fallen kann. Was an ſich Verkehrung der Idee, die das Gebilde als ſein Gattungsbegriff beherrſcht, in Häßlichkeit wäre, trat dadurch unter einen andern Standpunkt, in welchem es der Idee dient, nämlich derjenigen, welche je in der beſonderen Sphäre das Erhabene bedingte.

1. §. 98 gab bereits eine vorläufige Begriffsbeſtimmung des Häßlichen. Dieſe ergänzt ſich an der gegenwärtigen Stelle zunächſt dadurch, daß die Umkehrung der Harmonie eines Bildes als eine falſche Stellung der geiſtig ſprechenden und der geiſtig bedeutungsloſeren, zur Unterordnung beſtimmten Theile ausgeſprochen wird; wie wenn z. B. die Naſe, die nur einen ſchwachen Antheil an dem geiſtigen Ausdrucke des Geſichtes hat, durch unverhältnißmäßige Größe diejenigen Theile verdunkelt, wo derſelbe vorzüglich ſeinen Sitz hat. In §. 98 handelte es ſich von der Kategorie der Kraft, von einer Ueberladung einzelner Organe mit derſelben, wo alſo dieſe geiſtige Schärfe des Häßlichen noch nicht hervortrat. Im Böſen §. 108 nahm freilich die Häßlichkeit ſchon dieſe geiſtige Bedeutung an, allein auch hier iſt die Verkehrung zu furchtbar, um als ſolche den Nachdruck auf ſich zu ziehen, es bleibt alſo auch hier die auf einzelne Theile gelegte Ueberladung der Kraft das Beſtimmende der Erſcheinung. Dieſe Bemerkungen führen bereits zu der folgenden.

2. Das Häßliche trat ſchon im Erhabenen hervor, war aber hier nicht das Geſuchte, nicht das, worauf die Unterſuchung als ihren Zweck hindrängte. Es ſtand in zweiter Linie, denn es wurde aufgenommen nur um des Furchtbaren willen. Das Häßliche iſt nun an der jetzigen Stelle zu begreifen als verzerrende Auflehnung des Bilds gegen die Idee, d. h. gegen die Idee, die als Gattung das Gebilde beherrſchen ſoll. Allein im Erhabenen ſtand dieſe Verzerrung in einem andern Zuſammenhange, ſie diente ſelbſt einer **anderweitigen** Idee. Wenn

alſo z. B. der Rachen des Krokodils ſo vorherrſchend hervortritt, daß alles Ebenmaß verſchwindet, wenn Schultern, Bruſt und Arme an einem Menſchen ſo ſtark ſind, daß der Kopf dagegen unverhältnißmäßig klein erſcheint, ſo wird im Erhabenen nicht dies in Betrachtung gezogen, daß dort in der Thiergeſtalt der Begriff des thieriſchen Organismus, der allerdings ſchon harmoniſchere Ausbildung der Organe in ſich ſchließt, hier der Begriff des reinen menſchlichen Organismus beleidigt iſt, ſondern das Mißverhältniß wirkt im Dienſte der Idee auf der Stufe, wo dieſe eben im dortigen Zuſammenhange ſteht, nämlich der furchterregenden Kraft. Die Sache verhält ſich alſo im Grunde ſo: das Häßliche wurde dort nur *ſtoffartig* aufgenommen, um im Sinne des Furchtbaren zur reinen Form erhoben zu werden, nun aber ſucht und ſetzt der innere Zuſammenhang des Schönen ſelbſt das Häßliche als den beſtimmenden Begriff, und jetzt tritt die Verkehrung der eigenen, dem Gebilde inwohnenden Idee als das Weſentliche hervor.

§. 149.

Ebendarum war der Widerſpruch des Häßlichen nicht in ſeiner Strenge 1
vorhanden, wo daſſelbe im Erhabenen hervortrat, denn die Verkehrung des
Einklangs, wodurch das Unterſte zu oberſt geſtellt wird, behauptete ſich dort
nicht als ſchön, ſondern war nur Mittel des Furchtbaren. Alle Häßlichkeit,
welche furchtbar iſt, fällt aus der reinen Häßlichkeit, die an der gegenwärtigen
Stelle auftritt, weg, da der in §. 147 gegebene Uebergang das Häßliche *als* 2
***ſolches* fordert, d. h. eine Erſcheinung, welche ſich nicht nur gegen ihre eigene**
Idee oder gegen die aus ihrer eigenen Gattung fließenden Bildungsgeſetze auf-
lehnt, ohne welche ſie doch nichts iſt und deren verzerrtes Bild ſich ſelbſt in
der Verkehrung noch darſtellt, ſondern in dieſer Verkehrung ſelbſt das Schöne
zu ſeyn ſich anmaßt.

1. Weiße hat das Verdienſt, dem Häßlichen den Ort, der ihm gehört, nämlich auf dem Uebergange vom Erhabenen zum Komiſchen angewieſen zu haben; eine Stellung, die durch einen Wink Leſſings angedeutet war, von welchem die Rede ſeyn wird. Allein ſowohl er, als Ruge, der ihm folgt, führen hier eine dämoniſche Geſpenſterwelt auf, welche weſentlich grauenhaft iſt und daher unter das Furchtbare, alſo das Erhabene, fällt. (Weiße Aeſth. I, §. 26 — 28. Ruge Neue Vorſch.

d. Aeſth. S. 106. 107). Was ihnen vorſchwebt, iſt eine Kunſt, welche Larven ſtatt Schönheit gibt, die verzerrte Romantik. Allein wo irgend die Kunſt dieſen Abgrund ausbeutet, da thut ſie es in der Meinung, wahrhaft erhaben (und — wodurch der folgende Uebergang freilich ſchon ausgeſprochen iſt — komiſch) zu ſeyn. Keine Richtung der Kunſt wird den Satz: **le laid est le beau**, den eine geiſtreiche Caricatur als Looſung der franzöſiſchen Romantiker aufgeſtellt hat, in einem anderen Sinne zum leitenden erheben, als weil ſie durch das Häßliche tragiſch (oder komiſch) zu erſchüttern meint. Man könnte zwar ſagen, es bleibe eine ſolche Richtung doch im rein Häßlichen ſtehen, weil ihr das Moment der Verſöhnung fehle, das auch im Furchtbaren liegen ſoll. Allein nicht alle Verſöhnung fehlt, ſondern diejenige, welche je die vorliegende Form fordert; z. B. wo ſittliche Verſöhnung eintreten ſollte, bleibt es bei dem allgemeinen Luſtgefühle, welches die bloſe Kraft mit ſich führt. Dies iſt aber eine Verirrung, welche nur in der Lehre von der Phantaſie, ihren geſchichtlichen Idealen, und von der Kunſt zu erwähnen iſt. Weil nun jene Aeſthetiker überſehen, daß der größte Theil der Häßlichkeit, die ſie darſtellen, in das Erhabene fällt, wird die Lehre von dieſem rein verſchwindenden Begriffe, der für ſich gar keine wirkliche Welt des Schönen begründen kann, zu ſelbſtändig und nimmt eine beſondere abgegrenzte Stellung ein, ſtatt einen fließenden Uebergang darzuſtellen.

2. Der Uebergang, der zur reinen Häßlichkeit führt, liegt nach §. 147 in einer Forderung, die nothwendig und blos aus dem Schönen folgt. Er iſt rein äſthetiſch. Anders bei Weiße (a. a. O. §. 24). Nach ſeiner Darſtellung trieb, wie ſchon oben angeführt, das Erhabene über das Schöne hinaus, dieſes erſchien nur als Anklang und Vorbild eines höher liegenden Göttlichen (a. a. O. S. 165). Das Schöne nun, das ſchön ſeyn will, ohne auf dieſes Höhere hinauszuweiſen, iſt nach ihm die Häßlichkeit. Demnach wäre Alles, was ſchön iſt, aber nicht auf die Weiſe des Erhabenen, häßlich, oder nach Weißes Erklärung des Erhabenen alles Schöne, das ſich dagegen ſträubt, ſich (wahrſcheinlich als froſtige Allegorie?) in die Theologie und theologiſche Moral aufzulöſen. Das Häßliche ſträubt ſich aber nicht gegen etwas außer ihm, nicht gegen eine „Allgemeinheit, die zuvor als etwas außer dem Gegenſtande Vorhandenes betrachtet werden mußte“ (S. 177), ſondern es ſträubt ſich gegen die Allgemeinheit, welche das Gebilde als deſſen eigenſtes, innerſtes Leben, als ſein Gattungsgeſetz ſo durchdringen ſoll, daß es ſie in ſich ſelbſt darſtellt. Aus dieſer Ableitung ergibt ſich

für Weiße (§. 27), daß die Geſpenſterwelt der Häßlichkeit nichts Anderes ſey, als die reine, d. h. durch keine Zucht noch Bildung bezwungene Phantaſie, die eigenſinnige Phantaſie des Individuums. Die zuchtloſe Phantaſie iſt vielmehr noch nicht oder nicht mehr Phantaſie; die Phantaſie hat das Gute als aufgehobenes Moment in ſich und braucht keine Zucht von der Theologie. Weiter (§. 28) wird der letzte und zureichende Grund dieſer Geſpenſterbildung in dem Böſen geſucht: die Vollendung des Abirrens von dem Zuſammenhange der Aeſthetik. Wenn die Phantaſie ſich erſt durch poſitive Religion ergänzen ſoll, iſt freilich die reine Phantaſie das Böſe. In anderer, doch ebenfalls ethiſirender Weiſe nimmt Ruge (a. a. O. S. 90 ff.) den Uebergang: der Geiſt muß aus der Erhebung zurückſinken; hält er dieſen Zuſtand des Stagnirens feſt und behauptet ihn als das Wahre, ſo wird der Abfall prinzipiell, und die Erſcheinung dieſes Abfalls iſt die Häßlichkeit. Allein was die Aeſthetik ſucht und fordert, iſt eben die Erſcheinung, die Ruge nur nachträglich hinzugibt, mag ſie nun das eigentlich Böſe oder Verkehrung des Geiſtes, der erſt Seele iſt (vergl. §. 108, 1) oder irgend eine andere der nun zu nennenden Formen zu ihrem Innern haben.

§. 150.

Soll nun die reine Häßlichkeit entſtehen, ſo muß das Schöne dasjenige in der Erſcheinung aufbieten, wodurch, wenn nicht der weitere Act der Aufhebung in der Idee folgt, dieſe in Verkümmerung untergeht: die verworrenen Uebergangsformen zwiſchen den Reichen der als unbewußtes Leben wirklichen Idee (§. 18) und das ganze Gebiet der Zufälligkeit, wie ſie ſowohl die Entſtehung der Individuen beherrſcht (§. 31), als auch in der unendlichen Eigenheit derſelben (§. 32), die ſich aber hier nicht, wie in der Lehre vom Erhabenen, zur furchtbaren Bosheit ſteigern darf, und im Wechſel der Sollizitation (§. 33) wirkſam iſt. Das Erhabene hat die Zufälligkeit zwar nicht aufgehoben, aber ſtreng durch die bindende Idee zuſammengehalten; ſie muß nun in ihrem ganzen Umfang hereinbrechen und ſelbſt die ſchlechtweg ſtörende Form der Zufälligkeit, welche in §. 40 als unäſthetiſch behauptet iſt, das ſinnloſe Uebel nämlich, bleibt dabei nicht aus; denn hat die Idee nicht die Kraft, jene Zufälligkeiten zu beherrſchen, ſo muß auch dieſe wirkliche Verkümmerung einbrechen.

Es iſt viel zu wenig geſchehen, wenn man das Häßliche einfach auf das Böſe reduzirt. Zunächſt halten wir einfach an dem allgemein Geltenden, daß, was zuerſt die genannten Uebergangsformen betrifft, z. B. viele Amphibien, der Affe u. ſ. w. häßlich ſind. Die Redensart, ſie ſeyen ſchön in ihrer Art, ſagt gar nichts; es liegt bei jenem Urtheil eine ganz wahre Idee der Bedeutung des Organismus zu Grunde. Die ganze Wendung, die nun die Gährung im Schönen nimmt, muß aber vor Allem darin beſtehen, daß nun die vom Erhabenen ſtreng beherrſchte Zufälligkeit entfeſſelt wird, und zwar in allen §. 30 ff. unterſchiedenen Formen; zuerſt die Zufälligkeit, ob ein Subject da iſt oder nicht. Man erinnere ſich nur z. B. an das zweckwidrige, den von den übrigen Perſonen beabſichtigten Zuſammenhang ſtörende Auftreten unbequemer Perſonen im Luſtſpiel u. ſ. w. Dies iſt komiſch, aber wenn man die Wendung des Verlaufs, wodurch es komiſch wird, wegläßt (und wir laſſen ſie hier noch weg) iſt es häßlich. Die unendliche Eigenheit: das ganze Feld der Grillen, Willkürlichkeiten, Abſonderlichkeiten, Launen, und an ſeiner Spitze erſt dieſe Welt zum Prinzip erheben: das Böſe. Hier aber iſt ſogleich zu bevorworten, daß das Böſe nicht furchtbar ſeyn darf, ſonſt entſteht Häßlichkeit erhabener Art; ehe dieſer Punkt weiter verfolgt wird, nennen wir ſtatt des Böſen das Schlechte. Die Zufälligkeit der Sollizitation: alle die Handlungen, Naturzufälle, wodurch dargeſtellte Individuen ganz außer dem Zuſammenhange ihrer begründeten Zwecke gereizt, zu unzeitiger Thätigkeit durch unzeitige Erfahrung genöthigt werden: Diarrhoe im Eilwagen und dergl. Hiedurch nun iſt die ſchlimmſte Form der Zufälligkeit, die ſchlechtweg ſtörende Verkümmerung durch ſinnloſes Uebel bereits eingebrochen: alle Abnormitäten und Krankheiten, Höcker, Kropf, Schielen, was es ſeyn mag, der widerlichſte Krampf des Leidens, die Vernichtung alles Zuſammenhangs, Ernſt zur Unzeit, Scherz zur Unzeit. Im Erhabenen war der Zufall keineswegs ganz ausgeſchloſſen (vergl. §. 117. 130. 133. 134), aber er war in einen ſolchen ſittlichen Zuſammenhang gerückt, daß er Sinn bekam, daher war dieſe Form ganz abgewieſen. Alles Uebel mußte gerecht erſcheinen. Untergang eines Helden durch einen Ziegel vom Dache u. dergl. wäre abſolut unſtatthaft. Das Häßliche der Kraft zwar (§. 98) und wie es als angeborne Mißgeſtalt gerne in der Erſcheinung des Böſen (§. 108) zu der Häßlichkeit des Ausdrucks noch hinzugegeben wird, kann in gewiſſen Formen auch als Zufälligkeit betrachtet werden, aber nur wenn von dem Zuſammenhange, den es dort hat, abgeſehen wird. Es iſt nämlich Störung der Idee als Gattungsbegriff durch Zufall, aber es iſt gefordert von der Idee, wie ſie dort herrſcht, als furchtbare Kraft nämlich, und die Kraft muß freilich auch in der Gattung des Individuums liegen, aber wo ſie dieſe ihrer Reinheit als ſolche erſcheinen ſoll, nicht als ihre wahre und höchſte Aufgabe. Nun könnten diejenigen, welche alles Häßliche im Böſen ſuchen, die Phantaſie als ſchaffende Urſache des Schönen hier einführen und ſagen: aber dieſe Störungen ohne Verſöhnung darſtellen ſetzt eine Phantaſie voraus, die im Dienſte eines böſen Willens ſteht. Allein das Böſe der Phantaſie iſt ihr eigenes Böſes und heißt Häßlichkeit. Wie das Gute in ihr zum Schönen aufgehoben iſt, ſo das Böſe zum Häßlichen. Dieſe verkehrte Welt aber zur Darſtellung zu bringen, dazu iſt ſie beſtimmt durch ein ihrer Welt überhaupt, die eine objective Macht iſt, inwohnendes Geſetz und von dieſem iſt hier zu reden noch ohne Lob oder Vorwurf für das ſubjective Organ, die Phantaſie. Hält ſie das Häßliche feſt, ſtatt es in's Komiſche aufzulöſen, wie das objective Geſetz es fordert: dann erſt tritt Lob oder Tadel ein, und dies gehört in die eigentliche Lehre von der Phantaſie. Hier aber wird das Häßliche aufgeführt, um es alsbald wieder aufzulöſen. Der ſcheinbare Widerſpruch gegen §. 40. 53, wo der ſtörende Zufall einer völligen Umbildung durch den beſondern Act einer Zuſammenziehung zugewieſen wurde, wird im zunächſt Folgenden ſeine Löſung finden.

§. 151.

Alle dieſe Formen bis auf die letzte ſchloß das einfach Schöne nicht aus, ſondern es nahm ſie auf, um ſie im Sinne der Durchdringung mit der Idee aufzuheben (§. 47—51); die letzte aber mußte es in der Weiſe der Zuſammenziehung aufheben (§. 53). Allein in den widerſtreitenden Formen des Schönen verändert ſich der Umfang der Aufhebung. Das Erhabene hemmt die freie Ausdehnung auch der im Schönen geſtatteten Zufälligkeit; das Häßliche (als verſchwindender Uebergang) läßt auch die verbotene ein. Hierin liegt zunächſt die Schwierigkeit, daß die verſchiedenen Formen der Zufälligkeit, wenn ſie ſich in der letzten, abſolut ſtörenden vereinigen, nicht eine Verkehrung im Schönen zu begründen ſondern überhaupt außer dem Schönen zu liegen ſcheinen. Allein die Störung wird nunmehr, da das Schöne ihrer Aufhebung gewiß iſt, durch ſein eigenes Geſetz als ein ebenſo reiner Schein, wie die einfach ſchöne Erſcheinung, hervorgerufen, indem es, um ganz zu ſeyn, was es iſt, ſich ſelbſt als ſein Gegentheil zeigt. Iſt das Charakteriſtiſche die zufällige Eigenheit

des Individuums (§. 39), ſo lädt nun das Schöne ſelbſt dem Individuum einen Ueberfluß des Charakteriſtiſchen auf und begründet ſo die *Caricatur* im weiteren Sinne des Worts.

Der ſchwierige Punkt, der hier liegt, ſcheint gar nicht gelöst werden zu können, ohne durch einen unſtatthaften Vorgriff *ausdrücklich* die Phantaſie oder Kunſt hier ſchon herbeizuziehen. Es iſt nämlich in §. 53 behauptet worden, der ſinnloſe Zufall ſey aufzulöſen, im Schönen durch eine Zuſammenziehung des endloſen Verlaufs, durch den er ſich in der Wirklichkeit aufhebt, auf Einen Punkt. Hiedurch war nun freilich ſchon dort Phantaſie und Kunſt mit in das Schöne einbegriffen, aber nicht auf unſtatthafte Weiſe. Denn weil man es ſonſt weiß, ſieht man freilich voraus, daß nur dieſe den Knoten löſen können, aber das Syſtem, das Phantaſie und Kunſt genetiſch erſt entſtehen laſſen ſoll, darf darüber noch nicht entſcheiden, ſondern muß es, wie ſchon öfters bemerkt, als etwas Implizirtes noch unausgeſprochen laſſen. Hier aber ſoll das abſolut Störende vom Schönen ſelbſt geſetzt und aufgenommen werden; die Zuſammenziehung, die Fixirung des Fluſſes, die in §. 53 gefordert iſt, ſoll auf andere Weiſe Statt finden, als dort, nämlich nicht als unmittelbare Ueberwindung des Störenden, ſondern das Störende ſelbſt ſoll recht concentrirt als das eigentlich Geltende auf Einen Punkt geſammelt werden: kurz es handelt ſich von der *Idealität* des Häßlichen. Z. B. der Künſtler braucht einen Buckligten. Nun iſt aber jener ſtörende Zufall auch Urſache, daß dieſe Verkümmerung ſelbſt verkümmert in der Wirklichkeit erſcheint, und um das Spezifiſche dieſer Mißgeſtalt recht zu ſammeln, muß der Künſtler mehrere Formen derſelben vergleichen, hier erhöhen, dort weglaſſen. Allein in Wahrheit brauchen wir auch hier dies noch nicht zu wiſſen, ſondern es genügt, einzuſehen, daß das ſtreitende Schöne etwas, was das einfach Schöne im erſten Zuge auflöst, frei aufnimmt, um dann erſt das Störende an dem jetzt berechtigten Störenden auszuſcheiden. Können wir die einfache Idealität des Schönen darſtellen, ohne der Lehre von der Phantaſie und Kunſt vorzugreifen, ſo können wir ebenſo auch die durch Negation vermittelte Idealität aufnehmen. Was ſpäter Abſicht der Phantaſie heißt, heißt jetzt noch Geſetz des Schönen. Dieſes Geſetz nun hat ja ſchon im Erhabenen eine Schwankung in die zum einfach Schönen geforderte ruhige Aufhebung der Zufälligkeit gebracht: es hat ſie enger begrenzt. Jetzt entläßt es mit der zugelaſſenen auch die nicht zugelaſſene Art der Zufälligkeit; dies ſcheint nun freilich zu viel und ein Ausſchritt aus dem Schönen überhaupt. Allein das Schöne ſetzt ſich jetzt frei als Gegentheil ſeiner ſelbſt: es will die Störung aufnehmen, und es iſt gewiß, daß es ſeinen reinen Schein auch über ſie erweitern, auch ſie wieder auflöſen wird. Es ſtößt dem Schönen nicht zu, daß (ſtoffartig) ſein Feind in es einbricht, das Schöne fordert ihn ſelbſt heraus und er iſt, wie ſich alsbald zeigen wird, in neuer Weiſe ſchon beſiegt, wie er eintritt. Es ſammelt, wie für den Zweck des einfach Schönen die Vollkommenheiten, ſo für den Zweck des, alsbald aufzulöſenden, Häßlichen die Unvollkommenheiten auf Einen Punkt. In der Sphäre der zufälligen Eigenheit des Individuums erſcheint dies als Ueberladung des Charakteriſtiſchen (verg. §. 39) und man kann alles Häßliche dieſer Sphäre Caricatur (von caricare, beladen) nennen, wenn man den gewöhnlichen engeren Sinn dieſes Worts weiter faßt.

§. 152.

Nunmehr aber erſcheint die ſo hervorgerufene Welt der Mißgeſtalt nothwendig als eine im Entſtehen verſchwindende, denn da ſie ſich nicht in das Furchtbare aufhebt, ſo bleibt entweder nur die reine Selbſtzerſtörung des Schönen, oder ſie muß ſich in ein Anderes aufheben. Aus dieſer Aufhebung erſt erhellt, warum die Zulaſſung des das Häßliche begründenden Zufalls (§. 151) gefahrlos iſt. Die in §. 53 geforderte Zuſammenziehung nämlich iſt im Schönen ſelbſt eine verſchiedene. Sie iſt entweder als eine vollendete vorausgeſetzt, wenn Schönes überhaupt eintreten ſoll, oder ſie iſt eine bewegte, welche dem Störenden zuerſt den Eintritt läßt, aber es dann, und zwar in demſelben Gegenſtand und Zuſammenhang (nicht anderswo oder ein andermal vergl. §. 52. 53), im Fortgang aufhebt. Das Andere nun, worein ſich das Häßliche aufhebt, muß hervorgehen aus dem jetzt in ſeiner Schärfe zuſammengefaßten Widerſpruch der reinen Häßlichkeit. Die Idee iſt in dieſem Widerſpruche nicht zu Grunde gegangen, denn wiewohl das Bild ohne ſie das Ganze zu ſeyn behauptet, ſo bleibt ſie in Wahrheit doch die lebendige und bildende Macht der Einzelheit (§. 46), ſie muß ſich alſo in dem Widerſtreben des Individuums gegen ihre Durchdringung fortbehaupten. Das häßliche Individuum aber maßt ſich an, ſchön zu ſeyn; dadurch geſteht es die Schönheit, alſo die Idee, die es doch von ſich ausſchließt, als das Geltende. Aus dieſem objectiven und ſubjectiven Verhältniß im Widerſpruch erzeugt ſich ſeine Verſöhnung.

Das Häßliche hat ſeinen Ort zwiſchen dem Furchtbaren und Lächerlichen, ſo daß es Alles, was poſitiv an ihm iſt, an die eine oder andere dieſer Sphären abgibt, während ihm ſelber nichts bleibt, als dieſes Abgeben, dieſe Bewegung des Zergehens, ſo daß es, wie man zu ſagen pflegt, zwiſchen zwei Stühlen niederſitzt. Es iſt Leſſing, der dies zuerſt ausgeſprochen hat in derſelben Stelle, deren einer Theil ſchon §. 98 angeführt iſt, (Laok. Abſchn. 23): „was der Dichter für ſich ſelbſt nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewiſſe vermiſchte Empfindungen hervorzubringen und zu verſtärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß. Dieſe vermiſchten Empfindungen ſind das Lächerliche und das Schreckliche. — Wenn unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ſo iſt ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich." In der Mitte, wo es nicht mehr ſchrecklich, aber noch nicht komiſch iſt, hat Ariſtoteles in ſeiner bekannten Begriffsbeſtimmung der Komödie das Häßliche ergriffen und es ſo bereits als das Komiſche zu faſſen gemeint. Dies iſt der Mangel der Ariſtoteliſchen Beſtimmung. (Poet. 5). *Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶ μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.* Das *οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν* (das Schlechte, aber nicht nach dem ganzen Umfange der Bosheit, oder, wie wir §. 150 ſagten, nicht in ſeiner drohenden Spitze als Böſes) enthält ſchon den weiteren Satz, der zweierlei ausdrückt: das Häßliche, wenn es lächerlich ſeyn ſoll, darf nicht zerſtörend, furchtbar (*φθαρτικόν*) ſeyn und auch dem häßlichen Subjecte ſelbſt nicht ernſtliche Schmerzen bereiten (*ἀνώδυνον*). Wir werden dies an ſeinem Orte noch einmal auffaſſen. Wir wiſſen nun, was das Häßliche, um ſich in das aufzuheben, was wir als das Lächerliche zwar ſonſt kennen, was uns aber hier wiſſenſchaftlich noch nicht entſtanden iſt, nicht ſeyn darf, aber nicht, was es ſeyn muß, wenn es in dies Andere übergehen ſoll. Dieſes Andere iſt jedoch der Möglichkeit nach bereits in dem Widerſpruche des Häßlichen ſelbſt enthalten, deſſen objective und ſubjective Seite der §. hervorſtellt. Zugleich hat aber der §. zur ausdrücklichen Beſtimmung erhoben, was ſchon zu §. 52, 1, um einer Irrung im dortigen Zuſammenhange vorzubeugen, bemerkt wurde. Vom ſtörenden Zufalle wurde dort geſagt, daß er ſich im Schönen anders aufheben müſſe, als außer dem Schönen; daran konnte man irre werden durch einen vorläufigen Ausblick auf das Komiſche. Daher wurde ſogleich angedeutet, was jetzt an ſeinem Orte entwickelt wird: daß nämlich auch im Komiſchen dieſe Welt der Verkümmerung, zwar zugelaſſen, aber doch anders, als in der nicht ſchönen Wirklichkeit aufgehoben wird, nämlich in einem Fortgange, der innerhalb der je vorliegenden äſthetiſchen Erſcheinung, nicht in der unendlichen Breite und Länge des Weltlaufs vor ſich geht.

§. 153.

Wenn nun objectiv die Idee in ihrer Brechung durch den Widerſtand des individuellen Gebildes ſich fortbehauptet und wenn ſubjectiv das häßliche Individuum, indem es für ſchön gelten will, die Geltung der Idee einräumt, ſo kann nicht ausbleiben, daß das Bewußtſeyn hievon, welches das, wie überall, ſo auch hier im Gegenſtande mitgeſetzte (§. 70), dieſer Bewegung zuſchauende Subject hat, auch in das angeſchaute Individuum irgendwie übergehe, das ebenfalls Subject iſt (§. 19). Denn trägt es in die Brechung ſelbſt hineinleuchtend die Idee in ſich, ſo muß ihm dies auch zum Bewußtſeyn kommen, und iſt dieſes Bewußtſeyn in der Häßlichkeit zwar vorhanden, aber verkehrt, ſo muß auch dieſe Verkehrung ſich ſelbſt verkehren in die Erkenntniß, daß die Behauptung der Häßlichkeit, das Schöne zu ſeyn, das Zugeſtändniß der Idee als des weſentlichen und ſelbſtändigen Gehaltes ſey. In dieſe Beſinnung auf ſich als Widerſpruch hebt ſich die Häßlichkeit auf. Durch die den ganzen Vorgang beherrſchende Bedeutung dieſes Moments wird ſich die nunmehr entſtehende neue Geſtalt als eine weſentlich ſubjective Form darſtellen.

Wir nähern uns der geiſtreichen Entwicklung Ruges, von der wir zunächſt nur folgende Sätze als Wendungen für daſſelbe, was im §. geſagt iſt, aufnehmen. Die Wahrheit, daß zunächſt objectiv im häßlichen Individuum die Idee ſich fortbehauptet, und daß es, da es weſentlich Subject iſt (— welche Unterſchiebung bei Weſen ohne Selbſtbewußtſeyn nöthig ſey, davon nachher —) davon auch ein mögliches Bewußtſeyn haben muß, drückt er (a. a. O. S. 108) ſo aus: „auch die Trübung des Geiſtes iſt, weil ſie doch Geiſt und der Geiſt das ſich über ſich ſelbſt Beſinnende iſt, ſchon in der Möglichkeit die Erheiterung, die Beſinnung in der Trübung und das heißt zugleich über die Trübung"; denn (heißt es S. 110) „die Geiſtesgegenwart iſt doch wohl der gewöhnliche Zuſtand des Geiſtes." Daraus folgt freilich ſogleich, daß verhärtete Häßlichkeit (oder Bosheit, ſetzt Ruge ſynonym) kein Gegenſtand des Gelächters (das wir als den befreienden Act ſuchen), ſeyn kann (S. 113). Es könnte ſtrenger geſagt ſeyn, daß eine abſolute Verhärtung im Komiſchen gar nicht als etwas Vorhandenes ſtatuirt, daß das Komiſche die Fälle der Verhärtung, die nur auf dem Wege des Furchtbaren oder negativ Pathetiſchen ſich reinigen können, gar nicht ſieht. Was nun im häßlichen Subjecte nur erſt möglich iſt, dieſe Beſinnung, wird zuerſt im Anſchauenden wirklich, und dies ſpricht Ruge (S. 108) einfach ſo aus: „die Anſchauung, wenn ſie doch die Anſchauung deſſen iſt, was iſt, kann die Häßlichkeit gar nicht anſchauen, denn wenn der Geiſt das wirklich ſieht, was er iſt, ſo beſinnt er ſich ja über ſich ſelbſt.“ Das anſchauende Subject eilt darin freilich dem angeſchauten voraus und in dieſem Punkte liegt hier der Gegenſatz ſowohl gegen das einfach Schöne, als gegen das Erhabene. Im einfach Schönen iſt der Gegenſtand als reine Einheit der Idee und des Bildes fertig, ehe das anſchauende Subject ſich mit ihm zuſammenbewegt, ja die Idee ſitzt ſo tief und feſt, daß dieſes von ihr zuerſt gleichſam getäuſcht wird, indem es, ſinnlich angelockt, ſie mitzuſchauen bekommt ohne ein ausdrückliches Bewußtſeyn darüber. Im Erhabenen dagegen iſt die Idee ſo gegenſätzlich thätig, daß das anſchauende Subject gleich nach dem erſten Blick von ihr geblendet und ſogar zurückgeſtoßen wird. Im Komiſchen aber überholt das anſchauende Subject das angeſchaute und entbindet in dieſem die in Trübung verhüllte Idee. Wir finden ſchon hier die Beſtimmung, daß das Komiſche die ſubjectivſte Form des Schönen iſt. Allein dieſe Beſtimmung iſt einſeitig, wenn man ſie nicht eben auf jenes Entbinden begründet, das Zuſammengehen des Subjects mit dem Objecte. In der Entwicklung dieſes Punktes nun hat Ruge ſeine vorzüglichſte Stärke. Der §. hat ſich zunächſt einfach auf den Satz §. 70 berufen, daß in allem Schönen das Subject im Objecte mitgeſetzt iſt. Dies iſt aber noch ganz abſtract. Wir ſollen erſt ſehen, wie ſich beide zuſammenbewegen; dann werden wir auch auf Ruge zurückkommen.

§. 154.

1 **Dieſe Entbindung der Beſinnung im häßlichen Subjecte iſt nun zwar**
wie der ganze Vorgang und alles Aeſthetiſche überhaupt nichts blos Gedachtes,
ſondern das, woran ſie anknüpft, muß in die Anſchauung treten, aber es liegt
2 **nicht in dem Sinne ein im Gegenſtand ſelbſt wirklicher Prozeß vor, daß das**
angeſchaute Subject darum zur Schönheit zurückkehrte, denn es bleibt dabei,
daß das Bild ſein äſthetiſches Recht auf Koſten der Idee behauptet. Regirt

wird dieſe fortwährend; da ſie aber durch die Beſinnung bejaht wird als dem 3 häßlichen Subjecte ſelbſt inwohnend, ſo trifft die Negation die Idee nur als ſolche, welche ſich die Miene gibt, ſich vom Bilde loszureißen und in das Unendliche zu entfernen, d. h. als Idee in der Form der Erhabenheit. Der Sinn iſt alſo, die Negation im Erhabenen, d. h. die Entfremdung der Idee als einer über die Grenze übergreifenden und daher von außen kommenden zu negiren und vielmehr geltend zu machen, daß das Bild trotz ſeiner allen Brechungen des Zufalls hingegebenen Einzelheit völlig im Beſitze der Idee iſt. **Solger**.

1. Die Beſinnung muß erſcheinen. Dieſes Erſcheinen muß irgend eine auf die ſinnliche Oberfläche der angeſchauten Perſönlichkeit tretende Form ſeyn. Da hier vorerſt noch ungewiß iſt, wie ſtreng der Satz zu nehmen ſey, daß die Beſinnung vom Zuſchauer in das angeſchaute Subject übergehen muß, ſo halte man zunächſt nur feſt: eine Möglichkeit, zur Beſinnung zurückzukehren, muß man dieſem mitten in der Verkehrung anſehen, eine Fähigkeit, über ſich ſelbſt zu lachen, eine Flüſſigkeit des Gemüths. Falſtaff muß mitten in ſeinen Schlechtigkeiten in jedem Zuge die Laune zeigen, ſich in jedem Augenblick durch ein Hineinſehen in ſich zu abſolviren. So lange dies nicht entbunden iſt, iſt die Beſinnung als wirkliche erſt im Zuſchauer. Iſt dieſer in dem äſthetiſchen Acte ſelbſt als Perſon betheiligt, ſo muß dieſe Freiheit des Gemüths unbedingt an ihm erſcheinen, wie an Falſtaff immer, wenn er über ſeine Kameraden Witze macht. Iſt aber der Zuſchauer außer dem äſthetiſchen Acte, ſo iſt die Sache ſchwieriger. Dann entſteht insbeſondere die Frage, ob der bloſe Witz über ein ſeiner Häßlichkeit noch nicht bewußtes Subject auch äſthetiſch ſey. Hierüber muß in der Lehre vom Witze die Rede ſeyn; vor der Hand aber erwäge man wenigſtens, daß auch bei einem blos geleſenen oder gehörten Witzwort die Phantaſie ſich den Gegenſtand des Witzes vermöge ihrer ſchlechtweg veranſchaulichenden Natur innerlich immer vorſtellen wird, und zwar als einen beſinnungsfähigen, claſſiſchen. **J. Paul** (Vorſch. d. Aeſth. Th. 1, §. 28) fordert eine anſchauliche Handlung zu allem Komiſchen. **Ruge** beſtreitet dies (a. a. O. S. 119): „die ſinnliche Anſchaulichkeit iſt nicht nöthig: man kann in ſich ſelbſt über ſich ſelbſt, indem man ſeine Gedankenthätigkeit als die Verwirrung des Geiſtes anſchaut, lachen.“ Dies geht aber aus allem Aeſthetiſchen heraus. In dieſem rein innerlichen Acte muß, wenn er äſthetiſch ſeyn ſoll, auch dies vor ſich gehen, daß ich mich als den Irrenden innerlich

— mit dem Ausdrucke der, jedoch beſinnungsfähigen, Verdummung — ſehe; und wenn ich dies erzähle, ſo ſtellt ſich der Zuhörer auch mich den Sehenden als Lachenden vor. Ruge ſetzt freilich hinzu: Anſchauung ſey dann wohl, aber keine ſinnliche; ebenſo bei aller Erzählung. Allein die zur inneren Vorſtellung gewordene Anſchauung nimmt ja natürlich auch J. Paul hinzu, wenn er ein blos erzähltes Beiſpiel (von Sancho Panſa) anführt. Ruge ſollte hier den Unterſchied zwiſchen wirklicher oder eigentlich ſinnlicher Anſchauung und Vorſtellung gar nicht premiren; dies gehört in die Lehre von den Künſten, von der Poeſie im Unterſchiede von der bildenden Kunſt. Es liegt aber der tiefere Fehler zu Grunde, daß Ruge auch hier ethiſirend ſich verhält und des Weſentliche der Erſcheinung in allem Aeſthetiſchen nicht genug im Auge hat. Kurz es verſteht ſich von ſelbſt: man muß den häßlichen Gegenſtand ſehen und man muß ihm auch die Beſinnung oder die Fähigkeit dazu anſehen.

2. Die Beſinnung iſt keine Umkehr zur Schönheit (wäre dieſe nun der Ausdruck moraliſcher Umwendung oder einer Aufhellung der Intelligenz. Falſtaff verändert ſeine Lebensart nicht und die Häßlichkeit, welche die Frucht davon iſt, ſein Bauch, erleidet keine Reduction. Die Flüſſigkeit ſeiner Beſinnung bedarf ſtets den Stoff, aus dem ſie ſich erzeugt, den Rückfall: nur dieſes ſtete Spiel iſt komiſch. Ruge erinnert mit J. Paul für das Komiſche an die Thür-Angel in Triſtram Shandy, die immerfort umſonſt nach Oel ſchreit (J. P. a. a. O. §. 35, Anm.). Sowie nämlich reale Umkehr einträte, würde zunächſt das Erhabene, und wenn erſt die Selbſtbezwingung fertig wäre, das Schöne zurückkehren. Dann hätte das Endliche, das Bild in aller ſeiner Einzelheit und Zufälligkeit, ſein Recht nicht erhalten; es wäre eine abgeſchloſſene Geſtalt vorhanden, da doch das Komiſche ſo gut wie das Erhabene ſeine eigene Bewegung hat, die es ganz durchlaufen ſoll.

3. Das Komiſche iſt Negation einer Negation. Die erſte Negation iſt das Erhabene und eben dieſe wird vom Komiſchen negirt. Hätte nun die Negation im Erhabenen einfach Recht gehabt, d. h. hätte die Idee wirklich die Grenzen des Bildes ganz überfliegen können, ſo wäre keine Negation dieſer Negation möglich, es bliebe dabei. Aber die Idee blieb im Erhabenen doch an das Bild gebunden und nun macht das Bild daraus Ernſt, bindet von ſeiner Seite die Idee an ſich, ſchließt ſie nicht ſchlechthin aus, ſondern nur ſofern ſie überſchwänglich ſeyn will, vindicirt ſie ſich ſelbſt. Im Erhabenen ſagte die Idee zum Bilde: ich in dir bin das Geltende, nicht du. Im Komiſchen ſagt das

Bild zur Idee: du brauchſt mich, du biſt nichts außer mir, ich bin du. Dieſen letzten Sinn des Komiſchen hat Solger zuerſt in Worte gebracht (Aeſth. S. 104): „auch im Komiſchen zeigt ſich ein Widerſpruch zwiſchen Idee und Wirklichkeit, mit welchem aber zugleich eine Beruhigung verbunden iſt, und zwar die umgekehrte, wie beim Tragiſchen, beſtehend in der Wahrnehmung, daß Alles doch zuletzt gemeine Exiſtenz und auch in dieſer überall die Idee (des Schönen, ſetzt Solger ungenau hinzu) gegenwärtig iſt, daß wir mithin in unſerer Zeitlichkeit doch immer im Schönen leben.“ — „Wir finden in der geſammten menſchlichen Natur und in allen ihren Widerſprüchen doch immer die Idee. Dies Gefühl, daß die Idee in der Exiſtenz bleibt und wir nie ganz von ihr verſtoßen ſind, macht uns froh und glücklich“ (105). — „Im Komiſchen zeigt ſich die Idee als den Widerſprüchen unterworfen, in ſie aufgelöst, blos durch den Zuſammenhang des gemeinen Bewußtſeyns erhalten; aber wir ſehen in dem flüchtigen Augenblick immer die Offenbarung der Idee, und dies eben iſt es, was uns aufheitert“ (106). Vergl. Erwin Th. 1, S. 248 ff., wo die edlere Freude darüber geſchildert wird, daß „auch das Schlechteſte und Gemeinſte von dem Weſen und deſſen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt iſt, ſollte ſich dasſelbe auch auf eine etwas verzerrte Weiſe darin offenbaren“ (251). Es iſt von der behaglichen Befriedigung die Rede, welche ſich erzeugt, „indem wir uns zugleich ganz gemein und darin ganz ſchön fühlen,“ — wo wir „über das ganze Zeitliche und über uns ſelbſt, weil Nichtiges und Weſentliches für uns Eins und dasſelbe wird, unerbittert über das Gemeine und ſehr demüthig wegen des Edlen in uns, gemüthlich lachen“ (252). Dieſer Schilderung fehlt das Eingehen in den ſubjectiven Prozeß, den wir zunächſt im Allgemeinen ausgeſprochen und ſofort im Einzelnen zu entwickeln haben, und ebendaher fehlt der Schlußſtein, der Begriff der unendlichen Subjectivität. Was aber an ſich der Bewegung dahin zu Grunde liegt, iſt treffend ausgeſprochen. Seltſam iſt es, daß Weiße nicht nur dieſen Inhalt des Komiſchen an ſich, ſondern auch ſeine Spitze, die unendliche Subjectivität, ohne Weiteres aufnimmt, nachdem er ſich durch die Jenſeitigkeit der Idee, auf die er im Erhabenen anweist, den Weg dazu völlig abgeſchnitten hat. „Bei näherer Betrachtung“ ſoll (Aeſth. Th. 1, §. 29) auf einmal die Idee als Diesſeits erſcheinen und das Subject ſich im Beſitze derſelben, das endliche Individuum als freien Inhaber der Subſtanz wiſſen. Es wird der ſehr richtige Ausdruck gebraucht, daß die Selbſtentäußerung des abſoluten Geiſtes an das endliche Subject im

Komiſchen acceptirt werde. Aber welche Frivolität gegen die jenſeitige Idee iſt dies!

§. 155.

Das Ganze dieſer Bewegung iſt das Komiſche. Indem ſich dieſelbe nun in ihren Momenten beſtimmter entwickelt, ſo muß, obwohl die Rang-Ordnung dieſer Momente verglichen mit dem Erhabenen die umgekehrte iſt, dennoch zuerſt ein Erhabenes irgend einer Art hervortreten. Die Eigenmacht der das Erhabene entſtellenden begrenzten Erſcheinung iſt nämlich zwar dem Werthe nach jetzt das Erſte und das Subject des ganzen Vorgangs, ſetzt aber das Erhabene als Object ſeiner eigenmächtigen Thätigkeit voraus. Dies iſt eine Begriffsfolge, welche ebenſoſehr auch eine Zeitfolge ſeyn kann, indem der komiſche Vorgang mit einem gegen das Subject ſich heranbewegenden Erhabenen beginnt; iſt aber das, was ſich zuerſt aufdringt, ein bereits in Entſtellung verſtricktes Erhabenes, ſo folgt nothwendig auf den erſten Anblick ein Rückblick, der die Zeitfolge der Eindrücke nach der Folge der Begriffe umkehrt.

Die Zeitfolge iſt klar, wo immer etwas großartig beginnt und plötzlich in Kleinheit verſchwindet, wie alles Stocken und Steckenbleiben der Rede oder Einmiſchung platter Ausdrücke in rhetoriſches Pathos, Straucheln und Fallen im ſtolzen Gang u. ſ. w. Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus. Dagegen dringt ſich zuerſt die Entſtellung auf z. B. in der Fabel von dem Froſch, der ſich zur Größe des Ochſen aufzublaſen bemüht, in jeder häßlichen Menſchengeſtalt, welche ſich erhaben anſchickt, wie z. B. Shakespeares Piſtol, der „aufgeſpreizte kalekutiſche Hahn" u. ſ. w. Allein im letzteren Falle wird die Folge der Eindrücke im Bewußtſeyn des Wahrnehmenden umgedreht. Man ſieht zwar zuerſt ein Kleines oder Entſtelltes, das ſich ſofort aufbläht, allein das Aufblähen wird zu nichte und nun geht der Zuſchauer zurück, hält den Gegenſtand, der in ſeiner Kleinheit nicht aufgefallen wäre, wenn er ſich nicht aufgebläht hätte, mit der Größe zuſammen, zu der er ſich auftreiben wollte, legt ihm dieſe als Folie unter und ſo hat er zuerſt ein Erhabenes, das, indem es wirklich werden wollte, in ſeinem entſtellenden Gefäße ſich verkehrte. J. Paul nennt das Komiſche den Erbfeind des Erhabenen (a. a. O. §. 26) und den Humor ein umgekehrtes Erhabenes (a. a. O. §. 32). Auch das Letztere gilt von allem Komiſchen. Dies iſt jedoch nicht die Rang-Ordnung, ſondern nur die Folge der Momente, denn dem Range nach iſt das unendlich Kleine jetzt das Erſte, wie ſich weiter entwickeln wird.

Das erſte Glied.

§. 156.

Es entſteht nun die Aufgabe, das Reich des Erhabenen wieder zu überblicken, um diejenigen Formen deſſelben zu unterſcheiden, welche dem komiſchen Prozeſſe verfallen können. Das ſubjective Weſen des Komiſchen (§. 153) bringt es nämlich mit ſich, daß die Grenzen ſich hier anders beſtimmen, als wo das Erhabene allein ſich in ſeinem Umfang ausbreitete. Zunächſt ſtellen ſich die Grenzen des Komiſchen als weiter dar. Es iſt nämlich das Komiſche, was ſchon aus dem Bisherigen folgt, aber ſich näher zeigen wird, ein Verhältnißbegriff wie das Erhabene (§. 87). Dieſes zieht als ein ſolcher Vieles in ſeinen Kreis, was ohne den Act des Vergleichens nicht erhaben, ſondern ſchön geweſen wäre; das Komiſche aber nimmt in größerer Weite jede Erſcheinung auf, in welcher ein Thätiges iſt, das einer ſo ſtarken entſtellenden Unterbrechung unterliegt, daß es durch die Wirkung des Gegenſatzes unter den Geſichtspunkt des Erhabenen fällt, unter welchen es ſonſt nicht gefallen wäre: ſo daß erhaben jetzt Alles heißt, was irgend eine, wenn auch an ſich unbemerkliche, Erwartung und Spannung erregt.

Es iſt nicht erhaben, wenn ich lang nach etwas ſuche, allein wenn ich ſtatt des Geſuchten nach geſteigerter Spannung etwas Verkehrtes finde, wie z. B. der Rath in Tiecks Novelle: die Wunderſüchtigen, der in Sangerheims geheimnißvollem Packet nach Löſung unendlicher Verpackungen eine alte franzöſiſche Grammatik findet, ſo wird das Suchen lächerlich, weil durch den Kontraſt mit dem unendlich Unbedeutenden, worauf ſie ſtößt, dieſe Zweckthätigkeit einen Anſchein von Größe oder vergleichungsweiſer Erhabenheit erhält. Wo aber vom Erhabenen allein die Rede iſt, könnte eine ſolche an ſich ſelbſt unbedeutende Thätigkeit niemals in den Kreis desſelben fallen.

§. 157.

Dagegen verengt ſich bei dem wirklichen Eintritte in die Stufenfolge des Erhabenen der Kreis des Komiſchen dadurch, daß das geſammte Erhabene des

Raumes und der Zeit, ſofern nicht ausdrücklich erſt eine höhere Form des Erhabenen ihm untergelegt wird, hier wegfällt. Dieſe Formen konnten zwar auch als erhaben nur dadurch gelten, daß ihnen die Idee als Bewegung oder Kraft und ſofort als geiſtige Unendlichkeit untergeſchoben wurde (§. 89. 102. 141). Allein diejenige Unterſchiebung, welche ſich als nöthig erweiſen wird, wenn das in §. 153 zum Komiſchen geforderte Ineinsfließen des anſchauenden Subjects mit dem Objecte eintreten ſoll, iſt eine beſtimmtere und bedarf in dem Objecte einen wirklichen Anhaltspunkt, um es durch einen ausgeſprochenen Act als Subject faſſen und ſo die Beſinnung in ihm als möglich vorausſetzen zu können.

Im Schönen wird die ganze Welt, auch die unterſten Stufen des Daſeyns, perſönlich, dies iſt ſchon in §. 19 andeutend ausgeſprochen. Im Erhabenen mußte davon ausdrücklicher die Rede ſeyn, wie ſelbſt der unorganiſchen Natur Seele geliehen wird. Allein im Komiſchen iſt es anders. Ein Berg mag durch ſeine aufſteigende Linie mich erheben, eine Ahnung ſittlicher Erhebung mag dabei anklingen, allein wie dieſe Linie auch plötzlich abbrechen, in verworren abſpringenden Formen ſich verlieren mag, komiſch kann er dadurch noch nicht werden. Nun können wir wohl auch einmal in einer kecken komiſchen Stimmung über die Formen eines Felſen, Berges, einer Wolke u. ſ. w. lachen; allein da müſſen wir immer erſt vorher durch eine ausdrücklich gemachte Vergleichung dem Gegenſtand ein Streben, ein Wollen, Wiſſen, kurz einen Menſchen untergeſchoben haben. Im Erhabenen findet freilich auch ein Unterſchieben ſtatt bei dieſen unteren Formen, allein kein ausdrückliches; der Anblick eines Berges kann mich erheben, ohne daß ich mir oder Andern wirklich ſage, ich ſehe darin das Bild einer edlen, aufſtrebenden Seele u. dgl., das Unterſchieben bleibt ganz verhüllt. Den Grund dieſes Unterſchieds werden wir erſt vollſtändig erkennen, wenn ſich der ſubjective Charakter des Komiſchen (§. 153) in dem Sinne beſtimmter enthüllen wird, daß ſich zeigt, welcher beſtimmtere Act im Zuſammengehen des Subjects und Objects durch denſelben gefordert iſt. Hier nur ſo viel: die Beſinnung ſoll von dem Zuſchauer auf den Gegenſtand übergetragen werden, und zwar mit der beſtimmten Wendung: er (die komiſche Perſon) hätte es (daß die Erhabenheit zerplatzen wird) wiſſen können. Dazu iſt die Unterſchiebung nöthig, von der die Rede ſeyn wird; möglich aber iſt ſie nur, wo, wenn nicht Geiſt, doch wenigſtens Lebensgefühl iſt oder ausdrücklich geliehen wird, das ihr den Anknüpfungspunkt gibt. Etwas ganz Anderes iſt es, wenn Erhabenheit des

Raums und der Zeit als herabgeſetztes Moment an anderem Erhabenen vorkommt. Wenn z. B. Einer größer von Wuchs ſcheinen will oder älter, als er iſt, ſo wird nicht eine bloſe Erhabenheit des Raums oder der Zeit komiſch, ſondern die Anmaßung des Subjects.

§. 158.

Dagegen eröffnet ſich dem Komiſchen als erſte Sphäre das Erhabene 1
der Kraft. Nur die blos maſſenhafte Kraft des Stoßes (§. 97) fällt ebenſo
weg wie die in §. 157 genannten Formen. Dagegen die Kraft, die ihrem 2
Organe ſelbſt inwohnt, verfällt dem Komiſchen theils überhaupt als die das
Organ durch eine innere Zweckthätigkeit bauende, wenn dieſer Bau durch einen
das Ganze entſtellenden Uebergriff eines untergeordneten Glieds als mißlungen
erſcheint, theils als Bewegung, wenn ſie ihren Zweck verfehlt und dadurch in 3
eine ungleich tiefere Stufe geſtaltender Kraft oder gar zu der blos maſſenhaften
herabzuſinken ſcheint. In beiden Fällen erſcheint die Häßlichkeit als Zweck- 4
widrigkeit, obwohl jene bauende und bewegende Kraft nur unbewußt thätig iſt;
der Anknüpfungspunkt, ſie als bewußte zu faſſen, iſt gegeben, wenn ſie nur
Gefühl von ſich hat. Das ganze Gebiet der Bewegung aber iſt im Komiſchen,
wie aus §. 156 folgt, weiter als im Erhabenen.

1. Mechanismus kann wie das blos quantitativ Erhabene nur unter der Bedingung das erſte Moment im Komiſchen oder das Erhabene ſeyn, welches dem Lachen verfällt, daß ihm ausdrücklich Gefühl, Abſicht untergeſchoben wird, wie wenn z. B. ein Windſtoß, der mir den Hut abwirft, als ein Grobian aufgefaßt wird u. dergl.; wohl aber kann blos mechaniſche Bewegung das Gegenglied bilden, worein das Erhabene ſtürzt, wie ſich zeigen wird. — Sogleich hier kann hinzugeſetzt werden, daß auch aus der Sphäre der organiſchen Kraft die vegetabiliſche zunächſt wegfällt. Das Leben der Pflanze entwickelt zwar bereits ſo viele Momente der ſich ſelbſt erzeugenden Thätigkeit, daß ihr auf unvermerktere, nicht nothwendig ausdrückliche Weiſe Seele geliehen werden zu können ſcheint; allein es fehlt ihr das Lebensgefühl, welches im Gegenſtande doch immer erforderlich iſt zu einer ſolchen Leichtigkeit des Leibens. Wohl aber kann das Pflanzenhafte das Gegenglied bilden, wie das Mechaniſche, wenn z. B. Auswüchſe an dem menſchlichen Organismus wie ein Entarten desſelben in das Vegetabiliſche behandelt werden: Warzen, ein wachſender Bauch, der mit dem ſeine Ringe vermehrenden Baume verglichen wird u. ſ. w.

2. Die organiſche Kraft kommt zuerſt in Betracht als Geſtalt. Es könnte ſcheinen, hier müſſe von der Schönheit ausgegangen und die Häßlichkeit als Entſtellung dieſer, nicht aber der Erhabenheit als Kraft, gefaßt werden. Allein wie vom Erhabenen (§. 87) galt, daß durch die vergleichende Meſſung Vieles erhaben wird, was ſonſt ſchön wäre, ebenſo gilt hier, daß durch den Abſturz in Entſtellung Vieles als eine dem Komiſchen verfallende Erhabenheit erſcheint, was ſonſt unter dem Geſichtspunkte der Schönheit angeſchaut worden wäre. Es tritt etwas ein, was die bauende Natur hindert, ihren Zweck zu vollführen: durch dieſes Hinderniß erſcheint dieſe als eine Kraft, welche zwingen möchte, wenn ſie könnte. So nennen wir die aufrechte Stellung des Menſchen an ſich ſchön, wenn wir ſie aber mit der horizontalen thieriſchen vergleichen, erhaben. Iſt nun eine menſchliche Geſtalt nicht aufrecht, ſondern ſchief, gebückt, u. ſ. w., ſo entbinden ſich thieriſche Merkmale und im Widerſpruch mit dieſem Sinken in's Thieriſche iſt alſo jetzt die urſprüngliche Intention der Geſtalt eine dem Komiſchen verfallende Erhabenheit. Das häßliche Glied ſollte gehorchen, emanzipirt ſich aber, wird frei wie Bardolfs Naſe, die in Falſtaffs Vergleichung als ein mit unendlichem Sekte zu ernährender ſelbſtändiger Salamander erſcheint, oder wie in Haugs Epigramm Herrn Wahls große Naſe, die Stundenlang zum Königsthor in Stuttgart hereinkommt, bis ſich endlich ein kleiner, an ſie angewachſener Mann als ihr Beſitzer erweiſt: der ganze Mann, deſſen Geſtalt dies beſondere Glied beherrſchen ſollte, iſt nun die Erhabenheit, die ihren Zweck nicht durchführen kann, ſondern im erſten Beiſpiel dem Chemiſchen und Thieriſchen, im zweiten dem Mechaniſchen oder Vegetabiliſchen verfällt.

3. Ungeſchickte Bewegung, die ihr Ziel verfehlt, kommt hier in Betracht, ſofern noch von keinem eigentlich geiſtigen Zwecke die Rede iſt, ſondern einem inſtinktmäßigen Thun, wie Gehen, Langen, Athmen u. ſ. w.; denn ſonſt kämen wir über das Gebiet der bloſen Kraft hinaus. Selbſt Bewegungen einer edleren Thiergattung erſcheinen komiſch, wenn ſie einer unedleren ähnlich ſind, wie z. B. Bocks- und Kuh-Beine beim Pferde. Strenger iſt der Contraſt in der menſchlichen Bewegung, wenn ſie von ihrem Organe nicht Beſitz zu nehmen wußte, ſondern in das Rudern, Wanken, Schleichen, Hüpfen von Thieren oder in das ganz Maſchinen-Artige ſinkt. Der Pierrot ſtellt alle dieſe Uebel mit komiſcher Abſicht dar.

4. J. Paul definirt das Komiſche als ſinnlich angeſchauten Unverſtand (a. a. O. §. 28) und beſchreibt es als eine Handlung, die im

Widerſpruch mit der Lage des Handelnden ſteht; der Unverſtand iſt alſo Zweckwidrigkeit. So gefaßt eignet ſich die Beſtimmung, wie ſich zeigen wird, nicht zur allgemeinen Definition, auf den vorliegenden Kreis kann ſie aber angewandt werden, da der Begriff der Zweckthätigkeit allerdings auch da in Wahrheit gilt, wo kein Bewußtſeyn iſt (vergl. §. 43). Wo aber Zweckthätigkeit in der Natur concentriſch im organiſchen Gebilde ſich zuſammenfaßt und zwar in der höheren Weiſe ſelbſtändigen Lebens wie im Thiere, da iſt auch Lebensgefühl, ſomit Gefühl des Zwecks vorhanden, und von da iſt der Schritt zum Bewußtſeyn des Zwecks zwar an ſich immer noch groß genug, aber verglichen mit der Kluft, die das unlebendige Naturreich und auch die gefühlloſe Pflanze vom Bewußtſeyn trennt, ſo klein, daß das zum Komiſchen erforderliche Leihen ganz ohne Anſtoß, ohne ausdrücklichen Act, ohne vergleichendes Witzwort unvermerkt ſich einſtellt. Daher können Thiere allerdings komiſch werden, doch nur die klügeren, wie J. Paul (a. a. O. §. 28) richtig bemerkt. Es kann hier Einiges vorweggenommen werden, um auf dieſen Punkt nicht öfter zurückkommen zu müſſen. Hieher gehört nämlich eigentlich nur die Geſtalt der Thiere und ihre phyſiſch nothwendigen Bewegungen; das Lebensgefühl, von dem hier die Rede iſt, gilt alſo noch nicht von einzelnen Verrichtungen für beſtimmt gefühlte Bedürfniſſe, ſondern es iſt zunächſt nur das allgemeine Selbſtgefühl des Lebens. Die Thiere können nun ſchon in dieſer Beziehung komiſch erſcheinen, weil ihr Lebensgefühl uns überhaupt Veranlaſſung gibt, ihnen einen Menſchen unterzuſchieben und dieſe Unterſchiebung ſofort auch auf den reinen, ihre Geſtalt bauenden, ihren Körper bewegenden Gattungstypus, als wäre er mit Bewußtſeyn ſchaffend und bewegend, überzutragen. Aber die Thiere thun Vieles, was ihrem beſtimmteren Inſtinkte angehört und als wirkliches Analogon geiſtiger Gedanken und Zwecke erſcheint, und davon wäre eigentlich erſt zu ſprechen, wenn von ſolchen die Rede ſeyn wird. Sie wenden Liſt an, ſie ſchmeicheln, ſie ſtehlen, ſie ſuchen ſich Schlägen zu entziehen u. ſ. w. Dies veranlaßt, ihnen in tieferer Weiſe einen Menſchen unterzulegen, und auf dieſer Folie erſchienen ſie höchſt komiſch, wenn ſie irren. Ruge (a. a. O. S. 131 u. ſ. w.) erzählt paſſende Fälle. Dazu gehört auch der Hund, der vor einem Speiſenſchranke in einem Zimmer, wo kein Menſch gegenwärtig iſt, aufwartet. Anders verhält es ſich mit Unanſtändigkeiten, welche Thiere begehen; hier folgen ſie nicht dem höheren Inſtincte, ſondern der groben Nothdurft, aber weil ſie ſonſt klüger ſind, ſo legt man ihnen unter, ſie hätten um den Anſtand wiſſen können, und dadurch erſcheinen jene komiſch.

Wenn übrigens Ruge J. Pauls Bemerkung dahin erläutert, daß Hunde und Affen faſt die einzigen Komiker unter den Thieren ſeyen, ſo ſind doch Bären, Böcke, Katzen, Eichhörnchen ꝛc. auch nicht zu vergeſſen, und faſt alle Thiere, wenn ſie jung ſind, erheitern durch die Freiheit des Spieles, das doch zugleich Naturnothwendigkeit iſt. Davon noch ein Wort, wenn von Stephan Schützes Theorie die Rede ſeyn wird. —

§. 159.

1 **Der wahre Stoff des Komiſchen eröffnet ſich jedoch allerdings erſt mit dem Erhabenen des Subjects. Hier tritt überall die zum Komiſchen nothwendige Entſtellung ein, wo das Selbſtbewußte durch das Unbewußte, wovon es umgeben und womit es ſelbſt behaftet iſt, in der Strenge des Zuſammenhangs ſeiner Thätigkeit unterbrochen wird. Das Komiſche der Kraft, wenn es am wirklichen Subjecte erſcheint, tritt nun ſelbſt in dieſe höhere Bedeutung ein.**
2 **Faßt man den Begriff des Naiven in ſo weitem Sinne, daß er überhaupt das Eintreten eines beziehungsweiſe Unbewußten, wo man Bewußtes erwartete, bezeichnet, ſo kann alles Komiſche als naiv beſtimmt werden. Im engeren Sinne**
3 **aber hat das Naive ſeine beſondere Sphäre, nämlich die des Anſtands. Der Anſtand als ein Verbergen der Natur aus geſelligen Rückſichten iſt zu ſehr blos formell, um in das Erhabene aufgenommen zu werden, wo aber zwiſchen ſeine künſtlichen Vorſchriften unerwartet reine Natur hervorbricht, erſcheint er als ein Zwang, der erhaben ſeyn wollte und in dieſem Verſuche erliegt.**

2. Das Komiſche iſt deßwegen beſonders ſchwer zu entwickeln, weil ſeine Gegenglieder getrennt zu beſchreiben ſind und doch mit dem erſten immer ſchon das zweite zu nennen iſt. So muß hier ausgeſprochen werden, in was das Erhabene des Subjects ſich verſtrickt, wenn es komiſch wird. Es iſt das Unbewußte. Angedeutet iſt, daß es von außen aufſtoßen oder von innen aufſteigen kann, aber dies und wie ſelbſt der erſtere Fall auf ein innerlich Unbewußtes hinauskommt, iſt ſpäter auseinander zu ſetzen. Im Komiſchen der Kraft wurde (§. 158) bereits auch die menſchliche Geſtalt und Bewegung unter den Beiſpielen aufgeführt. Wo aber das Subject als ein ſelbſtbewußtes wirklich das erſte Glied bildet, treten die Mißbildungen und Verſtöße der Seele, wie ſie als unbewußte Kraft den Leib bildet und bewegt, in einen ganz andern Zuſammenhang. Man kann über eine thieriſche Mißbildung lachen, aber ganz anders über eine menſchliche, weil der Ausdruck des wirklichen

Geiſtes, dem das Ganze dient, einen ungleich beſtimmteren Anhalt darbietet, das ſelbſtbewußte Thun ſchon dem dunkeln Bildungsgeſetz des Körpers unterzuſchieben und nun ſich vorzuſtellen, als habe dieſes ſich trotz allem Bewußtſeyn vergriffen. Ebenſo iſt es mit den Bewegungen; z. B. die Bewegung der Organe im Sprechen iſt inſtinctmäßig, aber der Inhalt der Rede iſt bewußt und gewollt und daher erſcheint Stottern, Lallen u. dergl. als Widerſpruch eines nicht blos inſtinctmäßigen, ſondern geiſtigen Thuns mit ſich ſelbſt. Dahin gehören z. B. auch die Bewegungen eines Trunkenen, wenn man von allem ſittlich Imputabeln des Zuſtands abſtrahirt: ſie ſind gewollte, aber die Organe, welche die Ausführung inſtinktmäßig übernehmen ſollen, verſagen den Dienſt.

2. Der Begriff des *Naiven* iſt ſo unbeſtimmt weit, daß er auf den verſchiedenſten Punkten der Aeſthetik hervortritt. Zunächſt kann das Schöne überhaupt als Naives bezeichnet werden, weil das Naive eine reine Einheit des Geiſtigen und Natürlichen in ſich darſtellt, dann auch das Erhabene, weil es als Pathos die Kraft des Affects mit der Kraft des reinen Willens vereinigt. Es ſind aber Gründe vorhanden, dieſe Beſtimmung in der Metaphyſik des Schönen nicht zu gebrauchen. Für's Erſte nämlich iſt der Ausdruck ſubjectiv und bezeichnet, wenn er allgemein dem Schönen gelten ſoll, bereits das Weſen der das Schöne ſchaffenden Kraft und Perſönlichkeit, die Phantaſie nämlich als jene reine Mitte eines bewußten, geiſtigen und eines unbewußten, ſinnlichen Thuns. Naiv iſt der Künſtler in ſeinem Werke. Für's Andere iſt aber im Begriffe des Naiven immer ein gegenſätzlicher Standpunkt des Urtheilenden mitgeſetzt. Naiv nennt das Schöne derjenige, der ſelbſt jene reine Einheit geiſtiger und ſinnlicher Beſtimmtheit verloren hat. Hier zieht ſich nun allerdings ſchon ein Anklang des Komiſchen herein, der aber nicht in dieſen Zuſammenhang gehört, denn das Schöne weiß nichts davon, daß es außer ſeiner ganzen Natur eine getrennte gibt. In die allgemeine Begriffslehre des Schönen gehört daher das Naive noch nicht. Der zweite der eben genannten Gründe führt nun weiter auf das culturgeſchichtliche Feld. Jede vorhergehende Bildungsſtufe erſcheint der folgenden als eine naive, weil ſie im Verhältniß zu ihr ein bewußtloſerer Zuſtand iſt, ebenſo im Kleinen das vorhergehende Lebensalter dem reiferen, das weibliche Geſchlecht dem männlichen, das Volk den gebildeten Ständen. Dies iſt zunächſt eine allgemeine Relation, welche aber auf die Aeſthetik ſo angewendet werden kann, daß je die frühere Epoche des Kunſtideals der folgenden höheren als naiv erſcheint, weil die Einheit des Bewußten und Unbewußten, die zwar aller Phantaſie eigen

iſt, verſchiedene Stufen hat. Da nun dieſe Einheit ſich als reinſte Mitte zeigt im claſſiſchen Ideal, ſo hat Schiller dieſes in der Abh. über naive und ſentimentale Dichtkunſt als ſpezifiſch naiv bezeichnet, freilich aber den Begriff des Naiven in dieſer Anwendung falſch erklärt, wovon an ſeinem Orte zu reden iſt. Dieſer ganze Gebrauch des Begriffs der Naivetät gehört aber nicht hieher, weil komiſch im eigentlich äſthetiſchen Zuſammenhang das Naive nur dann iſt, wenn der nicht naive Standpunkt in den äſthetiſchen Gegenſtand mitaufgenommen iſt. Wenn wir über Homer lächeln, ſo iſt dies keine Form des Komiſchen; wenn aber vorgeſtellt wird, als trete Homer oder einer ſeiner Helden in eine moderne Geſellſchaft, ſo müßte er Dinge thun, wodurch er komiſch würde, weil er in der Meinung, ganz klar zu erſcheinen, vielmehr durchaus als Kind erſcheinen würde; oder umgekehrt, wenn ein moderner Menſch vorgeſtellt würde, wie er mit ſeinen künſtlichen Begriffen in die Geſellſchaft alter Götter und Helden träte, ſo würde ſein Mangel an Naivetät, als wäre er ſelbſt eine ſolche, zum Gelächter für dieſe werden (Götter, Helden und Wieland). Eigentlich komiſch alſo wird das Naive erſt, wenn die darin enthaltene Natur mit dem Geiſte nicht einfach und ſchlechthin Eins iſt, ſondern gegenſätzlich mit ihm in einem Ganzen ſich ſo bewegt, daß der Geiſt, wo man eine ununterbrochene Darſtellung ſeiner klaren Strenge erwartete, plötzlich in Unbewußtes übergeht. Alles Unbewußte und das ganze Reich der Zufälligkeit, wie es den Geiſt beſchleicht und unvermerkt in ſeine Zwecke ſich miſcht, kann unter dem Namen der Natur befaßt werden und ſo iſt alles Komiſche, wie von frühern Aeſthetikern öfters geſchehen, naiv zu nennen. Kindliche Zeitalter, Völker, Lebensſtufen, Bildungsformen, wie ſie oben erwähnt worden, können nun als Stoff dieſer wirklichen Komik erſcheinen unter der genannten Bedingung, daß der Gegenſatz mitaufgenommen ſeyn muß, aber ebenſogut abgeſehen von ſolchen Bildungsgegenſätzen der ganz gebildete Menſch an ſich oder auch der minder Gebildete, kurz Jeder, ſofern er da, wo er geiſtig erſcheinen wollte, von der Natur, insbeſondere von bewußtlos hervortretender Eigenliebe überraſcht wird. Daß die Natur nicht nackte Rohheit ſeyn darf, ſondern unſchuldige Natur ſeyn, richtiger, daß in der Rohheit ſelbſt die gute Natur durchblitzen muß, folgt ſchon daraus, daß ja das Gegenglied, worein das erſte, erhabene Glied verſinkt, im Komiſchen das Berechtigte iſt: davon iſt aber erſt zu reden, wenn das zweite Glied für ſich betrachtet werden wird. Schon hier könnten wir Stephan Schützes Definition aufführen, die das Komiſche als ein Spiel beſtimmt, das die Natur mit der Freiheit des Menſchen treibt (Verſuch einer Theorie des Komiſchen

S.23 ff.). Allein Schütze faßt das Komiſche zu eng, indem er das Selbſtbewußte ſogleich als Freiheit verſteht, alſo an die Verirrungen des praktiſchen Geiſtes denkt. Er führt freilich auch Verirrungen des denkenden Geiſtes auf, aber ohne beſtimmte Eintheilung, und darin, daß ſie die verſchiedenen Formen des Geiſtes, welche dem Komiſchen verfallen können, nicht unterſchieden und in deutlicher Ordnung aufgeführt haben, zeigen ſich alle bisherigen Unterſuchungen des Komiſchen, auch die Ruge'ſche, als mangelhaft.

a. Dem Naiven im engeren Sinne als einer Verletzung künſtlicher Form- und Anſtandsgeſetze durch unſchuldige Natur, wo ſie nicht erwartet wurde, weiſen wir hier ſeine Stelle an, weil der Begriff des Naiven überhaupt ſogleich darauf führt. Sonſt hätte es auch bei den Verirrungen des praktiſchen Geiſtes ſeinen Ort finden können oder am Schluſſe des vorliegenden Gebiets, des Komiſchen der ſubjectiven Erhabenheit. Der Menſch ſtellt ſeine geiſtige Würde in conventionellen Formen des Anſtands dar. Er zeigt durch ein Zurückhalten, ein Anſichhalten und Verhüllen, daß er nicht bloſe Natur iſt. Dies kann nun ebenſogut gefaßt werden als eine Vorbereitung und Vorankündigung der wahren geiſtigen Würde, wie als ein Ausdruck der letzteren als einer vorhandenen. Es wird nichts dagegen eingewandt werden, daß wir uns vom Zuſammenhang beſtimmen ließen, die erſte Stellung zu wählen. Was nun die Sache betrifft, ſo iſt das Verhalten des einfach Schönen zu den Formen conventioneller Scham als ein völlig unbefangenes in §. 60 dargeſtellt worden. Hier iſt kein Gegenſatz, außer der in der Anm. zum gegenw. §. unter 2 genannte, der außerhalb des äſthetiſchen Gegenſtandes liegt. Dagegen zu dem im engeren Sinne Naiven wird natürlich wie zum Naiven überhaupt, wenn es als gleichbedeutend mit dem Komiſchen genommen wird, gefordert, daß im äſthetiſchen Vorgange ſelbſt, nicht außerhalb im Betrachtenden, künſtliche Zurückhaltung der Natur zunächſt als geltend erſcheine, dann plötzlich durch den Eintritt wahrer Natur überraſcht werde. In der Lehre vom Erhabenen konnte der Anſtand nicht aufgeführt werden, wiewohl er jetzt als eine Art Erhabenheit genannt wird, die dem Komiſchen verfällt; denn auch mit dieſer Erſcheinung verhält es ſich ſo, daß ſie, wenn ſie nicht durch einen Contraſt betont wird, zu gering iſt, um an ſich erhaben genannt zu werden. Es gibt wohl einen erhabenen Anſtand; er gehört zum Feierlichen und zur Würde, allein er hat eine zu tiefe Grundlage, um unter die bloſe Einhaltung formeller Rückſichten, von der hier die Rede iſt, befaßt zu werden und ſo eine beſondere Form des Erhabenen zu begründen, wo dieſes als ſolches gilt: er iſt unmittelbarer Ausfluß der Geſinnung und dieſe als ſeine Quelle iſt dann der eigentliche Kern der erhabenen Erſcheinung; das Erhabene wirft daher, wo es zu einem ernſten Kampfe kommt, dieſen Anſtand auch noch ſorgloſer weg, als das Schöne, wie denn z. B. bei einem großen Bilde der Zerſtörung danach gar nicht mehr gefragt wird. Anders alſo iſt es im Komiſchen; ein Herausplatzen der lieben Natur wirft hier auf die Vorſchriften der Convenienz ein Schlaglicht, wodurch ſie als eine Anſtrengung erſcheinen, die erhaben im Sinne der Würde ſeyn ſollte und wirklich auch in der Scham des Geiſtes an ſeiner Natur eine Grundlage des Erhabenen beſitzt, aber zur bloſen Form geworden iſt, zum Unrecht gegen die Natur fortgeht und daher an dieſer ſcheitert. Daß dieſe Natur da hervorbrechen muß, wo man ſie nicht mehr erwartete, hebt auch Schiller hervor, wo er in der genannten Abh. zunächſt das Naive im engeren Sinn darſtellt: „das Naive iſt eine Kindlichkeit, wo ſie nicht mehr erwartet wird“ u. ſ. w. Das naive Subject muß um die Convenienz und ihr Recht haben wiſſen können, oder es muß ihm dies untergeſchoben werden, wie den Thieren; ſonſt fehlt der zum Komiſchen nöthige Widerſpruch. Dadurch iſt auch hier die Rohheit völlig abgewieſen; es handelt ſich um eine Einfalt, die auch ihren Anſtand hat, aber einen andern als die künſtliche Bildung: sancta simplicitas. Uebrigens iſt auch in der Beſtimmung dieſes Begriffs Kant vorangegangen (a. a. O. Anm. zu §. 54): „Naivetät iſt der Ausbruch der der Menſchheit urſprünglich natürlichen Aufrichtigkeit wider die zur andern Natur gewordene Verſtellungskunſt. Man lacht über die Einfalt, die es noch nicht verſteht, ſich zu verſtellen, und erfreut ſich doch auch über die Einfalt der Natur, die jener Kunſt hier einen Querſtrich ſpielt. Man erwartete die alltägliche Sitte der gekünſtelten und auf den ſchönen Schein vorſichtig angelegten Aeußerung; und ſiehe! es iſt die unverdorbene ſchuldloſe Natur, die man anzutreffen gar nicht gewärtig, und die der, welcher ſie blicken ließ, zu entblößen auch nicht gemeint war. Daß der ſchöne, aber falſche Schein, der gewöhnlich in unſerem Urtheile ſehr viel bedeutet, hier plötzlich in ein Nichts verwandelt, daß gleichſam der Schalk in uns ſelbſt bloßgeſtellt wird, bringt die Bewegung des Gemüths nach zwei entgegengeſetzten Richtungen nacheinander hervor, die zugleich den Körper heilſam ſchüttelt. Daß aber etwas, was unendlich beſſer als alle angenommene Sitte iſt, die Lauterkeit der Denkungsart (wenigſtens die Anlage dazu) doch nicht ganz in der menſchlichen Natur erloſchen iſt, miſcht Ernſt und Hochſchätzung in dieſes Spiel der Urtheilskraft. Weil es aber nur eine auf kurze Zeit ſich hervorthuende Erſcheinung iſt und die Decke der Verſtellungskunſt bald wieder vorgezogen wird, ſo mengt ſich zugleich ein Bedauern darunter, welches eine Rührung der Zärtlichkeit iſt“ u. ſ. w. „Eine Kunſt, naiv zu ſeyn, iſt daher ein Widerſpruch“ u. ſ. w.

§. 160.

Tritt man aus dieſer Sphäre der blos formellen Selbſtdarſtellung der 1
Perſönlichkeit in die Gebiete ihrer wirklichen Thätigkeit ein, ſo zeigt ſich der
Kreis des Komiſchen dadurch ungleich weiter, als der des Erhabenen, daß nicht
nur der Wille (vergl. §. 103), ſondern auch der denkende Geiſt durch Einmiſchung
des Zufälligen und Unbewußten, das ſeinen Zuſammenhang trübt,
komiſch wird. Der denkende Geiſt nämlich, wo er den Zuſammenhang ſeines
Denkens in richtiger Folge feſthält, iſt an ſich zu unſinnlich für das äſthetiſche
Gebiet; die Störungen aber, die aus jener Einmiſchung fließen, bringen, wenn
ſie nur anſchaulicher Art ſind, mit der allgemeinen äſthetiſchen Bedingung auch
die zum Komiſchen erforderliche Brechung hinzu. Alle Formen des Denkens 2
von der bloßen Wahrnehmung der Außenwelt, ſofern ſie zwar auch dem Handeln
dient, doch je im vorliegenden Acte nicht unmittelbar in dieſes übergeht, bis
zur reinſten Abſtraction treten hier auf und gerade je höher und reiner die
Form, deſto ſtärker die Komik, weil die Brechung deſto ſtärker iſt. Eingewurzelter
Irrthum vollendet das komiſche Subject; dagegen kann völlige Störung
nicht leicht komiſch ſeyn, weil jene Brechung fehlt.

1. Ruge führt zwiſchen Beiſpielen der Unſittlichkeit, deren Reich er mit Recht dem Komiſchen vorzüglich vindicirt, auch Beiſpiele der Zerſtreutheit auf, reine Irrthümer u. dgl. Weil er aber beide nicht genug unterſcheidet, ſo erſcheint er auch von dieſer Seite zu ſehr ethiſirend. Das ganze Reich des theoretiſchen Geiſtes, an ſich aus dem in §. 103 genannten Grunde nicht erhaben zu nennen, wird durch die Brechung des Irrthums eine dem Komiſchen verfallende Erhabenheit. Dies iſt nun allerdings näher zu beſtimmen. Ein Irrthum iſt nämlich allerdings, wie J. Paul (a. a. O. §. 28) ſagt, an und für ſich nicht lächerlich, ſo wenig, als eine Unwiſſenheit. J. Paul fehlt aber darin, daß er die Anſchaulichkeit, die hinzutreten muß, nur in einer Handlung ſucht, die den Irrthum zur Erſcheinung bringen ſoll; er geräth dadurch ſogleich in den praktiſchen Geiſt und verliert eine ganze, große Sphäre der Komik. Das Denken braucht nicht in Handlung überzugehen, aber die Störung

darf ihren Grund nicht in den verborgenen Geheimniſſen der in den Geiſt ſelbſt ſich fortſetzenden Sinnlichkeit, ſondern muß ihn in der anſchaulichen Sinnlichkeit haben. Es iſt z. B. ein reiner Irrthum, der eben nicht komiſch iſt, wenn Kant die Muſik zu niedrig beurtheilt. Wenn man nun aber findet, daß er ihr vorzüglich Aufdringlichkeit vorwirft, ſo vermuthet man ſchon eine zufällige Urſache von Widerwillen. Nun darf man nur hören, daß häufige Tanzmuſik, die ſich aus einem ſeiner Wohnung nahen Wirthshauſe, und trübſeliger Geſang von Frömmlern, der ſich von einer andern Seite aufdrängte und ſeine Arbeit ſtörte, dieſe Urſache war: ſo ſieht man ein, daß dem irrenden Denker ſtatt der wahren Natur des Gegenſtandes unvermerkt eine beſondere, ſinnliche Erfahrung vorſchwebt, und man wird nun nicht ermangeln, ſich die Geſtalt des Mannes ſelbſt, den Ausdruck des Aergers in dem Geſichte des geſtörten Gelehrten u. ſ. w. vorzuſtellen.

2. Es können nun alle Formen des theoretiſchen Geiſtes als das eine Glied eines komiſchen Vorgangs auftreten. Selbſt die Sprache, die zunächſt durch Stottern, Vernennen u. dgl. dem Komiſchen der Kraft anzugehören ſchien, aber ſchon §. 159, 1 in höheren Zuſammenhang geſtellt wurde, iſt nun als Ausdruck des theoretiſchen Geiſtes zu faſſen und ſolche Störungen treten dadurch in ein höher komiſches Licht. Falſche Auffaſſung der Außenwelt aus Zerſtreutheit u. dgl. öffnet ferner hier eine unendliche Welt des Lachens, ſofern nur ein ſolcher Act nicht unmittelbar im Zuſammenhange mit einer Handlung ſteht, denn dann gehört er in das Komiſche des praktiſchen Geiſtes. Gerade am lächerlichſten aber werden die höchſten und reinſten Acte des denkenden Geiſtes, weil die Brechung durch ſinnliche Störung oder der Contraſt ihrer Fortſetzung mit einer veränderten äußeren Lage gerade durch die geiſtige Reinheit des Anfangs erhöht wird. Treffliche Beiſpiele enthält des Amtsvogts Joſua Freudel Klaglibell gegen ſeinen verfluchten Dämon im Qu. Firlein von J. Paul. Es wird ſich aber im Verlaufe noch ein weiterer Grund zeigen, warum das Lächerliche mit der Höhe der Intelligenz wächſt. Als wichtiger Punkt iſt hier noch beſonders die Einwurzlung des Irrthums und die Angewöhnung der Zerſtreutheit hervorzuheben. Wie nämlich im Erhabenen des Subjects die höhere Form die der Stetigkeit iſt, die zur andern Natur gewordene ſittliche Größe, ſo fordert auch das Komiſche eine ganze Perſönlichkeit, einen Narren. Nur kann dieſe Erſcheinung hier noch nicht verfolgt werden; denn wie auch der Sitz der Narrheit im Denken oder Vorſtellen liegen mag, ſo geht ſie doch nothwendig, wenn ſie ſich in der Perſönlichkeit befeſtigt, in's

Handeln über und erſcheint daher immer als Verirrung des praktiſchen Geiſtes. So verbrennen Ritterromane zuerſt Don-Quixotes Gehirn, aber erſt da er auszieht, ſein Ideal zu verwirklichen, wird der Narr fertig. Hier iſt der Uebergang zum eigentlichen Wahnſinn. Wenn es der Raum geſtattete, die wichtigſten Formen dieſer Seelenkrankheit durchzugehen, ſo könnte der im §. zuletzt ausgeſprochene Satz vielfach näher beſtimmt und beſchränkt werden. Entſchieden hört das Komiſche auf bei dem Blödſinn, denn hier geht, wie beim Kretinismus der Anknüpfungspunkt für die Unterſchiebung der Beſinnung, alſo auch die gegenſätzliche Brechung verloren. Die andern Formen dagegen können komiſch ſeyn, ſo lange es möglich iſt, vom Mitleid oder von Mitleid und Furcht zu abſtrahiren. Blos die Abſtraction vom erſteren iſt nöthig bei den ungefährlichen Narren und ſie erleichtern ſie, wenn ihre Narrheit luſtiger Art iſt; die Abſtraction von beiden bei den gefährlichen Narren. Wird nun von dem Schmerzlichen und Verderblichen abſtrahirt, ſo iſt noch die Frage, ob in der habituellen Seelenſtörung noch das allgemeine Weſen des wahren Geiſtes als Keim einer möglichen Heilung hindurchſchimmere; daran anknüpfend kann dann dem Wahnſinnigen ein mögliches Bewußtſeyn ſeiner Verkehrtheit geliehen und ſo ſeine Krankheit im Sinne der Komik angeſchaut werden, ſofern nämlich dieſer Keim nicht vom Standpunkte des Seelen-Arztes, ſondern nur in freier Betrachtung zu Behuf des nöthigen Kontraſtes aufgefaßt wird.

§. 161.

Das bedeutendſte Gebiet des Komiſchen thut ſich jedoch allerdings in 1
derjenigen Sphäre auf, welche in der Lehre vom Erhabenen die allein geltende war, nämlich in der Sphäre des praktiſchen Geiſtes oder des Willens. Das Weſen des Willens iſt die Freiheit und alle Verirrungen, wodurch ſeine Erhabenheit dem Komiſchen verfällt, erſcheinen als ein Herabſinken in die Naturnothwendigkeit, daher hier die Begriffsbeſtimmung St. Schützes, welche für das Ganze des Komiſchen zu eng iſt, in Geltung tritt: das Komiſche ſey Wahrnehmung oder Vorſtellung eines Spiels, das die Natur mit dem Menſchen treibe, während er frei zu handeln glaube oder ſtrebe. Die in §. 156 be- 2
hauptete weitere Ausdehnung des Komiſchen zeigt ſich nun hier beſonders, indem auch die Thätigkeit für blos äußere Zwecke und die ihr dienende Klugheit komiſch wird ohne eine andere äußere Bedingung, als daß ſie Mittel ergreife oder auf eine Weiſe gehindert werde, wodurch der Zweck ſich vielmehr aufhebt.

1. St. Schützes Verſuch einer Theorie des Komiſchen verdient aus unverſchuldetem Dunkel hervorgezogen zu werden und hat gewiß mehr Werth, als ihm Ruge zugeſteht. Es fehlt an der gehörigen Schärfe, aber die weſentlichen Elemente des Komiſchen ſind als ſehr brauchbares Material für einen genaueren Bau zuſammengeſtellt und der Hauptfund, die obige Definition (S. 23 ff.) iſt ein ganz glücklicher zu nennen. Aehnlich unvollkommen bei übriger Wahrheit iſt Schleiermachers Beſtimmung, das Komiſche bringe den Gegenſatz zwiſchen dem Wirklichen und dem, was durch daſelbe (vermöge der Intention oder Freiheit des Handelnden) repräſentirt werden ſoll, in dem Innern des menſchlichen Lebens zur Anſchauung (Aeſth. S. 195). Die Ausführung von Schützes Begriffsbeſtimmung iſt jedoch hier noch nicht an der Stelle, weil wir das Gegenglied, worein die Freiheit verſinkt, jenen neckiſchen Genius, wie ihn Schütze treffend beſchreibt, der bei den Handlungen der Menſchen überall die Hand im Spiele hat und, während ſie in denſelben frei zu ſeyn meinen, ihnen unvermerkt etwas unterſtellt, wodurch das, was Perſon iſt, zur bloſen Sache, zum Mechanismus zu werden ſcheint, hier noch nicht darzuſtellen haben. Vorläufig aber ſtelle man ſich, um dieſe „hinkende Freiheit" (a. a. O. S. 70) als Weſen des Komiſchen ſich deutlich zu machen, einen Menſchen von einiger Gabe der Selbſttäuſchung vor, der rein für einen erhabenen Zweck zu handeln meint und unbewußt vielmehr vom Inſtincte nach einem mit der Erreichung des Zwecks äußerlich verbundenen kleinen Genuſſe getrieben wird. Herr Schnaps in Göthes Bürgergeneral, der die Erſtürmung der Baſtille darſtellt, um zu einer ſauren Milch zu gelangen, iſt darum nicht rein komiſch, weil es ihm nur mit dem Hunger Ernſt iſt. Ein treffendes Bild des Ganzen iſt Trunkenheit, nicht übermäßig, doch bis zum Faſeln, Stottern und Taumeln. Der Wille iſt da und zwar in großem Selbſtgefühle, aber Füße, Zunge und ſelbſt Ideenverknüpfung handeln für ſich, ohne bei ihm anzufragen. Man erinnere ſich auch an die Thiere wieder, an welchen ſich Schützes Darſtellung ganz ergötzlich erprobt. Freilich leihen wir ihnen nur durch Unterſchiebung Freiheit; nun aber erregt es das heiterſte Lachen, wenn man ſich z. B. die Bemühungen eines Hunds, zur Befriedigung des Geſchlechtstriebs zu gelangen, als die eines Stutzers vorſtellt, der nach freier Wahl des Geſchmacks einer Dame den Hof macht, während er vielmehr ſo muß.

2. Das Reich der äußeren Zweckmäßigkeit konnte nur auf ſehr bedingte Weiſe im einfach Schönen zugelaſſen werden, vergl. §. 23. Im Erhabenen konnte es gar keinen Platz behaupten, weil die äußeren Zwecke

nur relativ ſind. Im Komiſchen aber verhält es ſich anders aus dem §. 156 genannten Grunde. Man denke z. B. an den Mann auf einem Bilde Hogarths, der eine hölzerne Dachrinne abſägt und ſich auf das Ende ſetzt, das abzuſägen iſt, und mit dem er auch, nachdem er durchgeſägt, herabfällt.

§. 162.

Wie leicht das Erhabene der Leidenſchaft dem Komiſchen verfällt, 1
geht daraus hervor, daß bei dieſer Form von dem ſittlichen Gehalte noch ab-
geſehen wird (vergl. §. 105). Es darf nur etwas eintreten, was ihr die Furcht-
barkeit nimmt und zugleich ein Mißverhältniß zwiſchen der Gewalt der Erregung
und ihrem Gegenſtande aufdeckt, ſo iſt die komiſche Brechung vorhanden. Aber 2
auch die zum bleibenden Zuſtande gewordene Verſenkung in ein Einzelnes, ſey
dies nun eine unter der Bedingung des richtigen Maßes berechtigte Befriedigung
des Geiſtes oder der Sinne, in welch letzterem Falle die Leidenſchaft Laſter
heißt, tritt nun auf als ein durch den komiſchen Bruch ſich zerſtörender Anſchein
von Erhabenheit, wenn der Widerſpruch der reinen Allgemeinheit des Willens
mit dem einzelnen Zwecke, in den ſie ſich legt, in der Thätigkeit ſelbſt vor die
Anſchauung tritt. Noch unmittelbarer ſtellt ſich der unſtete Wille als komiſch 3
dar.

1. Der Zorn z. B. iſt erhaben durch ſeine ſtürmiſche Gewalt; er iſt auch berechtigt, wenn er für einen wahrhaften Zweck durch Trägheit und Ränke durchſchlägt. Allein Jähzorn ohne entſprechende Urſache iſt komiſch. Allerdings wird dazu noch etwas gefordert, nämlich die Abweſenheit des Furchtbaren. Aus allem Bisherigen erhellt, daß dies bewirkt wird durch ein auffallendes Mißlingen. Es kann nicht vermieden werden, dieſe negative Bedingung ſchon hier in der Darſtellung des erſten Glieds bald anzudeuten, bald auszuſprechen; eigentlich aber iſt der Ort, ſie als weſentlich hervorzuſtellen, in der Darſtellung des Gegenglieds.

2. Die Grillen, Schrullen, üblen Angewöhnungen, die eingewurzelten Fehler, die Laſter treten hier auf. Sie haben ihren Grund zum Theil in einem an ſich berechtigten geiſtigen Zwecke: die Neugierde im Wiſſenstrieb, die Geſchwätzigkeit im Zwecke der geiſtigen Mittheilung, die Eitelkeit im Selbſtgefühle, die Pedanterei im Ordnungstriebe, die Liebhabereien z. B. des Sammlers, des Alterthümlers u. dgl. in der Wiſſenſchaft oder einer andern an ſich wohlbegründeten Richtung, und alle dieſe Ausartungen ſind

eben die Grube, worin der zu Grund liegende wahre Gehalt verſinkend ſeine urſprüngliche Kraft, die vergleichungsweiſe nun Erhabenheit iſt, einbüßt. Der Haß, ſowohl der in ſeiner Quelle gewaltigere (wie z. B. deutſchthümelnder Franzoſenhaß), als der kleine und verbiſſene (vergl. §. 106, Anm. 1) tritt unter den Leidenſchaften erſterer Art ebenfalls als Stoff der Komik auf. Den Begriff des Laſters beſtimmt der §. als Ausartung eines ſinnlichen Genuſſes in die Unfreiheit der bleibenden Verſenkung. Man nennt freilich auch Hochmuth, Lügenhaftigkeit (il bugiardo von Goldoni: eine treffliche Komik) und andere Entartungen geiſtiger Art Laſter, da es an einem anderen Worte für habituelle Unſittlichkeit fehlt, urſprünglich aber wird das Wort für die habituelle Verhärtung in ſinnlichem Genuſſe gebraucht. Laſter nennt man in komiſcher Abſicht ſelbſt üble Angewöhnungen an kleine Bedürfniſſe, wie Schnupfen, Rauchen; dann treten die größeren Laſter des Geizes, Trunkes u. ſ. w. hervor. Man muß nicht meinen, das ſittlich Verdorbene fordere hier eine Grenze. Falſtaff iſt grundliederlich und doch ganz komiſch. Die Grenze liegt nicht im Inhalte, ſondern in weiteren Momenten, wovon hier noch nicht die Rede iſt. Hegel will die Laſter ausſchließen (Aeſth. Th. 3, S. 534) und nennt als Grund die bittere Ernſthaftigkeit des Zwecks im Laſterhaften. Allein gibt es denn nicht Laſterhafte, die mit dem einen Fuß aus dem Laſter heraus, mit dem andern in demſelben ſind? Wenn es aber ſolche nicht geben und ſich der Wortſtreit erheben ſollte, ob dies noch Laſter zu nennen ſey oder nicht, ſoll denn die Weiſe der Anſchauung nicht einen ſolchen Doppelſchein auf das Laſter werfen können?

3. Der unſtete Wille fällt als komiſch ſogleich in die Augen. Nur muß er in ſeinen Uebergängen ganz, in ſeinen Selbſttäuſchungen voll ſeyn, wie feurige Naturen in der Reihe ihrer Jugend-Enthuſiasmen; ſonſt fehlt das erſte Glied des Komiſchen, das Erhabene.

§. 163.

Dagegen ſcheint das Böſe durch die weſentlich in ihm miteinbegriffene Thatkraft immer zu furchtbar zu ſeyn, um in das Komiſche übergehen zu können. 1 Davon bilden jedoch einzelne Uebertritte des blos leidenſchaftlichen und laſterhaften Willens in daſſelbe eine Ausnahme, weil hier die zuſammenhängend ausgebildete Thatkraft des Böſen fehlt. Ferner, da das Böſe wie alles Erhabene ein Verhältnißbegriff iſt, ſo kann ſich ſelbſt über ausgebildete Ränkeſucht eine höhere ſtellen, wodurch die erſtere komiſch wird. Aber auch die

möglichſt vollendete Bosheit verfällt dem Komiſchen, wenn von der Reihe der 2 Zerſtörungen, die ihr allerdings gelingen, abgeſehen und die ſittliche Weltordnung in's Auge gefaßt wird, welche, ſelbſt unzerſtörbar, die Abſicht der allgemeinen Zerſtörung gegen den Verbrecher umkehrt, in welchem ſelbſt ſie zum voraus als unverlierbares Bewußtſeyn gegenwärtig iſt.

1. Falſtaff wird aus einem Trinker, Hurer, Prahler gelegentlich zum Straßenräuber. Dies iſt böſe genug, aber man vergißt den ſittlichen Unwillen völlig, weil weitere Momente eintreten, welche, indem ſie den Verſuch des Böſen dem Komiſchen überliefern, zugleich den ganzen Standpunkt verändern. Auch ſyſtematiſche Ränkeſucht kann komiſch werden, wenn ſie auf eine gewiſſe Weiſe an der höheren ſcheitert. Man denke an den Reineke Voß, der doch immer ein Bild des menſchlichen Lebens iſt. Hier ſind die übrigen Thiere nichtsnutzig, gefräßig, lüſtern, diebiſch u. ſ. w. wie Reineke, aber ihre Tücke ſcheitern komiſch an ſeinem ganzen und vollendeten Egoismus.

2. Das Böſe iſt „die Kraft, die ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft." Mephiſtopheles hat ſelbſt ein humoriſtiſches Bewußtſeyn davon. Der Teufel galt immer als dummer Teufel. Die Komik des Böſen iſt eine doppelte: ohne daß dadurch der ſchauderhaft erhabene Eindruck des Ganzen aufgehoben würde, iſt der Böſe perſönlich humoriſtiſch und zwar aus dem vorhin unter 1 genannten Grunde. Aber das Ganze des Schauſpiels wird komiſch durch den im §. genannten Blick auf die Ironie der ſittlichen Weltordnung. Aus der Bemerkung 1 und 2, ſowie aus den Bem. zu §. 162 ergibt ſich von ſelbſt, wie das *οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν* des Ariſtoteles (§. 152 Anm.) zu erklären iſt. Die Auseinanderſetzung des dritten Moments, der Zuſammenfaſſung der beiden Glieder im Komiſchen, hat aber dies Alles erſt noch zu ergänzen.

§. 164.

Der Wille des Guten iſt vom Komiſchen keineswegs, wie Hegel meint, auszunehmen, denn gerade je reiner er iſt, deſto fühlbarer ſeine Brechung durch das Zufällige und Unfreie, was ſich in ſein inneres Leben und in ſeine Thätigkeit einſchleicht. Ja gerade, je wahrhafter erhaben der Gegenſtand, deſto ächter, je mehr nur ſcheinbar erhaben, deſto geringer die Komik. Leichter aber tritt das Komiſche ein in dem poſitiv als in dem negativ Pathetiſchen, da von dem Letzteren Mitleid und Furcht zu ſchwer fernzuhalten ſind.

Hegel ſagt (Aeſth. Th. 1, S. 88): „das Komiſche muß darauf beſchränkt ſeyn, daß Alles, was ſich vernichtet, ein an ſich ſelbſt Richtiges, eine falſche und widerſprechende Erſcheinung, eine Grille z. B., ein Eigenſinn, eine beſondere Caprice, gegen eine mächtige Leidenſchaft, oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundſatz und feſte Maxime ſey." Mit dem letzten Theile dieſes Satzes ſcheint er wieder liberaler zu ſprechen, aber er meint offenbar nur eine ſchiefe Maxime. Sein Eifer gegen die romantiſche Ironie hat ihn unfrei gegen die Komik geſtimmt und er widerſpricht ſich ſelbſt, wenn er (a. a. O. Th. 2, S. 117) ſagt: „es iſt nicht eben eine poetiſche Luſtigkeit, welche ſich damit begnügt, was ſchlecht iſt, lächerlich zu machen." Allerdings iſt auszuſprechen, daß auch der gute Wille, eben inſofern ſich auch in ihn die Trübung einſchleicht, nicht wahrhaft erhaben ſey; allein der Vorwurf des bloſen Scheins trifft nur den Anſpruch auf abſolute Vollkommenheit, nicht die wirkliche Güte des Kerns, und nur in jenem Sinne iſt der Satz aufzuſtellen, daß das Komiſche allerdings darauf ausgeht, nichts wahrhaft Erhabenes gelten zu laſſen. Nur völliger Unverſtand könnte dieſer Behauptung Frivolität vorrücken, denn es wird ſich zeigen, wie durch das wahre Lachen der verlachte Gegenſtand in das lachende Subject gerettet, nicht das Erhabene „in den Staub gezogen wird." Das Komiſche hat im Stoffe keine Grenzen, nur in der Form. Es braucht kaum darauf aufmerkſam gemacht zu werden, wie alle ächten Humoriſten die edelſten Gefühle, Stimmungen, Charaktere durch Anheftung unſchuldiger Schwächen in's Komiſche zu ziehen wußten, ohne frivol zu werden. Je reiner freilich ein alſo dargeſtellter Charakter, deſto gewiſſer muß er, weil ihm Beſinnung auf ſich nothwendig zukommt, das Lachen auch ſelbſt übernehmen: von dieſer Erſcheinung, dem ſubjectiven Humor, muß an ſeinem Orte die Rede ſeyn. Das negativ Pathetiſche wird allerdings ſchwerer komiſch, als das poſitiv Pathetiſche. Wenn nämlich Jemand den Märtyrer zu ſpielen blos vorgibt oder zur Durchführung gar nicht die Kraft hat, ſo gehört dies nicht hieher, ſondern dann iſt es die Leidenſchaft oder der unſtete Wille und der denkende Geiſt in ſeiner Selbſttäuſchung, was komiſch wird. Doch auch die wirkliche Kraft der Selbſtüberwindung kann einen Fall vor ſich zu haben glauben, wo ſie nöthig ſey, aber wirklich nicht nöthig iſt, kann in der Durchführung des Kampfes verſagen u. ſ. w.

§. 165.

Die Lehre vom Erhabenen ging von der Erhabenheit des ſittlichen Willens 1
im Subjecte unmittelbar zum *Tragiſchen* über, und hier trat zuerſt als Forderung,
ausgebildet aber als ein weſentliches Moment der Verſöhnung im
Leiden die ſubjective Erhebung des Bewußtſeyns in das abſolute Subject hervor.
Dieſe Erhebung war nur in ihrer allgemeinſten Bedeutung zu erwähnen; jetzt
aber muß ſie als die höchſte Form der Erhabenheit des Subjects beſonders
auftreten, weil gerade von den Trübungen die Rede ſeyn ſoll, welche als ſubjective
Zuthaten zu dem wahren Gehalte der *Religion* dieſe Form des Bewußtſeyns
in's Komiſche ziehen. Dieſe Trübungen beſtehen theils in der Abhängigkeit 2
von äußern Unterbrechungen und inneren Störungen, welchen die
Religion als Stimmung und Thätigkeit des Subjects unterworfen iſt, theils
bieten die Widerſprüche, worein ſie ſich als mythiſche Vorſtellung über ihren
Gegenſtand verwickelt, der Bildung, welche ſich von der letzteren befreit hat,
reichen komiſchen Stoff. Das abſolute Subject aber, in ſeiner wahren Allgemeinheit
erfaßt, kann dem Komiſchen ſo wenig unterworfen ſeyn, daß es vielmehr
ſelbſt der Vollzieher des komiſchen Prozeſſes iſt, der an die Stelle des
tragiſchen tritt.

1. In der Lehre vom Erhabenen trat, nachdem das Erhabene des Subjects bis zur ſittlichen Größe geführt war, ſofort das Tragiſche ein. Hier nun wurde ſogleich die Anerkennung von Seiten des tragiſchen Subjects gefordert, daß es ſeine Größe nicht ſich, ſondern dem Abſoluten verdanke; aber erſt im Leiden konnte das volle Bewußtſeyn dieſes Verhältniſſes in demſelben ſich entwickeln und es ſich dadurch von ſeiner Schuld reinigen (vergl. z. B. §. 126). Es konnte aber dort nicht die Aufgabe ſeyn, die beſondere Form der Religion, welche dieſes Bewußtſeyn annimmt, hereinzuziehen. Denn für's Erſte war dort überhaupt darum nicht der Ort, auf dieſes Gebiet einzugehen, weil das Schauſpiel des Leidens und Untergangs dem Intereſſe für die beſonderen Bildungsformen, welche die Erhebung des Gemüths zum Abſoluten als Religion annimmt, gar keinen Raum geſtattete; zweitens treten durch dieſe beſonderen Formen Irrthümer ein, welche ſelbſt wieder nicht ohne Schuld ſind, und dieſe Einführung einer neuen Schuld hätte dort den ganzen Zuſammenhang verrückt. Im Komiſchen iſt es anders; hier gehört die Religion um der Trübungen willen, die ihr Gehalt durch ſeine ſubjective Beſtimmtheit erleidet, noch zu dem Erhabenen des Subjects, das durch die Einzelheit, womit es be-

haftet wird, ſich dem Lachen Preis gibt. Dabei können die beſtimmten Religions-Vorſtellungen als bekannt vorausgeſetzt werden und es iſt dies, obwohl dieſelben in einem ſpätern Theile des Syſtems erſt in ihrer allgemeinen äſthetiſchen Bedeutung aufzuführen ſind, kein unerlaubter Vorgriff, denn das Sinnliche, was durch dieſe Vorſtellungen dem reinen Geiſte angeheftet wird, läßt ſich von zwei ganz verſchiedenen Seiten betrachten. Es kann, wie irrig dieſe Zuthat ſeyn mag, eine Welt tranſcendenter Schönheit begründen: dies iſt die Seite, welche im weiteren Syſteme geltend gemacht wird. Es kann aber das Irrige daran durch Vergleichung der ſinnlichen Zuthat mit der reinen Geiſtigkeit des Gehalts aufgedeckt und der Widerſpruch, der darin liegt, zur Anſchauung gebracht werden: dies iſt die Seite, welche auf dem jetzt vorliegenden Standpunkte der Komik geltend zu machen iſt.

2. Aeußere Störungen der Andacht werden mit komiſcher Wirkung in Menge dadurch herbeigeführt, daß gerade im Zuſammenſtoße mit der reinen Geiſtigkeit, welche dieſe Stimmung darſtellt, jedes kleine Ungeſchick zufälliger Verwicklung mit dem Aeußeren, in das ſie ja doch hineingeſtellt iſt, doppelt fühlbar wird. Innere Störungen der Andacht: Feldprediger Schmelzle beim Nachtmahl, der religiöſen Thätigkeit: Freudel auf der Kanzel, Eymanns Ungeduld im Religions-Unterricht u. dergl. Sittliche Thätigkeit, die durch religiöſe Begründung höher erſcheinen ſoll, als wenn ſie rein ethiſch wäre: hier fließen die Beiſpiele aus der geſammten Handlungsweiſe der Frömmler und Hierarchen in Maſſe zu. Was die Vorſtellungen der Religion betrifft, ſo gibt gewiß jeder die Fratzen Aegyptens und Indiens, die Widerſprüche der griechiſchen und römiſchen Götterlehre, natürlich unter denſelben Bedingungen, welche auch von ſittlichen Entartungen erſt Mitleid und Furcht fern halten müſſen, wenn ſie komiſch werden ſollen, einem Lucianiſchen Lachen Preis. Anders iſt es mit Religionsvorſtellungen der Gegenwart, welche zwar zur Komik auffordern, aber im Hinblick auf eine Menge ſolcher, welche ſie noch bedürfen, außeräſthetiſche Rückſichten der Schonung auflegen. Ebendarum aber hat es mit ſolchen Rückſichten nicht die Aeſthetik, ſondern die Pädagogik zu thun und auch dieſe hat dreierlei wohl zu erwägen: zuerſt, ob die Menge der Bedürftigen ſo groß ſey, als behauptet wird, und ob nicht das Geſchrei über Aergerniß vielmehr von ſolchen komme, welche auf die Erhaltung des Irrthums ihren Lebenszweck begründet haben; ferner, was herauskommen würde, wenn man mit der Komik gegen jede abſurde Legende ſo lange zurückhalten wollte, bis mathematiſch ausgemacht wäre, daß

keine Seele mehr daran glaubt; endlich aber, daß der ganze Grundſatz ſtreng zu prüfen iſt. Daß nämlich, was von der beſtehenden Bildung als Irrthum erkannt iſt, ebendaher auch aus dem Bewußtſeyn des Volkes zu entfernen ſey, fordert die Ethik der Erziehung ſelbſt; nur, meint ſie, dürfe dies blos auf dem Wege ernſter Belehrung geſchehen. Allein man verſuche es, die zähe ſinnliche Vorſtellung in ihren Widerſprüchen aufzudecken, und ſehe zu, ob dies ohne Ironie angeht, ob nicht vielmehr die innere Komik der Sache ſelbſt wider Willen zum Vorſchein kommt. Was insbeſondere die ſogenannte Frivolität betrifft, ſo wird davon noch die Rede werden; hier ſey nur ſo viel bemerkt: Frivolität und Komik ſind zweierlei. Jene zerſtört nicht den Irrthum an der Wahrheit, ſondern ſie glaubt keinen Geiſt, und gefällt ſich, jede geiſtige Erſcheinung, insbeſondere jede ſittliche, als eine Lüge der Begierde darzuſtellen, während dagegen die Komik nur das am Geiſte aufzehrt, wodurch er ſich die Miene gibt, ſeine Begrenzung zu überſpringen, ſeine Wahrheit aber frei in das lachende Subject ſelbſt herüberzieht. Frivol iſt es, nicht wenn ich die Widerſprüche eines Mythus aufdecke, ſondern wenn ich z. B. in der Liebe das Sinnliche mit der Abſicht heraushebe, das Geiſtige darin zu läugnen. Die Komik rettet das Geiſtige, indem ſie es um des Sinnlichen willen, das ihm beiwohnt und gerade unter der Anmaßung einer von allen ſinnlichen Bedingungen freien Autorität verſteckt iſt, gutmüthig belacht. Dies iſt eben der Begriff der Fortbehauptung des Erhabenen in und trotz ſeinem Falle der noch weiterhin zu erörtern iſt.

§. 166.

Das Erhabene des abſoluten Subjects nun oder das Tragiſche ſtellte 1
ſich als ein Umkreis weſentlicher, das Subject tragender und über es hinausgehender
ſittlicher Mächte dar und faßte dieſe ſammt allen Formen des Erhabenen,
des einfach Schönen und des Zufalls, wie er ſich nämlich in die
Strenge des ſittlichen Zuſammenhangs aufhebt, in eine große Einheit zuſammen.
Das Komiſche aber entfeſſelt den äußern und innern Zufall und ſo gerathen
jene Mächte in die unendlichen Trübungen ſeiner verkehrten Welt. Der letzte
Grund dieſer Trübungen iſt immer die innere Zufälligkeit, ohne welche auch 2
die äußere nicht in Kraft träte. Indem daher das Subject ſeine Erhabenheit
im höheren Sinne als Vertreter einer ſittlichen Macht zu entwickeln ſcheint,
entwickelt es ebenſo wie im Tragiſchen ſeine Schwäche und dieſe erſte Bewegung
ſtellt dieſelbe Ironie dar, wie im Tragiſchen (vergl. §. 123).

1. Die Komödie wird ebenſo in der Wurzel aufgehoben, wie die Tragödie, wenn eine Regierung ihr verbietet, die großen Kreiſe des öffentlichen Lebens, den Staat und ſeine beſonderen Körper und Anſtalten in ſich aufzunehmen. Sie wird dadurch auf die kleinen Lächerlichkeiten des Privatlebens geiſtlos beſchränkt und ein Ariſtophanes iſt freilich in ſolcher Unfreiheit nicht möglich. In Wahrheit aber ſind ſelbſt dieſe kleinen Sphären nicht ſo unſchuldig, wie man meint. Es wird z. B. die Liebe nicht blos als Zuſtand dieſes oder jenes Subjects, ſondern als Lebensmacht überhaupt in's Komiſche gezogen, und da ſie als die Macht, welche die Familie begründet, die Mutter des Staates iſt, ſo iſt dieſer ſelbſt an einem ſeiner ſchwächſten Punkte angegriffen. Die Stände werden lächerlich gemacht, und dieſe ſind ſchon entſchiedener ein Allgemeines und Weſentliches im Staate. Schließlich aber geſteht der Staat durch ſolche Verbote ſeine Schwäche auf eine viel gefährlichere Weiſe, als wenn er ſich der Ironie der öffentlichen Komik mit Freiheit unterzöge; er bekennt, daß er eine rohe Gewalt und nicht eine vernünftige Macht iſt, denn dieſe wird ſich niemals durch Zwang dem Scherze entziehen wollen.

2. Von dem Unterſchiede des äußeren und inneren Zufalls iſt nachher noch zu reden. Hier nur ſo viel: der äußere beſteht in den Hinderniſſen, welche durch das Ungefähr aufſtoßen; ſie wären aber keine, wenn die ſittlichen Mächte nicht in der Trennung, der ſie in ihrer Verwirklichung unterliegen, ihren urſprünglichen Einklang aufheben und ſich ſo der Schuß-Linie äußeren Zuſammenſtoßes ausſetzen würden, und dieſe Trennung hat ſchließlich ihren Grund in der Einzelheit überhaupt, als welche die Subjectivität beſtimmt iſt und welche ſammt allen in ihr enthaltenen Zufälligkeiten auch durch den ſich gegenſeitig ergänzenden Zuſammentritt vieler Subjecte ſich nicht ausrotten läßt, alſo in der inneren Zufälligkeit. Das Subject tritt nun auch im Komiſchen zunächſt als Vertreter einer ſittlichen Macht auf, ſtellt aber, indem es die ungetrennte Erhabenheit ſeiner Perſon und der ſie erfüllenden Idee zu entfalten meint, vielmehr die Schwäche der einen und ebendaher auch der andern in's Licht. Dies iſt dieſelbe ironiſche Bewegung wie im Tragiſchen §. 123. Daher iſt ſchon in der Darſtellung des Tragiſchen die Vorbereitung des Komiſchen nicht zu vermeiden und beſteht zwiſchen beiden nicht nur eine Wahlverwandtſchaft, ſondern es iſt wirklich ſchon Komiſches im Tragiſchen. Allein der Schluß verändert Alles, hier tritt völlige Scheidung ein, wie der folgende §. zeigen wird. Für jetzt mag zur Erläuterung daran erinnert ſeyn, wie z. B. im König Lear der Narr ſo lange mitſpielt, als Lear

erſt als Thor erſcheint, der zur Selbſtkenntniß gebracht werden ſoll, dagegen am Schluſſe, wo das unendliche Uebel und die ernſte Form der Verſöhnung eintritt, verſchwindet.

§. 167.

**Allein ganz anders als im Tragiſchen iſt der Schluß dieſer Bewegung im 1
Komiſchen. Denn indem hier die Zufälligkeit gegen das Erhabene im Rechte
iſt, ſo erſcheint die Trübung der Idee nicht als Schuld des Subjects. Geht
die That deſſelben bis zum Böſen fort, ſo iſt zunächſt das Mißlingen des
Verſuchs die, wiewohl nur negative, Bedingung des Komiſchen, indem dadurch
das Furchtbare ferngehalten wird. Nun erreicht das Subject zwar nicht, was 2
es wollte, allein es leidet, eben weil es mit der Schuld nicht Ernſt iſt, kein
unendliches, ſondern nur ein kleines und vorübergehendes Uebel, auf welches
vielmehr die Erreichung eines Gutes folgt, und es verbreitet ſich über die
betheiligten Subjecte als ein trotz ihrer Mangelhaftigkeit unverlierbares Erbtheil
ein allgemeines Glück. Im Komiſchen gibt es daher keinen Unterſchied
einer poſitiven und negativen Form wie im Tragiſchen; wohl aber tritt als
reinſter Fall eine der dritten Stufe des negativ Tragiſchen entſprechende Dialektik
ſich gegenſeitig aufhebender Trübungen der ſittlichen Idee durch den unblutigen
Kampf komiſcher Subjecte ein. Das End-Ergebniß iſt der gewöhnliche Zuſtand
des Lebens in allen ſeinen Zufälligkeiten als ein guter und glücklicher.**

1. Es war hier nur als negative Bedingung das Mißlingen noch einmal hervorzuheben, aber auch auszuſprechen, daß noch eine weſentliche poſitive Bedingung eintreten muß, um den Standpunkt der Schuld fernzuhalten. Das Mißlingen iſt als nothwendige negative Bedingung ſchon im Bisherigen dadurch hinreichend begründet, daß ein Zuſammenſtoß mit dem Zufall äußerer Hinderniſſe gefordert iſt; es wird aber noch eine tiefere Begründung im Folgenden finden. Uebrigens leuchtet ſchon hier ein, warum Shakeſpeare überall, wo ſein Stoff den Ausgang des poſitiv Tragiſchen forderte, in die Komödie überging. Trifft den Schuldigen kein unendliches Uebel, ſo geſchieht dies, weil auch die Schuld nicht in ihrer Unendlichkeit, alſo nicht weſentlich als Schuld erſcheint, und hiemit iſt auch ſchon das Komiſche da.

2. Der Glückszuſtand, in welchen die komiſche Bewegung ausläuft, wird nun die Unterſuchung auf das Gegenglied im Komiſchen führen, wo ſich dieſe Frage näher erledigt. Die Dialektik des komiſchen Con-

flicts liegt in allen bedeutenderen Werken der komiſchen Kunſt vor, in Ariſtophanes, in der neueren Komödie der Alten, in vielen Shakeſpeareſchen Stücken und modernen, beſonders franzöſiſchen Luſtſpielen. Die Aufgabe iſt vorzüglich, zur Darſtellung zu bringen, wie nicht nur Narren verſchiedener Art zuſammenhandeln, ſondern Narren, die in demſelben Punkte, aber auf verſchiedene Weiſe Narren ſind, ſo daß die eine Form an der andern ihre Ironie findet. Jeder leidet durch den Andern eine Verkehrung ſeiner Zwecke, kommt aber dabei ganz leidlich mit einer Beſchämung, Entbehrung, Verlegenheit oder, wo es derber hergeht, einer Tracht Prügel u. dergl. davon, das beſondere eingebildete Glück wird ihm nicht zu Theil, aber die gewöhnlichen Genugthuungen des Lebens, welche ſchließlich übrig bleiben, erſcheinen gerade als das Behaglichere und Luſtigere.

Das Gegenglied.

§. 168.

1 **Das Erhabene bricht ſich an ſeinem Gegentheil. Da jenes ein unendlich**
Großes iſt, ſo muß dieſes ein unendlich Kleines ſeyn. Dies iſt die räumlich
2 **und zeitlich begrenzte Einzelheit des Gebildes ſammt allen mit ihr gegebenen**
Formen der Zufälligkeit; dieſe ſeine Beſtimmtheit iſt nicht blos äußere, ſondern
auch innere Grenze und erſtreckt ſich daher in das Selbſtbewußtſeyn als Unbe-
wußtes (§. 159. 160), in die Freiheit als Unfreies (§. 161). Grund des
3 **unendlich Großen iſt die Idee; Grund des unendlich Kleinen muß alſo Idee-**
loſigkeit ſeyn. Nun iſt in Wahrheit dieſe ganze Sphäre nicht außer der Idee
(§. 152. 154) und gerade im Komiſchen ſoll ſie als eine der Idee ſelbſt mäch-
tige ſich auf Koſten dieſer, ſoferne ſie als eine fremde Macht andringt, gel-
tend machen. Zuerſt aber muß der Widerſtreit in's Licht treten, der Gegenſatz
als unendlich und daher das, worein die Idee untergeht, als ein von der Idee
Verlaſſenes erſcheinen.

1. Als ein unendlich Kleines hat ganz richtig J. Paul das Gegenglied beſtimmt a. a. O. §. 26, wo er es auch eine ideale Kleinheit nennt, und §. 28. Er gibt dem Humor zur Loſung: **vive la bagatelle!** aber nicht nur dieſem, ſondern allem Komiſchen gilt ſie und das Geſetz des Individualiſirens in's Kleinſte (a. a. O. §. 35): „wenn der Ernſt überall das Allgemeine vorhebt und er uns z. B. das Herz ſo vergeiſtert,

daß wir bei einem anatomiſchen mehr an ein poetiſches denken, als bei dieſem an jenes, ſo heftet uns der Komiker gerade eng an das ſinnlich Beſtimmte und er fällt z. B. nicht auf die Knie, ſondern auf beide Knieſcheiben“ u. ſ. w. Ebenſo St. Schütze a. a. O. S. 131. 132: „der Ausdruck ſtrebt im Komiſchen nach dem Kleinſten und Speziellſten und vermeidet das Allgemeine, welches dagegen am liebſten im Erhabenen gebraucht wird, weil dieſes ſich der ſinnlichen Bedürfniſſe ſchämt. Indem die erhabene Vorſtellung gern in das Materielle noch einen activen Antheil legt und z. B. von einer Beſchirmung und Bedeckung des Hauptes ſpricht, nennt der Komiker geradezu die Sache, von der der Menſch abhängt, und ſetzt dafür nicht nur den Hut und die Mütze, ſondern wohl gar den Filzhut, den Filz, die Strumpfmütze, die Nachtmütze, und damit der hohe Geiſt dadurch recht ſehr beſchämt werde, fragt er z. B. nach dem Befinden des Verſtandes unter der Schlafmütze, wo gleich mehr als Ein Bedürfniß ſich an die Freiheit hängt.“

2. Es ſind bisher verſchiedene Bezeichnungen für das Gegenglied gebraucht worden je nach der aufgeführten Form des Erhabenen. Der §. faßt ſie zuſammen, wobei nur die weſentlichen zu wiederholen ſind. Bei dem Erhabenen der Kraft hieß das Gegenglied mechaniſcher Stoß, bei dem Zweckmäßigen Zweckwidrigkeit u. ſ. w.: nicht alle dieſe einzelnen Wendungen mußten wieder aufgezählt werden.

3. Selbſt die vorhin genannte Schlafmütze iſt nicht etwas vom Geiſte völlig Verlaſſenes, denn für einen Zweck iſt ſie erfunden und ihr ihre Form gegeben worden. An ſeinem Orte hat Alles Sinn und es gibt keine Materie, die nicht irgendwie geformt wäre. Auch mag es unter Umſtänden ganz nützlich und vernünftig ſeyn, von Schlafmützen Gebrauch zu machen; im Komiſchen ſtehen eben die Sachen ſo, daß ebendies geltend gemacht werden ſoll gegen den, der etwa über dieſe und andere Bedürfniſſe erhaben zu ſeyn ſich ſtellen wollte: dieſe Dinge mit ihrem bischen Vernunft ſind jetzt im Rechte. Allein zuerſt ſoll der unendliche Abſturz des erhabenen Scheins in's Licht treten und es bedarf einer Erklärung, warum er unendlich iſt, da doch eigentlich ſelbſt das Kleinſte noch Sinn, alſo Theil an der Idee hat.

§. 169.

Da auch das Komiſche ein Verhältnißbegriff iſt, ſo mußte nicht nur das Erhabene, das ſein erſtes Glied bildet, in unbeſtimmter Weite gefaßt werden (§. 156), ſondern ebenſo verhält es ſich mit dem Einzelnen, welches das

Gegenglied abgibt. Dieſes, welcher Art es ſeyn mag, wäre allerdings außerhalb der Vergleichung immer irgendwie von der Idee beſtimmt und durchdrungen und daher in einer Zuſammenſtellung mit Solchem, was ebenfalls von der Idee, nur auf einer noch ungleich niedrigeren Stufe ihrer Wirklichkeit, durchdrungen iſt, vielleicht ſogar erhaben; allein wenn es unter gewiſſen Bedingungen, welche weiterhin zu entwickeln ſind, mit der Idee auf einer ſolchen Stufe zuſammenſtößt, welche weſentlich eine ungleich höhere Form fordert, ſo wirkt der Contraſt zwiſchen dieſer und jenem ſo ſtark, daß die Mittelglieder, die an ſich allerdings von der unterſten Form der Gegenwart der Idee im Einzelnen bis zur höchſten führen, verſchwinden und die Kluſt unendlich erſcheint.

Von der Pflanze zum Menſchen z. B. führt eine ununterbrochene Stufenkette durch das Thierreich. Tritt aber auf eine gewiſſe Weiſe — dieſe iſt eben noch zu entwickeln — eine menſchliche Geſtalt in ein Licht, als hätte ſich eines ihrer Glieder von dem Ganzen wie ein fortwachſender Aſt, Zweig abgelöst, Pilze angeſetzt u. ſ. w., ſo iſt der Uebergang zu raſch, ich habe jetzt nicht Zeit, zu erwägen, daß im Menſchen wirklich das Vegetabiliſche als organiſch aufgehobenes Moment fortwirkt, daß ſolche Abſetzung eines abnormen Bildungstriebs an einzelnen Theilen von kaum merklichen Anfängen ſich allmählich vergrößert hat u. ſ. w.; das Auge geht von der geſunden Geſtalt der übrigen Glieder zu unmittelbar zu dem entſtellten über: und ſo iſt ein Lapſus da, der unendlich erſcheint.

§. 170.

Die Stufenleiter der Erſcheinungen, welche durch den Contraſt mit einer von der Idee auf ungleich höherer Stufe gebildeten ſich als verlaſſen von der Idee darſtellen, geht daher von den unterſten Formen des Daſeyns bis hinauf zu den Formen des ſelbſtbewußten Lebens, welche, ſo hoch ſie übrigens ſtehen mögen, immer noch mit Einzelheit und Zufälligkeit in dem Grade behaftet ſind, daß zwiſchen ſie und die denkbar reinſte noch der Schein einer unendlichen Kluſt treten kann. Je erhabener das erſte Glied iſt, deſto höher darf auch das Gegenglied, abgeſehen von dem vorliegenden Contraſte, ſtehen, doch iſt hier im Allgemeinen keine feſte Grenze zu ziehen; je weniger hoch das Erhabene abgeſehen von dem vorliegenden Contraſte ſteht, deſto niedriger muß die Sphäre ſeyn, woraus ihm die Störung oder Brechung kommt.

Das thieriſch Organiſche verſinkt in das vegetabiliſch Organiſche oder tiefer auch in das Mechaniſche, das menſchlich Organiſche kann in alle drei verſinken. Im geiſtigen Leben des Menſchen nun muß, ſo ſcheint es zunächſt nach dem im §. gegebenen Kanon, mit der Höhe des erſten Gliedes beziehungsweiſe auch die Höhe des Gegengliedes ſteigen. Verſtand erleidet komiſche Brechung durch ſinnliche Täuſchung, Begierde, unzeitige Rührung, phantaſtiſcher Enthuſiaſmus durch Verſtand (Don Quixote hat ſeinen Doppelgänger an Sancho Panſa's ſchlichtem Volksverſtand, Fauſt an der unerbittlich negativen Schärfe des Mephiſtopheles, Gottwalts überſchwengliches Gefühl an Vults Schelmerei und Erfahrung), Vernunft durch Phantaſie, Bewegungen des Gemüths, hohe Geſinnungen und Thaten durch Einmiſchung von Motiven, die, an ſich berechtigt, in dieſer Verbindung als unrein erſcheinen. Allein es mußte im §. hinzugeſetzt werden, daß die Grenze nicht zu beſtimmen ſey. Nach Umſtänden kann dem noch ſo erhabenen erſten Gliede ein ganz niedriges Gegenglied aus der Reihe heraus gegenübertreten, wenn nicht unmittelbar, doch ſo, daß ein an ſich leidlich bedeutendes Niedrigeres, worein zunächſt das Erhabene verſinkt, ſelbſt wieder an ein noch Niedrigeres erinnert. J. Paul führt z. B. (a. a. O. §. 28) an: ſo lange predigen, bis man ausdünſtet. Predigen gehört unter die reinſten geiſtigen Thätigkeiten und es ſcheint, als Gegenglied dürfe nichts ſo ganz Niedriges, ſondern etwa nur Eitelkeit u. dergl. eintreten. Fortpredigen, bis eine der Geſundheit zuträgliche Ausdünſtung eintritt, kann nun wohl ſo gefaßt werden, daß die begleitende Nebenrückſicht auf die Geſundheit nicht eben ſo ganz niedrig erſcheint, allein im Gegenſatz gegen den ſehr hohen Hauptzweck ſieht das Hinarbeiten auf Tranſpiration ſogar noch weniger aus, als es iſt, nämlich nach Mechaniſchem. Aehnlich: alle Samſtage ein Gedicht machen u. dergl. So iſt z. B. das Mathematiſche wohl geiſtig, ſelbſt höher, als Affect, ſieht aber komiſch mechaniſch aus, wenn Herr Rector Fälbel vom ſchnarchenden Grobian A. vom Wütherich B ſpricht u. ſ. w. Auch kann die geiſtigſte Thätigkeit durch ein ſo niedrig ſtehendes Gegenglied wie Nieſen, Rutſchen u. dergl. unterbrochen werden. Dagegen iſt der andere Kanon, daß, je weniger an ſich erhaben das erſte Glied, um ſo niedriger das Gegenglied ſeyn müſſe, von weniger unbeſtimmter Grenze: die Anſtrengungen des Hanswurſts können nur in Straucheln, Fallen u. dergl. endigen.

§. 171.

Wie ſehr ſich übrigens auf dieſer Stufenleiter das Gegenglied verfeinern und vergeiſtigen mag, theils erſcheint durch die Wirkung des Gegenſatzes auch

in der verhältnißmäßig feinſten Form das Gegenglied noch gemein und niedrig und bleibt es nach §. 170 unbeſtimmt, wie tief auch gegenüber der bedeutendſten Erhabenheit nach den Stufen des gröbſten Daſeyns zurückgegriffen wird, theils ſteht, wo dies auch nicht geſchieht, die oberſte mit der unterſten in einer ununterbrochenen Kette des Zuſammenhangs, und endlich muß auch das in §. 170 zuletzt genannte Verhältniß neben den höheren durchaus zu ſeinem Rechte kommen. Der Gegenſatz zwiſchen niedrigem und höherem Komiſchen iſt daher ein blos beziehungsweiſer.

Ein Vorblick auf die ganze Kunſtwelt beweiſt, daß der Komiker, auf die Welt der Sinnlichkeit angewieſen, nothwendig auch Naturaliſt und Cyniker ſeyn muß, wie hoch ſeine Komik gehen mag. An einen Ariſtophanes, Fiſchart, Shakeſpeare braucht man kaum zu erinnern; aber ſchwache und boshafte Gemüther meinen den Cyniſmus einer modernen Komik verwerfen und verfolgen zu müſſen, während ſie den einer vergangenen frei laſſen. Dagegen iſt ſtatt alles Andern nur auf J. Paul hinzuweiſen, der das Unfläthigſte mit den eigentlichen Worten nennt, wenn es ihm dient. Wo der Gegenſatz des ſogenannten niedrigen und höheren Komiſchen in ſeiner relativen Geltung hingehöre, wird ſich zeigen. Er bezieht ſich keineswegs auf die größere oder geringere Keckheit im Schmutzigen, ſondern auf eine totale Art der Wendung des ganzen komiſchen Verhältniſſes.

§. 172.

Das Gemeine und Niedrige kann auf zwei verſchiedenen Punkten hervorbrechen, um dem Erhabenen den Fall zu bereiten: entweder als äußerer Zufall durch einen Zuſammenſtoß, der von dem erhabenen Subjecte nicht vorhergeſehen werden konnte, oder von innen durch eine wirkliche Beſinnungsloſigkeit des letzteren (vergl. §. 166. 168). Der erſtere Fall iſt ſchwieriger zu erklären, als der zweite, denn dem zuſammenfaſſenden Acte von Seiten des anſchauenden Subjects, der nunmehr zu entwickeln iſt, um die bisher getrennten Glieder in die widerſprechende Einheit des Komiſchen zu verbinden, gibt hier der Gegenſtand nicht denſelben Vorſchub, wie im zweiten Falle.

Der doppelte Fall, der hier unterſchieden wird, kann zunächſt als ein empiriſch ſich vorfindender aufgeführt werden, denn es braucht, nach der ganzen Lehre vom Zufall im erſten Theile, der Unterſchied des äußern und innern Zufalls, der ſchon in den §§. 166 und 168 auftauchte, nicht weiter begründet zu werden, als in den Anm. zu dieſen §§. ſchon geſchehen iſt. Die Idee, wie ſie in ihrer Verwirklichung als beſtimmte Idee ſich in die Gegenſätze des Endlichen auseinanderlegt, ſtößt theils äußerlich auf Exiſtenzen einer andern Idee oder Gattung, theils iſt ihre eigene Exiſtenz als ſubjectives Leben mit der Grenze und dem Dunkel der ſinnlichen Beſtimmtheit innerlich behaftet. Dieſer Unterſchied bereitet im Komiſchen eine Schwierigkeit. Wenn Einer eine Feder lange ſucht, die er hinter dem Ohre ſtecken hat, oder fehltritt und fällt, weil er nicht Acht gab, ſo iſt dies etwas Anders, als wenn z. B. J. Paul im Titan eine ſentimentale Scene zwiſchen Albano und Liane dadurch komiſch aufhebt, daß er uns in der Entfernung den Erzieher Schoppe zeigt, der aus dem Fenſter ſieht und einen ſoliden Blick auf einen Pflaſterſtein heftet, den er mit Anſpucken zu treffen ſucht. Jene beiden können darum nicht wiſſen, daß dieſer Anblick ihrer wartet, daher auch nicht erwägen, daß ſie in einer Welt, wo es ſolche kleine Momente gibt, ihre Gefühle von ihrer Ueberſchwenglichkeit billig etwas herabſtimmen ſollten. Dieſer Unterſchied der Fälle nöthigt, auf das dritte Moment in der Erklärung des Komiſchen, wodurch beide Glieder erſt in Einheit zuſammengefaßt werden ſollen, überzugehen, wo ſich zeigen wird, ob beide Fälle ſich unter Einen Standpunkt zuſammenbringen laſſen. Dahin drängt aber überhaupt die ganze bisherige Entwicklung; wie es ſchwer iſt, jedes der beiden Glieder getrennt darzuſtellen, ebenſo groß iſt die Schwierigkeit, ſie beide darzuſtellen in ihrer Trennung vom dritten Momente, dem Acte der Zuſammenfaſſung. Es mußte daher durchgängig ſchon die Andeutung deſſen, was derſelbe enthält, hervortreten. Dennoch iſt dieſe Trennung nothwendig; ohne ſie kann in den verwickelten Gegenſtand keine Klarheit kommen.

Zuſammenfaſſung beider Glieder zu widerſprechender Einheit.

§. 173.

Die dargeſtellten beiden Glieder bilden einen Gegenſatz und dieſer heißt, 1
wenn dieſelbe äſthetiſche Beleuchtung zwei gegenſätzlich geſpannte Erſcheinungen
zugleich trifft, Contraſt. Soll aber Contraſt entſtehen, ſo dürfen die Glieder 2

nicht allmählich ſich gegeneinander bewegen, denn ſonſt würden ſie nicht voneinander abſtechen, weil der in §. 169 geforderte Schein einer unendlichen Kluft nicht eintreten würde. Sie müſſen vielmehr plötzlich aufeinander ſtoßen und dieſer Zuſammenſtoß erſcheint als das Aufblitzen einer Helle, wodurch das Dunkel des Erhabenen (vergl. §. 87) zu ſeinem Nachtheile deutlich wird, indem ein geſchärftes Sehen ſeine Schwächen, das heißt die Unlösbarkeit der Idee von der Grenze, erkennt.

1. Das Komiſche wurde von der älteren Aeſthetik, insbeſondere derjenigen, welche aus der Wolffiſchen Schule hervorging, durchgängig aus einem Contraſte (von Vollkommenheiten mit Unvollkommenheiten u. dgl.) erklärt. Anführungen wären überflüſſig. Außer dem Mangel in dieſer ganzen Beſtimmung, den der folg. §. aufzeigen wird, fehlte auch der Beſtimmung ſelbſt die Schärfe. Man ſprach von einer Zuſammenſtellung ungleichartiger Dinge. Allein das Ungleichartige genügt nicht, es muß Gegenſatz ſeyn, das heißt, die Seiten müſſen ſich ſo entgegenſtehen, daß die eine gerade das enthält, was die andere durch ihren Begriff ausſchließt, wie Weisheit und Thorheit, Freiheit und Unfreiheit. Ferner: ſie müſſen zuſammengeſtellt ſeyn und zwar äſthetiſch, d. h. in Eine Anſchauung vereinigt, und dies erſt nennt man Contraſt. Beattie iſt es, der dies nicht überſehen hat, wenn er zum Komiſchen eine ungewöhnliche Miſchung von Verhältniß und Gegenſatz fordert, die in derſelben Combination verbunden ſeyn müſſen (Neue philoſ. Verſ. Ueberſ. Leipzig 1780. B. 2, S. 33. 173). Combination iſt nur noch ganz äußerlich und formal, wie Zuſammenſtellung. Hier zeigt ſich eben der Mangel der ganzen Beſtimmung.

2. Das Plötzliche war ein fragliches Moment im Erhabenen (vergl. §. 86). Man hat immer ein Gefühl, als wolle das Band, das die Idee mit ihrem ſinnlichen Gefäße zuſammenhält, reißen; es kommt aber nicht nothwendig zu einem wirklichen Riß. Dagegen ebendieſer Schein des Reißens reißt plötzlich im Komiſchen; es nimmt mit dem Anſehen, als werde die Idee das Endliche plötzlich überwachſen und überfliegen, ein plötzliches Ende: ein Gefühl, wie wenn man meint, im Steigen noch eine Staffel vor ſich zu haben, und der gehobene Fuß auf ebenen Boden herunterknickt. Es gibt nun zwar auch ruhende komiſche Gegenſtände in Menge, z. B. jede Geſtalt, die auf komiſche Weiſe häßlich iſt auch ohne eine Bewegung, Sancho in der Schwabe, der einen Abgrund unter ſich zu haben meint u. dergl. Allein dann übernimmt das

Gefühl des Zuſchauers, und zwar ungleich beſtimmter als im Erhabenen, die Bewegung des plötzlichen Abreißens, indem es von dem Beſtreben der geſtaltenden Natur zu der Verwicklung in Widerſtrebendes, von der Abſicht und Bemühung zum wahren Sachverhalte, der ſie überflüßig macht, fortgehend ſich plötzlich getäuſcht findet. Man unterſcheide z. B. folgende zwei Fälle. Es weint Jemand aus wahrer Rührung. Da er aber ein leidenſchaftlicher Raucher iſt, ſo greift er aus einem Inſtincte, der ſich allmählich nebenher einſtellte, nach der Pfeife und raucht zum Weinen. Oder aber er rauchte vorher, gerieth in's Weinen und beides geht nebeneinander. Im erſtern Falle iſt der Uebergang plötzlich, denn wir mögen wohl irgendwie das allmähliche Hervortreten des Bedürfniſſes uns vorſtellen, aber der Eintritt des ſichtbaren verkehrten Thuns iſt doch ein beſtimmter Moment; im zweiten Falle fehlt dieſes Plötzliche: aber im Uebergange der Aufmerkſamkeit des Zuſchauers von den Thränen zum Rauchen kann der Riß des Plötzlichen dennoch nicht fehlen. Den Grund der Nothwendigkeit dieſes plötzlichen Riſſes gibt der §.: er iſt nöthig, um die Mittelglieder, die an ſich zwiſchen den Gliedern liegen, zu verbergen. Somit iſt eine der in §. 169 in Ausſicht geſtellten Bedingungen erklärt. Dieſes plötzliche Zuſammenſtoßen iſt ſchon oft genug mit einem aufblitzenden Lichte, das ſich wie aus ſchneller Reibung erzeugt, verglichen worden, und die Vergleichung iſt um ſo paſſender, da ein plötzliches Deutlichwerden des Erhabenen, eine Aufhebung des ihm unentbehrlichen Dunkels die Folge iſt. Hier tritt das mikroſkopiſche Sehen ein, das in §. 87, 2 ſo ſtreng vom Erhabenen abgehalten wurde. Jetzt ſind Sinne und „der alte Erzfeind des Erhabenen", der Verſtand, die Alles vereinzeln, im Rechte.

§. 174.

Allein der Begriff des Contraſtes genügt nicht, er muß ſich durch eine 1
Bewegung, wodurch die vorher blos äußerlich zuſammengerückten Glieder ineinander übergehen, zum Widerſpruch ſteigern. Es muß dasſelbe Subject als Gegenſtand ſeyn, das von dem einen Ende plötzlich auf das andere umſpringt. Würde aber dies Umſpringen blos nach der Zeitfolge als ein Nacheinander von Zuſtänden oder Thätigkeiten betrachtet, ſo würde der Widerſpruch nicht in ſeiner Strenge zu Tage kommen, denn die Identität des Subjects würde hinter dieſer Succeſſion zurücktreten. Vielmehr, wenn in Kraft treten ſoll, daß es dasſelbe Subject iſt, das dieſe Folge durchläuft, ſo muß in der

vorhergehenden Weiſe des Zuſtands oder Thuns ſchon die folgende entgegengeſetzte und in der folgenden noch die vorhergehende enthalten ſeyn, ſo daß unter dem Erhabenen, das ſich zuerſt kund gab, bereits das unendlich Kleine verborgen ſpielte und nur jetzt erſt an den Tag kommt, umgekehrt aber im unendlich Kleinen auch das Erhabene, ſeines Anſpruchs auf das Anſehen einer fremden Macht entkleidet, ſich forterhält. Nun fallen die Gegenglieder in Eine Zeit Eines Subjects zuſammen und ſind daher ein voller Widerſpruch.

2 Das Komiſche iſt eine ſich ſelbſt aufhebende Bewegung, die zugleich nach dem Ziele hin und davon abführt.

1. Schon Leſſing hat angedeutet, was der §. enthält und hat dadurch noch um ein bedeutendes tiefer geſehen, als Beattie, wenn er (Laokoon §. 23) ſagt, die Oppoſita müſſen ſich im Komiſchen in einander verſchmelzen laſſen. Aehnlich St. Schütze a. a. O. S. 93. 94. Beide aber meinen darum den Kontraſt abſchwächen zu müſſen, er ſoll „nicht zu krall und ſchneidend“, nur „ein großer Abſtand“ ſeyn. Im Gegentheil entſteht mit dem Ineinander der Widerſpruch, der mehr noch iſt als Contraſt. Es muß nämlich nicht nur in dem lockeren Sinne daſſelbe Subiect ſeyn, welches ſich von einem Extrem zum entgegengeſetzten bewegt, daß Einer heute weiſe oder ſtark, morgen thöricht oder ſchwach erſcheint. Darüber lachen wir noch nicht, wenn wir in bloßer Zeitfolge auf nebeneinander liegenden Punkten Gegenſätze ſehen. Wenn in Wirklichkeit dieſer Wechſel des Subjects in verſchiedene Zeiten auseinanderfällt, ſo muß der Zuſchauer, wofern der Fall komiſch ſeyn ſoll, durch ſcharfe Feſthaltung der Identität des Subjects das Getrennte in Eins ſetzen; der ächte komiſche Act aber verlangt, daß der Moment des Uebergangs als Moment vor die Augen trete, in welchem der vorhergehende Zuſtand oder Act mit dem folgenden mitten im Umſpringen ſich an der Hand faßt. Die Identität des Subiects darf ſich nicht wie Subſtanz hinter Accidens hinter dem Wechſel ihrer Eigenſchaften verbergen, ſonſt iſt dieſer Wechſel kein Widerſpruch. Daſſelbe Subiect muß in demſelben Punkte zugleich als weiſe oder ſtark und als thöricht oder ſchwach erſcheinen. Dieſer wandelnde Widerſpruch iſt ja eben der Menſch. So kommt es nun heraus, daß in der Anſtrengung, erhaben zu ſeyn, ſchon die Narrheit, eine Einflüſterung des Inſtincts, eine Grille, eine Gedankenloſigkeit u. ſ. w. unter der Decke ſpielte, dieſe Narrheit bricht im Umſpringen plötzlich hervor und unſer Gefühl iſt: Ja ſo! Nun iſt aber wieder die jetzige Narrheit oder Schwäche nicht das Ganze; war

vorher ein Widerſpruch da, ſo iſt auch jetzt noch einer da, mit denſelben Momenten, nur in umgekehrter Stellung. In der Narrheit iſt noch die Weisheit, aber ihrer vorigen Anſprüche auf die Autorität einer abſoluten, entſagenden Kraft entkleidet, und ſpielt, zur Beſcheidenheit des mittleren Lebens herabgeſtimmt, jetzt in der Thorheit mit fort. Dieſe zweite Seite fehlt der Frivolität und dadurch beweist ſich, was §. 165, Anm. 2 von ihr geſagt wurde. Ihr geht das Erhabene ganz zu Grunde in ſeinem Widerſpiel; ſie will dem Geiſte nicht zu fühlen geben, daß er den Anſpruch einer abſtracten Unendlichkeit aufzugeben hat, ſondern ſie will es ihm anhängen, daß er die Krankheit des Leibes, daß er nichts ſey. Ihre Lebensanſicht iſt einfach, der komiſche Standpunkt doppelt in ſich, eine Einheit, die durch einen Bruch geht. Er verlacht, was er achtet, und er achtet, was er verlacht. Wieland entgeht dem Vorwurfe der Frivolität dadurch nicht völlig, daß er dem durch lüſterne Reize zierlich zu Fall gebrachten Tugendſtolze nach ſeinem Falle einen Lebensgenuß mit geſchmackvollem Maße predigt, denn das Maß iſt ein rein formaler Begriff, der gegen die in Bewegung geſetzten Hebel der Lüſternheit keine Kraft mehr hat. Der mittlere Zuſtand, der das End-Ergebniß der ächten Komik iſt, wird ſich als etwas ungleich Tieferes und Geiſtvolleres erweiſen, wenn wir erſt den ganzen Prozeß entwickelt haben werden.

2. Die ſich ſelbſt aufhebende Bewegung, als welche ſich nun das Komiſche darſtellt, gleicht dem Vorwärtsgehen in einem Tretrade oder auf einem Schiff gegen den Gang des Schiffes. Treffliche Beiſpiele für dieſe innerſte Natur des Komiſchen ſind: das Verhör im zerbrochenen Kruge von H. v. Kleiſt, ein engliſches Schiff, das nach Indien eine Ladung von Götzenbildern aus [illegible]iſchen Fabriken und zugleich zwei Miſſionäre brachte, u. ſ. w.

§. 175.

Die Identität des Subjects iſt aber weſentlich Identität des Selbſtbewußtſeyns. Der Widerſpruch iſt daher in ſeiner ganzen Tiefe erſt geſetzt, wenn er als Widerſpruch des Selbſtbewußtſeyns mit ſich zu Tage kommt. Das Subject muß alſo erſcheinen als um ſeine Verirrung wiſſend und ſich in demſelben Momente dennoch verirrend, oder als bewußt und unbewußt zugleich. Wirklich bewußt iſt es um ſein erhabenes Streben, unbewußt um das unendlich Kleine, das hinter demſelben ſpielt. Dies iſt aber noch nicht der geforderte

Widerſpruch: das Subject muß vielmehr als bewußt erſcheinen in demſelben Punkte, in welchem es unbewußt iſt, d. h. es muß geſetzt werden als bewußt um die Verkehrung ſeines Strebens durch das unendlich Kleine, worin es befangen iſt. Dazu liegt zunächſt die allgemeine Möglichkeit in dem Weſen des Selbſtbewußtſeyns, welches ſich über den geſammten Umfang des Seyns im Subjecte auszudehnen beſtimmt iſt und zu der Annahme einer ſolchen Ausdehnung im beſtimmten Falle den Zuſchauer herausfordert.

Es zeigt ſich ſogleich, wohin dieſer §. führt, nämlich zu der Nachhilfe von Seiten des Zuſchauers aus deſſen eigenem Bewußtſeyn: ein Begriff, der ſchon oben (§. 153) vorbereitet und nun zu entwickeln iſt. Den begründenden Uebergang zu dieſem Begriffe gibt J. Paul nicht; auch hierin hat Ruge dieſen ergänzt, der zuerſt das geltend machte, was der Schluß des §. enthält: „der Grund der Uebertragung des beſſeren Bewußtſeyns liegt darin, daß der Irrende dazu herausfordert durch das, was er in Wahrheit iſt, nämlich Selbſtbewußtſeyn, deſſen Verdunklung ja eben ſeine unwahre Geſtalt iſt; — alſo nicht, wie J. Paul meint, darin, daß der Irrthum überhaupt angeſchaut werden kann, ſondern darin, daß er eigentlich von dem Irrenden ſelbſt angeſchaut werden ſollte“ (a. a. O. S. 119). Es wird der verlachten Perſon keine andere Gewalt durch das Lachen angethan, als daß „fingirt wird, ſie ſey klüger, als ſie iſt“ ſofern „ihr zugemuthet wird, das zu ſeyn, was ſie an und für ſich iſt, nämlich Perſon“ (S. 126). Hier zeigt ſich bei Ruge nur der Mangel, daß es ſcheint, als werde nun das Subject als vernünftig vorgeſtellt; allein dann käme man aus dem Komiſchen gerade heraus; vielmehr erſt recht ein Widerſpruch von Vernunft und Unvernunft erſcheint es, weil dieſes „Herausfinden der wahren Geſtalt aus der unwahren“ (S. 128) beide Geſtalten zugleich feſthält. Dies wird ſich weiterhin genauer zeigen.

§. 176.

1 **In Wirklichkeit iſt jedoch dieſe Ausdehnung des Selbſtbewußtſeyns in dem irrenden Subjecte nicht vorhanden. Daher muß der Zuſchauer an die Stelle jener unbeſtimmten Annahme einen Act ſetzen, wodurch er ihm das mangelnde Selbſtbewußtſeyn aus den Mitteln des eigenen leiht oder unterſchiebt, und hiedurch kehrt die Unterſuchung zu dem Momente zurück, von dem ſie ausging, nämlich zu der Entbindung der Beſinnung, welche in §. 153. 154**

gefordert wurde und nun durch dieſen Act des Leihens begriffen wird. Dieſen als weſentliche Bedingung des Komiſchen erkannt zu haben, iſt das Verdienſt J. P. Fr. Richters. Wiewohl nun die Natur des Selbſtbewußtſeyns im 2 **angeſchauten Subjecte den Zuſchauer zu dieſer Uebertragung herausfordert, ſo fühlt er dennoch, daß dies Leihen ein bloſes Leihen iſt, er führt es aber, genöthigt durch ebenjene Natur des Selbſtbewußtſeyns, trotzdem fort und ſo ſetzt er ſich ſelbſt wie das verlachte Subject als bewußt und unbewußt zugleich. Dieſes Herüber und Hinüber vollendet erſt das Weſen des Komiſchen.**

1. Das Ineinander, das §. 174 gefordert wurde, muß ein Ineinander des Bewußtſeyns ſeyn, denn ſonſt bleibt das Gegenglied oder die Verirrung dem erſten Gliede oder dem Erhabenen im Subjecte immer noch äußerlich. Hier tritt denn J. Pauls tiefſinnige Entdeckung ein. Er geht (a. a. O. §. 28) von dem Beiſpiele einer Handlung aus, die durch einen Irrthum mit der Lage des Handelnden im Widerſpruch ſteht. Der Anblick derſelben gibt aber „nur einen anſchaulich ausgedrückten endlichen Irrthum, der noch keine unendliche Ungereimtheit iſt; denn kein Menſch kann im gegebenen Falle anders handeln als nach ſeiner Vorſtellung davon. Wenn Sancho eine Nacht hindurch ſich über einem ſeichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er vorausſetzte, ein Abgrund klaffe unter ihm, ſo iſt bei dieſer Vorausſetzung ſeine Anſtrengung recht verſtändig und er wäre gerade erſt toll, wenn er die Zerſchmetterung wagte. Warum lachen wir gleichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen ſeinem Beſtreben unſere Einſicht und Anſicht und erzeugen durch einen ſolchen Widerſpruch die unendliche Ungereimtheit.“ Den dadurch entſtehenden Widerſpruch nennt J. Paul den ſubjectiven Contraſt im Unterſchiede vom objectiven, der im Widerſpruch des Beſtrebens mit der Lage beſteht, wozu er ganz überflüßig noch das ganze ſinnlich angeſchaute Verhältniß als ſinnlichen Contraſt aufzählt. Statt nun den allgemeinen Grund dieſes Leihens aus der Natur des dem verlachten und dem lachenden Subjecte gemeinſchaftlichen Selbſtbewußtſeyns abzuleiten, bringt er wenigſtens die richtige pſychologiſche Beobachtung hinzu, daß die Allmacht und Schnelle der ſinnlichen Anſchauung uns in dieſes Irrſpiel hineinzwinge und hineinreiße, und daß daher nur die Fälle, wo dieſe ſinnliche Wirkung ſtatt finde, komiſch werden können. „Wenn z. B. in Hogarths reiſenden Komödianten das Trocknen der Strümpfe an Wolken lachen macht, ſo dringt uns die ſinnliche Plötzlichkeit des Widerſpruchs zwiſchen Mittel und Zweck den flüchtigen

Glauben auf, daß ein Menſch wahre Regenwolken zu Trockenſeilen gebrauche. Den Komödianten ſelber und ſpäter auch uns iſt das Trocknen an einer feſten Scheinwolke nichts Lächerliches. — Ohne dieſe voreilige Unterſchiebung, gleichſam ein Syllogismus der Empfindung, würde das Paaren alles Ungleichartigſten doch kein Lachen gebähren." Durch dieſen Satz wird nun Alles erklärt, was in §. 153. 154 zuerſt thetiſch aufgeſtellt wurde über die Entbindung der Beſinnung als das Moment, wodurch das Häßliche komiſch wird, und in §. 157. 158. 160 über die Grenze der Komik, wie ſie da eintritt, wo die Unterſchiebung nicht möglich iſt. J. Paul ſelbſt gibt dieſe Grenze in raſchen Blicken an: „vollendete Dummheit oder Verſtandesloſigkeit wird ſchwer lächerlich, weil ſie uns das Leihen unſerer contraſtirenden Anſicht erſchwert oder verbeut" u. ſ. w. Hier folgt eine Bemerkung über die Nothwendigkeit eines tieferen, totalen, perſonifizirenden anthropomorphotiſchen Leihens bei bewußtloſen Weſen, worüber vergl. §. 158, 4. — „Daher wächſt das Lächerliche mit dem Verſtande der lächerlichen Perſon. Daher bereitet ſich der Menſch, der ſich über das Leben und deſſen Motive erhebt, das längſte Luſtſpiel, weil er ſeine höheren Motive den tieferen Beſtrebungen der Menge unterlegen und dadurch dieſe zu Ungereimtheiten machen kann" u. ſ. w. — In §. 153 iſt geſagt, daß das Bewußtſeyn von dem anſchauenden in das angeſchaute Subject „irgendwie übergehen" müſſe. Dieſer unbeſtimmte Ausdruck mußte gewählt werden, um der jetzigen Auseinanderſetzung Raum zu laſſen.

2. Dieſes Leihen muß natürlich unbewußt ſeyn und da es doch ein bloſes Leihen iſt, ſo ſagt dem Leihenden ſein Bewußtſein, daß er eigentlich nicht leihen darf. Allein das Gefühl des wahren Sachverhalts, mit welchem das angeſchaute Subject in vollen Widerſpruch tritt, iſt zu ſtark: er ſetzt daher trotzdem das Leihen fort. So ſtraft ſein Bewußtſeyn das Unbewußte in ihm und über das ſtrafende Bewußtſeyn wächſt wieder das Unbewußte her. Er iſt daher ein Thor wie der Verlachte, beide ſind, wie Flögel ſagt, in demſelben Spitale krank und tauſchen Thorheit um Thorheit. Schon dadurch iſt die veraltete Erklärung des komiſchen Luſtgefühls aus einer Genugthuung der Selbſtliebe widerlegt. Weil Ruge dieſes Moment nicht erfaßt hat, ſchließt ſeine Erklärung des Komiſchen fälſchlich mit einer einfachen Herſtellung der Vernunft oder wahren, freien Perſönlichkeit (§. 175, Anm.). Dagegen hat J. Paul dieſes Herüber und Hinüber, dieſes Reimenwollen und nicht Können angedeutet (a. a. O. §. 30), wo er drei Reihen unterſcheidet, die

eigene wahre Reihe im Denken des Zuſchauers, die fremde wahre, und die fremde von dieſem untergelegte illuſoriſche, und nun fortfährt: „die Anſchaulichkeit zwingt uns zum Hinüber- und Herüber-Wechſelſpiel mit dieſen drei einander entgegenſtrebenden Reihen, aber dieſer Zwang verliert durch die Unvereinbarkeit ſich in eine heitere Willkür. Das Komiſche iſt alſo der Genuß oder die Phantaſie und Poeſie des ganz für das Freie entbundenen Verſtandes, welcher ſich an drei Schluß- oder Blumenketten ſpielend entwickelt und daran hin- und wieder tanzt." Von der Geltung des Verſtandes iſt noch zu ſprechen.

§. 177.

Es iſt aber nun dieſe Erklärung auf die zwei in §. 172 unterſchiedenen Fälle anzuwenden. Kommt die Störung aus dem eigenen Innern des verlachten Subjects, ſo ſtößt das Leihen darum auf ungleich geringere Schwierigkeit, weil Ausdehnung auf das eigene Innere die unzweifelhafte Beſtimmung des Selbſtbewußtſeyns iſt, alſo dem Subjecte ein Wiſſen um ſeine Verirrung unterzuſchieben ganz nahe liegt. Dagegen erwächst daraus auch in dieſem Falle eine große Schwierigkeit, daß zur Kraft des Widerſpruchs zunächſt ein vollkommen geſpannter Gegenſatz, alſo zum erſten Gliede Sicherheit des Selbſtbewußtſeyns, wirklicher Glaube an die Erhabenheit des Strebens gefordert wird, wie St. Schütze mit Recht behauptet. Auch der Thor muß zunächſt als ungetheiltes, in voller Selbſttäuſchung mit ſich abgeſchloſſenes Subject erſcheinen. Allein trotzdem darf das Selbſtvertrauen nicht ein ſchlechtweg verhärtetes ſeyn, vielmehr müſſen die zur Selbſtbeſchönigung aufgebotenen Mittel das im Hintergrunde arbeitende Bewußtſeyn der Verirrung verrathen und ebendies bietet dem Unterſchieben den Anknüpfungspunkt dar.

St. Schütze a. a. O. S. 44. 48 und an mehreren andern Stellen. Er erwägt aber die Schwierigkeit nicht, die durch die Forderung voller Selbſtzufriedenheit der komiſchen Perſon für das Leihen entſteht, weil er dieſen nothwendigen Act zwar erwähnt (S. 75. 99), aber weit nicht mit der gehörigen Schärfe und Wichtigkeit. Dagegen gibt Ruge, der jedoch die Nothwendigkeit des Selbſtvertrauens hervorzuheben verſäumt, in anderem Zuſammenhang den Grund an, wodurch das Leihen trotz demſelben begreiflich wird: es darf dennoch nicht ganz feſtgewurzelte, unflüſſige, verhärtete Trübung des Geiſtes, verſtockte Unſittlichkeit u. ſ. w. vorliegen (a. a. O. S. 111. 113). Dieſe, von uns ſchon zu §. 153 aufgenommene Bedingung kehrt hier mit verſtärkter Wichtigkeit zurück, denn ſie ſoll ſich gegen den Einwurf behaupten, daß ſie durch die Zulaſſung ſelbſt des Laſters (§. 162) und des Böſen (§. 163) als komiſchen Stoffes wieder aufgehoben ſey. Die Künſte der Selbſtbeſchönigung ſind die ſchwache Stelle der Selbſtzufriedenheit, woran der zu jener Unterſchiebung bereite Zuſchauer ſelbſt das in ſeiner Verirrung ſcheinbar ganz feſte Subject erfaßt. Das reinſte Muſter iſt Falſtaff. Es iſt ihm mit ſeinem Prahlen, Lügen, Betrügen ganz Ernſt und er weiß, ſelbſt auf der That ertappt, die anmuthigſten Vorwände aufzubringen; allein die Beſchönigung und Ausflucht verräth die Selbſtkenntniß und wenn ſtumpfere Naturen ſich mit ihren Ausflüchten ganz vertröſten, ſo lacht dagegen ein Falſtaff, indem er ſie vorbringt, doch zum Voraus ſchon mit denjenigen, die über ſie lachen, er iſt nicht ſo zähe, ſie ihnen als bittere Wahrheit aufbinden zu wollen, und in unbelauſchten Augenblicken läßt ſich ſein Gewiſſen auf das Naivſte vernehmen. Freilich iſt dies ein Beiſpiel, das die Erklärung allzuſehr zu erleichtern ſcheint, da Falſtaff ſubjectiv komiſch iſt und ſo dem Zuſchauer das Leihen geradezu abnimmt: eine Erſcheinung, von der in ihrem Unterſchiede von der blos objectiv komiſchen Perſönlichkeit bis jetzt nicht die Rede war, ſondern erſt weiterhin werden muß. Allein auch bei komiſchen Perſonen, die nicht zugleich „ſowohl ſelbſt witzig als auch Urſache ſind, daß Andere witzig werden,“ muß durchaus derſelbe Anknüpfungspunkt für das Leihen aufzuweiſen ſeyn, ſelbſt bei Don Quixote, dem oft eine Ahnung ſeiner Verrücktheit aufgeht.

§. 178.

Dagegen ſcheint das Leihen unmöglich zu werden, wenn die Störung von
außen kommt und zwar ſo, daß das komiſche Subject gar nicht darum wiſſen
konnte. Dieſe Störung iſt doppelter Art: ſie kommt entweder von einem Be-
1 wußten oder von einem Unbewußten. Im letzteren Falle folgt der Zuſchauer
zuerſt dem in ihm ſelbſt wirkenden Beſtreben des Selbſtbewußtſeyns, ſich über
das Weltganze zu erweitern, und leiht, hingeriſſen von dem Scheine einer plan-
mäßigen Störung, dem bewußtloſen Gegenſtande des Strauchelns ein Vorherwiſſen
2 und eine Beabſichtigung dieſes Anſtoßes. Es eröffnet ſich hiedurch ein Einblick
wie in eine neckende zweite Macht, welche die Welt des bekannten Bewußt-
ſeyns und Wollens durchkreuzend überall mithandelt und an die Grenze heilſam
erinnert, und dieſes Bild entſteht im Grunde auch bei der Störung von innen
(§. 177): das Unbewußte im Subject erſcheint wie ein zweiter Geiſt in ihm.

Kommt aber die äußere Störung aus einem Bewußtſeyn und iſt wirklicher Plan, 3
ſo iſt dieſer Theil des Leidens dem Zuſchauer erſpart. Allein in beiden Fällen 4
geht nun das Leiden auf das verlachte Subject zurück. Hat nämlich der Zuſchauer
an ſich ſelbſt erfahren, daß das Selbſtbewußtſeyn auch dahin ſich erweitert,
das Bewußtloſe als ein Bewußtes vorzuſtellen, ſo kann er noch leichter
dem ſtrauchelnden Bewußten zutrauen, es habe um den lauernden Feind wiſſen
können und wiſſend ihn doch nicht vermieden.

1. Es iſt im zweiten Falle von einem Anſtoße die Rede, der ohne mögliches Vorherwiſſen der Perſon unvermeidlich durch ein Unperſönliches eintritt; z. B. etwas lange ſuchen, das der Suchende nicht durch Zerſtreutheit ſelbſt verlegt hat, mitten in einer erhabenen Rede nieſen müſſen und dergl. Hier muß zunächſt von dem verlachten Subjecte ganz abgeſehen werden. Ein Leiden anderer Art tritt zuerſt ein und muß ſo gewiß eintreten, als das Selbſtbewußtſeyn der Angel der Welt iſt und ſich durch einen nothwendigen Act des Begriffs ſelbſt da als vorhanden vorſtellt, wo es nicht iſt; der ſtarke Schein aber einer planmäßigen Störung befördert dieſes Leiden, welches dem Gegengliede, dem Bewußtloſen, woran geſtrauchelt wird, ein Bewußtſeyn unterſchiebt. Es ſieht ja auch gerade aus, als ſtecke ein Kobold dahinter; der Stein, an dem Einer ſtrauchelt, ſcheint ihm aufgelauert, das Glas, das ſeiner Hand entgleitet, auf den Moment gepaßt zu haben und das Geklirr der Scherben tönt wie Gelächter; ſo ſcheint auch, was Einer lange vergeblich ſucht, in ſeinem ſicheren Winkel den Suchenden zu verhöhnen und jenes Nieſen ſieht vollends wie ein Einfall des Satans aus.

2. Nun entſteht das Bild einer neckiſchen Macht, die überall mithandelnd die Welt des Bewußtſeyns und Wollens durchkreuzt, ihre Beſchränktheit aufdeckt, ſie daran erinnert, damit ſie ſich nicht überhebe. Ohne den Prozeß des Komiſchen in dieſe Geheimniſſe verfolgt und insbeſondere das unter 1. Geſagte entwickelt zu haben, hat St. Schütze doch dieſen Punkt ſehr anerkennenswerth beleuchtet. Er ſtellt das Komiſche als einen Kampf dar, in welchem nothwendig beide Theile, der Menſch und die Natur, als handelnd erſcheinen müſſen. Dieſe darf keinen peinlichen Zwang ausüben, ſondern muß der Freiheit einen Spielraum laſſen, aber ein Geiſt muß ihr zu Grunde liegen oder gelegt werden, ſie muß als ein wohlmeinender neckender Genius erſcheinen, der die Freiheit an ihre Grenze mahnt und in dieſer Abſicht überall ſeine Hand im Spiele hat. Sehr treffend wird dieſer Kampf einer auf beiden

Seiten in die Schranken tretenden Verbindung von Beſtimmtheit und Unbeſtimmtheit mit dem Spielraum zwiſchen Berechnung und Zufall im Kartenſpiele verglichen (a. a. O. S. 26 — 29. 71 — 78). Es fehlt nur die ſchließliche Zuſammenfaſſung in das Selbſtbewußtſeyn und die abſolute Subjectivität, zu der unſere Unterſuchung fortzuſchreiten hat. Uebrigens erhellt von ſelbſt, daß dieſer Schein einer zweiten neckiſchen Macht eigentlich ſchon da eintritt, wo die Störung von innen kommt. Das Unbewußte und Unfreie im Subjecte ſelbſt, eben weil das Bewußtſeyn und die Freiheit nicht Beſitz davon ergriffen hat, erſcheint als ein in das Subject ſich hineinerſtreckendes Grundſtück des Territoriums jenes Kobolds, und nun ſtreiten ſich zwei Geiſter um den Menſchen, deren Zwiegeſpräch die Parodie jenes tragiſchen Dialog-Monologs iſt, worin Gewiſſen und Selbſtbeſchönigung ſich um Richard III ſtreiten (5. Aufz. 3. Sc.). In der Mitte zwiſchen rein äußerer und innerer Störung liegen körperliche Gebrechen, welche die eigene anima der Perſönlichkeit wie in Schadenfreude gegen den animus dieſem angeheftet hat.

3. Dieſer Theil des Leihens iſt dem Zuſchauer erſpart, wenn wirklich ſelbſtbewußte Perſonen die Störung ausführen, wie Heinrich und Poins, da ſie dem Falſtaff bei ſeinem Straßenraub auflauern und ihm den Fang abjagen.

4. In beiden Fällen geht nun das Leihen zurück vom Gegengliede auf das erſte Glied, d. h. auf das ſtrauchelnde Subject und leiht dieſem trotz der anfänglich, wie es ſchien, vorliegenden Unmöglichkeit eines Vorherwiſſens der Störung ein mögliches und halbwirkliches Vorherwiſſen. Kommt doch das verlachte Subject dieſem zweiten Leihen ſchon dadurch entgegen, daß es ſelbſt den Stein ſeines Anſtoßes, wäre er auch ein wirklicher, eigentlicher Stein, unwillig anredet, als wäre er ein lauernder Feind. Dies thun nicht blos kindiſche Leute, ſondern Jeder, der Phantaſie hat; ebendadurch erklärt er ſich aber als Einen, der mit einer auflauernden Macht im Kampfe ſteht: weiß er das, ſo kann er ſich und ſoll er ſich zum Voraus wohl in Acht nehmen und zuſehen, daß ihm nicht eine Grube gegraben ſey: das komiſche Widerſpiel vom Falle des Oedipus, der ebenſo die halbe Schuld trägt, dem unterhöhlten Boden nicht bei jedem, ſonſt noch ſo erlaubten, Schritte mißtraut zu haben.

§. 179.

1 **Wenn nun auf dieſe Weiſe die Beſinnungsloſigkeit zugleich als beſonnen, das Subject zugleich als wiſſend um ſeine Verkehrtheit und doch ſich verkehrend**

geſetzt wird, ſo fällt ebendadurch das Augenmerk von dem Unſittlichen der Verkehrtheit — und ſolcher Vorwurf trifft im Grunde jede Verirrung, auch die des Denkens — weg und verweilt bei dem reinen Widerſpruch, der als ſolcher nur den in der Anſchauung thätigen Verſtand beſchäftigt, und J. P. Fr. Richter hat in dieſem Sinne Recht, das Komiſche dem Gebiete des Verſtandes zuzuweiſen. Hiedurch erſt erklärt ſich vollkommen, wie dem Häßlichen in der Komik ſein Stachel genommen wird (vergl. §. 152. 153). Iſt es nun dem verkehrten Subjecte gemäß der ihm geliehenen Beſinnung mit ſeinem Zwecke zugleich Ernſt und doch nicht Ernſt, ſo werden auch ſeine Anſtalten zur Durchführung deſſelben ſo unvollſtändig ſeyn, daß daraus das Mißlingen folgen muß, und hiemit iſt dieſes und das Verſchwinden der Schuld (vergl. §. 167, 1) erſt wahrhaft begründet.

1. „Im moraliſchen Reiche gibt es nichts Kleines, denn die nach innen gerichtete Moralität erzeugt eigene und fremde Achtung und ihr Mangel Verachtung, und die nach außen gerichtete erweckt Liebe und ihr Mangel Haß; zur Verachtung iſt das Lächerliche zu unwichtig und zum Haſſe zu gut. Es bleibt alſo für daſſelbe nur das Reich des Verſtandes übrig und zwar aus demſelben das Unverſtändige“ (J. Paul a. a. O. §. 28). Hierauf läßt er denn ſeine oben aufgeführte Erklärung des komiſchen Prozeſſes folgen, die eben für dieſen Satz die Begründung iſt; in §. 30 wird dann das Komiſche ganz als ein freies Spiel des Verſtandes dargeſtellt. Man darf dagegen nicht einwenden, daß das Komiſche in ſeinem erſten Gliede nicht nur die Welt des Verſtandes, ſondern auch die ganze ſittliche befaſſe, denn J. Paul redet hier nicht vom Stoffe, ſondern von der Form, die dem Stoffe den ſittlich verletzenden Stachel nimmt. Er hat nur vergeſſen, zu unterſuchen, wie weit das Komiſche in das Unſittliche als ſeinen Inhalt ſich einlaſſe. Als unſittlich aber iſt nicht nur das eigentlich Laſterhafte und Böſe anzuſehen; es gibt keine ἀδιάφορα, auch das Verfehlen eines äußeren Zwecks und der Irrthum fällt irgendwie unter den ethiſchen Standpunkt und daß dieſer fernzuhalten ſey, gilt daher allem Komiſchen. Der trockene Sittenrichter wird z. B. nicht begreifen, wie man über einen Lumpen, der ſich immer beſſert und immer rückfällt, lachen kann. Das Komiſche iſt hier das Eindringen eines Mechaniſchen, da ein ſolcher Menſch einem Weißzeuge gleicht, das immer wieder gewaſchen und immer wieder beſchmutzt wird, die mathematiſche Gewißheit, die Conſequenz der Inconſequenz. Der Lump kann davon auch ſelbſt ein Bewußtſeyn

haben, wie der Berliner Straßenjunge, der ſagt: „des Sommers vagir ich und des Winters laß ich mir beſſern.“ Wer nun darüber lacht, fühlt im Uebrigen recht wohl, wie traurig ſolche Geſunkenheit iſt, aber jetzt hat er nicht dieſe Seite im Auge, ſondern den Widerſpruch als ſolchen. Ferngehalten wird aber der ethiſche Standpunkt eben durch den Eintritt des verſtändigen Standpunkts, deſſen Geſchäft es iſt, den Widerſpruch wahrzunehmen. Daß nun dies der Forderung ſinnlicher Anſchauung nicht widerſtreitet, bedarf keines Beweiſes: denn dieſe iſt ja im Schönen immer ungetheilt zugleich geiſtig. Aber, wird man einwenden, es ſoll ja der ganze Geiſt in ſeiner höchſten Thätigkeit als Vernunft ſich in ſie legen und das Komiſche würde, wenn von geiſtigem Intereſſe nur der Verſtand betheiligt wäre, unter das Aeſthetiſche herabſinken. Darauf dient zur Antwort: freilich legt ſich der ganze Geiſt in das Komiſche, und ſo iſt er ja bei allen ſittlichen Stoffen der Komik auch als Herz weſentlich betheiligt; das Ganze des komiſchen Vorgangs kann nur für die in ſinnlicher Anſchauung thätige Vernunft ſeyn, da der Widerſpruch im Komiſchen ein Weltwiderſpruch iſt; allein man muß nicht meinen, der Widerſpruch könne nur ſo unmittelbar durch die höchſte Thätigkeit der Vernunft aufgefaßt werden, ſondern zuerſt und vor Allem iſt er ein Widerſpruch, der aus dem Ganzen der geiſtigen Bewegung im Zuſchauer den Verſtand in den Vordergrund der Betheiligung ſetzen muß, weil dieſer überhaupt ſich mit dem Logiſchen im Widerſpruch zu beſchäftigen hat. Löſen kann der Verſtand allerdings keinen Widerſpruch, aber er iſt das Erſte, was den Widerſpruch anfaßt und ihn zu löſen ſucht. Der Schluß des Actes aber geht in die Vernunft-Tiefe, wie ſich zeigen wird.

2. Es erklärt ſich nun erſt völlig, warum es im Komiſchen keine eigentliche Schuld gibt. Auch der dolus kommt auf eine mäßige culpa hinaus, wenn Alles erſcheint als Werk eines Geiſtes, der dem Menſchen nachſtellt und ihn verblendet, wenn dem Menſchen zugleich gerade ſo viel Beſinnung über die Verwicklung durch dieſe Tücke des Puck geliehen wird, um im Grunde den Ernſt ſeines üblen Wollens heimlich zu brechen, und wenn ebendaraus die Fahrläſſigkeit folgen muß, welche ſehr natürlich das Mißlingen zur Folge hat, um deſſenwillen ja auch der Richter den Ausführungs-Verſuch eines Verbrechens milder beſtraft. Wer zu einem Straßenraub die nöthige Gefährlichkeit ſo wenig mitbringt, wie Falſtaff, von deſſen Schuld läßt ſich abſehen. Zuerſt fällt das Schlaglicht vom Verbrecher darum weg und auf den Widerſpruch, weil er mehr Angſt hat als die beraubten Kaufleute, ja ſogar ausruft: man wird uns doch

nicht ausrauben? Sodann gelingt zwar für den Moment die üble That, aber wir wiſſen nicht nur Heinrich und Poins im Hinterhalte, ſondern wir wiſſen auch, daß Falſtaff im Augenblicke ihres Anfalls die Beute fahren laſſen wird. Daher kommt er mit einer Beſchämung davon.

§. 180.

Das verlachte Subject wird entweder, ſey es durch einen ſtarken Zuſam- 1
menſtoß mit dem äußern Zufall, ſey es dadurch, daß es ſich von dem Zuſchauer
ertappt findet, wirklich zu ſich kommen, oder dieſer wird ihm als nothwendigen
Schluß des Verlaufes der Verirrung die ausbleibende Beſinnung erſt mit Beſtimmt-
heit leihen: das End-Ergebniß ſcheint in allen Fällen die Aufhebung des zuerſt
geſetzten Widerſpruchs zu ſeyn. Allein dies wäre die Aufhebung des Komi- 2
ſchen. Vielmehr wie zuerſt der Beſinnungsloſigkeit Beſinnung geliehen wurde,
ebenſo muß auch (vergl. §. 176, 2) nach eingetretenem Wendepunkt ſich die Beſin-
nungsloſigkeit als Möglichkeit des Rückfalls und fortdauernder Widerſpruch in
die Beſinnung fortſetzen, und dieſer bewegte mittlere Zuſtand des Bewußtſeyns
iſt der poſitive Grund, der nicht bloſe Verſchonung mit großem Uebel, ſondern
ſogar Gut und Glück, nur nicht das geſuchte außerordentliche, an der Stelle
des tragiſchen Schickſals fordert (vergl. §. 167, 2). Dieſer Zuſtand rückkeh-
render Verweiſung auf die gewöhnlichen Lebensgüter, den auch St. Schütze
als Schluß des Komiſchen fordert, iſt nämlich die nothwendige äußere Seite zu
dem innern Selbſtgenuße des mit jener ſtets wiederkehrenden Brechung des Er-
habenen an dem unendlich Kleinen, das die Idee als eine fremde Macht
negirt, um ſie in ſich herüberzunehmen, ſpielenden Subjects.

1. Die unterſchiedenen Arten, wie der Beſinnungsloſe von der halben und ungewiß geliehenen Beſinnung zu der ganzen kommt, führen eigentlich auf die Frage nach der Plötzlichkeit des Wendepunkts zurück. Im letzten der genannten Fälle tritt objectiv jene nicht ein, allein der Riß, den der Zuſchauer im Uebergang der Anſchauung vom erſten Gliede zum Gegengliede erfährt, gibt dieſem das Gefühl: es iſt ja nicht möglich. ſobald das verlachte Subject nur wirklich auf ſich aufmerkſam wird, muß es den Widerſpruch ganz und völlig gewahr werden! Die andern Fälle wird man ſich eben an Falſtaffs mißlungenem Straßenraub und der darauf folgenden Ertappung über ſeinen Lügen leicht deutlich machen.

2. Die Annahme einer vollen Beſinnung und die Annahme eines wirklichen Uebels als Strafe der Verirrung fordern ſich wie Inneres und Aeußeres; denn iſt die Beſinnung eine volle, ſo wird ihr auch ein geringeres Uebel die ethiſche Bedeutung einer ſehr fühlbaren Zurechtweiſung haben, noch beſſer aber wird es ſeyn, wenn ein wirklich ſchweres Uebel volle Beſinnung, ernſtes Inſichgehen mit ſich bringt. Dann iſt aber das Komiſche aufgehoben; der Schluß iſt ſtoiſch, ein Verzicht auf Glück und Wunſch. Das Komiſche iſt aber epikuräiſch, ſtoiſch iſt das Erhabene. Umgekehrt fordert daher das Komiſche als innere Seite ſeines Ergebniſſes eine in die eingetretene Beſinnung ſich fortſetzende Beſinnungsloſigkeit und den darin gegebenen Anſatz zu Rückfällen, als äußere ein Gut, zwar nicht das geſuchte außerordentliche, aber ein mittleres Lebensgut. Die Erfahrung macht den Narren nicht nur nicht traurig, ſondern wie er nie klug wird, ſo bleibt er immer luſtig. So hat dem Falſtaff kaum das Zipperlein Gewiſſensbiſſe abgenöthigt, als er den Kameraden bittet, ihm ein Zotenlied zu ſingen; kaum iſt er über ſeiner Feigheit und ſeinen fauſtdicken Lügen auf das Beſchämendſte ertappt, ſo ruft er im Glücke darüber, daß das erbeutete Geld nun verſchmaust werden ſoll, aus: „brave Jungen, Goldherzen! He, ſollen wir luſtig ſeyn? Sollen wir eine Komödie extemporiren?“ Das komiſche Subject muß in ſeiner Verirrung unverbeſſerlich, in ſeiner guten Laune bei allem Mißlingen unverwüſtlich, es muß ihm unter immer neuen Verſuchen, zu einem höheren Glücke zu gelangen, bei dem halben, das es immer erreicht, immer aufs Neue wohl ſeyn. Hiedurch ergänzt und begründet ſich, wie oben der Satz von der Schuld, ſo jetzt der Satz vom Glücke §. 167, 2. Liegt keine ganze Perſönlichkeit, ſondern ein Moment einer Perſönlichkeit vor, ſo ſetzt der Zuſchauer die Brechung fort und dehnt ſie, wie auch in jenem Falle, nicht nur auf das ganze Subject, ſondern auf die Menſchheit aus. Auch dieſe Wahrheit vom Glücke im Komiſchen hat St. Schütze zwar nicht abgeleitet, aber ganz richtig geſehen. „Die ewigen, nothwendigen Geſetze der Natur müſſen in den einzelnen Hinderniſſen, die dem Menſchen entgegentreten, nicht *drückend* werden, ſondern die Schranken, die ſie dem Menſchen ſetzt, müſſen wieder als belebte Mittel wirken, die Freiheit des Menſchen wie durch eine Neckerei zu prüfen und anzuregen“ (a. a. O. S. 26). — „Darf im Komiſchen die Gegenwirkung der Natur die Freiheit des Menſchen nicht völlig aufheben, ſo verſteht es ſich auch von ſelbſt, daß das Leben und Gedeihen, die *Glückſeligkeit* des Menſchen dadurch nicht als vernichtet erſcheinen darf“ (S. 32. 33). „Das Be-

ſtreben des Thoren erſcheint ſein ganzes Leben hindurch halb vereitelt und halb beglückt" u. ſ. w. (S. 48) — „er wird am Ende klug, ohne es gewollt, oder glücklich, ohne es erſt verdient zu haben" (121). Es folgt aus dieſem Allem, daß der Mittelzuſtand, auf den das Komiſche führt, nicht als formales Maß der Mitte zu faſſen iſt, ſondern als fortdauernde Oscillation. Die Idee muß immer hinauswollen und zurückſinken, das Komiſche iſt nicht die geiſtloſe Zufriedenheit des Philiſters; das Kleine muß immer dazwiſchen ſpielen, vereiteln, zu einem leidlichen Glücke führen, aber es iſt dem Thoren nicht darum wohl in ſeiner Haut, weil er dieſes Mittelglück ruhig zu genießen der Mann wäre, es prickelt vielmehr immer in ihm, darüber hinaus in's Ungewöhnliche zu ſtreben und dieſes Streben mitten im Anlauf wieder aufzugeben: eben ein Beweis, daß im unendlich Kleinen die Idee wohnt, die ſich ſelbſt das Spiel bereitet, ſich außer ſich zu ſetzen, und von dieſer Fata Morgana ihrer ſelbſt auf den feſten Boden zurückzufallen. Nur etwas bleibt feſt: und dies iſt eben dieſe Bewegung als Bewegung der Subjectivität.

§. 181.

Es iſt zu dem Acte des Komiſchen ein Leihen von Seiten des Zuſchauers gefordert, aber auch der Fall angenommen worden, daß das verlachte 1
Subject ſelbſt zum Bewußtſeyn komme (§. 180). Das Letztere wird bei jedem geiſtig freieren Subjecte der Fall ſeyn, doch nicht im Anfange, ſondern erſt am Wendepunkt oder Schluß der Verirrung. Uebrigens kann ſich, je den Anfang der einzelnen Verirrung ausgenommen, dieſe Freiheit des Bewußtſeyns auch als dauernde Selbſtbeſchauung auf die ganze Perſönlichkeit ausdehnen. Für den wiſſenſchaftlichen Begriff des Komiſchen iſt es aber, wie Ruge nachge- 2
wieſen, gleichgültig, ob das Bewußtſeyn in das verlachte Subject ſelbſt wirklich, oder in dieſes nur als Möglichkeit, eigentlich aber in das zuſchauende, dieſe Möglichkeit durch Unterſchiebung zur Wirklichkeit erhebende fällt; denn es iſt die Eine Subjectivität in beiden, die ſich gerade im Momente der Wahrnehmung des Komiſchen, ihr Bewußtſeyn gegenſeitig ergänzend, zu Einer Perſönlichkeit zuſammenbewegt, und auch wenn jener erſte Fall vorliegt, iſt das zuſchauende Subject nicht nur aus dem allgemeinen äſthetiſchen Grunde (§. 70), ſondern auch aus dem beſonderen, daß dem verlachten Subjecte das wirkliche Bewußtſeyn jedenfalls im Anfange mangelt, weſentlich mitgeſetzt.

1. Ueber den Fall der eigenen Beſinnung des verlachten Subjects und deren Beſchränkung ſagt *J. Paul* (a. a. O. §. 28): „daher kann Niemand ſich ſelber lächerlich im Handeln vorkommen, es müßte denn eine Stunde ſpäter ſeyn, wo er ſchon ſein zweites Ich geworden und dem erſten die Einſichten des zweiten andichten kann.“ Eine Stunde ſpäter: dies iſt etwas zu wenig zugegeben; die Beſinnung kann unmittelbar im Momente des Anpralls an das Hinderniß eintreten, und zwar, wenn er ſtark iſt, ſelbſt bei geiſtig minder freien Subjecten. Je geiſtvoller das Subject, deſto leichter tritt ſie ein und deſto ſicherer wird ſich das Bewußtſeyn der eigenen Thorheit auch als Totalſtimmung über den ganzen Charakter verbreiten, welche nur während der einzelnen komiſchen Verwicklung vorerſt immer wieder unterbrochen wird. Ueber Gebrechen der eigenen Geſtalt z. B. kann ein fortdauerndes ſpielendes Bewußtſeyn ſtatt finden und ſich von da über die ganze Welt ausdehnen; aber in dem Momente, wo ein ſolches Gebrechen beſchwerlich wird, erlaubt der Aerger nicht ſogleich den Scherz. In allem Komiſchen iſt der Begriff der *Folie* weſentlich: „*mit der höhern Anſicht verlachen wir die niedere*“ (St. Schütze a. a. O. S. 68). Je tiefer nun ein Geiſt, deſto mehr verdoppelt er ſich in ſich ſelbſt, wird ſich zum Object, ſieht in ſich hinein und legt allem dem, worin er bloſes Seyn (bewußtlos) iſt, ſein Wiſſen als durchſchimmernde Folie unter.

2. Der Unterſchied nun, ob ein volles Leiden Statt findet, oder ob das verlachte Subject dem Lachenden die Hälfte der Arbeit abnimmt, iſt ſchon deßwegen für den Begriff des Komiſchen unweſentlich, weil, wie der Schluß des §. ſagt, doch ja eben nur die Hälfte abgenommen wird. Dieſer Unterſchied wird erſt in der Eintheilung des Komiſchen an einem gewiſſen Punkte wichtig. Hier hat Ruge aufgehellt (a. a. O. 114 ff.): „ob dieſe Thätigkeit (der Befreiung durch die bloſe Beſinnung des abgewichenen Geiſtes über das, was er in Wahrheit iſt) von Hinz oder Kunz ausgeht, ob von dem, der durch ſeine innere Verwirrung den Anlaß gibt, ſelbſt, ſo daß ihm ſeine eigene Confuſion erſcheint, er alſo erſt in der Verwirrung iſt und dann ſich darin erkennt, oder ob ein Anderer die Geiſtesverwirrung und Verzerrung auffaßt als dieſe feſtgewordene Thätigkeit und ſie durch dieſe erkennende Auffaſſung oder dieſe bewußte Anſchauung in die wahre Thätigkeit und freie Flüſſigkeit des Geiſtes wieder umſetzt, das iſt gleichviel. — Der komiſche Vorgang iſt dieſer Eine, daß zuerſt die Entzweiung, der Abfall des Geiſtes von ſich vorhanden iſt; der Geiſt unterſcheidet ſich in ſich, ſeine

unwahre Geſtalt, die Häßlichkeit, ſteht als das eine Subject auf der einen Seite: als das eine Subject, denn es iſt Thätigkeit, wenn auch nur die endliche und halbe Thätigkeit, es iſt darum freilich in Wahrheit unwahres Subject, weil es ja von ſich ſelbſt nicht weiß und ſeine Thätigkeit nicht ſich ſelbſt zum Gegenſtande hat; wir nennen es aber Subject, weil es die Möglichkeit der Selbſtbethätigung iſt. Dies ſteht auf der einen Seite als Gegenſtand, der ebendarum wieder bloſer Gegenſtand und ſchlechtes Daſeyn iſt, weil ihm die Freiheit fehlt. Auf der andern Seite ſteht das freie Subject, welches aber ebenfalls noch nicht das freie iſt, denn es iſt frei erſt, indem es die ſelbſtbewußte Anſchauung des unfreien Subjects iſt, oder vielmehr es wird frei, befreit ſich ſelbſt aus jener Trübung, auf die es eingeht, die es in ſeine Thätigkeit aufnimmt. Solange beide auseinander gehalten werden, ſind beide nur das Mangelhafte, das Einſeitige, das Unwirkliche. Denn auch das nichthäßliche Subject, ein Selbſtbewußtſeyn, welches ſich noch nicht als ſolches bethätigt, hat ſich zwar noch nicht verloren, wie im Häßlichen, aber es hat ſich auch noch nicht gewonnen und iſt daher noch ebenfalls unwirklich. Seine Wirklichkeit iſt der Augenblick, wo es ſein anderes Theil ergreift und darin ſein Licht entzündet. — Es ſind im Komiſchen nicht mehr dieſe zwei vorhanden, ſondern ihre Entzweiung iſt beendigt und in Eins gefaßt. Der Geiſt iſt dieſe Eine Thätigkeit der beiden Seiten der Unterſcheidung und der Zuſammenfaſſung derſelben, er iſt alſo die allgemeine, die ganze Thätigkeit. — Er muß ſich freilich zum Behufe ſeiner Befreiung aus der Beſinnungsloſigkeit zuvor zu ſeinem eigenen Gegenſtande werden, ſich entzweien. Darum iſt allerdings vom Subject und Object im Komiſchen die Rede, J. Paul kann aber von dieſem Geiſte, welcher das Komiſche iſt, nicht ſagen: „„es (das Komiſche) wohne nie im Objecte, ſondern im Subjecte,““ denn ſo wohnt es überhaupt nicht, ſondern es iſt dieſe Thätigkeit, in welcher das Object und das Subject zuſammenziehen, um doch bei dem Bilde des Logirens zu bleiben. Iſt aber das inhaltsvolle Subject, die Thätigkeit gemeint, in welcher ſowohl das Object, als das Subject vorhanden ſind, ſo iſt das Komiſche allerdings Subject, und wenn man ſagen wollte, es wohne im Subject, ſo wohnt freilich das Subject in ſich ſelber, wenn es überhaupt wohnt.“ Sofort nennt Ruge die zuerſt getrennten Zwei zwei Individuen, das aber, was aus ihrer gegenſeitigen Durchdringung hervorgeht, „die Eine freie Perſönlichkeit, deren Begriff eben darin beſteht, das concrete Subject zu ſeyn, mithin die Thätigkeit, die ihren Gegenſtand ganz durchdringt und gegentheils ganz von ihm durchdrungen iſt.“ Und ſo wird das Komiſche beſtimmt als „die Beſinnung des Geiſtes in ſeiner unwahren Geſtalt auf ſeine wahre, welche Wiedergewinn der Perſönlichkeit iſt.“ Wir haben (zu §. 176 und 177 Anm. 2) ſchon ausgeſprochen, daß wir mit dieſem Ergebniß nicht ganz und ſchließlich übereinſtimmen: davon noch mehr; aber das Aufblitzen der Einen Subjectivität aus zweien iſt jedenfalls tief und geiſtreich aufgewieſen. Uebrigens war ſchon St. Schütze auf der Spur der Entdeckung, nur verfolgte er ſie nicht. Er ſagt (a. a. O. S. 101), daß der Menſch in dem Grade, als er einer Reflexion über ſich fähig ſey, ſehr wohl dem Kampfe in ſich zuſehen und über ſich ſelbſt lachen könne; dann fährt er fort: „der Klügere lacht freilich über den minder Klugen, aber beides iſt der Menſch ſelbſt.“

§. 182.

Da aber das Komiſche ein Verhältnißbegriff iſt wie das Erhabene, ſo bildet ſich, wie bei allen Formen des Letzteren bis zu der des Tragiſchen, eine aufſteigende Reihe, worin über dem Subjecte, welches unbewußt komiſch iſt, ein höheres ſteht, welchem das erſtere und welches ſich ſelbſt komiſch erſcheint, das aber ſammt dieſem freien Bewußtſeyn einem geiſtig noch freieren durch einen nicht überwundenen Reſt von Beſinnungsloſigkeit ſelbſt wieder Gegenſtand des Lachens iſt. Dasjenige Subject, das einer ſolchen Reihe zuſieht, muß ſich ſelbſt als das freieſte an der Spitze jener Subjecte vorkommen; aber da ihrem Begriffe nach die Reihe mit ſtets verdoppelter Tiefe der Komik weiter ſteigt, ſo tritt dieſes Subject, nämlich der Zuſchauer, ſelbſt auf die Seite der Zuſchauer, denen er vorher zuſchaute, und wird Gegenſtand einer möglichen noch reineren Freiheit der Subjectivität in einem andern Subjecte.

Der Hanswurſt benützt Straßenjungen als Gegenſtände des Lachens für das Publikum. Unter dieſen mag ſelbſt ſchon einer oder der andere ſeyn, der mitlachend in die Komik, durch die er leidet, frei eingeht. Bauern lachen über das Spiel, das der Hanswurſt mit den Jungen treibt. Ein Pedant lacht über das Lachen der Bauern. Ein wirklich Gebildeter lacht über dies Lachen über das Lachen. Alle dieſe lachen zuſammen und über dem Letzten iſt noch ein Gebildeterer denkbar, der über deſſen Vergnügen lacht, da es doch höhere Stoffe des Lachens gebe u. ſ. w. u. ſ. w. Eine herrliche Skala iſt in Heinrich IV: über dem rohen Piſtol und der Wirthin Hurtig ſteht der witzigere Bardolf, über dieſen und über ſich ſelbſt Falſtaff, Poins auch über dieſen, Prinz Heinrich über Allen, aber der Zuſchauer lacht über dieſen ſelbſt, da er ſich zwiſchen ſolchen Lachſtoffen herumtreibt. Der Zuſchauer kann aber über ſich ſelbſt und muß ſogar noch einen freieren Geiſt als möglich ſich vorſtellen, der als Zuſchauer über ihm ſteht. Es iſt aber auch hier gleichgültig, ob das leidende und lachende Subject als Zuſchauer gegenüberſteht oder mitſpielt: im Stücke ſelbſt ſind ſchon ſolche, die Andern zuſchauen, und die ganze Welt iſt dies Schauſpiel, wo jeder zugleich zuſchaut und Andern, wiſſend oder nicht, aufſpielt. Ein ſolche Skala iſt auch in Loves labours lost. Man vergleiche beſonders Act 4, Sc. 1. (in Tieks Einth.).

§. 183.

In Wahrheit geht aber dieſe aufſteigende Linie in ſich ſelbſt zurück, wo irgend ein Subject andere und ſich ſelbſt zum Gegenſtande ſeiner Komik macht; denn es kehrt immer nur derſelbe Prozeß wieder und das Subject, welches Object und Subject der Komik zugleich iſt, faßt als Mitte die Pole des Komiſchen ſo in ſich zuſammen, daß es die unendliche Linie zum Kreiſe umbiegt. Es iſt nur die Eine, allgemeine, ſich in ſich zum Gegenſatze des Objects und Subjects verdoppelnde Subjectivität, die durch die ganze Kette geht. Dieſe Subjectivität iſt aber nicht in dem negativen Sinne, wie im Tragiſchen, abſolutes Subject, daß ihre Thätigkeit eine Tilgung aller Zufälligkeit und ſinnlichen Beſtimmtheit wäre, ſondern ebendieſe und daher mit ihr zugleich das einzelne, endliche Subject iſt in ihr als geltend und berechtigt geſetzt und es kommt in ihr das ſtete Spiel der Selbſtaufhebung des im ausſchließenden Sinne abſoluten Subjects im zufälligen und endlichen, einzelnen Subjecte, alſo die Negation der Negation oder die unendliche Negativität der Idee als Poſition des rein gegenwärtigen Subjects zur Anſchauung (vergl. §. 154, a).

J. Paul ſpricht (a. a. O. §. 30) den Gedanken der unendlichen Stufenleiter des Komiſchen aus und ſetzt hinzu: „und noch über einen Engel iſt zu lachen, wenn man der Erzengel iſt.“ Dies iſt ſehr einladend, über den zu lachen, der ſo ſpricht; denn iſt über jede Art von Engeln noch eine höhere vorzuſtellen, ſo gibt es keine Engel und gerade der komiſche Standpunkt bemächtigt ſich der Vorſtellung einer außerweltlichen ſubjectiven Exiſtenz, welche über die Schranken der Subjectivität zugleich hinaus ſeyn ſoll. Soll ſich die Kette in einem theiſtiſch vorgeſtellten Gott abſchließen, ſo iſt ebendieſer ein ſolcher, dem ſeine behauptete Trennung von der Welt Schranken gibt, welche ihn im Widerſpruch mit der Abſicht der Vorſtellung in das Komiſche herüberziehen. Das Komiſche iſt ſchlechtweg pantheiſtiſch und der Herr ſpricht in Göthes Fauſt darum ſo leutſelig mit Mephiſtopheles, weil er weiß, daß, ſobald er den Geiſt, der verneint, nicht anerkennen würde, ebendieſe Ausſchließung ihn ſelbſt der Negativität, die er in ſich bewegt, als Stoff überliefern würde. Darum iſt ihm von allen Geiſtern, die verneinen, der Schalk (d. h. die Negativität, die ſich in Komik ſelbſt aufhebt, das αἶσχος ἀνώδυνον) am wenigſten zur Laſt. Der Geiſt der Komik iſt alſo ganz Geiſt der Immanenz. Kann über jedem Lacher ein höherer Lacher ſtehen, ſo iſt es gleichgültig, wie weit man die Linie fortſetzt, denn eben auf dem Punkte, wo irgend Einer über Andere und ſich zugleich lacht, da iſt das Weſen des Lachens und blitzt das in ſich ſcheinende Licht auf, das durch die ganze Kette läuft, da iſt die Unendlichkeit, ſich ſelbſt aufhebend zum endlichen Gegenſtand und dieſe Endlichkeit in der komiſchen Wahrnehmung ſelbſt wieder aufhebend: da iſt alſo dieſe Selbſtbeleuchtung der Endlichkeit, welche, wo ſie nur Einen Stoff ergreift, im Grunde allen Stoff ergreift. Man lacht, wo man irgend lacht, nicht blos über ein Einzelnes, ſondern über das ganze Verhältniß der Idee zum Zufälligen des Seyns, und es iſt zwar ein Unterſchied, in welche Tiefe und Breite dies wirklich verfolgt wird, aber das Prinzip iſt in jedem Lachen vorhanden. Der Gedanke alſo, es könnte noch freiere Subjecte geben, die es ſelbſt verlachen, kann das freie Subject, das ſich ſelbſt in dem belachenswerthen Weltwiderſpruch miteinbegreift, nicht verlegen machen, denn dieſe thun nur dasſelbe, was es thut, und die Endlichkeit wie den Geiſt, der ſie lachend ſich gefallen läßt, müſſen ſie in ſich tragen, wie es ſelbſt; ſie ſind alſo ſchon da, ſie lachen ſelbſt mit ihm und aus ihm heraus. Daher iſt die Bemerkung über die komiſche Leiter in Heinrich IV im vorh. §. nun zu verändern. Ueber Falſtaff ſtehen zwar Andere, die auch über ihn lachen, aber dieſe Andern ſind nicht ſo komiſch als er, wenigſtens der Prinz lacht nur über ihn, während er ſeine eigene Ausgelaſſenheit als Maske wieder abzuwerfen den ſittlichen Vorſatz hat. Falſtaff iſt die rechte Mitte in jener Skala, denn er iſt ganz Gegenſtand und ganz Subject der Komik, indem er, wo über ihn gelacht wird, immer ebenſo mitlacht, wie er über Andere lacht. Freilich läßt ſich eine gebildetere Komik denken, aber eine vollere hat die Welt nie geſehen. Gehen wir nun auf die univerſale

Bedeutung des komiſchen Subjects zurück, ſo iſt es nun alſo nicht mehr dieſes einzelne Subject, das lacht, ſowie es nicht mehr dieſer einzelne Mangel iſt, über den es lacht: es iſt die Subjectivität, die ſich als Gegenwart in ihrem Widerſpiel, dem Unbewußten, Zufälligen, als die freie Unendlichkeit im Endlichen ſetzt und anlacht; aber weil jetzt das Mangelhafte in dieſen Prozeß eingeht und die Subjectivität durch denſelben ſich von ihm zugleich befreit, ſo iſt das ganz empiriſche Subject als geltende Form der Subjectivität überhaupt mitgeſetzt und erfreut ſich der reinen Gegenwart derſelben im Geringſten ſelbſt. Die doppelte Negation (§. 154, 2) iſt alſo jetzt in ihrem ganzen Umfange deutlich. Das Erhabene auf ſeiner Spitze als Tragiſches iſt das abſolute Subject, welches das wirkliche einzelne Subject zwar ſetzt, aber um ſeiner Begrenztheit willen ſtreng richtet und aufhebt. Im Komiſchen aber wird dieſe Begrenztheit oder Kleinheit darum als berechtigt geſetzt, weil ſie, ſich auf ſich beſinnend, ſich in ſich von ſich ſelbſt befreit, und um dieſen Preis ſteigt das abſolute Subject in das endliche ſelbſt herein und wird zur vollen Gegenwart in ihm. Die Negation greift alſo über jene erſte Negation ſelbſt über und hebt ſich dadurch auf zur Poſition: was negirend ausſchloß, negirt dieſe Negation ſelbſt und nimmt das Ausgeſchloſſene in ſich herein oder tritt in es über.

§. 184.

In dieſer Vollmacht ſeiner Bejahung nun negirt alſo das Subject jede 1
Erhabenheit, d. h. jede unendliche Größe, welche ihm von außen zu kommen,
die Grenze zu überfliegen und von ſich auszuſchließen ſich die Miene gibt: ſie
fällt, aber der Ort, wohin ſie fällt, iſt das gegenwärtige Subject, welches das
abſolute in ſich hereingenommen hat; in ihm iſt ſie alſo aufgehoben, es iſt ihre
lebendige Aufbewahrung. Der allgemeine Taumel, in welchen demnach das 2
freie Subject durch die Komik jedes Object hineinzieht, iſt nicht mit Ruge
einfach als die durch Correction der Beſinnungsloſigkeit hergeſtellte freie Perſönlichkeit
zu faſſen, wodurch unmittelbar das Schöne, das zudem hier vom Guten
nicht gehörig unterſchieden wird, wieder einträte; denn da das Beſinnungsloſe
ſelbſt als berechtigt erſcheint, ſich alſo (vergl. §. 180) in die Beſinnung vielmehr
forterſtreckt, ſo iſt das Ergebniß nur dieſe fortlaufende Unruhe, in welcher
die ſtets wieder aus dem Subject hinausgeſtellte Idee ſtets wieder in es hereingenommen
und trotz den Grenzen deſſelben als gegenwärtig in ihm bejaht
wird, und daher nichts feſt und gewiß, als der Selbſtgenuß der Subjectivität
im unendlichen Spiele.

1. Die verlachte Erhabenheit behauptet ſich durch den Bruch der Komik fort, dies ergab ſich ſchon in §. 152. 153. Jetzt aber iſt dieſer Satz dahin entwickelt, daß als der Ort, das Organ dieſer Fortbehauptung das den komiſchen Act vollziehende Subject ſelbſt geſetzt iſt. Der erhabene Gegenſtand ſchlüpft ſo zu ſagen in es hinein und lacht aus ihm heraus. Das Selbſt iſt die letzte Inſtanz. Nicht geläugnet wird, daß es ewige Mächte gibt, die das Leben regieren, allein ſo mangelhaft das Subject ſeyn mag, dieſe Mächte können immer nur in Subjecten und durch ſie herrſchen und jedes einzelne Subject iſt ſo gut Subject wie die andern. Ich kann z. B. anerkennen, daß die Hierarchie einmal ihre Zeit hatte; allein der Prieſter will nicht nur reinmenſchlicher Verwalter des göttlichen Geiſtes, ſondern er will mehr als Menſch, er will durch gewiſſe Verzichtungen ein magiſches Weſen ſeyn. Der komiſche Standpunkt iſt daher ſogleich mit der Einrede da: der will mehr ſeyn, als Andere? Ich danke dafür, ich bin auch da, er iſt Menſch wie ich und weil ich im rein menſchlichen Sinne ſelbſt Prieſter bin, ſo ziehe ich ihm lachend ſeinen Heiligenſchein herunter. In dieſem Sinne iſt das Komiſche ganz egoiſtiſch.

2. Der Mangel im Schluß-Ergebniß bei Ruge wurde ſchon mehrfach berührt, iſt aber hier, wo Alles ſich zuſammenfaßt, noch einmal aufzunehmen. Ruge überſieht, daß im Komiſchen, wenn eben die Beſinnung eingetreten iſt, der Spaß von vornen wieder anfängt. Das Komiſche kommt vom Erhabenen her; es hat den Geiſt, der über die Grenze zu ſeyn behauptet, als Feind vor ſich und beſteht nur in dieſem Kampfe. Hat es den Feind verſchlungen, ſo wirft es ihn ſogleich wieder hinaus, ihn auf's Neue zu beſiegen, und es bleibt bei dieſer Ebbe und Fluth, dieſem in's Dunkel wogenden Lichte. Wohl wird ſich zeigen, wie ſich aus der doppelten Negation des Komiſchen das Schöne herſtellt, aber nicht dadurch unmittelbar kann es ſich daraus herſtellen, daß man bei dem „Herausfinden der wahren Geſtalt aus der unwahren“ (Ruge a. a. O. S. 128) ſtehen bliebe. Ruge ſagt, das Komiſche ſey nicht ſelbſt das Ideal, nur das erſte Finden, das Erfinden der Schönheit (ebenda); aber das Komiſche iſt ſo wenig als das Erhabene (vergl. §. 82, Anm.) eine Form der ſich erſt erzeugenden Schönheit, es iſt eine Form des Schönen und ſammt dem einfach Schönen und dem Erhabenen wird es auftreten zuerſt in der unmittelbaren Weiſe der Naturſchönheit, dann wahrhaft im Ideal. Tritt es ſammt jenen andern Formen im Ideale auf, ſo iſt es auf ſeine Weiſe, auch ehe es in dieſe reine Wirklichkeit des Schönen eingeht,

eine Form des letzteren, aber nicht ſo, daß es unmittelbar wieder zum einfach Schönen, wiewohl als Ideal, führte, es als ſein Ergebniß in ſeinen Schluß hereinnähme, denn das Komiſche hat kaum die wahre Geſtalt aus der unwahren herausgefunden, ſo erzeugt es wieder die unwahre und bleibt ſo fortſpielend ganz in ſich. Die Rückkehr zur Beruhigung des Schönen, welche der Taumel des Komiſchen fordert, iſt alſo mit völliger Beiſeitlaſſung eines vorſchnellen Uebergangs zum Ideale ganz anders zu finden, als auf dem Wege Ruges.

§. 185.

Mit Recht beſtimmt daher die Schule Schellings das Komiſche als die negative und unendliche Freiheit des Subjects, welches in reiner Zweckloſigkeit und Willkür die Welt vernichtet, indem es ſie des bindenden Geſetzes entleert durch Umkehrung alles Objectiven und Poſitiven, aber nur, um ſie als urſprünglich in ihrer Fülle Eins mit dem Unendlichen darzuſtellen und ſie zum Spiegel der eigenen Freiheit zu machen, Hegel als den Verrath der allgemeinen Weſenheit an das Selbſt, als die negative Kraft des einzelnen Selbſt, in welcher die Götter als Naturmächte wie als die ſittlichen Geſetze der allgemeinen Ordnung verſchwinden, die abſolute Macht die Form eines Vorgeſtellten, von dem Bewußtſeyn überhaupt Getrennten und ihm Fremden verliert und eben nur die Gewißheit ſeiner ſelbſt bleibt, worin das einzelne Bewußtſeyn ganz bei ſich und die einzige Wirklichkeit iſt: eine Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit ſeiner ſelbſt, die hiedurch eine vollkommene Furcht- und Weſenloſigkeit alles Fremden und ein reines Wohlſeyn und Sich-wohlſeyn-laſſen des Bewußtſeyns iſt.

Die Anſicht, die aus Schellings Schule hervorgegangen, iſt nach Aſt dargeſtellt, der ſie am vollſtändigſten gibt (Syſtem der Kunſtlehre oder Lehr- und Handbuch der Aeſthetik u. ſ. w. §. 193 ff.). Seine Entwicklung ermangelt der Schärfe und man mag dies der Darſtellung im §., die aus verſchiedenen, ſich folgenden Wendungen zuſammengeleſen iſt, immerhin anmerken. Das Schwankende liegt namentlich darin, daß die unendliche Subjectivität bald Freiheit, bald Willkür heißt. Den letztern Begriff, welchen er dem des zweckloſen Spiels gleichſtellt, hat auch W. Schlegel (Vorleſ. über dramat. Kunſt und Liter. Vorl. 2 und 6). Wie damit die „Oberhand des Sinnlichen", die Abhängigkeit vom thieriſchen Theile, der Mangel an Freiheit und Selbſtändigkeit" in Einen Begriff zuſammengebe, unterſucht er nicht. Hätte er die Willkür beſtimmt als ein Schwanken des Willens zwiſchen der reinen Freiheit und zwiſchen der ſinnlichen Beſtimmtheit des thieriſchen Theils, ſo hätte er ſich dem Wahren zunächſt von Weitem genähert. Das Wahre aber iſt dies, daß das innerſte Leben des Komiſchen die reine Subjectivität iſt, welche keine Beſtimmtheit duldet, wäre es eine ſittliche oder ſinnliche, welche aber ſofort in eine ſittliche, richtiger erhabene Beſtimmtheit herausgebt, dieſe als ſelbſtändige wieder negirt und in ihrer Vollmacht die ſinnliche Beſtimmtheit als berechtigt ſetzt, dieſen Wechſel aber und dieſe Brechung in's Unendliche hinſpielt. Freiheit nun kann jene reine Subjectivität heißen, ihr Spiel aber mit dieſen beiden Beſtimmtheiten Willkür, wenn man unter Willkür nicht den ſchwankenden, unſteten Willen verſteht, der in §. 162 vielmehr als einer unter den Stoffen der Komik auftrat, ſondern ein Hinüber und Herübergehen, das ſich ſelbſt will und im Namen der Dialektik der Idee ſein Spiel ſo unternimmt, daß das Subject als die reine Thätigkeit des Spiels in ſich und bei ſich bleibt. Verſteht man aber unter Willkür, wie die jetzige Ethik es thut, den nur ſcheinbar wählenden Willen, der heimlich ein roher, ſinnlicher Wille iſt, ſo bezeichnet ſie nichts Anderes als die zweite jener Beſtimmtheiten und iſt in die Definition gar nicht aufzunehmen.

Hegels Anſicht iſt aus der Phänomenologie genommen (Seite 558 ff.); die Darſtellung in der Aeſthetik (Th. 3, S. 533 ff.) iſt leichter und weniger tief. Hegel ſpricht von der griechiſchen Komödie, allein dieſe iſt eine reine Wirklichkeit des Komiſchen und wer ſie begreift, hat daſſelbe in ſeinem Weſen begriffen. Auch Aſt ſpricht von der Komödie, zunächſt von der griechiſchen; beide aber haben allerdings den Fehler, daß ſie das Komiſche erſt an dieſer Stelle entwickeln. Es iſt jedoch abſichtlich die beſtimmte Bezeichnung des Komiſchen als einer Götterläugnung aus Hegels Darſtellung aufgenommen worden, welche, zwar zunächſt von der griechiſchen Komödie geltend, doch als allgemeine Beſtimmung des Komiſchen beſonders brauchbar iſt, weil die Götter eben die Mächte des Lebens ſind als projicirt außer die Gegenwart des Bewußtſeyns hinaus, und ſo kann überhaupt das Erhabene, das ſich als fremde Macht gegen das Bewußtſeyn behaupten will, immer ein Gott heißen. Das Bewußtſeyn erinnert ſich, daß das Erhabene ſein Werk iſt, nimmt es in ſich herüber und iſt bei ſich. Auch Aſt hat das Objective oder Poſitive zuerſt Tugend, bindendes Geſetz, Nothwendigkeit genannt, dann fährt er fort: „die höchſte Begeiſterung, die abſolute Fülle des unendlichen Lebens trachtet nach der Vernichtung ihrer ſelbſt, um ſich als Beſtimmtheit und Ernſt aufzulöſen, und am liebſten ſucht ſie das poſitive Göttliche durch Herabziehung desſelben in das Reich der freieſten und individuellſten Zufälligkeit zu vernichten, weil ſie ſelbſt göttlich und unendlich, folglich in der Vernichtung des Göttlichen und Großen ſich ſelbſt als Beſtimmtheit mitvernichtet, worin ſich eben ihr unendlicher Frevel, ihr zügelloſes Spiel am herrlichſten offenbart.“ Fülle nennt er hier (§. 198 und ebenſo in §. 193) die Breite des Daſeyns, die in der Verflechtung alles Zufalls dennoch von der Idee ſich durchdrungen weiß, im Gegenſatz gegen die durchſchneidende Strenge des tragiſchen Geſetzes. Uebrigens führt die hier gegebene Stelle am zweckmäßigſten zum folg. §.

§. 186.

**Wenn dieſes Weſen der Komik, das in einem gewiſſen Sinne als ein
Frevel zu bezeichnen iſt, als bedenklich erſcheint, ſo iſt nicht nur zu erwägen, 1
was im Bisherigen von ſelbſt liegt, daß die Selbſtüberhebung der Komik zugleich
Selbſtdemüthigung iſt, daß ferner das Syſtem auf dem vorliegenden Punkte noch 2
nicht zu unterſuchen hat, wie und wo das Komiſche dieſes ſein Weſen nur auf
unreine und gemiſchte Weiſe verwirkliche, ſondern namentlich auch, daß das 3
Komiſche nicht das ganze Schöne iſt.**

1. Die komiſche Subjectivität iſt ruchlos, ſobald man ſie vom Standpunkt des Erhabenen, das ſie eben zu Falle bringt, betrachtet, mag man nun dieſen Standpunkt in äſthetiſchem oder, bei ungenauerem Gebrauch des Worts: erhaben, in moraliſchem Zuſammenhang einnehmen. Man vergißt aber dann, was der §. aus der bisherigen Darſtellung noch einmal ausdrücklich hervorhebt: daß ſich das Subject im Komiſchen zugleich klein und groß weiß. Darin liegt von ſelbſt das Andere, daß das einzelne Subject ſich zwar als berechtigte Monade in der unendlichen Subjectivität geltend macht, aber ſich ebenſo des reinen allgemeinen Lebens der Subjectivität, das als Funke von ihm zu allen Subjecten in unendlicher Kette hinläuft, bewußt iſt, und daher im Acte des Komiſchen nicht einen einzelnen, ſondern einen Weltwiderſpruch mit reiner Univerſalität aufdeckt. Ich lache über Jenen, weil ſeine Größe in Kleinheit aufgeht, aber ſo bin auch ich und ſind Alle. Sobald ich mich überhebe, ſo iſt dieſe Ueberhebung nur ein neuer Stoff für das Komiſche.

2. Wir wiſſen noch nicht, wo das Weſen des Schönen in ſeiner Reinheit erſcheint, wir wiſſen es auch vom Komiſchen noch nicht. Die hergebrachten Unterſcheidungen zwiſchen Lachen und Verlachen, zwiſchen Lächerlich und Komiſch werden erſt da ihre Stelle finden, wo zu zeigen iſt, wie in der Natur, d. h. in der durch Phantaſie und Kunſt nicht idealiſirten unmittelbaren Exiſtenz des Schönen, auch das Komiſche vermiſcht auftritt mit einem Reſte von Bitterkeit und gemeinem Egoismus. Ferner wird ſich zeigen, daß aus anderen Gründen eine unreine Form des Komiſchen eintritt in die Welt der Phantaſie oder richtiger eine falſche Ausdehnung des Standpunkts, der nur in der Komik Recht hat, auf das ganze Schöne: es iſt die ſogenannte Ironie der Romantiker, wogegen Hegel ſo ſehr eifert. Dies bringt dann kranke Producte in der Kunſt hervor. Aber wieder aus andern Gründen tritt eine beſondere Kunſtgattung ein, welche zu den Anhängen gewiſſer Künſte, beſonders der Poeſie, gehört, wo ſich Proſa und freie Schönheit vermiſcht: die Satyre nämlich.

3. Der letzte im §. genannte Schutzgrund für die Freiheit der Komik iſt ſchon ſo eben unter 2 geſchichtlich angedeutet und als logiſcher hier noch beſonders hervorzuheben. Hegel iſt es vorzüglich, der ihn verkennt und daher, um mit jenem ſeinem Eifer nicht in Widerſpruch zu gerathen, an andern Orten wieder zurücknimmt, was er über die Komödie zugeſtanden. So in der Aeſthetik Th. 3, S. 536. 537. Hier ſagt er, die Komödie dürfe nicht das wahrhaft Vernünftige zu ihrem Gegenſtande machen, ſondern nur deſſen verkehrte Geſtalt. Allein dies iſt es eben, darauf gründet ſich eben das Komiſche, daß auch das wahrhaft Vernünftige ſich dem Uebergang in Verkehrung nicht entziehen kann. Das gediegene ſittliche Leben der Griechen, deſſen Verfall Ariſtophanes geiſelt, war an ſich ſelbſt, nicht an etwas Anderem erkrankt. Es iſt nicht wahr, daß Ariſtophanes über „die ächte Philoſophie, den wahren Götterglauben“ ſich nicht luſtig macht. Es iſt in allem Götterglauben etwas Wahres, aber es gibt keinen wahren Götterglauben und Ariſtophanes traveſtirt allerdings den Götterglauben ſelbſt, deſſen alte Einfalt er zugleich preist, weil er den reinen Gottesdienſt des allgemeinen Geiſtes, der vielmehr allein von ihm als Wahrheit übrig bleibt, nicht kennt. Ebenſo verſpottet er die ächte Philoſophie in Sokrates, welche freilich gegen das altgriechiſche Leben berechtigt unberechtigt war, und wenn Hegel das Schickſal des Sokrates (Geſch. d. Philoſ. Th. 2, S. 48) tragiſch nennt, weil zwei berechtigte geiſtige Mächte in Colliſion traten, ſo iſt es nur eben deswegen ächt komiſch, weil beide in

ihrer Wahrheit zugleich einſeitig waren. Die Komik abſtrahirt nur vom Schmerzlichen des Ausgangs. Ferner ſagt Hegel a. a. O., die Subjectivität dürfe als ſolche nicht in der Komödie zu Grunde gehen. Sie geht freilich nicht zu Grunde, aber nicht, weil ſie nur das in ſich der Komik opfert, was bloſe „Einbildung des Subſtantiellen" wäre, ſondern weil ſie auch das ächt Subſtantielle in ſeine Widerſprüche verfolgt, um es darin fortzubehaupten.

§. 187.

Da nun das Weſen des Komiſchen darin beſteht, daß es vom Mittelpunkte der Subjectivität aus jede Art des Erhabenen ergreift und verkehrt, ſo kann die Eintheilung ſeiner Formen nicht aus jener Stufenfolge hervorgehen, welche die des Erhabenen beſtimmte. Das Erhabene iſt jetzt Stoff geworden und nicht der Unterſchied des Stoffs kann den Unterſchied der Formen des Komiſchen bedingen; nicht was die Komik in ihren Kreis zieht, ſondern wie ſie es thut, darauf kommt es an. Der Unterſchied dieſes Wie kann nur aus den verſchiedenen Stellungen hervorgehen, welche die im Komiſchen thätige Subjectivität zum objectiven Vorgange annimmt, je nachdem ſie nämlich, ſelbſt beziehungsweiſe bewußtlos und ſinnlich beſtimmt, in ihm aufgeht, oder ſich mit freier Reflexion aus ihm in ſich zurückzieht, oder mit erfüllter Innerlichkeit ſich wieder mit dem Seyn vereinigt und ſich in dasſelbe ergießt. Je mit dem Grade der ſubjectiven Tiefe und Erweiterung wechſelt aber allerdings auch die Weiſe, wie der Stoff gefaßt wird.

Das Erhabene heißt hier Stoff und wurde ſo ſchon öfters in dieſer Entwicklung des Komiſchen genannt. Hiebei iſt die Unterſcheidung des Sinns im Begriffe des Stoffs, wie ſie zu §. 55, 2 gegeben wurde, ganz aus dem Auge zu laſſen. Denn dort wurde unterſucht, was Stoff im rein äſthetiſchen Sinn heiße, hier aber wird der Ausdruck in der allgemeinen Bedeutung gebraucht, wie er überall vorkommt: Stoff iſt der Gegenſtand einer Thätigkeit, Stoff iſt, was verarbeitet wird.

Um den Inhalt des §. ſogleich durch Vorerwähnung der verſchiedenen Formen des Komiſchen zu erläutern, ſo darf nur daran erinnert werden, wie z. B. ſchon die Poſſe die Entſtellung der Religion, alſo des höchſten Stoffes, durch die Kirche in öffentlichen Aufzügen auf ihre Weiſe zum komiſchen Gegenſtande macht, was die ungleich reflectirtere Form des Witzes auf andere Weiſe ebenfalls und durch Aufdeckung der tiefſten und geheimſten Störungen des religiöſen Gefühlslebens auch der Humor thut. Die Stufen, welche den Unterſchied dieſer Formen des Komiſchen begründen, ſind im §. vorläufig angedeutet und dieſe Andeutung wird ſofort begründet werden. Die Schrift des Verf. über d. Erh. u. Kom. (188) meinte noch, durch Aufführung derſelben einen Vorgriff in die Lehre von der Phantaſie zu thun; es wird ſich aber zeigen, daß dies keineswegs der Fall iſt. Bei der erſteren Form wird es noch gar nicht nöthig ſeyn, dies darzuthun, weil ſie ſich als die am meiſten objective erweist. Bei der zweiten und dritten aber treten allerdings pſychologiſche Namen auf, und hier wird eine Rechtfertigung nöthig ſeyn.

a.

Das objectiv Komiſche oder die Poſſe.

§. 188.

1 **Nach dem durchgängig herrſchenden Geſetze des Ausgangs vom Unmittel-
baren und Fortgangs zum Vermittelten (vergl. §. 12. 89 u. a.) muß unter
den genannten drei Formen zuerſt diejenige hervortreten, wo der ſubjective
Prozeß als ein beziehungsweiſe bewußtloſer und ſinnlich beſtimmter im objectiven
Vorgange aufgeht und das Ganze ſo als eine reale Bewegung auftritt. Wie
2 weit die Thätigkeit der Subjectivität in der Zuſammenfaſſung der beiden Glieder
des Komiſchen gehen müſſe, begründet auch hier keinen weſentlichen Unterſchied (vergl.
§. 181); mag ſie einen Vorgang vor ſich haben, worin ſie dem verlachten Subjecte
mehr oder weniger die Beſinnung erſt unterſchieben muß, mag ſie in ihrem
ſinnlichen Wohlgefühle ſich ſelbſt als Träger des Vorgangs darſtellen: immer iſt das
Beſtimmende dies, daß ſie im erſteren Falle unter den komiſchen Vorgängen die
ſinnlich beſtimmten aufſucht und im zweiten ihrer Ausgelaſſenheit in durchaus
handgreiflicher Form Luſt macht, ſo daß ſelbſt Handlung ohne Rede hinreicht,
den komiſchen Prozeß zur Erſcheinung zu bringen.**

1. Die Poſſe: dieſer Name könnte vielleicht zu ſehr nach einer beſtimmten Production beſtimmter Künſte ausſehen oder wenigſtens überhaupt nach einer bloſen Action der Selbſtdarſtellung komiſcher Laune. Vielleicht wäre es zweckmäßiger, zu ſagen: das Drollige, nur klingt dies zu ſpeziell, eine ganze Art zu bezeichnen. Die Italiener haben den Namen **burlesco**

oder gewöhnlicher: **buffo**. Es iſt einmal ein Terminus nöthig und da das Deutſche keinen paſſenderen hat, mag Poſſe ſtehen bleiben. Vielleicht wäre auch die Bezeichnung: Schwank zuläßig. J. Paul (a. a. O. S. 41) und Ruge (a. a. O. S. 195) weichen von der Faſſung in unſerer Eintheilung völlig ab. Sie befinden ſich ſchon ganz im Gebiete des ſubjectiv innerlichen Lebens der Komik, beſtimmen das Burleske ſogar als ſubjective lyriſche Empfindung und Laune und denken vorzüglich an Dichter und Traveſtieen. Das Niedrige, was ſie allerdings als weſentlichen Charakter anſehen, wird dann vom Subjectiven aus ſo beſtimmt, daß die höchſte Ausgelaſſenheit ſich abſichtlich und gefahrlos in das Gemeinſte werfe. Dieſe ganze Auffaſſung iſt nur eine Folge des falſchen Gebrauchs, den die neuere deutſche Bildung von dem Namen des Burlesken gemacht hat. Burlesken und **buffi** ſind die italieniſchen Harlekinſpiele und dieſe die dramatiſche Geſtaltung des Komiſchen in der realen und handgreiflichen Form, die es als vergleichungsweiſe bewußtloſer Vorgang im volksthümlichen Elemente erhält, burlesk ſind der Eulenſpiegel, die Schwänke und Faſtnachtſpiele des Hans Sachs u. ſ. w. Es iſt wohl der höchſte Muthwille der Ausgelaſſenheit, dem die Völker in ihren Saturnalien Luſt machen, wo dieſe Form der Komik herrſcht; allein das Beſtimmende des Begriffs iſt, daß dieſe feſſelloſe komiſche Stimmung hier die tieferen Bewegungen des in ſich getretenen Geiſtes, welche den ſelbſtändigen Witz und den weltverlachenden Humor hervorbringen, noch vor ſich, noch nicht ausgebildet hat, daß alſo das Subjective, was die Form ſchafft, dem frohen Inſtinctleben der Unmittelbarkeit angehört. Mit dieſer inſtinctiven Form der Komik und mit keiner andern iſt in der Eintheilung anzufangen; nimmermehr mit dem reflectirenden Witze. Was Bauer und Hausknecht an Komik produziren, iſt die erſte einfachſte Geſtalt. Wohl erſtirbt dieſe Geſtalt nicht, auch wenn die höchſten Formen ſchon hervorgetreten ſind, J. Paul hat Prügeleien, Cynismen, Wirthshaus-Schwänke wie das Wein- und Semel-Eſſen in den Flegeljahren, noch in Fülle, aber hier eben greift er zurück nach der Urform der Komik. Alle dieſe Beiſpiele ſind aus der Kunſt gewählt; befänden wir uns ſchon in dieſer oder wenigſtens in der Lehre von der Phantaſie, ſo wäre hier auch das Groteske aufzunehmen, wie in der Schrift des Verf. über das Erh. und Komiſche. Allein dieſes hebt die Naturgeſetze auf, gehört daher nur dem das Schöne hervorbringenden künſtleriſchen Geiſte an und ſoweit ſind wir noch nicht, daher auch in der Lehre vom Erhabenen das Wunderbare nicht aufzuführen war. Das Burleske aber iſt ſowohl außer der Kunſt als in der Kunſt vorhanden und auch im erſten Falle bald als ein Angeſchautes, bald als ein vom Subjecte an ihm ſelbſt Dargeſtelltes.

[illegible]. Es iſt hier ein Fall genannt, der ein Vorgriff in die beſtimmten Formen der ſubjectiven Exiſtenz des Schönen, ja ſchon der Kunſt ſcheinen könnte. In der allgemeinen Erörterung des Begriffs des Komiſchen wurde nämlich nur dies unterſchieden, ob dem verlachten Subjecte das Bewußtſeyn ſeiner Verkehrung ganz oder nur theilweiſe unterzuſchieben iſt; hier aber wird auch der Fall eingeführt, wo das Subject (das dann weder blos anſchauendes noch blos angeſchautes, ſondern beides zugleich iſt) das Komiſche an ſich ſelbſt darſtellt. Allein die Subjectivität iſt in der Poſſe ſo ſehr ſinnlich-geiſtig, inſtinctiv beſtimmt, daß entſchieden auch ſchon vor und außer der Kunſt eine Selbſtdarſtellung des Vorgangs eintreten muß. Das ſinnliche Wohlgefühl ſtellt Taumeln, Fallen, Stottern, Sprünge machen, ſich Ueberſtürzen an der eigenen Perſon dar auch ohne alle Abſicht künſtleriſcher Mimik; es ergießt ſich, eben weil es ſinnlich iſt, unmittelbar in die Organe und treibt ſie zu Narrenſprüngen. Die eigentliche Kunſt vereinigt dann beide Fälle; in den Harlekinaden treten Perſonen auf, die durch Höcker, Bäuche, Ungeſchicklichkeit aller Art die mitſpielenden Spaßmacher auffordern, ſie zu foppen; dieſe ſelbſt aber ſind zwei: der Pierrot, durchaus Tölpel, und der Harlekin, gewandt und liſtig, der den erſteren, welcher zuerſt ſeinerſeits die übrigen Perſonen äfft, beſtändig wieder äfft. Abgeſehen von dieſer feinen Theilung iſt der Hanswurſt immer Scheibe und Schütze zugleich; er iſt feig, geſchwätzig, tölpelhaft, aber aus eigener komiſcher Luſt ſtellt er ebenſo dieſe und andere greifliche Mängel auch an ſich ſelbſt dar. Es ſind hier vorzüglich Körpergebrechen genannt worden; dieſe ſind aber keineswegs der einzige Stoff der Poſſe. Es können auch Vorgänge mit moraliſchen Motiven ſeyn, aber weſentlich iſt immer, daß die Verwirklichung des Zwecks, welcher Art er ſeyn möge, ſich als leibliches Leben ausbreite und Alles ganz greiflich ſey. Ein Freier mit ungeheurem Bauch will die Braut umarmen, aber ſie ſtößt an dieſes Hinderniß ſo auf, daß ſie wie von einem Wollſack zurückprallt und fällt u. dgl. Weil ſo die geiſtigen Beſtrebungen ganz in der leiblichen Vollziehung aufgehend ſich verſtricken, wird die Rede, die weſentlich nöthig iſt, jene zum Bewußtſeyn zu bringen, leicht überflüſſig. Daher die italieniſche Burleske, worin dieſe Art des Komiſchen am reinſten zur Darſtellung kommt, ſich als Pantomime ausgebildet hat und ſo ganz verſtändlich iſt. Freilich nimmt dieſe Art auch reflectirtere Komik, Witz u. ſ. f. in ſich auf und dann iſt Rede nöthig; aber die ganz greifliche Körperlichkeit bildet den Grundcharakter. Es iſt zwar nun erſt der Begriff des Ganzen näher zu beſtimmen, wie er zwar durch dieſe Bemerkungen bereits eingeleitet iſt.

§. 189.

**Das Erhabene, das in dieſem Vorgange dem Komiſchen verfällt, iſt daher 1
immer bereits ſelbſt ein ſolches, deſſen geiſtiger Mittelpunkt nicht als ſolcher
zum Bewußtſeyn kommt, ſondern in feſter Geſtalt verkörpert iſt. Daher wird
allerdings beſonders die Sphäre der Kraft, des Anſtands, der äußeren Zweck-
mäßigkeit, der Leidenſchaft den Stoff bilden, aber ebenſo auch die höchſten
Gebiete, nur immer in handgreiflich verleiblichter Erſcheinung. Der Gegenſtoß, 2
an dem dieſes Erhabene ſcheitert und welcher hier häufiger von außen als von
innen kommt, wird daher nothwendig je zu den niedrigeren und gröbſten Formen
des Daſeyns (vergl. §. 171) zurückgreifen und den Anſtand nicht nur da, wo
der Kampf gegen ihn als erſtes Glied ausdrücklich geht, auf's Derbſte verletzen;
der Naturgrund, womit das Subject behaftet iſt, wird völlig durchwühlt, um
ſich von ihm zu befreien. Aus dieſem Grunde ſowohl (vergl. §. 159, 1), als
auch in dem weiteren Sinne des Unbewußten, das aber ebenfalls hier nicht blos
(wie §. 159, 2) im Gegengliede, ſondern im ganzen Prozeſſe herrſcht, kann dieſe
ganze Form als vorzüglich naiv bezeichnet werden.**

1. In der Kraft iſt innere, qualitative Unendlichkeit, aber bewußtlos. Nichts iſt der Poſſe lieber als Scherz über die Verirrungen bildender Naturkraft, welche ſie z. B. gern und glücklich in's Mechaniſche herabzieht. Rechnet man die Sprache zu den organiſchen Kraftwirkungen (ſofern nicht eben ihre höhere Bedeutung für die Intelligenz in Anſchlag kommt), ſo iſt das Stottern eine hierüber beſonders belehrende Figur. In dem Schwanke, der in der Schr. über d. Erh. u. Kom. S. 194 erzählt iſt, fängt ſich ein Wort wie eingeſpannt in der Kehle und fliegt dann wie ein Knebel heraus. Es iſt dies nicht das gewöhnliche Stottern, ſondern die andere Form, womit Leute behaftet ſind, die den Uebergang vom Athmen zu der Verwendung des Athems, welche das Sprechen verlangt, nachdem ſie irgend einmal ihn nicht fanden, nie wieder in's Geleiſe bringen können. Das gewöhnliche Stottern tritt ſtehend im Stenterello des Theaters S. Carlino zu Neapel auf. Auf dem Komiſchen des in Mechanismus verſinkenden Organiſchen ruht großentheils die ergötzliche Wirkung der Marionetten und der Puppen im Pulcinellkaſten. In der lebendigen Darſtellung der verſchiedenſten Körpergebrechen, jeder Ungeſchicklichkeit,

Zweckwidrigkeit im äußern Thun ſind die Italiener ausnehmend glücklich. — Die Welt der Leidenſchaft fällt natürlich noch ganz in dieſen Kreis, weil ſie blind iſt; allein auch alle andern und ſelbſt die reinſten Formen des Erhabenen. Das Denken z. B., in ſeiner höhern Thätigkeit, ſcheint ein zu ſchwerer Gegenſtand für die Poſſe, allein es kann gerade durch ſeine Abſtractheit eine Barbarei, Vernachläſſigung der Form, Unfläthigkeit u. ſ. w. in der ihm gewidmeten Perſon zur Folge haben, wodurch es ſich völlig für jene eignet. Der Cynismus des Mediziners z. B., als reinen Fachmanns, iſt im Katzenberger durchaus in der trefflichſten Weiſe für die niedrige Komik verarbeitet. Der tieferen Forſchung bemächtigt ſich das Burleske im Puppenſpiele von Dr. Fauſtus. Das Böſe tritt als Teufel auf. Das Gute kann allerdings in ſeiner ſubjectiv vertieften Geſtalt ſchwer in dieſen Kreis treten, um ſo beſſer aber als objectives Pathos. Ariſtophanes iſt allerdings mehr als burlesk und hat ein volles Bewußtſeyn davon, daß er die Komödie über das Poſſenhafte gehoben hat; aber neben den höheren Formen des Witzes und des tiefſten Gefühls, das humoriſtiſch umſchlägt, iſt ihm doch das Burleske Hauptmittel, den Zerfall des Staatslebens zur komiſchen Anſchauung zu bringen. Von der Religion war zu §. 187 die Rede; an ihr wird der Sinn des im vorliegenden §. ausgeſprochenen Satzes beſonders deutlich. Als Kirche wird die Religion ganz objectiv und ebendadurch für die Poſſe greiflich; ſie verfällt aber zugleich in dieſer Geſtalt mit Recht der Komik, denn ihr geiſtiger Mittelpunkt verliert wirklich an ſeiner Reinheit ebenſoviel als der objective Körper der Kirche gewinnt. Die ſogenannten Mißbräuche ſind daher nicht zufällige, ſondern nothwendige Folgen dieſer Verleiblichung. Dogmenzwang und geiſtliche Herrſchſucht und Habſucht ſitzen mitten im Weſen der Kirche.

2. Der Gegenſtoß iſt ſo grob als möglich und kommt natürlich lieber von außen als von innen. Zwar nicht allein das Erſtere: Ungeſchicklichkeit, Geſchwätzigkeit, Feigheit, Gefräßigkeit u. ſ. w. ſind innere Verſtrickungen des ſtrebenden Subjects mit ſich ſelbſt; allein der rein äußere Stoß muß natürlich in dieſer Komik einer ſich hart und derb reibenden Körperwelt die größere Rolle ſpielen: Prügel bekommen, Stolpern und Fallen u. dgl. greifliche Uebel ſpielen eine Hauptrolle, Falſtaff wird in einen Waſchkorb gepackt, in's Waſſer geworfen u. ſ. w. Eine höhere Form der Komik kann z. B. die Leidenſchaft der Liebe durch die feinſte Andeutung mitunterſchleichender ſinnlicher oder eitler Motive dem Lächeln preisgeben, aber die Poſſe braucht den derben Ausbruch des Sinnlichen, die ungezwungenſte Bezeichnung deſſelben und iſt daher beſonders ſtark

in der Zote, wie Ariſtophanes, Boccaccio, Luther in allen ſeinen Aeußerungen gegen das Verbrechen des Cölibats, Fiſchart, Shakeſpeare genugſam beweiſen. Auf welche Weiſe der Zuſtand der Kirche verſpottet wird, beweiſen die Darſtellungen von Eſeln, die Meſſe leſen, von Mönchen, die an Schweins-Eutern trinken u. dgl. Die Poſſe iſt völlig cyniſch. Das Cyniſche iſt keineswegs einfach als Schmutz zu verſtehen, ſondern es iſt die abſichtliche Aufdeckung der Natur in ihren gröbſten Bedürfniſſen aus Oppoſition gegen die Unnatur, daher wird die feinſte Bildung, wenn es eine Revolution gegen Verkennung der Natur, gegen den Schein des Erhabenen in falſcher Zartheit und Anſtändigkeit gilt, cyniſch, wie z. B. Göthe in: Götter, Helden und Wieland, und die geſammte Sturm- und Drangperiode. Der wahre Cynismus iſt ein Kampf der Geſundheit und Sittlichkeit gegen Verbildung und ihre Verdorbenheit. Ja der Stoff für den Cynismus ſteigt in dem Grade, in welchem man ſich ſeiner ſchämt. Je delicater die Bildung wird, deſto mehr erröthet der Geiſt über ſeinen Leib, deſto mehr Schmutziges gibt es. Die allgemeine Empfindlichkeit reizt ſtarke Naturen, den Stoff auszubeuten im Namen der Schönheit und ihres Naturrechts. Aber nur dieſe negative Stellung rechtfertigt; iſt der Kampf zu Ende, ſo kehrt als Grundlage die milde Schönheit zurück, welche zwar in Unſchuld frei iſt, aber nicht mehr den oppoſitionellen Accent auf die Naturſeite zu legen nöthig hat; das niedrig Komiſche kann nicht mehr Tendenz, ſondern nur Moment an ſeinem Orte ſeyn. In dieſer Einſchränkung aber bleibt es immer berechtigt; befreit das Komiſche überhaupt, indem es die Grenze aufdeckt, ſo ſoll es auch die Tiefen des Häßlichſten aufdecken, womit der Geiſt behaftet iſt, und das ganze ſogenannte Schmutzige durchwühlen, um uns zu zeigen, daß wir uns nicht ſtellen dürfen, als ſey uns Verdauung, Blähung, Aufſtoßen, Erbrechen u. dgl. erſpart, wenn wir einmal leben, daß wir aber in und ſammt unſern gröbſten Bedürfniſſen und Zufällen doch, gerade indem wir uns in dieſem Widerſpruch erfaſſen, freie und unendliche Weſen ſind. Es braucht alſo nicht nothwendig eine Oppoſition gegen eingedrungene Naturloſigkeit der Bildung, um dieſe Befreiung vorzunehmen. Schon die bloſe Möglichkeit einer ſolchen, die mitten im naturgemäßeſten Zuſtande gegeben iſt, reizt zum Cynismus und ſo iſt die Poſſe auch ohne die beſondere Oppoſition gegen unnatürliche Bildung als Ganzes überhaupt naiv. Damit iſt allerdings überhaupt eine Bildungsſtufe bezeichnet, doch eine ſolche, welche den Fortſchritt auf eine höhere überlebt, daher dieſes Prädicat ohne Vorgriff hier aufgeſtellt werden darf. Das

Alterthum, Mittelalter, die ſüdlichen und katholiſchen Völker üben am glücklichſten die Poſſe, in der nordiſchen und proteſtantiſchen Welt iſt dieſe Form ſo zurückgedrängt, wie ihr Feſt, der Carneval, erſtorben iſt, doch verſchwunden iſt ſie darum nicht; die unteren Stände bleiben ihr zugethan und die höchſte Bildung kann, darf und ſoll ſie nicht fallen laſſen. J. Paul und Göthe ſind genannt, auch Tieck iſt noch ſehr ſtark im Derb-Komiſchen. Der Gebildetſte ſoll noch über das Komiſche der groben Colliſionen der vollen und herzlichen Lache ſich nicht ſchämen.

§. 190.

Naiv iſt alſo die erzeugende Thätigkeit im ganzen Vorgange; ſie bedarf für das erſte Glied und das Gegenglied einer greiflichen Form, weil ſie den innern Mittelpunkt im Gegenſtande noch nicht von ſeiner äußern Erſcheinung unterſcheidet, und dies kann ſie nicht, weil die ganze Subjectivität in ſich ſelbſt den Bruch dieſer Unterſcheidung noch nicht vollzieht. Ebendaher und weil die Greiflichkeit der Form einen ganz öffentlichen und maſſenhaften Charakter bedingt, iſt dieſe Stufe des Komiſchen zugleich volksthümlich und als mütterlicher, urſprünglicher, aber bei allem Fortſchritte zu feineren Stufen ſich erhaltender Boden aller Komik elementariſch zu nennen. Mangelt ihr nun tieferes Bewußtſeyn und Inſichgehen, ſo iſt ſie dafür ohne alle Heimlichkeit und Abſichtlichkeit und geht vertraulich und gemüthlich im Strome der Dinge mit fort.

Die hier aufgeſtellten Begriffe ſind ſchon durch die früheren Bemerkungen begründet. Das Vertrauliche und Gemüthliche iſt noch beſonders hervorzuheben, wird aber ſeinen ganzen Werth erſt im Gegenſatze gegen den jetzt darzuſtellenden Charakter des Witzes zeigen. Weil Alles herausgeht, iſt auch kein Rückhalt da. Daher hat auch die Kirche die Narren- und Eſelsfeſte nicht gefürchtet; als aber einſt in Frankreich ein Geſetz dagegen erſchien, erklärte die Geiſtlichkeit einer Dioceſe, man ſolle der Narrheit den Spunden nur öffnen, ſonſt ſchlage er dem Faſſe den Boden aus. Die Poſſe iſt grob, ſelbſt grauſam, aber nicht ſchneidend; ſie gehört Menſchen, die ſich und der Welt ihren Lauf laſſen und in der Maſſe des Lebens harmlos mitſchwimmen.

§. 191.

Dieſer Form des Komiſchen fehlt demnach zwar im Umfange ihrer Momente nichts, was zum Weſen des Komiſchen gehört; allein wenn die

Subjectivität, deren freie, Glied und Gegenglied und ebendaher mit dem verlachten Subjecte ſich ſelbſt in Eins zuſammenfaſſende Unterſchiebung als der thätige Mittelpunkt des Komiſchen erkannt iſt, in ihre volle Bedeutung treten ſoll, ſo folgt, daß diejenige Subjectivität, welche dieſen Act in vergleichungsweiſe bewußtloſe Art ſo vollzieht, daß ſie in ihrem Stoffe aufgeht, gemäß der in §. 182 aufgeſtellten Stufenleiter eine höhere über ſich fordert und findet, welche den Act des Komiſchen gemäß dem wahren Begriffe der Subjectivität mit Wiſſen und Wollen vollzieht und welcher daher die naiv komiſche Subjectivität ſammt ihrem Stoffe zum Stoffe wird. Zwar kehrt nach §. 183 die unendliche Linie dieſer Stufenleiter als Kreis in ſich ſelbſt zurück, allein innerhalb der beſonderen Formen des Komiſchen kann dieſer Abſchluß der Fortbewegung nicht früher eintreten, als bis diejenige Subjectivität gefunden iſt, welche das Komiſche in ſeiner Tiefe wie in ſeiner Weite ſo erſchöpft, daß eine Ueberordnung des einzelnen Bewußtſeyns über ein anderes einzelnes nichts mehr in der Sache ſelbſt verändern kann.

Dieſer Fortſchritt iſt ſchon dadurch gefordert, daß das objectiv Komiſche als ein naives beſtimmt, ja überhaupt, daß es objectiv genannt wurde. Objectiv heißt zunächſt, daß das zuſchauende Bewußtſeyn einen greiflichen Stoff bedarf, weil es in ſeinem Gegenſtande aufgeht; ebendaher iſt dies Bewußtſeyn naiv. Die Subjectivität aber, die ſo ihrem eigenen wahren Begriffe noch nicht entſpricht, iſt ebendaher objectiv in dem übergreifenden Sinn, daß ſie einer andern Subjectivität, die ihrem Begriffe, ſelbſtbewußt zu ſeyn, entſpricht, zum Objecte wird, und ebenſo, wenn ich etwas naiv nenne, ſo ſpreche ich ſchon aus, daß ein helleres Bewußtſeyn ihm in ſein Geheimniß hineinſieht und es ſich zum Gegenſtande macht. Auch der Poſſe kommt freilich zuerſt ihr Gegenſtand, das von ihr verlachte Subject, naiv vor, aber daß ſie in ſo derben Colliſionen das Naive ſucht, iſt von ihr ſelbſt naiv. Der Witz, zu dem wir hiemit übergehen, gehört der Subjectivität, welche ihrem Begriffe, ſich zu wiſſen und was ſie thut, zu wollen, entſpricht. Schon St. Schütze (a. a. O. S. 143) hat den Witz als ein bewußtes Vollbringen des Komiſchen beſtimmt, er drückt dies (S. 144) auch ſo aus: „was die Einfalt im Dunkeln findet, das ſucht der Witz im Hellen und bringt es hervor mit der Selbſtſchätzung ſeines Products.“ Genauer beſtimmt Ruge (a. a. O. S. 137 ff.) den Witz als die ſich ſelbſt kennende und in Wirkſamkeit ſetzende komiſche That, als das Sichwiſſen des Geiſtes im Acte ſeiner Befreiung, worin er alſo aus ſeiner unwahren Geſtalt ſich nicht erſt herauszuarbeiten hat, ſondern dieſe oder die confundirte Geiſtes-Erſcheinung ſchon aufgehoben in ſich enthält, als das Wollen der Pointe u. ſ. w. Allein Ruge kommt nicht von der Poſſe her, er beginnt mit dem Witze als der erſten Form, daher zeigt ſich ſogleich ein Mangel. Zunächſt erhellt an ſich ſchon, daß es falſch iſt, eine bereits ſo reflectirte Geſtalt, wie den Witz, als die erſte aufzuführen; daraus eben fließt aber auch der Mangel in der Beſtimmung dieſer Geſtalt ſelbſt. Ruge gibt nämlich dem Witze nur die unwillkürliche Thorheit zum Gegenſtande und bringt dafür S. 138. 139 Beiſpiele. Allein Gegenſtand des Witzes iſt nicht nur Thorheit, welche ohne ihn unbemerkt und durch keine Komik genoſſen geblieben wäre, ſondern vor Allem eine Thorheit, welche auch ſchon ihre Lacher gefunden hat, aber ſolche, über welche ſelbſt noch von einem bewußteren Subjecte zu lachen iſt. Der Witz hat ſeiner ganzen Natur nach ſchon eine Geſtalt des Komiſchen hinter ſich und kann ausrufen: wie ſich die platten Burſche freuen! Die platten Burſche in Auerbachs Keller haben ihren Spaß ſchon vorher gehabt, dann erſt macht ſich Mephiſtopheles mit ihnen ſeinen Spaß, der freilich in dieſem Beiſpiel ſelbſt poſſenhafte Form annimmt, aber von einem Subjecte ausgeht, deſſen reflectirte Subjectivität ſich im Allgemeinen in der Form des Witzes bewegt. Die Subjectivität, welche das Komiſche erſt in der Form des Burlesken zu produziren vermag, gehört ſammt ihrem Stoffe unter die Stoffe des Witzes.

b.

Das ſubjectiv Komiſche oder der Witz.

§. 192.

Die Subjectivität reflectirt ſich aus dem naiven Verhalten des objectiv Komiſchen in ſich und ſtellt ſich zunächſt über dieſes ſammt ſeinem Gegenſtande, um es zum Stoffe einer andern, vermittelten Form der Komik zu machen. Allein wenn dieſe reflectirte Subjectivität eine ihm vorausgehende Form der Komik zu durchſchauen und ſich als Stoff zu unterwerfen vermag, ſo hat ſie ebendaher nicht nur das Auge für den Widerſpruch eines in dieſer unwillkürlichen Weiſe ſchon fertigen Komiſchen, ſondern ebenſo für jeden Stoff, der nur

an ſich und noch ohne belacht worden zu ſeyn, die zur Entſtehung des Komiſchen geforderte Bedingung der Häßlichkeit in ſich enthält. Dieſer Widerſpruch kann von ſo greiflicher Art ſeyn, wie ihn die Poſſe bedarf; die reflectirte Komik wird ihn aber nicht ſo belaſſen, ſondern ihn erſt in das Licht eines tieferen Widerſpruchs rücken, um ihn in ihrer Weiſe zu belachen, noch mehr aber wird ſie überall die wirklich feineren Widerſprüche aufſuchen, in welche das aus ſeiner Niederlegung in greifliche Formen des Seyns in ſich zurückgegangene Subject ſich verwickelt.

Der Stoff des Witzes kann dadurch natürlich nicht erſchöpft ſeyn, daß zunächſt das objectiv Komiſche als ſolcher begriffen iſt. Steht es um den Witz ſo, daß er dem naiven Subjecte über die Schulter hereinſieht, ſo iſt ſchon erkannt, daß innere Vorgänge im ſubjectiven Leben vorzüglich ſein Thema ſeyn werden, Verwicklungen, die ſich nicht in einem äußeren Vorgang völlig ausſprechen, ſondern deren Beobachtung ein bewußtes Verſtändniß des Seelenlebens vorausſetzt. Dies hat eine doppelte Bedeutung; zuerſt die, daß der Witz allerdings aus dem Kreiſe des Erhabenen gewiſſe Gebiete mehr ſein nennen kann, als die Poſſe. Er hält ſich weniger bei den Erſcheinungen der Kraft auf und nimmt ſich aus dem Erhabenen des Subjects vorzüglich diejenigen Stufen, die der Poſſe ferner liegen: die Intelligenz und den ſittlichen Willen. Allein auch hier gilt, daß nicht der Stoff den Unterſchied macht; wie ſich die Poſſe über alle, auch die höheren Gebiete, des Erhabenen verbreitet, ſo faßt der Witz auch ebenda ſeinen Boden, wo dieſe vorzüglich zu Hauſe iſt, im Greiflichen nämlich, und den Unterſchied bildet nur die Art der Faſſung. Allerdings beſchäftigt er ſich daher auch mit der Sphäre der Kraft und ihren drolligen Stößen, aber er läßt es nicht bei der einfachen Anſchauung, ſondern thut etwas Weiteres hinzu, was ſich zeigen wird. Im Erhabenen des Subjects iſt er ſo gerne cyniſch, als die Poſſe, aber er deutet den Anſtoß des Geiſtigen an die groben Bedürfniſſe und Triebe feiner an; gewöhnlichen Verletzungen des Anſtands zieht er zwar Naivetäten vor, wodurch nicht etwa nur der äußere Anſtand, ſondern das innere Schicklichkeitsgefühl, Rückſichten auf anweſende Perſonen u. drgl. verletzt werden, doch kann er die gröbſte Unanſtändigkeit auf ſeine Weiſe ebenſogut zum Gegenſtande nehmen. Dieſe bringt es mit ſich, daß er alle Geſtalten der ſubjectiven Erhabenheit in's Innere verfolgt; wenn z. B. die Poſſe ſehr heimiſch iſt in der Sphäre der äußeren Zweckmäßigkeit, ſo iſt es auch der Witz, aber er bleibt nicht dabei ſtehen, die anſchauliche

Handlung in ihrem Mißlingen darzuſtellen, ſondern er verfolgt die Unklugheit tiefer, zeigt das falſche Berechnen und Rechnen u. ſ. w. auf; die Intelligenz belauſcht er in ihren geheimen, feinen Täuſchungen, in der moraliſchen Welt geht er der Leidenſchaft in ihre inneren Widerſprüche nach, die Liebe z. B. läßt zwar auch er in Trübung übergehen durch ſtörende Sinnlichkeit, dieſe ſelbſt aber behandelt er wieder wie einen Irrthum der Reflexion und noch lieber deutet er nur ein Mitunterſpielen der ſinnlichen Regungen im Innern an; dem Geizigen läßt er nicht unter Prügeln ſein Geld nehmen, ſondern er zeigt den reinen Widerſpruch im Geize ſelbſt auf und in das Gebiet der Laſter führt er überhaupt das der Klugheit ſo herein, daß es als eine Welt der verwickelten, dem Genuſſe dienenden, aber ſich ſelbſt aufhebenden Intrike erſcheint. Spitzt ſich die Intrike zum Böſen zu, ſo lauert er dieſem auf, wo ſich in der Verſchmitztheit ſeine Dummheit zeige; dem guten Willen weiß er alle kleinen Eigenheiten, Liebhabereien, Neben-Motive aufzuweiſen, durch die er ſich heimlich untreu wird; die Religion verfolgt er nicht nur in die groben Mißbräuche der Kirche, ſondern die Verſtandes-Widerſprüche der Dogmen, die feine Heuchelei und Herrſchſucht der Prieſter, aber auch alles Kleine deckt er auf, was ſich in die wahre Andacht miſcht. Das öffentliche Leben öffnet ihm ſeine Weite, aber auch hier tritt er hinter die Couliſſen, ſpürt den Heimlichkeiten nach, welche die Poſſe mit ihren ſchweren Fingern nicht findet: dem Spiel der Einflüſſe, der Hofränke, der Weiber, der verborgenen Liebſchaften u. ſ. w. hinter den großen und objectiven Kräften, die die Welt bewegen. — Nachdem dies gezeigt iſt, ſo iſt es nicht mehr nöthig, von dem Gegengliede ausdrücklich zu ſprechen, wie in der Darſtellung des objectiv Komiſchen; die Art, wie es ſich beſtimmt durch die Verfolgung der Dinge in ihr Inneres, iſt mit dieſer bereits ausgeſprochen. Es kommt jetzt Alles darauf an, erſt das Verfahren des Witzes kennen zu lernen, wo ſich über das Gegenglied, das er in Thätigkeit ſetzt, etwas ganz Neues entdecken wird.

§. 193.

1 **Da nun der Widerſpruch im Gegenſtand aus dem Gebiete der Anſchauung in's Innere verlegt iſt, ſo muß die das Komiſche erzeugende Subjectivität ihren Stoff überhaupt in ein innerlich Vorgeſtelltes und Gedachtes verwandeln und daher kann ſie ihn nicht einfach als objectiven Vorgang zeigen, ſondern muß ihn auch in der Form des für das Innere Ermittelten ausſprechen. Sie**

bedient ſich daher weſentlich der Sprache und ſofern ſie ſinnliche Bilder gebraucht,
ſind dieſe bloſe Zeichen. Mit dieſem Mittel thätig ſtellt ſie ſich über ihren 2
Gegenſtand, ſpricht ihn aus, holt aber aus der unendlichen Welt des Vorſtellbaren
durch einen Sprung, welcher Sache des unmittelbaren, ahnenden Ergreifens
iſt und dieſem Reflections-Acte den äſthetiſchen Charakter gibt, eine Vorſtellung
aus einem ganz entlegenen Kreiſe herbei und wirft ſie mit der des
vorliegenden Gegenſtandes plötzlich in Einen Gedankenzuſammenhang. Das
Weglaſſen aller Mittelglieder (vergl. §. 169), das nothwendig die größte Kürze
des Ausdrucks fordert, ſpannt den Widerſpruch auf ſeine Spitze. Auf derſelben
Spitze aber ſpringt ein Punkt hervor, durch welche die entlegene Vorſtellung
mit der vorliegenden in eine ſcheinbare Einheit ſich zuſammenfaßt, und ſo entſteht
„der äſthetiſche Lichtſchein eines neuen Verhältniſſes, indeß unſer Wahrheitsgefühl
das alte fortbehauptet und durch dieſen Zwieſpalt zwiſchen doppeltem
Scheine jenen ſüßen Kitzel des erregten Verſtandes unterhält, der im Komiſchen
bis zur Empfindung ſteigt“ (J. P. Fr. Richter). Dies Verfahren heißt **Witz**. 3

1. Der §. ſagt: ein innerlich Vorgeſtelltes und Gedachtes, nachher wird das einemal Vorſtellung, das andremal Gedankenzuſammenhang genannt. Es iſt nicht anders möglich, als ſo im Unbeſtimmten zu bleiben, wenn dieſer Punkt nicht eine unverhältnißmäßig breite Erörterung herbeiführen ſoll. Das Wahre iſt, daß der Witz zwiſchen Vorſtellung und Begriff auf ſchmaler Linie hinſpielt. Er erhebt ſeinen Gegenſtand in die Sphäre der Allgemeinheit oder des Gedachten, läßt aber mehr oder weniger Spielraum, ſich ihn innerlich vorzuſtellen. Er kann bei einem einzelnem vorliegenden, ſinnlichen Falle ſtehen bleiben, wie Liskow in einem nachher anzuführenden Epigramm; dieſer Fall iſt nicht gegenwärtig, wird aber als ſinnlicher Vorgang innerlich vorgeſtellt. Er kann einen allgemeinen Satz daraus abſtrahiren, die Pointe auf ein allgemeines Verhältniß hinüberziehen, wie wenn J. Paul ſagt: ſo ſehr ſieget bloſe Stellung, es ſey der Krieger oder der Sätze. Stellung der Sätze iſt hier das Subject, das durch Einſchiebung der Krieger komiſch gebrochen wird. Dies iſt etwas ganz Allgemeines, doch ſtellt man ſich auch hier noch einen Gelehrten ſitzend und ſeinen Styl ordnend vor. Ganz allgemein iſt der Satz Petions in der Nationalverſammlung: **la théologie est à la religion ce que la chicane est à la justice**; vom vorliegenden Streit mit der Kirche ſind reine allgemeine Begriffe abgezogen. Hier bringt aber die witzige Vergleichung die Aufforderung zur Vorſtellung

hinzu: bei Chikane ſtellt man ſich innerlich die Geſtalten der ſtörenden Scholaſtiker vor, ihr Thun in ſinnlicher Erſcheinung. Hiemit iſt ſchon geſagt, daß, wenn das Subject auch ganz allgemein als Begriff geſetzt ſeyn mag, doch das herbeigebrachte Gegenglied, ſey dieſes nun wirklich ein ſinnliches wie im bildlichen Witz oder nicht, weil es nicht auf dem Wege methodiſch fortgehenden Denkens, ſondern eines Sprungs gefunden wird, immer die Vorſtellung aufruft, den reinen Begriff nur wie ein Durchſchimmerndes mit innerlich geſchauter ſinnlicher Beſtimmtheit zu umhüllen, bald mehr auf der Seite des erſten Glieds, bald mehr des Gegenglieds. Hienach rechtfertigt ſich auch in Anwendung auf dieſe Form des Komiſchen die allgemeine Forderung der Anſchaulichkeit §. 154. Daß nun dieſe Komik ſich nur durch die Sprache ausdrücken kann im vollen Gegenſatze gegen die erſte Form, welche bei der Anſchaulichkeit ihres ganzen Prozeſſes ſie leicht ganz entbehrt, folgt aus dem Geſagten. An ihre Stelle können wohl Bilder treten, ſie ſind aber bloſe Vehikel im Sinne des Zeichens, wie z. B. Hörner, um einen als Hahnrei darzuſtellen, der Auftritt mit der Flöte im Hamlet, Aufführung witzig pointirter Charaden und die Mehrzahl von Caricaturbildern. Wenn z. B. in der Caricature Louis Philipp als Balliniſt dargeſtellt war, der mit Geſetz, Verfaſſung, Gerechtigkeit, Vaterland als Bällen, Meſſern in der Luft ſpielt, ſo hat hier das Sinnliche ganz die Bedeutung eines Witzworts. Oft fällt, beſonders bei den franzöſiſchen Caricaturen, Bild und Witz ſo auseinander, daß man dieſen nicht aus der dargeſtellten Situation errathen könnte, er muß darunter geſchrieben ſeyn, er beſteht in Worten, welche von den gezeichneten Perſonen geſprochen werden; die Situation ſtellt dar, wie Menſchen ſich in ihren Bewegungen und Manieren gehen laſſen, während ſie ſo etwas ſagen, und wäre als Veranſchaulichung von Manieren gewiſſer Stände u. ſ. w. auch für ſich verſtändlich: ſo entſteht aber eigentlich ein Genrebild und der Witz iſt ganz Nebenſache oder fällt als ſolcher wirklich weg.

2. Die alte Definition des Witzes als einer Fertigkeit, Aehnlichkeiten zwiſchen Unähnlichem aufzufinden, wurde von J. Paul (a. a. O. Th. 1, §. 42 ff.) aufgegeben, allein nachdem er den Begriff der aufgefundenen Aehnlichkeit widerlegt hat, ſetzt er an ſeine Stelle den der Vergleichung, nämlich einer beſondern Art derſelben, und zwar derjenigen, welche theilweiſe Gleichheit bei größerer Ungleichheit entdeckt. Dadurch ſucht er den Witz vom Scharfſinn, welcher theilweiſe Ungleichheit unter größerer Gleichheit verborgen, und dem Tiefſinn, welcher trotz allem

Scheine der Ungleichheit gänzliche Gleichheit finde, zu unterſcheiden. Zunächſt hätte J. Paul bemerken ſollen, daß der Scharfſinn und Tiefſinn hier nur ganz beiläufig als Hülfen zur näheren Begrenzung des Begriffes anzuführen ſind, indem das, was im Witz allein äſthetiſch iſt und was ihn von dieſen völlig trennt, ihm ſelbſt nicht verborgen blieb: daß nämlich der Witz „allein erfindet und zwar unvermittelt.“ Das Unmethodiſche, richtiger die ausdrückliche Oppoſition gegen das methodiſche Denken, welche in dem Fluge zu einer völlig entlegenen Vorſtellung liegt, deren Herbei-Bringung zuerſt als volle Zweckwidrigkeit erſcheint: dies macht den Witz zu einer äſthetiſchen Kraft im Gebiete des Komiſchen. Es ſey ein Inſtinct der Natur, ſagt er ſelbſt, was die Aehnlichkeit zwiſchen zwei incommenſurabeln Größen auffinde: darum liege ſie offener und ſtets auf einmal da; das witzige Verhältniß werde angeſchaut, während der Scharfſinn durch eine lange Reihe von Begriffen das Licht trage, das bei dem Witze aus der Wolke ſelber fahre u. ſ. w. Was nun aber das Vergleichen betrifft, ſo iſt allerdings auch dieſer Ausdruck nicht zweckmäßig, nur darf man ihn nicht um den leichten Preis verwerfen, daß man das Verfahren des Witzes, die Form ſeines Prozeſſes, gar nicht näher analyſirt, ſondern unmittelbar blos auf ſeinen letzten Sinn, die Herſtellung des freien Geiſtes aus dem getrübten, losgeht, wie Ruge, der auch hierin ethiſirt (a. a. O. 149—151 u. and.). Das Mangelhafte der Erklärung des Witzes aus einem Vergleichen zeigt ſich am deutlichſten, wenn man die Art des Witzes, die geradezu ein Vergleichen ſcheint, näher betrachtet: den bildlichen. Auch dieſer iſt gerade dann erſt geiſtreich, wenn er den Schein erzeugt, als vergleiche er nicht nur, ſondern ſetze identiſch. Wenn z. B. der Volkswitz ſagt: der Kerl trinkt Waſſer, daß ihm die Gänſe nachlaufen. Warum? Weil ihm Brunnenkreſſe hinten auswächst: ſo iſt das Witzige ebendies, daß man ſich den ſo ins vegetabiliſche Reich verpflanzten Mann ſelbſt in dieſem Zuſtande denken ſoll, ihn nicht etwa blos mit einem grünenden Brunnen oder Bach vergleicht. Im unbildlichen Witze aber iſt auch nicht einmal Anſatz zu einer Vergleichung; z. B. wenn Talleyrand ſagt, die Sprache ſey erfunden, um die Gedanken zu verbergen, ſo wird in eine Abſicht das Gegentheil des Beabſichtigten hineingeſchoben und iſt hier von keiner Vergleichung die Rede. Statt: unähnlich oder ungleich ſagt daher der §. entfernt, fremd; ſtatt ähnlich oder gleich: es wird der Schein einer Einheit erzeugt. Die Pointe des Witzes nun iſt der Moment, wo zugleich die ganze Spannung der abſtoßenden Fremdartigkeit des herbeigezauberten Gegenglieds und zugleich der Zauber der Einheit in die Augen ſpringt. Hauptmittel dieſer Wirkung iſt Kürze und Schnelligkeit: dieſe läßt alle Zwiſchenglieder weg, welche an ſich — denn nichts in der Welt iſt ohne Zuſammenhang — auch das Entfernteſte mit dem Entfernteſten verbinden (vergl. §. 169), und bringt dadurch den Zuſammenſtoß hervor. J. Paul nennt dies (a. a. O. §. 45) Wegſchneiden der Nebengedanken. In demſelben Augenblick aber, wo ſie ſich abſtoßen, ziehen ſich die Glieder an und fallen in den Zauberſchein einer Einheit: Sinn im Unſinn, Unſinn im Sinn. Dies iſt es, was J. Paul durch die in dem §. aufgenommenen Worte (a. a. O. §. 44), worin er das Weſen des Witzes ungleich richtiger aufdeckt als in ſeiner Vergleichungstheorie, ſo treffend ausſpricht. Wirkt daher alles Komiſche durch Plötzlichkeit, ſo am meiſten der Witz, welchem die Spitze der Kürze durchaus weſentlich iſt und nichts weher thut, als wenn man ihn erklären muß, die Pointe verfehlt oder durch Zwiſchenglieder der Auseinanderſetzung ſchwächt. Geiſtreich nennt J. Paul (ebenda) den Witz den verkleideten Prieſter, der jedes Paar copulirt. Er iſt aber der Schmied zu Gretna-Green, der lauter Paare traut, deren Trauung die Verwandten (der methodiſche wahre Zuſammenhang) nicht dulden wollen. J. Paul berührt aber auch die tiefere Befreiung, welche ſich durch den Witz die Subjectivität gibt, und auf welche Ruge, nur mit Weglaſſung näherer Darſtellung des Verfahrens im Witze, hindringt, durch die tiefe Bemerkung (§. 54): „der Witz gibt uns Freiheit, indem er Gleichheit vorhergibt." Dies will zunächſt ſagen, daß der Witz „ein freies Beſchauen iſt, welches ſich nicht in den Gegenſtand oder deſſen Zeichen eingekerkert verliert und vertieft"; der Kopf wird zu „einem Polterabend der Brautnacht, es herrſcht eine Gemeinſchaft der Ideen wie der Weiber in Platons Republik und zeugend verbinden ſich alle." Allein hier ſitzt noch eine wichtige Frage, die nämlich über den eigentlichen Gehalt des Witzes, oder richtiger, ob er überhaupt einen hat: wovon im folgenden §. zu handeln iſt.

3. Witz iſt eine pſychologiſche Benennung und es ſcheint hier entſchieden ein Vorgriff in die Lehre von der Phantaſie Statt zu finden, wie denn der Verf. in ſ. Schr. über d. Erh. u. Kom. (S. 188. 190) noch meinte, die ganze Eintheilung des Komiſchen gehöre eigentlich dahin. Der Witz muß nun allerdings in der Pſychologie vorkommen und demnach ſollte er, ſo ſcheint es, auch in der Aeſthetik jedenfalls in der Lehre von der Phantaſie ſeine Stelle finden. Allein in dieſem Zuſammenhang wäre die Unterſuchung ganz abſtract; es würde nämlich völlig abgeſehen von der Geſtaltung des Erhabenen, aus dem wir jetzt kommen,

und davon, wie dieſes unter andern Formen ſeiner Aufhebung auch die des Witzes fordert. Dies eben iſt der objective Zuſammenhang, der die Aufführung des Witzes an dieſer Stelle verlangt. Nun könnte eingewandt werden, der geſammte Stoff des Erhabenen werde ja ſchon vom objectiv Komiſchen aufgelöst, dieſe rein ſubjective Form, der Witz, ſey daher durch die objective Bedingung des Erhabenen nicht nothwendig gefordert, ſondern nur eine Forderung der Phantaſie bedinge auch dieſe Form der Auflöſung. Dies iſt aber unrichtig, denn die verſchiedenen Vertiefungsgrade des Erhabenen gehören ebenfalls zu der Geſammtheit ſeines Stoffs und die Poſſe kann daher in dieſem Sinn allerdings nicht über das ganze Erhabene ſich ausdehnen, ſondern läßt noch eine ganze Welt des Stoffs für feinere Formen der Verlachung zurück. Dies wird ſich noch deutlicher im Folgenden zeigen, wo klar werden wird, was denn der Witz eigentlich trifft. Daß nun die Pſychologie das Recht habe, alle Formen ſubjectiver Thätigkeit abgeſehen von dem objectiven Weltzuſammenhang ihrer Gegenſtände darzuſtellen, wird durch die Hervorhebung des letzteren nicht beſtritten. Die Pſychologie der Aeſthetik aber, d. h. die Lehre von der ſubjectiven Exiſtenz des Schönen als Phantaſie, hat ſich, nachdem dieſe Formen der komiſchen Thätigkeit im allgemeinen Theile nach der objectiven Forderung des Zuſammenhangs dargeſtellt ſind, nicht weiter mit dieſen zu beſchäftigen, ſondern nachdem ſie gezeigt haben wird, was reine Phantaſie iſt, darf ſie nur hinzuſetzen, daß die verſchiedenen Hauptformen des Schönen, alſo die des Komiſchen wie die des einfach Schönen und Erhabenen, als reine Thätigkeiten wieder in ihr hervortreten. Kurz: das Komiſche trotz der Subjectivität ſeiner Formen iſt ein weſentliches Grundverhältniß im Schönen, das, rein oder unrein, überall vorkommt, wo Schönes lebt, und gehört daher in den allgemeinen Theil, die Metaphyſik des Schönen.

§. 194.

Könnte nun dieſer Sprung mit Chr. H. Weiße als eine nur nachdrück- 1
lichere Form des in §. 176 geforderten Leihens angeſehen werden, ſo gälte
auch vom Witze, was vom Komiſchen überhaupt gilt, daß es nämlich in irgend
eine beſtimmte Erſcheinung des Erhabenen eingeht und durch ein Leihen des
Bewußtſeyns die verlorene Beſinnung in dem Subjecte derſelben entbindet.
Allein die vom Witz herbeigeholte zweite Vorſtellung liegt zu entfernt, als
daß ſie dem verlachten Subjecte untergeſchoben werden könnte; der Witz verläßt 2

vielmehr dieſes und treibt blos mit der Vorſtellung von ihm oder ſeinem Thun jenes Spiel. Der Gegenſtand bleibt außer ihm ſtehen, Inhalt und Form fallen auseinander, oder vielmehr die Form erhält einen andern Inhalt, als der iſt, welcher ſie in Bewegung zu ſetzen den erſten Anſtoß gab, und dieſer andere Inhalt iſt eigentlich der ſtrenge Zuſammenhang der Dinge in dem geordneten Denken: gegen dieſes macht der Witz die Wahrheit geltend, daß die Dinge ihre Stelle müſſen wechſeln können, weil Eines in Allem iſt, und ſo befreit er allerdings und bewährt Freiheit, indem er die Flüſſigkeit der abſoluten Idee zu Tage bringt, aber er verliert den feſten Boden der Grenze, welchen alles Schöne fordert (§. 30 ff.).

1. Weiße (Aeſth. §. 32) ſieht in dem Witze daſſelbe Leiden wie im Komiſchen überhaupt, nur mit höherer Intenſität und Selbſtbewußtſeyn. Daran darf man nur knüpfen, daß durch dieſes beſtimmtere Leiden eben noch beſtimmter die Beſinnung in dem Verirrten entbunden wird, ſo ſieht man in Ruges Anſicht über den Witz. Allein die Vorſtellung, die der Witz herbeibringt, iſt zu entlegen, um ſie ſo zu verſtehen. Wenn z. B. Liskow auf den Magiſter Sievers in Lübeck, welcher als Kämpfer für die Orthodoxie gegen ihn als den Kämpfer für lebendige Sittlichkeit auf der Kanzel ſich in ſolchen Eifer predigte, daß der Wille die untergeordneten Theile ſeiner Perſönlichkeit zu beherrſchen vergaß, welche nun dieſe Gelegenheit ergriffen und in einem reichlichen materiellen Erguſſe den oberen, geiſtigen zugleich bildlich darzuſtellen beſtrebt waren, (welcher Vorfall, beiläufig geſagt, im burlesken Sinne ganz komiſch iſt auch ohne Satyre, folgendes Epigramm machte:

Bei jener edlen Feuchtigkeit,
Die jüngſt vom Predigtſtuhl gefloſſen,
Erinnerte ich mich der Zeit,
Da Paul gepflanzt, Apoll begoſſen:
Ich freuete mich inniglich
Und ſprach: die Zeiten beſſern ſich:
Ein Mann thut, was ſonſt zweene thaten:
Drum Spötter, iſt euch noch zu rathen,
So lacht nicht, wenn mein Sievers ſießt
Und wenn er pflanzt, zugleich begießt.

ſo kann er dem eifrigen Manne nicht unterlegen wollen, als habe er im figürlichen Sinne den Baum der Kirche begießen wollen und es nur allzu unbildlich ausgeführt; die Vorſtellung des Begießens liegt zu fern, um ſolche Abſicht dem verlachten Subjecte unterzuſchieben. Ebenſo Börnes Witz: „als Pythagoras ſeinen Lehrſatz erfunden hatte, opferte er eine

Hekatombe: ſeitdem zittert jeder Ochs, ſo oft eine neue Wahrheit entdeckt wird“; hier kann man den zitternden bildlichen Ochſen nicht unterlegen, als hätten ſie ſich im Irrthum über ihre Menſchenwürde die eigentlichen Ochſen der Hekatombe zum Muſter genommen. Daher bleibt beim Witze das getroffene Subject draußen ſtehen, denn es kann das nicht in ſich aufnehmen, ſich nicht als verborgene Wahrheit ſeines Bewußtſeyns ſagen laſſen, was der Witz herbeiholt.

2. Die angeführten Witze treffen. Der folgende §. wird auf den Witz, der trifft, d. h. der irgend eine Häßlichkeit ſtrafend erfaßt, zurückkommen; die Unterſuchung hat aber zunächſt einen andern Witz in's Auge zu faſſen oder richtiger das reine Weſen des Witzes. Wenn nämlich der Witz, wie gezeigt, nicht innerlich eingeht in das Bewußtſeyn des Irrenden, ſondern ihn, wenn er ihn auch trifft, getroffen ſtehen läßt, ſo ſitzt ſein eigentliches Weſen offenbar gar nicht in dieſem Zuſammengehen mit dem verlachten Subjecte, und dies zeigt ſich am reinſten darin, daß er ſein Spiel ausüben kann ganz ohne etwas oder etwen zu treffen. Die Schrift des Verf. über d. Erh. u. Kom. hat (S. 196 u. 202) vom Witze überhaupt ausgeſagt, er habe keinen eigentlichen Sinn, es ſey nur der methodiſche Zuſammenhang, die Location der Begriffe, womit er ſpiele, und nur ſubjective Nebenbeziehungen geben ihm den ſogenannten Gehalt. Bohtz (über d. Kom. und d. Komödie S. 93) hat dies angegriffen. Der Punkt iſt ſchwierig. J. Paul ſchwankt; das Einemal (z. B. a. a. O. §. 53) ſagt er, es müſſe geſtanden werden, daß „bloſer“ Witz „als ſolcher“ nur abmattend ergötze, ſobald er auf ſeinen bunten Spielkarten nicht etwas Weſentliches z. B. Empfindung, Bemerkung u. ſ. w. zu gewinnen gebe; allein §. 54 ſagt er ganz allgemein, der Witz ſey von Natur ein Geiſter- und Götter-Läugner, der an keinem Weſen Antheil nehme, ſondern nur an deſſen Verhältniſſen. Dies ſtimmt nur dann zuſammen, wenn man hinzuſetzt, daß der Witz freilich einen Gegenſtand treffen und ſo einen Gehalt haben müſſe, daß dies aber äußerlich hinzukomme, nicht nothwendig im Weſen des Witzes liege, und dies eben iſt die richtige Anſicht, wie der folg. §. zeigen wird. Die Aeußerungen in der genannten Schrift des Verf. haben nur den Mangel, daß ſie blos andeuten und nicht beſtimmt unterſuchen, wie ſich dieſer ſogenannte Gehalt im Witz verhalte, ob organiſch, oder nur äußerlich hinzukommend, und daß Beiſpiele angeführt werden (S. 197), welche allerdings treffenden Gehalt haben und von welchen nicht hätte geſagt werden ſollen, ſie haben keinen Sinn,

ſondern nur, das Mittel, wodurch ſie ihn haben, verhalte ſich zu dieſem nicht innerlich und organiſch. Ruge natürlich muß überall Gehalt fordern und thut dies namentlich bei Gelegenheit des Wortſpiels S. 152: „wenn an der Sache gar nichts iſt, d. h. die Worte nichts bedeuten, ſo iſt auch an dem Witze gar nichts“. Allein zuvörderſt beſinne man ſich nur auf Witze, die nichts und Niemand treffen, und frage ſich, ob man darüber nicht voller und herzlicher lacht, als über Witze mit ſatyriſchem Stich, z. B. an Fiſcharts trunkenen Wortſpieltaumel, Abrahams a S. Clara narriſche Wienerſpäſſe, das Krähwinkler-Blatt, wo ein Mädchen am Klavier und ſonſt Niemand zu ſehen iſt, unten aber ſteht: wie der Schulmeiſter von Krähwinkel aus Entzücken über das ſchöne Spiel ſeiner Tochter ganz weg iſt. Vieles aus dem engliſchen Auctions-Verzeichniß, das Lichtenberg überſetzt und vermehrt hat, kann man mit vollerem Lachen leſen, wenn man davon abſieht, daß es urſprünglich eine Satyre auf einen reichen, aber unwiſſenden Raritätenſammler war: ein Meſſer ohne Klinge, woran der Stiel fehlt; ein doppelter Kinderlöffel für Zwillinge; eine Sonnenuhr, an einen Wagen zu ſchrauben; eine Mäuſefalle nebſt den Mäuſen dazu; einige Brillen für alte Jagdhunde, die nicht gut in die Ferne ſehen; ein meſſingenes Schlüſſelloch. Oder aus Lichtenbergs Relation von den ſchwimmenden Batterien vor Gibraltar: in jedem Schießloch noch ein Loch, das war fürwahr faſt größer noch, als erſtgedachtes Schießloch. In ſolchen Spielen, deren Weſen meiſt darin beſteht, daß die nähere Beſtimmung des Subjects das Subject aufhebt, bewegt ſich der komiſche Geiſt frei durch das Gebiet des verſtändigen Zuſammenhangs, den er durcheinander wirft und deſſen Aufhebung er doch als einen neuen verſtändigen Zuſammenhang behauptet. Auch das Wortſpiel liebt die freien, zweckloſen Verkröpfungen; z. B. Kühne: wir Gelehrte ſind ſämmtlich Unterleibnizianer. Am beſtimmteſten iſt dies der Fall im bildlichen Witze, der ſich an dem beigebrachten Bilde zu weiden liebt ganz ohne ſich weiter bei dem Subjecte, das dadurch getroffen werden ſoll, aufzuhalten. Man nennt dieſen Witz gewöhnlich den ſchlechten; richtiger wäre es, ihn den freien oder ſchweifenden zu nennen. Ein Object hat auch er: es iſt der Zwang des verſtändigen Zuſammenhangs, gegen welchen die Subjectivitat ſich als die freie Negativitat aufwirft, ſich ſelbſt als Beweis geltend macht, daß die Dinge flüſſig ſind, daß „in allen Räumen Eines, in allen Wellenſchäumen Eines, in allen Träumen Eines iſt“. Allerdings aber fordert das Geſetz des Schönen ein beſtimmt Begrenztes und Bleiben bei demſelben: darum erſcheint dieſer freie Witz leer.

§. 195.

Diejenige Form des Witzes, welche dieſe Freiheit in reinem Spiele wirklich geltend macht, kann freier oder ſchweifender Witz genannt werden; die Leerheit derſelben nöthigt aber den Witz, beſtimmteren Gehalt zu ſuchen, und, obwohl er durch die Fremdartigkeit der herbeigeholten zweiten Vorſtellung den unmittelbar vorliegenden Gegenſtand im weiteren Sinne immer verläßt, ſo wendet er doch ſein Spiel ſo, daß er ihn mit ſeiner Spitze trifft, alſo ein Subject um einer Häßlichkeit willen dem Lachen preisgibt. Dadurch entzieht er ſich dem Vorwurfe eines bodenloſen Spieles, aber nur um in den andern der Stoffartigkeit zu fallen, denn das Spiel ſelbſt wird jetzt bloſes Mittel, Inhalt und Form fallen ſo beſtimmt auseinander, daß derſelbe Witz je nach dem Zuſammenhang, in den er zu ſtehen kommt, ein freier oder ein treffender ſeyn kann. Der treffende Witz iſt als der ethiſch gehaltvollere vorzuziehen; doch auch dieſer Werth erleidet die Beſchränkung, daß das getroffene Subject, weil das Verfahren nicht in ſein Bewußtſeyn eingeht, nicht oder nur zufällig mit dem belachenden in Ein befreites Selbſtbewußtſeyn aufgeht, und er verſchwindet ganz, um vielmehr einem ethiſchen Vorwurfe zu weichen, wenn, was ganz nahe liegt, das Subject mit boshafter Abſicht getroffen wird.

Das Epigramm von Liskow, die Ochſen Börnes: dies ſind Witze, die bei ihrem Gegenſtande bleiben und ihn mit ſcharfer Spitze treffen. Man kann, wie dies Wort ſchon oben gebraucht iſt, dieſen Witz den ſatyriſchen nennen und das gemeine Urtheil der Gebildeten zieht ihn unbedingt vor. Allein auf ſtreng äſthetiſchem Boden iſt nicht zu überſehen, daß hier zwiſchen dem ſogenannten Gehalte, d. h. eben dem Treffen und dem Mittel gar kein organiſches Verhältniß iſt. Das Bild des Begießens, die eigentlichen Ochſen gehören in Wahrheit eigentlich nicht her; es wird dadurch über H. Sievers und über die Feinde des fortſchreitenden Geiſtes nichts Neues geſagt und man könnte beide ebenſogut mit einem andern Bilde, im ſtrengſten Sinne aber nur durch einfache Aufdeckung ihres verfinſterten Bewußtſeyn wahrhaft treffen. So äußerlich iſt beides verbunden, daß derſelbe Witz nach Umſtänden ein freier oder treffender ſeyn kann; z. B. der angeführte Krähwinkler Witz wäre ſatyriſch, wenn der Schulmeiſter etwa ein Trinker wäre, der gern im Wirthshauſe ſäße und ſich gelegentlich ſchon damit ausgeredet hätte, daß das Klavierſpiel ſeiner Tochter ihn ſo ſehr aufrege, daß er ein anderes Lokal, eine Stärkung ſuchen müſſe. Daher — wegen dieſes unorganiſchen Verhältniſſes zwiſchen Stoff und Form — iſt der treffende Witz ſtoffartig. Warum er den weiteren Mangel hat, in den Getroffenen nicht einzugehen, iſt ſchon im vorh. §. nachgewieſen. Ebendaher liegt es im Witze ſelbſt, daß er gern boshaft iſt, und hiemit gerathen wir ganz aus der Aeſthetik heraus in ethiſche Verhältniſſe. So etwas Schwebendes iſt der Witz: er iſt entweder äſthetiſch, aber ſchweifend ohne Boden, oder er hat Boden und geht dann auf der Linie hin, wo das Aeſthetiſche den ſtoffartigen Verhältniſſen und ethiſchen Fragen weicht. Dies iſt ſogleich im folg. §. ausdrücklich aufzufaſſen.

§. 196.

Der Witz ſchwankt alſo zwiſchen zwei Mängeln, deren einer leicht ein doppelter wird: er iſt entweder äſthetiſch ohne ethiſchen Gehalt oder ethiſch ohne äſthetiſche Einheit der Form und des Gehalts oder dazu noch ethiſch verwerflich. Dieſer Mangel wirkt in ihm als Nothwendigkeit, ſolche Formen zu ſuchen, worin er ſich in ein begrenztes Object eingehend hineinarbeitet und ſo der wahren äſthetiſchen Einheit der Idee und des Bildes näher kommt. In dieſer Bewegung zu höheren Stufen iſt diejenige Gattung als die niedrigſte und leerſte zu ſetzen, worin, mag der Witz nun frei ſchweifender oder treffender ſeyn, ganz das dargeſtellte äußerliche Verhältniß zwiſchen Inhalt und Form Statt findet. Aber dieſe erſte Gattung, welche als die abſtracte zu bezeichnen iſt, ſteigt ſelbſt nach dem allgemeinen Geſetze des Syſtems von einer erſten, unmittelbaren Form zu weiteren, vermittelten Formen auf.

Es kann ein Widerſpruch gegen die bisherige Weiſe der Anordnung ſcheinen, daß die Eintheilung des Witzes mit der abſtracten Gattung beginnt; allein dies bringt die Stellung des Witzes in der Eintheilung des Komiſchen mit ſich. Dieſe ſelbſt ſteigt vom unmittelbar Concreten durch das Abſtracte zum erfüllten Concreten auf. Verglichen mit jenem iſt das Abſtracte der Durchgang zum Höheren; verglichen mit dieſem iſt das Abſtracte das Aermere und leidet ebenſo, wiewohl aus anderem Grunde und auf andere Weiſe, an undurchdrungener Einfachheit, wie das erſte, Unmittelbare, ſinnlich Erfüllte, aber geiſtig Ungebrochene. Uebrigens verwechsle man den abſtracten Witz nicht mit dem freien oder ſchweifenden. Die Unterſcheidung zwiſchen dieſem und dem treffenden begründet nicht die Eintheilung der Arten des Witzes; vielmehr jede Art kann treffen oder nicht. Die abſtracte Gattung hat aber ſelbſt zunächſt wieder eine ſinnlich unmittelbare Form, die ſogleich auftreten wird.

α.

Der abſtracte Witz.

§. 197.

Der abſtracte Witz ergreiſt zuerſt das Nächſte, was ſich ihm in dem 1
Gebiete ſeines Ausdrucksmittels, der Sprache, darbietet, die ſinnliche Ver-
wandtſchaft des Wortklangs für das Ohr, um durch ſie das Schlaglicht einer
Einheit entlegener Vorſtellungen hervorzubringen. Dieſe Form, der Klang-
Witz oder das akuſtiſche Wortſpiel, ſteht durch ihre ſinnliche Unmittel-
barkeit der Poſſe am nächſten, iſt naiv und volksthümlich wie ſie, und wie
der Witz durch dieſelbe in die Poſſe zurückgreiſt, ſo erhebt ſich dieſe, welche
überhaupt auf der Grundlage ihrer eigenen Form auch die höheren aufnimmt,
vorzüglich in dieſe Art des Witzes. Aus dieſer Form erhebt ſich aber der 2
Witz in ſein reines Reflexions-Gebiet, indem er ſich nicht mehr an die bloſe
Aehnlichkeit des Klangs, ſondern an die Vieldeutigkeit der Wörter hält, wo-
durch ſich das Sinn-Wortſpiel erzeugt. Auch dieſes ſteht mit der Poſſe
noch in näherem Zuſammenhang.

1. Beide Arten des Wortſpiels ſind nicht zu verwechſeln. Die erſte benützt blos den Klang, wie der Berliner-Witz über die Aufführung der Antigone: Antik? o nee! Reiche Ausbeute bei Ariſtophanes, Fiſchart, Abraham a. S. Clara, Shakespeare, J. Paul. Der letztere nennt dieſe Art (doch ohne ſie von der zweiten gehörig zu unterſcheiden) Sprach- oder Kling-Witz, auch akuſtiſchen Witz und ſehr geiſtreich den älteren Bruder des Reims oder deſſen Auftact (a. a. O. §. 52), in den er ja auch bei Abraham und Fiſchart ſo häufig übergeht. Unrichtig aber iſt es, wenn J. Paul Luſt bezeugt, wirkliche Verwandtſchaft des Sinns bei verwandtem Klang durch Hindeutung auf die Urbildungen der Sprache geltend zu machen. Da fiele gerade der Widerſinn weg. Wenn Abraham z. B. vermuthet, der verlorene Sohn werde wohl ein Irländer geweſen ſeyn, und ihn mit der Donau vergleicht, die nach langen Reiſen in die

San fließe, ſo wäre der Spaß gerade verloren, wenn man irgend denken könnte, die Wurzel Ire ſey mit Irren und Sawe mit San verwandt. Daher iſt vielmehr der zweite Grund, den J. Paul für den Reiz des Wortſpiels angibt, der wahre: es ſey das Erſtaunen über den Zufall, der durch die Welt ziehe, ſpielend mit Klängen und Welttheilen, und der dritte: es ſey das Gefallen an der Geiſtesfreiheit, welche im Stande iſt, den Blick von der Sache zu wenden gegen das Zeichen hin. Es braucht keine Nachweiſung, wie dieſe Form ſinnlich unmittelbar, daher naiv, volksthümlich und im Burlesken, das die höheren Formen in ſich aufnimmt, ſo gut es auf ſeinem Boden kann, vorzüglich beliebt iſt.

2. Das Sinn-Wortſpiel dagegen hält ſich an die Bedeutung und iſt daher ungleich reflectirter, denn es unterſcheidet z. B. eine ſinnliche und eine unſinnliche Bedeutung deſſelben Worts, wie Bardolf, wenn er auf Falſtaffs reumüthiges Geſtändniß, er lebe außer allen Schranken, antwortet: ei, ihr ſeid ſo fett, daß ihr wohl außer allen Schranken ſeyn müßt, allen erdenklichen Schranken, oder wie Falſtaff, da ihm Heinrich und Poins ſein Pferd geſtohlen, ausruft: wenn ein Spaß ſo weit geht und zwar obendrein zu Fuße, das haſſe ich in den Tod. Beide Arten des Wortſpiels, das akuſtiſche und das Sinn-Wortſpiel, wechſeln ſich ab in folgender Stelle: Falſtaff: meine ehrlichen Jungen, ich will euch ſagen, was mir vorſchwebt. Piſtol: ein Wanſt von hundert Pfund. F.: keine Wortſpiele, Piſtol! Allerdings hat mein Wanſt es weit in der Dicke gebracht, aber es iſt hier die Rede nicht von Wänſten, ſondern von Gewinnſten, nicht von Dicke, ſondern von Tücke. Namen werden häufig benützt; ſie haben als bloſes Zeichen durch Gewohnheit ihre Bedeutung verloren, der Wortwitz ſucht dieſe wieder auf; ſo ſagt Falſtaff zu Piſtol: drücke dich aus unſerer Geſellſchaft ab, Piſtol!

Wenn man das Abſterben dieſer beiden Formen des Witzes, das mit der modernen Bildung mehr noch als Schickſal der erſten als der zweiten eingetreten iſt, nicht eben bedauern zu dürfen glaubt, ſo vergißt man, daß die ſubjective Freiheit, die auch in dieſer Form ſchaltet, ihr Weſen iſt, nicht der Werth des einzelnen Witzes. Shakespeare's Narren z. B. wollen durch beſtändiges Mißverſtehen, Verdrehen beſchwerlich ſeyn, damit jeder Begegnende zu erfahren bekomme, daß er auf die hausbackene geläufige Ordnung der Begriffe ſich nicht zu viel einbilden dürfe, auf die Weisheit und Ernſthaftigkeit des methodiſchen Denkens und Verfahrens. Freilich bekommt der Narr durch dieſe Abſicht ſchon etwas Univerſelles und wird eine Perſönlichkeit: dies führt zum Humor.

Uebrigens iſt in der zweiten Art des Wortſpiels vorzüglich die Zweideutigkeit heimiſch, welche mit dem Geſchlechts-Verhältniſſe ſpielt, oder die Zote. Die Natur des Witzes bringt es mit ſich, daß im Abſtracten ſchwer iſt, ihre Grenze zu beſtimmen. Nicht ihre Feinheit oder Grobheit bildet einen Unterſchied für das Urtheil, denn die Oppoſition gegen gewaltſame Naturwidrigkeit kann im edelſten Gemüthe ſich zu einem Zorn entzünden, der ſich in der gröbſten Hervorhebung des Naturtriebs äußert; ſchon bei der Poſſe wurde in dieſer Hinſicht Fiſchart und Luther angeführt. Es kommt auf die Freiheit oder Unfreiheit des Gemüths an. Wie alle Komik von dem Gemeinen, indem ſie es aufdeckt, aber zugleich das Licht des Geiſtes in daſſelbe fortleitet, vielmehr befreit, ſo auch die witzige Zote von dem Drucke, welchen das Bewußtſeyn der Schwierigkeit, die geiſtige und ſinnliche Liebe in reinen und ſchönen Einklang aufzuheben, auf das Gemüth wälzt. Aber das Gemüth, das vielmehr von der Begierde ſelbſt beherrſcht iſt, treibt dieſen Witz ſo, daß das Gewicht ganz auf die ſinnliche Seite fällt und die häßliche Eindeutigkeit der im Einzelſten des ſinnlichen Genuſſes wühlenden Phantaſie ſich zu Tage legt. Gerade die allzu eindeutige Zweideutigkeit iſt häßlich. Doch auch dieſe Lüſternheit, welche vorzüglich bei alten Junggeſellen zu finden iſt, muß noch wohl von der Frivolität unterſchieden werden, welche ſich den armen Genuß gibt, hinter den edelſten Beſtrebungen den Geſchlechtstrieb nicht etwa als ſein mitſpielendes, leicht angedeutetes, ganz untergeordnetes Nebenmotiv, ſondern als einziges Motiv anzudeuten: dies iſt im Grunde nicht komiſch, aber Witz kann es, bei der zweifelhaften Natur dieſer ganzen Form der Komik, immer noch ſeyn.

§. 198.

**Indem nun aber die Bedeutung das Weſentliche geworden iſt, ſo läßt 1
der Witz auch den letzten ſinnlichen Zuſammenhang, der ſich aus der Sprache
als ein Unmittelbares aufdringt, fallen und verbreitet ſich als Spiel der reinen
Reflexion über das ganze Reich der zum Gedanken erhobenen Dinge mit der
unendlichen Möglichkeit ihrer Verhältniſſe, wie ſie ſich ihren folgerechten Ausdruck
in den Geſetzen des Sprachbaus gibt, hebt dieſe Geſetze, indem er ein
widerſprechendes Glied in den Zuſammenhang wirft, auf und behauptet ſie zugleich
dennoch fort. Ebenſo behandelt er das Zahlenverhältniß. Da nun in
dieſer Sphäre das letzte ſinnliche Band, bei welchem die bloſe Vorſtellung verweilen 2
und ſich mit dem ſchweifenden Spiele des freien Witzes (§. 194. 195)**

begnügen könnte, in dem Grade verſchwindet, in welchem der Gedanken-Ausdruck nicht ein ſinnlich Einzelnes zum Gegenſtande hat, ſondern etwas Allgemeines ausſpricht, ſo wird von dieſer Gattung des Witzes mit Beſtimmtheit eine treffende Spitze (§. 195) verlangt.

1. Das Reich iſt unendlich; nur wenige Beiſpiele. Declination: Begriff des Genitivs: status statuae. Genus: Spiele mit: der Menſch und das Menſch. Bindewort: und — Schillers Witz von den Minneſängern, hier ſey ewig nur der Frühling, der kommt, der Winter, der geht, und die lange Weile, die bleibt. Subject und Prädikat: Lichtenbergs zweiſchlafriger Kirchſtuhl. Theil mit ſeinem ſprachlichen Ausdruck: zu den redenden Künſten gehört die ſchweigende. Thätigkeitswort: Witz der Mad. Düdeſſant von dem Maſchinen-Meiſter Vaucanſon: ich wette, er hat ſich ſelbſt gemacht. Zweck mit ſeinem Ausdruck in der Conjunction: er macht ſich einen Denkzettel, um es zu vergeſſen. Negative Steigerung in Siebenkäs, der verſichert, ein Buch nicht recenſiren, geſchweige denn leſen zu können u. ſ. w. u. ſ. w. Auch Zahlen-Verhältniſſe: zum Kriege gehört erſtens Geld, zweitens Geld, drittens Geld; Wirthsrechnung: dreimal vier iſt zwanzig u. ſ. w. u. ſ. w.

2. Bei dem Wortwitze kann man ſich, wenn er auch keine treffende Spitze hat, noch immer des reinen Spiels erfreuen, weil Sinnliches, ein Anklang, ein inneres Hören darin iſt; man ſtellt ſich vor, wie dem Wunderlichen, der das erfunden, wohl das verwandte Wort im Ohre geſummt haben mag. Im reinen Reflexions-Witz geht Abſichtsloſigkeit noch am leichteſten, wenn ein ſinnliches Dieſes bezeichnet wird, wie das obige Meſſer aus Lichtenbergs Auction: man verſucht, ſich das Meſſer, das ſich unter dem Vorſtellen vielmehr aufhebt, doch vorzuſtellen und dies ergötzt. Iſt aber der Satz allgemein, ſo muß er einen Sinn haben, der den Gegenſtand ſtrafend faßt, ſonſt entſteht kindiſche Plattheit, reiner Unſinn.

β.

Der bildliche Witz.

§. 199.

Hiedurch iſt aber der Witz von der Bodenloſigkeit des freien Spiels in die andere Einſeitigkeit der Anwendung ſeines Spiels als unſelbſtändigen Mittels für einen ſtoffartigen Zweck gerathen. Er muß daher eine Form bilden, welche zwar treffenden Gehalt hat, aber als Mittel für dieſen eine Kraft in Bewegung ſetzt, wodurch in erhöhter Weiſe die freie ſinnliche Fülle des objectiv Komiſchen wieder eintritt. Er bringt, um den Widerſpruch in ſeinem Gegenſtande aufzudecken, aus entlegener Sphäre eine zur Vorſtellung umgeſetzte ſinnliche Anſchauung herbei, welche, indem ſie durch Zweckwidrigkeit überraſcht, zugleich einen ſchlagenden Vergleichungspunkt darbietet. Dies iſt der *bildliche* oder *vergleichende* *Witz*. Die ungetheilte Einheit der Poſſe iſt hiedurch allerdings nicht wieder gewonnen, denn das herbeigeholte Sinnliche dient doch nur als unſelbſtändiges Mittel für die treffende Spitze.

Das witzige Bild unterſcheidet ſich durchaus von der ernſten Vergleichung. Wenn dieſe ein Bild für ein Geiſtiges aus der Natur nimmt, ſo muß ſie dieſe ſelbſt als beſeeltes Weſen darſtellen; ob ſie auch Geiſtiges als Bild für Natur-Erſcheinungen benützen dürfe, iſt eine ſchwierige Frage, von der hier nur ſo viel zu ſagen iſt, daß wenn es geſchieht, eigentlich das Verhältniß des Bildes ſich unter der Hand umdreht und, was zur Vergleichung dienen ſollte, den Werth des Subjects erhält, dem die Vergleichung dient. Das Bild des Witzes nun muß dagegen aus ſo tiefer Sphäre gegriffen ſeyn, daß alle Mittelglieder, wodurch auch in die Natur das Licht des Geiſtes ſich fortſetzt, wegfallen und ſo das Natürliche als ganz gemein erſcheint, wie wenn in den Wolken des *Ariſtophanes* das Gewitter (das dem Griechen eine höchſte, göttliche Erhabenheit war) ausführlich verglichen wird mit den Entwicklungen eines Losbruchs in der menſchlichen Verdauungswerkſtätte: bis dahin hatte der Grieche nie das Göttliche verfolgt. Der Witz allerdings kann jedenfalls auch umgekehrt vergleichen durch Vergeiſtigung des Körperlichen; allein hier tritt dann unfehlbar jene Umdrehung ein. Beſeele ich z. B. ein Glied, wie Falſtaff Bardolfs Naſe, ſo wird dieſe ſo ſelbſtändig, als wäre ſie der geiſtige Mittelpunkt der Perſönlichkeit; allein ebendadurch iſt die Naſe in Wahrheit um ſo niedriger geſetzt, indem zum Bewußtſeyn kommt, daß ſie im Ganzen der perſönlichen Erſcheinung eine Rolle ſpielt, die ihr nicht gebührt. Auch die unorganiſche und nur vegetabiliſch organiſche Natur kann der Witz beſeelen; hier tritt ein, was §. 157. 158, Anm. geſagt iſt. Allein wenn ich z. B. von Fels und Baum ſage, ſie ſchneiden Geſichter und dergl., ſo wird gelacht, weil man fühlt, wie tief jene Naturdinge unter der geiſtigen Bildung des menſchlichen Angeſichts ſtehen und man dennoch dieſe darin erblicken ſoll.

Eigentlich findet hier nichts Anderes Statt, als was in §. 155 von allem Komiſchen geſagt wurde: es kann auch vom Kleinen beginnen und dieſes zum ſcheinbar Erhabenen ſteigern; aber der Rückblick dreht dies um: ein Erhabenes ſollte werden, aber es ſprang ein Kleines heraus. Der zweite Unterſchied zwiſchen dem komiſchen und dem ernſten Bilde iſt die Zweckwidrigkeit des erſteren, welche aus dem tiefen Rückgriffe, den es thut, von ſelber folgt. Dieſen Punkt hat J. Paul (a. a. O. §. 49—51) ganz vergeſſen. Man muß das Gefühl haben: wie kann Einem nur ſo etwas ganz verwünſcht Fremdes einfallen! aber in demſelben Momente muß mitten unter lauter weit abweichenden Eigenſchaften im Bilde der Blitz des Vergleichungspunktes hervorſpringen. So der bekannte Volkswitz über einen Verdrießlichen: er macht ein Geſicht wie ein Hausknecht, der zehn Jahre kein Trinkgeld bekommen hat. Das Volk tritt hier, wie wieder die vollere Sinnlichkeit in das Komiſche eintritt, mit dem vollſten Berufe hervor. Das Seyn und Zuhauſeſeyn in den Dingen, das Schauen und Kennen des ſinnlich Einzelnen wird wieder nöthig wie in der Poſſe. Aber der Unterſchied von dieſer bleibt; der Witz iſt geiſtiger, weil er das Doppelte, den Bruch und die ſcharfe Spitze der Bedeutung hat, aber äſthetiſch ſchwächer, weil das äſthetiſche Mittel, wiewohl jetzt ein volles Sinnliches und nicht mehr blos in dem ahnenden Ergreifen beſtehend wie in §. 193, der Bedeutung unſelbſtändig dient.

§. 200.

Dies unſelbſtändige Sinnliche kann ſich jedoch erweitern zu der Vorſtellung eines erfüllten Ganzen, das auch auſſer dieſer Verbindung komiſch wäre, und die innere Anſchauung kann ſich am Bilde weiden ganz abgeſehen von ſeiner Anwendung. Dieſem Verweilen gibt der Witz ſelbſt Vorſchub, indem er das Bild weiter ausmalt, als jene es fordern würde, und ſo wird das Treffen des Gegenſtandes wieder erläßlich. Zu weit aber darf der Witz ſein Bild nicht ausdehnen, ohne doch daran zu erinnern, daß es den Zweck des Treffens hatte und ihn nun entweder verliert oder nur gewaltſam feſthält, wo dann im letzteren Falle das Bild ſelbſt auch als ſolches eine Störung des Zuſammenhangs durch unvermerkte Vertauſchung mit einem andern erleidet. Dadurch entſteht eigentlich eine Reihe verſchiedener Bilder und es kommt der Hauptmangel des Witzes zu Tage, daß er nämlich nur punktuell iſt. So ſucht er nun überhaupt die mangelnde Qualität, das äußerliche Verhältniß zwiſchen Form und Inhalt, durch die Quantität wechſelnder Bilderwitze zu erſetzen.

Das Bild kann eine ganze Erzählung werden, die auch für ſich komiſch wäre, indem ſie alle Bedingungen, die zu einer komiſchen Erzählung gehören, enthält, wie z. B. Folgendes. Es beutete Jemand den Tod einer theuren Verwandten zu mehreren Schriften aus. Einer, der um ſein Urtheil darüber befragt wurde, erzählte ſtatt aller Antwort: ein Fiſcher vermißte viele Tage ſein Weib, endlich fand man ihren Leichnam im Waſſer voll von Krebſen, die ſich in ihrem Fleiſche gütlich thaten. Dieſe wurden verkauft und warfen ein Hübſches ab; der Fiſcher beſchloß nun, ſeine Frau noch einmal in's Waſſer zu werfen, und ſo noch mehrmals. Wird auf dieſe Weiſe das Bild umſtändlich ausgeführt, ſo wird es ſelbſtändig und man kann von der Pointe abſehen. Allein nicht alle Bilder ſind ſo glücklich, einen ſchon vorher fertigen komiſchen Vorgang herbeizubringen; vielmehr es wird irgend ein einzelnes Sinnliches aufgegriffen, Zug um Zug an ihm aufgeſucht und ſo Zug um Zug mit dem Gegenſtande verglichen. Allein unter der Hand fühlt man die Beſchwerlichkeit, verläßt das erſte Bild und ſchiebt wechſelnd andere Bilder ein. Leſſing liebt dieſe Art, welche J. Paul unpaſſend Allegorie nennt und richtiger als Witzkette bezeichnet hätte, denn die Allegorie iſt nicht komiſch. An einem ausgeſponnenen Bilde, das freilich eben gerade für den Zuſammenhang des Komiſchen von J. Paul nicht glücklich gewählt iſt, weiſt er Leſſing nach, wie er es unvermerkt immer mit andern vertauſcht a. a. O. §. 51). Allein nicht das Vertauſchen iſt ein wirklicher Fehler; dies iſt dem bildlichen Witze völlig erlaubt, ſondern daß Witz nur Witz iſt. Als ſolcher will er von der Kraft der breiteren Sinnlichkeit Gebrauch machen, allein wenn er nicht das Glück hat, ein ganzes fertiges Komiſche vorzufinden, das dieſe Breite hat, ſo ſieht man gerade dem Ausſpinnen vielmehr die Abſichtlichkeit doppelt an und daher wird im Umwenden das Bild mit immer andern vertauſcht. Hier kommt die Punktualität, die allem Witz eigen iſt, zum Vorſchein; ſie iſt noch weiter hervorzuheben, wenn unten die Mängel des Witzes werden zuſammengefaßt werden. Es iſt alſo, wenn man den Witz als ſolchen und ſeine Bedingungen im Auge hat, gleichgültig, ob gerade das zuerſt gewählte Bild ausgeſponnen werde; es fällt doch auseinander und der Witz mag ohne die Bemühung um einen ſolchen Zuſammenhang ſeine Bilder häufen. Sprudeln müſſen ſie gerade deswegen, weil jedes einzelne äußerlich und unorganiſch neben ſeinen Gegenſtand fällt: dieſer qualitative Mangel treibt zur quantitativen Häufung, und ſo ſprudelt beſonders Shakeſpeare. Welcher Ueberfluß wird nur über Falſtaffs Bauch und Bardolfs Naſe ausgegoſſen!

γ.

Der in ſeinen Gegenſtand eingehende Witz oder die Ironie.

§. 201.

Soll die Aeußerlichkeit des Witzes, wie ſie in der Trennung des anſchauenden Subjects von dem angeſchauten ihren Grund hat und in dem Auseinanderfallen von Gehalt und Form zu Tage kommt, verſchwinden, ſo iſt das anſchauende Subject genöthigt, in das angeſchaute wirklich einzugehen und das Fortſchweifen nach einer entlegenen zweiten Vorſtellung, das aus dem Fürſichbleiben ſeiner reflectirenden Stellung floß, aufzugeben. Es läßt ſich mit dieſem ein, knüpft an die Möglichkeit der Beſinnung an, die in ihm als verirrtem Subjecte ſchlummert, legt ihm ſeine eigene wirkliche Beſinnung in demſelben Punkte, worin es irrt, alſo mit Verzichten auf die weit hergeholte zweite Vorſtellung unter, ſtellt es dar, als wäre es ſelbſt beſonnen, und ſtatt es zu tadeln, lobt es daſſelbe zum Scheine, aber nicht zu auffallend, ſondern fein und mit anſichhaltender Mäßigung. So entſteht eine anſteigende Linie, welche ſich immer mehr dem Punkte nähert, wo plötzlich der Widerſpruch zwiſchen der Häßlichkeit des Dargeſtellten, in welcher die Beſinnung nur als mögliche ſchlummert, und der untergelegten wirklichen Beſinnung in der Darſtellung hervorſpringt: dies iſt die Ironie.

Die Darſtellung der Ironie gehört zu dem Beſten in J. Pauls Vorſchule der Aeſthetik. Zunächſt zwar beſtimmt er ſie als den epiſchen Humor, und nicht nur dieſe Ueberweiſung an eine beſtimmte Kunſtgattung müſſen wir für eine falſche Einſchränkung erklären, ſondern überhaupt daran erinnern, daß dieſe Form wie alle andern auch außer und vor aller Kunſt vorkommt. Statt epiſch ſagen wir objectiv und nehmen daher für unſern Zweck J. Pauls weitere Beſtimmung auf, es ſey die Form des Komiſchen, worin blos der objective Contraſt oder die objective Maxime hervorgehoben und der ſubjective Contraſt verborgen wird. Daß aber die Ironie noch nicht Humor, ſondern nur der Uebergang zu dieſem iſt, dies wird ſich aus ihrer Darſtellung ergeben. — Unſere Unterſuchung nun kommt von dem bildlichen Witze her, hat die Mängel aufgedeckt, an denen auch er leidet, und ſie darin gefunden, daß noch das lachende außerhalb und über dem verlachten Subjecte ſtehen bleibt und ebenſo die zweite Vorſtellung, welche kein Leiden ſeyn kann, daher nur als äußerliches Mittel der treffenden Spitze dient. Die Ironie nun, zu welcher als höherer Form durch dieſen Mangel der Witz fortgetrieben wird, iſt, um es empiriſch ſogleich zu ſagen, eine ſcheinbar lobende, in Wahrheit tadelnde Darſtellung eines in Häßlichkeit verſtrickten, verirrten Subjects. Es wird nicht etwas Anderes an dieſem, ſondern gerade das Häßliche gelobt. Das thätige Subject, das dies Verfahren vornimmt, hat demnach die Stellung, die es bisher im Witze einnahm, geändert. Es läßt ſich ein, es geht ein auf das verirrte Subject (vergl. Ruge a. a. O. S. 163. 164) und ebendaher ſchweift es nicht hinweg und hinaus nach einer entlegenen zweiten Vorſtellung, die ſich nicht unterſchieben läßt, ſondern es bleibt bei der Stange und ſchiebt dem Verirrten, in welchem das Bewußtſeyn der Verirrung als ein nur mögliches verborgen liegt, ſein eigenes wirkliches eben in dem Punkte, wo die Verirrung liegt, unter. Wir fanden dies Leiden überhaupt im Komiſchen, die Ironie aber vollzieht es ausgeſprochener Maßen, hierin hat Weiße Recht (Aeſth. Th. 1, S. 246) und es wird dies noch als ausdrückliche Beſtimmung aufgenommen werden. Hier tritt der Begriff der Folie in ſeine volle Bedeutung: das ſchon fertige Bewußtſeyn des anſchauenden Subjects ſchimmert in der ironiſchen Darſtellung durch das trübe des verirrten, als wäre es das eigene des letzteren und man ſieht doch, es iſt nur untergelegt; man iſt getäuſcht und nicht getäuſcht. Die Täuſchung wächst an, mit ihr die Enttäuſchung, bis jene reißt und dieſe hervorſpringt, aber der Rückblick erneuert die Bewegung. Soll nun die Täuſchung ſteigen, ſo iſt Geduld und Mäßigung, volles Beſcheiden, die wahre Meinung heraus zu ſagen, durchaus nothwendig; das witzige Subject muß ganz hinter der Couliſſe ſtehen. Nichts iſt ſchlimmer, als Herausplatzen mit directem Tadel (wie dies im Anfang des Don Quixote einmal vorkommt) und allzu lebhaftes Lob. J. Paul (a. a. O. §. 37) fordert daher den Schein des Ernſtes, um den Ernſt des Scheines zu treffen. Unter dem Ernſte des Scheines verſteht er eben das Anſichhalten des Ironikers, der ſein Lachen völlig verbergen muß, und ſagt ſehr wahr, daß die Ironie deſto ſchwieriger werde, je komiſcher der Gegenſtand ſey. Er gibt treffliche Beiſpiele der plumpen und der feinen, d. h. wahren Ironie.

§. 202.

Die Ironie lobt entweder eben die Eigenſchaften des Subjects, die ſie tadeln will, indem ſie ihnen Gründe vorſtreckt, deren Unhaltbarkeit gerade in

der Anpreiſung zu Tage kommt, oder ſie ſagt die entgegengeſetzten ſchönen Eigenſchaften von ihm aus. Jene Form iſt reiner als dieſe, denn ſie erzeugt ſicherer den geforderten Schein und zugleich geht ſie inniger in das verlachte Subject ein, entbindet in ihm die Beſinnung und zieht es zu ſich heran; dieſe dagegen iſt ihrem eigenen Schein im Wege, ſtößt das verlachte Subject ab und kann ihre Bitterkeit bis zu dem vernichtenden Hohne des Sarkaſmus ſteigern. Aber auch jene reinere, anknüpfende Form iſt in ihrer Milde ſtrafend, indem das verlachte Subject nur um den Preis herber Selbſterkenntniß in das leihende freiere Bewußtſeyn aufgenommen wird.

Wenn die Schildbürger das Licht in Säcke packen und die Stämme, die ſie einen jähen Berg herabtragen, nachdem ſie entdeckt, daß man ſie herabrutſchen kann, wieder hinaufſchleppen, um dieſe zweckmäßigere Manier mit ihnen vorzunehmen, ſo iſt dies ſchwer ironiſch zu behandeln, weil es allzu komiſch iſt. Dennoch hat das Volksbuch den ironiſchen Standpunkt gewonnen, indem es ihnen für alle Thorheiten den Grund vorſtreckt: ſie mußten ihre Weisheit verbergen, um nicht immer in alle Welt als Räthe fortgerufen zu werden, und geriethen darüber allmählich in die Rolle der Narrheit ſo hinein, daß ſie ihnen eine Naturnothwendigkeit wurde. Bei weniger plumpen Thorheiten iſt dieſes Vorſtrecken von Gründen viel leichter und hat dann freilich auch den Vortheil, ſpezieller ſeyn zu können. Wird aber geradezu von einer Thorheit ausgeſagt, ſie ſey höchſt weiſe, ſo fehlt der Schein des Ernſtes. Auch dies hat J. Paul ausgeſprochen: „der Ironiker kann ſeinem Objecte kaum Gründe und Schein genug verleihen.“ Für das getroffene Subject iſt dieſes Gründe leihende Verfahren eigentlich das ſchmerzlichere, aber eben weil es in's Innere geht, ſo erleichtert es demſelben das Inſichgehen und ebendaher das Zuſammengehen mit dem Ironiker, wogegen das poſitive unmotivirte Lob kränkender Hohn ohne Verſöhnung iſt. Dieſes nämlich hält dem Verirrten unerbittlich vor, was er nicht hat, indem man ſpricht, als hätte er es; dagegen das erſtere wühlt dem Getroffenen zwar im Innern um, indem es ſeine Verirrung aus ihrer eigenen Dialektik heraus als ſolche aufweiſt, läßt aber auch ebendarum aus der Verirrung ſelbſt heraus das wahre Bewußtſeyn entſtehen, weiſt die Möglichkeit der Rückkehr zur Beſinnung, zwar negativ, in ihr ſelbſt auf. Zum Sarkasmus wird jener Hohn, wenn die Größe der Häßlichkeit dem Ironiker jeden Gedanken einer Zurechtlegung, eines wohlmeinend eingehenden Leihens abſchneidet, mag dies an ſich oder nur für ſein Bewußtſeyn ſich ſo verhalten; der Gegenſtand kann nicht biegen, ſondern nur brechen, er ſoll vernichtet werden. So Hamlet, wenn er von der ſchnellen zweiten Heirath ſeiner Mutter ſagt: „Pah! Oekonomie! Oekonomie! das Gebackene zum Leichenſchmaus gab kalte Hochzeitſchüſſeln.“ Dieſes Witzwort der Entrüſtung ſcheint zwar derjenigen Art anzugehören, welche als die ſchonendere bezeichnet iſt, denn es leiht ein Motiv; allein es leiht ein ſo unmögliches, aller Anknüpfung entbehrendes, daß es ganz ebenſo wirkt, wie wenn es ohne alle auch nur ſcheinbare Anknüpfung die entgegengeſetzte Tugend von der verhöhnten Schlechtigkeit ausgeſagt hätte.

Ruge (a. a. O. S. 164 ff.) unterſcheidet eine milde Ironie, die das getroffene Subject nicht von ſich ausſchließt, ſondern es an der Möglichkeit der Beſinnung ſchonend ergreift und zu ſich herübernimmt, und eine ſcharfe, unerbittliche, kalte: dieſe, erwartet man, werde als ſolche gefaßt, welche jenes Zuſammengehen abſchneidet, den Gegner ſtehen läßt; allein ſtatt deſſen hebt er hier nur dieſelbe Schärfe hervor, welche auch der milden Ironie deßwegen inwohnt, weil wirklich die Verirrung in dem beſinnungsfähigen Subjecte nicht geſchont werden kann. Er gewinnt zwar dadurch einen Gattungs-Unterſchied, daß die milde Seite gegen den biegſamen, die ſcharfe gegen den ſpröden und unverbeſſerlichen Gegner hervortreten ſoll; für jene führt er den Theätet, für dieſe den Eutyphron an. Allein das ironiſche Subject ſelbſt iſt dann doch die Einheit beider Seiten und läßt nur nach Umſtänden die eine oder andere vorherrſchen: ſo Sokrates. Ruge fordert dann nur von der ſcharfen Ironie, daß ſie ſich nicht erbittere, vereinigt ſie ſo mit der milden und geht zum Humor über. Auf dieſe Weiſe hat er aber ſchon zu viel in der Ironie: eine ganze Perſönlichkeit, welche auch hinter der Schärfe die Geſinnung des milden Eingehens hegt, alſo eine Continuität des höheren Bewußtſeyns. Allein wir ſind noch im Witze, der ſeinem Weſen nach vereinzelt und in welchem ungewiß iſt, ob nicht bald blos die ſcharfe, bald die milde Ironie, welche freilich die Schärfe auch in ſich hat, hervortrete, wir haben noch keinen Sokrates. Daher unterſcheiden wir zunächſt nur zwei Verfahrungsweiſen, deren eine in der Schärfe ſchonend, die andere ſchonungslos wirkt, und decken dann den Mangel aller Ironie auf, um erſt zum Humor zu gelangen.

§. 203.

Die Ironie iſt in §. 166 als ein Moment in der Bewegung des Komiſchen, das ebendadurch auf das Tragiſche zurückweiſt, ausgeſprochen worden,

nunmehr aber als der ausdrückliche beſondere Act, woher jenes Moment den Namen entlehnt, an ihrer eigentlichen Stelle aufgetreten. Als ſolcher nun iſt ſie nur ein einzelner und leidet trotz der nothwendigen Ausführlichkeit an der Punktualität des Witzes überhaupt. Ferner bleibt ſowohl dies zufällig, ob auch bei der reineren Form derſelben das geſtrafte Subject in das befreiende Bewußtſeyn eingeht oder nicht, als auch, ob jene überhaupt eintrete oder nicht, denn die Perſönlichkeit, welche dafür bürgt, iſt noch nicht gefunden. Endlich, wie die Ironie im ganzen Komiſchen nur ein Moment iſt, ſo bleibt ſie auch als ausdrückliche Witzform in ihrem Schluſſe unvollſtändig, weil das unendlich Kleine, das ſie ſtraft, nicht im Genuſſe der Berechtigung erſcheint, die ihm im Komiſchen gebührt. Eben an dieſem Mangel leidet aber aller Witz, nur der zwecloſe, darum aber aus anderem Grund (§. 195) mangelhafte nicht. Die Kälte der Reflexion, welche dem Witz überhaupt inwohnt und wodurch er bei ſeiner höheren Geiſtigkeit dennoch gegen das zutrauliche Inſtinctleben des naiv Komiſchen im Nachtheile ſteht, hängt alſo auch der Ironie an.

Der §. faßt zuſammen, was in verſchiedenen Anmerkungen ſchon aufgeſtellt iſt. Was den zweiten Mangel betrifft, der von der Ironie ausgeſagt wird, ſo gibt ihn Ruge ſelbſt (a. a. O. S. 163: „die Ironie überläßt es dieſer Endlichkeit in jedem einzelnen Falle ſelbſt, ob ſie ſich ihres Rechtes bedienen, oder ob ſie für ſich bleiben will') freilich nicht ganz zu, denn es liegt in dieſen Worten nur, daß die Ironie der Endlichkeit hiezu jedenfalls die Gelegenheit gebe; aber wir beſtreiten dieſes: jedenfalls. Den dritten Grund aber hat er, auch hier ethiſirend, überſehen. Die Ironie erſcheint bei ihm ganz wie eine Beſſerungsanſtalt. Allein in allem Komiſchen ſoll ja die Thorheit als berechtigt erſcheinen. Schon oben (§. 201, Anm.) haben wir daher den Rückblick auf den ironiſchen Act als weſentlich erwähnt, welcher die Sache noch einmal umdreht, alſo nicht auf die Herſtellung des Bewußtſeyns, ſondern eben auf den Doppelſchimmer des Unbewußten mit dem Bewußten den Nachdruck legt. Das Wahre iſt, daß der Ironiker ſelbſt mit ſeinem freieren Bewußtſeyn ebenſo als Narr erſcheinen müßte, wie der Verirrte mit ſeinem unfreien. Ebendies thut jener aber nicht; auch ſchonend ſtellt er ſich wohlweiſe über den Getroffenen. Die Stelle Ruges (a. a. O. S. 174) von der Nichtigkeits-Erklärung des Endlichen verläßt ganz den komiſchen Standpunkt; der Ironiker ſollte das Endliche für ein trotz ſeiner Verirrung Berechtigtes erklären und weil er dazu die

Liebe nicht hat oder vielmehr ebenſogut nicht haben als haben kann, iſt die Ironie noch nicht die wahre Komik. Setzen wir nun auch, wir hätten hier ſchon einen Charakter mit der Continuität der ſchonenden Ironie, wie Sokrates und Nathan, ſo wären doch dieſe ebendarin unvollkommene Erſcheinungen des komiſchen Standpunkts, weil ſie doch eigentlich vom moraliſchen Bewußtſeyn ausgehen, welches, wie weiſe es ſchonen mag, doch weſentlich darauf geht, alle Verirrung als etwas, was nicht ſeyn ſoll, zu bekämpfen. — Was übrigens die andern Formen des Witzes betrifft, ſo iſt nun, was hier als dritter Mangel der Ironie hervorgehoben wurde, leicht auf ſie anzuwenden. Der zweckloſe Witz freilich gibt der Narrheit volles Recht, dafür hat er aber auch keinen Boden; der treffende dagegen hält aus demſelben Grunde, warum er das getroffene Subject außerhalb ſtehen läßt, an dem Rechte der zurechtweiſenden Weisheit und gibt ſich nicht herunter, das der Thorheit anzuerkennen.

§. 204.

**Der erſte Mangel iſt aber nur äußerlich bezeichnet, wenn er Punktualität 1
genannt wird. Der Witz kann ſich zum continuirlichen fortbilden; wie der
bildliche, ſo aller. Allein er ſtellt dadurch ſeine Schwäche um ſo mehr an's
Licht; denn wenn der einzelne Witz nur momentan wirkt, ſo ſtumpſt der fortgeſetzte
und gehäufte ab und ermüdet, weil durch die äußere Continuität die
innere Vereinzelung jedes der aneinandergereihten Punkte nicht aufgehoben wird.
Was alſo fehlt, iſt die innere Continuität eines Totalbewußtſeyns über die allgemeine
Brechung, welche die abſolute Idee durch ihre Selbſtaufhebung im Endlichen
ſich gibt. Der zweite Mangel der Ironie wie alles Witzes iſt das Auseinanderfallen 2
des anſchauenden und des angeſchauten Subjects, durch deren wahres
und von jener Continuität verbürgtes Zuſammengehen in Ein Subject erſt das
gemüthliche Fortfließen der naiven Komik mit den Dingen ſich in höherer
Weiſe wiederherſtellen ſoll. Ebenhiedurch muß ſich der dritte Mangel heben; 3
denn wenn das anſchauende Subject ſich ganz in das angeſchaute und dieſes in
ſich verſetzt, ſo weiß es ſich ſelbſt als mit deſſen Verirrung behaftet und in derſelben
dennoch frei, gibt alſo der Verirrung ſelbſt das auf dem komiſchen
Standpunkt ihr zuſtehende Recht.**

1. Ruge begründet den ſo eben ſchon angedeuteten Uebergang zum Humor näher darauf, daß in der Ironie die Endlichkeit zugleich als der bleibende und unſterbliche Gegenſatz des unendlichen Geiſtes und zugleich

als nichtig geſetzt ſey: eine unſterbliche Nichtigkeit, alſo allgemeine Ideellſetzung der Endlichkeit des Geiſtes (a. a. O. S. 174. 175). In der Ironie ſelbſt konnten wir dieſe Allgemeinheit, Univerſalität noch nicht finden; vielmehr dies fanden wir, daß ihr Mangel dieſelbe erſt zu ſuchen fordert. Ferner iſt im vorh. §. Anm. hervorgehoben, daß dieſe Beſtimmung des Endlichen als eines Nichtigen den komiſchen Standpunkt verläßt. Zwar liegt ein unentwickelter Keim der Anerkennung des Endlichen darin, daß die endliche Geſtalt des Geiſtes als unſterblich ausgeſprochen iſt; allein in dieſer Unſterblichkeit liegt zweierlei: der ewige Geiſt gibt ſich, um in ihr wirklich zu ſeyn, ſtets und unendlich auf's Neue die endliche Geſtalt, und: er gibt ſie ſich ſtets, um ſie zu negiren. Ruge nun legt den ganzen Nachdruck auf das zweite Moment, das vielmehr dem Erhabenen zu Grunde liegt, ſtatt auf das erſte. Im Komiſchen heißt es ja: dieſe endliche Geſtalt taucht trotz ihrer Vernichtung ſtets auf's Neue auf, weil der unendliche Geiſt ſelbſt ſie nicht entbehren kann; aus der Vernichtung ſelbſt ſieht ſie ſchon wieder heraus. Dies hat Ruge nicht ausgeſprochen, nicht entwickelt. Richtig aber iſt, daß er zum Humor, zur wahren und ganzen Komik die innere, geiſtig allgemeine Continuität der Idealität des Endlichen (Idealität nämlich nach unſerer Beſtimmung, im Sinne von: Berechtigung genommen, weil die Idee in den Widerſprüchen ſelbſt ſich fortbehauptet) gegen Weiße fordert, welcher die Continuität, in der ſich das Totalbewußtſeyn des Humors ſeinen Ausdruck geben ſoll, nur in quantitativem Sinne als einen in zuſammenhängende Reihen oder Ketten fortgezogenen Witz verſteht. Dieſe Continuität hat auch der Witz ſchon als bloſer Witz, er ſucht ſie ſogar, und was in §. 200 vom bildlichen Witze geſagt wurde, gilt nun von allem. Im Gefühle ſeiner Punktualität ſucht er durch quantitative Fülle zu erſetzen, was ihm an Qualität fehlt. J. Paul, im Gefühle der Nothwendigkeit der Selbſtvertheidigung, fordert, weil der einzelne Witz ſchnell verpufft und wie die Biene mit ihrem Stich den Stachel verliert, daß der Witz fortreize, denn jeder Reiz mache einen zweiten nöthig und ſofort, daß er gieße, nicht tröpfle (a. a. O. §. 53). Dies iſt ſo weit wahr, als dieſe kleine Münze, wenn Einer zeigen will, daß er reich iſt, in Menge ausgeworfen werden muß. Allein kleine Münze bleibt kleine Münze, der Reiche hat auch Diamanten. Den ſprudelnden Witz ſoll eine höhere Komik ablöſen, welche da eintritt, wo er durch die Fortſetzung ſeiner ſcharfen, aber immer vereinzelten, Reize anfängt zu ermüden und abzuſtumpfen. Der Witz verbeſſert durch Anhäufung ſeinen Mangel nicht.

Da J. Paul ſelbſt weit mehr als blos witzig iſt, ſo hätte er ſich die halbwahre Vertheidigung der Verſchwendung des Witzes erſparen können; die Verſchwendung iſt nöthig, aber ſie ſoll ſelbſt ein Ende nehmen und eine komiſche Fülle höherer Art in die Leere, die ſie zurückläßt, treten laſſen. Schriftſteller, die blos witzig ſind, erſcheinen ärmlich und gemein.

2. Was fehlt, iſt ein Seyn. Das komiſche Subject ſoll, was es als komiſch weiß, ſelber ſeyn, es ſoll zu dieſer Unmittelbarkeit zurückkehren. In der Poſſe ſtand zwar der komiſche Gegenſtand auch außer dem lachenden Subjecte, aber dieſes, ſinnlich wie es iſt, fühlte ſich mit ihm in Einer Welt und trennte nicht; daher nahm es gerne die Narrenſprünge auch auf ſich ſelbſt. Nun ſoll dies in höherem Sinne zurückkehren. Das thätige Subject ſoll ſelbſt komiſch ſeyn, aber freilich dieſes Seyn als einen Bruchtheil des allgemeinen Seyns wiſſen und ſo wiſſend den belachten Thoren zugleich in ſich und überall ſehen, ſich zugleich über ihn ſtellen und demüthig mit ihm fortleben und wo es ihn trifft, zutraulich ihm die Hand reichen, nicht einſam bleiben, ſondern im allgemeinen Fluße mitſchwimmen. Was dem Witze fehlt, ſpricht J. Paul in der ſchon zu §. 94, 2 theilweiſe angeführten Stelle vollſtändiger ſo aus: „der Witz, das Anagramm der Natur, iſt von Natur ein Geiſter- und Götter-Läugner, er nimmt an keinem Weſen Antheil, ſondern nur an deſſen Verhältniſſen; er achtet und verachtet nichts; Alles iſt ihm gleich, ſobald es gleich und ähnlich wird; er will nichts als ſich und ſpielt um das Spiel; er iſt atomiſtiſch ohne wahre Verbindung; gleich dem Eiſe gibt er zufällig Wärme, wenn man ihn zum Brennglaſe erhebt, und zufällig Licht oder Eisblink, wenn man ihn zur Ebene abplattet, aber vor Licht und Wärme ſtellet er ſich eben ſo oft, ohne minder zu ſchimmern. Darum wird auch die Welt täglich witziger und geſalzener, wie das Meer ſich nach Halley jedes Jahrhundert ſtärker ſalzt." (Der letztere Witz dient freilich dem Witze nicht eben zur Empfehlung, denn er iſt matt, weil er weder trifft, noch ohne Treffen ergötzt).

a. Ein ſolches Bewußtſeyn wird gegen alles unendlich Kleine gerecht werden. Wie es an ſich ſelbſt erfährt, daß in dieſem das Höchſte ſelbſt ſeine Wurzeln hat, wird es die Wohlweisheit des züchtigenden Witzes laſſen. Es wird hinter dem unendlich Großen das unendlich Kleine hervorlauſchen, im unendlich Kleinen aber die eigene freie Strahlenbrechung des unendlich Großen ſehen.

c.

Das abſolut Komiſche oder der Humor.

§. 205.

Der Witz hat ſich nicht nur dem Stoffe nach über die ganze Welt des Erhabenen verbreitet, ſondern auch, da er zu jedem Nächſten das Entlegenſte herbeizog, die Welt der Objecte zu einem allgemeinen Ortswechſel und Ineinander durchgearbeitet. Dieſes Herbeiziehen des Entlegenen hat er als Ironie zwar aufgegeben, aber während er durch das ironiſche Anſichhalten den erſten Schritt that, ſich in ſein Object einzulaſſen, hat er doch zugleich das Ergebniß jener Willkür nicht verloren, und wenn ſich nun das Subject ſowohl in anderen Formen des Witzes, als auch in der ironiſchen, durch das dem Witz inwohnende Bedürfniß ſtets neuer Stoffe und neuer Auflöſung derſelben über Alles und Jedes in's Unendliche ausbreitet, ſo muß der Punkt eintreten, wo das wiſſenſchaftliche Bewußtſeyn des Mangels im Witze ſein eigenes wird: das Subject muß ſich ſelbſt unter ſeine komiſche Thätigkeit ſubſumiren. Jetzt iſt die Object und Subject trennende Reflexion aufgehoben; die Reflexion kommt bei dem reflectirenden Subjecte ſelbſt an und hebt daher die erſte einſeitige Reflexion auf.

Dem Witze muß endlich einfallen, daß er ſich ſelbſt ausgelaſſen hat: ſo und nicht anders iſt der Uebergang zum Humor zu begründen. Weiße und Ruge, ſchon Jean Paul, geben vom Begriffe der Univerſalität, der allgemeinen Nichtigkeit des Endlichen aus, welche die Erſteren ſchon in der Ironie finden; die Selbſtverlachung des Humoriſten wird dann erſt aus dieſer Allgemeinheit abgeleitet. Allein dies iſt umzukehren; denn daß ich mich ſelbſt unter das Komiſche ſubſumire, iſt die erſte Bedingung univerſaler Komik. Ihr Eintritt vermittelt ſich nothwendig dadurch, daß der Witz, da er an Allem herumkommt, auch bei dem eigenen Subjecte ankommen muß. Seine Continuität war eine äußerliche, allein dieſe iſt die Uebung und Bildung zur innerlichen. Sie war aber nicht nur eine Ausdehnung über alle möglichen Stoffe, ſondern auch ein allgemeines Durcheinanderſchütteln vermittelſt des Sprungs zur entlegenen zweiten Vorſtellung. So wird das Subject reif zu der Subſumtion des Humors. Der blos Witzige, der immer als Ich handelte, aber nur über ein Nicht-Ich etwas ausſagte, muß endlich auch: Ich ſagen, d. h. er muß ſagen: auch ich bin komiſcher Stoff. Es iſt dies Reflexion der Reflexion. Die erſte Reflexion war ein Reflectiren des Ich über die Nicht-Ich; als Nicht-

Ich nämlich wurde auch das verlachte Ich in Anderen behandelt, weil der Witz lieblos war, und das eigene Ich ſelbſt ſtellte ſich außer den Schuß. Jetzt biegt es ſich auf ſich zurück, reflectirt ſich auf ſich ſelbſt und hebt dadurch die erſte Reflexion, welche ſich zwar ihres trennenden Actes, aber des eigenen Subjectes nicht als eines miteingeſchloſſenen Stoffs bewußt war, auf. Das eigene Subject gehört mit zum Stoffe und das verlachte fremde Ich Anderer iſt ebendarum nicht mehr Nicht-Ich, ſondern das eigene andere Ich des Lachenden. Es iſt dies natürlich nicht ſo vorzuſtellen, als ſey ein empiriſch gegebenes Subject zuerſt blos witzig und ſchreite nachher zum Humor fort; im Begriffe aber ſetzt der Humor den Witz voraus. Wie ſich das Nacheinander der Stufen im Begriff zu Bildungsſtufen in der Zeit verhalte, dies zu erörtern iſt nicht hier der Ort. Nur ſo viel iſt hier zu ſagen, daß man in's Große gehen und die Weltalter in's Auge faſſen muß. In der Lehre von der Phantaſie wird dieſer Standpunkt eintreten; der allgemeine Theil aber muß daran halten, daß in irgend einer Form auch der Humor wie der Witz ſchon da vorkommen muß, wo die objective Komik die der Kunſtſtufe einer Zeit entſprechende allgemeine Grundlage bildet; dafür kann vorläufig auf Ariſtophanes hingedeutet werden.

§. 206.

Wenn aber den Witz an ſich ſchon ſein innerer Mangel zu dieſer Umwendung treibt, ſo ſtellt ſich überdies der in §. 182 aufgeſtellte Begriff einer unendlichen Reihe als weiterer Grund der Nothwendigkeit dieſes Uebergangs ein; denn der Abſchluß dieſer unendlichen Stellung von Subject über Subject kann, da dem Witze als ſolchem die Bedingung deſſelben (§. 183) fehlt, noch nicht unmittelbar eintreten. Wohl aber muß, wenn je über dem Witzigen noch ein Witzigerer ſteht, der jenen zu ſeinem Objecte macht, der Witz an ſich ſelbſt die Erfahrung machen, daß er das eigene Subject nicht von ſeiner Thätigkeit ausnehmen durfte. Die Reibung des Witzes am Witze, zuſammenwirkend mit dem, was ihn vermöge ſeines inneren Weſens vorwärts drängt (§. 204), wirft ſein Bewußtſeyn nach innen und ſo geht aus der Vielheit der witzigen Subjecte ebenſo wie in §§. 115. 116 aus der Vielheit der erhabenen eine neue Einheit hervor, die Einheit des komiſchen Subjects und Objects, welche aber nicht wie im Tragiſchen das einzelne Subject negirt, ſondern vermöge ſeiner Berechtigung im Komiſchen ſich als eine einzelne ungetheilte Perſönlichkeit darſtellt, in welcher die trennende Reflexion des Witzes erloſchen, welche das Komiſche, das

ſie erzeugt, auch iſt: ein Seyn, worin die ſinnliche Wirklichkeit des objectiv Komiſchen wieder gewonnen iſt.

Die Reibung des Witzes am Witze würde an ſich allein den Witz noch nicht zur Selbſterkenntniß bringen, denn der Witz ſchließt ja ſeinen Gegenſtand aus, entbindet in ihm nicht das Bewußtſeyn der Verirrung; gegen dieſe Entbindung wird ſich der Witzige, der als ſolcher immer ſelbſtgefällig iſt, noch mehr ſträuben, wenn er ſelbſt vom Witzigeren, als der nicht Witzige, der von dem Witze eines Andern getroffen wird. Allein dies Moment wirkt nun zuſammen mit der Durcharbeitung des Bewußtſeyns oder der Hineinarbeitung alles Stoffs in's Bewußtſeyn, welche nach §. 205 den Witz reif macht zum Inſichgehen. Ebenſo ſahen wir das erhabene Subject im negativ Pathetiſchen (§. 112 ff.) durch ein erhabeneres beſiegt, in ſich zurückgewendet und genöthigt, in ſich mit ſich ſelbſt zu kämpfen. Nach der Betrachtung dieſes Kampfes wandten wir uns zu der aufſteigenden Linie, welche durch die Stellung des erhabeneren Subjects über dem erhabenen entſteht (§. 115, 1); dann aber ſahen wir die erhabenen Subjecte ſich zuſammenſchließen (115, 2) und daraus ging uns eine neue Form, das abſolut erhabene Subject, das Tragiſche hervor (§. 116 ff.) Daſſelbe verhielt ſich aber negativ, in der Einſchließung ausſchließend, zum einzelnen Subjecte; im Komiſchen dagegen iſt dieſes berechtigt, die abſolute und übergreifende Natur des Allgemeinen muß alſo hier ganz als eigener Prozeß des einzelnen Subjects, der ihm die reale Auflöſung in das allgemeine durch Leiden und Untergang erſpart, ſich darſtellen (vergl. §. 183); innerhalb dieſes wirklichen Subjects ſelbſt biegt ſich die unendliche Linie in den Kreis zurück, es iſt Object und Subject der Komik zugleich und hiemit iſt das Ende gefunden, worin das Komiſche ſich abſchließt. Zunächſt jedoch iſt nicht dies in's Auge zu faſſen und zu verfolgen, wie das humoriſtiſche Subject ſich in ſich von ſeinem Widerſpruche befreit, ſondern das Erſte iſt dies, daß die trennende Reflexion erloſchen iſt. Dem Subjecte fällt es ein, daß es ſelbſt komiſch iſt; daraus folgt freilich der erfüllte Act der Reflexion über ſich ſelbſt, vorerſt aber iſt nur feſtzuhalten, daß das blos witzige Reflectiren über Andere ein Ende hat und eine komiſche Perſon vor uns ſteht, ein Seyn: das ſinnliche Ganze des objectiv Komiſchen iſt wieder vorhanden. Eine lebendige Perſönlichkeit iſt gewonnen, die ſich Menſch unter Menſchen fühlt; wie ſich ihr Bewußtſeyn ausdrücklich über ſich und die Welt ausbreitet, dies iſt erſt im Weiteren zu erörtern.

§. 207.

Zunächſt nun iſt dieſe Perſönlichkeit zu betrachten, wie ſie an ſich be- 1
ſtimmt iſt. Soll ſie den ganzen komiſchen Prozeß innerhalb ihrer ſelbſt voll-
ziehen, ſo muß ſie das erſte Glied deſſelben, das Erhabene, als ihren eigenen
Gehalt in ſich tragen. Im Witze iſt die allgemeine Beſtimmung des Komiſchen
(§. 184), daß die Subjectivität das Erhabene, das ſie als eine ihr fremde
Macht vernichtet, in ſich ſelbſt aufbewahre, in's Unſichere gerathen, während
ihre Erfüllung im objectiv Komiſchen durch deſſen zwar noch unmittelbare und
des tieferen Kampfes entbehrende Gemüthlichkeit geſichert iſt; denn da das
witzige Subject ſich ſelbſt ausnimmt, ſo fragt es nicht nach ſeiner Ermächtigung
zum Komiſchen, und es kann den komiſchen Act ebenſogut in liebloſer als in
wohlmeinender Geſinnung vollziehen (§. 203). Das humoriſtiſche Subject aber 2
kann das ganze Komiſche nur dann ſeyn, wenn auch das erſte Glied in ihm
als Wirklichkeit gegenwärtig iſt, alſo nicht nur als Wiſſen, ſondern ebenfalls
in der Beſtimmtheit des Seyns, als Gefühlsleben, als Macht des Gemüths
in dem erfüllteren Sinne ſittlicher Begeiſterung.

1. Das objectiv Komiſche lebt und läßt leben; es iſt gutmüthig. Spielt es mit der bloſen Kraft, ſo entſteht die Frage nach ſittlichem Werthe gar nicht. Spielt es mit dem Guten, ſo iſt es ſchon als Spiel eines glücklichen und geſunden Volkes ſicher, in der ſittlichen Subſtanz zu verbleiben. Dieſe iſt im Witze geſprengt. Was über deſſen formelle Subjectivität, in welcher die ſittliche Geſinnung zufällig wird, im §. geſagt iſt, bedarf keiner weiteren Auseinanderſetzung. Näher tritt die Forderung ſittlicher Würdigkeit wieder in der Ironie; denn ich darf mich nicht als Folie dem Verirrten unterlegen, wenn ich mich nicht als wahren, ſittlichen Geiſt weiß. Allein auch die Ironie wartet dennoch nicht ab, bis ihr Beruf in dieſem Sinne entſchieden iſt. Bürgſchaft gibt nur ein Charakter, der ſchon mehr als ironiſch iſt (§. 203).

2 Gibt es nicht humoriſtiſche Charaktere, wie Falſtaff, in welchen das Gute nichts weniger als eine Macht im Gemüthe iſt? Darauf wird die Antwort folgen, wenn in der Darſtellung der verſchiedenen Stufen des Humors die Beſchränkungen und Wendungen, welche dieſe Sätze erleiden, zur Sprache kommen werden. In Hamlet aber, der freilich, aber aus anderem Grunde, auch nicht der reinſten Stufe des Humors angehört, lebt glühender Eifer ſittlicher Geſinnung.

§. 208.

Dieſe Erhabenheit iſt nun in Einem und demſelben Subjecte mit dem unendlich Kleinen behaftet. Es iſt zunächſt gleichgültig, ob dieſer Druck ein beſonders empfindlicher iſt, wie er durch die Laſt einer dem innern Adel widerſprechenden Erſcheinung, durch ärmliche Lage, widerwärtige Zufälle, kleinliche Schwächen für das edle Subject ſich geſtaltet, oder ob er nur Gefühl der allgemeinen menſchlichen Schwäche und Abhängigkeit bei geringem Maße der eigenen iſt. Denn einestheils iſt in dieſer Form der Komik die ſinnlich helle Beobachtung der Poſſe und das geſchärfte Auge des Witzes für jeden Anſtoß erhalten, anderntheils wird dieſe Schärfe noch geſteigert durch die Tiefe und Reinheit des Gefühlslebens, welches, im Erhabenen heimiſch, für den Druck des unendlich Kleinen im höchſten Grade empfindlich wird. Daher wird jeder Anſtoß zu einem unendlichen Schmerzgefühle und da das Leben eine Reihe von ſolchen iſt, ſo ſchwebt die Grundſtimmung zwiſchen dem Genuß jener reinen Erhebung und der tiefſten Trauer und Entrüſtung über dieſe unendlichen Hemmungen.

Die humoriſtiſche Perſönlichkeit braucht kein Gottwalt im dünnen Nankingröckchen, kein armer Dorfſchulmeiſter, auch kein grundliederlicher Falſtaff zu ſeyn. Katarrh und Hühneraugen reichen hin, eine Natur, wie ſie der Humor fordert, unendlich unglücklich zu machen, denn ſie hat die geiſtige Organiſation, zu fühlen, was das heißen will, in der Ausführung der reinſten Zwecke gehindert, in den ſchönſten Augenblicken geſtört zu ſeyn durch Huſten, Schnäuzen, Spucken, Nieſen, Hinken. Sie iſt darin ſo empfindlich wie nacktes Fleiſch in einer Wunde, ſie iſt ein ſchaalloſes Ei. Wir werden weiter unten von der Hypochondrie des Humoriſten beſonders reden. Ebenſo macht er ſich über den kleinſten ſittlichen Flecken die grauſamſten Vorwürfe. Der Humor ſetzt daher, da die Hemmungen beider Art endlos fortgehen, das tiefſte Unglück des Bewußtſeyns voraus.

§. 209.

1 So iſt die ſeyende Perſönlichkeit beſtimmt, in welcher ſich zunächſt die Reflexion des Witzes ausgelöſcht hat; aus dieſem Seyn aber befreit ſich der Humor durch die Bewegung einer zweiten, auf das eigene Subject zurückgehenden,

ganzen Reflexion. Durch dieſe begreift er ſich als Ein Subject und ſetzt die beiden Gegenglieder ineinander, ſo daß er ſeinem erhabenen Ich das unendlich kleine und dieſem jenes unterſchiebt ganz im Sinne von §. 174 ff., der aber nun erſt durch die Einheit des in ſich gegangenen Subjects ſeine Erfüllung findet. Das unendlich Kleine im eigenen Subject erkennt er nunmehr als berechtigt und unendlich werthvoll, weil er es als Grund und Boden des Erhabenſten erfaßt, und auf dieſes iſt er nicht ſtolz, weil es jenes Bodens nicht entbehren kann, und ſo geht der Widerſpruch der ſittlichen Größe und Kleinheit, der Begeiſterung und Verzweiflung in die reine Einheit der Selbſterhebung und Selbſtverlachung auf: die Frucht eines ſelbſterlebten Kampfes, 2 worin die Bewußtheit des Witzes in höherer Form als eine errungene wiederkehrt.

1. J. Paul, deſſen Beſtimmungen über den Humor nach Grundlage und Ausgangspunkt hier noch nicht zu beurtheilen ſind, hebt als weſentliches Moment deſſelben die Selbſtverlachung des Humoriſten hervor, zwar, wie ſchon geſagt, in anderem Zuſammenhange, ſo nämlich, daß die Weltverlachung vorausgeſetzt iſt, zu der wir erſt übergehen und in welcher wir die Selbſtverlachung als weſentlichen Theil allerdings werden eingehen ſehen. Ganz richtig aber ſtellt er auf, wovon wir ausgingen, daß die Idee oder Unendlichkeit im Komiſchen des Humors eine innere im Subjecte ſeyn müſſe (a. a. O. §. 34); ſonſt kann ich ihr, ſagt er, den ſubjectiven Contraſt nicht als objectiven unterlegen, d. h. nicht mir vorſtellen, als habe die unendliche Idee ſelbſt wiſſentlich gegen ſich gehandelt, indem ſie ſich in die Widerſprüche der Exiſtenz verſtrickte. Widerſpruch des Bewußtſeyns mit ſich kann die abſolute Idee nur ſeyn, wenn ſie Subject iſt. Nun fährt er fort: „folglich ſetze ich mich ſelber in dieſen Zwieſpalt und zertheile mein Ich in den endlichen und unendlichen Factor und laſſe aus jenem dieſen kommen". Im Humor ſind die Fehler des Menſchen als liebenswürdig anerkannt und zuerſt findet der Humoriſt in ſich ſelbſt das unendlich Kleine als denſelben Boden, worin das Höchſte die Wurzel hat, das empiriſche Ich als Baſis und Erſcheinung des reinen Ich. Wem dies Selbſtliebe und verwerfliche Selbſtbeſchönigung ſcheint, der vergißt, daß das Subject in dieſem Bewußtſeyn ſich wohl beſcheidet, um des Hohen willen, was vielmehr der wahre Gegenſtand der Selbſtliebe iſt, als wäre es etwas Reines und Abſolutes, über die Mängel und Fehler, womit es in derſelben Perſönlichkeit behaftet iſt, hinwegzuſehen. Der Humoriſt erkennt ſich

ſelbſt als einen Thoren; er erkennt ſich ſo, und dies kann er nicht anders, als wenn er von dem wahren Geiſte, der ihn erfüllt, ausgehend das Niedrige und Unbewußte in ſich von dieſer Widerlage aus als ſolches erkennt. Aber er ſetzt ſich ebendadurch in Einem Athem als weiſe und thöricht, denn der ſo Setzende und ſo Geſetzte iſt derſelbe und ebendieſer in Identität zuſammenfaſſende Act iſt die Selbſtbefreiung. Die Weisheit und Hohheit ſetzt ſich darin herab und die Thorheit abſolvirt ſich, „begnadigt ſich“ (Ruge a. a. O. 186).

2. Die Beſtimmtheit des Subjects abgeſehen von dieſem Acte der Zuſammenfaſſung ſeiner ſelbſt wurde ein Seyn genannt. Sie iſt freilich ſchon Leben und Bewegung, aber noch abgeſehen von dieſem Acte der Selbſtbefreiung doch erſt bloſer Stoff. Ebendieſes Stoffleben iſt es, wodurch die ſinnliche Fülle der Poſſe wieder in das Komiſche hereintritt. Wenn dieſer Gehalt vor dem Acte der Zuſammenfaſſung ſchon Perſönlichkeit hieß, ſo iſt das Wort noch unbeſtimmter oder im Vorgriffe jenes Acts gebraucht; in Wahrheit iſt die Perſönlichkeit erſt da, wo derſelbe irgendwie eingetreten iſt, denn ſonſt fällt ſie in ihren Widerſpruch auseinander: was bei der Stufe des gebrochenen Humors wieder aufzufaſſen ſeyn wird. Die humoriſtiſche Perſönlichkeit iſt eine ſich ſelbſt verarbeitende, ihre Komik iſt die Frucht eines ſelbſterlebten Kampfes, und ſo kehrt, was dem Witze den höheren Werth gibt, das Selbſtbewußte ſeines Thuns nämlich, in tieferer Weiſe zurück als ein im Kampfe und in Schmerzen geborenes Selbſtbewußtſeyn. Schon darum und noch ehe wir die Ausdehnung dieſes Bewußtſeyns auf die nun in demſelben Lichte betrachtete Welt in's Auge faſſen, iſt der Humor als ein bewußter Act, als ein freier Entſchluß (J. Paul a. a. O. §. 34) zu faſſen, als ein vermittelter, errungener, bleibender Beſitz des Geiſtes (Ruge a. a. O. S. 184). **Der Humor gehört der Erfahrung, der Bildung, nicht der leichten Unſchuld der Jugend.**

§. 210.

Da aber der ſittliche Gehalt dieſer Perſönlichkeit ſeinem Weſen nach ein allgemeiner, ein Zuſammenleben mit allem Erhabenen und der Wirklichkeit der Idee überhaupt iſt, und da die Schärfe des Anſchauens und Fühlens dem humoriſtiſchen Subjecte alles Kleine, Aermliche und Schlechte aufdeckt, womit dieſe in ihrer Verwirklichung überall und immer ſich verſtrickt, ſo iſt ihm ſein eigenes Selbſt nur Bild und Brennpunkt des Widerſpruchs, der durch das Welt-

ganze geht. Dem Stoffe nach kann auch der Humor dieſes oder jenes Erhabene ergreifen; er wird ſich zwar noch gewiſſer als der Witz zu den höchſten Formen deſſelben wenden und ſie, wie er ſelbſt innerlich iſt, als innere Gegenwart des geiſtigen Lebens in ihre Tiefe verfolgen; allein das weſentlich Unterſcheidende iſt nicht dies, ſondern daß der Humor das Bewußtſeyn der Allgemeinheit hat und jedes Erhabene, das er in ſeinen Fall begleitet, als Form des abſolut Erhabenen weiß.

Der Humor legt das ganze Endliche auf die Folie des ganzen Unendlichen: darin findet auch J. Paul den Unterſchied von allem übrigen Komiſchen, das nur Endliches mit Endlichem contraſtirt. Das Letztere weiſt er dem Verſtande zu, den Humor aber, der jenen unendlichen Contraſt zwiſchen den Ideen und der ganzen Endlichkeit ſelbſt erzeugt, der Vernunft (a. a. O. §. 31). Allein dies iſt eine mangelhafte Beſtimmung. Wo irgend ein Erhabenes aufgelöst wird, geht alles andere Erhabene mit; fällt Eins, ſo fällt Alles. Wo irgend über etwas gelacht wird, wird immer über Alles gelacht. Allein die Poſſe und der Witz haben davon kein Bewußtſeyn; ſie nehmen, was kommt und ſorgen für das Uebrige nicht. Verſtand, im Vordergrunde der Vernunft thätig, wirkt in allem Komiſchen, nur iſt die Vernunft erſt im Humor zum Bewußtſeyn des Allgemeinen entwickelt. Ruge macht dies geltend, zwar in anderem Zuſammenhang, da er ſchon von dem Acte der Befreiung ſpricht, während wir jetzt wieder bei dem erſten Gliede des Stoffes dieſer Befreiung verweilen; aber auch ſchon von dieſem gilt es, daß, während der Witz nur „dieſen Fall, dieſe Erſcheinung“ (a. a. O. S. 182. 183) meint und trifft, der Humor dagegen jedes Erhabene in die abſolute Idee einreiht. Dies folgt ſchon aus ſeiner eigenen ſittlichen Erfüllung, denn bewußter Wille des Guten iſt allgemein. Eine weitere Unterſuchung darüber, welcherlei erhabene Stoffe der Humor vorzüglich ergreife, iſt daher nicht anzuſtellen. Daß er das Erhabene vorzüglich in ſeinen höchſten Formen erfaßt und zugleich in ſeine Tiefen als ſubjectives Leben verfolgt, bedarf keines Beweiſes. Die Schrift des Verf. über das Erh. u. Kom. meinte noch (S. 208) einen Stoff-Unterſchied ziehen zu können und überſah, daß ſelbſt jene tiefere Art der Faſſung den Humor noch nicht wahrhaft vom Witze unterſcheidet. Allerdings aber iſt auch der letztere Punkt nicht zu überſehen. Der Witz faßt z. B. die Religion nicht mehr blos als ſichtbare Kirche, wie das objectiv Komiſche, ſondern als geiſtiges Leben, doch beſchäftigt er ſich mehr mit dem theoretiſchen Widerſpruch und mit dem in ſeine geheimen Motive verfolgten praktiſchen, als mit dem Gemüthsleben der Religion. Dies erfüllte innere Leben in der Art komiſch darſtellen, wie Schmelzle von ſich erzählt beim Abendmahle, iſt Humor.

§. 211.

1 **Der Humor weiß daher, wo er nur irgend ein Erhabenes in ſeine Stö-
rung verfolgt, daß nichts rein iſt, und ſein Schmerz iſt ſo allgemein, wie ſeine
2 Begeiſterung, ja der tiefſte Eckel und Ueberdruß an der Welt. Was nun die
Natur des Gegenglieds betrifft, ſo öffnet ſich ihm ſchon darum, weil er das
Erhabene als Gemüthsleben aufſucht, vor Allem das Gebiet der inneren Stö-
rungen und er hat den tiefſten Blick in ihren geheimen Urſprung, allein dadurch
iſt der äußere Zufall und der gröbſte Gegenſtoß nicht ausgeſchloſſen; das Eigene
des Humors iſt, daß er auch dieſen mit Bewußtſeyn in Ein allgemeines Subject
3 mit dem Erhabenen, das ſich in ihn verſtrickt, zuſammenfaßt. Er erweitert ſo
ſein Ich zur Welt, ſeinen innern Widerſpruch zum Weltwiderſpruch und was
ſich ihm als ein Verſtricktes darſtellt, iſt ihm, weil in Wahrheit in der Sub-
jectivität ſich ewig das Ganze des Daſeyns in ſich zuſammenfaßt, die Welt als
unendliches Subject.**

1. Der Humoriſt treibt immer Metaphyſik. Wo der Naive ein Uebel als einzelnes verſchmerzt, der Witzige den Aerger los wird durch einen Witz, da denkt der Humoriſt weiter und ſieht das allgemeine Elend und Uebel, daß in Wahrheit nichts rein iſt. Dieſer Satz kann nur mißverſtanden werden, wenn man ihn böswillig aus dem Zuſammenhang reißt. Der Schmerz des Humoriſten iſt daher immer allgemein und wäre als Weltſchmerz zu bezeichnen, wenn dies Wort nicht durch Mißbrauch lächerlich geworden wäre. Ihm iſt die Welt „eckel, ſchaal und unerſprießlich, ein wüſter Garten, der auf in Samen ſchießt: verworfnes Unkraut erfüllt ihn gänzlich“.

2 Die innern Störungen ſcheinen oft ſo außer Zuſammenhang mit dem reinen geiſtigen Leben des Subjects zu ſtehen, daß die Vorſtellung ſie dem Teufel zuſchreibt, wie dies humoriſtiſch Schmelzle in der vorhin angeführten Scene thut. Der Humor kennt aber wohl ihre Quelle in den geheimen Abgründen der menſchlichen Seele. Es folgt aus der Innerlichkeit des Humors, daß er vorzüglich Störungen dieſer Art aufſucht; aber auch den äußern Zufall zieht er ebenſogern herein, ſey es im ſtrengen

Sinne, wo er wirklich bloſer Stoß von außen iſt, ſey es im ungenaueren, wo er z. B. in zufälligen Anwandlungen des Körpers beſteht, worin der Humor ſo cyniſch iſt als die Poſſe. Der Unterſchied liegt auch hier nicht im Stoffe, ſondern in der Form, und dieſe beſteht darin, daß der Humor eigentlich erſt es iſt, der aus dem Ernſt macht, was in §. 178 geſagt iſt, aber ſo, daß er die Gegenglieder nicht etwa nur in irgend ein Subject zuſammenfaßt, ſondern in das Subject überhaupt.

3. J. Paul drückt den in §. 210, Anm. angeführten Satz näher ſo aus, daß der Humor die Endlichkeit als ſubjectiven Contraſt der Idee (Unendlichkeit) als objectiven unterſchiebe und leihe, d. h. (vergl. §. 209, 1) ſich vorſtelle, als ſey die Idee ſelbſt als Ganzes ein Subject, das im Endlichen mit Bewußtſeyn um dieſe Verſtrickung ſich verſtricke, wie das eigene, einzelne Subject des Unterſchiebenden. Die Idee iſt aber wirkich dieſes Subject, indem ſie ihre erſte Verwirklichung als Natur unendlich in unendlichen Subjecten zuſammenfaßt. Was daher der Humoriſt in ſich ſelbſt findet, dieſen Widerſpruch, erweitert er mit Fug und Recht zum Weltwiderſpruche. Die blos fingirende Zuthat iſt nur dieſe, daß er dieſe Zuſammenfaſſung, die ſich im Weltganzen ewig vollzieht, ſchon da als eine vollzogene ſetzt, wo ſie im beſonderen Falle nur eine mögliche iſt.

§. 212.

Ebendieſe Zuſammenfaſſung des Weltganzen in Ein Subject iſt aber, wie ſie den Schmerz nur um ſo ſchneidender macht, ebenſo auch der Schritt zur Verſöhnung, die ſich nun aus dieſem allgemeinen Widerſpruche ebenſo erzeugt, wie nach §. 209 aus dem einzelnen des humoriſtiſchen Subjectes ſelbſt. Iſt die Einheit der widerſprechenden Glieder auch hier Subject, ſo iſt dies All-Subject dieſelbe freie Bewegung, die ihre Erhabenheit zwar dem unendlich Kleinen Preis gibt, aber nur, weil dieſes auch im Weltganzen als Heimath, Reiz und heilſame Grenze derſelben ſie wahrhaft in ſich aufnimmt. Iſt das Kleinſte im Größten, ſo iſt das Größte auch im Kleinſten. Der Humor iſt daher gegen die Thorheit, die er auflöst, nicht nur darum liebevoll, weil er in jeder einzelnen die allgemeine ſieht, daher ſich miteinſchließt und die nunmehr begründete Weltverlachung nothwendig ſtets zur Selbſtverlachung zurückkehrt, ſondern weil in jener wie in dieſer das Bewußtſeyn des unendlichen Werthes des unendlich Kleinen mitenthalten iſt.

Hier iſt ein tieferer Mangel, der ſich durch J. Pauls ganze Darſtellung hindurchzieht, hervorzuheben. Er nennt die „weltverachtende Idee“ die Widerlage in dieſer Form des Komiſchen, er ſagt, der Humor verlaſſe den Verſtand, um vor der Idee fromm niederzufallen, er ziehe die Sinnenwelt wie in einem Hohlſpiegel eckig und lang auseinander, um ſie gegen die Idee aufzurichten und ſie ihr entgegenzuhalten, u. ſ. w. Die wahre Meinung iſt daher offenbar die, daß die Sinnenwelt, indem ſie in ihrer ganzen Breite auf die Idee als Folie gelegt wird, in ihrer ganzen Nichtigkeit erſcheinen ſoll. Ebenſo faßt, wie wir ſahen, Ruge den Humor. Allein dies wäre vielmehr Satyre, nicht Komik, nicht Humor. Je mehr ſich die Sinnenwelt aufſpreizt, deſto unfähiger ſoll ſie erſcheinen, die Vernunft in ſich zu tragen, welche „wie Gott nicht einmal im größten Tempel eingeſchloſſen iſt“. Der Sinn des Humors iſt vielmehr, daß Gott ſelbſt im kleinſten Tempel, ſelbſt in dem ſchwachen, eigenſinnigen Menſchenherzen ſich einzuſchließen nicht verſchmäht, weil er ſich dieſer Einſchließung als Einſchließung bewußt, daher ebenſo über ſie hinaus iſt. Dieſe falſche Erklärung des Humors als Satyre iſt ſelbſt in den ſo geiſtvollen Bildern J. Pauls ausgeſprochen: „wie Luther im ſchlimmen Sinn unſern Willen eine **lex inversa** nennt, ſo iſt es der Humor im guten, und ſeine Höllenfahrt bahnt ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz gekehrt, aber doch in dieſer Richtung in den Himmel auffliegt. Dieſer Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nectar hinaufwärts“ (§. 33). Nun folgen zwar Stellen, welche entſchieden die Berechtigung des Endlichen ausſprechen, ſo die in §. 209, 1 angeführte, ſo in §. 33: „wenn der Menſch, wie die alte Theologie that, aus der überirdiſchen Welt auf die irdiſche herunterſchauet, ſo zieht dieſe klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor thut, die unendliche ausmiſſet und verknüpft, ſo entſteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe iſt“; allein J. Paul bringt dieſe Anſichten nicht zuſammen, der Schmerz und die Größe bleiben daher am Ende doch der feſte Punkt, das Lachen nur ein Mittel, ſtatt daß Alles in Ein geiſtig freies Lachen aufgeht. Auch in Ruges Auffaſſung gilt die Endlichkeit zwar ebenſo Alles, als nichts, ſie iſt zwar ebenſo Gefäß des Ewigen, als ſündhaft (S. 186), aber dieſe „Begnadigung“ des Endlichen durch die Liebe kann nicht mehr aufkommen, nachdem von der Nichtigkeit als dem Grundbegriff ausgegangen iſt. Beide nun haben ferner ganz richtig die Allgemeinheit der Weltverlachung als weſentliches Merkmal des Humors ausgeſprochen, deren Bürgſchaft die Selbſtverlachung des Humoriſten iſt. Ruge führt S. 188 die ſchönen Stellen aus J. Paul an, worin dieſer zeigt, wie der Humoriſt nie den einzelnen Thoren, ſondern immer die allgemeine Thorheit meint und trifft und ſich dadurch von dem gemeinen Satyriker (hiedurch verräth ſich J. Paul, denn der edle Satyriker wäre demnach Humoriſt) unterſcheidet. J. Paul nennt dies die humoriſtiſche Totalität. Als Ausdruck dieſer Totalität fordert er eben die Selbſtverlachung und ſo auch Ruge. Allein dies Alles iſt nicht genug. J. Paul verräth auch dadurch ſeine Verwechslung des Humors mit der edleren Satyre, daß er ſagt (§. 32), der Humor ſey gegen einzelne Thorheiten darum mild und duldſam, weil dieſe in der Maſſe weniger bedeuten und beſchädigen und weil der Humoriſt ſeine eigene Verwandtſchaft mit der Menſchheit ſich nicht läugnen könne; allein gegen die ganze Maſſe müßte ja dann der Humor um ſo mehr Verachtung haben und eben dann könnte er das eigene Subject entweder nicht einſchließen oder nur mit Zerknirſchung. Vielmehr gilt auch hier, daß, was ganz allgemein iſt, kein abſolutes Uebel ſeyn kann, und daß in der großen Thorenwelt die Thorheit als Unterlage, Reizmittel und geheime Geburtsſtätte der Weisheit gerade wirklich liebenswürdig wird.

§. 213.

Wendet man §. 181, 1 auf den Humor an, ſo entſteht die Frage, ob eine objectiv und eine ſubjectiv humoriſtiſche Perſönlichkeit zu unterſcheiden ſey. Nur in ganz relativer Bedeutung iſt dies auf dieſer höchſten Stufe zu bejahen, denn eben die freiere Perſönlichkeit, welcher dort das eigene Bewußtſeyn des Widerſpruchs als dauerndes Eigenthum zuerkannt wird, iſt die Bedingung des Humors. Das Subject von tieferer ſittlicher Lebendigkeit, deſſen reines Selbſtgefühl durch die Unangemeſſenheit der eigenen Erſcheinung, durch Druck des Zufalls und unbeſiegte Nachwirkung innerer Unfreiheit gebrochen iſt, wird nothwendig in ſich zurückgeworfen und vollzieht ſelbſt in ſich über ſich und die Welt den komiſchen Prozeß. Es kann nun zwar allerdings dieſer Prozeß mehr oder minder ſich zur freien Fertigkeit entwickeln; wenn aber hiedurch über den vergleichungsweiſe bewußtloſeren der vergleichungsweiſe bewußtere Humoriſt tritt, ſo hört darum jener nicht auf, das ganze Komiſche in ſich darzuſtellen und die Stelle einzunehmen, wo dieſes qualitativ ſeine Stufenleiter abſchließt.

Man pflegt einen objectiv und einen ſubjectiv humoriſtiſchen Charakter zu unterſcheiden und unter jenem die unendlich gehaltvolle, aber durch

Widerſprüche gehemmte und dieſer ihrer Verſtrickung ſich nicht bewußte Perſönlichkeit, unter dieſer die bewußte zu verſtehen. J. Paul nennt die letztere Perſönlichkeit den humoriſtiſchen Dichter und bringt ſo den Gegenſatz der unmittelbar ſeyenden und der künſtleriſch hervorgebrachten Schönheit herein. Dies iſt jedenfalls zu viel, denn man iſt darum, weil man den Widerſpruch in ſich und der Welt belacht, noch nicht Dichter; der Humor iſt außer und vor der Kunſt da, wie alles Schöne in dem Sinne, der noch zu unterſuchen iſt. Allein J. Paul hat auch überſehen, daß er dieſen Gegenſatz überhaupt nur ganz relativ ziehen kann, nachdem er einmal die Meinung, der Humor könne oder müſſe unbewußt und unwillkürlich ſeyn, einen Wahn genannt hat; demnach dürfte er den blos objectiv ſich ſelbſt widerſprechenden Charakter nicht humoriſtiſch, ſondern nur komiſch nennen. Das Wahre aber iſt dies, daß zum Humor immer eine Perſönlichkeit von gebrochenem unendlichem Gehalt vorausgeſetzt wird, welche nothwendig irgendwie, als entwickeltere oder unentwickeltere Anlage, auch den Blick in das eigene Innere und in den Widerſpruch der Welt frei hat. Gottwalt iſt neben Vult blos objectiv humoriſtiſch, er iſt jünger, unerfahrener und von der Noth unmittelbarer gedrückt, wogegen Vult ſchon ſeiner ganzen Lage nach freier iſt, daher in jenem der Blick in ſich und die Welt noch nicht entbunden ſeyn kann; allein im Fortgang müßte er nothwendig von Vult das humoriſtiſche Bewußtſeyn aufnehmen, wie dieſer an ihm auf's Neue zu Herz und Gemüth ſich erwärmt. Als blos relativ erſcheint der Gegenſatz auf den erſten Blick in Siebenkäs und Leibgeber. Der, welcher mehr leidet, iſt allemal der ſcheinbar oder mehr blos objectiv Humoriſtiſche, denn im Zuſtande des gegenwärtigen Leidens iſt ſchwer lachen; er befindet ſich zwiſchen der Stellung des komiſchen Objects und zwiſchen dem Humor; allein die innere Tiefe vorausgeſetzt, wie dies das Weſen des Humors verlangt, ſo muß nach dem Leiden oder nach einer Reihe von Erfahrungen nothwendig das humoriſtiſche Bewußtſeyn ſich in ihm entbinden.

§. 214.

Der Humor muß ſeinem komiſchen Bewußtſeyn beſtimmten Ausdruck geben und dies geſchieht durch die Formen der Poſſe und des Witzes, welche in ihm als ihrer höheren Einheit aufgehoben ſind, indem die Reflexion des Witzes in ein Seyn und perſönliches Leben zurückgegangen iſt, aber als Innigkeit und Allgemeinheit des komiſchen Bewußtſeyns ſich aus dieſem wieder erzeugt hat.

Sie ſind darum auch als beſondere Formen nicht verloren, ſondern nur zu Mitteln der ganzen Perſönlichkeit, die ſie in ſich aufnimmt und trägt, herabgeſetzt. Hauptmittel ſind die höchſten Formen des Witzes, der bildliche und die Ironie. Wenn nun der geiſtreichere bildliche Witz ſchon als ſolcher die Vergleichungsformel wegläßt, ſo nimmt der Humor dies Verfahren mit der Ironie verbunden in dem tieferen Sinne auf, daß er, da ihm wirklich die Welt als Ein Weſen erſcheint, wo in jeder Geſtalt die Möglichkeit der andern enthalten iſt, in muthwilliger Verwechslung aus einer Geſtalt die andere hervorſcheinen und hervorwachſen läßt, ja er greift zu der ſinnlichen Ausgelaſſenheit der Poſſe zurück, verſtellt das eigene Subject und ſpielt hinter ſeiner Maske mit dem einfachen Bewußtſeyn der umgebenden Subjecte, wobei er mit der Greiflichkeit der Poſſe die witzige Rede zu einer vollen Einheit verbindet.

Shakeſpeare, Theodor Hoffmann und Jean Paul geben Beiſpiele in Fülle für den Inhalt dieſes §. Der Humoriſt liebt auch die Poſſe; Hamlet ſelbſt macht Narrenſprünge, ebenſo Kreisler und andere humoriſtiſche Figuren. Das Umſchlagen einer Geſtalt in die andere, wie z. B. Hoffmanns Magiſter Pepſer eine Fleiſchmücke wird, Archivarius Lindhorſt als Geier auffliegt, ſcheint als ein Wunderbares einem beſtimmten Ideal, dem romantiſchen, alſo nicht dieſer allgemeinen Sphäre anzugehören, in der wir uns jetzt noch bewegen. Allein ebenſo wie die Romantik liebt es ſchon das klaſſiſche Ideal: man darf ſich nur an die Fröſche, Vögel, Wolken, Weſpen des Ariſtophanes erinnern, und auch außer der Kunſt wird der Humoriſt immer ſolche Darſtellung lieben; er iſt darin myſtiſch pantheiſtiſch, das einzelne Ding iſt ihm Verlarvung eines andern. Dabei ſpielt er ſelber gern mit. Wenn Hamlet nach dem Geſpräche mit dem Geiſte ſeines Vaters ſogleich beſchließt, ſich wahnſinnig zu ſtellen, und von nun an hinter einer Maske ſich verbirgt, durch welche wieder ſein wahres Bewußtſeyn hervorſcheint: dieß iſt für ſeine tragiſche Aufgabe ſo zweckwidrig, daß es nur aus der urſprünglichen Liebhaberei des Humoriſten zu erklären iſt. J. Paul und Ruge berühren dieſes ausgelaſſene Spiel unter dem Burlesken und Grotesken; jenem aber haben wir eine andere Stelle angewieſen, dieſes gehört in die Kunſt, man verſtände denn darunter die Ausgelaſſenheit der Bewegungen, welche das Mögliche zu überſchreiten nur ſcheint, wie ſie wohl außer der Kunſt vorkommen und von dieſer ſyſtematiſirt werden z. B. im grotesken Tanze. J. Paul aber ſpricht auch an der rechten Stelle — nur immer mit Grundlegung ſeiner den Humor mit der Satyre verwechſelnden Anſicht, in welcher Beziehung die Stelle zum Theil ſchon angeführt wurde — von jenem Dithyrambus, welcher im Hohlſpiegel eckig und lang die Sinnenwelt auseinanderziehe; — „inſofern ein ſolcher jüngſter Tag die ſinnliche Welt zu einem zweiten Chaos ineinanderwirft — blos um göttlich Gericht zu halten —, der Verſtand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indeß die Vernunft, wie Gott, nicht einmal im größten Tempel eingeſchloſſen iſt: inſofern ließe ſich eine ſcheinbare Angrenzung des Humors an den Wahnſinn denken, welcher nämlich, wie der Philoſoph künſtlich, von Sinnen und von Verſtande kommt und doch wie dieſer Vernunft behält. Der Humor iſt, wie die Alten den Diogenes nannten, ein raſender Sokrates" (a. a. O. §. 35). Dieſer Schein des Wahnſinns gehört ſo zur Sache, daß er nun als weſentlicher Zug aufzunehmen iſt.

§. 215.

Erwägt man nun, wie der Humor den Doppelſchein ſeines Bewußtſeyns als ſtetige Weltanſchauung in ſich trägt und in dieſem Lichte Alles anſchaut und aufzeigt, was dem gewöhnlichen Bewußtſeyn als gerade und richtige Exiſtenz vorkommt, wie er, um dieſe Weltanſchauung geltend zu machen, ſich in allen Formen der Poſſe und des Witzes in unendlichen Uebergängen herumwirft, ſo begreift ſich, wie er dem gemeinen Verſtande ſich als Wahnſinn darſtellen muß. Allerdings aber verliert er, ſtets von ſich ausgehend, in ſeinen eigenen Widerſpruch vertieft und nur deſſen Widerſchein in der Welt aufſuchend, den einfachen Blick in die Objectivität, und ſein Ich, wiewohl nicht im Sinne der Selbſtliebe, ſondern der Selbſtverlachung, ſpielt in ſeiner Aeußerung überall die erſte Rolle, ſo daß zwar er ſelbſt, aber nicht ſeine Darſtellung ein Ganzes iſt.

Die Berührung der Humors mit dem Wahnſinn bedarf nach dem, was hier und ſchon zum vorh. §. geſagt iſt, keiner weitern Auseinanderſetzung. Der ſubjective Eigenſinn aber, der kein Ding läßt, wie es iſt, nie bei der Sache aushält, nie die Geduld hat, ein Ganzes zu geben, ſondern überall von ſich ausgeht, auf ſich zurückkommt und ſo die Sache verſchiebt und durcheinanderwirft, gehört, ſo könnte es ſcheinen, als ein künſtleriſcher Mangel in die Lehre von der Kunſt. Man erinnert ſich dabei ſogleich an Sternes und Jean Pauls ermüdende Epiſoden, Geſchwätzigkeit, Selbſteinmiſchung, unendliche Parabaſen. Allein dies Alles iſt ebenſo vorhanden, wenn man den Humoriſten nicht als Künſtler, ſondern nur als Menſchen betrachtet; der Uebergang von der unmittelbaren Selbſtdarſtellung des Humoriſten im gewöhnlichen Umgang zu dem Verſuch, ſich in einem Kunſtwerke niederzulegen, geht uns hier noch gar nichts an. Hätte der Humoriſt die volle Geduld zur Kunſt und würde er mit dieſer einen Humoriſten darſtellen, ſo hätte er eben dieſe Ungeduld darzuſtellen.

α.

Der naive Humor oder die Laune.

§. 216.

Dieſes ſein Weſen bildet auch der Humor erſt in einer Reihe von Stufen 1
aus, deren erſte nach dem wiederkehrenden allgemeinen Geſetze als unmittelbare
Form, als eine Naturſtimmung zum Humor, oder als Laune auftritt.
Das objectiv oder naiv Komiſche iſt als ſolches auch mit dieſer Stufe nicht zu 2
verwechſeln, ſondern bleibt in ſeinem Weſen ein Anderes; allerdings aber erhebt
es ſich von ſeiner Grundlage aus wie zum Witze, ſo auch zu dieſer Stufe
des Humors, die, wie es ſelbſt, als die naive zu beſtimmen iſt Die luſtige
Perſon faßt ſich in die Einheit des objectiv und ſubjectiv Komiſchen zuſammen
und ſpricht ebenſo auch eine Ahnung des allgemeinen Widerſpruchs aus, der ſich
in dem handgreiflichen verbirgt, welcher ihr vorliegt; aber vergleichungsweiſe
bewußtlos, wie ſie bleibt, hat ſie ſich weder zu der ſittlichen Tiefe ausgebildet,
noch den unendlichen Schmerz erlebt, den der wirkliche Humor vorausſetzt; daher
bringt es jene Ahnung weder zu einer tieferen Reflexion in ſich, noch zu einer
wahren Allgemeinheit des Gedankens, daher bleibt hier auch das Gefühl des
unendlichen Widerſpruchs in dem Natur-Elemente ungebrochener Luſtigkeit ſtehen.

1. Für dieſe Form mag die urſprüngliche Bedeutung des Wortes Humor am meiſten paſſen. Es kam in England am Ende des ſechszehnten Jahrhunderts auf und bezeichnete, da die phyſiologiſchen Anſichten der Zeit die Grund-Diſpoſition des Individuums auf das Flüſſige im Körper zurückführte, zunächſt das Temperament, häufig auch den darauf begründeten Charakter. Nun iſt aber das engliſche Temperament überhaupt zur Launenhaftigkeit, zu kranker Tiefe und zu excentriſchen Ausbrüchen verſchloſſener Lebendigkeit geneigt: dieſe Wunderlichkeiten und ihre Streiche bezeichnete nun das Wort weiter und wurde ſo auch objectiv

von dem närriſchen Streiche gebraucht. Erſt ſpäter, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, bekam es die jetzige tiefere Bedeutung. (Vergl. Tieck, Shakeſpeares Werke überſ. von ihm und Schlegel, B. 9, S. 310). Es bleibt immer ein glücklicher Zufall, der das Wort ſo befeſtigt hat; denn was einſt von der humoral-pathologiſchen Erklärung des Charakters im Ernſte gemeint war, erinnert jetzt bildlich an die geiſtige Flüſſigkeit des Komiſchen, worin alles Feſte ſich auflöſt. Ebenſo paſſend nennt man die beſchränkten Naturen, denen Alles feſt iſt, trocken. Zwar gibt es auch einen trockenen Witz und Humor, ja aller ſoll mit trockener Miene vorgetragen werden, ſonſt bleibt der erhabene Schein des erſten Gliedes aus; dies gehört aber nicht hieher. Aus jenem früheren Gebrauche des Worts Humor nun nehmen wir den Begriff des Inſtinctmäßigen natürlicher Stimmung, laſſen aus dieſer die Sonderbarkeiten einer ſchon höheren Stufen angehörigen gebrochenen Individualität weg und ſetzen für dieſen Natur Humor auch den Begriff Laune. Dieſes Wort nimmt Ruge (J. Paul hält ſich in §. 41 zu unbeſtimmt, ſteht uns aber durch den Nachdruck, den er auf das Niedrige legt, näher) in höherem Sinne und bezeichnet durch es den bedeutenderen, ausgebildeteren Humor als ſubjective Stimmung. Allerdings wird das Wort gewöhnlich ſo gebraucht; man ſpricht von der Laune Swifts, Sternes, J. Pauls u. ſ. w. Dieſe Bedeutung ſcheint um ſo mehr berechtigt, da Laune ſowohl den Begriff des Launigen als den des Launiſchen enthält, das Letztere aber den grillenhaften Wechſel in der Stimmung einer gebildeteren Perſönlichkeit bezeichnet. Allein das Weſentliche und Urſprüngliche iſt doch das von der Natur Gegebene und Inſtinctive der luſtigen Stimmung, und ſo mag das Wort dieſe anfängliche Bedeutung, angewendet auf den Humor ohne Tiefe des Kampfes, behalten.

2. **Das naiv Komiſche** erhebt ſich auch in den naiven Humor, wiewohl es als Ganzes mit dieſem oder als Grundlage mit dieſer ſeiner Erhebung über die Grundlage nicht zu verwechſeln iſt. Der Narr, Hanswurſt, die luſtige Perſon reißt neben der Selbſtbelachung und Weltbelachung, zu deren Einheit ſie ſich erhebt, Poſſen der geiſtloſeſten Art und dieſe ſind ihr urſprüngliches Element. Die luſtige Perſon hat ihre Geſchichte und iſt z. B. in England durch Shakeſpeare in dem Momente höher gehoben worden, wo ſie in den letzten Zügen lag, ja man kann ſagen, dieſe Steigerung ſelbſt ſey ihr Tod geweſen. In ihrer höheren Form nun iſt ſie noch immer dummlich, tölpiſch, gefräßig, feig, geſchwätzig u. ſ. w.; ſie weiß es aber und ſtellt ſich dummer, als ſie iſt, um die

Narrenfreiheit hinter dieſer Maske ſpielen zu laſſen. Durch dieſe nun läßt ſie, wer ihr begegnet, anlaufen und zeigt ihm den Narren, den er in ihr objectiv zu finden meinte, in ihm ſelbſt. So iſt die Thorheit in ſich reflectirt und fördert zugleich das Bewußtſeyn ihrer Allgemeinheit zu Tage. Allein es geht nicht tief; Alles bleibt bloſer Spaß; es iſt nirgends Metaphyſik, Denken des eigenen und des Welt-Widerſpruchs als eines ſolchen. Nach unſerer Entwicklung müſſen wir den erſten Grund dieſes Mangels ſchon darin ſehen, daß die luſtige Perſon zum voraus nicht den Stoff der geiſtigeren Komik, den vertieften ſittlichen Gehalt und Schmerz über ſeine Verwicklung, den Kampf des ſittlichen Bewußtſeyns in ſich trägt. (Der Narr im Lear nimmt freilich am ſittlichen Leben tieferen Antheil, als ſonſt der Narr pflegt.) Aus jener oberflächlichen Theilnahme an den Gegenſätzen des Lebens kann auch nur eine oberflächliche Befreiung hervorgehen.

§. 217.

In dieſe unmittelbare Luſt muß die herbere Erfahrung der allgemeinen 1 ſittlichen Unreinheit und des allgemeinen Uebels, denen ſich auch das luſtige Subject nicht entziehen kann, als Quelle inneren Kampfes einbrechen. Die jugendliche Fülle des ſinnlichen Wohlſeyns läßt dieſen jedoch nicht über den erſten Anſatz hinauskommen und der Humor bleibt naiv mit einem bloſen Anfluge erlebten tieferen Widerſpruchs. Geht jedoch dieſe Naturkraft in ihrem 2 Mangel an Selbſtbewachung zu gewiſſenloſem und rohem Genuß über und ärndtet ſie als Frucht deſſelben zu anderen Uebeln etwa grobe Häßlichkeit, ſo ſcheint aufgehoben, was §. 207 und 208 forderte. Allein zugleich mit dieſem Bruche des natürlichen Wohlſeyns geht das Subject in ſich, das ſittliche Leben wacht als Gewiſſen auf. Die Verſchlechterung geht jedoch nicht ſo tief, daß ſie nicht auf dem Grunde jener erſten, noch nicht verlorenen Naturluſtigkeit durch ein ſtetes Spiel zwiſchen der Selbſtbeſchönigung und dem immer neu zufließenden Stoffe der Selbſtanklage ſich entlaſten könnte: der humoriſtiſche Taugenichts.

1. Starke, jugendliche Naturen, die freilich zu dem Bewußtſeyn gelangen, daß ſie mit den Wölfen heulen müſſen, aber die Fülle der unüberwindlichen Geſundheit einer ungebrochenen Kraft ſchäumt über das

Gefühl, wie krank die Welt iſt, brauſend in Jugendſcherz hin. Man denke an einen Mercutio.

2. Soll vom naiven Humor zum innerlichen der Uebergang gemacht werden, ſo muß ein Punkt eintreten, wo ein Widerſpruch gegen die in §. 207 aufgeſtellte Forderung tiefen ſittlichen Gehalts und die in §. 208 ausgeſprochene Beſchränkung der dem Humoriſten nöthigen Erfahrung auf ſeine, kleine Hinderniſſe und Leiden, die erſt im Bewußtſeyn unendlich werden, einzutreten ſcheint. Der naive Humor hat inſtinctive Sittlichkeit und kommt mit oberflächlicher Erfahrung des Uebels weg. Hier nun tritt eine Form ein, wo ſeine Auflöſung in der Nähe iſt: ſeine ſubſtantielle Sittlichkeit wird gebrochen und die vertiefte innerliche iſt noch nicht da. Ein grober realer Prozeß liegt vor. Die Luſtigkeit wird liederlich, ſie ſinkt in Laſter, wie die blinden Heiden, die kein Geſetz haben. Soll nun ein Inſichgehen, ein bewußtes ſittliches Leben, ein innerer Kampf beginnen, ſo braucht es grobe Püffe. Falſtaff trägt ſchwer an der Bürde ſeines Fetts und wird viel geplagt, Geld hat der Lump ohnedies niemals. Jetzt ſtellt ſich das Gewiſſen ein. Damit iſt aber die Sache nicht zu Ende; bliebe es dabei, ſo geriethen wir aus dem komiſchen Standpunkt in den ethiſchen. Nun iſt aber nicht zu vergeſſen, daß die Liederlichkeit, von der hier die Rede iſt, nicht raffinirte Verdorbenheit iſt; die geſunde Rohheit des naiven Humors iſt noch nicht verloren. Dem Gewiſſen tritt daher ſogleich die Selbſtbeſchönigung des guten alten Adams, der im Grunde ſo böſe nicht iſt, gegenüber; der Lump bleibt Lump und entlaſtet ſich durch ſtete Selbſt-Freiſprechung in unverwüſtlichem Witz und Scherz von ſeinem Bewußtſeyn. Er iſt eine arme luſtige Haut; hat Adam im Stande der Unſchuld geſündigt, was ſoll der arme Hans im Stande der Sünde thun? Dies iſt die unvertilgbare Flüſſigkeit im Humor eines Falſtaff. Er iſt der Vertreter eines verbreiteten Geſchlechts. Der Trinker vorzüglich pflegt als Surrogat der Buße dieſen Humor auszubilden, deſſen beliebteſte Heimath im Wirthshaus iſt. Falſtaff ſinkt immer zurück und indem er durch eigenes Lachen dem fremden zuvorkommt, jede Ertappung, jedes Uebel mit einem Witze abthut, ſchwebt er immer frei über ſich ſelbſt; ein klaſſiſches, vollkommenes Spiel des Humors.

β.

Der gebrochene Humor.

§. 218.

Die ganze erſte Stufe des Humors verfällt, weil ſie den Prozeß ſeiner Bewegung zwar vollzieht, aber nicht mit vollem Bewußtſeyn, einem freieren Bewußtſeyn als Object und auch die zuletzt dargeſtellte Form, obwohl bereits mehr innerlich, hat doch mit ſich ſelbſt zu viel zu thun, um ſich dieſem Schickſal zu entziehen. Soll alſo die reine perſönliche Einheit entſtehen, worin der ganze komiſche Stoff in völlig übergreifender Reflexion ſich ſelbſt von ſich befreit, ſo wird zuerſt erfordert, daß der reale Prozeß weniger grob und beläſtigend ſey. Die zarter organiſirte und innerlicher gebildete Perſönlichkeit wird von einer Unfreiheit edlerer Art überraſcht und ſucht ſich durch Selbſtbelachung und Necken der fremden Schwäche von dem Drucke derſelben zu befreien. Dieſe Befreiung iſt aber ſelbſt noch mehr ein Werk der Selbſthilfe natürlicher Geſundheit, als denkenden Bewußtſeyns; ſie bildet ſich daher noch nicht zur Allgemeinheit des komiſchen Bewußtſeyns durch und ſie leidet im Falle tiefer Verwicklung zu ſehr ſelbſt, um ſich völlig zu befreien.

Das Komiſche muß ſich ſo lange zu höheren Stufen forttreiben, als noch eine Schwere des Stoffs in ihm iſt, welche nicht ganz in das durch Reflexion auf ſich ſich befreiende Bewußtſeyn aufgeht. Die urſprünglich gute, aber in Rohheit haltungslos ausgeartete Natur hat viel zu viel damit zu thun, ſich die Laſt ihrer derben Häßlichkeit durch Selbſt- und Weltbelachung vom Halſe zu ſchaffen, als daß ſie nicht noch Object und Stoff für ein freieres und allgemeineres komiſches Bewußtſeyn werden ſollte. Wenn z. B. der geſchlechtlich Ausſchweifende über die Uebel, die ihm aus ſeinem Laſter erwachſen, ſich durch immer neuen Witz weghilft, wie Falſtaff, ſo iſt dies nicht die freie Komik, wie in dem, der zwar die Schwäche des Fleiſches kennt, aber nicht den ganzen Witz darüber zur Selbſtfreiſprechung nöthig hat, ſondern das Uebel in ſeiner Allgemeinheit als Schranke und Kehrſeite der wahren Liebe frei erfaſſen kann. Zunächſt alſo muß das Selbſterlebte weniger ſchwer und grob ſeyn; wir brauchen eine zartere, reinere, zum Voraus tiefer in ihr eigenes Innere blickende Natur und dürfen dies ohne Anſtand aus den ſonſt bekannten

Formen des Geiſtes herbeiziehen und aufnehmen; doch nicht ſogleich zu der Bildung, die es zur Allgemeinheit des Denkens gebracht hat, dürfen wir übergehen, es liegt dazwiſchen noch eine weſentliche Stufe, welche zwiſchen dem naiven und dem wirklich reflectirten Humor die Mitte hält. Um dieſe, wie ſie im §. dargeſtellt iſt, ſich zu vergegenwärtigen, denke man vorzüglich an edle weibliche Naturen, wie z. B. Roſalinde in Wie es euch gefällt. Ihr Eigenthum iſt geiſtiges Leben, Bildung, Grazie. Eine Leidenſchaft, eine unglückliche Liebe befällt ſie; dieſe Erfahrung iſt noch zu unmittelbar real, um völlige Freiheit des Humors zuzulaſſen, ſie belächelt den Schmerz, an deſſen ſchamhafter Schönheit ſie ſich zugleich weidet, ſie iſt in ihn verliebt, denn er iſt das eingehüllte Bild des Geliebten, und ſie ſehnt ſein Ende herbei, ſie verbirgt ihn und ſie verräth ihn mit der Anmuth der unſchuldigen Koketterie, und Alles dies mit ſprudelndem Witz und Scherz, der zwiſchen Thränen lächelt und in der eigenen Qual noch Zeit hat, den Geliebten ſelbſt und jedermann zu necken. Dieſe Naturen im Zuſtande des Leidens ſind doch zu unfrei, ſie ſind noch zu unglücklich, um ſie dem reinen und vollen Humor zuzutheilen, und wie weit ſie ſich befreien, dies iſt ſelbſt wieder ebenſoſehr und noch mehr Geſchenk der von Hauſe aus ſchönen Natur, als ein Werk erarbeiteten innerlichen Lebens. Was aber dieſe Form dem gebrochenen Humor zuweiſt, iſt dies, daß ſie, je mehr allerdings ſchon innerlich und gebildet, deſto tiefer auch das Unglück ihres Bruches fühlt und deſto weniger es völlig aufzulöſen vermag. Die anmuthige Natur, die es freilich nicht zu vollem innerlichem Bewußtſeyn kommen läßt, erleichtert dieſen Bruch, aber eben weil ſie blos Natur iſt, erſchwert ſie auch die Befreiung wieder, denn das Schickſal kommt über ſie und ſie kann nicht ſeiner ganz Herr werden, wenn es nicht durch die Gunſt des Zufalls eine glückliche Wendung nimmt. Es gibt freilich auch im Elemente ſchöner, glücklich organiſirter Weiblichkeit höhere Naturen, die mehr Charakter zu nennen ſind und in ihrer ſittlichen Feſtigkeit eine ſo ſichere Bürgſchaft haben, ſelbſt die trübſten Verwicklungen zu löſen, daß ſie mitten in ihrer Verſtrickung die innere Freiheit behaupten und das Widerwärtigſte mit leichtem Scherze entwirren. Ein ſolches Weſen iſt Porzia im Kaufm. v. Venedig, deren herrlicher Humor dieſe männliche Grundlage mit der Anmuth des flüſſigen Scherzes umkleidet.. Naturen dieſer Art können weder blos dem naiven Humor, noch auch der dritten Stufe deſſelben, wie ſich aus ihrer Darſtellung ergeben wird, zugetheilt werden, und da doch ihr Humor nichts weniger als gebrochen genannt werden kann, ſo ſcheint unſere Eintheilung für eine weſentliche

Form keinen Raum zu haben. Allein man denke ſich eine Porzia getroffen von dem wahrhaft männlichen Bewußtſeyn des Weltwiderſpruchs in ſeiner Tiefe und nicht blos von dem Gefühle ſolcher Uebel, welche mit ihrer unmittelbaren weiblichen Angelegenheit, der Liebe und Ehe, in näherem oder entfernterem Zuſammenhang ſtehen, ſo wird ihr der Humor nicht mehr ausreichen, ſondern nur der Ernſt des Charakters. Denn ſie iſt Weib; nur der männliche Geiſt kann zugleich in die Tiefe des ganzen Weltübels ſehen und auch dieſes Bewußtſeyn in der Form des Scherzes überwinden.

§. 219.

Aber die tiefere Arbeit der Bildung bricht auch dieſe letzte Leichtigkeit 1 **der naiven Selbſthilfe. Das denkende Subject geht in ſich und erkennt den eigenen Widerſpruch und den der Welt in ſeiner ſchneidenden Herbe dadurch, daß es ihn in ſeiner Allgemeinheit denkt, erliegt aber mitten im Verſuche der Befreiung von dieſem Schmerze, entweder weil es ſelbſt in realem Sinne zu tief in den Widerſpruch verſtrickt iſt und, nach außen gebunden, ſich in kranker Bitterkeit zerarbeitet, oder weil es, bei verhältnißmäßig geringem Drucke des ſelbſterlebten Widerſpruchs, gemäß der nun eingetretenen Innerlichkeit des Bewußtſeyns, ein** 2 **ſelbſtquälleriſches Denken in ſich nährt, das Störungen erfindet, die nicht ſind, die wirklich vorhandenen dichtend vervielfältigt und ſo jenes unendliche Schmerzgefühl des Humors (§. 208) noch verdoppelt. In beiden Fällen ſtockt die Selbſtbefreiung und es bleibt eine nicht aufgelöſte Verzweiflung an der Kraft der Idee, ſich in ihren Widerſprüchen und durch ſie fortzubehaupten, ein nicht überwundener Aerger zurück. Es ſind Subjecte, welche die Erfahrung nicht überwinden können.**

1. Zu tief verſtrickt in eine reale Colliſion der Aufgabe des Handelns mit der Innerlichkeit einer edeln, denkenden Natur iſt z. B. Hamlet. Dagegen iſt die reale Verſtrickung anderer Art, wo das Subject ſein Leben durch Leidenſchaft, frühen Genuß, wilde Sitten getrübt hat, wie Byron, Grabbe, durch Maßloſigkeit und Haltungsloſigkeit irgend einer Art bei idealen Anforderungen des reineren Selbſt. Theodor Hoffmann, Heine mögen ebenfalls im gebrochenen Humor hängen geblieben ſeyn, weil ſie ihr Leben nicht mit weſentlichem Gehalte zu erfüllen, mit Beſonnenheit zu ordnen wußten. Es bleibt im Humor ſolcher Naturen ein Reſt von Bitterkeit und Verzweiflung, der nie ganz in die reine Freiheit des Bewußtſeyns aufgeht. Eine intereſſante Frage iſt, ob Shakeſpeare als Menſch und Charakter, wenn man alle ſeine Werke zuſammennimmt

und Troilus und Creſſida und den Timon nicht überſieht, ſich zum reinen Humor erhoben habe. Er wurde gegen das Ende ſeines Lebens durch Erfahrungen von Bedrückung der Kunſt, Intriken, durch den Anblick wachſender Verdorbenheit, Heucheley, Ungerechtigkeit im höchſten Grade verbittert. Damit man nicht meine, es ſey hier blos von einer beſtimmten Zeitform der Bildung die Rede, muß noch an Ariſtophanes erinnert werden. Hier iſt freilich nicht nach unmittelbar an der eigenen Perſon erlebtem Uebel zu fragen, aber der Anblick des Verfalls altgriechiſchen Lebens gehört auch zu den allzuherben perſönlichen Erfahrungen und es wäre auch hier von Intereſſe, zu unterſuchen, ob nicht durch die Geſammtheit ſeiner Werke ein Geiſt ſich verfolgen laſſe, deſſen Bitterkeit nicht in das reine Element der komiſchen Befreiung völlig aufging.

2. Die Melancholiker und Hypochondriſten. Sie brauchen wenig Uebel erlebt zu haben, um den Humor auszubilden, der ſeine beſte Flamme aus dem Schmerze nährt. Sie ſind feinere, innerliche, nervöſe Naturen und von Trübung des eigenen Lebens durch ſchwere Verirrung iſt hier auch nicht die Rede, vielmehr hier gilt, was J. Paul (a. a. O. §. 34) ſagt, daß der Cynismus des Humors freier Entſchluß ſey und ſeine Flamme ohne Schaden durch die brennbare Sinnlichkeit hindurchlaufe, wozu er denn als Beleg die Platoniſche Enthaltſamkeit des ſehr unanſtändigen und verfänglichen Swift anführt. Jenes kranke Denken aber, das einen vorhandenen geringen Schmerz mit unſeliger Metaphyſik zu einem unendlichen verinnerlicht und mit ſelbſtquäleriſcher Erfindſamkeit Uebel ſieht und fürchtet, wo keine ſind, hat Niemand beſſer dargeſtellt, als Jean Paul. Auch die trefflich dargeſtellte Natur des Jacques aus: So wie es euch gefällt, gehört hieher. Solche Hypochondriſten nun können und wollen ſich ebenfalls von der Laſt des Bewußtſeyns menſchlicher Schwäche und Noth nicht in reinem Scherze befreien; ihr Scherz iſt ärgerlich, aber dieſer Aerger und Eigenſinn iſt freilich ſchon ungleich unſchädlicher als jene ſchneidende Verzweiflung der wirklich durch Erfahrung Verbitterten. Doch kann man von beiden ſagen, was der Schlußſatz des §. ausſpricht: die Geſundheit und Flüßigkeit des Geiſtes ſtockt, weil dieſe Naturen die Erfahrung nicht überwinden können. Von Hippel mag es dahingeſtellt bleiben, ob das Trübe, was in der Miſchung ſeines Humors ſich nicht rein auflöst, mehr den bekannten Härten und Flecken ſeiner Perſönlichkeit oder mehr ſeinem kranken Wühlen in Grabesgedanken angehöre.

γ.

Der freie Humor.

§. 220.

Allerdings wird aber dieſer unüberwundene Reſt von Bitterkeit in dem Grade unſchädlich, in welchem er ein Werk des ſelbſtquäleriſchen Dichtens iſt; denn dieſes verräth die Empfindlichkeit eines reinen Gemüths für die Entſtellung der in ihm lebendigen Idee, welche aber zugleich auch als unendliche Weichheit das Entſtellende nicht von ſich abſtößt, ſondern ſich mit flüßiger Liebe in daſſelbe fortſetzt und in dem Ungereimten ſelbſt, dem ſie zürnt, den eigenen, innerlich verborgenen Werth entdeckt. Das Subject weidet ſich mehr an ſeiner Qual, als ſie wirklich iſt, und lebt ſich daher mit ſeiner Innerlichkeit leichter, als es ſcheint, in den verborgenen Werth ebendeſſen ein, was die Idee in's unendlich Kleine verkehrt. Dieſe hinüberfließende Liebe iſt nicht mehr ein Werk glücklicher Naturſtimmung, ſie ſetzt den Gedankenbeſitz der Humanität als ein Errungenes, aber in das weiche Element beſchaulicher Empfindung Umgebildetes voraus; allerdings aber iſt dieſe Form zwar des Widerſpruchs als eines allgemeinen ſich bewußt, aber doch zu innerlich, um von dem engen Geſichtskreiſe ihrer ſtillen und innigen Heimlichkeit über das wirkliche Schauſpiel der Kämpfe der Idee und der Gegenſätze der Welt im Großen die unerſchloſſene Unendlichkeit ihrer Subjectivität zu erweitern.

Der zweite der in §. 219 unterſchiedenen Fälle führte zu der Innerlichkeit, welche als Bedingung des wahrhaft freien Uebergriffs der Subjectivität über die Verſtrickung der Idee weſentlich gefordert iſt. Die Hypochondrie des Humoriſten leitete dies mit gutem Grunde ein, denn ſie iſt bereits eine Aeußerung der Verwundbarkeit, welche einem nach innen tief ausgebildeten Gemüthsleben anzuhängen pflegt. Der Unterſchied iſt nur der, daß dieſe Empfindlichkeit dort den Grundzug bildete, nun aber der Fortſchritt des Begriffs das Verhältniß umdreht und das, woran ſie hängt, zuerſt und als Mittelpunkt, ſie ſelbſt als auflösbares Hinderniß aufſtellt. Zu dieſem Fortſchritte treibt den Begriff der Mangel des gebrochenen Humors und die aus dem wahren Weſen des Humors fließende Nothwendigkeit der Aufhebung dieſes Mangels. Es tritt nun eine Geſtalt auf, welche ganz Innigkeit iſt, aber auch an Weite verliert, was ſie an Tiefe eines inneren Himmels von Liebe gewinnt. Sie ſelbſt hat zwar zu leiden, aber nur die Uebel des kleinen Lebens, Armuth, dürftige Geſtalt, Unſtern; ſie erfährt auch die Schlechtigkeit der Welt, aber nur im Privatleben. Es fehlt das öffentliche Bewußtſeyn, das Weltbewußtſeyn, ſie iſt nicht politiſch; ſie liebt das Menſchengeſchlecht, aber ſie meint, im Menſchen den Menſchen mit Abzug ſeines wirklichen öffentlichen Lebens umfaſſen zu können, ſie iſt philanthropiſch, ein Kind der Humanitäts-Bildung. Die Uebel, die in ihren Geſichtskreis fallen, verklärt ſie, wie ein ſtilles Gemüth in ſein wohnliches, warmes, enges Zimmer ſich einlebt, mit dem Ueberfluß ihrer Liebe und Güte, mit wohlmeinendem Scherze. Es iſt der philiſteriöſe und „empfindſelige“ Humor. Seine unendliche Humanität wäre ohne den Gedankenbeſitz einer weiten und offenen Bildung nicht möglich; aber er nimmt von dieſer nicht die weltumbildenden Gedanken, ſondern nur die fertige Frucht der wohlwollenden ſubjectiven Stimmung auf. J. Paul gehört hieher als Dichter eines Quintus Fixlein, als Schöpfer eines Eymann, eines Siebenkäs, den übrigens ſein männlicher Zorn anderntheils bereits auf die folgende höhere Stufe hebt, eines Gottwalt, als Freund der Armen, wie ihn Börne ſo ſchön geſchildert; aber nicht als Schüler Rouſſeaus, nicht als ſchneidender politiſcher Denker; wohl aber ganz der milde Goldſmith, die „ſich ſelbſt belächelnde Hausväterlichkeit und Gutmüthigkeit“ eines Muſäus. Den Namen der Sentimentalität hat Sterne dieſer Form des Humors geſchöpft und Hamann trefflich durch Empfindſeligkeit überſetzt. Sterne apoſtrophirt „das große Senſorium der Welt,“ den Gott dieſes Humors, „die unerſchöpfliche Quelle der theuren Empfindungsfähigkeit.“ Er wäre ohne Frage ein beſonders reiner Typus dieſer Form, wenn nicht ein fremder Ton, die Lüſternheit, die auch Wielands und Thümmels ärmeren Humor entſtellt, fauniſch bei ihm überall ſich hindurchzöge. Der Humor wird wohl vorzüglich auch das Geſchlechtsverhältniß in’s Auge faſſen, aber nicht dieſen Reſt unaufgelöſter, lauernder Begierde als ſchweren Stoff zurücklaſſen. Der Begriff des Sentimentalen nun iſt in ſeiner allgemeinen Bedeutung anderswo zu erörtern; hier weicht er von dem gewöhnlichen Gebrauche darin ab, daß der wohlmeinende Scherz in die ſich und die Welt umfaſſende Empfindung miteinbegriffen iſt, wogegen das Sentimentale im gewöhnlichen Sinne den Widerſpruch des Gemeinen und Kleinen als Gegengewicht ſeines abſtracten Ideals und den Scherz darüber gerade nicht zu ertragen mag.

Von dieſer Ausſchließung des Komiſchen iſt in der humoriſtiſchen Sentimentalität nur ſo viel enthalten, daß ſie ihren komiſchen Kreis verhältnißmäßig doch enge zieht aus Scheu vor den männlichen Kämpfen und Widerſprüchen der großen, politiſchen Welt.

§. 221.

Stoßen auf dieſe Subjectivität die großen Widerſprüche der zu einer objectiven Welt ausgebreiteten ſittlichen Idee, ſo muß ihr der Humor ausgehen, weil die Innigkeit ihrer inneren Liebeswelt nicht ausreicht, auch ſie in freiem Scherze zu bewältigen. Sie hat an Objectivität und Totalität verloren, was ſie an innerlich vertiefter Unendlichkeit gewonnen hat. Daher entſteht zuerſt die Forderung, daß dieſe Innigkeit ſich zur Gewalt des von dem allgemeinen Pathos für dieſe objective Welt erfüllten Geiſtes erweitere, der handelnd ſich ſelbſt in ſie einläßt und wohl auch an ſich die herbe Erfahrung ihrer Unreinheit machen mag, aber dieſen realen Prozeß auch durch das Intereſſe des ſelbſtändigen und umfaſſenden Denkens, das ihm unerläßlich iſt, erſetzen mag. Da nun der Geiſt den allgemeinen Widerſpruch durch dieſes Denken in ſeiner ganzen Beſtimmtheit und Härte erfaßt, tritt dem ſtillen und liebevollen Humor ein ſchneidender Realiſmus gegenüber, und dieſer noch unaufgelöste Gegenſatz kann ſich ſogar in Einem Subjecte vereinigen.

Jener ſtille und heimliche Humor weiblicher Männer, gutmüthiger, ländlicher, kleinſtädtiſcher Naturen erſcheint als leichtes Thun, wenn man die männlichen Kämpfe des öffentlichen Lebens, die er nicht in ſeinen Kreis zu ziehen vermag und deren Anblick ihn aus der Stimmung bringt, in's Auge faßt. Aber eine ſittliche Welt verſinken ſehen, wie der männliche Geiſt des Ariſtophanes, Undank, Ungerechtigkeit, Schwäche der Geſetze, Beſtechung, Ränke walten ſehen mit dem Feuer-Auge Shakeſpeares, und doch den Humor auch über dieſe Welt-Uebel erweitern, dies iſt das Höchſte, das Schwerſte. Eigene Erfahrung in dieſem Kreiſe und eigenes Schuldbewußtſeyn kann vorausgehen, wie es ſo ſchmerzvoll kämpfend aus Shakeſpeares Sonetten ſpricht, aber wie weit dies gehen müſſe oder dürfe, muß unbeſtimmt bleiben, denn der äſthetiſche Geiſt erſetzt ſich durch ein inneres Weltbild die Mängel der Erfahrung. Dieſe Weite des Blicks iſt im §. als ein Denken bezeichnet; um die Befreiung von dieſem totalen Schmerze in der Form des Humors zu erzeugen, muß auch dies Denken freilich erſt Beſitz und Eigenthum der Perſönlichkeit geworden, in das Element der Unmittelbarkeit zurückgetreten ſeyn; wir ſprechen aber noch nicht von dieſer Befreiung, ſondern vom Widerſpruche des ſittlichen Pathos mit der Erfahrung, und um dieſen in ſeiner Allgemeinheit zum Bewußtſeyn zu bringen, dazu iſt eigentliches Denken nöthig. So hat J. Paul über den Staat gedacht und durchſchaut die Verdorbenheit des öffentlichen Lebens mit ſtrengem, grauſamen Blicke. Er iſt es, in welchem der ſentimentale Humor, der jetzt als bloſe Hälfte auf die eine Seite tritt, mit dem härteſten Realismus und radikalſten Haſſe der Schlechtigkeit der öffentlichen Zuſtände zu einer widerſprechenden Einheit zuſammenfällt. Zunächſt erſcheint dieſer herbe Geiſt, dieſer Nordpol ſeines Ich, als geſundes und heilſames Gegengift gegen ſeine Empfindſamkeit und ſtille, allzuweiche Heimlichkeit. Zieht man einen Theil der letzteren, das unendliche Mitleiden mit den Armen und Gedrückten, aber mit Weglaſſung der Auflöſung, die er dieſem Schmerze durch das Bild lächelnder Zufriedenheit gibt, herüber zu dieſer herben Seite, ſo ſteht ein Republikaner, ein Communiſt, ein Demokrat vor uns. Demokratiſch, nicht blos in dieſem beſtimmten, ſondern im weiteſten Sinne, iſt alles Komiſche.

§. 222.

Erſt nachdem dieſes Denken die letzten Haltpunkte einer blos objectiven abſoluten Erhabenheit, bei der ſich die myſtiſche Innerlichkeit des empfindſamen Humors, unfähig die Conſequenzen des Komiſchen völlig zu ziehen, beruhigt, als vollendete Kritik zerſtört und ſo, wie es ſcheint, die Verzweiflung auf ihre Spitze geführt hat, ſo kann, und zwar gerade dadurch, die Befreiung eintreten. Denn die Reflexion wendet ſich jetzt einfach auf das Ganze, das vorliegt, und hat nun dies vor ſich, daß das eigene Subject, in die allgemeine Unreinheit und ihr Schickſal verwickelt, eben durch ſeinen unendlichen Schmerz unendlich darüber ſteht, gerade durch den Selbſtverluſt zu ſich zurückkehrt, und daß ebenſo im ganzen Umfange der Geſchichte durch den Reiz und Schmerz des Widerſpruchs ihr großer Zweck ſich herausarbeitet. Nun erſt, da nichts ausgenommen wird und doch in der allgemeinen Verwicklung das Verwickelte ſich rein zu ſich zurückbewegt und dieſer Bewegung zuſchaut, kann die Subjectivität, welcher auch jenes ſtrenge Denken zum innerſten Beſitze und zur geläufigen Unmittelbarkeit geworden, dieſe ewige Rückkehr in jedem Momente als vollendet antizipiren und ſich ſo den Genuß ihrer unendlichen Freiheit geben.

In J. Paul finden ſich Elemente zu dieſer höchſten Befreiung aus dem totalen Bewußtſeyn des Widerſpruchs. Schoppe und Leibgeber, zum Theil auch Horion, ſchreiten auf der einen Seite fort zu der Verzweiflung an den letzten feſten Punkten objectiver, dem Subjecte jenſeitiger Erhabenheit, an denen der ſtille und weiche Humor in ſeiner Erbaulichkeit noch feſthält, wenn die ihm unerträgliche Erfahrung des Uebels in den großen Kreiſen des Weltweſens auf ihn eindringt; auf der andern Seite iſt in ihnen auf der Grundlage Fichte'ſcher Ideen ein Bewußtſeyn der Unendlichkeit des Ich ausgeſprochen. Allein theils ſind jene atheiſtiſchen Humoriſten wieder zu ſehr nur mit der inneren Welt beſchäftigt, um den größeren politiſchen Schmerz des Dichters, der daher unüberwunden zur Seite liegen bleibt oder ſich nur didaktiſch durch Muſter wahrer Erziehung künftiger Fürſten zu löſen ſucht, in ihren Humor hereinzuziehen; theils bleibt ihr Humor ein gebrochener, weil ſie nur das Unglück des Zweifels fühlen, nicht die Auferſtehung des Verzweifelten in der Unendlichkeit des zweifelnden Geiſtes ſelbſt erkennen; und endlich ſteht gerade in jenem genialen Wahnſinn, zu welchem J. Paul die Ideen Fichtes benützt, der ſubjective Idealismus im Hintergrunde, welcher nicht die Mittel hat, in der Idee der unendlichen Subjectivität die zerſtörten objectiven Mächte als ein freies Beiſichſeyn der mit ſich und der Natur kämpfenden Menſchheit im Großen herzuſtellen. Die politiſche Anſchauung iſt aus Rouſſeau geſchöpft und daher ebenfalls zu abſtract, ſich mit der Geſchichte zu verſöhnen. Dagegen iſt hier noch einmal an Ariſtophanes zu erinnern. Hätte er mit ſeinem großen politiſchen Humor das vollkommene Bewußtſeyn vereinigt, daß die alten Götter und Sitten in einer neuen Geſtalt des Lebens, die ſich aus dem verſinkenden griechiſchen Staat herausringen müſſe, als unendlicher eigener Gehalt des freien Geiſtes fortleben werden, ſo hätte er die höchſte Form des Humors, welche hier gefordert iſt, verwirklicht. Dazu hätte er freilich die Bedeutung der Sokratiſchen Philoſophie beſſer verſtanden gehabt müſſen, als dies der Fall iſt. So aber iſt er ſelbſt getheilt zwiſchen der Sehnſucht nach der alten ſubſtantiellen Einfalt und zwiſchen der unendlichen Selbſtgewißheit, die der wahre Sinn ſeiner Komödien iſt. Man wird dies bei den meiſten Humoriſten finden: ſie theilen als vollkommene Kinder einer kritiſchen Zeit die ganze Selbſtgewißheit der freien Bildung, welche die Anhänger des Alten Frivolität zu nennen belieben; da aber dieſe Selbſtgewißheit in der Maſſe der oberflächlichen Bildung allerdings wirkliche Frivolität wird, ſo werfen ſie ſich dieſer gegenüber auf die Sentimentalität des geſchichtlichen Jenſeits, ſie ſind laudatores temporis acti, ſie ſchwärmen für die Biderbigkeit des Altvordern. Kaum findet man ſie aber auf dieſem Boden, ſo drehen ſie ſich um, gehören der berechtigten Gegenwart und verlachen die alte Einfalt in ihrer Rohheit, Härte, Bornirtheit. Hätten ſie den vollen und ganzen Blick in die Tiefe des Geiſtes, ſo würde ſie aus dieſem (unwillkürlichen) Widerſpruch die einfache Erwägung befreien, daß der wahre Gehalt des Vergangenen ſelbſt ſich eben in dem freien Bewußtſeyn, das dieſes ſtürzt, erhalten muß. Allein hieran hindert den Humor ein äſthetiſches Bedürfniß: die freie Gegenwart zerſtört die Naturformen der alten Einfalt, welche weſentlich ſchön waren. So würde z. B. ein Humoriſt der jetzigen Zeit vielleicht gerne den letzten Reſpect vor dem Naturſtande heroiſcher Zeiten mit aller ihrer Grauſamkeit, ihrem trüben Aberglauben, ihren Folterkammern und Scheiterhaufen in den Fluß der Humors ſchleudern und ganz beherzigen, daß die wahre Natur nur die Bildung iſt, wenn nur jene rohe Zeit nicht in Allem, was Auge und Geſtaltenſinn erfreut, bedeutender geweſen wäre, als die modernen Zuſtände. Dieſer nicht gewollte und nicht zum wahrhaft Komiſchen gehörende Widerſpruch im Humoriſten könnte ſich nur dann löſen, wenn die kritiſche Bildung zugleich auf dem Momente angekommen wäre, wo ſie auch die Formen ſchon erzeugte, welche für den Verluſt der alten entſchädigten und welche der Humor als äſthetiſche Kraft fordert. Dann erſt hätte der Humoriſt Alles in der Gegenwart beiſammen; er könnte *mit ihr* jede Erhabenheit, die von außen zwingen will, belachen; er könnte aber auch ſie ſelbſt um der Häßlichkeit ihrer gährenden Formen willen belachen und brauchte dazu nicht als Baſis das Jenſeits der Vergangenheit mit ihren Autoritäten, ſondern der innere Kern ebenderſelben Gegenwart, die Freiheit, welche ihm die Herſtellung neuer entſprechender und gediegener Formen verſpräche, gäbe ihm die Widerlage. Das neue Weltbild muß zwiſchen den Trümmern einer alten Welt ſchon im vollen Werden begriffen und das Element deſſelben muß Freiheit mit ſchönen und edlen Formen ſeyn. Nur in der Freiheit iſt der ganze und totale Humor möglich, von dem hier die Rede iſt; ſeit *Ariſtophanes* iſt aber ein Staatsleben noch gar nirgends dageweſen, worin ein Humoriſt, wie er es ſammt dem inneren Mangel ſeines Humors iſt, geſchweige denn ein Humoriſt ohne dieſen Mangel möglich geweſen wäre. Der Begriff dieſes Humors iſt nothwendig, ſeine Verwirklichung bleibt Aufgabe. Zu erwähnen aber iſt noch ein Geiſt, der ihr näher ſteht, als man weiß: Fiſchart. Nicht nur von den ſittlichen Mächten des engeren Lebens-Kreiſes hat er, während er mit ſchonungsloſer Tollheit ihre Gebrechen wild hervorkehrt, das reinſte Bewußtſeyn, nirgends iſt z. B. über die Ehe ſo tief Sittliches geſagt worden als von ihm in dem Cap. ſeiner Geſchichtsklitterung: wie ſich Grandgoſchier verheirath. Das Capitel gehört ihm allein, iſt nicht aus Rabelais überſetzt. Eben indem er in das Kleinſte des ehelichen Lebens eingeht, fördert er ſein Gold zu Tage; ein wahrhaft herrliches Gemüth. Aber auch der Schluß des Buchs gehört ihm, wo er aus den tollen Larven einer verwilderten Ritter- und Pfaffenwelt das ſchöne Bild eines Geſammtlebens auftauchen läßt, worin die ganze menſchlich freie ſittliche Zukunft, die in der Reformation als Keim liegt, ſich als heiterer Tag ausbreitet. Auch ſein glückhaftes Schiff iſt die reinſte nationale Geſinnung im ſprudelnden Scherze; ein Keſſel voll Hirſenbrei wird hier zum Bande deutſcher Einheit. Seine rohe Formloſigkeit ſtellt ihn jedoch unter ſeinen eigenen Werth.

Der ſubjective Eindruck des Komiſchen.

§. 223.

Nachdem das Weſen der ſubjectiven Thätigkeit in der Entſtehung des Komiſchen erörtert iſt, bleibt noch übrig, den ſie begleitenden Genuß für ſich darzuſtellen. Mag das Komiſche unmittelbar mit dem Andringen eines Erhabenen oder mit der Erſcheinung eines Kleinen, das ſich ſofort zu einem Erhabenen aufzutreiben verſucht (vergl. §. 155) beginnen: in beiden Fällen bildet, da auch im zweiten das Kleine erſt in Folge dieſes Verſuchs als ein unendlich Kleines ſich darſtellt, den Anfang des Komiſchen Gefühls die Unluſt, die alles Erhabene zuerſt erregt, und die hier weſentlich die Form der Spannung und Erwartung annimmt. Zugleich äußert ſich aber das Vorgefühl der Auflöſung dieſer Unluſt, erregt durch ein Merken des unendlich Kleinen, das ſchon unter der Decke des Erhabenen ſpielt, als ein leiſe ſich ankündigender Kitzel.

Der zweite der im §. genannten Fälle hebt die Spannung, die das ſich heranbewegende Erhabene erregt, nicht auf, denn das Kleine, was ſich groß macht, wie der Froſch in der Fabel, iſt urſprunglich an ſeiner Stelle auch ein ganzes, wohlberechtigtes Daſeyn und ſo gut wie etwas Anderes; erſt nachdem es ſich weiter und weiter auftreibt und endlich zerplatzt, erinnert man ſich, wie es gegen die angeſtrebte Größe ſo klein iſt, daß es durch die Weglaſſung der Mittelglieder, welche die Schnelligkeit des Platzens bewirkt, als unendlich klein erſcheint. Solang es ſich aber aufbläht, meint man Wunder, was werden wolle, und fühlt ſo die Unluſt der Spannung, doch ſieht man auch das Zerplatzen zum voraus kommen, man ahnt das Umſchlagen, daher der vorausgehende Kitzel.

§. 224.

1 **Plötzlich reißt die Spannung entzwei und der Stoß, den die Empfindung
dadurch erleidet, muß ein augenblickliches neues Schmerzgefühl bewirken.
Allein das Erhabene löst ſich nicht in Nichts auf, ſondern in ein
unendlich Kleines, das ſich anmaßte, erhaben zu ſeyn: dies iſt häßlich, und
daraus ſcheint eine neue Unluſt zu entſtehen, welche widerlicher, während die**
2 **Unluſt, die das Erhabene erregte, äſthetiſcher Art iſt. Alsbald jedoch ergreift
das Gefühl die angeſchaute Wahrheit, daß das Erhabene, nur der Anmaßung
entkleidet, ein Beſonderes und Fremdes ſeyn zu wollen, ſich in das
unendlich Kleine ſelbſt hinüberrettet, an dem es ſcheiterte. Nun erſcheint dieſes
als unendlich berechtigt und der Zuſchauer mit ihm in das volle Recht ſeiner
beſchränkten und zufälligen Natur als einzelnes Subject eingeſetzt; die Unluſt
des Erhabenen als eine Zumuthung, dieſem Rechte zu entſagen, ſchwindet mit
einem Male und macht einer reinen Erleichterung und Erholung Platz, welche
aber in das poſitive Gefühl eines erfüllten Genuſſes der Gewißheit dieſer Berechtigung
und unendlichen Bedeutung des Endlichen übergeht.**

1. *Kant* (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 53, Anm.) beſtimmt das Lachen *als einen Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer geſpannten Erwartung in Nichts*. Ausdrücklich ſagt er, dieſe dürfe ſich nicht in das poſitive Gegentheil eines erwarteten Gegenſtandes — denn das ſey immer Etwas und könne oft betrüben —, ſondern müſſe ſich in Nichts verwandeln. Nach unſerer Entwicklung braucht dieſe Anſicht nicht weiter widerlegt zu werden. *Kant* fürchtet das Häßliche, was hervorſpringt, weil er nicht ſieht, daß es in demſelben Augenblicke aufhört, Häßliches zu ſeyn, indem die Idee, des Uebermaßes entkleidet, mit dem ſie auftrat, als wahrer innerer Werth in das unendlich Kleine ſelbſt herübertritt. Da nun die reine Auflöſung einer Erwartung in Nichts „für den Verſtand nicht erfreulich ſeyn kann“, ſo ſucht *Kant* in der

Wirkung des Komiſchen einen rein ſinnlichen Genuß, indem er das Lachen als eine der Geſundheit zuträgliche Bewegung ſchildert. Dieſe Bewegung ſoll aber doch die Wirkung „eines Spiels der Vorſtellungen" ſeyn, und dadurch geräth Kant in Widerſpruch mit ſeiner eigenen phyſiologiſchen Anſicht, denn dieſes Spiel iſt ja Formbewegung des Geiſtes, die einen Gehalt im Sinne bloſen Stoffs zwar verflüchtigt, aber nur um ſich durch dieſe Verflüchtigung den wahren Gehalt, das Gefühl der reinen Freiheit, zu geben. Dies iſt jedoch das Letzte; zuerſt ſind die einzelnen Momente dieſer ganzen Gemüthsbewegung zu verfolgen. Die Enttäuſchung nun, die mit der Auflöſung des erhabenen Scheins eintritt, doppelt ſtark, weil ſie in Form eines plötzlichen Rucks einbricht, ſcheint ſelbſt ein Schmerzgefühl und zwar ein poſitives, weil an die Stelle des Erhabenen für den erſten Augenblick ein Häßliches tritt. Gegen die Unluſt, die das Häßliche erregt, war die Unluſt aus dem Erhabenen noch eine Luſt; denn dieſe iſt mit der Ausſicht verbunden, zu dem Erhabenen ſich ſelbſt zu erheben (§. 140), jene aber iſt Widerwille der völligen Abſtoßung durch das Gegentheil des Schönen.

2. Aus dem Häßlichen wird aber, wie gründlich nachgewieſen iſt, ein berechtigtes unendlich Kleines; die ſinnliche Natur und mit ihr die des Subjects, wird in ihr volles Recht eingeſetzt. Gegen dieſes Luſtgefühl iſt auch dasjenige, das auf die Unluſt aus dem Erhabenen folgt, noch Unluſt; denn um das letztere zu genießen, muß ich entſagen. Ich meinte auch im Komiſchen, wie es mit dem Andringen eines Erhabenen begann, entſagen zu müſſen; meine Werktagsſtimmung, meine Behaglichkeit, meine Bedürfniſſe, kleinen Liebhabereien, mein Appetit, meine Suppe und mein Braten ſollten verächtlich ſeyn. Aber nun iſt es anders; ich bin zu Hauſe in der Welt, es iſt mir wohl, und zwar ganz, ohne Opfer; ich darf mir's ſchmecken laſſen. Zunächſt iſt dies, ganz abſtract oder von ſeiner negativen Seite, ein Gefühl der reinſten Erholung; es iſt mir eine Laſt abgenommen. Es iſt ein weſentlicher Theil der wahren Erklärung des Komiſchen, daß wir es ſegnen müſſen, weil ohne ſeine Hilfe das ganz Gemeine, mit dem wir behaftet ſind, unerträglich wäre. Das Komiſche iſt ſchon in dieſem Sinn wahrhaft ein Balſam, ein guter Engel. Kant übertrifft ſeine geringe Schätzung des Komiſchen ſelbſt, wenn er bemerkt: „Voltaire ſagte, der Himmel habe uns zum Gegengewichte gegen die vielen Mühſeligkeiten des Lebens zwei Dinge gegeben: die Hoffnung und den Schlaf. Er hätte noch das Lachen dazu rechnen können". Auch Solger ſpricht dieſe Seite treffend aus und nennt es um dieſer be-

freienden Kraft willen einen erfriſchenden Thau vom Himmel, der uns zugleich von dem Elend der Gemeinheit und von der ermüdenden Bemühung um das Höhere zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit aufrichtet (Erwin. Th. 1, S. 252). Die Einmiſchung des Komiſchen in die Tragödie, das Satyrſpiel der Griechen, die Farce der Italiener und Franzoſen nach dieſer begründen ſich auf dieſes Bedürfniß der Erholung. Freilich iſt aber die Erholung nicht das Ganze. Sie iſt blos das eine Angeſicht der komiſchen Luſt, das rückwärts ſieht nach der Unluſt der Spannung und Zumuthung. Das andere ſieht vorwärts auf die reſtituirte Welt der Schranke und des Zufalls; daraus erſt fließt das erfüllte, poſitive Luſtgefühl. Es fehlt aber noch, daß dieſes, im §. zwar nach ſeinem allgemeinen Charakter beſtimmt, erſt in ſeiner Bewegung anerkannt werde.

§. 225.

Dieſes Luſtgefühl darf aber mit demjenigen nicht verwechſelt werden, welches aus der Anſchauung des Schönen fließt, denn es iſt ein gegenſätzlich bewegtes. Nicht einfach nämlich iſt die Schranke und die Zufälligkeit in ihr Recht eingeſetzt, ſondern in dem beſtimmten Sinne einer Negation des Ueberſchwungs zum Schrankenloſen und des zwingenden Geſetzes. Das Erhabene, das mit der Zumuthung dieſer Jenſeitigkeit auftrat, reißt ſo ſchnell, daß es über den Riß hinauswirkt. Der Zuſchauer ſieht daher zurück, fühlt ſich auf's Neue angeſpannt, ſieht vor ſich auf den gewonnenen Boden, aber dieſer iſt, was er iſt, gerade durch den Gegenſtoß gegen jene Zumuthung, er ſchwankt; die gegenſätzlichen Glieder bilden eine widerſpruchsvolle Einheit und ihr Ineinander nöthigt das Gefühl, zwiſchen ihnen herüber und hinüberzugehen, was als ein raſcher Wechſel zwiſchen Luſt und Unluſt empfunden wird, ſo zwar, daß jene durch dieſe verdoppelt, aber auch durch ſie bedingt iſt.

Das Zurückſehen auf den täuſchenden Schein hat ſchon Kant als ein weſentliches Moment im komiſchen Eindruck hervorgehoben; man blicke zurück, ſagt er, um es mit dem Gegenſtand noch einmal zu verſuchen. Das ſchnelle Abreißen bewirkt im Gefühl ein Fortlaufen wie von einem ganz augenblicklichen ſtarken Schall oder Schlag. Wirklich hat ja aber das eingeſetzte Recht des Niedrigen ſeine Bedeutung gerade in der Zurückweiſung einer Anmaßung des Erhabenen. Verliert oder gewinnt es dadurch, daß es nur in dieſer gegenſätzlichen Spannung ſein Gelten hat? Beides zugleich: in dem Augenblick, wo es nur den negativen Werth, den ihm dieſe Spannung gibt, zu haben ſcheint, nimmt es, was am Erhabenen nach Abzug der Ueberſchwenglichkeit und Fremdheit Wahres iſt, in ſich herein und hat nun, ſo durchdrungen von eigenem Werthe, die unendliche Kraft, dieſe imponirende Anmuthung zurückzuweiſen. Aber der Vorgang ſitzt eben in dieſem Augenblick: das unendlich Kleine iſt zwar ſelbſt unendlich groß, aber es iſt zugleich gegenüber dem außer es geſtellten unendlich Großen noch als unendlich Kleines geſetzt, denn im Momente jenes Uebergangs liegt eben dies Widerſprechende: ſo eben iſt es noch unendlich klein und ſo eben iſt es ſelbſt vom Inhalte des unendlich Großen durchdrungen; die Grenze iſt nicht zu nennen. So iſt ja z. B. in einer ſehr naiven Aeußerung die liebe Unſchuld ſo eben, da ſie Anſtand und Rückſicht durchbrach, ganz dummlicht und queer, und ſo eben hat ſie darin das ganze Recht der wahren, der unſchuldigen Natur, welche Anſtand und Rückſicht als falſchen Schein durchbrechen darf, weil ſie, was an dieſem bleibt, wenn man die falſche Kunſt wegnimmt, ganz ſelbſt beſitzt. Ließe man aber jenes erſte „ſoeben" weg, ſo fiele der ganze Act zuſammen und es bliebe nicht etwa, wie es ſcheinen möchte, die ruhige Geſtalt unſchuldiger Schönheit übrig, denn dazu war doch die naive Handlung zu ſtark, fing zu ſehr mit etwas an, was anfangs einen Moment lang als häßlich erſchien. Die Luſt iſt daher eine gewürzte und doppelte, weil das Endliche nicht nur gilt, ſondern mit dem Nachdrucke gilt, ſeinen Feind beſiegt zu haben; aber dieſe Würze iſt wie alle Würze, die anfangs durch ihre Schärfe leiſe abſtößt, denn das Endliche wäre ſo eben noch bloſes, ſchlechtes, in ſeiner Anmaßung gegen das Erhabene häßliches Endliches, wenn es nicht ſo eben den Geiſt und das Aroma zur Verſüßung jener Schärfe in ſich aufnähme. Es iſt alſo Luſt durch Unluſt; doppelte, weil durch Unluſt gewürzte Luſt, aber doch Luſt mit Unluſt. Es iſt ein durchaus bewegtes Gefühl, worin Unluſt in Luſt, Luſt in Unluſt hinüberzittert. Der Genuß wäre demnach, ſo beſtimmt, noch kein voller; es fehlt noch das Letzte, was dieſe Bewegung in Ein Gefühl voller Luſt zuſammenfaßt.

§. 226.

Sowohl durch die Unruhe dieſer Bewegtheit, als auch durch die beſondere Befriedigung der Sinne und des Verſtandes, welche daraus fließt,

daß das Beſchränkte ausdrücklich in ſeine Geltung eingeſetzt und daß in dieſer Geltung ein Widerſpruch aufzuſpüren iſt, ſcheint die Einheit des äſthetiſchen Genuſſes aufgehoben zu werden. Allein die ganze Bewegung und die Entlaſſung einzelner Kräfte zu beſonderer Befriedigung faßt ſich ſchließlich in dem reinen und ungetheilten Gefühle der Freiheit zuſammen. Das Subject ſelbſt vollzieht (§. 176—185) den ganzen Act; es ſpielt, ſie zugleich ſetzend und aufhebend, mit beiden Gliedern des Widerſpruchs, und was bleibt, iſt ebendieſe ungehemmte, unendlich freie Bewegung des Spielenden. Dieſer volle Genuß ſteigt in das innerſte Nervenleben des Organiſmus und gibt ſich den Ausdruck ſeiner gegenſätzlichen Bewegung durch eine ſchnellwechſelnde Anſpannung und Loslaſſung der Eingeweide, welche als Lachen auf die Oberfläche tritt.

Kant hat das Lachen trefflich geſchildert, aber durch das, was ſchon zu §. 225 angeführt iſt, unvollkommen erklärt. „In allen Fällen muß der Spaß etwas in ſich enthalten, welches auf einen Augenblick täuſchen kann; daher, wenn der Schein in Nichts verſchwindet, das Gemüth wieder zurückſieht, um es mit ihm noch einmal zu verſuchen, und ſo durch ſchnell hinter einander folgende Anſpannung hin- und zurückgeſchnellt und in Schwankung verſetzt wird, die, weil der Abſprung von dem, was gleichſam die Saite anzog, plötzlich (nicht durch ein allmähliches Nachlaſſen) geſchah, eine Gemüthsbewegung und mit ihr harmonirende inwendige körperliche Bewegung verurſachen muß, die unwillkürlich fortdauert und Ermüdung, dabei aber auch Aufheiterung (die Wirkungen einer zur Geſundheit gereichenden Motion) hervorbringt. Denn wenn man annimmt, daß mit allen unſern Gedanken zugleich irgend eine Bewegung in den Organen des Körpers harmoniſch verbunden ſey, ſo wird man ſo ziemlich begreifen, wie jener plötzlichen Verſetzung des Gemüths bald in den einen bald in den andern Standpunkt, um ſeinen Gegenſtand zu betrachten, eine wechſelſeitige Anſpannung und Loslaſſung der elaſtiſchen Theile unſerer Eingeweide, die ſich dem Zwerchfell mittheilt, correſpondiren könne (gleich derjenigen, welche kitzliche Leute fühlen); wobei die Lunge die Luft mit ſchnell einander folgenden Abſätzen ausſtößt und ſo eine der Geſundheit zuträgliche Bewegung bewirkt". Dieſe, mit ihrem Wiederklang im Körper hier ſo fein dargeſtellte Bewegung nun iſt ferner eine Entfeßlung einzelner beſtimmter Kräfte; vergl. namentl. §. 173, wo das Komiſche als ein deutlich gewordenes Erhabenes gefaßt und in der Anm. das mikroſkopiſche Sehen durch Sinne und Verſtand gerechtfertigt iſt. Als einen Genuß freier Entbindung, als ein

„frei gelaſſenes Spiel“ ſtellt auch J. **Paul** das Vergnügen vom Lächerlichen dar (a. a. O. §. 30), nur daß er einſeitig den Verſtand als die entfeſſelte Kraft anſieht; er ſagt, das Komiſche gleite ohne Frictionen der Vernunft und des Herzens vorüber und der Verſtand bewege ſich in einem weiten luſtigen Reiche frei umher, ohne ſich an etwas zu ſtoßen. Der Verſtand iſt aber im komiſchen Vorgange nur thätig, den Widerſpruch aufzuſpüren, und hat ſo freilich die beſondere Genugthuung, die im Erhabenen ihm ganz verweigert iſt, aber mit ihm iſt weſentlich die Sinnlichkeit entbunden, auf welcher er ja an ſich ſchon ruht. Es ſind die Kräfte, welche im Begrenzten heimiſch ſind, die das Komiſche ausdrücklich in ihr Recht einſetzt. Allein es hat ſich oben (§. 179, Anm. 1) auch gezeigt, daß Vernunft und Herz dabei keineswegs leer ausgehen. Das Begrenzte wird als begrenzt ganz ausdrücklich empfunden und erkannt, doch aber ſammt ſeinem Widerſpruch, ja vermöge deſſelben als erfülltes Subject des Unbegrenzten, was die Vernunft erhebt und das Herz erwärmt. Dieſe ſind nun freilich im Genuſſe weſentlich mitbetheiligt, aber die ganze Bewegung in demſelben iſt eine gegenſätzliche und dieſe Gegenſätzlichkeit iſt, weit entfernt, ohne Friction zu ſeyn, vielmehr zunächſt die härteſte Friction zwiſchen den Kräften der Grenze und den Kräften des Unbegrenzten. Der Fluß des komiſchen Genuſſes ſchäumt über eine Wehr. Dieſer Bruch ſcheint ihm ſeine äſthetiſche Einheit zu nehmen, allein der Schaum ſelbſt iſt die Einheit, oder der Funke, der durch die Reibung hervorgerufen wird. Alles Gegenſätzliche hebt ſich auf in dem reinen Genuſſe der Freiheit, welche das Subject des bewegten Spieles iſt. Hierin iſt kein Gegenſatz mehr; das Ich, das ſich durch ihn bewegt, fühlt ſich als ganzes Weſen, als Vernunftweſen und als empiriſches Einzelweſen zugleich, völlig freigelaſſen, und nun wird erſt klar, warum der Eindruck in die Tiefen des körperlichen Daſeyns ſteigt und indem er gerade die Theile ergreift, welche als Sitz der niedrigen Begierde gelten, ſie von dem Gefühle der ſtoffartigen Schwere durch ſein wohlthätiges Schütteln befreit. Dies hat Weiße hervorgehoben (Aeſth. Th. 1, S. 219—221).

§. 227.

Das objectiv Komiſche bewirkt ein volles Lachen ohne Rückhalt, das andauert, wie die Breite des ſinnlichen Vorgangs, der es erregt, es mit ſich bringt. Der Witz iſt es vorzüglich, der plötzlich und raſch vorübergehend wirkt.

Ein volles Lachen ruft nur der zweckloſe Witz hervor, das Lachen des treffenden Witzes nimmt ſich vor ſeinem Ausbruche zurück und gibt der Phyſiognomie den Ausdruck eines außer-äſthetiſchen Rückhalts egoiſtiſcher Genugthuung. Der Humor gibt dem Lachen ſeine Harmloſigkeit zurück, mäßigt aber deſſen ſinnliche Gewalt zu dem tieferen Ausdruck des bewußtvollen Kampfes, aus dem die Befreiung ſich erzeugt, und erweitert den Genuß zu der Dauer des eine Weltanſchauung begleitenden Grundgefühls.

Es bedarf im Komiſchen nicht der umſtändlichen Auseinanderſetzung des Eindrucks nach den verſchiedenen Formen ſeines Grundes, wie im Erhabenen; denn ſchon die Darſtellung des urſprünglichen Vorgangs muß überall die Seite des Genuſſes oder des Nachhalls in der Empfindung ſo mitaufnehmen, daß es ein Leichtes iſt, was in dieſem noch nicht ausdrücklich zur Darſtellung kam, ſich abzuleiten. Was den Witz betrifft, ſo wird es ſchwerlich geläugnet werden, daß über den ganz zweckloſen am vollſten gelacht wird. Die ernſthafteſten Leute, die ſelten lachen, brechen aus bei der völligen Thorheit des ſogenannten ſchlechten Witzes. Von dem treffenden Witze allein gilt eigentlich die Erklärung, die ein Hobbes, Addiſon und Andere von allem Komiſchen aufſtellen: der Genuß liege in dem Gefühl ſubjectiver Ueberlegenheit über den verlachten Gegenſtand. Uebrigens iſt hier nicht der Ort, das äſthetiſche Lachen mit dem nicht äſthetiſchen, worin nicht einmal der Genuß des Witzes, ſondern nur irgend ein ſtoffartiger Affect zu Tage kommt, zu vergleichen. Dies, ſo wie eine Erwähnung der unreinen Formen komiſcher Thätigkeit, z. B. der Perſiflage, gehört an die Stelle, wo zu zeigen iſt, wie das Schöne, ſomit auch Komiſche, mit fremden und ſtoffartigen Beimiſchungen da auftritt, wo es erſt unmittelbar, noch nicht zur Phantaſie und Kunſt geläutert, ſich vorfindet. Den Eindruck des Humors nach den verſchiedenen Geſtalten deſſelben in ſeine Unterſchiede zu verfolgen, bleibt dem Leſer überlaſſen. Er wird leicht finden, daß hier zunächſt die Friction am ſtärkſten iſt, weil Vernunft und Herz im Widerſpruch mit Verſtand und Sinnen auf's Vollſte betheiligt ſind, daß aber auch das reine Freiheitsgefühl um ſo tiefer geht, entſprechend der Verſöhnung im Tragiſchen, welche mit der Herbe der Negation zunimmt.

C.

Rückkehr des Schönen in ſich aus dem Widerſtreit ſeiner Momente.

§. 228.

Es war das Weſen des Schönen ſelbſt, das ſich in den Widerſtreit ſeiner Momente fortbewegte, um ſich als Einheit zu bethätigen (§. 82). Dieſem Bewegungsgeſetze gemäß trat zuerſt das Erhabene hervor und zum Beweiſe, daß es nur eine Gährung im Schönen ſey, drang es in allen ſeinen Formen auf eine Verſöhnung hin; dieſe war aber ungenügend (§. 147) und das Weſen des Schönen forderte daher in Kraft ſeiner Einheit das Komiſche. Das Komiſche nun führte die Häßlichkeit, von der es ausging, getrieben von demſelben inwohnenden Weſen des Schönen, zur Verſöhnung, indem es die Idee, die es als objective Macht negirt, in das unendlich Kleine und das mit ihm behaftete Subject ſelbſt, das ſich in der Erzeugung des komiſchen Widerſpruchs die Gewißheit, aller Gehalt ſelbſt zu ſeyn, und daher das Bewußtſeyn ſeiner unendlichen Freiheit gibt, hinüberrettete.

Das Ergebniß des verfolgten Prozeſſes, das nun auszuſprechen iſt, kann keinen neuen Abſchnitt bilden, ſondern nur in einer untergeordneten Abtheilung auftreten, denn es beſteht, wie ſich alsbald zeigen wird, nicht in einer eigenen ſelbſtändigen Geſtalt, ſondern treibt weiter in den zweiten Theil. Ueber dieſe Zweigliedrigkeit der drei Haupttheile, in welcher je das zuſammenfaſſende Dritte nur eine Unterabtheilung bildet, um ſofort erſt zu einem höheren Begriffe weiter zu führen, der aber eine neue Sphäre eröffnet, vergl. die Schrift des Verf.: **Kritiſche Gänge** B. 2, S. 392.

§. 229.

Dieſe Verſöhnung iſt aber ſelbſt wieder mangelhaft, Unrecht gegen Unrecht. Im Erhabenen war die reine Einheit des Schönen aufgehoben durch die Negation des Bildes, im Komiſchen iſt ſie es durch die Negation der Idee, welche im Schönen nicht unter der Bedingung eines Bruchs durch die Häßlichkeit, ſondern bruchlos ihr Bild erfüllen ſoll. Daher kann auch das Komiſche nicht der Abſchluß ſeyn, worin dieſe Bewegung ſich beruhigt. Die Subjectivität, die ſich als allen Gehalt weiß, muß daher, um der Idee ihr Recht zurückzugeben, ſie wieder als objective Macht aus ſich entlaſſen; ſobald ſie aber wieder als ſolche auftritt, wird ſie erhaben und verfällt durch dieſe Negation abermals dem Komiſchen. Dieſes kann ſich alſo nicht weiter bewegen, ſondern nur zurück in das, durch welches als ſeinen Gegenſatz es iſt, was es iſt, um wieder bei ſich anzukommen.

Wie im Komiſchen das Subject ſich ſelbſt als allen Gehalt weiß, zeigte ſich zuletzt am Vollſten im Humor und zwar insbeſondere in der höchſten, totalſten Geſtalt deſſelben. Dieſer geht weſentlich vom tragiſchen Bewußtſeyn aus, um auch von dieſem ſich durch den reinſten Scherz zu befreien. Dieſe ganze Form der Befreiung iſt nun aber ſelbſt ebenfalls mangelhaft. Iſt das komiſche Subject des Gehaltes voll, ſo ſoll es ihm auch darin ſein Recht geben, daß es ihn verwirklicht, es ſoll zeigen, daß es die Idee als objective Macht nur darum auflöſt, weil es ſelbſt ihr Gefäß iſt, das ſie auch wieder entläßt und in die Wirklichkeit ausgießt. Wirklich kann ja auch die Sehnſucht des großen Humoriſten nur die ſeyn, daß ſich das ſittliche Leben in reiner Geſtalt aus ſeinem Verfall herſtelle; er bereitet ihm den Boden durch ſein Nivelliren, er macht das Höckerige eben. Sobald aber dieſe neue Geſtalt da ſeyn wird, wird ſie, wie ſehr ſie Werk und Leben der Freiheit ſeyn mag, als Macht, als Autorität und daher ebenſoſehr als Zwang, wie als eigene That, gegen das endliche, einzelne Subject auftreten. Das Erhabene iſt alſo wieder da und das Komiſche, der Humor beſonders, beginnt ſein Werk auf's Neue. Dies ſcheint Berufung auf einen rein ethiſchen Prozeß; allein es iſt ja ſo gemeint, daß der Humor das Erhabene als objective Macht nicht aus ſtoffartigen Gründen anficht, ſondern weil in ihm die Schönheit, die anſchauliche Lebendigkeit der ſubjectiven Kräfte beeinträchtigt iſt, daß er es aber wiederherſtellt, weil dieſe in ihrer Entfeßlung die Idee in ihrer reinen Erſcheinung entſtellten, und ſo fort. Wir befinden uns alſo durchaus im Schönen, aber noch in dem allgemeinen Gebiete, wo die Belege aus dem Leben oder aus der Kunſt mit gleichem Rechte aufgenommen werden können, daher berufen wir uns noch insbeſondere auf einen Satz, der von einer beſtimmten Kunſtform ausgeſprochen iſt. Am Schluße des Platoniſchen Sympoſion wird die Behauptung aufgeſtellt, der wahre Komödiendichter müſſe auch der Tragödiendichter ſeyn. Der Wink wird hingeworfen und nicht verfolgt. Unſere ganze Entwickelung aber zeigt, wie im Erhabenen nicht nur durch den beſondern Theil der tragiſchen Bewegung, welcher ironiſch zu nennen iſt (§. 123. 124), ſondern durch die Einſeitigkeit der ganzen Negation nothwendig die Forderung des Uebergangs zum Komiſchen liegt, und ebenſo in dieſem nicht nur wegen des durchgängigen Ausgangs von einem Erhabenen, das negirt wird, und wegen des beſtimmteren tragiſchen Bewußtſeyns im Humor ein Nachklang des Erhabenen, ſondern ebenfalls wegen der Einſeitigkeit der ganzen Negation die Forderung eines Rückgangs zum Erhabenen. Allein ebendeßwegen, weil im Tragiſchen das Komiſche ſchon vorbereitet liegt und dieſes auf das Tragiſche zurückweist und zurückführt, kann ſich der wirkliche Dichter auch auf das Eine oder Andere beſchränken. Es iſt der einzige Shakespeare, der beides umfaßt hat, aber nicht mit gleicher Ausdehnung, denn im Komiſchen beſchränkt er ſich auf die Sphäre der Privatleidenſchaft, wogegen Ariſtophanes das große politiſche Leben mit jenem totalen Humor umſchließt, der freilich das Tragiſche nicht als beſondere Geſtalt ausbildet, ſondern nur ſo, wie es in den Humor als Moment eingeſchloſſen iſt. Jedenfalls könnte man aber leichter vom tragiſchen Dichter fordern, er ſolle auch Komödiendichter ſeyn, als umgekehrt, denn er hat das Komiſche vor ſich, der komiſche Dichter aber das Tragiſche, zwar mit dem Geſetze, daß es ſich aus dem Komiſchen neu erzeuge, hinter ſich, und es liegt näher, daß jener Uebergang von Einem Subjecte vollzogen werde, als dieſer Rückgang. In der Lehre von der Kunſt wird ſich zeigen, daß die Komödie eine Reife des Geiſtes verlangt, welche von ihrer überſchwebenden Heiterkeit ſchwer in die Härte der erſten Negation ſich zurückwendet, wiewohl die ganze Kunſt immer verlangt, daß auf Komödiendichter wieder Tragödiendichter folgen. In der neueren Zeit iſt es mit der Komödie ſo ſchlecht beſtellt, als möglich, weil, als der weiche Humor blühte, der politiſche Sinn fehlte, ſeit dieſer ſich ausgebildet, die Freiheit fehlt. Göthe bildete zwar eine Form des Tragiſchen aus, allein ſein Element war doch zu ſehr die bruchloſe Einheit des Schönen, um den Uebergang in das Komiſche weiter, als bis zu den naiven Formen deſſelben mit Glück zu verfolgen. Er wird daher im Komiſchen ſogar unrein und verwerflich, wie in den Mitſchuldigen und dem Bürgergeneral. Im Fauſt liegen zwar große Elemente des höchſten Humors, ja der Held und Mephiſtopheles bilden eines jener unſterblichen Paare, in welchen das Grundweſen des Komiſchen in ſeinem es bedingenden Gegenſatze zum Erhabenen typiſch verewigt iſt; aber das Paar iſt nicht in fortlaufende Handlung geſetzt, denn wo dieſe recht anfangen ſollte, ging dem Dichter die Kraft der Schöpfung aus. Schillers Erhabenheit fordert das Komiſche heraus, aber um der Abſtractheit ihrer Grundlage willen, welche dem Dichter verbergen iſt, ſo, daß nicht er das Geforderte vollziehen konnte, denn es widerſtand ihm völlig, ſondern der Reiz zur Parodie in Andern entſteht.

Könnte aber nicht die Frage aufgeworfen werden, ob der Rückgang des Komiſchen nicht vielmehr in das einfach Schöne gehe, als in's Erhabene? Es wäre dieſe Anſicht immer noch grundverſchieden von dem Verfahren Weißes und Ruges, welche vom Komiſchen in das Ideal den Uebergang nehmen. Davon nachher; wir laſſen den Gegenſatz von Ideal und Schönheit, die nicht Ideal iſt, noch ganz zur Seite liegen. Die Antwort auf jene Frage aber iſt, daß unmittelbar das Komiſche nicht in die Ruhe der einfachen Schönheit zurückkann. Was es zu ſeiner Ergänzung fordert, iſt ſein Gegenſatz, das Erhabene; nur mit dieſem erlöſcht es wieder im Schönen. Man könnte etwa ſagen: der Humor erkennt im Kleinen, im beſchränkten Daſeyn die Gegenwart der Idee, alſo ſieht er den Widerſtreit zwiſchen Idee und Bild gelöst und ſteht wieder im Schönen. Dieſen Uebergang nehmen Weiße und Ruge, indem ſie auf dieſem Punkte das Naive als eine ſeelenvolle, liebenswürdige Natur einführen. Allein das komiſch Naive führt nicht zu der reinen Naivetät des Schönen, ſondern es verletzt einen Zuſammenhang, in welchem eine Forderung künſtlicher Rückſicht und Anſtändigkeit auftrat. Gegen dieſe behält dann zwar die unſchuldige Natur Recht, aber dies Recht hat ſeinen Sinn ganz nur in jenem Gegenſatze und die Bewegung hebt durch den ſchnellen Riß auch hier mit einer momentanen Häßlichkeit an. Das ſchöne Naive kennt dieſen Gegenſatz gar nicht; in der Welt der einfachen Schönheit weiß man von keinen Convenienz-Rückſichten der Unnatur und es gibt daher hier nichts über die Naivetät zu lachen, richtiger, es gibt keine Naivetät. So iſt aber die ganze Durchdringung mit der Idee, welche im Komiſchen dem Bilde zu Theil wird, durch Gegenſatz und Häßlichkeit bedingt, die Schranke und Zufälligkeit überall in einem Grade freigelaſſen, der zwiſchen dem Komiſchen und Schönen eine feſte Scheidewand zieht, welche nur in dem Augenblicke fällt, wo das Komiſche ſammt dem Erhabenen, das es unmittelbar allein zu ſeiner Ergänzung fordert, wieder erliſcht. In der wirklichen Kunſt wird daher die bruchloſe Schönheit Niemand ſchwerer werden, als dem Komiker, ſowie die Komik Niemand ſchwerer, als dem Künſtler des einfach Schönen. Was das Letztere betrifft, ſo erinnere man ſich nur, wie diejenige Kunſt, welche am ſtrengſten im Elemente der einfachen Schönheit ſteht, die Plaſtik, auch das Komiſche am meiſten meidet. Natürlich, denn zwiſchen dem einfach Schönen und dem Komiſchen ſteht trennend als breites Gebiet das Erhabene. Erhabenes aber zu bilden wird dem Komiker ungleich näher liegen, denn hier iſt Negation, Uebermaß und Unruhe, wie in ſeinem heimiſchen Elemente.

§. 230.

Da nun das Erhabene und Komiſche zwei Einſeitigkeiten ſind, welche ſich fordern und bedingen und deren keine ſich anderswohin bewegen kann, als in die andere, ſo entſteht die Forderung, daß beide vereinigt ſich weiter bewegen. Dieſe Bewegung kann aber keine andere ſeyn, als zurück in das einfach Schöne, oder richtiger: die Bewegung hat nun ihr Ende erreicht und es tritt der Satz in ſeine Geltung, daß eine doppelte Verneinung bejaht. Jedes der beiden Momente im Schönen iſt durch Negation des andern zu ſeinem Rechte gekommen und indem jedes ſein Recht eben durch dieſe Negation des andern zum Unrecht kehrte, wodurch es wieder in ſeinen Gegenſatz hinübergetrieben wurde, ſo erliſcht der Streit in der urſprünglichen Einheit, die nun in der That als das Bewegende ſich ergibt, welches, in jedem der Entgegengeſetzten thätig, es zu dem andern hinübernöthigte.

Dieſe Bewegung des Begriffs iſt ſo klar, daß ſie eher als eine einleuchtende Bewährung des von Hegel entdeckten und im ganzen bisherigen Verlaufe unſeres Syſtems durchgeführten dialektiſchen Geſetzes hingeſtellt werden, als eine Begründung des letztern zu ihrer Rechtfertigung erfordern kann. Jede der widerſtreitenden Formen führt auf die andere, weil ſie nicht das ganze Schöne iſt; dieſes iſt alſo die Seele und das Reſultat der Bewegung. Das Bild iſt negirt im Erhabenen, die Idee im Komiſchen, die Idee behauptet ihr Vorrecht im Erhabenen, das Bild im Komiſchen; die Momente haben den möglichen Stellenwechſel erſchöpft und mit doppelten Zinſen jedes ſeinen verkürzten Beſitz zurückerhalten; die arme Seele hat alſo Ruhe und zurücktretend in ihre Linie formiren die Momente wieder das ganze Schöne. Der Satz: duplex negatio affirmat galt ſonſt für einen blos formal logiſchen; hier zeigt ſich ſeine objective Wahrheit. Die Negation war zwar jedesmal nur Negation des einen Moments im Schönen, da aber dieſes nur in der reinen Einheit beider beſteht, ſo war jedesmal das ganze Schöne negirt, d. h. nicht vernichtet, aber weſentlich verletzt und dadurch ſogleich in die Bewegung verſetzt, die Verletzung wiederherzuſtellen. Wäre im Erhabenen und Komiſchen nicht dieſe Bewegung, ſo wäre jedesmal das Schöne vernichtet, aber die eindringende Negation iſt bereits auch die Nothwendigkeit ihrer eigenen Aufhebung.

§. 231.

1 **Dieſe urſprüngliche Einheit iſt aber jetzt eine andere geworden, ſie hat**
die in ihr eingeſchloſſenen Gegenſätze entfaltet und kehrt als ihr eigenes Er-
gebniß in ſich als vermittelte oder erfüllte Einheit zurück. Als ſolche iſt ſie
jedoch nicht eine neue, beſondere Geſtalt im Schönen; die urſprüngliche Einheit
oder das einfach Schöne wird zwar durch ſie zu einer ſolchen herabgeſetzt (§. 73, 1
§. 117, 3), ſie ſelbſt aber iſt nichts Anderes als der Geiſt des Ganzen, der eben in
2 **dieſen Gegenſätzen da iſt, ſie durchläuft und aus ihnen in ſich zurückkehrt. Dieſe**
lebendige Einheit iſt als Einheit des Objectiven und Subjectiven zu begreifen,
denn das Erhabene, obwohl ſelbſt Subject, iſt Ausſchließung des Subjects in
ſeiner Zufälligkeit, das Komiſche aber iſt Ausſchließung der Idee als objectiver
3 **Macht durch dieſes. Soll ſich nun das Schöne weiter bewegen, ſo kann es dies**
nur als Ganzes und zwar nach dem Geſetze, daß der durch die Entfaltung aller
ſeiner Momente erfüllte Begriff über ſich ſelbſt, d. h. über die Abſtraction
ſeiner Allgemeinheit, ſich hinausbewegt in die Form ſeines unmittelbaren Da-
ſeyns.

1. Das End-Ergebniß iſt der Geiſt des Ganzen und keine beſondere Geſtalt. Eine ſchöne Erſcheinung, ein Kunſtwerk, kann kampflos Schönes, Erhabenes, Komiſches hervortreten laſſen, aber die Schönheit,

die jetzt als Ergebniß vor uns ſteht, iſt nur das Unſichtbare, was dieſe Formen zu einem Ganzen bindet. Als einzelnes Ganzes aber gehört eine beſtimmte äſthetiſche Erſcheinung oder ein Kunſtwerk ſelbſt nur Einer dieſer Formen an; die Reihe der Werke eines Künſtlers, eines Volks, einer Zeit faßt ſich wieder zu beſonderen Ganzen zuſammen, die ſelbſt noch, wiewohl hier ganz andere, neue, reale Momente als Urſachen neuer Beſtimmungen im Schönen einwirken, nicht das ganze Schöne darſtellen, ſondern nach dem einen oder andern ſeiner Gegenſätze gravitiren, und das wahre, allgemeine Ganze, das Schöne als erfüllte Einheit iſt nur der Geiſt der ganzen Kunſtwelt und ihrer ganzen Geſchichte. Zu wiederholen iſt aber hier, daß die Schönheit, wie ſich ihr Weſen vor der Entfaltung der Gegenſätze zeigte, nun zu einer beſondern Form herabgeſetzt iſt. Zwar wurde der Grazie des einfach Schönen auch ihre Hohheit zuerkannt (§. 73), aber dieſe iſt noch etwas Anderes, als das Erhabene, ſie hat ſich noch nicht im Kampfe bewährt, wie die Hohheit des Erhabenen. Die Venus von Melos iſt eine weltbezwingende Macht voll Hohheit; ſie gehört noch dem einfach Schönen an, wiewohl die Mediceiſche wie ein liebliches Mädchen ohne Göttergröße neben ihr ſteht; denn ihr Sieg über das Widerſtrebende iſt leicht und ein Kampf ohne Kampf. Dagegen der Zeus des Phidias war zwar aufgefaßt als der milde Geber der Wohlfahrt und neigte ſich hernieder mit Olympiſcher Seligkeit, aber es war der Zeus, der die Titanen bekämpft hat und auf das Winken von deſſen Augenbraunen die Himmel donnern; er war erhaben. Nicht alſo das Liebliche ohne Hohheit iſt jenes zur beſondern Geſtalt herabgeſetzte einfach Schöne; ſieht man die Mediceiſche Venus nicht neben der von Melos, ſo hat auch ſie ihre Hohheit; wo die Unendlichkeit des Ausdrucks verſchwindet, da beginnen die bloſen Nachbarbegriffe des Schönen das Zierliche u. dergl.; das einfach Schöne iſt vielmehr nun das Liebliche, das nur ſeine Hohheit noch nicht zum herben Kampfe erſchloſſen hat. Wo aber dieſer iſt, da iſt nicht mehr das einfach Schöne; wo die Komik ihn löst, iſt nicht mehr das Erhabene und nicht mehr dieſes; wo dagegen dieſe kämpfenden Formen ſelbſt beruhigt ſind, da folgt kein neues Schauſpiel, ſondern überſieht der Zuſchauer, erfüllt von dem Athem, der alle dieſe Formen durchdringt, das Ganze, und dieſes iſt die erfüllte, vermittelte Schönheit.

2. Der Gegenſatz des Objectiven und Subjectiven iſt in den Formen des Erhabenen und Komiſchen hervorgetreten und hat ſich zuletzt im Humor zuſammengefaßt, welcher ſowohl darum, weil er zugleich eine komiſche

Perſönlichkeit iſt und zugleich in dieſer ſich als komiſch weiß, als auch weil er dieſes Bewußtſeyn des Subjects über die ganze Welt erweitert, objectiv und ſubjectiv in Einem iſt. Es wäre leicht, die beſondern Stufen des Humors und ebenſo die untergeordneten Unterſchiede in ihnen auf denſelben Gegenſatz zurückzuführen, wenn nicht für die erfülltere Form auch der concretere Name vorzuziehen wäre. Warum aber dennoch das Komiſche im Ganzen als ſubjectiv wie das Erhabene im Ganzen als objectiv ſich beſtimmt, bedarf keiner Nachweiſung mehr, ſondern nur des Zuſatzes, daß das Erhabene weiter auch darum objectiv iſt, weil es Object für das Komiſche wird. Derſelbe Gegenſatz wird nun aber als Prinzip der Eintheilung des ganzen Syſtems auftreten, denn das Schöne als Einheit des Objectiven und Subjectiven wird ihn alsbald in neuem Sinne aus ſich hervorgehen laſſen und durch die ganze Bewegung, wodurch es ſich als Daſeyn verwirklicht, als Eintheilungsgrund hindurchführen.

3. Weiße und Ruge gehen, wie ſchon berührt, von den widerſtreitenden Formen des Erhabenen und Komiſchen zum Ideale über. Weiße betrachtet das Komiſche als eine Durcharbeitung und Schmelzung des der Schöpferthätigkeit ſtarr gegenüber ſtehenden endlichen Stoffes (vergl. z. B. Aeſth. Th. 1, S. 243). Der Geiſt gibt ſich ſeine Freiheit vom Stoffartigen, um ſich dann im Objecte als nicht mehr widerſtrebender Form, die er rein zum Ideale durchdringt, niederzulegen. Den Uebergang bildet, wie geſagt, das Naive als die objective Erſcheinung, welche von dem Humor als ſelbſt erfüllt mit dem Geiſte, den er ſonſt den Dingen nur leiht, als ſeelenvolles Endliche erkannt wird. Im Gefühle aber, daß dieſer Uebergang nicht ausreicht, bringt Weiße die weltgeſchichtliche Thätigkeit der Bildung herbei (a. a. O. §. 33), welche hieher gar nicht gehört. Die Bildung iſt überall vorausgeſetzt, um das Schöne als Ideal zu realiſiren, und das Ideal ſelbſt iſt ſowohl ſchönes, als auch erhabenes und komiſches Ideal; alle dieſe Formen des Ideals ſind in unmittelbarer Weiſe auch außer oder vor dem Ideale da, dann verwirklicht ſich dieſes durch die Bildung der Phantaſie; das komiſche Ideal aber iſt, wenn einmal das Schöne überhaupt als Ideal wirklich wird, das Letzte und Reifſte in dieſem, es fordert die höchſte Bildung. Ruge nun betrachtet das Erhabene (vergl. §. 82 Anm.) als die erſte Form des ſich erſt erzeugenden Schönen; das Komiſche iſt alſo die zweite. Den Uebergang nimmt dann auch er durch das Naive (a. a. O. 207) und weiter durch eine Form, die er humoriſtiſche Ironie nennt (S. 210). Aber als hätte er vergeſſen, daß er nun beweiſen ſoll, was er zuerſt an-

gelegt, daß nämlich aus dieſen Formen das Ideal ſich erzeuge, geht er, ſtatt in das Ideal überhaupt, auf einmal in eine beſondere Form deſſelben, in das komiſche über (S. 218). Dies iſt neue Confuſion; die Confuſion in dieſer ganzen Anlage iſt aber, wie ſchon in dem ſo eben gegen Weiße Bemerkten ausgeſprochen iſt, die, daß ja offenbar ſowohl das einfach Schöne, als das Erhabene und Komiſche in der Wirklichkeit auftreten zuerſt als ein ſcheinbar nur vorgefundenes, von ſelbſt daſeyendes Schauſpiel, dann aber als Phantaſie, d. h. als erſt noch innerliches Ideal, dann als Kunſt-Ideal. Meint Weiße, es werde dann, da das Erhabene und Komiſche als Mittel ſchon ausgegeben ſind, um zum Ideal zu gelangen, in dieſem keine erhabene und komiſche Form mehr geben? Und meint Ruge ebendies, aber zugleich auch ebenſoſehr, es werde dann nur ein komiſches Ideal geben? Oder meint er, das Komiſche vor dem Ideal nehme ſeinen eigenen Weg, um Ideal zu werden, und das einfach Schöne und Erhabene ſolle zuſehen, wie ſie auch ihren eigenen Weg dahin finden? Wir werden einen andern Gang gehen: das ganze Schöne ſoll ſich nun zu einem wirklichen Daſeyn erſchließen, aber nicht ſogleich zum Ideale. Der Uebergang ſoll ſich uns aus dem Satze bilden, daß der ganz erfüllte Begriff zur Unmittelbarkeit des Seyns ſich erſchließt. Wenn ich ein Allgemeines in allen ſeinen Momenten begriffen habe, bin ich bei ſeinem Daſeyn angekommen, es kann nicht nur ſeyn, es muß ſeyn, es iſt. Von dieſem Satze, zu deſſen Begründung die Aeſthetik nur auf das in der Philoſophie überhaupt ſchon Ermittelte ſich zu berufen hat, wird der zweite Theil ausgehen.

Tübingen. Bei L. Fr. Fues ſind erſchienen:

Viſcher, Fr. Th., Prof.,

Kritiſche Gänge.

2 Bde. 8. 1844. n. 4 fl. oder 2 Thlr. 8 ggr.

Inhalt:

Vorrede (S. 1—54). — Zur Theologie. Dr. Strauß und die Wirtemberger. Ueber allerhand Verlegenheiten bei Beſetzung einer dogmatiſchen Lehrſtelle in der gegenwärtigen Zeit. — Zur bildenden Kunſt. — Der Triumph der Religion in den Künſten von Fr. Overbeck. Die Aquarellkopieen von Ramboux in der Gallerie zu Düſſeldorf. Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart, von A. Hallmann. — Zur Poeſie. I. Zur Kritik früherer Poeſie. Die Literatur über Göthes Fauſt. II. Zwei Erſcheinungen neuerer Poeſie. E. Mörike, „Maler Nolten“, Novelle und „Gedichte.“ Herwegh „Gedichte eines Lebendigen“, I. und II. Band. — Zur wiſſenſchaftlichen Aeſthetik. Plan zu einer neuen Gliederung der Aeſthetik. — Vorſchlag zu einer Oper.

Unter dieſem Titel übergibt die Verlagshandlung die, bisher in Zeitſchriften zerſtreuten, Arbeiten eines, durch die Schärfe ſeiner Waffenbekannten, Vorkämpfers für freie Fortbewegung des Geiſtes, geſammelt, von einem Vorwort eingeleitet und mit Neuem vermehrt, dem Publikum. Sie verbinden ſich durch die Einheit des ſie durchdringenden Grundgedankens von ſelbſt zu einem Ganzen und da längſt von allen Seiten nach dieſen energiſch eingreifenden Aeußerungen eines durch ſeine Entſchiedenheit bekannten Geiſtes Nachfrage war, ſo hat der Hr. Verf. unſerer Bitte gewillfahrt, die getrennten Glieder zu einem wirkungsvollen Charakterbilde zu vereinigen.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen

Zweiter Theil:

Die Lehre vom Schönen in einſeitiger Exiſtenz

oder

vom Naturſchönen und der Phantaſie.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1847.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Zweiter Theil. Erſte Abtheilung.

Die Lehre vom Naturſchönen.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1847.

Universitäts-
Bibliothek
München

C 57 | 6'C

Inhaltsverzeichniß.

---

§§ Seite

Zweiter Theil.

Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

Grundbegriff . . . . 232 1— 2

Erſter Abſchnitt.

Die objective Exiſtenz des Schönen

oder

das Naturſchöne.

Grundbegriff . . . . 233—239 3— 24

A. Die Schönheit der unorganiſchen Natur.

Grundbegriff . . . . 240 25— 27
a. Das Licht . . . . 241—245 28— 37
b. Die Farbe . . . . 246—253 37— 55
c. Die Luft . . . . 254—256 55— 59
d. Das Waſſer . . . . 257—259 59— 64
e. Die Erde . . . . 260—269 65— 78

B. Die Schönheit der organiſchen Natur.

a. Die Schönheit des Pflanzenreichs.

Die Pflanze überhaupt . . . . 270—277 79— 92
Erſter Typus . . . . . . 278 92— 94
Zweiter Typus . . . . . . 279 95— 96
Dritter Typus . . . . . . 280 96— 99
Gruppen . . . . 281 99—100

b. Die thieriſche Schönheit.

Das Thier uberhaupt . . . . . . 282—291 101—117
Die wirbelloſen Thiere . . . . . . 292—294 117—124
Die Wirbelthiere
Ueberhaupt . . . . 295—298 124—129
Die Fiſche . . . . 299—301 129—133
Die Amphibien . . . . . . 302 133—134
Die Vögel . . . . 303—305 134—141
Die Landthiere . . . . . . 306—315 141—156

C. Die menſchliche Schönheit.

Grundbegriff . . . . 316 157—159

a. Die menſchliche Schönheit überhaupt.

α. Die allgemeinen Formen.

Die Geſtalt . . . . 317—319 159—166
Zuſtände und Altersſtufen . . . . . 320 166—169
Die Geſchlechter, die Liebe . . . . . 321—322 169—173
Die Ehe, die Familie . . . . . . 323 173—175

β. Die beſondern Formen.

Die Racen und Völker . . . . . . 324—326 175—181
Die Culturformen . . . . 327 182—187
Das Staatsleben . . . . 328—330 187—192

γ. Die individuellen Formen.

Die natürliche Beſtimmtheit des Individuums . 331 193—195
Die ſittliche Beſtimmtheit des Individuums . 332 195—196
Der Charakter . . . . 333—337 196—206
Phyſiognomik, Pathognomik . . . 338—340 206—219

b. Die geſchichtliche Schönheit.

Grundbegriff . . . . 341 220—221

α. Das Alterthum:

Ueberhaupt 342 222
Vorſtufe: der Orient . . . . . 343—347 223—233
Mitte: die Griechen . . . . . . 348—351 233—241
Ausgang: die Römer . . . . . . 352—353 241—245

β. Das Mittelalter:

Der germaniſche Charakter . . . . . 354 246—249
Vorſtufe . . . . 255—357 249—254
Mitte . . . . 358—361 254—261
Ausgang . . . . 362—364 261—267

γ. Die neue Zeit:

Ueberhaupt . . . . 365 268—269
Vorſtufe . . . . 366—369 269—279
Mitte . . . . 370—378 279—298

Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

§. 232.

Indem das Schöne aus der reinen Allgemeinheit des Begriffs in die 1
Beſtimmtheit der Exiſtenz übertritt, ſo ſtellt es ſich nach dem Geſetze aller ſich
verwirklichenden Idee zuerſt in zwei aufeinander folgenden Formen dar, deren
erſte als unmittelbare, deren zweite als vermittelte zu bezeichnen iſt. Beide 2
Formen ſind einſeitig, denn es liegt im Weſen des Unmittelbaren, in das
Vermittelte aufgehoben zu werden, und im Weſen des Vermittelten, das
Unmittelbare als ein von ihm Durchdrungenes wiederherzuſtellen. Obwohl
nun jene Aufhebung ſchon im vorliegenden Theile ſich vollzieht, ſo tritt doch,
weil dieſe Wiederherſtellung noch ausbleibt, das Vermittelte als eine einſeitig
ſelbſtändige Exiſtenz dem Unmittelbaren, das ebendaher troß ſeiner auf-
gewieſenen Unhaltbarkeit daſſelbe Recht einſeitiger Selbſtändigkeit gegen jenes
behält, gegenüber.

1. Der §. iſt nur einführenden Inhalts und hat daher keine Beweiſe zu geben, ſondern vorerſt nur auf ein allgemeines Geſetz des Denkens und Seins ſich zu berufen. Der Schein einer Platoniſchen Fixirung der Ideenwelt, welcher entſtehen könnte, wenn von einem „Uebertreten“ aus der reinen Allgemeinheit des Begriffs in die Beſtimmtheit der Exiſtenz die Rede iſt, wird ſich im Folgenden alsbald aufheben. Aufgabe aller Philoſophie iſt Deſtruction der Metaphyſik durch Metaphyſik. Die beſondere Wiſſenſchaft der Aeſthetik hat dieſe Aufgabe nicht zu löſen, ſondern nur ihre Stellung zu den Löſungsverſuchen der Philoſophie in der gegenwärtigen Zeit einzunehmen; ſie kann aber von ihrer Seite zeigen, daß ſich eine Art, die Aufgabe zu löſen, an ihrem Stoffe bewährt, eine andere nicht. Der Uebergang von der Metaphyſik in die Naturphiloſophie iſt ein anderer, als der von der Metaphyſik des Schönen in die Naturlehre des Schönen, aber beide müßen nach demſelben Geſetze erfolgen und ein unphiloſophiſcher Verſuch, jenen Uebergang zu begründen, muß ſich auch in dieſem als unphiloſophiſch erweiſen.

1. Die unmittelbare Exiſtenz des Schönen iſt, wie ſich ſogleich zeigen wird, das Naturſchöne, die vermittelte iſt die Phantaſie. Jenes wird ſich aufheben in dieſe, dieſe aber ſoll ſelbſt wieder das Unmittelbare, das ſie in ſich aufgelöst hat, zur Freiheit entlaſſen und ſo die wahre und ganze Wirklichkeit des Schönen, die Kunſt, entſtehen, welche den Inhalt des dritten Theils bilden wird. Solange nun dieſer dritte Schritt noch nicht gethan iſt, ſo zeigt ſich die Phantaſie ſelbſt noch als mangelhaft und was ihr mangelt, iſt eben die Objectivität des Unmittelbaren; darum behauptet ſich das Naturſchöne, obwohl es nicht die wahre Form der Unmittelbarkeit hat, neben ihr als ſelbſtändige Welt und ſie neben ihm. Man könnte die Lehre vom Naturſchönen die äſthetiſche Phyſik, die Lehre von der Phantaſie die äſthetiſche Pſychologie nennen. Dieſe Namen bieten einen bequemen Gegenſatz gegen den Namen des erſten Theils: Metaphyſik des Schönen, wobei freilich die Ungleichheit bleibt, daß, während dieſer Name dem ganzen erſten Theile galt, mit jenen Bezeichnungen nur jedem der zwei Abſchnitte des zweiten Theils ſein beſonderer Name gegeben iſt. Dieß liegt in der Natur der Sache; der in ſich zwar unterſchiedene, als Ganzes aber einfache Begriff geht in der Bewegung ſeiner Verwirklichung zunächſt in zwei Zweige auseinander, welche ſich, ſo nothwendig auch der Uebergang vom einen zum andern iſt, aus dem genannten Grunde als ſelbſtändige und getrennte Welten gegenüberſtehen; im dritten Theile erſt vereinigen ſich dieſe Welten wieder zu Einer und der einfache Name Kunſtlehre umfaßt dieſen ganzen Theil. Der Name Pſychologie für den zweiten Abſchnitt des zweiten Theils könnte angefochten werden, ſofern er nicht nur die Lehre von der Phantaſie als Thätigkeit des Subjects, ſondern auch die Lehre von der Phantaſie der Völker, die Hauptformen des Ideals zu bezeichnen hat. Allein das Ideal kommt hier doch in Betracht weſentlich nur als ein erſt inneres, wobei von ſeiner Darſtellung in Kunſtwerken noch nicht die Rede iſt; concrete Bedingungen, die beſtimmten Zuſtände und insbeſondere die Religion der Völker ſind dabei zwar vorausgeſetzt und dadurch ſcheint das Gebiet der Pſychologie weit überſchritten zu ſein; allein wir befinden uns nicht in der Philoſophie überhaupt, ſondern in der Aeſthetik: für dieſe bleibt das Daſein des Schönen als inneres Bild, ſo lange es ſich nicht in der Kunſt verwirklicht, wie reiche geſchichtliche Bedingungen auch zu demſelben zuſammenwirken mögen, immer eine blos pſychologiſche Form.

Universitäts-
Bibliothek
München

Erſter Abſchnitt.

Die objective Exiſtenz des Schönen
oder
# das Naturſchöne.

§. 233.

Nachdem die Totalität der im allgemeinen Begriffe liegenden Momente entwickelt iſt, hebt ſich, indem dieſe durch gegenſeitige Negation ihre Trennung ausgelöſcht haben, die abſtract logiſche Vermittlung auf und tritt der Begriff in die erſte Form ſeiner realen Exiſtenz, in die Unmittelbarkeit des einfachen Seins über. Dieſes Geſetz begründet den Uebergang von der Metaphyſik zur Naturphiloſophie und ebenſo den Uebergang von der Metaphyſik des Schönen zu der Lehre vom Naturſchönen. Sucht man dagegen den Grund dieſes Uebergangs in einem Willen, ſo wird die ganze Ordnung der Begriffe hier wie dort verkehrt und dasjenige, welches vorausſetzt, daß erſt ein Anderes vor ihm ſei, gegen ſein eigenes Weſen zuerſt geſetzt. Die erſte Form der Exiſtenz des Begriffs muß vielmehr das ſein, was ohne Zuthun da iſt und was vorausgehen muß, damit ein Anderes, das durch Zuthun da iſt, an ihm ſeine Grundlage und ſein Object habe. Dieſe erſte Form aber iſt das Unmittelbare, welches ſich zu dem Erkennenden als ein ſchlechthin Vorgefundenes verhält. So iſt nun die erſte Weiſe der Exiſtenz auch des Schönen dasjenige Daſein, welches ohne Zuthun eines Willens, alſo eines Subjects, als ſchön einfach vorgefunden wird, und dieſes Daſein iſt weſentlich ein objectives ſowohl weil es ein vorgefundenes, als auch weil es, wie der Fortgang des Begriffs zeigen wird, beſtimmt iſt, der vermittelten Exiſtenz des Schönen, welche aus einem Willen kommt, Ausgangspunkt und Stoff zu werden.

Der Uebergang vom reinen Gedanken zu dem realen Sein, wie ihn die Philoſophie auf dem Punkte des Fortgangs von der Metaphyſik zur Naturphiloſophie zu vollziehen hat, kann nur auf den in §. 231, a. ausgeſprochenen Begriff gegründet werden, daß der ganz erfüllte Begriff nothwendig zur Unmittelbarkeit des Seins ſich erſchließt. Wenn ich alle Momente durchwandelt habe, welche der Begriff in ſeiner Allgemeinheit enthält, wenn ich jedes in das andere dialektiſch aufgelöst habe, ſo habe ich das Ganze als dieſes Einfache, worin Gegenſatz und Vermittlung erloſchen iſt, als das unmittelbare, aber erfüllt unmittelbare Sein. Es liegt hierin zweierlei. Das Eine iſt, daß die Wiſſenſchaft von dem abſtracten Begriffe zu ſeiner Realität eher nicht übergehen kann, als bis ſie alle Momente durchlaufen hat, welche den Begriff conſtituiren. Soll auch nur ein Stein exiſtiren können, ſo iſt die ganze Natur und mit ihr die Welt des Geiſtes, denn ſie iſt ſeine Grund- und Widerlage, vorausgeſetzt. Es müßen alſo alle Gegenſätze und Mächte, welche in ihrer unendlichen Bewegung und Thätigkeit die Welt bilden, erſt in ihrer Allgemeinheit gedacht ſein, ehe ich auch nur die unterſte Exiſtenz in ihrer Realität denken kann, denn auch ſie iſt eine Concretion von Beſtimmungen, welche mit dem Inbegriffe der Weltbeſtimmungen ein untheilbares Ganzes bilden. Auf die beſondere Sphäre, welche hier vorliegt, das Schöne, angewandt, lautet dieß ſo: wo irgend Schönes wirklich iſt, da iſt auch Erhabenes und Komiſches in allen Begriffs-Unterſchieden, welche dieſe Gegenſätze, ſo wie das einfach Schöne in ſich ſchließen; auch die geringſte Exiſtenz des Schönen iſt eine geſchloſſene Einheit von Beſtimmungen, welche alle übrigen Beſtimmungen des Schönen in ſich begreifen, fordern, ſetzen; ich kann alſo früher von keiner Wirklichkeit des Schönen reden, als bis ich die Totalität der im Begriffe des Schönen liegenden Momente entwickelt habe. Das Andere, was in dieſem Uebergange liegt, iſt dieß: wenn ſo der allgemeine Begriff durch ſeine Momente verfolgt, wenn er mit ihrer Totalität erfüllt und geſättigt iſt, ſo kann nicht nur zu ſeiner Realität übergegangen werden, ſondern es iſt ſchon dazu übergegangen, man iſt bei ihr ſchon angekommen, ſie iſt ſchon da. Dieß iſt die Deſtruction der Metaphyſik durch Metaphyſik, von welcher zu §. 232 die Rede war. Sobald man fordert, daß zwiſchen die reale Welt und die Begriffswelt ein Drittes eingeſchoben werde, um den Uebergang begreiflich zu machen, wie der Begriff eines Abfalls, einer Emanation, einer Schöpfung, ſo ſetzt man voraus, daß Denken und Sein ein abſoluter Gegenſatz ſei: ein Standpunkt, welcher zuerſt ſelbſt ſein angemaßtes Recht zu beweiſen hätte und deſſen Schein die wahrhaft philoſophiſche Metaphyſik ſich vielmehr frei erzeugt, um ihn aufzuheben. Die Philoſophie als Metaphyſik beſchäftigt ſich nicht mit Anderem, als was in der Welt real iſt, ſie faßt es nur in ſeiner reinen Allgemeinheit; ſie unterſucht, was den Dingen gemeinſam iſt und wenn ſie das Gemeinſame begriffen hat, ſo ſteht ſie ſchon mitten in ihnen ſelbſt. Durch die beſtimmten Gattungen und Arten der Dinge ſcheint auf den erſten Blick etwas Neues und Anderes zu dem Allgemeinen hinzuzukommen, das Inhalt der Metaphyſik war, und dieſer Schein des Hinzukommens iſt das berühmte Kreuz der Philoſophie. Ich habe, ſagt man, wenn in der Sphäre des reinen Begriffs auch die Begriffe Art und Gattung metaphyſiſch oder logiſch unterſucht ſind, noch kein Thier, keinen Fuchs, Haſen u. ſ. w. demonſtrirt; ebenſo iſt freilich z. B. noch kein Unterſchied der Künſte und Zweige der einzelnen Künſte abgeleitet, wenn die allgemeinen Begriffsmomente des Schönen entwickelt ſind. Allein in der Metaphyſik muß auch dieß bewieſen ſein, daß der Begriff in jeder ſeiner allgemeinen Formen ein thätig ſich Bewegendes iſt, das, um ſich bewegen zu können, ein Anderes vorausſetzt, ſich vorausſchickt und gegenüberſtellt, an welchem, mit welchem, gegen welches er thätig iſt; dadurch und durch nichts Anderes ſind die wirklichen Reiche des Seins bedingt, welche nur durch die Namen, die wir ihnen überlieferter Weiſe beilegen, ſo als etwas ganz Beſonderes, in der Vernunft nicht Begründetes erſcheinen. Sie ſind aus keinem Stoffe gemacht, der zu dem Denken als ein Fremdes hinzukäme; ſo weit du die ſinnlichen Dinge durchſchneideſt, du findeſt nichts, als das Eine, was tauſend Formen annimmt, was Erde, Pflanze, Thier, Geiſt iſt, und dieß Eine nimmt dieſe Formen an, eben um durch Gegenſatz zu leben. So iſt auch in allen wirklichen Formen des Schönen nichts Anderes zu finden, als das Schöne, das, um ſich zu realiſiren, Formen einander gegenüberſtellt, deren eine gegen die andere ſpannt, über die andere erhebt; nur daß hier, weil eine beſondere Sphäre des Einen und Allgemeinen vorliegt, Neues und anfänglich Fremdes aus anderen Sphären hinzutritt, was aber ganz in das Schöne verarbeitet wird (vergl. §. 9, 2.).

Die erſte Form der Exiſtenz nun, in welche der Begriff aus ſeiner reinen Allgemeinheit eintritt, muß das Unmittelbare ſein: die Natur, in der Aeſthetik das Naturſchöne. Das Vermittelte, was auf der Seite der Metaphyſik dem Unmittelbaren entgegenſteht, wurde im §. abſtract logiſche Vermittlung genannt, denn vermittelte Form nimmt auch die wirkliche Exiſtenz des Begriffs an, dieſe aber iſt real vermitteltes Sein, wogegen die Vermittlung, welche zum Ende und zur Ruhe gelangt ſein muß, wenn zu dem realen Sein überhaupt ſoll übergegangen werden können, die rein dialektiſche iſt, die im allgemeinen Elemente des Gedankens geſchieht. Während nun die beſondere Wiſſenſchaft der Aeſthetik nicht die Pflicht hat, den Uebergang aus der Metaphyſik überhaupt in die Naturphiloſophie zu demonſtriren, ſo kann ſie der wahren Führung dieſer Demonſtration doch von ihrer Sphäre aus dadurch negativ zu Hilfe kommen, daß ſie zeigt, welche Verkehrung der richtigen Ordnung es zur Folge hat, wenn man einen fremden hypoſtatiſchen Begriff zwiſchen das Allgemeine der Metaphyſik und die reale Welt einſchiebt. Dieſer Begriff iſt in der neueſten Philoſophie, welche über den Pantheismus Hegels hinausſtrebt, der des Willens, des abſoluten Willens nämlich, durch den ein perſönlicher Gott die Welt ſetzt. So iſt ein Wille da vor dem Willen und ein Subject vor dem Subject. Denn erſt über der Natur, auf ihrer Grundlage und in der Spannung der Thätigkeit gegen ſie iſt Wille und Subject möglich; erhebt ſich die Natur über ſich ſelbſt in Subject und Wille, ſo muß ſie freilich ſchon vorher die Möglichkeit von Subject und Wille ſein, jene Behauptung aber ſetzt wirkliches Subject und Willen vor dieſe Möglichkeit, ſie ſetzt die reichſte Exiſtenz voraus, um die einfachſte und ärmſte zu erklären, ſie ſchickt den Geiſt des Ganzen als einzelne Exiſtenz ſeinem Ganzen voran. Nach demſelben Begriffe müßte in der Aeſthetik ein das Schöne ſchaffender Wille ſein vor dieſem Willen, d. h. ein Künſtler müßte da ſein, ehe wir das Naturſchöne haben, das dem Künſtler vorliegt, in deſſen Angeſichte und in deſſen überwindender Umbildung der Künſtler erſt wird. Man ſage nicht: jener Künſtler vor dem Künſtler ſei der abſolute Künſtler oder Gott, und der andere, menſchliche Künſtler bilde die Schönheit, die jener in der Natur ausgebreitet, nach. Denn die Naturſchönheit müßte dann höher ſein als die Kunſtſchönheit, da doch jede Prüfung derſelben zeigt, daß ſie auf allen Punkten darum mangelhaft iſt, weil ſie nicht als ſolche gewollt iſt, weil ſie von keinem Bewußtſein des Schönen herrührt. Gehen wir auf den allgemeinen dialektiſchen Satz zurück, der hier in Anwendung kommt: daß in einem Stufenſyſtem die höhere Stufe die Wahrheit der niedrigeren ſei. Die innere Zweckmäßigkeit in der Natur weiſt hinauf zu dem Willen, wie er im geiſtigen Leben in angemeſſener Form ſich offenbart, er iſt ihre Wahrheit; ſo erſcheint das Ganze als Wille, als Gewolltes. Allein daraus ſchließen, daß vor jenem implicirten Willen ein explicirter zu ſetzen ſei in der Perſon Gottes, dieß heißt den Sinn jenes dialektiſchen Satzes geradezu wieder aufheben und das Räthſel unlösbar machen. Wenn das Geheimniß der Natur dieß iſt, daß ſie das, wozu nach unſerer Vorſtellung Wille gehört, ohne Willen, alſo, da Bewußtſein und Denken im Willen miteinbegriffen ſind, ohne Bewußtſein und Denken thut, ſo habe ich zur Löſung deſſelben rein nichts beigetragen, wenn ich ſage, es ſei ihr, was ſie vollbringe, von einem perſönlichen Willen vorgedacht, vorgewollt; ſie muß es ja doch Alles ſelbſt thun, was ſie thut, und es hilft dem Baume nichts, daß ein entferntes Weſen, da er nicht denken kann, für ihn denkt, er iſt dennoch genöthigt, ohne Denken zu thun, wozu Denken zu gehören ſcheint. Dieß iſt das vergebliche Doppeltſetzen des Theismus (§. 10, Anm. 1.). Ebenſo wenn das Geheimniß der Naturſchönheit dieß iſt, daß ſie ſchön iſt, ohne daß doch die Naturkräfte mit Wiſſen und Willen auf Schönheit arbeiten, ſo iſt nichts zur Erklärung geſagt, wenn man dieſe Erſcheinung auf einen Schöpfer als ſein Werk hinüberſchiebt, es iſt dasſelbe, wie dort, es hilft der Natur gar nichts, wenn ſie einen vorbildenden Spiegel hat, ſie iſt und bleibt auf ſich ſelbſt angewieſen. Kurz, es iſt verkehrt, das Explicirte hinter das Implicirte als Explicirtes zurückzuwerfen und die Verkehrtheit leiſtet den erwarteten Dienſt nicht, ſie erklärt nichts.

Daß nun die Naturſchönheit als eine ſchlechthin (ſo ſcheint es wenigſtens vorerſt) vorgefundene, unmittelbare und in dem doppelten Sinn des §. objective Form der realen Exiſtenz des Schönen zuerſt zu ſetzen ſei, ſollte ſelbſt von denjenigen zugegeben ſein, welche die Welt aus dem Theismus conſtruiren; denn die Wendung ſteht ihnen immer noch frei, daß der göttliche Verſtand und Wille beſchloßen habe, der geiſtigen Schöpfung die natürliche zur Vorausſetzung zu geben, und ebenſo, in der Sphäre der Schönheit, dem menſchlichen Künſtlergeiſte die Naturſchönheit als ſeine Vorlage voranzuſchicken. Freilich liegt es dieſer Anſicht jedenfalls nahe, die Vorlage für das Vollkommene, alſo für das nicht nur der Folge, ſondern auch dem Werthe nach Erſte zu erklären. Die wahre und ganze Schönheit iſt dann jenſeits hinter der Welt in Gott, ihr erſter, friſcher Abglanz iſt in der Natur, der ſchwächere zweite in der Kunſt. In Wahrheit wäre dadurch die Aeſthetik aufgehoben: ein geheimes Buch, das nicht in dieſer Welt geſchrieben werden kann. Doch nicht alle Schlußfolgen werden gezogen und die Nothwendigkeit, dem Kunſtſchönen das Naturſchöne als Stoffwelt vorauszuſchicken, kann als allgemein zugeſtanden angeſehen werden. Nur Chr. H. Weiße macht Ernſt aus der Logik der Tranſcendenz und ſtellt demgemäß das ganze Syſtem der Aeſthetik auf den Kopf, indem er die Naturſchönheit unter dem Namen „der Genius in objectiver Geſtalt“ an den Schluß des Ganzen ſetzt. Ihr voran ſtellt er den ſubjectiven Genius, den Künſtlergeiſt, und vor dieſen die Kunſt. Während alſo nach jedem Begriffe einer richtigen Ordnung, nachdem der abſtracte Begriff des Schönen dargeſtellt iſt, zuerſt die Naturſchönheit, dann der Genius, zuletzt deſſen Werk, die Kunſt, ſtehen müßte, ſteht zuerſt das Werk, dann der Meiſter des Werks, dann die Vorlage und Stoffwelt, von welcher der Meiſter ausgeht. So unbegreiflich dieſe Anordnung ſcheint, ſo folgt ſie doch ganz richtig aus der ſtrengen Conſequenz des tranſcendenten Standpunkts. Der abſolute Geiſt, welcher, der Welt jenſeitig, nur den Abglanz einer höheren, überſinnlichen Ordnung der Dinge auf ſie wirft, offenbart ſich als der einzig wahre Grund der Schönheit in dem Grade vollkommener, in welchem die feſt beſchloſſene Geſtalt gegenwärtiger Schönheit ſchwindet und dem Unbeſtimmten weicht, das auf ein Fernes und Jenſeitiges hinüberzuweiſen ſcheint. Er zieht ſich aus dem Kunſtwerk als inneres Selbſt, als geheimnißvolle Macht in den Genius zurück. Die bloße Innerlichkeit iſt noch ein Mangel, und während man meinen ſollte, dieſer Mangel werde eben durch die höhere Objectivität der Kunſt getilgt, ſo iſt vielmehr die letzte und höchſte Station des in die Welt ſchimmernden abſoluten Geiſtes die Naturſchönheit. Die Zufälligkeit, die Unzuverläßigkeit des ſtets ſeine Stelle wechſelnden Naturſchönen wird zugegeben; wenn aber aus dieſem Mangel eben dieß zu folgen ſcheint, daß der Genius im Künſtler das Flüchtige feßle, das Wechſelnde befeſtige, das Zerſtreute in den Brennpunkt des innern Phantaſiebildes und dann des Kunſtwerks ſammle, ſo ſagt Weiße (Aeſth. §. 77) umgekehrt, gerade daraus folge, daß, weil es nicht die Naturkräfte ſelbſt ſeien, die das Schöne als ſolches wollen, weil die Bedingungen des Schönen nur beiläufig eintreten, ein höherer, abſoluter Grund der Schönheit es ſein müße, welcher die Naturkräfte in ſeinen Dienſt zwingend, auf der Oberfläche der Natur hin- und wiederſchimmernd und umherziehend ſich wechſelnde Bezirke auserleſe, worin er ſich Erſcheinung gebe. Die Naturſchönheit iſt daher keineswegs Vorlage der Kunſt im Sinne des bloßen Ausgangspunkts und Stoffs, wie wir dieß Wort verſtehen, ſondern ſie iſt wirkliches „Vorbild, Muſter oder Endziel“ derſelben und der künſtleriſche Genius ſtrebt ihr nach, weil er ſich „weſentlich zugleich einer noch höher ſtehenden, aber andern Sphären angehörenden und deßhalb auf die Kunſt nicht unmittelbar zu übertragenden Schönheit bewußt iſt“ (S. 427). Näher wird der Vorzug der Naturſchönheit vor der Kunſtſchönheit in ihre Lebendigkeit geſetzt. Wie es mit dieſem Vorzuge beſtellt ſei, wird ſich an ſeinem Orte zeigen.

Wir gehen einen andern Weg und dieſer bringt es mit ſich, daß der §. bereits auf das weitere Syſtem hinausweiſt, darauf nämlich, daß die Naturſchönheit beſtimmt iſt, ſich in die Phantaſie und Kunſt aufzuheben. Dieſe Hinausweiſung iſt durch die zweite der Bedeutungen ausgeſprochen, welche der §. in dem Begriffe der Objectivität, unter welchem er das geſammte Naturſchöne begreift, unterſchieden hat. Das Naturſchöne, heißt es, ſei beſtimmt, Ausgangspunkt und Stoff zu werden. Stoff hat hier den Sinn, der in §. 55 Anm. 2. dieſem Worte folgendermaßen zugeſchrieben iſt: „zweitens bedeutet Stoff die Idee, wie ſie irgend einmal, abgeſehen von der Kunſt, Form angenommen hat; der Künſtler findet dieſen ſo weit ſchon geformten Stoff in der Erfahrung vor und wählt ihn zur Umbildung in die reine Form“ u. ſ. w. Das Naturſchöne liegt uns nun zunächſt als das Subject der Schönheit vor; es wird ſich aber zeigen, daß es im Fortgang zum bloßen Süjet wird, d. h. daß es den Künſtler erregt, es nachzubilden, daß es aber in dieſer Nachbildung eine Umbildung erfährt, wodurch es Object der Schönheit (denn dieß bedeutet Süjet) Gegenſtand, Stoff wird. Hiemit eröffnet ſich eine ganz andere

Streitfrage, als jene über die Idee in der Bedeutung des Inhalts, was man ebenfalls in ungenauer Weiſe Stoff zu nennen pflegt. Wer ſich in der Frage über das Gewicht des Inhalts im Schönen ſo oder ſo entſchieden hat, der hat ſich in der andern über das Verhältniß der Naturſchönheit zur Kunſt noch keineswegs entſchieden. Dort handelt es ſich um das Gewicht der Idee im Schönen, um die Frage, ob ihre reine Einheit mit dem Bilde nicht aufgehoben werde, wenn man den Werth des ganzen Schönen nach dieſem Gewichte beſtimmt und zu dieſem Zwecke Idee und Bild zuerſt ſtreng ſcheidet. Hier fragt es ſich, wo das Schöne in der ungeſchiedenen Einheit ſeiner Momente in Wahrheit wirklich ſei, ob in der Natur, ſo daß die Kunſt nur eine arme Nachahmung wäre, oder in der Kunſt. Die erſte Streitfrage geht auf den Unterſchied von Gehalt und Form, die zweite auf den zwiſchen Gegenſtand und ſubjectiver Thätigkeit in Darſtellung des Gegenſtands, es handelt ſich hier darum, ob er gegeben iſt oder geſchaffen wird, ob die Schönheit im Objecte oder im Subjecte liegt. Beide Streitfragen ſind nicht zu verwechſeln. Wenn ich z. B. etwa mit Hegel behaupte, nur eine Erſcheinung des gewichtigſten ſittlichen Gehalts ſei ſchön, ſo bleibt mir, da die Geſchichte ſowohl als die Kunſt ſolche Erſcheinungen darbietet, unbenommen, entweder hinzuzuſetzen: kein Dichter kann ſo ſchön dichten, kein Maler ſo ſchön malen, als die Geſchichte ſelbſt, oder aber: auch die gehaltvollſte Begebenheit iſt verglichen mit der Umbildung im Gedicht noch roher Stoff. Wenn ich umgekehrt behaupte, es komme auf den Inhalt als ſolchen nicht an, ſondern auf die Form und jeder Gehalt könne durch ſeine Form ſchön werden, ſo habe ich damit noch nicht entſchieden, ob ich unter Form die Naturbildung verſtehe, wie ſie der Gehalt ſchon außer der Phantaſie und Kunſt an ſich hat, oder die Geſtaltung, die er durch den Künſtler erhält. Wirklich haben wir im erſten Theile die erſte Streitfrage ſo entſchieden, daß wir den Gegenſatz der Anſichten in eine höhere löſten, und dieſe Löſung beſtand darin, daß wir zwar jedem Lebensgehalte, der Idee auf jeder Stufe ihrer Wirklichkeit mit wenigen einſchränkenden Bedingungen ihre Berechtigung in der Schönheit einräumten, allerdings aber ſo, daß je die höhere Stufe der Idee auch höhere Schönheit begründe. Nicht der Gehalt als ſolcher begründet die Schönheit in der Stufenfolge des Werth-Unterſchieds, ſondern der Gehalt wie er in die Form aufgeht; dieß hebt aber den Satz nicht auf, denn der Gehalt beſtimmt nach ſich und bringt mit ſich auch ſeine Form und zwar der höhere die höhere; die Idee baut ſich z. B. einen anderen Leib als vegetabiliſches Leben, einen anderen als thieriſches, als geiſtiges Weſen. Vergl. hiezu §. 17, 2. §. 19 u. §. 55. Nun forderten wir allerdings nicht Form überhaupt, ſondern reine Form, und ſo ſcheint es, wir haben auch die zweite Streitfrage und zwar zu Gunſten der ſubjectiven Thätigkeit.

der Phantaſie und Kunſt, ſchon entſchieden. Allein in Wahrheit wiſſen wir noch nicht, ob die reine Form nicht durch den Zufall eines glücklichen Ausbleibens des ſtörenden Zufalls eintreten könne, wovon im nächſten §. die Rede ſein wird. Nur der ganze vorliegende zweite Theil wird alſo vielmehr die zweite der genannten Streitfragen löſen und zwar ebenſo wie die erſte, nämlich durch eine Aufhebung des Gegenſatzes der Anſichten in eine höhere. Wäre die reine Form geradezu als Phantaſie ausgeſprochen worden, ſo hätten wir die ganze Stoffwelt verloren, worin der Künſtler ſeine Studien macht, wie dieß in der Vorrede zum erſten Theile und zu §. 43 S. 128 geſagt iſt und weiterhin ſich noch ſchlagender darthun wird. Allerdings iſt im vorliegenden §. ſchon der Grund zur Löſung der zweiten Streitfrage gelegt, indem ausgeſprochen iſt, daß dieſe Welt der vorgefundenen Schönheit im Verlaufe zur bloßen Stoffwelt herabgeſetzt erſcheinen wird. Ehe ſie aber dieſem Verluſte des Scheins ihrer Selbſtändigkeit unterliegt, ſoll ſie ſich erſt in der Fülle dieſes Scheins ausbreiten.

Vor uns alſo liegt die Welt als Fundgrube der Schönheit für den Künſtler; was er mit dem Gefundenen vornimmt, wird ſich zeigen.

§. 234.

Dieſem einfachen Schritte von der Metaphyſik des Schönen zu der Naturlehre des Schönen ſcheint die im §. 53 aufgeſtellte Forderung einer Zuſammenziehung des unendlichen Fluſſes, worin der ſtörende Zufall ſich aufhebt, zu widerſprechen, denn dieſe ſcheint einen Willen, alſo ein Subject vorauszuſetzen. Allein da das Weſen des Zufalls iſt, daß etwas ſo oder anders ſein kann, ſo iſt vorerſt ſchlechthin die Möglichkeit feſtzuhalten, daß zufällig der ſtörende Zufall ein- und das andremal ausbleibe, oder, wenn er nicht ausbleibt, ſich eine Aufhebung des Häßlichen in das Erhabene oder Komiſche durch eine alsbald hinzutretende Gunſt des Zufalls einſtelle, und es hat ſich die Wiſſenſchaft für den vorhandenen Schein der Selbſtändigkeit des Naturſchönen nur auf das durchgängige Geſetz, daß die erſte Form jeder Wirklichkeit einer Idee die Unmittelbarkeit ſei, zu berufen. Es ſcheint einmal ſo, daß es neben häßlichen Individuen auch wahrhaft ſchöne, erhabene und komiſche gebe und dieſer Schein muß vorerſt ſein Beſtehen haben.

Ein Thiermaler ſieht unzähliche Pferde, die er nicht brauchen kann, aber die gute Gelegenheit führt ihm da und dort ein Pferd vor die Augen, bei deſſen Anblick er ausruft: das iſt einmal ein Pferd, das kann ich brauchen! Ebenſo findet der Bildhauer einmal ein ausgezeichnetes Modell, der Seemaler belauſcht die See in einem entzückenden Momente u. ſ. w. Dieſelbe Gunſt des Zufalls, unter welcher ein Individuum ſich ungehemmt zu mangelloſem Sein entwickelt zu haben ſcheint, kann aber auch auf andere Weiſe eintreten. Es iſt etwas durch Uebermaß, durch Zuſtand der Zerſtörung, durch verzerrte Bildung häßlich; aber es ſtellt ſich in demſelben Zuſammenhang (vergl. §. 152) der glückliche Zufall ein, daß es eine furchtbare Wendung nimmt, wenn wir z. B. ein häßliches Thier im Kampfe die Kraft entwickeln ſehen, die ihm gerade durch ſeine Mißbildung gegeben iſt, oder eine komiſche, wie dieß tauſendmal ſo erleichternd geſchieht in Momenten, welche zuerſt durch Verletzung aller Sinne und jedes Anſtandsgefühls eckelhaft zu werden drohten. Das Glück dieſer guten Stunden iſt rein zu genießen, der Künſtler iſt in der Meinung, daß ihm hier das Schöne ſelbſt in reiner Geſtalt begegne, zu beſtärken; nicht jetzt iſt es am Orte, ihm zu ſagen: ſieh den Gegenſtand näher an, da iſt immer noch unendlich Vieles an demſelben, was du ſo nicht brauchen kannſt, überall mußt du nachhelfen und dabei entdecken, daß das Urbild in deiner Phantaſie das wahre Correctiv des in der Außenwelt Gefundenen iſt; nicht ſogleich iſt ihm dieſer Schein, dieſe erſte Freude zu nehmen. Thatſache iſt: er hat es gefunden, es iſt ihm ein Gegebenes und was immer weiter mag folgen müſſen, es iſt der Ausgangspunkt. Der idealiſtiſche Aeſthetiker, der von dem Satze ausgeht, die Kunſt ſei Ausdruck des Innern und nichts Anderes, begeht die Verkehrtheit, am falſchen Ort ſtatt einer Analyſe eine Syntheſe zu ſetzen. — Soll alſo die Wiſſenſchaft nicht die Wahrheit und die Ordnung des Hergangs in der Entſtehung des Schönen verkehren, ſo darf ſie ſich nicht daran ſtoßen, daß ſie auf dieſem Punkte ganz in die Empirie, in die Nacktheit eines unbewieſenen thatſächlichen Scheins ſich ergeben muß. Sie thut es mit Wiſſen in Gemäßheit des im §. wiederholten, jede erſte Form in unſerem Syſtem, ja die ganze Begründung des Schönen von Anfang an bedingenden Geſetzes, daß das Unmittelbare, d. h. dasjenige, was ſelbſt nicht Anderes vorausſetzt, aber vorausgeſetzt iſt, wenn Anderes ſoll ſein können, überall den Ausgang bildet. So iſt das Naturſchöne dasjenige, was von Kräften hervorgebracht wird, welche die Schönheit als ſolche nicht wollen und bezwecken, es iſt die zufällige Schönheit, welcher kein ſie hervorbringender Wille, welche vielmehr ſelbſt einem ſolchen vorausgeſetzt iſt, und der Fortgang wird zeigen, wie ſich dieſes Unmittelbare aufhebt; dieſer Wille wird das Unmittelbare, durch das er vermittelt iſt, in ſeine Macht nehmen, er wird, indem er das Letzte ſcheint, zum Erſten, zum Anfang werden. Jenes Wiſſen, womit die Wiſſenſchaft dieſen ſcheinbar nackt empiriſchen Ausgang nimmt, iſt zugleich das Vorauswiſſen dieſes analytiſchen, das Letzte im Verlauf zum Erſten ſetzenden Ergebniſſes.

§. 235.

Es ergibt ſich nun für die Lehre von dem Naturſchönen die Aufgabe, zunächſt die Reiche der gewöhnlich ſogenannten Natur oder der Idee, wie ſie erſt als bewußtloſe Lebenskraft wirklich iſt (vergl. §. 17), zu durchgehen und unter der Vorausſetzung des glücklichen Zufalls (§. 234) das Eigenthümliche der Schönheit jeder Hauptſtufe in ihren Gattungen und Arten zu betrachten. Die Aeſthetik geht auf dieſem Wege Hand in Hand mit der Naturwiſſenſchaft und wird zu einer Phyſiognomik der Natur.

Der Schritt von der Metaphyſik des Schönen zu der Phyſik des Schönen iſt, wie ſchon bemerkt, keineswegs mit dem Uebergang von der Metaphyſik überhaupt in die Naturphiloſophie zu verwechſeln. Der weſentliche Unterſchied der äſthetiſchen und der allgemein philoſophiſchen Naturlehre wird im folgenden §. aufgezeigt und dargethan werden, daß das Naturſchöne auch das ganze ſittliche Leben in der Unmittelbarkeit ſeiner äſthetiſchen Erſcheinung befaßt. Man könnte nun einwenden: wenn die Lehre vom Naturſchönen etwas ganz Anderes iſt, als die Naturphiloſophie, wenn daher die letztere als gegeben in der Aeſthetik vorausgeſetzt iſt, warum ſoll erſt jetzt, im zweiten Theile, das Naturgebiet (wie nachher das ſittlich geſchichtliche) vom Standpunkte der Aeſthetik durchwandert werden? Warum geſchah dieß nicht ſchon im erſten Theile in der Lehre von der Idee, §. 15 bis 29? Warum dort nur eine Skizze der Hauptſtufen der wirklichen Idee, der Reiche des Lebens, und jetzt erſt ein genaueres Eingehen? Der Grund iſt einfach der: die Metaphyſik des Schönen hatte die Grundbegriffe zu entwickeln, das weitere Syſtem im idealen Grundriſſe vorzubilden; hier wurde die Frage noch nicht aufgeworfen, ob die wirkliche Welt unmittelbar, wie ſie erſcheint, oder nur durch das umbildende Zuthun des Subjects ſchön ſei. Nun aber iſt dieſe Frage aufgeworfen und zunächſt mit Abſicht der Schein hingeſtellt, als ſei das Erſtere zu bejahen. Jetzt erſt gilt es alſo, ſtatt der ganz gedrängten Skizze der wirklichen Idee, welche im erſten Theile §. 15—29 gegeben iſt, die Reiche des Lebens, zuerſt die der bewußtloſen Natur in der Nähe darauf anzuſchauen, wie viel oder wenig Schönheit das Leben ſelbſt in ſeinen Organiſationen, wenn ihnen nur der Zufall unverkümmerter Entwicklung gegönnt iſt, der Anſchauung darbiete. Die Natur ſcheint jetzt die Werkmeiſterinn des Schönen, ſie iſt uns jetzt Subject und unſere Aufgabe die, ihre Werke der Reihe nach anzuſchauen. Im zweiten Abſchnitte wird es anders lauten, jetzt iſt die Natur in ihrem Rechte und ſoll ſich daher in ihrer Breite entfalten.

Es tritt nun das Syſtem einer großen, bisher noch ungelösten, ja in ihrem ganzen Umfang noch nicht einmal geſtellten und unendlich ſchwierigen Aufgabe entgegen. Die Phyſiognomik der Natur, welche dieſe Aufgabe iſt, fordert eine Verbindung des Naturforſchers und des Aeſthetikers, welche in der unvermeidlichen Theilung ſubjectiver Kräfte vielleicht überhaupt nicht möglich iſt. Der Aeſthetiker müßte mit umfaſſender naturwiſſenſchaftlicher Bildung ausgerüſtet ſein und der Naturforſcher nicht nur mit philoſophiſcher Einſicht in das Weſen des Schönen, ſondern mit dem feinen Gefühle, dem ſpeziellen erfahrungsreichen Formſinn des Künſtlers. Die Naturkenntniß müßte gerade deßwegen um ſo gründlicher und vollſtändiger ſein, weil es gälte, über die ganze Maſſe des Stoffs mit der vollkommenen Freiheit des geläufigen Ueberblicks verfügen zu können, mit raſchem Blicke zu unterſcheiden, was für die Aeſthetik brauchbar, was der Naturwiſſenſchaft als ſolcher zu überlaſſen ſei, und ebendarum müßte mit dieſer umfaſſenden Naturkenntniß das Auge des Künſtlers für die Form vereinigt ſein. Die höchſte bis jetzt gekannte Einheit des Naturforſchers und des formfühlenden Auges iſt in Ritter u. A. v. Humboldt aufgetreten, allein lieſt man z. B. die Ideen zu einer Phyſiognomik der Gewächſe, worin der Letztere ausdrücklich der Aeſthetik in die Hand arbeiten wollte, ſo erkennt man ſogleich, daß der Verf. doch viel zu beſtimmt auf der Seite der Naturforſchung ſteht, um der Aeſthetik zu genügen, denn dieſe hätte an den Botaniker noch eine Menge weſentlicher Fragen über die richtigſte Anordnung der Pflanzen in Rückſicht auf die äußere Phyſiognomie ihres Baus, welche Humboldts geiſtvolle Skizze unbeantwortet läßt. Iſt es äußerſt ſchwer, auch nur in einem einzelnen Zweige der Naturwiſſenſchaft, wie Geognoſie und Botanik, den Blick auf die Form, welcher der Aeſthetik, und den Blick in die innere Bildung, welcher der Naturwiſſenſchaft eigen iſt, ſo zu vereinigen, daß jener von dieſem nur überall das entlehnt, was für ihn abfällt und dieſer jenem das in die Hände arbeitet, was er braucht, ſo wird die Schwierigkeit unendlich, wenn man erwägt, daß die Aeſthetik von einer umfaſſenden Kenntniß aller Naturreiche unterſtützt ſein müßte und daß auch der erbetene Rath wenig abwirft, weil er vor Allem die abſolute Verſchiedenheit der Standpunkte aufdeckt und die Stelle, wo die Aeſthetik ſoviel vorgearbeitet finden ſollte, um von der Naturkenntniß das Feinſte für ihren Zweck abſchöpfen zu können, als eine noch unbebaute aufzeigt. Im Angeſichte einer ſolchen Aufgabe wird der folgende ſchwache und dürftige Verſuch Nachſicht verdienen.

§. 236.

Der weſentliche Unterſchied beider Gebiete iſt darum nicht zu verkennen, denn die Naturgeſchichte behandelt, vom Standpunkte der Aeſthetik betrachtet,

ihren Gegenſtand ſtoffartig, indem ſie auf die innere Zuſammenſetzung der
Dinge ſieht und die Geſtaltung der Oberfläche nur als letztes Ergebniß dieſer
darſtellt, wogegen die Aeſthetik den reinen Schein der Oberfläche in's Auge
2 faßt (vergl. §. 54); ebendarum iſt das mißbildete oder kranke Individuum für
die Naturwiſſenſchaft nicht ein häßliches, wie für die Aeſthetik, und auf ganz
andere Weiſe zieht jene das Reich ſolcher Störungen in ihr Gebiet, als dieſe;
3 endlich unterliegt die Verbindung der Aeſthetik mit der Naturwiſſenſchaft den
4 in §. 18 ausgeſprochenen Einſchränkungen. Dieſer Unterſchied hebt jedoch die
Anſchließung der Aeſthetik an die Naturwiſſenſchaft keineswegs auf, denn die
innere Zuſammenſetzung der Körper behält für jene die wichtige Bedeutung,
daß ſie der Grund der äußeren Geſtalt iſt; das Stoffartige geht auf in der
Form, aber zu kennen, was in ihr aufgeht, fördert weſentlich ihr Verſtändniß
und ihre Auffindung.

1. Der Hauptgrund des Unterſchieds iſt in §. 54 gehörig auseinandergeſetzt. Wenn ich die Formen eines Gebirgs äſthetiſch betrachte, frage ich nicht, ob es aus Granit, Baſalt, Sandſtein, Kalk oder anderer Maſſe beſteht, bei einem Baume nicht, in welche Klaſſe ihn Linné mit Rückſicht auf ſeine Befruchtungsorgane geſetzt, bei einem ſchönen menſchlichen Körper nicht, wie dieſer und jener Muskel vom Anatomen benannt wird. Dieſe Fragen ſind vom Standpunkte der Aeſthetik ſtoffartig; nicht an ſich ſind ſie es, denn die Naturwiſſenſchaft kennt auch von ihrem Standpunkt nur geformten Stoff, aber für die Aeſthetik, denn für ſie iſt Alles, was durch Zerlegung und Auflöſung der Oberfläche in ihrer Geſammtwirkung gefunden wird, roher Stoff. Der Geognoſt ſieht nach dem Umriſſe der Gebirge, um aus ihnen vorläufig auf die Formation zu ſchließen; der Aeſthetiker fragt nach der Formation, um aus ihr, ſo weit es möglich, zu ſchließen, was für Umriſſe zu finden ſein werden. Hat dieſer die Umriſſe vor ſich, ſo vergißt er den Namen der Formation, nur ein allgemeiner Eindruck der Gewalt ſchwebt ihm vor, deren Wirken dieſe Umriſſe bedingte. Er braucht auch als Künſtler oder einfach Beſchauender jenen Namen nie gewußt zu haben; nur die Wiſſenſchaft der Aeſthetik, da ſie in geordnetem Zuſammenhang die Naturreiche darauf anzuſehen hat, wie viel Stoff ſie dem Schönen abgeben, muß ſich bis auf einen Punkt auf die Namen und Eintheilungen der Naturwiſſenſchaft einlaſſen.

2. Die ſchlechten Individuen exiſtiren für die Aeſthetik, ſofern ſie ſchlechtweg häßlich ſind, gar nicht oder nur als Solches, was nicht ſein ſoll und daher nur das Gefühl des Abſtoßenden erregt. Für die Naturwiſſenſchaft dagegen exiſtiren ſie zwar freilich nicht als normale Erſcheinung der Gattung, allein die Krankheit und jede Entartung hat auch ihre Geſetzmäßigkeit und dieſe iſt für die wiſſenſchaftliche Betrachtung, welche zwar

Gefühl und Einſicht des Zweckwidrigen, aber keinen Eckel und Abſcheu kennt, weil ſie nicht bei der Oberfläche verweilt, ſondern wiſſen will, was hinter ihr ſei, der Gegenſtand einer beſonderen Unterſuchung, wodurch für die Wiſſenſchaft des höheren organiſchen Lebens ein ſelbſtändiger Zweig, die Pathologie, bedingt iſt. Dieſe führt nun zur praktiſchen Medizin und hier wird der Gegenſatz gegen die Aeſthetik vollkommen. Wenn nämlich ſchon die blos theoretiſche Betrachtung der Naturwiſſenſchaft gegenüber dem Standpunkte der Aeſthetik darum ſtoffartig iſt, weil die getrennten und zerlegten Organe in den Geſichtspunkt der Zweckmäßigkeit fallen (§. 54), ſo wird nun aus dieſem wirklich Ernſt gemacht in der Heilkunde, der Arzt aber und der äſthetiſch Betrachtende ſtehen ſich ſo gegenüber, daß ſie einander reichlichen Stoff zum Lachen geben. Wenn nun ſo die Naturwiſſenſchaft das Entartete, was für die äſthetiſche Anſchauung häßlich iſt, einem theoretiſchen oder praktiſchen Intereſſe unterwirft, das mit dem Gefühle des Häßlichen gar nichts zu ſchaffen hat, vielmehr durch eine Verwechslung der Ausdrücke das Häßliche ſogar ſchön (ſtatt: belehrend) nennen kann, ſo vermag allerdings auch die Aeſthetik dem Häßlichen einen Werth abzugewinnen, wenn es nämlich einen Uebergang in das Erhabene oder Komiſche darbietet; es leuchtet aber ein, daß dieß ein ganz anderer Weg iſt, als der, den die Naturwiſſenſchaft einſchlägt. Dort erhält ſich Eckel und Abſcheu, nur aber als bloßes Moment, als Hebel eines anderweitigen, verſöhnenden Gefühls, das Häßliche bleibt häßlich und wird nur zugleich etwas Anderes, hier aber, für die Naturwiſſenſchaft, iſt das Häßliche gar nicht vorhanden. Dieß iſt nun auf gleiche Weiſe der Fall bei normalen, aber an ſich verworrenen, wie bei ſolchen Bildungen, die durch abnormen Zuſtand entſtellt ſind; von den erſteren reden wir in der folg. Anmerkung und dieß wird zu näherer Beleuchtung dieſes ganzen Unterſchieds im Standpunkte des naturwiſſenſchaftlichen und äſthetiſchen Gebietes führen.

3. Die Einſchränkungen, welche hier mit Verweiſung auf §. 18 wieder genannt werden, treten namentlich in der Thierwelt hervor und werden beſtimmter angegeben werden, wenn von dieſer die Rede iſt. Für die Naturwiſſenſchaft iſt ein von Hauſe aus verworren gebildetes Thier ebenſowenig häßlich, als ein durch Lebensſtörungen entſtelltes; ſie begreift die Bildung einer Fledermaus, eines Krokodils als etwas, was auf dieſer Stufe nicht anders ſein kann. Allerdings muß zwar auch ſie die Bildung dieſer und anderer Uebergangsſtufen als ſolche erkennen, welche zu einer auffallend widerſprechenden Einheit Organe in ſich vereinigen, die in reinerer, ebnerer, flüſſigerer Verbindung anderen Ordnungen angehören; nur nennt ſie dieſe widerſtrebenden Verbindungen nicht häßlich. Das Verhältniß wäre alſo hier daſſelbe, wie bei abnormen Entſtellungen: wie

dieſe auch für die Naturwiſſenſchaft Störungen ſind, ſo iſt queere Bildung auch für ſie, obwohl nothwendig und geſetzmäßig zuſammenhängend, wenn ſie die Gattung nur mit ſich vergleicht, doch, wenn ſie das Thierreich überblickt und das Zuſammengehören der Glieder in anderen Stufen an die vorliegende hält, auffallend und gewaltſam. Die Aeſthetik aber nennt auch dieß häßlich und ſtößt es von ſich. Die Naturwiſſenſchaft hebt nun das Gefühl der Zweckwidrigkeit, das auch ihre Einſicht in die verworrene Bildung als ſolche (wie oben in die Entſtellung als Entſtellung) begleitet, durch die weitere Einſicht auf, daß unter ſolchen Bedingungen und auf ſolcher Stufe nichts Anderes entſtehen konnte, daß, wie die Krankheit ihre Geſetze hat, auch das ſeltſam gebildete Thier gerade die Organe beſitzt, die es auf ſeiner Stufe haben kann und braucht. Dieß beruht aber auf einer weitſchichtigen Unterſuchung, wogegen im Schönen das Häßliche in Einem und demſelben Zuſammenhang raſch in das Licht des Erhabenen oder Komiſchen gerückt wird. Dieß Letztere erſt begründet den ganzen Unterſchied. Raſch, in Einem Acte, muß für die äſthetiſche Anſchauung das Häßliche umſchlagen; langſam auf dem Wege der Forſchung wird für die Wiſſenſchaft das Zweckwidrige zu einem Nothwendigen.

Wenn wir nun behaupten, daß auf ſolche Weiſe die Aeſthetik und die Naturwiſſenſchaft auseinander gehen, ſo iſt dieß etwas ganz Anderes, als wenn wir behaupteten, es gebe nichts (Schönes und nichts) Häßliches in der Natur (ſondern nur in der Phantaſie und Kunſt). Auch noch ehe wir die Kunſt kennen, behaupten wir ein Schönes und Häßliches, ſowie ein in das Erhabene oder Komiſche übergehendes Häßliches, das in der Natur vor uns tritt; nur ſagen wir aus, daß dieß vermöge einer andern Betrachtungsweiſe geſchehe, als vermöge der naturwiſſenſchaftlichen, durch diejenige nämlich, welche nur die Geſammtwirkung der Oberfläche im Auge hat. Liegt es im Unterſchiede der Betrachtungsweiſen, ſo iſt ja aber, wird man uns einwenden, der ſubjective Sitz des Schönen ebenhiemit ſchon ausgeſprochen. Wir antworten darauf: dieß heißt zu viel, alſo nichts beweiſen. Das Subject iſt in jedem Prädikate, das ich einem Objecte gebe, mitgeſetzt, allein es kommt darauf an, welche ſeiner Seiten das Object dem Subjecte entgegenhält. Freilich kann das Subject mit Willkühr den Gegenſtand wenden und drehen und dann tritt ein Verhältniß ein, wo dieſer durch jenes beſtimmt erſcheint; dieß gehört dann ſchon in die Lehre von der Phantaſie, wo unſere ganze Betrachtung ſubjectiv werden wird; allein auch ohne dieſen willkührlich beſtimmenden Act des Subjects und außer ihm wechſelt das Object ſo ſeine Seiten, daß der beſtimmende Eindruck von ihm ausgeht, und davon iſt jetzt die Rede. Die Häßlichkeit des Crokodils geht auch ohne beſonderen Act der Phantaſie auf Seiten des Zuſchauers in den äſthetiſchen Eindruck des Furchtbaren über, wenn wir es kämpfen ſehen, und ein Froſch erſcheint nach Umſtänden auch ohne jenen Act komiſch, wenn er hüpft und ſpringt, wenn ſein Quacken an Menſchenſtimmen erinnert. Als Ausdruck der idealiſtiſchen Anſicht, welcher wir hiemit entgegentreten, ſtehe eine Aeußerung Hettners. Für ſeinen Satz, daß es im Schönen überall nicht auf den Gegenſtand, ſondern nur auf die Darſtellung ankomme, führt er u. A. (Wigands Vierteljahrsſchr. 1845. B. 4. S. 16.) an, ein Crokodil, eine Kröte könne in der Natur häßlich erſcheinen, in der Kunſt aber vortheilhaft. Hettner hätte ſeine eigene Anſicht richtiger ausgedrückt, wenn er geſagt hätte, in der Natur ſei nichts weder ſchön noch häßlich, ſondern nur in der Darſtellung der Kunſt, und dieſe könne das, was ſie ſonſt häßlich darſtelle, ebenſogut auch vortheilhaft anbringen. Von dieſem conſequenten Idealismus iſt er aber ſchon dadurch weit ab, daß er wenigſtens von einem häßlich Erſcheinen des Naturgegenſtandes ſpricht und er hütet ſich wohl, zu ſagen, ſchön könne die Kunſt ein ſolches Thier darſtellen, denn nicht unmittelbar kann ſie dieß ja, ſondern nur durch die Wendung zum Erhabenen oder Komiſchen, worin dem Häßlichen zwar ſein Stachel genommen wird, doch nicht ſo, daß es ſchlechtweg aufhörte, häßlich zu ſein, ſondern nur ſo, daß wir aus anderweitigen Gründen das Häßliche nicht mehr als Häßliches wahrnehmen. Wir können dieß dann vermittelte (kämpfende) Schönheit nennen, aber ebendaraus, daß ein ſolches Thier niemals in der Weiſe der unmittelbaren, d. h. hier der einfachen und kampfloſen Schönheit als ſchön dargeſtellt werden kann, folgt die Unrichtigkeit des ganzen Hettnerſchen Satzes. Die Wendung zum Erhabenen und Komiſchen kann das häßliche Thier, wie ſchon geſagt, auch ohne einen beſtimmenden Act der Phantaſie von Seiten des Zuſchauers nehmen; und wenn die Kunſt, weil ſie aus einem Willen hervorgeht, aus freier Beſtimmung dem Gegenſtande dieſe Wendung gibt, auch wo er ſie in der Natur nicht nimmt, ſo fingirt ſie doch eben einen Fall, der ſonſt allerdings in der Natur vorkommt und hundertmal geſehen worden iſt, wie ſie ja überhaupt fingirt, als ſei das ganze Thier ſelbſt gegenwärtig, wo es nicht iſt. Sie fingirt es aber mit der Bildung, die es in der Natur hat; ſie fingirt es nicht nur, ſondern erhöht, (um vorläufig bei dieſem unbeſtimmten Ausdruck zu bleiben) dieſe Bildung, und dieß iſt ein Unterſchied des Naturſchönen und des Kunſtſchönen, der ſeines Orts gehörig in Geltung treten wird, aber ſie kann das in der Natur Häßliche nicht ſo erhöhen, daß die Häßlichkeit, außer durch dieſelbe Wendung, durch welche ſie auch in der bloßen Natur eine andere Wirkung erhält, verſchwande. Verfährt ſie anders, ſo lügt ſie, und dieß kann ſie freilich eben ſo gut, wie ich im ſittlichen Gebiete das Schlechte als gut und umgekehrt darſtellen kann, aber ſie vernichtet ſich dadurch ebenſo wie die ſittliche Lüge. Hat der Maler z. B. einen Kopf abzubilden, der durch ſehr markirte Züge von der reinen Linie der Gattung bis zum Häßlichen abweicht, ſo lügt er, wenn er dieſe Züge durch Abrundung verflacht; er bleibt aber der Aufgabe der Kunſt treu, wenn er gerade das Markirte in ſolcher Kraft darſtellt, daß es den erhabenen Charakter, der im Original ſelbſt mit der Häßlichkeit verſöhnt, in erhöhter Reinheit kund gibt. Es kommt alſo allerdings auf den Gegenſtand an und wer dieß leugnet, ſpricht (was Hettner gewiß nicht wollte) einer bodenloſen Scheinkunſt das Wort; es kommt auf den Gegenſtand an, denn das Schöne und das Häßliche, ſowie das Erhabene und Komiſche iſt in der Natur ſchon vor der beſtimmten Thätigkeit der Phantaſie, woraus die Kunſt entſteht. Wir haben auf zwei verſchiedenen Linien daſſelbe Verhältniß: in der Natur iſt ein Gegenſtand ſchön oder häßlich oder er geht vom Häßlichen in das Erhabene, Komiſche über, und ebenſo in der ſchöpferiſchen Phantaſie und Kunſt. Auf der erſten Linie iſt ein Zuſchauer freilich vorausgeſetzt, aber noch keineswegs ein ſolcher, der von der unbeſtimmt allgemeinen Phantaſie zum ſchöpferiſchen Acte derſelben fortgegangen iſt, ſondern nur ſo iſt er vorausgeſetzt, wie ein Schmeckender vorausgeſetzt iſt, wenn wir etwas ſauer oder ſüß nennen. Auf der zweiten Linie aber ſind dieſelben Unterſchiede und Verhältniſſe da, aber alle in einer neuen Potenz, in der des geiſtig Gewollten und Geſetzten, wovon an ſeinem Orte zu reden iſt, wo denn auch der hier berührte Unterſchied der unbeſtimmt allgemeinen und der ſchöpferiſchen Phantaſie dargeſtellt werden wird.

4. Wenn ich die Oberfläche betrachte, ſo iſt es mir freilich gleichgiltig, welcher Stoff es ſei, der das Gebilde von innen heraus ſo ausfüllt, daß er nach ſeinen Bildungsgeſetzen gerade dieſes und kein anderes Profil bildet; allein es iſt doch immer gerade dieſer und kein anderer Stoff, aus deſſen Natur dieſes und kein anderes Profil hervorgeht, und das Profil gibt mir allerdings weſentlich die innere Qualität, nur nicht als zerlegte, ſondern in Einer augenblicklichen Geſammtwirkung kund. Jene Gebirgsformation wirkt ſo auf mich, dieſe anders; jene iſt wild zerklüftet, dieſe weich geſchwungen und rund in ihren Umriſſen. Nun brauche ich nicht zu wiſſen, wie die Gebirgsarten heißen, welche dieſe Geſtalten bilden; aber die Bildung gibt mir, ohne daß ich Geognoſt wäre und die Namen wüßte, einen dunkeln Eindruck der Erd-Revolution, der ſie angehört und durch welche ihr Charakter bedingt iſt. Ich bekomme das im Eindrucke weſentlich mit. Weiß ich nun überdieß, welche Formation hier zu Grunde liegt, ſo hat dieß als ein ausdrückliches Wiſſen äſthetiſch zunächſt keinen Werth und iſt zufällig, allein dieſe Kenntniß kann der äſthetiſchen Stimmung eine Frucht von der größten Bedeutung abgeben, wenn ſie mir hilft, den beſondern Charakter der ungeheuren Naturkämpfe mir vergegenwärtigen, wodurch auf vulkaniſchem oder neptuniſchem Wege durch Urbildung oder Zertrümmerung früherer Gebirgsarten u. ſ. w. einſt

dieſe Formen entſtanden. Dieſe Umſetzung des geognoſtiſchen Wiſſens in die äſthetiſche Stimmung iſt nicht leicht, aber wie wichtig ſie iſt, kann z. B. die einfache Vorſtellung zeigen, wenn man ſich einen Maler denkt, der auf einer Studienreiſe begriffen von einem nahen Gebirge hört und von der Gebirgsart Kunde erhält. Weiß er nun, welche Formen bei dieſer oder jener Gebirgsart vorkommen, ſo kann ihn dieß entweder beſtimmen, dieſelben aufzuſuchen und ihm reichen Gewinn an Studien zuführen, oder es kann ihm, wenn er weiß, daß ſie unintereſſant ſind, vergebliches Suchen erſparen. Ebenſo verhält es ſich mit Pflanzen, Thieren u. ſ. w., und nicht umſonſt liest man Künſtlern Anatomie, denn an ſich zwar brauchen ſie das Einzelne, was hinter der Oberfläche des menſchlichen Organismus liegt, nicht zu kennen, aber ſie kennen die Oberfläche erſt, wenn ſie wiſſen, nach welchen Geſetzen welche Theile in Ruhe oder Bewegung auf der Oberfläche hervortreten oder zurücktreten müßen. Mit aller gelehrten Naturkenntniß verhält es ſich demnach in der Aeſthetik ſo: man muß jene in ſich aufnehmen, um ſie aufgenommen zu *haben*, um ſie als eine gleichſam verdaute in die äſthetiſche Anſchauung aufgehen zu laſſen; man muß wiſſen, um wieder zu vergeſſen, aber im Vergeſſen bleibt eine Frucht von dem Gewußten.

§. 237.

Das Reich des Naturſchönen iſt aber ungleich weiter als das Gebiet der Naturwiſſenſchaft. Dieſe ſchließt das menſchliche Leben von dem Punkte an, wo es durch Freiheit die Natur überwindet, von ſich aus; nicht ſo die Lehre vom Naturſchönen. Hier liegt nicht der Gegenſatz von Natur und Geiſt überhaupt, ſondern der Gegenſatz zwiſchen vorgefundener oder zufälliger und zwiſchen einer ſolchen Schönheit vor, welche durch einen Willen, das Thun eines Subjects entſteht. Zum Naturſchönen gehört alſo auch das perſönliche menſchliche Leben, ſofern es, obwohl im Uebrigen ſelbſtbewußt und frei, diejenige Seite, nach welcher es ſich als ſchön darſtellt, nicht als ſolche weiß und will, ſofern alſo zwar der Inhalt deſſen, was es thut, nicht zufällig iſt, wohl aber die Form, in welcher dieß Thun erſcheint.

Nichts iſt klarer, als daß die ganze Welt der Freiheit zum Naturſchönen gehört, ſofern die handelnden Perſonen nicht darnach fragen und nicht darauf arbeiten, wie ſie in ihrem Thun ausſehen, ſofern alſo das, was Zuſtände und Thaten ſchön macht, nicht als ſolches gewollt, ebendaher zufällig und ein Werk unbewußter Kräfte iſt, wie die Schönheit der auch außer der Aeſthetik ſo genannten, der ungeiſtigen Natur. Eine Schlacht, eine Heldenthat in dieſer Schlacht mag den edelſten Gütern der Menſchheit gelten ſie mag die herrlichſten Momente für den Maler, für den Dichter darbieten; allein den Kämpfenden iſt es gewiß nicht darum zu thun, ein maleriſches Schauſpiel darzuſtellen, nur der Zufall führt ſie in manchen Momenten des Kampfes zu maleriſchen Gruppen zuſammen. So verhält es ſich mit allen Erſcheinungen der moraliſchen Welt. Es mag theilweiſe wohl auch eine Abſicht auf die Erſcheinung als ſolche gerichtet ſein, Kleidungen, Waffen, Schmuck aller Art, Ceremonien, Bräuche, Haltung, Gebärde, Bewegung mögen auf einen würdigen oder gefälligen Anblick berechnet ſein; aber theils fällt die Berechnung nicht in den Moment, wo es ein ernſtliches Handeln gilt, ſondern hat ihre beſondere Zeit als Ankleiden, körperliche Uebung u. ſ. w., theils iſt der anhängende Schmuck, obwohl durch eine Abſicht, doch nur durch eine ſolche beſtimmt, welche unvermerkt ſelbſt von einem Inſtinkte geleitet wird, wie dieß z. B. aus der Entſtehung der Trachten deutlich zu erſehen iſt.

Eine eigenthümliche Verworrenheit herrſcht in der Lehre vom Naturſchönen bei Hegel. Er verwechſelt nämlich die Idee überhaupt mit der Idee des Schönen. Die Idee überhaupt gibt ſich Wirklichkeit in der natürlichen und in der geiſtigen Welt, und die zweite dieſer Formen iſt die allein wahre und adäquate; da nun Schönheit die Idee in adäquater Erſcheinung iſt, ſo meint er dieſelbe erſt in der geiſtigen Welt beginnen laſſen zu dürfen. Dieß iſt jedoch nicht die eigentliche Confuſion, es iſt nur erſt eine Unterſchätzung des äſthetiſchen Werths der nicht begeiſteten Natur; jene liegt erſt darin, daß Hegel nun ſagt, die Mängel der unbegeiſteten Natur leiten zur Nothwendigkeit des Ideals als des Kunſtſchönen hin. Dahin leiten ja aber die Mängel alles Schönen, ſofern es in der vorgefundenen Wirklichkeit, von der Phantaſie noch nicht umgebildet, uns begegnet, und von ſolchen iſt ja auch die geiſtige Welt, die Menſchenwelt getrübt, wie Hegel ſelbſt, um die Verwirrung durch Widerſpruch mit ſich ſelbſt zu vollenden, (Aeſth. Th. 1. S. 189 ff.) ausführt. Die Verwirrung löst ſich einfach, wenn wir die Idee überhaupt und die Idee des Schönen richtig unterſcheiden: reden wir von der Idee überhaupt, ſo iſt freilich die menſchliche Welt als adäquate Erſcheinung des Geiſtes erſt ihre wahre Wirklichkeit. Sie iſt ebendaher das Gebiet, wo erſt volle Schönheit auftritt. Allein das hat mit dem Gegenſatz, der die Idee der Schönheit als ſolche in zwei Hauptgebiete, Naturſchönheit und Ideal theilt, noch gar nichts zu ſchaffen. Vielmehr die geiſtig menſchliche Welt wie die unbegeiſtete hat ihre äſthetiſchen Mängel, ſofern ſie uns ohne Zuthun der Kunſt vorliegt, wie ſie iſt, und an beiden Welten tilgt die Kunſt dieſe Mängel. Beide Welten treten zweimal auf, als Naturſchönheit, dann als ideal umgebildete Schönheit. Iſt auch die ſittliche Welt, wie ſie zufällig vorgefunden wird, mangelhaft, ſo iſt umgekehrt die unbegeiſtete der idealen

Behandlung darum nicht unwerth, weil ſie noch nicht adäquate Erſcheinung iſt. Die Naturſchönheit erſtreckt ſich über die ganze Welt und das Ideal ebenfalls.

§. 238.

Die Gebilde der verſchiedenen Gattungen im Reiche des Naturſchönen ziehen ſich in unbeſtimmter Menge durch Raum und Zeit und finden ſich auf einzelnen Räumen häufig in verworrenem Gedränge des Verſchiedenartigen gleichzeitig zuſammen. Durch jenes iſt die Begrenzung, durch dieſes die Einheit der Idee aufgehoben, welche zum Schönen erfordert wird (§. 36.). Allein für die Begrenzung ſorgen die Sinne des Betrachtenden, welche je nur einen Ausſchnitt des unendlich Ausgedehnten faſſen können, und daſſelbe Glück des Zufalls, wodurch einzelne Individuen aus allen dieſen Sphären als reine Bilder ihrer Gattung erſcheinen, kann ebenſogut auch auf einem einzelnen Raum in einer überſehbaren Zeitdauer ſolche Erſcheinungen zuſammenführen, welche durch den Mittelpunkt einer beſtimmten Idee ſich zur Einheit verbinden.

Es geht aus dieſem §. hervor, daß auch die Nothwendigkeit der Begrenzung und der Gruppirung um einen geiſtigen Mittelpunkt keineswegs unmittelbar zum Ideale führt. Das Planetenſyſtem iſt kein Gegenſtand der Schönheit, weil es unüberſehlich iſt, die unendliche Zeit auch nicht. Ueberſehlichkeit nämlich forderte nach §. 87. auch das Erhabene. Aber dafür ſorgt, den glücklichen Zufall der Stellung, des Standpunkts natürlich vorausgeſetzt, ſchon der Namen, den unſere Sinne ziehen, daß wir eben nur ein Begrenztes, einen Ausſchnitt des unendlich Ergoſſenen ſehen, der uns dasſelbe vergegenwärtigt: Sternenhimmel u. dgl. Für die Einheit aber ſcheint, und auch dieſer Schein iſt vorerſt noch ſtreng feſtzuhalten, mehr der Zufall ſorgen zu müſſen. Jetzt zwar ſehe ich auf Einem Raume ganz Ungleichartiges beieinander, was in keine Einheit zuſammengeht, aber ein andermal treffe ich es beſſer: die unpaſſende Staffage hat ſich aus der Landſchaft entfernt, die Berge, Bäume, Luft, Waſſer, Licht ſind günſtig, paſſend und vereinigen ſich zu einem Ganzen, durch welches Eine Stimmung hindurchgeht. Intereſſante Schickſale eines Volks, eines Individuums ziehen ſich, unterbrochen von langen, bedeutungsloſen Zwiſchenräumen, in läſtige Länge hinaus; aber ein andermal bricht ein Silberblick der Geſchichte hervor und drängt das Schickſal eines Volks, eines Einzelnen zu einem Drama von wenigen Tagen, ja Stunden zuſammen, in denen ich mit der Gegenwart die ganze Vergangenheit durchſchaue. Der Zufall ſcheint der erſte componirende Künſtler; er ſcheint es zu ſein, der mir ein Ganzes ſo hinſtellt, daß ein Hauptſubject darin wirkt, das mir in ſeiner Vollkommenheit die ganze Gattung vertritt, wie dieß zum Schönen erfordert wird. Uebrigens wirkt natürlich auch hier

die Begrenzung meiner Sinne, dem Schauſpiel einen Namen zu geben,
der es von Anderem, nicht zur Sache Gehörigem abſchneidet.

§. 239.

1 **Was im allgemeinen Begriffe in flüßiger Einheit ineinander iſt, geht in
der Verwirklichung auseinander und zerfällt an einzelne Exiſtenzen, ſo daß
Einiges einfach ſchön, Anderes erhaben, Anderes komiſch erſcheint, und ebenſo
verhält es ſich mit den untergeordneten Momenten dieſer Hauptgegenſätze. Es
findet aber, zum deutlichen Beweiſe, daß dieſelben ihren urſprünglichen Ort in
2 der Einheit des Begriffs haben, zugleich ein Stellenwechſel ſtatt. Einige
Gattungen ſind einfach ſchön, treten aber nach Umſtänden in das Erhabene und
Komiſche über; doch iſt dieſer Uebertritt ſelten, weil das Schöne, wenn das
Erhabene als ſein Gegenſatz aus ihm hervorgetaucht iſt, in harmloſe Anmuth
3 zurücktritt (vergl. §. 73, 1.). Andere Gattungen ſind erhaben, treten aber in's
Komiſche über; andere komiſch, nach Umſtänden auch erhaben. Je bedeutender
die Gattung, deſto voller ihre Bewegung durch die Gegenſätze. Abgeſehen von
4 dem urſprünglichen Gepräge der Gattung wirft ſich über alle der ſtörende Zufall
und zieht ſie, wenn die in §. 234 genannte Gunſt des Zufalls hinzutritt, durch
5 das Häßliche in das Erhabene oder Komiſche. Dieſe Vertheilung und dieſer
Stellenwechſel der Grundformen des Schönen wird in der folgenden Ausführung
nur an den Hauptpunkten berührt werden.**

1. Es iſt ſchon in §. 82 S. 215 für die Nothwendigkeit, das Er-
habene und Komiſche in der allgemeinen Begriffslehre zu entwickeln, auf
die Krit. Gänge Th. 2, S. 348. 349 verwieſen worden. Der weſentliche
Grund iſt, daß, wo irgend Schönes auftritt, auch Erhabenes und Komiſches
ſich geltend macht, daß alſo, da alle wirklichen Exiſtenzformen des Schönen an
dieſen allgemeinen Grundformen theilnehmen, dieſe letzteren nicht erſt aufge-
führt werden dürfen, wo von jenen beſonderen Exiſtenzen die Rede iſt. Nun
ſcheint dagegen die Natur der ſinnlichen Wirklichkeit zu ſein, gemäß welcher
im Naturſchönen die Grundformen auseinanderfallen und ſich die eine an
dieſe, die andere an jene Exiſtenz feſſelt, wie denn z. B. der Elephant
weſentlich als ein erhabenes Thier erſcheint. Allein dieſe Verfeſtigung iſt
keine abſolute, ein Umſpringen zeigt ſich auf allen Punkten, und dieß
beweiſt nun thatſächlich die Richtigkeit jenes Satzes und hiemit die Richtigkeit
der Anordnung, welche dem Syſtem eine Metaphyſik des Schönen zum
erſten Theile gibt; denn wenn das einfach Schöne, Erhabene u. ſ. w.
ſeine Stelle in der Welt der Gegenſtände wechſelt, ſo folgt, daß dieſe
Momente des Schönen allgemeiner Natur und in ihrer inneren Ordnung
vor allem wirklichen Daſein des Schönen zu entwickeln ſind. Dieſer

Stellenwechſel leuchtet namentlich dann in ſeiner Beſtimmtheit ein, wenn wir die Lebensalter und die Verhältniſſe zu andern Individuen hinzuziehen. Die zarte Gerte wird ein erhabener Baum, das männliche Kind Jüngling, Mann, Greis u. ſ. w. Faſt alle höheren Thiere, ſelbſt die häßlichen, ſind im Spiele ihrer erſten Jugend anmuthig. Die Verhältnißſtellung durchſchneidet die Linie, welche durch das Grundgepräge der Gattungen gegeben iſt, mit unzähligen Zwiſchenlinien. Für eine Fliege iſt ein Kolibri, die liebliche Mutter iſt für ihr Kind erhaben, ein hoher Verſtand einem höheren komiſch u. ſ. w. Wir haben aber vor Allem die Gattungen im Ganzen zu betrachten.

2. Eine Blume, ein lieblich geſtaltetes Thier, ein Weib wird ſchwer erhaben; das Weib wohl als Mutter, als Herrin, als Matrone, und wenn es ausartet, durch Verwilderung im Sinne des Böſen (Häßlichen), alſo Furchtbaren. Allein die Erhabenheit der erſteren Art iſt doch ſchwach gegen die energiſcheren Formen des männlich Erhabenen, die Verwilderung eine dem Geſchlechtscharakter grell widerſprechende, ſeltene Erſcheinung und dann freilich durch dieſen Widerſpruch geſpenſtiſch ſchauderhaft. Komiſch wird das Thier im Spiel u. dergl., das Kind, das Weib durch die Naivetät, die ihm immer bleibt. Allein auch dieß ſind ſchwache Uebergriffe, da das Kind, das Weib zu den tieferen Kämpfen nicht fortgeht, wodurch die Komik in ihrer Tiefe erſt möglich wird. Es wird nun zur Thatſache, was in §. 73 geſagt iſt: das einfach Schöne tritt in die Grenze der harmloſen Anmuth zurück, da ſein eines Moment, die Idee, in beſonderen Exiſtenzen ſich in negativer Uebermacht hervorthut. Dieß zeigt ſich eben nirgends deutlicher als in der Trennung der Geſchlechter: das Weib ſteht auf der Seite des einfach Schönen, der Mann des Erhabenen, und ebendaher iſt dieſer auch allein der Komik in ihrer Tiefe, ihrem Umfang fähig. Im Ganzen kann man ſagen: Gattungen, deren Grundzug das einfach Schöne iſt, werden weniger durch ihre Entwicklungsformen, Lebensalter u. ſ. w. als durch Verhältnißſtellungen in die gegenſätzlichen Grundformen des Schönen übertreten.

3. Der Bär iſt furchtbar durch Kraft und Wildheit, drollig durch Schwerfälligkeit bei einigem Nachahmungs- und Spieltrieb, der Elephant erhaben durch Maſſe und Kraft, drollig aus demſelben Grunde, ähnlich der Bullenbeißer und andere Thiere. Thiere, die nur komiſch aufgefaßt werden zu können ſcheinen, wenn ſie nicht häßlich ſein ſollen, werden doch auch furchtbar, wenn ſie in Wuth kommen oder ſchauderhaft durch verzerrte Nachahmung des Menſchlichen wie der Affe. Wie die bedeutendere Gattung ſich auch durch die verſchiedenen Grundformen des Schönen vollkommener bewegt, zeigt freilich am reinſten der Menſch. Ein Berg, ein Baum kann nur räumlich erhaben ſein, ein Thier zugleich im Sinne der Kraft, und

ebenſo geht es in die einfachſten Formen der Komik über; der Menſch durchläuft alle Formen des Erhabenen und Komiſchen.

4. Dieſe Bemerkungen galten dem Gattungstypus; derſelbe wird aber vom Zufall, und zwar jetzt abgeſehen von Lebensaltern und Verhältniß-Stellungen, welche keine Störung enthalten, ſo durchkreuzt, daß z. B. durch frühen Untergang das harmlos Schöne tragiſch, das Erhabene ohne Verſchulden durch äußeren Anſtoß komiſch, das Komiſche durch ernſtes Uebel, das ſich einſtellt, tragiſch wird. Daß dabei die Gunſt des guten Zufalls zur Ungunſt des ſtörenden hinzutreten müſſe, folgt aus §. 234. Es iſt unter den hier gegebenen Beiſpielen nicht beſonders auf die höheren Erſcheinungen der ſittlichen Mächte hingewieſen worden; wie dieſe ſämmtlich theils durch Schuld in's Tragiſche, theils durch Mängel, Verſehen und ſtörenden Zufall in's Komiſche übergehen können, iſt durch die vielen Beiſpiele, die der erſte Theil des Syſtems beibrachte, ſattſam in's Licht geſtellt.

5. Die Voranſtellung der Grundformen des Schönen in einem erſten, metaphyſiſchen Theile wird uns nun namentlich die Frucht tragen, daß ſie uns im Ueberblick der Naturreiche unterſtützt, Eintheilungen an die Hand gibt und den Erſcheinungen, die auf den erſten Anblick häßlich ſind, ihren Ort ſichert. Doch kann ſich die Aeſthetik natürlich nicht auf einen Verſuch einlaſſen, überall das Naturſchöne in die Gegenſätze des Erhabenen und Komiſchen und wieder in deren einzelne Momente zu verfolgen. Es genügt, jene da hervortreten zu laſſen, wo eine bedeutendere Gattung, Lebensform ihrem weſentlichen Gepräge nach dem einen oder andern Gegenſatze zufällt, im Uebrigen wird das Schöne immer als Ganzes ohne weitere Unterſcheidung ſeiner ſtreitenden Formen gefaßt werden.

A.

Die Schönheit der unorganiſchen Natur.

§. 240.

Nach §. 19, 2. haben die der Perſönlichkeit vorangehenden Stufen der wirklichen Idee die Bedeutung, jene als werdende anzukündigen. Dieſe Bedeutung ſcheint aber erſt mit denjenigen Stufen eintreten zu können, auf welchen die Natur Individuen hervorbringt, in welchen ſie ſich zu der geſchloſſenen Einheit des aus eigenem Mittelpunkte thätigen Lebens zuſammenfaßt, denn erſt dieſe ſcheinen den nöthigen Anhalt darzubieten, um ihnen die höchſte Form des Lebens, in welcher die Idee ſich ihre wahre Wirklichkeit als Geiſt gibt, unterzulegen. Die unorganiſche Natur iſt nun zwar der urſprüngliche Schooß alles individuellen Lebens, tritt aber gegen die Wirklichkeit deſſelben als allgemeine Bedingung, umgebendes Element und Unterlage zurück; ſo daß ſie niemals für ſich allein, ſondern nur zuſammengefaßt mit lebendigen Individuen ein ſchönes Ganzes darſtellen zu können ſcheint. Dennoch genügt dem ahnenden Rückblicke des perſönlichen Weſens jene Bedeutung derſelben als eines urſprünglichen Schooßes, um auch in dem Wechſelſpiel blos elementariſcher Kräfte ein Vorbild höherer Lebensformen, eigener Zuſtände und Bewegungen anzuſchauen.

Nach der Scheidung der Reiche, welche mit der jetzt beſtehenden Naturordnung eingetreten iſt, trat dasjenige, was wir jetzt unorganiſche Natur nennen, als nährende Umgebung und Unterlage gegen die lebendigen Individuen zurück. Wir werden zwar ſofort im Minerale bereits eine individualiſirte Materie erkennen, allein das kryſtalliſche Individuum iſt todt; es hat zwar die Begrenzung, welche in §. 30 zum Schönen gefordert wurde, während Licht, Luft, Waſſer, Erde in unbegrenzter, gleichgultiger Fortſetzung ſich ergießen und erſtrecken; allein wir werden ſehen, daß ſeine individuelle Begrenzung, weil ſie doch nur einen todten Körper einſchließt, ihm ſeinen äſthetiſchen Werth gerade noch niedriger anweiſt, als der iſt, der jenen frei ergoſſenen Materien zukommt. Zunächſt jedoch ſcheint die ganze unorganiſche Welt von dem Leben der Perſönlichkeit zu weit abzuliegen, als daß dieſe ſich in ihr ahnen könnte; der Kreislauf ſelbſtändiger innerer Bewegung wenigſtens, wie er in der Pflanze auftritt, ſcheint ſich mit dem Anblick der übrigen Landſchaft verbinden zu müſſen, um die Perſönlichkeit in ihr wie vorbereitet anſchauen zu können, und ſo ſcheint die unorganiſche Natur überhaupt bloße Vorbedingungen zu enthalten, aus denen ſich ein ſchönes Ganzes erſt zuſammenbauen kann, wenn wir ſie mit dem organiſchen Leben zuſammenfaſſen, ſo daß wir dem Lichte, der Luft, dem Waſſer, der Erde erſt Baum, Thier, Menſch hinzugeben müſſen, die darin erſcheinen, athmen, ſich davon nähren, darin wurzeln, darauf wandeln. Können aber nicht dennoch dieſe Erſcheinungen auch ohne lebendige Staffage ſchön ſein? In ihrer Vereinzelung jedenfalls nicht; Licht allein, Luft allein u ſ. f. iſt als genügend zu einer ſchönen Erſcheinung gar nicht denkbar und ſoweit allerdings iſt der Satz begründet, daß das Schöne noch nicht eintreten kann, wo lebendige Individualität fehlt. Selbſt die bereits lebendig individualiſirte Pflanze fordert, wie wir ſehen werden, noch eine Zugabe, wenn ſie äſthetiſch ſein ſoll; ein Thier dagegen, ein Menſch kann für ſich allein als ſchönes Ganzes auftreten. Dagegen wenn mehrere der unorganiſchen Potenzen zu einem Wechſelſpiele zuſammentreten, ſtellt ſich die Sache anders. Ein Stück See mit oder ohne begrenzende Ufer kann durch reine Licht-Reflexe und Farbentöne bei ruhiger Luft, durch Aufwühlung ſeiner Waſſer und bewegte Luft allerdings zu einem äſthetiſchen Eindrucke genügen; Gebirgsformen ſelbſt ohne Vegetation können in guter Beleuchtung, etwa mit Waſſer zuſammengeſtellt, das Auge befriedigen: mit einem Wort, es können ſchöne Landſchaften vorkommen auch bei völligem Mangel vegetabiliſcher, thieriſcher, menſchlicher Staffage. Allerdings wird dieß nur in ſeltenen Momenten möglich ſein, und welcher Art ſind dieſe Momente? Es ſind ſolche, worin ein Wechſelſpiel der elementariſchen Potenzen uns das erſetzt, was in ſtrenger Wahrheit nur das organiſche Individuum darbietet; d. h. Momente, worin die unorganiſche Natur einen Effect hervorbringt, der unwillkührlich an das organiſche Leben als ein aus einem ſelbſtändigen Mittelpunkt in ſich thätiges, in ſich prozeſſirendes, von ſich aus- und in ſich zurückgehendes Weſen erinnert. Die unorganiſche Natur ſieht in ſolchen Momenten, wo etwa Sonne und Berg im blauen Waſſer ſich ſpiegelt, aus, als beſchaute ſie ſich ſelbſt, als weidete ſie ſich an ihrem eigenen Bilde, als dämmerte ein Selbſtbewußtſein in ihr auf, oder ein andermal ſcheint es, als ränge ſie wie in jenen uralten großen Kämpfen, in denen ſie einſt die höheren Geſtalten der Lebendigen aus ihrem noch lebensſchwangeren Schooß hervorbrachte: Stürme, Fluthen, wilde Bergformen, Vulkane führen dieſes Urleben, dieſe furchtbaren Gährungen uns vor Augen. Nun erinnert ſich das anſchauende perſönliche Weſen, daß das, was wir jetzt unorganiſche Natur nennen, einſt mehr war, es ſchaut ſie als den Schooß, die Wiege alles Lebens an, verlegt ſich ſelbſt in dieſe Wiege zurück, wirſt das Explicirte hinter ſich ſelbſt, die Zwiſchenglieder überſpringend, in das Implicirte zurück, ſieht in den Bewegungen der Natur Stimmungen, Leidenſchaften des menſchlichen Gemüths, läßt den künftigen Menſchen aus dem Urgrunde, worin er mit allen Lebendigen ſchlummerte, hervor und ſich entgegenblicken. Die Empfindung kann allerdings auch eine andere Wendung nehmen; die Elemente werden vorgeſtellt als wüßten ſie um das außer ihnen bereits vorhandene organiſche und menſchliche Leben und erfreuten ſich daran, es zu nähren, ſich ihm zum Genuſſe zu geben oder es neidiſch zu zerſtören. Allein die Zurückverlegung des empfindenden und ſelbſtbewußten Lebens hinter ſich in die blinde Natur iſt hier dieſelbe, nur daß der Act unvermerkt den beſtimmten Widerſpruch in ſich aufnimmt, das höhere Leben da zu ſuchen, wo es noch nicht iſt, und doch zugleich es da zu wiſſen, wo es iſt. — Die vorchriſtlichen Religionen vollzogen dieſe ganze Unterſchiebung förmlich und machten die Erſcheinungen der unorganiſchen Natur zu Göttern, die neuere Bildung vollzieht dieſelbe unbeſtimmt in ahnender, blos äſthetiſcher Weiſe; denn wo ſie beſtimmt denkt, hat natürlich für ſie die Unterſchiebung ein Ende. Dieß leihende Anſchauen kann nun gerade bei dem höchſten Producte der unorganiſchen Natur, dem Minerale, am wenigſten eintreten; denn für die Täuſchung iſt dieſes zu beſtimmt, um aber ohne Täuſchung ihm ein Bild der Perſönlichkeit unterzulegen, zu arm und todt.

Hinzuzuſetzen iſt nur noch, daß man uns nicht einwenden darf, wir ſetzen hier unberufener Weiſe die ſchöpferiſche Phantaſie ſchon voraus, die ſich uns doch erſt erzeugen ſoll. Das empfindungsvolle, ahnende Schauen iſt, wie ſchon zu §. 236 Anm. 2. berührt wurde, noch lange nicht das der Phantaſie im engeren Sinne. Einen Zuſchauer haben wir in den Begriff des Schönen ſelbſt mit eingeſchloſſen (§. 70 ff.); Auge und empfindenden Sinn braucht es auch zum äſthetiſchen Anſchauen der organiſchen Schönheit. Es wird ſich ſeines Orts allerdings zeigen, daß wir überall in das Naturſchöne die reine Schönheit erſt hineinſchauen; ein ausdrücklicher und ſelbſtändiger Gegenſtand der Unterſuchung wird dieß aber erſt da, wo die Mängel aller Naturſchönheit zur Sprache kommen. Hier handelt es ſich noch vom Unterſchied ihrer Stufen, wie derſelbe freilich bei der einen ein beſtimmteres Leihen nöthig macht, bei der andern es erſpart. Jetzt zeigt ſich, daß der Zuſchauer der unorganiſchen Natur etwas leihen muß, was ſie nicht hat; dann wird ſich zeigen, daß außer dieſem Leihen noch etwas ganz Anderes geſchehen muß, um ihre Mängel ſo wie die Mängel aller Naturſchönheit zu tilgen und ſie wahrhaft in das Schöne zu erheben.

a.

Das Licht.

§. 241.

1 **Das Licht kommt zuerſt nicht als ſchöner Gegenſtand, ſondern als**
Bedingung der Möglichkeit des ſichtbaren Schönen in Betracht. Es zeigt durch
Beleuchtung und Schatten die Geſtalt der Körper in ihrem allgemeinen Umriß,
in ihrer vom allgemeinen Raum abgelösten Selbſtändigkeit, ebenſo in der
2 **Beſchaffenheit ihrer beſtimmteren Formen auf, es faßt eine Anzahl von Körpern**
3 **wie in Eine durch die Abſtufungen des Schattens auseinandertretende, durch**
die höchſten Lichter vereinigte Geſtalt zuſammen.

1. Das Licht in der hier zunächſt ausgeſprochenen Bedeutung iſt alſo nicht Subject der Schönheit, es iſt rein das Aufzeigende, das Modellirende. Die Körper ſind dabei vorausgeſetzt und man kann natürlich ohne dieß ſtetige Vorausſetzen nicht vorwärts gehen. Finge man mit den Körpern an, ſo müßte umgekehrt das Licht als Bedingung ihres Erſcheinens vorausgeſetzt werden, und wenn man nach einem Entſcheidungsgrunde fragt, welche von beiden Vorausſetzungen vorgezogen werden ſoll, ſo liegt ein ſolcher in dem, was der folg. §. enthalten wird.

Es ſind nun hier allerdings Körper vorausgeſetzt und zwar ſchöne, wer aber zu ſehen verſteht, der weiß, wie man die Erſcheinung erſt genießt, wenn man mit dem Auge prüfend verfolgt, wie das Licht ſie von einander abhebt und die Geſtalt in ihrer Beſtimmtheit zeichnet und modellirt. Ein Gegenſtand tritt in ſeiner Selbſtändigkeit zunächſt dadurch hervor, daß ſein Umriß ſich ſcharf vom Hintergrunde abzeichnet. Das Licht ſtrömt entweder von der Seite her, wo der Zuſchauer ſteht, und je der ihm nähere Körper hebt ſich durch hellere Beleuchtung von dem dunkleren Grunde des entfernteren in ſeiner Beſtimmtheit ab; oder das Licht ſtrömt dem Zuſchauer entgegen, die ihm zugekehrte Seite der Körper liegt, je näher, deſto mehr im Schatten und ſchneidet ſich dadurch von dem beleuchteten Grunde ab. Verſchiedene Modificationen nehmen dieſe Verhältniſſe bei ſeitwärts einfallendem Licht an, je nachdem es näher vornen oder entfernter, höher oder niedriger ſteht ꝛc. Es iſt zunächſt der Reiz der Silhouette, dieß reine Abgrenzen und Ausſchneiden, was hier vorliegt. Dieſe Abhebung des Körpers vom Allgemeinen in ſeiner begrenzten Selbſtändigkeit vollendet ſich durch den *Schlagſchatten*, den er auf einen helleren Grund wirft, und der in verſchiedenen Verſchiebungen ſein Bild wiederholt.

2. **Nach dem Ausſchnitte des Ganzen iſt die Bildung des Körpers** ſelbſt zu betrachten, wie das Licht ſie zeichnet: was dieſem zugewandt iſt, ſteht in Beleuchtung, das Abgewandte iſt dunkel und zwar in ſcharfem Abſchnitt, wenn es eckigt, in anſteigender Tiefe des Dunkels, wenn es rund iſt. So erkennt das Auge die beſondere Bildung der Oberfläche des Gegenſtands als eines runden, eckigten u. ſ. w. Iſt er nun aber von reicherer Beſtimmtheit der Form, ſo treten auf der beleuchteten Seite wieder einzelne Bildungen hervor in ein höheres Licht und ſtellen dadurch die umgebenden Theile in Schatten und umgekehrt in den beſchatteten Punkten heben ſich Theile dem Licht entgegen und ſind daher im Dunkel heller als ihre Umgebung; es bilden ſich die Halb- und Mittelſchatten mit ihren Abſtufungen. Z. B. die Krone gewiſſer Bäume iſt ein ziemlich compactes Rund von wenig Unterbrechung, bei andern dagegen ſtellen ſich Gruppen von Aeſten mit ihrem Laube zuſammen, heben ſich in ein helleres Licht und trennen ſich ſo durch einen umgebenden Schatten von den andern: da hat das Auge die Befriedigung, den Körper in beſtimmte Formen auseinandertreten zu ſehen, es theilt ſich der Baum in beſondere Maſſen und bildet ſo ein gegliedertes Ganzes. Dieß läßt ſich nun natürlich fortſetzen, denn innerhalb der größeren Maſſen treten nun wieder kleinere hervor und das Auge geht vom Allgemeinen (dem Umriß) zum Beſonderen (dieſen theilenden Maſſen) und im Beſonderen ſo lange fort, bis es zu dem Einzelnen (in dem gegebenen Beiſpiele dem Baumſchlage) heraustritt. Ebenſo wie auf der beleuchteten Seite verhält es ſich nun auf der dunkeln; das Hervortretende und von der Maſſe des Ganzen ſich Abhebende iſt weniger dunkel als das Zurücktretende und ſo ſetzt ſich die Modellirung auch im Beſchatteten fort.

Es erhellt, daß dieſe zeichnende und modellirende Wirkung des Lichtes nicht blos den Geſichtsſinn, ſondern den in dieſem mitgeſetzten Taſtſinn (vergl. §. 71 Anm.) befriedigt. Das Auge umſpannt wie mit taſtenden Fingerſpitzen den Gegenſtand in der Beſtimmtheit ſeiner Raumerfüllung.

3. Licht und Schatten treibt alſo überhaupt auseinander, aber faßt auch zuſammen. Wie nun dadurch zunächſt der einzelne Körper in den mannigfachen Formen ſeiner Bildung ebenſoſehr wie in ſeiner Einheit erſcheint, ebenſoſehr auch eine Zuſammenſtellung von Gegenſtänden, die das Auge zugleich überſchaut: die Vielheit faßt ſich in eine Einheit zuſammen, während ſie zugleich auseinandertritt. Dabei iſt freilich Einheit der Beleuchtung oder, wenn doppeltes Licht, doch Unterordnung des einen Lichts unter das andere, es ſind ferner günſtige Verhältniſſe der Beleuchtung, ſo daß kein Körper den andern auf ſtörende Weiſe das Licht wegnimmt, endlich ſind natürlich abermals ſchöne Körper oder wenigſtens Schönheit des Luftlebens u. ſ. w. vorausgeſetzt, wenn eine Einheit äſthetiſcher Art ſoll entſtehen können, es iſt vom Lichte noch als einer bloßen Bedingung die Rede;

aber doch nähern wir uns bereits der ſelbſtändigen Reizwelt des Lichtes. Die höchſten Lichter, welche überall ſpielen, zeigen alle auf den Einen Punkt hin, von welchem das Licht ausgeht, und dieſer Eine Beleuchtungspunkt wird nun die Einheit, die Individualität, zu welcher die Vielheit der beleuchteten Körper ſich zuſammenfaßt; oder es tritt die Gunſt des Zufalls ein, daß der bedeutendſte unter dieſen Körpern, der die andern alle beherrſcht, im vollſten Lichte ſteht, dann übernimmt dieſer als Sammelpunkt des Lichtes die Bedeutung des letzteren. Die Mannigfaltigkeit der Gegenſtände gruppirt ſich nun um die Licht-Einheit wie die Formen Eines Körpers: das Licht modellirt das Viele in Eines. Eine Landſchaft z. B. enthält noch Anderes als dieſe Lichtverhältniſſe und eine Gruppe zuſammenwirkender Menſchen hat noch gewiſſer einen Einheitspunkt anderer und höherer Art, allein beide wollen weſentlich auch aus dieſem Standpunkte geſehen ſein.

§. 242.

Das Licht erſcheint aber auch ſelbſt als ſchöner Gegenſtand, zwar niemals
für ſich allein, doch ſo daß es in Verbindung mit Anderem zum Mittelpunkte
1 der Schönheit wird. Das Geſtirn, von welchem es unſerem Planeten zuſtrömt,
iſt als Lichtkörper ein erhabenes Schauſpiel und der Sternenhimmel führt ins-
beſondere durch den Glanz ſeiner unzähligen Körper die Idee der Unendlichkeit
2 des Weltgebäudes als einer Lichtwelt in den Geiſt des Anſchauenden. Das
Licht zeigt nicht nur auf, ſondern es belebt auch wirklich, ſein Aufzeigen wird
daher als ein Hervorrufen des Seins aus dem Nichts, das Licht als poſitiv,
das Dunkel als negativ erhaben empfunden. Belebend wirkt es insbeſondere
durch die Wärmeſtrahlen, welche mit den Lichtſtrahlen der Erde zuſtrömen; im
3 äſthetiſchen Charakter der Tags- und Jahreszeiten iſt das Gefühl des Schick-
ſals des Planeten in ſeinem Verhältniß zur Licht und Wärme bringenden
Sonne das Beſtimmende.

1. Die Sonne erſcheint allerdings nicht als abſtracter Lichtträger erhaben, ſie wird als Individuum angeſchaut, ja ein Geiſt wird ihr beigelegt, ſie iſt „wie ein Held — anbetungswürdig;“ es iſt aber doch ihre unendliche Lichtwirkung, was der Bewunderung zu Grunde liegt. Anders wirkt der blaſſere Schein des Mondes, ſein Leuchten iſt es vorzüglich, was Helldunkel hervorbringt, und von dieſem wird mit Nächſtem die Rede ſein. — Das Planetenſyſtem als ſolches iſt kein äſthetiſcher Gegenſtand, ſondern nur ein der Anſchauung dargebotener Ausſchnitt des Sternenhimmels; dieſer erweckt die Ahnung des Weltſyſtems in ſeiner Unendlichkeit, aber weſentlich iſt es der Eindruck einer Lichtwelt, der zu Grunde liegt. Man ſieht an dieſem Beiſpiele deutlich, wie ſich die Aeſthetik zur Naturwiſſenſchaft verhält;

der ſchlichte Menſch ahnt ohne Aſtronomie die ewige Ordnung in dieſer Welt, ſonſt würde die unbegriffene Erſcheinung des Kometen nicht im vollen Sinne des Schauerlichen auf ihn wirken; der Aſtronom aber muß die Rechnungen und Meſſungen bei Seite legen, wenn die Bewunderung, die wohl auch eine Frucht des wiſſenſchaftlichen Verſtändniſſes, aber ſo noch keine äſthetiſche iſt, mit dem unmittelbaren Anblicke ſo zuſammenfallen ſoll, wie dieß das äſthetiſche Geſetz fordert.

2. Oerſted (Naturlehre des Schönen, aus dem Dän. von Zeiſer §. 34 ff.) zeigt, wie von der Sonne nicht blos die ſichtbar machenden Lichtſtrahlen, die an ſich ſchon erfreuend beleben, ſondern auch die Wärmeſtrahlen und die Aetherſchwingungen ausgehen, welche chemiſch, elektriſch, magnetiſch auf die Körper wirken, wie daher das Licht, wenn man es in dieſer Verbindung auffaßt, den Keim zu einer unausſprechlich mannigfaltigen Wirkſamkeit enthält, durch welche die ganze Körperwelt verhindert wird, zuſammenzuſinken, wie dagegen der Zuſtand der Finſterniß nicht ſtattfinden kann, ohne daß darin eine innere Bewegung gegen Licht und Tod vorgeht. „In dieſem ganzen Verhalten des Lichtes und der Finſterniß liegt der tiefſte Grund zu unſerer Lichtfreude und zu unſerem Schreck vor der Finſterniß.“ Deutinger (Grundlinien einer poſitiven Philoſophie u. ſ. w. Theil 4. Die Kunſtlehre oder das Gebiet der Kunſt im Allgemeinen §. 244 ff.) begründet auf dieſe Bedeutung des Lichtes mit philoſophiſcher Tiefe das Weſen der Malerei; er begreift die Nacht, aus welcher ſich im Gemälde die Geſtalt „als ein für ſich beſtehender, lebensvoller Lichtſtrahl hervorhebt,“ als das negativ Unendliche, die Geſtalt ſelbſt, wie ſie vom Lichte in ihrer Beſtimmtheit umſchrieben ſich vom Dunkel des unendlichen Raumes abhebt, als das beſtimmte Endliche, Seiende, das ſich vom dunkeln Grunde löst, als Sammelpunkt des Lichtes zugleich die unendlichen Weltkräfte zu relativer Beſtimmtheit in ſich geſammelt darſtellt, aber durch den Grund, von dem ſie ſich losreißt und der ſie umgibt, ebenſoſehr auf die geſtaltloſe Unendlichkeit hinausweist. Man kann und muß aber dieß ſagen noch ohne von der Malerei zu reden. Es iſt an ſich ſo, daß das Licht die Geſtalt als begrenztes Individuum von dem unbegrenzten Grunde nicht nur beleuchtend abhebt, ſondern als bildende und nährende Kraft weſentlich auch möglich macht. Sein und im Lichte ſein iſt untrennbar. Die Geſtalt wird vom Lichte nicht nur beſchienen, ſondern nimmt es in ſich auf, ſtrahlt es von ſich, was im Weiteren beſtimmter hervorzuheben iſt. Sie ſtrahlt ihr Licht in das Dunkel hinein und hebt ſich ſo aus dem allgemeinen Weſen als beſtimmtes Weſen, als Individuum aus dem Unbegrenzten, deſſen zerſtreute geſtaltloſe Kräfte ſie in ſich vereinigt, an das ſie aber gebunden bleibt, hervor; ſie trägt das Unbegrenzte als Begrenztes in ſich, ſie iſt concentrirte Unendlichkeit, unendlich mit endlicher Grenze, daher vortretend aus dem

Hintergrunde des Unendlichen, aber dieſem Hintergrunde verſchrieben, und wie ſie in ihn wieder vergehen muß, ſo fließen die in ihr geſammelten Lichtſtrahlen weiter auf andere Geſtalten und verlieren ſich im Dunkel. Dieſe Wahrheit tritt bei dem Anblicke des Beleuchteten in ſeinem Verhältniſſe zum Dunkeln unmittelbar in's Gefühl. Lichtfreude iſt Freude am Sein und Freude des Seins; die ganze Stimmung lebt auf im Lichte und ſinkt nieder im Dunkel. Im Aeſthetiſchen nun wäre zunächſt dieſes Lebensgefühl allerdings noch ſtoffartig zu nennen. Wir anticipiren hier die Geſtalt und unſer Gegenſtand iſt noch Licht und Dunkel, in Wahrheit kommt es erſt darauf an, was beleuchtet und ob dieſes Was ein Schönes ſei, allein, wie geſagt, in der Verbindung des Lichts mit der Geſtalt kann der Hauptnachdruck auf das erſtere fallen; es wäre ohne Geſtalt, die es beſcheint, nicht ſchön, aber hat es nur ſeinen Gegenſtand in der Geſtalt, ſo kann der höhere Reiz in den reinen Verhältniſſen ſeines Wirkens liegen. Noch ehe dieß im nächſten §. weiter aufgefaßt wird, liefert das Folgende einen Beweis.

2. Das Bild einer beſtimmten Jahres- und Tageszeit kann ſich uns unter Umſtänden darſtellen, wo das Hauptgewicht auf die Zuſtände der vegetabiliſchen, thieriſchen, menſchlichen Welt unſeres Planeten fällt, wie ſie in der Kälte ſtarrt, im Frühling erwacht, im Sommer glüht und lechzt, im Herbſt von ihrer Kraft und Luſt Abſchied nimmt, am Morgen kräftig erwacht, im Mittag erſchlafft, am Abend noch einmal auflebt, aber dann der Ruhe entgegengeht. Aber dieß Schauſpiel kann ſich auch anders wenden, durch die geringe Menge und Bedeutung der organiſchen Geſtalten kann das Auge beſtimmt werden, ſich weſentlich nach den Erſcheinungen des Lichtes, nach den Graden ſeiner Intenſität zu wenden, ſich an den Beleuchtungsverhältniſſen zu weiden. Der Maler, von dem wir noch nicht reden, kann das Eine oder Andere zum Stoffe nehmen, die Natur zeigt ſich ohne ihn bald ſo, daß die Geſtalten, bald ſo, daß die Lichtverhältniſſe, Lichtſpiele das Auge vorzüglich auf ſich ziehen.

§. 243.

1 Die Körper verhalten ſich aber nicht blos als Gegenſtände zum Licht, ſie ſtrahlen es nach der Art ihrer Oberfläche mehr oder minder zurück und ſetzen es in die Schatten fort, glänzen, ſind Spiegel. Hier beginnt bereits ein in beſtimmterem Sinne ſelbſtändiger Zauber der Lichtſpiele, denn das Hinüber- und Herüberwirken der Reflexe, die Wiederholung des eigenen Bildes im Andern gleicht der inneren Kreisbewegung und der Anderes in ſich aufnehmenden und ſich in Anderes fortſetzenden Thätigkeit des individuellen Lebens und erſetzt gewiſſermaßen die Erſcheinung des letzteren, die eigentlich zum Schönen erfordert

wird. Die Durchſichtigkeit gewiſſer Körper in Verbindung mit Glanz und 2
Spiegelung erinnert ſelbſt unmittelbar an das ſelbſtbewußte Leben, an die
Durchdringung des Stoffs durch den Geiſt.

1. Nichtglänzende Körper werfen das Licht nur in dem Grade zurück, in welchem ſie von heller Farbe ſind; obwohl wir nun noch nicht von der Farbe reden, ſo läßt ſich doch das Zurückſtrahlen des Lichts auch für ſich betrachten als eine Wirkung, welche zwar von der Art der Farbe abhängt, aber in dieſer Verbindung ſich als Hauptgegenſtand der Schönheit darbieten kann. Was ferner den beſondern Reiz glänzender Körper in den verſchiedenen Arten des Glanzes als metalliſcher Glanz, Glasglanz, Seidenglanz u. ſ. w. und das Wiedergeben der Bilder durch Spiegelung betrifft, ſo darf nur an die niederländiſchen Maler erinnert werden, welche gerade an Gegenſtänden, welche als ſolche unbedeutend ſind und daher nicht als die Subjecte der Schönheit in ſolchen Gemälden erſcheinen können, die Reize dieſer Erſcheinungen darzuſtellen ſuchten. Sie hätten als Künſtler dieſen Reizen nicht nachgeben können, wenn ſie nicht in der Natur ſelbſt als Schönheitsſtoff ſich darböten. Hier gilt nun, was ſchon in der Anm. zu §. 240 erwähnt iſt: die unorganiſche Natur erinnere in gewiſſen Momenten an das lebendige Prozeſſiren des organiſchen Lebens, ſehe aus, als beſchaute ſie ſich ſelbſt, weidete ſich an ihrem eigenen Bilde u. ſ. w.

2. Der durchſichtige Körper läßt die Lichtſtrahlen durch und macht dabei kaum durch eine merkliche Trübung ſeine materielle Textur geltend. Tritt dabei Glanz und Spiegelung in ſo vollkommenem Grade hinzu, wie im Waſſer und im menſchlichen Auge, ſo wird man ſich nicht wundern, wenn ein ſinnvoller Zuſchauer durchdrungen von der Schönheit der Lichtwirkungen im Waſſer ausruft, es ſehe aus wie Geiſt, und wenn das Auge, dieſer durchſichtige, glänzende, ſpiegelnde Lichtkörper als der reinſte Ausdruck der geiſtigen Tiefe im Menſchen erſcheint.

§. 244.

Eine beſondere Art der Beleuchtung erzeugt das Feuer und der 1
elektriſche Strahl. Das Feuer kann auch, abgeſehen von der Beleuchtung, die von ihm ausgeht, ſchon durch die bewegten Formen ſeiner Flamme ein ſchönes Schauſpiel darbieten; die Beleuchtung dieſes verzehrenden Elements wirkt unruhiger als das allgemeine Licht und verbreitet über ein gegebenes äſthetiſches Ganzes eine affectvolle Stimmung. Der Blitz wirkt noch ſtärker in dieſem Sinne durch die dem feierlich ruhigen Kommen und Gehen des allgemeinen Lichtes entgegengeſetzte Grellheit ſeines augenblicklichen Leuchtens. 2
Die Körper können nun gleichzeitig in doppeltes Licht geſtellt ſein; Sonnen

licht, Mondlicht, Blitz kann ſie von der einen, Feuer von der andern Seite beleuchten und dieß iſt eine beſondere Form der Magie des Lichtes, welche ſo eigenthümlichen Zauber ausübt, daß die Formen der beleuchteten Geſtalt dagegen an Bedeutung verlieren.

1. Bei dem Feuer begegnet uns zum erſtenmale, ſchwach angedeutet, der Reiz der Linie. Das Sonnenlicht bewegt ſich in Wellen, die ſich in Strahlenkegel theilen, allein dieß ſtellt ſich dem unmittelbaren Anblick nur ſelten bei gewiſſen Brechungen des Lichts der untergehenden Sonne dar. Dagegen das Feuer ſpielt in wahrnehmbaren und zwar ſehr ſchönen Wellenlinien, die nur zu verſchwindend ſind, um uns hier ſchon ausdrücklich bei der Schönheit der Linien aufzuhalten. So iſt z. B. das Linienſpiel der flackernden Flammenzungen einer Pechfackel vom größten Zauber, keine Linie hält dem Auge feſt, es iſt ein beſtändiges Uebergehen, eine Unruhe des Verzehrens, die immer affectvoll wirkt und ſelbſt bei feſtlich ſchöner Stimmung die lebhafte Bewegung des erregten Gemüthes wiedergibt; ähnlich die Flamme des Holzes. Oel und Wachs brennen ruhiger; bekannt iſt der Zauber des Schauſpiels, wenn man die Statuen des Vaticans bei Wachsfackeln ſieht. Aber auch die ruhigere Flamme iſt immer noch unruhig in Vergleichung mit dem ſtetigen Sonnen- und Mondlicht, hat durchaus mehr den Ton einer ſpezifiſch bewegten Stimmung. Nun wirkt hier allerdings weſentlich überall die Farbe der Flamme mit, aber darf die Kunſt ohne Farbe mit bloßem Licht und Schatten die Wirkungen des Feuers ſo gut wie die des ruhigen Lichtes darſtellen, ſo muß auch die Betrachtung die Seite der Beleuchtungs-Verhältniſſe und Linienſpiele für ſich allein feſſeln dürfen. Der Blitz gehört allerdings zum Schauſpiele des Gewitters, das wir erſt weiter unten, wo von der Luft die Rede ſein wird, zu betrachten haben, allein die Art ſeines Lichtes iſt als ſolche zu wichtig, um ſie nicht hier, wo von der Beleuchtung für ſich die Rede iſt, aufzunehmen. Beſonders im Gegenſatze gegen die wilde Schnelligkeit dieſes Leuchtens zeigt ſich das feierlich ruhige Kommen und Gehen des Sonnenlichtes in ſeiner ganzen Schönheit. Dieß Anwachſen, wodurch zuerſt die Spitzen der Körper, dann Schritt um Schritt nach und nach ihre ganze Geſtalt ins Licht tritt, iſt ein Schauſpiel von der wohlthätig befriedigendſten Wirkung; ſehnſuchtsvoller bewegend wirkt das Gehen des Lichtes, wenn Geſtalt um Geſtalt in's Dunkel ſinkt und zuletzt nur noch die höchſten Gipfel im Lichte ſtrahlen: ein Abſchiednehmen und darin ein Sehnen des Menſchen, mit dem entſchwindenden Lichte fortzuwandern, aber mild und ſanft. Wie anders dagegen der blendende und augenblicklich im Dunkel zurücklaſſende Blitz, auch abgeſehen von dem Anblicke ſeiner verheerenden Wirkungen, ſtimmt, braucht keiner weiteren Darſtellung.

2. Das doppelte Licht, das jezt in der Malerei ebenſo beliebt iſt, als das Bombardieren des Ohrs mit Toneffecten in der Muſik, iſt allerdings eine magiſche Schönheit, welche die Natur ſelbſt aufzuweiſen hat; aber ſie nimmt auch ſo ſehr das Auge für ſich in Anſpruch, daß die ſo beleuchteten Geſtalten dagegen an Formenwerth verlieren, und weil wir durch dieſe Bemerkung gelegentlich in die Kunſt vorgreifen, ſo ſei bemerkt, daß die Natur freilich dieſen Effect über eine Scene verbreiten kann, wo wir ſagen müßen, es ſei ſchade, daß die Bedeutung derſelben in dieſem brillanten Schimmer verſchwinde, daß aber die Kunſt billig wiſſen ſollte, wo ſie der Natur folgen ſoll, wo nicht. Die Holländer wußten das beſſer und brachten ſolche Effecte nur da an, wo kein Werth des beleuchteten Gegenſtands darunter leidet.

§. 245.

Alles Licht verliert ſich durch Hinderniſſe in's Ungewiſſe; ſo entſteht ein Scheinen in das Dunkel, deſſen Grenzen nicht zu beſtimmen ſind, und ebendaher ein Dunkel im Lichte; je mehr dieß der Fall iſt, deſto mehr verſchwindet die Beſtimmtheit der beleuchteten individuellen Geſtalten und wird das ungewiſſe Verzittern und Verſchweben des Lichts entſchieden zum Mittelpunkte des äſthetiſchen Schauſpiels: das Geheimniß des Helldunkels. Es gemahnt an die unerforſchten Tiefen der in Gefühl verhüllten Erkenntniß, der Ahnung; es iſt weſentlich ahnungsvoll.

Man pflegt in den Begriff des Helldunkels gewöhnlich die Wirkung der Farbe mitaufzunehmen. Allerdings vollendet ſich das Helldunkel durch Farbe, allein man ſpricht mit Recht von einem Helldunkel auch im bloßen Kupferſtich, der Lithographie u. ſ. w., und ſo darf auch in der wiſſenſchaftlichen Behandlung allerdings die Beſtimmung des Helldunkels zunächſt von der Farbe abſtrahiren. Wenn nun in der Art, wie hier das Helldunkel beſtimmt wird, weſentlich geſezt iſt, daß in dem wechſelſeitigen Verſchweben von Licht und Dunkel die Beſtimmtheit der in Helldunkel geſtellten Geſtalten gegen den Zauber ſeiner Wirkung in den Hintergrund tritt, indem ihre Umriſſe verſchweben, ſo könnte dagegen geſagt werden, daß das Helldunkel auch bei beſtimmter Beleuchtung beſtimmter Geſtalten in den Zwiſchenpartien ſeine Rolle ſpiele; dagegen iſt zu erinnern, daß wir hier das Helldunkel in ſeiner vollen und über ein Ganzes ausgebreiteten Wirkung als Subject eines äſthetiſchen Ganzen vor uns haben. Im weiteren Sinne aber verbindet es ſich allerdings auch mit der Beſtimmtheit der Beleuchtung; die Grenzen, in welchen es ſich dann zwiſchen den Wirkungen des deutlichen Lichtes ausbreitet, ſind in abſtracto nicht zu beſtimmen. Eine Landſchaft z. B. iſt ſonnig beleuchtet, aber in einer Waldpartie, welche darin vorkommt, verliert ſich das Licht in Dämmerung; oder es fällt durch enge Oeffnung ein Lichtſtrahl in ein Zimmer; eine menſchliche Figur, die im Zimmer iſt, ſteht im vollen Lichte, Geräthe, Wände aber u. ſ. w. ſchwimmen im Helldunkel, denn der Strahl hat nicht genug Umfang, um Alles zu beleuchten. Ein ſolches Nebeneinander von ſcharfer Beleuchtung und Helldunkel kann ſich mit der Bedeutung der Gegenſtände höchſt ſtimmungsvoll vereinigen: Auge und Sinn ſucht in der Dämmerung des Waldes ſich von der Helle und Gluth der übrigen Landſchaft zu erholen; zu den ſcharf beleuchteten Zügen des ſtudirenden Aſtrologen gibt das Helldunkel ſeines mit räthſelhaftem Geräthe gefüllten Zimmers die geheimnißvolle Stimmung.

Wir müſſen hier noch einmal auf die in §. 242 erwähnte Lichtfreude zurückkommen, um ſie mit der Wirkung des Helldunkels in Contraſt zuſammenzuſtellen. Die Kräfte des Seins, welche in Bildung individueller Geſtalten zuſammenwirken, ſind weſentlich ein Denken, nur noch nicht in wirklicher Geſtalt des zu ſich gekommenen, geiſtigen Denkens. Indem die Natur dieſes ihr Denken, welches ein Bilden iſt, durch die Wirkung des Lichtes nicht nur theilweiſe vollzieht, ſondern auch aufzeigt, ſo iſt es als gebe ſie ein Vorſpiel des eigentlichen, wirklichen Denkens; ſie denkt in Formen und ſie ſcheint dieſes verhüllte Denken in der Manifeſtation des Lichtes ſelbſt zu denken; es iſt wie ein Bewußtſein der Natur von ſich und der Zuſchauer genießt in dieſem Vorbilde ſinnlich, was er in dem Vollziehen deutlicher Gedanken auf andere Weiſe geiſtig und innerlich genießt. Es ruht aber im perſönlichen Geiſte eine unentwickelte Welt unendlicher Gedanken, deren unausgeſprochene Tiefe im ahnenden Gefühle bang und freudig zugleich ſich als Ahnung ankündigt: dem entſpricht das Helldunkel. So ſpricht der Dichter die Wirkung des Helldunkels durch Mondſchein auf das Gemüth mit den Worten aus, daß es die Bruſt löſend aufſchließe, mit dem Freunde zu genießen.

Was vom Menſchen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Bruſt
Wandelt in der Nacht.

Das Helldunkel kann auch anders wirken, als in dieſer Weiſe des Rührenden: drohend, ſchauerlich, aber auch hier eben durch das Ungewiſſe der noch nicht deutlichen Gefahr. Immer iſt etwas vom negativ Erhabenen in der Wirkung des Helldunkels, weil die Nacht an das Vergehen erinnert. Volles Licht wirkt dagegen im Sinne des Schönen, durch blendende Fülle wird es aber erhaben. Wie ſich das Schöne und Erhabene an die bisher aufgeführten Erſcheinungen vertheile, kann jedoch hier nicht weiter verfolgt werden; es mag Jeder leicht die Anwendung ziehen.

Göthe (Farbenlehre §. 849) nimmt den Begriff des Helldunkels ganz allgemein von der Wirkung des Lichts und Schattens; dieß geſchieht auch ſonſt. Es iſt aber gewiß zweckmäßiger, mit dem Worte ſogleich die Bedeutung jenes Verſchwebens zu verbinden, da es mit abſichtlichem Scheine des Widerſpruchs ein Ineinander von Licht und Schatten bezeichnet. Göthe hebt dann allerdings dieſen Sinn als den engeren hervor: „eine Schattenpartie, welche durch Reflexe beleuchtet wird.“

b.

Die Farbe.

§. 246.

Das einfache Licht wird durch das ſpezifiſche Dunkel der Körper zur Farbe gebrochen. Dieſe entſteht zunächſt durch die Verhältniſſe ſolcher allgemeiner Medien zum Lichte, welche ſelbſt keine Farbe haben. Die Farbenerſcheinungen, welche durch ſie hervorgerufen werden, können zwar im ſtrengen Sinn äſthetiſch nur dann heißen, wenn ſie im Zuſammentreffen mit den gebundenen Farben beſtimmter Körper ſich über ein Ganzes ſo herziehen oder doch ſo in es eingreifen, daß ſie eine eigenthümliche Stimmung über alles Einzelne verbreiten, als wäre es Ein Gegenſtand und die augenblicklich geliehene Farbe ſeine eigene. Allein eben, weil demnach ein Ganzes durch Farben, welche nicht an Individuen gebunden ſind, einen eigenthümlichen und entſcheidenden äſthetiſchen Ton bekommen kann, ſo folgt, daß die Farben an ſich ſchon eine gewiſſe Stimmung ausdrücken und daher für ſich zu erörtern ſind.

Es iſt hier zuerſt von den phyſiſchen Farben (**colores apparentes, fluxi, fugitivi, phantastici, falsi, variantes** Göthe a. a. O. §. 137.) die Rede. Sie gehören natürlich nur ſo weit in die Aeſthetik, als ſie durch die Natur ſelbſt und zwar in der Landſchaft hervorgerufen werden, denn das Schöne ſetzt überall Individuen voraus und hier iſt denn eine Gegend, welche durch den Farbenton der Beleuchtung einen beſtimmten Charakter erhält, das geforderte Individuum. Das Schwierige iſt aber dieß: die Farbe zeigt ihrem ganzen Begriffe nach, wie dieß der folg. §. weiter berückſichtigen wird, ungleich inniger das Eigenthümliche des Weſens der Individuen, als das einfache Licht, und dennoch gibt es Farben, welche nicht an Individuen gebunden ſind, ſondern durch Medien, welche an ſich keine beſtimmte Farbe haben, je nach ihrer Stellung zum Lichte frei erzeugt werden. Dieſe, die nicht gebundenen Farben, ſollte man meinen, ſeien äſthetiſch gleichgiltig, in Wahrheit aber ſind ſie höchſt ſprechend, verbreiten über ganze Gegenden und Scenen eine durchaus ſpezifiſche Stimmung. Obwohl ſie nun die Aeſthetik nur in der ſteten Vorausſetzung einer ſolchen Wirkung im Zuſammentreffen mit gewiſſen Objecten in Betracht ziehen kann, ſo geben ſie doch eben darum, weil ſie dieſe ſo entſcheidende Wirkung haben können, den Beweis, daß wir von der Farbe an ſich als einem äſthetiſchen Objecte zu reden haben. Es widerſpricht dieß keineswegs dem in §. 35 und 36 aufgeſtellten Satze, daß jede Difinition des Schönen durch eine abſtracte Eigenſchaft verwerflich ſei, denn etwas Anderes iſt eine ſolche Definition, etwas Anderes die geſonderte Betrachtung eines der Momente des wirklichen Schönen. — Um nun die Thatſache der ſpezifiſchen äſthetiſchen Wirkung der Farben zu erklären, dazu ſollte die Farbenlehre der Aeſthetik die Mittel an die Hand geben; allein hier befindet ſich die letztere in der Schwierigkeit, daß die Theorie Göthes und Hegels als widerlegt durch die neuere Lehre von den Aetherſchwingungen behauptet wird, während ſie doch die Erklärung der geheimen und unbewußten Symbolik, welche bei der Farbenwahrnehmung das Gemüth beſchäftigt, ungleich mehr zu erleichtern ſcheint, als dieſe, ſoweit ſie bis jetzt ausgebildet iſt. Wenn das Gelbe dadurch entſteht, daß ich durch ein erhelltes Trübes auf das Licht hindurchblicke, das Blaue dadurch, daß ich durch ein ebenſolches Medium in das Dunkel ſehe, ſo wird begreiflich, warum dort mein Gemüth durch die freudige Gewißheit des Hereinwirkens des Lichts in das ſpezifiſch Trübe erwärmt, hier durch die Vorſtellung, als verliere ich mich, indem mich ein reizender Schein hinauszieht, in ein fernes Nichts, zugleich angelockt und erkältet wird. Wenn das Rothe als die geſteigerte Einheit dieſer Gegenſätze betrachtet wird, ſo wird erklärlich, warum es als voll eindringende Lichtwirkung höchſt ermunternd, als Erhaltung des Dunkels aber zugleich niederhaltend, daher in ſeiner Pracht würdig erſcheint; wenn dagegen im Grünen die Gegenſätze zur Indifferenz erlöſchen, ſo leuchtet der beruhigende Charakter deſſelben ein. So kann die innige Beziehung des ganzen Spiels menſchlicher Gemüthsſtimmungen zur Farbe dem Verſtändniß nahe gelegt werden, wenn der Satz richtig iſt, daß die Farbe auf einer Einheit des Hellen und des Finſteren beruht, welche aber in der Einheit noch auseinandergehalten ſind, ſo daß in der Trennung zugleich Eins ins Andere ſcheint und die verſchiedenen Stellungen des Hellen vor das Finſtere und umgekehrt die verſchiedenen Farben geben. Dagegen legt die Undulationstheorie die verſchiedenen Farben als Wellen verſchiedener Breite und Schnelligkeit in das Licht hinüber und es ſoll nun in den verſchiedenen Oberflächen der Körper der Grund liegen, warum diejenige Aetherſchwingung, welche die Empfindung von Roth oder Gelb u. ſ. w. hervorbringt, durch zerlegendes Zurückwerfen von einem Körper aus dem

Lichte herausgeſtellt, die anderen Schwingungen aber, wie man bildlich ſagt, eingeſogen werden. Dabei kommt Alles auf Grade hinaus und bleibt der qualitative Unterſchied und Gegenſatz, der in den Farbenſtimmungen liegt, unerklärt. Es kommt darauf an, ob dieſe Theorie die Mittel noch finden wird, das Räthſel glücklicher zu löſen, als die erſtere. Die Aeſthetik kann ſich nicht in den Streit der Phyſiker einlaſſen, und der §., welcher beſtimmter von dem Ausdruck der einzelnen Farben reden wird, kann ſich daher nur empiriſch auf anerkannte Thatſachen des Gefühls berufen.

§. 247.

**Allerdings nun iſt die ungleich bedeutendere Erſcheinung der Farbe die- 1
jenige, wo ſie als gebunden an beſtimmte Körper auftritt. Sie erſcheint als
der Ausdruck der innerſten Miſchung, der eigentlichen Qualität der Dinge.
Die innere Beſtimmtheit eines Körpers erſcheint zwar auch in der Geſtalt an
ſich abgeſehen von der Farbe, aber nur ſo, wie ſie ganz in die quantitative
Bildung der Oberfläche aufgegangen iſt; allein dieſelbe innere Beſtimmtheit
durcharbeitet die Oberfläche des Körpers noch auf andere Weiſe: ſie tritt auf
allen Punkten derſelben als ihre feinſte und letzte Qualification ſo hervor, daß
das einfache Licht zu einer dieſem Körper eigenen Farbe gebrochen wird. Die
Geſtalt zeigt das Innere, wie es ganz zum Aeußern geworden, die Farbe zeigt
das Aeußere als Widerſchein des Innern, ſie ſpricht die Seele aus. Der 2
Eindruck, den die nicht an Körper gebundene Farbe mit ſich führt, wird nun
durch den, welcher die gebundene begleitet, vielfach näher beſtimmt.**

1. Hier, bei den chemiſchen Farben (**colores proprii, corporei, materiales, veri, fixi** Göthe a. a. O. §. 487), läßt uns freilich die Farbenlehre überall im Stiche. Wie hängt es zuſammen, daß blondes Haar und weiße Haut auf eine andere Säftemiſchung, ein anderes Temperament hinweiſt, als dunkles Haar, braune Haut? Wie geht das Pigment aus der innerſten Natur des Gegenſtands hervor? Was iſt überhaupt Pigment? Beſteht es in einer verſchiedenen Stellung unendlich feiner, theils dunkler, theils durchſichtig heller Theile, worauf die Göthiſche, beſteht es in einem verſchiedenen Relief der Anordnung der feinſten Stofftheile auf der Oberfläche des farbigen Körpers, worauf als den mechaniſchen Grund der Zurückwerfung der Aetherſchwingungen die Undulationstheorie hinauskommen muß? Die Aeſthetik kann ſich hier, wie ſchon geſagt, noch auf keine von der Naturwiſſenſchaft an die Hand gegebene Erklärung berufen. Die Farbe zeigt die innerſte Werkſtätte des Lebens auf der Oberfläche; das Wie? Wodurch? iſt unerforſcht. Die Farbe iſt ein über das Ganze, wenn auch in verſchiedener Färbung der Theile, doch gleichmäßig verbreiteter Schein,

der für ſich nicht zu faſſen und zu halten iſt, wie die Form, ſondern nur die im Innern geheimnißvoll arbeitende, auf die Oberfläche hinausſtrahlende Miſchung, Gährung, Stimmung des ganzen Weſens verräth. Die Form zeigt mir wohl auch die innere Beſtimmtheit, aber nicht in dieſer Tiefe, denn in ihr iſt das innerlich Wirkende beruhigt und fertig mit ſeiner Raumerfüllung, durch die Farbe zeigt es ſich in ſeiner thätig mit ſich fortbeſchäftigten ſubjectiven Einheit, es läßt nicht eine vollendete Geſtalt von außen beleuchten oder durchleuchten, ſondern macht ſich ſelbſt ſein eigenes, ſpezifiſches, ſprechendes Licht, ein ſeelenhaft ergoſſener Schein, der ſich nicht greifen läßt.

2. Die Bedeutung, die wir den phyſiſchen Farben beilegen, ſcheint zum Theil unvermerkt von chemiſchen Farben übergetragen zu ſein; das Roth würde vielleicht nicht an energiſche Leidenſchaft erinnern, wenn nicht das Blut roth wäre, das indifferente, beruhigende Grün würde nicht Farbe der Hoffnung genannt werden, wenn wir uns nicht des vollen Grüns der Vegetation im Frühling erinnern würden. Doch bei näherer Beobachtung wird man finden, daß nicht leicht eine Bedeutung von der concreten Farbe auf die blos phyſiſche übergetragen wird, welche mit der allgemeinen Bedeutung dieſer in Widerſpruch ſtände; das Leidenſchaftliche z. B. iſt nur eine weitere Modification des mächtig Vollen, was an ſich ſchon im Eindruck des Rothen liegt, das Hoffnungsvolle lehnt ſich leicht an das Beruhigende des Grünen. Dem ſcheint die Thatſache zu widerſprechen, daß die Stimmung, welche die abſtracten Farben mit ſich führen, an den concreten nicht immer zutrifft. Grün z. B. iſt an ſich beruhigend, erſcheint aber an mancher thieriſchen und an der menſchlichen Haut immer giftig. Doch dabei iſt nicht zu überſehen, welche unendlichen Abwandlungen die Uebergänge, Verbindungen, Miſchungen der Farbe in die der Grundfarbe zugeſchriebene Stimmung bringen, und daß ja überhaupt alle allgemeinen Beſtimmungen im Concreten ſich unendlich modificiren, ohne daß daraus geſchloſſen werden dürfte, man ſolle ſie gar nicht aufſtellen. Eine weitere Abweichung wird der folg. §. noch einführen; doch kann wohl ausgeſprochen werden, daß eine gewiſſe Gleichmäßigkeit der Farbenbedeutung ſich beobachten laſſe, gleichgiltig, ob man von der abſtracten zur concreten Farbe fortgeht oder umgekehrt. Dagegen kann aus der Verſchiedenheit der ſubjectiven Liebe und Abneigung kein Einwand gezogen werden; denn Völker und Einzelne ſuchen und lieben die Farbe nach ihrem eigenen Temperamente, nach ihrem Ergänzungsgefühl und man muß daher ihren Geſchmack mit ihrem eigenen Weſen, der Färbung ihrer Haut, ihrem Himmel, ihrem Temperament u. ſ. w. zuſammennehmen. Jetzt freilich iſt bei den gebildeten Völkern der Farbenſinn ganz erſtorben; jede volle Farbe wird verachtet, nur die ſchmutzige, der aufgelöſte Koth gefällt. Danach darf man natürlich nicht urtheilen.

§. 248.

Theils wirken jedoch anderweitige Urſachen ein, daß Körper eine andere Farbe entwickeln, als diejenige, welche ſonſt mit einer Beſchaffenheit wie die ihrige vereinigt zu ſein pflegt, theils laſſen ſich Farben äußerlich übertragen und an Körper binden, welche urſprünglich farblos oder anders gefärbt ſind. Dann kommt es darauf an, ob jene Abweichung einer inneren Veränderung entſpricht und ob dieſe Verbindung eine glückliche iſt; iſt beides nicht der Fall, ſo kann unter Umſtänden das Schöne durch Eintritt ſeiner gegenſätzlichen Formen den Widerſpruch ausgleichen.

Es wirkt in der Erſcheinung der Gattungen und Individuen ſo Vieles mit, daß man an keine Durchführung der Farbe in abſtracter Gemäßheit mit dem Ausdrucke, den wir ihr zuſchreiben, denken darf. Phlegmatiſche Thiere zeigen brennende, ſehr lebhafte Thiere lichtarme Farben u. ſ. w. Wir ſind gewohnt, rothe Geſichtsfarbe als Ausdruck von Jähzorn anzuſehen, allein aprioriſche Schlüße ſind hier ſo verkehrt als in der Phyſiognomik. Ferner laßen ſich Farben auf Stoffe äußerlich übertragen und können nun mit dem Charakter der Individuen, die von ſolchen Stoffen umgeben, darein gekleidet ſind, ſtimmen oder nicht. Verkehrter Geſchmack kommt hier, wo vom Naturſchönen die Rede iſt, nur im Sinne eines Zufalls in Betracht, und zudem iſt hier der eigentliche Zufall überall im Spiele: meine Lage, Laune wechſelt, während die Wände meines Zimmers bleiben und in ihrer Farbe bald zu ihr ſtimmen bald nicht. Ein ehrwürdiger Mann kann ſich zufällig in gelbem, ein unwürdiger in purpurrothem, ein Trauriger in orangegelbem, ein Luſtiger in ſchwarzem Gewande zeigen u. ſ. w. In dieſen Fällen nun kann, wenn die Farben zum Gegenſtande nicht zu ſtimmen ſcheinen, das Schöne leicht und von ſelbſt die Wendung zum Erhabenen und Komiſchen nehmen und in dieſem Sinne auch das Verkehrte ſich aneignen. Es bethätigt ſich dann der Satz §. 18, 2., daß das Schöne durch die verſchiedenen Wendungen ſeiner eigenen Momente auch das auf den erſten Anblick widerſprechend Gebildete in ſein Bereich ziehen kann. Der grimmige Eisbär iſt nur um ſo furchtbarer, weil das reine Weiß ſeines Fells die wilde Natur nicht anzeigt, das im Zorn erbleichende Angeſicht drohender als das, welches durch Röthe den Zorn verräth; brennende Farben an bedeutungsloſen Individuen wirken komiſch, an gefährlichen wie eine höhniſche, täuſchende Maske u. ſ. w. Ein andermal kann anſpruchloſe Farbe den Eindruck machen, daß hier die Natur, um Edleres auszubilden, nicht viel auf dieſe Seite verwenden wollte; doch muß man ſich hüten, die feinen Miſchungen der organiſch verkochten

Farben zu niedrig zu ſchätzen, weil ihnen die Pracht der elementariſchen abgeht; das Grau der Nachtigall in ſeinen Schattirungen iſt eine äußerſt edle und feine Farbe. Immer aber beweist gerade der Umſtand, daß das Gefühl in den genannten Fällen auf die geſchilderte Weiſe einen Widerſpruch ausgleichen muß, die Richtigkeit einer geſonderten Betrachtung der Farben.

§. 249.

1 Zunächſt ſind es nun neben dem **Weißen**, **Schwarzen**, **Grauen**, die
2 einfachen Hauptfarben **Gelb**, **Roth**, **Blau**, **Grün**, welche, abgeſehen von
dieſen Einſchränkungen, ihre eigenthümliche Stimmung mit ſich führen, die durch
einen unwillkührlichen Akt der Uebertragung ihnen als Prädikat beigelegt wird.

1. „**Il prétendait, que son ton de conversation avec Madame était changé depuis qu' elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui était bleu**“ (Göthe a. a. O. §. 762). Die unbewußte Symbolik in der ſinnlich-ſittlichen Wirkung der Farben bleibt in ihrem letzten Grunde dieſelbe, man mag ſich für die eine oder andere Farbentheorie entſcheiden; es iſt immer die verſchiedene Miſchung eines doppelten Gefühls: des Gefühls der individuellen Sprödigkeit der Exiſtenz auf der einen und der Aufnahme des Alles übergreifenden, löſenden, einenden Lichtes auf der andern Seite. Die verſchiedenen Stellungen, welche dieſe Pole gegen einander annehmen, bedingen die verſchiedenen Modificationen. Dieß ſcheint in Widerſpruch zu ſtehen mit §. 242, 2. Denn dort wurde das Licht gefaßt als Grund des individuellen Seins, das Dunkel als das unbeſtimmte Unendliche; hier aber wird das Dunkle auf die Seite der ſpröden und ſchweren Zuſammenſchließung mit ſich ſelbſt bezogen, wodurch die Dinge Individuen ſind, das Licht dagegen erſcheint als das Unendliche, worin ſie von der Härte der Individualität ablaßen, ſich erweichen, befreien, in das Allgemeine aufgeben. Die Individualität iſt aber immer eine Einheit von Seyn und Nichts; ſie iſt durch die Grenze, was ſie iſt, und ſie iſt durch die Grenze vergänglich. Licht iſt poſitiv, Finſterniß negativ; ich habe eben keine Kraft der Poſition, wenn ich nicht Kraft der Negation habe. Wir denken zwar bei dem guten Charakter an das Licht und an das Weiße oder bei dieſen an jenen; aber wir ſagen auch von einem Charakter, er habe keinen Schatten, wenn er nicht zu kräftiger Beſonderung, zur Kraft der Leidenſchaft, der Selbſtbehauptung und ebendaher auch der Zerſtörung des Widerſtrebenden fortgeht. Hierin dreht ſich alſo die Sache um: das Negative, das ſein Bild im Finſtern hat, gibt ihm die poſitive Individualität, ungetrübtes Poſitives hingegen, das ſein Bild im Lichten

und Weißen hat, verflüchtigt ihn. Es findet demnach ein Stellenwechſel der Bedeutungen ſtatt und eben dieſen Stellenwechſel in ſeinen verſchiedenen Wendungen fühlen wir in der Farbe.

Wir erwähnen nun zuerſt das Weiße, Schwarze, Graue: eigentlich nicht Farben, ſondern nur gebundenes Licht und Dunkel. Es bedarf keiner näheren Erklärung, warum das Weiße als Bild der Unſchuld und Reinheit ſich darbietet, aber auch als Bild des Langweiligen und Ungeſalzenen. Die vorhergehende Bemerkung hat dieß ſchon berührt und ebenſo die Bedeutung des Schwarzen, wonach es an Tod und Zerſtörung erinnert, alſo traurig oder furchtbar wirkt, ebendaher feierlich im Gegenſatz gegen das Bunte, das einen Ueberfluß an Lebensluſt, aber auch an Energie der Begrenzung darſtellt. Das Böſe im härteſten Zerſtörungsprozeß iſt mehr als die verdienſtloſe Unſchuld der Kindheit. Warum das Graue düſter iſt, leuchtet ein, aber nach ſeinem Lichtantheil vermittelt es auf ſehr wohlthuende Weiſe das Weiße und Schwarze und ſo alle eigentlichen Farben, daher wirkt es ſanft beruhigend. Nach aufgeregten Stunden iſt ein grauer Himmel wohlthuend, das Schwermüthige ſelbſt wirkt löſend und verſöhnend.

2. Die Göthiſche Farbenlehre hat zwei oder vier Hauptfarben; zwei, wenn das Rothe als höchſte Einheit des zugleich ſich behauptenden Gegenſatzes von Blau und Gelb, das Grüne als Indifferenz beider gefaßt wird; vier dagegen, wenn die letzteren zwei trotzdem als ſelbſtändig gezählt werden. Die Luftwellentheorie dagegen zählt zwar ſieben ſelbſtändige Farben, da ſie aber Orange und Violett doch auch als Uebergänge, jenes zwiſchen Roth und Gelb, dieſes zwiſchen Roth und Blau faſſen muß, da ferner Hellblau und Dunkel- (Indigo-) Blau als zwei Farben zu unterſcheiden müßig iſt (weßhalb die Meiſten lieber nur ſechs zählen), ſo bleiben als Hauptfarben Roth, Gelb, Blau, Grün; da aber das Grüne auch hier als die Mitte von Gelb und Blau gefaßt wird, ſo kann ſie drei Hauptfarben zählen: Roth, Gelb, Blau, und das Grüne als vierte rechnen oder nicht. — Was nun die Bedeutung dieſer Farben betrifft, ſo ſagen wir in Kurze: die lichtvolleren Farben ſtimmen lebhaft, ſtrebend, munter, offen: in ſanfterer und behaglicherer Weiſe das klare, warme Gelb, in aufregender, aber auch mächtig erhebender das feurige, volle, prächtige Roth. Dagegen erſcheint das lichtarme Blau anziehend und kalt, leicht reizend und in ein Nichts verſenkend zugleich; das Grüne befriedigt als Auslöſchung des Farbengegenſatzes und gibt ein Gefühl, daß das Leben, in wie viele Richtungen es ſich auch trennt, doch in ruhig fortwirkender Mitte ſich gleich bleibe. Uebrigens verweiſen wir, um eine zu weite Auseinanderſetzung zu erſparen, auf die feinen Bemerkungen von Göthe (a. a. O. §. 758 ff.), womit auch zu vergleichen Oerſted

a. a. O. §. 43 ff.. Der Letztere nimmt mehr Rückſicht auf die Bedeutung, welche durch Uebertragung von individuellen Gegenſtänden, an denen wir gewiße Farben als Ausdruck ihres Weſens zu ſehen gewohnt ſind, den Elementarfarben geliehen wird. Roth, ſagt er, als Symbol der Liebe, habe ſeine Bedeutung wahrſcheinlich von der Farbe des Bluts erhalten, mit welcher der Gedanke an das Herz, an die Wärme, Lebensfülle ſich verknüpfe. Zunächſt pflegt aber die Bedeutung der Liebe gerade nur dem verdünnten Roth beigelegt zu werden, das volle erſcheint wohl leidenſchaftlich, was immerhin auf jene Uebertragung deuten mag, aber ernſt leidenſchaftlich, drückt eine Würde aus, die auch furchtbar werden kann. Das Gelbe laße man, ſagt Oerſted, Falſchheit bedeuten, wahrſcheinlich weil das Glänzende auch als betrüglich erſcheine und weil dieſe Farbe, wenn ſie von der Reinheit abweiche, ſo leicht widerlich werde. Göthe: „durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der ſchöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kothigen verwandelt und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abſcheus und Mißbehagens umgekehrt.“ Wenn Göthe das Blaue ein reizendes Nichts nennt, wenn er ſagt, es liege etwas Widerſprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick, es ziehe uns nach ſich und weiche vor uns zurück, ſo erklärt ſich dieß, wie ſchon geſagt, ſehr gut aus ſeiner Theorie; denn als Farbe iſt es „eine Energie“, aber wohin es weist, iſt die Finſterniß hinter ihm. Wie bei ſolcher Beſchaffenheit das Blaue als Farbe der Treue gelten könne, ſcheint freilich ſchwer zu erklären und hier die Luftwellenlehre ſich beſſer zu erproben; denn nach dieſer iſt es nur überhaupt lichtarme Farbe, daher als Farbe zwar immer noch energiſch, aber doch ruhig und verhältnißmäßig kalt: jenes würde den Affect in der Treue und dieſes die Verſchließung gegen jede Anreizung zum Wechſel des Gegenſtandes des Affects bezeichnen. Doch iſt es wohl die lichtdurchdrungene, Alles umſchließende, nach jedem Sturm ſich herſtellende Himmelsbläue, welche der Farbe dieſe Bedeutung geliehen hat. Wenn ſich die ruhige Befriedigung, welche das Grüne als einfache Aufhebung des Gegenſatzes der Grundfarben Blau und Gelb gewährt, jenes Gefühl „daß man nicht weiter will und nicht weiter kann“, gern zum Gefühle der Hoffnung erweitert, ſo wird wohl hier Niemand an der ſchon erwähnten Uebertragung des Eindrucks der Vegetation im Frühling zweifeln; dieſe gibt der Befriedigung die beſondere Wendung zur Zukunft, worin die Hoffnung begründet iſt, dieſe Hoffnung ſelbſt aber iſt ruhig, iſt eine Zuverſicht, daß der Kern und Saft des Lebens in allem Wechſel ausharren werde. Eben das Gegenſatzloſe iſt das bleibend Wiederkehrende, was nicht einſeitig iſt, das immer Friſche. — Es mag hier auch des Braunen gedacht werden; daſſelbe gehört weder zu den Hauptfarben, noch zu den prismatiſchen

Brechungen; es iſt zu ungleichen Theilen aus Gelb, Blau und Roth gemiſcht, das Roth iſt aber überwiegend und gibt dem Indifferenten, was ohne ſeine Dazwiſchenkunſt aus dem Zuſammentritt von Gelb und Blau entſtehen würde, die Bedeutung der Kraft und Tüchtigkeit, die aber in dieſer Verbindung in den Eindruck des Trockenen und Hausbackenen übergeht. Braun iſt das ergiebige, Pflanzen und Thiere tragende Erdreich, es erſcheint als Farbe der Nützlichkeit; braune Pferde gelten für die ausdauerndſten, wie ſie zugleich durch Farbe am wenigſten auffallen, braune Haarfarbe gibt den rechten Nachdruck des Schattens zur Hautfarbe und iſt doch weniger finſter als ſchwarz. Natürlich entſtehen durch verſchiedene Grade der Beimiſchung des Rothen ſehr verſchiedene Nüancen.

§. 250.

**Näher beſtimmt ſich dieſe ſinnlich-ſittliche Bedeutung in den zwiſchen 1
jenen liegenden Uebergangsfarben, ſodann in der großen Reihe von Schattirungen
und Tönen und den Verbindungen zwiſchen dieſen beiden, deren alle Farben
fähig ſind. Ueberdieß verbindet ſich nun die Farbe mit Licht und Feuer, ebenſo 2
mit Glanz und Durchſichtigkeit und erreicht in der letzteren beſonders eine
außerordentliche Gluth und Tiefe. Scheint aber die Farbe, obwohl in's Unend- 3
liche beſtimmbar, doch für jede Gattung von Individuen eine beſtimmte zu ſein,
ſo bricht ſie ſich doch in jedem einzelnen wieder anders und gibt ihm die unend-
liche Eigenheit ſeiner Färbung.**

1. Das feurig warme Rothgelb und das beunruhigende Rothblau werden in der Undulationstheorie noch zu den Grundfarben gezählt; Göthe, der freilich dieſe Uebergänge nicht zu den Grundfarben rechnen kann, führt ſie doch als weſentliche Beſtimmtheiten auf, unterſcheidet aber zugleich in jeder von beiden zwei Farben, je nach der größeren Theilnahme der einen oder andern Grenzfarbe: zwiſchen Roth und Gelb Rothgelb (Orange) und Gelbroth (Mennig, Zinnober), jenes mächtig und herrlich, dieſes bis zum Unerträglichen gewaltſam; zwiſchen Roth und Blau Rothblau (in ſehr verdünntem Tone Lila) und Blauroth (Violett), jenes unruhig erregend, lebhaft ohne Fröhlichkeit, dieſes höchſt beunruhigend. Es iſt aber wohl beſſer, dieſe Unterſchiede unter die bloßen Schattirungen zu zählen und nur Orange und Violett, beide mit gleichem Antheile der in ihnen vereinigten Farben, als weſentliche Uebergangsfarben zu zählen. Nun aber beginnt die weite Reihe zunächſt der Schattirungen. Unter Schattirungen verſtehen wir mit Chevreul (Lehrbuch der Farbenharmonie) die Uebergänge, welche eine Farbe durch größere oder geringere Beimiſchung einer benachbarten erhält. Das reine Gelb kann nicht nur in's Röthliche,

ſondern auch in's Grünliche übergehen, das Grüne blaugrün oder gelbgrün, wie das Violette rothblau oder blauroth ſein; das Braune, das ſeiner breiten Herrſchaft wegen neben den Hauptfarben angeführt wurde, ſchattirt ſich in das Gelbe, Blaue, Rothe; das Graue kann gelbliche, grünliche, bläuliche, bräunliche Beimiſchung haben u. ſ. w. Jede Schattirung dieſer Art hat wieder eine unendlich lange Leiter von Stufen. Es gibt übrigens natürlich kein bläuliches Orange, kein röthliches Grün, kein gelbliches Violett. Neben dieſe Reihe von Schattirungen tritt aber nun noch die Stufenleiter der Intenſität, der Verdünnungen in's Weiße oder Vertiefungen in's Schwarze: der unendliche Unterſchied der Töne. Wie ſehr durch dieſen die ſittlich-ſinnliche Wirkung der Farbe verändert wird, mache man ſich nur z. B. an der ſanften Stimmung des Blaßrothen gegen das Hochrothe deutlich: jenes iſt ſüß und anmuthig, während dieß prachtvoll erhaben iſt. Die Stimmung wird offener, heller, milder, je mehr eine Farbe gegen das Weiße, ſie wird gedrängter, energiſcher, je mehr ſie gegen das Schwarze zunimmt, doch über einer gewiſſen Grenze wird die Verdünnung charakterlos matt, die Vertiefung trüb und traurig. Nun beginnt aber eine neue Reihe von Beſtimmtheiten, wenn man die Tonleiter der Verdünnung oder Vertiefung mit der Leiter der Schattirungen verbindet: die gemiſchte Empfindung, welche die Schattirung hervorbringt, verbindet ſich mit der beſondern Weiſe der Stimmung, welche die Erhellung oder Verdunklung mit ſich führt.

2. Ueber die Farben gießt ſich wieder das reine Licht und beſtimmt ihren Eindruck durch die Intenſität oder Trübung ſeines Tons. Es färbt ſich aber auch ſelbſt und ſo entſteht eine neue Welt von Reizen. Das Sonnenlicht durch ein vor ihm ſtehendes erhelltes Medium geröthet übergießt eine ganze Landſchaft und ihre Lokalfarben mit glühendem Roth, es erleuchtet, aus dem Meerwaſſer der blauen Grotte auf Capri widerſtrahlend, die Räume derſelben mit wunderbarem Blau u. ſ. w. Das Feuer verbreitet ſeinen unruhigeren röthlichen, bläulichen Schein. Trifft die Farbe mit Glanz zuſammen, ſo werden nun erſt die verſchiedenen Arten deſſelben: metalliſcher Glanz, Perlmutterglanz, Seidenglanz, Schmelz u. ſ. w. wichtig. Von beſonderem Reize iſt auch farbige ſammtartige Oberfläche, welche ein mattes Licht an ihren Rändern und Falten hinzieht und durch ihren zart wolligen Charakter der Farbe eine beſondere edle Dämpfung verleiht. In der durchſichtigen Farbe verbindet ſich die geiſtig tiefe Bedeutung des Durchſichtigen (§. 243, 2.) mit der ſpezifiſchen Wirkung der Farbe. Durch dieſe behauptet ſich ein Körper in ſeiner Individualität gegen das allgemeine Licht, indem er aber das Licht zugleich durchläßt und ſich daher hingeben, ſeine ſpröde Materialität zu opfern ſcheint, ſo gewinnt er ſeine ſpezifiſche Beſtimmtheit in verſtärkter Kraft und Gluth, die in unendliche Tiefen ſich

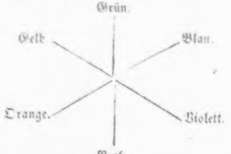
tiefer und tiefer entzündet, ihre Schönheit ſelbſt beleuchtet und beleuchtend verdoppelt, wie das Gemüth, wenn es in der Liebe ſich verliert, ſich doppelt gewinnt.

3. Keine Farbe kommt an irgend einem Körper in ihrer ungebrochenen Einfachheit vor. Die Individualität iſt, wie in allen andern Momenten, wodurch ſie in die Schönheit eintritt, auch in der Farbe unberechenbar. Aber auch dieß hebt die Nothwendigkeit, die Farben in ihrer allgemeinſten äſthetiſchen Wirkung zu faſſen, nicht auf, denn ihre unendlichen Brechungen ſind zwar nicht vorauszubeſtimmen; hat man aber ein Individuum, ſo iſt der äſthetiſche Eindruck der nur ihm eigenen Farbenmiſchung eben aus dem Grundcharakter der vereinigten Farben zu erklären.

§. 251.

Da nun aber die Farben das differenzirte Licht ſind, ſo fordert das Auge 1
zu jeder beſtimmten Farbe diejenige, welche mit ihr zuſammengeſtellt die Totalität
des Farbenkreiſes bildet, und wie von dem Auge, ſo gilt dieß von der Stimmung,
welche ihren einſeitigen geiſtigen Ton zu ergänzen ſucht. Allen andern Zuſammen- 2
ſtellungen von Farbenpaaren fehlt zum reinen äſthetiſchen Eindruck entweder bei
übrigens wirkſamem Unterſchied die ungetheilte Kraft der die Totalität bedingen-
den Farbe oder es fehlt ihnen zudem die Wirkung des Unterſchieds, ſie ſtehen
ſich zu nahe. Die Mängel und Mißklänge, welche hieraus entſtehen, können 3
aber theils durch die Vermittlung von Weiß, Schwarz, Grau, ſo wie durch das
Verhältniß der Töne und Schattirungen, theils durch die Formen eines Körpers
und durch Abſtand der Körper von einander gemildert werden oder die mangelnde
abſtracte Farbenſchönheit durch die Beſtimmtheit der charakteriſtiſchen Bezeichnung
erſetzen.

1. Der ganze Inhalt dieſes §. wird klar, wenn man ſich den Farbenkreis zuſammenſtellt mit folgenden Diametern:



Je diejenigen zwei Farben, welche durch einen Diameter verbunden ſind, verhalten ſich zu einander als Ergänzungsfarben, d. h. jede bringt der andern dasjenige hinzu, was ihr zur Totalität der Farbe, oder nach der Auffaſſung der Luftwellentheorie dazu fehlt, um wieder weißes Licht hervorzubringen:

Grün enthält Blau und Gelb, es fordert alſo noch Roth und umgekehrt.
Gelb entbehrt Blau und Roth, es fordert alſo Violett und umgekehrt.
Orange enthält Roth und Gelb, es fordert alſo noch Blau und umgekehrt.

Das Auge ſelbſt macht dieſe Forderung: neben Roth ſieht es die Umgebung in grünlicher Farbe, neben Grün in röthlicher, Orange wirft blaue Strahlen, Blau orangegelbe, Gelb violette, Violett gelbe. Da uns die Farben durchaus einen geiſtigen Stimmungston darſtellen, ſo iſt damit zugleich ausgeſprochen, daß die geſteigerte und leidenſchaftlich gehobene Stimmung des Rothen die Beruhigung des Grünen fordert und umgekehrt, das ſchattenlos warme Gelb die unruhige und in's Düſtere führende Bewegung des Violetten und umgekehrt, das reizende und doch leere Blau die feurige Wärme des Orangegelben und umgekehrt. Göthe ſetzt die Genugthuung in dem Zuſammentritt der Ergänzungsfarben wohl zu allgemein blos in die Befreiung aus der gezwungenen Lage, worin ſich das Auge genöthigt ſieht, ſich auf Eine Farbe zu beſchränken (a. a. O. §. 803 ff.). Muß nun Auge und Sinn die Ergänzungsfarbe nicht erſt ſuchen, ſondern iſt ſie da, ſo erhöhen beide Farben einander. Da Grün rothe Strahlen wirft u. ſ. f., ſo erſcheint Roth neben Grün röther, Grün neben Roth grüner u. ſ. w.

2. Um die mangelhaften Farbenzuſammenſtellungen und zugleich die zwei Arten des Mangels, welche unterſchieden werden, zu verſtehen, verfolge man im obigen Kreiſe, ſtatt Diameter zu ziehen, die Kreislinie, zuerſt ſo, daß je die Mittelfarbe überſprungen wird, hierauf ſo, daß je die zwei benachbarten Farben zuſammengefaßt werden.

Bei dem erſten Verfahren erhält man folgende Farbenpaare, zuerſt vom Gelben angefangen:

Gelb und Blau.
Blau und Roth.
Roth und Gelb.

Hierauf vom Grünen angefangen:

Grün und Violett.
Violett und Orange.
Orange und Grün.

Von den ſechs Farbenpaaren, welche ſo entſtehen, iſt im §. geſagt, es fehle ihnen bei übrigens wirkſamem Unterſchied die ungetheilte Kraft der die Totalität bedingenden Farbe. Ausführlicher muß dieß ſo lauten: die Ergänzungsfarbe fehlt zum Theil ganz, zum Theil in ihrer ungebrochenen Reinheit. Ganz fehlt ſie den drei erſten Farbenpaaren: zu Gelb und Blau fehlt Roth, zu Blau und Roth fehlt Gelb, zu Roth und Gelb fehlt Blau. Dieſen Mangel muß das Auge zu erſetzen ſuchen: bei Gelb und Blau ſieht es daher im Gelben Orange, im Blauen Violett;

bei Blau und Roth im Rothen Orange, im Blauen Grün; bei Roth und Gelb im Rothen Violett, im Gelben Grün. Das Auge erhält ſo ſeine Befriedigung, aber es muß ſie erſt ſuchen, wird herüber und hinübergeſchickt; doch iſt die Arbeit dadurch erleichtert, daß in jeder geſuchten Farbe etwas von der vorhandenen beibehalten wird. Freilich kommt es darauf an, welcher Art die fehlende Farbe ſei. Gelb und Blau erſcheint nach Göthe arm, ja gemein, weil Roth fehlt, Blau und Roth beſitzt im Rothen eine ſo volle Farbe, daß das Gelbe nicht allzuſchwer vermißt wird, Roth und Gelb erſcheint in der Einſeitigkeit noch heiter und kraftvoll, weil nur das lichtarme Blau fehlt. Den drei andern Farbenpaaren dagegen fehlt zwar die Ergänzungsfarbe nicht, es ſind in jedem Paare alle Farben gegeben, aber es ſtehen ſich auch in jedem nur Mittelfarben gegenüber, Auge und Sinn hat daher zwar Alles beiſammen, aber nirgends eine Hauptfarbe in ungetheilter Kraft und Reinheit; daher wird zwar kein einſeitiger Mangel, wohl aber ein beiderſeitiger gefühlt und es fehlt durchaus Genüge und Entſchiedenheit. Der Name „charakteriſtiſche Zuſammenſtellungen," womit Göthe dieſe ſechs Farbenpaare bezeichnet, ohne ſie völlig aufzuführen, eignet ſich daher offenbar nur für die erſten drei.

Eine andere Bewandtniß hat es mit den Paaren, worin Farben zuſammentreten, die ſich zu nahe ſtehen. Man findet dieſe Farbenpaare, wenn man die Kreislinie verfolgend je zwei Nachbarfarben zuſammenfaßt. So entſteht

Gelb und Grün
Grün und Blau
Blau und Violett
Violett und Roth
Roth und Orange
Orange und Gelb.

Hier hat das Auge überall ein viel mühſameres Geſchäft, als bei jenen obigen ſechs Paaren: es muß ganz neue Farben ſuchen, worin es von der vorhandenen nichts behalten kann: zu Gelb und Grün Roth und Violett und umgekehrt, zu Grün und Blau Orange und Roth und umgekehrt, zu Blau und Violett Orange und Gelb und umgekehrt. Doch behalten auch unter dieſen Zuſammenſtellungen, um Göthes Ausdruck zu brauchen, diejenigen immer noch ein gewiſſes Recht, die ſich gegen Roth ſteigern, denn ſie deuten ein Fortſchreiten an; Gelb und Grün aber und Blau und Grün ſteigern ſich eigentlich nicht, ſondern in beiden Paaren ſteht die indifferente Farbe auf der einen Seite und auf der andern die eine derjenigen Farben, deren Indifferenz ſie iſt, und dieß iſt ein wirklicher Mißklang. Doch iſt noch ein Unterſchied zwiſchen beiden Paaren; Gelb und Grün nämlich hat noch eine lichtvolle Hauptfarbe, Göthe nennt es gemein heiter; Blau und Grün aber hat eine ſolche nicht, Göthe nennt es gemein widerlich. Ueberhaupt ſind unter dieſen letzten ſechs Paaren, welche Göthe charakterloſe Zuſammenſtellungen nennt, je die helleren die minder unglücklichen. Gelb und Orange iſt beſſer als Roth und Orange, Roth und Violett beſſer als Blau und Violett.

3. Weiß, Schwarz und Grau dienen allen Farben zur Hebung und Vermittlung. Es verſteht ſich, daß die lichtvolleren Farben beſſer durch die Nachbarſchaft des Schwarzen, die lichtärmeren durch die des Weißen gehoben werden. Sollen Ergänzungsfarben durch Weiß oder Schwarz gehoben werden, ſo iſt es natürlich ſchöner, wenn ſie nebeneinander ſtehen und Weiß oder Schwarz auf beiden Seiten zum Rahmen haben; die Farben dagegen, die ſich nicht ergänzend zu einander verhalten, nehmen Weiß oder Schwarz beſſer zwiſchen ſich als Trennungsmittel. Grau iſt beſonders günſtig zum Zweck der Vermittlung; zu lichtvollen Farben paßt es beſſer als Weiß, weil es ſie nicht wie dieſes durch Lichtſtärke ſchwächt und fühlbarer ihre Ergänzungsfarbe erſcheinen läßt. Roth und Grau z. B. iſt ein äußerſt anziehendes Verhältniß, das Rothe erſcheint reiner, das Graue zeigt einen grünlichen Schein als Ergänzungsfarbe. Es paßt aber auch zu lichtärmeren Farben, wenn es in verhältnißmäßig hellem Tone auftritt, beſſer als Schwarz; neben Grün erſcheint es röthlich und das Grüne glänzender, neben Blau orangefarbig und das Blaue glänzender, neben Violett gelblich und das Violette lebendiger. So kann es nun auch, namentlich wenn man es je nach der zunächſt ſtehenden Farbe in den rechten Tönen und Schattirungen wählt, disharmoniſche Farben trennen und dadurch verbinden.

Ferner kommt es nun bei allen zuſammengeſtellten Farben weſentlich auf Ton und Schattirung an. Tritt z. B. mit einem tiefen Blau ein dünnes Grün zuſammen, ſo iſt der Mißklang empfindlich; dagegen wo ſich dunkles, öligtes, ſchwärzliches Grün von tiefem Blau abſetzt, ſtellt ſich der nöthige Gegenſatz her. So verhält ſich im Allgemeinen die Vegetation der wärmeren Länder zu ihrem Himmel; das weißlichte Graublau unſeres nördlichen Himmels dagegen mag das ungleich dünnere und wäßrigere Grün unſerer Pflanzenwelt leiden. Die Welt von Combinationen nun, welche ſich hier aufthut, auch nur einigermaßen zu ordnen iſt äußerſt verwickelt und weitſchichtig. Das Scharfſinnigſte und Reichhaltigſte, was die Literatur hierüber beſitzt, iſt das ſchon angeführte Werk von E. Chevreul: die Farbenharmonie in ihrer Anwendung bei der Malerei, bei der Fabrication von farbigen Waaren jeder Art, von Tapeten, Zeugen, Teppichen, Möbeln u. ſ. w. Aus dem Franz. von einem deutſchen Techniker, Stuttg. 1840. Man kann daraus namentlich auch gute Lehren für paſſende Kleidung entnehmen.

Außerdem kommt nun die Form der Körper in Betracht, worüber Oerſted (a. a. O. §. 65) treffende Winke gibt. In einer Blume z. B. mag Blau und Grün verbunden ſein, aber durch beſtimmte Grenzen ſo getrennt, daß das Auge beide Farben auseinander hält; im Vergißmeinnicht z. B. fällt das Grün an Stengel und Blätter, das Blau an die Blätter der Blume und außer der Farbe wirkt noch die Gruppirung an ſich als reine Form. Ebenſo Gelb und Grün am gelben Stern u. dergl.

Endlich thut auch der größere Abſtand von Körpern und Räumen ſeine Wirkung. Blau und Grün in der Verbindung von Himmel und Pflanzenwelt z. B. wird nicht nur, wie früher bemerkt, durch die Lichtfülle des Blau und durch die Verſchiedenheiten des Grün, nicht nur durch das Intereſſe, welches die Zeichnung der Pflanzenkörper für ſich in Anſpruch nimmt, ſondern ſchon dadurch zu einer Farbenverbindung, worin das Widerliche dieſes Farbenpaars verſchwindet, daß Himmel und Pflanzen ſich beſtimmt und weit von einander abſetzen, das Auge alſo beide Farben unmöglich als Farben Eines Körpers anſehen kann.

§. 252.

**Treten nun mehr als zwei Farben zuſammen, ſo wird zwar der Mangel 1
oder Mißklang in ihrer Verbindung auch durch die Fortbewegung des Augs zu
weiteren Farben gemildert, die obigen Beſtimmungen behaupten aber doch in
dem Grade Geltung, in welchem jene ſich als zuſammengehörig darſtellen. In 2
einer Verbindung vieler Farben zu einem Ganzen ſind beſtimmte Körper als
Träger derſelben vorausgeſetzt (§. 247) und ihre Farbe ſoll ſowohl ihrem Charakter
an ſich entſprechen, als auch ihrer Stellung im Ganzen, ſo daß die bedeutender
hervortretenden Individuen auch durch die wärmere Farbe ſich auszeichnen. Ferner
wird gefordert, daß der Zufall glücklicher Beleuchtung durch trübe Medien über
das Ganze den allgemeinen Farbenton ziehe, welcher ſeiner Grundſtimmung entſpricht
und im Gegenſatz gegen welchen die den einzelnen Körpern eigene, durch jenen
allgemeinen Ton und alle Beleuchtungsverhältniſſe hindurch ſich behauptende Farbe
Localton oder Localfarbe heißt.**

1. Ueber die Verbindung von mehr als zwei Farben kann in abstracto mehr nicht geſagt werden als das Obige. Wer Elementarfarben zuſammenſtellt, wie der Tapetenfabrikant, der Teppichwirker, kann hier immer noch Berechnungen anſtellen, aber in den unendlichen Brechungen, Zwiſchentönen, Abſtufungen, trennenden oder vermittelnden Lichtern und Schatten, welche die Farbenwelt in der Natur annimmt, iſt keine weitere Syſtematiſirung möglich. Was aber immer dazwiſchen und dazu treten mag, ſo viel bleibt dennoch richtig, daß wir z. B. nie eine Blondine in Gelb gekleidet zu ſehen

wünſchen können; die Farbe, die ihr paßt, iſt, da ihre Geſichtsfarbe und Haare zuſammen ſich dem Orange nähern, Blau. Tritt aber nicht als Farbe ihres Kleids, ſondern anderswie ein Gelb in ihre Nähe, ſo kann durch die verſchiedenſten anderweitigen Farbentöne, Schatten die ſich dazwiſchen ziehen, der Mißklang ſich aufheben.

2. Es iſt aber Zeit, die abſtracte Betrachtung zu verlaſſen und ſich zu erinnern, daß in der Aeſthetik die Farbe nur als Eigenſchaft von Körpern in Betracht kommen kann, und zu dieſen können wir hier immer auch die blos phyſikaliſchen Potenzen als Urſachen von Farben ziehen, denn wiewohl ſie gegen die Farben, die wechſelnd aus ihrer Stellung zum Lichte entſtehen, gleichgiltig ſind (§. 246), ſo ſehen wir ſie im äſthetiſchen Gebiete doch ſo an, als nähmen ſie ſelbſt an der Stimmung Theil, welche ſie durch Farbe über beſtimmte Gegenſtände verbreiten; die blutroth beleuchtende Sonne ſcheint vor einer Mordthat zu erröthen u. ſ. w. Dieſe Medien nun ſind es allerdings weſentlich, von welchen der allgemeine Farbenton eines Ganzen erzeugt wird; zuerſt aber behauptet die charakteriſtiſche Farbe der in dieſem Ganzen vereinigten individuellen Körper ihr Recht. Die tiefe Bedeutung der Farbe in ihrer bezeichnenden Kraft als Eigenſchaft beſtimmter Körper iſt in §. 247 ausgeſprochen und wie ſich eine Disharmonie der Farbe mit dem Weſen des Individuums, das ſie trägt, äſthetiſch ausgleichen kann, in §. 248 angegeben. Der Sinn der Farbe verlangt aber, daß abgeſehen davon die Geſtalten, welche in einem Ganzen die wichtigeren ſind, auch durch volle Farbenkraft ſich hervorheben; die unbedeutenderen mögen bunter ſein, allein etwas ganz Anderes, als Menge der Farben, iſt die ungebrochene Reinheit weniger und die Kraft lichtvoller Farben. Alle den individuellen Körpern und den einzelnen Theilen nicht individualiſirter Körper (Theile des Luftraums, Wolken, Waſſer) eigenen Farben nun erhalten in jedem ſichtbaren Ganzen noch ein allgemeines Farben-Element, worin ſie ſchwimmen. Dieſe allgemeine Farbe („ein Schleier, von einer einzigen Farbe über das ganze Bild gezogen" Göthe) iſt es, welche vorzüglich vom Licht oder Feuer in ſeiner Brechung durch das allgemeine Medium der Luft hervorgebracht wird. Es wird Ton genannt. Der Ton ſoll mit der Bedeutung ſeiner Farbe der Stimmung des Ganzen entſprechen. Es entſteht Disharmonie, wenn eine arme und öde Landſchaft in glänzendem, eine reiche und freudige in trübem Tone erſcheint; doch kann auch hier eine gegenſätzliche Form des Schönen ausgleichend eintreten, ſo daß dort die glänzende Beleuchtung wie eine tragiſche Ironie, hier die trübe in elegiſchem Sinne gefühlt wird. Ueberhaupt wird in der landſchaftlichen Natur, weil die Gegenſtände in ihr kein eigenes Leben führen, ſondern Sinn und Wirkung durch den Ton des Ganzen erſt erhalten, ein unlösbarer Widerſpruch nicht leicht auftreten. Menſchliche Scenen aber bringen eine ſo ſelbſtändige Stimmung mit ſich,

daß ein Zufall, der einen Ton von anderer Stimmung über das Ganze zieht, ſich nur in ſeltenen Fällen löſt. Wir wünſchen zu freudigen und lebhaften Scenen warm gelben, zu leidenſchaftlichen und fürchterlichen rothen, zu ſanften, traurigen, bangen, bläulichen, violetten, grünlichen, grauen Ton. Doch kann auch hier allerdings theils Ausgleichung durch gegenſätzlichen Standpunkt wirken, wie wenn die Wärme in der Färbung der übrigen Welt menſchliches Elend zu verſpotten ſcheint, theils kommt es auf die nähere Schattirung, Lichtkraft, Reinheit ein; Gelb z. B. iſt warm und mild, wird aber als ſtrohgelber, fahler Scirocco-Ton ſchwül, drohend, ängſtlich und paßt daher auch zu einer Scene dieſer Art.

Der allgemeine Ton zieht ſich zwar über Alles, aber unter ihm erhält ſich die Farbe der einzelnen Körper, d. h. die Localfarbe. Dieſes Wort mag auch in weiterem Sinne gebraucht werden, nämlich nicht nur von der Farbe einzelner Körper, ſondern auch von einem über mehrere Körper von verſchiedener Farbe verbreiteten Farbenton, der jedoch nur in einem Theile des Ganzen herrſcht und ſich daher immer noch dem Tone des Ganzen unterordnet. Ein Ganzes mag alſo z. B. gelben Ton haben, aber ein dunkler Raum in dieſem Ganzen gibt den übrigens verſchieden gefärbten Gegenſtänden, die ſich in ihm befinden, einen bläulichen, bräunlich grauen Localton. Man nennt wohl am beſten die Farbe der einzelnen Körper Localfarbe, den gemeinſamen Ton mehrerer, Localton, den Ton des Ganzen ſchlechtweg Ton oder Hauptton.

§. 253.

Wenn nun in dieſen Verbindungen allerdings die Farbe nicht für ſich, 1
ſondern weſentlich als bezeichnende Eigenſchaft von Individuen und der Stimmung,
in welcher ſie vereinigt ſind, ihre Wirkung ausübt, ſo erwartet dennoch das Auge
ſelbſt noch ohne beſtimmtere Rückſicht auf die Gegenſtände eine wohlgeordnete
Vereinigung der Grundfarben in ihrer vollen Kraft. Bilden nun zugleich ihre 2
verſchiedenen Abſtufungen und Schattirungen harmoniſch vermittelnde Uebergänge
und tritt dieß fließende Reich von Farben in Verbindung mit den verſchwebenden
Wirkungen des Helldunkels, ſo entſteht jene Zauberwelt von Licht und Farbe,
worin die Träger der Farbe an die Geſammtwirkung dieſer als gegen ein
höheres und allgemeineres Element, von dem ſie ſelbſt getragen erſcheinen, das
vorherrſchende Intereſſe abgeben.

1. Das Auge verlangt in einem Ganzen, das in Farbe ſchön ſein ſoll, daß ſämmtliche Hauptfarben in ihrer Kraft auftreten. Man fürchte davon nicht Buntheit und ſuche daher nicht Abſchwächung oder Auslaſſung; volle Farben, wenn ſie nach den obigen Geſetzen die rechte Stellung zu

einander einnehmen, machen nicht bunt, ſondern indem ſie einander erhöhend ergänzen, ſtellen ſie das geſuchte Gleichgewicht her. Oft hält man die Bemalung eines Hauſes, eine Tapete, einen Zeug für zu bunt, wo er vielmehr nicht bunt genug, richtiger nicht energiſch genug in Farbe iſt. Schreit die blaue Farbe eines Hauſes, ſo meine man nicht, ſie wäre abzuwaſchen, vielmehr fehlt die zweite Farbe, die an Geſimſen, Läden u. ſ. w. anzubringen wäre, nämlich Orange. Dieſes Beiſpiel und der ganze §. ſcheint Abſicht und Kunſt vorauszuſetzen, wir ſcheinen den Satz ſo wenden zu ſollen, daß der rechte Maler die Grundfarben in ihrer Pracht ausbreiten müſſe; allein abermals iſt zu ſagen, daß der glückliche Zufall unzähligemal die rechten und vollen Farbenverbindungen dem Maler hinſtellt, ſo daß er ausrufen muß, beſſer als dießmal ſei es nicht zu treffen. Uebrigens verſteht ſich, daß in einem ſolchen gegebenen Ganzen allerdings Producte der Technik, Kleider, Pferdezeug, Fahnen, Mauerverkleidungen mit dem Licht der Sonne, des Feuers, den Farben der Erde, der Pflanzen-, der Thierwelt und dem Colorit des menſchlichen Leibes zuſammenwirken können, ohne daß wir darum das Gebiet der Naturſchönheit verlaſſen, denn jene Producte des Kunſtfleißes ſind in dieſem Zuſammenhang, wiewohl an ſich beabſichtigt, zufällige Schönheit. — Die Meinung in dem vorliegenden Satze iſt jedoch nicht, daß alle Grundfarben in gleicher Breite herrſchen ſollen; es kommt auf den Grundton an, welche vortreten, welche zurücktreten müſſen: iſt er lebhaft, ſo fordert das Auge, daß die lichtarmen, iſt er ſanft, traurig, daß die lichtreichen Farben wenig Raum einnehmen. Das Weſentliche iſt nur immer, daß das Auge die Forderung eines Vorkommens der Hauptfarben macht, in welchen Proportionen es auch geſchehen mag, daß alſo die Farbe eine gewiſſe äſthetiſche Selbſtändigkeit behauptet.

2. Die Uebergangsfarben, die verſchiedenen Abſtufungen in Verdünnung und Vertiefung (Töne), die verſchiedenen Schattirungen treten nun als vermittelnde, hinüberführende Leiter zwiſchen die Hauptfarben. Dieſe Mittelfarben erſcheinen namentlich an den Stellen, wo die Körper ſich nicht mehr dem vollen Lichte zukehren, daher ihre Farben ſich durch Reflexe vermiſchen, wie denn z. B. in den Falten eines Gewands gewiſſe ſchillernde Widerſcheine auftreten, ebenſo in den Vertiefungen des menſchlichen Incarnats. An eben dieſen mehr oder minder zurücktretenden, abgewendeten Stellen verſchwindet aber mit der Beſtimmtheit der Beleuchtung auch die Beſtimmtheit der Geſtalt. Nun wirkt das Helldunkel (§. 248) zuſammen mit der Farbe und dieſes allein reicht hin, den beſtimmten Charakter einer Farbe in's Unbeſtimmte abzudämpfen. Hier nun iſt es, wo erſt der ganze Reiz der Farbenwelt eintritt: die beſtimmten Farben treten hervor, verſchweben aber miteinander durch dieſe geheimnißvollen Zwiſchentöne in ein Meer, eine Muſik von Tönen. Zugleich tritt Farbe

und Beleuchtung in Gegenſatz: wenn durch farbloſe Lichtreflexe relatives Dunkel zu relativem Lichte und durch einwirkende Schatten relatives Licht zu relativem Dunkel wird, ſo iſt nun zu erwägen, daß auch die Farbe leuchtend oder verdunkelnd wirkt. Eine beleuchtete Stelle kann eine lichtarme Farbe, eine dunkle dagegen eine lichtvollere Farbe haben, dadurch wird jene relativ dunkel und dieſe relativ hell. Es kann dieß ganz wohl eintreten, ohne daß die Geſammtwirkung leidet, denn vorausgeſetzt iſt allerdings, daß an den Hauptſtellen, welche durch ihre Bedeutung im Ganzen Licht und warme Farbe, Schatten und kältere Farbe fordern, die Wirkung nicht geſtört ſei, jene Durchkreuzung aber an der rechten Stelle eintrete. Nun wirft alſo z. B. in die dunkle Einziehung einer Welle die benachbarte einen grünen, blauen Lichtreflex, in das geſenkte und dadurch beſchattete Angeſicht eines Menſchen die leuchtende Haut der Bruſt einen warmen Widerſchein: ſo leuchtet Eines farbig in's Andere, die dunkelſte Stelle iſt noch durch Localfarben erwärmt, Alles ſpielt ineinander, ſchießende goldene, bunt befiederte Pfeile bilden ein zauberhaftes Gewebe: das „objectloſe Spiel“ der Farbenmagie (Hegel Aeſth. B. 3. S. 74). Objectlos will ſagen, daß die einzelne Geſtalt und ihre Charakterfarbe in dem Ganzen wie ein flüchtiger Klang aufgeht. Man meine nicht, nur in der Kunſt gebe es ſolches „Farbenconcert“, worin, wie im Helldunkel (§. 245) Licht- und Schattenſpiele, ſo die Zauber der Farbe zuſammenfließend mit dieſen eine relative Selbſtändigkeit annehmen. Was die großen Coloriſten mit dem beſten Stoffe noch vorzunehmen haben, geht uns hier noch nicht an, ſie haben jedenfalls den Zauber des Farbenlebens in der Natur belauſcht. Welcher ganz ſchlimme Widerſpruch allerdings entſteht, wenn in einem Kunſtwerke der Gehalt der Idee verlangt, daß die Individuen im Vordergrunde der Bedeutung ſtehen, und ſtatt deſſen ein zudringlicher Farbenreiz die ganze Aufmerkſamkeit auf ſich abzieht, dieß leuchtet ebenſo ein, wie das, was §. 244 Anm. 2 über das doppelte Licht geſagt iſt. Davon iſt in der Kunſtlehre mehr zu ſagen; von der Natur hoffen wir vorläufig, daß der gute Zufall es an Erſcheinungen nicht fehlen laſſen werde, wo der Farbenzauber zum Gegenſtande paßt.

c.

Die Luft.

§. 254.

Die eingreifendſte und umfaſſendſte Wirkung der Farbe, insbeſondere der über ein Ganzes verbreitete Ton, entſteht durch die Brechungen des Lichts in

der Luft. Dieſelbe erfreut nicht nur durch das reine Lebensgefühl, das die lebendigen Weſen in ihrem allverbreiteten erhaltenden und labenden Elemente genießen, ſondern ſie vollendet dieſen Eindruck auch für das Auge durch das ſchöne Blau, welches durch die Tiefe ihrer Schichte zur Erſcheinung kommt. Dieſe Farbe, welche die Luft als trübes Medium annimmt, ſteigt nach dem Maaße der Entfernungen, nach Art der in einem Raume ſchwebenden Dünſte ſpielt ſie in's Graue, Gelbliche, Bräunliche; der verdunkelnde Schleier, welcher ſo ſich bildet, verhüllt in dem Grade, in welchem die Gegenſtände vom Zuſchauer zurücktreten, ihre Form und Localfarben. Dieſe Wirkung der Luft heißt Luftperſpective.

1. Es iſt zunächſt das allgemeine Lebensgefühl hervorgehoben, das die Luft erregt. Dieſes ſcheint nicht äſthetiſch, da es ſich unmittelbar keinem der äſthetiſchen Sinne, nicht dem Auge, nicht dem Ohre darſtellt. Allein es fehlt dennoch die erforderte Objectivität nicht; durch das eigene Gefühl der Labung, das wir in der Luft genießen, wird uns der allgemeine tonus, den alles Lebendige hat, was wir ſehen, in ſeiner Urſache, den lebenbringenden Einflüſſen der Luft klar; wir ſehen die Geſchöpfe athmen, wir ſehen ſelbſt der Pflanze an, daß ſie Luft einſaugt. Hölderlin's Gedicht an den Aether. Wir ſehen die Schlaffheit und Gedrücktheit aller Weſen in dumpfer, die Friſche in gereinigter Luft und zwar noch abgeſehen von dem Farbentone, der durch dieſe verſchiedene Beſchaffenheit der Luft bedingt iſt. Von dem Blau als der Farbe, welche die erleuchtete Luftſchichte über uns annimmt, war beiſpielsweiſe ſchon die Rede. Troß ihrer verhältnißmäßigen Armuth wirkt dieſe Farbe hier darum ſo poſitiv, weil ſie vom Lichte durchdrungen und durchſichtig iſt, ferner weil Auge und Gefühl als Gegenſatz gegen die dichten Körper und ihre energiſche Farbe gerade die dünnere und paſſivere Farbe ſucht; Auge und Sinn bedarf es, von der beſchränkenden Strenge der individuellen Körper ſich ſanft angezogen in das „reizende Nichts“ dieſes Blau zu verlieren, ſich in dieſem widerſtandsloſen Elemente zu baden.

2. Die Luftperſpective pflegt, wie das Colorit, von den Aeſthetikern erſt in der Lehre von der Malerei aufgeführt zu werden. Die Sache iſt aber vorhanden vor dem Maler und ohne ihn und der wiſſenſchaftliche Ausdruck für ſie iſt zwar erſt von der Kunſt gefunden worden, allein das verſteht ſich bei aller Naturſchönheit, daß nicht ſie ſelbſt ihren Begriff und ihre Geſetze ausſprechen kann. Erſt die Luftperſpective nun iſt es, durch welche das Auge die Entfernungen der Dinge nach der Tiefe, ihren Abſtand hintereinander zu meſſen vermag. Das Licht kann auch in den Mittel- oder Hintergrund einfallen, allein mag das Entferntere auch das vollere Licht haben, der Flor, den die dickere Luftſchichte darüber zieht,

zeigt dem Auge die wahre Entfernung. Der Vordergrund iſt der hellſte, mag er auch viel weniger beleuchtet ſein, als die andern Gründe (oder Pläne), denn das Licht, das er hat, iſt am reinſten, ſeine Farben am vollſten, ſeine Formen am deutlichſten; aber er iſt ebenſoſehr der dunkelſte, denn ſeine Schatten ſind am ſtärkſten, und in dieſem Sinne ſtufen ſich weiter die Gründe ab. Je entfernter, deſto mehr verſchwinden Umriſſe, Modellirung, Localfarben in dem verdunkelnden Schleier, deſto ſichtbarer trübt dieſer Duft ſelbſt das an ſich vollere Licht und den ebendadurch an ſich tieferen Schatten. Die Farbe dieſes trübenden Mediums hängt von der Atmoſphäre ab. Am reizendſten blau erſcheint es in ſüdlichen Ländern, in der unreineren Atmoſphäre wird es graulich, gelblich, bräunlich, namentlich auch in geſchloſſenen Räumen. — Die ſchwerere Decke des Nebels hat auch ihren Reiz; im Trüben und Drückenden wirkt er zugleich geheimnißvoll.

§. 255.

Durch ihre ſchwächeren und ſtärkeren Bewegungen vom ſanften Winde bis 1
zum gewaltigen Sturme iſt die Luft Haupturſache der Erſcheinung allgemeiner
Lebendigkeit in dem ganzen Reiche der Natur, das eigener Bewegung entbehrt,
und dieſes bewegte Leben wird, indem es ſich ebenſo dem Gehöre wie dem
Auge ankündigt, von dem ahnenden Gefühle wie ein ernſtes Geſpräch der Natur
mit ſich ſelbſt aufgefaßt, worin ſie ihr unbewußtes Daſein zu löſen ſuche.
Erhaben im furchtbaren Sinne wirkt der Sturm, der mit dem Widerſtande der
ſchwerſten Maſſen auch die freie Bewegung organiſcher Körper überwältigt.
Als erſte Geſtalt in der unorganiſchen Natur treten die Wolken auf; dieſe 2
iſt jedoch ſo unbeſtimmter und verſchwindender Art, daß ſie ungleich mehr
durch Beleuchtung und Farbe, bald anmuthig beſchäftigend, bald erhebend, bald
furchtbar wirkt.

1. Es ſind nicht blos die Dichter, welche davon ſingen, wie die ſäuſelnden Bäume ſich ein uraltes Geheimniß zuflüſtern, welche im Sturm ein Brüllen der Wuth, ein Geheul der Verzweiflung hören; dieß Leihen nimmt jede wohlorganiſirte Empfindung vor. Der Wind zeigt ſeine Wirkungen aber allerdings dem Auge und hier ſogleich kann, unter Vorausſetzung der Körper, die er trifft, die große Schönheit der Linien hervorgehoben werden, die er hervorruft. Man beobachte die reizende Biegung von Zweigen und Blättern, den wallenden Schwung der thieriſchen Mähne, die ſanften Ringe menſchlicher Haare, wenn der Wind darin ſpielt. Die Bewegungen, die er hervorruft, werden im §. zunächſt die erſte Lebendigkeit in demjenigen Reiche der Natur genannt, dem noch die eigene Bewegung fehlt; allerdings ſind aber, um das Aeſthetiſche ſeiner Wirkungen

im vollen Umfange zu faſſen, auch Körper von freier Bewegung nicht auszuſchließen, ſofern der Sturm durch ſeinen ſtärkeren Stoß dieſe aufhebt, und ſo erſt erſcheinen die ungeheuren Wirkungen desſelben in ihrer ganzen Macht. Der Sturm überwältigt zwar leichter menſchlichen Widerſtand als maſſenhafte Laſten; aber die menſchliche Intelligenz nimmt die letzteren in ihren Dienſt und daß ſie ſammt dieſen der Sturmgewalt weichen muß, welcher doch zugleich ſelbſt etwas wie menſchlicher Zorn geliehen wird, iſt doppelt furchtbar.

2. Es iſt bekanntlich ſchwer, Wolken zu zeichnen. Es kommen hier ſchon alle Linien vor, aber jede unbeſtimmt und zerfließend. Doch ſieht man die ſpezifiſche Wirkung des Eintritts von Linien und Formen ſogleich daraus, daß es nahe liegt, in den Wolken Geſtalten von Bergen, Thieren, Menſchen zu ſehen und daß dieſes Spiel ſogar bereits Anknüpfungspunkte des Komiſchen gibt. Verſchieden iſt der Eindruck ruhig ſchwebender und bewegt hinziehender Wolken. Die äſthetiſche Wirkung beruht jedoch ungleich weniger auf Form und Bewegung, als auf der damit zuſammenwirkenden Beleuchtung und Farbe. Erſt durch ihren ſilbernen oder roſigen, gelben, hochrothen Glanz, durch ihre tiefe Schwärze, bläulich gelbliche, ſchweflichte, undurchſichtige Farbe wird die Wolke äſthetiſch bedeutend. Der Cumulus von Wetterwolken iſt wohl ſchon als Maſſe furchtbar und drohend, aber doch nicht ohne die ſchweren Farben und Schatten. Phantaſtiſch erſcheinen zerriſſene Wolken, durch welche farbiges Sonnen- oder Mondlicht bricht, beſonders reizend iſt der Silberſaum an der dunkeln Wolke.

§. 256.

Die furchtbarſte Lufterſcheinung iſt durch Finſterniß und grelle Beleuchtung des Blitzes, Gewalt des Sturmes und Tones, Ergüſſe des Regens und Hagels das Gewitter. Der mildere Regen wirkt erfriſchend, der anhaltend verbreitete niederſchlagend. Glänzender Schmuck iſt der Thau. Der Schnee erregt in dem Ausdruck von Kälte und Erſtorbenheit, den er der Landſchaft gibt, unter gewiſſen Umſtänden und Gegenſätzen doch ein Gefühl kräftiger Anſpannung, ſelbſt Heiterkeit.

Es darf nicht überflüſſig ſcheinen, daß neben dem Gewitter auch der Regen erwähnt iſt; nicht umſonſt haben ihn Landſchaftmaler, Genre- und Geſchichts-Maler in allen Formen nachgeahmt, um einer Gegend einen beſtimmten Ausdruck, menſchlichen Zuſtänden und Thaten einen Hintergrund von beſtimmter Stimmung zu geben. Ebenſo wirkſam iſt der ſchwüle Ton der Luft vor dem Regen, der wäßrig dünne während des Regens an offenen Stellen, der erfriſchte nach demſelben. Auch der trübſelige Landregen kann zu einer beſtimmten Situation die rechte Stimmung geben. Das Diamantengeſchmeide des morgentlich erfriſchenden Thaues durfte nicht unerwähnt bleiben. Die kalte, einförmig weiße Schneedecke ſollte man für ganz unäſthetiſch halten; allein man muß mehrere gegenſätzliche Bedingungen erwägen: einmal, daß die ohnedieß erſtorbene Natur ſtatt des ſchmutzigen und fahlen Braun der Regenzeit nun doch das lichtvolle Weiß zeigt, ferner, daß nach den trüben Regen des Frühwinters der Schnee mit der Kälte, die er bringt, anſpannend auf alle Geſchöpfe wirkt. Erſcheint hier der Schnee mit ſeiner Kälte als eine Energie, ſo mag er ein andermal ſelbſt als Uebel äſthetiſch wirken, ſofern der unbequeme Puder, der auf Alles fällt, etwas Komiſches hat, oder ſofern der warme Raum, das behagliche Feuer, an das ſich der Menſch zurückzieht, mit der beſchneiten Landſchaft in eine contraſtirende Anſchauung zuſammengefaßt wird und ſo mit der ſtarren, aber abſtoßenden Erhabenheit der äußern Natur zugleich das Gemüthliche des Zuſammenwohnens und Zuſammenrückens der Menſchen in Wirkung tritt.

d.

Das Waſſer.

§. 257.

Die zu Waſſer verdichtete Luft kommt nach ihren Anſammlungen zu größeren Maſſen in beſonderen Betracht. Beſtimmter tritt nun in dieſem dichteren Stoffe die Schönheit der Linie hervor; Sinn und Gemüth führt fort und erweitert die gerade in wagrechter Richtung als die Form des ruhig ſeinen Behälter füllenden Waſſers, unruhiger wirkt ſie in der ſenkrechten des freien Abſturzes und Aufſprungs (vergl. §. 91, 2.). Vollkommener iſt die runde Linie, weil ſie als die in ſich zurückkehrende die concrete Einheit des organiſchen Lebens anzukündigen ſcheint; wie ſie als Kreis und in den verſchiedenſten Kreis-Ausſchnitten, fortgeleitet zum reinſten Schwunge der Wellenlinie in Wogen und Stürzen erſcheint, erinnert ſie daher auf das Anziehendſte an das höhere Reich der Formen.

Schritt für Schritt ergänzt ſich nun poſitiv das, was über abſtracte Beſtimmungen des Schönen durch gewiſſe Eigenſchaften der Körper §. 35 und 36 negativ geſagt iſt. Vom Lichte, von den Farben iſt ſchon gezeigt, wie ſie immer Gegenſtände vorausſetzen, an denen ſie erſcheinen, aber in dieſer Verbindung allerdings im Vordergrunde der äſthetiſchen Wirkung ſtehen können. Mit der Linie nun verhält es ſich anders; ſie iſt keine ſelbſtändige elementariſche Potenz, wie Licht und Luft, ſie iſt nur die Grenze eines Körpers und zeigt das Bildungsgeſetz auf, nach welchem er ſeinen Stoff auf allen Punkten bis dahin und nicht weiter vom Mittelpunkte nach außen treibt. Ein Körper kann nun allerdings mehr durch Linien, als durch Farben, Ausdruck u. ſ. w. wirken, allein es wird, wenn man vom Reize der Linie ſpricht, nicht nur natürlich vorausgeſetzt, daß ſie ein Object habe, an dem ſie erſcheine, wie Licht und Farbe, ſondern ſie iſt ſchlechtweg identiſch mit ihrem Körper, iſt gar nichts für ſich. Noch viel weniger, als bei den bisher betrachteten elementariſchen Erſcheinungen, kann alſo von einer Schönheit der Linie an ſich die Rede ſeyn. Aber auch als mathematiſch regelmäßige Grenze eines wirklichen Körpers kann ſie äſthetiſch niemals in Betracht kommen, denn da fehlt ihr die Zufälligkeit, d. h. relative Unregelmäßigkeit, welche die nothwendige Folge der unendlichen Eigenheit jedes ſelbſtändigen, lebendigen Individuums iſt. Daher beruht eine bekannte Stelle Plato's auf einem Mißverſtändniſſe. Er läßt im Philebus den Sokrates ſagen: „Schönheit der Geſtalten (σχημάτων) will ich jetzt nicht, wie die Meiſten wohl glauben möchten, die der lebenden Körper oder gewiſſer Gemälde nennen; ſondern ich nenne etwas gerade, ſagt meine Rede, und etwas rund und ſomit denn die Flächen und Körper, die gehobelt und gedreht und mit Winkel und Wage beſtimmt werden, wenn du mich verſtehſt. Denn dieſe, ſage ich, ſind nicht in Beziehung auf etwas ſchön, wie Anderes, ſondern immer an und für ſich ihrer Natur nach und führen eigene Arten von Luſt mit ſich, die nichts mit denen des Kitzels gemein haben; (und auch Farben ſind in derſelben Weiſe ſchön und von Luſt begleitet)." Zunächſt muß man den klaren Formenſinn in dieſer Stelle hochhalten; wer nicht weiß, wie das Auge in den reinen Formen einer Woge, eines Berges und in höherem Sinne freilich einer organiſchen Geſtalt ſchwelgen kann, verſteht ſie nicht. Das Mißverſtändniß aber iſt dieß, daß Plato meint, ſobald er die Linie als Begrenzung wirklicher Naturkörper herbeiziehe, ſo werde von etwas Stoffartigem die Rede, weil zu jedem wirklichen Körper eine Beziehung der Neigung oder Abneigung, alſo äſthetiſch unreines Verhalten möglich iſt. Daher faßt er die Linie in ihrer Abſtractheit auf, denn der Körper, den er allerdings vorausſetzt, wenn er von Drehen, Hobeln u. ſ. w. ſpricht, iſt hier blos gleichgiltiges Mittel; er erwägt nicht, daß ſo mechaniſch, mathematiſch ſtreng ausgeführt die Linie zwar eines Theils allerdings einen Anſatz reiner Luſt gewährt, aber nur, um dieſe in die lange Weile der Einförmigkeit wieder aufzuheben, ſofern nicht die, hieher gar nicht gehörige, Luſt des wiſſenſchaftlichen Erkennens an ihre Stelle tritt. Die Linie ſetzt einen beſtimmten Körper, deſſen Grenze ſie iſt, voraus, und zwar einen nicht von der Abſicht meſſenden Thuns, ſondern von der unbewußt bauenden Naturkraft geſchaffenen, und durch deſſen Individualität tritt auch die geſonderte Abweichung von der Regel, die Zufälligkeit ein. Daß aber ein ſolcher Körper nicht ſtoffartige Luſt errege, dazu iſt freilich ein beſtimmter Standpunkt der Betrachtung vorausgeſetzt; für jetzt genügt es zu ſagen, es ſcheine wenigſtens, daß das Naturgebilde ſelbſt es mit ſich bringe, daß der Zuſchauer dieſen freien Standpunkt einnehmen müſſe; es wird ſich aber freilich Anderes im Schluſſe der Lehre vom Naturſchönen ergeben.

Wir faſſen nun hier die Linie zuerſt nur in ihrem flüchtigſten Gebiete auf, um ſie auf höhere Stufen zu verfolgen. Sie iſt im Waſſer durch das mechaniſche Geſetz der unendlichen Glätte ſeiner Theile bedingt und kann daher nicht zu einer feſten Harmonie des Geraden und Gerundeten ſich bilden. Die wagrecht gerade Linie der ruhigen Waſſerfläche nun erreicht die Wirkung des Erhabenen des Raums (§. 91) bei einer Ausdehnung, deren Grenze nicht abzuſehen iſt. Es iſt dieß der eine Grund der unendlichen äſthetiſchen Bedeutung des Meers. Dabei iſt jedoch auf irgend einer Seite eine Linie vorausgeſetzt, welche die wagrechte durchſchneidet; die Meeresfläche muß ſich von Uferformen u. drgl. abſetzen, damit das Auge einen Anhalt, Gegenſatz habe, ſonſt wird das Gefühl des Unendlichen zum Gefühl des unwirthlich Oeden, ja des Einförmigen. Daß die Linie des Waſſerſpiegels hinter der durchbrechenden anderer Körper in's Unendliche fortgeſetzt werde, dafür ſorgt der Sinn des Zuſchauers. Die ſenkrechte Linie zeigt ſich in aufſteigenden Waſſerſtrahlen, — daß ſolche ſeltener durch Natur als durch Kunſt entſtehen, davon kann hier abgeſehen werden —, und in freien Abſtürzen, d. h. in Waſſerfällen, welche, nachdem ſie ſich in geſchwungener Linie über den Rand des Bettes geworfen, nun in freier Luft gerade in die Tiefe fallen. Auch noch ohne Rückſicht auf die wirkliche Bewegung wirkt dieſe Linie unruhiger; ſie erweitert das Gemüth nicht ſtill und ſachte, ſondern reißt zur Bewunderung und zum Schwindel fort. — Eigentlich nun ſtrebt das Waſſer durch die Glätte ſeiner Theile zur Kugelbildung und die Kugel iſt, wenn man von Form abſtract mathematiſch redet, die vollkommenſte, denn ſie iſt allſeitiges Rund und das Runde, als in ſich ſelbſt zurückkehrend, die concreteſte Linie. Allein die Form in dieſer Bedeutung überhaupt iſt abſtract, die Schönheit fordert Form als Bildungsgeſetz des lebendigen Individuums; der lebendige Körper ſtrebt, je vollkommener, allerdings deſto mehr zum Runden, aber nur zu Anklängen desſelben, die er in ſeiner Freiheit ebenſo wieder verläßt. Der Waſſertropfen nun hat Kugelform, aber nicht nur iſt er zu klein, um äſthetiſch zu intereſſiren, ſondern wo er durch ſeinen friſchen Schimmer dennoch das Auge anzieht, wird nichts weniger als Regelmäßigkeit jener Form gefordert. Gerade das freie und unregelmäßige Spiel des Runden an größeren Waſſermaſſen iſt es, wovon hier eigentlich allein die Rede ſein kann. Solche frei geſchwungene Linien laſſen ſich nirgends in höherer Schönheit beobachten, als an den Meereswellen, wenn man bei mäßig bewegter See ſie am Ufer branden ſieht. Ueber eine ſchlanke Einziehung wölbt ſich ein Rücken mit dem Profil des reizendſten Schwanenhalſes. Iſt die Welle ſatt, ſo gießt zuerſt an einem oder mehreren Punkten des Kammes das Waſſer über jene Einziehung in einem freien Bogen herab, dann wird dieß allgemein und die Welle löſt ſich auf, um einer zweiten Platz zu machen. Es kommen noch die verſchiedenſten anderen Wellenformen vor und die Seeleute haben beſtimmte Namen dafür. Eine reiche Mannigfaltigkeit zeigt ſich bei ſtürmiſcher Brandung, die Woge zerblättert ſich zu Fächern, fährt in Säulen auf, die ſich in Büſche ausbreiten, ein krauſes Geringel ſcheint an Schlangen und die mannigfachſten Thiergeſtalten zu erinnern.

§. 258.

Mit den Schönheiten der Linienbildung vereinigen ſich nun im Waſſer alle Wirkungen des Lichts und der Farbe. Es hat eigene Farbe, es glänzt und ſpiegelt fremde Formen und Farben, es iſt zugleich durchſichtig, ſeine Tiefe ſcheint von dem durchdringenden Lichte erwärmt und lädt zugleich zu labender Kühlung ein. In Schaum aufgelöſt verliert es die Durchſichtigkeit, ſpielt aber in neuen reizenden Formen mit ſeinem leichten Staube und das Licht zeigt in ihm die Farben des Regenbogens. Gefroren bleibt es noch bis auf einen gewiſſen Grad durchſichtig, eine Eisfläche hat ſchon daher ihren beſondern Reiz; von erhabener Lichtwirkung durch Weiße und Glanz ſind die Gletſcher, von furchtbarer die wild gethürmten Eisberge.

Die Licht- und Farbenreize des Waſſers wurden beiſpielsweiſe ſchon angeführt. Nicht umſonſt nennt Novalis das Waſſer das Auge einer Landſchaft. In der Durchſichtigkeit wirkt nebſt dem Glanze die Localfarbe mit den geſpiegelten Farben, beſonders mit der Bläue, dem Gelb und Roth der Luft, mit der ganzen Welt der gegenſeitigen Reflexe und Schatten der Wellen zuſammen. Sieht man in die durchſichtige Tiefe eines ruhigen Waſſers hinab, ſo begreift man das Gefühl, das Göthe in ſeiner Ballade: der Fiſcher ausgeſprochen hat. Es iſt heimlich hier unten, denn das Licht ſcheint in das farbige Dunkel und erwärmt es, das Element iſt zugleich kühlend und gibt durch ſeine Glätte nach, indem es ſanft widerſtelt; das ladet zum Baden ein, ein Genuß, den der poetiſche Sinn nicht nur als Erfriſchung überhaupt, ſondern als erſehnte Vereinigung, ein Verſenken in das fremdartige und doch lockende Element fühlt, dem wir nicht angehören. Die Reize des Schaumes muß man an Meer-Wellen, an Waſſerfällen, an Springbrunnen beobachten. — Eine Eisfläche wirkt gegenſätzlich aus ähnlichen Gründen, wie der Schnee; niederländiſche Maler haben ihr oft die Reize ihres halbdurchſichtigen, knarrenden, krachenden, duftbelegten Spiegels abzulauſchen gewußt.

§. 259.

Jene Linien ſind in ſtetem Uebergange begriffen und können ſich nie zu einer feſten Geſtalt zuſammenſchließen; dagegen iſt das Spiel ihrer Bewegung um ſo reizender und erregt, indem ihre mechaniſche Urſache vergeſſen wird, verbunden mit ſeinem Rauſchen das Gefühl einer immer friſchen Lebendigkeit. Zugleich iſt es ebendieß Spiel, welches die Schönheiten des Lichts und der Farbe erhöht. Als Quelle hervorſprudelnd ruft das Waſſer die ganze geheimnißvolle und dankbare Empfindung eines aus der Tiefe geſpendeten, erfriſchenden Segens hervor, als Bach, Fluß, Strom ſich fortbewegend mahnt es bald durch die Einlönigkeit ſeines Laufs an das Unendliche der Zeit, bald zieht es das ſtrebende Gemüth in die Ferne, bald wirkt es als majeſtätiſche und doch freundlich den Völkerverkehr vermittelnde oder, überſchwellend und verheerend, als furchtbar zerſtörende Kraft. Unter den in Becken geſammelten Waſſern vereinigt am vollſten alle Wirkungen dieſes Elements das Meer.

1. Es erklärt ſich von ſelbſt, wie die Licht- und Farben-Reize des Waſſers namentlich durch ſeine Bewegung entſtehen, denn indem ſich Wellen bilden, treten Lichter auf ihren Kämmen, Schatten in ihren Furchen, gegenſeitige Reflexe, unendliche Modificationen der Farbe ein. Zwar ſcheint ſich der Himmel, das Ufer vollſtändiger auf der ruhigen Fläche zu ſpiegeln, allein ganz ruhig iſt dieſe nie, das Spiegelbild flimmert, blitzt, ſchwankt immer und ebendieß iſt der Reiz; doch auch bei ſtärkeren Wellen kann noch die ſchönſte Spiegelung Statt finden, das glühende Abendroth z. B. ſpiegelt ſich in der aufgefurchten Wellen-Straße, die das Dampfſchiff hinter ſich aufwühlt, ſtärker als auf der übrigen ſchon dunkleren Fläche, ſo daß dieſes einen breiten Feuerſtrom nach ſich zu ziehen ſcheint. Was nun die Poeſie der Quelle, des Bachs, Flußes, Stroms betrifft, ſo wäre es leicht, ſie dadurch in's volle Licht zu ſetzen, daß der vergötternde Glaube der Naturreligion ſchon hier herbeigezogen würde. Das Schöne fordert — und es iſt kein Geheimniß, daß wir dahin ſtreben — ein beſeeltes Individuum. In der unorganiſchen Natur übernimmt der liebende Menſch dieſe Beſeelung, auch ohne Mythologie wird uns noch heute Quelle, Fluß und Meer zu etwas Perſönlichem und die Vergötterung hat auch hier dieſen einfachen

Grund im menſchlichen Gemüthe. Was eine Quelle heißen will, weiß man freilich nicht, wenn man es nie anders erlebt hat, als daß das Waſſer vom Brunnen in ärmlichem Gefäß in's Haus getragen wird. Zwar auch gefaßt als Brunnen iſt ſie noch poetiſch, wenn die Faſſung die ganze Bedeutung dieſes aus dunklem Erdſchooße hervorſprudelnden, reinen, labenden Urſprünglichen edel anzeigt, beſonders, wenn ſie der aus einer Felſengrotte hervorſprudelnden Quelle zu Hilfe kommt. Und weil hier doch überall ſchon an menſchliche Zuſtände, an die Sphären des Bedürfniſſes und Genuſſes, an die Formen der Befriedigung erinnert werden darf — wiewohl dieß Alles ſeinen eigentlichen Ort anderswo hat — ſo ſei auch auf die Poeſie des Waſſerholens, wenn die Formen (z. B. die der Gefäße und der Art, ſie zu tragen) nicht proſaiſch ſind, und namentlich auf die herrliche Stelle in Werthers Leiden hingewieſen. Durch eine ſolche Vorausnahme hätte auch beim Schnee an das Schlittenfahren, beim Eis an das Schlittſchuhlaufen erinnert werden dürfen und kann der vorliegende §., wo von den Flüßen die Rede iſt, ihre Bedeutung für den Völkerverkehr hervorheben. — Daß das einförmige Murmeln, Plätſchern, Rauſchen der Waſſer mit dem Gefühle des Friſchen, Lebendigen zugleich den Eindruck des Erhabenen der Zeit hervorrufe, bedarf nur einer Berufung auf die allgemeine Erfahrung, der übrige Inhalt des §. aber keiner Erläuterung.

2. Ein Teich iſt etwas Unbedeutendes, aber wo er in einer gewiſſen Umſchattung von Pflanzen getroffen wird, da begegnet das dunkle, dämmernde, kühlende, durchſichtige Element als etwas Heimliches und Befreundetes, denn der Menſch fühlt ſich immer zu Hauſe, wo er Waſſer findet, und zwar nicht nur wegen des Bedürfniſſes, ſondern weil es vermöge ſeiner Durchſichtigkeit ihn immer wie etwas Geiſtverwandtes anſpricht. Soll auch von Sümpfen die Rede ſein, ſo weiß man wie düſter erhaben verſumpfte Gegenden mit Spuren früherer Cultur wirken, z. B. die Gegend von Päſtum. Bei Seen kommt es nun ebenfalls namentlich auf die Umgebung und Localfarbe ihres Waſſers an, wie ſie wirken. Anders erſcheint ein See in tiefem Keſſel, wie der Albaner-See, anders in breiter Fläche mit fernen Bergen, wie der Bodenſee, in der weiten Ebene, zwiſchen Bergen, auf hohem Gebirge, wie der finſtere, vom Volke mit Elfen bevölkerte Mummelſee auf dem Schwarzwalde. — Dem Meere ſcheint von den vereinigten Schönheiten und Erhabenheiten des Waſſers nur das Fortziehen zu fehlen, doch auch davon hat es etwas in Ebbe und Fluth.

e.

Die Erde.

§. 260.

Das erſte Feſte, das ſich in der unorganiſchen Natur darſtellt, iſt das Erdreich. Die Formen, die es im Großen zeigt, ſind zwar durch äußere Gewalt entſtanden und es fehlt ihnen daher die Individualität als eine von innen heraus ein durch ſich ſelbſt begrenztes Gebilde bauende Macht. Allein ſie ſind durch eine Bewegung entſtanden, dieſe Bewegung und die Art ihrer Urſache ſieht man ihnen dunkler oder deutlicher an und ſo rufen ſie die gewaltigen Gährungen und Umwälzungen vor die Seele, wodurch der Planet ſeine jetzige Geſtalt ſich gegeben hat. Dieſe Bewegung ſcheint ſich im Anſchauen zu wiederholen, die todten Formen leben auf und der thätige Planet iſt daher das Individuum, welches als das eigentliche Subject der Schönheit in dieſem Schauſpiele ſich darſtellt; die einzelnen Formen erſcheinen als ſeine maſſenhafte Gliederung. Alles geht in's Große, Erhabene.

Das rechte Sehen iſt ein inneres Nachzeichnen; man braucht dazu nicht Künſtler zu ſein, aber man muß ſehen gelernt haben. Indem ich ſo die Erdbildungen ſehend nachzeichne, hebe ich ſie eigentlich auf und ſchaffe ſie neu; ich verſtehe und ahne in ihren Linien die Gewalt, die ſie einſt aus einem Chaos wirklich ſchuf und mitgeriſſen lege ich mich ſelbſt in dieſe Gewalt und wiederhole ihren Prozeß. Die Feuergewalt höre ich wieder dumpf ziſchen, donnern und die großen Maſſen thürmen, die Urwaſſer höre ich rauſchen und ſehe, wie ſie die breiten Flächen hinwerfen, die Berge aufſchichten; die großen Strom-Durchbrüche reißen das wilde Thal, ſpülen das ſanftere aus. Der Planet arbeitet mächtig, ſich ſeine Geſtalt zu geben, er iſt als werdendes Individuum der äſthetiſche Gegenſtand in dieſem Schauſpiele. Er ſchafft ſich ſeine Rippen, ſein Knochengerüſte, er breitet ſeine gigantiſchen Glieder aus und legt die weicheren Umhüllungen darüber. Wie wir in Alles den Menſchen legen, ſo hat im Kleineren auch die Sprache für die Erdbildungen organiſche Namen feſtgeſetzt: Kopf, Rücken, Kamm, Schulter, Arm, Fuß, Sohle bezeichnen die Theile der Gebirge, des Thals. Da nun hier alles in maſſenhaften, großen Verhältniſſen beſteht, ſo wird durchaus der Charakter des Erhabenen herrſchen, doch tritt innerhalb deſſelben ein Gegenſatz von Schönem und Erhabenem auf.

§. 261.

Zuerſt bietet ſich der einfache Gegenſatz von aufſteigender und wagrecht ausgedehnter Form, von Berg und Ebene dar, beide wirken noch abgeſehen von ihrer näheren Beſchaffenheit in dem, §. 91, 2. ausgeſprochenen, Sinne. Die Berge treten zu Berggruppen, dieſe zu Gebirgen zuſammen, welche in ihren Gipfeln die Häupter, in ihren Ketten, Aeſten und Zweigen ihren Körper zeigen; hier erſt wird der nähere Unterſchied der äſthetiſchen Formen wichtig und tritt als Hauptgepräge ein Gegenſatz des formlos und des formeinhaltend Erhabenen (§. 87, 2.) oder des Erhabenen gegen das relativ Schöne hervor.

Der einzelne Berg kann natürlich die verſchiedenſten Formen haben, allein die Aeſthetik muß den bedeutenderen und umfaſſenderen Erſcheinungen zueilen. Daher wird zunächſt nur im Allgemeinen die das Gemüth ausdehnende Wirkung der Ebene, die erhebende oder ängſtlich drohende der Erhebung hervorgehoben. Den Flachländer können Berge energiſch erfreuen, aber ſie können ihn auch drücken, mit Schwindel beängſtigen; der Bergbewohner ſehnt ſich nach der Ebene, es wird ihm leicht und weit zu Muthe, aber die Einförmigkeit des Flachen verkehrt dieß Gefühl in Oede. Von der localen Phyſiognomie, Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit iſt hier noch nicht die Rede, es kommen nur die allgemeinen Verhältniſſe in Betracht. — Der große Unterſchied des äſthetiſchen Charakters der Gebirge wird nun im Folgenden beleuchtet werden.

§. 262.

1 **Das formlos Erhabene erſcheint theils als Charakter einer plumpen und
rauhen Maſſenhaftigkeit, theils durch kühne, vorherrſchend eckige und zackige
Umriſſe als Charakter der Wildheit und Zerriſſenheit in den körnigen Geſteinen
2 des durch Feuer gebildeten Urgebirgs. Dagegen bildet ſchiefriges Urgebirge
und das ſchichtenförmig durch Waſſer aufgelagerte Flötzgebirge im Allgemeinen
ruhigere Formen. Durch den lebendig befriedigenden Charakter der gebogenen
Linie erfreuen hier theils rundliche Kuppen und Kegel, umgeſtürzte Glocken,
Mulden und Sättel, ſanftere, geſchwungene Abſenkungen, theils zieht die gerade
Linie in der breiten Fläche der Rücken und dem regelmäßigen Abfalle das
3 Gemüth in's Weite. Die letztere Form wird durch ihren Mangel an Wechſel
immer, die erſtere, wenn ſie bei geringerer Höhe lange in gleichen Wellen hinzieht, leicht einförmig oder Schwermuth erregend.**

1. Wenn hier eine allgemeine Charakterzeichnung der Profile der Hauptgebirgsarten verſucht wird, ſo werden darum die vielerlei Urſachen,

welche die gewöhnliche Phyſiognomie derſelben verändern, keineswegs überſehen; ſie werden im Folgenden hervorgehoben werden. Sogleich iſt zu bemerken, daß die Formationen bei geringerer Höhe ihren Charakter nicht ſo beſtimmt entwickeln, wie bei bedeutender. So wird denn zuerſt das Gepräge der kryſtalliniſch-körnigen Urgebirge als das rauhe, kühne, maſſige, wilde, ſchroffe bezeichnet; hier herrſchen die ſpitzen Zacken, die hohen Nadeln, die ſcharfen Gräte, die ſteilen Abſtürze und Mauern, allerdings aber zeigt z. B. der Granit dieſen Charakter zwar in hohen Gebirgen, in minder erhabenen dagegen ſanfte Umriſſe, flache Rücken, runde Kuppen. Der Grund dieſes Unterſchieds iſt unter den weiteren Bedingungen, welche den allgemeinen Charakter local beſtimmen, nachher zu nennen. Der Syenit erſcheint ſelten in den hoch anſpringenden Spitzen und Zacken, wie der Granit, häufiger der Serpentin, der Gabbro, entſchieden der Porphyr, der Urkalk. Die kühne und wilde Wirkung der jähen und zackigen Formen dieſer Geſteine erinnert ganz an das unruhige Element des Feuers (oder des Feuers in Verbindung mit dem Waſſer), aus dem ſie hervorgegangen ſind, und man meint, das dumpfe Toſen und Brüllen zu hören, unter welchem die furchtbaren Maſſen glühend emporgetrieben wurden, um dann zum harten und rauhen Fels zu erſtarren. Je mehr das Steile und Starre in das Zerriſſene übergeht, um ſo leichter klingt in dem Beſchauer auch abentheuerlich komiſche Auffaſſung an: „die langen Felſennaſen, wie ſie ſchnarchen, wie ſie blaſen.“

2. Es iſt offenbar der Niederſchlag durch Waſſer, welcher die ruhigeren Formen gebildet hat. In der zweiten Gruppe des Urgebirgs, welche hier zuerſt genannt iſt, dem ſchiefrigen Geſteine, hat nach der Annahme der Geognoſten Hitze und Waſſer, aber bei den meiſten Arten mit vorherrſchendem Antheil des Waſſers gewirkt. Schon der Anblick der blättrichen Oberfläche erregt einen andern Eindruck, als die ſtarre Subſtanz des körnigen Urgebirgs. Gneiß iſt weniger ſchroff und zackig, als Granit, zeigt Neigung zur Teraſſen- und Plateaubildung, und eben dieſe Form vereinigt mit der ſanftgerundeten Linie wellenförmiger Erhöhungen zeigen die verſchiedenen Arten der Schiefergebirge. Dieſe ſind daher im §. mit den Formationen des Flötzgebirgs zuſammengeſtellt, unter welchem hier nach neuerer geognoſtiſcher Eintheilung das ſogenannte Uebergangsgebirge, das ſecundäre und tertiäre Gebirge befaßt iſt. Das Gemeinſame dieſer Bildungen iſt der Niederſchlag durch Waſſer, welcher die horizontal hingeſtreckten, die runden und wellenförmigen Formen an die Stelle der ſteilen und jähen der Feuerbildung ſetzt. Es ſind lauter geſchichtete Gebirgsarten; die Auflagerung der Schichten auf ungleich erhöhten Unterlagen, Hebungen und Senkungen durch vulcaniſche Kräfte, deren gewaltſamerer Einbruch hier aber noch nicht hereinzuziehen iſt, weil er den allgemeinen Charakter verändert, Aus-

ſpülungen durch Waſſer verwandeln die horizontale Linie in die gebogene und bedingen die Wellenzüge der gewölbten Sättel und der vertieft eingebogenen Mulden, die ſanftgerundeten Kuppen der Berge. Das Schwemmland (diluvium und alluvium) wird im weiteren Zuſammenhang erwähnt werden, ebenſo die jüngeren Bildungen des Feuers.

3. Wo das Flache vorherrſcht, entſtehen die eintönigen und traurigen Sargformen, welche z. B. die ſchwäbiſche Alb zeigt; wo das Gerundete vorherrſcht, die hinſchleichenden Wellenzüge, die ſanften Hügelreihen, welche zwar mild, aber zugleich elegiſch, in die Länge niederſchlagend ſtimmen und an Ketten von Maulwurfshügeln erinnern. Beide Charactere treten zwar gewöhnlich in Verbindung auf, doch mehr nebeneinander, als ſo, daß an einem und demſelben, dem Auge ſich darbietenden Gebirgstheile diejenige Wechſelergänzung gerade laufender mit geſchwungenen Linien aufträte, welche wir als die ſchönſte Form ſuchen und von welcher nun die Rede ſein wird.

§. 263.

1 Die höchſte Form wird immer entſtehen, wenn Wildes, Schroffes, Eckiges, Flaches und ſanfter oder kühner Gebogenes in unmittelbaren Zuſammenhang tritt, durch ſeine Wechſelverhältniſſe Auge und Sinn zugleich erregt, beruhigt und ſättigt. Solche Bildungen entſtehen aber vornämlich erſt durch den Zutritt weiterer Bedingungen zu dem urſprünglichen Gepräge der Forma-
2 tionen. Das Urgebirge erſcheint verſchieden, je nachdem das Feuer die Maſſen gewaltſamer oder langſamer emporgetrieben hat, und ſo verbindet ſich auch hier die ſanftere Form mit der härteren und milderen; daher zeigen auch die jüngeren
3 vulcaniſchen Gebilde zartere Formen. Umgekehrt zerreißt der ſtärkere Durchbruch der Waſſer, der vulcaniſchen Kräfte und Maſſen gewaltſam die Schichten der an ſich ſanfter gebildeten Gebirgsarten, zerklüftet ſie in Riſſe, verſchiebt ſie, bildet das Profil aus den Schichtenköpfen verſchiedener Gebirgsarten und führt ſo die jäheren und zerriſſenen Formen zwiſchen die weicheren ein. Alle Maſſen verwittern mehr oder minder durch Luft und Regen, werden von Wellen angenagt, ſtürzen zuſammen und verändern ſo ihre Umriſſe. Das Schwemmland endlich vermittelt als letzte und weichſte Ueberkleidung die ſchrofferen Formen durch ſanfte Verbindungslinien.

1. Die verſchiedenen Bedingungen, welche als ebenſoviele Urſachen der Veränderung des allgemeinen Charakters der Gebirgsphyſiognomie hier aufgeführt ſind, werden bei dem Anblick der Formen deutlicher oder dunkler erſchloſſen und beſtimmen ſo allerdings den äſthetiſchen Eindruck mit. Natürlich bewirken ſie nicht immer und nothwendig die Form, welche nunmehr als die ſchönſte zu bezeichnen iſt, nämlich jenes Gleichgewicht,

jene Wechſelergänzung des Schroffen, Wilden, Flachen, Geraden mit dem Runden und Geſchwungenen; aber ſie werden bei der Entſtehung desſelben immer im Spiele ſein. Einer der herrlichſten Berge der Welt iſt der Pelegrino bei Palermo; nachdem das Auge von ſanfter oder kühner geſchwungenen Profilen reizend fortgezogen iſt, geben ſteile Felsabſtürze die Kraft und Erſchütterung, ohne welche das Runde weichlich wird, dann aber leiten zarte Bogenlinien das Rauhe und Jähe wieder beruhigend weiter.

2. Zuerſt mußte die gewaltſamere oder gemäßigtere Kraft der Erhebung durch Feuer als Urſache eines weicheren Charakters im Urgebirge hervorgehoben werden. Bei geringerer Höhe erſcheinen darum die ſanftrundlichen Kuppen des Granits und ähnliche Formen, weil das Feuer weniger gewaltſam gewirkt hat. Die im engeren Sinne ſo genannten vulcaniſchen Geſteine, welche als ſpätere Bildungen des Feuers denen des Urgebirgs als den plutoniſchen entgegengeſetzt werden, finden am paſſendſten hier ihre Stellen, denn ſie zeigen meiſt die runderen Formen. Der Baſalt bildet abgeſtumpfte Kegel, die priſmatiſchen Säulen dagegen, in welchen er theilweiſe, z. B. in der berühmten Fingalshöhle auf Staffa auftritt, erinnern ſchon an die regelmäßigen kryſtalliſchen Formen; der Trachyt ſetzt kuppelförmige Bergmaſſen zuſammen, der Dolerit erſcheint kegelförmig u. ſ. w. Die jetzt noch thätigen Vulkane ſind Kegelberge, abgeſtumpft, wo ſich keine Spitze aus dem Krater hervorgearbeitet hat. Die wilden Trümmerhaufen von Felsblöcken, der oft in die wildeſten Formen zerriſſene Lava-Wall, die Riſſe, die vom Krater aus durch die Bergwände laufen, geben zu den runden Linien, die vielleicht nirgends reizender als am Veſuv ſich in die Ebene ſchwingen, die Energie des Furchtbaren, welche freilich in ihrer höchſten Gewalt im Ausbruche erſcheint.

3. Die an ſich ruhigere geſchichtete Gebirgsform verändert ihre Geſtalt bei ſtarker Aufrichtung der Schichten durch gewaltſame Hebungen, ſie berſten und ragen in zerriſſenen Profilen empor, welche noch durch die verwitternden Einflüſſe von Luft und Waſſer zu ſägenartigen Zacken, Nadeln u. ſ. w. ſich ausbilden. Die Einflüſſe der Verwitterung ſteigen und fallen, je nachdem ein Geſtein mehr oder weniger verwitterbare Mineralſubſtanzen enthält, je nach Beſchaffenheit der Luft, der Stärke, Schwäche, Seltenheit oder Häufigkeit der Regengüſſe. Ebenſo kommt es bei Felſen am Meere auf den Anprall der Waſſer an, wie ſie ihre Form verändern: am ſteilen Fels aufſchäumend wird die Welle das Geſtein anders umwandeln, als wenn es flach auffallend allmählig abſchwemmt und abrundet; ein Gang an klippiger Meeresküſte zeigt, welcher Reichthum äſthetiſcher Reize in dieſen Erſcheinungen liegt. Die Verwitterung ſetzt an tieferen Stellen der Gebirge als Schutt an, was ſie den Gipfeln

genommen; während ſie daher an dieſen eckige und harte Formen hervorbringt, kann ſie dort den ſchönen Schwung des Umriſſes erhöhen. Das Schwemmland endlich, wo es nicht ſelbſt noch von ſpäteren Revolutionen mit emporgeriſſen iſt, wird durch ſeine weichen, thonigen, ſandigen Maſſen, welche durch Verwitterung ſich nur immer mehr abrunden, durchaus die Stelle einnehmen, die ihm der §. anweist.

§. 264.

1 Dieſelben äſthetiſchen Gegenſätze treten im Charakter der Thäler auf.
Sind ſie durch ſanftere Senkung, allmählige Ausſpülung entſtanden, ſo werden
ſie heimlich und vertraulich, zeigen die ſchroffen und zerklüfteten Thalwände
auf Riſſe und Einſtürze, auf gewaltſamen Durchbruch von Waſſern hin, ſo
werden ſie, beſonders wenn ſie ſich zum wilden Paß, zur Schlucht verengen,
finſter und drohend ſtimmen. Wilde Bergwaſſer pflegen noch dieſen Charakter
zu erhöhen, wogegen im ſanfteren, breiteren Thale die ruhigeren Flüſſe ziehen.
Die Windungen ſchöner Thäler erregen Sehnſucht, hinein und weiter zu wandern,
wogegen die Halbkreiſe reizend geſchwungener Becken und Golfe zum
Genuß der Ruhe einzuladen ſcheinen. In Thalſohlen und Ebenen ſind wieder
die Formen der kleineren Vertiefungen, Senkungen, Hohlwege u. drgl. von
2 nicht geringer äſthetiſcher Bedeutung. Uebrigens wirkt in allen dieſen Formen
der Gebirge und Thäler die nähere Beſtimmtheit der Oberfläche nach der Art
und Farbe des Gefüges, ſowie Kahlheit oder Fruchtbarkeit weſentlich mit.

1. Mit dem Charakter der Gebirgsabfälle iſt natürlich der Charakter der Thäler auch ſchon gegeben, allein obwohl nur der Standpunkt des Auges ein anderer iſt, ſo beſtimmt ſich doch bei übrigens gleichem Charakter eben durch dieſen der äſthetiſche Eindruck ganz verſchieden. Mit dem Berge ſteigt Auge und Sinn empor; das Thal dagegen ſcheint uns in ſeiner Tiefe empfangen, aufnehmen zu wollen, es lädt zur Anſiedlung, zum Hineinwandern ein. Dieſer Eindruck des Vertraulichen, Wohnlichen, Hereinziehenden ſetzt natürlich ſanfte Bildung voraus; iſt ein Thal wild, wie insbeſondere im Gegenſatz der Längenthäler die Querthäler, welche die Streichungslinie der Schichten durchbrechen, ſteile Felſen, zerbrochene Schichtenköpfe zu Tage legen, ſo ſcheint es den Menſchen erdrücken und begraben zu wollen und ihn erhebt nur das Bewußtſein der Kraft, wenn er ſich dieſen Schauern in die Arme wirft und dieſe Gewalten wie ſeine eigenen fühlt. Hier ſtürzen in Reihen von Waſſerfällen, zwiſchen übereinandergeſchleuderten Felsblöcken ſchäumend, ganze Felsmaſſen durchbrechend und wie Kinderſpiel umherwerfend die wilden Bergwaſſer. Bei Golling hat die Salzach ganze Felſenmaſſen durchbrochen und ſtürzt durch

ſie wie in einer Kellerwölbung fort. Dagegen ziehen in den ruhiger gebildeten Thälern in mäßigerem Falle wie menſchenfreundliche Geiſter die befruchtenden Flüſſe. Reizend, idylliſch und elegiſch lockend ſind die Windungen ſolcher Thäler. Die Beckenform, der Golf wurde ebenfalls genannt; ſie erregen das Gefühl von Ruhe, Behaglichkeit, laden den Menſchen zur feſten Anſiedlung, das Schiff zur Sicherheit ein. Die Linien mancher Golfe, wie deren von Salerno, von Neapel ſind an ſich ſchon von außerordentlicher Schönheit, rein gezeichnete Theaterkreiſe, in deren „erwärmter Bucht" der Segen der Natur kocht, das tiefblaue Meer dem Diamante gleicht, der in den Reif der herrlichen Berge gefaßt iſt. Die kleineren Erdformen endlich durften auch nicht übergangen werden. Wer Formen ſieht, kann in der Modellirung eines Hohlwegs, eines Rains eine Welt von Reizen finden. Nur wer dieſe Schönheiten nicht ſehen gelernt hat, kann zweifeln, ob die Campagna von Rom ſchön ſei.

2. Körnig und ſchiefrig, rauh und glatt u. ſ. w. bedingen natürlich den Eindruck mit; ebenſo die Farbe, die jedoch durch Luft und Regen verändert wird. Der weiße Kreidefels wird anders wirken als der graugelbliche Kalkfels, der ſchwarze Baſalt u. ſ. w.; wo das Drohende der Form mit dem Finſteren der Farbe, die weichere Form mit hellerer Färbung zuſammentrifft, wird der Eindruck die wirkſamere Einheit zeigen. Dann kommt es auf die umgebende Vegetation an; zu den ſteilen und ſchroffen Umriſſen des Granits ſtimmt das düſtere Nadelholz, zu den ſanfteren Formen jüngerer Gebirge das weiche Laubholz. Hier käme nun freilich die Fruchtbarkeit oder Unfruchtbarkeit überhaupt zur Sprache; es darf jedoch der vegetabiliſchen Schönheit nicht zu ſehr vorgegriffen, vielmehr muß überall ſoviel möglich das Selbſtändige der Schönheit einer Sphäre aufgezeigt werden. Griechenland z. B. iſt bekanntlich jetzt in hohem Grade kahl; ſieht man aber auch von dem Farbenreize ſeiner reinen Luft ab, ſo genügt der reine Schwung, die geſättigte, Schroffes und Gerundetes zu erfüllter Einheit zuſammenſtellende, ſich ebenſo energiſch als reizvoll modellirende Form ſeiner Gebirge zu einem hohen äſthetiſchen Genuſſe.

§. 265.

Wenn nun der maſſenhaften Zuſammenſetzung der Mineralien ihre Form von außen gegeben iſt, ſo tritt dagegen im einzelnen Mineral das erſte Individuum auf, indem es ſich durch ein ihm inwohnendes Geſetz zur kryſtalliſchen Form bildet. Dieſe Form iſt eine mathematiſch regelmäßige Verbindung von Flächen, die ſich unter beſtimmten Winkeln ſchneiden, und heißt ſymmetriſch, wenn in reicherer Ausbildung um einen trennenden Mittelpunkt zwei oder mehrere Theile ſich gegenüberſtehen, die entweder einfach einander

2 gleich ſind oder das umgedrehte Gegenbild voneinander darſtellen. Die mannigfaltigen Formen des Kryſtalls zeigen gerade bei vollkommener Bildung nur gerade Linien und erſcheinen ſchon deßwegen ſtarr und unlebendig. Dagegen treten bei unvollkommener Kryſtallbildung freiere Gruppirungen runder Formen auf und gerade dieſe ſind, weil ſie an organiſche Geſtaltung anziehend erinnern, äſthetiſch bedeutender.

1. Regelmäßig und ſymmetriſch wird hier nach genauerem Sprachgebrauche unterſchieden und das Symmetriſche darein geſetzt, daß gleiche Theile oder ſolche, von denen der eine das umgedrehte Gegenbild des andern darſtellt, durch einen anſchaulichen Mittelpunkt getrennt einander gegenüberſtehen. Der Würfel z. B. iſt nur regelmäßig, denn er hat nur einen idealen Mittelpunkt, es tritt kein ſolcher, zwei oder mehrere Seiten trennend, wirklich hervor. Ein ſolcher Mittelpunkt iſt dagegen für das Auge bereits gegeben z. B. im regulären Oktaeder oder Achtflach. In dieſer Doppelpyramide ſtoßen acht Dreiecke zuſammen, deren eine Hälfte das umgedrehte Gegenbild von der andern darſtellt, und der Punkt ihres Zuſammenſtoßens iſt eben der trennende Mittelpunkt. Dieſer Mittelpunkt kann aber auch für ſich einen Theil, eine Seite bilden, alſo ſelbſtändig hervortreten und dieß iſt der gewöhnliche Begriff der Symmetrie. Symmetriſch nennt man z. B. zwei Flügel eines Gebäudes, welche in gleicher Entfernung vom Mittelpunkte des Hauptkörpers, der durch ein Portal u. ſ. w. bezeichnet iſt, hervortreten. Die um einen ſolchen Mittelpunkt gruppirten Seiten ſind nun entweder einfach einander gleich, wie die genannten Flügel oder wie Fenſter, welche, getrennt durch anders geformte Fenſter, ſich in gleicher Geſtalt gegenüberſtehen, oder ſie ſtellen wie im obigen Beiſpiel das umgekehrte Gegenbild von einander dar. Das Erſtere findet allerdings ſtreng genommen bei den Kryſtallen eigentlich nicht Statt, denn da hier die Achſenbildung herrſcht, ſo werden bei jeder vielſeitigeren Geſtalt die Flächen, welche ſich, von einer mittleren getrennt, gegenüberſtehen, geneigt, alſo das umgewendete Gegenbild von einander ſein. So wird der Würfel ſymmetriſch durch das Gegenüberſtehen abgeſtumpfter oder zugeſchärfter Kanten und Ecken und dieß Alles wiederholt ſich in mannigfaltigen zuſammengeſetzten Formen. Man kann inzwiſchen auch die erſtere Art der Symmetrie im Kryſtalle finden, wenn man z. B. im geraden quadratiſchen Prisma je eine der Seitenflächen als Mittelpunkt und die zwei viereckigen Endflächen als die in gleicher Form ſich gegenüberſtehenden Seiten annimmt.

2. Der äſthetiſche Mangel der kryſtalliſchen Bildung wird hier zunächſt in die Abweſenheit der runden Linie geſetzt; denn dieſe, weil ſie in ſich zurückkehrt, iſt ſchon oben (§. 257) als die lebendigere auf-

geſtellt. Das Runde kommt aber in vielfachen Combinationen gerade bei unregelmäßiger Kryſtallbildung vor, als Eisblume, als dendritiſche oder ſtrauch- und krautartige, baumförmige, ſternförmige, trauben- und nierenförmige, knoſpenförmige, fächerartige, garbenförmige, kammförmige, roſenförmige Geſtalt, dann bei den zapfenförmigen, glockenförmigen und vielfach phantaſtiſch wechſelnden Tropfſteinbildungen u. ſ. w. Die Kryſtallographie ſelbſt nennt dieſe Formen wegen ihrer Aehnlichkeit mit organiſchen zum Theil nachahmende und ebendeßwegen weicht hier die Aeſthetik von der Naturwiſſenſchaft ab: das in ſeiner Sphäre an ſich Unvollkommenere iſt das äſthetiſch Vollkommenere. Unvollkommen und Vollkommen bedeutet hier Abnorm und Normal, und dieß ſcheint noch etwas Anderes zu ſein, als was in dem Satze §. 18, 1. aufgeſtellt iſt, denn dort war von ganzen Gattungen und Arten die Rede, welche ihr Gebiet dürftiger darſtellen, als ein untergeordnetes von ſeinen relativ höheren Gattungen oder Arten dargeſtellt wird. Dieſem Satz werden wir im Folgenden ſeine Anwendung auf unſer ganzes Gebiet geben, was aber den beſonderen Punkt, der hier vorliegt, die höhere Geltung des abnorm Gebildeten betrifft, ſo verhält ſich die Sache ſo: ſtreng genommen iſt die ganze unorganiſche Natur äſthetiſch blos, ſofern in ihrem Wechſelſpiele ein Vorbild, eine Ahnung höherer, lebendiger Formen ſich darſtellt (§. 240); in allen bisherigen Erſcheinungen der unorganiſchen Natur fand dieß ſtatt bei geſetzmäßiger Wirkung der Kräfte, im mineraliſchen Reiche aber iſt, während es durch Individuenbildung höher ſteht als die bisher betrachteten Sphären, gerade das Geſetzmäßige zu ſtarr und todt, um ihm Lebendigkeit zu leihen; gerade bei dem Normalen wird daher hier der Satz §. 18, 1. in Geltung treten, das Gehemmte und Unregelmäßige dagegen erleichtert das Leihen der Lebendigkeit, iſt nun aber deßwegen doch zu dürftig und arm, um mehr darin zu finden, als einen ſpielenden und zierlichen Anklang des Schönen, daher dieſe Beobachtung über das Abnorme doch keineswegs als allgemeiner Satz ausgeſprochen werden kann.

§. 266.

Der Widerſpruch zwiſchen der Schönheit und natürlichen Geſetzmäßigkeit, 1
der hier eintritt, beweiſt, daß die blos mathematiſche Regelmäßigkeit und Symmetrie noch keine wahrhaft äſthetiſche Erſcheinung begründet. Es fehlt zwar auch den ſtarren Formen der vollkommenen Kryſtalle nicht die Zufälligkeit, welche zum Schönen gefordert wird; allein dieſe Zufälligkeit iſt bloßer Mangel, weil ſie nicht durch inneres Leben zur unendlichen Eigenheit erhoben wird, und in der Abweſenheit des letzteren liegt der eigentliche Grund des äſthetiſch Ungenügenden. Es tritt im Kryſtalle ein Bildungsgeſetz hervor, welches von nun an

in immer höheren und reicheren Formen durch alle Reiche der Natur geht; aber in ihm ſelbſt erliſcht es, ſobald es gebildet hat, er iſt todt und wenn ſeine Form durch Zertrümmerung zu Grunde geht, ſo bleibt die Subſtanz der Bruchſtücke unverändert. Ueberdieß iſt er zu klein, um ſchön zu ſein (vergl. §. 36, 1.).

1. Der eigentliche äſthetiſche Mangel des Kryſtalls, die Lebloſigkeit, wurde im vorh. §. dadurch eingeleitet, daß ihm die runden Linien fehlen, denn dieſe ſind nicht nur ein Bild des Lebendigen, ſondern ſie kommen, wo Leben iſt, auch überall wirklich vor. Der Uebergang nun, um dieſen Mangel förmlich auszuſprechen, wird im gegenwärtigen §. durch Hereinziehung des Begriffs der Zufälligkeit genommen. Dieſe iſt gefordert in §. 31 ff. und nachgewieſen, daß ſie ſich zur unendlichen Eigenheit des Individuums ſteigert. Nun iſt freilich kein Kryſtall derſelben Art dem andern völlig gleich; die Flächen ſind gekrümmt, rauh, druſig, unvollzählich, die Umriſſe unvollſtändig u. ſ. w., allein wo kein Leben iſt, da faßt ſich das Individuum in dem, wodurch es von der Gattung oder Art abweicht, nicht zur unendlichen Eigenheit zuſammen, die Zufälligkeit hat daher nur die Bedeutung der Abweichung oder Abnormität; der Mangel wird nicht zum Reize, ſich zu ergänzen, ſoweit es möglich iſt, und, ſoweit es nicht möglich iſt, ſich in der ganzen Einſeitigkeit energiſch zu behaupten. Schon bei der Pflanze iſt dieß anders. Hiemit iſt alſo der eigentliche Grundmangel, die Lebloſigkeit, bereits ausgeſprochen.

2. Der wichtige Satz des Ariſtoteles, der hier nach ſeiner einen Seite in Geltung tritt, iſt §. 36, 1. und näher in der Anm. zu 1 gegeben. Dieſer Satz, daß das Schöne eine gewiſſe Größe haben müſſe, daß es nicht zu klein, nicht zu groß ſein dürfe, gehört, wie dort im Verlaufe gezeigt iſt, unter diejenigen Beſtimmungen, wodurch nicht das Weſen des Schönen, ſondern nur eine negative Bedingung deſſelben ausgeſprochen iſt; in dieſer Beſchränkung aber iſt er von vollem Gewichte. Die Anſchauung, ſagt Ariſtoteles, fließt unterſchiedslos zuſammen, wenn ſie in beinahe unbemerkbarer Zeit geſchieht. Die Formen des Kryſtalls ſind nun zwar ſcharf und beſtimmt genug, um deutliche Unterſcheidung zuzulaſſen, allein auch Ariſtoteles ſpricht von einem ganz deutlich gebildeten Kleinen, wenn er dazwiſchen bemerkt, daß ein ganz kleines Thier nicht ſchön ſein könne. Die Theilanſchauungen ſind bei einem Inſekt wie bei einem Kryſtall deutlich, aber die Anſchauung umſpannt jeden Theil in ſo kurzer Zeit, daß in der Ueberſicht dennoch alle ineinanderfließen. Groß und klein ſind allerdings nur relative Begriffe, allein das menſchliche Auge hat einmal ſein Maaß und Alles, was eine beſondere Anſtrengung fordert, um die Theile in der Anſchauung auseinanderzuhalten, kann, wenn es außerdem gewiſſe Momente des Schönen enthält, nur zierlich oder niedlich heißen. Was dagegen groß

genug iſt, um ſeine Theile in deutlicher Unterſcheidung dem ungezwungen verweilenden Auge darzuſtellen, mag mit einem Anderen verglichen wohl ſelbſt wieder als klein erſcheinen, hat aber doch im abſoluten Verhältniß zu unſerem Auge die zum Schönen geforderte Größe. — Hier kann nachträglich bemerkt werden, wie die andere Hälfte vom Satze des Ariſtoteles, daß nämlich der ſchöne Gegenſtand ebenſowenig allzugroß ſein dürfe, auf die Erdbildungen ſeine Anwendung findet. Ariſtoteles begründet dieſe Hälfte des Satzes ſehr richtig damit, daß, während dort in der Zuſammenfaſſung die Einzeltheile verſchwinden, hier über den Einzeltheilen die Zuſammenfaſſung entſchwindet: die Sinne halten ſich zu lange bei den Theilen auf, es entflieht dem Anſchauenden das Eine und Ganze bei der Anſchauung. Bei den Erſcheinungen des Lichts, der Farbe, der Luft, des Waſſers verſteht ſich, weil ſie an ſich ſelbſt keine Begrenzung haben, zum Voraus, daß eine Begrenzung durch den Standpunkt des Anſchauenden angenommen wird; ein Gebirge aber hat ſeine Grenze, wiewohl ſie ihm durch äußere Gewalt gegeben iſt, an ſich und kann daher mit dem Thiere des Ariſtoteles verglichen werden, das 10,000 Stadien lang wäre. Hier iſt denn zu ſagen, daß ein überſchaulicher Theil des Gebirges (oder der Ebene) vorliegen muß, der eine Vorſtellung von der übrigen Form, Höhe, Breite, Länge des Gebirges gibt. Sehe ich z. B. an einem überſchaulichen Theile des Urgebirgs, wie furchtbar hier die Feuergewalt Maſſen gethürmt hat, ſo habe ich die Vorſtellung von einem Ganzen, das ſo emporgeworfen wurde, von ſeinen rieſigen Verhältniſſen, ſeinen wilden Formen; dieſe Vorſtellung mag unbeſtimmt bleiben, wenn nur das, was ich wirklich ſehe, beſtimmt iſt.

§. 267.

Daher tritt hier ein Widerſpruch zwiſchen der Naturwiſſenſchaft und der Aeſthetik ein. Der Kryſtall iſt, vom Standpunkte der erſteren betrachtet, das höchſte Werk der unorganiſchen Natur, erſte Spur und Vorbild organiſcher Form; allein die nicht individuellen Erſcheinungen der unorganiſchen Natur ſind äſthetiſch vollkommener, weil ſie bewegt ſind. Dieſe Bewegung iſt zwar nur äußerlich und mechaniſch, aber ſie reizt, ihr organiſche Bewegung, ja Seelenſtimmung unterzulegen, während das ſtarre Mineral zwar zu einem ahnenden Vorgriff in das organiſche Leben, wo dieß kryſtalliſche Bildungsgeſetz in belebter Form wiederkehrt, anzuregen vermag, jene wirkliche Unterlegung aber ausſchließt. Daher findet hier die Einſchränkung §. 18, 1. eine Stelle ihrer Anwendung. Die genannte Umkehrung trifft aber auch die Erdbildungen im Großen.

Der Gang unſerer Darſtellung der unorganiſchen Natur dreht ſich um; der Seelenblitz des Lichtes, der Farbe, der Luft, des Waſſers erſcheint äſthetiſch bedeutungsvoller als der naturwiſſenſchaftlich ungleich bedeutendere, weil individuelle Kryſtall. Den Grund dieſer Umkehrung, dieſes Widerſpruchs zwiſchen der Naturwiſſenſchaft und Aeſthetik ſpricht der §. aus und ſtellt nun ausdrücklich feſt, was §. 265 Anm. 2 ſchon erwähnt wurde, daß nämlich hier die Einſchränkung §. 18, 1. ihre Stelle findet, wornach das an ſich in der Natur Höhere äſthetiſch niedrigerer ſein kann, als das in der Natur Niedrigere. Die Kryſtallbildung enthält zu viel, um ihr in unbefangener Täuſchung einen Schein des Lebens, ſelbſt des Seelenlebens beizulegen, ſie enthält zu wenig, um als wirklich belebt erkannt zu werden; ſie bindet den Beſchauenden, weil ſie ſelbſt gebunden iſt; dieß Gebundenſein iſt an ſich etwas Höheres, als das ungebundene Irren, Schweben und Fließen der Lichter, Lufttöne, Farbenreflexe, Waſſer, es iſt aber nicht hoch genug, um in der Bindung zugleich frei zu entlaſſen, wie das organiſche Leben, das ſeine feſten Formen hat, aber dieſe in ſteter Selbſterzeugung, ſie immer zerſtörend und wieder ſchaffend, bewegt und ſo in der Begrenzung Unendlichkeit darſtellt. Der Kryſtall iſt zu viel und zu wenig. Gerade deßwegen ſchließt er aber das Reich der unorganiſchen Schönheit ab und weiſt hinaus in eine höhere, denn er fordert beſtimmt auf, weiter zu gehen, das geheimnißvoll Bauende, was in ihm, ſeine Züge in die unorganiſche Maſſe zeichnend und ſie um einen Mittelpunkt ordnend, zu Tage tritt, zu verfolgen in die bedeutenderen Reiche des Lebens, wo es als Symmetrie im Baue des Thiers, des Menſchen unter ganz andern Bedingungen wiederkehrt; ſeine Geſtalt treibt uns, die Bildungsgeſetze des dunkeln Naturgrunds da zu ſuchen, wo jene Unterſchiebung, die wir bei ihm nicht mehr anbringen können, wirklich auch nicht mehr nöthig, wenigſtens in dem Sinne, wie bei den früher betrachteten Erſcheinungen der unorganiſchen Natur, nicht mehr nöthig iſt. Darum durfte uns die genannte Umkehrung nicht beſtimmen, wirklich den umgekehrten Gang zu nehmen. Aber auch das Mineral im Großen, die Erdbildungen unterliegen der genannten Umkehrung. Sie erſcheinen zunächſt äſthetiſch belebter als der Kryſtall, dieſer tritt daher hinter ſie zurück; aber ſie ſammt dem kryſtalliſchen Gebilde treten hinter das bewegte Spiel des Lichts, der Farbe, Luft, des Waſſers zurück, denn erſt im Scheine derſelben vergeiſtigen und verklären ſich dem Auge dieſe feſten Hauptmaſſen einer Landſchaft. — Uebrigens können wir den Kryſtall nicht ſogleich verlaſſen, es ſind allerdings noch weitere Schönheitsmomente an ihm hervorzuheben.

§. 268.

Das einzelne Mineral gewinnt daher, während übrigens freilich der Mangel zureichender Größe immer bleibt, gerade dadurch höhere äſthetiſche Bedeutung, daß jene an ſich niedrigen Erſcheinungen der unorganiſchen Natur

ihre Wirkung mit der ſeiner Formen vereinigen. Glanz, Durchſichtigkeit, Schönheit der einfachen Farbe und des Farbenſpiels, farbige Durchſichtigkeit vom höchſten Feuer ſchmückt ihn und beſtimmt das Gemüth, ihm tieferen Sinn unterzulegen.

Man ſchrieb einſt den Edelſteinen magiſche Wirkung zu, noch jetzt faßt man ſie gerne ſinnbildlich auf; dieß iſt immer ein Beweis, daß etwas da iſt, was an menſchliches Seelenleben gemahnt, was „ſinnlich ſittlich“ wirkt. Es kehrt die Bedeutung des Lichts, der Farbe hier zurück und zwar in ſehr nachdrücklichem Sinne, da ſie das Mineral zum Theil ſo prachtvoll darſtellt. Farbe und Glanz vereinigt ſich in dem ſo eigenthümlich und kräftig wirkenden Metallglanz, Glanz und Durchſichtigkeit oder beide auch mit der Farbe, die ſie zur intenſivſten Gluth vertiefen, in den Edelſteinen, und die Farbe ſpielt auf's Reizendſte bald durch Ineinanderlaufen zweier oder mehrerer Farben (pfauenſchweif- oder taubenhalsartig), bald durch Farbenwechſel, je nachdem das Mineral von verſchiedenen Seiten betrachtet wird, durch Iriſiren bei ganzer oder halber Durchſichtigkeit. Allein es bleibt bei dem Satze, daß es zu einer großen und ganzen äſthetiſchen Wirkung an hinreichender Größe fehlt. Wir haben jetzt zur Farbe ein Object, woran ſie erſcheint, aber es iſt zu klein, daher wirkt die Farbe (und das Licht) äſthetiſch vollkommener, wo ſie nicht an ein individuelles Object gebunden iſt, ſondern in freiem Wechſel durch die allgemeinen Elemente ſich darſtellt. Die Farben, die das Licht in der Atmoſphäre hervorruft, haben die nöthige Ausdehnung, um auf ein Ganzes eine beſtimmte Stimmung zu werfen. Der Maler kann in einer Landſchaft unter farbigem Helldunkel faſt alle Umriſſe der feſten Körper verſchwimmend darſtellen, aber auch den leuchtendſten Edelſtein allein und anders denn als Schmuck an einem Gewande u. ſ. w. zu malen kann ihm nicht einfallen: dieß liegt aber im Stoffe, dem er nicht zuwider handeln darf.

§. 269.

Das Mineral erzittert durch äußeren Stoß, offenbart dem Gehöre durch 1
die Luftwellen die Maſſe ſeines Umfangs, die Art ſeines Gefüges und befreit
ſich ſo von dem Außereinander des räumlichen Daſeins zu der unkörperlichen,
in Zeitform ſich bewegenden, in's Innere dringenden Kundgebung des Klangs.
Dieſes Innere als das Innere des hörenden Menſchen legt dem Klange gemäß
jenen in ihm ſich offenbarenden Eigenſchaften unwillkührlich eine geiſtige Stimmung
unter. In ihm wie in dem Schalle der bewegten Luft, dem Rauſchen des
Waſſers gewinnt die unorganiſche Schönheit neuen Ausdruck der Lebendigkeit.
Allein die ganze akuſtiſche Seite iſt unſelbſtändig und verhält ſich zur ſichtbaren 2

Schönheit nur als begleitende; denn nur durch äußeren Anſtoß einer mechaniſchen Gewalt entſtanden bleiben die Klängen vereinzelt und verbinden ſich nicht zu einer aus inneren Geſetzen ſelbſtthätig ſich beſtimmenden Ordnung.

1. Es ſind namentlich die Metalle, deren Klang ſo zum Nerven des menſchlichen Ohrs und durch dieſen zur Seele ſpricht, daß eine beſtimmte Art von Stimmung entſteht, welche ein unbewußtes Symboliſiren dem Gegenſtande unterlegt; die Härte ihrer Textur bedingt einen Klang, welcher weſentlich Gefühle der Energie und Tapferkeit erregt. Dumpfer und bedeutungsloſer klingt das Geſtein. Die unorganiſche Welt gibt ſich nun, wenn wir das Rauſchen des Waſſers, das Sauſen der Luft, den Donner des Gewitters mit den Klängen der feſteren Körper zuſammenfaſſen, eine allgemeine Sprache als vernähmen wir das aus der Werkſtätte des Demiurgen ertönende Toſen und Klingen ſeiner Arbeit. In der Landſchaft iſt immer ein Weben von Tönen, das nicht nur von thieriſchen und menſchlichen Stimmen rührt; man fragt eben nicht, woher es kommt, man hat ein Gefühl, die geſchäftige Natur erzähle ſich ſelbſt von ihren Werken.

2. Wie der Klang erſt durch ſelbſtthätige Hervorbringung und durch Einordnung in ein Ganzes von Klängen und ſeine Verhältniſſe zum Tone wird, dieß auseinanderzuſetzen bleibt der Lehre von der Muſik aufgeſpart. Mechaniſcher Klang an ſich, auch eine Reihe ſolcher Klänge kann niemals ein ſelbſtändig Schönes begründen, während die ſichtbare unorganiſche Natur, auch klanglos, ſehr wohl ein ſchönes Ganzes darſtellen kann und ihre Schönheit durch begleitende Klänge nur erhöht wird. Das Sichtbare gruppirt ſich, hat im Licht ſeinen Seelenblick; niemals treten Klänge von ſelbſt zu einem ſolchen Einheitspunkte zuſammen.

II.

Die Schönheit der organiſchen Natur.

a.

Die Schönheit des Pflanzenreichs.

§. 270.

Das erſte lebendige Individuum und ebenhiemit der erſte wahrhaft vereinigende Mittelpunkt aller bisher dargeſtellten Schönheit iſt die Pflanze. Licht, Luft, Waſſer, Erde verwandelt ſie in einem ſteligen Kreislaufe in ihre eigenen Säfte, aus denen ſie ihre Geſtalt als ein Ganzes von Organen, worin Alles zugleich Mittel und Zweck iſt, baut, beſtändig erneuert, bis zu dem ihr geſetzten Maaße erweitert und neue Individuen zeugt. Ihr geſammter Ausdruck zeigt das ſaugende, athmende, Säfte führende Weſen, welches an der unorganiſchen Natur vollzieht, was ihre Beſtimmung iſt, nämlich Object und Stoff für ſolche Weſen zu ſein, in welchen die zerſtreute Vielheit der Natur in ſelbſtthätige Einheit zuſammengefaßt iſt. Ein ſolches Leihen wie bei den früheren Erſcheinungen iſt daher bei dieſem Gebilde nicht mehr nothwendig.

Es iſt noch ein Leihen nothwendig, aber die eine Hälfte dieſes Acts iſt dem Zuſchauer jetzt durch das Object ſelbſt erſpart; worin die andere beſtehe, wird ſich zeigen. Die unorganiſche Natur iſt jetzt für ein Lebendiges da, das zu dem äſthetiſchen Gegenſtande gehört; vorher war ſie nur für den Zuſchauer da, ſollte ſie daher ein Ich, ein belebtes, beſeeltes Centrum haben, ſo mußte dieſer ſich ſelbſt theilen, das eine der zwei Ich, in die er ſich theilte, der Natur unterlegen, als wolle, bewege, genieße ſie ſich vermittelſt desſelben, das andere aber zurückbehalten, um zuzuſchauen. Ein Centrum iſt nun im Objecte ſelbſt, das nicht nur wie im

Kryſtall die Stoffe um einen Mittelpunkt bindet, um das ſo entſtandene Gebilde todt liegen zu laſſen, ſondern in einem fortdauernden, durch ein Ganzes von Organen vermittelten Prozeſſe das vorher frei Irrende, die Potenzen der unorganiſchen Natur, in ſich hereinnimmt, zu einem Innern macht, umwandelt und daraus eben ſich ſelbſt und dieſelben Organe, welche fortdauernd den Prozeß erneuern, bildet, in ſteter Verzehrung ſtets neu bildet und aus der reifen Fülle ſeines Ganzen neue Individuen ſelbſtändig erzeugt: denn mit dem organiſchen Leben iſt auch die innere Entgegenſetzung in Individuen verſchiedenen Geſchlechts oder in die Organe der Geſchlechtsdifferenz an Einem Individuum da, womit die Erhaltung der Art durch Zeugung neuer Individuen ihr ſelbſt übergeben iſt. Dieß Alles wäre jedoch noch nicht derſelbe unendliche Fortſchritt für das äſthetiſche Gebiet, wie er es für das naturwiſſenſchaftliche iſt, wenn es nicht auch in die Augen träte. Nun iſt zwar die ſaugende Wurzel dem Auge verborgen (denn von den ſogenannten Luftwurzeln kann als einer Seltſamkeit hier nicht die Rede werden), aber ſchon dem Stamme ſieht man an, daß er die Krone des ganzen Gebildes dem Lichte und der Luft entgegenzuheben beſtimmt iſt. Seine vermittelnde Bedeutung als Saftleiter verbirgt zwar bei den baumartigen Pflanzen die Rinde und ſtellt dieſen holzigen Theil als denjenigen dar, der am meiſten noch an Unorganiſches erinnert, aber die ſtrebenden Bildungen der Zweige und Aeſte und die ſaftig durchſichtige Färbung der Blätter ſagen dem Auge, daß auch dort geheimes Leben ſein muß, dasſelbe Saftleben, das dem Ganzen jenen feuchten, treibenden, friſchen, thauigen, dünſtenden Charakter der Pflanze gibt. Zweige und Blätter insbeſondere laſſen in ihrem zarteren, durchſcheinenden Gewebe ſchon unmittelbarer das Weſen der Pflanze als eines Zellen- und Röhrengebildes für circulirende Säfte erkennen. Daß die Blätter weſentlich athmende Organe ſind, erkennt freilich im ſtrengeren Sinne nur der Botaniker, der ihre Spaltenöffnungen unterſucht hat, aber ihr ewig bewegter Verkehr mit Licht und Luft läßt doch auch bei der unmittelbaren Anſchauung eine ſolche Bedeutung ahnen. So haben alſo die bisher dargeſtellten Elemente der Landſchaft ihren zuſammenfaſſenden Mittelpunkt, in den ſie eingehen, ſo zu ſagen ihr Punktum, ihren letzten Druck gefunden und daher iſt es auch, — wovon weiter die Rede ſein muß —, die Pflanzenwelt, welche der Landſchaft erſt ihre ganze Phyſiognomie gibt.

§. 271.

1 **Dieſe Bedeutung des Organiſchen als einer ſelbſtthätigen, die unorganiſche Natur in ihr Eigenthum verwandelnden und daraus ihr gegliedertes Gebilde bauenden Einheit iſt jedoch in der Pflanze nur auf die erſte und dürftigſte**

**Weiſe verwirklicht. Die Pflanze iſt an den Boden gefeſſelt, nur ihre flüſſigen
Theile bewegen ſich, nicht ſie als Ganzes. In dem ununterbrochenen Ge-
ſchäfte des Ernährungs- und Zeugungsprozeſſes, welches ſie mit ſtrenger
Nothwendigkeit an die unorganiſche Natur bindet, erübrigt ſie nichts, um ſich
dieſe und eine weitere Umgebung noch auf andere Weiſe zum Objecte zu machen,
und kann in dieſer Beſchränkung ebenſowenig ſich ſelbſt Object ſeyn. Um ſo** 2
**mehr erſcheint ſie zwar als ein Bild ſaftiger und urſprünglicher Geſundheit
und Leben braucht ihr nicht erſt geliehen zu werden, aber ihr fehlt die Seele.
Indem ihr nun dieſe untergelegt wird und doch Gebundenheit an die unorganiſche
Subſtanz ohne Gefühl und Bewußtſein ihr Weſen iſt, ſo erſcheint ſie geheim-
nißvoll und erinnert an dunkle Zuſtände der menſchlichen Seele, an Schlaf
und Traum.**

1. „Die Pflanze hat nicht einen Mund, ſie iſt ganz Mund", ſagt Herder (Ideen z. Philoſ. d. Geſch. d. Menſchheit Th. 1, Buch 3, I.), „ſie ſaugt mit Wurzeln, Blättern und Röhren; ſie liegt noch, wie ein unentwickeltes Kind, in ihrer Mutter Schooß und an ihren Brüſten." Es iſt richtiger, ſie mit dem im Mutterleibe noch zurückgehaltenen Fötus, als mit dem Säugling zu vergleichen; denn dieſer nährt ſich durch ein einzelnes beſtimmtes Organ und nicht immer, jener aber ununterbrochen und ohne Aufnahme der Nahrung durch ſelbſtthätigen Act eines beſondern Organs. Die Pflanze iſt daher der unorganiſchen Natur ebenſoſehr ganz verſchrieben, als ſie dieſelbe in ihr Eigenthum umwandelt. Nur auf die Eine Weiſe wird ihr jene zum Objecte und nur jene. Der §. ſpricht von einer „weiteren Umgebung": dem Thiere wird nicht nur die unorganiſche Natur, ſondern auch die Pflanze, ferner wird ihm ſeines Gleichen und in gewiſſem Sinne der Menſch zum Objecte, und zwar auf mehrfache Weiſe. Ein weiterer Hauptprozeß außer der Ernährung und der höchſte, zu dem ſie ſich erhebt, iſt die Fortpflanzung. Die dazu beſtimmten Organe ſind die oberſten und äußerſten, prangen als ihr Höchſtes, ſie ſchmückt ihnen den Blumenkelch „zu einem Salomoniſchen Brautbett, zu einem Kelch der Anmuth auch für andere Geſchöpfe" (Herder a. a. O. B. 2, II.); ſchon bei dem Thiere ſind dieſe Organe, „als ſchämte ſich die Natur ihrer", durch ihre verborgene Stellung als Werkzeuge eines untergeordneten Prozeſſes bezeichnet. Dieſer iſt nun allerdings höher, als der Ernährungsprozeß, es iſt die bedeutendſte Umwandlung und Verwendung des aufgenommenen Stoffs, die höchſte Form eines Anfangs von Emancipation, dieſe Fähigkeit, ſeines Gleichen ſelbſtändig zu zeugen, aber bei der Pflanze doch ebenfalls im engſten Sinne ein Geſchäft dunkler Nothwendigkeit. Wie nun die Pflanze auch hiedurch von der unorganiſchen Natur nicht zurücktritt, ſo vermag ſie ebenſowenig ſich ſelbſt, als Anderes zu vernehmen, ſie iſt

ſelbſtlos, in der allgemeinen ſubſtantiellen Lebensſtrömung mitbefaßt, nimmt ſich nicht in ſich zurück, wird nicht ſich ſelbſt Object. Dem Blicke ſtellt ſich dieß vor Allem dadurch dar, daß ſie in das Unorganiſche feſtgewurzelt zwar ihre flüſſigen Theile in ſtetem Kreislaufe erhält, aber nicht ihre feſten, nicht ſich als Ganzes zu bewegen vermag.

2. Den alten Völkern wurde die der Pflanze geliehene Seele zu einem mythiſchen Weſen, man denke an ihre Dryaden, an ihre heiligen Bäume. Das gebildete moderne Bewußtſein mag es, wo auf die Freiheit als ein Gut der Nachdruck gelegt wird, wohl als das Verächtlichſte ausſprechen, blos zu vegetiren, aber müde von den Kämpfen des gegen die Welt und ſich ſelbſt geſpannten Ich ſehnt es ſich wohl auch nach dem Dunkel kampfloſer Gebundenheit und Naturnothwendigkeit. Es muß aber auch für dieſe Sehnſucht eine Anknüpfung im Objecte haben. Dieſe gibt die Pflanze, denn ſie lebt; aber auch dieß genügt nicht, wünſchenswerth kann dem Gemüthe niemals der Zuſtand eines ſeelenlos Lebendigen ſein, ſondern nur der eines beſeelten, aber kampfloſen Lebens. Es leiht daher der Pflanze eine Seele, trägt aber auf dieſe wieder den Zuſtand bewußtloſer Nothwendigkeit über: es leiht ihr eine ſtille Kinderſeele, ein reines, ſchönes Gemüth, dem das Gute Inſtinct iſt, oder es vergleicht ſie dem Schlaf, dem Traume. Kräftiger, weniger ſentimental iſt der Eindruck, wo der Menſch im Anblick und im Geruch vorherrſchend die friſche Triebkraft und Lebensluſt der Pflanzenwelt genießt; da athmet ihm die Pflanze Geſundheit und Energie.

§. 272.

Die Vergleichung mit dem Menſchen liegt um ſo näher durch die Verwandlungen, welche die Pflanze theils überhaupt in den Stadien ihres Keimens, Wachſens, Blühens, ihrer höchſten Kraft, ihres Abſterbens, theils vorübergehend in dem durch die Jahreszeiten bedingten Wechſel ihres Zuſtands durchläuft, wogegen in letzterer Hinſicht die immergrünen Pflanzen als Bürgen der unter der allgemeinen winterlichen Erſtarrung fortwirkenden Lebenskraft erſcheinen. Sowohl durch dieſe Veränderungen, als auch durch die verſchiedenen Schickſale, denen ſie durch die beſondern Einwirkungen der Elemente, von denen ſie abhängt, ausgeſetzt iſt, kann dieſelbe Pflanze abwechſelnd unter den Standpunkt verſchiedener Grundformen des Schönen treten.

Die unorganiſche Natur hat keine Lebensſchickſale; ſie keimt nicht, wächst nicht, verwest nicht. Nur die Formen der Erde laſſen ſich durch ahnenden Rückſchluß auf die Revolutionen, durch welche ſie entſtanden, wie Zeugen einer Lebensgeſchichte des Planeten faſſen. Auch dieſer Rückſchluß fällt bei der Pflanze weg, man zöge denn hieher den ergreifenden

Eindruck foſſiler Pflanzen wie jener Palmenlager in nördlichen Ländern; ſie lebt wirklich ihr, nur muß noch der Schein geliehen werden, als erlebe ſie auch, was ſie lebt. Wie ganz natürlich dieß Leihen vor ſich geht, zeigt die tägliche Erfahrung. Man hofft mit den Pflanzen, man ſieht ſie an, als hätten ſie Gefühl ihrer Kraft, man fühlt etwas wie Achtung vor jenem Greiſe des Waldes, an dem ſo manche Geſchlechter der Lebenden vorübergegangen, man bedauert den vom Froſte vernichteten Fruchtbaum, die vom Bliz entwurzelte Eiche, als wäre ihr Schickſal tragiſch, und man wird durch ſeltſame, verworrene Formen nicht nur geiſterhaft aufgeregt, ſondern wohl auch durch zufällige Mißgeſtaltung oder normale Sonderbarkeit der Geſtalt, wie z. B. bei Cactus und Orchideen, zum komiſchen Leihen aufgefordert. Daher geht auch die Vorliebe für gewiſſe Formen Hand in Hand mit der Stimmungsweiſe einer Zeit. Die ſentimentale Periode z. B. liebte durchaus abſterbende oder abgeſtorbene Bäume; dieß hing freilich auch mit ihrer Kunſt-Manier zuſammen, welche das Beſtimmte und Tüchtige verachtete, das Unbeſtimmte, Zerfahrene ſuchte und durch die Darſtellung deſſelben mit der Zufälligkeit der Natur in einer geiſtreichen Nachläßigkeit zu wetteifern meinte; ein Hauptgrund lag aber doch im Nebelhaften der Empfindſamkeit, dem zerfallene Formen willkommen waren. Wie ganz anders zeigt ſich Göthe, wenn er in Hermann und Dorothea den Segen des Anbaus und den noch immer kräftigen und wohlthätigen Schatten ſpendenden Birnbaum bei Hermanns väterlichem Hauſe ſchildert.

§. 273.

Die Geſtalt der Pflanze gliedert ſich im Allgemeinen als ein Gegenſatz der ſenkrecht aufſteigenden und der von dieſer wagrecht abſtehenden, je nach der Verſchiedenheit der Neigung verſchiedene Winkel mit ihr bildenden Linie. Jene ſtellt ſich im Stengel oder Stamm dar, welcher die Vermittlung zwiſchen den beiden die Nahrung aufnehmenden Extremen, der im Schooß der Erde verborgenen, ſaugenden Wurzel und den athmenden Blättern übernimmt und als der unlebendigſte Theil erſcheint, dieſe in den vom Stamm abſtehenden Aeſten mit ihren Zweigen und Blättern. Zugleich aber tritt das Runde auf in der Walze des Stammes und der Anordnung der Aeſte um den Stamm, welche bei den bedeutenderen Pflanzengebilden in Verbindung mit der Umhüllung der Blätter bald mehr die Form der Kugel, bald mehr des Kegels darſtellt. Die Anordnung der Blätter am Zweige iſt von einem feſten Geſetze der Symmetrie bedingt und ſo ſcheint ſich eine Geſtalt von kryſtalliſcher Regelmäßigkeit herzuſtellen.

Bei dieſer Darſtellung der Grundgeſtalt der Pflanze iſt weſentlich die Baumform im Auge gehalten. Der Verlauf wird zeigen, warum die

Aeſthetik dieſe Form vor allen zu berückſichtigen hat. Hier erſcheint denn das Organ der Saftleitung, der Stamm, in langgeſtreckter, walzenförmiger Geſtalt und zeigt ſeine Beſtimmung, blos zu vermitteln, durch den dichten Holzcharakter und die Rinde an, eine Verhärtung, die an Unorganiſches erinnert, während jedoch die runde Linie ſeiner Cylinderform bereits über dieß ganze Reich, worin das Runde nur zufällig und verſchwindend auftritt, weſentlich hinausweiſt. Dem unmittelbaren, äſthetiſchen Anblick ſtellt ſich ſo der Stamm weſentlich als der feſte Träger dar, der die lebendigere Krone in die Höhe ſchickt. Die Aeſte mit ihren Zweigen und Blättern nun ſtehen im Allgemeinen horizontal vom Stamme ab, die Linie iſt jedoch ſelten die gerade, wodurch ein rechter Winkel mit dem Stamme entſteht, wie z. B. bei einigen Nadelhölzern, ſondern durch die Richtung der Aeſte nach oben oder ihr Ueberhängen bildet ſich bald ein ſpitzer, bald ein ſtumpfer Winkel, was für den äſthetiſchen Charakter des Baums von großer Wichtigkeit iſt. Auf die Monokotyledonen, deren ſcheidenartige Blätter ohne Veräſtung und Verſtielung unmittelbar vom Stamme ausgehen, konnte hier keine beſondere Rückſicht genommen werden; die vollkommneren unter ihnen bilden durch den Blätterbüſchel eine Krone, welche in ihrem Umriß eine Kugelform darſtellt, und theils dieſelbe Form, theils die Pyramidenform iſt es, welche die Krone der dikotyledoniſchen Bäume entwickelt. Die kugelähnliche Form der Krone iſt allerdings theils nach oben durch den höher ragenden Gipfel dem Kegel, theils nach unten, wo die Aeſte beginnen, mehr oder minder einer geradlinigen Baſis genähert; an einigen Bäumen erſcheint breite Kuppelform u. ſ. w.; es kommt aber hier auf eine kurze Bezeichnung des allgemeinen Hauptumriſſes an. Die Organe der Pflanzen ſtellen ſich kreisförmig um Stamm und Stengel her, wogegen im thieriſchen Reiche weſentlich die Anordnung von je zwei Organen zu zwei Seiten auftreten wird. Dieſe Form nun einer breiten maſſigen Krone auf einem geradlinig aufſteigenden, im Verhältniß zu ihr dünnen Träger würde unſer Auge verletzen, wenn nicht die Krone in ihrer Laubumhüllung zart, beweglich, durchſichtig, der Stamm feſt und holzig wäre. Was aber die im §. ausgeſprochene Symmetrie der Pflanze im Ganzen betrifft, welche ſich vorzüglich auch in der Anordnung der Blätter am Stengel und den Aeſten, der gegenſtändigen, wechſelſtändigen, wirtelförmigen, ſpiralartigen u. ſ. w., und ebenſo auch im geſetzmäßigen Bau des einzelnen Blatts darſtellt, ſo erwäge man zunächſt nur, daß das Thier und der Menſch zwar auch ſymmetriſch, ja ſtrenger ſymmetriſch gebaut iſt, daß aber dieſe Weſen außer der Symmetrie durch andere, reichere Eigenſchaften höhere äſthetiſche Momente in ſich vereinigen, wodurch die Symmetrie aufhört, bezeichnendes Prädicat zu ſein. Die Pflanze ſelbſt erreicht vielmehr gerade durch das erſt ihre äſthetiſche Bedeutung, wodurch ſie von der Symmetrie wieder abweicht, aber freilich, um in die entgegengeſetzte Eigenſchaft, die der Unbeſtimmtheit zu verfallen, wogegen die thieriſche und menſchliche Geſtalt in aller Bewegung und Thätigkeit ihre Symmetrie bewahrt. Hievon muß nun die Rede werden.

§. 274.

Allein dieſe Strenge der Geſtalt hebt ſich wieder auf nicht nur durch die Zufälligkeit individueller Bildung überhaupt, ſondern durch das Weſen der Pflanze ſelbſt. Ihre wenigen Verrichtungen verſteht ſie durch unbeſtimmt viele Organe derſelben Art, welche zum Theil ohne Verluſt für das Ganze verloren gehen und ſelbſt neue Individuen gründen können und in unendlichen Abweichungen die Linie ihrer Richtung und ihre Form wechſeln. Bei den größeren und daher für die Aeſthetik wichtigeren Gebilden iſt die Zahl der Zweige und Blätter ſo bedeutend, daß die einzelnen in der Maſſe verſchwinden und die Zeichnung ihrer Formen nur in einem unbeſtimmten Geſammt-Eindruck auf das Auge wirkt. An die Stelle der meßbaren Beſtimmtheit tritt daher für das äſthetiſche Intereſſe ein anderes in die unbeſtimmte Maſſe eine gewiſſe Ordnung einführendes Theilungsgeſetz: das Auseinandertreten beſonderer, durch Aeſte mit ihrem Baumſchlag gebildeter Gruppen innerhalb des allgemeinen Körpers der Krone. Je kräftiger bei großem Umfange dieſe Sonderung hervortritt, deſto mehr ſelbſtändige Bedeutung hat die Pflanze, je unbeſtimmter bei geringer Größe ſie ausgeſprochen iſt, deſto mehr erſcheint ſie nur als allgemeine Bekleidung, Schmuck, Schattengebung zu der unorganiſchen Natur.

Das Schönſte in der Pflanzenwelt iſt energiſche Modellirung einer Baumkrone in einzelne Maſſen, welche von den größeren Aeſten mit ihrem Laube gebildet ſich durch beſtimmte Schatten-Einſchnitte von einander trennen und ſo die Krone als ein gegliedertes Ganzes darſtellen. Dieß iſt eine Beſtimmtheit ganz anderer Art, als die im vorherigen §. genannte und zunächſt ſich in Unbeſtimmtheit wieder zerſtreuende Strenge der Geſtaltung. Es iſt eine Form, mit welcher der Naturforſcher ſich nicht ausdrücklich beſchäftigen kann, ſie hängt jedoch allerdings mit der Gattung zuſammen; ſie tritt vorzüglich bei dem Laubholze, bei dem Nadelholze weniger auf. Bei monokotyledoniſchen Pflanzen, wie Palmen und Bananen, ſind die Blätter ſo groß, daß gewiſſermaßen eine wohlgefällige Zuſammenſtellung von mehreren derſelben das vertreten kann, was bei den dikotyledoniſchen die Gruppirung von Aeſten bewirkt; bei pyramidaliſchen Nadelholzbäumen, Tannen, Zedern, zeigen ſich die Aeſte zwar dem Auge meiſt getrennt, doch kommen ſie durch verſchiedene Winkel ihrer Stellung auch ſo zuſammenzuſtehen, daß ſie ſich gruppiren, ja es kann ſich am einzelnen reich benadelten Äſte das Nadelwerk ſchön zuſammenhäufen und wieder theilen, mehr jedoch findet ſich ſchöne Modellirung bei den gewölbten Kronen von Föhren, Pinien.

§. 275.

1 Durch ihre Mitwirkung zum Geſammt-Eindruck wird nun allerdings die
Stellung, Größe, Textur, Zeichnung, Beweglichkeit oder Unbeweglichkeit des
Blattes wichtig, während die verſchienenen Typen der Zeichnung, wenn ſie ver-
einzelt dem näheren Anblicke ſich darbietet, zwar einen Reichthum zierlicher,
kräftig geſchwungener, durch einfachere oder zuſammengeſetztere Symmetrie anzie-
hender Umriſſe zeigen, jedoch ohne in dieſer Vereinzelung ein ſelbſtändig Schönes
2 begründen zu können. Die Haltung nun, der beſtimmte Hauch und Wurf, welchen
die Blättermaſſe einem bedeutenderen vegetabiliſchen Gebilde gibt, iſt weiter
bedingt durch die Zuſammenwirkung der genannten Eigenſchaften mit der Form
und Oberfläche, alſo der Schlankheit oder Dicke, der geraden, ſtarren oder
geſchwungenen, gekrümmten Bildung, der Härte oder Biegſamkeit, der glatten
oder rauhen Rinde des Stamms und der Aeſte. Bei vielen Bäumen zertheilen
ſich die Aeſte ſo zierlich in ihre Zweige, daß das bloße Gerippe einen höchſt
wohlgefälligen Anblick darbietet.

1. Die Blattform für ſich bietet bekanntlich die zierlichſten Formen, für welche die Botanik eine ausführliche Terminologie aufgeſtellt hat. Ein zierliches Skelett von Rippen oder ſogenannten Nerven hält die Fläche des Blatts zuſammen und bedingt die Zeichnung ſeines Umriſſes mit. Dieſer umfaßt in den einfacheren Bildungen zunächſt alle Verſchiedenheiten, welche zwiſchen der kreisrunden und der linienförmigen Geſtalt liegen: die lanzettförmige, ſpießförmige, pfeilförmige, eiförmige, eiförmig zugeſpitzte, herzförmige, nierenförmige u. ſ. w. Größere Mannigfaltigkeit tritt ſofort durch die verſchiedene Bildung des Randes ein; ſchärfer und eckiger erſcheint ſie, wenn er gekerbt, gezähnt, geſägt oder auch doppelt gezähnt, doppelt geſägt iſt, weicher, wenn er die ſog. buchtige Form hat, d. h. mit zugerundeten Hervorragungen und ebenſolchen Einſchnitten verſehen iſt (wie das Eichenblatt). Greifen die Hervorragungen und Einſchnitte tiefer, ſo entſteht die bereits reichere Form des gelappten, geſpaltenen, getheilten, zerſchnittenen Blatts; das letztere nähert ſich bereits der Geſtalt eines aus einer Blättchengruppe gebildeten, zuſammengeſetzten Blatts, eigentlich aber tritt dieſe erſt ein, wo mehrere vollkommen geſonderte Blättchen mit eigenen Blattſtielchen in den gemeinſamen Blattſtiel eingelenkt ein Geſammtblatt bilden. Hier tritt erſt eine entwickeltere, einfachere oder ſelbſt wieder zuſammengeſetztere Symmetrie ein. So entſteht die gefiederte, gefingerte, ſchildförmige Bildung. Einfach gefiedert iſt z. B.

das Blatt der Eſche, der Acazie, doppelt gefiedert ſind ſolche Blätter, wo vom gemeinſamen Blattſtiele wieder ſecundäre Blattſtiele mit ſich gegenüberſtehenden Blättchen auslaufen, wie z. B. bei manchen Mimoſen; gefingert iſt das Blatt der Kaſtanie u. ſ. w. Eine neue Form entſteht durch die Stachelbildung am Rande, wie ſie namentlich die Diſteln in ſo mannigfaltigem und anziehendem Spiele darſtellen. So zierlich nun alle dieſe Formen ſind, ſo kann doch das vereinzelte Blatt niemals ſelbſtändig ſchön heißen, denn dieſe Formen führen zwar Vorſtellungen verwandter Bildungen, die eine Bedeutung haben (Organe des thieriſchen Leibes, Waffen u. ſ. w.) vor das Gemüth, aber ſo ungefähr und dunkel, das Verwandte ſelbſt iſt auch etwas für ſich ſo Unſelbſtändiges, daß dieſes anklingende Spiel unmöglich im eigentlichen Sinne ſchön heißen kann. Es wird hier Jedem ſogleich beifallen, daß die Kunſt einzelne Blattformen benutzt, aber auch nur zu Verzierungen eines Körpers, deſſen ganze Schönheit anderswo, in ſeinen Verhältniſſen überhaupt liegt, und zudem doch nicht ſowohl das einzelne Blatt, als vielmehr eine Reihe, Gruppe von Blättern und zwar meiſt nicht nur von verſchiedenartigen, ſondern überdieß in Verbindung mit rankenden Stielen, Stengeln, mit Thier- und Menſchengeſtalten u. dergl.

Daß nun aber ein Baum mit gebuchteten Blättern einen andern Charakter haben wird, als mit gefiederten, gelappten u. ſ. w. leuchtet ein, und hier erſt erhalten auch Stellung, Größe u. ſ. w. ihre ganze äſthetiſche Bedeutung: Blätter, welche rund um ihre Axe zerſtreut ſtehen, werden dem Baume ein volleres Anſehen geben, als ſolche, die ſich zu zwei gerade gegenüberſtehen u. ſ. w. Von beſonderer Wichtigkeit iſt die Textur: der ſilhouettenartige Charakter der ſüdlichen Pflanzenwelt rührt namentlich von der lederartigen Qualität ſo vieler Baumſchläge, des Lorbeers, der immergrünen Eiche u. ſ. w.; ferner die von der Länge des Stiels abhängige Beweglichkeit: die Zitterpappel oder Eſpe mit dem ſtets bewegten Laube wird anders zum Gemüthe ſprechen, als die ſtarre Buche mit den kurzen und feſten Blattſtielen.

2. Der dicke Stamm der Eiche hat vorzüglich rauhe Rinde, knorrige, vielgekrümmte Aeſte und ſie müßte in hohem Grade hart erſcheinen, wenn nicht die ſaftigen und ſchön gebuchteten Blätter ſie überkleideten, ſo aber entſteht ein ſchöner Gegenſatz; die lanzettförmigen Blätter der Weide müßten dem Baume ein ſcharfes, ſpitzes Anſehen geben, wären nicht Aeſte und Zweige ſo biegſam, daß jeder Wind ſie umlegt und reizende Wellen erzeugt; noch weicher erſcheint die Trauerweide mit den überhängenden Zweigen. Mit dem zarten Laube der Eſpe und Birke ſtimmt ſchlanker, großentheils glatter Stamm, in halbem rechtem Winkel abſtehende, überhängende Zweige u. ſ. w. Es iſt im Bau ſelbſt des entblätterten Gerippes der

Bäume, deren kräftige Aeſte ſich in ein Netz zierlicher Zweige vergittern, ſo viel Reiz der Zeichnung, daß ſie auch im winterlichen Zuſtande ſchön heißen könnten, wenn nicht das Laub unentbehrlich wäre, um dem Baum eine eigentliche Stimmung zu geben.

§. 276.

1 Ueberall nun trägt zum beſonderen Ausdruck des Pflanzengebildes weſentlich
die Farbe bei. Die allgemeine Farbe des Pflanzenreiches iſt das beruhigende,
die nie verſiegende ſaftige Triebkraft des Lebens anzeigende Grün, das am
Baum ſeine ganze Wirkung namentlich im Gegenſatze zu der braunen, grauen,
gelblichen, weißlichen Färbung des Stammes und der Aeſte erreicht. Das
Grün ſelbſt aber unterſcheidet ſich wieder durch mannigfaltige Miſchungsverhältniſſe
des Blauen und Gelben, ſo wie durch Abſtufungen ſeiner Tiefe und
2 Helle, wodurch der Charakter der Stimmung ſich vollendet. Eine neue und
prachtvolle Farbenwirkung erzeugt die Pflanze in der Blüthe, in welcher ſie
zugleich die reichſte ſymmetriſche Bildung hervorbringt und den überall ſie
begleitenden wohlthätigen Geruch zum feinſten Dufte ſteigert. Trotz dieſer
Eigenſchaften iſt die Blume von geringerer äſthetiſcher Bedeutung, als die
Gliederung eines umfangreichen Pflanzengebildes im Ganzen. Geſättigter erſcheint
bei denſelben Eigenſchaften, an die volle Zeugungskraft der Natur, aber auch
bereits zu ſehr an beſtimmte Zweckbeziehungen erinnert die Frucht.

1. „In optiſcher Hinſicht bildet das Grün den polariſchen Gegenſatz des Rothen; an dem Pflanzenreiche deutet mithin ſchon die herrſchende Farbe auf den Geſchlechtsgegenſatz hin, welcher zwiſchen ihm und dem Thierreiche beſtehet, an deſſen vollkommenen Formen überall das Roth des Blutes vorherrſchen würde, wenn bei ihnen das innere Getriebe der Säfte nicht durch die bergenden Decken des Felles überkleidet, ſondern ebenſo offen dargelegt wäre als bei den Kräutern.“ (Die Geſch. der Natur v. Schubert, B. 2. §. 36). Die menſchliche Haut läßt überall das Roth des Blutes durchſchimmern. Dieſer affectvollen Farbe gegenüber ſcheint nun das Grün überall auszuſprechen, daß hier, wie in der Farbe die Differenz aufgehoben, ſo im ganzen Weſen noch kein ſubjectiver Bruch, keine Empfindung und Leidenſchaft, nur ſtill und ſtumm fortgährendes Säfte-Leben iſt: da iſt Erholung, Gefühl der Geſundheit, die Farbe ſelbſt haucht ſtille, labende Kühle. Dieſe allgemeine Stimmung wendet ſich aber in vielfacher Weiſe je nach der Art des Grüns. Einen Hauptgegenſatz bildet das ſchwärzlich gelbliche dunkle Grün des häufig lederartigen Baumſchlags wärmerer und heißer Zonen mit dem helleren, dünneren der nördlicheren Länder. Mehr Blau und Grau ſieht trauriger aus, als mehr

Gelb; man wird ſchon deßwegen mit ganz anderer Stimmung unter Tannen und Föhren, als unter Linden wandeln. Die meiſten Bäume entfärben ſich im Herbſte und werden gelblich, röthlich; dieß iſt ein Hauptgrund der wärmeren Stimmung, welche die Landſchaft im Herbſte annimmt, und welche im Widerſpruche mit der Trauer, welche zugleich das Fallen der Blätter, die neblichte, kältere Luft hervorruft, ein ſo wehmüthig ſchönes Gefühl hervorbringt.

2. Die Blume zeichnet ſich außer der Farbenpracht namentlich durch ihren feinen ſymmetriſchen Bau aus: die Blätter ſtellen ſich meiſt im Kreiſe um ihren Mittelpunkt und bilden in ihrer beſtimmteren Form und Lage Kronen der verſchiedenſten Art, becherförmige, glockenförmige, trichter- rad- krug- teller- ſternförmige; einfache und gefüllte u. ſ. w. Aus dieſem reizenden Kinde der Pflanze ſteigt der Duft auf, den wir in berechtigter Bilderſprache die Seele der Pflanze nennen. Die Pflanzenwelt ſpricht überhaupt entſchieden auch durch den Geruch zum Gemüthe, wie denn der theilweiſe Anſpruch des Geruchſinns in §. 71 zugegeben iſt. Nicht nur durch den feineren Duft der Waldblumen, ſondern auch durch den Geſundheit-athmenden Geruch der Mooſe, der Bäume nimmt der ſtrotzende Wald mit den andern Sinnen auch dieſen gefangen und vollendet das Gefühl der Geneſung, nicht etwa eben von Krankheit, wohl aber immer von den ſpannenden Steigerungen der Geſellſchaft und Bildung, womit wir unter ſeinem Laubdach wandeln; der wohlriechende Duft der eigentlichen Blumen aber iſt ſo fein, ſo geiſtig, daß die Phantaſie beſtimmter angeregt und der ganze Menſch zart und edel geſtimmt wird. Trotz dieſen ausgezeichneten Eigenſchaften nun hat die Aeſthetik an der Blume einen ungleich geringeren Stoff, als am Baum. Es iſt ſchon geſagt, daß das Schöne eine gewiſſe Größe fordert. Die tropiſche Pflanzenwelt bringt zwar ſehr große Blumen hervor; an den ſchattigen Ufern des Madalenenflußes in Südamerika wächst nach Alex. v. *Humboldt* eine rankende Ariſtolochia, deren Blume, von vier Fuß Umfang, ſich die indiſchen Knaben in ihren Spielen über die Scheitel ziehen. Allein gerade dieſer Wucher iſt für die Aeſthetik im wahren und ſtrengen Sinne kein wahrhaft ſchöner Stoff; die inneren Mängel des Vegetabiliſchen treiben ſie, die Schönheit höher in andern Reichen zu ſuchen, im vorliegenden Reiche aber fordert ſie dieſelbe in der Größe und Gliederung eines *ganzen* Gebildes, wogegen die Ueppigkeit des *Theils* bei ſolchen wuchernden Gewächſen ſich auszudehnen ſcheint, um die inneren äſthetiſchen Mängel zu überwachſen, und ſie ebendadurch nur um ſo mehr aufzeigt. Die Blume höher ſtellen, als den Baum, wäre daſſelbe, wie das Kind höher ſtellen, als den Mann, und dieſelben, welche jenes thun, thun dieſes. Alle Pflanzen erſcheinen uns als ſchlafende Weſen, aber die Blume iſt ein ſchlafendes Kind, der Baum ein ſchlafender Held.

Wir legen beſtimmteren Sinn in die Blumen, aber nur für die Spiele des engeren Empfindungskreiſes und nur in allegoriſcher Weiſe. Blumen ſind, doch auch mehr, als man glaubt, ſinnlich reizend und ebendaher iſt Vorliebe für ſie individuell zufällig, Geſchmackſache. Sieht man von dieſer Beziehung auf den Zuſchauer ab, ſo bleibt mehr die Bewunderung des ſinnreichen, aber durch ſeine Regelmäßigkeit auch wieder an das blos Kryſtalliſche erinnernden Baus, des Schöpfers, wie bei *Brockes*, als eigentlich äſthetiſche Betrachtung übrig. Daß der Zweig der Malerei, der die ſogenannten eigentlichen Blumen zum Gegenſtande hat, untergeordnet iſt, liegt im Stoffe; will die Kunſt mehr damit anfangen, ſo muß ſie dieſelben als nur mitwirkende Motive in einen höheren Zuſammenhang ſtellen und das liegt (um nur gelegentlich auch hier den Idealiſten zu zeigen, daß es zuerſt auf dieſen ankommt) auch im Stoffe; daß der Maler einen Baum nicht wohl in Blüthen malen kann, hat ebenſo ſeinen einfachen Grund darin, daß dieſe kleinen Kinder gegen den Vater nichts heißen wollen, daß dieſe Ueberkleidung gegen das große, ernſt und gewaltig gegliederte Ganze ein Momentanes iſt, das man mit Vergnügen ſieht, das aber nicht als Bleibendes gefeſſelt werden ſoll: es ſieht im Gemälde kindiſch aus. Zu Ornamenten, Arabesken werden Blumen reichlich verwandt, aber da ſind ſie nur anhängender Schmuck und ebendarum nach dem Geſetze der Architectur umgebildet.

Aehnlich verhält es ſich mit der Frucht; durch ihren gefüllten Charakter iſt ſie Vollendung der Blüthe; die Mannigfaltigkeit ſymmetriſcher Zeichnungen verſchwindet, um der Kugel der Beere, dem Oval der Pflaume, der Form des Zapfens u. ſ. w. Platz zu machen; der Reichthum der Farbenpracht zieht ſich zuſammen theils in farbloſes Braun, theils aber in feine Farben-Uebergänge, reizvolle Durchſichtigkeit, wie ſie die Blume nicht aufzuweiſen hat; im Einzelnen erſcheinen freilich auch herrliche einfache, undurchſichtige Farben, wie das Rothgelb der Orange. Dazu kommt der feine Geruch ſo vieler Früchte. An Geſtalt ſind beſonders Sammelfrüchte ſchön, Zuſammenſtellungen von Gruppen einzelner Früchtchen zu Einer Frucht, wie der Beeren in der Traube, bei welcher zugleich die durchſichtige Farbe ſo reizvoll iſt. Früchte ſind nun aber vereinzelte Schönheit, wie Blumen. Sie erſcheinen reicher, voller, ſatter, wirken aber auch beſtimmter ſtoffartig, laden zum Genuſſe ein. Man bewundert die ſtrotzende Natur, man möchte aber auch hineinbeißen. Dieß wird in der Kunſt weiter zu berückſichtigen ſein; hier aber iſt noch von einem Widerſpruche zwiſchen der äſthetiſchen und botaniſchen Rangordnung zu reden. Die Frucht iſt nicht nur an ſich das Höchſte an der Pflanze, ſondern die Gewächſe, welche vorzugsweiſe nützliche und wohlſchmeckende Früchte tragen, die Obſtpflanzen, nehmen auch die höchſte Stufe im Syſteme der Botanik ein. Da nun die Aeſthetik dieß ganz anders anſieht, ſo iſt hier einer der Punkte, wo der Satz §. 18, a. eintritt. Die Frucht iſt etwas Edleres, als der ganze Baum, und doch iſt nur die Geſtalt des letzteren ſelbſtändig ſchön, jene nicht. Dieß jedoch wäre noch nicht der eigentliche Widerſpruch, denn Aeſthetik und Botanik würden ſich nur in denſelben Gegenſtand verſchieden theilen; aber gerade an den Obſtbäumen iſt die Geſtalt des Ganzen das Unſcheinbarſte, der Werth ſammelt ſich alſo auf Koſten der Geſtalt in der Tiefe, er tritt dann heraus, aber in einem Gebilde, das zu klein iſt für die äſthetiſche Bedeutung. Wenn nun in andern Fällen das Schöne ſich verſchieden wenden und dieſes umgekehrte Verhältniß in ſein Intereſſe ziehen kann, ſo iſt dieß hier deßwegen nicht der Fall, weil die Frucht nicht ein Bewegtes, Thätiges iſt, wie z. B. die Handlungen eines drolligen jungen Thieres, welche die Unſcheinbarkeit der Geſtalt durch ein komiſches Intereſſe vergüten. Trotz dieſen und noch andern Abweichungen geht aber im Ganzen und Großen der Stufenwerth der Schönheit dennoch mit dem der Organiſation an ſich Hand in Hand.

§. 277.

Gemäß den bisher entwickelten Bedingungen muß der äſthetiſche Ueberblick des Pflanzenreichs von denjenigen Pflanzen, welche in gemäßigten Zonen eine ſo unbedeutende Höhe erreichen, daß ſie nur in geſelliger Menge als Ueberzug des Bodens dem Auge den geforderten Umfang darbieten, zu den größeren Formen forteilen. Mooſe, Kräuter, Gräſer, zum Theil Schlingpflanzen haben dieſe Bedeutung (vergl. Schluß von §. 274). Sie erſcheinen wie ein wucherndes Streben der erſten Form des organiſchen Lebens, das Erdreich in ihren Beſitz zu ziehen und Alles, ſelbſt die eigenen feſteren Formen zu überkleiden. Das Geſträuche gibt der Landſchaft bereits einen energiſcheren Schmuck.

Manche Kräuter erreichen in heißen Zonen Baumhöhe, die Farren, die Heidekräuter; die Grasform, die wir, trotz ihrer höheren botaniſchen Bedeutung, nebſt den Schilfen noch zu der wuchernden geſelligen Ueberkleidung des Bodens zählen müßen, von welcher hier die Rede iſt, ſteigt zu der Höhe unſerer Bäume auf. Dieſer Zonen-Unterſchied kann aber in ſolcher Ausdehnung nicht berückſichtigt, ſondern nur diejenigen bedeutenderen Pflanzen der heißen Himmelsgegenden können im weiteren Zuſammenhang ausdrücklich hervorgehoben werden, welche nicht nur durch Unterſchied der Größe, ſondern zugleich durch eigenthümlichen Charakter ſich auszeichnen. Was nun die Formen, Farben der hier genannten Pflanzen betrifft, ſo ſind ſie allerdings auch in ihrer Einzelheit nicht ohne alle äſthetiſche Bedeutung. Die Mooſe freilich, welche akotyledoniſch ſind und ſelbſt in dieſer Gattung niedrig ſtehen, haben ſo wenig Gliederung, daß ſie nur wie der erſte, weiche Teppich erſcheinen, den die gegliederten Pflanzen ſelbſt ſich unterbreiten. Kräuter ſind ungleich formreicher im Einzelnen, ſelbſt akotyledoniſche, wie Farrenkräuter, welche namentlich zierliche gefiederte Formen darbieten; den Gräſern ſieht man auch im Ueberblick die gegliederte Form wohl an; Schlingpflanzen zeigen reiche Geſtaltung, herrliche Blumen. Doch alle dieſe beſonderen Schönheiten fallen unter den Standpunkt des äſthetiſch Unſelbſtändigen (vrgl. §. 275 ff.) und es kommt hier nur die Geſammtwirkung, die durch geſellige Menge entſteht, in Rechnung. Der allgemeine Eindruck iſt im §. bezeichnet; das Auge trennt dieſe grünen Ueberkleidungen nicht von der Erde, von der ſie ſich durch keinen klaren Gegenſatz von Stamm und Krone erheben, die Vegetation ſucht nur Alles zu überziehen und behandelt ſelbſt Werke der Menſchenhand, altes Gemäuer, als ſein Eigenthum, das es verbrämt und mit ſeinen ſpielenden Franzen umhängt, zur Natur zurückführt, maleriſch macht. Die Schlingpflanze ſteigt wie ein ſpielender Schmuck, oft als prachtvoll colorirte Randzeichnung an höheren Körpern, namentlich an Bäumen hinauf. In dieſem allgemeinen Charakter treten nun freilich beſtimmte Charaktere hervor; anders wirkt der ſammtene Moosteppich, anders die Weberei des Krautes, und dieſe wieder verſchieden, wie ſie vielgeſtaltig, würzig von der heißeren Sonne hervorgelockt wird oder wie ſie einförmig weite neblige Ebenen und Berghöhen mit mattem Grüne begleitet. Wärmer, weicher erſcheint die Grasflur, die im Winde ein wogendes Meer (mar de yerbas nennen die Südamerikaner ihre Llanos) darſtellt.

Im Geſträuche, d. h. den Gewächſen, deren Zweige ſchon tief am Fuße des Stamms hervortreten, wird nun die Richtung der letzteren, auch der Blattform und Farbe ſchon ungleich wichtiger, allein es kann nur in Kürze der allgemeine Charakter der kräftigeren Betonung ausgeſprochen werden, den es der Landſchaft mittheilt. Der Baum verhält ſich zu allen dieſen Formen wie das eigentliche Subject, das wir ſuchen.

§. 278.

Unter den großen Gebilden von ſelbſtändiger Bedeutung nun, den Bäumen,
1 läßt ſich ein dreifacher Typus unterſcheiden. Der erſte trägt durch vorherrſchende
Ausdehnung zu rieſenhafter Breite und Höhe den Charakter des Erhabenen, jedoch
in der näheren Beſtimmung kryſtalliſcher Gebundenheit, die das Gemüth des Be-
ſchauers nicht in den Irrgängen ahnungsvoller Stimmung ſich frei ergehen läßt,
ſondern ſtreng beherrſcht: eine Eigenſchaft, die in dem ſcharfen Umriß, der feſten
und dichten Textur, der gemeſſenen Zeichnung, regelmäßigen, ſymmetriſchen Stellung
2 der Theile begründet iſt. Neben der Gebundenheit bricht aber üppiger Wucher,

glühende Pracht, betäubender Duft hervor und ſtellt dem ſtrengen Maaße die Maaßloſigkeit an die Seite.

1. Hätten wir ſchon die geſchichtlichen Hauptformen der Phantaſie und die verſchiedenen Künſte dargeſtellt, ſo könnte der hier zuerſt aufgeführte Pflanzentypus mit der orientaliſchen Phantaſie verglichen und durch das Prädicat des Architektoniſchen bezeichnet werden. Man erkennt hier ſogleich die Pflanzenwelt der heißen Länder und der Charakter überhaupt, dann die Kunſtrichtung des Menſchen, der von ihr umgeben iſt, wird weſentlich als durch ſie mitbeſtimmt erſcheinen. Die Formen dieſer Vegetation zeichnen ſich mit geometriſcher Schärfe von dem tiefen Himmel ab, gemeſſener Ernſt, kryſtalliſche, Auge und Sinn bindende Beſtimmtheit läßt die Subjectivität des Beſchauers, die Wogen der vertieften Empfindungen nicht aufkommen: es fehlt nicht nur die Romantik, ſondern ſelbſt der weichere Ernſt der Sinnesweiſe, die wir plaſtiſch nennen. Dadurch beſtimmt ſich der allgemeine Charakter des Erhabenen, der in der ungemeinen Größe dieſer Pflanzen liegt. Das Erhabene überwältigt und erhebt zugleich das befreite Gemüth; dieſe doppelte Wirkung üben auch die Rieſen der tropiſchen Vegetation aus, aber das Moment der Befreiung in derſelben beſchränkt ſich durch die Strenge der Form, in der Erhebung ſelbſt liegt etwas Deſpotiſches, Bannendes. Zuerſt ſind hier als monokotyledoniſche Formen, deren Phyſiognomie meiſt den Charakter des Erhabenen in der Form aufſtrebender Linie trägt, die Lilien und Palmen aufzuführen. Unter jenen mag, obwohl gewöhnlich nicht baumartig gebildet, die Aloe genannt werden, wie ſie aus der vollen, doch ſtrengen Roſe ihrer bläulichgrünen, dicken, fleiſchigen, in einen langen Dorn endigenden Blätter ihren hohen Stengel hinaufſchießen läßt. Anders erſcheint die Banane mit dem ausgebreiteten Buſche ihrer ungeheuren, dünnen, ſeidenartig glänzenden Blätter, wobei jedoch der aufſteigende Stengel fehlt. In der größten Pracht tritt dagegen der Monokotyledonencharakter als der eines geradlinigten Aufſchießens bei verhältnißmäßig dünnem Stamme vorzüglich in den Palmen auf, welche den ſchlanken Stamm bis zu 180 Fuß Höhe hinauftreiben, um ihn dann — ohne Veräſtung, deren Mangel bei den Monokotyledonen weſentlich das Gebundene, die Abweſenheit des freieren Formſpiels ausdrückt — in den königlichen Blätterſtrauß auszubreiten. Die Blätter ſind theils gefiedert, theils fächerförmig und hierin erſcheint nun namentlich jene kryſtalliſche Symmetrie, welche von dieſem ganzen Typus ausgeſagt wird. So geſtaltete Blätter bewirken immer eine große Durchſichtigkeit der Baumkrone und wenn dieſe bei aller Hoheit dem Baume etwas Leichtes gibt, ſo dient ſie doch zugleich beſonders, auf dem Grunde des durchſcheinenden Himmels die Umriſſe in ihrer gemeſſenen Schärfe, in ihrer gezählteren Symmetrie zu

zeigen. Unter die Palmen ſtellt **Oken** den Pandanus; ſein Stamm wird nicht hoch, dagegen iſt in der Spiral-Stellung der ſchwertförmigen Blätter auf eigenthümlich ſtrenge Weiſe jener geometriſche Charakter ausgeprägt. Nicht durch Höhe, aber durch ungeheure Dicke und Breite zeichnet ſich der rieſenförmige Drachenbaum aus, der ebenfalls palmenartig, aber mit überhängenden Schwertblättern ſeine Krone über einem Stamm ausbreitet, welcher in dem berühmten Exemplare auf Teneriffa über der Wurzel 45 Fuß im Umfange hat. Unter den dikotyledoniſchen Formen iſt die durch Blätterzeichnung am meiſten ſymmetriſche die gefiederte und beſonders zartgefiedert ſind die von ſchirmartig verbreiteten Zweigen getragenen Blätter der Mimoſen. Seltſame phantaſtiſche Formen ſind namentlich die Cactus-Arten, bald kugelförmig, bald ſchlangenartig am Boden kriechend, bald in ovalen flachen Gliedern im Zickzack geſpenſtiſche Arme ausſtreckend, bald in vieleckigen Säulen hoch aufſteigend. Wie ſeltſam aber dieſe Bildungen ſind, ſie tragen doch in ihrer fleiſchigen Maſſe, ihren feſten Umriſſen jenen ſcharfen, allem Zerfloſſenen ſtreng entgegengeſetzten Charakter, von dem hier die Rede iſt. Andere Formen erſcheinen äußerſt trocken und kahl, wie die Caſuarinen mit ihren blätterloſen, mausſchwanzähnlichen Zweigen.

Die hier verfolgte Eintheilung bindet ſich nicht an den geographiſchen Standpunkt. Es kommt nicht darauf an, die Pflanzenformen der heißen Zonen durchzugehen, die ungeheuren Feigenbäume, Wollbäume, Affenbrodbäume u. ſ. w. aufzuführen, ſondern den allgemeinen Typus zu ſchildern und die ihn am eigenthümlichſten bezeichnenden Formen hervorzuheben. Es war allerdings ſogleich zu bemerken, welche Sonne dieſe Formen hervorbringt, allein dieſelbe Sonne ruft auch unzählige andere Gebilde hervor, welche, nur nicht ſo üppig, nicht ſo groß, auch anderswo wachſen und ebenda gewöhnlicher ſind. Umgekehrt wachſen die Pflanzen, welche die heißen Länder vorzüglich charakteriſiren, auch in dem wärmeren Theile der gemäßigten Zone, freilich ebenfalls nicht in derſelben Größe, Anzahl der Arten u. ſ. w.

2. Neben dieſen ſtrengen Formen ſchießt nun aber in den heißen Zonen eine duftberauſchende, farbenglühende, in unendlichen Formen wuchernde Welt von Kräutern, Schlingpflanzen, Gräſern, Blüthen, Blumen (unter denen wir nur die bunten Orchideen nennen) u. ſ. w. auf. Hier verſchwindet die bindende Regel in ungemeſſener Ueppigkeit und führt das durch jene Strenge gebundene Gemüth in heiße und ſchwelgeriſche Trunkenheit hinaus, nicht in die gedankenreicheren Spiele der Empfindung, ſondern in Träume der Wolluſt. Unfrei iſt der Geiſt hier wie dort. Wir werden dieſelben Extreme im Naturell der Völker finden, welche in dieſer Pflanzenwelt leben.

§. 279.

Ein zweiter Typus bewahrt ebenfalls Gemeſſenheit, Schärfe, ernſte Haltung, die aber in bewegteren, weicheren, zufälligeren Formen als freier Schwung herrſcht; er entläßt und bindet das Gemüth in Einem, verſchmilzt Anmuth und Würde in edlem, geſättigtem Gleichgewichte.

Man erkennt ſogleich den Pflanzentypus des wärmeren Theils der gemäßigten Zone. Dürfen wir uns den ſchon genannten Vorgriff erlauben, ſo nennen wir ihn den plaſtiſchen. Es iſt der compacte, ſilhouettenartige, in ſich geſättigte Charakter der Pflanzenwelt unſerer ſüdlichen europäiſchen Länder, Italiens und Griechenlands vorzüglich, der durch den Schwung ſeiner Formen das Gemüth zur Freiheit entläßt, aber nur bis zu der Grenze, wo das Sentimentale beginnt; dieß weiſt er durch ſeine ruhige Würde, ſeine gemeſſene Haltung, ſeinen ernſten Anſtand, ſeine ſcharfe Deutlichkeit zurück. Seine Pflanzenwelt iſt im Allgemeinen von mäßigerer Größe, doch erreichen viele Bäume ſehr bedeutende Höhe und Breite. Wir erwähnen als erſtes Beiſpiel des vorliegenden Typus die reich veräſteten größeren Laubholz-Arten, welche ein ſtark in Saft ſchießendes, wäſſerigtes, in ſeinem Gewebe wenig compactes, üppig wucherndes Gepräge zeigen. Eine wohlgegliederte Gruppirung der Krone in einzelne Baumſchlag-Maſſen iſt dadurch keineswegs ausgeſchloſſen, am wenigſten entwickelt ſich dieſe in der Kaſtanie, welche, wo ſie nicht zu bedeutender Größe fortgewachſen iſt, ſich in faſt regelmäßiger, wenig getheilter Kugelform ziemlich ſteif darſtellt. Was aber die üppige Fülle aller dieſer Formen zu einer gemeſſeneren, dem Kryſtallartigen wieder näher ſtehenden Strenge zurückführt, iſt die Zeichnung der Blätter: gelappt bei der (gemeinen) Feige (und zwar bei dieſer in einer äußerſt wohlgefälligen Form), der Platane, dem Ahorn, gefingert bei der Kaſtanie, gefiedert mit langen ovalen Blättchen bei dem Nußbaume, mit lanzettförmigen bei der Eſche, mit feineren ovalen bei der Acazie, die ſich durch ihre mimoſen-artige Zartheit unter den gefiederten Laub-Arten beſonders reizend darſtellt. Der dünnere, weniger ſolide, wäſſerigte Charakter iſt bei mehreren der hiehergehörigen Bäume auch in der graulichen, grünlichen, überhaupt hellen Farbe der Rinde ausgedrückt, wie z. B. der Platane. Die näheren Unterſchiede der im Allgemeinen warmen Farbe des Grüns dieſer Bäume, der Richtung, Form der Aeſte u. ſ. w. können nicht verfolgt werden. — Eine andere Gruppe dagegen zeigt bei mäßigerer Größe ſchlanke oder bequem rundlich ausgebreitete Form, meiſt compactes Zuſammenhalten der Kronen-Maſſe, lederartige, glänzende, ſchwärzlich oder graulichgrüne Farbe der Blätter und dadurch ſcharfe Abzeichnung vom tiefblauen Himmel, wodurch erſetzt wird, was an reicherer ſymmetriſcher Bildung des nur beim Johannisbrodbaum gefiederten Blatts verloren geht. Alle hier genannten Bäume ſind immergrün und erſetzen dem Süden den ſchnell verſengten Reiz der Grasfluren. Durch reizende Schlankheit ſeiner Bildung macht der Lorbeerbaum den Mythus von Daphne begreiflich, breit und bequem legt der Johannisbrodbaum ſein Dach nahe über den Boden, durch das grauliche Hellgrün ſeiner lanzettförmigen Blätter gleicht der Oelbaum viel unſerer Weide, auch ſind Stamm und Aeſte knorrig wie bei dieſer, allein das Lederartige der Blätter unterſcheidet ihn zugleich ſtreng von ihr, bedingt geringere Beweglichkeit im Winde, verhindert das Ueberhängen der äußeren Zweige und hält ſo von dem elegiſchen Charakter das Sentimentale ab, was die Weide hat. Auch die Myrten mit ihren dunkeln, glänzenden Blättern, die immergrünen Eichen und andere Bäume reihen ſich an dieſe Gruppe an. Endlich iſt noch die ſüdliche Form des Nadelholzes zu erwähnen. Das Nadelholz ſcheint ſchon durch die höchſte Zuſammenziehung der Blattgefäße, die in ihm auftritt, den vollſten Gegenſatz gegen die Naturfülle, das Oeligte, Geſättigte darzuſtellen, was den hier geſchilderten Typus bezeichnet, derſelbe bildet aber auch in dieſer Gattung Formen aus, welche ihm entſprechen. Die Cypreſſe iſt, wenn gehörig entwickelt, keineswegs ſteif, ſie ſondert ſich in ſchöne Aeſte-Gruppen und ihre Umriſſe ſind zwar compact, aber in der Linie wohlgezeichnet. Sie hat ganz die edlen Formen, gibt der Trauer ſelbſt den vornehmen Anſtand der ſüdlichen Vegetation. Die Pinie ſteigt hoch hinan und wölbt dann ihre herrliche Kuppel über, von welcher nur da und dort ein Aſt, Zweig ſich verirrt und mit ſeinen Nadelbüſcheln geiſtreiche Seitenparthien anſetzt: ganz eine jener befriedigend abgeſchloſſenen Formen dieſes Typus. Zum erſten Typus hätte als das ihr vorzüglich eigene Nadelholz die Zeder angeführt werden müſſen, wenn ſich von der Form dieſes rieſigen Baums ohne die nöthigen Anſchauungsmittel Rechenſchaft geben ließe. Die noch ſtehenden Zedern des Libanon ſcheinen keine Vorſtellung von den einſt berühmten Rieſenbäumen zu geben. Die Zeder iſt nicht pinienartig, der Stamm geht durch, aber ſie ſcheint ihre Pyramide in rund ausgebreiteten Aeſten mit hängenden Zweigen ſtockwerkartig aufzubauen und dem einzelnen Stockwerk die weichere kuppelartige Form der Pinie zu geben.

§. 280.

Ein dritter Typus iſt vorzüglich als ſolcher zu bezeichnen, der eine tief bewegte ſubjective Stimmung bewirkt. Er bindet und beruhigt nicht das Auge durch jene in der Beweglichkeit der Linien zugleich ſcharf beſtimmte Zeichnung, ſondern er iſt entweder ſchneidend ſtarr und ſteif, erregt aber zugleich ein Gefühl

aufſtrebender oder in ſich zuſammengefaßter Kraft, oder er iſt weich, von ſpielenden Umriſſen und ſtimmt zu wehmüthig zerfließenden Empfindungen, oder er verbindet dieſe Gegenſätze, doch ſo, daß er ſie in den Theilen des Ganzen getrennt erhält. Auch durch auffallenden Wechſel der Entlaubung im Winter und des heiteren Aufblühens im Frühling ſtimmt er bald winterlich, bald heiter, immer aber ahnungsvoll und das Gemüth in ſich zurückweiſend.

Um die einmal gewagte Vorausnahme zu benützen, nennen wir dieſen Typus der kälteren gemäßigten Zone den romantiſchen. Die kalte Zone, die ſich in Nadelholz und Birken verläuft, liegt jenſeits der Grenze, über welche ſich die Aeſthetik zu verbreiten hat. Gegenſätzlich ſubjectiv bewegt iſt die Stimmung der erſteren ſchon durch den auffallenden Wechſel des Winters und Frühlings. Dieſes Klima hat weniger Immergrün, als das ſüdliche; nach dem Pflanzentödtenden Winter überkleidet ſich die Erde mit reichem, hellem, luſtigem Grün, die Sehnſucht nach dem Frühling, den ſüdlichen Völkern fremd, iſt dadurch bedingt und wird als ein wichtiges Moment zur Erklärung der Geiſtesweiſe der nördlicheren Völker wieder aufzufaſſen ſein. Als Beiſpiel des Starren und Steifen nennen wir hier zuerſt das Nadelholz. Unter dieſem iſt es allein die Föhre, welche ſich dem ſchönen Kuppelbau der Pinie nähert, es herrſchen die Tannen, welche überhaupt am ſtrengſten den Charakter dieſes Holzes ausſprechen, denn er iſt ſtarr und winterlich düſter. Die untern Aeſte der Tanne hängen gewöhnlich wie trauernd abwärts, übrigens führt ſie die gerade abſtehenden, ſtarren, ſpitzbewaffneten Aeſte in kerzengerader Pyramide zu mächtiger Höhe hinauf und hebt in der Trauer ſelbſt das Gemüth kräftig hinan. Die Tanne ſtimmt unbehaglich, unwirthlich und befreiend, erhebend zugleich, jenes durch ihre peripheriſchen Organe, dieſes durch ihre Richtung, jedoch nicht im Sinne heiteren Schwunges, ſondern trotziger Kühnheit. Ein Tannenwald wirkt wie ein friſcher, ſtählender, kalter Morgen. Unter dem Laubholze iſt der ſtarrſte Baum die Buche. Die ſteifen, nur in der Mitte nach unten etwas ausgebogenen Aeſte ſtehen in ſchneidender, kratzender Linie ab, das gezähnte, breit elliptiſche Blatt ſitzt auf kurzem Stiele abwechſelnd gegenſtändig und ſpielt wenig im Winde, der Körper der Krone ſchließt ſich wenig modellirt feſt zuſammen. Dem Stamme ſieht man die Härte des Holzes an, ſtrenge Kraft iſt der Ausdruck, der ebendaher eine in ſich zuſammengefaßte, geſunde und tüchtige, aber herbe Stimmung bewirkt. Ungleich weicher, doch ähnlich ſind Ulme und Erle.

Unter den weichen Formen mögen zuerſt die Pappeln genannt werden, denn ihre rundlichen, dreieckigen, herzförmigen Blätter geben zarten Umriß und an langen, dünnen Stielen ſitzend ſpielen ſie ſtets im Winde, namentlich bei der Zitterpappel oder Espe. Dem biegſamen Holze ſieht man ſeine

Weichheit an. Anders wirkt nun natürlich die aufſtrebende Pyramide der italieniſchen, anders die rundliche Krone der Silber- und Zitter-Pappel. Die erſtere ſcheint ſchon dem Namen nach zum ſüdlichen Typus zu gehören, allein der Baum iſt in Deutſchland wirklich häufiger als in Italien und es iſt vorzüglich ſein ſpielendes Laub, was uns beſtimmt, ihn zum dritten Typus zu ziehen. Dieſe ſehr hochgeſtreckte Art ſieht nun freilich ſtolz und vornehm aus, wird aber auch, in Reihen gepflanzt, leicht langweilig, weil die Individuen weniger Verſchiedenheit haben, als bei runden Bäumen, und, da ſie kein ſchattiges Dach bilden, getrennt wahrgenommen werden. Beſonders ſchön ſpielt die Silberpappel im Winde, welcher die untere weiße Seite der Blätter umlegt. Durch das bewegte Spiel des Baumſchlags nun hat die ganze Gattung das Schwebende, was das innere Erzittern ſubjectiver Empfindung hervorruft; dieß Flüſtern des Objects wird zu einem innern. Wehmüthig weich ſtimmt die weißrindige, hohe, dünnkronige, mit den überhängenden Zweigen und dünngeſtielten dreieckigen Blättern ebenfalls ſtets im Winde ſpielende Birke, noch entſchiedener die völlig überhängende Thränen-Weide, deren graulichgrüne, lanzettförmige Blätter an den fließenden, weichen, biegſamen Zweigen herabwallendem Waſſer gleichen. Man denke an ſo manches Volkslied, auch an das, welches Desdemona ſingt. Unſere gewöhnliche Weide wird leider faſt immer durch Beſchneiden um ihre Form gebracht; ſie bildet ganz mächtige, herrlich modellirte Bäume, aber ihr wäſſerigter Ton, die weichen, bei großen Bäumen immer etwas überhängenden Zweige, die lanzettförmigen Blätter, das grauliche Grün, das Hingeſtrichene im ganzen Wurfe des Baumſchlags, das ſie mit der Thränenweide gemein hat, geben immer einen weichen, mehr zerfließenden Stimmungston. Unſere ſchönſten Bäume ſind Eichen und Linden. Die erſteren vorzüglich verbinden auf die im §. genannte Weiſe das Starke und Weiche. Stamm und Aeſte der Eiche ſind hart, knorrig, dieſe meiſt rechtwinklicht abſtehend, aber in rohen Linien verkrümmt; ſie wächst zu mächtiger Größe auf, heißt mit Recht der Baum der Stärke. Bei allem Eindruck urſprünglicher Kraft aber iſt ſie nicht ſteif und herb wie die Buche, denn ihre Blätter, obwohl an kurzen Stielen ſitzend und daher wenig bewegt, ſind von der weichen, gebuchteten Zeichnung und ſaftig hellgrün; ſie ſammelt ferner ihre Maſſen an den mächtigen, reichbelaubten Aeſten zu wohlgegliederten, ſtattlichen Gruppen. In viel weniger harter Form iſt derſelbe Gegenſatz in der Linde ausgeſprochen. Sie iſt gewaltig an Größe, wie die Eiche, aber ihre ſpitzwinklicht vom Stamm aufſteigenden Aeſte ſind weniger rauh gekrümmt, ihre herzförmigen Blätter ſpielen vielbewegt am dünnen Stiele und geben dem mächtigen Ganzen zarte, weichere Empfindung erregende, in den äußerſten Umriſſen ungewiſſer verſchwebende Ueberkleidung, während doch ihre äußerſt reiche Fülle ſich zu ſo ſchönen, kräftig geſonderten, von energiſchen Schatten durchſchnittenen Maſſen ſammelt, daß dieſem Baume die herrlichſte Krone unter allen Laubhölzern zuzuerkennen iſt; keiner der Bäume, die zu dem vorliegenden Typus gehörten, vereinigt Würde ſo ſchön mit ſüßer, gemüthvoller Anmuth.

§. 281.

Wo Bäume zu Gruppen zuſammentreten, erwartet das Auge eine 1
Einheit von Gegenſätzen in Zuſammenwirkung der Pflanzenſchönheit nach
ihren verſchiedenen Momenten, wobei natürlich der Boden und Hintergrund
von weſentlicher Bedeutung iſt. Das Starke ſoll ſich mit dem Weichen, das
Zerfließende mit dem Beſtimmten, das Finſtere mit dem Hellen zu einem
Ganzen zuſammenbauen, deſſen äußerer Umriß eine beruhigende Wechſelergänzung
von Linien mit einem abſchließenden Gipfel darbietet. In großem Maßſtabe 2
wiederholt die Ueberkleidung des Erdreichs durch geſelliges Gras und Kraut
der Wald. Sein Ueberblick iſt einförmig, wenn er nicht mit Gebirgsformen
als ihr krauſes Gewand zuſammengefaßt wird. Im Innern erſcheint er als eine
ſelbſtändige, in ungeſtörter Urſprünglichkeit webende Pflanzenwelt und erzeugt in
heimlichen Schauern am vollſtändigſten die in §. 271, 2. bezeichnete Stimmung.

1. Stellen ſich Gruppen aus Bäumen Einer Art zuſammen, ſo wird der Zufall nur dann günſtig genannt werden können, wenn ſie von verſchiedenem Alter, Größe, Bau, Farbe, Stellung ſind, daher ſich durch Gegenſätze ergänzen. Handelt es ſich von Gruppen aus Bäumen verſchiedener Art, ſo wird ſich der vom Auge geforderte Gegenſatz und ſeine Vermittlung leichter einſtellen. Hier iſt nun namentlich zu erwähnen, daß die aufgeführten Typen nicht mit ſtrenger Grenze an Eine Zone vertheilt ſind. So hat nicht nur die heiße Zone in höheren Gegenden auch Nadelholz, neben ſtreng gebildeten Monokotyledonen veräſtetes, weicheres Laubholz, ſondern namentlich iſt der wärmeren und der kälteren gemäßigten Zone Laubholz mit gefiedertem Baumſchlage, der immer an die tropiſche Mimoſenform erinnert, gemeinſam. Neben den harten Tannen, den vollen Linden fehlen uns die durchſichtigen, zart gefiederten Acazien nicht und die ebenfalls gefiederte, doch reichere, derbere Eſche, der gelappte Ahorn iſt ein in den deutſchen Gebirgswäldern ſogar ſehr häufiger Baum. Zu dem maſſigen, aber unbeſtimmter umriſſenen Baumſchlag unſerer Linden, zu der herben balligen Buche geben ſie die geſondertere, durchſichtige, ſymmetriſcher gezeichnete Form. Zart hebt ſich die helle, dünne Birke auf dem Grunde harter Buchen; im Vordergrunde ſteht ſie nicht ſchön, denn dieſer braucht einen ſtarken, energiſchen, in der Farbe ſatten Baum, um zurückzutreiben. Die unendliche Möglichkeit von Wechſel-Erhöhung der Farben und Formen

kann nicht weiter verfolgt werden. Die Gruppe kann ſich wieder in Gruppen ſondern, das allgemeine Geſetz ein reicher gegliedertes Ganzes beherrſchen. Der äußerſte Umriß des Ganzen muß ſich in einem Gipfel abſchließen, wenn wir den Zufall günſtig nennen ſollen. Das einſt mit Vorliebe aufgeſtellte Prinzip der pyramidaliſchen Gruppirung, das ſchon hier erwähnt werden kann, gehört, ängſtlich feſtgehalten, in die Zeit des Kunſt-Mechanismus, und nur ſo viel läßt ſich ſagen, daß der höchſte Gipfel nicht zu weit auf die Seite geſchoben ſein darf. Allein wie ſehr man ſich vor Abſtraction zu hüten hat, erhellt ſogleich auch hier daraus, daß neben dem Boden, worauf die Bäume ſich erheben, und der ihnen natürlich verſchiedene Stellung und Höhe gibt, der Hintergrund weſentlich mitwirkend eintritt. Ein Gebäude, ein Berggipfel kann gegen die Mitte aufſteigen und ſo dürfen die höchſten Baumwipfel unbeſchadet des guten Verhältniſſes ganz auf die Seite treten. Ueberhaupt käme es nun darauf an, die Pflanzenwelt mit allen Momenten der unorganiſchen Schönheit zuſammenzuſtellen; allein die Wiſſenſchaft muß ſich ihre Grenzen ziehen. So erſcheint z. B. das Ueberhängende heiterer, wenn es ſich im Waſſer beſpiegelt, das hellere Grün dunkler, wenn es ſich nur vom Himmel abhebt, Wieſengrund gibt zu finſteren Tannen eine muntere Stimmung u. ſ. w. Alles läßt ſich nicht verfolgen und wird ſich ſelbſt dann nicht laſſen, wenn wir in der Phantaſie des Künſtlers die wahre, Geſammtwirkung bildende Einheit werden gefunden haben.

2. Mächtige, kräftige Wirkung waldiger Bergrücken, wild und finſter im Schwarzwalde mit den dunkel ſtahlblauen Schatten, freundlich und mild im Platanenwalde, urgewaltig im Eichenwalde u. ſ. w. Schauer im Innern des Waldes, Waldeinſamkeit in der grün überſchatteten, harzig duftenden Halle, wo die Vegetation mit ſich allein iſt und in ihrer Friſche nichts von dem Schweiße des kämpfenden Menſchenlebens weiß. Im Urwalde der heißen Zone wird die Ueppigkeit erdrückend, die überfüllte Anſchauung wird müde, die Pflanzenwelt nimmt zu viel Raum für ſich in Anſpruch und der Menſch erinnert ſich, daß andere, höhere Weſen auch ihren Raum fordern.

Wie jede folgende Stufe die vorhergehenden in äſthetiſcher Zuſammenwirkung ergänzt, zeigt ſich z. B., wenn wir mit Nadelholz bewachſenes Hochgebirge durchwandern, wenn mit den mächtigen Gipfeln und Rücken, den wilden Schluchten, den toſenden Waſſern, den umhergeſchleuderten Felsblöcken das ernſt erfriſchende feuchte Dunkel unter den gewaltig aufgeſchoſſenen Stämmen, das Wurzelgeſchlinge, der ſaftige Geruch der grünenden, der modernde der gefallenen Bäume, der Anblick des allgemeinen Ueberwucherns, das jede Stelle benützt, all das Rauſchen und Sauſen in den Wipfeln das Gemüth umfängt.

b.

Die thieriſche Schönheit.

§. 282.

Gegenüber der unbeſeelten Pflanze ſteht der äſthetiſche Zuſchauer noch außerhalb des angeſchauten Gegenſtandes und findet ſich ſelbſt darin nur ſoweit er ſich ihm leihend unterſchiebt. Er ſoll aber wirklich ſich ſelbſt im Gegenſtande begegnen, der Zuſchauer ſoll auch im Gegenſtande, dieſer ſoll wirklich perſönlich ſein. Der Verwirklichung dieſes Geſetzes tritt die Natur um einen Schritt näher, indem ſie das beſeelte, lebendige Weſen, das Thier hervorbringt. Es tritt hiemit ein Weſen auf, dem ſeine Außenwelt nicht nur thatſächlich Object iſt, ſondern ſo, daß es ſie nach vielerlei Seiten mit Gefühl ſeiner ſelbſt, des Gegenſtandes und ſeines Verhältniſſes zu ihm durcharbeitend, in ſich aufnehmend genießt; die Natur gibt ſich ein Centrum, worin ſie ſich ſelbſt vernimmt.

„Die ganze Schöpfung ſollte durchgenoſſen, durchgefühlt, durchgearbeitet werden“, ſagt Herder (a. a. O.). Dieß iſt zunächſt Gang und Geſetz der Idee in ihrer Verwirklichung überhaupt; der §. drückt das Geſetz im äſthetiſchen Sinne aus. Dürften wir bereits Kunſtausdrücke brauchen, ſo würden wir ſagen: die Landſchaft will ihre Staffage; die Luft will ſich im ſchwebenden Vogel, das Waſſer im ſchwimmenden Fiſch zum lebendigen Centrum ſammeln, das Land ſeinen Bewohner haben; naſchende Ziegen ſollen Feld und Geſträuche, flüchtiges Wild ſoll den Wald beleben, der Stier ſich bequem am Boden lagern u. ſ. w. Unſer Stoff wird immer concreter, die unorganiſche Natur belebte ſich durch die Pflanzenwelt, jetzt bewegt ſich in Licht, Luft, Farbenglanz, Waſſer, Erde, Gras, Buſch und Wald das warme Thierleben. Es gibt allerdings Landſchaften, die wir lieber ohne Staffage ſehen; es ſind ſolche, deren Stimmung die höchſte Stille der Einſamkeit iſt, wo der Naturgeiſt nur durch Licht, Luft, Waſſer, Erde und Pflanze mit ſich ſelbſt ſprechen zu wollen ſcheint. Doch etwas Lebendiges wird das Auge immer ſuchen, wäre es auch nur ein Rabe oder ein lauſchender Fuchs; es fragt ſich aber, warum das Auge dieß bedarf, und darauf antwortet der §. Es könnte indeß einſeitig ſcheinen, daß hier das Thier mit der umgebenden Natur durchaus zuſammengenommen wird; es muß ja auch für ſich äſthetiſcher Gegenſtand ſein können, ſo daß das Umgebende nicht beachtet wird, denn das Thier iſt bereits ſich ſelbſt vernehmendes Naturcentrum, alſo eine Welt für ſich. Vor der Hand iſt dieß zuzugeben; die Gründe, aus denen ſich dieſe ſelbſtändige äſthetiſche Geltung des Thierreichs ſehr beſchränkt, ſind erſt da zu entwickeln, wo die Mängel deſſelben in volles Licht treten und wo ſich daher zeigen wird, daß entweder dem Thiere landſchaftliche Natur oder das Thier dem Menſchen beigeordnet erſcheinen muß, wozu dann wieder landſchaftliche Umgebung treten kann. Hier zunächſt wird aber jener Geltung des Thiers dadurch nichts verſchlagen, daß es mit der niedrigeren umgebenden Natur zuſammengefaßt wird, denn es iſt in dieſer Verbindung ihr Herr, und erſt nachher ſoll ſich zeigen, daß über dem Herrn ein höherer iſt, deſſen Würde die des erſten ſo zurückdrängt, daß dieſer nur in ſeltenen Fällen für ſich allein Subject der Schönheit ſein kann. Davon kann vorläufig ſo viel hervorgehoben werden, daß das Thier ungleich anders als der Menſch an ſein Natur-Element gebunden iſt. Der gefangene Menſch kann, erhaben über ſeine Leiden, heiter erſcheinen, das Thier, aus ſeiner Sphäre geriſſen und eingezwängt, iſt ein peinlicher Anblick, aller äſthetiſche Genuß geht im Mitleiden zu Grunde. Die Lerche gehört in die Lüfte, die Wachtel in's Gras, die Nachtigall in's Gebüſch, nur hier findet auch ihr Geſang das Echo, das er fordert.

§. 283.

Das Thier iſt von der Erde gelöst und hat Selbſtbewegung. Außer der elementariſchen Nahrung, die es unfreiwillig und ununterbrochen wie die Pflanze in ſich aufnimmt, ſucht es Trank und organiſchen Stoff als Speiſe, bewegt ſich zu ihm, nimmt ihn durch einen Act in ſich auf und hat ſodann freie Zeit für andere Thätigkeiten. Die Fortpflanzung iſt nicht bloßer, unvermittelt nothwendiger Gipfel des Wachsthums, ſondern bei getrennten Geſchlechtern muß das Thier des einen Geſchlechts das des andern erſt aufſuchen, um ebenfalls durch einen beſtimmten Act die Zeugung zu vollziehen. Außer dieſen beiden Prozeſſen iſt aber das Thier dazu gebildet, die unorganiſche und vegetabiliſche Natur, zugleich aber auch ſeines Gleichen das ihm ohnedieß theilweiſe zur Nahrung angewieſen iſt, und den Menſchen noch in anderer Form und ebendarum in abſolut neuer Bedeutung ſich zum Objecte zu machen: nämlich durch die Sinne. Für alle dieſe Zwecke iſt es mit beſonderen Werkzeugen ausgerüſtet.

Es kommt hier zuerſt nur darauf an, die Grundzüge des thieriſchen Weſens ganz allgemein auszuſprechen. Aeſthetiſch wird die Betrachtung alsbald wieder werden, wenn ſich zeigt, wie dieſelben in Erſcheinung treten. Der Grundbegriff iſt ein Gegenübertreten von Subject (in gewiſſem Sinne, nämlich ohne Bewußtſein, was im ſtrengſten Begriffe der Subjectivität allerdings liegt) und Object. Mit der Loslöſung vom Boden iſt dieſer Bruch da, die Nabelſchnur iſt zerriſſen, dem ſelbſtändig Lebendigen ſteht die Welt gegenüber, denn mit ihr zugleich ſind die Mittel dieſer Gegenüberſtellung, die Sinne: Gefühl, Geſchmack, Geruch, Geſicht, Gehör da. Es iſt im Thiere dieſelbe Welt, die ihm gegenüberſteht; die Grundſtoffe der unorganiſchen Natur und der Pflanze ſind in ihm zu einem ſich um ſich ſelbſt bewegenden Kreiſe concentrirt und dieſelben Grundſtoffe ſtehen ihm in elementariſcher und in organiſch individualiſirter Geſtalt gegenüber. Die Natur macht in ihm und durch es ſich ſelbſt ſich zum Gegenſtande, genießt ſich, ſchaut ſich an. Sie ſind geſchieden und in der Scheidung weſentlich auf einander geſpannt und bezogen, denn ſie ſind Eines. Mit dieſer Scheidung iſt ein doppeltes Neues eingetreten: dem Thiere wird dem Umfang nach ein ungleich weiterer Kreis von Gegenſtänden zum Object, als der Pflanze, zugleich aber auch auf ganz andere Weiſe, zunächſt wieder quantitativ durch die verſchiedenen Sinne, aber ebendarum auch qualitativ, weil dieſe ein Innewerden des Gegenſtands in ſeinem Gegenſatz und ſeiner Beziehung zu dem Subject als einem ſelbſtändigen, ſich ſelbſt vernehmenden Mittelpunkte ſind. Von den unteren (vegetativen) Prozeſſen bleibt nur das Geſchäft der Athmung, Verdauung und dadurch des Wachsthums ein unfrei fortdauerndes; aber auch hier tritt die Entzweiung ein, die ſich vor Allem durch willkührliche Bewegungen ausſpricht: die Nahrung wird zum ſelbſtändigen Ergreifen, die Zeugung zu einem Begatten durch einen beſondern Act, und nachdem dieß geſchehen, iſt das Thier wieder frei für Anderes. Im Schlafe kehrt es zu dem blos vegetativen Prozeſſe zurück, doch auch dieß nicht ſchlechthin, denn es träumt, wenigſtens das höher organiſirte Thier.

§. 281.

Dieſe Werkzeuge, ſo wie die für den geſammten übrigen Lebensprozeß beſtimmten Glieder ſind nun erſt wahrhaft Organe zu nennen; ſie können nicht verſtümmelt oder abgelöſt werden, ohne daß das Ganze leidet, erſetzen ſich nur bei den niedrigſten Gattungen und können abgetrennt niemals ein neues Individuum begründen. Jedes Organ oder Glied iſt aus der ſelbſtthätigen Einheit entlaſſen und wird ebenſo von ihr als überall gegenwärtiger Lebendigkeit ſtets in das Ganze zurückgenommen. Die Selbſtändigkeit dieſes Ganzen zeigt ſich weſentlich auch darin, daß die zum Ergreifen und erſten Verarbeiten der Nahrung, ſo wie die zur Bewegung beſtimmten und gewiſſe andere Organe zugleich Waffen ſind.

Tödtlich ſind zwar in den meiſten Fällen nur die Verletzungen der Organe des vegetativen Prozeſſes, aber eine Verkümmerung, ein Schmerz, eine Entſtellung zum Häßlichen iſt jede Verwundung, Verſtümmlung. Nur der Thierleib iſt ein ſchlechtweg zuſammengehöriges Ganzes, über deſſen ausgebreitete Glieder die ſtreng zuſammenhaltende Seele der Lebendigkeit ergoſſen iſt. Der Zahn, der Rüßel, das Horn, die Klaue, der Huf zeigen ſchon dem erſten Anblick, daß dieſes Lebendige ſich auch im Kampfe zu behaupten beſtimmt iſt.

§. 285.

Die Geſtalt des Thiers, welche weit unter der Größe der Pflanze bleibt, verläßt die aufſteigende, dann zu einer Krone ſich ausbreitende Form der letzteren und erſcheint im Allgemeinen als ein der Länge nach auf die Bewegungsorgane geſtellter ovaler Cylinder, der ſich in drei Hauptſyſteme, den, zwar wie die Baumkrone, aber in ganz verändertem Maßſtabe der Größe, der Kugelform zuſtrebenden Kopf, die Bruſt und den Unterleib theilt. Die Organe des Ernährungs-Prozeſſes, welche an der Pflanze auswendig ſind oder aus denen vielmehr die ganze Pflanze beſteht, ſind als Eingeweide zu einem Inwendigen geworden, von dem das Gebäude wie ein Zimmerwerk tragenden Knochengerüſte umſchloſſen und das Ganze vom Fleiſche und der Haut, deren weiche und elaſtiſche Subſtanz überall gerundete Wendungen der Oberfläche bedingt, überzogen. Die Zeugungs-Organe ſind zu unterſt geſtellt und verborgen.

Durch ihre Größe, welche wieder durch die lange Dauer bedingt iſt, fallen alle bedeutenden Pflanzengebilde, des übrigen Unterſchieds innerhalb dieſer Form unbeſchadet, unter den Standpunkt des Erhabenen und zwar des quantitativ Erhabenen (§. 90). Das Thier wird nicht ſo groß und nicht ſo alt: die höhere Werthſtufe zieht die Größen-Verhältniſſe auf einen kleineren, aber intenſiveren Kreis des Raums und der Zeit zuſammen, und im Allgemeinen können wir ſagen, es trete hier, wenn das Erhabene der vorſtechende Charakter iſt, das der Kraft ein, richtiger jedoch, ein Uebergang von dieſem in das Erhabene des Subjects.

Die Grundform des Thierleibs iſt von den höheren Thieren, den Rückenwirbelthieren, näher den vierfüßigen Säugethieren, und gewiß mit Fug, entlehnt. Man könnte ſagen, ſie ſtelle einen umgelegten Baum vor. Die Pflanze genießt für den Nachtheil der Gebundenheit an den Boden den Vortheil des ſchönen Aufſtrebens; das Thier hat ſich vom Boden befreit und zur Strafe muß es ſich bücken und an ihm hinſuchend dem Planeten ſeinen Zoll abtragen. Wie niedrig dieſe Bildung, der wie eine mechaniſche Laſt auf die Füße gelegte Rumpf iſt, wird ſich erſt im Gegenſatze gegen die menſchliche zeigen. Der Rumpf wiederholt alſo nach unſerer

Vergleichung in veränderter Linie den Stamm, die Bewegungsorgane wären, was in der Pflanze die Seiten-Arme, die Aeſte ſind, der Kopf die reduzirte Krone, und die Athmungs-Organe der Pflanze, die Blätter, wären zu den Sinnen des Kopfs umgebildet. Genauer betrachtet iſt zwar vielmehr das Blatt zur Lunge, Stamm und Aeſte zum Blutgefäß, die Wurzel zum Mund, Magen und Darm geworden; da aber die Pflanze nicht ſowohl ihr Eingeweide auswendig hat (Oken Allg. Naturgeſch. B. 4 S. 19), als vielmehr lauter ſolches iſt, was erſt im Thier Eingeweide wird, ſo mag ebenſo richtig ſein, daß auch im ganzen Thiere die Pflanzengeſtalt in der zuerſt bezeichneten Weiſe umgebildet ſich wiederholt. Der §. gibt nun weiter nur den allgemeinſten Umriß des Thier-Typus und erwähnt zunächſt die drei Hauptſyſteme des Kopfs, der Bruſt, des Unterleibs, ohne noch ihre Bedeutung zu verfolgen, da nur erſt die einfachſten Unterſchiede von der Pflanzengeſtalt hervorzuheben ſind. Der Kopf hat freilich ein ganz anderes Größen-Verhältniß, als die Krone des Baums, womit er verglichen wird; dieſelbe iſt zwar auch das Edelſte am Baume, aber das Edelſte am Thiere iſt ein ſolches im Sinne des Beſeelten und ſchon das Größenverhältniß ſoll anzeigen, daß der übrige Leib in Vergleichung mit Jenem nur das Maſſenhafte, Schwere iſt. Je mehr er der Kugelgeſtalt zuſtrebt, deſto höher das Thier. Nur als Umſchließung der zu Athmung, Blutumlauf, Verdauung beſtimmten Eingeweide iſt ſofort das Knochengerüſte hervorgehoben, um die Vergleichung mit der Pflanze fortzuſetzen; denn das Nähere iſt erſt bei den Wirbelthieren darzuſtellen, daher auch die zweite Höhle, die das Hirn- und Rückenmark einſchließt, noch nicht erwähnt wurde. Der ganze Bau zeigt aber auch auf ſeiner Oberfläche jene feſte Baſis als die Grundlage des Weichen, das die ganze Bildung bedeckend abſchließt und die gerundeten Hügel und Senkungen ihres Umriſſes bedingt. Das eigenthümliche Anhängſel des Schwanzes iſt hier noch zu erwähnen; es dient nicht nur, den After zu decken, in Luft und Waſſer zu ſteuern, den Fliegen zu wehren, ſich feſtzuhalten und durch die letzteren Verrichtungen den Mangel der Hand erſetzen zu helfen, ſondern auch, einen Theil des Ausdrucks der inneren Stimmung, der dem Geſichte verſagt iſt, nachträglich zu ergänzen; der Hund z. B. lacht, trauert, ſpricht Muth aus mit dem Schwanze. Von den Zeugungstheilen war ſchon bei der Pflanze §. 271 Anm. 1 die Rede.

§. 286.

Der Kopf folgt der Länge-Richtung des Leibes und das Ganze ſpitzt ſich ſo in den vorragenden, am Boden hinſuchenden Mund zu, wodurch, obwohl das Thier zu vielfachen ungleich höheren Thätigkeiten ſich befreit, dennoch ein

Ausdruck gebundener Freßgier ſeiner Geſtalt aufgedrückt bleibt. Der Gefühlsſinn iſt theils über das Ganze verbreitet, theils concentrirt er ſich in einem Organe des Kopfs oder denen der Bewegung. Die übrigen Sinnes-Organe ſind paarweiſe ſymmetriſch am Kopfe und ebenſo die Bewegungs-Organe am Leibe vertheilt. Die Geſtalt iſt daher ungleich beſtimmter, als die der Pflanze, die Organe ſind gezählt, das Ganze eine in ſich beſchloſſene und geſättigte, in Gemeſſenheit abgerundete Geſtalt.

Alle Thiere ſehen aus wie ein lebendig gewordener Schnapp- und Freß-Zweck. Dieß hat zwar ſeine Grade; das Thier ſteht um ſo höher, je weniger der Kopf mit dem Rumpfe in horizontaler Linie fortgeht und je mehr der Kiefer zurücktritt, die Stirne ſich hervorwölbt, aber ganz werden wir dieſe pronitas erſt in der menſchlichen Geſtalt überwunden ſehen.

Der Gefühlsſinn iſt über die ganze Haut verbreitet und ſammelt ſich in beſonderen Organen zum Taſtſinne. Nur der Affe iſt es eigentlich, der dieſen im Finger hat, bei den meiſten übernehmen Lippe und Naſe ſeine Rolle, bei einigen tritt als beſonderes, für ihn hauptſächlich beſtimmtes Organ, der Rüßel hervor, bei niedrigeren Thieren Fühlfäden, Fühlhörner. Das Entzweiungsgeſetz tritt entſchiedener in den übrigen Sinnen als paarweiſe gegenüberſtellende ſymmetriſche Seiten-Anordnung hervor. Der Geſchmack zwar hat nur Ein, die Mitte der Mundhöhle einnehmendes Organ, die Zunge; die Zähne jedoch, die ihm in die Hand arbeiten, ſind ſymmetriſch geordnet, die Naſe hat zwei Löcher oder Flügel, die Ohren, die Augen ſtehen ſich paarweiſe gegenüber, ebenſo Floßen, Flügel, Füße. Der Gegenſatz gegen die zerſtreute Pflanze vollendet ſich darin und nehmen wir die durchblickende Baſis des Knochengerüſtes, die plaſtiſchen Muskellagen, welche die Wölbungen der Haut bedingen, dazu, ſo haben wir ein gediegenes Ganzes vor uns, ein feſt begrenztes und ſeine Grenze ſatt ausfüllendes, gegoſſenes Weſen.

Auch von der Farbe ſollte hier vielleicht die Rede ſein, allein was hierüber in Kurzem zu ſagen iſt, wird beſſer bei den verſchiedenen Hauptſtufen angegeben, wo ſich zeigen wird, in welchem Sinne die Farbe ſich mit ihnen ſteigert. Einiges iſt ſchon im Abſchnitte von der Farbe berührt.

§. 287.

Es könnte jedoch ſcheinen, als ob hiedurch die Thiergeſtalt in kryſtalliſche Regelmäßigkeit verfalle. Allein das Starre, was dadurch entſtünde, wird durch den theils über das Ganze ſtetig ergoſſenen, theils im Spiele der wirklichen Bewegung ſich darſtellenden Ausdruck der inneren, beſeelten Lebendigkeit in ungleich anderem Sinne, als durch die unbeſtimmte Vielheit der Pflanzen-

Organe (§. 274) aufgehoben. Dieſer Ausdruck und Alles, was ein Thier in 2
der Bewegung thut, kann auch in Widerſpruch mit der Geſtalt treten, indem er
eine höhere Organiſation verräth, als dieſe erwarten ließe. Da nun die äſthetiſche
Betrachtung das Thier auch in ſeine Thätigkeit begleitet und doch die
Organiſation nicht in das Innere verfolgt, ſo kann ſich für ſie dieſer Widerſpruch
nur durch eine der gegenſätzlichen Formen des Schönen ausgleichen
(vergl. §. 18, 2.). Der mechaniſche Charakter der Regelmäßigkeit wird aber auch
durch die Zufälligkeit der Individualität gebrochen. Dieſe geht äußerlich nie
ſo weit wie bei der Pflanze, aber ſie wird zur innern Eigenheit der einzelnen
Thierſeele, die ſich in der ganzen Thätigkeit und feineren Unterſchieden der
Form kund gibt (vergl. §. 38 Anm. 2).

1. Der Ausdruck zeigt die unendliche Beſtimmbarkeit des inneren Lebens, das die Außenwelt in ſich aufnimmt, zum Reize erhebt und danach jeden Augenblick den Ort des ganzen Leibs, die Lage der Glieder verändern kann. Dadurch wird das kryſtalliſch, geometriſch, mechaniſch Gewiſſe ungewiß und ebendieß iſt das Höhere, deſſen die Pflanze nicht fähig iſt.

2. Naturwiſſenſchaftlich betrachtet kann ein Thier höher ſtehen, als äſthetiſch betrachtet, ſo lange man blos die Geſtalt anſieht. Nun zergliedert der Aeſthetiker freilich nicht die innere Bildung und ſo ſcheint denn ein Widerſpruch zwiſchen der Sache an ſich und der Schönheit zu entſtehen, der die ganze Behauptung des erſten Theils unſerer Aeſthetik, daß mit den Stufen des Daſeins auch die Schönheit ſteige, aufheben müſſe. Allein die höhere Organiſation bleibt nicht im Innern verborgen, ſie offenbart ſich auch im Aeußern, nur nicht auf den erſten Anblick in der ruhenden Geſtalt, ſondern in dem, was das Thier thut, und dieſem Thun kann ja und muß auch das Schöne folgen. Zeigt nun ein ſolches Thun den vorher blos dem Zoologen bekannten Werth auch dem äſthetiſchen Zuſchauer, ſo wird dieſer auf die Geſtalt noch einmal zurückſehen und Vieles an ihr entdecken, was dem genaueren Blicke allerdings auch an ihr die edlere innere Bildung, die höhere Organiſation des Gehirns u. ſ. w. verräth. Man denke namentlich an den Elephanten. Doch wenn man die Merkmale der edleren inneren Organiſation in der Geſtalt erſt ſuchen muß, ſo bleibt allerdings immer ein Widerſpruch; dieſer hebt ſich aber in's Erhabene oder Komiſche auf durch das wirkliche Thun. So erſcheint der Elephant trotz dem klugen Auge immer plump, die Geſcheutheit ſeiner Verrichtungen aber, wenn er ſeine unbehülfliche Maſſe in Bewegung ſetzt, macht ihn komiſch, ſeine Wuth furchtbar. — Nicht berückſichtigt iſt im §. der andere Fall, daß nämlich ein Thier innerlich dürftiger organiſirt ſein kann, als es nach der Oberfläche ſcheint; warum nicht? ſagt der Schluß der Anm. 2 zu §. 18.

2. Ein Pferd, Hund derſelben Race iſt boshaft, gutmüthig, gelehrig, ungelehrig u. ſ. w. Dieß iſt ſchon innere Individualität und ſie drückt ſich nicht nur in allem Thun und Laſſen aus, ſondern auch in ſeinen phyſiognomiſchen Unterſchieden, die nur der oberflächliche Zuſchauer nicht bemerkt. Der Hirte kennt ſehr wohl ſeine einzelnen Schafe, Schweine auseinander. Die Grenze dieſer Eigenheit der Individuen kann man ſich freilich ſogleich deutlich machen, wenn man ſich, in die Kunſt vorblickend, fragt, ob es eigentlich Porträt-Darſtellung von Thieren geben oder ſolche ſich je als ein Kunſtzweig feſtſetzen könne.

§. 288.

1 Das Seelenleben des Thiers erhebt, was es durch die Sinne aufgenommen,
zu einem Innern, das ſich ſelbſt und die Beſchaffenheit des Gegenſtands, wie
2 es durch ſie afficirt wird, fühlt. In dieſes ungetheilte Gefühl des Gegenſtands
und ſeiner ſelbſt tritt aber auch innere Trennung in Subject und Object ein,
indem jener als Bild im Innern wiederholt und von der Thierſeele beſchaut
wird. Die Bilder bleiben aufgehoben, ſpielen innerlich fort, treten als Erinnerung
aus dem Dunkel wieder hervor. Der Zuſammenhang dieſer Bilder, getragen
durch ſeine Beziehung auf das Thier ſelbſt, vertritt die Stelle des ihm ver-
ſchloſſenen Denkens. Das Thier verſteht ohne Begriff, Urtheil und Schluß,
das Verſtehen hat aber eben darum durchaus da ſeine Grenze, wo ein Inhalt
nicht unmittelbar ſinnlich erſcheinen kann, ſondern ſich hinter einem willkührlichen,
auf die eigene Natur des Thiers beziehungsloſen Bilde ſo verſteckt, daß nur die
wirkliche, durch Denken trennende Reflexion ihn zu ſehen und zu finden vermag.

1. Das Thier hat Selbſtgefühl und Gefühl des Gegenſtandes in Einem. Beide ſind ſo verſchlungen, daß es keinen Gegenſtand anders fühlend aufnehmen kann, als in ſeiner ſinnlichen Beziehung zu ihm. Im Menſchen ſetzen ſich auch die höheren Thätigkeiten, welche weſentlich auf freier Betrachtung ruhen, wieder in Gefühl um, er hat Gefühl des Guten, des Schönen, des Wahren. Solche freie Gefühle hat das Thier nicht, weil es ſich nicht zur freien Betrachtung erhebt. Die Blume iſt nur dem Thiere wahrhaft Gegenſtand, das ſie frißt; das Fleiſchfreſſende ſieht, riecht ſie zwar, aber da es mit ſeinem Triebe nicht auf ſie bezogen iſt, ſo iſt ſie ihm nichts, die Weisheit ihres Baues, ihre Schönheit geht es nichts an.

2. Die Einbildungskraft, die das Thier allerdings hat — der deutlichſte Beweis davon iſt, daß es träumt — ſcheidet die dunkle Einheit, worin Selbſtgefühl und Gefühl des Gegenſtands verſchlungen iſt. Der Gegenſtand ſteht dem Selbſt des Thiers als inneres Bild gegenüber. Was iſt nun in dieſer Entgegenſtellung das Selbſt geworden? Weiß das Thier

ſich als Ich dem Bilde des Gegenſtands gegenüber? Gewiß nicht; als Ich weiß ſich und Ich iſt ebendaher nur der Menſch. Das Thier kann dem Bilde gegenüber auch ſich ſelbſt nur als Bild ſetzen und hat ſo ſich als Inneres ſelbſt wieder in ſinnlicher Form. Dieſes plaſtiſche Denken iſt es offenbar, was ihm die Stelle des wirklichen Denkens vertritt, und zwar weſentlich auch dadurch, daß hiemit die Erinnerung und ebendamit auch Vorſtellung der Zukunft gegeben iſt. Das Thier iſt „träumende Monade.“ So erinnert es ſich der Schläge, die es bei einer Gelegenheit erhalten, und vermeidet ſie bei der nächſten. Da meint man, es mache einen Schluß; ihm ſchwebt vielmehr die frühere Scene vor, es ſieht ſich, wie es geſchlagen wurde, und ſtellt ſich dieß vor als wiederkehrend im jetzigen Moment, falls es daſſelbe thäte, wofür es geſchlagen worden iſt. Es iſt hier ein Punkt der trübſten Begriffe-Verwirrung, eine Quelle der peinlichſten Erörterungen, wenn man mit Solchen zu thun hat, welche keinen lebendigen Widerſpruch zu faſſen vermögen. Man ſagt: das Thier hat mehr, als Inſtinct, es hat Verſtand, nur keine Vernunft, und man ſagt es, weil man es Dinge verrichten ſieht, welche der Menſch durch Vermittlung des Denkens verrichtet. Den Begriff des Inſtincts werden wir im folg. §. in ſeiner eigentlichen Sphäre, der praktiſchen, aufführen; er kann aber auch auf die theoretiſche Sphäre wohl angewandt werden, da das Thier nur für ſeine Zwecke fühlt und träumt und das Räthſelhafte ſeines ſcheinbar berechneten Thuns gerade eben in dem theoretiſchen Vorgang ſitzt, der dieſes Thun begleitet. Dann aber iſt ſchlechterdings alle Thätigkeit der Thierſeele unter dem Begriffe des Inſtincts zu befaſſen. Hegel definirt dieſen als die auf bewußtloſe Weiſe wirkende Zweckthätigkeit (Encyclop. §. 360). In dieſer Beſtimmung fehlt ein Moment der Unterſcheidung des thieriſchen Thuns von der Zweckthätigkeit in der unorganiſchen und der unbeſeelten organiſchen Natur. Dieſe bildet und baut ebenfalls auf eine Weiſe, welche nur durch Denken möglich zu ſein ſcheint, ohne zu denken, und doch ſchreibt ihr Niemand Verſtand zu, aber dem Thiere meint man ihn zuſchreiben zu müßen, weil es ein innerlich fühlendes und vorſtellendes Weſen iſt: wo dieſe Innerlichkeit eingetreten iſt, da meint man ſei das dunkle Zweck-Wirken nicht mehr möglich, wie in der unbeſeelten Natur. Zunächſt aber kommt es allerdings darauf an, erſt die Wirklichkeit des Widerſpruchs in dieſer letzteren zu faſſen. Wer ſich wundert, wie das Thier Zweckmäßiges ohne urtheilendes und ſchließendes Denken thun könne, muß ſich zuerſt und noch mehr wundern, wie der Baum und der Thierleib ſoweit er mit einfacher Nothwendigkeit wächſt, nicht nur ohne Bewußtſein, ſondern ſogar ohne Fühlen und innere Bilder-Erzeugung ſeinen kunſtvollen Bau vollendet. Vermögen dieſe ihr Werk ſo zu vollbringen, ſo vermag die Thierſeele ihre weiteren Zwecke um ſo gewiſſer mit dem Mittel des Fühlens und inneren

Bilderzeugens zu vollführen. Im Unterſchiede jedoch von dem zweckmäßigen Thun ohne Selbſtgefühl und Vorſtellung ſind in die Beſtimmung des thieriſchen Inſtincts weſentlich dieſe Momente aufzunehmen. Hätte aber das Thier Verſtand, ſo hätte es auch Sprache. Verſtand iſt Denken des Allgemeinen und des Beſonderen in ihrer Trennung und Beziehung, und dieſes iſt nicht möglich ohne Nennen des Einen und des Andern, ohne den ganzen Namen-Vorrath der Sprache. Der Verſtand weiß das ſo Getrennte blos zu beziehen und nicht als Unterſchied in der inneren und höchſten Einheit zu faſſen. Dieß thut die Vernunft. Vernunft iſt aber nicht ohne Verſtand möglich, denn nur im Unterſchiedenen iſt die Einheit herzuſtellen, und wo Verſtand iſt, da iſt auch Vernunft, denn der unendliche Progreß, in den der Verſtand durch bloßes Beziehen des Unterſchiedenen geführt wird, muß in den Begriff der wahren Unendlichkeit umſchlagen. Der Menſch hat Verſtand und Vernunft und doch thut auch er Vieles, wozu ſie nöthig ſcheinen, ohne ſie doch zu verwenden; auch er thut Gedankenmäßiges, wozu Bewußtſein zu gehören ſcheint, auf bewußtloſe Weiſe. Dieß Alles erklärt die Philoſophie aus der Einheit des Denkens und Seins, aus der inneren Zweckmäßigkeit der Welt, welche die Stufen ihres Baus höher und höher führt, bis das Sein im wirklichen Denken ſich ſelbſt ganz in ſeine Macht bekommt in der Vernunft des Menſchen; keine Form des Helldunkels, worin ein verhülltes Denken in ein Sein eingewickelt iſt, kann auf irgend einer Stufe ſie überraſchen und zu unberechtigten Uebertragungen verleiten. Wie auffallende Anekdoten man von thieriſcher Liſt erzählen mag, ſie kann Alles im Begriffe des Inſtinctes befaſſen. Das Thier verſteht die Welt, ſo weit es ſie verſteht, ſo, wie der Menſch eine Pantomime verſteht. Jede Bedeutung erſcheint ihm ſo, wie ſie unmittelbar Eins iſt mit dem Bilde, das ſie bedeutet. Der Hund hört aus dem Tone, womit ſein Herr ſeinen Namen ruft, deſſen Zorn oder freundliche Stimmung heraus; ſpricht aber der Herr ein ſtrafendes Wort mit freundlichem Tone, ſo verſteht er den Widerſpruch zwiſchen dem Wort und dem Tone nicht, denn er verſteht nicht die Sprache als ſolche, d. h. als blos conventionelle Bezeichnung; ſonſt könnte er eben auch ſprechen, leſen u. ſ. w. Die Thiere haben unter ſich eine viel ausgedehntere Zeichenſprache, als man gewöhnlich weiß, aber keines ihrer Zeichen iſt ſymboliſch, conventionell, ſondern jedes verräth unmittelbar ſinnlich die Abſicht: der Ton der zur Wache ausgeſtellten Krähe, Gemſe klingt warnend, die Bewegung des Hunds, der den andern einlädt, mit ihm zu jagen, zu ſpielen, ſieht unmittelbar einladend aus u. ſ. w. So durchläuft denn das Thier auch innerlich die Reihe von Momenten, die der Menſch begreifend und ſchließend durchläuft, um die Mittel zu einem Zwecke zu finden, durch eine innere Folge von Bildern, deren jedes das betreffende Moment unmittelbar ausdrucksvoll darſtellt. Da das Zeitwort unbeſtimmter iſt, als das Hauptwort, das der Gebrauch zur Beſtimmtheit eines Terminus fixirt, ſo kann man vom Thiere ausſagen, es verſtehe, aber nicht, es habe Verſtand. Verſtehen kann entweder ein bloßes Merken bedeuten oder ein Durchdringen mit Reflexion; jenes iſt dem Thiere gegeben, dieſes nicht. So kann man denn freilich auch, wenn man ſich nur genauere Unterſcheidung vorbehält, vom Thiere ausſagen, es ſei dumm oder geſcheut. Ein Hund z. B. verſteht das Deuten mit dem Finger, er vermag eine Linie mit dem Auge in der Richtung zu ziehen, wohin der Finger deutet, ein anderer meint, man wolle ſpielen und beißt in den Finger, er iſt nie dahin zu bringen, daß er merkt, was man will.

§. 289.

**Wie vielſeitig das Thier gegen ſeine Außenwelt geſpannt iſt, ſo viele 1
Triebe hat es, und da kein Denken die durch vielfache Reize ſtets erregten
Triebe mäßigt, ſo iſt der Grundcharakter ein leidenſchaftlicher. Die Ruhe
und Stille der Pflanzenwelt verſchwindet in Unruhe und Lärm. Außer den
Thätigkeiten, welche unmittelbar der Erregung folgen, verrichtet jedoch das
Thier Vieles, was ein Anſichhalten, einen Bruch des bloßen Triebs durch
ein Denken, darauf begründete Negation des unmittelbaren Anſtoßes und eine
auf einen weiterhinaus liegenden Zweck gerichtete Vermittlung ausdrückt. Dieſe
Eigenſchaft, vermöge deren es Solches, was nur durch Denken möglich zu ſein
ſcheint, ohne Denken durch bloßes Fühlen und Vorſtellen thut, heißt im engeren
Sinn Inſtinct. Die niedrigere Sphäre des Inſtincts umfaßt eine Reihe von 2
Thätigkeiten, welche durch techniſches Bilden, geſellige Unterordnung der
Individuen zu einem gemeinſchaftlichen Zwecke der Selbſterhaltung dient; eine
zweite, höhere die zufälligen Handlungen der Liſt zu demſelben Zwecke; die
dritte, höchſte begreift Aeußerungen von Liebe und entſagender Thätigkeit,
indem das Thier theils aus Anhänglichkeit an ſeines Gleichen für ſie entbehrt
und arbeitet, theils aber im Gefühle, daß ihm die Perſönlichkeit mangelt, ſich
an den Menſchen anſchließt, ihm gehorcht, von ihm lernt, dem Herrn treu
bleibt: die Form, worin das Thier Sittlichkeit hat.**

1. Man nennt wohl auch das unmittelbare, dem erſten Reize folgende Thun des leidenſchaftlichen, heißen Thiers ein Thun aus Inſtinct. Nimmt man es aber genauer, ſo wird man finden, daß der Sprachgebrauch durch dieſen Begriff weſentlich ein vermitteltes Thun bezeichnet, das ein Denken, wie davon im vorherigen §. die Rede war, vorauszuſetzen ſcheint. Der Unterſchied der jetzigen und der dortigen Betrachtung iſt nur der, daß dieſes ſcheinbare Denken jetzt in ſeiner praktiſchen Bedeutung

zur Sprache kommt, wie es nämlich den erſten Impuls des Triebes bricht und dieſen zum Zweckeſetzenden, den Zweck durch Mittel vollführenden Willen zu erheben ſcheint. Es iſt immer ein vorläufiges Verzichten darin. Nur dieſes räthſelhafte Thun nennt man, wenn man genauer redet, Inſtinct: nicht z. B. wenn das Thier Speiſe ſucht, ſondern wenn es, ohne völlig ſatt zu ſein, einen Theil der Speiſe aufbewahrt für künftigen Hunger. Das Vorſtellen dieſes künftigen Hungers iſt der theoretiſche Inſtinct, die augenblickliche Enthaltung und das Thun im Zwecke dieſer Vorſtellung iſt der praktiſche Inſtinct, und im letzteren Sinne brauchen wir jetzt das Wort. Die Definition faßt die Vermittlung durch Fühlen und Vorſtellen aus dem vorherigen §. auf.

2. Der ſogenannte Kunſttrieb: das Bauen von Zellen, Gängen, Neſtern, das Spinnen von Netzen u. ſ. w., ferner die politiſchen Triebe, womit viele Thiere ihre Arbeit vertheilen, ihre Ordnungen und Geſetze halten, ihre Kriege führen, ſich zum Wanderzuge verſammeln, im Fluge, in der Gegenwehr die zweckmäßige Form des Keiles bilden u. dergl., ihrem Weiſel, Hahn, Lockhammel folgen u. ſ. w. Dieſe Triebe pflegt man ſehr hoch zu ſtellen und doch ſind ſie noch ſo mechaniſcher und blinder Art, daß ſie dem Bauen und Bilden der unbeſeelten Naturkraft am nächſten ſtehen. Vergl. darüber Herder Ideen z. Philoſ. d. Geſch. Th. 1 B. 3, IV. Schubert Allg. Naturgeſch. B. 3 §. 20. Ungleich höher ſteht die zufällige Liſt der feiner, vielſeitiger organiſirten Thiere, die der §. als zweite Stufe aufführt. Sie haben mehr zu thun, ſie ſind für verſchiedenartige Reize empfänglich, ſtehen der Freiheit näher, ſind daher nicht an ein gleichmäßig wiederkehrendes, blindes Thun gebunden, laſſen ſich vielmehr durch den Zufall die Gelegenheit zu einzelnen Aeußerungen geben, in deren ſpielender Reihe die willkührlichere Liſt nicht in der ſtets gleichen Form des Sorgens, Arbeitens, Bauens, ſondern in immer neuen Formen ſich ausſpricht. Da iſt erſt ein Thiercharakter möglich, wie Reinecke. Ganz fehlt dieſe zufällige Liſt allerdings auch niedrigeren Thieren nicht. Der Käfer ſtellt ſich todt, um dem [illegible] zu entgehen u. dergl. Auf dieſer wie auf der erſten Stufe des Inſtincts dient jedoch das Thier nur der Selbſterhaltung. Das ſcheinbar [illegible]-Thun iſt daher hier auch überall von ſolchen unmittelbaren Trieben begleitet, welche ſelbſtſüchtiger Art ſind: Brunſt, Zorn, Eiferſucht, Neid u. ſ. w. Einer dritten Stufe weiſen wir die Verrichtungen und Unterlaſſungen zu, die vom Triebe des Wohlwollens eingegeben ſind. Die Liebe zu den Jungen iſt unter dieſen am reinſten animaliſch, die wechſelſeitige Vertheidigung von Thieren, die nicht unmittelbare Liebe des gleichen Fleiſchs und Bluts, ſondern nur Anhänglichkeit verbindet, die vielleicht ſogar verſchiedenen Klaſſen angehören, das Ueberlaſſen von Speiſe u. dergl. ſteht ſchon dem

Sittlichen näher, iſt ſchon ein Analogie der Freundſchaft. Am höchſten müſſen wir aber die Anhänglichkeit, Ergebenheit an den Menſchen ſetzen, die in Treue oft ſo feſt wird, daß das Thier ſogar den Tod des Herrn nicht überlebt. Hier iſt auch am meiſten Bildungsfähigkeit, das Thier lernt, was irgend gelernt werden kann durch ſinnliche Zeichen unmittelbarer Art, und darunter ſind nicht die Prügel verſtanden: dieſe ſind nur die negative Hälfte der Erziehungsmittel, die andere, poſitive ſind die Erweiſungen der Liebe, die das Thier wohl verſteht. Das Thier lernt ſogar Eigenthum anerkennen, aber freilich nur das ſeines Herrn, denn nicht den Begriff des Eigenthums kann es faſſen, ſondern nur die Beziehung ſeines Herrn zu ſeinem Beſitze, weil dieſe ſich ihm ſinnlich im Schalten des Herrn damit darſtellt. Dieſe Unterordnung unter und Hingebung an den Menſchen erhebt ſich von der Furcht zu einer bleibenden Ahnung, keine eigene Perſönlichkeit, ſondern eine ſolche nur im Herrn zu beſitzen. Dieß iſt die höchſte mögliche Analogie des Sittlichen im Thiere. Das Thier iſt unſchuldig, weil es nicht Gutes und Böſes unterſcheidet, hier aber iſt ein Anklang an Tugend und Schuld. Der Hund, der ein Calfacter wird, iſt wirklich demoraliſirt zu nennen. Dem Thiere iſt der Menſch ſein Gott. Es kann das Allgemeine als ſolches nicht denken, noch vorſtellen, ſondern nur Einzelnes ſchauend verſtehen. Der einzelne Menſch ſtellt ihm durch Geſtalt, Blick u. ſ. w. die Vernunft, dieß Allgemeine dar, es ahnt, daß ſein Helldunkel in ihm Licht iſt, das iſt ſeine Religion. Die Naturreligion kehrte im Thiercultus die Sache um und ſuchte im Helldunkel der Thierſeele das Göttliche; wo die Vernunft noch nicht explizirt iſt, ſcheint das Implizirte das Abſolute, ſein Abgrund verbirgt ungetrennt, was im Menſchengeiſte getrennt iſt und ſich doch noch nicht wieder im Gedanken zuſammenfaſſen kann.

§. 290.

Was ſich bewegt, iſt ein Zeitleben. Die Pflanze führt ein ſolches, aber weil ſie als Ganzes noch räumlich gebunden iſt, ein unvollkommenes, das nicht ſeiner ſelbſt als im Zeitwechſel mit ſich identiſch bleibender Einheit inne wird. Der durch äußere Gewalt ihren verhärteten Theilen entlockte Klang iſt zwar geeigneter, den Ausdruck des Seelenlebens in ſich aufzunehmen, als der des unorganiſchen Stoffs (§. 269), aber ſie kann ſich zum Kundgeben ihres Zeitlebens nicht ſelbſt befreien, ſie kann ſich nicht vernehmen laſſen, weil ſie ſich ſelbſt nicht vernimmt. Das Thier dagegen lebt nicht nur in der Zeit, ſondern fühlt ſich auch als die im Wechſel des Zeitverlaufs in ſich zuſammengefaßte Einheit. Dieſes innere Leben verräth es durch die zum Stimm-Organe gebildeten Athmungs- und Geſchmacks-Organe im Tone. Der Ausdruck deſſelben

iſt jedoch theils nur der des dumpfen Triebes, theils erhebt er ſich zwar zu einer Kundgebung reinen Wohlſeins in einer Folge von Tönen, welche Anklang einer ſchönen Ordnung enthält, aber dieſer ungefähre Anklang iſt weit entfernt von der klaren Form der thieriſchen Geſtalt und dem ganz anders geordneten Ausdrucke geiſtiger Stimmung in Tönen nur ebenſo analog, wie die übrigen Thätigkeiten des Thiers dem Sittlichen und Vernünftigen.

Was zuerſt die Pflanze betrifft, deren Klangfähigkeit wir abſichtlich erſt hier, in Vergleichung mit der thieriſchen Stimme, erwähnen, ſo haben die Theile derſelben zwar erſt, wenn ſie durch Abſterben gleichſam zum Unorganiſchen zurückgekehrt ſind, durch ihre zartere, urſprünglich elaſtiſche Textur einen ſeelenvolleren Klang, als Metalle, was Jedem von den Inſtrumenten bekannt iſt, deren Hauptkörper aus Holz verfertigt wird. Noch ungleich ausdrucksvoller iſt freilich die aus der thieriſch elaſtiſchen Sehne gebildete Saite, wo aber ebenſo das Thieriſche nur als ein zum Unorganiſchen Verhärtetes gebraucht wird. Dieſer Stoff bleibt ganz paſſiv, alle Form geht vom Künſtler aus; Stoff bedeutet hier blos Material, das für äſthetiſche Form erſt verwandt werden ſoll, wie der Stein vom Baumeiſter, wogegen uns die übrige Naturſchönheit, die uns in dieſem Abſchnitte vorliegt, nach allen übrigen Seiten einen ſchon geformten Stoff vor das Auge ſtellt, von welchem ſich nur erſt fragen ſoll, ob er ſo bleiben kann oder ob er einer Umſchaffung bedarf, wenn wahrhaft Schönes ſoll entſtehen können, einen Stoff, den wir als eine nur noch unreife, zur Umbildung beſtimmte Form erkennen werden, als einen Stoff im Sinne der Vorlage, des Vorbilds. Anders nun ſcheint es ſich mit dem frei hervorgebrachten Tone des lebendigen Thiers zu verhalten: das beſeelte Thier führt aus ſich ſelbſt ein Zeitleben, in welchem es ſich als dieſe lebendige Einheit ſelbſt vernimmt; es beſtimmt ſich ſelbſt zum Ortwechſel, bewegt ſich aus ſich und ſo verräth es die Bewegung auch im Sinne der Stimmung durch die Stimme, deren Ton jener ihren Ausdruck gibt. Es bringt alſo dem Zuhörer ſelbſtgeſchaffenen, geformten, ausdrucksvollen Klang, und dieß heißt Ton, entgegen. Nun müſſen wir aber einen doppelten thieriſchen Ton unterſcheiden: zuerſt den dumpfen Schrei des Triebs, der Begierde; dieſer mag nun zuſammenwirkend mit der Anſchauung der Geſtalt wohl ſehr wirkſam ſein in einem thieriſch belebten äſthetiſchen Ganzen, aber wir werden finden, daß die Kunſt, welche ſelbſtändige akuſtiſche Schönheit ſchafft, nichts mit ihm anfangen kann; Material kann er ihr nicht ſein, denn er läßt nicht über ſich verfügen, und Stoff im Sinne einer nur noch unreifen Form auch nicht, weil ihm jede freie und ſelbſtändige Bedeutung abgeht, wie ſolche dem Thiere ſelbſt, das ihn hervorbringt, als einem Gegenſtande des Auges in gewiſſem

Sinn allerdings zukommt. Dieſe Widerſpenſtigkeit eines zwar lebendig ſeeliſchen, aber dumpfen und eigenſinnigen Lautes ſcheint in einer zweiten ungleich freieren Form des thieriſchen Tons, im Vogelgeſange zu verſchwinden. Er iſt nicht Material, paſſiver, formloſer Stoff wie der Klang, er iſt aber auch nicht, eine rohe und dumpfe, widerſpenſtige, ſondern bereits eine freiere, ſeelenvollere, in Rhythmus anklingende, und ſo ſcheint er denn in dem Sinne Stoff zu ſein, wie es die übrige Naturſchönheit für die Kunſt iſt, nämlich Vorlage, Vorbild. Vergleichen wir auch hier dieß Gebiet mit dem der Baukunſt, ſo können wir ſagen: wie das Mineral für dieſe, ſo iſt der Klang für die Muſik bloßes Material, aber die Baukunſt hat, wie ſich an ſeinem Orte zeigen wird, mehr als bloßes Material, ſie hat ein geheimnißvolles Vorbild an der Kryſtallbildung und den bauenden Urgeſetzen der Natur, die ſich in ihr ausſprechen, und ebenſo hat die Muſik mehr als bloßes Material, ſie hat Vorbild im thieriſchen Geſange. Allein gewiß nur ganz ebenſo unbeſtimmt, wie der Kryſtall für die Baukunſt, iſt ihr der Geſang des Vogels ein ſolches Vorbild und auch dieß noch mit dem Unterſchiede, daß der Kryſtall beſtimmte Form in einem zu enggeſchloſſenen Kreiſe der Geſetzmäßigkeit hat, der Vogelgeſang aber von der Beſtimmtheit regellos abirrt und auf kein Geſetz zu bringen iſt. Die enge Gebundenheit des Kryſtalls legt ſich in der Baukunſt auseinander, die irrende Entbundenheit des Vogelgeſangs bindet ſich in der Muſik. Muſik iſt aber ſo wenig durch Nachahmung des Vogelgeſangs entſtanden, als die Baukunſt durch Nachahmung des Kryſtalls; jener wie dieſer iſt nur als eine Art von Vorbote anzuſehen von dem, was die Menſchenſeele ſchafft. Was dem thieriſchen Geſang zur Schönheit eigentlich fehlt, kann ohne einen zu ſtarken Vorgriff nicht näher auseinandergeſetzt werden; inzwiſchen vergl. man Hand Aeſth. d. Tonkunſt B. 1 S. 17 ff. So viel iſt an ſich klar, daß dieſer ſogenannte Geſang zwar Ausdruck reinen Wohlſeins ſcheint, daß aber dieß Wohlſein genau geſprochen doch keineswegs den Namen eines reinen, freien verdient; beſtimmtere, dem Bedürfniß angehörige Triebe liegen ihm zu Grunde, insbeſondere Geſchlechtsbetrieb; es iſt meiſtens ein Locken. Manche Vögel lernen nun allerdings auch Melodieen, aber ſo mechaniſch und ohne Gefühl für ihre Bedeutung, daß damit gar nichts für die Aeſthetik an dieſem Orte anzufangen iſt, ſondern für einen ganz andern äſthetiſchen Zweck, nämlich die Komik. Der Vogelgeſang iſt nur wie eine Stimme der allgemeinen Natur, worin ſich dieſe ein Gefühl ihrer Fülle zuzujubeln ſcheint; ſo wird im Grund auch er nur zu einem begleitenden, in der landſchaftlichen Schönheit mitwirkenden Momente.

§. 291.

Der allgemeine äſthetiſche Eindruck des Thierlebens beſtimmt ſich verſchieden,
je nachdem in der Menſchenähnlichkeit die Unähnlichkeit oder jene in
1 dieſer ſich aufdrängt. Im erſteren Falle erſcheint das Thierreich wie ein auseinandergezogenes
Zerrbild des Menſchen, eine häßliche, grauenhafte Larvenwelt.
2 Legen wir dieſer Entſtellung einen wirklichen Menſchen unter, ſo löst
3 ſich die Häßlichkeit in das Komiſche auf (vergl. §. 158 Anm. 4). Die Leihung
hat aber berechtigten Anhalt, die wirkliche Menſchenähnlichkeit tritt, vornämlich
dem Hausthiere gegenüber durch Gewohnheit des Umgangs, in den Vordergrund
und das Thier wird als mittleres Weſen zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit
wie ein freundlicher und unſchuldiger Grenznachbar geliebt. Erſteigt
jedoch die Menſchenähnlichkeit den höchſten möglichen Grad, ſo wird die
Heimlichkeit wieder zur Unheimlichkeit.

1. „Die Thiere ſind gebrochene und durch katoptriſche Spiegel auseinandergeworfene Strahlen des menſchlichen Bildes, disjecti membra poetae“ Herder (a. a. O. B. 2, IV). Oken hat auf dieſe Idee, daß der Menſch der Typus oder das Schema des geſammten Thierreichs, dieſes der auseinandergelegte Menſch ſei, ſeine ganze Zoologie gegründet, und dieß iſt gewiß auch die einzig richtige Begründung. Es liegt darin nun allerdings ein, jedoch nothwendiger, wiſſenſchaftlicher Vorgriff. Eigentlich iſt nicht das Thierreich der auseinandergelegte Menſch, ſondern der Menſch das zuſammengefaßte Thierreich. Das Ringen der Natur, den Menſchen zu erzeugen und in ihm Geiſt zu werden, arbeitet die Stufen des Thierreichs heraus. Der Menſch iſt darum allerdings implicite im Thierreich da, bevor er noch explicite als er ſelbſt da iſt. Die Wiſſenſchaft hat das Recht, die Hauptmomente ſeines Typus von der explizirten Geſtalt aufzunehmen und ſie der implizirten, dem Thierreiche, als Modell zu Grunde zu legen. Daſſelbe thut in anderer Weiſe der äſthetiſche Zuſchauer und zunächſt muß ihm ſo die Thierwelt, da dieſe andere Weiſe der Betrachtung auf die Oberfläche geht, als eine Entſtellung des Menſchen, eine unheimliche Larve erſcheinen. Beſonders iſt dieß natürlich der Fall bei Thieren, die noch dazu dem Menſchen gefährlich ſind, und doppelt, wenn ſie überdieß, ſelbſt nur mit benachbarten Thierſtufen verglichen, ſehr häßlich ſind, wie das Krokodil. Wie die Formen der Thiere als eine Verzerrung des Menſchenbildes, ſo erſcheint ihr Ausdruck, ihr Thun wie der geiſtige Abgrund eines Wahnſinnigen, der jeden Augenblick Ungeheures, Entſetzliches hervorbringen kann.

2. Nachdem der Akt des Komiſchen im erſten Theile entwickelt iſt, braucht es keiner Ausführung der Bedingungen mehr, unter welchen dieſe

Häßlichkeit komiſch wird. Das Gefährliche muß wegfallen oder mißlingen, es muß ein Zufall die Aufforderung herbeiführen, die menſchliche Folie ernſtlicher unterzulegen und die Thierform in widerſprechender Einheit mit ihr zuſammenzufaſſen, und natürlich muß der Zuſchauer den Sinn und die Stimmung mitbringen. Es gibt Leute, die auf dieſen Punkt gar kein Organ haben und nie begreifen, welcher Schatz des Komiſchen zu heben iſt, wenn man das Thier darauf anſieht, es ſolle eigentlich einen Menſchen vorſtellen. Die Caricaturmalerei hat dieß bekanntlich vielfach ausgebeutet, aber auch die reine Thiermalerei (Landsheer dignity and impudence). Uebrigens bietet auch die Thierwelt eine Scala objectiver und ſubjectiver Komik dar (vergl. §. 181 — 183), deren Spitze immer der Menſch iſt: das liſtigere Thier überliſtet das dummere, aber für den Menſchen iſt auch die überliſtende Liſt eine komiſche Naivetät.

3. Die Leihung, die Unterſchiebung des Menſchen iſt ebenſo berechtigt als unberechtigt. Thiere ſind, ſagt Hippel, unſere Grenznachbarn. Die ſtumme Nothwendigkeit der Pflanze iſt gebrochen, die menſchliche Freiheit noch nicht da. Der Menſch erfreut ſich des belebten, affectvollen Thuns, das ihn überall an ſeine Welt erinnert und doch ſchuldlos iſt (bis zu der Grenze, wo das Thier untreu wird §. 289 Anm. 2). Von menſchlicher Falſchheit ermüdet kann ich mich an dem ehrlichen Weſen des treuen Hundes ernſtlich erholen, der mich nicht verläßt, wenn mich auch Alles betrügt. Im alten Epos ſprechen ſelbſt die Pferde mit ihrem Herrn, betrauern ſeinen Tod, das Thier wird ganz zum Freunde des Menſchen, der ſelbſt noch naiv, edles Thier iſt. Die Verwendung zum Nutzen darf nicht zur Niederdrückung der Lebendigkeit und Friſche des Thieres gehen; das dreſſirte Reitpferd jetziger Zeit hat nicht mehr das Feuer und den Muthwillen, den man ſonſt auch dem Reitpferde ließ. Aber auch dem geſchonten Hausthiere gegenüber hat wieder das Wild den Reiz des Ungebeugten und Friſchen, den Waldesduft; es erinnert an den Menſchen, deſſen Bildung noch nicht mit der Natur gebrochen. Trotzdem bleibt richtig, daß die Heimlichkeit mit der Menſchenähnlichkeit, mit der Bildungsfähigkeit, der Anhänglichkeit des Hausthiers ſteigt, aber im Affen ſchlägt dieß in ſein Gegentheil um. Er iſt zu menſchenähnlich, das Grauſen vor dem Thier als einer verzerrten Maske des Menſchen ſtellt ſich wieder ein und zwar im höchſten Grade und ſo ſtark, daß kaum die Auflöſung in's Komiſche ganz zu vollziehen iſt, worüber nachher.

§. 292.

Die ganze Klaſſe der wirbelloſen Thiere bietet als eine unreife Vorſtufe des Thierreichs dem Schönen ſehr geringen Stoff. Selbſt für die

äſthetiſche Wirkung des Häßlichen iſt ſie großentheils verloren, weil ſie einen Eckel und Widerwillen erregt, der weder durch theilweiſe Furchtbarkeit, noch durch den dürftigen Anklang des Komiſchen ſich überwinden läßt. Die unterſte Ordnung dieſer Klaſſe, die der Pflanzenthiere, ſchreitet von der einfachen Kugelform zu vielfach verſchlungenen Gliederungen fort, welche theils durch die hier noch herrſchende peripheriſche Bildung, theils durch die Veräſtung ihrer Gehäuſe, womit ſie, ſelbſt der vollſtändigen Bewegung noch entbehrend, am Grunde feſtſitzen, der Pflanzen- und Kryſtall-Form ſich nähern und neben dem Niedlichen, was dieſe Bildung hat, theilweiſe auch durch Farbe gefallen.

1. Dieſe ganze Klaſſe ſtellt die unreife, unausgebackene Vorſtufe des Thierreichs dar und iſt im Allgemeinen häßlich, weil ſie, abſolut höher als Pflanze und Stein, doch wieder zu dieſen herabſinkt, wodurch wieder der Satz §. 18, 1. ſich beſtätigt. Ein Baum iſt äſthetiſch etwas ungleich Bedeutenderes, als eine Polype, eine Qualle u. ſ. w. (Am wenigſten gilt dieſe niedrige Schätzung den Inſekten, worüber nachher.) Das ganze Geſchmeiß iſt eckelhaft. Wohl iſt es zwar zum Theil auch furchtbar, wie namentlich jene ſcheußliche Sepie, welche mit ihren Fang-Armen ſelbſt Menſchen umklammert und zum Fraße in die Tiefe reißt, wie unter den Kruſtenthieren der Scorpion, die Tarantel, und die eigentlichen Inſecten, um ſie ſoweit zum voraus anzuführen, durch ihren Stachel. Allein nur in ſeltenen Verbindungen und Gegenſätzen wird das Furchtbare der Waffen dieſer Thiere die Energie haben, das widerwärtig Läſtige, was vielmehr darin liegt, zu überwiegen. Ein Kampf mit einem Wolfe, Bären kann für ſich ein äſthetiſcher Stoff ſein, ein Skorpionſtich dagegen nur, wenn er der Bedeutung einer menſchlichen Situation poſitiv oder negativ bezeichnend entſpricht. Das ganze wimmelnde, krabbelnde, tappende Reich, von dem hier die Rede iſt, gehört größtentheils dem Schooße alles Lebens, dem Waſſer an; zuſammengefaßt mit dieſem, mit dem Meeresgrunde, und vorgeſtellt in ſeiner unendlichen Menge verſtärkt es freilich das Unheimliche und Wilde des Abgrunds (Schillers Taucher). Auch das Komiſche klingt an; denkt man, daß dieſe ſchwimmenden Säcke, Därme, u. ſ. w. Thiere vorſtellen ſollen, legt man ihnen den wahren Thiertypus oder gar den Menſchentypus als Folie unter, ſo lacht man wohl über die allerlei Koſtgänger, die der liebe Gott hat. Beſtimmtere Komik bieten die wenig gefährlichen großen Waffen, die nach der Seite oder gar rückwärts gehende Bewegung mancher Cruſtaceen (Krabben, Krebſe), das Hüpfen, Kitzeln und der unſchädlich unbequeme Biß des Flohs. Allein auch der komiſche Stoff iſt kärglich; es bleibt in der Wendung zum Komiſchen wie zum Furchtbaren überall eine Apprehenſion, ein Eckel unüberwunden zurück, den theils das Schleimige, Breiige, theils die

Vielheit dünner Organe bei dem unwillkührlichen Gedanken erregt, ſo ein Ding auf der Haut fühlen zu müſſen. Unter die häßlichſten Thiere gehört z. B. unter den Inſecten (Heuſchrecken) die Maulwurfsgrille (Werre), die dem Krebs ähnlich iſt und deren widrigen ſackartigen Leib doch nicht deſſen harte Kruſte überkleidet.

α. Der unterſte Typus oder Plan nach Cüvier, die Zoophyten oder Strahlthiere, nach Oken die Darmthiere. Die Würmer ſtellen wir in eine andere Gruppe und rechnen zu der gegenwärtigen die Infuſorien, Polypen oder Corallen, Sternthiere und Quallen oder Meduſen. Oken ſtellt die Sternthiere höher, zu den Würmern und in die Nähe der Cruſtaceen, überhaupt unter die Ringelthiere; die Gründe ſ. Allg. Naturg. B. 4 S. 576. Wir laſſen die Richtigkeit derſelben dahingeſtellt und betrachten ſie vielmehr als diejenige Form, in deren von einem Mittelpunkt zu einer ſtachelichten, buckligten Kugel oder einem Stern ausſtrahlender Bildung am meiſten der peripheriſche Typus dieſer ganzen Gruppe, der übrigens viele Ausnahmen erleidet, zum Vorſchein kommt, ein Typus, der gerade bei dieſen hartſchaaligen Thieren an die Kryſtallbildung, im Allgemeinen aber ebenſoſehr an die Kranzſtellung der Blumenblätter erinnert. Die vorliegende Ordnung beginnt mit der Kugelform der einfachſten Infuſorien, die ſofort in Faſern, Ecken, Spitzen u. ſ. w. auseinanderläuft, auch ſchon zur Längsrichtung übergeht und dann bereits Pflanzenblättchen ſehr ähnlich wird. In den Polypen nun erſcheint die Pflanzenbildung nicht nur durch die kreisförmig um den Mund geſtellten Fangarme, ſondern auch durch den baumartig verzweigten Korallenſtock, mit dem ſie unbeweglich anſitzen und aus deſſen Enden ihr bewegliches Vordertheil hervortritt wie die Blüthe am Zweig. Zugleich aber erinnert die kalkige Ausſcheidung, woraus der Korallenſtock beſteht, an das Mineraliſche; die unvollkommenen Kryſtallbildungen zeigen ja ähnliche zierlich veräſtelte Formen. Ganz pflanzenartig ſieht namentlich die Seefeder aus. Die Polypen ſind es daher, die gewöhnlich im engeren Sinne Zoophyten heißen. Der von einem Mittelpunkt ſtrahlenförmig auslaufende Bau tritt nach den Sternthieren beſonders deutlich wieder in den runden Scheiben- Hut- Glocken-Formen der Quallen oder Meduſen auf. Unter allen dieſen Bildungen nun trifft man auf mancherlei zierliche Formen, die erfreuen könnten, wenn es nicht immer unheimlich wäre, daß es Thiere ſind, die ſo der Pflanze und dem Kryſtalle gleichen. Ihre Niedlichkeit ergötzt eigentlich erſt, wenn ſie todt ſind, wenn das gallertartige Thier aus ſeiner Kalkbehauſung weggenommen, getrocknet iſt, oder wenn man es nur in der Zeichnung ſieht u. ſ. w. Manche Korallen, Seeſterne, Quallen zeigen auch ſchöne Farben.

§. 293.

**1 Dieſe vielgegliederte Bildung zieht ſich zum trägen ſchleimigen Klumpen,
zur einſchnittloſen Walze zuſammen in den Weichthieren und Würmern,
von denen nur die erſteren das Auge durch Form und Farbe ihrer in's Mineral-
2 reich zurückweiſenden Gehäuſe, der Muſcheln, erfreuen. Die Zuſammenziehung
tritt wieder auseinander in getheilte Gliederung und ſymmetriſche Längsrichtung
durch die meiſt bepanzerten, vielfüßigen, unheimlich bewaffneten Kruſtenthiere,
welche den Uebergang zu den eigentlichen Inſecten bilden.**

1. Wir weichen hier von der gewöhnlichen, durch Cüvier begründeten Eintheilung ab. Jener ſetzt die Mollusken über die Inſecten oder Ringelthiere, zu denen man gewohnt iſt mit ihm auch die Würmer zu ſtellen, wogegen wir die Mollusken tiefer als die Inſecten und mit den Würmern zuſammenſtellen, wodurch wir drei Gruppen der wirbelloſen Thiere erhalten: Pflanzenthiere, Mollusken (nebſt den Würmern), Ringelthiere oder Kruſtenthiere und eigentliche Inſecten. Hiefür haben wir eine naturwiſſenſchaftliche Autorität wenigſtens in Oken, der aufſteigend nach den Pflanzenthieren (Darmthieren) die Mollusken (als Aderthiere) und nach dieſen die Inſecten aufführt und dieſe Stellung dadurch begründet, daß bei dieſen zuerſt Luftröhren hervortreten, weßwegen er ſie Athemthiere nennt. Uns ſcheint ſchon der Eine Umſtand hinreichend, die Stellung der Inſecten über den Mollusken zu begründen, daß ſie ungleich höher beſeelt ſind, als dieſe, daß ſie an mannigfaltiger Erregtheit des Lebens den Vögeln (wie die Mollusken an Stumpfheit den Fiſchen) analog ſind. Wie in der Gruppe der Wirbelthiere das Luftthier höher ſteht, als das Waſſerthier, ſo auch in der Gruppe der wirbelloſen. Zudem ſind die meiſten Mollusken Zwitter, das Geſchlecht der Gliederthiere iſt getrennt. Nur darin weichen wir auch von Oken ab, daß wir die Würmer nicht unter die letzteren, die Gliederthiere oder die Inſecten, aufnehmen, ſondern auf tieferer Stufe mit den Weichthieren zuſammenſtellen, was ſich nach unſerer Meinung auch naturwiſſenſchaftlich rechtfertigen ließe, der äußeren Anſchauung aber jedenfalls gewiß näher liegt. Beide erſcheinen als einſchnittloſe, ſchleimige Maſſe, nur daß im Wurme die Längsrichtung wieder eintritt und in ſeinen weichen Ringeln das Gliederthier ſich vorbereitet, während der Mollusk „einen Klumpen, eine auf ſich zurückgeſchlagene Maſſe" (Lehrb. der Zool. von Voigt §. 167) darſtellt. Dieſe formloſe Maſſe theilt ſich nun allerdings zunächſt noch einmal in der höchſten Klaſſe der Mollusken, den Cephalopoden oder Sepien (Ruderſchnecken oder Kracken nach Oken), deren ausgebildeterer Kopf von acht bis zehn Armen umſtellt iſt und welche

auch bereits leidenſchaftlich grauſam, ſelbſt liſtig ſind. Dennoch iſt es der Wurm, der nicht nur durch die Längsrichtung, ſondern (in der Klaſſe der Rothwürmer) durch die zur Seite angeſetzten fußartigen Fäden und durch die, zwar noch nicht hornigen, Ringel ſeines Leibs höher ſteht, als dieſe und alle andern Weichthiere, in zwei ſymmetriſche Hälften der Länge nach zerfällt und den Uebergang zum Kruſtenthiere, durch dieſes zum Inſecte darſtellt. Letzteres zeigt in ſeiner erſten Metamorphoſe als Raupe Wurmgeſtalt und ſein ſackiger, geringelter Leib iſt nichts Anderes als der frühere Wurm.

Mit den Weichthieren und Würmern iſt nun äſthetiſch natürlich blutwenig anzufangen. Zur Komik geben jene Stoff, weil ſie ihr Haus mit ſich ſchleppen und durch ihre Langſamkeit unwillkührlich an Trägheit erinnern. Gefällig ſind ſie theilweiſe durch das abſtracte Moment der Farbe, die namentlich an den Muſcheln vorkommt, auch als Glanz verſchiedener Art, namentlich Perlmutterglanz (Schönheit der Perle). Die Subſtanz der Muſcheln weist wieder entſchieden in's Mineralreich zurück, ihr Bau iſt ein äſthetiſch zweifelhafter Gegenſtand: er zeigt keine völlige Regelmäßigkeit und Symmetrie, ſondern weicht ſpielend in allerhand Wendungen, Zacken u. ſ. w. aus und durch dieſe Schnörkel hat er etwas Rokoko-Artiges. Wenn nun geometriſche Regelmäßigkeit, wie bei dem Kryſtall, uns an die Architectur erinnert, wenn ebendarum die Muſchel einen architectoniſchen Charakter hat und zu Ornamenten ſehr paſſend erſcheint, ſo ſtört ſie vielmehr durch die Schnörkel die ſtatiſche Ruhe und Klarheit wieder, und ſo kommt es, daß wir allerdings von einer ganzen Periode der Architectur die Muſchel vielfach, und zwar ſogar als Thurmpyramide in ſpiralförmig gewundener Form verwendet ſehen, aber eben von einer willkührlichen und manirirten Periode, dem ſogenannten Zopfſtyle. — Der Mollusk ſelbſt iſt aber immer eckelhaft durch ſeine breiige Schmierigkeit, zum Theil auch furchtbar, wie oben erwähnt iſt. Auch der Wurm iſt eckelhaft, nur in einigen Gattungen zeichnet er ſich durch ſchöne Farbe aus (vierkantiger Spritzwurm u. and.).

2. Hornartige Feſtigung der Haut und eingeſchnittene Theilung tritt mit den Kruſtenthieren ein, der Vorſtufe des eigentlichen Inſects. Dieſe Claſſe beſteht noch größtentheils aus Waſſerthieren. Sie ſind ein wahres Reich der Häßlichkeit, alle durch die ſtachlichte, zackigte Vielheit ihrer Organe, dieſer Borſten, Fühlhörner, Taſter, Saugrüßel, zwickenden Kinnladen, wuſelnden Füße u. ſ. w., ein Theil durch die noch halbweiche, wäſſerigte und durchſichtige Hornhaut, welche die eckelhafte Vorſtellung eines bei der Berührung berſtenden Schleimſacks gibt, andere durch ihre widerlichen Waffen, Zangen, Scheeren u. dergl. Noch wurmartig ſind die vielfüßigen Aſſeln, in welchen nur erſt der Kopf vom Rumpfe unter-

ſchieden iſt. Die Haut verhärtet ſich ſchaalthierartig, der Kopf iſt mit dem ausgebildeten Bruſtſtück Eines und ſcheidet ſich nur von dem dünnen ſchwanzförmigen Bauche in der zweiten Klaſſe, der der Krebſe. Auf jedem Fiſchmarkte kann man ſehen, wie eckelhaft die krebsartigen Thiere mit noch weniger verhärteter Haut, die Meerläuſe und ſolches Geziefer ſind. Dagegen erſcheint nun der Krebs (und die Krabbe) mit ſeinem Panzer und ſeinen Scheeren, ſeinen zum Theil ſchönen Farben, ſeinen wunderlichen Bewegungen als ein leidlich komiſches kleines Raubthier. Die Haut erweicht ſich wieder, die ganze Geſtalt verkleinert ſich, das Thier tritt auf's Land über, um ſich bald als geflügeltes Inſect in die Luft zu erheben, in der widerlichen Spinne. Hieher gehört die läſtige Milbe und Zecke. Was die eigentlichen Spinnen betrifft, ſo iſt es nur das kunſtreiche Netz, das zu anziehender Betrachtung einlädt; die Geſtalt iſt durch den Sack des Bauches mit den dünnen Füßen, zum Theil durch die haarigen Auswüchſe durchaus unſchön, und weil man einmal den Giftbiß der Tarantel, den Stich des Skorpions kennt, ſo trägt man, durch dieſe allgemeine Häßlichkeit veranlaßt, unwillkührlich auf alle die Vorſtellung des Giftigen über.

§. 294.

Die Inſecten ſind es zuerſt, welche den thieriſchen Grundtypus (§. 285) durchgängig darſtellen, aber durch Trennung der Hauptſyſteme des innern Baues in drei dürftig zuſammenhängende Theile mit abſtehenden dünnen Fühl- und Bewegungsorganen erſcheint in ihnen die Vielheit ſo ſehr auf Koſten der Einheit ausgebildet, daß ſie das Gefühl entſchieden abſtoßen würden, wenn nicht Farbenpracht bei vielen die Häßlichkeit der Form überglänzen würde. Mit ihnen erhebt ſich die Gruppe der wirbelloſen Thiere aus dem Waſſer in die Luft; ſo ſehr aber der Flug einen Charakter der Leichtigkeit und die bei dieſen Thieren auffallend hervortretende Metamorphoſe zu höheren Vergleichungen Anlaß gibt, ſo erinnert doch immer die überwiegende Dicke des Leibs an die vorherrſchend vegetabiliſche Beſtimmung. Uebrigens tritt nun bereits der techniſche und geſellige Inſtinct, die leidenſchaftliche Erregbarkeit und theilweiſe ſchon die Liſt in merkwürdiger Weiſe hervor und würde den Mangel der Geſtalt durch das Anziehende der Thätigkeit ergänzen, wenn nicht jene zu den übrigen Mängeln überhaupt zu klein wäre; daher ſie nur durch Maſſe theils als allgemeine Belebung der Luft erfreulich, theils als Plage furchtbar werden.

Mit der ausgebildetſten Klaſſe der Glieder- oder Ringelthiere, den eigentlichen Inſecten entläßt der Naturgeiſt das niedere Waſſerthier zuerſt entſchieden an die Luft, die verworrene Geſtalt reift im Reize des Lichts zu einer einfacheren, klar und ſchneidend getheilten Form mit reduzirter

Eigentum d.
Univ.-Bibl.
München

Menge der Organe. Das unterſcheidend Eigene iſt die Theilung des Körpers in Kopf, Bruſt und Bauch, welche ſo über die Einheit herrſcht, daß dieſe drei Theile nur durch einen Faden wie beiläufig verbunden erſcheinen. Zwei Fühlhörner ſitzen am Kopf, drei Fußpaare und bei den meiſten zwei bis vier Flügel an der Bruſt. Zum erſtenmale tritt nun durchgängig der Grundtypus des Thiers auf: eine länglichte gerundete Laſt auf die Bewegungsorgane der Füße als ihre Unterlage horizontal geſtellt. Dieſe Geſtalt iſt nun aber trotz der Einfachheit, auf welche das verworrene Kruſtenthier jetzt zurückgeführt erſcheint, weſentlich häßlich, weil das Auge durchaus die abrundende Vermittlung ſowohl zwiſchen den Hauptſyſtemen, als auch zwiſchen ihnen und den dünnen, wie von außen eingelenkten Bewegungs-Organen vermißt. Dagegen iſt die Metamorphoſe von der Raupe bis zum eigentlichen Inſect von jeher Stoff ahnungsvoller Vergleichungen für den menſchlichen Geiſt geweſen, freilich auch bis zur ermüdenden Trivialität. Ferner verdeckt die ungemeine Farbenpracht, welche über Schmetterlinge und Käfer verbreitet iſt und alle Arten des Glanzes, Schmelzes, des Sammtenen, des Gefleckten, Bunten durchläuft, jene Häßlichkeit der allzuſcharf eingeſchnittenen Geſtalt. Dazu kommt theilweiſe die Bewegung. Der Flug des Schmetterlings iſt verſchiedenartig wie bei den Vögeln, ſchießend, rudernd, kreiſend u. ſ. w., reizend beſonders das wählige Auf- und Zuſchlagen der Flügel, wenn er am Boden ſitzt, wobei er ſeine Schönheit zeigen zu wollen ſcheint. Schmetterlinge gleichen frei gewordenen Blumen, und wenn überhaupt die wirbelloſen Thiere im Allgemeinen, nicht blos die Zoophyten, pflanzenhaft erſcheinen, ſo wird man auch bei dieſer beweglichſten Klaſſe derſelben durchaus und gerade am meiſten an die Pflanze erinnert. Freilich erſcheint die Pflanze friſch, feucht, thauig; das Inſect aber ſieht trocken aus, man ſieht ſeiner Oberfläche nichts von der Säftethätigkeit an, es hat etwas Papierenes, Gläſernes, Staubiges. Doch erſcheint es in Form und Farbe immer Blatt- Stengel- und Blüthenartig. Die Thätigkeit der Pflanze vertheilt ſich übrigens durch die Metamorphoſe ſo, daß der Raupe mehr die Ernährung, dem entwickelten Inſecte mehr die Fortpflanzung zukommt; auch dieſe gehört aber noch zum Vegetabiliſchen und außer den übrigen Formen zeigt noch immer der ſackartige Leib auch durch ſeine Maſſe die Pflanzenbeſtimmung an. Doch iſt dieſer verdeckt oder wenigſtens das widerlich Weiche deſſelben durch Flügel und Flügeldecken verborgen. Solider, gedrungener als die übrigen Inſecten erſcheint der Käfer; er ſieht durch ſeine harten Schaalen wie ein bepanzerter Krieger aus, die Hörner, zu denen ſich ſeine Zangen verfeſtigen, erreichen ſolche Größe, daß dieſe Bewaffnung um ſo mehr komiſch wirkt, je kleiner das Thier ſelbſt im Verhältniß zu dieſen furchtbaren Werkzeugen iſt.

Wie ſchon geſagt, ſtehen nun die Inſecten wie durch die ſtrenge Beſtimmtheit ihrer Geſtalt, ſo auch durch ihre ſeeliſchen Eigenſchaften am höchſten unter den niederen Thieren. Sie ſind höchſt rührig, immer bewegt, die allgemeinen Durchwühler, Umkrabbler, Umflatterer, die individualiſirte Luft, die Alles umwebt, in Alles eindringt; leidenſchaftlich, luſtig, wollüſtig, zornig, höchſt blutdürſtig, wie denn unter den Raubkäfern z. B. die Laufkäfer wahre Tiger der Inſektenwelt ſind; zudringlich, eigenſinnig, impertinent, nickelhaft. Es gibt noch zu lachen, wenn die Fliege hundertmal weggejagt hundertmal auf dieſelbe Stelle ſitzt, wenn der Floh mit ſeinem verhältnißmäßig ungeheuren Sprunge des Jägers ſpottet, es wird aber die Frechheit ſchon läſtig bei den ſchmerzlich ſtechenden Inſecten, den Schnaken, Bienen u. ſ. w. und eckelhaft bei der ſtinkenden Wanze, der trägen Laus. Von dem Inſtincte der Inſecten haben wir oben (§. 289, 2.) ſchon geſprochen und gezeigt, warum ihr architectoniſcher und politiſcher Trieb ſo hoch nicht zu ſtellen iſt, als es ſcheint, während er übrigens immer in einem ländlich anmuthigen Ganzen eine anziehende Stelle einnimmt. Viel höher ſteht ihre Liſt im Einzelnen: das ſich todt Stellen des Käfers u. ſ. w. Aber auch dieß will nicht viel ſagen; ſie ſind und bleiben dumme Thiere, dem Lichtreize willenlos Preis gegeben zappeln ſie ſich an der Glasſcheibe todt, verbrennen im Lichte, ſtechen ohne Grund und Noth u. ſ. w.

Wie ſie faſt nur als individualiſirte Luft erſcheinen, ſo klingen nun auch die Töne, die ſie im Wohlgefühle des Lebens durch Reiben der Flügeldeckel auf den Flügeln, durch die Bewegung dieſer im Fluge u. ſ. w. hervorbringen, dieß unendliche Summen an ſchönen Frühlings- und Sommertagen, wie eine allgemeine Stimme aus unſichtbarem Munde, womit die Schöpfung ſich ſelbſt den Segen der Wärme erzählt. Wie ſchöne Motive ſich da finden laſſen, zeigt Anakreons Lied an die Cicade. Doch iſt es mehr die Vielheit der Inſectenwelt, welche bekanntlich an Menge der Individuen und Gattungen faſt unüberſehlich iſt, was in die äſthetiſche Betrachtung fällt. Das einzelne Inſect kann um ſeiner Kleinheit willen nur eben den Stoff zu einem ſolchen kleinen Liedchen oder zu irgend einem Nebenmotiv geben. In Maſſe aber ſind die Inſecten theils auf die genannte Weiſe ein allgemeiner Schmuck der Landſchaft, theils können ſie als Landplagen wahrhaft furchtbar werden. Prophet Joel.

§. 295.

1 Es gilt aber im Grunde von allen Thieren dieſer Vorſtufe, daß ſie weniger als Individuen, denn in Maſſen als allgemeine Belebung eines Elements äſthetiſche Bedeutung haben. Selbſtändige Geltung des Individuums tritt erſt

mit den Wirbelthieren ein und ſie iſt vor Allem in dem feſten Knochengerüſte derſelben ausgeſprochen. Durch dieſes erſt erſcheint das Thier als eine 2 auf ſich ruhende, auf ſeine Säulen feſt gegründete Einheit, denn allerdings beſtimmt dieſer innere Bau auch die äußere Form und gibt ihr Halt. Das Knochengerüſte bildet zwei Höhlen, deren eine die Organe des blos vegetativen Lebens im Rumpfe umſchließt, die andere dagegen das Centrum des höher organiſirten Nervenſyſtemes theils als Rückenmark in einer wagrecht geſtreckten Säule, theils zur länglich runden Schädelhöhle ausgewölbt, als Gehirn. Dieſes, nun zum Centrum ſelbſtändigen Seelenlebens erhoben, verſieht namentlich die Sinne mit ihren Nerven, welche nun erſt als deutlich ausgebildete und ebendarum nebſt den Organen der Ergreifung und erſten Verarbeitung der Speiſe vereinfachte Organe am Kopfe hervortreten. Nur die Wirbelthiere haben einen eigentlichen Kopf und ein Angeſicht.

1. Lavater ſpricht in der Phyſiognomik von Pferde-Phyſiognomieen und betrachtet zwar nur gewiſſe Race-Typen; gewiß aber wird es Niemand einfallen, von der Phyſiognomie einer einzelnen Schnecke, eines Käfers, Schmetterlings, einer Biene reden zu wollen: der Maler ſetzt ſie auf Kraut und Blumen und dieſe ſind dann das eigentliche Object ſeiner Darſtellung, oder er wirft eßbare Kruſtenthiere todt in eine Küche, auf einen Fiſchmarkt und dann iſt die Beſtimmung zum Eſſen das Beabſichtigte, der Dichter läßt ſie in ihren Elementen ſpielen; niemals aber wird man verſuchen können, Individuen für ſich als intereſſant darzuſtellen und die Kunſt kann dieß nicht, weil es der Stoff nicht zuläßt.

2. Daß nun die Wirbelthiere dem Gebiete der Perſönlichkeit näher rücken, davon iſt der erſte Grund im Knochengerüſte zu ſuchen. Das hierüber Geſagte bedarf keiner weiteren Erklärung und ebenſowenig das Folgende. Es iſt zwar hier und weiterhin immer auch auf den innern Bau hingewieſen, doch immer nur in dem Zuſammenhang, wie er ſich im Aeußern ausſpricht; ebendeßwegen darf man aber auch nicht meinen, es könne hier irgend in der Abſicht liegen, eine Anatomie des Thiers zu geben. — Was den Kopf betrifft, ſo iſt klar, wie er nicht nur als Hirnkopf nun zur reiferen Kugelform hinſtrebt, ſondern auch als Sinnen-Organ erſt den Ausdruck des hellen Umſichſchauens, des beſtimmteren theoretiſchen und praktiſchen Objectivirens annimmt. Die Sinnen-Organe ſind durch ihre höhere Ausbildung weſentlich vereinfacht, die Fühlhörner, Taſter, Faſern, Borſten u. ſ. w., all dieß zackige Büſchelweſen verſchwindet; nur die Barthaare der Katzen, Mäuſe u. ſ. w., die Bartfäden der Fiſche erinnern noch daran. Ebenſo fallen die Fangarme, die Scheeren, Kieferzangen weg und an ihre Stelle tritt das Gebiß mit Ober- und Unterkiefer und eigentlichen Zähnen. Schnabel und Rüßel erinnern allerdings an jene niedrigeren Formen.

§. 296.

Im Rumpfe iſt mit dem Syſteme der Ernährung durch Verdauung und der Zeugung, welches dem Unterleib angehört, das in der Bruſt eingeſchloßene Syſtem der Athmung vereinigt. Hier ſchlägt das vollkommenere Herz, deſſen rothes Blut, ein Strom höherer und affectvollerer Belebung, weſentlich auch das Muskelfleiſch ernährt, das faſt alle Ecken des Knochengerüſtes mit rundlichen Schwellungen umhüllt, ſo die geſchwungene und gewundene Schönheit des höheren Thierleibs bedingt und zugleich die höhere Kraft vermittelt. Die Haut iſt weder nackt noch hornig, ſondern eine wohl abſchließende weiche und ſchmiegſame, das mineralähnlich Härte an die Extreme verweiſende Bedeckung. Die Bewegungs-Organe ſind auf zwei Paare zurückgeführt und durch ihre Stellung, ſo wie durch die übrigen genannten Momente tritt nun überhaupt die Bildung auf, welche in §. 285 ff. dargeſtellt iſt, und mit ihr das reichere, auch in vielſeitigerer Beweglichkeit der Glieder ſich kund gebende Seelenleben (§. 288. 289). Dieſe Geſtalt erreicht eine Größe, die bei keinem wirbelloſen Thiere vorkommt und auch dadurch iſt dem Schönen nun erſt die nöthige Greiflichkeit gegeben.

Der §. hält ſich ſo allgemein als möglich, kann es aber ſo wenig, als die früheren, vermeiden, theilweiſe ſchon Beſtimmungen auszuſprechen, welche keineswegs von allen Thieren dieſer Sphäre gelten; es wird aber mit Nächſtem darauf eingegangen werden, daß der abſolute Thiertypus nicht mit Einem Sprunge da iſt. Doch hinderte die nöthige Allgemeinheit, die Blutwärme bei doppelter Herzkammer als weſentlichen Quell und Ausdruck des erhöhten Lebens ausdrücklich aufzunehmen, ſonſt wären die Amphibien und Fiſche mit einfachem Herzen und kaltem Blut ausgeſchloßen worden. Was die Muskel betrifft, ſo mußte noch einmal und beſtimmter ausgeſprochen werden, was ſchon §. 285 geſagt iſt, daß es die Ecken durch rundliche Linien vermittelt. Nur wo die Füße vom Leib abſtehen, zeigt die Geſtalt eigentliche Ecken; auch der Ferſenknochen ſpringt, ausgenommen die Sohlenläufer, allerdings ziemlich ſpitz in der Mitte des Beins hinaus, wie bei dem Menſchen der Ellenbogen, wenn er ihn biegt. Die Haut erſcheint freilich bei Amphibien theils nackt, theils mineral-artig hornig; auf dieſe Zwiſchenthiere brauchte aber wenigſtens in dieſem Punct keine Rückſicht genommen zu werden. Die beſtimmteren thieriſchen Bedeckungen, die nun hier als Vorzug gegen das Nackte erſcheinen, müßen an ihrem Orte erwähnt werden; ſoviel aber kann man ſich hier ſogleich vergegenwärtigen, daß, während Niemand Luſt hat, die Schnecke, den Polypen anzurühren, die Hand gerne das glatte Fell des Säugthiers ſtreichelt. Der Elephant und wenige andere Thiere höherer Ordnung machen, nicht zu ihrem äſthetiſchen Vortheil, eine Ausnahme. Die Haut des Menſchen iſt nun zwar auch nackt, da tritt aber dafür eine ganz andere, neue Schönheit auf. Hörner, Zähne, Schnäbel, Klauen, Hufe ſind der Reſt des Mineral-ähnlichen, der auf der Oberfläche erſcheint, aber an die Extremitäten gedrängt iſt. Dieſer ganze Organismus, deſſen Geſtalt theils früher ſchon im Allgemeinen dargeſtellt, theils im Folgenden weiter darzuſtellen iſt, unterſcheidet ſich nun auch durch den Unterſchied der Größe von den niederen Thieren. In dieſen iſt je kleiner das Individuum, deſto größer die Menge der Gattungen und die Fruchtbarkeit, wenigſtens bei den Inſecten. Nur die Fiſche und Vögel ſind ſo unendlich an Zahl wie jene; die Säugthiere ſind an Zahl die kleinſte Stufe. Dafür iſt das Individuum größer; denn es iſt ungleich mehr eine Welt für ſich und ſo bietet es nun auch dem äſthetiſchen Anblick den nöthigen Umfang. Doch iſt troß der Vielheit dieß auch bei einem Theile der Fiſche und Vögel der Fall. Neben dem Umfang, der das rechte Maaß hat, tritt aber auch der Gegenſatz der Kleinheit und der maſſenhaften Größe ſo hervor, daß wo jene ſtattfindet, wieder nur allgemeine Belebung des Elements die äſthetiſche Bedeutung abgibt, wo dieſe, das formlos Erhabene eintritt, wenn es nicht durch das Thun des Thiers in anderer Richtung aufgehoben wird.

§. 297.

Dieſen Typus bildet die Natur nicht mit Einem Male aus, ſondern ſie verſucht ſich erſt in Formen, worin die Stufen der wirbelloſen Thiere in höherer Weiſe ſich wiederholen, und dieſer neue Stufengang iſt weſentlich durch das Element bedingt, in welches ſie das Thier wirft. Sie beginnt wieder mit der Belebung des Waſſers. In dieſen Schooß des Lebens, in dieſe ſchwerere Subſtanz ſetzt ſie den Fiſch, dem Pflanzenthier entſprechend; in die leichte Luft den Vogel, das höhere Abbild des Inſects. Ueber dieſen Gegenſatz aber ſtellt ſie eine neue Welt von Thieren, welche, den Fuß am feſten Lande und dieſen Stützpunkt mit ſelbſtthätigerer Bewegung überwindend, durch klare und entſchiedene Gegenüberſtellung gegen das tragende Element in höherem Sinne ſich ſelbſt gehören, als alle andern Thiere, und nur momentan ſich in die Luft erheben, nur freiwillig in's Waſſer übertreten: die Landthiere, die ihr ſelbſtändigere Bedeutung namentlich auch dadurch kund geben, daß ſie Säugethiere ſind.

Dieß wäre alſo zunächſt eine Eintheilung der Hauptklaſſen nach dem Elemente, ſo jedoch, daß die Landthiere eine relative Befreiung von demſelben genießen. Die Waſſerthiere und Luftthiere nämlich ſind von ihrem Elemente getragen wie kein Säugthier des Landes von dem ſeinigen. So anſtrengungslos wie der Fiſch ſchwimmt und der Vogel fliegt, geht kein Säugthier; jene ſchweben in ihrem Elemente als gehörten ſie zu ihm und wie wir die Inſecten individualiſirte Luft nennen, ſo erſcheint bei zwar ungleich höherer Selbſtändigkeit des Lebens das Reich der Fiſche und Vögel nur wie eine allgemeine Belebung des Waſſers und der Luft. Dieß gilt allerdings ungleich mehr von jenen als von dieſen. Iſt doch das Element, außer welchem die Fiſche gar nicht leben können, zwar durchſichtig, doch eine ſchwerere Maſſe, ſo daß man ſie nur ſterbend oder todt deutlich zu Geſichte bekommt und ſich die äſthetiſche Anſchauung beinahe mit dem unbeſtimmten Bilde des von ſeltſamen Geſtalten durchwimmelten Elements begnügen muß. Der Vogel dagegen tritt in dem feinen Medium der Luft deutlich vor uns; die größeren und bedeutenderen Arten, die Raubvögel namentlich, ſind auch von ſo charaktervoller Geſtalt, daß Ein Thier allein für ſich ſchon ein nicht zu verachtender äſthetiſcher Stoff iſt. Doch ſind der kleinen Arten mehr und das Element wiegt ſie alle. Das Landthier dagegen gehört nicht ſo dem Boden, an den es gewieſen iſt. Es liegt, ſteht, geht auf ihm; liegt es, ſo iſt er nur ſeine Stütze, zum Stehen und noch mehr zum Gehen braucht es ſchon Muskelthätigkeit bis zur Anſtrengung und verhältnißmäßig früher Ermüdung. In der Luft athmet es, aber wird nicht von ihr getragen. Dieſe Thiere ſind alſo ungleich gelöster vom elementariſchen Leben, ſind geſpannt als feſte Einheiten gegen die feſte Grundlage der Erde, müßen ſich durch thätigere Ueberwindung des Raums in der Bewegung, alſo durch ſtärkeren Kampf als ſelbſtändige Monaden behaupten. Sie können zum Theil auch ſchwimmen, aber nicht im Waſſer, ſondern auf dem Waſſer. Das Gebären lebendiger Jungen iſt eines der weſentlichſten Momente, worin ſich ihr freieres Daſein ausſpricht; nicht das verbreitete Element, auch nicht die thieriſche Wärme überhaupt, ſondern der innere Organismus reift den Keim im Mutterleibe und übergibt ihn ſchon als ſelbſtändiges Leben der elementariſchen Außenwelt. Die niederen Thiere verhalten ſich überhaupt zu den Elementen noch wie ein Fötus zum Mutterleib. Dennoch ſtellen wir das Moment der Fortpflanzung nicht als grundweſentliches, nicht als Eintheilungsprinzip auf. Die Cetaceen ſind Säugthiere, aber ihr ganzer Habitus iſt der des Fiſchs; er iſt es, weil das Waſſer ſchlechtweg ihr einziges Element iſt und umgekehrt. Die Zoologie trennt ſie als Säugethiere von den Fiſchen; äſthetiſch wäre dieß jedenfalls unthunlich, aber auch die Naturwiſſenſchaft geräth durch dieſe Trennung in einen Widerſpruch zwiſchen der Motivirung der Einreihung durch ein vereinzeltes Moment und zwiſchen jenem Geſammt-Habitus und würde ſie vielleicht zweckmäßiger bei den Fiſchen behalten als einen Verſuch der Natur, in dieſem urſprünglichſten Wirbelthier auch ſchon die höchſte Klaſſe vorzubilden.

Daß ſich nun in den unteren Klaſſen der Wirbelthiere die Stufen der wirbelloſen wiederholen, hat in neuerer Zeit namentlich Oken ausgeſprochen. „Die Aehnlichkeit der Fiſche mit den Polypen oder Quallen, überhaupt mit der Geſtalt und Conſiſtenz des Darmkanals, iſt nicht zu verkennen in ihrer ſchleimigen Haut, in ihrem meiſt ovalen Leibe, an welchem Kopf, Rumpf und Schwanz gleichförmig ineinander verfloßen ſind und in welchem der Bauch auffallend vorherrſcht; ebenſowenig in ihren Floßen und in den vielen Bartfaſern, die oft um den Mund ſtehen.“ (Allg. Naturg. B. 4, S. 581). Hier iſt nur die Hauptſache nicht ausgeſprochen, daß nämlich beide ſchlechtweg Waſſerthiere ſind. Von den Amphibien ſogleich. „Die Aehnlichkeit der Vögel mit den Inſecten iſt ſchon ſeit den älteſten Zeiten aufgefallen und bedarf kaum bemerkt zu werden.“

§. 298.

Zwiſchen dieſe Hauptgegenſätze ſind Uebergänge geſtellt. Die Natur thut einen Schritt, das Waſſerthier an das Land zu ſetzen, und erzeugt das Weichthier und Wurmähnliche Amphibium; ſie gibt ihn wie einen unglücklichen wieder auf und ſchickt den Vogel in die Luft, um hierauf erſt im Säugthiere des Landes jene Abſicht wahrhaft zu verwirklichen. Dieſes weiſt aber ſelbſt wieder Geſtalten auf, welche theils dem Fiſch und Amphibium, theils dem Vogel ähnlich ſind. Alle dieſe Uebergänge offenbaren auf höchſt merkwürdige Weiſe die innere Einheit der ganzen Thierwelt, für den Standpunkt des Schönen aber ſind ſie, weil ſie Momente niedrigerer Stufen mit dem Typus der eigenen zu einem Widerſpruche verwickeln, durchgängig häßlich.

„Zwiſchen den Amphibien und den Schnecken beſteht eine gleiche Aehnlichkeit ſowohl in den mannigfaltigen Geſtalten des Leibes als in den harten ſchaalen- und ſchildartigen Bedeckungen, in ihrer kriechenden Bewegung und in ihrem ganzen Betragen“ (Oken a. a. O.). Faßt man mit den Schnecken (Mollusken) die Würmer zuſammen, ſo fällt die Aehnlichkeit noch mehr an den Schlangen auf. Die Säugthiere des Landes ſtehen nach dem vorh. §. allein und ſich ſelbſt gleich; dadurch ſind Analogieen mit wirbelloſen Thieren ausgeſchloſſen, aber nicht ebenſo mit niedrigeren Klaſſen der Wirbelthiere, wie ſolche ebenfalls Oken aufſucht. Wir werden die weſentlichſten dieſer zurückgreifenden Analogieen nur nennen dürfen, um ihre Häßlichkeit vor die Erinnerung zu führen.

§. 299.

Auf der niedrigſten Stufe der Wirbelthiere, in dem Fiſche, beginnt die Natur ihre Bildung wieder mit der einfachſten Form, indem ſie den geſpaltenen Leib des Inſects zu der einſchnittloſen Einheit eines Ovals zuſammenzieht, im

welchem nicht nur Kopf, Bruſt und Rumpf ununterbrochen ineinanderfließen, ſondern ſelbſt die Glieder, als Floßen nur zum Rudern, nicht zum Greifen oder Anderem beſtimmt, ohne ſelbſtändigere Abhebung an das Ganze gelegt ſind. Der Kopf, horizontal vorgeſtreckt, ſpricht durch das ſchnappende Maul Gefräßigkeit als Haupteigenſchaft aus, im glotzenden Auge wohnt Dummheit, der Mangel an Concentration der Empfindung überhaupt verräth ſich in der Stummheit. Durch dieſe Eigenſchaften wäre der Fiſch wildfremd und unſchön, wenn nicht ſein anſtrengungsloſes Schweben im behaglich tragenden Elemente Wohligkeit ausdrückte, ſeine Bewegungen, ſeine raſchen Windungen ſchöne Linien darſtellten, ſeine Schuppen durch Glanz und Farbe prangten.

Zu dieſer allgemeinen Charakteriſtik des Fiſches iſt wenig zu fügen. Das Auge wäre durch ſeinen Silber- und Goldglanz ſchön, aber es hat keine Lider und „muß daher wider Willen ſehen" (Oken); dieß gibt dem Fiſch ſeinen glotzenden Ausdruck und iſt ein Hauptgrund, warum kein höheres Thier bei ſo großer Unähnlichkeit mit dem Menſchen ihm ſo verzerrt ähnlich vorkommt: es erinnert nämlich durchaus im erſten Anblick an einen Menſchen, der in ſtumpfer, ſtierer Verwunderung die Augen aufreißt. Dieß Auge iſt es namentlich, das die Dummheit des Fiſches ausſpricht. Es fehlt ihm nicht an einiger Liſt, allein ſeine Seele iſt doch ſo ungetheilt und gedrückt, wie ſein Leib. Alle jungen Thiere ſpielen, kein Fiſch; nur hin und wieder meint man an den raſchen Schüſſen der Forelle und anderer kleiner Fiſche etwas Scherz und Muthwillen zu bemerken. Die weiteren Urſachen der Unſchönheit ſpricht der §. aus. Unter die Momente, welche mit dieſer verſöhnen, könnte unter gewiſſen Bedingungen auch die Geſtalt abgeſehen von der Bewegung aufgenommen werden. Sobald man ſie an die der anderen höheren Thiere oder gar die menſchliche hält, ſo hat man ein Gefühl, als ſollte man ſich mit abgehauenen Armen und Füßen bewegen; ſobald man ſie aber mit dem Inſect vergleicht, ſo erſcheint ſie wohlthuend ſatt, ganz, voll, zeigt hübſch geſchwungene Linien und verläuft ſich nach hinten in die angenehm gezeichnete Gabel der Schwanzfloßen. Der §. konnte ſich dabei nur nicht aufhalten, weil er zu dem wichtigeren fortzueilen hatte, wo er dann an eine bekannte Stelle in Göthes Fiſcher erinnert, dann die ſchönen Wellenformen der Bewegung, endlich die Farbe hervorhebt. Die Schuppen, dachziegelartig ineinander geſchoben, ſind an ſich eine zwar noch mineral- oder vegetabilienartige, doch ſolide, wohlgefügte allgemeine Bekleidung. Sie haben Perlmutterglanz, was an die Verwandtſchaft mit den Schaalthieren erinnert (Göthe Farbenl. §. 644). Neben Grau und Weiß kommen alle Farben in Streifen, Flecken, Tupfen in voller Pracht, feurigem Metallglanz, den feinſten Tönen und Schattirungen vor und werden durch die Reflexe des durchſichtigen Elements noch erhöht.

§. 300.

Die unentwickeltſte Bildung zeigt der Wurm- Scheiben- Kugelförmige 1
Knorpelfiſch, deſſen Häßlichkeit bald komiſch, bald höchſt furchtbar wird. Von 2
der klumpigten Form geht dieſer Thiertypus wieder zu Formen von großen-
theils Schlangen- und Spindelförmiger Länge über in den Fiſchen, die den regel-
mäßigen oder Grätenfiſchen näher ſtehen. Wenn dieſe im Allgemeinen das 3
ſchönere Oval einhalten, durch Schuppen und ſeitlich geſtellte Augen klarere
Geſtalt zeigen, ſo treten doch auch hier wieder die Extreme einer der Scheiben-
form genäherten Dicke und walzenartiger Länge hervor.

1. Einige Eintheilung durfte nicht umgangen werden, ſonſt käme z. B. jenes ſeltſame Larvenreich, das Schillers Taucher mit Grauſen ſchildert, nicht zur Sprache. Es ſind hauptſächlich die Knorpelfiſche, welche wie Zerrbilder der verſchiedenſten thieriſchen und menſchlichen Figuren und Profile dieſe Welt der Häßlichkeit darſtellen. Zu den wurmförmigen gehört der langgeſtreckte, entſetzliche Hai, der in einigen Gattungen durch eine naſenförmige Emporragung ein ſtulpnaſiges Menſchenprofil phantaſtiſch nachzuahmen ſcheint, in einer andern die furchtbare Säge vorſtreckt, in einer dritten durch die Hammerform des Kopfes aller organiſchen Geſtalt zu ſpotten ſcheint. Als breite Scheibe dehnt ſich der ſcheußliche Roche aus, bald ſchleimig und glatt als Zitter-Rochen, der elektriſche Schläge austheilt, bald mit Nägeln beſetzt, mit einem Stachel bewaffnet, mit Hörnern verſehen, wie der ungeheure Rieſen- oder Hornroche. Die Scheibe wird zum dicken, Keulen- und Kugelförmigen Klumpen in den Weitmäulern oder Dicköpfen (nach Okens Eintheilung), wie dem Froſchfiſch, Krötenfiſch, Sternſeher. Dieß ſind die eigentlichen Klotzer und erſcheinen mit der vorgeſchobenen Unterkinnlade, den auf den Scheitel geſtellten Augen wie die ſcheußlichſte Menſchen-Caricatur. Die ſeltſame Bildung iſt wieder mit Schienen, Tafeln, Stacheln beſetzt im Hornfiſch, Klumpfiſch, Igelfiſch u. ſ. w.

2. Die Fiſche, welche Oken unter dem Namen Stummelfloßer als zweite, der regelmäßigen Form nähere Ordnung der unregelmäßig geſtalteten Fiſche aufführt, meiſt nackt, theilweiſe gepanzert: hieher gehören nun vorzüglich die Aale, durch ihre Form unheimlich wie die Schlange, der Zitter-Aal auch durch ſeine elektriſchen Schläge. Um ihres ſchleimigen, nackten oder nur mit dünnen Schuppen bedeckten Leibs willen ſtellt Oken mit ihnen die bald walzenförmigen, bald kegel- und tafelförmigen Quappen (Schleimfiſche, Schildfiſche, Schollen mit der ſeltſamen Stellung beider Augen auf Einer Seite, und and.) zuſammen, und läßt dann die meiſt keulenförmigen Grundeln, theils ebenfalls nackt, theils gepanzert, lang-

ſtrahlich beſloßt, beſtachelt, folgen, zu denen er die immer noch höchſt ſeltſamen Geſtalten der zum Theil flugfähigen Knurrhähne, des Gabelfiſchs, Meerweihs, Drachenkopfs, Wannenfiſchs u. ſ. w. ſtellt.

3. Die regelmäßigen Fiſche, nach dem inneren Bau durchgängig Grätenfiſche, mit trockenen Schuppen bedeckt, die Augen ſeitlich geſtellt, halten zwar im Allgemeinen die Ovalform ein, gehen aber doch wieder in die Extreme der ſcheibenförmigen Verkürzung und der walzenförmigen Streckung auseinander. Man darf nur den breiten Karpfen und den langhinſchießenden, räuberiſchen Hecht aneinanderhalten, um den großen Unterſchied des Bildes ſich zu vergegenwärtigen. Jene breite Form erſcheint aber bis zur komiſchen Scheibe mit plumpem Philiſtergeſicht ausgedehnt im Spiegelfiſch, Sonnenfiſch u. dgl., die lange und ſpitze drohend im Schwertfiſch, im Knochenhecht und in dem noch ſpitzer und furchtbarer geſchnabelten Horn-hecht (esox belone).

§. 301.

Wie um zu zeigen, daß das Waſſer das Ur-Element aller Formen der organiſchen Welt iſt, belebt die Natur dieſes Reich noch mit einem Thiere, das bei völliger Fiſchgeſtalt und in den meiſten ſeiner Gattungen formlos ungeheurer Größe dennoch warmblütig iſt, aus beweglichen Augen mit Lidern blickt, ſeine Jungen ſäugt und zärtlich liebt: dem Geſchlecht der Wale, in welchem ſich beſonders der Delphin auszeichnet.

Es iſt ſchon geſagt, daß wir die Cetaceen um ihres allgemeinen Habitus willen bei den Fiſchen laſſen müſſen. Niemand würde dieſen nackten, auf den erſten Anblick nur furchtbaren Ungeheuern, dem keulenförmigen Walfiſche, dem ſpießbewaffneten Narwal die humanen Eigenſchaften zutrauen, welche die genauere Kenntniß ihrer bedeutenden Organiſation zu erklären weiß; ein Widerſpruch für die Anſchauung, der ſich bei weiterer Beobachtung ihres Thuns in eine wohlthätige Komik auflöſt. Dieſer Widerſpruch verſchwindet aber in dem liebenswürdigen Delphin, dem ſogar bereits einige Stimme gegeben iſt. Sein ſchlanker Bau endet noch vornen in den Kopf, deſſen kugelförmig gewölbte Stirn und ſchnabelartig hervorgeſchwungenen Mund die alten Bildhauer nur wenig zu ſtyliſiren brauchten, um ihn zu ſchöner Form zu erhöhen. Er iſt nicht nur das ſchnellſte Thier und folgt dem beflügelten Dampfſchiffe, ſchwimmt unter ihm durch, ſpringt in die Höhe, ſondern ſeine Bewegung iſt auch der ſchönſte und kräftigſte Bogenſchuß, den man ſehen kann. Er macht den Hanswurſt um die Schiffe, zeigt eitel ſeine Künſte vor den Zuſchauern; die Griechen erzählen noch heute der Delphin komme heraus, wenn man ihm pfeife, und Liebe zur Muſik wird ihm ſelbſt von Naturforſchern noch nachgerühmt. Auch die Arionſage lebt noch; man glaubt, daß er Schiffbrüchige rette, nur ſolche nicht, die Delphinfleiſch gegeſſen. Anhänglichkeit an den Menſchen, die er außer der bekannten Anhänglichkeit und Sympathie im Unglück für ſeines Gleichen zeigt, iſt die höchſte thieriſche Eigenſchaft; es iſt der beruhigendſte, erheiterndſte Eindruck, nach einem Sturme bei noch empörtem Meere dieſe edlen Thiere um das Schiff ſcherzen zu ſehen, im wilden Elemente ſelbſt das wunderbar befreundete Thier zu erblicken. — Die Natur geht aber noch ganz andere Wege, um den Werth der inneren Organiſation und des Thuns mit der äußeren Form in Einklang zu bringen.

§. 302.

Unter den Amphibien tritt auf der unterſten Stufe die unheimliche 1
Schlange auf. Ausgebildeter erſcheinen durch kurze Bewegungsorgane der 2
widerliche Molch, die theils zierliche, theils furchtbar häßliche Eidechſe. In 3
dem verkürzten, ſchwanzloſen Leibe der Kröte und noch mehr des weniger mißfarbigen Froſches, deſſen längere Hinterfüße zugleich zum Sprunge dienen, deſſen Stimme ein beſeelteres Weſen verräth, wird die Häßlichkeit des Amphibiums komiſch.

1. Alle Völker haben in der Schlange etwas Unheimliches geſehen, jedes Gefühl ſträubt ſich vor ihr und der Gedanke an eine trügeriſche dunkle Macht liegt durchaus nahe. Zunächſt muß der Grund davon in dem Widerſpruch liegen, der zwiſchen der unläugbaren Schönheit der Bewegungen, Farben und zwiſchen der zerſtörenden Kraft der Muskel, Zähne, insbeſondere der Giftzähne beſteht. Allein dieß iſt nicht Alles; man würde die Schlangen vielleicht ſelbſt dann für giftig halten, wenn man es auch nicht aus Erfahrung wüßte. Die Linien der Bewegung ſind zwar ſchön, aber nur in ganz abſtractem Sinne; als Bewegungsweiſe eines verhältnißmäßig ſchon bedeutend organiſirten Landthiers iſt dieſes ſich Schieben durch Spiralbewegungen der Muskel an ſich ſchon äußerſt unheimlich: ein Mißverhältniß, ein Gehen ohne Gang, ein Nahen ohne Füße, geiſterhaft. Erſt durch die Geräuſchloſigkeit und ſcheinbare Mittelloſigkeit der Annäherung wird der gefährliche Anfall doppelt fürchterlich. Die Farbenpracht erhöht den Eindruck der Falſchheit. Neben dem Biß iſt das Zuſammenſchnüren des Opfers qualvoll beängſtigend; man denke an den Laokoon.

2. Ein langer, geſchwänzter Körper wird auf kurzen Füßen wie ein Block fortgeſchoben; zu dieſer häßlichen Form und Bewegung kommt bei dem Molche die Trägheit, die nackte, klebrige, mißfarbige Haut. Dagegen mag die raſche Lazerte manchem individuellen Gefühle zwar ebenfalls

widerlich ſein, aber dieß verhält ſich wohl wie mit den Mäuſen, welche doch ſehr niedliche Thiere ſind. Ihr Körper iſt zwar aus dem im §. genannten Grunde allerdings eine Mißgeſtalt, aber die Haut iſt trocken, theilweiſe geſchuppt, ſchön grün, das Umherlauſchen des Köpfchens niedlich, die Bewegung ſchlank, neckiſch gewandt. Im Krokodil dagegen fällt dieſelbe Geſtalt in ihrer Häßlichkeit ſchon deßwegen mehr auf, weil ſie groß iſt, dann, weil die Schönheit der Bewegung durch die ſchwerfällige, zu Wendungen unfähige Härte aufgehoben iſt, ferner durch den furchtbaren und mißfarbigen Panzer und endlich durch den ſchrecklich bewaffneten, überwiegend großen Rachen. Ein Krokodil kann nur durch ſeine Furchtbarkeit, in welche ſich ſeine Häßlichkeit aufhebt, ein äſthetiſcher Stoff ſein.

3. Die Kröten ſind freilich faſt zu häßlich, um komiſch zu werden. Ihre warzige Haut iſt mißfarbig; in der Schildkröte iſt die Verwandtſchaft der meiſt bepanzerten Amphibien mit den Schalthieren am beſtimmteſten ausgeſprochen. Scheußlich iſt die Pipa oder Wabenkröte durch den Anblick ihrer Haut, worin ſich aus den Eiern die Jungen entwickeln und ihre Glieder herausſtrecken. Die Hinterbeine ſind nicht zum komiſchen Sprunge verlängert, wie bei dem Froſche; ſie können am Lande nur ungeſchickt ſchleichen und fortkrabbeln. Sie haben zwar Stimme, ſelbſt die Schildkröte läßt bei der Begattung einen Ton hören, aber kräftiger und luſtiger quackt der Froſch. Nur das ſchöne Auge hat die Kröte mit dieſem gemein. Daß nun aber insbeſondere der ſchön grüne Laubfroſch ein komiſch charaktervolles Thierchen ſei, iſt nicht zu läugnen. Das Häßliche, was durchaus allen Amphibien eigen und auch hier keineswegs überwunden iſt, ſondern in der nackten Haut, in der platſchigen Geſtalt mit ihren Bewegungsorganen, welche gerade deßwegen zum Gehen ungeſchickt ſind, weil ſie auch zum Schwimmen dienen, ſich aufdrängt, wird durch die auffallende Aehnlichkeit des Geſichts mit manchen Menſchengeſichtern, durch die Energie der Stimme, die ſich in ihrer gequetſchten Häßlichkeit ſo wohl zu gefallen ſcheint, und durch den luſtigen Sprung vollkommener, als irgendwo in dieſer Klaſſe von Thieren, in das Komiſche aufgehoben.

§. 303.

Der wahre Fortſchritt vom Fiſch zum höheren Wirbelthier iſt das Luftthier, der Vogel. Der Rumpf behält, jedoch mit vorgewölbter Bruſt, die ovale Form, der Kopf aber trennt ſich von ihm durch einen langen und ſehr beweglichen Hals, an welchem er jedoch fiſchartig mit ſeitlich geſtellten Augen und dem zum Schnabel verlängerten Maule ſich vorwärts ſtreckt. Die Floſſen ſind zu zwei Flügeln und zwei Füßen geworden; jene legen ſich, wenn ſie nicht zum Fluge gebraucht werden, floſſenartig an den Leib, dieſe ſtehen tragend ab

und ſchließen in greifende Zehen. Die Schuppen haben ſich zu Federn aufgefaſert und glänzen in herrlichen Farben. Der Gang iſt unvollkommen, frei und ſchön der Flug. Das kalte Blut iſt heiß geworden und die träge und zähe Natur der Fiſche und Amphibien hat einer zwar inſectenartig noch in Bautrieb thätigen und koſmiſch ſehr abhängigen, aber auch äußerſt lebhaften, leidenſchaftlichen, die Jungen zärtlich liebenden, des Anſchluſſes an den Menſchen fähigen und ſelbſt vielfach menſchenähnlichen, zu Charaktertypen und einiger Individualität ausgeprägten Thierſeele Platz gemacht, die ſich geſchwätzig und melodiſch in der klangreichen Stimme verräth.

Der Vogel hat noch ſo Manches vom Fiſche, daß man ihn einen Fiſch der Luft nennen könnte. Unter dieſe Aehnlichkeit gehört neben der anſtrengungsloſen Bewegung im Elemente, dieſem Getragenſein, der ovalen Form des vorherrſchenden Rumpfes bei kleinem Kopfe, namentlich das ſeitlich geſtellte Auge. Es geht aber daraus bei der beweglichen Natur dieſes Thiers gerade ein beſonders naiver, dummlich anmuthiger Zug hervor: das Hindrehen des Kopfes, das neugierige Hinlauſchen nach der Seite. Nur bei der Eule iſt dieß anders, die namentlich durch die vorwärtsſtehenden Augen ſo menſchenähnlich iſt. Das Maul hat ſich in den hornenen Schnabel verlängert und die horizontale Streckung nach Fraß erſcheint allerdings noch als Hauptcharakter; auf Picken geht die ganze Geſtalt hinaus. Was die Füße betrifft, ſo kommt es ſehr darauf an, wie ſie geſtellt ſind: ob der Leib mehr aufrecht auf ihnen ruht, wie bei den Raubvögeln, oder mehr vorhängt, wie bei den Schwimmvögeln; doch mag ein Vogel ſtolz ſchreiten oder watſcheln, ſein Gang iſt immer ungeſchickt, der Leib wird dabei immer wie ein unbequemer, zu großer Frack herüber und hinübergeſchwenkt: zwei Füße ſind ihm zu wenig. Beſonders komiſch iſt das Hüpfen, z. B. bei Elſtern. Doch iſt es gerade der Fuß, der weſentlich den Fortſchritt des Vogels über den Fiſch, ſeinen ganzen höheren Bau bedingt. Der Vogel iſt zwar hauptſächlich auf den Flug organiſirt und dadurch Element-Thier, aber er kann doch auch gehen, ſtehen, ſitzen und trägt daher den feſten Gegenſatz gegen die Erde, der überall die Bedingung freierer Exiſtenz iſt (vergl. §. 297), in ſich. Schöner iſt aber allerdings nur ſeine eigentliche Bewegungsweiſe, der Flug, in ſehr verſchiedenen Abſtufungen und Arten freilich, bald ein Flattern wie bei den meiſten kleinen Vögeln, bald ein gleichförmiges Rudern wie bei Raben, Reihern, bald ein geradlinigter energiſcher Kern-Schuß voll Lebensluſt wie bei den Schwalben, bald eine Reihe abwechſelnder Bogenſchüſſe wie bei den Spechten, am herrlichſten aber das ruhig ausgeſpannte Schweben, das majeſtätiſche Kreiſen des Adlers in hohen Lüften, dieſe bewegungsloſe ſtolze Bewegung, als hätte der Luftgeiſt ſelbſt ſich verkörpert und wiegte ſich in ſeinem freien Elemente. Eigenthümlich iſt, daß die Vögel jederzeit dämoniſch erſchienen, wie die Schlangen, zukunftverkündend oder überhaupt geiſterhaft. Dieß ſcheint tief begründet; jedenfalls wirkt der Flug theils als geheimnißvolle Bewegung überhaupt, wie beſonders der ſehr geräuſchloſe nächtliche der Eulen, theils als überraſchendes Auffliegen, Herfliegen u. ſ. w. zu dieſer Auffaſſung mit, dann der Ausdruck der Stimme in Verbindung mit ihm. Die ſtets unruhige Seele des heißblütigen Vogels ſpricht ſich aber in allen ſeinen übrigen Bewegungen aus; er iſt immer unruhig, das iſt ein ewiges Nicken, Schwanz auf- und nieder-Strecken, Herumlauſchen, Bücken, Aufrichten, Federn Aufpruſten und glatt Niederlegen, Plaudern, Zanken und Lieben. In dieſer Leidenſchaftlichkeit beſonders zeigt ſich die Verwandtſchaft mit den Inſecten, den niederen Luftthieren; nur daß ſie bei dem Vogel natürlich eine tiefere Reſonanz hat und ſogar mit einer Selbſtgefälligkeit, Koketterie verbunden erſcheint, deren das Inſect natürlich nicht fähig iſt. Auch durch den techniſchen Trieb iſt der Vogel dem Inſect analog, durch den Bau des Neſtes, eine Fertigkeit, die aber, wie ſchon geſagt, nicht zu hoch anzuſchlagen iſt, denn nur das dem Elemente ſtrenger verſchriebene Thier baut Häuſer; dahin gehört auch die ſtarke koſmiſche Abhängigkeit, Vorgefühl der Tageszeit, des Wetters, der Jahreszeit, Zug und Strich; die Geſelligkeit äußert ſich namentlich in den gemeinſchaftlichen Zügen nach Nahrung und andern Himmelsſtrichen und dabei ſind die politiſchen Triebe merkwürdig. Der Vogel iſt wie das Inſect mehr in Schaaren als einzeln ein äſthetiſcher Gegenſtand. — Neben der Liebe zu den Jungen, welche ſchon ungleich höher ſteht, muß noch die bei den meiſten Vogelgattungen herrſchende zeitweilige Ehe als höherer Zug erwähnt werden. Die Anhänglichkeit an den Menſchen als höchſter Zug hat freilich enge Grenzen, aber es iſt von weſentlicher Bedeutung, daß in dieſer Thierwelt die erſten Hausthiere vorkommen. Was die Charaktere betrifft, ſo darf nur an die Thierſage und Fabel erinnert werden, um zu zeigen, wie gut der Stoff iſt; Rabe, Hahn, Pfau, Storch, Sperling und ſo manche andere Vögel ſind entſchiedene Charakter-Maſken. Vom Gattungstypus iſt aber die Individualität zu unterſcheiden, die hier noch ausgeprägter, als bei vielen Säugethieren, hervortritt; ein Vogel derſelben Gattung iſt in Temperament und Anlage vom andern höchſt verſchieden. Gerade nun, weil die Vögel im höchſten Grade Temperamentsthiere ſind, ſo iſt von ihnen wenig Intelligenz zu erwarten: wie ſie nur bis auf einen Grad Hausthiere werden, ſo lernen ſie auch nur mechaniſch Einiges ein; Liſt fehlt nicht, aber Verſtehen freier menſchlicher Winke, vermittelterer außer ihrer Sphäre liegender Dinge faſt ganz; die Vögel ſind dumm. Von der Stimme des Vogels war bereits in §. 290 die Rede.

§. 304.

**Die erſte große Gruppe der Vögel umfaßt diejenigen, welche weſentlich 1
zum Fluge gebaut ſind und in welchen daher das eigentlich Vogelartige ſich
darſtellt. In ihr tritt der Gegenſatz des zahmen und des Raubthiers in ſeiner 2
ganzen Beſtimmtheit auf. Sie begreift zunächſt die große Maſſe der kleineren
Vögel, durch Geſang oder Farbe ausgezeichnet, die meiſten zierlich von Geſtalt,
höchſt rührig und lebhaft von Bewegung. Dagegen ſind die Raubvögel eintönig 3
an Stimme, ſchmuckloſer an Farbe, mächtig und aufrecht von Geſtalt, hell von
Augen, drohend durch Waffen, majeſtätiſch im Flug, charaktervoll im Ausdruck,
ernſt, ſtill und grauſam von Temperament.**

1. Die Eintheilung der Vögel, die hier in Kürze verſucht wird, führt auf einen intereſſanten Punkt, der vielleicht auf die ſchwierige Frage über die Durchführung einer Stufenfolge in der Natur einiges Licht verbreiten könnte. Wir werden nämlich auf die eigentlichen Luftvögel die Schwimm- und Sumpf-Vögel, dann die Landvögel, d. h. die faſt allein zum Gehen beſtimmten folgen laſſen. Betrachtet man nun den Vogel an ſich, ſo iſt ſein Typus natürlich in den weſentlich zum Fluge beſtimmten oder Luftvögeln am reinſten ausgebildet, daher dieſe am höchſten ſtehen müßten, wie ſie denn gewiß die ſchönſten Vögel ſind. Allein es bilden ſich in den weniger ſchönen, meiſt unbehülflichen Waſſer- und Land-Vögeln Eigenſchaften aus, wodurch dieſelben dem Säugethiere näher treten, theils pſychiſche, theils organiſche; ſo daß, wenn man den Zuſammenhang des Thierreichs im Großen in's Auge faßt, dieſe höher ſtehen, obwohl ſie an Geſtalt weniger edel ſind. Je mehr der Vogel aus der Luft herabkommt und ſich an das Feſte hält, deſto bedeutender iſt ſeine Organiſation. Daraus erhellt, daß die Natur, indem ſie ein Stufenſyſtem baut, keineswegs nach allen Seiten die höhere Stufe über die niedrigere ſtellt. Während ſie auf einer Seite fortſchreitet, läßt ſie auf der andern wieder fallen und erſt in weiteren Knotenpunkten vereinigt ſie das im Fortſchritt Gewonnene wieder mit dem früher Verlorenen. Der Strauß iſt ein ungeſchickter Vogel, weil er ſich in Vielem vom Vogel entfernt und doch noch kein Säugthier iſt; iſt aber einmal das Säugthier da, ſo tritt wieder die Ganzheit und Zuſammengehörigkeit der Geſtalt ein, welche in ſeiner Art der Luftvogel hat. Die Natur geht alſo zwar an den Hauptpunkten ihres Syſtems aufwärts, zwiſchen dem Aufwärts aber beziehungsweiſe auch wieder abwärts. Dieſer Satz ſagt noch etwas Anderes aus, als der oft angeführte in §. 18, 1. Der letztere ſpricht von niedrigeren Stufen des höheren Gebiets, nun aber iſt von Zwiſchenſtufen die Rede, welche nach den ſchon erſtiegenen höheren eines Gebiets wieder

abwärts zu führen ſcheinen. Allein das Verhältniß bleibt natürlich daſſelbe, die Aeſthetik kann auch hier ſo gut als die Naturwiſſenſchaft ihre Gründe haben, das ſcheinbar wieder Niedrige dennoch höher zu ſetzen. So könnte es zunächſt ſcheinen, als müßten wir vom äſthetiſchen Standpunkte die Luftvögel als die ſchönſten zu oberſt, alſo zuletzt ſtellen; allein die Eigenſchaften, wodurch die Waſſer und Landvögel bei beziehungsweiſem Verluſte an Schönheit dennoch höher ſtehen, ſind ebenfalls äſthetiſche, wie? wird ſich zeigen.

2. Die ganze erſte Gruppe ſtellt auch Oken niedriger, hauptſächlich weil ſie nackt und blind aus dem Ei kommen und lange Zeit geätzt werden müſſen, daher er ſie Neſthocker nennt. So anziehend es nun wäre, hier die kleinere Vogelwelt näher zu betrachten, ſo muß doch der Kürze wegen bei ihren allgemeinſten Eigenſchaften verweilt, ja es kann im Grunde nur ihre allgemeine Bedeutung als Zierde der Luft in's Auge gefaßt werden. Was den Geſang betrifft, ſo hätten wir uns nun auf ſeine verſchiedenen Arten einzulaſſen, müſſen aber aus demſelben Grunde auf die niedlichen Unterſuchungen in Bechſteins Schrift über die Stubenvögel verweiſen. Die Farbenpracht iſt am höchſten bei den Vögeln der heißen Zone, entſprechend der Pflanzenwelt derſelben (vergl. §. 278); die Federn ſind überhaupt pflanzenartig. Keine Schönheit der Farbe und des Glanzes iſt bei den Vögeln geſpart; jede Farbe erſcheint ſowohl in ihrer einfachen Kraft, in jeder ihrer Abſtufungen und Uebergänge, als auch jede in den verſchiedenſten Uebergängen zu den andern, in jeder Art der Zeichnung: Punkten, Augen, Ringen, Flecken, Bändern, Streifen u. ſ. w., der Glanz als Perlmutterglanz, Seidenglanz, Metallglanz, Schillerglanz u. ſ. w. Die zierliche Geſtalt iſt in beſtändiger Bewegung und die Naivetät derſelben wird bei manchen durch ein Häubchen, einen Schopf, einen ſtets complimentirenden Schweif erhöht. Am meiſten tritt der unruhige, leidenſchaftliche Vogelcharakter, der ſich überhaupt in dieſer Klaſſe am beſtimmteſten ausſpricht, bei dem kleinſten Vogel, dem Kolibri, hervor. Beſtimmtere Charaktere prägen ſich aber erſt bei den etwas größeren Gattungen aus, bald in unheimlicher, bald in heimlicher, in beiden Fällen auch wieder in komiſcher Weiſe: unter den Klettervögeln der ewig hämmernde, fleißige Holzhauer Specht, im Krähengeſchlechte neben dem Hanswurſt von Staar die geſchwätzige, diebiſche Elſter, der ebenfalls diebiſche, durch ſeine Schwärze und als Aasfreſſer als unheimlich vorgeſtellte Rabe, unter den dickſchnäblichen Pflanzenfreſſern der Sperling, dieſer Bauer und Freibeuter unter den Vögeln, die ſchönſingenden Finken und Lerchen, die Taube, die in Anſchlußfähigkeit an den Menſchen ſchon den Hühnern ſich nähert und als der fromme Vogel berühmt iſt, unter den Kolbenſchnäblern der Papagei, dieſer koketteſte, affenartigſte unter allen Vögeln, mit ſeiner fleiſchigen, zur ſinnloſen Nachahmung der Sprache, ſelbſt zur Ausſprache des R geſchickten

Junge und großen, doch immer eigenſinnigen Anſchlußfähigkeit an den Menſchen. Den Raubvögeln am nächſten ſteht die Schwalbe, die doch durch ihr zutrauliches Niſten an unſern Häuſern, das rührende nächtelange Plaudern im Neſte, das Jauchzen im ſchießenden Fluge und als Frühlingsbote uns ein ganz anderes, liebliches Bild gewährt.

2. Die Raubvögel ſind, wenn man den Vogel als ſolchen im Auge behält (vergl. Anm. 1), nach Geſtalt und Flug gewiß die ſchönſten Vögel, in der näheren Beſtimmtheit des Erhabenen, Furchtbaren. Dieſe gegenſätzliche Form tritt in den Wirbelthieren mehr und mehr durch einen ausgeſprochenen Contraſt des Raubthiers und des zahmen Thiers hervor; es gibt Raubfiſche, Raub-Amphibien (die großen Schlangen, die auf blutigen Kampf mit ſtarken Thieren angewieſen ſind, die Krokodile), aber in der Klaſſe der Vögel zuerſt tritt das Raubthier in beſonders gebildeter Form, eigenen Gattungen auf. Das Eigenthümliche beſteht in der Größe, dem ganzen ſtahlharten Ausdrucke des ſchlanken Leibs auf den ſtarken, mit Hoſen (Waff) beſetzten Füßen und Krallen, dem kühn vorſtrebenden in die drohende Krümme des packenden, hauenden Schnabels endigenden Kopfe. Das Auge des Raubvogels hat nicht nur den Ausdruck ungemein ſcharfen Geſichts, ſondern zeichnet ſich auch durch die meiſt hellgraue, durchſichtige Farbe, durch dieſe reine, kalte Friſche aus. Die Farbenpracht verſchmäht er, ſein ſchattirtes Grau und Braun erſcheint aber gerade als organiſch höhere Farbe; davon mehr bei den vierfüßigen Thieren. Vom Flug war ſchon die Rede; der Charakter bedarf keiner Auseinanderſetzung. Ein beſonders charaktervoller Vogel iſt die Eule mit dem runden Kopfe, den großen, herrlichen, golden durchſichtigen Augen; ein Stoff, den kein Künſtler verachten darf. Sie iſt durch dieſe Kopfform und die ſchon erwähnte Stellung der Augen nach vornen ſehr menſchenähnlich, hat einen Ausdruck mürriſcher Gravität, macht aber beſtändig ſeltſame Gebärden, nickt, bückt ſich, ſcheint tanzen zu wollen und ſo geht das Unheimliche, das ſie als Nachtraubvogel und durch ihren klagenden Ruf für das Gefühl des Volkes hat, ſtark in das Komiſche über.

§. 305.

Eine zweite Gruppe beſteht aus Vögeln, welche weniger zum Flug, als 1
zum Schwimmen gebildet ſind. Vom dicken Leibe trennt ſich der kleine Kopf
bei manchen Gattungen durch einen ſehr langen Hals, der jedoch eine ſchöne
Linie bildet. Im Waſſer ein erfreulicher Anblick werden dieſe Vögel durch
den watſchelnden Gang komiſch. Ihre ſeeliſchen Anlagen ſind bedeutender, als
es ſcheint, und die meiſten ſchließen ſich vertraulich dem Menſchen an. Zu der 2
dritten Gruppe, den Landvögeln, bilden die großentheils hochbeinigen, lang-

halſigen und langgeſchnäbelten, zum Fluge geſchickten, gewöhnlich aber am Waſſer gravitätiſch ſchreitenden Sumpfvögel den Uebergang. Dieſe ſelbſt theilen ſich in Hühner und Laufvögel: die erſteren ganz in's Hausthier übergehend, zum Theil herrlich von Farben, der Hahn von beſonders ausgeprägtem Charakter; die letzteren nur des Ganges und ſehr ſchnellen Laufes fähig, ſehr groß, langhalſig, komiſch durch großes Mißverhältniß des Kopfes zum Leibe, ſehr ſtark von Füßen und namentlich dadurch den Säugthieren verwandt, dumm, gutmüthig, zähmbar.

1. Die zweite und dritte Gruppe ſteht ſchon dadurch höher, daß alle dieſe Vögel „Neſtflüchter“ ſind, d. h. daß ihre Jungen ſehend und gefiedert aus dem Ei kriechen und nicht geäzt werden. Je mehr auf das Waſſer, ſchwimmend oder darüber hinfliegend, je weniger noch zum Sitzen, Gehen organiſirt, deſto mehr wildfremd iſt die zweite Gruppe: ſo die Meervögel, die unſteten, vielgeſchäftigen, wimmernden Möven. Der im §. bezeichnete Charakter tritt eigentlich erſt in den Schwimmvögeln des ſüßen Waſſers, namentlich den Enten, Gänſen, Schwänen auf. Die Gans gilt ſprichwörtlich für dumm, wogegen die alten Römer und Germanen ſie für einen ahnenden, prophetiſchen Vogel hielten; ſie hat viel Komiſches, namentlich durch ihr ewiges Geſchwätz, wodurch ſie ſich ſo ſehr von ihrem ſtillen, ſtolzen Bruder, dem Schwan, unterſcheidet. Alle dieſe Vögel gewöhnen ſich zutraulich an menſchliches Hausweſen. Dumm ſcheinen ſie namentlich wegen ihres watſchelnden Ganges, da die Füße weit hinten ſitzen; aber wie zierlich iſt die buntſchillernde Ente im kühlen Teich, der ſchneeweiße Schwan mit dem Wellenhals, den herrlich aufgetriebenen Schwingen, wenn er majeſtätiſch hinrudert! Seltſame und komiſche Geſtalten ſind der Pelikan mit dem weiten Kehlſack, von dem die Sage das bekannte Wunder der Mutterliebe erzählt, die fiſchartigen, auf den kurzen Füßen aufrecht ſtehenden, die unnützen Stummel der Flügel ohne Schwungfedern am Leib herabhängenden Pinguine und Fettgänſe.

2. Die kurzhalſigen und kurzfüßigen Sumpfvögel (Water), Schnepfen u. dergl. ſind uns hier zu unbedeutend, von ſehr ausgeſprochenem Charakter dagegen die ſogenannten Stelzfüßler, Ibis, Reiher, Kranich, Storch, Marabu. Sie fliegen hoch mit zurückgeſtreckten Füßen, der Reiher legt dabei den Hals in einer ſehr ſchönen Biegung zurück auf den Rücken; beſonders aber charakteriſiren ſie ſich durch ihr gravitätiſches Stehen und Schreiten am Rande der Waſſer, wobei mit jedem Schritte der Kopf vorwärts nickt. Pietät genießt der Storch wie die Schwalbe, der zutraulich auf menſchlichen Wohnungen niſtet. Faſt giraffenartig erſcheint durch Höhe und Länge des Halſes der purpurrothe Flamingo, dem übrigens

ſein kurzer und dicker Schnabel, ſeine Schwimmfüße den Ort zwiſchen Schwimmvogel und Sumpfvogel anweiſen.

3. Die dem Menſchen eigentlich heimlichen Vögel ſind die Hühner, die Hofhühner nämlich, woneben allerdings das Waſſerhuhn, das auf die vorhergehende Gruppe zurückweist und die nicht zähmbaren Feldhühner, das zierlich trippelnde Rebhuhn, das ſchöne Waldhuhn (Auerhahn, Birkhahn) nicht zu überſehen ſind. Die äußere Geſtalt erfreut bei einigen Gattungen durch große Farbenpracht (Faſan, Pfau); übrigens kann man dieſe kurzfüßigen, dickleibigen, klein- und nacktköpfigen, kurzſchnäbligen Vögel nicht eben ſchön nennen. Der Hahn zeichnet ſich durch Kamm, Klunker, Trottel, Federbuſch, Sporn, durch die reichen Schwanzfedern aus, mit denen Truthahn und Pfauhahn auch ein Rad ſchlagen können, und während die ewige Gefräßigkeit der Henne überhaupt widerwärtig und nur ihre Mutterliebe rührend iſt, ſo gewährt nun der ganze, an menſchliches Hausweſen angeſchloſſene Harem dieſer polygamiſchen Vögel mit dem ſtolzirenden, krähenden Sultan in der Mitte ein heiteres Bild.

Schon bei den Hühnern iſt die Flugkraft ſehr gering, die eigentlichen Landvögel aber ſind die des Flugs unfähigen Rennvögel (zu denen den noch näheren Uebergang die Trappen bilden): Caſuar und Strauß. Die derben, fleiſchigen Füße, an denen die Hinterzehe verſchwunden iſt, dienen als Waffe zum Ausſchlagen und als Bewegungsorgane zu äußerſt raſchem Rennen, wobei die kurzen Flügel nur als Ruder dienen. Im innern Bau wird zugleich mit dieſer Beſchränkung Vieles ſäugthierartig und insbeſondere erinnern ſie wie auch die Hühner vielfach an die maſſigen, reproductiven Wiederkäuer. Auch die Federn werden ſchlaff und haarartig, ſchön ſind nur die Schwanzfedern. Die Mißgeſtalt liegt beſonders in der Kleinheit des Kopfes, der bei dem Caſuar ein Horn trägt. Im Zorn können ſie furchtbar werden, ſonſt ſind ſie dumm, ſanft, zähmbar, ſeltſame Thiere, die durch ihre Situation am Ende einer Thierklaſſe, der ſie kaum mehr angehören, wie verſchüchtert ſcheinen.

§. 306.

Im Landthiere werden die Flügel des Vogels zu Vorderfüßen und legt ſich nun, nicht ohne theilweiſen Verluſt an Schönheit und zunächſt ſich aufdringende mechaniſchere Anordnung, aber ebenſoſehr zum größten Vortheile allgemeiner Beweglichkeit und reicherer Modellirung, der Rumpf auf zwei Paare von Bewegungs-Organen. Der Hauptfortſchritt liegt in der vollſtändigen Entwicklung der Sinne. Die Federn ſind Haare geworden und dieſe nicht mit brennenden Elementarfarben, ſondern vielmehr mit „gemiſchten, durch organiſche Kochung bezwungenen“ Farben geſchmückt. Der Geſang verſchwindet, die

Stimme drückt nur in einzelnen Lauten das innere Leben der Thierſeele aus, welche nun die höchſten Stufen der ihr möglichen Vollkommenheit erreicht.

Es darf nicht überſehen werden, daß im Bau des Säugethiers, der ſchon in §. 205 als der eigentliche Thiertypus aufgeſtellt iſt, Vieles verloren geht, was der Vogel an Schönheit beſitzt. Der ächte Vogel ſteht aufrecht, die Bruſt tritt hervor. Bei dem Säugethiere ſinkt der Leib horizontal auf die Vorderfüße herab, die Bruſt wird zwiſchen die Schulterblätter eingedrückt, der Kopf ſtrebt horizontal ab oder bildet in edlerer und höherer Form mit dem Halſe einen Winkel, wo er freier vor ſich und um ſich ſieht; immer aber iſt der Ausdruck, daß das Thier zur Erde ſehe, gerade den höchſten Thieren, den Säugethieren, weil ſie dem Menſchen am nächſten ſtehen und der Gegenſatz daher um ſo ſtärker auffällt, entnommen. Der ganze Bau ſoll erſt wieder aufgerichtet werden. Allerdings aber entſtehen mit dieſem theilweiſen Verluſte neue Schönheiten. Der Körper iſt beweglicher und kann eine Menge von Stellungen annehmen, die dem Vogel unmöglich ſind: auf die Hinterfüße ſitzen, wo denn die Bruſt mehr hervortritt, auf den Bauch liegen, wo die Hinterbacken ſchön heraustreten, die Vorderfüße dabei ausſtrecken oder einziehen, auf die Seite liegen u. ſ. w. Das reichere Skelett, die vielfachen Muskeln und Sehnen bilden die verſchiedenſten Hebungen und Senkungen, plaſtiſche Entwicklungen, wo der Vogel nur abwechslungslos runde Oberflächen zeigt. Auch die Rückenwirbel ſind beweglich, der kürzere Hals aber ungleich weniger, als bei dem Vogel. Die geäſtete Feder iſt zu dem fadenartigen, der Haut mehr angehörigen Haare geworden; „die Elementarfarben fangen an uns ganz zu verlaſſen, Weiß und Schwarz, Gelb, Gelbroth und Braun wechſeln auf mannigfaltige Weiſe, doch erſcheinen ſie niemals auf eine ſolche Art, daß ſie uns an die Elementarfarben erinnerten. Sie ſind alle vielmehr gemiſchte, durch organiſche Kochung bezwungene Farben. Wenn bei Affen gewiſſe nackte Theile bunt, mit Elementarfarben erſcheinen, ſo zeigt dieß die weite Entfernung eines ſolchen Geſchöpfs von der Vollkommenheit an: denn man kann ſagen, je edler ein Geſchöpf iſt, deſto mehr iſt alles Stoffartige in ihm verarbeitet, je weſentlicher ſeine Oberfläche mit dem Innern zuſammenhängt, deſto weniger können auf derſelben Elementarfarben erſcheinen. Denn da, wo Alles ein vollkommenes Ganzes ausmachen ſoll, kann ſich nicht hier und da etwas Spezifiſches abſondern" (Göthe Farbenl. §. 662. 664. 666.). Ueber dieſe weichere Oberfläche iſt eine höhere Empfindung verbreitet, die ſich in den Pfoten und im Munde, vorzüglich wo er zum Rüßel verlängert iſt, als Taſtſinn concentrirt. Der Hauptfortſchritt aber liegt im Kopfe. Er iſt überhaupt größer als bei den Vögeln. Das Gehör erſcheint zuerſt jetzt als äußeres Ohr, das theils

Schallfang, theils Organ des Ausdrucks der Affecte iſt. Das Auge iſt vollſtändiger entwickelt, der Geruch zur ſelbſtändigen Naſe ausgebildet, höherer Geſchmack wohnt in der breiteren, fleiſchigen Zunge und eigentliche Zähne ergreifen, verarbeiten die Speiſe und drohen als Waffe. Das freie Spiel der Stimme als Geſang verſchwindet; es iſt nur dem ſorgenloſen Luftthiere gegönnt, der Luft ſeine Luſt im geſetzlos modulirten Schalle zurückzugeben, das Landthier ſpielt, wie es überhaupt körperlicher iſt und beſtimmteres Seelenleben hat, mehr mit Bewegungen. Wie nun in dieſen Sinnenthieren die Seele reicher und höher iſt, ſo iſt natürlich hier auch am meiſten Individualität. Man denke nur an Hunde und Pferde, wie verſchieden die einzelnen Thiere derſelben Race ſind.

§. 307.

Die erſte große Gruppe umfaßt die mausartigen Thiere. Hier ſcheiden 1
ſich zunächſt einige Gattungen ab, welche durch Bildung und Thun entſchieden 2
an niedrigere Klaſſen erinnern und daher häßlich ſind, indem mit dem Bau
des Säugethiers Beſtimmungen des Fiſch-Amphibien-Vogel-Typus wider-
ſprechender Weiſe vereinigt erſcheinen. Die ganze Gruppe aber beſteht aus 3
meiſt ſehr kleinen Pfotenthieren, welche durch die ſpitzig verlängerte Schnauze,
durch Hurtigkeit, Zierlichkeit der Geſtalt und Bewegung, Vielheit der Gattungen
und Individuen der Gruppe der kleineren Vögel analog iſt und, wie dieſe ganz
Luftthiere ſind, ſo durch Wühlen und Bauen unter der Erde ihrem Elemente
im engeren Sinne verſchrieben erſcheint als alle übrigen Landthiere.

1. Wir faſſen in dieſer Gruppe zuſammen, was Cüvier in der Ordnung der Nager und zahnloſen Thiere begriffen hat, aber wir greifen zugleich höher hinauf und ziehen viele Thiere herein, die dieſer in die dritte Ordnung ſetzt. Er legt die Zähne und Klauen als Eintheilungsmerkmal in ihrer Strenge zu Grunde; allein ſo berechtigt dieſes Verfahren iſt, da „das Aeußerſte eines Organiſchen deſſen Inneres anzeigt“ (Voigt Zoologie §. 201), ſo darf es doch wohl nicht dahinführen, um einiger Abweichungen willen zu trennen, was durch ſeinen Habitus und namentlich durch ſeine Größe zuſammengehört, und einige Thiere von offenbar mausartigem Charakter deßwegen, weil ſie vollſtändigeres Gebiß haben, in eine höhere Ordnung, oder z. B. den Igel, die Spitzmaus, den Maulwurf, weil ſie Sohlenläufer ſind, zu dem Bären zu ſtellen, wie Voigt. Wir folgen vielmehr Oken, der ſich darauf beruft, daß die Eckzähne und Backenzähne der Beutelthiere, Maulwürfe, Spitzmäuſe, Fledermäuſe verkümmert und gleichförmig ſind, und ſtellen in dieſer großen Gruppe Alles zuſammen, was er in ſeiner erſten Stufe von Säugethieren mit der

Bezeichnung: untere Haarthiere oder Mäuſe, kleine Thiere mit Zahnlücken und handartigen Vorderfüßen oder Pfoten, zuſammenfaßt.

2. Die Aeſthetik fordert, daß zuerſt die Thiere von widerſprechender Bildung ausgeſchieden werden. Oken zählt nicht nur die Fledermäuſe und übrigen Flatterfüßer, ſondern auch das Schnabelthier, die Ameiſenbären (worunter Gürtelthier, Schuppenthier), das Faulthier und die Beutelthiere unter die Mäuſe. Die zuletzt genannten Thiere gehören jedenfalls als zahnarme (edentata) der unterſten Ordnung an. An Trägheit ſind die meiſten von ihnen amphibienartig. Die Zuſammenſetzung von Fiſch, Vogel, Säugethier im Schnabelthier, die Ameiſenfreſſer mit der langen, wurmförmigen Zunge, dann die amphibienartig gepanzerten unter ihnen: Gürtel- und Schuppenthier, das Faulthier, deſſen Bewegung ſchlechter iſt als gar keine, Igel und Stachelſchwein, deren Stacheln an Federkiele erinnern, die Beutelthiere auf hohen Hinterfüßen wie Stelzvögel gehend und die unreifen Jungen im Sack wie in einem natürlichen Neſte fortſchleppend, die Fledermäuſe, Flatterkatzen, fliegenden Eichhörner, welche ſo abſtoßend die Bewegung des Vogels und des vierfüßigen Thiers vereinigen: alle dieſe Geſchöpfe wird gewiß Jedermann häßlich finden, und ein Künſtler niemals anders als um eines Kontraſts willen anbringen können.

3. Die zahlreiche Welt dieſer huſchenden, wühlenden, nagenden, kletternden Thiere erinnert durchaus an die kleinen Vögel und ſofort an die Inſecten, und wie dieſe nur in Maſſen als Belebung des Elements Geltung haben, ſo gehören jene in einem unfreieren Sinne ihrem Elemente an, als die übrigen Landthiere; ſie ſind die Troglodyten der Thierwelt. Sie ſind an bauenden Kunſttrieb gewieſen, wie jene. Berühmt als Zimmermann und Baumeiſter iſt namentlich der Biber. Einige bauen ſogar, in directer Aehnlichkeit mit dem Vogel, Neſter auf Bäume. An ſich größtentheils zu klein, um als einzelne äſthetiſche Geltung zu haben, ſind ſie im Großen, freilich wieder in weſentlichem Unterſchied vom beluſtigenden Vogel, aber deſto mehr wieder in Analogie mit den Inſecten, Ungeziefer; ihre Geſtalt und ihre durch die längeren Hinterfüße bedingte hüpfende Bewegung iſt jedoch größtentheils niedlich, namentlich gerade die der gewöhnlichen Maus. Alle dieſe Thiere haben das Eigene eines ununterbrochenen Spielens oder Schnupperns der beweglichen Naſe. Sehr zierlich iſt unter den etwas größeren Formen das Eichhorn, beſonders wenn es aufrecht ſitzend frißt; drollig der Haſe mit den zum eiligen Lauf ſtark verlängerten Springfüßen, den langen, bald aufgerichteten, bald zurückgelegten Löffeln, den Tanzbeluſtigungen zur Rammelzeit, der berühmten Furchtſamkeit. Wir haben hier bereits in der unterſten Gruppe vielbenützte Thiercharaktere.

§. 308.

**Als zweite Stufe legt ſich in die Mitte dieſer Thierwelt eine Gruppe 1
von Thieren, welche durch die Verfeſtigung der Pfote zum Hufe, durch meiſtens
gewaltige Größe und Genährigkeit, durch eigenthümliche mineral- und pflanzen-
artige Auswüchſe, den Charakter der Compactheit und Maſſenhaftigkeit tragen.
In der erſten Ordnung, dem Geſchlechte der mehrhufigen, unförmlichen, klein- 2
augigen, ſchweinartigen Thiere, tritt neben dem unbändigen, unorganiſchen
Maſſen gleichenden Flußpferd und Nashorn der nackte, mit Rüßel und Hau-
zahn bewaffnete, aber trotz ſeiner plumpen Größe zähmbare, ſanfte und kluge
Elephant und das kleinere, niedrige, wühlende, borſtige, gedrungene, mit unbieg-
ſamem Halſe durchfahrende Schwein auf.**

1. Unter den Hufthieren finden ſich die eigentlichen Urgebirge der Thierwelt. Es könnte beſſer ſcheinen, die Säugethiere mit ihnen zu eröffnen, wo ſich denn zeigen ließe, wie ſie auf die Wale zurückweiſen. Allein die höhlenbewohnende Inſectenwelt der Nagethiere muß als die weſentlich elementariſche gewiß zuerſt ſtehen. Durch ihre Zähne und die fühlloſen Schuhe, welche die Zehen zum Taſten und Greifen unfähig machen, ſind die Hufthiere auf Pflanzenkoſt gewieſen und nähren ſich von ihr reichlich, um den maſſenhaften Leib zu mäſten. Die Auswüchſe, Hörner, Hauer, Höcker erinnern an Mineral und Pflanze.

2. Nilpferd und Nashorn ſind ſchrundig nackt mit wenig Borſten wie der Elephant und erinnern dadurch allerdings beſonders an die Walthiere; die Haut des Nashorns iſt widrig lappig und faltig. Seltſam hebt ſich unter dieſen bergähnlichen Thieren der Elephant hervor. Daß ſeine Geſtalt trotz der Plumpheit einzelne ſchön entwickelte Theile hat, daß der Kopf mit der Muſchel des Ohrs und den zwar kleinen, doch ſinnigen Augen ſehr ausdrucksvoll iſt, konnte in der Kürze des §. nicht geſagt werden. Seine Sanftmuth, ſo lang er nicht gereizt wird, ſeine Dienſtwilligkeit, Klugheit, die das wunderbare Organ des Rüßels zu den verſchiedenſten Zwecken gebraucht, iſt bekannt. Das eigentliche Schwein hat etwas Fiſchähnliches durch die ſeitlich platte Form des Leibs und den ſpitzen Rückgrat. Von äſthetiſchem Werthe iſt beſonders das Wildſchwein; man kennt den herrlichen antiken Eber zu Florenz. Bei dem zahmen meint man ſogleich nur an Unreinlichkeit denken zu müſſen; es hat aber weit mehr freundliche, dem Menſchen zugewandte Eigenſchaften, weit mehr Individualität, als man gewöhnlich weiß. Kein Thier ſcheint ſo gemein an die Erde gedrückt, ſo ſtörrig, und doch hat das Schwein ſehr tiefe Empfindungsfähigkeit, die es beſonders durch ſein erbärmliches Jammern ausdrückt, wenn es unbequem behandelt oder zum Tode geführt wird.

§. 309.

1 **Die zweite Ordnung umfaßt die faſt durchaus gehörnten, auf geſpaltene Hufe geſtellten, im Durchſchnitt mit ſehr beſchränktem Inſtincte begabten**
2 **Wiederkäuer. Sie theilt ſich in das Geſchlecht der maſſigen, ſtarken, am Hinterleib häßlich gebauten und die Hinterfüße nachſchleppenden, nach vornen zu Druck und Stoß, an Wamme, Nacken, Bruſt, Schulter mächtig und ſchön entwickelten, breitſtirnigen, großaugigen, horngeſchmückten, dumpfen, doch im Zorn furchtbaren Rinder, deren glatthaariger zähmbarer Theil geduldig, doch**
3 **auch ſtörriſch und ſtößig iſt, und in das durchaus weniger maſſige, ſchlankere, ziegenartige Geſchlecht: die wolligen, gähnenden, ſtets weidenden, dummen, ſtrenggeſelligen Schaafe, die geilen, naſchhaften, bärtigen, zottigen, aufgeweckteren und ſtoßluſtigen eigentlichen Ziegen, nebſt dem größeren, höckerigten, langhalſig vorgeſtreckten, hornlos und widerſtandslos dienenden Kameele mit der gebogenen Geſichtslinie und dem hängenden Maule, die ſchwungvoll und zierlich gebauten, leichtfüßigen, ſchlankhalſigen, ſchönaugigen, furchtſamen, waldliebenden, mit ſtolzem Geweih gezierten Hirſche mit Rehen, Gemſen, woneben die ſeltſame Geſtalt der Giraffe auftritt.**

1. Die Wiederkäuer ſind das vorzugsweiſe genährige Thiergeſchlecht, das in ſeiner Weideluſt das maſtige, ſich ſelbſt genießende, gedeibliche Naturleben darſtellt, am meiſten im Geſchlechte der Rinder. Dieſer Charakter iſt bei allen ſchon durch die großen Kinnbacken angezeigt. Außer dem Kameele ſind alle Wiederkäuer gehörnt und die Form der Hörner iſt ſehr entſcheidend für die Phyſiognomie dieſer Thiere.

2. Es war nicht Raum, die wilden Stiere — denn durchgängig begleitet uns der Gegenſatz des Wilden und Zahmen —, den Auerochſen (Urochſen, Wiſant), die amerikaniſche Art deſſelben, den zähmbareren Büffel, ihre dunklere Farbe, zottiges Fell, dumpfen, wilden Blick u. ſ. w. beſonders hervorzuheben, ebenſowenig den Gegenſatz zwiſchen dem ſüdlichen Hausochſen mit den ungleich freieren, losgewickelteren Formen, größeren Hörnern und dem nördlichen: ein Gegenſatz, der auch dem der Pflanzenwelt (§. 279) entſpricht. — Bei den Rindern drängt die ganze Geſtalt nach vornen, nicht in der Maſſe, denn der Bauch iſt ſehr dick und macht die Geſtalt ſchwerfällig, ſondern in der Kraft, daher iſt die hinterſte Parthie mit der eingeſunkenen Schüſſel des Afters, den Hinterfüßen, die ſich im Halbkreiſe drehen müſſen, um nachzukommen, die ſchlechteſte. In einem Fragmente zu Lavaters Phyſiognomik ſagt Göthe ſehr treffend vom Rinde, es diene dem Menſchen „in geruhiger Würde.“ Die großen glotzenden Augen werden im Zorn, indem ſie ihr blutrothes Weiß hervordrehen, furchtbar. Wie beſchränkt die Seele dieſer Thiere iſt, geht ſchon

daraus hervor, daß ſie nicht auszuweichen wiſſen, wenn man hinter ihnen fährt oder reitet.

a. Schaafe: Schönheit des Widderkopfs mit den gewundenen Hörnern; ein tüchtiger Lockhammel ſchreitet ſeiner Heerde recht gravitätiſch voraus. (Homer: Odyſſeus.) Dieſen Thieren gibt beſonders die langgezogene Naſenlinie den langweiligen, gähnenden Ausdruck, der bei dem Kameele noch ſtärker iſt. Auch die Schaafe ſind ſo dumm, daß ſie nicht einmal auszuweichen wiſſen. Die eigentlichen Ziegen haben frei ausgebogene Hörner; ihr Faunen-Charakter und ihre Geſtalt bedarf ebenfalls keiner Erläuterung. Sie machen ſich äußerſt maleriſch an Büſchen, Ruinen gelagert, naſchend. Sehr behaglich läßt es ſich an, wenn ſie ſich mit dem Horne kratzen. Der Bock iſt ein gemachter Komiker. Uebrigens beginnt bei ihnen der nach unten herausgebogene (umgekehrte) Hals, der aber noch dürr und ihr häßlichſter Theil iſt und erſt bei dem Hirſchgeſchlechte voll und ſchön wird. Zu dieſem gehören die Rehe und Gemſen, wozu die zierlichen, gefleckten Antilopen gerechnet werden und neben welche die kurzgehörnte Giraffe ſich ſtellen mag. Weitere Beſchreibung iſt überflüſſig, nur auf das Auge mag noch beſonders aufmerkſam gemacht werden: dieſe freiheitliebenden, nicht leicht an die Behauſung des Menſchen gewöhnbaren und zum Dienſte verwendbaren, flüchtigen Thiere haben das helle, klare Auge des Wilds, das bei dem Raubvogel erwähnt wurde, auch bei dem Haſen hätte erwähnt werden können und ſchon allein durch ſeine offene Friſche den in Stuben und Qualm verſeſſenen Menſchen erquickt; es hat aber bei ihnen den ſanften Ausdruck, der das Gazellenauge dem vergleichenden Dichter ſo beliebt macht.

§. 310.

Zu Einem Huſe ziehen ſich die beſchuhten Zehen zuſammen in der dritten Ordnung, dem Pferde-Geſchlechte, in welchem die dünneren Formen des Hirſches ausgerundeter und zu ſtählerner Feſtigkeit geſammelt erſcheinen, wodurch die Schlankheit noch ſchwungvoller ſich darſtellt. An dem edlen und freier geſtellten Kopfe ſind die Hörner verſchwunden, Mähne und Schweif erhöhen wallend die herrliche Bewegung des wiehernden, feurigen, nervöſen, muthigen, empſindlich ſtolzen und doch zur Arbeit wie zum Kriege dienſtwilligen, freundlichen, gelehrigen Thieres, dem als ſein wahres Zerrbild der kleinere, ſchwerfällige, eigenſinnige Eſel gegenüberſteht.

In der Verwachſung der beſchuhten Zehen, deren die vorhergehende Gruppe zwei, die erſte fünf, vier oder drei hat, zu Einem Hufe ſpricht ſich aus, daß das Pferd der feſter zuſammengefaßte Hirſch iſt. Die edlere Organiſation dieſes Thiers zeigt ſich nun ſogleich in der Stellung des Kopfs: er ſteht in ſpitzem Winkel zum Halſe, eine Linie, die immer bedeutender iſt, denn ſie bedingt freieres Umſchauen und nähert dem Menſchen (daher auch die Eulen höher ſtehen, als die übrigen Raubvögel). Bei den Mäuſen ſteht der Kopf faſt in gleicher Linie mit dem Halſe; bei den Schweinen, den Elephanten ausgenommen, ebenfalls, bei den Rindern zwar faſt ſenkrecht, aber von oben bildet der kurze Hals mit ihm einen ſtumpfen Winkel, ebenſo bei den Schaafen; bei Ziegen und Hirſchen ſtrebt der Hals auf, aber der Kopf ſteht faſt wagrecht hinaus und ſo entſteht ebenfalls ein ſtumpfer Winkel. Die Pferde edleren Schlags dagegen tragen den Kopf faſt ſenkrecht, indem der Mund gegen den Hals ſich hereingibt. Was den Ausdruck betrifft, ſo ſieht derſelbe nicht ſowohl, was man ſo nennt, geſcheut aus, als vielmehr empfindungsreich, oder wenn das Wort erlaubt iſt, geiſtreich, phantaſiereich. Der Hals iſt voller, als bei dem Hirſche, und geht in die ſchönere Linie des Schwanenhalſes über, die Bruſt iſt breiter, an dem kräftiger ausgerundeten, glatthaarigen Leibe ſind beſonders die Oberſchenkel von kräftig geſchwungener Form, die gelenkigen Füße ſind ſtärker, doch immer noch zierlich. Die Bewegung iſt ſchwebend, das Thier wiegt ſich tanzend wie in Schwungfedern; ſie iſt mannigfach und verändert das Tempo im Trab, Paß, Galopp, Carriere. Jedes Auge muß ſich am rhythmiſchen Takte des ſtolzen Galopps erfreuen. Beſonders ſchön iſt bei dem Pferde der Satz oder Sprung, wo es zuerſt gemſenartig die Hinterfüße eingezogen unter den Leib ſtellt, dann ſich emporſchnellt und mit zurück an den Leib gezogenen Vorderfüßen, flach ausgeſtreckten Hinterfüßen hinfliegt. Kein vierfüßiges Thier bäumt ſich ſo ſtolz, als das Pferd. Viele erklären das Pferd für das ſchönſte Thier. Die Geſtalt der höheren Thiere verliert allerdings Manches im Schwunge der Formen, ſie werden weicher, unbeſtimmter, weniger feſt ausgefüllt, gediegen und ſtählern; aber es kommt auch bei der Schönheit auf den Ausdruck an und zwar wie er ſich auf alle Organe als vielſeitigere Fähigkeit erſtreckt; wir müſſen nicht nur der Plaſtik, ſondern auch der Malerei, nicht nur dieſer, ſondern auch der Dichtkunſt den Stoff vorbereiten. Das Pferd iſt übrigens auch in ſeinen Racen-Unterſchieden um ſo wichtiger, weil ſie Zeugniß geben, daß es ein Culturthier iſt, das in ſteter Begleitung des Menſchen ſeine Formen nicht nur durch Einfluß des Klima's, ſondern noch mehr der Zucht, der Pflege, der Dienſtverwendung je nach den verſchiedenen Zwecken, geſchichtlichen, politiſchen Bedingungen (Jagd, Krieg, Frieden, Bewaffnungsart, Taktik u. ſ. w.) vermannigfacht, verändert hat. Manche Formen verſchwinden durch Wechſel des Geſchmacks faſt ganz, wie z. B. die ſpaniſche Race, die noch im vorigen Jahrhundert ſo beliebt war und die wohldreſſirteſten Schulpferde abgab; ſo iſt es auch mit Farben: faſt ſieht man z. B. keine Schecken mehr, die im ſiebzehnten Jahrhundert Mode waren und die Helden ſeiner blutigen Kriege trugen. In den Pferderacen tritt zunächſt ein Gegenſatz des Schweren, Groben und des Leichten, Schlanken auf. Jene können wir im Allgemeinen als die nordiſche bezeichnen (flandriſche, frieſiſche, burgundiſche u. ſ. w.). Großer Kopf, ſtarker, kurzer Hals (Annäherung an den Sauhals), fleiſchige Schultern, ſehr ſtarke Bruſt, breite Kruppe, ſtämmige Füße zeigen die Beſtimmung zum Laſtzuge, in beweglicherer Ausbildung zum ſchweren Reiterdienſte. Ein Fuhrmannswagen mit einem Zug ſolcher Hengſte, Dachsfelle über das Kummet, Meſſingkamm am rothen Tuche iſt eine ſtattliche Erſcheinung. Die ſchlanke Race ſtellt ſich am ſchönſten in den arabiſchen und den verwandten Racen dar. Dieſes mittelgroße Pferd mit dem geraden Profil, den feurigen Augen und weit offenen Nüſtern, dem ſchlanken, zwiſchen Hirſchhals und Schwanenhals die Mitte ziehenden Halſe, dem erhabenen Widerriſt, den kräftigen Lenden und Schultern, der breiten Bruſt, den ſtarken Schenkeln und leichten Unterfüßen, der glänzenden Haut iſt das ächte edle Reitpferd. Hier iſt jede Bewegung Leben und Feuer, wozu der Schweif bogenförmig hoch getragen wird. Die Pferde am Parthenon ſind orientaliſch (vergl. Ruhl über die Auffaſſung der Natur in der Pferdebildung antiker Plaſtik). Die Römer hatten Pferde vom ſchweren Schlage. Zweierlei Zweigformen gehen von der ſchlanken Race ab: das Pferd der aſiatiſchen Steppenvölker und der Slaven, der ausdauernde Hetzer mit dem Hirſchhalſe, dem langgeſtreckten Leib, der geſenkten Kruppe, den ſehnigen Füßen, langer Mähne und Schweif, etwas gebogenem Kopf (halber Ramsnaſe): ganz das Pferd der eigentlichen Reitervölker. Dagegen ſtammen von der arabiſchen Race gewiſſe Pferdeſchläge ab, welche die meiſten ihrer Schönheiten, doch in das Lange und gleichſam Weitläufige gezogen, theilen: die eigentlichen Zucht-Kunſt-Dreſſur-Pferde. So das engliſche Vollblutpferd mit etwas eingetieftem (dem Hechtkopf genähertem), doch edlem Kopfe, langem, vorgeſtrecktem Schwanenhals, überhaupt ſchlank, ſehnig und langgeſtreckt. Mit dieſen Eigenſchaften verbindet ſich ſtarke Ramsnaſe und ſtärkerer Bau bei den holſteiniſchen Pferden, ähnlich bei den hochauswerfenden (fuchtelnden) ſpaniſchen und normänniſchen Pferden. Alle dieſe Schläge haben etwas Vornehmes, Nobles, aber auch Langweiliges, ſie erinnern an den engliſchen Lord, den hannöveriſchen Junker, den ſpaniſchen Grande. — Es iſt nicht Raum, uns über das Seelenleben dieſes edlen Thiers und ſeine Affekte zu verbreiten. Die bedeutende Stufe, die es einnimmt, zeigt beſonders ſein Gefühl für Feierlichkeit, ſein Stolz, ſein feuriger Muth, den das Buch Hiob ſo gewaltig ſchildert, ſeine Liebe zu dem Herrn, ſeine Trauer um ihn. — Der Eſel iſt nicht ſowohl dumm, als träg und ſtörriſch, er verräth die widerwärtige Gemüthsart ſchon im Geſchrei, welches den Ausdruck des widerlichſten, nachdrückenden Eigenſinns hat. Freilich iſt dieſes Thier verkommen, der wilde Eſel iſt eine gewaltigere Erſcheinung.

§. 311.

**Der geſchloſſene und ſcharf gezeichnete Typus der Hufthiere löſt ſich
wieder in eine weichere, feinere und weniger große Geſtalt auf; dieß iſt durch
die taſtfähige Pfote ausgeſprochen, in deren fünf mit Klauen gewaffnete Zehen
der Huf ſich wieder aufblättert, während das vollkommene Gebiß anzeigt, daß
der Maustypus in höherer Ausbildung zurückkehrt. Dieſe dritte Stufe, die
1 oberſten Landthiere umfaſſend, beginnt aber wieder von unten und taucht in
erſter Ordnung ihr fiſchartiges Gebilde in's Waſſer: die mißgeſtalteten, aber
2 ſinnigen Robben. Auf dieſe letzte und höchſte Analogie des Amphibiums
folgt in zweiter Ordnung, eingeleitet durch die noch ſchwimmfüßige Fiſch-Otter,
dann das ſchleichende, diebiſche und blutdürſtige Geſchlecht der Marder, den
höhlenbewohnenden Dachs, der Bär, der plumpe, zottige, melancholiſche,
brummende, aber gelehrige und drollige Sohlengänger mit der verlängerten,
beweglichen Schnauze, welcher, in's Große und Furchtbare gezogen, aber ent-
3 ſchieden wieder die Mausform darſtellt; in dritter Ordnung aber das merk-
würdige Geſchlecht der Katzen und Hunde.**

1. Die Robben (Seehunde, Seelöwen, Wallroſſe) knüpfen an die Wale an, gehören aber ſchlechtweg in eine entfernte, höhere Ordnung, denn ſie ſind behaart, mit vollkommenen Zähnen verſehen, treten aus dem Waſſer, ſtellen ſich und gehen aufrecht auf den vorderen Schwimmfüßen oder Finnen, während ſie mit den hinteren, mehr floßenartigen, den walzigen Leib nachſchleppen. Dieſe ſeltſamen Thiere haben durch ihre Menſchenähnlichkeit zu vielen Fabeln Veranlaſſung gegeben; ſo niedrig ſie in der höchſten Thierwelt ſtehen, ſo erſetzen ſie doch die offenbare Häßlichkeit der Geſtalt durch ziemlich bedeutende Eigenſchaften der Thierſeele: ſie ſind munter zum Spiele, neugierig, lieben die Jungen ſehr zärtlich und vertheidigen ſie furchtbar, übrigens ſind ſie ſanft und ſchließen ſich ſogar auf rührende Weiſe an den Menſchen an.

2. Die Fiſchottern und das Marder- oder Wieſelgeſchlecht mit dem Dachſe ſtellt Oken wegen ihres ſchlanken, wurmförmigen Leibs mit ſehr kurzen und liegenden Füßen und meiſt verbundenen Zehen, wodurch das Kriechende des Gangs bedingt iſt, noch mit den Robben zuſammen. Die Fiſchotter mit ihren Schwimmhäuten erinnert an den Biber, alſo an das Mäuſegeſchlecht, ſo alle dieſe Thiere, die den Uebergang zum Bären machen, ſammt dieſem; ſie ſind aber ſämmtlich länger geſtreckt, als die

ähnlichen Mausarten, und blutdürſtige Raubthiere, die mehr Thiere tödten, als ſie freſſen oder ausſaugen können. Am wenigſten Raubthier iſt der Dachs, der wieder Höhlenbewohner iſt wie die Nagethiere. Er iſt, nebſt dem Vielfraß, zugleich Sohlenläufer und dieſe Eigenſchaft, die ſchon bei den Spitzmäuſen, Maulwürfen, Igeln auftritt, wird nun erſt bei dem Bären, dieſem größten mausähnlichen Thiere, wichtig und in die Augen fallend. Bekanntlich gehen alle übrigen Thiere eigentlich auf den Zehen, das höher und frei ſtehende Gelenk, das uns ein hinten ausſtehendes Knie ſcheint, iſt eigentlich Ferſengelenk, das Knie ſteckt oben im vorderen Ende des Hinterbackens. Der Bär tritt nun wie jene kleineren Thiere mit ganzer Sohle bis zum Ferſengelenke auf und dieß giebt den ſchleichenden Gang, der menſchenähnlich wäre, wenn nicht ſo weſentliche andere Momente fehlten. Zugleich erleichtert es ihm die aufrechte Stellung, die er vorübergehend annehmen kann und die nun auch die Menſchennähe andeutet. Was ihn aber am meiſten mausähnlich macht, iſt der verlängerte, bewegliche Naſenknorpel, wodurch unter ſpitzvorlaufender Schnauze das Maul tiefer zurücktritt; auch den Schweinen, die wir als die erſten unter den Hufthieren zunächſt auf die mausartigen folgen ließen, wird er dadurch ähnlich. Der finſtere Petz, der in die Urwälder des Nordens wie der Auerochs weiſt, iſt bekanntlich ſo übel nicht, als er ausſieht; ſeine Eigenſchaften, zu denen ſelbſt einiger muſikaliſche Sinn gehört, ſind geläufig und bekannt. Steht er an Geſtalt auf den Anſchein niedriger, als Thiere tieferer Stufe, ſo iſt er dafür auf den erſten Anblick ſeiner Erſcheinung und durch einen Theil ſeines Thuns furchtbar; täuſcht aber zum Theil die Erwartung des Furchtbaren, begnügt ſich das ſchreckliche Raubthier mit Honig und läuft es oft furchtſam vor dem Fürchtenden davon, lernt es tanzen und thut es manche drollige Dinge, ſo wird es komiſch.

a. Von Katzen und Hunden muß nun etwas ausführlicher die Rede ſein, da ſie auch für die Aeſthetik von beſonderer Bedeutung ſind.

§. 312.

Die Geſchlechter der dritten Ordnung ſind wieder hochbeiniger, indem ſie auf den Zehen auftreten, kurzhaariger, aber langgeſchwänzt, von durchgearbeiteterer Geſtalt, behender, ſpringender, vielfacher Bewegung und die höchſtbegabten unter allen Landthieren. Sehr reizbar, durchgängig Fleiſchfreſſer, ſind ſie zwar die eigentlichen Raubthiere, die mörderiſchen Jäger, allein ein Theil ſondert ſich ab, wird zahm und dem Menſchen mehr noch zu gemüthlichem Umgange, als zum Dienſte treu befreundet. Dieſe Theilung tritt noch nicht ein in dem Geſchlecht der unzähmbaren, mit beiden verwandten, zugleich aber ſchweinsähnlichen Hyänen mit dem niedergedrückten Kreuze, dem giftigen Blicke

Katzengeſchlecht nun erinnert durch die hängende Haltung des ſeitlich flachen Leibs an ſie und den Bären, iſt jedoch rundköpfig und von fein gezeichneter Naſe. Den größeren, wilden Katzenarten, dem bemähnten Löwen, dem gefleckten Tiger u. ſ. w. ſteht als ſchmeichleriſcher Genoſſe des Menſchen die Hauskatze gegenüber, ohne jedoch den verſchloſſenen, falſchen, lauernden Charakter, der jenen eigen iſt und worüber ſich nur der ſtolze, aber großmüthige, königliche Löwe theilweiſe erhebt, völlig aufzugeben.

Je geläufiger und dem Menſchen näher die Thierwelt wird, deſto weniger iſt zu erläutern. Die Hyäne iſt ſchweinsartig durch den fiſchähnlich an den Seiten flachgedrückten, auf dem Rückgrate borſtigen Leib. Sie knickt die Hinterfüße ein, iſt daher hinten niedrig und ſcheint kreuzlahm; dieß iſt katzenartig, die Mopsſchnauze aber hundeartig. Der Charakter dieſes ſcheußlichen Thiers, im ſchmutzigen, klebrigen Glanze des giftig blickenden Auges, ſowie im Geheule vorzüglich ausgeſprochen, iſt bekannt. Daß die Katzen ebenfalls einen ſeitlich flachen Leib haben und im Gange das Kreuz und den Kopf hängen laſſen, zeigt der erſte Blick auf die Hauskatze; im Sitzen ſind ſie ſchöner, die Bruſt namentlich tritt gewölbt hervor. Der Löwe freilich unterſcheidet ſich auch im Gange zu ſeinem Vortheil. Der feine Schnitt der Naſe mußte beſonders hervorgehoben werden. Die Katzen nun ſind vorzüglich die eigentlichen Springer, die ſich heranſchleichen, mit dem Schwanze ringelnd lauern und ſich mit einem Satze „wie ein geſpanntes Holz, das dem Wagner ausgleitet und ſauſend hinausſpringt" (ſagt **Theokrit** trefflich vom Nemeiſchen Löwen) auf die Beute werfen. Löwe, Tiger, Panther, Leoparde, Jaguar, wilde Katze brauchen keine weitere Darſtellung. Die Hauskatze iſt beſonders durch ihr behagliches ſogenanntes Spinnen, die niedlichen Bewegungen, wenn ſie ſich putzt, ihr ſchmeichelndes Anſchmiegen ein gemüthlicher Hausgenoſſe, läßt aber nicht von der Falſchheit. Mehr von ihr im folgenden §. Den Luchs erwähnen wir nicht beſonders; er macht etwa den Uebergang von der Katze zum Hund, iſt durch ſein ſcharfes Auge ſprichwörtlich und in dieſem Sinne auch äſthetiſch verwendbar.

§. 313.

Der **Hund** iſt hirſchähnlicher, hat längeren, mehr horizontalen Kopf,
runderen Leib, trägt ſich geſammelter, elaſtiſcher, höher, iſt vielfacherer Bewe-
1 gungen fähig, läßt die blutige Wildheit dem hyänenartigen **Wolfe**, die Liſt,
2 dieſe geringere Form der Intelligenz, dem ſpitzſchnauzigen **Fuchſe** und iſt nicht
nur das gelehrigſte und geſcheuteſte, ſondern auch das durch Analogie ſittlicher
Tugenden ausgezeichnetſte Landthier. Dieſer treue Begleiter, Luſtigmacher,

Wächter, Jagdgeſelle des Menſchen iſt zutappend, aber gehorſam, ehrlich, uneingedenk der Beleidigung und dankbar für die Wohlthat, Feind des Unfugs und polizeilich, tapfer und mehr ſtolz als eitel, freilich auch ſchmutzig und ſchamlos, aber deſto mehr fügt er zum Rührenden das Komiſche. Seine hohe Bedeutung im Thierreiche zeigt dieſes Geſchlecht auch dadurch, daß es in merkwürdigem Spiele nicht nur einige ſeiner vielfältigen Racen in verſchiedenem Größenmaßſtabe, ſondern zugleich verſchiedene andere Thierformen und Thiercharaktere nachahmend in ſeiner Bildung wiederholt.

1. Der Wolf iſt auf den erſten Anblick hyänenartig, namentlich durch das gedrückte Kreuz. Von Freund Reineke wiſſen wir Alle genug; was Haltung betrifft, ſo iſt er gebückt, hängend, ſchleichend wie die Katze, ſo ſehr er durch ſeine Schnauze übrigens der Spitzmaus ähnelt. Seine Farbe jedoch, ſein dickes Fell, ſein dichtbehaarter Schwanz putzen ihn heraus. Die Hunde kehren in Bildung des Kopfes überhaupt mehr zum Maustypus zurück, ſo ſehr ſie ihr ſatterer, ſtraffer modellirter Leib, ihre ſchwungreichere Haltung über dieſen und die Katze hebt. Der rundere Kopf der Katze ſteht zwar dem menſchlichen näher, ſieht aber hier mehr eulenartig aus. Die reichere Mannigfaltigkeit an Bewegungen, deren der Hund fähig iſt, braucht keine Aufzählung; auch Ohren und Schwanz ſpielen ausdrucksvoller. Die Liſt iſt wohl komiſch am Fuchſe, aber dieſe Eigenſchaft gehört gewiß unter die geringeren Fähigkeiten der Intelligenz; auch iſt es keine Kunſt, liſtig ſein, wenn man kein Gewiſſen hat.

2. Der Charakter des Hunds zeigt ſich in ſeiner ganzen Beſtimmtheit im Gegenſatz gegen die Katze; dieſe Geſchlechter ſtehen ſich ſo feindſelig wie Diplomat und Biedermann gegenüber. Er läßt ſich weniger auf Liſt ein nicht nur, weil er beſſer, ſondern auch, weil er geſcheuter iſt; wie denn ja auch das vernunftloſere Weib liſtiger iſt, als der Mann. Der Hund merkt und verſteht unendlich mehr, als die Katze, ſowohl Deut und Wink, als Worte. Mädchenhaft iſt die Katze durch ihre Koketterie, Reinlichkeit, womit ſie ihr Fratzengeſicht ewig putzt, die ſauberen Stellen ausſucht und die Pfote ſchüttelt, wenn ſie in Koth getreten. Sie iſt Nachtſchleicherin, diebiſch und liebt nicht ſowohl den Herrn, als das Haus. Der Hund wird perſönlich Freund des Herrn und iſt daher ſelbſt das perſönlichſte Thier, weil er ſeine Perſönlichkeit in Diſciplin und Gehorſam gegen die menſchliche aufgibt; dieſer Bruch des erſten Inſtincts durch einen zweiten höheren, der ihn fremder Vernunft gehorchen lehrt, fehlt der Katze ganz, ſie gleicht auch in ihrem Eigenſinn dem Weibe. Gerade dieſe ſeine beſte Eigenſchaft wird in gewiſſen Redensarten: hündiſche Kriecherei u. ſ. w. am meiſten verkannt. Er läßt ſich nicht von Jedem, ſondern nur von ſeinem Herrn ſchlagen, weil er anerkennt, daß er Erziehung bedarf. Er trauert, wenn

er mißhandelt wird, aber er trägt es nicht nach, während er für Wohlthaten das treuſte Gedächtniß hat. Der Hund hat ſolchen Ordnungsſinn, daß er nicht nur den Dieb und Räuber, ſondern auch den lumpig Gekleideten, ſelbſt den Anſtändigen, der ſchlechten Gang und ſchlotternde Stiefel hat, den Rauſchigen angreift. Um ſeiner ſchmutzigen Sitten willen hat er den Namen Cyniſmus hergeben müſſen. Nicht leicht iſt ein Thier in der Verrichtung der Bedürfniſſe, Anknüpfung der gegenſeitigen Bekanntſchaften daran und der Begattung ſo ſchamlos. Er hat freilich dadurch etwas Gemeines, Hausknechtsmäßiges, weil er aber gut iſt, gibt es zu lachen; dazu trägt er mit eigenem Humor, denn er ſpielt gern und treibt Poſſen, ſo viel als möglich bei. Er iſt nicht kokett, aber etwas Renommiſt: wo ausgegangen, geritten, gefahren wird, zeigt er mit prahleriſchem Lärm an, daß er auch dabei iſt; wenn er dem Herrn etwas tragen darf, ſtarrt ihm der Schweif hoch, richtet ſich der Hals vor Stolz auf. Wenn er aber Dienſt hat, tritt die gemeſſenſte Amtswürde ein. Auf die Liebe ſeines Herrn iſt er mit Recht höchſt eiferſüchtig. — **Plato** ſagt vom Hunde: *κομψόν γε φαίνεται τὸ πάθος αὐτοῦ τῆς φύσεως καὶ ὡς ἀληθῶς φιλόσοφον.* (de repub. L. II).

3. Keine Thierart zeigt ſo viele Racen mit beſonderen Formen und Charakteren, die anderen Thierarten und menſchlichen Charaktertypen entſprechen. Im Allgemeinen laſſen ſich drei Hauptformen unterſcheiden: die hohe, ſchlanke Race der Windhunde, Schäferhunde u. ſ. w. mit langem, ſpitzem Kopf, hechtähnlich und raubvogelähnlich; als anderes Extrem die breitköpfigen, kurzſchnauzigen, muſculöſen Doggen, Bullen u. ſ. w., ſtierähnlich; in der Mitte ſtehen die vielerlei Arten mit breiter Stirn, aber etwas vorgezogener Schnauze, eingebogenem Profil: Spitz- und Jagdhunde, Neufoundländer, Bracken u. ſ. w. Eigenthümlich iſt aber dann die Erſcheinung, daß mehrfach eine und dieſelbe Form in verſchiedener Größe ſich wiederholt: ſo der kleine Mops, mittelgroß die gelbe Bulldogge, noch größer der (faſt verſchwundene) gelbe deutſche Bullenbeißer, alle von derſelben Form; der Pincher, ihm ähnlich der mittelgroße Schweißhund und der größere, ſchwarze, über den Augen gelb getupfte und an den Extremitäten gelbe Metzgerhund. Theils die Racen im Großen, theils einzelne ihrer Unterarten erſcheinen als ſpielende Wiederholung anderer Thiergeſchlechter. In Beziehung auf jene ſind dieſe Analogieen ſo eben angedeutet, in Beziehung auf die zweiten ſetzen wir hinzu: löwenartig ſind Bologneſer, Spitz, Pudel, rehartig iſt der Pincher, wolfartig der Schäferhund, der langhaarige Rattenfänger, bärenartig der Neufoundländer, ſchlangenköpfig die Dogge, eidechſenähnlich der Dachshund, adlerähnlich, in den ſchönen Wellen ſeines Laufs aber delphinartig der Windhund u. ſ. w. Charaktertypen in der größten Mannigfaltigkeit: Naſeweisheit des Rattenfängers, Leidenſchaftlichkeit des

Pinchers, mürriſcher Ernſt des Mopſes, der Bulldogge, des Bullenbeißers, Feuer und Gelehrigkeit des Pudels, Zuchtmeiſtercharakter des Schäferhunds, Eigenſinn des Dachshunds, Kläfferei und doch zähe Charakterfeſtigkeit des Spitzhunds, Jägernatur des Hühnerhunds u. ſ. w.

§. 314.

Keiner dieſer Stufen gehört der Affe an. Was ihn von allen Thieren unterſcheidet, nähert ihn dem Menſchen; was ihm aber zu dieſem fehlt, wirft ihn über eine unendliche Kluft zu dem Thiere zurück. Dieſe ſucht er durch beſtändige Nachahmung zu überwinden, bleibt aber mitten im Verſuche ſtecken und ſcheint von einem verbiſſenen Grimme über dieß immerwährende Wollen und nicht Können durchdrungen und die höhere Begabung dient nur, das rein Thieriſche in ſeinem Seelenleben um ſo zäher und geſpannter auszubilden. Daher iſt dieſer unreife Menſch, dieß greiſenhafte Thier ein widerliches, geſpenſtiſches, kaum in's Komiſche auflösbares Zerrbild des Menſchen.

Die Urform des Thiers, der Maus-Typus, näher die Bildung der hochbeinigen Springmaus, erfährt im Affen ihre letzte thieriſch mögliche Fortbildung. Viele Affen ſind ſehr mausähnlich; alle Mäuſe haben ſchon die Neigung, die Vorderpfote als Hand zu gebrauchen. Die nähere Beſtimmtheit der Affengeſtalt, ihr Unterſchied von der thieriſchen auf der einen, der menſchlichen auf der andern Seite muß in der Darſtellung des Menſchen kurz zur Sprache kommen. Ueber das Weſen des Affen mögen hier die Worte Herders ſtehen (Ideen z. Philoſ. d. Geſch. der Menſchh. B. 4, I.): „Der Affe hat keinen determinirten Inſtinct mehr, ſeine Denkungsart ſteht dicht am Rande der Vernunft. Er ahmt Alles nach, er will ſich vervollkommnen. Aber er kann nicht: die Thür iſt zugeſchloſſen; die Verknüpfung fremder Ideen zu den ſeinen und gleichſam die Beſitznehmung des Nachgeahmten iſt ſeinem Gehirn unmöglich. — Sie greifen die Neger an und ſetzen ſich um ihr Feuer, haben aber nicht den Verſtand, es zu unterhalten“ u. ſ. w. Der Inſtinct iſt nur nicht im Sinn einer beſondern Gattung determinirt, die allgemein thieriſchen Triebe ſind um ſo ſtärker und der Affe iſt daher dem Menſchen ähnlich in allen Unſitten und garſtigen Manieren, ja vom Mandrill ſcheint es eigentlich, die Natur habe in ihm ein Bild des Laſters aufſtellen wollen mit aller ſeiner Häßlichkeit (Oken a. a. O. B. 7, 3. S. 1704. 1791). Beobachtet man den Affen, ſo meint man jeden Augenblick: jetzt, jetzt wird Vernunft und Sprache kommen; ſie kommt aber nicht, er bleibt auf der Schwelle ſtecken, die Thüre iſt ihm, ſo muß man Herders Wort erweitern, ganz eigentlich vor der Naſe zugeſchlagen. So bleibt er denn auch in dem, was er nachzuahmen wirklich beginnen kann, ſtecken: er fängt klug an, aber eine Dummheit, eine Unart, und die Ordnung iſt zu Ende. Er lernt daher weniger, als Elephant, Pferd und Hund, denn er hält nicht aus, bleibt nicht dabei. Er iſt ein blaſirtes Thier und ein ungezogener Junge von Menſch. Wie ſeine Häßlichkeit nicht ganz in das Komiſche aufgehen kann, vergl. §. 291 Anm. 3.

§. 315.

1 Die großen und bedeutend organiſirten Thiere haben zwar mehr Individualität, als die kleinen und ärmer geſtalteten, aber dennoch liegt auch bei ihnen, wo nicht das Verhältniß zwiſchen dem Menſchen und einem einzelnen, ſehr anhänglichen Thiere das Weſentliche iſt; der äſthetiſche Werth mehr in geſelliger Zuſammenſtellung mit Thieren der eigenen oder einer andern Gattung.
2 Entwickeln ſie in friedlicher Geſellung den Umfang ihrer freundlichen Eigenſchaften, ſo kommt dagegen im Kampfe, ſei es einzelner mit einzelnen oder vieler mit vielen, ihre ganze Kraft zur Entladung und entſteht je nach dem Grade derſelben ein furchtbares oder ein komiſches Schauſpiel.

1. Pferde, Hunde, Katzen ſind es am meiſten, die als Hausthiere getrennt von ihres Gleichen, aber dafür in Zuſammenhang mit dem Menſchen geſtellt, äſthetiſchen Werth haben können. Doch abgeſehen von dieſem Heraustreten aus ihres Gleichen ſtehen auch die höheren Thiere der Perſönlichkeit zu fern, um anders als in einer gewiſſen Anzahl zu wirken. Große Rudel, Züge von Thieren wirken im Sinne des Erhabenen der Vielheit (vergl. §. 92). Rinder des Augias, amerikaniſche Büffelheerden u. dergl. In kleineren Gruppen zeigt ſich Freundſchaft, Mutterliebe, Scherz u. ſ. w. oft in den anziehendſten Scenen, ſo daß man in ganze kleine Thierwelten hineinſieht. In der Gruppirung mit Thieren anderer Gattung hebt ſich der Charakter und das Eigene der Geſtalt durch Gegenſatz.

2. Kämpfe kleiner Thiere komiſch: Wachteln, Hähne, Hahn und Ente, kleiner Hund und Katze, bockende Widder, Ziegenbock mit Hunden u. dergl. Dabei iſt der Gebrauch der Waffen, die Kampfſitte oft intereſſant und beluſtigend. Große und wilde Thiere: Schlangen mit Rindern, Hirſchen u. ſ. w., Elephant mit Nashorn, Wolf mit Pferd, Bär, Wildſchwein mit Hunden, Löwe mit Stier, Pferd u. ſ. w. (Freiligraths Löwenritt). Dann die großen Kämpfe ganzer Heerden, z. B. von Wölfen gegen Pferde, von wilden Elephanten untereinander, von Raubvögeln mit vierfüßigen Raubthieren.

C.

Die menſchliche Schönheit.

§. 316.

Das organiſche Leben erhebt ſich zu der abſoluten Geſtalt, welche Inbegriff und Maß aller Schönheit der unorganiſchen, der vegetabiliſchen und thieriſchen Schönheit iſt. Es geht aber mit ihr eine neue Welt auf, welche unendlich mehr, als organiſches Naturleben iſt, denn dieſe Geſtalt iſt das reine Aeußere eines Innern, welches nicht nur mit allen Mitteln der nun überwundenen Naturſtufen ſich die übrige Welt zum Objecte macht, ſondern, indem es durch die That des Selbſtbewußtſeins ſich ſelbſt und die in ihm geſammelte Natur ſich als Subject gegenüberſtellt, nun erſt auf wahrhafte Weiſe auch die ganze umgebende Welt ſich zum Objecte macht und ebenſo die Weſen der eigenen Gattung erkennt, mit ihnen in bewußte Gemeinſchaft tritt und neue Werke, eine zweite Natur aufbaut. In dieſem perſönlichen Weſen, dem Ich der Welt hat erſt die Idee ihre wahre Wirklichkeit und durch die ſchlechtweg entſprechende Einheit des Aeußern und Innern das Schöne ſein wahres Daſein gefunden. Ebendieß iſt auch ſo auszudrücken, daß jetzt der Zuſchauer ſich ſelbſt nicht mehr erſt durch Leihung in den Gegenſtand zu legen hat, ſondern ſich wirklich darin findet.

Die Schönheit des Menſchen iſt noch eine organiſche und wäre daher unter **B** als dritte Unterabtheilung c zu ſetzen. Der Menſch iſt das ſchönſte Säugthier des Landes. Dieſer Superlativ iſt aber falſch; ſtatt des Schönſten tritt ein wahrhaft Schönes ein, welches nicht mehr thieriſch iſt. Der Menſch iſt Natur und ebenſo abſolut nicht mehr Natur, die höchſte Stufe ein unendlicher Sprung. Daher muß ſtatt einer letzten Unterabtheilung c eine neue Abtheilung C ſtehen; denn auch die Geſtalt nur als unmittelbare Erſcheinung der Seele, wie wir ſie zuerſt zu betrachten haben, hat ihre ganze Bedeutung ſogleich als eine geiſtig durchleuchtete. Schlechtweg entſprechende Einheit eines Innern und Aeußern iſt auch das Thier; man kann aber und muß vielmehr ebenſowahr und wahrer ſagen, daß das Thier ſein Inneres im allgemeinſten formalen Sinne zwar hat, aber das wahre Innere, das die Natur ſucht, außer ihm, jenſeits ſeiner, über es hinaus im Menſchen liegt, daß ſein Aeußeres dieſes nur erſt geſuchte Innere als ein ſolches, als ein noch nicht gefundenes anzeigt, daher ein wildfremdes Aeußeres iſt, das ankündigt und nicht leiſtet, wogegen das Innere des Menſchen das erreichte Innere iſt, das in ſeinem Aeußeren anzeigt, daß es von ſich ausgeht und bei ſich ankommt, die bei ſich, bei ihrem Ich angekommene daher über ſich ſelbſt erhabene Natur iſt. Die bisherige Welt hatte ihr Centrum, ihren Schwerpunkt außer ſich, die menſchliche hat ihn in ſich, in der Schöpfung wandelt jetzt ihr König, eine ſatte und erfüllte Schönheit, die Gegenſtand und Zuſchauer zugleich iſt, die daher dem äußeren Zuſchauer ſein Selbſt entgegenbringt. Die Natur hat darum nicht aufgehört, weil ſie ſich ſelbſt übertroffen hat, ſie beſteht als Königreich des Herren fort; die Pflanze ſchmückt den unorganiſchen Boden, das Thier belebt beide, der Menſch „der herrliche Fremdling mit den ſinnvollen Augen, dem ſchwebenden Gange, den zartgeſchloſſenen, tonreichen Lippen“ überſchaut, genießt, beherrſcht, krönt durch ſeine Schönheit alle, iſt die wahre Staffage der Natur oder richtiger ſie nur die ſeinige, erkennt aber nicht nur ſeine Brüder in Buſch und Wald, ſondern auch, was wirklich ſeines Gleichen iſt, kennt er anders, als das Thier ſeines Gleichen kennt, und umfaßt er in einem Bunde, welcher die Vielen zu einer Idealperſon vereinigt und darin dem Einzelnen die wahre Perſönlichkeit gibt, wodurch das menſchliche Individuum abſoluten äſthetiſchen Werth erhält.

Wir haben nun die Formen, in die ſich die menſchliche Schönheit entfaltet, zu verfolgen.

a.

Die menſchliche Schönheit überhaupt.

α.

Die allgemeinen Formen.

§. 317.

Die geiſtige Schönheit der Geſtalt drückt ſich vor Allem durch die auf- 1
rechte Stellung aus, zu welcher der Stamm des organiſchen Gebildes wieder
aufgerichtet iſt. Der Ausdruck der Schwere verſchwindet, durch Wechſeldienſt
der Organe bewegt ſich frei das Ganze. Leicht getragen und vielmehr Alles
tragend ſchaut der ausgerundete Kopf von der Höhe des Körpers herrſchend um
ſich. Die drei Hauptſyſteme treten ebenſo klar geſondert, als vereinigt hervor. 2
Hals, Bruſt, Schultern, Arme, Hände, Rücken, Unterleib, Hüften, Sitzmuskel,
Füße drücken jedes für ſich und alle zuſammen abſolute Zweckmäßigkeit aus
und ſind durch die Lagerungen der Muskeln um die feſten Theile zum edelſten
Wechſel von Schwellungen und Einziehungen gebildet. Ein Reichthum von neuen
Bewegungen iſt dadurch dem Menſchen möglich, wogegen er auf manche thieriſche
verzichten muß. In der allgemeinen Bedeckung iſt von Allem, was Unorganiſchem 3
oder Vegetabiliſchem gleicht, nur ſo viel geblieben, um die helle, halbdurch-
ſichtige, eine allgemeiner verbreitete, in den Fingerſpitzen geſammelte Empfindung
vermittelnde, in fein verſchmolzenen, warmen Farbentönen athmende Haut mit
kräftig begrenzenden Schattenſtellen zu ſchmücken.

1. Die Eintheilung, welche hier mit a und α eröffnet iſt, wird ſich rechtfertigen. Zur Erläuterung vorläufig ſo viel: „die menſchliche Schönheit überhaupt“ drückt den Gegenſatz des Abſtracten gegen die concrete Schönheit der Geſchichte aus. Es werden hier durchgängig die Gebiete, Kreiſe des Lebens, deren Ineinander erſt die Geſchichte bedingt, auseinandergehalten, für ſich betrachtet. Innerhalb der erſten Abtheilung tritt nun zunächſt wieder eine Allgemeinheit auf, im Gegenſatz nämlich gegen die beſonderen Gattungstypen: Race, Volk u. ſ. w. werden hier zuerſt die Formen betrachtet, die den Menſchen ſchlechtweg als Gattung charakteriſiren.

Es iſt gleichgültig, ob man die Organiſation zur aufrechten Stellung von unten oder von oben verfolgt, denn Alles bedingt ſich gegenſeitig. Der Affe kann aufrecht gehen, aber nur vorübergehend und mühſam;

er iſt nicht darauf gebildet. Er hat vier Hände ſtatt zwei Hände und zwei Füße. Damit iſt ſchon Alles geſagt. Am Fuße nämlich hat er ſtatt der großen Zehe einen Daumen, daher keinen Widerhalt zum Anſtemmen gegen die Erde; darum bekommt er die Hände, die ihm an überlangen Armen vorhängend die Bruſt verſchmälern, nicht frei und ſie dienen zwar zum Halten, aber ſammt den Füßen weſentlich auch zum Klettern. Er hat keine Waden, ſchwache Kniemuskeln, hängt, wenn er aufrecht geht, in den Knien, die ſchmale Hüfte iſt zurückgezogen, der Rücken gekrümmt, der Rückgrat verläuft ſich bei den meiſten Gattungen in einen Schwanz, am kurzen Halſe hängt der Kopf vorwärts, die Unterkiefer ſind vorgeſchoben, die Naſe ſteht nicht ab, die ſchmale Stirne iſt zurückgedrückt und hat nicht Raum zur freien Ausbildung des Gehirns, und eben durch die ſchlechte Bildung dieſes höchſten Nervencentrums iſt umgekehrt wieder die ganze hinſinkende Haltung, der höhniſche Aufenthalt an der Schwelle der aufgerichteten Menſchengeſtalt bedingt. Indem dagegen dem Menſchen die aufrechte Stellung weſentlich iſt, ſehen wir den umgelegten Baumſtamm (vergl. §. 285) wieder aufgerichtet, die Krone als Haupt wieder gerundet, aber freilich in abſolut anderen Formen; das erſte Aufſtreben vom Planeten, das im Beginne der organiſchen Welt, der Pflanze, auftrat, im gebückten Thiere wieder hinſank, iſt wieder da, aber es iſt ein Anderes geworden. Die Wurzel iſt längſt weg, die Geſtalt ſtemmt ſich aus freier Kraft an die tragende Erde und trägt ſich wie ſchwebend im geſchwungenen Wechſeldruck ihrer Glieder. Zu oberſt trägt ſie den zur vollkommenen Kugelgeſtalt ausgewölbten Kopf; allein man ſieht ſeine Schwere nicht, man fühlt im Anblick, daß in ihm der Mittelpunkt des Lebens wohnt, der den tragenden Gliedern ſelbſt erſt die Kraft gibt, zu tragen; ſo iſt es vielmehr ſelbſt tragend, ſo verſchwindet aber überhaupt im ganzen Leibe der Gegenſatz des Tragenden und Getragenen, das Mechaniſche, Tiſchartige des Thiers.

2. Der Kopf hebt ſich vom Rumpfe durch den ſchwungvoll eingezogenen Hals frei ſchwebend ab. Breit wölbt ſich die Bruſt, Wohnſitz des Muthes, hervor. Bei uns ſieht man ſelten eine ſchöne Bruſt; ſie erſcheint eingeſunken, bei Griechen und Italienern dagegen tritt ſie frei und entſchloſſen mit ihren zwei breiten vom Bruſtbein getheilten Blättern hervor. Ein feiner, aber deutlicher Umriß trennt von der Bruſt den Unterleib. Dieſe beiden Syſteme werfen Front, weil ſie Raum gefunden haben, zwiſchen den Seiten-Organen herauszutreten. Die Schulterblätter treten zurück, die Schulter ſteht wie ein Seitenbau ab und zeigt an, daß hier ſeitlich der Ort zum Tragen angebracht ſei, um dieſes niedrige Geſchäft dem Kopfe und Rücken zu erſparen. Doch zeigt auch dieſe vorſpringende Ecke wieder die ſchönſte Abſenkung vom Halſe und Abrundung am äußerſten, härteſten Theile. Der Vorderfuß iſt jetzt erſt eigentlicher

Arm geworden; verkürzt gegen den Affen-Arm trägt er, in ſchwungreicher und feiner Wellenlinie ſeine kräftigen Muskeln anſetzend, das Wunderwerk der Hand, das Werkzeug der Werkzeuge, denn alle ſind in ihr vorgebildet. Der Rücken iſt nicht ſteil und nicht gekrümmt, ſondern zart gebogen, die breiteſte Fläche am Körper, aber durch die Rinne des Rückgrats, durch die mächtigen Schulterknochen, durch die Muskeln herrlich modellirt; der Bauch bedeckt mit zarter Wölbung die zu niedrigem Dienſte beſtimmten Eingeweide, die Hüften treten durch das breite Becken und die vollen Muskeln mächtig heraus und bilden ſo mit der Einziehung der Weiche die energiſche Linie der Taille. Wir ſahen §. 295, 2., wie die Natur im Fortſchritt die allerhand Anhängſel je der niedrigeren Stufen mit ſcharfem Meſſer abſchneidet; der Ueberfluß des Schwanzes iſt weg. Das Geſäß iſt eine weſentliche menſchliche Schönheit und es iſt kindiſch, zu lachen, wenn der reine Formſinn den ſchwellenden Pfirſich dieſer großen Muskeln, die zugleich ein ſo bequem hingegoſſenes, plaſtiſches Sitzen möglich machen, bewundert. Die männlichen Geſchlechtstheile werden wieder ſichtbarer, als bei den Thieren; die Griechen haben ihre Kraft mit gutem Grunde wichtig behandelt und ſich deſſen ebenſowenig geſchämt, als wenn das Buch Hiob vom Nilpferd ſo gewaltig ſagt: „die Adern ſeiner Scham ſtarren wie ein Aſt.“ Mächtig ſchwellen als die Hauptſtützen des Oberleibs und Beweger der Beine die Schenkel an, ziehen ſich gegen das Knie ein, das in ſeiner niedlichen Schüſſel etwas ſpitzer heraustritt, dann ſchwillt am Schienbein wieder die rundlich gedrehte Wade ſanft an, geht verloren gegen die Knötchen hinab, die Ferſe iſt zur Fußſohle gezogen, dieſe ſteht hohl auf dem elaſtiſch geſchwungenen Reien, und dann breitet ſich das Blatt der zierlichen Zehen aus, um nach unten als derber Ballen die Laſt tragen zu helfen und ſchwungreich vom Boden abzuſchnellen. Die Zehen greifen gleichſam den Boden, eine Feinheit, die freilich in unſern harten Schuhen ganz abgeſtumpft iſt, in denen wir das Terrain nicht fühlen und von dem Gehen, deſſen ſandalenbekleidete Naturvölker auf dem ſchwierigſten Boden fähig ſind, keine Ahnung haben. Manche thieriſche Bewegungen muß dieſes Ganze opfern: der Menſch kann nicht fliegen, nicht lang ſchwimmen, nicht leicht wie Affen klettern, nicht den Kopf drehen wie ein Vogel am langen Halſe, nicht den Rückgrat biegen wie ein Hund, der ſich in den Schwanz beißt, er hat am Arm eine mangelhafte Naturwaffe; er iſt auch nicht ſo groß, wie die Mehrzahl der Thiere: ein wichtiger Punkt, der aber ſo auf flacher Hand liegt, daß wir uns nicht bei ihm aufhalten, — noch iſt er ſo ſtark, allein er kann unendlich viel Anderes, abſolut Bedeutungsvolleres, am meiſten mit Arm und Hand, dann insbeſondere mit den Füßen; nämlich zunächſt noch abgeſehen von allen Werkzeugen, Waffen, die er durch ſeinen Geiſt erfindet, gebietet er über eine Summe von

Bewegungen, deren kein Thier fähig iſt. Seine ganze Haltung hat einen tonus der ſtraffſten Lebendigkeit, ſchwebend, wie in Stahlfedern ſich ſchwingend. Auch das Pferd wiegt ſich elaſtiſch, aber mit willenloſerem Ausdruck, im beweglichen Fußgelenk, das menſchliche iſt feſter, der Fuß tritt breiter auf, das ganze Muskelleben aber hebt den Leib mit jenem Ausdrucke des Gehenwollens, der erſt den wahren Druck und Schwung gibt. Und doch iſt in dieſer emphatiſchen Straffheit Alles weich, warm, leicht, mühelos. Insbeſondere zeigt ſich die Schwungfähigkeit im Tanze; dieſer aber gehört ſchon in ein höheres Gebiet.

3. Außer den Zähnen Haare und Nägel. Die letzteren, ein Reſt der Hufe, Klauen, ſind durchſichtig geworden, laſſen die Blutfarbe durchſchimmern, die erſteren, ein Reſt des Pelzes, beſchränken ſich auf Haupthaar, Barthaar, Bruſthaar, Schamhaar, ein beſchattender Anſatz und Umgrenzung, der den dunkleren Nachdruck zur hellen Haut gibt, wie die Vegetation zur Landſchaft. Ueber das „ideelle Ineinander der Farben, — den glanzloſen Seelenduft“ der Haut ſpricht trefflich Hegel Aeſth. B. 3. S. 71. 72. und erinnert an die feinen Aeußerungen Diderots bei Göthe in den „Verſuchen über Malerei mit Noten des Ueberſetzers“ (Göthes Werke B. 36). Es erſcheint hier „durchaus keine Elementarfarbe mehr, ſondern eine durch organiſche Kochung höchſt bearbeitete Erſcheinung“ (Göthes Farbenl. §. 670). Es handelt ſich aber nicht blos von Farbe; die haarloſe Haut des Menſchen läßt überall die Form ſehen, während bei dem Thiere der Pelz ſie bedeckt, was ſie hier, wo weniger ſchön vertheilte Muskel-Umkleidung ſtatt findet, wo mehr Knochen eckig herausſtehen, zur letzten Abrundung der Linien freilich auch bedarf. Zugleich fühlt ſich die Haut warm, ſammten an und dieß ſieht fühlend auch das Auge. Ueber dieſe Haut iſt nun natürlich eine zartere Empfindung verbreitet, als über das Fell; ſie ſammelt ſich als Taſtſinn in den Fingerſpitzen zu einer Feinheit, welche dieſer Sinn in keiner Thierpfote haben kann, denn da dieſe, auch die Hand des Affen, zum Gehen dient, ſo iſt die Haut rauh und ſchwielig.

§. 318.

1 **Wie nun an dieſer Geſtalt Alles ſpricht, ſo iſt insbeſondere das Haupt**
nicht nur die Vereinigung der zu geiſtigem Ausdruck umgebildeten Sinne,
ſondern überhaupt durch Stellung, Geſtalt, namentlich durch die gedankenvoll
hervortretende und dadurch die Grundlinie bedingende Stirn der abſolute Sitz
des unendlichen Ausdrucks, der ſich weſentlich auch durch das Sprachorgan in
2 **der ſeelenvollen Stimme und in dem articulirten Worte kund gibt. Zugleich**
ſteigert ſich hier die Schönheit der menſchlichen Farbe zum höchſten Zauber.

1. Niemand hat ſchöner, als Herder, nachgewieſen, wie durch die innere und äußere Organiſation des Kopfs zum perpendiculären Schwerpunkte der ganzen Geſtalt, durch ſeine gewölbte Form das letzte Thieriſche, das im Affen auftrat, verſchwindet und der ἄνθρωπος, das über ſich, weit um ſich ſchauende Geſchöpf gebildet wird. (Ideen z. Philoſ. d. Geſch. d. Menſchh. B. 4, I.). Der kleinere Hinterkopf genügt für das kleine Gehirn, den Sitz des thieriſchen Seelenlebens, die Wölbung nach vornen mit der herrlich, hoch und breit herabſinkenden Stirne gibt dem geiſtigen Central-Organe, dem großen Gehirne „den weiten und freien Sammelplatz, einen Tempel jugendlich-ſchöner und reiner Menſchengedanken.“ Geheimnißvoll, ein Sitz weiſer Geiſter, die über dieſe ſanften, glatten Rundungen unfaßbar hinſchweben, iſt die Stirne; zur Seite wendet ſie ſich in die flacheren Schläfe, die aber nicht „den tödtlichen Druck“ des Affen erlitten und den Ausdruck heimlicher Gedankenarbeit bei einem gewiſſen durch die zarten hervorſchimmernden Schlagadern und die einſinkende Fläche gegebenen Hauche des Rührenden fortſetzen. Durch dieſe Vorwölbung der Stirne iſt nun die ganze Linie bedingt: die Naſe fällt abwärts, auch iſt ſie mit dem Munde nicht in unmittelbarer Fortſetzung verbunden, wie in der Schnauze der Thiere, deren „geruchartige Seele“ (Herder) nichts Nöthigeres zu thun hat, als ihren ganzen Bau ſo in die Naſe zuzuſpitzen, daß Auswittern der Speiſe im Dienſte des Mundes als Hauptgeſchäft ſich aufdrängt. Die zarten, rothgezeichneten Lippen mit den feinen Winkeln umſchließen die ſenkrecht aufeinander ſchließende Perlenreihe der Zähne, die nicht mehr zu Waffen beſtimmt erſcheinen, und man ſieht dem Organe der erſten Ergreifung und Verarbeitung der Speiſe augenblicklich an, daß es zu höherem, zum melodiſchen, nicht mehr die Qual des Bedürfniſſes, noch auch die gedankenloſe Luſt, ſondern eine unendliche innere Welt aushauchenden Tone und zur Sprache beſtimmt iſt. Nach einem kurzen Abſtande wölbt ſich markig das Kinn hervor. Kein Thier hat ein Kinn; dieſe runde, durch eine zarte Rinne getheilte Baſis ſichert erſt dem Haupte ſeinen Ausdruck geiſtigen Gleichgewichts, bedingt von unten das Zurücktreten des Munds und trägt ſo weſentlich zur Aufhebung der ſchnappenden Schnauze bei. Eine ſanft gerundete, durch die Backenknochen mäßig bügeliche Breite dehnt ſich nach Schläfen und Augen aus. Sicher geſchützt unter den kräftigen Augenknochen, dem feinen Bogen des Augbrauns, das zugleich markirende Interpunction für die helle Farbe des Ganzen iſt, von dem Geſimſe der Lider, die nicht bei allen Völkern ſo kleinlich verſchrumpft ſind, wie bei den germaniſchen, durch den anmuthigen Schleier der Wimper, leuchtet aus der durch die Vertiefung in Schatten geſtellten, etwas dunkel incarnirten Umgebung auf weißem, bläulich angeflogenem Grunde die durchſichtig gefärbte Iris mit

dem ſchwarzen Apfel, dem wechſelnden Lichtpunkte hervor. Dieß Auge hat nicht die Waldfriſche des Rehs, nicht die ſchneidende Schärfe des Raubvogels, aber es iſt beweglicher nach allen Seiten, auch nach vornen und rückwärts, als das thieriſche, denn es dringt im Zorne hervor, ſinkt im Schmerze und jedem niederſchlagenden Affecte zurück in ſeine Höhle; es faßt den Gegenſtand anders mit ſeinem Blicke, es ergreift ihn mit dem Ausdrucke des Wiſſens um ihn und darum kann es durchbohren, wie kein Thierblick; und ſo iſt es nun überhaupt der aus der verarbeitetſten Materie geformte Seelenſpiegel, durch deſſen Waſſer man hinunterſieht in unergründliche Geiſtestiefen. Beſcheiden ſchmiegt ſich die zierliche Muſchel des Ohrs mit jenem ſchmuckartigen Fleiſchtropfen, den kein Thier hat, dem Läppchen, an die Schläfe; es hat nicht ſo weit zu hören wie der thieriſche Löffel, es hat Anderes zu hören und zeigt ſelbſt durch die ſinnigen Schlingungen ſeines äußeren Baues die Beſtimmung, den abſolut bedeutungsvollen Ton, die Menſchenſtimme und Sprache zum innern Vernehmen zu führen.

2. Die Farbe vereinigt auf dieſem kleinen Runde ihren feinſten Zauber. Auf dem matt durchſichtigen röthlichen Weiß, dem die durchſchimmernden ſtärkern Adern mit den Schatten der Modellirung die bläulichen, grünlichen, bräunlichen Töne geben, die nur auf der geſpannteren Haut der Stirne das ungetheiltere Helle walten laſſen, breitet ſich das ſanft verſchwindende glanzloſe Roth, die Geſundheitsblüthe der Wangen, hebt ſich die Zeichnung der Lippen durch ihren rothen Kirſchenglanz ab. Neben dem ſchon erwähnten Augbraun und den Wimpern hebt das magiſch hervorleuchtende Ganze des Angeſichts die dunklere Umbuſchung der Hauptiaare und des männlichen Bartes.

§. 319.

Was dieſe Geſtalt in Ruhe und Bewegung ausſpricht, iſt die reiche Welt des Geiſtes zunächſt als Seele, d. h. in der Form der Unmittelbarkeit, alſo die geſammte theoretiſche Thätigkeit, ſoweit ihre abſtracten Verrichtungen erſt als Möglichkeit in der lebendigen Friſche des Anſchauens ſich kund geben, der praktiſche Geiſt als natürlicher Wille im Umfang ſeiner Triebe, Neigungen, Leidenſchaften, das Gefühl als der Schooß, von dem ſie alle ausgehen, als der innere Wiederklang, der alle begleitet, als der Grund, in den ſie alle zurückſinken. Jede dieſer Formen iſt, mit Vorbehalt ihres verſchiedenen, durch den jeweiligen Zuſammenhang beſtimmten Werthes, äſthetiſch.

Es kommt zunächſt nur darauf an, den ganzen Menſchen als Leib- und Seelenweſen aufzuſtellen und ſo denn auch das innere Gebiet, zunächſt als Naturleben des Geiſtes, mit wenigen Strichen zu verzeichnen. Wie ſich die Seele zum Geiſte beſtimmt, iſt im Fortgange zu verfolgen, aber daß das geſammte Geiſtesleben zuerſt in ſeiner Unmittelbarkeit betont werde, gerade für die Aeſthetik von beſonderer Wichtigkeit; denn ſie will den Menſchen in ſeiner Lebendigkeit und Friſche, die ihm auch der Fortſchritt zur Reflexion und zum Charakter nicht nehmen ſoll, alſo den Menſchen, wie ſich im offenen Blicke, mit dem er um ſich ſchaut und die ſichtbaren Gegenſtände erfaßt, in der Lebendigkeit jedes Sinnes die Anlage ſelbſt zum tiefſten und in ſeiner wirklichen Ausbildung freilich dem äſthetiſchen Gebiete ſich entziehenden Denken, in jeder Bewegung das Feuer der Triebe, Neigungen, Leidenſchaften, und im Ganzen die zuſammengefaßte Innerlichkeit des Gefühls ausſpricht. Es kann jedoch nicht die Aufgabe der Aeſthetik ſein, dieſe ganze Welt ſo zu durchwandern, daß ſie jeder beſondern Form des geiſtigen Thuns ihre Bedeutung für das Schöne anweist. Nehmen wir z. B. den natürlichen Willen vor uns, ſo iſt die ſinnliche Lüſternheit freilich etwas, was wir in einem äſthetiſchen Ganzen nur momentan und auch dann nur in komiſcher Wendung ertragen können, dagegen jeder wohlwollende Trieb ſchon die zu durchgreiſender Entwicklung berechtigte Grundlage ſittlicher Geſinnung; doch unter Umſtänden, z. B. als zu große Weichheit und mit zu ſchwachem Selbſtbewußtſein verbunden, wird auch der edlere Trieb komiſch. Haß iſt erhaben, wenn er energiſch dem Böſen, komiſch, wenn er einem ganz unbedeutenden Gegenſtande gilt, welcher der Leidenſchaft nicht werth iſt u. ſ. w. Rötſcher z. B. hat in dem beſonderen Intereſſe einer beſtimmten Kunſt den relativeren oder ſelbſtändigeren Werth einzelner Hauptformen des natürlichen Willens dargeſtellt in ſeiner Kunſt der dramatiſchen Darſtellung. Erſt in ſolcher Ausführung beſtimmter Sphären kann mehr auf das Einzelne eingegangen werden. Soweit aber die Aeſthetik die einzelnen Hauptformen des Seelenlebens aufzuführen hat, geſchieht dieß im Folgenden, ſofern wir die realen Sphären des menſchlichen Lebens überblicken, welche ebenſoviele Beſtimmtheiten der denkenden, wollenden, fühlenden Seele zuerſt in Naturform, dann in ſittlicher Form zum Inhalt haben.

Es müßte nun die Bewegungsfähigkeit der ganzen Geſtalt, die wir eigentlich erſt als ruhende dargeſtellt, in dieſem Zuſammenhange erörtert, der Ausdruck, den ſich die weſentlichen Seelenthätigkeiten durch die Bewegung der ihnen vorzüglich zugewieſenen Organe geben, verfolgt werden. Insbeſondere das Haupt würde hier von einer neuen Seite betrachtet. Allein wir müſſen uns begnügen, im Bisherigen dieſe Seite nur ganz allgemein berührt zu haben, und das Weitere dem Abſchnitt über das Mimiſche vorbehalten. So haben wir auch die Beweglichkeit der Geſtalt an ſich, als ſinnliche zunächſt, in §. 317 nur angedeutet, wir haben nicht von der Schönheit der einzelnen Bewegungen, des Hiebs, Wurfs, Sprungs u. ſ. w. geſprochen. Dieß gehört dahin, wo das Gebiet der Bewegungen im Dienſte der wirklichen Zwecke (z. B. Jagd, Krieg u. ſ. w.) ſeine wahre Bedeutung findet, wird aber auch hier nur berührt werden können, denn Ordnung und ſchönes Maß tritt erſt hinein, wo die Bewegungen Gegenſtand künſtleriſchen Thuns werden (Gymnaſtik in der Kunſtlehre). Ebenſo kann die Mimik noch nicht ſowohl als Theil der Lehre vom Naturſchönen, vielmehr erſt als Theil der Kunſtlehre das Syſtem der ſprechenden Bewegungen durchgehen; doch wird auch hier die Aeſthetik das ſtrengere Eindringen in das Einzelne der beſonderen und ſelbſtändigen Behandlung dieſer Gebiete zu überlaſſen haben.

§. 320.

Wie die Geſtalt an ſich, ſo iſt jede Naturbeſtimmtheit, welche in das menſchliche Weſen durch ſein Zeitleben eintritt, zugleich eine geiſtige. Aufblühend und verblühend bewegt ſich das menſchliche Leben in einem Wechſel von Schlaf und Wachen zunächſt durch den Unterſchied der Altersſtufen
1 **und erliegt dem Tode. Als vorübergehende Erſcheinung iſt auch der Schlaf**
2 **äſthetiſch und kann rührende Contraſte erzeugen. Unter den Altersſtufen iſt die unbeſtimmte Weichheit und Unſchuld des Kindes, die leibliche Vertrocknung und das geiſtige Ausruhen des Greiſes weniger ſchön, als die erwartungsvolle Blüthe der Jugend und die zur Reife der Form gediehene, auf Erfahrung und**
3 **That geſtellte Mitte des Lebens. Krankheit gehört in das Häßliche und kann nur unter denſelben Bedingungen, wie dieſes, äſthetiſch ſein; der Tod, wenn er tragiſch iſt.**

1. Der Zuſtand des Schlafs ſcheint ein ſchlechter Stoff zu ſein als der eines Rückfalls in das ernährende Naturleben. Allein die Losſtrickung, das Hingegoſſene der Glieder, das ſtille Athmen, das Zurückſinken des Geiſtes in den Schooß des urſprünglichen Dunkels hat ſeine beſondere Schönheit, ſein eigenthümlich Rührendes. Die Kunſt hat daher den Stoff als einen günſtigen vielmehr reichlich benützt. (Wir führen hier, wie bisher, Kunſtwerke als Beiſpiel an, natürlich nicht, um zu zeigen, was der Künſtler aus dem Stoffe gemacht, ſondern, was ihm dieſer geboten hat). Lears, Attinghauſens Schlaf; Makbeth mordet, wie der König im Hamlet, den heiligen Schlaf: „Schlaf, der entrollt der Sorge wirren Knoten, den Tod von jedem Lebenstag, den Balſam kranker Seelen, den zweiten Gang im Gaſtmahl der Natur, das nährendſte Gericht beim Feſt des Lebens,“ drum ſoll auch Cawdor nicht ſchlafen mehr. Makbeth nicht ſchlafen mehr.

Die beſondern Stimmungen der Tageszeiten zu durchgehen würde uns zu lang aufhalten, die der Jahreszeiten kommen noch anderswo zur Betrachtung. Von wichtigem Einfluß auf den Menſchen iſt auch das Wetter im Einzelnen; Reizbarkeit bei Scirocco (Romeo und Jul. Act. 3, Sc. 1. Anfangsworte Benvolios) u. dergl.

2. Kinder ſind noch zu geiſtesarm und in Formen unbeſtimmt, zerfloßen, doch unter Umſtänden rührende Motive. - Die verſchiedenen Darſtellungsweiſen des Chriſtuskinds, Hektors Abſchied von Aſtyanax, das etwas reifere Knabenalter in Shakespeares Prinz Arthur, Söhnen Eduards, Makduffs Knaben zeigen, was im Stoffe liegt. Shakespeare hat nicht vergeſſen, das Abſurde im Knabenwitz in ſeine lieblichen Bilder einzutragen. Tieck hat Kinder mitunter zu genial, frühreif, blaſirt hingeſtellt. Die ſentimentale Kunſt macht großen Lebtag mit der zwar rührenden, aber werthloſen Unſchuld und eingehüllt ſchlummernden Unendlichkeit des Kinds; das Komiſche iſt auch nicht zu vergeſſen, Unart, Spiel, Trägheit zum Lernen, Unflätherei, Nothwendigkeit draſtiſcher Erziehungsmittel. Für dieſe Seite, wie überhaupt für die Schwächen aller Lebensalter iſt eine claſſiſche Stelle die grämlichkomiſche Schilderung durch Jacques in So wie es euch gefällt von Shakespeare (Act. 2, S. 7). — Eigenthümlich anziehend iſt die Stufe unmittelbar vor der Pubertäts-Entwicklung; die Knoſpe iſt halb aufgebrochen, halb noch geſchloſſen, rundliches Anſchwellen vermiſcht ſich zart mit Magerkeit und ſchüchterner Herbe in den Formen (dornausziehender Knabe); das Betragen iſt verlegen, ungeſchickt, ungewiß, wohin man ſich zu zählen habe, zu den Kindern oder zu den Erwachſenen. Die Knoſpe ſpringt auf mit der Pubertät: die Formen haben ihre Bedeutung erhalten, ſie ſind noch nicht in ihrer Fülle ausgewirkt, aber noch durchaus elaſtiſch; dem Geiſte iſt die Welt aufgegangen, aber nur innerlich als Ideal, erfahrungslos ſchwärmeriſch, träumeriſch, ſtolz und ſchamhaft. Ganz Zukunft: darin liegt der große Reiz, aber auch der Mangel der Schönheit dieſes Alters. Mit dem Momente der höchſten Reife nun iſt die volle Roſe offen, aber es iſt auch nur ein Moment. Die Schönheit iſt in dieſem Augenblicke, ſo ſcheint es, die höchſte, allein wenn durch Kinderzeugung, Arbeit, Kampf der Erfahrung die Formen ſchon etwas ſpröder, trockener werden, die Friſche der Haut zu erſchlaffen beginnt, ſich die erſten Furchen zeigen und zugleich auch andrerſeits ein Anſatz von Ueberfülle ſich einſtellt, ſo entſteht doch eine neue und eine offenbar höhere Schönheit, wogegen jene Blüthe geiſtloſer erſcheint. Dieſe Schönheit, die Schönheit des reifen Alters, iſt die höchſte der menſchlichen Erſcheinung; die Formen ſind ſatt, das Gefäß iſt ganz ausgefüllt, ſie haben jetzt erſt den Ausdruck des Gewollten, des Eigenthums und dienſtwilligen Organs, worin ſich der Geiſt eingewohnt; dieſer iſt ebenfalls erfüllt, in's

Leben hineingewachſen, die erwartete Unendlichkeit hat ſich beſchränken müſſen, allein nur in der Beſchränkung wird das Höchſte erreicht; die Idee als Perſönlichkeit iſt nun erſt wirklich, real, ganz Gegenwart. Auf die Hochebene dieſer dauerhaften Lebensſtufe folgt allmählich das Greiſenalter. Der Körper erlahmt, vertrocknet, die Haut zieht ſich in Falten, die Sinne ſchwinden, der Geiſt wird in der Richtung, welche das Wirkliche anfaßt, ſtumpfer, zieht ſich aus den Kämpfen des Lebens in Ruhe, Beſchaulichkeit, Weisheit, Rath zurück, ſchwebt milde über dem Leben, blickt mit Sehnſucht in die Vergangenheit und kehrt zur Kindheit zurück wie der Körper durch die wachſende Hilfloſigkeit. Der Greis wird dadurch eine rührende Erſcheinung, doch wenn gerade die Schwäche hervortritt, wirkt ſie nur im rechten Zuſammenhange gut (Lear); wir wollen auch den Greis noch gewaltig wie Neſtor, Priamus, heiter wie Anakreon, Göthe ſehen; der durchfurchte Körper mit dem weißen Haupte muß mehr als ehrwürdige, denn als hilfsbedürftige Erſcheinung wirken. Am rechten Orte mögen aber auch die Schwächen des Greiſes komiſch wirken (Polonius, Capulet).

s. Krankheit: gehört freilich im Grunde unter die Uebel, die wir als ein Häßliches, das ſich in's Furchtbare oder Komiſche bewegen muß, um äſthetiſch zu werden, überall nicht beſonders erwähnen. Aus ihr gehen z. B. viele bleibende Entſtellungen hervor, durch welche der menſchliche Leib ins Thierähnliche ſinkt und komiſch oder unheimlich wird. Es wäre intereſſant, zu verfolgen, wie durch dieſe und aus andern Urſachen entſtandene Entſtellungen das Thier aus dem Menſchen ſchnappt, pickt, gähnt, blöckt, rudert, wackelt u. ſ. w. Die Krankheit ſelbſt wird als unmittelbar phyſiſches Leiden nur ſelten zur Anſchauung kommen können ohne Verletzung der Schönheit, ſelten ſo ergreifend wie König Johanns Fieberhitze durch Shakeſpeares Künſtlerhand, immer aber nur als vorübergehender Moment und als Wirkung oder Folge ſittlicher Erſcheinungen, denn wir ſind jetzt im Gebiete der Schönheit, die immer auch wirklich geiſtige Bedeutung haben muß. Tod: ein Auslöſchen aus Schwäche (Götz von Berlichingen, Attinghauſen) oder durch Gewalt: das Hingeſchmettertwerden, die Wunden, wo Schuß und Hieb ſicher ſitzt und der Röchelnde dumpf hinraſſelt in den lang hinſtreckenden Tod, hat beſonders Homer mit unnachahmlicher Naturwahrheit dargeſtellt. Wie weit dürfen die Einzelnheiten, die letzten Zuckungen u. ſ. w. vor die Anſchauung treten? beantwortet ſich aus dem, was wir überhaupt vom Häßlichen geſagt haben. Sterbender Held von Selinunt, berühmt durch die treffliche Wiedergebung des Hippokratiſchen Geſichts. Leichnam: ſchön, wenn man ihm die Charakterfurchen des Lebens neben dem entſeelten Ausdrucke der Schwere anſieht. Verſchiedene Behandlung des Leichnams Chriſti. Die

Erſcheinung hat aber ihre Bedeutung durchaus nur in dem Zuſammenhang einer der Formen des Tragiſchen.

§. 321.

Die menſchliche Schönheit theilt ſich als Gattung in die männliche und weibliche. Jene drückt durch die Strenge, womit die Maſſe des Körpers bezwungen und zu ſcharfer Beſtimmtheit gebunden iſt, die als Einſicht und Wille thätige, dieſe durch den ununterbrochenen Fluß der weicheren und rundlichen Umriſſe, in welchen die freiere Fülle des Stoffes ſpielt, die in Naturdunkel verſenkte, in ungeſchiedener Einheit der Empfindung webende Perſönlichkeit, die Beſtimmung des Empfangens aus: dort Erhabenheit oder Würde, hier Anmuth. 1 **Dieſe Gegenſätze ergänzen ſich durch Bildung und durch den Tauſch der Liebe.** 2

1. Der Geſchlechtsgegenſatz hätte, wie die meiſten hier aufgeführten und aufzuführenden Naturelemente des Geiſtes, auch bei den Thieren berückſichtigt werden können; es ſind dieß aber lauter Beſtimmtheiten, die erſt da ihre ganze Bedeutung erhalten, wo ſie ſinnlich geiſtige ſind. In den meiſten Thierarten iſt das Männchen ſchöner, als das Weibchen, in einigen das Weibchen; immer aber jenes ſtärker, ſtolzer, muthiger. In der menſchlichen Gattung aber macht ſich auf dieſem Punkte mit beſonderer Deutlichkeit der Satz §. 73, 1. geltend, daß das Schöne, indem es wirklich wird und den Momenten ſeiner Einheit verſchiedene Stellungen gibt, neben das Erhabene jene harmloſere Anmuth ſetzt, welcher die Großheit des einfach Schönen, die nun an das Erhabene übertragen iſt, abgeht. Die menſchliche Schönheit — um hier einige Sätze der trefflichen Abhandlung über die männliche und weibliche Form von W. v. Humboldt (geſamm. Werke B. 1) aufzunehmen — ſpezifizirt ſich und ſtellt zwei getrennte Hälften eines unſichtbaren Ganzen auf, die einander fordern, ſo daß der Betrachtende unbefriedigt von der einen zur andern übergeht und nur in der Wechſelergänzung die höhere Einheit, die Menſchheit findet. In der männlichen Geſtalt iſt die Maſſe mehr durch Form bezwungen, ſie ſtellt die Regel dar. Die ſtärkeren Knochen, die hervorragenden Sehnen begründen ſcharfe Umriſſe, wenig von Fleiſch gemildert. Alle Ecken ſpringen ſchneller und minder vorbereitet hervor, der ganze Körper iſt in beſtimmtere Abſchnitte getheilt und gleicht einer Zeichnung, die eine kühne Hand mit ſtrenger Richtigkeit, aber wenig bekümmert um Grazie, bis an die Grenze der Härte, entwirft. Die geſpannten Muskeln verkündigen heftige Entladung der geſammelten Kraft nach außen und athmen den Charakter der Thätigkeit, ſo wie die ſtrenge Beſtimmtheit des Ganzen das

Gepräge des Verſtandes trägt. In der weiblichen Geſtalt dagegen herrſcht freiere Fülle des Stoffs. In ununterbrochener Thätigkeit der Umriſſe ſcheint ein Theil aus dem andern gleichſam auszufließen. Das Ganze verkündigt die Geſchlechtsbeſtimmtheit des Empfangens und die liberalere Herrſchaft des Geiſtes in der Form des Gefühls. Die trefflichen Bemerkungen gehen nur zu wenig auf die einzelnen Formen ein. Die ganze weibliche Geſtalt iſt vor Allem weſentlich durch das Becken und die dadurch gegebene Breite der Hüfte beſtimmt. Daher müßen ſich die ausgebogenen Schenkel gegen das Knie hin wieder einbiegen und von da biegt ſich das Schienbein ſanft wieder aus. Ueber der breiten Hüfte erſcheint die Taille doppelt ſchlank; die Bruſt durfte ſich, da ſo viel Stoff an die Hüfte abgegeben war, nicht mächtig ausbilden und die Brüſte ſprechen die Beſtimmung zum Säugen wie die Hüfte die zum Empfangen, Schwangergehen und Gebären aus. Die Schulter hat daher einen ſchnelleren Fall; auf dem ſchlankeren und längeren Halſe ruht der ſanfter, mit niedrigerer Stirn gebildete Kopf. Die ernährende Thätigkeit, beſtimmt, in leichtem Säftelauf den empfangenen Keim zu ſpeiſen, ſetzt überall das reichere Fett ab und vermittelt ſo jeden Uebergang durch ſanft ſchwellende Hügel, Rundungen, Einſenkungen. Durch dieſen herrſchenden Ausdruck der Geſchlechtsbeſtimmung iſt das Weib ungleich mehr Naturweſen, als der Mann mit der höheren Stirn, den ſchärferen Zügen, den ſtärkeren, eckiger abſtehenden Schultern, der breiten Bruſt, der ſchmäleren Hüfte, den geraden Beinen; er erſcheint durch ſeine Geſchlechtstheile zum Zeugen, durch das Gepräge ſeiner ganzen Geſtalt aber zum freien Handeln, zur Allgemeinheit des geiſtigen Zwecks beſtimmt. Das Weib gleicht den Element-Thieren, der Mann den freieren Landthieren. In dieſer Naturbeſtimmtheit des Weibs gibt ſich die Form ihres geiſtigen Lebens ihren Ausdruck; dieſe iſt Geiſt in ahnenden Inſtinct eingehüllt, geiſtiges Taſten; die Entgegenſetzung von Subject und Object wird nicht mit vollem Bewußtſein vollzogen, daher iſt das Weib ſubjectiver, weil ſie im wogenden Gefühlsleben ſich und die Dinge nicht ſtreng zu ſcheiden vermag, ſie iſt objectiver, weil ſie ebendadurch noch zu der Natur gehört, der ſie ſich nicht mit dem inneren Bruche der freien und kämpfenden Perſönlichkeit gegenüberſtellt. Fragt man, welches von beiden Geſchlechtern ſchöner ſei, ſo muß man ſich wohl hüten, den ſtoffartigen Reiz in Rechnung zu nehmen, der jedes Geſchlecht dem andern als das ſchönere erſcheinen läßt. W. von Humboldt ſagt, die männliche Bildung befriedige ſichtbarer durch Richtigkeit der Verhältniſſe die Anforderungen der Kunſt, der Künſtler müße damit anfangen; erſt ſpäter könne er auch die Nothwendigkeit im weiblichen Körper fühlen, dieſer ſei ſchwerer, denn er ſei geſetzmäßig und doch ſei der Schein der Geſetzmäßigkeit zu vermeiden;

da aber Freiheit von allem Zwang die Seele der Schönheit ſei, ſo ſei er, da kein Theil in ſtraffer Beſtimmtheit ſich vordränge, ſchöner. Allein dieſe Zwangloſigkeit iſt auch zu unbeſtimmt, zu zerfloßen, verſchwommen, wie im Manne umgekehrt zu beſtimmt und ſcharf die Regel herrſcht. Man muß den Bau und die Geiſtesform, die er ausdrückt, zuſammennehmen und ſo ſtellt ſich auf beide Seiten ein ganzes Schönes, eine Einheit von Idee und Bild, Geiſt und Natur. Dieſe Einheit iſt im Weibe unmittelbarer, liberaler, ſie iſt durch keinen Kampf gegangen; im Manne ſtrenger, denn ſie iſt Einheit aus und durch Scheidung. Allein die Idee, die noch nicht in Scheidung getreten, iſt wirklich auch in ihrer Tiefe und Kraft noch nicht da, der Ausdruck des Denkens und der Freiheit iſt mit jener harmloſen Anmuth nicht vereinbar. Es fehlt dem Körperbau, dem Ausdruck, dem Thun der letzte Druck, die rechte Schneide; das Weib iſt undeutlich wie halbverwiſchte Schrift an Leib und Seele. Im Manne iſt Beſtimmtheit und geht freilich auf Koſten der Zufälligkeit, aber es iſt doch die ganze Idee da, die in dieſer walten und herrſchen ſoll. Ein bedeutendes Kunſtwerk, deſſen Gehalt immer eine große ſittliche Idee ſein muß, kann ſeinen Gehalt nur durch eine Vereinigung von Männern, nie von Weibern darſtellen, dieſe können nur einzeln darin auftreten. Alſo: wie weder der Mann noch das Weib der Menſch iſt, ſondern nur der Mann und das Weib, ſo ſind auch nur beide zuſammen die ganze menſchliche Schönheit; wie aber der Mann eher allein ſtehen kann und Männer zuſammen etwas ausführen können, was groß iſt, nicht aber Weiber zuſammen ohne Männer, ſo hat der Mann bei der Vertheilung der Schönheit an beide Geſchlechter zwar nicht das Ganze, aber einen größeren Theil des Ganzen erhalten. Die verſchiedenen Stadien männlicher und weiblicher Schönheit hat die antike Plaſtik reichlich angebaut. W. v. Humboldt nennt die bedeutendſten Werke. Ein Verſuch, die ganze Schönheit, die unſichtbar zwiſchen beiden Geſchlechtern ſchwebt, in einem Dritten zu vereinigen, war der Hermaphrodit: trotz allem Reize der Ausführung widerlich.

2. Es muß uns hier frei ſtehen, in das anthropologiſche Gebiet mehr aufzunehmen, als ſonſt geſtattet wäre, die fertige, ſittliche Welt vorauszuſetzen und ſo das Verhältniß der Geſchlechter in ſeiner ganzen Bedeutung aufzufaſſen. Jedes Geſchlecht muß ſich durch das andere wirklich ergänzen; das Weib mehr, als der Mann. Wie jenes leiblich zum Empfangen beſtimmt iſt, ſo geiſtig; Erziehung und Bildung durch Männer gibt ihr zur Anmuth die Würde, denn ſie gibt ihr Charakter. Das Weib hat ihren Schwerpunkt, ihr Ich außer ſich, ſie wird erſt durch den Mann perſönlich und frei. Fehlt ihr die Zucht, ſo ſtürzt ſie haltlos in das Böſe und wird häßlicher, als der rohe Mann. Der Mann aber

ſoll ſich durch das Weib ergänzen und Würde in Anmuth kleiden lernen. Seine Perſönlichkeit, auf Herrſchaft des Denkens und Willens, auf Kampf gewieſen, ſetzt wildere Sinnlichkeit, entfeſſeltere Begierde voraus; der Ausdruck der Kraft macht auch die Verwilderung erträglich, aber an der Hand der ſanften Naturnothwendigkeit des edlen Weibs ſoll das Band der Harmonie die kämpfenden Extreme ſeiner Perſönlichkeit verſöhnen. Die Wechſel-Erziehung beider Geſchlechter iſt theils die allgemeine durch die Geſellſchaft, theils die beſondere durch das Verhältniß des Kinds zur Familie, theils die einzelne und innigere durch die Liebe. Der Mann ſucht und liebt im Weibe die Natur, ihre ſtille Nothwendigkeit, ihr unbewußtes Dunkel, er liebt ſie aus demſelben Grunde, aus welchem wir uns nach der Pflanzen- und Thierwelt, nach dem Zuſtande der Naturvölker und Griechen ſehnen; das Weib liebt den Mann, wie die Natur ſich ſehnt, ſich zum Geiſte zu befreien und Ich zu werden, wie das Kind groß und ein Mann werden möchte, wie Alcibiades den Sokrates ahnend bewundert im Sympoſion. Das Pathos der Liebe muß nun näher betrachtet werden.

§. 322.

Die Leidenſchaft der Liebe beruht auf einer durch individuelle Wahlverwandtſchaft berechtigten Verwechslung einer einzelnen Perſon mit dem Inbegriff aller Vorzüge ihres Geſchlechts. Der äſthetiſche Stoff erweitert ſich durch ſie zu der höheren Erſcheinung einer Perſönlichkeit, in welche zwei Perſonen aufgehen, deren jede ihr Selbſt hingibt, um es in derſelben Hingebung der andern verdoppelt zurückzuerhalten: eine unerſchöpfliche Quelle von Schönheit und, durch zahlloſe Arten des Zuſammenſtoßes mit der umgebenden Welt, von tragiſchen und komiſchen Entwicklungen. In der abſoluten Hingabe der ganzen Perſon iſt die leibliche von ſelbſt miteingeſchloſſen, aber nur als Schluß und Zeugniß der geiſtigen.

Ein ſo geläufiger Stoff bedarf keiner Erläuterung noch einer Hinweiſung auf die Kunſtwelt, die ihn in unendlichen Formen benützt hat. Romeo und Julie, dieß Trauerſpiel, das „die Liebe ſelbſt dictirt hat", werde allein genannt, um die Tiefe und Fülle dieſer Quelle der Schönheit mit einem Blicke zu vergegenwärtigen. Wie vielſeitig der Stoff ſei, zeigt ſelbſt eine flüchtige Andeutung ſeiner weſentlichſten Momente. Das erſte iſt die Entſtehung der Liebe aus geheimem Anklang. Die Wahlverwandten haben das Recht, ſich gegenſeitig für den abſoluten Mann und das abſolute Weib zu halten, denn es iſt ein geheimes Naturgeſetz in der Perſönlichkeit, das ihnen ſagt, daß ſie zuſammengehören, und der ſchöne Irrthum iſt nur, daß ſie ſich, während jedes nur für das andere der Inbegriff der

Geſchlechtsvorzüge iſt, gegenſeitig für ſchlechthin abſolut halten, ſo daß die andern Perſonen des Geſchlechts als Nullen erſcheinen. Freilich kann das Gemüth ſich auch über die Zuſammengehörigkeit täuſchen und dieß iſt ſchon eine Quelle tragiſcher (Göthe's Wahlverwandtſchaften) oder komiſcher Schickſale. Die Liebe wächst, wird reif, ſtößt auf die Hinderniſſe, welche ihr die umgebende Welt entweder ungerecht durch Laune und ſinnloſen Zufall oder im Rechte eines wichtigeren, größeren Zuſammenhangs, für den ſie die Perſonen in Anſpruch nimmt, bereitet: die Beſiegung jener führt zum Komiſchen, das Unterliegen unter dieſe und die Erhebung im Untergang iſt tragiſch. Die Unſchuld und Heiligkeit der ſinnlichen Beſieglung des Bundes iſt nirgends ſchöner ausgeſprochen, als in Juliens Monolog. Daß aber auch ein Reichthum komiſcher Motive im ſinnlichen Momente der Liebe liege, wurde ſchon in der Lehre vom Komiſchen vielfach berührt. Das Komiſche fließt aus der Trennbarkeit des Sinnlichen von dem Geiſtigen, deſſen Zeuge und Schluß es ſein ſoll. Die Trennung braucht, damit komiſche Beleuchtung entſtehe, keine wirkliche zu sein; freier Humor kann im Bewußtſein, das Getrennte leicht wieder zuſammenzufaſſen, die Momente der Liebe ſpielend in ſeiner Darſtellung trennen und in widerſprechendes Durcheinanderſchimmern ſtellen. Das Komiſche verlangt, daß aus dem Idealismus der Liebe ſinnliche Regung hervorſchimmere, aber jener darf nicht als Täuſchung in platten Genuß auslaufen nach der Philoſophie des Mephiſtopheles; umgekehrt muß die rohe Begierde ſelbſt wenigſtens den Schein der Vergeiſtigung des Weibes bedürfen und ſuchen, um irgend komiſcher Stoff werden zu können. Ebenſo verhält es ſich mit Eigennutz, Ehrgeiz und andern Triebfedern, die ſich in die Liebe einſchleichen oder ihre bloße Maske anlegen. Ueberhaupt aber geht die Liebe am Rande des Komiſchen hin aus demſelben Grunde, aus dem ſie ſich am Abgrunde des Tragiſchen bewegt: es ſteht der ſubjectiven Unendlichkeit eine objective Welt gegenüber, welche dem erfahrungsloſen Idealismus dieſes jugendlichen Pathos als unberechtigte Proſa erſcheint, deren ſtrengere Berechtigung es aber in tauſend Anſtößen zu erfahren bekommt.

§. 323.

Zucht und Vollendung der Liebe iſt die Ehe, welche erſt die einſeitige 1
Schönheit der Geſchlechter thätig ergänzt. Als unbewegter Zuſtand iſt ſie ein äſthetiſch weniger günſtiger Stoff, die Störung aber, ſei ſie innere oder äußere, bringt die ungleich mächtigere Tiefe und Stärke dieſes beruhigteren Pathos in furchtbaren Erſchütterungen und herrlichen Thaten der Tugend zu Tage; zugleich geht durch vielfache innere Störungen unſchädlicher Art und durch zahlloſe Reibungen mit dem Kleinen, welche dieſe Einwohnung der Liebe in die Wirk-

2 **lichkeit mit ſich bringt, eine neue Quelle des Komiſchen auf. Die Ehe erweitert ſich zur Familie, worin die verſchiedenartige Liebe zwiſchen mehreren Gliedern aus vielen Perſonen Eine reich belebte Perſönlichkeit ſchafft: die Wurzel des Völkerlebens, ehrwürdige Grundſäule und Vorbild des Staats, worin ein Schooß unendlicher äſthetiſcher Stoffe gegeben iſt.**

1. Der gährende Wein der Liebe wird ruhig und ſtill in der Ehe. Dieſe wurde eine Zucht genannt nicht nur überhaupt als Schule der Liebe und gegenſeitige, wiewohl vom Manne thätiger ausgehende Erziehung der Perſönlichkeit, wodurch die Anmuth des Weibes, das nun ſeine Beſtimmung erreicht, erſt der wahren Würde theilhaftig wird, ſondern auch näher als Reinigung der Sinnlichkeit durch den weihenden Act, welchen die Sitte der Völker zwiſchen den Bund der Gemüther und ſeine ſinnliche Vollziehung geſetzt hat. Das Schöne kennt und entfaltet zwar wohl eine Welt, worin die Sinnlichkeit unſchuldig iſt, wie ſie es ſein ſoll, und in ungetrenntem Verlaufe ihren reinen Genuß an die innere Hingabe knüpfen darf (vergl. §. 60, 1.); allein auch im Schönen hat dieſer Kreis ſeine Grenze und iſt nur wie eine glückliche Inſel, denn die unreine Welt mit der Gefahr der Ausartung, welche im unmittelbaren Uebergang zur ſinnlichen Vollziehung liegt, dieſe ganze Wirklichkeit, welche ohne die Schranken des Geſetzes und der Sitte in jede Zerrüttung fiele, dieß iſt ja eben auch die Welt, worin das Schöne ſeine weiteſten und größten Stoffe findet und deren ſcheinbare Proſa es daher nicht ſcheuen darf. So iſt es ja auch nichts weniger als proſaiſch, wenn Julie, ehe ſie ſich dem Romeo hingibt, auf Ehe dringt und getraut wird, und wird das ſinnliche Feuer in dieſer Tragödie dadurch im Geringſten nicht geſchwächt. Die Ehe als dauernder Zuſtand nun wird allerdings nur durch Störungen äſthetiſch, denn ihr Charakter iſt, daß die Liebe als ein Beſonderes für ſich nicht mehr wahrgenommen wird, ſondern beide Perſönlichkeiten ſo durchdrungen hat, daß ſie ihren weiteren Thätigkeiten ruhig nachgehen. Die Erſchütterung aber bringt zu Tage, daß das Pathos, je ſtiller, um ſo tiefer und mächtiger geworden iſt. Innere Störung ernſter Art: Untreue oder zerſtörende Eiferſucht auf einen Schein der Untreue begründet (Othello: „lieb' ich dich nicht mehr, ſo kehrt das Chaos wieder"). Aeußere Störung: Probe der Treue (Göz zu Eliſabeth: „Du bleibſt bei mir." Eliſ.: „Bis in den Tod"). Die komiſchen Störungen müſſen unſchädlich ſein, zunächſt objectiv und an ſich. Hier dringen alle die kleinen Uebel herein, die in der täglichen Reibung der Charaktere, theils der gegenſeitigen an den Launen, Eigenheiten, Gewohnheiten u. ſ. w., theils der gemeinſchaftlichen an der kleinen Noth, den Mühen, Widerwärtigkeiten in Erwerb, Verwaltung des Beſitzes, Ernährung u. ſ. w. begründet ſind. Man darf

unter zahlloſen Benützungen dieſes Stoffes durch die Kunſt nur an Siebenkäs und Lenette denken. Dieſes Beiſpiel zeigt aber auch bereits, daß das zunächſt Unſchädliche ſehr ſchädlich ſein, ja die Ehe zerſtören kann, und umgekehrt kann auch das Schädlichſte im Sinne des Komiſchen als ein Unſchädliches erſcheinen, je nach dem Lichte, das auf das Ganze fällt. Die Eiferſucht kann ebenſo komiſch als tragiſch ſein; die Untreue kann freilich nie komiſch erſcheinen, wo ſie eine vorher gute Ehe zerſtört, aber an einer gemeinen Ehe, die vorher ſchon ein Zerrbild der guten iſt, iſt auch durch ſie nichts zu verderben und dieſe Dauerhaftigkeit des Schlechten kann allerdings komiſch erſcheinen.

2. In der Familie fließt die Liebe des Vaters zur Mutter, der Mutter zum Vater, beider zu den Kindern, des Kindes zu den Eltern, der Kinder unter ſich in Eine Liebe, Eine geiſtige Perſon zuſammen und iſt dieß ein um ſo reicheres Schauſpiel, da jedes unter dieſen die andern wieder mit einer andern Liebe liebt. Daß Zerſtörung der Familienliebe Zerſtörung der Menſchheit, Weltuntergang iſt, ſpricht in gewaltigen Lauten Shakespeare im König Lear aus. Laokoon. Niobe. Fruchtbares Motiv des Kindermords in Bethlehem. Colliſionen: Vaterliebe mit Mutterliebe: Oreſtie, Bruderliebe mit Geſetz: Antigone, Bruderliebe und Leidenſchaft der Liebe zum Weib: Braut von Meſſina. Der Liebesbund der Familie bietet aber auch des Komiſchen genug dar und wohl ihm, wenn er ſelbſt dieſen Stoff frei auffaßt und die Glieder nicht in Sentimentalität ſich verhätſcheln, was zur ſchlimmſten Heuchelei führt. Sie behalten im Wechſeltauſch der Liebe einen guten Reſt des Eigenſinns zurück, bemerken gegenſeitig ſehr wohl ihre Schwächen und im guten und geiſtigen Hauſe erzeugt ſich daraus das behagliche Element des Familienhumors.

3.

Die beſonderen Formen.

§. 324.

Durch die unendliche Verzweigung der Familien hat ſich das menſchliche 1
Geſchlecht über die Erde verbreitet. Es theilt ſich, weil die abſolute Form gefunden iſt, nicht in Arten, ſondern nur in Racen, welche durch Körperbau überhaupt, Form des Schädels, Geſichtsbildung, Haut, Temperament und Anlage ſich unterſcheiden. Unter dieſen iſt nur die kaukaſiſche als wahrhaft äſthetiſche 2
Erſcheinung anzuerkennen, denn nachdem die Aeſthetik aus dem Thierreich in die menſchliche Welt eingetreten iſt, genügt ihr nur der in §. 317 ff dargeſtellte

rein menſchliche Typus, welcher zugleich mit dem ſchönen Gleichgewichte des Temperaments und der Anlagen nur in dieſer Race ausgebildet iſt. Die andern, mehr oder weniger thierähnlichen Racen können daher nur in unterordnender Zuſammenſtellung und Contraſt mit ihr als äſthetiſcher Stoff auftreten.

1. Bisher war von ſolchen anthropologiſchen Formen die Rede, welche das Menſchengeſchlecht überall begleiten und daher, wiewohl ſie Differenzen enthalten, allgemeiner Art ſind; jetzt wird zu feſtſtehenden Unterſchieden, welche jene allgemeinen Formen ſelbſt in ihre Kreiſe ziehen, übergegangen und zwar natürlich zunächſt von der Verzweigung der Familien zu den Racen. Die Aeſthetik hat ſich nicht in die ſchwierige Frage nach der Entſtehung derſelben einzulaſſen; wenn man aber dagegen, daß die klimatiſchen und anderweitig phyſikaliſchen Beſtimmtheiten der Wohnſitze die Urſache dieſer Abartungen ſei, die bekannte Beobachtung geltend machen will, daß in einerlei Erdſtrich jetzt verſchiedene Racen auftreten und daß eine Race, in einen anderen Erdſtrich verſetzt, keineswegs von ihrem Typus laſſe, ſo iſt dieß keine Widerlegung. Die Racen müſſen entweder auf verſchiedenen Punkten nach Maßgabe der telluriſchen und klimatiſchen Bedingungen entſtanden und ſo das Menſchengeſchlecht von mehrerlei Individuen ausgegangen ſein oder ein urſprünglich gleicher, an Einem Ort entſtandener Menſchentypus muß zur Zeit, da er noch weicher und bildſamer war, unter den Einflüßen veränderter Sitze in dieſe Typen auseinandergegangen ſein, und in beiden Fällen verſteht ſich, daß, was am urſprünglich bildſamen Stoffe geſchah, ſich ſofort verfeſtigt und die gleichen Bedingungen an der eingewurzelten und verhärteten Form nicht mehr daſſelbe bewirken. Für die Aeſthetik nun iſt dieſe älteſte Bildungsgeſchichte zwar gleichgiltig, aber das fortdauernde Zuſammenſein der Race mit der Natur, zu welcher ihr Typus gehört, eine weſentliche Forderung; ſie will den Kaukaſier in ſeinen breiten und milden Stromthälern zwiſchen Mittelgebirgen, an ſeinen auffordernden Meerküſten, ſie will den Mongolen in ſeinen Steppen, über ſeine Schneegefilde mit den ſchiefgeſtellten, ſchmalgeſchlitzten Augen hinblinzend, ſie will den Neger in ſeinen glühenden Sandwüſten, in ſeiner erſchlaffenden Tropen-Natur ſehen. Allein freilich dieſe entſprechende Umgebung iſt vielfach verſchoben; der Mongole iſt in die fruchtbaren Stromflächen Chinas gedrungen und zeigt ſich hier in anderen Umgebungen, als in den Hochſteppen und Schneefeldern des nördlichen Aſiens, wo urſprünglich ſeine Geſtalt zu der breiten und ärmlichen Form einfror, die wir an ihm kennen; der Neger findet ſich ebenfalls in verſchiedenen Zonen u. ſ. w. Dieſe Verſchiebungen des Zuſammengehörigen bereiten jedoch hier keine Verlegenheit, denn aus dem Grunde, der unter N. 2 im §. ausgeſprochen iſt, haben wir den Racen-

Unterſchied nur flüchtig zu berühren, wovon ſogleich mehr. Bei den Völkern der kaukaſiſchen Race aber ſind dieſe Verſchiebungen theils ſo bedeutend nicht und bleibt der äſthetiſche Einklang mit der Naturumgebung in Kraft, theils wo ſie ſtattfinden, iſt die Ueberwindung der Einflüſſe der Naturumgebung durch Bildung ſelbſt wieder eine in anderweitigem Zuſammenhang wichtige äſthetiſche Erſcheinung. — Unter den Merkmalen, wodurch ſich die Racen unterſcheiden, iſt das Temperament genannt. Bekanntlich hat man es im weiteſten Sinne auf die Racen angewandt und dem Neger das ſanguiniſche, dem Mongolen das melancholiſche, dem Amerikaner das phlegmatiſche, dem Malayen das choleriſche zugetheilt, von den kaukaſiſchen Völkern aber geſagt, daß ein Gleichgewicht der Temperamente, zwar allerdings unter Vorherrſchen des Choleriſchen, ihren Grundzug bilde. Wir können uns dieß ohne weitere Unterſuchung gefallen laſſen, verweilen aber hier noch nicht weiter bei dem Temperamente, wiewohl es im äſthetiſchen Gebiete, wo wir den Geiſt durchaus in ſeinem Natur-Elemente webend erblicken wollen, von Wichtigkeit iſt; es tritt uns erſt näher in den Völkern kaukaſiſcher Race, dann in den Individuen.

2. Die Zählung und Beſchreibung der Racen überlaſſen wir der Anthropologie. Es mag rathſam ſein, mit Cüvier nur drei Racen, die *kaukaſiſche, mongoliſche und äthiopiſche zu zählen*, die amerikaniſche als Uebergang zwiſchen der kaukaſiſchen und mongoliſchen, die malayiſche zwiſchen jener und der äthiopiſchen anzuſehen. Alle nicht kaukaſiſchen ſtreifen mehr oder weniger an's Thieriſche, am meiſten die äthiopiſche; ſie iſt affenähnlich, die mongoliſche, wenn man die ſchmalen Augen ausnimmt, eulen- oder katzenähnlich, die amerikaniſche hat neben den mongoliſchen Backenknochen viel von dem ramsnaſigen Mecklenburgerpferde. Der malayiſche Typus ſchwankt, nähert ſich am meiſten dem kaukaſiſchen. Um dieſer Thierähnlichkeit willen werden wir keine Scene, worin die wilden, halbwilden oder nur phantaſtiſch gebildeten Menſchen dieſer Racen allein auftreten, ſchön nennen. Das Thier kann, allein auftretend, ſchön ſein, denn es iſt in der anſpruchsloſen Armuth der Stufe des Lebens, auf die es geſtellt iſt, reich; wo aber Menſchen wirken, da wollen wir auch den reifen Menſchen ſehen, nicht den halbgebackenen, verhärteten oder überkochten „bis in den Sitz der Seele geröſteten" (Lichtenberg). In einem Kampfe, Heerzuge mögen Mongolen zwiſchen Kaukaſiern ihre Roſſe tummeln, Neger mögen als Sklaven Mitleid erregen, im Piratenſchiffe, im perſiſchen Heere unter weißen Menſchen mitfechten, bei dem Tode des General Wolfe mag eine Rothhaut trauernd zur Seite kauern: da wirkt Zuſammenſtellung und Contraſt. In Shakeſpeares Othello iſt die Hauptperſon (eigentlich ein Araber) als Mohr dargeſtellt, aber auch gerade dem Seltſamen dieſer Erſcheinung eines der tragiſchen Motive entnommen. Muley Haſſan im Fiesko.

§. 325.

1 **Die ſchöne Race theilt ſich, wie die andern, in Völkergruppen, Völker, Stämme. Der leiblich geiſtige Unterſchied derſelben iſt ein durch die geſammte Natur-Umgebung beſtimmter und ſo wirkt dieſe, wie ſie urſprünglich bildend eingriff, neben der menſchlichen Erſcheinung fortbeſtehend äſthetiſch mit: das ganze unperſönliche Reich des Schönen hat nunmehr im concreteren Sinne ſeinen**
2 **Mittelpunkt gefunden. Die Schönheit ſteigt nun in dem Grade, in welchem ein glücklicher Landſtrich dem Menſchen ein vertrautes, im Gleichgewichte zwiſchen Anſtrengung und Genuß ſchwebendes Zuſammenleben mit der Natur geſtattet. Die Grenze des Schönen tritt mit der Erſtarrung auf der einen, der wuchernden Ueppigkeit auf der andern Seite ein.**

1. Es kommt hier nur erſt darauf an, die allgemeinen Geſetze aufzuſtellen; nachher wird, ſo weit eingegangen werden kann, von den beſtimmteren Formen der Völkerſchönheit die Rede ſein. Hier alſo leuchtet zunächſt im Allgemeinen ein, wie nun erſt die ganze Welt des Naturſchönen bis zum Menſchen in ihm ihren Genius erhält, mit ihm zu beſtimmten Charakteren zuſammentritt; was in §. 316 vom Menſchen überhaupt geſagt iſt, theilt ſich in concrete Bilder. Jetzt tritt im heißen Sonnenlichte, in der reinen Luft und unter den brennenden Farben, am Fuße mächtiger Hochgebirge in paradieſiſchen Stromthälern, an der Wüſte und am Meere, unter Palmen, Cedern, Aloen, Mimoſen, Rieſenblumen, von Kameelen, Gazellen, Elephanten, Pfauen umwimmelt, von Löwen, Tigern, Schlangen bedroht der Orientale, im gemäßigteren Klima, in den von Mittelgebirgen getheilten lieblichen Thälern, an ſeinem Mittelmeere, dieſem uralten Cultur-Centrum, unter Pinien, Lorbeer, Oelbaum, Platanen, den plaſtiſch gebildeten ſilbergrauen Stier mit den breiten Hörnern an den Pflug ſpannend, das ſchlanke Roß tummelnd der Grieche und Römer, unter dem grauen, neblichen Himmel, am rauh zerklüfteten Gebirge, in der breiteren Ebene, am wilderen Nordmeere, unter düſteren Tannen, in dunkeln Laubwäldern, den Ur und Bären bezwingend der Germane auf; Geſtalt, Profil, Farbe u. ſ. w. ſtimmt mit der Umgebung und es baut ſich ein Genrebild zuſammen.

2. Die allzufreigebige Natur erſchlafft und verzieht, die allzu karge drückt zuſammen, reibt auf. Dieſe Extreme bezeichnen eben die Grenzlinie der ſchönen Race. Wir können hier ganz einfach an das Bekannte verweiſen, was Geographie und Geſchichte ſagen, daß und warum nämlich die gemäßigte Zone der Schauplatz der Weltgeſchichte iſt, denn die geſchichtlichen Völker ſind eben auch die ſchönen Völker; wo das Menſchliche ſich entwickelt, iſt Schönheit. Intenſität des Lichts ohne übermäßige Hitze,

nicht allzuſtarker Wechſel von Kalt und Heiß wie in den breiten continentalen Steppen-Ebenen, dieß iſt die atmoſphäriſche Grundbedingung; eiſige Kälte, überſteigernde Hitze, zu ſtarke klimatiſche Kontraſte erzeugen „die ſtabilen Völker der Erde, die Wanderſtämme der Jäger, Fiſcher, Hirten und die vermeintlich paradieſiſchen, ſcheinbar bevorzugten Naturkinder“ (Roon, Grundzüge der Erd- Völker- und Staatenkunde B. 1, S. 156). Unter den telluriſchen Formen begünſtigt thal- und waſſerreiches Hochgebirge die ſchöne Entwicklung. Dagegen iſt kahle Hochſteppe ungünſtig, ſie erzielt nur unſtete Nomaden. Die eigentlichen Culturſitze aber ſind die Uebergangs- oder Mittelgebirgs-Länder, die mittleren Stufenländer, von Flüßen belebte, von mäßigen Gebirgen durchzogene Thäler, eine Mannigfaltigkeit der Bodengeſtaltung, welche ſowohl die Einförmigkeit allzubreiter Ebenen, als die beengende Laſt oder Hochgebirge ausſchließt; „in dieſen lieblichen Thälern, dieſen reizenden Landſchaften war gut Hütten bauen, weil ſie in der Regel ſo anmuthig als fruchtbar ſind“ (Roon a. a. O.). Hier blüht der Ackerbau, die Grundlage aller Bildung; von da aus wird denn auch die Tief-Ebene von der Cultur überzogen; mag ſie ſelbſt Steppe oder Wüſte ſein, ſie bietet keine Schranke und als Küſtenland führt ſie an's Meer: eine der weſentlichſten Bedingungen ſchöner menſchlicher Entwicklung; denn ſelbſt noch abgeſehen von Handel und Schifffahrt athmet es ſich anders, hebt ſich Auge, Bruſt und Gedanke anders, wo ſie hinausdringen in das ſchrankenlos ergoſſene, ewig bewegte, kühle und reine Naß. Das Meer duldet keine Philiſter, nur eingeſchloſſene Binnenwohner können verknöchern wie die Deutſchen. Man könnte dagegen die Holländer und Engländer anführen, allein ſie haben Thatkraft und ihr unternehmender Geiſt hat zur Zeit, da die eigentlichen Deutſchen ſchon politiſch abſtarben, der Kunſt die gewaltigſten Stoffe geboten.

Dieſe Naturverhältniſſe laſſen nun natürlich einen Reichthum von Abſtufungen zu. Die nördlicheren Völker Europa's haben einen viel härteren Kampf mit der Natur, als die ſüdlichen; die öſtlichen ſtehen an der Grenze der Verweichlichung durch die Ueppigkeit ihrer Lüfte, ihres Bodens. Gerade dieſe Abſtufungen aber erzeugen Mannigfaltigkeit der Formen, Reichthum verſchiedener Stellungen der Momente des Schönen, je nachdem das geiſtige Leben von einer härteren Natur in ſich zurückgeworfen und zugleich zum herben Kampfe aufgefordert oder von einer weicheren in ſinnlichen Taumel herausgelockt oder in ſchönes Gleichgewicht mit der Sinnlichkeit verſetzt wird. Das Glück dieſes Gleichgewichts genießen am meiſten die ſüdlichen Völker, doch können wir die morgenländiſchen, wo der Genuß, die nördlichen, wo die Anſtrengung überwiegt, wo z. B. der Niederländer mühſam die einförmigen Dünen gegen das Meer befeſtigt, immer wohl noch unter den Satz unſeres §. befaſſen. Die Grenze, wo die Extreme beginnen, kann man freilich nicht mit dem Zollſtabe geographiſch aufſuchen. Der Skandinavier iſt noch äſthetiſch, der gequetſchte Lappe nicht mehr; der dunkelbraune Beduine iſt es noch, der affenähnliche Neger nicht mehr.

Zum vorh. §. (1.) wurde bemerkt, daß die Völker ihre Wohnſitze frei verändern, aber auch ſogleich hinzugeſetzt, daß dieſe Verſchiebungen in der kaukaſiſchen Race nicht bedeutend ſeien. Wären ſie nämlich ſo ſtark, daß wir ein Volk in einer Natur-Umgebung fänden, die ſeinem Habitus offenbar widerſpricht, ſo wäre dieß freilich eine Ohrfeige für die äſthetiſche Betrachtung. Der Menſch bezwingt die Erde, allein dieſe abſtracte Freiheit der Bildung iſt nicht äſthetiſch. Im Gebiete des Schönen wollen wir den Bezwinger ſelbſt von dem Bezwungenen eine gewiſſe Naturfärbung annehmen ſehen. So bezwingt der Seemann den Ozean, aber ebendaher bekommt ſeine ganze Erſcheinung einen Meerton. Wirklich iſt nun aber auch das Verhältniß völliger Inconvenienz entweder ein vorübergehendes und vereinzeltes, wie bei Reiſenden, die wir in einer fremden Naturumgebung finden, und da liegt eben in der Fremdheit wieder ein anderweitiger äſthetiſcher Reiz, oder es ſind Niederlaſſungen wie von Pflanzern, und Niemand nöthigt uns, dieß äſthetiſch zu finden; es ſind Eroberungen wie die der Römer in Gallien, in Deutſchland, der rothhaarigen Engländer in Indien und China, der ſtämmigen blonden Holländer auf dem Kap, und da können tapfere Kämpfe dem Widerſpruche des erſten Anblicks eine beſondere äſthetiſche Wendung geben u. ſ. w. Viele Verſetzungen aber führten die Völker in eine ihrer heimiſchen verwandte Natur, ſo daß ſie ſich ihr anbequemen konnten, ihren Typus nach ihren Bedingungen nur mäßig zu modificiren brauchten; ſo ſiedelten Griechen in dem um ein Mäßiges heißeren Jonien, in der verwandten Natur Siciliens und Italiens an, Spanier in Süd-Amerika, Engländer aber in Nord-Amerika, Sachſen und Normannen in dem nebligen England, Bretonen auf der Nordweſtküſte Frankreichs, und da iſt nirgends ein weſentlicher Widerſpruch zwiſchen der Natur und den Anſiedlern. Endlich beſiegt aber auch die Natur neuer Wohnſitze einen anfänglich ſtärkeren Widerſpruch; die Gothen und Longobarden haben ſich mit den Lateinern verſchmelzt und ſind Italiener geworden, ebenſo Gothen, Sueven, auch Araber mit den Spaniern, Franken mit den Galliern u. ſ. w.

§. 326.

Der Unterſchied der Völker iſt zunächſt ein Unterſchied der körperlichen Bildung: dieſe aber gibt einen inneren Unterſchied der geiſtigen Organiſation kund, welche ſich in dem dunkeln Grunde des nun erſt concreter in ſeine Gegen-

ſähe ſich theilenden und miſchenden *Temperaments* zuſammenfaßt. Dieſe in der Complexion des Nerven- und Blutlebens beruhende Art der Grundſtimmung der Perſönlichkeit iſt der Schooß des beſonderen *Naturells*, d. h. der Form, in welcher die ſämmtlichen theoretiſchen und praktiſchen Anlagen (§. 319) zu eigenthümlicher Einheit verbunden als beſondere Diſpoſition hervortreten, und gibt jedem Volke ſeinen, für die Aeſthetik höchſt wichtigen, Naturton. Alle Bewegungen der Geſtalt, wie der Klang der Stimme, die Sprache und ſämmtliche Formen des ſittlichen Lebens ſind ein Ausdruck dieſer urſprünglichen Naturbeſtimmtheit der Nationalität.

Das Temperament wurde als einer der Punkte, worin ſich die Racen unterſcheiden, bereits erwähnt; von der kaukaſiſchen durfte ein ſchönes Gleichgewicht der Temperamentsgegenſätze ausgeſagt werden; in den Völkergruppen dieſer Race treten die Gegenſätze auf dem Grunde einer Allſeitigkeit und Miſchung, welche die Ausartung in Einem derſelben nicht zuläßt, wieder hervor. Der ganze Unterſchied der geiſtigen Organiſation der Völker nach allen Richtungen des Seelenlebens wird im §. gewiß nicht mit Unrecht weſentlich im Temperamente zuſammengefaßt. Es kann jedoch an dieſer Stelle die Sache nicht weiter verfolgt, es können die Temperamente nicht aufgezählt, noch weniger kann dargeſtellt werden, wie ſie ſich an die wichtigſten Völker vertheilen. Wollten wir dieß thun, ſo müßten wir hier, da der Ausdruck der eigenthümlichen Organiſation im Aeußern für die Aeſthetik von größter Wichtigkeit iſt, auch eine Phyſiognomik, eine Mimik, eine Phonognomik der Völker geben, wie denn der Schluß des §. dieſe Aeußerungsformen erwähnt. Im Weiteren geben wir dann zu der wirklichen Geſchichte der äſthetiſch bedeutendſten Völker über und da iſt mit dem Uebrigen allerdings auch ihr Temperament zu bezeichnen. Seine eigentliche Wichtigkeit erhält jedoch das Temperament erſt im Individuum, wo es ſich zum Charakter umbildet. Hier gilt es zuerſt nur, die äſthetiſchen Hauptbedingungen aufzuſtellen und zu ſagen, daß die Nationalität äſthetiſch nur wirkt, ſofern ſich mit dem höheren Gehalte ihres ſittlichen Charakters, von dem wir noch nicht reden, dieſe ganze Nerven- und Blut-Atmoſphäre, von welcher er umwebt iſt, mitausſpricht. Greifen wir in die Kunſt vor, ſo heißt dieß, kein Künſtler, kein dramatiſcher Dichter z. B., wiſſe Charaktere aufzuführen, der nicht als Element ihres individuellen Gepräges die Nationalität und als Element der Nationalität dieſe ihre Naturwurzel, dieſen Ton ihrer Heimathluft und ihrer Erde, der ſich geheimnißvoll in ihr Blut und ihre Nerven übergetragen hat, in ſeiner Friſche mitgibt. Man denke z. B. an die Niederländer und Spanier in Göthes Egmont.

§. 327.

1 Nackt und wehrlos von Geburt muß ſich der Menſch ſeine Nothdurft,
ſeine Genüſſe erarbeiten und durch dieſe Reibung mit der Natur wickelt ſich
aus der Rohheit der Geiſt heraus, deſſen Erſcheinung jedoch nur ſo lange äſthetiſch
bleibt, als er nicht auf Koſten der ſinnlichen Lebendigkeit und Einfachheit
ſeiner Culturformen ſich ausbildet. Den Körper verhüllt, ſchützt,
2 ſchmückt die Kleidung und bildet ſich nach der Beſchaffenheit des Wohnſitzes
und der dadurch bedingten Sinnesweiſe und Lebensart einer Volksnatur überhaupt,
aber auch unter der Leitung eines höheren, geiſtigen Inſtincts zu den
Formen verſchiedener Trachten aus. Die umgebende Natur wird thätig behandelt
3 zunächſt durch Fiſcherei, Jagd, Viehzucht, mit welchen erſt ein unſtetes
Wanderleben verbunden iſt, durch den Landbau, der mit der feſten Anſiedlung
auch die geſellige Ordnung begründet, und durch die wichtigere Schule des
4 Völkerverkehrs und der Bildung, Schifffahrt und Handel. Der Krieg,
urſprünglich roher Ausbruch der Naturkraft, fängt an zu einem edleren Ausdruck
der Unternehmungsluſt und Selbſterhaltung der Nationen zu werden.

1. Daß der Menſch ein „Invalide ſeiner oberen Kräfte“ iſt (wie Herder geiſtreich ſagt), geht die Aeſthetik mittelbar ebenſo an, wie alle in die Cultur einſchlagenden Erörterungen. Zunächſt freilich im Sinne des Häßlichen, das kaum ganz in das Komiſche aufgeht, wie die ganze elende Hilfsbedürftigkeit und Unflätherei des Neugeborenen, dann alle die dürftigen Lebensformen der wilden Völker. Die erſten Hauptformen, wodurch der Menſch die äußere Natur und dadurch die innere Rohheit überwindet, werden nun im Folgenden kurz genannt und dabei iſt freilich die Vorausnahme nothwendig, daß ſie äſthetiſch allerdings erſt werden, wenn ſie das herbeigeführt haben, was ſie vorbereiten, nämlich das gebildete Geſammtleben, in welchem ſie als einzelne Zweige der Thätigkeit fortdauern. Der Wilde, der blos Fiſcher, blos Jäger, der unſtete Nomade, der blos Hirte iſt, gehört nicht in die Aeſthetik, auch Landbau allein kann ihr nicht genügen und ein Volk, das faſt nur Handelsvolk iſt, widert ſie an. Der §. ſtellt nun zuerſt das Geſetz auf, das von der vorliegenden ſowie von allen weiteren Sphären des menſchlichen Lebens gilt und nur eine Anwendung des allgemeinen Begriffs des Schönen iſt: geiſtloſe, rohe Natur iſt noch nicht, naturloſer Geiſt nicht mehr äſthetiſch. Das vorliegende Gebiet der Culturformen können wir im Allgemeinen das der Zweckmäßigkeit nennen. Die befriedigte Zweckmäßigkeit führt aber zum Ueberfluß des Angenehmen in unmittelbarem Genuß und Schmuck, und auch darauf dehnt unſer Gebiet ſich aus. Geiſtloſe Natur nun tritt in zwei Fällen ein. Der eine findet Statt, wenn die

Natur zu karg iſt, ſo daß der Menſchengeiſt im Kampfe mit ihr, während er zunächſt durch dieſen Kampf ſeine Freiheit zu bethätigen ſcheint, vielmehr durch die ewige Noth der Mühe ganz Knecht der Natur wird, wobei nothwendig auch ſeine Geſtalt verkümmert; aber bis zu dieſem Extrem hin gibt es manche, immer noch äſthetiſche Stufen. Der andere Fall tritt ein, wo die Natur ſo freigebig iſt, daß ſie der Thätigkeit zu wenig übrig läßt, wo ebendaher auch die Geſtalt in's Thierähnliche wuchert; auch hier gibt es jedoch bis an die unäſthetiſche Grenze reichliche Uebergänge. In dem Spielraum aber, der bis an dieſe Grenze geht, tritt auf beiden Seiten wieder eine doppelte Neigung zu einer andern Ueberſchreitung der Grenze ein: zunächſt nämlich wird der Menſch in beiden Fällen zu wenig thun, um den Formen die zum Aeſthetiſchen nöthige Leichtigkeit und Fülle zu geben, ſie ſind zu hart und ſteif im Norden, zu nackt im heißen Oſten; aber mit beiden Mängeln iſt zugleich eine begreifliche Neigung vorhanden, zu viel zu thun, von der Kargheit und Nacktheit in einen abentheuerlichen Ueberfluß überzugehen: da wird alſo die geforderte Einfachheit überſchritten. Beiſpiele werden ſich ſogleich bei der Tracht zeigen. Hier iſt zunächſt die Rede von einem localen, durch die äußere Natur bedingten Mangel oder unſchönen Ueberfluß; es tritt nun aber als weiterer Punkt der Unterſchied der Culturperioden ein. Vor dem Uebergang aus der Wildheit in die erſte, jugendliche Bildung wird jener Mangel und Ueberfluß auch bei denjenigen Völkern Statt finden, welche eine gemäßigte Zone zur rechten Mitte, zum ſchönen Gleichgewichte führt. Dann tritt die geforderte jugendliche und mittlere Bildung ein. Dieſe Culturperiode erreichen natürlich die begünſtigten Völker am leichteſten, die von der Natur zu wenig oder zu reichlich begünſtigten folgen ihnen ſchwer und kurz. In dieſer Bildung nun, welche Natur bleibt, blühen die im §. geforderten Formen, welche eine zugleich geiſtig gebildete und doch ſinnlich lebendige, edel einfache Erſcheinung darbieten. Hegel gibt darüber (Aeſth. B. 1, S. 335 ff. u. a. and. Stellen) bekanntlich vortreffliche Bemerkungen. Es ſind Formen, welche die Bearbeitung der Natur, die Bewegung in ihr, die Herbeiſchaffung des Nöthigen und Angenehmen ſo weit erleichtern, daß der Anblick der gemeinen Noth verſchwindet, aber nicht bis zu der Grenze, wo die lebendige Perſönlichkeit ſich zurückzieht, die Maſchine arbeiten läßt, ihre Genüſſe zur Raffinerie ſteigert. Die Geſchichte, wenn wir ſie mit den Culturformen zuſammenfaſſen, wird dieß Alles ins Licht ſetzen. — Durch eine ſolche Mitte von Natur und Bildung ſind die in §. 23, 2. in Ausſicht geſtellten Bedingungen, unter welchen das Zweckmäßige ſchön wird, erfüllt. Es heißt dort zunächſt: „wenn von den höheren Zwecken, die als Selbſtzwecke den Mittelpunkt einer Perſönlichkeit bilden können, abgeſehen und die perſönliche Welt unter den Standpunkt des unbewußten Lebens gerückt wird.“ Eben die Formen, die wir hier verlangen, drücken freudige Leichtigkeit der Menſchenwürde aus, aber ſie ſind zugleich noch naiv, nicht mit Reflexion gewählt, wie von der Mode, ſondern ein Müßen, man weiß es nicht anders, man lebt mit der Natur, die der Meiſterhand willig gehorcht, vertraulich, wie mit einem Freunde, man iſt ſelbſt noch Natur. Hierauf folgt aber unaufhaltſam die trennende, verſtändige Bildung und macht die Formen unlebendig, maſchinenmäßig, naturlos. Dieſer Bildung können ſich auch die naturwüchſig gebildeten Völker in die Länge nicht entziehen, natürlich aber tritt ſie am ſchnellſten bei den Völkern ein, die eine karge Natur haben, am ſpäteſten folgen die verſchwenderiſch von der Natur begünſtigten. Es fragt ſich nun, ob nicht auf ſolche von der Lebendigkeit ausgeſchiedene, zum Mechanismus herabgeſetzte Formen der zweite der in §. 23, 2. genannten Standpunkte anwendbar ſei: „oder wenn die bloß äußern Zwecke als fördernde Momente in eine erfüllte Einheit mit den Selbſtzwecken unter dem Standpunkte des höchſten Gutes zuſammenbegriffen werden“; gemeinfaßlich ausgedrückt: es fragt ſich, ob nicht auch z. B. eine Eiſenbahn oder ein Dampfſchiff, das doch neben dem windbeſeelten Segelſchiff ſo mechaniſch ausſieht, äſthetiſch erſcheine, wenn man bedenkt, wie viel dadurch Zeit für Wichtigeres gewonnen wird? Man wird ſo antworten dürfen: wenn nur die maſchinenmäßige Form nicht gar zu dürftig iſt, wie denn das Brauſen des Dampfwagens, das Rauſchen des Dampfſchiffs mit den ſchäumenden Schaufeln immer noch einen energiſchen Eindruck macht, ſo kann die weite Ausſicht, welche ſich mit der Vorſtellung unendlichen Verkehrs durch beſchleunigte Mittel verbindet, für das Verlorene entſchädigen. So iſt ein Stapelplatz zunächſt ein äſthetiſch dürftiger Anblick, aber er wird ſehr bedeutend, ſofern er das Bild des großen Austauſchs ferner Zonen und all der Bildung, all des Wohlſtands erweckt, welchen er begründet. (Stelle im W. Meiſter).

2. Die Tracht der von der Natur hart gebetteten Völker iſt ſteif, hart, verbergend, die der Völker heißer Zone läßt den Körper faſt nackt; beide aber ſchweifen ebenſoſehr in lebhaften, ja überladenen Putz, abentheuerliche Pracht aus. Das Mittelalter, ſeit ſein Geſchmack durch die nördlichen Völker beſtimmt wurde, welche Bein und Arm in Hoſen und Aermel hüllten, wodurch erſt für die übrigen Theile der Kleidung ein größerer Spielraum der Willkühr entſtand, liebte die grellſte Farbenverbindung, die bunteſte Mannigfaltigkeit der Schnitte, Verſchnürungen u. ſ. w.; der Orient pflegte neben der Nacktheit immer verhüllende Pracht bis zur Ueberladung. Griechen und Römer beſaßen die ſchöne Mitte zwiſchen Nacktheit und Bedeckung, zwiſchen dem Genähten, was dem Leibe folgt, und dem Freien, was in jedem Augenblicke getragen, drapirt ſein will;

die Kleidung war perſönlich lebendig und beſeelt. Die abſtracte moderne Bildung hat die nördlichen Trachten vorgefunden und nach der flachen Allgemeinheit der Mode alle Phantaſie und Individualität, die darin lebte, in Mechanismus und knappe Geſtutztheit umgewandelt. Darüber ſowie über Tracht überhaupt iſt an anderem Orte mehr zu ſagen. — Der höhere Inſtinct, der im §. neben dem klimatiſchen Bedürfniß, neben der Lebensart (wir könnten in der antiken Tracht unſere moderne Lebensweiſe gar nicht führen), der ganzen angebornen nationalen Sinnesweiſe erwähnt wird, iſt ein unbewußter Trieb, der jeweiligen ſittlichen Stimmung einer Zeit in der Kleidung ihren Ausdruck zu geben.

2. Durch Fiſcherei, Jagd, Viehzucht, Landbau, Schifffahrt entſteht eine neue äſthetiſche Zuſammenſtellung des Menſchen mit der umgebenden Natur, eine ſolche, worin der Menſch thätig auf dieſe einwirkt. Wir ſehen den Fiſcher die zappelnden Thiere aus ihrem Elemente ſchleudern, den Jäger mit der Waffe das Wild verfolgen und erlegen, den Hirten in behaglicher Muße bei den weidenden Thieren gelagert, den Bauern mit Hilfe derſelben den Boden umackern, ſäen, die Erndte einheimſen. Der Fiſchfang freilich wirft wenig Stoff ab, friedlichen und ſanften gewöhnlich, furchtbaren in der gefährlichen Walfiſchjagd. Die Jagd gibt natürlich, ſo wie auch die auf ſie beſchränkten Völker in roherem Zuſtande verbleiben, bewegtere, mehr oder weniger im Sinne des Furchtbaren wirkende Bilder, um ſo äſthetiſcher, je anſtrengender und gefahrvoller ſie iſt: der kühne, freie, waldfriſche Jäger iſt ein vielbenützter äſthetiſcher Stoff. Die Grenze des Schönen iſt auf der einen Seite der Verzweiflungskampf aus Noth, auf der andern die blaſirte Grauſamkeit, die zum Zeitvertreib hetzt, ebenſo die Jagdeitelkeit ohne Object, weil Alles weggeſchoſſen iſt, und die Reduction des Jägers auf den Forſtbeamten. Viehzucht und Landbau geben an ſich ein milderes, ruhigeres Bild, wie ſie im Culturzuſammenhang Geſittung und Staatenbau vermitteln. Das Wild zum vertrauten Hausthiere heranziehen war ein ſchöner menſchlicher Act und es iſt ein freundliches Schauſpiel, wenn der Senner in die Berge zieht, die Kühe mit den Glocken ſich fleißig nach den Kälbern umſehen, der trutzige Stier voranwandelt, die Ziege um Salz bettelnd die Hand leckt; es liegt hier ein Reichthum von Stoffen: Hinaustreiben, Weidenlaſſen, Mittagsruhe im Schatten, Tränke, Heimtreiben. Hirten ſind aufgeräumt, luſtig, die Arbeit macht geſund bei mäßiger Anſtrengung, einfach und tüchtig. Ein Wink genügt, um die reiche Quelle äſthetiſcher Motive anzuzeigen, die im Landbau liegen. Er nimmt allerdings der Landſchaft von ihrer freien Schönheit, doch erhöht er ſie auch, wo ſeine Pflanzungen nicht allzu ſchnurgerade in's Auge fallen; die Grenze iſt, wo kein unbebauter Fleck mehr bleibt, wo Zerſtücklung und Ueber-

völkerung den Bauern, den Weingärtner in vergebliche Schinderei, Armuth, Häßlichkeit herabdrückt. Schon die ägyptiſchen Darſtellungen haben dieſen Stoff benützt; der Schild des Achilles, L. Roberts Schnitter und jede Idylle zeigt ſeine Schönheit. Der Bauernſtand iſt der „ſubſtantielle", alterthümlich ſchlichte Stand. Daß feſte Anſiedlung, Häuslichkeit, Schutz des Eigenthums, Recht und Sitte mit dem Landbau begann, iſt eine Betrachtung, die unmittelbar mit dem ſinnlichen Bilde, das er gibt, in Ein äſthetiſches Ganzes aufgeht. Schillers Eleuſiſches Feſt und Spaziergang. Wie viel Großes in der Schifffahrt liegt, ſpricht **Horaz** höchſt poetiſch in der **Ode an Virgil** aus. Die Kühnheit iſt das eine große äſthetiſche Moment, der Kampf mit dem Ozean; dann legt ſich in das bewegte Bild des ſchwebenden Schiffes mit den todverachtenden Matroſen und dem ernſten Steuermann die große Idee des Völkerbildenden Verkehrs. Dieſer iſt namentlich durch die Beſtimmung der Schifffahrt für den **Handel** vermittelt und der letztere bietet, wie ſchon angedeutet iſt, noch ſinnlichen Erſcheinungsſtoff genug, um der Idee der Humanität, zu deren Verwirklichung er ſo weſentlich beiträgt, die nöthige Unterlage zu geben. Auch die „Völkerverbindende" Straße, die ſich, ein weißes Band, in die Ferne windet, die Brücke u. ſ. w. gehören hieher. Allerdings kommt nun Alles auf die Formen an. Eine Karavane iſt äſthetiſcher, als ein **Commis-voyageur**, der gefahrvolle, von Raubrittern bedrohte Zug früherer Kaufleute zur Meſſe war ein anderes Bild, als die jetzige leichte und gefahrloſe Beförderung und je moderner, um ſo proſaiſcher erſcheint der rechnende Kaufmann.

4. Der **Krieg** iſt eines der bedeutendſten äſthetiſchen Schauſpiele im Sinne des Furchtbaren; die höchſte Entladung ſinnlicher Kräfte durch den Geiſt des todverachtenden Muthes. Die Grenze des Schönen liegt auch hier in der blutigen Wildheit ohne ſittlichen Zweck auf der einen, im mechaniſchen Dienſte, der den Zweck zu wiſſen und zu fühlen den Herrn und Diplomaten überläßt, auf der andern Seite; in demſelben Grade, als das Letztere herrſchend wird, werden auch die Formen eintönig mathematiſch, abſtract. Die ſchöne Mitte iſt der Krieg für das Vaterland in lebendigen Formen, welche den ganzen Mann in Anſpruch nehmen, den Körper in voller Bewegung zeigen und die Maſſen zwar ordnen, aber zugleich der freieren Zufälligkeit des Zweikampfs, der aufgelöſt kämpfenden Gruppen Raum laſſen. Der Soldatenſtand trägt den Stempel ſeines Pathos als dauerndes Gepräge, das aber im ſtehenden Heere bei langem Frieden ganz philiſterhaft und ſpezifiſch langweilig wird. Der kriegeriſche Ausdruck gebührt eigentlich jedem Mann und jeder Mann ſoll Krieger ſein. Der Krieg iſt ſeiner Natur nach momentan; er ſoll Frieden ſchaffen, daß die menſchliche Bildung blühe, daher kann es eigentlich

keinen beſondern Stand für ihn geben. Weil der Krieg momentan iſt, ſo wird auch ſein fortgeſetzter Anblick wüſt, ermüdend. Wir wollen das ſittliche Leben, das ſich in ihm Raum ſchafft, auch wieder in ſeinem wahren, poſitiven Bilden, in der Regung des bürgerlichen Lebens und ſeiner Sphären anſchauen.

Alle dieſe Sphären müßen noch anderwärts berührt und dieſe flüchtigen Bemerkungen ergänzt werden.

§. 328.

Aus dieſen bildenden Thätigkeiten erwächst der Staat, in deſſen geſetzlicher Ordnung die Völker aus dem Naturzuſtande zur freien ſittlichen Perſönlichkeit ſich erheben. Das Schöne findet daher hier erſt den wahrhaſt bedeutenden Gehalt, ein Reich und Schauſpiel der ſittlichen Idee (§. 24). Wenn aber die Durchführung der ſittlichen Idee zur Allgemeinheit öffentlicher Geltung eine immer abſtractere Ablöſung von der unmittelbaren Einheit mit der lebendigen Individualität zu fordern ſcheint, ſo erheiſcht dagegen das Schöne (vergl. 327, 1.), daß eine ſolche beſtehe, und eignet ſich daher vorzüglich diejenigen Zuſtände an, worin das Allgemeine weſentlich in der zwar mit Zufälligkeit behafteten, aber auch gewaltiger Regung der Kräfte im Guten und Böſen freien Raum gebenden Form der ſtarken Individualität ſich bewirkt. Solche Zuſtände waren nach den patriarchaliſchen insbeſondere die heroiſchen des ſagenhaften Jugendalters der hiſtoriſchen Völker vor ihrem Eintritt in das reife Staatsleben.

Der §. ſetzt als anerkannt voraus, daß der Gehalt, der in §. 24 als der bedeutendſte aufgeführt wurde, das Gute, nicht zuerſt im engen Kreiſe des Familienlebens und der ſubjectiven Moral, ſondern da zu ſuchen ſei, wo freie Männer zuſammentreten, Geſetze geben und ausführen, Recht pflegen, Wahrheit verbreiten, Menſchen erziehen, für das Vaterland Gut und Blut einſetzen, veraltete Geſetze mit kühnem Wagen umſtürzen, um der Freiheit neue Wege zu brechen. Das ganze Seelenleben (§. 319) wird nur im Staate zum geiſtigen, aus dem Syſteme der Triebe das Syſtem der Tugenden. Nun begegnet uns die vielbeſprochene Thatſache, daß je vollkommener, je garantirter das Staatsleben, deſto abſtracter, naturloſer die Formen werden, und doch gilt vom Staate natürlich daſſelbe, was in §. 327, 1. für die Culturformen als äſthetiſches Geſetz aufgeſtellt wurde: rohe Natur und Naturloſigkeit bezeichnen auf zwei Seiten die Grenze des Schönen. Der vorliegende §. wiederholt dieß Geſetz nur in der beſonderen Anwendung auf die Sphäre, zu der wir jetzt gelangt ſind. Vorläufig läßt er jedoch durch ein „ſcheint“ der

Ausſicht Raum, daß der Staat von der Höhe der Reflexionsbildung das wieder in ſich aufnehmen werde, was am Natur-Staate ſchön iſt, die Anſchaulichkeit, die unmittelbare Lebendigkeit. Darauf müſſen wir am Schluſſe der kurzen Ueberſicht der geſchichtlichen Staatsformen, die wir demnächſt zu geben haben, zurückkommen. Ein Zuſtand, der nun aber jedenfalls unſerer äſthetiſchen Forderung noch ganz entſpricht, und welcher als ein vorgeſchichtlicher hier, wo wir noch nicht auf die concrete Geſchichte eingehen, aufgeführt werden muß, iſt der patriarchaliſche und heroiſche. Der patriarchaliſche Zuſtand iſt in ſeiner kindlichen Einfalt und Urſprünglichkeit rührend und ehrwürdig, „Patriarchenluft" iſt erfriſchend wie Sonnen-Aufgang. Dieſe erweiterte Familienform reicht natürlich nicht aus, ſobald einige Verwicklung nach innen und außen eintritt; es iſt daher eine ſtille, friedliche, dem Hirtenleben, den Anfängen des Ackerbaus entſprechende Form. Die Geſchichte der Erzväter im A. T. iſt eine Reihe der geſundeſten, markigſten, ſonnigſten Bilder. Der heroiſche Zuſtand iſt zunächſt der Uebergang aus dieſer Urform zur Monarchie. Mehrere kleine Herren, die zu ihrem Volke ſelbſt in einem mehr patriarchaliſchen Verhältniß ſtehen, ordnen ſich unter einen größeren, dem bedeutendere Herrſchaft und Perſönlichkeit das Anſehen gibt. Der Verband iſt aber frei, Geſetz, Ordnung, Recht nicht in abſtracten Normen durchgeführt, ſondern die einzelnen Herrſcher, wie der höhere, haben in jedem Augenblicke ſich durch ihre lebendige Perſönlichkeit erſt Gehorſam zu verſchaffen und ſind ſelbſt die einzige, die lebendige Form, worin das Allgemeine beſteht, daher auch ihre gegenſeitige Unterordnung eine durchaus lockere iſt, woneben ſich jeder die freieſte Willkühr vorbehält. Die gewaltige Perſönlichkeit hilft ſich ſelbſt, iſt ſelbſt Recht, Polizei, Geſetz. Hier iſt freier Spielraum für das Gute und für das Böſe. Die unmittelbare Sittlichkeit dieſes Lebens übt die ſchönſten Thaten, aber keine äußere Macht hindert den ungebrochenen Sturz der Leidenſchaft in blutige und entſetzliche Verbrechen, die kein Gerichtshof und kein verhörender Beamter, die nur die Rache, welche ſelbſt die Strafe in der unmittelbaren Naturform iſt, vergilt. Die Cardinaltugend iſt Tapferkeit; es ſind die liebenswürdigen Flegeljahre der Völker. Die Culturformen ſind eben die in §. 327 geforderten; die erſte Nothdurft iſt befriedigt, der heitere Schmuck und Ueberfluß legt ſich, aber noch einfach und lebendig, um das Nothwendige. Die Stände fangen an ſich zu trennen, aber noch iſt keine Spur von verhärtender Theilung der Geſchäfte. Alle Gunſt für das Schöne, die in dieſem Zuſtande liegt, braucht nach der liebevollen Darſtellung Hegels (Aeſth. 1, 230 ff.) keine weitere Ausführung.

§. 329.

**Hat ſich aus dieſen Anfängen die ſtrengere Ordnung entwickelt, doch ſo, 1
daß ſie die Naturlebendigkeit noch nicht zerſtört, ſondern die unmittelbare
Betheiligung des Einzelnen am Allgemeinen feſthält, ſo wird ſich dieß auch
dadurch zeigen, daß die allgemeinen Thätigkeiten ſelbſt ſich in öffentlichen
Handlungen eine bedeutungsvolle, nicht gemachte, ſondern in ehrwürdiger
Gewohnheit feſtgewurzelte ſinnliche Darſtellung geben. Das naturfreudige Volk 2
wird ſich in Feſten, Aufzügen, Spielen ein Bild ſeiner Schönheit bereiten und
dieſe an einen Gottesdienſt knüpfen, der einen Reichthum anſchaulicher Formen
mit ſich führt.**

1. Der reifere Staat iſt noch nicht der naturlos abſtracte, von dem zu §. 328 die Rede war; die künſtliche Ordnung hebt noch nicht die Lebendigkeit der Form auf. Das beſte Beiſpiel iſt die proſaiſche, abſtracte Grundlage des Staats, das Recht. Dieſes iſt in ſeiner urſprünglichen, jedoch über die heroiſchen Zuſtände bereits hinausliegenden Form noch mündlich überliefertes, in Verſen, Reimen, Sprichwörtern ausgedrücktes, durch Alter ehrwürdiges Gewohnheitsrecht und bezeichnet die wichtigeren Acte durch ſinnbildliche Bräuche und Gegenſtände. Oeffentlich, auf dem Marktplatze, unter Linden wird Recht geſprochen und der Prozeß iſt ein belebtes Drama. Vergl. beſ. J. Grimm von der Poeſie im Rechte (Zeitſchr. f. geſchichtl. Rechtswiſſ. v. Savigny, Eichhorn, Göſchen B. 2.). Aber auch das geſchriebene Recht kann und ſoll ſolche Formen beibehalten oder theilweiſe zu ihnen zurückkehren und was das Wohl der Völker fordert, iſt zugleich auch Gewinn für das Schöne. In der Sphäre der Geſetzgebung und Verwaltung bezeichnet eine naturvolle Bildung ebenfalls jeden bedeutenderen Act, Promulgation von Geſetzen, Eröffnung von Verſammlungen, Einſetzung von Würden u. ſ. w. durch bedeutende öffentliche Scenen. Selbſt Erziehung und Unterricht halten ihre Feſte, der italieniſche Dorfſchulmeiſter lehrt noch heute im Freien, ſitzt mit einem langen Rohrſtabe im Kreiſe ſeiner muthwilligen Schüler. Handwerk und Zunft haben ihre Bräuche. Man kann die Sache überhaupt ſo beſtimmen, daß das Schöne im öffentlichen Leben den Brauch liebe und in dem Grade an Stoff verliere, in welchem reflectirte Willkühr in die Bräuche einreiße, flacher Sinn ſie gar zerſtöre.

2. Olympiſche Spiele, Turniere, Schützenfeſte, Schifferſtechen u. ſ. w. Den Mittelpunkt aller ächten Feſte haben von jeher kriegeriſche, ſelbſt gefahrvolle Spiele gebildet; die ſcherzhafteren, Tanz, Geſang, Gelage u. ſ. w. knüpfen ſich daran. Wir werden ſpäter ſehen, wie arm und freudlos

unſere Zeit in dieſem Punkte geworden iſt. Man denke z. B. nur an das luſtige Altengland! Es war hier auch der Gottesdienſt zu erwähnen. Das innere Leben der Religion und ſeine Bedeutung für die Phantaſie gehört allerdings nicht hieher, ſondern in den folgenden Abſchnitt, wohl aber, was der Cultus dem Auge und Ohr an Schönheit darbietet, nicht die Kunſtwerke nämlich, die ihn erhöhen, ſondern „das lebendige Kunſtwerk", der ſchöne Menſch, der in Aufzügen, Ceremonien, im Ausdruck der innerſten Andacht ſelbſt zeigt, daß ſich ſein Gott nicht an ihm zu ſchämen hat. Es wird durch die Erwähnung auch dieſer Formen; welche ſich nicht nur der ſittliche, ſondern der abſolute Geiſt als religiöſes Bewußtſein gibt, dem Satze §. 24 und 25, daß die Religion dem Schönen keinen neuen Inhalt gebe, ſondern ihren Inhalt mit dem Schönen gemein habe und ihn in einer gewiſſen, dem Schönen verwandten Weiſe geformt dieſem entgegenbringe, nicht widerſprochen, denn nicht von den Vorſtellungen iſt hier die Rede, ſondern nur davon, welche Erſcheinung ſie ſich im Gottesdienſte als einem Schauſpiel (für den Künſtler) geben. Es iſt daſſelbe ſittliche Leben, das ſich im Staate Wirklichkeit gibt, das ſich die Völker in der Religion als Gott vorſtellen und verehren. Die Formen dieſer Verehrung entſprechen daher in ihrem Charakter genau den Formen, wodurch der Staat ſich äſthetiſch repräſentirt. Athene iſt das attiſche Volk und die Griechen feiern ſie durch jenen herrlichen Aufzug der Panathenäen, worin ſie im Grunde ſich, ihrem reinen Genius, die Herrlichkeit aller Künſte, Thätigkeiten, Producte des Staates zur Schau ſtellen. Die chriſtliche Religion hat nicht den Volksgenius, ſondern allgemeiner den Genius der Menſchheit zum Inhalt, aber auch dieſer iſt nichts anders, als die nach der Stufe der Völkerbildung vorgeſtellte, durch die beſondere Art der einzelnen chriſtlichen Völker überdieß auch hier ſehr beſtimmt gefärbte Vorſtellung von allen natürlichen und ſittlichen Mächten in einer perſönlichen Einheit; es wird die neu aufgegangene Gemüthstiefe verehrt und der Cultus hat daſſelbe Gepräge, wie das ritterliche Leben, hart und glänzend zugleich. Wo aber der Staat proſaiſch abſtract wird, ebenda wird der Cultus abſtract innerlich und gibt der Schönheit keinen Stoff mehr. Aller Cultus theilt ſich in das Moment der Entſagung, der Einkehr in das Innere, und der Heiterkeit im Bewußtſein der gewonnenen Verſöhnung. Das erſte Moment wird im abſtracten Cultus zum Ganzen; daß in der Verſöhnung auch die Sinnlichkeit verklärt und geweiht iſt, daher ihre Feſtesfreude haben ſoll in Spiel und jedem freien, geſunden Genuſſe, wird verkannt. Ungebrochnere Völker aber knüpfen eben an das zweite Moment ihre heiterſten weltlichen oder vielmehr dem falſchen Gegenſatze des Weltlichen und Geiſtlichen fremden Volksfeſte.

§. 330.

Das Allgemeine vollzieht ſich durch die beſonderen Maſſen der Stände, und je mehr der Bau des Ganzen ſich gliedert und dadurch die Arbeit ſich theilt, deſto beſtimmter und einſeitiger wird der Typus, den jedem Stande ſeine Beſchäftigung aufdrückt. Wenn nun diejenigen Stände, welche ſich frei in der 1 **Natur bewegen, zunächſt im äſthetiſchen Vortheil zu ſein ſcheinen, aber durch Entfremdung gegen geiſtiges Leben leicht in Nachtheil kommen, wenn diejenigen, welche entweder in einem kleinlichen körperlichem Geſchäfte verſitzen oder durch geiſtige Arbeit von der Natur abgezogen werden, leicht in's Komiſche fallen, ſo fordert das Geſetz des Schönen eine flüſſige Vielſeitigkeit, worin kein** 2 **Stand den Geſchäften des andern ſich völlig entfremdet und ſo keiner naturlos und keiner roh wird, ſondern jeder nach Kräften ſich im Elemente der ganzen Menſchlichkeit bewegt. Eine der weſentlichſten Bedingungen hievon iſt allgemeine Wehrhaftigkeit.**

1. Die Stände, die unmittelbar mit der Natur beſchäftigt ſind, erhalten ſich auch Naturfriſche, ſie unterliegen nicht jenem Gepräge, das man „Geſchmäckchen" nennt. Hieher gehört zunächſt der Fiſcher, der Jäger, der Bauer. (Die Beſchäftigungen, die in §. 327 als allgemeine Völkerverrichtungen erwähnt ſind, treten jetzt, im Staate, an Stände vertheilt wieder auf). Den ſanfteren Gärtner müſſen wir noch neben den derberen Bauern ſtellen und den myſtiſchen Bergmann erwähnen. Die Stände des Gewerbes dagegen haben das Geſchmäckchen, denn ſie arbeiten aus zweiter Hand, meiſt in geſchloſſenen Räumen, der Körper verbockt, verkrümmt ſich irgendwie, der Geiſt wird in der Verſtändigkeit, welche er ſeinen Stoff verarbeitend üben muß, wohlweis. Am meiſten ſind ausgenommen Müller, denn die Mühlen liegen häufig in lieblichen Thälern, wo ſie das nöthige Waſſer finden, dieſes flüſſige Element belebt, die einfache Maſchine ſelbſt ſcheint lebendig, und Feuer-Arbeiter, wenigſtens Schmiede, vorzüglich Waffenſchmiede. Am meiſten komiſchen Stoff bieten Schneider und Schuſter, kein Handwerk verſitzt ſo ſehr und determinirt den Körper ſo beſtimmt, daß der habitus ſich, wie bei dieſen, ſelbſt auf die Familie fortpflanzt. Ueber die Merkmale des Stempels, der ſich dem Körper aufdrückt, hat bekanntlich **Tieck** in den Cevennen ſeine Bemerkungen, die ſich leicht vermehren ließen. Den Uebergang zu den geiſtigen Ständen macht der Handelsmann, deſſen Geſchäft zwar proſaiſch iſt, dem aber vielfacher Verkehr, Reiſen, Unternehmungsgeiſt, weiter Blick noch einen Ton von Leichtigkeit geben, die ihn ſehr von der folgenden Gruppe unterſcheidet. Dieſe enthält die geiſtigen Stände: Gelehrte, wozu Aerzte und Schulbeamte ſich ſtellen, und Staatsbeamte

ſcheinen vorzüglich Würde anſprechen zu dürfen, die Erſteren um der rein geiſtigen Beſchäftigung willen, die anderen, weil ihnen zugleich mehr oder weniger Macht beiwohnt. Allein ihr Geſchäft zieht ſie von der Natur ab und ſie ſind die eigentlichen Philiſter, daher äſthetiſch entweder ſehr wenig oder beſonders im komiſchen Sinne brauchbar. Den Gelehrten fehlt außer dem körperlichen Schwung häufig der praktiſche Blick. Aerzte verkehren mit der Natur in einer Weiſe, die ſie gern zu Cynikern macht (Katzenberger). Schulleute ſind meiſt hochweis. Der Beamte verknöchert zum Subalternen nach der Schnur, zum Bureaukraten; Amtsſtubengeruch. Den auf freieres Handeln geſtellten Staatsmann mag Antonio in Göthe's Taſſo charakteriſiren und der Held dieſes Dramas den Dichter (und Künſtler), wie er das Vorrecht genießt, vom Athem der Freiheit umgeben zu ſein, den die Beſchäftigung mit dem Schönen haucht, aber darüber leicht launenhaft, eitel, empfindlich, unordentlich wird. — In dieſem flüchtigen Ueberblick über die Stände ſind bloß diejenigen genannt, welche alle Staatseinrichtung mit ſich bringt, nicht die rein hiſtoriſchen: Adel und Gipfel des Adels Fürſt, Geiſtlichkeit und Soldat. Alle dieſe Stände ſind nicht allgemeiner, rationaler Art, Adel und Fürſtenthum ruht auf Geburtsvorrecht, Clerus auf poſitiver Offenbarung und der Kriegerſtand behauptet ſich in ſtrengem Zuſammenhang mit dem Poſitiven ebenfalls als exceptionell. Es iſt ſchon zu §. 327, 4. geſagt, daß ein beſonderer Stand der Krieger nicht rationell iſt. Alle dieſe Stände gehören alſo nur in die geſchichtliche Schönheit.

2. Soll nun ein Staatsleben ſchön ſein, ſo muß Flüſſigkeit des allgemein Menſchlichen die Beſchränktheit dieſer Standes-Gepräge ermäßigen. In Italien iſt der Bauer fein und ſpricht gebildet, der Schneider und Schuſter hat den verhockten Handwerkſtempel nicht, Beamte und Gelehrte ſind nicht Philiſter. Hier erleichtert die Race, der Himmel, aber auch die republicaniſche Vergangenheit. Am meiſten bei nördlichen Völkern ſind dieſe Vortheile durch ein Thun zu erſetzen. Bildung zum Kriege, alſo die Gymnaſtik, jedoch mit dem Reiz und Intereſſe der militäriſchen Uebung, iſt Hauptmittel, nicht nur wegen der Veredlung der Formen an ſich, ſondern wegen des geiſtigen Schwunges, den ſie gibt, wenn ſie nicht Dreſſur von Söldnern iſt. Sokrates kämpfte tapfer, Zwingli fiel in der Schlacht. Johannes Oſiander commandirte Regimenter; ſolche Gelehrte ſind Menſchen. Es verſteht ſich, daß freies Staatsleben noch andere, wichtigere Hebel der Verbreitung ganzen menſchlichen Lebens mit ſich führt, der genannte aber iſt erſte Bedingung, iſt überall zuerſt vorausgeſetzt. In Hermann und Dorothea erſcheint der Geiſtliche würdig durch hellen und edlen Sinn, aber mit poetiſchem Takte erzählt der Dichter, daß er Pferde wohl zu lenken wußte; der Philiſter des Gedichtes, der Apotheker, glaubt es nicht und ſitzt zum Sprunge gerüſtet.

γ.

Die individuellen Formen.

§. 331.

Aus den verſchlungenen Wurzeln dieſes Bodens wächſt das Individuum. 1.
Von der einen Seite faßt ſich in ihm die Naturſeite dieſes ganzen Bodens,
nämlich die leibliche Bildung und die Seelen-Anlage des Volks, des Stamms,
der Familie zu der unendlichen, keinem Thiere ſo zukommenden Eigenheit einer
angeborenen Körperbildung und Sinnesweiſe zuſammen. Die letztere webt in
dem Dunkel der natürlichen Grundſtimmung; dieſe oder das Temperament und
mit ihm das Naturell überhaupt tritt nun erſt in ſeiner ganzen Bedeutung für
die Aeſthetik hervor. Die vier Temperamente, welche man richtig unterſcheidet, 2.
verwickeln ſich in jedem Einzelnen, während das Volkstemperament (§. 326)
die Unterlage bildet, zu einem unberechenbaren Ganzen, in welchem eines
derſelben hervorſticht.

1. Wir haben nun die Momente zu ſammeln, deren Concretion der Charakter iſt. Am meiſten ſcheint uns einer erſchöpfenden Entwicklung dieſes complicirten Begriffs Rötſcher durch ſ. Abh. über das Weſen der dramat. Charaktergeſtaltung (Cyclus dramat. Charaktere oder die Kunſt der dramat. Darſt. Thl. 2.) vorgearbeitet zu haben. Wir unterſcheiden, von ſeiner Anordnung übrigens abweichend, zwei Reihen von Momenten der Allgemeinheit und Beſonderheit, die ſich zur Spitze der Individualität zuſammenfaſſen; zuerſt im gegenwärtigen §. die Reihe der Momente auf der Naturſeite. Unter dieſen iſt außer Volk, Stamm namentlich die Familie wichtig; man kennt die eingewurzelt vererbende Körperbildung und ſeeliſche Richtung einzelner Familien. Selbſt in der alten Tragödie iſt der wilde Sinn, der ſich in einzelnen Häuſern vererbt, ein Hebel; engere Diſpoſition für gewiſſe Lebensſphären, ſchärfere Eigenheit einzelner Familien iſt natürlich moderner: ein Punkt, wovon an ſeinem Ort mehr. Alles nun, was durch Fortpflanzung in den Einzelnen übergeht, faßt ſich in jedem zu unendlich neuer und eigener Miſchung zuſammen. Er iſt nur ſich ſelbſt gleich. Dieß mußte in der metaphyſiſchen Begründung ſchon ausgeſprochen werden, vergl. §. 31 ff. In wem die Eigenheit ſo ſchwach iſt, daß man ſie kaum wahrnimmt, der iſt kein äſthetiſcher, oder ein nur ſehr untergeordneter Stoff.

2. Die Temperamente zu zählen, zu ſchildern, zu begründen und zu erklären, iſt die Aeſthetik nicht ſchuldig, ſie nimmt dieß aus der Anthropologie auf. Man mag mit Kant zwei Temperamente des Gefühls

annehmen, Erregbarkeit: ſanguiniſch (leichtblütig), Abſpannung: melancholiſch (ſchwerblütig), und zwei der Thätigkeit, nämlich intenſiv: choleriſch (warmblütig), remiſſiv: phlegmatiſch (kaltblütig); man mag allgemeiner ein ruhendes, an ſich haltendes mit zwei Formen, einer ſtarren, harten und einer tiefen, die Eindrücke in ſich hereinnehmenden und innerlich verarbeitenden, von einem lebhaften und thätigen mit den zwei Formen: der Beweglichkeit ohne Sammlung und Nachdruck und der ſtraff geſpannten, ſtetigen Thätigkeit unterſcheiden: dort phlegmatiſch und melancholiſch, hier ſanguiniſch und choleriſch; man mag vielleicht am paſſendſten die Temperamente mit Wirth (Syſtem der ſpecul. Ethik Thl. 2. S. 22) ſo ableiten: „das Temperament iſt die ſinguläre Beſtimmtheit des Gemüths oder die, indeß auch dem geiſtigen Produciren ſeinen eigenthümlichen Trieb gebende, durch die ganze Natur beſtimmte Weiſe des Gemüths, von der Objektivität afficirt zu werden, ſich in ihr unmittelbar zu fühlen und auf ſie zurückzuwirken. Dieſes Verhalten iſt das dreifache, in allſeitiger Rezeptivität für die Objectivität offen zu ſein, ſodann aus dieſer Objectivität in die Tiefe der Innerlichkeit ſich zu reflectiren, endlich aus dieſer Innerlichkeit zurückzuwirken auf die Welt (ſanguiniſch, melancholiſch, choleriſch), und nur noch ein viertes Temperament iſt denkbar, in welchem jene Gegenſätze zur gleichmäßigen Indifferenz der Subjectivität und Objectivität gebunden ſind, das phlegmatiſche.“ Wirth beweiſt hierauf, daß jedes Temperament auch die andern enthält, alſo eine relative Totalität iſt; der Phlegmatiker, der Melancholiker kann natürlich auch zürnen, aber ſein Zorn iſt anders, als der des Cholerikers u. ſ. w. Das Weſentliche iſt aber nun, daß dieſe Totalität in jedem eine andere, daß die Miſchung in den Individuen von unendlicher Eigenheit iſt. Ein beſtimmtes Temperament wird zwar — innerhalb des Spielraums, den das, an ſich ſchon entſchiedene, Volkstemperament läßt — in Jedem hervorſtechen, aber die übrigen, die gebunden im Hintergrund bleiben, werden unendliche Proportionen unter ſich und zu dem hervorſtechenden eingehen, ebenſo wie aus den einfachen Formen des Geſichts ſo unendliche Zuſammenſtellungen werden, daß Keiner dem Andern gleich ſieht. Der Melancholiker Hamlet zürnt choleriſch auf ſein Phlegma und bricht in ſanguiniſche Freude über die gelungene Finte gegen den König aus; ſo wird jeder Melancholiker auch choleriſch, phlegmatiſch, ſanguiniſch ſein, aber jeder auf andere Weiſe. Kant läugnet jede Miſchung verſchiedener Temperamente, weil er nicht begreift, daß jede Perſönlichkeit weſentlich eine Concretion von Widerſprüchen iſt. Sonſt entſtänden die planen Charaktere, welche in der falſchen Kunſt zu finden ſind und von der Natur beſchämt werden. Treffliche Beiſpiele von Behandlung des Temperaments ſind außer Hamlet der Choleriker Percy, der Sanguiniker Egmont, der

Melancholiker Brackenburg. Ueber die äſthetiſche Bedeutung des Temperaments überhaupt nun kann zunächſt nur wiederholt werden, daß es ebenſo weſentlich iſt, als alle andern Momente, wodurch das Geiſtige den zum Schönen erforderlichen Ton der Natur und Zufälligkeit erhält; der Fortgang zum Charakter wird von ſelbſt die Schranke der Geltung aufzeigen. Natürlich wiegt es unter verſchiedenen Bedingungen, die hier noch nicht verfolgt werden können, verſchieden: Völker und Culturperioden, daher Kunſtperioden und verſchiedene Künſte werden ihm verſchiedene Grade der Geltung anweiſen. So bemerkt Rötſcher ſehr richtig, daß es in der Komödie weiteren Spielraum hat, als in der Tragödie.

§. 332.

Von der andern Seite faſſen ſich die allgemeinen und beſondern geiſtig ſittlichen Mächte im Individuum zuſammen, ſo jedoch, daß dieſe Seite ſelbſt wieder zum voraus eine vom Willen zwar geſchaffene und zu geiſtig objektiver Kraft erhobene, aber nicht nur auf Naturgrund geſchaffene, ſondern bereits auch wieder in Naturform zurückgekehrte, in das leibliche und ſeeliſche Leben verſenkte und vererbte Beſtimmtheit darſtellt. Das ſittliche Volksleben im Zuſammenhang mit dem ſittlichen Zuſtande der Menſchheit, die jeweilige Stufe, auf der das Volk ſteht, ſodann die beſondere ſittliche Beſtimmtheit des Standes und der Familie wird von dem Individuum nicht nur als ein außer ihm Beſtehendes, ſondern als ein vom Hauſe aus in es ſelbſt Uebergegangenes vorgefunden.

Die Verwicklung wird immer reicher und ſchwieriger. Hier tritt die zweite Reihe allgemeiner und beſonderer Momente auf; es ſind die geiſtigen, es iſt von dem die Rede, was Volk, Stand, Familie durch Willen und Freiheit aus ſich gemacht hat. Allein dieſe Seite iſt ſelbſt wieder Naturmacht, nicht nur objektive ſittliche Macht im Sinne des Beſtehenden, was als Sitte, Geſetz, Ueberlieferung Nothwendigkeit gewonnen hat, ſondern im Sinne deſſen, was ſelbſt auf Naturgrund (auf den Grund der Triebe nämlich und zwar der Triebe in der Beſtimmtheit des Volkstemperaments und Volksnaturells überhaupt) gebaut, auf dieſem Grunde dann zwar in Freiheit umgebildet, aber durch Dauer und Gewohnheit wieder Naturerbſchaft geworden iſt. Es hat z. B. Einer nach §. 331 ein gewiſſes Naturell, Temperament an ſich; da aber ſeine Eltern und Voreltern einem gewiſſen Stande angehörten, der zwar vielleicht von den Ureltern frei gewählt war, ſo hat ſich ein weiteres leibliches und geiſtiges Gepräge auf dieſes erſte gepfropft, er hat es mitgeerbt. Nun erwacht die Freiheit in ihm; ſeine urſprüngliche

Natur zieht ihn zur Wahl einer Lebensrichtung, ſeine Eltern wünſchen, daß er ihren Stand wähle, der einer andern Lebensrichtung, als der in erſter Linie angebornen zugehört, und eben dahin lockt ihn auch wieder eine durch die genannte Impfung ihm ſelbſt in zweiter Linie eigene Diſpoſition. Ueberdieß aber zieht vielleicht der ſittlich politiſche Zuſtand der Nation, die Zeitſtimmung, wieder zu einer andern Richtung, und er hat auch dieß mit der Muttermilch eingeſogen. Dieß nur ein Wink über den verſchlungenen Boden, auf dem das Individuum ſteht.

§. 333.

Durch die reine Selbſtbeſtimmung tritt nun aber das Individuum aus den Bedingtheiten beider Reihen heraus und ſteht frei zwiſchen ihnen. Dieſe Freiheit iſt jedoch keine abſtracte Losreißung vom Naturgrunde und ſittlichen Grunde, ſondern das Individuum erkennt, was ihm möglich iſt, ergreift aus den Kreiſen des ſittlichen Lebens denjenigen, den es mit ſeiner erkannten Naturbeſtimmtheit in Einklang weiß, und arbeitet in einem organiſchen Prozeſſe beide ſo ineinander, daß das Angeborene zum Gewollten, das geiſtig Allgemeine zum Eigenen, zum freien Mittelpunkte ſeines Lebens wird. Dieß iſt die bewegte und doch ſtetige Einheit des Charakters, ein Werk der Freiheit, das ſelbſt wieder zu einer zweiten Natur wird, ein Mikrokoſmus.

Es kehrt hier derſelbe Inhalt zurück, der ſchon in der Lehre vom Erhabenen des Subjects §. 110 ff. dargeſtellt wurde; allein der Standpunkt iſt ein anderer. Charakter nennen wir das Erhabene des guten Willens erſt, ſofern es eine Concretion der bisher dargeſtellten realen Bedingungen iſt (vergl. Anm. 1 zu §. 110). Die Metaphyſik des Schönen gab überhaupt im idealen Grundriſſe die ganze Welt des Schönen; die Lehre vom Naturſchönen entfaltet dieſen als vorgefundene Wirklichkeit, die Lehre von der Kunſt wieder in anderem Sinne. Der Charakter fällt aber auch unter das Komiſche und damit hängt eine Frage zuſammen. Hat Charakter blos derjenige, der ein ſittliches Pathos zum Mittelpunkte ſeines Lebens erhoben hat? Nennen wir nicht Charakter auch die ſtetige Gleichheit der Unſtetigkeit? Die Verrennung in Affect, Leidenſchaftlichkeit, Laſter? Die conſequente Bosheit? Die Eigenſchaft, eine Maxime, wäre ſie auch nicht gut, ſtetig zu wollen, einer Partei treu zu ſein? Dann wären Formen des Charakters auch was unter α und β in der Lehre vom Erhabenen des Subjects aufgeführt wurde, und dieſe fallen dann ebenſo wie auch der wahre, ſittliche Charakter unter den in §. 159 ff. aufgezeigten Bedingungen in's Komiſche. Der Sprachgebrauch iſt dafür: wir ſprechen vom Charakter des Jähzornigen, Polterers, des Unſteten, des Geizigen, Verſchwenders, Trinkers, Lumpen, Verliebten, Eiferſüchtigen, des Böſen. Auch der Sonderling iſt hier noch aufzuführen; es iſt derjenige, der zwar wohl auch das Gute zu ſeinem Geſetze erhoben haben kann, aber ſo, daß er die angeborne unendliche Eigenheit nicht darnach vernünftig umbildet, ſondern mit einer Hartnäckigkeit zur Geltung erhebt, die den guten Zweck ſelbſt trübt, zur Grille macht und ihn der Einſamkeit überantwortet. Neben dem erhabenen Charakter ſteht ferner der Ehrenmann von gewöhnlicher Rechtſchaffenheit; er unterſcheidet ſich von jenem dadurch, daß der ſittliche Zweck, der ihm Lebensgeſetz iſt, untergeordneter Art und daß er in der Verwirklichung desſelben nicht productiv iſt, ihm keine neue Geſtalt gibt, ſondern trivial bleibt. Die aufgeworfene Frage aber löst ſich durch die einfache Bemerkung, daß emphatiſch und inhaltsvoll genommen freilich nur ein großes ſittliches Pathos den Charakter bildet und keine jener andern Formen Charakter heißen kann, ſelbſt der conſequente Böſewicht nicht, denn da er ſein Wollen im Innerſten nicht billigt, ſo reißt ihn ſchließlich Gewiſſen und Schickſal in innere Entzweiung auseinander; nimmt man aber Charakter nur formal, d. h. hebt man nur das Moment der Gleichmäßigkeit hervor, und wäre es auch Gleichmäßigkeit des Ungleichmäßigen, ſo iſt die Befaſſung aller jener Formen unter dem Begriff des Charakters richtig. Man darf alſo den §. ſo verſtehen, daß er im ſtrengen Sinne zwar den ächten Charakter bezeichnet, aber Alles, was ihm, auch nur formal, gleicht, mitbefaßt. — Man nennt auch das Gepräge, das die objectiven ſittlichen Kreiſe dem Individuum aufdrücken, Charakter, und zwar ohne zu fragen, wie viel dieſes gethan habe, das ſeinem näheren oder entfernteren Kreiſe eingewurzelt Eigenthümliche frei zu dem Seinigen zu machen: Charakter des Republikaners, Charakter der Stände (z. B. Bedientencharakter) u. ſ. w. Auch dieſer Sprachgebrauch und der noch weitere, jedes gemeinſame Gepräge überhaupt (alſo auch Volk, Geſchlecht, Lebensalter, Zeitgeiſt u. ſ. w.) Charakter zu nennen, mag immerhin ſein Recht behalten, und ſo könnte man alſo alles Menſchliche, was wir hier darſtellen, Charakter nennen, wodurch beſtätigt wird, was in §. 39 über das Schwankende der Beſtimmung des Schönen als des Charakteriſtiſchen geſagt wurde. Daneben muß aber immer der emphatiſche Gebrauch des Worts im Sinne des jetzigen §. in ſeinem Rechte bleiben.

An der Beſtimmung, die der §. aufſtellt, wird man nun namentlich bemerken, daß ſie feſthält, was für die Aeſthetik das Wichtigſte iſt: daß nämlich die ganze Naturſeite durch den Charakter nicht aufgehoben, ſondern zu einer gewollten erhoben wird. Alle bisher dargeſtellten Naturmomente bleiben die in den frei gewollten Mittelpunkt in lebendiger Bewegung immer auf's Neue ſich zuſammenfaſſenden Grundlagen. Der Charakter kann nicht mit der Natur brechen, ſondern ſie nur dadurch zum Geiſte befreien, daß er ihre Kraft und Grenze erkennt und, nachdem er ſie erſt nur vorgefunden, nun will und frei ſetzt. Die Gewohnheit dieſes Wollens arbeitet ſich dann in ſie hinein und die Einheit beider Factoren, des Angeborenen und des Freien, wird ſelbſt wieder zur Natur. Im Charakter nun geht die Welt in Einen Punkt zuſammen; er iſt nicht nur eine Welt, ſondern indem er alle Mächte der Welt, Naturbeſtimmtheit, ſittliches Leben in ſeinen Brennpunkt zuſammenfaßt, die Welt. Das Schöne iſt immer Mikrokoſmus, im tiefſten Sinne aber, wenn es den wirklichen Mikrokoſmus, den Charakter, zum Stoffe hat.

§. 334.

In dieſer zweiten Natur wird, was durch Umbildung der erſten Natur erkämpft iſt, in die Wärme der unmittelbaren Lebendigkeit zurückverwandelt. Das Denken, das den Willen in der Bildung des Charakters leitet, hallt in Gefühlstiefe wieder, wird Geſinnung, die Geſinnung bewegt mächtig die Welt der Triebe und Leidenſchaften und hält ſie zugleich zur Einheit des geiſtigen Geſetzes zuſammen. Mit dieſer geiſtigen Wärme die Welt in ſich und ſich in der Welt vernehmend heißt der Charakter Gemüth und dieß gibt ihm zu der Schneide die Innigkeit.

Dieſe innere Reſonanz des Charakters, wodurch er ſich in ſeiner Geiſtigkeit den Naturton bewahrt, ausdrücklich hervorgeſtellt zu haben, wird uns ſpäter zu Statten kommen. Die Kunſt wird ihre eigenen Formen ſchaffen, worin ſie den Wiederhall der Charakterwelt als innere Bewegung ausſpricht ohne den Uebergang in die Thätigkeit auf Objecte: das ganze lyriſche und muſikaliſche Gebiet ſucht hier ſeine Stoffe. Der wahrhaft freie, Charakterbildende Wille nun iſt ein umgeſetztes Denken, zunächſt natürlich ſelbſt ein praktiſches, und dieſes wird als ebenſoſehr übergegangen in ſtetige Gefühlsſtimmung Geſinnung genannt. Doch auch das abſtracte Denken dürfen wir jetzt nicht mehr bloß als Anlage (§. 319), ſondern auch als wirklich ausgebildetes Vermögen aufführen, ſofern es die Perſönlichkeit als Geſinnung färbt und ſo in das Element zurücktritt, das ihm die äſthetiſche Darſtellbarkeit ſichert, vergl. §. 103. Dieſer ganze geiſtig vertiefte Naturton gibt nun alſo dem Charakter ſowohl in der Schärfe des Denkens, als in der Straffheit der Richtung des Willens auf den Zweck ſeine Wärme. Wenn wir die zuſammengehaltene, im eigenen Centrum unendlich webende und dieſes Centrum zum Welt-Einklang erweiternde Gefühlstiefe des Charakters Gemüth nennen, ſo wende man nicht ein, der große Mann, der energiſch Entſchiedene ſei nicht gemüthlich. Gemüthlichkeit, was man ſo nennt, iſt es nicht, wovon wir reden; dieſes Element einer halbſinnlichen wohligen Behaglichkeit bezeichnet keineswegs jene im Kampf errungene Umbildung, jene geiſtige Liebe, um die es ſich hier handelt, vielmehr ſteckt dahinter gewöhnlich nur das ungebildete Herz, das gutmüthig iſt, ſo lange es nicht boshaft, aufgeräumt, ſo lange es nicht launiſch iſt. Das Gemüth iſt tief, feſt und treu, denn es gründet im Willen. Dieſe ächte Innigkeit iſt es, durch die wir im Anblick des Charakters den Eindruck haben, zu Hauſe zu ſein; denn er iſt ſeine eigene Welt und hat in dieſe ſeine Welt die Welt aufgenommen und an's Herz geſchloſſen, iſt alſo eine Angel der Welt und der Zuſchauer ruht an ihm aus, weil er die Unendlichkeit findet. Gemüthlichkeit geräth bei der nächſten Gelegenheit außer ſich, Gemüth bleibt in ſich, iſt ſeiner und der Welt Bürge, ſeine Milde iſt ſtark, ſeine Stärke mild; da iſt Sicherheit, da iſt man aufgehoben. Sein Grundton gibt den wechſelnden Stimmungen ihren Halt und Takt. Dieſe dürfen unter der Einheit nicht verkümmern. Wie weſentlich der ſo bewegte Menſch für die Kunſt iſt, mag ein kurzes Wort von Göthe bezeichnen. Er preist Shakespeare mit den Worten: da ſieht man, wie dem Menſchen zu Muthe iſt.

§. 335.

Die Bildungsgeſchichte des Charakters bietet das durch Colliſionen jeder 1
Art bewegte Schauſpiel des Ineinanderwirkens der umgebenden Welt und des Individuums dar, worin dieſes theils ſeine beſondere Beſtimmung zu verwirklichen, theils ſich zum allgemein Menſchlichen zu erweitern ſtrebt. In dieſem 2
jugendlichen Werden und Wachſen tritt neben der Leidenſchaft der Liebe als Hauptmoment der Bildung des Charakters durch und zur Innigkeit des Gemüthslebens der Bund der Freundſchaft auf, ein ſchöner, aber nicht zum Mittelpunkte eines äſthetiſchen Ganzen geeigneter Stoff.

1. Man erkennt leicht, wie hier namentlich derjenige Stoff vorliegt, den der Roman verwendet. Zwei Seiten des Charakters: die beſondere Beſtimmung und die Ausrundung zu einem ganzen Menſchen ſind zu unterſcheiden. In §. 333 wurde die Vielſeitigkeit, welche dem Charakter über der Energie der Einſeitigkeit nicht verloren gehen darf, nicht beſonders hervorgehoben, ihre Nothwendigkeit liegt aber von ſelbſt im Begriffe eines Mikrokoſmus. Das als Kunſt wirkliche Schöne wird ſeine verſchiedenen Zweige haben, deren einer mehr die energiſche, obwohl nicht geiſtlos beſchränkte, Beſtimmtheit, der andere die mildere Erweiterung des Individuums zur reinen Humanität mehr zum Stoffe haben wird,

wo denn im letzteren Sinne gleichgiltiger wird, was das Individuum treibt und im Speciellen unternimmt. Es kommt dabei auf die Sphäre an, in der ein Charakter auftritt oder ſich bilden ſoll: Privatleben oder Staat. Von den Colliſionen des Bildungswegs nun dürfen wir nur einige andeuten: Ungewißheit des Individuums über ſeine eigene Beſtimmung inmitten der unendlichen ihm offen liegenden Kreiſe; Täuſchungen darüber (Wilh. Meiſter). Täuſchungen über das objectiv Wahre, Irrthümer; die tüchtige Natur ſucht und findet durch ſie ihren Weg. Aeußere Hemmniſſe: Zuſtand des Volks im Widerſpruche mit dem Drang des Einzelnen, z. B. Drang der Tapferkeit oder der Wahrheit in einem unterdrückten Volke. Einrichtung der Geſellſchaft, die dem Strebenden irrationelle Schranken ſetzt, ihm den Uebertritt in einen gewiſſen Stand verſperrt, Standesvorurtheile der Eltern, Armuth, ſchlechte Erziehung, Entführtwerden, unter Räuber, Landſtreicher Gerathen u. dergl. Der Ausgang iſt entweder glücklich oder unglücklich; der unglückliche kann eine zum Mitleid hinreißende Brechung einer weniger energiſchen, etwa weiblichen Natur ſein (Mignon); wer aber tüchtige Anlagen hat, von dem fordern wir, daß er ſich durchreiße oder groß endige, die Hemmungen ſelbſt erziehen ihn, der verkommene Mann iſt kein tragiſches Bild. Komiſch iſt eine Brechung, von deren ganzem innerem Unglück abgeſehen wird oder die zu ſolchem nicht geführt hat, wie z. B. wenn ein natürlich Feiger Soldat werden mußte u. dergl.

2. Die Liebe iſt als Ergänzung des Geſchlechtsmenſchen zum Gattungsmenſchen natürlich ein weſentliches Förderungs-, durch ihre beſondere Colliſionsfähigkeit ein ebenſo großes Hemmungs-Mittel. Die Freundſchaft hat nicht den Reiz, das Verlangen der Aufhebung des Geſchlechtsgegenſatzes zur Grundlage und doch iſt ihr geiſtiger Kern weſentlich durch das äſthetiſch lebendige Element der unmittelbaren Neigung und Sympathie vermittelt. Dieſer geiſtige Kern aber iſt Gleichheit oder wenigſtens Verwandtſchaft der Geſinnungen, der Beſtrebungen bei ungleichem Naturell, wodurch gegenſeitige Ergänzung bedingt iſt. Die Gewißheit des gleichen Strebens beruhigt im Gewirre der Welt, die wechſelnde Ungleichheit des Fortſchritts iſt anregender Sporn. Nur dem männlichen Geſchlechte gehört die Freundſchaft, denn das Weib hat nicht Allgemeinheit der Beſtrebungen und ſoll erſt durch den Mann, dem ihr ganzes Weſen gehört, zum Charakter werden; dann iſt ſie ihm auch Freundin, aber der Geſchlechtsreiz gibt immer dem Verhältniſſe ſeinen Ton. Mädchenfreundſchaften hören auf mit der Brautſchaft. Böſe und geiſtig todte Männer können nicht Freunde ſein, denn ſie haben nichts auszutauſchen. Die Freundſchaft hat nun dem Geſagten gemäß das Eigenthümliche, daß ihr Weſen, wenn man ſie betrachtet, immer über ſie ſelbſt hinaustreibt. Was in ihr vereinigt.

ſcheint das Jugendgefühl, die einfache Liebe der Individualitäten; dieß iſt aber Tand, Schein der Freundſchaft, der ſchnell vergeht. Vielmehr iſt geiſtiger, ſittlicher Gehalt das Band, dieſer aber hat ſeinen Werth in ſich und erhebt ſich, wo er in ein äſthetiſches Schauſpiel eintritt, ſogleich zum Subjecte des Ganzen, ſo daß er die Freundſchaft zu einem accidens herabſetzt. Hamlet, Marquis Poſa tractiren im Grunde die Freundſchaft ſehr als Anhängſel und Mittel. Wird der Jüngling Mann, ſo heben ſich alle Schein-Freundſchaften auf und ſtreift auch die wahre die erſte Luſt, Friſche, Schwärmerei, Alles, was ſie der Geſchlechtsliebe ähnlich macht, aber auch Laune und grillenhaftes Trutzen ab; aber deſto tiefer und rührender wird die keuſch verſchwiegene Wärme auf dem Grunde der Geſinnung: das ächteſte, feſteſte Band im Privatleben. Liebe täuſcht, Welt iſt falſch, Freundſchaft bleibt. Dieſer alte Wein, durch den die Sonne geiſtiger Gemeinſchaft ſchimmert, iſt aber auch ſo für ein bewegtes äſthetiſches Ganzes zu ſtille. Die Verbindung Mehrerer, für einen beſtimmten gegenwärtigen Zweck, wie z. B. die Verſchwörung, iſt freilich äſthetiſch fruchtbarer, aber ſchon nicht mehr Freundſchaft zu nennen; es iſt Fortſchritt der Idee aus ihrer Iſolirung zum Uebergang in eine Macht, die ſich verwirklicht, und die Verbündeten ſind nicht ſowohl durch Unmittelbarkeit der Sympathie unter ſich, als vielmehr mit Zurücklaſſung ihrer ſonſtigen, engeren Perſönlichkeit alle durch den Zweck vereinigt.

Eine Geſchichte der Freundſchaft würde eine intereſſante Darſtellung. Die alte Welt zeigt ſchöne Männerfreundſchaften auf Gleichheit der politiſchen Geſinnung gegründet. Die griechiſche Knabenliebe iſt eine durch Zurückgezogenheit des Weibes veranlaßte Verirrung des Geſchlechtsreizes in die Freundſchaft; die pädagogiſche Liebe, zu der ſie Plato umdeutet, iſt nicht mehr Freundſchaft. Im Mittelalter tritt vorzüglich die Waffenbrüderſchaft auf, die freilich auch das heroiſche Alterthum kennt, ein Herzensbund auf Theilung der Gefahr und aller Lebensbedürfniſſe bis in den Tod, auf gegenſeitige Rache. Die vereinigende Geſinnung hat hier keinen beſtimmten ſittlichen Gehalt, ſondern im Geiſte jugendlicher Völker Tapferkeit überhaupt, daher wirkt dieſe Freundſchaft nicht wohl in die Ferne, ſondern will Beiſammenſein und ſteht der bloßen Kameradſchaft näher. David und Jonathan, Oreſtes und Pylades, Achill und Patroklus, Niſus und Euryalus, Richard Löwenherz und Blondel, Herzog Ernſt und Wetzel, Hagen und Volker. Ausdrücke: Blutbruder, Stallbruder, Herzbruder, guter Kamerad, σύνδειπνος, comes, contubernalis, neugriechiſch φιλοπαιδὶ u. dergl. (Ueber Freundſchaftſagen vergl. die Brüder Grimm in ihrer Ausgabe des armen Heinrich). Die moderne Zeit pflegt tiefere geiſtige Freundſchaft vorzüglich auf wiſſenſchaftliches Zuſammenſtreben, das dann im Mannesalter zum ſittlich praktiſchen wird, zu gründen und dadurch das Jugendleben auf Univerſitäten zu erhöhen.

§. 336.

Wenn in dem Werden des Charakters die ſchaltenden Mächte über die
Thätigkeit des Individuums, die nur erſt ein Streben iſt, überwiegen, ſo iſt
dagegen der reife Charakter berufen, die Welt durch ſtetiges Wirken, aber
1. auch durch die einzelne große Entſcheidung der That zu bewegen. Die nähere
umgebende Welt bietet ſich ihm in einer beſtimmten, mit noch unbewegt ruhenden
Gegenſtänden des harmloſeren Thuns, worin der Charakter allerdings noch
nicht als ſolcher ſich ausſpricht, aber auch des ernſten Wirkens, mit Zünd-
2. ſtoffen der That erfüllten Lage dar: Situation. Dieſe Stoffe erfaſſen auf
einem beſtimmten Punkte die innere Welt der Triebe, welche im Charakter zur
Einheit vertieft ſind, und werden, wenn der angeregte Trieb von ihm als ein
ſolcher anerkannt wird, dem Folge gegeben werden muß, zu Motiven des
Handelns.

1. Hegel unterſcheidet drei Formen: erſtens die Situation der Situationsloſigkeit; er führt als Beiſpiel die ſelbſtgenügſame Ruhe des unbewegten Götterbilds an. Dieß gehört in die Kunſt, hier iſt der Gott die ganze Welt, eine Form, die uns noch ferne liegt; aber die ruhig in ſich webende und gründende Erſcheinung einer vollen Perſönlichkeit, die wohl in einer Umgebung auftritt, aber vermöge ihrer geſättigten Selbſtändigkeit ſich zu ihr nur verhält, wie zum Schemel ihrer Füße: dieß wäre einer der Stoffe, die wir hier anzuführen hätten. Man kann dieß allerdings Situation (der Situationsloſigkeit) nennen, aber es liegt keine Forderung in der Sache, den Namen hier als weſentlich gegebenen anzuwenden. Zweitens die beſtimmte Situation in ihrer Harmloſigkeit: eine Bewegung, ein Einlaſſen in den umgebenden Zuſtand, doch ohne Kampf. Hieher gehört — nach unſerer Anordnung, welche den Götterkreis, wie geſagt, hier noch ausſchließt — jedes menſchliche Thun, wie es ſich für das ſogenannte Genre als Stoff eignet: Reiter, die vor einer Schenke halten, Mädchen einen Brief empfangend u. ſ. w. Die Umgebung bietet hier eine Lage dar, welche wohl zu einem Thun, aber nicht zu einer πρᾶξις σπουδαία auffordert. Dieſen Sinn des Wortes Situation haben wir in der Beſtimmung des §. neben dem ſtrengeren ausgedrückt, aber auch hinzugeſetzt, daß ſich in einer ſolchen Situation noch nicht der Charakter als ſolcher äußert, es bewegt ſich in ihr vielmehr nur das Individuum als Träger der Sitte, der Volksweiſe, in ſeinen Bedürfniſſen u. ſ. w., kurz in Sphären, worin der Menſch entweder aus der Natur, der er ſelbſt noch angehört, ſich erſt herausarbeitet, oder, einem

ſittlichen Ganzen ſchon angehörig, nur in den untergeordneten Gebieten desſelben, dem Nützlichen, Geſelligen u. ſ. w. ſich zu ſchaffen macht. Im ſtricteſten Sinne aber bedeutet Situation drittens die Lage der Dinge, die den Stoff zum ernſten Wirken, zur entſcheidenden ſittlichen That enthält und dazu ſpannt, auffordert. Da dieſe immer eine Colliſion hervorruft, ſo nimmt Hegel dieſe dritte Bedeutung gleich Colliſion. Situation in dieſem Sinne fordert alſo entweder zu ſtetigem Wirken auf, z. B. der Zuſtand einer Staatsverfaſſung, eines Standes, einer Gemeinde u. ſ. w. der gründlicher Umgeſtaltung bedarf, aber ſich auch gewiß gegen den Reformator kehren wird, oder zur ſtraffen That, wo die Spitze eines Augenblicks einen Entſchluß von durchgreifender Entſcheidung verlangt. Ein ſolcher Moment iſt für Egmont die Stunde, da die Statthalterin ſich entfernt, Oranien ihn gewarnt hat, Alba eingezogen iſt, für Wallenſtein die Lage, da der argwöhniſche Hof einen Theil ſeiner Unterhandlungen mit dem Feinde ausgekundſchaftet hat, Verſöhnung nicht mehr möglich iſt, die Freunde drängen, der Schwede Gewißheit will, für Macbeth Duncans Eintritt in ſein Haus, für die gegen Jul. Cäſar Verſchworenen deſſen Erſcheinen im Senat, für Wilhelm Tell der Augenblick, wo Geßler durch die Armgart im Hohlweg aufgehalten wird u. ſ. w.

1. Das Wort Motiv wird im äſthetiſchen Gebiet auf ſehr vielfache Weiſe gebraucht; hieher gehört es blos erſt, ſoweit es, noch außerhalb der Kunſt ſelbſt, zur Bezeichnung eines im Stoffe liegenden Moments angewendet wird, und ſo kann es nur einen Beſtimmungsgrund zum Handeln bedeuten. Man braucht es zwar auch von einer Vermittlung rein objectiver Art, von den Umſtänden nämlich, welche Urſache eines gewiſſen Sachverhalts ſind. Göthe z. B. ſagt, Schiller habe es mit der Motivirung immer leichter genommen, als er, daher habe er nicht für nöthig gehalten, zu motiviren, woher der Bauer im Wallenſteins Lager die falſchen Würfel habe, er ſelbſt habe erſt die Verſe eingefügt: „ein Hauptmann, den ein Anderer erſtach" u. ſ. w. Dieſer Sprachgebrauch geht uns aber hier nichts an, denn in der Wirklichkeit iſt in dieſem Sinne Alles motivirt und erſt in der Kunſt, die uns noch nicht beſchäftigt, fragt es ſich, wie weit der Künſtler in der Reihe der Urſachen zurückgreifen ſolle, um den Sachbeſtand zu erklären, wie weit er zu motiviren habe, In unſerem Sinn iſt alſo Motiv ein Umſtand, der einen Charakter anregt, einen ſeiner Triebe in Bewegung ſetzt. Der Charakterloſe folgt unmittelbar, wie Iſolani; ſeine Thaten ſind ebendaher nicht ſein Werk, ſondern nur Ereigniß, ein Durchgang der äußeren Verkettungen durch einen Menſchen. Dieß iſt Kants heteronomiſche Triebfeder; die Autonomie aber, die er fordert, iſt abſtract, der Charakter darf und ſoll dem Triebe

folgen, aber erſt, nachdem er ihn approbirt hat, d. h. nachdem er erkannt, daß dieſer Trieb entweder derjenige iſt, den er mit gutem Grunde zum Mittelpunkte ſeines Lebens gemacht hat, oder ein ſolcher, der mit ihm in weſentlichem Zuſammenhang ſteht, und nachdem er dadurch die Berechtigung desſelben anerkannt hat. Zwiſchen die Anregung des Triebs und zwiſchen das Thun, das ihm Folge gibt, tritt Denken und denkendes Wollen. Othello's Selbſtmord iſt nicht Act der erſten Verzweiflung, ſondern iſt eine That aus der Einſicht, ohne Ehre nicht leben zu können und zugleich würdig zu ſein, die Strafe an ſich ſelbſt zu vollziehen. Eine That kann auch mehrere Motive haben, aber ſie müſſen ſich organiſch zu einem Grundmotive vereinigen. Man nennt allerdings auch Beſtimmungsgründe zu einer Leidenſchaft, z. B. zum Haß Motive, wie Jago's Zurückſetzung. Aber der Haß handelt und ſo wird das Motiv der Leidenſchaft Motiv der That. Der Böſe gibt nun zwar dem unberechtigten Trieb dieſe Folge, aber er macht ſich doch vorher ſeine Metaphyſik, ſein Syſtem, daher iſt er ein Charakter, freilich, wenn man tiefer blickt und das Verkehrte dieſes Syſtems, das dem Böſen ſelbſt nicht verborgen ſein kann, betrachtet, nur ein Schein-Charakter (vergl. §. 333 Anm.).

§. 337.

1 **Das Schickſal, das ſich der Charakter durch ſein Wirken und ſeine That bereitet (§. 117 ff.), kann in der Wirklichkeit des Lebens unendliche Formen annehmen. Für den Charakter ſelbſt aber kann ſeine That einen Wendepunkt bilden. Vermag er die Folgen ſeiner That nicht zu ertragen, bricht er zuſammen, ſo war ſie keine That und er kein wahrer Charakter.**
2 **Eine Form des Zuſammenbrechens iſt der Wahnſinn; dieſe habituelle Verirrung des Traums in das Wachen ſo wie das ganze Traumleben des Geiſtes kann in dem lichten Tage, in welchem der Charakter wandelt, nur als mitanklingende dunkle Tiefe oder als Wirkung des Vorgangs auf ſchwächere mitbetheiligte Individuen von äſthetiſcher Bedeutung ſein.**

1. Der Kampf, welchen die That hervorruft, und Alles, was unter Schickſal begriffen wird, iſt in ſeinen Grundzügen in der Lehre vom Tragiſchen gegeben. Hier, in der Verſchlingung des Realen, nimmt nun dieß unendliche Formen an; die Wiſſenſchaft kann nur ſagen, daß ſie unendlich ſind, nicht ſich in die unendliche Breite ſelbſt einlaſſen. Alle bedeutenderen Sphären der menſchlichen Schönheit können, und zwar in unendlichen Weiſen, collidiren und tragiſches (unter Umſtänden komiſches) Schickſal bereiten. Im jetzigen Zuſammenhange, wo wir den Charakter

verfolgen, bleibt das Eine noch hervorzuheben, daß ſeine That ſelbſt theils durch einen Geiſt, den ſie in ihm aus dem Schlummer aufreißt, theils durch die Conſequenzen, die ſie fordert, ihn in neue Bahnen reißen kann. So Macbeth, der durch Königsmord aus einem Ehrenmann zum Wütherich wird, dann innerlich verkohlt und äußerlich untergeht. Der Wendepunkt muß aber vorbereitet ſein. Vergl. Rötſcher Cyklus dram. Charaktere Thl. 1, S. 27.

2. An ſich gehört das ganze Gebiet der Ahnungen, Träume, des Hellſehens, Wahnſinns zur Anthropologie, alſo für uns eigentlich an den Anfang der Lehre von der menſchlichen Schönheit, wo wir den Menſchen aus dem Naturleben erſt in das ſittliche heraufführten. Allein dieſe Erſcheinungen können weniger, als irgend eine aus dem Naturgebiete des Geiſtes, anders erwähnt werden, als ſo, daß die Grenze ihrer Geltung mitaufgeſtellt wird. Daher ſchien es am paſſendſten, ſich von da zu ihnen zu wenden, wo Brechung des Charakters durch Unfähigkeit, die Erfahrung zu ertragen, zur Sprache kommt, als eine Form derſelben den Wahnſinn aufzuführen und von dieſem einen Blick in das Traumleben des Geiſtes überhaupt zu thun. Das Schöne wird nun wohl auf Zuſammenhänge geführt werden, wo überhaupt weniger der Charakter auftritt, als Verhältniſſe, menſchliche Naturzuſtände, Familien-Eigenheiten u. dergl. mehr, und da mag Ahnung, Traum, Idioſynkraſie, Wahnſinn, geiſtige Seltſamkeit jeder Art breiter ſpielen; doch iſt die Sache immer bedenklich: wo Menſchen handeln, wird einmal Vernunft erwartet. Dieſe dunkeln Abgründe, dieſe Nachtſeiten der Seele können zwar dem oberflächlichen Blick deßwegen äſthetiſcher ſcheinen, als das Tagleben des Geiſtes, weil das Schöne Naturton, alſo auch Naturdunkel will; aber es will vielmehr den Geiſt aus lichtem Mittelpunkte nur in dieß Dunkel verzitternd, nur eine Perſpektive in's Dunkel, wohl eine Dämmerung, aber einen Tag mit einer Dämmerung. Ahnungen, Träume erfaſſen in dunklem Bilde die Zukunft, können aber dem Charakter nicht Motive werden; dem antiken eher, denn da iſt alles Prophetiſche durch Sitte und Religion grundſätzlich anerkannt, doch ſträubt ſich Hektor wie Hagen gegen Träume und Zeichen des Vogelflugs. Das Ahnungsvolle ſoll hervortreten, aber naturgemäß als die Vorausnahme deſſen in einem dunkeln, bildlichen Schließen der Seele, was dann am hellen Tage ſich ausbreitet. Hellſehen, Schlafwandeln iſt ſchon krankhafte Abſonderlichkeit, die eher komiſchen, als ernſten Stoff gibt. Wahnſinn nun, dieſes habituell gewordene Träumen im Wachen, dieſes zum bleibenden Zuſtande gewordene Phantaſiren iſt als Bruch der ſchwächeren Naturen, die in ein tragiſches Schickſal hineingeriſſen werden, wohl ein äſthetiſches Schauſpiel, wenigſtens ſo lange Sinn im Unſinn, wie Unſinn im Sinn iſt; man erkennt daraus

das Ungeheure des Vorgangs, man ſieht, welches Chaos einbricht, wenn die ſittliche Welt zerrüttet wird. Der Charakter aber wird ſich gegen ſein Andringen zu behaupten wiſſen; Lear iſt im ſtrengen Sinne kein Charakter; „er war immer ohne Selbſtkenntniß.“ Zudem verſteht ſich, daß wir von geiſtig motivirtem Wahnſinn reden und zwar in dem Sinne, daß das Motiv eben in dem Vorgange liegt, der den äſthetiſchen Stoff bildet.

§. 338.

Es iſt die That und die ſie begleitende Rede, worin der Charakter ſeinem inneren Leben den wahren Ausdruck gibt. Aeſthetiſch ſind aber dieſe nur, ſofern auch die leibliche Geſtalt als ihr Organ der Anſchauung gegeben iſt, und dieſe wird, weil ſie die eigene des Charakters iſt, dasſelbe ausſprechen, was die Reden und Thaten. Der Charakter ruht auf der Natur-Anlage als einer Vorausſetzung (§. 331. 332); vorerſt wird alſo dieſe ſich in der Geſtalt ausſprechen und zwar zunächſt in der Ruhe durch ihre feſten Formen (und Farben): Phyſiognomik. Die Phyſiognomik kann keine Wiſſenſchaft ſein, welche Sätze aufſtellt, ſondern nur je in dem Momente, wo das Bild eines Charakters der Anſchauung gegeben iſt, faßt dieſe das unberechenbare Ineinander ſeiner Züge zuſammen und ergreift in Einem Acte die angeborne Sinnesart mit ihrem leiblichen Ausdruck ebenſo, wie die Natur, ohne eine feſtgeſtellte Buchſtabenſchrift, beide Seiten in Einem Acte entwirft.

Wir müſſen die Phyſiognomik zweimal aufführen: hier als Deutungskunde des Angebornen im Charakter aus den Zügen ſeiner Geſtalt; erſt nachdem von der Pathognomik die Rede geweſen ſein wird, haben wir von den Zügen zu ſprechen, welche die freie Arbeit des Willens der Geſtalt einprägt. Wäre die Phyſiognomik als Syſtem der Wahrſagerei auch noch nicht widerlegt, wie ſie es (vorzüglich durch Lichtenberg) iſt, ſo dürften wir nur darauf aufmerkſam machen, daß ſchon die Verſchlingung der angebornen und der durch Gewohnheit und Willen eingeimpften Züge ſie aufhebt. Wir laſſen alſo die Frage nach den letzteren noch bei Seite. Auf den dunkeln Punkt zurückzugehen, in welchem die Natur mit Einem Schlage das ſittliche und das ſinnliche Bild eines Menſchen anlegt, war ein weſentlicher Ausdruck jener Zeit, da Lavater auftrat, da man ſich ſehnte, in die Mitte des Lebens, in das volle Ganze einzudringen. Aber man überſtürzte ſich, warf ſich in Prophetenton und prahlte mit einer verwegenen Menſchenkennerei. Nicht um einen Schluß von dem Aeußeren auf das Innere kann es ſich hier handeln, nicht darum, den Charakter einer übrigens unbekannten Perſon, die vor uns tritt, aus ihren Zügen zu errathen. Die Aeſthetik ſetzt voraus, daß die erſcheinende Individualität, wo nicht durch die verſtändliche und leicht lesbare Sprache der Rede und That, doch durch ihre ganze Umgebung, Situation ſage, was ſie iſt und will, daß damit erſt die Züge der Geſtalt zuſammenwirken und daß wir dieß Ganze in Einem Acte, weder vom Innern auf das Aeußere, noch von dem Aeußern auf das Innere ſchließend, erſchauen. Sollten wir uns aus einer Summe von Anſchauungen einige Haltpunkte, worin wir für die Züge der Geſtalt an ſich und in ihrer Trennung von Allem dem, was erklärend in ihrer Erſcheinung und Umgebung mitwirkt, entnehmen und aufſtellen wollen, ſo iſt dieß unſchädlich, aber auch weiter nichts. Auch Ariſtoteles ſtellt in ſeinen *φυσιογνωμονικὰ*, nachdem er aufrichtige Zweifel vorausgeſchickt, eine Zahl ſolcher Haltpunkte ſpielend auf. Unbekannte Menſchen darnach beurtheilen zu wollen, kann keinem Vernünftigen mehr einfallen, denn wie man ſie anwenden will, ſo ſtößt man ſogleich auf die unendliche Verſtrickung der Züge im Individuum. Von der Verſtrickung der angebornen und der durch Wille und Schuld aufgedrückten Züge ſehen wir, wie geſagt, dabei überdieß noch ab, aber auch alles Angeborne verſtrickt ſich untereinander: die Nationalität, der Ausdruck ihres Temperaments, ganzen Naturells mit der Eigenthümlichkeit der Familie; alles dieß mit den in §. 332 aufgeführten allgemeinen und beſondern ſittlichen Mächten, welche in's Leibliche zurückgehend mit der Zeugung einwurzeln: mit dem Temperament der Familie, z. B. das Gepräge des Standes u. ſ. w. Nun verſchlingt ſich aber dieß ſo Verſchlungene erſt mit dem unendlich eigenen Temperament, Naturell des Einzelnen. Hätte man z. B. noch ſo richtig das angeboren Sittliche oder Intelligente gefunden, das gewiſſe Formen der Naſe offenbaren, ſo iſt jede Naſe wieder anders; ein leichter Hügel, eine ſanfte Vertiefung, kaum merkliche Aufziehung des Naſenflügels gibt der Adlernaſe, der Stumpfnaſe eine neue Form und ſo durchaus; ich muß näher beſtimmen in's Unendliche und das geht wie bei jenem Spiel, wo man an einem Sandhäufchen ſolange wegnimmt, bis das Hölzchen in der Mitte (die aufgeſtellte phyſiognomiſche Kategorie) fällt. Es iſt mit den allgemeinen Haltpunkten der Phyſiognomik wie mit den Sprichwörtern. Jedes iſt wahr, aber die andern auch und jeder concrete Fall läßt die Anwendung der entgegengeſetzteſten Sprichwörter zu; es käme darauf an, abzuwägen, wie viel Gewicht in der Summe der auf ihn anwendbaren Sprichwörter auf das einzelne Sprichwort falle. Kann man aber dieß, ſo kann man es ja erſt, wenn der Fall da iſt, und dann begreift man ihn auch ohne Sprichwort. Daher heißt Phyſiognomik treiben, wie Lichtenberg geſagt hat, den Sand zählen. Man ſammelt etwa möglichſt viele Bildniſſe, um durch vergleichende Erfahrung zum Abſchluſſe zu kommen; allein der Bildniſſe gibt es ſo viele, als der Individuen, d. h. unendliche, und ſo mußte „die Phyſiognomik in ihrem eigenen Fett erſticken." Behält man ſich dagegen vor, durchaus keinen Schlüſſel zur Menſchenkennerei zu ſuchen, ſondern nur einige leichte Linien in das Dunkel zu zeichnen, worin die Natur (und die Kunſt) Menſchenbilder, Seele und Leib mit Einem Schlage, webt, beſcheidet man ſich, dadurch Individuen zu definiren, räumt man vielmehr ein, daß man höchſtens mit ungewiſſem Griffel einige Kategorien, in die ſie mit unendlichen Abweichungen fallen, zu umreißen ſuchen wolle, ſo mag man es verſuchen, jene Symbolik des demiurgiſchen Naturgeiſtes in einigen ſeiner Typen zu belauſchen, und dabei mag Ariſtoteles Recht haben, wenn er theils die Bildung von Thieren, die einen einfach beſtimmten Charakter haben, von Völkern, vom Geſchlechte (ein Mann von ſehr weichem Fleiſch wird einen weiblichen Charakter haben u. dergl.), theils gewiſſe pathognomiſche Formen (z. B. wem die Geſichtsmuskeln von Natur ſchlaff hängen wie dem Niedergeſchlagenen, der wird von Natur zur Niedergeſchlagenheit neigen), zu Grunde legt. Am ergiebigſten iſt unter dieſen Analogien wohl die letztere: es drückt ſich Niemand zuſammen, wenn er etwas Erhabenes, es richtet ſich Niemand auf, wenn er etwas Niedriges ausſpricht, und dieß geſchieht ganz unwillkührlich, es iſt unbewußte Symbolik; ſollte nicht die Natur vor allem Gegenſatze des Bewußten und Unbewußten eine ähnliche Symbolik üben? Niederdrücken, was unbedeutend, erhöhen, was bedeutend ſein, in Tiefe und Breite ſtrecken, was mächtig in die Realität wirken ſoll? Aus dieſem Standpunkte kann man einige Anſätze anſpruchloſer Phyſiognomik machen, immer mit einem Wenn: wenn nämlich, muß man hinzuſetzen, die übrigen Züge ebendasſelbe ausſprechen, wenn kein anderer das Gegentheil ausſagt: und dieſe Ironie, dieſes Sichſelbſtaufheben, dieſes *μηδὲν ὁρίζειν* iſt in einem ſo geheimnißvollen Felde eben das Wahre.

Die Phyſiognomik faßt zunächſt die feſteſte der Formen in's Auge, den Knochen. Die Grundform des ganzen Körpers iſt zwar durch das Knochengerüſte bedingt, aber an allen übrigen Theilen tritt die Umhüllung mit Muskel und Haut weſentlich hinzu, nur der Schädel iſt mit einer ſo dünnen Hautſchwarte überzogen, daß der Umriß faſt durch das Harte allein ſich bildet: Schädelkunde. Die ſogenannte Schädel-Lehre iſt Charlatanerie und geht die Aeſthetik ſchon deßwegen nichts an, weil die äſthetiſche Anſchauung ſich nicht auf Betaſtungen einlaſſen kann. Nur die großen Haupt- und Grundformen des Schädelbaus wird man immer als bezeichnend anſehen. Tiefe Wölbung nach hinten wird immer als Ausdruck praktiſcher Energie erſcheinen, wenn ſie nicht auf Koſten der Stirne entwickelt iſt, wenn aber dieß, als Ausdruck von Sinnlichkeit und Dummheit. Geiſt wird man immer in dem höheren Schädel ſuchen, wenn nicht die Höhe ſo auf Koſten der Tiefe geht, daß ein Spitzkopf entſteht, der ungereimt, wohl auch heimtückiſch ausſieht. Breite erſcheint bei verhältnißmäßiger Höhe großartig, μεγαλόψυχος, Schmalheit engherzig, dürftig. Dieſe ganz wenigen Bemerkungen, die bei jeder weiteren Ausdehnung in Willkühr verirren könnten, ſtreifen zum Theil an das, was C. G. Carus (Grundzüge einer neuen und wiſſenſchaftl. begründeten Cranioſkopie) aufgeſtellt hat. Er verwirft die Organe-Aufſuchung und Betaſtung und mißt dafür nur im Großen drei Hauptregionen: Vorderhauptwirbel, die Hemiſphären enthaltend: Region der Intelligenz; Mittelhauptwirbel, die Vierhügel enthaltend: Region des Gemüths; Hinterhauptwirbel, das kleine Gehirn umſchließend: Region des Wollens und Begehrens. Je nach der Größe dieſer Theile ſoll das Individuum in einer der genannten Regionen ſtark organiſirt ſein. Unter den drei Dimenſionen ſoll die Ausbildung dieſer Theile in die Länge (Tiefe) von geringerer Dignität, thierähnlich ſein, Höhe eine ſubjectivere Intenſität der je durch den betreffenden Theil ausgeſprochenen Geiſtesrichtung, Breite eine objectivere, derbere, gröbere Ausbildung bezeichnen. Phyſiologie und Pſychologie werden wohl gleich viele Zweifel gegen dieſe Hypotheſe haben, während ſie doch zugleich viel Einladendes, der weiteren Ueberlegung Werthes enthält.

Durch die Stirne macht die Cranioſkopie den Uebergang zur Betrachtung des Angeſichts: eigentliche, gewöhnlich ſo genannte Phyſiognomik. Die weichen Formen, die beweglichen Theile ſprechen zugleich mit den feſten, kommen jedoch noch nicht nach ihrer wirklichen Bewegung, ſondern nach ihrer urſprünglichen Form in Betracht, wie ſie in der Ruhe erſcheint. Die Stirne wird als Theil des Angeſichts jetzt zu dieſem gezogen. Hier kommt nun als wichtiges Moment des Ausdrucks auch die Farbe hinzu, an Haaren, Haut, insbeſondere Lippen, Auge. Die Art des Haarwuchſes vergaßen die Alten in ihrer Phyſiognomik nicht; harte Haare zeigen nach Ariſtoteles Muth, weiche Furchtſamkeit an nach der Analogie von Thieren u. ſ. w. Es iſt ein großer Unterſchied, ob ein Geſicht von gelockten oder ſtraffen Haaren eingefaßt iſt, dieſes erſcheint proſaiſcher, jenes heiterer, phantaſiereicher, genialer. Beginnen wir nun von der Stirne, ſo treten als Hauptformen der Richtung die zurückfliehende, die überhängende, die gerade, die kuglich gewölbte auf. Die erſte Form erſcheint ſchlau und kühn, die zweite eigenſinnig, ſtößig, die dritte zeigt inneres Ebenmaß an, die vierte geringe Vernunft. In Betreff der Ausdehnung wird die allzugroße Höhe und Breite immer dumm ausſehen, während eine bedeutende entſchieden die Kraft der Intelligenz auszudrücken ſcheint; denn den Ausdruck der Intelligenz überhaupt ſuchen wir allerdings vornämlich in dieſen oberen Theilen und die eben genannten mehr ſittlichen Eigenſchaften ſind nach dieſer Richtung zu verſtehen, ſo z. B., daß der Eigenſinn in ſeiner theoretiſchen Wurzel, der Zähheit des Denkens, die keine Dialektik zuläßt, verſtanden wird. Die höhere Stirn aber wird enſchiedener den Denker, die breite viereckige die ſchaffenden Ideen des großen Mannes ankündigen. Die niedrige und ſchmale dagegen erſcheint nicht blos dumm, ſondern insbeſondere ſtörriſch (*ἀμαθὴς* ſagt Ariſtoteles und ſetzt hinzu: *ἀναφέρεται ἐπὶ τὰς ὗς.*). Wichtiger als alle dieſe Unterſchiede jedoch iſt die nähere Beſtimmtheit der Oberfläche der Stirne; es kommt darauf an, ob ſie durchgearbeitet und modellirt, formlos glatt und flach, oder roh bucklig iſt. Die glatte z. B. gilt für die des Schmeichlers (denn, ſagt Ariſtoteles, die Hunde legen die Stirnhaut glatt, wenn ſie ſchmeicheln). Die Stirne des Jupiter war nach dem Löwen gebildet, denn dieſer „hat viereckige Stirn, in der Mitte (horizontal) etwas eingehöhlt, gegen die Augbraunen und Naſe aber ſteht etwas wie eine Wolke: *οἷον νέφος ἐπανεστηκός*. Mit der Stirne zuſammen nun ſind beſonders die Höhlenränderknochen des Auges, das Augbraun, die Naſenwurzel und das Auge wichtig. Der Ausdruck dieſer benachbarten Theile zieht entſchiedener den ſittlichen Charakter mit herein, denn ſchon der Lage nach ſcheint das tiefliegende Auge einen zuſammengefaßteren, härteren, ſelbſt verborgenen, heimlichen, lauernden Charakter anzuzeigen, das offen liegende einen hellen, aber auch ungeſcheuteren, bis zur Frechheit. Das Auge ſelbſt aber nach Glanz, Feuchtigkeit oder Trockenheit, Wölbung oder Fläche im Profil, Rundheit und Größe, Schmalheit und Kleinheit von vorn, Farbe und Durchſichtigkeit iſt die Seele alles Ausdrucks in der Einheit des Fühlens, Denkens und Wollens; freilich liegt jedoch ſeine Bedeutung ungleich mehr noch im Blicke, in der Bewegung, demnach im Mimiſchen, als in Form und Farbe. Das Schläfenbein und die Parthie des Ohrs ſpricht in dieſer Region weſentlich mit. — Der mittlere Theil des Geſichts, die Naſe bis gegen die Oberlippe und die Backen, ſind am ſchwierigſten in der Beſtimmung ihres Ausdrucks. Das Bewegliche an dieſer Parthie, der Backenmuskel, wird von den Mundwinkeln aus beſtimmt und von hier aus graben ſich dann auch die habituell werdenden Züge ein, von denen hier noch nicht die Rede iſt. Mehr zu dieſen, als zu den angeborenen, gehört auch die ſprechende Falte vom Naſenflügel zum Mundwinkel, die Eingefallenheit oder das Sackige der weichen Theile unter dem Auge. Naſe und Jochbein ſind, dieſes ganz unbeweglich, jene wenig beweglich. Sehr ſtarkes Jochbein gibt immer einen Anſchein von Rohheit. Die Naſe wird, da ſie Organ des Geruchs iſt, unwillkührlich als Organ geiſtigen Spürens ſymboliſch gedeutet und zu dieſem Spüren auch das Verhalten der Perſönlichkeit in ihrem Eindringen auf das Objective überhaupt gezogen. So erſcheint die aufgeworfene Naſe, das *σιμὸν*, naiv neugierig, naſeweiß, die Adlernaſe, das *γρυπὸν*, durch ihr Vorſchwellen in der Mitte kühn, durch ihr ruhiges, ſchlankes Abſinken aber gelaſſen, daher großartig und edel, welch letzterer Zug der ohne Einziehung hochgekrümmten, geiſtlos anmaßenden Ramsnaſe fehlt, die kurze, runde, ſtumpfe Kartoffelnaſe plump ſinnlich, ohne Unterſcheidung im täppiſchen Ergreifen des Genuſſes, die ſchmale, ſpitze mikrologiſch, pedantiſch, kleinlich ſcharfſinnig. Von der geraden griechiſchen Naſe wird anderswo und zugleich dann von der Naſenwurzel die Rede ſein. Weitoffene Naſenflügel erſcheinen muthig, ſtürmiſch, leidenſchaftlich, aufgezogene drücken ennuy aus u. ſ. w. — Der dritte Theil nun, Mund, Kinn und Kiefer, iſt (insbeſondere nach den feinen Bemerkungen in dem Essai de physiognomonie von R. Töpffer, der ſie aber freilich ſogleich auch in der Bewegung betrachtet) der ſprechendſte. Größe dieſes Theils überhaupt erſcheint, da die Werkzeuge des Eſſens hier die Formen abgeben, entſchieden ſinnlich, Kleinheit drückt Mangel an Energie der Sinnlichkeit aus. Der Mund für ſich aber, zugleich als Organ der Sprache höher geadelt, iſt durch die Form der Lippen (volle und offene naiv, ſinnlich, ſchmale und eingekniffene ſcharf, eigenſinnig, verbiſſen), durch ihre Lage (Hervortreten der obern drückt fatuitas aus, Hervortreten der untern mürriſchen Trotz, Hängen derſelben Schlaffheit, Grobheit, Neigung zum Maulen), endlich durch die Mundwinkel, deren lauſchendes Grübchen im Geheimniß ſeines Ausdrucks unfaßbar iſt, von der wichtigſten, nächſt dem Auge von der einleuchtendſten phyſiognomiſchen Bedeutung. Aber auch die Baſis des Geſichts, das Kinn iſt viel wichtiger, als man gewöhnlich erkennt. Von dem vollen runden Kinn, deſſen markiger Schwung den objectiven Sinn, die vollwiegende Kraft des Sinnenlebens ausſpricht, ſchweift das Extrem des ſpitz vorragenden mit dem Ausdruck halsſtarriger Zudringlichkeit und das andere des allzukleinen, wie durch eine ſtarke Maulſchelle zurückgeworfenen mit dem Ausdruck von Dummheit, Mangel an Selbſtändigkeit und, weil es den ganzen Kopf der Thierſchnauze nähert, Gemeinheit gleich widerwärtig ab. Es wäre noch namentlich von der Geſichtsform im Ganzen: viereckig, eiförmig, ſehr lang gezogen u. ſ. w. zu reden, aber wir müſſen kurz ſein. Daher können wir von der Farbe, welche bei dem Auge ſchon erwähnt wurde, nur ſagen, daß ſie für den Ausdruck des ganzen Geſichts höchſt wichtig iſt, wobei Haut- und Haar-Farbe zuſammenwirken. Ariſtoteles gibt auch hierüber Winke. Da ſie ein aus dem Blute abgeſetztes Pigment iſt, ſo drückt ſie namentlich das Temperament, das Leben der Gefühle, Triebe, Leidenſchaften aus. Ein ſehr rother Kopf wird immer jähzornig ſcheinen u. ſ. w.

Viel zu wenig werden die Formen des übrigen Körpers beobachtet, der naturloſe neuere Menſch ſieht nur nach dem Geſicht und vergißt die Bedeutung des Halſes, Nackens, der Bruſt, Hüften, Schenkel, Waden, des Schienbeins, der Füße, vorzüglich aber der Hände. Der gedrängten, ſtiernackigen, kurzhalſigen, breitgeſchulterten und breitbruſtigen, ſchmalhüftigen, aber mit ſtarkem Hintertheil verſehenen, langgeſchenkelten, überall muskelſtarken athletiſchen Bildung ſteht als Extrem die langgezogene, hagere und zugleich muskelſchlaffe Bildung gegenüber, die häufig bei abſtract geiſtigen Naturen vorkommt. Die breite und kurze Geſtalt tritt aber auch in ſchwammiger Fette auf, wobei häufig die Hüften zu weiblicher Breite anſchwellen und die feinen Hände und Füße einen zarten, etwa dem Schönen und Geſchmackvollen zugeneigten, aber auch weichlichen und genußluſtigen Menſchen zu verrathen ſcheinen. Dagegen faßt ſich der athletiſche Typus zu feiner Schlankheit, geſchmeidiger Kraft zuſammen in dem behenden und klugen Mercur; die hohe und gezogene Geſtalt ſammelt ſich zu ſtraffer und ſchwungvoller Erhabenheit in dem begeiſterten Apoll. Dieß ſind dürftige Andeutungen; nur von der Hand, welcher gewöhnlich der Fuß in ſeiner Bildung entſpricht, noch Einiges. Hier iſt Carus (Ueber Grund und Bedeutung der verſchiedenen Formen der Hand in verſchiedenen Perſonen) auf etwas ſichererem Boden und gibt fruchtbare Bemerkungen nach d'Arpentigny, den er auf geordnetere Grundbegriffe zurückführt. Auf die doppelte Bedeutung der Hand als Gefühls-Organ und als Ergreifungs-, Bewegungs-, Kunſt-Organ wird zunächſt der Gegenſatz der ſenſibeln und der motoriſchen Hand gegründet. Jene iſt klein, weich, fein, von nicht allzubreiter Fläche, die zarten Finger neigen ſich zur koniſchen Zuſpitzung, ſchwellen aber am Ende etwas ſpatelförmig an, der Daumen iſt klein, die Gelenkbildung ſehr wenig vorragend; ſie verräth eine feinere, zu Phantaſie, Kunſt und Scharfſinn geneigte, weiche, weiblichere Seele. Dieſe iſt größer, knotig durch ſtark ausragende Gelenke, von derben Muskeln und Knochen, die Finger endigen ſich viereckig, der Daumen iſt groß, der Ballen ſtark, die Handfläche mittelmäßig, hohl und derb; es iſt die Hand des willenskräftigen, handelnden Menſchen, der männlichen Seele. Vor dieſen Gegenſatz ſtellt er die elementare Hand, das rohe Gebilde, wo die Handfläche noch vorherrſcht und eine nur unvollkommene Entwicklung kurzer und unbeholfener Finger gegeben iſt: das Werkzeug des Naturmenſchen, der zur ſchweren Arbeit beſtimmt iſt, das aber nicht nur im Naturzuſtande der Völker und im dienenden Stande, ſondern immer und in allen Klaſſen vorkommt. Ueber jenen Gegenſatz aber ſtellt er diejenige Hand, die er die ſeeliſche nennt, die Hand, worin die motoriſche und ſenſible vereinigt iſt: mittlere Größe, die Handfläche mäßig breit, die Finger fein, ſchlank und ziemlich lang, die Gelenke nicht hervorragend oder nur leicht wellenförmig erhoben, an der äußeren Phalange koniſch ausgezogen. Es iſt die Hand des denkenden, zur Wiſſenſchaft berufenen Geiſtes, der zugleich das Zweckmäßige und Große thut, aber nicht im eigentlich praktiſchen Gebiete, ſondern in Kunſt, Religion. Carus bezeichnet ſie zu weich als die Hand der ſchönen Seele. Die individuelle Hand nun ſtellt in unendlichen Verbindungen Uebergänge zwiſchen dieſen Hauptformen dar; unter dieſen macht er die „ſpatelförmige" namhaft, mit feineren Fingern, als die motoriſche, an der Spitze rundlich, aber ſtärker als die ſenſible, anſchwellend, die Mitte zwiſchen dieſer und jener darſtellend: Verbindung von kräftiger Bewegung und ſchärferer, taſtender Unterſcheidung, die Hand des feineren Mechanikers u. ſ. w.

Am häufigſten an der ſenſibeln Hand wird man die eine der ſogenannten ſieben Schönheiten, den rothen Anflug an den Knöcheln, finden; mit ihr und der ſeeliſchen wird häufig der ſchöngezeichnete Fuß mit hohl liegend geſchwungenem Reien, den Sinn der rhythmiſchen Bewegung ankündigend, verbunden ſein.

§. 339.

**Ungleich verſtändlicher ſpricht ſich das Innere in den Bewegungen des 1
Körpers aus: mimiſcher Ausdruck. Derſelbe beſchränkt ſich als Miene
auf das Angeſicht, oder geht als Gebärde, theils die ſubjectiven Zuſtände,
theils objectiv Gegenſtände darſtellend, auf den ganzen Körper, vorzüglich die
Hände über; aber auch die Stimme und ihr Klang iſt von weſentlicher Bedeutung.
Unwillkührlich oder wenigſtens nie ganz durch Willkühr zu bewältigen iſt der 2
mimiſche Ausdruck des Affects: Pathognomik. Der Charakter aber unterwirft 3
ſich den Körper, beherrſcht ihn als ſein Organ und drückt frei ſein
inneres Leben durch ihn aus, wobei jedoch das Spiel der Bewegungen theils
an gewiſſe conventionelle Zeichen, theils an eine unwillkührliche Symbolik
gebunden bleibt und mit dem Freien zugleich der verborgene Naturgrund der
Individualität an den Tag tritt. In dieſem ganzen Gebiete iſt es wohl 4
möglich, über das Allgemeine und Beſondere Beſtimmungen aufzuſtellen, aber
das Individuelle iſt auch hier erſt faßbar in dem Momente, wo es zugleich
mit anderweitigen, nicht mißdeutbaren Ausdrucksmitteln vor uns tritt.**

1. Die Bewegung iſt unmittelbar lebendiger Ausdruck des Innern, der vor unſern Augen wird und vor ſich geht. Sie verhält ſich zum Phyſiognomiſchen wie ein Gewitter, Meerſturm, Erdbeben zu den feſten Formen der Erdbildungen. Dieſe ſcheinen auch zu erzählen von den großen Bewegungen, wodurch ſie geworden, aber ſie ſind ſtumme Zeugen, ein Räthſel brütet über ihnen und der Zuſchauer kann nur ahnen, was ſie zu ſagen haben, jene Erſcheinungen dagegen geſchehen in gegenwärtiger Bewegung vor unſern Augen, daher kann kein Zweifel ſein über die Kraft und ihre Wirkung. Es leuchtet aber doch auch das Unzulängliche dieſer

Vergleichung ein; daß die feſten Erdformen durch ähnliche Bewegungen entſtanden, wie ſie jezt noch vorkommen, läßt ſich nachweiſen, daß aber dem ſtummen Seelenbau des Körpers ähnliche Symbolik zu Grund liege, wie den mimiſchen Bewegungen, dieß iſt ein andeutendes Wort, ein Wink, eine Perſpective, die lächerlich wird, ſobald man ſie ins Exacte zu verfolgen ſucht. Das Lachen zieht die Mundwinkel, Naſenflügel, Augenwinkel in die Höhe, das Weinen abwärts; ein Menſch, in deſſen Geſicht dieſe Theile der einen oder andern Stellung von Natur und auch in der Ruhe ſich nähern, ſcheint zu fader Lachluſt oder trüber Niedergeſchlagenheit von Natur disponirt — ungefähr, vielleicht, man kann es nicht gewiß ſagen. Die Analogie läßt ſich um ſo weniger ſtreng faſſen, da aller mimiſche Ausdruck allgemeinerer Art mit den feſten Formen auch in Widerſpruch treten kann, ſei er nun der Ausdruck vorübergehender Leidenſchaft oder des Charakters, der mit der Naturanlage gekämpft hat. Nun beſtimmen ſich überdieß auch die mimiſchen Bewegungen in jedem Individuum anders und dieſe individuelle Mimik ſteht natürlich mit der Phyſiognomie des Individuums im innigſten Zuſammenhang, aber hier hören vollends alle allgemeinen Feſtſtellungen auf.

Der mimiſche Ausdruck bewegt als Mienenſpiel vorzüglich das Angeſicht, wohin er ſich bei den nördlichen Völkern und in der modernen Bildung beinahe ganz zurückgezogen hat, wogegen die ſüdlichen Völker noch heute die lebendigſte, über den ganzen Leib verbreitete Gebärden-Sprache üben, bei denen ebendaher auch Vieles, was uns zufällig und gleichgiltig erſcheint, als Zeichen gilt, z. B. das Einſchenken über den Rücken der Hand, Vergl. namentl. **Andrea de Jorio. La mimica degli antichi investigata nel gestire Napoletano.** Stirne: Runzeln wie Wolken, Glätten wie heiterer Himmel; hier iſt die Symbolik klar. Auge: zunächſt Ausdruck vermittelſt der Augbraunen: Zuſammenziehen, in die Höhe ziehen; der Augenlider: Aufſchlagen, Niederſchlagen, Schließen, halb Schließen, Blinzen; dann der Apfel: tritt heraus in Freude, Muth, Zorn, ſinkt zurück in Schrecken, Trauer, dreht ſich nach allen Seiten, um jede Stimmung, jeden Affect, jede Beziehung zum Objecte zu bezeichnen; ſein Glanz erliſcht, erhöht ſich, er vergießt Thränen; — eine durchaus deutliche Sprache. Die Naſe iſt wenig beweglich, doch zieht ſich ihre Spitze hinauf im Rümpfen, ſie öffnet ihre Flügel im Zorn und überhaupt wird ihre ganze untere Parthie von dem Mienenſpiel des Mundes in Theilnahme gezogen, ebenſo die weniger feſt aufliegenden Theile der Wangen. Von dieſen vorzüglich breitet ſich Erröthen und Erbleichen über das ganze Geſicht aus. Die Symbolik dieſer Blutbewegungen iſt klar: in Scham und Zorn ſpringt das Blut an die Oberfläche, denn die Perſönlichkeit iſt bei jener in ihren geheimen Naturgründen, die ſie verbergen möchte, blos gelegt, in dieſem will ihr innerſtes Naturleben reagiren; in der Furcht tritt das Blut in ſeine verborgenen Gefäſſe zurück, wie der ganze Menſch ſich in ſich zurückzieht, in ſich hineinſinkt. Mund: Lachen und Weinen iſt eine äußerſt ſprechende Symbolik. Vom Lachen war in §. 226 die Rede. Die Lippen haben noch ein vielfältiges feineres Spiel, Lächeln, Schmollen, Spitzen, die Oberlippe unzufrieden, die Unterlippe trotzig Hervordrücken u. ſ. w. Mit Zuziehung der Zähne und Kiefer entſteht das Knirſchen, Zähneklappen u. ſ. w. Thiere weiſen die Zähne; hätte uns nicht nothwendige Kürze abgehalten, ſo hätte allerdings die zwar dürftige Mimik des Thiers und zwar auch die ſchwierigere des thieriſchen Kopfs uns beſchäftigen müſſen. Ein Hund z. B. kann doch über ſeine Geſichtsmuskeln in ſprechenderer Weiſe verfügen, als man glaubt; das Spiel geht allerdings weſentlich von den Ohren aus. — Haar: Sträuben. Der ganze Kopf: richtet ſich ſtolz auf, ſenkt ſich ſanft, traurig, beſcheiden, ſchüttelt verneinend, legt ſich bedenklich, lauſchend, wehmüthig zur Seite, wirft ſich anmaßend, bewundernd zurück, ſtreckt ſich neugierig vor u. ſ. w. Schultern: Achſelzucken, Hinabſinken. Bruſt: Auftreiben im Muth und Zorn, Einſinken in Furcht und Trauer. Bauchmuskeln: Zuſammenziehen in Angſt und Anſtrengung, Schütteln im Lachen u. ſ. w. Die Beine ſind es namentlich, welche durch Stampfen, Vorſtellen, Zurückſtellen, Aufſpringen, Knieen, Zuſammenſinken, Stehen, Gehen u. ſ. w. die Verbreitung der Gebärde über den ganzen Leib ausdrücken. Das Haupt-Organ der Gebärde ſind die Hände mit den Armen. Ihr unendliches Spiel kann nicht in ſeine einzelne Formen verfolgt werden. Der Satz, daß die Handbewegungen eine klare Symbolik darſtellen, unterliegt keinem Zweifel; Niemand kann das Fauſtballen, das Händeringen, das bittende Händefalten u. ſ. w. mißverſtehen. Die Hände ſind es nun beſonders, obwohl nicht allein, bei welchen der im §. hervorgehobene Unterſchied objectiver und ſubjectiver Mimik in Betracht kommt. Engel (Ideen zu einer Mimik Br. 8) bezeichnet ihn durch: malende und ausdrückende Gebärden. Er führt unter jenen nur die eigentlich nachahmenden auf, z. B. wenn ich durch Handbewegungen Größe eines Bergs, durch ſie und Bewegung des ganzen Leibs die Geſtalt, die Bewegungen eines Dritten darſtelle: dieß gehört freilich auch hieher und iſt nicht, wie es ſcheinen könnte, ein Vorgriff in die mimiſche Kunſt, es gehört noch zum Stoffe, denn der Schauſpieler hat unter Anderem auch dieß Nachahmen nachzuahmen. Die malende Gebärde zeichnet aber auch Solches, was erſt geſchehen ſoll, ſie ſtreckt den Finger zum Befehle aus, ſie ſtreicht die Gurgel, um Durſt zu bezeichnen, ſie deutet auf die Stirne, einen Andern zum Nachdenken aufzufordern. Auch dieſe Gebärden üben eine, aus unbewußter Wurzel mit ſicherem Geſetz aufſteigende, sehr verſtändliche

Symbolik, worüber Roſenkranz (Pſychologie S. 184. 185) einige philoſophiſch begründende Sätze aufſtellt. Uebrigens treten ſie mit den ausdrückenden zuſammen; z. B. der Zorn ſchwellt mir die Adern, treibt mir die Bruſt auf, die Röthe ins Geſicht, umwölkt mir die Stirne, ſo drücke ich meinen innern Zuſtand aus, aber der Blick zum Himmel, um den rächenden Blitz herabzufordern, die geballte Fauſt malt, was geſchehen ſoll.

Durch Zuſammenwirken aller ſprechenden Organe entſteht die vollkommene Gebärde, worin das Entſprechen der Bewegungen ein volles, harmoniſches Bild gibt. So zu den genannten Gebärden des Zorns ſchreitet ein Fuß vor, ſtampft auf die Erde, und Eine Bewegung iſt über den ganzen Seelenbau verbreitet. Auch das Hautleben nimmt an dieſer allgemeinen Sprache mit dem geſammten Muskelleben Theil: mit dem Zittern iſt die ſogenannte Gänſehaut, mit der Angſt der Schweiß verbunden u. ſ. w.

Unter dem Bewegten iſt nun auch das ſubjective Ertönen, die Stimme, noch aufzuführen. Ihr angeborner Klang überhaupt, wie er das Temperament und die ganze natürliche Anlage des Individuums bezeichnet, gehört noch zu dem Unſichern, worüber nichts zu beſtimmen iſt. Luther und Napoleon hatten hohe und ſpitze Stimmen, was Niemand erwarten ſollte. Ihr beſonderer Klang im Ausdruck der Stimmungen dagegen iſt verſtändlich wie alle eigentliche Mimik: Freude hell und hoch, Trauer belegt und tief, Leidenſchaft beſchleunigt und voll, Ruhe langſam, frei, gemäßigt u. ſ. w. Eine Phonognomik iſt ſchon öfters als ſehr intereſſante Aufgabe geſtellt worden.

2. Im Bisherigen iſt das Unwillkührliche und Willkührliche nicht unterſchieden worden. Die Grenze iſt fließend. Das Innere dringt von ſelbſt heraus, allein ich kann ſowohl das Entſtehen des Innern bis auf einen Grad bewältigen, als auch, wenn es entſtanden iſt, dem Heraustreten einen Damm ſetzen. Nehmen wir aber vorerſt an, das Entſtehen werde nicht hervorgerufen, noch verhindert, und halten eine Grenze der Möglichkeit, einen Damm zu ſetzen, feſt, ſo iſt das Gebiet des mimiſchen Ausdrucks, der aus innerer unmittelbarer Bewegtheit mit einem Naturdrange folgt, das pathognomiſche zu nennen. Am meiſten ſtrenge Naturnothwendigkeit nun beherrſcht den Ausdruck der Affecte, die in Einem raſchen Momente den innerſten Naturgrund aufwühlen: Scham — Erröthen, Furcht — Erbleichen, Schrecken — Schaudern, komiſche Bewegung — Lachen u. dergl. Es iſt faſt unmöglich, ſie zu unterdrücken, Engel nennt ſie die phyſiologiſchen Gebärden. Das Weinen iſt ſchon freier. Sodann aber nennen wir pathognomiſch den vielfältigen Ausdruck aller Gefühle, Triebe, Leidenſchaften, ſofern er unmittelbar der inneren Bewegung folgt und der Wille ihn zwar hemmen, bemeiſtern, zähmen kann, aber nur

bis zu einer unbeſtimmteren Grenze, ſo daß namentlich das erſte Auftauchen ſchwer zu verbergen iſt. Die Möglichkeit einer Unterdrückung, ſoweit ſie vorhanden, wird eben, ſofern wir auf dem pathognomiſchen Standpunkt ſind, nicht geltend gemacht. Eine Pathognomik hätte, als Theil der Mimik, den Ausdruck der weſentlichſten Stimmungen und Bewegungen der Seele in ſeinem natürlichen Verlaufe zu verfolgen.

2. Charakter im emphatiſchen Sinne begreift Charakter im weiten Sinne (§. 333 Anm.) ſo in ſich, daß es als Schuld erſcheint, wenn ſich dieſer nicht zu jenem erhebt. Stellen wir das Pathognomiſche unter den Begriff des Charakters, ſo iſt es geſetzt als ein der Freiheit Unterworfenes. Läßt ſich die Individualität in eine Leidenſchaft ſinken, gewöhnt ſie ſich an ſie, ſo daß der pathognomiſche Ausdruck derſelben die Erſcheinung beherrſcht, ſo iſt dieſe Individualität freilich nicht Charakter im ſtricten Sinne, aber es iſt ihr Fehler, daß ſie es nicht iſt, denn dieſes ſich in die Natur Geben wird nun als Schuld, als Gewolltes gefaßt. So werfen wir alle Ungeſchicklichkeit der Gebärde zum Pathognomiſchen und verlangen als Grundlage der Freiheit, daß der Menſch über ſeine Glieder verfügen lerne. Thut er es nicht, ſo iſt es ſeine Schuld und wir rechnen ihm nun die Ungeſchicklichkeit als Charakter im nur formalen Sinne und als Mangel an wahrem Charakter auf. In Deutſchland lernt unter Tauſenden kaum Einer ſich halten, gehen, ſprechen; dieſer Eine ſchwer vor dem dreißigſten, vierzigſten Jahre. Der Charakter kann freilich ſeine Baſis verſäumen und ſich in der Höhe aufbauend den Körper bis auf einen Grad fallen laſſen, aber dann iſt dieß Einſeitigkeit des Charakters, wiewohl er ſonſt gut ſein mag; zum ganzen Guten gehört Herrſchaft über das Organ, und dieſe will durch harte Zucht gelernt ſein. Der Böſe beherrſcht ſeinen Affect und deſſen Ausdruck, aber zu verkehrtem Zweck, alſo beherrſcht er ihn nur formal und auch dieß iſt Schuld. Iſt nun aber der Geiſt in ſeinem Körper auch zu Hauſe, hat er ſich eingewohnt, ſo kann doch die Freiheit der Beherrſchung des pathognomiſchen Ausdrucks keine abſolute ſein, denn nicht nur hat ſie ſelbſt, ſei es redliche, ſei es Verſtellung, ihre unfreiwilligen Zeichen, ihre unverkennbare ſymboliſche Mimik, ſondern die Freiheit kann überhaupt auch als wahre den Naturgrund nie ganz in ihre Gewalt bekommen, vielmehr ein Gemeinſchaftliches aus Natur und Freiheit entſteht, ein Rhythmus der Mimik, eine Bewegtheit und in ihr eine Mäßigung, der nur in den erregteſten Augenblicken das beherrſchte Roß der Leidenſchaft den Zügel verſagt. Im ächten Charakter zeigen dieſe Ausbrüche ſelbſt das edle Feuer, im böſen Scheincharakter die innere Hölle. Komiſch rächt ſich in ihnen die Natur an dem, der ſeine Selbſtbeherrſchung durch den Tod aller mimiſchen Lebendigkeit zeigen zu müſſen meint. Von dieſer Mimik des einzelnen Charakters iſt

als eine, wie es zuerſt ſcheint, ganz willkührliche die conventionelle Mimik der Völker zu unterſcheiden. Allein trotz ihrem Unterſchied von der individuellen gibt ſie ein belehrendes Beiſpiel der Miſchung aus Freiheit und Natur, Bewußtem und Unbewußtem. Daß der Orientale das Haupt bedeckt, wo es der Europäer entblößt, daß der Neapolitaner und Neugrieche zur Verneinung den Kopf hinauf und zurückbewegt und mit der Zunge ſchnalzt, wo die andern Völker den Kopf ſchütteln, der Italiener, wenn er in die Ferne grüßt, die Handbewegung macht, die wir machen, wenn wir Jemand zu uns herwinken: dieß iſt als eine Convention der Sitte ganz verſchieden von der unwillkührlichen Bewegung der Leidenſchaft, die einen Einzelnen überraſcht, aber es hat doch auch ſeinen Grund in einer unbewußten Symbolik, die das, was ausgedrückt werden ſoll, gerade von dieſer und nicht von einer andern bezeichnenden Seite auffaßt. Es verhält ſich genau wie mit dem Unterſchiede der Sprachen, welcher auch auf geheimer Symbolik beruht, die von einer Erſcheinung dieſe oder jene Seite zur Bezeichnung herausnimmt, z. B. am Blitze das Gewundene, Gezackte oder das ſchnell Zuckende. Doch muß man dieſe Mimik von der den Völkern gemeinſamen allerdings als die conventionelle unterſcheiden. Der einzelne Charakter nun reißt ſich weder von dieſer noch von jener Zeichenſprache völlig los, er modificirt ſie nur, und zwar durch ſeine eigenſte Natur in ihrer Concretion mit ſeinem freien Willen, und bildet ſo den rein individuellen Ton, worin Keiner ihm gleicht.

4. Wie geſagt, iſt die Mimik ungleich verſtändlicher, als das phyſiognomiſche Gebiet. Man kann ein Syſtem der Zeichen aufſtellen, ſofern ſie allgemein menſchlich, nationell, Ständen, Geſchlechtern, Lebensaltern u. ſ. w. eigenthümlich ſind. Das Ungleiche der conventionellen Zeichen hindert hieran nicht; es hat ſeinen Grund, es läßt ſich überſehen, ordnen und iſt ohnedieß von äſthetiſcher Bedeutung nur, ſoweit es nicht allzu particulär iſt. Dieſe Studien bilden den Erfahrungsſtoff für die mimiſche Kunſt; die Naturſchönheit gibt auch hier die Vorlage, die vorausgehen muß, Niemand kann und darf die Kunſt der Mimik abſtract aus der Phantaſie ſpinnen. Was ſich nun aber nicht beſtimmen läßt, iſt das rein Individuelle, was wir zuletzt erwähnten. Dieſelbe Bewegung macht jeder auf andere Weiſe. Dieſes Individuelle gehört aber auch in die Schönheit und es wird ſich zeigen, wie die Schwäche der mimiſchen Kunſt darin liegt, daß die Perſönlichkeit des Schauſpielers bereits eine feſte Concretion angeborener und angebildeter, individueller und allgemeiner Bewegungsformen iſt, welche in die andere Concretion des Individuellen und Allgemeinen, welche die Rolle fordert, niemals ohne allen Reſt aufgehen kann.

§. 340.

Die ausdrucksvollen Bewegungen werden durch Gewohnheit feſte Züge. 1 **Dieſe Züge durchdringen ſich mit den angeborenen und ſo erſt vollendet ſich das in §. 338 unvollſtändig entworfene phyſiognomiſche Gebiet, indem die durchgearbeitete Erſcheinung des Charakterbilds auftritt. Dieſe Durchdringung** 2 **kann eine entſprechende ſein oder eine widerſprechende; in beiden Fällen iſt ſie nicht durch wiſſenſchaftliche Sätze im Voraus beſtimmbar.**

1. Das durch Gewohnheit habituell gewordene ſetzt ſich vorzüglich in den weichen und beweglichen Theilen des Angeſichts feſt; die Falte und der entſprechende Hügel iſt der wichtigſte Niederſchlag des Charakters. Im Auge wird ebenfalls die Gewohnheit des Charakterblicks zum ſtehenden Ausdruck. Auch die Farbe des Angeſichts wird zum Ausdruck der Gewöhnung, theils mehr unmittelbar verſchuldet, wie die Röthe des Zornigen, theils mehr mittelbar durch Wirkungen auf die Geſundheit vom Willen herbeigeführt, wie die friſche Geſundheitsfarbe des harmoniſchen und mäßigen Menſchen, die Erdfarbe des neidiſchen, die Bleifarbe des liederlichen, die rothe Naſe des Trinkers u. ſ. w. Der Ton der Stimme, beſonders Klang und Tempo des Lachens, die Gebärde, der Gang, die ganze Haltung, ſelbſt die Schlaffheit oder Strammheit und Friſche der Haut, Alles erſcheint jetzt als feſte Schrift des Willens, ſeines Verdienſtes oder ſeiner Schuld. Die durchgearbeiteten, gefurchten Köpfe und Geſtalten treten vor uns. Die Schönheit der Jugendblüthe iſt weg, aber ſie will auch nichts heißen gegen dieſe Charakterbilder.

2. Die Durchdringung der angebornen Züge mit den Charakterzügen iſt entſprechend, wenn dieſer die Naturanlage entweder aus Schuld gewähren und einwurzeln ließ oder, da ihm die zuſagende ſittliche Sphäre ſich aufthat, mit Recht ausbildete und nur bis an eine Grenze bekämpfte, wie der Kriegeriſche, wenn er Krieger wurde; widerſprechend, wenn die Beſtimmung des Individuums einen Kampf mit der Naturanlage forderte, wie wenn der Sanfte zum ſtrengen Richter, der Strenge, der Heftige zum Erzieher, zum Philoſophen ſich auszubilden hatte. Die Ineinanderarbeitung des Angebornen und Habituellen ſelbſt nimmt aber in jedem Individuum wieder ihre anderen Wege, ſo daß auch abgeſehen vom unbekannten Zufall ſich abermals nichts beſtimmen läßt, ſondern man warten muß je bis ein Menſch vor uns tritt und durch eine Totalität verſchiedener Erſcheinungsmittel, vor Allem Rede und That uns zeigt, wer er ſei, wodurch wir zu dem Anfangsſatz in §. 338 zurückkehren.

b.

Die geſchichtliche Schönheit.

§. 341.

Die Geſammtheit dieſer Formen entfaltet ſich im Gange der Geſchichte zu einer Folge von Erſcheinungen, deren bewegende Seele die Entwicklung der Freiheit iſt, deren äſthetiſcher Werth aber davon abhängt, welche Stellung der Geiſt als Freiheit ſich zu ſeiner Natur gibt. Die Aeſthetik hat in einem Ueberblick der Weltgeſchichte die umfaſſenden Hauptgeſtaltungen des Völkerlebens zu betrachten, das Alterthum, das Mittelalter und die moderne Welt.

Die Formen, welche bisher betrachtet wurden, treten überall auf, wo geſchichtliches Leben iſt, ſie geſtalten ſich aber in ihrer concreten Wirklichkeit verſchieden; die bisherige Betrachtung war alſo abſtract und es eröffnet ſich nun erſt die concrete Betrachtung der menſchlichen Schönheit wie ſie als Stoff vorgefunden wird. Wir durchwandern alſo mit raſchen Schritten die Geſchichte und ſehen ihre Hauptgeſtalten darauf an, was für und wie viel äſthetiſchen Stoff ſie darbieten: die Geſchichte als Fundgrube der Kunſt. Daß die Bewegung der Freiheit ihre Seele iſt, ſetzen wir als Standpunkt der wahren Geſchichtsbetrachtung voraus. Es ſind die Silberblicke der Freiheit, die großen Umwälzungen und Thaten, wo ſie heller als ſonſt durchbricht, wo ihr Nerv ſich blos legt, welche natürlich das erſte Augenmerk der Aeſthetik bilden müſſen und zwar für unſere Zeit vorzüglich, denn ſie iſt ſelbſt eine gährende und dieß Zeitintereſſe iſt äſthetiſch berechtigt, ſofern es mit dem Formenſinn ununterſchieden in Eines aufgeht. In jeder Haupterſcheinung des geſchichtlichen Lebens werden die von §. 324 an aufgeführten beſonderen und individuellen Formen menſchlicher Schönheit eine andere Geſtalt annehmen; ein anderes Bild bietet in jeder der leibliche Typus, das Temperament, die Tracht, die geſammte Sphäre des Zweckmäßigen und Angenehmen, der Krieg, der Staat, die Stände, das Individuum. Die allgemeinen Formen, die von §. 317 an betrachtet wurden, ſind dabei zunächſt als das allgemein

Menſchliche vorausgeſetzt, das ſich nicht verändert; doch mußte unter dieſen auch der Unterſchied der Geſchlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie aufgeführt werden und dieſe allerdings ſind in die Sphären herüberzuziehen, welche ſich im Wechſel der geſchichtlichen Epochen mitverändern. Anders ſtellt ſich der Mann zum Weibe, anders iſt die Liebe gefärbt, die Ehe beſchaffen, ein anderes das Familienleben und anderen Stoff bieten ſie daher dem Künſtler bei den verſchiedenen geſchichtlichen Völkern und in ihren verſchiedenen Zeiten. Unter allen dieſen Formen, worin die Freiheit erſcheint, bleiben aber für den äſthetiſchen Standpunkt immer die Culturformen (§. 327) von ganz beſonderem Intereſſe. Uns muß es z. B. höchſt wichtig ſein, in welchen Kleidern die Menſchen ſtacken, die Großes vollbrachten. Ueberall bleibt natürlich die Grundforderung §. 327, 1. vergl. §. 328. 330 leitend: wir wollen den Geiſt in Einheit mit der Natur ſehen. Dieſe Einheit kann natürlich verſchiedene Formen annehmen, ſie kann eine unmittelbare, ſie kann eine vermittelte ſein und die Vermittlung ſelbſt kann den härteren Bruch mit der Natur vor ſich oder hinter ſich haben. Vor ſich haben ihn die Bildungsformen des Mittelalters, die wir in Vergleichung mit dem Alterthum vermittelt nennen, hinter ſich werden ihn die hoffentlich ſchwungvolleren der Zukunft haben.

Die Kunſt hat vielfach geſchichtliche Stoffe behandelt, daß aber hier ihr eigentlicher und wichtigſter Boden iſt, dieſe Einſicht iſt von geſtern und noch keineswegs verbreitet. Ebenſo iſt es in der Aeſthetik neu, daß dieſe Durchwanderung der Geſchichte zu ihren Aufgaben, daß in die Lehre von der Naturſchönheit auch eine Phyſiognomik der Geſchichte gehört. Man hat einen Theil dieſer Betrachtung bisher in der Form einleitender Bemerkungen an die Lehre von den Idealen oder, wie es Hegel ausdrückt, den beſonderen Kunſtformen angeknüpft, allein dieß iſt zu trennen und es wird ſich zeigen, wie es dem Abſchnitt, der ſich mit dem letzteren Gegenſtande beſchäftigt, zu gute kommt, wenn er auf das reale geſchichtliche Leben der Völker zurückverweiſen kann als auf den an ſeinem Orte bereits beleuchteten Boden, in welchem das Ideal der betreffenden Völker wurzelte. Dabei wird ſich zum Theil ein ungleiches Verhältniß herausſtellen; die Perſer z. B. ſind ungleich bedeutender als äſthetiſches Object, d. h. durch das Schauſpiel, das ihre Geſchichte darbietet, denn als äſthetiſches Subject, d. h. durch das, was ihre Phantaſie an Schönheit produzirt hat. Im Allgemeinen jedoch kann man vorläufig feſtſtellen, daß die Völker, welche ſich bis dahin entwickelt, haben, daß ſie eine für die Aeſthetik ergiebige Geſchichte haben, ebenſo, wiewohl nicht eben in entſprechendem Grade, auch ſelbſtthätig Schönes werden hervorgebracht haben. Die näheren Beſchränkungen dieſes Satzes kommen ſpäter zur Sprache.

α.

Das Alterthum.

§. 342.

In der Welt des Alterthums treten die Gruppen der Völker auf, deren Geiſt ſich in unmittelbarer Einheit mit der Natur bewegt, deren Bildung Natur bleibt. Die Gunſt des Himmelſtrichs bedingt ungehemmte Ergießung des inneren Lebens, die Miſchungen der Völker verſchmelzen nur Verwandtes mit Verwandtem und die Sittigung hat keine völlig fremde Elemente zu überwinden. Dieſe naturwüchſige Entwicklung, welche ſowohl den Bruch zwiſchen dem Innern und Aeußern im Subjecte, als zwiſchen dem Individuum und dem Ganzen des Staates ausſchließt, iſt weſentlich als objective Lebensform zu bezeichnen.

Es ſind die Menſchen aus Einem Guſſe, welche zuerſt vor uns auftreten, die Menſchen des Alterthums. Von Indien gehen wir herüber und verweilen an den Küſten des mittelländiſchen Meeres. Hier iſt überall eine Natur, welche den Menſchen nicht in das Innere zurückwirft, hier iſt überall, wie manche Arbeit das Bedürfniß auflegen mag, leicht leben, das Bewußtſein tritt nicht aus der leiblichen Exiſtenz und ihrem Geſammtgefühle zur Reflexion in ſich zurück. Auch das Ganze der Nationen bleibt Ein Stück, die Bildung rund und national. Gegenſätze bleiben nicht aus; in Indien wohnen die Reſte unterjochter Völker mit den Herrſchern zuſammen, Perſien dehnt ſein ungeheures Reich über fremde Völker aus, in Aegypten miſcht ſich äthiopiſches und ſemitiſches Blut, in Griechenland Dorier und Jonier, in Rom die verſchiedenen Völker Italiens mit den Etruskern; aber alle dieſe Miſchungen ſind etwas ganz Anderes, als das Eindringen germaniſchen Bluts in lateiniſche und latiniſirte Nationen, als die abſolut neue Aufgabe der nordiſchen Völker, ſich die klaſſiſche Bildung anzueignen. Aus beiden Urſachen, wegen des vertrauten und unbefangenen Lebens in der Natur ſowohl als wegen dieſes vom Eindringen fremdartiger Bildung ungeſtörten Wachsthums bleiben dieſe Völker frei von dem Bruche des Bewußtſeins, von der Negativität, die wir in den nördlichen Völkern werden auftreten ſehen. Dieſe Negativität bedingt zugleich jene Vereinzelung des Individuums gegen das Allgemeine, welche den Uebergang in geordnete Staatenbildung dieſen Völkern ſo ſehr erſchwert hat, wogegen im Alterthum der Einzelne flüſſig im Allgemeinen des Volks und Staats ſich bewegt.

Vorſtufe.

§. 343.

Die Vorſtufe dieſer Lebensform iſt die Welt des Morgenlands.
Die geſchichtlichen Völker Aſiens bringen es noch nicht zu der klaren Ruhe
jener unmittelbaren Einheit. Die umgebende Natur, die den Gegenſatz des
Oeden und Harten und des Ueppigen coloſſal nebeneinanderſtellt, bedingt ein 1
von Phlegma und Melancholie in ſanguiniſche Zerſtreuung und choleriſchen Zorn
überſtürzendes Temperament, wirft den Geiſt zwiſchen brütendem Inſichſein,
unbewegter Würde, feierlicher und geheimnißvoller Gemeſſenheit und trunkener
Ausgelaſſenheit, wilder Betäubung dualiſtiſch hin und her. Der leibliche
Typus erſcheint weich, beſchaulich und kühn vorſtrebend zugleich. Die Tracht 2
und alle Formen des Zweckmäßigen und Angenehmen ſind theils dürftig, eng,
nackt, theils ausſchweifend in Pracht, der Krieg wild und ungeordnet. Dem 3
ganzen Leben fehlt die ethiſche Einheit, alſo die Perſönlichkeit; aus der Erdrückung
erhebt ſich der Menſch, um ſich in Selbſtvergeſſenheit zu vernichten.

1. Das Oede und Harte ſind die unfruchtbaren Steingebirge, die dürren Steppen-Ebenen, die glühende Wüſte, worüber ein unerbittlich wolkenloſer Himmel verſengend ſich ausbreitet, dazwiſchen die üppigen, wuchernden, weiten Strom-Ebenen, die lieblichen kleineren Alpenthäler. Das Meer zwar fordert zu einem Kampfe heraus, der nicht ſo ermattend, wie die Steppe und Wüſte, nicht ſo in Genuß erſchlaffend wirkt, wie die wuchernden Thäler, doch im Verlauf bringt es durch den Handel Reichthum und Ueppigkeit aller Art. Nirgends aber iſt das Gegenſätzliche ſo ſcharf ausgeſprochen, ſo eng zuſammengerückt, als im Nilthale, das hier zum Orient zu zählen iſt. Was die Erd-Formen betrifft, ſo zeigen die Gebirgsprofile des Orients, ſo viel dem Verf. aus Zeichnungen bekannt iſt, durchgängig eine Annäherung an die plaſtiſch ſatten und ſchwungvollen Bildungen Italiens und Griechenlands, zerreißen aber den Abfluß der Linie wieder mit wunderlichen, ſeltſamen Kegeln, wilden Abſtürzen, ſteilen Stirnen, rauhen Zerklüftungen. Die Pflanzenwelt iſt die in §. 278 dargeſtellte. Wie die Oaſe in der Wüſte ſich hebt, ſo empfängt den Wanderer, wenn er von der glühenden Felſenwand herabſteigt, die duftende Pracht und zugleich in gebundenen Formen ſtreng und hoch aufgerichtete, maſſig ausgebreitete Feierlichkeit einer mährchenhaft wunderbaren Vegetation, die den betäubenden Genuß in vollen Schaalen über ihn ausgießt. Wunderblumen von blendender Pracht und berauſchendem Wohlgeruch ſchlingen ſich um Palmen und rieſenhafte Bananen, aus dem

Stachelbuſche ſchießt die Aloe empor, durch Zuckerrohr ſäuſelt der laue Wind, die Lotosblume ſchließt den geheimnißvollen Kelch in den Wellen auf. Hier hat ferner die Natur die prachtvollſten und gewaltigſten Exemplare der einzelnen Geſchlechter der Thierwelt ausgeſchüttet, die glänzendſten Muſcheln, Inſecten, die ſchönſten und furchtbarſten Amphibien, die brillanteſten, lebhafteſten, wunderlichſten Vögel, Papageien, Faſanen, Leiervögel, Pfauen, den rothen Flamingo, den Strauß; unter den Säugethieren treten als Wiederkäuer die zierlichen Antilopen auf, das ſeltſame Kameel, das Schiff der Wüſte, die hochgeſtreckte Giraffe, vom Schweinegeſchlecht der majeſtätiſche Elephant, das maſſige Nilpferd und Rhinoceros; vom Katzengeſchlechte Tiger und Löwen, und in den üppigen Wäldern lärmt der Affe. Hier iſt Luſt und Dienſt, aber auch Gefahr und Gift aller Art. Es iſt eine Natur, die in Extreme überſpringt; nicht in das der dauernden Kälte (dieſe bedingt ſogleich einen total verſchiedenen Volkscharakter), ſondern in das der trockenen, verzehrenden, und in das der feuchten, befruchtenden Hitze. Der Typus der orientaliſchen Völker, wie er dieſer umgebenden Natur entſpricht, iſt freilich ebenſo verſchieden, wie dieſe ſelbſt in ihren näheren Unterſchieden, die wir hier zur Seite laſſen müſſen; im Allgemeinen aber iſt das orientaliſche Geſicht das vogelartig vorſtrebende, das Adlergeſicht. Die Stirne iſt gedankenvoll hoch, aber zurückfliegend, das Auge weit und rund, feucht ſchimmernd, von dunkler Farbe, die Naſe ſcharf gebogen, die Lippen voll, doch feingeſchloſſen und wie zum Lächeln an den Mundwinkeln aufgezogen, das Kinn etwas ſpitz vortretend, reiche dunkle Locken faſſen das ſcharfe Oval ein. Schärfe aller Sinne, vordringende Genußſucht, Raſchheit zu zerſtörender That ſpricht aus dem Profil, aber erhabenes Schweigen brütet über dem feinen Bogen der Augbraunen, Verſenkung ins Naturleben athmet in dem ganzen heißen Sonnenton dieſer Köpfe, aus der braunen Farbe der Haut. Die Geſtalten ſind kräftig und doch in den Gelenken wieder ſo weich, geſchmeidig, in den Hüften weiblich breit, daß ſie zwar der größten Anſtrengung fähig erſcheinen, aber auch plötzliche Erſchlaffung befürchten laſſen. Es fehlt ein ſchließlicher Halt, das Stählerne im Wuchſe und Muskelleben der Völker gemäßigterer Zone. Haltung und Bewegung iſt feierlich gemeſſen, voll urſprünglichen Ernſtes ſubſtantiellen, primitiven Daſeins, aber das Tamburin, die Cymbel dröhnt, die Kaſtagnetten klappern und der Gaukler wirft die Glieder durcheinander, als hätte er keine Knochen noch Sehnen, und im trunkenen Tanze ſcheint der ganze Leib auseinanderzufallen. Das Temperament iſt entſchieden dualiſtiſch und dieß widerſpricht dem Satze nicht, daß wir hier Völker vor uns haben, die ſich in unmittelbarer Einheit des Geiſtes und der Natur bewegen; nur das Ebenmaß und Gleichgewicht dieſer Einheit iſt noch nicht eingetreten. Das Extrem der abſtracten Ruhe in ſich nämlich, Phlegma und Melancholie, das hier mit dem Extreme des Sturzes in Naturtaumel, ſanguiniſchen Leichtſinn und choleriſchen Eroberungsdrang widerſpruchsvoll zuſammengebunden iſt, geht nicht zur Negativität des Subject und Object wirklich trennenden Gedankens fort. Brama, Zeruane Akerene, Ammon, Allah ſind höchſte Einheiten des Gedankens, aber doch dunkel vorgeſtellter, ſinnlich berauſchender Abgrund, Nacht der Subſtanz, und das Subject verſenkt ſich hier in der Form der Ruhe ebenſo in das Naturganze, wie es in der Form der Erregung ein All der Genüſſe verſchlingen, eine Welt zertrümmern möchte. Das Subject ſucht ſich in beiden Formen und findet ſich in keiner, es ſoll ſich erſt finden, aber ohne ſich vom Bande der Natur loszuſagen. Selbſt Jehovah iſt noch Naturgott, lohende, das Subject zurückſchreckende Flamme. Eigentliche Philoſophie hat kein orientaliſches Volk gehabt; das höchſte Denken dieſer Völker war geheimnißvoll nicht nur als verſchloſſener Schatz der Prieſter, ſondern für dieſe ſelbſt. Im andern Extrem aber iſt wilder Taumel, ſchamloſer Tanz, freche Wolluſt, Päderaſtie und Sodomiterei, blutige Grauſamkeit und, wo die Wuth nicht weiter kann, Selbſtentmannung, Selbſtmord von der Religion geheiligt.

2. Tracht: im glühenden Strahle der Sonne werden die Kleider weggeworfen, die ägyptiſchen Statuen ſind oft nur mit einer Schürze begleitet; daneben überladene Pracht, die reichen Kopfbedeckungen, Mitren, Tiaren, phrygiſche Mützen, Turban, Verhüllung der Beine in weite Hoſen, koſtbare Shawle, Purpur, bunt gedruckte und gewirkte, geſtreifte, geſtirnte Stoffe aller Art, Seide, Perlen, Korallen, Diamanten, Gold und Silber, Elfenbein, koſtbare Ohrgehänge, Spangen, Ringe, Gürtel, Schärpen, Fächer, Sonnenſchirme, Fliegenwedel von Straußfedern, Pfauenfedern, prachtvolle Arbeit der Waffenſchmiede an Helmen, Panzerhemden, gebogenen Schwertern, Dolchen, Jatakanen u. ſ. w. Reich, bunt, prachtvoll alle Geräthe, Reitzeug, Pferdegeſchirr, Eß- und Trinkgefäſſe, Schmuck der Wohnungen an Teppichen, Franzen, üppigen Polſtern, duftenden Hölzern, eingelegter Arbeit, Schnitzwerk u. ſ. w. Roſenöl, wohlriechende Waſſer aller Art. Prachtvolle Gärten. In Speiſe und Trank große Enthaltſamkeit, dann Berauſchung und Leckerbiſſen, Gewürze, Opium. Von allen dieſen Dingen geben die Formen des Orients noch heute ein treues Bild; namentlich lieben die jetzigen Orientalen das Geſtickte und Verſchnürte in der Kleidung (was von ihnen zu den Neugriechen, Ungarn, Spaniern übergegangen iſt). Der Krieg iſt ohne Disciplin, wilder Angriff unter barbariſchem Geſchrei und ſchneller Rückzug, Umſchwärmen verworrener Reiterhorden, Eindringen mit maſſenhaften Mitteln, Elephanten, Sichelwagen, ſchonungslos, höchſt grauſam gegen den Ueberwundenen: Hände- und Köpfe-Abhauen, lebendig Braten, Kreuzigen u. ſ. w.

2. Vergleicht man die Völker des Orients unter ſich, ſo erſcheinen freilich die Perſer neben den Indiern, die Semiten neben beiden, die Aegyptier neben den Babyloniern, die Juden neben allen übrigen Semiten als mehr ethiſche Nationen, neben den Griechen und Römern aber alle insgeſammt als Völker, denen das thätige Prinzip des Fortſchritts fehlt, unter der Sonnengluth gleichſam niederſchmilzt, die man daher ſtreng genommen noch nicht ethiſch nennen kann. Vieles wird für gut oder ſchlecht erklärt, was nicht ſittliche Bedeutung hat, das Gute iſt erſt natürlich Gutes. Sich Waſchen, Pflege der Pflanzen u. ſ. w. iſt gut, eine Katze Tödten Verbrechen u. ſ. w. Neben den ſchönſten Zügen in Sitte und Geſetz beengt daher durchgängig das Abgeſchmackte den Menſchen; überall erſticken die reichſten ſittlichen Beſtimmungen unter der Laſt des rein Aeußerlichen, das doch als ſittlich-religiöſe Pflicht gefordert wird. Das wahrhaft Gute aber iſt die Durchführung der Freiheit. Gut ſein iſt nicht correct ſein, ſondern Fortſchreiten. Der Türke, in Handel und Wandel ehrlich, verachtet tief den Neugriechen wegen ſeiner Falſchheit und Betrügerei; allein jener iſt dumpf und ſtabil, dieſer elaſtiſch und fortſchreitend, das Verhältniß iſt ähnlich wie das der alten Griechen zu den Perſern und kein Zweifel, wo die eigentliche Sittlichkeit ſei.

§. 344.

1 **Die meiſt maſſenhaften Reiche ſind deſpotiſch und, da die Sphären des**
Lebens noch ungeſchieden ſind, theokratiſch. Geſetz und Sitte herrſcht als
ungeprüfte Naturnothwendigkeit. Gebunden iſt Alles, in Satzung jede Lebens-
2 **regung gebannt. Die Stände ſcheiden ſich, verſteinern aber zu Kaſten. Das**
Individuum und ſein Lebenskreis in Liebe, Ehe, Familie entfaltet Züge
rührender ſittlicher Schönheit, bleibt aber ein unfreier Schatten, in deſſen
Schickſal jedoch gerade durch die Laune der gebietenden Mächte Buntheit
3 **kommt. Große Männer ragen hervor und beſtimmen für immer die Form des**
Volkslebens, da aber dieſe ſtets die ſubjective Freiheit ausſchließt, ſo iſt der
Staat eine unbewegliche, prachtvoll brütende Einheit. Aus ſeiner Ruhe geht
er zwar in Aufruhr und Eroberung über, aber dieſe Bewegung iſt unfruchtbar,
ſie ſchafft keinen Fortſchritt und führt zu paſſivem Untergang.

1. Im Orient iſt Alles una pasta, Ein Teig. Hier iſt der Deſpot wirklich von Gottes Gnaden, aber er iſt ſelbſt weſentlich durch die Prieſter eingeſchränkt. Theokratie und Deſpotie fallen zuſammen, wiewohl es freilich auch nicht an Reibungen zwiſchen Prieſtern und Königen fehlt. Prachtvolle Erhabenheit iſt der äſthetiſche Charakter dieſer maſſenhaften Staaten; ein Feuerball glüht und leuchtet über bunten, ſtarren Kryſtallen.

Die Kaſtenſcheidung iſt bekanntlich am ſtrengſten in Indien, ein abſolutes Naturgeſetz und hierin die Bannung alles Lebens, die den Orient bezeichnet, auf's Schärfſte ausgeſprochen. So naturlos, wie durch die moderne Theilung des Geſchäfts, werden dadurch die Stände zwar nicht, eben weil die Scheidung ſelbſt Naturgeſetz iſt, aber freie Humanität und ihr Ausdruck iſt unmöglich.

2. Der orientaliſche Staat iſt überhaupt noch nicht völlig aus dem patriarchaliſchen herausgetreten, an ſchönen idylliſchen Zügen fehlt es daher im engeren Kreiſe des Individuums nirgends. Liebe, Ehe, Familie erſcheint innig und rührend. Man denke nur an die Geſchichte der jüdiſchen Erzväter, Buch Ruth, an die Sakontala, Nal und Damajanti, die perſiſchen Familiengeſchichten — überall eine Fundgrube lieblicher Stoffe, freundlicher Scenen in reiner Luſt des Morgenlands, im ſchattigen Haine, am Brunnen, beim Nomadenzelte. Die Polygamie iſt freilich gegen das Weſen der Ehe, doch ſchneidet ſie nicht alle zarteren Züge ab, die Eingeſchloſſenheit der Weiber gibt bei allem Nachtheil manchen geheimnißvollen Reiz, Intrike und Züge von Schalkheit. Zu geſchloſſener Perſönlichkeit aber bringt es das Individuum nicht. Was von Naturvölkern und von Culturvölkern, deren Bildung Natur bleibt, überhaupt gilt, das gilt beſonders von den Orientalen: die Individuen haben wenig Unterſchied, ſehen ſich auch im äußern Typus überraſchend gleich, unterſcheiden ſich mehr nach Temperamentsſphären, als durch den auf unendliche Eigenheit begründeten Charakter. So ſchafft ſich auch das Individuum nicht ſein Schickſal; bannende Sitte, Geſetz, Prieſterwille und Deſpotenlaune ſchmettern nieder oder beglücken die Menſchen ungezählt zu Tauſenden; der Einzelne wiegt nicht. Er iſt aber nicht unzufrieden, denn er ſieht ſeine Freiheit im Herrſcher, in den bevorzugten Kaſten. Sein Wille kommt als fremder über ihn, völlig unfrei zu ſein iſt die erſte und kindliche Art der Freiheit. Es tritt aber doch dadurch wieder ein äſthetiſcher Reiz in das Leben des Einzelnen, den das gute Glück jetzt erhöht, mit Wolluſt und Zauber der Anmuth überſchüttet, jetzt das böſe mit der ſeidenen Schnur überraſcht. Da liegt das Mährchenhafte nahe; in dieſer willenloſen Schickſalslaune hat das Buch Tauſend und eine Nacht ſeine Region. Zu erwähnen iſt noch, daß in dieſer orientaliſchen Form des Geiſtes nothwendig der Traum und die Zuſtände des wachen Traumes, Ahnung, Viſion, Hellſehen (§. 337) eine große Rolle ſpielen. Dieß iſt zwar auch bei den Griechen und Römern noch der Fall, aber dieſes Reich des Außerſichſeins iſt hier von der freien Menſchlichkeit überdeckt, es ſchickt ſeine Dämpfe noch aus dem Abgrund, aber ſie ſpielen als leichtere Wolken am Tageslichte der Beſinnung.

3. Die großen Männer des Orients, die Geſetzgeber, die Propheten, die Helden ſind Urgeſtalten von gewaltiger Erhabenheit, gehören zu den

ehrwürdigſten Stoffen. Jahrtauſende faſſen ſich in ihnen, die das Weſen ihres Volks in ſich ſammeln, begreifen und in dauernder Form wie für Ewigkeiten hinſtellen, zuſammen. Aber ihre bewegungsloſe Schöpfung ſtürzt endlich tragiſch in Nichts zurück, nicht tragiſch in dem Sinne, wie ſich ein freies Volk von innen auslebt, dann durch das Schwert des Siegers fällt, ſondern es iſt ein Untergang, ehe das Volk eine wahre Geſchichte hatte, ein mitleidswerthes Vernichtetwerden, das aber bei dem Zuſammenſtoß mit freien Völkern unvermeidlich iſt. So noch in neuer Zeit die Eroberung Indiens, Algiers. Es fehlt dieſen Staaten nicht an aller Bewegung; die Freiheit, die immer keimen will, hat kein Bett, worin ſie fließe, und bricht von Zeit zu Zeit als Aufruhr aus, beſonders als Pallaſt-Intrike, blutiger Familienzwiſt, denn das Regentenhaus eigentlich allein, nicht das Volk hat eine Geſchichte. Auch die Thatkraft der Völker ſtürzt hinaus wie ein ſtürmiſches Meer, ſchwillt über wie eine Naturkraft, erobert, gründet neue Reiche, aber Alles dauert nur, bis die Wogen am Geſtade eines freien Volks zerſchäumen.

§. 345.

Der Gottesdienſt iſt prachtvoll und feierlich, ſtürzt ſich aber in die Extreme nackter und ſtumpfer Entſagung und wilder, in ihrer höchſten Wuth ebenfalls in Selbſtvernichtung endender Sinnlichkeit.

Die Prieſtergewänder, der Weihrauch, die Litaneien, faſt der ganze Pomp der katholiſchen Kirche iſt orientaliſch, theils jüdiſch, theils indiſch. Der Pomp der Repräſentation liegt überhaupt weſentlich im orientaliſchen Charakter, wie er denn noch heute z. B. in den Ceremonienſcenen indiſcher Fürſten ſo glänzend auftritt. Seinen Gipfel erreicht er im Gottesdienſt, deſſen eine Seite in bewegungsloſer, murmelnder Andacht, tödtender Aſceſe beſteht: vom Orient kommen die Klöſter, die Einſiedler, die Styliten, jede Form wahnſinnig werthloſer Kreuzigung des Fleiſches. Der wilde Taumel, die Orgien, die das andere Extrem bilden, wurden ſchon erwähnt. Zu den indiſchen Tempeln gehörten die Tänzerinnen, die ſich zum Cultus der Liebe Preis gaben, in Babylon war jener Dienſt der Aſtarte, der jedem Weibe gebot, ſich jährlich einmal im Tempel einem Fremden Preis zu geben. Die Selbſtvernichtung ſpielt noch im heutigen Indien die alte Rolle und dahin gehört namentlich die Wuth, ſich unter die Räder des Juggernaut-Wagens zu ſtürzen und zermalmen zu laſſen.

§. 346.

In dieſen allgemeinen Charakter theilen ſich die einzelnen Völker auf verſchiedene Weiſe. Im Oſten Südaſiens treten als Zweige des indogermaniſchen

Stamms die Indier und Perser auf. Jene weich, träumeriſch, bieten ein 1
geſchichtlich ſtoffarmes Wunderland und Zauberreich voll ſüßer, anmuthiger,
prächtiger, berauſchend üppiger Erſcheinungen dar; dieſe feſter, geſammelter, 2
thatkräftiger treten als Erbauer eines mächtigen Weltreichs in die Geſchichte ein
und entfalten allerdings mehr äſthetiſchen Stoff von ſittlichem Gehalte, theils
durch ihr inneres Staatsleben, theils durch ihre bedeutungsvollen Kriege mit
den Griechen, worin aber auch dieſe Form orientaliſcher Erhabenheit an der
Freiheit des Weſtens zerſchellt.

1. Wir rücken vom Süd-Oſten gegen den Weſten herüber. Die Chineſen fallen weg als mongoliſches Volk; alles Menſchliche iſt bei ihnen da, aber Alles in Abgeſchmacktheit verkehrt und es kann nur eine pikante Grille ſein, einen Roman in China ſpielen zu laſſen. Mit den Indiern und Perſern nun verhält es ſich im vorliegenden Abſchnitt umgekehrt gegen den folgenden (vergl. §. 341 Anm.): im jetzigen bedeuten die Perſer mehr, die Indier weniger, jene geben der Aeſthetik geſchichtliche Stoffe in Fülle, dieſe, wenn wir die Schauſpiele wilder Ausſchweifung, trüber Aſceſe als häßlich ausſtoßen, nur anmuthige in dem beſchränkten Gebiete, worin die Erſcheinung ſeelenvoll empfindender, weicher, üppig genießender Menſchheit eingegrenzt iſt. Werden wir aber von der eigenen productiven Phantaſie der Völker ſprechen, ſo werden die Indier reicher ſein, die Perſer kaum in Betracht kommen. Die Indier ſind ſelbſt ein äſthetiſches Volk, ihr träumeriſcher Gaukelſinn hat keine Geſchichte zu erzeugen vermocht; dieſes vorzugsweiſe ſtabile Reich war nur immer geſucht (Hegel Philoſ. der Geſch. S. 146), mit ſeinen Wundern ein Gegenſtand der Sehnſucht für die europäiſche Welt, leblos lebte es fort, bis die moderne Geſchichte es erfaßte. Im indiſchen Typus iſt auch die in §. 343 Anm. 1 gegebene Zeichnung noch am meiſten in Weichheit zurückgehalten. Der Wuchs iſt ſchlank und gelenkig, wenig muskulös, die Stirne ſchmal und rund, die Naſe fein gebogen, aber nicht die kräftige Adlernaſe der übrigen Orientalen, berühmt iſt das ſanfte Gazellen-Auge, Kinn und Unterkiefer drängt ſich nicht mit Schärfe vor, ſondern weicht leicht und weich zurück. Der genügſame Genuß der vegetabiliſchen Koſt, ſo lange nicht die losbrechende Sinnlichkeit ſich auf berauſchende Genüſſe wirft, bezeichnet ſchon dieß ſanfte Pflanzenleben, dieß Land „wo ſtille, ſchöne Menſchen vor Lothosblumen knien.“ Hinter dem Süßen und Weichen liegt aber die ganze Härte des Kaſtenweſens, die ganze Anmaßung des Prieſters, die Verachtung, die auf den ehrwürdigen Ständen des Ackerbaus und Gewerbs liegt.

2. Schon der kräftigere Bau, das ſchärfere Profil mit markirterer Baſis des Kinns zeigt an, daß die Perſer ein thatkräftigeres, ein han-

delndes mehr als genießendes Volk ſind. Geſtählt in Bergluſt brechen ſie hervor, unterjochen die Völker, die vorher ſich gegenſeitig unterjocht, Meder, Babylonier, Aſſyrer, die Semiten der Weſtküſte Aſiens, Aegypten, das kleinaſiatiſche Griechenland. Wir ſind überzeugt, daß noch heute Maler und Dichter aus Herodot eine Fülle vortheilhafter Stoffe ſchöpfen könnten. Ein Cyrus iſt eine edle, große Geſtalt; tragiſch rührend durch edlen Schluß der Fall des Kröſus. Und doch begleitet ein tragiſches Gefühl die gewaltigen Bewegungen dieſes Weltreiches: ſo edel, ſo nahe an der ſchönen Menſchlichkeit, ohne Kaſtenzwang Königen unterthan, human gegen Beſiegte, gut von Herz und Geſinnung, und doch Barbaren, beſtimmt, unter innerer Zerrüttung, die eine Reihe blutiger Familiengeſchichten darſtellt, in unaufhaltſamer Erſchlaffung den ſchmählichen Fall der Vermeſſenheit, die Unmacht des maſſenhaften und ſtabilen Orients gegen den hohen Beruf des Occidents zuerſt in den Kriegen des Xerxes, dann im mitleidswerthen Untergang des Darius durch Alexander in ewigen Zügen in die Geſchichte einzugraben. In dieſen Kriegen namentlich ruht noch eine unbenützte Summe großer Stoffe, nur Aeſchylus und jener Unbekannte, der die herrliche Moſaik in Pompeji, die Schlacht bei Iſſus, geſchaffen, haben in dieſen Reichthum gegriffen, aber Herodots einfache Geſchichtserzählung des erſten dieſer Kriege, wo der Orient überſchwillt nach Griechenland, um erſt in ſpäterer Zukunft umgekehrt von den geiſtigeren Fluthen Griechenlands heimgeſucht und überwunden zu werden, beſchämt manchen Dichter. Jene Muſterung der unabſehlichen Horden am Helleſpont iſt ein großes epiſches Bild. Die folgenden Schlachten ſind allerdings durch die Niederlage der Perſer eigentlich griechiſche Stoffe. Welch ſchöne Aufgabe wäre es aber z. B., den Xerxes darzuſtellen, wie er der Schlacht von Salamis zuſchaut und der Untergang ſeiner Flotte in ſeinen Zügen, ſeinen Gebärden ſich ſpiegelt, oder den Moment bei Platää, wo Mardonius vom weißen Roße ſinkt! — Perſiens Untergang ſelbſt iſt Lebenszeichen; es konnte untergehen, denn es lebte. „Die Perſer ſind das erſte weltgeſchichtliche Volk, Perſien iſt das erſte Reich, das vergangen iſt" (Hegel a. a. O. S. 176).

§. 347.

**An der Nordküſte Afrika's und der Weſtküſte Aſiens treten in ähnlichem
Gegenſatze die Aegyptier und die ſemitiſchen Völker, Syrer, Phönizier,
Juden ſich gegenüber. Alle dieſe Nationen erſcheinen ſchärfer, denkender,
1 praktiſcher, als die ſüdlichen Aſiaten, doch bilden jene geſchichtsloſer, paſſiver,
2 eine verſchloſſene Welt des Geheimniſſes, dieſe dagegen rührig, theils kühne
Seefahrer, Kaufleute, Krieger, theils in ſich verharrend, aber zäh im Wider-**

ſtande, insgeſammt eigennützig, hart, ſchneidend, greifen poſitiver in die Geſchichte ein und gehen in blutigen Kriegen, wie jene in thatloſerer Unterwerfung, an der freien Kraft der wahrhaft ethiſchen Völker zu Grunde.

1. Wir haben hier ein Verhältniß wie in §. 346. Aegypten gibt im Abſchnitt von der Naturſchönheit geringen Stoff, die Semiten reichen; im Abſchnitte von der Phantaſie wird es ſich umgekehrt verhalten, denn Aegypten hat eine reichere Mythologie, auch ſeine realen Stoffe, ſo arm ſie ſind, hat es productiv ſelbſt benützt, die Semiten dagegen haben gehandelt, aber eine arme Mythologie und ebenſo arme künſtleriſche Phantaſie entwickelt. Die Aegytier nehmen daher in dieſer Gruppe eine Stellung ein, wie in jener die Indier, ſie nähern ſich dieſen auch im Typus: ihr Geſicht zeigt kurze, nur wenig zurückweichende Stirne, die Naſe tritt länglicht, kaum gebogen hervor, das Kinn tritt leiſe zurück. Sie waren Aethiopier, aber nicht Neger, ſondern von kaukaſiſchem, den Indiern verwandtem Stamme. Semitiſches muß ſich aber mit ihrem Blute verſchmelzt haben und dieß gab ihnen die berechnende Verſtändigkeit, was der bekannte Charakter des Nilthals durch die Nothwendigkeit der Berechnungen, Meſſungen, Kanalbauten u. ſ. w. noch ſchärfte. Sie waren durch dieſe ihre Natur vorzugsweiſe das gewitzigte orientaliſche Volk. Aber ſie wurden praktiſch nur in der Sphäre des Zweckmäßigen, nicht groß im politiſchen Leben, beſchleierten Geiſt haben ſie trotz der ungleich größeren Beſtimmtheit ihres Weſens wieder mit den Indiern gemein. Ihr ſchmal geſchlitztes, an den äußeren Winkeln aufgezogenes Auge mit den entſprechenden Mundwinkeln erinnert ſogar an Mongoliſches und deſſen Melancholie. Dieſes ſinnige Volk brütete ſtill, bauend, meſſend, rathend in ſeinem Geheimniſſe und blieb paſſiv in der Geſchichte. Blos ſeine landſchaftliche Natur und ſeine Sitten konnten oder können Stoff geben, kaum ſeine Thaten. Ein Prieſterſtaat mit feſter Kryſtalliſation der Kaſten, einen eingeengten König an der Spitze, unterſcheidet es ſich von Indien durch den bedachteren, durchaus ceremoniöſen und feierlichen Charakter. Faſt geräuſchlos fällt es Perſern, Griechen, Römern in die Hände und bleibt ein wie Indien geheimnißvoll, wunderbar reizendes Bildungsland für die alte Welt.

2. Indier und Aegyptier ſcheuten das Meer, die Syrier und Phönizier ſind kühne Seefahrer, dieſe gründen Karthago. Neben dieſen Handelsvölkern tritt in bekannter Eigenthümlichkeit das jüdiſche Volk hervor. Die Araber treten noch nicht in die Geſchichte ein, zeigen aber noch heute wie Kurden und Juden das gemeinſame Gepräge des ſemitiſchen Stamms, den ſchärfſten Ausſchnitt deſſen, was in §. 343 als orientaliſch bezeichnet wurde, die hohe, zurückfliegende Stirne, die ſchmale, gebogene, ſpitze

Naſe, das ſchmale und ſpitze Kinn, wozu hier als beſonderer Ausdruck des ſchneidenden Charakters die dünneren, ſcharf geſchloſſenen Lippen treten. Der Leib iſt ſehnigt und ſchlank, die Adern treten heraus, ſagt ein altarabiſches Volkslied, wie Moosflechten. Aezende Schärfe des Verſtandes und Leidenſchaft verbinden ſich in dieſen Völkern zu einem Eigenſinn der Zweckthätigkeit, der nur mit Ausnahme der phantaſiereich liberaleren Araber bis zu unleidlicher Verbiſſenheit geht. Sie ſind die eigentlich praktiſchen Orientalen, aber darum nicht frei von dem allgemeinen Dualiſmus morgenländiſcher Natur. Verſtand und Leidenſchaft vereinigen ſich zwar im Zwecke, fallen aber auch auseinander und dieß zeigt ſich bei den Syrern und Phönizern in der frechen und tollen Sinnlichkeit ihrer Religion im Gegenſatz gegen ihre praktiſche Aufklärung und Verſtändigkeit, bei den Juden, deren Zweck nur ihr geſchloſſenes Gottesreich iſt, im Kampfe zwiſchen dem Einen Gott, den ſich ihr Verſtand abſtrahirt hat, und dem widerſtrebenden menſchlichen Willen, in den Schwankungen des Abfalls zum umgebenden Heidenthum, in den grauſamen Vertilgungskriegen gegen die Nachbarn und in dem zweckwidrigen Wahnſinn, womit ſie ſich durch Sekten ſelbſt zerſtörten, übermächtige Gegner zur Unzeit reizten. Kein ſemitiſches Volk ging durch einen raſchen Schlag unter, hartlebig und zäh raffen ſie nach tiefer Muthloſigkeit ſich immer wieder auf, verbluten in langem, ſchmerzvollem Kampfe, bis ein letzter Todesſtoß ein Ende macht. In der Geſchichte der heidniſchen Semiten gibt nach den coloſſalen Gründungen des aſſyriſchen und phöniziſchen Reichs der Fall von Tyrus durch Alexander ein großes Bild, das bedeutendſte aber die puniſchen Kriege, Hannibal, der furchtbare Fall Karthagos. Die jüdiſche Geſchichte nun wimmelt zwar bekanntlich von großen, vielfach benützten Stoffen. Die patriarchaliſchen, idylliſchen ſind erwähnt. Moſes iſt eine herrliche Geſtalt, die Zeit der Richter bietet ſchöne Helden-Erſcheinungen dar, die Zeit der Könige edle und hohe Charaktere, gewaltig leuchten die Propheten, ein Bild voll ſchöner Trauer iſt die babyloniſche Gefangenſchaft, eine Reihe der ſchönſten heroiſchen Stoffe bietet der edle Kampf der Maccabäer, einen der ungeheuerſten und bedeutungsvollſten in aller Geſchichte die Zerſtörung Jeruſalems, und ſelbſt das neuere Schickſal der Juden iſt noch eine reiche Quelle äſthetiſcher Motive. Mit der antiken jüdiſchen Geſchichte hat es aber ſeine beſondere Schwierigkeit. Sie war immer religiöſe Domäne und ihre Stoffe gehörten daher unter die heiligen, ſie wurden nicht frei äſthetiſch, ſondern obligat kirchlich idealiſirt. Dieß geht uns zwar im jetzigen Zuſammenhange nichts an, wo wir nicht von den Formen des Ideals, ſondern vom realen Stoffe reden. Soll nun aber dieſer als freies äſthetiſches Object ergriffen werden, ſo hindert daran eben die überlieferte Gewohnheit, ihn im Lichte kirchlich beſtimmter Idealität zu ſehen; er erſcheint, frei behandelt, genremäßig ſtatt hiſtoriſch, weil man darin aufgewachſen iſt, hier als Bedingung des hiſtoriſchen Gewichts die mythiſche Erhöhung zu fordern. Die Geſchichte aller orientaliſchen Völker iſt fabelhaft, unſer Geiſt iſt frei von dieſen Fabeln, die jüdiſchen Sagen dagegen beherrſchen noch das Bewußtſein der Menſchen. Befreit nun der Einzelne ſein Bewußtſein auch von dieſen, ſo beengt es ihn in der Behandlung des Stoffs, daß hier ein Volk iſt, das durch Aufhebung des Polytheiſmus zu der Erwartung führt, daß es reine Geſchichte habe, und das dennoch ſeine Geſchichte ebenfalls mit Wunderſagen durchflicht. Und dieſe Wunderſagen gehen alle auf die particuläre Theokratie dieſes Volks, das ſo eigen unter den alten Völkern ſteht wie ein rigoroſer junger Menſch unter luſtigen Studenten. Alles hat ein Geſchmäckchen. Die Zerſtörung Jeruſalems dagegen gehört der freieren Geſchichte an und wäre ein rein äſthetiſcher Stoff voll unendlich großer Motive.

Mitte.

§. 348.

Dieſer Dualiſmus beruhigt ſich zum ſchönen Ebenmaß im Volke der
Griechen. Das kleine Land bedingt durch ſeine Natur die glückliche Mitte 1
zwiſchen Arbeit und Genuß, ruhigem Stillſtand und Anſpannung, Sammlung
und Zerſtreuung. In der Mannigfaltigkeit der Stämme ergänzt ſich wechſelſeitig
der Gegenſatz zweier Hauptſtämme. Der leibliche Typus ſpricht reines 2
Gleichgewicht des Temperaments und der Anlage überhaupt aus, in allen 3
äußeren Culturformen iſt das Nothwendige in Freiheit und Leichtigkeit umgeſchaffen,
ohne in den Schwulſt des Ueberfluſſes zu verfallen; ein heiterer Cultus
und herrliche Spiele geben dem freudigen Ernſte des Daſeins feſtlichen Ausdruck.

1. Daß nur im kleinen Lande das griechiſche Leben entſtehen konnte, iſt ſchon oft bemerkt worden. In den weiten Stromthälern, den breiten Küſtenländern des Orients wimmeln die Menſchenmaſſen unabſehlich hin und nur der weitgreifende Zwang des Prieſters und Deſpoten kann ſie zuſammenhalten. Freie Menſchen müſſen ſich ſehen, ſprechen, verſammeln können, nur im überſichtlich geſchloſſenen Raume war dieß innerlich bewegte, compacte Staatsleben möglich. Die nähere Geſtalt Griechenlands nun erſcheint auf den erſten Anblick viel rauher, als man erwartete, von der Höhe überſehen gleicht es einem Meere von verſteinerten Wellen, ganz durchäſtet von rauhen, einſt allerdings mehr bewaldeten, Felsgebirgen. Da erinnert man ſich, daß die Griechen ſo ſüß und geſchmeidig nicht waren, wie ſich der Schöngeiſt ſie vorſtellt, daß ihre ſchöne Bildung auf

der derben Grundlage grober Kraft aufwuchs; hier jagten dieſe unerbitlichen Städteverwüſter, die das weiße Fett des Feindes den Fiſchen, die entriſſene Scham den Schakalen vorzuwerfen drohten, den Eber, den Löwen, den wilden Stier, hier ſtarrt die doriſche Härte, an dieſen Gipfeln und Spitzen ſtieg das Auge hinauf und wuchs der Sinn des Erhabenen. Verfolgt man aber die Umriſſe, ſo ſind ſie ſchwungvoll fließend, wie in §. 264 Anm. 2 geſagt iſt, und das Auge hatte ein Reich von Linien vor ſich, die es zum plaſtiſchen Blicke bildete. Nun aber ſteigt man in die Thäler herunter und wird von joniſcher Weichheit und Lieblichkeit empfangen, die doch nicht allzu üppig iſt, ſondern im Sinne der §. 279 geſchilderten Pflanzenwelt gemeſſen bleibt. Hier ſpielt eine unendliche Thierwelt; zahlloſe Cikaden ſummen im Graſe, tauſende von Nachtigallen ſchlagen im Myrthengebüſch, unter den Oliven, im Platanenhain, zwiſchen Wäldern von Oleander, im Dunkel der Orangen und Limonen, das Steinhuhn lockt, zierliche Lazerten werden von Schlangen verfolgt, mächtige Geier ſchreiten gravitätiſch mit den gelben Hoſen, der Pelikan und Storch lauern am See und hoch in den Lüften wiegt ſich in ſtolzen Kreiſen der Vogel des Zeus. Die gefährliche, Cultur hemmende Thierwelt wurde in der Heroenzeit verfolgt, ohne daß darum das Wild in dem Grade ausgerottet worden wäre, wie bei uns. Die griechiſchen Dichter und Künſtler haben Löwen, Schlangen, Adler, Geier geſehen. Der Pferdeſchlag war der ſchlanke orientaliſche ſ. zu §. 310. Mit mäßiger Mühe gedeiht dreifache Aerndte, Wein und edle Früchte erfreuen die Sinne, aber des Landes iſt wenig, das unendliche Meer rief zum Handel und dieſer erſt brachte Reichthum. Die vielfach verzahnten und eingeſchnittenen Küſten geben dem Lande individuelle Geſtalt und zeigen ſinnbildlich die reiche Gliederung griechiſchen Lebens an; umher aber ſchwimmen in reiner Bläue die ſchön gezeichneten Inſeln. In dieſem glücklichen Lande wurde das Leben nicht ſchwer, aber auch nicht zu leicht; die Natur ſaß dem Menſchen wie ein ſchmiegſames Kleid, worin er ſich ungehemmt bewegen konnte. Sie drückte nicht, ſie zerſchmelzte nicht; ſie löste freundlich und ſie ſpannte kräftig an. Reine Gebirgsluft und friſcher Seewind kühlt die brütende Hitze der Thäler und ſelbſt Schneegeſtöber, ſtrengere Kälte kannte der härtere Bergbewohner. In dieſem vielgetheilten Lande konnten ſich die mannigfaltigen Stämme in ihrer Individualität ausbilden, aber der trennende Gebirgszug, der Meerbuſen war leicht überſchritten und lebendiger Austauſch hinderte die Iſolirung. Der Hauptgegenſatz, der des Doriſchen und Joniſchen, ſchuf durch ſtetige Reibung bewegtes Leben und die Paarung des Strengen und Weichen gab guten Klang. Der üppigere, geſchwätzigere, geiſtig bewegtere, feinere, leidenſchaftlichere Jonier ſtand, durch die Kolonie in Kleinaſien namentlich, dem Orientaliſchen näher, der härtere, unbewegtere

Dorier erſcheint nordiſcher oder gleicht, wenn man will, dem herben Semiten und dann iſt der Jonier dem Indier zu vergleichen.

2. Der Gliederbau des Griechen war kräftig breit und doch von ſchlanker Linie, geſchmeidigen Formen, er hatte, nicht nur durch Gymnaſtik, ſondern ſchon durch Race, den Charakter des Gelösten, Herausgearbeiteten, Entwickelten, beſonders in der frei gewölbten Bruſt. Dem Profil war bekanntlich der gerade Geſichtswinkel mit kaum merklicher Einziehung der Naſenwurzel und faſt gerader, nur ganz leiſe gebogener Naſe, das rund und ſatt hervortretende Kinn eigen, und zwar war es gewiß nicht nur in der Kunſt, ſondern in der Natur ſelbſt, wie unter And. Blumenbachs herrlicher Griechenſchädel und einzelne Profile, die man noch heute in Griechenland findet, beweiſen. Die Griechen kannten aber auch wohl das γρυπὸν und ſeinen Gegenſatz, das σιμὸν. Jenes ſcheint doriſch geweſen zu ſein, dieſes kam vereinzelt überall vor und zeigt ſich überhaupt in der unentwickelten Naſe der Kinder. Ueber den Ausdruck des geraden Profils hat Hegel (Aeſth. B. 2, S. 387 ff.) Treffliches geſagt. Die Naſe wird dadurch gleichſam der Stirn angeeignet, der Sitz des Denkens bleibt in unmittelbarer Einheit mit dem Organ des ſinnlichen Spürens und Suchens und umgekehrt wird dieſes und mit ihm der ganze untere ſinnlichere Theil des Geſichtes für das Geiſtige wie eine reine Fortſetzung desſelben gewonnen; das Obere, Geiſtige ſetzt ſich ohne Unterbrechung in das Untere, Animaliſche fort. Tief eingeſchnittene Kluft der Naſenwurzel trennt das Untere und Obere und dann ſpielen auch beide Theile, freigelaſſen vom Bande der Einheit, in ungeſetzlichen, willkührlichen Formen. Das volle Kinn aber gab dieſem ſchönen Ganzen die ſatte Begründung, die abſchließende Baſis und zeigte den in ſich und in Naturmitte feſten, runden Menſchen an. Die Stirne war mäßig gewölbt, nicht allzuhoch, was Uebergewicht des getrennten Denkens anzeigt, ſie hatte einen Theil ihrer Entwicklung dem Geſichte abgegeben; berühmt das volle, runde, leuchtende Auge unter fein gezogenen Augbraunen, der lockige Haarſchmuck. Dieſes Profil ſprach das Gleichgewicht des Temperaments aus. Man nennt die Griechen gern ſanguiniſch, aber ſie hatten auch die Gabe von Phlegma und Melancholie, die zur Wiſſenſchaft und zum ganzen Gefühl des Tragiſchen gehört, und man darf nur den Achilles ſich vergegenwärtigen, um die Stärke des choleriſchen Feuers zu erkennen. Auf der Grundlage dieſer reinen Miſchung iſt ihre Begabung als allſeitig und daher genial zu bezeichnen.

3. Alle Culturformen verkündeten die ſchöne Menſchlichkeit. Die Tracht ließ das Haupt, wo es nicht den Schutz des Helms, der Schiffermütze, des Reiſehuts bedurfte, frei, die Beine in ihrer ſchönen Zeichnung nackt, Hoſen galten für barbariſch, auch der ganze oder halbe Arm ſah

nackt aus dem χιτών. Das ἱμάτιον nun, das über die linke Schulter geworfen, um den Rücken geſchlagen, dann unter oder über den rechten Arm genommen wurde, ſo daß das Ende wieder über die linke Schulter fiel, und ähnlich die kürzere χλαμύς, war jenes ungenähte Stück wollenen Tuchs, deſſen reicher Faltenwurf durch die Formen des Körpers motivirt dieſe durchblicken ließ, mit jeder Bewegung ſich veränderte, nicht fertig genäht am Leibe hing, ſondern getragen ſein wollte, daher ein bewegtes, lebendiges, ein perſönliches Kleid. Völlige Nacktheit wechſelte mit Bekleidung nicht wegen Drucks glühender Hitze, ſondern durch Vermittlung der gymnaſtiſchen Spiele. Der Künſtler ſah den Körper in jeder Bewegung nackt, er brauchte (bei Männern) keine Modelle, keine Acte. Hier iſt wieder ein Punkt, wo beſonders einleuchtet, warum wir von der Naturſchönheit in dieſer Breite reden; denn jeder weiß, daß dieſe Gelegenheit ungezwungenen Anblicks dem Künſtler unerſetzlich iſt. Gunſt des Stoffs, des Vorgefundenen iſt überall weſentlich. Wie einfach und doch ſchwungvoll, wie edel ohne Ueberladung, wie lebendig und gefühlt alle Geräthe, Waffen u. ſ. w. waren, weiß Jeder, der antike Vaſen, Lanzen, Kandelaber, Küchen- und Tafelgeräthe, Helme, Schilde u. ſ. w. geſehen hat. Selbſt die Löcher im Sieb hatten Zeichnung, das Gewicht an der Wage war ein Götterkopf u. dgl., die Theatermarke ſtellte ein niedlich geſchnittenes Thierchen vor u. ſ. w. Wir erwähnen dieß Alles hier als reale Kulturform, es iſt unter anderem Standpunkt, als Kunſtform, wieder zu erwähnen, aber dieß eben iſt das eigenthümlich Griechiſche, daß hier die Kunſt in Alles drang, daß die Erſcheinung der Griechen in allen Sphären das Schöne ebenſoſehr producirte, als ſchönes Object war. In der Kriegsführung unterſcheiden ſich die Griechen ſchon nach Homer von den Aſiaten: ſie ziehen ſchweigend in gemeſſener Ordnung in die Schlacht, die Trojaner mit wildem Geſchrei. Später entwickelt ſich die Taktik bis zur berühmten macedoniſchen Phalanx. Dabei bleibt aber die ganze Bewaffnung ſo, daß jeder Gebrauch der Waffe den ganzen lebendigen Mann braucht und die Schönheit und Kraft der Glieder zeigt (Borgheſiſcher Fechter). Auch der Pfeil, vermittelſt deſſen der Feigſte und Schwächſte den Tapferſten tödten kann, iſt noch etwas ganz Anderes, als das Feuergewehr, das ſich durch den bloßen Druck des Fingers entladet. Der Feldherr befiehlt nicht abſtract; Alexander ſtürmt an der Spitze ſeiner Reiterei. — Die Genüſſe gaben jeden Taumel der Luſt frei und das Orgiaſtiſche der Orientalen war namentlich noch in den Dionyſien ſichtbar, aber die höchſte Trunkenheit hielt noch das Band der Schönheit feſt und gab ſelbſt dem Wilden, dem Frechen jenen Rhythmus, der als Takt haltendes Maß auch die Wuth der Bacchantin beherrſcht. Den Feſten des losgelaſſenen Genuſſes treten aber die Feſte der Thätigkeit, die gymnaſtiſchen, die berühmten Spiele zu Olympia u. ſ. w. zur Seite. Hier zeigte der Grieche dem Gott und dem Volke ſeine Kraft und Schönheit und dieß allein ſchon, daß dieß Volk ſolche Feſte hatte, ſtempelt es zum ſchönen Volke. Solche Spiele waren ein Gottesdienſt und dieſer beſtand überhaupt vorzüglich in Aufzügen, wo das Volk an ſeinem Reichthum, dem Adel ſeiner Stände, der Schönheit ſeiner Jünglinge und Jungfrauen, ſeiner Roſſe und Rinder ſich erfreute. Da war nicht traurige Entſagung, Kloſterleben, Einſiedelei, dumpfes Brüten die eine, wilde Wolluſt, ſcheußliche Selbſtvernichtung die andere Seite; das düſtere Geheimniß ſpielte an den Rand gedrängt in den Myſterien nebenher, das blutige Menſchenopfer wurde weggeworfen, der Cult war heiter und ſonnig wie das ganze Leben.

§. 349.

Freie Geiſtigkeit durchdringt in dieſem Volke das ſinnliche Leben und bindet es zur Einheit, es bildet ſich daher hier erſt ein ethiſcher Volkscharakter. Da aber die geiſtige Einheit nicht zum Bruche der Subjectivität mit der Natur, des Individuellen mit dem Allgemeinen fortgeht, ſo herrſcht das Ethiſche durchaus in der liberalen Form des Maßhaltenden Inſtincts, behält die Friſche und Zufälligkeit des Naturtons. Das Leben iſt ungehemmt von Satzung und doch geregelt, Sitte herrſcht bewußt und unbewußt zugleich, frei unterſcheiden und gliedern ſich die Sphären des Lebens und breitet ſich in der vielſeitigſten Bildung und Thätigkeit reine Menſchlichkeit aus.

Die Griechen ſind mündig ohne die Reflexion der ſubjectiven Moral und ohne den Staatsbegriff, der den Einzelnen privatrechtlich dem Ganzen, für das er Andere ſorgen läßt, gegenüberſtellt. Da ſcheint nun jeder Compaß unmöglich und ebendaher das Gängelband der Prieſtergewalt nöthig zu ſein, und doch führt ſie frei ihr ſittliches Gefühl. Die Sitte herrſcht, ohne daß man ſich Gründe angibt, politiſche Tugend herrſcht ohne Polizei. Dieß eben iſt das ſchöne Geheimniß. So haben ſie auch kein Dogma und ſind doch religiös. Es iſt Einem hier, wenn man von den Orientalen kommt, zu Muthe, als ſprängen Riemen und Knebel vom Leibe; man athmet leicht auf. Mit der Prieſterherrſchaft hört auch die Vermengung aller Sphären, wie ſie im Orient beſtand, auf. Kunſt, Wiſſenſchaft, Staat, jede Thätigkeit löst ſich vom Ganzen und doch bleibt organiſche Einheit. Kein Volk hat bekanntlich ſo vielſeitig alle Kreiſe menſchlicher Thätigkeit durchlaufen, es ſind auch in dieſem Sinne ganze Menſchen. Die geiſtigſte Blüthe dieſer Bildung iſt die Philoſophie. Das reine Denken ſelbſt bleibt aber objectiv; wie es ſubjectiv wird und als kritiſches Selbſtbewußtſein ſich auch vom Sittlichen Rechenſchaft gibt, iſt es auch ein Symptom der Auflöſung des griechiſchen Lebens.

§. 350.

1 **Die Deſpotie wird abgeworfen, der Staat erſteht zur Freiheit, wird
Demokratie. Jeder lebt im Ganzen, das Ganze in Jedem, Alles iſt öffentlich,
2 das Vaterland Lebensluſt. Kein Stand kann verknöchern, alle bleiben elaſtiſch.
3 Das Individuum athmet Geiſtigkeit in Form edlerer Thierheit; das Privatleben
und die unendliche Eigenheit kann ſich nicht in Tiefe ausbilden, Freundſchaft
blüht mehr, als Liebe. Erhabene und doch jugendlich ſchöne Geſtalten ragen
die großen Männer hervor.**

1. Ein Flecken in der griechiſchen Freiheit ſind die Heloten und Sklaven. Keineswegs hat aber darum Hegel Recht, wenn er über Griechenland den Satz aufſtellt: „Einige ſind frei" (im Orient nur Einer). Freiheit kann hier nur Freiheit im Volke bedeuten, nicht philanthropiſche Anerkennung der allgemeinen Menſchenwürde, welche erſt in neueſter Zeit die Aufhebung der Sklaverei angefangen hat in's Werk zu ſetzen. Die griechiſchen Sklaven waren überwundene oder gekaufte Menſchen eines fremden Volks, die Griechen waren alle frei. Im Mittelalter iſt es, wo nur Einige frei ſind, da im eigenen Volke, was nicht Fürſt, Adel, Clerus, Bürger einer Stadt iſt, keine politiſche Perſönlichkeit hat, da der Bauer wie ein Thier behandelt wird. Die Sklaverei war aber ein Flecken, denn es iſt nicht wahr, daß die Republik der Sklaven bedarf. Das Schöne des freien Volkslebens aber war der Einklang des Individuums mit dem Ganzen; es löſte ſich von der Subſtanz ab, aber dieſe ſetzte ſich in es fort; das Individuum war „die Bethätigung des Subſtantiellen." Der Verfall begann mit der willkührlichen Ablöſung, der egoiſtiſchen Selbſtändigkeit des Einzelnen, der Demagogie. Ueber den Werth des republikaniſchen Lebens als Stoff der Schönheit haben wir nichts hinzuzuſetzen; nur der Menſch, welcher Luft der Oeffentlichkeit athmet, den Freiheit umweht, der im Ganzen webt, iſt wahrer Schönheitsſtoff, nur hier ſind die ächten, großen Motive.

2. Beredtſamkeit als Kunſt, das Intereſſe und die Thätigkeit für das Oeffentliche zu entwickeln, war neben der Bildung zum Krieger mit allen Mitteln der Gymnaſtik die Hauptform, die in der Theilung der Geſchäfte den Menſchen menſchlich friſch und frei erhielt. Sie ging aber von ſelbſt aus dem lebendigen Bewußtſein der Allgemeinheit und Geltung in derſelben hervor. Wo dagegen das Individuum bei dem beſten Intereſſe doch nichts über ſeinen beſchränkten Kreis hinaus thun kann und darf, da krümmt es ſich zum Philiſter ein.

3. Zum Herrlichſten im Homer gehören ſeine Vergleichungen der Helden mit Thieren. Jene Heroen ſind, wiewohl voll reicher Lebendigkeit und Vielſeitigkeit, einfache Typen gewiſſer Charakter-Gattungen, wie die

Thiere in der Fabel und an ſich; ſie leben im Elemente des Naiven und haben daher das Ganze, was aus Einem Guß iſt, wie Thiere, das Racemäßige, das Schlaghafte. So zunächſt in der Heroenzeit, aber bei allem Fortſchritt der Griechen bleibt ihnen dieſe Compactheit der Natur und in ihren Götter- und Heroen-Idealen klingen nicht durch Künſtlerwillkühr Thiertypen an. In dieſer Welt kann nicht modernes Gewiſſen ſein. Liſt iſt Tugend, Reineke Odyſſeus lügt Alles an, was ihm in den Weg kommt, und dafür lobt ihn Athene ſelbſt, die er ebenfalls angelogen. Beſtechlich iſt ſelbſt Themiſtokles. Das unendlich Eigene der Individualität kann und darf ſich nicht in die Tiefe ausbilden, es iſt noch nicht intereſſant, noch nicht berechtigt; es iſt da, aber als ein flüſſiges Moment, das ſich jeden Augenblick in das Gemeinſchaftliche auflöst, die Einzelnen gleichen ſich in Zügen und Thun noch ganz anders, als der nordiſche und moderne Menſch. In den großen Männern faßt ſich die Größe des Volks gleichſam mühelos zuſammen. Ein Perikles opfert allen Genuß und Zerſtreuung dem Staate, jeder Zoll an ihm iſt σεμνότης, und doch, wie friſch und jugendlich iſt er, gegen die Heroen Roms gehalten! Schön bemerkt Hegel, wie bedeutungsvoll es ſei, daß die griechiſche Geſchichte mit einem Jüngling, Achilles, beginne und mit einem Jüngling, Alexander, ſchließe. — Dieſe Menſchen nun, die auf der Straße, nicht in Stubenluft lebten, können freilich auch die engere ſittliche Schönheit des Privatlebens nicht ausgebildet haben. Die Liebe iſt keine unendliche ſubjective Welt, ſondern eine raſche und brennende Leidenſchaft, zarter Anhauch, wie in Nauſikaa, erſcheint vereinzelt, aber auch das erlaubte Verlangen hält ſich mit ſittlichem Maße zurück, wie Penelope ſinnend zaudert, ſelbſt nachdem ſie Odyſſeus ſchon erkannt hat. Die Zurückziehung und Abſchließung des Weibs führt zum Hetärenweſen und zur Knabenliebe, deren rohe Form freilich einer der ſchlimmſten Makel im griechiſchen Leben, deren andere geiſtige Form aber künſtleriſch erziehende Seelenliebe iſt. Aechte Freundſchaft tritt ſchön im erſten und letzten Helden, Achilles und Alexander hervor. Im innern Kreiſe herrſcht würdig die Hausfrau, aber Kebsweiber ſind geduldeter Reſt der Polygamie, damit iſt vertieftere Poeſie der Ehe nicht vereinbar.

§. 351.

Dieß Volk nun iſt zuerſt ein wahrhaft fortſchreitendes, entwickelt ſich durch eigene That organiſch und dieſe That iſt weſentlich Aufnahme von Bildungsmomenten aus dem Orient zu freier Umbildung auf der einen, Zurückweiſung ſeiner überfluthenden Macht auf der andern Seite. Dann folgt innerer Krieg und beginnt bei wachſender ſubjectiver Bildung das tragiſche Schauſpiel der Auflöſung dieſer ſchönen, aber unverbürgten Welt. Doch ehe der Unter-

ganz eintritt, faßt ſich die höchſte Reife in dem Heldenjüngling zuſammen, der Griechenland am Orient rächt und durch ſeine Ueberwindung ein Weltreich gründet, worin griechiſche Bildung univerſell wird.

Griechenland lernte vom Orient als freier Schüler, der das Gegebene umſchafft, aber mehr von dem contemplativen Aegypten, als von dem energiſchen Perſien. Zu dieſem war das Verhältniß das des realen Kampfes. Die berühmten Freiheitsſchlachten nun und ihre Helden ſtehen dadurch einzig in der Geſchichte, daß ſie für alle Zukunft und Menſchheit den jugendlichen Keim occidentaliſcher Bildung, europäiſcher Freiheit gerettet haben; aber zugleich iſt die überſchauliche Einfachheit dieſer Schlachten, die ſinnliche Lebendigkeit der Kriegsführung vom höchſten äſthetiſchen Vortheil. Nicht wieder in der Welt iſt Idee und Bild ſo zuſammengetroffen und die Schlachten in den Thermopylen, bei Salamis, Marathon, Platää harren, da man nun auch das Terrain wieder kennt, auf den Maler, der dieſe Schätze heben ſoll. Man kennt durch Herodot die Völker, die Bewaffnung, die Aufſtellung; man darf das Amphitheater von Marathon nur anſehen, um ſich das große Bild hervorzurufen, wie die geſchloſſenen Griechen von den Anhöhen herunterſtürzen und die Barbarenhorden, die Negermaſſen in die Sümpfe hineinwürgen. Die hervorragenden Heroen, Miltiades, Themiſtokles, Pauſanias, Cimon, Ariſtides, der herrliche Perikles, dann der peloponneſiſche Krieg, mit großen Scenen und Männern im Einzelnen, aber ein Gang der Auflöſung, der vernichtenden Reibung zwiſchen dem Doriſchen und Joniſchen, eines Gegenſatzes, der durch ſeine Spannung die Einheit der griechiſchen Größe begründete, aber auch den Wurm ihres Todes in ſich trug, zugleich die innere Auflöſung durch das Aufkommen des ſubjectiven Elements, der Sophiſten, Sykophanten, der Demagogen, eines Kleon u. ſ. w.: welch ein bewegt fortſchreitendes, im Sinken noch unendlich fruchtbares Schauſpiel! Ein anderes Geſchlecht, ſchlanker, beweglicher, nervöſer, feiner, leidenſchaftlicher war nach der großen Peſt in Athen aufgeſtanden. In dieſer aufgeregten Welt beginnen die pathetiſchen, ſentimentalen, aber auch die komiſchen Stoffe. Der ſchöne Alcibiades, jugendlicher Held, aber auch leichtfertig, üppig und gewiſſenlos, gehört ſchon zu ihnen. Die letzten Kriege vor der Macedoniſchen Oberherrſchaft ſtellen jene rührenden Geſtalten dar, welche in iſolirter Tugend noch halten wollen, was nicht mehr zu halten iſt, und tragiſch untergehen, einen Epaminondas, Demoſthenes, ſpät noch einen Kleomens, Philopömen und And. Inzwiſchen hat ſich nördliche Kraft in unverwelkter Friſche aufgemacht, das müde Griechenland in Eins zuſammenzufaſſen und den Samen, der aus der welken Fruchtkapſel gefallen, erobernd hinauszuführen nach Aſien. Alexander

der Größe. Maſſe einzelner heroiſcher Momente, Poeſie ſeines ganzen Eroberungszugs, ſeines frühen Tods. Griechenland iſt todt, nachdem es erobernd geworden. Seine fortdauernde Scheinfreiheit, die Auflöſung der Reiche Alexanders d. Gr. ſind ein widerwärtiges Bild. Die Kürze griechiſcher Blüthe lag in ihrem Weſen. Naturſittlichkeit iſt zufällig, ungarantirt, vergänglich wie Jugend.

Ausgang.

§. 352.

Der berechnete, harte und gewaltſame Römer gleicht den mehr praktiſchen 1
Völkern der Vorſtufe und erſcheint dualiſtiſch, doch in anderem Sinne, als die
Orientalen. In dieſem ethiſchen Volke hat das Subject Vollgewicht objec-
tiven Lebens, aber düſter und eigenwillig wie es iſt, ſchließt es ſich als
Individuum an das Ganze nur durch die ſtrenge Arbeit der Pflicht, die ernſte
Unterordnung an und iſt geneigt, ſich ſelbſt als das Ganze aufzuwerfen. Die
Schönheit jener liberalen Einheit iſt verſchwunden, der herbe Dienſt an ihre
Stelle getreten. Sämmtliche Culturformen ſind bei aller Verwandtſchaft mit den 2
griechiſchen härter, gemeſſener, finſterer, die Feſte theils blutige Spiele, theils
weſentlich Erholung vom Zwange der Subordination, der Cultus düſter, an
Alles geknüpft, politiſch.

1. Vergleicht man Griechen und Römer mit den obigen orientaliſchen Völkergruppen, ſo entſprechen die Römer in der erſten den Perſern, in der zweiten den Semiten, wie die Griechen den Indiern, Aegyptiern. Zwar kann bei den wahrhaft ethiſchen Völkern der vollere Gegenſatz eines contemplativen, in Religion und Phantaſie productiven und eines praktiſchen, geſchichtlichen Volks nicht mehr auftreten. Die Griechen waren handelnd, politiſch, aber ſie waren doch noch weit mehr Culturvolk, als Staatsvolk, ſie geben für den folgenden Abſchnitt, die Phantaſie, als Schönheit ſchaffende Subjecte mehr Stoff ab, als für dieſen objectiv durch ihre Geſchichte. Mit den Römern verhält es ſich umgekehrt, wie der folg. §. zeigen wird. Es iſt eigenthümlich, daß dieſes ſtrenge und harte Volk ein Land bewohnte, das als Halbinſel zwar auf die See hinausruft, wie Griechenland, deſſen Natur aber übrigens in den Erdformen milder erſcheint, als die griechiſche: weniger Gebirge, aber von reizenden Linien, breitere Stromthäler, ausgedehntere Küſtenflächen. Die römiſche Campagna hat allerdings melancholiſchen Charakter. Die Pflanzenwelt iſt dieſelbe, wie die griechiſche, nur natürlich je mehr gegen Norden, deſto mehr an Reichthum zurückſtehend. Die Thierwelt verhielt ſich ebenſo; der Pferdeſchlag nur war

ſchwerfälliger und erinnert an die groben nordiſchen Racen. Der menſchliche Typus hat, verglichen mit den Völkern, zu denen wir erſt übergehen werden, den Charakter bruchloſer Gediegenheit, ungetheilter Ergoſſenheit des Geiſtes in das Leibliche, namentlich die feſte Baſirung des Kopfs durch das markig vorgewölbte Kinn, verglichen mit den Griechen aber zeigt er nicht jenes ruhige Ebenmaß. Die Körper ſind ſtämmiger, gedrungener, beleibter, kurzhalſiger, die Beine im Verhältniß zum Leib etwas kurz, im Profil ſpringt die Naſe gebogen hervor, über den harten Augenknochen erhebt ſich eine tiefgefurchte Stirne, die Köpfe erſcheinen überhaupt ſtrenger durchgearbeitet und ihr ernſter Ausdruck ſcheint zu ſagen, welche Wucht großer politiſcher Arbeit auf ihnen ruhe. Möglich, daß dieſe härtere Form des pelaſgiſchen Stammes durch Einflüſſe etruriſchen Bluts entſtand, denn die Etrusker erſcheinen als finſtere, unterſetzte Geſtalten mit dicken, mürriſchen, knorrigen Köpfen. Der römiſche Typus deutet ein Vorherrſchen des Choleriſchen im Temperamente an, das düſter Sinnende aber die Verbindung deſſelben mit dem Melancholiſchen. Soll nun das Dualiſtiſche in dieſem Naturell überhaupt näher beſtimmt werden, ſo muß man ſich hüten, es nicht ſo zu faſſen, daß man denjenigen inneren Bruch des Bewußtſeins, der erſt durch das Chriſtenthum und die Germanen auftrat, ihnen unterſchiebt. Es iſt allerdings ein Anſatz zu einer Innerlichkeit da, wie ſie den Griechen ganz fremd war; er zeigt ſich vorzüglich in dem Geheimnißvollen der Religion. Allein der Römer war dennoch ganz Vaterlandsmenſch wie der Grieche, er wußte nicht anders, als im Ganzen leben, und zwar ſo ganz praktiſch, daß Philoſophie und Kunſt ihm urſprünglich fremd war. Das Individuum fühlt ſich ſo energiſch, daß es eine Neigung hat, ſich ſelbſt zum Ganzen aufzuwerfen, ſeine Tugend iſt, dieſe Neigung zu opfern und dem wirklichen Ganzen zu dienen. Zwei Stände, Patrizier und Plebejer, liegen in unaufhörlichem Kampfe, leben aber auch ganz in demſelben. Wie nun die alte Tugend aufhört und Selbſtſucht, Herrſchſucht um ſich greift, da iſt es nicht zerfreſſene Blaſirtheit, was ſich vordrängt, das herrſchſüchtige Individuum iſt eine ganze Welt, hat die Wucht des Ganzen in ſich geſogen, ſchreitet groß auf erhöhtem Kothurn, iſt von Geiſt der Nothwendigkeit umwebt, ſteht auf dem ehernen Poſtamente der Objectivität. Auch die Römer ſind alſo Menſchen aus Einem Guſſe, aber der Guß iſt härter. Es iſt ein Trennen in ihrer Natur gegeben, aber ein Trennen, das auf dem Boden der Objectivität, der unmittelbaren Einheit bleibt, daher ebenſo feſtes, wiewohl kämpfendes Zuſammengreifen, Zuſammenzwängen des Getrennten. Der bekannte juriſtiſche Beruf lag allerdings urſprünglich in dieſer Volksnatur, in der guten Zeit der Republik aber geht die Ausbildung des Rechts vor ſich, ohne irgend die naturwüchſige Einheit des Ganzen, des Lebens im Vaterlande in privatrechtliche Iſolirung des Einzelnen aufzuheben, und das Bezeichnende dieſes Rechtsgeiſtes iſt nur erſt die Abſtraction von dem reicheren Umfange der lebendigen Subjectivität; gerade dieß beweist aber, daß vertiefte Innerlichkeit hier noch keine Rolle ſpielt; in der Kaiſerzeit erſt wird das Recht zu der abſtracten Atomiſtik, die den Einzelnen nur als Einzelnen hinſtellt, ſeine Intereſſen vom Vaterlande trennt und ihm die Zurückziehung in ſich zum Troſte läßt.

2. Die Culturformen vor der Aufnahme des Griechiſchen und Orientaliſchen ſind härter und einfacher, als die griechiſchen, übrigens, namentlich die Tracht, in den Hauptzügen dieſelben. Wichtig ſind insbeſondere die Formen des Kriegs. Dieſes ganz militäriſche Volk hatte gewiß früher eine ſtraffe ſoldatiſche Dreſſur, als die Griechen, und bildete dann die Taktik zur höchſten Kunſt aus. Ein römiſches Lager war eine geordnete Stadt, Marſch, Belagerung mit ihren Maſchinen, Schlachtordnung, Alles gemeſſen, geſchloſſen, ſtreng ſyſtematiſch, aber zugleich höchſt beweglich und anſchaulich. In den Feſten und Spielen liegt der ganze Gegenſatz gegen die Griechen am Lichte. In den Gladiatorenſpielen ſpricht ſich die blutige Härte und Grauſamkeit dieſes Volks auf's Widerlichſte aus. Der freie Grieche trat in den öffentlichen Spielen ſelbſt auf, ſie waren zum Theil gefährlich, aber nicht blutiger Ernſt; in Rom metzelten ſich Sklaven zur Kurzweil der Zuſchauer. Die Saturnalien waren weſentlich Lüftung des Zwangs und Dienſts und ſprechen ganz die dualiſtiſche Natur des Volkes aus. Die griechiſchen Feſte waren nicht Erholung vom Zwang eines düſteren Lebens; Arbeit und Genuß, Werktag und Feſttag fiel ihnen ſo nicht auseinander. Ein Feſt, deſſen ausdrücklicher Zweck geweſen wäre, Geſchäft und Standes-Unterſchied zu vergeſſen, waren auch ihre ausgelaſſenen Dionyſien nicht. — Die düſtere Größe, der ſchweigende Ernſt des römiſchen Cultus ſpricht ſich erhaben in den Worten des Horaz aus: dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex. Die Römer waren abergläubiſcher, als die Griechen; Wahrſagerei, Zeichendeuterei umſpinnt Alles, das Geiſterhafte des hetruriſchen Glaubens hat ſich ihnen mitgetheilt; Weihe und Ceremonie gehört zu jedem Geſchäfte, jeder Unternehmung. Aber wieder verräth ſich neben dem Anſatze zum Innerlichen, der auch hierin liegt, der objective Sinn, und zwar in der beſondern Beſtimmtheit des Politiſchen und Juriſtiſchen, darin, daß ihre Religion weſentlich Religion politiſcher Zweckmäßigkeit, nicht freie Empfindung, ſondern ſächlich, nothwendiges Mittel war.

§. 353.

Dieſes Volk des Zwecks und der That, dieſes weſentlich politiſche, militäriſche Volk bietet eine ſtoffreichere Geſchichte dar, als das griechiſche, und

der Stoff verhält ſich zum griechiſchen wie das Erhabene zum Schönen. Nach innen und außen auf Kampf geſtellt wirft es ebenfalls die Monarchie ab, gründet eine Republik, worin der Streit zweier Stände nie endet, erobert durch Liſt und Tapferkeit in grauſamem Fortſchritte die Welt, verfault im Innern, beginnt dadurch ſo wie durch die Miſchung der unterworfenen Völker und ihrer Culturformen die Auflöſung der objectiven Lebensgeſtalt und endet nach blutigen inneren Kämpfen in Deſpotie. Die Individualität des Einen Herrſchers iſt jetzt das Ganze, das wahre Ganze aber in unendlichem Schmerz gebrochen und der Einzelne in ihm nur als Rechtsperſon anerkannt. Die Reihe gewichtvoll großer Männer ſchließt mit furchtbaren Erſcheinungen des Böſen, wie es jetzt erſt möglich iſt.

Dieſe kurzen Sätze mögen genügen; ein Verſuch, die große und reiche Welt noch viel zu wenig benützter Stoffe, die ſich in der römiſchen Geſchichte aufthut, auch nur im Umriſſe zu überblicken, würde zu weit führen. Daher nur wenige Winke. Die älteſte Zeit: Raub der Sabinerinnen, Numa patriarchaliſch ehrwürdig wie Moſes, Lykurg, Solon; unter Tullus Hoſtilius Horatier und Curatier, die frühesten Kriege mit ihren Siegen und Niederlagen und ſchönen Heldenzügen; Tarquinius Superbus, Lucretia, Brutus. In der Geſchichte der Republik bis zu den Kämpfen der Oligarchie tritt nun auf der Einen Seite die herrliche Reihe großer Feldherrn, blutiger Niederlagen, herrlicher Siege, würdiger Feinde hervor, da ſind die Cocles, Scävola, Coriolan, Cincinnatus, Manlius Capitolinus, Camillus, Decius Mus in den erſten Kriegen mit italiſchen Völkern und Galliern, dann beginnen die puniſchen Kriege, die neuen galliſchen, die ſpaniſchen, macedoniſchen, ſyriſchen dazwiſchen, eine neue Heldenſchaar, ein Regulus, Marcellus, Fabius, Quinctus Flamininus, Aemilius Paulus, die Scipionen treten auf. Es ſind dieß noch große, altrömiſche Naturen, treuer gegen das Vaterland, als die Griechen, Rom hat in ſeiner guten Zeit unbeſtechlichere Helden, die virtus blüht, erſt allmählich weicht die Sitten-Einfalt, Cincinnatus wird vom Pfluge geholt. Im Innern gibt dieſe Einfalt eine Reihe rührender und zugleich großer Stoffe. Der Römer iſt rauh und hart, die Gewalt des Familienvaters beherrſcht Weib und Kinder wie Sachen, und doch erſcheint das Privatleben ſchön durch Würde der Matronen, Ehrfurcht der Kinder, Wachen über Familienehre; vom Tode der Virginia an bis zur Mutter der Gracchen thut ſich eine Reihe edler Bilder auf. Das politiſche innere Leben ruht auf dieſer Grundlage und hier entfaltet ſich denn der Kampf der Patrizier und Plebejer von der Entweichung auf den heiligen Berg und der Fabel des Menenius Agrippa bis zu den Gracchen. Shakespeare, der übrigens beſonders gezeigt hat, was für Stoffe auch die neuere Kunſt an der römiſchen

Geſchichte, groß und draſtiſch, wie ſie überall iſt, beſitzt, hat freilich in ſeinem Coriolan das Volk falſch behandelt. Dem Kaiſerreich gehen nun die blutigen Bürgerkriege, die großen Dictatoren-Naturen im Kampfe mit den letzten edlen Republikanern voran, während nach außen das furchtbare Rad des Staates Ein Volk um's Andere unerbittlich in ſeine Speichen hereinzieht und zermalmt. Marius, Sulla, Pompejus, Cäſar, Brutus und Caſſius, Antonius: Erſcheinungen von rieſenhafter Größe, tragiſchem Adel, glänzender Pracht, ein Würfelſpiel um die Welt, ein Kampf von Coloſſen, blutige Proſcriptionen, worin ein Menſchenleben eine Null iſt, Weltſchlachten wie bei Pharſalus, Philippi, Actium. Im Kaiſerreich nun, in dieſer ungeheuern Auflöſung des ſittlichen Lebens treten auf dem Throne die Ungeheuer der Geſchichte, die ſittlichen Scheuſale auf, die entarteten Weiber, eine Meſſalina, eine Agrippina an ihrer Seite. Dieſe Geſtalt des Böſen iſt erſt in der Entfeſſelung des objectiven Bandes, das die antike Welt zuſammenhält, möglich, und doch iſt ſie noch wohl zu unterſcheiden von dem modernen Böſen. Sie hat noch den Charakter einer ungeheuern Naturkraft, ſie hat kein Gewiſſen, ſie iſt ſelbſt naiv, die Macht über eine Welt gibt ihr eine fürchterliche Realität, es fehlt ihr bei aller Beſchönigung und Liſt noch das ſubjectiv Zerfreſſene und Zerfreſſende, die geſpenſtiſche Romantik des inneren Schönthuns. Edel und glänzend treten dann ſegensreiche Herrſcher, ein Veſpaſian, Titus, Trajan, Hadrian, Antonin, Marc. Aurelius auf: iſolirte Trefflichkeiten, groß für ſich, aber auf hohlem Grunde. Die Helden geſunder und freier Völker ſind ganz andere äſthetiſche Stoffe, als die zufälligen Tugenden der Fürſten ohne Volk. In der ſchmerzbelaſteten Welt ſucht der freie Geiſt ein Aſyl in ſeiner innern Unendlichkeit, ſtoiſcher Tod und Selbſtmord zeigt an, daß die ſubjective abſtracte Freiheit nun an der Zeit iſt. Aber auch dieſe Erſcheinungen ſind von moderner Subjectivität noch wohl zu unterſcheiden; ſie haben noch nicht dieſe Innerlichkeit, die Zurückziehung auf das Subjective ſelbſt hat noch objectiven Charakter, claſſiſche, unreflectirte Einfachheit, gediegenen Guß der Nothwendigkeit. Daneben breitet ſich maßloſe Pracht und Wolluſt aus, die Liebe wird ſubjectiver, raffinirter, ohne ſich noch zur Gemüthstiefe auszubilden, zum griechiſchen Luxus kommt der aſiatiſche, alle Reize der Sinnlichkeit werden durchwühlt, um zu erfahren, daß im Genuſſe kein Letztes, kein Kern iſt, die Formen und Religionen aller Völker vermiſchen ſich, die compacte Gewißheit des Volksglaubens iſt daher zu Ende; Zauberei nimmt geſpenſtiſch überhand, der Geiſt iſt heimatblos. — Die lange Verweſung des byzantiniſchen Reichs iſt zu häßlich, um tüchtige Stoffe zu geben.

β.

Das Mittelalter.

§. 354.

1 **Die Germanen zertrümmern das römiſche Weltreich; der Norden Europas tritt in die Geſchichte ein. In ihren urſprünglichen Sitzen von einer Natur umgeben, die den Körper in rauher Weiſe ſtählt, den Geiſt nach innen wirft, um ihn nach langem Winter wieder zum Genuſſe herauszuführen, zeigt dieſes Volk den negativen Typus geiſtigen Ausdrucks bei roher Bildung. So iſt ſein Temperament und ganzes Naturell auf den, dem Erhabenen und Komiſchen neue Tiefe und Breite eröffnenden, Widerſpruch der Formloſigkeit bei tiefem Gehalte angelegt und offenbart ſchon im heroiſchen Naturzuſtande die Beſtimmung,**
2 **die objective Lebensform zu brechen in dem doppelten Sinne, daß das Subject in ſeine Tiefe zuſammengefaßt ſich negativ gegen ſeine Sinnlichkeit verhält, worauf neben der Naturtugend gewaltiger Tapferkeit große ſittliche Tugenden, insbeſondere des engeren Lebenskreiſes, aber ebenſo große Fehler ſich gründen, und daß der Einzelne ſich im Gefühl des unendlichen Werthes der Individualität ſich auf ſich ſelbſt ſtellt, als Glied einem Ganzen ſich zu geben verweigert.**

1. Grauer Himmel, langer, ſtarrer Winter, eine atmoſpäriſche Natur, die nicht wie ein geſchmeidiger Rock, ſondern wie ein Stachelkleid anſitzt, die Erdformen ſchroff und wild, gedrückt und platt, die Pflanzenformen, wie ſie in §. 280 dargeſtellt ſind, rauhe Thierwelt, Bären, Ellenthiere, Auerochſen, Wölfe, Eber, ſchwere Pferde, kleines Rindvieh mit dem **exiguum frontis decus**, knorrige, derbe Hunde (Bullenbeißer u. dergl.). Die nördlichen Stämme wohnen an einem ſtürmiſchen Meere, das zu rauhen und wilden Unternehmungen auffordert. Die winterliche Natur Deutſchlands zieht ſich gegen Norden bis dahin, wo die Aeſthetik eine Grenze ſetzen muß, aber ſie iſt, vorzüglich gegen Süden, noch nicht ſo hart, ſchönere Menſchheit unmöglich zu machen, nur iſt ſie weſentlich gegenſätzlich beſtimmt: auf den langen Winter folgt der Frühling, wo Alles auflebt, wo ein ſaftigeres und helleres Grün, als im höheren Süden, mit luſtigen Blüthen aufſproßt und unzähliche Singvögel jauchzen. In einem Theile des Landes, das ſpäter Deutſche bewohnten, ſaßen früher Kelten. Dieſes Volk haben wir erſt zu erwähnen, wenn von dem Eindringen der Deutſchen nach Gallien, von der erſten Grundlage des franzöſiſchen Charakters zu reden iſt; wichtiger wird es in der Lehre von der Phantaſie. Die Slaven, die der Völkerwanderung nachdrängend

die Germanen an ihren öſtlichen und nordöſtlichen Grenzen umlagerten, übergehen wir vorerſt ganz; dieſes Volk, das vom Kaukaſiſchen auf das Mongoliſche hinüberweist, wurde vorerſt überall von der deutſchen Tapferkeit beſiegt und bereitet ſich erſt in der neuen Zeit theilweiſe äſthetiſch intereſſante Schickſale. — Was nun den germaniſchen Typus betrifft, ſo ſind die Körper ſtark, muskulös, bald ſtämmig unterſetzt, bald ſehr groß, ausdauernd, aber linkiſch, ſchwerfällig, träg oder gewaltſam in Bewegungen, die Köpfe auf den erſten Anblick unedel und gemein in den Formen das Kinn tritt zu ſehr zurück oder zu knorrig hervor, großer Mund oder zu kleiner mit dünnen, eingekniffenen Lippen, rohe Kiefer ſind das Gewöhnliche, die Naſe iſt ſehr häufig aufgeſtülpt oder, namentlich bei dem höheren und ſchlankeren Wuchſe, der mehr den nördlichen Stämmen eigen iſt, übergroß und in der Form der Ramsnaſe gebogen, die ganze Geſichtsform in jenem Falle viereckig, in dieſem zu lange gezogen. Einige ungeſchickte Knorren und Ecken fehlen in keinem deutſchen Geſichte, da- zwiſchen langweilige Flächen und Entfernungen „Brachfelder“, Unausgearbeitetes, zu ſchwach Ausgeladenes, wie z. B. die Augenlider weit entfernt ſind, das deutliche Geſimſe des Auges darzuſtellen wie in den antiken Köpfen. Aber der Ausdruck des hellen Auges und der gedankenvollen, meiſt hohen und kräftig modellirten Stirne, die häufig blonden, freilich größtentheils ſchwunglos ſchlichten Haare, die weiße Haut, das zarte Roth und der Duft der Farbenübergänge, das Alles widerlegt wie ein Lichtgeiſt das Gemeine, das Rohe der übrigen Züge. Die deutſchen Phyſiognomieen haben etwas vom Hunde, die griechiſchen vom Löwen, die orientaliſchen vom Adler; vom Hundsgeſichte ſagt man, es liege etwas Gemeines in ihm, aber es liegt auch der ehrliche und aufrichtige Charakter darin, wodurch ſich dieſes Thier vor Allen auszeichnet. Dieſer ganze Typus und Habitus zeigt, wie er ſelbſt einen Charakter der Negation hat, das Negative des innern Naturells an. Von den Orientalen ſagten wir ein dualiſtiſches Temperament aus, in dem Sinne aber, daß die der Ruhe und Sammlung ebenſo wie die des Ausbruchs als eine Verſenktheit in die Natur erſchien; im deutſchen Weſen aber iſt Ruhe Sammlung ein Verarbeiten der Dinge im Innern, Innigkeit, Anlage Unſchlüſſigkeit aus Reflexion und Zweifel, Streben, die Natur zu winden und nicht Können, dann folgt täppiſcher, praller, roher Ausb deſſen, was heimlich im Innern gegohren. Das Leben zerfällt in ſtre Arbeit und Genuß. Die Deutſchen ſind viel luſtiger, als die den immer noch verwandten Romanen, ja ausgelaſſen in Luſtigkeit; gerade das luſtige Volk iſt auch das harte und melancholiſche. Hie Idealität, die nicht heraus kann oder in Uebermaß fällt, wortarm ſchwerer Ernſt und Ueberſchwall des Scherzes, hier iſt Geiſt, der ſich bruchlos in ſeine Welt, ſein Organ ergießen kann, hier iſt nicht blos Dualismus, ſondern Widerſpruch, ein ſich ſelbſt nicht Gleichen, ein Hinausſein über die Natur und ein Rückfall in ſie, der dann roh, wild, ausſchweifend iſt, ein Straucheln des Geiſts über ſeine eigene Schwelle: die angeborene Weiſe eines Volks, in deſſen Natur nicht glühende Hitze und Oede mit fruchtbarem Regen, üppiger, müheloſer Productivität, ſondern ſtarre Kälte, die nach innen wirft, um den ſtillen Heerd verſammelt, dann zur rauhen Arbeit ruft, mit dem milderen Frühling und Sommer wechſelt, der aber ebenfalls immer noch viel Mühe und Fleiß erfordert, um das Hinreichende zu gewähren. Die Italiener nennen uns eine razza inferiore und haben doch dunkeln Reſpect vor den innerlichen Tugenden, durch die wir unſere eckige Erſcheinung, unſere Unbeholfenheit, die ſchlechte Ausbildung aller inſtinctiven Eigenſchaften, die zur animaliſchen Seite des Geiſtes gehören, widerlegen; ſie ahnen, daß hinter dieſer grenzenloſen Proſa und Schwungloſigkeit, die wie ein ätzender Geiſt jede Fülle und Höhe der Form niederſtreift, ein innerlicher Schwung verborgen ſein müſſe. Es erhellt von ſelbſt, wie ein ſolcher innerer Zwieſpalt unendlich neuen tragiſchen und komiſchen Stoff in die Welt des Schönen einführt: die Möglichkeit des tiefſten inneren Zerwürfniſſes iſt durch ihn gegeben, unendlich Vieles wird erſt komiſch, da der Geiſt ſeines Leibes ſich ſchämt.

α. Tapferkeit, Kriegsgeiſt, eigentliche Paſſion für den Krieg, abgeſehen ſelbſt von allem Zweck, iſt Grundeigenſchaft der Deutſchen, dieſer erſten Reiter und Fechtmeiſter der Welt von Anfang an. Dieß iſt aber immer noch Naturtugend und fällt auf die Seite der hart gezogenen Sinnlichkeit, welche ſtarker, ſtoßweiſer Entladungen bedarf. Hier liegt aber auch die Luſt zu Schlägereien, die Grobheit, der Trunk (der zwar auch aus der Neigung, durch künſtliche Mittel ſich in der Imagination eine ſchönere Welt zu bauen, als die karge Natur bietet, zu erklären iſt), der furchtbare Jähzorn nach allzulangem Zurückhalten. Die Tugenden, worin ſchon bei den alten Deutſchen der Beruf zur Idealität ſich ankündigte, kennen wir aus Tacitus. Sie weiſen namentlich auf die Familie und Freundſchaft hin: Achtung des Weibs, Treue des Freunds und was dem verwandt iſt, ſo daß man erkennt, dieſe winterlichen Menſchen werden einſt dahin kommen, wo ſie der Aeſthetik mehr Stoff in den Gemächern des Hauſes, durch Schönheit des Privatlebens, als auf der Straße durch öffentliches Leben geben werden. Dieſe Innerlichkeit iſt zugleich der Eigenſinn der Individualität, die ſich nicht zu einem Ganzen verläßt. Auch die Stämme halten nicht zuſammen und viele dienen treulos genug im römiſchen Heere. Treue im Privatleben und Treuloſigkeit im öffentlichen Leben, dieſer Widerſpruch iſt bei dem deutſchen Volke ſehr erklärlich. Aber auch im Privatleben nimmt der Deutſche, gerade weil er tief und ungeſchickt, zum esprit d'escalier verdammt iſt, die Beleidigung in ſich hinein, wo ſie gräbt und nagt, er trägt ſie nach, er iſt „lancräche" wie das Nibelungenlied von Chriemhilden ſagt, er wird dann boshaft und rachſüchtig, um ſo mehr, weil Gemüth, Güte, Aufrichtigkeit als Nationaltugend gelten und daher eine Scham herrſcht, den feindlichen Willen und den Eigennutz zu zeigen, der ſo zur Falſchheit wird. Wie nun aber mit der Anlage zum Inſichgehen der zähe Iſolirungstrieb gegeben iſt, ſo tritt die Individualität überhaupt in ſchärferer Eigenheit hervor, zeigt mehr Züge, wodurch der Einzelne ſich von allen Andern unterſcheidet, und behauptet ſie mit Eigenſinn, weiß ſich berechtigt, Original zu ſein. Dieß iſt die Anlage zum Charakter in einem engeren Sinn, wie er jetzt erſt möglich wird.

Vorſtufe.

§. 355.

Dieſes Volk war aber auch in ſeiner zeitlichen Entwicklung nicht beſtimmt, 1
ſich in gerader Linie volksmäßig zu entwickeln. Die Bildung der alten Völker
war Naturbildung und daher ganz national, die germaniſche eine Bildung durch
Bruch mit der Natur, ein Aufnehmen und Verarbeiten der ganz reifen Bildung
fremdartiger Völker, welche das germaniſche, welterobernd ſchon in ſeiner Jugend,
in den unterjochten Ländern antraf. Das erſte große Bildungsmoment iſt das 2
Chriſtenthum, die Religion des Geiſtes und der Verſöhnung durch Selbſt-
überwindung, die als ſolche univerſal und nicht Volksreligion iſt, jedoch ihrem
Princip nach allerdings der germaniſchen Sinnesanlage als ein Verwandtes
entgegen kommt und in Verbindung mit dieſer durch die Kraft ſittlicher
Negativität eine noch nicht dageweſene geſchichtliche Lebensdauer verbürgt. Das 3
deutſche Heroenleben wird durch die Wanderungen und Miſchungen, vorzüglich
aber durch Aufnahme dieſer Religion unterbrochen.

1. Wir erwähnen nichts von den Culturformen der Deutſchen in ihrer vorgeſchichtlichen Zeit, wenn man jene ſo nennen kann. Die Bärenfelle, die Hütten, die Art der Kriegsführung, das entſetzliche Kriegsgeſchrei der Cimbern und Teutonen, als ſie auf ihren Schilden über die Schneewände der Alpen herabgeſtürzt waren, die Schlachten mit den Römern, vorzüglich die im Teutoburger-Walde, die Erſcheinung eines Arioviſt, Marbod, Arminius u. ſ. w. — dieß Alles gibt wohl coloſſale Bilder, aber ſie ſind äſthetiſch zu ungeſchlacht, zu unbeſtimmt. Wir können nicht wiſſen, was aus dieſen tüchtigen, aber rohen Urformen geworden wäre, wenn ſie ſich geradlinigt entwickelt hätten. Das germaniſche Volk war auch im ſucceſſiven, geſchichtlichen Sinne beſtimmt, daß ſein Geiſt und

Weſen über eine Wehre gehe, dieſe Negativität der Ueberwindung und
Aneignung des ganz Fremden in ſich aufnehme. Griechen und Römer
dehnten ihre Macht langſam aus und ebenſo langſam reifte ihre rein
volksmäßige Bildung. Dieſe war ſchon an ſich entſchieden müheloſer,
vergleichungsweiſe ſelbſt bei den Römern, als bei den Deutſchen. An-
ſtand, Grazie, Fluß und Maaß, Beweglichkeit und Geſchicklichkeit,
Gelenkigkeit und Biegſamkeit lag hier ſchon in der Race. Wie noch
heute der deutſche Rekrut in vier Wochen kaum die Handgriffe lernt, die
der Italiener in vier Tagen weg hat, ſo ſollte alle deutſche Bildung
einer rohen Natur erſt abgerungen werden. Griechen und Römer nahmen
fremde Formen aus Luxus auf am Schluſſe ihrer Zeit, ihrer Welter-
oberung; wohl auch in den frühen Anfängen ihrer Bildung verwandeln
ſie fremde Formen in ihr Eigenthum, aber Formen, die, an ſich unreif,
gerade auf Fortbildung warten, wie die orientaliſch unfreien in Griechen-
land. Die Deutſchen dagegen treten, wie ſie ihre Urwälder verlaſſen,
alsbald als Eroberer der Welt auf und finden hier die überreife Bildung
vor, welche, eine Frucht der objectiven Lebensform ſüdlicher Völker, ihrem
nordiſchen Naturell völlig fremdartig iſt.

2. Das Chriſtenthum wird hier noch nicht nach ſeinem inneren
Kreiſe von Vorſtellungen, ſondern nur erſt ganz allgemein nach ſeinem
Prinzip und als geſchichtliche vom Orient nach Rom, wo es die Gothen
antreffen, verpflanzte Erſcheinung aufgeführt. Es kam nun freilich dem
innerlichen Weſen, der Anlage zur Idealität in der deutſchen Natur,
als etwas Verwandtes entgegen; dieß iſt aber nur die Eine Seite, die
andere, daß es auch für ſie einen unendlichen Bruch mit den auf Heiden-
thum begründeten Naturzuſtänden mit ſich führte, iſt ebenſo weſentlich.
Da ſollte nicht mehr die Rache ihren fürchterlichen Gang gehen, nicht
mehr das Greifliche und Große, ſondern das Unſinnliche und was ſich
ſelbſt erniedrigt, gelten. Und dabei ziehen wir noch Alles ab, was dem
Prinzip Jüdiſches, Indiſches, Griechiſches, Römiſches, und ſo zwar ſinnlich
Verſtändlicheres, aber einer fremdartigen Sinnlichkeit Entſproſſenes ſich
angehängt hatte. Sogleich aber mußte erwähnt werden, daß durch die
Negativität, die im Chriſtenthum und ebenſo im deutſchen Naturell liegt,
eine Bürgſchaft des ſittlichen Lebens und daher der geſchichtlichen Dauer-
haftigkeit gegeben war, wie ſie das Alterthum nicht kannte (vergl. §. 351).

3. Wie ſich die in Anm. 1 erwähnten Urformen brachen, zeigt
nichts beſſer, als die eigene Heldenſage der Deutſchen. Sie hatten in
ihr einen gewaltigen Stoff, aber er verſchob ſich durch den Wirrwarr
der Völkerwanderung und dann durch die Eintragung der Formen des
Ritterlebens in die des Reckenlebens, verlor ſeine Compactheit, Ueber-

ſichtlichkeit, organiſche Einheit. Hierüber vergl. namentlich Gervinus Geſch. d. poet. National-Literatur d. Deutſch. Bd. 1.

§. 356.

Zugleich treffen aber die Germanen im römiſchen Volke und bei den von ihm latiniſirten Nationen die eigentlichen Culturformen der römiſchen Welt an, vermiſchen ſich mit dieſen Völkern und nehmen jene auf. Das Letztere geſchieht auch bei den Deutſchen, die unvermiſcht in ihrer Heimath bleiben; es bereitet ſich aber der Gegenſatz der romaniſchen und deutſchen Völker vor, der als weiterer Bruch die nun entſtehende neue Welt von der geſchloſſenen nationalen Einheit der antiken ſtreng unterſcheidet.

In Italien vermiſchen ſich Gothen und Longobarden mit Römern, in Spanien und Portugall Sueven, Vandalen, dann ſiegreich Weſtgothen mit latiniſirten Kelt-Iberern, ſpäter tritt hier als wichtiges Moment die Eroberung der Araber ein; in Gallien miſchen ſich Burgunden und Franken mit latiniſirten, durch ihre Beweglichkeit, ihr aufloderndes Feuer, ihre ſchwarzen Haare und Augen, ihre ovale, ſchwungvoller geſchnittene Geſichtsform den Römern ſchon urſprünglich weniger fremden Kelten. Hier iſt der deutſche Einſchlag am ſtärkſten und vermehrt ſich noch durch die Niederlaſſung der Normanen an der Nordküſte, jener kühnen Seefahrer, deren Züge weſentlich zur Ausbildung des Ritterlichen beitrugen und welche ſpäter ſelbſt romaniſirt einen Theil romaniſchen Feuers mit ihrer Erober[illegible]u den Angelſachſen nach England tragen. So entſtehen die Italien[illegible]panier, Franzoſen; dieſe Völker ſind die romaniſchen und ihr Gege[illegible]gen die rein deutſchen und gegen die germano-romaniſchen (En[illegible] Belgier) iſt der ganzen neueren Geſchichte weſentlich. Das deu[illegible]t bringt einen neuen Bildungstrieb in die römiſche Grundlage, ob[illegible] faſt zum Unkenntlichen mit dem fremden, gegen deſſen reiſe Bildung es ſich nicht halten kann, verſchmilzt. In dieſer Verſchmelzung aber bewahren dieſe Völker immer noch etwas von der antiken, d. h. der objectiven, bruchloſen, in Einheit der Natur und des Geiſtes frei ergoſſenen Weiſe des Daſeins und unterſcheiden ſich dadurch ſtreng von den unvermiſcht deutſchen. Der Gegenſatz tritt nicht ſogleich, ſondern erſt durch den Vertrag von Verdün, durch das Steigen des Papſtthums in Italien, durch die Iſolirung Spaniens hervor; es iſt aber höchſt wichtig, daß auch in dieſer Beziehung die nun entſtehende neue Welt ſich über einen Bruch bewegt. Im Alterthum iſt immer nur Ein Volk modern, Culturvolk, von nun an ſind es zwei gegenſätzliche, rivaliſirende Völkergruppen. Vorläufig jedoch können auch die unvermiſcht deutſchen Völker ihre Culturformen nur im alten Römerreiche holen. Davon ſogleich mehr.

§. 357.

1 **Unter Aufnahme dieſer Bildungskeime erbauen die Deutſchen ein Welt-**
reich, das, durch einen großen Helden geſchaffen, die wild gährenden Elemente
der rohen Natur auf der einen, des neuen geiſtigen Lebens auf der andern
Seite, beide in den Anfängen einer Gliederung begriffen, und ebenſo die
2 **romaniſchen und germaniſchen Völker mächtig zuſammenfaßt. Die Culturformen**
dieſer Zeit nun ſind nach §. 356 römiſch, aber es iſt ein ſtarker Nachklang
des Römiſchen, welcher das eigenthümlich Germaniſche noch überdeckt. Die
Formen des Cultus ſind mehr orientaliſch.

1. Das Reich Carls des Großen. Die blutigen Kämpfe, durch die es geſchaffen wird, die wilden, greuelhaften Familiengeſchichten der Merowinger und Carolinger ſind ein zu obſcurer und unheimlicher Stoff, um in das Gebiet des Schönen zu gehören; ein Aufflammen der heidniſchen Natur, als wollte ſie, da ihr Ende gekommen, noch einmal in ihrer ganzen Wildheit ſich zeigen. In den Anfängen einer Gliederung nun, welche die ungezügelte Natur überwinden ſoll, iſt allerdings ſogleich die deutſche und die romaniſche Seite zu unterſcheiden. Die Grundlagen eines Staats legt von deutſcher Seite mit ſtarker Hand Carl der Große. Seine Verfaſſung zeigt die Anfänge des Lehnsweſens, hält durch deſſen lockeren Verband das Ganze zuſammen, zeichnet ſich aber beſonders durch den Verſuch einer Gerichtsverfaſſung aus, welche auf der Grundlage der anſchaulich ſinnlichen Formen deutſchen Gewohnheitsrechts die äſthetiſch immer vortheilhafte Form der öffentlichen Gerichte darſtellt. In den romaniſchen Ländern dagegen dringt mit der Sprache bald römiſches Recht mit ſeinen gelehrteren und todteren Formen ein. Carls Kriege ſind immer noch ein zu dunkler, zu wenig compacter Stoff, ſein Sieg über die Araber und die Niederlage durch die Baſken auf der Rückkehr bei Roncesvalles, ſowie die Vaſallen-Verhältniſſe zu den fränkiſchen Großen mußten erſt von der Sage ausgeſchmückt werden, ehe ſie äſthetiſche Motive darboten. Die Gliederung des geiſtigen Prinzips dagegen ging weſentlich von Rom aus. Der römiſche Biſchof wird zum Papſte und durch den Beſitz des Kirchenſtaats zum weltlichen Fürſten, Macht und Reichthum der Biſchöfe, Klöſter ſteigt, ſie bekommen den Unterricht in die Hand, es wächst der hierarchiſche Bau. Jene Bekehrungen der Deutſchen durch einen Bonifazius u. And. mögen in rührenden und erhabenen Scenen vorgeſtellt werden, es hat aber Alles ſchon pfäffiſchen Charakter. Die ganze Bedeutung dieſer Verwandlung des Geiſtigen in's Geiſtliche durch

ſeine Ausbildung in Rom als Mittelpunkt wird im Folgenden hervortreten.

2. Eine römiſche Culturform (zu den Culturformen dürfen wir auch politiſche Einrichtungen zählen, ſofern ſie nur übergetragen ſind) iſt vor Allem das Kaiſerthum ſelbſt, es ſoll eine Fortſetzung der Imperatorenwürde ſein. Es gibt dem König Deutſchlands als dem Schirmherrn der Kirche eine abſtracte Beziehung nach außen, deren Uebel ſofort ſich geltend machen. Von eigentlichen Culturformen im engern Sinn muß hier namentlich die Tracht erwähnt werden. (Wir folgen hier und in der weiteren Geſchichte der Tracht den trefflichen Artikeln von C. Eichfeld „Zur Geſchichte des Koſtüms" im Morgenbl. 1846 u. 1847; man wird leicht bemerken, wo ſie uns verlaſſen, bei der Zeit Ludwigs XIV nämlich. Zum Theil vergl. auch H. Hauff: Moden und Trachten). Die Deutſchen führten in die antike Tracht die Hauptſtücke ein, die ihnen als einem nordiſchen, der Verhüllung bedürftigen und ſchamhaften Volke eigenthümlich waren; dieß ſind in der männlichen Kleidung die Hoſen, in der weiblichen das Mieder. Durch die Hoſen wird nun die Tunica und die ihr ähnliche längere Stola ſoweit eigentlich entbehrlich, daß ſtatt ihrer ein Wams genügt, aber ganze Aermel ſind dann nothwendig. Die Toga kann ebenfalls wegfallen. Allein dieſe Conſequenzen werden noch nicht gezogen, die antiken Formen überdecken noch die neuen, über die engen Hoſen wird eine Tunica, jedoch mit langen Aermeln und kurz, nur bis an die Kniee reichend, über dieſe die ſchon im alten Rom gewöhnliche Dalmatica, jetzt etwas über die Kniee reichend, vorzüglich von den Prieſtern unter dem Namen Caſula oder Planeta, und als allgemeines Kleid der Würde und Ehre die Toga getragen, nur nicht mit dem freien Wurfe der antiken, ſondern durch einen Knopf auf der Bruſt feſtgemacht. So herrſcht alſo wie im Alterthum das lang herab Fließende und bietet dem Auge überall ohne mühſame Draperie-Studien am Gliedermanne einen Reichthum ſchöner Faltenmotive, nur daß allerdings durch die theilweiſe mechaniſche Befeſtigung deſſen, was im Alterthum freier ſich in Falten warf, etwas Hartes, Kryſtalliſches in die antike Kleidung kommt, wie noch mehr in allen Formen von Geräthen, Architectur, Ornament. Außerdem kommt die antike Pänula und Amiculum, der Regen- oder Reiſemantel mit Aermeln und häufig mit Kapuze (cucullus, Gugel) in häufigen Gebrauch (die capotta der Neugriechen) und bleibt ſpäter Mönchskleid. Reiche, hohe Kopfbedeckungen als Zeichen höherer Würde, die ſchon früher aus dem Oriente eingedrungen, Diademe Hauben (runde Mützen), Hüte (ſpitze Mützen), nehmen überhand. Grelle Farben ſind von Anfang des Mittelalters im Gegenſatz gegen die antike Farben-Einfachheit beliebt, ja ſehr frühe kommen verſchiedenfarbige Streifen

an Einem Kleidungsſtück auf. Der Gottesdienſt ruht ſeinen Hauptformen nach auf der Synagoge, wie der ganze hierarchiſche Bau auf Moſaiſmus und Levitiſmus, aber viel des Prunkes liefern auch andere orientaliſche Gottesdienſte, die im alten Rom zuſammengefloſſen; dieß und daß das Kloſter- und Eremitenweſen, die ganze Aſceſe ägyptiſch und indiſch iſt, wurde ſchon erwähnt.

Mitte.

§. 358.

Dieſer erſte Bau zerfällt in allgemeine Zerſplitterung. Den deutſchen Ländern ſtellen ſich die romaniſchen, der Kirche die Welt gegenüber und mehr und mehr tritt ausgebildet das eigentliche Weſen des Mittelalters hervor, daß es nämlich das in die Welt eingeführte Prinzip nicht in reiner Geiſtigkeit zu faſſen, daher weder zur wahren Innerlichkeit zu erheben, noch zur wahren Allgemeinheit auszubreiten vermag, ſondern, verdunkelt durch den in es fortgeſetzten Reſt der objectiven Lebensform, das Geiſtige als ein Sinnliches, daher Ausſchließendes ſetzt und ſo, da es doch als Geiſtiges behauptet wird, durchaus eine doppelte und ineinanderſchimmernde Welt aufbaut, worin der Menſch ſein eigenes Innerſtes außer ſich hat und unfrei auf daſſelbe bezogen iſt.

Die Welt hat ein geiſtiges Centrum gefunden und wirft es wieder aus dem Innern in ein Jenſeits hinaus; die Menſchheit ſucht denſelben Schwerpunkt, den ſie nun als einen im Innern des Geiſtes liegenden erreicht hat, wieder außer ſich. Im Alterthum wurde Alles objectiv geſtaltet, Alles greiflich und öffentlich gemacht. Jetzt iſt die ſubjective Welt, die innere Unendlichkeit entdeckt, allein ſtatt daß ſie zuerſt im geiſtigen Leben als Bildung, dann praktiſch in neuer Weiſe zu einem Objectiven durchgeführt wird, wird ſie vor dieſer Objectivirung im Innerſten ſelbſt objectiv verſtanden und gefaßt, zu einem Körper, der ſich mit Körpern im Raume ſtößt und daher nicht in Kraft herrſchender Allgemeinheit übergeben, nicht die Welt durchdringen kann. Dieß iſt die ſchiefe Fortſetzung des Heidniſchen in das Chriſtliche, woraus das geſammte Mittelalter zu erklären iſt. Sie hat ihren Sitz namentlich in Rom, daher ſchickt der §. den Gegenſatz des Romaniſchen und Deutſchen voran, aber auch der Geiſt deutſchen Heidenthums liegt mit ſeinen Nebeln noch über dem Mittelalter. Der Inhalt des §. findet übrigens im Folgenden ſeine Ausführung und Erklärung.

§. 359.

Das Mittelalter hat zwei Einheiten: die Welt und die Kirche. Welt heißt der Staat. Dieſer beſitzt in der aufgeſchloſſenen Bedeutung der Individualität das Prinzip, Alle als frei anzuerkennen und durch vernünftigen Gehorſam zu Gliedern Eines Ganzen zu verbinden. Statt deſſen ſind nur Einige frei, der Adel nämlich, das Volk iſt unperſönlich. Dieſe Einigen aber wollen abſolut frei ſein; das Lehensweſen ſucht ſie durch das lockere Band der Treue vergeblich zuſammenzuhalten. Das Oberhaupt, der Kaiſer, ohne Hausmacht, ſtets auf Italien gewieſen, hat nicht die Kraft, die Formen des Allgemeinen, Geſetz, Recht, Polizei durchzuführen. Die atomiſtiſchen Kräfte ergehen ſich in kühnem Vaſallentrotz; gewaltige Selbſthilfe, harte und rohe, aber tüchtige Einzelheit überall, aber keine Einheit.

Zwei Seelen, zwei Willen ſtatt Eines wohnen in der Bruſt des Mittelalters. Jede ſchließt die andere aus und bedarf ſie. Die eine iſt der Staat. Man kann die Staaten des Alterthums immer noch Naturſtaaten nennen und vom Mittelalter ſagen, es habe im Princip der Innerlichkeit und Individualität zugleich das des Vernunftſtaats, der Garantie beſeſſen. Allein das Prinzip iſt noch durchaus mit der Natürlichkeit behaftet und ſo entſteht ein neuer Naturſtaat, richtiger ein reiner Zufallsſtaat. Der ſchließliche Grund des Adels iſt kein realer. Adel iſt nichts als eine Vorſtellung; ſobald wir nicht mehr glauben, daß es Adel gebe, gibt es auch keinen mehr, er iſt ein Phänomen des Bewußtſeins, und zwar desjenigen Bewußtſeins, das noch den eigenen Willen, Selbſtändigkeit, Menſchenfreiheit, Menſchenwürde und Geltung mit Händen greifen, außer ſich verwirklicht ſehen, anſtaunen muß. Das Bewußtſein fingirt ſich daher, Einige ſeien edler geboren, von anderem Teig, als die Uebrigen; ihnen gehören Waffen, Beſitz, Ehre, Aemter. Sie ſind Menſchen im Namen der Andern, vicariren für ſie. Allgemeines Vicariren iſt Charakter des Mittelalters, und es iſt Ernſt damit, die Vicare ſind Alles und die Andern haben das Zuſehen. Noch mehr werden wir dieß im Verhältniſſe der Prieſter und Laien finden. Im Alterthum war auch Adel, aber weſentlich auch Kampf von Volk und Adel; im Mittelalter hört man gar nichts vom Volke, es exiſtirt nicht. Das Aufkommen der Städte und dann der Bauernkrieg ſind Vorboten und Anfänge einer neuen Zeit. Wohl aber kämpft Adel mit Adel; Lehen baut ſich über Lehen, in der allgemeinen Geſetzloſigkeit wird Heerbann und Gerichtsverfaſſung kraftlos, es gilt, ſich ſelbſt zu ſchützen oder den Schutz des Mächtigen zu ſuchen, das Recht ſitzt auf der Spitze des Schwertes und wie von den Felſen Burg an Burg ragt, ſo kryſtalliſirt ſich die Welt in ſtarre Monaden.

Eckig, hart, trotzig, aber immer gewaltige Erſcheinungen ſind dieſe vielen kleinen Herren, die Leiden des Volks vergißt man, weil man nichts davon ſieht, und erfreut ſich des gediegenen Reſtes heidniſcher Ganzheit in dieſen groben, ſtählernen Gewalthabern. Das Recht verkriecht ſich als Vehme in ein äſthetiſch anziehendes Dunkel; am hellen Tag organiſirt ſich das Fauſtrecht. Die Einheit und Allgemeinheit nun ſoll im Kaiſer da ſein; man ſucht aber in den Geſchichten der Kaiſer vergeblich einen wahrhaft nationalen Stoff: da iſt nichts Ueberſichtliches und Geſchloſſenes, keine Hauptſtadt als Sitz des Monarchen, meiſt iſt er außer Lands und hat es mit Italien zu thun. Deutſchland gibt der chriſtlichen Welt ihren Kaiſer und hat daher ſelbſt keine Einheit, keine Heimath, keinen Schlußſtein. Ungleich beſſerer Stoff im nationalen Sinne ſind die Siege der ſächſiſchen Kaiſer über Slawen und Ungarn.

§. 360.

Das geiſtige Prinzip wird zu dem die Welt ausſchließenden Körper der Kirche und gliedert ſich zu dem reichen, in ſeiner ganzen Erſcheinung prachtvollen Bau der Hierarchie mit dem Papſt an der Spitze. Sie macht alles Innerliche äußerlich, unterjocht die Welt, ſtatt ſie zu durchdringen, verkehrt die ſittlichen Grundwahrheiten, ſtellt dem in den eigenſten Intereſſen des Geiſtes unfreien Laien den Prieſter als ſtellvertretenden und bevormundenden Zauberer gegenüber und nirgends iſt Heimath, Vaterland. Trotz aller Selbſtſucht hat dieſe Unterjochung ihr Recht in der Rohheit, welche eine harte Zucht fordert. In Kraft dieſes Rechtes führen große Vertreter des kirchlichen Pathos, zugleich aber Italiens gegen Deutſchland, mit großen Kaiſern den tragiſchen Kampf, der die Seele des Mittelalters iſt.

Die ganze Erſcheinung der Kirche iſt prachtvoll und unheimlich zugleich. Die reichen Gewänder, die Prozeſſionen, die feierlichen Acte, der eigenthümliche Habitus des Prieſters, würdig und fein, ſtolz und anſtändig in weichen, ſammtenen Bewegungen, das „gebenedeite" Geſicht, die vielen anſchaulichen Dinge, das Knieen, Händefalten, das Rezitativ der Litaneien: das Alles gibt viel und feſt ausgeprägten Stoff, aber in dieſer Schönheit liegt auch Grauen der Heimathloſigkeit, Irrſinn der Unfreiheit, organiſirtes Außerſichſein des Geiſtes; im Rührenden ſelbſt lauert Wildfremdes und die devoten Stoffe werden nur dann erſchöpft, wenn dieß mit zur Darſtellung kommt. Dieß iſt nicht ſo im Heidenthum, da iſt Alles heraus, da ſucht man gar keine Innerlichkeit. Die Kirche aber verwaltet den reichen Schatz aufgeſchloſſener geiſtiger Freiheit, neuer Herzenstiefen. Hier iſt die Einheit und Allgemeinheit, die dem Staate fehlt, hier die Idee, jene atomiſtiſche Welt zu überbauen. Aber dieſe Idee wird ſelbſt in einen Körper verkehrt, ſchließt aus, indem ſie einzuſchließen behauptet, dem Laien iſt ſein Innerſtes wieder ein Jenſeits; der Papſt iſt der Stellvertreter Chriſti und jeder geweihte Bürger dieſes monarchiſchen, aber durch gleichen Anſpruch jedes Clerikers demokratiſchen Baus, durch das Cölibat mit den Wurzeln aus dem Boden der Menſchheit herausgeriſſen, gehört einer überſinnlichen Welt in der Welt an und vicarirt in dieſer für den unfreien Laien. Alles, was ineinander ſein ſollte, iſt nebeneinander. Die Verdrehung des Sittlichen liegt vor Allem in der Vaterlandsloſigkeit. Der Prieſter hat kein Intereſſe für ſein Vaterland, er will die Welt beherrſchen. Aber die Kirche iſt doch zugleich weſentlich römiſches Product, Frucht eines Eindringens römiſch-jüdiſch-orientaliſcher Sinnlichkeit und Objectivität in das neue Princip; ſie hat ihre Hausmacht in Rom, Rom ſoll herrſchen. Der Laie ſoll eben dahin blicken, ſoll dem Himmel, d. h. der von Rom aus regierten Kirche das Mark ſeines Lebens ſchenken; ebendahin, freilich kämpfend, führt der Kaiſer den Kern des Volks in Waffen. Der Italiener ſieht ſein Vaterland herrſchen, aber nicht als Nation, die Hausmacht iſt nur Stütze der überſinnlichen Anmaßung; der Ausländer ſieht ſich von dieſem Widerſpruch einer außerirdiſchen und doch irdiſch localen Macht an Händen und Füßen eingeſchnürt: ſo iſt nirgends Vaterland. Die weitere Verdrehung des Sittlichen iſt die Aufſtellung tranſcendenter aſcetiſcher Tugend ſtatt der realen, die für wirkliche und gegenwärtige Zwecke thätig iſt. Jene Tugend ſelbſt aber iſt wieder äußerlich, Bußwerk, opus operatum. Daher iſt das Mittelalter zwar finſter, aber auch viel heiterer, als man glaubt. Heute Aſceſe, morgen Weltluſt; und zugleich: Einige weihen ſich ganz der Aſceſe, thun opera supererogativa und inzwiſchen machen ſich die Andern einen guten Tag; immer Eins für das Andere; ſtatt Ernſt in der Luſt und Luſt im Ernſt: jetzt Luſt, ein andermal Ernſt, dort Ernſt, hier Luſt. Neben der Geißelkammer des Mönchs Gelage und Feſte der Ritter, aber auch neben der Andacht, Kaſteiung, der Zerknirſchung des Ritters die rohe Luſt, die blutige Wildheit, Mord und jedes Verbrechen deſſelben Ritters. Es fehlt die ethiſche Einheit, Geiſt und Sinne können ſich nicht zum Maaß durchdringen, weil der Prozeß des Geiſtes nicht innerlich und nicht poſitiv, ſondern äußerlich und negativ, weil an die Stelle des Guten das Heilige geſetzt iſt. Kaleidoſkopiſch bunt iſt dieſe Welt, die grellſten Farben brennen neben den tiefſten Schatten; ruht im Alterthum auf einer deutlichen Welt voll reiner Formen eine ruhige Sonne, ſo iſt es hier, als beleuchten die lodernden Flammen eines farbigen Feuers eine Tropfſteinhöhle. Dieſe Welt iſt aber wie ſie ſein kann und nicht anders; es wird Niemand bevormundet, der es nicht will, und ſchiebt Niemand

Sinnliches und Geiſtiges in hundert Priſmen hinter- und nebeneinander, der beide zu vereinigen weiß. Die rohen Gemüther verſtehen es nicht anders. Die großen Päpſte haben in ihrer Zeit ihr Recht und mächtig ragt ein Gregor **VII.**, ein Innozenz **III.**, Gregor **IX.**, Innozenz **IV.**, Bonifaz **VIII.** Was für antike, markige, mächtig gefurchte Züge zeigt der Kopf Innozenz **IV.**! Papſtthum und Kaiſerthum ſind die zwei Schwerter am Horizonte des Mittelalters. Von Heinrichs **IV.** Büßerſcene in Canoſſa bis zum Untergang der Hohenſtaufen liegt hier eine Welt von Stoffen. Die edeln Geſtalten der Hohenſtaufen und ihr tragiſcher Untergang ſind allerdings kein national deutſcher Stoff; es iſt erhebend, daß deutſche Männer ſo groß waren, aber ihre Bedeutung iſt allgemein weltgeſchichtlich; für Deutſchland als ſolches dagegen zeigt ſich das traurige Schauſpiel einer Vergeudung von Kräften nach außen.

§. 361.

1 **Dieſer Kampf wäre nicht tragiſch, wenn nicht beide Seiten Recht und Unrecht hätten. Die Kirche, ſelbſt Welt, bedarf der Welt, und die Welt, obwohl ſie ihre Anmaßung zurückweiſt, iſt innerlich an ſie gebunden. Wirklich gehen Welt und Kirche in Eins zuſammen in den Kreuzzügen, dieſer großen phantaſtiſchen That des Mittelalters, worin zugleich der Muhamedanismus als glänzendes Schauſpiel einer neuen Form orientaliſchen Lebens dem abendländiſchen entgegentritt. Mit der Gluth des inneren Lebens, die nun entzündet iſt, mit der innigen Weichheit, die nun mitten durch die Rohheit geht, mit dem Geiſte der Liebe und Ehre verändern ſich zugleich die äußeren**
2 **Formen; die gegenſeitige Miſchung bildet die abendländiſchen Völker, griechiſche und orientaliſche Pracht mit den mancherlei Reſten der objectiven Lebensform bei den romaniſchen Völkern ſchmücken das ritterliche Leben.**

1. Die Kreuzzüge ſind das Symptom, daß der neue Geiſt der Welt die Gemüther der Menſchen durchdrungen hat. Daß dieſe Durchdringung ſelbſt wieder mit der ganzen Aeußerlichkeit und Verwechslung behaftet iſt, welche das Mittelalter bezeichnet, iſt darum nicht zu überſehen, denn auch hier tritt neben glühenden Schwung der Andacht die roheſte Metzelei und Ausſchweifung, ja die ganze Unternehmung iſt die abentheuerlichſte Verwechslung einer Idee mit einer Sache, eines Geiſtes mit einem Orte, die Spitze des Reliquiendienſtes (vergl. Hegel, Philoſ. der Geſch. S. 397. 398). Indem aber nun die Cardinal-Leidenſchaft und Tugend des Heroenlebens der Völker und namentlich des deutſchen aus der geraden Linie gebogen iſt, worin ſie für reale Güter als ein Inſtinct thätig war, indem ſie auf einen transſcendenten Zweck ſich wirft, iſt das

Mittelalter in ſeinem eigentlichen Weſen eingetreten. Mit dieſer That iſt das harte Herz der nordiſchen Menſchheit erweicht, das Innige und Myſtiſche, das urſprünglich in der germaniſchen Natur liegt, entbunden und insbeſondere die Seite des Lebens, worin dieſe Epoche im ſtrengſten Gegenſatze gegen das geſammte Alterthum ſteht, das Verhältniß zum Weibe, die Ehe, die Familie entwickelt ſich zur Schönheit. Achtung des Weibes war von jeher den Germanen eigen; nun, da die Naturrohheit im Innerſten (wiewohl ohne wahre Durchführung des neuen Lebens durch das Ganze der Perſönlichkeit) gebrochen iſt, da die innere Unendlichkeit aufblüht, duftet auch die Liebe. Der ſociale Ausdruck des Bewußtſeins der Unendlichkeit iſt die Ehre; es iſt die Wachſamkeit des Einzelnen, daß er den unendlichen Werth der Perſon, den er in ſich fühlt, nicht beſchmutze, daß er nur für die Kirche, die Frauen, die Unſchuld fechte, durch Milde, Freigebigkeit, Gaſtfreundſchaft, ſeine Erhabenheit über das Aeußerliche zeige, aber auch, daß alle Andern dieſe Geltung ſchlechtweg und ohne weitere Rückſicht auf den näheren Werth des Einzelnen als eine ideale formell anerkennen. Dieſe tranſcendentale Skrupuloſität, welche die Sitte des Zweikampfs erzeugte, kannte das geſammte Alterthum nicht, denn es dachte ſächlich. — Auch die Araber, denen der Religionskampf gilt, mit welchem dieß neue Leben ſich entwickelt, ſind hier als Stoff zu erwähnen. Die abſtracte geiſtige Reinheit des Muhamedaniſmus hat in dieſem Volke ein reiches inneres Leben — das wir aber ſolches hier nicht zu verfolgen haben — entbunden und trotz der Polygamie ebenfalls dem Gefühl der Liebe einen hohen Schwung gegeben; die Berührung mit den Sarazenen wirkt daher ebenſo auch poſitiv zur Ausbildung des Ritterlichen; der Adel eines Saladin war ein erhebendes Bild; die Kämpfe in Sicilien und Spanien, ein Seitenbild zu den Kreuzzügen, haben der Phantaſie farbenreiche Stoffe zugeführt, wir dürfen nur an den Cid erinnern.

2. Die in Sitten und Sprache ſchon getrennten romaniſchen Völker miſchen ſich auf dieſen Zügen mit den Deutſchen, die fremde, feinere, buntere, formgewandtere Bildung reizt und wenn zuerſt die Germanen überhaupt römiſche Bildung ſich anzueignen hatten, ſo eignen ſie ſich jetzt als Deutſche romaniſche Formen an. Abermals alſo nimmt der Begriff der Bildung für die Deutſchen dieſe negative Bedeutung an. Nun aber treten neue Quellen dazu. Schon Theophano und Irene brachten griechiſche Formen, im Großen ſah man auch dieſe auf den Kreuzzügen, dann aber die bunte Pracht, welche die Araber mit dem Glanze orientaliſcher Phantaſie aus den vorgefundenen des Alterthums entwickelt hatten. Wie dieß für die höheren Künſte weſentlich war, werden wir in der Kunſtlehre ſehen, wiewohl wir z. B. an die Baukunſt auch hier ſchon erinnern dürfen, denn

hier kommt ſie in Betracht als Vollendung des objectiven Bildes einer Zeit und ſo, wie ſie ja auch für andere Künſte Gegenſtand ſein kann. Was nun die Tracht betrifft, ſo iſt zur Zeit der Kreuzzüge zwar das durch die Germanen eingeführte Neue noch keineswegs ſo als Motiv benützt, daß es nicht noch immer von dem aufgenommenen Antiken überdeckt wäre: es werden namentlich noch die Ueberwürfe getragen, die aus der alten Tunica und Dalmatica gebildet ſind; aber als Zugabe zum Alten regt ſich überall Glanz und Pracht. In Nachahmung des Byzantiniſchen eignet ſich Rang und Würde die lange Tunica als Auszeichnung an. Die Kleidung wird überhaupt als Rangzeichen fixirt, namentlich der aſiatiſche Hut ſpielt eine Rolle als Herzogshut, Biſchofsmütze. Die Kaiſerkrone wird über eine ſeidene Haube aufgeſetzt. Goldgewirkte Stoffe, Seide, Sammt, Zobel, Hermelin, Stickereien, Beſätze von Borden, Tüllen, reiche Hüte, bei den Frauen Schapel und Gebände, häufig von Gold, Schleppen, Schminke, bei Männern und Frauen prachtvolle Gürtel, Ringe, Armſpangen. Grelle Farben liebt man noch mehr, als früher. Die Waffen beſonders werden reich; die volle Eiſenrüſtung ſieht man noch nicht, doch ſchützen neben Schild und gepolſtertem Leder die reichen Kettenhemden, die Panzerhoſen; dazu die ſpitzen Helme des Orients mit Naſenſchirm, die damaſcirten, eingelegten Klingen, goldenen, mit Edelſteinen beſetzten Griffe, die brillanten Dolche u. ſ. w. Selbſt das Pferd trägt über prachtvollen Cuvertüren eiſerne Rüſtung. Die Kämpfe der nordiſchen Eiſenmänner mit den windſchnellen, flüchtigen arabiſchen Reitern im fliegenden Burnus geben ein Bild voll ſchöner Gegenſätze. Zelte, Polſter, Teppiche, Geräthe voll reicher Pracht und bunter Arabesken findet man mit allen jenen Formen ſchon im Nibelungenlied. Wie nun feine Sitte Pflicht wird, verändert ſich auch Haltung, Bewegung. Eine naive Grazie, etwas eingelernt und tänzerhaft, ein Neigen und Beugen, Füße ſehr auswärts Setzen wird ſtehende Form. Die Umgangsmanieren werden „hövsch". Eigenthümlich iſt die Haltung der Frauen; ſie halten den Oberleib zurück und drücken den Unterleib hervor, wie man es wohl bei kleinen Mädchen ſieht. Die allgemeine Frömmigkeit beſtimmt zugleich von ihrer Seite Gebärden und Haltung: ein demüthiges, rührendes Senken des Kopfs nach der Seite iſt gewöhnlicher habitus. Die Männer ſchneiden die Haare ziemlich kurz und nehmen ſich den Bart ab. Die Barbarei des Bartabnehmens galt ebenſo im ſpäteren Griechenland und Rom für Bildung; im Mittelalter drang namentlich die Kirche darauf. — Der neue Glanz machte die Erde wohnlich, reiche Feſtluſt drang in bunten Formen hervor, Turniere, Tänze, Mummenſchanz, Narrenfeſte, die ſelbſt der Kirche galten, u. ſ. w. Die romaniſchen Völker ſetzten die Saturnalien als Carneval fort und übergaben ſie den Deutſchen. Hier ſieht man, wie luſtig das Mittelalter war und zugleich wie erfinderiſch in Formen feſtlicher Freude. Die Spanier hatten ihre Stiergefechte, die Venetianer ihre Vermählung des Dogen mit dem Meer, überall die Bürger ihre Armbruſtſchießen, Schifferſtechen. Meiſt waren die Spiele auch des Mittelalters gefährlich; man muß jederzeit einige Leben opfern, wenn man tüchtige Menſchen erziehen will. Außerdem hatte jede Jahreszeit ihre beſonderen kleineren Freuden, Ballſpiel, Falkenbeize, Martinsgänſe, Valentinstage u. ſ. w. — Die allgemeine Form des Reiſens iſt Reiten, auch die Frauen ſitzen zu Pferde und die gewaltigen, breithufigen, langmähnigen Thiere ſind noch lange nicht ſo mechaniſch und ſicher abgerichtet wie jetzt.

Ausgang.

§. 362.

Inzwiſchen hat in dieſer Welt der zerſprengten Individualität die Kraft 1
des Allgemeinen in Form eines Zuſammenſchlußes, einer Verbrüderung ſich
thätig erwieſen im Ritterweſen und den Ritter-Orden, im regen, zu Republiken
anwachſenden, gewerbfleißigen und muthigen Bürgerleben der Städte und ihren
Bündniſſen, endlich in Kämpfen der Bauern um ihre Freiheit. Umgekehrt 2
entwickelt ſich von oben übergreifend die monarchiſche Einheit, indem Ein
Gewalthaber die andern, zum Theil unter blutigen Kämpfen, worin eine neue,
wilde Form des Böſen ausbricht, überwältigt, zu Ständen herabſetzt und die
Durchführung des Allgemeinen in ſeine Hand nimmt.

1. Die Bewegung des Mittelalters zum Modernen geſchieht in zwei entgegengeſetzten Linien. Die eine Bewegung geht von unten herauf und iſt republikaniſcher Natur: Entwicklung des vernünftig Allgemeinen, des Staats, aus der Corporation, der Zuſammenſchließung freier Individuen zu allgemeinen Zwecken. Dieſer Bewegung widerſpricht es eigentlich, einen Monarchen auf ihrer Spitze anzuſetzen, denn es iſt Widerſpruch, daß das Allgemeine ſelbſt wieder Individuum ſein ſoll; die Einzelheit ſchließt aus, der Körper verdunkelt. Dieſe Allgemeinheit realiſirt ſich aber zunächſt noch ächt mittelalterlich nur im kleinen Raume, die Corporationen ſtehen in der Reihe der willkührlich trotzigen Einzelkräfte, Reichsſtädte neben Ritterburgen, Klöſtern, und indem daher das Gemeinſchaftliche im beſchränkten Kreiſe ſich nach innen ſchön ausbildet, iſt der Kreis ſelbſt nur ein Punkt unter Punkten, über den ſich unvermerkt von oben die langen Arme des Monarchen ausbreiten. — Das Ritterweſen iſt oben als ächt mittelalterliche Erſcheinung genannt; es hat aber noch eine andere Seite. Ritterſchaft und Adel war nicht daſſelbe, der Ritterſchlag ſetzte gewiſſe Vorbildung, Gelöbniſſe, Verdienſte voraus und ward nach und

nach ſogar Nichtadeligen zu Theil. Es war eine Verbindung allgemeiner Art mit beſtimmten Rechten und Freiheiten, durch die Geburt noch nicht gegeben, eine ethiſche Gemeinſchaft, ariſtokratiſch nach außen, demokratiſch nach innen. Eine beſtimmtere Organiſation waren die Ritterorden, in denen ſich das Mönchsgelübde mit dem der Tapferkeit zu einer Erſcheinung verbindet, in welcher es ſich zu wahrhaft ſchönen Tugenden veredelt. Dieſe Orden ſind in ſich ebenfalls allgemeiner Art, nicht local und abgeſchloſſen; ihre Geſchichte wimmelt von vortheilhaften Stoffen bis zu den ſpäten Thaten der Johanniter auf Malta, dem blutigen Untergang der Templer in Frankreich, dem Erlöſchen der Deutſchritter in Preußen. — Wichtiger ſind die Städte. Hier bildet ſich auf der rein menſchlichen Grundlage der zweckmäßigen Thätigkeit, und zwar der verſtändigen, aufklärenden Thätigkeit des Gewerbs und Handels zuerſt wieder ein dem Alterthum verwandtes republikaniſches Leben, aber nach außen ganz particular, monopoliſirt durch den Kaiſer, in beſtändiger Fehde gegen die Ritter, wie dieſe gegeneinander; eben dieſe gewaltſame Exiſtenz aber läßt nicht Philiſterei zu, der Bürger ſteht in Waffen. Im Innern greift Corporation wieder durch Alles: Zünfte und Zunftſtolz, Magiſtrat, Patrizier-Adel, Ritter-Adel. Der Handwerker lebt mit ſeinen Geſellen wie ein Patriarch, liederreich wandert der Burſche, Alles hat ſeine Formen, Loosungen, Sprüche, den Takt des Hammers begleitet Geſang, zum Glockenguß wird gebetet u. ſ. w. Handel und Schiffahrt bringt Reichthum. Dieß Städteleben wird, beſonders in Italien, von politiſchen Parteien (Welfen und Ghibellinen) ſtürmiſch bewegt (gewaltige Stoffe in Dante). Piſa, Florenz, Siena, Mailand, Genua blühen auf, groß und mächtig wird beſonders Venedig, die Lagunenſtadt, nach innen eine ariſtokratiſche Republik voll unheimlicher Inquiſition: Schooß einer Menge von großen, glänzenden, üppigen und zugleich unheimlichen Motiven. Ueber Deutſchland iſt eine Anzahl der blühendſten Städte hingegoſſen, Augsburg, Nürnberg u. ſ. w., ebenſo über die Niederlande; vertraulicher, heimlicher iſt hier das rege Bürgerleben, da wandeln die ehrenfeſten Handwerker, die ſittigen Frauen, die ſtattlichen, behaglichen, ehrwürdigen Rathsherrn. Das Bedürfniß des gegenſeitigen Schutzes ruft imponirende Städtebündniſſe hervor: Hanſa, rheiniſcher Städtebund u. ſ. w. Endlich regt ſich auch der Bauernſtand, und zwar macht ſich zuerſt der friſche Muth des Gebirgsbewohners geltend: Befreiung der Schweiz, Kriege gegen Oeſtreich, Burgund, ſpäter die Kriege der Ditmarſen. Doch ſoll erſt ein geiſtiges Ereigniß dieſem furchtbar gedrückten Stande einen Schwung zu durchgreifenderem Verſuche der Befreiung geben. Vorerſt iſt das Weſentliche, daß in den Städten der ſogenannte dritte Stand, Mark und Kern jeder Tüchtigkeit und wahren Bildung, ſich gründet.

2. Das Aufblühen der Städte geht noch tief in die Zeit der Kämpfe zwiſchen Papſt und Kaiſer zurück, und zwar werden ſie beſonders in Italien bedeutend. Das Mittelalter ſoll ſich aber nicht direct auf dieſem Wege zu vernünftiger Staatsbildung fortbewegen. Die Einigen, die frei ſind, ſollen erſt in Einen zuſammengehen, die vernünftige Einheit und Allgemeinheit ſoll erſt in die Hand einer übergreifenden ſinnlichen Einheit kommen. Die Hohenſtaufen ſind Vorkämpfer des Staats und der Vernunft in ihrer weltlichen Freiheit, aber ganz nur im Sinne der Monarchie, und ihr Kampf gegen die geiſtliche Tyrannei Italiens iſt zugleich weſentlich ein Kampf gegen die Anfänge des republikaniſchen Lebens, gegen die Städte. Doch nicht das deutſche Kaiſerthum war beſtimmt, eine große monarchiſche Einheit durchzuführen; zwar ſind die Kaiſer ſeit Rudolf von Habsburg beſtrebt, durch kräftigere Handhabung rechtlicher und polizeilicher Ordnung wirklich zu herrſchen, ſchon dieſer Kaiſer ſtellt den Landfrieden her, Maximilian I. macht wirklich dem Fauſtrecht ein Ende (Götz von Berlichingen); wahrhafte Herrn aber ſind ſie nur in ihrer kleinen Hausmacht. Die Kurfürſten werden Landesherrn, die kleineren Herrn zu Ständen, Staatsbeamten herabgeſetzt, es bildet ſich die Vielheit kleiner Souveräne, die Monarchie entſteht zerſtreut auf einzelnen Punkten. Energiſch wird der Vaſallentrotz in Frankreich und England bekämpft; am meiſten belehrend, aber auch am meiſten anſchaulich und äſthetiſch fruchtbar iſt der blutige Auflöſungskampf der Feudalform in England, der Krieg der rothen und weißen Roſe. Hier bricht, wie in den letzten Zeiten Roms, in ungeheurer Geſtalt wieder das Böſe hervor. Dieſes Böſe hat nicht die objective Baſis, athmet nicht die politiſche Großheit, wie in den römiſchen Kaiſern, es iſt der eigenſinnige Trotz des iſolirten Individuums, roh und bärenhaft in Formen und Thaten; aber dieſes Individuum iſt chriſtlich, hat Gewiſſen, ohne es zu wollen, und eine geiſtige Selbſtzerſtörung, von der das Alterthum keine Ahnung hatte, iſt das Ende abgefeimter Heuchelei. Inzwiſchen hat die, zwar zeitweiſe wieder in feudaliſtiſche Kämpfe ſich auflöſende, monarchiſche Einheit ſolchen Staaten, welche nicht in eine ſo zerſplitterte Vielheit von kleinen Monarchen zerfallen, wie Deutſchland, Gefühl und Schwung des Vaterlands gegeben: Frankreich und England, beide monarchiſch ſich centraliſirend, reiben ſich in langen Kriegen und werden groß durch Rivalität. In Italien und in Spanien zum Theil unter wilder Zerriſſenheit und blutigen Greueln führen ſich ebenfalls Dynaſtieen durch. Ueberall nun ſitzt die Kraft der Monarchen in der Ordnung, die ſie ſchaffen. Shakespeare konnte ohne Lüge den Schluß der Bürgerkriege durch die verſtändige, polizeiliche Monarchie als höchſte Wohlthat begrüßen. Freilich ließ ſie in England der Individualität noch Raum genug, im Ganzen aber beginnt mit dieſer Ordnung, weil ſie

von Unterdrückung der freien Regung ausgeht, der proſaiſche Zuſtand des Lebens.

§. 363.

**1 In der Kirche herrſchte ſchon vorher ſtrenge Monarchie, jetzt wird bei
wachſender Verweltlichung und Entſittlichung das Moment der geiſtigen All-
gemeinheit in Orden, Spaltungen, Kirchenverſammlungen, das der freien
2 Subjectivität in Sekten und Individuen thätig. In der Form des Gedankens
erhebt ſich das Allgemeine als Wiſſenſchaft, Univerſitäten werden geiſtige
Republiken und die erneute Kenntniß des Alterthums erſchließt dem zerriſſenen
Abendlande wieder das verlorene Bild der objectiven Lebensform des Alter-
thums in ihrer Wahrheit und Totalität.**

1. Das innere Sinken des Papſtthums liefert in dem verwilderten Zuſtande des Kirchenſtaats, in den Ränken und Ausſchweifungen der Päpſte, zuletzt namentlich in den Gräueln der Familie Borgia furchtbare Bilder des Böſen, der ſittlichen Fäulniß. Die Mönchsorden fallen allerdings noch in's ſtrenge Mittelalter, da ſie nach der einen Seite die Kriegsheere des Papſtes ſind, aber ſie traten auch reformatoriſch auf. Luther ſelbſt war Mönch. Sie geben reichen Stoff und haben ihre Blüthe in Franz von Aſſiſi, in welchem die entzündete Gluth des neuen inneren Lebens ganz zum Viſionären und Somnambülen ausſchlägt. Freilich iſt hier immer zu unterſcheiden, für welche Zeit ſolche Stoffe Stoffe ſind. Die neuere wird ſich bei mönchiſchen Stoffen entweder an die komiſche Seite, wozu ihr der heilige Müſſiggang das Material gibt (epistolae obscurorum virorum), oder an die ernſten Zeichen und Verboten eines neuen geiſtigen Lebens halten und die Kirchengeſchichte wird nur in den Momenten eine Quelle von äſthetiſchen Gegenſtänden für ſie ſein, in welchen die Kirche mit der Welt kämpft oder in ihrem eigenen Schooße Keime der Brechung ihrer nur für ein gewiſſes Zeitalter berechtigten Gewalt entwickelt. Daher täuſcht man ſich, wenn man in den mancherlei maleriſchen, im Ausdruck andächtigen, ekſtatiſchen Formen des Mönchslebens an ſich etwas Tüchtiges zu haben meint und das Allerſchlimmſte iſt, das Erſtorbene, das man aus äſthetiſchen Gründen liebt, wieder geſchichtlich wahr machen zu wollen. Reformatoriſche Männer wie Arnold von Brescia, Savonarola, Wikleff, Huß — (Leſſings Gemälde) —, namentlich wenn ihr Beſtreben auch politiſch wirkt, noch mehr, wenn ſie tragiſch endigen, dieß ſind edle Stoffe. Einen vielköpfigeren Feind hatte die Ketzerverfolgung an den Sekten, in welchen, obwohl eben durch die Verfolgung zu trüber Schwärmerei erhitzt, die Freiheit des geiſtigen Prinzips frühe zum Durchbruch kam. Ihre Schickſale liefern zum Theil

bedeutende tragiſche Erſcheinungen (Leiden der Albigenſer, Waldenſer, Kriege der Huſſiten). Das Hauptmittel, das die Kirche gegen die Ketzer anwendet, die Inquiſition, das Ketzergericht, die blutige Verfolgung wühlt menſchliches Leiden, aber auch Muth und Willen in allen ihren für den Künſtler ſo fruchtbaren Tiefen doppelt wirkſam durch die Wirkungen des Kontraſtes auf.

2. Das wiſſenſchaftliche Leben des Mittelalters und ſein Aufſchwung durch das Wiedererwachen der klaſſiſchen Studien ſeit der türkiſchen Eroberung Conſtantinopels gehört hieher nur, ſofern es unmittelbar und mittelbar anſchauliche Erſcheinungen bewirkt. Unmittelbar bieten namentlich die Univerſitäten viel Anſchauliches dar, denn ſie ſind gegliederte Corporationen mit dem ganzen trotzigen Zunftgeiſte des Mittelalters. Studentenleben, noch lange in die neuere Zeit herein ein buntes Stück Mittelalter: Landsmannſchaften, Spiele, Trinkſitten, Zweikampf, Kriege gegen die ungeiſtigen Rivalen, die Handwerksburſchen. Mittelbar: ungemeine Wirkung der humaniſtiſchen Studien auf die ganze Erſcheinung, Sitte. Man lernt wieder ungebrochene Menſchen, poſitive Sittlichkeit, gerade Tugend, Leben im Mittelpunkte kennen und alle Kunſt und Grazie, die daraus hervorgegangen; dieß muß ſich auch in der äußern Erſcheinung des Lebens zeigen, doch nicht ſo ſchnell wird die Wirkung ſichtbar.

§. 361.

In dieſer allgemeinen Auflöſung und Gährung entſteht eine neue, äußerſt 1
bunte Welt von Formen. Insbeſondere entbinden ſich nun erſt die germaniſchen
Beſtandtheile der Tracht und es entwickelt ſich daraus eine Mannigfaltigkeit
und Willkühr, worin man die Anfänge der Mode erkennt. Zugleich aber 2
greifen in dieſe entfeſſelte Welt neue Erfindungen und Ordnungen ein und
beginnen, vorerſt ohne den Charakter individueller Lebendigkeit aufzuheben,
abſtracte Formen zu begründen. So insbeſondere im Kriege das Schießpulver
und das Söldnerweſen. Von unabſehlich zerſtörenden Folgen aber iſt die
Buchdruckerkunſt.

1. Etwa in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts beginnt mit der Entfeſſelung des unruhigen Geiſtes der neueren Völker erſt die große Buntheit und Ausſchweifung der Trachten. Man benützt nun insbeſondere erſt das in den Beinkleidern gegebene Motiv: die Tunica wird immer kürzer und endlich zum Wammſe, Bein und Hüfte werden in der knappen Hoſe ſichtbar. Später, im fünfzehnten Jahrhundert, ſuchte man wieder das längere Ueberkleid hervor, das nun über das Wamms geworfen wurde. Die Dalmatica war theils in einen ärmelloſen, glockenförmigen, ſpäter

auf den Seiten aufgeſchlitzten Ueberwurf (Hoike), theils in einen längeren Ueberrock mit Aermeln übergegangen. Dieſe verſchwanden, als das Wamms aufkam, dann griff der unruhige Formendurſt wieder darnach. Die Hoike zwar blieb nur den Geiſtlichen als Chorhemd, den Herolden als Waffenrock, dagegen erſcheint die Dalmatica wieder als allgemeiner Ueberwurf (in Deutſchland unter dem Namen Schaube oder Tappert), wird vorn in der Mitte ganz aufgeſchlitzt und ſo die Grundlage des ſpäteren Rocks. War nun aber in Wamms und Hoſe die Grundform ſpannend, glatt an den Leib gegoſſen, ſo kam zugleich ein bunter, ja närriſcher Aufputz aller Art, namentlich in den Kopfbedeckungen, in Gebrauch: die Kapuzen (Gugeln, Kappen) gingen aus der geiſtlichen Tracht in die weltliche über und wurden allgemein, ebenſo Hauben und Hüte, vorher Auszeichnung höheren Standes; ſie werden mit Pelzwerk, Perlen, Stickereien beſetzt, der Hut verlängert ſeine Krämpe nach vornen. Die Gugeln hatten lang herabhängende Zipfel, an deren Ende häufig Schellen wie auch an den reichen Gürteln, Schuhen, Schilden befeſtigt wurden; Troddeln, Neſtel, Züge, Tuch von zwei oder mehr Farben an Wamms und Hoſen, lange Schnabelſchuhe (ſog. Kraniche), worin man kaum gehen konnte: alles dieß vermehrte die Buntheit der Tracht. Eigenthümlich ſind die thurmartig hohen Kopfbedeckungen der Weiber mit hinten überhängender Leinwand; man ſieht ſie noch in Franken und in der Normandie. Wie in der Buntheit der Kleidung nun erſt der ſcheckige Geiſt des Mittelalters eigentlich aufgeht, ſo wird nun auch das Kriegsgewand zu der den ganzen Körper bedeckenden Rüſtung, bezeichnend genug für die kriegeriſche, eckige, ſchimmernde, ſtachlichte Zeit. Der Schild verſchwindet, da die ganze Rüſtung ein ſolcher wird, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Namentlich ſind es die Franzoſen, von denen die neue Eleganz ausgieng und welche nun anfingen, Europa als Schöpfer der Mode zu beherrſchen. Die Mode iſt Beſtimmung der Kleidung durch Reflexion und Abſicht. Hinter dieſer ſitzt allerdings ein Inſtinct und unbewußtes Geſetz, welches zwingt, das den ſittlichen und geiſtigen Zuſtand der Zeit Bezeichnende zu erfinden: ein Typus, der dann eine Epoche hindurch herrſcht. Innerhalb dieſes länger herrſchenden Typus aber wechſelt nun die Form in kurzen Zwiſchenräumen, denn die Abſicht und Reflexion iſt unmüßig, will ſtets aufs Neue zeigen, daß ſie Schöpferin ihres Werks iſt, zupft und zieht jeden Frühling und Herbſt daran, gibt das gefundene Paſſende an eine Grille wieder auf und hat keine Ruhe. Doch fängt dieß Modeweſen erſt an, es kann die nationalen Unterſchiede und die vom Markte der Bildung abliegenden Volkstrachten noch nicht aufheben. Dieſe ſind ſtehend, gelten als Nothwendigkeit, erben auf Kindskinder, man fragt nicht, ob ſie dem Einzelnen gut laſſen. Zwar wirkt der Modewechſel von Zeit zu Zeit auch auf ſie ein, aber dann bleibt das Eingedrungene wieder Jahrhunderte lang, ohne nach den Fortſchritten der Herrenmode zu fragen.

2. Das Schießpulver war hier hauptſächlich zu nennen. Es hebt die Anſchaulichkeit der individuellen Tapferkeit auf; ein Druck entlädt die Waffe, ein Schwacher kann die Stärkſten und Tapferſten tödten. Doch iſt die Waffe noch lange ſchwerfällig, braucht ihren Mann und von äſthetiſch großer Wirkung bleibt immer ihr Donner. Das Söldnerweſen kommt auf, der Krieg wird Gewerbe (noch nicht eigentlich Stand); dieß iſt freilich ſchon eine Mechaniſirung im weiteren Sinn, von ſehr verwilderndem Einfluß zunächſt auf die Sitten, aber noch ein bewegungsvoller, bunter Anblick. Was die Waffenübung betrifft, ſo hat man ſich die condottieri, die Landsknechte bereits in der ſtraffen Dreſſur zu denken, wodurch das mathematiſch Uniforme in den Krieg kommt; doch nicht allzuſtreng, die Bewegungen ſind noch nicht ſo ſteif abgemeſſen, die Schildwache z. B. ſteht auf Einen Fuß geſtemmt, mit geſpreizten Beinen, ſpielt mit der Hellebarde u. ſ. w. Ueberhaupt aber bildet ſich durch dieſe Söldner namentlich die beweglichere Waffengattung, das Fußvolk, aus und wie ſie Leute aus dem Volke ſind, ſo tritt dieſe geflügelte Waffe als demokratiſche neben die ariſtokratiſche Reiterei. Dieſe Soldateska hat einen höchſt martialiſchen Wurf und Schnitt, eiſenfreſſeriſch, fluchend, prahlend, renommiſtiſch im weiten Ausſchreiten und jeder Gebärde, aber immer noch höchſt tüchtig und lebendig. — Von der Buchdruckerkunſt kann hier nur Uebles ausgeſagt werden. Es iſt die erſte Erfindung, von welcher ganz beſonders einleuchtet, in welch umgekehrtem Verhältniß von einem gewiſſen Punkte an Cultur und Aeſthetik miteinander ſtehen. So gewiß Hören und Reden lebendiger iſt, als Drucken, Schreiben, Leſen, ſo gewiß eine von Mund zu Mund gewälzte Sage lebendiger iſt, als eine Zeitung, ein Ausrufer lebendiger, als ein Regierungsblatt, ſo gewiß hat die ſchöne Erſcheinung durch dieſe Kunſt ebenſo unendlich viel verloren, als der Culturzweck an ſich gewonnen. Sobald man dieſen Gewinn im Auge hat, erſcheint es lächerlich, dieß und alle Zerſtörungen, welche der Mechaniſmus im äſthetiſchen Gebiete anrichtet, zu beklagen, im äſthetiſchen Zuſammenhang aber liegen dieſe auf flacher Hand. Unter andern erleichternden Formen kommt z. B. am Ende dieſes Zeitraums auch das Poſtweſen auf: daß aber ein Bote, Herold lebendiger ſei, als ein Brief zur Poſt, braucht keinen Beweis. Das Fahren wird häufiger, was gegen Reiten und Gehen ebenfalls etwas ganz Abſtractes und Bildloſes iſt.

γ.

Die neue Zeit.

§. 365.

1 **Die Aufgabe der neuen Welt iſt die Verwirklichung der wahren Freiheit**
aus der Einſicht. Darin iſt enthalten, daß die Subjectivität wahrhaft in ſich
zurück und wahrhaft in die Objectivität eingeführt, und ebenſo, daß die Individualität
als lebendiges Glied eines vernünftigen und verbürgten Organiſmus
geſetzt werden ſoll. Beides iſt bis jetzt unvollkommen geleiſtet. Das Subject
iſt innerlich frei, hat aber keine wahre Objectivität, das Allgemeine herrſcht,
2 **aber über unlebendige Individuen. Alle Formen werden abſtract und daher**
unäſthetiſch; in der ganzen Sphäre des Zweckmäßigen und Angenehmen waltet
eine Bewegung, worin jeder Fortſchritt der Cultur ein Rückſchritt der Schönheit
iſt; die Verwirklichung jener Aufgabe erſt verſpricht eine günſtige Veränderung
auch in dieſem Gebiete der Erſcheinung.

1. Es ſind hier im Weſen der Freiheit, wie die moderne Zeit aus dem Gedanken ſie verwirklichen ſoll, die zwei Seiten unterſchieden, die wir auch bisher auseinanderhielten; man kann die Sache kurz ſo ausdrücken: die eine Seite iſt ein Bildungs-, die andere ein Staatsverhältniß. Allerdings fallen beide im Innerſten zuſammen, denn der Menſch von objectiver Bildung iſt ein öffentliches Weſen und läßt ſich als Individuum im Staate nicht wie Leder behandeln, und umgekehrt, das politiſch lebendige Individuum hat den Naturton, die volle Ausladung der Objectivität. Beide Seiten können ſich jedoch auch ungleich verhalten. Die objective Bildung kann bis an eine Grenze, nämlich innerhalb des Kreiſes des Privatlebens, gelungen, die Perſönlichkeit ausgerundet, Natur und Geiſt in ihr harmoniſch, aber im weiteren Kreiſe das Individuum noch politiſch todt ſein. Dieß werden wir eintreten ſehen. Die ganze Aufgabe iſt nun im geſchichtlichen Rückblick ſo zu faſſen: die Principien des Alterthums und des Mittelalters ſollen verſöhnt, das Ebenmaß des Alterthums, das durch die Innerlichkeit und Negativität des Chriſtenthums und des germaniſchen Charakters gebrochen iſt, ſoll wiederhergeſtellt werden, die Tiefe der Innerlichkeit und der Individualität ſoll als Bürgſchaft eines dauerhafteren Zuſtands erhalten bleiben, aber dieſe Tiefe ſoll, zum Gedanken erhoben, ſich ſelbſt ihre wahre Wirklichkeit, Naturfülle der perſönlichen Erſcheinung, politiſch freies Leben der Individualität geben. Es ſollen folgende Reihen entſtehen: Naturbildung (Alterthum), Bruch mit der

Natur und ſteter Rückfall in rohe Natur (Mittelalter), freie, mit Bewußtſein gewollte, vermittelte Rückkehr zur Natur (neue Zeit); Naturſtaat, Willkührſtaat, Vernunft- (wahrer Rechts-) Staat, oder: Staat, worin das Individuum und das Allgemeine unmittelbar ineinander aufgehen, Staat, worin das Individuum ſeine erhöhte Bedeutung auf Koſten des Ganzen geltend macht, Staat, worin das Ganze und Allgemeine herrſcht, aber die Geltung und freie Thätigkeit des Individuums — ſein privatrechtlicher Werth und ſein Beruf zur politiſchen Mitwirkung — als flüſſiges Moment erhalten iſt.

2. Nicht ſogleich verſinken alle Formen in's Lebloſe, aber der Anfang iſt gemacht und unaufhaltſam tritt alsdann allgemeiner Mechaniſmus ein. Dieſer rührt zunächſt keineswegs allein daher, daß wir noch in der Mitte der Verwirklichung jener größeren Aufgabe ſtecken; zwar die ganze Kahlheit der Erſcheinung des Subjects und der lederne Philiſtercharakter iſt eine Wirkung davon, daß die Freiheit noch nicht realiſirt iſt, aber die Abſtractheit aller andern, äußern Culturformen geht ihren eigenen Weg und iſt theilweiſe ſogar gerade ein ungeheures Mittel zur wahren Freiheit (z. B. die Preſſe). Wird jedoch das Subject wieder Naturton, das Individuum politiſches Leben haben, ſo muß ein großer Theil der Formen ſich jedenfalls erfriſchen. Unſere erbärmliche Tracht z. B. kann dann nicht mehr beſtehen, die Monopoliſirung der Tapferkeit in einem Stande auch nicht, der Bürger wird Krieger und daher ſeine Erſcheinung eine andere ſein, als jetzt. Doch von dieſem und Anderem iſt ſofort an ſeinem Orte zu ſprechen.

Vorſtufe.

§. 366.

Das erſte Symptom des geiſtigen Bruchs mit dem Mittelalter iſt die 1
Reformation. Sie iſt ein deutſches Werk, die Geſchichte rückt durch ſie höher nach Norden und mit Ausnahme der Franzoſen treten die romaniſchen Völker als die ganz katholiſchen nach einem letzten kurzen Aufblühen von ihrem Schauplatz ab. Die Kirche des Mittelalters reſtaurirt ſich, entfaltet 2
neue, aber ſeelenloſe Pracht und erzeugt, um ſich gegen den Fortſchritt der Zeit zu behaupten, neue, geſpenſtiſche Formen des Böſen.

1. Es iſt ſchon bemerkt, daß die Franzoſen mehr germaniſches Blut haben, als die übrigen romaniſchen Völker. Ein ſtählendes Element iſt hier namentlich das Nördliche, das Normanniſche. Die ſtark eindringende Reformation wird zwar unterdrückt, denn romaniſch und daher unfähig,

das tiefſte Geiſtige als rein innere, nicht palpable Bewegung zu faſſen, bleibt das franzöſiſche Volk, aber ſeine fortſchreitende und elaſtiſche Natur ſchafft ſich, wie ſich zeigen wird, ein Aequivalent für die Reformation. Spanien und Portugall blüht auf durch die Entdeckung Amerika's und des Seewegs nach Oſtindien, Begebenheiten, welche in den Charakteren und Schickſalen der kühnen Entdecker, des Columbus namentlich, herrliche Stoffe geben, dann wird Spanien auf kurze Zeit groß als erſtes Land, worin ſich die abſolute Monarchie ausbildet, Mittelpunkt des Reichs Carls V. Allein die Blüthe iſt kurz, die Völker arten durch die neuentdeckten Quellen des Reichthums aus, die abſolute Monarchie iſt untrennbar vom ſtabilen Prinzip des Katholiciſmus, daher der Fortſchritt unmöglich. In neuerer Zeit kämpft Spanien mit unglücklichen Kriſen; es macht Verſuche, in die moderne Welt einzutreten, aber die abſtracten Ideen des Modernen und das feſtgewurzelte Mittelalter können zu keiner geſunden Bewegung zuſammentreten. Neben tüchtigen Naturkräften im Volke Frivolität, Entſittlichung, Treuloſigkeit aller Art, Lumperei überall. Italien blüht noch einmal, jedoch nur formell, auf in der Reſtauration des Katholiciſmus, um dann als Leichnam liegen zu bleiben. In der modernen Zeit können nur Völker geſchichtlich ſein, welche die Autorität wegzuſchleudern vermochten; denn Umbau der Wirklichkeit aus dem freien Gedanken iſt ihr Weſen. Die Reformation iſt das abſolut kritiſche Symptom, daß dieſe Kriſis eingetreten iſt. Man kann auch ſagen, ſie ſei die Kriſis ſelbſt, aber ſie iſt nicht die ganze Kriſis, ſie iſt Durchbruch eines Prinzips auf einem Punkte, das noch unzählige andere Wege wählt. Die Religion iſt überhaupt der Hauptort der geſchichtlichen Symptome, der Nilmeſſer des Geiſtes. In ihr geben ſich neue Weltperioden zuerſt Ausdruck. Aber die neue Religion macht nicht die neue Zeit, ſie iſt gemacht von einem Geiſte, der ſie und viel Anderes macht und weit über dieſes Gefäß, ein Gefäß unter Gefäßen, hinausreicht. Daher eine ſehr ſchwierige Amphibolie der Begriffe in jetziger Zeit: Einige nennen die moderne Geiſtesfreiheit proteſtantiſch, Andere laſſen der proteſtantiſchen Kirche den Dogmenzwang, die Herrſchſucht, die in ihr bald genug eintrat, und ſuchen den freien Geiſt außer aller Kirche. Davon nachher. Mit der Reformation, als einem ächt deutſchen Werke rückt die Bildung und daher die Geſchichte mehr und mehr vom Mittelmeer weg höher gegen Norden. Die Reformation iſt weſentlich ein Befreiungswerk von Fremdenherrſchaft, von römiſcher Anmaßung und zwar von der ſchlimmſten, der geiſtigen, eine Löſung des harten, aber freien Nordens von dem ſinnlichen Süden. Hier hat ſich namentlich gezeigt, zu was der grobe Verſtand des deutſchen Naturells, die Schwungloſigkeit in Formen gut iſt. Der Schwung der Formen täuſcht, wo er nicht aus reiner Abſicht der Kunſt, die nur freien Schein bezweckt, hervorgeht. Die Blüthe der Schönheit war den Italienern ein trügeriſches, nicht nachhaltiges Surrogat der Reformation im ſechzehnten Jahrhundert. Die geſunde Philiſterhaftigkeit der deutſchen Natur ſtieg hinter den dogmatiſchen Schein des Schönen, zernagte ihn ſchonungslos und befreite den Geiſt. Von Deutſchland ſelbſt bleibt jedoch ein Theil, im Weſten, Nordweſten und Südoſten, katholiſch und dieſer wird obſcur und ſtabil, deutſche Türkei, jenen belebt zum Theil wieder die Berührung mit Frankreich.

2. Die mittelalterliche Kirche, die das Mittelalter überlebt, die Reformation ausgeſtoßen hat, iſt eine andere, als vorher. Sie konnte in ihrem Prachtbau, als er zeitgemäß war, eine Religion der Schönheit heißen, jetzt wird ſie Religion der Beſchönigung. Sie reſtaurirt ſich im Gegenſatze gegen den Feind namentlich durch hohle Pracht. Die ganze äſthetiſche Schwäche dieſer neuen Pracht iſt an anderem Orte darzuſtellen. Hier iſt wichtiger, daß ſie böſe wird. Erneute Ketzerverfolgung, Inquiſition, Folter, zahlloſe Scheiterhaufen, Jeſuiten, die Stütze der Kirche, die über ihren Tod hinaus leben will. Geſpenſtiſch iſt insbeſondere die Erſcheinung der Jeſuiten. Dieſer Orden verkehrt alle höchſten und feinſten Kräfte des Geiſtes in Mittel für ein Nichtſeiendes, verdreht ſie mit der abſolut negativen Begeiſterung, welche die ganze Geſchichte läugnet, in Sophiſtik, Lüge, Mord, ſchleicht unſichtbar wie Peſtluft, umſpinnt flüſternd und liſpelnd den geſunden Leib der Welt, ſickert als feines Gift durch die Röhren ihres Baus. Vornehmer Habitus in der Ordenstracht, feiner Ueberzug des lauernden Fanatiſmus im phyſiognomiſchen Ausdruck. Reichthum von Stoffen, die hier liegen, zuletzt von Eugen Süe mit Talent benützt. Tartüffe.

§. 367.

Als Erſcheinung für ſich auf dem Gebiete der Religion iſt die Reformation unmittelbar kein äſthetiſcher Stoff; denn ſie iſt, obwohl mit den humaniſtiſchen Studien (§. 363, 2) zuſammenwirkend, nur innere Sammlung und Befreiung des Geiſtes. Sie zerſtört ſogar eine Welt äſthetiſcher Erſcheinungen theils im Gottesdienſte, theils mittelbar durch einſeitige, phyſiognomiſch 1
allerdings ſehr bemerkbare Innerlichkeit und Kampf gegen die Sinnlichkeit. Im Keime enthält ſie zwar die Bedingungen höherer Wiederherſtellung, aber 2
dieſer Keim trennt ſich von ihr, indem ſie zur Kirche verknöchert, die Zweiheit des Mittelalters (§. 359) fortſetzt, den Glauben bindet und durch Verfolgungsſucht und Fanatiſmus auch von ihrer Seite eigenthümliche Formen des Böſen erzeugt.

1. Eine proteſtantiſche Bevölkerung hat völlig andern Blick, Ausdruck, Bewegung, als eine katholiſche. Alles hat die Naturfriſche nicht wie hier, dafür einen tieferen, verinnerlichten Ton. Die glänzende Feuchtigkeit und Reinheit des Auges iſt weg, aber man ſieht durch den gefaßteren Blick in eine innere Sammlung, Concentrirung, eine geſchloſſenere, den Schwerpunkt in ſich ſelbſt tragende Perſönlichkeit. Dieß hängt auch mit dem innigeren Familienleben, dem Traulicheren und Wohnlicheren der Häuslichkeit und dieſes Häusliche allerdings mit dem localen Umſtande zuſammen, daß die Reformation in nördlicheren Ländern aufging, wo eine härtere Natur das Leben auf der Straße verbietet und den Menſchen auch buchſtäblich und unbildlich in's Innere weist. Aber auch ausdrücklich gab die Reformation durch die Anerkennung der Ehe als eines an ſich guten und heiligen Inſtituts dem Familienleben höhere Bedeutung; die katholiſche Kirche betrachtet die Ehe als etwas, was erſt durch ſie geheiligt werden muß, um gut zu ſein (Voß Luiſe: Treulichkeit des proteſtantiſchen Pfarrhauſes). Ferner trat aber die Reformation, obwohl Luther ſelbſt noch viel liberaler war, als ſpätere Reformatoren, wie jede Läuterung der Religion in ihrem Anfang rigoriſtiſch gegen bunte Tracht, Volksfeſte, Tänze u. ſ. w. auf. Das traurige Schwarz wurde offenbar durch ſie gewaltſam in viele Volkstrachten eingeführt. Die Ueberwindung dieſer negativen Haltung gegen das Sinnenleben liegt aber als Zukunft in dem Geiſte, der die Reformation erzeugt hat. Er zehrt das Naive auf und ſoll es als frei gewollte Natur wiederherſtellen. Er geht aber über das Gefäß der proteſtantiſchen Kirche, die als Kirche bald erſtarrte, unendlich und untaſtbar hinaus. Beklagt man den dürftigen Cultus und preist die Schönheit des katholiſchen, ſo erwäge man, daß man die äſthetiſchen Wirkungen des proteſtantiſchen Geiſtes ganz wo anders zu ſuchen hat; gegen jene leere Pracht ſtelle man z. B. die Poeſie eines Göthe und Schiller, welche nur in der Heimath proteſtantiſcher Bildung möglich war, man denke überhaupt an die mittelbaren, weltlichen Wirkungen des Prinzips, aus dem die proteſtantiſche Kirche hervorgegangen iſt. Die Kirche ſelbſt nun ſtellte ſich zwar unter das weltliche Oberhaupt und wurde ſogar ſervil; aber als Kirche ruht ſie auf dem Prinzip der übernatürlichen Autorität und unterwühlt im Verlaufe, je weniger ſie Macht hat, als zweiter Wille den Willen des Staats. Eine der häßlichſten Erſcheinungen iſt das dogmatiſche Gezänke der proteſtantiſchen Theologen. Neue Verfolgungsſucht mordet einen Servede. Der Pietiſmus, urſprünglich eine edle Oppoſition gegen das todte Dogma, wird ſpäter fanatiſch und tritt als Garde des Erſtorbenen auf, wie die Jeſuiten für die katholiſche Kirche. Dieſes Böſe hat aber eine andere Form, es iſt ärmer in der Erſcheinung, unſinnlicher, hat den apprehenſiven Geruch

der Verdammung der Natur, der verdorbenen Phantaſie, die in jeder Freude Sünde ſucht, der Heimlichkeit der zurückgedrückten Sinnlichkeit, verachtet Form und Grazie, hat nicht den objectiven Ton und Rückhalt in großer Macht und iſt dafür um ſo viel verbiſſener, ſubjectiv gekniffener. — Fanatiſche Sekten wie die Wiedertäufer ſind ein widerwärtiger Stoff. Freund und Feind ſind in den Auftritten zu Münſter gleich elend; hier ſollte man nicht hineingreifen, kaum zu komiſchen Zwecken. Fanatiſch, aber doch groß und heroiſch treten dagegen die Huſſiten auf, die wir nachher erwähnen.

§. 368.

Schön aber iſt der erſte Kampf der Reformation mit der beſtehenden Welt. Große Männer treten auf und große Thaten geſchehen. Sie erweckt ferner auch das Volk zum Bewußtſein der Freiheit; es tritt aus dem Dunkel hervor, aber der Bauernkrieg endet blutig. Glücklich kämpft England, ebenſo nach tragiſchen Wechſeln die Niederlande, furchtbar leiden die Hugenotten. Ein dreißigjähriger Krieg, zwar voll großer Erſcheinungen, entfeſſelt die Leidenſchaften zu allgemeiner Wildheit, verwüſtet und zerreißt Deutſchland, wirft den Charakter des deutſchen Volks in die Einſeitigkeit ſubjectiver Bildung zurück. Eine blutige Umwälzung vollführt der Proteſtantiſmus in England.

1. Franz von Sickingen, Ulrich von Hutten, Luther, beſonders auf dem Reichstage zu Worms, wackere Geſtalten der erſten proteſtantiſchen Fürſten. Schmalkaldiſcher Krieg. Moriz von Sachſen. Höchſt ſchlagender Gegenſatz in der Vertretung des katholiſchen Prinzips durch die vornehme, ſpaniſche Grandezza, die durchaus politiſche, dem Gemüthsgehalte der Reformation gänzlich fremde Natur Carls V. Deſſen Schickſal, Lebensmüde, Abdankung, Zurückziehung in's Kloſter. (Biefves bekanntes Bild). Schweiz: Zwingli, fällt auf dem Schlachtfelde. Hier ſind ſchon überall Stoffe, die der Gegenwart ſich vertraut darbieten, Frühlingswehen des neuen im Kampf mit Grabeshauch des alten Geiſtes; das ſechzehnte Jahrhundert iſt dem unſern ſo vielfach verwandt, daß ſein bewegtes Leben unter die fruchtbarſten, der Sympathie ſicherſten Fundgruben gehört.

2. Der Bauernkrieg zeigt zunächſt überhaupt das Erwachen des Volkes an. Dieß iſt nicht nur in politiſchem Sinne, ſondern auch in Betreff der Sitten und Formen, namentlich für Deutſchland, äußerſt wichtig. Die adelige Feinheit verſchwindet, derbe, bäuriſche Luſt lärmt, trinkt, ſingt. (Fiſcharts ganzer Ton und beſonders ſeine Trinkſtube. Stoffe der niederländiſchen Maler). Doch gilt dieß in Deutſchland mehr vom Bürgerſtande; die Bauern ſuchen ſich aus furchtbarem Druck erſt aufzuraffen. Die geiſtige Befreiung

der Reformation wird von edlen Agitatoren zum Gedanken einer politiſchen erweitert und jener kurze, furchtbare, von den Bauern unklug geführte, von der adelichen Militärmacht, die hier zum erſtenmal als innere Polizei auftritt, ſo grauſam beendigte Krieg bricht los. Da liegen Momente für ein Drama, grob und ſtark, wie wir es bedürfen und wie es doch die verwöhnten Nerven unſerer Zeit ſchwerlich ertragen könnten. Mit der Dämpfung dieſer ſo berechtigten Bewegung, wobei Luther durch ſeine ſervile Haltung ſeinem großen Charakter einen ewigen Flecken anhängte, iſt es ausgeſprochen, daß die Reformation, ſtatt ſich zur Idee der wahren Freiheit zu entwickeln, ſtockt und zu einer, ebendarum nur halben, Befreiung des Innern im religiöſen Gebiete ſich einmengt. Ja ſie gibt ſich her, der vereinzelten Vergrößerungsluſt der Territorialgewalt als Vorwand zu dienen. Nimmermehr darf man ihr darum vorwerfen, ſie trage die Schuld der Zerreiſſung Deutſchlands. Am Kaiſerthum lag es, die neue Bewegung zu verſtehen, zu ergreifen, in ſeine Hand zu nehmen, mit ihrer Hilfe Kraft gegen die Liga zu gewinnen und Deutſchland die monarchiſche Einheit zu geben, durch die es, wie die andern europäiſchen Staaten, den Uebergang in die neue Zeit hätte machen ſollen.

a. England: die Reformation iſt unvollkommen. Heinrich VIII, ein geſchichtlicher Blaubart. Thomas More. Die katholiſche Maria: Johanna Gray. Eliſabeth, Maria Stuart, ſpaniſche Armada. Abfall der Niederlande: Egmont, Horn, Oranien, Alba, dann die großen Schlachten, die blutigen Stürme, durchaus eine Fundgrube von großen Stoffen. Hugenotten in Frankreich, Carl IX, Katharina von Medici, Coligny, Greuel des Religionskrieges, Bartholomäusnacht. Heinrich IV, Ravaillac. Hier, in Frankreich namentlich, zeigt ſich ſchon, was der §. als erſte Wirkung des dreißigjährigen Kriegs nennt: Entfeßlung der Leidenſchaft. Eine pathetiſche Erregtheit und Wildheit iſt der Charakter des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts. Nicht nur die Reformation hat die ſubjective Freiheit zum Bewußtſein ihrer ſelbſt gebracht und die Parteiung in der Welt entzündet, ſondern alle Parteien haben dieß gemeinſam, daß nun der Menſch ſich und ſeine Zwecke als berechtigt fühlt. Die Welt wird politiſch; der ſittliche Gehalt der Reformation iſt zu innerlich, um in die Politik Sittlichkeit einzuführen, und die katholiſche Kirche kann es nicht wollen, da wacht mit der ſubjectiven Entbindung die vielſtimmige Welt der Triebe und Leidenſchaften erſt in ihrer Mannigfaltigkeit auf, mit ihr blutige Grauſamkeit, tückiſche Liſt, aber anders als im Mittelalter, nämlich nicht im Contraſt mit inniger Andacht, ſondern gewiſſenlos ſelbſtſüchtig, ja gewollt und daher mit pathetiſchem Schwunge. Beſonders die franzöſiſche Nationalität, die nach Voltaires bitterem

Ausdruck den Affen und Tiger in ſich vereinigt, iſt bei Entſtehung der blutigen Thierhetze dieſer Zeiten mit einem gewiſſen renomiſtiſchen und theatraliſchen Tonus betheiligt. Die rechte Hetzjagd der Leidenſchaften, das rechte Gewirre der gewiſſenloſen Politik iſt aber nun das blutige Schauſpiel des dreißigjährigen Kriegs. Das äußere Bild vollendet ſich in der Entfeßlung der wilden Soldateſka (Wallenſteins Lager); die Kriegsfurie brauſt durch die Welt. Ueber dem Getümmel ragen die großen Heerführer, ein Mansfeld, Guſtav Adolph, Bernh. von Weimar auf der einen, ein Tilly, der tragiſche Wallenſtein auf der andern Seite; die großen Gegenſätze des reactionären Prinzips in der doppelten Form des ſpaniſch habsburgiſchen und des bigott katholiſchen Intereſſes in der Liga, des proteſtantiſch deutſchen und ſchwediſchen Charakters faſſen die Maſſen des Ganzen in ſtreng ausgeprägte Gruppen zuſammen. Die Menge der furchtbaren Stoffe bedarf nur eines Winks. Auch ein ſlaviſches Volk, die Böhmen, iſt auf den Schauplatz der Geſchichte getreten; lebhaft entzündet von der Religions-Idee der Zeit, empört über den Ketzertod des Huß, geführt von dem Helden Ziſka hat es wild und tapfer gekämpft, bis die Bewegung, nachdem ſie zum dreißigjährigen Kriege das Loſungswort gegeben, blutig unterdrückt wird. Von der Verwüſtung Deutſchlands durch dieſen Krieg, von dem Wüthen der räuberiſchen Kriegshorden gibt ein beſonders anſchauliches Bild der Simpliciſſimus und Philander von Sittewalds (Moſcheroſchs) „Wunderliche und wahrhaftige Geſichte.“ Seit dieſer Zerſtörung alles Wohlſtands, der Schmach, von fremden Truppen als den Freunden der eigenen Sache zertreten zu werden, der durch Oeſtreichs und Bayerns Widerſtand und Verbrechen gegen das Geſetz der Geſchichte vollendeten Zerreißung Deutſchlands, dem ſchimpflichen Verluſte ſchöner Provinzen an Frankreich ſinkt Deutſchland in politiſche Nichtigkeit und in das Mißverhältniß innerer Bildung bei äußerer Niederträchtigkeit. Aus dem tapferſten Volke der Erde, das die Welt beſiegt hatte, wird allmählich ein ſtilles Culturvolk. — Der äſthetiſche Werth der engliſchen Revolution bedarf um ſo weniger einer Auseinanderſetzung, da auch dieſe Stoffe ſchon vielfach benützt ſind. Delaroche beſonders hat durch ſeine Darſtellung Cromwells am Sarge Carls gezeigt, wie geiſtvoll er in den Gegenſtand eingedrungen. Aber da ſind noch Auftritte voll ſpannender und erſchütternder Kraft in großer Menge.

§. 369.

In der allgemeinen Gährung dieſer Zeit, wo ein altes Band der Zucht, zerbrochen, ein neues noch nicht in Kraft iſt, ſammelt ſich ein alter Aberglauben zu ſchauderhaftem Ausbruch und geht eine allgemeine Klage und Angſt

durch das Getümmel der bäuriſchen Luſt, der bürgerlichen Rührigkeit, der ſoldatiſchen Wildheit, der vornehmen Ueppigkeit, der allgemeinen Leidenſchaftlichkeit und entbundenen Sitte, in welche auch die allmählich ſtärkeren Einwirkungen der erneuten Kenntniß des Alterthums noch kein Maaß einzuführen
2 **vermögen. Die Culturformen ſuchen das Ausgeſchwungene, Luſtige, Weite, Bunte, Bewegte und behandeln in dieſem Charakter auch das wiederaufgenommene Antike. Mit ſteigender Willkühr ändert die Mode das Einzelne in dieſem allgemeinen Typus.**

1. Der §. faßt Mehreres zuſammen, was im Bisherigen ſchon berührt iſt, und hebt als weiteren Zug die Verzweiflung, die Angſt vor dem jüngſten Gerichte, die Hexenprozeſſe hervor. Ebenſo ſtieg in Rom zur Zeit ſeiner Fäulniß ein ungeheurer Unfug der Zauberei, gemiſcht aus dem Aberglauben aller Völker, auf; es iſt der Wahnſinn, der ſich erzeugt, wenn eine Welt verſinkt und eine neue in den Geburtswehen liegt. Der entfeſſelte Egoiſmus gab dem Aberglauben den Zweck der Habgier, der Selbſtſucht; Alchymie, Magie, Aſtrologie kamen an die Tagesordnung. Die Welt ſcheint verrückt, alte Einfalt verſchwindet, Cyniſmus, Naturaliſmus und raffinirter Luxus arbeiten in die Wette. Die Genußſucht wird grenzenlos, der Aufwand der Großen faſt unüberſchwenglich, fremde Speiſen, „Schleckbißlein,“ Gewürze, Weine überſchwemmen die Tafel, die Deutſchen werden als ſchreckliche Säufer noch berüchtigter, als vorher; neue Krankheiten dringen ein und ſcheinen eine Strafe des Himmels, der Weltuntergang ſcheint nahe. Die Hexenprozeſſe ſind ein Stoff voll dunkeln Wahnſinns und teufliſcher Bosheit, die wie ein Geſpenſt den Unſchuldigen, der im Momente des Verdachts unrettbar verloren iſt, erfaßt und vernichtet. Tiecks Hexenſabbath.

2. Zu §. 364, 1. iſt ſchon bemerkt, wie das mittelalterliche Oberkleid, das immer vorn geſchloſſen war und daher über den Kopf angezogen werden mußte, vorn geöffnet und ſo zum bequemeren Rock wurde, in den man ſchlüpfen kann. Er floß noch frei, war nicht in die Taille geſchnitten und durch Farbe, Stoff, Beſätze, Länge u. ſ. w. der größten Mannigfaltigkeit fähig, wodurch man denn auch den Unterſchied der Stände im ſechzehnten Jahrhundert ſogar ſchärfer und beſtimmter, als in irgend einem früheren, bezeichnete. Als Talar iſt er das allgemeine Kleid der Amtswürde, das noch heute z. B. im proteſtantiſchen Kirchenrock fortdauert. Das Wamms wurde zum Unterkleide. War ſo das Knappe, den beengten Geiſt des Mittelalters bei aller Buntheit treu Bezeichnende aus der Bekleidung des Rumpfes geſchwunden, ſo mußte dieſelbe Bewegung auch das Beinkleid ergreifen. Man ſchlitzte es, um die Bewegung zu erleichtern, an den Gelenken auf, ließ Sammt und Seide, bunte Zeuge

aus den Oeffnungen hervorſehen, trug dieſelbe, aus einem Bedürfniß entſtandene Zierde auf das Wamms über, das immer noch auch als Oberkleid ohne Rock, namentlich vom Landsknecht, getragen wurde, und ſo entſtand die neue zerſchlitzte und vielfarbig gepuffte „zerflammte, zerhauene und zerſchnittene“ Tracht. Der Theil wucherte aber nun über das Ganze her, das Enge verſchwand neben dem Aufgebauſchten und es bildete ſich nach der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts zugleich mit den weiteren Aermeln des Wammſes die weite Pluderhoſe, die bis an das Knie reichte, wo der enganliegende Strumpf begann. Man erkennt in dieſer ganzen Veränderung eine völlige, organiſche, nicht blos decorative Umgeſtaltung, durch ihren bequemeren, luftigeren Charakter ganz der freieren Regung des Geiſtes im Reformationszeitalter entſprechend. Sie iſt beſonders an den deutſchen und ſchweizeriſchen Landsknechten zu ſehen. Die romaniſchen Völker ergreifen die neue Tracht und benützen ſie als Motiv eines vielfachen neuen Luxus, der mit dem Eigenſinn der Mode wieder Deutſchland beherrſcht; der Geiſt der allgemeinen Entfeßlung der menſchlichen Triebe wirft ſich phantaſtiſch auf ſie und treibt ſie in die bunteſten Ausſchweifungen. Manche verwandten bis 200 Ellen Zeng zu ihren Hoſen. Selbſt die Lätze nehmen die verſchiedenſten Formen an, „Ochſenköpf, Hundsfidelbögen, Schneckenhäuslein“ (Fiſchart) u. dergl. Gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts zog ſich die phantaſtiſche Form der Beinkleider wieder zuſammen, ſo daß ſie ohne Zerſchlitzung u. dergl. in mäßiger Weite bis zum Knie liefen. Den Kopf ſchmückte während der Dauer dieſer Tracht ein umfangreiches, ebenfalls geſchlitztes und gepufftes Barett, das den ſchon eingedrungenen Filzhut faſt verdrängte. Er tritt in doppelter Form auf, in der abgeſtutzten Kegelform (ähnlich wie noch heute) bei Vornehmeren, als breitkrempiger Schattenhut beim Landvolk. Das Haar, das man im Mittelalter kurz geſchoren hatte, wallte ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert wieder freier, länger, wurde aber in gerader Linie ringsum abgeſchnitten; den Bart ließ man wachſen. Im ſechzehnten Jahrhundert aber kommt das ganz kurz abgeſchnittene Haar auf, eine Tracht, die gewöhnlich von Franz I abgeleitet wird; damit verbindet ſich langer und ſpitzer Bart. Mit dieſer Reduction nun und dem hofmäßig diplomatiſchen Charakter, den ſie trägt, harmonirt vollſtändig eine vorübergehende Beſchränkung des Strebens nach dem Weiten, Ausgeſchweiften, die in den letzten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts von dem autokratiſch bigotten und höfiſchen Geiſte der romaniſchen Völker, Hand in Hand mit der Reaction gegen die neue geiſtige Bewegung, ausgieng: die ſogenannte ſpaniſche Tracht, denn Spanien und der Geiſt Philipps II war es vorzüglich, woher dieſe Form ſich verbreitete. Von der Zerſchlitzung und Aufbauſchung behält dieſe Tracht nur die weiten Puffen am Oberſchenkel, von da ſteckt das Bein in enganliegender (meiſt ſeidener) Hoſe, den Oberleib ziert ein mit Puffen- und Treſſen beſetztes Wamms, darüber ein kurzer Mantel, den Hals umgibt ſcheibenförmig der gefältelte Kragen, der längere Haare gar nicht zulaſſen würde. Doch dieſe Tracht kann ſich als höfiſche nur kurze Zeit halten; das ſpaniſche Beinkleid weicht wieder dem bequemen, mäßig weiten, unten offenen, das Mäntelchen dem Rocke, das Barett oder der mit der ſpaniſchen Tracht ebenſo häufig vorkommende Spitzhut dem breitkrämpigen Hute, jene leidenſchaftlich bewegten, der Freilaſſung der Perſönlichkeit entſprechenden Formen aus der Reformationszeit dringen wieder ein und bilden die Tracht der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Aus dem brüchigen, verbogenen, verkniffenen, auf einer beliebigen Seite aufgekrämpten, federngeſchmückten Hute ſchaut mit einem kecken, pathetiſchen, naturaliſtiſch genialen Wurfe das Angeſicht jener Männer aus einer ſo ſtürmiſchen, ſo wilden, ſo energiſchen und zugleich perfiden Zeit. Das Haar wächst wieder frei und fällt auf den Kragen, der ſich nun glatt über die Schulter legt (der letzte Reſt deſſelben ſind die Prieſterbäffchen), der Bart ſtutzt ſich zum muthwillig aufgedrehten Zwickelbärtchen und ſchmalen Knebelbart. Die gegebenen Formen wurden nun mit wachſender Willkühr im Einzelnen gebogen, ausgeſchweift, dreſſirt und die Klagen über das insbeſondere von Frankreich eindringende „Alamodeweſen" immer häufiger, ſtärker. Philander von Sittewald (Moſcheroſch) ſagt z. B. von den Hüten: jetzt wie ein Ankenhafen, dann wie ein Zuckerhut, wie ein Cardinalshut; da ein Stilp ellenbreit, dort ein Stilp fingersbreit; dann von Geißenhaar, dann von Kameelshaar, dann von Biberhaar, von Affenhaar, von Narrenhaar; dann ein Hut als ein Schwarzwälderkäs, dann wie ein Schweizerkäs, dann wie ein Münſterkäs. Der Bart, ſagt er, werde alle Morgen mit Eiſen und Feuer gepeinigt, gefoltert und gemartert, gezogen und gezerrt: jetzt wie ein Zirkelbärtel, jetzt ein Schneckenbärtel, bald ein Jungfrauenbärtel, ein Dellerbärtel, ein Spitzbärtel, ein Entenwädele, ein Schmalbärtel, ein Zuckerbärtel, ein Türkenbärtel, ein ſpaniſch Bärtel, ein italieniſch Bärtel, ein Sonntagsbärtel, ein Oſterbärtel, ein Lillbärtel, ein Spillbärtel, ein Drillbärtel, ein Schmutzbärtel, ein Stutzbärtel, ein Trutzbärtel u. ſ. w. Die Kleidung wird im Allgemeinen ſo überladen, daß „Einer eine ganze Mühl, einen Meierhof, ein ganz Dorf auf dem Leibe trägt." Bauſchig wird auch die Weiberkleidung; es herrſchen ſehr weite Aermel und als Vorbote des Reifrocks kommt der ſogenannte Speck auf, ein oft 25 Pfund ſchwerer Wulſt um die Hüfte. An den Beinkleidern der Männer wird mit Neſteln, Strumpfbändern, Stickereien, Metallſtiften u. ſ. w. großer Staat gemacht, die Schuhe ſchmücken große Roſen, das Rohr des Stiefels ladet ſich im Stulpſtiefel zu einer weiten, ſchlappigen Schüſſel aus. Was die Waffen betrifft, ſo war zwar durch das Pulver die Rüſtung nutzlos geworden, aber erſt im Verlaufe des dreißigjährigen Krieges ſah man dieß ein und beſchränkte die prachtvollen Rüſtungen, mit denen der Adel noch am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts dem Feuerrohr als der verachteten Waffe des Fußvolks vergeblich getrotzt hatte, allmählich auf Sturmhaube und Harniſch. Die ganze Bewaffnung erſcheint aber noch ſchwer und maſſig, wie denn die Muskete ſelbſt noch ſo gewichtig iſt, daß ſie auf einem Gabelſtock aufgelegt werden muß. Guſtav Adolph ſchaffte jedoch dieſen ab und führte größere Leichtigkeit der Bewaffnung, Maſſenbewegung, des ganzen Manövers ein, wogegen das kaiſerliche Kriegsweſen noch recht den alterthümlich ſchweren Typus hatte, von dem ſchon allein jene Batterieen, wo 20 bis 25 Pferde an einer Kanone zogen, ein Bild geben. — In der künſtleriſchen Behandlung der Umgebungen des Menſchen, die uns hier nicht als Kunſtthätigkeit, ſondern als Ausdruck und Sittenbild der Zeit beſchäftigt, dringt der bekannte Styl der renaissance ein. Das Geradlinigte und ruhig Harmoniſche antiker Formen, entſprechend dem Rationellen und Lichten in der neuen Weltanſchauung, verbindet ſich mit nicht aufgegebenen Formen des phantaſievoll Myſtiſchen und Helldunkeln, was im Gothiſchen liegt; die bewegte, leidenſchaftliche Zeit ſchafft zugleich ſtatt der alten Ornamente neue kecke Krümmungen, ladet aus, rollt und ruht nicht, bis der Rokoko aus der renaissance geboren iſt.

Mitte.

§. 370.

Die Mitte dieſes Zeitraums beginnt mit der Durchführung einer großen 1
Wirkung und der durch ſie hervorgerufenen Gegenwirkung. Die Wirkung, die
ſich zuerſt in ihrer Breite entwickelt, iſt der verſtändige Egoismus, der als
Monarchie in der auf's Neue verſtörten Welt Ordnung und Einheit ſchafft,
indem er das (§. 362, 1) angefangene Werk vollbringt, aber auch durch Mißtrauen,
Zwang und Mechaniſmus die Freiheit ertödtet. Das Volksleben wird erdrückt,
die Geſchichte ſpielt an den Höfen. Doch iſt die Einzwängung noch nicht 2
vollendet; die Stände ſind noch lebendig ausgeprägt, es iſt noch Luſt genug für
verwegene Individuen, die im Kampfe mit der neuen Ordnung auf Abentheuer gehen. Dieſer neue Zuſtand iſt nach dem Vorgange Spaniens vorzüglich
franzöſiſches Werk.

1. Die Monarchie und die Revolution ſind der gegenſätzliche Ausgangspunkt einer noch nicht geſchloſſenen Weltperiode. Wir nennen ſie

eine Wirkung, wiewohl ſie nach der einen Seite eine Reaction war, denn ſie hat auch ihre weſentliche poſitive Bedeutung; die Revolution iſt daher in dieſem Zuſammenhang als Gegenwirkung zu bezeichnen. Die Monarchie iſt die Form des ſiebzehnten Jahrhunderts. In Spanien war die abſolute Herrſchaft eines einzigen Menſchen über ein ganzes Volk ſchon durch Carl V vollendet, Philipp II übernimmt ſein Syſtem ohne ſeinen Geiſt und wird zum Vertreter der ſtarren, bigotten Autokratie; aber Spanien tritt nun aus der Reihe der geſchichtlichen Völker, neue Verwirrung durchtobt Europa und es braucht einen neuen ſtreng und klug durchgreifenden Act, Ordnung und Einheit zu ſchaffen. Frankreich führt jetzt, und zwar nicht mit Pfaffen und Inquiſition, ſondern mit weltlichem Verſtande die abſolute Monarchie durch. Richelieu, Mazarin, Ludwig XIV. Die Hauptmittel ſind namentlich Heranziehung des Adels an den Hof, Abgabenſyſtem, ſtehendes Heer, faſt mehr gegen innen, als gegen außen, Polizei: in ihrer eigentlichen Bedeutung als Mißtrauenswaffe der Monarchie durch die Beſchränkung aller individuellen Lebendigkeit ein Todfeind des Schönen. Die Durchführung des Allgemeinen im Staate iſt keineswegs nothwendig eine Mechaniſirung, Ertödtung, Einſchnürung des individuellen Lebens, aber ſie mußte zuerſt dieſe Form annehmen, weil über die Reſte des Vaſallentrotzes, die zerriſſene Welt der Parteiungen und Leidenſchaften eine ſtarke Fauſt von oben kommen ſollte und die Menſchen, die nicht einig ſind im Willen der Ordnung, durch Einen Gewalthaber in die Ordnung gezwängt werden müſſen. Dieſer Eine mußte jedoch hinter ſeinem hiſtoriſchen Rechte Gefühl des Unrechts in ſich tragen, Mißtrauen wurde ſein Schickſal, daher belauerte er auch die gerechte freie Regung. Ueberhaupt aber konnte die Zeit, in welcher das freie Selbſtbewußtſein neu war, nicht aus der rohen Zerſplitterung ſogleich zur concreten Idee übergehen, ſondern nur erſt zur verſtändigen Zuſammenfaſſung. Der Verſtand nun führt überhaupt einen Reſt nicht aufgelöſter Sinnlichkeit in ſich; er wirkt abſtract, leblos zuſammenfaſſend, er läßt aber zugleich hinter dem Abſtracten ein ſinnliches Ding, ein Einzelnes ſtehen. Einheit und Allgemeinheit des Staates führt ſich alſo in der Breite mit aller Härte der Abſtractheit durch und auf der Spitze fällt ſie, ſinnlich roh verſtanden, in die Perſon des Monarchen: l'état c'est moi; ſie iſt Product Eines Individuums, ſtatt aller. Volk und Bürger treten, ſtill und langſam reiſend, wieder in Dunkel zurück, die Schönheit muß ihre Stoffe an den Höfen ſuchen, im feierlichen Glanze der Repräſentation, in den Genüſſen und Ränken des den Monarchen umgebenden, gezähmten und ſchwelgeriſchen Adels. — Am wenigſten gelingt dieſe Durchführung der verſtändigen Monarchie in England. Hier herrſchen die Privilegien, der Reſt des Mittelalters, heilſam als Beſchränkung der Monarchie, verderblich für das Volk, aber durch frühe begründete Conſtitution iſt eine glückliche weitere Entwicklung verbürgt.

2. Das Leben rettet ſich immer noch manches bunte Stück. Kenntliche Formen, Sitten, Tracht, Ceremoniell unterſcheiden noch die Stände. Das achtzehnte Jahrhundert iſt auch noch recht die Zeit vereinzelter, verwegener Individuen, der Glücksritter (Caſanova), Abentheurer, der Reiſen, die an bunten Zufällen reich ſind, der Räuber und Zigeuner (Cartouche, Hannikel u. ſ. w.), der kecken Barone, die auswärtige Kriegsdienſte ſuchen, es iſt überall noch Raum, ſich zu regen. Dieſe, für die Aeſthetik noch ſehr ergiebigen, Erſcheinungen ſind nun aber nicht mehr, wie die vereinzelten rohen Kräfte des Mittelalters, das eigentlich Berechtigte, ſondern ſie ſind Kampf mit dem Beſtehenden, Ueberliſtung und Umgehung der neuen Ordnung, ſie ſind polizeiwidrig und haben dadurch gerade ihren eigenen Reiz. Allerdings tritt immer mehr das Biographiſche in den Vordergrund; es ſind die Privatſchickſale, die im ertödteten Ganzen noch Intereſſe behaupten. Je mehr der Geiſt einer neuen Zeit zündet und die Deſpoten-Willkühr gegen ihn ſich wirft, deſto mehr bieten ſie tragiſchen Stoff dar (Schubart u. And.).

§. 371.

In dieſer kahlen monarchiſchen Einheit bildet ſich der Verſtand zur 1
Conſequenz der Aufklärung fort, einer Form des Bewußtſeins, welche
weſentlich in Frankreich als eine andere abſtractere Reformation erzeugt wird
und ſich von da verbreitet. Dieſe löst die Religion auf, ohne ihren Gehalt 2
zu retten, und bethört ſich daher mit dem gemachten modernen Wunder. Sie
löst eine unfreie Sitte auf, ohne freie Sittlichkeit zu begründen, rechtfertigt
daher jedes Verbotene und beſpiegelt ſich eitel im verfeinerten Genuß, in
welchem die monarchiſche Willkühr und ihre bevorzugte Umgebung wühlt.

1. Die Aufklärung, die wie ein ätzender Geiſt alles Object in die verſtändig denkende, aber auch in die willkührlich genießende Subjectivität auflöst, iſt das franzöſiſche Surrogat für die Reformation. Ihre wahre Schneide, ihre ganze negative Kraft wirkt jetzt noch nicht, zunächſt iſt ſie ganz hoffähig, Geiſt des Adels, der Fürſten. Da ſie aber das Kind mit dem Bade ausſchüttet, ſo iſt ſie geſtraft mit der Abhängigkeit von dem, womit ſie fertig zu ſein meint. So war die Aufklärung keine wahre Kritik der Religion und ebendaher ließ ſie dieſelbe ſtehen. Ludwig XIV wollte wohl Atheiſten, aber keine Proteſtanten im Amt, er hebt, ohne religiöſe Begeiſterung, das Edict von Nantes auf (Dragonaden, Aufruhr in den Cevennen). Aber nicht nur dieß; die zerſetzende Aufklärung geht nicht

nur vom Hurenhaus und frivolen Geſpräch direct in die Meſſe, ſondern ſie macht ſich auch, da die Kirche doch nur als ganz hohle Form ſtehen bleibt, ihre eigenen Wunder: Wunder am hellen Tag, öffentliche Geheimniſſe, Freimaurerei und anderes geheimes Ordensweſen, ſie liebt Kartenſchlägerei, Wahrſagerei u. dergl. Betrüger, wie Cagliostro, beuten dieß aus. Hier iſt eine eigenthümliche Myſtik, mit der Ironie ihrer ſelbſt behaftet, voll pikanter Stoffe. Allen Geiſtern des vorigen Jahrhunderts hängt etwas davon an (Göthe, Wilhelm Meiſter. Viele Motive in J. Paul u. ſ. w.).

2. Prinzip der Willkühr und des Egoismus. Der freie Wille als einzelnes, geſetzloſes, leidenſchaftliches Subject iſt Angel der Welt. Noch werden die Conſequenzen nicht geahnt; mit dieſer Philoſophie werden Mißbräuche, welche durch das entgegengeſetzte Prinzip, das Poſitive, das Monopol geheiligt ſind, in der frevelhafteſten Ausbeutung beſchönigt und die Höfe überſättigen ſich im Marke des Volks. Die Liederlichkeit, ſo beſchönigt, iſt weſentlich frivol, ſie macht ſich ihre Metaphyſik und ſieht ſich mit boshaftem Lächeln im Spiegel zu, wie ſie genießt. Es iſt nicht Naturfriſche mehr in dieſem Genuß, er iſt reflectirt, reizt ſich galvaniſch, iſt mercurialiſch, ſpricht boshaft jedem wohlbekannten Rechte Hohn. Mätreſſenwirthſchaft, Verführung, Hoffeſt auf Hoffeſt, Jagden, Feuerwerke bei rathloſen Finanzen, ſchamloſe Ballette, Quicken von Kaſtraten, raffinirte Wolluſt. Caſanova. Die Stoffe aus dieſem Element haben alle ihren ſpezifiſchen, ariſtokratiſchen haut gout lüſterner Grazie und ſtechen noch heute vornehmen Liebhabern des Schönen ſehr in die Naſe. In Wahrheit aber muß man ſie mit ihrem Ende, das ſie in der Revolution ſtrenge genug fanden, zuſammennehmen, ſonſt hat man nur die Eine Hälfte; die Guillotine gehört auch dazu. Außer dem franzöſiſchen Hofe glänzt beſonders der Hof Auguſts, Königs von Polen.

§. 372.

1 Auch die äußere Politik, das diplomatiſche Verhältniß der Staaten hat ſich ausgebildet und ein ſogenanntes Gleichgewicht ausgeſprochen, deſſen wahrer Inhalt, die ſich gegenſeitig bewachende Länderſucht, wilde und zerſtörende Kriege hervorruft. 2 In dem auf's Neue beraubten und erſchlafften Deutſchland hat ſich inzwiſchen eine neue, nördlichere, proteſtantiſche Macht gebildet und nach langer Zeit ſchaut es in Friedrich dem Großen wieder einen Helden an.

1. Schon Maximilian I, „der letzte Ritter“, der wackere Gemſenjäger, konnte in der veränderten Zeit, wo „Reineke Fuchs Kanzler des Reichs geworden war“ (Roſenkranz) nicht mehr zurechte kommen, man ſah dieſen Geiſt deutlich genug in jenen durch Frankreich erregten italieniſchen

Kriegen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Carl V ſetzt mit Franz I dieſe Kriege vereinzelten, modern politiſchen Länderſtreits fort, in welchen die gewerbsmäßige Betreibung des Kriegs (Söldnerweſen, Schweizer, Deutſche, Landsknechte, Frundsberg) ſich in ihrer ganzen Ausbildung zeigt. Iſolirt treten noch Geſtalten wie Bayard, der Ritter ohne Furcht und Tadel, auf. Spanien bildete den formalen Verſtand der äußeren modernen Politik ſchon zu einem Syſtem aus, allein es war noch von einem ſubſtantiellen Pathos, dem kirchlichen Gewiſſen, gebunden. Der ächt modern politiſche, gewiſſenloſe Verſtand trat erſt durch einen Richelieu, Mazarin, Ludwig XIV reif in die Welt. Der diplomatiſche Wechſelverkehr der Staaten, der ſich nun entwickelte, iſt nicht nur durch ſeine abſtracte, geheime Form als Kabinetspolitik eine äſthetiſch ungünſtige Erſcheinung, ſondern auch weil nun jede Staatshandlung zu einer reflectirten, weil jedem Pathos der Völker ein verborgener Hintergrund gegeben wird, der gerade die Ironie deſſelben ſein kann, ſo daß z. B. im Kriege der begeiſterte Soldat ganz anderen Zwecken dient, als er weiß, und daher überhaupt kein Zutrauen zu dem iſt, was erſcheint. Ganz in dieſes Gewebe feiner Liſt, wo Alles hinter Couliſſen ſpielt, gehört das ſogenannte Syſtem des politiſchen Gleichgewichts. Dieſer mechaniſche Begriff iſt nichts als ein Ausdruck gegenſeitiger Belaurung des allgemeinen Egoismus der Monarchen, welcher, ſehr verſchieden von dem kräftigen, in Eroberung überwogenden Selbſtgefühl der alten Staaten, nach Gelegenheit ſpäht, ſich zu vergrößern, gewiſſenlos nach Ländern zu ſchnappen. So beginnt Ludwig XIV eine Reihe von Kriegen, in welchen die Intereſſen aller europäiſchen Länder ſich durchkreuzen, gegen die ſpaniſchen Niederlande, Holland, die Pfalz, England; es folgt der ſpaniſche, dann der öſtreichiſche Erbfolgekrieg. In allen dieſen Kriegen geſchieht vereinzelt Großes, ein Condé, Türenne, Catinat, Prinz Eugen, Marlborough treten auf, aber dem Ganzen fehlt die Einfachheit, Deutlichkeit, Ueberſichtlichkeit, welche zu einem vortheilhaften Stoffe erfordert wird. Bezeichnend für die moderne Politik iſt namentlich die Rolle, welche ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert die Türken ſpielen, richtiger, welche man mit ihnen ſpielt. Dieſes kühne, fanatiſche, rohe Volk gibt im Kampfe mit den abendländiſchen Waffen ein farbenreiches Schauſpiel; einzelne Acte für ſich, wie die Entſetzung Wiens durch Sobiesky, die Einnahme Belgrads durch Prinz Eugen treten für ſich heraus als tüchtige Stoffe, woran ſich Vaterlandsgefühl betheiligen kann; allein überall ſteckt die Politik im Hintergrunde, welche längſt entwöhnt des alten Gewiſſens dieſes Volk verſchiebt, beſtellt gelegentlich ſchützt und gelegentlich angreift, zum allgemeinen Vorwand, Zankapfel und endlich in der neueſten Zeit zur lebendigen Leiche macht, welche die politiſche Eiferſucht nicht ſterben läßt.

2. Welche Raubſucht und böſe Wildheit hinter dem egoiſtiſchen Verſtande der neuen Politik lauert, zeigen vorzüglich Ludwigs Einfälle in Deutſchland, die Verwüſtung der Pfalz, ein tragiſches Bild, ein furchtbarer und trauriger Stoff. Durch die Reunionskammern wird die Schmach Deutſchlands vollendet. — Inzwiſchen hat ſich mehr und mehr der höhere Norden an der Geſchichte betheiligt. Rußland, deſſen halbaſiatiſcher Rohheit und Sklaverei Peter der Große deutſche Bildung aufpfropft, deſſen verdorbene und blutige Pallaſtgeſchichten den orientaliſchen gleichen, kämpft mit Carl XII, dieſem ächt nordiſch deutſchen und mehr eigenſinnigen, als großen Charakter, den großen nordiſchen Krieg. Preußen war durch Friedr. Wilhelm, den großen Churfürſten, bedeutend geworden. Friedrich der Große verbreitet franzöſiſche Aufklärung in Preußen und vollendet ſo allerdings die Entfremdung Deutſchlands von ſeinen Sitten und ſeiner Nationalität, aber er ſchlägt die Franzoſen im Felde und gibt der Zeit wieder das Bild eines Helden im ſiebenjährigen Kriege. Seine Siege ſind im Volksbewußtſein weſentlich auch Werke der Energie einer proteſtantiſchen Macht und Preußen begreift Oeſtreich gegenüber ſeine Beſtimmung. Ein treuloſes Werk des politiſchen Gleichgewichts iſt die Theilung Polens. Die Polen, ritterlicher und den Franzoſen geiſtesverwandter, als alle anderen Slaven, treten von nun an in die Sympathie der Völker. Durch ganz verkehrte Form der Republik ſelbſt an ihrem Untergang ſchuldig geben ſie doch durch Feuer und edle Tapferkeit dem Schönen nunmehr eine Reihe großer und durch tragiſchen Ausgang rührender Stoffe. Der edle Koſciusko und der tapfere, rohe, barbariſch burleske Suwarow ſind ein ſchlagender Gegenſatz. Ob Europa nicht gegen Rußland die Rolle Griechenlands gegen Perſien zu ſpielen haben wird, ruht im Schooße der Zukunft.

§. 373.

Der geſammte Ausdruck und die Bewegung der Perſönlichkeit nimmt nun den Charakter der Bewußtheit, der Selbſtbeſpiegelung und der Berechnung des Effects an, den höfiſche Zierlichkeit und Feinheit ſucht. Die Culturformen entſprechen der ſubjectiven Willkühr des Verſtandes, der die Natur meiſtern will. Dieſe wird eingezwängt und mißhandelt, aber man ſucht ſie auch poſitiv zu überbieten und die von Frankreich nun geſetzgeberiſch ausgehende Mode ſetzt in raſch wechſelnden Formen neben den ängſtlichen Zwang die zerfließende Buntheit, den üppigen Auswuchs.

Die herben Ecken, das objectiv Markige verſchwindet; ſüß, zierlich, roſig, mit Bewußtſein der Wirkungen ihrer tänzeriſchen Grazie ſehen die galanten Herrn unter ihren Perücken hervor. Gewiß iſt auch nicht zu überſehen, daß die Spiegel immer allgemeiner in Gebrauch kamen. Wer ſich oft im Spiegel ſieht, muß einen völlig anderen Ausdruck annehmen, als der, dem dieſer Reflex des ſich ſelbſt Sehens nicht zur Gewohnheit geworden. Die Formen gehen nun in den bekannten Charakter des Rokoko über. So lächerlich uns dieſer jetzt erſcheint, ſo iſt doch vorauszuſchicken, daß er keineswegs alles Naturkräftige und Objective bis zu dem Grade abgeſtreift hat, wie die jetzige Welt. In der Tracht z. B. herrſchen noch volle Farben, Treſſen von Gold und Silber, dadurch unterſcheiden ſich Stände, Rangſtufen, wie es das äſthetiſche Intereſſe fordert. Alle gebildeten Stände tragen noch die Wehre, die freilich zum zierlichen Degen eingeſchrumpft iſt. Die Umgangsformen ſind ſehr ceremoniös, lauter Titel, Etikette, abgemeſſene Grazie, Compliment und Handkuß, aber das Ceremoniöſe ſelbſt gibt noch den Unterſchieden der Geſellſchaft, der Charaktere und Stimmungen weit beſtimmteren Ausdruck, als die jetzt allgemein verbreitete Kürze und Sparſamkeit aller äußeren Formen. Der Krieg ſchleppt noch einen Ballaſt von Gepäcke, ſchweren Waffen, Gezelten, zum Theil ſelbſt Stücken der Ritterrüſtung nach, der zwar unzweckmäßig, aber darum eben nicht unäſthetiſch iſt. Als Prunkkleidung der Großen erſcheint ſogar noch volle Rüſtung. So hart mechaniſch auch die preußiſche Dreſſur, der Zopf- und Kamaſchen-Dienſt ſein mochte, es war in dieſen Soldaten doch noch mehr von dem derben und ſchweren Kaliber der alten Landsknechte, das dem Künſtler ungleich günſtiger iſt, als die jetzigen Formen. Uebrigens iſt der Kriegsdienſt bereits zum Zwangsdienſte geworden, nicht mehr allgemeine Wehrpflicht, nicht mehr Vaſallendienſt, nicht mehr Gewerbe, ſondern Verdammniß geworbener, dann conſcribirter Maſchinen, die für die Qualen barbariſcher Dreſſur den Vortheil der Ehre eines ſogenannten exceptionellen Standes genießen. — In Wald und Feld iſt noch Wild, man ſieht noch, wie ein Hirſch, ein Eber ausſieht. — Uebrigens iſt der allgemeine Charakter des Rokoko: Verbindung von Einzwängung und Schnörkel, beides dem Prinzip der Wohlweisheit entſprungen, welche die Natur verbeſſern will. Der Hut wird zum Dreimaſter, der Rock wird in die Taille geſchnitten, mit Taſchen verſehen, mit Knöpfen, mit Treſſen beſetzt und aus ihm geht nach den Zeiten Ludwigs XIV durch Einſchlagung der Schöße der Frack hervor. Dieſes Spottgebilde, das durch eine ſchief über die Schenkel laufende Linie die organiſche Körperform verwirrend zerſchneidet und deſſen Schwänze nur für die proſaiſchen Taſchen dazuſein ſcheinen, die das Mittelalter ſo viel ſchöner als beſonderes Anhängſel an zierlichen Riemchen oder Kettchen führte, hält ſich noch heute dadurch, daß man außer dem Rock noch ein leichteres Kleid will, das die männliche Taille offen zeigt, das Wamms aber, das dieſen Dienſt ohne jene falſche Linie leiſtete, zur Weſte geworden iſt. Reich geblümt ſchneidet dieſe ſcharf in die tiefe Taille und ſchickt dann noch ihre langen Schöße nach unten; aus ihrer Oeffnung quillt der Jabot, wie aus den Rock- und Frack-Aermeln die Manſchetten, hervor. Selbſt die Hand darf nicht mehr nackt erſcheinen, der Anſtand fordert Handſchuhe. Die Beinkleider, unter Ludwig XIV noch ziemlich weit, werden knapp anliegend und gehen nur bis zum Knie, zeichnen aber immer das Bein richtiger und ſchöner, als die jetzigen langen. Der Stiefel, an dem das weit abſtehende, franzenbeſetzte Rohr verſchwindet, bleibt nur dem Soldaten und Reiſenden; zur anſtändigen Tracht gehört der mit Schnallen beſetzte Schuh. Frauen: langer, enger Schnürleib und Reifrock, freche Entblößung des Buſens, Schminkpfläſterchen, Stelzſchuh. Die Ueberbietung der Natur bäumt ſich aber vorzüglich im Gebirge der Perrücke auf, die in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts herrſchend wird und die feierliche Etikette des Zeitalters Ludwigs XIV beſtimmt genug bezeichnet. Der ſpätere Auswurf des Puders, der anfangs ſilberblonde Haare nachahmen ſollte, gibt allen Köpfen jenen Ausdruck greiſenhafter Jugendlichkeit, den man durch „adoucir les traits“ bezeichnete. Der Hut ſitzt als Dreimaſter auf dem Lockengebirge. Der Puder verſchwand nicht ſo ſchnell, als Friedrich Wilhelm I von Preußen es wagte, die Perrücke, zunächſt im Militär, abzuſchaffen und die natürlichen Haare hinten in einen Zopf zuſammenzufaſſen, eine Mode, die gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durchdrang. Mit dem ſüßlichen Ausſehen, das der Puder gab, verſchwand der Bart, der in zwei ſchmalen Tupfen noch die Oberlippen der Herren in der Allonge-Perrücke zierte, völlig, das weibiſche Milchgeſicht war fertig. Nun ruhte man nicht, bis man die einfachere neue Mode wieder in Schnörkel ausgedreht hatte: Taubenflügel, Haarbeutel. Der Zwang war verdoppelt, der eigene Kopf mußte täglich ſtundenlang „gemartelt“ und den ganzen Tag peinlich geſchont werden. Dennoch bewegten ſich die Köpfe munter auf dem freieren Halſe, den zur Perrückenzeit gar kein Rockkragen, zur Haarbeutelzeit nur ein ſtehender wenig genirte. Das jetzige Pferdekummet war noch nicht erfunden. Gezwängt und tänzeriſch zugleich waren nun alle Formen. Der Tanz ſelbſt — Menuett, Ecoſſaiſe u. dergl. — iſt gemeſſen zierlich und hüpfend zugleich, in Gärten wird die wirkliche Natur geometriſch geſchulmeiſtert, die Glocken tanzen im Glockenſpiel; in allen Formen der Architektur, der Bildnerei in Geräthen, Ornamenten, Tapeten u. ſ. w. herrſcht der verfaſerte und verblaſene Schnörkel, der ſich auf kein geometriſches und ſtatiſches Geſetz reduzirt, von der Ausbiegung nicht in Symmetrie einlenkt, in ungewiſſen Umriſſen zerflattert: die andere Seite derſelben Willkühr, welche die Natur ſo tyranniſch einzwängt; hier will ſie durch légèreté, anderswo, indem ſelbſt Buſch und Baum im Garten zu beſtimmten Formen beſchnitten wird, durch Zwang beweiſen, daß das Subject der Meiſter iſt. Reich aber und brillant iſt noch Alles.

§. 374.

Dieſe Zuſtände ſchneidet wie ein Meſſer die Gegenwirkung der Revolution durch. Die Aufklärung zieht negativ ihren Schluß, der Gedanke bricht ſchlechtweg mit dem Beſtehenden und ſucht die allgemeine Gleichheit und Freiheit durchzuführen, allein in Wahrheit entfeſſelt er die Willkühr der vielen Individuen, weil er, durchaus abſtract, die Allgemeinheit nicht zu gliedern vermag. Ebenſo wirft das Subject in dieſem abſtracten Werke alle Objectivität ab, daher ſind alle Erſcheinungen der Revolution naturlos; ſowohl die großen Thaten und Männer, als auch die moraliſchen Ungeheuer und die blutige Zerſtörung, zu welcher entmenſchte Wildheit fortſchreitet, tragen das Aetzende und Zerfreſſende des negativen Denkens an ſich, wodurch ſie unäſthetiſch werden.

Der Freiheitskampf und die Begründung der Republik in Amerika geht voraus. Wenn wir behaupten, daß nur in der Republik ſchöne Menſchheit als wirklicher Volkszuſtand möglich ſei, ſo iſt damit nicht geſagt, daß jede Republik, auch eine ſolche, die eine kaufmänniſche Colonie in fremdem Lande unter Mißhandlung der Ureinwohner gründet, ein ſchönes Bild darbiete. Republikaniſche Luſt iſt immer erhebend und erfriſchend, aber Aeſthetiſches entwickelt ſie erſt, wenn ſie ſo durchgedrungen, daß ſie die entſprechenden Formen geſchaffen hat. — So iſt nun auch die franzöſiſche Revolution nur die Hälfte eines nicht fertigen Werks. Im Mittelalter waren Einige frei; in der neuen Zeit vor der Revolution Einer (freilich mit dem Anhängſel vieler fortdauernder Vorrechte der Einigen). Dieſer Eine hatte ſich angemaßt, identiſch mit dem Allgemeinen zu ſein. Die Revolution ſchneidet dieſe Identität mit der Guillotine durch und raſirt jedes Vorrecht vom Boden. Sie thut dieß aus dem reinen Gedanken heraus und iſt überhaupt der erſte Verſuch in der Geſchichte, das, was alle Geſchichte leitet, aus einem bloßen Inſtincte zum bewußten Princip zu machen, einen Staat auf den Begriff zu bauen. Nun ſind Alle frei, allein damit iſt nur das Negative geſchehen und das Poſitive, die Organiſation, die Gliederung der Unterſchiede der Thätigkeit und Betheiligung an dem Allgemeinen, bleibt aus, mißlingt. Die Freiheit und Gleichheit iſt hohl und leer, zwiſchen den wirklichen Individuen und dieſer abſtracten Formel iſt keine Vermittlung und daher iſt es gerade die Willkühr der Individuen, was entfeſſelt iſt, Habſucht, Tücke, Herrſchſucht, jede Leidenſchaft. Die zerfreſſende Abſtraction dieſes Bruchs hat auch dem ſubjectiven

Leben des Individuums allen Naturton, alle Unmittelbarkeit genommen, alle Objectivität der Formen ſeines Lebens zerſtört, weggeäzt; man glaubte ſich der eigentlich objektiven Lebensform, der claſſiſchen, nachzubilden, war aber nie entfernter von ihr. Statt der Natur waltet die auf abſtracte Begriffe gehezte Wildheit; dieſe iſt ja nicht mit Natur zu verwechſeln. Es iſt daher begreiflich, warum das äſthetiſche Intereſſe ſich mit Vorliebe an die Opfer der Revolution, Adel und Thron, an die Reaction in der Vendée, Bretagne hält. Wie gut und erhaben die Revolution in ihrer Idee, wie ungeheuer das Böſe ſelbſt ſein mag, das ſich aus ihrer Abſtraction entfaltete: Alles hat den Scheidwaſſer-Charakter, der die Schönheit abſtößt; dagegen iſt in den Anhängern des Alten noch gebildete, zwar nach der Richtſchnur von Täuſchungen und Vorurtheilen gebildete Natur, Reſt des Poſitiven, das zwar nicht mehr berechtigt iſt, aber doch geſchichtliche Farbe hat, übrigens natürlich unwahr dargeſtellt würde, wenn nicht die tiefe Schuld mit zur Erſcheinung käme. Die Revolution will Geſchichte machen; gemachte Geſchichte iſt nicht äſthetiſch. Die Revolution ſoll daher nach dem Mißlingen ihres erſten abſtracten Durchbruchs ſich mit der Natur und der Ueberlieferung vermitteln, ſie ſoll Charakter des Werdenden und Gewordenen annehmen, natürlich wachſen und erſt der künftige Baum, der ſo gewachſen, verſpricht Schönheit.

§. 375.

1 **Im Innern ermattend ſchwillt die Revolution in dem Helden des neunzehnten Jahrhunderts über die Ufer, er gründet als Eroberer ein Weltr[illegible]. Die Völker raffen ſich auf, die Idee des Vaterlands erwacht, das Weltreich wird zertrümmert.** 2 **Aber während, was in der Revolution fruchtbar war, im Schooße des Völkerlebens fortkeimt, ſinken die beſtehenden Zuſtände, ſelbſt nach einer zweiten Revolution, in eine unkräftige Zuſammenſetzung des freien und des monarchiſchen Elements; der Staat wird ganz zum Polizei- und Schreiber-Staate, worin bei wachſender Theilung der Arbeit allgemeiner Mechaniſmus den Charakter der Stände verwiſcht und die Individualität nach außen ertödtet, ſo daß alle Lebendigkeit ſich in das Privatleben verkriecht, in welchem zwar das längſt erweckte Alterthum eine Durchbildung und Ausrundung der Perſönlichkeit, die nicht mehr Monopol der Vornehmen iſt, als Frucht getragen hat, jedoch ohne Wirkung auf das Ganze des Lebens.**

1. Es war in Napoleon etwas Antikes, eine objective Gewaltigkeit, eine Naturmacht. Der Kopf dieſes Italieners zeigt ein klaſſiſches Profil. Dadurch und als Kriegsheld iſt er eine ungleich mehr äſthetiſche Erſcheinung, als die ganze Revolution. Dieſe Heerzüge, dieſe Schlachten ſind

ungeheure Bilder; namentlich wo große Natur mitwirkt, in Aegypten, den Alpen, Spanien. Unbekannte Völker, Nationaltrachten treten auf und geben Form und Farbe. Aber hinter Allem, was erſcheint, ſpinnt perfide Politik; in dieſer iſt Napoleon als moderner Held noch ungleich geſpenſtiſcher, unſinnlich raffinirter und dem äſthetiſch Darſtellbaren widerwärtiger, als die alten Römer in ihrem Eroberungsſyſtem. Deutſchland erwacht, befreit ſich; auch hier verderbt freilich das politiſche Intrikenſpiel, das hinter den begeiſterten Kriegern wie ihre Ironie ſich ausbreitet, ihre blutigen Opfer durch einen verkehrten Friedensvertrag um die ſchönſten Erfolge täuſcht, das ſchöne Bild des Vordergrunds.

3. Was die Napoleoniſche Zeit poſitiv durch Einführung moderner Ideen, Inſtitute, Sturz veralteter Zuſtände, negativ durch Entwicklung der Nationalkräfte und des nationalen Selbſtgefühls gewirkt, dieß Alles geht uns im äſthetiſchen Zuſammenhange mittelbar an, ſofern Hoffnung iſt, daß es ſich zu durchgreifend neuen Zuſtänden fortbilde, deren Weſen ſchönere Formen mit ſich bringen muß. Auf die Befreiung folgt die Reſtauration, eine Zeit patriarchaliſcher Täuſchungen. Das conſtitutionelle Leben, ein vorläufig wohlthätiges Palliativ des wahren Staats macht Fortſchritte in einigen Ländern. Preußen täuſcht bis zur neueſten Einlenkung am ſchlimmſten, weil es ſo großen Beruf in Deutſchland hat und den ſchreiendſten Widerſpruch innerer Bildung und politiſcher Würde des Menſchen gewaltſam feſthält. Oeſtreich verharrt abſolut monarchiſch in ſeiner chineſiſchen Geiſtesmauer. Die Revolution von 1830, mit dem Aufſtand und tragiſchen Untergang Polens im Gefolge, verbreitet den modernen Liberaliſmus. Der Zuſtand iſt eklektiſch. Dazu gehört beſonders die fortdauernde, aus dem Mittelalter überlieferte Zweiheit der Seelen im Staate, das Verhältniß von Staat und Kirche. Was aber überall alle Schönheit des Daſeins tödtet, iſt der allgemeine Mechaniſmus des Staatslebens. Dieſer hat zwar ſeinen Grund in der, durch die Aufklärung, die blos negative und halbe nämlich, verbreiteten Trockenheit und Ledernheit aller Anſchauung überhaupt, noch mehr aber im Standpunkte der Monarchie. Sie bedingt fortwährend den Beamtenſtaat, die Bureaukratie, das zu viel Regieren, die Vielſchreiberei, die Polizei als ein allgemeines Zwangshemd, das keine freie und freudige Regung duldet, das ſtehende Heer, das weſentlich Waffe der Polizei iſt u. ſ. w. Der Menſch, insbeſondere der Deutſche, wird nun vollends das Weſen, das jeden Augenblick ausſieht, als fürchte es, ein Polizeidiener ſtehe hinter ihm. Alles geht am Schnürchen, nach geſchriebenen und gedruckten Normen. Der Reſpect und das Avancement iſt hier Pathos. Die Vielheit der Geſchäfte verlangt, daß Einer ſein Leben lang Tag aus Tag ein daſſelbe treibe, ohne Zeit zu haben für Anderes, für das allgemein Menſchliche. Der

Staatshämorrhoidarius gibt nur noch komiſchen Stoff. Ebenſo vielfach aber hat die Induſtrie Alles getheilt und das Gewerbe verknöchert in ſeiner Einſeitigkeit. Der weſentliche Zug der allgemeinen Theilung iſt der, daß geiſtiges und ſinnliches Thun auseinanderfallen. Wie ſonſt zwiſchen Adel und Volk, ſo beſteht jetzt zwiſchen den gebildeten Ständen und dem arbeitenden Volk eine unendliche Kluft. Jene haben ſtudirt, dieſes nicht. Jene ſchämen ſich des ſinnlichen Könnens; wenn der homeriſche Held ſein Bettgeſtell zimmert, ſein Pferd anſchirrt, ſeinen Bogen ſchnitzt, gelegentlich ſchlachtet, ſelber kocht, ſo iſt das jetzt Alles Schreiner-, Kutſcher-, Metzger-, Koch-Arbeit. Wenn ferner der Held ſittlich groß und doch zugleich in jeder Leibesübung ſtark iſt, ſo iſt dieß als Handwerk jetzt dem Feldwebel, dem Bereiter, Kunſtreiter u. ſ. f. zugefallen. Alles, was einen ganzen Menſchen macht, iſt zerſprengt, getheilt, jeder kann nur Eines. Nun fordert die Aeſthetik allerdings markirtes Gepräge der Stände und dieſe abſtracte Einſeitigkeit ſcheint ja ein ſolches zu begünſtigen. Allein es kommt darauf an, wer es iſt, der einſeitig iſt. Gibt ſich ein tüchtiger und feuriger Menſch in eine Einſeitigkeit, ſo bleibt er erſtens in ihr ganz und ungebrochen, weil er in ihr productiv iſt, zweitens behält er ſich vor, außerdem ein friſcher, vielſeitiger Menſch zu bleiben: Beredtſamkeit, öffentliches Auftreten, Gymnaſtik und kriegeriſche Bildung, Feſtesluſt erhalten in ihm die volle Menſchheit. Wir aber ſind verwiſcht und einſeitig zugleich; denn die Sphäre, in welcher wir einſeitig ſind, iſt ſelbſt abſtract, einſeitig in Verwiſchtheit, verwiſcht in Einſeitigkeit. Nirgends iſt Luſt; auch die Abentheurer verſchwinden, denn das Paßweſen macht ſie unmöglich. Räuber ſind weg, aber Taſchendiebe gibt es um ſo mehr. Nur im Privatleben iſt der Philiſter noch lebendig. Hier iſt die Bildung, weſentlich eine Frucht der humaniſtiſchen Studien, ſo durchgedrungen, daß der Menſch in dieſem abgegrenzten Kreiſe ſeine Perſönlichkeit ausgerundet, ſeine nordiſche Barbarei zu geſchmeidigter Form umgebildet hat. In der Periode vor der Revolution hatten Höfe und Adel darauf ein Monopol. Das Schöne ſuchte ſeine Stoffe im Salon. Göthe, der die Revolution verachtete, verweilte, zwar nicht ohne die durch den Gegenſtand geforderte Ironie, in dieſer ausſchließlichen Sphäre eſoteriſcher Bildung. Wie aber politiſch ſeit der Revolution der dritte Stand hervorgetreten iſt, ſo rücken nun die mittleren, gebildeten bürgerlichen Stände in den Mittelpunkt der Menſchheit; aber freilich, da fehlen wieder die äußeren Bedingungen der freien Regung. Das Volk, die mit der Hand arbeitenden Stände, ſind ebenfalls mehr und mehr in ihre allgemeinſten politiſchen Rechte eingetreten, haben aber vor Armuth keine Zeit, zur Menſchlichkeit und Menſchenwürde ſich zu erheben. Hier ſitzt noch ein wichtiger Punkt, von dem nachher zu reden iſt. Der verkümmerte, durch allzuharte Arbeit und ſchlechte Koſt verkrümmte, in der Race geſunkene Bauer, der hungrige, verlumpte, murrende Fabrikarbeiter: wo man ſie auf Märkten, in Wirthshäuſern beiſammen ſieht, da findet das Auge nirgends die Formen ſchönen Volkslebens.

§. 376.

**So in ſeinem Innern eine Welt, nach außen thatlos verzehrt ſich das 1
Individuum in ſich, wird zerriſſen und dann blaſirt. Völlig naturlos verſchließt
es ſich inmitten der Mittheilung. Gutes und Böſes haßt die Fülle der
Erſcheinung; alle geſellige Bewegung wird flach und unwahr, Sinnlichkeit wird
Lüſternheit, der Freude ſchämt man ſich, Abſichtlichkeit hebt allen Genuß auf.
Den Culturformen hat die Zeit der Revolution auch jene Auswüchſe (§. 373) 2
abgeſtreift und völlige Kahlheit, armſelige Knappheit, ſchmutzige Farbloſigkeit,
unſtete Bettelei dageweſener Formen zum Geſetz erhoben, während zugleich
eine Menge neuer Erfindungen aus einer Sphäre um die andere die lebendige
Bethätigung der Individualität abſchneidet.**

1. Zerriſſenheit iſt die vorletzte, Blaſirtheit die letzte Form. Die erſtere folgte auf die Sentimentalität, welche uns erſt in der Lehre von der Phantaſie beſchäftigen wird, allerdings aber bewegteres Leben auch in die Sitte, alſo in die Stoffwelt einführte. Die Kritik des enttäuſchten Bewußtſeins zerſtörte ſie und ſchuf die Form der Zerriſſenheit. Da klagte das Subject noch, daß ihm in der Ueberladung der inneren Geiſteswelt Täuſchung um Täuſchung hinabſank und wenigſtens Selbſtmord war noch Stoff. Dem Blaſirten aber iſt auch die Zerriſſenheit noch eine Naivetät, eine Täuſchung, ein Inhalt. Es wird nun im geſelligen Leben Schande, die Leidenſchaft, den Charakter, das Pathos herauszulaſſen, dieß wäre naiv. Indolenz iſt der faſhionable Ton, der kaum noch komiſche Behandlung zuläßt (Bulwers Pelham). Alle Geſelligkeit iſt ſtumpf und eine Lüge geworden. Die Höflichkeit, die Ceremonioſität des vorigen Jahrhunderts hatte noch Charakter; jetzt iſt auch dieſe zur Naivetät und jeder Duft, jede Phantaſie im Umgang, jede vollere Ausladung der Perſönlichkeit lächerlich geworden. Faſt das Sprechen iſt zu viel, man tafelt ſtundenlang lautlos wie das Vieh. Kaum kann man einen Fremden anreden, Jeder bleibt einſam in ſich. Nicht Auffallen iſt Prinzip, nach etwas Beſtimmtem Ausſehen iſt gemein. Am kläglichſten ſind die Vergnügungen; verſchwunden ſind die muntern Geſellſchaftſpiele, die gymnaſtiſchen Unterhaltungen, unter denen wir z. B. das ſchöne Ballſpiel nennen wollen, das noch heute bei den italieniſchen Balloneſchlägern ſo herrliche Stellungen zeigt; das mercurialiſche Kartenſpiel, das perſid ſchweigende,

als Leidenſchaft den innerſten Menſchen ausſaugende, wogegen Mord Poeſie iſt, hat Dichtern den eckelhafteſten Stoff gegeben. Das beſte Zeugniß, wie mitleidswerth unſere Geſellſchaft iſt, wenn ſie ſich anlügt, luſtig zu ſein, iſt der Tanz, der ohne Aufſprung am Boden klebt, zu einem Gehen geworden iſt, wobei jeder Zug des Tänzers ſagt: ich könnte es ebenſo gut bleiben laſſen. Die Bäder ſind Hauptſitz der blaſirten langen Weile, des ennuy. Das Volk trinkt Gift im Branntwein. Die Volksfeſte ſind todt; der Städter lorgnettirt das Volk, das ſich bereits ſelbſt der Luſt ſchämt und ſie dem Geſindel überläßt. Die neu gemachten Feſte, die Zweckeſſen u. dergl. ſind eine Ironie wahrer Feſtfreude.

[illegible]. Der Ackerbau hat bald der Landſchaft jedes Stück Erde weggenommen, die Oekonomie verbannt das weidende Rind von der Wieſe in den Stall, die Volksrechte verlangen Vertilgung des Wilds, der Künſtler hat Noth, einen Hirſch, einen Eber zu ſehen. Der Krieg iſt durch Napoleon vom Geſchleppe der alten Schule befreit, aber dadurch vollends abſtract geworden, ein raſcher Kampf ungeheurer uniformer Maſſen. Die großen Schlachten der letzten Kriege haben allen heroiſchen Styl verloren; Alles ſitzt in der Combination des Feldherrn. Napoleon bei Wagram mit dem Perſpectiv in das Schlachtgetümmel ſich wie mit Adleraugen einbohrend iſt wohl ein großes Bild; aber da iſt doch zu wenig Anſchaulichkeit. Nirgends findet man den Moment, wo in Einer Gruppe mächtig ringender ſinnlicher Kräfte das Ganze entſchiede; die Thätigkeit des Feldherrn iſt ungreiflich, geiſtig, verborgen, und die ſinnlich Thätigen ſind commandirt: dort die Abſtractheit, hier das Commiß- und Feldwebelmäßige. Der Geiſt und das ſinnliche Thun fallen nicht in heroiſche Perſönlichkeit zuſammen. Und nun ſoll die Schießwolle ſelbſt den erhabenen Donner der Geſchoße wegnehmen. — Die hier genannten Erſcheinungen ſind großentheils Fortſchritt; man ſieht alſo, wie wahr der Satz §. 365, 2 iſt.

Wichtig iſt beſonders die Tracht. Die Revolution raſirte auch auf dieſem Gebiete, ſie ſchnitt die Schnörkel und den Zwang, aber auch jede Phantaſie mit weg. Der runde Hut mit immer ſchmälerer Krempe verdrängte den Dreimaſter, als lächerliche Neuerung kam der Stürmer (preußiſche Hut) auf. Die Friſur wich dem Titus, ſelbſt bei Frauen, die aber bald das Haar in jetziger Weiſe hinten zuſammenfaßten. Mit der Verjagung des Puders wagte ſich der Bart wieder hervor, zuerſt nur, und jetzt noch zum Theil, als Monopol des Soldaten. Rock, Frack, Weſte (aber ohne Schöße) blieb, die Taille wurde kürzer. Allmählich aber kam das Kummet, der jetzige Rockkragen auf, der mit ſo falſcher Linie die Form des Halſes durchſchneidet und, wie die bezeichnende Kravatte, ſeine ſchön eingezogene Bildung, dieſe ſchwungvolle

Abhebung des Kopfes vom Rumpfe, aufhebt. Das Wichtigſte war die Einführung des langen Beinkleids (Revolutionsheere, sansculottes) und die Sanctionirung des Stiefels. Die weibliche Revolutionstracht, antike Tunika mit ganz kurzer Taille, ſchaamloſer Entblößung, wich bald wieder der längeren Taille, dem Schnürleib, dem bauſchigeren Kleide. An dieſen Formen iſt ſeither nichts Weſentliches, außer dem Rückgriff zum alten Rock ohne Taille, geändert worden. Mit Ausnahme dieſer neueren Ueberwürfe liegt Alles glatt am Leib, nirgends eine Phantaſie, ein freier Ueberfluß; Alles geht in der Bewegung mit, ſelbſt der Reitermantel, das letzte Männerkleid mit frei fallenden Falten, iſt eben dieſen Ueberwürfen, die zwar luſtiger, als der Rock, aber ohne freien Faltenfluß als fertige Kapſel mit dem Körper gehen, gewichen. Man kann den Charakter der Tracht beſonders gut prüfen, wenn man die Kleidungsſtücke hängen oder liegen ſieht. Die unſrigen ſind dann eine wahre Caricatur des Körpers, gerade weil ſie ſeinen Formen fertig genäht folgen und doch durch die Abweichungen, welche die Nähte, die Stoffe bedingen, das Bild entſtellen. Wir gehen in lauter zuſammengeſetzten Säcken. Innerhalb des ſtehenden Typus iſt ſinnloſer Kitzel des Wechſels. So war vor etlichen Jahren der rechte Punkt für die Taille gefunden, ihre Knöpfe ſaßen in der natürlichen Taille, aber die Mode wirft auch das Gute weg, das ſie gefunden; jetzt z. B. iſt die Taille des Rocks affenſchändlich an das Hintertheil hinabgerückt. Die weibliche Tracht iſt in Manchem vernünftiger geworden, hat aber den Geſundheit zerſtörenden, den Wellenſchwung an Weiche und Hüfte in einen ſcharfen Winkel verkehrenden Schnürleib beibehalten und den einſt breitkrempigen Hut zu einem lächerlichen Stück Ofenrohr gemacht. Die männliche Kopfbedeckung hat außer den Hüten nur die Mützen, die nie erträglich ausſehen können, ſo lange die angenähte Handhabe des Lederſchilds nicht ſchwindet. Am Schlimmſten aber iſt es mit der Farbe beſtellt. Volle Farben ſind Kunſtreitern und Seiltänzern geblieben, dunkle Miß- und Mißfarben allein ſind nobel, wer dieſem Geſchmack nicht folgt, dem laufen die Kinder nach; der Farbenſinn iſt todt. Ebenſo ſind edle Metalle als feiner Schmuck in Stickerei, Borden, Quaſten u. ſ. w. verbannt, ſelbſt Ringe, Goldketten u. ſ. w. ſind gemein geworden. In dieſer Tracht ſind die Bewegungen nachläßig oder ſtraff, gemein oder zierlich, aber immer kurz angebunden, punctuell, ohne allen tenor, ohne all das weitere Ausholen, das der Würde weſentlich iſt: wie die Kleidung ſelbſt elegant ſtatt ſchön iſt, ſo auch die Bewegung, und das noch im guten Falle. Ein freies, fließendes Gewand weiß Niemand mehr zu tragen. Ueber alle Stände hat ſich dieſe Tracht verbreitet und ſie unterſcheidet keinen; auch dem Einzelnen geſtattet ſie nur ſo geringe Wahl, daß ſchon die Mode ihn hindert, dem Inſtincte zu folgen, der uns treibt, den Charakter in unſerem Aeußern auszudrücken. Wohl gibt es gewiſſe feine Merkmale, den Stand und die Individualität an der Kleidung zu erkennen, ſowie eine geſchärfte Phyſiognomik ſie in Geſicht und Haltung wohl noch hervorfindet unter der Cultur, die alle Welt beleckt; allein dieſe Züge ſind zu verſteckt, zu leiſe, als daß dem Schönen, das Beſtimmtheit will und volles Heraustreten in die Form, damit gedient ſein könnte. — In dieſer Tracht nun ſpielt die ganze Geſchichte ſeit der Revolution, und da ſie ſchlechtweg unäſthetiſch iſt, ſo ſind die größten Momente, Erſcheinungen, Männer ein unüberwindliches Kreuz für das äſthetiſche Auge. Der Gehalt groß, die Form ſtutzig, ſchäbig, hungrig, kahl, matt, ſo daß der elendeſte Bettler in einem Volke, das noch Tracht hat, dem Reichſten unter uns einen Pfennig ſchenken möchte zu beſſerem Kleide. Freilich hat auch der Gehalt ſelbſt den raſirten Charakter, wie wir ſahen. Aehnlich verhält es ſich nun mit Umgebungen, Geräthen u. ſ. w. Die Aufklärung in ihrem zweiten, ſcharf ſchneidenden Stadium hat die gerade Linie, die nackte Wand, die ſchmuckloſe Nützlichkeit Alles deſſen, was das Handwerk macht, eingeführt, iſt mit Formen und Farben verfahren wie mit Dogmen. Es iſt z. B. lächerlich, ſchmuckvollen Reitzeug und Pferdegeſchirr zu zeigen. Der Schreiner kann keinen Seſſel, der Töpfer keinen Krug machen, der auch nur eine Spur von Schwung hätte.

Ein Gefühl dieſer Armuth drängte ſich auf. Aller eigenen Erfindung und alles Muthes dazu baar ſucht man nun in der Vergangenheit herum, erneut orientaliſche, griechiſche, römiſche, vorgothiſche, gothiſche Formen, Renaiſſance, Rokoko, Alles bunt durcheinander und in der Nachahmung ſeines Zuſammenhangs, Schwungs, ſeiner Schneide entblößt. Bart und Haar machte dieſes Herumbetteln mit; einige Oppoſition regt ſich gegen das nackte Affengeſicht wie gegen den Frack, und nun ſieht man zu unſern windigen Kleiderfetzen einen Francois, Henri IV, einen Abdelkader u. ſ. w. Was man aber an Formen in Geräthen u. dergl. aufnehmen mag, faſt Alles wird fabrikmäßig gemacht und hat Maſchinen-Charakter. Wie die Fabriken, deren Fortſchritt wir doch nicht können hemmen wollen, ein freſſendes Gift in die Sittlichkeit des Volkes ſind, die ſchöne Einfalt der Sitten, das Familienverhältniß zwiſchen Meiſter und Geſelle zerſtören, ſo haben ſie der Handarbeit den Schwung des Formſinns entzogen, liefern Producte von ſeelenloſem, papiernem Gepräge und haben durch die Wohlfeilheit der blöden, charakterloſen Zize, Kattune u. ſ. w. namentlich zur Vertilgung der Volkstrachten beigetragen. Aus ihrem Maſchinenrachen wird ferner all das dünne, geſtaltloſe, neblichte Unkraut von Spitzen, Blonden u. ſ. w. ausgeſpieen, was an der weiblichen Modekleidung verworren wie Füße, Saugrüſſel, Bartfaſern u. dergl. unklares Nebenwerk an den niedrigen Thierarten hervorhängt und herumflattert und womit die kleinen Inſectenſtacheln, die Stecknadeln, deren Nothwendigkeit allein ſchon ein Beweis ſtylloſer Tracht iſt, ganz in Einklang ſtehen. Nun alle übrigen neu erfundenen Mechaniſmen; die Guillotine hat ſelbſt die Todesſtrafe zur Maſchinenſache, den Kopf zum Kohlhaupte gemacht, die Eiſenbahnen verdrängen den rüſtigen Gang, den männlichen Ritt, ſelbſt vom Wagen das feurige Pferd, und es fehlt nur noch, daß man Menſchen mit Dampf mache und die Liebe aus dem Leben ſchwinde.

§. 377.

In dieſer Armuth ſucht die Schönheit die unaufhaltſam, und zwar meiſtens in häßlicher Fäulniß, verſchwindenden Trümmer objectiver Lebensformen in der Gegenwart auf, oder ſie hält ſich an das Komiſche der Armuth ſelbſt. Da dieſer Stoff ſpärlich iſt, ſo flieht ſie in die Vergangenheit; da ſie aber in der Gegenwart zu wenig Form findet, ſo kann ihr auch jene nicht zum lebendigen Bilde werden.

Seit den Kreuzzügen war immer Berührung mit dem Morgenlande; in den Türkenkriegen des ſechzehnten, ſiebzehnten, achtzehnten Jahrhunderts intereſſirte man ſich freilich nicht im äſthetiſchen Sinne für orientaliſche Formen, wohl aber ſeit Napoleons Feldzug nach Aegypten. Die Engländer ſchließen Indien, die Eroberung Algiers das afrikaniſche Beduinenland, die ruſſiſchen Kriege die tſcherkeſſiſchen Bergvölker auf, Griechenland wird offen und ſeine Revolution genießt den großen äſthetiſchen Vortheil einer ſchönen Tracht, phantaſievollen Bewaffnung; Italien, Spanien, die Schweiz werden ſozuſagen neu entdeckt. Begierig ſtürzt ſich das äſthetiſche Bedürfniß auf die ſchönen Lebens-Formen, die man hier noch findet. Aber im Sehen verſchwinden ſie, richtiger das Sehen ſelbſt tödtet ſie. Die moderne Civiliſation iſt ſo corroſiv, daß, wo ſie hinkommt, da welken die Blumen der Naturfriſche unter ihr. Der knappen Coquetterie ihrer Formen, der Verführung des Eleganten, ihren Laſtern widerſteht kein Volk, denn ſie ſind im Bunde mit ihren Gütern. Wo der Untergang alter Sitte und naturfriſchen Volkslebens durch Kampf vermittelt iſt, da gibt er noch herrliche Erſcheinungen, wie die Heldenkämpfe der Araber, der Tſcherkeſſen, beide treffliche Stoffe, da ihre Feinde zwar gewiſſenloſe, aber mittelbar doch berechtigte Organe der berechtigten Civiliſation ſind; wo es aber ein ſtilles Faulen iſt, wo man Sitte und Volkstracht um's Geld zeigt, ehe ſie vollends verſchwinden, da iſt der Prozeß eckelhaft. Die Cultur verwiſcht ſo nicht nur den Unterſchied der Stände, der Individuen, ſondern auch der Völker. Wohl erhält ſich ihr innerſter Charakter, aber er tritt viel zu wenig auf die Oberfläche, namentlich eben weil die Nationaltrachten ſchwinden. Es iſt aber überhaupt ſchon ſchlimm, wenn die Schönheit auf Reiſen gehen muß; und hier tritt noch ein beſonderes Uebel ein: was noch von ſchönen Formen beſteht, das ſind Formen eines überlebten Gehalts. Alſo: die ſchönen Formen ſind nicht zeitgemäß, und die zeitgemäßen ſind nicht ſchön. In der Heimath nun gibt bei aller Schlechtigkeit der Form, ja durch ſie der entgötterte Zuſtand einigen komiſchen Stoff, das Intrikenſpiel der Geſellſchaft u. ſ. w.; aber dieſe Komik iſt dann ein Sublimat, ohne Saft und Fülle. Etwas Landleben iſt noch übrig, dem aber wieder das Intereſſe der Zeitbewegung fehlt. In der Noth greift man, da die polizeiwidrigen Figuren der Landſtreicher, Räuber, Seiltänzer u. ſ. w. ausgebeutet ſind, nach dem Stoffe, den das Leben der eigenen Kunſt-Collegen gibt: den Schickſalen der Dichter, Maler u. ſ. w. Es iſt aber eine ſehr verdächtige Erſcheinung, wenn die Kunſt ſich mit ſich ſelbſt beſchäftigt, eine Eitelkeit, Weichlichkeit, Selbſtbeſpieglung. Weichlichkeit, weil in dieſen Stoffen zu wenig That iſt, wie im Leben der Denker, vergl. §. 103. Alſo geht man in die Vergangenheit. Das iſt an ſich ganz gut, denn der Stoff muß eine gewiſſe Reife haben, er muß fertig, vergangen ſein; aber nicht gut iſt es, wenn man um der ſchlechten Formen der Gegenwart willen genöthigt iſt, um mehrere Jahrhunderte zurückzugreifen. Die Gegenwart nämlich hat nicht nur für ihren eigenen Gehalt ſchlechte Formen, ſondern ſie entzieht uns eben dadurch auch das Mittel, uns die lebendigeren Formen dieſer Vergangenheit vorſtellig zu machen. Aus Trachtenbüchern, Zeughäuſern, Rumpelkammern muß man ſich die Vorſtellung zuſammenſuchen, da ſieht man aber jene Formen nur im todten Zuſtande wie ein anatomiſches Präparat, und darnach ſchmeckt auch das Bild, das man zu Stande bringt. Es iſt übel beſtellt, wenn man die Schönheit nicht zu Hauſe, auf der Straße zur lebendigen Umgebung hat, nur vermittelſt der unmittelbaren Anſchauung kann man ſich auch von der vergangenen Schönheit ein Bild machen, die Gegenwart ſoll der Ort der fortwährenden, ungeſuchten Studien für den Künſtler ſein.

§. 378.

Das Bewußtſein aller dieſer Uebel iſt da und wächſt. Der Drang der Zeit geht auf wahre Freiheit. Die eine Seite derſelben, die politiſche Reform ſoll auch eine ſociale ſein; eine Haupturſache der Zerſtörung aller Formen iſt die Armuth des Volks. Die andere Seite derſelben muß Wiedereinführung des Subjects in objective Lebensform. Wiederherſtellung

des Unmittelbaren, Begründung einer Bildung bewirken, welche zur Natur zurückkehrt: die wahre Freiheit muß wieder ſchöne Culturformen erzeugen.

Wie die wahre Freiheit Schönheit bringt, ſieht man ſchon an den Punkten, an denen die Kraft der öffentlichen Meinung jetzt arbeitet: öffentliches Rechtsverfahren iſt anſchaulich, bildet die Individuen zur Menſchheit vorzüglich durch Entwicklung der Beredtſamkeit; Volksbewaffnung muß mit der Kraft, Geſundheit, dem Selbſtgefühl auch die Schönheit heben, und ſo verhält es ſich mit allen Forderungen der Gegenwart. Die Monarchie hatte den Beruf, das Mittelalter in die neue Zeit herüberzuführen, ſie hat Ordnung geſchafft, ihr Werk iſt gethan und die Beſtimmung der Zukunft, die Aufgabe beſonnenen Fortſchritts iſt flüſſige Allgemeinheit, geiſtige, nicht ſinnlich in dem zufällig geborenen Einen verkörperte Einheit, ein Organiſmus, der Allen die Freiheit, die Regung, das öffentliche Intereſſe zum Lebenselemente macht. Möglichſte Ausgleichung des Beſitzes durch vernünftige Beſchränkung des Erbrechts gehört zu den ſchwierigſten Aufgaben der Zukunft; gewiß aber iſt, daß nur dadurch wieder Schönheit in das Volk kommen kann. Der Abgrund der Armuth, der Schlund der Verbrechen, den das Gebiet des Proletariats arbeitet, die Region der mystères de Paris kann kein Fundort für ächte Schönheit ſein, weil dem Furchtbaren die Verſöhnung fehlt, wo ſolche nur in Hoffnungen und Forderungen an die Zukunft liegt. Die Hebung des politiſchen und ſocialen Lebens wird aber auf dem Grunde allgemein europäiſcher Bildung weſentlich zugleich eine Hebung der Nationalitäten in ihrer Selbſtändigkeit ſein und vielleicht daß dieſe es vermag, der Herrſchaft der abſtracten Form auch in der Tracht ein Ende zu machen. Wenn nun auf vielen Punkten das Maſchinenmäßige, das immer einen Theil der Formen ertödtet, mit dieſer Hebung in gleichem Verhältniſſe ſteigen muß, ja wenn jene von dieſem Steigen als einer beſchleunigten Macht über die Materie abhängt, ſo wird doch die innere Belebung des Menſchen, die Erfüllung des Individuums mit Geiſt der Oeffentlichkeit, der Berechtigung im Ganzen einen Kreis übrig behalten, worin ſie die Formen erhöhen und erfriſchen, verjüngen kann. Dieſe Verjüngung ſoll eine Rückkehr der Bildung gegen die Natur zu einer Naturbildung ſein. Die Frage, vor der wir ſtehen, iſt dieſe: iſt es denkbar, daß die abſtracten Gedanken, die innere Ideenwelt, die jetzt zur That drängt, aus der Vermittlung der Reflexion in Unmittelbarkeit umſchlagen, zum Sein, zum Naturgewächs werden kann und daß wir einſt mit der ganzen Unendlichkeit unſerer inneren Welt, der ganzen Geltung der Individualität und zugleich der ganzen Begründung des Allgemeinen in Gedankenform, die wir vor den Alten voraus haben, doch wieder naiv, daß wir objective Menſchen werden können, wie ſie?

Dieſe Frage gährt als Drang und Sehnſucht in unſerer Zeit. Bevor ſie nun von der Geſchichte bejaht iſt, entſteht die andere: kann nicht dieſer Drang, dieſe Sehnſucht ſelbſt auch Stoff der Schönheit werden? Sie iſt bedingt zu bejahen. Der feurige Wunſch hat allerdings auch als ſolcher ſeine objective Erſcheinung. Dieſe Objectivität iſt aber ſehr beſchränkter Art. Die Kunſtlehre wird zeigen, ob das Schöne ſolche Gattungen hat, für welche dieſe ſubjective Erregung, die ſich noch keine Welt geſchaffen hat, als Stoff ausreicht.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen

Zweiter Theil:

Die Lehre vom Schönen in einſeitiger Exiſtenz

oder

vom Naturſchönen und der Phantaſie.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1848.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Zweiter Theil. Zweite Abtheilung.

Die Lehre von der Phantaſie.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1848.

Universitäts-
Bibliothek
München

N 57/618

Inhaltsverzeichniß.

Zweiter Theil.

Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

Zweiter Abſchnitt.

Die ſubjective Exiſtenz des Schönen
oder
die Phantaſie.

	§§	Seite.
A. Die Phantaſie überhaupt.		
a. Die allgemeine Phantaſie	379–383	299–314
b. Die beſondere Phantaſie.		
Grundbegriff	384	315
α. Die Anſchauung	385–386	315–320
β. Die Einbildungskraft	387–391	320–334
γ. Die eigentliche Phantaſie.		
Die vorausgeſetzte Perſönlichkeit . . .	392	335–338
Das Vorfinden des Naturſchönen . . .	393	338–344
Die Stimmung, Begeiſterung . . .	394–395	344–347
Die reine Formbildung	396–397	347–357
Das Ideal	398–399	357–370
c. Die Phantaſie des Einzelnen.		
α. Die Arten.		
Eintheilungsgrund	401	370–371
Schön, erhaben, komiſch	402	371–373
Landſchaftlich, thieriſch, menſchlich . . .	403	373–378
Bildend, empfindend, dichtend	404–405	378–384
Abartungen und Ausartungen. . . .	406	384–387
Die Verbindung im Individuum . . .	407	387–388
β. Das Maaß.		
Grundbegriff	408	388
Das Talent	409	388–391
Das fragmentariſche Genie	410	391–393
Das Genie	411–413	393–397
γ. Die Verbindung der Arten und des Maaßes	414–415	397–402

§§. Seite.

B. Die Geſchichte der Phantaſie oder des Ideals.

Verhältniß der allgemeinen und beſondern Phantaſie 416—424 403—414

a. Das Ideal der objectiven Phantaſie des Alterthums.

Grundbegriff . . . . 425 414—416

α. Die vorbereitende ſymboliſche Phantaſie des Morgenlandes.

Dualiſmus. Symbol, Mythus, Sage . . . 426—429 416—427
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . . 430 427—432
Indier, Perſer . . . . . . 431 432—436
Semiten, Aegyptier . . . . . 432 436—440
Juden . . . . 433 440—445

β. Mitte: das claſſiſche Ideal der griechiſchen Phantaſie.

Aufhebung des Dualiſmus, Mythus, Sage . . 434—436 446—456
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . . 437—441 456—465
γ. Ausgang: die römiſche Phantaſie . . 442—446 466—473
Die Allegorie . . . . 444 467—471

b. Das Ideal der phantaſtiſchen Subjectivität oder die romantiſche Phantaſie des Mittelalters.

Grundbegriff . . . . 447—450 473—479
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . . . 451—458 479—489
α. Vorſtufe . . . . 459—460 490—492

β. Mitte

Die Frucht der Verſchmelzung der Volksgeiſter 461 493—495
Religiöſer und weltlicher Sagenkreis . . 462 495—496
Die romaniſchen Völker und die Deutſchen . 463 496—497
γ. Ausgang . . . . 464—465 497—500

c. Das moderne Ideal oder die Phantaſie der wahrhaft freien und mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität.

Auflöſung der zweiten Stoffwelt . . . . . 466—469 500—506
α. Vorſtufe . . . . 470—475 506—512

β. Mitte.

Die Franzoſen, die Claſſicität . . . . 476 512—513
Die Deutſchen, die Sentimentalität . . . 477 513—514
Naturaliſmus, Genialität . . 478 514—515
Reine Claſſicität, Humor . . 479—480 515—516
Romantik, Zerriſſenheit, Blaſirtheit 481 516—520
Die neue Aufgabe, Anfänge . 482—484 520—524

Universitäts-
Bibliothek
München

Zweiter Abſchnitt.

Die ſubjective Exiſtenz des Schönen
oder
# die Phantaſie.

A.

Die Phantaſie überhaupt.

a.

Die allgemeine Phantaſie.

§ 379.

Dadurch, daß die Schönheit auch auf dem Schauplatze, wo ſie am meiſten verbürgt ſcheint, in einem ſo unſtäten Verhältniſſe zu den Zwecken der geſchichtlichen Bewegung ſteht, drängt ſich die innere Haltloſigkeit dieſer ganzen Exiſtenzform des Schönen jeder Beobachtung auf. Ueberhaupt aber leuchtet zunächſt ein, daß die in §. 234 vorausgeſetzte Gunſt des Zufalls ſelten und, während die unmittelbare Lebendigkeit der Vorzug alles Naturſchönen bleiben wird, eben durch dieſe höchſt flüchtig iſt, was darin ſeinen Grund hat, daß alles Naturſchöne als ſolches nicht gewollt iſt, ſondern ſich nur mitergiebt, während die allgemeinen Lebenszwecke verfolgt werden.

Zuerſt eine vorläufige Bemerkung über die Aufſchriften. „Die Phantaſie überhaupt“: dieſe Bezeichnung unterſcheidet den Inhalt dieſer erſten Abtheilung des zweiten Abſchnitts von der Geſchichte der Phantaſie (oder des Ideals), welche den Inhalt der zweiten bildet; ebenſo handelte die Abtheilung von der menſchlichen Schönheit zuerſt von derſelben überhaupt, dann von der concreten Verſammlung und Bewegung aller ihrer Formen in der Geſchichte. Als Unterabtheilung folgt dann: die allgemeine Phantaſie. Darunter verſtehen wir die Phantaſie als Gabe der Menſchheit, der Völker überhaupt, welche zwar natürlich einer Entwicklung und Bildung bedarf, aber von der beſonderen Begabung oder Fähigkeit, das Schöne ſchöpferiſch hervorzubringen, noch wohl zu unterſcheiden iſt. Man kann dieſe Phantaſie die paſſive nennen; ſie iſt ein Sinn, das Schöne zu finden, aber nicht zu erzeugen. Allerdings iſt auch dieſes Finden, wie wir nun eben darzuthun haben, ein Erzeugen und nimmermehr blos paſſiv, aber verglichen mit der Phantaſie des ſpezifiſch begabten Subjects doch ein bloßes Aufnehmen. Sie enthält Alles auch in ſich, was die Phantaſie als beſondere Gabe Einzelner enthält, aber in ſtumpferer und ungeſammelter Weiſe, und ebendaher freilich auch nicht alle Momente in gleichem Maaße, daher wir auch in dieſer Abtheilung dieſe Momente noch nicht zergliedern. Es iſt durchaus nothwendig, dieſe allgemeine Form der Phantaſie voranzuſchicken, welche das Schöne nur gelegentlich anſchaut, wo und wann es gegeben iſt, in welcher die Acte, die zur freien Erzeugung des Schönen gehören, noch nicht in klarer Scheidung hervortreten, dieſe Gabe, das Urbild der Dinge im Bilde zu ſchauen, die dem Menſchengeſchlechte gemeinſam iſt, weil es ſelbſt in der Mitte und dem Schooße des Alls wurzelt und daher einen Blick hat in das Centrum des Lebens, dieſen „tief verborgenen, allen Menſchen gemeinſchaftlichen Grund der Einhelligkeit in Beurtheilung der Formen, unter denen ihnen Gegenſtände gegeben werden“ (Kant Krit. d. äſth. Urtheilskraft §. 17). Sobald man nämlich ſich darauf einläßt, die Phantaſie in ihrem ganzen Thun als beſondere Gabe zu zergliedern, ſo bewegt man ſich von der Anſchauung auf geradem Wege bis zum Ideal, welches dann weiter fort zu ſeiner Verwirklichung in der Kunſt drängt; man verläßt alſo Schritt für Schritt den Punkt, wo die Natur angeſchaut wird, als wäre das Schöne in ihr wirklich gegeben. Iſt das Ideal fertig, ſo iſt keine Täuſchung darüber mehr möglich, wo es zu ſuchen ſey. Dagegen die Phantaſie als allgemeine Gabe bringt es nicht zum vollendeten (inneren) Ideale und bleibt dabey ſtehen, das Schöne in die Natur hineinzuſchauen; ebendieß aber iſt es ja, was die Lehre von der Phantaſie zuerſt zu erklären hat. Es liegt darin eine petitio principii: wir ſehen Schönes in der Natur weſentlich vermittelſt des Ideals, das wir zur Anſchauung mitbringen, und: wir erzeugen das Ideal erſt im

Anſchauen eines gegebenen Gegenſtandes, den wir unbewußt zum ſchönen umbilden; wir finden das Schöne *und* wir tragen es in uns. Dieſe petitio principii nun iſt erſt dann ein unmöglicher Widerſpruch, wenn von dem ganzen und vollen Ideale die Rede iſt, das ſich freilich nicht mehr mit einem in der Natur gegebenen Objecte verwechſeln läßt; das noch unreife Ideal aber, deſſen Grenzlinien nicht zur klaren Scheidung gelangen, erzeugt ſich je bei Gelegenheit in einer Wechſelwirkung zwiſchen Finden und Schaffen; die Möglichkeit deſſelben liegt im Subjecte des Anſchauenden, die Anſchauung befruchtet ſie und in einem ungeſchiedenen Acte legt ſich das Subject mit ſeinem Innern in den Gegenſtand, den es mit dem Urbilde verwechſelt. Die Phantaſie als beſondere Gabe kehrt natürlich auf dieſen allgemeinen Boden der dunkleren Verſchlingung des Urbilds mit vorgefundenen Objecten, wovon auch ſie ausgeht, zurück, wenn ſie gelegentlich Naturſchönes einfach genießt, aber ihr eigentliches Thun erhebt ſich darüber in das freie, bewußte Schaffen.

Die erſte Aufgabe nun iſt die Auflöſung des Naturſchönen. Abſichtlich wird hier empiriſch begonnen und im gegenwärtigen §. Solches geſagt, was freilich obenhin Jeder weiß, was aber als Reſultat und als wirkliche Erfahrung etwas Anderes iſt. Wir kommen von der drückenden Beobachtung her, daß es eine Linie der Civiliſation gibt, welche zur Linie der Schönheit gerade im umgekehrten Verhältniſſe ſteht. Zwar iſt es nicht die ächte Menſchenbildung, welche alle anſchauliche Fälle des Daſeins abſtreift, aber Jahrhunderte ſind mit jener halben und auflöſenden, welche als Uebergangsform allerdings auch nothwendig iſt, vollauf beſchäftigt. Die Silberblicke des Schönen in der Geſchichte ſind daher wirklich ſelten, und ſo ſind ſie es in der ganzen Welt des Naturſchönen. Raphael klagt in dem bekannten Briefe mitten im Lande der Schönheit über carestia di bello donne und nicht alle Tage findet ſich in Rom ein Modell wie die Vittoria von Albano zur Zeit Rumohrs. „Das letzte Product der ſich immer ſteigernden Natur iſt der ſchöne Menſch. Zwar kann ſie ihn nur ſelten hervorbringen, *weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerſtreben*“ u. ſ. w. (Göthe: Winkelmann). Jedes Lebende hat unzählige Feinde. Der Kampf mit ihnen kann erhaben oder komiſch ſeyn; aber der Zufall, wo ſich in der gegebenen Einheit der vorliegenden Anſchauung das Häßliche in dieſes oder jenes aufhebt, iſt ebenfalls ſelten. Wir ſtehen im Leben und ſeinem unendlichen Zuſammenhang. Das Naturſchöne iſt daher weſentlich *lebendig*, und es wird dadurch auch nach ſeiner Auflöſung in eine vermittelte, geſicherte Form ſeinen Werth behaupten, aber es wird in jenem Zuſammenhang von allen Seiten geſtoßen und gerieben, denn die Natur ſorgt für Alles zugleich und iſt auf Erhaltung, aber nicht auf Schönheit als ſolche bedacht. Im Schönen ſtellt eine einzelne Erſcheinung zunächſt ihre Gattung und durch dieſe das Ganze der abſoluten Idee dar. Sie tritt dadurch aus dem unendlichen Zuſammenhang heraus, iſt ein Ausſchnitt derſelben, der jetzt für das Ganze gilt. Im breiten, großen Zuſammenhange des unendlich ausgedehnten Ganzen ſelbſt ſcheint es zunächſt, als ob in ſeltenen Fällen ein Einzelnes die Feinde, die ſich auf ſeine Koſten erhalten wollen, den Druck der Geſammt-Abhängigkeit ſo abſchütteln könne, daß es für alle Andern ſtehe, die Fülle des Alls in ſich zeige, demnach wirklich ſchön ſey. Dieſen Schein nun engen wir jetzt zunächſt nur auf einen immer kleineren Punkt ein. Sorgt die Natur für Erhaltung und nicht für Schönheit als ſolche, ſo liegt ihr auch nichts daran, das ſeltene Schöne, dem ſie Daſein gönnt, feſtzuhalten; das Leben geht weiter und fragt nicht nach dem Untergang der Geſtalt oder erhält ſie nur nothdürftig. „Die Natur arbeitet auf Leben und Daſein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geſchöpfes, unbekümmert, ob es ſchön oder häßlich erſcheine. Eine Geſtalt, die von Geburt an ſchön zu ſein beſtimmt war, kann durch irgend einen Zufall in Einem Theile verletzt werden; ſogleich leiden andere Theile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Theil wieder herzuſtellen und ſo wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus geſtört werden muß. Das Geſchöpf wird nicht mehr, was es ſein ſollte, ſondern was es ſein kann.“ (Göthe zu Diderot). Merklicher oder unmerklicher gehen die Verletzungen fort, bis das Ganze aufgerieben iſt. Raſche Vergänglichkeit iſt die Klage, die alles Naturſchöne umſchwebt. Nicht nur die ſchöne Beleuchtung einer Landſchaft, auch die Blüthe des organiſchen Lebens iſt ein Moment. „Genau genommen kann man ſagen, es ſei nur ein Augenblick, in welchem der ſchöne Menſch ſchön ſei.“ „Nur äußerſt kurze Zeit kann der menſchliche Körper ſchön genannt werden. Der Augenblick der Pubertät iſt für beide Geſchlechter der Augenblick, in welchem die Geſtalt der höchſten Schönheit fähig iſt; aber man darf wohl ſagen: es iſt nur ein Augenblick!“ u. ſ. w. (Göthe: Winkelmann und zu Diderot). Und von dieſem Augenblick ſagt Schelling (Rede über d. Verh. d. bild. K. z. Natur), in ihm ſei der naturſchöne Gegenſtand das, was er in der ganzen Ewigkeit ſei. Die menſchliche Schönheit iſt aber weiter zu faſſen; aus der verwelkten Jugendblüthe erhebt ſich die höhere Schönheit des Charakters, der in ſeinen phyſiognomiſchen Zügen und ſeinen Handlungen vor die Anſchauung tritt. Allein auch dieſe Schönheit iſt flüchtig; denn dem Charakter iſt es um den ſittlichen Zweck und nicht darum zu thun, wie ſeine Geſtalt und Bewegung dabei ausſieht. Dieß iſt ſchon in §. 237 ausgeſprochen, dort aber nur, um zu zeigen, warum die ſittlich menſchliche Menſchheit zum Naturſchönen gehört; jetzt ziehen wir die Folge daraus zur Auflöſung des Naturſchönen, die wir allerdings vorerſt nur als

Flüchtigkeit faſſen. Bald iſt die Perſönlichkeit vom vollen Bewußtſein ihres ſittlichen Zweckes erfüllt, erſcheint ganz als ſie ſelbſt und iſt ſchön im tiefſten Sinne des Worts; bald aber treibt ſie etwas, was nur mittelbar zum Zwecke gehört und wobei ihr Ausdruck nicht ihren wahren Gehalt zeigt, bald gar etwas, was ihr nur die Noth des Lebens aufzwängt, wobei unter Gleichgültigkeit und Verdrießlichkeit aller höhere Ausdruck verſchüttet liegt. So iſt es aber in allen Bewegungen, Thätigkeiten, mögen ſie dem ſittlichen Gebiete angehören oder nicht. Jetzt lebt Alles an dieſem Pferde, die Ohren ſind geſpitzt, der Hals richtet ſich auf und biegt ſich ſchlank, wie belebter Stahl, die Nüſter ſchnauben, die Augen ſprühen Feuer, die Füße tanzen, der Schweif wallt hoch getragen; im nächſten Augenblick läßt es Alles hängen. Dieſe Gruppe kämpfender Krieger bewegt und baut ſich, als wäre ſie vom flammenden Kriegsgott befeuert, aber im nächſten Augenblicke iſt ſie zerſtoben oder werden die Bewegungen unſchön, rafft fernes Geſchoß den Muthigſten weg. Dieſe Krieger ſind ja kein tableau vivant; ſie ſtehen nicht unſerem Auge Modell, was ſie wollen, iſt der Kampf, nicht ſeine Erſcheinung. So ſehr iſt das Nichtgewolltſein Weſen des Naturſchönen, daß nichts widerlicher iſt, als wenn in ſeiner Sphäre eine Abſicht auf das Schöne als ſolches ſichtbar iſt. Schönheit, die von ſich weiß und auf die es angelegt, die vor dem Spiegel einſtudirt iſt, iſt eitel, d. h. nichtig. Die Affectation der Schönheit im Sein iſt das Gegentheil der wahren Grazie und es wird ſich zeigen, daß in der Kunſt, welche umgekehrt das Schöne mit Abſicht hervorbringt, dieſe Unabſichtlichkeit dennoch in doppeltem Sinne ſich fortbehaupten muß: als Ausdruck der Unabſichtlichkeit eben im dargeſtellten Gegenſtande, denn dieſer verliert alle wahre Wirkung, wenn man ihm anſieht, daß er auch vor und außer dieſem Verhältniß zum Zuſchauer es auf dieſe Wirkung berechnet habe und um ſich wiſſe; ferner als Unabſichtlichkeit in der Abſicht des Künſtlers ſelbſt, als Einheit des bewußtlos nothwendigen und des bewußten freien Thuns. Die Zufälligkeit, das Nichtwiſſen um ſich iſt ſo ſehr zwar der Todeskeim, aber auch der Reiz des Naturſchönen, daß in der Sphäre, wo Bewußtſein iſt, das Schöne in dem Momente zu Grund geht, wo es geſehen wird, wo man ihm ſagt, daß es ſchön ſei, wo es ſich im Spiegel ſieht. Sobald die Naturvölker von der modernen Civiliſation entdeckt werden, iſt es aus mit ihrer Naivetät; ihre Volkslieder verſchwinden, wenn man ſie ſammelt, ihre Tracht kommt ihnen weit nicht ſo ſchön vor, wie der kokette Frack des Malers, der ſie um jene beneidet und gekommen iſt, ſie zu ſtudiren; nimmt die Civiliſation ſie auf und ſucht ſie zu befeſtigen, z. B. als Uniform, wie die ungariſche, bergſchottiſche Tracht, ſo nützt das nichts, ſie iſt bereits Maſke geworden und das Volk ſelbſt gibt ſie auf; die treuherzige Sitte, das Du in der

Anrede u. ſ. w. geht ebenſo zu Grunde oder dauert als widerliche Affectation fort.

§. 380.

1 Allein die Gunſt des Zufalls iſt nicht nur ſelten und flüchtig, ſie iſt überhaupt nur relativ: der trübende Zufall (§. 40) iſt, ſobald hinter das Verklärende, was durch Ferne des Raums und der Zeit ſchon in der gewöhnlichen Wahrnehmung liegt, zurückgegangen und die Sache genauer beſehen wird, nur in größerem Maaße überwunden; er wirſt nicht blos in eine ſcheinbar ſchöne Zuſammenſtellung mehrerer Gegenſtände, unwiſſend um die Schönheit des Ganzen, das Störende, ſondern er erſtreckt ſich auch auf den einzelnen begünſtigten Gegenſtand und es verbirgt ſich nicht, daß er in Wahrheit allgemein herrſcht, 2 Daß es ſich aber zuerſt verbarg, dieß muß ſeinen Grund in einer zweiten. Gunſt des Zufalls haben, nämlich in der glücklichen Stimmung, wodurch das Subject fähig war, den Gegenſtand unter den Geſichtspunkt der reinen Form (§. 54. 55. 75) zu rücken. Zunächſt ruft der Gegenſtand ſelbſt durch die obwohl nur relative Reinheit vom ſtörenden Zufall dieſe Stimmung hervor.

1. Wir fahren in der Auflöſung des Naturſchönen rein empiriſch fort, denn wir haben nur einen Schein aufzuheben, deſſen Grund wo anders liegt. Das Naturſchöne darf man nur näher anſehen, um ſich zu überzeugen, daß es nicht wahrhaft ſchön iſt; es liegt am Tage, daß wir uns eine offenbare Wahrheit bisher nur verborgen haben. Dieſe Wahrheit iſt, daß der ſtörende Zufall nothwendig überall herrſcht. Nicht wir haben zu beweiſen, daß er durchgängig über Alles ſich erſtreckt, ſondern nur das Gegentheil wäre zu beweiſen, daß und wie nämlich im unendlichen Zuſammenſein der Dinge irgend eines ſich den Störungen, Bedürftigkeiten, Verletzungen, all' der Noth und Abhängigkeit des Lebens entziehen könne. Zu erforſchen iſt nur, woher denn dann der Schein komme, als ob Einiges davon eine Ausnahme mache, und dieſes werden wir im Verlaufe leiſten. Dieſe Aufzeigung muß eine ſubjective ſein, ſie muß den Grund im Geiſte aufſuchen, ſie muß darthun, warum und nach welchem Geſetze dieſer der frei erzeugten Schönheit den Schein einer erſten, unmittelbaren, vorgefundenen, voranſchickt. Zunächſt alſo iſt nur einfach aufzuzeigen, daß dieß bloßer Schein iſt. Einige ſchöne Gegenſtände ſind Einheit und Zuſammenordnung mehrerer, und da wird ſich bei genauerer Betrachtung immer finden, zuerſt, daß wir dieſe Gegenſtände in ſolcher Zuſammenſtellung nur ſehen, weil wir einen beſtimmten Standpunkt zufällig eingenommen oder unbewußt (denn von eigentlich künſtleriſcher Abſicht iſt noch nicht die Rede) geſucht haben. So namentlich die Land-

ſchaft. Dieſe Flächen, Berge, Bäume wiſſen nichts von einander, es kann ihnen nicht einfallen, ſich zu einem wohlgefälligen Ganzen vereinigen zu wollen: in dieſer Verſchiebung, dieſen ſich zuſammenbauenden Umrißen und Farben ſehen wir ſie nur, weil wir hier und nicht wo anders ſtehen. Aber auch ſo werden wir da einen Buſch, dort einen Hügel finden, der dieſe Zuſammenſtellung ſtört, dort wird eine Erhöhung, ein Schatten fehlen und wir werden uns geſtehen müſſen, daß ein inneres Auge heimlich thätig war, umzuſtellen, zu ergänzen, nachzuhelfen. Ebenſo in einer Handlung mehrerer belebter Weſen. Eine Scene iſt vielleicht voll Bedeutung und Ausdruck, allein die Gruppen, die weſentlich zuſammen gehören, ſind über trennende Räume zerſtreut; daſſelbe innere Auge überſpringt dieſe, ſtellt zuſammen, was zuſammen-, ſtößt aus, was nicht hineingehört. Andere ſchöne Gegenſtände ſind einzeln; da verzichten wir auf Schönheit der Umgebung, wir laſſen ſie ſchon im Anſchauen weg, wir vollziehen einen Act, wodurch wir ſie von jener abheben, wie von einer Wand, einem Hintergrund, und zwar zunächſt ohne Bewußtſein und Abſicht; tritt ein ſchönes Weib in eine Geſellſchaft, ſo fallen aller Augen mit Erſtaunen auf ſie, man ſieht jezt alle übrigen Perſonen und Gegenſtände nicht oder nur als ihre Folie. Allein nun müſſen wir den einzelnen Gegenſtand näher anſehen und zwar ſowohl im lezteren Falle, wo er allein Object der Schönheit iſt, als auch im erſteren, wo wir mehrere zuſammen als ſchön anſchauen. Da wird ſich denn an der Oberfläche des einzelnen Gegenſtandes dieſelbe Erfahrung wiederholen, wie dort, wo mehrere vereinigt den Gegenſtand bilden: zwiſchen ſchönen Theilen werden ſich unſchöne finden und zwar an jedem, auch dem ſcheinbar ſchönſten Gegenſtande. Glücklicher Weiſe iſt unſer Auge kein Mikroſkop, ſchon das gemeine Sehen idealiſirt, ſonſt würden die Blattläuſe am Baum, der Schmuz und die Infuſorien im reinſten Waſſer, die Unreinheiten der zarteſten menſchlichen Haut uns jeden Reiz zerſtören. Wir ſehen nur bei einem gewiſſen Grad von Entfernung. Die Ferne aber iſt es eben, welche ſchon an ſich idealiſirt; nicht nur das Unreine der Oberfläche verſchwindet durch ſie, ſondern überhaupt die Einzelnheiten der Zuſammenſezung des Körpers, wodurch er in die irdiſche Schwere fällt, die gemeine Deutlichkeit, welche die Sandkörner zählt; ſo übernimmt ſchon die Operation des Anſchauens an ſich einen Theil jener Ablöſung und Erhebung in die reine Form (§. 54. 55). Wie die Raumferne, ſo wirkt die Zeitferne; Geſchichte und Gedächtniß überliefern uns nicht alle Einzelnheiten eines großen Vorganges oder Mannes; wir erfahren nicht alle ſchleppenden Vermittlungen und nicht alle Schwächen, kleinen Nebenmotive der großen Erſcheinung, nicht was Alles vorausgehen muß bei einer großen Schlacht. die Waffen- und Munitionsbeſtellung u. ſ. w., nicht, wie groß

Menſchen zwiſchen dem Großen, was ſie thaten, mit Aus- und Ankleiden Eſſen, Trinken, Katarrh u. ſ. w. Zeit verloren. Dieß Verdämmern des Kleinen und Störenden genügt jedoch nicht; trotz demſelben drängen ſich der irgend aufmerkſameren Betrachtung auch am ſcheinbar ſchönſten Gegenſtande ſehr ſichtbare kleinere und größere Bildungsfehler auf. Wären alſo z. B. an einer menſchlichen Geſtalt auch alle die ſtörenden Zufälligkeiten der Oberfläche nicht, die zu einem guten Theile ſchon im einfachen Sehen das Auge verzehrt, ſo drängt ſich doch in den Grundformen irgend eine Verletzung des Verhältniſſes überall auf. Man ſehe nur ein Gypsmodell über die Natur abgezogen, ganze Figur oder Maſke, ſo wird dieß ſchlagend einleuchten. Rumohr hat in der einleitenden Abh. zu ſ. ital. Forſchungen bei aller Feinheit des praktiſchen Kunſtſinns eine ungemeine Verwirrung in allen hieher gehörigen Begriffen angerichtet; wir haben ſoweit auf die Sache einzugehen, als wir hier die einfachen Beſtimmungen entwickeln, durch welche ſich der Streit über Naturnachahmung ſelber löſen ſoll. Rumohr will den falſchen Idealiſmus der Kunſt, welcher die Natur in ihren reinen und bleibenden Formen verbeſſern will, in ſeiner Nichtigkeit aufweiſen. Gegen ihn führt er mit vollem Rechte und ächter Wärme des Naturgefühls aus, daß die Kunſt die unveränderlichen Naturformen nicht verrücken dürfe, daß dieſe nothwendig und ſchlechthin für ſie gegeben ſeien, daß verfehlte Formen, Abweichungen von den Naturgeſetzen jederzeit als etwas „Ungethümliches, Leeres oder Schauderhaftes“ erſcheinen. Allein nun fragt es ſich erſt, ob die Grundformen, ihre ewige Geltung natürlich vorausgeſetzt, ſich in der Natur auch wirklich in reiner Ausbildung vorfinden. Darauf antwortet Rumohr, man müſſe nur wohl unterſcheiden, was Natur ſei. Nicht das Einzelne, was der Zufall biete, z. B. nicht das einzelne Modell ſei die Natur, ſondern die Geſammtheit der lebendigen Formen, die „Geſammtheit des Erzeugten, ja die zeugende Grundkraft ſelbſt.“ An ſie müſſe ſich der Künſtler mit abſichtsloſer Wärme hingeben und unabhängig von einzelnen Vorbildern immer umherſchauen. Ganz gut, und eben dieſe „Geſammtheit“ iſt die Idee der Natur; in dieſer Idee, als dem Ganzen, iſt die Idee des einzelnen Naturweſens, wie es zeitlos und mangellos lebt, eingeſchloſſen, und ſo vermittelſt der Idee des Ganzen in die einzelne Erſcheinung ihr wahres Urbild, ungetrübt von den Störungen der Einzelnheit, Hinein- oder aus ihr Heraus-Schauen: dieß iſt es, was der wahre, der ächte Idealiſmus verlangt. Dieſer „verbeſſert“ die Natur nicht in dem verwerflichen Sinn, den Rumohr mit dieſem Worte verbindet; oder er verbeſſert ſie nur mit ſich ſelbſt, er appellirt von der getrübten Natur an die ewige Natur und bringt ſo „die Typen der Natur in ihrem urſprünglichen und eigenen Sinne in Anwendung.“ Soweit könnte man Alles für Wortſtreit, Rumohrs Widerwillen gegen das Wort Ideal und ſelbſt Schönheit für das begreifliche Gefühl des ächten Naturſinns gegen den falſchen Idealiſmus der Manieriſten erklären, welcher „willkührliche, aus der Luft gegriffene, der Natur im Einzelnen entgegengeſetzte Formen hervorzubringen ſucht und an den Werken des größten und älteſten Meiſters en ronde bosse und basso rilievo Altflickerei treibt.“ Allein Rumohr widerſpricht ſich ſelbſt und geräth in Vorſtellungen, aus welchen man geradezu den Naturaliſmus, den er doch wie jenen Idealiſmus verfolgt, ableiten könnte. Sein Satz, daß „ſchon die Natur durch ihre Geſtalten Alles unübertrefflich ausdrücke,“ wird nämlich ganz gefährlich, wenn er gegen die obige Unterſcheidung geradezu auch auf die einzelne Erſcheinung angewandt, wenn behauptet wird, es gebe vollkommene Modelle, wie denn jene Vittoria von Albano, welche eine Freifrau von Rheden nach Rom brachte, „alle Kunſtwerke Roms übertroffen, den nachbildenden Künſtlern durchaus unerreichbar geblieben ſein ſoll.“ Darauf ließen wir es ohne Furcht ankommen, daß keiner der Künſtler, welche dieſes Modell benützten, alle Formen brauchen konnte, wie er ſie fand, denn dieſe Vittoria war eine einzelne Schönheit, und das genügt. Das Individuum kann nicht abſolut ſein, mehr brauchen wir nicht zu wiſſen. Wären aber auch alle Grundformen an ihr vollkommen geweſen, ſo war Blut, Wärme, Gährung des wirklichen Lebens mit all’ den trübenden Einzelnheiten, die ſie nothwendig auf der Oberfläche abſetzen, hinreichend, ſie unendlich hinter die hohen Kunſtwerke zu ſetzen, welche nur ſcheinbar Blut, Wärme, Hautleben u. ſ. w. haben. Wenn hier Rumohr nicht weiß, daß er naturaliſtiſch ſpricht, ſo ſteht er dagegen in andern Wendungen ganz auf der Seite eines falſchen Idealiſmus, wovon anderswo zu ſprechen iſt.

2. Es liegt alſo ein Gegenſtand vor, der zu den ſeltenen Erſcheinungen der Schönheit gehört. Dieſer Gegenſtand iſt, wie die nähere Betrachtung zeigt, nicht wahrhaft ſchön, ſondern nur dem Schönen näher, vom ſtörenden Zufall freier, als andere. Das Reinigende, was ſchon in der Operation des ſinnlichen Anſchauens liegt, kommt ihm zu gute, aber dieß kommt ebenſo allen Erſcheinungen, auch den gewöhnlichen, zu gute. Es iſt daher bereits klar, daß auch eine Gunſt des Zufalls im Subjecte eintreten müſſe, um die wichtigere Hälfte, welche jene durch die Sinne nur halb und unvollſtändig vollzogene Verklärung übrig gelaſſen, zu übernehmen. Nennen wir dieß zunächſt ein Glück der Stimmung. Der Zuſchauer findet ſich in die Freiheit des Gemüths verſetzt, den Gegenſtand als reine Form zu betrachten und vom pathologiſchen Intereſſe (§. 75) ſich loszuſagen. Es fragt ſich, ob dieſe Gunſt der Stimmung aus anderweitig im Subject liegenden Urſachen eintreten könne und dann, wenn relativ Schönes dem ſo Geſtimmten begegnet, dieſem nachhelfe und es zum wahrhaft Schönen

erhebe, oder ob dieſer ſubjective Zufall aus dem objectiven folge, d. h. ob es die mächtige Wirkung des Gegenſtandes ſei, welcher durch das Maaß der Bedingungen der Schönheit, das er jedenfalls wirklich hat, uns ſo erhebe, daß wir, was ihm noch fehlt, in der Freude des Schauens ergänzen. Für Jenes ſpricht die Thatſache daß dem ſchlecht Geſtimmten Alles häßlich ſcheint; für Dieſes die andere, daß eine ſchöne Natur-Erſcheinung auch den Verſtimmten umzuſtimmen fähig iſt. Allein das Dilemma löst ſich einfach ſo: iſt die zweite Thatſache wahr, ſo iſt die erſte aus Urſachen zu erklären, um die ſich die Aeſthetik nicht zu kümmern hat, denn eine Fähigkeit des Gemüths, ſich dem Schönen auch bei vorhandener Verſtimmung zu öffnen, muß und darf ſie ebenſo gut vorausſetzen, als wir vorausſetzen, daß die Zunge nicht belegt ſei, wenn wir Jemand ſagen, er werde einen Trank ſüß finden. Eine völlige Lähmung des freien Sinns mag möglich ſein, geht uns aber nichts an. Wir dürfen jedoch die erſte Thatſache nicht blos negativ ausdrücken; es liegt auch der poſitive Fall vor, daß das Subject zu einem (relativ) ſchönen Gegenſtande die freie Stimmung, die ihn zum wahrhaft ſchönen erhebt, ſchon mitbringt; dieſe Stimmung wird aber einem ſchon früher geſchauten ſchönen Gegenſtande ihren Urſprung verdanken. Dieß müſſen wir annehmen, denn nicht jede gute Stimmung, ſondern die ſpezifiſch äſthetiſche iſt es, wovon wir reden. Zuſtand des Sinnenglücks, moraliſche Erhebung, Erkenntnißfreude iſt es gar nicht, was uns zur Aufnahme des Schönen, wo es begegnet, unmittelbar ſtimmt; im Gegentheil muß dann das begegnende Schöne erſt auf uns wirken, um uns aus jener fremdartigen Erhebung in die eigenthümliche äſthetiſche herüberzuziehen. Der Geiſt kann ſich aus freiem Entſchluß auf das Gute, auf das Wahre richten; um ſich aber in die äſthetiſche Stimmung zu wenden, dazu braucht er einen Anſtoß in einem Vorgefundenen, darum weil Sinnlichkeit und Zufälligkeit das Element dieſes Gebiets iſt. Es iſt von der größten Wichtigkeit, feſtzuhalten, daß es einen ſchönen Gegenſtand braucht, uns in die Stimmung verſetzen, die denſelben über das relative Maaß des Schönen, das ihm eigen iſt, in das volle erhebt. Die ganze weitere Entwicklung gründet ſich darauf. Wir gerathen ohne dieſe Erkenntniß nothwendig in falſchen Idealiſmus, denn wir müſſen ohne ſie ſo fortfahren: das Subject iſt äſthetiſch geſtimmt und ergreift nun irgend einen Gegenſtand, um ihn in die Schönheit zu erheben. Dann bringen wir das Subject und Object nicht zuſammen; jenes wird ſeine äſthetiſche Stimmung in irgend einen Gegenſtand legen, der nun ganz anderer Art und andern Gehalts ſein kann, als jene Stimmung; daraus folgt ein äußerliches Verhältniß zwiſchen Gehalt und Bild, Allegorie und ihr ganzes Gefolge. Nein: dieſer Gegenſtand hat mich berührt und dieſen verkläre ich durch meine Stimmung zur vollen Schönheit. Iſt dieß geſchehen, ſo iſt dieſe Form der Stimmung zu Ende, die Erregbarkeit dauert aber fort. Dieß kommt einem neuen Gegenſtande, der mir begegnet, zu gute, aber auch dieſer muß mir ein (relatives) Maaß des Schönen entgegenbringen, die Stimmung ergreift auch ihn, verklärt ihn, aber wieder nur in *ſeiner* Weiſe, *ſeiner* Natur gemäß, und ſo befinden ſich freilich oft Dichter und Künſtler in einer Periode beſonders glücklicher Stimmung, die in ſprudelnder Ergiebigkeit eine Reihe von Gegenſtänden erfaßt und zur Schönheit bildet. Alſo ein Naturſchönes ergreift das Subject, weckt die Stimmung in ihm und dieſe Stimmung macht freilich mehr aus dem Gegenſtande, als er an ſich iſt; der Anfang iſt objectiv, der Fortgang ſubjectiv; das Naturſchöne iſt nicht wahrhaft ſchön, aber es muß *da ſein*, um im Subjecte das zu wecken, was wahre Schönheit ſchafft; ſo erhält es ſich ſchlechtweg in ſeiner Auflöſung und es wird bereits klar, warum wir den Schein, als gebe es in der Natur wahrhaft Schönes, ſo lange beſtehen ließen. Das Subject iſt ein Spiegel, der ſchaffend den Gegenſtand in neuer Schönheit zurückgiebt, aber es muß einen Gegenſtand haben, es vollzieht dieſe Spieglung nur, wenn es von der Täuſchung anfängt, der Gegenſtand ſelbſt ſei ſo ſchön, wie das Spiegelbild, und dieſe Täuſchung muß — hier ſtehen wir zunächſt noch — ſoweit im Object Grund haben, als dieſes wirklich ungleich reiner iſt vom trübenden Zufall, als der übrige Umkreis der Anſchauung.

§. 381.

So lange jedoch die ſubjective Stimmung nur erſte Wirkung des objecti- 1
ven Zufalls iſt, wird ſie ebenſowenig rein ſein, als der Gegenſtand wirklich
vollkommen iſt, vielmehr (insbeſondere im Komiſchen) mit Stoffartigem ſich
vermiſchen. Soll ſie wirklich rein und frei den Gegenſtand ergreifen und ver- 2
klären, ſo muß vielmehr dieſer bereits etwas im Subjecte geweckt haben, was
über jedes einzelne Object als ein freier, obwohl durch dieſes in Thätigkeit
geſetzter Act unendlich hinausgeht, und dieſer Act muß ein inneres Bild des
Gegenſtandes ſchaffen, welches wirklich reine Form iſt, in den Gegenſtand hin-
eingelegt wird, mit ihm verſchmilzt.

1. Der Gegenſtand iſt alſo in Wahrheit nicht frei von den trübenden Einwirkungen des Zuſammenſeins ſeiner Gattung mit allen andern Gattungen in Einem Raum und Einer Zeit. So lange nun die Stimmung des Anſchauenden ſein einfacher Reflex iſt, kann ſie ebenſowenig rein und frei ſein; denn das Subject ſteht ebenſo wie der Gegenſtand im Gedränge des Einzelnen und bringt in dieſer Abhängigkeit jeden Gegenſtand

in die Beziehung des Intereſſe's, verhält ſich alſo pathologiſch. In dem Grade zwar, in welchem der Gegenſtand ſich über das Umgebende erhebt, wird auch die Stimmung verhältnißmäßig frei ſein, aber keineswegs ganz: es iſt hier die Sphäre der halb äſthetiſchen, halb ſtoffartigen, perſönlichen, leidenſchaftlichen Beziehungen, wie z. B. bei dem Anblick weiblicher Schönheit, welcher dem lebendigen Weibe gegenüber nie ganz frei von ſinnlichem oder überhaupt individuellem Wunſche iſt, oder bei einem Schauſpiel ſittlicher Handlung, wo die Unruhe der Privatleidenſchaft, der Tendenz, der Standpunkt des Sollens, der Wunſch, Theil zu nehmen und zu verändern, ſich ſtets in die reine Beſchauung einmiſcht, ſtatt daß wir den Gegenſtand uns frei gegenüberſtellen. Stoffartig iſt ja auch das ſittliche Intereſſe vergl. §. 76. Insbeſondere iſt es das Komiſche, was in dieſem Stadium ſich breit ausdehnt und ſtoffartige Einmiſchungen feſthält, aus welchen eine ganze Reihe von Formen anhängender Schönheit hervorgeht, welche dann gemiſchte Kunſtzweige begründen. Zu §. 227 wurde dieſer Punkt vorläufig berührt. Es handelt ſich hier um den großen Unterſchied von Lachen und Verlachen oder Auslachen (vergl. auch Leſſing Hamb. Dram. Nr. 28). Das Verlachen iſt ein Lachen, wobei der Zuſchauer nicht ſich ſelbſt in den Widerſpruch als einen allgemeinen miteinſchließt, ſondern ſein Ich zurückbehält, ſei es egoiſtiſch aus und mit Schadenfreude, ſei es moraliſch mit dem Stachel des Haſſes gegen das Verkehrte, wobei aber ein Zug von Egoiſmus ebenfalls im Hintergrunde ſitzt. Welche Form des Witzes in der Darſtellung dieſer Stimmung angewandt werden mag, es wird durch dieſes ſtoffartige Verhalten jede zum Spott, der ſich bis zum Hohn ſteigern kann. Als feine Zerreibung (Durchhechlung) einer einzelnen Perſönlichkeit heißt der Spott Perſiflage: eine Form, die wir daher nicht wie Ruge unter denen der eigentlichen Komik aufführen konnten. In der Kunſt werden wir dieſe ſtoffartige Komik als Karikatur und Satyre auftreten und ihren relativen Werth behaupten ſehen.

2. Der Umwandlungsprozeß, der das Object aus dem trübenden Zuſammenhang heraushebt und als abſolutes Individuum, in welchem alle Kräfte der Gattung geſammelt ſind, hinſtellt, kann alſo nicht mehr bloßer Reflex des Gegenſtandes ſein, denn er iſt activ und macht aus dieſem etwas, was es an ſich nicht iſt. Er kann eben daher nicht blos Stimmung, ſondern muß ein Bilden ſein und zwar ein inneres, das ſich in den äußern Gegenſtand legt und ihn umſchafft, ohne noch das Geſchaffene und das Empfangene zu ſcheiden. Dieſes Thun iſt ſchlechthin mehr, als Reflex des Gegenſtandes, aber es ſetzt dieſen voraus; wir müſſen hier abermals dieſen Anfang ſtreng feſthalten, wollen wir nicht in die Willkühr eines objectloſen Thuns gerathen. Die freieſte Schöpfung kann aus einem bedeutungsloſen Object nichts machen; das Object wird darum, weil es

einer Umwandlung unterliegt, niemals gleichgültig; das innere Bilden kann nimmermehr aus Häßlichem einfach Schönes, ſondern nur aus furchtbar Häßlichem ein vollendetes furchtbar Häßliches, aus unſchädlich Häßlichem ein komiſch Häßliches u. ſ. w. machen, es kann nur immer den Gegenſtand innerhalb ſeiner eigenen und gegebenen Natur über ſich ſelbſt und das Störende, was ihm noch anhängt, erheben. Vergl. §. 236 Anm. 3.

§. 382.

**Das Subject hat alſo die Fähigkeit, zugleich mit der Anſchauung ein 1
Bild zu erzeugen, das vorher als Möglichkeit oder Urbild in ihm angelegt
geweſen ſein muß, durch den entſprechenden naturſchönen Gegenſtand im Innern
zur Wirklichkeit gerufen wird und nun als inneres Richtmaaß dieſen umbildet,
das der Idee Gemäße in ihm erhöht und das Ungemäße ausſcheidet, ihn zur
reinen Schönheit erweitert und dem Geiſte überhaupt als das Muſter dient,
durch das er Schönes und nicht Schönes unterſcheidet. In Wahrheit iſt demnach 2
das Subject der Schöpfer des Schönen und die geſammte Naturſchönheit
verhält ſich zu dieſer Schöpfung als Object in dem Sinne des Stoffs einer
Thätigkeit, wodurch es in die § 233 geforderte Beſtimmung eintritt.**

1. Die Idealbildende Phantaſie ſoll erſt in der folgenden Unterabtheilung in ihre Momente auseinandergeſetzt werden, wo ſie denn in beſtimmterer Scheidung dem naturſchönen Objecte gegenübertritt und wo die Frage nach dem Vor und Nach erſt ihre Schärfe bekommt. Die allgemeine Phantaſie tritt noch nicht vom Gegenſtande zurück, um ihn in der Tiefe zu verarbeiten und in geheimem Schaffen als Ideal wiederzugeben, nur im Schauen ſelbſt wächſt ihr etwas im Innern, was ſie als Correctiv des Naturſchönen anwendet, zugleich aber dieſem ſelbſt leiht, ſo daß ſie das Schöne unbefangen in den Gegenſtand hineinſchaut. Dieſes Correctiv nennt der § Urbild; es wird nicht unzweckmäßig erſcheinen, wenn wir dieſen Ausdruck im Unterſchiede von: Ideal hier ſo brauchen, daß er das unentwickelte, noch erſt virtualiter vorhandene reine Schauen bezeichnet. In Plato's mythiſchem Ausdruck iſt das innere Schauen des reinen Bildes der Dinge aus der Präexiſtenz angeboren und das wirkliche, obwohl nicht lautere, Schöne erinnert die Seele an dieß in einem früheren Daſeyn Geſchaute, ein freudiger Schrecken ergreift ſie. Das Unrichtige an dieſer Darſtellung iſt, daß das reine Schauen zum Voraus als etwas Fertiges, nur Vergeſſenes erſcheint: derſelbe Einwurf, der überhaupt die Lehre von den angebornen Ideen trifft. Schelling wiederholte im Bruno dieſe mythiſche Vorſtellung, ſofern ſie etwas Oertliches hat, nur das Zeitverhältniß ſchied er aus; in Gott ſind die zeitlos ewigen Urbilder der Dinge,

unbedingte, mangelloſe, leuchtende Typen; in Gott iſt aber auch der ewige Begriff des hervorbringenden künſtleriſchen Individuums und dieſer ſein Begriff iſt in dieſem ewigen Daſeyn mit jenen reinen Urbildern „verknüpft“: je näher, deſto vollkommener vermag es in den zeitlichen Abbildern der Dinge ihr zeitloſes Urbild darzuſtellen. Ziehen wir das Mythiſche ab, was auch hier in der Raumvorſtellung einer zweiten, idealen Welt liegt, und beſchränken wir die Thätigkeit der Phantaſie nicht auf den Künſtler im engeren Sinne, ſo bleibt die Wahrheit, daß der menſchliche Geiſt, in urſprünglicher und unzerſtörbarer Einheit mit den Dingen wohnend, ihr Inneres muß ergreifen und als freie Möglichkeit über die Verneinungen, die ihnen die Reibung mit anderen aufdrückt, emporheben, erweitern können. Den vorzüglich Begabten werden wir durch dieſe Fähigkeit eine zweite innere Welt ſchaffen ſehen, die allgemeine Phantaſie aber iſt nur je im gegebenen Falle thätig, an den Grenzen eines angeſchauten Gegenſtands, welche ihm Noth, Mangel, Abhängigkeit, Krankheit aufgedrückt, zu rütteln, zu rücken und zu ſchieben und ſo ſein reines Bild in das gedrückte und getrübte hineinzuſchauen. Sie muß dies vor dem Schauen des wirklichen Gegenſtands gekonnt haben, aber das Bild ſelbſt wird erſt im Schauen fertig. Ich ſehe z. B. einen Mann, der auf Schönheit angelegt war, durch Noth, Mangel, Krankheit entſtellt iſt, aber in der Entſtellung noch Spuren genug der Schönheit zeigt, um ſich vor andern Geſtalten auszuzeichnen; dieſe Spuren ergreift mein Geiſt, knüpft an ſie an, und von ihnen als einem Mittelpunkt herausarbeitend ſtößt er, was Mangel und Noth der Geſtalt aufgedrückt hat, aus und vollendet ſo zu einem Ganzen, was in der geſchauten Geſtalt als Möglichkeit lag und nicht wirklich geworden iſt: ich habe mir das reine Jugendbild des Mannes erzeugt. Vorher, ehe ich den Mann ſchaute, hatte ich dieſes Bild nicht; aber ich ſtamme aus der Einheit des Lebens, woraus es ſtammt, und mitten in Zeit und Raum — nicht in einem zweiten Raum und nicht in einer mythiſchen Vorzeit meiner Seele — ſchaue ich dem Lebendigen, was in Raum und Zeit ſich drückt, in's Herz und führe die Lebensfülle, zu der es angelegt war, zeitlos und raumlos über die Beſchränkungen hinaus, welche ſie in dieſem Druck erlitten. Ich kenne dieſe Lebensfülle, denn ich und mein Gegenſtand ſind im Univerſum Ein Weſen. Ich kann zwiſchen den Linien leſen. Es erhellt alſo auch, daß es dieſes innere Correctiv iſt, vermöge deſſen ich nicht nur das gefundene durch ein höheres Maaß von Bedingungen der Schönheit Ausgezeichnete in das volle Maaß erhebe, ſondern wodurch ich es überhaupt finde, von nicht Schönem unterſcheide. Wie in der Wahrheit der Menſch das Maaß der Dinge iſt, ſo in der Schönheit; nur wer hat, dem wird gegeben, die Wünſchelruthe iſt nur in uns.

2. Das Naturſchöne iſt jetzt nicht mehr Object blos im bisherigen

Sinne des Gegebenen, Vorgefundenen, ſondern deſſen, worauf, woran ich thätig bin, ſo daß es mir ein Stoff iſt, den ich umbildend zu dem erſt ſchaffe, was er ſeyn ſoll: Object der Thätigkeit und durch dieſelbe Geſchöpf meines Thuns; nicht abſolutes Geſchöpf, denn etwas war gegeben, ich ſchaffe nicht aus dem Leeren, ich habe einen Stoff, einen ſogar geformten Stoff, aber die Form iſt noch roh, ich ſchaffe ſie zur reinen Form um. Was Stoff hier bedeute, iſt in der Anm. zu § 233 auseinandergeſetzt. Object in dieſem Sinne nun iſt weſentlich Werk des Subjects, dieſes alſo als der Schöpfer des Schönen erkannt. „Indem der Künſtler“ — (dieß kann man aber ſchon von der allgemeinen Phantaſie ausſagen) — „irgend einen Gegenſtand der Natur ergreift, ſo gehört dieſer ſchon nicht mehr der Natur an, ja man kann ſagen, daß der Künſtler ihn in dieſem Augenblick erſchaffe“ (Göthe Einl. in die Propyläen).

§. 383.

Demnach kehrt ſich die Ordnung des bisherigen Syſtems um und auch 1
im erſten Theile tritt der Inhalt der Lehre vom ſubjectiven Eindrucke des
Schönen (§ 70 ff. §. 140 ff. § 223 ff.) dem Inhalte der Lehre vom Schönen
ſelbſt voran. Dieß veränderte Verhältniß begründet aber keineswegs eine wirk- 2
liche Umſtellung, denn das Weſen des Schönen fordert ſchlechtweg, daß der
Act, wodurch es entſteht, dieſen erſten Schein, als ob nämlich das Schöne ein
Vorgefundenes ſey, zu ſeiner Grundlage behalte.

1. Vorher ſchien das Naturſchöne, jetzt alſo wird das Schönheit erzeugende Subject das Erſte, der zweite Abſchnitt tritt vor den erſten, das Nacheinander des Schönen und ſeines ſubjectiven Eindrucks im erſten Theile dreht ſich demnach ebenfalls um. Nur meine man nicht, es ſei dieß in der Lehre vom ſubjectiven Eindruck des Schönen (Erhabenen, Komiſchen) ſchon da, wo von dem Mitbegriffenſein des Subjects im Objecte die Rede war, bereits ausgeſprochen und nur die Conſequenz verheimlicht worden (vergl. §. 70). Aus dem folgt die Umkehrung, was in §. 53—55 von der nothwendigen Zuſammenziehung, dem reinen Schein, der reinen Form geſagt iſt; was darin ſchon ausgeſprochen war, daraus das Reſultat zu ziehen wurde hinausgeſchoben. Der andere Satz aber, daß im Schönen ein Subject überhaupt mitgeſetzt ſei, beließ die Art dieſes Mitgeſetztſeins einfach bei einem Aufnehmen, Zuſammengehen des Subjects mit dem Object. Erſt jetzt faſſen wir dieſen Satz mit jenen erſten Sätzen zuſammen und erkennen, daß das ſcheinbare Aufnehmen darum kein bloßes Aufnehmen iſt, weil es reine Form in das Object hineinſchaut. Auch das Leihen, das Unterlegen menſchlicher Stimmung, Geſtalt in die ungeiſtige Natur durfte dort ausgeſprochen werden, ohne

die eigentliche Phantaſie zu anticipiren, denn dieſer Act findet ungeläutert auch vor und außer derſelben Statt, die Phantaſie läutert mit dem Stoffe dieſen Act ſelbſt.

a. Das Hinausſchieben war, um es hier, am eigentlichen Orte, noch einmal ſtreng auszuſprechen, ſchlechtweg eine wiſſenſchaftliche Nothwendigkeit. Ehe ich das Subject einführe, muß es ſeinen Boden, Stoff, Ausgangspunkt haben, ich darf es nicht in einen leeren Raum ſtellen, daß es aus dem Blauen ſtoffloſe Bilder ſpinne. Es iſt Schein, als ſey das Schöne ein Gegebenes, aber dieſer Schein iſt das Erſte, iſt nothwendig. Dieſer Schein heißt im § erſter Schein. Das wahrhaft Schöne ſelbſt nämlich iſt Schein, reiner Schein (ſ. § 54. 55.); zuerſt nun ſcheint es, als ſey dieſes Scheinweſen ein wirkliches, in der Natur ohne Zuthun des Subjects vorhandenes: dieß iſt erſter Schein oder Schein des Scheins. Das ſchaffende Subject bedarf dieſes erſten Scheins, um den zweiten, den von der Phantaſie frei geſchaffenen Schein darauf zu bauen, daraus zu entwickeln. Man könnte nun wohl ſagen, die Aeſthetik könne auch ſo aus dem Subjecte conſtruirt werden, in folgendem Gange nämlich: ausgegangen wird von der Phantaſie und zuerſt in abſtract allgemeinen Zügen ihr Werk, das Schöne, entwickelt, dann wird die ſubjective Nothwendigkeit abgeleitet, daß ſie ſich zuerſt den Schein entgegentreten laſſe, als ſey das Schöne ohne ſie in der Natur gegeben, hierauf dieſer Schein aufgelöſt und das freie Schaffen der Phantaſie dargeſtellt. Allein ſo fällt immer der ganze unentbehrliche Theil aus dem Syſteme weg, der die Reiche der Welt durchwandelt mit der Frage, wo und unter welchen Bedingungen in ihr das Schöne (das freilich nie ſchlechtweg ſchön iſt) ſich ausbildet; man kann dann nie ein Kunſtwerk darauf anſehen, ob es einen günſtigen oder ungünſtigen Stoff behandle, denn jeder Stoff iſt gleich. Wir haben ſeines Orts dieſen Hauptpunkt noch einmal aufzufaſſen. Zunächſt berufen wir uns überhaupt auf den Satz, daß in einem Syſteme dasjenige, was die Wahrheit des Vorhergehenden iſt, darum nicht vor daſſelbe geſtellt werden darf. Das Subject iſt uns jetzt das Erſte geworden, das naturſchöne Object das Zweite, dem Werthe nach nämlich, denn der Zeit nach bleibt das Object das Erſte, das Subject das Zweite. Das Werthverhältniß kehrt das Zeitverhältniß um; allein dieſes bleibt immer das Vorausgeſetzte und iſt ſelbſt ein Begriffs-Verhältniß, denn es liegt in der Sache, daß die Phantaſie immer erſt einen Stoff ſich geben laſſe.

b.

Die beſondere Phantaſie.

§. 384.

Dieſe Thätigkeit (§. 382) des reinen Schauens heißt Phantaſie. Das wahre Weſen derſelben iſt jedoch erſt da wirklich, wo ſie als vollkommener Prozeß ihre Momente in klarer Scheidung auseinanderhält und wieder vereinigt. In dieſer Beſtimmtheit erſt iſt ſie wahrhaft ſchöpferiſch, tritt aber auch als beſondere Gabe weniger vom Zufalle der Naturanlage Begünſtigter aus dem Boden der allgemeinen Phantaſie hervor.

„Beſondere Phantaſie" hat (vergl. § 379 Anm.) einen doppelten Sinn; zuerſt: die Phantaſie in klarer Scheidung ihrer beſondern Momente, dann ebendaher in klarer Scheidung des inneren Bildes von dem naturſchönen Gegenſtande, der nun, wie ſich zeigen wird, nicht mehr mit dieſem, das ihm zu Hülfe kommt, einfach verwechſelt wird; dieß eben iſt der zweite, vom erſten freie, frei geſchaffene Schein. In dieſer Beſtimmtheit iſt aber die Phantaſie zugleich eine beſondere Naturgabe Weniger, ein geiſtiger Unterſchied, der als Anlage weſentlich ein Natur-Unterſchied iſt. Dieß Zufällige des Angebornen hat die Wiſſenſchaft nicht weiter zu begründen und zu erklären. Zu § 379 iſt geſagt, daß die Momente der Phantaſie auch in der allgemeinen vorhanden ſeien, aber, weil ſtumpfer und ungeſchiedener ineinander verlaufend, nicht alle in gleichem Maaße. Dieß wird ſich nun finden, wir werden je am betreffenden Orte aufzeigen, wie weit die allgemeine Phantaſie mitgeht, wie weit nicht.

α.

Die Anſchauung.

§. 385.

Voran geht die Anſchauung als die thätige Erfaſſung einer Erſcheinung durch den Geiſt, der ſich als Aufmerkſamkeit in die ſinnliche Wahrnehmung legt und, während er mit ſcharfem Maaße die Form ergreift, ſich mit inniger Empfindung in den ganzen Gegenſtand und ihn in ſich vertieft. Es iſt dieß zunächſt die gewöhnliche Anſchauung, aber ſie arbeitet nicht nur durch die vergeiſtigende Thätigkeit der ſinnlichen Wahrnehmung überhaupt (§ 380, 1.).

ſondern auch dadurch der Phantaſie vor, daß ſie ihren Gegenſtand herausgreift und ihn dem Subjecte zugleich klar gegenüberſtellt und kräftig aneignet.

Aus der Pſychologie wird als bekannt vorausgeſetzt, wie ſich die Anſchauung von der ſinnlichen Wahrnehmung als Erfaſſung, Apperzeption unterſcheidet und was ſie überhaupt iſt. Allerdings wird gefordert, daß ſchon die ſinnliche Wahrnehmung eine geſunde und volle ſei; nicht ganz leicht aber iſt die Entſcheidung über die ſpeziellere Frage, ob gut Sehen, fein Fühlen, gut Hören, im phyſiſchen Sinn, eine Bedingung der Phantaſie ſei. Ein großer Vorſprung wird Schärfe dieſer Sinne immer ſein, wiewohl natürlich, wer ſie beſitzt, darum noch nicht für die Phantaſie organiſirt iſt. Ungleich wichtiger aber und unentbehrliche Vorbedingung der Phantaſie iſt das Formen-Ergreifen und Umſpannen im Sehen, Fühlen, Hören, was wir zunächſt ganz allgemein ein Meſſen nennen wollen. Wer nicht bemerkt, daß jener Vorübergehende ſo oder ſo gebaut iſt, ſolchen oder andern Gang hat, wer eine Farbenwirkung nicht ſchnell erfaßt, wer Klang und Ton der Menſchenſtimme, das Sprechende und die Klangverhältniſſe in den Naturtönen nicht heraushört, iſt für die Phantaſie verloren. Der Taſtſinn iſt hier im Sinne von § 71 Anm. miteingeſchloſſen, allerdings ſoll er aber auch in ſeiner eigentlichen Bedeutung ſammt Geſchmack und Geruch, wiewohl dieſe Sinne nur mittelbar bei dem Schönen betheiligt ſind, friſch und lebhaft ſeyn; wer für Reinheit oder Unreinheit umgebender Luft, für Duft und Wohlgeruch, wer für die feinen Unterſchiede des Geſchmacks, wer für warm und kalt, fein und rauh, rund und eckig u. ſ. w. keine Fühlfäden hat, iſt ebenfalls für die Phantaſie verloren. *Eine ganze und volle Sinnlichkeit* iſt Vorbedingung und Grundlage derſelben. Die Offenheit der einzelnen Sinne liegt natürlich bereits tiefer, als blos in der glücklichen Organiſation ihrer beſtimmten Organe, es iſt Geſundheit und Erregbarkeit des allgemeinen Nervenlebens und ſeines unmittelbaren Reflexes im Selbſtgefühle. Nichts ſtumpft dieß Senſorium mehr ab, als unſer nordiſches Stubenleben; man muß hier verſuchen, ſich in die Knabenzeit zurückzuverſetzen, den offenen Nerv für Duft des Waldes, neue Thiergeſtalten, die Verwunderung bei dem Anblick des Rehs, des Raubvogels ſich vergegenwärtigen. Eine ſolche Verwunderung über die Friſche, Fülle, Neuheit der Erſcheinung iſt nun aber bereits Anſchauung. Dieſe iſt mehr, als alles bisher Genannte: ſie iſt der Act der Ergreifung durch die Aufmerkſamkeit, wodurch das Angeſchaute in verſchärften Umriſſen von ſeiner Umgebung wie von einem Hintergrund abgehoben und dem Anſchauenden zugleich Eigenthum und zugleich gegenſtändlich klar gegenübergeſtellt wird; ſie iſt der Augenblick, wo Gegenſtand und Ich wie Eiſen und Magnet zuſammenſchießen, aber auch eben durch die Berührung erſt ihre Entgegenſtellung fixiren. In beiden Momenten, ſowohl dem der Aneignung, als auch dem der Gegenüberſtellung wirkt die Innigkeit der Empfindung und die Schärfe der nun gewollten, ihr natürliches Meſſen und Umſpannen der Formen zur Intenſität des Intereſſes erhebenden Wahrnehmung zuſammen: Weichheit und Schärfe, Wärme und Kälte. Es iſt ein Mißverhältniß, wenn die Wärme, das Gefühl überwiegt. Zwar ſagt Herbart zu viel, wenn er (Pſychologie als Wiſſenſch. u. ſ. w. B. 2, S. 367) ſagt: „die Anſchauung iſt deſto vollkommener, je weniger Gewicht in ihr die Empfindung hat"; aber allerdings verzittern in der allzulebhaften Theilnahme des Gefühls die Grenzen und Maaße des Gegenſtands, die Objectivität zerſchmilzt im weichen Elemente. Herder z. B. iſt eine ſolche fühlſame Natur, nach dem Einen Pole ſeines Weſens auch J. P. Fr. Richter; beide haben es daher nicht zum klaren Bilden der Phantaſie gebracht.

Zur Anſchauung müſſen wir nun aber auch das ziehen, was man Erfahren, Erleben nennt. Es iſt dieß ein Anſchauen der Welt als einer geſchichtlich bewegten, welche in ihre Bewegung auch das Schickſal des anſchauenden Subjects zieht und in energiſchen Stößen, welche in Luſt und Freude mächtig erſchüttern, periodiſch beſtimmt. In dieſer erweiterten Anſchauung iſt die gewöhnliche, die Anſchauung einzelner Gegenſtände, ein Moment, die ganze Anſchauung geht weiter auf die Zuſtände, Verhältniſſe, Geſetze des Weltlebens und ebenſo der eigenen Perſönlichkeit; dabei iſt zwar Abſtraction, Denken ſchon vielfach thätig, ſchwimmt aber in der geſättigten Maſſe des thatſächlichen Erlebniſſes nur mit, das ſich zur Welt-, Menſchen- und Selbſt-Kenntniß anſammelt und das Geſammelte immer wieder in der Form des eigentlichen erſten Anſchauens zuſammenhält, ſo nämlich, daß alles innere Leben mit den äußeren Formen, in denen es ſich bewegt, zuſammengefaßt wird. Reiſen iſt eine weſentliche Form, die Anſchauung in dieſem Sinne zu erweitern, aber das ganze Leben iſt eine Reiſe, auf welcher der Wanderer Auge und Sinn offen haben muß, wenn er zum Ziele der ſchaffenden Phantaſie gelangen ſoll. Man kann im Allgemeinen ſagen, daß die jetzigen Menſchen in dem einen Theile dieſer erweiterten Anſchauung, deſſen Gegenſtand das Innere des Lebens, Leidenſchaften, Charaktere, Geſinnungen, Sitten, Verhältniſſe der Menſchen und die Zuſtände der eigenen Bruſt ſind, ebenſoviele Fortſchritte, als in dem andern, der einzelnen ſinnlichen Anſchauung, Rückſchritte gemacht haben. Allein im äſthetiſchen Zuſammenhang ſoll jene weitere Anſchauung durchaus mit dieſer urſprünglichen und erſten in Einheit bleiben und da gilt es nicht nur, z. B. fremde Volkszuſtände kennen lernen, ſondern Himmel, Pflanzen, Thierwelt, Trachten, worin dieſe Zuſtände heimiſch ſind, lebendig mitanſchauen, und wie ſtumpf ſind wir darin, die wir nicht einmal unſere einheimiſchen Singvögel an Geſang und Federn kennen, Ahorn und Eiche, Erle und Buche nicht zu unterſcheiden wiſſen! Es kann nicht ſtark genug darauf gedrungen werden, daß die Phantaſie vom *Naturgefühl* ausgeht und daß „ein idealiſcher Anfang in der Kunſt und Poeſie immer verdächtig iſt" (Hegel Aeſth. B. 1, S. 362).

§. 386.

1 **Zur Anſchauung gehört jedoch in dieſem Zuſammenhang auch die Aneignung des an ſich zwar Anſchaulichen, jedoch Entfernten und nur durch eine, zum Theil bereits vergeiſtigende, Kunde Ueberlieferten. Dieſe geht durch mehr oder minder abſtracte Mittel vor ſich, welche aber dem Begabten hinreichen,**
2 **das Ueberlieferte zu erfaſſen, als wäre es gegenwärtig. Allſeitige, unbefangene Erregbarkeit, beſondere Schärfe und Wärme, Fülle und treue Aufbewahrung im Gedächtniſſe zeichnen den Letzteren in dieſem wie im vorhergehenden Gebiete (§. 385) aus und die Menge des Geſammelten wird an ſich ſchon ein Vorſchub für die höhere Verarbeitung.**

1. Es handelt ſich hier von der Geſchichte im weiteſten Sinne, auch die gleichzeitigen, aber in entferntem Raume geſchehenen Ereigniſſe des Lebens miteinbegriffen. Sie werden durch das abſtracte Wort, ſei es in lebendiger Rede oder Schrift, überliefert. Wir begehen kein ὕστερον πρότερον wenn wir nun ſogleich die Vorſtellung des Entfernten und zwar die lebendig vergegenwärtigende einer begabten Natur herbeiziehen; denn die Vorſtellung, wie wir ſie im folgenden, zweiten Momente aufzuführen haben, iſt ſchon die ungebundene, entfeſſelte, frei innerliche, welche in Abweſenheit des Gegenſtands ihr Spiel beginnt. Abweſend iſt nun freilich auch der geſchichtlich überlieferte Gegenſtand, aber jetzt reden wir noch von dem Falle, wo die Ueberlieferung anweſend iſt, die uns bindet, uns den Gegenſtand ſo und nicht anders vorzuſtellen, alſo das Spiel der Imagination noch ferne hält. Nun hat freilich die Ueberlieferung (noch ganz abgeſehen zwar von der Sage) ſchon an ſich einen ſichtenden, vergeiſtigenden Charakter; da verſchwinden die mikroskopiſchen Züge der Erdenſchwere und ſehr treffend ſagt *Ranke*, die Geſchichte berühre, jemehr ſie in das Gedächtniß der Menſchen übergehe, deſto mehr das Gebiet der Mythologie. Allein trotzdem iſt die Geſchichte immer noch Proſa und wenn der Begabte, wie wir dieß bedingen, ſich ihre Auftritte wie gegenwärtige vorſtellt, ſo bekommt er doch theils eine Maſſe von Vermittlungen mit in Kauf, welche eine Veranſchaulichung gar nicht zulaſſen, theils iſt auch die lebhaftere Vorſtellung, die er ſich vom Ueberlieferten macht, immer noch mit viel Stoffartigem, was den anſchaulichen Theil des Inhalts trübt, beladen.

Nicht genug jedoch kann es den Künſtlern an's Herz gelegt werden, ſich mit der Geſchichte vertraut zu machen; wie wenig noch dieſe Fundgrube benützt ſei, iſt ſchon zu §. 341 ausgeſprochen worden. Nur die Geſchichte giebt die großen Stoffe, das rechte Mark für den Künſtlergeiſt.

Die Ueberlieferung kann aber ihren Stoff bereits in eigentlich äſthetiſcher Weiſe vorgebildet haben; es kann eine Kunſt den Gegenſtand von einer andern Kunſt oder einem andern Zweige, einer andern Bildungsſtufe (Volkspoeſie, Sage) derſelben Kunſt ſchon zubereitet übernehmen. Dieß iſt jedoch erſt in der Lehre von den Künſten in Betrachtung zu ziehen.

2. Es fragt ſich ſchon bei dieſer Vorſtufe, wie weit die allgemeine Phantaſie mitgehe. Hier muß man nur nicht an die ſinnlich abgeſtumpfte Bildung der jetzigen Zeit, ſondern an die lebendige Auffaſſung naturfriſcher Völker denken und dann iſt keine Frage, daß ſie jedenfalls in dieſes Moment ſich mitbewegt. Sie ſchaut die Naturſchönheit; ſie könnte dieß nicht, wenn ſie nicht auch das Gewöhnliche mit hellen Sinnen faßte, denn ſie unterſcheidet jene von dieſem. Aber an Kraft und Umfang hebt ſich allerdings die begabte, beſondere Phantaſie hervor. Alle Griechen ſchauten hell und friſch, aber die Volksdichter der homeriſchen Geſänge heller und friſcher, als alles Volk, und wunderbar ſteht in ſinnlich ſtumpfer Zeit Göthe, der uns alle hier aufgeſtellten Forderungen veranſchaulicht. Die Unbefangenheit liebt er ſo auszudrücken: der Dichter ſoll das Object rein auf ſich wirken laſſen. Es gibt kein ſchöneres Bild allſeitiger, offener Empfänglichkeit, als ſeine Jugend. Der Auserwählte der Phantaſie ſoll aber viel geſchaut, viel erlebt haben. Von der Intuition, die Göthe in ſich ſelbſt entdeckte, von dem Weltbilde, das die Ahnung ſchafft und die Erfahrung wunderbar beſtätigt, haben wir jetzt noch nicht zu reden, wohl aber vorzubauen, daß man nicht meine, es erſetze alle Erfahrung. Es iſt nur vergleichungsweiſe wenig, was dem Genius den Anhalt giebt, die großen Kreiſe des Weltlebens prophetiſch anzuſchauen ohne ſie wirklich angeſchaut zu haben; wer in Zellen und engem Kreiſe lebt, dem fehlt dieſer Anhalt, auch das ſagt Göthe ſo ſchön im Taſſo. Auch Schiller hatte nicht ſo wenig geſehen, als man annimmt; er konnte die Brandung der See voll Wahrheit malen, ohne auch nur den Rheinfall, aber nicht, ohne wenigſtens dieſen und jenen Waſſerfall, großes Wehr u. ſ. w. mit offenem Auge geſehen zu haben. Hatte er aber überhaupt immer noch zu wenig geſehen, ſo hat darunter auch ſeine Poeſie gelitten. Tieck ſagt irgendwo, wer keine Schlacht geſehen, könne eine ſolche poetiſch beſſer darſtellen, als wer eine geſehen. Es mag ſein, das Getümmel der Einzelnheiten und das Verſtricktſein in ſie mag Freiheit und Ueberblick erſchweren; aber wer nicht wenigſtens Solches, was dazu gehört, Krieger und ihr Weſen, Waffenſpiele, Wunden,

Tod geſehen, mit Intereſſe angeſchaut, der wird gewiß auch keinen Beruf zu ihrer Darſtellung haben. Der Genius muß alſo das Glück eines reichen und weiten Lebens genießen; verweigert ihm ſein Schickſal dieß Glück, ſo wird er dennoch durchbrechen und in die Welt eilen. Einige Noth, einiger Drang kann nicht ſchaden, aber er ſoll nicht im Engen verkümmern, ſondern auf offener See ſich mit den Wellen ſchlagen.

Auch das Gedächtniß mußte in dieſem Zuſammenhang noch auf die Seite der erſt aufnehmenden Anſchauung gezogen werden. Zunächſt wird Stärke deſſelben vorausgeſetzt, damit überhaupt *viel* geſammelt werde. Die Menge des Geſammelten nämlich unterſtützt die Reibung und Rüttlung des Vorraths, welche eine Vorbedingung ſeiner höhern Sichtung iſt. Es muß Auswahl unter vielen einzelnen Zügen und Formen ſein, um die reinſte zu finden; nur mit voller Schaufel kann man worfeln. Freilich, wo dieſe Auswahl ſodann nicht vom genialen Inſtincte, ſondern von der halben Reflexion unternommen wird, entſteht Aggregat, Moſaik von zuſammengeleſenen Zügen, die durch Naturwahrheit überraſchen, aber kein Ganzes bilden; wir reden aber noch nicht von dem Geſtaltungsprozeſſe des Geſammelten ſelbſt. Vorläufig müſſen wir nur ſagen, daß das Gedächtniß des Phantaſiebegabten vorzugsweiſe das ſogenannte glückliche iſt. Es bewahrt das Geſammelte auf, nicht um es im gemeinen Zuſammenhange gegebenen Stoffes, ſondern um es nach der Anziehung des Formgeſetzes, nach neuen Geſetzen der Wahlverwandtſchaft wieder hervortreten zu laſſen. Dabei denke man nicht etwa nur an die vergleichende Thätigkeit des Witzes, wiewohl es bei dieſem vorzüglich klar wird, wie viel die Phantaſie geſammelt haben muß, um ihre Verbindungen vorzunehmen; mancher Witzige würde ungleich mehr Witz hervorbringen, wenn er mehr Stoff geſammelt hätte. Man denke vielmehr an organiſche Verbindungen, wie z. B. dem Begabten, wenn er ein gewiſſes Temperament darzuſtellen hat, aus der Menge des Beobachteten am rechten Ort die rechten, bezeichnenden Züge einfallen.

β.

Die Einbildungskraft.

§. 387.

1 **Der hellere und reinere Glanz des lebendig Angeſchauten iſt noch nicht Schönheit, denn die Anſchauung erfaßt in den Formen der Dinge zwar ungetrennt auch die Idee, aber in der allgemeinen Trübung des ſtörenden Zufalls,**

**und ſelbſt die beziehungsweiſe Freiheit von dieſem, durch welche das Naturſchöne
ſich auszeichnet, iſt im jetzigen Zuſammenhang nicht, oder nur unter
Anderem als Gegenſtand vorausgeſetzt. Allein die Anſchauung iſt der Anfang** 2
**der Umſetzung des Objects in ein inneres Bild, das, ſinnlich und nicht ſinnlich,
unabhängig von der Gegenwart des erſteren und doch angeſchaute Form,
vom Geiſte erzeugt wird.**

1. Der vorliegende Abſchnitt begann mit der Auflöſung des Naturſchönen und der Darſtellung der allgemeinen Phantaſie; in der gegenwärtigen Abtheilung nun, wo die Momente der beſonderen Phantaſie entwickelt werden, muß ganz vorne oder von unten begonnen werden. Während daher in der Lehre von der allgemeinen Phantaſie das Naturſchöne als Gegenſtand vorausgeſetzt wurde, laſſen wir dieſes nun vorerſt ganz aus dem Spiele; die Aeſthetik wendet ſich zur gewöhnlichen Pſychologie, welche von der Anſchauung u. ſ. w. überhaupt handelt, gleichgiltig, welche Gegenſtände ihr gegeben ſeien. Unter dem Stoffe, welchen die Anſchauung ergreift, mag ſich daher immer auch Naturſchönes (wir brauchen wohl nicht jedesmal hinzuzufügen, daß im ſtrengen Sinne Solches nicht exiſtirt, wohl aber relativ vom Zufall begünſtigtere Erſcheinungen) einreihen: das Geſchäft, das dem Geiſte bleibt, wird dann kleiner ſein, als bei allem Uebrigen; aber wir ſehen jetzt auf das Qualitative dieſes Geſchäfts und daher von dieſem Unterſchiede des Quantums ab. Es wird ſich bald zeigen, an welchem Punkte wir das Naturſchöne als gegebenen Stoff und jenen erſten Schein (§ 383) wieder aufzunehmen haben. Die Anſchauung, von der wir reden, iſt alſo die gewöhnliche; wir verlangen nur urſprüngliche und friſche Thätigkeit derſelben. Nun fragt ſich: was iſt es, das die Anſchauung erfaßt? Es iſt zunächſt die Oberfläche der Dinge in den allgemeinen Medien der Erſcheinung, Luft und Licht. Dieſe Oberfläche iſt das Geſammtreſultat des innern Baues und daher des Weſens der Dinge, das dieſen Bau ausführt, denn die Grenzen ſind zwar negativ, aber das Bauen hört eben da auf, wo ich ſie ſchaue, weil es das Innere ſo und nicht anders gebaut hat. Ich ſchaue aber auch die Bewegung und in ihr das Bewegende. Das Weſen, das ſich ſeinen Körper gebaut, wirkt durch ſie über ſeine Grenzen hinaus, doch ſo, daß dieſe Wirkung ſelbſt ihre Grenze in demſelben Umfang ſeiner Fähigkeiten hat, den mir ſeine Geſtalt anzeigt. Ich ſchaue alſo allerdings ſein Weſen und zwar ganz in Einem Acte mit ſeiner Erſcheinung. Zwei Wege, hinter die Oberfläche in den inneren Bau zu dringen, bleiben uns bei dieſer Betrachtung der Anſchauung ganz zur Seite liegen; ſie ſind ſchon in § 54 erwähnt und werden hier nur wieder berührt, um ſie ſchon auf der Stufe der Anſchauung abzuweiſen. Es iſt dieß die praktiſche und

die theoretiſche Auflöſung; jene eine Zerſtörung des Körpers, um ihn ſtoffartig zu genießen, oder aus Haß, um ihm Schmerzen zu bereiten, dieſe eine anatomiſche, chemiſche u. ſ. w., um ihn zu erkennen. Daß uns die erſtere den Gegenſtand als Ausdruck ſeines Weſens zeige, wird Niemand behaupten; denn nur zufällig legt ſie dieſe oder jene Theile des inneren Baues blos; die andere aber iſt mit ihrer Erkenntniß nicht früher fertig, als bis ſie alle Theile blos gelegt, durchſucht, dann in ihrer Zuſammenwirkung begriffen, alſo die aufgelöſte Geſtalt ſich wieder aufgebaut hat; dann erkennt ſie auf begriffsmäßigem Wege, daß dieſer Bau allerdings auf ſeiner Geſammtoberfläche eben das ausdrückt, was er iſt. In dieſer Schlußerkenntniß hat ſie alſo auf vermittelte Weiſe präſent, was die Anſchauung (ein Act des wirklichen, aber ungetheilten Geiſtes) auf unmittelbare Weiſe präſent hat. Vergleicht man aber die Anſchauung nicht mit dieſer Schlußerkenntniß, ſondern mit der einzelnen Erkenntniß einzelner Theile der aufgelöſten Geſtalt, ſo iſt ſie vollkommener, als dieſe, denn ſie hat den Geſammt-Ausdruck des Weſens vor ſich, dieſe nicht; mit Recht ſchaudert ſie daher vor der Auflöſung, abgeſehen von ihrem Endziele, als vor einem Grauſenhaften. Künſtler ſtudiren Anatomie, Perſpective u. ſ. w., um ſie wieder zu vergeſſen, d. h. um das Einzelne der Erkenntniß als ein verſchwindendes Mittel in den Inſtinct der Geſammt-Anſchauung zurückzuführen. Soweit hätten wir alſo ſchon in der Anſchauung den reinen Schein, den Ausdruck des Weſens in der Geſammtwirkung der Oberfläche (§. 54). Allein nun erfaßt die Anſchauung das Einzelne in ſeinem unmittelbaren Daſein. Sie erfaßt es zwar, indem ſie es als Ausdruck ſeines Weſens erfaßt, zugleich als Individuum ſeiner Gattung, ſie bekommt die Idee mit. Das Allgemeine im Einzelnen, das Einzelne als Wirklichkeit des Allgemeinen zu faſſen, dazu gehört ſo wenig die abſtracte Begriffsbildung, als ihre naturwiſſenſchaftliche Vorarbeit, jene phyſikaliſche, chemiſche, anatomiſche Analyſe. Der Unterſchied des Begreifens und Anſchauens iſt nicht der, daß dieſem das Allgemeine verſchloſſen, jenem offen wäre, ſondern daß jenes auf begründete, durch Trennung, Entgegenſetzung und Wiedervereinigung vermittelte und in Bewußtſein des Bewußtſeins erhobene Weiſe daſſelbe Allgemeine im Einzelnen hat, wie dieſes auf gefundene, unmittelbare und einfach bewußte. Allein die Anſchauung erfaßt jedes Einzelne nur in der Trübung durch den ſtörenden Zufall, den wir als überall und immer herrſchenden ſchon kennen. Das Begreifen begreift auch dieſen in ſeiner Nothwendigkeit und in ſeiner unendlichen Aufhebung (§. 52). Die Anſchauung aber überſchaut nicht den unendlichen Gang dieſer Aufhebung. Der Geiſt ſoll auf dem Wege, den ſie betreten, ein *dieſem Wege eigenes* Mittel finden, die Trübung auszuſcheiden. Die Anſchauung als ſolche hat dieſes Mittel noch nicht. Sie erfaßt die Oberfläche als reinen Schein, ſofern ſie vom Durchmeſſer abſieht: aber dieſe Oberfläche ſelbſt iſt getrübt; das empiriſche Blut dieſes einzelnen Körpers, das nie ganz geſund iſt, ſetzt Unreinheiten auf der Haut ab, die Seele drückt ihre Stimmungen, der Wille ſeine Bewegungen in ſeinem Organe nicht rein aus, denn nicht nur ſetzt ihm dieſes im Drange der äußern Reibung Hinderniſſe entgegen, ſondern jene Stimmungen, Willensacte ſelbſt trüben ſich im Dienſte des Augenblicks. Dieſes Individuum erſcheint alſo getrübt und ebenſo alle andern, die mir vorkommen können, alſo die Gattung. Schelling ſagt (in der Rede über die Verh. d. bild. Künſte z. Natur): die Kunſt ſtelle, indem ſie wirkliches Athmen, Blut, Wärme (geſetzt, ſie könnte es auch wiedergeben) von ihrer Darſtellung ausſcheide, nur das Nichtſeiende, worin der Keim des Alterns und Vergeſſens liege, als nichtſeiend dar und hebe ſo das Unweſentliche, die Zeit auf, ſie erfaſſe den lebendigen Gegenſtand in dem Augenblick ſeiner höchſten Blüthe, außer welchem ihm nur ein Werden und Vergehen zukomme, hebe ihn ſo aus der Zeit heraus und laſſe ihn in ſeinem reinen Sein, in der Ewigkeit ſeines Lebens erſcheinen. Dieß bedarf erſt der Berichtigung, daß die Kunſt ganz wohl auch das Werden und Vergehen, das Krankſein, Altern Sterben, jede Art des Leidens darſtellen kann und ſoll, und die Möglichkeit dieſer wechſelnden Zuſtände liegt ja eben in der unmittelbar einzelnen daſeienden Lebendigkeit. Die Kunſt verhehlt nicht, daß der menſchliche Körper Blut u. ſ. w. hat, und die Anſchauung, von der ſie ausgeht, iſt nicht deßwegen noch fern vom Schönen, weil ſie der Geſtalt den empiriſch einzelnen Lebensprozeß anſieht: aber dieſer Prozeß ſelbſt iſt durch das Gedränge des Zuſammenſeins dieſes einzelnen Lebendigen getrübt, und dieß zeigt auch die Oberfläche, durch deren Ablöſung vom innern Bau alſo keineswegs, wie Schelling im Zuſammenhang derſelben Stelle ſagt, die Idealität ſchon gewonnen iſt. Leiden, Untergehen erſcheint durch die unzeitigen Reibungen jenes Gedränges ſelbſt nicht rein in ſeinem Ausdruck (vergl. §. 40 Anm.). Nicht deßwegen, weil es Quelle des Werdens und Vergehens iſt, hat die Anſchauung am unmittelbar Lebendigen in der Geſtalt ein Getrübtes vor ſich, ſondern weil alle Lebenserſcheinungen in der unendlichen Ausdehnung des Seins an Hemmungen leiden, wodurch ihr Weſen, wäre es auch an ſich eine Hemmung und dieſe Hemmung jeweiliger Stoff des Schönen, unrein zum Ausdruck kommt. Darum ſetzt das Schöne einen Tod der leibhaftig gegenwärtigen Lebendigkeit voraus, in welchem aber nicht der Schein ſeines Werdens und Vergehens untergeht, aus welchem es vielmehr ſammt dem Scheine ſeines unmittelbaren Lebensprozeſſes wieder hervortaucht, doch ſo, daß dieſer Prozeß ſich in Reinheit darſtellt. Die Anſchauung nun beginnt dieſe Tödtung durch das trennende Herausgreifen (§. 385); aber dieß genügt nicht, denn das Herausgegriffene trägt noch alle die Male an ſich, durch die es auf ſeine ſtörende Umgebung hinausweiſt.

2. Will man ſich den Uebergang der Anſchauung in die Einbildung mechaniſch vorſtellen, ſo kann man ſich die Sache ſo anſchaulich machen, als bliebe nach der innigen Zuſammenſchließung, welche in jener Statt findet, ein Abdruck des Gegenſtands, wenn dieſer aus der Zuſammenſchließung wieder entlaſſen wird, im Subjecte zurück. In Wahrheit aber iſt die Anſchauung ſchon ſo activ, daß ſie ein thätiges Abzeichnen des Gegenſtands und ein Hereinnehmen dieſes Abbilds in das Innere des Anſchauenden iſt. Das Subject könnte dieß nicht vollziehen, wenn es nicht mit allen Gegenſtänden urſprünglich Eines wäre und aus demſelben Heerde des Lebens ſtammte, wie alle Geſtalten; es kennt ſie, weil es ſelbſt die Einheit der Geſtaltenwelt iſt. Der Prozeß aber des Nachbildens bedarf einer phyſiologiſchen Erklärung, welche noch nicht gefunden iſt. Die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit, die nun in der Einbildungskraft hervortritt, dieß innere Sehen, Hören, Taſten, Riechen, Schmecken iſt eine Operation ſo zu ſagen auf dem Wege, den die Nerven von ihrem Centrum in die Sinnen-Organe und von dieſen zurück in ihr Centrum nehmen, ein ſinnlich unſinnliches Wiederholen der Sinnen-Thätigkeit, deſſen Möglichkeit offenbar ebenſoſehr Vorbedingung derſelben iſt; Alles, was ſehen, hören u. ſ. w. kann, kann auch einbilden, alle Thiere erzeugen innere Bilder. Die Aeſthetik muß aber die weiteren Unterſuchungen der Pſychologie und ihrem Verhältniſſe zur Phyſiologie überlaſſen. Iſt nun die Anſchauung bereits der Anfang des inneren Bildens, ſo vollendet ſich dieſer Anfang des Hereinziehens im Seelenorgane, dem Nervencentrum ſelbſt als ein fertiges Bild, das in dieſes wie in eine camera obscura aufgenommen iſt, aber bleibend innerlich ſchwebt, auch nachdem ſich der Gegenſtand oder das Subject von ihm entfernt hat.

§. 388.

1 **Dieß Bild iſt zunächſt bloßes Nachbild, aber eine Menge ſtoffartiger
Einzelnheiten iſt in ihm verwiſcht und Gefühl der geiſtigen Unendlichkeit begleitet es, wiewohl es wahre Vergeiſtigung erſt erfahren ſoll. Zunächſt ſinkt
2 die Maſſe der geſammelten Bilder in den Schacht der Vergeſſenheit zurück. Aus
dieſem taucht ſie wieder auf durch die Erinnerung oder durch die Beſinnung;
jene iſt zufällige, dieſe freie Wiedererzeugung. Allein ſowohl bei jenem als
bei dieſem Anlaß bewegt ſich die hervorgerufene Maſſe in ein gaukelndes Spiel
unendlicher neuer Verbindungen, welche übrigens ſo wenig als jene Verwiſchung
der einzelnen Züge eine qualitative Umbildung ſind.**

1. Die Verwiſchung einzelner Züge im Nachbilde iſt ebenſoſehr Fortſchritt als Rückſchritt. Das Bild eines Bekannten z. B. ſchwebt uns

vor; fragt man uns aber nach den einzelnen Zügen, ſo wiſſen wir viele derſelben nicht anzugeben. Dadurch iſt nun allerdings auch Vieles erloſchen, was zur trübenden Zufälligkeit gehört, aber aus zwei Gründen iſt dieſer Gewinn zugleich Verluſt. Erſtens wird zwar Störendes weggelaſſen, aber nicht eben am rechten Orte. Ich vergeſſe wohl einen ſchmutzigen Ton im Weißen des Auges, aber nicht eine ſchiefe Stellung des ganzen Auges, die nicht aus dem Charakter, ſondern etwa von einem Steinwurfe, einem Druck bei der Geburt u. ſ. w. herrührt. Zweitens: es wird zwar ausgelöſcht, aber wie auf der einen Seite zu wenig, ſo auf der andern zu viel; weſentlich bezeichnende Einzelnheiten werden vergeſſen. Wenn daher der Künſtler darin vor dem Laien ſich auszeichnet, daß er ſich auch dieſer vollſtändiger erinnert und wohl ſogar einen Todten aus dem Gedächtniſſe darzuſtellen vermag, ſo verdankt er dieß einer Uebung der Anſchauung und der Einbildungskraft, welche bereits wirkliche Kunſtübung und dadurch gewonnene Schärfung dieſer Prozeſſe vorausſetzt: eine Rückwirkung der Kunſtthätigkeit auf die pſychologiſchen Kräfte, deren wir erſt im Anfang der Lehre von der Kunſt zu gedenken haben. — Allerdings aber umweht nun das Abbild des Gegenſtands, welches „in den eigenen Raum und die eigene Zeit des Geiſtes geſetzt iſt" (Hegel Encyclop. §. 452), weil es geiſtig geworden, ein Hauch der Unendlichkeit. Es iſt ein Begleiten, ein Umweben, ein „Zauberhauch, der ihren Zug umwittert", noch kein eigentliches Eindringen des Geiſtes, der ſie umwandelnd von innen heraus umarbeitete. So ſind wir z. B. bei der Entfaltung des inneren Bildes einer Schlacht, eines Raub-Anfalls einer Angſt fähig, geiſterhaft, fürchterlich, ein Abgrund, wogegen alle Angſt vor der gegenwärtigen Gefahr nichts iſt. Dieſer Unterſchied macht ſich weiterhin in idealer Wiederholung in der Kunſt ſelbſt geltend, indem ſie oft viel furchtbarer wirkt durch ein verhülltes Furchtbares, das ſie den Zuſchauer nöthigt ſich vorzuſtellen, als durch ein der Anſchauung dargebotenes (vergl. die trefflichen Bemerkungen J. Paul's in d. Verſch. d. Aeſth. §. 7.) In der Kunſt jedoch iſt dann ſowohl die gegenwärtige Darſtellung als das hervorgerufene Bild ſchön, in der Einbildungskraft vor der Kunſt aber (wie auch in der Anſchauung) noch nicht; die Vergeiſtigung bemächtigt ſich ſo zu ſagen erſt der Umriſſe und macht ſie erzittern, in unendlichen Wiederhall des ſubjectiven Gefühls verſchweben.

a. **Zuerſt** verſinken die Bilder in den „Schacht", die „einfache Nacht" (Hegel) des Geiſtes, wo ſie, vorhanden und nicht vorhanden, vergeſſen und der Erinnerung wartend, aufbewahrt ſind. Die Pſychologie führt nun in ſteigender Linie zwei Formen auf, in denen ſie wieder hervorgerufen werden; **zuerſt** die Anſchauung deſſelben Gegenſtands, wobei mir von früherer Anſchauung das Bild wieder auftaucht: die eigentliche Erinnerung, ſodann die freie Hervorrufung durch das Sichbeſinnen. Beide Formen, wiewohl mit der letzteren der Geiſt ſich der Bilder frei zu bemächtigen anfängt, ſind ſich darin gleich, daß eine Reihe entſteht, indem das erſte Bild ein zweites hervorruft, dieß ein drittes u. ſ. w., wodurch nun jene unſtete Jagd beginnt, die man ſonſt Ideen-Aſſoziation nannte. So lange wir nämlich den concreten Geiſt noch außer Augen laſſen, der mit Weisheit Ordnung ſchafft, iſt auch bei dem Beſinnen nur der Anfang ein freier Act; die Einbildungskraft als ſolche, einmal in Bewegung geſetzt, ſpielt fort. Nun fragt ſich, nach welcher Ordnung die Bilder ſich anziehen? Bekanntlich ſowohl nach der objectiven Ordnung ihrer urſprünglich in der Anſchauung gegebenen Verbindung, als auch nach allen Kategorieen. Die Kategorieen ſind zunächſt ſubjectiv, aber auch ſie ebenſoſehr objective Verhältnißformen. Welches dieſer Anziehungsgeſetze wirke, iſt zufällig, unbeſtimmbar; ſie ſchießen bunt und kraus durcheinander. Habe nun ich dieß Spiel in der Macht, oder es mich? Beides iſt wahr und dieß eben iſt der Begriff der Willkühr; ein Knäuel von Nachbarſchaften und Wahlverwandſchaften, worin die Dinge an ſich ſtehen, wirrt ſich zuſammen mit einem zunächſt von der Freiheit gegebenen Anfang, dann wiederholten ſchwachen Eingriffen derſelben, ſchließlich aber mit allem dem, worin das freie Subject unfrei iſt, mit ſeinen ſinnlichen Wünſchen und Einfällen, welche nach ihrem Belieben die Naturordnung durch falſche Einſchiebungen der an ſich objectiv gültigen Kategorieen durchbrechen und zu blauen Möglichkeiten miſchen. Dieſe ſubjectiv ſtoffartige Seite iſt im Folgenden ausdrücklich aufzunehmen; zunächſt handelt es ſich um die Veränderung, welche nun mit den Bildern vor ſich geht. Die Naturformen werden durcheinander geworfen; das Thier kann reden, der Menſch kann fliegen, der Körper hat keine Schwere und dieſer ganze Miſchmaſch jagt ſich unſtet in bunter Flucht; die Zeit wird nicht nur objectiv in den Verhältniſſen des Vorgeſtellten überſprungen, ſondern das ganze Schattenſpiel huſcht in ſauſendem Fluge am Geiſte vorüber; der Geiſt macht ſein Weſen, die zeitliche Bewegung, im erſten Rauſche gewaltſam geltend an der Natur, wird daher trunken von ſeinem eigenen Zauber fortgeriſſen, der ihm über den Kopf ſchwillt, wie Göthe's Zauberlehrling. Die Willkühr der neuen Verbindungen iſt nicht Schönheit; dieſe hebt die Naturformen nicht auf, ſondern läutert ſie. Wird aber dennoch von dieſen willkührlichen Verbindungen Einiges hinübergenommen in die wahre Schöpfung der Schönheit, wie Centauren, das Gefolge des Bacchus, Engel, Teufel, Geſpenſter, Wunder aller Art, ſo iſt wohl zu bedenken: erſtens, daß dieſe Geſchöpfe zu den Stoffen gehören, welche die künſtleriſche Phantaſie von dem Volksglauben überkommt, welcher in dieſer Richtung noch nicht wahrhaft äſthetiſch, ſondern in der unreifen Weiſe der Einbildungskraft gedichtet: Stoffe, welche die Phantaſie nun hinnimmt, wie Objecte der Naturſchönheit, ſo aber, daß ſie ſich thätig erweiſt, das wuchernde Uebermaaß zu beſchneiden, die unſtete Flucht zum Stehen zu bringen, das Wildfremde mehr und mehr zu vermenſchlichen. Die nähere Betrachtung dieſes wichtigen Punkts gehört in die Lehre von der Geſchichte der Phantaſie oder des Ideals. Zweitens: die Phantaſie ſelbſt kann in dieſen Taumel der Einbildungskraft zurückgreifen, der Dichter ſelbſt Wunderbares erſinnen. Dann ſpinnt er aber entweder nur fort an jenem Volksglauben, auf deſſen Boden er ſelbſt noch ſteht, und daſſelbe Verhältniß wiederholt ſich, wie im vorhin genannten Falle; oder er ſteht nicht mehr auf dieſem Boden, ſondern erkennt die reine Nothwendigkeit und Zuſammengehörigkeit aller Naturformen: in dieſem Falle wird er aber entweder dieſe Spiele als untergeordnete und dienende an den Saum ſeines Thuns in gewiſſe bloß anhängende Zweige der Kunſt (Mährchen, Fabeln, Arabesken u. ſ. w.) verweiſen, oder es iſt ihm ſo Ernſt damit, daß er ſie als eigentliche Schönheit behauptet, und dann iſt er nicht zur ächten Phantaſie gediehen, ſondern in der Einbildung ſtehen geblieben.

§. 389.

Der Geiſt vermag durch dieſes Spiel, das als Werk der freien Wiedererzeugung 1
reproductive Einbildungskraft heißt, über jedes Gegebene
hinauszugehen und ſich eine zweite Welt zu ſchaffen; aber ſchön iſt dieſe Welt
nicht nur aus den in §. 388 genannten objectiven Gründen, ſondern auch aus
den ſubjectiven nicht, weil er ſich hinter dieſem Spiele zurückbehält und es in
dieſer ſchwankenden Syntheſe noch weniger, als in der Anſchauung des Naturſchönen
(§. 381), ohne ſtoffartiges Intereſſe abgehen kann, wo es denn zufällig
iſt, ob er vermittelſt ſeiner Sinnlichkeit von den eigenen Bildern zur Begierde 2
nach ihrem Gegenſtande gereizt wird, oder ob er mit wahrer Freiheit denſelben
ethiſch zu beſtimmen, theoretiſch zu durchdringen und demgemäß dem Bilder-Getümmel
ein Ende zu machen beſchließt. Dieſe Formen des Intereſſe's 3
ſind zur Entſtehung der Phantaſie vorausgeſetzt, aber nur als Vorbedingungen,
nicht als bleibende und beſtimmende Bewegungen.

1. Die „verzärtelte Tochter Jovis," die uns über „den dunkeln Genuß, die trüben Schmerzen des augenblicklichen beſchränkten Lebens, das Joch der Nothdurft" hinaushebt, iſt doch nicht das, was wir im ſtrengen Sinne Phantaſie nennen. Sie iſt Verſchönerung des Lebens, noch nicht Schönheit; ſie wird oft genug zur Beſchönigung. Das Subject hat in ihr ein großes Gut, ein Aſyl, eine Fata Morgana zur Flucht aus allen Hemmungen der eiſernen Nothwendigkeit, einen Zaubermantel, der den

Gefangenen, den Kranken, jeden Unglücklichen in das Land des Wunſches entführt, aber auch einen Chor von verlockenden Dämonen, die Mephiſtopheles „die Kleinen von den Seinen“ nennt. Der Menſch kann dieſen zauberkundigen Diener in jeder Weiſe zu ſeinem Dienſte verwenden und lebt durch ihn mitten im Leben immer ein zweites Leben. Der §. nennt dieß Verhältniß (nicht die eigentliche Phantaſie, wie Hegel) eine Syntheſe. Wir gehen nämlich zunächſt, ohne umzuſehen, den geraden Weg, der von der Anſchauung zur Phantaſie führt, aber wir müßen doch den concreten Geiſt, der ſo oder ſo mit Gehalt erfüllt iſt, nebenherführen, die Beziehungen, in die er zu den uns getrennt vorliegenden Thätigkeiten treten kann, ſeitlich in's Auge faſſen, um dann am rechten Punkte beide Linien zu vereinigen. In der Einbildungskraft nun gießt ſich der Geiſt noch nicht mit ſeiner erfüllten Unendlichkeit in ſeine Bilderwelt; ſie umgaukelt ihn, ſie reißt ihn fort, ſie dient ihm und beherrſcht ihn, wie es kommt. Dieß äußerliche Verhältniß iſt (bloße) Syntheſe.

2. In dieſer Syntheſe iſt das Verhältniß des Subjects zu ſeinen Bildern zunächſt ein ſtoffartiges, eine Beziehung des Intereſſe's (§. 75), und die erſte Form iſt, wie ſchon berührt, das ſinnliche Intereſſe, perſönliche Neigung und Abneigung, Begierde und Abſcheu. Jeder weiß, daß die Einbildungskraft ſogleich in prickelnde Thätigkeit tritt und zu weben anfängt, wenn Hunger, Eitelkeit, lebhafter Wunſch des Beſitzes, unmächtige Racheluſt nach Mitteln ſucht; da ſehen wir uns ſelbſt, wie wir zaubern und bezaubern, uns unſichtbar machen können, uns durch die Kuchenmauer des Schlaraffenlands eſſen. Aber nicht nur dieß: alle perſönliche Leidenſchaft und ganz abgeſehen von Erdichtung dienſtreicher Wunder iſt nicht durch die bloße Anſchauung, ſondern weſentlich erſt durch die Einbildungskraft vermittelt. Der Menſch verſieht ſich in ſein Bild und jede Handlung der Leidenſchaft iſt Ausführung nach dieſem imaginativen Concepte. Daher hat der lebhafte Menſch nicht einmal Freude am Gelingen, wenn es dieſem Bilde nicht entſpricht, wenn ihm ſein Bild in's Waſſer fällt.

Der ſittliche Geiſt hält die gaukelnde Flucht der beſtechenden Bilder an, das wahre Bild des Lebens durch berichtigende Vergleichung mit der Anſchauung in ſeinen Mängeln feſt, um darauf den Plan ſeines Handelns zu bauen; der denkende geht zunächſt ebenfalls vom Willensacte dieſes Einhaltens aus, bildet die Vorſtellung im engern Sinne, eine Zuſammenfaſſung der weſentlichen, Ausſcheidung der unweſentlichen Züge, doch nur zum Zwecke der weiteren Auflöſung in den abſtracten Begriff, den nur noch wie ein Schatten das bleiche „Gemeinbild“ begleitet. Auch dieſe beiden Arten des Intereſſe's ſind ſtoffartig und daher außer-äſthetiſch (vergl. §. 76 u. 78).

3. Wenn dieſe drei Formen des Intereſſe's ganz zur Seite liegen, warum führen wir ſie dennoch auf? Deßwegen, weil die Phantaſie dieſelben, aber als überwunden, nicht als Formen, welche auf dem Wege zu ihr führen, aber als ſeitliche Ströme, die ihr zugefloſſen ſein müßen, vorausſetzt. Der Genius muß viel und heiß von der Leidenſchaft bewegt worden ſein, er muß ihre tiefſten Stürme, er muß der Menſchheit ganze Freude und ganzen Jammer an ſich erfahren haben (Werther's Leiden, Fauſt, Taſſo: Selbſtbekenntniſſe). Der Genius muß aber auch von ſittlichem Intereſſe für die großen Fragen der Menſchheit und ebenſo von Wiß- und Erkenntniß-Begierde bewegt ſein. Die Probe der Leidenſchaften wird ohne Schuld nicht ablaufen, aber die Stärke der ſittlichen Heilkraft wird zur glücklichen Kriſis führen (Shakespeare's Jugendſünden, Tiecks Darſtellung und Zuſammenſtellung mit R. Green und Marlowe im Dichterleben); aber vor Allem für das ſittliche Leben im Großen muß die Bruſt voll Theilnahme ſein. Reiche Kenntniſſe, Verſtand und Verſtändniß werden die Lebendigkeit des theoretiſchen Geiſtes bewähren. Aber Leidenſchaftlichkeit, Wille des Handelns, Drang und pädagogiſcher, politiſcher Wiſſenstrieb darf nicht das Beſtimmende im Charakter des Genius ſein, insbeſondere der Wiſſensdrang nicht auf die letzten Gründe, ſondern nur auf ein Eindringen, Verſtehen der Beziehungen und Vermittlungen gehen, er muß die lebendige Form als unaufgelöſten, ſchließlichen Anhalt ſtehen laſſen. Der Dichter darf nicht Philoſoph ſein; Göthe war z. E. gelehrter Botaniker, träumte aber von einer abſoluten Pflanze als etwas Wirklichem. Was nun mit dem Sturm der Leidenſchaft, was mit dem ſittlichen und theoretiſchen Intereſſe vor ſich gegangen ſein muß, wenn dieſe Bewegungen in die Phantaſie als aufgehobene Momente aufgehen ſollen, wird ſich zeigen. Hier fragt ſich nur noch, wie weit auch in dieſer Stufe des Prozeſſes die allgemeine Phantaſie mitgehe. Das Spiel der Einbildungskraft iſt es recht eigentlich, wo ſie zu Hauſe iſt; hierin iſt jeder wohlorganiſirte Menſch und ſind vor Allem alle noch nicht verbildeten Völker Dichter. Das Intereſſe aber, ſowohl das der Leidenſchaft, als das ethiſch praktiſche und theoretiſche iſt dem Genius in beſonderer Wärme und Fülle eigen; er lebt ein volleres Leben, als die Maſſe, und ſeine Werke bezeugen eine innigere Sympathie mit den Nerven des allgemeinen Lebens, mit dem, was packt, erſchüttert, den innerſten Menſchen mit tauſend Fragen beſchäftigt. Er ſcheint Eins mit dem Lebensblute des Menſchenlebens, ſein Herz erweitert ſich zum Herzen der Welt und wenn ſeine Werke den Zuſchauer im Innerſten ſchütteln, ſo muß dieſer ſich verwundert fragen, wie ſtumpf er ohne ihn an dem Großen und Mächtigen vorübergegangen wäre. Und doch macht dieß allein noch gar nicht den Dichter und wiſſen wir, wenn wir ſein bewegtes Herz kennen, noch nichts

vom Geheimniß der Form, in die er das pathologiſch Bewegende ſo gegoſſen, daß es zugleich den pathologiſchen Stachel verloren hat. —

§. 390.

Dieſe Syntheſe verſchwindet im Traume, in welchem der Geiſt ganz in ſeine Bilderwelt aufgeht. Der Traum ſteht wegen dieſer vollendeten Auflöſung äſthetiſch höher, als die wache Thätigkeit der Einbildungskraft; allein ebenſoſehr auch niedriger, denn in ihm iſt mit der Freiheit und der ſelbſtbewußten Trennung der Subjectivität und Objectivität auch alle Beherrſchung und Durchbildung der ſich drängenden inneren Geſtaltungen unmöglich geworden.

Indem wir die Stufe ſuchen, auf welcher der Geiſt ſeine Bilder zur reinen Form erhebt, tritt zugleich eine andere Kategorie von ſelbſt in unſere Unterſuchung ein, nämlich die der Subjectivität und Objectivität, welche im folg. §. erſt ausdrücklich hervorgeſtellt werden ſoll. Dieß verhält ſich ſo: der Geiſt, der als Einheit und Allgemeinheit, als theilhaftig der abſoluten Idee vorausgeſetzt iſt, ſoll die Gewißheit, daß dieſe wirklich iſt, ehe er noch in der Form des Denkens dieſe Wirklichkeit als eine in unendlichem Prozeſſe ſich vollziehende (§. 10. 12. 52, 2.) begreift, in ein Einzelnes legen. Dieß kann er nur vermittelſt eines inneren Bildes, das er ſich von dieſem Einzelnen macht (§. 381). Dieſes Bild iſt zunächſt mit allen Mängeln ſeines Gegenſtands, des empiriſch wirklichen Einzelnen behaftet. Der Geiſt muß es daher mit der Einheit und Allgemeinheit der Idee, die in ihm lebt iſt, durchdringen und umbilden; er muß ſich in daſſelbe hinübertragen. Dann hat er ein reines Bild vor ſich, aber er hat es auch dann erſt vor ſich, hat es (innerhalb ſeiner ſelbſt) ſich gegenüber; denn erſt, wenn ſein Bild ſo viel iſt, als er, wenn auf der anderen Seite daſſelbe Gewicht iſt, wie auf der einen, iſt Gegenüberſtellung. Das Bild iſt erſt ein Du, wenn das Ich auf ſeiner Seite iſt. Erſt die vollendete Einheit des Geiſtes mit ſeinem Bilde iſt Zweiheit beider und umgekehrt; erſt wenn ſich der Geiſt an ſein Bild ganz entäußert, ſieht er in ihm ſein Spiegelbild ſich gegenübertreten. Die vollendete Durchleuchtung des Bildes iſt daher zugleich ſeine vollendete Objectivität (im Sinne einer überhaupt erſt inneren Verdopplung des Geiſtes). In der Syntheſe der wachen Einbildungskraft nun (§. 389) behielt ſich der Geiſt noch zurück; ſeine Bilderwelt blieb daher unrein, unſtet, haltlos, bleich und grell zugleich. Man laſſe ſich daran nicht irre machen durch die Beobachtung, daß die Bilder ebenſoſehr ſtoffartig den Geiſt beherrſchen, als auch frei von ihm verarbeitet werden; denn ſie rächen ſich an ihm gerade dafür, daß er ſich nicht ganz in ſie giebt, ſondern als ſeine Gaukler neben ſich herführt. Das Entgegengeſetzte dieſer Syntheſe nun tritt im Traume ein, den die Aeſthetik an höherer Stelle aufzuführen hat, als die Pſychologie. Der Traum iſt bekanntlich ein vollkommener Dramatiker; das Ich des Träumenden vertheilt ſich ſo rückhaltslos an ſeine Perſonen, daß ſie es oft genug mit Neuigkeiten überraſchen, mit Räthſel-Aufgaben in Verlegenheit ſetzen, die es ihnen doch offenbar ſelbſt in den Mund gelegt hat. Es bläst ihnen ein und meint, ſie blaſen ihm ein (vergl. die geiſtreichen Bemerkungen J. P. Fr. Richters Vorſch. d. Aeſth. §. 57). Der Träumende behält wohl auch ſich ſelbſt, aber nicht außerhalb der Auftritte, die er ſich vordichtet, ſondern als Mithandelnden; ja ſo ganz objectiv iſt die Sprache des Traums, daß man oft genug träumt, Jemand neben ſich zu haben, der an einem Körperſchmerz leide, ihn bedauert oder wohl ſchadenfroh betrachtet, bis man erwacht und findet, daß man ſelbſt der Leidende iſt. Man kann ſich wohl auch als Träumenden träumen und über die Seltſamkeit des Traums verwundern; aber die ſich wundernde Perſon iſt ja jetzt ſelbſt nur ein geträumtes, in eine Reihe von Traumſcenen verſetztes Bild des wirklich Träumenden; der geträumte, in den Traum ſelbſt verſetzte Gegenſatz von Subjectivität und Objectivität iſt daher nicht der wahre; dieſer wäre nur dann da, wenn ich, für mich bildlos, meinen ganzen Traum als bloßen Traum, alſo auch jenes im Traum ſich wundernde Ich als mein blos geträumtes Ich wüßte. Wenn das Verhalten der wachen Einbildungskraft zu ſubjectiv war, ſo iſt dieß Verhalten völlig objectiv. Allein wie dort der Vorbehalt der Subjectivität ſich durch Selbſtverluſt an die Objectivität (hoffartiges Hingeriſſenwerden) beſtrafte, ſo iſt hier, zunächſt ſo zu ſagen, zu viel Objectivität, um von wahrer Objectivität reden zu können. Hat das Objectivirte ſich kein Ich gegenüber, ſo fällt es gegenſatzlos ganz in das Ich: die Bilder ſpringen mit dem Ich davon, gehen mit ihm durch, aber ebenſo richtig iſt, daß das Ich jetzt einfach, ungeſchieden in ſich, nur Ich iſt. Es verliert ſich ſelbſt in ſich, ſinkt in ſich hinein, läuft mit ſich davon. Der Vorzug des Traums bleibe aber zunächſt ſeine ganz bildliche, ganz objective, ganz plaſtiſche Sprache, eine „Hieroglyphen-Sprache, Ur- und Naturſprache der Seele", wie ſie Schubert in dem erſten Cap. ſeiner Symbolik des Traums treffend, aber mit myſtiſcher Ueberſchätzung dargeſtellt hat, ſo können wir die völlige Objectivität auch als völlige Unmittelbarkeit bezeichnen und werden auch dieſe Kategorie mit Nächſtem ausdrücklich einführen. Indem nämlich der Geiſt nur in Bildern ſpricht, ſo iſt damit auch ſchon gegeben, daß er in dieſer Sprache keinen Umweg durch ein von der anſchaulichen Darſtellung getrenntes Denken und Wollen nimmt, ſondern alles Denken und Wollen nur ganz und mit einem Schlage in die Darſtellung ſelbſt legt. Allein auch dieß hat im Traume wieder ſeine Kehrſeite. Es iſt leicht unmittelbar verfahren, wenn zur Vermittlung die Bedingungen gar nicht vorhanden ſind, wenn keine Vermittlung zu überwinden iſt; die Unmittelbarkeit iſt dann ein unfreies Einſinken in die Natur; das Einſinken des Ich in ſich iſt ein Einſinken in ſich als Natur. So ergibt ſich denn von ſelbſt, was den Traumbildern zum Schönen fehlt. Im Schlaf fällt die Subjectivität in ihren Naturgrund zurück, der Gegenſatz von Geiſt und Leib erliſcht in die dunkel webende Einheit der Seele; dennoch kann der Gegenſatz nicht ſchlechthin aufhören, er ſetzt ſich fort, aber ſo, daß er ſelbſt die Form der Unmittelbarkeit annimmt, der Geiſt reagirt gegen die Natur innerhalb derſelben, tritt als Selbſt ſeiner Natur ſo gegenüber, daß auch dieſes Selbſt Natur iſt, vergl. Roſenkranz Pſychologie zweite Aufl. 113 ff. Selbſt Natur geworden ſtellt der Geiſt ſeiner Natur eine zweite Schein-Natur gegenüber, er will noch thätig ſein, die Organe ſeines wachen Lebens ſind ihm aber entzogen, er kann nach außen nicht wirken, ſo benützt er gleichſam die Zwiſchenzeit, ſich im Innern eine Schaubühne, ein Theater aufzuſchlagen, worin er, ſo gut es geht, ſich unterhält. Weil ihm aber der wahre Gegenſatz fehlt, ſowohl innerhalb ſeiner ſelbſt, der Gegenſatz von Subject und Object im Bewußtſein nämlich, als auch außerhalb ſeiner, der Gegenſatz ſeiner Welt und der wirklichen, wodurch er jene an dieſer vergleichend meſſen und beobachten könnte, ob er die Erſcheinungen der Natur in der Umwandlung, die er mit ihnen vornimmt, nicht über ihre unabänderlichen Grundformen und Geſetze hinausgetrieben, ſo nimmt ſeine Geſtaltenwelt den allgemeinen Charakter der völlig geſetz- und zuſammenhanglos Raum und Zeit und alle organiſche Einheit der Erſcheinungen in wilder Jagd maaßlos überſpringenden Geiſterhaftigkeit an. Noch mehr als von den Bildern der Einbildungskraft gilt es daher von den ſeinen, daß ſie zwar in Bewegung und Miſchung die Natur überbieten, aber keine qualitative Umwandlung derſelben, alſo keine Schönheit darſtellen. Wohl nimmt der Geiſt ſeinen übrigen Gehalt, alſo, wenn er in Anlage oder wirklicher Bildung ein edler iſt, auch ſeinen Adel in den Traum mit und es tauchen daher in ſeltenen Fällen entzückende, in Wonne noch in's Wachen nachzitternde Bilder auf; allein auch hier umſchwebt nur Unendlichkeit der Ahnung, nicht arbeitet wahrhaft geiſtige Unendlichkeit ſie zur klaren Form aus. So wenig iſt der Geiſt ſeiner mächtig, daß er in demſelben Zuſammenhang zu den häßlichſten, eckelhafteſten Bildern der Wolluſt und jeder Schändlichkeit übergehen kann, wo er ſich dann noch ungleich ſtoffartiger verhält, als in der wachen Einbildungskraft, ja dem brünſtigen Thiere gleicht. Insbeſondere ſind wir im Traume durch die Unendlichkeit und Einfachheit, welche hier namentlich die Angſt annimmt, über die Maßen feig. Freie Verarbeitung durch Denken aber können die Traumbilder natürlich während des Traumes nicht erfahren; im Wachen zwar kann ſich der Geiſt auf ſie zurückwenden, allein ſie liegen ſeiner wachen Welt zu fern, um ſie anders, als ſpielend, in die Betrachtung zu nehmen. Die Frage nach einem möglichen prophetiſchen Gehalte des Traums, Traumdeutung und gar einem Handeln infolge derſelben, liegt uns hier ohnedieß völlig abwegs. Von dem Phantaſie-Begabten kann man aus dieſen Gründen nur ſoviel ſagen, daß er lebhaft träumen und daß ſich dadurch diejenige Thätigkeit, durch die er die Schönheit erzeugt, eine weitere Maſſe von Bildern voranſchicken werde, die durch ihre ſich reibende Fülle und Vielheit der wahren Umbildung, welche ſie erfahren ſoll, vorausarbeitet. Eine beſondere Thätigkeit derjenigen Nervengegend, welche bei der Ruhe des Gehirns die Träume vermittelt, der Ganglien, iſt daher allerdings bei Phantaſiebegabten Naturen anzunehmen. Der nüchterne Leſſing träumte faſt gar nicht. Schon Plato und Ariſtoteles ſind geneigt, im Leben des Unterleibs die locale Vermittlung der Phantaſie zu ſuchen; Plato verlegt den Sitz des dichteriſchen, prophetiſchen Wahnſinns in die Leber (Timäus); Ariſtoteles (Problem. 30, 1 ff.) leitet das Genie aus einer beſondern Wärme der ſchwarzen Galle ab und behauptet, alle genialen Männer ſeien Melancholiker (vergl. Ed. Müller Geſch. d. Theorie und Kunſt bei den Alten B. 2. S. 32.) Soviel iſt gewiß, daß die phantaſievollen Naturen launiſch, reizbar, Kinder der Stimmung ſind, und man wird den nächſten phyſiologiſchen Grund immerhin in einer erregbaren Diſpoſition der Organe ſuchen müſſen, die auch die Verdauung beſorgen; ſie neigen zur Hypochondrie, ſind ſchreckhaft und Alterationen pflegen ihnen ſchnell den Magen zu affiziren. Schreckhaft ſind ſie allerdings, weil ihnen die Einbildungskraft raſch das Drohende verdoppelt, der Phantaſieloſe wird immer muthiger ſein, denn es iſt ſchon geſagt, daß wir das Bild mehr, als die Sache, fürchten; die ſchnelle, ganz unmittelbare Entzündbarkeit der Einbildung muß aber eben durch die beſondere Stimmbarkeit des Nervenlebens vermittelt ſein. Meine man nicht, dieß heiße den Genius zu tief unten ſuchen, denn wir ſind jetzt noch in dem Gebiete, wo die Freiheit und Beſonnenheit abgeht; wir müſſen wieder zu dem aufſteigen, was als höhere Thätigkeit durch das Gehirn vermittelt iſt.

Uebrigens verſteht ſich von ſelbſt, daß die allgemeine Phantaſie dem Gebiete des Traumes noch lebhaft ſich öffnet, daß der Traum als Natur-Act der Seele allgemein menſchlich, nur reicher in den Begabten iſt.

§. 391.

Subjectiv überhaupt iſt zwar die Exiſtenz des Schönen als Phantaſie, aber ſchon innerhalb des Subjectiven ſoll volle Objectivität entſtehen, denn

reine Form, alſo ein von der Idee, dem Gehalte des Geiſtes, ganz durchdrungenes Bild ſoll ſich im Geiſte dem Geiſt gegenüberſtellen; behält er aber ſich mit dem Gehalte der Idee zurück, ſo kann er dieſe nur auf vermittelte Weiſe zu dem Bild in Beziehung ſetzen. Jene Syntheſe (§. 389) iſt daher zu ſubjectiv und vermittelt, der Traum aber zu objectiv und unmittelbar. Subjectivität, Freiheit, Bewußtſein und Objectivität, unbewußtes und nothwendiges Thun, Vermittlung und Unmittelbarkeit ſollen in dem Prozeſſe der Erhebung des Bildes zur reinen Form in ungeſchiedener Einheit wirken.

Dieſer §. ſtellt in gedrängter Faſſung heraus, was zu dem vorhergehenden in der Anmerkung vorgebracht wurde. Schon in der Abtheilung a wurde entwickelt, daß das Bild unreif bleibt, wenn es nicht von der Verwechſlung mit dem Gegenſtande ſich ganz ablöst und nur im Geiſte als das ſeinige ſich von ihm gegenübergeſtellt wird. Eben wenn es in dieſem Sinne ganz ſubjectiv wird, ſo wird es, im Sinne innerer Gegenüberſtellung, erſt ganz objectiv, und ebendaher ſagten wir, das Traumbild ſei zu objectiv: es iſt dieß, weil es ebenſoſehr nicht objectiv genug iſt, weil es zwar nicht mit dem wirklichen Gegenſtande verwechſelt, aber doch in voller Täuſchung, in die ſich der Geiſt verliert, für objectiv gehalten wird. Der wache Geiſt behält außer dem innern Bilde zugleich den Gegenſtand, um jenes mit dieſem zu vergleichen, und ſo iſt allerdings mit der vollen innern auch eine, das Bild an der Sache meſſende, äußere Objectivität vorhanden; wir haben die Natur im Rücken, dürfen ſie aber nicht verlieren. Die uns entſtandene Forderung können wir nun auch ſo ausdrücken: ein waches Träumen, Traum in Wachen (wenn man nur die ganz eigentliche Bedeutung dieſes Ausdrucks, die auf Somnambulismus, Wahnſinn und das einſchlägige Krankheitsgebiet weist, gehörig fernhält). Ein vorläufiges Beiſpiel aber mag uns Göthe geben. Er wollte mit Recht ſeine Dichter-Natur beſonders daran erkennen, daß jeder Gegenſtand von vorwiegend dialektiſchem Inhalt ihn von jeher alsbald nöthigte, das Für und Wider an vorgeſtellte Perſonen zu vertheilen und ſich innerlich eine Scene auszumalen, wo dieſe Perſonen lebhaft, ſtehend, ſitzend, aufſpringend, geſticulirend über die Sache debattirten, ja, daß er ſich ebenſo und nicht anders die Aufgabe zur Klarheit zu bringen wiſſe. Dieß iſt das Verfahren des Traums, dieſes ſich Eingebenlaſſen von Gebilden, denen man doch ſelbſt eingegeben hat, aber mit der Freiheit des wahren Bewußtſeins, denn die innere Bühne geht mit dem Dichter nicht durch, die Entwicklung folgt dem vernünftigen Inhalt und wird von einem Denken, — das ſich doch keineswegs neben ſein inneres Bild hinſtellt, — überwacht. Eben dieſe Einheit aber des Denkens, Wollens und des unbewußten, nothwendigen Thuns ſuchen wir erſt.

γ.

Die eigentliche Phantaſie.

§. 392.

Zuerſt iſt Alles, was im Bisherigen als vorausgeſetzt im Subjecte aus- 1
geſprochen wurde, dahin zuſammenzufaſſen, daß dieſes ein ganzer Menſch ſein
muß: eine Perſönlichkeit, welche jedes Einzelne mit der Friſche der Anſchauung
und Wärme des Gefühls ergreift, ſich leidenſchaftlich von ihr bewegen läßt,
aber es auch in die Einheit der Idee zurückführt, die ſein allgemeines, nicht
in die Beſtimmtheit des ethiſchen Handelns, noch der Religion, noch des reinen 2
Denkens ſich legendes Pathos iſt.

1. Dieſer §. iſt alſo die Zuſammenfaſſung deſſen, was wir vom Gehalte oder von der Idee im Schönen nunmehr in der ſubjectiven Wendung, wie ſie nämlich im Beſitze des das Schöne erzeugenden Subjectes ſein muß, vorauszuſetzen und im Bisherigen nacheinander vereinzelt ausgeſprochen haben. Es braucht keiner neuen Verſicherung, daß wir dadurch über das Spezifiſche des Verfahrens in der Erzeugung des Schönen noch nichts wiſſen, aber ebenſowenig eines Beweiſes, daß dieſe Vorausſetzung der Idee als Gehalt im Subjecte nothwendig ſei. Der Phantaſiebegabte muß nun alſo eine Natur ſein, die das Einzelne im Reichthum ſeiner Mannigfaltigkeit liebreich und ſcharf erfaßt, aber auch jedes Einzelne im tiefſten Innern in Einheit mit der Idee („dem Gattungsbewußtſein“ ſagt Schleiermacher Aeſth. S. 146. 147) zurückführt; denn in jedes Einzelne ſoll das Univerſum gelegt werden. Schiller ſagt (Briefw. zw. Schiller u. Göthe n. 784): „Der Grad der Vollkommenheit des Dichters beruht auf dem Reichthum, dem Gehalt, den er in ſich hat und folglich auch außer ſich darſtellt, und auf dem Grad von Nothwendigkeit, die ſein Werk ausübt. Je ſubjectiver ſein Empfinden iſt, deſto zufälliger iſt es; die objective Kraft beruht auf dem Ideellen. Totalität des Ausdrucks wird von jedem dichteriſchen Werke gefordert, denn jedes muß Charakter haben, oder es iſt nichts; aber der vollkommene Dichter ſpricht das Ganze der Menſchheit aus.“ Freilich in demſelben Zuſammenhange ſagt er, daß mit „der dunkeln Idee des Höchſten“ noch nichts geſagt ſei, daß er nur den, welcher ſeinen Empfindungszuſtand in ein Object zu legen im Stande ſei, ſo daß dieſes Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszuſtand überzugehen, folglich lebendig wirkt, einen Poeten, einen Macher nenne, daß ihm gerade der Schritt vom Subject zum Object den Poeten mache. Jeder, der dieß kann, ſei ſeiner Beſtimmung gemäß Dichter der Art nach, der Reich-

thum des Gehalts bilde den Grad-Unterſchied. Hiezu iſt nur zu ſetzen, daß der Grad nicht nur auf den Gehalt gehen kann; der größere Dichter iſt nicht nur gehaltvoller, ſondern vermählt den Gehalt auch tiefer und umfaſſender auf der Form. Jenen Schritt eben ſollen wir nun kennen lernen; aber nach der Seite des Gehalts müſſen wir uns hier das Subject feſtſtellen, das ihn thun ſoll. Der Genius ſoll Alles vermenſchlichen, Alles unendlich machen, in Alles eine Welt legen, daher muß er zuerſt ſelbſt eine Welt ſein. Der Stoff mag ſein, welcher er will, in die unbeſeelte Natur muß er ſo gut eine innere Unendlichkeit legen, als in eine menſchlich ſittliche Erſcheinung. Jenes könnte höher ſcheinen, als dieſes; darüber iſt für jetzt nur ſo viel zu ſagen: es gehört freilich ein reiches Herz dazu, das Sprachloſe zu beſeelen, in Erde, Waſſer, Licht, Luft eine menſchliche Stimmung zu legen, aber es kann auch die Tiefe und der entfaltete Reichthum da nicht hingelegt werden, den ein Object aus dem menſchlichen Leben im Geiſte des Phantaſiebegabten antreffen muß. Wir können auf der jetzigen Stelle dieſe Tiefe, dieſen Reichthum immer noch unbeſchadet des Unterſchieds der Objecte als eine im allgemeinern Sinne ethiſche Größe faſſen; die Fähigkeit des Genius, ſich in die verſchiedenſten Lebensformen zu verſetzen, ihnen ſo in's Innere zu ſchauen, als hätte er ſie ſelbſt durchlebt, iſt davon noch wohl zu unterſcheiden und gehört bereits zum ſpezifiſchen Thun der Phantaſie. Es handelt ſich hier nur erſt vom inneren Fond. Als einen ruhenden und fertigen Beſitz dürfen wir dieſen freilich auch hier nicht denken. In der Flüſſigkeit und Wärme dieſes Fond, in der reinen und allſeitigen Theilnahme eines im Guten heimiſchen Gemüths haben wir den erſten Anſatz, die Vorbedingung der Selbſtverwandlung in die Objecte, dieſe Anlage des Dichters, daß „ihm das Univerſum leiſe in das Herz ſchlüpft und ungeſehen darin ruht und der Dichtſtunde wartet“ (J. P. Fr. Richter a. a. O. §. 57).

2. Die negativen Bedingungen waren hier ebenfalls noch einmal (vergl. §. 389, 2.) zuſammenzufaſſen und zu beſtimmterer Vollſtändigkeit die Frage über religiöſe Richtung mitaufzunehmen. Was nun zuerſt das Sittliche betrifft, ſo liegen zweierlei Fragen vor. Die erſte iſt, ob der Phantaſiebegabte ſpezifiſch auf das Ethiſche gerichtet ſein müſſe oder dürfe? Er muß es nicht nur nicht, ſondern darf es nicht. Dieß braucht nach §. 56 — 60 keiner weitern Auseinanderſetzung. Der ſpezifiſch ſittliche Charakter, d. h. derjenige, der zum Handeln, ſei es pädagogiſch, philanthropiſch, ſozial überhaupt oder politiſch, ſo diſponirt iſt, daß dieß ſeine ganze Lebensbeſtimmung bildet und ausprägt, bringt Alles unter den Geſichtspunkt des Sollens und kann daher nicht zur Schöpfung des reinen Scheins, der die Verwirklichung der Idee mit Einem Schlage vorausnimmt, berufen ſein. Die andere Frage iſt, wie weit die Forderung der Sit-

lichkeit an das perſönliche Leben des Phantaſiebegabten zu ſpannen ſei. Hier iſt nun einfach zu ſagen, daß die weſentliche Sittlichkeit eines jeden Menſchen darauf geſtellt ſei, daß er ſeinem ſpeziellen Beruf lebe, daß alſo der Phantaſiebegabte um ſo ſittlicher ſei, je mehr Schönes und je Schöneres er hervorbringe. Vergeudet er ſeinen Geiſt in Genuß und unordentlichem Leben, ſo ſchafft er wenig und Mangelhaftes, und da iſt in der äſthetiſchen Beurtheilung die ſittliche von ſelbſt miteingeſchloſſen. Große Gaben, die würdig geweſen wären, in den Himmel des Schönen gerettet und geſammelt zu werden, können in einem eiteln Leben hinter dem Weinglas, im Salon und in liederlicher oder blaſirter Geſellſchaft verpufft werden; dieß iſt bei ſpezifiſchem Berufe viel ſtrenger zu beurtheilen, als die Leidenſchaften des Privatlebens, von denen §. 389, Anm. 2 die Rede war. Was aber insbeſondere das Politiſche betrifft, ſo liegt in jetziger Zeit eine große Schwierigkeit vor. Der Genius geht, wie im folgenden §. wieder aufzufaſſen iſt, von der Naturſchönheit aus. Eine in der Wirklichkeit ſchon abgeſchloſſene Geſtalt ſoll ihm Stoff ſein, der naturſchöne Stoff muß der Phantaſie eine gewiſſe Reife ſchon entgegenbringen. Der ſittliche Reichthum, den wir von ihm fordern, ſoll ihm freilich die rechten, die großen geſchichtlichen Stoffe weiſen, aber ſie müſſen auch Formfülle haben. Ihn zieht billig der Glanz an. Iſt nun der Glanz da, wo die politiſche Berechtigung und im Zeitbedürfniß gegründete Größe iſt, wie in den alten Republiken und in der jungen Monarchie zu Shakeſpeares Zeit, ſo iſt es gut; iſt aber das innere Leben nicht mehr da, wo der Glanz iſt, ſucht die politiſche Idee eine neue Form und hat ſie noch nicht gefunden, ſo iſt der Dichter übel daran: das Formbedürfniß zieht ihn zum ausgelebten Glanze und das Gehaltsbedürfniß findet keine Form. Da fordert nun unſere Zeit politiſche Kunſt im Sinne eines Mittels, Begeiſterung für das Ideal der Zukunft zu wecken; das Wahre kann nur ſein, daß zu einer Blüthe der Kunſt, wenigſtens derjenigen, welche Stoffe von politiſchem Gehalte verarbeitet, ausgenommen gewiſſe blos anhängende Formen (Satyre u. ſ. w.), eine ſolche Zeit gar nicht gemacht iſt. Vergl. hierüber den Aufſatz des Verf. über Shakeſpeare im literarhiſtor. Taſchenb. von Prutz 1844, S. 94 ff. und die krit. Gänge Thl. 2, S. 283 ff. Allerdings kann man nun ſagen, es könne vergangene Stoffe geben, deren Gehalt der modernen politiſchen Idee ſo verwandt ſei, daß dieſe ungeſucht in ſie gelegt werden könne; da tritt aber noch ein ſubjectives Hinderniß ein, von dem am Schluß der Geſchichte der Phantaſie zu reden iſt. Eine ergänzende Beſtimmung aber tritt zu den obigen Sätzen allerdings dadurch, daß ja, wie ſchon zu §. 378 berührt iſt, auch das vom Unwillen über die Gegenwart und der Idee als noch unverwirklichtem Gedanken lebhaft erregte Subject ſelbſt Geſtalt genug für die Kunſt ſein kann: für gewiſſe Arten derſelben nämlich. — Was die Religion betrifft, ſo darf ebenfalls nur §. 61—67 ſubjectiv gewendet werden, um zu begreifen, daß ſpezifiſch auf Frömmigkeit geſtelltes Pathos die ächte Phantaſie ausſchließt, daß ein Fieſole ſeine ſchönen Anſchauungen nicht ſeinen Gebeten und Thränen verdankte, daß es ſehr begreiflich iſt, wenn uns ausgezeichnete Maler chriſtlicher Mythen, wie Giotto, als ſehr luſtige und witzige Patrone geſchildert werden, und daß der moderne Kunſtpietiſmus, der den Künſtler zum Mönch machen möchte, eine ſchwere Verirrung iſt. Auch Schleiermacher ſpricht ſich beſtimmt genug über dieſen Punkt aus (Aeſth. S. 214 ff.); er nennt die religiöſe Haltung der Meiſter in religiöſen Stoffen eine bloße Wirkung des Geſammtlebens auf ſie. — Endlich iſt nur §. 68 und 69 ſubjectiv zu wenden, um die Richtung auf das reine Denken ganz von der Phantaſie auszuſchließen. Nichts iſt hierüber belehrender, als die vielen Ausſprüche Schillers, worin er ſelbſt klagt, wie der Philoſoph in ihm den Dichter und umgekehrt ſtöre, ſeine Betheurung, daß er all ſein ſpeculatives Wiſſen und Denken als Dichter gern um den gemeinſten techniſchen Handgriff eintauſchen würde, ſein Gefühl des Fortſchrittes, als er an Göthe's ungetheilter Natur die Speculation, welche dieſer in ihrem Verhältniß zur Aufgabe des Dichters ganz mit Recht (aus anderweitigen Gründen freilich mit Unrecht) eine unſelige nannte, in die Phantaſie ſich wieder aufheben fühlte. Ein Bruch blieb ihm aber immer. In der Lehre von der Beſonnenheit in der Phantaſie iſt auf dieſen Punkt noch einmal zurückzuſehen.

§. 393.

1 **Dieſes Subject findet zufällig irgend ein Naturſchönes, deſſen Gehalt**
durch die Mitte der Anſchauung die in ſeinem Gemüth lebendige Idee als eine
2 **verwandte berührt und erfaßt. Die Wirkung wird (vergl. §. 381, 1.) zunächſt**
mehr oder minder, kann aber auch im vollen Sinne ſtoffartig ſein: dann muß
aber, ehe der wahrhaft Schönes erzeugende Prozeß beginnen kann, die Leiden-
ſchaft ihren Verlauf bis zur Nähe der Abkühlung genommen haben.

1. Wir haben das Naturſchöne ſeit §. 385 zur Seite gelaſſen; jetzt iſt der Moment, wo es wieder aufgenommen werden muß und für die ganze Entwicklung liegt die größte Wichtigkeit darin, daß dieß gerade hier geſchieht. Wir haben als Forderung oder Vorausſetzung ein mit der Idee erfülltes Subject aufgeſtellt. Jetzt entſteht die ſchwierige Grundfrage: wie dieſes mit einem Objecte ſo zuſammenbringen, daß es ſeine Idee ſo, wie wir in §. 391 verlangten, unmittelbar und in völliger objectiver Gegenüberſtellung in jenes legt? Hier iſt es, wo ſich erzeigt, was in §. 383,

Anm. 1 in Ausſicht geſtellt iſt, der letzte Grund nämlich, warum der Ausgang von der Phantaſie eine falſche Anordnung der Aeſthetik wäre. Zieht man nämlich nicht auf dieſem Punkte ein gegebenes Object mit der vollen, ergreifenden, das Subject hinnehmenden Wirkung der Naturſchönheit heraus aus der breiten Maſſe der Objecte, ſo wird man nie den Act der Zuſammenſchmelzung und Ineinsbildung finden können, den wir fordern. Das phantaſiebegabte Ich hat als ein mit der Idee erfülltes auch beſtimmte Ideen; eine oder andere dieſer Ideen ſoll es in ein Object legen, — welche? und in welches Object? Wo da den Uebergang finden, wenn es nicht die Macht des Objects iſt, die zuerſt das Subject hinreißt, daß es eben *dieſe* Idee, die in *dieſem* Object liegt, — nicht in es lege, ſondern in ihm finde, zu der ſeinigen mache, dann, im eigenen Buſen erwärmt, wieder in das Object gieße? Man wird, wenn man nicht ſo verfährt, immer das Subject behalten, das nun herumſucht, mit Abſichtlichkeit irgend eine Idee in irgend ein Object legt, und es iſt kein Grund da, warum es nicht die Idee der Freiheit in die Form eines Thiers, die Idee des Staats in den Körper eines Steins u. ſ. w. lege. Es wird wohl äußere Vergleichungspunkte ſuchen und etwas zweckmäßiger verfahren, ſo daß z. B. die Idee des Staats vielmehr in einen Bienenſtock gelegt wird, aber die Idee der Gattung Biene iſt ein für allemal nicht die des Staats, der Körper hat eine fremde Seele. In dieſen bodenloſen Idealiſmus geräth man, wenn man vom Selbſt ausgeht und es nicht nur unterlaſſen hat, ihm vorher die Naturſchönheit unterzubreiten, ſondern auch weiterhin unterläßt, ihm ein beſtimmtes Naturſchönes als jeweiligen Gegenſtand ſo zu geben, daß es *dieſen* Gegenſtand und in ihm *ſeine*, des *Gegenſtands*, Idee ergreift, in den eigenen Geiſt, deſſen ſubjective Ideen eben die reinen Ideen der Gegenſtände ſind, aufnimmt und ihm hier denſelben Gehalt, der in ihm vorliegt, als einen ſubjectiv unendlichen zuführt. Ein Stoff zündet in dem Subject auf allen Punkten, worin dieſes jenem verwandt iſt. Man meint immer, wenn man den Gegenſtand premire, ſo gerathe man in den Fehler, zu vergeſſen, daß Alles auf die *Form* ankommt. Dieß iſt völlige Verwechſlung. Die Idee des Gegenſtands bringt im Gegenſtand ſelbſt ihre Form mit; das künſtleriſche Subject findet natürlich nicht die Idee des Gegenſtandes in der Trennung von ihrer Form, ſondern als Eins mit ihrer Form, richtiger als Form ſchlechtweg, nur als noch getrübte, der Umbildung harrende vor; wir ſtreiten jetzt gar nicht darüber, wie ſich Weſen und Form verhalten, ſondern darüber, ob der Künſtler das Ganze von Weſen und Form im Gegenſtand finde, durch ſeinen Geiſt hindurchgehen laſſe und erhöht wieder gebe, oder ob er ein erſonnenes Weſen in dieſe oder jene gefundene Form hineinzulegen habe. Da nun dieſes zur Bildung von Larven führt, die eine fremde Seele im eigenen Leibe tragen, ſo iſt es ja klar, daß es allerdings auf den Gegenſtand, keineswegs nur auf das Subject des Künſtlers, auf die Behandlung ankommt. Hierin nun iſt es, (vergl. §. 381 Anm. 2), wo Rumohr, nebſt ſchwankender Anerkennung des Gegenſtands (z. B. a. a. O. S. 156), ganz gegen ſeine Abſicht in den leeren Idealiſmus geräth, wenn er (S. 133) ſagt, es heiße die Sache bei ihrem Ende ergreifen, wenn man „ſich damit begnüge," den Werth oder Unwerth des Gegenſtands ermitteln zu wollen. Begnügen ſoll man ſich allerdings nicht damit, aber darum iſt es keineswegs „nur" die Auffaſſung und Darſtellung, auf die es, wie er fortfährt, ankommen ſoll. Wenn von hundert Künſtlern jeder denſelben Gegenſtand auffaßt, ſo darf ihn doch jeder nur nach einer Seite auffaſſen, die wirklich in ihm liegt, und ich erkenne aus der Verſchiedenheit dieſer Auffaſſung allerdings, daß ſich weſentlich „die Seele des Künſtlers im Kunſtwerke zeigt" (Schelling in ſ. Rede), aber die Seele des Künſtlers, homogen zuſammengegangen mit der gegebenen, freilich verſchiedene Seiten bietenden, innerſten Natur des Gegenſtands, oder richtiger, der Gegenſtand, eingegangen in die verwandte Seele des Künſtlers. Hettner iſt in den §. 236, 3. angeführten Sätzen Rumohr gefolgt, mit ihm in Baumgartens aus Halbwahrheit unwahren Satz gerathen, die Kunſt könne auch Häßliches ſchön darſtellen (**possunt turpia pulcre cogitari**), und ſteigert nun dieſen Idealiſmus bis zu der Looſung: die Kunſt ſei Ausdruck des Gedankens und nur dieſes. Von dem Mißlichen, das in der Bezeichnung „Gedanke" liegt, wollen wir abſehen und nur fragen, ob denn dieſer Gedanke nicht für das jeweilige Kunſtwerk eben der Gedanke deſſen ſein müſſe, was im Gegenſtande liegt? Und ob man dieß in der Aufſtellung eines Hauptſatzes weglaſſen dürfe, ohne jeder Willkühr deſſelben vornehmen Gebahrens mit der Natur, wogegen Hettner auftritt, Thür und Thor zu öffnen? In der Kritik einer neueren Kunſtausſtellung zu Stuttgart las man, die Thiere ſeien als unreife Uebergangsform kein Stoff der Darſtellung für die Kunſt, dann weiter: „**da kann eine andere Idee, als die ihrer eigenen Exiſtenz, nicht durch ſie zur Erſcheinung kommen, ohne in Conflict mit der Form zu gerathen.**" Hier, in dieſem durch Gegentheil des Richtigen über das Richtige ſehr belehrenden Satze, hat man die Folgen der rein ſubjectiven Ableitung des Schönen. Ein Gegenſtand ſoll in dem Grade für die Kunſt tauglich ſein, in welchem er zuläßt, eine andere Idee, als die ſeines eigenen Weſens, in ihn zu zwängen. Daraus folgt aber gerade, daß, je ärmer ein Gegenſtand, deſto vortheilhafter er iſt. Ein Thier läßt ſich viel eher gefallen, als Allegorie verwandt zu werden, als ein Menſch, und eine Lichtſcheere leidet es mit aller Geduld als Sinnbild der Aufklärung das Ganze eines Kunſtwerks abzugeben.

Zufällig ſoll ein Naturſchönes den Phantaſiebegabten treffen und entzünden. Göthe ſagt, jedes wahre Gedicht ſei Gelegenheitsgedicht. Die Zufälligkeit, die wir bisher auf allen Punken feſthalten mußten, geht hiemit auch in das ſubjective Gebiet als Ausgangspunkt der Bewegung ein. Es folgt dieß nothwendig ſchon aus der eben aufgewieſenen Bedeutung des Gegenſtands. Geht der erſte Anſtoß nicht von dieſem aus, ſo erhalten wir immer einen Künſtler, der einen Vorrath von Ideen fertig hat und herumſucht, in welche Körper er ſie willkührlich lege. Die Perſönlichkeit des Phantaſiebegabten wird daher überhaupt etwas vom Charakter der Zufälligkeit annehmen; ein ſich Gehenlaſſen, Warten auf gute Stoffe, periodiſche Unthätigkeit, dann geſteigerte Fruchtbarkeit werden ihn bezeichnen. Dennoch ſchließt der Begriff des Zufälligen gewiſſe Formen der Abſicht nicht aus. Der Genius kann und muß nicht immer auf Stoffe warten, er muß ſie aufſpüren, ſuchen. Maler machen Wanderungen, Reiſen, Dichter leſen Geſchichtswerke, Novellen u. ſ. w.; abſichtlich iſt dabei nur die Durchſuchung des Gebiets, der gute Stoff findet ſich dennoch zufällig, überraſcht, erfaßt. Aehnlich verhält es ſich mit der Beſtellung. Die Phantaſie, ſagt man, läßt ſich nicht commandiren. Allein ſobald wir vorausſetzen, das Beſtellte ſei ein guter Stoff, ſo iſt die Beſtellung nichts weiter als eine Hinweiſung auf denſelben und ebenſo ein Zufall, wie wenn der Künſtler den Stoff ſelbſt gefunden hätte. Die erſte Richtung ſeines Geiſtes auf denſelben iſt ein Willensact, allein dann wird die Natur des Stoffes ſelbſt zu wirken beginnen und der unwillkührliche Fortgang, das einmal eröffnete Spiel ſeines Innern, wird den willkührlichen Anfang aufheben. Man muß ja hierin nicht zu baikel ſein, Künſtler ſind gern weichlich, ſie müſſen geſchoben werden, es ſchadet ihnen gar nicht, wenn ſie mitunter invita Minerva an's Werk müſſen; verwerflich und vom Künſtlerſtolze billig abgewieſen ſind nur Beſtellungen von Stoffen, welche ihnen nichts entgegenbringen, d h. keine Naturſchönheit enthalten, elend war die Gelegenheitsdichterei im früheren Sinne, das handwerksmäßige Verfertigen von Hochzeits- Tauf- Leichen-Carmina um's Geld. Wenn wir nun ſo von dem künſtleriſchen Schaffen die Abſichtlichkeit, nur nicht allzuängſtlich, ferne halten, ſo iſt damit keineswegs geſagt, daß dieſes ganze, auf Zufall geſtelltes Thun nicht ein freies ſei. Wir haben nur hier noch nicht zu unterſuchen, in welchem Sinn der Künſtler frei handle, in welchem nicht; aber es verſteht ſich, daß, ſo wenig wir die eigene Idee des Künſtlers ausſchließen, wenn wir auf den Gegenſtand dringen, der ihm ſeinen Ideengehalt entgegenbringen ſoll, ebenſowenig die Freiheit aufgehoben iſt, wenn wir Zufälligkeit der Anregung verlangen; ein Gegebenes, Gefundenes umbilden beweiſt mehr Freiheit, als objectlos machen, was man mag. Dennoch dürfen wir die naheliegende Einwendung nicht überhören: kann und darf denn die Phantaſie gar nicht frei erfinden? Wenn z. B. der dramatiſche Dichter, bewegt vom Geiſte ſeiner Zeit, eine Fabel durchführt, worin dieſer ergreifenden Ausdruck findet, muß er denn einen wirklichen oder erzählten Vorgang zu Grunde legen? Genügt es nicht, daß Einführung einzelner Perſonen, daß einzelne Scenen, Züge auf Erinnerung an unmittelbar oder (durch Ueberlieferung) mittelbar geſchaute Naturſchönheit beruhen? Wir antworten zunächſt: beſſer iſt es gewiß immer, wenn die Fabel eine gegebene iſt. Schiller fühlt ſich durch den ſtreng geſchichtlichen Stoff ſeines Wallenſtein heilſam beſchränkt und geſpornt; aber ſelbſt dem Don Carlos liegt Geſchichte zu Grunde. Wird aber der Stoff, die Fabel auch vermeintlich ganz erſonnen, ſo wird bei genauerer Selbſtprüfung der Dichter immer finden, daß die einzelnen Perſonen, Scenen, Züge, die er auf der Grundlage der Anſchauung gebildet hat und nur einzuflechten meint, es vielmehr ſind, die den Gedanken der Fabel durch Entfaltung der in ihnen liegenden Keime in ihm weckten. Ein Maler, ein Dichter ſieht eine Geſtalt, eine Scene; daran ſchießt ihm wie an einen Magnet ſeine innere Welt an, er erweitert den unſcheinbaren Keim zum Baume des Kunſtwerks; aber der Keim, der Magnet war gegeben. Dieß kann völlig in der Weiſe geſchehen, wie wir ſie ſpäter als die des Mythus werden kennen lernen, nämlich es kann eine Erfindung entſtehen als erläuternder Commentar einer Anſchauung. Dafür ſtehe hier folgendes merkwürdige Beiſpiel: Zſchocke erzählt in ſeiner Selbſtſchau, wie er mit H. von Kleiſt und einem Sohne Wielands irgendwo einen franzöſiſchen Kupferſtich ſah: la cruche cassée. „Wir glaubten ein trauriges Liebespärchen, eine keifende Mutter mit einem Majolika-Kruge und einen großnaſigen Richter zu erkennen. Für L. Wieland ſollte dieß Aufgabe zu einer Satyre, für Kleiſt zu einem Luſtſpiele, für mich zu einer Erzählung werden.“ So iſt Kleiſts meiſterhafte Komödie: der zerbrochene Krug entſtanden. Die Fabeln des Ariſtophanes und der Komödie überhaupt ſind meiſt erſonnen, aber ſie ſind Expoſitionen von Charakterbildern und Zeitmotiven, die ſich vielfach und mit ſtarken Eindrücken dem Dichter in der Wirklichkeit dargeſtellt hatten. Immer jedoch wird, wenn nur dieſe Elemente gegeben ſind, nicht aber eine ganze Fabel durch Anſchauung, Geſchichte, durch Sage dargeboten iſt, die Gefahr da ſein, daß in den Charakteren und einzelnen Zügen zwar Phantaſie, in der Fabel aber Willkühr, bloße Combination, bloße Einbildungskraft thätig iſt. Uebrigens ſoll dadurch die Freiheit der Umbildung im Ganzen keineswegs verkümmert werden, nur ſind in abſtracto die Grenzen nicht zu beſtimmen. Ein vereinzelter, ſocialer, novellenhafter Stoff z. B. läßt totale Umänderung der Kataſtrophe (aus einer unglücklichen in eine glückliche und umgekehrt) zu, ein großer geſchichtlicher nicht. Die griechiſche Tragödie hatte den großen

Vortheil, an großen, durch Sage ſchon gehobenen und vereinfachten Fabeln aus der vorgeſchichtlichen Zeit ſich thätig erweiſen zu können. Dieß Beiſpiel iſt aus einer ſchon ſehr reichen Sphäre der Kunſt genommen. Ein anderes, aus der Landſchaftmalerei, iſt einfacher. Die ſogenannte hiſtoriſche Landſchaft war gewöhnlich ganz frei componirt, nur einzelne Studien nach der Natur wurden eingewoben. Sie hatte ebendarum zu wenig Localphyſiognomie, Individualität, war abſtract, und es iſt als ein großer Fortſchritt zu erkennen, wenn jetzt nicht ſtoffloſe Erfindung, ſondern nur freie Durchbildung eines vorgefundenen Ganzen als Geſetz gilt. Noch ein Beiſpiel aus der Plaſtik: Thorwaldſen hatte ein Modell; zufällig, um auszuruhen, ſetzt ſich der müde nackte Junge und hält naiv ein Knie mit beiden Händen; Thorwaldſen hieß ihn ſo verbleiben und hatte ein Motiv von unnachahmlich glücklicher Naturſchönheit als Stoff eines urſprünglich gar nicht beabſichtigten ſelbſtändigen Werks gefunden.

2. Alles Naturſchöne wirkt mehr oder weniger ſtoffartig (§. 381), die Anſchauung, da ſie die Mängel deſſelben noch nicht tilgt (§. 387), iſt ebendaher nicht frei von pathologiſcher Affection. Dieſe Wirkung wird natürlich am ſtärkſten ſein, wenn Selbſterlebtes den äſthetiſchen Stoff bildet. Ein ſchönes Weib kann einem Bildhauer Vorbild werden; liebt er ſie aber und hat dieſe Liebe ſchon erſchütternde Schickſale gehabt, ſo iſt eine pathologiſche Verwachſung ſo ſtarker Art da, daß zum Standpunkte der reinen Form der Uebergang ſchwer iſt. Hier müſſen wir denn eine bereits eingetretene Abkühlung der Leidenſchaft fordern; auch dieſe freilich mit Unterſchied. Soll ich nur den Gegenſtand darſtellen, ſo kann und darf die ſtoffartige Leidenſchaft ganz abgekühlt ſein, ſoll ich aber meine Leidenſchaft ſelbſt (z. B. in einem Roman) darſtellen, ſo muß ſie noch in die eingetretene Kühle nachwirken, fortzittern, eine Mitte zwiſchen Gegenwart und Erinnerung. Da die Darſtellung ſelbſt es weſentlich iſt, welche die Leidenſchaft vollends beſänftigt, ſo haben wir hier allerdings einen begreiflichen Zirkel vor uns: die Ablöſung der Leidenſchaft vom eigenen Selbſt muß vorangehen, wenn dieſelbe objectives inneres Bild und dieſes Bild reine Form werden ſoll, und: die Gabe der Phantaſie bewerkſtelligt dieſe Ablöſung aus ihrem eigenen Bedürfniß, ſo daß ſie dem ſittlichen Leben, ſelbſt abgeſehen von der Kunſt, erleichternd die Hand bietet. So heilte ſich Göthe von der Leidenſchaft, um ſie darſtellen zu können und zugleich beförderte die Darſtellung ſeinen Heilungsprozeß. Uebrigens ſind die Leiden Werthers noch durch einen weitern Umſtand für unſern Zuſammenhang merkwürdig. Die dargeſtellte Leidenſchaft iſt ſelbſt erlebt; zum Schluſſe aber hat das Ende des jungen Jeruſalem als Stoff gedient. Göthe wußte einen ſolchen anfangs nicht zu finden; nun kam die Kunde von dieſem Selbſtmord und er wußte Rath: das abſolute Pathos der Sentimentalität mußte mit dieſer That der Selbſtzerſtörung endigen und

der Dichter ſelbſt war, indem er fingirte, wie das Selbſterlebte ohne ſittliche Ueberwindung endigen müßte, indem er dieß in's Objective hinüber warf, völlig frei. — Aber auch was nicht unmittelbar ſelbſterlebt iſt, eine vergangene Begebenheit, an der ich nur leidenſchaftlich für oder wider Theil genommen, muß mir erſt ſo weit wieder zurück- und gegenüber treten, daß ich ſie, ohne die Theilnahme darum zu verlieren, gleichmäßig und unbefangen betrachten kann, daß daher ſelbſt die feindlichen Kräfte, die darin auftreten, Gerechtigkeit von mir erfahren, ſo feſt ich auch an der von ihnen befeindeten Idee halte. Die Hand, die vom Fieber zittert, ſagt Hippel, kann das Fieber nicht darſtellen. —

§. 394.

Das Subject und Object müſſen aber in Eines zuſammengehen und dieſe Bewegung muß mit einem völligen Zurücktreten vom Object, einer Einkehr des Subjects in ſich beginnen: ein Zuſtand der Stimmung, worin das erſte Bild des Gegenſtands in einen geſtaltloſen Nebel verſinkt, aber in der unterſcheidungsloſen Verſchmelzung deſto inniger das ganze Leben des Selbſt mit ihm in Eines aufgeht; eine reine Luſt, worin ſowohl die Erhebung und Entrückung aus der Welt des getrübten Daſeins empfunden, als auch die neue Geſtaltung geahnt wird; ein Inſichſein, das als Außerſichſein erſcheint; bewußtloſe und unwillkührliche Trunkenheit der Begeiſterung: der Anfang des dichteriſchen Wahnſinns.

Der vorhergehende §. ſprach von den ſo zu ſagen nur hiſtoriſchen Vorausſetzungen; der jetzige muß vornen anfangen, den ganzen Act begreiflich zu machen. Das Erſte iſt die Stimmung. Wer dieſen Zuſtand nicht kennt, von welchem ſich Göthe und Schiller ſo viel ſchreiben, dieſes durch alle Nerven zitternde Gefühl einer unnennbaren Erhöhung, deren Grund und Gegenſtand man zunächſt nicht zu ſagen weiß, die Alles rings umher in einem unbekannten und doch ſo bekannten neuen Lichte leuchten ſieht und doch nichts Einzelnes mehr erfaßt, ſondern nur tief in ſich ſelig iſt, der kennt nicht die Geburtsſtätte und Myſterien der ſchaffenden Phantaſie. Dieß erſte Moment ihres Prozeſſes iſt alſo zunächſt ein völliges Zurücktreten von Object, denn dieſes ſoll nicht wiederholt, ſondern es ſoll ſterben und neugeboren werden. Das Object geht in dieß „ſtille Schattenland," in dieß Grab ein, worin es zuerſt erlöſchen ſoll. Wenn ſchon der wirkliche Tod und die Zeitferne verklärt („was unſterblich im Geſang ſoll leben, muß im Leben untergehn"), ſo muß nun auch das erſte, ſchon dem Geiſt gewonnene, aber noch von den Malen der Erdenſchwere befleckte Bild des Gegenſtands einſinken und ſterben, um neu zu erſtehen.

Das Subject ſcheint nun allein zu ſein, ohne den Gegenſtand; allein es hat ihn nur ſo innig in ſich heineingenommen, daß ſein eigenes Selbſt und er ganz in einander aufgehen. Das Object wird flüſſig in ihm wie Erz im Schmelzofen, weil es ſelbſt flüſſig wird und mit ſeinem ganzen, von ſeiner ganzen Bildungskraft ungeſchiedenen, Gehalte in es einſtrömt. In Wahrheit iſt dieſe dunkle Stätte, dieſe Brautnacht da, wo mit der reinen Anlage aller Gattungen des Seins die Anlage des Ich, bildende Natur und bildender Geiſt, urſprünglich Eins ſind. Der Phantaſiebegabte iſt nun aber allerdings mitten in der Welt einſam, denn das Eine, was er jetzt an ſeinem Buſen ſtill erwärmt, iſt eine Welt, die empiriſche Welt hat alle ihre Bedeutung an dieſen Mikrokoſmus abgegeben; er iſt daher gegen das Umgebende zerſtreut und ſcheint außer ſich, weil er zwar ganz in ſich iſt, aber ſo, daß er in ſich ſelbſt nicht Object und Subject ſcheidet, ſondern es ihm angethan iſt, daß das Object mit ſeinem ſubjectiven Leben ineinandergährt und er nun dieſem innern Singen, Klingen, Weben bewußtlos zuhört. Ein Schmerz der Trennung von der Behaglichkeit der gemeinen Welt, eine Angſt der Geburt liegt wohl in dieſem Zuſtande, aber auch die reinſte Freude und Seligkeit der Entrückung aus der Breite des ſtörenden Zufalls, „des Erdenlebens ſchwerem Traumbild", und der Vorempfindung des leiſe Werdenden. Aeußerer Reiz darf nicht ſtören; Göthe mochte keinen Prunk in ſeinem einfachen Zimmer; unſchuldige Mittel, wie Schillers ſcharlachrother Vorhang, können wirkſam ſtimmen, narkotiſche trügen, die eigentliche Trunkenheit ſteigert nur die gemeine und wirre Einbildungskraft. Da nun in dieſem Zuſtande das Subject ſich in das Object ſo ergießt, daß es ſich eines Unterſchieds von dieſem gar nicht bewußt iſt, daher die Macht des Subjects vielmehr die Macht des einſtrömenden Objects zu ſein ſcheint, ſo fühlt ſich jenes wie von einem fremden Geiſt dahingenommen, gezogen, beſeſſen; es kann nicht anders, ein Geiſt iſt über es gekommen. Wir nennen dieß mit einem noch an die nahe liegende mythiſche Vorſtellung erinnernden Ausdruck Begeiſterung, deren Zug zwar hier nur beginnt und erſt mit einem weitern Schritte zum Strom anwächſt. Die Alten, denen an der Grenze der Selbſterkenntniß überall das unerkannte, weil unmittelbare Eigene als Werk des Gottes erſchien, ſtellten ſich hier wirkliche Eingebung, Inſpiration vor. Der Dichter iſt von der Muſe erfüllt, er iſt ἔνθεος θεόπνευστος κάτεχόμενος, ἐκστατικὸς, er iſt durch göttliche Entrückung, ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς, außer ſich, ἔξω ἑαυτοῦ, es iſt ihm angeweht (ἐπίπνοια). Dieſe Begriffe faßten ſich in dem der θεία μανία, des göttlichen Wahnſinns zuſammen, wobei man freilich den weitern Verlauf der Phantaſiethätigkeit, von dem wir hier noch nicht reden, das wirkliche Geſtalten, ſofern es traumähnlich iſt, ſchon hieher zu ziehen hat. Wenn nun Plato's Lob dieſer *μανία*, die er als eine Gattung neben der prophetiſchen, myſtiſchen (Dionyſiſchen) und erotiſchen zählt, von der beigegebenen Ironie ſehr ſchwer zu ſcheiden iſt, ſo kommt dieß daher, daß der *μανία* eine doppelte Beſonnenheit gegenüberſteht: die gemeine, und ihr gegenüber iſt die *μανία* göttlich, eine Entrückung aus dem Geleiſe der Gewöhnlichkeit (*τῶν εἰωθότων νομίμων*), ihr gegenüber hat ſie ihre Beſonnenheit; dann aber die höhere philoſophiſche, und ihr gegenüber ſind die Dichter blind, weil ſie keine Einſicht in das haben, was ſie ſprechen, und „wie eine Quelle, was immer herbeikommt, willig dahin ſtrömen laſſen." (Die Stellen vergl. in Ruge's Platon. Aeſthetik S. 87 ff. Ed. Müller a. a. O. B. 1, S. 42—56). Plato zieht aber nirgends in ſtrengem Zuſammenhang jene Unterſcheidung, daher das Schillern zwiſchen Ernſt und Ironie.

§. 395.

Dieſer ſchwebende Zuſtand verbirgt aber bereits den Anfang einer Formthätigkeit in ſich. Das aufgenommene Bild geht mit der Maſſe der ſonſt geſammelten, demſelben Kreiſe angehörigen Bilder eine geheime Gährung ein, worin ſie ſich mit unbefeſtigten Umriſſen durchkreuzen und einen Act vorbereiten, der zugleich Verbindung und Scheidung iſt.

Die ganze Thätigkeit, die hier im erſten Stadium ihres letzten und höchſten Schrittes vor uns tritt, geht rein im Gebiete der Form vor ſich. Man kann ſich nicht genug hüten vor einem Anfang, der das falſche Verfahren vorbereitet, das Schöne daraus zu erklären, daß das Subject, mit der Idee erfüllt, zuerſt den Gegenſtand an der Seite des Ideengehalts ergreife und von da aus erſt die Form erfaſſe, um ſie zu läutern. Hegel iſt von dieſem falſchen Wege allerdings nicht ganz freizuſprechen. Hier nun, wo wir jetzt noch ſtehen, hat das Subject, freilich mit ſeiner geiſtigen Fülle, aber mit dieſer wie ſie von Anfang an Eins iſt mit ſeinem Formſinn, das Object, das ebenfalls Gehalt und Form in Einem, aber beides in getrübter Weiſe iſt, ergriffen, ſich ein Bild davon genommen, und dieſes Bild gährt mit der Maſſe deſſen, was wir überhaupt als geſammelt (§. 386) und aufbewahrt vorausſetzen, in einem verhüllten Prozeſſe zuſammen. Aus dieſer Maſſe wird das Bild durch die einfache Attraction ſeiner Gattung diejenigen Bilder anziehen, die zu derſelben Gattung gehören; dieſer Kreis wird ſich aber zugleich verengen bis zu der näheren und nächſten Sphäre — z. B. bei einer geſchichtlichen Perſon Nation, Volksſtamm, Stand, Thätigkeit, Verhältniſſe, Temperament, Charakter. In der Mitte der verwandten Bilder aus dieſen näheren und nächſten Kreiſen ſchwebt das urſprüngliche, eben jetzt als naturſchöner

Stoff der eingetretenen Stimmung gegebene Hauptbild. Die Umriſſe aller dieſer Bilder werden, geiſtig wie ſie ſind, gleichſam durchſichtig erſcheinen, ſo daß das innere Auge durch das eine auf das andere hindurchſieht und unbehindert iſt, von einem in das andere herüberzunehmen und ebenſo abzugeben, zu verbinden und auszuſcheiden. Beſtimmteres kann von dieſer Stufe nicht geſagt werden; ſie iſt noch ein Chaos, und was darin vor ſich geht, erſchließen wir rückwärts aus dem kenntlichen, durch ſein Product offenbaren Prozeſſe, der nun folgt.

§. 396.

Der Uebergang zu beſtimmter Geſtaltung kann nur durch einen Act der 1
Concentrirung geſchehen, worin ein Anfang von Denken und Wollen oder Beſinnung, ebendaher von objectivem Gegenüberſtellen, jedoch nicht als geſonderter Act, ſondern ungetrennt von der Begeiſterung auftritt. Die Gährung faßt ſich 2
nun zuſammen zu der beſtimmten Thätigkeit, welche die im naturſchönen Gegenſtand ſchon gegebene, aber unvollkommene Zuſammenziehung (vergl. §. 53, dazu 48, 2.) an ihm fortſetzt und ſo vollendet, daß in ſeiner ganzen Form, was individuelle Bindung der Idee iſt, durch ein verhülltes Zuzählen aus den umſchwebenden Gattungsbildern ergänzt wird, was dieſe Bindung ſtört, durch ein verhülltes Abzählen ausgeſchieden unter dieſe zerfließt, und ſo dieſelbe in voller Reinheit hervortritt.

1. Das Unbewußte und Nothwendige, das Bewußte und der Wille müſſen in der Entwicklung des Acts der Phantaſie wieder aufgenommen und ihr Verhältniß dargeſtellt werden. Auf der vorhergehenden Stufe lag nun das zweite Moment, das wir in der Beſonnenheit zuſammenfaſſen, noch ganz verhüllt. Jetzt tritt es in derſelben Bedeutung hervor, wie die Aufmerkſamkeit in der Anſchauung; dieſe Aufmerkſamkeit iſt kein geſonderter Vorſatz mit dem Bewußtſein, dieß oder jenes mit den Sinnen ernſtlich faſſen zu wollen, es iſt eine Intenſität der Wahrnehmung, der Geiſt drückt darauf, ohne daß dieſes Drücken, dieß Dabeiſein irgendwie als ein getrenntes Bewußtſein und Wollen neben den Act ſich ſtellte. So macht auch auf der jetzigen Stufe der Geiſt dem Bilder-Chaos (§. 395) durch eine Faſſung, Sammlung ein Ende. Dieſe ſtrengere Einkehr in den eigenen Buſen wird ebenſo ſehr dem Künſtler zugemuthet, als die volle Bewegung und Munterkeit des Weltkindes ihm eingeräumt wird. Trüber Mißverſtand aber iſt es, dieſes Moment zum Ganzen, mönchiſche Iſolirung dem Künſtler zum Geſetz zu machen. — Die ſtraffere Anziehung nun wirkt einem Meſſer gleich, welches das Hauptbild aus den umſchwebenden herausſchneidet. Jeder Künſtler wird ſich erinnern, daß ihm bei ſeinen

Schöpfungen ſozuſagen eine Menge von Abſchnitzeln zur Seite fiel, nicht nur von Entwürfen, die er wieder verwarf, ſondern von verwandten Bildern, die in unbeſtimmter Miſchung das Hauptbild umgaukelten und in einem dunkeln Verhältniß der Anziehung und Abſtoßung mit ihm ſpielten; daß er dann endlich Ernſt machen und dieſem Spiel einen Abſchluß geben mußte. So fühlte Göthe in Betrachtung ſeines Fauſt eine Geiſterſchaar von Jugenderinnerungen in ſich auftauchen, aus denen er einſt das Ganze ſchuf, deren unbeſtimmterer Schattenzug aber dieſes noch in der Erinnerung ahnungsvoll umſchwebte. Worin nun jener Abſchluß beſtehe, dieß iſt das Geheimniß der Phantaſie.

2. Zuerſt geben wir die zu §. 53 ſchon angedeutete Stelle von **Kant** (Krit. d. äſth. Urthlskr. §. 17): „Es iſt anzumerken, daß auf eine uns ganz unbegreifliche Art die Einbildungskraft nicht allein die Zeichen für Begriffe gelegentlich, ſelbſt von langer Zeit her, zurückrufen, ſondern auch das Bild und die Geſtalt des Gegenſtands aus einer unausſprechlichen Zahl von Gegenſtänden verſchiedener Arten oder auch einer und derſelben Art zu reproduciren, ja auch, wenn das Gemüth es auf Vergleichungen anlegt, allem Vermuthen nach wirklich, wenn gleich nicht hinreichend zum Bewußtſein, ein Bild gleichſam auf das andere fallen laſſen und durch die Congruenz der mehreren derſelben Art ein Mittleres herauszubekommen wiſſe, welches allen zum gemeinſchaftlichen Maße dient. Jemand hat tauſend erwachſene Mannsperſonen geſehen. Will er nun über die vergleichungsweiſe zu ſchätzende Normalgröße urtheilen, ſo läßt (meiner Meinung nach) die Einbildungskraft eine große Zahl der Bilder (vielleicht alle jene tauſend) aufeinanderfallen, und, wenn es mir erlaubt iſt, hiebei die Analogie der optiſchen Darſtellung anzuwenden, in dem Raum, wo die meinen ſich vereinigen, und innerhalb dem Umriſſe, wo der Platz mit der am ſtärkſten aufgetragenen Farbe illuminirt iſt, da wird die **mittlere Größe** kenntlich, die ſowohl der Höhe als Breite nach von den äußerſten Grenzen der größten und kleinſten Staturen gleich weit entfernt iſt; und dieß iſt die Statur für einen ſchönen Mann. (Man könnte eben daſſelbe mechaniſch herausbekommen, wenn man alle tauſend mäße, ihre Höhen unter ſich und Breiten (und Dicken) für ſich zuſammen addirte und die Summe durch tauſend dividirte. Allein die Einbildungskraft thut ebendieß durch einen dynamiſchen Effect, der aus der vielfältigen Auffaſſung ſolcher Geſtalten auf das Organ des inneren Sinnes entſpringt.) – Dieſe **Normal-Idee** iſt nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen als **beſtimmten Regeln** abgeleitet, ſondern nach ihr werden allererſt Regeln der Beurtheilung möglich. Sie iſt das zwiſchen allen einzelnen, auf mancherlei Weiſe verſchiedenen, Anſchauungen der Individuen ſchwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbild ihren Erzeugungen

in derſelben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben ſcheint." Dann fährt er fort, dieſe Normal-Idee ſei keineswegs das ganze Urbild der Schönheit in dieſer Gattung, ſondern nur die Form, welche die unnachläßliche Bedingung aller Schönheit, mithin blos die Richtigkeit in der Darſtellung der Gattung ausmache, ihre Darſtellung ſei nur ſchulgerecht, habe nichts Charakteriſtiſches (unter dieſem verſteht er die individuelle Eigenheit ſ. unſ. §. 39 und die zu dieſem §. gegebene Anm. Kants). Nun meint man, er werde die Beſtimmung des Individuellen in dieſe abſtracte Geſtalt aufzunehmen ſuchen und ſo das eigentliche Ideal, die Schönheit, entſtehen laſſen. Statt deſſen vergißt er nun das „Charakteriſtiſche" alsbald wieder ganz und fordert zur Entſtehung des Ideals den „ſichtbaren Ausdruck ſittlicher Ideen"! Als ob jene ſogenannte Normalidee blos vom plaſtiſchen Kanon gälte und nicht vielmehr überhaupt von jeder Art des Daſeins, den Ausdruck ſeines Weſens, im Menſchen alſo des Sittlichen, ſo daß er in einem gewiſſen, abſtracten Durchſchnitte genommen wird, miteingeſchloſſen, müßte gebildet werden können. In unſerer Entwicklung iſt das innere Leben des Gegenſtands, alſo auch das ſittliche, als ergoſſen in die Form im Voraus mit inbegriffen; nicht nur dieß, ſondern das innere Leben des Objects liegt uns bereits vor als ein durchwärmtes, mit dem in es eingeſtrömten Leben des phantaſiereichen Subjects verdoppeltes. Nicht alſo ſittlicher Ausdruck, denn dieſer gehört an ſich ſchon zur Sache, fehlt jener ſogenannten Normalidee, ſondern Individualität. Daß dieß die Aufgabe ſei, — die Einheit des Allgemeinen und Individuellen im Schönen zu erklären —, hat auch Winkelmann überſehen, wenn er kurzweg die Sache bei einem Entweder Oder ſtehen läßt: die ſchöne Bildung iſt entweder individuell „auf das Einzelne gerichtet," oder „ideal, eine Wahl ſchöner Theile aus vielen einzelnen und Verbindung in Eins." Dann ſetzt er aber im Gefühle der Schiefheit dieſer Beſtimmung hinzu: „jedoch mit dieſer Erinnerung, daß etwas idealiſch heißen kann, ohne ſchön zu ſein," und führt dafür die ägyptiſchen Figuren an, in welchen weder Muſkeln, noch Nerven, noch Adern angedeutet ſind. (Kunſtgeſch. B. 4, Cap. 2, §. 25). So fallen ihm alle Momente des Schönen auseinander, ein Uebelſtand, der uns nicht mehr begegnen kann, nachdem wir den ganzen Prozeß der Entſtehung des Schönen von einem individuellen Naturſchönen abgeleitet haben. Sollen wir daher die Richtigkeit jener Kantiſchen Erklärung aus einer verhüllten Diviſion prüfen, ſo iſt die Geſtaltbildung, von welcher dieſelbe gelten ſoll, für uns eine ganz andere. Vor Allem nämlich müſſen wir jene ſogenannte Normalidee oder was Winkelmann auch idealiſch nennt, ganz zur Seite werfen. Der Kanon iſt etwas ganz Abſtractes, was wirklich und buchſtäblich gemeſſen werden kann, weder eine Idee, noch ein Ideal, ſondern nur eine Vorſtellung, die von der bildenden Kunſt als negativer Anhalt für die allgemeinen Maaße, in denen ſie ſich bewegen ſoll, fixirt iſt, und er gilt ja zudem nur von der menſchlichen Geſtalt, während hier eine Erklärung der Phantaſiethätigkeit für das ganze weite Reich ſchöner Objecte geſucht wird (vergl. §. 35—38). Wir gehen alſo aus von einem Naturſchönen und dieſes iſt bereits eine Concentrirung oder Zuſammenziehung der zerſtreuten Vollkommenheiten ſeiner Gattung in einem Einzelweſen und zwar auf eine unendlich eigene Weiſe. Soll nun dieſe individuelle Bindung zur wahrhaften Schönheit erhoben werden, ſo ſcheint ein Widerſpruch vorzuliegen: die Individualität ſoll innerhalb ihrer ſelbſt zum reinen Ausdruck erhöht und: ſie ſoll allgemein werden. Geſchieht jenes: ſo wird das unendlich Eigene bis zur Abtrennung von dem Gemeinſamen der Gattung getrieben; geſchieht dieſes: ſo wird die Eigenheit geopfert. Es wird entweder „das Geſchlecht in das Individuum verſenkt" (Leſſing Hamb. Dram. N. 94 nach Hurd) oder das Individuum in das Geſchlecht. Leſſing bewegt ſich a. a. O. von N. 87—95 um dieſen ſchwierigen Punkt, indem er den von Diderot an die mißverſtandene Stelle des Ariſtoteles Poet. C. 9 gelehnten Satz beſtreitet: die tragiſche Poeſie habe Individuen, die komiſche Arten darzuſtellen. Er beweiſt, daß jene wie dieſe das Allgemeine, daß ſie Arten darzuſtellen habe. Nun kommt er zwar nirgends auf die volle Begriffsbeſtimmung, daß die Tragödie und Komödie (die letztere freilich vielmehr gerade mit noch viel ſtärkerem Uebergewichte des Individuellen), ebenſo aber alle Kunſt das Allgemeine im Individuellen zu faſſen habe, aber der Satz des Ariſtoteles, daß die Tragödie geſchichtliche, alſo ganz individuelle Charaktere zu Grund lege, hält ihn doch, während er nur für das Moment des Allgemeinen ſprechen zu müſſen glaubt, am Individuellen feſt, und dieß drückt er mit einem „Zugleich" deutlich aus in der inhaltsvollen Stelle: „wenn es wahr iſt, daß derjenige komiſche Dichter, welcher ſeinen Perſonen ſo eigene Phyſiognomieen geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot ſagt, wiederum in ihre Kindheit zurückſetzen und in Satyre verkehren würde: ſo iſt es auch ebenſo wahr, daß derjenige tragiſche Dichter, welcher nur den und den Menſchen, nur den Cäſar, nur den Cato, nach allen den Eigenthümlichkeiten, die wir von ihnen wiſſen, vorſtellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle dieſe Eigenthümlichkeiten mit dem Charakter des Cäſar und Cato zuſammengehangen, der ihnen mit mehreren gemein ſei, daß, ſage ich, dieſer die Tragödie entkräften und zur Geſchichte erniedrigen würde" (a. a. O. N. 89). Später (in N. 91) ſagt er nach Ariſtoteles, der Tragiker lege geſchichtlich bekannte Charaktere zu Grunde, nicht um das Gedächtniß deſſen, was ihnen begegnet iſt, zu erneuern, ſondern um uns mit ſolchen Begegniſſen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müſſen. „Nun iſt es zwar wahr, daß wir dieſen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegniſſen abſtrahirt haben; es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegniſſe führen müſſe; er kann uns nicht ſelten weit kürzer, weit natürlicher auf andere bringen, mit welchen jene wirklichen nichts gemein haben, *als daß ſie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdſtriche hergefloſſen ſind, welche ihre Lauterkeit verdorben haben.*" Dieſe trübenden Umwege im weiteſten Sinn ſchneidet die Phantaſie ab; die Bezeichnung iſt trefflich, nur iſt darin die Frage, wie ſich das Allgemeine und Individuelle in dieſer idealen Abbreviatur zueinander verhalte, wieder im Unbeſtimmten gelaſſen. Dagegen iſt dieſe Grundfrage in den Stellen aus Hurds Commentar der Dichtkunſt des Horaz, die Leſſing anführt, im Mittelpunkt ergriffen: „wenn ein großer Meiſter ein *einzelnes* Geſicht abmalen ſoll, ſo gibt er ihm alle die Lineamente, die er in ihm findet, und *macht es Geſichtern der nämlichen Art nur ſo weit ähnlich, als es ohne Verletzung des allergeringſten*" (— dies iſt zu viel —) „*eigenthümlichen Zuges geſchehen kann*" (N. 92) und (N. 93): „der gute Porträtmaler muß die Züge der vorgebildeten Leidenſchaft gut ausgedrückt, aber die *mitverbundenen* Eigenſchaften nicht vergeſſen haben." In der That müſſen alle abſtracten Vorſtellungen vom ſchönen Ideal ſchon durch die einzige Erwägung ausgeſchloſſen werden, daß auch das eigentliche Porträt, wenn es Lob verdienen ſoll, ideal ſein muß.

Auf die Grundlage dieſer ſeinen Stellen können wir nun die richtige Beſtimmung bauen. Zu wiederholen iſt alſo, daß von einem Naturſchönen, das bereits individuelle Bindung des Allgemeinen iſt, die Phantaſie ausgeht. Göthe und Schiller konnten nicht genug darauf dringen: vom Engen in's Weite, vom Beſondern zum Allgemeinen, vom einzelnen Fall zu großen Geſetzen, die *in* demſelben geſchaut werden, und ja nicht umgekehrt vom Allgemeinen zum Beſondern fortzugehen. Schiller ſelbſt nennt den Act, der mit dem Beſonderen vorzunehmen iſt, eine *Reduction* empiriſcher Formen auf äſthetiſche, — daſſelbe, was wir zunächſt eine Zuſammenziehung nennen. Eine ſolche iſt aber bereits das beſondere Naturſchöne, von welchem ausgegangen wird: es iſt eine, aber noch unvollkommene, Bindung der in die Breite zerſtreuten und vielfach getrübten Formen des Gehalts ſeiner Gattung. Dieſe Zuſammenziehung, Bindung iſt es zunächſt, wodurch die unendliche, nur ſich ſelbſt gleiche Eigenheit des Individuums entſteht. Allein gerade *durch dieſe* Eigenheit iſt die Gattung, wie ſchon §. 48, ^{2}. gezeigt wurde, nur um ſo energiſcher ausgedrückt, denn was dort von bedeutenden Menſchen geſagt iſt, gilt, obwohl mit minderer

Straffheit der Individualität, von den tüchtigen Einzelweſen aller Sphären des Daſeins. Nun iſt aber der Mangel auch der bedeutenden Individualität im Reiche des Naturſchönen dieſer: erſtens gewiße Züge der Gattung kann das Individuum, zunächſt überhaupt und abgeſehen von ſeinen zeitlichen Entwicklungsſtufen, allerdings in ihrer vollen Beſtimmtheit nicht haben, weil ſie mit den andern, die es hat, in Einem Weſen nicht vereinbar ſind; Cato kann nicht weich, Taſſo nicht praktiſch ſein u. ſ. w. Determinatio est negatio. Doch können dieſe Züge, obwohl ſie mit ſeinen weſentlichen Zügen unvereinbar ſcheinen, nicht völlig fehlen; jedes Individuum iſt eine ſchwierig verſchlungene Einheit, denn es weist auf die ganze Gattung hinaus: Cato iſt alſo kein weicher Charakter, aber er kann auch weich ſein u. ſ. w. Dieſe „mitverbundenen Züge“ nun drücken im unmittelbaren (naturſchönen) Daſein ſtörend auf die Hauptzüge. Die letzteren müſſen alſo verſtärkt werden, ohne jene auszuſchließen. Es muß demnach aus den umſchwebenden Gattungsbildern Solches aufgenommen werden, worin gerade die Hauptzüge ſich voller und ungeſtörter ausdrücken, und es muß die zu volle Stärke der mitverbundenen Züge hinausgewieſen werden in das Weite, wo ſie unter die Gattungsbilder mit allem dem, was dieſe von Solchem darboten, das dieſer Form der individuellen Bindung widerſpricht und daher ausgeſtoßen werden muß, in Vergeſſenheit zerfließt. Dann iſt in dieſen Hauptzügen die Gattung, denn es ſind geſammelte Kräfte der Gattung, in Reinheit ausgedrückt; da aber die anderen, miteingeſchlungenen darum nicht fehlen, wird zugleich auf die Unendlichkeit der Gattung außerhalb dieſes Individuums hinausgewieſen. Zweitens in der zeitlichen Entfaltung ſeines Weſens ſinkt das Individuum durch die ſtete Einmiſchung des ſtörenden Zufalls unter ſich ſelbſt herab und ſtellt, ſtatt ſich und ſein Geſetz, ſeine Lebens-Idee, Anderes, was hierher nicht gehört, mit dar. Unter den umſchwebenden Bildern des Lebensverlaufs verwandter Individuen mit den hieher gehörigen Zufällen müſſen alſo diejenigen heraufgenommen werden, welche eine, ſei es durch Förderung oder Hinderniß, zur glücklichen Entwicklung reizende Sollizitation enthalten, und ausgeſchieden müſſen die entgegengeſetzten werden.

Dieß gilt alſo vom Individuum, welchem Reiche es angehören mag, und unter Individuum iſt ebenſo ein eigentliches Einzelweſen wie eine Einheit mehrerer zur Bethätigung einer Idee in der Zeitfolge einer Handlung zuſammentretender zu verſtehen.

Daß nun dieſer Act nicht durch Abſicht und Reflexion vollzogen werden kann, bedarf keines neuen Beweiſes, deßwegen nicht, weil die ganze Bewegung im Gebiete der vom Gehalte schlechtweg ungetrennten Form vor ſich geht und der ſo geſtaltende Geiſt mit ſich und ſeinem ganzen Gehalt in die Formbildende Thätigkeit ohne Rückhalt verſenkt iſt.

Ebendeßwegen iſt nun dieſer Act ſo ſchwer zu faſſen, weil das Faſſen ihn aus ſeiner dunkeln Einheit reißt, Denkbeſtimmungen hineinträgt und nur hinzuſetzen kann: der ſo gefaßte Gegenſtand ſelbſt ſei jedoch kein Denken. So ſagt **Hallmann** (Kunſtbeſtrebungen der Gegenw.) fein, aber ſchließlich nichts aufhellend: ein Denken in Formen. Die gewöhnlichen Bilder ſind vom Läutern im Feuer, — (Bettina an Göthe: meine Phantaſie hatte ſchnell das Irdiſche an dir verzehrt —), vom chemiſchen Schmelztiegel, von örtlicher Erhöhung, vom Sieben, vom Reinigen durch Waſchen oder Rütteln genommen. Kant nun nennt dieſes Thun ein dynamiſches Dividiren. **Hegel** weiſt dieſe Auffaſſung oder vielmehr ihre Grundlage, die Annahme eines Aufeinanderfallens vieler ähnlicher Bilder, wobei „eine Attractionskraft der ähnlichen Bilder oder deßgleichen angenommen werden müßte, welche zugleich die negative Macht wäre, das noch Ungleiche derſelben aneinander abzureiben", als zu phyſikaliſch ab und ſetzt die Thätigkeit einzig in die Intelligenz (Encyclop. §. 455); allein da ſpricht er von der Erzeugung der allgemeinen Vorſtellungen, dieſe ſind in Wahrheit der Uebergang nicht zur Phantaſie, ſondern zur Bildung des abſtracten Begriffs und da tritt freilich die Intelligenz ſchon herein; im Prozeß der reinen Formbildung aber erklärt die allgemeine Berufung auf die Intelligenz gar nichts. Intelligenz, aber ganz eingehüllte, wirkt auch in dieſem Act, aber ich weiß noch nicht, wie beſchaffen derſelbe ſei, wenn ich weiß, daß ſie in dem Convolut der wirkenden Kräfte dunkel wirkt. Wir haben weſentlich ein Verhältniß Einer Geſtalt zu vielen Geſtalten; dieſe leihen jener von dem Ihrigen und umgekehrt giebt jene an dieſe von dem Ihrigen ab: ein Prozeß, der offenbar einem Verfahren mit Zahlen verwandt iſt. Kants Diviſionstheorie darf ſo wenig für unwürdig gehalten werden, als es gewiß iſt, daß alle Muſik auf verborgenen Zahlenverhältniſſen beruht. Muſik freilich iſt vergleichungsweiſe geſtaltlos, aber das Ineinanderübergehen von Geſtalten zur Schöpfung des für das Auge beſtimmten Ideals hebt ja zuerſt ihre Umriſſe auf, ſo daß ſie wie körperlos durcheinander ſchweben und eine geheime Abrechnung miteinander vornehmen. Dieſer Prozeß iſt freilich, wie gezeigt iſt, viel verwickelter, als Kant meint. Zunächſt iſt er doppelt, nicht einfach. Kant hat nicht ein bereits individuell gebundenes Naturſchönes vor ſich, ſondern nur die unbeſtimmte Menge gewöhnlicher Erſcheinungen aus einer Gattung, aus welcher die Phantaſie durch ihre verhüllte Diviſion ein Abſtractum gewinnt. Wir dagegen haben z. B. einen ſchönen Mann, welcher der Anſchauung begegnet, und zwar ſchön in dem näheren Sinne z. B. athletiſcher Schönheit. Dieſer Mann ſtellt an ſich ſchon eine von der Natur (wozu für uns auch ſeine athletiſche Uebung gehört) in dynamiſchem Sinne vollzogene Diviſion dar. Seine Schönheit iſt aber mangelhaft, die Diviſion unvollkommen, es iſt nicht der richtige Quotient. Die Phantaſie nun nimmt ſein Bild, aber auch die vielen Bilder der anderen Männer, deren beſondere Schönheiten er in ſich geſammelt darſtellt, auf, und ſie muß nun den Diviſionsprozeß, um den wahren Quotienten aus dieſen zu finden, erneuern. Der Prozeß iſt alſo zuerſt darum verwickelt, weil die vorgefundene Diviſion aufgehoben und reiner wiederhergeſtellt werden muß. Allein er iſt verwickelt noch in einem andern Sinne. Der Mann hat vielerlei Eigenſchaften in Form, Farbe, Bewegung, Ausdruck. Mit jeder dieſer Eigenſchaften muß die Diviſion vorgenommen werden, aber alle dieſe verſchiedenen Diviſionen zugleich immer mit Rückſicht auf das Maaß, in welchem Eigenſchaften verſchiedener, bis zum Widerſpruch ſich verwickelnder Art in einem Individuum vereinbar ſind. Dieſe ſchwierige Verſchlingung fand ſchon ſtatt in dem dunkeln Prozeß, den die Natur vollzog, als ſie eine unendlich eigene Bindung der Gattungs-Eigenſchaften zu einem Individuum vornahm. Theilweis irrte ſie, indem ſie Störendes in die Einheit warf. Die Phantaſie muß ihr Werk alſo eben in dieſem Sinne wiederholen und von ſeinen Fehlern reinigen, da mehr zuzählen, dort mehr abzählen, ohne doch von der Grundlage der von der Natur ſchon gegebenen, individuellen Zuſammenziehung abzuweichen. Können wir dieſem verſchlungenen Prozeß nicht weiter folgen, ſo dürfen wir mit Recht ſagen: die bisherigen Verſuche, die Phantaſie zu begreifen, haben nichts erklärt, wir aber weiſen wenigſtens auf den Weg hin, wo die Erklärung liegen muß; klingt dieſe Weiſung ſeltſam, weil der Geiſt ſich des Zählens oder zählenden Meſſens in dieſer Operation nicht bewußt iſt, ſo erwäge man, daß ein mit den Geſetzen der zur Vergleichung ſchon angeführten Muſik unbekannter Erfinder einer Melodie auch zählt, ohne davon zu wiſſen, daß die Formen der Geſtalt zwar Raumverhältniſſe ſind, aus geheimen Baugeſetzen des wirkenden Lebens fließend, aber als Raum-Verhältniſſe Objecte des Meſſens und Zählens; daß ebenſo Farbe und Licht auf zählbarer Undulation beruhen, ohne daß man in ihrem Eindruck irgend wüßte, es ſeien Zahlen, mit denen man zu thun hat, ſo wie ich bei jeder körperlichen Handlung aus Inſtinkt unbewußt die Entfernung meſſe, die mein Arm zurücklegen muß u. ſ. w. Klingt ſie zu niedrig, ſo erwäge man, daß in die Factoren dieſes Zählens und in das Zählen ſelbſt eine geiſtige Welt eingegangen iſt, welche in der ganzen Operation mitfließt, und vergeſſe nicht das ſchon Geſagte, daß, wenn man meint, dieß mitfließende Geiſtige müſſe vielmehr in gedankenartiger Operation als das Beſtimmende des Prozeſſes gefaßt werden, alsbald das Formgebiet durch eine Scheidung von Körper und Seele im Gegenſtand, Sinnlichkeit und Geiſt im Subjecte zerſtört wird.

§. 397.

**Wenn dieß Geſtalten im Zuge iſt, tritt auch die Begeiſterung in vollen 1
Schwung, die das Subject wie ein ihm unbewußtes Geſetz des Objects fortreißt, aber die Beſonnenheit als weiſe Durchführung der Idee in maaßvoller 2
Anordnung eines Ganzen und ſeiner Formverhältniſſe, nur in zweiter Linie begleitet von beſonderer Reflexion über die Anordnung des Einzelnen, ſteht auf gleicher Höhe oder iſt vielmehr als ihre eigene Beſtimmtheit identiſch mit ihr und in Vergleichung mit der gemeinen und mit der philoſophiſchen Beſonnenheit immer bewußtlos.**

1. Das Unbewußte und Willenloſe wächst mit der Stärke der Bewegung, wodurch die reine Form erzeugt wird; daß dieß immer das Erſte bleibt, muß gerade hier, wo ſofort ebenſo ſtark die Forderung des Gegentheils aufzutreten ſcheint, mit vollem Nachdruck feſtgehalten werden. Die Traumnatur, daß das Subject von ſeinen Geſtalten fortgezogen wird, daß es ſich ganz in ſie zu verlieren ſcheint, als gäben ſie ihm ein, nicht es ihnen, tritt in volle Kraft. Schiller (Br. 784 an Göthe) knüpft an eine (mißverſtandene) Stelle Schellings die nachdrückliche Forderung, daß der Dichter nur mit dem Bewußtloſen anfange, ja ſich glücklich zu ſchätzen habe, wenn er durch das (nachträgliche) klarſte Bewußtſein ſeiner Operationen nur ſo weit komme, um die erſte dunkle aber mächtige Totalidee in der vollendeten Arbeit ungeſchwächt wiederzufinden; er ſelbſt, der „als eine Zwitterart zwiſchen dem Begriffe und der Anſchauung zu ſchweben" geſtand, beklagt ſich, daß Theorie und Kritik ihm die lebendige Gluth geraubt haben; er ſehe ſich jetzt erſchaffen und bilden, er beobachte das Spiel der Begeiſterung und ſeine Einbildungskraft betrage ſich mit minderer Freiheit, ſeitdem ſie ſich nicht mehr ohne Zeugen wiſſe. Das bewußtloſe Thun der Phantaſie erſcheint als ein Zug des (mit den Kräften des Subjects geſchwängerten) Objects zugleich mühelos, und Leſſing, indem er ſich das wahre Organ der Dichtkunſt abſpricht, geſteht, er fühle die lebendige Quelle nicht in ſich, die durch eigene Kraft in ſo reichen, ſo friſchen, ſo reinen Strahlen aufſchieße, er müſſe Alles durch Druckwerk und Röhren in ſich herauspreſſen.

2. Das Chaos (§. 395) geſtaltet ſich, der Nebel gerinnt, das neue Bild ſoll eine reiche Einheit wohlgeordneter Maaße und Verhältniſſe werden. Dieß iſt in der That ohne Anſtrengung des Willens in ſeiner ganzen Freiheit, ohne Tiefe des Denkens nicht möglich und der Traum ſoll zugleich volles Wachen des ſeinem Bilde hell gegenüberſtehenden Subjectes ſein, das Unmittelbare durch gründliche Vermittlung zur Beſtimmtheit reifen. Es iſt ſchwer, dieſes Wachen im Träumen, das im Begriffe

der Beſonnenheit ſich zuſammenfaßt, mit allem Nachdruck feſtzuhalten, ohne in einer Trennung dieſes Moments von dem der Begeiſterung, wodurch es ſich als Abſtraction von ihr iſolirt und in das Philoſophiſche und Etiſche hinüberführt, hineinzugerathen. Dort ſollte ſich der Schöpfer in ſein Geſchöpf verlieren, hier ſoll er ebenſoſehr über demſelben ſtehen. Zuerſt iſt dieſe Beſonnenheit von der gemeinen zu unterſcheiden, mit welcher auch die philoſophiſche nichts zu thun hat. J. Paul bezeichnet ſie (a. a. O. §. 12) kurz und gut als die geſchäftige und ſagt von ihr, ſie ſei vielmehr immer außer ſich und nie bei ſich. Wenn nun die höhere Beſonnenheit des Dichters ebenſo auch von der philoſophiſchen ſtreng geſchieden und ganz Inſtinct bleiben ſoll, ſo iſt dieß aus dem Geſetze zu begreifen, daß Unbewußtes und Bewußtes überhaupt in unendlichen Stellungen ſich überbauen. So in der Bildungsgeſchichte, was der Gegenwart als die bewußteſte Bildung erſcheint, wird der folgenden Generation naiv, ſie ſieht, daß es noch ein Unbewußtes war, ein Inſtinct der Geſchichte. Die Beſonnenheit der Phantaſie iſt höchſtes Bewußtſein, gehalten gegen die ſinnliche Wahrnehmung, die Anſchauung, die Einbildungskraft und auf der Willensſeite gegen Trieb und ſinnliche Leidenſchaft; ſie iſt bewußtlos, gehalten gegen das reine Denken und die ethiſche, auf den Begriff des Gegenſtands gegründete That, in ſich aber geht ſie ſo ſicher, als das Thier wiſſend ohne zu wiſſen das ſeiner Gattung Gemäße thut, raſch, friſch, ohne Zweifel. Gerade das volle Licht der eigentlichen Beſonnenheit ſtört ſie, wie den Hamlet, und treffend ſagt J. Paul (a. a. O.): „Das Genie iſt in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler; in ſeinem hellen Traum vermag es mehr, als der Wache, und beſteigt jede Höhe der Wirklichkeit im Dunkeln; aber raubt ihm die träumeriſche Welt, ſo ſtürzt es in der wirklichen", und (§. 13): „Ueberhaupt ſieht die Beſonnenheit nicht das Sehen und das Spiegeln ſpiegelt ſich nicht." — „*Der Inſtinct iſt blind, aber nur wie das Ohr blind iſt gegen Licht und das Auge taub gegen den Schall*; er bedeutet und enthält ſeinen Gegenſtand ebenſo, wie die Wirkung die Urſache." Es iſt aber eine doppelte Form der Beſonnenheit in der Phantaſie ſelbſt zu unterſcheiden. Ihr Bilden im Großen und Ganzen geſchieht mit der Art von Beſonnenheit, welche ein großer, ſtarker Traum-Inſtinct iſt; zugleich aber iſt das Bild im Einzelnen anzuordnen, Verhältniß, Aufeinanderfolge der Theile zu beſtimmen. Hier kann und muß eigentliches Denken, eigentliches wählendes Wollen eintreten, nur daß es den Inſtinct des Ganzen immer zur Baſis und zum leitenden Bande behält. Z. B. der Dichter entwirft ein Drama: die Handlung, die Perſonen müſſen ihm vom Inſtincte gegeben, da darf er ſich der letzten Gründe nicht bewußt ſein, er darf nicht definiren können; wie dieſe Perſon dieſes Moment der Idee darſtelle u. ſ. w., er darf nicht wählen müſſen, ob er den Charakter im Entſcheidungsfalle ſo oder anders handeln laſſen wolle. Allein über die Folge einzelner Auftritte, über die Anordnung ihrer kleineren Theile, Wendungen des Geſprächs, wo es ſich nicht um ſchlagende Hauptſtellen handelt, und dergleichen, kann er mit deutlicher Reflexion angeſtrengt nachdenken, oft und wiederholt reiben und feilen, bis das Detail ſeines innern Bildes ganz offen daliegt. Rechenſchaft von den Gründen im Einzelnen, aber nie von den letzten im Großen und Ganzen iſt ſein Naturgeſetz; das Kind ſpringt wie Minerva in voller Rüſtung aus ſeinem Haupte und iſt doch ein Schmerzenskind; das Unmittelbare legt ſich in eine Summe reicher Vermittlungen, die oft, ja immer ganz mühevoll, aber von dem müheloſen Grundbilde getragen ſind und wieder in es zurückfließen. Nicht ganz richtig iſt daher Jean Pauls Ausdruck (a. a. O. §. 12): „Nur das Ganze wird von der Begeiſterung erzeugt, aber die Theile werden von der Ruhe erzogen“, wenn Ruhe gleich Beſonnenheit ſein ſoll; dieſe iſt ſchon in der Begeiſterung ſelbſt, die das Ganze erzeugt, ungeſchieden mitenthalten, in den Theilen löst ſie ſich nur vorübergehend von ihr ab, ohne aber das Band zu zerreißen.

§. 398.

1 **Durch dieſe Thätigkeit der Phantaſie und nur durch ſie entſteht die reine**
2 **Schönheit, welche nun Ideal heißt im Sinne des zunächſt innern Bildes, das der Geiſt als ſein durch Umbildung eines Naturſchönen frei geſchaffenes Werk ſich in vollendeter Objectivität gegenüberſtellt. Es hat vom Naturſchönen die ganze ſinnliche Lebendigkeit und die ganze unendlich eigene Bindung der ewigen Gattungsformen zur Individualität, vom freien Geiſte die ganze Ausſcheidung des ſtörenden Zufalls durch die poſitive Macht der reinen, in den Gegenſtand eingedrungenen und ihn in's Unendliche hebenden Idee. Das Ideal iſt die ſubjective Verwirklichung des in §. 14 aufgeſtellten Begriffs des Schönen durch die Phantaſie.**

1. „Nur durch ſie.“ Im erſten Theile hieß, was in das Schöne aufgehoben iſt, das Gute und Wahre; jetzt heißt das Schöne Phantaſie und das Gute und Wahre, das in ſie aufgehoben iſt, Wille und Denken. Nur darf man ſich, aller bisherigen Erörterung zufolge, dieß nicht als eine Zeitfolge vorſtellen, wie wenn Wollen und Denken vorher getrennt wären und nachher in die Phantaſie eingiengen. In Kritiken und Urtheilen allerwärts vernimmt man trübe Verwirrung über dieſen Punkt: „Dieſer Dichter hat Phantaſie, aber ſchlechte Geſinnung, wenig Empfindung, wenig künſtleriſchen Verſtand“ u. ſ. w: „er iſt ein philoſophiſcher

Dichter" und dergl. Das Schöne entſteht *nur* durch Phantaſie, ſonſt durch gar nichts; die Phantaſie ſchließt Gefühl, Geſinnung, Verſtand, Sinnlichkeit, Alles ein. Wer ſchlechte Geſinnung hat, bringt es von der Einbildungskraft gar nicht oder nur in Augenblicken, wo die Geſinnung ſich erhebt, zur Phantaſie; ohne Gefühl, ohne Verſtand iſt keine Phantaſie denkbar, Philoſophie iſt von ihr rundweg ausgeſchloſſen, denn ſie verzehrt ihre Naivität. Phantaſie iſt das ſpezifiſche Organ des Schönen. Schiller ſagt von Göthe: *alle ſeine denkenden Kräfte haben auf die Einbildungskraft* (er gebraucht die jetzige Terminologie, welche die Phantaſie ſtreng von dieſer unterſcheidet, noch nicht) *als ihre gemeinſchaftliche Repräſentantinn gleichſam compromittirt*, und Göthe ſelbſt darf von ſeiner Natur rühmen, daß ſie nach jeder Scheidung wie getrennte Queckſilberkugeln ſich ſchnell und leicht immer wieder vereinige. Nun gibt es freilich die verſchiedenſten Miſchungsverhältniſſe in der Phantaſie der Einzelnen, von denen wir hier noch nicht reden, aber es ſind Miſchungsverhältniſſe *der* Phantaſie, während jene landläufigen verworrenen Reflexionen immer noch etwas *neben* und *außer* der Phantaſie ſetzen zu müſſen glauben. Weil der Kritiker die Bindung des Allgemeinen und der Geſtalt auflöst, kehrt ihm bei ſeichter Reflexion immer auf's Neue die Meinung zurück, die Phantaſie ſelbſt habe von jenem aus dieſe geſucht. „Es iſt ein großer Unterſchied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Beſondere ſucht oder im Beſondern das Allgemeine ſchaut. Aus jener Art entſteht Allegorie, wo das Beſondere nur als Beiſpiel, als Exempel des Allgemeinen gilt, die letzte aber iſt eigentlich die Natur der Poeſie; ſie ſpricht ein Beſonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweiſen. Wer nun dieſes Beſondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erſt ſpät." (Göthe, Maximen und Refl. Abtheil. 4, Werke B. 49, S. 96.) Wer das Allgemeine in Gedankenform ausſpricht, iſt kein Dichter, und wer es in's Bild legt, kein Philoſoph. Einzelne Wahrheiten, Sentenzen, Erfahrungsſätze, gehören nicht hieher; ſie wälzen ſich als Stoff mit und die Träger der Schönheit ſind die Perſonen, die ſie ausſprechen, die Sentenzen, die Gedanken aber ſind die Expoſition dieſer Perſonen und ihrer gemeinſchaftlichen Handlung.

2. Das reife Bild muß fertig, ganz, abgehoben von den umſchwebenden Bildern dem Geiſte in ſeinem Innern gegenüberſtehen: es muß ihm ſcheinen, als ſehe er es leibhaftig mit dem geiſtigen Auge. Die Alten gingen in der Erkärung der Phantaſie immer vom rechten Wortbegriffe, dem eines innern φαίνεσθαι aus, einem Erzeugen von εἴδωλα. Plato nennt ſie im Philebus einen innern Maler, ζωγράφος. Ariſtoteles verlangt (Poet. B. 17) vom Dichter vor Allem das πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι,

dann ſetzt er hinzu, er müſſe ſogar ſo viel als möglich mit den Gebärden mitarbeiten, denn er wirke deſto mehr, je mehr er ſich in die darzuſtellende Leidenſchaft verſetze (ἐν τοῖς πάθεσιν εἶναι). Die letztere Seite brauchen wir nicht beſonders zu verfolgen, da wir eine Vermählung des Phantaſiebegabten mit dem innerſten Leben des Objects zum Ausgangspunkte nahmen, die Leidenſchaft aber nur einer der unendlichen Stoffe iſt, welche die Phantaſie ergreift. Das Bild, das dem Subjecte gegenüberſteht, iſt Bild der Sache mit ſeinem ganzen Gefühlsleben vermehrt. Je vollendeter das Bild, deſto erfüllter auch in dieſem Sinne, deſto mehr wallt alſo auch das Gemüth des Anſchauenden ſelbſt und er mag im innerlichen Schauen ſelbſt den Bewegungen deſſelben folgen, laut mit ſich reden, indem er die Stimme einer dargeſtellten Perſon übernimmt; aber um ſo ſicherer tritt auch die nöthige Kälte der Unterſcheidung des eigenen Ich vom Bilde, die Löſung des pathologiſchen Verhältniſſes, kurz Beſonnenheit in die Begeiſterung. Dieſe weſentliche Bedingung der Objectivität des inneren Bildes hat weder Ariſtoteles an der genannten Stelle, noch Quinctilian in der ganz ähnlichen Aeußerung VI, 2, 26., welche Hartung (Lehren der Alten über die Dichtkunſt u. ſ. w. S. 52) anführt, in's Licht geſetzt. Der Letztere führt einen bei affectvoller Stelle weinenden Schauſpieler an, was an die bekannte Scene im Hamlet erinnert. Allerdings iſt der Zuſtand des Schauſpielers im leidenſchaftlichen Spiel hier beſonders belehrend; er muß ganz in ſein Bild ein- und aufgehen und doch darf ſeine Leidenſchaft nicht eigentliche Leidenſchaft ſein, er muß ſich ebenſo zurückbehalten: und beides wächſt in gleichem Verhältniß mit der Klarheit, Objectivität ſeines inneren Schauens. Longin περὶ ὕψους Sect. 15, 1. ſpricht jenen Begriff der Phantaſie mit den ſchlagenden Worten aus: ἰδίως δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοὔνομα (φαντασία), ὅταν, ἃ λέγῃς, ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῇς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῇς τοῖς ἀκούουσιν. Dann ſagt er von einer Stelle im Oreſtes des Euripides: ἐνταῦθ' ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν ἐρινύας. Dieſes innere Bild nun iſt durch die von uns dargeſtellte Verwandlung reiner Ausdruck der Idee geworden. Plato's Feindſeligkeit gegen die Kunſt ruht auf einer falſchen Logik, die ſich gerade in dieſen Punkt eingeniſtet hat. Die Phantaſie, ſo argumentirt er (Staat C. 10) gibt ein Abbild des Gegenſtands, dieſer ſelbſt iſt ein Abbild der Idee des Gegenſtands, wie ſie im göttlichen Verſtande wohnt. Nun nimmt er die objective Darſtellung des Phantaſiebilds durch die Kunſt, von der wir noch nicht reden, hinzu und ſagt, dieſe ſei wieder ein Abbild des Phantaſiebilds. Folglich, ſchließt er, ſei das Kunſtwerk das Bild von dem Bilde eines Bildes. Laſſen wir das letzte Glied, das Kunſtwerk weg, ſo iſt alſo das Phantaſiebild Bild des Bildes; es iſt zwar nicht, wie Plato vom Kunſtwerk ſagt, aus der dritten, aber doch immer nur aus der zweiten Hand. Allein gerade dieſe zweite Hand hebt ja die

Mängel des Bildes erſter Hand (des Naturſchönen) auf und kehrt zum göttlichen Urbilde zurück; das Naturſchöne iſt die Mitte zwiſchen dieſem und ſeiner Herſtellung durch den Menſchengeiſt; gerade weil das zweite Bild Scheinbild iſt, tilgt es die Mängel des erſten und nie ſieht Plato mit ſeiner Ideenlehre in gröberem Widerſpruch, als wenn er ſo den Schein verkennt.

Das ſo erzeugte Schöne nun iſt das Ideal, zunächſt das innere der Phantaſie; nach Kant (a. a. O. §. 17) „die Vorſtellung eines einzelnen als einer (richtiger: ſeiner) Idee adäquaten Weſens.“ Wir brauchen keine weitere Definition, als den Zuſatz zu unſerem §. 14, daß das Schöne, wie es dort beſtimmt iſt, ſeine wahre Wirklichkeit durch die Thätigkeit der Phantaſie erlange, eine Thätigkeit, welche aber das Naturſchöne als Stoff vorausſetzt. Nach der zu §. 379 angeführten Klage über die Seltenheit ſchöner Weiber fährt Raphael in ſeinem Briefe an Caſtiglione fort, er bediene ſich um dieſer Theurung des Stoffes willen di certa idea, che mi viene nella mente. Das Naive davon iſt, daß es danach ſcheint, als bilde der Künſtler entweder nach ſchönen Modellen, oder in Ermanglung derſelben nach einem Phantaſiebilde; und ebenſo ſteht es mit der bekannten Aeußerung Cicero's (Orat. 3), welche von Phidias ſagt, daß ſein Jupiter, ſeine Minerva nicht nach einem Modell geſchaffen wurde: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Das Phantaſiebild iſt immer das lebendige Ineinander eines naturſchönen Stoffs und des ganzen Gehalts mit der ganzen Formthätigkeit des Künſtlergeiſtes. Freilich Raphael hat dort ſeine Galathea, Cicero hat Götterbilder im Auge, und dieſe ſind kein in der Natur gegebener Stoff. Allein wir haben zum Stoffe auch Solches gerechnet, was durch Kunde überliefert wird, zunächſt das Geſchichtliche. Zu dieſem werden wir im folg. Abſchnitt eine neue Stoffmaſſe treten ſehen: das ganze Gebiet der religiöſen Vorſtellung, welche, zunächſt ſelbſt eine Art von Production des Schönen durch Phantaſie, doch ſelbſt wieder ihre noch unreifen Bilder als Stoff der freieren, rein äſthetiſchen Phantaſie überliefert. Hier iſt alſo das überlieferte Sagenbild das Naturſchöne, in deſſen Umbildung die Phantaſie thätig iſt. Soll nun dieſe ihr Bild zur objectiven Ausführung bringen, ſo entſteht die Frage, ob ſie ſich nicht noch außerdem nach eigentlich naturſchönen Objecten als Vorlagen umſehen ſoll: dieſe Frage gehört aber nicht hieher, ſondern in die Kunſtlehre. Es handelt ſich da von dem nachträglichen Benützen von Modellen, und erſt, wenn das Naturſchöne auch in dieſer zweiten Inſtanz zur Sprache kommt, iſt die Frage über Naturnachahmung in der Kunſt ſpruchreif; vorbereitet aber haben wir allerdings die Sache zur leichten und raſchen Löſung.

Das Ideal iſt alſo Natur und nicht Natur: es iſt gefunden und geſchaffen, der Künſtler gibt „dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menſchlich vollendete zurück" (Göthe zu Diderot). Sein Bild iſt das wohlbekannte Alte und das unbekannte Neue, Fleiſch und Blut von dieſer und doch Weſen aus einer andern Welt, von Geiſterhauch umwebt, „gleich weit entfernt von logiſchen Weſen wie von bloßen Individuen; der Künſtler erhebt ſich über das Wirkliche und bleibt innerhalb des Sinnlichen ſtehen" (Schiller an Göthe N. 360); „er ſcheidet am Wirklichen aus das zufällig Wirkliche, an dem wir weder ein Geſetz der Natur noch der Freiheit entdecken, d. h. das Gemeine" (Göthe Werke B. 49 S. 45) und verſtärkt in's Unendliche ſeine ganze Eigenthümlichkeit als Concentration der ewigen Natur- und Freiheitsformen in ein Individuum; dieſes iſt daher Repräſentant der beſtimmten Idee. „Das Ideal wandelt das Erſcheinende auf allen Punkten ſeiner Oberfläche zum Auge um, welches der Sitz der Seele iſt und den Geiſt zur Erſcheinung bringt; — es ſetzt ſeinen Fuß in die Sinnlichkeit und deren Naturgeſtalt hinein, zieht ihn jedoch wie das Bereich des Aeußern zugleich zu ſich zurück, — dadurch ſteht es im Aeußerlichen" (als Kunſtwerk, zunächſt aber im Geiſte umgeben von Bildern des gemein Aeußerlichen,) „mit ſich ſelbſt zuſammengeſchloſſen frei auf ſich beruhend da als ſinnlich ſeelig in ſich, ſeiner ſich freuend und genießend" (Hegel Aeſth. B. 1, S. 197 ff.). Die Phantaſie als Idealbildend iſt ſo die reine und volle Mitte des menſchlichen Geiſtes; dieſer Begriff iſt aber in Hegels Darſtellung trotz der Trefflichkeit der einzelnen Beſtimmungen nicht zum Rechte gekommen, weil er an der Stelle, wo er die Phantaſie eigentlich behandelt, in der Encyclopädie, von ihr ausſagt, die Intelligenz gebe in ihr einem aus ihr ſelbſt genommenen Gehalt bildliche Exiſtenz (§. 457). Der Gehalt iſt ja, wie wir ſehen, im Stoffe auch gegeben, und nur ſo eine reine Einheit des Geiſtes mit der Natur möglich. Haben wir ſchon die Intelligenz, die eigenen Gehalt ſchlechtweg frei erzeugt und dann in ein Bild legt, ſo ſind wir ſchon weit über die Phantaſie hinaus: ſie iſt dem encyclopädiſchen Fortſchritte geopfert.

§. 399.

Da jede Idee eine Einheit von Momenten in ſich begreift (§. 21), deren reale Erſcheinung aber im Naturſchönen eine verworren ſich verlaufende Maſſe darſtellt (§. 380, 1.) ſo wirkt die bindende und ſcheidende Thätigkeit der Phantaſie (§. 396) im Ideal als organiſche Gliederung, welche das Fließende einſchneidend theilt, das Zerſtreute einigt, ſo das Viele als ein Geordnetes um

die Einheit der Idee verſammelt und das Ganze an ſeinen Grenzen ſcharf abſchneidet. Je reicher und erfüllter die Idee, deſto mehr ſtellt ſich im Ideale dieſe Maſſenorganiſirende Wirkung der Phantaſie in's Licht.

Eigentlich iſt, was wir hier aufführen, nichts Anderes, als eben der zuſammenziehende Act §. 396. Indem er das Poſitive im Gebilde in's Unendliche verſtärkt, ſo zieht er die Formen, worin ſich dieſes darſtellt, heraus wie aus einer Einklemmung. So ſind im menſchlichen Körper immer einige Glieder nicht frei herausgewickelt, ſtecken und kleben ineinander; was der Italiener desinvoltura nennt, iſt ſehr ſelten, vollkommen nie vorhanden. Indem jener Act das Störende ausſcheidet, rückt er die Formen zugleich ebenſo energiſch zuſammen. Dieß findet ſelbſt bei dem geringſten Gegenſtande Statt, und wäre es nur eine Erdbildung, eine Pflanze, denn jedes Seiende iſt Einheit in Vielheit; die ganze Bedeutung dieſes Gliederns aber tritt in dem Grade erſt in volles Licht, in welchem der Gegenſtand ein ſo erfüllter und großer iſt, daß die Momente außerhalb dieſes Zuſammenhangs ſelbſtſtändige Ganze wären, am meiſten alſo in einer menſchlichen Handlung, welche durch Zuſammenwirken vieler Perſonen ſich bildet, die ſelbſt wieder zu Gruppen, welche untergeordnete Ganze im Ganzen darſtellen, ſich zuſammenordnen. Dieß Binden und Auseinanderhalten, dieß Kerben, Punkte Setzen, Einſchneiden und ebenſo fließend Vereinigen iſt zugleich weſentlich ein ſtrenges Abſchließen der Grenze. Zwar greift ſchon die Anſchauung (§. 385) ihren Gegenſtand aus der Maſſe heraus, allein ſie nimmt doch eine unbeſtimmte Menge gemeiner Erſcheinungen, obwohl ohne Betonung, in die Wahrnehmung mit auf. Die Phantaſie wirft dieſe weg, ſchneidet, dem Handwerker gleich, der heraushängende Reſte eines Stoffes mit ſcharfem Meſſer löst, die Umgrenzungen klar ab und der Rahmen ihres Gemäldes zeigt die ſichere Linie, wo das Bedeutende aufhört und das, was in dieſem Zuſammenhang nichts iſt, anfängt. So verläuft ſich eine Begebenheit in der Geſchichte unbeſtimmt. Die Phantaſie ſchüttelt alle anklebende Erde ſtreng ab und hebt das Weſentliche aus dem Geſchlinge umgebender Wurzeln. Dieß Alles erhält jedoch ſeine ganze Bedeutung in der Kunſt, wo die Phantaſiethätigkeit, indem ſie praktiſch wird, erſt auf die eigentlichen Schwierigkeiten ſtößt. Will man ſich davon ein rechtes Bild machen, ſo leſe man Göthe's treffliche Zergliederung von Leonardo da Vinci's Abendmahl; das erſchöpfendſte Beiſpiel aber gibt das Drama. Zu jenen Worten des Dichters, die wir zu §. 40 anführten, zu jenem treffenden Bilde von des Fadens ewiger Länge, den die Natur gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt, dürfen wir nun die weiteren ſetzen:

Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß ſie ſich rhythmiſch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden ſchlägt?
Wer ſichert den Olymp, vereinet Götter?
Des Menſchen Kraft im Dichter offenbart.

§. 400.

Die Grenzfrage über das Recht des Objects und das Recht der Freiheit der Phantaſie im Eingießen deſſen, was dem Subject und ſeiner Zeit, und in Ausſcheidung deſſen, was dem Object angehört, läßt in abſtracter Allgemeinheit keine nähere Löſung zu, als wie ſolche im Bisherigen enthalten iſt. Beſonders wichtig wird ſie bei geſchichtlichen Stoffen, kann aber auch hier nicht anders beantwortet werden, als durch Aufſtellung des Geſetzes, daß der naturſchöne Gegenſtand, indem er Stoff wird, jeder Erweiterung und Ausſcheidung ſich unterwerfen muß, ſo lange ſie nicht ſeiner Gattung widerſpricht. Was insbeſondere die Formen der Cultur und umgebenden Natur betrifft, ſo genügt zur ſogenannten hiſtoriſchen Treue die Einhaltung des allgemeinen Typus.

Es könnte ſcheinen, dieſer Gegenſtand ſei erſt in der Kunſtlehre aufzunehmen, und wir werden allerdings finden, daß das innere Ideal auf dem Uebergang in das Kunſtwerk noch auf viele Lücken ſtößt, wo es erfährt, daß es mit ſeinem Stoffe ſich noch lange nicht genug auseinandergeſetzt hat, daß es ferner hier erſt in ein Verhältniß zu dem Zuſchauer zu treten hat, der außer dem Ideal auch den Stoff deſſelben kennt und beide vergleichen wird, dem man daher, noch abgeſehen von der Sympathie, die das Kunſtwerk überhaupt für ſich haben muß, gewiſſe beſondere Rückſichten ſchuldig ſein wird. Inzwiſchen iſt doch das Kunſtwerk im innern Ideale ſeiner ganzen Anlage nach da; hier liegt der erſte und eigentliche Wurf, und fehlt uns noch ein eigentlicher Zuſchauer, ſo haben wir einen ſolchen doch im Subjecte der Phantaſie ſelbſt, das ſich, ſeine Anſchauungsweiſe, ſeine Zeit und ihre Forderungen zum erſten Entwurfe der Phantaſie ſchon mitbringt; wir haben im Dichter auch den Zuſchauer.

Die Frage über die objective Treue und ihre Grenze betrifft eigentlich alle Sphären von naturſchönen Stoffen, tritt aber erſt bei den geſchichtlichen in ſolcher Bedeutung auf, daß ſie die Antwort, welche anders als in den allgemeinen Sätzen der bisherigen Entwicklung eigentlich nicht gegeben werden kann, beſtimmter zu fordern ſcheint. Aber auch hier kann dem allgemeinen Geſetze einer Bindung und Scheidung nur ſo viel beſtimmtere Wendung gegeben werden, daß man ihm einen dieſem beſondern Inhalt entſprechenden Ausdruck gibt. Im geſchichtlichen Stoffe iſt zu unterſcheiden zuerſt die Grund-Idee oder der ſittliche Lebens-Gehalt, wie ſolcher in dem Volke und der Zeit, darin der Stoff ſpielt, gemäß der Art und Stufe ihres ganzen Bewußtſeins ausgebildet ſein konnte; ſodann die Charaktere, als deren Pathos er auftritt; ferner das Schickſal als Geſammtproduct ihrer Handlungen; dann die Culturformen; endlich die umgebende Natur, worin das Ganze vorgeht. Dabei iſt nun zunächſt eine große, eine in die Geſchichte weſentlich eingreifende Handlung vorausgeſetzt; allein der Stoff kann auch dem ſtillern Kreiſe der Familie, des Privatlebens angehören, oder es kann an demſelben mehr die Sitte, Gewohnheit, der Menſch, als Kind der Natur, der Verhältniſſe, der Bedürfniſſe zum Gegenſtand der Phantaſie erhoben ſein, als die freie That. Dieſer Unterſchied im Stoffe und ſeiner Auffaſſung wird ſich in verſchiedenen Kunſtzweigen niederſchlagen (hiſtoriſches Bild, Genrebild, Drama, Roman, Epos), und dabei wird es überall wieder auf die Ausdehnung ankommen, in welcher das Komiſche in einem Kunſtwerke herrſcht. Geht man nun die aufgeführten Momente des Stoffes durch, ſo muß man dabei immer dieſen ſehr wichtigen Unterſchied mit im Auge behalten; denn ſogleich leuchtet ein, daß ganz andere Anſprüche die Bedingungen der Zeit, des Volkes und ſeiner Lebensformen da machen, wo der Menſch als Kind der Natur, Zeit, Sitte, als da, wo er als Urheber der ſtraffen und freien Handlung auftritt. Es kann demnach von einer concreten Erörterung dieſer Fragen um ſo weniger hier die Rede ſein, da der Grad der Strenge, in welchem das Geſetz der objectiven Treue ſich geltend macht, erſt da ſein Licht erhalten kann, wo dieſe verſchiedenen Auffaſſungen ſich in verſchiedenen Kunſtzweigen befeſtigen. Es iſt alſo doppelter Grund, das Wenige, was mit Rückſicht auf bekannte Debatten hier geſagt werden kann, nur ganz allgemein und unbeſtimmt zu zu halten; man kann überhaupt keine Rezepte geben und man kann insbeſondere deßwegen keine geben, weil jede Kunſtſphäre ein anderes braucht. Die Grundfrage in dieſer ganzen Angelegenheit iſt aber durch neuere Verhandlungen in's Schiefe gerathen. Rötſcher (Kunſt der dramat. Dicht. Thl. 3 oder Cyclus dramat. Charaktere Thl. 2: „das Recht der Poeſie in der Behandlung geſchichtlichen Stoffes") widerlegt zuerſt die Vorſtellung, als könne irgend die geſchichtliche Wahrheit Probirſtein und Maßſtab ſein für die Beurtheilung eines poetiſchen Ganzen; die Geſchichte ſei nur das Material, die Phantaſie ſei frei, autonomiſch, ſouverän, habe ihre eigenen Geſetze. Hier erläutert er die berühmte Aeußerung des Ariſtoteles (Poet 9), daß der Geſchichtſchreiber nur das Geſchehene darſtelle, der Dichter das, was nach der Möglichkeit und Wahrſcheinlichkeit hätte geſchehen können, oder das Nothwendige, daß daher die Dichtkunſt philoſophiſcher und gewichtiger (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον) ſei, als die Geſchichte; daß jene an dieſe ſich nur anſchließe, weil ſie das Glaubwürdige bedürfe, die Möglichkeit aber glaubwürdiger ſei, wenn ſie bereits wirklich geworden; daß aber der Dichter, auch wenn er wirklich Geſchehenes darſtelle, doch um nichts weniger (frei ſchaffender) Dichter ſei. Dann führt er bekannte Aeußerungen von Schiller und Göthe an, worin dieſe ſehr zuverſichtlich von den wenigen Umſtänden reden, die der Dichter mit der Geſchichte zu machen habe. Nachher aber faßt er die Geſchichte in ihrer höheren Bedeutung als Manifeſtation des Weltgeiſtes auf, ein Standpunkt, den Ariſtoteles, der von einer ganz trockenen Anſicht der Geſchichte als bloßer Aufzählung des Geſchehenen ausgeht, nur beiläufig mit der Schlußwendung berührt, es könne Einiges von dem, was geſchehen iſt, ſehr wohl von der Art ſein, wie es wahrſcheinlicher oder möglicher Weiſe hätte geſchehen können. Nun ſtelle ſich die Sache anders, nun dürfe der Dichter nur ſorgen, daß er nicht hinter der Geſchichte zurückbleibe, noch mehr, daß er ihr nicht widerſpreche, ſondern den Kern ihres Pathos und ihrer Charaktere feſthalte. Dieß gelte insbeſondere von den großen Brennpunkten der Geſchichte, wo das Gold des allgemein Menſchlichen ſchon feſt geprägt und nur geringer Nachhilfe bedürftig zu Tage liege. Aber auch von dieſem Standpunkt ſei es nicht Reſpect vor der hiſtoriſchen Wahrheit, ſondern vor der geiſtigen Würde und Bedeutung der Stoffe, alſo das eigene Intereſſe des Dichters, was ihn in ein anderes Verhältniß zu der Geſchichte ſtelle. Dieſer Darſtellung macht A. Stahr (Poeſie und Geſchichte. Jahrb. d. Gegw. Febr. 1847) den gegründeten Vorwurf, daß durch die letztere Wendung der Widerſpruch des Schluſſes mit der Behauptung abſoluter Autonomie des Dichters im Anfang ſich nicht verhüllen laſſe. Allein Rötſchers Fehler liegt nicht, wie Stahr meint, in dieſer Behauptung, ſondern er liegt gerade darin, daß er glaubt, ſie da wieder aufgeben zu müſſen, wo er die Geſchichte in ihrer höheren Bedeutung, als Offenbarung des göttlichen Geiſtes, faßt. Auch bei der erhöhten Anſicht von der Geſchichte als einem Drama des Weltgeiſtes darf man nicht, wie Stahr, vergeſſen, daß der Weltgeiſt keine dramatiſche Abſicht hat, daß daher ſeinem Werke noch alle Schlacken des Naturſchönen anhängen: der Dichter bleibt daher ſchöpferiſch auch dem großartigſten Stoffe gegenüber, er iſt niemals der dienende Interpret der Geſchichte. Allerdings iſt aber auch dieß wieder einſeitig, das Recht des Dichters als eine abſolute Autonomie zu behaupten. Das Wahre liegt gerade in der Mitte zwiſchen den Vorderſätzen Rötſchers und zwiſchen Stahrs Ueberſchätzung der Geſchichte in ihrem Verhältniß zum Dichter —:

Unſer Gang beſtätigt ſich auch hier als der rechte, der dieſe Antinomie löſt; wir ſchickten die Naturſchönheit voraus, ſtiegen erſt von da zur Phantaſie auf, ſtellten den Zufall des Ergriffenwerdens von einem naturſchönen Objecte auf den Uebergang, fiengen daher nicht mit dem Begriffe der Autonomie der Phantaſie an, ſchloſſen das Wählen, an welchem Rötſcher noch hält, aus und ließen die Autonomie als Umgeſtaltung des in das Subject eingegangenen Stoffes erſt werden. So erledigt ſich nun im Prinzip Alles durch den Begriff, daß der naturſchöne Gegenſtand Stoff wird. Es folgt daraus ſogleich, daß der Gegenſtand zwar ſeine ganze zum Individuum gewordene Gattungsnatur behalten, daß er aber ebenſoſehr auf allen Punkten geläutert und gehoben werden muß. Er bleibt ebenſoſehr, was er iſt, als er ganz ein anderer wird; das Subject erfüllt ihn mit ſeiner ganzen Tiefe und dieſe wurzelt ganz in der Zeitbildung des Subjects, aber dieſer Gegenſtand iſt in dieſe Tiefe eingegangen und es kann gar nicht gefragt werden, ob es auch erlaubt ſei, ihn gegen ſeine Natur zu behandeln. Ebenſowenig, als ich, wenn mich der Frühling begeiſtert, die Stimmung des Winters in ihn kann legen wollen, ebenſowenig kann ich, wenn mich ein griechiſcher Stoff begeiſtert, die Stimmung des Subjects, wie ſie weſentlich durch den Bruch mit der objectiven Lebensform bedingt iſt, in ihn legen wollen, ſondern nur in allem dem, was als allgemein Menſchliches troß dem Unterſchied der Zeiten die Herzen noch heute ſo bewegt, wie die der Griechen, kann ich ihn zu unmittelbarer Sympathie mit unſerer Zeit erhöhen, nur ſo weit kann ich ihn in die zartere Sitte, die tiefere Reſonanz der Empfindung, die ſtrengere Moral meines Jahrhunderts herüberheben, als möglich iſt, ohne den Grundton zu verleßen. Ich bin Kind meiner Zeit, aber jeßt laſſe ich nur die Saiten des Zeitbewußtſeins ſpielen, welche in einer geiſtigen Linie mit dem antiken Leben zuſammenhängen. So iſt im engliſchen Charakter Vieles, was dem Antiken direct widerſpricht, der barockſte Eigenſinn der originellen Individualität u. ſ. w., aber auch viel dem römiſchen Charakter Verwandtes, die praktiſche Schärfe, die unbarmherzige Politik, die pralle Größe, die energiſche Herrſcherkraft; als nun Shakespeare von römiſchen Stoffen begeiſtert wurde, legte er dieß, nicht aber jenes in ſie, und ſeine Römer blieben Römer, während ſie „ganz Engländer wurden.“ Einen weiten Sprung über die Zeiten nahm ebenderſelbe Dichter, als er die gebrochene germaniſche Innerlichkeit, die ſkeptiſche Subjectivität der neuen Zeit in den altergrauen Stoff von dem Prinzen Hamlet legte; aber dieſer Stoff gab ihm doch germaniſche Natur, Ahnungstiefe und Liſt unter ſcheinbarem Blödſinn, an die Hand und da waren die Fäden der Anknüpfung gegeben. Uebrigens läßt ein dunkler Sagenſtoff natürlich mehr Eintragung zu, als ein heller geſchichtlicher. Göthe hat den großen

Gehalt, der im Götz von Berlichingen lag, nicht erfaßt, nicht erſchöpft, das Ende der Ritterzeit, der Bauernkrieg, die Reformation boten ganz andere Motive; da er aber doch als wahre Dichternatur von ſeinem Stoffe begeiſtert war, ſo faßte er andere, ebenfalls weſentliche Seiten in demſelben auf und dieſe waren ganz geeignet, in die Stimmung der Sturm- und Drangperiode als erhöhende Kraft gehoben zu werden: die Natürlichkeit, die derbe Treuherzigkeit auf der einen, das Ende der Einfalt des Herzens, die Willkühr, die Weltlichkeit, der Kampf der Neigung mit der Pflicht auf der andern Seite. Dagegen hat Leſſing aus purer Reflexion einen Stoff aus der römiſchen Geſchichte *gewählt*, um gegen die Natur deſſelben eine moderne ſociale und ſittliche Frage, und ebenſo einen Stoff aus den Kreuzzügen, um gegen die Natur deſſelben die Idee der Toleranz, Aufklärung, Humanität hineinzulegen. Nicht ebenſogroß iſt der Widerſpruch des Stoffs des Don Carlos und der von Schiller in ihn gelegten Zeit-Ideen.

Hier war vom ganzen *Zeitbewußtſein* die Rede. Es muß noch hinzugeſetzt werden, daß dafür geſorgt iſt, daß die wahrhaft phantaſiebegabte Natur die Stoffe in dieſem Sinn recht behandle; denn iſt ſie erfüllt vom Pathos ihrer Zeit, ſo werden auch eben die Stoffe, die dieſem verwandt und Vorläufer deſſelben ſind, in ihr zünden, und ſo z. B. den jetzigen Dichter gerade die Stoffe ergreifen, in denen eine gährende Zeit wie die unſrige zu Tage liegt. Man muß dem Naturgeſetz der Anziehung etwas zutrauen; der ächte Jagdhund frißt kein Geflügel. Ebenſo verhält es ſich mit dem *Charakter*. Sein Pathos darf und muß in Reinheit herausgebildet, ſeine Motive müſſen erweitert, aber kein anderes Pathos, keine weſentlich anderen Motive dürfen ihm geliehen werden, wie wenn z. B. ein an Entſtellung der Geſchichte gewöhntes Subject einen Luther, Guſtav Adolf nach extrem katholiſcher Anſicht behandeln wollte. Belehrend iſt Göthes Behandlung des Egmont. So wie er war, konnte er ihn nicht brauchen, aber ſo wie er ihn idealiſirt hat, durfte er ihn nicht idealiſiren. Das ſchöne Jünglingsbild widerſpricht dem Bilde des Familienvaters, der aus Sorge um die Seinen, aber auch aus Mangel an politiſcher Energie in ſein Verderben rennt, zu ſehr; gleich ſind ſich beide nur durch den Mangel an Intenſivität für den politiſchen Zweck. Göthe hat freilich nicht nur die Geſchichte, ſondern zugleich das Weſen der Tragödie verletzt. Konnte Egmont anders nicht gehoben werden, als ſo, ſo war er gar kein dramatiſcher Stoff.

Was nun die *Begebenheit* und das *Schickſal* betrifft, ſo hat die Phantaſie das gute Recht, Solches, was in nicht allzuferner Zeit der Haupthandlung Verwandtes geſchah, heranzurücken, gleichzeitiges Fremdartiges aber auszuſtoßen. So wäre z. B. ein ſchöner dramatiſcher Stoff Franz von Sickingen, ſein zu frühes Losſchlagen für den großen Plan, die päbſtliche Macht und die vielen Landesherren in Deutſchland mit Gewalt abzuwerfen. Alle großen Männer der Zeit könnten um ihn gruppirt werden. Der Bauernkrieg war ſchon im Ausbrechen, wurde aber erſt zwei Jahre ſpäter unterdrückt; es wäre aber nicht nur erlaubt, ſondern gefordert, hier einen Anachronismus zu begeben und Sickingen auch dieſe tragiſche Kataſtrophe noch erleben zu laſſen. — Das Endſchickſal nun wird in den großen Stoffen meiſt in der Hauptſache ſo gegeben ſein, daß weſentliche Umänderung Sünde wäre, wie wenn Julius Cäſar, Wallenſtein glücklich endigen ſollten. Sagenſtoffe dagegen werden eher, aber auch nur in ſeltenen Fällen, eine Freiheit abweichenden poſitiv oder negativ tragiſchen Schluſſes zulaſſen. Antigone, Macbeth, Othello, Lear mit glücklichem Ende nur zu denken iſt verkehrt; die Hamletſage aber ließ eine Umbildung ihres glücklichen Schluſſes in einen unglücklichen deßwegen zu, weil ſie die Eintragung eines zerriſſenen Innern in das Seelenleben des Helden zuließ. Natürlich hindert aber überall nichts, das Ende reiner zu motiviren und zu geſtalten, wie z. B. den Tod der Jungfrau von Orleans, oder wenn Jemand Ulrich von Huttens Tod als Verzehrung aus Gram darſtellen wollte, der doch aus einem zufälligen Uebel hervorgieng. In kleineren, engeren Stoffen aber, in welchen die Zuſtände der Geſellſchaft, der Familie, des Privatlebens, an ſich zwar höchſt bedeutend, aber doch abliegend vom großen Schauplatze der Geſchichte, ſich ſpiegeln, hat die Phantaſie durchaus freiere Hand in der Geſtaltung des Endſchickſals. Da ſpielt der Zufall eine andere Rolle, da kann in der Wirklichkeit etwas offenbar tragiſch Angelegtes glücklich auslaufen und umgekehrt, während dagegen im politiſchen Leben ſo reiche und mächtige Kräfte wirken, daß Schuld und Schickſal mit ſtrengerer Nothwendigkeit zuſammenhängen (nur daß man darüber, wie oben erinnert iſt, nicht vergeſſen darf, wie Vieles auch hier für die ſchöpferiſche Phantaſie im Ganzen des Stoffes noch zu thun bleibt). Zudem legt ſich natürlich in die Stoffe aus engerer Sphäre ungleich mehr mit ihren eigenen Erfahrungen die Perſönlichkeit des ſchaffenden Subjects und benützt das geſchichtlich Gegebene nur als fruchtbaren Keim.

Was nun die *Culturformen* betrifft, ſo gewinnt Hegel (Aeſth. B. 1, S. 339—360) aus einer ſehr belehrenden Gegenüberſtellung der Extreme archivariſcher Genauigkeit und ſchreiender Verletzung der hiſtoriſchen Treue aus Unwiſſenheit oder Hochmuth den Begriff des rechten Maaßes. Vom zweiten gibt die beſte Anſchauung das claſſiſche Theater der Franzoſen zur Zeit Ludwigs XIV; es war freilich nicht nur das Koſtüm verfehlt, ſondern mit der Sitte und Anſchauungsweiſe des Alterthums überhaupt ſein ganzer Ton und Habitus und davon iſt der franzöſiſchen Darſtellung immer etwas anzufühlen, ſie bringt in Alles einen Schnitt, eine Bewußtheit des Effects, was wenigſtens den Charakter der alten Zeit und naturwüchſiger Bildung überall aufhebt. Wenn der §. ſagt, es genüge, den Typus einzuhalten, ſo iſt damit gemeint, es müſſe das in den Formen einer Zeit, eines Standes, Volks, was ihre Gefühlsweiſe, Stimmung, Bildungsſtufe weſentlich ausdrückt, feſtgehalten werden, und dieß reicht hin. Wer z. B. aus der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts einen Stoff nähme und wäre unbekannt mit dem leidenſchaftlichen, wilden, in Kleidern weitſchweifigen, gebauſchten, betroddelten, geſchlitzten, bebänderten Weſen deſſelben, der würde einen Grundfehler begehen, ob er aber um ein paar Jahre und Moden fehlt, hat natürlich Nichts zu ſagen. Wer den ſchroffen Geiſt altbürgerlicher Sitte in einer Handwerkerfamilie zum Stoffe nimmt und ihr Gewohnheiten, Kleider raffinirter und windiger Art beilegt, hat am Weſen des Stoffes ſich vergriffen. Es kann in dieſem Gebiete die Kunſt nach Umſtänden auch einigen gelehrten Apparat bei dem Zuſchauer vorausſetzen, ſo gut ſie eine hiſtoriſche Notiz vorausſetzt oder mitgiebt, was der Forderung, daß das Kunſtwerk ſich ganz aus ſich ſelbſt erklären ſoll, gar nicht widerſpricht; Göthe hat aber im Fauſt etwas zu viel Zauberweſens, auch unverſtändliche Zeitbeziehungen eingewoben (ſchon dem erſten Theil, der zweite exiſtirt für uns gar nicht). Etwas ganz Anderes iſt es natürlich mit Kunſtwerken aus alter Zeit, welche deßwegen einen Apparat der Erklärung fordern, weil die Zeitformen des Künſtlers ſelbſt verſchwunden, Object der Gelehrſamkeit geworden ſind. Unter die Culturformen gehört namentlich Bewaffnung und Koſtüm und eben an dieſen läßt ſich am beſten zeigen, wie weit die Treue gehen muß. Die Schießwaffen z. B. in eine Zeit zurückverſetzen, wo die individuelle Tapferkeit in der unmittelbarſten Bethätigung körperlicher Kraft und Behendigkeit noch Charakter des Kriegs iſt, oder umgekehrt, wäre lächerlich; allein einige Jahre um die Neige des Mittelalters hin oder her ſchadet nichts, die neue Erfindung wurde ſo ſchnell nicht durchgeführt, ritterliche Waffen und Büchſen gingen lange nebeneinander. Ueber das Koſtüm in beſonderer Anwendung auf das Theater ſagte ſchon Tieck in ſeinen dramatiſchen Blättern beherzigenswerthe Worte, Rötſcher (die Kunſt der dram. Darſtellung S. 362 ff.) hat dem rechten Grundſatze ſeine Stelle im Ganzen angewieſen. Auf dem Theater zeigt ſich recht, daß gelehrter Kleiderpomp den wahren Körper des Schönen erdrückt, der ſich in einer allgemeinen Beobachtung des Typus einer Zeit leicht und bequem bewegt. Allerdings iſt aber eine, nur nicht allzuängſtliche, Einhaltung des Koſtüms auch eine Probe für die Objectivät des Kunſtwerks. Seit z. B. der Wallenſtein im richtigen Koſtüm des dreißigjährigen Kriegs aufgeführt wird, fühlt man recht, wo der Dichter dieſe geſtiefelte Zeit richtig angeſchaut, wo er dagegen zu viel Philoſophie und Sentimentalität hineingelegt hat. Buttler in der Dragoner-Uniform jener Zeit iſt ein Menſch aus Einem Stück, Max als Pappenheimer-Oberſt ein Unding. — Endlich ſoll auch die umgebende Natur, freilich aber nicht bis zur Gelehrſamkeit des Botanikers, Zoologen, Geognoſten, mitwirken. Die Winternacht im Hamlet bei der Erſcheinung des Geiſtes, die Nachtigall und der Granatbaum in Romeo und Julie ſind hinreichende Scenerie zu dem nordiſchen Hauche, der dort, dem ſüdlichen, der hier durch das Ganze geht.

c.

Die Phantaſie des Einzelnen.

α.

Die Arten.

§. 401.

Die Wiſſenſchaft kann zunächſt nur einen Unterſchied von Arten aus dem allgemeinen Geſetze ableiten, daß jede geiſtige Thätigkeit als Gabe der Individuen die in ihr enthaltenen Momente trennend auseinanderlegt. In der Eintheilung der individuellen Phantaſie wiederholen ſich daher die Theile des bisherigen Syſtems und geben die Eintheilungsgründe für verſchiedene Reihen von Arten. Dieſe Reihen können aber in unendliche Verbindungen unter ſich treten.

Kein ächter Günſtling des Schönen hat eine Phantaſie wie der andere; ſo gewiß dieſe die Blüthe ſämmtlicher, nur in ihm ſo verſchlungener Kräfte der Perſönlichkeit iſt, ſo gewiß iſt er an einem nur ihm eigenen Zuge in ſeinen Gebilden zu erkennen. Dieß kann nun ſo wenig, als der Zufall überhaupt, durch den Begriff vorausbeſtimmt werden. Wohl aber laſſen ſich die Arten der Phantaſie beſtimmen und eintheilen. Es muß deren ſo viele geben, als das bisherige Syſtem in ſeinen einzelnen Theilen Momente unterſcheidet. Indem wir dieſe Eintheilung vornehmen, iſt nur vorauszuſchicken, daß diejenigen Unterſchiede hier noch keineswegs aufgeführt werden dürfen, welche dem geſchichtlichen Bildungsgange der Phantaſie im Großen angehören. Wir werden in der jetzigen Eintheilung zwar vielfache Arten der Phantaſie berühren, welche in der Geſchichte der Phantaſie ſich zu Hauptgeſtalten des Ideals ausbreiten; allein dieſe ſind als geſchichtliche anders abzuleiten und was die Zeiten im Großen unterſcheidet, beſchäftigt uns jetzt nur als ein Unterſchied individueller Organiſation, wie er gleichzeitig überall vorkommen kann.

Ebendaher gehen uns hier auch diejenigen Formen nichts an, welche als unreife an den Anfang, als Zeichen der Auflöſung an das Ende der Zeitalter gehören: Symbol und Allegorie; blos ſofern ſie auch im Bildungswege der Phantaſie des Einzelnen, nur ſchwächer angedeutet, hervortreten, haben wir ſie ſchon in der jetzigen Abtheilung, in der zweiten Unterabtheilung derſelben nämlich, welche von den Graden der Phantaſie handeln wird, zu berühren. Auch die eigentlichen Verirrungen der Phantaſie werden wir in Verfolgung dieſer Arten überall zu den Seiten uns begleiten ſehen, und dieſe Verirrungen haben freilich auch ihre Zeitalter; doch nicht in dieſem Sinne, ſondern nur in dem der allgemeinen Möglichkeit beſchäftigen ſie uns jetzt. Weſentlich aber iſt, daß die gegenwärtige Abtheilung den Grund zu der Kunſtlehre zu legen hat; denn die Verſchiedenheit der Künſte realiſirt ſich durch die Verſchiedenheit der Organiſation der Phantaſie; es iſt ja nicht das verſchiedene Material, worauf ſie beruht, ſondern dieſer wählt Stein, jener Farbe u. ſ. w., weil er zum Voraus den naturſchönen Stoff anders anſchaut, als der Andere, und ſich darnach ein anderes Ideal in der Phantaſie ſchafft. Von dieſer Seite eröffnet die jetzige Abtheilung allerdings auch eine Ausſicht auf die geſchichtlichen Formen des Ideals, die zwiſchen den eben erwähnten unreifen Anfängen und überreifen Ausgängen in der Mitte liegen, denn eine gewiſſe Art anzuſchauen liegt ihnen zu Grunde, daher bringen ſie Alles unter den Standpunkt einer gewiſſen Kunſt (das claſſiſche Ideal iſt plaſtiſch, das romantiſche maleriſch, muſikaliſch, das moderne poetiſch); aber auch dieß kann jetzt nur als Vorandeutung auftreten und es bleibt dabei, daß wir vom Unterſchiede der Epochen eigentlich noch nichts erfahren, ſondern nur Unterſchiede vor uns bringen, wie ſie immer und überall ſich hervorſtellen können. — Der Schluß des §. ſpricht von einer gegenſeitigen Berührung der Eintheilungslinien, die uns ſofort entſtehen werden. Was damit gemeint iſt, wird ſich im Einzelnen zeigen.

§. 402.

Die erſte Reihe entſteht dadurch, daß der Inhalt des erſten Theils des Syſtems als Theilungsprinzip auftritt: einfach ſchöne, erhabene, komiſche Phantaſie. Dieſe drei Arten theilen ſich wieder nach den verſchiedenen Stufen der betreffenden Grundformen in Unterarten und es bilden ſich, wo die eine Art in die andere übergreift, dadurch neue Reihen; je reicher aber eine Phantaſie, deſto mehr Stufen oder ſogar Grundformen wird ſie umfaſſen.

Für die einfach ſchöne Phantaſie iſt es nur dann ſchwierig Beiſpiele zu finden, wenn man nicht erwägt, daß ſie, obwohl die einfache, die harmloſe Schönheit und milde Grazie ihr Standpunkt und Boden iſt, doch in ihrer Weiſe allerdings auch in das bewegte Gebiet der Kämpfe übergeht. So kann Raphael neben Mich. Angelo, Homer und Sophokles neben Aeſchylus, R. Green neben Marlowe und Shakespear, Gotfr. von Straßburg neben Wolfr. v. Eſchenbach, Göthe neben Schiller einfach ſchön heißen; und doch haben ſie alle eine Welt von Kämpfen, von ſchneidenden tragiſchen Momenten zur Darſtellung gebracht. Die im ſtrengſten Sinn einfach ſchöne Phantaſie iſt allerdings auf kampflos heitere, jugendliche Geſtalten, ruhige Landſchaft, liebliches Genre u. ſ. w. angewieſen. Für die erhabene und komiſche Phantaſie braucht es keiner Erläuterung, noch Anführung. Die erſte nun findet in dem vorliegenden Eintheilungsprinzip keinen Grund weiterer Unterſchiedsbeſtimmung; wohl aber muß die erhabene und komiſche Phantaſie in Unterarten zerfallen nach den verſchiedenen Formen des Erhabenen und Komiſchen. Für das objectiv Erhabene iſt eine Phantaſie organiſirt, welche coloſſale Naturſcenen, wild bewegte Thier-Erſcheinungen liebt; das Erhabene des Subjects gelingt manchem großen Charakterzeichner, der darum noch nicht ebenſo zur Darſtellung einer ganzen Handlung und ihres tragiſchen Geſetzes berufen iſt, ja ſelbſt die untergeordneten Formen dieſer Sphäre haben wieder ihre beſonderen Repräſentanten, wie denn z. B. ein Schauſpieler für die polternde Leidenſchaft, ein anderer für Intriganten-, ein anderer für Helden-Rollen einſeitig Talent hat. Wer aber zum Tragiſchen berufen iſt, wird freilich auch des einfach Schönen und des Erhabenen des Subjects, nur nicht in gleich breiter Ausdehnung wenigſtens des erſtern, mächtig ſein, es wäre denn vorzüglich die erſte Stufe, das Tragiſche als Geſetz des Univerſums, worauf er beſchränkt wäre, und dann würde er im Uebrigen auf dem Standpunkte des einfach Schönen ſtehen. Vielfach verzweigt ſich namentlich das Komiſche; ein Talent bewegt ſich faſt nur in der Poſſe, ein anderes im Witz, oder hauptſächlich nur in Einer Form deſſelben, denn Viele haben abſtracten, aber ſehr wenig bildlichen Witz u. ſ. w.; ein drittes erhebt ſich zum Humor, beſchränkt ſich aber auf eine Form deſſelben, den naiven, den gebrochenen, doch wenn es ſich zum freien erhebt, wird es auch dieſe zwei andern Formen in ſeiner Gewalt haben; ſo hat J. Paul neben hochkomiſchen drollige und zerriſſene Menſchen und Erſcheinungen. Mit dieſen Bemerkungen haben wir denn ſchon mehrfach den Schlußſatz des §., zugleich aber auch den Schlußſatz des vorhergehenden, wie nämlich die verſchiedenen Theilungslinien auch aufeinandertreffen, berührt. Sehen wir dieß etwas genauer an: die einfach ſchöne Phantaſie wird, ſoweit ſie in das Erhabene übergeht, das objectiv Erhabene am wenigſten ausſchließen, vom Erhabenen des Subjects aber nur das der Leidenſchaft, vom Tragiſchen nur die einfache Elegie ſeiner erſten, unmittelbarſten Form ergreifen; ſoweit ſie (wiewohl ſchwer, vergl.

Th. 1, S. 485) in das komiſche Gebiet übertritt, wird ſie die Poſſe, den bildlichen Witz, den naiven Humor ſich aneignen. Die erhabene Phantaſie hat ſelten Sinn für das einfach Schöne; Schiller z. B. iſt unglücklich im ächten weiblichen Ideal; zum Komiſchen hat ſie zwar nur „einen Schritt", allein keineswegs vollzieht ſie ihn darum immer ſelbſt, nicht jeder erhaben Geſtimmte vermag ſich ſelbſt zugleich zu ironiſiren, häufig überläßt er dieß, wie Klopſtock ganz, Schiller zum Theil (denn einigen Uebergang zum Komiſchen hat er allerdings ſehr glücklich vollzogen) der Phantaſie eines Andern. Doch ſie kann es und dann wird ſie, wenn mehr auf das objectiv Erhabene eingeſchränkt, dieſelben Sphären des Komiſchen aufſuchen, wie die einfach ſchöne Phantaſie, wenn mehr auf das Erhabene des Subjects, den Witz, insbeſondere den abſtracten nebſt der Ironie und den gebrochenen Humor, wenn aber mehr auf das Tragiſche, den freien Humor lieben. Die komiſche Phantaſie wird ſehr wenig Sinn für die ruhige und einfache Schönheit haben, doch eher noch, wenn ſie von der burleſken Art iſt, den bildlichen Witz und den naiven Humor anbaut. Sinn für das Erhabene ſetzt ſie aber entſchieden voraus, denn das iſt ihr Stoff und Ausgang und das ſoll ſie mitten im Lachen noch verehren, doch am wenigſten wird ſie dieſen vorausgeſetzten Sinn beſitzen, wenn ſie auf den Witz, der lieblos das getroffene Subject ſtehen läßt, beſchränkt iſt. Der Humor aber wird vollen Sinn für das Erhabene hegen, der naive für ein handgreiflich vorliegendes, der gebrochene für das mehr innerlich Erhabene des Subjects und die negative, zerſtörende Seite des Tragiſchen, der freie für das Erhabene des Subjects und das ganze Tragiſche.

§. 403.

Ein zweiter Theilungsgrund iſt durch die verſchiedenen Reiche des Natur- 1
ſchönen gegeben: landſchaftliche, thieriſche, menſchliche und zwar
entweder allgemein menſchliche oder geſchichtliche Phantaſie. Auch
dieſe Arten verzweigen ſich zu einer reichen Reihe von Unterarten, die den
engeren Kreiſen dieſer Reiche zugetheilt ſind. Eine dreifache Reihe neuer 2
Verbindungen entſteht hier theils dadurch, daß die einzelne Art und Unterart
in die andere übergreift, theils durch die Vereinigung der Arten des vorhergehen-
den §. mit den vorliegenden, theils durch die Uebergriffe der ſo verbundenen
Arten und Unterarten ineinander. Auch hier umfaßt je die reichere Phantaſie
mehr Arten und Unterarten.

1. Schon hier erhalten wir eine der Grundlagen der verſchiedenen Künſte und Kunſtzweige, was im vorh. §. noch nicht ebenſo oder nur in ſchwacher Andeutung der Fall war, denn die Grundformen des Schönen

ziehen ſich durch alle Künſte hindurch, nur freilich ſo, daß einige vom Komiſchen ausgeſchloſſen ſind und daß das Tragiſche und Komiſche ſich beſondere, ſelbſtändige Kunſtzweige ſchaffen. Es liegt jedoch ein Nachdruck darauf, daß es ſich hier nur von *einer* der Grundlagen handelt; gewiſſe Künſte und Kunſtzweige werfen ſich zwar weſentlich auf gewiſſe Stoffe, dennoch aber theilen ſie dieſelben auch mit andern und hier entſcheidet nicht der Stoff, ſondern die Auffaſſung in dem Sinne, wie der folg. §. das Eintheilungsprinzip für ſie geben wird. Die durch den jetzigen Eintheilungsgrund entſtehenden Arten der Phantaſie nun konnten nur in Kürze angegeben werden. Genauer betrachtet fragt es ſich ſogleich, wohin wir die Schönheit der Pflanze gebracht. Es leuchtet aber ein, daß ſie derjenigen Phantaſie zufällt, welche ſich auf die unorganiſche Schönheit wirft und nicht ohne die Mitaufnahme derſelben die *landſchaftliche* heißen kann. Doch gibt es große Meiſter der Landſchaft, welche Licht, Luft, Waſſer, Erdleben mit Meiſterſchaft auffaſſen, Pflanzen aber nicht ebenſo, während es ſich bei anderen umgekehrt verhält. Es gibt ferner eine Phantaſie, die vorzüglich zu Auffaſſung des Thierlebens organiſirt iſt; die großen Thierbildner, Thiermaler (Snyders, Potter und and.) ſind bekannt. Was nun die menſchliche Schönheit betrifft, ſo konnte der §. nur die oberſte Haupteintheilung hervorheben. Sieht man die Sache näher an, ſo zeichnen ſich deutlich die beſtimmten Richtungen ab. In der Abtheilung von der menſchlichen Schönheit überhaupt im erſten Abſchnitt, die wir hier der „allgemein menſchlichen“ Phantaſie zutheilen, traten zuerſt in §. 317 ff. die Formen hervor, die den Menſchen ſchlechtweg als Gattung charakteriſiren, ſeine Geſtalt, die Unterſchiede des Alters, Geſchlechts u. ſ. w. Es giebt eine Phantaſie, welche auf dieſe reinen Formen angewieſen iſt, wir werden ihre Heimath beſonders in der Plaſtik finden, aber auch in der Malerei, der Poeſie iſt ſie zu Hauſe und Göthe z. B. umfaßt zwar noch ganz andere Gebiete, aber die ſinnliche Seelenform der Gattung iſt vorzüglich ſein Element. Die harmloſe Situation (§. 336) wird es beſonders ſein, in welcher dieſe Phantaſie ihre Stoffe hinſtellt. Wir zogen zu dieſem Kreiſe die Liebe, Ehe, Familie (§. 322 ff.). Die erſte mehr als natürliche Leidenſchaft gefaßt zeigt uns das erotiſche Gebiet, worin noch dieſelbe Phantaſie, die überhaupt vorzüglich auf natürliche Schönheit angewieſen iſt, ſich bewegt; in ihrer höheren Bedeutung, in ihren tieferen Kämpfen aber iſt ſie freilich für verſchiedene Arten der Phantaſie Stoff auf verſchiedene Weiſe. Ehe und Familie konnten vollends nicht aufgeführt werden, ohne das ſittliche Ganze der ausgebildeten menſchlichen Geſellſchaft vorauszuſetzen, und ſo werden ſie Stoff bald für die tiefere Phantaſie, welche ſich für das ſittliche Leben als ſolches beſtimmt und ſeine ernſteren Kämpfe behandelt, aber doch zugleich mit beſonderer Vorliebe für die natürlichen Formen wie bei Göthe, bald aber für diejenige, welche Gewohnheiten, Sitten, Culturformen in's Kleine verfolgt und welche das ſogenannte Genre oder Sittenbild ſchafft. Eben dieſe letztere Phantaſie nun wird ſich vorzüglich in diejenigen Stoffe legen, die wir ſofort unter der Bezeichnung: „die beſonderen Formen“ (§. 324 ff.) zuſammenfaßten: Völker, Stämme, Thätigkeiten, die dem Bedürfniß und Genuſſe dienen, Krieg, Tracht, kurz Culturform. Die Weiſe der Phantaſie, die ſich damit beſchäftigt, liegt ganz nahe an der vorigen; ſo iſt es z. B. eben auch Göthe, der das Gattungsmäßige, Geſchlechtliche, Erotiſche, die Kämpfe der Neigung und Leidenſchaft und die Sitten, Gewohnheiten, Naturell der Völker gleich genial behandelt. Hier treten nun auch die vorgeſchichtlichen Naturformen des Staates auf und aus den reiferen die Typen der Stände. Wir ſehen das Gebiet des Epos aufgeſchlagen, zu dem aber das eintheilende Prinzip noch nicht ausgeſprochen iſt. Wir können an verſchiedene Kunſtzweige denken; Göthe hatte beſonderen Sinn für Genremalerei und ebenderſelbe war beſonders zum Epos berufen. Darauf folgten nun im erſten Abſchnitte die individuellen Formen (§. 331 ff.); ſoweit ſich dieſe noch im natürlichen Gebiete bewegen, fallen ſie der Phantaſie der natürlichen Schönheit und der genre-artigen zu, je mehr wir aber zum Charakter aufſteigen, deſto mehr fordert der ſich vertiefende Gegenſtand die tiefere Phantaſie, welche das Innere, das Pſychologiſche in's Auge faßt und den ſo gefaßten Stoff auf die verſchiedenſte Weiſe, z. B. für Darſtellung der Bildungsgeſchichte des Individuums im Roman, für ein geiſtig bewegteres, mehr innerliches Genre, aber auch für die Perſonen im Drama, das jedoch ſeinem Hauptkörper nach eine ganz andere Form der Phantaſie fordert, verwenden kann. Wir haben aber nicht umſonſt dieß Alles unter dem Begriff der allgemein menſchlichen Phantaſie zuſammengefaßt, denn wir trennen alle dieſe Sphären jetzt von dem concreten Schauplatz der Weltgeſchichte. Im erſten Abſchnitte dieſes zweiten Theils der Aeſthetik zwar führten wir die Zuſtände des Privatlebens, die Geltung des Individuums, die Culturformen durch das ganze geſchichtliche Gebiet mit fort und auch die geſchichtliche Phantaſie braucht ſie ja beſtändig zur vollendeten Anſchauung ihres Stoffes; allein ſie braucht ſie nur als Momente in der concreten Bewegung der eigentlich geſchichtlichen Begebenheiten und Thaten. Dieſe Formen laſſen ſich aber von der in die Tafeln der Geſchichte eingezeichneten That und Begebenheit auch trennen und an einen allgemein menſchlichen Gehalt, der wohl auch in einer Begebenheit, aber nicht in einer der eigentlichen Geſchichte angehörigen ſich darſtellt, anlehnen; und dieß bildet dann das Gebiet eben für jene Art der Phantaſie, welche nicht auf den Sinn der Geſchichte gegründet iſt, welche das Datum und Factum, das Unerbittliche der Thatſache, die rauhen Bedingungen der Wirklichkeit im Großen als Feſſel fühlt und demjenigen nachgeht, was man vorzugsweiſe das allgemein oder rein Menſchliche nennt. Göthe z. B. war ſo organiſirt, er hatte eine gewiſſe Scheu vor der Herbheit der Geſchichte, Schiller aber war ganz politiſcher Geiſt.

Einem Solchen nun iſt die Geſchichte aufgeſchlagen, die großen Männer, Thaten und Schickſale mit beſtimmten Namen, aus beſtimmten Zeiten überliefert. Hier brauchen wir nur anzudeuten, wie den Einen die alte, den Andern die mittlere, den Dritten die neuere Zeit anziehen, wie es wieder für den Charakter beſonderer Perioden einen beſondern Sinn geben wird, um auf die Mannigfaltigkeit der Organiſationen, in die ſich dieſe Art verzweigt, hinzudeuten.

2. Hält man zuerſt die Reihen, welche durch die Arten innerhalb dieſes Eintheilungsgrunds entſtehen, zuſammen, ſo bilden ſich auch hier neue Combinationslinien. Die landſchaftliche Phantaſie kann ſich mit der thieriſchen und menſchlichen verbinden und wird im letzteren Fall gern die Culturformen der Völker in Verbindung mit der Thierwelt, Hirtenleben, Jagd, wandernde Horden, Schlachten und dergl. zum Stoffe nehmen. Schreitet die allgemein menſchliche Phantaſie auf den Boden der geſchichtlichen über, ſo wird ſie das rein Menſchliche an das Leben der Staaten knüpfen, wie Shakespeare in Romeo und Lear, Göthe in Hermann und Dorothea, leicht aber die politiſche Grundbedeutung der Epochen überſehen, wie Göthe im Götz und in den fatalen Luſtſpielen, deren Stoff die franzöſiſche Revolution iſt; ſie wird aber auch die Naturvölker und das Alterthum beſonders lieben, es wäre denn die Unterart, die das Pſychologiſche des individuellen Lebens in die Tiefe verfolgt: dieſe wird Familien-, Bildungs-Stoffe in der neueren Geſchichte ſuchen. Legt ſich aber die geſchichtliche Phantaſie in die Landſchaft, in die thieriſche Schönheit, in die Culturformen und das Privatleben, ſo wird ſie alle dieſe Sphären in einem großartig monumentalen oder ſtark und mächtig bewegten Geiſte behandeln. Intereſſante Beziehungen ergeben ſich weiter, wenn man die eben ſchon berührten engeren Kreiſe oder Unterarten weiter zuſammenhält: die Phantaſie z. B., welche der natürlichen menſchlichen Schönheit (der Geſtalt) nachgeht, wird, wenn ſie in Familienſcenen übergeht, idylliſche, naive lieber, als kampfvolle, wenigſtens als zerriſſene Scenen, wenn ſie ſich auf den Boden der Stände begiebt, ſolche ſuchen, die geruhig mit der Natur verkehren, Fiſchfang und dergl. Wir überlaſſen weitere Combinationen dem Leſer.

Nun ſtellt ſich aber dieſes ganze Gebiet mit dem des vorh. §. zuſammen und da kommt in dieſe Maſſe ſchon ſchärfere Beſtimmtheit, aber auch zugleich ſo viel neuer Reichthum, daß wir nur Winke geben können.

Sogleich iſt klar, daß die landſchaftliche Phantaſie ſich bald mit der einfach ſchönen, bald mit der erhabenen verbinden wird; die letztere wird Hochgebirge, Einöden, Stürme der ſtillen Milde des Naturlebens vorziehen, in der weicheren Form Mondſchein-Scenen u. ſ. w. In der Thierwelt findet der Freund des Erhabenen genug des Gewaltigen und Furchtbaren, der des einfach Schönen genug der friedlichen und behaglichen Stoffe. In der Sphäre des allgemein Menſchlichen bietet ſich der Phantaſie der ſchönen Geſtalt, wenn ſie ſich im Erhabenen bewegt, genug des Gewaltigen, Tragiſchen (Herkules, borgheſiſcher, ſterbender Fechter u. dgl.), der für Volkszuſtände und Culturformen organiſirten vorzüglich der Krieg neben der gefährlicheren Jagd als Stoff dar. Diejenige Phantaſie, welche in den durchgearbeiteteren Zuſtänden der Geſellſchaft heimiſch iſt, hat in der Ehe, Familie, den Colliſionen der Stände, dem Bildungsgang des Individuums ein reiches Feld für einfach ſchöne Situation und, wenn ſie erhaben oder komiſch geſtimmt iſt, für Kämpfe und Widerſprüche aller Art; auch das ſchöne Naturleben des Menſchen bietet ſich der Komik ſo gut, wie der einfach ſchönen und erhabenen Phantaſie, nur überall weſentlich der naiven Komik als Fundgrube an. Daß aber das geſchichtliche Gebiet der erhabenen und komiſchen Phantaſie die reichſten Stoffe liefert, bedarf keines weiteren Beweiſes; vielmehr hier eben iſt das Feld, wo beide Formen der Weltanſchauung ſich zu ſelbſtſtändigen großen Standpunkten (und daher Kunſtgattungen) geſtalten. Man meine nicht, die komiſche Phantaſie ſei bloß auf das Privatleben angewieſen, das wir, wie geſagt, im gegenwärtigen Zuſammenhang vom Politiſchen zu den beſonderen Formen zurückſtellen; die Geſchichte im Großen iſt wahrer Stoff für den großen Komiker (vergl. §. 222).

Auch dieſes Feld der Combinationen erſchöpft aber noch nicht den ganzen Umfang der möglichen Verbindungen. Wir haben die einzelnen Arten der Phantaſie zuſammengeſtellt, welche aus den Reichen des naturſchönen Stoffes als Eintheilungsgrund entſtehen, wir haben ihre verſchiedenen Verbindungen untereinander angedeutet. Dann haben wir die Eintheilung des vorhergehenden §., die den Grundformen des Schönen folgt, zur jetzigen geſchlagen und ſo wiederum eine Linie neuer Miſchungen aufgezeigt. Nun entſteht aber eine weitere, wenn man die einzelnen Arten oder Unterarten dieſes §. ſammt der ſchon dazugeſchlagenen Weiſe ihrer Verbindung mit den Arten oder Unterarten des vorhergehenden §. darauf anſieht, wie ſie ſich geſtalten, wenn ſie ſich mit dieſer Stimmung auf den Boden einer andern Art oder Unterart begeben. Wer z. B. dem einfach Schönen nachgeht und ſo unter den Stoffen der beſonderen menſchlichen Formwelt vorzüglich für naive Volksſitte Sinn hat, der wird, wenn er in das geſchichtliche Gebiet übergeht, Volksſcenen beſſer darſtellen, als Helden, wie Göthe im Egmont; ebenderſelbe liebt unter den allgemeinen

Formen das Erotiſche, ſo macht Göthe eine Liebesgeſchichte zum Mittelpunkte einer geſchichtlichen Handlung im Götz und Egmont. Zugleich kann aber dieſelbe Phantaſie, obwohl auf das einfach Schöne geſtellt, den Bildungsgang der Individualität mit Vorliebe zum Gegenſtand machen und dieſer geht vielfach ins Erhabene, ſie wird ihn aber mit dem Elemente ſchöner Sitte umgeben und zur ſchönen Rundung der Perſönlichkeit führen: wiederum Göthe. Schiller iſt vorzüglich für das Erhabene des Subjects und das Schickſal in der Geſchichte organiſirt, doch gelingt ihm auch Volksleben und Culturform, aber mehr draſtiſch bewegte (Soldatenleben), als einfach ſchöne (ländliche — im Tell), und auch im Roman, alſo dem Gebiete des rein Menſchlichen, wirft er ſich auf den draſtiſchen Streit geſchichtlicher Mächte (Geiſterſeher). Kaulbach iſt für große geſchichtliche Stoffe im Sinne des Erhabenen organiſirt, aber ebenderſelbe behandelt mit tiefer Komik die Thierwelt als Parodie der menſchlichen, mit ergreifender Charakteriſtik pſychologiſch erſchütterndes Genre. Wir enthalten uns weiterer Griffe in ein Feld unendlicher Miſchungsverhältniſſe.

Je reicher nun eine Phantaſie, deſto mehr wird ſie nicht nur Arten und Unterarten des einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen, nicht nur Arten und Unterarten der landſchaftlichen, thieriſchen, menſchlichen Phantaſie umfaſſen, ſondern deſto mehr wird ſie auch fähig ſein, erſtens, einen Stoff aus derſelben Sphäre letzterer Art einfach ſchön, erhaben oder komiſch (wenn er dazu ſich darbietet, denn das muß er und er kann es, wenn er mannigfach verſchlungen iſt) anzuſchauen; zweitens, mehrere Stoffe nacheinander wechſelnd unter den einen oder andern Standpunct zu bringen, drittens, in einem Ganzen der Phantaſie mit den Betrachtungsweiſen zu wechſeln. Ariſtophanes verbindet wunderbar dieſe Stimmungen in Anſchauung des griechiſchen Lebens, reicher aber in der Fülle der Phantaſie, welche alle Lebensformen in wechſelnder Tonleiter aller äſthetiſchen Grundformen (§. 402) durchläuft, iſt keiner, als Shakeſpeare.

§. 404.

Das dritte Prinzip der Eintheilung liegt in den Momenten der Phantaſie ſelbſt. Dieſes begründet zwei Eintheilungsreihen: zuerſt eine ſolche, wo jedesmal die ganze und ungetheilte Phantaſie vorausgeſetzt iſt, die ſich aber weſentlich auf den Standpunkt eines oder des andern ihrer Momente ſtellt, und zwar entweder auf die Anſchauung (§. 385) und Einbildungskraft (§. 387 ff.), oder auf die Empfindung (§. 385) und Stimmung (§. 394), oder auf die eigentliche Phantaſie (§. 392) als reine innere Formthätigkeit. So entſteht eine bildende, eine empfindende, eine dichtende Phantaſie. Die erſte iſt unter den anſchauenden Sinnen (§. 71) auf das Auge, und zwar entweder

auf das meſſende, oder auf das taſtend ſehende, oder das nach dem Ausdruck der Licht- und Farbenwirkung, alſo eigentlich ſehende, die zweite auf das Gehör organiſirt, die dritte auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit und die reichſte geiſtige Bewegung aller ihrer Mittel geſtellt. Auch dieſe Arten verbinden ſich theils unter ſich, theils mit den beiden Reihen der vorher aufgeführten, in den mannigfaltigſten Miſchungsverhältniſſen.

Man meine nicht, es ſei hier der Kunſtlehre zu ſehr vorgegriffen: es iſt von einer objectiven Ausführung des Ideals durchaus noch nicht die Rede, ſondern nur von einer Beſtimmtheit, die es bereits in ſeiner erſt inneren Geſtaltung an ſich trägt und welche freilich dann im Uebergang zur Objectivität der Kunſt den Unterſchied der Künſte begründet. Der Eintheilungsgrund dieſer neuen Reihe von Arten der Phantaſie iſt alſo genommen aus den Momenten der Phantaſie ſelbſt. Jedes dieſer Momente aber tritt doppelt auf. Allen weitern Stadien der Phantaſiethätigkeit liegt die Anſchauung und die zu dieſer geforderte Innigkeit der Empfindung zu Grunde. Nun könnte man ſo eintheilen: die bildende Phantaſie ruht auf der Anſchauung, die empfindende auf dem Momente der Innigkeit der Anſchauung, in der dichtenden wiederholt ſich die Einbildungskraft. Allein im Leben der Phantaſie ſelbſt ſahen wir dieſe erſten Stufen ſich auf höhere Weiſe wiederholen: in der Einbildungskraft die Anſchauung, in der Stimmung (§. 394) die erſte Empfindung, in der idealen Formthätigkeit der Phantaſie die Einbildungskraft. Man könnte nun ſagen, es ſei gleichgültig, ob die Eintheilung auf die erſte oder zweite dieſer Reihen jetzt begründet werde; nennt man aber nur die zweite, ſo hat dieß das Schiefe, daß in dem Begriffe der Einbildungskraft neben der deutlichen Geſtalt auch das Willkührliche liegt; nennt man nur die erſte, ſo ſcheint überſehen, daß es ſich hier überall ſchon von einem innern Bilden und Schaffen handelt. Der §. begründet daher die Eintheilung auf die ſich entſprechenden Momente beider Reihen.

Zählen wir nun mit deutlicher Bezeichnung die Arten auf:

a. Die bildende Phantaſie, begründet auf den Standpunkt der Anſchauung und der Einbildungskraft. Legt ſich die ganze Phantaſie auf dieſen Standpunkt, ſo wird Alles in ihr darauf hinarbeiten, mit ſcharfen Zügen ein Bild, das zu ſächlicher Selbſtſtändigkeit wie das mit dem äußeren Auge geſchaute und ſofort in der Syntheſe der Einbildungskraft immer noch wie ein Gegenſtändliches vorſchwebende Object ſich verfeſtigt, dem Geiſte (zunächſt innerlich) gegenüberzuſtellen. Es iſt die Form des Sehens, welche hier herrſcht, denn dieſes läßt ſein Object ganz als Object. Wer innerlich ſo bildet, der muß ſchon in der Anſchauung weſentlich die Dinge ſo betrachtet haben. Er iſt auf das Auge organiſirt und dieſe Organiſation ſetzt ſich als beſtimmend in das innere Leben der Phantaſie fort. Nun treten deutlich unterſcheidbar ſogleich die Unterarten hervor. Das Auge ſieht in dreierlei Weiſe: es **mißt** durch ein verhülltes Zählen Verhältniſſe, es **umſpannt** durch ein verhülltes Taſten organiſch geſchwungene Formen, es ſieht den reinen Schein der Oberfläche in Licht und Farbe, d. h. es **ſieht** im vollkommenſten Sinne, iſt aber auch ſchon auf jene verſchwebenden Medien gerichtet, welche an die Anſchauungsweiſe eines andern Sinns hinrühren. So theilt ſich alſo die bildende Phantaſie in eine

α. auf ein meſſendes Sehen,
β. auf ein taſtendes Sehen,
γ. auf ein eigentliches Sehen begründete.

Man erkennt leicht: hier iſt die Reihe der bildenden Künſte vorgezeichnet: Baukunſt, Bildnerkunſt, Malerei. Nimmt man nun die nach den Sphären des Stoffes gebildeten Arten (§. 403) hiezu, ſo erhellt deutlich, welcher Zuſammenhang hier waltet. Das meſſende und taſtende Auge wird mit den großentheils unbeſtimmten Formen des Gegenſtandes der landſchaftlichen Phantaſie nichts zu thun haben, das erſtere etwa nur inſoweit, als es die allgemeinen Grundformen der Raumerfüllung daraus in unbewußter Ahnung ſammelt, um ſie zu einem Gebilde ganz eigener Art, von deſſen dunklem Verhältniß zum Naturſchönen ſeiner Zeit die Rede ſein wird, zu verarbeiten; dem taſtenden Auge aber wird ſein Reich in der Thier- und Menſchenwelt aufgehen. Da es aber dieſe Welt ganz nur auf die feſten Formen anſieht, ſo wird es dieſelbe keineswegs gleichmäßig in alle ihre Sphären verfolgen können. Was ſich in die Tiefe der Menſchenbruſt zurückzieht und nicht Muſkel und Glieder formt und in Bewegung ſetzt, wird ihm verſchloſſen ſein; daher wird es vorzüglich im allgemein Menſchlichen, in der Sphäre ſeiner allgemeinen und beſonderen Formen nur auf beſchränkte Weiſe, noch weniger in der Sphäre der individuellen Formen (Phyſiognomik der tief in ſich zuſammengefaßten Individualität) ſich bewegen, die Geſchichte aber nur ſoweit begleiten können, als ein ſehr einfaches Pathos leicht überſichtliche Gruppen in Bewegung ſetzt. Ebendaher wird die ſo organiſirte Phantaſie als meſſende einfach ſchön und erhaben, dem Komiſchen aber ganz fremd, als taſtende vorzüglich auf das einfach Schöne angewieſen ſein, das Erhabene der Kraft ſuchen, dem Erhabenen des Subjects nicht in die Tiefe folgen, vom Tragiſchen nur die erſte und zweite, nicht die verwickelte dritte Form aufnehmen und vom Komiſchen nur einen naiven Anflug ſich aneignen können. Dagegen das eigentlich ſehende, auf den flüſſigen Licht- und Farbenſchein der Oberfläche angewieſene Auge wird ein unendlich weiteres Feld ſowohl in Rückſicht der Ausdehnung auf Stoffe, als auch auf die Grundformen des Schönen gewinnen und gerade die Beruhigung bei den einfachen Erſcheinungen, welche ein noch bruchloſes Seelenleben ganz in die feſten Formen ergoſſen zeigen, wird ihm am meiſten fremd ſein. Daher wird es unter den geſchichtlichen Stoffen am wenigſten die der objectiven antiken Lebensform aufſuchen, welche dagegen dem taſtenden Auge ein homogener Gegenſtand ſein werden.

b. Die **empfindende** Phantaſie. Wir unterſchieden alſo ſchon im Acte der Anſchauung das ſcharfe Faſſen und das innige Gefühl des Gegenſtands. Da dieſer ſein innerſtes Leben in Bewegung und Laut kund gibt, ſo iſt die zweite dieſer Formen zwar nicht allein, aber doch beſonders durch das **Gehör** vermittelt: es iſt das Organ der unmittelbaren Theilnahme des ſubjectiven Lebens am Leben des Objects. Die Phantaſie nun, welche von dieſer Form der Anſchauung ausgeht, ſtellt ſich im Fortſchritte zum innern Schaffen auf den Boden des Moments der **Stimmung**. Als Moment des Ganzen bringt es dieſe noch nicht zur Geſtalt, ſondern webt in der dunkeln Gährung des Gemüths im Subjecte mit dem Gehalt im Objecte; legt ſich aber die ganze Phantaſie in den Standpunkt dieſes Moments, ſo wird ſie innerhalb deſſelben auch geſtalten und zwar im Elemente des Hörbaren. Kurz hier iſt die Muſik vorgezeichnet. Die empfindende Phantaſie nun wird ſich mit allen Arten des vorherigen §. verbinden können, nur aber ſo, daß ſie von jeder Sphäre des Stoffs, worauf dieſe Arten gerichtet ſind, nicht die Geſtalt, nicht die Gegenſtände, ſondern nur den Eindruck derſelben auf das Gefühl zur reinen Form erhebt; ebendaher aber wird ſie vorzüglich die Sphären aufſuchen, wo volles und vertieftes inneres Leben ſich kund gibt: wie ſie ſelbſt die empfindende iſt, ſo iſt der empfindende Menſch ihr Stoff, und je mehr eine Sphäre des Stoffs Erregungen des innerſten Lebens mit ſich führt, deſto willkommener muß ſie ihr ſein: ſo die Liebe, die Freuden und Genüſſe, die ſich mit den „beſonderen Formen" verbinden, die Seelenkämpfe des Individuums, die Freundſchaft; an allen geſchichtlichen Stoffen aber wird ſie eben dieſe Reſonanz im Individuum aufſuchen, ſich alſo auch hier auf den Boden des allgemein Menſchlichen und zwar in der Form der bewegten Individualität ſtellen. Das einfach Schöne und Erhabene iſt ihr im reichſten Umfange, das Komiſche nur in ſehr eingeſchränktem Sinne offen.

c. Die **dichtende** Phantaſie. Wir können ſie die Phantaſie der Phantaſie nennen, denn es iſt diejenige, welche, verglichen mit der Anſchauung, im Elemente der innerlichen Geſtaltung, der Einbildungskraft, beſtimmter aber, da dieſe auf zweiter Linie nur die Anſchauung wiederholt, im Element der eigentlichen Formthätigkeit, alſo im vollendeten letzten Schritte des äſthetiſchen Organs ihren Standpunkt nimmt. Wären wir ſchon ſo weit, den Uebergang vom innern Ideale zum Kunſtwerk anzutreten, ſo wäre Alles mit dem einen Worte geſagt, daß dieſe Form der Phantaſie in keinem andern Materiale, als dem der Phantaſie (des Zuhörers) arbeitet, alſo nicht aus der Phantaſie in die Welt der äußeren Geſtaltbildung übergeht, oder richtiger, daß ſie ſich von dieſer in die rein innere Geſtaltbildung zurücknimmt. Allein ſo viel folgt ſchon hier, daß damit eine Form der Phantaſie gegeben iſt, die, weil ſie ſich in keines der einſeitigen Momente legt, alle anderen Formen auf geiſtige Weiſe in ſich vereinigt. Sie zeichnet alſo innerlich wie die auf das Auge organiſirte Phantaſie, aber da ſie ebenſoſehr die auf das Ohr organiſirte empfindende in ſich ſchließt, dieſe aber Alles als ein von innen heraus Bewegtes und das Gemüth Bewegendes auffaßt, ſo führt ſie ihre Geſtaltenwelt im vollen Fluße der geiſtigen Bewegung vorüber. Nun können aber auch die übrigen untergeordneten Sinne, Geſchmack, Geruch mitwirken, denn ihre ſtoffartige Spitze iſt gebrochen, indem ſie in dem Ganzen der ſo ideal geſetzten Sinnlichkeit nur mitwirken. Hier iſt denn die Poeſie vorgezeichnet. Da nun dieſe Phantaſie alle anderen hier vorliegenden Arten in ſich vereinigt, ſo iſt ſogleich klar, daß ſie die Standpunkte der letzteren in ſich wiederholt, und ſo iſt bereits die epiſche Poeſie als entſprechend der bildenden, die lyriſche als entſprechend der empfindenden, die dramatiſche als Rückkehr der dichtenden zu ſich ſelbſt vorgezeichnet. Hiemit iſt auch ſchon geſagt, daß die dichtende Phantaſie mit allen Arten von Phantaſie, die nach den Sphären des Stoffes, ebenſo mit allen Arten, die aus den Grundformen des einfach Schönen u. ſ. w. ſich bildeten, auf die vielfachſte und ungehemmteſte Weiſe ſich verſchmelzen kann.

Im Vorhergehenden haben wir die Verbindungen, welche die durch die jetzige Eintheilung gegebenen Arten der Phantaſie mit den Arten der vorh. §§. eingehen können, bereits angedeutet, aber nur von der dichtenden hervorgehoben, wie ſie ſich durch Wiederholung der bildenden und empfindenden innerhalb ihres Standpunkts gliedert. Wie auch die andern Arten die Weiſe der übrigen in ſich aufnehmen, kann hier nur mit Wenigem angegeben werden. Am ſchwerſten natürlich kann die Phantaſie des meſſenden Auges übergreifen in die benachbarten Formen, die plaſtiſche, die maleriſche; doch läßt ſich in gewiſſem Sinne ſagen, daß die orientaliſche Architektur ſtreng blos meſſend, die griechiſche plaſtiſch, die gothiſche maleriſch ſei. Hier alſo würden aus dieſem Uebergreifen nicht verſchiedene Zweige, ſondern hiſtoriſche Style entſtehen. Die Phantaſie des taſtend ſehenden Auges, die plaſtiſche, kann in gewiſſem Sinne eine architektoniſche oder eine maleriſch bewegte Anſchauung ſich zu Grunde legen, ohne ihre Grenzen zu verlaſſen; von den eigentlichen Fehlgriffen nämlich reden wir hier überhaupt noch nicht. Dieß kann nun in doppeltem Sinne geſchehen; entweder Zweige begrünbend, ſo daß die architektoniſche Art das ruhende Götterbild, die maleriſche Art das menſchliche Genre und die bewegte handelnde Gruppe zum Gegenſtand hat, oder hiſtoriſche Style begründend als eine Weiſe, alle Zweige zu behandeln, wie ſolche in der Geſchichte der Plaſtik ſich zeigen wird. Die maleriſche Phantaſie kann in mancherlei Sinn die plaſtiſche, die empfindende, die dichtende in ſich aufnehmen, ebenfalls noch abgeſehen von Verletzungen ihres Weſens. Plaſtiſch verfährt ſie theils überhaupt, wenn die Zeichnung vorwiegt, theils wenn ſie das, ihr zwar fremdere, Gebiet der von bruchloſem Seelenleben ruhig erfüllten Geſtalt anbaut, muſikaliſch in der Landſchaft, in allen Werken, wo in der höchſten Magie des Helldunkels, des Licht- und Farbenſcheins die Bedeutung der Geſtalt zurücktritt, dichtend in großen, epiſch geordneten Cyklen, in dramatiſch bewegten hiſtoriſchen Stoffen. Auf andere Weiſe werden wir in der Geſchichte der Style, wie er den Haupt-Epochen des Ideals entſpricht, den Unterſchied dieſer Standpunkte wiederkehren ſehen. Die empfindende Phantaſie wirkt objectiv, der bildenden ähnlich, als einfache religiöſe Muſik, ſubjectiv-objectiv, der dichtenden ähnlich, als Oratorium (Epos) und Oper (Drama); in geſchichtlicher Beziehung erſcheint die alte Muſik, wo der Rhythmus vorherrſcht, bildend oder plaſtiſch, die Herrſchaft der Harmonie in der neueren ächt muſikaliſch, dem Maleriſchen verwandter. Auf die weiteren Verbindungen in den Unterarten können wir nicht eingehen, ſondern nur andeuten, wie z. B. die dichtende Phantaſie da, wo ſie die empfindende in ſich wiederholt, wieder innerhalb dieſes Bodens den Standpunkt der bildenden in der Romanze und Ballade, in anderem Sinn in der Hymne und Ode, den der dramatiſch dichtenden in den bewegten dialogiſchen Balladen hervortreten läßt, den der rein ſubjectiven Empfindung aber dem Liede vorbehält, ferner wie z. B. die ſogenannte hiſtoriſche Landſchaft plaſtiſch, die individuelle, localere ächt maleriſch, oder wenn man will, mehr muſikaliſch, mehr dichteriſch iſt.

§. 405.

In der dichtenden Phantaſie tritt vermöge der Innerlichkeit ihrer ganzen Geſtaltung, unbeſchadet der Grund-Einheit von Idee und Bild im Ganzen des äſthetiſchen Körpers, eine relative Trennbarkeit dieſer Elemente ein: ſie kann als vergleichende auch eine fremde Idee in ein fremdes Bild legen.

Hier wird zum erſtenmal von einem Verfahren der Phantaſie die Rede, das ſonſt in ſeinen verſchiedenen Formen ſchon in die allgemeine Lehre von dieſem Organe des Schönen aufgenommen zu werden pflegt.

Man führt nämlich ſonſt die ſymboliſirende, allegoriſirende, ſemiotiſche Phantaſie als Formen der äſthetiſchen auf. Wir haben aber ſchon geſagt, daß dieſelben als Formen der Unreife oder Auflöſung durchaus nur den Epochen des Bildungsgangs der Phantaſie angehören. Alle nun haben das gemein, daß die Phantaſie, ſtatt dieſen Stoff in der ungeſchiedenen Einheit ſeiner Idee und ſeines Körpers in die Schönheit zu erheben, irgend eine Idee des Subjects in den Körper irgend eines Stoffs, der eigentlich eine andere Idee zur Seele hat, hinüberlegt. Sie thun dieß aber ungeſtandener Maßen und ſind daher äſthetiſch ſchlechte Formen. Dagegen thut die Vergleichung zwar ebendieß, aber geſtandener Maßen und iſt, wenn ſie nur nicht das äſthetiſche Ganze zu ſein behauptet, ſondern in einem wahrhaft ſchönen Ganzen unterwegs, mitunter, als Mittel vorkommt, berechtigt. So viel darüber, warum wir dieſe, aber auch nur dieſe Form der blos beziehenden Phantaſie hier aufführen dürfen; eigentlich aber fragt es ſich, ob die Phantaſie, wie ſie uns bis jetzt vorliegt, dieſe Form bilden kann. Die dichtende kann es, weil ſie als die geiſtigſte Art einen Kreis von Phantaſie in Phantaſie beſchreibt, worin ſich das ſchaffende Subject über den einzelnen Stoff hinweg und mit einem anderweitigen Ideen-Gehalte zu ihm zurückbewegen kann, wo denn dieſer auf jenen fällt und, ohne ihm eigentlich zu gehören, auf den Grund eines bloßen tertium comparationis frei mit ihm zuſammengehalten werden kann. Daher iſt von den Formen der komiſchen Phantaſie hier eigentlich allein der Witz möglich. In der Lehre von der Poeſie wird ſich zeigen, daß die Sprache das Vehikel der dichtenden Phantaſie iſt; dieſe aber iſt das Mittel der blos vergleichenden Uebertragung.

§. 406.

1 **Eine andere Theilungsreihe ergibt ſich aus dieſem Prinzip (§. 404), wenn**
ſich die Phantaſie auf Koſten ihres Ganzen in eines ihrer Momente legt:
2 **dann wird ſie, auf die Anſchauung beſchränkt, ſtark in Naturwahrheit, aber**
arm an Idealität, fruchtbar zum Nachtheil der Einheit, auf die Einbildungs-
kraft beſchränkt, ebenfalls fruchtbar ohne Ordnung, wild, nebelhaft, verworren,
3 **meiſt ſtoffartig leidenſchaftlich; wenn ſie von dem Gehalte der Perſönlichkeit**
(§. 392), der hier nun auch als Theilungsgrund auftreten muß, den rechten
Fortgang zur Geſtaltung nicht findet, bei guter Geſinnung ethiſirend, bei ſchlech-
ter häßlich, bei ächtem Denken belehrend, bei verkehrtem Denken hohl und
4 **lügneriſch; wenn ſie in der Empfindung und Stimmung ſtehen bleibt, geſtaltlos**
5 **innig; wenn ſie ſich einſeitig im Momente der Begeiſterung und Beſonnen-**
heit bewegt, planlos pathetiſch oder planvoll abſichtlich.

1. Es entſtehen aus dieſem Eintheilungsgrunde ſowohl Einſeitigkeiten und Verirrungen der Phantaſie, als auch Nebenzweige, Formen anhängender Schönheit, die weder Lob noch Tadel trifft, wenn ſie nicht mehr, als dieß, ſein wollen. Beide Formen, ſowohl die Mängel und Unarten, Ausartungen, als auch die Abarten werden hier nur erſt in der allgemeinſten Weiſe gefunden und bezeichnet. Auf die Gebietsverletzungen aber, welche in den Schlußbemerkungen zu §. 404 berührt ſind, laſſen wir uns hier nicht ein, ſie können ihre nähere Darſtellung erſt in der Lehre von den Künſten und ihrer Geſchichte finden.

2. Die erſte Einſeitigkeit entſteht, wenn das Bild der Einbildungskraft auf dem Punkte aufgefaßt wird, wo der Geiſt ſo eben noch von der Anſchauung herkommt, wo es noch ihre Schärfe, aber auch die Mängel des Naturſchönen hat. Der Phantaſie, die auf ſtarker und ſtrenger Anſchauung ruht, liegt Realität auf Koſten der Idealität nahe; es gibt aber bis herab zum gemeinen Copiſten der Natur der Abſtufungen viele. Wir haben nun zwar den Ausdruck: arm an Idealität aufgenommen, aber darum den Ausdruck Realiſmus nicht gewählt. Was man ſo nennt, gehört in die Geſchichte des Ideals. Zugleich ſammelt der reiche Beobachter der Natur viel, er iſt fruchtbar in Maſſen, aber es fehlt ihnen die innere Einheit. Ebendieß findet zunächſt ſtatt, wo ſich die Phantaſie im Momente der Einbildungskraft fixirt. Hineingezogen aber in ihren Fluß drängt ſich Bild an Bild in regelloſer Fülle, es entſteht üppige, breite Fruchtbarkeit ohne Einheit. Beiſpiele der Ueberſchwängerung mit Fabeln, Figuren, Beſchreibungen bietet die Kunſtgeſchichte in Menge, wir fänden aber hier und bei den weiteren Formen kein Ende, wenn wir uns darauf einlaſſen wollten. Arioſt z. B. ſteht nahe an der Schwelle der Ausartung, die meiſten Ritterromane des Mittelalters mitten darin. Die Bilder der Einbildungskraft gaukeln in bunten und unſteten Vermiſchungen: herrſcht dieß Moment, ſo entſteht das Wilde, Nebelhafte, Verworrene. Die neuere Romantik hat ordentlich den Traum zum Organe des Schönen erheben wollen. (Berechtigte Abarten: Arabeske, muſikaliſches Phantaſiren, Mährchen). Die Bilder der Einbildungskraft erregen ſtoffartig: ſinnliche, unfrei leidenſchaftliche Phantaſie. Es gibt eine doppelte Sinnlichkeit der ſo auf das Stoffartige der Einbildungskraft geſtellten Phantaſie: die friſche und die reflectirte, die offene, natürliche und die heimliche, onaniſtiſche; aber auch die erſtere iſt Verirrung, denn es fixirt ſich ein Moment, das in die Intereſſeloſigkeit der Objectivität aufgehoben werden ſollte (Heinſe). Hier beginnt Häßlichkeit, doch fehlt noch ihr eigentlicher Grund.

3. Von einer in die Formthätigkeit nicht übergehenden Subſtantialität der Perſönlichkeit konnte in den bisherigen Eintheilungen nicht die Rede

ſein, jetzt zählt auch dieſes Moment als ein durch ſeine Iſolirung Einſeitigkeit begründendes. Es könnte unlogiſch erſcheinen, daß wir neben Gehalt ohne Form auch Form mit verkehrtem Gehalt eben hier aufführen; allein auch bei ſchlechtem Gehalte verhält es ſich in unſrem Zuſammenhange ſo, daß das Subject ihn als ſolchen an Mann bringen will, alſo die Form ihm nicht Selbſtzweck iſt. Mit guter Geſinnung iſt wahres Denken, mit ſchlechter Geſinnung verkehrtes Denken natürlich beiſammen, obwohl ſie unterſcheidbar ſind. Jenes Paar bildet die ſchwerlöthige, auf den baaren Gewinn an guten Willensbewegungen oder Wahrheiten arbeitende Abart des praktiſch oder theoretiſch Didaktiſchen. Sie iſt mehr oder minder abſichtlich, hat mehr oder weniger unorganiſches Verhältniß zwiſchen Idee und Bild, verfährt direct ernſt und witzig oder indirect ironiſch, wird zur Satyre u. ſ. w. – das Alles gehört in concretere Theile des Syſtems. Die ſchlechte Geſinnung und die innere Lüge aber iſt zwar auch didaktiſch, ſucht Proſelyten, wirft ſich aber ebendarum mit voller Eitelkeit, doch immer unorganiſch und abſichtlich, in die beſtechende Form und wird häßlich, indem ſie Mißbildungen, Mißverhältniſſe, insbeſondere die Entſtellung durch Lüſternheit, was Alles ſich in's Erhabene oder Komiſche aufheben ſollte, ohne dieſe Aufhebung fixirt. Sie verbindet ſich daher mit der Einbildungskraft als einſeitiger Kraft, ihrer Ueppigkeit, ihrem Gaukeln, ihren ſtoffartigen Erregungen. Sie beſonders wirft ſich gern in das Traumartige und legt Wahnſinn der Verzweiflung in ihre Larven. Aber ſie ſucht heuchleriſch auch devote, blöde, demüthige Formen, wie der moderne Kunſtpietiſmus. Geſpenſter ſind dieſe ſo gut wie die reizenden oder grauſigen Larven; das rothe Mäuschen ſpringt allen aus dem Munde, Eckel und Grauſen lauert hinter allen. Auch dieſes Gebiet zeigt ſich concret erſt in erfüllteren Theilen des Syſtems.

1. Gefühlsweben, worin keine feſte Geſtalt möglich iſt, ein Fortzittern der Stimmung, das nur unreife Bildungen von zerfließenden und verklingenden Umriſſen erzeugt: ſentimental im tadelnden Sinne. Auch hier liegt eine Form vor, die zwar in jeder Zeit auftreten kann, (Herder z. B. und Hölderlin gehören unter dieſe „paſſiven, weiblichen Genies“ wie ſie J. Paul nennt, und ſie hätten auch in einer anders geſtimmten Zeit den Uebergang zum vollen Geſtalten nicht gefunden); allerdings aber hat ſie erſt in der Geſchichte der Phantaſie ihre rechte Stelle.

2. Begeiſterung, die planlos fortreißt, iſt von der Zerfloſſenheit des Gefühls zu unterſcheiden. Sie wird es zwar auch nicht zu reifen Geſtalten bringen, ja ſie wird, da ihre Geſtalten ſie mit dem unfreien Zuge ſittlicher Stoffartigkeit fortnehmen, ganz leicht in formloſes Ethiſiren fallen; aber die Gefühls-Phantaſie iſt trunken auf andere Weiſe, zerſtört gerne den Plan mit der ſubjectiveren Willkühr des empfindſeligen Hu-

mers. Auch von der gewichtigen Perſönlichkeit, die zu ſubſtantiell iſt, um den Gehalt organiſch in das Bild aufzuheben (Anm. a) iſt der Ueberſchuß der Begeiſterung wohl zu unterſcheiden. Der Ethiſirende und der Pathetiſche können wohl, aber müſſen nicht in Einer Perſon vereinigt ſein. Der andere Pol, zu viel Beſonnenheit, wird oft von philoſophiſcher Richtung und Beſchäftigung herrühren und dann allerdings mit dem Didaktiſchen zuſammenfallen, doch muß man einen Charakter des Gemachten in der Anlage des Ganzen, wie z. B. in der Emilia Galotti, zunächſt nur der Reflexion überhaupt, die ſtärker iſt, als die Begeiſterung, zuſchreiben und als beſondern Mangel hinſtellen.

Es würde zu weit führen, wenn wir auch hier die Combinationen, zunächſt blos dieſer Mängel und Störungen miteinander, verfolgen wollten. Intereſſant wäre es namentlich, zu ſehen, wie nicht blos der verwandte Fehler mit dem verwandten, ſondern auch ſcheinbar ſich abſtoßende: z. B. altkluge Moral und kalte Beſonnenheit mit allen Verirrungen der Einbildungskraft (ſo Wieland und viele Romantiker, auch Eugen Sue) ſich verbinden. Das Zuſammentreffen dieſer Uebel mit den normalen Arten der Phantaſie iſt im folg. §. zu erwähnen.

§. 407.

Die Phantaſie des Individuums nun iſt niemals auf eine der entwickelten Arten beſchränkt, ſondern ſtellt irgend eine der unendlichen möglichen Verbindungen derſelben unter ſich dar, ſo jedoch, daß eine Art das Beſtimmende in der Verſchlingung bildet. Aber auch die zuletzt unterſchiedenen Mängel und Fehler verbinden ſich in unendlichen Kreuzungen mit jenen Arten und jeder individuellen Phantaſie liegt daher irgend einer derſelben nahe.

Nun alſo erſt haben wir die Bedingungen der individuellen Phantaſie beiſammen, ſoweit ſie nämlich im Allgemeinen beſtimmt werden können, denn es fehlt noch eine ganze Welt von concreten Bedingungen. Doch verſuche man immer mit dieſem Schlüſſel irgend eine bedeutende Künſtlerphantaſie zu öffnen und man wird finden, wie er ſich bewährt. Was die Mängel und Fehler betrifft, ſo zeigt ein Blick, welche unabſehliche Menge von Combinationen möglich iſt; man bilde ſich nur einige Linien: welche Einſeitigkeiten werden ſich vornämlich mit den Arten von §. 402, dann von §. 403, dann von §. 404, und welche ferner mit den verſchiedenen Combinationen dieſer Arten verbinden? Z. B. mit der dichtenden Phantaſie werden ſich offenbar zwar auch alle andern, am leichteſten aber die Verirrungen des Gehalts ohne Form, der bloßen Stimmung, der überwiegenden Beſonnenheit verbinden, und warum? Wir dürfen uns näher in dieſes Geſchlinge nicht einlaſſen, denn wir haben noch andere Aufgaben vor uns.

β.

Das Maaß der Phantaſie.

§. 408.

Welche der normalen Arten auch den Mittelpunkt in der Verſchlingung der individuellen Phantaſie bilden mag, ſo iſt dieſelbe, da ſie Geiſt in Naturform, alſo angeboren iſt, weſentlich als ein gegebenes Maaß beſtimmt. Von der Ausdehnung über verſchiedene Arten iſt zunächſt wieder abzuſehen und ebendieß feſtzuhalten, daß in jeder Art verſchiedenes Maaß der Phantaſie ſich hervorthun kann. Was dem engeren Maaße zum volleren fehlt, iſt verſchieden von den in §. 406 aufgeführten Mängeln und Fehlern, denn es iſt jedesmal ein Mangel, womit die ganze Phantaſie behaftet iſt; doch ſtellen ſich mit dieſem in mancherlei Weiſe auch jene ein.

Daß die Phantaſie als weſentlich unmittelbar und (beziehungsweiſe) unbewußt wirkendes Organ Naturgabe iſt, braucht keiner weiteren Nachweiſung. Das Zufällige des Naturſchönen ſetzt ſich als Zufall angeborener Ausſtattung in das ſubjectiv Schöne fort. Das Maaß iſt die mittlere Kategorie zwiſchen Geiſt und Natur, unter welcher die Phantaſie in den Individuen wirklich wird. Maaß iſt Einheit der Qualität und Quantität. Nun ſehen wir zwar zunächſt von der Ausdehnung über die Arten wieder ab, um ſie erſt nach dieſem wieder aufzunehmen; allein von dieſer Ausdehnung iſt zu unterſcheiden die Fülle oder Spärlichkeit, welche ſich ganz in Einer Art zeigen kann und als Quantum immer zugleich Quale iſt, Intenſität, Kraft, welche äußerlich ſo und nicht anders beſtimmt iſt, weil ſie es innerlich iſt. Iſt nun das Maaß nicht voll, ſo wird es der Phantaſie auf allen Punkten fehlen, ſie wird alſo von allen Mängeln und Einſeitigkeiten, die in §. 406 auftraten, etwas an ſich haben, doch aber muß auf verſchiedenen Stufen des Maaßes der eine jener Mängel und Fehler leichter eintreten als der andere, wie ſich dieß ſogleich zeigen wird.

§. 409.

Die Phantaſie iſt reine Formthätigkeit, in welche der volle Gehalt der Idee ununterſcheidbar aufgeht. Die erſte Stufe der ſpezifiſchen Begabung für dieſes reine Formgebiet iſt nun diejenige, worin die Formthätigkeit mit einer

ſchnell zur Fertigkeit ſteigenden Leichtigkeit ſo geübt wird, daß der Gehalt im reinen Scheine der Form zwar nicht fehlt, aber nicht ſelbſtthätig, ſondern durch Anempfindung an fremde Selbſtthätigkeit erzeugt wird. In dieſem Sinne trennt ſich der Gehalt von der Form und tritt eine iſolirte Gabe für die Technik der Phantaſie auf. Dieſe iſolirte Gabe der Technik der Phantaſie iſt das Talent. Es folgt nachahmend der vollen Phantaſie in alle ihre Formen, ohne eine neue zu ſchaffen, bewegt ſich an der Oberfläche, und die Mängel und Fehler, die ihm vorzüglich nahe liegen, ſind die der Einbildungskraft.

Die Bezeichnung Talent brauchen wir hier in dem Sinne, den ſie hat, wenn man von Jemand ſagt: er iſt ein Talent. Hegel (Aeſt. Th. 1, S. 365) und Andere verſtehen unter Talent die beſondere Befähigung zur Ausübung eines Kunſtzweigs; das Genie ſoll demnach einen Umfang von Talenten haben, aber ein bloßes Talent es nur in einer ganz vereinzelten Seite der Kunſt zu etwas Tüchtigem bringen können. Verſteht man unter einer ſolchen vereinzelten Seite nur einen Theil der Technik eines einzelnen Kunſtzweigs, z. B. in der Malerei nur die Zeichnung oder nur die Farbengebung oder nur eine Art derſelben, wie Auftrag al fresco oder in Oel, ſo iſt dieß gewiß falſch, denn Mancher iſt nur ein Talent und doch ſowohl in verſchiedenen Arten des Farbenauftrags, als auch im Zeichnen durch natürliche Begabung gewandt. Es kann dagegen ein Genie auf einen, zwar verſchiedene techniſche Bedingungen umfaſſenden, aber doch vereinzelten Kunſtzweig beſchränkt und doch in ihm ganz Genie ſein. So war Mich. Angelo in mancherlei Kunſtzweigen thätig, wahrhaft groß aber nur in der Malerei und wieder nicht in mehreren Zweigen derſelben, ſondern nur in der Freske, im Grund alſo war er Genie weſentlich als großer Zeichner. Das Talent kann vielmehr gerade in der Technik mehrerer ganzer Zweige einer Kunſt gewandt ſein, nur iſt es in keiner groß. Wilh. Schlegel bewegte ſich mit Leichtigkeit in verſchiedenen Formen der Dichtkunſt und war doch nur Talent. Da nun Talent und Genie auf dem Boden der Technik nicht gemeſſen werden können, ſo müſſen wir uns auf einen ganz anderen Boden begeben. Ohnedieß ſind wir noch gar nicht an der Ausübung, der Ausführung des Ideals in einem Material, vielmehr noch im Gebiete des Ideals als innern Phantaſiebildes; die äußere Technik hat eine lernbare und eine nicht lernbare Seite, das Talent leiſtet etwas nicht blos in der lernbaren (dann wäre es blos mechaniſches Geſchick), ſondern auch in der nicht lernbaren, aber was es darin leiſtet, iſt toto genere von der Leiſtung des Genies verſchieden. Da muß alſo der Grund in der innern Conception liegen und von dieſer, gleichgiltig zunächſt, wie weit die Ausdehnung über Kunſtzweige (für uns vorläufig noch Arten der Phantaſie) gebe, reden wir. Wenn wir das Talent einen bloßen Techniker der Phantaſie nennen, ſo iſt alſo ja nicht an die äußere Technik zu denken, ſondern daran, daß die Verſchiedenheit in dem, was die Technik in geiſtiger Gewalt der Formen leiſtet, ihren Grund in der Verſchiedenheit der innern Formthätigkeit hat, daß in dieſer ſelbſt der ideale Gehalt, der in die Form aufgeht, relativ trennbar iſt von der letzteren, und daß die ſo getrennte bloße Form es iſt, die dem Talente zufällt. Dieß hat ſeine Schwierigkeit. Ausdrücklich haben wir ja dargethan, daß die Idee, d. h. die in das Subject eingegangene und durch deſſen Idee-Gehalt in's Unendliche befreite und erfüllte Idee des Gegenſtandes, ganz und rein in die Form aufgehe, daß alſo die Form gar nichts Anderes iſt, als formgewordener Gehalt. Wie kann es nun eine Beſchränkung geben auf die Formthätigkeit ohne den Gehalt? Wir dürften, ſcheint es, nur antworten: geringerer Gehalt und daher auch geringere Form unterſcheide das bloße Talent, und damit die ſchon in anderem Zuſammenhang erwähnte Aeußerung Schillers (Brief an Göthe N. 784) ergänzen: der Art nach ſei jeder ein Poet, der ſeinen Empfindungszuſtand in ein Object legen könne, der Grad aber beruhe auf dem Reichthum, dem Gehalt, den er in ſich habe und folglich hineinlege; dieſer Grad nun, würden wir hinzuſetzen, müßte eben auch ein geringerer Grad der Form ſein. Allein dieß iſt nicht das Rechte; es findet bei dem Talente ein Bruch zwiſchen der Form und dem Gehalte ſtatt, der ſo beſchaffen iſt, daß jene mehr an Gehalt verſpricht, als ſie leiſtet, ein täuſchender Schein der Tiefe, eine Anziehung, die uns weiter und weiter führt, bis endlich zum Großen und Ganzen nur ein Härchen fehlt, und eben dieſes Härchen iſt das Große und Ganze ſelbſt. Daher bleibt nur die Auskunft, die der §. gibt: das Talent iſt angeborne Leichtigkeit der ſpezifiſchen Formthätigkeit der Phantaſie; da nun dieſe vom ſchweren Gewichte des Gehalts nicht zu trennen iſt, ſo muß ſich dieß bei dem Talente ſo verhalten, daß es mit dem Scheine der Form freilich auch den Gehalt produzirt, aber nicht ſelbſt und urſprünglich, ſondern ſo, daß es ſich in den Gehalt, der eigentlich einem Andern gehört, hineinempfindet, ſich ihm anempfindet, nicht dem Gehalte blos, ſondern auch der Form, ſofern ſie groß iſt durch Gehalt. Dabei iſt freilich vorausgeſetzt, daß Formen, welche durch ihre Großheit Größe des Gehalts ausſprechen, vom Genie ſchon in wirklicher, äußerer Kunſt-Darſtellung gegeben ſeien. Das Talent ergreift dieſe, faßt den Prozeß der Phantaſie von außen, macht ſich von außen mit Gewandtheit in ihn hinein, fühlt auch den Gehalt nach, der darin liegt, aber weil er blos nachgefühlt iſt, iſt er nicht wahrhaft da, daher iſt ſeine Form nicht erfüllter Schein, Erſcheinung, ſondern leerer, ſchließlich im Stich laſſender Schein. Das Talent gibt nicht nur mittelmäßige Formen, nein, es gibt auch die großen, aber wie ihnen die Urkraft des eigenen Gehalts fehlt, ſo fehlt ihnen ſelbſt etwas, ein letzter Druck, das Tüpfchen auf das J. Raphael und Michel Angelo hatten talentvolle Nachahmer ihres großen Styls, aber da fehlt überall etwas wie der Lichtpunkt im Auge, und ſo iſt es auch bei den Talenten, die Göthe und Schiller nachahmten, Ernſt Wagner, Beer, Schenk und Andern. In dieſem Sinn iſt das Talent der iſolirte Techniker der Phantaſie. J. Paul ſagt von ihm (a. a. O. §. 9): „in der Poeſie wirkt das Talent mit einzelnen Kräften, mit Bildern, Feuer, Gedankenfülle und Reitzen auf das Volk und ergreift gewaltig mit ſeinem Gedicht, das ein verklärter Leib mit einer Spießbürgerſeele iſt, denn Glieder erkennt die Menge leicht, aber nicht Geiſt u. ſ. w. — Es gibt kein Bild, keine Wendung, keinen einzelnen Gedanken des Genies, worauf das Talent im höchſten Feuer nicht auch käme, nur auf das Ganze nicht.“ Es fehlt aber nicht nur im Ganzen; dieſes kann bequem und rund ſein, es fehlt in allem Einzelnen und am meiſten in den Hauptſtellen (Hauptgruppen, ſchlagenden Kataſtrophen u. ſ. w.), wo der Blitz der Idee durchbrechen ſollte. Es begreift ſich nun, wie das Talent unter allen Mängeln (§. 406) in die, welche von einem Ueberſchuß an Gehalt rühren, am wenigſten gerathen wird, doch kann ihm mitunter auch die Leichtigkeit der Form plötzlich verſiegen und die ſo entſtehenden Lagunen füllt dann irgend ein Gehalt proſaiſch und dürftig aus, wie denn z. B. Eugen Sue, ganz Talent, zwiſchenein predigt, lehrt. So wird auch Ueberſchwang des Gefühls, gewaltſame Trunkenheit oder fühlbare Abſichtlichkeit eintreten; die Mängel und Fehler aber, welche endemiſch im Gebiete des Talents herrſchen, ſind die der Einbildungskraft; denn da es auf relativer Trennbarkeit der Form vom Gehalte ruht, ſo bewegt es ſich in ihrer Syntheſe mit vorherrſchender Naturtreue, Breite, Ueppigkeit, ſchweifendem Taumel, ſtoffartiger Wirkung der Bilder. Der Effect iſt ihm gewiß, es gefällt und wird, um pikanter zu wirken, leicht häßlich; es kann ſich ja jeder, alſo auch der verkehrte Gehalt in ſeine leicht gearbeiteten Maſken ſtecken, dieſer wird ſie aber auch zu Larven verdrehen. Daher behält es aber immer die gemeine Beſonnenheit und bewahrt ſich leicht vor einzelnen Nachläſſigkeiten, die dem Genie mitunterlaufen. Nun iſt auch klar, warum Beſchränkung auf einen vereinzelten Zweig am wenigſten das Talent charakteriſirt; anempfindend wirft es ſich leicht in die verſchiedenſten, legt aber in keinen eine neue Weltanſchauung, ſchafft daher, nachahmend wie es iſt, auch keine neue weltbezwingende Form.

§. 410.

Bringt in dieſe relativ leere Formthätigkeit des Talents die ungetheilte Fülle der Phantaſie mit der Urkraft der Formen, welche Ausdruck großen und

tiefen Gehaltes ſind, zunächſt nur das eine oder andere Mal, oder nur da und dort ein, ſo entſteht das fragmentariſche Genie, dem die Fehler des Ueberſchuſſes an Gehalt näher liegen. Es pflegt ſich nicht geſund zu entwickeln, ſondern zerfällt leicht mit ſich und der Welt.

Mit der Unterſcheidung von Talent und Genie reicht man nicht aus; man kann alle die Erſcheinungen nicht unterbringen, welche ſtellenweiſe im Mittelpunkte der Schönheit ſtehen und dann wieder ſeicht, verworren, breit, trivial, ſelbſt häßlich werden. Wir nennen nur Walter Scott und Heine; beide haben Goldadern, aber daneben zerfließt jener in das Seichte, Breite, Triviale und desorganiſirt dieſer ſein Werk in bewußte und gewollte Häßlichkeit. Nicht ſo verhält es ſich bei dieſen fragmentariſchen Genie's, daß zwiſchen eine Schönheit der Form, die nicht Wort hält, der baare Gehalt formlos durchbräche, ſondern wahrhafte Schönheit, Einheit vollen Gehalts und urgewaltiger Form bricht ſtellenweiſe durch und dann erlahmen die Schwingen wieder; aber weil in den ſeichten Stellen der ſelbſterzeugte Gehalt vermißt wird, ſo ſcheinen die Silberblicke, obwohl ſie Einheit von Gehalt und Form haben, auf die Seite des bloßen Gehalts zu fallen und der Mann ſelbſt, im Gefühle der Getheiltheit und Punctualität ſeiner Natur, wird, indem er die Quellen der ganzen Schönheit in vollere Strömung zu bringen ſucht, wirklich abſichtlich und pumpt häufig ſtatt voller Schönheit nackten Gehalt oder bloßen Drang des Gehalts herauf. Doch gewöhnlich wird das fragmentariſche Genie da, wo es nicht Genie iſt, mit der Leichtigkeit des Talents wirken, es gibt aber auch fragmentariſche Genie's, welche daneben nicht Talente ſind, denen daher die Leichtigkeit fehlt, da, wo ſie nicht wahrhaft ſchön ſind, bequem, gefällig, beſtechend zu ſein. Dieſe ſehnen ſich nach der guten Stunde, die ſelten kommt. Phantaſie-Menſchen überhaupt ſind als Stimmungskinder reizbar, launiſch; die aber, bei denen es beinahe und manchmal ganz zur Phantaſie ſtreckt und welche in den Zwiſchenſtunden das Talent nicht zur Verfügung haben, ſind beſonders launiſch, reizbar, bitter, unglücklich. Sie können die wirkliche Welt nicht ertragen, weil der reine Fluß, der ihre Härte in Schönheit verklärt, nur ſtockend in ihnen ſickert; die Ungleichheit zwiſchen ihren einzelnen Gebilden oder den einzelnen Theilen deſſelben Gebildes iſt daher zugleich ein Zwieſpalt ihres Innern mit der Welt. Sie fallen daher leicht in Wahnſinn, wie Lenz, Hölderlin. Oder ſie affectiren die Eingebung, machen ihre Naturſeite, den Zufall und die höhere Trunkenheit, zum Lebensgeſetz im gemeinen Sinne, werden genieſüchtig, liederlich. Sie bleiben auf dieſe oder jene Weiſe in den Entwickelungskriſen der Perſönlichkeit ſtecken, denn in ihnen wirkt nicht das Naturgeſetz des vollen Geiſtes, der durch alle Hinderniſſe und Verirrungen ſich des rechten Weges wohl bewußt iſt. Sie werden immer von geringer Fruchtbarkeit ſein. Beiſpiele ſind Marlowe, Günther, Bürger, Leop. Robert und And. Die blitzende, ſpringende und unharmoniſche Form des fragmentariſchen Genie's iſt es, die man gewöhnlich geiſtreich, auf höherer Stufe (in einem Sinne des Adjectivs, der von dem des Hauptworts abweicht) genial nennt.

§. 411.

Das reine und ungetheilte Wirken der Phantaſie in einem Individuum iſt Genie. Sein inneres Thun iſt daher vor Allem ein geiſtiger Prozeß, der durch urſprüngliche Gewalt, Fruchtbarkeit, Sicherheit, Nothwendigkeit, Einfalt und ſtille Tiefe, die ſich als Naivetät in der ganzen Perſönlichkeit kund gibt, ebenſoſehr ein Naturprozeß iſt und daher, obzwar vom erſten Sturm und Drang durch Kampf und Mühe, doch ſicher zum Ziele, zur freien Nothwendigkeit, die ſich ſelbſt das Geſetz gibt, zur Beſonnenheit, die doch Eingebung bleibt, ſich hindurcharbeitet.

Eigentlich hätten wir mit dem erſten Satze des §. Alles geſagt, denn was die Phantaſie iſt, haben wir geſehen. Doch bildet ſich der allgemeine Begriff zu beſtimmteren Zügen, wenn er als lebensvolle Perſönlichkeit vor uns tritt. So, was in jenem Unmittelbarkeit, Nothwendigkeit hieß, heißt jetzt weſentlich zuvörderſt ein Angebornes. Angeboren iſt auch das Talent, das fragmentariſche Genie; aber was dieſen angeboren iſt, ebendieß iſt bei jenem mehr ein Machen, als ein Sein, bei dieſem ein Hereinbrechen des Seins in das Machen, und bei beiden entſteht außer der angebornen Leichtigkeit des Machens auch ein erzwungenes Machen. Das Genie aber iſt Vollblut. Intereſſant iſt, daß es meiſt Erbe von der Mutter iſt; das weibliche Leben, das in Naturmitte webt, iſt ſein geheimnißvoller Schooß. Das Genie iſt eine Urkraft, kündigt ſich an wie eine Naturmacht. Es muß ſchaffen und Schönes ſchaffen, es kann nichts dafür, es verwundert ſich ſelbſt über ſeine Gebilde und iſt daher naiv in allen ſeinen Aeußerungen. Geiſterſchauer umweht dieſe Naturen und wir treten in Scheue vor ihnen zurück, und doch ſind ſie, wie andere Leute auch, zutraulich, kindlich, reine Menſchen; „ſtill, einfach, groß und nothwendig wie die Natur" (Schelling Meth. d. ak. St. Vorl. 14). Die Stimmung kommt dem Genie nicht ſelten, ſondern iſt ſein natürlicher Zuſtand, es ſprudelt von Fruchtbarkeit. Die Menge der Werke der großen Genien, der griechiſchen, ſpaniſchen Dramatiker, Shakeſpeares, Göthes, der großen Bildhauer Griechenlands, Maler Italiens, Spaniens, Belgiens iſt wunderbar. Der Drang ſteigt bis zum Schmerz, läßt keine Ruhe. Die

Gebilde ſtehen da, als hätten ſie ſich ſelbſt gemacht, als verſtänden ſie ſich von ſelbſt: das Ei des Columbus; ihre Tiefe iſt ſtill und ruhig, ihre Gewalt ſo ſanft und mäßig, als ſtark und übermenſchlich. Wir haben aus dem Weſen der Phantaſie erſehen, wie ſich Nothwendigkeit und Freiheit, Bewußtloſigkeit und Beſonnenheit in ihr verhält. Dieſe Einheit der Gegenſätze hat aber ſelbſt wieder ihre Stadien; das Genie bricht zuerſt, auch durch äußere Lebenshinderniſſe, wie ein wilder Strom durch und ſeine erſten Geſtaltungen ſind ſtürmiſch, leidenſchaftlich, überſchwellend, oft formlos, doch kündigt ſich die Grazie ſchon an. Es folgt die Selbſterkenntniß, daß es ſo nicht bleiben könne, Zweifel, Kampf, inneres Unglück; aber das reine Genie geht darin nicht zu Grunde, wie das fragmentariſche, ſeine Geſundheit iſt unzerſtörbar und ſo heilt es ſich durch eine glückliche Kriſe. Der erſte Sturm der Production war zugleich noch mit perſönlicher, ſtoffartiger Leidenſchaft verwachſen; auch aus dieſer ringt ſich das Genie heraus und ſammelt Stoff aus ihr. Nun aber iſt die Naturdichtung zu Ende, die freie Selbſtbeſchränkung und Beſonnenheit, die Bildung durchdringt, was dunkle Natur war. Dieſe Bildung iſt zugleich Fleiß, Mühe der Arbeit am äußeren Stoffe: dieſe Seite laſſen wir noch liegen, ſie iſt ohnedieß nur Wirkung der inneren Arbeit und Sammlung. Vorher hatte das Genie alle heteronomiſche Geſetzgebung über den Haufen geworfen, ohne eine neue zu ſchaffen, jetzt gibt es ſich ſelbſt ſein Geſetz erhebt ſich zur reinen, freien Geſetzmäßigkeit. Dieſe dritte Stufe iſt aber kein Abfall von der Natur und Nothwendigkeit; es iſt durchleuchtete Natur, ausgegorener Wein, freie Nothwendigkeit, bewußtloſes Bewußtſein. Im Kleinen aber und Einzelnen läßt auch das reife Genie manche Maſche fallen, es iſt nicht ſo correct, als das Talent. Wer den Mantel in großen Maſſen umſchlägt, kann nicht nach jeder kleinen Falte ſehen.

§. 412.

1 **Das Genie iſt originell. Originalität als ein Schaffen deſſen, was nie**
dageweſen und als Ganzes nicht nachgeahmt werden kann, ſchließt eine nur
dem genievollen Subjecte eigene Weltanſchauung, ein ſchlechtweg neues Weltbild
in ſich. Allein dieß Weltbild iſt, indem es das Allerſubjectivſte iſt, vollkom-
men objectiv, die Sache ſelbſt; denn das Eigenſte des Genie's iſt eben dieß,
daß es ein objectiver Menſch iſt. Genie iſt im Centrum und das Centrum;
weil es in ſich die reine Menſchheit findet, durchſchaut es auch das Innerſte
der Menſchheit außer ihm. Daher iſt das abſolut Neue, was es ſchafft, zu-
2 **gleich das Uralte, was in jedem Zuſchauer geſchlummert. Dadurch reißt das**
Genie hin, bezwingt, wird „als die angeborene Gemüths-Anlage, durch welche
die Natur der Kunſt die Regel gibt“ (Kant) exemplariſch und bildet Schulen.

1. Die Originalität beruht allerdings darauf, daß das Genie eine Verſchlingung von Kräften, Arten der Phantaſie iſt, wie ſie nur Einmal, nur in dieſem Individuum vorkommt. Damit ſcheint allerdings die behauptete Objectivität ſeiner Schöpfung ein Widerſpruch. Nun bietet aber der Stoff ebenfalls eine Erſcheinung dar, in welcher die Beſtandtheile nur einmal wie nie wieder verſchlungen ſind; dieſes Ganze läßt die verſchiedenſten Auffaſſungen zu, aber von jeder Seite kann man in ſein Innerſtes dringen und die ächt originale Auffaſſung ergreift es von einer Seite, von der es nie gefaßt worden, und bemächtigt ſich von da aus des reinen Weſens, der Sache ſelbſt. Was alſo in der Individualität des Genies nur ſich ſelbſt gleich iſt, dem entſpricht im Object eine der faßbaren Seiten, die noch Niemand fand und Niemand außer ihm finden kann; was aber im Subject reiner und allgemeiner Menſchengeiſt iſt, das dringt eben durch dieſe Mitte zum reinen Weſen der Sache und gibt ſo in der beſtimmten Idee die ſchlechtweg allgemeine. Im Anblicke des objectiv ausgeführten Phantaſiebildes rufen wir aus: ſo iſt es und nicht anders! Der Nagel iſt auf den Kopf getroffen! Die Geſtalten, die einzelnen Ausdrücke gehen typiſch wie Sprichwörter durch den Mund des Volkes, weil ſchlagender, packender, körniger eine Summe von Erſcheinungen nicht zuſammengefaßt werden kann. Die Erſcheinungen ſind nicht nur an ſich in ſolchem Werke verewigt, ſondern leben auch ewig im Herzen und auf den Lippen der Menſchen. Der Genius ſieht der Welt in's Herz. „Wir erfahren bei Shakespeare die Wahrheit des Lebens und wiſſen nicht wie. Er geſellt ſich zum Weltgeiſt; er durchdringt die Welt, wie jener, beiden iſt nichts verborgen; aber wenn des Weltgeiſts Geſchäft iſt, Geheimniſſe vor, ja oft nach der That zu bewahren, ſo iſt es der Sinn des Dichters, das Geheimniß zu verſchwätzen und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Der laſterhafte Mächtige, der wohldenkende Beſchränkte, der leidenſchaftlich Hingeriſſene, der ruhig Betrachtende, Alle tragen ihr Herz in der Hand, — das Geheimniß muß heraus und ſollten es die Steine verkündigen" (Göthe, Shakespeare und kein Ende).

2. **Kants** berühmte Definition (a. a. O. §. 46) durfte und mußte trotz der Vorausnahme der Kunſt hier eintreten; die hinreißende, Kunſtſtyl ſchaffende, Schulbildende Wirkung des Genies in der Ausübung der Kunſt beruht ja darauf, daß ſie zuerſt die Phantaſie der Andern zwingt, ebenſo zu ſchauen, wie das Genie. Das Weſentliche in dieſer Definition, wodurch Kant ſo hoch über die Enge ſeines Dualiſmus hinausgeht, die Anerkennung der Einheit von Natur und Geiſt, brauchen wir nach allem Bisherigen nicht weiter auseinanderzulegen, ſondern nur die Wirkung, die von dieſer Einheit ausgeſagt iſt. Das Genie fordert zur Nachahmung auf, ohne als Ganzes nachgeahmt werden zu können, denn das Objectivſte bleibt das

Subjectivſte. Mich. Angelo's titaniſche Formen beſtachen zu ſeinem Nachtheil ſelbſt Raphael, der doch ſelbſt ſchulbildendes Genie war, und die eine Richtung der allgemeinen Ausartung der Malerei, das Gewaltſame, rührt von jenem. Aber neben dem Unnachahmlichen bleibt auch Nachahmliches; Bahn iſt gebrochen, Formen ſind verſtanden, Grundgeſetze und Grundverhältniſſe ſind entdeckt; das zeigt in der Geſchichte der Malerei vorzüglich Maſaccio und Leonardo da Vinci. Unſere Ordnung kehrt ſich nun um, das Genie nimmt das Talent an die Leine und zieht es mit ſich. Das Genie ſagt: die Regel bin ich, es iſt lebendige, Perſon gewordene Regel und wird daher Geſetzgeber. Dieß Alles findet jedoch allerdings ſeine Beſtimmtheit erſt in der eigentlichen Ausübung, denn das Genie wirkt allerdings auch umwälzend auf die Technik.

§. 413.

Der volle Blick in die Tiefe iſt ein ebenſo voller in die Weite, zunächſt über die Stoffe, in welchen ſich die den Mittelpunkt in den Kräften des Genies bildende beſtimmte Art der Phantaſie ausbreitet. Das Genie erzeugt ſich aus wenigen Mitteln der Anſchauung ein Weltbild, es erweitert ſich zur Natur und Menſchheit, als hätte es ihre verſchiedenen Formen ſelbſt durchlebt. Seine gereiften Phantaſie-Gebilde faſſen einen Ausſchnitt des Weltganzen und in ihm dieſes ſelbſt in einen Ring, woraus kein Glied genommen werden kann.

Die Intuition, welche Göthe in ſich entdeckte und wovon früher ſchon die Rede war. Das Genie kennt die Welt ohne Weltkenntniß, nimmt wie ein Proteus alle Formen an, ſcheint aufzuhören, ein Individuum zu ſein, und ſich in die Gattung jedes Lebendigen und der Menſchheit zu verwandeln. So kennt Shakespeare alle Stände, Lebensalter, die Geſchlechter, Charaktere, Sitten, Verhältniſſe, Geiſt der Zeiten und Völker, und ſelbſt die Natur ſcheint ihm ihre Geheimniſſe zuzuflüſtern. So ſchrieb Göthe z. B. das herrliche Gedicht: der Wanderer, ehe er Italien geſehen. Daß dieſe Intuition, deren divinatoriſcher Blick ſich nachher durch die Erfahrung bewährt, ohne alle Erfahrung oder Anſchauung nicht entſtehen könnte, iſt ſchon früher bemerkt; auch das Genie, wenn es in Einſamkeit verſchloſſen lebte, könnte ſich die wahre Geſtalt der Dinge nicht imaginiren; aber es genügt ihm der kleine Finger, um die ganze Hand zu nehmen, wie Cüvier aus einem Gelenke oder Zahn das ganze Thier erkannte. Natürlich iſt dieß Weltbild kein Erſatz für die gemeine Erfahrung als Schule des praktiſchen Lebens, denn es ſchaut ja die Dinge in's Schöne, iſt eine Weltkenntniß nur im innern Schein und leicht erkennt der Dichter im diſcurſiven Umgang mit den Dingen das äſthetiſch wohl Erkannte nicht wieder. Er ſtellt mit Feuerblick, der Herzen und Nieren prüſt, den Böſewicht dar, und wenn er ihm in der Wirklichkeit begegnet, wird er leichter, als ein Anderer, von ihm betrogen werden. Das kleine Stück Erfahrung, das dem Genie gibt, was dem Andern die weiteſte Erfahrung, weil ſie doch kein Ganzes bringt, nicht gibt, iſt auch nicht zu verwechſeln mit dem beſondern Naturſchönen, das wir je im Falle des Schaffens als ein Sollicitirendes vorausſetzen (§. 393). Göthe z. B. hatte aus wenigen Mitteln ſich ein Bild italieniſcher Natur gemacht, ehe er ſie geſehen; ein Zufall, eine Beſchreibung, Erzählung. Zeichnung gibt ihm den Stoff zu dem Gedichte: der Wanderer, und jenes ſchon vorbereitete Bild lebt auf, geſtaltet ſich zu einem Ganzen, Das bloße Talent dagegen lieſt bei gegebenen Anregungen zum Schaffen aus einer großen Menge wirklicher Beobachtungen Züge zuſammen, die ſich mit dem dargebotenen Hauptbilde nicht zu einem Ganzen durchdringen. Das Werk des Genies dagegen hat dieſe Nothwendigkeit und iſt untheilbar. Nur dieſe Glieder und nur ſo können die Glieder verbunden ſein. Dieß iſt beſonders in der Schauſpielkunſt überzeugend nachzuweiſen an dem Unterſchiede des Moſaiks, das ein reflectirendes Talent, und des ganzen und vollen Wurfs, den der geniale Schauſpieler gibt.

γ.

Die Verbindung der Arten und des Maaßes der Phantaſie.

§. 414.

Das Genie iſt, weil es in Einem Punkte die höchſte Kraſt ſammelt, mehr, als das Talent und das fragmentariſche Genie, auf eine der in §. 404 aufgeſtellten Arten der Phantaſie, ja nach Beſchaffenheit auf die Unterart einer Art beſchränkt. In verſchiedenen Graden des Uebertritts wendet es ſich auch zu anderen Arten oder ſchärfer getrennten Unterarten, wirkt aber in dieſen nur als Talent. Dagegen beſtimmt es ſich ſelbſt wieder zu einem Unterſchied von Stufen, worin je die tiefere Gewalt zugleich eine größere Ausdehnung auf die in §. 402 und 403 aufgeſtellten Arten iſt, ſo daß nun die Schlußſätze dieſer §§. ihre, durch die Schranke, welche im Anfangsſatz des gegenwärtigen §. aufgeſtellt iſt, näher beſtimmte, concretere Anwendung finden.

1. Das Talent abſorbirt ſich nicht, kann daher ſehr vielſeitig ſein, ein Tauſendkünſtler in bildender Kunſt, Muſik und Poeſie. Das fragmentariſche Genie wird zwar ſeine Kernſchüſſe nur in Einer dieſer Formen der Phantaſie thun, wenn es aber übrigens Talent iſt, kann es ſich wie

dieſes nebenher in verſchiedenerlei Formen herumwerfen. Das Genie aber iſt concentrirt und zwar nicht blos durch den Willen, ſondern die Beſtimmtheit des Inſtincts, der ſo ſicher wie im Thiere nur der Einen rechten Nahrung nachgeht, und wir müſſen es nun, um ſeine Beſchränkung einzuſehen, mit dieſer Form genauer nehmen, da wir die Sache zu §. 409 nur erſt bei Gelegenheit der Technik berührt haben. Wir haben, da wir nun mit den in §. 404 aufgeſtellten Formen beginnen müſſen, zuerſt drei Arten: bildende, empfindende, dichtende Phantaſie. Dieſe haben Unterarten, die erſte aber ſo ſcharfe, daß ſie ſich in drei ſelbſtſtändige Sphären; meſſende, ſehend taſtende, eigentlich ſehende Phantaſie (Architektur, Plaſtik, Malerei) theilt. Keineswegs ebenſo ſelbſtſtändig ſtellen ſich die Unterarten der beiden andern Arten einander gegenüber (vergl. die Anmerkungen zu §. 404). Die Unterarten haben aber ſelbſt wieder Unterarten, welche theils durch einen weitern Unterſchied in der Organiſation der Phantaſie überhaupt, theils durch die Formen des einfach Schönen u. ſ. w., theils durch die Richtung auf Sphären des Stoffs gegeben ſind, alſo bereits auf das Feld führen, auf das der zweite Theil unſeres §. übergeht; ſo theilt ſich die Malerei als Unterart der bildenden Kunſt in Landſchaft, Genre, Hiſtorie u. ſ. w. Vor Allem nun wird das Genie jedenfalls nur in Einer Art groß ſein: Leonardo da Vinci war Muſiker und Dichter, Michel Angelo machte Verſe, Göthe malte, wie er denn auch in der Poeſie vorzüglich auf das Auge, alſo das Epos organiſirt war, aber in dieſen andern Künſten waren dieſe Genies nur Dilettanten, höchſtens Talente. Sehen wir nun die erſten Unterarten an, ſo wird da die Vereinigung mehrerer eher Statt finden, doch ungleich, „nach Beſchaffenheit" der Art, alſo nach dem Grade der Selbſtſtändigkeit dieſer ihrer Hauptzweige. Viel leichter wird ein Dichter in Epos, Lyrik und Drama zugleich groß ſein (doch ſchwerlich wohl im erſten und dritten, eher im erſten und zweiten oder zweiten und dritten), oder ein Muſiker in den verſchiedenen Zweigen der Muſik, als ein bildendes Genie in der Baukunſt, Plaſtik, Malerei zumal, denn dieſe Unterarten ſind ſo ſelbſtändig, daß jede einen ganzen Mann will. Leonardo baute, doch nicht Schönes, ſondern Nützliches, modellirte, doch nur Ein Werk dieſer Art von ihm wurde gerühmt, Raphael baute, doch nur gefällig, mit Talent, modellirte, doch nur Ein Werk wird als bedeutend erwähnt, Michel Angelo baute bedeutend, war bedeutend als Bildhauer, aber in beiden war er doch nicht Genie, die Plaſtik behandelte er zu maleriſch und obwohl er dagegen in der Malerei plaſtiſch genannt werden kann, war er doch ganz Maler. A. Dürer war auch als Kupferſtecher und Holzſchneider genial, doch dieß ſind ganz nahe angrenzende Nebenzweige der Malerei. Nun kommen die Unterarten zweiter Linie. Wird z. B. derſelbe Bildhauer in Götterbildern, Genrebildern, bewegten tragiſchen Gruppen, wird derſelbe Maler in Landſchaft, Genre, Hiſtorie gleich ſehr Genie ſein? Derſelbe Dichter in der Tragödie und Komödie und wieder in der hohen Tragödie und im bürgerlichen Drama, der hohen Komödie und dem ſozialen Luſtſpiel? Dieſe Frage zieht ſich wie geſagt in die zweite, im §. aufgeführte Materie hinein.

2. Es ſind im Genie ſelbſt wieder Stufen zu unterſcheiden und von dieſen gelten dann die Schlußſätze von §. 402 und 403: je reicher eine Phantaſie ſei, deſto mehr der Arten werde ſie umfaſſen. Allein dieſem Umfang iſt nun durch die nothwendige Beſchränkung des Genies ſeine Schranke gegeben und erhalten nun alle zu jenen §§. gegebenen Bemerkungen nähere Beſtimmung. Ueber die Arten nämlich, welche durch jene zwei erſten Eintheilungsprinzipien gegeben ſind, kann ſich das Genie nur ſoweit ausdehnen, als diejenige Sphäre, auf die es durch das Eintheilungsprinzip §. 404 beſchränkt iſt, ſich auf dieſelben ausbreitet, und auch dieß wieder nur in der beſondern Begrenzung der aus dieſem Prinzip abgeleiteten Unterart. So kann alſo ein bildendes Genie nur entweder ein bauendes, plaſtiſches oder malendes ſein. Der Baukünſtler nun mag wohl das Anmuthige in Tempel und Pallaſt mit dem Großen und Erhabenen in Burg und Tempel gleichmäßig umfaſſen. Ein plaſtiſches Genie hat mit dem Komiſchen wenig zu thun; ob es zugleich in mächtigen Götterbildern, im Genre, in epiſchen Scenen, in tragiſch rührenden Auftritten groß ſein werde, iſt nicht leicht zu beantworten; gewiß eher wird es das erſte und dritte, etwa dazu das vierte Feld umſpannen, als das erſte und zweite, und, theilen wir das letztere noch einmal in naives und ernſtes, immer noch eher das große Götterbild und das ernſte, als das naive Genre. Ein Maler wird etwa Landſchaft und Hiſtorie umfaſſen, ebenfalls aber ſchwerlich das Genre dazu, und wieder von dieſem eher das ernſte, als das komiſche, außer ſofern dieſes bedeutende geſchichtliche Beziehungen hat. Der Genremaler wird eher zugleich Landſchaftmaler, als Hiſtorienmaler ſein, doch auch jenes ſchwerlich, wenn er das ergreifendere, reflectirtere ſoziale Genre, leichter, wenn er das idylliſche anbaut. Ein Muſiker wird ſchwerlich in Kirchenmuſik, liederartiger Melodie und Oper zugleich groß ſein, eher in den beiden letztern und ihren verſchiedenen Stimmungen, der ernſten und heitern. Vom Dichter iſt ſchon zu 1 angedeutet, daß er nicht leicht in Epos, Lyrik, Drama gleich genial ſein kann, wohl aber in Epos und Lyrik oder in Lyrik und Drama. Nun ſondern ſich auch hier die einzelnen Zweige wieder nach der Eintheilung von §. 402 und 403, und was dieſe weitere Ausdehnung betrifft, ſo vergleiche man die bisherigen Bemerkungen.

§. 415.

Es entſtehen noch drei Fragen: gibt es Genie auch in der Sphäre des
Guten und Wahren? Kann das äſthetiſche Genie zugleich auch in dieſen Ge-
bieten als Genie wirken? Kann das praktiſche und wiſſenſchaftliche Genie,
1 wenn es ein ſolches gibt, zugleich äſthetiſches ſein? Die erſte iſt mit Ein-
ſchränkung auf den erſten, der Handlung und dem Beweiſe vorangehenden Wurf
des Geiſtes, alſo auf eine blos vorbereitende Berechtigung des Inſtincts der
2 Phantaſie zu bejahen, die zweite mit Ausnahme der dem Schönen verwandteſten
3 Gebiete im Object und der Vorſtufen des Genie's im Subject (des Talents und
fragmentariſchen Genies), die dritte ganz zu verneinen.

1. Die Religion wird hier nicht aufgeführt, denn was ſie vom Sittlichen und vom Denken des Wahren unterſcheidet, iſt eine unſelbſtändige Beimiſchung der Phantaſie, welche verlangt, daß ſie, aber nicht hier, ſondern an ganz anderem Orte, wie ſich nun mit Nächſtem zeigen wird, in die Lehre von der Phantaſie aufgenommen werde. — Es ſcheint nun, wir dürfen, was zuerſt das Gute betrifft, nur auf §. 56—60 hinweiſen, um das Ergebniß zu haben, daß die Thätigkeit, die dieſes (das Nützliche §. 23 gehört dazu) erzeugt, ganz außer das Genie falle. Was ſchon Kant geſagt, daß das Genie, da es als Natur die Regel gebe, nicht dürfe beſchreiben und wiſſenſchaftlich anzeigen können, wie es ſein Product zu Stande bringe, können wir einfach in den Begriff des Beweiſes faſſen und ſo auch auf das Gute und alle Sphären des zweckmäßigen Thuns anwenden. Die Handlung nämlich muß ſich beweiſen können. Sie iſt zwar ein ganz in Realität übertretender Gedanke, ein Thatſächliches, aber ihr Werth oder Unwerth beſteht nur für den, der den Zweck und das Verhältniß der Mittel zu ihm begreift und die Folgen überſieht, und eben davon ſoll der Handelnde ſelbſt Rechenſchaft geben; ſie umſchließt eine Kette ſcheinloſer Vermittlungen von Ueberlegung, Ausführung, beabſichtigten und unbeabſichtigten, aber auch ſo als Möglichkeit in die Ueberlegung aufzunehmenden Wirkungen: ſcheinloſer, denn hier iſt nicht das Vollkommene im reinen Bilde vorauszunehmen, ſondern die Welt, wie ſie iſt, als unvollkommene in Rechnung zu nehmen. Die Phantaſie ſcheint alſo vom Guten ausgeſchloſſen, nach ihr Handeln Narrheit. — Noch gewiſſer ſcheint die Wiſſenſchaft ſich vor der Phantaſie zu ſträuben, denn mag ſie gegebenen Stoff in Begriffe auflöſen oder vorausſetzungslos als Philoſophie ſich im reinen Begriff bewegen, ſie hebt überall das Einzelne in das Allgemeine auf, um es aus ihm wieder zu begreifen. Sie hat jeden Schritt durch den Beweis zu vermitteln und iſt je bildloſer, deſto vollkommener. Und dennoch muß der große Praktiker, der Erfinder, der Induſtrielle, der Staatsmann, der

Feldherr, der Erzieher geboren ſein und nicht minder der in's Große wirkende wiſſenſchaftliche Geiſt. Iſt er geboren, ſo muß in ſeinem Thun etwas Unmittelbares ſein; da aber dieſes Thun in der Ausführung ſich Schritt für Schritt vermitteln muß, ſo kann es nur der Entwurf ſein, worin das Unmittelbare gilt. Hier muß ein Moment ſein, wo der Geiſt in Einem untheilbaren Blicke den Stoff zuſammengreift und die Reihe der Thätigkeiten, die dieſer Stoff fordert, in einem Zukunftbilde vor ihm aufblitzt. Im praktiſchen Gebiete iſt dieß anerkannt; Napoleon und ſeine Schlachtplane, ſelbſt ſeine politiſchen Entwürfe ſind das beſte Beiſpiel; er ſoll ſogar einen wunderbaren Inſtinct für eine divinatoriſche Anſchauung unbekannten Terrains gehabt haben. Hamlet hat das Genie der Handlung nicht, ihm entgeht Alles, was Moment heißt, daher geht er zu Grunde. In der Wiſſenſchaft muß das Genie als totaler Zweifel am Gegebenen als Solchem, dann als fliegender Blick, der die neue Schöpfung des Gedankens vor der Ausführung in ſchwebenden Umriſſen vorausgreift, dem Beweiſe vorangehen, die Reihe der Gründe als Gedankenbild wie aus der Ferne herdämmern; wem dieſe Phantaſie des denkenden Geiſtes abgeht, der iſt und bleibt zum Famulus Wagner beſtimmt. So auf den Inſtinct als vorbereitende Macht geſtellt ſind alle großen Praktiker und Denker von jeher naiv geweſen und von jeher hat ein Geiſt, der über den Beweis hinausgeht, ein Unergründliches, eine Zukunft zwiſchen den Linien ihrer Werke gezittert. Aber allerdings nur vorbereitend, vorausgehend wirkt hier der Inſtinct; ſobald er ſeinen Wurf gethan, ſobald es an die Ausführung geht, löst ſich das Bild der vorausfliegenden Ahnung auf, zerlegt ſich in die Reihe der Vermittlungen, wo ſcheinlos jeder Schritt bewieſen werden muß. Der Inſtinkt wirkt zwar als geheimer Faden der Ariadne fort, aber ſo, daß er jeden Moment ſich wieder aufhebt und, was in ſeinem Dunkel ſchlummerte, an das Licht tritt. Dabei bleibt der weſentliche Unterſchied vom äſthetiſchen Genie der, daß dieſes die Aufgabe hat, bei dem Inſtincte vielmehr zu bleiben und, wie es immer zur Beſonnenheit fortgeht, dieſe doch nie in die zerlegende aufzulöſen, und daß daher das erſt nur dämmernde Bild immer Bild bleibt und ſich als ſolches nur immer heller geſtaltet, während in jenen Sphären das zuerſt nur dämmernde Bild ganz aufzugeben iſt und dem auseinanderſetzenden Thun und Denken Platz macht. Plato und Schelling zeigen zu viel eigentlich äſthetiſches Genie, löſen das erſte Bild halb auf und bleiben halb dabei, laſſen es im Glanze der Phantaſie und ebendaher als ſtörenden Körper zwiſchen den Beweis ſchimmern.

2. Sophokles war kein beſonderer Feldherr, ſchlechte Haushälter und mit wenig Sinn der Zweckmäßigkeit begabt ſind faſt alle äſthetiſchen Genies, Rubens war Diplomat, aber gewiß darin nicht Genie, wie in der Malerei, ſondern nur etwa Talent. Dabei kommt es immer darauf an,

ob das Gebiet dem der Kunſt näher oder ferner liege; Leonardo war ſehr bedeutend in der Waſſer- und Feſtungs-Baukunſt, in der Mechanik, da iſt Alles noch greiflich, und doch war er auch hierin nicht Genie, wie in der Malerei, ſondern ebenfalls nur Talent. Göthe verlor viel Zeit mit Staatsgeſchäften, die ein Anderer ohne ſein Genie mindeſtens ebenſo gut verwaltet hätte. Wie das praktiſche Leben hat auch die Wiſſenſchaft ihre Sphären, die der Kunſt nahe liegen; Göthe war in der Naturwiſſenſchaft Talent, etwa fragmentariſches Genie, ſofern er einzelne Epochenmachende Blicke that. Noch näher liegt natürlich die Theorie der künſtleriſchen Technik, und da ſind anatomiſche Studien, Forſchungen über Proſpective, Proportionen u. ſ. w. wohl ein Feld für den Phantaſiebegabten, doch hat auch dieß ſeine Grenze und die Ausdehnung dieſer Studien hat gewiß einen Leonardo und M. Angelo in der Fruchtbarkeit und Raſchheit der Production geſtört. Ganz ſeitab liegt, wie wir ſchon ſahen, Philoſophie, Göthe war wie der Fiſch am Land, wenn er ſpeculiren ſollte. Dieſe Beiſpiele brauchen keine Erläuterung und Begründung.

3. Was nun umgekehrt das Verhältniß des praktiſchen und wiſſenſchaftlichen Genies zum äſthetiſchen betrifft, ſo hat die Unruhe des Sollens und der ſcheinloſen Thätigkeit, die ſtreng zerlegende Wiſſenſchaft ſicherlich keinen Beruf zur Erzeugung des Schönen; ſie ſteht zu ihm im Verhältniß der allgemeinen, blos aufnehmenden Phantaſie. Doch wird das praktiſche Genie und in der Wiſſenſchaft das empiriſche, hiſtoriſche immer noch eher eine äſthetiſch productive Stunde haben, als das philoſophiſche. Antonio freilich macht ebenſo geringe Verſe, als Taſſo ſchlechter Oekonom, Diätetiker, Hofmann, Diplomat iſt; Napoleon that gute Blicke in die Poeſie und Göthe rühmt von ihm einen genialen Fund eines Planfehlers in Werthers Leiden: da zeigt ſich der Taktiker; die Hohenſtaufen waren zum Theil glücklich im Minnelied. Plato, Schelling waren in dem Grad nicht ſpezifiſch vollendete Philoſophen, als ſie einige glückliche Gedichte produzirten. Von Schillers Kampfe ſprachen wir oben. Hegel und Jedem, der in ſtrenge Philoſophie übergeht, verſiegt die mäßige poetiſche Ader, die etwa in der Jugend gefloſſen.

B.

Die Geſchichte der Phantaſie
oder
# des Ideals.

§. 416.

Die beſondere Phantaſie erhebt ſich aus dem Boden der allgemeinen (§. 384), und es fragt ſich nun, wie weit dieſe der beſondern Phantaſie auch in ihr drittes Moment (§. 394—399) folge. Iſt ſie fähig, das Naturſchöne zu finden, nimmt ſie am erſten und zweiten Momente der beſondern Phantaſie (§. 385 ff. 387 ff.) Theil, ſo kann ihr auch das dritte (§. 392 ff.) nicht völlig verſchloſſen ſein. Sie erzeugt alſo allerdings Schönes auch durch eigene Formthätigkeit, aber dieſe bleibt ein maſſenhafter Inſtinct, der das durch Uebergang von Mund zu Mund angewachſene Geſammtproduct nicht als freies Erzeugniß von ſeinem Gegenſtande unterſcheidet, ſondern ſtoffartig mit ihm verwechſelt.

Seit §. 389 haben wir uns nicht mehr danach umgeſehen, ob und wie weit die allgemeine Phantaſie mitgehe. Vom Traume, der damals zunächſt aufgeführt wurde, verſtand es ſich von ſelbſt. Aber in das dritte und reinſte Moment der beſonderen Phantaſie, das ſchien ſich ebenfalls von ſelbſt zu verſtehen, konnte ſie ihr nicht folgen. Dennoch iſt nun, am Schluſſe der Lehre von der Phantaſie des Einzelnen, auf dem Uebergang zur Geſchichte der Phantaſie dieſe Frage aufzunehmen und es erhellt ſogar von ſelbſt, daß, wo überhaupt Phantaſie iſt, unmöglich eines der Momente ihr ganz verſchloſſen ſein könne, daß alſo irgendwie auch der Phantaſie der Maſſen eine reine ſchöpferiſche Thätigkeit zukommen müſſe, aber freilich nur mit gewiſſen einſchränkenden Bedingungen. Vor Allem nämlich kann hier die ſchöpferiſche Formthätigkeit nicht freier Act des Einzelnen, ſondern nur ein dunklerer Geſammt-Act der unbeſtimmt Vielen ſein, deren Phantaſie eben die allgemeine iſt. Sie erzeugen gemeinſchaftlich. Das Angeſchaute iſt in ihre Einbildungskraft eingegangen; nun ſoll das Chaos ihrer Bilder geſtaltet werden, da bringt der Eine den, der Andere jenen Zug bei, ein Dritter läßt jenen weg, und der Inſtinkt, der in dieſem Zuſammentragen thätig iſt, baut mit jener Sicherheit, mit welcher Thiere ihre geſelligen Thätigkeiten ausüben, ein organiſches Ganzes. Die Beiträge ſind nicht willkührlich, denn die Beitragenden ſchwimmen reflexionslos in der Maſſe mit. Es wird an Auswüchſen und Lücken des Lawinenartigen Phantaſiegebildes nicht fehlen, aber der Zuſammenhang, der im Ganzen waltet, wird wie organiſche Heilkraft ſelbſt dieſe wieder für den Ausbau des Gebildes verwenden. Nun verwechſelt aber die allgemeine Phantaſie immer das, was ſie in den Gegenſtand hineingeſchaut, mit dieſem (§. 379 ff.); davon kann ſie auch jetzt, trotz dem Rücktritt vom Gegenſtand und ſeiner Anſchauung und dem Fortſchritt zum ſelbſtthätigen innerlichen Geſtalten, ſich nicht befreien. Sie glaubt alſo an ihr eigenes Geſchöpf, ſie hält das Erdichtete für einen neuen, wirklich exiſtirenden Gegenſtand, für Geſchichte. In dieſer Blindheit iſt ſie ebendarum feſtgehalten, weil ſie nicht ſelbſtbewußter Act eines Einzelnen, ſondern Werk des dunkeln geiſtigen Bautriebs Vieler iſt. Sie iſt ebendarum durch ihr eigenes Gebilde ſtoffartig beſtimmt, fürchtet es, liebt es, bittet es u. ſ. w.

§. 417.

Der unfreie Schein, den ſie ſich ſo erzeugt, iſt kein anderer, als der der Religion (vergl. §. 24—27. §. 61—67). Der wahre Gehalt der Religion iſt die abſolute Idee, wie ſie in denſelben Reichen der Wirklichkeit, welche den Umfang der Stoffwelt des Naturſchönen bilden, als gegenwärtig angeſchaut wird. Die allgemeine Phantaſie aber ſchafft aus dieſer Stoffwelt ein der jeweiligen Bildungsſtufe des Bewußtſeins entſprechendes Bild, welches vermöge des unfreien Scheines zu den Gegenſtänden geſchlagen wird und für einen neuen, zweiten Umkreis von vorgefundener Schönheit gilt (vergl. §. 24 und 25). Hiebei zeigt ſich, daß die allgemeine Phantaſie als ſchöpferiſche ſich aus der bloßen Einbildungskraft nicht rein herausarbeitet; fortgeriſſen von ihrem eigenen Werke, das ebendaher trotz ſeiner abſoluten Bedeutung mit den Mängeln des Naturſchönen behaftet und nicht wahrhaft ſchön iſt, wird ſie ſtoffartig von ihm beſtimmt, und dieſes Werk wartet daher auf die beſondere Phantaſie, um erſt von ihr zur reinen Schönheit erhoben und wie das urſprünglich Naturſchöne Stoff einer freien Thätigkeit für ſie zu werden.

In der Religion als ihrem Gipfel dürfen wir vorerſt füglich die ganze Sagenwelt eines Volkes, Heldenſage, Mährchen und was verwandt iſt, zuſammenfaſſen. Den Unterſchied von Mythus und Sage werden wir im Folgenden einführen. Man ſehe nun auf die §§. des erſten Theils, welche von der Religion handeln, zurück; es bedarf keiner neuen Auseinanderſetzung, ſondern nur der Fortführung des dort Entwickelten, hier wieder Aufgefaßten. Dieſe Fortführung liegt alſo darin, daß die neue Welt von vermeinten Gegenſtänden, die doch nichts Anderes iſt, als eine Weiſe, das Ganze der wirklichen Gegenſtände ſich vorzuſtellen, ein Werk der allgemeinen Phantaſie, für eine andere Phantaſie, für die wahrhaft äſthetiſche der beſonders Begabten, wiederum Stoff wird. Stoff aber zu werden iſt ſie beſtimmt, weil ſie allerdings, obwohl ſubjectives Product, die Mängel der Naturſchönheit hat. Wir ſagten zwar zu §. 416, daß die Volksphantaſie ein organiſches Ganzes baue, deſſen Mängel ihr bildender Inſtinct überheile, zu Motiven benütze. Verfährt ſie aber dabei eben wie eine blinde Naturkraft, ſo kann es ohne eine Menge von ſtörenden Zufälligkeiten auch dabei nicht abgehen; es entſteht wohl ein Ganzes, über dem aber ein Nebel, ein Schleier von Bewußtloſigkeit, „Dummklarheit“ liegt, unter welchem nur die großen Züge leſerlich, die kleinen halbleſerlich ſind, ein Ganzes, worin die Phantaſie noch nicht völlig aus der chaotiſchen Einbildungskraft herausgearbeitet erſcheint, das daher auf ſeinen eigenen Urheber, wie wir zum vorh. §. ſahen, ſtoffartig wirkt. So entſteht der Bilderkreis der Religion: er iſt da, er ſcheint vorgefunden, das Bewußtſein hält ihn für gegeben, geoffenbart; und ſo findet die wahrhaft ſchöne Phantaſie ihn vor und greift hinein, um ſich Stoffe daraus zu nehmen, wie aus der Welt der eigentlichen Naturſchönheit.

§. 418.

Dieſe von der allgemeinen Phantaſie gebildete neue Welt von Stoffen legt ſich alſo zwiſchen die urſprüngliche Stoffwelt und zwiſchen die beſondere Phantaſie. Dieß iſt Vorſchub und Zuwachs, aber ebenſoſehr Verluſt und Hinderniß, denn die zweite, neue Stoffwelt tritt als dichter Schleier vor die urſprüngliche, von der ſie ein Auszug iſt. Die urſprüngliche Stoffwelt wird zwar dadurch, obwohl verengt, doch nicht völlig verhüllt; es entſtehen zwei Kreiſe, ein religiöſer und ein weltlicher oder natürlicher. Aber weil die Zweiheit der Kreiſe an ſich ein Widerſpruch iſt (vergl. §. 62), ſo wird dem weltlichen Gewalt angethan, er wird von der in die höhere Thätigkeit der Phantaſie ſich fortſetzenden Einbildungskraft durchlöchert und verſchoben. Auch die beſondere Phantaſie wird ſich, da das ſchöpferiſche Individuum ſelbſt im Boden der allgemeinen wurzelt, eines Theils ihrer Freiheit begeben, ſie hängt ſelbſt an der Verwechslung und nur unter der Hand hebt ſie dieß Verhältniß in ihrer reinen Formthätigkeit auf (vergl. §. 63).

In dieſen Sätzen mußte das ſchon in §. 62. 63 Geſagte ausdrücklich wieder aufgefaßt werden. Es bedarf keiner neuen Auseinanderſetzung, iſt vielmehr durch die ganze bisherige Lehre von der Phantaſie bereits entwickelt und begründet, insbeſondere dadurch, daß ſich nun gezeigt hat, wie die Phantaſie der Völker von der chaotiſch unfreien Einbildungskraft auch in ihrem höheren Bilden ſich nicht befreien kann. Daraus entſteht die traumartig gaukelnde Verrückung der Naturformen der urſprünglichen Stoffwelt, deren anderweitiger negativer Grund die Unwiſſenheit über die Naturgeſetze und der unzerreißbaren Kette ihrer Wirkungen iſt. Es wird ſich zeigen, wie die Phantaſie der Völker, ſo oft ſie von dem Kreiſe der überirdiſchen Geſtalten, die ſie bildet, auf die wirkliche Naturwelt zurückblickt, jene in dieſe ſo einmiſcht, daß ihr Nexus aufgehoben wird; es wird ſich zeigen, wie vor dieſe eine prachtvolle Mauer geſchoben wird, vor der man ſie theils nicht ſieht, theils wie durch Fenſter mit Scheiben aus buntem Glaſe. In dieſer Weltanſchauung ſeines Volkes wurzelt auch der Genius, er überwindet ſie, aber unvermerkt; er zieht unendlichen Vortheil, aber ebenſoviel Nachtheil aus ihr. Einer weiteren Ausführung dieſes Verhältniſſes enthalten wir uns um ſo mehr, da das Folgende von ſelbſt mit ſich bringt, daß in der Darſtellung der zwei erſten Epochen die Vortheile, der dritten die Nachtheile des Dazutritts jener zweiten Stoffwelt in's Licht geſetzt werden.

§. 419.

Es iſt vorausgeſetzt, daß das Werk der beſondern Phantaſie ſich an die allgemeine Phantaſie mittheilt, und dieſe kann zwar reine Schönheit nicht erzeugen, aber, und dieß iſt ein weiterer weſentlicher Schritt, worin ſie der eigentlichen Phantaſie folgt, empfinden und genießen. Dieſer Genuß iſt nicht rein äſthetiſch, aber er wirkt befreiend (vergl. §. 66). Arbeitet nun das Denken (§. 67) gleichzeitig mit, ſo wird die allgemeine Phantaſie aufhören, jenen unfreien Schein zu erzeugen, und ſoweit ſie noch fortfährt, die beſondere ihn nicht mehr als zweite Stoffwelt anerkennen; dann fällt die Schranke zwiſchen dieſer und ihren urſprünglichen Stoffen und der allgemeinen Phantaſie bleibt vom dritten Momente der beſondern nur noch der Genuß ihres mitgetheilten Erzeugniſſes.

Das äußere Hinſtellen des innern Ideals im Kunſtwerke dürfen und müſſen wir hier vorausſetzen. Die Maſſe der Anſchauenden nun kann ein reines Ideal nicht erzeugen, aber, wo es gegeben iſt, genießen;

dieß iſt eine neue Fähigkeit, die wir hier von der allgemeinen Phantaſie ausſagen, denn bisher wußten wir nur, daß ſie das Naturſchöne findet und genießt. Kann ſie das Letztere, kann ſie ſogar in der Weiſe der Geſammt-Erfindung, die wir vorläufig ſchlechtweg Sagenbildung nennen wollen, Schönheit ſelbſt ſchaffen, ſo muß ſie nothwenig auch für den Genuß des Ideals empfänglich ſein. Nun bleibt ſie freilich auch hier ſtoffartig, ſie verwechſelt es mit dem Gotte ſelbſt, es iſt ihr Vehikel der Andacht (§. 64. 65); aber je ſchöner es iſt, deſto zerſtreuter wird als ſolche die Andacht und geht in die Sammlung des rein äſthetiſchen Genuſſes über, deſto mehr befreit es auch das Volk vom unfreien Scheine. So war die Kunſtblüthe Italiens im ſechzehnten Jahrhundert eine Art von Surrogat für die Reformation. Gleichzeitig wurde dieſe durch das freie Denken in Deutſchland erzeugt. Die Reformation zeigt nun auch, wie allerdings das Volk ſelbſt nach einer Umwälzung, welche den unfreien Schein in der Wurzel erſchüttert, fortfährt, dieſen zwar nicht productiv zu erweitern, aber doch ſeine Trümmer feſtzuhalten; aber die ächte, die rein äſthetiſche Phantaſie kann nun nicht mehr davon getäuſcht werden, die Welt ſelbſt liegt ihr aufgeſchlagen, der verhüllende Körper der zweiten Stoffwelt iſt ihr nicht mehr im Lichte. Hält dennoch auch ſie noch an jenem Auszuge der Welt, den die allgemeine Phantaſie als Religion geſchaffen hat, ſo entſtehen Aftergebilde, die wir kennen lernen werden. Die Volksphantaſie hört allerdings niemals ganz auf, in ihrer Weiſe zu produziren; erzeugt ſie keine Göttersagen, keine Heldenſagen mehr, ſo erhöht ſie doch dieß und jenes Geſchehene in der Erinnerung, zieht ſeine Züge in ein energiſches Bild zuſammen und überliefert ſo der beſondern Phantaſie allerhand Stoffe; doch dieß will wenig heißen, der Genius hält ſich vielmehr jetzt im Großen an die reine Geſchichte und die Natur ſelbſt, nur in engerem Gebiete können ihm Stoffe des Privatlebens, welche überhaupt nicht die Geſchichte, ſondern die Ueberlieferung einer Stadt, Provinz ſo oder ſo durch Phantaſie ſchon zubereitet überliefert, in ſagenhafter Geſtalt noch dienlich ſein. Was aber die Volksphantaſie in der Weiſe des die Natur- und Geſchichtsgeſetze durchlöchernden Dichtens im Großen noch feſthält, kann ihm Stoff werden nur in dem Sinne, daß er das pſychologiſche Schauſpiel des Glaubens, nicht das Geglaubte zum Gegenſtande nimmt. Im Ganzen aber bleibt es dabei, daß die allgemeine Phantaſie nicht mehr Stoff bildet, ſondern jetzt nur noch das Zuſehen hat.

§. 420.

Hieraus erhellt, daß die Geſchichte der Phantaſie mit der Geſchichte der Religion Hand in Hand geht, daß aber der Bund kein dauernder iſt (vergl.

§. 27, 3.). **Dadurch theilt ſie ſich ſogleich in zwei große Abſchnitte, die Epoche der religiös beſtimmten und der weltlich freien Phantaſie.**

Man könnte gegen das, was der vorh. §. aufſtellt, ſagen, die Befreiung der Phantaſie zur reinen Anſchauung und Umbildung der urſprünglichen Stoffwelt ſei nicht eine Löſung von der Religion, ſondern eine Förderung durch die wahre Religion; ſchon die Reformation, die doch eine Verjüngung der Religion geweſen ſei, habe der Phantaſie ihre eigentlichen Stoffe ohne Rückhalt freigegeben. So ſagt Göthe von Shakespeare, er habe den Vortheil genoſſen, in einem proteſtantiſchen Lande wirken zu dürfen, wo der bigotte Wahn eine Zeit lang ſchwieg, ſo daß „einem wahren Naturfrommen“, wie ihm, die Freiheit blieb, ſein reines Inneres ohne Bezug auf irgend eine beſtimmte Religion religiös zu entwickeln. Allein wenn Shakespeare für das Poſitive im Proteſtantismus irgend ein ſpezifiſch religiöſes Intereſſe gehabt und in ſeine Werke gelegt hätte, ſo ſähe es mit dieſen ganz anders aus. Nennt Göthe und nennen mit ihm Viele die Phantaſie, welche rein von der Anſchauung der urſprünglichen Stoffwelt ausgeht und ohne alle Dazwiſchenkunft des Bildes, womit ihr die Religion zuvorkommt, ſie umſchafft, religiös, ſo kann dieß zu einer Unterſuchung führen, die vielleicht ein Wortſtreit ſcheint, in Wahrheit aber zu der Frage auffordert, ob es eine Religion ohne das Hinüberzeichnen (§. 61) geben könne. Darauf aber kann es keine Antwort geben als die, daß die Zukunft es lehren müſſe. Bis dahin nennen wir die weltlich freie Phantaſie ausdrücklich die nicht religiöſe, und enthalten uns auch, ſie die proteſtantiſche zu nennen. Die zwei Abſchnitte, die der §. aufſtellt, werden ſich aber nun näher beſtimmen und einer weiteren Gliederung Platz machen.

§. 421.

Die allgemeine Phantaſie iſt näher die Phantaſie eines Volks in der Bewegung ſeines geſchichtlichen Lebens. Würde die zweite Stoffwelt nicht dazwiſchen treten, ſo wäre die Geſchichte des Ideals nichts Anderes, als die Geſchichte der Phantaſie, wie ſie ſich in den Volksgeiſtern und ihren Epochen (§. 341—378) beſtimmen muß, und dieſer Beſtimmtheit gemäß eben die Stoffe auffaßt, welche jedem derſelben ſein Geſichtskreis zeigt. So aber theilt ſich die Phantaſie vor der Auflöſung jenes Bundes in Ideale, welche durch verſchiedene Religionsformen beſtimmt ſind, und erſt nach derſelben iſt ein Ideal möglich, worin die Volksgeiſter nach den Bildungsſtufen ihrer Zeit unmittelbar ſich und ihre urſprüngliche Stoffwelt niederlegen.

Wir hätten alſo nach Obigem zwei große Hauptperioden bekommen, die erſte vor, die zweite nach dem Ende des Mittelalters. Die erſte würde ſich von der zweiten dadurch unterſcheiden, daß ihre einzelnen Abſchnitte nach den Religionen der Völker, nicht unmittelbar nach dem Charakter und der Geſchichte derſelben, ſich beſtimmen und nennen müßten; ſtatt orientaliſch: ſymboliſch, ſtatt griechiſch: mythiſch, ſtatt mittelalterlich: chriſtlich phantaſtiſch; die zweite dagegen darf nur das, was über die Völker und Zeiten geſagt iſt, wieder auffaſſen, und ſagen: weil dieſe ſo waren, mußte ihre Phantaſie auch ſo ſein. Wirklich iſt der Weg dort ungleich weitläufiger; da darf man nicht einfach ſagen z. B.: wie die Völker des Mittelalters innerlich, dualiſtiſch, winterlich u. ſ. w. waren, ſo muß alſo auch ihre Phantaſie dem entſprechend beſchaffen geweſen ſein, ſondern man muß das Mittelalter als die myſtiſche und phantaſtiſche Form des Chriſtenthums bezeichnen, man muß den religiöſen Kreis ſeiner Phantaſie darſtellen. Hier dagegen, in der Darſtellung des modernen Ideals, kann man ſich zwar mit der Frage beſchäftigen, ob und wie die Phantaſie ſich noch an veraltete religiöſe Kreiſe wenden könne, etwa ſo, daß ſie moderne Ideen darin niederlege, z. B. communiſtiſche in eine Erzählung des N. T., moraliſche, politiſche in die alten Götter? aber ſolche Fragen enthalten im Zweifel ſchon ihre Verneinung; dieſe Zeit hat einmal keinen ſelbſterzeugten religiöſen Gehalt mehr und ihr Ideal iſt einfach als Summe ihrer allgemeinen Bildungszuſtände zu faſſen. — Uebrigens verſteht ſich, daß die Phantaſie der Völker, ſei ſie nun religiös beſtimmt oder weltlich frei, nicht blos die Stoffe ihrer eigenen Geſchichte und Natur verarbeitet. Auch verhältnißmäßig abgeſchloſſene Völker treten, namentlich durch den Krieg, mit fremden in Verbindung, mehr und mehr erweitert ſich bei den gebildeten der Geſichtskreis über die ganze Erde und die Geſchichte ihrer Bewohner. Zum Ideal eines Volks und einer Zeit gehört alſo auch die Weiſe und der Umfang der Anſchauung des Fremden. Daher heißt es im §.: „die Stoffe, welche jedem derſelben ſein Geſichtskreis zeigt.“

§. 422.

Die religiös beſtimmte Phantaſie theilt ſich jedoch wieder in zwei gänzlich entgegengeſetzte Hauptformen, deren zweite gerade darauf begründet iſt, daß ſie nur durch einen Widerſpruch die neue Weltanſchauung, die ihr aufgegangen, abermals zu einer zweiten Stoffwelt verdichtet. Dieſer Gegenſatz iſt entſcheidend genug, um vielmehr drei große Abſchnitte aufzuſtellen, und ſo ordnet denn die Wiſſenſchaft, da ſie überhaupt das Unfreie im Scheine und als Grund der Religionen den Charakter der Völker und Zeiten erkennt, die Geſchichte des

Ideals dennoch nach den drei Haupt-Epochen des Völkerlebens an ſich und folgt daher der Eintheilung von §. 341—378.

Die zweite Hauptform der Phantaſie iſt die des Mittelalters. Es iſt hier vorläufig mit Kurzem ausgeſprochen, warum ſie der antiken als eine neue Epoche begründend gegenübertritt, und der Verlauf wird vollſtändig zeigen, daß ſie gerade die nach beiden Seiten ſcharf abgeſchnittene mittlere von drei Epochen bilden muß; denn was ſie von der antiken unterſcheidet, iſt das Prinzip der chriſtlichen Religion, in den germaniſchen Geiſt aufgenommen, was ſie von der modernen unterſcheidet, iſt das Heidniſch-Mythiſche, wodurch ſie dieſes Prinzip zu einer tranſcendenten Welt ausbildet. So haben wir ſchon dieſelben Eintheilungen, wie in der Lehre von der geſchichtlichen Schönheit. Nun wiſſen wir ja aber überhaupt, daß die Religion nichts Anderes, als ein Ausdruck des Bewußtſeins der Menſchheit, der Nilmeſſer ihres Geiſtes iſt; als eigentlicher Eintheilungsgrund ſteht für uns auch hinter dem religiös beſtimmten Ideale der urſprüngliche Geiſt des Volkes und der Zeit, und ſo iſt die ganze Eintheilung wieder da, wie in der geſchichtlichen Schönheit. In dieſer fragten wir: wie viel und was für Stoff geben die Völker und ihre Zeitalter dem Schönen; jetzt fragen wir: was für und wie viel Schönes muß die Phantaſie der ſo beſtimmten Zeiten und Völker ſelbſt hervorbringen? Die Benennungen der Hauptformen der Phantaſie können wir, da wir ſo auf die Völker und Zeiten ſelbſt als Subject und Grund der Unterſchiede zurückgeben, ebenſowohl von dieſen, als, wo das Ideal noch religiös beſtimmt iſt, von dem Standpunkte der Religion entnehmen; am beſten wird es ſein, beides zugleich in die Bezeichnungen aufzunehmen.

§. 423.

Die Phantaſie iſt alſo, gleichviel, ob ſie die urſprünglichen Stoffe nur durch die Mitte der zweiten Stoffwelt oder unmittelbar in die Schönheit erhebt, immer die Frucht der Geſammtkräfte eines Volkes und Zeitalters, in dem begabten Individuum zuſammengefaßt, und hiemit tritt eine Maſſe von neuen, geſchichtlichen Bedingungen ein, durch welche ſich, indem ſie mit den Arten §. 402—404 ſich durchdringen, die individuelle Phantaſie noch concreter verſchlingt. Als dieſe lebendige Zuſammenfaſſung gibt ſie der Nation und Zeit ihr eigenes erhöhtes Bild mit der unendlichen Kraft rückwirkender Bildungsmittel wieder.

So viele Theilungsgründe wir in der Lehre von den Arten der Phantaſie fanden, ſo blieb uns doch die Phantaſie des Individuums immer noch abſtract. Jetzt erſt können wir ſie dahin ſtellen, wo ſie concret wird, in die Mitte der geſchichtlichen Bedingungen. Das Genie erſcheint nun als geiſtiger Flügelmann eines Volks, eines Zeitalters, deſſen Kräfte in ihm zuſammenfließen, zu einem Centrum, Brennpunkt ſich ſammeln, als Seher der Zeit. So „hält es der Natur den Spiegel vor, zeigt der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt.“ Es iſt aber nicht nur eine weitere Beſtimmung der allgemeinen Art, unter welche nun das phantaſievolle Individuum tritt, wie: antik oder claſſiſch, romantiſch, modern. Dieſe Epochen haben, wie ſich zeigen wird, ſelbſt wieder ihre verſchiedenen Stadien. Und nicht nur dieß; die Phantaſie des Einzelnen iſt immer ſo beſtimmt, daß ſie mehrere der ſo entſtehenden neuen Arten in ſich vereinigt, während freilich eine derſelben den Mittelpunkt bildet. So hat das Klaſſiſche ſeine Romantiker, das Romantiſche ſeine Klaſſiker, das Moderne wird im Einen mehr klaſſiſch, im Andern mehr romantiſch, ein Dritter vereinigt wieder Beides. Die Ilias z. B. iſt mehr klaſſiſch, die Odyſſee romantiſch im Klaſſiſchen u. ſ. w. Nun nehme man hiezu wieder alle in dem Abſchnitt von den Arten der Phantaſie gefundenen Eintheilungen,. Reihen auf und erwäge, wie ſie ſich mit den jetzt gefundenen neuen Arten in unendlichen Miſchungen verbinden müſſen, ſo hat man erſt die ganze Summe der concreten Bedingungen beiſammen. Mußten wir ja ſchon dort vielfach auf die Geſchichte der Phantaſie voraus hinweiſen; anders verhält ſich jede geſchichtliche Form des Ideals zu dem einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen, anders zu den auf verſchiedene Sphären des Stoffs gerichteten, anders zu den auf die verſchiedenen Momente der Phantaſie ſelbſt geſtellten Arten, und wir werden bald ſehen, wie ſich die geſchichtlichen Unterſchiede namentlich mit den letztern berühren.

2. Das Bild, durch welches das phantaſievolle Individuum der Zeit und Nation ihr eigenes Angeſicht zeigt, gibt dieß Angeſicht in Reinheit umgeſchaffen. Die Menſchheit erfährt dadurch, wie ſie iſt, alſo etwas Altes, aber dieß Alte iſt zugleich ſchlechtweg neu und auch dieß Erfahren iſt neu. Wie daher die Strahlen zum Brennpunkt geſammelt mit anderer Intenſität wirken, als in der Zerſtreuung, ſo gibt jenes Bild dem Volk und ſeiner Geſchichte einen unberechenbaren Schwung. Die Nation richtet ihre Wirklichkeit an ihrem eigenen idealen Bilde auf und erzieht ſich daran. Homer hat unendlich auf die Griechen, Schiller auf die Deutſchen gewirkt, ja eine ſolche Wirkung verbreitet ſich auf die Menſchheit in alle Zeiten. Dieſe Wirkung iſt nicht rein äſthetiſch, ſie iſt ſittlich, intellectuell, ſickert in alle Zweige des geiſtigen Lebens; was aber vor dem ſtrengen Grundgeſetze des Schönen eine Auflöſung ſeiner Elemente iſt, kann vom Standpunkt des Guten immer noch unendliche Wohltbat ſein (vergl. §. 76,

Anm. 1). Auch löſen ſich dieſe fördernden Wirkungen doch keineswegs vom ſchönen Bilde ganz ab; dieſes bleibt für die Maſſe mindeſtens ihr Vehikel, für die Zahl der Phantaſiebegabteren aber immer in ganzer Einheit mit dem Gehalte und die getrennt ſittliche, intellectuelle tritt bei ihnen immer nur als Nachwirkung der vollen äſthetiſchen ein.

§. 424.

Da aber die Phantaſie immer eine gewiſſe Vergangenheit ihres Stoffes fordert, ſo iſt die Zeit der herben Kraft, wodurch die Nationen groß werden, nicht der Boden, worin ſie blüht, ſondern die bewegliche Erregung, welche die Frucht des durch vorhergehende Kämpfe errungenen Glücks iſt, die Glanzperiode der Völker, welche freilich auch die Keime des Verfalls ſchon in ſich birgt. Während des Kampfes der Kraft und bei ſchon eingetretenem Verfall kann die Phantaſie nur in unreifen Formen und in den durch §. 406 aufgeſtellten Abarten und Ausartungen ſich thätig erweiſen.

Daß der Stoff in eine gewiſſe Entfernung (des Raums und) der Zeit von der Phantaſie zurücktreten muß, haben wir auf verſchiedenen Punkten ausſprechen müſſen: ſo §. 54 Anm.; es folgt ferner aus der Lehre vom Verhältniß des Guten zum Schönen §. 56—60; aus der Abweiſung der materiellen Sinne (§. 71) und alles Intereſſes (§. 75) vom ſubjectiven Eindrucke des Schönen; endlich aus dem Rücktritt vom Gegenſtande, durch den die Anſchauung zur Einbildung wird §. 387, 2, aus dem Erlöſchen der Leidenſchaft, welche §. 393, und der Einkehr in ſich, welche §. 394 forderte. Die eigentlich thätige Zeit eines Volks iſt nicht die ſeiner äſthetiſchen Production, da herrſcht die Unruhe des Intereſſes, der ſtoffartige Zweck, der Standpunkt des Sollens. Allerdings iſt nur Geſundheit, tüchtige Fülle, Macht und Glück das Mark, womit ſich das Schöne nährt, aber dieſes Wohlſein blüht eben in dem Augenblick auf, wo die herben Kämpfe ſchweigen, durch die es erarbeitet werden mußte. Die Ilias wurde nicht von den Kriegern vor Troja unter dem Lärm der Waffen gedichtet, die großen Tragiker, Bildhauer, Baukünſtler traten nicht während der Perſerkriege, ſondern kurz nach ihnen auf, Shakeſpeare nach den blutigen Feudal-Kämpfen zur Zeit ihrer Beruhigung in einer geordneten Monarchie u. ſ. w. Durch dieſe Thatſache erfährt der erſte Satz von §. 421 eine Beſchränkung: die Parallele zwiſchen der geſchichtlichen Schönheit und zwiſchen der Geſchichte der Phantaſie iſt keine vollſtändige, auch abgeſehen davon, daß die energiſchen Völker, deren Geſchichte reich an Stoff iſt, und die phantaſiereichen, welche ſelbſt viel Schönes produciren, keineswegs durchaus dieſelben ſind; die Periode, worin die Geſchichte eines Volks ſtoffreich iſt, muß ſchon einen Abſchluß gefunden haben, wenn daſſelbe Volk ſubjective Productivität ſoll entwickeln können. Erſt wenn der Kampf ſchweigt, ſtellt ſich die Muſe ein; nun erſt kann ſich das ſubjective Leben zu der Erregbarkeit, Weichheit, Nervoſität, Reſonanz erweichen und erweitern, welche der Phantaſie vorausgehen muß, und nun erſt hat man Zeit, die Darſtellung dieſer feinern Zuſtände ſowohl mit der nöthigen äſthetiſchen Freiheit von Seiten der Gebildeten, als auch in den Maſſen mit vielſeitiger pathologiſcher Erregbarkeit zu betrachten. Man muß ſich hüten, direct einen ſittlich muſterhaften Zuſtand der Nation als Bedingung äſthetiſchen Berufs aufzuſtellen. Die ſittlichen Kräfte müſſen durch ihre Strenge einen glücklichen Zuſtand herbeiführt haben, wie in Athen nach den Perſerſiegen; dieß Glück iſt zugleich Aufgang der Bildung, in der Bildung wirken freilich die ſittlichen Kräfte fort, aber ein unendlicher Reichthum von Fähigkeiten überhaupt hat ſich entfaltet, und da nun Alles heraus ſoll, was im Menſchen liegt, kommt auch das Willkührliche, das Böſe, Verdorbene, die nationalen Laſter heraus, zuerſt freilich noch in Banden gehalten vom guten Mittelpunkte, aber bereit, ihn zu überwuchern; der Keim des Verfalls iſt mit der höchſten Blüthe da, in der Wirklichkeit wie in der Phantaſie. Freilich kann dieſer Verfall, wenn das Volk dauerhaft iſt, Uebergang zu ſpäterer neuer Blüthe ſein. Dabei iſt noch zu merken, daß ein Volk oft nur nach Einer Seite einen Höhepunkt erreicht hat und demgemäß eine Blüthe der Phantaſie treibt, aber auch eine einſeitige. So war die deutſche Nation politiſch todt, als ſie die klaſſiſche Zeit ihrer neueren Poeſie feierte, aber ihre innere Bildung war an einem bedeutenden Abſchluß angekommen. Jetzt ringt ſie nach politiſchem Leben; wird ſie dieß errungen haben, ſo wird eine Phantaſie möglich ſein, welche ein volleres, objectiveres Leben zum Stoffe hat, als die unſerer verſtorbenen großen Dichter.

Zur Naturgeſchichte des Genies iſt hier noch nachzuholen, daß die Glanzperioden der Völker geheimnißvoll productiv ſind in Hervorbringung phantaſievoller Menſchen; ein Blick auf die Griechen, auf Deutſchland gegen den Schluß, auf Italien am Schluß des Mittelalters, auf Spanien nach der Gründung ſeiner abſoluten Monarchie, auf England am Ende des ſechszehnten, Belgien und Holland im ſiebenzehnten Jahrhundert, auf die deutſche Dichterwelt am Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bezeugt es. Die erhöhte Stimmung der Zeit ſcheint in die geheime Stätte der Zeugung zu wirken. Dazu kommt aber, daß das bloße Talent, das in anderen Zeiten von Wiſſenſchaft, von praktiſchen Sphären abſorbirt wird, in dieſen Feſtzeiten der Völker, vom Genie angezogen, großentheils der Kunſt zufällt und den Wald großer Namen vermehrt.

Der Schluß des §. erwähnt neben den Abarten und Ausartungen, in welche die Phantaſie außer jenen Glanzperioden zerfällt, in unbeſtimmter Weiſe „unreife Formen;“ die erſteren ſcheinen dem Verfall, die letzteren den Kämpfen vor der errungenen Fülle zugewieſen. Dieß iſt abſichtlich unbeſtimmt gehalten. Zunächſt iſt die Meinung die ebengenannte; was die unreifen Formen ſeien, dieß auseinanderzuſetzen, iſt der nächſtfolgenden Darſtellung vorbehalten. Aber es ſtellt ſich auch das Verhältniß ein, daß kämpfende und vorbereitende Zeiten, welche auf einen Verfall folgen, in ihrer Unmündigkeit Abarten von dieſem herübernehmen, wie Dante die Allegorie, daß ſie ferner Ausartungen, die nur der Verfall hervorbringen zu können ſcheint, Verwilderungen, ſelbſt Häßlichkeit erzeugen. Alle dieſe Verſchiebungen können hier noch nicht verfolgt werden.

a.

Das Ideal der objectiven Phantaſie des Alterthums.

§. 425.

1 **Die Phantaſie des Alterthums ſchafft entſprechend der objectiven Lebensform**
(§. 342), der ſie angehört, ein Ideal, in welchem Inneres und Aeußeres,
Individualität und Geſammtleben unmittelbar im engeren Sinne eines
bruchloſen Zuſammenfallens Eins ſind. Dieß Ideal iſt daher als religiöſe Aufwerfung
einer zweiten Stoffwelt das der *Naturreligion*, d. h. es enthält
eine Vielheit von Göttern, welche ebenſoſehr Naturweſen als ſittliche Weſen
2 **ſind, und die urſprüngliche Stoffwelt, wie ſie nach dieſem Auszuge übrig bleibt,**
3 **wird idealiſirt im Sinne der Vergötterung. Es folgt von ſelbſt, daß es unter**
den in §. 404 aufgeſtellten Arten der Phantaſie vorzüglich die *bildende* iſt,
in welcher dieſes Ideal ſich bewegt.

1. Der Begriff des Unmittelbaren in der Idealgeſtalt bedurfte ſchon deßwegen eines erläuternden Zuſatzes, weil *alles* Ideal eine unmittelbare Einheit von Idee und Bild darſtellt. Es iſt aber innerhalb dieſer Unmittelbarkeit wieder ein Unterſchied des Unmittelbaren und Vermittelten, des Gebrochenen und Ungebrochenen im Ausdruck. Wir werden darauf zurückkommen, wenn von dem griechiſchen Ideal, wo die Aufgabe der antiken Phantaſie ihre wahre Löſung erſt fand, die Rede ſein wird. Hier ſagen wir nur kurz, daß dieſelbe keinen Bruch im geiſtigen

Ausdruck zur Darſtellung zu bringen hat. Wie das Bewußtſein der Naturreligion als Erſcheinung überhaupt einfach, dieſes geiſtige Leben noch ein Naturleben iſt, ſo gilt ihm auch in ſeinen Projectionen („Aufwerfung“ ſagt der §., ein gutes Wort, das Luther gebraucht, vergl. Stuhr die Relig.-Syſteme der heid. Völker des Orients Einl. x) das Sinnliche als affirmatives Gefäß des Geiſtigen, die Naturform als abſolut. Was immer in der Geſtalt, die dieſer einfache Geiſt als Geſtalt des Abſoluten vor ſich ſtellt und verehrt, inbegriffen und ausgedrückt ſein mag, es wird angeſchaut unter der Kategorie des natürlichen Seins und zwar ſtets in der Beſtimmtheit der örtlichen Natur, denn die Völker, um deren Ideal es hier ſich handelt, ſind geſchloſſene Localgeiſter. Die Naturreligion iſt aber weſentlich zugleich Polytheiſmus. In der freien Schönheit iſt es kein Widerſpruch, daß es vielerlei Gebilde der Phantaſie gibt; hier weiß man, daß in jeder derſelben die abſolute Idee nur vermittelſt einer beſtimmten Idee, deren es viele gibt, ſich ausdrücken kann. Wäre der Schein ein unfreier, wie er es in der reinen, nicht religiös beſtimmten Phantaſie vielmehr nicht iſt, ſo hätte alle Phantaſie überhaupt ebenſoviele Götter, als ſie ſchöne Geſtalten erzeugt. Zu erklären iſt alſo vielmehr nur, warum die Phantaſie des unfreien Scheins nicht noch viel mehr Götter hat, als ſie deren thatſächlich aufweist. Der Grund liegt eben darin, daß ſie Naturreligion iſt. Sie geht nämlich, wie wir ſehen werden, immer von Erſcheinungen der nicht begeiſteten Natur aus und die Kategorie des Seins oder der blinden Kraft, die in dieſen wirkt, bleibt die Grundlage auch dann, wenn geiſtig ſittliche Beſtimmtheiten in ſie hineingelegt und als menſchliche Göttergeſtalt mit größerer oder geringerer Ablöſung auf dieſe Baſis geſtellt werden, was eben deßwegen möglich iſt, weil das geiſtige Leben ſelbſt einfach, ein wenig verwickelter, bruchloſer Prozeß iſt. Der Kreis der Natur-Erſcheinungen nun, welche ſolche Grundlagen abgeben können, iſt nicht groß: die Wirkungen der Elemente, der Saftdrang der Pflanze, die weſentlichſten Lebensformen des Thiers geben eine um ſo mehr überſichtliche Sphäre, da überall nur das herausgegriffen wird, was die heimiſche, umgebende Natur an beſonders auffallenden Erſcheinungen darbietet. Die Mythenwelt iſt allerdings reich, aber ohne dieſe Beſchränkung wäre ſie unendlich. — Nur dieß Wenige iſt hier im Allgemeinen zu ſagen, um der folgenden Entwicklung nicht vorzugreifen.

2. Es kann, nachdem ſich die Phantaſie der Naturreligion ihren Götterauszug aus der Welt gemacht, nicht an Aufforderung fehlen, die ganze Welt, die doch daneben übrig bleibt, da und dort zu ergreifen und zu idealiſiren. Dieſes Idealiſiren, meint man, könne dann ein reines, freies, nicht religiöſes ſein. Allein dieß wäre Widerſpruch gegen das Prinzip;

vielmehr iſt hier jede Erhebung irgend eines Stoffs in die ideell umbildende Phantaſie ein Vergöttern: der Heros ſtammt von einem Gotte ab, durch die Statue, die ihm errichtet wird, genießt er göttliche Ehre u. ſ. w. Dadurch muß freilich ein anderer Widerſpruch entſtehen: es bekommt eine Lebensſphäre einen vergötterten Menſchen zu ihrem Repräſentanten, welcher ohnedieß ſchon ein Gott vorſteht, und ſo nicht nur Eine, ſondern mehrere, ja es entſteht ein Durcheinanderhandeln von Göttern und Menſchen, worin füglich die Einen oder Andern erſpart werden könnten. Dieſer Widerſpruch ſtört aber die Phantaſie der Naturreligion um ſo weniger, da er in der That ſchon in ihrem Götterkreiſe ſelbſt herrſcht; denn es kann nicht ausbleiben, daß einzelne Sphären durch mehrere Götter repräſentirt werden, wie umgekehrt Ein Gott mehrere Sphären repräſentirt. Jenes Durcheinanderhandeln tritt übrigens ebenſo im Verhältniß zu den Naturkräften ein: die Phantaſie ſucht eine Naturerſcheinung an ſich, ohne Vergötterung, in die Schönheit zu erheben, allein der Prozeß ſchließt immer mit einer Zurückführung auf einen Gott: ſo iſt auch hier daſſelbe Doppeltſetzen, woraus ſich dieſe Art von Phantaſie ein logiſches Gewiſſen zu machen noch gar nicht die weiteren Bildungsmittel hat. Dieß ganze Doppeltſetzen iſt aber eben nichts Anderes, als die ſchon oben als weſentliches Moment aufgenommene „Durchlöcherung".

2. Es bedarf keines Beweiſes, daß dieſe Epoche der Phantaſie ſich in der bildenden Art bewegen, daß ſie vorzüglich auf das Auge organiſirt ſein wird. Dieß ſoll ſich im Einzelnen erſt näher beſtimmen und erſt dann zugleich die Beziehung dieſes Ideals zu den übrigen allgemeinen Arten der Phantaſie (§. 402. 403) zur Sprache gebracht werden. Es verſteht ſich, daß die empfindende und dichtende nicht fehlt, aber der Standpunkt der bildenden wirkt beſtimmend in dieſe hinüber.

a.

Die vorbereitende ſymboliſche Phantaſie des Morgenlandes.

§. 426.

Dualiſtiſch und ohne wahre Perſönlichkeit, wie der ganze Charakter des
1 Orients (vergl. §. 343), iſt auch ſeine Phantaſie. Der Mangel der Perſön-
lichkeit äußert ſich zunächſt überhaupt darin, daß ſie unter den in §. 403 auf-
geſtellten Arten auf diejenigen beſchränkt iſt, welche nur die Sphäre der unor-
2 ganiſchen Schönheit und der organiſchen bis zur thieriſchen umfaſſen. Ebendeß-
wegen aber, weil dieſe Phantaſie kein anderes Bild hat, um die abſolute Idee

mit Inbegriff des, obwohl noch unreifen, menſchlich ſittlichen Gehalts in ihm zu finden, als die Geſtalten der bewußtloſen Natur, ſo macht ſich der Dualiſmus dieſer ganzen Lebensform als ſymboliſches Verfahren der Phantaſie geltend. Das Symbol iſt ein Bild, welches für die bewußtlos verwechſelnde Phantaſie durch das äußerliche Band eines bloßen Vergleichungspunkts eine andere, als die ihm wirklich inwohnende Idee ausdrückt.

1. In der Anm. 1 zum vorhergehenden §. wurde geſagt, daß auch für die Bildung menſchlich geſtalteter ſittlich bedeutungsvoller Götter die Erſcheinungen der bewußtloſen Natur, von deren Auffaſſung und Erhebung zu abſoluter Bedeutung die Naturreligion ausgeht, noch die Grundlage bleiben. Alle griechiſchen Götter tragen noch dieſe Reminiſcenz an ſich. Allein die Religion, die zur menſchlichen Götterbildung fortſchreitet und ſie zu ihrem Mittelpunkte macht, nimmt dann doch noch einen zweiten Anſatz und ſetzt jene Grundlage zu einem bloßen Nachklang herab; die orientaliſche Religion aber bleibt auf jener Grundlage ſtehen und erhebt ſich, wie ſich im folg. §. zeigen wird, nur halb zu dem genannten zweiten Anſatz. Man kann die Sache ſehr einfach ſo ausdrücken: alle Religion ſucht einen Ausdruck für das Allgemeine, Herrſchende, Uebergreifende. Um nun dieſes als geiſtige Macht in der menſchlichen Geſtalt als wirklich anzuſchauen, dazu iſt dem ſinnlichen Auge des Orientalen der Menſch zu klein; der Himmel, das Licht, die Luft, die Berge, die Waſſer, die Bäume, die Thiere ſind umſpannend, umwehend, überſtrahlend, überragend, Alles nährend, weitſchattend, ſtark und in ein Dunkel des Inſtincts gebannt, das auf einen geheimnißvollen Abgrund hinweiſt; der Menſch ſcheint dagegen ein geringer und ſchwacher Punkt, er hat alles Leben und Gedeihen erſt von den allgemeinen Naturmächten zu empfangen und ſeine Reflexion, ſein Wille iſt nichtig gegen dieſe dunkeln Mächte. Wohl iſt Gefühl des Guten, der ſittlichen Sphären da, wohl ſucht die Phantaſie eine Form, worin ſie auch dieſen Gehalt niederlege; aber die ſittliche Ordnung hat ja ſelbſt Naturbedingungen zur Vorausſetzung; der Staat ruht auf dem Ackerbau, dieſer hängt von Wind und Wetter ab: dieſe Beziehung iſt die erſte, welche den Naturvölkern in's Auge fällt, und ſo liegt es ihnen z. B., um eine mythiſche Form zu anticipiren, ganz nahe, den Gott des Firmaments zum Gründer der Staaten zu machen. Faſt könnte man ſagen, das Wetter ſei überhaupt der Gott der älteſten Naturreligion. Doch es iſt jetzt noch nicht von Göttern die Rede; genug, die Phantaſie der Völker, deren Lebensform noch unperſönlich genannt werden muß, denen die ethiſche Einheit noch abgeht, wird nach den Erſcheinungen der unperſönlichen Natur greifen, alſo zur landſchaftlichen und organiſchen thieriſchen Art der Phantaſie (§. 403)

gezählt werden müſſen. Wie ſie ſich zu den Reihen anderer Arten der Phantaſie verhält, davon nachher.

2. Nun würde, wären wir auf rein äſthetiſchem Boden, nichts folgen, als daß die Phantaſie des Orients vorzüglich darauf angewieſen war, landſchaftliche und thieriſche Schönheit darzuſtellen, denn wenn wir auf jenem Boden uns befänden, ſo gälte es nur, die Erſcheinungen aus dieſer Sphäre der Stoffwelt ſo zu idealiſiren, daß ihre Geſtalt zugleich mit der ihnen eigenthümlich inwohnenden Lebensidee in die reine Schönheit erhoben würde. Allein wir ſind davon vielmehr ſoweit als möglich noch entfernt und mit einer Phantaſie beſchäftigt, welche in jene ſo begrenzten Erſcheinungen etwas Anderes legt, als ihre eigene Lebensidee, und daher nichts weniger zu ſchaffen berufen iſt, als landſchaftliche und thieriſche Schönheit im unbefangen äſthetiſchen Sinne. Was iſt denn nun dieß Andere? Wir müſſen zuerſt zurücktreten von der Formthätigkeit der Phantaſie als ſolcher, und wie wir in §. 392 ein gehaltvolles Subject vorausſetzten, ſo hier Volksgeiſter, erfüllt mit der Idee des Lebensgehalts, wie ſie ihn kennen und verſtehen, vorausſetzen. Dazu müſſen wir dann den Dualiſmus wieder aufnehmen, den wir in §. 343 als orientaliſchen Charakter überhaupt aufſtellten, und zwar von dieſem zunächſt die Seite des brütenden Inſichſeins, der abſtracten Sammlung des Geiſtes. Dieſer Geiſt, der, wenn er ſich auf die Einheit der Dinge beſinnt, die Beſtimmtheit verliert, wird die abſolute Idee nur wie einen unendlichen Abgrund ahnen. In dieſen Abgrund verſenkt er, wie die Beſtimmtheit der Natur, ſo auch die ſittlich menſchliche Beſtimmtheit, was ihm von ihr bekannt iſt, und bekannt iſt ihm das ſittliche Leben nur als ein ſolches, das ſelbſt wieder die Naturform der Nothwendigkeit hat. Dieſer Abgrund iſt abſtract, aber nicht abſtract im Sinne eines logiſchen Gedankens, ſondern abſtract, wie die Natur, d. h. im Sinne einer blinden, dunkeln unterſcheidungsloſen Macht. Doch die abſtracte Beſinnung ſetzt allerdings auch Momente, Unterſchiede; dieſe ſind aber ſelbſt wieder abſtracte Kategorieen des Naturſeins: Sein, Werden, Vergehen, Hervorbringen, Nähren u. ſ. w. Mit ſolchem Gehalte erfüllt geht der Menſch an die Natur, findet ſie als eine beſtimmte örtliche Umgebung vor. Nun ſcheint es, da er nur von der unbegeiſteten Natur zur Phantaſiethätigkeit ſollizitirt wird, jene dunkle Urkraft mit ihren abſtracten Momenten paſſe dazu, mit den Exiſtenzformen des unbewußten Lebens ſich zu einem Producte der Phantaſie, worin Idee und Bild Eins wäre, zuſammenzuſchmelzen. Allein jede Naturerſcheinung iſt individuell, iſt beſtimmte Concretion eines Reichthums von Momenten. Alſo deckt ſich nicht, was der Geiſt hinzubringt und was ihm die Naturerſcheinung entgegenbringt; alſo kann die Phantaſie den Gegenſtand nicht innerhalb der be-

ſtimmten Idee, deren individuelle Bindung er in Wirklichkeit iſt, zum Ideal erheben; alſo muß ſie unter ſeinen Eigenſchaften irgend eine herausgreifen, welche als äußerlicher Vergleichungspunkt ihn mit der hinzugebrachten Idee in Eins knüpft. Es verſteht ſich, daß dieß Zuſammenbringen von Extremen, die ſich nicht decken, unbewußt vor ſich geht: die abſtracte Kategorie iſt nur geahnt, das Bild wird als erſte Aushilfe geſucht, ſie ſich deutlich zu machen, zu überſetzen; dieſe Phantaſie hat die Einheit des Schönen noch nicht, ſie iſt unreife Phantaſie. Sie weiß nicht um die Incongruenz, ſie fühlt ſie wohl dunkel und wir werden ſehen, wozu ſie dadurch getrieben wird. Dieß Verfahren nun iſt das ſymboliſche. Gleichgiltig iſt uns zunächſt, ob es die Ahnung der abſoluten Idee oder eines der nackten Momente, die erſt in ihr unterſchieden werden, iſt, was in eine Erſcheinung gelegt wird: in beiden Fällen iſt die Idee zu weit, das Bild zu eng. In einem gewiſſen Sinne wird natürlich immer Beides hineingelegt, wie die Idee der allgemeinen Kraft ergriffen von der Seite des Segens in den Nil, in die Sonne; es ſind aber allerdings Symbole zu unterſcheiden, die nur ein (zwar bereits an ſich zu abſtractes) Moment der Urkraft und vermittelſt deſſelben dieſe darſtellen, wie der Käfer, die Lotosblume das Moment des Werdens aus ſich, und Haupt- oder Grund-Symbole, die das Ganze, wo möglich durch mehrere Eigenſchaften, ausdrücken, wie der Apis durch ſeine Färbung, ſeine Stärke, ſeine Zeugungskraft, ſeine Hörner den Nil, die Sonne, den Mond, die Urkraft überhaupt.

§. 427.

Die zuerſt nur vorgefundene Erſcheinung wird nun in die innere Formthätigkeit 1
der Phantaſie hereingezogen und in dem Sinne umgeſtaltet, daß der
Vergleichungspunkt an ihr hervorſpringt. Zugleich hat aber ſchon vorher eine 2
andere Art von Thätigkeit begonnen; auch die ſymboliſche Phantaſie nämlich
begeiſtet die Naturerſcheinung, muß ſich daher für dieß in ſie hineingetragene
Innere nach der menſchlichen Geſtalt umſehen, wird perſonbildend, ſchafft Götter,
ſetzt ſie in Handlung und ſchreitet ſo zum Mythus fort, denn dieſer iſt Dar-
ſtellung einer Idee als der Handlung eines abſoluten perſönlichen Weſens. Allein
dieſer Fortſchritt ſtockt, es kommt nicht zur reinen Ablöſung der Göttergeſtalt
vom unperſönlichen Bilde, das Symbol verhindert den Anſatz zum Mythus,
ſich auszubilden.

1. Die ſymboliſche Phantaſie hat ſich ſchon in ihrem erſten Schritte an einzelne, beſonders hervorragende Erſcheinungen gehalten, was ſich für uns nach unſerer Lehre von der nothwendigen Sollizitation der

Phantaſie durch ein Naturſchönes (§. 393) ſo von ſelbſt verſteht, daß wir die Einzelnheit des Objects im Symbole (vergl. Baur Symb. und Mythol. Th. 1 S. 7) nicht beſonders hervorzuheben brauchen. Die großen Berge, Ströme u. ſ. w. ſind das Erregende für die ſymboliſche Phantaſie; Ormuzd iſt das Licht im Lichte, aber vorzüglich die Sonne, Oſiris Urkraft, aber vorzüglich der Nil. Man kann ſich das Staunen der Naturvölker über die gewaltigen Natur-Erſcheinungen nicht lebhaft, naiv genug, die Iſolirung dieſer Objecte durch die Unkenntniß der Geſetze des allgemeinen Naturzuſammenhangs nicht deutlich genug vorſtellen. Aber das Hineinſchauen des Schönen in ein gegebenes Object genügt auch der allgemeinen Phantaſie nicht (§. 416); auch ſie ſetzt es innerlich und geſtaltet das Abbild zu einem Anderen um, ſtellt das Urbild in ihm her, aber ſie thut es in einem andern Sinn, als die beſondere, die freie Phantaſie, nicht im Sinne der reinen Schönheit; der Gegenſtand wird nur in der Richtung des Symbols erhöht, der Vergleichungspunkt verſtärkt, und wie wenig dadurch die Schönheit als ſolche gewinnt, werden wir ſehen. Innerhalb dieſer Richtung aber iſt der Schritt zum Hereinnehmen des Gegenſtands in's Innere, das Setzen eines Abbilds wichtig; es vollziehen ihn zwar irgendwie alle Natur-Religionen, aber ſie ſtehen je um ſo viel höher, als die Anſchauung nur der Ausgangspunkt bleibt, von welchem zur ſelbſtthätigen Abbildung (der innern und daher natürlich auch der äußern) geſchritten wird (vergl. Hegel Aeſth. B. 1, S. 429 und die Unterſcheidung von Natur- und Kunſt-Symbol Baur a. a. O. Th. 1, S. 9). Wir verlaſſen jedoch zunächſt dieſe Linie der Phantaſiethätigkeit, die Symbolbildende, um erſt eine ganz andere aufzunehmen.

2. Es iſt eine ganz verſchiedene, zweite Reihe von Phantaſiethätigkeit, ein Weg zu einem ganz andern Ziele, was hier eingeführt wird. Der Natur einen Menſchen unterlegen, in Quellen, Bergen, Sternen, Meer und Himmel, Bäumen ſchlagende Herzen ahnen iſt nicht ſymboliſch. Zunächſt iſt es überhaupt ein Act der Phantaſie, der beſondern wie der allgemeinen, der freien wie der unfreien, vergl. §. 240. 271; aber die allgemeine, die unfreie Phantaſie unterſcheidet ſich hierin von der freien dadurch, daß ſie aus dieſem Leihen Ernſt macht und in den hervorragenden Erſcheinungen der Natur Geiſter, Dämonen, Genien wirklich und ohne den ſtillen Vorbehalt, es nicht in bitterem Ernſte zu glauben, der die freie Phantaſie begleitet, zu vernehmen überzeugt iſt, und in der unfreien Phantaſie iſt es wieder die ſymboliſche, welche eigentlich am nöthigſten hat, daraus Ernſt zu machen; denn menſchlich ſittlichen Gehalt begreift ja auch ſie in ihrer Idee vom Abſoluten, das eigentliche Gefäß aber, in das ſie ihn lege, die menſchliche Geſtalt, hat ſie nicht bereit, denn dahin geht ja urſprünglich ihr Umfang nicht; ſie

muß alſo Gemüth, Güte, ſittlichen Willen und ſomit einen Willen überhaupt, eine Perſon hinter dem ſuchen, worauf ihre Richtung geht, hinter der unperſönlichen Natur. Legt ſie aber eine Seele in dieſe, ſo muß ſie auch einen menſchlichen Leib hineinlegen. Alſo muß ſie ſich freilich auch nach der menſchlichen Geſtalt umſehen und wenigſtens einen Schatten von ihr jener Seele zulegen. Was haben wir nun? Ein Object aus der bewußtloſen Natur und dieſes Object deutet ſymboliſch einen Gehalt an; aber zugleich ſteckt in ihm wie ein Saame in ſeiner Kapſel ein beſeeltes perſönliches Weſen mit einem Leib. Daß dieſer Leib in dem nicht menſchlichen Körper keinen Raum hat, das ſtört dieſe Phantaſie ſo wenig, als noch heute der Aberglaube durch den körperloſen Körper ſeiner Geſpenſter in logiſche Verlegenheit geſetzt wird. Dieſe Seele mit ihrem Leibe, den keine Raumgeſetze drücken, iſt der Gott. Der Gott mit ſeiner Geſtalt nun iſt durchaus nicht mehr blos ſymboliſch. Man könnte zwar ſagen, die Kluft zwiſchen der Geſtalt und der Bedeutung ſei nun in's Unendliche erweitert, denn nun ſolle eine lebendige Perſon mit der reichen Concretion des Geiſtes, die ſich in ihrer Geſtalt ausdrückt, nur das Abſtractum einer Naturkraft bedeuten. Wir haben vom Symbole geſagt, die Bedeutung ſei zu weit, das Bild zu eng; wir hätten es auch umgekehrt ſagen können, denn das Bild hat viele Eigenſchaften und nur Eine gilt, als tertium comparationis nämlich. Beides iſt richtig, und ſo ſcheint es auch von der Göttergeſtalt geſagt werden zu müſſen: ſie iſt zu reich für die abſtracte Einfachheit der Bedeutung, alſo zu weit; ſie iſt aber individuell, die Naturkraft dagegen waltet weit in der Welt, jene fällt in dieſe wie in einen zu weiten Behälter; iſt alſo zu eng. So haben nun wirklich Baur (a. a. O. Th. 1, S. 9), O. Müller, der doch (Proleg. S. 243) ſelbſt ſagt: „nicht die Kräfte der Natur wurden ϑεοὶ genannt, ſondern die geglaubten Götter erſchienen in der Natur lebendig,“ (a. a. O. S. 261), ja auch Hegel, der doch nachher den Götterglauben ganz anders auffaßt, (Aeſth. Th. 1, S. 454) die Menſchengeſtalt des Gottes für ſymboliſch erklärt. Allein in Wahrheit verändert ſich, ſobald dieſe eintritt, das ſymboliſche Verhältniß: die Bedeutung iſt zwar wohl abſtract, aber der Gott nimmt ſie als ſeinen Zweck und Willen in ſich herein, er lebt, er erhebt ſich über die kahle Einfachheit der Bedeutung, iſt um ſeinetwillen da, fühlt, denkt, will, der Gehalt des Symbols ordnet ſich ihm unter, erwärmt ſich in ſeiner Bruſt zum Gefühlten, Gewollten. Der Wille wird That, der Gott handelt; dieß iſt nothwendige Folge, ſobald ein Gott geſetzt iſt, denn mit dem Perſönlichen iſt die Thätigkeit, mit der menſchlichen Geſtalt der Gebrauch ihrer Organe ſchon gegeben. Die Idee, die hinter dem Symbole lag, wird alſo jetzt vom Gott als Handlung in der Succeſſion der Zeit ausgeführt, ſie wird ideale Geſchichte und dieß iſt Mythus. Mythus iſt Vorſtellung einer Idee, welche zu allgemein oder abſtract, zu losgetrennt aus der Geſammtheit der Ideen iſt, um die bewegende Seele einer wirklichen Geſchichte zu ſein, als einer für ſich und in dieſer Abſtraction Geſchichte conſtituirenden. Trotz dieſer Abſtraction wird die Idee doch als hinreichende Seele, als Zweck eines Gottes vorgeſtellt. Es iſt daher ganz richtig, den Mythus als das in Handlung auseinandergelegte Symbol zu faſſen, wie Baur (a. a. O. Th. 1, S. 39 ff). Das treffendſte Beiſpiel des eigentlichſten Eintreffens dieſer Bedeutung des Mythus gibt der Schlauch des Marſyas nach O. Müller (a. a. O. S. 113). Allein die Auseinanderlegung iſt zugleich Aufhebung des Symbols als eines ſolchen: was todte Bedeutung des ruhenden, räumlichen Symbols war, iſt warmblütiger Wille einer Perſon geworden.

Der Orient nun begnügte ſich ebenſowenig damit, die lebendige Perſon hinter der Natur-Erſcheinung zu ahnen, als er zufrieden war, die todte Bedeutung in der bloßen Anſchauung der letzteren zu ſuchen; vielmehr wie er ſie als Symbol zum innern (und ſofort äußern) Bilde erhob, ebenſo nahm er auch den geahnten Gott heraus, ſtellte ihn ſich getrennt von ihr als ein Weſen mit menſchlicher Geſtalt vor und ſetzte dieſe in Bewegung, die Perſon in Handlung. Der Orient hatte alſo mehr, als Symbole, er hatte Mythen, und zwar ſelbſt die einfache perſiſche Religion hatte ſolche im Kampfe des Ormuzd und Ariman u. ſ. w.

Allein es blieb dennoch bei dem bloßen Anſatze, die Perſonbildung blieb unvollkommen, unreif, die Ablöſung, die Herausſchälung des Gottes aus dem Symbol unvollſtändig, oder, wie Hegel ſagt, die Perſonification oberflächlich. Die Beweiſe dieſes Zurückſinkens aus dem Mythus in das Symbol liegen darin, daß die Geſtalt wieder aus der menſchlichen Form gerückt wurde durch Hinzufügen ſolcher Züge, Bildungen, welche nur ſymboliſch ſein können, wie Darſtellung in elementariſchen Farben (Siwa roth, Wiſchnu blau u. ſ. w. als Symbol eines Elements); daß ferner einzelne Organe zu mißverhältnißmäßiger Größe aufgetrieben wurden, was ebenfalls ſogleich die ſymboliſche Abſicht verräth: ſo namentlich die Zeugungs-Organe, und es war zwar mythiſcher Fortſchritt, Kategorieen wie Cauſalität u. ſ. w. als Zeugung vorzuſtellen, allein dieß daran war blos ſymboliſch, daß man die Zeugung und ihre Organe ſelbſt wieder iſolirte und ihr Verhältniß zum Ganzen der Geſtalt und Perſon umkehrte; weiter, daß die organiſch nothwendige Zahl der Organe (Arme, Füße, Brüſte, ſelbſt Köpfe,) vervielfältigt oder gar mit thieriſchen vertauſcht wurden; endlich aber vorzüglich darin, daß die erdichtete Handlung nicht wahre Handlung, ſondern theils Naturact (wie eben das Zeugen) war, theils vorherrſchend an ihre Stelle das Leiden trat (Oſiris, Adonis), theils daß ſie nur ſymboliſche Handlung war. Mit dieſem letzten Begriffe weichen wir, ſo ſcheint es, von dem richtigen Sinne des Symbols als eines räumlichen, ruhenden Körpers, der eine ihm fremde Idee bedeutet, ja von unſerem eigenen Satze, der den Mythus in das ſucceſſiv Bewegte des Thuns ſetzt, völlig ab; allein wir verſtehen die ſymboliſche Handlung ſo: dem Gotte ſoll es mit ſeinem Thun ein Ernſt ſein, der Zweck ſein Gemüth bewegen; Handlungen aber wie die Verſtümmlung des Oſiris durch Typhon, das Durchbohren des Stiers durch Mithras geſchehen nicht oder nicht im Ernſte mit Gemüthsbewegung, da iſt das Einzelne, das verſtümmelte Glied, der Dolch, die Wunde, das Blut u. ſ. w. das Weſentliche, es iſt nur eine, durch kein innerlich lebendiges Thun in beſeelten Fluß gebrachte Reihe von Symbolen, und ſo verhält es ſich auch mit den religiöſen Ceremonien, die der Prieſter verrichtet und die wir ohne Widerſpruch mit dem wahren Sinne des Symbols ſymboliſche Handlungen nennen.

Um dieſes Zurückſinkens in das Symbol willen kann man nun allerdings die Göttergeſtalten der orientaliſchen (nicht der griechiſchen) Religion noch ſymboliſch nennen, wenn man nur hinzuſetzt, daß ſie dieß durch einen Widerſpruch ſind. Oſiris *bedeutet* die Sonne, den Nil (den Ackerbau, die Staatengründung eigentlich nicht, darin iſt er wieder mythiſch, denn das iſt ſittlicher Zweck), Ormuzd das Urlicht, die Sonne u. ſ. w. Und ſo haben wir ſchon hier die Ineinanderſchachtelung von Symbolen: der Gott bedeutet eine Naturerſcheinung, dieſe eine Naturkraft und die Naturkraft überhaupt. Allein dieß Ineinanderſchieben vervielfältigt ſich auch abgeſehen davon durch die Vielfältigkeit der rein ſymboliſchen Bilder, die, um verſchiedener Vergleichungspunkte willen, daſſelbe Naturobject bedeuten, während dieſes wieder die Naturkraft und die Natur überhaupt bedeutet.

§. 428.

Neben der Götterſymbolik ergreift die orientaliſche Phantaſie allerdings 1
zunächſt unbefangen auch die urſprüngliche Stoffwelt und hier erweitert ſie ſich in mehr zuſammenhängender Weiſe zu der Richtung auf die menſchliche Schönheit, insbeſondere in der Sage, welche die gegebenen Anfänge der Geſchichte idealiſirt, während der Mythus eine beſtehende Ordnung dadurch zu erklären ſucht, daß er die Idee derſelben als Geſchichte in die Urzeit wirft. Allein 2
jeder Zuſammenhang dieſer Richtung der Phantaſie wird dadurch wieder zerbrochen, daß theils die Einmiſchung des ſymboliſchen Halbmythus die Naturgeſetze jener urſprünglichen Stoffwelt durcheinanderwirft, theils die Sage für ſich ſchon durch unvermittelten Ruck ihres Stoffs in die Idee daſſelbe thut.

1. Man weiß, wie viele menſchlich ſchöne Darſtellungen ſich im Orient neben den ſymboliſchen finden; wir dürfen nur an die Bilder der Gewerbe, des Cultus, des Kriegs in den ägyptiſchen Hypogäen, in indiſchen, perſiſchen, babyloniſchen Tempeln und Palläſten, an die Sakontala, an die Heldengedichte erinnern, die keinem Volke des Orients fehlten. Der urſprüngliche Stoff wurde theils direct, theils in der Weiſe der Sage in das Schöne erhoben. Hier findet der Unterſchied von Mythus und Sage, wie ihn George (Mythus und Sage) ſcharfſinnig entwickelt hat, nachdem wir den Ausdruck Sagenbildung zu §. 419 allgemeiner gebraucht haben, ihren Ort. Dieſer allgemeinere Gebrauch war erlaubt, weil der Mythus wie die eigentliche Sage ein Gewächſe der von Mund zu Mund gehenden Ueberlieferung iſt; nun aber ſind die Begriffe genauer auseinanderzuhalten. Der §. nimmt zur allgemeinen Begriffsbeſtimmung des Mythus, als Bildung einer geſchichtlichen Thatſache aus der Idee heraus, wie ſie George gegeben, ſogleich die weitere herauf, daß der Mythus „auf die Uranfänge der Erſcheinungen zurückgehen will, von denen der jetzige Zuſtand herkommt“, daß er daher mit dem wunderbaren Bilde, das er ohne Rückſicht auf die Geſammtwelt der Erſcheinungen aus ſeiner vereinzelten Idee herausſpinnt, den leeren Raum der dunkeln Urzeit bevölkert, die dem Heroenalter eines Volks vorhergeht. Hier haben wir nur noch einen naheliegenden Einwurf gegen unſere ganze Grundlegung der Phantaſiethätigkeit zu berückſichtigen. Der Mythus geht von der Idee aus, wir aber forderten ſchlechtweg für die Phantaſie überall ein Ausgehen von der Erſcheinung, und ſo könnte man nun ſagen, da der Mythus dieſer Beſtimmung gemäß von der Idee ausgeht, warum die Phantaſie überhaupt, alſo auch die freie, nicht denſelben Weg ſollte einſchlagen können? Allein man bemerke wohl: gegeben iſt auch dem Mythus ſein Ausgangspunkt, die vorliegende Naturordnung, die vorliegende Ordnung des Staats und aller menſchlichen Thätigkeit, Ackerbau, Geſetz u. ſ. f, oder der Gottesdienſt, ſeine ſymboliſchen Handlungen. Das iſt ſein Stoff (Süjet), das ſucht er aus einer göttlichen Handlung, Einſetzung in der Urzeit zu erklären und zu begründen. Auch die freie, nicht mythiſche Phantaſie verfährt oft in dieſer Weiſe der Erläuterung; ein intereſſantes Beiſpiel davon, die Entſtehung von Kleiſts zerbrochenem Kruge, gaben wir zu §. 393, im Kleinen entſteht noch täglich Mythenartiges auf dieſem Wege, wie wenn Einer eine rothe Naſe hat, leicht der Mythus ſich bildet, daß er trinke. Nur hält die freie Phantaſie ihre erläuternde Erfindung nicht für Geſchichte, wie der Mythus. Hier aber reden wir von dem Gemeinſamen, daß der Mythus ſo wenig wie dieſe unmittelbar von der Idee ausgeht und indem er ein Beſtehendes erläuternd, Geſchichte aus der Idee ſpinnt, ſo nimmt er zudem wieder eine aus der Erfahrung

in die Einbildungskraft geſammelte Bildermaſſe menſchlicher Schönheit zu Hilfe. Hiezu nehme man, daß auch er ſich der Idee als ſolcher keineswegs bewußt, daß ſie nur ein treibender Inſtinkt in ſeiner Erfindung iſt. Die Unterſcheidung eines philoſophiſchen und hiſtoriſchen Mythus müſſen wir ſchon deßwegen verwerfen. Sie hat nur ſoweit Grund, als es neben Mythen, welche ein Beſtehendes in dieſer Weiſe erläutern und ſo mit Einem Sprunge in die Urzeit zurückgehen, daher ſehr erkennbar die Idee an der Stirne tragen, wie namentlich die theogoniſchen Mythen (O. Müller a. a. O. S. 71), auch ſolche gibt, welche nicht unmittelbar Beſtehendes erläutern, ſondern von Beſtehendem, wie z. B. den jetzigen Sitzen der Volksſtämme, zuerſt auf geſchichtliche Thatſachen, namentlich die Anfänge der Bevölkerung, Einwanderungen der Stämme, Heldenthaten der Urzeit zurückgehen und dann dieſe Thatſachen erſt auf göttliche Handlungen zurückführen: ſo z. B. der Raub der Helena, die Abfahrt von Aulis, die Peſt im Lager vor Troja. Allein was der Mythus zum Behuf dieſer Zurückführung erzählt, iſt ja auch hier immer erdichtet und hiſtoriſch nur dieſer Rückgriff auf Thatſachen, der in die Mitte geſchoben wird. Man wird aber immer bemerken, daß dann die hiſtoriſche Thatſache ſchon vorher auf einem andern Wege von der Phantaſie ergriffen war, in der Weiſe der Heldenſage nämlich, und daß alſo der ſogenannte hiſtoriſche Mythus nichts iſt als „Mythus an der Sage“ (George a. a. O. S. 102): dieſe hat das geſchichtlich Gegebene ergriffen und der Mythus, der Beſtehendes durch reine Erfindung einer Geſchichte erläutert, faßt einen ihrer Punkte wie eine beſtehende Gegenwart oder wie eine Thatſache, die einſt beſtand, die er erklären müſſe, auf, alſo z. B. jene Peſt. Die Sage nun geht einfach von den großen Thatſachen der Zeit aus, da es noch keine kritiſche Geſchichte gibt, alſo der heroiſchen Vorzeit. Es ſind dieſe Thatſachen, die ſie weiter erzählt, aber je länger je mehr umbildet. Man wird nicht mit George annehmen müſſen, daß dieſe Umbildung in einem ſteigenden Mißverſtändniß der Idee und daraus folgender Veränderung der anfangs richtig aufgefaßten Thatſache beſtehe; es genügt, auch hier die Vereinzelung der Idee, die Trennung vom Umfang der Ideen und der Erſcheinungen, alſo von der ſtrengen Bedingtheit alles Geſchehenden als Grund der Umbildung in das Unmögliche anzunehmen. Das Verdienſt der großen Führer der Völker, der Helden, Stifter von Staaten, Religionen faßt die Sage fortwährend richtig, aber ſie vergißt, daß dieß Verdienſt nur in den Bedingungen der Natur und aller Geſchichte handeln konnte, iſolirt es, nimmt für voll auf einmal, was nur durch lange Entwickelung und vereinigtes Verdienſt Vieler möglich war, und erweitert ihre Geſtalten über alle Schranken der menſchlichen Dürftigkeit hinaus. Sie bleibt bei ihrem Typus, ſie hängt alles Verwandte an ihn. So fließen in Fauſt alle Zauberer, in Eulenſpiegel alle Schwänkemacher des Mittelalters zuſammen, ſo hängen ſich an Odyſſeus die Schiffermährchen der Griechen u. ſ. w. Ja ſie verändert wohl raſcher die Schickſale, als den Typus; ſo muß Dieterich von Bern, damit ſich die Sage das Bild des geprüften, beſonnenen Helden bewahre, ein unglücklicher Verbannter werden. An die Sage hängt ſich dann überall da der **Mythus**, wo eine Grenze der Selbſterkenntniß oder der Naturkenntniß auszufüllen iſt: ſo die Selbſtbezwingung des Achilles im Streit mit Agamemnon, ſo die Peſt im griechiſchen Lager.

2. Die Sage hat alſo wirkliche Menſchen zum Stoffe, ſteigert ſie aber bereits in die Tranſcendenz der zweiten, fictionären Stoffwelt, der Mythus hängt ſich an ſie und vollendet dieſe Steigerung. Ebenſo greift aber der Mythus in Alles und Jedes ein, was die unfreie Phantaſie irgendwie aus der urſprünglichen Stoffwelt aufnimmt, und ſo haben wir eben die Durchlöcherung der ganzen Wirklichkeit, von der wir ſchon mehrmals geſprochen. Man ſehe die Sokontala an; ſie beginnt rein menſchlich, führt dann ein übernatürliches Motiv der Kataſtrophe, Verluſt des Gedächtnißes durch Verlorengehen eines Rings undramatiſch ein, führt Held und Heldinn in die Lüfte und ſtößt allen Boden der Wirklichkeit unter den Füßen weg. Es iſt unter 1. geſagt, daß der urſprüngliche Stoff theils direct, theils in der Weiſe der Sage ergriffen werde; allein des direct Ergriffenen bleibt unter den Einmiſchungen mythiſcher und ſagenhafter Phantaſie wenig oder nichts übrig, das wenige wunderlos Menſchliche und Natürliche verliert ſich in dem allgemeinen Zuge zum Wunderbaren.

§. 429.

Dualiſtiſch iſt aber die Phantaſie des Morgenlands nicht nur in ihrer ſymboliſchen Methode, ſondern auch in der Art des Stoffes, den ſie erdichtet. Dieſer Dualiſmus ſpricht ſich als herrſchendes Geſetz der zweiten Stoffwelt theils dadurch aus, daß neben den leeren Abgrund einer vorgeſtellten höchſten Einheit ein reicher Geſtaltenkreis von Göttern fällt, theils in der Gegenüberſtellung männlicher und weiblicher Gottheiten, theils aber und beſonders in dem Kampfe eines guten und böſen Gottes.

In Indien iſt Brahma (als Neutrum; in den älteren Weden Atma genannt) das unterſchiedsloſe Urweſen, ihm gegenüber ſteht die Trimurti und die üppige Fülle untergeordneter Götter und Geiſter. Das Brahma hat die Maja, der Brahma die Saraswati, Wiſchnu die Lakſchmi, Siwa die Parwaſi u. ſ. w. zum weiblichen Gegenbilde, das immer das empfangende Prinzip gegenüber dem zeugenden (Erde und Sonne u. ſ. w.) darſtellt. Der eigentliche Dualiſmus tritt dann im verzehrenden Siwa und den, das zerſtörte Band mit der überſinnlichen Welt herſtellenden Awataren Wiſchnu's auf. Das dunkle Urweſen iſt in Perſien Zeruane Akerene gegenüber der concreten Götterwelt, weibliche Form ſpielt in dem männlichen Geiſte dieſer Religion allerdings keine Rolle, aber der volle Dualiſmus iſt in dem Kampfe des Ormuzd und Ariman um ſo ſtärker ausgeſprochen. Den vorderaſiatiſchen Semiten fehlt nicht das eigenſchaftsloſe Urweſen: ſo verehrten die Babylonier die Allmutter Omoroka; in der perſönlichen Götterwelt herrſcht hier durchgängig der Gegenſatz einer männlichen und weiblichen Hauptgottheit, Sonne und Mond, Himmel und Erde (Baal und Mylitta der Babylonier u. ſ. w.); der eigentliche Dualiſmus aber als Kampf eines guten und böſen Gottes tritt bei Syrern und Phöniziern ebenſo auf wie bei Aegyptiern: dort iſt es Adonis und Typhon, hier Oſiris und Typhon. Das dunkle Urweſen iſt bei den Letzteren unter der Form des Ammon, Ptah, vorzüglich aber der Neith mit der geheimnißvollen Inſchrift ihres Tempels zu Sais zu erkennen und den Gegenſatz einer weiblichen und männlichen Hauptgottheit (Iſis und Oſiris) theilen ſie ebenfalls mit den Semiten. Die Juden ſelbſt haben ſich keineswegs vom Dualiſmus befreit; Satan iſt Ariman, Typhon.

Dieß Prinzip gegenüberſtellender Theilung entſpricht ganz der verſteinerten Scheidung der Stände und Thätigkeiten in den orientaliſchen Staaten, deren harte Nothwendigkeit ſelbſt wieder in der Vermengung des Göttlichen und Weltlichen ihren Grund hat. Der Deſpot iſt unbegriffene Macht wie die dunkle Urgottheit, aber ebenſoſehr erkennt man in ihm den oberſten perſönlichen Gott mit ſeinen Geiſtern und Heerſchaaren. In Indien ſtehen über den Königen die Bramanen, ſie ſtammen aus dem Munde Brama's, die Krieger und Könige ſind aus den Armen, die Gewerb- und Ackerbautreibenden aus der Hüfte, die Dienenden aus dem Fuße entſprungen. Man ſieht ſogleich, wie ſolche theilende Symbolik dem Intereſſe des Schönen, das wir nun wieder aufnehmen, im Innerſten widerſtreitet.

§. 430.

**Dieſe Gegenſätze ſind aber nicht zugleich äſthetiſche, denn die unreife 1
Phantaſie iſt überhaupt noch vom Intereſſe des Symbols gebunden. Von den
in §. 404 aufgeſtellten Arten nun muß ihr vorzüglich die bildende und in
dieſer die meſſende zufallen, von den in §. 402 aufgeführten die erhabene.
Allein der Dualiſmus als Symbolik beſtimmt dieſe meſſende Erhabenheit zu dem 2
Drange, die fehlende Qualität durch Quantität zu erſetzen, und treibt ſie in
das Formloſe und Ungeheure, in das überladen Prachtvolle, insbeſondere, wo**

**ſie in das Gebiet der dichtenden tritt, in Häufung der Vergleichungen;
der Dualiſmus im Sinne von §. 429 wirſt ſie aus allem Maaß hinaus in das
Weite einer ſchweifenden, verſchwimmenden Geſtaltenbildung. Aus beiden Gründen
iſt ihre Welt ebenſo ungemeſſen, als gemeſſen, und artet vom zufällig gefundenen
Schönen traumartig (§. 406) in's Häßliche und Abgeſchmackte aus. In
3 allen ihren Formen aber bleibt ſie dunkel. Zugleich hindert die Unfreiheit
den Fortſchritt und feſſelt die unreife Geſtalt durch die Satzung als Typus.**

1. Wären wir in einem rein äſthetiſchen Gebiete, ſo hätten wir die Gegenſätze des genannten Dualiſmus ſogleich auf äſthetiſche Formen reduziren müſſen. Bei dem dunkeln Urweſen hätte die Frage nach dem Tragiſchen zur Sprache kommen müſſen, die Gegenſätze in der Götterwelt hätten auf männliche oder weibliche Idealbildung, gut und bös auf ſchön und häßlich geführt. Allein was immer der Inhalt ſei, die Behandlung bleibt ſymboliſch und da kann das Gute ebenſo häßlich erſcheinen, als das Böſe. Das Geſtaltenbilden iſt zwar dieſer Phantaſie ein ganzer Ernſt, ſie hat die Wahrheit nicht auf andere Weiſe; aber es iſt ihr damit auch zu ſehr Ernſt, ſie hat dabei das Intereſſe, die Wahrheit zu finden, daher iſt ihr das Schöne nicht Zweck. Wir ziehen jetzt das Reſultat dieſer Stufe der Phantaſie für den rein äſthetiſchen Geſichtspunkt, indem wir dieſelbe, nachdem wir ſie zuerſt an die in §. 403 aufgeſtellten Arten gehalten haben, nun auch an die übrigen halten. Daß ſie überhaupt bildend iſt, braucht keines neuen Beweiſes. Der ſinnliche Menſch iſt weſentlich auf das Auge geſtellt und die ganze Naturreligion iſt ein Augen-Aufſchlagen über die großen Naturwunder. Nur an der Grenzſcheide wird ſich uns ein ſubjectiver Eingang in's Innere und daher die Geſtalt der empfindenden Phantaſie aufthun. Allein nicht auf das taſtende Sehen wird dieſe Weltanſchauung organiſirt ſein: dieſes iſt ſchon voll Formſinns und zwar vorzüglich für die menſchliche Geſtalt, welche ja nur ſehr kärglich von der orientaliſchen Phantaſie unter die Sphären ihres Stoffs gezogen wird; noch weniger auf jenes eigentliche Sehen, das im Licht- und Farbenſchein der Oberfläche den Reflex des Innern erfaßt. Nur das meſſende Sehen bleibt alſo übrig. Nicht organiſche Verhältniſſe, ſondern Größen-Verhältniſſe ſind es, was die ſymboliſche Phantaſie erfaßt und fortbildet. Der Umfang imponirt dem Naturmenſchen, das Weite, Breite, Hohe in der Wirkung der Naturkräfte. Nun muß aber ſeine Phantaſie auch thätig ſein und dieſe Thätigkeit iſt im Schaffen immer zugleich begrenzend. Der ſymboliſche Standpunkt zwängt aber in das Bild eine ihm fremde Idee; dieſe kann jenes nicht organiſch beſeelend durchdringen, ſie kann ihm nur abſtracte Grenzen geben und es ſo binden, wie die tropiſche Pflanzenwelt (§. 278) nach der einen Seite kryſtalliſch ſtreng

gebunden erſcheint. In der Kunſtlehre dürfen wir nur die Schlußfolgerung daraus pflücken, ſo wird einleuchten, daß die eigentliche Kunſt der orientaliſchen Völker die Baukunſt war. Die dichtende Phantaſie nun muß, weil ſie alle andern Arten (§. 404) in ſich begreift, natürlich auf allen Stufen hervortreten; das Verhältniß wird aber dieß ſein, daß je die Art, welche den Standpunkt einer Stufe beſtimmt, in der dichtenden, ſoweit ſich dieſelbe in ſie erſtreckt, den ſpezifiſchen Charakter bedingt. Es verſteht ſich ferner, daß, an die Arten von §. 402 gehalten, die ſymboliſche Phantaſie weſentlich eine erhabene ſein muß, denn das Bild iſt in ihr als negativ gegen die Idee geſetzt (vergl. Hegel Aeſth. Th. 1. S. 392). Freilich wird die Idee ſelbſt wieder als ſinnliche Ausdehnung gefaßt, dieſe Phantaſie als meſſende bildet daher zunächſt im Sinne des Erhabenen des Raums und der Zeit (§. 91 — 94), zwar auch des Erhabenen der Kraft, doch ſo, daß ſie dieſes unter die Verhältniſſe des erſteren ſtellt, indem ſie es in coloſſale Raum- und Zahlen-Maaße ſetzt. Auch ſo weit ſie auf das Erhabene des Subjects ſich einläßt, woraus Göttergeſtalt und Heroenſage entſteht, muß ſie, weil ihr die ſittliche oder überhaupt geiſtige Größe immer wieder Naturmacht iſt, es unter denſelben Verhältniſſen anſchauen: der Gott, König, Held iſt immer von übermenſchlicher Größe u. ſ. w. Das Tragiſche muß in dieſer Phantaſie eine große Rolle ſpielen. Da auch die perſönlichen Götter nur flüchtige Schattenbilder vereinzelter Momente der Idee ſind, ſo haben ſie, was Götter eigentlich nicht haben ſollten, ein Schickſal, das dunkle Urweſen iſt ihr Deſpot (Götterdämmerung und die verwandten Vorſtellungen des Orients). Sie kämpfen tragiſch unter ſich. Die Menſchenwelt aber, ſoweit ſie aufgenommen wird, hat ebenſo ihr finſteres Schickſal nicht nur in ihrer eigenen Sphäre, durch die Deſpotie, ſondern auch durch die göttlichen Mächte; ſie ſchlagen ſinnlos ein, wie in Nal und Damajanti. Da nun aber auch dieſe Macht nur dürftig mit den Keimen der ſittlichen Idee ſchwanger, vielmehr dunkler Naturſchooß iſt, bleibt es im Tragiſchen überall bei der Form, die wir (§. 130) das Tragiſche als Geſetz des Univerſums nannten. Aber dieſe Form iſt hier ſelbſt nicht rein; ein blindes Geſetz darf herrſchend erſcheinen über das Blinde im Menſchen, ſeine Jugend, ſein Leben, ſein Glück, ſeine Schönheit, aber nicht über Geiſt und Willen in ihm, die doch im Orient irgendwie immer thätig erſcheinen, aber vom finſtern Schickſal grundlos unterdrückt werden. Hier iſt nur noch die Frage zu beantworten, ob eine ſo dualiſtiſche Phantaſie nicht weſentlich auch des Komiſchen mächtig ſein werde; allein es erhellt alsbald, daß dazu eine Freiheit des Bewußtſeins und daraus fließende wirkliche Ergreifung ſowohl als Verſöhnung des Widerſpruchs vorausgeſetzt iſt, die dieſer Weltanſchauung noch durchaus mangelt. Es tritt zwar hie und da hervor; ſo enthält die Sakontala einige kurze Scenen faſt in Shakeſpeares komiſcher Manier, Duſchmanta hat ſogar einen Hofnarren; aber dieſes Element hat nur einen ſchmalen Spielraum da, wo die Götterwelt einen Augenblick vergeſſen wird. Die maaßloſe Sinnlichkeit des Gottesdienſts mag wohl auch ihre ungeheuern Obſcönitäten mitunter komiſch gewendet haben, doch erſt da ſie ſchon aufhörten heilig zu ſein, wie denn die Zoten algieriſcher Theaterpoſſen noch heute an den Lingamdienſt erinnern. Ferner trat das Komiſche in der Fabel hervor, dieſe gehört aber ihrem Begriff nach ebenfalls an das Ende dieſes Ideals und wir können die ganze Form der Phantaſie, wozu ſie gehört, erſt am Schluße der Phantaſie des Alterthums überhaupt einführen.

2. Es iſt falſch, wenn Hegel das Erhabene erſt mit der ſymboliſchen Kunſtform (theils überhaupt, theils insbeſondere mit der moſaiſchen Religion) einführt. Jede geſchichtliche Hauptſtufe der Phantaſie hat ihre Erhabenheit; die orientaliſche unterſcheidet ſich allerdings dadurch, daß ſie das Erhabene zu ihrem Hauptſtandpunkte macht, allein es iſt nicht das Erhabene überhaupt, ſondern es iſt ein unreif Erhabenes, wie alle ihre Formen. Sie ſetzt das Bild negativ gegen die Idee, aber nur in der Weiſe des Symbols. Die Idee iſt nicht als Geiſt gefaßt, daher nicht als Perſönlichkeit, daher hat ſie nicht ihren menſchlichen Leib, den ſie immanent einwohnend auf ächt erhabene Weiſe beherrſchen könnte. Wohl tritt menſchliche Geſtalt auf, aber ſie ſinkt ja wieder in's Symboliſche, ebenſo Thier- und Pflanzengeſtalt. Da nun dieſe Leiber und ſo alle Gebilde hier nicht ſich ſelbſt bedeuten, ſo treibt die Phantaſie, was Hegel nicht bloß als Zug der indiſchen (a. a. O. S. 436) hätte anführen ſollen, ihr Bild in's Maaßloſe auf, wie z. B. das Zeugungsglied, das Weltei, häuft Zahlen, Glieder in's Ungeheure. Das Aeußerſte dieſer Auftreibungen erſchien noch ſpät im Talmud. Als Häufung koſtbaren Schmucks wirkt dieſe Maaßloſigkeit im Sinne des Prachtvollen (vergl. §. 98) und eine beſondere Wendung nimmt dieß in der dichtenden Form. Die Grundlage wird auch hier, wie geſagt, immer der Standpunkt der bildenden Phantaſie ſein, das Geiſtige ſelbſt wird in der Form bauender Naturkräfte erſcheinen. Hier beſonders aber wird der Weg des Prächtigen eingeſchlagen werden, das Unzulängliche des Symbols auszufüllen, und zwar durch die Vergleichung (vergl. §. 405). Das Subject, das verglichen wird, iſt ſymboliſch dunkel; um das Dunkel aufzuhellen wird nun Bild um Bild herbeigebracht und prachtvoll gehäuft. Noch heute iſt Ueberfluß der Vergleichungen in der Dichtung ein Beweis unzulänglicher Phantaſie, welche eine fehlende Qualität durch Quantität zu erſetzen ſucht.

3. So wirkt der Dualismus als Symbolik; dazu kommt aber noch der Dualismus in der erdichteten Stoffwelt. Das Urweſen iſt leer, die

perſönliche Götterwelt übervoll. Es iſt, wenn einmal die Natur vergöttert wird, keine Grenze abzuſehen; zwar hält ſich (vergl. §. 425 Anm. 1) der Polytheiſmus an die bedeutendſten Erſcheinungen als Grundlagen, aber neben dieſen beſteht die ganze übrige Welt. Wie ſoll ſich die nicht vergötterte Welt zu dem vergötterten Theile verhalten? Jede andere Erſcheinung kann wieder als Symbol der vergötterten Haupterſcheinungen gefaßt werden. Das Symbol wird nicht als bloßes Symbol gewußt, das Lauern der Bedeutung hinter den Erſcheinungen iſt geiſterhaft: ſo ſchimmert Alles in Alles, nichts iſt feſt und wie im Traum die Geſtalten ſchwellend quellen und gaukeln, verwandelt ſich die Welt in ein wirres Gaukelſpiel. Der §. nennt daher, und weil ſchon in jenem Auftreiben und prachtvollen Häufen das Maaßloſe liegt, die Welt dieſer Phantaſie ebenſo ungemeſſen, als gemeſſen. Dieß will ſagen, theils, daß Einiges gemeſſen, Anderes ungemeſſen, theils aber auch, daß das Gemeſſene ſelbſt ungemeſſen ſei. Drückt nämlich dieſe Phantaſie ihre ſymboliſchen Ahnungen im eigentlichen Meſſen (in der Baukunſt) aus, ſo muß ſie wohl auch das Ausgedehnteſte noch meſſen, ein Abſchluß muß alſo da ſein, aber häufig wird es an regelmäßiger Anlage, wie namentlich in den indiſchen Höhlentempeln, an einem äſthetiſch befriedigenden Abſchluß fehlen, was insbeſondere der ägyptiſche Tempelbau zeigen wird, oder wird zwar das Ganze wohl abgeſchloſſen, aber in ſich zu wenig gegliedert ſein (wie die Pyramiden und And.). Ferner in organiſchen Bildungen wird zwar auch das Maaßloſe gemeſſen ſein: ſo ſind die Köpfe, Arme der irdiſchen Götter freilich gezählt, werden Maaße des Welteis u. ſ. w. anzugeben verſucht; aber der gemeſſene Stoff iſt doch ſo übertrieben, daß die wahre Form des Gegenſtands aufgehoben und das Maaß nur äußere Grenze des in ſich verworren Maaßloſen iſt. So iſt auch in einem Menſchenleib mit Thierkopf jedes wahre, von innen gegebene Maaß aufgehoben. Neben dieſem äußern Meſſen des innerlich Maaßloſen gährt nun aber eine unendliche Maſſe von Bildern auf, die gar kein Maaß mehr haben und wild ineinander übergehen. In dieſer Ueppigkeit glaubt man dann die andere Seite der Pflanzenwelt heißer Zonen, die bunte, wuchernde Pracht zu erkennen. Eine ſolche Phantaſie aber muß nothwendig in das Häßliche und Abgeſchmackte haltlos übergehen. Dieß Häßliche iſt dann nicht etwa eine äſthetiſch beabſichtigte und ebendaher ſich in's Furchtbare oder Komiſche rein auflöſende Häßlichkeit. Nicht bloß die böſen Götter, Siwa, Ariman, Typhon werden häßlich dargeſtellt, ſondern häßlich werden auch die Darſtellungen des Guten und Heilſamen durch die Incongruenz des Bildes. So iſt der Phallus ein Bild der heilſamen Kraft, aber dieſe Iſolirung eines ſinnlichen Organs empörend häßlich. Nun wurde wohl in §. 108 Anm. 1 zugegeben, daß die wahre und ganze Häßlichkeit nur diejenige ſei, in welcher das Böſe ſich darſtelle, und in §. 406, 2. die ſchlechte Geſinnung als innerer Grund der häßlichen Phantaſie geſetzt; die ſymboliſche Phantaſie aber iſt ja unſchuldig, da ein ſolches Bild auf eine ehrwürdige Idee hindeuten ſoll. Allein eine Zuchtloſigkeit kommt hier doch zum Vorſchein und der ſcheußliche Gottesdienſt, der dazu gehörte und den wir namentlich bei Syrern und Phöniziern finden, erſcheint allerdings als Verwilderung des Menſchen, weil wir auch der Menſchheit vor der Bildung ein Gefühl und Ahnung des ſittlichen Maaßes, das ſich zum ſchönen geſtalten müßte, zutrauen dürfen; es gibt in gewiſſem Sinn doch eine Sünde vor dem Sündenfall und ein wüſtes Wühlen im Schmutze, wo ſchon Anſätze der reineren Anſchauung ſind, die es Lügen ſtrafen. Auch eigentlich wilde Völker bilden Larven und Fratzen, die eine Ausartung mitten in der rohen Natur ſelbſt zu erkennen geben; die liebe Natur hat auch ihre Laſter der Cultur. So bewährt ſich, was am Schluß der Anmerkung zu §. 424 geſagt iſt. Aber auch das Häßliche, wo es hingehört, das Häßliche der böſen Götter, iſt nicht wahrhaft äſthetiſch häßlich; der zähnefletſchende Siwa mit dem Halsbande von Schädeln, der Drache Ariman u. ſ. w. ſind geſpenſtiſch ſchauderhaft, ohne ſich, wie der chriſtliche Teufel, komiſch oder durch eine Untiefe geiſtig böſen Ausdrucks in das wahrhaft Furchtbare aufzulöſen; denn das Böſe ſelbſt iſt ja wieder nur die zerſtörende Naturmacht und das Häßliche muß das Auge verletzen, um dieſe Leerheit zuzudecken. — Daß in dieſer Welt Alles dunkel bleibt, folgt von ſelbſt; dunkel nicht nur für die ſpäte Nachwelt, ſondern für die Mitwelt und den hervorbringenden Geiſt ſelbſt. Das Schöne aber ſoll ſich ſelbſt erklären.

Wir werden den Begriff des Typus in der Kunſtlehre wieder aufnehmen müſſen, aber ſein innerer Grund liegt in der Feſſlung der Phantaſie durch den unfreien Schein der Religion. Unreife Formen erſcheinen gerade wegen ihres Dunkels ehrwürdig und heilig, da entſteht eine Scheue, oder, wie in Aegypten, eigentliche Prieſterſatzung, welche die Phantaſie auf dem Standpunkte einer bis zu einem gewiſſen Grade vorgedrungenen Entwicklung hemmt. Natürlich iſt es dann die Ausführung, worin man den Fortſchritt nicht zuläßt, aber das Phantaſiebild ſelbſt, das dieſer darſtellen wollte, gilt für frivol. Gebundenheit in allem Ueberſchwellen iſt der weitere Charakter dieſer Phantaſie.

§. 431.

1 **Die indiſche Phantaſie legt das ſtärkſte Gewicht auf den dunkeln Abgrund der höchſten Einheit (§. 429) und indem die Bewegung aus ihm und zu ihm das erſte Geſetz einer reich hervorſprudelnden Geſtaltenwelt iſt, ſo ver-**

ſchwimmt dieſe unſtet in allgemeiner Flüſſigkeit. Hier vorzüglich erſcheint daher im Uebergewicht des Ungemeſſenen über das Gemeſſene das Traumartige als der Grundcharakter, in welchen alle Züge, auch der des ſeelenvollen Naturgefühls und ſchwungvolleren Formſinns, in kraftloſe Weichheit aufgelöſt zuſammengehen. Dagegen kommt die perſiſche Phantaſie kaum in Betracht; der Dualiſmus, der ihr Grundzug iſt und von noch nicht ſymboliſcher Anſchauung der Lichtwelt durch ſparſame Symbole zu einer einfachen Mythenbildung fortſchreitet, verkündigt das zum Handeln beſtimmte Volk, deſſen Formſinn allerdings mehr zur urſprünglichen Stoffwelt ſich neigt und dem Schwunge ſtrengerer Schönheit nahe kömmt.

1. Wir haben alſo wieder jene Völkerpaare vor uns, von denen je das eine Volk mehr Subject, das andere mehr Object der Phantaſie iſt, das eine mehr Schönheit, das andere mehr Stoff für Schönheit erzeugt, das eine contemplativ, das andere praktiſch iſt. So verhält es ſich in der folgenden Gruppe mit den Aegyptiern gegenüber den Semiten, von welchen letzteren jedoch die Juden in anderer Beziehung ſich unterſcheiden und wenigſtens negativ, als die Grenzſcheide der Naturreligion bildend, für die ſubjective Seite bedeutender werden. Am wichtigſten bleiben die Indier und Aegyptier; ſie verhalten ſich zu einander wie erſtes, urſprüngliches Hervorquellen der ſymboliſchen Phantaſie in üppigem Erguße und beſonnene Siſtirung dieſes Fluſſes. Hegel hat die indiſche Religion überhaupt von dieſer Seite gefaßt, hat ihren äſthetiſchen Charakter zum Definitionsgrunde ihres Weſens überhaupt erhoben und ſie als Religion der Phantaſie, ihren Standpunkt als den der phantaſtiſchen Symbolik beſtimmt. Wir ſtellen dieſer Beſtimmung eine andere, neuerdings hervorgetretene gegenüber. E. Meier (die urſprüngliche Form des Dekalogs S. 89 ff.) will vielmehr das innerſte Prinzip des ſo geſtaltenden Bewußtſeins zu dem den Ort dieſer Religion beſtimmenden Grund erhoben wiſſen und dieſes faßt er (gegenüber der chineſiſchen Religion) als Erhebung des Geiſtes aus dem Taumel des Naturlebens, in das er einerſeits verſenkt iſt, in die reine Einheit des Univerſums (des Brahma). Dieſe Einheit, unterſchiedslos und dunkel, kann nicht Object ſein, nicht verehrt werden, die Erhebung dahin iſt brütende Abſtraction von allem Sinnlichen, Verſenkung in ſich, bewußtlos, dumpf, weil das Abſolute nicht als Geiſt gefaßt, ſondern ſelbſt nur dunkler Naturſchooß, trüb aſcetiſch, weil das Wirkliche ſeine Negation iſt. Die Verſenkung in das Mannigfaltige, der Taumel der Sinnlichkeit iſt der andere Pol und das Band zwiſchen beiden iſt für den Menſchen von unten nach oben die Seelenwanderung, für die Welt überhaupt von oben, von Gott aus nach unten die Awataren, die ihren höchſten Abſchluß in der Geburt Wiſchnu's als Buddha, als Menſch, der durch

reine Contemplation identiſch mit Brahma iſt, finden. Um dieſes Zwieſpalts willen nennt er die indiſche Religion die des radicalen Böſen. Für unſern äſthetiſchen Zuſammenhang iſt jedenfalls das bildende Verfahren in dieſer Religion zu wichtig, als daß wir nur vom Endzwecke des Bewußtſeins, das dieſem Verfahren zu Grunde liegt, ausgehen dürften; in der That aber laſſen ſich beide Beſtimmungen, wie im §. geſchehen, zuſammenfaſſen. Der Grund nämlich, warum die bunte Götterwelt, die ſich aus dem dunkeln Urweſen durch Anſammlung von Local- und Sectenculten von der Trimurti durch die Götter zweiten Rangs bis zu der Maſſe untergeordneter guter und böſer Geiſter herab fortſpann, durchgängig den traumartig gaukelnden Charakter hat, worin Alles ſchwimmt, ſchwillt, ineinander übergeht, Jedes jeden Augenblick in das Göttliche aufgähren und dieſes in jeden noch ſo ſinnlichen Zuſammenhang wie mit gleichen Füßen hereinſpringen kann: der Grund davon iſt eben im ethiſchen Bewußtſein der ſtete Ausgang von und Rückgang zu der dunkeln Einheit in Brahma; die Feſthaltung des geſtaltloſen Grundes iſt es, die alles Geſtaltete in ſtetem Fluß erhält; ſie iſt die dunkle Grotte, worin der Geiſt in Traum ſinkt und ſeine trunkenen Geſtalten in geiſterhaftem Wechſel, ſteter Metamorphoſe an ſich vorüberſchweben läßt. Der bewegungslos ſinnende Brahma, der brütende Buddha und der wilde, tanzende Siwa ſind recht die Repräſentanten beider Pole dieſes zwieſpältigen Geiſtes, der jedoch ſeine Gegenſätze nicht trennt, ſondern fließend erhält, daher die Bezeichnung: radicales Böſes jedenfalls zu viel ſagt. Wir halten uns nun nicht weiter bei dem auf, was dieſe Phantaſie mit aller orientaliſchen gemein hat, nicht bei den unorganiſchen, botaniſchen, thieriſchen Symbolen, ihrer krauſen Zuſammenſetzung mit der Menſchengeſtalt, ihrer coloſſalen Größe. Was aber mit jenem ſchwebenden Charakter ganz ſtimmt, iſt die auffallende Weichheit des indiſchen Formgefühls. Wir reden hier nicht von der Süßigkeit und Anmuth rein menſchlicher Züge, nicht von dem ſeelenvollen Naturſinn, der ſich nothwendig in der eigenen Darſtellung ebenſo zeigen wird, wie im Leben dieſes Volkes ſelbſt (vergl. §. 346, 1.), ſondern näher von der ſpeziellen Auffaſſung der Geſtalt. Der indiſche Formſinn erreicht im Einzelnen einen Schwung, der an der Schwelle des Schönen ſteht, beſonders in den breithüftigen Weibergeſtalten; für das Weibliche iſt überhaupt das feinſte Gefühl vorhanden, die heiße Sehnſucht, der üppige und ſüße Wolluſt-Drang der Liebe iſt das eigentliche Element dieſer keimvollen Religion, die uns von der Brautnacht der Seele mit Gott in das irdiſche Brautbett und zurück in jene zieht. Doch auch männliche Formen zeigen oft Fluß und Schwung, dem griechiſchen nahe, auch in Bewegung und Thun, wie denn in Nala und Damajanti die Wagenfahrt des Erſteren offenbar etwas vom Geiſte Homers hat.

Allein das Straffe und Geſchwungene zerfließt überall mitten im Anſatz wieder in breiige Weichheit und Schlaffheit und wie die Glieder der einzelnen Geſtalt teigig und gelenklos in jede unmögliche Stellung ſich verbiegen, als könnten ſie auch weggeworfen werden, ſo bauſcht ſich auch das Ganze der Erfindungen in tolle und freche Verwirrung auf, worin namentlich die Symbolik des Zeugens die häßlichſten, die Trübheit der Aſceſe mit dem Ueberſchwang der Zahl die abgeſchmackteſten Bilder erzeugt. Beiſpiele geben namentlich die Heldengedichte Ramayana und Mahabharata.

2. Die Grundlage der perſiſchen Religion iſt allerdings einfache, noch nicht ſymboliſche Anſchauung des Poſitiven und Guten im Lichte, des Negativen und Böſen in der Finſterniß; Ormuzd iſt das Fruchtende und Lebenſchaffende im Lichte u. ſ. w. Allein es gibt keine Religion, welche nicht auch den Anſatz zur Perſonbildung nimmt, und die perſiſche iſt gerade darin beſonders ſtark, wie ſich aus dem ethiſch perſönlicheren Charakter des Volkes ſchon ſchließen läßt. Geiſter ſind es, welche im Lichte und in der Finſterniß wohnen, dieſe Geiſter haben wieder ihre Geiſter, die Amſchaſpand, Ferwer, Ized und Dew, ja jedes wirklich Lebendige hat wieder ſeinen Dämon. Zwiſchen jene unmittelbare Anſchauung und dieſe Perſonification iſt eine ſparſame, verglichen mit der indiſchen Ueppigkeit und Zuchtloſigkeit keuſche Symbolwelt geſtellt, es ſind namentlich Thiere, natürliche und wunderbare, Stier, Pferd, Einhorn, Löwe, Adler, Greif, worin die einzelnen Momente der Weltkräfte angeſchaut werden. In der hellen Deutlichkeit dieſes Geſtirndienſtes nun ſpielt das urſprüngliche dunkle Allweſen (Zeruane Akerene) nicht mehr die Rolle, wie in Indien. Die concrete Welt leuchtet in ruhiger Pracht, in den vollen Umriſſen des Lichts, in der ſcharfen Abſetzung gegen das Dunkel. Eben dieſe Helle und Beſtimmtheit aber drückt auch die ausgebildete Phantaſiewelt der Perſonification in den Hintergrund, die Geiſter ſind eine dünne, durchſichtige Geſtaltenbildung, die nach keiner vollen Verkörperung ſtrebt; die Götter werden nicht abgebildet, nur die wenigen Symbole. Spielt nun das dunkle Urweſen kaum eine Rolle, ſo tritt dagegen in dieſer ſcharfen Anſchauung des Concreten, des wirklichen Lebens, das aus ſeinem Schooße hervorgegangen, der offene Gegenſatz um ſo voller und als das Beſtimmende hervor: die perſiſche Religion iſt vorzugsweiſe dualiſtiſch. Schon darin, im Kampfe des Ormuzd und Ariman, drückt ſich die Spannung des Sollens, der Standpunkt des Willens aus. Dieſer Kampf iſt aber weſentlich ein Kampf des Guten und Böſen. Zwar darf man keineswegs die reine Idee des Ethiſchen darin ſuchen; Naturreligion iſt auch die perſiſche, das Gute iſt Förderung des Lebens, des Seins, das Böſe iſt das Schädliche, das Zerſtörende in der Natur. Der Menſch ſoll mit

Ormuzd für jenes gegen dieſes, das Reich Arimans kämpfen. Allein umgekehrt iſt dieß auch eine Grundlage, woran ſich das eigentlich Ethiſche, ſoweit es in dieſer Naturform des Willens zum Bewußtſein kommen kann, von ſelber anſetzt und baut. Die Völker umſpannen wie die Sonne und ſegensreich beherrſchen iſt Ziel dieſes handelnden Volkes, das ebendaher mehr objectiv Stoff für die Aeſthetik iſt, als daß es ſubjectiv ſolchen ſchafft. Soweit es nun dennoch auch im letzteren Sinne thätig iſt, wird es die Idealwelt ſeiner Phantaſie weſentlich durch das Medium der objectiven Stoffwelt darſtellen: der König, ſein Hof, ſeine Siege, ſein Wirken, die Ceremonien, worin ſich ſeine Größe repräſentirt, ſind das rechte Bild für das Reich des Ormuzd, Städtebau in der Zahl ſeiner Ringmauern u. ſ. w. Symbol des Planetenſyſtems. Eine reiche Heldenſage bildet ſich aus. Man ſieht, wie die geſunde Einfalt dieſes Volks ſich zur urſprünglichen Stoffwelt hindrängt. Daher iſt ſein Formgefühl gemeſſener, als das indiſche, ruhig, würdig, edel, repräſentativ und feierlich, Pracht und Majeſtät ſein Grundcharakter.

§. 432.

1 **Aehnlich verhalten ſich die ſemitiſchen Völker Vorderaſiens (die Juden**
ausgenommen) zu den Aegyptiern (vergl. §. 347). Jene ſind zu thätig,
um in der äſthetiſchen Formbildung bedeutend zu ſein; ihre kargen, übrigens
zugleich wild ausſchweifenden und melancholiſchen Religionsvorſtellungen arbeiten
2 **den ägyptiſchen vor. In der Phantaſie der Aegyptier legt ſich der indiſche**
Taumel und im Ungemeſſenen herrſcht das Gemeſſene als beruhigendes Geſetz.
Der wahre Grund des Erhabenen, die Negativität des Sinnlichen, tritt als
die Vorſtellung eines ſterbenden Gottes, und zugleich die wahre Idee des
Sittlichen als Vorſtellung ſeines Todtengerichts ein, doch hat die letztere nicht
die Kraft, den Geiſt über die abſtracte Feſthaltung des Todes zu erheben
Dieſe Phantaſie wird daher weſentlich todtenhaft. Je näher nun der Aufgang
der Perſönlichkeit und daher der menſchlichen Schönheit liegt, deſto ſtärker
äußert ſich die Stockung an dieſer Schwelle durch das Bedürfniß der Erfindung,
aber auch durch die bedachtſame Wahl ineinandergeſchobener, beſonders
im Thiere das Geheimniß des Geiſtes ſuchender Symbole, deren bunte und
doch ſtreng gefeſſelte Welt in räthſelhaftem Schweigen den Charakter
des Todtenhaften vollendet.

1. Wir ſtellen hier die ſemitiſchen Völker außer den Juden, Babylonier, Phönizier, Syrer voran, denn was an ihnen allein wichtig iſt, das leitet zur ägyptiſchen Religion hinüber; übrigens verhalten ſie ſich

zu den Aegyptiern wie die Perſer zu den Indiern: ſie ſind äſthetiſcher Stoff und machen ſelbſt deſſen wenig. Wodurch ſie nun zu den Aegyptiern hinüberführen, dieß iſt die Idee eines ſterbenden und wieder auflebenden Gottes, in welchem zunächſt der Wechſel der Sonne, der Natur überhaupt, dann aber auch gewiß eine Ahnung des durch die Negation des Sinnlichen zu ſeiner Freiheit ſich bewegenden Menſchengeiſtes (vergl. Stuhr, die Religionsſyſteme der heidn. Völker des Orients S. 444) ausgeſprochen wurde: es war Adonis oder Tammuz, um den alljährlich die wilde Klage, dann der helle Jubel erſcholl. Noch beſtimmter erkennt man dieſe Sage in Melkarth, dem phöniziſchen Herkules und ſeinem Flammentode. Spricht ſich ſo auf der Grundlage der Naturſymbolik das erwachte Freiheitsgefühl dieſer praktiſchen und rührigen Stämme aus, ſo warf ſich der gegenſätzliche orientaliſche Geiſt in ihnen auch mit dem ganzen verbiſſenen Eigenſinn ſemitiſchen Naturells in den Taumel des Naturlebens, wie um ſich das ganze Bewußtſein der Knechtſchaft in ſeinen Banden und daher den ganzen Schmerz darüber in den Untiefen der gründlichſten Wolluſt zu geben (vergl. E. Meier a. a. O. S. 101). Hier war jener zuchtloſe Lingamdienſt, jene Preisgebung der Weiber zu Ehren der Aſtaret, Mylitta, hier Sodomiterei und alle Greuel des Heidenthums. Eine ſolche Stimmung mußte ſich in der bildenden Phantaſie die häßlichſte Geſtalt geben. In der eigentlich meſſenden Thätigkeit konnte ſie erhaben und prachtvoll ſein wie bei allen Morgenländern; dagegen konnte ſie in ihrem Uebertritt auf organiſche Schönheit nur Fratzen erzeugen. Seltſam zuſammengeſetzte Wunderthiere, Baal oder Moloch mit Kalbskopf und glühendem Rachen, der Fiſchmenſch Dagon, die Zwerggeſtalten der Pätaken oder Kabiren, meiſt ithyphalliſch wie wohl überhaupt gewöhnlich die Götterbilder dieſes Cultus, geben Zeugniß davon. Es tritt übrigens in den Aſſyrern ein Volk auf, das, wiewohl ſtark mit Semiten verſetzt, doch indogermaniſcher Abkunſt war wie die Perſer. Dieſes Volk entfaltete für die urſprüngliche Stoffwelt dieſelbe geſunde Phantaſie wie die letztern; daß ſie hier eine den perſiſchen Darſtellungen verwandte Würde, einen Anklang reinerer Schönheit erreichte, das zeigen die großen neuen Entdeckungen in den Trümmern von Ninive.

2. Die ägyptiſche Phantaſie iſt die verſteinerte Traumwelt Indiens, ein Haus voll ſchlafender, auf den weckenden Königsſohn wartender Geſtalten wie im Mährchen vom Dornröschen. Die Schilderung des ägyptiſchen Charakters, wie er durch die Natur des Landes bedingt iſt (§. 347), macht begreiflich, da ſich eine ſinnende Gemeſſenheit auch in die Phantaſie fortſetzen und zwar die Erzeugung unendlicher Symbole und Halbmythen keineswegs verhindern, wohl aber Ruhe, Siſtirung des wirren Geſtaltenwechſels und größere Tiefe in ſie einführen mußte. Fangen wir

mit der Tiefe an, ſo dürfen wir die Bedeutung des Mythus von Oſiris, Typhon und Iſis, wie ſie Hegel als Mittelpunkt dieſer Religion aufgefaßt, als anerkannt vorausſetzen. Der ſterbende Gott iſt nun freilich der ſinkende Nil, die fliehende Sonne, aber Oſiris iſt auch der Gründer der Geſittung, des Ackerbaus, des Staats, jedes Guten, jeder Ordnung; da er alſo ſittliche Bedeutung hat, wie ſein Feind Typhon nicht nur der verzehrende Gluthwind und alles Schädliche, ſondern auch das ethiſch Böſe iſt, ſo muß das Sterben, die Negation des Sinnlichen, mehr als blos Naturbedeutung haben, es muß der ſittliche Gehalt des Gottes eine Frucht davon tragen, und ſo ſteht Oſiris im Reiche der Geiſter, einer Welt des vorgeſtellten Jenſeits, deren Sinn aber einfach die Zurücknahme aus dem Unmittelbaren in das Innere iſt, als Todtenrichter wieder auf und richtet hier die ebenfalls den ſinnlichen Tod geiſtig überlebenden Menſchen. Auch die perſiſche Religion kennt ein Todtengericht und Geiſter, die ihm obwalten, aber ſie kennt nicht den Uebergang eines Hauptgottes aus ſinnlichem Tode in dieſes geiſtige Amt. Hätte nun die ägyptiſche Weltanſchauung dieſe Bewegung aus dem ſinnlichen Sein durch ſeine Negation in die ſittliche Innerlichkeit in Einen Begriff zuſammengefaßt, ſo wäre ſie keine Naturreligion mehr, die Perſönlichkeit wäre aufgegangen; allein der ſinnliche Tod iſt ein Geſchehen von außen (die Zerſtücklung durch Typhon) kommt von außen an das Subject, iſt nicht Ueberwindung des Endlichen durch Freiheit, und nur ſucceſſiv, in einem Nachher, in einem vorgeſtellten andern Ort, trägt er ſeine Frucht, den Anfang der ſittlichen Bedeutung. Die Naturgrundlage bleibt, Oſiris iſt der Nil, die Sonne, das Jahr. Es fehlt die Sammlung des im Fortgang Gewonnenen in Eins und ſo bekommt der Tod als nackte Thatſache einen Werth, das Todtſein wird zum Höchſten, der Leichnam, nicht der Geiſt, der nach der Vorſtellung ihn überlebt, recht verſtanden aber von Anfang an ſeine Wahrheit war, iſt heilig. Es iſt eine große Wahrheit, daß man bildlich geſtorben ſein muß, um etwas, um ewig zu ſein, aber eine traurige Verkehrung derſelben, daß das todte Reſiduum des buchſtäblichen, unbildlichen Geſtorbenſeins das werthvolle Bleibende ſei. So legt ſich Leichengeruch, todtenhafter Charakter über die ganze Welt dieſer Phantaſie, nicht nur über jene Todtenſtädte und Mumien, ſondern über Alles, was die Phantaſie bildet: Geſtalten, die eben, da ſie den Schritt zur Freiheit thun wollen, verzaubert, in Todesſchlaf gebannt wurden.

So nah an der Löſung des Räthſels, daß die abſolute Idee die Perſönlichkeit als Menſchheit und ihre Erſcheinung die Schönheit ſei, arbeitet ſich die Phantaſie in brütendem, ſaurem, vergeblichem Drange ab, durch Häufung und Ineinanderfügung von bildlichen Darſtellungen das Wort des Räthſels zu finden. Das Symbol tritt hier in ſeine ganze

Bedeutung als Nothhilfe. Man wird mit Fragen von Symbol zu Symbol geſchickt und kommt nie mit der Antwort zurück: die Sonne, der Nil, das Jahr bedeuten einander, Oſiris, zwar Perſon, alſo mythiſch, aber wieder nur ſymboliſch, bedeutet alle und dazu den Ackerbau, die Geſittung überhaupt und die ſittliche Idee des Lebens als Todtenrichter, aber umgekehrt bedeuten ſie wieder ihn, denn es iſt die Ahnung da, daß die Naturkräfte nicht das Wahre ſeien, ſondern das Subject, in welchem die ganze Natur ſich zuſammenfaßt und negativ aufhebt. Oſiris iſt aber wieder nicht wahrhaft das Subject, er ſchickt abermals zu den Naturkräften fort, er hat daher ſelbſt wieder ſein Symbol im Sperber (der mit offenem Auge in die Sonne ſehen kann, daher dieſe bedeutet), ebenſo im Stier Apis, der Symbol des Jahrs, der Sonne, des Nils iſt. Sein und der Iſis Sohn Horus, zunächſt der Frühling, fällt auch wieder mit ihm zuſammen. Er lebt in der Unterwelt fort, da hat er ſittliche Bedeutung, er lebt aber auch im Horus fort und im Apis, da hat er wieder blos Naturbedeutung.

Man ſieht allerdings, wie hier der Anſatz zum Mythiſchen ſtärker iſt, als irgendwo. Da dieſes die Perſon, alſo die menſchliche Geſtalt vorausſetzt, ſo erweitert ſich keine orientaliſche Phantaſie ſo beſtimmt zum Sinne für menſchliche Schönheit; es fehlt zwar der ſeelenvolle indiſche Sinn für das menſchliche Empfindungsleben, aber der Formſinn iſt deſto ſtärker. Um ſo weher muß es daher thun, wenn eben jetzt, da dieſe Blüthe aufgehen will, die meſſende Phantaſie ſich auf ſie wirft, ihr den Ausdruck der Lebendigkeit und Individualität nimmt und ſie behandelt, wie man unorganiſche Formen mißt. Aber nicht nur dieß; der mythiſche Anſatz ſinkt auch hier wieder ſo tief in das Symboliſche, daß gerade der menſchlichſte Theil, das Haupt, mit einem Thierhaupte, Sperberkopf, Hundskopf, Widder-, Kuh-Kopf u. ſ. w. vertauſcht wird. Dieß müßte gerade um des übrigen Fortſchritts willen unerträglich ſein, wenn man nicht ſogleich wüßte, daß nicht Schönheit, ſondern die Bedeutung der Zweck iſt. So erkennt man denn bei den Aegyptiern leichter, als irgendwo, die ſymboliſche Abſicht, ohne daß darum irgend ein getrenntes Bewußtſein der Bedeutung da wäre, wodurch das Symboliſche ſich aufhöbe. Man ſieht den Symbolen an ihrer bedachtſameren Wahl (Hegel Aeſth. Th. 1, S. 452), an ihrer ruhig geordneten Wiederkehr an, daß ſie Symbole, aber man ſieht auch, daß ſie Nothhilfe einer unklaren Ahnung ſind, daß ſie ihren Urhebern ſelbſt die Antwort des Räthſels ſchuldig blieben, daher der §. das räthſelhafte Schweigen als weiteren Grundzug hervorhebt.

Beſonders das Thierleben diente dem Aegyptier als Symbol. Nutzen oder Schaden der Thiere konnte nicht der letzte Grund ihrer

Erhebung zu religiöſer Bedeutung ſein; vielmehr ihr dämmerndes Seelenleben war es, worin der Aegyptier ein Geheimniß ahnte. Den Orientalen erſcheint noch heute ein Wahnſinniger als ein höheres Weſen, das Traumleben der Seele galt dem ganzen Alterthum als Zuſtand, der einen Blick gewähre in die Untiefe, woraus der wache Geiſt kommt. Das wache Ich ſcheint durch die Reflexion von ſeinem Grunde ſich zu trennen, ein Abfall zu ſein vom All. Gerade derjenigen Naturreligion, die auf der Schwelle zur geiſtigen ſtand, mußte nun die Lebensform, welche zwiſchen der unbeſeelten Natur und dem Ich, gefeſſelt an das Dunkel des Inſtincts, in der Mitte ſteht, unendlich bedeutungsvoll erſcheinen. Das Thier ſcheint ſo eben etwas ſagen zu wollen und nicht zu können; ebenſo dieſe Religion. Dazu kam noch ein anderer Grund: das Thier iſt einfach, Eine Haupteigenſchaft drängt ſich hervor; wie für die verſtändige Fabel, iſt es daher für die dunkel ſuchende Symbolik ganz willkommen, ein vereinzeltes Moment der Idee auszudrücken. Nimmt man dazu den erſten Grund, ſo hat man die zwei Seiten: das Thier eignet ſich zum Symbol um ſeiner Einfachheit willen, aber was es als Symbol bedeutet, ſcheint ihm als dunkle Seele wirklich einzuwohnen. Daher war den Aegyptiern das Thier wirklich zwar Symbol, aber es wurde auch unmittelbar als Daſein des Gottes verehrt. Dieß iſt mehr und weniger, als Symbol. Mehr: denn allemal, wo die Bedeutung zur Seele eines concreten Weſens wird, iſt Fortſchritt über das Symbol; weniger: denn das ſo von ſeiner Bedeutung als lebendiger Seele warm durchdrungene Weſen ſoll zwar (auf dem Standpunkte der Religion) geglaubt ſein, als exiſtire es, aber mit der Einſchränkung, daß es in einem Jenſeits lebe, und dieſe Einſchränkung hebt unbewußt den Irrthum jenes Glaubens auf; nun verſteht ſich, daß dieſes ideale Weſen nur ein als abſolut vorgeſtellter Menſch ſein kann, aber ein Thier und zwar nicht als blos vorgeſtellt, ſondern auch in ſeiner unmittelbaren Wirklichkeit als göttlich verehren iſt tief unter der Symbolik ſelbſt, iſt Fetiſchiſmus. Damit war es den Aegyptiern bitterer Ernſt; wenn der Apis krepirte, ſo war, bis ein neuer gefunden war, ein Jammer, als müßte die Welt, ihres Gottes beraubt, untergehen. So vereinigt die ägyptiſche Phantaſie ſämmtliche Arten der Naturreligion von der gröbſten bis zur Schwelle des Bruches mit aller Naturreligion in ſich, ſteht tief unter ſich und ſteht weit über ſich; ſie gleicht ganz der eigenthümlichen Stellung, die der Affe an der Grenze zwiſchen Thier und Menſch einnimmt.

§. 433.

1 **Das jüdiſche Volk bricht mit der Naturreligion, läßt aber einen Reſt von ihr ſtehen, welcher zur Folge hat, daß ſich der Dualiſmus nun auf das Ver-**

hältniß Gottes zur Welt wirft. Das Gebiet der menſchlichen Schönheit iſt ſeiner Phantaſie, welche das Symbol bis auf wenige Nachklänge aufgegeben und ganz den Weg eines, zwar ſparſamen, Mythus betreten hat, offen; dennoch macht der ausſchließlich erhabene Zwieſpalt, von dem ſie ausgeht, der bildenden Thätigkeit ein Ende; ſie kann nur als empfindende und empfindend dichtende die Herrlichkeit des Schöpfers und die Heiligkeit des Geſetzgebers, die Sehnſucht nach Verſöhnung mit ihm ſich zum Inhalt nehmen oder, in eine objective Form der dichtenden übergehend, die urſprüngliche Stoffwelt, die ſie keineswegs wahrhaft gewonnen hat, um den Preis des Wunders in Idealität erheben.

1. Die Stellung der jüdiſchen Religion iſt für die Geſchichte des Ideals ſowohl, als für die Religionsphiloſophie, ſehr ſchwierig. Es führen von dem Punkte, wo die ägyptiſche Religion ſteht, zwei Wege weiter, welche getrennt nebeneinander gehen und nachher, wie ſich zeigen wird, in der chriſtlichen ſich auf gewiſſe Weiſe vereinigen: der eine iſt Aufhebung des Symboliſchen ſowie des Polytheiſmus überhaupt und abſtracte Gegenüberſtellung eines Gottes und der Welt, der andere iſt Fortbildung jenes Anſatzes zum Mythus, der auf ſymboliſcher Grundlage hervortrat, und Entwicklung eines ſittlichen Polytheiſmus, deſſen Götter durch das Natur-Element, von dem die Perſonbildung ausgieng, noch ſinnlich ſind, aber harmoniſch ſittlich und ſinnlich, den Menſchen vertraut, in der Welt heimiſch. Jenen Weg ſchlugen die Juden, dieſen die Griechen ein. Es ſcheint nun zunächſt, die griechiſche Religion gehöre, weil ſie mit dem Symbol und dem Ausgange von einer phyſikaliſchen Bedeutung der Götter nicht eigentlich bricht, ſondern nur fortbauend dieſen Ausgang verbeſſert und umbildet, entſchieden zur Natur-Religion, die jüdiſche aber, weil ſie offenbar bricht, jedoch von der Negation, der Ausſchließung, nicht zur Poſition, der geiſtigen Immanenz Gottes in der Welt, fortſchreitet, als eine iſolirte Form in die Mitte zwiſchen Naturreligion und Chriſtenthum, als eine Grenzſcheide, welche nicht mehr Naturreligion und noch nicht Religion des Geiſtes iſt. Obwohl nun eben jene Ausſchließung, jenes Stocken bei der Negation ſelbſt wieder ſeinen Grund in einem doch noch mitgeführten Reſte der Naturreligion hat und obwohl es auch an mancherlei ſehr offenbaren Nachklängen derſelben im ganzen Umfang der jüdiſchen Religionsvorſtellungen nicht fehlt, ſo iſt doch allerdings dieſer Grund hinreichend, in der Religionsphiloſophie das Judenthum in der genannten Weiſe nach der griechiſchen Religion, nicht vor ihr, wie Hegel that, aufzuführen. Die Aeſthetik aber hält ſich an den Fortſchritt im Schönen und da ſtehen die Griechen ungleich höher und vollkommener, als die Juden, während zugleich die Reſte der Naturreligion in ihrer Phantaſie immer noch ſtark

genug ſind, um auch ſie zu dieſer zu zählen, wobei wir im Uebrigen aus dem genannten Grunde der Hegelſchen Ordnung folgen. Dem Chriſtenthum aber ſteht die jüdiſche und griechiſche Religion gegenüber als ein Gegenſatz, den es zu löſen hat; es mußte zum ſtarren Monotheiſmus der Juden die menſchliche Nähe, den Wandel des griechiſchen Gottes unter den Menſchen nehmen, alſo beide Wege vereinigen, um zu ſeiner Grund-Anſchauung der Immanenz zu gelangen.

Der Polytheiſmus, ſahen wir, ruht auf der Naturgrundlage; denn wenn die Phantaſie Natürliches unmittelbar für göttlich hält, ſo vereinzelt ſie nothwendig einzelne Naturkräfte, es dringen ſich deren immer mehrere als herrſchend, Lebengebend auf, ſie werden in Symbolen verehrt, aber zugleich ſucht die Phantaſie Geiſter hinter ihnen und ſo entſtehen, indem noch weiter einzelne ſittliche Beſtimmungen je ihrer Verwandtſchaft gemäß auf den Naturgrund eingetragen werden, viele Götter. Die jüdiſche Weltanſchauung nun hebt die Naturgrundlage und mit ihr das Symbol auf, damit fällt auch der Ausgangspunkt, der zur Göttervielheit führt. Allein nicht hebt ſie das Mythiſiren, jene Perſonbildende Thätigkeit der Phantaſie auf. Sie iſt die Religion eines mehr, als alle Orientalen, ethiſchen Volks; dieſes Volk zieht die Geſammtheit der ſittlichen Kräfte, deren es ſich bewußt iſt, in die Vorſtellung Eines perſönlichen Weſens zuſammen, das nun als abſoluter Wille die Natur und den Menſchen in ihr frei ſchafft und dieſen Geſetzgebend, erziehend leitet. Allein dieſer Gott hat allerdings in der Vorſtellung und muß haben einen Leib und menſchliche Neigungen, Leidenſchaften. Es heißt wohl, der Menſch ſolle ſich kein Bild und Gleichniß machen von ihm; aber nur, um nicht Holz und Stein anzubeten, die Phantaſie dagegen nährt allerdings und hält feſt ein Menſchenbild von ihm. Das Neue iſt nur dieß, daß der Gott nicht äußerlich abgebildet werden ſoll, innerlich iſt er ganz anthropomorphiſch abgebildet. Der Polytheiſmus iſt aufgegeben und nicht aufgegeben, ſeine Götter ſind in Einen zuſammengegangen, aber dieſer Eine hat noch weſentlich das an ſich, was den heidniſchen Gott ausmacht: Menſchengeſtalt und Succeſſion menſchlicher Neigungen, Gedanken, Entſchlüſſe. Er iſt der letzte Heidengott, der widerſprechender Weiſe ſeine Brüder überlebt. Als Reminiſcenz an dieſe umgibt ihn wie Ormuzd ein Geiſterheer, ſteht im Ariman als Teufel gegenüber, bezeichnen ihn ſymboliſche Wunderthiere, fährt er auf Wetterwolken u. ſ. w. So wenig iſt das Mythiſche in ihm aufgehoben, daß es vielmehr gerade erſt recht eingetreten iſt, denn der Mythus iſt erſt ausgebildet, wo der Gott ganz Perſon iſt und handelt. Zwar wird es in den Mythen des Politheiſmus neben Acten des Handelns auch an paſſiven Zügen nicht fehlen, welche beſtimmter auf die Naturgrundlage zurückweiſen; ſeine Götter entwickeln ſich in der Zeit, ſie werden geboren, verwundet u. ſ. w.

Allein das Verändern der Entſchlüſſe, die Leidenſchaft, die Wohnung im Himmel, die Erſcheinung an einem irdiſchen Ort, das Leben zuerſt ohne Welt, dann nach ihrer Schöpfung mit und neben ihr, das Alles ſchließt nothwendig die Kategorie des Zeitlebens und hiemit der Natur ein, dieß wird wegen des übrigen Fortſchritts nur doppelt fühlbar und Strauß hat daher (Leben Jeſu §. 14) zu viel zugegeben, wenn er das Mythiſche nur auf der Seite des Weltbewußtſeins, des Wunders ſucht. Sparſamer aber iſt der moſaiſche Mythus natürlich, als im Polytheiſmus, denn da der Gott keine Götter neben ſich hat und abſolut ſittlicher Wille iſt, ſo kann er nicht von außen, ſondern nur von innen, oder wenigſtens nur ſofern von außen leiden, als die neben ihn geſetzten Menſchen ſeine Plane kreuzen. Ein Reſt von Naturreligion iſt aber insbeſondere auch der Particulariſmus. Die Götter derſelben waren Localgötter; ein Stamm legte in ihnen die Natur ſeines Wohnſitzes, Temperaments, geſelligen Zuſtands nieder dann vereinigten ſich dieſe örtlichen Geiſter: das iſt ein weſentliches Moment in der Entſtehung des Polytheiſmus. Allein local und in ſeiner Einzigkeit gerade doppelt local iſt auch der Gott der Juden; ſie waren zäh genug, ſich allen andern Völkern gegenüberzuſtellen, ihr Gott, auf den ſie ſo ſehr pochten, war dieſe Selbſtändigkeit als Perſon vorgeſtellt, und er trat nicht mit andern Göttern zuſammen, weil und wie die Juden ſich von allen Völkern trennten.

2. Der unendliche Fortſchritt war die ſittliche Geiſtigkeit dieſer vorgeſtellten Menſchengeſtalt, aber die Geſtalt ſchloß dieſen Gott von der Welt und die Welt von ihm aus, das war die Stockung im Fortſchritt. Das Sinnliche trennt, ſchließt aus; reiner Geiſt kennt keine Schranken, Geiſt mit Leib ſteht gegenüber. Hier kehrt der allgemeine Dualiſmus des orientaliſchen Charakters zurück: ſtatt Götter einander gegenüberzuſtellen, wirft er ſich auf das Verhältniß Gottes zur Welt, gibt jenem das herbe Geſetz, dieſer den Eigenſinn und vereinigt ſie äußerlich, juriſtiſch in einem formellen Rechtsvertrage, ſtatt einzuſehen, daß ja die Erfüllung des Vertrags ſelbſt nur aus dem abſolut Guten, aus Gott kommen kann, alſo der Vertrag keinen Sinn hat. Dieſer Dualiſmus iſt nun allerdings erhaben und vorzugsweiſe erhaben, man kann daher dieſe Religion allerdings mit Hegel die der Erhabenheit nennen; allein auch hier iſt nicht zu überſehen, daß es ein ächteres Erhabenes gibt: das abſolut Erhabene, das ſich einläßt in die Welt als deren tragiſche Bewegung. Das kannten die Griechen, nicht die Juden. Dieſe fixiren das Erhabene des bloßen Subjects, und zwar auch dieſes immer noch unter der Kategorie des objectiv Erhabenen in räumliche und zeitliche Größe ausgedehnt, in ihrem Gott. Die Griechen hatten mehr, als Jupiter, ſie hatten das Schickſal als tragiſchen Conflict, die Juden hatten keine Tragödie, denn ihre Welt ſtand ſtarr dem jenſeitigen Gott gegenüber.

3. Allerdings iſt nun die hebräiſche Phantaſie auf den Boden der menſchlichen Schönheit getreten, ihr Gott iſt ein Rieſe mit wallendem Mantel auf dem Sinai, und der Menſch iſt perſönlich geworden, ein würdiger Stoff der Phantaſie, allein jene Vorſtellung bleibt im Gefühl, daß ſie inconſequent ſei, ſchwebend, unbeſtimmt, am Menſchen aber beſchäftigt nur das innere Leben, das ringende Herz und es folgt ſchon daraus, noch mehr aus dem Verbot der Abbildung Gottes, daß dieſe Phantaſie nicht mehr die bildende ſein kann. Sie iſt vielmehr empfindende (§. 404), oder, da ſie vermöge ihrer geiſtigen Bewegtheit namentlich auch als dichtende auftreten wird, empfindend dichtende (lyriſche). Dieſe Form tritt nun freilich auch in den andern orientaliſchen Religionen auf; das Hymniſche iſt in ihnen ein ſtarker Beſtandtheil, doch keineswegs die Hauptform. Bei den durchgängig ſubjectiveren ſemitiſchen Völkern tritt ſie aber mehr und mehr in den Vordergrund, namentlich in dem berühmten Klaggeſang über den Tod des Adonis (Oſiris: Maneros), und bei den Juden wird ſie zur ſpezifiſchen Form, worin die Phantaſie ihren entſprechendſten Ausdruck findet. Das menſchliche Gemüth ringt hinauf zu dem fernen Schöpfer und Geſetzgeber, es preist ſeine Herrlichkeit, es ſeufzt im ganzen Schmerz der gefühlten dualiſtiſchen Spannung, deſto tiefer gebrochen, je härter ſein durch das Geſetz geſpannter Eigenſinn iſt, aus ſeinen Tiefen zu ihm, es hofft auf Erlöſung, es iſt durch den ganzen Widerſpruch dieſer Religion auf die Zukunft geſtellt. Dieſe Bewegung des inneren Menſchen iſt das eigentliche Gebiet dieſer ganz ſubjectiven Phantaſie. Hat ſie aber nicht durch die Entgötterung der Welt die urſprüngliche Stoffwelt gewonnen, ſo daß ſie nun hier den aufgegangenen Sinn für menſchliche Schönheit entfalten könnte? Die hebräiſche Phantaſie ergreift allerdings den Stoff der wirklichen Menſchenwelt, ſie hat ihre Sage, wie ihren Mythus, ſie hat eine Verbindung beider. Sie hat die Begründer des Zuſtands der Nation, Patriarchen, Geſetzgeber, Propheten, Helden, Könige in der Ueberlieferung erhöht und eine Menge wahrhaft ſchöner, rein menſchlicher Züge bewahrt; allein die wahre Idealität erreichen auch bei ihr die menſchlichen Geſtalten nur durch unmittelbares Hineinrücken in das Abſolute.

4. Dieſes Hineinrücken aber muß ein anderes ſein in der hebräiſchen, als in den bisherigen Formen der orientaliſchen Phantaſie; es tritt, wie Hegel gezeigt, hier zunächſt der Begriff des Wunders in ſeine volle Bedeutung ein. Das Cauſalitätsgeſetz, der Zuſammenhang des Weltverlaufs iſt anerkannt; es gibt eine Geſchichte. Die abſolute Urſache aber, deren Wirklichkeit nirgends anders ſein kann, als in der Geſammtheit der relativen Urſachen, iſt als einzelne Perſon in einen vorgeſtellten jenſeitigen Raum hinübergeworfen. Soll alſo die Erſcheinung einer beſtimmten Idee idealiſirt werden, ſo muß ſich jene erſt ein Loch in die Welt machen. Alle

Religionen haben, wie gezeigt, dieſe Durchlöcherung, ſie ſchieben die abſolute Urſache und die Vermittlung der einzelnen Urſachen nebeneinander, ſpringen von dieſer auf jene über, dann in dieſe zurück, aber in den bisher betrachteten iſt über dieſe Sprünge nichts zu verwundern; ſie ſind ſo ſehr der eigentliche Standpunkt, daß es zu einer Anerkennung des Weltzuſammenhangs und ſeiner Ordnung gar nicht kommt. Wo aber dieſe im Uebrigen da iſt, da tritt der Widerſpruch eines Geſchehens *in* der Natur *gegen* die Geſetze der Natur an Tag, d. h. nicht als ſolcher in's Bewußtſein, ſondern er tritt als Verwunderung in's Gefühl. So wird die Sage, indem ſie durchgängig mit dem Mythus ſich vermiſcht, hier zur Wundergeſchichte. Man ſieht nun, in welchem Sinne die urſprüngliche Stoffwelt der Phantaſie wiedergegeben iſt: im beſchränkten Sinne eines Hinüberbeziehens auf Jehovah. So geht ihr denn zuerſt der **landſchaftliche** Sinn in ganz anderer Weiſe auf, als wir ihn von den anderen Naturreligionen ausſagen konnten, denn dieſe vergötterten nur Theile derſelben in ſymboliſchem Sinne, den Hebräern aber geht der Sinn für ihre *Schönheit* auf, ſie beginnen ſie äſthetiſch zu betrachten, doch wieder nicht rein äſthetiſch, denn ſtatt unbefangen die Empfindungen des menſchlichen Gemüths in ſie zu legen, legen ſie dieſelbe als Prachtgewand, als Ehrenteppich und Schemel ihrem Gott zu Füßen; da iſt ſie nicht ſelbſtändiges äſthetiſches Ganzes. Der Phantaſie *menſchlicher* Schönheit iſt neben dem vorgeſtellten Leibe Gottes die Schönheit der wirklichen Menſchenwelt aufgegangen; die Sage muß daher auch zu der bildenden Form der dichtenden Phantaſie (der epiſchen) greifen; dieſe hatten auch die andern Orientalen, aber man erwartet eine reifere Ausbildung derſelben von den Hebräern, und doch hat ihr Geiſt innerhalb dieſer Form wieder die Ruhe nicht, bei einer geſchloſſenen Welt zu verweilen, er eilt auf die Momente des Wunders los und außer den Organen der Offenbarung erſcheinen die übrigen Menſchen als gedrückte und zugleich hartnäckige Knechte des Herrn; die Spannung des ganzen Standpunktes bringt eine Bewegtheit in die geſammte Darſtellung, welche durch directe Ausſtrömung des Innern wieder zur empfindenden Phantaſie, ſogar zu Anklängen der dramatiſchen ſich wendet, denen jedoch, wie ſchon geſagt, die rechte Grundlage einer abgeſchloſſenen, tragiſchen Bewegung fehlt (Hiob).

β.

Mitte.

Das claſſiſche Ideal der griechiſchen Phantaſie.

§. 434.

1 **Die Phantaſie der Griechen als eines ſinnlich ſittlichen Volkes (§. 348.
349) erhebt ohne Bruch in ſtetigem Fortſchritte die Naturreligion in die ethiſche,
das Symbol in den Mythus. Sie bleibt alſo Polytheiſmus, aber auf die
Naturgrundlagen, woraus Vielheit der Götter entſteht, trägt ſie nicht bloß ober-
flächlich ſittliche Bedeutung ein, ſondern kehrt im Fortgang den Ausgang um,
ſo daß die ſittliche Bedeutung, ſchon an ſich über mehrere Sphären ſich erſtreckend,
zum lebendigen Pathos einer mit dem ganzen Umkreis menſchlicher Empfindun-
gen und Intereſſen erfüllten Perſönlichkeit wird, deren leibliche Erſcheinung
2 ſich ſelbſt deutet. Die halb mythiſchen, halb blos ſymboliſchen Naturgötter
werden als durch die neue Götterordnung beſiegt dargeſtellt, das Symboliſche
der Naturgrundlage der letzteren iſt vergeſſen; was davon übrig bleibt, iſt theils
zu einem leichten Nachklange in der Geſtalt herabgeſetzt, theils als ſinnliches
Intereſſe in eine Handlung aufgegangen.**

1. Dieß alſo iſt der zweite der von der ägyptiſchen Religion weiter führenden Wege (vergl. §. 433 Anm. 1), es iſt der humane Fortſchritt im Uebergange der Religion nach Europa, während die ſcharfe monotheiſtiſche Scheidung in der jüdiſchen Religion noch aſiatiſche Starrheit iſt. Die griechiſchen Götter ſind urſprünglich aſiatiſche, (indiſche, ſemitiſche, ägyptiſche) Naturgötter, erſcheinen in Griechenland vorerſt als Localgötter und ihre Vereinigung zu einem Olymp iſt vorerſt Zuſammenfluß örtlicher Culte, dann geiſtige, der Meinung nach univerſelle Erhebung in ſittlich politiſche Bedeutung. Dieſe tritt nun in Vordergrund, wird zum Erſten, und was vorher das Erſte war, tritt zurück in die Perſpective. Die ſittliche Bedeutung aber kann, weil es hier Ernſt mit ihr iſt, als Seele und Willen einer Perſon angeſchaut werden, zu deren weiteren, ſinnlicheren Gemüthsbewegungen ſo wie zu ihrer Geſtalt die urſprüngliche Naturbedeutung den Grund gelegt hat, ſo daß z. B. Göttern der Fruchtbarkeit, des Naturſegens der weichere und üppigere Körperbau, das liebesluſtige Gemüth, Göttern des ſcharf beſcheinenden Lichtes, der feineren, aus Waſſer und Feuer ſich entwindenden Materie der ſchlankere, ſtraffere Leib, das ernſtere, kältere Gemüth geliehen wird. Das ſymboliſche Verhältniß iſt zu Ende; Poſeidon bedeutet nicht das Meer, ſondern das Meer iſt ein Geiſt und dieſer

Geiſt iſt Poſeidon. Der Gott iſt nicht eine Deviſe, auf eine Lebensſphäre geklebt, ſondern jener Genius mit Menſchengeſtalt, den ſchon der Orient in der Naturerſcheinung ahnte, aber wie einen unreifen Kern aus harter Schaale nicht herausſchälen konnte, ohne ihn zu zerſtückeln und mit Trümmern der Schaale nothdürftig wieder zuſammenzukleben, löst ſich heraus, der Gott ſteht auf den Füßen und fragt nicht mehr nach ſeiner Herkunft. Er deutet ſich ſelbſt, er iſt, was er bedeutet, er will es, es iſt ſeine Leidenſchaft, ſein Zweck. Sein Hauptzweck iſt irgend ein ſittliches Pathos, Eid, Gaſtfreundſchaft, Civiliſation, Städte- und Staatengründung, Verkehr, Handel, Wiſſen, Kunſt; er umfaßt aber deren mehrere, wie Apollo Wiſſen der Zukunft, Wiſſen um Geheimniſſe der Erkenntniß überhaupt, Geſang und Muſik, Offenbarung und Beſtrafung verborgener Verbrechen, Zeus Gaſtfreundſchaft, Eid, Vertrag u. ſ. w., und ſchon dadurch iſt von der Abſtraction einer ſymboliſchen Bedeutung die Erweiterung zu einem ganzen und vollen Subjecte gegeben. Allein dieſen Hauptzweck hat ihm das Volksbewußtſein darum geliehen, weil es ſelbſt ſittlich iſt; weil es ſittlich iſt, iſt es perſönlich und weil es perſönlich iſt, hat es überhaupt den ganzen Gott als lebendige Perſönlichkeit erdichtet, und ſo hat dieſer Gott alle Zwecke und Bewegungen eines ganzen Menſchen. Er kann Alles empfinden, Alles denken, wollen, alſo auch das, was Hauptzweck anderer Götter iſt, nur daß der ſeinige immer ſein Kern bleibt und ſeine ganze Temperatur beſtimmt. Dieſe Temperatur rührt allerdings zunächſt von der Naturgrundlage: der unruhige und wilde Poſeidon hat die Stimmung ſeines Elements, dann aber erſcheint er leidenſchaftlich bewegt in Intereſſen der Städtegründung u. ſ. w. Dieſelbe Naturgrundlage ſetzt ſich auch in den Mythus ſo fort, daß die Götter nicht nur handeln, ſondern auch unter dem Geſetze des Werdens ſtehen, geboren werden, wachſen, leiden, und zwar anders, als Jehovah, von außen nämlich durch andere Götter, durch Menſchen ſelbſt bis zur körperlichen Verwundung. Dieſe Nachwirkung des Symboliſchen im Mythiſchen hebt ſich aber, wie wir ſehen werden, in der kummerloſen Seligkeit des Ideals wieder auf. Die gröbere Paſſivität jedoch, deren Symbolik auch in mythiſcher Behandlung abſtoßend bleibt, wie die Verſtümmlungen, das Verſchlungenwerden u. dergl., wird in die Theogonie zurückverlegt.

2. Was die Ueberwindung der ſymboliſchen Naturreligion überhaupt, die Aufhebung und den Nachklang derſelben in dieſe ethiſche Phantaſie betrifft, ſo dürfen wir auf Hegel verweiſen, der „den Geſtaltungsprozeß der claſſiſchen Kunſtform" ſo weitläufig behandelt hat (Aeſth. Th. 2, S. 24—66). Er zeigt zuerſt die Degradation des Thieriſchen auf, dann wie die Aufhebung der Naturreligion und ihrer hundertarmigen, ſchlangenfüßigen Ungeheuer ſelbſt wieder mythiſch als ein Kampf der geiſtigen und ſittlichen Götter gegen die finſtern Naturmächte in die Vergangenheit

verlegt wird, ferner den Nachklang des überwundenen Ausgangspunkts in den Myſterien als eſoteriſch gewordenen, durch ihr geheimnißvolles Dunkel den Geiſt befangenden Culten ſymboliſcher Art, in der Aufbewahrung der alten Götter in der Kunſtdarſtellung, endlich in Allem dem, was in der Darſtellung der neuen Götter an ihre Naturgrundlage mahnt. Wir haben bereits von der individuellen Stimmung geſprochen, die ſich als Reminiſcenz der Naturbedeutung in die Perſönlichkeit des Gottes fortſetzt: die Naturgrundlage wird Naturell. Sie ſetzt ſich ebenſo, wie wir ſahen, als Begebenheit in den Mythus fort. Hier nun zeigen die Griechen ihre ganze Liebenswürdigkeit; es iſt ihr unendlicher Fortſchritt, daß ſie den geiſtreichen Leichtſinn hatten, aus ſymboliſchen Acten Geſchichtchen zu machen und den Grund, die urſprüngliche Bedeutung, zu vergeſſen. Die Bedeutung iſt zum lebendigen Intereſſe des Gottes geworden, er fragt nichts mehr nach ihr als bloßer Bedeutung. Die Metamorphoſen, die Liebesgeſchichten des Zeus ſind das beſte Beiſpiel. Verfeſtigt ſich nun die Perſönlichkeit des Gottes in der Phantaſie zu beſtimmterer Geſtalt, ſo finden ſich nur wenige Reſte ſymboliſch roher Bildung, wie die Epheſiſche Diana, die priapiſchen Naturgötter, Ungethüme wie die Harpyien u. ſ. w. In einigen verbeſſert der Schönheitsſinn die Zuſammenſetzung des Menſchlichen und Thieriſchen, wie in den Faunen und Centauren. Weſentlich aber iſt, daß das Symbol als Attribut, als thieriſcher Begleiter, als Waffe u. ſ. w. neben die Geſtalt tritt, dienendes Mittel demſelben wird; ſo der Adler des Zeus, der Panther des Bacchus, der Delphin der Aphrodite, ſo der Köcher des Apollo und der Diana, der an Sonnen- und Mondesſtrahlen erinnert, der Donnerkeil des Zeus, der Dreizack des Poſeidon. Endlich aber ſetzt ſich der ſymboliſche Nachklang in die Geſtalt ſelbſt fort und ſo, daß er das Motiv zu einer Schönheit wird, entweder als unmittelbarer mit ihr verbundene Zierde, wie der Halbmond der Diana, die Epheu- und Traubenguirlanden, die volleren Haarknoten, die man dem Bacchus gab, um die ſymboliſchen Stierhörner der älteſten Darſtellung zu verbergen — wie denn das Haar überhaupt und ſeine Behandlung, z. B. die ungeordneteren Jupiter-Locken des Poſeidon, beſonders ſymboliſchen Nachklang zeigt — oder als Haltung und Charakter der Geſtalt ſelbſt und einzelner Organe. So war Diana zunächſt Mondsgöttin; die ahnungsvolle Wirkung der irrenden Mondſtrahlen in Wald-Einſamkeit mochte Anlaß ſein, ein anderes Weſen, einen Waldgeiſt, eine Göttin des Waldes und Wilds mit ihr zu vereinigen; in der griechiſchen Phantaſie wird nun ſo das Schlüpfende der Mondbeleuchtung, das Säuſeln, Raſcheln, Hallen und Wiederhallen im Wald zum Bilde der ſchlanken, leichtfüßigen Jägerinn, die mit ihren Nymphen und ihrer Meute durch die Wälder ſtreift. Athene iſt zunächſt das Licht, nicht als Sonne, ſondern das Leben des Lichts überhaupt, wie es ſich aus dem gröbern Elemente, dem Waſſer, entbindet und entringt (vergl. Baur a. a. O. Th. 2, Abth. 1 S. 162), der Lichtgeiſt in der Natur, dann die Intelligenz. Das Allgemeine, das Reine des Lichtes geht homogen in dieſe geiſtige Bedeutung über, wird als Jungfräulichkeit, als kalte und ſtrenge Sinnigkeit perſönlich vorgeſtellt und bedingt ſo ihre ganze Geſtalt, insbeſondere aber Farbe und Ausdruck ihrer Augen: das feucht Durchſichtige, der waſſerhelle Glanz, das ſcharfe Erfaſſen des Gegenſtands iſt es, wodurch ſie ſich auszeichnen. Daher iſt die *γλαυκῶπις* zugleich die Göttin, die das Augenlicht den Menſchen erhält, und ihr Attribut die in der Nacht ſehende hell- und großaugige Eule.

§. 435.

Wenn ſo der Dualiſmus im Verfahren aufgehoben iſt, ſo kann er auch 1
nicht mehr im orientaliſchen Sinne (§. 429) Geſetz der zweiten Stoffwelt ſein.
Der Gegenſatz eines dunkeln Urweſens gegen die beſtimmten Götter iſt weſent-
lich verändert in der Vorſtellung vom Schickſale, der Gegenſatz männlicher und 2
weiblicher Gottheiten geht auf in ein rein menſchliches Wechſelverhältniß, der 3
Kampf einer guten und böſen Hauptgottheit muß verſchwindend am Saume hin-
ſpielen, noch mehr der Dualiſmus zwiſchen Gott und Welt, denn die Götter
der realen Sittlichkeit ſind dem Menſchen vertraut: dieſer trifft, wie ſein Sin-
nenleben, ſo auch ſeine Willensbeſtimmungen in ihnen wieder.

1. Wir werden den Schickſalsbegriff ſofort wieder aufnehmen, hier iſt nur ſogleich zu ſagen, daß das griechiſche Schickſal nicht eigentlich eine Alles gebärende Urgottheit iſt, ein Parabrahma, Zeruane Akerene u. ſ. w. Solche Vorſtellungen dunkler All-Einheit des Lebens ſind mit der ſymboliſchen Naturreligion zurückgelegt; es treten in den orphiſchen Koſmogonien und in der Heſiodiſchen oberflächlich perſonifizirte Weſen auf, welche den unterſchiedsloſen Schooß der Dinge als einen Abgrund der unentfalteten Naturkräfte darſtellen, das Chaos, die Erde, Tartaros, Eros, Erebos, die Nacht, dann Aether und Hemera, Uranos, dann das Reich des Kronos; auch unter den concret perſönlichen Göttern erkennt man noch in mehreren den Charakter einer allgebährenden und nährenden dunkeln Urkraft, den ſie in den ſymboliſchen Localculten, aus denen ſie erſt als Glieder in den ethiſchen Götterkreis übergingen, als abſolute Gottheiten beſaßen, ſo die Epheſiſche Diana, Demeter, Kybele oder Rhea »die große Mutter«. Allein nachdem die Götter ethiſch geworden, konnte die Vorſtellung eines dunkeln Grundes im alten Sinne keine Kraft mehr haben. Das Sittliche ſteht auf eigener Baſis, fängt von ſich ſelbſt an, man fragt nicht mehr viel darnach, wie die Dinge als Naturdinge

geworden, die Antwort, welche die Koſmogonie darauf gibt, genügt, ohne daß man ihr weitere Aufmerkſamkeit ſchenkt. Iſt aber der ſittliche Lebensgehalt an die Götter vertheilt, ſo muß der Urgrund alles Lebens auch Grund des Sittlichen ſein, und dieß iſt es, was daran nun weſentlich intereſſirt. Die abſolute Einheit kann auch dem Polytheiſmus nie ganz verloren gehen, ſie ſchwebt hinter oder über den Göttern, nun aber iſt ſie ſittliche Beſtimmung des Lebens. Allein dieſe Beſtimmung iſt ſchlechtweg dunkel, eben weil, was im Reiche des Bewußtſeins liegt, an die Vielen ſchon vertheilt iſt, und ſolches Dunkel iſt freilich wieder Reſt von Naturreligion, denn wohl waltet in der Welt der Zufall und ſchließt Vorherwiſſen des Schickſals aus, aber der denkende Wille hebt verarbeitend den Zufall auf: dieß iſt noch nicht im Bewußtſein der Griechen, daher iſt ihr Schickſal jener dunkle, aus Zufall und Wollen geflochtene Knoten, finſter wie eine blinde Naturkraft und doch gerecht, ſittlich.

2. Männliche und weibliche Gottheiten werden Liebende und Geliebte, Mann und Frau, Bruder und Schweſter. Dieß waren ſie zwar auch in den orientaliſchen Religionen, aber es war nicht Ernſt damit; jetzt, bei den Griechen, ſind es die Liebſchaften, die Ehe-Scenen, das Zuſammenwirken, womit ſich ein rein menſchliches Intereſſe beſchäftigt; zudem gibt es, durch den Zuſammenfluß der örtlichen Culte, viele ſolcher Paare. Das abſtracte Grundgeſetz eines Dualiſmus männlicher und weiblicher Götterkraft iſt daher flüſſig geworden, aufgehoben. So war Here urſprünglich ſymboliſche Perſonification deſſen, was im Naturleben überhaupt als empfangende Seite erſchien, insbeſondere eine Mond- und Erd-Gottheit; Zeus verführt ſie als Kukuk unter ſtürmiſchem Frühlingsregen: man erkennt das Verhältniß von Himmel und Erde, aber als ſeine Gemahlin wird ſie die Gottheit der Ehe und in ihrem launiſchen Weſen liegt nur noch eine Spur der Local-Gottheit, deren Dienſt ſich widerſtrebend mit dem des Zeus vereinigte.

3. In einem Volke, worin das Gute in der Form des Maaßes liberale Wirklichkeit hat (vergl. §. 349), kann das Böſe ebenſowenig zum hartnäckig reflectirten Eigenſinn der ſubjectiven Empörung ſich zuſammenfaſſen, als jenes auf einem tieferen Bruche des reinen Willens mit dem ſinnlichen ruht. Zeigt alſo das Leben der Griechen die eigentliche Geſtalt des Böſen nicht, ſo können ſie auch keinen böſen Gott dichten. Zwar ſagten wir von dem Gegenſatze guter und böſer Götter in der orientaliſchen Religion, daß es nicht eigentlich ein ſittlicher, ſondern ein Kampf des Heilſamen und Schädlichen ſei; allein der ſchädliche Gott wird doch dargeſtellt als ein ſolcher, der das Schädliche *will*, und zwar mit ſolchem Grimme, daß man ſogleich das größere Talent zum eigentlich Böſen erkennt, das im Charakter dieſer Nationen, beſonders der Semiten,

lag. An die Stelle des Böſen trat bei den Griechen, dem Volke des ſchönen Maaßes, zunächſt das Ungeordnete, Ungemeſſene: das ſind eben die wilden Kräfte, die Titanen, die beſiegt ſind; dann das Sinnverwirrende, das zwar eine ethiſche Gefühlsbewegung iſt, aber eine dunkle und in die Organiſation des Vernunftreichs, des menſchlichen Staatslebens nicht in klarer Geſetzesform eingeführte. Sehr treffend weiſt Hegel vermittelſt dieſes Grundes nach, warum die Nemeſis, Dike, Erinnyen zu den finſteren Mächten des beſiegten Götterreichs, den Kindern der alten Nacht gehören (Aeſth. Th. 2, S. 49 ff.). Die Scene in den Eumeniden des Aeſchylus, wo Apollo jene mit zorniger Rede von ſeinem Tempel jagt, zeigt deutlich, was die Griechen ſich bei jener Stellung dachten: die dunkeln Aufregungen des Gewiſſens können falſch ſein und ſind es in der Colliſion mit dem rechtlich politiſchen Gewiſſen und ſeinen klaren Empfindungen. An die Stelle des Böſen trat ihnen ferner das Unheimliche, Tod und Unterwelt, der Hades und ſeine Beherrſcher, dann die chthoniſchen Gottheiten nach ihrer einen Seite, Demeter, Kora, Bacchus. Wir müſſen aber die allgemeine Frage aufwerfen, welche Stellung das Schädliche, da es nicht mehr in dem Willen einer Hauptgottheit zuſammengefaßt wurde, in dieſer Phantaſiewelt erhielt? Es mußte in ethiſchen Zuſammenhang treten, es mußte als Strafe aufgefaßt werden, die eine gute, aber beleidigte Gottheit verhänge. Als reizbare Gottheiten, welche ebenſo leicht verderblich, als heilſam wirken, wurden insbeſondere Apollo und Artemis angeſchaut. Die jüdiſche Phantaſie, die in ſtrengerem Sinn ethiſch war, mußte dieſen Standpunkt noch ſtrenger feſthalten und ausbilden; Jehovah erzieht durch Strafen. Allein dem eifrigen Gott gegenüber ſtellte ſich hier auch das Subject auf die Spitze ſeines Eigenwillens und faßte eine Welt der Empörung, im Widerſpruche mit dem Monotheiſmus, im Bilde des Teufels zuſammen. Hieran knüpft ſich von ſelbſt die Frage, wie es ſich mit dem Dualiſmus zwiſchen Gott und Welt bei den Griechen verhielt. Die juriſtiſche Trennung, welche die Juden zwiſchen beiden aufſtellten, iſt einem freundlich vertrauten Wandeln der Götter unter den Menſchen gewichen. Freilich iſt die jüdiſche Anſchauung der erſte Schritt zur wahren Einheit der ſittlichen Idee, dieſer Schritt bleibt aber ſo abſtract, daß die beſte Frucht wieder verloren geht. Dieſer über der Welt thronende Gott erläßt zwar und ſanctionirt ſittliche Geſetze, allein wenn das menſchliche Subject ſich zu ihm wendet, verſchwindet ihm in der Allgemeinheit ſeiner Heiligkeit das Concrete des ſittlichen Lebens und es iſt eine Frömmigkeit ohne Sittlichkeit möglich ebenſo wie nachher im Chriſtenthum. Der Grieche dagegen trifft in ſeinem Gotte, der ihm freundlich und menſchlich verwandt iſt, ein beſtimmtes ſittliches Pathos an und da muß Frömmigkeit auch Tugend ſein. Welche lange

Deduction braucht es z. B., um die Gymnaſtik als ſittliche Pflicht von dem jüdiſch-chriſtlichen Gott abzuleiten! Dem Griechen aber ſteht an ſeiner Paläſtra der ſchlanke Hermes, er ſieht ſein Bild an und die wichtige Pflicht der Körperbildung iſt ihm in ihrer ewigen Geltung unmittelbar gegenwärtig. Man muß entweder viele ſinnlich ſittliche Götter haben, um die Sphären des Lebens zu heiligen und das rein Menſchliche zu ehren, oder man muß auf allen Anthropomorphiſmus verzichten und die abſolute Idee als flüſſige Gegenwart erkennen, um für die Sittlichkeit das wahre Motiv zu haben; mit dem Einen überſinnlich ſinnlichen Gott, den man vom Polytheiſmus ſtehen läßt, verliert man die ächte Begründung derſelben und lernt das Verdienſt des Glaubens bei ſchlechten Handlungen erjagen, lernt den Fanatiſmus, der dem Griechen ſo fremd war.

§. 436.

1 **Durch eine Reihe untergeordneter Genien knüpft ſich leicht und offen an**
die zweite Stoffwelt, den von einem Hauptgotte liberal beherrſchten und in flüſſigem
Tauſche ſeine Aemter wechſelnden Götterkreis, die urſprüngliche Stoffwelt
in Form einer reichen, die Geſchichte des Volks in großen Typen verherrlichenden
Sage, welche mit dem Mythus ohne Wunder zuſammenſpielt, und ungehemmt
2 **legt ſich in alle Lebensſphären die veredelnde Phantaſie. Allerdings bleibt dennoch**
die in §. 418. 425, 2 (vergl. §. 62) aufgezeigte Scheidewand, aber zugleich hebt
der Geiſt des Fortſchritts den Typus auf und die Phantaſie löſt den Widerſpruch,
mitten im unfreien Schein frei zu ſein, macht die entbindende Natur des Schönen
(vergl. §. 63—66) unſchädlich geltend und bildet, wozu die Bedingung nun
gegeben iſt, das Schöne um des Schönen willen, jedoch in völliger Naivität,
zur Reife.

1. Den Kreis der Zwölfgötter beherrſcht Zeus in einer Form der Zufälligkeit, welche deutlich genug zeigt, daß es dem demokratiſchen Volke mit der Monarchie auch auf dem Olymp nicht mehr Ernſt war. Wenn nun ſchon die zwölf Hauptgötter nichts weniger, als ein pedantiſches Syſtem, darſtellen, wenn der Eine oft genug in das Amt des Andern übergreift, ſo läßt ſich zudem der Grieche durch den Anſchein eines Abſchluſſes nicht abhalten, beſondere Natur- und Lebensſphären, welche im Grunde unter Einen der Zwölfgötter ſchon befaßt ſind, noch beſonders zu vergöttern. Der Dionyſosdienſt drang ein mit ſeinem heitern Kriſe von Satyrn, Silenen, Mänaden, in welchen das Grobſinnliche und Thieriſche der menſchlichen Natur ſeine beſondere Idealität innerhalb ſeines Bodens durch orgiaſtiſchen Schwung erhält; das Geſchlecht der Cenauren, dann der Waldgötter, Pane, ſchließt ſich an ſie an. Aphrodite ſammelt den erotiſchen Kreis um ſich, die Grazien ſind in ſeinem Gefolge. Das Ge-

murmel der Quellen wird in den Muſen mit der Macht des Geſangs zuſammengeſchaut; halb Menſchen- halb Thier-Leib ſchwimmen die verlockenden Sirenen im Meere. Düſter thronen Hades und Perſephone in der Unterwelt mit den Todtenrichtern, dem Fährmann, den beſtraften Titanen, den Genien des Schlafes und Todes. Zu dieſem dunkeln Reiche der Phantaſie gehören die Zauberweſen, Hekate, die verſteinernde Gorgo. Aus der zurückgeſtellten Finſterniß der Urwelt ragen die Schickſalsgötter, insbeſondere die furchtbaren Erinnyen in die Gegenwart herein. Die Bewegung der Zeit erſcheint in den Horen. Die Elemente, obwohl ſie in Hauptgöttern ihre Herren haben, iſoliren ſich wieder zu einzelnen Genien; die Sonne hat ihren Geiſt, Phöbos (denn Apollon iſt mehr das Manifeſtiren des Lichts überhaupt), Selene liebt Endymion, Eos, Iris durchziehen den Himmel. Die Winde ſauſen als bewegte Geſtalten, die ungeſunden als ſcheußliche Harpyien. Im Waſſer ſammelt Poſeidon die Amphitrite, die Thetis, die phantaſtiſchen Geſtalten der Tritonen und Nereiden um ſich; Flüſſe und Quellen haben ihre Götter und Najaden. Das Land wird von Genien der Berge, der Gärten, der Blüthe, der Früchte, der Bäume (Dryaden) geſegnet und die heilenden Kräfte haben ihre Geiſter in Asklepios, Hygieia, Teleſphoros. Endlich haben auch die beſondern menſchlichen Zuſtände, Lebensalter, Thätigkeiten, außer ihren Beſchützern in den Hauptgottheiten, ihre Vorſteher: Haus und Heerd, Stadt und ihre Plätze, ihre Aemter, Krieg und Frieden, Sieg, Eintracht, Freiheit, Schifffahrt, Leibesübung u. ſ. w., erfreuen ſich ihrer Genien.

An den heitern Pleonaſmus der Götterwelt ſchließt ſich ebenſo reich die *Sage* an. Der Mythus von Herkules, urſprünglich ein Bild der Schickſale der Erde in ihrem Verhältniß zur Sonne, dann des Kampfes der menſchlichen Freiheit mit der Naturnothwendigkeit, des Ringens, das ſich den Himmel, die Götterwürde erſtreitet, bildet das Band zwiſchen jener göttlichen und dieſer menſchlichen Welt. Sowohl dieſe Sage, als die folgenden, ſchließen jede wieder für ſich eine reiche Reihe von Perſonen, Abenteuern, Schickſalen ein und runden ſich zu einem Ganzen ab. Es treten die einzelnen Kreiſe der Heldenſage hervor, von Theſeus, dem uralten attiſchen Heros der erſten Civiliſation angeführt, während Kreta die Künſtlerſage von Dädalus und Ikarus liefert. Schon im attiſchen Sagenkreiſe beginnen die blutigen Familiengreuel, wodurch die Sage die ungebrochene Naturgewalt des Willens in heroiſcher Vorzeit zu äußerſt fruchtbaren Motiven für die freiere Phantaſie erhebt, mit der Erzählung von Tereus und Prokne. Die thebaniſche Sage liefert den ungeheuern Stoff der Geſchichte des Hauſes der Labdakiden und des tragiſch ſchönen Untergangs der Niobiden, die orchomeniſche und jolkiſche die an Geſtalten und Begebenheiten fruchtbare Mähre der erſten kühnen Seefahrt, des

Argonautenzugs, Theſſalien die Sage von Admet und Alceſtis, Peleus, Thetis, Achilles, Aetolien von Meleagros und der Kalydoniſchen Eberjagd, Thracien von Orpheus. Der Peloponnes bildet ſeine eigenen reichen Kreiſe aus, von Bellerophon, Jo, den Danaiden, Perſeus, den Dioſkuren, und mit der Sage von Pelops beginnt die blutige Fabel ſeines Geſchlechts, das nun unmittelbar zu jenem vollſtändigſten Sagenkreiſe, worin die große kriegeriſche Unternehmung in Aſien gefeiert wird, dem trojaniſchen führt. Kein Volk hat ſeine Bubenjahre mit einer ſo ausgebildet heiteren und wieder furchtbaren, ſo ausführlichen und alles Verwandte organiſch vereinigenden Sage, wie die trojaniſche, gefeiert. Hier treten denn verſammelt die großen Typen der einzelnen Tugenden des Volkes in leuchtenden Bildern auf; die Ausfahrt, der Krieg, die Heimfahrt geben ebenſoviele Anknüpfungen, die mehr vereinzelten Sagen, die Familienſchickſale, wie namentlich die der Atriden, die in Ithaka gebildete Sage von Penelope und ihren Freiern, die Schiffermährchen (in der Odyſſee) hereinzuziehen. Das wilde aſiatiſche Weibervolk der Amazonen, das öfters in dieſer griechiſchen Vorzeit auftritt, wird am Schluſſe auch noch in dieſen Cyklus aufgenommen.

Dieſe Sagen knüpfen ſich nun durchaus ſo an den Mythus, daß Götter und Menſchen, Naturgeſetz und willkührliche Aufhebung deſſelben bunt durcheinanderſpielen. Die Helden ſtammen von Göttern, werden von Göttern geliebt und geſchützt, gehaßt und verfolgt, und es herrſcht ein allgemeines Doppeltſetzen. Achilles faßt ſich, bezwingt ſich im Streit mit Agamemnon: es iſt Athene, die ihn an der goldenen Locke ergreift. Wir ſagen: es war, als zupfte mich etwas; hier thut es Athene wirklich. Dieſe Phantaſie hat Alles vermenſchlichend verdoppelt, alles Bedeutende thut die Natur oder ein Menſch, aber auch ebenſo ein Gott. Es iſt nicht das geringſte Bewußtſein des Widerſpruchs in dieſer Verdopplung vorhanden; es gibt daher kein Wunder, wie bei den Juden, welche die Natur entgöttert hatten. Nur da tritt ein ſolches ein, wo die Naturgeſetze alterirt erſcheinen ohne perſönliches Wirken eines Gottes, wo das einzelne Geſetz unvermittelt in das abſolute einſinkt und ſozuſagen der feſte Boden unter den Füßen bricht. Während das perſönliche Eingreifen der Götter zum Naturlauf gehört, iſt es daher geiſterhaft, wenn z.B. in der Odyſſee die Häute der geſchlachteten Thiere zu brüllen anfangen (vergl. die feinen Bemerkungen in Solgers Aeſth. S. 153 ff.). Welche herrlichen Motive aber die durchgängige Anknüpfung der Sage an den Mythus gab, davon ſei als Beiſpiel nur die Sage von Achilles erwähnt, wie ſie einem Skopas den Stoff zu ſeiner hochbewunderten Darſtellung des gefallenen Helden, den die Meergottheiten nach der Inſel Leuke führen, gegeben hat.

Allerdings trat nun auch die urſprüngliche Stoffwelt in die Phantaſie als Gegenſtand ein ohne ausdrückliche Vergötterung: die großen Momente und Perſonen der Geſchichte, die allgemeinen Culturformen, Gottesdienſt, Gymnaſtik und Orcheſtik, Theater, Krieg, Jagd, Landleben, häusliches Leben, Feſt, Genuß. Wir werden die Grenze dieſer Ausdehnung auf die urſprüngliche Stoffwelt ſogleich auffaſſen; hier iſt zunächſt das weitere Verhältniß noch auszuzeichnen, daß eine Phantaſie, die mit dieſer Lebendigkeit des Beſeelens und Vermenſchlichens Alles ergrief, auch das unmittelbare, ſtoffartige Leben auf allen Punkten im Sinne des anhängenden Schönen (vergl. §. 23, 3.) durchdringen mußte. Der Genuß, das Feſt, die Waffe, das Geräthe, Alles wurde nicht nur in Formen veredelt, ſondern beſtimmter eben in vergöttlichenden. Das Gewicht an der Wage war ein Merkurskopf, das Trinkgefäß, den Candelaber zierten Mythen u. ſ. w. Dieß gehört nicht erſt in die Kunſt, es hatte ſeinen Urſprung in der Vollendung der polytheiſtiſchen Phantaſie.

2. Nur ſparſam und ſpät rückte die urſprüngliche Stoffwelt in die Phantaſie ein, den Grund dieſer Einſchränkung brauchen wir nicht weiter auseinanderzuſetzen. Auch mußte das Wenige, was aus ihr aufgenommen wurde, immer wenigſtens im Geiſte der Vergötterung, wenn ſolche nicht ausdrücklich hervortrat, behandelt werden. Dieſe Wirkung zeigte ſich im Kunſtſtyle, der auch bei Porträts, bei hiſtoriſchen Schlachten u. ſ. w. angewandt wurde, und von dieſem Style können wir zunächſt ſchon hier ſoviel ſagen, daß das Geheimniß, wodurch er überall vergötternd wirkte, ein Unterdrücken der engeren individuellen Züge, ein Erheben in's Allgemeine, Gattungsmäßige war in einem Sinne, den das Schöne in einem andern Ideal ſehr wohl überſchreiten kann, ohne ſich, ohne die Idealität aufzuheben. Dieß iſt die Weiſe, in welcher ſich bei den Griechen geltend macht, was wir in §. 62 eine Ariſtokratie der Geſtalt nannten. Eine weitere weſentliche Begrenzung bringt der folg. §.

So iſt alſo die Phantaſie ganz auf Mythus und Sage, ſchließlich auf die Religion geſtellt und daher unfrei. Allein bei den Griechen ſtellt ſich ein verändertes Verhältniß der beſonderen Phantaſie zur allgemeinen ein. Wie dieſe das Symbol, ſo überwindet jene, frühe mündig und keiner Prieſterſatzung unterworfen, den Typus; die Dichter Heſiod und Homer ſind es, die (Herodot 2, 53.) den Griechen ihre Götter gegeben haben; wir dürfen ſagen: die Künſtler überhaupt, und den Prozeß als ein flüſſiges Wechſelverhältniß bezeichnen, in welchem die begabtere Phantaſie den rohen Gott aus den Händen der allgemeinen empfing und reiner, menſchlicher gebildet an ſie zurückgab. Sie war gebunden im Umfang, nämlich gegenüber der urſprünglichen Stoffwelt, frei in der Art ihres Verfahrens. Dieß freie Bilden nun, ſollte man nach §. 62. 63.

meinen, müſſe alsbald den unfreien Schein, zunächſt im Bewußtſein des Künſtlers, dann in dem des Volks (vergl. §. 419) aufheben und ſo die Wahrheit ſich geltend machen, daß die Kunſt „die Ironie des Ueberſinnlichen" iſt. Allein ſo raſch geht es nicht; wie heiter auch die Ironie iſt, mit welcher die Phantaſie, ſelbſt im Homer ſchon, den illuſoriſchen Stoff behandelt, ſie bleibt dennoch ganz in der Illuſion. Dieſe Phantaſie dient nicht mehr, weder einem prieſterlichen Willen, noch einer Lehre, ſie iſt noch obligat in gewiſſen Grenzen (Attribute u. ſ. w.), allein ſelbſt die Bedingungen, worin ſie obligat iſt, weiß ſie ſo zu wenden, daß ebenſoviele Schönheiten daraus erwachſen. Sie muß nicht mehr die Wahrheit ſuchen helfen wie in Aegypten, wo ſie ebendadurch Nothhilfe und voll ſaurer Arbeit war; die Wahrheit iſt gefunden: das Abſolute iſt der harmoniſche Menſch. Die Phantaſie iſt daher jetzt eine Frucht, die ungeſucht vom Baume fällt; ſie ſchafft das Schöne um des Schönen willen. Allein ſie kennt dennoch ſich ſelbſt, die Folgen ihres freien und befreienden Thuns noch nicht, ſie iſt überzeugt, dem Glauben zu dienen, ſie meint, nur das Gemüth erheben, erfüllen zu wollen, ſie ſpricht von ſich ſelbſt ganz dogmatiſch, als wäre es ihr um Lehren und Förderung der Andacht zu thun, und doch iſt ihr das Schöne Selbſtzweck, ohne daß ſie es weiß. Heutiges Tags weiß Jeder an den Fingern abzuzählen, daß und warum das Schöne keinen Zweck außer ſich haben ſoll, und doch weiß er nichts Schönes zu machen, während nach dem Grundſatz der freien Schönheit friſchweg *gehandelt* wurde, als man ihn noch nicht im Begriffe kannte, als man noch trocken meinte, es handle ſich um didaktiſche Zwecke.

§. 437.

1 **Dieſe Phantaſie erſt hat alſo wahrhaft das Gebiet der *menſchlichen***
Schönheit* eingenommen und hält es neben dem *thieriſchen* ausſchließlich
2 **feſt. Jetzt erſt, da die menſchliche Perſönlichkeit im Gotte von jedem ſtörenden**
Zufall rein vorgeſtellt wird, iſt das *Ideal* in ſeiner eigentlichen Bedeutung
möglich. Es gibt viele Götter und jeder derſelben unterſcheidet ſich vom andern
durch die zur individuellen Eigenheit aufgehobene ſymboliſche Naturgrundlage,
den darauf gebauten geiſtigen Charakter und die ihm entſprechende Geſtalt.
Allein in dieſem Ideal muß zunächſt um des mythiſchen Standpunktes willen
***die einzelne Geſtalt ſchön ſein*, und ſo hält die griechiſche Phantaſie,**
mit ſicherem Tacte die Grenzlinie ein, wo die Individualität den reinen Gattungstypus
in härterer Abweichung überſchreitet; jeder Gott bleibt mitten in ſeiner
Beſtimmtheit frei und allgemein die ganze Gottheit in ungetrübter, ſchmerzloſer
Unendlichkeit und Selbſtgenugſamkeit. Ein Wiederſchein dieſer Abſolutheit theilt
ſich auch der aus der urſprünglichen Stoffwelt aufgenommenen Perſönlichkeit mit.

1. Wir hatten, als wir die orientaliſche Phantaſie landſchaftlich nannten, dem Mißverſtändniß zuvorzukommen, als habe ſie irgend die Landſchaft äſthetiſch auffaſſen können; ſie vereinzelte ihre großen Erſcheinungen, um ſie im Symbole wieder zu vergeſſen. Aber doch waren dieſe Erſcheinungen der wichtigſte Gegenſtand ihrer Verehrung. Die Griechen dagegen vergaßen nicht nur die Naturerſcheinungen über dem Symbole, das ſie ſelbſt bedeutete, ſondern auch dieſes über dem Gott, welcher Sittliches — nicht bedeutete, ſondern war. Der Gott ſog die Landſchaft in ſich auf; ſtatt des Fluſſes ſahen ſie den Flußgott, ſtatt des Aethers Zeus u. ſ. w., und im Flußgott, in Zeus ſahen ſie ſittliche Zwecke, worauf ſie die Naturerſcheinung bezogen. Im modernen Sinn aber konnten ſie ohnedieß keine Sehnſucht nach der Natur und dem Widerſchein ſubjectiver Stimmungen in ihr haben, weil ſie ſelbſt Natur waren. Sie fanden und erkannten wohl das Gewaltige, Liebliche, Segensreiche, Zerſtörende in ihren Erſcheinungen, aber immer nur in ſeinen Wirkungen auf menſchliche Bedürfniſſe, Genüſſe, Zwecke, wie noch heute nicht der Südländer ſelbſt, ſondern der Nordländer die Schönheit jener Natur *äſthetiſch* anſchaut. Beſondern Sinn aber mußten ſie für thieriſche Schönheit haben; die zerfließenden Potenzen der Luftperſpective, des Helldunkels, der undeutlichen Blättermenge des Baums waren ihnen zu unbeſtimmt, das Thier aber iſt organiſch feſt, compact, von klarem Umriß. Ihre eigene menſchliche Lebensform in ihrer bruchloſen Einfachheit war Menſchenwürde in Verwandtſchaft mit edlerer Thierheit (vergl. §. 350), daher iſt das volle Gefühl für die Thiergeſtalt ausgebildet. Die Indier, die Aſſyrer, Perſer, Aegyptier waren ebenfalls glücklich in der Auffaſſung und Wiedergebung derſelben, aber die Symbolik, die ein unendliches Geheimniß im Thier ahnte, band doch die Hand der Phantaſie. Die Griechen liebten die Thierform wie etwas Verwandtes, ſtellten ſie aber darum keineswegs zu hoch; war der Menſch in gewiſſem Sinn thierähnlich, ſo fühlte er ſich auch als eine unendlich edlere Thierart, war ſich auch des unendlichen Mehr, des abſoluten Unterſchieds der Menſchenwürde bewußt. Der Menſch iſt daher und bleibt der höchſte und wichtigſte Stoff dieſer Phantaſie und ſo iſt das Bild des Menſchen, das ſie ſchafft, erſt wahrhaft menſchlich: nicht nur der Thierkopf iſt verſchwunden, ſondern auch das ſtarre, todte Angeſicht; es hat Seelenblick, es ſieht Auge in Auge, es grüßt menſchlich den Menſchen.

2. Iſt der Gott Menſch, ſo bringt die Bedeutung ihre Geſtaltung ſelbſt organiſch mit, die ſie als ihr eigener Gehalt durchdringt. Wird nun der ſo gegebene Stoff als Gehalt und Geſtalt von allem ſtörenden Zufall gereinigt und in's Unendliche gehoben, ſo entſteht das *Ideal*. Man kann nur in ungenauem Gebrauche des Worts von einem Ideale der

orientaliſchen Phantaſie reden. Nun liegt aber eine Schwierigkeit vor. Die freie Phantaſie ſoll (ſ. §. 388) einen Gegenſtand aus der urſprünglichen Stoffwelt innerhalb ſeiner Individualität in's Unendliche umbilden. Davon, daß dieſe Individualität bei den Griechen ihre unendliche Eigenheit noch nicht in ſubjectiver Vertiefung zuſammenfaßte, ſehen wir jetzt noch ab; auch ſo war für ſie der Einzelne nur ſich ſelbſt gleich, hatte Züge, die nur einmal ſo vorkommen konnten. Zwar ſie idealiſirten ja (zunächſt wenigſtens) nicht den empiriſchen Menſchen, ſondern ſie ſchufen Götter. Nun wiſſen wir aber bereits, wie der Gott, der an ſich die empiriſch menſchliche Individualität nicht hatte, doch eine ſolche bekam: durch ſeine Naturgrundlage (vergl. §. 434). Die ſo begründete Individualität nun enthielt als ſolche auch die Möglichkeit, bis zu der härteren Eigenthümlichkeit fortzugehen, welche aus der reinen Harmonie des Lebens und ihrem Ausdruck in den reinen Gattungszügen der Geſtalt in unregelmäßigerer Linie ausbiegt. Dieſe härtere Ausbiegung verbot aber zunächſt der mythiſche Standpunkt: der Gott ſollte ja Gott bleiben, er durfte alſo bis zur Beſonderung fortgehen, aber nicht bis zur Vereinzelung; die Götter ſtellten gewiſſe Kreiſe des Lebens dar, „ſie erſchienen als das Allgemeine deſſen, was der Menſch (je in beſonderen Sphären) als Individuum (zerſprengt und mangelhaft) iſt und vollbringt" (Hegel a. a. O. Thl. 2, S. 94); und auch dieſe Beſonderheit ſollte ungetrübt wieder die Allgemeinheit, der ganze Gott ſein, dieſer heitere Widerſpruch des Polytheiſmus durfte nicht zerhauen werden. Schon darum mußte in dieſem idealen Kreiſe und in allen weiteren, die er mit ſeinem Götterlichte beſchien, die einzelne Geſtalt ſchön ſein. Wir werden ſehen, daß das Mittelalter, obwohl auch noch mythiſch vorſtellend, nicht dieſelbe äſthetiſche Pflicht hatte. Allerdings aber erklärt ſich die ganze Bedeutung dieſes Geſetzes erſt aus den folgenden §§. Was thaten nun die Griechen, um dem Ideale individuellen Anhauch zu geben und doch jene Linie nicht zu übertreten? Sie zogen mit zarter Hand die Geſtalt bis an die Schwelle derjenigen Abweichungen von der Gattung, durch die ſich das Individuum iſolirt, hüteten ſich aber wohl, ſie zu überſchreiten. Sie näherten leiſe die Formen einer Ausſchweifung, welche je der Aufgabe gemäß mehr oder minder an das Thieriſche oder bei dem Mann an das Weibliche, bei dem Weib an das Männliche grenzte; aber genau, wo ein Abſprung entſtanden wäre, der nur zu löſen geweſen wäre, wenn der Gott, mit der Vielheit der menſchlichen Individuen auf Eine Linie geſtellt, durch die äſthetiſche Mitwirkung dieſer ſeine Mängel hätte ergänzen können — was ja eben nicht der Fall war, —: da hielten ſie inne. So hat das Jupiter-Ideal etwas vom Löwen, das Here-Ideal vom Stiere, Apollo und Artemis vom Hirſche; Athene grenzt an das männlich Herbe, Dionyſos an das weiblich Weiche, aber ſo wenig jene thieriſch werden, ſo wenig wird Athene männiſch, Dionyſos weibiſch. So gab es eine Vielheit von Idealen und jeder Gott war doch wieder das Ganze, und wie ſein verklärter Leib, ſo ſeine Seele; ſie ließ ſich in beſtimmte Zwecke ein, kämpfte, litt, und war doch mitten im Einlaſſen, in der Verwicklung über ſie hinaus und bewegte ſich ſelig im Aether des Allgemeinen, auf den wolkenloſen Höhen des Olympos. Dieß hat Hegel (a. a. O. Thl. 4, Seite 73 ff.) unübertrefflich dargeſtellt. Es war in der Bildung einer Vielheit von Göttern außer den überlieferten Naturgrundlagen allerdings ein Ergänzungs-Inſtinct thätig. Es ſollte, da der harmoniſche Menſch nicht der Einzelne, ſondern das Volk iſt, eigentlich ſo viele Götter geben, als Griechen; dieß wäre natürlich das Ende des Polytheiſmus, denn das wären keine Götter mehr, ſondern das Ganze derſelben, das für ſich keine Perſon iſt, wäre Gottheit, und die Phantaſie wäre ganz frei an die erſte Stoffwelt gewieſen. Alſo mußte der Vielheit der Götter eine Grenze geſetzt ſein, alſo durfte man nur eine ungefähre Vollſtändigkeit ſuchen, welche die weſentlichſten ſittlichen Richtungen des Volksgeiſtes (in Verwandtſchaft mit der umgebenden Natur) umfaßte, und ſo wurde es gehalten. Zu weiterer Vollſtändigkeit führte dann die Sage, die an den Mythus anknüpfend die großen Typen des Volkscharakters bildete. Dieſe ſind gottähnlich, nur Alles um eine Stufe tiefer; in einem gewiſſen Umfang mußten nun allerdings ſtrenger individuelle Abweichungen aufgenommen werden; aber auch dieſe erhält eben das ideale Band, das den Menſchen an den Gott knüpft, im ſchwungvollen Fluſſe, der es nicht bis zur ſchroffen Härte kommen läßt: ſo gleicht Achilles theils dem Zeus, theils dem Apollo, Ajar erſcheint ebenfalls löwenartig, nur wilder, dem Poſeidon ähnlicher, Odyſſeus iſt gedrungen, ſtierähnlich, wie der Halbgott Herkules, Helena gleicht der Aphrodite. Dieß ging denn bis zu den Porträtbildungen herab. Die Schmeichelei, welche die Haare des Alexander nach denen des Jupiter behandelte, die römiſchen Kaiſer apotheoſirte, war nicht möglich, wenn nicht der ganze Standpunkt der Anſchauungsweiſe ſie nahe legte.

§. 438.

**Dieß Ideal iſt aber näher das Ideal eines Volks, das ethiſch iſt ohne
ach mit der Natur (§. 319. 425); es iſt daher im geiſtigen Gehalte, folg-
im Ausdruck ſeines Ideals kein Ueberſchuß, der ſich nicht hemmungslos
das Ganze der Geſtalt ergießen könnte. Man muß es zwar auch ein Ideal
en können, worin ſich der Gehalt ganz anders zur Geſtalt verhält, aber
die Vollendung eines ſolchen wird die völlige Löſung der, zwar einfacheren,
ſfgabe der griechiſchen Phantaſie muſterhaft bleiben; daher heißt das
chiſche Ideal claſſiſch.**

Die Darſtellung des griechiſchen Volkscharakters §. 348 ff. überhebt uns einer weiteren Auseinanderſetzung des bruchloſen Verhältniſſes zwiſchen Geiſt und Sinnlichkeit im griechiſchen Ideal; naturwüchſig, wie die ganze Bildung dieſes Volks war, liberal, ſinnlich ſittlich, ſo mußte auch ſein Ideal ſein, das Geiſtige mußte in ihm in die ganze Leiblichkeit ohne Reſt von Innerlichkeit ergoſſen, mußte „leibliche unerinnerte Gegenwart“ ſein (Hegel a. a. O. Th. 2, S. 234). Nun hat ſich aber auf dieſem Punkte eine logiſche Ungenauigkeit in die Aeſthetik eingeſchlichen; man ſpricht, als wäre ebendieß ſchlechtweg das Ideal geweſen. Allein die von der griechiſchen ganz verſchiedene Aufgabe, eine Geſtalt aufzuſtellen, in welcher der Ausdruck über die leibliche Form überwiegt, in welcher eine Innerlichkeit ſich kundgibt, welche eine zu große Tiefe hat, um ihr organiſches Gefäß ſo bis an den Rand zu füllen, daß nicht immer noch eine unerſchöpfte Unendlichkeit zurückbliebe: dieſe Aufgabe kann ebenfalls und ſoll auf ganz ideale Weiſe gelöst werden; denn ebendieß, daß das innere Leben über ſein leibliches Gefäß unendlich hinausgeht, kann und ſoll durch die äſthetiſche Behandlung dieſes Gefäßes vollſtändig dargeſtellt werden, ſo daß dennoch in dieſem Sinne das Innere und Aeußere auch hier ſich decken. Im Ideal Chriſti iſt die ganze Negativität des geiſtigen Lebens darzuſtellen und dennoch ſo, daß die Phantaſie ebendieſe Aufgabe ganz naiv, ganz unmittelbar und mit Einem Schlage löst. Berührt haben wir dieſen Punkt ſchon zu §. 425, Anm. 1. Allein das iſt wahr, daß dieſe Aufgabe ſchwerer iſt, daß es nahe liegt, ſtatt die Unzulänglichkeit des Leiblichen zulänglich darzuſtellen, die Unzulänglichkeit in die Darſtellung und Behandlung zu legen und zu meinen, durch Steife, Dürftigkeit der Phantaſie, durch Körperloſigkeit ſprechend, ausdrucksvoll zu werden. Da ſtehen dann die Griechen als Claſſiker, als „ein gewiſſer Adel unter den Schriftſtellern“ (Kant Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 32) und hat die Phantaſie von ihnen als ewigen Muſtern zu lernen, wie ſie zwar nicht daſſelbe, aber gleich ihnen das, was ſie ſagt, ganz ſagen ſoll, rund, völlig, compact. Daß ein Reſt von Innerlichkeit ſei, der nicht ganz heraus will, ebendieß ſoll dann die Geſtalt ohne Reſt ausdrücken.

§. 439.

1 **Dieſes Ideal hervorzubringen iſt Sache der bildenden Phantaſie und zwar der auf das taſtende Sehen begründeten (§. 404); denn das bruchlos ergoſſene Innere muß als organiſch immanentes Maaß im Körper als ſchönem Gewächſe auch die feſten Formen deſſelben ſo durchdringen, daß eine reine Einheit des Gemeſſenen und Ungemeſſenen ſich bildet, welche weder gemeſſen, noch blos als flüchtiger Licht- und Farben-Schein erfaßt werden kann, ſondern**

mit dem Auge gegriffen ſein will. Durch dieſe Beſtimmtheit der Phantaſie, 2
vereinigt mit der in §. 438 ausgeſprochenen, erhält erſt das Geſetz, daß in
dieſem Ideal die einzelne Geſtalt ſchön ſein ſoll (§. 437), ſeine völlige Be-
gründung. Eine ſo freie Phantaſie wird ſich nun zwar auch in den andern 3
in §. 404 aufgeſtellten Arten bewegen, doch ſo, daß jene Weiſe die beſtim-
mende bleibt, was man vorzugsweiſe objectiven, realiſtiſchen Charakter nennt.

1. In der Kunſtlehre werden wir den einfachen rechten Namen für dieſe Auffaſſungsweiſe erhalten: ſie iſt *plaſtiſch*. Allein es iſt kein Spiel, daß wir ihn im vorliegenden Abſchnitt an den Hauptpunkten noch vermeiden und den inneren Grund des vorzüglichen Berufs der Alten zur Plaſtik mit anderen Worten ausſprechen. Das geiſtig Innere im griechiſchen Ideal geht ganz in die Geſtalt heraus; es werden daher alle Theile derſelben ſprechen, nicht nur Angeſicht, Auge, Hand, ſondern ebenſo Hals, Bruſt, Schulter u. ſ. w.; es dringt als Maaß in die organiſchen Formen, die zugleich das Maaß in freien Schwingungen des Runden mit der Unmeßbarkeit alles organiſchen Lebens umſpielen. Wir haben hierin eine Harmonie deſſen, was in der orientaliſchen Phantaſie dualiſtiſch kämpfte, des Gemeſſenen und Ungemeſſenen. Zu meſſen ſind dieſe Verhältniſſe nicht, außer wenn das Ideal durch Kunſt in hartem Stoffe fertig daſteht, ſie entſtehen nicht durch Meſſung. Aber ebenſowenig entzieht ſich der Ausdruck des Innern dem Feſten, um als flüchtiger Licht- und Farben-Schein eine hinter den klar begrenzten Formen verborgene Unendlichkeit magiſch zu beleuchten; alſo iſt es auch das eigentliche Sehen nicht, worauf dieſe Phantaſie geſtellt ſein kann. Es bleibt das taſtende Sehen, das greifende Auge; denn das ſo verfahrende Organ faßt Feſtes, das doch keinem geometriſchen Calcul unterliegt, Formen, Verhältniſſe, rund, warm, fließend, von Muskeln, Hautleben umſpielt, faßt die Regel im Spiel, das Spiel in der Regel.

2. Nun haben wir alle Bedingungen beiſammen, welche die Nothwendigkeit begründen, daß in dieſem Ideal die einzelne Geſtalt ſchön ſei. Aus §. 438 geht hervor, daß hier kein Ueberſchuß innerlichen Ausdrucks iſt, der für mangelhafte Formen Erſatz böte, und aus dem gegenwärtigen §., daß die Art, zu ſehen, worauf dieſe Phantaſie ruht, ſich auf die Momente der Erſcheinung, worin dieſer Ueberſchuß ſich kund gibt, auf die ahnungsvollen Wirkungen in Licht, Dunkel, Farbe nicht einläßt. Dazu kommt noch ein weiterer Punkt, der ſich ergibt, wenn wir dieſen §. mit dem erſten, in §. 437 angegebenen Grunde zuſammenfaſſen. Dort hieß es, der Gott ſtehe außer der Linie der einzelnen Individualitäten in ihrer Vielheit; die bildende Phantaſie nun, die auf dem taſtenden Sehen ruht, iſt eben auch diejenige, welche nicht eine Maſſe vieler Geſtalten umſpannen kann, wie es

die vermag, welche auf dem maleriſchen Sehen ruht. Unter den Vielen, welche die letztere umfaßt, können ſich auch ſolche befinden, die in Formen unſchön ſind, aber dieſe Unſchönheit hebt ſich in den fließenden Wirkungen der allgemeinen Medien (des Lichts und der Farbe) und in der Wechſel-Ergänzung ſchönerer, unter denſelben Medien befaßter Individuen wieder auf.

2. Im Geiſte der bildenden Phantaſie muß ſich nun in dieſem Ideal auch die eigentlich meſſende, die empfindende, die dichtende Phantaſie beſtimmen. Die erſte wird dem Ungeheuren entnommen in ruhige Maaße einlenken, welche mannigfach ſchon an organiſch menſchliche Verhältniße anklingen werden (Säule); die zweite wird das bewegte Innere ſtrenger meſſen und, ſofern ſie ſich in die dichtende fortſetzt, mehr bewegte Gegenſtände, als blos Bewegungen des hervorbringenden Subjects geben; die dritte wird in dieſer und ihren andern Formen gegenſtändlich verfahren und in ſcharfen, taſtbaren Umriſſen zeichnen. Die Objectivität dieſes ganzen Verhaltens hat einen doppelten Sinn: das geſchaffene Phantaſiebild zeigt Gleichgewicht des Ausdrucks und des Leibs, das ſchaffende Subject aber kann ſich ebendarum nur in Erſcheinungen legen, deren volle Gegenſtändlichkeit ſein ganzes inneres Leben in ſich aufnimmt: wie im Object, ſo iſt auch im Subject kein zurückgebliebener Reſt. Das Letztere nennt man realiſtiſch, das Erſtere objectiv. In der dichtenden Phantaſie erfährt nun das Geſetz, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, allerdings eine Einſchränkung, hier bewegen ſich mit ſtärkerer Betonung des geiſtigen Ausdrucks viele Individuen vor der Phantaſie; doch wird auch dadurch der Spielraum für unſchöne Formen nie ſo erweitert, wie wir dieß in den folgenden Idealen, dem romantiſchen und modernen finden werden. Die Unform ſelbſt erhält von dem fortwirkenden Geiſte des bildenden Verfahrens einen gewiſſen Schwung des Großartigen, für den wir in der Kunſtlehre den rechten Namen finden werden.

§. 440.

1 Der herrſchende Standpunkt dieſer Phantaſie iſt das einfach Schöne.
Danach beſtimmt ſie auch das Erhabene, in welchem ſie ſich jedoch nicht auf
die objective Form beſchränkt, ſondern weſentlich auch auf die ſubjective, und, da
die dunkle Macht des Schickſals (§. 435, 1.), zwar nicht ohne einen Reſt
unaufgelöſter Naturnothwendigkeit, in die Dialektik einer ethiſchen Bewegung
2 eingeht, auf die tragiſche Form ausdehnt. Danach beſtimmt ſie auch das Komiſche,
das ihr jedoch ſparſamer und auch in ſeiner reichſten Ausbildung nur
3 auf der ſteten Grundlage der Poſſe zugänglich iſt. Uebrigens da das Ideal
die Naturgeſetze durchbricht, ſo entſteht als neue Form des Komiſchen das
phantaſtiſch Komiſche oder Groteske.

1. Warum der Standpunkt der des einfach Schönen iſt, bedarf keiner Nachweiſung. Im Fortgang zum Erhabenen wird nicht, wie bei den Orientalen, das objectiv Erhabene der Standpunkt ſein, unter dem auch das Erhabene des Subjects behandelt wird, d. h. das Ungeheure und Coloſſale wird ſich auch hier ermäßigen und verſchwinden, ſo daß dieſe Form, da ja die ganze Phantaſie auf die menſchliche Schönheit geht, ganz in ihrem eigenen Sinne behandelt werden wird, aber unter dem Geſichtspunkte des einfach Schönen: d. h. nicht verborgene innere Kämpfe, ſondern immer nur ſolche, welche ganz in das Greifbare heraustreten, können zur Darſtellung kommen. Zwar wird hier mit dem Furchtbaren auch das Häßliche eintreten, aber auch hier ſich bewähren, daß das für die einzelne Geſtalt geltende Geſetz der Schönheit nur mäßige Einſchränkung erleidet: Maaß und Grazie, ein nicht verſchwendeter Schatz von Ruhe und Milde wird ſelbſt den äußerſten Kampf noch dämpfen, wie Winkelmann vom Laokoon ſagt, daß er eine bewegte See ſei, deren unterſter Grund ruhig geblieben. Das Erhabene des böſen Willens kann ohnedieß noch keine Rolle ſpielen (vergl. §. 353). Man ſehe zum Beleg für dieſe Sätze nur die Rondaniniſche Meduſe an: durch die edeln Züge grinst nur leiſe, aber deſto wirkſamer das Erſtarren des Todes, jenes von fern an das Erbrechen erinnernde Zucken. Nun erſt iſt aber auch das Tragiſche möglich, das Schickſal tritt in Wirkung. Wir ſahen oben, daß es eine ethiſche, aber zugleich noch dunkle Naturmacht iſt. Daraus folgt, daß vorzüglich das Tragiſche als Geſetz des Univerſums die dieſem Ideal gemäße Form ſein wird (vergl. §. 130), der Neid der nivellirenden Allgemeinheit. Nun tritt allerdings der ethiſche Geiſt dieſes Ideals nothwendig auch in das Tragiſche der einfachen Schuld und des ſittlichen Conflicts über (§. 131 ff. 135 ff.); allein es bleibt immer etwas von der erſten Form, dem Neide des Schickſals als einer Naturmacht zurück. Im Conflicte bekämpfen ſich Heroen, deren jeder Recht im Unrecht hat; das Schickſal iſt die ungetheilte Einheit der ſittlichen Macht, die ſie in Einſeitigkeit theilen; es treibt ſie aneinander, es ſtraft ſie. Dieſe Idee kann aber bei den Griechen nicht rein in Geltung treten; das Schickſal bleibt zugleich eine neidiſche dunkle Macht, welche den Glanz großer Geſchlechter nicht dulden will, daher ihnen tückiſch als böſer Zufall nachſtellt und die Schuld des Ahnherrn am Enkel dadurch rächt, daß dieſer neue Schuld begeht, und für dieſe, die doch ſelbſt ſchon Strafe für die Schuld des Ahnherrn iſt, erſt noch Strafe leidet. Daher iſt der Enkel ſchuldig und unſchuldig; es herrſcht eine ungelöste Antinomie. Das Schickſal iſt daher ein fürchterlicher Abgrund, das Grauſenhafteſte, was die Griechen kannten, das am meiſten Geſpenſtiſche, was ihr Ideal aufweiſt, halb rationell, eine ethiſche Macht, halb irrationell, mit dem beſtändigen Reize, es als ge-

rechtes Geſetz zu begreifen, Verſteckens ſpielend und dadurch doppelt ſchauerlich. Hätten die Griechen erkannt, daß der Menſch in ſich ſelbſt durch ſeinen Willen und Entſchluß den Zufall des Gegebenen aufzuheben hat, ſo hätten ſie auch das Schickſal, das Geſammtgeſetz in dem Willen der Einzelnen, als eine den Zufall ſtets vorausſchickende und ſtets in die ſittliche Weltordnung aufhebende Macht begriffen. Nun aber waren ſie zu ſehr Natur, um ſchließlich in ſchwierigen Fällen den Entſchluß aus ſich zu nehmen; ſie warfen das freie Ich hinüber in die Götter, von dieſen in das Schickſal und ließen ſich durch Zeichen und Orakel den eigenen Entſchluß als fremden Rath herüberreichen; der Zufall des Beſtimmtſeins von außen durch die Umſtände, von innen durch Anlage, ererbtes Temperament u. ſ. w. fand in ihnen ſelbſt nicht reinen Abſchluß im denkenden Bewußtſein und Willen. Warfen ſie nun ihr innerſtes Ich in ein Jenſeits hinüber als Schickſal, ſo warfen ſie mit ihm dieſen ungelösten Bruch zwiſchen Naturbedingung und Wollen in daſſelbe hinüber; das Schickſal iſt daher halb ſittliches Geſetz, halb aber, im Hintergrund, Naturmacht, welche verderblichen Zufall ſchickt, der nicht in ſittlichen Zuſammenhang aufgeht, ſich nicht löst: die tragiſche Verſöhnung bleibt unvollſtändig, wie die Schuld keine reine iſt.

2. Selbſt Ariſtophanes bleibt auf der Grundlage der Poſſe, ob er ſich gleich, an die Grenze der Auflöſung des griechiſchen Lebens geſtellt, die wir ſofort beſonders zu erwähnen haben, in eine viel höhere Komik erhebt; im Witze iſt es der bildliche, der dieſer Phantaſie vorzüglich entſpricht. Es iſt klar, daß auch im Komiſchen nicht die feinverborgenen Irrwege, nicht die Widerſprüche eines zerriſſenen Gemüths an Tag treten können, da ſolche noch gar nicht an der Zeit ſind; die Widerſprüche und Riſſe des öffentlichen Lebens dagegen, welche handgreiflich erſcheinen, kann ſchon die Poſſe darſtellen. Wie weit nun aber das Komiſche verhältnißmäßig auch gehen mag, an ihm wird ſich vorzüglich bewähren, was zum vorh. §. über die Einſchränkung des Unſchönen in dieſem Ideale geſagt iſt; zunächſt jedenfalls in der eigentlich bildenden Phantaſie. Am vollſten iſt die Komik im Kreiſe des Dionyſos, aber auch hier, wie ſanft gedämpft iſt das Gemeine, wie edel noch das Niedrige, welche ſüße und heimliche Wehmuth im Ueberſchwang der Luſt geht durch dieſe muthwilligen Schaaren! Sie ſind traurig vor lauter Schönheit. In der dichtenden Phantaſie nun freilich wird es zur kecken Fratze, zum unbändigen Muthwillen kommen, der ſogar, was ein Widerſpruch gegen unſere Behauptungen ſcheint, dem Cyniſchen einen unglaublichen Spielraum geſtattet. Allein das Cyniſche iſt immer noch viel unſchuldiger, als alles innerlich Verzerrte und Zerriſſene: dieſes und ſeine äußere Erſcheinung wäre vielmehr den Griechen ſchamlos erſchienen. Die häßliche Perſönlichkeit ſelbſt und ihre fratzenhafte Geſtalt

iſt im griechiſchen Ideal etwas in ſich Beſchloſſenes, ein mit ſich zufriedenes Ganzes, dem in dieſer Ganzheit eine gewiſſe Größe nicht abgeht, das in ſeiner Weiſe abſolut, dem Göttlichen im Sinne der Parodie ähnlich iſt und daher das Band der Schönheit viel keuſcher bewahrt, als das Verwitterte, Blaſirte, Zerſetzte, deſſen die moderne Komik mächtig iſt: überall eine Unſchuld, welche zeigt, daß das plaſtiſche Gefühl ſelbſt in die Komödie ſich fortſetzt.

2. Das Groteske iſt das Komiſche in der Form des Wunderbaren. Die Phantaſie der Griechen konnte zwar das Erhabene, wo es die Naturgeſetze durchbricht, nicht als Wunder behandeln. Göttererſcheinungen ſind daher von erſchütternder, oft an das Geiſterhafte ſtreifender Wirkung, aber nicht eigentlich wunderbar. Die Komik dagegen ging über die Auflöſung des Naturzuſammenhangs, welche die Religionsvorſtellungen als etwas an die Hand gaben, das ſich von ſelbſt verſtehe, mit der freieſten Willkühr noch weit hinaus und erſann Störungen des naturgemäß Möglichen, die allerdings die ganze Ueberraſchung eines vom heitern Wahnſinn geſchaffenen Wunders mit ſich führen mußten; man denke an die Vögel, Fröſche, Weſpen, den Miſtkäfer des Ariſtophanes. Die Orientalen hatten, um hier ihr Verhältniß zum Komiſchen noch einmal zu berühren, Fratzen genug, die uns komiſch ſind, es aber ihnen nicht ſein konnten. Ganz fern lag das Komiſche den Juden; dieſer herbe und zähe Geiſt hatte ſich zu tief in den Dualismus verbiſſen, um ihn, der doch eben die Grundlage des Komiſchen wäre, im Scherze aufzulöſen. Der Humor war ihnen ſo fremd wie dem jetzigen Pietiſmus.

§. 441.

Wie ſich der Kreis des Komiſchen zum Humor erweitert, der Widerſpruch zwiſchen der Einheit des Schickſals und der Vielheit der Götter zum Bewußtſein kommt und ebendhiemit das Schickſal in das Innere des Menſchen tritt, beginnt auch die Auflöſung dieſes Ideals.

Man hat die Nothwendigkeit des Untergangs der griechiſchen Götter ſchon ausgeſprochen, wenn man erwähnt, wie Zeus bald dem Schickſal gebietet, bald unter ihm ſteht: ein Widerſpruch, der mit dem Beginne der ſubjectiven Bildung (§. 351) auch in das Bewußtſein treten mußte. Bei Ariſtophanes iſt das Schickſal ſchon zur verzehrenden Dialektik der Götter geworden und nun iſt der Humor da. Dieß aber iſt zugleich ein Eintreten des Schickſals in das Innere des Menſchen; es wird Ich und die Götter ſind geſtürzt (vergl. Kritiſche Gänge Th. 2, S. 368).

Ausgang.

§. 442.

Das römiſche Volk, mehr objectiv als ſubjectiv äſthetiſch, gibt dem Reiche der Phantaſie, das es mit den Griechen theilt oder von ihnen übernimmt, keinen oder nur geringen, durch einen Zug des Geiſterhaften unterſchiedenen Zuwachs, behandelt aber das Gemeinſame und Ueberkommene ſeinem Charakter gemäß in einem Geiſte der Mächtigkeit und Feierlichkeit, worin ſich die ernſte praktiſch politiſche Bedeutung ſeiner Religion ausſpricht. Doch erzeugt es eine eigene, zwar ſparſamere Heldenſage und ſein Dualiſmus (§. 352, 1) bedingt neben der erhabenen Stimmung ein ſelbſtändiges Talent zum Komiſchen.

Es iſt ſchon zu §. 352 ausgeführt, wie die Römer zu den Völkern gehören, welche Stoff des Schönen mehr ſind, als machen. So ſind auch an ihrer Religion die Sacra, der Gottesdienſt, wie er erſcheint, als ein Alles durchdringender politiſch religiöſer und ſehr ſuperſtitiöſer Cultus wichtiger, als ihr Götterglaube. Jene wurden zu §. 352 erwähnt, ihre Religion iſt durch dieſen praktiſchen Charakter mehr Stoff für einen Dritten, als er es für ſie ſelbſt ſein konnte. Die meiſten Götter theilen ſie bekanntlich durch die urſprünglich pelaſgiſche Bevölkerung Italiens und den frühen Verkehr zwiſchen den Etruskern und Griechen mit dieſen; was eigenthümlicher iſt, hat theils noch eine mehr ſymboliſche Geſtalt, wie Janus mit ſeinem Doppelgeſichte, theils muß etwas Geſpenſtiſches, Geiſterhaftes in der Phantaſie eines Volkes auftreten, das eine zwar große, aber düſtere Welt ſich baut, in welche das Innere nicht mit freier Heiterkeit ſich ergießt; da tritt ſchon ein Zug der Ahnung ein, die hinter den Dingen helldunkle Schattenbilder ſchweben ſieht; man denke namentlich an die Lemuren, Larven, Lamien, an jene mit Hämmern bewaffneten Todtengenien der Etrusker. Aeſthetiſch wichtig iſt aber namentlich dieß, daß die Römer weit weniger Mythen hatten, als die Griechen. Der Gott iſt zwar perſönlich, aber die Phantaſie erwartet mehr Handlungen von ihm in ſeinem Verhältniß zum Staate, als ſie ſich in heiterer Dichtung vergangener abſoluter Handlungen des Gottes an ſich ergeht. Dieß iſt es, wodurch ſich vornämlich die praktiſch politiſche Natur dieſes Volks äußert, das ebendaher wenig äſthetiſche Phantaſie hatte, weil ſein Kunſtwerk der Staat war. Dagegen begreift ſich, daß es ſeine eigene Heldenſage hatte, die, mit Aeneas an die griechiſche anknüpfend, die Geſchichte der ewigen Stadt mit gewaltigen Männergeſtalten eröffnet. Daß nun dieſes Volk die überkommene Götterlehre weniger im Sinne des einfach Schönen, als des Erhabenen, und zwar im geſchichtlich politiſchen Sinne feierlicher

Großheit und Mächtigkeit behandelt, iſt die einfache Schlußfolgerung aus der Darſtellung ſeines Charakters §. 352 ff. Daß aber die Werke dieſer Phantaſie ſich namentlich in einer großartigen Behandlung des Zweckmäßigen beſtehen werden, folgt ebenfalls und kann nur nicht hier, ſondern erſt in der Kunſtlehre ſeine Ausführung finden. Das komiſche Talent zeigt ſich insbeſondere in den Feſcenninen und Atellanen.

§. 443.

Der Zug zum Erhabenen muß aber bei dieſem politiſchen Volke zugleich eine Neigung zur Repräſentation ſein, ſich daher näher zum Prächtigen und Pompöſen beſtimmen, und in dieſem Sinne namentlich behandelt es die griechiſche Phantaſiewelt, wie es dieſelbe im Beginn ihres Sinkens, da in ſie ſelbſt ſchon vom Orient her ebenjene Neigung eingedrungen war, übernimmt. Rom vereinigt aber durch ſeine Welteroberung die Götterwelt aller alten Völker in ſich und tödtet ſie eben durch dieſe Anſammlung.

Es war bekanntlich die Zeit Alexanders des Großen, wo die edle Einfachheit der griechiſchen Phantaſie in Pracht und Luxus überging. So in üppige Ueberreife geſchoſſen verpflanzten ſie die Römer, abgeſehen von früherer Gemeinſchaftlichkeit der Stoffe, als Sieger auf ihren Boden. Schon in Griechenland war der Prunk ein Eindringen des Orientaliſchen; die Römer nun, obwohl der Dualiſmus ihres Charakters von dem des Orientaliſchen weſentlich verſchieden war, haben doch viel mit dieſem Verwandtes, nur daß die Liebe zum Coloſſalen und Glänzenden bei ihnen die beſondere Bedeutung haben mußte, das politiſch Große in ſeiner übergreifenden, ſicher begründeten, ſtattlich ausgedehnten Mächtigkeit aufzuzeigen, zu repräſentiren wie in einem Triumphzuge. Nun nehme man dazu, daß die Pracht auch des überwundenen Orients nach Rom floß, und man hat die Bedingungen beiſammen. Allein in dieſem Rom als einem Pantheon der Volksgeiſter und ihrer Götter mußte noch ein anderer Prozeß, ein ſolcher, der das antike Ideal ganz auflöste, vor ſich gehen.

§. 444.

Dieſe Tödtung iſt eine in dem noch lebendigen mythiſchen Bewußtſein nur erſt leiſe ſich ankündigende, jetzt aber vollendende Auflöſung des urſprünglichen Verhältniſſes zwiſchen Idee und Bild, wie es ſowohl das Symbol, als der Mythus, in lebendiger Einheit des Glaubens bewahrt. Die Bedeutung tritt bildlos in das Bewußtſein und wird mit Abſicht auf den Grund des Vergleichungspunkts wieder in das Bild verſteckt. Dieſe froſtige Verbindung der

Elemente des Schönen iſt die Allegorie. Sie kann ſowohl gegebene Symbole und Mythen in dieſer veränderten Verbindung ihrer Beſtandtheile aus Convenienz feſthalten, als auch zu alten oder neuen Bedeutungen neue Bilder finden.

Dieſe Auflöſung des Symbols und Mythus in Allegorie ſpielt bei Lebzeiten der mythiſchen Phantaſie nur leicht am Saume hin, bei den Römern freilich mehr, als bei den Griechen. Allgemeinheiten, die urſprünglich nicht vergöttert waren, wurden als Perſonen eingeführt: Arete, Eirene, Plutos, Eleutheria, Momos, Phobos u. ſ. w., Honor, Virtus, Concordia, Fides, Victoria, Pax u. ſ. w. (vergl. O. Müller Handb. d. Arch. d. Kunſt §. 406). Man vergeſſe aber nicht, daß, wo der ganze Boden des Volksbewußtſeins noch mythiſch iſt, auch ſolche nachträgliche Perſonificationen mit der größten Leichtigkeit vollzogen werden und raſch in eine geglaubte lebendige Anſchauung übergehen. Ganz anders iſt es, wenn dieſer ganze Boden aufgelöst, wenn die Wurzel des mythiſchen Geiſtes getödtet wird, und dieſe Tödtung wird durch die Anſammlung deſſelben an Einem Orte darum herbeigeführt, weil die alten Religionen weſentlich local ſind und die Verſetzung in ganz andere Erde ſo wenig, als Pflanzen, ertragen können. Wo nämlich viele Götterdienſte zuſammen ſind, da entſteht nothwendig eine Vergleichung. In der guten Zeit eigneten ſich die Völker wohl auch fremde Götter an, nahmen ſie aber harmlos für dieſelben mit ihren eigenen und bildeten organiſch daran fort, bis ſie national waren. Jetzt kann von dieſem unbefangenen Thun nicht mehr die Rede ſein; wo ſo viele und ſo ganz verſchiedenartige, zugleich aber ganz reife Religionen an Einem Orte aufeinanderſtoßen, da muß die Vergleichung zu einer Trennung des Inhalts und des Bildes führen, denn da findet man nothwendig, daß Ein Inhalt von ganz verſchiedenen Völkern in die verſchiedenſten Bilder gefaßt iſt, da wird alſo der feſte Verband zwiſchen Inhalt und Form durch Schütteln beweglich, der Kern fällt aus der Schaale, an die er feſt angewachſen war. So entſteht die Allegorie, und der Ort, dieſe aufzuführen, iſt hier und nirgends anders. Sie iſt keine der Unarten und Abarten in §. 406, die irgendwie jederzeit hervortreten können; ſie iſt eine geſchichtliche Geſtalt der Phantaſie und zwar eine Desorganiſation derſelben, ſie iſt, wie das Symbol noch nicht, ſo nicht mehr ſchöne Phantaſie. Zunächſt nun ſcheint es, ſie ſei daſſelbe, wie das Symbol, nur mit einem Unterſchiede des Bewußtſeins. Wie nämlich in dieſem das Verhälniß zwiſchen Bild und Idee ein äußerliches, nur durch das tertium comparationis vermitteltes iſt, ſo auch in der Allegorie; aber im Symbol iſt die Idee als ſolche in ihrer Sonderung noch nicht zum Bewußtſein gekommen, ebenſowenig daher das Bild als

Bild, es iſt dunkle, geheimnißvoll ahnende Verwechslung im Völkerglauben. In der Allegorie dagegen weiß ein Subject (oder durch Convenienz viele) ſowohl die Idee, als auch das Bild als Bild und das tertium als Grund der Verbindung, und verſteckt nun, um etwas zum Rathen zu geben, die Idee in das Bild. Die Idee iſt zuerſt da, das Bild wird geſucht und nachträglich herbeigebracht. So verhält es ſich auch, wo ein bereits vorhandenes Symbol in Allegorie herabſinkt. Der Römer konnte aus dem ägyptiſchen Käfer, dem Apis den Gedanken herausnehmen und ihn dann wieder in das Bild des Käfers, Stiers legen, aber ebenſogut in irgend ein anderes. Allein die Allegorie iſt nicht blos verſtändig aufgelöstes und wieder zuſammengeſetztes Symbol, ſie nimmt auch die Form des Mythus an, ſie legt ſich in ein Bild, das einſt Mythus war oder, wenn das mythiſche Bewußtſein die Völker nicht verlaſſen hätte, Mythus wäre. Das Symbol iſt als Bild eine Sache oder ein Thier. Menſchliche Perſon iſt ſchon Anſatz zum, Perſon in Handlung wirklicher Mythus. Die Allegorie nun hat nicht nur einzelne Perſonen, wie die Jungfrau mit Anker als Sinnbild der Hoffnung, ſondern auch Handlungen, wie Herkules am Scheidewege. Der Unterſchied aber iſt hier derſelbe wie im Symbol: dem mythiſchen Bewußtſein leben ſeine Perſonen, es glaubt an ſie und ihre Handlungen, die Allegorie dagegen weiß, daß ſie bloße Bilder ſind; es iſt dieſelbe Entſeelung oder Entkörperung, daſſelbe bloß äußerliche Ineinanderſchieben von Idee und Bild, wie wenn die Form des Symbols gebraucht wird. Die Allegorie mag dieſe oder jene, ſie mag die Form des ruhenden Gegenſtands oder der in Bewegung geſetzten Menſchengeſtalt umnehmen, ſie gibt in beiden Fällen ihren Beſtandtheilen dieſelbe unorganiſche Stellung. Allerdings kann man, da das Symbol, auch das ächte nämlich, todter iſt, als der Mythus, indem es (ihm ſelbſt unbewußt) nur auf einem kahlen Vergleichungspunkte ruht, während dieſer die Bedeutung zur Seele einer handelnden Perſon erhebt, die Sache auch ſo ausdrücken: die Allegorie ziehe den Mythus, wenn ſie ſeine Form annimmt, zum Symbole herunter; denn eben mit der Beſeelung iſt es ihr nicht Ernſt, das Allegorie bildende Subject behält die Bedeutung in ſeiner eigenen Seele zurück. Nur muß man immer hinzuſetzen, daß auch das Symbol decomponirt wird in der genannten Weiſe. Weit mehr aber gibt ſich ebendarum allerdings die unorganiſche Natur der Allegorie zu erkennen, wenn ſie mythiſch verfährt; denn menſchliche Geſtalten müſſen ihre Seele haben und die Handlung muß aus dieſer fließen; in der Allegorie aber iſt ihnen die Seele ausgeweidet, ein Begriff dafür hineingeſtopft, ſie thun nur ſo, als handelten ſie, es ſind ausgebälgte Puppen; ein Anker wird weniger mißhandelt, wo er die Hoffnung vorſtellen ſoll. Da es mit der

Menſchengeſtalt nicht Ernſt iſt und da ſie doch durch ihre concrete Natur ſich nicht auf ein tertium reduziren läßt, ſo wird das Attribut wichtiger, als ſie ſelbſt, dieſer Reſt des Symboliſchen am ächten Mythus wird Hauptſache am geſtorbenen; Jupiters Adler und Donnerkeil ſagt mir, daß er den Begriff des Luftraums vorſtelle, da wären eigentlich dieſe Attribute genug und nur ein Schelm ſtellt mir noch die Geſtalt des Jupiter dazu.

Es verſinken nun entweder wie die alten Symbole die Mythen in Allegorien, wie es z. B. für uns Amor und Venus ſind, oder es werden neue Allegorien in mythiſcher Form ad libitum verfertigt. Virgils Götter ſind eigentlich bereits allegoriſch geworden, es handelt ſich um den Sinn, das Bild iſt Conditor-Arbeit, Marzipan auf die Tafel, die saeva Necessitas des Horaz aber, die der Fortuna vorangeht, „große Balkennägel und Keile in der Hand tragend, auch fehlt die ſtrenge Klammer nicht und das flüſſige Blei“, iſt ganz eigenes Gemächte.

Man ſieht aus dieſem abgeſchmackten Bilde eines ſonſt geſchmackvollen Dichters, daß das Intereſſe der Allegorie die Wahrheit und daher, ob ſie ſchön ſei oder nicht, zufällig iſt. Froſtig iſt ſie immer, oft genug aber unſchön und häßlich. Sie iſt ferner dunkel, aber anders, als das Symbol. Die eben angeführte Allegorie des Horaz freilich iſt gut verſtehen, weil der Dichter den Namen ſagt, aber der bildenden Phantaſie hingeſtellt könnte die Figur ebenſogut den Begriff des Zimmer- und Maurer-Handwerks oder der Pflicht u. ſ. w. ausdrücken; der Dichter ſelbſt darf nur die Auflöſung verſchweigen, ſo zerbricht man ſich den Kopf um die Bedeutung, denn jedes Bild hat viele Eigenſchaften, deren jede das tertium ſein kann. Dieß Dunkel iſt alſo kein ehrwürdiges, wie das des Symbols, es iſt widerwärtig, denn nicht Völkerglaube geht hier im Dunkeln, ſondern prätentiöſe Liſt des Einzelnen wirft uns in's Dunkle, hat uns für Narren. Es iſt Geheimnißthuerei, nicht Geheimniß. Ein allegoriſches Bild kann auch an ſich zwar dunkel, durch Convenienz aber deutlich ſein, wie ein Weib mit dem Anker, mit der Wage, aber wenn das Verſteckensſpiel dadurch wegfällt, für was noch der Umweg, die Maskerade? Die Allegorie tritt da ein, wo eigentlich mit Entfernung der zweiten die urſprüngliche Stoffwelt an der Zeit iſt, dieß aber noch nicht erkannt wird oder die Kraft des Einzelnen noch nicht oder nicht mehr, wie im zweiten Theil Fauſt von Göthe, dazu reicht. Man ſollte meinen, daß man ſich darüber in unſerer Zeit nicht mehr verſtreiten dürfe, aber es gibt Leute, die einmal durchaus das Stroherne verehren müſſen. Eine beſondere Frage iſt, ob in den bildenden Künſten, welche auf große Schwierigkeiten ſtoßen, wo die Götterwelt erſtorben und ihnen ſo die unendliche Abbreviatur des Allgemeinen entzogen iſt, nicht nebenher wenigſtens und mehr decorativ, als in der Hauptdarſtellung, von der Allegorie Gebrauch machen dürfen? Dieſe gehört in die Kunſtlehre. Wir werden aber auch in der Geſchichte des Ideals noch an mehreren Orten die Allegorie aufnehmen müſſen; insbeſondere, um das ebengenannte „noch nicht“, d. h. die Frage, ob die Allegorie nicht doch auch als Geſtalt der unreifen Phantaſie hervortrete, aufzunehmen.

§. 445.

Die Auflöſung des antiken Ideals mußte ſich aber auch in der ausgedehnteren Aufnahme der urſprünglichen Stoffwelt äußern und zwar zunächſt poſitiv, ſo daß eine götterloſe Wirklichkeit, welcher das in ſeine vereinzelte Lebendigkeit zurückgeführte Subject gegenüberſteht, durch Vertiefung deſſelben in die engeren Gebiete des menſchlichen Daſeins Geltung im Schönen erhielt. Dieſe ſubjective Vertiefung, welche ſich nicht mehr in der bildenden, ſondern in der empfindend dichtenden Form niederlegt, iſt theils eine ſinnlich leidenſchaftliche, theils eine gefühlvoll wehmüthige, welche das Glück der objectiven Lebensform in heimlichen, von der verderbten Welt zurückgezogenen Kreiſen aufſucht oder die Kürze des perſönlichen Genuſſes beklagt. 1 **Ueberall lagen hier** 2 **die Abirrungen in ſinnliche Ueppigkeit, Häßlichkeit und in Trennung des Denkens von der Formthätigkeit der Phantaſie nahe (vergl. §. 406).**

1. Das antike Ideal kann eigentlich das Eindringen der urſprünglichen Stoffwelt nicht vertragen; da die Weiſe ſeines Idealiſirens Vergötterung iſt, ſo kann es den Weg zum freien Idealiſiren ohne Götter nicht finden und bemüht ſich in einſeitigen Verſuchen, den eingetretenen Bruch zwiſchen Bild und Idee, Gegenſtand und idealiſirendem Subject auszufüllen. Sogleich iſt aber wohl zu bemerken, daß das wichtigſte Stück der urſprünglichen Stoffwelt jedenfalls wegfällt: die großen geſchichtlichen Stoffe; denn das Volksleben iſt ja zerfallen, die Einzelnen ſind punktuell geworden. Der vereinzelte Menſch rettet daher ſeine Lebendigkeit in die Enge. Jetzt wird alſo vor Allem das Privatleben, das im blühenden Alterthum (vergl. 350, 2.) ſo ſehr zurücktrat, intereſſant: die Abentheuer, die Liebesgeſchichten, das Familienleben des Einzelnen; ferner die Beſchäftigungen, die Sitten und Bräuche, die Genüſſe, das Pſychologiſche im Individuum, kurz Alles das, was wir in §. 326. 327. 330 — 340 umfaßten und wohl auch mit dem Namen des rein Menſchlichen bezeichneten. Selbſt die landſchaftliche Schönheit fängt an bemerkt und freilich wieder mit Einmiſchungen des Mythiſchen, was ſie eigentlich aufhebt, von der Phantaſie aufgefaßt zu werden. Das Wichtigſte iſt das Verhältniß des phantaſievollen Individuums zu den ihm nun vorzüglich

zuſagenden Stoffen des Privatlebens. Das Individuum iſt in ſich zuzückgetreten, die empfindende, näher die empfindend dichtende Phantaſie wird alſo die bildende verdrängen. Die Empfindung kann aber noch nicht die geiſtig verklärte ſein, ſie iſt ſinnlich beſtimmt, doch nicht mehr in bruchloſer Einheit des Sittlichen mit dem Sinnlichen, wie vorher. Sie erwärmt ihren Stoff mit Leidenſchaft und Sehnſucht. Die Sehnſucht kann ohne unmittelbare Betheiligung des dichtenden Subjects auf das entſchwundene Glück der Unſchuld der objectiven Lebensform gehen und ſeine Reſte da aufſuchen, wo ſie weitab von der verderbten großen Welt ihre ländliche Zuflucht haben; die bewegtere Empfindung kann die Irrgänge der Leidenſchaft und Lebensſchickſale Anderer verfolgen oder die eigenen in Gluth des Augenblicks und Klage des Rückblicks entfalten. Man ſieht: die Zeit der erſten Anfänge der Landſchaft-, Genre- und Porträt-Malerei, die Zeit des Idylls, des Romans, der Elegie im antiken und im moderneren Sinne, iſt gekommen.

2. Gerade weil die mythiſche Art der Idealiſirung vorüber iſt, die reine und freie aber noch nicht ganz eintreten kann, ſo liegen mehrere der in §. 406 aufgeführten Einſeitigkeit ganz beſonders nahe. Das Subject iſt in ſich zurückgetreten, hat aber das ſchöne Maaß der Sittlichkeit verloren; die Leidenſchaft entbrennt in einer Art von Innerlichkeit und iſolirter Lüſternheit, welche der ächt antiken directen Sinnlichkeit nicht mehr gleich ſieht; die *πορνογράφοι* traten ſchon zu Alexanders Zeit auf, dieſe Ueppigkeiten waren aber noch immer vom ſyſtematiſchen Durchkoſten des Liebesgenuſſes, wie es in der römiſchen Poeſie auftritt, verſchieden. Die Schmeichelei und Ueppigkeit mißbraucht und entſtellt mythiſche Formen. Auf der andern Seite beginnt Reflexion, Sentenz, dann Abſichtlichkeit, Gemachtheit überhaupt ihre Kälte über das theilweis Talentvolle zu verbreiten.

§. 446.

Die urſprüngliche Stoffwelt wird aber auch in negativem Sinne ergriffen und in einer Weiſe behandelt, welche wirklich als Gattung bereits jenſeits der Grenze des äſthetiſchen Gebietes liegt. Aus der verderbten Welt zieht ſich das Subject in ſich zurück, vergleicht ſie mit der wahren Idee und bringt ihre Verkehrtheit mit geradezu ſtrafendem Ernſte oder ironiſch durch komiſche Auflöſung zu Tage. Es bedarf nur noch eines Schrittes, um das Bildliche völlig zum Mittel der Belehrung und Ermahnung herabzuſetzen, und die Phantaſie iſt wirklich desorganiſirt, was ſich insbeſondere da, wo ſie noch bildend auftreten will, als Verluſt alles Formſinns ausſpricht.

Es genügt hier, den innern Grund von Erſcheinungen, welche als rein anhängend ſchon in den bloßen Vorhof oder Hinterhof des Schönen hinaustreten, Satyre, Lehrgedicht, zu nennen. Das Nähere, insbeſondere die Unterſcheidung gewiſſer Stufen und Zweige, welche durch ein innigeres Band des Bildes mit dem Gedanken dem Schönen weniger fern ſtehen, und anderer, worin die Elemente ganz unorganiſch verbunden ſind, gehört in einen Anhang der Lehre von der Poeſie. Wie tief der Formſinn da verſinkt, wo er nicht nur ein bewegliches inneres Bild vor der Phantaſie vorüberführen, ſondern die Formen körperlich fixiren ſoll, zeigt die Plaſtik, Malerei, Architectur zur Zeit der ſpäteren Kaiſer; insbeſondere werden die menſchlichen Formen völlig mißverſtanden, ſie ziehen ſich zu lächerlicher Länge aus oder ſchrumpfen zu Zwergen ein, das Gefühl der Proportionen verſchwindet.

b.

Das Ideal der phantaſtiſchen Subjectivität

oder

die romantiſche Phantaſie des Mittelalters.

§. 447.

Die Phantaſie des Mittelalters ergänzt den moſaiſchen Monotheiſmus mit dem Wahren des Polytheiſmus, verbindet aber auch, indem ſie es mit Belaſſung des Mythiſchen thut, die Fehler beider und geräth in den Widerſpruch mit ſich ſelbſt, durch die Idee der Immanenz über allen Mythus hinaus zu ſein und doch die dem Bewußtſein aufgegangene Unendlichkeit, in welche Schickſal und Götter eingeſunken ſind, in das Jenſeits eines neuen Olymps und Hades, eines Himmels und einer Hölle hinauszuwerfen.

Der unendliche Mangel der jüdiſchen Religion war der juriſtiſche Gott; dagegen war der Polytheiſmus, insbeſondere in ſeiner Vollendung zur ſchönen Menſchlichkeit durch die Griechen, in dem Vortheil unbefangener, ſtets gegenwärtiger, freundlicher Vermittlung der Götter mit den Menſchen. Wiederum ſtand das moſaiſche Bewußtſein in dem Vortheile, eine ſtrengere ethiſche Einheit in ihrem Einen Gott zu beſitzen, die polytheiſtiſche Naturreligion dagegen ſchob volle Sinnlichkeit in ihre vielen Götter und verfiel der ganzen Zufälligkeit, an welcher die unmittelbare und bruchloſe Einheit des Geiſtes und der Sinnlichkeit leidet. Wenn nun dem Bewußtſein die Idee der Verſöhnung, der reinen Gegenwart des Abſoluten als des die Welt von innen bewegenden, in ſich ſelbſt überwindenden und zu ihrer Wahrheit befreienden Geiſtes aufgegangen iſt, ſo hat es den Vortheil beider Religionsformen vereinigt und den Mangel beider abgeworfen. Dieſer Eine Geiſt in Allem iſt abſolute ethiſche Einheit, er ſitzt aber nicht in den Wolken als Vergelter deſſen, was er doch ſelbſt bewirkt, ſondern iſt unverlierbar mit uns und in uns und noch viel inniger gegenwärtig, als die griechiſchen Götter. Der wahre geiſtige Kern des Judenthums iſt in dieſer reinen Anſchauung ergänzt mit dem wahren geiſtigen Kern des Polytheiſmus: Heiligkeit des Einen Gottes mit der freundlichen Nähe der vielen Götter. Dieſe Ergänzung mißglückt aber in der Religion des Mittelalters, weil ſie den mythiſchen Stoff in die Vereinigung mit hinüberträgt. Sie beläßt den jüdiſchen Gott, den ein vorgeſtellter Leib von der Welt trennt, und verbeſſert die falſche Grundlage nur dadurch, daß ſie ihm die Affection der Liebe gegen die Welt beilegt, ihn zu einem gütigen und verzeihenden Vater macht. Ihm bleibt aber der Hofſtaat der Seraphim, Cherubim und wie ſonſt dieſe verblichten, mediatiſirten Götter und Genien orientaliſcher Religionen noch heißen mögen, und ebenſo dem himmliſchen Reich gegenüber Ahriman als Teufel mit ſeinen böſen Geiſtern. Der Teufel iſt beſiegt und hat dennoch Macht, der Dualiſmus eines guten und böſen Gottes überwunden und doch feſtgehalten. Daher iſt auch jene Liebe Gottes nicht ſtetig, nicht flüſſig, ſie braucht beſonderer Acte, wechſelt mit Kampf und Zorn und dem Menſchen iſt Grauen und Unheimlichkeit nicht von der Seele genommen, er iſt, der Liebe Gottes gewiß, bei ſich und doch der böſen Macht Preis gegeben, nicht bei ſich. Er trägt nun das Schickſal frei in ſich ſelbſt, die Götter ſind eingeſtürzt in ſein Inneres, und doch ſchwebt über ihm Schickſal und Götter-Rath und beſchließt über ihn, hat beſchloſſen, wird beſchließen das, was ja nur er ſelbſt in ſich beſchließen kann. Der Würfel, der in ſeinem Innern liegt, wird über den Wolken und im Schlunde der Erde geworfen.

§. 148.

Eigentlich wäre durch das reine Prinzip der neuen Religion die urſprüngliche Stoffwelt für die Phantaſie gewonnen und die einfache Aufgabe der letzteren dieß, die innere Bewegung des Menſchen zur Unendlichkeit und Freiheit des Geiſtes durch Negation ſeines bloßen Naturſeins und Eigenwillens in entſprechender Erſcheinung darzuſtellen. So aber kann das abermals vorgeſtellte Jenſeits nur durch die Wunder der Sage in die Wirklichkeit einbrechen und dieſe eröffnet ſich im Zuſammenfluß mit alten, polytheiſtiſchen Mythen mit der Vorſtellung vom Leben und Opfertod eines Gottesſohns, deſſen zuſammengefaßte Wirkungen als dritte Perſon in die Gottheit, deſſen menſchliche Mutter als Göttinn neben dieſelbe geſetzt werden.

Hegel in ſeiner übrigens ſo trefflichen Darſtellung der romantiſchen Kunſtform ſagt (Aeſth. Th. 2. S. 120 ff.), der Kreis der chriſtlichen Phantaſie verengt, weil der Olymp geſtürzt, die Natur entgöttert ſei, er ſei unendlich erweitert, weil die ganze Geſchichte der innern Welt und die ganze äußere bezogen auf ſie nun offen daliege. So kann man die Sache nur darſtellen, wenn man die weltlich freie moderne Welt-Anſchauung mit der mittelalterlichen zuſammenfaßt, die wir vielmehr als zwei geſchiedene Ideale auseinanderhalten. So wenig das Mittelalter den Olymp ſtürzt, die Natur entgöttert, ſo wenig weiß es die urſprüngliche Stoffwelt rein zu gewinnen. Es iſt noch weit bis dahin, daß man einſähe, die Welt als Schauplatz Gottes in der wunderloſen Bewegung des neuen, von innen überwindenden und befreienden Geiſtes darſtellen heiße Gott darſtellen. Es braucht noch eines ausdrücklichen Ueberſprungs von ihr auf eine tranſcendente Welt, um im Endlichen das Unendliche als wirkend aufzuzeigen. Nicht die weite Welt, ſondern ein Auszug aus ihr, den die Sage in Verbindung mit dem Mythus bewerkſtelligt, bildet den Inhalt dieſes ſchillernden Ideals. So iſt es zunächſt Sage, wenn die Perſon des Religionsſtifters mit einer Glorie des Wunderbaren umgeben wird. Von der andern Seite aber wirken dabei orientaliſche und griechiſche Mythen ein und führen, in neuplatoniſcher Philoſophie zuſammengefaßt, dahin, dem Götterſohn eine Präexiſtenz als zweiter Perſon in der Gottheit beizulegen. Er iſt Wiſchnu, Kriſchna, er iſt Buddha, Mithras, er iſt Horos, er iſt der von Zeus gezeugte und ſich zur Götterwürde wieder hinaufkämpfende Herkules. Es iſt wohl einerſeits unendlicher Fortſchritt, daß die Form des empiriſch wirklichen Menſchen Chriſtus als Gott angeſchaut, daß ſo „der Anthropomorphiſmus vollendet wird“, wogegen die heidniſchen Religionen „nicht anthropomorphiſch genug“ ſind. Allein in Wahrheit iſt hier keine Vollendung, ſondern nur ein ſtockender Anfang der Vollendung des Anthropomorphiſmus. Einſehen, daß der Menſch die Perſönlichkeit Gottes ſei, iſt unendlicher Fortſchritt, aber daß Ein imaginärer und doch als real hiſtoriſch vorgeſtellter Menſch es ſei ſtatt in unendlicher Wechſelergänzung alle wirklichen Menſchen, dieß Meinen iſt nichts anders, als Buddhaiſmus, der den ungeheuren Sprung einer grenzenloſen Confundirung nicht ſcheut und durch den furchtbaren Widerſpruch, ein individuell begrenztes Leben geradezu für das Abſolute zu nehmen, ebenſo himmelweit hinter den zarten Polytheiſmus der griechiſchen Phantaſie zurückfällt, als er über ſie hinauszugehen den Anſatz genommen hatte. Im Erlöſungstode ſammelt ſich die vorchriſtliche Opfer-Idee abſchließend, aber auch bis zur blutigen Sitte der Menſchenopfer zurückgreifend, zuſammen. Der heilige Geiſt wird dritte Perſon in der Gottheit; den ganzen Widerſpruch, monotheiſtiſch und doch polytheiſtiſch zu ſein, zeigt die Lehre von der Dreieinigkeit. Der große Riß in den Naturzuſammenhang der Welt, der mit der Geburt eines Gottesſohnes geſetzt iſt, muß auch das Band und die Kette der natürlichen Fortpflanzung zerreißen: die Mutter Gottes bleibt Jungfrau, ja ſie wird in den Himmel erhoben, vergöttert und ſelbſt der Dualiſmus männlicher und weiblicher Gottheiten kehrt wieder. Es iſt dieß nur conſequent. Gott iſt masculinum, dieß fordert auch ein femininum.

§. 449.

Wie in dieſem Anfang der mit Mythen verſchmolzenen Sage die innere Bewegung der Verſöhnung des Menſchen als wunderbare Vergangenheit geſetzt iſt, ſo wird die Vollendung dieſer Bewegung als Auferſtehung, Weltgericht, Wiederbringung aller Dinge in die Zukunft hinausgeſtellt. Zwiſchen dieſen Polen eines doppelten Jenſeits in der Zeit und denen des räumlichen Jenſeits von Himmel und Hölle ſchwebt mündig und unmündig die Welt. In der Menſchheit ſetzen ſich die Wunder fort; in der mehr weltlichen wie in der religiöſen Sage iſt wunderbare Ablöſung vom Zuſammenhang der erfahrungsmäßigen Wirklichkeit Bedingung der Idealität. Die Seligen und Heiligen bevölkern noch weiter den Himmel, die Verdammten die Hölle. Die Wunder ſind weſentlich auch unmittelbare Wirkungen auf die umgebende Natur, welche, ohnedieß von alten, zu Geiſtern herabgeſetzten Göttern wimmelnd, dem Zauber einen offenen Schauplatz darbietet.

Man bemerke, daß wir erſt noch beſchäftigt ſind, das Reich von Phantaſiebildungen kurz zu entwerfen, das in dieſer Weltanſchauung die allgemeine Phantaſie der beſondern als Stoff vorbildet und zuarbeitet. Von dem inneren Geiſte, der alle dieſe Geſtaltungen durchdringt, iſt noch nicht, war wenigſtens nur erſt beiläufig zu vorh. §. die Rede, auch wird derſelbe, wenn wir weiterhin auf ihn eingehen, nicht viele Worte verlangen, denn er iſt nur eine Ueberſetzung deſſen, was über den Charakter dieſer Zeiten und Völker an ſich in §. 354 ff. geſagt iſt, in die Phantaſie. Im vorliegenden §. iſt ein religiöſer und ein „mehr weltlicher“ Sagenkreis unterſchieden. Die Ritterſage iſt nur mehr weltlich, als die Legende; auch der Ritter verdient ſich das Himmelreich durch devote Handlungen, wobei ihn Wunder unterſtützen, und ſchließliche Aſceſe. Die folgende Ausführung wird die wichtigſten Sagenkreiſe unterſcheiden. Ausgezeichnete Frömmigkeit macht nach dem Tode nicht nur ſelig, ſondern heilig. Es entſteht dadurch um ſo mehr eine neue Bevölkerung des Olymps, weil hier die Sage an Mythen, alſo Götter anknüpft. Die Aemter der Heiligen ſind ganz erkennbar Aemter früherer römiſcher Götter; wie die römiſche Religion für jede gewöhnlichſte Lebensſphäre, für Städte, Plätze, Straßen, Bauchweh, Zahnweh ihren Gott, ihre Göttinn hatte, ſo das Mittelalter ſeinen Heiligen oder ſeine Heilige. Wunder aber geſchehen nicht nur an Menſchen, ſondern dieſe ſelbſt erringen ſich die Wunderkraft. Wie es der Zuſammenfluß aller alten Religionen in Rom iſt, woraus der neue Olymp des Chriſtenthums ſich geſchichtlich erklärt, ſo iſt es der furchtbare Zauber-Unfug, der ebendaſelbſt in den letzten Zeiten der Auflöſung ſich angeſammelt, welcher in die neue Religion überging. Mit göttlicher oder dämoniſcher Kraft ausgerüſtet kann der Menſch ein hölzernes Eiſen machen. Die Natur iſt nichts weniger, als entgöttert, alte Götter, Halbgötter ſpucken hinter jedem Buſch. Faunen ſind Teufel geworden, Hekate des Teufels Großmutter, Frau Holle, Waldweibchen, Zwerge, Elfen, Pilwitze, Schrätelin, Nixen, Feen, Rieſen huſchen, wühlen, hämmern, flackern, ſchweben, toben durch alle Elemente und Naturreiche. Es iſt eine nur verbleichte, ſchattenhaft, geiſterhaft gewordene Vielgötterei.

§. 459.

**Dieſe durch die Sage an die urſprüngliche Stoffwelt angeknüpfte zweite 1
Stoffwelt unterſcheidet ſich aber von der antiken dadurch, daß ihr ein neues
Herz eingeſetzt iſt. Der Geiſt der innern, durch die Brechung der Sinnlichkeit
und des Eigenwillens ſich vermittelnden Unendlichkeit gibt den vertieften Seelen-
blick der Liebe den guten, einen Abgrund geiſtiger Furchtbarkeit den böſen
Mächten und dem Gott als Richter des Böſen. Die übermenſchlichen Geſtalten
ſind als jenſeitig vorgeſtellt, aber ihr Ausdruck und ihr Thun hebt die Jenſei-
tigkeit auf, von der Erde aus als einem Jammerthal kommt der wirkliche
Menſch, die äußere Natur in ſeinem Gefühle mitbegreifend, im Liebestauſche
der Sehnſucht ſeinen Göttern entgegen und feiert im gebrochenen Herzen ſeine
myſtiſche Vermählung mit ihnen. Alle dieſe Züge faſſen ſich im Begriffe der 2
phantaſtiſchen Subjectivität zuſammen.**

1. Man hat ſchon von einer Romantik der Alten geſprochen, man könnte ebenſogut von einer Claſſicität des Mittelalters ſprechen. Die Wahrheit iſt, daß das Mittelalter einen gleichen Vorrath tranſcendenter, über- und außermenſchlicher Geſtalten hat, wie das Alterthum; nur der ganze Geiſt iſt ein anderer, ſie blicken, ſie reden, ſie handeln anders. Helios wendet den Sonnenwagen bei der Schauderthat des Atreus, ebenſo verhüllt bei Shakeſpeare die Sonne ihr Angeſicht vor dem blutigen Morde; aber dort iſt Alles plaſtiſch, hier gefühlt. Zeus ſchickt den Griechen den Hagel, Apollo die Peſt, den Chriſten beides der Teufel: mythiſch iſt dieß

und jenes, aber der Teufel haucht einen Geiſt des Abgrunds, ſeine undeutliche Geſtalt umgibt ein ahnungsvoller Schauder, dort dagegen iſt Alles hell, deutlich, klar und kalt. Die mittelalterlichen Götter ſind erwärmt vom Herzen des Mittelalters; die antiken haben die Welt in ſich eingeſogen, thronen unbewegt als ein All in ſich, oder handeln mit Affect ohne Herz, die romantiſchen dagegen ſchenken der Welt wieder, was ſie aus ihr in ſich gezogen, ihr inniges Auge ſenkt ſich in die Bruſt des Verehrers, ſucht ihn, klopft bei ihm an, bedarf ihn, wie er ſie in Sehnſucht der Liebe ſucht: dieſes Flüſſige, dieſer warmbewegte Tauſch verbeſſert im Fortgang die Götterbildende Hypoſtaſe. Auch mit dem Reich des Böſen verhält es ſich ſo; kenne ich das Böſe in mir, ſo brauche ich es wahrlich nicht mehr auf den Teufel zu ſchieben, das Mittelalter thut dieß dennoch, aber dann ſieht es im Teufel eine geiſtige Unendlichkeit von Empörung und Verdammniß, die eben nur das Grauſen vor dem Abgrunde des eigenen Innern iſt. Dieſes Herüber und Hinüber, worin die Umriſſe der chriſtlichen Götter ſich wieder auflöſen, wodurch ſie wieder einkehren in die Bruſt, die ſie gedichtet hat, wodurch die Kryſtalliſation ihrer Transſcendenz wieder aufthaut, macht ſie zu mehr myſtiſchen als plaſtiſchen Weſen und daher iſt allerdings wahr, daß Alles das im Alterthum der Romantik näher ſteht, was mehr geheimnißvolle Macht, als deutliche Geſtalt iſt: Zeichen, Orakel, Träume, die dunkeln Urweſen der Theogonie, die im Reiche der neuen Götter fortwirken. Die innere Verſöhnung des Menſchen nun geht im romantiſchen Ideale durch den Bruch mit der Natur und dem Eigenwillen, alſo durch Negation; ſie geht wirklich fort zur Wonne der Verſöhnung, die Seele feiert nach der Qual der Zerknirſchung ihre Brautnacht mit dem Bräutigam, allein dieſe Verſöhnung iſt nicht Verſöhnung mit der Natur, der Welt, dem eigenen reinen Selbſt, denn ſie bleibt Verſöhnung mit dem Außerweltlichen, wohinter ſich dieſe verſtecken, daher fehlt allerdings der wahre poſitive Schluß. Die Verſöhnung iſt tief im Innern, die Erde bleibt ein finſteres Thal, der Leib ein Kerker. Man muß die Werke eines Perugino ſehen: da ſtehen auf einem kleinen Fleck Erde jene ſchüchternen Menſchengeſtalten, über ihnen öffnen ſich die Wolken, aus goldener Gluth blickt die Himmelsköniginn nieder in himmliſcher Güte und mit unbeſchreiblich tiefem Seelen-Weinen blicken jene hinweg vom Schattenthale, hinauf in die Spalte der verklärten Welt, zu jener jungfräulichen Mutter, deren Herz voll Liebe doch nur die Blume iſt, die in ihrem eigenen Innern blüht.

1. Phantaſtiſch iſt, wer Gebilde der Phantaſie, denen er den Grundlagen ſeiner Einſicht gemäß entwachſen ſein ſollte, für Wirklichkeiten hält, ſei es, indem er nur überhaupt und theoretiſch ſie an die Stelle der Dinge ſelbſt ſchiebe, ſei es, daß er darnach handle. Die Alten mit all'

ihren Mythen und Sagen nennen wir nicht phantaſtiſch, denn in ihrem Bewußtſein lag der Keim, der dieſe Luftgebilde hätte widerlegen können, noch zu dunkel und unentwickelt. Weil kein Widerſpruch in ihnen war, handelten ſie auch ganz zweifellos nach der realen Wahrheit, die jenen Gebilden zu Grunde lag. Das Mittelalter dagegen iſt der Naturreligion, welche jedes Allgemeine in ein greiflich Einzelnes umwandelt, entwachſen und wiederholt doch ihr Verfahren, daher iſt es phantaſtiſch. Das Weſen ſeiner Weltanſchauung iſt näher phantaſtiſche Subjectivität. Der Geiſt iſt in ſich gegangen, iſt bei ſich, die Lebensform iſt ſubjectiv geworden. Von da aus hätte er den Blick frei, alle andern Dinge unbefangen zu ſehen und zu behandeln, wie ſie ſind. Allein das Subject wirft ſich ſelbſt ſammt dieſem Inſichſein wieder in ein Jenſeits hinaus und ſo ſieht es auch ſtatt aller andern Dinge nur einen geiſterhaften Doppelgänger derſelben. Das Subject hat ſich erfaßt und zugleich wieder verloren, hält ſich die Maske ſeines Selbſt gegenüber und maskirt ſo Alles. Die Alten blieben ruhig bei ihrer Mythologie und liehen den Göttern Alles, was ihr unbefangener Blick im Menſchen und der Natur richtig erkannt hatte; das Mittelalter ſieht unruhig wieder zurück auf das Subject und die Welt, die ihr Mark an den Auszug der illuſoriſchen zweiten Welt haben abgeben müſſen; da iſt ein allgemeines Doppeltſehen, ein allgemeines Verſchieben und Durchſcheinen des Verſchobenen durch die Zwiſchenwand, ein Zwielicht, ein Schillern, das Alles in gebrochenen Farben und Lichtern zeigt. Allerdings mußte aber jener Auszug auch unvollkommen bleiben; dieß innerliche und träumeriſche Bewußtſein konnte keinen Staat bauen, daher fehlten die Götter für den Organismus der Wirklichkeit, es gibt nur Götter für das Herz, und dieſer Mangel wirkt zurück, verſtärkt die Aufregung und unruhige Gefühlsſchwärmerei.

§. 451.

Nunmehr ergibt ſich die nähere Beſtimmtheit dieſer Phantaſie, gehalten an die in §. 402—404 aufgeſtellten Arten. Zuerſt erhellt, daß ſie weſentlich auf die menſchliche Schönheit geſtellt iſt; denn zu inniger Beſeelung der landſchaftlichen Natur und zu gemüthlicher Auffaſſung der Thierwelt iſt zwar in dem unendlich vertieften Empfindungsleben die Bedingung gegeben, aber theils durch die Reſte des Mythiſchen der Ausblick gehemmt, theils die innere Unendlichkeit noch zu wenig entfaltet, um ihr Intereſſe nicht ganz auf die höchſten Angelegenheiten des Menſchen zu beſchränken. Gott iſt Menſch geworden, hat aber in dieſer Geſtalt nur dem innerſten Leben in ſeiner Beziehung zum Abſoluten Heil gebracht.

Die landſchaftliche Schönheit fängt allerdings an gefühlt zu werden, mehr zwar in der deutſchen, als in der romaniſchen Phantaſie. Ein klei nes Stück Landſchaft, ein trauliches Thal, ein ſtiller See gibt den Hintergrund zu einer Gruppe heiliger Perſonen, man ſieht deutlich, dieſer Sinn iſt erſchloſſen. Die Naturgeiſter, welche die Romantik aus dem Heidenthum ſtehen ließ, können in ihrer geiſterhaften Unbeſtimmtheit nicht ſo ganz das Naturleben in ſich herübernehmen und vertreten, wie bei den Alten; Gott, die Engel, Teufel, haben es ebenfalls zu ſehr mit dem menſchlichen Leben zu thun, als daß die Natur nicht neben ihnen freigelaſſen da ſtünde. Das Mythiſche hindert alſo den Blick weniger, als im Alterthum; dazu kommt die veränderte Natur deſſelben, wie ſie zum vorhergehenden §. Anm. 1 dargeſtellt iſt. Ein Odem geht von den göttlichen Geſtalten aus und weht heimlich, träumeriſch durch die Lüfte, durch Berg und Thal, Waſſer und Buſch. Dennoch kann das eigentliche Mittelalter die Landſchaft noch nicht zur ſelbſtändigen Schönheit ausbilden, weil alles Intereſſe mit religiöſer Ausſchließlichkeit auf das ewige Heil der menſchlichen Seele geht; ſie kann nur eine ſchmale Perſpective zur menſchlichen Erſcheinung bilden. Aehnlich verhält es ſich mit dem thieriſchen Leben. Das Thier wird gemüthvoll hineingezogen in das neue Leben der Liebe, es iſt, als dürfe an der Kindſchaft Gottes, an der Erlöſung auch die ſeufzende Creatur Theil nehmen; dadurch eben iſt aber der Blick von dieſer Lebensform als einer ſelbſtändigen abgezogen, es iſt ganz wenig Sinn für die Beſtimmtheit ſeiner Geſtalt vorhanden, es gilt nur in dieſer Hinüberziehung auf das Himmelreich. Das Mittelalter iſt in Darſtellung von Thieren äußerſt ſchwach, während ſelbſt die unreife orientaliſche Phantaſie im Alterthum es darin ſchon weit brachte; auch ein Raphael hat noch wenig thieriſchen Formſinn und macht ſchlechtere Pferde, als ſelbſt die alterthümlich hart gezeichneten in den alten etruriſchen Gräbern, an denen doch ſelbſt die ſchwierigen Theile des Fußes: Köthe, Feſſel, Krone, Huf, ſchon mit einem Verſtändniß gegeben ſind, welches zeigt, wie viel Sinn für dieſe edle, ihrem eigenen Charakter ſo verwandte Thiergattung die alten Völker hatten.

§. 452.

Aufgeſchloſſen ſind alſo die innern Schätze des ſubjectiven Lebens mit der Einſchränkung auf die letzten und tiefſten Intereſſen, mit Ausſchluß alſo eines organiſchen öffentlichen Lebens. Ueberall bildet der innere Vorgang den eigentlichen Gehalt des Schönen, im Sinn einer Seelengeſchichte wird ſein Reich durchmeſſen und vorzüglich jene ſtillen Kreiſe werden geſucht, in welchen der Wechſeltauſch der Liebe ſich entfaltet. Jetzt erſt hat aber auch die Individualität ihre unendliche Geltung erhalten, ſie iſt in ihrer auf ſich geſtellten Eigenheit die Form Gottes, iſt eine Welt.

Der beliebteſte Kreis iſt das Familienleben, es iſt in den Himmel verſetzt. Das neue Herz, das den mythiſchen Weſen gegeben iſt, leuchtet am innigſten aus der göttlichen Mutter mit dem Kinde. Aber auch die weltliche Liebe und alle die verborgenen Schönheiten des nicht öffentlichen Lebens, das bei den Alten ſo wenig Bedeutung haben konnte, entfalten ihre ſtille Heimlichkeit. Man gibt und empfängt; der Herrlichkeit des Gemüthslebens, die in den Himmel verſetzt iſt, fließen rückwirkend von da wieder die Strahlen der himmliſchen Weihe zu. Das politiſche Leben konnte natürlich ebenſowenig im Sinne urſprünglichen Stoffes Gegenſtand der Phantaſie werden, als es (§. 450 Anm. *) in den Göttern vertreten war. Mit dieſem Stoffe ſind aber nothwendig auch die ſinnlich freieren unter den Culturthätigkeiten, welche dem Staate zu Grund liegen, ausgeſchloſſen. Krieg, Jagd u. dergl., ſofern dabei nicht Beziehung auf einen heiligen Zweck iſt, liegt ferne, aber das ſanfte Hirtenleben, die trauliche Hütte des Zimmermanns, die behaglich enge Studirſtube eines St. Hieronymus thut ſich als beſcheidener Tempel ſtillen Friedens auf. Ferner treten natürlich eine Menge unbeſtimmter Situationsſphären auf, welche den Schauplatz zu den Abentheuern des Einzelnen bilden. Aber man darf nicht erwarten, daß dieſes Ideal auch nur die Stoffe, die ihm das reale Leben ſeiner Zeit darbietet, wirklich ausbeute. Die feudalen Zuſtände hätten nicht mehr beſtehen können, wenn man gleichzeitig fähig geweſen wäre, ein deutliches Bild von ihnen zu geben; nur vereinzelte Motive werden davon aufgenommen. Der Cultus dagegen ſpiegelt ſich natürlich in den Entwürfen dieſer Phantaſie, doch nicht eigentlich in einem objectiven Bilde: er iſt denjenigen, denen er abſolute Nothwendigkeit iſt, nicht gegenſtändlich. Eine Prozeſſion z. B. wird nicht als äſthetiſche Erſcheinung an und für ſich dargeſtellt, ſondern ein Wunder, das dabei geſchieht, iſt die Aufgabe. Alle ſo verengten Kreiſe aber drängen auf die neu aufgeſchloſſene Bedeutung der Individualität hin, die wir nun weiter verfolgen.

§. 453.

Dieſe Bedeutung der Individualität iſt aber keine unmittelbare; ſie trennt ſich von ſich ſelbſt, entäußert ſich ihrer Sinnlichkeit und ihres Eigenwillens und gelangt erſt vermittelſt dieſes Sterbens bei ſich und ihrem unendlichen Leben an. Durch dieſes Inſichgehen iſt die unmittelbare Einheit der Geſtalt und ihres Innern gebrochen, jene erſcheint nur als ein für ſich unſelbſtändiges Gewand, das als durchſichtiger Schleier hinter ſich deutet auf eine geiſtige Tiefe, die keine ſinnliche Form erſchöpft. Der Ausdruck geht über ſein begrenztes Organ unendlich hinaus.

Dieſe Sätze bedürfen keiner weiteren Begründung; ſie ſind nur die Auffaſſung deſſen, was in §. 354 ff. über die Volksnaturen und Zuſtände des Mittelalters als objectiven Stoff geſagt iſt, und eine Zuſammenfaſſung dieſes einfachen Ergebniſſes mit dem, was aus der jetzt dargeſtellten Phantaſiewelt hervorgeht. Es fehlt an treffenden Bezeichnungen und Wendungen für dieſe neue Form des Ideals in unſerer Literatur nicht. Auf den verfehlten Gedanken, das claſſiſche und romantiſche Ideal als Symbol und Allegorie zu unterſcheiden, welche Solger (nach Schellings Andeutungen ſ. Meth. des akad. Studiums Vorl. 8) durchzuführen ſuchte und die Schlegel von ihm aufnehmen, werden wir nachher kurz zu reden kommen, ebenſo auf Schillers hinkende Unterſcheidung: naive und ſentimentale Poeſie. Glückliche Wendungen hat J. P. Fr. Richter (a. a. O. §. 22): „das Romantiſche iſt das Schöne ohne Begrenzung oder das ſchöne Unendliche, — es iſt das Ausſummen einer Saite oder Glocke, in welchem die Tonwoge in immer ferneren Weiten verſchwimmt und endlich ſich verliert in uns ſelber und, obwohl außen ſchon ſtill, noch innen lautet. — Das Chriſtenthum zerſchmelzt mit ſeinem Feuereifer gegen das Irdiſche den ſchönen Körper in eine ſchöne Seele, um ihn dann in ihr lieben zu laſſen" (§. 23): „das Chriſtenthum vertilgte wie ein jüngſter Tag die ganze Sinnenwelt mit ihren Reizen; — was blieb nun dem poetiſchen Geiſte nach dieſem Einſturze der äußern Welt noch übrig? Die, worin ſie einſtürzte, die innere. Der Geiſt ſtieg in ſich und ſeine Nacht und ſah Geiſter. Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet und da in Geiſtern Alles unendlich iſt oder ungeendigt, ſo blühte in der Poeſie das Reich des Unendlichen über der Brandſtätte der Endlichkeit auf. Engel, Teufel, Heilige, Selige und der Unendliche hatten keine Körperformen und Götterleiber, dafür öffnete das Ungeheure und Unermeßliche ſeine Tiefe, — die Geiſterfurcht, welche in der weiten Nacht des Unendlichen vor ſich ſelber ſchaudert" u. ſ. w. Nachdem aber Hegel dieſen Standpunkt der „unendlichen Negativität, welche die Ergoſſenheit des Geiſtes in das Leibliche aufhebt, — dieß Inſich- und Beiſichſein des Geiſtes, der zwar im Aeußerlichen erſcheint, aber aus dieſer Leiblichkeit in ſich zurückgeführt iſt, nur in ſich congruente Wirklichkeit hat", auf die rechten, kurzen Beſtimmungen zurückgeführt hat, bedarf es keiner weiteren Sammlung fremder Definitionen.

§. 454.

Dieſe negative Bewegung in ſich, wodurch die Individualität eine geiſtige Welt wird, verzehrt aber keineswegs ihre unendliche Eigenheit, vielmehr darin beweist die Idee ihre Macht, daß ſie ganz in das empiriſch einzelne Subject einkehrend jene Eigenheit ſelbſt in den Dienſt der Erhebung in das Unendliche

und daher in die Theilnahme an dem abſoluten Werthe der Perſönlichkeit zieht. In dieſem Sinne iſt allerdings die Ariſtokratie der Geſtalt (§. 62) aufgehoben und durch ungleich weitere Aufnahme der vom Gattungstypus abweichenden Züge dringt eine porträtartige, mikroſkopiſche Auffaſſung ein. Es folgt daraus, daß weniger die ganze Geſtalt, als die vorzüglich ſprechenden Theile derſelben von dieſer phyſiognomiſchen Behandlungsweiſe als Sitz der Schönheit hervorgeſtellt werden.

Der Geiſt der Selbſtüberwindung verzehrt das Behagen des Fleiſches, den Eigenwillen, läßt aber im ausgebrannten Leibe die ſcharfen Züge der unendlichen Eigenheit, das Knochengerüſte der Individualität ſtehen, und wie in der Geſtalt, ſo im Innern. Sie ſind jetzt berechtigt, weil „Alle erlöst, theuer erkauft ſind", weil ganz der Einzelne ſich als Gefäß des Unendlichen wiſſen darf; ſie zählen poſitiv mit, ja ihre Abſtriction iſt eben die concentrirte Perſönlichkeit ſelbſt. Sofern nun unter jener Ariſtokratie der Geſtalt der ſtreng gemeſſene Gattungstypus der griechiſchen Phantaſie verſtanden wird, der die individuellen Züge nur ſoweit zuläßt, als ſie die zarte Schwelle, jenſeits welcher die ſcharf in ſich zuſammengefaßte Emanzipation liegt, nicht überſchreitet, ſo iſt dieſelbe verſchwunden. In anderem Sinne aber dauert ſie, wie wir ſehen werden, fort. Die Geſtalt mag nun trocken, hart, eckig, ſelbſt armſelig ſein: Hände und Angeſicht, am meiſten das Auge widerlegen ſie durch die Unendlichkeit des Ausdrucks, in welchem das Eigenſte und das Allgemeinſte, der kleine Menſch und der Himmel (aber auch die Hölle) zu Einer Wirkung aufgehen. Das Phyſiognomiſche tritt jetzt erſt in ſeiner ganzen Bedeutung ein, wie überhaupt alle die Momente, welche in der Darſtellung des Individuums als Stoff §. 331—340 aufgeführt wurden, ſoweit ſie nämlich der tiefer in ſich zuſammengefaßten Welt der Individualität, aber noch nicht dem weltlich frei gebildeten und zur Mündigkeit erwachſenen Charakter angehören; denn dieſen kennt das eigentliche Mittelalter noch nicht.

§. 455.

Wenn nun dadurch ein allzuweiter Umfang ſtörender Abweichungen in 1
das Schöne einzudringen ſcheint, ſo hebt ſich dieß vor Allem eben dadurch auf,
daß dieß Phantaſiegebilde die Anſchauung nöthigt, in ſteter Bewegung von jenen
auf das unendlich werthvolle Innere überzugehen, indem die Umriſſe in den
Ausdruck der Innerlichkeit verſchwimmen und verzittern; aber auch dadurch, 2
daß in dieſem Ideale nicht mehr die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß
(vergl. §. 437), ſondern die Unebenheiten dieſer in der Geſammtwirkung, welche
in einem äſthetiſchen Ganzen Viele vereinigt, ſich ergänzen.

1. Dieß widerſpricht keineswegs dem, was der vorhergehende §. cum grano salis eine mikroſkopiſche Behandlung nannte. Die kleinen Züge, das Mienenſpiel der verborgenen Gefühle, der harte Stempel der Individualität, das Alles kann ſeinen beſtimmten und deutlichen Ausdruck haben, aber zugleich ſchimmert, ſpielt, ſcheint ein bewegtes Licht über das Ganze hin, das dem Beſchauer nicht erlaubt, bei der Schärfe und Härte dieſer Ausladungen zu verweilen, ſondern ihn fort und weiter führt, ein hindurch- und überſchwebender Geiſt, in welchen die Grenzen der Geſtalt beſtändig ſich verhauchen. Dieſer Geiſt iſt zunächſt der Ausdruck des unendlich allgemeinen und doch eigenen Seelenlebens des einzelnen Individuums.

2. Dieß beſtändige Fortgehen über die Grenze iſt nothwendig zugleich Fortgehen von einem Individuum zu mehreren und von den Individuen zu ihrer weitern räumlichen, natürlichen Umgebung. So wie die Götter des Mittelalters den eingeſogenen Weltgehalt in gemüthvoller Continuität weiter geben, ſo iſt auch den Menſchen der Eine Geiſt frei und ſchrankenlos gegeben, ſtrömt durch Alle, ja die Täuſchung, als ſei im Gottesſohne die Menſchheit erſchöpft, verbeſſert ſich in die Gewißheit, daß nur das Menſchengeſchlecht der Sohn Gottes iſt. Die Thüre iſt offen und die Schaaren der Menſchheit, in welcher der Einzelne und ebendaher ein Jeder und ebendaher nur Alle zuſammen eine Welt ſind, treten in langen Zügen in das Schöne herein und dürfen, demokratiſch berechtigt, an die einzelne Handlung ſo viele Betheiligte abgeben, als die Phantaſie nur immer in einem Acte beſtimmter Anſchauung zu umſpannen vermag. Jener fließende Geiſt geht alſo hinüber vom Einen zum Andern, umfaßt eine Gruppe zugleich Dargeſtellter, deren Unſchönheiten in wechſelſeitiger Ergänzung ihrer Schönheiten zuſammenfließen in eine Geſammtbeleuchtung, deren Magie uns über die Unebenheiten, die Knorren und Ecken der härteren Eigenheit, die Mienen, deren kleines Spiel nahe an die Grenze geht, wo das Individuelle keine allgemeine Bedeutung mehr zu haben ſcheint, ſchwebend hinwegführt.

§. 456.

Doch nicht alle Härte wird dadurch aufgehoben, denn nicht nur muß ſich unwillkührlich das Mißverhältniß zwiſchen Form und Gehalt, woran das Mittelalter überhaupt leidet (§. 354 ff.), als bleibender Bruch auch in ſeiner Phantaſie ſpiegeln, ſondern ſie ſetzt auch ausdrücklich Kreuzigung des Fleiſches bis zu peinlicher Häßlichkeit, Gedrücktheit und Weltloſigkeit der Erſcheinung als Bedingung der Idealität. Auch in dieſem Ideal herrſcht alſo eine Ariſtokratie der Geſtalt durch die Ausſchließlichkeit aſcetiſchen Ausdrucks.

Das Ideal des Mittelalters tritt in einem gewiſſen Sinn nahe an die Aufſtellung des ironiſchen Geſetzes: das Häßliche iſt ſchön. Gälte dieß Geſetz ohne Einſchränkung, ſo wäre natürlich alles Aeſthetiſche vernichtet, allein dieß iſt nicht der Fall, denn die innere Schönheit verbeſſert, widerlegt ja in dieſem Ideal die Mängel der Form im engern Sinne. Die Seelenſchönheit wäre aber nicht Schönheit, wenn ſie nicht auch erſchiene; ſie erſcheint nur anderswo, als in dem Körper, ſofern er ſchönes Gewächſe iſt, ſie erſcheint in der Magie des Ausdrucks. Dieß rettet allerdings die äſthetiſche Geltung des romantiſchen Ideals. Allein es bleibt dennoch ein Bruch, ohne einen Reſt von Barbarei geht es nicht ab. Der §. unterſcheidet „Kreuzigung des Fleiſches bis zu peinlicher Häßlichkeit“ und „Gedrücktheit und Weltloßigkeit der Erſcheinung überhaupt;“ das Erſtere bezeichnet mehr den eigentlich aſcetiſchen Ausdruck mit ſeiner Magerkeit und traurigen Verzehrung aller Fülle leiblichen Daſeins, die ſchauderhaften Stoffe, welche die Abhängigkeit der Phantaſie von der Religion in dieſer Richtung liebt, jene henkermäßigen Darſtellungen des Leidens Chriſti und der Märtyrer; das Zweite die Blödigkeit, Unfreiheit, den Bann, der ſelbſt auf den Geſtalten aus dem mehr weltlichen Kreiſe liegt, den Ausdruck prinzipiell feſtgehaltener Unmündigkeit, deren höchſte Pflicht iſt, den Pfaffen zu gehorchen, und höchſtes Verdienſt, ein Leben voll Thaten im Kloſter zu beſchließen. Ueber die Ariſtokratie der Geſtalt, welche dadurch, der demokratiſchen Berechtigung der Individualität zum Trotz, auch in dieſem Ideale herrſcht, kann nun auf die Anm. zu §. 62. verwieſen werden.

§. 457.

Beide in §. 455 unterſchiedenen Formen der Aufhebung des Häßlichen, welches mit der Eigenheit der Individualität in dieſes Ideal eindringt, können erhaben oder komiſch ſein. Die romantiſche Phantaſie verfolgt, während ſie auch das einfach Schöne zum vollen Zauber ſeelenvoller Anmuth vertieft, das Erhabene in neue Tiefen des unendlichen Leidens, der innerlichſten Empörung des Böſen, aber auch der höchſten Verklärung; die weltloſe Innerlichkeit ſchließt jedoch den wahren Prozeß des Tragiſchen aus. Auch das Komiſche hat, ohne zwar die Form der Poſſe ganz zu verlaſſen, den Boden ſeiner tieferen Formen durch die Einkehr des Subjects in ſich betreten.

Man darf nicht meinen, der Ueberſchuß der Idee über die Erſcheinung, worauf dieſes ganze Ideal ruht, beſtimme daſſelbe überhaupt zu einem Ideal der Erhabenheit. Es handelt ſich hier von einer geſchichtlichen Form des Schönen, welche durch eine Summe von Bedingungen, die in der Metaphyſik des Schönen noch gar nicht in Rechnung kommen, allen metaphyſiſchen Grundformen des Schönen eine neue Tiefe gibt, ſo zu ſagen eine vertiefte Reſonanz, ein in weiterere Ferne hallendes Echo. Alle Grundtöne des Schönen hat dieſes Ideal mit den andern gemein, aber bei jedem klingt in ihm ein vollerer Accord mit, verſchweben die Töne länger, nachhallender. Für das einfach Schöne hat es einen unerſchöpflichen Stoff in der heil. Familie und in dem neuen Geiſte, der von ihr auch auf die weltliche Liebe ausfließt. Kindlich, „frauenhaft“ (wie Gervinus ſagt), iſt ja dieſes ganze Ideal in der Unſchuld ſeiner Erfahrungsloſigkeit. Die Seelenſchönheit dieſes ſanften und ſüßen Kreiſes kennt zwar auch ihre Kämpfe. Das Ideal der Maria hat ſeine verſchiedenen Stationen, ſie iſt nicht nur die ſchaamhaft glückliche, ſondern auch die ſchmerzensreiche Mutter, aber doch bleibt der innerſte Seelenfriede ungetrübt und dieſes Gebiet des Sagen-Mythus geht um der reinen Holdſeligkeit ſeines Innern willen auch noch nicht zu den harten und eckigen Körperformen fort, das Innere und Aeußere iſt congruenter, Glieder, Neigung und Beugung anmuthig. Im Gottesſohn aber vorgebildet im Sinne der Stellvertretung, ernſtlich und als innerſte Erfahrung im wirklichen Menſchen beginnt das Reich des Erhabenen als furchtbarer Kampf der innerſten Seele, ein Abgrund, ein Meer von Qualen wühlt ſich auf. Wo Alles unendlich wird, muß es auch der Schmerz ſein und vor Allem der Schmerz der Schmerzen, der über die Entzweiung der Seele mit ihrem Urquell. Je tiefer aber die Pein, deſto tiefer auch die Verſöhnung und wie Maria in goldenen Höhen mit ausgeſpannten Armen aufſchwebt, ſo ſchwingt ſich das entzückte Gemüth in das Meer der Seligkeit. — Wir haben es bis hieher verſchoben, die neue Tiefe des Böſen, die ſich nun ebenfalls aufthut, zu erwähnen, und ſeither geredet, als habe dieß Ideal nur gute Menſchen aufzuweiſen, die durch Reue und Schmerz zur Verſöhnung fortſchreiten. Schon in der Stofflehre wurde aber gezeigt, wie nun die Bedingungen zur eigentlichen Empörung des Böſen in der Individualität gegeben ſind, die ſich als Ich erfaßt hat. Die Empörung iſt erſt da eine volle, wo ſie ſich als bewußter Widerſpruch gegen die Beſtimmung zur geiſtigen Unendlichkeit ausbildet, wo dieſe Unendlichkeit ſelbſt ſich als Eigenwille fixirt und das Ich all' den neuen und tiefen Reichthum, der in ihm aufgegangen, gegen deſſen eigenen Zweck umdreht, den es nun als Verdammniß ſeiner ſelbſt in ſich trägt. Der Teufel iſt äußerlich vorgeſtellt, die Schauer ſeiner Finſterniß kehren aber zurück auf das Gemüth, das ihn geſchaffen, das Weltgericht iſt eine künftige Begebenheit und doch gegenwärtig im Buſen des Verworfenen. Je geiſtiger die Furchtbarkeit dieſer Erſcheinung, deſto weiter darf die Geſtalt in der Häßlichkeit gehen. Um jenes Widerſpruchs willen liegt im Böſen ſelbſt eine Komik furchtbarer Art; überhaupt aber hat das Komiſche nun den Boden gefunden, wo ſeine tieferen Schätze liegen. Sie dringen ein mit der freigelaſſenen Eigenheit der Individualität, der innere Widerſpruch iſt aufgethan auch im guten Menſchen durch das aufgegangene Bewußtſein der Unangemeſſenheit ſeiner Erſcheinung und der ganzen Naturſeite ſeines Geiſtes zu ſeinem idealen Selbſt. Im religiöſen Kreiſe ſelbſt herrſcht eine witzige Ironie: die Naturgeſetze und irdiſchen Zwecke ſind Schein, ſchlagen in ihr Gegentheil um; im weltlichen darf man nur an einen Parzival, den „Tumbe-Klaren“ erinnern, deſſen herrliches Gemüth über ſeine eigene Erſcheinung ſtolpert. Die Form aber bleibt immer ſinnlich, Faſtnacht-, Hanswurſtartig, auch wo die Komik den höchſten Gehalt ergreift, und zugleich hiemit iſt auch ausgeſprochen, daß die nun zugänglichen Quellen des Komiſchen keineswegs ganz erſchöpft werden. Es fehlt die Ausbildung des Weltlichen und der Reflexion. Ebendieß iſt nun auch der Grund, warum in dieſer Phantaſie noch kein Raum ſich findet, das Schickſal als die dialektiſche Macht im Wirklichen zur Darſtellung zu bringen. Die Griechen konnten dem Tragiſchen dieſe wahre Geſtalt geben, weil ihre Götterwelt Abbild einer ganzen und vollen, einer mündigen, politiſchen Menſchenwelt war und weil ſie in ihrer Schickſals-Idee hinter die Götter ſelbſt zurückgriffen, wo ſie denn die Menſchenwelt und das Schickſal als ſeine Macht in Eins zuſammenfaßten. Im Mittelalter dagegen wird von der Menſchenwelt nur das Gemüthsleben herausgenommen und in die Götter gelegt, hinter dieſe zurückzugreifen in die immanente Idee der Weltordnung dazu fehlt noch die Helle des Geiſtes: daher machen die Götter das Loos des Menſchen in ihrem Jenſeits ab, er hat das Zuſehen. Alſo iſt keine Tragödie möglich, und weil es kein Schickſal gibt, auch keine Befreiung von ihm, keine Komödie.

§. 458.

**Unter den in §. 404 aufgeführten Arten iſt es die empfindende 1
Phantaſie, worauf das Mittelalter durch ſeine Grundſtimmung angewieſen iſt,
doch nicht mit der Einſchränkung wie die jüdiſche (§. 433, 2.), ſondern ſo, daß
ſie zugleich in gewiſſen Sphären der bildenden heimiſch dieſe im Geiſte der
empfindenden behandelt. Beſonders im meſſenden Sehen wird ſie die Sehnſucht 2
des Gefühls ausdrücken, für das taſtende ſo gut als gar nicht, für das
eigentliche Sehen dagegen vorzüglich beſtimmt ſein, als dichtende Phantaſie 3
aber wird ſie, gemäß dieſen Bedingungen wirkend, am wenigſten zu derjenigen
Unterart berufen ſein, welche das empfindende Innere zu freier Einheit mit
dem Standpunkte der bildenden Auffaſſung fortführt.**

1. Die Kunſtlehre, die ja nothwendig hier vorbereitet werden muß, darf uns vorläufig den deutlicheren Namen leihen: dieſes Ideal iſt *muſikaliſch*. Dieß bedarf keiner weiteren Begründung; wo die Deutlichkeit der Geſtalt ſich ſtetig in das Erzittern der unendlichen Innerlichkeit und in das Fortzittern von Innerem zu Innerem, in dieſes sensorium commune auflöſt, da iſt die empfindende Art der Phantaſie als Tonangebender Standpunkt von ſelbſt geſetzt. Schiller nun hat zuerſt den Namen des *Sentimentalen* ſo allgemein angewandt, daß er dieß ganze Ideal damit bezeichnete, während er das antike naiv nannte. Wir laſſen aber denſelben billig einer beſonderen Stimmungs-Epoche des modernen Ideals; er enthält etwas Pathologiſches, das ihn nicht zu der Bezeichnung einer großen und ſelbſtändigen Periode des Ideals eignet; davon an ſeinem Orte, jedenfalls wird durch ihn eine Flucht aus der Natur und Grenze und zugleich eine Sehnſucht nach ihrem verlorenen Glücke bezeichnet, wozu das Mittelalter wohl einen Anſatz, aber keineswegs alle Bedingungen in ſich hatte. Das Mittelalter hat mit der Naivetät gebrochen und ſteckt doch noch in ihr, ſeine Art, aus der Natur zu fliehen, iſt (weil mythiſch) ſelbſt wieder naiv. Allein die ganze Entwicklung bei Schiller hat eine Schiefheit ſowohl in der Ausdehnung der Begriffe, als in ihrer Beſtimmung. Schiller nennt nicht nur die Alten, ſondern auch Shakeſpeare und Göthe naiv und begründet dieß durch die Beilegung von Eigenſchaften, welche eben nur das ächte Genie bezeichnen. Ebenſo nennt er umgekehrt antike Dichter (Euripides, Horaz, Properz, Virgil) ſentimental mit Beilegung von Eigenſchaften, welche die Auflöſung der ächten und ganzen Phantaſie bezeichnen. Es bleibt daher unklar, ob er einen hiſtoriſchen oder einen allezeit beſtehenden Unterſchied darſtellen will, er ſucht ſich mit den bei aller Größe unläugbaren Mängeln ſeiner Phantaſie eine Stelle neben Göthe zu retten und ſtellt daher die ſentimentale Dichtung als eine eigene Gattung auf. Er beſtimmt nun die Begriffe ſo: der ſentimentale Dichter erhebt die Wirklichkeit zum Ideal, rührt durch Ideen, hat zwei Prinzipien, die Wirklichkeit als Grenze und das Unendliche als Idee; der naive iſt ſein Werk und ſein Werk iſt er, er iſt objectiv, er rührt durch Naturdarſtellung, er hat Ein Prinzip, die Natur. Dieß iſt grundfalſch, alle ächte Phantaſie hat und gibt Natur, Grenze, Bild und Idee ungetrennt in Einem, alle ächte Kunſt iſt Kunſt der Begrenzung und des Unendlichen zugleich. Die griechiſche Phantaſie hat und gibt dieſe Einheit, die romantiſche, die moderne nicht minder; denn die beiden letzteren haben (in verſchiedener Weiſe freilich) zwar einen Bruch zwiſchen Geiſt und Natur darzuſtellen, ihr Stoff hat alſo, wenn man will, zwei Prinzipien, aber dieſen Bruch, dieſe Zweiheit des Daſeins ſelbſt haben ſie ganz ebenſo wie der antike in der Begren-

zung Eines untheilbaren Geiſtes, alſo wie Ein Prinzip darzuſtellen. Sagt ja Schiller ſelbſt, Göthe verſtehe ſentimentale Stoffe mit ſinnlicher, objectiver Wahrheit darzuſtellen, im Alterthum hätte dazu der Stoff gefehlt, in der neuen Welt ſcheine der Dichter dazu zu fehlen, Göthe aber habe das ſcheinbar Unmögliche geleiſtet. Freilich fehlte im Alterthum der Stoff, aber nicht in der neuen Welt der Dichter; Schiller räumt hier eben ein, was wir ſagen, und ſtößt die ganze Grundlage ſeiner Abhandlung um. Die Stoffe ſind verſchieden, das Verfahren der Phantaſie iſt in allen Idealen das Gleiche; richtiger, nicht nur die Stoffe ſind verſchieden, die Ideale, die Wege der Phantaſie ſelbſt ſind es, aber in dieſem Unterſchied bleibt das Weſen der Phantaſie immer das gleiche; ſelbſt das Ideal des Geiſtes, der mit der Natur gebrochen hat, ſtellt ſie ungebrochen dar. Kurz: alle ächten und ganzen Dichter jeder Zeit ſind naiv, die Vertiefungsgrade der Idee aber in dem Ideal, das ſie in verſchiedenen Zeiten darzuſtellen haben, ſind verſchieden. Geht alſo der Ausdruck naiv und ſentimental auf jederzeitige Arten, ſo iſt dieß falſch, denn das Sentimentale bezeichnet vielmehr nur eine Abart; geht es nur auf die geſchichtlichen Vertiefungsgrade, ſo iſt nur der antike Dichter naiv, nur der romantiſche ſentimental, aber dieſer Ausdruck und ſeine Definition iſt unglücklich.

2. Das romantiſche Ideal iſt, um wieder die Namen der Kunſt im Voraus zu entlehnen, *architektoniſch*, *unplaſtiſch*, *maleriſch*. Auch dieß bedarf keiner weiteren Ausführung. Das meſſende Sehen wird nicht fehlen, aber ſeinen Stoff im Sinne der von der Erde aufſtrebenden Sehnſucht der Empfindung behandeln, das taſtende muß verkümmern, denn das Ideal führt einen Gehalt in ſich, der zu tief liegt, um in die feſten Formen bis an den Rand greiflich ſich zu ergießen, das eigentliche Sehen aber kann gedeihen, denn es faßt die Geſtalt in der bewegten, fließenden Magie des Licht- und Farbenſcheins, es iſt empfindendes, wenn man will, muſikaliſches Sehen und ſucht den unendlichen Ausdruck vorzüglich im farbig durchſichtigen Spiegel des Auges, man kann auch jenes empfindend meſſende Sehen ein maleriſches nennen (die Architectur des Mittelalters iſt in gewiſſem, nicht im tadelnden Sinne maleriſch).

3. Die romantiſche Phantaſie iſt *lyriſch*, ſie behandelt die bildende Form der dichtenden Art (das Epos) maleriſch lyriſch, kann aber die Form nicht finden, worin das Subject des Lyriſchen ſich fortbewegt in die Objectivität der bildenden Form und ſie als innerlich und gegenwärtig bewegte in den tragiſchen Prozeß zieht, denn dazu gehört Freiheit und Mündigkeit: ſie kann nicht dramatiſch werden. Dieß und alles Obige findet in der Kunſtlehre ſeine weitere Ausführung.

α.

Vorſtufe.

§. 459.

Während chriſtlicher Mythus und Sage ſich von einfachen Anfängen fortbilden, nimmt die einheimiſch deutſche Heldenſage, die den ächt germaniſchen Charakter in ſeiner wortarmen Tiefe und rauhen Selbſtändigkeit zwar hart, aber groß und mit einer der griechiſchen Objectivität verwandten Geradheit der Motive entfaltet, fortwachſend Beſtandtheile aus neuen und anderen Verhältniſſen in ſich auf. Die erſte Verbindung chriſtlich univerſeller und volksmäßig germaniſcher Sage erkennt man in der Carls-Sage.

Der religiöſe Mythus hat mit den Evangelien ſchon eine Abrundung gefunden, allein die früheren Jahrhunderte des Mittelalters erweitern mehr und mehr den chriſtlichen Olymp aus den Beiträgen aller vorchriſtlichen Religionen. Die germaniſche trägt insbeſondere in die Vorſtellung des Weltuntergangs die erhabenen Bilder der Götterdämmerung ein. Als völliger Gegenſatz ſteht die aus heidniſcher Vorzeit herübergenommene deutſche Heldenſage der neuen geiſtigen Welt gegenüber. Kein Volk hat eine der griechiſchen ſo ebenbürtige Heldenſage aufzuweiſen wie das deutſche. Der Dualiſmus des deutſchen Charakters iſt zwar darin bereits ausgeſprochen, aber dieſer Dualiſmus hat ſeine Stadien. Hier erſcheint zwar bereits das Innere nicht in ſeinem Aeußeren erſchöpft, die Menſchen können nicht reden, ſie haben keine Geſchmeidigkeit, keine Leichtigkeit, ja Dieterich muß erſt von ſeinem greiſen Waffenmeiſter geſchlagen werden, bis er ſich zum Kampf im Roſengarten entſchließt, doch dann fahren ihm vor Kampfwuth Flammen aus dem Mund. Es iſt alſo wohl ein Gehalt, der nicht ganz und voll über ſeine Schwelle dringen kann, aber in dieſem Gehalte ſelbſt iſt nicht der weitere Bruch der einfachen realen Motive gediegener Sitte mit ganz tranſcendenten Motiven, welche jene zu opfern geböten. Liebe, Rache, Haß gehen geradezu, von keiner ſubjectiven Moral gebrochen, ein Fluß ohne Wehre, ihren Weg. Daher ſind dieſe Menſchen naiv und ganz, aus Einem Stücke freilich rauhen Geſteins gehauen, tüchtige und grobe Geſundheit des ſittlichen Lebens findet in ihnen ihre einfachen typiſchen Vertreter, welche in derben Grundzügen die Hauptcharaktere des Nationalgeiſtes darſtellen. Heidniſche Mythologie ſpielte im urſprünglichen Sagenbilde natürlich eine ſtärkere Rolle, doch ſchon in dieſem haben die Perſonen das Ungebeugte und Undurchdringliche, ſich ſelbſt ihr Schickſal zu ſein und die Folgen ihrer Thaten in wertlos harter Feſtigkeit auf ſich zu nehmen. Fortrückend nimmt die Sage Perſonen und Verhältniſſe der Völkerwanderung, Chriſtliches, ſpätere Stoffe, Stimmungen, Formen der Ritterzeit in ſich auf, aber der heidniſche Kern iſt unverwüſtlich, ja indem das Einwirken von Göttern und Naturgeiſtern mehr und mehr an den Saum gedrängt, das Chriſtliche aber nur als Ritus eingewoben wird, wachſen die Charaktere noch an Selbſtändigkeit, an ſchroffer Größe und Strammheit und doch zugleich durch einen Zug herzlicher Innigkeit, der wie eine Blume am rauhen Felſen blüht, an Milde und Süßigkeit. Dieſer Zug iſt vorzüglich der Gudrun-Sage eigen.

Dagegen nimmt nun die fränkiſche Carls-Sage ſchon frühe jenen Weihrauchgeruch an, der ein Zeichen von Verſchmelzung des Chriſtlichen, alſo Univerſellen, und, da doch die Grundlage noch rauh, groß und reckenmäßig bleibt, des Germaniſchen iſt. Dieſes Amalgam iſt zugleich ein Zuſammenfluß von deutſchen und romaniſchen Beiträgen, dieſe Sage wandert durch die Phantaſie aller europäiſchen Völker, ergreift auch die Geſchichte der Ahnen Karls des Großen und verarbeitet ſie zu einem fruchtbaren Kreiſe von einzelnen Zweig-Sagen. Am reinſten deutſch bleibt der Zweig von den Haimonskindern, in welchem (wie vorzüglich auch in der lombardiſchen Sage von Rother, von Otnit, Hugdieterich und Wolfdieterich) die Feudal-Kämpfe mehr, als dieß ſonſt mit der urſprünglichen Stoffwelt der Fall iſt, eine Rolle ſpielen. Wie aber Karl mit ſeinen Recken ſchon ein Glaubensheld wird, ſo werden andere Zweige (Flos und Blankflos, Octavian, Genovefa u. ſ. w.) vom ritterlich erotiſchen Geiſte in Beſitz genommen. Vom Romaniſchen, das hier beſonders einwirkt, kommt aber der Ausdruck romantiſch.

§. 460.

Während dieſe Sagen orientaliſcher und germaniſcher Abkunft die dich- 1
tende Phantaſie, welche mehr erſt auf dem Standpunkte der bildenden, als der,
dieſem Ideal gemäßen, empfindenden Auffaſſung ſteht, beſchäftigen, dringt von
der andern Seite allmählich auch die antike Heldenſage mit ein. Mehr aber
noch, als durch dieſe Hinterlaſſenſchaft auf die dichtende, wirkt das objective Ideal
auf die eigentlich bildende Phantaſie und beherrſcht ſie durch ſeine geſunkenen For-
men, welche zunächſt vollends zu lebloſen Typen verhärten und langſam ſich am neuen
Geiſte wieder erwärmen. Zugleich hilft ſich die noch arme Phantaſie mit Bildern, 2
die zwiſchen dem Symbol und der Allegorie, welche, zunächſt überall ein Zei-
chen des Verfalls, in die Anfänge eines neuen Ideals als Zeichen der Unreife
herübergenommen wird, geheimnißvoll ſchweben.

1. Seine Beſtimmung, Alles im Geiſte der empfindenden Phantaſie zu behandeln, kann das Mittelalter anfänglich noch nicht erfüllen. Die

Zeit der Sagenbildung verfährt im Gebiete der dichtenden bildend (epiſch). Zu den bezeichneten Sagenkreiſen kommen nun noch Reſte des antiken. Die Sage der Franken knüpft ſchon frühe den Urſprung dieſes Stammes an die trojaniſche, welche ſich dann in entſtelltem Bilde verbreitet, um im Geiſte der ritterlichen Empfindung gegen den Schluß dieſer Vorſtufe behandelt zu werden. Auch einige Götter, Venus, Amor wandern aus dem Alterthum herüber. Wie nun aber die eigentlich bildende Phantaſie von der Erbſchaft antiker Formen ausgeht, dafür genüge ein Fingerzeig auf die Baſiliken, altchriſtlichen Gemälde, plaſtiſchen Darſtellungen an Sarkophagen. Erſt weit ſpäter entwickeln ſich die eckig gebrochenen, aber individuellen germaniſchen Formen. So bilden ſich zunächſt Typen, die, an ſich ſchon todt, weil aus fremdem Geiſte entſtanden, allmählich zu Mumien erſtarren und ſo byzantiſch genannt werden. Gegen Ende dieſer Vorſtufe taucht allmählich der innigere Seelenblick des neuen Ideals in ihnen auf.

2. Man kann zweifeln, ob jene älteſten chriſtlichen Darſtellungen (Pfau, Ente, Hirſch, Lamm u. ſ. w.) Symbole, auch etwa ſymboliſche Halbmythen (Orpheus, Theſeus kommen bekanntlich vor), oder Allegorien geweſen ſeien, d. h. ob das Bild glaubig mit der Bedeutung verwechſelt oder dieſe nur conventionell in jenes gelegt wurde. Es iſt geheimnißvolle Mitte; ſelbſt Dante's Allegorien haben einen mythiſchen, geiſterhaften Hauch, der ſie zum Theil der Poeſie rettet. Eben indem die Allegorie, urſprünglich Merkmal des Verfalls, als Nothhilfe in ein werdendes Ideal übergeht, nimmt ſie hier wieder etwas vom Symbole, nämlich das Unwillkührliche, Unbewußte, das Confundiren von Bild und Idee an. Nimmermehr aber kann man das *reife* Ideal des Mittelalters mit *Solger* und den Kritikern der neueren romantiſchen Schule allegoriſch nennen. Unter Symbol verſteht Solger (Vorleſ. über Aeſth. S. 129 ff.) das volle und runde Aufgehen der Idee im Stoff, im ſinnlichen Object, alſo das, was vielmehr Vollendung des Mythiſchen iſt, das griechiſche Ideal; unter Allegorie „das Schöne als Stoff noch in der Thätigkeit begriffen, als ein Moment der Thätigkeit, welches ſich noch nach zwei Seiten hin bezieht.“ Das Leben Chriſti habe die Doppelbeziehung, empiriſch einzelne Thatſache zu *ſein* und zugleich die abſolute Idee zu *bedeuten*, aber dieß Sein und Bedeuten ſei wieder Eines, das Leben Chriſti ſei wirklich das, was es bedeute. Wir haben aber hinreichend gezeigt, daß der Ueberſchuß geiſtiger Tiefe in der romantiſchen Phantaſie nichts weniger als allegoriſch iſt, und was dieſes Sein und Bedeuten zugleich betrifft, ſo verhielt es ſich mit den antiken Mythen und Sagen ebenſo: es waren Ideen, die für Geſchichte genommen wurden.

β.

Mitte.

§. 461.

Die Verſchmelzung des Chriſtlichen, alſo urſprünglich Orientaliſchen, des 1
**Romaniſchen, des Deutſchen, der allgemeine Austauſch, der insbeſondere auch
Keltiſches aufnimmt, dazu der Einfluß der muhamedaniſchen Phantaſie,
welche die unterſchiedslos reine Einheit und Allgemeinheit ihres Gottes mit
heiterer Beſchaulichkeit als gegenwärtige Weltſeele genießt, mit Gluth und
Kühnheit der Empfindung glänzende Thaten feiert, mit üppigem Spiel der Er-
findung eine Fülle von Pracht ſtreng meſſend um einen geſtaltloſeren Mittel-
punkt verſammelt und vorzüglich dem ſpaniſchen Volke ſich mittheilt: dieſe Mo-** 2
**mente treiben ihre Blüthe, das Herz des Mittelalters ſchließt ſeine Schätze auf
und die empfindende Phantaſie kommt zur Reife.**

1. Die Kelten ſind ausdrücklich zu nennen, denn die wichtigſten Sagen des Mittelalters gehen von dieſem träumeriſchen Volke, das von der neblichten Luft der brittiſchen Inſeln, wo es ſich am längſten unvermiſcht erhielt, wie von einem geheimnißvollen Schleier, dahinter Geiſter lauſchen, umgeben iſt, und deſſen Phantaſie Feen, Elfen, Zauberbrunnen und dergl. urſprünglich angehören, entweder wirklich aus, um zwiſchen allen abendländiſchen Völkern herüber und hinübergetragen ſich zu erweitern, oder ſie wandern zu ihm und werden vermehrt von ihm wieder zurückgegeben. Neben den Kelten ſind die Muhamedaner, d. h. insbeſondere die Perſer mit der durch die arabiſche Eroberung bei ihnen neu geſchaffenen Bildung, und die Araber ſelbſt, wie in §. 361, 1. als Stoff, ſo um deſſen willen, was ſie ſelbſt an Schönheit produzirt haben, hier zu nennen. Den heiteren Pantheiſmus ihrer empfindenden Phantaſie hat Hegel (Aeſth. Th. 1, S. 473 ff.) trefflich dargeſtellt: indem der Dichter das Göttliche in Allem zu erblicken ſich ſehnt und es wirklich erblickt, gibt er nun auch ſein eigenes Selbſt dagegen auf, faßt aber ebenſoſehr die Immanenz des Göttlichen in ſeinem ſo erweiterten und befreiten Innern auf und dadurch erwächst ihm „jene heitere Innigkeit, jenes freie Glück, jene ſchwelgeriſche Seligkeit" u. ſ. w. Dieſe Innigkeit iſt gewiß das Höchſte, wozu ſich die Phantaſie des Muhamedaniſmus erhoben hat, aber keineswegs ihre einzige Form. Wie ſie hier als ſanft verklärendes Licht wirkt, ſo flackert ſie auch in poſitiv ſchaffender Thätigkeit als unruhige Flamme, trennt ſich von der Beſonnenheit und legt ſie nur als meſſenden Verſtand an ihre bunten Mährchen. Die Araber ſind darin den alten Orientalen gleich, aber der

Muhamedaniſmus, die einzige Ueberſetzung des Chriſtenthums, worin dieſes dem Orientalen zugänglich wurde, hat ſie edler, ritterlicher geſtimmt. Schon urſprünglich iſt das Vereinzelte ihrer Tapferkeit dem germaniſchen Geiſte, der das Ritterthum erzeugte, verwandt. In der dichtenden Art bilden ſie ihre Heldenſagen, voll Thatendurſt, Haß, Blutrache, Kühnheit, Glanz, wunderliebend, phantaſtiſch in Abentheuern, ſchwärmeriſch und glühend in der Liebe, deren ſublimen Cultus ſie ebenſo vorbereiten wie die reiche Sagenwelt von irrenden Rittern. Dieſe Seite der muhamedaniſchen Poeſie hat nun entſchieden mehr auf das Abendland eingewirkt, als jene geiſtigere, quietiſtiſche, in Perſien vorzüglich ausgebildete Form; am meiſten natürlich in Spanien. Auch in der Richtung des eigentlichen Mährchens hat der muhamedaniſche Orient dem Abendland ſeine Schätze zugeführt, die zum Theil ſelbſt wieder auf uralt heidniſchen Quellen ruhten. In dieſer brennenden Phantaſie, in welcher Begeiſterung und Beſonnenheit nicht organiſch ineinander aufgehen, war nun aber auch ein Verhältniß der äſthetiſchen Elemente gegeben, das, weſentlich antik orientaliſch, durch die Religion des Muhamed nicht aufgehoben werden konnte. Es iſt dieß zunächſt das Symboliſche. Iſt es wahr, daß die Sage vom h. Gral mauriſchen Urſprungs iſt, ſo dürfen wir in ihr eine Verklärung jenes uralten Symbols des ſchwarzen Steines ſehen, das die alten Araber verehrten. Trotz der Verklärung aber iſt dieß nicht jener tiefbeſeelende Myſticiſmus der pantheiſtiſch empfindenden, ſondern ein Myſticiſmus der ſymboliſchen Phantaſie. Unorganiſch wie hier iſt aber das Verhältniß der Elemente in den Formen der dichtenden Phantaſie, die einen gedankenmäßigen, ſententiöſen Mittelpunkt mit der Pracht glänzender Vergleichungen umkleiden oder ſich ganz in Gattungen niederlegen, die das Bild blos zum Mittel machen (Fabel, Parabel u. ſ. w.). Auch von dieſer Seite hat der Orient ſtark auf das Mittelalter gewirkt, ja bis auf Indien geht die Quelle der Fabeln zurück. Aehnlich verhält es ſich mit der meſſenden Phantaſie der Araber; die ſtatiſchen Verhältniſſe ſind faſt in ihr verlaſſen und Alles ſproßt in ſpielende, ſprudelnde Pracht einer Decoration aus, die durch keinen wahrhaft organiſchen Mittelpunkt im Zaum gehalten, wohl aber in ihrem bunten Wechſel und Reichthum ſtreng vermeſſen wird. Wir werden ſehen, was davon die Phantaſie des Abendlands aufnahm.

2. Die Entzündung der ſubjectiven Unendlichkeit, zu welcher das germaniſche Naturell die Anlage, das Chriſtenthum die Idee und Ermahnung herzab, wäre ohne die Reibung ſo verſchiedener Nationalitäten und Elemente nicht zur Blüthe gelangt. Der Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ſprengt die Blume, in Italien iſt es namentlich das Leben des Franziſcus von Aſſiſi, deſſen myſtiſche Verzückung ihre Strahlen in die Stimmung der Zeit ergießt, ſowie es ſelbſt ein Ausdruck derſelben

iſt. Die empfindende Phantaſie iſt reif, ergreift mit den unſagbaren Herzenstiefen jeden Stoff, jedes Verhältniß, legt ihre ſchönſten Empfindungen im Liebestauſch der h. Familie nieder, erfaßt von der urſprünglichen Stoffwelt die Liebe, die Frauen, den Frühling, doch immer, um mit der Erhebung aller Stoffe in die höchſten, mythiſchen zu ſchließen.

§. 462.

An den zu myſtiſcher Inbrunſt vertieften Kreis der Haupt-Mythen ſetzt ſich eine unendliche Reihe von Legenden als religiöſer Sagenkreis an. Ihm ſteht als mehr weltlicher Kreis die Ritterwelt mit den zu §. 361 genannten Motiven hauptſächlich in der Artus-Sage gegenüber, vereinigt ſich aber durch den Mittelpunkt eines myſtiſchen Reliquiendienſtes mit ihm in der Sage vom h. Gral. Der mythiſch religiöſe Sagenkreis gehört der bildenden und dichtenden, die andern der bildend dichtenden Phantaſie an, die aber ihren in vereinzelten Abentheuern einer unmöglichen Tapferkeit für illuſoriſche Zwecke nebelhaft ſich fortſpinnenden Stoff dem Geſetze feſter Geſtaltung nicht einzuordnen vermag.

Es genügt, dieſe Sagenkreiſe aufzuführen; ihr Inhalt iſt hier nicht darzuſtellen, der Geiſt, in dem ſie empfangen ſind, iſt in allem Bisherigen gegeben. Der religiöſe Mythus gehört vorzüglich der Malerei, Plaſtik, der lyriſchen Dichtkunſt, die Legende oder Sage von dem Leben heiliger Perſonen jenen beiden und der epiſchen Dichtung, die Ritterſage nur der letzteren an, die allgemeinen Grund-Empfindungen der Zeit finden in der Architectur und Lyrik ihren Ausdruck. Was nun die Art der Phantaſie betrifft, die das Epos erzeugt und die wir noch die bildend dichtende nennen, ſo folgt von ſelbſt aus der Objectivität des in ſie übergetragenen taſtenden Sehens, daß ſie eine gediegene Welt, ſächlich begründete, einfache Motive, klar umriſſene Geſtalten braucht; es erhellt aber, daß mit der Einfachheit der objectiven Lebensform dieſer feſte Boden der bildenden Phantaſie entzogen iſt. In einer zuſammenhangsloſen Schnur von Abentheuern kämpft in der Artusſage der Ritter für die Frauen, die ein tranſcendenter Cultus des Herzens zu überirdiſchen Weſen erhebt und bodenlos verwöhnt, für das auf Stelzen geſtellte Gefühl der Ehre, für den Glauben gegen Ungläubige, gegen fabelhafte Weſen, welche die finſtern, im Heidenthum verehrten Naturmächte darſtellen, gegen Rieſen, Zwerge, Drachen. Der Faden der Begebenheiten läuft räumlich und zeitlich in Fernen, wo alle Ueberſchaulichkeit ſchwindet, und ebenſo zerfließt im phantaſtiſchen Nebel des Gemüths der Helden, im ewigen Verlieren und Finden das Band des Charakters, die Treue, die Redlichkeit, und

Gervinus hat von dieſer Seite Recht, wenn er zeigt, wie gewiſſenlos es in dieſer Nebel- und Zauberwelt hergeht. Doch faßt ſich die bodenloſe Maſſe dieſer Sagen im Myſterium des h. Gral zu einem blendenden myſtiſchen Gipfel zuſammen und ſchließt ſich äußerlich und innerlich in einer Verklärung ab, deren Schönheit freilich nicht in dem Stücke grünen Glaſes zu ſuchen iſt, das kindiſch zu einem Unendlichen erhoben wird, ſondern in dem tiefen Drange des ahnenden, ſeine eigene Wunderſchätze außerhalb ſeiner ſich vorſpiegelnden Gemüthes.

§. 463.

1 Die romaniſchen Völker bewahren in der Ausbildung dieſes Ideals be-
ſtimmter die Erbſchaft der objectiven Phantaſie, gehen nicht zu dem tiefen Bruche
zwiſchen Gehalt und Erſcheinung fort, verfallen aber auch zum Theile in die
2 Fehler der Einbildungskraft §. 406, 2. Der deutſche Geiſt dagegen vertieft bei
eckiger Form und ſchwerer Härte der Individualität die maſſenhaften Stoffe
zu ſubjectiver Einheit und verklärter Innerlichkeit, geräth aber leichter in die
§. 406, 3. 4. genannten Fehler und in eine ungelöste Nebeneinanderſtellung
idealen Ausdrucks und ängſtlicher Naturnachahmung in der Form. Am rein-
3 ſten bildet er die Empfindung der Phantaſie des meſſenden Sehens ein. In
allen andern Arten der Phantaſie aber bleibt überall ein Reſt typiſcher Ge-
bundenheit.

1. Die Baukunſt, Malerei, Poeſie der romaniſchen Völker wird uns überall zeigen, daß ſie ſinnlicher, realiſtiſcher, objectiver bleiben, als die Deutſchen. Die Italiener, vorzüglich im Maleriſchen bedeutend, bleiben bei aller innigen Süßigkeit des Ausdrucks geſchmeidig, anmuthsvoll im Formſinn, die Franzoſen, mehr in der dichtenden Phantaſie thätig, zeigen in zwei verſchiedenen Richtungen den objectiveren Sinn: in der empfindend dichtenden erſcheint der ſüdfranzöſiſche Geiſt ungleich ſinnlicher, leidenſchaftlicher, als der deutſche, in der bildend dichtenden der nordfranzöſiſche maſſenhaft in überfruchtbarer Aufzählung unendlicher Begebenheiten. Der Spanier iſt im Bauen und Dichten glänzend, feierlich, glühend und ſehnſuchtsvoll, man ſieht den mauriſchen Einfluß. Die Sage vom Cid gehört in ihrem Urſprung nach der ältern, mehr germaniſchen (gothiſchen), heroiſch einfacheren Zeit an. Die germano-romaniſchen Engländer ſtehen unter dem Einfluße der keltiſchen Britten und des Normanniſchen, dort alſo des Nebelhaften, hier deſſen, was wir ſo eben als nordfranzöſiſch bezeichnet haben. Wie hier überall die Fehler der Einbildungskraft nahe liegen, braucht keines Nachweiſes.

2. Man darf nur Wolframs von Eſchenbach Parzipal mit den franzöſiſchen Epen deſſelben Inhalts vergleichen, ſo ſieht man, wie der

Deutſche ſeinen Stoff ſubjectiv vergeiſtigt und pſychologiſch durchſichtig macht. Dieſe Durchdringung iſt freilich keine umfaſſende; Stellen, voll ſtoffartiger ermüdender Maſſe ziehen ſich dazwiſchen bis zur Pein aufreibender langer Weile. An freier Herausarbeitung der Herzenstiefe in die Anmuth der Form ſteht Gottfried von Straßburg dem Geiſte der italieniſchen Maler näher, übrigens bleibt, vorzüglich in der maleriſchen Phantaſie, das Leuchten des Ausdrucks durch hartkantige und ſchwerfällige Formen dem deutſchen Geiſte eigen. Man hat dieſe Formen kurzweg als Naturaliſmus bezeichnet, allein ihr Grund iſt die Berechtigung der Individualität (vergl. 454) und man kann ſie darum vielmehr gerade idealiſtiſch nennen: die harte Selbſtändigkeit vom Ausdruck der Idee durchdrungen. Wo ſich aber jene gegen dieſe empört, da iſt der ſchon erwähnte tiefere Griff in das furchtbar oder komiſch Häßliche gegeben. Wie jedoch die dichtende Phantaſie in ſchwere Maſſenhaftigkeit, ſo geräth die bildende allerdings, wo ihr das Band ausgeht, auch in rohe Naturnachahmung; gilt einmal die Individualität, ſo liegt es näher, ſich in die Aufnahme der gemeinen und empiriſchen fallen zu laſſen. Am reinſten aber durchdringt ſich Ausdruck und Erſcheinung in den Schöpfungen der meſſenden Phantaſie. — Neben dieſen Naturaliſmus und jene Maſſenhaftigkeit fällt dann geſtaltloſe Tiefe durch Ueberſchuß des Gedankens, wie vorzüglich bei Wolfram, oder der Empfindung, wie bei den meiſten, und dieß gerade iſt der Fehler, wozu die deutſche Phantaſie ſpezifiſch geneigt iſt.

2. Der Typus iſt nicht förmliche Prieſterſatzung wie im Orient, aber nothwendige Scheue vor der Aufhebung des unfreien Scheins, den die volle Durchdringung, die Löſung der Formen von dem zaghaft Schüchternen, kindlich Herben, aſcetiſch Dürren und Gebeugten zur Folge haben müßte. Der Reſpect hält feſt, was nach §. 456 aus der ganzen Anſchauungsweiſe an ſich ſchon fließt.

γ.

Ausgang.

§. 464.

Die höchſte Blüthe dieſes Ideals iſt auch ſein Ende. Freiere und ausgedehntere Aufnahme der urſprünglichen Stoffwelt, der Landſchaft, des menſchlichen Lebens in unbefangener und heiterer Sinnlichkeit, in tüchtiger Selbſtändigkeit des Daſeins und Wirkens für rein weltliche Zwecke, harmoniſche Darſtellung dieſer neu eröffneten ſowie der früheren Sphären in fließender Anmuth der Form, wodurch der Typus überwunden und zugleich die laſtend ſehende Phan-

aſte in Thätigkeit geſetzt wird: alle dieſe Erſcheinungen vollenden und zerſtören zugleich das Ideal des Mittelalters (vergl. §. 63).

Im fünfzehnten Jahrhundert nimmt die Landſchaft immer ausgedehnteren Raum in mythiſchen Darſtellungen ein, zum Beweiſe, daß der mythiſche Auszug aus der Natur allmählich einer directen Uebertragung des geiſtigen Gehalts, der Seelenſtimmungen auf die weite Welt weichen muß; die Thierwelt regt ſich, doch reicht es noch nicht zu ſelbſtändigen Darſtellungen, ſie bleibt Staffage; das Porträt, die unbefangenen menſchlichen Thätigkeiten im Gebiete des Zweckmäßigen, aber auch der hiſtoriſche Menſch in ſeiner markigen Objectivität, die großen Herrſcher, Krieger, Staatsmänner, Gelehrten rücken in das Ideal herein, freilich in dem unorganiſchen Verhältniſſe, daß ſie als unbeſchäftigte Zuſchauer um einen mythiſchen Vorgang verſammelt werden, daß ganz empiriſch geſchichtliche Stoffe in die Ritterſagen eindringen, oder daß man die Welt im Himmel oder in der Hölle ſuchen muß, wie ſchon bei Dante, deſſen größte Stellen die großen Scenen aus den Kämpfen des Städtelebens im Mittelalter ſind. Noch Raphael wagt keinen geſchichtlichen Stoff ohne Wunder darzuſtellen, wie die Stanzen zeigen. Zugleich fängt die Aſceſe, ihr Ausdruck, ihre Motive im weiteſten Sinn zu ſchwinden an; man wagt es, den ſchönen Genuß in freier Grazie darzuſtellen, unbefangen und heiter, ja ſubjectiv wärmer, als die Alten. Selbſt das Nackte wird wieder ſtudirt und anfangs ſchüchtern, in Deutſchland immer ſteif, aber vorurtheilslos aufgenommen. Dieſe Einführung der urſprünglichen Stoffwelt iſt nun zugleich nothwendig Ueberwindung des Typus in der Form. Da übrigens nicht alle Härte der Form nur durch die Macht des Typus feſtgehalten, ſondern ein guter Theil derſelben durch den germaniſchen Volksgeiſt bedingt iſt, ſo geſchieht in der deutſchen Phantaſie die Befreiung bei fortdauernd überall eckiger Form auf dem Wege, daß die Individualität mit einer Beſtimmtheit und Energie eingeführt wird, welche ſich als Charakter auf die eigenen Füße ſtellt, ſo daß der ganze Ausdruck, ſelbſt ohne Abſicht, ſagt, daß dieſe markigen Menſchen den Schwerpunkt nicht mehr außer ſich als mythiſches Spiegelbild, ſondern in ſich ſelbſt tragen, daß ferner hier namentlich die Landſchaft und die gemüthlichen Sphären des profanen Menſchen (das Genreartige) in wachſender Ausdehnung eingeführt werden. Man erkennt: der Menſch fängt an, auf der Welt zu Hauſe zu ſein. Auf andere Weiſe wohnen ſich die romaniſchen Völker in der Welt ein; von Stoffen fällt ihnen auch die Landſchaft, doch dieſe unter Einwirkung der Deutſchen, das Porträt, der politiſche Menſch zu, aber eigener iſt ihnen die Sphäre der freien Sinnlichkeit, vorzüglich den Italienern, welche die Aufgabe haben, das Ideal des Mittelalters zu voller Reife zu bringen. Wie ſie nun für dieſe

Sphäre die entſprechenden Stoffe ergreifen, wovon ſofort die Rede ſein wird, ſo tragen ſie ihre Empfindungsweiſe auch auf die mittelalterliche Mythenwelt über, führen die Innigkeit als ſchöne Seele, den Geiſt der religiöſen Energie als eine ſtrotzende Kraft heraus in die ſinnliche Erſcheinung und tilgen zwar nicht den Ueberſchuß des Ausdrucks über ſeine Form, wohl aber den letzten Reſt widerſtrebender Härte der letzteren. Zugleich ſind ebendarum ſie die Erſten, bei denen ſich die Phantaſie des taſtenden Sehens ausbildet. Das Alterthum mußte ſchon in der Auflöſung begriffen ſein, als es der Sinnlichkeit eine innigere ſubjective Entzündung gab (§. 445); das Mittelalter ſchwindet, wie es die Innerlichkeit in die plaſtiſche Form herausführt. Damit ſteht es in keinem Widerſpruch, daß gerade auch die Italiener es vorzüglich ſind, die der empfindenden Phantaſie ihre eigentliche Form, den Fluß der Tonwelt, entgegenbringen; denn das Plaſtiſche, das zugleich ſeine Ausbildung findet, wird allerdings als eine Wiedererweckung antiken Formſinns erſcheinen, doch aber ſelbſt ſo den Charakter maleriſcher Bewegtheit, muſikaliſcher Beſeelung in ſich aufnehmen müſſen.

§. 465.

Die innere Auflöſung auch dieſes Ideals vollzieht ſich nun wirklich auf doppeltem Wege. Die zweite Stoffwelt wird neben der erſten feſtgehalten, entſeelt ſich aber zur Allegorie; der antike Mythus, zu dem die erwachte ſchöne Sinnlichkeit zurückgegriffen hat, iſt ohnedieß längſt in ſolche verſunken. Beide werden bloße Vehikel. Zugleich aber wird aller Mythus vom eigenen Bewußtſein der Zeit mit der eingedrungenen urſprünglichen Stoffwelt verglichen und auf dem Wege des Komiſchen direct oder indirect aufgelöſt. Endlich tritt die Entmiſchung des Schönen auch hier vorherrſchend in den Formen auf, welche als Gattung jenſeits der äſthetiſchen Grenze liegen (§. 446). 1 2

1. Die Geſtalten des religiöſen Kreiſes ſind wohl noch geglaubt, denn wir berühren hier den Schauplatz des Geiſtes noch nicht, der durch Umſturz der ganzen Grundlage auf doctrinärem Wege ſie wenigſtens auf einen ganz engen Kreis reduzirt, aber mehr und mehr ſieht man, daß es dem Bewußtſein kein wahrer Ernſt mehr mit ihnen iſt, unbewußt ſinken ſie zu Allegorien herab. Wie die Ritterſage in ſolche verſinkt, zeigt wohl keine Erſcheinung ſchlagender, als der Theuerdank, der ſchon ganz froſtig ſelbſterfundene Allegorien als Maſchinerie einſchiebt. Der antike Mythus wird wohl mit einer neuen Wärme beſeelt, Raphael (Farneſina), die Venetianer beweiſen es; aber dieſe Wärme bringt ihn keineswegs zum wahren Leben. Er wird nur benützt, um ſchöne und glückliche Menſchen

darzuſtellen, iſt zum Vehikel geworden, und ſo ſchön die Phantaſie ihn verwendet, das ganze Motiv bleibt doch froſtig, ganz zum leeren Gerüſte wird er z. B. bei Camoens. Auch mit den eigenen Mythen wird wie mit einem bloßen Vehikel verfahren; die Geburt der Maria wird ein Motiv, um eine Florentiniſche Kindsſtube, die Hochzeit zu Kana, um Venedigs Pracht und Ueppigkeit darzuſtellen, ſie iſt leeres Mittel. Baſſano benützt ſogar chriſtlich mythiſche Scenen zu Viehſtücken.

2. Zunächſt wächſt das komiſche Bewußtſein überhaupt, Schwank, ſchalkhafte Novelle wird beliebt. Schon hier gilt es allerdings namentlich den Pfaffen und aller Aſceſe. Direct aber wendet ſich die Ironie gegen die Ritterſage und läßt ihre Hirngeſpenſte und Abenteuer an der unbarmherzigen Wirklichkeit ſcheitern (Cervantes), taucht ihren Adel in das Schlammbad bäuriſcher Rohheit, ihre Träume in fauſtdicke Lügen (Rabelais, Fiſchart) oder läßt ihre ganze Welt zwar ſcheinbar gelten, löst ſie aber thatſächlich in ein ſinnlich anmuthiges Spiel auf (Arioſto). Die Formen, die der §. zuletzt erwähnt, ſind Satyre und Lehrgedicht. Das Ende des Mittelalters iſt voll von dieſen Erſcheinungen einer zwar äſthetiſch unorganiſchen, aber doch als Uebergangsform zu einem neuen Ideal geſchichtlich immer höchſt wichtigen und durchgreifenden Art der Phantaſie.

c.

Das moderne Ideal

oder

die Phantaſie der wahrhaft freien und mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität.

§. 466.

Wie der Menſch durch Erfahrung, Bildung mündig wird, ſo verliert die Phantaſie die zweite Stoffwelt. Sie kann nur noch als vorübergehendes Spiel einer weit zurückgreifenden Beſeelung des Dageweſenen, vorzüglich in komiſcher Behandlung, als Nebenwerk und Nothhilfe, pſychologiſch als Glaube, nicht als Geglaubtes in die Phantaſie eintreten. Da aber die Religion auf ihrem Boden, alſo die allgemeine Phantaſie, im Widerſpruche mit der übrigen Bildung die zweite Stoffwelt feſthält, ſo iſt die beſondere Phantaſie auf ſich allein geſtellt, das Schöne trennt ſich von der Religion.

Wir faſſen jetzt in dem Begriffe der Erfahrung und Bildung alle von §. 365 an entwickelten geſchichtlichen Momente zuſammen und nennen die Subjectivität, die wahrhaft frei wird, indem ſie nicht mehr ihr Beiſichſein in einem Außerſichſein verliert, nicht mehr ihren eigenen Gehalt in die Wolken ſtellt, einfach die mündige. Sie zieht zurück, was ſie an tranſcendente Geſtalten ausgeliehen hatte, ſie wird kritiſch. Alles arbeitet zuſammen, Sage und Mythus zu zerſtören; Reformation, Naturwiſſenſchaft, Philoſophie, die Reiſen und Entdeckungen, die den Horizont aufhellen, die Aſtronomie, die Buchdruckerkunſt, die blitzſchnell Kunde des Geſchehenen und die Gedanken verbreitet. Wir ſahen, wie langſam dieſer Prozeß, nachdem er dem Prinzip nach längſt entſchieden iſt, ſich auch wirklich vollzieht, wir werden ebenſo ſehen, wie langſam die Phantaſie ſich von der Nothwendigkeit ihres unendlichen Verluſts überzeugt. Dieſer Verluſt iſt ein Verluſt ſowohl an Stoff, als an Erleichterung ihres Thuns. Die Religion, die Sage brachte ihr ja den urſprünglichen Stoff in einem idealen, äſthetiſch ſchon halbfertigen Auszuge entgegen. Wir nannten dieß ſchon in §. 418 einen Vorſchub, und gewiß welchen Vortheil hat die Kunſt, wenn ſie Götter, wenn ſie große Sagen hat! Sie braucht gar nicht zu fragen, was darzuſtellen ſei, in eine Allen geläufige Welt voll fruchtbarer Motive darf ſie nur hineingreifen, und mag ſie tauſendmal daſſelbe darſtellen, ſie kann immer neu ſein. Wir haben unter den geſchichtlichen Bedingungen des Verluſtes dieſes unendlichen Vorſchubs die Reformation genannt: dieſer große ſittliche Bruch mit dem Mittelalter drängt ſich nach hoffnungsvollem Anfang in das Gebiet der Religion zurück, er iſt daher (vergl. §. 367) keine conſequente Auflöſung des Mythiſchen. Zudem aber bleiben die katholiſchen Völker und Provinzen ganz im Mythiſchen ſtehen, wie ſehr die übrige, rationell veränderte Geſtalt des Lebens dieſe Form des Bewußtſeins widerlegen mag. Daher iſt der Verluſt der mythiſchen Welt nicht einfach ein ſolcher, welcher für die beſondere Phantaſie dadurch entſtünde, daß die allgemeine Phantaſie völlig aufgehört hätte, ihr durch Mythus und Sage vorzuarbeiten, ſondern jene kann nur nicht mehr brauchen, was dieſe von zweiter Stoffwelt feſthält. Ein Vorarbeiten kann es freilich nicht wohl mehr genannt werden; die allgemeine Phantaſie hängt noch, aber ohne Friſche neuer Erfindung, ohne geſunde Intenſität, an den überlieferten Mythen, die beſondere aber, die freie des wahrhaft Begabten, hat dieſen Stoff längſt erſchöpft, er lebt für ſie nicht mehr, ſie tritt aus dem Bunde mit dem Mythus und der Sage, der Mythus gehört der Religion als ſolcher, die Sage herrſcht ebenfalls noch da, wo das Bewußtſein noch durch den unfreien Schein der Religion gebunden iſt, alſo kann man ſagen, die Phantaſie tritt aus dem Bunde mit der Religion. Sie wird weltlich, denn weltlich nennen wir die freie Bewegung des Geiſtes in der Objectivität da, wo es daneben noch eine unfreie, die geiſtliche gibt. Hiemit iſt nicht geſagt, daß die freie Phantaſie die mythiſchen Stoffe abſolut aufzugeben habe. Wie die Phantaſie überhaupt nicht ſyſtematiſch und philoſophiſch, ſondern auf Zufall geſtellt und naiv iſt, ſo mag ſie vereinzelt und vorübergehend, auf eigenen Antrieb oder auf Beſtellung, den Prozeß erneuern, wodurch Mythen entſtanden ſind, indem ſie eine mythiſch überlieferte Geſtalt mit ihrem Hauche noch einmal beſeelt; ſie mag es unter Anderem, aber ſobald ſie es grundſätzlich thut und zum Geſetze erheben will, ſo ſtrafen ſie nicht nur ihre eigenen todten Geburten Lügen, ſo ſteht ſie nicht blos entwurzelt außer der Zeit, ſondern ſie tödtet ſich ſelbſt, indem ſie ihr Grundgeſetz, Unbefangenheit, reine Menſchlichkeit und Naivetät in Abſichtlichkeit, doctrinäre Schulmeiſterei, Fanatiſmus verkehrt. Sie kann ferner den ganzen Kreis des Wunderbaren komiſch behandeln durch eine Art von kühner Parabaſe, welche die freie Selbſtändigkeit des Bewußtſeins, das ihn eigentlich geſtürzt hat, als ironiſche Bewegung in ſeine Geſtalten ſelbſt, als lebten ſie noch, einführt. Mit den alten Göttern läßt ſich dieß komiſche Spiel ohne Anſtand vornehmen, das ſchon Lucian wagen durfte; bei denen des Mittelalters iſt Rückſicht auf die Wurzeln, die ſie noch im Bewußtſein Vieler haben, nothwendig; doch mit einem Theile derſelben, z. B. den Teufeln, macht ſogar dieß Bewußtſein ſelbſt wenig Umſtände. So hat nun z. B. Göthe den Satan in ſeinem Fauſt ironiſch behandelt; Mephiſtopheles ſagt Vieles, wodurch er unverholen ausſpricht, daß es keinen Teufel braucht, das Böſe zu erklären. Ferner hat das, was zu entſeelt iſt, um den Mittelpunkt eines ſchönen Ganzen zu bilden, noch Recht auf den Platz eines nachhelfenden Beiwerks, wie wir dieß zu §. 444 von der Allegorie ſagten, beſonders in den ſtummen Werken der bildenden Phantaſie, aber auch in der dichtenden: Luna, Amor mag als kurze Bezeichnung gelegentlich einmal ſtehen. Das aber verſteht ſich, daß es ein ganz Anderes iſt, wenn nicht das, was die unfreie Phantaſie glaubt, ſondern der Glaube ſelbſt als inneres Wunder zum Stoffe genommen wird; dies gehört einfach zur urſprünglichen Stoffwelt. So ſteht Tieck außer der Zeit, wenn er Teufel und Hexen einführt, als hätten ſolche Weſen noch ein Leben in unſerem Bewußtſein, keineswegs aber, wenn er in ſeiner Novelle Hexenſabbath das Anſchwellen eines allgemeinen wahnſinnigen Aberglaubens mit Meiſterzügen darſtellt.

§. 467.

Dieſer unendliche Verluſt iſt ein unendlicher Gewinn, denn wie das mündig gewordene Subject erſt ſich in der Welt zu Hauſe fühlt, ſein inneres Leben als wirkliche Freiheit in ihr durchführt, ſo iſt der Phantaſie die ganze urſprüngliche Stoffwelt wiedergegeben. Dieß Wiederfinden ihrer reinen Stoffe iſt zugleich eine Tilgung des unäſthetiſchen Bruchs zwiſchen Inhalt und Form (§. 456).

§. 503

Die Tilgung kann bei den Völkern der neueren Geſchichte nur durch erworbene Bildung vollzogen werden und dieſe Bildung iſt im Gebiete der Phantaſie bedingt durch wahre Aneignung des objectiven Ideals des Alterthums; das moderne iſt daher auch als Einheit des antiken und romantiſchen zu faſſen.

Wir müßten die ganze Lehre vom Schönen wiederholen, wenn wir meinten, erſt beweiſen zu müſſen, daß wahre Idealität gerade erſt dann möglich ſei, wenn die Idee als gegenwärtig im naturgemäßen Weltverlauf ohne alle Wunder und dazwiſchen geſchobene tranſcendente Geſtalt dargeſtellt wird. Zum weiteren Inhalt des §. iſt zu bemerken, daß er keine bloße Wiederholung deſſen iſt, was in §. 363 und 367 über die mit der Welt verſöhnende Wirkung der humaniſtiſchen Studien geſagt wurde. Es handelte ſich hier vom Menſchen als Stoff des Schönen, von den objectiven Tugenden, von der harmoniſcheren Erſcheinung, wozu ihn der Umgang mit den Alten bildet; die Phantaſie aber gewinnt nicht nur den ſo umgebildeten Menſchen zum Stoffe, ſondern ſie hat für ihre eigene Formthätigkeit von den Alten zu lernen. Nun trifft ſie hier freilich ein mythiſches Ideal, aber ſie ſoll das Mythiſche daran weglaſſen und die Harmonie zwiſchen Inhalt und Form im äſthetiſchen Verfahren ſich davon aneignen. Daher ſpricht der §. von *wahrer* Aneignung. Aber auch dieſe Harmonie kann ſie ſich nicht ſchlechtweg aneignen; denn jener dualiſtiſche Bruch im Naturell der germaniſchen und der durch Vermiſchung mit römiſchen und latiniſirten Völkern entſtandenen romaniſchen Völker, die Grundlagen der chriſtlichen Bildung fordern ein für allemal eine Bewegung durch die Negation des Unmittelbaren, die den Alten fremd war. Allein von dieſem geforderten Ueberſchuß des Ausdrucks über ſein ſinnliches Gefäß iſt wohl zu unterſcheiden die aſcetiſche Fixirung der Negation noch in der Verſöhnung ſelbſt und die Rohheit, die Barbarei, welche, in jenem Naturell an ſich begründet, durch dieſe falſche Form der Negativität feſtgehalten und ſogar zum Verdienſt erhoben wird. *Davon* ſoll die Phantaſie ſich in der Schule der Alten befreien; die bruchloſe Einfachheit kann ſie nicht von ihnen entlehnen, aber die Natur und mit ihr die Schönheit der Erſcheinung durch die Negation ihrer erſten und unmittelbaren Geltung fortzuführen zu poſitiver Wiedereinſetzung, daß es ſich mit ihr verhalte wie mit einem Menſchen, der ſich bekämpft und bezwungen hat und nun wieder zur Anmuth, Leichtigkeit, Unbefangenheit zurückkehrt, — dieſe Wiederherſtellung hat ſie zu lernen bei denen, die freilich keine nöthig hatten, weil die Natur und die Form bei ihnen zum voraus in ihrem Rechte war. Wie wichtig zu dieſem Zwecke der Austauſch der romaniſchen und germaniſchen Völker iſt, indem jene die Rückkehr zu den Alten vermitteln, werden wir ſehen.

§. 468.

1 **Da übrigens das moderne Ideal ein Fortſchritt auf denſelben Grundlagen und, mit Einſchränkung zwar, in denſelben Volksgeiſtern iſt, wie das romantiſche, ſo ſcheint die Darſtellung deſſelben keinen weitern Zuſatz zu fordern,**
2 **als daß es die Grundformen des Schönen (§. 403) in alle Weite und Tiefe verfolgen, daß es über alle Arten der nach Sphären ihres Stoffs unterſchiedenen Phantaſie (§. 403) ſich gleich frei ausdehnen, daß es im meſſenden Sehen vorerſt unfruchtbar, im taſtenden ein für allemal nachahmend, im eigentlichen Sehen dagegen und in der empfindenden Art productiv ſein, ſchließlich aber beſonders nach der dichtenden und in ihr nach der Einheit der bildenden und empfindenden Phantaſie (§. 404) hindrängen wird.**

1. Die Einſchränkung läßt ſich ſchon aus dem ſchließen, was in §. 366 über das Zurückbleiben der romaniſchen Völker, die Franzoſen ausgenommen, geſagt iſt. Das Verhältniß iſt aber nicht ganz daſſelbe, wie in der Geſchichte. Sie bleiben in jener noch über ihr politiſches Sinken hinaus thätig. Darum nun, weil kein weiterer Volksgeiſt productiv in die Welt der Phantaſie einrückt, der dem Ideal eine beſondere neue Wendung geben könnte, ſcheint es nach dem §., daß über daſſelbe außer dem, was der weitere Inhalt des §. ſagt, nichts weiter auszuſprechen ſei. Wir werden darauf zurückkommen.

2. Zuerſt das Verhältniß zum einfach Schönen, Erhabenen und Komiſchen. Erſt wenn das befreite Selbſtbewußtſein ſich als Angel der Welt weiß, kann das Erhabene und Komiſche erſchöpft werden; dagegen müſſen je die ſinnlicheren Formen, die Naturfriſche der Leidenſchaft, die derbe Kraft der Poſſe zurückſinken, doch, wie ſich zeigen wird, nicht ſogleich. Wie nun der Humor ſeine Tiefen erreicht, ſo iſt auch das Tragiſche wieder da als gegenwärtige Bewegung der unendlichen Gerechtigkeit im Menſchenleben. Zweitens, die nach Stoff-Sphären beſtimmten Arten der Phantaſie können ſich jetzt alle in freier Ausdehnung entwickeln; insbeſondere kann ſich die Phantaſie eines Individuums jetzt erſt ganz in die landſchaftliche oder thieriſche Schönheit und in die unbefangenen rein menſchlichen Zuſtände als ſelbſtändige Arten legen. Die weite Welt iſt offen; die Wolke des Mythus, die ſo herrlich glänzte, aber doch ganze Reiche des Wirklichen in Schatten ſetzte, iſt verweht, die Sonne ſcheint frei, ein lichter Tag liegt über der ganzen Welt. Drittens, die durch die Momente der Phantaſie ſelbſt beſtimmten Arten: das meſſende Sehen kann nicht blühen, wo das Ahnungsleben im unfreien Scheine, das in abſtracten Raumverhältniſſen Welträthſel dunkel niederlegt, das elementariſch Naive zu Ende iſt; dieß Ideal kann keinen Bauſtyl ſchaffen; das taſtende Sehen wird in der Schule der Alten wieder erwachen, aber nur reproductiv,

denn die Urſachen, die ihm im Mittelalter entgegenſtanden, dauern fort; das eigentliche Sehen, das maleriſche Auge aber hat volles Gedeihen, freilich mit Unterſchied der Epochen. Daraus folgt auch hier, daß die empfindende Phantaſie das vorzüglich Beſtimmende auch in dieſem Ideale ſein muß, aber noch in anderem und engerem Sinne, als im romantiſchen. Es wurde bemerkt, daß es mehr empfindend dichtende, als eigentlich empfindende Phantaſie war, worin die Innigkeit des Mittelalters ſich ausſprach. Das Innere war erſchloſſen als unendliche Tiefe, aber der Umfang war noch arm. Erſt im freien Umgange mit der Welt rauſchen alle verborgenen Saiten des Innern, erſt wer ſich in das Leben einläßt, kennt alle ſeine Qualen und Freuden, erſt wer ſich ſelbſt angehört, trägt in ſich nicht nur jene tiefere Reſonanz, ſondern dem erſt klingt auch bei jeder Erfahrung das innere Echo, erſt die mündige Subjectivität wird feinfühlend. Jetzt erſt muß ſich daher auch das rechte Medium, der Ton, für den Ausdruck dieſer tauſendſtimmigen Innerlichkeit bilden. Je erfüllter aber die Subjectivität, je gewiſſer ſie nun erſt eine Welt iſt, deſto gewiſſer wird die Phantaſie auch dahin drängen, ſie darzuſtellen, wie ſie praktiſch die Welt aus ſich beſtimmt; da wird die empfindende Phantaſie auf die dichtende übergetragen, in dieſer wieder bildend, und dieß iſt die Phantaſie, welche das Drama ſchafft. Es iſt höchſte Aufgabe der modernen Phantaſie, die Welt als eine durch den Willen bewegte darzuſtellen. Nun erſt iſt das Schickſal wahrhaft in den Menſchen hereingetreten und hier iſt der Ort, wo das Tragiſche in ſeiner Tiefe als Dialektik der getrennten Willen ſich verwirklicht. In der eigentlich bildenden Phantaſie hat zwar das moderne Ideal, wie geſagt, immer noch das maleriſche Sehen für ſich, aber es ruht doch ſo ſehr auf einem Weltzuſtand, worin alles Unmittelbare durcharbeitet, in Frage geſtellt, kritiſirt, auf Zwecke und Begriffe bezogen, geiſtig durchbohrt iſt, daß ſein eigenſtes Gebiet nur die dichtende Art ſein kann als diejenige, wo alles Unmittelbare zurückgeſchlungen iſt in die Phantaſie, die ſich in ſich und um ſich ſelbſt bewegt, und innerhalb dieſer die dramatiſche.

§. 469.

Damit iſt aber das Bild der modernen Phantaſie keineswegs beſchloſſen. Nicht nur iſt ihre Reife abhängig von dem arbeitsvollen Gang der geſchichtlichen Bedingungen, auf denen ſie ruht, ſondern in ihrem eigenen Gebiete kann theils die Aufgabe der wahren Aneignung des antiken Ideals nur in einem langen Gährungsprozeſſe ſich verwirklichen, theils bringt der unendliche Verluſt (§. 466) und unendliche Gewinn (§. 467) eine ſolche Erſchütterung in ihr hervor, daß ſie geraume Zeit braucht, ſich in ihrer neuen Welt zurechtzufinden. So hat alſo auch ſie ihre Geſchichte, und noch iſt dieſe nicht vollendet.

Die letztgenannte Schwierigkeit iſt die bedeutendſte. Nichts iſt ja überhaupt ſchwerer, als das Allereinfachſte; nichts iſt auch der Phantaſie ſchwerer geworden, als einzuſehen, daß ſie zu ihrer Thätigkeit gar keinen andern Stoff braucht, als den, der in Natur und Geſchichte klar und offen daliegt. Sie fällt immer wieder in den Irrthum zurück, ſich der Vermittlungen des Mythus zu bedienen, wie der Katholik die Heiligen zu Fürbittern braucht. Die Welt iſt ihr wiedergegeben und ſie merkt es nicht, ſieht den Wald vor Bäumen nicht, ſie hat Alles gewonnen und meint, ſie habe nichts. Mit dem alten Stabe, an dem ſie ging, hat ſie vorerſt allen Takt verloren, alle Sicherheit im Ergreifen der Stoffe; die Reflexion erſetzt ihr nicht den erſchütterten Inſtinct. Es iſt ſo bequem, ſeinen Stoff ſchon halb zugerichtet aus zweiter Hand zu übernehmen, es iſt ſo unbequem, ſelbſt an der Quelle zu ſchöpfen. Heute noch gilt das Aufſtellen jener einfachen Aufgabe für ebenſo deſtructiv, als das Beginnen des Theologen, der das Poſitivſte thut, was es gibt, der die Entſtellungen und Trübungen der ſittlichen Weltanſicht, welche die Ueberlieferung aufgehäuft hat, hinwegſchafft. Wir haben einem Prozeſſe der Phantaſie mit ſich ſelbſt zugeſehen, dieſer Prozeß hat ſich jetzt abgeſchloſſen: ſie theilte ſich in eine allgemeine und beſondere, dieſe empfieng von jener und gab ihr verdoppelt zurück. Jetzt ſteht dieſe auf ſich ſelbſt, einfach an den Urſtoff gewieſen, jene leiht ihr keinen ſchon halb zubereiteten Auszug aus dieſem mehr, denn was ſie von ſolchem Vorrath noch hat, iſt eng, todt, erſchöpft. Es iſt rein die allgemeine Phantaſie concentrirt zu ihrer wahren Bedeutung in der beſondern; jene beſteht freilich noch außer dieſer, aber nur als reine Empfänglichkeit, als verbreiteter Sinn, den die beſondere Phantaſie vorausſetzt und als Zuſchauer für ihre Werke fordert. Dieſe Vereinfachung, dieſes Ende der Geſchäftstheilung einzuſehen fordert aber Zeit und iſt ſchwer.

α.

Vorſtufe.

§. 470.

Die Befreiung der Subjectivität kann ſich zuerſt nur unter Einſchränkungen äußern, welche ſie ſelbſt noch in einem objectiven Charakter gefangen halten, zunächſt bei den Deutſchen in dem Sinne, daß herübergerettet wird, was von urſprünglicher, durch das Mittelalter in ſeiner geraden Entwicklung gebrochener Volkskraft in ihrem Gemüthe lag, wie es denn auch das Volk iſt, das nun zunächſt wieder als Organ der Phantaſie auftritt. So faßt ſich denn

die empfindende Phantaſie in ihrem eigenen und im dichtenden Gebiete zu urkräftiger Innigkeit, jedoch ohne den Reichthum einer weltlich durchgebildeten Freiheit des Gemüths, zuſammen.

Man wird leicht die Blüthe der einfachen kirchlichen Muſik und des geiſtlichen Lieds, ſowie des Volkslieds mit ſeiner reicheren melodiſchen Welt, wie ſie im ſechzehnten Jahrhundert in Deutſchland auftrat, aus dem Geſagten erkennen. Dieß allgemeine, aus dem Herzen des Volks erzitternde Tönen iſt die Knoſpe des neuen Ideals, eine tief in ſich zuſammengefaßte Innigkeit, aber, obwohl vieltönig in ſich, doch eintönig, wenn man ſie mit dem freien Reichthum eines Geiſtes vergleicht, den die weltliche Bildung ſchon wirklich geſchüttelt und von dunkler Gebundenheit gelöst hat. Innigkeit, innere Unendlichkeit ſagten wir auch vom Ideale des Mittelalters aus; aus perſönlicherer, mündigerer wiewohl noch nicht zu voller Freiheit und Klarheit ausgebildeter Tiefe ſtrömt jetzt die Quelle, und weil es Ernſt wird mit der Geltung der Einzelnen, ſtrömt ſie aus der Maſſe derſelben, ein Urborn der Volkskraft hervor. Wir haben hier den Wechſel der Organe der Phantaſie in einem neuen, weiteren Sinne, wir haben die Stände zu unterſcheiden, die wechſelnd als Werkzeuge der Phantaſie auftreten. Die dichtende Phantaſie war im Mittelalter eine volksmäßige, ſo weit ſie die alte Heldenſage zum Stoffe hatte, der Adel trieb die eigentlich romantiſche Dichtkunſt, die bildende Kunſt der Bürger. Jetzt tritt die Dichtkunſt in das Volk zurück, die Maſſe hat ſich beſeelt.

§. 471.

Die bildende Phantaſie des deutſchen Volkes muß zurücktreten, die bildend dichtende wagt ſich nicht an die nahe liegenden großen Stoffe, ergreift aber mit derbem Behagen die neue Luſt am Daſein in der rohen Kraft ihres Siegs über eine Welt von Täuſchungen. Daneben breitet ſich jedoch das dunkle Geſpenſt zu einer neuen Geſammtwirkung vereinigter alter Sagen aus, worin ſich die angſtvollen Gefühle einer ſo ungeheuern Umwälzung Sprache geben (vergl. §. 369).

Die Deutſchen ſind zu ſehr im Gebiete des Geiſtes beſchäftigt, um nach den wenigen Erzeugniſſen einzelner großer Maler, welche in die Zeit der ſich verbreitenden Reformation ſo herüberreichen, daß ſie dieſelbe wirklich ihrer Richtung nach bezeichnen, noch bildend aufzutreten. Unter dieſe bezeichnenden Richtungen gehört das Porträt und die Caricatur (Todtentänze, Manuels ſatyriſche Conceptionen). Die letztere zählen wir zu den Erzeugniſſen der ſatyriſchen Stimmung, die wir als Symptom des

Verfalls zum Ausgang des mittelalterlichen Ideals zogen. Was wir nun weiter als Durchbruch der entfeſſelten Volkskraft in der bildend dichtenden Form aufführen, iſt allerdings ebenfalls meiſt Theil eines ſatyriſchen Ganzen, wie bei Fiſchart, ſpäter unter den Verwüſtungen des dreißigjährigen Kriegs bei Moſcheroſch und And., erſcheint aber in dieſer Umhüllung eben als das poſitiv Neue. Dieſe ſprudelnde grobe Kraft als Träger einer neuen ſittlich geſunden und freien Weltanſicht, dieſer lärmende Pfaffen- und Adelshaß, dieſe Appellation an die alten guten Sitten iſt freilich etwas ſo Stoffartiges, daß wir faſt nur wiederholen, was in §. 369 geſagt iſt. Zu einer reinen Formthätigkeit kann es in dieſer Zeit der Kämpfe in Deutſchland nicht kommen; ſonſt hätte die humaniſtiſche Bildung an den großen Begebenheiten der alten Geſchichte und des ſich auflöſenden Mittelalters Stoffe gehabt, die ſich freier und harmoniſcher umbilden ließen. — Die Sagen, von denen die Rede iſt, ſind namentlich die von Fauſt und vom ewigen Juden.

§. 472.

Inzwiſchen wirft ſich in der feurigeren und weltlich entſchloſſeneren Natur des germano-romaniſchen Englands mit raſchem Schwunge die Phantaſie in die höchſte Aufgabe des modernen Ideals, die dritte Form der dichtenden Phantaſie, und frei von Mythen, den Vortheil alter Sage benützend, aber zugleich mit gewaltigem Geiſte die urſprüngliche Stoffwelt in ihren größten Erſcheinungen ergreifend ſtellt ſie die ſittliche Weltordnung als gegenwärtig von innen wirkendes Geſetz einer am Marke des Mittelalters genährten, willensſtarken und doch drangvoll entfeſſelten Charakterwelt dar, während ſie ebenſo kühn in die Tiefen des Komiſchen ſteigt: ein Vorſprung von unendlicher Wirkung.

In einer Seelengeſchichte des Ideals darf der ungeheure Schritt nicht vergeſſen werden, den das engliſche Drama, Shakeſpeare an der Spitze, gethan hat. Hier iſt wie mit Einem Sprunge die neue Welt der Phantaſie da, ein freies Univerſum, das ſich um ſich ſelbſt bewegt. Das Schickſal iſt immanent in einer Menſchenwelt, welche die germaniſche Urkraft der Nibelungengeſtalten bewahrt und der neuen Zeit gerettet überliefert, ohne dem neuen Geiſt der leidenſchaftlich entfeſſelten Subjectivität, welcher zwar die ſelbſtbewußte Idee des Allgemeinen noch fehlt, etwas zu vergeben. Dieſer Geiſt findet die rechten Stoffe; er beutet nicht nur die engeren Sphären des Privatlebens aus, die Geſchichte öffnet ihm ihre Schätze, das Alterthum, die dunkle germaniſche Urzeit, ſagenhaft, doch ſo behandelt, daß im Fortgange die mythiſchen Motive ſich in rein menſchliche, pſychologiſche verwandeln, der blutige Todeskampf des Mittelalters.

Jſt aber das Schickſal in den Menſchen geſtiegen, ſo kann auch der Humor ſeine Tiefen entfeſſeln.

§. 473.

Unter den romaniſchen Völkern ſteigern ſich die Italiener, unfähig, ſich von der Mythenwelt zu befreien, in eine empfindſam gereizte, gewaltſam ſchwülſtige, ſubjectiv willkührliche Anſchauung ihrer ausgelebten Stoffe und bewahren im Allgemeinen nur den Beruf, antike Formen für eine andere, ſchöpferiſche Verwendung in die moderne Phantaſie herüberzuleiten. Neu ſind ſie nur in der eigentlich empfindenden Phantaſie und in der Einführung derſelben als Auffaſſung landſchaftlicher Schönheit in die bildende; in beiden Sphären aber weiſen ſie durch objective Behandlung auf das antike Ideal zurück.

In dieſen Zügen wird man richtig den Charakter der italieniſchen Kunſt im ſpäteren ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert auf ſeine innere Stimmung und Anſchauung zurückgeführt finden. Poſitiv thätig iſt dieſes Volk für das innere Ideal nur in der Muſik und Landſchaftmalerei geweſen. Jene hatte als geiſtliche zunächſt die einfache objective Großartigkeit ohne individuelle Entfaltung des ſubjectiven Lebens (Paleſtrina); als weltliche, als Oper hieng ſie ſich an mythiſche Stoffe, wurde natürlich reicher in der Darſtellung des Gefühlslebens, blieb aber vorherrſchend ſinnlich lebhaft und verzichtete auf die tieferen Kämpfe des ſubjectiven Geiſtes; üppig diente ſie dem fürſtlichen Luxus. Die Landſchaft (beide Pouſſin können wir zur italieniſchen Kunſtgeſchichte rechnen) war zwar ein offenbarer Durchbruch dieſer neuen ſubjectiven Belebung in der bildenden Phantaſie, hielt ſich aber objectiv an das Große und Allgemeine, vorzüglich in den Erdformen, ließ die individuelle örtliche Phyſiognomie aus ihrem Ideale aus und bewies durch mythiſche Staffage, daß ſie ſich noch nicht ganz als ſelbſtändiger Zweig ausgebildet, noch nicht von dem objectiven Ideal des Alterthums völlig befreit hatte. Den Zuſtand der übrigen Künſte ſchildert der Anfang des §. Die Italiener vermitteln vorzüglich in der Baukunſt antike Formen für das moderne Ideal; aber nicht in der Geſtalt, wie ſie dieſelben bewahrten und wie ſie beſonders in Malerei und Sculptur ihr reineres Formgefühl zum Träger des üppig entzündeten Reizes, der nervöſen Aufregung, der Heftigkeit und Gewaltſamkeit machten, ſollten ſie fruchtbar in das moderne Ideal herüberwirken. Sie ſind es hauptſächlich, die dem reſtaurirten Katholiziſmus dienten, den Rokoko einführten; ihr großes Talent kann den tiefen Verfall nicht mehr aufhalten, der ſich vorzüglich darin ausſpricht, daß ſie manirirt, ſubjectiv, lüſtern, kokett die mythiſchen Stoffe des Alterthums und des Mittelalters feſthalten und mißhandeln; darin haben ſie nur negative Bedeutung: im Kampf gegen dieſe welſche Sinnlichkeit und die Lüge ihrer devoten Stoffe ſollte das neue Ideal erſtarken. Das Poſitive in ihrem Berufe bleibt hier im Ganzen nur, daß die wahre, die geſunde Phantaſie an den Reſt des freieren und gewandteren Formſinns, den ſie in allem Verfalle bewahrten, an das Form-Element in ihrem Charakter überhaupt, an die geniale Luſt, die im italieniſchen Weſen immer webt, ſollte anknüpfen können.

§. 474.

Inzwiſchen iſt die Phantaſie des deutſchen Volkes in Unthätigkeit verſunken. Zwei glücklichere benachbarte Völker, die germaniſchen Holländer und die germaniſch romaniſchen Belgier führen in kräftiger Regung der bildenden Phantaſie, die zur wahren Formthätigkeit im eigentlichen Sehen fortſchreitet und das ruhige Ebenmaaß, welches das taſtende Sehen fordert, entſchloſſen aufgibt, jene Anfänge (§. 471) weiter, theilen ſich aber in die Aufgabe ſo, daß jene die landſchaftliche Schönheit zu individuellem Ausdruck und ſelbſtändiger Geltung fortbilden, die thieriſche voll Naturſinn ergreifen, die menſchliche nur in dem engen Kreiſe freien Volksbehagens unter anſpruchlos derben oder gebildeteren, an ſubjectivem Leben reicheren Culturformen belauſchen, dieſe aber eine Welt entfeſſelter individueller Kräfte, feuriger Sinnlichkeit und Leidenſchaft, jedoch mit Vorliebe unter der Form allegoriſch gewordener Mythen darſtellen.

Es rückt durch die Holländer und Belgier ein großer und neuer Umfang von Stoffen in das Ideal ein; dieſe Stoffe ſind hier in Kürze bezeichnet. Aber nicht als ſolche ſind ſie hier wichtig, ſondern die Auffaſſung iſt es, die uns nun beſchäftigt. Sie iſt der Grund, warum nur dieſe und keine andern Stoffe und warum ſie ſo und nicht anders behandelt werden. Der §. ſagt, daß bei dieſen Volksſtämmen nun erſt das eigentlich maleriſche Auge ſich ausbildet; mit dieſem Auge erfaſſen ſie, was ihnen ihre Stoffwelt zeigt und brechen völlig mit dem plaſtiſchen Formgefühl. Die Formen der Holländer ſind bäuriſch grob, aber da muß man die Wirkung im Licht- und Farbenſchein und in der zufriedenen Komik eines mäßigen Humors ſuchen, oder ſie ſind feiner und gebildeter, doch immer ohne die Idealität der plaſtiſch antiken Grazie und ſo, daß die geheime Welt feiner Motive des geſelligen Privatlebens es iſt, welcher die Phantaſie nachgeht. Mit dieſer Art von Phantaſie warfen ſie ſich nun ganz auf das Genre, dem ſie zuerſt ſein eigentliches ſelbſtändiges Daſein ſichern; ihre Geſchichte hätte ihnen noch ganz andere Stoffe gegeben (vergl. §. 368, a.), theils aber waren dieſe nicht zeitlich entfernt genug, theils war das Volk zum heroiſchen Schwung im äſthetiſchen Gebiete ein für allemal nicht organiſirt. Allerdings ergreift aber ihre Stimmung auch das unheimliche Element (§. 471), das Dämoniſche, und wild entflammt lodert es unter den bäuriſchen Formen eines Rembrandt. Jener Schwung fehlte nicht der feuriger bewegten Phantaſie der Belgier, aber dieſer katholiſch gebliebene Stamm trennt ſich zwar in ſeinem Formſinne ebenfalls weit genug vom antiken taſtenden Sehen, bleibt jedoch in der Allegorie hängen, verbirgt unter ihr die größeren geſchichtlichen Stoffe wie das ſtrotzende Leben mächtiger Sinnlichkeit und Leidenſchaft und geräth offenbar in den Widerſpruch einer modern ſubjectiv leidenſchaftlich geſtimmten Phantaſie mit einer dem Zeitalter fremden Stoffwelt, worin er ſie niederlegt. Dieſer Widerſpruch fällt weg im Porträt, worin Belgier und Holländer zeigen, wie nun die Perſönlichkeit als frei in ſich begründete Einheit glühend entzündeter oder ruhig zuſammengefaßter Kräfte der Phantaſie vindicirt iſt.

§. 475.

Hell blickend und ahnungsvoll, realiſtiſch und myſtiſch, leidenſchaftlich und tranſcendent zugleich erreicht die ſpaniſche Phantaſie ihre Höhe nicht nur in der bildenden Form, worin ſie, die Fortſchritte der belgiſchen ſich aneignend, den chriſtlichen Mythus in menſchlich vertraute Umgebungen ſetzt, aber zugleich zum Ausdruck überirdiſcher Entzückung verklärt, ſondern auch in der dritten Form der dichtenden, worin ſie ihren dem Standpunkte des Mittelalters dennoch verſchriebenen Geiſt dadurch ausſpricht, daß ſie die friſch ergriffene Wirklichkeit theils wieder in gegebene ſittliche Normen unfrei einzwängt, theils in ein myſtiſches Jenſeits aufhebt. Den Mangel verdeckt ſie unter orientaliſcher Bilderpracht.

Man ſollte nicht glauben, daß daſſelbe Volk, das die ritterlichen Illuſionen in ſo heitere Ironie aufgelöſt hat, am religiöſen Mythus ſo bigott, mit ſo ausſchließlichem, brünſtigem Katholizismus feſthalten konnte. Zwar auch dieſe Verzückung der ſpaniſchen Malerei vermählt ſich mit einem Zuge menſchlicher Wohnlichkeit und Vertraulichkeit, der gewiß ebenſo der Berührung mit den Belgiern zuzuſchreiben iſt, wie die wunderbare Ausbildung ihres maleriſchen Auges, ſchließlich jedoch offenbar auf dieſelben germaniſchen Elemente in der Miſchung dieſes Volkscharakters hinweiſt, wie jene geſunde Trockenheit der Parodie des Ritterthums. Der geſunde und grobe Verſtand, die Liebe zu vertraulich genreartigen Zügen bildet zuſammen mit der myſtiſchen Inbrunſt einen ſeltſamen Dualiſmus in dieſer Phantaſie; erinnert jene Eigenſchaft an deutſches Weſen, ſo dieſe an orientaliſche Gluth. Man kann zweifeln, auf welche beider Seiten man das antik Objective in der Phantaſie dieſes romaniſchen Volks ſchlagen ſoll; es begründet einen menſchlich geſunden und ſcharfen realiſtiſchen Blick, jedoch in jenem Sinne des Alterthums, der die Subjectivität dem Allgemeinen opferte. Im Drama hätte dieſes Volk ohne die Energie der Reibung dieſer ſo verſchiedenartigen Elemente in ſeinem Charakter nie die Höhe erreicht, zu der es gelangte, und dennoch bleibt es wahr, daß ein Volk, das ſich ſo wenig aus dem Mittelalter herauszuarbeiten vermochte, dieſe Form der Phantaſie nur mit Einſchränkungen ausbilden konnte, die auf ihr Grundweſen drücken. Im weltlichen Drama herrſchten die halb mittelalterlichen, halb modernen Motive der Liebe, Ehre, Loyalität mit einer Abſtractheit, welche die innerſte Eigenheit des Individuums ſo wenig berückſichtigt, als der römiſche Staat, im geiſtlichen drückt das Jenſeits auf den Willen, der nur durch myſtiſche Flucht zu ihm ſelbſt ſich retten kann, und löst ſich die Natur in Wunder auf. Dagegen iſt wieder überall eine Energie, welche trotz dieſen Mängeln ſpannt, eine mauriſche Farbenpracht, welche mit ihrer Empfindungsgluth den Mangel der Individualität, ihrer freien, unendlichen Eigenheit überdeckt.

β.

Mitte.

§. 476.

Die Mitte der Geſchichte dieſes Ideals, ſo weit ſie bis jetzt gediehen iſt, bildet eine ſtrenge Zuſammenfaſſung deſſen, was die romaniſchen Völker vom objectiven Ideale des Alterthums in ſich herübergenommen haben, im franzöſiſchen Geiſte, der den Beruf übernimmt, die immer noch rohe germaniſche Phantaſie in die Zucht ſeiner Regelmäßigkeit und Präciſion zu nehmen. Allein die ſo zur Norm erhobene Objectivität iſt zugleich abſtract, ſeelenlos, mechaniſch, höfiſch, conventionell, ja durch den fremden Geiſt frivoler, auf Effect berechnender, ſich ſelbſt beſpiegelnder Subjectivität entſtellt, iſt daher falſche Claſſicität und beſtimmt, die Völker, die bei ihr in die Schule gegangen, zum Gegenſchlage zu reizen.

Man ſieht, wie dieſer äſthetiſche Gang dem politiſchen (§. 370 ff.) entſpricht. Wie die Monarchie den Beruf hatte, das Mittelalter zu nivelliren, ſo hatte die franzöſiſche Claſſicität den Beruf, die immer noch barbariſche Phantaſie der germaniſchen Völker unter ihre Disziplin zu beugen. Allein dann weicht die Geſchichte der Phantaſie von der politiſchen gänzlich ab: in dieſer reagirten die Franzoſen ſelbſt gegen die Deſpotie, traten aber auf lange Zeit vom Schauplatz äſthetiſcher Zeugungskraft ab, in jener dagegen übernahmen die Deutſchen die Revolution gegen das franzöſiſche

Joch, während ſie politiſch im Todesſchlummer lagen. Recht und Unrecht, Beruf zur Völkererziehung und ertödtender Zwang, innerſte Unwahrheit und Verdorbenheit, zur Niederlage beſtimmt, waren in der franzöſiſchen Monarchie ebenſo vereinigt, wie in der Claſſicität des goldenen Zeitalters: Bildung, Klarheit, Form, Diſciplin und zugleich hohle Lüge, Geſpreiztheit, Eleganz, antiken Schäfern, Helden, Göttern die Maſke des Höflings übergeworfen, abſtracte Maſchinerie, wo es für den Verſtand der Aufklärung längſt keine Wunder mehr gab. Bereits trat allerdings auch die komiſche Phantaſie mit ſchneidender Kraft auf; aber abſtract war doch auch ſie, ſchematiſch in ihren Charakteren, generaliſirend wie die Monarchie. Wir haben ſchon in §. 368 Anm. 3 die Culturformen dieſes Volks theatraliſch genannt; ſo erſcheinen dieſe dem Dritten, aber ebenſo behandelt natürlich es ſelbſt das Schöne: mit Energie wird auf den Punkt hingedrückt, der in die Augen ſpringen ſoll, aber auch ohne die Uebergänge, die Continuität der Natur zu Rathe ziehen, es wird darauf eigentlich geſchlagen und geklopft wie in der Pantomime geklaſcht und geſtampft (Alles wird frappant). Dieſer Geiſt der Pointirung iſt äußerſt wohlthätig durch ſeine Beſtimmtheit, Präciſion, äußerſt unäſthetiſch durch das Afterbild der Anmuth und Kraft, das er hervorbringen muß, durch die Aufhebung aller ſüßen Unwiſſenheit um ſich und den Zuſchauer, der das Weſen des Schönen ausmacht. Und er ſteckt im antiken Kleide, das ſo grundverſchiedene Lebensform zu ſchmücken beſtimmt war! Neuer Moſt in alten Schläuchen, verdorbener pikanter Stoff in der antiken Vaſe.

§. 477.

Dieſen Gegenſchlag führen die *Deutſchen* aus. Ihnen geht zuerſt das geiſtige Bewußtſein der Unendlichkeit des Ich auf; die innerlich wahrhaft befreite *Subjectivität* tritt in die Phantaſie als ein unſagbares Erzittern der Empfindung, welche nicht nur, im Wetteifer mit der italieniſchen, die eigentlich empfindende Art zur Vollendung erhebt, ſondern ſich zugleich vorzüglich in die dichtende wirft, aber hier als eine aus der Objectivität ſich zurückziehende weichliche Sehnſucht oder überhitzte Anſpannung, als ein abſichtlicher Cultus der Empfindung die krankhafte und geſtaltloſe Form der *Sentimentalität* erzeugt.

An dieſe Stelle gehört der eigentliche Begriff der Sentimentalität. Sie iſt formell abſichtliches Schwelgen in der Empfindung, „Empfindſeligkeit“. Es kommt aber darauf an, *was* empfunden wird. Dieß iſt die innere ſubjective Unendlichkeit, welcher keine Exiſtenz genügt. Das Wahre in dieſer Stimmung und das Unwahre iſt hiemit zugleich ausgeſprochen. Was ſchon das romantiſche Ideal zum Prinzip hatte, wird jetzt reif, kommt zum Bewußtſein und iſt daher nun erſt wahrhaft da; aber nur im Innern. Die freie Subjectivität iſt errungen, der abſolute Adel des Subjects wird gewußt und ausgeſprochen, aber er ſchämt ſich der Welt, des Staates, der Geſchichte, ſcheut ſich, ſich einzulaſſen, als beſchmutze er ſich. Das Herz wird ein ſchaalloſes Ei, iſt wie wundes Fleiſch, kann keine Erfahrung ertragen, flieht vom Mann zum Weibe, von den Menſchen zu der Natur, von der Gegenwart in die Vergangenheit der Kinderjahre, in die Zukunft des Grabes und Wiederſehens; an Trauerweiden verehrt es den Tod, der Mond iſt ſein Geſtirn, es erfriert in ſeinen blaſſen Strahlen auf dem Grabe der Geliebten. Es iſt wieder eine Jenſeitigkeit da, aber eine gemachte innere, daher eine leere, ein deiſtiſcher Gott, eine kahle Unſterblichkeit; nach ihr wird hingeſeufzt, die Thränen werden Alltagskoſt, an ſie wird in Bardenpathos hinausdeclamirt, die Ausrufungszeichen werden wohlfeil. Dieſe Stimmung kann als dichtende wirklich faſt nur in Interjectionen reden, nur an die Dinge hinſingen, Gedichte auf und an die Freundſchaft u. ſ. w. machen, ſie iſt geſtaltlos (§. 406, 3.). In Werther's Leiden wird ſie Stoff, da iſt das Verhältniß ſchon verändert. Ihre wahre Form iſt die Muſik, ſie weckt den großen, die fortſchreitenden italieniſchen Tonkünſtler und die Süßigkeit ihres Wohllauts weit überholenden Schwung einer mächtigen, neuen, wunderbaren Tonwelt.

§. 178.

Soll dieſe Stimmung zur wahren Formthätigkeit gelangen, ſo muß ſie hinter die falſche Natur und Objectivität der franzöſiſchen Regel auf die wahre zurückgehen. Sie greift aber zunächſt nach der gewöhnlichen und ſchwungloſen, wie ſie in den modernen Staatsformen geworden, zugleich jedoch fordert ſie das allgemeine Recht der Sinnlichkeit zurück, das befreite Subject entfeſſelt ſich als Naturkraft, die Kühnheit der engliſchen Phantaſie (§. 472) wirkt mehr noch durch das, was in ihr formlos war, als durch ihre Größe ein, mit der falſchen Regel wird die wahre umgeſtürzt und Genie zum Looſungswort.

Engliſche Melancholie hatte freilich ſchon zur Entſtehung des Sentimentalen ihren Beitrag gegeben; wir werden aber dieſe Seite des Einfluſſes erſt ausdrücklich hervorheben, wenn vom Umſchlagen dieſer Stimmung in Humor die Rede iſt. Die Natürlichkeit zunächſt als Aufnahme der gewöhnlichen Lebensformen der Gegenwart, die bürgerlich ſtylloſe Natürlichkeit wurde von Leſſing nicht ohne Vorgang ebenfalls engliſcher Anſichten und einer in Frankreich ſelbſt vereinzelt laut gewordenen Oppoſition gegen die falſche Claſſicität eingeführt, doch zuerſt in Deutſchland zu herrſchender Geltung erhoben. Die liebe Natur wird aber, zum Theil bereits mit Appellation an die Alten (Götter, Helden und Wieland), auch als Recht der Sinnlichkeit allgemein reclamirt. Shakeſpeare wird wohl um ſeiner Größe willen bewundert, aber ſeine eigentliche Bedeutung hat er als Flügelmann der Oppoſition gegen das franzöſiſche Reglement; der Cyniſmus, die Grobheit, die Willkühr, die Launenhaftigkeit und Bizarrerie der entfeſſelten genialen Naturgewalt beruft ſich auf ihn. Eine weitere Darſtellung der Sturm- und Drang-Periode, dieſer Flegeljahre des modernen Ideals, ſchenkt uns die verbreitete Kenntniß dieſer uns ſchon ſo nahen Form.

§. 479.

Die ſtürmiſche Kraft bildet ſich durch Rückkehr an die wahre Quelle, das antike Ideal der reinen Objectivität, und hinter dieſe an die ächte Natur. Zur Einfalt und zum Formgefühl geläutert ergreift die Phantaſie auf der einen Seite den Stoff des ſubjectiven Seelenlebens, der Entwicklung der Perſönlichkeit und ihrer Kämpfe in der engeren Sphäre des Privatlebens und arbeitet ihn in der bildend und empfindend dichtenden Art zur reinen Form aus, auf der andern, von der wahren Größe des engliſchen Genius begeiſtert, den Kampf der Freiheit im politiſchen Leben, den ſie feurig und gewaltig, jedoch nicht ohne einen Reſt abſtracten Denkens (§. 406, a.) und idealiſtiſcher Subjectivität in der vorzugsweiſe modernen dritten Form der dichtenden Phantaſie niederlegt.

Göthe hat ſubjective Stoffe rein objectiv, Schiller objective Stoffe zu ſubjectiv behandelt: dieß iſt die rechte Formel für ihr Verhältniß. Wenn nun Göthe keinen Geſchichtsſinn hatte, wenn Schiller ihn zwar hatte, aber ſeine großen Stoffe durch eine Zweiheit in ſeiner Natur, welche die rein organiſche Thätigkeit der Phantaſie vielfach hemmte, theils zu philoſophiſch, theils zu abſtract idealiſtiſch mit durchgängigem Vordringen ſeiner begeiſterten Subjectivität behandelte, ſo erkennt man die große Aufgabe, welche dieſe Claſſiker des modernen Ideals noch zu löſen übrig laſſen.

§. 480.

Inzwiſchen findet die Sentimentalität ihren eigenen Weg, ſich von ſich zu befreien, indem ſie in das Komiſche umſchlägt. Auch hierin iſt die engliſche Phantaſie der deutſchen vorangegangen; ihre Einflüſſe wecken den Humor, der nun erſt mit Bewußtſein in ſeine Tiefen ſteigt und die feinſten Widerſprüche des Subjects erfaßt, aber weder die Lebenskämpfe auf dem Schauplatz der Oeffentlichkeit in ſeine verſöhnende Bewegung hineinzieht (vergl. §. 220. 221), noch

die ſentimentale Grundſtimmung von der Willkühr einer Geſtaltloſigkeit heilt, welche doppelt fühlbar iſt, weil ſie ſich in der Form der bildend dichtenden Phantaſie ausſpricht.

Dem Humor eines J. Paul fehlt Objectivität in doppeltem Sinne; er verfolgt wohl die geheimſten Irrgänge des Wahnſinns, der in den Widerſprüchen der Subjectivität liegt, ſofern ſie in ſich und in den Kreis des engeren ſozialen Lebens eingeſchloſſen lebt, aber den großen Wahnſinn des öffentlichen Lebens, der Geſchichte, des Staats ſieht er zwar, ſtellt ihn aber ſchroff und ſchrill neben die ſchöne Seele hin und geht auf dieſer Seite zu keiner Verſöhnung fort. Allerdings gehört dieß größere Schauſpiel auch nicht in den Roman, in die Bildungsgeſchichte des Subjects, die er zur Aufgabe hat, aber die gewaltige Phantaſie ſchafft ſich eben für den größeren Horizont auch die rechte Gattung. Allein es iſt noch ein anderer äſthetiſcher Mangel da: es kommt zu keiner gediegenen Form. Das humoriſtiſche Subject ſchiebt ſich überall vor, man hat das Gefühl, es ſei mit dem Erzählen eigentlich gar nicht Ernſt, es beſchreibt komiſch, ſtatt Komiſches zu beſchreiben, der Gehalt der Perſönlichkeit des dichtenden Subjects geht nie ganz in Geſtaltung über, ſieht überall nackt durch die Ritzen hervor. Daher iſt es Pferdearbeit, einen Sterne, einen J. Paul zu leſen.

§. 481.

1 Der innerlich überfüllte, politiſch abermals gehemmte Geiſt des deutſchen Volks (vergl. §. 375. 376) erzeugt noch eine Bewegung der Phantaſie, worin die Subjectivität, die in dieſer Blüthezeit auf allen Punkten, wiewohl auf jedem in anderer Weiſe, den rechten Uebergang zu einer realen Welt nicht finden konnte und im Lichte der Aufklärung und reineren Claſſicität doch die ſchärferen Züge und tieferen Verwicklungen der unendlichen Eigenheit der Individualität verſchwemmte, im Taumel der Betäubung ſich zu befreien ſucht, die traumartige Einbildungskraft zu ihrem formalen, die Wunderwelt des Mittelalters zu ihrem materialen Prinzip erhebt und mit ironiſcher Abſichtlichkeit über
2 ihrem farbenreichen und doch geſtaltloſen Schattenſpiele ſchwebt: eine Erſcheinung, die ſich in den Humor der Zerriſſenheit und dann in die Frivolität der Blaſirtheit, jenes unter erneuter engliſcher Einwirkung, endlich in die eklektiſche Allgemeinheit einer Aneignung aller fremden und dageweſenen Formen der Phantaſie aufhebt.

1. Die romantiſche Schule fand in dem neuen claſſiſchen Ideale des deutſchen Genius nicht Schatten und Farbe genug, ein zu reines, zu

dünnes Licht. Sie hatte Recht in mehrerlei Sinn. Erſtens: Göthe ſtieg zwar tief genug in die Bildungskämpfe des ſubjectiven Seelenlebens, rundete aber ſeine Bilder zu einer Grazie der Humanität ab, worin die härteren Kanten der Individualität und ihrer unendlichen Eigenheit zwar nicht ebenſo, aber doch auf ähnliche Weiſe verſchwemmt wurden, wie das antike Ideal ſie vom reinen Ebenmaaße ſeiner plaſtiſchen Geſtalten als ebenſoviele Anſätze zu einer für ihren Standpunkt allzu herben Komik ausſchließen mußte. Konnte er doch Mercutio und die Amme in Romeo und Julie als poſſenhafte Intermezziſten anſehen! Dieß hing freilich auch mit ſeinen Stoffen zuſammen; wer ſich die Aufgabe ſetzt, den ſozialen Menſchen auf den Irrgängen ſeiner Bildung zur Gemüthsruhe und harmoniſchen Thätigkeit zu begleiten, der muß die rauheren Ecken und gröbere Ausladung des Menſchen ſcheuen, welcher auf großem Schauplatze handelt. Doch glättete Göthes milde Hand auch viele der ſchärferen Falten, die ſich nicht minder auf der Stirne des nur mit ſich und ſeiner Erziehung für die Geſellſchaft beſchäftigten Menſchen graben. Alſo in doppeltem Sinne zu wenig Schatten und Farbe, theils in der Art der Behandlung des ergriffenen Stoffs, theils in der Beſchränkung auf dieſen Stoff begründet. Schiller führte zwar den Menſchen hinaus in das Feld der politiſchen Bewegung und That, aber auch er lernte in der Schule der Alten jene Planheit und Generalität des Pathos, welche das Individuelle nicht in ſeinem vollen Umfang aufnimmt, den Charakter nicht in die ſcheinbar widerſprechenden Verwicklungen ſeiner intenſiven Eigenheit verfolgt, und dazu kam dann überdieß jene Einmiſchung ſeiner Subjectivität in den Stoff, welche dem dargeſtellten Charakter die eigenen, nicht in Phantaſie rein aufgegangenen auf ein abſtractes, moraliſirendes Denken gegründeten Ideen unterſchob. Alſo auch hier zu weißes Licht. J. Paul brach freilich die Subjectivität in einem bunteren Priſma, aber er wußte nicht alle Gegenſätze, die er aufſtellte, auch zu verſöhnen, und dieß kam daher, daß ſeine Sentimentalität ſchließlich auch auf wenige abſtracte Ideen (Unſterblichkeit u. ſ. w.) ſich reduzirte, mit denen die Subjectivität nichts anzufangen weiß, wenn es gilt, die reale Welt zu ertragen, zu beherrſchen; den Schmerz über dieſe Kluft hat er freilich farbenreich dargeſtellt, aber nimmt man ſeinen Geſtalten dieſe Strahlenbrechung, ſo bleiben dünne, flache, fleiſchloſe, in Waſſerfarben gemalte Ideale zurück. Der innere Widerſpruch, aus dem der Humor fließt, hat zum Theil ſeinen Grund gerade darin, daß die reichen Kräfte der concreten Subjectivität aus dieſen flachen Idealen ſich nicht nähren, nicht zur wahren, in die That übergehenden Erfüllung gelangen können. Alle dieſe Mängel zeigen denn zunächſt eine überſchwängerte Subjectivität, welche ihre Geſtalten nicht in's volle Leben taucht. Man kann dieß auch Aufklärung nennen, ſofern dieſe dem Dichter nicht durch praktiſche Umwälzung eines ſtagnirenden Lebens concretere Stoffe zeigte, ſondern, wie dieß ja in Deutſchland der Fall war, nur den innern Menſchen bildete und zwar mit wenigen abſtracten Begriffen, deren ſchließlicher Werth nicht in ihrem Gehalt, ſondern nur in der Freiheit des ſo vereinfachenden Denkens, alſo, wenn man will, gerade in ihrer Gehaltloſigkeit lag. In Frankreich wurde die Aufklärung praktiſch als Revolution, dieſer Geiſt weht freilich in Schiller, ſelbſt in J. Paul, aber die Revolution ſelbſt rechnete ja auch noch mit der Münze weniger, ſehr abſtracter Begriffe. Mit dieſer Vereinfachung des Geiſtes durch die Aufklärung ſtimmte nun die neue Claſſicität, auch die reinere deutſche, allerdings darin zuſammen, daß das Alterthum, auf das man zurückging, dem Prinzip der Individualität, eben jener bunteren Farbenbrechung faſt keinen Raum ließ. Die Aufklärung war durchaus antikiſirend; ſie war es ſelbſt in dem engeren Sinne, daß ſie eigentlich antike Stoffe, Formen, Mythen vorzog und zum Theil ſtark in's Allegoriſche fiel.

Es gab alſo freilich noch viel zu thun, aber es war noch nicht die Zeit, es recht zu thun. Die romantiſche Schule brachte es zu magiſcher Farbenpracht, aber es war nur die Gluth eines Abendroths. Sie hätte dem Stoff nach ſagen müſſen: führet die Aufklärung weiter zu concretem Gedankengehalt, gebt dieſen Gehalt als erfüllteres Pathos euren Geſtalten, leiht ihnen vielſeitig verwickeltere, eigener in ſich zuſammengefaßte Individualität, verſetzt ſie in die Geſchichte, gebt ihnen den Schauplatz, wo ſie ſich zum Charakter ſchmieden, gebt ihnen insbeſondere den Schauplatz der Geſchichte der neuern Völker, beutet vorzüglich die hiſtoriſchen Kämpfe des Mittelalters und ſeines Uebergangs in die neuere Zeit aus und ihr bekommt Colorit, Schatten, Localfarbe. Sie hätte der Form nach ſagen ſollen: gebt die Speculation auf, ſeht zu, wie ihr den Inſtinct wieder findet, vereint Begeiſterung und Beſonnenheit. Was that ſie ſtatt deſſen? Sie ſchob alle Schuld auf die Aufklärung überhaupt, ſtatt auf die unvollendete Aufklärung, fieng, bedenklich genug, mit der Satyre auf ſie, mit der Negativität der Oppoſition an und predigte nun, das Mittelalter und ſeine „mondbeglänzte Zaubernacht" ſolle nicht etwa Stoff, ſondern ſeine Täuſchungen müſſen die eigene Welt, das Glaubensbekenntniß des Dichters werden; nicht die innern Wunder des wundergläubigen Gemüths, ſondern ſeine ganze Welt von Mythen, Sagen, Pfaffen, Rittern müſſe Dogma in der Welt der Phantaſie, ja ſelbſt in der wirklichen werden; der Aberglaube wurde Pflicht, die Phantaſmen Syſtem. Was das Mittelalter wahrhaft Großes hat, ſeine Helden, ſeine Bürger, ſeine weltgeſchichtlichen Kämpfe, kurz der Charakter: gerade dieß wurde nicht benützt. Sie predigte als wahre Art der Formthätigkeit die Begeiſterung ohne Beſonnenheit, den Wahnſinn, den Opiumsrauſch, den Traum, ſeine üppigen

Gaukeleien und ſeine bangen Schauer vor den „bedrohlichen“ Abgründen des Lebens. Sie hatte große Talente und allemal da erſcheint ſie bedeutend, wo dieſe Talente, nicht der ſtrengen Schule angehörig oder auf Augenblicke ſich von ihr befreiend, das Mittelalter frei als Stoff behandelten, die Wunder in's Innere führten, Begeiſterung mit Beſonnenheit einten; eine Maſſe noch ungegrabener Schätze haben dieſe Talente aufgeſchloſſen, das menſchliche Herz iſt in neuen Tiefen erklungen. Aber die Schule im Ganzen ſchuf Geſpenſter, verdarb ihre beſten Leiſtungen durch einen kranken Wurm, durch irgend ein larvenhaft und dämoniſch Häßliches. Hier iſt der rechte Ort, wo zuerſt jene ſublimirte Häßlichkeit zu erwähnen iſt, welche wir als eine hiſtoriſche Geſtalt nicht in die allgemeine Begriffslehre aufgenommen wiſſen wollten (§. 149, 1.), in der Pſychologie des Schönen aber kurz begründeten (§. 406, 2.). Zwar iſt die eigentliche Romantik noch verhältnißmäßig unſchuldig; es iſt mehr Verzweiflung an der ſittlichen Weltordnung, als eigentliche Blaſirtheit, was ihre Larven hervorruft. Doch lag dieſe nahe genug; denn was war der Grund der ungeheuren Verwechſlung, wodurch ſie die Aufgabe der Zeit verkehrte? Die deutſche Subjectivität, überfüllt mit innerer Bildung, mit Philoſophie reichlich verſetzt, geknebelt nach außen und unfähig, die Welt zu bewegen, vergeilte in ſich, trieb ſich auf den Gipfel der Willkühr und machte ſich ein markloſes Schattenſpiel vor. Die Geſtaltloſigkeit dieſes Spiels, welche in der bildenden wie in der dichtenden Phantaſie jede feſte Form verflüchtigte, nirgends die Geduld und Entſagung hatte, bei der Stange zu bleiben, hatte alſo zuerſt ihren Grund in dem Ich, dem es mit nichts Ernſt iſt, und daraus erſt floß die Wahl des Mittelalters und ſeiner Zauberwelt als eines willkommenen Schauplatzes für dieß gaukelnde Spiel, das im Schaffen das halb Geſchaffene auflöst. Durch und durch moderne Subjecte verſtecken ſich in Mönchskutte und Ritterkleid. Es iſt Phantaſie der Phantaſie; man legt ſich der phantaſieloſen Aufklärung zum Poſſen darauf, Phantaſie zu haben, und treibt ſich voll Abſichtlichkeit in das hinein, was die Phantaſie von der flachen Aufklärung nur negativ unterſcheidet: aus der Wahrheit, daß ſie nicht bloß verſtändig, nicht flach, nicht moraliſirend, nicht fadengerade, nicht im gemeinen Sinne nüchtern iſt, daraus macht man, daß ſie beſinnungslos, wahnſinnig, gefühlstrunken, narkotiſirt ſein müſſe. Dahinter ſteckt gerade eben die Proſa, gegen die man zu Felde zieht; wer ſtets den Inſtinct predigt, ſtatt unbeirrt durch die Proſa der Welt, einfach durch ihn zu ſchaffen, der zeigt, daß er ihn verloren hat, und der trockene Philiſter der Aufklärung unterſcheidet ſich von ihm dadurch, daß er ehrlich iſt, jener Theoretiker des Phantaſtiſchen aber nicht.

2. Die hohle und auflöſende Ironie ſtack alſo ſchon in der romantiſchen Genialität. Doch es iſt, wie ſchon bemerkt, ein Unterſchied. Der eigentlichen romantiſchen Schule gelang die Selbſttäuſchung, ſie ſchwärmte, mit ihrer Doctrin war es ihr Ernſt. Inzwiſchen hatte abgeſehen vom äſthetiſchen Gebiete die Zeit die Form der Zerriſſenheit erzeugt (§. 376). Man war enttäuſcht und doch ohne die Idee und den Muth der Wahrheit. Zerriſſenheit iſt ſelbſt noch eine Täuſchung. Den erſten Wurf der Aufnahme dieſer Stimmung in das Ideal hatte allerdings ſchon Göthe im Fauſt gethan, aber Göthe ſelbſt war geſund und ſeine Darſtellung auf verſöhnenden Schluß angelegt. Von England wirkte Byron ein und hier war es ſchon anders: die Zerriſſenheit war nicht bloß Stoff, ſondern das Subject des Dichters war zerriſſen, und dieß wurde in Deutſchland Mode. Der Weltſchmerz kam auf. Wer ſich in der Verzweiflung beſpiegelt, iſt eigentlich ſchon über ſie hinaus, die letzte Täuſchung fällt und die Blaſirtheit kommt an das Ruder. Dieſe erſt iſt dasjenige, was Hegel unter dem Namen der Ironie ſo bitter verfolgt; ſie erſt iſt ſo ausgeſogen, daß es ihr mit keinem Inhalt und keiner Form Ernſt iſt, ſie erſt dichtet, wie man jetzt tanzt, mit dem Ausdruck: ich könnte es ebenſogut laſſen; ſie erſt opfert jeden Zuſammenhang einem Witz und hat auch an dem Witz keine Freude, ſie erſt iſt der ungeheure Widerſpruch, im Genuß nicht zu genießen, im Schmerz nicht zu trauern, nichts zu ſein und doch, ſtatt ſich zu erſchießen, in dieſer Nichtigkeit ſich eitel zu weiden. Zu dieſer Fäulniß iſt die Romantik in Heine gelangt, er iſt der Verweſungsprozeß der Romantik. Voll Genialität hat er alle ihre Schönheiten, löst ſie in Zerriſſenheit auf und endigt in Blaſirtheit.

3 Die „Weltliteratur.“ Die Aufſtopplung aller poetiſchen Schätze aller Nationen aus allen Zeiten muß die eigene Productivität erdrücken. Ein Ueberſetzervolk kann nicht mehr ein Dichtervolk ſein, die nach allen Seiten billige, anerkennende, aneignende Univerſalität iſt ebenſo ein Zeichen der erlöſchenden, eigenen Zeugungskraft, als der Koſmopolitiſmus ein Zeichen ſchwachen Nationalgefühls. Starke Nationen ſind ungerecht. Die Phantaſie des Mittelalters war wohl auch die Frucht einer Miſchung der verſchiedenſten Völker-Elemente, aber dieſe Miſchung war naiv; es war nicht eine Anerkennung und abſichtliche Aneignung des Fremden als Fremden, man glaubte die fremden Sagen als eigene, ſetzte ihre Helden auf den eigenen Boden, trug in ihre Schickſale ohne Weiteres die eigene Anſchauung hinein, es war ein allgemeines Amalgam.

§. 482.

Die neue Verirrung kommt zum Bewußtſein und es bildet ſich die Einſicht der wahren Aufgabe eines Ideals, das von den Zeiten des mythiſchen

Vorſtellens durch die Kluft der Aufklärung getrennt iſt. Allein Einſicht iſt nicht Können, ja ſie hindert es durch ihre Schärfe ſowie durch die Dichtheit der von ihr angeſammelten Kenntniſſe im äſthetiſchen Gebiete. Keine Zeit wußte ſo gut, was zu machen iſt, als die jetzige, und keine kann es ſo wenig machen.

Die Romantik löſte ſich zwar von ſelbſt auf, allein zum allgemeinen Bewußtſein kam die Nothwendigkeit dieſer Auflöſung durch die Kritik. Die Kritik iſt es auch, die es ausgeſprochen hat, daß fortan der Phantaſie nur die urſprüngliche Stoffwelt gegeben iſt, daß uns von allen mythiſchen Stoffen die ungeheure Kluft der Aufklärung trennt, welche zu läugnen Wahnſinn iſt. Sie hat zugleich auf die zeitgemäßen Stoffe hingedeutet, auf die geſchichtlichen nämlich, in welchen daſſelbe Ringen nach Freiheit zu Tage liegt, wie in unſerer Zeit. Kritik aber iſt Reflexion und es iſt ſchon dieß ein ganz übles Zeichen, wenn über die rechten Stoffe kritiſch verhandelt, wenn der irrende Inſtinkt von der Reflexion belehrt wird. — Wir ſind nun auf dem ſubjectiven Wege der Lehre von der Phantaſie an denſelben Punkt gelangt, an den wir am Schluſſe der Lehre vom Naturſchönen auf dem objectiven gelangten. Dort ſahen wir: die Gegenwart hat keine ſchönen Formen, der Künſtler kann in ihr keine Studien machen, die Anſchauung geht leer aus; jetzt müſſen wir ſagen: die Phantaſie hat ſich in Reflexion zerſetzt, durch die Richtung und Stimmung der Zeit iſt der Inſtinct verloren, die Naivetät in Kritik aufgelöſt, die Phantaſie iſt ein Hamlet geworden. Man nehme jenes und dieß zuſammen, ſo muß die ungeheure Ungunſt der Zeit einleuchten. Unter Reflexion verſtehen wir nicht nur die philoſophiſch kritiſche Bildung der Gegenwart, der ſich auch der Künſtler nicht ganz entziehen kann, ſondern auch die Praxis der Bildung, wie ſie an der Wirklichkeit, der Geſellſchaft, dem Staate von allen Seiten auf Umbildung arbeitet, aber auch dieß noch nicht durch Thaten, ſondern durch Reden, auf dem Weg der Debatte, der Diſcuſſion, alſo ebenfalls der Reflexion. Dazu kommen nun aber alle die großen Eroberungen des Wiſſens, welche die Kunſt näher angehen. Die urſprüngliche Stoffwelt iſt durch unzählige Kenntniſſe, Beobachtungen, Studien zu einer ungeheuern Maſſe angewachſen; an der landſchaftlichen Natur z. B. hat man unendliche neue Seiten aufgefunden: wie hat ſich nur das Gebiet von Beobachtungen über Lichtwirkungen, Farben erweitert, wie viele feinere Reize, Schönheiten hat man da entdeckt! Nun behandelt z. B. ein Maler einen hiſtoriſchen Stoff, ſetzt ihn in ein gewiſſes Licht, da liegt ihm die Verführung nahe, die Lichteffecte mit einer Feinheit und Wichtigkeit zu behandeln, welche der eigentlichen Aufgabe ſchadet: eine Verführung, die ein Maler der alten Zeit gar nicht gekannt hätte. Oder die Geſchichte: die Griechen hatten eine überſchauliche Sagenwelt, das Mittelalter ebenſo, Shakespeare einige Chroniken, einige Novellenſammlungen; der jetzige Künſtler, der in der Lectüre einem ſeiner Phantaſie zuſagenden Stoff zu begegnen hofft, wird von Bibliotheken, von tauſend Schriften über einen Stoff erdrückt. Es iſt zu viel, überall zu viel, die Phantaſie muß das Gleichgewicht verlieren, muß im dichten Walde den Weg verfehlen. Ein anderes Feld des Sammelns und Wiſſens aber zeigt der Phantaſie ihre eigene Geſchichte in ihren Werken: die Style aller Zeiten und Völker umgeben uns in der Literatur, in Muſeen, Kunſtgeſchichten; da wird der Künſtler an ſeiner Auffaſſungsweiſe irre, weiß nicht, ſoll er dieſe oder jene nachahmen, verliert ebenfalls den Boden unter den Füßen. Hat er aber einmal nicht links und rechts geſehen und iſt ſeinem Genius gefolgt, ſo fährt die Kritik über ihn her, ſteckt ihn nachträglich an, nimmt ihm die Freude.

§. 483.

Unter dieſen Schwierigkeiten ſind dennoch bedeutende Anfänge hervorgetreten, zuerſt in der bildenden Phantaſie, welche in Deutſchland mit einem großen Aufſchwung am antiken Ideal, dann am mittelalterlichen ſich erfriſcht hat und ſo den Bewegungen der dichtenden gefolgt iſt, hierauf an den freieren und größeren Formen, die der italieniſche Genius am Schluſſe des Mittelalters geſchaffen (§. 463) ſich begeiſtert, den mythiſchen Schein abgeworfen und mit einzelnen kühnen Griffen die urſprüngliche Stoffwelt erfaßt hat. Hierin wurde jedoch die deutſche Phantaſie von der feuriger bewegten franzöſiſchen und von dem feinen Blicke der belgiſchen theilweiſe wieder überholt.

Es brauchte nicht ausdrücklich geſagt zu werden, daß hier näher von der Phantaſie des maleriſchen Sehens die Rede iſt. Baukunſt und Plaſtik konnten nur im formalen Sinne der neuen Bewegung folgen, indem ſie Dageweſenes rein nachahmten, im Sinne von Dageweſenem rein reproduzirten. Warum insbeſondere die Zeit noch keinen Beruf hat, einen neuen Bauſtyl zu ſchaffen, wird die Lehre von der Architectur zeigen. Die Malerei begann unter den großartigen Einflüſſen des edeln Winkelmann, welche nicht nur die Plaſtik an die reine Quelle zurückführten, mit Karſtens, Wächter, Schick die Periode ihrer reineren Claſſicität, folgte mit den Nazarenern der romantiſchen Schule, wandte ſich mit Cornelius zu Raphael und Mich. Angelo und verharrte, obwohl nun mit naturgroßen Formen ausgerüſtet, freilich noch im Mythiſchen. Franzoſen (Leop. Robert, Delaroche, Horace Vernet), Belgier (Biéfve, Gallait, de Kayſer) überholten uns in warmer Ergreifung rein menſchlicher, doch mit heroiſcher

Eigentum d.
Univ.-Bibl.
München

Anlage getränkter Zuſtände, großer Momente der Geſchichte und bewegungsvoll maleriſcher Darſtellung derſelben. Vereinzelter, nachdenklicher, die pſychologiſch behandelte ruhige Situation der bewegten Handlung vorziehend folgten die Deutſchen, namentlich Leſſing. Ihnen fehlt noch vor Allem der Sinn für die Spitze und Schneide des Moments und der Lebenswärme. Beides fließt daraus, daß ſie das Mythiſche nicht laſſen wollen, durch deſſen Einmiſchung ſelbſt Kaulbach großartig empfangene weltgeſchichtliche Stoffe verderbt.

§. 484.

Nachdem die empfindende Phantaſie in mächtigen Klängen das Ringen des neuen Geiſtes ausgeſprochen, dann in Prunk und Wirkung auf Effect verſunken, hat die dichtende vorzüglich in ihrer bildenden Form durch den engliſchen, deutſchen, franzöſiſchen Geiſt das ſoziale Leben im Sinne des modernen Ideals ergriffen, in ihre übrigen Formen aber hat ſich, mit Ausnahme glücklichen komiſchen Talents im franzöſiſchen Volke, beſonders ſichtbar dasjenige eingedrängt, was übrigens aller Thätigkeit der Phantaſie in einer unruhig ſtrebenden Zeit nahe liegt, die Tendenz: eine äſthetiſch unzuläſſige Auffaſſung im Sinne des Intereſſes (vergl. §. 56 — 60. 75. 76).

Die romantiſche Schule hatte freilich auch ihren großen Muſiker; wir heben aber einzelne Erſcheinungen nur da hervor, wo es der bezeichnenden wenige gibt, und ſo mußte hier Beethoven, dieſer muſikaliſche Prophet, angedeutet werden. Leere Süßigkeit, Lärm, Knalleffect, Prahlerei wird hierauf von glänzenden italieniſchen und franzöſiſchen Talenten eingeführt. In der dichtenden Phantaſie war es der bildenden Art (dem Roman) am leichteſten, ächt moderne Richtung zu nehmen; der hiſtoriſche, der ſoziale Roman iſt von großen Talenten angebaut worden. Statt die engliſchen, deutſchen, franzöſiſchen Talente zu zählen, nennen wir nur die edle G. Sand. Ehe wir nun von der Tendenz ſprechen, welche freilich in alle Arten der Phantaſie, ſelbſt in die bildende (Hübners Tendenzbilder), vorzüglich aber in die ſubjectiv bewegten Formen der dichtenden, die lyriſche und dramatiſche, ſich eindrängen mußte, iſt als ganze und ächt äſthetiſche Erſcheinung das komödiſche Talent der Franzoſen zu erwähnen, zwar abſtract in der Charakterbildung, aber voll Kraft, eine geſellige Lebensfrage mit raſchem Blick zu erfaſſen, zu lebhafter Wirkung zu ſpannen. Daß übrigens in den verſchiedenſten Sphären die unorganiſch komiſche Form, die Satyre, zeitgemäß wirken kann und muß, ja beſonders fetten Boden hat in kritiſcher Zeit, dieß folgt von ſelbſt aus dem, was über ihre Natur ſchon geſagt iſt. Die Tendenzfrage nun konnte nur in einer Zeit wie die unſrige aufgeworfen werden. Alles Schöne hat Tendenz und muß Tendenz haben, und alles Schöne wird durch Tendenz aufgehoben. Dieſe Antinomie löſt ſich einfach, wenn wir im erſten Satze unter Tendenz verſtehen die im Stoffe ſelbſt immanent wirkliche Idee, dann die Phantaſie, wie ſie unabſichtlich ihrem großen Inſtinct folgend dieſen Stoff ſo umbildet, daß aus der ungeſchmelzten Form dieſe Idee von ſelbſt, jedes Herz packend, hervorſpringt, wenn wir dabei, wie wir müſſen, jene ächte Phantaſie vorausſetzen, welche durchdrungen von dem, was mächtig im Jahrhundert waltet und alle Gemüther bewegt, eben von den Stoffen zum Schaffen entzündet wird, worein ſie den Geiſt ihrer Zeit niederlegen kann, niederlegen ohne eine von der reinen Formthätigkeit geſonderte Abſicht, ohne ein darauf ausdrücklich gerichtetes Wiſſen und Wollen; wenn wir dagegen unter Tendenz im zweiten Satze dieſe geſonderte Abſicht, dieſes ausdrückliche Wiſſen und Wollen verſtehen, das nothwendig die Elemente, Idee und Bild, zerſetzt, einen Stoff als Mittel ergreift, um durch ihn im Sinne einer beſtimmten Idee auf die Zeit zu wirken, dieſe ausſpricht, ſtatt ſie als unſichtbaren Geiſt durch den Körper ihres Stoffs zu führen, und ſo mit der Ausdrücklichkeit des Denkens und Wollens, mit der Unruhe des ſtoffartigen Intereſſes den Zuſchauer anſteckt. Dieſe zerſetzende Abſichtlichkeit nun iſt von einer unzufrieden ſtrebenden Zeit wie die unſrige gar nicht zu trennen. Alles, was jetzt Reflexion, Discuſſion, Kritik, unverwirklichter Zweck iſt, muß erſt durch eine große reale Bewegung Zuſtand, Sein, Natur, Wirklichkeit geworden ſein, dann iſt wieder Naivetät, Inſtinct möglich. Göthe hat geſagt, er wolle den Deutſchen die Umwälzungen nicht wünſchen, welche nöthig wären, wenn ſie wieder eine claſſiſche Poeſie haben ſollen. Er wünſchte alſo die Bedingung einer Wirkung nicht, wo er doch als Dichter die Wirkung wünſchen mußte. Es iſt aber gleichgiltig, was wir wünſchen, es fragt ſich, was kommen muß, und ſo viel iſt gewiß, wenn wieder Blüthe der Phantaſie kommen ſoll, ſo muß vorher eine Umgeſtaltung des ganzen Lebens kommen.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunſtlehre.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1851.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil. Erſter Abſchnitt.

Die Kunſt überhaupt und ihre Theilung in Künſte.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1851.

Universitäts-
Bibliothek
München

D 57/618

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen
oder
die Kunſt.

Erſter Abſchnitt.

Die Kunſt überhaupt und ihre Theilung in Künſte.

	§§.	Seite.
Aufgabe	485	1
A. Die Kunſt überhaupt.		
Aufgabe	486	2
a. Der Uebergang der Phantaſie zur Kunſt .	487–492	3 — 15
b. Die Vorarbeit zur Ausführung.		
Motiv, Conception, Skizze	493	16 — 20
α. Die organiſirende Vorarbeit oder die Compoſition.		
Grundbegriff	494	20 — 22
1. Die Momente dieſer Thätigkeit oder die Compoſitionsgeſetze.		
Das Maaß des Umfangs (Epiſoden) . .	495–496	22 — 27
Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung .	497	27 — 31
Scheidung, Contraſt	498	32 — 37
Verbindung (Vorbereitung, Motivirung, Auflöſung des Contraſts)	499	37 — 43
Rhythmus	500	44 — 51
Aeußere Begrenzung	501	51 — 53
2. Die Bedingungen ihrer Freiheit; das Verhältniß des Künſtlers zum Zuſchauer.		
Grundbegriff	502	53 — 55
Naturgemäßer Zuſtand (Wettſtreit, Beſtellung)	503–504	55 — 60
Trennung der Kunſt vom nationalen Boden .	505	60 — 62
Naturalismus (Improviſiren)	506	62 — 65
Die Kunſt der bürgerlichen Bildung, Kritik, moderne Mittel ihrer Pflege . . .	507	65 — 71
Zwiſchenſtufe der Gegenwart	508	71 — 73
Der Geſchmack	509	73 — 76

	§§.	Seite
β. Der Rückblick auf das Naturſchöne		
Nothwendigkeit deſſelben	510	76–77
Formen deſſelben (Modell, Act, eklektiſches Sammeln)	511	77–82
Uebung, Studien	512	83–84
Schließliche Löſung der Frage von der Naturnachahmung	513	84–86
c. Die Technik.		
α. Ihre Vorausſetzungen.		
Das Handwerk	514	87–90
Das Spiel	515	90–94
Die Wiſſenſchaft	516	94–95
β. Die Schule.		
Das Material, die künſtleriſche Technik	517–518	95–98
Die naive Kunſt	519	98–100
Der Schüler, der Dilettant, die Regel	520	100–103
Die familiäre Kunſtſchule	521	103–105
Die Akademie	522	105–110
Aufgabe der Verbindung beider	523	110–111
γ. Die Meiſterſchaft und der Styl.		
1. Der Meiſter als Einzelner.		
Vollendung der Technik	524	112–116
Die Virtuoſität	525	116–118
Die Manier	526	119–121
Die Meiſterſchaft, der Styl	527	122–126
Geſchmack, Correctheit, Manier am Styl	528	126–129
2. Der provinzielle und nationale Styl	529	130–133
3. Der Styl als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals	530	133–134
4. Der Styl in ſeinen allgemeinen Entwicklungsſtufen	531	134–138
5. Der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte	532	138–142
II. Die Theilung der Kunſt in Künſte.		
a. Prinzip der Theilung.		
α. Die Haupteintheilung	533–538	143–153
β. Die Untereintheilung	539–541	153–160
b. Die Einheit in der Theilung	542–544	160–166
c. Die anhängenden Künſte.		
Bedeutung	545	167
Aeußere Zweckmäßigkeit	546	168
Ethiſche Zweckmäßigkeit (didaktiſch, tendenziös, ſatyriſch)	547	168–170
Spiel mit lebendigem Naturſtoff	548	170–171
Nachbildung, Vervielfältigung	549	171–172

Univerſitäts-
Bibliothek
München

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Erſter Abſchnitt.

Die Kunſt überhaupt und ihre Theilung in Künſte.

§. 485.

Es iſt zu zeigen, wie der Gegenſatz des Naturſchönen und der Phantaſie ſich in einem Dritten, der Kunſt, aufhebt, ihr allgemeines Weſen darzuſtellen und aus demſelben der Grund einer neuen Theilung, woraus die Künſte hervorgehen, zu entwickeln: dieſer Abſchnitt enthält alſo das Allgemeine und ſeinen Uebergang in das Beſondere.

Die Künſte ſelbſt werden ſich im zweiten Abſchnitte dieſes Theils als das Einzelne darſtellen: die Form, worin alle bis dahin entwickelten Momente concret zuſammengeſchloſſen in Wirklichkeit treten. Die zweite Unterabtheilung des erſten Abſchnitts, worin der innere Theilungsgrund der Kunſt in Künſte aufzuzeigen iſt, wird jedoch nicht unmittelbar die einzelnen Künſte ableiten, ſondern nur die großen Eintheilungsfelder, in welche ſie fallen und mit denen es ſich ſo verhält, daß zwei derſelben je von Einer Kunſt ausgefüllt werden, ein anderes aber, und zwar das erſte, eine Gruppe von Künſten in ſich befaßt. Dieſe Unterabtheilung ſteht alſo unter der Kategorie des Beſondern, wie die erſte unter der des Allgemeinen.

A.

Die Kunſt überhaupt.

§. 486.

Die allgemeine Thätigkeit der Kunſt bewegt ſich von ihrem Anfang zu ihrem Abſchluß durch eine Reihe inhaltsvoller Momente, deren Begriff dem Uebergang in die Beſonderung zu concreten Kunſtformen weſentlich vorausgeſetzt iſt.

Das Weſen der Kunſt überhaupt iſt bisher in der Wiſſenſchaft der Aeſthetik ebenſo wie die Lehre von der Phantaſie viel zu kurz und flüchtig behandelt worden. Es liegt hier ein Punct des Syſtems vor uns, der ſeine eigene Welt hat, in welcher alle jene Begriffe auftreten, die man in jeder Kunſtbeurtheilung als geläufige Schlüßel handhabt, ohne ſich ſtrenge Rechenſchaft über ihre Bedeutung zu geben: eine Unterlaſſung, die aber eben eine Hauptquelle der Verwirrung im Kunſturtheil iſt. Wir nennen beiſpielsweiſe ſtatt alles Andern nur den Begriff der Compoſition und der ſchwierigen Fragen (wie z. E. die des Contraſts), die er in ſich ſchließt. Am meiſten hat ſich Thierſch (Allgem. Aeſthetik in akademiſchen Lehrvorträgen. 1846) mit dieſen allgemeinen Kunſtbegriffen, jedoch in zu verzettelter Weiſe, beſchäftigt. Wie aber im Kunſturtheil, ſo läßt ſich auch in der wiſſenſchaftlichen Darſtellung der Künſte nicht ein einziger ſicherer Schritt gehen, wenn jene Begriffe nicht vorher in ihrer Allgemeinheit entwickelt ſind. Wie ſchwierig iſt z. B. der Begriff des Styls, wie vielfach ſpaltet er ſich, und wie kann man über den Styl der einzelnen Künſte etwas Klares ſagen, wenn man ſich nicht vorher am rechten Orte Rechenſchaft über ſeine Grundbedeutung abgelegt hat!

a.

Der Uebergang der Phantaſie zur Kunſt.

§. 487.

Die Phantaſie hebt zwar die Mängel des Naturſchönen auf, aber in rein ſubjectiver Form, d. h. in einem Bilde, das nur dem Innern des durch Phantaſie thätigen Subjects angehört. Das Schöne iſt aber weſentlich Erſcheinung (§. 13. 14.), alſo für ein anſchauendes Subject (§. 70). Dieſe Schuld der Phantaſie iſt näher eine Schuld (§. 416—424) der beſondern Phantaſie (§. 384 ff.) an die allgemeine (§. 379 ff.). Die Phantaſie ſelbſt, wie ſie noch innerlich eingeſchloſſen iſt, fühlt dieſen Mangel als Drang zur Aufſchließung.

Die Ueberſchrift vertauſcht den Ausdruck: (objective, ſubjective) Exiſtenz, der im zweiten Theile des Syſtems auftritt, mit dem Ausdruck: Wirklichkeit, der ein ganzes und volles Daſein im Unterſchied von dem halben und ſeiner Ergänzung wartenden bezeichnet. Das Schöne als Schöpfung der Phantaſie nun iſt allerdings die Ergänzung des in der Natur vorgefundenen Schönen, das wir, nachdem es ſich als ein Schein aufgelöſt hat, nur der Gleichmäßigkeit der Terminologie wegen noch ein Schönes nennen dürfen; ja es iſt eben aus dieſem Grunde mehr, als bloße Ergänzung, es iſt eine Hereinziehung, ein Aufſaugen des Letzteren in den Geiſt. Nun dürfte ein Erzeugniß des Geiſtes, der frei aus ſich thätig iſt, allerdings keine bloße „Exiſtenz" mehr genannt werden, wenn dieſe freie Thätigkeit in dem Erzeugniß, wie es bis jetzt vor uns tritt, vollendet wäre, denn das vollendete Erzeugniß ſteht auf eigenen, feſten Füßen, iſt daher ein Erfülltes, ein Wirkliches. Wir ſollen aber eben jetzt das Erzeugniß der Phantaſie, wie es erſt als inneres Bild im Geiſte lebt, ſelbſt noch als ein halbes, darum auch unſicheres, bedürftiges kennen lernen. Dieſe Halbheit, Einſeitigkeit beſteht nun zunächſt darin, daß das Phantaſiebild nur dem Innern deſſen angehört, der es erzeugt hat. Der §. weiſt auf die Definition des Schönen im erſten Theil §. 13. 14. und auf die Lehre vom ſubjectiven Eindruck des Schönen §. 70 ff. zurück, welche das Schöne weſentlich als Erſcheinung beſtimmen und aus dieſem Begriff einfach ableiten, daß das anſchauende Subject in der Definition des Schönen weſentlich mitgeſetzt iſt. Das anſchauende Subject iſt hier natürlich als Vielheit von Subjecten, ja als Geſammtſubject der Menſchheit zu verſtehen. Das Schöne will genoſſen ſein von möglichſt vielen, von immer neuen Zuſchauern; hier iſt keine Grenze, ſein Ausſtrahlen iſt unendlich und ſein wahrer Sinn, daß es ſich an die Menſchheit wendet, weil in ihm ſelbſt das Ganze der Menſchheit erſcheint. Der Erzeuger des Phantaſiebildes iſt daher, ſolang er es noch nicht aus dem Innern entlaſſen und mitgetheilt hat, ein Schuldner, die Menſchheit ſein Gläubiger. Dieſe der Zahl nach unbeſtimmte Vielheit von Subjecten, für welche das Phantaſiebild erſcheinen ſoll, begreift ſowohl jene Wenigen in ſich, die gleich dem Urheber dieſes Bildes die Gabe der Phantaſie im engeren, productiven Sinne beſitzen, als auch die Maſſe derjenigen, in welchen die Phantaſie ſich nicht zur freien Thätigkeit zuſammenfaßt, ſondern im Allgemeinen auf den Stufen der bloßen Empfänglichkeit, Fähigkeit der Aufnahme ſtehen bleibt. Der zweite Abſchnitt des zweiten Theils hat dieſe zwei Formen als die allgemeine und beſondere Phantaſie unterſchieden, er hat gezeigt, wie weit die allgemeine, ſtumpfer ausgebildete, der beſondern in der Reihe ihrer klar ſich ſcheidenden Acte zu folgen im Stande iſt. Wir haben geſehen, wie jene zurückbleibt von da an, wo die eigentlich idealbildende Thätigkeit beginnt (§. 392—399), d. h. wie ſie der beſondern Phantaſie auf dieſe ſchöpferiſche Stufe nur im Sinn eines maſſenhaften, unfreien, eine ſcheinbare neue Stoffwelt erzeugenden Inſtincts folgt (§. 416), wie ſie daher auf die beſondere Phantaſie wartet (§. 417), um aus ihrer Hand ihr eigenes Werk zur freien Schönheit umgebildet zurückzuerhalten. Dieſe Mittheilung der beſondern Phantaſie an die allgemeine mußte in §. 419 wirklich bereits vorausgeſetzt werden. Das phantaſiebegabte Subject ſoll alſo nun ſein Bild aufſchließen für Alle, und unter dieſen befinden ſich, wie vorhin geſagt iſt, allerdings auch Solche, die ſelbſt der beſondern Phantaſie theilhaftig ſind, alſo ſelbſt mittheilen können. An dieſem Verhältniß beſchäftigt uns jedoch hier die letztere Seite, das Darſtellen des Künſtlers für Künſtler, nicht; denn die Künſtler, welche das Werk eines Künſtlers genießen, lernen daraus für ihre Thätigkeit, und dieſe iſt für ſie ebenſo eine Schuld gegen die Maſſe, die nur empfangen kann, wie für jenen Künſtler, von dem ſie lernen, alſo gehören ſie im vorliegenden Zuſammenhang eben zu der Seite, auf welcher das Subject ſteht, von dem wir ausſagen, daß eine Verpflichtung der beſondern Phantaſie gegen die allgemeine auf ihm ruhe; dieſe Seite gehört alſo in einen andern Zuſammenhang, und zwar in den, wo von der Schule die Rede ſeyn wird. Es ſoll ſich nun wirklich jene Ariſtokratie aufheben, welche in dem Gegenſatze der beſondern und allgemeinen Phantaſie liegt. Der Genius gehört derſelben Menſchheit an, wie die des Schaffens unfähige Maſſe; was in dieſer ſo ausgebreitet iſt, daß auf den Einzelnen wenig kommt, iſt in ihm geſammelt und zur Energie des Könnens zuſammengeſchloſſen, daher bedürfen beide einander, wie Mann und Weib oder Sohn und Mutter. Die Maſſe will und ſoll das Schöne ſchauen; da es aber in der Natur blos ſcheinbar ſich findet und die Fähigkeit der geiſtigen Schöpfung der reinen Form hier fehlt, ſo würde das Volk niemals das wahrhaft Schöne ſchauen, wenn ſeine Genien ihm nicht zurückzahlten, was ſie aus ſeinem allgemeinen Lebensſchooße und der Wurzel ſeiner Kräfte in ſich geſogen haben. Das Volk beneidet ſeine Künſtler nicht, weil es ſie zu ſich zählt, ſie ſind ſeine eigene Seele. Der Genius aber iſt auch nichts ohne ſein Volk; der Reiz, der Drang, zu ſchaffen, das innerlich Geſchaute hinauszuſtellen an das Licht, iſt nur das Gefühl, aus Einem Stamm zu ſein mit denen, welche auf dieſe Mittheilung harren; er weiß, daß Aller Augen auf ihn warten, und ſieht dieſe Augen innerlich warten zugleich während er ſein inneres Bild erzeugt. Alle Freude der Phantaſie an ihrem Thun iſt eine Freude in der Vorſtellung Mitanſchauender; dieſe Vorſtellung iſt ein Theil ihres Schaffens ſelbſt, es iſt ein inneres Bühnenſpiel mit Parterre und Galerieen, kein Drama vor leeren Bänken. Im Phantaſiebegabten iſt ſein Volk mitgeſetzt, wie er in ihm, er iſt Legion. Daher iſt auch kein äſthetiſcher Genius ohne Eitelkeit und dieß nicht ſein Schlechteſtes; gewohnt, innerlich zu dramatiſiren vor vollem Hauſe, wird er freilich dieſen Sinn nicht ausziehen, wenn er in's gemeine Leben tritt; wem ſeine eigene Erſcheinung gleichgiltig iſt, wer nicht ein die wirklichen Zuſchauer anticipirendes Selbſtanſchauen ſeiner Perſönlichkeit mit ſich trägt, iſt für die Kunſt verloren. Es iſt unmöglich, dieſe Behauptung zu verwechſeln mit einer Beſchönigung der Eitelkeit des leeren Individuums, deſſen ganzes Geſchäft iſt, ſich eigentlich oder uneigentlich vor dem Spiegel zu ſehen. Im Genius iſt dieſe Beziehung der Ernſt ſeiner eigentlichen Lebensaufgabe, der nur unſchädlich in ſein Privatleben übergeht. Dieſer Ernſt iſt die Schuld an ſein Volk. Schleiermacher hat dieſe Beziehung als eine weſentliche hervorgehoben (Vorleſ. über die Aeſth. herausgegeben von Lommatzſch S. 108 ff.): „Die äſthetiſche Thätigkeit iſt eine allgemein menſchliche, kann ſich aber in der Maſſe nur als Minimum im Traum und unklaren Vorſtellungen entwickeln. In dieſem gebundenen Zuſtande ſpricht ſich aber die allgemeine Anlage im Wünſchen und Sehnen aus, daß dieſe Thätigkeit frei werde. Der Geiſt hat das zweifache Bewußtſein, daß er in dieſer Einzelheit ein Anderer iſt, als der Andere, und daß er Eins mit dem Andern, identiſch mit ihm iſt (Gattungsbewußtſein). Wo nun in irgend einer Richtung der Eine blos zum Verlangen kommt von dem, was er ſo nicht verwirklichen kann, und der Andere die Thätigkeit ſelbſt leiſtet, da eignet jener ſich dieſe an und findet darin die Befriedigung ſeines Verlangens. Dieſe Befriedigung iſt nichts Anderes, als die Erhebung des Gattungsbewußtſeins über das Einzelne; es erregt ſein Wohlgefallen, daß das, was in ihm iſt und nicht zur

Vollſtändigkeit gebracht werden kann, in einem Andern wirklich dazu gelangt iſt.“ — Wir haben dieß Verhältniß in unſerem Zuſammenhang zunächſt von der Seite des Gebenden auffaſſen müßen; beide Seiten ſind aber Eines, der Gebende bedarf der Empfangenden, weil ſie ſeiner bedürfen. Daher ſind Naturen, die es zum innern Bilden, aber von da nicht zum Darſtellen bringen, tief unglücklich; die innere Nothwendigkeit ſpricht ſich im Subjecte als Drang, das Stocken als Schmerz aus. Es gibt Hamlete in der Kunſt wie in der Politik.

§. 488.

Hier ergiebt ſich, daß jene Schuld (§. 487) zugleich eine Schuld gegen das Naturſchöne iſt. Dieſes hat den Vorzug vor dem nur inneren Bilde der Phantaſie, daß es als Object in der Außenwelt für Alle da iſt. Die Phantaſie hat es als Object aufgehoben; will ſie nun ihr Bild in ein anſchauendes Subject übertragen, ſo muß ſie die in blos ſubjectives Leben verwandelte Objectivität wieder entlaſſen und ſo in Einem Acte die Schuld der Phantaſie an die Natur und der beſondern Phantaſie an die allgemeine tilgen.

Mit dem Inhalte dieſes §. wendet ſich das Syſtem noch einmal zum Naturſchönen zurück und nicht zum letztenmale. Die Streitfrage über die Naturnachahmung iſt durch die Lehre von der Phantaſie von dem Puncte an, wo wir das Naturſchöne auflöſten (§. 379 ff.), bis zur Lehre vom Ideal (§. 398. 399.) keineswegs vollkommen erledigt. Die Phantaſie hat das Object, das ein ſchönes ſchien, in Wahrheit aber nur durch relativ größere Vollkommenheit den Zuſchauer erregte, ihr das Urbild des Vollkommenen aus ſeinem Geiſte unterzulegen, in ſich „zurückgeſchlungen;“ der Schein der objectiven Exiſtenz des Schönen iſt verzehrt. Nun zeigt ſich, daß „die zerſtörte Welt herrlicher wieder aufzubauen iſt.“ Es iſt dem Naturſchönen ein Unrecht geſchehen; es iſt eine Art von Rache deſſelben an der Phantaſie, daß dieſe nun zu fühlen bekommt, wie ſie mit ihrem Bilde allein ſteht, während der Schein des Naturſchönen am offenen Tage hell und heiter für Alle ſich ausbreitete. Die Phantaſie muß zurückgreifen und das am Naturſchönen nachahmen, wodurch es nun wirklich im Vortheil iſt, die Objectivität; denn anders kann ſie ihr inneres Bild nicht übertragen in das Innere der Subjecte, als dadurch, daß ſie es, abgelöſt vom Innern, ebenſo hinausſtellt in die Außenwelt, wie das Naturſchöne in dieſer als Object dem Subjecte entgegenkommt. Sie kann ihre Schuld an die allgemeine Phantaſie nur tilgen, indem ſie zugleich dieſe Schuld gegen die Natur tilgt. In dieſem Sinn jedenfalls iſt die Kunſt Naturnachahmung. Wir werden aber noch weiterhin auf das Verhältniß zum Naturſchönen zurückkommen, wie dieß im zweiten Theil zu §. 379 S. 301 unten, §. 388, 1. S. 325, zu §. 391 S. 334 und §. 398, 2. S. 360 angekündigt iſt.

§. 489.

Entſtehen ſoll alſo ein Drittes, das objectiv iſt, wie das Naturſchöne, 1.
und ſubjectiv in dem doppelten Sinne, daß das Object Träger der reinen, aus
dem Innern des Phantaſiebegabten Subjects erzeugten Form und daß es der
Vermittler iſt, durch welchen dieſelbe in die Phantaſie des anſchauenden Subjects eingeht, die an ihm zum Nachſchaffen ſich entzündet: die ſubjectiv-objective 2
Wirklichkeit des Schönen, worin die Mängel ſeiner blos objectiven und blos
ſubjectiven Exiſtenz aufgehoben und die Vorzüge beider Exiſtenzformen vereinigt ſind.

1. Die Phantaſie muß alſo (durch eine weitere, erſt darzuſtellende Thätigkeit) ein Object herſtellen, in welchem ſie ihr Bild niederlegt. Dieſes Object wird zur reinen Mitte zwiſchen ſeinem Urheber und dem Zuſchauer. Das Naturſchöne war nicht jene Mitte; es kommt aus keinem Geiſte, der es auf Schönheit als ſolche angelegt hätte, ſondern aus Kräften, die auf andere Zwecke arbeiten, daher berührt ſich in ſeiner Anſchauung nicht ein äſthetiſch Genießender mit einem äſthetiſch Schaffenden; nur durch eine Unterſchiebung der eigenen Phantaſie in das Object gibt ſich der Zuſchauer die Illuſion, als begrüße ihn in der naturſchönen Erſcheinung ein Künſtler. Das Gebilde aber, welches die aus dem Geiſte eines äſthetiſch ſchöpferiſchen Subjects abgelöste reine Anſchauung in ſich aufnimmt, trägt dieſe ſo über in den Zuſchauer, daß er das wirkliche Erzeugniß einer Phantaſie nachzubilden genöthigt wird. Es iſt zu §. 487 auseinandergeſetzt, wie die beſondere Phantaſie eine Schuld an die allgemeine abzutragen hat; jetzt iſt auszuſprechen, wie dieſe Schuld nicht einfach darin beſteht, daß die nicht ſchöpferiſche Phantaſie der Maſſe durch die ſchöpferiſche des Einzelnen zu dem, ihr ſonſt verſagten Genuſſe des wahrhaft Schönen gelangen ſoll, ſondern darin, daß ſie gehoben werden ſoll über ſich ſelbſt zu einer höheren Thätigkeit, als diejenige iſt, auf die ſie in der Lehre von der Phantaſie im zweiten Abſchnitt des 2. Theils eingeſchränkt auftritt. Dort erſchien ſie nur als Spiel der Einbildungskraft und als eine unbewußte Ergänzung des Naturſchönen durch ein Leihen; nunmehr ſteigt ſie, zwar nicht zum Schaffen, aber zum Nachſchaffen des wahrhaft Schönen auf. Jedes Kunſtwerk wendet ſich an den Nachdichtenden; der Zuſchauer ſieht es, hört es, aber in ihm und durch es das reine Bild, das im Innern des Dichters war. Der gebildete Stoff, der vor ihm ſteht oder ſich bewegt, entſchwindet ihm

mitten in der wirklichen Anſchauung, greiflich nahe wird er ihm ferne, es ſchiebt ſich ſichtbar unſichtbar zwiſchen ihn und den Anſchauenden ein geiſtiges Bild: dieß iſt das Bild, das der ſchaffende Genius in der Seele trug, an ein Material heftete, und das ſich nun im Anſchauen auflebend, aufthauend von dieſem Material ablöst. Trefflich hat dieß Anſ. Feuerbach dargeſtellt in ſ. vatic. Apollo S. 291 ff. Er erinnert an jenen Herkules Epitrapezius des Lyſippus, der, einen Fuß groß, nach dem Zeugniß der Alten im Anblick zum rieſigen Halbgott emporquoll: „in dämmernde Nebelferne war das rein Sinnliche des Bildes entrückt und wurde von da als ein großes Phantaſiegebilde reflectirt, das nun auch die ſachliche Form in einem ganz andern, doch ihrem wahren Lichte erſcheinen ließ, — — es war ein Hier und eine Ferne, in einem und demſelben Momente ein ſtetes Daſeyn und Entweichen.“ So nennt er den ruhigen Jupiterkopf des Phidias eine geſchloſſene Knoſpe, „bis in der Dauer des Beſchauens, in der ſteigenden Wärme der Einbildungskraft die Hülle durchbrochen ward und nun eine ganze Welt, in welcher ſelbſt die Thaten und Schickſale des Gottes ihre Stelle finden, dem ſtaunenden Blicke aufgeht.“ Die vielen Epigramme auf griechiſche Kunſtwerke rühmen faſt durchgängig den täuſchenden Schein der Lebendigkeit, ſprechen aber ebendamit aus, wie der Künſtler dem Zuſchauer durch das Vehikel des bearbeiteten Stoffs ſein inneres Bild in die Seele ſchiebt.

2. Im Begriffe des Subjectiv-Objectiven iſt nun das Weſen der Kunſt ausgeſprochen, wie ſie vom Naturſchönen die Objectivität ohne jene Mängel, die insgeſammt daraus fließen, daß es nicht als ſolches von einem Willen geſetzt iſt, von der Phantaſie die Subjectivität aufnimmt ohne den Mangel der nach außen verſchloſſenen Innerlichkeit, und wie ſie dieſe zwei Beſtimmungen, die ſich im zweiten Theil des Syſtems getrennt gegenüberſtanden, in Ein Ganzes vereinigt. Entwickelt iſt jedoch hiemit der Begriff der Kunſt noch nicht, und weil wir die Thätigkeit noch nicht kennen, die jenes Ganze ſchafft, auch der Name noch nicht aufgeſtellt.

§. 490.

Zum Träger ihres Bildes bedarf die Phantaſie eines Materials, welches, obwohl nicht an ſich, doch in dieſem Verhältniß roher und todter Stoff iſt, denn nur ein ſolcher läßt paſſiv die reine Form an ſich darſtellen.

Jenes Object (§. 489) kann nur entſtehen dadurch, daß das Subject, welches das innere Bild erzeugt hat und es mitzutheilen ſich gedrungen fühlt, zu einem ſinnlichen Stoffe greift, an den jenes Bild geheftet, dem es gleichſam übergezogen, aufgelegt wird, damit er es weiter gebe, weiter ſchicke. Stoff hat hier die dritte der zu §. 55 Anm. a unterſchiedenen Bedeutungen und wir werden, um die Verwechslung mit der erſten und zweiten zu verhüten, gewöhnlich den Ausdruck „Material“ vorziehen. Es verſteht ſich nun, daß das Material nicht abſolut roher Stoff ſein kann, denn ſolcher oder reine Materie exiſtirt ja überhaupt nicht, ſelbſt im Naturleben verwendet jedes Weſen zu ſeiner Erhaltung Stoffe, die vorher ſchon irgendwie geformt waren. Der Stoff muß aber für den Zweck der darſtellenden Phantaſie roh ſein in dem Sinne, daß die Form, die er vorher hatte, mit der Form, die jene ihm aufdrückt, nichts zu ſchaffen hat. „Todt“ bedeutet entweder unorganiſche Maſſe, wie Stein, Metall, Farbſtoffe, oder organiſche, aber abgeſtorbene, wie Holz, Leinwand, Saiten. Alle Künſte bedürfen ein Material. Von der Poeſie wird ſeines Orts gezeigt werden, daß ihr eigentliches Material die Phantaſie der Zuhörer iſt: ebenfalls relativ todter und roher Stoff in einem dann zu entwickelnden Sinne; die Sprache iſt nur das Werkzeug, womit in dieſem Material gearbeitet wird. Roh und todt in dieſem Sinne muß nun der Stoff, der als Material dient, aus folgenden Gründen ſeyn. Der Stoff, der eine eigene, noch lebendige Form mitbringt zur künſtleriſchen Bearbeitung, läßt ſich die Selbſtändigkeit des Lebens, vermöge deren er einmal ſeinen eigenen, anderweitig entſtandenen und befeſtigten Ausdruck hat, nicht nehmen. Man kann mit wirklichen Bäumen, Bergen, Waſſern keine Landſchaft malen, denn ſie folgen ihren Geſetzen und nicht dem Geiſte des Malers. Wird vollends beides verbunden, Schein und Wirklichkeit, wie in Tableau-Uhren, ſo kommt etwas zu Stande, was nur Kindern nicht widerlich iſt. Lebendige Thiere auf dem Theater können ihre eindreſſirte Rolle ganz ohne ſtörende Improviſation durchführen und doch zeigt jede Bewegung, daß hier eine ſelbſtändige Natur vor uns handelt, welche in das Ganze der Darſtellung als ein völlig Fremdes hereingeworfen iſt, und ſchon die beſtändige Furcht, ſie möchten aus der Rolle fallen, genügt, die ganze Stimmung jedes Zuſchauers, der einen Begriff vom Schönen hat, zu zerreißen. Begeiſterter Stoff nun, d. h. menſchliche Perſönlichkeit vermag allerdings durch den Willen die eigene Geſtalt, Bewegung, Stimme bis auf einen gewiſſen Grad zum reinen Stoff herabzuſetzen und ihnen den Ausdruck aufzulegen, den ein darzuſtellendes äſthetiſches Ganzes verlangt; aber auch nur bis auf einen gewiſſen Grad: denn die Erſcheinung drückt den Charakter dieſer Perſönlichkeit in feſten Formen, angebornen und angewöhnten Bewegungen aus, welche ſich niemals ganz in den beabſichtigten Ausdruck eines Phantaſiebilds fügen, das ſie momentan darſtellen ſollen. Die Ueberwindung dieſer Fremdheit iſt natürlich eine tiefere in bewegter und redender Darſtellung, als in unbewegter und ſtummer (tableaux vivants, Kellerſche Bilder); vollſtändig iſt ſie aber auch dort nicht. Der lebendige Stoff drückt, dieß alſo iſt unſer Hauptſatz, etwas für ſich aus, aber etwas Anderes, als was er in dieſem Zuſammenhang ſoll. Dieſer fremde Ausdruck iſt aber nicht nur darum ſtörend, weil er nicht in den Zuſammenhang gehört, ſondern noch mehr darum, weil er der Ausdruck eines blos Naturſchönen iſt. Iſt auch ein Naturſchönes ausgewählt worden, das, ſo weit nur immer möglich iſt, dem darzuſtellenden Bilde entſpricht, ſo iſt es doch auch in den Theilen, worin es entſpricht, mit allen Mängeln des Naturſchönen behaftet. Als ſolches wirkt es aber auch ſtoffartig (vergl. §. 381, 1.); bei wirklichen Stücken einer Landſchaft, bei lebendigen Thieren, die im Theater auftreten, iſt dieſe pathologiſche Beziehung, obwohl vorhanden, weniger fühlbar, als gegenüber der wirklichen Menſchengeſtalt, namentlich der weiblichen; die Ausführung der Weiberrollen durch Knaben auf der antiken und auf der älteren Schaubühne der neueren Zeit war daher äſthetiſch beſſer begründet, als man gewöhnlich annimmt: das Urtheil des männlichen Publikums wurde durch kein geſchlechtliches Intereſſe getrübt (vergl. Ed. Devrient Geſch. d. deutſch. Schauſpielerkunſt B. 1, S. 259). — Wir werden ſeines Orts die wichtigen Folgerungen aus dieſen Sätzen ziehen; es gründet ſich auf ſie eine beſondere Nebenabtheilung in der Lehre von den Künſten, in welcher, trotz ihrer übrigens hohen Bedeutung, auch die Schauſpielkunſt ihren Ort einzunehmen hat.

§. 491.

An dieſem Stoffe muß, damit er zum Träger (§. 490) umgebildet werde, eine Thätigkeit ausgeübt werden, welche als Vollſtreckung des Phantaſiebildes die doppelte Natur hat, daß ſie nur die andere, in ihr als Anlage, Anſatz ſchon enthaltene Seite der Phantaſiethätigkeit, ebenſoſehr aber ein weſentlich Neues iſt. Denn ſie muß den Stoff durch Stoff, alſo ſinnlich bewältigen und ſetzt daher ein beſonderes Vermögen und eine beſondere Uebung voraus, ein Können: Kunſt.

Was die Technik des Künſtlers ausführt, iſt im innern Bilde ſchon mitgeſetzt; wir erinnern uns, daß die Phantaſie (ſchon als Einbildungskraft) eine innerlich geſetzte Sinnlichkeit iſt (§. 387, 2.); der Baukünſtler baut, der Bildhauer modellirt, der Maler malt, der Muſiker componirt innerlich, ehe er es äußerlich thut, der Dichter führt geiſtig bewegte Bilderzüge in ſeinem Innern vorüber und ihm klingt zugleich der Rhythmus der Sprache mit an, in dem er ſie ſeinen Hörern mittheilen will. Die wirkliche Ausführung erſcheint nun nur als ein weiterer Schritt derſelben

Thätigkeit, als ein ganz flüßiger, vor Leichtigkeit kaum merklicher Uebergang. Allein dieſe Pforte zur Praxis wird nicht ohne ein ſtrenges Halt! paſſirt. Der ſinnliche Stoff wird nur durch ein ſinnliches Thun bezwungen. Es ſcheint, das Vermögen auch dazu müſſe in der Phantaſie, als deren Grundlage wir ja eine lebendige, ſcharfe Sinnlichkeit forderten (§. 385. 392.), ſchon mitenthalten ſeyn; die Phantaſie iſt ja eine geiſtige Naturkraft, derſelbe Nerv, deſſen geheimnißvolle, höhere Thätigkeit das innere Bilden vermittelt, ſcheint auch der Hebel der entſprechenden äußern Thätigkeit zu ſeyn, ſo daß z. B. dem Maler ſein inneres Gemälde ungehemmt in die Fingerſpitzen, die den Griffel und Pinſel führen, übergienge, auf die Fläche von Holz oder Leinwand gleichſam nur herausflöße, wie es durch das Auge hineingefloſſen iſt in den Schacht des Geiſtes, der das Angeſchaute zur reinen Form umſchuf. Die Technik der großen Künſtler erſcheint durchaus als eine äußere Geſchicklichkeit, deren Geheimniß in dieſer dunkeln Mitte zwiſchen Geiſt und Hand ſitzt; ſie läßt ſich, nachdem ſie im fertigen Werke niedergelegt iſt, nachahmen; allein theils fehlt in der Nachahmung immer ein gewiſſer letzter Druck, Strich, Punct, der unbedeutend ſcheint und doch dem Ganzen ſeinen Charakter gibt, theils iſt ſie, ſo weit ſie gelingt, zu etwas Todtem geworden, dem das Band mit ſeiner innern Quelle gebrochen und das daher die Bedeutung verloren hat. So nützt es z. B. nichts, das Geheimniß des venetianiſchen Colorits errathen zu haben und nachzuahmen, denn unnachahmlich iſt jene innere Feſtlichkeit und Freudigkeit der Phantaſie, welche zugleich der Inſtinct war, der jenes Colorit erfand. Dieſe Bemerkung führt zu dem innern Grunde der Schwierigkeit in dem vorliegenden Uebergange: ebendarum, weil in dieſem Gebiete der Geiſt in Naturform thätig iſt, herrſcht hier das Geſetz unendlicher Trennbarkeit des im Begriff Zuſammengehörigen, welches durch die Natur geht. Die Pſychologie hat mit der Phyſiologie noch nicht abgemacht, welches die Qualität des Gehirn- und Nervenlebens im äſthetiſch begabten Individuum iſt, ſie wird es auch nicht abmachen, und wie ſie der Natur nicht vorſchreiben kann, dieſe geheimnißvolle Einheit mit dem Geiſte ihr zu enträthſeln, ſo hat ſie auch die Thatſache einfach hinzunehmen, daß der Nerv, der die Anſchauung in jener Intenſität aufnimmt, welche dem Genie eigen iſt, nicht nothwendig, daher auch nicht immer dem Willenszuge von innen nach außen, dem Drange zur Darſtellung ein williges Organ iſt. Es gibt Naturen, die innerlich Schönes erzeugen und es nicht wiederzugeben vermögen; die Wiſſenſchaft kann an dieſer Thatſache der Trennbarkeit von organiſchen Bedingungen, die nach dem Begriffe ungetrennt demſelben Geiſte angehören ſollten, nichts verändern und auch nichts weiter über ſie ausſagen, als daß ſie beſteht. Daher tritt hier die Antinomie ein, daß durch das Talent der Ausführung zu dem Talente des innern Bildens etwas Neues hinzukommt, und daß doch, wo beide Talente vereinigt ſind, nur vereinigt iſt, was an ſich zuſammengehört, alſo nichts Neues hinzukommt. Dieſe Antinomie hat dieſelbe Natur zu verantworten, die überhaupt den Einen Menſchentypus in die Unendlichkeit von Individuen auseinanderlegt. Auch da aber, wo dieſe Trennung des Zuſammengehörigen nicht beſteht, hat das vorhandene Talent der Darſtellung eine Kluft zu überſteigen. Dieſe Kluft heißt: Lernen, Uebung. Das glücklichſte Organ erfährt ſeine Ungeſchmeidigkeit, wenn es ſich erſt am ſpröden Stoffe ſtößt, der Weg iſt von vorne zu beginnen, eine neue Welt, die ihren eigenen, ſelbſtändigen Zuſammenhang von Hinderniſſen und überlieferten Mitteln ihrer Ueberwindung mit ſich bringt, ſteht wie ein Berg ſelbſt vor dem für die Darſtellung noch ſo begabten Geiſte. Wir beſchäftigen uns an dieſer Stelle noch nicht mit dem Gebiete der Technik und Schule an ſich, ſondern ſetzen nach dieſer Seite nur noch hinzu, daß das Schwere nicht einfach in der Aufgabe liegt, eine überlieferte Reihe von Mitteln der Stoff-Ueberwindung in ſich aufzunehmen, ſondern daß die weitere dazukommt, mit dieſem Zuſammenhang das Eigene zu vermitteln; denn das Genie hat ſich mitten im Lernen von Andern zugleich ſeine nur ihm eigene Technik zu bilden. Das letztere Moment führt aber wieder auf den erſten unſerer antinomiſchen Sätze, daß nämlich die Kunſt nur das in Thätigkeit überſetzte Weſen der Phantaſie ſelbſt iſt, daß die Technik durch ein geiſtiges Band mit dem bildenden Geiſte zuſammenhängt, der an magnetiſcher Nervenkette ſein inneres Schauen in ſie hinüberführt.

Ueber die Schwierigkeit, dieſe doppelte Natur der darſtellenden Thätigkeit zu faſſen, iſt man freilich hinweg, wenn man die bekannte Stelle in Leſſings Em. Galotti zum Motto nimmt, die Worte des Malers Conti: „auf dem langen Wege vom Auge durch den Arm in den Pinſel, wie viel geht da verloren! — — Meinen Sie, daß Raphael nicht das größte maleriſche Genie geweſen wäre, wenn er unglücklicher Weiſe ohne Hände wäre geboren worden?“ Dieß iſt der Standpunkt Schleiermachers, der die Kunſt als eine im Innern beſchloſſene (immanente) Thätigkeit auffaßt. Das innere Bild iſt ihm das eigentliche Kunſtwerk (Vorleſungen über die Aeſthetik, herausg. von Lommatzſch S. 58 ff.); das Heraustreten in's Aeußere iſt ihm nur ein Zweites, ſpäter Hinzukommendes, was als ſolches auf eine mechaniſche Weiſe wird und daher nicht mit unter den Begriff der Kunſt gehört, weil hier ſogleich die techniſchen Regeln eintreten, mit denen ſich die Aeſthetik nicht befaßt. Daher zieht er zwiſchen der Kunſt und der ſittlich-praktiſchen Thätigkeit den Unterſchied, daß in jener das innere Bild den ganzen Werth beſtimme, in dieſer aber die innere Vorbildung des Werks gar nicht den Werth des

Menſchen gebe, ſondern die That (S. 112. 112.), und definirt die Kunſt als die freie, aus der Selbſtthätigkeit des Geiſtes hervorgehende Wiederholung deſſen auf ideale Weiſe, was die Natur auf reale Weiſe vor unſern Augen thut (S. 237). Dieß iſt eine faſt unbegreifliche Unterſchätzung der Praxis der Kunſt. Den einfachſten Anhalt der Widerlegung bietet, was er von der Thätigkeit des Bildhauers ſagt: er ſtelle ſeine Statue dar in weichem Thon, die Ausführung in hartem Stein ſei nicht ſein Werk, ſondern mechaniſche Nachahmung der Arbeiter; das Modell aber ſei nur Nachahmung des innern Bildes und in einem Stoffe, der gar nicht bleiben könne, ſondern blos den Uebergang vermittle zwiſchen dem Urbild und ſeiner mechaniſchen Ausführung (S. 57). Allein der Bildhauer, der die Behandlung des Steines nicht ſelbſt gelernt hat, kann auch ſein Modell nicht auf die Ausführung im Stein berechnen, ja überhaupt kein plaſtiſch geſchautes Bild innerlich entwerfen; das Modelliren ſelbſt iſt eine Fertigkeit, wobei Hand und Auge eine vom innern Bilde beſtimmte Fertigkeit entwickeln, und in der letzten Ausführung im Marmor muß allerdings der Künſtler ſelbſt Hand anlegen, denn nur aus dem Groben läßt er ſich den Block durch den Arbeiter hauen. Nun iſt zwar zu unterſcheiden zwiſchen einem lernbaren und nicht lernbaren Theile der Technik, aber beide ſind mit dem Innern der Phantaſie durch ein unlösbares Band vereinigt. Von der lernbaren Technik nämlich muß auch das Talent, das den Uebergang vom Innern zur äußern Darſtellung nicht findet, das Nothwendigſte ſich angeeignet haben, ſonſt kann es überhaupt kein beſtimmtes, einer beſtimmten Kunſt angehöriges Bild innerlich erzeugen; zur freien und originalen Meiſterſchaft in der Technik aber muß es der gebracht haben, der ſein inneres Bild wirklich ſoll darſtellen können, und nur dieſer, nur wer ſelber machen kann, heißt ein Künſtler. Das innere Bild wird ſich uns in den nächſten §§. als völlig unreif zeigen vor der Ausführung. Raphael ohne Hände iſt gar nicht zu denken, denn hätte er nie wirklich gemalt, ſo hätte auch ſein inneres Malen ſich nicht entwickeln, er hätte nicht maleriſch erfinden können, und hätte er nicht meiſterhaft gemalt, ſo hätte er nicht maleriſch genial erfinden können. Wir haben zwar aufgeſtellt, daß die Technik vom Innern aus beſtimmt ſey, allein ebenſowahr iſt, daß die Bewegung von außen nach innen geht, d. h., daß in und mit der Ausführung erſt das innere Bild vollendet wird; es iſt eine untrennbare Wechſelwirkung. Schleiermacher erkennt an, daß der Künſtler an ſeinem innern Werke ſelbſt zu ändern durch die äußere Darſtellung beſtimmt werde, ſetzt jedoch hinzu: „freilich aber iſt dieß eine Unvollkommenheit, denn die wahre Vollkommenheit iſt doch offenbar dieſe, daß der Künſtler ſein Urbild vollkommen in ſich trage, ehe er äußerlich thätig iſt“ (S. 59). Dieß iſt, auf alle

Einzeltheile des Kunſtwerks bezogen (und ſo iſt es gemeint), kein Ideal der Vollkommenheit, ſondern eine Unmöglichkeit. Die Kunſt iſt kein mechaniſches Abſchreiben einer innerlich fertigen Reinſchrift. Hätte aber je irgend ein Künſtler einmal ſein Bild im Innern ſo vollendet, daß die Ausführung nur ein Abklatſch deſſelben wäre, ſo hätte er die Möglichkeit dieſer innern Vollendung dadurch erreicht, daß er ſein inneres Bilden durch lange Uebung des wirklichen äußern bis zu dieſer Sicherheit geſteigert hätte, und ſo tritt das behauptete Verhältniß, nur in eine frühere Zeit zurückgeſchoben, wieder ein. Die Art, wie Schleiermacher das ſittlichpraktiſche vom äſthetiſchen Gebiet unterſcheidet, iſt daher nicht die richtige; wie er in der Kunſt das Werk zu niedrig ſchätzt, ſo in jenem Gebiete die Geſinnung und Abſicht. Der Unterſchied liegt anderswo, wir haben ihn auseinandergeſetzt in der Lehre vom Verhältniß des Schönen zum Guten. §. 22–24 und §. 56–60.

Das Wort Kunſt faſſen wir vorerſt unbefangen in der äſthetiſchen Bedeutung. Daß es jedes Vermögen, ſchwere Stoffe zu beſiegen, und deſſen Uebung bezeichnet, dieß wird uns erſt intereſſiren, wenn wir die techniſche Frage beſtimmter in unſere Unterſuchung hereinziehen, als dieß hier bei ihrer erſten Einführung der Fall iſt.

§. 492.

Die Phantaſie ſieht ſich ſo in einer völlig neuen Stellung drei verſchiedenen Anforderungen gegenüber: der Anforderung des Zuſchauers, des auf's Neue hervortretenden Naturſchönen und des Materials, das bearbeitet werden ſoll. In dieſer Stellung iſt ſie genöthigt, auf ihr inneres Bild in dem Momente, da es zur Darſtellung kommen ſoll, mit einer neuen Beſinnung (vergl. §. 397) zurückzuſehen, und ſie erkennt es, gemeſſen an der neuen Aufgabe, als ungenügend, unreif. Die ganze Bewegung der ausführenden Thätigkeit geht von dieſem Punct aus an der Linie jener drei Bedingungen fort.

Hier alſo tritt heraus, was die Anm. zum vorh. §. ſchon vorbereitet hat: die Kunſt iſt ſo wenig im Innern beſchloßen, daß vielmehr gerade der Ruck, der Stoß, den im Augenblicke des Uebergangs zur Thätigkeit die Hinderniße dem Künſtler verſetzen, ſelbſt erſt das innere Bild zur Reife bringt. Es iſt eine Erſchütterung, ein Schütteln, das ihn ſtutzig macht und ihn zur Prüfung ſeines innern Erzeugnißes nöthigt; es iſt ein Examen, das ihm aufdeckt, was ihm noch fehlt. Das innere Bild iſt unter dem Begriff des Ideals in §. 398. 399. ſchon als vollkommen Schönes beſtimmt; allein in den Worten: „zunächſt innern Bildes“ (§. 398) iſt angedeutet, vorerſt, daß dieß blos innerliche Leben noch ein Mangel iſt, und daraus folgt, daß in der Beſtimmung dieſes Bilds als eines vollkommenen auch die Frage noch offen gelaſſen blieb, ob jene Vollkommenheit mit Einem Acte abgeſchloßen ſei, oder weitere Acte, die dort noch nicht aufzuführen waren, vorausſetze. Dieſe Frage beantwortet ſich nun dahin, daß die Vollkommenheit des Bildes durch die Ausführung ſelbſt erſt erzielt wird. Der Künſtler behält ſein Bild auch in und nach der Ausführung als inneres, aber es wächst und vollendet ſich eben mit, in und unter der Ausführung, ja es gehört ihm erſt recht an, wenn er es von ſich abgelöst hat: er ſieht im vollendeten Kunſtwerk ſelbſt erſt ſein Bild in der wahren Geſtalt, lernt es kennen und behält es innerlich für immer, auch wenn jenes aus ſeinen Händen iſt. Wir haben in §. 398 auch dem erſt inneren Bilde vollendete Objectivität zuerkannt, jedoch auch darauf bezieht ſich die Einſchränkung: „zunächſt," ſo daß mit dem Eintritt der Objectivität in neuem Sinne (der äußern nämlich) auch die Klarheit der innern Objectivität in ein neues Stadium muß treten können. Der Moment nun, wo der Künſtler ſich ſein inneres Bild aufs Neue als Object gegenüberſtellt, tritt ein mit dem Gedanken, es darzuſtellen zu wollen. In dieſem Augenblick ſieht der Erzeuger ſein inneres Product mit einem durch die vorgeſtellten Augen, vor die es nun treten ſoll, vervielfältigten Auge des Geiſtes an. Das Auge des vorausgeſetzten Zuſchauers fragt ſein Bild: genügſt du mir? das Naturſchöne fragt: haſt du meine Beſtimmtheit, Lebendigkeit, Unbefangenheit? der ſpröde Stoff fragt: kannſt du mich mit meinen feſten Bedingungen zwingen, dein Träger zu werden? Dieſe beſtimmten Fragen ſchlummerten noch, als das Bild innerlich erzeugt wurde, auf ſie war mit Bewußtſeyn noch nicht Rückſicht genommen: das Bild erſcheint dieſer Prüfung gegenüber noch blaß, verſchwommen, ſchwankend. Die Phantaſie iſt zwar mehr, als die Einbildungskraft, theilt aber doch mit dieſer das Schwanken der Umriße, das im innerlich geiſtigen Elemente aller Inhalt annimmt (vergl. §. 388). Die Ergänzung dieſer Unreife nun wird eben in der Ausführung vollbracht, die innere Zeitigung geht ganz Hand in Hand mit der äußern Darſtellung. Dabei ſind die drei bisher aufgeführten Rückſichten ganz gleichzeitig in Thätigkeit und das Schwierige iſt nur, dieß gleichzeitige Wirken in das unvermeidliche Nacheinander der Darſtellung durch das Wort umzuſetzen. Vorausſetzungen und Nachholungen ſind dabei natürlich nicht zu umgehen.

b.

Die Vorarbeit zur Ausführung.

§. 493.

1. Der erſte Schritt des Uebergangs zur Ausführung iſt eine Willensregung, welche durch das Bewußtſein entſteht, daß der zum innern Bilde gewordene Stoff einen Reichthum an Schönheiten in ſich ſchließt, die das vorſchwebende Material aufzunehmen geeignet iſt: d. h. ein beſtimmter Stoff wird Motiv. Daraus erwächst der Entſchluß der Darſtellung und erfaßt mit dieſem Entſchluße
2. heißt das innere Bild Conception. Die erſte Probe der Objectivität hat dieſer geiſtige Entwurf zu beſtehen in der vorläufigen Form eines Umrißes: der Skizze.

1. Der §. führt zunächſt zwei Begriffe ein, welche die Momente des Heraustritts aus der innern Idealwelt auf jene Schwelle der eigentlichen äußern Darſtellung bezeichnen, die unter dem beſcheidenen Namen „Vorarbeit zur Ausführung“ eine Reihe von Acten der größten Bedeutung umfaßt. Der erſte dieſer Begriffe iſt der des Motivs. Um dieſen etwas ſchwierigen Begriff richtig zu faſſen, halte man vor Allem eine anderweitige Bedeutung des Wortes, das aber dann genauer Motivirung heißt, ferne. Dieſer Begriff tritt auf einem Puncte ein, wo von dem innern Bilde bereits um ein Stadium weiter vorgeſchritten iſt, und es werden durch ihn die Formen, Zuſtände, Handlungen, die zur Darſtellung kommen, der Frage unterworfen, ob ſie hinreichend begründet ſeien durch die Bedingungen, welche in demſelben äſthetiſchen Ganzen zum Vorſchein kommen oder als hinter ihm liegend angenommen werden. Bei dem Begriffe der Motivirung wird rückwärts geſehen, bei dem Begriffe des Motivs aber vorwärts; dort fragt es ſich: iſt kein Theil des Kunſtwerks unmotivirt? hier fragt es ſich: ſind die Motive benützt und enthält überhaupt der Stoff deren eine gewiſſe Summe? Der Begriff des Motivs, der uns hier vorliegt, enthält ein allgemeines, ein beſonderes und ein einzelnes Moment. Im allgemeinen Sinne heißt der Grundgedanke des im Geiſte des Künſtlers ſchon erzeugten Bildes Motiv, ſofern der Künſtler, wenn es nun zur Darſtellung kommen ſoll, denſelben noch einmal beſchaut mit der Frage, ob der von ihm erfaßte Stoff fruchtbar, ob er eine reiche Quelle von Schönheit ſei. So iſt z. B. der Kindermord zu Bethlehem ein gutes Motiv, denn dieſe Sage gibt auf den erſten Moment zu erkennen, daß hier eine Situation gegeben iſt, worin der Gegenſatz von Grauſamkeit und Mutter-

liebe in den verſchiedenſten Formen ſich müße entwickeln laſſen. Noch deutlicher ſind ſolche Beiſpiele, wo der Stoff zunächſt etwas enthält, was weniger günſtig ſcheint, aber doch Hebel iſt für eine Summe von Schönheiten. So iſt das Wunder des Moſes, wie er an den Fels ſchlägt und aus dieſem Waſſer quillt, eben ein Mirakel, wie andere auch; aber es gibt Anlaß, die Dürſtenden, ſich Labenden in den verſchiedenſten Gruppen darzuſtellen, und iſt daher ein gutes Motiv. Es kann dieß Verhältniß ſo weit gehen, daß das ganze Werk eine Lüge wird, indem nicht der angebliche Gegenſtand, ſondern etwas Anderes, wozu er das Motiv geben muß, der eigentliche Darſtellungszweck iſt; man vergißt dieß bei ſo ſchönen Werken, wie die Hochzeit zu Kana von Paolo Veroneſe, aber nicht bei Baſſano, wenn ihm ein Mirakel als Motiv zu einem Viehſtück, oder Niederländern, wenn ihnen eine Ausſtellung des gegeiſelten Chriſtus als Motiv eines Fleiſchmarkts dient und dergl. Man ſieht hier deutlich den Unterſchied von dem Erzeugen des innern Bildes, das hinter uns liegt; in jenem Acte der noch im Innern verſchloſſenen Phantaſie gibt ſich der Geiſt rein dem innern Geſtalten hin; dabei iſt freilich ſchon vorausgeſetzt, daß inſtinctmäßig die rechten, die fruchtbaren Stoffe ergriffen und als inneres Gemälde entfaltet, ausgebeutet werden; allein theils iſt zu bedenken, daß wir in der Lehre von der Phantaſie nur den glücklichen, den normalen Fall aufgeſtellt haben, daß die Phantaſie auch irren, aus unfruchtbarem Stoff ein unglückliches Bild innerlich erzeugen kann, und daß eben der Act, von dem jetzt die Rede iſt, das innerlich Entworfene in dieſer Richtung prüft; theils iſt auch das aus glücklich ergriffenem Stoff erzeugte innere Bild noch ausdrücklich erſt darauf anzuſehen, ob es wirklich entwickelt hat, was als furchtbarer Keim im Stoffe lag. Die Beſtimmtheit dieſes Actes iſt bedingt durch die nun erſt eintretende Rückſicht auf den Zuſchauer und das Material, ſowie durch die erneuerte Rückſicht auf das Naturſchöne. Der Stoff ſoll ein Motiv von Schönheiten werden, die dem Zuſchauer objectiv faßbar und mit reicher Ausbeutung der Naturerſcheinungen, in die er einen Blick öffnet, entgegentreten durch das Material, das dem Geiſte des Entwerfenden vorſchwebt. Was das letztere betrifft, ſo haben wir eine beſtimmt organiſirte Phantaſie bereits gefordert und dieſe Beſtimmtheit aufgewieſen (§. 404); daß dieſe Phantaſie nach dem Materiale greifen werde, das ihrer Art zu ſchauen entſpricht, folgt mit Nothwendigkeit, und aus dieſen vereinigten Momenten werden wir die verſchiedenen Künſte entſtehen ſehen; an der gegenwärtigen Stelle aber iſt zu dem, was unter §. 491 über die Technik geſagt iſt, hinzuzufügen, daß insbeſondere die Natur des Materials, und zwar auch ganz ſpeziell, ſofern jede Kunſt wieder die Wahl unter verſchiedenen hat, auf die Erfindung zurückwirkt, indem die Schönheiten, die als Keime im Stoffe liegen, in dem einen Material dürftiger, in dem andern völliger ſich entwickeln laſſen, in dem einen in dieſer, im andern in jener Richtung geſucht werden müſſen. Mehr darüber in dem Abſchnitt über die Technik. Erweist ſich nun in dem Prüfungs-Acte das Ganze des ergriffenen äſthetiſchen Stoffs als eine Fundgrube von Schönheiten, ſo tritt weiter das zweite Moment, das Moment des Beſondern, ein: der Künſtler erkennt, wie auf einzelnen Puncten des Ganzen gewiſſe beſondere Schönheiten ſich wie von ſelbſt darbieten; dieß nennt man Motiv im engeren Sinne. So z. B. die Gruppe von Vater und Sohn in Raphaels Conſtantinsſchlacht, oder die Mutter, die ihr Kind erſtochen hat und indem ſie es verzweifelnd noch anſchaut, ſich nicht entſchließen kann, ſich durch die entſetzliche Speiſe vom Hungertode zu retten, in Kaulbachs Zerſtörung von Jeruſalem. Endlich zieht ſich der Begriff des Motivs auf eine engſte Bedeutung zuſammen, indem innerhalb eines ſolchen Theils des Ganzen das ſchon Gefundene benützt wird, um ſchöne Formen, Linien, Töne u. ſ. w. ganz im Einzelnen zu entwickeln. Selbſt eine einzelne Form z. B. im Ornament heißt Motiv in dieſem Sinn: ich führe einen Blumenſtengel in einer gewiſſen Wendung fort und finde ſo von ſelbſt einen Punkt, wo er ſich naturgemäß ſpaltet, weitere anziehende Bildungen entwickelt, oder ich benütze den oder jenen durch den Bauzweck geforderten Theil eines Gebäudes, ein paſſendes Ornament anzubringen; ſo wird den Griechen die Säule und der Druck der Laſt, die auf ihr liegt, zum Motiv des Capitäls u. ſ. w. — Unter dieſem Standpuncte der Fruchtbarkeit für die wirkliche Darſtellung betrachtet legt ſich dann das innere Bild dem Künſtler an das Herz, es wird ihm ein Anliegen und dieſes Anliegen ein Beweggrund, daß ſich das Bild durch ſeine Hand zur Objectivität durcharbeite. Iſt dieſe Willensregung Entſchluß geworden, ſo nennen wir das innere Bild Conception. Conception verhält ſich zu dem blos innern Erzeugen des Phantaſie-Bildes wie Empfängniß zur Liebe: das Bild, das zur Conception geworden, hat gefaßt, nämlich den Willen, oder umgekehrt, der Wille hat das Bild gefaßt, befruchtet im Acte des Entſchluſſes, daß es mit Nothwendigkeit wächst, um an's Tageslicht zu treten; kurz, Conception heißt: das innere Urbild des Künſtlers mit dem Entſchluße, es darzuſtellen (vergl. Schleiermacher a. a. o. S. 262).

2. Soll der Künſtler ſein inneres Bild prüfen können, ob es reif ſey, in die Objectivität überzugehen, ſo muß er die Stelle des Zuſchauers einnehmen und es wie mit fremden Augen anſehen. Dazu genügt aber jetzt die erſte, rein innere Gegenüberſtellung (§. 389) nicht mehr und ebenſo wenig jener weitere Act, durch den der Künſtler ſein Inneres zu einer Welt von Zuſchauern erweitert (§. 487 Anm.); er muß vielmehr ſein Bild in die Bedingungen des Raums und der Zeit hinaus-

ſtellen, um zuzuſehen, ob es die Probe derſelben und des unter ihnen anſchauenden Auges eines Dritten aushält. Es darf aber nur eine Probe ſein, denn da noch ungewiß iſt, ob das innere Bild vor dieſem erſten Schritte zur Objectivität beſteht, ſo muß die objective Darſtellung verändert, zerſtört und noch einmal vorgenommen werden können. Es bedarf alſo einer Objectivirung, die aber noch nicht gilt, die nur vorläufig iſt. Dieſe vorläufige Objectivirung iſt es, welche wir unter der Schwelle der eigentlichen äußern Darſtellung verſtanden, die zu 1. erwähnt worden iſt. Sie vollzieht ſich in der Skizze: dem dritten weſentlichen Begriffe, den dieſer §. einführt. Die Skizze iſt der erſte, flüchtige, dem Künſtler ſelbſt als Prüfſtein dienende Wurf des innern Bildes in die Außenwelt. Es liegt in der Natur derſelben, daß ſie nicht nothwendig und jedenfalls nicht vollſtändig mit demſelben Material ausgeführt wird, wie das eigentliche Kunſtwerk. Der Architekt zeichnet, kann aber auch ein Modell ausfertigen, doch dieß nicht wohl für den Zweck des erſten Entwurfs, denn es ſetzt ſchon mehr Durchbildung des Einzelnen voraus; der Bildhauer zeichnet, modellirt flüchtig; der Maler zeichnet, ſchreitet fort zur Farbenſkizze; der Muſiker wirft die Haupttheile in der Zeichenſprache ſeiner Noten hin, durchfliegt ſie auf dem Inſtrument; der Dichter läßt ſich mit kurzen Andeutungen, zwiſchen denen erſte Verſuche einer Ausführung in künſtleriſcher Sprachform hinlaufen mögen, ſeine Conception, obwohl ſie der Zeitform angehört, räumlich in Schriftzeichen entgegentreten, denn es bedarf auch für ihn dieſer faßbaren Beihilfe, damit er prüfen könne, ob in ſeinem geiſtigen Entwurfe Sonderung und Einigung ſich gehörig auseinanderſetzen. Daß zu dieſem erſten Entwurfe bereits eine techniſche Fertigkeit gehört, verſteht ſich; dieſer Vorgriff in ein vorausgeſetztes Gebiet iſt unvermeidlich. Daß der Künſtler die Uebung habe, die Skizze ſo anzuſchauen, als wäre ſie ſchon im eigentlichen und vollſtändigen Material ausgeführt, liegt ebenfalls ſchon in dieſer Vorausſetzung eingeſchloßen. Uebrigens treten nun zwei Momente ein, welche das Kunſtwerk auf dieſer Stufe fixiren, das an ſich blos Vorläufige verſelbſtändigen können: das eine liegt im Künſtler, das andere in der Sache. Was an ſich zuſammengehört, theilt ſich in der Wirklichkeit; wie es daher eigentliche Macher ohne Tiefe gibt, ſo auch geniale Erfinder, die ſich zwar von jenen auf die innere Erfindung beſchränkten Naturen (vergl. Anm. zu §. 491) unterſcheiden, aber doch nicht zur ganzen Ausführung vorſchreiten, zu der ihnen Organ, Geduld, Uebung abgeht, die vielmehr bei der Skizze ſtehen bleiben; ſo Karſtens, Genelli und And. Doch auch der Künſtler, welcher Meiſter in der Ausführung iſt, mag ſich durch Laune und Umſtände beſtimmt finden, dieſen oder jenen Entwurf bey der Skizze zu belaßen. Dagegen bei einer gewiſſen Beſchaffenheit des Stoffes, die freilich hier nur durch einen neuen Vorgriff berührt werden kann, tritt auch ein in der Sache liegender Grund für dieſes Stehenbleiben bei dem Anfangspuncte der eigentlichen Ausführung auf: die Künſte werden nämlich einander gegenſeitig ebenfalls zum Stoff, und da kann die Art eines Werks der einen Kunſt es mit ſich bringen, daß ihr eine andere, ſie als Stoff benützende Kunſt nur mit einem Theil, einer Stufe der ihr eigenthümlichen Darſtellung folgen kann; die innerliche, nur dünn und flüchtig geſtaltende Lyrik, das Mährchen, das phantaſtiſche Drama z. B. werden für Umriſſe, aber nicht für ausgeführte Gemälde, häufig nicht einmal ganz modellirte Zeichnungen Stoff geben. Bleibt es nun ſo bei der Skizze, wird ſie für die Oeffentlichkeit beſtimmt, ſo verſteht ſich, daß bei ihr derſelbe Prozeß ſich im Kleinen wiederholt, der im Großen einzutreten hat, wenn es von der Skizze zum vollen Werke kommen ſoll: ſie bedarf ſelbſt einer weitern Durcharbeitung, bis ſie in ihrer Art ein Kunſtwerk iſt. Auf ein drittes Moment, das die Fixirung des Bildes auf der Stufe der Skizze bedingt, nämlich auf die Sitte der Illuſtrationen und die Gewöhnung des modernen Publikums an ſolche flüchtige Textbegleitung kann hier nicht weiter eingegangen werden; wir verweiſen aber noch auf das ungemeine Intereſſe, das unendlich Belehrende, was die erhaltenen Entwürfe großer Meiſter für den haben, der in die Geheimniße des Werdens des Kunſtwerks eindringen will: Handzeichnungen, Cartons, erhaltene erſte Entwürfe von Dichtern.

a.

Die organiſirende Vorarbeit oder die Compoſition.

§. 494.

Bei dieſer Probe muß alsbald zu Tage kommen, daß wirkliche Objectivität etwas Anderes iſt, als die nur innere (§. 398). Gehalten an dieſen Maaßſtab erſcheint vor Allem die organiſche Gliederung des Bilds zu einem Ganzen (§. 399) noch durchaus unreif. Der Prozeß dieſer Gliederung muß daher mit beſtimmterem Bewußtſein an der Hand der vorläufigen Ausführung (Skizze) wiederholt werden und heißt nun Compoſition. Dieſe organiſirende Thätigkeit umfaßt den geiſtigeren, näher auf Seiten des innern Ideals liegenden Theil der Vorarbeit zur Ausführung.

In §. 398 iſt das Ideal beſtimmt als „das zunächſt innere Bild, das der Geiſt als ſein durch Umbildung eines Naturſchönen frei geſchaffenes Werk ſich in vollendeter Objectivität gegenüberſtellt.“ Wie die Vollkommenheit, die hiedurch dem innern Ideal zugeſchrieben iſt, durch das „zunächſt“ beſchränkt ſei, iſt im Allgemeinen in und zu §. 492 ſchon ausgeſprochen, nunmehr aber ſind die Mängel beſtimmter ins Auge zu faßen und iſt der Weg zu ihrer Tilgung darzuſtellen. In §. 398 wird dann von dem innern Bilde ausgeſagt, daß es vom Naturſchönen die ganze ſinnliche Lebendigkeit und unendlich eigene Bindung der ewigen Gattungsformen zur Individualität, vom freien Geiſte die ganze Ausſcheidung des ſtörenden Zufalls u. ſ. w. habe, und erſt der §. 399 geht dann auf den Begriff der organiſchen Gliederung des Bilds als eines Ganzen über. Es ſcheint nun, an gegenwärtiger Stelle ſei dieſelbe Ordnung einzuhalten und zuerſt nachzuweiſen, warum und wie die ſinnliche Lebendigkeit des innern Bildes nur ſcheinbar eine wahre und ganze, in Wahrheit vielmehr eine verblaßte und verwiſchte ſei, ſo lange ſie nicht an der äußern, der wirklichen Objectivität geprüft wird. Allein im gegenwärtigen Zuſammenhang muß ſich die Ordnung von §. 398 und 399 nothwendig umkehren, weil die wirkliche Objectivirung mit der Skizze anfängt, welche ihrer vorläufigen, blos das Weſentliche, das Verhältniß des Ganzen und der Theile mit flüchtigen Mitteln andeutenden Natur gemäß zunächſt nicht für die Lebendigkeit der Erſcheinung, ſondern nur für den innern Organismus der Prüfſtein ſein kann. Daher wird zuerſt §. 399 wieder aufgenommen. Dieſer §. ſtellte den Begriff der Gliederung abſichtlich kurz und unentwickelt hin und ſagte in der Anmerkung: „dieß Alles erhält ſeine ganze Bedeutung in der Kunſt, wo die Phantaſiethätigkeit, indem ſie praktiſch wird, erſt auf die eigentlichen Schwierigkeiten ſtößt.“ Der Künſtler ſieht in der Skizze ſein inneres Bild unter die feſten Bedingungen des Außer- und Hinter-einander in Raum und Zeit, des Lichts und der Farbe, des Tons und ſeiner Maaße u. ſ. w. geſtellt. Es iſt nicht möglich, daß die Ordnung und Meſſung, welche der Geiſt mit dem innerlich ſchwebenden Bilde vorgenommen, in dieſer Probe der erſten Uebertragung in die wirkliche Objectivität Stand halte; die beſondern Mängel und ihnen gegenüber die Aufgaben kommen ſo zu Tage, daß das Bewußtſein ſich Rechenſchaft von ihnen geben kann und muß; die Skizze iſt ein Umſtoßen und Wiederaufbauen des innern Bildes und ſtellt, wie ſie unter Verbeſſerungen und Veränderungen allmählich entſteht, nichts Anderes dar, als den ſinnlichen Niederſchlag des mit beſtimmterem Bewußtſein den Bedingungen der Objectivität gegenüber noch einmal vorgenommenen Actes der Idealbildung: und dieß iſt die *Compoſition*. Die Vorarbeit zur Ausführung, welche wir hier darzuſtellen beſchäftigt ſind, verhält ſich zwar zu dem inneren Bilde bereits als ein Uebertritt in die Realität; innerhalb dieſer Thätigkeit aber unterſcheiden ſich wieder zwei Acte, ein idealer, auf der Seite des zeugenden Gedankens liegender, und ein realer, näher auf der Seite der eigentlichen techniſchen Ausführung liegender. Der erſtere Act iſt eben die Compoſition; ſie verhält ſich zum innern Bilde wie die Organiſation zum Geſetzes-Entwurf, die Skizze, wie vorhin geſagt iſt, dient namentlich dieſem geiſtigeren Theile der Vorarbeit; der zweite Act wird kein anderer ſein, als jene neue Vergleichung mit dem Naturſchönen, deſſen ſpätere Ausführung der Anfang dieſer Anm. motivirt.

1.

Die Momente dieſer Thätigkeit oder die Compoſitionsgeſetze.

§. 495.

1 Die gliedernde Thätigkeit der Compoſition hat die reine Einheit zwiſchen der Idee als Einheit und dem Bild als Vielheit herzuſtellen (vergleiche §. 14). Zuerſt wird ſich zeigen, daß das innere Bild noch zu viel und zu wenig enthält. Zu viel: denn es hat Solches in ſich aufgenommen, was die Idee nicht oder
2 was ſie überflüßig ausdrückt; zu wenig: denn es fehlt in ihm oder iſt zu dürftig entwickelt Solches, was die Idee ausdrückt. Ein Act, der gleichzeitig ein erweitertes Schaffen und kritiſches Meſſen iſt, hat in der Entwerfung der Skizze dieſen Mangel zu tilgen und ſo das quantitativ richtige Verhältniß, wie es die Qualität des Ganzen fordert, durchzuführen.

1. „Das Schöne iſt ein ſinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erſcheint, ſo daß in dieſer nichts iſt, was nicht ſinnlich erſchiene, und nichts ſinnlich erſcheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre“: zu dieſem Satz in §. 14 haben wir nun zurückzugehen, denn erſt die Kunſt giebt ihm Wirklichkeit. Die Compoſition bringt zur deutlichen Scheidung, was in der inneren Erzeugung des Bildes noch eingehüllt ſchlummert und ungeſchieden ineinander verläuft, und fördert ſo eine Reihe beſtimmter Geſetze, die ihrer Thätigkeit zu Grund liegen und zugleich durch ſie ſelbſt zum Bewußtſein gelangen, zu Tage. Der Satz des §. 14 ſpricht nun die Qualität in der reinen Einheit zwiſchen Idee und Bild zugleich als quantitatives Verhältniß aus. Die Idee iſt (unbeſchadet der inneren Vielheit der Momente, die ſie enthält) die Einheit; das Bild iſt die Vielheit, denn es gehört der ins Mannigfaltige auseinandergelegten Erſcheinungswelt an. Dieſe beiden Seiten ſollen ſich vollſtändig, ohne

Reſt auf einer von beiden, decken: dieß iſt die Einheit der Einheit und Vielheit. Die erſte Entdeckung, welche das ſchärfer prüfende Auge an dem innern Bilde macht, wird nun ſein, daß dieſes Verhältniß eben als quantitatives noch nicht richtig abgemeſſen iſt, daß die Attraction und Expanſion nicht rein und voll ineinander aufgehen. Ein Zuviel und ein Zuwenig wird ſich aufdrängen. Das Zuviel iſt theils eine Aufnahme von Solchem, was Anderes ausdrückt, als die Idee, die im vorliegenden Ganzen erſcheinen ſoll, theils ein Ueberfluß, der dieſe Idee oder eines ihrer Momente mehrfach ausdrückt. Die wirkliche Kunſt gibt in zahlloſen Werken, welche ausgeführt ſind, ehe jene prüfende und abmeſſende Compoſitionsthätigkeit ernſtlich vollzogen war, die Beiſpiele für den erſteren und den zweiten Fall. In viele religiöſe Gemälde ſind z. B. rein genreartige Gruppen eingeführt, welche ſtatt des Schwungs der Erhebung zum Unendlichen die Behaglichkeit des Lebens darſtellen, in Dramen ganze Figuren und Scenen, welche nicht zur Sache gehören, ſondern irgend eine Form des Charakters, der Sitte u. ſ. w. außer Zuſammenhang mit der geſchichtlichen Grund-Idee des Ganzen breit ausmalen. Intereſſante Studien in dieſer Richtung laſſen ſich z. B. an Göthes Fauſt machen; ſo iſt des Beſchwörungs- und Hexenſpucks zu viel, in die Walpurgisnacht ſind Epigramme auf Zeiterſcheinungen aufgenommen, welche in ein ſo bedeutendes Werk nicht gehören und ohne einen Apparat ſehr zufälliger Notizen nicht verſtändlich ſind. Das Zuviel im andern Sinne läßt ſich beſonders belehrend an einem Ueberfluß der Motivirung (deren Begriff ſpäter auseinanderzuſetzen iſt, aber für den jetzigen Zweck wohl vorausgenommen werden kann) nachweiſen. Es iſt namentlich die Vermiſchung des mythiſchen und rein hiſtoriſchen Standpuncts, die eine doppelte ſtatt einer einfachen Motivirung herbeiführt: ſo z. B. in Raphaels Stanzengemälde Leo und Attila, wo Attila durch die Beredtſamkeit des Pabſtes Leo I. zur Umkehr vor Rom beſtimmt erſcheinen ſollte, verſchwindet dieſes Motiv ganz unter dem zweiten, der Erſcheinung der zwei Apoſtel Petrus und Paulus in der Luft; Attila ſieht nach dieſen, die Beredtſamkeit des Leo und Leo ſelbſt ſind überflüßig geworden. Im Nibelungenlied wird die Motivirung des Haßes Brunhildens gegen Sigfrid und Chriemhilde durch einen Ueberfluß von Motiven dunkel: man weiß nicht, zürnt ſie, weil ein bloßer Dienſtmann zu hoch geehrt iſt, oder aus Eiferſucht; das kommt daher, daß ein mythiſcher Zug, Brunhildens Walkyrenſtand und ihre frühere Verlobung mit Sigfrid, halbvergeſſen dem Bearbeiter vorſchwebt. Doch auch ohne dieſen beſondern Grund zeigt ſich ſolcher Ueberfluß der Motivirung ſelbſt bei großen Dichtern. So iſt Jago's tödtlicher Haß gegen Othello von Shakespeare nicht einfach genug motivirt, indem zu ſeinem Groll über vermeintliche Zurückſetzung noch der unwahrſcheinliche Verdacht hinzutritt, daß Othello verbotenen Umgang mit ſeinem Weibe gehabt habe.

2. Zu wenig: dieß hat dieſelbe doppelte Bedeutung: es fehlt entweder im Weſentlichen, die Grund-Idee iſt nicht ausgedrückt, oder ſie iſt in den Theilen des Ganzen nicht erſchöpfend ausgedrückt. Das Erſtere iſt der Fall, wenn es einem Kunſtwerk an dem lezten Lichtpuncte fehlt, der die Seele des Ganzen zu Tage bringen ſollte, wenn die innerſte Abſicht wie mit einem Schleier bedeckt iſt; ein ſolcher Mangel wird an gewiſſen Hauptſtellen, wie im Porträt an Auge und Mund am empfindlichſten gefühlt werden, und was in dieſem Beiſpiel die lezten treffenden Lichter und Schatten ſind, das kann im hiſtoriſchen Bild, im Roman, Drama eine ganze Figur, Scene ſeyn, womit der Künſtler in der Schuld geblieben iſt; der Fehler wird ſich aber ebenſoſehr durch das Ganze hindurchziehen als eine Undurchſichtigkeit, ein Mangel an Relief, an ſchlagendem Durchbruch der Bedeutung in allen Hauptſtellen. Solche Werke beunruhigen dann, wie wenn man eine verwiſchte Schrift bey ſchlechtem Lichte leſen ſoll. Es kann aber auch, und dieß iſt der andere Fall, alles Nothwendige da und doch das Ganze dürftig ſein. Ein dramatiſcher Dichter gibt z. B. holzſchnittartig die Grundzüge einer Leidenſchaft, aber nicht ihren vollen Strom, nicht ihre Beredtſamkeit, Sophiſtik, Bilderfülle, oder er ſpricht ein Moment des Ganzen aus durch Eine Figur, Ein Ereigniß, Eine Handlung, wo der reiche Dichter, ohne darum in das Zuviel zu gerathen, daſſelbe Moment in mehreren Tönen, Schattirungen, durch mehrere Perſonen, Scenen giebt. So entfaltet Schillers Wilhelm Tell das revolutionäre Element in den verſchiedenen Formen der jugendlichen Leidenſchaft, der beſonnenen Berathung, der einſilbigen Entſchloſſenheit u. ſ. w. Es führt übrigens dieſer Punct auf ein anderweitiges Compoſitionsgeſetz, welches in der weiteren Entwicklung zu erörtern iſt. Hier iſt nur noch allgemein auszuſprechen, daß alle ächte Kunſt nicht dünn und ſpärlich, ſondern voll und üppig quillt, nicht aus Einer, ſondern vielen Röhren ſprudelt und mehr vor dem Zuviel als dem zu Wenig ſich zu hüten hat.

3. Daß die Thätigkeit, wodurch dieſes oberſte Compoſitionsgeſetz erfüllt wird, gleichzeitig ein wiederaufgenommenes Schaffen und ein kritiſches Meſſen ſein muß, dieſe Forderung begründet für das Begreifen des vorliegenden Actes keine neue Schwierigkeit. Wenn ſchon die Erzeugung des innern Ideals eine Einheit von Begeiſterung und Beſonnenheit iſt, ſo erleichtert in der Ausführung der Skizze die nun vor dem äußern Sinn ſich ausbreitende Form das Zuſammenwirken der

productiven und der kritiſchen Thätigkeit: das Zuviel und Zuwenig tritt ins Auge oder Gehör, das Denken iſt nun auch äußerlich ein Denken in Formen. Das Zumeſſen und Wegſchneiden, das Zudichten, Ausfüllen und das Streichen ſind nur zwei Momente Eines und deſſelben in Geiſt und Hand des Künſtlers thätigen, die Einheit entfaltenden, die Entfaltung in die Einheit zurückführenden Geſetzes.

§. 496.

Durch dieſes Geſetz wird in Kunſtwerken, deren Idee eine Fülle von Momenten in ſich ſchließt (§. 21) die Einführung gewiſſer ſelbſtändiger Einheiten, welche mit dem Ganzen nicht im Zuſammenhang der innern Nothwendigkeit, ſondern nur der äußern Verknüpfung ſtehen, aber theils negativ als Ruhepuncte, theils poſitiv als weitere Entwicklung des ganzen Lebensbildes ſich äſthetiſche Wirkung ſichern, d. h. von Epiſoden, keineswegs ausgeſchloßen.

Die Epiſode iſt von allen Einzelbildern, die ein äſthetiſches Ganzes als weſentliche Darſtellung ſeiner Idee in ſich begreift, wie ſolche der vorhergehende §. im Auge hatte, wohl zu unterſcheiden; ſie iſt keine untergeordnete Einheit, die in der Geſammt-Einheit organiſch begriffen iſt, ſondern könnte als Bild für ſich beſtehen und knüpft ſich nur loſe an das Ganze. An den vorhergehenden §. ſchließt ſich die Frage nach ihrer Berechtigung in dem Sinne an, daß es zunächſt ſcheint, zu wenig enthielte ein Kunſtwerk offenbar nicht, wenn ſie fehlte, ſondern es ſei nur zu beweiſen, ob ihre Einführung nicht ein Zuviel mit ſich bringe. Und doch wird man zugeben, daß im äſthetiſchen Gebiet offenbar etwas vermißt würde, wenn man die Epiſode als einen Beſtandtheil anzuſehen hätte, der im beſten Fall nur erlaubt iſt und gegen den Vorwurf des Zuviel in Schutz genommen werden kann. Da es mit dem Epos eine ganz beſondere Bewandtniß hat, ſo ſei hier nur aus einem Drama, Göthes Fauſt, der Auftritt zwiſchen Mephiſtopheles und dem Schüler, ſo wie der in Auerbachs Keller angeführt: nothwendig ſind ſie nicht, ſie führen die Handlung weder mittelbar, noch unmittelbar weiter und doch gehören ſie offenbar nicht zu den Theilen, die des Dichters eigenen Ausdruck „barbariſche Compoſition“ über dieſes Gedicht begründen. Um das Wahre feſtzuſtellen, muß man vor Allem das reichere Kunſtwerk auf Grundlage von §. 21 ins Auge faßen. Zwar enthält auch das einfachſte, wie ſchon derſelbe §. ausgeſprochen, eine Summe von Momenten in ſich, und da läßt ſich z. B. auf das (durch Kunſtſtyl über den Ausdruck des bloßen Bedürfnißes erhobene) Wohnhaus hinweiſen, an welchem ein Erker hervortritt, der dem Ganzen nicht nothwendig iſt, aber doch als ein behagliches epiſodiſches Ausblühen deſſelben erſcheint; ihre wahre Bedeutung aber erhält die Frage natürlich erſt bei höheren Kunſtwerken, die reich ſind an Gliedern, wie dem hiſtoriſchen Gemälde, größern Muſikwerk, Epos (Roman), Drama. Hier ſagt nun der §. von der Epiſode zuerſt aus, daß ſie zwar nicht innerlich nothwendig, aber doch an das Ganze angeknüpft ſein muß. So führt in Göthes Fauſt die Scene mit dem Schüler das Bild von dem Charakter des Mephiſtopheles fort und durch deſſen negative Kritik des Zuſtands der Wiſſenſchaften mittelbar das Bild von Fauſts revolutionärem Geiſt in dieſem Gebiete; ſo erſcheint die Scene in Auerbachs Keller als erſte Einführung des Fauſt in die Welt, damit er ſehe, „wie leicht ſichs leben läßt," aber beides geſchieht in demſelben Drama auch auf andere Weiſe und in andern Formen, die Scenen wären entbehrlich und ſind jedenfalls weiter ausgeſponnen, als jene Zwecke erfordern; ſo zeigt der Krieg gegen die Sachſen im Nibelungenlied Sigfrid in ſeiner Größe und Unentbehrlichkeit, wird ein Motiv zu der ſchönen Scene zwiſchen Chriemhilde und dem Boten, auch wird das Verhältniß zu den Sachſen weiterhin als Vorwand bei der Einleitung von Sigfrids Ermordung benützt, aber jener Krieg iſt im Verhältniß zu dieſen Zwecken jedenfalls zu breit ausgeführt. Es iſt alſo allerdings ein Ueberfluß vorhanden, und für dieſen nimmt nun der §. zwei Rechtfertigungs-Gründe in Anſpruch: zuerſt den negativen eines Ruhepuncts, der die zwei Momente einer Erholung von vorangegangener Erſchütterung und einer Stärkung für neue in ſich ſchließt. Jene zwei Auftritte in Göthes Fauſt ſind ſolche Ruhepuncte, ein beſonders klares Beiſpiel aber iſt die wiederholte ausführliche Erzählung von den Garten-Anlagen im Wilhelm Meiſter; das Komiſche in Shakeſpeares ſtrengen Tragödien (wie der Pförtner im Macbeth) ließe ſich ebenfalls anführen, hängt aber mit Anderem zuſammen, was nicht hieher gehört. Der poſitive Rechtfertigungsgrund aber iſt die Erweiterung des Lebensbildes: ſo erweitern jene zwei Scenen in Göthes Fauſt das Bild des akademiſchen Elements, welchem Fauſt angehört, ſo können in einem hiſtoriſchen Gemälde genreartige Nebengruppen die allgemeine Lebensluft der Sitte und Zuſtände weiter entwickeln, auf deren Grundlagen die höhere Handlung ſich bewegt. Dieß gilt nun im weiteſten Sinne vom Epos, das die Welt und das Menſchenleben in ihrer Breite mit ruhiger, Alles gleich warm beleuchtender Sonne beſcheint; da dieſe Eigenſchaft bei der Lehre von dieſer Kunſtform zu begründen und zu entwickeln iſt, ſo laßen wir uns hier nicht weiter ein und beſchäftigen uns auch mit den vielbeſprochenen homeriſchen Epiſoden nicht. Natürlich fällt nun aber die ganze Berechtigung weg und tritt einfach das Verbot des Zuviel ein, wenn eine ſolche halb ſelbſtändige Einheit in der Einheit eines Kunſtwerks zu dieſem überhaupt nicht ſtimmt: ſo, wenn bei einem Taufacte von Maſaccio ein von Froſt zitternder Nackter eingeführt iſt, auf deſſen naturwahre Behandlung nun ein, der Aufgabe des Ganzen fremdes, Intreſſe fällt; Aehnliches iſt ſchon zum vorh. §. angeführt. Von den Liebes-Verhältnißen in Schillers Wallenſtein und Tell läßt ſich zweifeln, ob ſie nicht ebenfalls Epiſoden ſind, die zum Ganzen nicht ſtimmen. Eine Reihe von faſt lauter willkührlichen Epiſoden iſt das romantiſche Epos.

Natürlich hat nun auch der Umfang der berechtigten Epiſode ſeine Grenze und dieß führt zu dem Geſetze des Werthverhältnißes der Theile, wovon der folgende §. handelt.

§. 497.

Ein zweiter Mangel des innern Bildes, welchen jene Prüfung dem 1
Künſtler enthüllen wird, iſt unvollkommene Beſtimmung des Werthverhältnißes
der im Ganzen enthaltenen Einzelbilder als eines Verhältnißes der Ueberordnung,
Nebenordnung, Unterordnung. Dieß Verhältniß wiederholt ſich
aber auf zwei Seiten, in welche jedes künſtleriſche Ganze ſich theilt. Die eine dieſer
Seiten enthält das Subject des Ganzen, die andere entweder das Element, worin 2
es lebt und wirkt, oder das Beigeſellte, das von ihm als ſeinem Elemente
abhängt. Dieſe zweite, blos accidentielle Seite umfaßt das ſogenannte Beiwerk.
Ein weiteres, aus dem erſten folgendes Compoſitionsgeſetz hat nun das Maaß
der Betonung und Entfaltung gemäß der innern Rangſtufe ſowohl zwiſchen dieſen
beiden Seiten, als auch innerhalb einer jeden derſelben abzuwägen.

1. Das Werthverhältniß der Einzelbilder innerhalb der Seite des Kunſtwerks, die das Subject des vorliegenden Ganzen enthält, iſt nicht zu verwechſeln mit dem Verhältniß dieſer ganzen Seite zu der zweiten, welche das Accidentielle, das ſogenannte Beiwerk, enthält; hier iſt zuerſt nur von jenem erſteren Verhältniß die Rede. Subject des Ganzen iſt das, was je im vorliegenden Kunſtwerke die weſentliche äſthetiſche Wirkung beſtimmen ſoll, alſo z. B. im Landſchaftgemälde das Naturleben, im Thierſtücke das thieriſche, im Genre- (Sitten-) Bilde und im hiſtoriſchen Gemälde das menſchliche Leben. Die in dem letzteren der Haupthandlung untergeordnete Nebenhandlung, oder z. B. im Drama die Nebenfigur, ja die ganz untergeordnete Figur, wie ein Bote, Diener iſt nicht Beiwerk, ſondern ein Glied der ſubſtantiellen, das Weſen des Ganzen beſtimmenden Seite, aber innerhalb dieſer ein minder bedeutendes. Dieſer Unterſchied

läßt ſich ſehr leicht auch auf Kunſtwerke übertragen, die nur Eine Geſtalt darſtellen. Die einzelnen Glieder einer Figur ſind in ihrer Stärke, in dem Grad ihrer ſich verdrängenden oder zurücktretenden Thätigkeit dem Charakter des Ganzen untergeordnet; dazu gehört auch die Gewandung, ſie iſt minder weſentlich, aber weit mehr, als bloßes ſogenanntes Beiwerk. In der Architectur ſind Seitenflügel, Oeffnungen, Glieder des Gebäudes ſolche untergeordnete Momente des Ganzen; was hier die Stelle des Beiwerks vertrete, davon unter 2. In der Muſik kann kein Zweifel über den Sinn des Unterſchieds zwiſchen Herrſchendem, Untergeordnetem u. ſ. w. entſtehen, ebenſowenig in irgend einer Gattung der Poeſie. In der Ausführung der Skizze wird nun der Künſtler immer finden, daß im innern Bilde das rechte Werthverhältniß zwiſchen den Theilen, richtiger Gliedern des Ganzen noch nicht beſteht. Der §. unterſcheidet Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Hier kann nur darüber ein Zweifel entſtehen, was unter Nebenordnung verſtanden ſey. Der abſolute Mittelpunct des Ganzen duldet natürlich nichts Nebengeordnetes, ſondern nur Untergeordnetes, er ſoll herrſchen. Wenn auch zwei Helden kämpfend ſich gegenüberſtehen, oder neben einer Haupthandlung eine zweite verwandte hinläuft, ſo darf dort der zweite Held, hier die zweite Handlung doch nur der Exponent für die Größe des Hauptehelden, der Haupthandlung ſein. So in Shakespeares Macbeth iſt dieſer nicht, ſeine Gemahlinn, die Hauptfigur, im Antonius dieſer, nicht Octavian, im König Lear wiederholt ſich die tragiſche Störung der Familie Lears im Hauſe Gloſters, aber dieſe verſtärkt nur jene, verdrängt ſie nicht aus dem Vordergrund. Allein innerhalb des Untergeordneten ſteht Einiges auf gleicher Höhe, gleicher äſthetiſcher Rangſtufe, iſt ſich alſo nebengeordnet. So ſtehen ſich in der Gruppe des Laokoon die beiden Knaben, dem Vater untergeordnet, ungefähr in gleichem Gewichte der Bedeutung, wiewohl unter ſich wieder verſchieden, gegenüber. So treten im König Lear Edgar und Cordelie einander gegenüber als verwandte Lichtpuncte in einer verdorbenen Welt. Es können auch Gegenſätze ſein: ſo erſcheinen Kent und Oswald, der treue und der ſchurkiſche Diener, einander gegenüber geſtellt, ihr Gegenſatz gibt ihnen dieſelbe Richthöhe, die ſich in einem Gemälde, einem plaſtiſchen Werk auch räumlich ausdrücken würde. In der Baukunſt ſind dieſe Verhältniße am klarſten und treten unmittelbar ins Auge, wenn Theile, die zu zweien oder mehreren ſymmetriſch ſich gegenüberſtehen ſollen, wie Flügel, Fenſter, Portale u. ſ. w. verkehrter Weiſe nicht in dieſer Ordnung geſtellt ſind. In der einzelnen menſchlichen Figur iſt dieß Gegenüber durch den Bau des Körpers gegeben: das Haupt emporragend, tiefer auf gleicher Höhe Schultern, Arme u. ſ. f. Wir reden übrigens noch nicht ſpeziell vom räumlichen Compoſitionsgeſetz, darum wäre eine

Warnung vor einer ängſtlichen Auffaßung dieſer Nebenordnung unzeitig. Was Unterordnung ſei, iſt klar; darüber belehrt z. B. jeder Schauſpieler, der in einer unbedeutenden Rolle die Bedeutung des erſten Helden affectirt und durch ſein Vordringen das Ensemble ſtört. In der Gruppe des Laokoon iſt der ältere, noch unverwundete Knabe bedeutender, als der jüngere, der vom Biſſe eben getödtet zurückſinkt, u. ſ. w. Dem Untergeordneten iſt Weiteres untergeordnet und das Verhältniß wiederholt ſich bis in die äußerſten Spitzen des Kunſtwerks.

2. Die zweite Seite iſt zunächſt das umgebende Element, Boden, Wohnſitz, die allgemeinen Bedingungen und Mittel des Daſeins für das Subject der Darſtellung enthaltend; alſo wo das thieriſche Leben Subject der Darſtellung iſt, da wirkt die Natur als das tragende, ernährende, dem Spiel und Genuß dienende Element mit; wo das menſchliche Leben die Darſtellung beſtimmt, da bewegt ſie ſich nicht blos in der Natur, ſondern auch in der künſtlichen Wohnung, in der Umgebung von Geräthen, Schmuck, Werkzeugen, Thieren zu Dienſt und Spiel. Es war aber noch eine andere Bedeutung dieſer zweiten Seite hervorzuheben, die Umkehrung des Verhältnißes nämlich, ſo daß die Rolle des äſthetiſch nur Mitwirkenden dem Theile zufällt, der eben von jenen Lebensbedingungen abhängig iſt. So iſt im Landſchaftsgemälde das allgemeine Naturleben Subject der Schönheit; Bauwerke, Thiere, Menſchen, die da auftreten und denen jenes als Boden, Nahrungsquelle, Stoff der Thätigkeit dient, ſind nur anhängende, mitwirkende Theile des Ganzen. Dieſe zwei Verhältniße ſind an ſich ſehr verſchieden, im vorliegenden Zuſammenhang aber fallen ſie beide unter Einen und denſelben Begriff: den des *Beiwerks*. Der §. erläutert dieſen Ausdruck durch: accidentiell (dem entſprechend hier das Subject des äſthetiſchen Ganzen Subſtanz zu nennen wäre): eine Bezeichnung, durch welche der veraltete Standpunct, der in dem Begriff des Beiwerks liegt, wohl am zweckmäßigſten vermieden wird. Dieſes Accidentielle kann ſich allerdings nicht in allen Künſten gleichmäßig ausbilden; nur in der Malerei, der epiſchen und dramatiſchen Dichtkunſt tritt es in ſeiner Bedeutung klar hervor, in andern Künſten und Kunſtformen findet ſich nur annähernd Entſprechendes: ſo iſt z. B. in der Plaſtik das Attribut eigentlich mehr, als Beiwerk, und nur die Baſis, die Andeutung des Locals durch einen Baumzweig, Fels und dergl. entſpricht dieſem Begriffe. Wenn wir den Begriff des Beiwerks einen veralteten nennen, ſo haben wir im Auge, wie man darunter eine Zugabe zu dem Subjecte des äſthetiſchen Ganzen, die ſo oder anders ſein oder auch ganz fehlen könnte unbeſchadet des Weſens dieſes Ganzen, zu verſtehen pflegt. Es ſtammt dieſer atomiſtiſche Begriff aus den Zeiten her, wo man die Bedeutung dieſer zweiten Seite des Kunſtwerks völlig

verkannte. Im ächten Kunſtwerk iſt all dieß Umgebende, Mitwirkende als ein die Stimmung und Situation des Ganzen weſentlich Mitbedingendes und Vollendendes durch einen und denſelben Act mit dem Subjecte des Ganzen empfangen und entworfen; die Skizze und Ausführung ändert daran, aber ebenſogut auch an jenem Subjecte. Menſchliche Figuren und ihre Umgebung von Landſchaft, Gebäuden, Geräthen, Thieren, Landſchaft und ihre thieriſche oder menſchliche Staffage, Thierſtück und die umgebende Landſchaft müßen zuſammencomponirt ſeyn, ſo daß man ſich das Einzelne nicht anders oder wegdenken kann, ohne ſich das Ganze anders zu denken. Ein anderer Künſtler hätte vielleicht dieß Mitwirkende anders gemacht, aber dann auch die Hauptfiguren: in dieſer Conception gehört es ſo zuſammen. Der fehlerhafte Begriff war aber nur der Ausdruck einer fehlerhaften Praxis und dieſe war ein Ausfluß davon, daß ſich die Kunſtzweige noch nicht klar geſchieden hatten: der Begriff des Beiwerks ſtammt aus der Zeit, wo man in religiöſen oder überhaupt ernſten Gemälden ſpielende Hunde (man denke u. A. an die obligaten Katzen und Möpſe des einſt berühmten Kupferſtechers Ramberg), in Landſchaften hiſtoriſche oder mythiſche Scenen anbrachte und wo häufig der Landſchaftsmaler ſich die thieriſche oder menſchliche Staffage, oder der Thiermaler die Landſchaft von einem andern in ſein Werk hineinmalen ließ. Bei einer ſolchen Praxis konnte weder in die Bedeutung dieſer mitwirkenden Theile, noch in das Maaß derſelben, wie es ſich in verſchiedenen Kunſt-Zweigen durch die Natur der Sache beſtimmt, eine Einſicht ſich ausbilden. Schon in dem Ausdruck Beiwerk liegt die Meinung ausgeſprochen, daß es ſich von einer Zugabe handle, die von außen nachträglich angeklebt werde. Das Aeußerliche, was auch wir durch unſere Bezeichnung: accidentiell ausdrücken, liegt aber nicht darin, daß der Künſtler hier willkührlich verfahren dürfte und nachträglich nach Laune aufſetzen, ſondern es liegt in der Bedeutung des blos Umhüllenden oder Anhängenden im Verhältniß zum Hauptſubjecte, was aber je in einem gegebenen Ganzen immer zu dieſem ſtimmen, mit ihm in Eins aufgehen ſoll. Es iſt nicht gleichgiltig, ob in dieſer Landſchaft nur ein einſamer Reiher oder Fuchs, in jener eine Gruppe wandernder, lagernder, badender Menſchen als Staffage auftritt, nicht gleichgiltig, ob dieſe leer von menſchlichen Wohnungen, jene mit wohnlicher oder verfallener Architectur ausgeſtattet iſt, ob in dieſem Genrebild vieles und gerade ſolches Geräth, Hausthier, in jenem hiſtoriſchen Bild nichts oder wenig der Art und eben nur ſolches mitwirkt. Kurz: das Maaß des ſog. Beiwerks beſtimmt ſich durch die Idee ſelbſt, welche dem Ganzen ſeine Einheit gibt, das hier aufgeführte Compoſitionsgeſetz iſt alſo nur ein Ausfluß des oberſten §. 495. Es ließe ſich von einer ſolchen Maaßbeſtimmung gar nicht reden, wenn dieſe Theile eines Kunſtwerks indifferent wären; vielmehr es kann eine ſolche nur geben, weil die Einführung und Anordnung derſelben in Einem Zuge mit der Grund-Idee erfolgen ſoll. Fehlt dieſes innere Band, ſo wird des Umgebenden und Beigeſellten zu viel oder zu wenig, es wird zu dürftig entwickelt oder zu anſpruchsvoll ſeyn. Die Verkehrung des richtigen Verhältniſſes hat ihren Grund entweder darin, daß das Accidentielle durch einen nachträglichen Act reflectirender Abſichtlichkeit weiter ausgeſponnen wird, als ſich ziemt; dieſer Fehler iſt ein ächt moderner und insbeſondere der Landſchaftmalerei der Düſſeldorfiſchen Schule vorzuwerfen: ein Ausdüſteln, das immer noch mehr Gedanken in das Ganze hineintragen will und es dadurch zerreißt; oder in der oben erwähnten Naivetät einer Zeit, welche für die bereits erſtarkte Richtung auf Genre und Landſchaft noch kein eigenes Bett gefunden hat. Geht jedoch das Mißverhältniß ſo weit, daß geradezu das Höhere als Beiwerk zum Niedrigeren erſcheint, wie in den zu §. 493, ₂. angeführten Beiſpielen von Baſſano und Andern, ſo gehört dieß in jenen, nicht in den gegenwärtigen Zuſammenhang. Das richtige Verhältniß kann übrigens auch durch die Art der Ausführung verletzt ſein, nämlich durch die Wichtigkeit, welche die Behandlung einem Beiwerke gibt, z. B. wenn in einem hiſtoriſchen Gemälde die Reize einer doppelten Beleuchtung oder des Schimmers von Metall, Glas u. ſ. f. mit einer ſo ausdrücklichen Virtuoſität behandelt ſind, daß ſie die Aufmerkſamkeit von den Hauptgeſtalten und der Handlung ablenken; dieß iſt ebenfalls insbeſondere ein moderner Fehler (z. B. die büßende Magdalena von Maes). — Zum Schluße ſagt der §., es ſei in der Compoſition nicht blos das Verhältniß zwiſchen dieſer accidentiellen und der ſubſtantiellen Seite abzuwägen, ſondern auch innerhalb jeder der beiden Seiten das rechte Maaß zwiſchen dem Herrſchenden und dem Untergeordneten zu beſtimmen. Was damit gemeint iſt, bedarf nur eines Beiſpiels zur Erläuterung. Es können in einem hiſtoriſchen Bild und in einem Genrebild Bauwerke, innere häusliche Räume, Geräthe, Thiere auftreten, in einer Landſchaft als Staffage ebenfalls Bauwerke, Menſchen, Thiere; da muß nun der Charakter des Ganzen beſtimmen, welche unter dieſen verſchiedenartigen mitwirkenden Erſcheinungen vorwiegt, wie es denn z. B. einleuchtet, daß nicht jede Landſchaft gleichmäßig ſtark hervorgehobene Architectur und menſchliche Staffage, daß nicht daſſelbe hiſtoriſche Bild, das einen gewiſſen Apparat an Baulichkeiten und Geräthen und die Zugabe eines Hausthiers paſſend erſcheinen läßt, darum das Vordringen des letzteren verträgt u. ſ. w. Alle dieſe Bemerkungen finden ihre weitern Belege in der Lehre von den einzelnen Künſten.

§. 498.

1 Dieſe ordnende Thätigkeit deckt nothwendig zugleich den weitern Mangel
auf, daß es dem Einzelnen des innerlich entworfenen Ganzen an der ſtrengen
Sonderung fehlt, auf welcher die wahre Einheit ruht: ein unbeſtimmtes
Ineinanderlaufen, worin theils das Einzelne überhaupt noch nicht ſeinen rechten
Ort einnimmt, theils das richtig Aufgeſtellte nicht, wie es ſoll, voneinander
abſticht. Hier tritt das Compoſitionsgeſetz der Scheidung ein, welchem ebenfalls
durch einen Act des Meſſens genügt wird, der zugleich ein erweitertes Schaffen
2 iſt. Daſſelbe verlangt überhaupt ein klares Auseinanderrücken und Auseinanderhalten,
beſtimmter die gegenſeitige Hebung der Einzelbilder durch den Contraſt
ſowohl des Unterſchieds, als auch des Gegenſatzes.

1. Die Beſtimmung des Werthverhältnißes der Theile iſt natürlich nicht möglich, wenn dieſe nicht ſcharf und klar ſich voneinander abheben; alſo iſt in dem zuletzt aufgeführten Compoſitionsgeſetze das nun auftretende vorausgeſetzt. Solche Vorausſetzungen ſind aber unvermeidlich, und ſo hier: nur wenn die ſcheidende Thätigkeit an der gegenwärtigen Stelle eingeführt wird, iſt der organiſche Fortgang der Begriffe möglich, der uns von da weiter zu den letzten und höchſten Compoſitionsgeſetzen zu führen hat. — Indem nun die Compoſition zunächſt als ein Scheiden auftritt, wäre ſie auf dieſem Puncte eigentlich Dispoſition zu nennen. Das innere Bild kann der nunmehr aufgeſtellten Forderung unmöglich genügen: denn verſetzt in den innern Bilderſaal des Geiſtes wird die Erſcheinung in jenen Wurf und Hauch der Allgemeinheit gezogen, den der Geiſt allen ſeinen blos innern Gebilden gibt: die Grenzen der Theile oder Glieder verſchwimmen. So können wir von einem Angeſicht eine den Grundcharakter deſſelben ganz beſtimmt feſthaltende innere Vorſtellung haben, ohne daß wir doch die Farbe des Auges, die Zeichnung der Naſe, Lippen anzugeben wüßten; die Wirkung, die dadurch entſteht, daß dieſe Theile durch dieſe Farbe, Geſtalt, Licht und Schatten ſich ſo und ſo voneinander abheben, iſt uns gegenwärtig, aber die Urſachen verſchweben ins Unbeſtimmte. Geht man mehr ins Große, ſo iſt der Mangel ein noch gröberer: das innere Bild einer Landſchaft, einer Scene, worin Menſchen handeln, einer Tonmaſſe, worin eine Empfindung ihre verſchiedenen Momente entfaltet, wird bei näherer Prüfung ſich nicht nur in dem Sinne als unverarbeitet zeigen, daß das Einzelne ineinander zerfließt, ſondern daß ganze Theile einen unpaſſenden Ort einnehmen; da muß jener Fels herüber zu dieſem Baum, mit dem er einen ſchönen Contraſt bildet, während er ſonſt nur ſtört, jene Figuren müßen

auseinandergerückt werden u. ſ. f. Die ganze Thätigkeit, welche dieſen Mangel zu ergänzen hat, könnten wir mit einem aus der Malerei entlehnten Ausdruck eine Haltung gebende nennen. Unter Haltung verſteht man, wenn in einem Gemälde ſich Alles klar und ſchlagend voneinander abhebt, einander zurücktreibt, auseinander und hintereinander tritt. Dieſe Wirkung bringt der Maler allerdings hauptſächlich durch die ſpeziellen Mittel der Ausführung, Licht und Schatten, Farbe, Linear- und Luftperſpective hervor, allein ſchon in der Anlegung der Skizze, ſelbſt ſofern ſie noch erſt gezeichnet wird, muß ſich ihm darſtellen, daß die Bedingungen der Haltung tiefer, in der Compoſition ſelbſt liegen. Es muß abgetheilt, es muß durchgeſchnitten, es muß geſtrichen, es muß aber auch hinzucomponirt werden. Auch dieſer Act, ſagt der §., iſt nicht nur ein Meſſen, ſondern auch ein erweitertes Schaffen; es können ganze Figuren, Gruppen u. ſ. w. hinzutreten müßen, um die nothwendige Klarheit der Theilung einzuführen; aber auch die Ausſcheidung ſolcher, welche die Schärfe der Sonderung hindern, iſt ein Schaffen. Nothwendig jedoch iſt es nicht, daß ganze Theile des innern Entwurfs entfernt oder neue hinzugefügt werden; auch ohne ſolche bedeutendere Veränderungen iſt das meſſende Theilen ein neues Schaffen. Man frage ſich, ob in dem Bilde, das ſich Leonardo da Vinci von ſeinem Abendmahl (auf das zu dieſem Zwecke ſchon die Anm. zu §. 399 hingewieſen hat) innerlich entworfen hatte, jene organiſche Theilung der 12 Jünger in Gruppen von je drei Männern, die ſich ſo klar voneinander abheben, ſo verſchieden und doch ſo ſymmetriſch geſtellt und alle von der Einheit des Eindrucks durchzuckt ſind, welchen die Worte Chriſti hervorgerufen haben, mit der Beſtimmtheit durchgeführt war, wie in ſeinem Gemälde? (vergl. Göthes Werke Band 39. Abendmahl von Leon. da Vinci.)

2. Der Begriff des Contraſtes, zu dem ſich die vorhergehende allgemeinere Forderung nun zuſammenzieht, iſt im erſten Theile des Syſtems aufgetreten in dem Abſchnitte: das Schöne im Widerſtreit ſeiner Momente. Er muß in der Kunſtlehre wieder, und zwar in einem ganz neuen Sinne auftreten und darum wurde auch dort der Ausdruck Contraſt wenig gebraucht. Contraſt nämlich iſt hergebrachtermaßen mehr ein Kunſt-Ausdruck, als ein allgemein äſthetiſcher, d. h. als eine Benennung für jene innere Bewegung im Weſen des Schönen, wodurch ſeine zwei Momente ſich voneinander abſtoßend das Erhabene und Komiſche bilden. Nicht nur dieſer innere Gegenſtoß ſelbſt wird in dem erſt innerlich entworfenen Bilde, wenn es an die Ausführung geht, als noch nicht hinreichend ſichtbar und ſcharf einer Aufhöhung durch derberen Strich und Farbe ſich als bedürftig erweiſen; der Contraſt tritt als Kunſtgeſetz

auf auch abgeſehen vom Erhabenen und Komiſchen. Es liegt demſelben die einfache Wahrheit zu Grunde, daß das, was Jedes iſt, in ſein volles Licht erſt tritt, wenn durch Gegenüberſtellung klar wird, was es nicht und was ſein Gegentheil iſt. Dieſe Wahrheit iſt in dem erſt inneren Bilde, wo Alles wie unter einem Flor ineinander verſchwimmt, noch nicht in Kraft. Die allgemeine Accentverſchärfung, die nun eintreten, dieſe verſtärkte Druck, der, auf die Einzelbilder geworfen, ſie durch Gegenſpannung herausheben ſoll, dieſer Antagonismus, den wir Contraſt nennen, hat nun ſelbſt wieder verſchiedene Stufen. Für die weniger ſtarke Form des Contraſtes wiſſen wir keine andere allgemeine Bezeichnung zu finden, als: Contraſt des Unterſchieds; nur einzelne beſtimmte Gebiete bieten die erläuternde Terminologie. Wir nehmen hier als höchſt belehrendes Beiſpiel das Farbengebiet. Contraſt des Unterſchieds bedeutet den Contraſt der Töne Einer Farbe und der Schattirungen verwandter, d. h. im Farbenkreis ſich nahe liegender Farben (wogegen Contraſt des Gegenſatzes die Gegenwirkung der Hauptfarben bedeutet); alſo z. B. die gegenſeitige Hebung, die dadurch eintritt, daß Hell = und Dunkelgrün oder Gelbgrün und Blaugrün zuſammengeſtellt wird. Die Farbe iſt ein abſtractes Moment im Schönen; in allem concret Schönen wird der Unterſchied des Grades zugleich ein qualitativer, alſo Tonverſchiedenheit zugleich Schattirungs=Verſchiedenheit ſeyn. Wir könnten nun die ganze Reihe der Künſte durchwandeln und an Beiſpielen die Bedeutung dieſer erſten Stufe des Contraſtgeſetzes nachweiſen; wir deuten aber nur mit einem Worte auf die belebenden Contraſte innerhalb derſelben Hauptlinie in der Baukunſt (z. B. die Theile des doriſchen Gebälks), auf die contraſtirenden Lagen der Glieder in der Einzelſtatue der Plaſtik hin: z. B. daß der eine Arm gehoben, der andere geſenkt iſt, daß keine Statue auf beiden Füßen mit gleichem Gewichte ſteht u. ſ. w. In der Gruppe wird die Sache klarer; man denke z. B. an die beiden Söhne Laokoons und ihren milden Contraſt, indem der eine ſchon verloren, der andere noch nicht verwundet iſt, mit der freien Hand die Schlange abzuſtreifen ſucht und die Seele noch frei hat, um voll Mitleid und Schrecken zum Vater aufzuſehen; der Contraſt beider Söhne gegen den Vater iſt ſtärker, läßt ſich aber doch auch noch unter der milderen Form befaſſen. In der Malerei ſtelle man ſich z. B. den verſchiedenen Ausdruck deſſelben Affects in einer Darſtellung des bethlehemitiſchen Kindermords, zuſammenwirkend mit dem Farben=Unterſchied, vor; daß die Muſik die reichſten Belege liefert, leuchtet ein, wir machen aber nur auf den gleichzeitigen Vortrag einer Melodie durch verwandte Inſtrumente und Stimmen, namentlich auf das Verhältniß zwiſchen Baß und Tenor, Alt und Diſcant hin und verweilen etwas mehr bei der Poeſie, und zwar der dramatiſchen, wo Shakespeare, dieſer noch unerklärte Compoſitionskünſtler, ſo viel Stoff bietet. Er vorzüglich liebt es, jeden weſentlichen Ton des Ganzen durch eine Verdopplung, Verdreifachung in verſchiedenen verwandten Tönen zu heben. In Romeo und Julie iſt Romeo durch den verſchiedenen Charakter ſeiner Freunde Benvolio und Mercutio in höheres Licht geſtellt, zu Mercutio ſteht er allerdings in dem ſchärferen Contraſte des Gegenſatzes, mit ihm zuſammengefaßt aber tritt er vielmehr gegen Tybalt in dieſes Verhältniß, mit Mercutio in das des milden Contraſtes. Auf der andern Seite ſtehen Capulet und ſeine Frau, Capulet und Tybalt im Contraſte der Schattirung und des Tons. Auf beiden Seiten treten ſich die Amme und Lorenzo ſo gegenüber, daß ſie den vollen Contraſt des Gegenſatzes bilden würden, wenn ſie nicht durch die Rolle von Zwiſchenträgern und Vermittlern wieder verwandt wären. In Richard III. iſt dieſer vollendete Böſewicht durch die, ſelbſt wieder in den verſchiedenſten Tönen ſich unterſcheidende, Unreinheit und nur inconſequentere Bosheit der ganzen umgebenden Welt in ſein volles Licht geſetzt, in der Gleichheit verſchieden ertönt Schmerz und Fluch der klagenden Frauen u. ſ. w. Macbeth und Lady Macbeth ſind zwei mit der größten Tiefe auf gegenſeitige Farbenſteigerung innerhalb deſſelben Charakters: phantaſievoller Ehrgeiz, angelegte Naturen. Am belehrendſten tritt daſſelbe Kunſtmittel hervor, wo Shakespeare zwei verſchiedene Fabeln verbindet, ohne daß dieß für die Darſtellung der Grundidee der Handlung abſolut nothwendig geweſen wäre, eben um jenem Geſetze zu genügen. So beſonders im König Lear: der ähnliche Fall begiebt ſich hier, damit wir recht erkennen ſollen, was das Weſen und die Folgen verkehrter Vaterliebe und zerſtörter Pietät ſeien, im Hauſe des Herzogs Gloſter, wie in dem Hauſe Lears. Weiter heben ſich gegenſeitig der wirkliche Wahnſinn Lears, der verſtellte Edgars und das abſichtliche Faſeln des Narren. Auf der Seite des Hauſes Lear iſt der Kindes-Undank in doppelter, abſichtlich nur ganz wenig unterſchiedener Form und ebenſo in zwei ganz ſymmetriſch angelegten Scenen entwickelt. Wie die Böſen (Lears Töchter, ihre Gatten, der Haushofmeiſter, Edmund) Variationen des Einen Thema ſind, ſo die Guten: Edgar, Cordelia, Kent und der Narr. In ſo reicher Theilung der Stimmen breitet ſich bei dieſem Dichter die Melodie aus. Trotz der Relativität, welche dieſe Beziehungen ſo beherrſcht, daß daſſelbe Verhältniß, das, nach der einen Seite betrachtet, voller Contraſt iſt, nach der andern als milder erſcheint und umgekehrt, iſt nun von der bisher beleuchteten Form der ſcharfe Contraſt des Gegenſatzes wohl zu unterſcheiden. Licht und Dunkel, lichtvolle und lichtarme Farbe geben das nächſte Beiſpiel. Man darf auch die Farben-Diſſonanzen (§. 251) hieher ziehen, denn wenn in dieſer die eine Farbe auch die andre in ſich enthält (wie in der Zuſammenſtellung von Rothblau und Roth u. ſ. w), ſo iſt dieß in der moraliſchen Welt, wenn Bös und Gut unmittelbar aneinandergerückt wird, ebenſo, denn das Böſe enthält die guten Kräfte gegen ihre Beſtimmung gedreht in ſich. Wir verweilen auch hier nicht bei den einzelnen Künſten, nicht bei dem Gegenſatze der Hauptlinien in der Baukunſt: dem Antagonismus der Hauptformen und Bewegungen, des Feſten und Weichen, der Wölbungen und Flächen, der ſcharfen Winkel und Bogenlinien (Feuerbach D. vatican. Apollo S. 59.) in der plaſtiſchen Darſtellung des einzelnen Körpers, der Charaktere, Leidenſchaften, Formen in der Gruppe, überſpringen das für dieſen Satz beſonders fruchtbare Feld der Malerei, deuten in der Muſik nur auf die vollen Diſſonanzen der Tonleiter, das gleichzeitige Ertönen der entgegengeſetzten Hauptſtimmen und verſchiedenen Melodien hin und faßen nur die größere poetiſche Compoſition wieder genauer ins Auge, und zwar an den ſchon gebrauchten Beiſpielen. Man ſehe, wie in Romeo und Julie die Gegenſätze der Liebe und des Haßes, der Freuden des Feſtes und der Schauder der Todtengruft zum vollen Gegenſtoß wie das hellſte Licht und das tiefſte Schwarz aneinandergerückt ſind, wie ferner die Perſonen einander in vielfachem vollem Contraſte gegenüberſtehen, ſowohl von beiden Seiten, als innerhalb der einzelnen Seite, denn nicht nur die beiden Häuſer, alſo insbeſondere Romeo dieſſeits, Capulet und Tybalt jenſeits, ſondern auch die Charaktere in denſelben ſtehen ſich gegenüber: Julie iſt durch die Amme, dann durch ihre Eltern, und zwar mehr durch die Mutter, als den Vater, endlich durch den wilden Tybalt wie ein Diamant durch dunkle Farbe gehoben, dann ſteht der ächten Liebe noch die Erwerbung des Mädchens vermittelſt Elternzwangs durch Paris entgegen. In Richard III: dieſer ſelbſt und die unſchuldigen Kinder Eduards, dann Richmond (voller, unmittelbar auch ſceniſch zuſammengerückter Contraſt vorzüglich in der Geiſterſcene.) In Macbeth: dieſer mit ſeiner Gattinn und der gnadenreiche Duncan, der biedere Banquo, Schmaus und furchtbare Geſpenſter-Erſcheinung. Im König Lear: Cordelia und ihre Schweſtern, Edgar und Edmund, Kent und Oswald. Man denke ferner an Othello und Jago, Desdemona und Emilie, und ſehe, wie hier nicht nur Ehrlichkeit, Offenheit einer großen Seele und Argliſt, Adel der Liebe und Gemeinheit, ſondern überhaupt der edeln, ächten Ehe die ſchmutzige, die jeden Flecken und Verdacht unverſehrt erträgt, gegenüber geworfen iſt; man denke an den unentſchloßenen Hamlet und den entſchloßenen Laertes. Aus der neuern Poeſie wählen wir Göthes Fauſt, weil in dieſem Werke gerade die fruchtbarſten Contraſte nicht im Stoffe gegeben waren, ſondern ganz dem Dichter gehören; ſo iſt Wagner in der Sage durchaus nicht das, was er im Gedicht iſt; die Folie, die durch vollen Gegenſatz den Geiſt des Helden in doppelt helles Licht ſetzt; Marthe und mit ihr der Contraſt gegen Gretchen iſt in derſelben gar nicht vorhanden, ja ſie enthält auch für die Figur Gretchens ſelbſt nur einen ſchwachen Anknüpfungspunkt. Nun nehme man den Mephiſtopheles dazu und beobachte die Wirkungen des Contraſtes nur z. B. in der Gartenſcene, wo die Geſpräche zwiſchen dieſem und Marthen, Fauſt und Gretchen abwechſeln.

§. 499.

Ebenſo ſehr tritt nun aber der Mangel an Verbindung zu Tage. 1
Das Compoſitionsgeſetz, das an dieſer Stelle auftritt, verlangt zuerſt Vorbe-
reitung der Contraſte und überhaupt der entfalteten Wirkungen im Kunſt-
werke, es geht aber durch das Ganze deſſelben hindurch als die Forderung,
daß alle Einzelbilder lebendig auseinander hervorwachſen, und beſtimmt ſich
näher als Geſetz der Motivirung, d. h. der Begründung alles deſſen, was 2
zur Darſtellung kommt, in hinreichenden Bedingungen; worin ſich übrigens die
Kunſt zur Motivirung im Naturſchönen ebenſo verhält, wie das Ideal über-
haupt zu dieſem. Das ſo vorbereitete und ſelbſtändig gewordene Einzelne ſoll 3
aber demſelben Geſetze gemäß wieder lebendig ineinander übergehen, keine Fuge
unausgefüllt bleiben, Glied mit Glied durch Gelenke verbunden ſein und die
Contraſte ſollen ſich auflöſen.

1. Mit der Wirkung des Contraſts kann ein greller Mißbrauch getrieben werden; eine überreife Kunſt wird leicht in dieſen Fehler verfallen. Niemand hat ſich dieß mehr zu Schulden kommen laſſen, als die Franzoſen, deren pointirendem Geiſt überhaupt eine Unnatur auf dieſem Puncte nahe liegt. Es geſchah dieß vorzüglich in ihrer romantiſchen Poeſie, das ſchlagendſte Bild aber gibt ihre Schauſpielkunſt, die es liebt, vom Schrei der äußerſten Leidenſchaft ganz unvermittelt in den gleichgültigſten oder matteſten Redeton überzugehen. Dieſe Art des Ueberſchlagens iſt nun freilich ganz blaſirt; in unſchuldigerer Weiſe tritt Aehnliches ein bei unreifen Dichtern und Künſtlern, es iſt aber beidemal gegen „die Beſcheidenheit der Natur.“ Dieſe Bemerkung führt uns aus der Lehre vom Contraſt hinüber zu der Lehre von der Verbindung im Kunſtwerk überhaupt. Wir wählen abſichtlich dieſen Ausdruck, der etwas mehr Aeußerliches zu bezeichnen ſcheint; die innere Einheit muß natürlich zu Grunde liegen, hier aber handelt es ſich davon, daß auch ausdrücklich für ihr Hervortreten geſorgt ſei, und dieß nennen wir mit einem anſpruchloſen Namen das Compoſitionsgeſetz der Verbindung. Von dem Standpuncte, den wir mit der Lehre des Contraſtes eingenommen, ſtellt ſich als erſte der in dieſem Geſetz enthaltenen Forderungen die der Vorbereitung hervor; denn mit dem Contraſte ſtehen wir da, wo das Kunſtwerk ſich

bereits zur Fülle ſeiner Einzelbilder ausgebreitet hat, blicken rückwärts und verlangen, daß dieß ganze entfaltete Leben deſſelben überhaupt und zunächſt auch abgeſehen von den Contraſten ein wohl eingeleitetes und angelegtes ſei. Die Saamenkörner ſollen ſichtbar ſein, aus denen der Baum mit ſeinen Aeſten aufſteigt, der Sturm ſoll ſeine Sturmvögel vorausſchicken, das Einfache des Anfangs als fruchtbarer Keim erſcheinen. Man vergegenwärtige ſich, wie im Bauwerk die Baſis, die Säulen, das erſte Stockwerk auf die reiche Gliederung des Gebälks, den Schmuck des Giebelfelds, den Glanz des mittleren Stockwerks, wie die Propyläen auf den Parthenon, das gothiſche Portal auf die Herrlichkeit des Innern, die viereckige Anlage im Thurm auf den Fortſchritt zum Achteck, dieſes auf die zierliche Spitze, wie im Laokoon die beiden Söhne auf das Vollmaaß des Leidens im Vater den aufſteigenden Blick vorbereiten, wie in der Landſchaft der Vordergrund dem Mittelgrund und dieſer dem Hintergrunde denſelben Dienſt leiſtet, wie im hiſtoriſchen Gemälde die Situation einer Geſtalt auf die einer andern, die ganze Situation auf die des Helden hinführt, wie im Muſikwerke vordringende Tongruppen wiederkehrend, wachſend die Entfaltung aller Gewalten verankündigen; die beſtimmteſte Form jedoch wird dieß Compoſitionsgeſetz in der Dichtkunſt, namentlich im Drama annehmen. Und ſo ſollen auch die Contraſte nicht unvorbereitet ſein, ſondern organiſch hervorwachſen. Der Moment des Gegenſtoßes darf freilich nicht abgeſchwächt werden, (ähnlich wie im Erhabenen und Komiſchen aus demſelben Grunde Plötzlichkeit gefordert wurde §. 86. 173.) aber er darf auch nicht aus den Wolken fallen; die Erwartung ſchwächt ihn keineswegs ab, ſie macht nur empfänglicher für die Ueberraſchung, welche, wohlbegründet, ein großes Kunſtmittel, unbegründet ein kindiſcher Effect iſt. So treten in Romeo und Julie höchſte Luſt und Todesſchauer in vollen Contraſt, aber dieſe ſind in jener und vor ihr längſt in düſterer Ahnung vorbereitet; ſo klopft jedem Zuſchauer das Herz vor dem nahen Pfeilſchuße des Tell auf Geßler, ob wohl, ja gerade weil wir jenen lauernd im Hintergrunde wiſſen. — Alle dieſe Bemerkungen führen aber auf einen Begriff hin, in welchem ſich das Geſetz der Vorbereitung näher beſtimmt und welcher in der Kunſt von durchgreifender Wichtigkeit iſt: den Begriff der Motivirung.

2. Die Motivirung iſt hinreichende Verbindung der Theile eines äſthetiſchen Ganzen unter dem Geſichtspunkte der Cauſalität. Das Geſetz der Motivirung iſt die lex rationis sufficientis in der Kunſt; dieſen beſtimmteren Sinn nimmt jetzt der Begriff der Motivirung an. Zuerſt leuchtet nun der ſchon in §. 493, 1. (Anm.) berührte Unterſchied des

Begriffs der Motivirung von dem Begriffe des Motivs noch beſtimmter ein. Schon dort wurde geſagt, bei jenem blicke man rückwärts, bei dieſem vorwärts. Ein gutes Motiv, ein unglückliches Motiv, ein unbenütztes Motiv iſt grundverſchieden von einem wohl, falſch, nicht motivirten Theil eines Kunſtwerks: im erſteren Fall iſt noch nichts da, als ein Ausgangspunkt, der ſich reich oder dürftig entwickelt, der nicht fruchtbar, oder der fruchtbar iſt, dem aber der Künſtler ſeine Frucht nicht abgelockt hat; im zweiten iſt immer etwas ſchon da und man ſieht zurück und fragt, ob es Grund habe, ob es auf überzeugende Weiſe aus aufgezeigten Bedingungen hervorgehe. Ich höre oder leſe z. B. von einem Verbrechen; ich erkenne an dem Stoffe, daß ſich das innerſte Weſen des Mords an ihm darſtellen läßt, ſo wird er mir ein Motiv; daraus fließen wieder einzelne Schönheiten und ganz untergeordnete. Allein ich kann dennoch in der Ausführung verſäumen, die Haupthandlung und einzelne in ihr begriffene Handlungen wahrſcheinlich zu machen, aus evidenten Triebfedern zu erklären und ebenſo die einzelnen Bewegungen; die Kämpfe des Innern, Schuldbewußtſeyn, Reue ſtelle ich geiſtvoll dar, aber die Beweggründe ſind nicht gehörig ins Licht geſetzt; ich habe alſo ein gutes Motiv benützt, aber ich habe nicht gut motivirt. — Es iſt nun vor Allem der Umfang des Begriffs der Motivirung zu beſtimmen. Er bezieht ſich keineswegs blos auf menſchliche Zuſtände, ſondern auf das ganze Gebiet des Naturſchönen, wie es nun als Kunſtobject auftritt. In der Landſchaft muß z. B. der allgemeine Luft-Ton, Färbung, Localton als begründet erſcheinen in dem angenommenen oder dargeſtellten Stande des beleuchtenden Körpers; in der Bildung der Pflanze, des thieriſchen und menſchlichen Organismus (noch abgeſehen von ſeinem ſeeliſchen Ausdruck) iſt der Uebergang von einer Hauptform zur andern durch Knoten, Gelenke, anwachſende, fallende Linien vermittelt, d. h. in der Künſtlerſprache motivirt. Der ganze organiſche Leib iſt eine wechſelſeitige Motivirung, denn er iſt ein Ganzes, worin Alles gegenſeitig Urſache und Wirkung iſt; der Künſtler hat dieß Wechſelverhältniß zu verſtehen und in ein helleres Licht zu ſetzen. Ebenſo die Bewegung und Lage des Körpers: Stehen, Sitzen, Liegen, Haltung der einzelnen Glieder, dann ſelbſt die Falten und Faltengruppen der Kleidung ſollen motivirt ſein durch Ort, Bedürfniß, Geſetz der Schwere, Kraft oder Ermattung, Leidenſchaft oder Ruhe, Schnitt und Naht u. ſ. f. Treten wir tiefer in die menſchliche Welt ein, ſo ſcheidet ſich von dem inneren Leben zunächſt wieder ein mehr äußeres Gebiet ab: der Stand der Dinge nämlich, wie er thatſächlich als eine Summe äußerer Umſtände gegeben iſt und erſt weiterhin der Menſch durch ihn auf eine gewiſſe Weiſe geſtimmt und angeregt wird, ſoll ſich ſelbſt wieder aus Anderem und Früherem erklären. Hier fragt ſich, da kein abgeſchloſſener einzelner organiſcher Körper vorliegt, wie weit die Motivirung zurückgehen müſſe. Wir erinnern, um die Frage näher zu bezeichnen, an das zu §. 336, 2. angeführte Beiſpiel aus Wallenſteins Lager. Nicht unintereſſant in derſelben Richtung iſt ein ſpäteres Einſchiebſel in Göthes Fauſt: der Dichter hielt für nöthig, zu motiviren, warum Mephiſtopheles den Helden in die Herenküche führt, und fügte zu dieſem Zweck die Worte: „warum denn juſt — nicht machen" (erſt in der zweiten Ausgabe) ein. Ein Genrebild verſetzt uns in eine arme Hütte: nun kann es im Intereſſe des Malers liegen, durch den Charakter der Figuren erſchließen zu laſſen, wie dieſe Armuth entſtanden ſei, in einem andern Fall aber auch nicht. Tiefer geht die ganze Frage, wenn von einer Sachlage die Rede iſt, die nicht blos eine Summe äußerer Umſtände, ſondern mit ſolchen vereinigt eine moraliſche Situation umfaßt: z. B. der Zuſtand einer Familie, eines Volks, mit welchem eine Erzählung, ein Drama beginnt. So die Familien Montague und Capulet in Romeo und Julie: Shakeſpeare hat ihren Haß als ein Vorausgeſetztes eingeführt, nicht motivirt. Warum nicht? Und warum iſt es ein andermal nothwendig? Man ſieht, daß hieher auch der Charakter noch gezogen werden kann, wie er, bereits reif und fertig, im Anfang eines Kunſtwerks auftritt, z. B. Capulet; und da fragt es ſich, wie weit das Werden eines ſolchen Charakters nachträglich ſich erklären müſſe. Auch die leibliche Erſcheinung einer Perſon gehört hieher; ihre Bildung ſoll als Ausdruck ihres Innern erſcheinen, aus dieſem phyſiognomiſch motivirt ſeyn und ſammt ihm als Frucht einer Lebensgeſchichte erkannt werden. Nun erſt führt uns unſer Begriff weiter zu den Gefühlszuſtänden, Leidenſchaften, Handlungen, weiteren Geſtaltungen eines gegebenen Charakters, die ein äſthetiſches Ganzes nicht als gegeben, ſondern als vor unſern Augen werdend uns vorführt. Hier erſt tritt der Begriff des Motivs in die Bedeutung ein, wie er in §. 336, 2. dort aber nur ſtoffartig und noch mit Abweiſung der Frage, wie weit die Kunſt in der Reihe der Motive zurückzugreifen habe, ſchon aufgeſtellt iſt. Unter Motiv verſteht man nun einen Umſtand, der auf das Gemüth wirkt und einen Trieb anregt: der Wille genehmigt dieſe Anregung blind, wenn er charakterlos, denkend, wenn er Charakter iſt, und erhebt ihn ſo zum Beſtimmungsgrunde des Handelns; die Triebfeder iſt daher die Einheit des äußern Anſtoßes, des aufgeregten Triebs und ſeiner Erhebung in den Willen. So iſt für Richard III. ſeine Häßlichkeit ein Umſtand, durch den er ſich gleichſam von der Gattung ausgeſtoßen fühlt, das zündet in ihm den Haß gegen die Gattung an und dieſen Haß erhebt er mit Bewußtſein zum Grunde ſeines Handelns: dieß heißt Motivirung. Unſer Geſetz verlangt dann, daß keine innere Bewegung, Stimmung, Leidenſchaft, That unmotivirt auftrete;

die Leidenſchaften und Thaten Mehrerer bilden eine Handlung im collectiven Sinn, und da gilt das Geſetz ebenſo. Eine That oder eine Reihe von Thaten geben einem, wie es ſchien, vorher ſchon reifen und fertigen Charakter eine neue Wendung (Wendepunct §. 337) und dafür verlangen wir natürlich ebenfalls hinreichende Motivirung. Hiemit iſt nun erſt das Gebiet, in welchem die Motivirung ſich geltend zu machen hat, flüchtig umriſſen und eingetheilt; die Frage iſt aber, wie ſich die Motivirung in der Kunſt zur Motivirung in der Wirklichkeit zu verhalten habe. In der Wirklichkeit nun iſt jede Erſcheinung unendlich motivirt, d. h. ſie ſteht in einem Cauſalnexus, der auf eine Reihe ohne Ende zurückführt. Dieß in der Länge-Richtung; ſie iſt es aber auch in der Richtung der Breite, denn das Eine, was die nächſte Urſache eines Zuſtandes, die Triebfeder einer Handlung abgibt, hängt mit dem ganzen Daſein nach allen Seiten durch unzählige Fäden zuſammen. Nun findet die unendliche Reihe und Vielheit zwar ihren Schlußpunct im Acte der Freiheit; alſo, wo es ſich um Motivirung einer That, eines Charakterbilds handelt, wäre ſchon im Stoff ohne die Kunſt das Netz der unendlichen Fäden in Einen Faden geſammelt. Allein dieß Sammeln des unbeſtimmt Vielen in Einen Brennpunkt weist ja eben auf alle die Fäden, die es ſammelt, hinaus und kann daher ſo, wie es in der Wirklichkeit iſt, in die Kunſt nicht übergehen. Vielmehr muß auf dieſem ganzen Gebiete ſowohl der äußerlichen, als der innerlichen Motivirung noch klarer und beſtimmter, als in dem erſt innern Ideale, jene **Zuſammenziehung** (§. 53) wirken; die Beziehung des Einen auf das Viele, die Bindung des Mannigfaltigen in der Idee muß eine kürzere, ſtraffere ſein, als in der unendlichen Breite des Wirklichen, die Zahl der unendlichen Fäden muß ſich in wenige und dieſe raſch in Einen zuſammenfaßen. Es iſt nicht möglich, dieſes Geſetz der Vereinfachung, der idealen Abbreviatur der Motivirung durch die Kunſt, hier, in der Lehre vom allgemeinen Begriffe der Kunſt, näher zu beſtimmen, denn die geſchichtlichen Formen der Phantaſie und die verſchiedenen Künſte und Kunſtzweige bedingen auch verſchiedene Art und Breite der Motivirung: die ſymboliſche, claſſiſche, romantiſche Phantaſie motivirt anders, als die moderne, weil ſie eine Summe von Motiven in einer Gottheit zuſammenfaßt, durch deren Einwirkung die Vielheit der äußeren Anſtöße auf ein ganz Einfaches, die inneren Triebe und der beſchließende Wille auf eine von außen wirkende Perſpn reduzirt erſcheinen; die Aeußerlichkeit hebt ſich aber hier eben in der Bedeutung des Gottes, eine innere Macht zugleich mit einer Naturmacht darzuſtellen, wieder auf und dieſe ganze Reduction iſt nichts, als die äſthetiſche Abbreviatur der Motivirung in der Sprache einer beſonderen Weltanſchauung; der **Deus ex machina** iſt da erlaubt, wo Götter geglaubte Weſen ſind. Das claſſiſche Ideal erhebt ſich allerdings ebenſoſehr über dieſe Sprache der im mythiſchen Sinne vereinfachten Motivirung, indem es neben ihr die eigentliche, natürlich menſchliche, vorzüglich im Drama entwickelt. Die Kunſtgattungen aber bringen neue Unterſchiede mit ſich: es iſt klar, daß die Motivirung eine unendlich andere in den ſtummen Künſten, als in den tönenden, und wieder eine andere in der Dichtkunſt, als in der Tonkunſt, ſein muß. In der Dichtkunſt iſt es der Unterſchied des Epiſchen und Dramatiſchen, der einen tief dringenden Unterſchied der Motivirung begründet; auf dieſen Unterſchied iſt hier noch nicht einzugehen, aber ſoviel folgt unmittelbar aus unſern Sätzen, daß auch die verzweigtere, breitere, dem Aeußern mehr Raum gönnende Motivirung des Epos doch die Handlungen ihrer Charaktere ſchließlich aus Einem Motiv, in dem ſich die vielen zuſammenfaſſen, ableiten muß. Als Beiſpiel einer überfruchteten Motivirung haben wir zu §. 495, 2. ſchon die dunkel vervielfachten Impulſe von Brunhildens Haß im Nibelungenliede angeführt, ebenſo die Triebfedern von Jago's Haß in Shakespeares Othello. Uebrigens wird natürlich auch das Drama, namentlich das hiſtoriſche, vom einfachen nächſten Motiv auf eine breitere Summe von Motiven hinausweiſen. So liegt hinter dem oben erwähnten nächſten Motiv Richards III. die Wildheit der allgemeinen Zuſtände, deren Product er iſt.

Bei dieſen Bemerkungen haben wir auf die Künſte, die nur im unbeſtimmteſten Sinn ein Vorbild in der Natur haben (Baukunſt und Muſik), keine Rückſicht genommen. Bei ihnen kann die Frage gar nicht entſtehen, wie ſich die künſtleriſche Motivirung zu der thatſächlichen Motivirung des Gegenſtands in der Wirklichkeit zu verhalten habe. Das Geſetz der Motivirung beſteht hier einfach für die künſtleriſchen Formen, die nun aber ebenſo begründet erſcheinen ſollen, wie wenn ſie Nachbildung menſchlicher Handlungen wären. Eine Laſt ohne Stütze, ein Glied, das nicht aus einem andern hervorgeht, eine lebhafte Tonmaſſe, die aus früheren Tongruppen nicht hervorwächst, iſt wie eine Handlung ohne Beweggrund.

3. Die ſo vorbereiteten und motivirten Theile des Ganzen dürfen ſich nicht zu ſpröder Selbſtändigkeit verdichten, nicht vereinzeln. Wie im Gemälde die Wirkung der vollen Farben durch Uebergangstöne und Helldunkel, alle Härten der einzelnen Körper durch den die Umriſſe mildernden Schleier der Luftperſpective zu vermitteln ſind, wie die Plaſtik die Härte des Knochens, Muskels, der Sehne durch lebendige Nachahmung des Weichen in der Fettbildung und Haut auflöſen und in Fluß bringen muß, ſo hat alle Kunſt dafür zu ſorgen, daß das Einzelne, wie es auseinander hervorgewachſen, ſo auch wieder ineinander hinüberwachſe. Bald wird dieſe Ausfüllung der Fugen mehr durch die Behand-

lung überhaupt, bald durch Einſchiebung neuer Theile zu vollziehen ſein. Ihre tiefſte Bedeutung erhält ſie bei den Contraſten, deren Zuſammenſtoß ſtark und hart ſein darf, aber auch ſeine Auflöſung finden muß. Die Auflöſung der Contraſte kann in verſchiedenen Formen geſchehen. Die erſte, unbeſtimmteſte iſt die Wirkung allgemeiner Medien, wie ſolche ſo eben von der Malerei angegeben ſind; klar iſt dieß in der Muſik, in der Poeſie kann man an den allgemeinen Zuſtand der Geſellſchaft und Sitte denken, der Freund und Feind unter Einen Beleuchtungston befaßt. Als beſtimmtere Form tritt ſodann die Milderung des gegenſätzlich ſchroffen Contraſts durch den Contraſt des bloßen Unterſchieds auf: ſo wird der dämoniſch ſteil aufgerichtete Richard III. mit der Menſchheit, welcher er als directer Feind gegenüberſteht, wieder vermittelt durch die weniger conſequent böſen, daher vom Menſchlichen und Guten weniger losgeriſſenen Charaktere, die ihn umgeben, ſo ſteht zwiſchen Mephiſtopheles und Margarete die verdorbene, aber nicht abſolut böſe Marthe, ſo erſcheint Macbeth menſchlicher neben Lady Macbeth und umgekehrt iſt dieſe durch Gattenliebe an die Menſchheit geknüpft. Der verwandte, aber ſchwächere und anders ſchattirte Farbenton führt die grelle Farbe zur Farben-Totalität hinüber. Eine weitere Form iſt die Aufſtellung eines Theils, einer Perſon, Scene, Tongruppe, welche die diſſonirenden in ſich zuſammenfaßt, indem ſie ausdrücklich an beiden Theil hat: ſo kämpft in Fauſt das Böſe und Gute, er vermittelt den grellen Abſtich von Schatten und Licht zwiſchen Mephiſtopheles und Margareten und der in ihr verhöhnten Menſchheit; Banquo liegt zwar im Contraſte mit Macbeth, hat aber den Reiz der Verſuchung wohl kennen gelernt und ſteht ſo zwiſchen ihm und der mißhandelten Unſchuld als eine helle, doch an ſeinem Schatten theilnehmende Farbe; die Scene zwiſchen Maria Stuart und Eliſabeth in Schillers Tragödie denke man ſich ohne die Gegenwart des alten Shrewsbury, der Eliſabeths Rath und zugleich Mariens theilnehmender Freund iſt: ſo wäre ſie grell bis zum Unerträglichen. Die höchſte Form der Auflöſung iſt nun aber natürlich die der Bewegung, der Handlung: die kämpfenden Gegner heben ihren Gegenſatz auf, indem ſie durcheinander leiden, am Böſewicht rächt ſich die menſchliche Natur, die beleidigte Geſellſchaft, doch nicht, ohne daß die Guten für lange Willenloſigkeit büßen, und es gilt im weiteſten Sinne der Satz: duplex negatio affirmat. Man denke aber dabei keineswegs blos an das Tragiſche und Dramatiſche, wir nehmen unſere Beiſpiele vorzüglich aus der höchſten Kunſtform und können nicht jedesmal auf alle andern Kunſtformen Rückſicht nehmen, ohne in allzuhäufige Vorgriffe zu gerathen; der folgende §. muß ohnedieß den Gegenſtand ſogleich wieder aufnehmen.

§. 500.

1 **Die ſo ſich herſtellende Einheit ſoll aber überhaupt eine lebendige ſein, d. h. ſie ſoll das ſtufenförmig Verſchiedene, das gegenſätzlich oder unterſchiedlich Contraſtirende in einem Fluße der Bewegung fortführen, worin die Glieder in freier Entwicklung ungleich fortrücken, in beſtimmten Ruhepuncten ſtille ſtehen, zuſammentreffen, dann, um neuen Reichthum zu entfalten, abermals auseinandergehen und endlich alle in Eine Wirkung befriedigt ſich ſammeln: ein Geſetz des Rhythmus, welches durch das Ganze gehend in den Theilen als untergeordneten Einheiten ſich wiederholen muß.** 2 **In dem ſo belebten Ganzen wird ſich, je reicher das Kunſtwerk, deſto ſichtbarer der nach den bisher aufgeſtellten Compoſitionsgeſetzen gegliederte Inhalt durch drei Hauptabſätze bewegen, die unter ſich durch anſteigende und abſteigende Linien wieder vermittelt ſind: den Anfang, der die Entfaltungs-Keime aufzeigt, die Mitte, welche die Contraſte entfeſſelt, den Schluß, der die Verwicklung löſt.**

1. Es darf hier aus der Lehre von den Künſten ſo viel vorausgeſetzt werden, um auszuſprechen, daß alle Künſte die Strahlen Einer Sonne ſind und daß ſie das, was in der Einheit der Kunſt an ſich begriffen iſt, in einer Theilung auseinanderlegen, worin jede das Ganze darſtellt, allerdings aber der einen Kunſtform mehr dieß, der andern mehr jenes der im Ganzen liegenden Momente zur Erſcheinung zu bringen obliegt: den bildenden Künſten die Geſtalt, der Muſik die Bewegung, der Dichtkunſt die Einheit der Bewegung und der (hier nur der innern Anſchauung vorgeführten) Geſtalt. Da nun das Compoſitionsgeſetz, in welchem ſich hier die bisher aufgeſtellten vereinigen und worin wir den Schluß der Anm. 2. zu dem vorherigen §. wieder aufnehmen, weſentlich ein Geſetz der Bewegung iſt, ſo erhellt, daß es allerdings namentlich die Muſik iſt, in welcher es ſeinen Ausdruck findet, aber eben in dem Sinne, daß das rhythmiſch Bewegte in allen Künſten ſich in der Muſik entbindet. Die Muſik ſtellt das verhüllte rhythmiſche Leben, das Bewegungsgeheimniß in allen übrigen Kunſtformen heraus, gibt ihm ausdrückliche Form, organiſirt es und leiht daher auch zur Bezeichnung aller in dieſen Punct einſchlagenden Eigenſchaften jeder Kunſt das Allgemeine ihrer Terminologie. Es iſt zunächſt der Takt, wodurch ſie die fortfließende Tonreihe in wiederkehrende Einſchnitte theilt und in deſſen accentuirtem, die Zeittheile durch die Gewichtverſtärkung des Einen Moments markirendem Maaße ſie zugleich verſchiedene gleichzeitig erſchallende Töne, Stimmen, Melodien, Kraftmaaße, Längen und Kürzen zuſammenfaßt; aber dieß iſt nur erſt die abſtracte Seite, der lebendige Rhythmus iſt der Strom des concreten muſikaliſchen Kunſtwerks, der einen Grundgedanken in reiche

Gegenſätze, ſich zu Accorden auflöſende Diſſonanzen entwickelt, an verſchiedene Stimmen, Töne vertheilt, ſie wechſelnd und wieder ſammelnd beſchäftigt, ſo daß hier die Bewegung pauſirt, zurückbleibt, während ſie dort fortſchreitet, dann das Zurückgebliebene nachrückt und mit dem Vorgeeilten ſich in einen Knoten, wie in ein ſtarkes, deutlich bindendes Gelenk zuſammenfaßt, dann eine neue Theilung mit neuen Diſſonanzen, Trennungen beginnt, um eine höhere, reichere Vereinigung vorzubereiten, und ſo fort, bis der Grundgedanke völlig erſchöpft im Schluße alle Töne und Tonreihen in Eins verſammelt. Nun ſtellen die bildenden Künſte zwar ein ruhendes Bild vor das Auge, allein wie in der Natur ſelbſt die Geſtalt nicht von Ewigkeit da war, ſondern ſich werdend baut, wie der Künſtler ſein räumliches Werk aus dem Nichts erſt heraufführt, ſo reißt der lebendig Schauende das fertige Werk gleichſam erſt wieder ein, um es neu aufzubauen. Die Formen, Farben, Lichter kommen in Fluß, thauen auf, um noch einmal zu gerinnen, ſie ſcheinen in dieſer belebten Strömung zu klingen, kurz es iſt Muſik darin. Nur Ein Beiſpiel geben wir, um nicht zu viel vorzugreifen, aus dieſem Gebiet, indem wir die ſchon mehrfach erwähnte Laokoongruppe noch einmal aufnehmen. Feuerbach (D. vatic. Apollo S. 63) ſagt: „mit der Heftigkeit im Angeſichte des Laokoon contraſtirt der mildere Ausdruck ſeiner beiden Söhne. An ihnen bricht ſich der Schrei des Entſetzens, und die Gruppe wird ſtatt eines gellenden Uniſono der harmoniſche Dreiklang der griechiſchen Plaſtik." Wir fügen zu dieſen claſſiſchen Worten noch Folgendes (zum Theil nach Göthe „Ueber Laokoon" W. B. 38): betrachtet man die Gruppe zuerſt mit aufſteigendem Blick, ſo hat man in den beiden Söhnen zunächſt den ſchon erwähnten milden Contraſt: der jüngere, tödtlich gebiſſen, ſinkt, den rechten Arm noch hilfeflehend erhoben, zuſammen, der ältere rechts iſt noch frei genug, um voll Schreck und Mitleid zum Vater aufzublicken: in dieſem iſt ein Ruhepunct gegeben, wir athmen einen Augenblick auf, es iſt ein Zuſchauer in der Gruppe ſelbſt, eine freiere, befreiende Mitte. Zu dem Vater ſtehen beide in einem doppelten Verhältniß: in dem des Contraſts, wie ihn Feuerbach bezeichnet, zugleich aber in dem der Vorbereitung; in ihm iſt nämlich vereinigt, was in ihnen getheilt iſt: eigene äußerſte Noth und Mitleiden, er wollte ſich ſelbſt und den Kindern helfen und erhält ſo eben den tödtlichen Biß in die Hüfte; zugleich Streben und Leiden, indem er mächtig arbeitend ſo eben erliegt. So iſt in ihm Alles, was die Gruppe bewegt, zur höchſten Spitze zuſammengefaßt, aber von dieſem Aeußerſten ſteigt Blick und Herz wieder abwärts zu den Söhnen, um in dem rührenden Anblick Milderung der Schrecken zu ſuchen. Dieſer Rhythmus iſt aber zugleich ein Rhythmus der Linien: der Vater erhebt den rechten Arm, wie der jüngere Sohn;

indem er die gebiſſene Hüfte krampfhaft einzieht, fährt er zugleich mit dem ganzen Leib auf deſſen Seite hinüber, ſo bildet ſich ein herrſchender Linienzug nach links (vom Zuſchauer), der ältere Sohn aber beugt ſich aufſchauend rechts herüber ab von den zwei andern und löſt ſo dieſen Linienzug ergänzend auf. Wir überſpringen nun auch die Formen der Dichtkunſt außer der dramatiſchen und zeigen nur an einem Werke dieſer Gattung die ganze Bedeutung unſeres Geſetzes: an Shakespeares König Lear. Im erſten Acte treten bereits die beiden Gruppen auf, welche den Grundgedanken in verſchiedenen Farben, Tönen, Melodien ausſprechen. Er enthält fünf Scenen, von welchen vier der Familie Lears gewidmet ſind, eine der Familie Gloſters. Von den zwei erſten Scenen nämlich ſtellt die erſte das Thema auf, wie es ſich in der Familie Lears, die zweite, wie es ſich im Hauſe Gloſters darſtellt. Nun aber, da die Begebenheit im letzteren Hauſe nur die im Sinne des Ton-Contraſts verſtärkende, begleitende Stimme und Melodie darſtellt, ſchreitet das Schickſal Lears in den weiteren drei Scenen für ſich fort; das Schickſal Gloſters verſchwindet zunächſt und iſt überhaupt mit der Begebenheit im Hauſe Lears noch nicht verknüpft. Gloſters Thorheit iſt noch nicht vollendet, Lears Thorheit iſt es, und da der Undank der Kinder nur ganz die unmittelbare Kehrſeite ihrer Verwöhnung, der Leichtgläubigkeit gegen ihre Schmeichelei iſt, ſo tritt auch bereits das ausgeſäte Uebel ein: Lear wird von Goneril mißhandelt, das Ungewitter iſt ſchon ausgebrochen, die Lichtpuncte, die Töne des Troſtes ſcheinen und klingen zwiſchen das ausbrechende Chaos in der Treue Kents und des Narren, der Hoffnung auf Cordelia. Im zweiten Acte rückt nun aber zuerſt die zweite Gruppe, Stimme, Tonmaſſe, Melodie vor, der größere Theil der erſten Scene iſt ihr gewidmet: Gloſters Thorheit iſt reif, er verſtößt den guten Sohn, das Schickſal ſeines Hauſes rückt in gemeſſenen Schritten dem Schickſale des königlichen nach. Unter 4 Scenen iſt je eine jenem, eine dieſem gewidmet. In der zweiten Scene bereitet ſich die Mißhandlung Lears durch ſeine zweite Tochter vor, in der dritten ſehen wir Edgar irren und in Verzweiflung zur Maske eines Tollhausbettlers greifen, in der vierten folgt Lears ſchändliche Behandlung durch Cornwall und Regan, er ſtürzt in die Sturmnacht hinaus, zum Wahnſinn reif, ſein Schickſal iſt in raſcher Steigerung begriffen, die Töne des Schreckens brauſen ſchon in wilderem Ausbruch heran. Gloſter leidet noch nicht, aber in ſeinem verſtoßenen Sohn haben wir ſchon einen Genoſſen für Lear, der in der Wüſte irrt, wie er. Zugleich tritt nun aber eine äußere Verbindung beider verwandten Handlungen ein: Regan zieht Edmund an ihren Hof, das Böſe ſoll ſich dadurch verdreifachen. Die Scene der Mißhandlung Lears durch ſeine zweite Tochter geht in Gloſters Haus vor ſich. Im grollenden Sturme der allgemeinen Zerrüttung verſtärken ſich aber nun auch die Lichtpuncte, die beſänftigenden Töne durch die beſtimmtere Ausſicht auf die Hilfe der Cordelia. Der dritte Act ſtellt die Mitte der rhythmiſchen Bewegung dar: er vereinigt alle Töne zur ſtärkſten Wirkung. Man beobachte nun aber, wie in dieſem Aufzug, ehe Lears Leiden ſeine Höhe ereilt und Gloſters Leiden beginnt, ein beruhigender Accord vorangeht, der es der Bruſt möglich macht, den folgenden Sturm auszuhalten, nämlich eben die gewiſſere Ausſicht auf Hilfe durch Cordelia. In der erſten Scene ertheilt Kent einem Ritter Aufträge nach Frankreich, das bereits ein Heer rüſtet, in der zweiten ſehen wir Lear mit dem Narren auf der Heide im Sturm, ſein Geiſt beginnt bereits zu ſchwindeln, aber dieſer Ton iſt nur erſt angeſchlagen, denn in der dritten Scene ſoll erſt das beruhigende Moment ſich noch beſtimmter geſtalten: Gloſter eröffnet ſeinem Sohn Edmund, daß bereits ein Theil des franzöſiſchen Heeres gelandet iſt. Daran knüpft ſich freilich alsbald der Faden des Verderbens für ihn, denn Edmund beſchließt, dieß dem Herzog Cornwall anzuzeigen, um durch ſeines Vaters Fall zu ſteigen. Jetzt erſt folgt der entfeſſelte Sturm und Wirbelwind des Leidens. Lears Wahnſinn bricht aus bei dem Anblick Edgars, der ſich in die Maske des Tollhausbettlers geworfen hat, in der vierten, Edmund verräth ſeinen Vater in der fünften, Lears wahrer, Edgars verſtellter Wahnſinn faſſet mit dem tollen Humor des Narren um die Wette in der ſechsten, Gloſters ſcheußliche Blendung im eigenen Schloße erfolgt in der ſiebenten Scene, wobei aber auch der Schlächter Cornwall von Dienershand tödtlich verwundet wird. Hier wechſelt alſo Scene um Scene die Fortführung des Uebels im einen und andern der beiden Häuſer; Lears Leiden wird zwar noch äußerlich, Gloſters Leiden noch innerlich wachſen, aber doch iſt der Gipfel des Leidens erſtiegen, denn bei Lear iſt das innere Leiden das fürchterlichere, bei Gloſter das äußere. Wir haben einen furchtbaren Dreiklang, indem Lear und Edgar zuſammengeſtellt werden und Gloſters Blendung ſich dazu häuft: bei Lear eine innere, bei Gloſter eine äußere Blendung infolge der moraliſchen Blindheit, und dazu das ſchauderhafte Accompagnement von Edgars angenommener Maske der Auslöſchung des Geiſteslichts. Auf der thätigen Seite iſt gleichzeitig das Böſe noch gewachſen, aber auch die Ausſicht auf Herſtellung der ſittlichen Ordnung ſtärker geworden. Im vierten Acte ſoll nun zwar das Böſe noch ſtärker werden und ein Schauſpiel ſchauderhafter Art iſt dieſem Aufzuge vorbehalten: die Zuſammenſtellung der zwei Leidenden, Lears und Gloſters, der unmittelbare Zuſammenklang dieſer zwei ſchrecklichen Tonmaſſen; dennoch fühlt man, daß die Fläche ſich bereits neigt, daß das Wirrſal ſich zu löſen beginnt; die Bruſt athmet leichter, denn das weitere Uebel, das man vorausſieht, iſt zugleich Selbſtzerſtörung des Böſen und Ende zwar des Leidenden, aber auch ſeines Leidens; zugleich aber wächſt das Gute poſitiv, ein himmliſches Licht geht auf, ein wunderbarer Ton des Friedens erklingt: Cordelia tritt wieder auf den Schauplatz. Dieſer vierte Act hat ſieben Auftritte. Im erſten läßt ſich Gloſter von ſeinem verſtoßenen Sohne, den er nicht erkennt, an den Felſen führen, von dem er ſich ſtürzen will: ſein Leiden iſt zu einem innern geworden, aber die Heilung iſt nahe. Die zweite führt uns in Albaniens Schloß; wir ſehen durch die Eiferſucht Gonerils auf Regan um Edmund ein neues Verbrechen ſich vorbereiten, Edmund zum Heere ziehen, um gegen Lear und Cordelia zu fechten; wir ſehen aber auch den Herzog Albanien verändert, in ſich gegangen, überdrüßig des Böſen, wir hören, daß Cornwall an ſeiner Wunde geſtorben. Der dritte und vierte Auftritt iſt es nun, der den neuen Schrecken, die uns aufgeſpart ſind, jene verſtärkten Lichter der guten Macht, der Milde, der ewigen Schönheit ſtärkend voranſchickt: wir treten in das franzöſiſche Lager bei Dover, Kent iſt da, wir erfahren, daß Lear hieher gerettet iſt, die Schilderung von Cordeliens Schmerz iſt ein Gemälde wie aus Raphaels Pinſel, ſie tritt ſelbſt auf und befiehlt, den in der Nähe umherirrenden König aufzuſuchen. Nun ſind wir gefaßt auf neue Sturmwolken: wir treten mit dem fünften Auftritt in Regans Schloß; dieſe ſpricht ihre Eiferſucht auf Goneril aus, zugleich trägt ſie dem Haushofmeiſter auf, Gloſter zu tödten, denn: „wohin er kommt, bewegt er die Herzen wider uns.“ Der ſechſte Auftritt umfaßt mit dem Entſetzlichen, das uns aufgeſpart iſt, ſo viel des Tröſtlichen, daß man deutlich fühlt, wie weit man ſchon von dem vollen Wirbel des Ungewitters entfernt iſt: Gloſter wird mit Lear nicht zuſammengeſtellt, ehe er durch die bekannte Täuſchung und Enttäuſchung von ſeinem Sohne Edgar, der ihm Böſes mit Gutem, nicht nur mit treuem Dienſte, ſondern mit Reichung ſittlicher Arznei vergilt, innerlich geheilt iſt; nun können wir es aushalten, wie der kindiſch geſchmückte Wahnſinnige dem Manne mit den leeren blutigen Augenhöhlen begegnet, wie da die zwei von Kindeshand geſchlagenen Väter beiſammenſtehen. In die ſcharf und weit aufgeriſſene Wunde fließt aber raſch das Oel der neuen That Edgars, welcher Oswald erſchlägt und ſo den Vater phyſiſch rettet, nachdem er ihn moraliſch gerettet hat. Edgar iſt nun auf gleiche Höhe mit Cordelien getreten, zwei Edelſteine gleicher Reinheit, verſchiedener Farbe leuchten aus dem Dunkel. Und nun, im ſiebenten Auftritt, wo der ſchlafende Lear in Tochter-Armen erwacht, werden jene Worte der Liebe gehaucht zwiſchen dem erquickten Lebensmüden und der unendlichen Kindesliebe, ertönen jene Mollklänge, die den Schmerz ſchon in ſanfte Thränen löſen. Im fünften Acte folgt nun allerdings auf alles ſchon Erduldete noch ein tragiſcher Untergang, aber jedes äußere Uebel führt ſeinen inneren Troſt mit ſich, das Böſe zerſtört ſich ſelbſt, das Gute ſiegt im ſcheinbaren Erliegen als innere und öffentliche Macht. Die erſte Scene kündigt durch die Rüſtungen zur Schlacht die Nähe der Entſcheidung an, aber wir erfahren auch, daß Albanien, ganz zum Guten gewendet, nur mitwirkt, weil es Frankreich iſt, das Britannien mit Krieg überzogen hat, und wir ahnen in Edgars verſchloſſenem Briefe die Vorbereitung einer That rächender Gerechtigkeit gegen Edmund, der allerdings ein neues Verbrechen gegen Lear und Cordelia ausbrütet. Der kurze zweite Auftritt zwiſchen Edgar und Gloſter dient zunächſt äußerlich dazu, daß wir das Ergebniß der Schlacht, die Niederlage der Franzoſen erfahren ſollen, zugleich aber erſcheint Edgar noch einmal als der Sprecher heilſamer Lehre für Gloſter, den wir nicht mehr ſehen ſollen. Der große dritte Auftritt zerfällt nun in folgende Gruppen: Lear und Cordelia, in's Gefängniß geführt, ſüße Worte der Liebe im Unglück wechſelnd, ein tief wehmüthig ſchönes Bild; ſodann Edmunds Zweikampf mit Edgar, ſein Erliegen, damit verwoben Regans Tod durch Gift ihrer Schweſter und Generils Selbſtmord; aber dem Untergang des Böſen folgt, zu ſpät bereut, die Vollſtreckung eines tückiſchen Anſchlags: Cordelia wird die Märtyrinn ihrer unendlichen Liebe, Lear liſcht aus und von Gloſter erfahren wir dasſelbe; beiden Greiſen iſt der Tod Wohlthat. Auf dieſe drei Sätze voll von furchtbaren, aber auch milden Klängen folgt der Schluß, der die Heilung der Leiden des Staats in ſichere Ausſicht ſtellt. Wir überlaſſen es dem Muſik-Kundigen, dieſen organiſchen Strom durch alle ſeine Momente beſtimmter mit dem Rhythmus eines großen Tonkunſtwerks zu vergleichen, und bemerken nur noch, daß die Forderung des §., wonach der Rhythmus, der durch das Ganze geht, auch in den Einzeltheilen herrſchen ſoll, nach dieſem Beiſpiel keiner weitern Erläuterung bedarf. Geiſtreiche Gedanken über den Rhythmus in der Compoſition gibt Lotze: Ueber Bedingungen der Kunſtſchönheit.

2. Durch dieſe rhythmiſche Bewegung des Kunſtwerks zieht ſich ein Zahlengeſetz, das natürlich nur da beſtimmter erkennbar wird, wo ſich jenes zu einem reich gegliederten Ganzen entwickelt. Es erſcheint im Großen als ein Fortſchritt von 1 zu 2, von 2 zu 3, von 3 zu 5. Thierſch (a. a. O. §. 31) hat das Verdienſt, dasſelbe angedeutet in der unorganiſchen Natur, beſtimmt ausgedrückt in der organiſchen und geiſtigen und ſo in der Kunſt zur Klarheit entwickelt aufgewieſen zu haben. Auf umgekehrtem Wege können wir von den höchſten Kunſtformen ausgehen und an das Wort des Ariſtoteles (Poetik §. 18, 1.) anknüpfen, daß die Tragödie in die zwei Theile: Schürzung und Löſung des Knotens zerfalle. Nachher (23, 1.) verlangt er vom Epos wie von der Tragödie, daß es eine vollendete Handlung darſtellen müße, welche Anfang, Mitte

und Ende habe, damit ſie wie Ein ganzes lebendiges Weſen das ihr eigenthümliche Vergnügen bewirke. Unter der Mitte, welche hier zwiſchen die in der erſten Stelle unterſchiedenen zwei Theile tritt, kann nichts Anderes verſtanden ſein, als der Gipfel der Schürzung auf dem Punkte, wo der Umſchwung eintritt, dem nun die Vorbereitung vorangeht und die Löſung nachfolgt. Allein dieſe Mitte iſt ſo reich, daß ſie ſich in mehrere Momente zerlegen muß: der Anfang iſt die gegebene Situation mit dem Keime der Colliſion, nun müßen ſich dieſe Keime entfalten, verwickeln, der Kampf muß ausbrechen, ſeine Höhe erreichen und dann erſt erfolgt der Umſchwung. Dieß iſt die aufſteigende Linie, von welcher der §. ſpricht. Steigt dieſe Linie raſcher an, ſo kann es dagegen durch die Idee des Kunſtwerks gefordert ſein, daß die abſteigende Linie, welche von der Kataſtrophe zum Schluße führen muß, langſamer ſinke, der Zuſchauer bei der Löſung mehr verweile. In der Tragödie begründet dieſe an- und abſteigende Linie zwiſchen Anfang und Mitte und Mitte und Ende ſehr naturgemäß mit jenen 3 Hauptmomenten 5 Acte und die Kataſtrophe fällt entweder in den vierten oder fünften. Dieß iſt nun aber ein ganz natürliches organiſches Zahlenverhältniß, das ſich am menſchlichen Organismus in den 5 Fingern und Zehen ausſpricht, und ſo ſtellt dieſer überhaupt und ähnlich der thieriſche Leib den Fortſchritt von 2 zu 3 und zu 5 ganz einfach in ſeinen Grundverhältniſſen dar, wie Thierſch nachweist: die 2 in der ſymmetriſchen Theilung in 2 gleiche Seiten, in dem Gegenſatze von Leib und Haupt oder von Haupt mit Rumpf als dem Getragenen und den Füßen als Tragendem; die 3 in Haupt, Rumpf, Füßen, am Haupt für ſich in Kinn mit Mund, Naſe mit Backen, Augen mit Stirne, am Rumpf in Unterleib, Bruſt mit Schulter, Hals, in den drei Hebeln der Bewegungsorgane im Großen (Armen und Beinen) und wieder an der Hand in Knöchel, Handfläche, Fingern, am Fuße in Ferſe, Fläche, Zehe, endlich in den drei Gelenken der Finger und Zehen, an denen dann die genannte 5 eintritt: dieſe Theilung der Bewegungsorgane entſpricht dem dreifachen Zwecke des Bewegens, Biegens, Greifens (Feſthaltens, Abſchnellens). In jeder phyſiſchen Bewegung weist er drei Momente nach; im Organismus der Pflanze findet er die 2 in Wurzel mit Stamm und Krone, die 3, wenn Wurzel und Stamm unterſchieden werden, und ſelbſt im landſchaftlichen Leben überhaupt unterſcheidet er in Erde und Himmel die 2, in Fläche, Berg und Himmel die 3 u. ſ. w.; dieſelben Momente ſucht er im geiſtigen Prozeße nachzuweiſen, worauf wir nicht weiter eingehen, da wir die tiefere und beſtimmtere Entwicklung derſelben durch die neuere Philoſophie hier überhaupt als bekannt vorausſetzen. Wir ſind von der höchſten Kunſtform ausgegangen und haben uns von da zu Naturformen abgeſehen von der Kunſt gewendet. Dieſe Naturformen treten aber nicht nur als Stoff gewiſſer Künſte auf und dieſe müſſen den Tact ihrer Gliederung noch beſtimmter ins Licht ſtellen, als er in der Natur hervortritt, ſondern auch abgeſehen von dieſer Nachahmung (man denke z. B. im Landſchaftbild an Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, welche nur in der künſtleriſchen Auffaſſung ſich ſo beſtimmt voneinander abheben) und gerade in den Künſten, die nur in ſehr entferntem Sinne nachahmende ſind (Baukunſt und Muſik), wird ſich ein Zwei- Drei- und Fünfſchlag unſchwer aufweiſen laſſen: in der Baukunſt als Tragendes, Getragenes, Abſchluß (im Giebel u. ſ. f.), im Muſikwerk als Eingang, Entfaltung, Löſung u. ſ. w.

§. 501.

Endlich wird im blos innern Bilde die äußere Begrenzung des ſo von innen heraus geordneten Kunſtwerks nicht ſcharf genug beſtimmt ſein. Das Geſetz der feſten Begrenzung hindert nun zwar nicht, daß eine Andeutung der in's Unendliche auslaufenden Vielheit der Erſcheinungen aus demſelben Gebiete, aus welchem das Kunſtwerk einen ſtreng geſchloſſenen Ausſchnitt gibt, an der Grenze hinſchwebe; aber durch dieſen Fernblick wird die Bedeutung des Ganzen als eines Mikrokosmus, der den unendlichen Fluß der Dinge durchſchneidend ein Einzelnes als reine Erſcheinung des Allgemeinen hinſtellt, nicht aufgehoben.

Der Inhalt dieſes Geſetzes iſt nicht zu verwechſeln mit dem, was in §. 495 aufgeſtellt iſt. Dort war die Rede von der innern Begrenzung und Genüge des Kunſtwerks, von der Idee, wie ſie ſowohl ein Zuwenig, als ein Zuviel der Einzelbilder im innern Entwurfe zu tilgen gebietet; jetzt nehmen wir an, daß alles Weſentliche geordnet und erfüllt ſei, ein Zug zu wenig oder zu viel in der Darſtellung der Grund-Idee geht uns hier nicht mehr an und das Capitelchen, das Leſſing zum Schluſſe von Werthers Leiden ſich noch ausbat, war, wenn es der Dichter wirklich ſchuldig geblieben, ein Verſtoß gegen jenes höhere, nicht gegen das jetzt vorliegende Geſetz. Die Sache iſt dieſe: das Kunſtwerk deutet (freilich nicht in jeder Kunſtform ſo ſichtbar, wie in der Malerei, Muſik, Poeſie) an, daß es aus der unendlichen Vielheit der Dinge ein Einzelnes, einen Moment gefeſſelt hat. Dieſer Ausſchnitt gilt jetzt für das Ganze; ſtreng genommen erkennt das Kunſtwerk nicht an, daß in dieſem Gebiete es außer dem dargeſtellten Individuum noch andere gibt, denn ſein Individuum iſt oder ſeine Individuen ſind abſolut, ſind Repräſentanten. Dennoch kann und will es nicht verbergen, daß ſein Individuum auf eine unbeſtimmte Menge von Individuen derſelben Art hinausweiſt. Im Reineke Voß gibt es eigentlich nur Einen Löwen, Haſen, Fuchs u. ſ. w. mit ihrer reſpectiven engeren Familie; dennoch treten auch die Vetter und Baſen auf und es ſtört die Illuſion nicht, daß neben dem Einen Exemplar ſich auch die Menge zeigt, die es repräſentirt. So iſt im Landſchaftgemälde durch verſchwindende Fernen, Berge, Ebenen, Baummaſſen angedeutet, daß der Ramen nicht wirklich die unendliche Welt einſchließt, in der Muſik iſt jeder Ton Glied einer unendlichen Kette, die über das vorliegende Kunſtwerk hinausliegt, und das Finale ſcheint oft zu zweifeln, wo in der angeſchlagenen Tonfolge es Halt machen wolle, im Drama ſind am Ende des Gewebes die Fäden ſichtbar, die auf den in der Wirklichkeit fortlaufenden Fluß der Geſchichte hinausweiſen; die bekannte Frage über die Unbeſtimmtheit des Abſchluſſes im Epos wollen wir hier nicht beiziehen, weil ſie in der That zu speziell iſt. Dieſer an den Grenzen des Gewebes ſichtbare Zettel iſt die an ſich unſchädliche Reminiſcenz an die Wirklichkeit als einen unendlichen Fluß (§. 10 und 11). Unſchädlich: denn daß in dieſem endloſen Verlauf die Idee auseinandergezogen iſt in jene Breite, wo das Schönſte nicht wahrhaft ſchön, ſondern mit dem ſtörend Häßlichen vermiſcht, daß daher ein wirklich ſchöner Ausſchnitt aus dieſem äußerlich Unendlichen eine Täuſchung iſt, das vergißt der Zuſchauer über der Macht der Behandlung, welche auch die äußerſten, an der ſinnlichen Grenze des Kunſtwerks liegenden Theile zuſammenfaßt in die Licht- Farben- Linien- Ton- Handlungs-Einheit des Ganzen. Ein gutes Porträt z. B. zeigt ein Individuum in ſeinem wahren Sein; doch fehlen die Einzelnheiten nicht, die uns geſtehen, daß in der Wirklichkeit dieſes Individuums ein ſolcher abſoluter Moment, wo es ganz iſt, was es iſt, nicht gegeben iſt, daß es hiezu jener Zuſammenziehung (§. 53) bedurfte; zudem iſt es ja unſerem Bewußtſein ganz gegenwärtig, daß außer dem Bilde das wirkliche Individuum mitten in den unendlichen Abhängigkeiten der unerbittlichen Realität lebt oder lebte; allein der Genius ſeines Lebens, ſein leuchtendes Urbild, vom Künſtler geſchaffen, ſteht zwiſchen uns und ihm und hält es gleichſam mit bergendem, rettendem Arm umfaßt, reſorbirt gleichſam in jedem Momente das ſo eben auftauchende Bild ſeiner gemeinen Wirklichkeit. Daher tragen wir auch nach beendigter Anſchauung des Kunſtwerks ſeine erlöſende Kraft hinein in das von ihm erfaßte Gebiet des Lebens, wenn wir, von jenem noch durchdrungen, es betreten: wir kennen ſeine Mängel, aber der verklärende geiſtige Schleier liegt noch friſch darüber. Im erſten Schritte zur Ausführung nun aber, in der Skizze, wird es ſich finden, daß das innere Bild, obgleich einerſeits noch zu dünn und idealiſtiſch, andererſeits an ſeinen Rändern hin zu viel Breite des Stoffes hat, um ſie in die geiſtige Einheit ſo zu befaſſen, daß der Zuſchauer hinlänglich abgehalten iſt, an die breite und unreine Selbſtändigkeit des Lebens neben dem Kunſtwerk ſich mit einer der Täuſchung ſchädlichen Beſtimmtheit zu erinnern. An dieſer Landſchaft eine Spanne Wald, Land, Waſſer, in jenem Sittenbild oder geſchichtlichen Bild ein paar Figuren oder eine angedeutete Maſſe Figuren, in dieſem Muſikwerk eine Tonreihe im Finale, in jenem Drama eine Scene muß weggeſchnitten werden, denn der Künſtler fühlt, daß dadurch eine Breite, eine Lagune entſteht, welche an die Stelle der idealen Perſpective eine ſchwungloſe, matte ſetzt. Hätte z. B. Shakespeare am Schluſſe des Lear nicht blos angedeutet, daß die Uebel des brittiſchen Staats geheilt werden ſollen, ſondern noch eine oder ein paar Scenen eingeführt, worin Handlungen zu dieſem Zweck dargeſtellt geweſen wären, ſo hätten wir uns zu beſtimmt erinnert, daß dieſer Staat ja in der Geſchichte fortdauerte, daß auf dieſe Herſtellung neue Störungen folgen mußten u. ſ. f.: wir hätten uns dann in der Geſchichte mit all ihren Fragen befunden, ſtatt in der Poeſie. Der Namen iſt nicht zufällig, die äußere Grenze iſt die ſichtbare Beruhigung des Ganzen, das ſich von ſeinem Kern bis zu dieſer und keiner andern Grenze erweitern mußte. Es iſt klar, wie dieſes Geſetz von dem Ausſcheiden alles Stoffartigen ſich unterſcheidet: wir nehmen hier an, daß die weiteren Stellen an der Grenze, welche ſich als überflüßig erweiſen, an ſich ganz künſtleriſch behandelt wären, daß ſie aber trotz dieſer Behandlung das Austönen des Ganzen über das Maaß verlängern.

2.

Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künſtlers zum Zuſchauer.

§. 502.

Von den drei in §. 492 zuſammengeſtellten Anforderungen an den Künſtler 1
kommt die erſte, die Rückſicht auf den Zuſchauer, vorzüglich bei der Conception
und Compoſition in Betracht. Sittlich betrachtet ſoll dieß Verhältniß die 2
Reinheit bewahren, daß die allgemeine Verpflichtung des Künſtlers (§. 487)
nie zur unfreien Abhängigkeit vom Publikum wird, ſondern in der Wechſel-
wirkung zwiſchen beiden die Kunſt ihre Selbſtändigkeit als bildende und
leitende Macht behauptet; es handelt ſich aber allgemein von den Bedingungen,
unter welchen ſich die künſtleriſche Thätigkeit frei bewegen kann.

1. Es ſind die Anforderungen des Zuſchauers, des auf's Neue hervortretenden Naturſchönen und des Materials, zwiſchen die wir in §. 492

den Künſtler hineingeſtellt haben. Dieſe drei Gläubiger begleiten ihn auf dem ganzen Wege vom Entwurfe zur Ausführung, alſo auch bei der organiſirenden Thätigkeit, die wir ſo eben betrachtet haben. So kann, um die zweite Bedingung zu erwähnen, Vorrath oder Mangel an einer gewiſſen Gattung von Naturſchönheit (z. B. Modellen) auf die ganze Conception und Compoſition fördernd, hemmend, in ein anderes als das zuerſt beabſichtigte Bett leitend einwirken, ſo kann die Art eines gegebenen Materials ſchon im Anfange des Entwurfs die Richtung beſtimmen; klar aber iſt, daß, unbeſchadet des fortdauernd gleichzeitigen Einwirkens aller drei Bedingungen, doch die erſte, die Stellung zum Publikum, gerade bei dem geiſtigſten Theile der Arbeit, dem erſten Wurf und der Compoſition, ganz weſentlich bedingend im fördernden oder hemmenden Sinne ſich geltend macht, daß alſo hier der Ort iſt, wo dieſe Seite dargeſtellt werden muß. Die zwei andern Anforderungen erledigen ſich dagegen in beſondern Abſchnitten und begründen im Wege zur eigentlichen Ausführung beſtimmte, weitere Momente, wobei ſich jedoch allerdings zeigen muß, daß ſie auch auf die erſten, hier vorliegenden Schritte beſtimmend einwirken. Auch dieſes Gebiet iſt im Syſtem der Aeſthetik bis jetzt noch wenig beleuchtet; Hegel hat unter der Aufſchrift: „die Aeußerlichkeit des Ideals im Verhältniß zum Publikum" im 1. Theil ſ. Aeſth. die Frage über die ſog. hiſtoriſche Treue abgehandelt, die wir in §. 400 erörtert haben. Andeutungen über das, wovon im gegenwärtigen Zuſammenhang die Rede iſt, über die Beſtimmung der künſtleriſchen Thätigkeit durch einen äußern Willen u. ſ. w. giebt Schleiermacher a. a. O. S. 264 ff.

2. Die zwei Standpuncte, die der §. durch „ſittlich betrachtet" und „es handelt ſich aber allgemein" u. ſ. w. unterſcheidet, verhalten ſich ſo, daß unter jenem eine Pflicht ausgeſprochen wird, unter dieſem aber das Ganze der Verhältniſſe, in das die Kunſt hineingeſetzt iſt und das auf einem Geſchlinge von Bedingungen beruht, zu denen allerdings weſentlich auch der Zuſtand des ſittlichen Lebens gehört und mit dieſem alles Factiſche, was gegenüber jener Pflicht von der Kunſt, wie ſie der Einzelne antrifft, gethan oder unterlaſſen iſt: alſo das Ganze des geſchichtlichen Zuſtands, wie er dem Einzelnen die Erfüllung jener Pflicht, der Kunſt ihre Freiheit zu bewahren, erleichtert oder erſchwert. Wir geben jedoch weder unter jenem Standpunct eine Künſtlermoral, noch unter dieſem eine Geſchichte des Verhältnißes der Kunſt zum Publikum. Die gründliche Erledigung jenes Standpunctes nämlich müßte Gegenſtand einer beſondern ethiſchen Abhandlung ſein, die freilich eine höchſt bedeutende Aufgabe und wünſchenswerthes Werk wäre; die Aeſthetik muß ſich darauf beſchränken, den leitenden Gedanken aufzuſtellen, und der §. ſpricht ihn einfach dahin aus, daß die Schuld der beſondern Phantaſie an die allgemeine nie zur

Knechtſchaft werden darf. Dieſe Schuld iſt ja in Wahrheit eine Verpflichtung, der Maſſe zu geben, was ſie nicht hat: die ideale Geſtalt, nicht von ihr zu entlehnen, was ſie hat, um es ihr mit einiger Ausſchmückung zurückzugeben, ſei nun Eitelkeit oder gemeine Habſucht das Motiv. Die Kunſt als ideale Thätigkeit gehört weſentlich zu den großen geiſtigen Sphären, welche nach der einen Seite zwar der edelſte Auszug aus dem Vorhandenen, aber nach der andern Seite die großen Hebel ſind, welche, indem ſie den Kräften eines Volks und einer Zeit Ausdruck und Bewußtſein geben, weſentlich neue Bahnen eröffnen und die Menſchheit mit gewaltiger Hand vorwärts führen. Beſonders belehrend über dieſe doppelte Stellung der Kunſt, das Publikum und ſeine Gunſt zu bedürfen und doch über ihm ſtehen zu ſollen, iſt die Schauſpielkunſt und ihre Geſchichte. — Die folgenden §§. entwickeln hauptſächlich den zweiten, allgemeineren Standpunct, in welchem jener ethiſche als eine einzelne Seite enthalten iſt; ſie geben eine kurze Ueberſicht der allgemeinen Zuſtände, betrachtet unter der Frage, welches die Stellung des Künſtlers zu denen, für die er arbeitet, ſein muß, wenn dieſe Arbeit frei ſein ſoll. Die Betrachtung iſt keine eigentlich geſchichtliche, entnimmt aber die verſchiedenen Wendungen, die jene Stellung nehmen kann, natürlich der geſchichtlichen Erfahrung.

§. 503.

In dem naturgemäßen Zuſtande, wo die Kunſt eine nationale (§. 423) 1
und öffentliche iſt, wird die Freiheit jener Thätigkeiten weder durch die
Herrſchaft der mythiſchen und ſagenhaften Stoffe (§. 417), noch durch die
verbreitete Auffaſſungsweiſe gehemmt; der Unterſchied von Kennern und 2
Nichtkennern beſteht in gewiſſem Sinn, aber er begründet keine Kluft und die
gleichzeitige Rückſicht auf beide, ſowie der natürliche Wettſtreit mit den
Kunſtgenoſſen, fördert anregend und belebend den Künſtler im innern Bau
ſeines Werks.

1. Im zweiten Theil §. 423 wurde das Verhältniß der Kunſt zum Publikum in ſeiner organiſchen Geſundheit einfach hingeſtellt, die Kunſt als die Frucht der Geſammtkräfte eines Volks und Zeitalters, als die geiſtige Zuſammenfaſſung des Lebens bezeichnet, die dieſem ſein eigenes unendlich erhöhtes Bild zurückgibt. So ſoll es ſein, ſo war es in guter Zeit; jetzt aber gehen wir von da aus, um nachher auch unlebendigere, verwickeltere Zuſtände ins Auge zu faſſen. Dieſe gute Zeit war das Alterthum und Mittelalter, die Zeit, wo die allgemeine Phantaſie der beſondern durch Ausbau jener zweiten Stoffwelt vorarbeitete, welche ſich

zwiſchen dieſe und die urſprüngliche Stoffwelt legte (vergl. §. 416 ff.); das moderne Ideal, wo dieſe Zwiſchenwand wegfällt, iſt noch im Werden begriffen und mehr das Schwierige, als der Vortheil dieſes neuen Verhältnißes liegt bis jetzt zu Tage. Da entſteht nun im gegenwärtigen Zuſammenhang die ſpeziellere Frage, ob nicht jenes frühere naive Verhältniß näher betrachtet vielmehr eine Bindung ſei, welche die freie Thätigkeit in Conception und Compoſition hemme? Immer dieſelben Götter, Heroen, Heroenſagen, immer Maria, Chriſtus, ſein Leben und Tod, immer dieſelben Heiligen: iſt bei ſolchem durchgängigen Gegebenſein des Stoffes noch freie Compoſition möglich? So gewiß iſt ſie es, als die erſte Erfindung, die Erzeugung des innern Ideals, wovon die Abtheilung A. b. im zweiten Abſchnitte des zweiten Theils handelte, dabei völlig frei bleibt. Es hieß in §. 418, die zweite Stoffwelt ſei zugleich Vorſchub, Zuwachs und Verluſt, Hinterniß. Das Letztere gilt aber mehr der Verengung des Horizonts, der quantitativen Verkürzung an Stoffen, die man erſt fühlt, wenn die unendliche Welt ohne Mythus ſich vor dem Auge aufſchlägt, und auch dann führt der Verluſt der alten Stoffwelt zuerſt eine Erſchütterung mit ſich, die das Bewußtſein in ein irrendes Schwanken zwiſchen den unendlichen neuen Stoffen wirft, ſo daß es den Wald vor Bäumen nicht ſieht (vergl. §. 469), und wie die Erfindung, ſo ſcheint auch die Compoſition gerade durch die neue Freiheit, die ohne Vermittler an den Roh-Stoff des Lebens gewieſen iſt, zunächſt mehr erſchwert, als erleichtert. In jenen Zeitaltern waren die Stoffe nicht nur gegeben, ſondern auch bis auf einen gewißen Grad von der Volksphantaſie äſthetiſch zubereitet. Dieſer halbreife Stoff hatte nun aber gerade noch die rechte Empfänglichkeit, um durch die beſondere Phantaſie unendliche neue Formen anzunehmen, und es war dadurch der Compoſition ſtatt eines Hemmſchuhs der gewaltige Reiz des Wetteiſers mit den Vielen gegeben, die denſelben Stoff ſchon behandelt hatten. Der Reiz lag eben darin, daß der Genius den bereits ſo oft behandelten Stoff noch einmal zum bildſamen Roh-Stoff herabzuſetzen ſich erkühnte. Schillers Aeußerungen über dieſen Vortheil der alten Künſtler, Göthes große Noth mit den Stoffen und Zweifel, ob er den rechten ergriffen, ſind bekannt. Ebenſowenig hemmte den Künſtler die verbreitete Auffaßungsweiſe, die der §. nur darum noch nicht mit dem eigentlichen Worte Styl benennt, weil dieſer Begriff noch nicht erläutert iſt. Wir ſtreifen hier dieſen Gegenſtand nur erſt von der Seite der ſubjectiven Freiheit des Künſtlers und können ſoviel allerdings vorläufig ſagen: es iſt ſchon aus der Geſchichte der Phantaſie oder des Ideals klar, daß die äſthetiſche Anſchauung der Zeiten und Völker jedem Stoff einen ihrem Weſen entſprechenden Hauch, Wurf, Schnitt geben muß, den nun der einzelne Künſtler als unbedingt gültig vorfindet. Stört ihn auch dieß nicht im freien Componiren? Beſtimmte Grenzen ſind hier allerdings zu ziehen. Einmal: ſo lange dieſe herrſchende Haltung das Belebte und Beſeelte der Darſtellung in architektoniſcher Weiſe feſſelte, blieb freilich der Compoſition wenig Spielraum, und auch als dieſe Starrheit der Anordnung ſich lüftete, der Geiſt der Behandlung jedoch von einem nicht rein äſthetiſchen Geſetze beherrſcht blieb, war die, obwohl ſchon freiere, Compoſition immer noch in gewiſſe Grenzen der Unfreiheit gebannt, denn wie kann ich z. B. im Gemälde den Contraſt der Ruhe und Leidenſchaft entfalten, wenn ein devoter Bann alle leidenſchaftliche Bewegung von den Figuren ausſchließt? Dieſe Hemmung des Künſtlers iſt jedoch keine von außen gegebene, er iſt ein Kind derſelben Zeit und Anſchauung, er bindet ſich ebenſoſehr ſelbſt, als er gebunden wird. Da aber der Geiſt in ihm freier wirkt, als in der Maſſe, ſo wird auch der Moment eintreten, wo er dieſe Schranken durchbricht, und nachdem ſie durchbrochen ſind, bleibt von jenem herrſchenden Haltungs-Geſetze nur noch ein zarter Schleier, der unbeſchadet der individuellen Freiheit in der Kunſt-Thätigkeit ſich über die Anſchauung legt. So hat in Italien ſchon Duccio von Siena die architektoniſche Compoſition durchbrochen, aber noch Raphael hat bei voller Höhe der freien Erfindung und Compoſition den myſtiſchen Hauch und einen gewiſſen Geiſt der Gebundenheit des Mittelalters erſt in ſeinen ſpäteren Werken zurückgelegt. Daß aber in den Zweigen der Kunſt, welche an ein mathematiſches Geſetz durch ihr Weſen gebunden ſind, der Styl einer Zeit die freie Compoſition nicht aufhebt, beweist die unendliche Fruchtbarkeit innerhalb derſelben Grundformen in der gothiſchen Baukunſt, beſonders dem Ornament.

2. Kunſtkenner gab es in Zeiten, da die Kunſt ein organiſcher Zweig des öffentlichen Lebens war, im jetzigen Sinn eigentlich nicht. Die Kluft der Stände war nicht ausgebildet; es gab einen Unterſchied der Bildung, einen Gegenſatz von Wiſſenden und Nicht-Wiſſenden, aber verglichen mit der modernen Zeit waren ſie alle miteinander naiv, erfreuten ſich an denſelben Stoffen, an derſelben Auffaßung und es gab keine Kunſtliteratur. Im Mittelalter wirft ſich allerdings die Adelspoeſie mit ihren romaniſchen Stoffen in Gegenſatz gegen die Volksdichtung, gerade jene machte aber an die Compoſition nicht zu viel, ſondern zu wenig Anforderung; die Stoffe der bildenden Kunſt waren für das äſthetiſche Bedürfniß aller Stände dieſelben. Als Kunſtkenner ſind in ſolcher Zeit dem Künſtler gegenüber nur theils die übrigen Künſtler, theils die obwohl nicht weſentlich abweichend von der Volksbildung, doch feiner Gebildeten anzuſehen; der Künſtler wird ihre ſtrengeren Forderungen im Auge haben, er wird ſich, wie ſie, auch in einzelnen Maximen Rechenſchaft von den Kunſtgeſetzen geben, allein es gibt keine Kunſtwiſſenſchaft, keine literariſche Kritik, der Künſtler ſchwimmt mit jenen Einſichtigeren ſammt

dem Volke in demſelben Elemente allgemeiner Unbefangenheit, er will ihnen Freude machen und macht ihnen Freude; die relativ größere Beſtimmtheit ihrer Forderungen kann ihn daher nur heben und fördern. Auf dieſer allgemeinen Grundlage lebendiger Einheit der Kunſt mit dem Volksgeiſte war das in Griechenland von der Gymnaſtik aus durch alle Künſte verbreitete Prinzip der Agoniſtik etwas ganz Anderes, als die modernen Concurſe. Das Urtheil über den Kunſtwerth der Wettſtreiter war der Ausdruck des im Volke lebenden Kunſtſinns, der Preis war Ehre und Ruhm des Siegers und ſeiner Vaterſtadt, das Geſchenk nur das Zeichen davon. In ſo naturvollen Verhältnißen iſt der Ehrgeiz ein durchaus edler und großartiger Sporn der Kunſt, der fruchtbare Reiz der allgemeinen Oeffentlichkeit des Lebens für die künſtleriſche Phantaſie; der Feſtjubel eines Volkes ſchwebt weckend und begeiſternd bei der Erfindung und Entwerfung des Kunſtwerks vor dem innern Auge und feuert zur höchſten Entfaltung aller Kräfte an.

§. 504.

Das einzelne Kunſtwerk entſteht auch in dieſem organiſchen Lebenszuſtande der Kunſt ſeltener durch den unmittelbar zufälligen Anſtoß des Naturſchönen (§. 393), als durch Beſtellung. Vorausgeſetzt aber, daß der Künſtler keine Beſtellung annimmt, deren Gegenſtand er nicht ſofort zum innern Motiv erheben kann, ſo iſt dadurch die Zufälligkeit, wie ihrer das künſtleriſche Schaffen bedarf, keineswegs aufgehoben, ſondern nur auf eine andere Stelle gelegt und daher die Freiheit deſſelben keineswegs gehemmt. Jene Beſtellungen gehen meiſt von Gemeinſchaften aus und in ihnen ſieht ſich der Künſtler eine von hemmender kritiſcher Einrede noch freie volksthümliche Oeffentlichkeit gegenüber.

Schon zu §. 393 (B. II. S. 341) iſt auseinandergeſetzt, wie die Beſtellung keineswegs unſerer Forderung eines zufälligen Anſtoßes durch einen vorgefundenen naturſchönen Stoff widerſpricht. Nur in der Dichtkunſt verhält ſich dieß anders, ſelbſt die Muſik läßt ſich eher einen Stoff geben, als ſie; wir können aber die allgemeine Betrachtung durch Eingehen auf dieſe beſondere Natur der geiſtigſten Kunſt hier nicht unterbrechen. Es darf nun hier vor Allem nicht vergeſſen werden, daß der Künſtler nicht von der Luft lebt; er iſt abhängig und dieſe Abhängigkeit, weil ſeine Thätigkeit nicht zu denen gehört, die, weil ſie einem täglichen Bedürfniſſe dienen, ihren immer gleichen Gang geſichert gehen, doppelt fühlbar und in dem bittern Wort ars mendicat ausgeſprochen. Das Gefühl der Abhänglgkeit bei der Höhe des innern Berufs der Kunſt wird dem ächten Künſtler zum Stachel eines um ſo edleren, wiewohl von Reizbarkeit nicht freien Stolzes; dieſer gebietet ihm, ſich ſuchen zu laſſen, aber keineswegs verbietet er ihm, ſich Aufgaben geben zu laßen, ſondern nur, ſolche Aufgaben anzunehmen, denen er nicht anſieht, daß das, zunächſt durch einen fremden Willen gegebene, Motiv dem Genius zuſagt und ſich zu einem eigenen, inneren erheben läßt. Darüber gibt eine kurze Meditation dem Künſtler Licht und fühlt er, daß der Stoff ſeine Phantaſie als ein ihr entſprechender erfaßt, ſo iſt es eben, als hätte er ihn ſelbſt entdeckt; die Stelle der Entdeckung iſt nur eine andere geworden, er findet ihn, ſtatt direct in der Welt des Naturſchönen, durch Vermittlung der Beſteller. Doch wenn man auf eine andere Seite ſieht, nämlich auf die ſubjective der Compoſition, ſo ſcheint die Beſtellung allerdings mehr Hemmendes zu enthalten, als die kurze Andeutung zu §. 393 und die gegenwärtige Erwägung ausſagt; ſie gibt nämlich häufig nicht nur den Stoff, ſondern auch einen allgemeinen Umriß der Compoſition, und zwar noch näher beſchränkt durch die Bedingungen des Gottesdienſtes, des Locals, der Wandfläche, Aufſtellung u. dgl. Allein wie zu §. 393 geſagt iſt: ein Gegebenes umbilden beweist mehr Freiheit, als objectlos machen, was man mag, ſo wird dem ſchöpferiſchen Geiſte auch dieſe Feſſel zu einer Quelle erhöhter Selbſtthätigkeit werden. Gerade die gegebenen Bedingungen werden von ihm genöthigt, ſich in neue, fruchtbare Motive zu verwandeln, er kann ihnen gegenüber dieß und jenes, was er bei völlig freier Regung gekonnt hätte, nicht, aber er kann Anderes, er erzeugt gerade in dieſen Bedingungen das individuelle Kunſtwerk. Welche fruchtbare Motive haben Baukünſtler aus Schwierigkeiten des Orts und Bodens, Maler aus beſtimmten architektoniſchen Flächen gezogen! Auch das Material kommt theilweiſe vorläufig ſchon hier in Betracht, denn anderweitige Umſtände können ein ſolches fordern, das der Kunſtweiſe an ſich weniger günſtig iſt, oder das gewünſchte überhaupt nicht zur Hand ſein: auch dieſem Hinderniß entlockt der ächte Künſtler Schönheitsquellen, er weiß z. B. Holz oder Backſtein, wo ihm gewachſener Stein urſprünglich willkommener geweſen wäre, zu neuen, bedeutenden Motiven zu benützen. Eine neue Schwierigkeit ſcheint ſich jedoch aufzudrängen, wenn man erwägt, daß bei der Beſtellung das Gegebenſein von außen nicht zu Ende iſt, nachdem der Künſtler den Auftrag ſammt ſeinen nähern Bedingungen angenommen hat. Nichts iſt nämlich ſchaamhafter, heimlicher und will unbelauſchter ſein, als das Bewußtſein des Künſtlers in den Momenten von der Conception bis zum Abſchluße der Compoſition des Kunſtwerks; gerade darin aber kann er ſich gehemmt ſehen durch den Willen der Beſteller, deren Bewußtſein dem ſeinigen während dieſes innern Prozeßes belauſchend, controlirend, überwachend gleichſam über die Schulter ins Blatt ſieht. Dieſe wirklich drückende Hemmung tritt jedoch in dem Zuſtande, von dem hier noch die

Rede iſt, am wenigſten ein. Der öffentliche und volksthümliche Charakter des Lebens äußert ſich auch darin, daß die Beſtellungen vom Staat, von einer Stadt, Corporation, einem Kloſter u. ſ. w. ausgehen; die Gemeinſchaft aber iſt ein Theil des Volks und in naiver Zeit ſo wenig kritlich, als dieſes; man beſtellt und läßt dann den Künſtler frei gebahren, man vertraut ihm, daß er es recht machen werde, man beſtellt zunächſt für ſich, doch nicht um das Kunſtwerk einzuſperren, ſondern um es in Tempel, Kirche, Halle Rath- nnd Stadthaus u. ſ. w. allem Volke beſtändig offen zu halten, und dem Künſtler von ſeiner Seite ſchwebt nur dieß unbefangene Geſammt-Subject vor, es ſind aller Augen, die auf ihn warten, es iſt nicht die Lorgnette launiſcher Einzelner, die er zu berückſichtigen hat und welche die Freudigkeit ſeines geheimen Schaffens ſtört. Geht die Beſtellung, einen Wettſtreit eröffnend, an mehrere Künſtler, ſo fällt ohnedieß alles wirkliche oder vorgeſtellte Dareinreden weg, denn da iſt vorausgeſetzt, daß derſelbe Gegenſtand auf verſchiedene Weiſe behandelt werden könne, und erſt auf die Vergleichung der vollendeten Werke gründen die Beſteller und Schiedsrichter ihr Urtheil.

§. 505.

Anders iſt es, wenn der vom nationalen Boden entwurzelten Kunſt die vollendete Trennung von Volk und höherer Geſellſchaft gegenüberſteht: jetzt wird der Künſtler in der Darſtellung von Stoffen, die dem Volksbewußtſein fremd ſind, von dem gelehrteren Geſichtskreiſe und der Willkühr Einzelner, in der Auffaßungsweiſe von der Convenienz und Ueppigkeit, in der Compoſition von der Einrede eitler Kennerſchaft abhängig.

Dieſer §. faßt Zuſtände zuſammen, die im Allgemeinen als Verfall zu bezeichnen ſind. An der Grenze derſelben liegen allerdings gewiſſe Uebergänge, wo zunächſt trotz der veränderten Stellung der Kunſt die Stoffe noch dem Volke verſtändlich bleiben und demgemäß auch zwiſchen der Behandlung des Künſtlers und dem Volksbewußtſein noch ein Band bleibt, das ſich aber allmählich lockert. Als in Griechenland zur Zeit Alexanders des Großen die Kunſt anfieng, dem Despotismus dienſtbar zu werden, blieb ſie doch verhältnißmäßig noch öffentlich, dem Volke verſtändlich. Die Stoffe wurden zum größeren Theil noch dem geläufigen Kreiſe des Mythus und der Heroenſage entnommen. Freilich rieß nun auch die ſchmeichleriſche Verherrlichung der Perſon der Fürſten ein und ſofern ſich die Kunſt zu dieſem herrſchenden Stoffe beſtellungsweiſe hergab, war, ſobald nicht wirkliche Größe dieſer Perſon den Künſtler ſo ſtellte, daß er in ihr ſelbſt ein Allgemeines, eben das Volksbewußtſein, ausdrücken konnte (was bei Alexander dem Großen allerdings noch der Fall war), die Entweihung in das innerſte Leben der Kunſt hineingetragen. Auffaßung und Compoſition wurden zunächſt inſofern unfrei, als ſie der beliebten Vergötterung fürſtlicher Perſonen und der herrſchenden Richtung auf Glanz und Pracht dienen mußten. Doch verſtändlich blieb jene Uebertragung immer noch und dieſer Prunk verwöhnte zwar, entfremdete aber nicht. Kurz im Alterthum war eine ſolche Zerreißung des Bandes zwiſchen der Kunſt und dem allgemeinen Volksleben gar nicht möglich, wie in der neueren Zeit, und den letzten Grund davon giebt §. 342 mit den Worten: „die Sittigung hat keine völlig fremden Elemente zu überwinden"; auch die ſinkende Kunſt lehnt ſich nicht an fremdartige, nur dem Gelehrten verſtändliche Stoffe. Weit eher könnte man in der römiſchen Kunſt die Anfänge einer bis in den inneren Kreis der Volksvorſtellungen hineinreichenden Entfremdung nachweiſen, denn ſchwerlich waren im ſpäteren Rom die Darſtellungen aus fremden Religionen, der ägyptiſchen, perſiſchen u. ſ. w., dem Volke ebenſo verſtändlich, als den Beſtellern. In der neuern Zeit gieng vom ſechszehnten Jahrhundert an die Kunſtpflege von den Gemeinden, Corporationen und ſomit vom Volke mehr und mehr an Fürſten, Höfe, reichen Adel über. Dieſer Dienſt war jedoch für einen Leonardo da Vinci, M. Angelo, Raphael, einen Rubens nicht erniedrigend, wie ein ähnliches Verhältniß für ſpätere Künſtler. Zwar dringt nun der entfremdende Keil der gelehrten Stoffe zwiſchen Volk und Kunſt ein: neben den chriſtlichen Mythus und Sagenkreis der antike nebſt der alten Geſchichte; allein die Bekanntſchaft mit dieſen Stoffen ruhte bei dem Adel und den Fürſten doch nicht auf einer Bildung, welche dem Volke ſo fremd gegenübergeſtanden wäre, wie ſpäter. Die ungemeine Freiheit, die man ſich gegen die Geſetze objectiver Treue der Darſtellung herausnahm, war ebenſoviel Gewinn für das Band zwiſchen Kunſt und Volk; der reiche, der fürſtliche Beſteller hatte ſich ſo gut wie der Künſtler und das Volk dieſe Stoffe in die Formen ſeiner Zeit überſetzt und ſie waren nur Gefäße, worin man einen geläufigen, menſchlich vertrauten Inhalt, die Stimmung der Zeit, jenes Gefühl der Emanzipation goß, das dieſen Jahrhunderten eigen war. Man denke nur an die Farneſina, an die venetianiſche Schule, man denke an das verſtändliche, vertraute Gewand, das in Shakeſpeares Hand die antiken Stoffe anlegen. Zudem waren die Beſtellungen, obwohl mehr und mehr von Einzelnen ausgehend, doch für die Oeffentlichkeit beſtimmt; ſelbſt der Pallaſt war offen und leicht zugänglich; die Stanzen im Vatican waren etwas ganz Anderes, als das hermetiſch verſchloſſene Haus des ſammelnden Engländers. Erſt im ſiebzehnten Jahrhundert beginnt Cabinetsmalerei, Kammermuſik, Hoftheater. Hatte der Künſtler den höheren Ständen gegenüber, als ſie dem Volke in der Form ihres Bewußtſeins noch näher ſtanden, trotz dieſer Wendung zu einer einzelnen Volksclaſſe hin noch ungleich freiere Bewegung in Erfindung und Anlegung ſeines Werks, ſo vollendete ſich nun erſt und dauerte tief in das achtzehnte Jahrhundert herein zugleich mit der Losreißung vom Volke ſeine Abhängigkeit von der höheren Geſellſchaft. Nicht mehr das Bewußtſein, die Sitte und Stimmung eines Volksganzen wird in die fremdartigen gelehrten Stoffe, in die entſtellte Antike gelegt, ſondern nur der Geiſt und die Culturformen des Hofs und Adels. Compoſition, Styl, alle Formen werden conventionell über Einen Leiſten geſchlagen und die Kunſt wird ſo ſehr von der Beſtellung beherrſcht, daß ſelbſt die am unmittelbarſten ſubjective Form der geiſtigſten Kunſt, die lyriſche Poeſie, ſtückweiſe zu feſten Preiſen nach der Anzahl der Verſe u. ſ. w. bezahlt wird. Wir ſtehen hier an demſelben Puncte, der in §. 476 dargeſtellt iſt, nur daß wir ihn jetzt von einer andern Seite, nämlich vom Standort der Frage nach der Freiheit der innerſten geiſtigen Thätigkeit des Künſtlers, auffaſſen und daß uns der dageweſene Zuſtand jetzt nicht als etwas Hiſtoriſches beſchäftigt, ſondern als eine Form, die immer möglich und, nur nicht als herrſchende, ſondern an den Rand gedrückt, auch in guter Zeit wirklich iſt. So kann das Conventionelle auch in beſſerer Zeit als ein Stützpunkt für Einführung idealerer Formen in Oppoſition gegen herrſchenden Naturalismus aufgenommen werden, wie von Göthe auf dem Theater zu Weimar. Daher iſt die höfiſch geregelte Kunſt nicht immer, begreiflicher Weiſe aber häufig zugleich ein Dienſt der Lüſternheit und pikanter Effecte; denn eine vom geſunden Volksboden losgeriſſene Geſellſchaft wird mehr oder weniger die wahre Grazie immer mit jenem reflectirten Kitzel der zurückgetretenen Sinnlichkeit (§. 73) zu verwechſeln geneigt ſein.

§. 506.

1 In vollen Gegenſatz gegen dieſe Bindung wirft ſich die Kunſt, wenn ſie
von dem innern Bilden des Ideals ohne Vermittlung einer den Zuſchauer im
Auge haltenden Beſinnung zum Darſtellen überſpringt. Dieß unmittelbare Schaffen
aus der Begeiſterung läßt jedoch nicht einmal jenen innern Prozeß (§. 393—399) zur
Reife gelangen und die ſcheinbar unbedingte Freiheit ſchlägt in Mechaniſirung
und vollſtändige Abhängigkeit von dem auf die plötzliche Geburt wartenden
2 Zuſchauer um, beſonders im eigentlichen Improviſiren. Auch wird eine ſolche
Kunſt durch ihren Naturalismus dem ungeläuterten Volksſinne dienſtbar.

1. Auch dieſes Verhalten der Phantaſie iſt in §. 478 als eine hiſtoriſche Form aufgeführt worden, ſteht aber hier als eine Erſcheinung,

wie ſie im Kampf mit dem Zuſtande unfreier, heteronomiſcher Geſetzgebung der Kunſt jederzeit hervortreten kann; daher werden hier zugleich andere Erſcheinungen angeknüpft, die einer revolutionären Kunſt nur in Einem Momente verwandt ſind, aber gerade durch die Aehnlichkeit im Unterſchied ein lehrreiches Licht auf das Zweifelhafte und Gefährliche jener Kunſt werfen, die mit dem Loſungswort Genie das Prinzip der unmittelbaren Eingebung, der Urſprünglichkeit, der Göttlichkeit des erſten Wurfes von dem ebenſo weſentlichen Geſetze jener neuen tiefen Beſinnung trennt, welche in dem Momente des Uebergangs von der innern Dichtung zur äußern Darſtellung eintreten ſoll. Dieſe Beſinnung, dieſes Stilleſtehen auf der Schwelle zwiſchen Phantaſie und Kunſt ſchließt nach dem Standpunct unſerer gegenwärtigen Erörterung weſentlich eine Rückſicht auf die wahren Anforderungen des Zuſchauers in ſich, die Compoſitionsgeſetze kommen zur Ausführung durch die Vergegenwärtigung einer objectiven Nothwendigkeit, die ebenſoſehr ein ſubjectives Bedürfniß der Zuſchauer iſt. Die revolutionär geniale Kunſt dagegen macht an den Zuſchauer die Anforderung, daß er ſich als hinreichend vertreten anſehe im hervorbringenden Genie ſelbſt, wie es ſeinem innern Schaffen zuſieht, als ob dieſes nicht zu ſehr Partei wäre, um für einen ſolchen Vertreter gelten zu können, und erlaubt nun dem Künſtler, dieſem ſo der Garantieen beraubten Zuſchauer ſein Werk ohne Weiteres zu octroyiren. Jenes Zuſehen iſt aber überdieß, wo das Moment der Begeiſterung einſeitig gilt, ſchon im erſten Acte, dem erſt innern Erzeugen des Ideals, ein unzureichendes: die Beſonnenheit ſteht hier nicht mit der Begeiſterung auf gleicher Höhe, wie §. 397 verlangte; das Kind wird nicht nur nach der geiſtigen Geburt nicht an der mütterlichen Bruſt gehalten, bis es gehen lernt, um in die Welt zu treten, ſondern es wird im Mutterſchooße ſelbſt nicht ausgetragen. Das wirkliche Genie, ein Göthe, wird ſelbſt dieſen ſtürmiſchen Frühgeburten ſeinen Geiſt einhauchen, und ein Götz von Berlichingen verrieth den Schöpfer einer neuen Kunſt, obwohl er „ohne Plan und Entwurf, ohne weder rückwärts, noch rechts, noch links zu ſehen“ gearbeitet war, aber das ganze Prinzip iſt falſch; es hat ſeine einſeitige Berechtigung im Kampfe mit der conventionellen Kunſt; es ſtürzt die fremden, von außen aufgedrungenen Geſetze und kann die neue, freie Geſetzgebung noch nicht ſchaffen, es wirft einem Extrem ein Extrem entgegen, es ſteht, wie alle Revolution, in der dunkeln Mitte zwiſchen Zerſtören und Schaffen. Shakespeare wurde zur Zeit der conventionellen Kunſt für ein wildlaufendes Genie gehalten, weil ſie ihre Afterweisheit bei ihm ſuchte und ſo ſeine wahre Weisheit und Beſonnenheit nicht fand. Die Falſchheit des Prinzips erweist ſich aber weſentlich dadurch, daß es in ſein Gegentheil umſchlägt. Das Publikum nämlich iſt vorauszuſetzen als ein ſolches, das die revolutionäre Stimmung mit dem Dichter theilt; die Naturrohheit wird Mode; der Dichter kennt dieſe Forderung ſeiner Zuhörer, liebäugelt mit ihr, das Unabſichtliche wird abſichtlich und unverſehens iſt der freie Götterſohn ebenſo ein Knecht der Menge geworden, wie der Sklave des Hof- und Adelsgeſchmacks. Jetzt wird das Naturwilde ſelbſt mechaniſch, ſelbſt nach der Schablone verfertigt, die Styllosigkeit wird zum Style.

2. Improviſiren im eigentlichen Sinne heißt, in Gegenwart von Zuhörern über ein von ihnen gegebenes Thema ein Gedicht vortragen, das in einer möglichſt kurzen Friſt der Beſinnung entworfen iſt, im Vortrag aber erſt ausgeführt wird. Dieſe Caricatur der blitzſchnellen erſten Operation der Phantaſie, wodurch das Schöne geſchaffen wird, iſt neuerdings mit Recht verſchollen. Die geniale Schnelligkeit ſoll durch dieſen Act recht in ihrer Geburt dem Publikum vorgezeigt werden, verliert aber eben durch dieß Vorzeigen, dieß Belauſchenlaſſen des ſchamhaft Verborgenen und Geheimen ihren Sinn oder wird vielmehr in ihrem Weſen aufgehoben. Denn durch die wirkliche Gegenwart der wartenden Zuhörer iſt die Schnelligkeit ſtatt einer Naturſchnelligkeit eine preſſirte Schnelligkeit und dieſe bringt nichts zu Tage, als handwerksmäßiges Zuſammenleimen von Gemeinplätzen, fertigen und landläufigen Bildern, Reimen und dergl. Die italieniſchen Kunſt-Improviſatoren ſind bekanntlich aus den Volks-Improviſatoren hervorgegangen, welche uneigentlich ſo heißen, wenn ſie fremde epiſche Gedichte vortragen, dem eigentlichen Stegreifdichter aber näher ſtehen, wenn ſie Novellen, Mährchen aus freier Hand, doch nach einem gegebenen Stoffe und mit vorhergehender Ueberlegung des Plans vortragen, wie dieß bekanntlich noch heuzutage in den Straßen der ital. Städte geſchieht. Dieſe ſogenannten Improviſatoren weiſen zurück auf die Rhapſoden Griechenlands und dieſe führen in letzter Linie auf das urſprüngliche Entſtehen des epiſchen Lieds und aller Poeſie überhaupt, das nun allerdings als ein unter den Augen wartender Zuhörer werdendes vorzuſtellen iſt. Allein da iſt die Sage vorher von Mund zu Munde gegangen, ein Stück aus ihrem Kreiſe, den er freilich zugleich erweitert, ergreift der Volsſänger, die Anlage und Compoſition iſt ihm aber im Weſentlichen durch die Sage ſelbſt gegeben, nur die ſpezielle Ausführung improviſirt er, und auch dieſe nicht ohne eine vorhergegangene Meditation in ſtiller Einſamkeit und für Zuhörer, welche nicht die Abſicht haben, die Schnelligkeit ſeines Hervorbringens zu controliren, ſondern mit ihm, dem Begeiſterten, ſeine Begeiſterung durch die ihrige verdoppelnd, ſich der Herrlichkeit ihrer Heldenbilder freuen. Es gilt dieß auch der techniſchen Form, die gleichzeitig mit dem Inhalt wuchs und wurde; wir müſſen uns ein Verſuchen derſelben unter Begleitung des muſikali-

ſchen Inſtruments vor der Ausführung in einem Zuhörerkreiſe vorſtellen, und nachdem ſie ſchon gefunden war, begegnen wir den bekannten ſtehenden Wendungen, Bildern, metriſchen Sätzen, namentlich Vers-Endungen, welche nun dieſem naiven Improviſator freilich ein Aushilfebedürfniß waren, wie jenem Kunſt-Improviſator, aber der ganze Prozeß iſt himmelweit von dem des letzteren verſchieden und gehört unter den Begriff der naiven Kunſt, der ſeines Orts aufgeführt werden wird. Dem falſchen Bilde der Urſprünglichkeit in der künſtlichen Improviſation nähert ſich nun aber die Dichtweiſe der revolutionären Genialität in dem Grade, in welchem ſie ſich von ihrem Prinzip zur Renommage der Plötzlichkeit im Produziren verleiten läßt. Der Ort für dieſes Glänzen iſt eigentlich das gemiſchte Gebiet des Geſelligen und Aeſthetiſchen, wo der Wettſtreit im Hinwerfen gereimter bonmots und dergl. berechtigtermaſſen vom Hebel der Bewunderung wartender Zuhörer beſchleunigt wird; doch hat Mancher, deſſen Talent zu höherer Leiſtung berufen war, hier ſeine Kräfte vergeudet, z. B. Schubart, der gleichzeitig ein Gedicht machte, einen Brief dictirte und dergl. Kunſtſtücke mehr. — Es erhellt nun, daß dieſe ganze Form, ſelbſt die freiere unter 1. dargeſtellte, nur der Poeſie angehören kann; fordert aber ſelbſt dieſe geiſtig raſche Kunſt ein hinreichendes Meditiren in ungeſtörter Einſamkeit, ſo wird man im Gebiete der bildenden Künſte um ſo weniger von einem eigentlichen Improviſiren reden können, weil hier der Weg vom innern Entwurfe zur Ausführung viel länger iſt: der ſeltene Fall genialen Hinwerfens einer Skizze in einem Augenblick, wo der Künſtler nicht einſam mit ſich zu Rathe gehen kann, ſondern, der Beſteller oder ſonſt eine Umgebung dem raſchen Entſtehen zuſieht, mag als analog jener Form der Unmittelbarkeit in der Poeſie angeführt werden. Die Muſik liegt ungleich näher und bietet verwandte Erſcheinungen dar. Beſonders belehrend iſt aber das Schauſpiel in ſeinen früheren Verſuchen, ſich als Stegreifſpiel von der Dichtkunſt loszumachen und ganz der Eingebung des Augenblicks zu folgen; hier ſieht man insbeſondere, in welche tiefe Abhängigkeit vom grob naturaliſtiſchen Volksſinn eine ſolche Kunſtweiſe ſinkt. Darüber vergl. Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt von Ed. Devrient B. 1 und 2.

§. 507.

Aus jener Unfreiheit und dieſer unwahren Freiheit tritt die Kunſt heraus 1
durch ihre Verbindung mit der wahren Bildung. Dieſe, zunächſt in den höheren Kreiſen durch Vermittlung der Wiſſenſchaft erworben, drückt jedoch der von ihr freigelaſſenen und begünſtigten Kunſt vorerſt einen eſoteriſchen Charakter auf, ſo daß ſie mitten im Elemente edler Humanität gelehrt und unvolksthümlich

2 bleibt. Künſtliche Verbindungen und Mittel zu ihrer Pflege erſetzen mangelhaſt
die Pflege der lebendigen Corporation und bilden einen ſchwachen Faden
3 des Uebergangs zur wahren Oeffentlichkeit, an die Stelle der beengenden
Anſprüche der Kunſtliebhaberei und der aus ihr hervorgehenden Kennerſchaft
und Convenienz tritt, unmittelbar befangend und ſtörend, nur mittelbar läuternd
die vielſtimmige Kritik.

1. Geſchichtlich kann man ſich den hier dargeſtellten Zuſtand am beſten durch Vergegenwärtigung der Verhältniſſe zwiſchen Kunſt und Publikum zur Zeit Göthes und Schillers klar machen, es handelt ſich aber allgemeiner von einer Sachlage, wie ſie überhaupt die moderne Zeit durch das Zurücktreten des Bildungsmonopols von den Fürſten und ihren Höfen und das Aufleben des dritten Stands mit der ſoliden geiſtigen Bildung ſeiner höheren Kreiſe hervorgerufen hat. Daß es in Weimar und anderswo Höfe waren, welche vorzüglich die Kunſt pflegten, verändert nichts an der Sache, denn dieſe Höfe waren geiſtig gehoben durch Sammlung der edelſten dem Bürgerthum entſproßenen Kräfte. Dieſe Zeit ſetzte nun aber an die Stelle der alten Kluft zwiſchen Volk und Adel die neue zwiſchen Volk und gebildeten Ständen. Die Bildung ruhte weſentlich auf claſſiſchen Studien, einem Apparate, der dem Volk im umfaſſenderen Sinn unzugänglich iſt. Sie war menſchlich rein und ſchön, aber eſoteriſch, und ſo auch die Kunſt, die ſie pflegte; der vollere Strom der wahren Oeffentlichkeit, das vollere Säfteleben, das die Pflanze der Kunſt aus dem Volksboden, dem breiten Rapport mit dem Volk im Sinne ungeſchiedener Einheit ſeiner Stände zieht, konnte noch nicht eintreten. Die Stoffe waren meiſt gelehrt, der claſſiſchen Welt entnommen, die Behandlung künſtleriſch frei, ungehemmt von Convenienz, aber mehr oder minder ebenfalls in der claſſiſchen Anſchauungs- und Gefühlsweiſe gehalten und daher, ſo viele Wirkungen aus dieſen edeln Kreiſen mittelbar in das Volk übergiengen, dieſem doch im Ganzen fremd und unverſtändlich. Man vergleiche nicht etwa blos mit Göthe, ſondern auch ſelbſt mit dem populären Schiller einen Shakespeare, oder mit den damals herrſchenden claſſiſchen Stoffen in der, zwar eben neu erſtehenden, Malerei die Fresken, die im Alterthum, „da das Antike noch neu war,“ und im Mittelalter am Lichte des Tages glänzten und allen Ständen zugänglich und verſtändlich waren: ſo erkennt man, was wir meinen. Auch die romantiſche Schule hütete mit den gebildeten Ständen den Schatz einer gelehrten Kunſt; im Stoffe griff ſie wohl in das Mittelalter und das Volksleben, aber ſie legte einen nur allzu ſubjectiven, blos dem Geweihten verſtändlichen Inhalt und Geiſt hinein.

2. Aus dieſer Kunſtpflege des gebildeten Bürgerthums ſind die

Kunſtvereine, die Kunſtausſtellungen, die Preisvertheilungen mit oder ohne Concurrenz bei vorgeſchriebenem Gegenſtande, die Anlegung von Sammlungen moderner Kunſtwerke, die Verlooſungen hervorgegangen: künſtliche Mittel, die ſich zu der Lebensfülle, welche die Kunſt ungeſucht aus dem flüßigen Rapport mit dem geſammten Volksleben zieht, ſo verhalten, wie die einzelnen Parteien, Vereine, Verſammlungen u. ſ. w., die in einem gebundenen Staatsleben einem freieren vorarbeiten, zu dieſem. Sie ſind von großem Nutzen, aber ſie haben alle etwas Abſichtliches, Gemachtes; ſie ſind Nothmittel in einer Zeit, wo die Quelle der Kunſt nicht frei und voll von ſelber ſprudelt; ſie zeugen von gutem Willen, haben aber etwas Armes und Knappes; ſie unterſtützen, fördern, wecken den Künſtler, binden ihn nicht in ſeinem freien Schaffen, aber begeiſtern auch nicht; ſie ſammeln und vereinigen, ohne ein immanentes geiſtiges Geſammtleben der Künſtler unter ſich und mit dem Publikum zu erzeugen. An dieſen Erſcheinungen beſchäftigt uns hier die Seite, nach der ſie den Zweck haben, Kunſtſinn im Volke zu wecken, nur mittelbar, ſofern dieſer, wenn er wirklich geweckt iſt, den ſchaffenden Künſtlergeiſt naturgemäß hält, hebt und treibt. Da iſt es denn klar, daß das Sammeln, Ausſtellen, Verlooſen von Kunſtwerken, die nach Zweig, Stoff, Behandlung bunt gemiſcht ſind, durch eine zu dieſem Zweck beſonders gebildete Geſellſchaft, neben heilſamer Anregung und rühmenswerthem Verdienſt doch auch der zerſtreuten Naſchhaftigkeit, Eitelkeit und wohlweiſen Kenner- und Gönner-Miene ächt moderne Nahrung giebt. Auch die Sammlungen alter Kunſtwerke, meiſt in der früher geſchilderten Zeit durch Fürſten angelegt, die Galerieen, ſind hier zu erwähnen; ihr bildender Werth für Publikum und Künſtler iſt unberechenbar, aber an ſich iſt ſchon ihre Exiſtenz ein Beweis, daß zur Zeit der Sammler die Kunſt nicht wahrhaft lebte, denn wo ſie lebt, werden ſolche Herbarien, worin Kunſtwerke, von ihrem Ort, an den ſie hingehören, hinweggeriſſen in zerſtreuender, betäubender, abſpannender Menge und Mannigfaltigkeit vereinigt ſind, überhaupt nicht angelegt. Nur Wenige vermögen die ſinnliche und geiſtige Abſtraction zu vollziehen, daß ſie dem einzelnen Kunſtwerk einen einzelnen Beſuch und geſammelte Betrachtung widmen. Was aber keiner großen Stadt fehlen ſollte, ſind neben den Abgüßen der bedeutendſten Antiken, Modellen der bedeutendſten architektoniſchen Werke der Vergangenheit gute Copieen der großen, namentlich monumentalen Werke der Malerei, nicht blos wegen ihres abſoluten Werths für die Studien des Künſtlers (die wir hier noch nicht in's Auge faſſen), ſondern für das Volk, damit es ſehen, daher auch die moderne Kunſt würdigen lerne und ſo ein empfänglicher und fördernder Boden für die lebende Kunſt werde. Was nun aber die unmittelbare Förderung der Kunſt betrifft, welche von dieſen Vereinen und ebenſo von offiziellen Körpern, Akademieen, Theaterdirectionen ausgeht, ſo iſt ohne Frage das bedeutendſte ihrer Mittel die Concurs-Eröffnung mit beſtimmterer oder unbeſtimmterer Aufgabe des Gegenſtands. Zwar können im gegenwärtigen Zuſtande die Kunſt-Wettſtreite keineswegs das ſein, was ſie in einer Zeit der volksthümlich ſchwungvollen Kunſtblüthe waren (§. 503, 2.); ſchon deßwegen nicht, weil es hier mehr darauf ankommt, der Kunſt Brod zu geben, als ein Ehrengeſchenk, an ſich von unbedeutendem Werth, aber vergoldet vom Jubel des bewundernden Volks; doch fehlt auch die ehrende Anerkennung eines, obwohl verengten, Kreiſes verſtändiger Kunſtfreunde nicht, im Wettſtreit um dieſe Anerkennung liegt aber immer ein mächtiger, durchaus berechtigter Sporn des Ehrgeizes, und dieſe Bedeutung wäre zu erweitern durch Beſtellung monumentaler, nicht dem Verkauf und der Verlooſung, ſondern der öffentlichen Aufſtellung beſtimmter Werke. Wie hier auch der Staat eintreten ſollte, davon nachher; hier heben wir nur noch hervor, wie namentlich die Baukunſt durch Eröffnung von Künſtler-Concurrenzen bei allen höheren Aufgaben der drückenden und abſtumpfenden Abhängigkeit des Baubeamtenthums und der ſchreibermäßigen Controle und Beſchnipflung der Compoſition entriſſen werden ſollte. Vergl. zu dieſen Bemerkungen: Handbuch der Geſch. der Malerei von **Kugler** II. 9, 2. (Ausg. 1837). Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart von A. **Hallmann** 1842. Schutzfragen für Kunſt und Künſtler in Deutſchland u. ſ. w. von Fr. **Oſten**. 1848.

3. Unter **Kritik** iſt natürlich nicht die Bildung einzelner Maximen und Fällung einzelner Urtheile zu verſtehen, wie ſolche aus einem verbreiteten lebendigen Gefühle des Richtigen nothwendig jederzeit hervorgeht. In dieſem Sinn hatte das blühendſte Kunſtleben die vollendetſte Kunſtkritik und dieſe war der Kunſt nur förderlich. Der griechiſche Künſtler hatte es mit einem Volke von Kunſtrichtern zu thun und fühlte ſich dadurch nur um ſo höher gehoben. Die Kritik im eigentlichen Sinne beginnt erſt da, wo die einzelnen Maximen, Urtheile ſich zunächſt zu Reflexions-Ganzen anſammeln, dann dieſe geſammelten Reihen unter leitende Gedanken zuſammengefaßt und dieſe endlich unter dem Begriffe des Schönen ſelbſt vereinigt werden. Die Kritik führt zur Wiſſenſchaft des Schönen und wird, nachdem dieſe beſteht, zu einer Ausübung, Anwendung derſelben, doch nicht in dem Sinne, daß der einzelne Kritiker von dieſer höchſten Einheit nothwendig ausginge, ſondern hier bewußt, dort unbewußt, hier unter Irrthum und Schiefheit verſteckt, dort richtig angewandt zieht ſich durch die breiten Maſſen der kritiſchen Thätigkeit die Einheit des Begriffs. Wir müſſen nun an den Zuſtand der ausgebildeten Kritik den Künſtler, dann das Publikum und endlich die Wechſel-

wirkung zwiſchen beiden halten. Der Künſtlernatur ſteht vor Allem das philoſophiſche Begreifen des Schönen prinzipiell entgegen; hierüber iſt nach §. 68. 69. 392. kein Beweis mehr zu führen. Es gibt für den Künſtler weder einen Uebergang vom reinen Begriffe des Schönen zu einer einzelnen künſtleriſchen Schöpfung, noch während einer ſolchen eine Förderung durch jenen; überdieß hat er ſo wenig, als das Organ, auch die Zeit, ſich mit der ſtrengen Kunſtphiloſophie zu befaſſen. Allein gleichzeitig mit dem Anbau der letztern ergebt ſich ſowohl die Literatur, als auch der ſonſtige allgemeine Verkehr in jener unendlich zerſplitterten Maſſe einzelner Reflexionen, in welcher die Einheit des zuſammenfaſſenden, ein gegebenes Kunſtobject unter den Begriff ſeines Gebietes richtig ſubſumirenden Gedankens nur da und dort hervortritt, wie ein Zufälliges in dieſer oder jener Perſönlichkeit ſich darſtellt und auch von einer ſolchen nicht in jedem einzelnen Falle des Urtheils angewandt wird: ein Durcheinander unzählicher Stimmen, welches auf den Künſtler nothwendig verwirrend wirkt. Aus dieſem Gewirre trifft eine einzelne Reflexion der Kritik auf ein einzelnes ſeiner Werke oder einen einzelnen Theil deſſelben; ſie iſt vielleicht richtig, aber er nimmt ſie nicht an, weil ſeine Total-Anſchauung nicht erfaßt, der ſpezielle Gebrauch ſeiner techniſchen Mittel nicht verſtanden iſt. Es iſt überhaupt das Weſen der Reflexion ſchon an ſich, das ihm nicht weniger widerſtrebt, als der höhere philoſophiſche Begriff: die Art, wie ſich Sinnliches und verſtändig Allgemeines in ihren Kategorieen miſchen, iſt für ſeinen Inſtinct zu abſtract, für ſeinen guten Willen, einmal von der Kritik zu lernen, zu unſinnlich und für die tiefere Einſicht, von der er nur wiſſenſchaftlich nicht Rechnung ablegen kann, wieder zu ſinnlich. Dieß führt auf eine allgemeine, tiefe Schwierigkeit. Die wahre Kritik müßte auf der lebendigſten Anſchauung, dem richtigſten Inſtincte, der innigſten Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimniſſen des künſtleriſchen Thuns beruhen. Wer ſich ſo legitimirt, von dem wird der Künſtler auch Kritik annehmen, ſelbſt ein Göthe, der die Kritik im Allgemeinen ſo wenig achtete; allein im Ganzen und Großen ſetzt die Kritik und die Kunſtphiloſophie zwar eine entwickelte Kunſtwelt und ein unmittelbar lebendiges Verſtändniß derſelben voraus, aber aufſteigend zum allgemeinen Abſtracten läßt ſie dieſen Boden hinter ſich und die Zeit ihrer Blüthe iſt nicht zugleich die Zeit eines vollen, friſchen Kunſtſinns. So kann eine Kunſtphiloſophie in ihren allgemeinen Sätzen richtig und doch im Speziellen von dem lebendigen Sinne der Anſchauung verlaſſen ſein. Es iſt dieß allerdings ein Mangel der Wiſſenſchaft ſelbſt als ſolcher, aber er hebt ſie darum nicht auf, er ſoll ſie nur zu der Vollendung treiben, wo die tiefſte Abſtraction zur innigſten Durchdringung mit der Natur zurückkehrt. Bei all dieſem haben wir der ſchlechten

Kritik, der verrenkten Wiſſenſchaft noch nicht einmal gedacht, nicht all des Leeren, Windigen, Halbwahren und ganz Unwahren, was in einer Zeit der Vielſchreiberei umherſchwirrt. Kann nun ein ſolcher Zuſtand zunächſt den Künſtler nicht fördern, ſo hebt er auch das Publikum unmittelbar nicht zum ächten Kunſtverſtändniß. Dieſe Maſſe, die „vom Leſen der Journale kommt,“ die „an das Beſte nicht gewöhnt iſt, allein ſchrecklich viel geleſen hat“, die urtheilt, ehe ſie genießt, ja, ſtatt zu genießen, iſt kein Boden für eine fröhliche Kunſt; die Unterlage des wahren Urtheils, die geſunde Sinnlichkeit, die Innigkeit, Friſche und Schärfe der Anſchauung iſt zerfreſſen und wie groß der Reichthum an richtigen Sätzen ſein mag, welche die Kritik verbreitet, er vermag dieſes Uebel nicht gut zu machen. Ein ſolches, ein ſo reflectirtes Publikum vermehrt aber zugleich den Widerwillen des Künſtlers gegen die Kritik. Durch dieſe Auffaſſung haben wir jedoch keineswegs die mittelbare Förderung der Kunſt durch die Kritik geläugnet. Es verhält ſich mit der Kritik wie mit der Preſſe im Allgemeinen: das Einzelne in ihrem vielſtimmigen Durcheinander zerſetzt und zerſprengt das Ganze der Wahrheit, verwirrt, verblendet, aber durch die bewegte Maſſe dieſes Einzelnen zieht doch, erzeugt aus der Wechſel-Ergänzung des Einſeitigen, zu Tage gefördert durch Streit und Widerſpruch, als Geiſt des Ganzen die Wahrheit. Die Summe der Reflexionen, die ſich verdrängenden und ergänzenden Gedanken der philoſophiſchen Aeſthetik müſſen endlich, nachdem ſie die Geiſter durchwühlt haben, einen Niederſchlag zurücklaſſen, in welchem das durcharbeitete Urtheil in die Unmittelbarkeit des richtigen Gefühls zurückkehrt. Wie überall die höchſte Bildung zur Natur zurückgeht, ſo auch hier, und wenn dieſer Prozeß, welchem freilich durchgreifende Veränderungen des ganzen Volks- und Staatslebens nachhelfen müſſen, abgelaufen iſt, wird dem Künſtler ein durch die Reflexion hindurchgegangener Kunſtſinn des Publikums gegenüberſtehen, der, nachdem der Reflexions-Inhalt zum wahren, lebendigen Eigenthum geworden iſt, wieder mit der Sicherheit des Inſtincts urtheilt. Bis dahin vergeſſe der Künſtler nicht, daß er ſelbſt in einer reflectirten Zeit ſich dem Sauerteige der Reflexion nicht entziehen kann und daß er daher in gewiſſem Maaße doch dieſelbe Cur durchmachen muß, wie das Publikum: den Teufel durch Beelzebub austreiben, die Reflexion durch Reflexion vernichten. Es wird dieß bei Wenigen ſo weit gehen können und dürfen, wie bei Schiller, der ſeinem kritiſchen und philoſophiſchen Bedürfniß eine beſondere Friſt entſprechender Studien gönnte, um von deren Höhe mit nur um ſo tiefer begründeter Ueberzeugung und verſtärktem Naturdurſt ſich dem productiven Kunſt-Inſtinct in die Arme zu werfen; es iſt überhaupt ein ſolcher Durchgang nicht der an ſich richtige Weg und wir haben vorhin, als wir vom Künſtler im Allgemeinen ſprachen, ihm nicht verwehrt, alles Kritiſiren und

Philoſophiren abzuweiſen, aber der Künſtler unſerer Tage ſieht ſich vorübergehend einmal dieſen beſonderen Zeitbedingungen verſchrieben. Die Rückkehr aus der Reflexion in den Naturſinn, aus der Zerfahrenheit des Urtheils in den unbefangenen und geſchloſſenen Genuß und die ihm entſprechende Naturfülle der Production ſetzt aber allerdings, wie ſchon angedeutet, voraus, daß jener Cirkel von außen durch geſchichtliche Bedingungen durchbrochen werde, von denen jetzt die Rede ſein muß.

§. 508.

**Die Gegenwart ſtellt eine Zwiſchenſtufe dar, worin dem Drang nach
Oeffentlichkeit und Volksmäßigkeit in Stoff, Behandlung und Aufſtellung des
Kunſtwerks ſich Wege öffnen, während gleichzeitig die eſoteriſche, nur auf einen
Theil des Volks wirkende, vereinzelte Kunſt noch in großem Umfange fortbeſteht.
Der Zufälligkeit jener höheren Anfänge und der Getheiltheit dieſes ganzen** 2
**Zuſtands iſt zunächſt dadurch entgegenzuwirken, daß der Staat im Geiſt einer
freien, zuſammenfaſſenden Leitung die Kunſtpflege in die Hand nimmt und
ſo die Zukunft vorbereitet, wo in einem erneuten öffentlichen Leben der im
Volk als der Einheit aller Stände erwachte Sinn ſich in einer von den Körperſchaften ausgehenden Hebung der Kunſt ausſpricht.**

1. Es hat ſich in unſerer Zeit ein Drang geltend gemacht nach Stoffen aus der Geſchichte und der lebendigen Gegenwart des eigenen Volkes und nach dem Verſtändlichen, allgemein Menſchlichen im Leben anderer Völker, ein Drang nach einer die geiſtigen, ſozialen, politiſchen Kämpfe des Lebens naturkräftig und gewaltig darſtellenden Behandlung, ein Drang endlich zur monumentalen Aufſtellung oder öffentlichen Aufführung des Kunſtwerks vor aller Augen, ſo daß alles Volk ſich erfreue. Ein Unterſchied zwiſchen Kennern und Nichtkennern muß immer bleiben, aber man rede nicht von einer Blüthe der Kunſt, wo nicht der Inhalt ſo zugänglich und gewaltig, die Form ſo klar, einfach mächtig iſt, daß auch der nicht gebildete Bürger, der Arbeiter, der Bauer, ja das Kind ſie fühlt und genießt. Es iſt außer Frage, daß Monarchen es ſind, welche dieſe Aufgabe verſtanden und dieſe neuen Wege geöffnet haben, namentlich Ludwig von Baiern (gleich zu Anfang ſchon durch den glücklichen Gedanken der Arkadengemälde in München und dann durch eine Reihe großer monumentaler Unternehmungen), Louis Philipp von Frankreich (Muſeum in Versailles). Sie haben richtig geahnt und von oben gefördert, wiewohl ſie nicht gleichzeitig von unten die Kluft der Stände durch Inſtitute für gründliche Volksbildung zu tilgen und ſo ihrer Schöpfung den organiſchen Boden zu bereiten gewußt haben. Monumente der Baukunſt, plaſtiſche Denkmale

großer Männer, Fresken in Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden ſind an vielen Orten erſtanden und haben der Kunſt die Wege geöffnet, wo Gedanke und Compoſition aus dem ächten Elemente, dem des öffentlichen, geſchichtlichen Bewußtſeins, ſchöpfen kann. Die fürſtliche Pflege kam dabei allerdings dem gleichzeitigen Drange des Publikums und der Kunſt entgegen. Die Muſik erfriſchte ſich am Volksliede, die Poeſie kehrte dahin zurück, wo Göthe mit ſeinem Götz begonnen hatte, freilich ohne viel vorwärts zu bringen (vergl. §. 484); die Schauſpielkunſt ſuchte zu folgen. König Ludwig von Baiern hat vielleicht mehr für die Kunſt gethan, als je ein Monarch, doch hat er ein ſchon begonnenes neues Leben vorgefunden, und ſo verhält es ſich mit aller Pflege der Kunſt durch Monarchen: ſie erſtarkt im Bürgerthum und die monarchiſche Sonne gewinnt ihr nur die letzten, reichſten Blüthen ab. In Florenz war gereiſt, was kunſtliebende Päbſte zum höchſten Glanze riefen, im griechiſchen Volke, was Perikles und ſpäter Alexander d. Gr., jener ſelbſt ein republicaniſches Haupt, zu den höchſten Leiſtungen ſteigerten. Shakespeare war ein Volkskind und arme bürgerliche Prinzipalſchaften haben die deutſche Schauſpielkunſt zur Reife gebracht. Neben den Anfängen einer öffentlichen, monumentalen Kunſt beſteht in der Gegenwart die Kabinetskunſt noch fort und zwar in ungleich größerem Umfang natürlich, als jener nie ganz zum Verſchwinden beſtimmte Unterſchied zwiſchen Kennern und Nichtkennern es an ſich bedingt. Man bedenke nur z. B. wie lang es noch dauern muß, bis das Volk in ausgedehnteren Kreiſen die Schönheit der Landſchaft verſteht, aber eine Behandlung wie die von Rottmann, muß auch in dieſem Gebiete gewaltig und im edelſten Sinne populariſirend wirken.

3. Dieß Wurzelſchlagen der Kunſt im Volksboden ſetzt nun freilich, wenn es zum Ziele gedeihen ſoll, neue Zuſtände des ganzen Staats- und Geſellſchaft-Lebens voraus, wie ſchon zu §. 507, 3. (vergl. die Anm. zu §. 484) angedeutet iſt. Die Kluft der Stände kann nicht ohne die Hilfe großer politiſcher Reformen überwachſen, die zerfahrene Bildung nicht ohne neue vollere Strömung des Bluts im Körper der Nationen zurückkehren in Fülle und Freude des Gefühls. Bis dahin muß aber wenigſtens das Mögliche geſchehen: die höhere Pflege der Kunſt muß der Zufälligkeit wahrer Kunſtliebe in der wechſelnden Perſon der Monarchen entnommen und zu einer Cultus-Angelegenheit (vergl. namtl. Oken a. a. O.) gemacht werden. Die Cultminiſterien, geführt von den Volksvertretungen, haben nicht nur die Erziehungsanſtalten für die Kunſt (von denen hier noch nicht die Rede iſt) zu leiten, ſondern namentlich die architektoniſchen Unternehmungen für die Zwecke des Staats zum Mittelpunkte der höheren Hebung der bildenden Künſte zu machen, die Hoftheater in Nationaltheater umzuwandeln und von dieſem Mittelpunkt aus insbeſondere Muſik

und Poeſie zu fördern, dem Gottesdienſt einen höhern künſtleriſchen Ausdruck zu geben. Der Zuſtand, den wir als einen künftigen vorausſetzen und hoffen, muß allerdings zugleich die immanente Religion erzeugen, welche ohne Mythus die großen geſchichtlichen Stoffe der Menſchheit, die ihr Cultus zum Gegenſtand haben wird, dem Künſtler als ſichere Fundgrube monumentaler Schöpfungen anweist. Mit der Leitung der Kunſt von oben muß aber eine Volks-Erziehung Hand in Hand gehen, wie ſie im gegenwärtigen Dualismus von Kirche und Staat freilich überhaupt nicht möglich iſt. Denken wir uns den Kunſtſinn im Volke als einen durch dieſe verſchiedenen Beſtrebungen entwickelten, ſo muß, wie im Alterthum und Mittelalter, die Gemeinde und Körperſchaft es ſein, die das Beſte für die Kunſt thut. Das Bewußtſein aber, ein lebendiges Glied des Volks und Staats zu ſein, iſt allein die wahre Lebensluft, worin die Gedanken des Künſtlers in großen Entwürfen frei und lebendig ſich entwickeln können.

§. 509.

Nur in den §. 505 und theilweiſe in den §. 507 aufgeführten Zuſtänden wird die äſthetiſche Urtheilsfähigkeit mit dem Geſchmacke (vergl. §. 79) verwechſelt und der Künſtler davon abhängig gemacht. Eine bleibende Anwendung dieſes Begriffs auf dem äſthetiſchen Gebiete kann nur inſofern berechtigt ſein, als ſie in poſitivem Sinne die äußerſten Grenzen des Kunſtwerks im Auge hat, an welchen daſſelbe mit dem öffentlichen Urtheil über anhängende Schönheit in Berührung kommt, in negativem Sinn Alles, was den Forderungen des Schönen widerſpricht, als überdieß dem ausgebildeten Gefühle für das Angenehme und Schickliche widerſprechend bezeichnet.

Es iſt auf dieſem Puncte der Begriff des Geſchmacks noch einmal aufzunehmen; denn hier iſt die Rede von dem geiſtigen Elemente, welches den Künſtler und das Publikum gemeinſam trägt und aus welchem jener Förderung und Zucht oder Hemmung und Verführung ſeiner inneren Thätigkeit entnimmt. Geſchmack nun, ſei es ein richtiger oder ein unrichtiger Begriff, bezeichnet jedenfalls ein ſolches gemeinſames Element, einen Reflex von gewiſſen Forderungen des Publikums im Geiſt und Gefühle des Künſtlers, näher eine Eigenſchaft, vermöge deren er ſich jenen Forderungen zugebildet hat und zwar in der Weiſe der Ausführung des Kunſtwerks, ſo jedoch, daß dieſe Weiſe der Ausführung ihren Grund im innerſten Fühlen, geiſtigen Taſten hat. Zunächſt nun erklärt es der §. für eine Verirrung, wenn dieſes gemeinſame Element als Geſchmack aufgefaßt wird; denn Geſchmack iſt im §. 79 als ein Sinn für die blos anhängende Schönheit, die Miſchung des Schönen mit dem Angenehmen und ſittlich Schicklichen beſtimmt worden. Einfach gilt nun dieſes Urtheil jedenfalls von dem in §. 505 dargeſtellten Zuſtande. Da iſt nämlich das ideal Schöne in ſeiner hohen Freiheit überhaupt dem Publikum unbekannt und fern, der Schönheitsſinn daher auch nicht in ihm entwickelt, ſondern ein conventionelles Gefühl hat ſich ausgebildet, das eigentlich auf das Angenehme und Schickliche geht, und dieſem ſoll die Kunſt nicht etwa beiläufig, ſondern im Mittelpuncte ihres Werkes und als oberſtem Geſetze dienen. Das Wort Geſchmack ſchon zeigt an: man legt das Werk der Kunſt prüfend, dem Weinſchmecker ähnlich, auf die Zunge und urtheilt nun ſo nicht über ſeine Idealität, ſeine künſtleriſche Compoſition, den reinen Schwung ſeiner Formen, ſondern ob es jenen conventionellen Sinn mit feiner und ſüßer Oberfläche wohlthuend reize oder mit grober und harter beleidigend abſtoße; für dieſe feine Zunge zu arbeiten macht ſich nun der Künſtler zur Aufgabe, ſo daß er ſtatt des Schönen das Delicate giebt. Mit der Befreiung der Kunſt aus der ariſtokratiſchen Ausſchließlichkeit und Convenienz nahm dieſe Verwechelung nicht alsbald ein Ende, wie denn noch Kant trotz ſeiner ſcharfen Unterſcheidung zwiſchen freier und anhängender Schönheit den Sinn für jene durchgängig als Geſchmacksurtheil auffaßt. Aber ſelbſt als eine reine Kunſt und ihre Erkenntniß längſt beſtand, hielt man den Begriff noch feſt und zwar jetzt *neben* dem Begriffe des Schönheitsſinnes, ſo nämlich, daß man zwei Stufen unterſchied, eine inſtinctive und eine gebildete, und die letztere nannte man Geſchmack; ſo noch *Hegel* (Aeſth. B. I. S. 45. Geſchmack iſt gebildeter Schönheitsſinn). Nicht *dieſe* Feſthaltung kann die richtige ſein, denn Geſchmack muß immer etwas Niedrigeres bezeichnen, als das Organ der Aufnahme des Schönen iſt, und die Ausbildung macht daher den Schönheitsſinn nicht zum Geſchmack, ſondern erſt wahrhaft zum Schönheitsſinn, aber es muß doch etwas in dem Begriffe liegen, was ſeine Beibehaltung ſelbſt in dem rein äſthetiſchen Gebiete begründet. Dieß findet denn der §. darin, daß ebendaſſelbe, was ſeinem wahren Weſen nach dem Schönen angehört und nur von dem Sinne des Schönen, d. h. der Phantaſie, aufgenommen ſein will, in zweierlei Beziehungen mit einem gewiſſen Rechte *auch* unter den Standpunct jener untergeordneten Auffaſſungsweiſe gezogen werden kann: einer poſitiven und einer negativen. Faſſen wir zuerſt jene, obwohl die negative weit die bedeutendere iſt, ins Auge, ſo ſind es offenbar nur die äußerſten Spitzen des Kunſtwerks, in welchen es ſich mit dem Zuſchauer nach der Seite des Geſchmacks berührt. Es ſind einzelne Ornamente in der Architektur, Faltenlegung der Gewänder und dergl. in der Plaſtik, in der Malerei Koſtüm, Farbenverhältniſſe auf einzelnen Puncten (denn die Farbenharmonie im Ganzen und Großen liegt hoch über dieſem Gebiete), Zierrathen eines Muſikſtücks, einzelne Bilder, Vergleichungen, Wendungen in der Poeſie. Nun müſſen allerdings auch dieſe Ausläufer eines Kunſtwerks vom innern Quellpuncte des Ganzen, alſo von dem Schöpfungsacte der Phantaſie aus beſtimmt ſein, allein hier trifft die Kunſt auf eine Region, wo das äſthetiſche Kriterium mit jenem eigenthümlichen Prüfungsorgane ſich miſcht, das in der geſelligen Welt in der Sphäre des Angenehmen und Schicklichen, wie ſie ſich mit dem Schönen ſecundär verbindet, entwickelt und gebildet wird. Dieß iſt dann ein geſchichtlich beſtimmtes Element, man kann es ſich am beſten deutlich machen an dem Beiſpiele Shakeſpeares und ſeiner Zeit: er und ſie hatten unendlich mehr, als Geſchmack, allein es war die Epoche der Schnörkel der renaissance (zwar noch ſehr verſchieden vom Rokoko), wie in Baukunſt und Geräthen, ſo in der Dichtung; dieſe Schnörkel fehlen bei Shakeſpeare nicht, ſie gefielen ihm und ſeiner Zeit: das war Geſchmack und zwar hier ein ſchlechter. Negativ aber dehnt wohl auch ein Solcher, der Geſchmack und Phantaſie keineswegs verwechſelt, den Geſchmacksbegriff ungleich weiter aus, ſo daß er ſelbſt die der idealen Erfindung näher liegenden Gegenden eines Kunſtwerks, ſofern er ſie als verfehlt bezeichnen will, unter ihn befaßt. Dieß geſchieht nun entweder nur in ganz ungenauer Bezeichnungsweiſe, oder es geſchieht mit dem Vorbehalte, daß jene höheren Seiten allerdings eigentlich unendlich hoch über der bloßen Geſchmacksfrage ſtehen, daß aber die Verletzungen der äſthetiſchen Geſetze nebenher auch Verletzungen des Geſchmacks ſind. Wenn man nämlich fragt, was denn eigentlich geſchmacklos und abgeſchmackt ſei, ſo weiß man nichts zu nennen, wofür nicht das äſthetiſche Urtheil ein anderes Wort hätte: Verſtöße gegen die Grundgeſetze einer Kunſt (z. B. einen ſchiefen Thurm), grobe Compoſitionsfehler (unmäßige Ausbildung und Hervorhebung untergeordneter Theile, unſinnige Motivirung und dergl.), verſchrobene Formen, Fall aus dem höchſten Schwung in die Proſa, häßliche, falſche Grazie, Schwulſt ſtatt des Erhabenen, geſuchten Witz: alles dieß nennen wir geſchmackswidrig, während es doch weit mehr, nämlich äſthetiſches Vergehen iſt, aber wir nennen es ſo, weil es *zum* Unſchönen auch noch *unangenehm* iſt und Maaßbegriffe verletzt, die ſich in der Geſellſchaft ausgebildet haben. Wir ſtellen uns, wenn wir äſthetiſche Fehler als Geſchmacksfehler bezeichnen, vor, als führe ſich das Kunſtwerk als Mitglied in eine gute Geſellſchaft von geläutertem und feinem Gefühle ein, und jene Fehler erſcheinen uns nun ſo, wie wenn dieſe Perſon durch Unpaßendes im Anzuge, durch barocke Reden und Gebärden jenes Gefühl verletzte. Es iſt alſo jedenfalls eine Uebertragung des Forums: der Künſtler wird vor zwei Gerichtshöfen verurtheilt; und dieß mag hingehen, wenn man ſich dieſer Doppelung bewußt iſt; wo man ſie aber verwechſelt und das Geſchmacksforum für identiſch mit dem Schönheitsforum hält, da handelt man ebenſo, wie Einer, der die Plaſtik vom

Standpuncte des Schneiders beurtheilte, und ein Künſtler, der ſich dieſem Forum als dem competenten und wahren ſtellt, hat auf das Schöne verzichtet und ſich dem Schneider unterworfen, wo denn in dieſer Rückſicht auf ſalonmäßige Taille alle Freiheit der innern Anſchauung und Organiſation eines Kunſtwerks verſchwindet.

β.

Der Rückblick auf das Naturſchöne.

§. 510.

Die Unreife (§. 492) des erſt innern Ideals erweist ſich im Uebergange zur Ausführung auf der andern Seite als eine Verwiſchung der Beſtimmtheit und Lebendigkeit, die der Geſtalt des naturſchönen Gegenſtands, welcher die Phantaſie zu einer Erfindung begeiſtert hat, eigen war. Die Schuld gegen das Naturſchöne (§. 488) nimmt daher beſtimmtere Form an: es ergibt ſich, daß die erſte Anſchauung nicht genügt, daß der Künſtler auf jenes mit neuer Intention zurückblicken muß, was eine Uebung und Bildung des Anſchauungsvermögens vorausſetzt.

Alles Angeſchaute, in den Geiſt gezogen und hier als inneres Bild ſchwebend, verliert an Beſtimmtheit und Schärfe, es wird hingenommen in den bewegten Fluß der geiſtigen Allgemeinheit, worin die Deutlichkeit des Einzelnen, der Umriß erzittert und verſchwimmt. Schon zu §. 492 mußte die neue Aufgabe, welche hier erſteht, mit der Bemerkung eingeleitet werden, daß die Phantaſie, obwohl ſie mehr iſt, als die Einbildungskraft, doch mit dieſer das Schwanken der Umriße (vergl. §. 388) theile. Sie gebietet allerdings der gaukelnden Unruhe der Einbildungskraft Stillſtand und reduzirt das Zerfließende und Verſchwommene zur Beſtimmtheit und klaren Begrenzung, allein ihr ebenfalls nur inneres Bild muß, obwohl den Träumen der Imagination gegenüber klar und ſcharf, gegenüber den nun aufgetretenen Forderungen der äußern Objectivität mit jenem allgemeinen Mangel noch behaftet ſein. Auch dieß bekommt der Künſtler in der Ausführung der Skizze zu fühlen: hier gilt es beſtimmte Zeichnung, beſtimmte Farben, Töne, Bilder, und er muß ſich ſagen, daß dieſe vor ſeinem Innern ſo klar nicht ſtehen, als er in der Freude des innern Entwerfens, in der Stunde der Viſion, da das Ideal wie ein glänzendes Traumbild vor ihm erſchien, es glaubte. Die Unbeſtimmtheit wird ſich ebenſo über Bewegungen, Handlungen, Sitten, wie über feſte ſichtbare Formen erſtrecken. Die Poeſie führt zwar ihr Werk auch nur der innern Vorſtellung vor, aber die relative Unbeſtimmtheit, welche darum das Sichtbare in ihrer Darſtellung haben darf, unterliegt doch immer noch ganz andern und ſtrengern Bedingungen, als die Unbeſtimmtheit des innern Entwurfs vor der Ausführung, ſei es in welcher Kunſt es wolle; eben in der Poeſie aber handelt es ſich ja weſentlich auch von Handlungen, Charakteren, Sitten, und wie ſich der Maler bei der Entwerfung der Skizze fragt: wie iſt denn das Ding, wie ſieht es denn aus? und wie dieſer findet, daß er es zu wiſſen meinte und vielmehr nicht weiß, ebenſo fragt ſich der Dichter: was thut, wie gebärdet ſich, wie ſpricht dieſe Gattung Menſchen, dieß Individuum in der und der Situation? und auch er muß ſich oft genug ſagen, daß er ſich das Ding erſt noch einmal anſehen muß, ehe er auch nur die Skizze vollenden kann. Die erſte Anſchauung muß alſo wiederholt werden; iſt der Anſtoß zur Erfindung nicht von der eigentlichen Anſchauung ausgegangen, ſondern von einem durch Ueberlieferung vermittelten Bilde (§. 386), ſo wird der Künſtler vielleicht überhaupt erſt in dieſem Momente ſuchen, das blos durch Kunde innerlich Geſchaute wirklich zu ſchauen, wie denn z. B. Schiller ſich den Ton, Schnitt und Manier des öſtreichiſchen Militärs anſah, als er Wallenſteins Lager ſchon concipirt hatte. Doch kann auch in dieſem Falle etwas dem Geleſenen, Gehörten, überhaupt nur Vorgeſtellten Aehnliches an dem äußern Auge mehrfach ſchon früher vorübergegangen ſein, nur daß es nicht mit Aufmerkſamkeit angeſchaut worden iſt. In allen Fällen muß aber jetzt die Anſchauung des Gegenſtands mit einer Intention vollzogen werden, wie ſolche der erſten Anſchauung, obwohl dieſe an ſich bereits etwas Anderes, nachdrücklicher Erfaßendes iſt, als die gewöhnliche Wahrnehmung, nicht inwohnte: die Abſicht der wirklichen Darſtellung legt dieſer erneuten Anſchauung eine verdoppelte Anſtrengung der Organe, Concentrirung des Geiſtes und Kraft der Aneignung bei. Dieß ſetzt nun freilich zugleich eine durch frühere Verſuche, Schulbildung, wirkliche Kunſtpraxis erlangte Uebung der Anſchauung voraus: eine Anticipation, die hier nicht zu vermeiden und auf welche ſchon zu §. 388, 1. (B. II. S. 325) hingewieſen iſt. Der Künſtler ſieht und beobachtet anders, als der Laie; wer ſchon gezeichnet, gemalt, dichteriſch geſchildert hat, und zwar mit innerem Beruf, deſſen Anſchauen iſt ein haarſcharfes inneres Nachzeichnen, Nachbilden. Es wird aber dieſe wiederholte Anſchauung auch bereits ſo vorgenommen werden, daß mit dem Anſchauen auch die techniſche Nachbildung verbunden wird, ſo daß wir hier in noch beſtimmterem Sinn einen Theil der Technik vorausnehmen müßen; dieſe Vorausnahme iſt zu rechtfertigen, nachdem verſchiedene Fälle und Formen unterſchieden ſein werden.

§. 511.

Dieſes Zurückblicken iſt zunächſt ein vom Künſtler ſtetig geübtes auf- 1
merkſames Umherſchauen auf alle Lebenserſcheinungen, welche überhaupt in das 2

Gebiet gehören, das ſeine individuelle Phantaſie umfaßt. Es iſt aber auch ein ausdrückliches Beobachten einer einzelnen Erſcheinung, welche einen Theil des Stoffes eines angelegten Kunſtwerks bildet. Eine dritte Form iſt die Beobachtung der menſchlichen Geſtalt in Folge einer eigentlichen Beſtellung: das Modell, und ihrer feſtgehaltenen Bewegung: der Act, was ſowohl zum Zwecke des Studiums überhaupt, als auch des Studiums für ein einzelnes Kunſtwerk geſchehen kann; ein Mittel, das, begleitet von den zwei erſten, mehr zufälligen, Formen und getragen von der ſchöpferiſchen, organiſirenden Idee ebenſo ungefährlich, als unentbehrlich und von dem mechaniſchen Sammeln des Eklektikers grundverſchieden iſt.

1. Der ganz eigene Fall, in welchem ſich die Künſte, die kein beſtimmtes Vorbild in der Natur haben, Baukunſt und Tonkunſt, gegenüber der jetzt entſtandenen Forderung befinden, kann hier nicht weiter erörtert, ſondern nur ſo viel vorläufig angedeutet werden, daß ihnen das wiederholte Anſchauen der eigenen Objectivirung des Entwurfs in der Skizze und theilweiſen vorläufigen Ausführung derſelben, das wiederholte Vertiefen in Bauzweck, Umgebung, Idee und Stimmung des Ganzen die aufmerkſamere Anſchauung eines naturſchönen Objects erſetzen muß. Aber auch dem allgemeinen, den bildenden Künſtler, Dichter, Schauſpieler ungeſucht durch das Leben begleitenden ſcharfen und hellen Anſchauen der Erſcheiſcheinungswelt, dem „luſtigen und freudigen Umherſchauen" (Rumohr. Italien. Forſchungen B. I. S. 77) muß in jenen Künſten ein inniges Blicken auf Formen, ein Horchen auf Naturſtimmen und Herzensſtimmungen entſprechen. Der Künſtler überhaupt nun wandelt mit andern Augen durch die Welt, als der Laie; er zeichnet ſich nicht nur durch angeborne Friſche und Allſeitigkeit der Anſchauungsgabe aus, ſondern beobachtet auch mit beſtimmtem Bewußtſein immer, er ſieht nicht nur mehr, nicht nur deutlicher, ſondern die Erſcheinungen werden ihm auch ſchon im Beſchauen zum reinen Scheine (§. 54), er iſt im Mitſpielen mehr Zuſchauer, als der gewöhnliche Menſch, der mehr nur Mitſpieler iſt, und Arioſto ſtudirte an ſeinem Vater, während dieſer ihn ausſchalt, geduldig zuhörend einen polternden Alten. Der Künſtler ſammelt jederzeit, ſein Geiſt iſt ein lebendiges Skizzenbuch. Dem griechiſchen Künſtler vertrat lange das Leben mitten in der Schönheit mit vollen und offenen Augen, das Anſchauen derſelben in Gymnaſien und Paläſtren, bei feſtlichen Reigen und Tänzen die ausdrücklicher veranſtalteten Studien für das einzelne Werk (ſ. C. Fr. Hermann. Ueber die Studien der griech. Künſtler), erſt ſpäter, nach der Zeit des Phidias, tritt theilweiſe ein, was der §. als dritte Form aufführt. Ein beſonders reiches Bild des ſtets offenen, ſtets geſammelten Künſtlerblicks, den wir fordern, bildet das allſeitige, unermüdlich ſammelnde Belauſchen des Ausdrucks der menſchlichen Er-

ſcheinung durch Leonardo da Vinci; um aber auch Dichter anzuführen: wie muß Homer Shakespeare, Göthe die Augen immer offen gehabt haben! Hauptſächlich auch am Schauſpieler iſt es klar, wie der Künſtler das innere Urbild der menſchlichen Charakter-Erſcheinung, das ihm ſeinen Künſtlerberuf gibt, durch ſtetige allſeitige Beobachtung ausfüllen und verſchärfen muß.

2. Das vorhin geforderte ſtetige Umſchauen iſt, wie ſchon bemerkt, ein bewußteres, gewollteres gegenüber der natürlichen Friſche der Anſchauung, von der in §. 385 und 392 die Rede war, es unterſcheidet ſich davon weſentlich als eine Thätigkeit, welcher die Erfahrung vorangegangen iſt, daß das unmittelbare Anſchauen (obwohl dieß ſelbſt ſchon ein energiſcherer Act iſt, als das gewöhnliche Sehen) nicht genügt, ſondern daß der Wille mit Bewußtſein hineingelegt werden muß. Dieß iſt eigentlich ſchon Beobachten, wir gebrauchen aber dieſen Ausdruck erſt von einem Acte, welchem gegenüber dieſe Thätigkeit ſelbſt wieder als eine mehr zufällige, unabſichtliche erſcheint, nämlich von der beſondern Vornahme eines einzelnen Gegenſtandes zum Zwecke der intenſiv verweilenden Anſchauung für ein einzelnes Kunſtwerk, das ſchon in der Compoſition begriffen iſt, wie dafür zum vorh. §. ein Beiſpiel von Schiller bei der Ausführung von Wallenſteins Lager gegeben iſt. So wird z. B. auch der Landſchaftmaler, wenn er das nach dem Vorbild einer wirklichen Landſchaft erzeugte höhere Phantaſiebild ſkizzirt hat und auszuführen gedenkt, entdecken, wie viele Einzelformen ihm zu unbeſtimmt vorſchweben: da muß er das Zimmer verlaſſen und ſich Baum, Buſch, Schlingpflanze, Erdformen, Licht, Luft, Waſſer genauer anſehen; aber auch dieſe beſtimmtere Form iſt wieder zufällig zu nennen gegenüber einer noch beſtimmteren, wo Erſcheinungen des Naturſchönen ihrem Ort entnommen und zum gründlichen Beſehen in das Atelier des Künſtlers verpflanzt werden. Hier tritt jedoch der Gegenſatz von zufällig und abſichtlich noch einmal auf, nur daß er ſich jetzt auf eine andere Seite der Sache bezieht, nämlich darauf, ob der Gegenſtand der Beobachtung unterzogen wird, ohne darum zu wiſſen (weil er überhaupt dem Reiche des Bewußtloſen oder blos thieriſch Beſeelten angehört) oder ſo, daß er davon weiß. Der erſtere Fall bezieht ſich auf künſtliche Beleuchtungen des Ateliers, den Gebrauch von Gliederpuppen für Koſtüm, Faltengebung und dergl., auf Geräthe, Pflanzen, lebendige oder todte Thiere, die der Künſtler vor ſich nimmt, aufſtellt, aufhängt. Dieſe Mittel wird Niemand verwerfen, vorausgeſetzt nur, daß der Künſtler ihre Mangelhaftigkeit fühlt und durch ſonſtige freie Beobachtung des Lebens, durch helles inneres Schauen ergänzt; aber ſchwieriger wird die Sache im zweiten Fall. Mit jenem Wiſſen nämlich tritt etwas Neues

und auf den erſten Blick ſehr Bedenkliches in die Vorarbeiten des Künſtlers ein. Zu §. 379 (B. II. S. 303) iſt geſagt: „ſo ſehr iſt das Nichtgewolltſeyn Weſen des Naturſchönen, daß nichts widerlicher iſt, als wenn in ſeiner Sphäre eine Abſicht auf das Schöne als ſolches ſichtbar iſt.“ Schon dort iſt aber dieß auch auf die Nachahmung des Gegenſtands durch die Kunſt übergetragen und zum voraus gefordert worden, daß derſelbe in ihrer Darſtellung den Ausdruck der Unabſichtlichkeit haben müße, weil ſonſt alle äſthetiſche Wirkung verloren gehe. Nun aber wird eine Perſon beſtellt, um ſich vor dem Künſtler ſehen zu laſſen und auszuhalten, während er ſie beobachtet und zugleich abbildet; dieſe Situation gibt ihrer ganzen Erſcheinung den Ausdruck des Wiſſens um das Dargeſtelltwerden, und dieſer Ausdruck iſt zunächſt ein Ausdruck des Geſpanntſeins, dann der Eitelkeit, endlich aber, da die Sache langweilig und anſtrengend wird, der Ausdruck des Abgeſpanntſeins, der Todtheit. Wir führen zunächſt das Porträtſitzen an, wiewohl es ſtreng genommen nicht in dieſen Zuſammenhang gehört, denn da gilt es, eben dieſe Perſon abzubilden, zwar ſo, daß aus ihrer empiriſchen Erſcheinung das Urbild ihres Weſens ausgeſchieden wird, doch nicht, um eine Ideal-Perſon hinzuſtellen, die zugleich individuell und zugleich Repräſentant einer ganzen Sphäre ſein ſoll, wie im freien Kunſtwerk, ſondern die Grundlage bleibt immer, daß dieſer Einzelne als ſolcher kenntlich dargeſtellt werde; auch wird mit dem Sitzenden kein Act vorgenommen, ſo daß er eine beſtimmte Bewegung, einen beſondern ausdrucksvollen Moment, Leidenſchaft u. ſ. w. nachzuahmen hätte, daher iſt weniger Anlaß zum Ausdruck der Eitelkeit, und doch ſieht man ſo vielen Bildniſſen zugleich mit der abgeſpannten Geſpanntheit auch an, daß der Sitzende ein Geſicht gemacht hat. Man verlangt daher vom Porträtmaler, daß er ſeine Beobachtung während des Sitzens durch eine ſonſtige wiederholte Belauſchung und durch die aus ihr entwickelte geniale Intuition des rein ausdrucksvollen Urbilds der Perſon ergänze. Wenden wir nun dieß auf das Modell und den Act an, wobei wir von Modellſtudien zum Behufe der allgemeinen Uebung, abgeſehen von der Benützung des einzelnen Modells für ein beſonderes Kunſtwerk, abſtrahiren, weil dieß noch nicht in unſern Zuſammenhang gehört. Zunächſt ſollte man meinen, das Modell gebe für den Zweck des Kunſtwerks, das im Individuellen ja immer ein Allgemeines darſtellt, zu ſehr blos indivituelle (beſchränkt porträtartige) Züge. Es giebt allerdings Kunſtwerke, denen man in dieſem Sinne das Modell anſieht; z. B. Riedels Medea, Judith, Sakontala geben zu erkennen, daß hier ein ſinnvoller höherer Genremaler, aber nicht Hiſtorienmaler ein weibliches Modell gefunden, das ihm paſſend ſchien, mit einem jener hiſtoriſchen Namen getauft und ſo dargeſtellt zu werden: ein intereſſanter

Fall falſcher Verknüpfung einer empiriſch einzelnen Anſchauung mit einem durch Erinnerung und Sage verallgemeinerten, idealiſirten Bilde einer Einzelperſon und nützlich zur näheren Beſtimmung unſeres Satzes, daß die Schöpfung des Ideals ausgehen müſſe von der Findung eines naturſchönen Gegenſtandes (§. 393); denn wenn es ſich von einem großen hiſtoriſchen Stoff aus der Vergangenheit handelt und Porträts von den darin auftretenden Perſonen nicht erhalten ſind, ſo kann dieſer Satz nur bedeuten, daß das Bild desſelben in der Form der Ueberlieferung (§. 386) vor die Phantaſie tretend ſie begeiſtere, Erſcheinungen aus der Gegenwart und wirklichen Anſchauung können dabei nur nachträglich, ſofern ſie dem in der Phantaſie frei aufgetauchten Bilde entſprechen, als nachhelfende Momente benützt werden, überhaupt aber geht es nicht wohl an, Charaktere aus der Vergangenheit oder alten Sage, von denen kein Bildniß fixirt iſt, vereinzelt und ohne Handlung als Porträt darzuſtellen. Gewöhnlich jedoch zeigt ein unter Abhängigkeit vom Modell entſtandenes Kunſtwerk den entgegengeſetzten Mangel: der Künſtler ſieht dem Modell nur allgemeine Formen ab und bringt ein abſtractes Bild ohne Individualität zu Stande, ja ſogar das Nationale verwiſcht ſich und die Actzeichnungen aller europäiſchen Akademieen gleichen ſich auffallend (vergl. Rumohr a. a. O. Th. I. S. 69). Dieß hat ſeinen Grund in der Ertödtung aller Zufälligkeit, alſo auch Individualität durch die Abſichtlichkeit der Stellung des Models und in dem das allgemeine Schema der Formen und Bewegungen aus dem Individuellen kalt herausſuchenden Auge des in ſolcher Weiſe abhängigen Künſtlers. Der Ausdruck der Geſpanntheit, Affectation und Abſpannung kommt hinzu und gibt einem ſo entſtandenen Bilde den Charakter der Gliederpuppe. Darum iſt aber nicht alle Benützung des Modells verwerflich; es ſtände auch ſchlimm, wenn es ſo wäre, da nicht abzuſehen iſt, woher dann der Künſtler, namentlich bei der Darſtellung des Nackten der moderne, die Mittel nehmen ſollte, ſich das Unbeſtimmte der blos innern Vorſtellung zu ergänzen. Es muß etwas dem Aehnliches, was wir vom Porträtmaler gefordert haben, nur weiter und tiefer bei dem höheren Kunſtwerke, mit dem Modell geſchehen und der §. ſtellt dieß feſt, indem er die Bedingung ſetzt, daß die allgemeine und die ausdrücklich einzelne Beobachtung des Lebens in der Wärme ſeiner ſich nicht belauſcht wiſſenden Zufälligkeit und das lebendige Ideal im Geiſte des Künſtlers als tragende und organiſirende Kraft das Modell frei verarbeiten müße, ſo daß es, in den lebendigen Fluß der innern bildenden Thätigkeit gezogen, der darzuſtellenden Erſcheinung ſeine Naturbeſtimmtheit und Lebenswärme abgibt, während das im ſtörenden Sinn Zufällige ſeiner Individualität und ebenſo der todte Schematismus ſeiner Gezwungenheit von jenem innern Bilde wie von einem Feuer verzehrt wird. Von dieſem Standpunct aus leuchtet nun die Nothwendigkeit ein, daß der Künſtler für Ein Werk mehrere Modelle benütze. Zunächſt fordert dieß die Unvollkommenheit jedes Naturſchönen als eines Einzelnen; da nun aber die Anſammlung mehrerer unvollkommener Erſcheinungen immer noch keine Vollkommenheit macht, ſondern der Schein des Vollkommenen rein das Werk der Phantaſie iſt, ſo kann die Benützung mehrerer Modelle eben nur die Bedeutung haben, daß der Phantaſie durch ein Vergleichen gegebener Natur-Erſcheinungen der Stoff gegeben werde für die organiſche, freie That, und zwar jetzt, nachdem wir die That der Idealſchöpfung an ſich längſt hinter uns haben, der That in dem Sinne einer zweiten, die erſte, blos innere, zum Ausdruck der vollen Lebenswärme und Naturbeſtimmtheit erhebenden Schöpfung. Daß dieß lebendige freie Vergleichen und Einſchmelzen in die Einheit des innerlich ſchon vollendeten Bildes im §. als grundverſchieden von der mechaniſchen Arbeit des *Eklektikers* bezeichnet wird, der ohne jene innere Schöpfung ein todtes Moſaik aus einer Vielheit empiriſcher Geſtalten zuſammenlieſt, bedarf keiner weitern Begründung. Zeuxis hat aus den Mädchen von Kroton, die ihm für ſeine Helena Modell ſtanden, keine Allgemeinheit im Sinn der Schule der Caracci zuſammengeſetzt; daß die Griechen in der Zeit nach Phidias das Modell vielfach und namentlich in dieſer Art der Benützung mehrerer Modelle gebrauchten, darüber vergleiche C. Fr. Hermann a. a. O. S. 29. 30, der auch Belege aus der gleichzeitigen Philoſophie, daß ſie dieß Verfahren als ganz gerechtfertigt anſah, und die Bemerkung von Quatremère de Quincy (Essai sur l' imitation S. 246) zu Cicero Or. c. 3 (vergl. zu unſ. §. 389 B. II. S. 360) anführt: „Cicéron a spécifié le genre d' imitation individuelle, au quel ne se bornait pas le travail de Phidias; je dis au quel ne se bornait pas, parceque prétendre, qu'on ne fait pas la copie ou le portrait d' un modéle seul, n'est pas prétendre, qu'on ne se sert d'aucun modéle“. Uebrigens hat das Modell ſeine Bedeutung nur für Form in der Ruhe, Farbe, für die Bewegung, ſofern ſie nicht zu ſtark iſt, um ſie willkührlich hervorbringen und einen Moment derſelben feſthalten zu können; für den Geſichtsausdruck der Leidenſchaft iſt es durchaus nicht zu gebrauchen und was von Peinigung der Modelle zu dieſem Zweck erzählt wird (Seneca berichtet ſchon von dem athen. Maler Parrhaſius, er habe einen Kriegsgefangenen gekauft und gepeinigt, um nach ihm einen Prometheus darzuſtellen), gehört zu den Verzerrungen der Kunſt. — Mit dieſen Bemerkungen iſt erledigt, was zu §. 398, a. als eine dort noch nicht zu erörternde Frage über nachträgliches Benützen eines einzelnen Naturſchönen bei der Ausführung des innern Bildes angekündigt iſt.

§. 512.

Die erneuerte Anſchauung und ausdrückliche Beobachtung ſetzt aber nicht nur eine allgemeine Uebung des Anſchauungs-Vermögens (§. 510), ſondern auch eine Bildung deſſelben durch wirkliche Thätigkeit am Materiale (§. 491) voraus, ja ſie läßt ſich von der letztern ſo wenig trennen, daß dieſelbe wenigſtens mit den ausdrücklicheren Weiſen des Anſchauens (§. 511, 2.) entweder als vorläufige verſuchsweiſe Ausführung einzelner Theile des Kunſtwerks (Studien) oder als ſchon gültige theilweiſe Ausführung bereits Hand in Hand geht.

Wir werden zu einer neuen Erörterung, der über die Technik nämlich, noch ſtärker, als bisher, hingedrängt. Schon die früher vorausgeſetzte allgemeine Uebung des Blicks begreift auch die Uebung durch Technik ſchon in ſich: nur durch Darſtellen lernt man ſehen, nur das Auge erkennt Formen, zu dem eine Hand gehört, welche ſie ſchon nachzubilden verſucht hat. Nimmt aber nun der Künſtler ein Naturſchönes ausdrücklich vor ſich, um das zu unbeſtimmte innere Bild deſſelben zu ſchärfen und zu beleben, ſo ſieht er es natürlich nicht blos an, ſondern er bildet es ſogleich nach. Auch dieſe wirkliche Ausführung muß, wiewohl es ſich nicht mehr blos von der Vorausſetzung einer techniſchen Thätigkeit als einer vorhergegangenen handelt, ſondern eine ſolche nun als gegenwärtige eintritt in unſern Zuſammenhang, hier vorausgenommen werden, denn ſie gehört zur Vorarbeit der Ausführung und der Accent fällt nicht auf die Technik, ſondern auf eine erneute Anforderung des Naturſchönen an die Anſchauung und Auffaßung. Unzweifelhaft gilt es von der ſogenannten „Studie“ (man gebraucht das Wort im Unterſchied vom Studium als allgemeiner Bildung der künſtleriſchen Fähigkeiten weiblich), daß ſie unter den Begriff der Vorarbeit fällt. Ein einzelner Baum, irgend ein Landſchaftſtück, Thier, menſchliche Geſtalt oder ein Kopf kann nun von einem Künſtler mit voller Virtuoſität ausgeführt werden, aber ſofern die Ausführung nur den Zweck hatte, beſtimmte Formen genau zu erfaßen und in künſtleriſcher Nachahmung zu feſſeln mit dem Vorbehalte, dieſe Nachahmung eines Stoffs, der nur einen Theil des Kunſtwerks bilden ſoll, bei der Aufführung des Ganzen ſelbſt wieder nachzuahmen, iſt ſie eben eine Studie. Von Studien nach Werken anderer Künſtler reden wir hier nicht, denn ſie haben nicht dieſe Bedeutung, ſondern gehören zu den allgemeinen Ausbildungsmitteln des Künſtlers. Uebrigens macht nicht nur der Bildhauer und Maler, ſondern auch der Dichter Studien, wenn er einzelne Theile eines Ganzen aus friſcher Erinnerung einer aufmerkſamen Anſchauung vorläufig ausführt, wobei natürlich die zweite Nachahmung wegfällt, wofern man nicht die weitere Ueberarbeitung des Concepts und die letzte Schrift als ſolche anſehen will. Wenn nun aber ein Naturſchönes als Theil eines Kunſtwerks nicht blos vorläufig nachgebildet wird, ſondern während der Ausführung des Ganzen, die gelten und bleiben ſoll, die erneute Anſchauung zu Hilfe gezogen und ihre Nachbildung unmittelbar in das Ganze eingetragen wird, ſo iſt freilich die Technik ſchon in vollem Zuge, aber das daran, daß hier mitten in dieſem Zuge ein naturſchöner Gegenſtand zu Hilfe genommen werden muß, gehört nicht in den Zuſammenhang der Technik an ſich, ſondern ebenfalls in den vorliegenden, welcher die aufs Neue hervortretenden Anſprüche des Naturſchönen darzuſtellen hat, die wir nun in einen beſtimmten Begriff noch zuſammenfaßen müßen.

§. 513.

1 **Aus der Nothwendigkeit dieſer erneuten Anſchauung erhellt der bleibende ſelbſtändige Werth, den das Naturſchöne trotz ſeiner Aufhebung in die Phantaſie ſo lange behält, bis die Ausführung des Kunſtwerks vollendet iſt (vergl. §. 232, 2): es beſteht neben der Phantaſie ebenſoſehr als ihr Correctiv, als ſie**
2 **ſein Correctiv iſt. Hienach erſt erledigt ſich vollſtändig die Streitfrage über die Naturnachahmung in der Kunſt, und zwar dahin, daß dieſe ebendie Erſcheinung, welche die Natur geſchaffen, aber im Gedränge des ſtörenden Zufalls (§. 40) Trübungen jeder Art (§. 379. 380.) ausgeſetzt hat, auf ihre Reinheit zurückführt und ſo gereinigt in einem idealen Scheinbilde wiederholt, in der Zurückführung aber das Vorbild mit der Beſtimmtheit ſeiner Formen und der Wärme ſeiner Lebendigkeit nacheifernd feſt im Auge behalten muß.**

1. Solange die Phantaſie ihr inneres Bild nicht völlig in die Objectivität übergetragen hat, behält das Naturſchöne ihr gegenüber den Werth einer ſelbſtändigen Form des Daſeins des Schönen; dieß iſt der tiefere Grund, warum auch eine ſchon als Theil der letzten Ausführung gültige techniſche Nachbildung eines Modells am Schluße des vorh. §. noch aufzuführen war: erſt wenn das Kunſtwerk vollendet iſt, verſchwindet in ihm das Gebiet des Naturſchönen, das in ihm dargeſtellt iſt, iſt ganz in ihm aufgehoben, ſo daß der ächte Beſchauer nicht mehr von ihm weiß, es in ſeinem reinen Abbilde ganz vergißt und auch der Künſtler für dießmal damit abgeſchloſſen hat. Auf dem ganzen Wege vom innern Bilde zur Ausführung dagegen ſteht das naturſchöne Object noch da neben dem Bilde im Geiſt des Subjects, worein es eingegangen iſt und in dem es verſchwinden ſoll, es ſteht noch da als Richtmaaß für die Wahrheit der Nachahmung, freilich nicht für die gemeine, empiriſch richtige, wohl aber als Richtmaaß für die wahre Nachbildung ſeiner ewigen Grundformen, wie ſehr ſie in ihm als Individuum getrübt ſein mögen. Noch hier auf dem Puncte des Uebergangs zur vollen Ausführung, ja gerade hier in voller Kraft macht ſich daher der Satz §. 232, 2. geltend,

daß gegenüber der ſubjectiven Einſeitigkeit der Phantaſie die unmittelbar objective Exiſtenz des Schönen in der Natur das Recht ihrer einſeitigen Exiſtenz behauptete, und ebenhieher gehört die Bemerkung zu §. 391 (B. II. S. 334): „der wache Geiſt behält außer dem innern Bilde zugleich den Gegenſtand, um jenes mit dieſem zu vergleichen, und ſo iſt freilich mit der vollen innern auch eine, das Bild an der Sache meſſende, äußere Objectivität vorhanden; wir haben die Natur im Rücken, dürfen ſie aber nicht verlieren.“ Eine Art von Rache, die das Naturſchöne an der ſiegreichen Phantaſie noch nimmt, in die es einſinken mußte, um in ihr aufzuerſtehen, einen nachgeholten Rechtsanſpruch haben wir in §. 488 ſchon die Nothwendigkeit genannt, daß die Phantaſie objectiv bilde, wie die Natur; nur eine Fortſetzung davon iſt es, daß die eigentliche Phantaſie nun noch dieſe Prüfung aushalten muß, ob ſie ſich aus der Willkühr und dem Taumel der bloßen Einbildungskraft wirklich erhoben habe zu ihrem Idealbildenden Acte, wozu den Prüfungsſtein der Gegenſtand in ſeiner realen Strenge abgibt: er zügelt die Phantaſie, ſie verſtößt ſich an ihm den Kopf, ſolange ſie noch ungezogen iſt. Was dieſe Strenge heißen will, davon wiſſen die Künſtler zu ſagen: nicht eine Blättergruppe, nicht eine Faltenmaſſe iſt aus der Erinnerung allein zu geben, der Gegenſtand will in ſeiner ſtrengen Beſtimmtheit noch einmal angeſehen und verglichen ſeyn; vollends ein Ganzes, eine Handlung, menſchliche Verhältniſſe und Sitten: da wollen Studien jeder Art gemacht ſein. Der Widerſpruch, daß nunmehr die Phantaſie an dem, was ſie prinzipiell zu ihrem Object herabgeſetzt hat, einen Widerhalt findet, der gegen ſie drückt und ihr ſeine Strenge entgegenhält, daß ſie über alles Einzelne hinausgehen muß, um aus der Trübung die wahre Form zu entbinden, und daß ſie dieſe doch nicht finden kann ohne die Gegenwart und ſcharfe Anſchauung dieſes Einzelnen: dieſer Widerſpruch des gegenſeitigen Correctivs iſt ein vorhandener und getilgt wird er nur im fertigen Kunſtwerk.

2. Daß die Streitfrage über Naturnachahmung im Prinzip gelöst ſei durch die Lehre von der Phantaſie §. 379 — 399 (die Zuſammenſtellung des Weſentlichen ſ. §. 398 zu 2 S. 360 im II. B.) iſt ſchon zu §. 488 ausgeſprochen aber ebendaſelbſt bemerkt, daß zu ihrer völligen Abwicklung noch etwas fehle, und dieß Fehlende iſt jetzt völlig ergänzt. Sie weiter verfolgen hieße Veraltetes aufwärmen. Daß die Griechen, und namentlich Ariſtoteles, mit dem Ausdruck *μίμησις* einen ganz unbefangenen Sinn verbanden, iſt eine längſt bewieſene Sache. Beſonders ſchlagend iſt die Stelle in Ariſtoteles Poetik C. 25, wo er die Nachahmung geradezu im Sinne von objectiver Darſtellung verſteht, indem er aufſtellt, der Dichter dürfe in ſeinem Namen am wenigſten ſagen, denn nicht in dieſem Sinne ſei er Nachahmer; Homer ſei es, der am beſten wiſſe, was er

zu thun habe, er mache es nicht wie die Andern, die immer ihre Dichterperſon vordrängen, Weniges und ſelten aber nachahmen, ſondern nach kurzem Anruf an die Muſe führe er geradezu einen Mann oder eine Frau oder ſonſt etwas ein und nichts ohne, ſondern mit Charakter. Wie es die Franzoſen mit ihrem pſeudo-ariſtoteliſchen Prinzip der Naturnachahmung meinten, erfährt man am Beſten, wenn man Diderots Verſuch über die Malerei mit Göthes Anmerkungen lieſt (Göthes Werke B. 36); Diderot hält das Prinzip viel ſtrenger (vergl. das von uns zu §. 52, 1. angeführte Beiſpiel vom Buckligen) ein, als Batteur (Les beaux arts reduits à un même principe), der ohne Einſicht in den Widerſpruch, der daraus entſteht, den Geſchmack als wählendes Prinzip neben das der Naturnachahmung ſtellt. Das Geſetz der Naturnachahmung löſt ſich im Verſuche, es ſtreng feſtzuhalten, in ſich ſelbſt auf, denn eigentlich im engſten Sinne die Natur nachzuahmen, iſt gar nicht möglich, da ſelbſt dann, wenn der Künſtler jedes Atom durch das Vergrößerungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erſcheinung zur Wahrnehmung und Nachahmung gelangen könnte; läßt man aber auch nur durch die kleinſte Breſche ein Wählen zu, ſo iſt das Prinzip aufgegeben. Wäre übrigens eine abſolute Copie der Natur auch möglich, ſo iſt nicht abzuſehen, zu welchem Zweck man ſich die Mühe geben ſoll, zu machen, daß die Dinge doppelt da ſind, eigentlich und im Nachdruck; es müßte denn nur die Genugthuung ſein, die in dem Machen an ſich, in der Ueberwindung der Schwierigkeiten liegt, welche nöthig iſt, um als geſchickter Nachdrucker der Schöpfung dieſen Schein einer Doublette hervorzubringen, und dieſer Reiz der gemeinen Nachahmung iſt allerdings ſofort aufzunehmen, nur nicht als Seele der Kunſt, ſondern als einer der Ausgangspuncte der Technik. Das Prinzip der Naturnachahmung iſt aber überhaupt hiſtoriſch, nicht dogmatiſch zu behandeln: es war der Ausdruck jener Oppoſition gegen die falſche Idealität, welche den volleren Schein der Natürlichkeit forderte und nun überſah, daß aus der Gerechtigkeit dieſer Forderung nichts weniger folgt, als daß die Kunſt eine Copie der Natur ſein ſoll. — Der §. hebt als Ziel der Nacheiferung die Beſtimmtheit der Formen und die Lebendigkeit der Natur hervor: nur der Schein dieſer Lebendigkeit iſt es natürlich, nach welchem die Kunſt ſtreben kann; die empiriſch wirkliche Lebendigkeit des Naturſchönen iſt ja zugleich ſein Mangel und Tod (vergl. namentlich zu §. 379 B. II S. 301 unten). Das Streben nach immer vollerem Scheine der Lebendigkeit wird ſich aber als das Treibende und Beſtimmende in der Reihenfolge der Künſte erweiſen; ganz verſchieden iſt der Umfang des Scheins der Bewegtheit des Lebens in den einzelnen Künſten, ebenſo in ihren Zweigen und ihrer Geſchichte, wie ſie durch die hiſtoriſchen Ideale beſtimmt iſt.

c.

Die Technik.

α.

Ihre Vorausſetzungen.

§. 514.

Soll nun auf dieſe Vorarbeit die wirkliche Ausführung folgen, ſo tritt die Aufgabe, das Material ſinnlich zu bewältigen und zum Träger des Phantaſiebildes umzugeſtalten (§. 489—491), als eine ſo neue und ſchwere hervor, daß ihre Löſung eine auf anderem Gebiet erworbene Fertigkeit in Ueberwindung eines Theils der Hinderniſſe vorausſetzt. Dieß Gebiet iſt das der mechaniſchen Thätigkeit für äußere Zwecke oder das Handwerk: die elementare Vorausſetzung der Kunſt, der Boden, aus dem ſie ſich erhebt und den ſie, wenn ſie entwickelt iſt, umgekehrt wieder zu ſich heraufhebt und mit ihrem Geiſte durchdringt.

Welche Kluſt trotzdem, daß im innern Bilde auch die Ausführung mitangelegt iſt, zwiſchen dieſer und jenem beſteht, iſt in und zu §. 491 dargeſtellt. Der Stoß der reinſten und zarteſten Geiſteskräfte auf das ſpröde Material wäre geradezu vernichtend für die Darſtellungsluſt, wenn nicht etwas dazwiſchenträte, was, auf ganz anderem Gebiete ausgebildet, die Gewalt desſelben vermittelnd ſchwächt, das Gebälke zur Brücke über die Kluſt liefert. Eine Art von Fertigkeit muß der höheren, geiſtdurchdrungenen, welche die Kunſt fordert, zu Hilfe kommen, die ſich der Menſch früher erworben hat, weil ſie ſich leichter erwerben läßt. Dieß iſt die mechaniſche Fertigkeit des Handwerks. Sie iſt nicht ſchlechthin leicht, ſondern die Frucht eines an ſich ebenfalls ſchweren Kampfs mit dem Materiale, man nennt ſie daher, wenn man das Wort nicht im eingeſchränkt äſthetiſchen Sinne gebraucht, ebenfalls eine Kunſt, denn in dieſer weitern Bedeutung bezeichnet das Wort jedes Ueberwindenkönnen von Schwierigkeiten ſinnlicher Art. Das Sinnliche iſt dabei weſentlich, denn, ſagt Kant (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 43) ſehr richtig, „das, was man kann, ſobald man nur weiß, was gethan werden ſoll, wird nicht Kunſt genannt, ſondern nur das, was man, wenn man es auch auf das Vollſtändigſte kennt, dennoch darum zu machen noch nicht ſofort die Geſchicklichkeit hat.“ Wenn man ſagt: „das iſt eine Kunſt“, ſo hat man immer die Beherrſchung eines widerſtrebenden ſinnlichen Objects im Auge. Zunächſt nun iſt es das Bedürfniß, was den Menſchen mit der raſchen Hand der Nothwendigkeit und des Erwerbtriebs zur mechaniſchen Fertigkeit führt lang, ehe er daran denkt, der ſchweren Maſſe die lebendigere geiſtige Form des Phantaſiebilds überzuziehen. Alle Thätigkeiten aber, welche ein dem äußern Zwecke dienendes Object herſtellen, ſind, ſo ſchwer ſie an ſich ſein mögen, doch darum unendlich leichter, als die künſtleriſche Technik, weil in ihnen das herzuſtellende Object dem Zwecke gemäß, dem es als Mittel dienen ſoll, verſtändig gedacht wird und die Ausführung ein reines äußeres Nachbilden des Gedachten iſt: da geht es nach Schuh, Zoll, Zahl und die ſtraffe Linie bezwingt das ſpröde Material. Zwar fordert man von dem Handwerker (und höhern Mechaniker, den wir trotz dem Stufen-Unterſchiede, der ihn von dieſem trennt, hier mit ihm zuſammenfaſſen,) auch Inſtinct und innere Anſchauung und die Anfänge des Handwerks, da es noch keine Meßkunſt u. ſ. w. gab, mußten nicht blos einem gezeichneten Plan und Riß mit dem deutlichen innern Bild zu Hilfe kommen, ſondern ihn geradezu durch dieſes erſetzen, allein auch dieß Bild iſt etwas weſentlich Anderes, als das äſthetiſche Phantaſiebild, in welchem die Norm mit der Zufälligkeit der Individualität (§. 31. ff.) ſich zu einem incommenſurabeln Ganzen durchdringt. Es bedarf einer qualitativ andern Technik, um dieſe geiſtig unmeſſbare Form in das rohe Material zu übertragen, einer ſolchen, welche bis in die Fingerſpitzen durch das innerlich angeſchaute Bild während der ganzen Arbeit bis zum letzten Meiſelſchlag und Pinſelſtrich von innen heraus flüßig beſtimmt und durchdrungen iſt. Einem ſo ſchweren Prozeſſe aber eben muß vorgearbeitet, der mechaniſche Theil der Thätigkeit muß auf einem andern Gebiete bis zur Fertigkeit vorgeſchritten ſein, ſo daß der Künſtler den Handgriff als ſolchen traditionell erlernen kann. Dieſe Ausſonderung eines traditionell mechaniſchen Theils der künſtleriſchen Technik darf nicht ſo mißverſtanden werden, als ließen wir im Widerſpruch mit unſerem frühern Satze (§. 491) das innere Schaffen und die Technik wieder auseinanderfallen; denn es iſt nur eine Unterſcheidung von zwei Seiten innerhalb dieſer Technik ſelbſt: ſie zerfällt als ſolche in einen mechaniſchen und einen nicht mechaniſchen Theil und dieſe beiden verhalten ſich ſo, daß jener erlernt ſeyn muß, damit dieſer ſich in ihn ergießen könne, d. h. eine allgemeine Fertigkeit der Hand, Uebung der Sinne muß erworben ſeyn, damit die ſo gebildeten Organe in ununterbrochenem Fluße dem inneren Bilde, der Auffaſſung nnd Anſchauung dienſtbar werden und ſo die geiſtvolle concrete Technik auf die erlernte mechaniſche, abſtracte impfen. Ich muß z. B. überhaupt fertig zeichnen und malen können, ehe ich in meine Zeichnung, mein Colorit den beſondern Charakter gießen kann, der meiner

Anſchauungsweiſe entſpricht und, wenn ſie eine geniale iſt, einen neuen Styl begründet. Zunächſt iſt aber in unſerem Zuſammenhang nicht die Rede von dem mechaniſchen Theile der Technik innerhalb der Kunſt, (die nun dem Handwerke gegenüber die freie heißt), ſondern von der Geſchicklichkeit überhaupt, die das Handwerk ausbildet, dem Ablauſchen der Natur des Materials, dem Erfinden von Werkzeugen zu ſeiner Bewältigung, der Uebung der Hand und des Nervs, wie ſolche mittelbar der Kunſt, die wir vorerſt als gar nicht vorhanden betrachten, zu gute kommen ſoll. So verſtanden kann unſer Satz nicht beſagen wollen, daß dasſelbe Individuum, das Künſtler werden ſoll, durch das Handwerk hindurchgegangen ſein müße; wohl aber, wenn der Boden völlig geebnet iſt für die Kunſt, tritt in denjenigen Handwerken, denen ihrer Natur nach ein Uebergang zur Kunſt näher liegt, als andern, dieſe Einheit in den Perſonen auf: der Baumeiſter wird Baukünſtler, der Zimmermann, Schreiner, Küfer, Schaffler zieht nicht, um ſeinem Werke den künſtleriſchen Schmuck zu geben, den Schnitzer zu Hilfe, ſondern er wird ſelbſt Schnitzer und läßt etwa in weiterem Fortſchritte das Handwerk ganz fallen, um rein künſtleriſche Schnitzwerke auszuführen, ſo daß von da an erſt Handwerk und Kunſt ſich trennen; Peter Viſcher war ein einfacher Rothgießermeiſter, der von der Meiſterſchaft des Handwerks durch die Ornamentik zur künſtleriſchen Compoſition aufſtieg, aber ſein Modell ſelbſt abgoß und anſpruchslos bei ſeiner Zunft blieb. So machten die Künſtler des Mittelalters überhaupt keinen Anſpruch auf eine höhere Rangſtufe, als die des Handwerks, auf deſſen Boden ſie ſtanden. Auch in Griechenland ſchied ſich der Künſtler dem Stande nach nicht vom Handwerker, er blieb δημιουργός, χειρῶναξ, der Name τέχνη umfaßte Kunſt und Handwerk und z. B. die großen Meiſter des Erzgußes fiengen ſo einfach an, wie P. Viſcher (vergleiche Hermann. Ueber die Studien der griechiſchen Künſtler S. 6). Dieß iſt der wahre und geſunde Ausgangspunct der Kunſt; wie ſie techniſch ihre Wurzeln im Handwerk hat, ſo moraliſch im Marke des Volks, im Volksboden. Das Geſagte gilt nun zunächſt nur von den bildenden Künſten; Muſik und Dichtkunſt, ſchon im Alterthum gegenüber den durch Handarbeit thätigen Künſten durch den Namen artes liberales höher geſtellt, ſcheinen in dieſem Zuſammenhang gar nicht aufgeführt werden zu können; doch haben auch ſie, bei allem Unterſchiede des Materials, ihre Technik, die in eine productive und eine mechaniſche Seite zerfällt, und die letztere ſetzt eine Uebung (des Ohrs, der Hand, der Sprachbehandlung) auf anderem, beziehungsweiſe ebenfalls untergeordnetem Gebiete, dem des Angenehmen und Nothwendigen, auch hier voraus. — Der Schluß des §. bereitet die Wendung vor, wo ſich das Verhältniß zwiſchen Handwerk und Kunſt umkehrt: nachdem dieſe ſich aus jenem herausgearbeitet, neben und über ihm beſteht, hat ſie es wieder zu ſich heraufzunehmen, das veredelte Handwerk wird ein Seitenzweig der Kunſt und tritt ſo in einer Reihe anhängender Thätigkeiten im Syſtem der Künſte wieder auf. Da hat ſich denn aber das Nothwendige und Nützliche, wie es vom Handwerke hergeſtellt wird, bereits mit einem Höheren verbunden, das auf einem Triebe ruht, der nun geſondert als weitere Vorausſetzung der Kunſt aufzuführen iſt.

§. 515.

1 Ueber das Gebiet der Nothdurft, dem das Handwerk dient, erhebt ſich
der Menſch auf dem Wege zur Kunſt durch einen Trieb, das Leben und
ſeinen ſtoffartigen Ernſt in einem bloßen Scheine darzuſtellen, der den Reiz des
Ernſtes, eben indem er ihn mit ſich führt, wieder auflöst: den Spieltrieb.
2 Derſelbe hängt ſich theils an das Werk der äußern Zweckmäßigkeit und an die
eigene perſönliche Erſcheinung, um verſchönernd jedem den Schein der Freiheit zu geben, ſchmückend den Ausdruck des unendlichen Werths der Perſönlichkeit in dieſer zu erhöhen; theils, in ſelbſtändigerer Form als Nachahmungstrieb auftretend, ſtellt er entweder ſubjectiv durch die eigene Perſon
des Spielenden, oder in objectiver Geſtaltenbildung die Erſcheinungen des
3 Lebens dar. Von dem Kunſttriebe unterſcheidet er ſich dadurch, daß der Schein,
den er ſucht, nicht der reine Schein (§. 54) iſt.

1. „Auf dem Wege zur Kunſt", denn daß von der Arbeit für die äußern Zwecke des Lebens unzählige andere Formen des theoretiſchen und praktiſchen Thuns aufwärts zur Bildung führen, verſteht ſich, ebenſoſehr aber, daß dieſe, ausgenommen die geiſtige Thätigkeit, die der folgende §. aufführen wird, für uns, die wir die Linie, welche zur Kunſt führt, feſt einhalten, zur Seite liegen bleiben. — Den Begriff des Spiels müſſen wir zuerſt ganz einfach und anſpruchslos, ohne Rückſicht auf die höhere Bedeutung, die ihm, von Kant angeregt, Schiller beilegte, vor uns hinſtellen. Fangen wir bei dem Thiere an: es iſt das Hauptzeichen der höheren Stellung, welche die Säugethiere in der Thierwelt einnehmen, daß ſie, wenigſtens in der Jugend, ſpielen, doch ſchon bei dem Vogel läßt ſich das Spiel wahrnehmen. Alles Thierſpiel aber iſt ein Aufführen von Scheinkämpfen (wozu auch ſcheinbare Jagd gehört), alſo ein Fingiren des Ernſtes, um deſſen Spannung und Erregung ohne ſeine Schmerzen zu genießen in einem frei erzeugten Scheine. Es iſt dieß ein Beweis, daß die Thiere nach der Seite der Intelligenz Einbildungskraft, nach der Seite des Willens Trieb der freien, zweckloſen Thätigkeit haben. So iſt nun auch das menſchliche Spiel, obzwar als ein vom Geiſte durch-

drungenes ſpezifiſch höher, durchaus ein Darſtellen des Lebens in einem freien Scheine, um den Reiz des Ernſtes ohne den Druck des Ernſtes, die Form ohne die pathologiſch materielle Schwere der Sache zu genießen, ſich in die Spannung hineinzutäuſchen und die Täuſchung, indem ſie erzeugt wird, wieder aufzulöſen. Aus der nachahmenden Form nehmen wir als Beleg hiefür die Scheinkämpfe herauf, welche die allgemeinſte Art auch des menſchlichen Spieles ſind. Faſt alle Spiele der Kinder und der jugendlichen Völker ſind ſolche Scheinkämpfe, ſei es mehr im eigentlichen Sinne oder in dem des Wettkampfes. Die feineren geſelligen Spiele der Erwachſenen und Gebildeten ſind Wettſtreite des Witzes und Scharfſinns, wobei, um das Bild des Lebens vollſtändig zu machen, dem Zufall ein Raum offen gelaſſen iſt. Es darf aber nicht um fühlbaren Gewinn oder Verluſt gehen, ſonſt iſt das Spiel kein Spiel mehr, ſondern artet in Häßlichkeit aus. Von dieſem ſtörenden Ernſte des Spiels, der immer einen zerfreſſenen Zuſtand der Sitte anzeigt, ſind jedoch die wirklichen Gefahren wohl zu unterſcheiden, die mit den Kampfſpielen der Volksfeſte von jeher verbunden waren, denn hier liegt hinter dem Spiele ein tiefer nationaler Ernſt, dem wohl bewußt iſt, daß, wer im Spiele die Gefahr ſcheut, auch im Ernſte nicht wagt; die blutigen Gladiatorenſpiele der Römer aber zeigen einen ſtarken, rohen Sinn an, dem das ächte Spiel überhaupt fremd war. Es ſind nun die Hauptformen des Spiels zu unterſcheiden.

2. Der Spieltrieb in der Form des Verſchönerungstriebs ſcheint unter die obige Begriffsbeſtimmung nicht befaßt werden zu können. Sieht man aber die zuerſt aufgeführte Form, die Verſchönerung eines Products des Handwerks durch den Ueberfluß der Zierrath, näher an, ſo leuchtet ein, daß durch dieſe Zuthat das Werk, das der äußern Zweckmäßigkeit dient, ein Ausſehen bekommen ſoll, als diene es nicht, ſondern genieße ein eigenes, freies Daſein, wäre um ſeiner ſelbſt willen da. Der Weg iſt daher hier nur ein anderer, der Sinn aber derſelbe, wie in unſerer allgemeinen Auffaſſung des Spiels: der ſtoffartige Ernſt des Lebens wird nicht vorneherein frei fingirt, ſondern er iſt (in einem ſeiner Zwecken dienenden Arbeitsproducte) wirklich da, aber er wird wieder weggetäuſcht. Weil das Merkmal der urſprünglich freien Fiction fehlt, iſt dieſe Form allerdings die untergeordnetſte, an ſich aber darf ihre hohe Bedeutung nicht verkannt werden: ſie iſt es, durch die das Handwerk, wie ſchon zum vorherigen §. berührt iſt, den Uebergang zur Kunſt macht, durch ſie arbeiten ſich die Völker aus der Barbarei heraus, ſie begründet einen Theil der Sphären, welche als anhängende in das Syſtem der Künſte einzureihen ſind, durch ſie ſchlingt ſich die Kunſt, den Druck der Erdenſchwere löſend, mit dem Leben zuſammen. Ihre hohe

Bedeutung iſt in anderem Zuſammenhang ſchon §. 23, 2. ausgeſprochen. — Der Schmuck der eigenen perſönlichen Erſcheinung iſt mit der Verſchönerung eines todten Products der Zweckmäßigkeit, obwohl er zunächſt auch an einem ſolchen, der Kleidung, angebracht wird, nicht zu verwechſeln, denn nicht die Kleidung wird geſchmückt, ſondern durch ſie der Leib als Erſcheinung des Geiſtes; der Schmuck will aber ſagen, daß dieſe Erſcheinung ein Unendliches anzeigt, das in keinem ſeiner beſtimmten Zwecke erſchöpft iſt, ſondern frei ſchwebend eine Welt in ſich trägt: indem ſich der Menſch ſchmückt, erklärt er ſpielend die Noth und den Drang des Lebens für Schein. Uebertreibt er es freilich, ſo kehrt ſich die Sache um und der Schmuck, ſtatt die Unendlichkeit ſeines Herrn auszuſprechen, macht ihn zu ſeinem Narren und Knecht. Wie frühe übrigens dieſe Form auftritt, wie ſelbſt der Wilde durch ſie über die Arbeit für die Nothdurft ſich erhebt, zeigen die höchſt feinen Schmuck-Erzeugniſſe ſelbſt der roheſten Völker. — Es tritt nun aber natürlich eine höhere und ſelbſtändigere Form des Spiels erſt ein, wenn ein Ganzes, ein Stück aus dem Lebensbilde vorneherein fingirt wird. Wir nennen dieſe höhere Form Nachahmungstrieb, ohne zu verkennen, daß es zwei Arten des Nachahmungstriebs giebt, einen ſtoffartigen, der im wirklichen Lebensernſte unbewußt den Sitten und Gewohnheiten Anderer nachgeht, und einen freien, den eigentlich mimiſchen: nur der letztere gehört als eine Gattung des Spieltriebs der Aeſthetik an. Mit der ſubjectiven Form deſſelben ſtehen wir an der Hülſe, worin der Keim des Schauſpiels liegt, denn die Luſt, ſich zu maskiren und andere Perſonen darzuſtellen, iſt ſein Ausgangspunct. Es iſt nicht der Keim ſelbſt, dieſer liegt vielmehr, wie für das Schauſpiel (Drama und darſtellende Kunſt), in dem geiſtigen Schöpfungstriebe der Phantaſie; aber in dieſer Gattung trifft die Phantaſie, wenn ſie ſich äußern ſoll, gewiſſe Fertigkeiten ſolcher Art ſchon ausgebildet an, wie ſie der Spieltrieb entwickelt (Mummenſchanz, religiöſe, nachahmende Tänze, Chöre), und eben von ſolchen vorausgeſetzten Uebungen iſt die Rede, ſonſt dürften wir nur einfach für alle Kunſt die Spiele der Einbildungskraft, welche der Ausbildung der Phantaſie vorausgehen, als Vorſtufe anführen, was aber eben nicht hieher, ſondern in die Lehre von der Phantaſie gehört. Aber nicht nur das Drama, ſondern was in allen Gattungen der Poeſie objective Darſtellung heißt, zieht irgendwie aus dieſer vorausgehenden Verlarvungsluſt (die ja auch in dem mehr epiſchen und lyriſchen, als dramatiſchen Göthe ſo ſtark war) Vortheil; der Tanz ferner iſt urſprünglich mimiſche Darſtellung nicht blos von Empfindungen, ſondern auch von Sitten und Handlungen, und auch die einfachſten Anfänge der Muſik kann man als ein Spiel anſehen, das ſeine Luſt daran hatte, Empfindungen mit Anklang von Naturlauten nachzuahmen.

Auch auf das Thieriſche erſtreckt ſich dieſe Nachahmungsluſt: Kinder und Wilde (namentlich mit außerordentlicher Naturtreue die Indianer in ihren Thiertänzen) ahmen gern Thiere nach, dem ſinnlichen Menſchen iſt dieß natürlich; das Nächſte, wozu er nachahmend aufſteigt, werden Kämpfe ſinnlicher Stärke ſein, wohin eben die oben angeführten Scheinkämpfe gehören. Das Höchſte aber, was dieſer ſpielende Nachahmungstrieb zu ſeinem Gegenſtande macht, ſind Charaktere und Sitten; daher liegen die Mummenſchänze und dergl. ſchon nahe an der eigentlichen Kunſt. — Eine ſpezifiſch andere Seite des nachahmenden Spieltriebs iſt die im eigentlichen Sinn objective, welche fremde Geſtalten in einem Materiale nachahmt. Die älteſten plaſtiſchen Verſuche der Völker (Zeichnung und Malerei iſt viel jünger, ihre Anfänge ſind aber auch noch bloßes Spiel) ſind in ihrem Weſen Daſſelbe wie die Puppenſpiele der Kinder. Auch hier jenes Motiv, das wir allem Spiel zu Grunde liegend fanden: der Menſch bereitet ſich die Luſt, von ebendem, was ihn als wirklich Lebendiges ſtoffartig umgibt, einen Schein zu erzeugen, eine zweite ſcheinbare Auflage; es ergötzt ihn, ſich einzubilden, das Bild ſei ernſtlich die Sache ſelbſt, wobei er ſich doch bewußt iſt, daß es bloßer Schein iſt. Aber auch hier werden im bloßen Spiele Geſchicklichkeiten erworben, die nachher der Kunſt zu gute kommen, und zwar nicht nur der bildenden, ſondern aller objectiven Darſtellungsfähigkeit. Die Genugthuung des Selbſtgefühls, ſo geſchickt zu ſein, iſt allerdings ein weſentliches, wiewohl nur ſecundäres, Motiv ſowohl bei dieſer, als bei allen Formen des Spieltriebs. Wer die Kunſt auf die Naturnachahmung ſtellt, erklärt ſie für Spiel.

a Der Begriff des Spiels iſt allerdings ſchon ſo hoch gefaßt worden, daß dieß kein Vorwurf wäre: das „freie Spiel der Einbildungskraft und des Verſtands," worin Kant (Kritik der äſth. Urthlskr. §. 9) das Weſen des äſthetiſchen Wohlgefallens ſucht, ſcheint es geweſen zu ſein, was Schiller (Ueber die äſth. Erziehung d. Menſchen Br. 15. 26. 27.) beſtimmte, denſelben ſo zu ſteigern, daß er identiſch wurde mit dem der Hervorbringung und des Genußes der Schönheit. Er ſieht den Gegenſatz des Stoff- und Form-Triebs, des Naturgeſetzes und Sittengeſetzes im Spiele ausgelöſcht: indem die Idee zur Anſchauung, die Anſchauung zur Idee, die Pflicht zur Neigung und die Neigung zur Pflicht wird in dem freien Scheine des Spieles, kehrt der Menſch zur reinen Indifferenz ſeiner Unendlichkeit aus jenem Zwieſpalte zurück. Es iſt höchſt intereſſant, wie Kant und er hier aus dem Dualiſmus der Reflexionsphiloſophie herausſtreben; was bei Kant die Einbildungskraft und der Zweckbegriff des Verſtandes iſt, das erweitert Schiller zu dem Gegenſatze des Naturtriebs und der geiſtigen Geſetzgebung überhaupt, und wie Kant ein drittes Gebiet freien Wohlgefallens entſtehen läßt, indem er zu zeigen ſucht, wie die Einbildungskraft dem Verſtande den Zweckbegriff zuſchiebt, der in einer harmoniſchen Naturerſcheinung anklingt, dieſer aber, weil kein beſtimmter Zweckbegriff gedacht werden kann, ihn der Einbildungskraft zurückſchiebt, ſo läßt Schiller den ganzen Dualiſmus von Geiſt und Natur im Schönen, das zugleich ſinnlich und unſinnlich, zufällig und nothwendig iſt, ſich auflöſen. Aber für dieſe Höhe genügt der Begriff des Spiels nicht mehr. Das Spiel erzeugt den oben dargeſtellten Schein, aber es erzeugt nicht den reinen Schein, d. h. es ſtellt dar, was nicht da iſt, indem es den vom Durchſchnitt getrennten Aufriß der Erſcheinungen nachahmt, aber es tilgt in der nachgeahmten Geſtalt nicht die Mängel des Naturſchönen, es fehlt ihm die Idealität. Daher täuſcht der Spielende zwar nicht ſich ſelbſt, aber er erfreut ſich daran, den Zuſchauer in die gemeine Täuſchung zu verſetzen, als wäre die Sache ſelbſt da, nicht bezweckt er den „aufrichtigen“ Schein des Schönen, der „weder Realität vertreten will, noch von derſelben vertreten zu werden braucht.“ Kein Sprachgebrauch berechtigt dazu, jene erhabene Illuſion, welche nicht Realität lügt und doch die Wahrheit aller Realität ins Gemüth ſenkt, unter den Begriff des Spiels da zu befaßen, wo es auf wiſſenſchaftlich genaue Beſtimmung ankommt.

§. 516.

Die Fertigkeit in der Beherrſchung des Materials, welche durch das Handwerk und das Spiel erworben wird, gibt ſich zuerſt in einzelnen Grundſätzen Rechenſchaft von den Geſetzen des Naturſtoffs und ſeiner Behandlung, welche ſich, indem von anderer Seite der reine Erkenntnißtrieb dieſe Gebiete betritt, allmählich zu Wiſſenſchaften erweitern, die nun ebenfalls der künſtleriſchen Technik als Vorarbeit und Hülfsmittel zu dienen beſtimmt ſind.

Auch das Spiel muß als Ausgangspunct eines Bewußtſeins über techniſche Regeln aufgeführt werden, denn, anfangs rein willkührlich, ordnet und organiſirt es ſich mit der Zeit: das verſchönernde verbindet ſich mit dem Handwerk und es entſtehen höhere, feinere Gewerke, die natürlich ihre Regeln haben; das ſubjectiv nachahmende bildet ſich als Tanz, Mimik u. ſ. w. einen Rhythmus, ein Geſetz, das objectiv nachahmende macht Erfahrungen über Material, Werkzeug und ſeine Handhabung, worin es natürlich auch vom Handwerk lernt. Zugleich iſt aber der Erkenntnißtrieb in ſeinem eigenen Intereſſe thätig, die Natur der Dinge und die Geſetze der menſchlichen Thätigkeit zu erforſchen, und auf dieſen verſchiedenen Wegen entſtehen die Wiſſenſchaften, welche nachher Bedingungen der künſtleriſchen Technik werden. Natürlich arbeitet übrigens die Kunſt von ihrer Seite ebenfalls an der Entwicklung und Fortbildung derſelben mit. Was nun die Ausbildungsſtufen dieſes theoretiſchen Bewußtſeins betrifft, ſo ſind theils Zeiten, theils Zweige wohl zu unterſcheiden. Die Epochen blühender Kunſt im Alterthum und Mittelalter haben im Großen und Ganzen mit dem Inſtinct und einzelnen Regeln ausgereicht, erſt an der Grenze des höchſten Schwungs hat ſich ein wiſſenſchaftliches Bewußtſein über die Geſetze der darzuſtellenden Natur (namentlich Anatomie), des Materials, der Technik ausgebildet. Unſere und jede künftige Zeit aber trifft die Wiſſenſchaft bereits ausgebildet an, der Schüler muß ſie, ſoweit ſie ſich auf die Kunſt bezieht, durcharbeiten, wobei er die Erleichterung, die ſie ihm verſchafft, mit einer Gefahr bezahlt, welche demnächſt zur Sprache kommen muß. Unterſcheidet man jedoch verſchiedene Zweige ſo erſcheint dieſer Gegenſatz der Zeiten zunächſt wieder beſchränkt. In einigen der erſteren nämlich muß allerdings ſchon in der inſtinctiven Zeit ein theoretiſches Bewußtſein vorhanden ſein: ohne geometriſche, mechaniſche, ſtatiſche Kenntniße läßt ſich überhaupt nicht bauen, einige mineralogiſche, ſtatiſche Kenntniſſe, ein Bewußtſein über die Proportionen des menſchlichen Körpers ſetzt die Bildbauerkunſt voraus, über den Rhythmus in Muſik und Poeſie entwickeln ſich Begriffe und die Malerei kann ohne die Kenntniß der Perſpective ſich nicht als ſelbſtändige Kunſtform ausbilden. Von einem ſyſtematiſchen Ausbau dieſer Wiſſenſchaften kann jedoch in den Epochen, deren blühende Kunſt auf einer naiven Cultur ruht, nicht die Rede ſein und ebenſo beſchränkt iſt das theoretiſche Bewußtſein ſeiner Ausdehnung nach: es gibt z. B. keine Farbenlehre, keine Anatomie; Mathematik und Phyſik haben weſentliche Zweige, die jetzt zur Propädeutik des Künſtlers gehören, noch gar nicht getrieben und dieſe qualitativen und quantitativen Lücken ſind nur der Ausdruck einer noch unentwickelten Reflexionsbildung, wodurch der oben ausgeſprochene Gegenſatz im Ganzen und Großen ſich wiederherſtellt.

β.

Die Schule.

§. 517.

Tritt nun die Phantaſie auf den ſo vorbereiteten Boden ein, ſo findet ſie ihre Arbeit am Materiale zwar erleichtert, aber ſie hat dem auf andern Gebieten Erlernten einen völlig neuen Geiſt einzugießen. Dieſer Schöpfung ſtellt ſich das Material unendlich ſpröder entgegen, als den in §. 514—516 vorausgeſetzten Thätigkeiten: es beengt durch die ſinnliche Ausſchließlichkeit ſeiner Natur die Freiheit der Erfindung und es ſträubt ſich, die flüßig lebendige Form in ſich aufzunehmen.

Es verſteht ſich, daß es ſich hier nicht von einem Momente der Geſchichte handelt, in welchem die Phantaſie, vorher unthätig, plötzlich eingetreten wäre. Sie iſt als innerer Drang gleichzeitig mit dem Handwerke, dem Spiele, der Forſchung da, die erſten Verſuche, ihr inneres Bild techniſch darzuſtellen, treten nach den erſten Schritten des Handwerks u. ſ. w. raſch hervor und geben ruckweiſe jenen Vorarbeiten die Richtung nach der äſthetiſchen Form. Es iſt nur unſer wiſſenſchaftlicher Gang, der die Gebiete ſtreng ſondern muß, um ſie wieder lebendig zu vereinigen. — Zu §. 514 ſind die Schwierigkeiten, die das Material dem Künſtler entgegenhält (weßwegen wir in §. 491 ein beſonderes Talent der Technik annehmen mußten), ganz im Allgemeinen ausgeſprochen. Dieſe Schwierigkeiten ſind nun durch die Vorarbeiten, von denen die Rede geweſen iſt, in einem gewiſſen Sinne beſiegt, über das Gröbſte iſt man hinweg, aber das Feine und damit die größere Schwierigkeit beginnt erſt. Dieſe hat zwei Seiten. Die eine bezieht ſich auf die innere Phantaſiethätigkeit, auf die wir hier zurückblicken müßen. Wir haben zwar geſehen, daß der Künſtler ſchon im innern Erfinden auch die techniſche Ausführung vorbildet (zu §. 491), er nimmt alſo die Natur eines beſtimmten Materials ſchon bei der geiſtigen Thätigkeit mit in Rechnung (vergl. §. 493 Anm.); allein der Stoß auf das nicht blos vorgeſtellte, ſondern wirkliche Material iſt dennoch ein ungeheurer. Dieſes trägt den ſtreng ausſchließlichen Charakter alles ſinnlichen Daſeins; ſtumm, ſtarr, ſtreng nothwendig ſteht es dem geiſtig weichen, flüßigen, unendlicher Möglichkeit vollen Bilde der Phantaſie gegenüber. Nur gewiſſe Seiten der Lebenserſcheinungen laßen ſich in ihm darſtellen, andere ſchlechthin nicht (auf die beſondere Bewandtniß, die es mit der Dichtkunſt hat, können wir hier nicht eingehen, daß ſie aber für die über Alles ſich erſtreckende Ausdrucksfähigkeit ihres Vehikels, der Sprache, und Empfänglichkeit ihres Materials, der Phantaſie im Zuhörer, andere Vortheile opfern muß, leuchtet zum voraus ein); kein Trotz bezwingt dieſe Grenze, er beſtraft ſich durch Mißlingen; die Intentionen des Künſtlers müßen ſich fügen und er muß vielfach noch an der Compoſition ſelbſt ändern. Zudem haben die meiſten Künſte unter verſchiedenen Materialen bald zu wählen, bald ſind ſie in gegebenen Fällen auf eines unter denſelben beſchränkt, neue werden entdeckt (Stein-Arten, Metallcompoſitionen, Farben und dergl.) und neue Erfahrungen ſind daran zu machen. Die andere Seite bezieht ſich auf die techniſche Ausführung. Will man ſich recht klar machen, was über dieſen Punct, der nun ausdrücklich hervorzuſtellen war, anmerkend ſchon zu §. 514 geſagt werden mußte, ſo betrachte man die Arbeit des Handwerkers oder der Fabrik nach dem Entwurfe eines Künſtlers oder die Copie eines Kunſtwerks aus derſelben Werkſtätte: nicht nur überhaupt der Mangel an Seele ſpringt hier auf den erſten Blick in die Augen, ſondern auch die Hand erkennt man, die wohl gelernt, oder die Maſchine, der man wohl aufgelegt hat, ein Material nach Winkel und Maaß zu bearbeiten, aber nicht, ihm den Schwung der belebten Form einzuhauchen. Ein anderer, ein runderer, ein geiſtreicherer iſt der Zug der Künſtlerhand, der Strich ſeines Pinſels, ſeines Modellirholzes, ſeines Bogens, der Klang ſeines Worts, aber auch dem Künſtler iſt das nicht im Schlafe gegeben worden.

§. 518.

Auf der andern Seite iſt dieſe erſchwerende Natur des Materials ein Widerlager, das durch ſeine Gegenſtemmung die Phantaſie ebenſoſehr zur Erfindung neuer Motive, die gerade den Hinderniſſen abgewonnen werden, als zum Heraustritt aus der Innerlichkeit und muthigen Ringen mit den äußern Schwierigkeiten reizt. 1 **Aber dieſe beſtehen und es gilt, von vornen zu lernen und durch eine beſondere Uebung aus der geiſtigen Welt der Phantaſie und der mechaniſchen, ſpielenden, verſtändigen Thätigkeit ein neues Drittes, die künſtleriſche Technik, zu bilden.** 2

1 Das Material in der Kunſt hat dieſelbe Bedeutung wie alles Object als Nicht-Ich: durch ſeinen Gegenſtoß ſetzt ſich die Thätigkeit des Ich überhaupt erſt in Bewegung. Die Schranke ſelbſt iſt der Drang ihrer Ueberwindung, der Kampf ſteigert den Kampfsmuth, und im Feuer deſſelben ruft der Geiſt dem ſchweren Stoffe zu: du ſollſt und mußt dich zwingen laſſen, deine Geſetze ſelbſt, die ich kenne und achte, müſſen meiner Abſicht dienen! Dieſe allgemeine Wahrheit beſtimmt ſich aber, wie in allen Sphären der Thätigkeit, ſo auch in der künſtleriſchen, zu der beſondern, daß Reibung mit der ſtrengen Ausſchließlichkeit des Materials im Geiſte des ächten Arbeiters die Funken neuer Motive hervorſchlägt. Zu dieſem Satze, der ſchon in der Lehre vom geiſtigen Theile der Vorarbeit zu §. 493, 1. nicht zurückgehalten werden durfte und der nachher zu §. 504 noch einmal berührt iſt, wollen wir als Beiſpiel nur anführen, welcher Reichthum von Schönheiten neuerdings in Baiern dem Backſtein, auf den man durch den Mangel an gewachſenem Stein in einem Theile dieſes Landes angewieſen iſt, abgewonnen wurde, zu welcher Zierlichkeit es die Holzbaukunſt (wiewohl ſie zur wahren monumentalen Kunſthöhe ſich nie erheben kann) in ſteinarmen Ländern gebracht hat; wir erinnern an die Fortſchritte der Schnitzer- und Dreher-Kunſt in Geräthen u. ſ. w. in Gegenden, wo feine Thon-Erde fehlt; in München hätte die Gießerkunſt ſchwerlich die bekannte Höhe erreicht, wenn der Marmor leichter zu beſchaffen wäre; in der Malerei hat der Auftrag auf Kalk die Mängel, die er mit ſich führt, durch Größe

des Styls erſetzt; der Lithograph und Kupferſtecher ſucht dem farbloſen Schwarz durch die Behandlung einen Anklang von Farbe abzugewinnen; die Muſik hat ſcheinbar arme Inſtrumente durch Erfindungen zu den ſeelenvollſten Tönen befähigt und die Poeſie das Vehikel einer tonloſen und harten Sprache (namentlich Shakespeare das Engliſche) mit Feuerathem in Fluß gebracht, ſo daß ihm eine Kraft entſtieg, worin ihm ſchönere Sprachen nicht folgen können. Zu dem Materiale müßen wir auch weitere Bedingungen, Ort, Aufſtellung, Licht, Zeitmoment u. ſ. w. ziehen und auf die tauſend Fälle hinweiſen, wo Zwang dieſer Bedingungen für geiſtvolle Künſtler vielmehr ein Hebel der fruchtbarſten Gedanken, ganzer Compoſitions-Reihen und Cyclen, und der anziehendſten Behandlung geworden ſind.

2. Dieß Alles erſpart dem Künſtler den Kampf mit den Schwierigkeiten des Materials nicht; „des Fleißes Nerv muß ſich ſpannen, nur beharrlich ringend unterwirft der Gedanke ſich das Element, nur des Meiſels ſchwerem Schlag erweichet ſich des Marmors ſprödes Korn.“ Auch die Lieblingskinder des Dichters ſind „Schmerzenskinder“ (Göthe von ſeiner Iphigenie) und es iſt nur die Palme des Ringens, daß man dem fertigen Werke den Schweiß nicht mehr anſieht. Nur die ſaure Arbeit des Lernens ſchafft das Band zwiſchen der ſchwungloſen Fertigkeit, die das Handwerk verleiht, der leeren Regel, die durch das Spiel befeſtigt wird, der kalten Einſicht, welche die Wiſſenſchaft gibt, und zwiſchen der innerlich ſchaffenden Phantaſie: die beſeelte Technik, die Kunſttechnik.

§. 519.

1 Es gibt allerdings eine Kunſt mit dem denkbar geringſten Maaße von
techniſcher Bildung, jedoch nur in Gebieten, wo das Material von einer Nachgiebigkeit
iſt, die einen unmittelbaren Uebergang des Innern in das Aeußere
erlaubt. Dieß iſt die Kunſt vor der Kunſt, die naive Kunſt: die einzige
Stufe, wohin die allgemeine Phantaſie der beſondern im künſtleriſchen Schaffen
folgt. Mehr ein Gemeinproduct des Volks, als ein Werk des Einzelnen, iſt
ſie nach Inhalt tief, voll, innig, nach Form entweder kurz und einfach oder
lückenhaft in der Compoſition, gedrängt, knapp, incorrect in der Ausführung,
aber durch die Friſche ihrer Unmittelbarkeit eine Verjüngungsquelle für die
2 Kunſt einer ausgetrockneten Bildung. Dagegen folgt der Naturaliſt mitten in einer
ſchon gebildeten Kunſtwelt dem bloßen Inſtincte, deſſen Führung eine zufällige
iſt und deſſen urſprüngliche Friſche ſich bei mangelnder Schule in angewöhnten
Formen verhärtet.

1. Nur in denjenigen Gebieten kann es eine naive Kunſt geben, wo das Material oder das Vehikel (dieſen Unterſchied wird die Lehre von der Poeſie aufhellen) unmittelbar in den eigenen Organen der Phantaſie-erfüllten Seele liegt, alſo in der Muſik und Poeſie (auch dem Tanz); dieſe Unterſcheidung muß aus der Kunſtlehre vorausgenommen werden, die naive Kunſt iſt aber eine ſo weſentliche, in der Lehre von der Technik bedeutende Erſcheinung, daß ſie trotz ihrer Beſchränkung auf beſondere Kunſtgebiete ſchon hier einzuführen iſt. Jene zwei Künſte vereinigen ſich im Volksliede, an welchem die gedrängte Charakteriſtik der naiven Kunſtform, wie ſie der §. gibt, ſeines Orts zu erläutern iſt, ſo daß hier nur die Hauptzüge hervorgehoben werden können. Zuerſt iſt ganz im Allgemeinen die Lehre vom Verhältniß der allgemeinen und beſondern Phantaſie auf dem Puncte, wo wir ſie in §. 416 ff. zuletzt ſtehen gelaſſen, wieder aufzunehmen. Kann der allgemeinen Phantaſie, wie in §. 416 dargethan iſt, nicht alle höhere Productivität im Sinne des innern Bildens abgehen, ſo folgt von ſelbſt, daß ſie in irgend einem Maaß auch zur künſtleriſchen Darſtellung fortgehen wird, eben in den Gebieten nämlich, wo dieß mit einem Minimum von Technik möglich iſt, denn begäbe ſie ſich in die Schule der Technik, ſo würden wir das Subject der allgemeinen Phantaſie ſelbſt, nämlich das volksmäßig naive Geſammtſubject, verlieren. In den bildenden Künſten, da dieſe ein gegenüberſtehendes ſprödes Material zu bewältigen haben, kann bei dieſem Minimum der Technik von eigentlicher Kunſt nicht die Rede ſein, ſondern was die allgemeine Phantaſie von Kunſt-Aehnlichem hier leiſtet, bleibt auf der Stufe des Spieles ſtehen. Wie nun das innere Phantaſiebild der allgemeinen Phantaſie das Geſammtproduct eines maſſenhaften Inſtincts iſt (§. 416), ſo auch ihr Werk: der Sänger iſt nur „der Mund der Sage" (Wilh. Grimm) und der einfachſten Grundgefühle des Volksgemüths; ja die Sage und dieſe einfache Gemüthswelt bildet ſich und lebt gerade in und durch dieſe kunſtloſe Kunſt. In welcher Weiſe bei dieſem Zurücktreten des Einzelnen das Entſtehen des Lieds und ſeiner Melodie zu denken iſt, darüber eben iſt in der Darſtellung des Volkslieds erſt Auskunft zu geben. Waldfriſche iſt der Charakter der naiven Kunſt, ſie gleicht der ungefaßten Quelle im Waldesdunkel, ſie blüht und duftet wie die Erdbeere unter den Mooſen des Tannendickichts. Sie verhält ſich zur Kunſtpoeſie wie das Naturſchöne zur Phantaſie: ſie iſt, wie jenes für dieſe, Vorausſetzung und Stoff für die eigentliche Kunſt; von ihrer weiteren wichtigen Bedeutung, daß nämlich eine ausgetrocknete Bildungskunſt aus dieſem Borne neue Jugend trinkt, zeugt vor Allem der Moment in der deutſchen Literatur, als der jugendliche Göthe an Herders Hand zur Naturkraft des Volkslieds und Shakeſpeares (der zwar Kunſtdichter war, aber ſelbſt gegen den eindrin-

genden welſchen Geſchmack aus dem Marke der ſächſiſchen Volkspoeſie die beſte Kraft ſog) aus dem franzöſiſchen Garten der falſchen Claſſicität ſich zurückwandte.

2. Man nennt die Naturdichtung und Naturmuſik nicht naturaliſtiſch; denn bei dieſem Ausdruck iſt nach feſtgeſtelltem Sprachgebrauch ein Zuſtand ausgebildeter Technik vorausgeſetzt und er bezeichnet weder Völker, noch Schichten eines Volks, welche durch allgemeinere Culturverhältniſſe dieſem Zuſtande ferngerückt ſind, ſondern einzelne Subjecte, die mitten in demſelben ſtehen, aber ſich der Schule nicht unterwerfen mögen, ſondern dem Glücke des Inſtincts vertrauen. Man darf hier nicht an jene Naturen denken, von denen am Schluſſe der Anm. zu §. 487 die Rede war; der Naturaliſt hat wirkliche Fülle der Kraft, welche den Uebergang vom innern Bilde zur äußern Darſtellung mit Leichtigkeit vollzieht, aber weil er nicht lernen mag, hängt eine gewiſſe Naturrohheit auch ſeiner gelungenſten Darſtellung an, ſein Werk iſt, weil er ſich der Zufälligkeit der Natur überlaſſen hat, heute gut, morgen ſchlecht und ſchließlich gewöhnt er ſich doch in gewiſſe Formen ein, die, von keinem Fleiß, Nachdenken und Uebereinkommen künſtleriſcher Erfahrung geſchaffen, der todte Niederſchlag der urſprünglich warm ſtrömenden Naturkraft ſind. Den vollen Gegenſatz gegen den Naturalismus bildet die Schulbildung ohne Talent; eine andre Schattirung bezeichnet der Ausdruck routinier (hauptſächlich vom Schauſpiel hergenommen wie der Ausdruck Naturaliſt): der Routinier hat alle techniſchen Kunſtgriffe durch Erfahrung und Geſchicklichkeit, aber ohne gründliche Schule und Ernſt des Nachdenkens ſich angeeignet, „hat die Sache los", iſt immer bereit, nicht in Verlegenheit zu bringen, aber auch nie tief und bedeutend. — Uebrigens hat der Ausdruck Naturalismus noch eine andere, materielle Bedeutung, die in dieſen Zuſammenhang gar nicht gehört: dann bezeichnet er den Grundſatz der Naturnachahmung in der Kunſt, wie er in beſtimmter geſchichtlicher Form gegenüber einem naturloſen Idealismus und der auf bloße Nachahmung vorhandener Kunſt-Muſter gegründeten Manier ſich geltend gemacht hat.

§. 520.

1 Die Erziehung zur eigentlichen, durch techniſche Bildung vermittelten Kunſt
nimmt die ganze Kraft des Lernenden in Anſpruch; der Schüler, der ihr ſein
2 Leben widmet, unterſcheidet ſich ſtreng vom Dilettanten. Vorausgeſetzt iſt
bei dieſer Erziehung, daß durch das Genie die Technik des Handwerks und
Spiels ſchöpferiſch über ſich ſelbſt gehoben und ein gewiſſer Inbegriff von Regeln
gebildet ſei (vergl. §. 412). Das Genie ſammelt Schüler um ſich, die unter
ſeiner Leitung in die vorgerückte Technik eingeweiht werden, den Rückblick auf

das Naturſchöne (§. 510—513) nunmehr als Studium betreiben und zugleich die Werke des Lehrers und anderer genial Vorgeſchrittener zum Vorbild nehmen.

1. Der Unterſchied der Kunſt vom bloßen Spiele erſcheint hier erſt in ſeiner vollen Bedeutung: das Spiel iſt momentan und will mühelos ſein, die Kunſt fordert den ganzen Mann, ſie nimmt die ganze Kraft eines Menſchenlebens in Anſpruch, und zwar zuerſt die ganze Kraft einer Jugend für die Schule und ihre langen Lehrjahre. Da gilt es lernen und auch nachdem man eine gewiſſe Stufe der Ausbildung erſtiegen hat, ſich des Hervorbringens enthalten, ſo lange man nicht im Beſitze der Sicherheit iſt. Der Dilettant dagegen übt die Kunſt wie ein Spiel; einen allgemeinen Trieb zur Nachahmung, ein Intereſſe an gewiſſen Stoffen, eine natürliche Leichtigkeit in gewiſſen Theilen der Darſtellung hält er für Talent und Beruf; ſtatt ſich der Geduldprobe der ordentlichen Schule zu unterwerfen, glaubt er es abgethan mit dem oberflächlichen Kunſt-Unterricht, wie er in die allgemeine Erziehung übergegangen, und flüchtiger nachträglicher Uebung, welche die Reſultate langer, mühſam erworbener Fertigkeit leicht oben abſchöpft, und indem er von da unmittelbar zur Ausübung ſchreitet, verhält er ſich zur Kunſt wie der Pfuſcher zum Handwerk; „weil ein Vers ihm gelingt in einer gebildeten Sprache, die für ihn dichtet und denkt, glaubt er ſchon Dichter zu ſeyn" (Schiller). Dem Inhalte nach iſt ſein Werk ſubjectiv: er flieht das Object und gibt ſtatt deſſen pathologiſch ſeine Empfindung über das Object. Er ſchiebt ſein Ich in den Gegenſtand, er iſt eitel. In ſolchen Zweigen, wo das Subject allein ſchon für ſich viel bedeutet, kann er ſich am eheſten dem Künſtler nähern, ſo in der lyriſchen Poeſie, Muſik, Tanz; in den Gattungen aber, die als ſolche ſchon objectiver ſind, Epos, Drama, Malerei, plaſtiſchen Verſuchen, Bau-Entwürfen, erkennt man, daß es ihm an der Hauptſache, an der Erfindung eines Ganzen fehlt, an der Architektonik. Er iſt daher immer unſelbſtſtändig, Plagiarius. In der Technik iſt er ungründlich, d. h. entweder geiſtreich mit Vernachläßigung des Mechaniſchen, oder mechaniſch geſchickt und ſauber ohne Mark und Feſtigkeit in den Grundlagen: er hat den Handgriff ohne ſeine Vorbedingungen abgeſehen. So gibt es in der Malerei manche Dilettanten, die ſauber malen, aber Keinen, der gut zeichnet. Der Dilettantismus hat jedoch ſeinen Werth; er iſt ein edlerer Zeitvertreib (namentlich häusliche Muſik und Liebhabertheater), er leitet den Kunſtſinn dahin, wohin der Künſtler nicht kommt, begründet Kennerſchaft, verbreitet Cultur. — Dieſe Sätze ſind zum Theil wörtlich aus Göthes trefflicher Skizze „über den ſogenannten Dilettantismus oder die praktiſche Liebhaberei in den Künſten (Werke B. 44 S. 264 ff.); Göthe und Schiller beſchäftigten ſich auf-

merkſam mit einer Erſcheinung, die als Zeichen der Zeit damals ſchon in raſchem Wachſen begriffen war. — Der Dilettant iſt wohl vom Autodidakten zu unterſcheiden: dieſer läßt ſich ein gründliches Lernen angelegen ſein, aber Umſtände oder Eigenſinn halten ihn von praktiſcher Anweiſung durch einen Meiſter fern; er bildet ſich nach Muſtern, da ihm aber Niemand den Handgriff zeigt, ſo behält ſeine Leiſtung Zeitlebens einen idiotiſchen Charakter, dem man anſieht, wie er mit Mühe und auf langen Umwegen ſich dasjenige angeeignet hat, worin die Schule durch verkürzte Methode und Rath der Kundigen ihren Zögling zur Sicherheit führt.

2. Wir können ohne ſcheinbaren Widerſpruch hier nicht vorwärts: wir fordern Schule, damit ein Künſtler werde, und brauchen doch den Künſtler, um die Schule zu ſchaffen. Dieſer Widerſpruch hebt ſich nur, wenn wir uns aus dem gewordenen Zuſtande in die dunkeln Anfänge zurückverſetzen, wo geniale Perſönlichkeiten aufeinander folgend die gemeine Technik ruckweiſe, wie wir es ſchon zu §. 517 ausgedrückt haben, in die beſeelte äſthetiſche hoben: da haben wir freilich Künſtler, welche Schüler bilden, ohne ſelbſt Schüler (nämlich Kunſtſchüler, denn in der Schule des gewöhnlichen Handgriffs müſſen ſie irgendwie ſich gebildet haben,) geweſen zu ſein, aber je weiter wir zurückgehen in dieſer unbeſtimmbaren Linie, deſto mehr haben wir uns dieſe fortſchreitenden Perſönlichkeiten vorzuſtellen als ſolche, welche Künſtler nur in dem Sinne waren, daß der Anſtoß, die Möglichkeit der Kunſt von ihnen ausgieng. So beſeelt ein Cimabue die zum Handwerk herabgeſunkene byzantiniſche Malertechnik mit höherem Ausdruck, er begründet eine Schule, aber näher betrachtet iſt dieß nur die Staffel für Giotto, und deſſen Schule wieder für Fieſole, Maſaccio u. ſ. w.; aber bei ungleich geringerem Erbe, als ſelbſt Cimabue, haben einſt große Talente mit Anſtreichen begonnen und mit den Anfängen der Malerkunſt geendigt. Gehen wir nun von ſolchen Anfängen vorwärts bis zu entwickelten Zuſtänden und nehmen die Lage der Dinge je wie ſie beſteht, wenn eben ein Genie, ein ſchöpferiſcher Künſtlergeiſt entſcheidende Wirkungen verbreitet hat, ſo wird die Sache einfach und es iſt gleichgültig, welchen Punct wir ins Auge faßen, denn wir haben überall Meiſter, die Schüler geweſen ſind, und daſſelbe Verhältniß kehrt immer wieder: der geniale Meiſter ſchafft eine neubeſeelte Technik. Seine Wirkungen beſtehen in Regeln, die ſich aber nicht formuliren laſſen; ſie ſind keine bloße Stimmung, Weiſe zu ſchauen, ſie ſind vielmehr ganz beſtimmt und conſtituiren eine feſte Technik, ſie geben dem überlieferten Inbegriff der Verfahrungsweiſe, welcher ſelbſt ſchon der Niederſchlag früherer genialer Entwicklungen iſt, nicht nur neuen Geiſt, ſondern auch einen neuen Leib mit feſtem Knochengerüſte, aber ſie laſſen ſich nicht in Buchſtaben faſſen,

ſie ſind perſönlich, das Genie macht nicht Regeln, ſondern iſt Perſongewordene Regel (vergl. zu §. 412 Th. II S. 396) und was davon lernbar iſt, kann nur praktiſch mitgetheilt werden. Einem ſolchen Lehrer ſtrömen nun die Schüler zu und nachdem einzelne Talente ſeine neugeſchaffene Technik ſich angeeignet haben, begründen auch dieſe ihre Werkſtätten und ſammeln Schüler. Der Schüler iſt zunächſt Lehrling, er dient von unten herauf und hat die handwerksmäßigen Theile der Technik (Farbenreiben u. dgl.) als Handlanger zu üben, bis er als Geſelle an den Ausführungen des Meiſters Theil nimmt und ſo in die Uebung des geiſtigen Theils ſeiner Technik eintritt, man hat die freiere Stellung des Schülers im Atelier des modernen Künſtlers, wo, wie in Paris, der Lehrer etwa nur zweimal in der Woche ſeine Schüler beſucht und dieſe früh zu eigenen Hervorbringungen übergehen, zunächſt ganz fernzuhalten. Unter der Leitung des Meiſters nimmt nun der Schüler die Studien nach der Natur vor; ſie haben jetzt eine andere Bedeutung, als in §. 511, wo ſie als dem ſelbſtſtändigen Kunſtwerke dienend aufgeführt ſind: ſie ſind Uebungen. Und zu dem naturſchönen Stoffe, der als Uebungs-Vorlage dient, den der Meiſter ſehen und wiedergeben lehrt, tritt nun ein neuer Stoff der übenden Nachahmung: die zweite, die erhöhte Natur eben in den Kunſtwerken des Meiſters und anderer Meiſter, auch ſolcher, die einer vergangenen, aber in gewiſſem Sinne noch Maaßgebenden Kunſtblüthe angehören: der Schüler muß ſich durch *Copiren* bilden. Für die neuere Zeit iſt hier die Antike ein Haupt-Gegenſtand des nachbildenden Studiums.

Daß dieſe Formen der Künſtlerbildung im ſtrengen Sinne nur von den bildenden Künſten gelten, leuchtet ein; der Muſiker und der Dichter errichtet keine Werkſtätten. Zwiſchen dieſen zwei iſt aber wieder ein weſentlicher Unterſchied; die Muſik hat noch eine ſinnliche Technik, welche der Meiſter unmittelbar an Schüler, die jedoch nicht im Verhältniß eines ununterbrochenen Zuſammenſeins zu ihm ſtehen, praktiſch mittheilt; in der Poeſie aber gibt es keinen Unterricht, da tritt an die Stelle deſſelben theils einzelner Rath, Wink des bewährten Dichters, theils aber die ſtille Uebung in der Anſchauung der vorhandenen Meiſterwerke; der Anfänger wagt ſich auch mit ſelbſtſtändigen Hervorbringungen früher in in die Oeffentlichkeit, und dieſe zieht ihn durch die Schule der Erfahrung.

§. 521.

Dieſe Erziehungsform iſt die urſprüngliche, concrete; ſie gehört den Zeiten an, wo die Kunſt ſich noch beſcheiden mit dem Handwerk zuſammenfaßt und die Grundſätze der Zunftverbindung auf die Verhältniſſe ihrer Schule überträgt. Sie iſt patriarchaliſch familiär und naiv, wohlthätig durch die Friſche der perſön-

lichen Leitung, aber gefährlich durch deren Einſeitigkeit; doch der Drang des Genius in dem begabten Schüler wirft dieſe Feſſel ab: er vergleicht, wandert, ſucht vorgerücktere Meiſter auf und wird ſelbſt ſchöpferiſcher Meiſter, der die Kunſt durch einen neuen Aufſchwung vorwärts führt.

Das Lehrlings- und Geſellen-Verhältniß, von welchem zu dem vorh. §. die Rede geweſen iſt, war im claſſiſchen Alterthum und Mittelalter ganz daſſelbe wie im Handwerk. Der älteſte Schooß der Fortpflanzung techniſcher Uebung iſt die Familie, der Vater lehrt den Sohn oder die Söhne und dieſe pflanzen das Erlernte in weitere Zweige der Familie und an die Enkel fort. Dieſe Form erhält ſich auch neben entwickelteren Zuſtänden, man denke z. B. an P. Viſcher und ſeine Söhne. Das Verhältniß zwiſchen dem Meiſter und den aus fremdem Hauſe um ihn ſich ſammelnden Schülern, das ſodann an die Stelle der Familientradition tritt, ſtellt nur eine patriarchaliſche Erweiterung der Familie dar, die Lehrlinge und Geſellen leben in der Regel im Hauſe des Meiſters und ſind ſeiner Zucht wie Kinder des Hauſes untergeben. Dieſe ſo erweiterten Familien ſind im Mittelalter durch das über die bildenden Künſte ausgedehnte Zunftweſen zu einem größeren Ganzen zuſammengeſchloſſen, deſſen Satzungen den Uebergang vom Lehrling zum Geſellen, von dieſem zum Meiſter an ſtrenge Bedingungen knüpfen und neben der Reglung der Stufen der Technik zugleich die ganze geſellige Stellung der Glieder ordnen und die ſittliche Aufführung unter die Aufſicht der Zunft ſtellen. Am weiteſten war dieß in der Maurerzunft ausgebildet, deren locale, durch die großen Bauten vereinigte Innungen (die Bauhütten) ſich über ganze Länder miteinander verbanden, eigene Gerichtsbarkeit hatten und den ausgeſprochenſten Corpsgeiſt entwickelten. Das Selbſtbewußtſein des Künſtlers, das jetzt in ſubjectiver Vereinzelung leicht erkrankt, hatte durch dieſes Zunftleben ſeine geſunde Wurzel in dem Ehrgefühle der Genoſſenſchaft; die ſtrenge und lange Schule begründete Sicherheit und Gediegenheit in den handwerksmäßigen Grundlagen der Kunſt, die Vertraulichkeit ihrer Form bedingte ein warmes Einleben in den Styl des Meiſters, feſſelte aber allerdings den Schüler zu eng an Einen Meiſter; er verfeſtigte ſich ſo in deſſen Kunſtform, daß ſie ſeine zweite Natur wurde. Daher die Erſcheinung einer Menge von Schulbildern, welche nur der gründlichere Kenner nicht mit Werken des Meiſters verwechſelt: eine Uniformität, welche in der neueren Zeit ſo nicht möglich iſt; Giotto's Styl konnte nur durch jene Erziehungsweiſe der Künſtler ein Jahrhundert lang in Italien herrſchen. Zum Geſellen-Leben gehört nun aber auch das Wandern und dieß war das Gegenmittel gegen die Uebermacht der häuslich beſchränkten Einflüſſe Eines Meiſters. In dem begabten Schüler, der ſelbſt die Beſtimmung hatte, eine neue Schule zu gründen, war der Wandertrieb eben der Drang des Fortſchrittes über den bisherigen Meiſter; man vernimmt, daß deſſen Standpunct überflügelt ſei, man ſucht den Ort der neuen Fortſchritte auf. Maſaccios Fresken in S. Maria del Carmine zu Florenz waren ein Studirzimmer für die großen Geiſter, die nachmals die Malerei zu ihrem Gipfel führten, einen Leonardo da Vinci, Mich. Angelo, einen Raphael, der aus der Werkſtätte ſeines Meiſters zur neuen Hochſchule der Malerei, nach Florenz wanderte. Aber umgekehrt wanderten auch die Meiſter und verpflanzten die Fortſchritte der Kunſt, die ſie ſelbſt hervorgerufen, an andere Orte, wo ſich ihnen wieder Schüler anſchloſſen; ſo Leonardo da V. nach Mailand, M. Angelo und Raphael nach Rom. — Wir haben ſo drei Formen der Künſtlerſchule: Vererbung in Familien, locale Meiſterwerkſtätte, Aufſuchen auswärtiger berühmter Meiſter oder Wanderungen dieſer ſelbſt (alle drei Stufen laſſen ſich ebenſo in Griechenland unterſcheiden vergl. Hermann a. a. O. S. 7. ff.); dieſe drei Formen ſtehen zueinander im Stufenverhältniß der ſteigenden Löſung der patriarchaliſchen, familiären Form und wenn man bedenkt, daß die großen Hauptſitze der Kunſt, die der wandernde Geſelle aufſucht, zugleich die Mittelpuncte eines gereiften wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins über die Technik ſind, ſo findet man ſich bereits am Uebergang zu einer ſpezifiſch verſchiedenen Form der Kunſterziehung.

§. 522.

Dieſer Erziehungsweiſe ſteht als reflectirte und abſtracte Form die moderne akademiſche gegenüber. Unumgänglich in einer Zeit, welche im vergleichenden Ueberblick einer langen Reihe von Kunſtentwicklungen die Regel zum ſyſtematiſchen Bewußtſein erhoben und mit einem weiten Kreiſe von Wiſſenſchaften in Verbindung geſetzt hat, wirkt ſie wohlthätig durch die Gründlichkeit und Vollſtändigkeit der Durchbildung, die ſie gewährt, ſo wie in gewiſſem Maaße durch den Sporn der Concurrenzen, nachtheilig durch den Mechanismus des Uniformen, wobei ſie doch die Gefahren einſeitiger Einflüſſe, die von Einer, oder verwirrender, die von mehreren verſchieden denkenden Perſönlichkeiten ausgehen, nicht vermeidet.

Die Akademieen haben ſich bekanntlich zuerſt in Italien nach Ablauf der großen Kunſtblüthe im ſechzehnten Jahrhundert gleichzeitig mit der Entſtehung des Eklekticismus (namentlich in Bologna) gebildet und es liegt im Weſen dieſer Erziehungsanſtalten, daß ſie einen relativen Abſchluß der Kunſt vorausſetzen; eine friſch blühende Kunſt hätten ſie niemals erfunden, ſie ſind modern und laufen in Einer Linie mit allen den Erfindungen und Culturformen, welche an die Stelle des Individuellen und Unmittelbaren eine durch Abſtraction erdachte Kraft ſetzen, die gleichmäßig und gleichzeitig eine größtmögliche Summe von Stoff bearbeitet: Fabriken, modernes Militärweſen u. ſ. f. Die Entſtehung iſt auch hier eine ganz natürliche und nothwendige: man überſieht eine lange Kunſtgeſchichte, man hat ihre Reſultate, die Manieren, Style, techniſchen Uebungen vieler Meiſter und Schulen vor ſich liegen; man formulirt, vergleicht ſie und ſucht das Erprobte, das Beſte herauszuziehen; es bildet ſich alſo ein Auszug, ein Abſtractum, ein Inbegriff von Regeln. Nun aber hat ſich gleichzeitig auch die Wiſſenſchaft zu der Reife herangebildet, von welcher zu §. 516 im Unterſchiede von den perſönlichen Einſichten einzelner Meiſter in der Zeit einer mehr inſtinctiv blühenden Kunſt die Rede geweſen iſt, und ſie gibt einen ganzen Umkreis ihrer Zweige an den Kunſtunterricht als unerläßliches Fundament einer gründlichen Diſciplin ab: Mathematik, Geometrie, Statik, Optik, Perſpective, Anatomie; aber auch das Bewußtſein über das Schöne ſelbſt und ſeine Wirklichkeit als Kunſt faßt ſich allmählich in die Einheit und Allgemeinheit des Gedankens zuſammen, es entſteht eine Aeſthetik, Kunſtlehre, Kunſtgeſchichte und der Schüler ſoll auch dieſem Denken und Wiſſen über das Element ſeiner eigenen Thätigkeit nicht fremd bleiben. So maſſenhaft angeſammelte und ſo auf ein Allgemeines reduzirte Bildungsbedingungen kann nun der Schüler weder in der Werkſtätte eines Meiſters mehr vereinigt finden, noch ſich auf eigene Fauſt zuſammenſuchen. Man bedenke zugleich, daß keine Werkſtätte die Muſterwerke früherer Meiſter, nach denen er ſich bilden ſoll (vergl. §. 520, 2.), namentlich die des Alterthums, das als erſtes unter allen Muſtern (§. 438) erkannt iſt und in deſſen Geiſt der Schüler durch übende Nachbildung innig eindringen ſoll, in dem Umfange vereinigen kann, wie der moderne Erziehungsplan es fordert, daß alſo Sammlungen gegeben ſein müſſen, welche zu den wechſelnden Generationen der Schüler eines Bezirkes, Landes ſich als bleibender Vereinigungspunct verhalten. Ebenſo iſt es aber mit den andern Bildungsmomenten beſtellt: ihre Maſſe und der Charakter der Allgemeinheit, den ſie angenommen, führt von ſelbſt dahin, daß eine Einrichtung geſchaffen werden muß, welche den wiederkehrenden lernenden Geſchlechtern ihr Bedürfniß fortwährend reicht und ſich zu ihnen verhält wie die Maſchine zu dem immer neuen Stoff, der ihr zur Verarbeitung zugeſchoben wird. Dieſe Vergleichung ſoll zunächſt noch keinen Tadel enthalten, ſie leitet ihn aber allerdings ein. Die Vorwürfe, welche ſeit der Reformation der Kunſt durch Karſtens, Schick, Wächter, Koch gegen die Akademieen erhoben worden, ſind bekannt und laufen alle auf den eines Mechanismus hinaus, der im Schüler die künſtleriſche Individualität und den Naturſinn abtödte. Man hat aber nicht immer deutlich geſagt, ob man den Vorwurf ſo verſteht, daß die Akademie an ſich und nothwendig dieſe mechaniſirende Wirkung habe, oder ob man nur das Akademieen-Weſen, wie es empiriſch einmal iſt, im Auge hat. Das Richtige wird zunächſt ſein, daß der akademiſchen Einrichtung dieſes Uebel nahe liegt, daß es ſchwer vermeidlich iſt, und zwar deßwegen, weil es unmöglich iſt, zwiſchen dem Theile der Technik, der als ein exacter Unterrichtszweig ohne Frage ſchulmäßig mitgetheilt werden kann, und dem Theile, der bereits äſthetiſcher Natur und daher blos durch die incommenſurabeln, geiſtigen Einwirkungen einer Perſönlichkeit mittheilbar iſt, eine feſte Linie zu ziehen. Zunächſt iſt allerdings ein exact wiſſenſchaftlicher Theil klar erkennbar und in Beziehung auf dieſen ſteht außer Zweifel, daß wir die Akademieen nicht entbehren können: ſo die dem Architekten nothwendigen wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe, Mathematik, Geometrie, Statik, u. ſ. f., ſo die Vorkenntniſſe und Vorübungen für den Bildhauer und Maler: Perſpective, Anatomie, Zeichnen nach Vorlagen, Gyps-Abgüſſen, nach dem Modell, Modelliren, Bearbeitung des Steins u. ſ. w. Dieſes ganze Gebiet iſt, wie wir ſchon gezeigt, zu umfangreich geworden, als daß der Schüler alle Unterrichtsmittel in einem Atelier vereinigt finden könnte, insbeſondere kann ihm in jetziger Zeit nicht erlaſſen werden, über die einſchlagenden Wiſſenſchaften auch rein theoretiſch ſich zu belehren, d. h. Vorleſungen zu hören, und daran können wir ſogleich knüpfen, daß er einen Begriff von der Kunſtgeſchichte haben muß, den er ſich gewiß beſſer durch Vorträge, als durch Lectüre aneignet; am eheſten könnten wir ihm die Aeſthetik erlaſſen, aber in einer räſonnirenden Zeit wird es doch ſchwer ſein, gegen einen Schwall falſcher Maximen ſich anders, als durch richtige Begriffe zu waffnen. Nun mündet aber ein Theil jener fundamentalen Unterrichts-Zweige bereits in das unbemeßbar Aeſthetiſche: die Art und Weiſe, die vorgelegten Muſter anzuſchauen, das lebendige Modell zu ſtellen und aufzufaſſen, der Zug und Strich der Zeichnung, die Farbengebung, die Behandlung der Formen im Modelliren, — alles dieß liegt über die Formel und ſchulgeſetzmäßig darſtellbare Regel ebenſoſehr hinaus, als es von der andern Seite durch ſchulmäßige Anweiſung gelernt werden muß. Dazu kommt aber noch, daß ſelbſt die geiſtig freieſte Thätigkeit des Künſtlers, nämlich die Compoſition, zu den Unterrichtszweigen gezogen wird und, da ſie zwar Sache des freien Geiſtes iſt, aber doch ſelbſt auch einer Zucht bedarf, gezogen werden muß. Die Lehrer nun ſind zwar Künſtler, aber in ihrer Stellung zur Akademie Beamte, der Beamtengeiſt und dazu die Gewohnheit der Unterrichtswiederholung mit der regelmäßig ſich erneuernden größeren Schülerzahl wird ſehr leicht eine vertrocknende Wirkung auf den Geiſt ihres Unterrichts haben, er wird im Gegenſatze gegen den des Meiſters, der mit ſeinen Schülern zuſammenwohnend fortgeſetzte perſönliche Anregung in der freieren Weiſe der Gelegenheit und Zufälligkeit übt, faſt unwillkührlich zur Dreſſur werden. Sieht man davon ab oder läugnet man es und ſagt, da die Lehrer ſelbſt Künſtler ſeien, ſo wirken ſie ja perſönlich wie der Meiſter in jener familiären Erziehungsform, ſo geräth man auf die neue Schwierigkeit, daß, da für die verſchiedenen Zweige des Unterrichts verſchiedene Lehrer angeſtellt ſind, jene Einheit des Geiſtes verſchwinden muß, die auf die Lehrlinge eines Meiſters zwar einerſeits feſſelnd wirkt, aus der ſie ſich aber, wenn der eigene Geiſt die Flügel regt, auch leichter emanzipiren, eben weil es Ein erkennbarer Typus iſt, gegen den der erwachte freie Geiſt ſich in klare und einfache Oppoſition ſtellen kann. Geſchichtlich aber hat ſich dieß weitere Uebel der Verſchiedenheit des Geiſtes im Unterricht verſchiedener Lehrer in das andere verkehrt, daß eine lange Zeit hindurch der eingewurzelte Geiſt der Abſtraction auch den geiſtig freien Theil der Technik ſchlechthin unter den Begriff des exact Lehrbaren ſubſumirte und Alles, ſelbſt die Compoſition, in das ſteife Maaß der conventionellen Regel geſpannt wurde, worin denn dem Geiſte der Zeit gemäß die verſchiedenen Lehrer ſo übereinſtimmten, daß ſie alle nach Einem Rezept Anweiſung gaben. Nachdem nun der Mechanismus, der zunächſt den Akademien an ſich nur nahe liegt, hiſtoriſch ſich ausgebildet hatte, drang er auch in der Weiſe in den Unterricht ein, daß der vernünftige Grundſatz der längeren Wiederholung einer und derſelben Uebung bis zur Abſtumpfung übertrieben wurde: ewiges Copiren, ewiges Actzeichnen u. ſ. w. gab ſtatt der Sicherheit, welche ein richtiges Maaß fortgeſetzter Uebung verleiht, der Anſchauung und der Phantaſie den Tod. Man betrachte z. B. die Concurrenzarbeiten, wie ſie in der Akademie S. Luca zu Rom ſeit Jahrhunderten geſammelt ſind: überall Sicherheit der Fauſt, aber durchgängig auch ein todtenhafter, Präparaten-artiger, Schablonenmäßiger Charakter des Gemachten. Nun iſt es allerdings die Zeit der Herrſchaft der Manier, in die uns unſere Erörterung geführt hat, allein es waren namentlich eben die Akademieen, welche dieſe Schulmeiſterung der Natur durch die ſelbſtgefällige Geſchicklichkeit des Subjects, die ſtehenden Griffe und Pfiffe, die obligaten Effecte, das Hinrücken der Gegenſtände in einen verkünſtelten Beleuchtungsſtandpunct, das Renommiren mit wunderbaren Stellungen, Verkürzungen, Licht- und Schatten-Contraſten, die repoussoirs, die Charlatanerie der Compoſition, die geleckte Süßigkeit und die eiſenfreſſeriſche Gewaltſamkeit der Auffaſſung genährt haben, und ebendieß lag ihnen ihrem Weſen gemäß nahe. Wenn wir nun behaupten, daß in der akademiſchen Einrichtung an ſich dieſe Gefahr liegt und ſie doch für unentbehrlich und nützlich erklären, ſo müſſen wir die Mittel ſuchen, wodurch der Gefahr geſteuert wird. Davon im nächſten §. Zuvor iſt nur noch auf das Concurrenzweſen hinzuweiſen, welches hier nicht, wie §. 507, 2. als Förderungsmittel der Kunſt durch Anſpornung reifer Künſtler, ſondern als Reizmittel des Fortſchritts für Schüler zur Sprache kommt und mit allen Akademieen verbunden iſt, namentlich aber in Frankreich faſt noch eine wichtigere Rolle ſpielt, als der Unterricht (vergl. **Kugler** Ueber die Anſtalten und Einrichtungen zur Förderung der bild. Künſte u. ſ. w. S. 14. 15). Daß dieſes Mittel ein gutes, daß der Ehrgeiz ein berechtigter Hebel iſt, ſoll natürlich auch hier nicht geläugnet werden, und namentlich ſind die Preiſe als zweckmäßig anzuerkennen, welche in Abreichung der Mittel zu Studienreiſen beſtehen (académie de France in Rom); überhaupt wirkt dieſes Unterſtützungsſyſtem und die Akademie ſelbſt als Staatsanſtalt ſchon durch die hierin ausgeſprochene Thatſache, daß die Kunſt eine Angelegenheit des Staats iſt und wir haben zu §. 508, 2. nachzuholen, daß für die Erhebung der Kunſt zu dieſer Bedeutung in Frankreich mehr geſchieht, als irgendwo. Das Concurrenzweſen muß aber Maaß einhalten; geſteigert zu dem Umfang und der Herrſchaft, wie in Frankreich, zieht es den Schüler ab vom ſtillen Wachsthum der Kräfte und führt ihn zu ſehr nach außen, ſpannt ſein ganzes Abſehen auf den Erfolg. — Was die Künſte betrifft, die ihr geiſtigeres Leben in der Zeitform äußern, ſo folgt die Muſik noch dem akademiſchen Syſtem, theils in Verbindung mit den Akademieen, deren Hauptgegenſtand die bildende Kunſt iſt, theils in beſondern Anſtalten, den Conſervatorien; die Dichtkunſt läßt ihrem Weſen nach nicht auch nur den Verſuch einer ſolchen Schul-Anſtalt zu und die italieniſchen Akademieen für Sprache und Dichtkunſt, die deutſchen Dichter-Orden im ſiebzehnten Jahrhundert nach ihrem Vorbild (namentlich dem der crusca) gebildet, die fruchtbringende Geſellſchaft oder der Palmenorden, die Geſellſchaft der Pegnizſchäfer oder der gekrönte Blumenorden u. ſ. w. konnten nicht Schulen für künftige Dichter ſein wollen, ſondern waren Innungen für Reinbewahrung der Sprache und für gegenſeitige Förderung Solcher, die ſich für gemachte Dichter hielten; ſie haben Verdienſte um die Sprache, waren übrigens Spielereien. Am meiſten analog dem Akademieen-Weſen war die Dictatur über alle aufſtrebenden Talente, wie ſie die conventionelle Poeſie in Frankreich durch die ſog. Claſſiker, in Deutſchland namentlich durch Gottſched ausübte. In gewiſſem Sinne aber iſt für den Dichter das, was für den bildenden Künſtler die akademiſche Erziehung iſt, die allgemeine höhere Schulbildung: durch ſie lernt er die großen Muſter-Werke der Poeſie kennen und verſtehen, durch ſie empfängt er die techniſche Vorübung für höhere Sprachform und Rhythmus. — Aehnlich, wie in der Erziehung des bildenden Künſtlers, ſtellt ſich dagegen die Sache in der Bildung des Schauſpielers. Die neuere Zeit hat es mit ſich gebracht, daß man die Erziehung auch in dieſer Kunſtform dem Zufälligen, was in der früheren Heranbildung des Zöglings inmitten der Truppe und durch die Perſönlichkeit des Prinzipals lag, zu entnehmen ſuchte und an den ſtehenden Theatern Schauſpielerſchulen errichtete, welche in den nöthigen Vorkenntniſſen und Vorübungen Unterricht ertheilen. Dem höheren, äſthetiſchen Theile der Schauſpielerbildung hat man durch die Einführung angeſtellter Dramaturgen eine diſciplinirte Form zu geben verſucht; ein ſolcher Verſuch wird jedoch an dem natürlichen Widerwillen, ſich von einem Andern, als einem bewährten Fachgenoſſen, belehren zu laſſen, immer ſcheitern; Eckhofs, Schröders Theater-Akademieen konnten ſich freilich gegen die Trägheit, den Eigenſinn und die Empfindlichkeit der Schauſpieler auch nicht halten und es käme darauf an, einem beſtimmter geregelten Unterricht bedeutender Künſtler und Schauſpieldirectoren durch geſetzliche Einrichtung feſten Halt zu geben, ohne das Freie in der Form ſolcher Akademieen zu zerſtören.

§. 523.

Die Aufgabe iſt, durch Verbindung des Zweckmäßigen in beiden Erziehungsformen ein Drittes, den Bedingungen der Zeit und den Forderungen der wahren Kunſt Entſprechendes zu bilden.

Da die akademiſche Einrichtung unentbehrlich iſt, ſo handelt es ſich zunächſt von der Methode des Unterrichts in derſelben, und zwar insbeſondere in den Zweigen, wo die Technik ſich unzweifelhaft mit dem freien äſthetiſchen Gefühle verbindet: Zeichnen nach der Antike, nach dem lebendigen Modell, Farbenbehandlung, Modelliren und namentlich eigenes Entwerfen, Componiren (in den Elementen des Zeichnens hat Dupuis die naturgemäße Methode eingeführt. Vergl. Leibniz Ueber die Einführung der Dupuis'ſchen Methode u. ſ. w.) Es kommt darauf an, daß man den Schüler anregend leite, ohne den Geiſt der geſunden Natur-Anſchauung und das Leben der Phantaſie, das in ihm vorausgeſetzt iſt, zu erdrücken. Man lehre ihn ſelbſt ſehen und ſelbſt (künſtleriſch, d. h. in Formen) denken. Zu beherzigen iſt namentlich, was Rumohr (a. a. O. B. I. S. 69. 70) räth: neben ſtrengen anatomiſchen Studien ſolle der Lehrling in ſchneller und allſeitiger Auffaſſung und Nachbildung zufälliger, frei gewählter Stellungen des Modells geübt werden. Noch mehr natürlich müßte von dem freien Acte des Entwerfens und Componirens alles Conventionelle in der Leitung fern gehalten werden. Nun kann eine geiſtvoll freie Methode, wie ſie hier angedeutet iſt, natürlich nur von bedeutenden Meiſtern ausgehen, in welchen nicht der Beamte den Künſtler unterdrückt, d. h. welche zu ihren Schülern in dem perſönlich freien Verhältniß ſtehen, wie in der familiären Erziehungsform, nur daß das engere, häusliche Zuſammenſein, wie es in naiven Zeiten Statt fand, natürlich nicht mehr angeht. Hieraus ergibt ſich eine Einrichtung, wonach in allen den Zweigen, welche eine exact ſchulmäßige Behandlung bedingen, die Schüler gemeinſchaftlichen Claſſen-Unterricht genießen, dagegen für den äſthetiſchen Theil der Technik in Baukunſt, Bildhauerei, Malerei (und Kupferſtich) Ateliers gegründet werden, worin praktiſche Künſtler einen Kreis von Schülern ſelbſtſtändig leiten. In Düſſeldorf iſt dieß mit dem glücklichſten Erfolge geſchehen, in Antwerpen und München verordnet und eingeleitet, doch noch nicht vollſtändig ins Werk geſetzt. Die wechſelſeitige Anregung der zahlreichen Schüler ſolcher Ateliers iſt nicht der geringſte Vortheil dieſer Einrichtung. Sollte ſich dieſe Einrichtung im Großen dennoch praktiſch nicht bewähren, ſondern der Beamtengeiſt lähmend auch in ſie eindringen, ſo käme es darauf an, die zu Paris beſtehende Einrichtung, wo neben der Akademie einzelne Künſtler Ateliers auf ihre Rechnung errichten, Modell u. ſ. w. beiſchaffen, ihre Schüler, welche daneben für die exacten Fächer den Unterricht der Akademie benützen, zweimal wöchentlich beſuchen und ihre Arbeiten corrigiren, in verbeſſerter Form herzuſtellen; denn hier iſt das Verhältniß ein zu wenig vertrautes, der Meiſter ſieht zu wenig nach den Schülern und es iſt daher eine Verwilderung eingeriſſen, welche Delaroche nöthigte, ſein Atelier zu ſchließen (Kugler a. a. O. S. 18). Daß nun bei dieſer Verbindung des akademiſchen und des perſönlichen Prinzips in dem Theile der Künſtlerbildung, der unter letzteres geſtellt wäre, die beſtimmte Perſönlichkeit des Künſtlers einen nicht viel weniger bindenden und einſeitigen Einfluß äußern würde, als in der alterthümlichen Erziehungsform (§. 521), iſt natürlich und unvermeidlich, dagegen iſt aber auch das freie Fortbildungsmittel des Wanderns in erweitertem Maaße dem Schüler der jetzigen Zeit zugänglich, da der Staat große Summen für Reiſeſtipendien ausſetzt. Die Studienreiſe iſt dem Künſtler unerläßlich, insbeſondere dem nordiſchen die Reiſe nach Italien, wogegen dem ſüdlichen Künſtler zur Ergänzung deſſen, was ihm die Heimath in Fülle darbietet, die Anſchauung der nordiſchen Kunſt als Schutzmittel gegen ſeine Neigung zum Sinnlichen und individualitätslos Allgemeinen zu rathen iſt.

7.

Die Meiſterſchaft und der Styl.

1.

Der Meiſter als Einzelner.

§. 524.

Die Vollendung der Herrſchaft über die Technik iſt das Ende der Schule; in ihr verſchwindet die Mühe, das Werk des reifen Künſtlers erſcheint wie von ſelbſt geworden, alſo wie ein Naturwerk, obwohl der Zuſchauer ſich bewußt bleibt,. daß es Kunſtwerk iſt (Kant). Es ſteht auf ſich und erklärt ſich ſelbſt, denn es bleibt im Innern des Künſtlers nichts zurück, was nicht flüſſig heraustrāte in ſein Werk, und in dieſem nichts, was bloßer Stoff wäre. Hiedurch erſt iſt die Definition des Schönen §. 14 vollſtändig entwickelt.

Der §. vermeidet noch den Namen Meiſter, weil eine gewiſſe Form der vollendeten techniſchen Ausbildung erſt aufzuführen iſt, welcher ein weſentliches Moment fehlt, um denſelben zu verdienen; da jedoch allerdings nur da, wo dieſes Moment eintritt, geleiſtet wird, was der §. an die Spitze der folgenden Unterſcheidungen ſtellt, ſo mögen wir hier das Subject der dargeſtellten Leiſtung immerhin bereits Meiſter nennen. Allerdings hat nun auch der Meiſter nie ausgelernt und zeitlich iſt daher der Punct, den wir hier ſetzen, kaum zu finden, aber der Begriff muß feſtſtellen, was ſich in der Wirklichkeit in's Unbeſtimmte verläuft und nur als relatives Maximum zu erkennen iſt. Das Verſchwinden der Mühe nun in dem meiſterhaften Werke iſt das Verſchwinden des Gegenſatzes zwiſchen Subject und Object: das Subject iſt nicht mehr ſichtbar, denn es hat ſein inneres Bild ohne Reſt in das Material niedergelegt, im Gelingen ſind die Spuren der Mühe, des Kampfs mit der techniſchen Regel und mit dem Material getilgt, das Object iſt nicht mehr ſichtbar, weil das Material als ſolches, d. h. als roher Stoff, überwunden, weil es ſchlechthin zum Ausdruck des innern Ideals umgebildet iſt. Daher erſcheint ein ſolches Werk nicht mehr als gemacht, als gearbeitet, ſondern als geworden. Da nun von der Natur nicht ausgeſagt werden kann, daß ſie arbeite und mache, weil in ihr der Gegenſatz zwiſchen einem Zweckſetzenden Subject, einem zu beſtimmenden Object und Mitteln zu deſſen Ueberwindung überhaupt nicht vorhanden iſt, ſo erſcheint das Kunſtwerk aus Meiſterhand, in welchem das Machen und Arbeiten unſichtbar geworden, wie ein Naturwerk. Weil aber der weſentliche Unterſchied zwiſchen einer Kraft, in welcher der Gegenſatz von Subject und Object gar nicht vorhanden iſt, und einer ſolchen, welche ihn überwindet, beſtehen bleibt, ſo kann der Schein der Natur im Kunſtwerk nicht ein wirklicher Betrug ſein, es kann den Zuſchauer nicht in die gemeine Täuſchung verſetzen, als habe er ein wirkliches Naturwerk vor ſich; es erſcheint als Natur und nicht als Natur, als zweite Natur. Hier iſt die Stelle, wo der tiefſinnige Satz Kants (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 45) einzurücken iſt: „an einem Producte der ſchönen Natur muß man ſich bewußt werden, daß es Kunſt ſei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form deſſelben von allem Zwange willkürlicher Regeln ſo frei ſcheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur ſei. — Die Natur war ſchön, wenn ſie zugleich als Kunſt ausſah, und die Kunſt kann nur ſchön genannt werden, wenn wir uns bewußt ſind, ſie ſei Kunſt, und ſie uns doch als Natur ausſieht.“ Die weitern Sätze des §, daß das Kunſtwerk auf ſich ſteht und ſich ſelbſt erklärt, folgen von ſelbſt aus dieſem ſeinem Grundcharakter und erklären ſich zugleich mit der, nun nothwendigen, weitern Entwicklung beider Seiten desſelben. Die erſte Seite iſt: das Kunſtwerk erſcheint als Naturwerk. Darin iſt vor Allem enthalten, daß die innere Bedeutung desſelben dem Zuſchauer unmittelbar einleuchtet; die Herrſchaft des Künſtlers über ſein Material bedingt ja den flüßig ungetheilten Uebergang alles deſſen, was er ausdrücken wollte, in ſein Werk, und zwar ſo, daß man es findet, ohne ſich durch einen Begriff Rechenſchaft darüber zu geben. Dieß iſt nur eine nähere Beſtimmung des dem Kunſtwerk eigenen Naturcharakters in Rückſicht auf den Zuſchauer; denn die Natur, weil ſie ſich nicht in Subject und Object entzweit, hebt in dem organiſchen Bau der innern Zweckmäßigkeit alle einzelnen wirkenden Kräfte ſo in den Geſammtausdruck der Geſtalt auf, daß, wer dieſe ſieht, auch die werkthätige Idee ſieht, weßwegen ja Kant ſo ganz ohne Grund die organiſche Schönheit zu dem blos anhängend Schönen, d. h. zu dem, das blos durch Vermittlung eines Begriffs gefällt, (a. a. O. §. 16) rechnet; ebenſo aber iſt in dem ächten Kunſtwerk alles Innere heraus und in die anſchauliche Form rein aufgegangen. Das Meiſterwerk erklärt ſich ſelbſt, Dunkel iſt eine Eigenſchaft, die das Kunſtwerk degradirt. Unter Dunkel iſt natürlich nicht zu verſtehen die Ferne der Zeit, die Fremdheit der Sprache u. ſ. w., ſofern ſie für eine ſpätere Zeit, ein anderes Volk, eine gewiſſe Zurüſtung von gelehrten Mitteln zur Erklärung eines Kunſtwerks nothwendig machen; auch fremde und verſchwundene Culturformen, welche ein gleichzeitiger Künſtler der eigenen Nation zur Darſtellung bringt und deren Verſtändniß gewiſſe Kenntniſſe vorausſetzt, machen ein Kunſtwerk noch nicht im übeln Sinne dunkel, ſofern nur das rein Menſchliche, das Alle unmittelbar verſtehen, nicht mit ſolchen überladen iſt; auch die Darſtellung einer

Form des Bewußtſeins, welche zwar im menſchlichen Geiſte begründet, aber nur für einen Kreis von Zuſchauern verſtändlich iſt, die ein tieferes Geiſtesleben führen, (wie Göthes Fauſt, erſter Theil), fällt nicht unter den Vorwurf unzuläßigen Dunkels, denn die ungleiche Bildung iſt eine Schuld der Zeiten; noch weniger das Bedürfniß einer allgemeinen Notiz, die den Zuſchauer, Zuhörer mit dem Gegenſtande überhaupt, mit der dargeſtellten Situation bekannt macht: ſo unmittelbar leuchtet ja auch das Naturſchöne der bedeutenderen Sphären, namentlich der geſchichtlichen, nicht ein, daß der Zuſchauer nicht erſt wiſſen müßte, von was es ſich in dem vorliegenden Auftritt handelt. Was aber ſchlechterdings keiner Erklärung bedürfen ſoll, das iſt der Sinn eines Kunſtwerks (vergl. die Krit. Gänge des Verf. B. II S. 49 ff.) und der ſchlimmſte aller Fälle iſt der, wenn es ſo dunkel iſt, daß man nach aller Mühe der Entzifferung nicht einmal wiſſen kann, ob man den Sinn richtig gefunden hat, wie bei dem zweiten Theil von Göthes Fauſt. Die letzte Urſache eines ſolchen Dunkels iſt immer ein Nicht-Können, alſo ein Mangel an Kunſt. Man wende nicht ein, das ſei dann ein Mangel des innerſten Schaffens, nicht der Technik, dieſe könne vielmehr mit großer Fertigkeit durchgeführt ſein; denn die Technik, wie ſie vor uns entſtanden iſt als Spitze der äſthetiſchen Thätigkeit, worin alle vorangegangenen geiſtigen Momente ſich zuſammenfaſſen, iſt der volle Strom, in welchem das Innere ungehemmt ganz zum Aeußern wird, ſie iſt der ſinnliche Erguß, der auch nachdem er feſt geworden, immer noch warm bleibt, nie erkaltet, dem man immer anfühlt, wie er friſch aus dem Innern gekommen. Die formell geſchickte Technik, die noch übrig bleibt, wenn das Innere und Aeußere auseinanderfällt, iſt eben nicht die wahre, die lebendige. Die näheren Urſachen des Nichtkönnens, wie ſie im Innern des Künſtlers zu ſuchen ſind, können ſehr verſchiedene ſein: Mangel an Begabung, Unreife, Erloſchenſein der Phantaſie, Erkranktſein derſelben in Künſtelei, Grille, Eitelkeit im Aufgeben von Geheimniſſen: dieſe innere Seite beſchäftigt uns hier nicht mehr, nachdem wir die Lehre von der Phantaſie und von der Allegorie, der häufigſten Form des Dunkels, entwickelt haben, vielmehr ſtehen wir jetzt an dem Puncte, wo alle jene innern Mängel als äußere erſcheinen müſſen, indem die Stockung der Geiſtesthätigkeit in einer Stockung der wahren, naturvollen Technik zum Vorſchein kommt, das ausgeführte Werk ſich nicht als geworden, ſondern als gemacht darſtellt und eines Commentars über ſeinen Sinn bedarf. Nur der Fall iſt noch beſonders zu erwähnen, wo ein pathologiſcher Zuſtand des Künſtlers oder ein Mangel an Zufluß allgemein bedeutender Phantaſiebilder Urſache der beſonderen Form des Dunkels iſt, welche Erläuterungen aus der Lebensgeſchichte des Künſtlers nothwendig macht; dieſer ſubjective Charakter iſt nämlich ein beſonders häufiger Mangel von Kunſtwerken in der neueren Zeit und freilich hat auch das Publikum ſich gewöhnt, mehr nach dem Subjecte des Künſtlers, als dem Objecte, ſeinem Werke, zu fragen. Aber auch dieſe Art der Schwierigkeit des Verſtändniſſes fällt einfach in die Gattung des unzuläßigen Dunkels. Das ächte Kunſtwerk ſteht auf ſich, der Künſtler iſt ganz abweſend, weil er in ihm ganz aufgegangen und anweſend iſt, der Faden zwiſchen ihm und ſeinem Product iſt abgeſchnitten, es hat ſein eigenes freies Leben, iſt eine ſelbſtändige Welt. — In dem Satze, daß das Kunſtwerk als Naturwerk erſcheint, iſt aber als weiteres Moment enthalten, daß es nicht den Ausdruck der Abſichtlichkeit haben darf. Den innern Grund dieſer Eigenſchaft haben wir in §. 406, 2. bereits in der einſeitigen Fixirung des Moments der Beſinnung gefunden; es kommt zwar erſt darauf an, auf was der Künſtler, in welchem dieſes Moment überwiegt, ſich beſinnt: es kann ein ſinnlicher (vergl. §. 73, 2), ein moraliſcher, ein intellectueller Zweck ſein, ein Effectſtück kann alſo mancherlei Charakter tragen, aber alle Effectſtücke haben den Ueberſchuß der Beſinnung miteinander gemein, und von dieſem iſt nun die Rede, ſofern er in die Behandlung übergeht, ſo daß man dem Werk anſieht, daß der Künſtler nicht unbefangen, wie dieß in und zu §. 487 gefordert iſt, ſondern in bewußter und verfänglicher Weiſe den Zuſchauer im Auge gehabt, nicht die Sache mit und in ihrer Wirkung, ſondern die Wirkung ſtatt der Sache im Auge gehabt hat. Das ächte Kunſtwerk iſt naiv, es weiß nicht um den Zuſchauer. — Die andere Seite unſeres Hauptſatzes war: das Kunſtwerk erſcheint, indem es einem Naturwerke gleicht, ebenſoſehr fortwährend als Kunſtwerk. Dieß ſetzt nun natürlich voraus, daß die ganze Umbildung des Naturſchönen, die durch den Act der Phantaſie und die Compoſition vollzogen wird, in die techniſche Ausführung übergegangen ſei. Das Material iſt dadurch zum reinen Scheine vollſtändig umgewandelt und eine Täuſchung darüber, daß man nicht Naturſchönes, ſondern durch die Kunſt umgebildetes Naturſchönes vor ſich habe, kann daher gar nicht eintreten. Allein eine unvollkommene oder verkehrte Vollziehung der geiſtigen Intention kann Fehler und Verirrungen der Technik herbeiführen, deren Wirkungen höchſt belehrend ſind über die Wirkung der wahren Kunſt im Sinne des jetzt vorliegenden Grundgeſetzes. Unreife und verbildete Kunſt kann nämlich meinen, das Naturſchöne nach allen Momenten der Erſcheinung darſtellen zu müſſen, indem ſie die ausſchließliche Natur des Materials (vergl. §. 517) verkennt, und ſo einen Wettſtreit mit der Natur auf einem Boden verſuchen, worauf die Kunſt es ihr nicht gleichthun kann, vielmehr in dem Grade, in welchem ſie jener nacheifert, nur ihre Blöße zeigt: auf dem Boden der empiriſch wirklichen, unmittelbaren Lebendigkeit (§. 379). Ein Werk, das aus dieſem Irrthum hervorgegangen iſt, täuſcht einen

Augenblick, aber ſchon in dieſer augenblicklichen Täuſchung kündigt ſich Gefühl der Enttäuſchung an, nur noch nicht mit Bewußtſein, ſondern ſo, daß es, zum Gefühle der Täuſchung geſchlagen, dieſem die Beimiſchung eines geſpenſtigen Grauſens gibt; aber raſch ſtellt ſich die volle Enttäuſchung als eine aus Widerwillen und Lachen gemiſchte Empfindung ein. So wirkt die Verbindung der Malerei und Plaſtik in völlig polychromiſchen Werken der letzteren, namentlich in Wachsfiguren. Es kann aber noch auf andere Weiſe gegen jenes Grundgeſetz gefehlt werden und auch dieſer Fehler ſeinen Grund entweder in Unreife oder in Ueberreife haben: es wird nämlich mitten in der künſtleriſchen Bearbeitung ein Stück Natur ſtehen gelaſſen oder zwiſchen ſie mit Abſicht hineingeſtellt: natürlicher Stein, Baumſtamm mit Rinde in der Baukunſt, natürlicher Fels in der Plaſtik, aufgeſetztes erhabenes Goldblech in der Malerei, Thiere auf dem Theater. Zu §. 490 iſt gezeigt worden, wie ſolche Einführung der wirklichen Natur in die Kunſt gegen das Geſetz verſtoße, das verlangt, daß das Material todter Stoff ſei; jetzt ſehen wir, wie dadurch ein übrigens künſtleriſches Ganzes rein auseinandergeſprengt wird: die Folge dieſes Fehlers iſt nämlich eine Enttäuſchung, welche hinüberfällt auf den künſtleriſch durcharbeiteten Theil, eine Zerſchlagung des Kunſt-Eindrucks, die rohe Natur tritt mit plumpem Fuße in das zarte Gebäude der Kunſt und zertritt es. Hätte man das Naturſchöne, dem man hier begegnet, auf ſeinem Boden, in der Natur vorgefunden, ſo hätte man ihm in bereitwilliger Jlluſion, was ihm zur vollen Schönheit abgeht, aus der eigenen Phantaſie zugewogen, hier aber, wo es ſich zwiſchen die reine Schönheit der Kunſt eindrängt, fühlt man nur ſeine Mängel und wird dadurch aus der Kunſtſtimmung herausgeworfen.

Soll die Definition des Schönen in §. 14, wie ſie nun durch die vollendete Technik, die alles Innere im Aeußern darſtellt und alles Aeußere zum Ausdruck des Innern erhebt, verwirklicht iſt, ſo gefaßt werden, daß alle Hauptmomente der bisherigen Entwicklung darin niedergelegt ſind, ſo lautet ſie nun: *das Schöne iſt die durch den Geiſt erzeugte und in ein äußeres Material niedergelegte Umbildung der ſinnlich begrenzten Erſcheinung zum reinen Ausdruck der Idee.*

§. 525.

Die erſte Stufe der vollendeten Technik iſt die vollkommene Herrſchaft über die Mittel der Darſtellung ohne eigenen ſchöpferiſchen Geiſt oder die *Virtuoſität*. Da es keine rein äußerliche Kunſt-Technik gibt, ſo fordert dieſelbe außer der Uebung allerdings ein Talent, das ſich auch in den Geiſt

einer gegebenen Technik reproductiv hineinfühlt; dieſes iſt jedoch von dem Talent überhaupt als einer iſolirten Gabe der Technik der innerlich bildenden Phantaſie (§. 409) verſchieden. Die ſo von ihrem innern Bande relativ getrennte Technik erzeugt aber auch eine Erſcheinung, worin die bloße Virtuoſität ihre Schranke zu überſpringen verſucht und dem fragmentariſchen Genie (§. 410) analog auftritt.

Es iſt hier von Stufen die Rede, die in der Wirklichkeit als geſonderte Erſcheinungen auftreten, von Graden der Durchdringung der Technik mit dem künſtleriſchen Schöpfergeiſte, in welchen der Grundbegriff, wie ihn §. 524 aufſtellt, ſich auseinanderlegt, Momente jenes Ganzen als einſeitige Formen voranſchickt, um jedes derſelben vollſtändig zu entfalten, dann aber das Einſeitige zu überwinden und ihm gegenüber in ſeiner Fülle hervorzutreten. Die unterſte Form muß eine ſolche ſein, worin die Gewalt der Technik über das Material ſich in der höchſten Sicherheit, ihrem ganzen Glanze zu erkennen gibt, aber auch nur ſie, getrennt von dem ſchaffenden Geiſte. Dieſe Trennung gehört weſentlich zu dem Begriffe der Virtuoſität; man legt dieſen Namen nicht der techniſchen Reife des Genius bei, der zugleich ſchöpferiſch wirkt; der Virtuos iſt nicht productiver Künſtler. Da es aber keine Kunſttechnik gibt, die nicht beſeelt iſt von innen heraus durch die ſchaffende Phantaſie, ſo tritt hier eine Schwierigkeit ein, die ſich am leichteſten allerdings aufhellt, wenn man von der Muſik als einer Kunſt ausgeht, in welcher die Compoſition und die techniſche Ausführung ſo auseinanderfällt, daß der erfindende Künſtler nicht nothwendig auch in der Ausführung es zur Vollkommenheit gebracht haben muß, daher er dann hier, wenn dieß der Fall iſt, auch Virtuos heißen kann. Wirklich gehört der Ausdruck Virtuoſität urſprünglich der muſikaliſchen Welt an. Der muſikaliſche Virtuos nun hat nicht nur ein Inſtrument oder das Organ der eigenen Stimme ſo völlig in ſeiner künſtleriſchen Gewalt, daß er ihm jeden Ton und Ausdruck, deſſen es fähig iſt, mit einer Fertigkeit entlockt, in welcher die letzte Spur der Mühe verſchwindet, ſondern er hat auch die reproductive Fähigkeit, ſich ganz in die Stimmung der Compoſition zu verſetzen und ſie in ſeinem Vortrag durch alle ihre einzelnen Momente und Bewegungen hindurch zum vollen Ausdruck zu bringen. Schaffen hätte er das muſikaliſche Kunſtwerk nicht gekonnt; der Virtuos als ſolcher componirt zwar wohl auch, aber nicht ein freies künſtleriſches Ganzes, ſondern regelloſere Ergießungen, die ihm nur die Unterlage geben, um ſeine techniſche Fertigkeit zu entwickeln, namentlich variirt er zu dieſem Zweck gegebene Compoſitionen, aber eigentlich hervorbringender Künſtler iſt er nicht. Er verhält ſich alſo, was den inneren Geiſt des Kunſtwerks betrifft, anempfindend. Ebendieß haben wir in §. 490 von dem Talent überhaupt ausgeſagt. Der Virtuos iſt jedoch weniger, als dieſes; er hat Talent, aber in einem beſondern, beſchränkten Sinn. Das Talent ſchlechthin nämlich iſt hervorbringend, in der Muſik Componiſt.. Seine Schöpfung iſt freilich nicht die ureigene des Genie, aber es folgt dieſem in die Geheimniſſe der Technik nicht in dem Sinne, wie wir die Technik jetzt verſtehen, ſondern der innern, bildenden, bauenden Technik; in der Poeſie z. B. macht es nicht blos gute Verſe mit Leichtigkeit, ſondern weiß die Anſchauungsweiſe einer Zeit, eines Meiſters in geſchickter Compoſition niederzulegen, zu verbreiten, fortzubilden. Das Talent dagegen, das ſich in der Virtuoſität kund gibt, fühlt ſich in einen gegebenen Geiſt nur hinein, wie er an eine gegebene Technik gebunden iſt, es erfindet nicht, es exequirt nur, aber mit Seele, mit Verſtändniß der Seele. In den Künſten, in welchen Erfindung und Ausführung nicht auseinanderfällt, iſt dieß inſofern anders, als das virtuoſe Talent nothwendig auch erfinden muß, um ſeine Bravour in der Technik zeigen zu können; da wird man aber bemerken, daß die Erfindung nur Schein iſt, daß ſie in Reminiſcenzen beſteht, welche zuſammengeſtellt ſind zu dem Zweck, die glänzende Beherrſchung aller Mittel daran entwickeln zu können. — Die Virtuoſität thut nun aber allerdings noch einen weiteren Sprung, der ſie in das Gebiet des kühnſten Schaffens zu tragen ſcheint. Da nämlich die Technik keineswegs bloß Handwerksregel iſt, ſondern aus einem Ganzen von Darſtellungsmitteln beſteht, dem der Genius ſeinen Geiſt eingehaucht hat, ſo wird ſie zu einem relativ ſelbſtſtändigen Ganzen, dem ein Reiz inwohnt, getrennt von dem urſprünglichen Bande es auf eigene Fauſt zu verſuchen: die Geſchicklichkeit, mit anempfindender Seele gepaart, emanzipirt ſich von dem, an was ſie ſich anempfinden muß, um zur wahren Kunſtleiſtung fähig zu ſein, ihre Freiheit von Mühe nimmt ſie für poſitive, inhaltsvolle Freiheit, und wie ſie nun jenes Band ſprengt, iſt es, als ob ein Dämon in ſie führe, wie in die Beine des Betrunkenen, die dem Willen nicht mehr gehorchend auf eigene Fauſt abſonderliche Figuren ausführen. So werden die Finger des muſikaliſchen Virtuoſen toll, die gereizten Nerven handeln für ſich und in losgelaſſenen Capricen, Seltſamkeiten, Ueberraſchungen und Sprüngen aller Art täuſchen ſie mit dem Afterbilde des ächten Genius das Ohr des Hörers, das im Wirbel vergißt, daß Kunſtſtück nicht Kunſt, daß innere Nothwendigkeit und Harmonie der Grundzug der letzteren iſt. In den andern Künſten wird ſich der Virtuos durch den Zug ſeiner techniſchen Sicherheit auf ähnliche Weiſe zu einem Scheinbilde der fragmentariſchen Genialität (die trotz ihren Mängeln doch etwas unendlich Höheres iſt, als der losgelaſſene Flug der techniſchen Bravour) fortreißen laſſen: Formen, Stellungen, Bewegungen, Licht- und Farben-Effecte, Scenen, Bilder vertreten hier die Töne, er ſucht das Schwierige auf, um ſeine Macht zu zeigen, und das leicht überwundene Schwierige gibt ſich den Schein kühner Gedanken.

§. 526.

Die zweite Stufe bildet das Eindringen des ſchöpferiſchen Geiſtes als eines zunächſt bloß ſubjectiven in die Technik. Die Phantaſie, mit welcher die wahre Technik an lebendigem Bande vereinigt bleibt, iſt nämlich zunächſt die ſubjective des einzelnen Künſtlers, die den Act jeder Schöpfung mit der *Auffaſſung* des Gegenſtands beginnt. Im Begriffe der Auffaſſung liegt es, daß der Künſtler den Gegenſtand von der Seite ergreift, welche der Subjectivität ſeiner Phantaſie zuſagt. Iſt dieſe Subjectivität eine relativ enge, beſchränkt ſich aber auf ein Gebiet, worin ſie von der zunächſt ergriffenen Seite in das Innere des Gegenſtands zu dringen vermag und ſich daher in Einklang mit dem Objecte bewegt, ſo iſt der Ausdruck dieſer Schranke, wie er ſich in einer ſtehenden Technik niederlegt, *Manier im berechtigten Sinne*; gewöhnt ſich aber die Subjectivität in Eine Auffaſſungsweiſe ſo ein, daß ſie dieſelbe ohne Fug erweitert und in Widerſpruch mit dem objectiven Leben des Gegenſtands geltend macht, ſo entſteht *Manier im übeln Sinne des Worts*.

Das Wort Manier wird hier natürlich nicht in ſeiner urſprünglichen, rein äußerlichen Bedeutung: eine Art der Führung des Werkzeugs, genommen; dieſe Bedeutung iſt weiter unten an ihrem Ort aufzuführen, das aber iſt ſtreng feſtzuhalten, daß in unſerem jetzigen Zuſammenhang keine geiſtige Erſcheinung mehr in anderem Sinne auftritt, als wie ſie ſich in einer beſtimmten Art der Technik ausſpricht. So iſt denn Manier im vorliegenden tieferen Sinne die in der Subjectivität der Auffaſſung zurückgehaltene Phantaſie, wie ſie ſich in der Technik niederlegt. Auffaſſen muß zunächſt jeder Künſtler; Auffaſſung iſt der Moment, wo das Object aufhört, blos Object zu ſein, indem die Phantaſie es erfaßt, in ihr Inneres ſetzt. Es iſt dieß nicht daſſelbe, wie der allgemeine Schritt von der Anſchauung zur Einbildungskraft (§. 387), denn wir haben jetzt den Künſtler, ſeine ſchon geübte Phantaſie und Technik, und in dieß Ganze von Stoffbewältigender Thätigkeit zieht er den Gegenſtand herein durch die Auffaſſung. Gewöhnliche Soldatenbilder, wie ſie für Kinder gemalt werden, Veduten, Thiere in der gewöhnlichen Abbildung der Naturgeſchichten ſind Darſtellungen von Gegenſtänden ohne Auffaſſung; ſind die Soldaten in Gruppen zuſammengeſtellt mit irgend einem Grade von Charakteriſtik, iſt nur irgend ein Hauch von Leben in der Landſchaft, erſcheinen die Thiere bewegt, ſo iſt ſchon Auffaſſung da. Die Auffaſſung iſt aber der Anfang eines tiefern Acts, worin die Phantaſie des Künſtlers das wahre objective Leben des Gegenſtands ſo in ſich hereinnehmen und ihr ſubjectives Leben ſo in es ergießen ſoll, daß der Gegenſatz des Subjectiven und Objectiven überhaupt verſchwindet (vergl. §. 412). In dieſem Acte darf und kann ſich die Auffaſſung, obwohl immer zunächſt ſubjectiv, unbeſchadet der objectiven Durchdringung des Gegenſtands erhalten. Der ganze Geiſt der Behandlung bekommt davon ſeine Färbung, daß der Künſtler von dem oder jenem Puncte aus in den Gegenſtand eingedrungen iſt. Es wird ſich dieß bei der Entwicklung des Stylbegriffs erklären. Nun können aber zweierlei Fälle eintreten, in welchen ſtatt dieſer völligen Tilgung des Gegenſatzes das ſubjective Moment im Uebergewicht erſcheint. Entweder die Auffaſſung ſchreitet fort zur wirklichen Durchdringung des Objects, aber die künſtleriſche Subjectivität iſt eine vergleichungsweis enge, beſchränkt ſich auf ein kleines Gebiet des Naturſchönen und innerhalb deſſelben auf einen engen Ausſchnitt von Erſcheinungen, Stimmungen, Tönen u. ſ. w., ſie iſt aber in ihrem engen Kreis objectiv: d. h. ſie faßt nur die Erſcheinungen auf, welche ihr diejenige äſthetiſche Wirkung wirklich entgegenbringen, für die ſie hauptſächlich organiſirt iſt, läßt alles Andere liegen, was ſich nicht in dieſer Stimmung, dieſem Lichte behandeln läßt, wenn man nicht der Sache Gewalt anthun will, ſie wiederholt ſich in dieſer Weiſe beſtändig, aber nie auf Koſten des Gegenſtandes, denn ſie ſchreitet zu jener innigen Durchdringung des Objects fort, in welcher die Auffaſſung mit dem wirklichen Leben deſſelben zuſammentrifft: die ſo beſchränkte Kunſtart, ſofern ſie ſich in einer, der angewöhnten Auffaſſung entſprechenden Technik niederlegt, heißt Manier im guten Sinne des Worts; man fühlt in ihren Werken mehr den Künſtler, als den Gegenſtand, doch ohne daß eine Kluft des Eigenſinns dieſen von jenem trennte; es iſt nicht die Mißhandlung des Gegenſtands, ſondern die Enge des Wiederkehrens, was die ſubjective Seite in den Vordergrund ſtellt. Man kann den Niederländern nicht vorwerfen, daß ſie nicht mit inniger Liebe in ihren Gegenſtand eingehen, aber Niemand wird ihre Auffaſſung und Ausführung Styl nennen, ſondern es iſt Manier, aber das Wort ſchließt keinen Tadel ein, ſoweit ſie nicht (was im Einzelnen allerdings geſchieht) den Gegenſtand nur als Mittel aufſuchen, um ihre Gefühls- und Malweiſe daran glänzen zu laſſen. Der andere Fall tritt ein, wenn die Subjectivität ſich auf Koſten des Objects verengt. Hier iſt von vorneherein eine gewiſſe Schuld vorauszuſetzen: eine urſprünglich elaſtiſchere Subjectivität rennt ſich aus Trägheit oder Eigenſinn in die Enge einer Auffaſſungsweiſe feſt oder eine urſprünglich engere verkennt ihre Schranken. Zunächſt wird ſie noch die Stoffe ergreifen, welche die ihr zuſagende Wirkung ihr entgegenbringen, ſie wird aber ſchon geneigt ſein, die mitwirkenden Seiten, welche von dem Grundtone mehr oder minder, bis zum vollen Contraſt, abweichen, nicht in ihrer Berechtigung aufzufaſſen, einen energiſchen, einen ſanften, einen düſtern Ton, ein roſiges Licht, einen bläulichen Hauch u. ſ. w. über Alles zu ziehen, auch den ſtarken Körper ſchlank und weich, den ſchlanken und weichen ſtark und heroiſch zu behandeln u. ſ. w. Nun beſtimmt ein ſolcher Künſtler der ihm eigenen Auffaſſung gemäß ſeine Technik; jene fängt an, zur Gewöhnung zu werden, dieſe auch; aber die Verhärtung der Technik iſt nicht einfach eine Folge der verhärteten Auffaſſung, ſondern übt eine rückwirkende Gewalt auf dieſe aus. Dieß letztere Moment iſt ganz weſentlich: das Feſtrennen geht zuerſt von innen nach außen, dann verſtärkt von außen nach innen zurück; der Künſtler möchte wohl anders, aber die gewohnte Pinſelführung, Farbengebung, Handhabung des muſikaliſchen Inſtruments u. ſ. w. iſt ſchon ſtärker, als er; er hat ſich in dem gefangen, was urſprünglich frei von ihm ausgieng. Nun dringt die Verhärtung weiter: er fängt an, auch Gegenſtände, welche die ihm geläufige Wirkung nicht darbieten, zu behandeln, als böten ſie ſie dar, und er endigt damit, ſie denjenigen aufzuzwingen, welche die entgegengeſetzte, und zwar nicht nur theilweiſe, ſondern im Ganzen ihrer Erſcheinung darbieten. So preſſen die italieniſchen Manieriſten, in welchen das Einſeitige des M. Angelo und Correggio zur Unnatur, dort des Gewaltſamen, hier des Süßen und Sentimentalen ausgeſchlagen iſt, Alles, mag es biegen oder brechen, in das Prokruſtesbett der einen oder andern dieſer Auffaſſungsweiſen; ſo gibt es Porträtmaler, denen unter der Hand jeder Kopf ins Heroiſche oder Empfindſame hinübergleitet, Landſchaftmaler, welche der Luft, den Erdformen überall dieſelbe ſtehende Phyſiognomie geben, ja allen Baumſchlag überein behandeln, ſo daß man lauter Linden, Stechpalmen und dgl. zu ſehen glaubt. Die immer gleichen, ſtehenden Geſichter älterer Meiſter wie eines Giotto, Fieſole, P. Perugino, Fr. Francia gehören nicht hieher, das iſt der unſchuldige Fehler einer noch jugendlichen Kunſt, die für eine Gemüthsſtimmung, eine Art, zu ſehen, die in der Zeit liegt, die entſprechenden Formen gefunden hat und noch nicht zu wechſeln verſteht. In der Muſik wimmelt es von ſchlagenden Beiſpielen; in der Poeſie erinnern wir an J. Paul, deſſen großer Genius ſich capriciös in einer bis zum Unerträglichen wiederkehrenden, bis auf die Einzelheiten der Satz- und Wortbildung hinaus verhärteten Technik der Sentimentalität und des Witzes verfangen hat. — Uebrigens verſteht ſich, daß der gemeine Sprachgebrauch nicht ſo ſtreng unterſcheidet, als die Wiſſenſchaft, daß er Manier oft für das anwendet, was wir ſofort Styl nennen werden. Es gibt allerdings ein Gebiet, wo die Begriffe ſchwanken müſſen: das große Feld von Kunſtweiſen, die zu bedeutend ſind, um ſie als Manier, zu unbedeutend, um ſie als Styl im ſtrengen Wortſinne zu bezeichnen. Wir werden dieſes Feld in dem geſchichtlich erweiterten Kreiſe der gegenwärtig vorliegenden Begriffe finden.

§. 527.

Die Einheit der, obwohl innerhalb der Grenzen einer gewiſſen Auffaſſung, mächtigen und weiten Subjectivität mit der vollendeten Technik iſt die höchſte und letzte Stufe oder die wahre *Meiſterſchaft*. Dieſe Subjectivität durchdringt den Gegenſtand und ſich mit ihm, ſcheidet alles Unbeſtimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine von dem Weſentlichen aus und legt die der Großheit ihrer Anſchauung entſprechenden, in feſtem Rhythmus ſchwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechſel des Augenblicks erhabenen Charakter monumentalen Formen in der ſchöpferiſch umgebildeten Technik nieder. Die Technik als habitueller Ausdruck dieſer objectiven Gewalt des Genius oder das Ideale, wie es in der techniſchen Gewöhnung erſcheint, heißt *Styl*.

Wenn man die Technik nur als eine von der Durchdringung mit der ſchaffenden Phantaſie relativ trennbare und die Vollkommenheit derſelben gegenüber den noch Ungeübten, noch Lernenden im Auge hat, heißt auch der bloße Virtuos und der auf Manier Beſchränkte ein Meiſter. Im intenſiven Sinne des Worts aber kann Meiſterſchaft nur die Stufe bezeichnen, wo das Meiſte, das Höchſte erreicht iſt und dieß iſt eine vom wahren Genius durchdrungene Technik. Der Meiſter in dieſem vollen Sinne des Worts ſchafft eine neue Technik (vergl. Anm. zu §. 491), er iſt alſo vor Allem mehr, als Virtuos; dieſe neue Technik drückt aber mehr aus, als eine bloß ſubjective Auffaſſung, denn ſonſt iſt ſie ſtreng genommen nicht werth, überliefert d. h. allgemein gemacht zu werden, da nur das Wahre, das Objective auch das wahrhaft Allgemeine iſt; daher heißt auch der Künſtler, der nur Manier verbreitet, nur im ungenaueren Sprachgebrauche Meiſter. Ebenſo intenſiv, wie das Wort Meiſter, wird nun hier auch der Ausdruck Styl genommen. Nach dem beliebten Satze **le style c'est l'homme même** hat Jeder Styl, der in ſeiner Technik irgend eine Individualität bleibend ausdrückt; da wird Styl genommen, wie das Wort Charakter, wenn man nur formell das Moment der Gleichmäßigkeit, und wäre es die Gleichmäßigkeit des Ungleichmäßigen, im Auge hat (vergl. zu §. 333); dann gibt es auch einen ſchlechten Styl, dann kann man von einem Styl Kotzebues reden. Wir nehmen aber das Wort hier abſolut, in dem Sinne, den man damit verbindet, wenn man ſchlechtweg ſagt: er hat Styl, oder: das iſt (nicht bloße Manier, ſondern) Styl, ebenſo, wie man ſagt: er iſt ein Charakter, das iſt Charakter. Wenn man alſo herkömmlich einen objectiven und ſubjectiven Styl unterſcheidet, ſo werfen wir den ſubjectiven Styl zurück zur bloßen Manier. Alle anderen Unterſcheidungen, die man aufzuführen pflegt, gehen entweder ſchon auf die hiſtoriſche Bedeutung des Stylbe-

Eigentum d. Univ.-Bibl. München

griffs, und zu dieſer werden wir erſt im Verlaufe fortſchreiten, oder auf die Styl-Arten, wie ſie durch die Bedingungen der einzelnen Künſte entſtehen, und auch dieſe Erweiterung des Stylbegriffs ſoll ſich uns erſt im Folgenden ergeben; es iſt falſch, ihn auf die letztere Bedeutung zu beſchränken wie Rumohr; oder ſie ſuchen wirklich die möglichen individuellen Style einzutheilen — und dieß führt auf den ſchwierigen Punct, von dem hier auszugehen iſt. Es kann nämlich nach der Beſtimmung des §. ſcheinen, als könne es nur Einen Styl geben, weil es nur Eine Art gibt, die Dinge wahrhaft in ihrem Weſen zu ſchauen. Das Genie gibt die Sache ſelbſt; Eine Sache ſcheint aber nur auf Eine Weiſe und in Einem Styl wahr gegeben werden zu können. Gäbe man etwa nur ſoviel zu, daß die großen nationalen und geſchichtlichen Unterſchiede in der Auffaſſung Eines Gegenſtandes (z. B. der Perſönlichkeit und des Charakters) einen berechtigten Styl-Unterſchied begründen, ſo würde uns dieſes Zugeſtändniß hier, wo wir ja wie geſagt noch vom einzelnen Meiſter handeln, nichts helfen. Es iſt aber doch unzweifelhaft, daß gleichzeitige Meiſter bei Behandlung derſelben Gegenſtände verſchiedenen Styl zeigen, wie z. B. M. Angelo und Raphael, Göthe und Schiller, und daß doch Jedem derſelben Styl im vollen Sinne des Wortes zuerkannt wird. Hier entſteht die Aufgabe, zu zeigen, was zum vorh. §. ausgeſprochen iſt, daß die Subjectivität der Auffaſſung, worin dieſe Unterſchiede des Styls ihren Grund haben, mit der ſtrengen Objectivität, welche doch dem Style weſentlich iſt, ſich ohne Widerſpruch verträgt. Zu dieſem Zwecke müſſen wir zuerſt auf die Arten der Phantaſie §. 401 ff. zurückgehen. Von dieſen fällt die zweite, auf den Unterſchied der Stoffe gegründete (§. 403), ſogleich weg, denn es iſt jetzt die Rede von verſchiedener und doch objectiver Behandlung deſſelben Stoffs; die Eintheilung nach Momenten der Phantaſie (§. 404) fällt inſofern ebenfalls weg, als ſie die Grundlage zu den verſchiedenen Künſten und Zweigen dieſer Künſte bildet, denn es iſt jetzt die Rede von verſchiedener und doch objectiver Behandlung in Einer und derſelben Kunſt, allein die in dieſer Eintheilung begründeten Arten miſchen ſich auch und dieſe Miſchung wird nicht nur für die Entſtehung der hiſtoriſchen Styl-Unterſchiede beſtimmend werden, ſondern ſie iſt es ſchon hier, bei der Frage nach den individuellen Styl-Unterſchieden; ganz aber gehört hieher der Unterſchied der einfach ſchön, der erhaben und der komiſch geſtimmten Phantaſie §. 402. Jene verſchiedenen Miſchungs-Verhältniſſe können ſich aber mit dieſen letzteren Arten wieder auf verſchiedene Weiſe verbinden und hierauf gründen ſich die verſchiedenen Organiſationen der Phantaſie, wie der Unterſchied des Styls aus ihnen hervorgeht. An wenigen Beiſpielen der landſchaftlichen und menſchlichen Phantaſie in verſchiedener Miſchung mit der plaſtiſchen und rein maleriſchen ſo wie mit der erhabenen und ſchönen läßt ſich nun zeigen, wie bei ſubjectiv verſchiedener Art, Ein und daſſelbe Object zu ſehen und zu empfinden, dennoch Styl möglich iſt. Hier muß der unbeſtimmte Ausdruck (§. 526): Auffaſſung des Gegenſtands von der Seite, die der Subjectivität des Künſtlers zuſagt, genauer genommen werden. Seite iſt eines der Momente, welche die Erſcheinung eines der Darſtellung gebotenen Stoffs in ſich befaßt, und zwar eine bedeutende, weſentliche, von welcher aus der Gegenſtand in ſeinem Innern ſich ergreifen läßt und zwar ſo, daß auch die andern Momente ſeiner Erſcheinung mitergriffen werden, nur je in dieſer Auffaſſung als untergeordnet; ſo iſt eine Landſchaft ein Ganzes von Erdformen, worin ſich hauptſächlich das Reich der Linien darſtellt, von Vegetation, Licht und Luftleben, Waſſer u. ſ. w.; der menſchliche Körper bietet in Knochen und Muskel die Erſcheinung des organiſch Starken, in Fett und Haut des weicher Umkleidenden, im Angeſicht und Händen und ihrem Spiel die Erſcheinung des geiſtigen Ausdrucks in ſeinen verſchiedenen Richtungen dar, ſo daß mehr der Wille oder die empfindende Seele oder der Gedanke hervortritt; eine Handlung zeigt das Bleibende der Sitte, die augenblicklichen und doch vielfach motivirten Erregungen des Temperaments, der Gedanken- und Gefühlswelt und den Moment des Entſchluſſes. Nun ſetze man, daß einer dieſer Stoffe gegeben ſei in einer Erſcheinung, in welcher unbeſchadet ſeiner objectiven Natur das eine oder andere dieſer Erſcheinungsmomente zum Standpuncte der Auffaſſung genommen, zum Mittelpuncte der Darſtellung erhoben werden kann, ſo iſt man bis dahin gekommen, wo die Sache klar wird. Man nehme alſo z. B. eine Landſchaft, welche bedeutende Linien, bedeutende Baumgruppen, Reize des Licht- und Luft-Lebens im Sinne der ſüdlichen Natur darbietet, ſo wird ein genialer Landſchaftmaler ſeiner ſubjectiven Auffaſſung gemäß hauptſächlich das Großartige der Erdformen, ein anderer mehr das Bedeutende der Vegetation hervorheben und zugleich dem Zauber im Luft- und Licht-Leben nachgehen, jene Seite aber mehr zurückſtellen, beide aber können von ihrem Auffaſſungspunct in das volle Leben des Gegenſtands eindringen. Cl. Lorrain und Rottmann haben beide Styl, obwohl dieſer in der Poeſie des Erdlebens, jener des Baum- Licht- und Luft-Lebens bedeutender iſt. Man denke ſich aber, daß dieſe beiden ihre klare, offene, plaſtiſche Auffaſſung einer nordiſchen, in Linien und Vegetation ſchwungloſen, rauhen, in Licht und Luft düſtern Landſchaft aufdrängten, ſo würde nicht Styl, ſondern Manier entſtehen. Hier wäre die Auffaſſung eines Ruisdael und Everdingen gefordert; auch dieſe beiden haben Styl, aber ſie würden manierirt, wenn ſie ihre Auffaſſung einer ſüdlichen Landſchaft aufdrängten. So wenn Raphael und M. Angelo denſelben Gegenſtand darzuſtellen hätten, ſo könnte jeder von ihnen unbeſchadet der objectiven Natur desſelben ſeinen Styl geltend machen, ſofern derſelbe die musculöſe, ſtarke, gewaltig bewegte Auffaſſung ebenſogut zuließe, als die großartig ſchöne. Man ſetze: beide hätten einen Moſes zu malen gehabt, die Situation aber wäre frei gegeben geweſen; ſo hätte M. Angelo ihn als den erhaben zürnenden aufgefaßt, wie in ſeinem bekannten plaſtiſchen Werke, Raphael als den ernſtmilden, ruhig großen Geſetzgeber, beide großartig, beide berechtigt, beide im intenſiven Sinne des Stylbegriffs. Wäre aber ein beſonderer Moment darzuſtellen geweſen, ſo wäre M. Angelo ohne Zweifel manierirt geworden, wenn dieſer Moment der einer milden und ſchönen Stimmung geweſen wäre (ſo wie er manierirt iſt in der Uebertragung ſeiner überſtarken Formen und gewaltſamen Stellungen auf die Gruppe der Seligen im jüngſten Gericht), und Raphael wäre vielleicht manierirt geworden, wenn dieſer Moment ein furchtbarer geweſen wäre: er hätte verſucht, den M. Angelo da nachzuahmen, wo nur M. Angelo heimiſch war. — Der ganze Schwerpunkt des Stylbegriffs liegt nun darin, daß er die idealbildende Thätigkeit (§. 398) darſtellt, wie ſie in die techniſche Gewöhnung übergegangen iſt. Wo gewiſſe Bedingungen ausbleiben, um von jenem innern Acte zu dieſer techniſchen Gewöhnung den Uebergang zu gewinnen, kann Einzelnes gelingen, von dem man Idealität ausſagen kann, aber Styl iſt nicht da: man ſieht dem Zuge der Hand, den Linien, Tonverhältniſſen, dem Gebilde des Dichters an, daß der innere Schwung nicht habituell übergegangen iſt in die techniſchen Organe, was freilich auch auf mangelnde Fülle der geiſtig innerlichen Phantaſiethätigkeit, wenigſtens im Sinne einer dauernd gleichmäßigen Wirkung, ſchließen läßt. Die Düſſeldorfer Schule hat einzelnes Treffliches geleiſtet, aber man hat nicht mit Unrecht zwiſchen ihr und der Münchener-Schule ſo unterſchieden, daß dieſe Styl habe, jene nicht. Die Großheit, die alles Kleine, Zerfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des mit Geiſt durchdrungenen Gegenſtands mit gewaltiger Fauſt herausführt an's Licht, die feſten Knochen der Darſtellung, den markigen Rhythmus, das Monumentale, was durch dieſe wie für eine Ewigkeit hingeſtellten Formen in die Ausführung tritt: alles dieß läßt ſich auch im Begriffe des Architektoniſchen zuſammenfaſſen. Daß der Bildhauer in Manier zerfährt, wenn er das Band löſt, welches ſeine Kunſt innerlich und äußerlich an die Baukunſt knüpft, leuchtet von ſelbſt ein; länger hatte man vergeſſen, daß auch die Malerei zur Ausbildung deſſen, was man Styl nennt, am ſicherſten durch Anlehnung an dieſe Kunſt gelangt; die Entwicklung der Münchenerſchule brachte dieſe Wahrheit wieder zu Tage; freilich ſind die rechten Kräfte auch hier vorausgeſetzt, Cornelius hat ſchon in ſeinen

Skizzen zu den Nibelungen und zu Göthes Fauſt recht ſchlagend gezeigt, was Styl heißt. Es hat aber einen tiefern Sinn, wenn man das Weſentliche des Styls ein Architektoniſches nennt: die feſten Maaße, das Gewaltige und Große der Architektur, ihr in mächtigen Maſſen ſprechender Rhythmus, der ganze objective Charakter dieſer Urkunſt dringt auch in der Muſik und Poeſie hindurch, wo wahrer Styl hervortritt.

§. 528.

1 An den äußern Grenzen der Kunſtſchöpfung kann der Styl gegen den Geſchmack (§. 509) und das negative Geſetz der Correctheit verſtoßen. 2 Da aber der Genius ſeine Grenze (vergl. §. 527) nicht immer einhält und da ein nicht überwundener Reſt der bloßen Subjectivität auch in der objectiven Auffaſſung zurückbleibt, ſo gibt es Manier am Style. Ferner wird der Meiſter des Styls, wie er ſeine Höhe auf dem in §. 411 bezeichneten Wege erſtiegen hat, auch an einem Punct ankommen, wo er ſtehen bleibt und dann abwärts geht; dann wird ſein Styl in Manier verſinken. Ebendieß wird durch Schüler geſchehen, welche ſeine Formen ohne den inwohnenden Geiſt ſich aneignen, während andere ſeinen Styl lebendig fortbilden, den reiferen eines fortgeſchrittenen Meiſters aufnehmen und dann einen eigenen entwickeln.

1. Nur zu dem Zwecke wird der Begriff des Geſchmacks aus §. 509 noch einmal aufgenommen, um zu zeigen, wie eben das Große, was im Style liegt, über die Tact-Rückſichten des Geſchmacks mit ſeinen mächtigen Schritten gelegentlich rückſichtslos hinüberſchreiten kann. Shakeſpeare iſt dort ſchon angeführt und man hat mit Recht von ihm geſagt, daß, wer eine grandioſe Toga um einen gewaltig bewegten Heldenkörper wirft, nicht nach jeder kleinen Falte ſehen kann, ob ſie geſchmackvoll gelegt ſei. Phantaſie, „das Rieſenweib, das unter Donnerſturm den Mund aufthut, nach der purpurnen Wolke die Hand ſtreckt und ſie als Gewand umwirft", hat keine Zeit, darnach zu fragen, wie ſie im Salon aufgenommen würde. Es iſt wahr, daß auch Geſchmacksverletzungen in Begleitung des Styls vorkommen, welche nicht aus einem erhabenen Ueberſehen, ſondern aus einer kleinen Abſichtlichkeit kommen, die ſich ſeltſam mit der wahren Größe verbinden kann. Es iſt dieß zu §. 509 von Shakeſpeare ſchon zugegeben; ſeine Geſchmackloſigkeiten kommen meiſt in der Converſationsſphäre vor und wenn er darin allerdings der Mode ſeiner Zeit huldigt, alſo dem, was damals für Geſchmack galt, uns aber als Ungeſchmack gilt, ſo nimmt er doch Theil an der gemeinſamen Schuld einer falſchen conventionellen Bindung und ſeine Anbequemung an einen falſchen Geſchmack iſt ein Ver-

ſtoß gegen den guten, von dem er als höher Begabter ein Gefühl hätte haben ſollen, aber ein um ſeiner übrigen Größe willen verzeihlicher. Man hüte ſich jedoch wohl, die kühnen Blitze in den Stellen, wo das Pathos ſeine höhere Sprache ſpricht und worin er mit der höchſten poetiſchen Abſicht die phantaſieloſen Begriffe von Ordnung und Maaß vor den Kopf ſtößt, zu den Sünden gegen den guten Geſchmack zu rechnen, wie z. B. die furchtbar herrlichen Worte Macbeths: „und Mitleid, wie ein neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend“ u. ſ. w. So ſind die Worte in Göthes herrlichem Liede der Mignon: „es brennt mein Eingeweide“ nicht ein Verſtoß gegen den Geſchmack, ſondern hoch über allem bloßen Geſchmack mit ſeinen Begriffen von Schicklichkeit. Selbſt im Lohenſteiniſchen Schwulſt ſind Perlen wirklich großen Styls, welche nur die Gottſchediſche Dictatur, die alle Poeſie unter den Stab des Geſchmacks ſtellen wollte, als geſchmackswidrig verdammen konnte. — Aehnlich verhält es ſich mit dem Geſetze der Correctheit. Dieſer Begriff iſt ein rein negativer, d. h. er ſtellt Richtigkeitslinien auf, welche nicht verletzt werden ſollen, aber welche nicht verletzt zu haben noch entfernt kein äſthetiſches Lob iſt. Es war die Zeit der leeren Kunſt, der conventionellen Poeſie (vergl. §. 476), welche den Begriff der Correctheit für ein poſitives Prinzip nahm. Die höhere Kunſttechnik iſt ein Lebendiges, dem jeder große Genius einen neuen Geiſt einhaucht; der Genius iſt autonomiſch. Zieht man daher das ganze Gebiet der äſthetiſchen Regel von dem Umkreiſe ab, in welchem von einem gegebenen äußern Geſetze die Rede ſein kann, ſo bleibt nur die allgemeine Grundlage der gemein-techniſchen Normen und in den Künſten, welche direct ihr Vorbild in der Natur haben, das nothwendig Regelmäßige in den Gebilden der letzteren. Ein geometriſcher Verſtoß des Architekts, eine ungleiche Stellung der Augen, Verletzung einer Proportion im Werke des Bildhauers, eine Verzeichnung des Malers, eine ungelöste Diſſonanz, falſcher Ton des Muſikers, Ueberſehen einer Unwahrſcheinlichkeit und Schnitzer im Versmaaß bei dem Dichter: dieß ſind Fehler, welche nicht vorkommen ſollen, aber ſehr leicht vorkommen können als einzelne Schwäche ſelbſt des größten Styliſten. Cornelius und Genelli haben Styl im beſten Sinne des Worts und doch leiden ihre Werke an theilweiſe groben Verzeichnungen. Abſichtliche Unrichtigkeiten, welche von der Berechnung auf einen gewiſſen Geſichtsſtandpunct herkommen oder gewiſſe höhere Wirkungen unmerklich motiviren, ſind etwas ganz Anderes, ſie ſind nicht Fehler, ſondern abſichtliche Mittel. Die Griechen haben bekanntlich hierin ganz frei gehandelt, auch Raphael bietet belehrende Beiſpiele. Wenn man übrigens dem Meiſter wirkliche Incorrectheiten nachſieht, ſo darf dieß natürlich nicht ſo verſtanden werden, als ob dem Schüler ein Freibrief für Nachläßigkeit gegeben werden ſolle; die Genieſucht, welche im Incorrecten die höhere Freiheit der Phantaſie ſucht, iſt um wenig beſſer, als der entgegengeſetzte Formalismus der Meiſterſänger-Tabulatur und der Gottſchedianer, welche die Kunſt, untadeliche Verſe zu machen, für Poeſie hielten.

2. Daß es Manier am Style gibt, daß dieſelbe da hervortritt, wo ein Meiſter des Styls Stoffe ergreift, die ſich gegen ſeine Auffaſſungsweiſe ſträuben, wurde zum vorh. §. ſchon berührt. M. Angelo's Beiſpiel, das dort angeführt worden, iſt beſonders belehrend. Auch Rubens wird manierirt, wenn er ſeinen ſaftigvollen, leidenſchaftlich energiſchen Styl auf Stoffe überträgt, welche ruhige ſanfte Schönheit fordern. Rottmann wurde manierirt, wenn er den Licht-Effecten ſtärker nachgieng, als dieß mit ſeiner plaſtiſchen Auffaſſungsweiſe vereinbar war. Göthe wird manierirt, wenn er ſeine menſchlich ſchöne Auffaſſungsweiſe auf ſchlechthin draſtiſche Stoffe überträgt, Schiller, wenn er mitten in große Handlungen und zwiſchen ſtarke Stellen ſeinen ſentimentalen Ton einſchiebt; auch ſonſt fühlt man, wie von der Zeit an, da er ſeinen Styl gefunden und es ihm leicht aus der Hand geht, ſtellenweiſe das fertige Machen der Manier bei ihm eintritt, ſo namentlich in der Jungfrau von Orleans. Ob man die erſte Stufe in der Entwicklung des Genius, wo er wie eine Naturgewalt hervorbricht (§. 411), als Manier oder als Styl zu bezeichnen habe, kann zweifelhaft ſcheinen. Das Große in Göthes und Schillers ungeſtümmer Jugenddichtung weiſt auf den werdenden Styl hin, das Muthwillige daran iſt ſehr ſubjectiv und, ſofern es als angewöhnter Ton erſcheint, als Manier zu bezeichnen, das Unreife und Rohe fällt unter keinen dieſer beiden Begriffe. Wie aber die Kraft gewachſen iſt, ſo nimmt ſie auch ab, und dieſe Abnahme wird es allerdings mit ſich bringen, daß eines großen Künſtlers ganze Technik in Manier verſinkt. Was von dem Hervortreten derſelben bei Göthe und Schiller ſo eben erwähnt iſt, gehört zum Theil ſchon hieher. Der Künſtler copirt nun ſich ſelbſt; ſeine großen Formen überleben den Geiſt, der ſie geſchaffen, und verlieren ihre objective Macht und Wahrheit auch da, wo der Gegenſtand der Auffaſſungsweiſe an ſich entſpricht, erſcheinen daher als bloß gemacht. Der Verluſt der objectiven Gewalt wird aber allerdings auch mit einer, dem zunehmenden Alter eignen, Neigung zuſammenfallen, ſolche Stoffe zu ergreifen, an welchen, weil ſie der Auffaſſung nicht zuſagen, ſchon bei noch voller Kraft der Styl zur Manier geworden wäre. So ſah Göthe wohl ein, daß ſein Fauſt im zweiten Theile in das höhere, handelnde, politiſche Leben geführt werden müſſe, aber er mochte fühlen, daß dieß nicht ſein Boden ſei, und wagte ſich nicht an die Fortſetzung; im hohen Alter aber that er es und wurde manierirt im höchſten Grade. Auch ſchon in ſeiner natürlichen Tochter ergreift er einen Stoff, der am Krater einer Revolution ſpielt, und was ſonſt Schönheit der

zarteſten Humanität war, wird als Ueberzuckerung eines vulcaniſchen Bodens Manier der „Silberbleiſtiftzüge.“ Ueberhaupt aber wird ſeine weiſe Beſchaulichkeit, ſein Maaß, ſeine Durchſichtigkeit, ſeine edel weibliche Seelenmilde, ſein reiner Adel, ſeine objective Ruhe in ſeinen ſpäteren Werken zur Vornehmheit, ſchleppenden, kanzleiſtylartigen Bedächtigkeit, Wohlweisheit, ſchönfärbenden Abſchwächung. Ein anderweitiges Moment kommt hinzu bei Künſtlern, die zwar Styl haben, aber einen ſolchen, der Angeſichts höherer Fortſchritte als ein unreifer erſcheint, wie z. B. bei P. Perugino. Er hat bekanntlich am Ende handwerksmäßig ſeine Formen wiederholt und erſcheint in dieſem Stadium als Manieriſt; da kam aber zu der natürlichen Abnahme der erfüllenden Geiſteskraft die Scheue, ſich die ſchon erfolgten Fortſchritte höherer Meiſter anzueignen, und dieſe Erſcheinung führt vom Individuum ſchon hinaus auf den hiſtoriſchen Boden des Kunſtlebens im Großen. Ebendahin weiſt uns aber auch die Schlußbemerkung des §.; ſie leitet vom einzelnen Meiſter zunächſt zur Schule zurück, die aber nun in einem andern Zuſammenhang, als früher, auftritt. Der Schüler, der nicht Gabe und Beruf hat, ſelbſt Meiſter im intenſiven Sinne des Wortes zu werden, verbreitet den Styl ſeines Meiſters, ſetzt ihn aber nach und nach zur bloßen Manier herunter, weil der Genius fehlt, der dieſe großen Formen ausfüllen ſollte. So iſt das holde Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo's da Vinci in der Mailändiſchen Schule vielfach zum manierirten Grinſen geworden, ſo geht von M. Angelo's Kraftſtyl und Correggio's Anmuths- und Entzückungsſtyl jene oben ſchon erwähnte doppelte Linie des Verfalls aus: die falſche Kraftmanier und die falſche Anmuths-, die ſüßliche und doch nervös aufgeregte Sentimentalitäts-Manier; ſo wird Göthes Styl als vornehme Manier, ſo Schillers als rhetoriſche Phraſentechnik fortgeführt und verbreitet. Man darf aber darum nicht annehmen, daß der individuelle Styl, ſobald er in die Hand anderer Individuen übergeht, nothwendig in Manier ausarte; dieß geſchieht nur durch unbegabte oder geiſtig nicht geſunde Schüler, noch mehr unter ungünſtigen Zeitbedingungen, wenn es nämlich mit der Kunſt überhaupt ſchon abwärts geht; der tüchtige und ſelbſt zum Großen berufene Schüler führt den Styl in ſeiner vollen Kraft fort, bis er ihn überflügelt, wie Raphael den Perugineſken. Ehe er ſeine ganze Selbſtändigkeit entwickelt, kann er zunächſt einen weiteren, fortgeſchrittenen Styl eines andern Meiſters in ſich aufnehmen; der erſte, den er ſich angeeignet, entſpricht nun dem, was bei andern Anfängern (namentlich Dichtern) der ſtürmiſche Naturton ihrer erſten Periode iſt. So treten in Raphaels Entwicklung drei Stufen des Styls auf: der kindliche ſeines erſten Meiſters Perugino, der an der Nähe der vollen Reife ſtehende florentiniſche, dann der reife römiſche.

2.

Der provinzielle und nationale Styl.

§. 529.

1 **Der Styl erweitert ſich aber von ſeinem individuellen und auf die vereinzelte Schule beſchränkten Ausgangspuncte zu einer ausgedehnteren Geltung durch Ortswechſel der Meiſter und Verbreitung der Schüler; ganze Volksſtämme, ja Völker eignen ſich denſelben an, Schule heißt nun nicht mehr die einzelne Werkſtätte als Bildungsanſtalt, ſondern die in dieſen weiten Kreiſen herrſchende Kunſtweiſe, und indem der Grund dieſer Ausdehnung in einer urſprünglichen Verwandtſchaft der ganzen Auffaſſung zu ſuchen iſt, kommt zu Tage, daß die individuellen Urheber ſelbſt nur die Organe waren, durch die ſich der Geiſt eines Stammes, Volkes in einer beſtimmten Zeit ſeinen Aus-**
2 **druck gab. Auch der unreife Styl und die bloße Manier gewinnen in dieſem Zuſammenhang hiſtoriſche Berechtigung und objectives Gewicht.**

1. Der §. zeigt zuerſt pragmatiſch die Verbreitung eines Styls, einer Manier auf, wie dieß ſchon durch die Erwähnung der Gründung von Werkſtätten durch Schüler und der Wanderung der Meiſter (zu §. 520 und 521) vorbereitet iſt. Das Ganze einer ſolchen Fortpflanzung heißt nun Schule im erweiterten Sinne des Worts. Sie tritt zunächſt örtlich auf im engeren Sinne einer bedeutenden Stadt (athenienſiſch, argiviſch, ſikyoniſch, ſieneſiſch, florentiniſch, venetianiſch), erweitert ſich naturgemäß über Provinzen und erſcheint nun beſtimmter als der Ausdruck des Stamms eiues Volks (joniſch, doriſch, umbriſch, lombardiſch, niederdeutſch, oberdeutſch und innerhalb dieſer Unterſcheidung ſchwäbiſch, fränkiſch u. ſ. f.), tritt aber allerdings in dem Grade, in welchem die einzelnen Kräfte ſich in höchſten Wirkungen zuſammenfaſſen, ſporadiſch auf, ſammelt ſich an künſtlichen Mittelpuncten und kann dann nicht mehr mit einem örtlichen Namen, ſondern nur nach dem Meiſter, der Richtung, dem früheren natürlichen Mittelpuncte bezeichnet werden. So kann nicht wohl von einer römiſchen Malerſchule die Rede ſein (vergl. Rumohr Ital. Forſch. B. II S. 211), denn päpſtliche Kunſtpflege hat in Rom nur die Blüthe aller Fortſchritte, wie ſie ſich zuerſt in den einzelnen Ländern Italiens entwickelt hatten, vereinigt, Raphael und M. Angelo, die hier wirken und in den beſondern Stylen ihrer Schule die Momente des ganzen italieniſchen Kunſtgeiſtes darſtellen, haben ſich in Florenz auf ihre Höhe geſchwungen und ein anderer Strahl derſelben höchſten Entwicklung wird von L. da Vinci nach Mailand getragen. In der neueren

deutſchen Poeſie ſpricht man von örtlichen Schulen, ſo lange der Genius die auseinanderlaufenden Richtungen nicht in einen höchſten Brennpunct geſammelt hat; ſchon hier iſt übrigens die bezeichnende Unterſcheidung durch den ſporadiſchen Charakter der Fortpflanzung ſchwierig: die Richtung auf das Erhabene ſcheint vorzüglich dem nördlichen Volksſtämme zu entſprechen, aber ſchon vor Klopſtock ſchlägt Haller, ein Schweizer, dieſen Ton an und Klopſtock ſelbſt (allerdings ganz ein Norddeutſcher) findet wieder vorzüglich in der Schweiz Nachahmer; die ſogenannte anakreontiſche Dichtung ſollte man in ihrem Urſprunge für ſüddeutſch halten, ſie faßt ſich aber in Wielands Geiſt zu einer umfaſſenderen Wirkung erſt zuſammen, nachdem ſie von dem Dichterkreiſe in Halle aus mehr nach dem Norden, ja bis Hamburg (Hagedorn) getragen war; noch beſtimmter aber tritt nun das Provinzielle bei den großen claſſiſchen Dichtern in den Hintergrund: ſie gehen vom Süden aus, aber Niemand wird Göthes Styl den fränkiſchen, Schillers den ſchwäbiſchen nennen, ſie leiſten ihr Höchſtes in dem künſtlichen Mittelpuncte einer kleinen ſächſiſchen Reſidenz und ihre Wirkungen zünden ohne einen beſtimmten Faden in allen Gegenden Deutſchlands. Eben hieran knüpft ſich aber die richtige Anſchauung dieſer Verhältniſſe: ſolange man die Schulen vorherrſchend als örtliche und provinzielle zu bezeichnen hat, ſind ſie auch nur Ausdruck eines Stamm- und Provinzialgeiſtes, die höchſte Entwicklung aber iſt Ausdruck des Nationalgeiſtes in einer beſtimmten Epoche. M. Angelo's und Raphaels Styl iſt der vollendete italieniſche, Göthes und Schillers der vollendete deutſche Styl, und dieſe Style verbreiten ſich, weil ſie dieß ſind. Somit geht die Betrachtung aus dem Pragmatiſchen heraus und erklärt die Verbreitung der Schulen und ihrer Style aus einer Empfänglichkeit, welche von dem Gefühle geleitet iſt, ein urſprünglich Verwandtes, das derſelben Quelle, demſelben Volks- und Zeitgeiſte entſtiegen iſt, zu finden und zu ergreifen, und wir kommen zu dem Satze in §. 423 zurück, daß im begabten Individuum die Geſammtkräfte eines Volks und Zeitalters ſich zuſammenfaſſen, einem Satze, der ſich aber jetzt zu der concreten Anſchauung eines in beſtimmten Formen Niedergelegten, geſchichtlich Vermittelten entwickelt hat. Uebrigens werden durch die Ausbildung eines höchſten nationalen Styls die bedeutenderen Gegenſätze der Provinzen, Stämme allerdings nicht völlig aufgehoben, nur die Einſeitigkeit verſchwindet, in der ſich früher der Localgeiſt geltend gemacht hatte, die Hauptgegenſätze des Styls haben gleichen Antheil an der erreichten relativen Vollkommenheit. So ſpaltet ſich in Griechenland auch der ideale Styl in den attiſchen der reinen, hohen Schönheit (Phidias) und den argiviſch-ſikyoniſchen Styl der athletiſchen Kraft (Polyklet, ähnlich der Eleutherer Myron); ſo erhält ſich in Italien der Gegenſatz der umbriſchen Innigkeit und Grazie (Raphael) und der feurigen florentiniſchen Bewegtheit, Kraftfülle (M. Angelo); ſo in Deutſchland der des offenen fränkiſchen Weltſinns (Göthe), des innerlichen gedankenvollen ſchwäbiſchen Pathos (Schiller).

2. Nachdem ſich uns der Stylbegriff von ſeiner erſt individuellen Bedeutung zu einer allgemeineren provinziellen und nationalen erweitert hat, müſſen wir von dem Zuſtande der Reife und relativen Vollkommenheit, der uns zu dieſer Erweiterung geführt hat, zurückblicken auf frühere Stufen der Unreife und die auf ihnen hervortretenden Styl-Unterſchiede. Es fragt ſich nämlich, ob nach oder Angeſichts der höchſten Styl-Entwicklung dieſe frühern Stufen nicht als blos ſubjectiv, als bloße Manier erſcheinen? Keineswegs, denn auch die ihnen angehörigen Formen des Styls zeigen ſich nun als getragen von dem Boden einer engeren oder weiteren Allgemeinheit. Was an ihnen ſchwerfällig, hart, eckig, ſteif, ſchüchtern erſcheint, iſt Ausdruck des Geiſtes eines Stammes, Volks auf dieſer Stufe; Cimabue, Giotto, Fieſole, Maſaccio, Ghirlandajo, P. Perugino, Fr. Francia, Mantegna, G. Bellini ſind nicht Manieriſten, ſondern Styliſten, ein Volk iſt hinter ihnen, ihre Mängel ſind nicht ſubjective Verhärtung, ihre Art hat trotz ihrer Enge ſubſtantiellen Charakter, das Objective, die Großheit des Styls. Die deutſche Malerei iſt auch am Schluſſe des Mittelalters nicht aus den eckigen, harten, hageren Formen herausgekommen, der Durchbruch der fließenden Zeichnung war dem ſpäten achtzehnten Jahrhundert vorbehalten, und doch ſind jene Formen von einer gravitas durchdrungen, welche ihnen den Namen des Styls im vollen Sinne ſichert. Es iſt ein Ausdruck der Nothwendigkeit in dieſen zur habituellen techniſchen Haltung gewordenen Auffaſſungsweiſen, der alles blos Subjective ausſchließt. Dazwiſchen legen ſich allerdings auch einzelne Erſcheinungen, die mehr als bloße Manier zu faſſen ſind, wie z. B. die Kunſtweiſe eines Fra Filippo Lippi. Eigentlich aber tritt die Manier erſt mit dem Momente ein, wo der beginnende Verfall die Subjectivität entbindet. Allein in der nun gewonnenen hiſtoriſchen Anſchauung erhält ſelbſt die Manier die Baſis einer objectiveren Bedeutung, denn daß die Subjectivität mit ihrer Eitelkeit ſich entfeſſelt, iſt eben auch der Ausdruck eines hiſtoriſchen Zuſtands. Inſofern ſpricht man nicht mit Unrecht von einem Style des Bernini, denn ſeine eitle, renommiſtiſche, knochenloſe Manier iſt eben das Spiegelbild einer Zeitſtimmung, in techniſcher Gewöhnung niedergelegt; alles, was man unter Rokoko begreift, iſt eigentlich ganz Manier, heißt aber als ein verbreitetes Zeitgemäßes doch Styl; die ſentimentale Manier, wie ſie ſeit Klopſtock eingedrungen und in Werthers Leiden, dann in J. Paul ihren höchſten Ausdruck gefunden, kann man aus demſelben

Grunde einen Styl nennen; in der ſpäteren deutſchen Poeſie iſt Heine ganz Manieriſt, doch kann man den Ausdruck Styl ſelbſt mit der in ihm liegenden Intenſität ſoweit auf ihn anwenden, als er eine blaſirte Zeit ganz objectiv getreu darſtellt.

3.

Der Styl als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals.

§. 530.

Der Kreis dehnt ſich noch weiter aus: Styl (und Manier), von Volk an Volk mitgetheilt und von der vorbereiteten entſprechenden Stimmung aufgenommen, erhält die allgemeinere Bedeutung, als Ausdruck des Geiſtes einer ganzen Völkergruppe, ja aller gebildeten Völker auf einer beſtimmten geſchichtlichen Stufe der Weltanſchauung zu erſcheinen; d. h. die verſchiedenen Geſtaltungen des Ideals (§. 416—484) verkörpern ſich in ſtehenden techniſchen Formen und die Geſchichte des Ideals heißt nunmehr Geſchichte der Style (und Manieren).

Während man ſonſt die verſchiedenen Bedeutungen des Styls durcheinanderwirft, entſteht uns eine aus der andern und ſo hat ſich der Begriff nun erweitert zu der Bedeutung, die dem Ausdruck: claſſiſcher, romantiſcher Styl u. ſ. w. zu Grunde liegt. Auch hier iſt aber zunächſt die pragmatiſche Vermittlung nicht zu überſehen: die Völker theilen ſich ihre Style mit und die Mittheilung fällt auf um ſo fruchtbareren Boden, je verwandter ſie ſind. Zunächſt werden alſo ſtamm- und bildungsverwandte Völker am meiſten aufeinander einwirken. So hat die engliſche Dichtung ſtärkere Beiträge zur Entſtehung der claſſiſchen Poeſie der Deutſchen gegeben, als irgend eine neuere; ſo haben die romaniſchen Völker einander raſch das erneuerte Claſſiſche, den individualitätsloſeren Styl der flüſſigen Form mitgetheilt; im Norden von Frankreich, wo mehr deutſches Blut iſt, hat die germaniſche Baukunſt tiefer Wurzel geſchlagen, als in Italien. Aber große, weltbezwingende Zeit-Anſchauungen greifen ſelbſt über die vollſten Gegenſätze zwiſchen Völkern und Völkergruppen und ſchaffen den Styl, der ganze Weltalter charakteriſirt. Im Mittelalter ſind die Elemente des Arabiſchen und Keltiſchen, weil ſie ſeiner phantaſtiſchen Anſchauung zuſagten, trotz ihrer Fremdheit durch alle europäiſchen Länder gedrungen; daß der gothiſche Bauſtyl in Italien, wo er nie organiſch anwachſen konnte, dennoch unaufhaltſam eindrang, beweist nur um ſo mehr die Macht einer ſolchen Kunſtform. Während das Antike allen romaniſchen Völkern näher liegt, dem deutſchen Geiſte aber zunächſt ganz fremdartig gegenübertrat, hat ſich dieſer in ſeinen Styl nur um ſo tiefer eingefühlt und eingelebt, als er endlich berufen wurde, das moderne Ideal in der Dichtkunſt hinzuſtellen; von anderer Seite aber ruht dieſes Ideal weſentlich auf dem Aufklärungsprinzip, das von England nach Frankreich, dann nach Deutſchland gedrungen iſt, von wo es als Revolutionsſtyl der Poeſie (und Philoſophie) wieder in alle Lande gieng. Dieſes Ueberwachſen eines Styls über die Kluft der Völker iſt jedoch nicht mit dem Univerſalismus zu verwechſeln, der ohne eigenen Styl die verſchiedenſten ausländiſchen Kunſtformen ſich aneignet; dieſer tritt nur in einer Zeit ein, wo der große Styl ſchon verfallen iſt. — Uebrigens ſagt der §. neben dem Styl auch von der Manier aus, daß ſie zu der allgemeinen Bedeutung, ganze Zeitalter zu charakteriſiren, ſich erweitere. Dieß geſchieht in den Zeiträumen, wo ein Idealſtyl verblüht und ein neuer noch nicht geſtaltet iſt. Von Berninis Manier iſt ſchon erwähnt, daß und warum ſie ſich dieſe Bedeutung erworben hat; die Malerei der Manieriſten iſt von Italien in alle gebildeten Länder Europas gedrungen, ebenſo ſpäter die ſinnenreizende italieniſche Muſikmanier u. ſ. w.

4.

Der Styl in ſeinen allgemeinen Entwicklungsſtufen.

§. 531.

Die Anerkennung des unreifen Styls (und der Manier) in §. 529, 2. führt zu einer weiteren Bedeutung dieſes Begriffs. Wie nämlich der individuelle Styl ſeine Entwicklungsſtufen hat, ſo iſt auch der Styl der Weltalter der Phantaſie von einem Bildungs-Geſetze beherrſcht, gemäß welchem er in jeder Hauptperiode zuerſt als *ſtrenger* und *harter* (theilweiſe typiſcher, vergl. §. 430, 2. und hieratiſch gebundener), dann als *hoher* oder *erhaben ſchöner*, endlich als *einfach ſchöner, reizender* und *rührender*, zugleich an die Grenze der äſthetiſchen Naturtreue fortgehender Styl auftritt; die letzte Form geht unaufhaltſam in falſchen Reiz und Effect, prachliebenden Dienſt des Luxus, Naturalismus und Manier über.

Dieſer neue Stylbegriff iſt durch den Satz in dem angeführten §. und die ihn erläuternden Bemerkungen vorbereitet, welche neben dem reifen Styl auch dem unreifen und der Manier eine objective hiſtoriſche Bedeutung zulegen. Es entſteht ſo eine Reihe, die ſich von ſelbſt zu einem beſtimmteren Bilde geſtaltet, als deſſen Hintergrund jenes Entwicklungsgeſetz ſich erkennen läßt, das zuerſt Winkelmann (Geſch. d. Kunſt d. Alterth. B. III

Buch 8, Cap. 1—3.) mit tiefer und geiſtvoller Empirie an dem Gange der bildenden Kunſt an Griechenland nachgewieſen und namentlich Lanzi (Notizie della scultura degli antichi e dei vari suoi stili) näher beſtimmt hat. Die Begründung deſſelben in der Natur der Sache leuchtet nach dem bisher Geſagten ganz unmittelbar ein: es iſt daſſelbe Geſetz einer Aufeinanderfolge verſchiedener Miſchungsverhältniſſe des Subjectiven und Objectiven, das in allen geiſtigen Sphären (Staat, Religion, Wiſſenſchaft) hervortritt, nur klarer oder dunkler, in verſchiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung auseinandergezogen, in vervielfältigten Kreiſen die Verbindungsformel jener ſeiner Elemente durcheinanderſchiebend, in der Auflöſung neues Leben andeutend je nach der verſchiedenen Natur dieſer Sphären. In aller Entwicklung erſcheint der Geiſt zuerſt objectiv beſtimmt, ſein ſubjectives Leben verſchwindet in der einfachen Strenge des Inhalts; ſo auch in der Kunſt. Nach drei Seiten zeigt ſich hier dieß Verſchwinden des Subjects: pſychologiſch im Sinne der ſubſtantiellen Verſenkung des Künſtlergeiſts in den Gegenſtand, dem Naturvorbilde und dem Materiale gegenüber im Sinne eines Kampfs zwiſchen Scheue und Streben, das erſtere in ſeiner Lebendigkeit zu erfaſſen und des ungleichen Ringens mit dieſem, gegenüber dem Subject, an das die Mittheilung ſich richtet, in der Abweiſung jeder Condeſcendenz, in dem Charakter ſtrenger, auf kein Entgegenkommen ſich einlaſſender Sächlichkeit. Dieß iſt der ſtrenge und harte Styl der griechiſchen Plaſtik von der Zeit an, wo man von Kunſt reden kann, d. h. wo das bloße Handwerk und das bloße Spiel überwunden iſt, bis vor Phidias, der Styl, der in den Aeginetengruppen ſchon theilweiſe gemildert und dem Uebergang in den reifen Styl nahe erſcheint und beſonders belehrend in den drei Fortſchrittsſtufen der ſelinuntiſchen Metopen zu Tage liegt. Das Götterbild, ſtreng, düſter, Ehrfurcht fordernd, nicht Liebe weckend, gebunden in Bewegung, behält am längſten die alte Herbigkeit. Die typiſche Bindung des Bewußtſeins, welche dem Phantaſiebilde innerlich nicht geſtattet, ſeine Züge zu mildern, ſeine Formen zu befreien (vergl. §. 430, 2.) erſcheint nun äußerlich in ihrer techniſchen Verhärtung. Als Ausfluß einer ſpezifiſch religiöſen Bindung (wiewohl in Griechenland keiner förmlichen Prieſterſatzung) heißt dieſer Styl hieratiſch. Daß gleichzeitig eine geſuchte, ſteife Zierlichkeit ſelbſt an den Götterbildern hervortritt, ſteht mit dem Grundzuge ſtrenger Objectivität nicht in Widerſpruch: es iſt die vorzeitig ungeſchickte Regung des ſubjectiven Moments, das nicht abweſend, ſondern nur zurückgehalten iſt und ſich noch in der Weiſe des *Spieles* äußert, die Grazie vor der Grazie, und kommt genau ebenſo in der byzantiniſchen Malerei und dem vorgothiſchen Bauſtyle zum Vorſchein. In der Darſtellung des Menſchlichen, die ſich früher vom Typus befreit, tritt neben dieſer ſteifen Zierlichkeit, die beſonders auch in dem ſtehenden Lächeln der Geſichter ſich ausſpricht, durchaus der Charakter der Kraft in überſtarken, gewaltſam bewegten Formen hervor; ein harter und eckiger Umriß, der in dieſem ganzen Style herrſcht, iſt der augenfällige Ausdruck einer Verſchmähung der Grazie. — Es folgt der ſogenannte hohe Styl, vor Allen durch Phidias vertreten. Es iſt der Styl des Ideals in näherer hiſtoriſcher Beſtimmtheit. Das ſubjective Kunſtleben hat ſich mit dem objectiven Momente zum Gleichgewichte durchdrungen: der Künſtler gießt dem Gegenſtande das ganze warme Leben der eigenen, aber von dem weiten und mächtigen Gehalte der Idee erfüllten Bruſt ein, verleiht ihrer Geſtalt die ganze Wärme und freie Zufälligkeit der Natur, ohne je die zarte Linie zu überſchreiten, die zur gemeinen Natur führt, gibt durch vollendete Herrſchaft über das Material, die ſich namentlich in dem ſchwungvollen Fluß der Umriſſe ausſpricht, dem innern Bilde die reine Erſcheinung, und dieſe zeigt mild und freundlich und doch bedürfnißlos ſelig und erhaben in ſich dem Zuſchauer, daß er ſeine ganze edlere Menſchheit in ihr wiederfindet, in ihr bei ſich iſt. Winkelmann hat dieſen Styl als den der erhabenen Grazie bezeichnet und leitet ſeine Unterſcheidung einer doppelten Grazie mit den Worten ein: „wenn der Grundſatz des hohen Styls geweſen iſt, das Geſicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen, in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzuſtellen, ſo war eine gewiſſe Grazie nicht geſucht, auch nicht anzubringen“, und nun nennt er zuerſt jene erhabene Grazie, die „von höherer Geburt wie die himmliſche Venus, von der Harmonie gebildet, beſtändig und unveränderlich iſt, wie die ewigen Geſetze von dieſer; eine Geſellinn der Götter iſt ſie ſich ſelbſt genugſam, bietet ſich nicht an, ſondern will geſucht werden; mit den Weiſen allein unterhält ſie ſich und dem Pöbel erſcheint ſie ſtörriſch und unfreundlich; ſie verſchließet in ſich die Bewegungen der Seele und nähert ſich der ſeeligen Stille der göttlichen Natur.“ — Die dritte Entwicklungsform des Styls nun trägt den Charakter einer volleren Ausbildung des Subjectiven, zunächſt in berechtigter Weiſe, dann ſichtbar an der Schwelle anlangend, jenſeits welcher die Subjectivität auf Koſten des objectiven Ernſtes ſich geltend macht, endlich ſie überſchreitend. Der Künſtler, in eine aufgeregtere, ſubjectiver gebildete Welt geſtellt, theilt dem Gegenſtande ein reicheres, vielſeitiger entfaltetes inneres Leben mit, er greift in der ſinnlichen Darſtellung tiefer in die Fülle lebendiger Reize, welche das Naturſchöne darbietet, das Material wird noch ungleich runder, weicher, fließender, als zuvor, behandelt und dadurch die höchſte Virtuoſität der Technik an den Tag gelegt, das Kunſtwerk wendet ſich vertrauter, holder, entgegenkommender zu dem Zuſchauer. Dieſer ganze Schritt hält ſich vorerſt in den Grenzen ächter Idealität. Jene zweite Grazie, welche

Winkelmann unterſcheidet und als den Genius dieſes Styls aufführt, „läßt ſich herunter von ihrer Hohheit und macht ſich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf ſie werfen, theilhaftig, ſie iſt nicht begierig, zu gefallen, ſondern nur, nicht unerkannt zu bleiben; — das Mannigfaltige und die mehrere Verſchiedenheit des Ausdrucks thut der Harmonie und der Großheit in dem ſchönen Style keinen Eintrag: die Seele äußert ſich nur wie unter einer ſtillen Fläche des Waſſers und tritt niemals mit Ungeſtüm hervor, in Vorſtellung des Leidens bleibt die größte Pein verſchloſſen, wie im Laokoon, und die Freude ſchwebet wie eine ſanfte Luft, die kaum die Blätter rühret, auf dem Geſichte einer Leukothea“ u. ſ. w. Wenn Winkelmann dieſe erſte, reine Stufe des dritten Styls den ſchönen Styl nennt, ſo führt dieß auf eine Unterſcheidung, die wir in Th. I §. 73, 1. 231, 1. aufgeſtellt haben. Was wir die Grazie des ganzen Schönen nannten, welches das Erhabene als ein noch ruhendes in ſich ſchließt, iſt die erhabene, himmliſche Grazie, die Winkelmann dem Style des Phidias beilegt; was wir eine Abzweigung derſelben nannten, die Grazie des einfach Schönen, das neben und gegenüber dem aus jener ruhigen Einheit entlaſſenen Erhabenen eine ſanftere, lieblichere, herablaſſendere Form annimmt, iſt die zweite Grazie in der Unterſcheidung Winkelmanns, die Grazie eines Skopas und Praxiteles, die ja auch das Tragiſche (Gruppe der Niobiden) mit ſeiner furchtbaren Grazie und das Komiſche mit ſeiner „ungezogenen“ Grazie (bacchiſcher Kreis) aus jener ruhigen erſten Einheit herausgebildet haben: das Reizende, noch im edeln Sinn, gegenüber dem Rührenden, das ebenfalls noch im edeln tragiſchen Geiſt auftritt, und dem Komiſchen. Allein dieſe zweite Grazie des einfach Schönen theilt ſich noch einmal: ihre erſte Geſtalt, obwohl nicht von der das Erhabene in ſich ſchließenden Hohheit, wie der Titanenbezwinger Zeus, ſondern weiblich ſanfter, hat doch noch jene Großheit und Mächtigkeit, wie ſie ſich in einer Venus von Melos darſtellt, gegenüber einer andern Form, die Winkelmann die kindliche Grazie nennt, gegenüber den Eros- und anderen Knabengeſtalten, den (edleren) Faunen deſſelben Styls und noch mehr gegenüber den ſpäteren Bildungen der Liebesgöttin, wie der Mediceiſchen und der *Καλλίπυγος*. Der dritte Styl wiederholt alſo relativ den Gegenſatz der erhabenen und einfach ſchönen Grazie innerhalb der letztern. Dieſer Styl geht nun aber unaufhaltſam über in die Formen der Ausartung, die der §. bezeichnet, und die, in Werken der ſpäteren griechiſchen Schulen wie einem Laokoon, Apoll von Belvedere erſt als zarter Anflug einer theatraliſchen Wirkung angedeutet, nach der Verpflanzung in die römiſche Welt grell hervortreten. Ueber das ganze Werk iſt nun der Ausdruck des Wiſſens um den Zuſchauer ergoſſen, es lockt, es lächelt ihn an oder macht ſich durch einen leidenſchaftlichen Wurf intereſſant, der Effect iſt Zweck, die Grazie wird zum Sinnenreiz, der gefälligen Ausbildung des Einzelnen die Strenge der Compoſition geopfert, die Idee unter prachtvoller Ueberladung erſtickt, an die Stelle des innerlich Großen das äußerlich Coloſſale geſetzt. Alle dieſe Züge haben in dem Uebergewichte des Subjectiven über das objective Gewicht der Sache ihren ſchließlichen Grund und faſſen ſich im Begriffe der Manier zuſammen. Wir müſſen hier nur Eines der ausgeſprochenen Merkmale näher ins Auge faſſen: das „Fortgehen bis an die äſthetiſche Grenze der Naturtreue“ und den „Naturalismus.“ Es hat dieß zunächſt den doppelten Sinn, daß mehr Stoff aus der wirklichen Welt und Geſchichte in den Kreis der Kunſt gezogen wird (Lyſippus: Alexander und ſeine Helden, Schule von Pergamon: Keltenſchlachten) und daß mehrere Seiten der Erſcheinung des Naturſchönen in die Darſtellung aufgenommen werden, als der frühere Styl mit dem Adel des Ideals vereinbar hielt (Porträtzüge, Adern, Sehnen, Muskelbildungen); dieß führt ſpäter dahin, daß die gemeine Natur ohne Idealität ſich eindrängt, was hier Naturalismus heißt. Allein in dieſer Wendung liegt allerdings von der andern Seite der Keim eines neuen Ideals, alſo Styls, genau, wie in der altniederländiſchen Malerei in derſelben Aufnahme des Porträt- und Genre-artigen in das religiöſe Ideal mit dem Verfalle des letzteren zugleich der Aufgang eines neuen ſich kund gibt. Dieß zugleich ein Zug zur Erläuterung jener obigen Bemerkung über „verſchiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung“ u. ſ. w. — Uebrigens haben wir hier die Hauptzüge der Geſchichte der griechiſchen Plaſtik als einer prototypiſch exemplariſchen, abſolut inſtructiven Entwicklung zu Grunde gelegt, daſſelbe Geſetz an der griechiſchen Baukunſt und Dichtkunſt (Aeſchylos, Sophokles, Euripides und Ariſtophanes) nachzuweiſen wäre leicht und die höchſt intereſſante Parallele der Geſchichte der Malerei in Italien hat ſchon Winkelmann berührt.

5.

Der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte.

§. 532.

Die Kunſt kann nicht als abſtract Allgemeines wirklich ſein, ſondern muß ſich in Künſte und deren Zweige gliedern. Hiedurch erhält der Begriff des Styls eine neue Bedeutung: er bezeichnet die Auffaſſung, wie ſie der einzelnen Kunſt und einem einzelnen ihrer Zweige zu Grunde liegend ſich in einer beſtimmten Technik niederlegt und ſtehend conſtituirt. Ein beſonderer Accent

fällt auf den ſo gewendeten Stylbegriff, wenn die Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe einer Kunſt auf eine andere oder eines Kunſtzweigs auf einen andern übergetragen wird, was auf berechtigte oder unberechtigte Weiſe geſchehen kann. Der Ausdruck Styliſiren enthält daher bald ein Lob, bald einen Tadel. Das Wort Manier bezeichnet nun rein techniſch die untergeordneten Verſchiedenheiten in der Behandlung des Materials.

Hier erſt iſt Rumohrs Beſtimmung des Stylbegriffs zu beurtheilen. Was wir nämlich hier als deſſen letzte Bedeutung aufführen, darin ſieht er die ganze Bedeutung deſſelben erſchöpft, ſo daß er unter Styl im intenſivſten Sinne des Worts nichts Anderes verſteht, als ein „zur Gewohnheit gediehenes ſich Fügen in die innern Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner ſeine Geſtalten wirklich bildet, der Maler ſie erſcheinen macht" (Ital. Forſch. Th. I S. 87 ff.). Daß der Künſtler, der Styl hat, weſentlich den Geſetzen ſeines Materials ſich fügt, haben wir in unſerer Darſtellung des individuellen Stylbegriffs (§. 527) nur deßwegen nicht beſonders hervorgehoben, weil es ſich von ſelbſt ergeben muß, wenn die Beſtimmung des Styls als des Idealen, wie es zur techniſchen Gewöhnung geworden, zuſammengefaßt wird mit dem weiteren Satze, daß die verſchiedenen Arten der Phantaſie in verſchiedenem Material ihre Auffaſſung niederlegen und daß daraus die verſchiedenen Künſte entſtehen. Die Objectivität, die den Charakter des Styls begründet, muß ja natürlich von innen herausgehen in die Behandlung des Materials nicht nur im Sinne einer habituellen Großartigkeit der Technik überhaupt, ſondern auch ſpezieller im Sinne einer ernſten Unterordnung unter die Bedingungen eines ſpeziellen Materials, als ein „ſich Fügen" u. ſ. w. Nun iſt es aber ganz ſeltſam, daß Rumohr die Objectivität des Styls in dieſer ſeiner Aeußerung ganz trennt von ihrem innern Grunde, der Objectivität der Auffaſſung; ſie entſpringe, ſagt er, nicht aus einer beſtimmten Richtung und Erhebung des Geiſtes, ſondern einzig aus einem richtigen, aber nothwendig beſcheidenen und nüchternen Gefühle einer äußern Beſchränkung der Kunſt durch den derben, in ſeinem Verhältniß zum Künſtler geſtaltfreien (rohen) Stoff. Was hier richtig, beſcheiden, nüchtern heißt, iſt vielmehr ein gewaltiges, großartiges Erfaſſen der Bedingungen des Materials ſchon in der Geſtaltung des innern Bildes und dann in der Ausführung, ein freies Unterwerfen, ein Wollen, denn wer heißt mich denn Stein oder Farbe wählen, wenn ich nicht will? Dieſes Wollen muß aber freilich zur Gewohnheit und innern Disciplin werden. Rumohr leitet nun aus den Bedingungen des Materials die Compoſitions- und Darſtellungs-Geſetze für den Bildner und Maler ab, was in die beſondere Kunſtlehre gehört; daß er von Styl nur in Beziehung auf zwei Künſte redet, iſt übrigens eine weitere unbegründete Verengung des Styl-Begriffs. Wenn dagegen wir dieſen Begriff hier in einer neuen Bedeutung aufführen, ſo kann dieſe zunächſt keine andre ſein, als: die jeder Kunſt zukommende Behandlungsweiſe des Materials als eine durch ihre nothwendigen Bedingungen feſtgeſtellte gewohnheitsmäßige Uebung; eine Bedeutung, die von der Intenſität der früheren vorerſt ganz wieder abſieht und darin auch von Rumohrs Begriffsbeſtimmung noch verſchieden iſt, denn dieſe nimmt das Wort Styl allerdings in dem intenſiven Sinn, worin der Ausdruck ein Lob des Künſtlers enthält (wiewohl ſie das Lobenswerthe zu äußerlich deutet, zu ſehr bloß negativ auffaßt); Styl bedeutet uns jetzt zunächſt ohne alle Emphaſe das Verfahren einer einzelnen Kunſt und eines einzelnen Zweigs derſelben: Architekturſtyl (Pallaſtſtyl, Kirchenſtyl), Styl der Bildhauerei (Genre-Styl, heroiſcher Styl u. ſ. w.), Styl der Malerei (hiſtoriſcher Styl, Genre-Styl, Landſchaftſtyl), Muſik-Styl (Kirchenſtyl, Styl des Oratoriums, Kammerſtyl u. ſ. w.), Styl der Poeſie (epiſcher, lyriſcher, dramatiſcher). Wie wir nun oben, als wir vom Innern ausgiengen, das ſich Fügen unter die techniſchen Bedingungen miteinverſtanden, ſo iſt jetzt, da wir bei dem Aeußern ſtehen, vorausgeſetzt, daß der Einzelne ſich ſeinen Bedingungen aus innerem Wollen füge. Es liegt darauf, weil es eben vorausgeſetzt iſt, zunächſt kein Accent; allein man ſieht leicht, daß ein ſolcher alsbald eintreten muß, denn offenbar redet man von dem Styl einer Kunſt oder eines Kunſtzweigs, ſtatt einfach: Baukunſt, Kirchenbaukunſt u. ſ. w. zu ſagen, namentlich dann, wenn durch einen Contraſt ein Schlaglicht auf die aus der geiſtigen Auffaſſung fließenden techniſchen Bedingungen fällt, und dieß geſchieht vor Allem, wenn die Auffaſſungs- und Verfahrensweiſe der einen Kunſt auf die andere oder des einen Kunſtzweigs auf den andern übergetragen wird. Durch den Schlußſatz von §. 404 iſt auf dieſe Uebertragung vorbereitet. Nun erhält der Begriff wieder eine Emphaſe, enthält Lob oder Tadel. Wann das Eine oder Andere begründet ſei, iſt in abstracto nicht auszumachen, dieß gehört in die ſpezielle Kunſtlehre. Nur einige Beiſpiele: wie die Aegyptier die Bildhauerei architektoniſch behandeln, iſt dieß ein tiefer Mangel, dagegen gibt es in mehrfachem Sinn eine ganz edle und freie architektoniſche Behandlung der menſchlichen und thieriſchen Geſtalt, nicht blos in Karyatiden und heraldiſchen Thieren, ſondern auch bei höherer Aufgabe. Bernini hat die Plaſtik maleriſch behandelt im Sinn der übelſten Effecthaſcherei, das Mittelalter hat dieß in anderem und hiſtoriſch berechtigtem Sinne gethan. In der Malerei kann architektoniſcher Styl in berechtigter oder unberechtigter Weiſe ſich geltend machen, ebenſo plaſtiſcher Styl. Umgekehrt kann die Architektur in plaſtiſchem oder maleriſchem Styl behandelt werden mit Fug oder Unfug. So geht es durch alle Künſte, die Uebertragungsweiſen ſind äußerſt mannigfaltig. Die Zweideutigkeit, wie ſie durch die nur in concreto lösbare Ungewißheit entſteht, ob die Uebertragung eine gute oder eine verkehrte ſei, zeigt ſich in dem ſchwankenden Gebrauche des Zeitworts Styliſiren. Man bezeichnet damit eine Erhöhung der Formen in das Mächtige, Schwungvolle, den Ausdruck des Individuellen ſtreng Beſchränkende des großen Styls, allein man hat zugleich die beſondere Haltung im Auge, die dieſer Styl in einem Werke annimmt, das einer Kunſt oder einem Kunſtzweige angehört, welche weniger ſtarke, maſſige, ſtrenge Formen als derſelbe mit ſich bringt, zuzulaßen ſcheinen. Styliſirte Blumen z. B. ſind auf architektoniſche Regelmäßigkeit und Symmetrie reduzirt: Blumen, wie ſich dieß für die Ornamentik, doch nicht unter allen Umſtänden in gleichem Grade, eignet; eine ſtyliſirte Figur in der Malerei iſt eine ſolche, welche in der Zeichnung ſich einer plaſtiſch ſtrengern, weniger individuellen Behandlung nähert; ein ſtyliſirtes Gewand iſt ein ſolches, dem man ebenfalls im Sinne der Plaſtik alles Zufällige, Unbeſtimmte, Kleine, Dünne genommen hat, u. ſ. w. Man drückt durch das Wort Styliſiren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich iſt, ob ſie *dieſer* Kunſt, *dieſem* Kunſtzweige zuſage, ob ſie nicht vielleicht in einem gewiſſen Sinn zu *ſchön*, auf Koſten der Individualität ſchön, genauer betrachtet alſo allerdings (da das Schöne ſich in jeder Kunſt ſeine beſtimmte Geſtalt gibt und ein Schönes außer dieſen Bedingungen nicht exiſtirt) *nicht wahrhaft ſchön* ſei. Die Entſcheidung bleibt aber noch ausgeſtellt. Leop. Robert hat italieniſchen Genre-Stoff im großen Style des hiſtoriſchen Gemäldes behandelt, Göthe hat in Hermann und Dorothea die Idylle in den Styl des Epos gehoben und Stellen wie die, wo der Geiſtliche den Richter der flüchtigen Gemeinde wie einen der älteſten Führer, die durch Wüſten und Irren vertriebene Völker geleitet, wie Joſua oder wie Moſes anſchaut, Stellen wie die, wo Hermanns und Dorotheas hohe Geſtalten durch das Korn ſchreiten, ſind im ächt Homeriſchen Sinne gefühlt; in den Genreſtyl von Wallenſteins Lager ragt der hohe tragiſche herein und der erſte Küraſſier wächst durch die Großheit, womit er den Geiſt des Soldatenthums ausſpricht, hoch empor in den heroiſchen Styl. Dieß heißt Styliſiren im edelſten und berechtigtſten Sinne des Worts. Dagegen haben die Meiſter der ſog. hiſtoriſchen Landſchaft zu viel ſtyliſirt, d. h. in ihrer plaſtiſch architektoniſchen Weiſe zu viel von der individuellen Phyſiognomie der örtlichen Natur ausgelöſcht, M. Angelo, Karſtens, Wächter haben in den Figuren das Maleriſche zu ſehr plaſtiſch ſtyliſirt, in anderer Weiſe R. Mengs. — Der Schluß des §. hebt noch hervor, daß Manier im jetzigen Zuſammenhang ganz einfach und untergeordnet gewiſſe Unterſchiede des techniſchen Verfahrens bezeichnet: ſo im Kupferſtich Schraffir-, Punctir-Manier Radir-Manier u. ſ. w. Dieß iſt die urſprüngliche Bedeutung des Wort (maniera Handführung). Ein Anſatz zu intenſiverem Sinne liegt allerdings auch in dieſem unſchuldigſten Gebrauche des Ausdrucks; denn wie e Styl-Uebertragungen gibt, ſo gute und üble Manier-Uebertragungen: Verbindung des Stichels mit Aezen und Radiren iſt zu einer guten Wirkung vielfach nöthig, es kann aber auch z. B. eine beſtimmte Landſchaf ſich zur Radirmanier eignen und iſt doch in einer andern behandelt, da liegt der Fehler ſchon in der Auffaſſung und das Wort Manier kann nun ſo angewendet werden, daß bereits ein Urtheil darin liegt.

B.

Die Theilung der Kunſt in Künſte.

a.

Das Prinzip der Theilung.

α.

Die Haupteintheilung.

§. 533.

**Der Grund der innern Nothwendigkeit jener Theilung der Kunſt (§. 532) 1
liegt zunächſt in der ſinnlichen Ausſchließlichkeit des Materials (§. 517).
Jedes Material kann nur gewiſſe Erſcheinungsſeiten des Naturſchönen und einen
gewiſſen Inhalt der Idee in ſich aufnehmen. Als das Organ des ganzen
Schönen muß die Phantaſie dieſe Schranke zu überwinden ſtreben und daher je
das beengendere Material mit dem vertauſchen, in welchem das Leben der
Erſcheinung umfaſſender und tiefer zur Darſtellung gebracht werden kann, und
dieſes Suchen ſo lange fortſetzen, bis ſie in einem gewiſſen Sinn alles Material
abwirft und zugleich mit dem reinen Schein den vollen Schein zu geben
vermag. Die überſtiegenen Stufen ſind aber darum nicht aufgehoben, denn die 2
Beſchränkung bedingt die Vollkommenheit und der Gewinn im Fortgang iſt
nach der andern Seite ein Verluſt.**

1. Zuerſt eine Bemerkung zu den Ueberſchriften. Unter den „Künſten" in der Haupt-Aufſchrift ſind auch die Zweige jeder einzelnen Kunſt verſtanden, was wohl keinem Widerſpruch unterliegt, da auch im einzelnen Zweige das ganze Weſen einer beſondern Kunſt ſich niederlegt. Statt „das Prinzip der Theilung" wäre genauer zu ſetzen: das Prinzip und

die untergeordneten Prinzipien, denn man wird ſehen, daß in der Eintheilung der Zweige zu dem oberſten Eintheilungsgrund ſecundäre Eintheilungsgründe mehr äußerlich hinzutreten. Die Nothwendigkeit der Kürze in Aufſchriften erlaubt aber das Anſinnen, mit dem allgemeinen Ausdruck: das Prinzip einen Begriff zu verbinden, der die Grenze in dieſem Sinn offen läßt. — Die Nothwendigkeit nun, daß die Kunſt in eine Mehrheit ſelbſtändiger Formen auseinandertrete, iſt in §. 532 als eine vorausgeſetzte ausgeſprochen. Der Ausgangspunct für den Nachweis dieſer Nothwendigkeit liegt zunächſt einfach in dem Charakter der ſinnlichen Ausſchließlichkeit, den das Material trägt. Die Phantaſie iſt das Organ des Schönen in ſeinem ganzen Umfang, ſowohl nach dem Ideengehalt, als nach der weiten Welt der Erſcheinungsformen. Will ſie ſich als Kunſt verwirklichen, ſo muß ſie zu einem Materiale greifen. Jedes Material aber hat ſeine unüberſteigliche Grenze; in Stein und Erz läßt ſich nur dieß und auf dieſe Weiſe ſagen, in Farbe mehr, aber wieder nicht Alles u. ſ. f. Dieſe Schranke iſt aber in der Phantaſie nothwendig Eins mit dem Drang ihrer Ueberwindung. Das Geſetz dieſer Fortbewegung kann zunächſt beſtimmt werden als Geſetz eines Suchens nach der am meiſten ſprechenden Form, d. h. der geiſtig tiefſten, umfaſſendſten, ausdrucksvollſten, oder man kann vorerſt die Formel aufſtellen: der Eintheilungsgrund der Künſte iſt der Grad ihrer Geiſtigkeit (innerhalb des Sinnlichen). In der Sprache der Aeſthetik aber heißt das Geiſtige reiner Schein; dieſer ſetzt (vergl. §. 54) die völlige Abſtraction vom Durchſchnitt voraus und wird ſchließlich nur da eintreten, wo wirklich alles Material abgeworfen iſt; „in einem gewiſſen Sinne“ ſagt der §.: in welchem, dieß wird ſich zeigen. Der reine Schein iſt aber auch der vollere, d. h. der umfaſſendere, denn da das Material den Charakter der Ausſchließlichkeit hat, ſo wird die Kunſt erſt dann Alles ſagen können, was ſie zu ſagen hat, wenn ſie auf alles Material verzichtet. Wenn wir die Reihe der Künſte demgemäß als eine aufſteigende Stufenfolge faſſen, deren treibendes Geſetz dieſer Drang der Fortbewegung iſt, ſo haben wir uns bereits gegen die gemeine Logik erklärt, welche den älteren Eintheilungen zu Grunde liegt. Die Maſſe der Kunſt wird hier in Künſte zerſchnitten, die ohne inneres Band nebeneinanderliegen; richtiger, man findet die Stücke vor und ſubſumirt ſie unter gewiſſe Kategorien: Mittheilungsmittel: Geſtalt, Ton; Organ der Aufnahme: Geſicht, Gehör; Grundform der Anſchauung: Raum, Zeit; ſo entſtand die Eintheilung in bildende und toniſche Künſte. Wir werden dieſe veraltete Eintheilung noch von andern Seiten prüfen müſſen; zunächſt werfen wir ihr nur den Mangel innerer Einheit vor. Unſere organiſch verbindende Auffaſſung kann nicht ſo verſtanden werden, als denken wir an ein

Durchlaufen der Stufen durch das Individuum. Die Phantaſie iſt ja ein Großes und Allgemeines, wie die Natur, welche die Stufen ihres Lebens als ſelbſtändig bleibende hinſtellt, wiewohl die höhere die tiefere widerlegt; ſie führt Ein Individuum ſo wenig durch alle Formen, als dieſe den einzelnen Vogel zum Säugethier fortbildet. Die Stufen in der Natur dauern als geſchloßene Reiche, Gattungen, Arten nebeneinander, jede Stufe iſt zugleich die ganze Natur; ſo iſt jede Kunſt implicite die ganze Kunſt. Es liegen zwei Beziehungen vor: jede Kunſt als eine Welt für ſich und jede Kunſt verglichen mit der ganzen explicite gedachten Aufgabe der Kunſt; die zweite Beziehung bringt den Mangel der einzelnen Kunſt zu Tage und führt den Standpunct des Werthverhältniſſes in Vergleichung mit den andern Künſten herein. Beide Beziehungen haben ihre Wahrheit und Geltung; wir werden übrigens die zweite in eine beſtimmtere Anſchauung ſich aufheben ſehen. Im Großen aber ſtellt ſich das Stufenverhältniß allerdings bis zu einer gewiſſen Grenze wirklich als eine hiſtoriſche Aufeinanderfolge dar; welches dieſe Grenze ſei, muß ſich zeigen. Zunächſt fragt ſich noch, ob nicht der Gang von oben nach unten dem von unten nach oben vorzuziehen ſei, wie z. B. Solger gethan hat, der mit der Poeſie anfängt. Auf den erſten Blick ſcheint es, als ob zwiſchen beiden Wegen die Wahl unbeſtimmbar frei ſtehen müſſe: es kann, könnte man ſagen, als gleichgültig betrachtet werden, ob ich von der Poeſie als der adäquateſten Erſcheinung der Kunſt ausgehe und abſteigend die andern Künſte als die projicirte, in Momente aufgelöste Dichtkunſt (wie Oken das organiſche Reich als den projicirten Menſchen) abwickle, oder aufſteigend in der Poeſie die disjecta membra ſammle. Für die Wahl des erſteren Wegs könnte nun ein Grund in der Geſchichte gefunden werden, denn die Poeſie (und Muſik) iſt allen andern Künſten vorangegangen; allein damit iſt (um die Frage nach dem empiriſchen Beweiſe für die logiſch abſteigende Reihenfolge der übrigen Künſte zu übergehen) nicht bewieſen, daß die Dichtkunſt in der Zeit, wo ſie den andern Künſten voraneilte, der adäquateſte Ausdruck des Kunſtlebens geweſen ſei, im Gegentheile läßt ſich leicht zeigen, daß ſie die ächt moderne Kunſt iſt, welche alle andern überleben wird, alſo hiſtoriſch die letzte. Dieſer Satz iſt freilich nicht mehr bloß empiriſch, ſondern enthält bereits einen Schluß aus dem Weſen, und aus dieſem muß überhaupt der Entſcheidungsgrund fließen. Er ergibt ſich mit der folgenden Anmerkung.

2. Da die Kunſt ein geiſtiges, freies Thun iſt, warum ergreift ſie nicht ſogleich und allein das vollkommenſte Darſtellungsmittel? Warum bindet ſie ſich an das engere? Deßwegen, weil das Erſcheinungsleben des Naturſchönen für ſeine einzelnen Momente eine beſondere und ſelbſtändige Ausbildung fordert, damit Alles erſchöpft werde, was in ihm liegt. Die

Theilung der Kräfte iſt es, die das für ſich bearbeitete Glied des ganzen Umfangs der Thätigkeiten zur Vollkommenheit bringt; ſo iſt es auch in der Kunſt: die höhere und umfaſſendere Stufe nimmt wohl in ſich auf, was durch dieſe Kraft der Einſeitigkeit in der engeren gewonnen iſt, allein da das Gewonnene nun zum Moment in einem reicheren Umfange herabgeſetzt iſt, hat es nicht mehr die Fülle, wie da, wo das ganze Weſen einer einzelnen Kunſt ſich in dieſe Seite legte. So kann die Poeſie nur in einem gewiſſen beſchränkten Sinne Geſtalten bilden und malen, genau wie der Menſch zwar der feinſte Auszug der Kräfte des Thierreichs iſt, aber die Schärfe der einzelnen Kräfte, wie ſie in den Thieren auseinandergelegt ſind, in dieſem höchſten Sammelpuncte, der zugleich eine ſpecifiſch neue Welt eröffnet, zu Gunſten der geiſtigen Einheit weſentlich abgeſchwächt erſcheint. Dieß iſt nun auch der Entſcheidungsgrund für die aufſteigende Darſtellung. Geht man umgekehrt, ſo iſt das Engere und Einſeitigere ſchon als bloßes Moment erkannt und kann nicht mehr zu ſeinem Rechte kommen; was nachher Glied eines reicheren Ganzen wird, muß zuerſt als Einziges, Ganzes erſcheinen, um Alles entwickeln zu können, was in ihm liegt; die reichere und geiſtigere Form muß erkannt werden als ſtehend auf der Schulter deſſen, was vorher als Ganzes erſchien und nun in ihm depotenzirt iſt. Die genetiſche Wiſſenſchaft löst nicht auf, verdünnt nicht das Dichte, ſondern baut auf und ſammelt an. Die bildenden Künſte ſind nicht eine verkommene, die Muſik iſt nicht eine zerfloſſene Dichtkunſt, ſondern die Dichtkunſt iſt die um ein geiſtiges Centrum ſich bewegende Einheit aller dieſer Künſte.

§. 534.

Hiemit iſt der Theilungsgrund bereits in den Geiſt verlegt; derſelbe muß aber, da der Ausgang von dem Charakter des Ausſchließlichen, den alles Sinnliche trägt (§. 533), hiedurch nicht aufgehoben ſein kann, näher in der innern Sinnlichkeit der Phantaſie liegen; nur als ergriffen von dieſer könnte das Material und das phyſiſche Geſetz, unter dem es ſteht, den Grund der Theilung der Kunſt in Künſte enthalten. Allein die innere Sinnlichkeit der Phantaſie iſt eine doppelte: ſie bindet ſich theils an die wirkliche Erſcheinung, theils wirft ſie dieſes Band ab, um ſich nur innerhalb ihrer ſelbſt zu bewegen. An dem Puncte, wo dieſe Befreiung eintritt, erliſcht alſo die Bedeutung des Material-Unterſchieds für die Eintheilung völlig und weicht dem neuen Theilungs-Prinzip dieſer zweifachen Art der Phantaſie. So treten zunächſt zwei Kunſtformen auf.

Wer zwingt denn den Künſtler, ſo mußten wir ſchon zu §. 532 fragen, den Stein, das Erz, die Farbe u. ſ. w. zu wählen? Dieſe einfache Frage hat ſich die gemeine Logik nicht aufgeworfen, indem ſie das Darſtellungsmittel, Material, Organ, Grundform der Anſchauung (Raum und Zeit) zum Theilungsprinzip erhob und nun bildende und toniſche Künſte (andere dreitheilige Unterſcheidungen auf demſelben Standpuncte werden ſpäter zur Sprache kommen) unterſchied. Wir werfen jedoch dieſes veraltete Verfahren nicht einfach weg, ſondern verbeſſern es vorerſt dahin, daß nur nicht das Darſtellungsmittel an ſich den Eintheilungsgrund zu bilden hat, ſondern die Sinnlichkeit, wie ſie ſich in den Geiſt hineinerſtreckt und das ihr entſprechende Material ergreift. Dadurch erſt wird auch eine Gliederung innerhalb der einzelnen Kategorien des Materials möglich, welche jenen alten Eintheilungen ganz fehlte: es läßt ſich nun zeigen, warum es dreierlei bildende Künſte, alle in körperlich ausgedehntem, bewegungsloſem, aber verſchiedenem Material darſtellend, geben muß, und es wird im Folgenden gezeigt werden. Die Muſik hat ihr ſinnliches Material im Tone, der ebenfalls noch einen Körper, dem er abgewonnen wird, vorausſetzt. Allein ganz erliſcht das Recht dieſer Eintheilungsweiſe bei der Poeſie; denn daß ſie mit der Muſik nicht (unter der Kategorie der toniſchen Künſte, Künſte der Zeit) coordinirt werden kann, leuchtet ſelbſt vor der Beweisführung ein, da Jeder weiß, daß das Wort der Poeſie nicht das iſt, was der Muſik der Ton. Die Poeſie iſt es ja aber, die „in gewiſſem Sinn“ gar kein Material hat; die alte Eintheilung hatte durchaus keinen Ort für ſie. Es muß alſo eine doppelte Art der innerlich geſetzten Sinnlichkeit geben: eine ſolche, die wirklich das ihrer Anſchauungsweiſe entſprechende körperliche Sein nicht entbehren kann, und eine ſolche, die in ſich bleibt, die auch in bloß vorgeſtelltem Stein, Farbe, Ton darſtellen kann und nichts vorausſetzt, als daß der, an den ſie ſich wendet, dieſelbe Vorſtellung in ſich erzeugen könne. Nunmehr beſchränkt ſich jener verbeſſerte, vom Material genommene Eintheilungsgrund auf die Künſte außer der Poeſie, er theilt nur Eines von zwei Feldern, die nun vor uns liegen, und der höhere Theilungsgrund für die zunächſt auftretende Zweizahl iſt der Unterſchied zwiſchen einer auf den entſprechenden Körper bezogenen und einer rein innerlichen Sinnlichkeit des Geiſtes; alſo der des Realen und Idealen. Auf dieſes Schellingiſche Theilungsprinzip gründet denn **Solger** ſeine Grundeintheilung. Er hat (Vorleſ. über Aeſth. herausg. v. Heyſe S. 259) richtig erkannt, daß für die Poeſie die Sprache nicht Darſtellungsmedium iſt wie für die andern Künſte ihr Material, er faßt ſie als die Kunſt der reinen, das Mannigfaltige aus ſich erzeugenden, ganzen Idee, als die univerſelle Kunſt, und ſtellt ihr die andern Künſte gegenüber als den Ausdruck der in das Mannigfaltige der Wirklichkeit zerſpaltenen (weil an die wirklich ſinnliche Darſtellung gebundenen) Idee. Dieſe nennt er Kunſt im engern Sinn und ſtellt ſo den Gegenſatz Poeſie und Kunſt auf.

§. 535.

Allein außer der Kunſtform der rein innerlichen Sinnlichkeit wird eine Stufe auftreten müſſen, in welcher ſich der Moment der Ablöſung vom körperlichen Materiale als beſondere Kunſt fixirt, indem dieſes zur bloßen Bedingung eines zwar noch ſinnlichen, aber geiſtig frei bewegten Erſcheinungs-Elements herabgeſetzt iſt. Dadurch tritt an die Stelle der Zweizahl die Dreizahl. Die ſo entſtandene Eintheilung aber führt zurück auf die Arten der Phantaſie, wie ſie in §. 404 aufgeſtellt und aus dem Weſen der letzteren abgeleitet ſind.

Die ausübende Phantaſie kann von der Gebundenheit an ein körperliches Material zur freien Bewegung in ihrer eigenen idealen Sinnlichkeit keinen Sprung machen; es muß eine Mitte ſein, worin das körperliche Medium ſo eben verſchwindet und verſchwebt. Der Ton iſt für die Muſik bereits nicht mehr Material, wie es der ſchwere Körper für die bildende Kunſt iſt; ſie ſtellt keinen abgeſchloſſenen materiellen Gegenſtand mehr zwiſchen ſich und das Subject, dem ſie ſich mittheilt, der Ton iſt unmittelbar ihr Leben und ſchwingt ſich zu Ohr und Gemüth, ohne in der Mitte zwiſchen dieſem und dem Künſtler an einem Körper auszuruhen; er ſetzt einen feſten Körper voraus, dem er entlockt wird, aber im Entlocken hebt ſich deſſen Materialität in die geiſtige Zeitform auf. Aſt (Syſtem der Kunſtlehre u. ſ. w. §. 62 ff.) wendet ſogar die Schellingiſche Formel ſo an, daß er den Gegenſatz des Realen und Idealen in das Verhältniß zwiſchen bildender Kunſt und Muſik ſetzt; die Poeſie faßt er dann als höhere ideale Einheit beider, (wobei wir die zu bedeutende Stellung, die er der Orcheſtik als der realen Einheit beider gibt, überſehen können). Eine ganz ähnliche Auffaſſung wird ſich uns im Verlaufe bilden; hier vorerſt bleiben wir dabei, den Gegenſaz in dem Verhältniſſe der Poeſie zur bildenden übrigen Kunſt zu ſuchen, die Muſik aber als ſinnlich unſinnliche Kunſt, worin die bildenden Künſte ausklingen und die Poeſie ſich ankündigt, als die Halle zu faſſen, worin das Gemüth von der räumlichen Zerſtreuung der bildenden Künſte ſich ſammelt und auf den Eintritt einer geiſtig innerlichen Kunſt vorbereitet. Die Dreizahl, die uns nun entſteht, iſt es, mit welcher eine frühere Eintheilung im Syſteme ſich wieder öffnet und geltend macht; denn hier

wird es ſo klar: das Eintheilungsprinzip der Kunſt bildet die Verſchiedenheit der innern Organiſation der Phantaſie und unter den in §. 402—404 aufgeführten Arten der Phantaſie iſt es die in 404 dargeſtellte Reihe, worauf der Unterſchied der Künſte beruht. Dieſe Arten ſind: die bildende, auf das Auge organiſirte
die empfindende, auf das Gehör organiſirte
die dichtende, auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit geſtellte Phantaſie.

§. 536.

Dieſe Organiſation iſt zunächſt eine individuell zufällige, aber da ſie auf der Ordnung des Geiſtes in ſeiner Einheit mit der Natur ruht, verbindet die gleich organiſirten Individuen ein gemeinſchaftliches Geſetz nothwendiger Thätigkeit, welche als ſelbſtändige Macht ſich über ſie ſtellt und ſie zu ihrem Dienſte fordert. Dieſe Macht iſt die einzelne Kunſt und ſo gründet ſich auf die erſte Art der Organiſation die bildende Kunſt, auf die zweite die Kunſt der tönenden Empfindung oder die Tonkunſt, auf die dritte die Dichtkunſt

Ein vermittelnder Begriff muß zwiſchen die Art der Phantaſie und die auf ſie begründete Kunſt geſtellt werden. Die Arten der Phantaſie ſind zwar innerlich begründet auf die Momente der Phantaſie ſelbſt (vergl. §. 404), aber daraus folgt zunächſt nur, daß es immer Individuen geben wird, deren Phantaſie in der einen oder andern Weiſe organiſirt iſt; die unbeſtimmte Vielheit derſelben zerſtreut ſich ohne bindende Macht der Einheit. So verhält es ſich jedoch nur dem äußerlichen Scheine nach; die zerſtreute Vielheit iſt vielmehr von innen durch eine feſte Linie zuſammengehalten, denn die gleiche Organiſation hat zuſammenordnende, gemeinſchaftbildende Kraft, weil die verwandten Geiſter es fühlen, daß ein inneres Geſetz die verſchiedenen Formen der Beziehung des Geiſtes zur Natur (Organiſation auf das Auge u. ſ. w.) ebenſo fordert und hinſtellt, wie das organiſche Leben verſchiedene Thier-Gattungen bildet. Die wirkliche Thätigkeit der gleich organiſirten Einzelnen erhebt aber dieſen geheimnißvollen innern Zug zu einer wirklichen, conſtituirten, bindenden Macht. Was aus dem Zuſammentrag Vieler entſteht, iſt nicht mehr eine bloße Summe, ſondern wird zum Strome, der ſtärker iſt, als der Einzelne, zum Syſteme, das ihn in ſeine Kreiſe zieht. Die äußere Erſcheinung dieſer Macht iſt die Schule mit ihren Ueberlieferungen und Regeln, ihr tieferer Ausdruck die (zu dieſem Zweck ſchon hier zu erwähnende, im Verlauf abzuleitende) Gliederung jeder Kunſt in ihre Zweige, denen ſich, während ſie doch urſprünglich von Einzelnen erfunden ſcheinen, der Einzelne unwiderſtehlich einordnen muß. So erſt iſt der Uebergang des Begriffs: Art der Phantaſie in den Begriff: einzelne Kunſt motivirt und konnten nun die drei Hauptformen der Kunſt aufgeſtellt werden.

§. 537.

Dieſe Geſetzmäßigkeit führt aber weiter zurück auf ein höheres Geſetz und zwar auf das der Objectivität und Subjectivität, welches das ganze Syſtem beherrſcht und nunmehr im Gebiete der Kunſt ſich ſo wiederholt, daß die bildende Kunſt das Moment der Objectivität darſtellt und hiemit dem Naturſchönen entſpricht, die Kunſt der tönenden Empfindung das Moment der Subjectivität verwirklicht und ſo der Phantaſie entſpricht, in der Dichtkunſt aber, welche im Elemente der idealgeſetzten Sinnlichkeit die Wirkung aller andern Künſte vereinigt, als der ſubjectiv-objectiven Kunſt die Einheit der Gegenſätze, welche im ganzen Syſtem die Kunſt darſtellt, ſich concret wiederholt.

Als in §. 404 die dort aufgeſtellten Arten auf die Momente der Phantaſie ſelbſt gegründet wurden, war eigentlich bereits zu erkennen, daß dieß tiefer auf jenes Grundgeſetz weiſt, das ſchon im erſten Theile die Unterſchiede im Erhabenen und Komiſchen beherrſcht und im zweiten Theile den Gegenſatz des Naturſchönen, d. h. des objectiv gegebenen, und der Phantaſie, d. h. des ſubjectiv erzeugten Schönen hervortreibt, um ihn in der ſubjectiv-objectiven Wirklichkeit des Schönen, d. h. der Kunſt, als dem Inhalte des dritten Theils wieder aufzuheben; denn die Art der Phantaſie, welche, auf die Anſchauung geſtellt, bildend wirkt, iſt einleuchtend die objective, die auf die Empfindung geſtellte die ſubjective, die auf die ganze idealgeſetzte Sinnlichkeit gewieſene iſt die ſubjectiv-objective Form, indem ſie die in der bloßen Empfindung verklungene Geſtaltenwelt der erſten, objectiven Form wieder hervorruft, aber in dem innerlichen Elemente, das ſie, obwohl durch dieſes Hervorrufen weſentlich verändert, mit der ſubjectiven Form gemein hat. Dort wurde dieſe Zurückführung auf das oberſte Geſetz nur noch unterdrückt, weil vorher durch Eröffnung des dritten Theils klar werden ſollte, wie daſſelbe das ganze Syſtem beherrſcht, und weil die tiefere Begründung des innern Thuns der Phantaſie erſt in volles Licht tritt, wenn dieſes Thun ſich erſchließt, ſich im äußern Körper niederlegt, ſich auf den Ton und von da auf das reine Element des Malens mit Phantaſie in Phantaſie zurückzieht. Nun aber fällt dieſe höhere Beleuchtung von ſelbſt auf die Eintheiluug des ſubjectiven Organs der Kunſt in §. 404 und ebenhiemit noch weiter, nämlich auf die Momente der Phantaſie (§. 385 – 399), worauf dieſe Eintheilung gegründet iſt, zurück. In welchem Sinne die Poeſie ſubjectiv-objectiv iſt, konnte für jetzt nur angedeutet werden; die Kunſtlehre wird dieſe Andeutung zur klaren Ausführung erheben. Eine Ahnung, Spur von unſerer nunmehr tiefer begründeten Eintheilung zieht ſich durch die ganze Literatur der Aeſthetik; Kant iſt ihr mit ſeiner Unterſcheidung von drei Formen, deren eine in Worten, die andere in Gebärdung, die dritte in Tönen darſtellt, auf der Spur (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 51); ſelbſt Krug (Aeſth. §. 68) ſucht zu ſeiner Zweitheilung in plaſtiſche und toniſche Künſte ein vereinigendes Drittes, das er aber, nachdem er die Dichtkunſt zu den toniſchen Künſten geworfen, in den (nicht rein äſthetiſchen) mimiſchen ſucht; Aſt hätte unſere Eintheilung, wenn er nicht durch Zwiſchen-Einfügung der Orcheſtik als realer Einheit des Idealen und Realen ſeine Entwicklung trüben würde (vergl. zu §. 535). Gewonnen iſt nun zu der feſten Begründung der Eintheilung der Künſte die Abrundung des ganzen Syſtems: es geht in ſich zurück als erfüllter Kreis, verdichtet ſein Grundgeſetz, ſich in ſich wiederholend, zur immer concreteren Wirklichkeit, und dieſe Bewegung werden wir noch tiefer dringen ſehen.

§. 538.

Dieſe Dreitheilung erweitert ſich, ohne darum ihre grundgeſetzliche Geltung zu verlieren, zu einer Fünftheilung durch die reichgegliederte Organiſation der bildenden Phantaſie, deren Unterſchiede (§. 404) durch die im Weſen der objectiven Kunſtform gegründete Nothwendigkeit, in verſchiedenem Materiale darzuſtellen, in drei ſelbſtſtändigen Künſten ſich niederlegen: der Kunſt des meſſenden Sehens oder der Baukunſt, der Kunſt des taſtenden Sehens oder der Bildnerkunſt, der Kunſt des eigentlichen Sehens oder der Malerei; das Grundgeſetz wiederholt ſich in dieſer Theilung ſo, daß die ſubjectiv-objective Form in die Mitte, die objective jenſeits, die ſubjective dieſſeits fällt. Die Dichtkunſt aber wird als die abſolut ſubjectiv-objective Kunſt auch die Totalität der Kunſt ſein, alſo das Syſtem der Künſte in ſich wiederholen, aber die drei Formen, welche aus dieſer Theilung entſtehen, können ſich im Gebiete der idealgeſetzten Sinnlichkeit nicht zu ſelbſtändigen Künſten verdichten, ſondern erſcheinen nur als Zweige.

Vor der weiteren Ausführung, welche der Kunſtlehre vorbehalten iſt, kann vorläufig ſoviel ausgeſprochen werden: die Theilung der objectiven Kunſtform in drei ſelbſtändige Künſte iſt zunächſt darin begründet, daß in dem Gebiete, wo der wirkliche Körper das Material abgibt, eine weſentlich andere Anſchauung auch ein weſentlich anderes Material fordert und dadurch eine ſelbſtändig neue Kunſt bildet. So ſcheidet ſich zunächſt die Malerei, da ſie nur den Schein der wirklichen Körperlichkeit auf eine Fläche vermittelſt eines Materials legt, das nach ſeiner Körperlichkeit eigentlich gar nicht in Betracht kommt, von der Baukunſt und Plaſtik als eine ſelbſtändige Kunſt ab. Baukunſt und Plaſtik haben in gewiſſem Sinn ihr Material gemein: den ſchweren, in ſeiner wirklichen Ausdehnung geltenden Körper; die Baukunſt als Kunſt des meſſenden Sehens bildet ihn abſtract geometriſch, die Plaſtik als Kunſt des taſtenden Sehens, deſſen Gegenſtand die Welt der individuellen, organiſchen Oberflächen iſt, ſchafft ihn zur ſchönen, leiblich gediegenen Erſcheinung der Seele um; jenes iſt ſtrenge, dieſes ſubjectiv beſeelte Objectivität; die Malerei aber, eben weil ſie einen bloßen Schein von Ausdehnung auf die Fläche wirft, liegt der reinen Subjectivität der Muſik näher und bezeichnet den Uebergang der bildenden Kunſt in dieſe Form. Hier ſtellt alſo die Plaſtik offenbar die Mitte dar, während im ganzen Syſtem der Künſte das Subjectiv-Objective den Schlußpunct bildet; der Grund davon liegt in der eben genannten Bedeutung der Muſik ausgeſprochen: es iſt die Stellung der bildenden Kunſt auf der erſten Stufe des Syſtems, ihr Hinausweiſen, Hinaufdringen zur ſubjectiven Kunſtform, was hier die ſtreng objective Kunſt voran, die ſubjectiv-objective in die Mitte, die ſubjective (innerhalb des objectiven Gebiets) an die Grenze ſtellt. Warum die Muſik in ſo bedeutende Unterſchiede nicht auseinanderfällt, läßt ſich aus ihrer ſubjectiven Natur bereits errathen. Die Poeſie wiederholt als die Kunſt der ganzen ſich in ſich ſelbſt bewegenden Phantaſie in Epos, Lyrik, Drama die ganze Stufenfolge der Künſte in ſich, ebenhiemit aber das ganze Syſtem der Aeſthetik, denn das Epos iſt objectiv und entſpricht der bildenden Kunſt und im Syſteme dem Naturſchönen, die lyriſche Dichtung ſubjectiv und entſpricht der Muſik und im Syſteme der Phantaſie, das Drama ſubjectiv-objectiv und entſpricht der Poeſie ſelbſt und im Syſteme der Kunſt. Hiemit beſtätigt ſich die Schlußbemerkung zu §. 537, daß die Bewegung der Rückkehr des Syſtems in ſich noch tiefer dringen werde. Aber in dem geiſtig flüſſigen Elemente dieſer höchſten Kunſtform, die kein Material im gewöhnlichen Sinne mehr hat, werden dieſe Arten nicht zu ſelbſtändigen Kunſtformen; wenn wir ſie bloße Zweige nennen, ſo iſt damit der Uebergang zu der folgenden Untereintheilung der Künſte mit dem Vorbehalte gegeben, daß keine Kunſt einen ſo bedeutenden Formen Unterſchied entwickeln werde, wie dieſe, daß alſo die Zweige der andern Künſte nicht die bedeutende Stellung einnehmen, wodurch ſie dem entſprächen, was in anderem Gebiete in der Form von ſelbſtändigen Künſten auftritt, wie dieß bei den Arten der Poeſie der Fall iſt. Es zeigt ſich hier eine intereſſante

Verſchiebung der gemeinen Logik, ein Schwanken gewöhnlicher Eintheilung; denn entſprechend den Arten der Poeſie wäre die Theilung der bildenden Kunſt in Baukunſt, Plaſtik, Malerei eine Theilung in bloße Zweige, in Betracht der ſpezifiſchen Schärfe ihres Unterſchieds aber iſt ſie eine Theilung in ſelbſtändige Künſte, und umgekehrt verhält es ſich mit den Arten der Poeſie: dieſe treten in ſolcher Beſtimmtheit auf, daß ſie wie ſelbſtſtändige Künſte analog jenen Arten der bildenden Kunſt erſcheinen, als verſchiedene Formen einer ſo geiſtig durchſichtigen Kunſt aber, wie die Poeſie iſt, erſcheinen ſie eben als bloße Zweige.

β.

Die Unter-Eintheilung.

§. 539.

Das Hervortreten von drei Künſten in der bildenden Kunſt und die klare Scheidung der Dichtkunſt in drei Hauptzweige iſt im tiefſten Grunde durch jenes allgemeine Geſetz (§. 537) bedingt; wie aber dieſes überhaupt durch Vermittlung der individuellen Organiſation der Phantaſie (§. 535) in Wirkung tritt, ſo iſt auch jene Theilung der bildenden Kunſt und Poeſie vermittelt durch ein Ineinanderwirken der einen und der andern Art dieſer Organiſation (§. 404). Ebendieſer gegenſeitige Uebertritt der Arten, im tieferen Sinne immer durch jenes das ganze Syſtem beherrſchende Geſetz bedingt, iſt aber auch der erſte Grund der Entſtehung untergeordneter Zweige in allen Künſten.

Schon der Schlußſatz des §. 404 hat von der Verbindung der dort aufgeführten Arten, zunächſt unter ſich, geſprochen und die Anmerkung hat hiezu einzelne Andeutungen gegeben. Es hätte nun ſchon unter α. gezeigt werden können, wie die Künſte, die in der bildenden Kunſtform eine Gruppe bilden, und die großen Zweige der Dichtkunſt ebenſo ſichtbar aus ſolchen Verbindungen hervorgehen, als ſie tiefer im Geſetze des Fortgangs vom Objectiven zum Subjectiven und Subjectiv-Objectiven begründet ſind. Dieß geſchieht aber erſt hier, weil in ununterbrochener Reihe derſelbe Grund auch als eines der Motive der Entſtehung der untergeordneten Zweige auftritt; wie wir denn zum vorh. §. gezeigt haben, daß die Künſte in der bildenden Kunſt-Form und die Hauptformen der Poeſie ebenſowohl als Gattungen wie als Arten (Zweige) gefaßt werden können. So erſcheint nun zunächſt jedenfalls die Malerei als ein gewiſſer Uebertritt der empfindenden und dichtenden Phantaſie in die bildende, von der

Plaſtik kann man in eingeſchränkterem Sinn und, mit der gehörigen Behutſamkeit nur die Vergleichung mit der Baukunſt einhaltend, ſagen, ſie ſei ein erſtes Auftauchen der maleriſchen Phantaſie innerhalb der bildenden; im ſtrengſten Sinne gehört die Architektur der bildenden Kunſt an. Die Muſik iſt hier noch nicht zu erwähnen, weil ſie ſo ſcharfe und ſelbſtändige Unterſchiede nicht treiben kann; von der Poeſie aber iſt zu §. 538 ſchon bemerkt, daß das Epos eine Uebertragung der bildenden, die Lyrik der empfindenden Phantaſie in die dichtende darſtellt. Dieß ſind aber, wie ebenfalls ſchon gezeigt iſt, zugleich ſpeziellere Modificationen des durchherrſchenden Gegenſatzes des Objectiven und Subjectiven. Allein ebendieſes Uebertreten der Arten ineinander in erweiterter Linie, alſo in letzter Beziehung zugleich ebenfalls ein verſchiedenes Verbindungs-Verhältniß des Objectiven und Subjectiven, wirkt nun als Theilungs-Grund der Künſte in untergeordnete Zweige, nicht als der einzige (vergl. §. 533 Anm. 1), aber als der erſte. Man denke z. B. in der Poeſie an die verſchiedenen lyriſchen Formen: das eigentliche Lied iſt reiner Ausdruck einer Wiederholung der empfindenden Phantaſie innerhalb der dichtenden, alſo zugleich des Moments der Subjectivität; die Romanze und Ballade aber iſt mehr epiſch oder dramatiſch: ein Uebertritt der bildenden (denn auf ſolchem beruht ja alles Epiſche) oder der im engſten Sinne dichtenden Phantaſie in die empfindende Art der dichtenden, alſo zugleich Wiederholung des Objectiven und Subjectiv-Objectiven in einem Zweige der ſubjectiv-objectiven Kunſtform. Die Liedermelodie in der Muſik, welche Kunſt mit ihren Zweigen nun allerdings in Betracht kommt, iſt reiner Ausdruck der empfindenden und ſubjectiven Art der Phantaſie, worauf dieſe ganze Kunſt ruht, die Oper aber iſt Uebertritt der dichtenden und zwar der dramatiſch dichtenden, alſo der ſubjectiv-objectiven, das Oratorium der epiſchen und dramatiſchen, alſo der objectiv und der ſubjectiv-objectiv beſtimmten Phantaſie in die empfindende, ſubjective. In der Malerei iſt die Landſchaft vorherrſchend ein Ausdruck der empfindenden, ſubjectiven Phantaſie innerhalb der bildenden, objectiven, das bewegte hiſtoriſche Gemälde der dramatiſch dichtenden, ſubjectiv-objectiven. Wir verfolgen die Sache nicht weiter, um nicht zu ſehr vorzugreifen.

§. 540.

1 **Dieſe weitere Theilung iſt aber ebenſo weſentlich in der Verbindung der Arten der Phantaſie, worauf die Künſte beruhen, mit den in §. 403 und 402 aufgeführten Arten begründet, und damit vereinigen ſich zwei neue Theilungsgründe: der Moment und der Grad des Umfangs, in welchem ein Stoff von einer Kunſt ergriffen wird, und das verſchiedene Material in den einzelnen**

Künſten nebſt dem darin begründeten Unterſchiede der Technik. Alle daraus ent- 2
ſtehenden Theilungsreihen der Kunſt-Zweige verbinden ſich nun ſo, daß, in
gewiſſen Grenzen, jede die einzelnen Glieder ihrer eigenen Reihe miſchen, jede
mit den andern verſchiedene Miſchungsverhältniſſe eingehen kann, was ſich nur
in der ſpeziellen Kunſtlehre verfolgen läßt.

1. Wir gehen rückwärts die Eintheilungs-Reihen der Phantaſie durch und faſſen ſo zunächſt die in §. 403 auf den naturſchönen Stoff begründete wieder auf: *landſchaftliche*, *thieriſche*, *menſchliche* und zwar entweder rein menſchliche oder geſchichtliche Phantaſie. Es iſt klar, wie durch dieſe Arten, indem ſie in die bildende Phantaſie eintreten, eine Linie von Zweigen der Plaſtik und Malerei entſteht; es würde noch mehr einleuchten, wenn nicht die zweite Stoffwelt, von der allgemeinen Phantaſie eingeführt (§. 417), alterirend auf dieſe Theilungs-Linie wirken würde. Daß und warum ſie nicht in allen Künſten gleich ſtark auftritt, wird ſich in der ſpeziellen Kunſtlehre zeigen. Ein weiteres Theilungsprinzip liegt in den auf verſchiedene Grundſtimmung begründeten Arten der Phantaſie, der *einfach ſchönen*, *erhabenen*, *komiſchen* (§. 402), wie ſie nun auf dem Boden einer der Haupt-Arten (Künſte) ſich geltend macht. Ganz unzweifelhaft Zweigbegründend wirkt dieſer Theilungsgrund allerdings nur in der dramatiſchen Poeſie: Trauerſpiel, Luſtſpiel. Die Künſte verhalten ſich ſehr verſchieden zu ihm: die Architektur iſt des einfach Schönen und Erhabenen fähig, des Komiſchen gar nicht u. ſ. w. Wir greifen auch hier nicht weiter vor. Nun treten zwei neue Eintheilungsgründe auf. Was den erſten betrifft, *Moment und Grad des Umfangs*, in welchem ein Stoff aufgenommen wird, ſo iſt hier von der tiefern Quelle dieſes Unterſchieds im Geiſte des Künſtlers zu abſtrahiren und nur die Thatſache, daß er beſteht, aufzufaſſen; ſo können z. B. bedeutende geſchichtliche Charaktere in ruhiger Situation oder in figurenreicherer, bewegter Handlung zuſammengeſtellt werden und ſo entſteht die Eintheilung des hiſtoriſchen Bilds in ein Situationsbild und in ein Handlungsbild. Endlich das *Material*, die Möglichkeit der Wahl zwiſchen verſchiedenen in einer und derſelben Kunſt und die dadurch bedingte verſchiedene Technik: Holzbau, Steinbau, Backſteinbau, Stein oder Erz in der Plaſtik, Fresko oder Oelfarbe in der Malerei, die verſchiedenen Inſtrumente der Muſik und alle im Gegenſatz gegen die menſchliche Stimme (Inſtrumentalmuſik, Geſang); in der Poeſie mag der Unterſchied der rhythmiſchen Maaße als dem analog betrachtet werden. Dieſe Unterſchiede begründen Zweigtheilungen, die nach ihnen benannt werden, obwohl jedesmal auch der Geiſt der Behandlung ein anderer iſt.

2. Es iſt noch ein vorläufiger Blick in die möglichen Verbindungen

zu werfen, wobei auch auf die Anmerkungen zu §. 402 ff. zurückverwieſen werden kann. Die erſte beſteht darin, daß die einzelne Theilungsreihe ihre Glieder miſcht. Sie iſt nur in beſchränktem Umfange möglich, ſofern nämlich daraus nicht nur unbeſtimmt ein Unterſchied der äſthetiſchen Wirkung, ſondern eine Eintheilung von Zweigen entſtehen ſoll; ſo gibt es z. B. ein geſchichtliches Genrebild: da verbindet ſich die rein menſchliche mit der geſchichtlichen Phantaſie. Iſt die Hauptperſon darin eine heroiſche, hier aber in gemüthlicher, einfach gefühlvoller Situation vorgeſtellt, ſo liegt zugleich eine Verbindung des einfach Schönen mit dem Erhabenen vor. Am ſtärkſten miſchen ſich die Glieder dieſer letztern Theilungsreihe (§. 402) im Drama, doch nicht ſo, daß Zweige entſtehen, ſondern dieſe Miſchungen ſind mehr allgemein durch die Geſchichte der Style bedingt; dennoch läßt ſich ein Drama mit humoriſtiſchen Beſtandtheilen von einem rein ernſten und ein rein komiſches Luſtſpiel von einem zugleich ernſt rührenden bleibend unterſcheiden. Dagegen können ſich die Verſchiedenheiten der dritten unter den hier aufgeführten Reihen (Auffaſſung des Moments und Grad des Stoffumfangs) wohl miſchen, aber nicht ſo, daß dadurch an ſich ſchon ſelbſtändige Zweige entſtänden, z. B. einfache Compoſition in bewegter Handlung, umfangreiche in ruhigem Momente, und die der vierten Reihe (Material und Technik) nur theilweiſe, z. B. in der Verbindung von Vocal- und Inſtrumentalmuſik, von gebundener und ungebundener Sprache, von verſchiedenen Versmaaßen in der Poeſie. Nun iſt aber die weitſchichtige Möglichkeit von Verbindungen aller dieſer Reihen untereinander und zugleich mit der erſten (bildende Phantaſie u. ſ. w.) noch ins Auge zu faſſen, nicht um ſie hier zu erſchöpfen, ſondern mehr nur, um die Schranken dieſes in abſtracto nicht zu überſehenden Gebiets zu erkennen. Dieſe Schranken legen ſich weſentlich in den zwei Sätzen nieder: erſtens, nicht jedes einzelne Glied einer Reihe kann ſich mit jedem einzelnen Gliede der andern Reihen verbinden, z. B. das Komiſche nicht mit der Landſchaft, Erz ſehr ſchwer mit der epiſch bildenden, rein menſchlichen oder geſchichtlichen, einfach ſchönen oder erhabenen, figurenreichen Stoff umfaſſenden Phantaſie in der Compoſition des Relief; zweitens, nicht jede Verbindung (wie ſchon angedeutet) gibt einen ſelbſtändigen Zweig, z. B. Landſchaft al fresco iſt als ſolche ein Zweig der Malerei in der doppelten Unterſcheidung gegenüber den andern durch den Stoff bedingten Zweigen (Hiſtorie, Genre, Porträt) und gegenüber einem andern Material (Oel), aber ob der Stoff heiter oder ernſt erhaben (Gewitter, Sturm u. ſ. w.) aufgefaßt iſt, dieſer Unterſchied begründet keinen beſonders benannten Zweig; übrigens liegt hier vor eine Verbindung der bildenden, empfindenden, landſchaftlichen, einfach ſchönen oder erhabenen Phantaſie mit einem Gliede der Theilungsreihe nach dem Material. Statt weiteren Eingehens wollen wir die

Verbindung von Gliedern aus allen Eintheilungsreihen nur an Einem Beiſpiele aufzeigen: dem großen Fresco-Bilde der Schlacht des Conſtantin nach Raphael's Compoſition ausgeführt von G. Romano im Vatican. Hier iſt vereinigt: aus der erſten Reihe mit der bildenden, näher der maleriſch ſehenden Phantaſie der Geiſt der dramatiſchdichtenden (großer Entſcheidungsmoment), aus der zweiten Reihe die geſchichtliche Phantaſie mit Anklängen der rein menſchlichen (Gruppe von Vater und Sohn), aus der dritten die erhabene Phantaſie mit Anklängen der einfach ſchönen (der Jüngling in ebendieſer Gruppe), aus der vierten die Wahl des entſcheidenden Moments mit der Umfaſſung breiten, maſſenhaften Stoffes; aus der fünften kann keine Miſchung ihrer Arten hinzutreten, ſondern nur die Technik des Fresko; alle dieſe Glieder aus verſchiedenen Eintheilungsreihen, und zwar die aus den vier erſten ſelbſt ſchon eine Verbindung von je zwei Arten Einer enthaltend, verbinden ſich nun unter ſich zu einem großen hiſtoriſchen Fresko-Schlachtgemälde.

§. 541.

Die Kunſt durchwandert die Geſchichte des Ideals und die hiedurch bedingten Veränderungen erſcheinen ebenfalls in erſter Linie als theils berechtigte, theils unberechtigte Uebertragungen der in §. 404 aufgeſtellten Arten der Phantaſie aufeinander, ſodann als verſchiedene Verhältniſſe der Durchdringung derſelben mit den in §. 403 und 402 aufgeſtellten Arten. Dieſe geſchichtliche Entwicklung fordert in der Behandlung jeder Kunſt einen beſondern Abſchnitt, allein ſie wirkt weſentlich beſtimmend auf die Ausbildung der Zweige ein, und dazu kommt noch als ein die Eintheilung derſelben erweiterndes und erſchwerendes Moment das Eindringen der zweiten Stoffwelt (§. 417. 418), ſo daß die logiſche Eintheilung von der geſchichtlichen durchkreuzt wird.

Das geſchichtliche Leben der Kunſt iſt eine neue Quelle von Uebertragungen der verſchiedenen Arten der Phantaſie auf einander, wie dieß ſchon in der Darſtellung der hiſtoriſchen Ideale §. 425 ff. vielfach nachgewieſen iſt. Der Unterſchied dieſer Ideale hat ſeinen innerſten Grund in der ganzen Weltanſchauung der Völker und Zeiten, aber indem er ſich Form gibt, erſcheint er weſentlich in dieſen Uebertritten, gemäß welchen z. B. die Plaſtik von den Aegyptiern architektoniſch, im Mittelalter maleriſch behandelt wird, das ernſte Drama im claſſiſchen Ideal das Komiſche ausſchließt, im modernen zuläßt, die landſchaftliche Phantaſie erſt in dem letzteren ſich mit der bildenden verbindet in der Malerei, und die Behandlung der Perſönlichkeit in allen Idealen das Individuelle (§. 331 ff.) in verſchiedenen Graden ausbildet. Der §. ſagt, dieſe Verbindungen ſeien

„ebenfalls" theils berechtigt, theils unberechtigt; dieß bezieht ſich auf §. 532, wo von Verbindungen der Styl-Arten die Rede iſt, wie ſie abgeſehen von den hiſtoriſchen Bedingungen jederzeit durch einzelne Individuen vollzogen werden können. Offenbar unberechtigte Verbindungen ſind z. B. die der vollen Farbe mit der plaſtiſchen Geſtalt, der maleriſchen Compoſition mit dem Relief; doch auch ſolche erhalten in dieſem Zuſammenhang ihre hiſtoriſche Bedeutung. Es handelt ſich aber nicht blos von einer Veränderung der Künſte, ſondern es iſt klar, daß ganze Künſte und Gruppen von Künſten einem Ideale vorzüglich entſprechen und in ihm ſeine Ausbildung finden. Auch dieß iſt in §. 425 ff. im ſubjectiven Sinne (von Seiten des innern Grundes der Künſte in gewiſſen Arten der Phantaſie) ſchon aufgezeigt, wird aber nun erſt in ſeiner Stärke hervortreten, da z. B. die Plaſtik ſich beinahe gar nicht allgemein wiſſenſchaftlich behandeln läßt, ſondern vermöge des ſtreng claſſiſchen und namentlich die Mythologie faſt unabweislich fordernden Geiſtes dieſer Kunſt die hiſtoriſche Behandlung ſich auf allen Puncten in die logiſche eindrängt. Darin hat nun Hegel einen Beweggrund gefunden, das geſchichtliche Moment ſogar zum Eintheilungsgrunde der Künſte überhaupt zu erheben (Aeſthet. Th. I S. 106—116 Th. II S. 252—261): die Architektur tritt als die ſymboliſche, die Plaſtik als die claſſiſche, die Gruppe der Malerei, der Muſik und Poeſie als die romantiſche Kunſt auf. Die Plaſtik iſt die Mitte des ganzen Syſtems: die reine Gegenwart des Abſoluten in der individuellen, ungetheilt ſinnlichen und geiſtigen Geſtalt der Gottheit; die Architektur, einen innern Sinn nur andeutend, tritt auf das eine Extrem, indem ſie dem Gott ſeine räumliche Umgebung ſchafft, auf das andere treten die romantiſchen Künſte, in denen der Gott übergeht in das ſubjective Leben der Gemeinde, und die Malerei, Muſik, Poeſie ſtellt eine Steigerung dieſes Prozeſſes der Vergeiſtigung dar. Doch ſchwankt Hegel in der Anwendung dieſes Eintheilungsprinzips, er ſtellt das aus dem Unterſchiede des Materials abgeleitete mit dem hiſtoriſchen durch ein „auf der andern Seite" (Th. I S. 107) zuſammen und in den Ueberſchriften erſcheint die hiſtoriſche Bezeichnung nur bei den „romantiſchen Künſten." In der That muß im Syſtem der Künſte das außer- oder vielmehr übergeſchichtliche rein logiſche Prinzip herrſchen; hier iſt die Thatſache, daß jede kunſtübende Nation und Zeit mehr als Eine Kunſt angebaut hat und die Poeſie namentlich ihrer Natur nach die ſchlechthin allgemeine Kunſt iſt, das Beſtimmende und die andere, daß die Ideale ſich in einer oder einigen Künſten reiner und völliger offenbaren, als in den andern, muß dagegen zurücktreten, ſo daß ſelbſt die oben hervorgehobene Schwierigkeit in der Darſtellung der Plaſtik nicht ſo ſtark erſcheinen darf, um nicht den Geſichtspunct, daß doch der Orient, das Mittelalter, die neue Zeit auch ihre

Plaſtik hatten und haben, zum beſtimmenden zu erheben, d. h. die hiſtoriſche Behandlung von der logiſchen zu trennen. Die Losreißung der Malerei von der Architektur und Plaſtik, mit denen ſie doch ſchlechthin als bildende Kunſt zuſammengehört, iſt Beweis, wie die Bevorzugung des hiſtoriſchen Standpuncts hier die Verletzung der Logik zur Folge haben muß. Will man aber einmal hiſtoriſch eintheilen, ſo wäre die Poeſie als die im ſtrengſten Sinn moderne Kunſt aufzuſtellen, was freilich mit dem bei Hegel zu ſehr herrſchenden religionsphiloſophiſchen Standpuncte ſo wenig vereinbar iſt, als überhaupt die Aufſtellung eines modernen Ideals, denn dieſes ruht auf keiner beſondern Religionsform. Es muß alſo jede Kunſt zuerſt allgemein behandelt, d. h. in ihrem Weſen dargeſtellt, dann in ihre Zweige auseinandergelegt werden und als weitere Untereintheilung muß die Geſchichte derſelben, wie ſie ſich gemäß der Geſchichte des Ideals geſtaltet hat, alſo mit der Eintheilung in claſſiſch, romantiſch, modern in ihren Grundzügen nachfolgen. Dabei iſt nun freilich unvermeidlich, daß die logiſche Reihe in der nachfolgenden hiſtoriſchen Behandlung vielfach alterirt wird; ſo muß z. B. in der Malerei die Landſchaft dort als integrirender Zweig auftreten, während ſie als ſolcher in der ganzen älteren Kunſtgeſchichte noch gar nicht exiſtirte. Dieß iſt jedoch die geringere Schwierigkeit, denn die logiſche Theilung legt ihrem Schema mit Fug eine überſchauende Vergleichung und Verbindung des in der Geſchichte ungleich Fortſchreitenden zu Grunde. Ungleich ſchwieriger wird die Durchkreuzung des Logiſchen mit dem Hiſtoriſchen durch den Zutritt der zweiten Stoffwelt, wie er durch das geſchichtliche Verhältniß der beſondern zur allgemeinen Phantaſie gegeben iſt: die Künſte treiben Zweige, in welchen derſelbe Stoff, der in der Kunſt der Aufklärung einfach wunderlos in gewiſſen Zweigen niedergelegt wird, eine mythiſche Darſtellung findet. Dadurch entſteht dieſelbe logiſche Verwirrung wie in der Staatslehre durch die Exiſtenz mythiſcher Stände (des Adels und Clerus) neben den rationell auf den Unterſchied der Thätigkeit begründeten, eine Verwirrung, die freilich in beiden Gebieten auch ſehr zur praktiſchen geworden iſt. Es zeigen ſich nun die Folgen des in §. 418 aufgezeigten Widerſpruchs in dem Gebiete der verwirklichten Phantaſie, der Kunſt. Theilweiſe nämlich wird durch den mythiſchen Zweig der entſprechende wunderlos natürliche verdrängt: ſo gibt es keine eigentlich hiſtoriſche Malerei, ſo lang aller Geſchichtsgehalt in der heiligen Sage zuſammengezogen angeſchaut wird: nachdem aber jene ſich gebildet, ſollte es conſequent keine Mythenmalerei mehr geben, allein dieſe überlebt ihren Tod, dauert neben der rein hiſtoriſchen Malerei fort, durch die ſie eigentlich aufgehoben iſt, und daraus entſteht eine unvermeidliche Confuſion: das unkritiſche Bewußtſein wirft beide Formen getroſt in der Kategorie Hiſtorienmalerei zuſammen; wer aber ein Bewußtſein davon hat, wie ſie einander eigentlich ausſchließen, unterſcheidet ſie zwar, muß ſie aber doch in der Ausführung der Zweige nebeneinanderſtellen. So ſchließen in der Poeſie Epos und Roman einander aus, denn jenes ruht auf der mythiſchen, dieſes auf der aufgeklärten Weltanſchauung, und doch müſſen beide nebeneinander als Zweige der epiſchen Form in der allgemeinen, logiſchen Darſtellung hingeſtellt werden. Man kann ſich nicht damit helfen, daß man die mythiſchen Zweige aus dieſer wegläßt und der hiſtoriſchen Darſtellung vorbehält, weil weſentliche Kunſtbegriffe, die ſich einmal am Mythiſchen entwickelt haben, aber den Charakter einer Kunſt an ſich ausdrücken, ſonſt ausfallen würden. Wer wollte, um auf die Bemerkung über die Plaſtik zurückzukommen, das allgemeine Weſen dieſer Kunſt darſtellen ohne Berückſichtigung des hohen, ruhig thronenden Götterbildes! Wie aber das Mythiſche ſeinen Tod überlebt, ſo haben Zweige, welche durch das mythiſche Ideal eigentlich ausgeſchloſſen ſind, ſchon zur Zeit der Blüthe deſſelben in voller Kraft beſtanden, ſo der ganze Kreis rein menſchlicher Darſtellungen neben dem Götter-Ideale der Plaſtik, ein Widerſpruch, der nicht geläugnet werden kann, wenn man z. B. bedenkt, daß ſtreng genommen die Liebe im Eros vollſtändig dargeſtellt und daher die Darſtellung derſelben in ihrer rein menſchlichen Erſcheinung eigentlich eine Tautologie iſt; ja man kann vom griechiſchen Drama ſagen, es ſei ein kühner und herrlicher Widerſpruch mit der ſtreng mythiſchen Anſchauung, wie ſie Grundlage des Epos iſt. Freilich iſt jenes viel jünger, als dieſes, aber beide gehören doch Einem Ideale an. Ebendieſe hiſtoriſche Erſcheinung aber beruhigt über den unvermeidlichen Widerſpruch in der wiſſenſchaftlichen Darſtellung; ſtellt die Geſchichte zuſammen, was ſtreng genommen einander aufhebt, ſo trifft die Wiſſenſchaft keine logiſche Schuld, wenn ſie daſſelbe thut; nur muß ſie ein Bewußtſein davon haben und dieſes hat ſich einfach dadurch auszuſprechen, daß die hiſtoriſche Darſtellung die wahren und nothwendig ſucceſſiven Verhältniſſe deſſen auseinanderſetzt, was die logiſche Aufreihung nebeneinanderſtellt, als wäre es oder könnte ſein ein Gleichzeitiges.

b.

Die Einheit in der Theilung.

§. 542.

Schon die Entſtehung der einzelnen Künſte in der Gruppe der bildenden Kunſt und der Hauptgattungen der Dichtkunſt, ferner der ſpezielleren Kunſt-Zweige aus Miſchungen der verſchiedenen Arten der Phantaſie (§. 539.), ebenſo die hiſtoriſchen Uebertragungen des Geiſtes einer Kunſt auf die andere (§. 541)

ſind eine Beſtätigung der einfachen Wahrheit, daß die Künſte und ihre Zweige nur die Wirklichkeit der Einen Kunſt, der Kunſt an ſich ſind. Dieſelbe gibt ſich aber auch der unmittelbaren Erfahrung in der Erſcheinung kund, daß in der Wirkung jeder einzelnen Kunſt etwas von der Wirkung der andern iſt, wobei gewiſſe beſondere Wahlverwandtſchaften zwiſchen einzelnen Künſten zum Vorſchein kommen, welche verſchiedene abweichende Eintheilungen des Syſtems der Künſte zu rechtfertigen ſcheinen.

Es handelt ſich nicht um einen Beweis für den Satz, daß die Künſte die Strahlen einer Sonne, die Aeſte Eines Baumes ſind, denn wir kommen ja von dieſer Einen Kunſt, der Kunſt an ſich her und haben in der Einheit die Vielheit werden ſehen, ſondern nur von Erſcheinungen, die ihn erproben. In unſerem Gang vermittelt ſich das beſondere Hervorheben dieſes Satzes zunächſt wiſſenſchaftlich durch das, worauf der §. zurückweiſt; ſchon davon fällt aber das zweite Moment, nämlich die hiſtoriſche Uebertragung des Geiſtes einer Kunſt auf die andere (z. B. maleriſche Behandlung der Plaſtik im Mittelalter) auch unmittelbar in die Augen. Die eigentliche Probe für jene Wahrheit aber iſt die Wirkung der Künſte in der Empfindung: ſie zeigen ſich verwandt, wie die Ergänzungsfarben, wie Töne mit Figuren und Farben, ja das Letztere iſt ſchon nicht mehr bloßes Beiſpiel. Jeder Kunſt fehlt etwas, weil ſie nur ein Theil des Ganzen iſt; wie daher das Auge zum Grünen das fehlende Roth ſelbſt erzeugt, ſo klingt im Eindrucke des der einzelnen Kunſt angehörigen Werks die Wirkung der andern mit an. Dieß zunächſt namentlich in dem Sinne, daß gerade die vollen Gegenſätze einander wechſelſeitig hervorrufen. Die Werke der bildenden Kunſt, denen die wirkliche Bewegung fehlt, ſcheinen zu tönen, es iſt eine fühlbare Muſik in ihnen, dagegen begleitet die Phantaſie die Töne der Muſik mit innerlich aufſteigenden ſchwebenden Geſtalten. Hier liegt ein tiefes Geheimniß: der Ton erſcheint nicht bloß als die punctuelle Reduction, nicht mehr als Verklingen der Geſtalt, ſondern als die Geſtaltenerzeugende Kraft ſelbſt, als der implicirte Keim der Geſtalt (vergl. Deutinger Kunſtlehre S. 174). In der Poeſie dagegen iſt der Gegenſatz der objectiven und ſubjectiven Kunſt an ſich ſchon vereinigt, ſie bringt Muſik und Geſtalt mit eigener Hand ausgebildet der Phantaſie, die aber im inneren Weben das empfangene Bild ſchwebend und tragend fortſetzt, entgegen. Dieſe Wirkungen hebt auch Schiller hervor (Ueber d. äſth. Erz. d. Menſchen. Br. 22). Dagegen treten ja alle übrigen Künſte auch der Poeſie als der abſoluten Kunſt gegenüber (§. 534) und nun klingt mit ihnen allen die Poeſie an, ſo daß man das Schöpferiſche in ihnen nicht ſchlechthin ſchön, ſondern unwillkührlich übertragend poetiſch nennt. Aus dieſem Wechſelverhältniß im Großen, dieſem allgemeinen magnetiſchen Rappert treten aber wieder einzelne Künſte in das Verhältniß beſonderer Wahlverwandtſchaft heraus: am beſtimmteſten die Baukunſt und die Muſik. Ihre innige Verwandtſchaft iſt in der ſpeziellen Kunſtlehre darzuſtellen. Dieſe in vollem Gegenſatze ſo geheimnißvoll wahlverwandten Künſte nun ſind es, deren Terminologie nicht zufällig und willkührlich, ſondern mit innerer Nothwendigkeit durchaus in allen andern Künſten angewandt wird, um die inneren Compoſitionsverhältniße eines Kunſtwerks zu bezeichnen: Bau, Structur, Rhythmus, Harmonie u. ſ. w.; dagegen die Terminologie der Plaſtik und Malerei leiht allen Künſten die Bezeichnungen für den vollen Körper des Kunſtwerks (plaſtiſche Gediegenheit, organiſche Gliederung, maleriſch, bunt, grell, Farbe, Colorit, Tinte, Schattirung, Beleuchtung, u. ſ. w.). Es treten aber auch andere ſchwächere Anziehungen auf: ſieht man in der Baukunſt nicht auf die Verhältniſſe, ſondern auf die Schwere, und erwägt man, wie die Plaſtik noch buchſtäblich und in ihrem Styl auf die Geſetze derſelben gewieſen iſt, ſo treten dieſe beiden Künſte als ein Paar zuſammen; die Malerei aber, worin das Körperliche in den klangverwandten Licht- und Farbenwirkungen verſchwebt, ſchließt ſich als Schweſter der Muſik an. Statt unſerer Eintheilung hätten wir, wenn wir die Attraction der Architektur und Muſik als conſtitutiv behandelten, die Eintheilung Solgers, welcher der Plaſtik und Malerei jene beiden Künſte als Ausdruck des allgemeinen, in den abgeſchloſſenen Künſten nicht erſchöpften künſtleriſchen Bewußtſeins entgegenſtellt, das einerſeits im Körper ſchlechthin, d. h. ohne individuelle Geſtaltung deſſelben, andererſeits in der bloßen Zeitbewegung des Lautes ohne Stoff ſich Ausdruck gibt, woraus er dann die Analogie gewinnt, daß die Baukunſt der Bildnerkunſt, die Tonkunſt der Malerei entſpricht. (a. a. O. S. 262 — 263); wenn wir dagegen die zweite Attraction zur beſtimmenden machten, ſo erhöbe ſich die Poeſie über den Schweſterpaaren Architektur und Plaſtik, Malerei und Muſik. Man kann aber auch auf das Schwere in der Baukunſt und ihre relative Armuth im Ausdruck ſolches Gewicht legen, daß man ſie, getrennt von allen bildenden Künſten als vollen Gegenſatz der Poeſie gegenüberwirft und in die Mitte die Gruppe: Plaſtik, Malerei, Muſik als die zur Poeſie führende Skala ſetzt, in welcher dann die Malerei die Mitte bildet, die Plaſtik aber das zur Baukunſt, die Muſik das zur Dichtkunſt hinüberleitende Glied iſt (ſ. Deutinger a. a. O. S. 176—178). Aber auch Hegels Eintheilung will ihr Recht, die in der angegebenen Weiſe die Plaſtik in die Mitte des ganzen Syſtems der Künſte nimmt; und endlich bietet ſich die Möglichkeit dar, die Muſik an den Anfang zu ſetzen als die Kunſt des noch geſtaltlos innerlich webenden Ideals, die bildenden Künſte als objective Ausbreitung deſſelben in die Mitte zu nehmen und dieſen Gegenſatz in der Poeſie als concreter Einheit aufgehoben darzuſtellen; dieß iſt die Anordnung Weißes (Syſt. d. Aeſth. §. 42). Die Gründe für alle dieſe Eintheilungen ſind nicht ſo ſtark, um die oben feſtgeſtellte umzuſtoßen, aber ſie ſind ſtark genug, um zu zeigen, welches intereſſante wechſelſeitige Wandern und Stellenwechſeln, welche ſich kreuzende Polaritäten unter den Künſten herrſchen: der lebendigſte Beweis ihrer innern Einheit.

§. 543.

Vermöge ihrer lebendigen Einheit treten die Künſte auch in das praktiſche Wechſelverhältniß zu einander, daß (in gewiſſen Grenzen) die eine ihren Stoff aus der andern abbildend oder umbildend entlehnen kann; ein Verhältniß, das ſich innerhalb der Hauptzweige der Dichtkunſt wiederholt. Dadurch erweitert ſich die Stoffwelt der Kunſt, denn das benützte Werk der einen Kunſt verhält ſich zu der Formgebung durch die andere wie das Naturſchöne zur Phantaſie und Kunſt überhaupt.

„In gewiſſen Grenzen“ und dieſe können ſo bezeichnet werden: die Künſte, welche dem äußern oder nur dem innern Auge eine ſichtbare Geſtalt vorführen, können keinen Stoff entlehnen aus derjenigen, welche nur die Empfindung ertönen läßt, alſo die bildenden und die Poeſie nichts aus der Muſik; nur in ſehr eingeſchränktem Sinne vermag die Dichtkunſt ein Ganzes von Tönen in vorgeſtellte Bilder und ausgeſprochene Gefühle umzuſetzen. Umgekehrt kann die Muſik die objectiven Kunſtgeſtaltungen nicht wohl in ihre Empfindungsſprache überſetzen, denn in ihnen iſt für ſie zu wenig vorgefühlt; von Werken der bildenden Kunſt gilt dieß ohne Einſchränkung, denn ein entferntes Entlehnen von Motiven iſt nicht genug; ebenſo verhält ſie ſich zur epiſchen Dichtungsform als der vorzugsweiſe objectiven. Aehnlich wie zur Muſik verhält ſich die bildende Kunſt zu denjenigen Zweigen der Dichtkunſt, in welchen das Subjective herrſcht oder gleich ſtark mit dem Objectiven wirkt: aus der lyriſchen Poeſie iſt für ſie nicht viel zu holen, aus demſelben Grunde, warum ihr die Muſik keine Quelle von Stoff ſein kann; in der Skizze geht es eher, aber das Ausſpinnen eines lyriſchen Tons in der Breite der Ausführung wie in Leſſings trauerndem Königspaar thut nicht gut; reichen Stoff ſcheint ihr das Drama zu bieten, in der That aber iſt dieſe Form zu geiſtig reif und durchgearbeitet, geht zu ſehr auf eine beſtimmte ſtarke Wirkung, als daß die bildende Kunſt, wenn ſie ihr nachbildet, nicht ihre objective Unſchuld verlieren und einem theatraliſchen Ausdruck verfallen müßte. Innerhalb der Gruppe der bildenden Künſte verhält es ſich mit der Architektur wie im ganzen Syſteme mit der Muſik: die Plaſtik und die Malerei kann keinen Stoff aus ihr ziehen (mit der Architekturmalerei hat es eine beſondere Bewandtniß, wovon nachher); aber auch die Malerei nichts aus der Plaſtik, nämlich kein fertiges Bild, denn wenn ſie, von ihr angeregt, nur überhaupt denſelben Stoff benützt, dieß iſt etwas Anderes und gehört nicht hieher; der Grund dieſer letztern Grenzſperre iſt der tiefe Gegenſatz im Geiſte beider Künſte bei Einheit der ganzen Kunſtſphäre. Aber auch die Plaſtik kann nicht wohl Gemaltes in ihrem Sinne verarbeiten, und zwar aus demſelben Grunde, warum die bildende Kunſt überhaupt nicht gut thut, ein dramatiſches Werk auszubeuten. Innerhalb der Poeſie kehrt dieſe Einſchränkung wieder im Verhältniß der epiſchen zur dramatiſchen Form: ein Drama in Erzählung umſetzen heißt das Reifere in das Unreifere decomponiren. Es bleiben aber viele Möglichkeiten fruchtbarer gegenſeitiger Benützung übrig. Ueberſehen wir die Reihe noch einmal, ſo bietet die epiſche Poeſie der bildenden Kunſt eine reiche, ſchon in Griechenland (Zeus des Phidias) vielbenützte Fundgrube und keineswegs nur ſo, daß der Bildhauer und Maler vom Dichter angeregt würde, denſelben Stoff zu bearbeiten, alſo namentlich aus derſelben Sage zu ſchöpfen, ſondern fertige Bilder, ganze Scenen und Scenenreihen nimmt er aus dieſem, freilich nur, um ſie im Geiſte ſeiner Kunſt umzubilden; aber auch die dramatiſche Poeſie hat epiſche Theile und dieſe natürlich kann die bildende Kunſt trefflich verwenden (Mord der Söhne Eduards in Richard III). Die Muſik hat an der lyriſchen und dramatiſchen Poeſie eine Welt von Stoff. Die Poeſie kann aus Werken der bildenden Kunſt in beſtimmterem Sinn, als die Muſik, Motive entnehmen, ähnlich wie der Mythus aus einzelnen Erſcheinungen (vergl. Thl. II S. 342 die Anekdote von la cruche cassée; ſo hat man das Genrebild einer Brautwerbung auf Helgoland zu einem Luſtſpiel umgearbeitet). Innerhalb der Gruppe der bildenden Künſte ſtellt ſich eine Erſcheinung dar, auf welche allein das Wort des §. „abbildend" paßt: das Werk der Baukunſt nämlich, an ſich ſchon am meiſten natur-artig unter allen Werken der Kunſt, nimmt mit der Zeit noch mehr einen Naturton an und wird ſo Gegenſtand der Malerei wie ein Bau der Natur, Berg, Baum u. ſ. w. Kein Werk einer Kunſt kann in dieſem Sinne, nämlich im Sinne der künſtleriſchen Abbildung eines fertigen Stoffs, Gegenſtand für eine andere Kunſt werden, wie ein Bauwerk in der Architekturmalerei; die epiſche Dichtkunſt kann Paläſte, Statuen, Gemälde ſchildern, aber ſie iſt darin viel ſchwächer, als in den frei von ihr ſelbſt erzeugten Geſtalten, weil das Abbilden eines feſt Gegebenen mit ihrem bewegten Charakter im Widerſpruch ſteht. Innerhalb der großen Zweige der Poeſie iſt die reichſte Stoffquelle eröffnet in der epiſchen für die dramatiſche Gattung: der epiſche Stoff hat auf höherer Stufe genau noch das Unreife, von geiſtigen Willensbeſtimmungen

Undurchdrungene, maſſenhaft Ausgebreitete, Sächliche für den dramatiſchen Dichter, was der Naturſtoff für die Phantaſie überhaupt hat; ſchon das griechiſche Drama ruht auf dem griechiſchen Epos, Shakeſpeares Quellen ſind Erzählungen (ſagenhafte Chroniken, Novellen). — Somit ſehen wir überhaupt das Verhältniß zwiſchen dem Naturſchönen und der Phantaſie wiederkehren: die Stoffwelt iſt erweitert durch ein künſtleriſch Geſchaffenes, das noch einmal zum bloßen Stoff herabgeſetzt wird, wie ſie ſchon durch Mythus und Sage erweitert iſt (§. 417. 418. 427. 428.); aber der Unterſchied iſt, daß nun das eigentlich Naturſchöne ſammt Mythus und Sage, durch neue Erfindungen bereichert und umgebildet von einer Kunſt, Stoff einer andern wird. Die Kunſt, die ſich in dieß Verhältniß zu einer andern ſtellt, hat jedoch an dem Stoffe, der ſchon Form geworden, ebenſoviel Selbſtthätigkeit, vielleicht mehr zu entwickeln, um ihn noch einmal zum bloßen Stoff herabzuſetzen, als an dem reinen Stoffe.

§. 544.

Dieſe innere Einheit und Wechſelbeziehung hebt die ſpezifiſche Selb- 1
ſtändigkeit der Künſte nicht auf. Es kann nur Eine rein äſthetiſche Verbindung
von zwei Künſten geben, nämlich die von Poeſie und Muſik; alle andern Ver-
bindungen ſind entweder berechtigt, aber durch Beiziehung lebendigen Stoffes
(vergl. §. 490) nicht rein äſthetiſch, oder ſie ſind Fehler. Dagegen ſuchen die 2
Künſte ſich äußerlich aneinander anzulehnen und ſo die große Wirkung ihrer ver-
einten Kräfte hervorzubringen. Dieß iſt ſo weſentlich, daß alle Künſte nur in
dieſer Verbindung wahrhaft leben; die Compoſition (§. 494—501) und der
Umfang des Stoffs (§. 540, 1.) wird dadurch weſentlich beſtimmt, cykliſche
Entfaltungen hervorzurufen. Durch die Vermittlung einer nicht ſtreng äſthetiſchen 3
Kunſtform entſteht eine höchſte Vereinigung aller Künſte, worin die Poeſie den
Mittelpunct bildet.

1. Unter Verbindung zweier Künſte iſt nicht bloß eine Uebertragung des Styls (vergl. §. 532), ſondern eine Vereinigung der vollen Wirkung derſelben mit ihrem ganzen Material verſtanden, welche ſchlechthin den Eindruck Eines Kunſtwerks machen will, wie die ſchon im hiſtoriſchen Zuſammenhang (zu §. 541) angeführte eines Werks der Plaſtik mit allen Mitteln der Farbe (nicht bloßer Farben-Andeutung). Man hat die Malerei mit der Wirkung der Poeſie in Verbindung zu ſetzen geſucht, indem man einen Schein wirklicher Bewegung in die Bilder brachte, ja die Muſik noch dazu gezogen, indem man z. B. zur Aufführung von Haydns Schöpfung Sonne und Mond aufſteigen ließ, bewegtes Meer darſtellte u. ſ. f. Dieß iſt lauter Unnatur, denn die Künſte ſind ſpezifiſche Orga-

nismen, deren Gliederbau im Verſuche der Vereinigung nur eine Mißgeburt darſtellen kann. Nur die zwei Künſte, die im Elemente der Zeit leben, können ſich zu einem Ganzen gemeinſchaftlicher Bewegung vereinigen, doch iſt auch in der Verbindung von Poeſie und Muſik weſentlich die letztere herrſchend, der Text darf nicht an ſich bedeutend ſein. Andere Verbindungen ſind nur dann keine Verletzungen der Aeſthetik, wenn ſie auf den reinen Schein verzichten; dieß geſchieht durch die Darſtellung in empiriſch lebendigem Stoff und es iſt klar, daß damit die Orcheſtik und die Mimik gemeint iſt: in der erſtern vereinigt ſich die bildende Kunſt mit der Muſik, indem lebendige Menſchenkörper nach gemeſſenen Tönen ſchöne Bewegungen darſtellen, in der anderen mit der Dichtkunſt, indem der empiriſche Menſch ein Werk der Poeſie an ſeiner perſönlichen Erſcheinung zum Ausdruck bringt. Daß die Schauſpielkunſt durch dieſe Verweiſung jenſeits der Linie des ſtreng rein Aeſthetiſchen nicht verkannt werden ſoll, muß ſich zeigen, und zwar theilweiſe ſchon in dem, was hier über die Anlehnungen der Künſte zu ſagen iſt.

2. Der Hauptvereinigungspunct für dieſe Anlehnung iſt die Baukunſt: die Plaſtik ſchließt ſich ihr naturgemäß an, die Malerei ſchmückt, die Muſik durchſtrömt ihre Räume. Wie ſehr die Künſte in dieſer Verbindung erſt organiſch leben, wird ihre ſpezielle Darſtellung beweiſen, wo denn auch das wichtige Moment, das dieſe Anlehnung für die Compoſition namentlich in der Plaſtik und Malerei hat, die Entſtehung cykliſch umfaſſender, durch einen großen Gedanken beherrſchter Entwürfe, alſo der Einfluß auf den Theilungsgrund, der in §. 340, 1. vom Umfange des Stoffs genommen iſt, ja eine dadurch motivirte neue Zweig-Bildung (Relief) näher zur Sprache kommen muß.

3. Die Poeſie ſcheint in dieſen Anlehnungen zunächſt keine Stelle zu finden, denn Vortrag eines Gedichts in feſtlichem Raume kann man nicht eine Anlehnung an die Architektur nennen; dennoch wird nicht nur eine ſolche, ſondern eine Verbindung mit allen Künſten für ſie vermittelt durch den Zutritt der Schauſpielkunſt; nun wird ſie die beſtimmende Seele eines Ganzen, worin Architektur, Malerei, Muſik mit ihr und dieſer ihrer nächſten Schweſter, die unter allen nicht ganz rein äſthetiſchen Künſten am höchſten ſteht, zur mächtigſten Geſammtwirkung vereinigter Künſte ſich die Hand reichen.

c.

Die anhängenden Künſte.

§. 545.

Die Kunſt als die Wirklichkeit des Schönen hat keinen Zweck außerhalb ihrer ſelbſt (vergl. §. 23. 56—69. 76—78.). Mitten im Leben wirkend tritt ſie jedoch mit dieſem in reichverſchlungene Wechſelbeziehung, worin ſie ihre abſolute Stellung freiwillig verläßt, außer-äſthetiſchen Thätigkeiten ihre Formgebung leiht und ſo erſt ihre ganze Fülle und Bildungskraft entwickelt. Dadurch entſteht eine Reihe bloß anhängender Kunſtformen.

Genauer ausgedrückt hieße die Aufſchrift: die Neben-Eintheilung oder u. ſ. w. Es liegt hier nicht eine Theilungsreihe vor, welche die Fortſetzung der Unter-Eintheilung α. β. darſtellte, denn es iſt der Zutritt eines neuen, außeräſthetiſchen Moments, was die nun auftretenden Formen begründet, ſie fordern daher eine eigene Stelle im Ganzen, ſie bilden nur einen Seitenzweig der Kunſtlehre. Nachdem man aufgehört hat, dieſes gemiſchte Gebiet, worin die ſchöne Form blos Mittel, Vehikel iſt, namentlich die didaktiſche Poeſie, als integrirendes Glied in die Kunſtlehre aufzunehmen und dadurch die Eintheilung zu verwirren, iſt man übrigens gegen daſſelbe vielfach auch ungerecht geworden. Das Eindringen in's Leben, wodurch eine ganze Welt ſolcher halb-äſthetiſcher Formen entſteht, iſt nothwendige Wirkung einer blühenden Kunſt, alſo auch Erkennungszeichen einer ſolchen, freilich unter der Vorausſetzung, daß in dieſen Formen Styl herrſche, denn es gibt auch eine Vielgeſchäftigkeit in Hervorbringung ſolcher anſchmiegender Mittel-Formen, von welcher man nicht weiß, ob ſie die Auflöſung eines Kunſtlebens oder den Drang zu einem neuen offenbart; da ſind aber dieſe Formen auch ſtyllos. Lebendige Entwicklung in dieſem Gebiet iſt allerdings ebenſoſehr auch eine Vorausſetzung, iſt der Anfang der Kunſt; wir erinnern an das in §. 514 ausgeſprochene Doppelverhältniß; daſſelbe ſtellt ſich jetzt im Syſteme der Kunſtlehre dar, denn dort giengen wir vom Handwerk und Spiel aus und jetzt hängen wir dieſes Gebiet, als ein von der entwickelten Kunſt veredeltes, dieſer nachfolgend an. Auch ſonſt iſt der Werth ſolcher Halbformen, wie der tendenziöſen Kunſt, vergl. zu §. 76 Th. I S. 197, bereits anerkannt. Das ganze Leben wäre barbariſch ohne dieſes vermittelnde Band zwiſchen ihm und der Kunſt.

§. 546.

Zwei Arten dieſer anhängenden Formen gründen ſich auf die Extreme der Kunſt. Sie hat auf der einen Seite ihre Wurzel im Handwerk und in der Reihe der Künſte iſt dieſer Zuſammenhang durch die Baukunſt bezeichnet. Nach dieſer Seite *verſchönern* (vergl. §. 515. a.) nun mit dieſer die andern bildenden Künſte das der äußern *Zweckmäßigkeit* dienende Erzeugniß des Handwerks und bilden in dieſer Richtung eine Reihe feinerer, kunſtſinniger Gewerke aus.

Wenn geſagt iſt, daß die Baukunſt es ſei, die dieſes Band mit dem Reiche der äußern Zweckmäßigkeit (nach dieſer Seite kommt von den §§. des erſten Theils, auf die hier wieder verwieſen werden mußte, zuerſt §. 23 in Betracht) im Syſteme der Künſte darſtelle, ſo iſt damit natürlich nicht gemeint, daß nur ſie jene verſchönernde Thätigkeit entwickle; die Reihe von feineren Gewerken (vergl. §. 516 Anm.), die dieſem Verſchönerungszwecke, deſſen Bedeutung ſchon §. 515, a. dargeſtellt iſt, in der vielfachſten Weiſe dient, ſteht in dem Verhältniſſe von Trabanten zu allen bildenden Künſten. Dieſe natürlich ſind es, die hier die entſprechenden Seitenzweige treiben, die Muſik werden wir im Verhältniſſe zu andern anhängenden Künſten treffen; wenn die Poeſie z. B. ein Gebäude durch Inſchrift ſchmückt, ſo gehört dieß nicht hieher; die Künſte der Zeit können ſich mit dem Bewegungsloſen im Raume, wozu ja alles Product des Handwerks gehört, in dem Sinne nicht verbinden, daß eine anhängende Kunſtform entſtehen würde. Wer die reiche Formenwelt des Orients, des claſſiſchen Alterthums, des Mittelalters in allen Geräthen, Kleidern, Waffen, Schmuck der räumlichen Umgebungen kennt und damit die Kahlheit unſerer Welt vergleicht, der weiß, warum wir dieſem Gebiete ſo große Bedeutung zuerkennen.

§. 547.

Auf dem andern, im Syſteme der Künſte durch die Poeſie bezeichneten Extreme mündet die Kunſt in das *Wahre* und, da dieſes ſich wieder in das Gute umſetzt, in das *ſittlich politiſche* Leben. Dieſem geiſtigen Zwecke können alle Künſte dienen, aber nur die Malerei und die Dichtkunſt treiben eigene Nebenzweige in dieſer Richtung, welche entweder dem Leben poſitiv die wahre Idee entgegenhalten oder dieſelbe negativ ſeiner unwahren Geſtalt als Folie im Sinne der Komik unterlegen. Jenes Verfahren iſt bei direct und ſyſtematiſch ausgeſprochener Abſicht das *didaktiſche*, bei blos zu Grunde liegender Abſichtlichkeit der ganzen Haltung das *tendenziöſe* (vergl. §. 484), dieſes iſt *ſatyriſch* (vergl. §. 195), ſteht höher und kann ſich bis zum Humor erheben.

Daß die hier aufgeführten Nebenzweige nicht rein äſthetiſch ſind, bedarf nach den Auseinanderſetzungen des erſten Theils keines Wortes mehr. Die Haupt-Stellen ſind zu §. 545 ſchon angegeben; es kommt hier das Verhältniß zum Guten, zur Religion und zum Wahren §. 65—69. 76—78 in Betracht. Das Gute iſt dort als ein dem Schönen Vorausgeſetztes früher aufgeſtellt, das Wahre folgt als höhere Sphäre über demſelben. Die Religion kann hier mit dem Guten zuſammengefaßt werden, denn wenn die Kunſt ihr dient, ſo thut ſie es nur, um ſie als Hebel des Sittlichen zu verſtärken. Ebendieſe Bedeutung hat nun aber das dienende Verhältniß der Kunſt zum Wahren, denn im unendlichen Wechſel-Uebergang aller Kräfte des Lebens ſetzt ſich der reine Auszug einer Geſammtſumme von Thaten und Zuſtänden, die Idee, wieder in Wille und Thun um und nur auf den ſo gewonnenen Gedanken bezieht ſich die Kunſt, ſofern ſie einmal aus dem Gebiete des abſoluten Geiſtes herabſteigt, ihre Elemente auflöst und die getrennte Form dem Wahren als Mittel leiht; es gibt keine rein didaktiſche Kunſt, ſelbſt die Gedichte über die Urſache des Uebels und die beſte Welt wollen nicht blos belehren, ſondern beſſern. Wenn aber die Kunſt auch wirklich die Abſicht, rein zu belehren, nicht unwillkürlich in die feurigere, auf den Willen zu wirken, verwandeln müßte, ſo würde ihr dennoch durch dieſe Richtung, obwohl die rein gedachte Wahrheit höher iſt, als die Kunſt, keine höhere Würde zuwachſen, ſondern es bliebe dabei, daß ſie durch dieſe Miſchung nur eine anhängende Form hervorbringt, wie §. 78, 2. bewieſen iſt, und dazu kommt noch, daß die belehrende Kunſt nicht das reine und ganze Wiſſen, das über den Gegenſätzen ſteht, ſondern nur ein Bruchſtück des Wiſſens vortragen kann, das, der Wirklichkeit als einer nicht entſprechenden gegenübergeſtellt, blos relative Wahrheit iſt und ſo als Inhalt mit dem Schönen äußerlich verbunden dieſes in ſeine Relativität mit hineinzieht. Es iſt übrigens nur die höchſte Gattung der bildenden Kunſt und die Poeſie, welche in dieſer Richtung auf einen geiſtigen Zweck das Gebiet des rein Schönen ſo beſtimmt überſchreiten, daß eigene Zwitterformen entſtehen. Die Architektur und Muſik kann nicht dociren, dieß erhellt aus dem individualitätsloſen Charaktere dieſer Künſte. Die Plaſtik thut dieſen Schritt in den ſog. Chargen; dieſer Uebertritt iſt aber viel zu unbeſtimmt, liegt viel zu weit über den Charakter einer ſo ſtreng gediegenen Kunſt hinaus, als daß dabei irgend zu verweilen wäre. Daß übrigens auch die Malerei ſich in dem Gebiete der Miſchung des Schönen mit dem Wahren und Guten weniger ausbreiten könne, als die Poeſie, geht daraus von ſelbſt hervor, daß ſie eine ſtumme Kunſt iſt. Nur mit Zwang kann ſie didaktiſch verfahren, tendenziös und ſatyriſch aber ſehr wohl. Was nun die nähern Beſtimmungen des §. über dieſes Zwittergebiet betrifft, ſo muß ſich die Auseinanderſetzung derſelben mit der Darſtellung der wirklichen Kunſtformen, die in ihnen befaßt ſind, ergeben. Nur was das Satyriſche anbelangt, ſo mag hier noch auf §. 195 zurückgewieſen werden, wo der ſchweifende und der ſtoffartige Witz unterſchieden ſind; der letztere liegt der Satyre zu Grunde; wie ſie ſich aber zum Humor erhebt, das zeigt ſchon eine vorläufige Hinweiſung auf die Komödie des Ariſtophanes: dieſelbe hat eigentlich das ſatyriſche Porträt, die Carricatur zu ihrer Grundlage, an dieſe iſt ſichtbar die Dichtung der Fabel angeſchoſſen, hat ihn in Fluß gebracht und in dieſer Bewegung hat der freie, im rein äſthetiſchen Element ſchwebende Humor ſich entzündet.

§. 548.

Zwiſchen dieſen Extremen bildet ſich ein drittes Gebiet bloß anhängender Kunſt durch die Neigung zum Spiel mit lebendigem Naturſtoff. Die Kunſt ergreift gewiſſe Formen dieſes Spiels an der tieferen Bedeutung, die an ſich ſchon in ihnen liegt, erhebt ſie zur ſchönen Darſtellung und zieht eine derſelben als Mittel der ſinnlichen Ausführung ihres höchſten Zweigs an ſich (vergl. § 544, a.).

Von den in §. 515 aufgeführten Arten des Spieltriebs iſt im vorliegenden Zuſammenhang der verſchönernde und ſchmückende zu dem höhern Handwerke (§. 546) gefallen; der zuletzt aufgeführte objectiv bildende iſt in der ächt äſthetiſchen bildenden Kunſt verſchwunden, nur Eine Form bleibt noch von ihm übrig, nämlich der Verſuch, mit wirklicher, empiriſch lebendiger Natur zu malen (ſchöne Garten-Kunſt). Dagegen bleibt als Grundlage eines bedeutenden Gebiets unſelbſtändiger Künſte der Nachahmungstrieb übrig, der als Material der Darſtellung die eigene Perſon verwendet und, künſtleriſch gebildet, als Orcheſtik und Mimik auftreten wird. Dazu kommt die Gymnaſtik, die auf einer Verbindung des Spieltriebs und des ernſten Zwecks der Durchbildung des Leibs zum adäquaten Organe des Geiſtes in ſeinem perſönlichen und nationalpolitiſchen Berufe, insbeſondere dem des Krieges, beruht. Hier miſchen ſich alſo verſchiedenartige Motive, allein die Gymnaſtik hat ihr rein darſtellendes, zweckloſes Gebiet, indem ſie die erworbene Fertigkeit feſtlich aufzeigt; in dieſer Bedeutung iſt ſie reines, von der Kunſt veredeltes Spiel und gehört in die Aeſthetik. Der Ausdruck des §. „tiefere Bedeutung" iſt oberflächlich, allein es konnte anders der verſchiedene Gehalt dieſer Spielformen, wie ihn die Kunſt zum höheren äſthetiſchen Schein entwickelt, nicht zuſammengefaßt werden. Es handelt ſich um ein mittleres Gebiet zwiſchen den ſtrengen Zwecken des Wahren und Guten auf der einen und dem Dienſte der äußern Zweckmäßigkeit auf der andern Seite: das Gebiet der ſpielenden Veredlung der Perſönlichkeit durch Genuß der freien Natur, rhythmiſche Bewegung u. ſ. w. Näher ſollen die verſchiedenen mittelbar ethiſchen Grundlagen dieſer Spielformen auch jetzt noch nicht auseinandergeſetzt, ſondern nur ausgeſprochen werden, wie die Kunſt die Zwecke der Erholung, Entfeſſlung vom Drange der Arbeit und von der Laſt des Lebens, Unterhaltung, des ſpielenden Umgangs der Geſchlechter, Durchbildung der körperlichen Erſcheinung, Ausbildung zum Krieger u. ſ. w. zu aufgehobenen Momenten herabſetzt, indem ſie das Darſtellende an dieſen Thätigkeiten rein als Solches ergreift, ihre reine Formthätigkeit, ihren leitenden und ordnenden Rhythmus, ihre dichtende Erfindung hineinwirft und ſo ein Kunſtgebiet herſtellt, das rein äſthetiſch wäre, wenn es nicht gegen die Grundregel §. 490 lebendigen Stoffes ſich als ſeines Materials bediente. Dieſe Beiziehung eines nicht rein äſthetiſchen Mediums mußte als Mittelglied, wodurch allein gewiſſe Verbindungen von Künſten möglich werden, ſchon §. 544, 1. erwähnt werden. Das Spiel wird nun durch kunſtmäßige Behandlung zwar äſthetiſch im Sinne der zweckloſen Darſtellung, aber nicht im Sinne der völligen Tilgung der Mängel des Naturſchönen, was eben zu §. 490 auseinandergeſetzt iſt. Die Orcheſtik und Mimik führt Schleiermacher unter dem Namen „begleitende Künſte" auf; das werden ſie eben dadurch, daß die Kunſt ſie an ſich nimmt, ihnen zur leitenden, beſtimmenden Seele wird; zugleich erhält dadurch umgekehrt die Muſik und die Poeſie einen Leib, ſie verkörpert ſich in lebendiger Plaſtik und Malerei. Daß man ſie aber darum nicht als höhere Einheit faſſen darf, dieß erhellt nun eben daraus, daß ſie empiriſch lebendigen Materials ſich bedienen. Krug (Aeſt. §. 68) hat dieß dennoch gethan, indem er die mimiſchen, in Raum und Zeit zugleich darſtellenden Künſte als Zuſammenfaſſung der toniſchen und plaſtiſchen, als drittes Glied in derſelben Reihe aufführt, Aſt iſt zu §. 535 in dieſer Beziehung ſchon angeführt. Der Mimik im engeren Sinne, der Schauſpielkunſt, iſt aber durch den Schlußſatz des §. nun ausdrücklich der höchſte Platz unter allen blos anhängenden Künſten zum Voraus gerettet.

§. 549.

Endlich zieht ſich neben der Kunſt eine Linie von Thätigkeiten hin, welche, nur nachbildend und vervielfältigend, in bloßen Mechanismus auslaufen, in ihren höheren Formen aber künſtleriſches Talent fordern und ſelbſt von Meiſtern der ſelbſtändigen Kunſt neben dieſer geübt werden.

Dieſe vierte Art anhängender Kunſtformen darf nicht überſehen werden; Kupferſtich, Holzſchnitt, Lithographie, Anmalen, u. ſ. w. ſind wichtige Kanäle, die Kunſt mit dem Leben zu vermitteln. Von talentvollen Händen ergriffen knüpfen ſie ſich namentlich als Illuſtration an die Literatur und geben zum Worte die Anſchauung. Zum blos Mechaniſchen gehört das Daguerrotyp, deſſen über den wahren Sinn der Naturnachahmung negativ höchſt belehrende Bedeutung ſeines Orts zu erörtern iſt.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum
Gebrauche für Vorleſungen
von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil:
Die Kunſtlehre.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1852.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſtes Heft:

Die Baukunſt.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1852.

Universitäts-
Bibliothek
München

N 57/615

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung.

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

	§§.	Seite
Grundbegriff	550—552	173—177
A. Die Baukunſt.		
a. Das Weſen der Baukunſt.		
α. Ueberhaupt	553—561	178—207
β. Die einzelnen Momente.		
Das Material	562	207—215
Die Haupttheile des Baus	563	215—217
Die Linien	564	217—221
Die Hauptrichtungen	565	221—223
Die Compoſition.		
Die Oekonomie	566	223—226
Die Proportion	567	226—228
Der Contraſt	568	228—230
Die Löſung des Contraſts, die Gliederung	569	230—232
Der Rhythmus, die Symmetrie	570	232—236
Die Eurhythmie	571	237—238
Die Glieder im engeren Sinn	572	238—244
Das Ornament	573	245—250

§§. Seite
b. Die Zweige der Baukunſt . . . . 571—576 251—261

c. Die Geſchichte der Baukunſt.

Vorbegriff . . . . 577 265—266

α. Die Baukunſt des Alterthums.

1. Die orientaliſche Baukunſt . . . . 578—582 267—283
2. Die griechiſche Baukunſt . . . . 583—585 284—293
3. Die römiſche Baukunſt . . . . 586 294—297

β. Die Baukunſt des Mittelalters.

1. Vorſtufe . . . . 587—590 297—311
2. Mitte . . . . 591—593 312—324
3. Ausgang . . . . 594 324—326
γ. Die moderne Baukunſt . . . . 595 326—330
Anhang. Die untergeordnete Tektonik . . . . 596 331—338

Eigentum d.
Univ.-Bibl.
München

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung.

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

§. 550.

Nach dem in §. 533—537 begründeten Geſetze tritt zuerſt die bildende Phantaſie (§. 404) als Urheberin einer beſtimmten Kunſtform hervor. Auf das Geſicht organiſirt, iſt ſie im Raume thätig an dem körperlich ausgedehnten und ſchweren Stoff als ihrem Materiale. Das vollendete Werk ſteht bewegungslos und ſtumm dem Zuſchauer gegenüber, vermittelt ihm durch das Auge das innere Bild, zu deſſen Träger der Stoff umgeſchaffen iſt, und lebt in ſeiner Phantaſie zu Bewegung und Sprache auf.

Das Theilungsprinzip iſt in den angeführten §§. zunächſt äußerlich auf die Natur des Materials gegründet, dann in die Tiefe verfolgt, auf die Arten der Phantaſie §. 402—404 und in letzter Inſtanz auf das Grundgeſetz des Syſtems, das Auseinandertreten des Schönen in eine objective und ſubjective Form und die Vereinigung dieſer Gegenſätze, zurückgeführt. Wenn von der bildenden Kunſt geſagt iſt, ſie ſei es, die „zuerſt“ auftrete, ſo iſt dieß zunächſt Bezeichnung nicht zeitlicher, ſondern begriffsmäßiger Folge. Alles Daſein iſt weſentlich Körperliches im Raume, aller Bethätigung in der Zeit iſt dieſe Grundform vorausgeſetzt; ſo muß auch die Kunſtform, welche den naturſchönen Stoff weſentlich als räumlichen erfaßt und nachbildet, die erſte ſein. Allerdings iſt jedoch dieſes Vorausgehen dem Begriffe nach in gewiſſem Sinn auch ein Vorausgehen der Zeit nach. Schon zu §. 533, 1. iſt berührt, daß die Muſik und

Poeſie darum, weil ſie vermöge des unmittelbaren, leichteren Fluſſes, worin hier das Innere in das Aeußere übergeht, am früheſten hervortreten, keineswegs auch am früheſten eine Reife der Ausbildung erhalten, durch die ſie zum adäquateſten Ausdruck des Kunſtlebens einer Zeit ſich erheben; es leuchtet ſchon vor der näheren Nachweiſung ein, daß die Künſte, die im greiflichen Stoffe darſtellen, die vorzugsweiſe entſprechende Form geweſen ſein müſſen für die Phantaſie der Völker des Alterthums, die wir als weſentlich objectiv beſtimmte, anſchauende, auf das Auge geſtellte (vergl. 404 Anm. 2. und 425, 3.) aufgewieſen haben. Es hat alſo trotz der längeren Uebung, welche die bildende Kunſt vorausſetzt und deren Nothwendigkeit noch beſonders hervorzuheben iſt, früher eine Baukunſt u. ſ. w. gegeben, welche der Kunſtgeſchichte angehört, als eine Muſik und Poeſie. Dieſer Punct iſt übrigens noch an andern Stellen zu beleuchten. — Die bildende Phantaſie ergreift denn als thätige Kunſt körperlich ausgedehnten, ſchweren Stoff und verarbeitet ihn ſo, daß ihm die ſchöne Form, wie ſie vor der Phantaſie des Künſtlers auf Grund äußerer Geſichtsanſchauungen als Object eines innern Sehens ſchwebt, als ein geiſtiger Mantel übergelegt wird. Dieſer Stoff iſt todt (§. 490) in dem engeren Sinne, daß die unorganiſche oder abgeſtorbene organiſche Maſſe auch durch die Thätigkeit des Künſtlers keine wirkliche, in ein ebenfalls bewegtes inneres Bild unmittelbar übergehende Bewegung erhält. Das fertige Werk iſt zunächſt im eigentlichen Sinne bewegungslos und ſtumm; die bildende Kunſt muß Angeſichts des Satzes, daß die Kunſtthätigkeit im Ganzen und Großen von Stufe zu Stufe die am meiſten ſprechende Form ſucht (§. 533 Anm. 1.), mit ihren Vorzügen ſogleich ihre Mängel enthüllen. In einem gewiſſen Sinne freilich muß ſie ſprechend ſein, in dem Sinne nämlich, daß ſie überhaupt eine Idee in lebendiger Form ausdrückt, und dieſen die Phantaſie des Zuſchauers mittelbar in Schwingung verſetzenden Ausdruck verſteht der §. unter Sprache, wenn er ſagt, daß das todte Werk in der Anſchauung zu Bewegung und Sprache erwache (vergl. §. 489, 1.); handelt es ſich aber von Bewegung und Sprache (oder Ton) im eigentlichen Sinn, ſo fehlen dieſe dem Werke der bildenden Kunſt. Nehmen wir nun die drei Momente zuſammen: den Künſtler, in welchem ein Phantaſiebild innerlich lebt, das Werk, welches körperlich, bewegungslos, ſtumm hingeſtellt iſt in den Raum, den Zuſchauer, in deſſen Anſchauung es auflebt, aufthaut, ſo haben wir einen Prozeß, der wohl zu merken iſt, um den tiefen Unterſchied zu verſtehen, der ſich im Prozeſſe der Muſik und Poeſie nachher herausſtellen wird: es iſt eine Bewegung in zwei Tempi, deren erſtes das Hinſtellen des Objects im Raum, deren zweites das Hinüberſpringen des Objects in den Zuſchauer iſt; die Kugel fliegt hier nicht direct, es iſt ein getheilter Act wie der aufſchlagende Schuß wie Unterſchied vom wagrechten, nur daß freilich die Kugel im Aufſpringen nicht verweilt, wie das in Stein, Erz u. ſ. w. verfeſtete Bild des Künſtlergeiſtes.

§. 551.

Wenn alle Kunſt objectiv iſt, wie das Naturſchöne (§. 489), ſo iſt es die bildende im engeren Sinn dieſes Prozeſſes, der ebenſoſehr als eine Verſenkung des Geiſtes in den greiflichen Stoff, wie auch als eine klar ſcheidende Gegenüberſtellung gegen denſelben erſcheint und nach erfolgter ſchwerer und dem Handwerke verwandterer, lange techniſche Uebung fordernder Bewältigung in ihm einen feſten Niederſchlag des innern Bildes zurückläßt, welcher, getrennt von ſeinem Urheber, wie ein Naturſchönes vom Zuſchauer vorgefunden wird.

In aller Kunſt ſtellt ſich die Objectivität des Naturſchönen, die in das ſubjective Leben der Phantaſie aufgeſogen war, als eine geiſtig ungeſchaffene, als eine Geburt des Geiſtes wieder her; die Phantaſie war das Grab des Naturſchönen und iſt zugleich der verborgen nährende Mutterſchooß, woraus es als dieſe neue Geſtalt wieder an das Licht tritt. Innerhalb der Reihe der Künſte aber kehrt in der bildenden Kunſt die Bedeutung im engeren Sinne wieder, die das Naturſchöne im ganzen Syſtem hatte: zunächſt, wenn wir vom Subjecte des Künſtlers ausgehen, in dem Sinne, daß deſſen Stimmung und Element ſinnlicher iſt, als in den andern Kunſtformen. Der Geiſt des bildenden Künſtlers geht auf das Körperliche in der doppelten Richtung, daß er anſchauend alle Erſcheinung von dieſer Seite faßt, nur im räumlich Ausgeſprochenen, Knochenfeſten, in Fleiſch und Blut zu Haus iſt, und daß er ausführend in Stein, Holz, Erde, Farbſtoffen mit meſſendem, taſtendem, fühlendem Finger umwühlt, hämmert, meiſſelt, rührt, reibt und ſtreicht. Seine Perſönlichkeit gibt ſich auch im Umgang als grundverſchieden von der des Muſikers und Dichters kund: derber, ſaftiger, handwerksmäßiger, naiver, gelegentlich cyniſcher; und ſo muß man ſich die ganzen Völker denken, deren Geiſt zur bildenden Kunſt vorzugsweiſe berufen war. Es iſt kein Widerſpruch, wenn dieſe Verſenkung ebenſoſehr als eine Gegenüberſtellung beſtimmt wird, was perſönlich gewendet allerdings ſogleich dahin lauten muß, daß der bildende Künſtler klarer, bewußter erſcheinen wird, als der Muſiker. Unter der Verſenkung in das Sinnliche nämlich kann hier natürlich nicht das dumpfe Verwachſenſein der Kindheits-Zuſtände des Geiſtes gemeint ſein; es iſt eine Naturſtimmung, die aber innerhalb ihrer ſcharfe Diremtion zwiſchen Object und Subject iſt, und zwar ebenfalls in dem doppelten Sinne, daß nur der vom naturſchönen Gegenſtande zurückgetretene Geiſt ſich dieſen klar gegenüberſieht und daß ebenderſelbe

Geiſt das innerlich geſetzte Bild in hellem Rückſchlag hinüberwirft in körperlichen Stoff. Jenes heimiſche Arbeiten und Umwühlen im Materiale iſt daher zugleich ein klarer Kampf mit einem Gegner, deſſen ganze Sprödigkeit auf langem Erfahrungswege ſich zu erkennen gibt und dem man mit einer reichen Ausrüſtung von Waffen und Kampfregeln auf langem Uebungswege beikommen und zuſetzen lernen muß. Es muß eine Kunſtform geben, die den Act des klaren Gegenübertretens, wie er dieſem Kampfe zu Grunde liegt, in einem ganz andern Elemente tiefer und geiſtiger vollzieht; aber dieß Tiefere wird erſt ein Drittes ſein, das in einer zunächſt folgenden zweiten Kunſtform ein Ineinandergähren von Object und Subject vorausſetzt, welches inniger, aber dunkler iſt, als das Verhalten in der bildenden Kunſt. Dieſe iſt alſo mehr und weniger, als die vorerſt auf ſie folgende ſubjective Kunſtform; die Beſtimmtheit der Gegenüberſtellung zwiſchen dem Naturſchönen und Künſtler, dem Künſtler und ſeinem Werke iſt ebenſoſehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Gliedes in der Antitheſe. Mit dem „Zurückſchlingen der Welt in das Herz", das die ſubjective Kunſt, die Muſik, zu vollziehen haben wird, iſt die Klarheit des Gegenſchlags, aber auch dieſe Behaftung mit dem Object aufgehoben und eine Wiederherſtellung dieſes Objects aus dem Innern vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtſein des Künſtlers über ſeinen Stoff und ſein Werk begleitet ſein wird. — Endlich haben wir das Ergebniß dieſes eigenthümlichen Actes der bildenden Kunſt im Verhältniß zum Zuſchauer zu betrachten. Das vollendete Werk ſteht im Raume da wie ein Naturwerk; der Künſtler hat es hingeſtellt ganz auf die eigenen Füße und iſt hinweggegangen. Wie eine Naturerſcheinung eben da iſt, auf einmal vor uns ſteht, als wäre ſie ein Zufälliges und Unvermitteltes, ſo auf den erſten Blick das Werk der bildenden Kunſt: wir treten in einen Raum ein und es ſteht vor uns, als wäre es da hingefallen oder da gewachſen, bis der zweite Blick uns in die Tiefe der geiſtigen Vermittlung führt, die es wie einen hohen Fremdling aus wunderbarer Ferne geholt und hier zwiſchen Erde, Fels, Baum und Werken des äußern Bedürfniſſes aufgerichtet hat. Trotz dieſem unendlichen Unterſchied liegt aber gerade hierin, daß uns das Kunſtwerk ſo körperlich aufſtößt, die Parallele mit dem Naturſchönen am beſtimmteſten ausgeſprochen. Daß das Werk des Muſikers und des Dichters, geſchrieben oder vorgetragen, dieſe Aehnlichkeit mit dem Naturwerke nicht hat, muß zum Voraus einleuchten.

§. 552.

1. **In dieſem Weſen der bildenden Kunſt iſt der Charakter des voll und ſcharf Ausgeſprochenen, ſtreng und dauernd Hingeſtellten, aber auch die Reihe**

ihrer Beſchränkungen gegründet. Die nothwendige Rückſicht auf die ſpezielle 2.
Beſtimmtheit des Raums, in welchem das Kunſtwerk ſtehen ſoll, iſt ebenſoſehr
fördernd, als bindend.

1. Die bildende Kunſt kann man in gewiſſem Sinn die eigentliche, die Kunſt κατ᾽ ἐξοχὴν nennen eben wegen der Klarheit, Vollſtändigkeit, Solidität, womit hier der Objectſetzende Act vollzogen wird. Kein Werk einer andern Kunſt muß in ſo unbedingtem Sinne ſich ſelbſt erklären, wie das ihrige; wo die Darſtellung im Raume verlaſſen und die Zeitform eingetreten iſt, da bleibt die Seele des abweſenden Künſtlers in ganz anderem Sinne dennoch gegenwärtig in ſeinem Werke, als im Werke der bildenden Kunſt, und er muß für dieſen Vortheil nichts Geringeres opfern, als das einzige Mittel, eine Geſtalt vollſtändig deutlich hinzuſtellen und in dieſer Deutlichkeit zu feſſeln, feſtzuzaubern, welches eben in der Sichtbarkeit gegeben iſt. Es bewährt ſich hier der Satz §. 533, 2., daß der Gewinn im Fortgang nach der andern Seite ein Verluſt iſt. Welche Beengungen dagegen der Preis ſind, um den die bildende Kunſt ihre großen Vortheile erkauft, dieß kann erſt bei den einzelnen Gebieten derſelben beſtimmter aufgewieſen werden, denn die Gränzen ſind verſchieden; der Inbegriff aller dieſer Schranken iſt in der Bewegungsloſigkeit und Stummheit des Werks (§. 550) ausgeſprochen. Es iſt ſchon geſagt, daß das Bild im Geiſte des Künſtlers Leben und Sprache gehabt hat und in dem des Zuſchauers wieder gewinnt, aber es bleibt dabei, daß dem in ſeinem Material niedergelegten Bilde die *eigentliche* Bewegung und Sprache fehlt, alſo die Möglichkeit verſchloſſen iſt, denſelben Gegenſtand in Einem und demſelben Werke in der Kategorie des Nacheinander verſchiedener Momente darzuſtellen.

2. Die zweiſeitige Natur dieſes weitern Moments, der engen Beziehung auf das Umgebende, das ſich unmittelbar aus dem Weſen der bildenden Kunſt als einer Kunſt des Raumes ergibt, gehört zu dem untrennbaren Zuſammenhang von Vortheilen und Nachtheilen, der in dieſem Weſen überhaupt gegründet iſt. Die Rückſicht auf eine beſtimmte Oertlichkeit verringert ſich allerdings bei der Tafelmalerei, iſt aber bei dem Wandgemälde noch ganz weſentlich, für Baukunſt und Plaſtik ein Grundgeſetz. Das ganze Kunſtwerk als Motiv (§. 493) iſt dadurch bedingt und ſeine Wirkungen bekommen dadurch die Fülle lebendiger Geſammtwirkung; Licht, Luft, Waſſer, Bäume und künſtlicher Raum baut ſich und webt ſich mit ihm zu einem Ganzen zuſammen, ſelbſt Beengendes in der Oertlichkeit kann, wie das Material (§. 518, 1.), Quelle der Erfindung neuer Motive werden; aber dieſe Bindung iſt nichtsdeſtoweniger eine Beengung aller bildenden Kunſt im eigentlichen Mittelpuncte ihres Weſens, ſobald man den freien Flug der Künſte der Zeit damit vergleicht.

A.

Die Baukunſt.

a.

Das Weſen der Baukunſt.

α. Ueberhaupt.

§. 553.

Die Theilung der bildenden Kunſt in drei Künſte iſt in §. 538 zunächſt aus dem Unterſchiede der Arten der bildenden Phantaſie (§. 404) in ihrer Zuſammenfaſſung mit der trennenden Natur der ſtrengen Bedingungen des Materials abgeleitet, ſodann auf das im Syſtem herrſchende Geſetz der Zerlegung in eine objective, ſubjective und ſubjectiv-objective Form zurückgeführt, was ſich nun näher vorerſt ſo beſtimmt: der Geiſt der Kunſt, um innerhalb der objectiven Form die ſubjectiv belebtere zu gewinnen, ſetzt ſich als Grundlage, Ausgangspunct und Stütze des Fortſchritts eine im ſtrengſten Sinn objective Form. Der Begriff der Objectivität enthält hier zugleich den einer nur erſt allgemeinen Bewältigung der Natur als Boden der Kunſt.

Es iſt im erſten Abſchnitt §. 533 ff. die Theilung der Kunſt als eine dreigliedrige entwickelt, die ſich „zu einer fünfgliedrigen erweitert, ohne daß darum die Dreitheilung ihre grundgeſetzliche Geltung verlöre“ (§. 538). Die drei bildenden Künſte ſind die Zweige der Einen bildenden Kunſt, wie Epos, Lyrik und Drama die Zweige der Poeſie: nach dieſer Seite ſind und bleiben ſie bloße Unter-Eintheilung des einen der drei Hauptglieder des Syſtems der Künſte; aber die Unterſchiede dieſer Zweige beſtimmen ſich zu einer ſo ausgeſprochenen Schärfe und realen Abgränzung, daß ſie als ſelbſtändige Künſte daſtehen, während die Zweige der Dichtkunſt, durchſichtiger, durch geiſtigere Linien getrennt, Namen und Bedeutung bloßer Zweige behalten: dieß iſt die andere Seite, wodurch neben dem tieferen Rechte der Dreitheilung des Ganzen die Fünftheilung ihr relatives Recht erhält. Ueber dieſen Punct hat ſich ſchon die Anm. zu §. 538 ausgeſprochen. Der Grund der ſchärferen Scheidung liegt zunächſt, wie ebenda gezeigt iſt, im Unterſchiede des Materials, was nach der Auseinanderſetzung §. 534 nicht mehr ſo verſtanden werden kann, als ſtoße dieſes dem Künſtler von außen auf, ſondern er wählt ein anderes, weil er anders anſchaut, das Material hat alſo ſeine Geltung nur zuſammengefaßt mit der Art der Phantaſie, nur als bedingt und ergriffen durch dieſe. Dieß iſt nun aber näher zu beſtimmen. Wirſt man nämlich einen Blick voraus auf die Poeſie und ihre Zweige, ſo unterſcheiden ſich dieſe nicht durch das Material, hier richtiger Vehikel, ſondern es iſt ein Unterſchied der Stellung des Subjects zum darzuſtellenden Objecte (der Welt), was ſie begründet; ebendarum iſt ihre Trennung nicht ſo ſcharf, daß ſie verſchiedene Künſte genannt werden könnten. Genauer betrachtet aber ſcheint es ſich mit den Unterſchieden der bildenden Kunſt auch ſo zu verhalten, daß nicht das Material, ſondern nur die Anſchauung des Künſtlers gewechſelt wird: die Plaſtik verarbeitet ſchweres, hartes Material, wie die Baukunſt, die Malerei hat es mit erdigen, harzigen und andern Stoffen zu thun, die ſie zerreibt und als Farbe auf einer Fläche ausbreitet; alſo überall das Feſte, Körperliche, wie in der Poeſie überall die flüſſige Sprache und (als eigentliches Material) die Phantaſie des Zuhörers. Allein das Weſentliche iſt dieß, daß die Behandlung in jedem Hauptzweige der bildenden Kunſt eine ſo verſchiedene iſt, als wäre das Material wirklich ein anderes. Was die Malerei betrifft, ſo vergißt man bei ihrem Werke, wie die Wand, die Tafel, Leinwand, ſo auch die Farbſtoffe über dem Bilde, das in das Auge geworfen wird; was Baukunſt und Plaſtik betrifft, ſo wirkt in jener die körperliche Grundeigenſchaft des Stoffs, Schwere und Härte, eben im äſthetiſchen Eindruck als weſentlich geltend, wogegen ſie in dieſer unter der warmen, weichen, runden Form, die als Nachbildung der Oberfläche einer organiſchen Geſtalt dem Material übergezogen iſt, nur noch verdeckt mitwiegt. Und nun allerdings kommt auch in Betracht, daß in den beiden letztern Künſten das Material doch nicht ganz daſſelbe iſt, indem gewiſſe Steinarten, Bronce u. ſ. w. von der einen nicht ebenſo wie von der andern verwandt werden können. Geht man nun von da wieder zurück in das Innere als urſprünglichen Grund des Unterſchieds, ſo zeigt ſich, daß ſich die Sache auch hier anders verhält, als in der Dichtkunſt: die Arten der Phantaſie, welche den Unterſchied der Zweige (Künſte) in der bildenden Kunſt begründen, ruhen unbeſchadet der tiefen Analogie auf einem andern Eintheilungsgrunde, als die Arten, welche den Unterſchied der Zweige der Dichtkunſt beſtimmen. Letztere beruhen, wie oben geſagt iſt, auf verſchiedenen Stellungen des Subjects zum Object:

das Object iſt jedesmal daſſelbe, nämlich die Welt in allen ihren Erſcheinungen, aber es wird anders geſpiegelt und mit dieſer verſchiedenen Art der Spiegelung hängt zwar auch ein Unterſchied ihres Umfangs zuſammen, aber nur abgeleiteter Weiſe und minder tief einſchneidend; jene dagegen nehmen ſich jede ein anderes Object, genauer ausgedrückt, das Object (die Welt) in einem andern Umfang ihrer Erſcheinungen zum Gegenſtand und zwar ſo, daß dieſer Unterſchied des Umfangs hier ganz weſentlich entſcheidend iſt: die eine hat es mit Grund-Verhältniſſen der unorganiſchen Natur, die andere mit dem organiſchen Leib, die dritte erſt mit Allem, was überhaupt ſichtbar erſcheinen kann, zu thun. Hiemit erſt iſt es klar geworden, warum hier verſchiedene Künſte, dort nur Zweige entſtehen; denn daß ungleich ſelbſtändigere Gebiete auftreten müſſen, wo die einzelnen Kunſtweiſen im Umfang ihrer Stoffe ſo grundverſchieden ſind, als da, wo die verſchiedene Art der ſubjectiven Aneignung und Wieder-Entlaſſung aus dem Innern bei geringerer Differenz der Ausdehnung auf die Welt der Erſcheinungen den weſentlichen Unterſchied bildet, dieß leuchtet ſchon vor der Durchwanderung des Syſtems der Künſte ein. — Der tiefere Grund nun der Eintheilung in dieſem, wie in den andern Hauptgebieten der Kunſt, liegt (vergl. §. 538) darin, daß daſſelbe Prinzip, welches das ganze Syſtem und dann die Hauptformen der Kunſt gliedert, innerhalb der letzteren ſich wiederholt. Eben hier bei dem Eintritt in die bildenden Künſte erweist ſich die innere Nothwendigkeit dieſes Geſetzes und ſeiner Wiederkehr durch einen Begriff, der als Begriff des Stützpuncts und Widerlagers bezeichnet werden kann. Wie die Natur unſeres Planeten nicht im erſten Anſatz unſere jetzige organiſche Welt ſchaffen konnte, ſondern zuerſt die großen Maſſen hinwarf als untergebreiteten Boden, als feſtes und grobes Lager, wogegen das organiſch Lebendige geſtemmt ſich zur freien Bewegung abſtößt, als Sammel- und Nahrungsſtätte, ſo muß die Kunſt einen erſten Wurf thun, der ſich zu allen weiteren Schritten als feſter Boden, maſſige Unterlage, Stützpunkt, Hintergrund, von dem ſie ſich abheben, um zu wirken, als Vereinigungsſtätte verhält: die elementare Vorausſetzung, die urſprüngliche Theſis. Alle dieſe Begriffe, wie ſie ſich in dem der Objectivität im ſtrengſten Sinne vereinigen, werden ihre Ausführung finden. Da das ſubjectiv Belebte weſentlich das Individuelle iſt, ſo fällt hier der Begriff der Objectivität mit dem der Allgemeinheit zuſammen. Die Baukunſt iſt die erſte Beſitzergreifung der objectiven Welt für die Kunſt, ſie zieht nur die erſten, abſtracten Linien durch die Stoffwelt. Daß die erſte Kunſtform, die nun vor uns liegt, durch dieſe Auffaſſung, wonach ſie allerdings ſogleich über ſich hinausweist, ebenſoſehr in ihrer Kraft, Selbſtändigkeit und bleibenden Bedeutung anerkannt iſt, bedarf nach §. 533, 2. keiner weiteren Nachweiſung.

§. 554.

Dieſe Objectivität tritt zunächſt auf in der Form der ſtreng realen Bedingtheit des Zweckmäßigen, dem das Handwerk dient. Von dieſem Boden nimmt die Kunſt den Ausgang (vergl. §. 546), indem ſie das aus ſchwerem Material in geometriſchen Linien nach ſtatiſchen Geſetzen aufgerichtete Gebilde, das dem Menſchen zur ſchützenden Umſchließung dient, zur ſchönen Form erhebt, wobei das nur abſtracte, d. h. meſſende Sehen (§. 404) die beſtimmende Art der Phantaſie iſt: die Baukunſt.

Wir nehmen unſern Ausgang vom Gebiete der blos äußerlichen Zweckmäßigkeit und haben in dem Bauen als Werk der Nothdurft allerdings ſchon die Theilung in ein Inneres, einen leeren Raum, deſſen Erfüllung anderswoher gegeben wird und den die Baukunſt nur zu umſchließen hat. An dieſen Punct hängt ſich ſogleich die Frage nach dem Anfang. Hegel beginnt mit der ſelbſtändigen, (im engeren Sinne) ſymboliſchen Baukunſt, weil er mit der getheilten, die nur Mittel für einen anderswoher gegebenen Zweck, nur die Hülle für ein Inneres iſt, das nicht ſie ſelbſt geſchaffen, nicht anfangen zu können glaubt, für den Anfang vielmehr ein Unmittelbares, noch Ungetheiltes fordert (Aeſth. Th. II. S. 268). Allein es gibt kein wiſſenſchaftliches Geſetz, das verhindert, den Anfang hier gegeben ſein zu laſſen durch ein zunächſt-Außeräſthetiſches, das freilich eine Theilung (in Zweck und Mittel, Inneres und Aeußeres) enthält, aber gegenüber dem Aeſthetiſchen doch als dieſes Ganze noch durchaus einfach und elementariſch iſt im Sinn eines gegebenen rohen Nothwerks, objectiv in der gemeinen Bedeutung des empiriſch real Bedingten; der Fortſchritt beſteht dann in geiſtiger Erhöhung dieſes Ganzen auf beiden Seiten ſeiner Diremtion, indem mit dem ideal gewordenen Zweck auch das Mittel (eben das Bauen) zur ſchönen Form fortſchreitet. Die ſelbſtändige, ſymboliſche Form gehört in die Geſchichte dieſer Kunſt, nicht in die Lehre von ihrem Weſen; ein großer Theil deſſen, was unter dieſer Kategorie aufgeführt iſt, war zudem nicht eigentlich ſelbſtändiges, ſondern umſchließendes Bauwerk, nur daß das Innere in einem Mißverhältniß zu der architektoniſchen Umhüllung ſtand: die terraſſenförmig pyramidaliſchen Bauten Babyloniens, der Belusthurm ſelbſt, trugen einen Tempel, wie die mexikaniſchen Teocalli, nur daß der ungeheure, wiewohl ſelbſt theilweis hohle Unterbau allerdings nebenher ein Streben ausdrückt, durch die Architektur an ſich ſchon zu ſprechen; die Pyramiden haben als Gräberbauten ein Inneres, nur in demſelben Mißverhältniß, die Labyrinthe waren allerdings ſymboliſch, aber doch zugleich Umſchließung von Gräbern, die ſieben ſymboliſch verſchieden gefärbten Ringmauern von Ekbatana waren doch ſchützende Umgebung einer Stadt; die Obelisken ſind keine Bauten. Die Rieſengeſtalten der Memnonen, Sphinxe u. ſ. w. ſind allerdings Werke zwiſchen Architektur und Sculptur ſchwankend, gehören aber doch mehr der letztern an und keinesfalls in die Begriffs-Entwicklung der erſtern. Wenn wir dagegen die Baukunſt ſogleich bei ihrem eigentlichen Weſen faſſen, wonach ſie Umſchließung eines Innern, unſelbſtändig, dienend iſt, wenn wir ſie in dieſer Beſtimmtheit herübernehmen aus dem Gebiete des äußerlich Zweckmäßigen, um weiterhin zu zeigen, daß auch die Erhebung in das Gebiet des Kunſtſchönen daran nichts verändert, ſo verſteht ſich, daß wir darum nicht meinen, die äſthetiſche Form ſei entſtanden aus Nachahmung der erſten, rohen Wohnungen. Nur die allgemeinſten ſtructiven Verhältniſſe und Geſetze haben ſich an dem erſten Bau-Bedürfniß und ſeiner allmähligen Steigerung entwickelt; nachher eilt der monumentale Kunſtbau voran und zieht die blos nützliche Baukunſt nach ſich zu ſeinen äſthetiſchen Formen empor: das Verhältniß kehrt ſich um (vergl. §. 514). Was wir nun an dieſem, aus der niedrigeren Sphäre herübergenommenen Anfange bereits haben, iſt dieß: aus ſchwerem Material wird handwerksmäßig (mechaniſch) aufgeführt ein umſchließendes Feſtes, wobei das Material keine andere Durchbildung vom Geiſte in ſich aufnehmen kann, als eine, zugleich an ſtatiſche Bedingungen geknüpfte, geometriſche. Eine andere Sprache kann dem Stoffe noch nicht entlockt werden, als die der abſtracten Linie, wie ſie den Umriß der im Raume ſich ausdehnenden Maſſen beſchreibt. Aeſthetiſch ſprechend kann das Reich der abſtracten Linien in dem Gebiete der niedern Baukunſt noch nicht genannt werden; ob und was ſie Tieferes zu ſprechen vermögen im Reich der höhern Baukunſt und deſſen Rückwirkung auf die niedere, wird ſich zeigen. Unter den Arten der Phantaſie iſt nun diejenige in Thätigkeit, die auf das meſſende Sehen ſich gründet; dieſe Organiſation iſt das ſubjective Medium, in welchem die erſte, primitive, am ſtrengſten objective Kunſtform ſich verwirklicht. Die ſo beſchaffene Phantaſie wird die Dinge unter dem Standpuncte anſehen, daß ſie ihre quantitativen Verhältniſſe auffaßt; auch die organiſche Geſtalt wird ſie in dem Sinne zerſetzend anſchauen, daß ſie hinter dem warm Belebten und Individuellen die ſich hindurchziehenden ſtrengen Grundmaaße herausgreift. Was ſie mit dem ſo geſammelten Anſchauungs-Vorrathe innerlich bildend beginnt, ſollen wir erſt ergründen, denn eigentlich haben wir ja dieß meſſendes Sehen noch nicht als äſthetiſches vor uns; ehe es ſich dahin erhebt, iſt der weſentliche Punct, jene Diremtion, die aller Baukunſt zu Grunde liegt, erſt beſtimmter in's Auge zu faſſen.

§. 555.

Auf allen Stufen dieſer Erhebung bleibt die Baukunſt in dem doppelten 1.
Sinn unſelbſtändig, daß ſie in ihrer Aufgabe einem gegebenen Zwecke dient,
ein Inneres, deſſen Erfüllung von anderer Seite erfolgt, nur umſchließt und in
ihrer Ausführung von den auf dem Geſetze der Schwere beruhenden ſtructiven
Bedingungen abhängt. Der Zweck an ſich fordert ſtrenges Durchdenken, in
ſeiner Vereinigung mit dem ſtructiv Nothwendigen exacte Kenntniſſe. Keine
andere Kunſt hängt ſo innig mit der Wiſſenſchaft (§. 516) zuſammen und
trägt ſo beſtimmt den Charakter der Verſtändigkeit. Die auf ſolcher Grund- 2.
lage vom Meiſter entworfene Form des Ganzen wird als geometriſch abſtractes
Schema (Riß) dem Materiale vom Handwerker mechaniſch aufgezwungen: das
Ganze der künſtleriſchen Technik (vergl. §. 518) zerfällt in Erfindung und
Ausführung.

1. Man wirft gewöhnlich das Zweckdienende und das Conſtructive in der Baukunſt ununterſchieden auf die eine Seite (das Decorative, wovon hier noch nicht die Rede iſt, auf die andere). Allein es iſt wohl zu unterſcheiden zwiſchen dem gegebenen Zweck und dem ſtructiv Nothwendigen. Jener fordert allerdings eine beſtimmte Einrichtung des Baus, allein die Abhängigkeit von Boden, Material und vom Geſetze der Schwere überhaupt iſt noch ein zweites Moment, von dem der Architekt überdieß abhängig iſt, ſo daß er ſich nach zwei Seiten gebunden ſieht. So einfach dieſe Unterſcheidung iſt, ſo muß ſie doch wohl in's Auge gefaßt werden, denn wir werden bald ſehen, daß bei der Frage, wie dieſe Abhängigkeiten zu äſthetiſchen Motiven werden, nothwendig beide Seiten beſonders zu betrachten ſind. Schon der Bauzweck nun, die architektoniſche Aufgabe, fordert tiefes und ſtrenges Denken: ſie enthält viele beſondere Momente, Räume für verſchiedene Zwecke, von verſchiedenem Umfang, Bequemlichkeit, Schutz gegen die Elemente u. ſ. w. Dieß Denken hat ſeine beſondere Schwierigkeit und fordert ein beſonderes Talent: es ſollen alle Räume nach den verſchiedenen Standpuncten des Grundriſſes, Aufriſſes und Durchſchnittes in Einklang gebracht werden und dieß verwickelt ſich noch mehr, wenn mehrere Stockwerke geboten ſind, deren jedes andere Dispoſition hat. Dieß Talent iſt allerdings zunächſt eben ein unmittelbares, angeborenes, ein inneres Schauen, ohne welches auch z. B. der Chirurg niemals über das Nothdürftigſte ſich erhebt, denn er muß jenen beſondern plaſtiſchen Sinn haben, innerlich raſch zu ſchauen, wie die Organe im Körper hintereinander liegen und was Alles, wenn das Meſſer von dieſer oder jener Seite eindringt, berührt wird; kurz es bedarf Phantaſie ſelbſt zum untergeordneten Bauen, eben jenes meſſende Sehen, das wir als das

in dieſem Gebiete thätige Organ hervorgeſtellt haben; nur daß wir dieſe Gabe zunächſt nicht in dem reinäſthetiſchen Sinne des Genie nach §. 411 ff., ſondern in dem beſchränkten von §. 415, 1. nehmen. Auf den erſten Wurf der Erfindung ſoll aber ſofort ein diſcurſives Durchdenken folgen und hier tritt denn zu der Erwägung des Bauzwecks, der geſtellten Aufgabe, die weitere Ueberlegung, wie das als zweckmäßig Erdachte mit den Geſetzen der Materie zu vereinigen ſei, wozu die Kenntniß der Geometrie, Statik, Mechanik, die Lehre von den Bauſtoffen erfordert wird. Keine andere Kunſt ruht ſo ſtreng auf der Wiſſenſchaft. Nüchternheit und eine gewiſſe Kälte erſcheint daher von dieſer Seite zunächſt als der Charakter der Baukunſt; die Klarheit, die wir in §. 551 von dem bildenden Künſtler ausgeſagt haben, wird dem Architekten in beſonders beſtimmtem Sinn eigen ſein.

2. Wir haben die künſtleriſche Technik zu §. 518, 2. eine beſeelte genannt, die Phantaſie ſoll in den Nerv, in die Finger übergehen, eine höhere Einheit von Genius und Handwerk iſt gefordert. Nun muß der Architekt zwar auch das Mechaniſche erlernt haben und der mechaniſche Arbeiter ſich zu einer gewiſſen Feinheit in der letzten Ueberarbeitung ausbilden, aber doch fallen Erfindung und Ausführung in keiner Kunſt ſo auseinander, wie in dieſer, ſelbſt in der Tonkunſt nicht, wo die Ausführung ganz andere, als blos mechaniſche, wiewohl nur reproductive Fähigkeit erfordert. Der einmal erfundene Plan iſt ein rein gemeſſener und meßbarer Niederſchlag des innern Bildes und bedarf zu ſeiner Ausführung nur des Mechanikers, dem er als Riß übergeben wird. Es ſtellt ſich zwar ein Dritter zwiſchen den Erfinder und den Handwerker: der Bauführer, aber dieſer ſtellt nicht eine vereinigende Mitte der Erfindung und Ausführung, ſondern nur die leitende Seite der letzteren dar. Der Erfinder ſelbſt wird etwa wieder dieſen beaufſichtigen, aber nicht in ſeiner Eigenſchaft als ſolcher, und in den rauhen Kampf mit dem Materiale wird er ſich um ſo weniger einlaſſen, weil er Beſſeres zu thun hat, als in der Mitte der Arbeiter, deren es hier nothwendig viele ſind, ſich phyſiſch abzumühen.

§. 556.

Es ſteigert ſich aber der Zweck in das geiſtig Unbedingte durch die verſchiedenen Bedeutungen der Perſönlichkeit, für welche das Bauwerk beſtimmt iſt: die frei genießende Einzelperſon, die Geſammtperſon, die abgeſchiedene Perſon, die abſolute Perſon. Die Aufgabe nun, dieſes ideale Innere in den Formen ſeiner umſchließenden Hülle würdig auszudrücken, verwandelt die erſte Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.) in freien Dienſt: die Phantaſie als das

Organ der Schöpfung der rein entſprechenden Form für die Idee tritt in Thätigkeit und erfindet ein Werk, in welchem das vom Zwecke der bloßen Umſchließung Bedingte zum idealen Ueberfluſſe des Schönen ſich erweitert.

Wir haben eine Stufenleiter vor uns, die im Abſchnitte von den Zweigen der Baukunſt ausführlicher vorzunehmen iſt: Palaſt (für den einzelnen Reichen), politiſcher Bau (namentlich Verſammlungs-Gebäude für politiſche Körper), Grabmonument, Tempel. Die Diremtion iſt auf der letzten, höchſten Stufe noch da, der Bauzweck iſt gegeben, allein er ſelbſt iſt ideal, iſt abſolut, iſt Selbſtzweck; für ein abſolutes Inneres ſtellt die Architektur eine Hülle her, die ſeiner würdig ſein ſoll. Die Stufenleiter der Hebung des perſönlichen Weſens, dem die Baukunſt ſeine Wohnung bereiten ſoll, iſt in logiſcher, nicht hiſtoriſcher Folge gegeben. Die höhere Baukunſt beginnt geſchichtlich mit Grabmal und Tempel, ſtellt dann dem Gemeinweſen würdige Stätten des Rathes und anderweitiger Vereinigung her und erſt zuletzt geht die öffentliche Pracht zurück zu dem Leben des Einzelnen, um ihm ſeinen Wohnſitz zu ſchmücken. Wenn wir nach der Stufenfolge innerer Begriffs-Erweiterung den Palaſt voranſtellen, ſo haben wir den edeln Luxus im Auge, der in den Formen der Wohnung es ausdrückt, daß hier eine Perſönlichkeit weilt, welche der Nothdurft des Lebens entrückt im reinen Aether der Bildung dem Genuße des Schönen lebt. Man muß dabei vergeſſen, zu welcher Ironie ſich dieß vielfach in der Wirklichkeit verkehrt, und nur die wahre Beſtimmung im Auge behalten, nach welcher hier das Nöthige des gemeinen Bauens ſich in das Angenehme, von da in das Edle und Würdige ſteigert. Die Bauten für die verſammelte politiſche Gemeinde, das Gericht, die höhere Schule u. ſ. w. ſtehen aber um ſo viel höher, als die wahre Perſönlichkeit nicht die einzelne, ſondern die Geſammtperſon iſt (§. 20). Wirklich fallen hier manche Einrichtungen gemeiner Nützlichkeit, welche der Palaſt des Einzelnen noch nicht entbehren kann, bereits weg, wiewohl neben den Haupträumen, wo die höchſte Würde ſich concentriren muß, untergeordnete Localitäten (Archive u. ſ. w.) mehr äußerlichen Zwecken dienen. Der Uebergang zu der Todtenbehauſung begründet ſich einfach darauf, daß die großen Male den abgeſchiedenen Geiſtern hervorragender Menſchen gehören, die im Leben bedeutend geweſen ſind für das Gemeinweſen. Ihr geiſtiges, dem Gemeinen entrücktes Fortleben verſtanden die alten Völker als ein empiriſches, ihre Todtenmale waren Wohnungen; aber ſie erhoben ſich zugleich über dieß Mißverſtändniß, indem ſie über dem kleinen Todtengemach jene gewaltigen Erhebungen aufführten, welche weithin in die Lande den Ruhm, die geiſtige Unſterblichkeit des Abgeſchiedenen verkündigten. Der große Todte und der Gott ſind im Glauben der Völker vielfach ineinander übergegangen; die Idee der Rückkehr in das Allgemeine und das Aufbewahrtſein im Weltengeiſte wurde mythiſch zu einem Schwanken zwiſchen der Vorſtellung von einem Todten und einem Gott. Die Geſchichte der Baukunſt wird die merkwürdigſten Belege für dieſen Uebergang zwiſchen Grabmal und Tempel geben; übrigens erinnere man ſich zunächſt an die wirkliche Verehrung hingeſchiedener Menſchen im Heroon, in der Heiligenkapelle. Im Tempel nun aber iſt der Bauzweck erſt wirklich und ganz zum abſoluten geworden, die Architektur hat die Aufgabe erhalten, das abſolute Haus herzuſtellen. Der Gott wohnt, aber ohne Bedürfniſſe; ob es der Gott des Polytheiſmus iſt, dem die Sculptur ſeine Geſtalt gibt, oder der Gott des Monotheiſmus, der nur in der Andacht der in ſeinem Hauſe verſammelten Gemeinde gegenwärtig iſt, macht hier vorerſt keinen Unterſchied, denn die vermehrten Cultus-Bedürfniſſe des Innenbau's für den Gemeindecultus ſind auch nur einzelne Beziehungen in einem Abſoluten, das der Sphäre des Zwecks enthoben iſt. Die Aufgabe nun, jenes Höhere im Palaſt, im Gebäude für öffentliche Zwecke, im Todtenmal und dieſes Höchſte im Hauſe der Gottheit auszudrücken, befreit die Architektur zwar nicht von der Theilung, die ihr Weſen ausmacht, ruft ſie aber auf zum freien Dienſte und entzündet die Phantaſie im vollen Sinne des Worts, denn dieſe iſt ja nichts Anderes, als das Organ, durch welches die reine Form als abſolut entſprechende Erſcheinung der Idee ſich verwirklicht. Von einer Umſchließung im bloßen Sinne der Zweckmäßigkeit kann es ſich jetzt nicht mehr handeln; die Säulenhallen des griechiſchen Tempels, die hohen Gewölbe der Kirche des Mittelalters ſind (von dem Ornamente noch ganz zu ſchweigen) gegenüber jenem nächſten Zwecke ein reiner Ueberfluß. An dieſem Punct angekommen können wir nun die Begriffs-Schwierigkeiten, welche die getheilte Natur der Baukunſt mit ſich bringt, klar erkennen und löſen. Der Eine ſagt, die ſchöne Baukunſt beginne, wo die Beziehung der Zweckmäßigkeit aufhöre, der Andere ſetzt das Schöne an ihr gerade in die erfüllte Zweckmäßigkeit und in der Durchführung ihres Werks ſtellt er die Oekonomie als das höchſte, das äſthetiſche Geſetz auf. Beide haben Recht, wenn man richtig unterſcheidet. Zweckmäßigkeit bedeutet nämlich: erſtens die Beziehung auf einen Zweck der Nothdurft und der bloßen Bequemlichkeit; dieſe Beziehung haben wir hinter uns und das Wort in dieſer Bedeutung genommen hat der Erſte Recht; zweitens die Beziehung zu einer von auswärts geſtellten Aufgabe überhaupt, mag ſie auch an ſich eine ideale ſein, wie wir denn jetzt eine ſolche in der Aufgabe der Verherrlichung des höchſten Geiſtes als des die Räume erfüllenden Inhalts vor uns haben. Faßt man nun auch bei der idealen Aufgabe das in's Auge, daß der Dienſt hier zwar ein freier wird, aber doch Dienſt bleibt, ſo kann man eben das Werk, das dieſer Aufgabe völlig genügt, in der Würdigkeit dieſes Genügens ſelbſt ein zweckmäßiges nennen; ſo hat alſo der zweite Satz Recht. Man kann bei andern Künſten, wenn auch das Werk ein beſtelltes iſt, daſſelbe nicht ebenſo ein zweckmäßiges nennen, weil der Künſtler hier immer das Ganze aus ſich ſchafft, nicht einen hohlen Raum im Kerne läßt, den nun ein Anderes (Götterbild, Gottesdienſt) einzunehmen hätte. Drittens kann aber Zweckmäßigkeit auch die zweite Seite der Abhängigkeit, die wir nun beſonders in das Auge faſſen werden, nämlich die ſtructive Vollkommenheit bezeichnen, und da hat wieder der Zweite Recht, ſofern er in dieſer Vollkommenheit weſentlich auch die überflüſſigen Theile (Säulenhalle u. ſ. f.) mitbefaßt; verſteht er aber ſeinen Satz ſo, daß er den äſthetiſchen Ueberfluß ausſchließt, ſo iſt er falſch.

§. 557.

Dieſer innere Schwung der Phantaſie, der das Gebäude zur Schönheit 1.
erheben ſoll, kann ſich nicht anders äußern, als dadurch, daß er die zweite
Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.) ſelbſt in ein äſthetiſches Motiv verwandelt:
die Schwere darf kein drückendes Geſetz mehr ſein, ſondern muß innerhalb ihrer
ſelbſt ſo überwunden werden, daß ſie in einer reinen und ſatten Wechſelwirkung
ſich auslebend fähig wird, ein Unendliches auszudrücken; eine Umbildung, welche
der Grenze des Stoffes, der Linie, den Schein der Bewegung gibt und als
Rhythmus der Verhältniſſe das Ganze durchdringt. Die großen Wand- 2.
lungen der Art dieſer Belebung des Starren und Schweren ſind demgemäß
nicht blos ſtructive Ergebniſſe, ſondern ebenſoſehr Schöpfung der Phantaſie. Dem 3.
idealen Ueberfluſſe des Schönen aber (§. 556) wird dieſelbe namentlich in der
Entwicklung eines beſondern Momentes Raum geben, das ſtructiv nicht noth-
wendig fungirt, ſondern jene Wechſelwirkung frei äſthetiſch charakteriſirt und in
einen rein anhängenden Schmuck ausläuft.

1. Streng genommen müßten wir nun zuerſt von der Erzeugung des innern Bildes der architektoniſchen Phantaſie ſprechen und unterſuchen, welches denn das Reich der Formen ſei, das ihm als Stoff zu Grunde liegt; denn es mußte ja, was die auf das meſſende Sehen geſtellte Phantaſie betrifft, eine Lücke gelaſſen werden im zweiten Abſchnitte des II. Theils, vergl. S. 380, wo von dem dunkeln Verhältniſſe dieſer Art der Phantaſie zum Naturſchönen als einem ſpäter zu erforſchenden die Rede iſt. Näher wäre die erſte Frage dieſe: was drückt die Baukunſt aus? Die zweite: welche Formen ſucht die Phantaſie dafür? und erſt die dritte: wie legt ſie das ſo erzeugte innere Bild ſtructiv im Materiale

nieder? Allein wir befinden uns in der Lehre von einer ſehr ſchwierigen Kunſt, deren geiſtige Geheimniſſe nicht erörtert werden können, ehe ein allgemeines Bild des äußeren Werkes gegeben iſt, das ſie hinſtellt. Es iſt daher zweckmäßiger, hier von außen nach innen zu gehen und zunächſt die zweite Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.), die ſtructive, aufzufaſſen. Es muß dem Geſetze der Schwere Genüge geſchehen. Aber eben dieſe Bindung ſoll in ein äſthetiſches Motiv verwandelt werden, denn es wäre nicht abzuſehen, wie die Architektur zur ſchönen Kunſt ſich erheben ſollte, wenn gerade das Geſetz des Gebietes, worin ſie ſich bewegt, ihr nichts wäre, als eine Schwierigkeit. Vielmehr die künſtleriſche Begeiſterung muß ſich weſentlich auf dieſen Punct werfen und gerade in das Gebiet der Schwere ſelbſt die Poeſie einführen. Nun verſteht ſich, daß dieſe Idealiſirung der Schwere nicht wirklich eine Aufhebung derſelben ſein kann, denn dieſe iſt unabänderliches Geſetz und jede Uebertretung beſtraft ſich einfach mit Einfall und Zerbrechen, aber auch nicht ſcheinbar, denn des Grundgeſetzes ſpotten, in deſſen Gebiet ich eben meine äſthetiſchen Wirkungen ſuche, iſt abſurd und wird im Anblick unerträglich: man denke an ſchiefe Thürme, Schwebendes, das ſcheinbar keine Stütze hat. Es liegt hier ein ſchwieriger Punct, denn in gewiſſem Sinne kann man wohl ſagen, daß das, was wir Ueberwindung der Schwere innerhalb ihrer ſelbſt nennen, eine ſcheinbare Aufhebung derſelben ſei: wenn man nämlich unter Schein nicht die gemeine Täuſchung, ſondern den äſthetiſchen, reinen Schein verſteht. Gemeine Täuſchung iſt, wenn uns der Baumeiſter etwas hinſtellt, worin die Unterſtützung des Schwerpuncts ſo verborgen iſt, daß wir meinen ſollen, es ſei durch eine Wunderkraft vom Falle zurückgehalten, was aber vielmehr den Eindruck hervorbringt, als wolle es in jedem Momente ſo eben fallen; reiner, äſthetiſcher Schein iſt, wenn bei ſichtbar genügender Unterſtützung der Laſt dieſe von dem unterſtützten Puncte aus, als hätte ſie nun eine gewiſſe Freiheit erhalten, ſich wie in eigener Bewegung weiter zu ſchwingen ſcheint, doch ſo, daß, wenn eben dieſer Schein zur beunruhigend gemeinen Täuſchung werden könnte, alsbald wieder ſichtbar genügende Unterſtützung eintritt. Man ſieht, daß hier zunächſt namentlich von Säule und architraviſch oder in Wölbung übergeſpannter Laſt als dem Haupt-Ausdrucke des äſthetiſchen Lebens im Bauwerke die Rede iſt. Auch nicht „theilweiſe“ wird (vergl. Deutinger, d. Gebiet d. Kunſt im Allg. S. 170) hier die Schwere wirklich aufgehoben, denn der zunächſt frei ſchwebende Theil iſt durch die mittelbare Unterſtützung in Wahrheit doch ganz unterſtützt. Jener freie äſthetiſche Schein einer Beſiegung der Schwere, von dem es ſich allein handelt, iſt übrigens zugleich der Schein einer Beſiegung der natürlichen Cohärenz des Stoffes, denn das ſchwere Material iſt zugleich zerbrechlich und wie die Neigung zum

Falle erſcheint zugleich die Zerbrechlichkeit überwunden. Dieſer Schein erſtreckt ſich nun aber auch auf die Stütze: wie die Laſt ſich nach ihr zu ſehnen ſcheint, um vom freien Gang und Schwung auf ihr auszuruhen und ſich auf's Neue fortzubewegen, ſo wird die künſtleriſche Phantaſie auch ſie ſelbſt beflügeln, daß ſie der Laſt entgegenzuſteigen und im Zuſammenſtoß mit ihr beruhigt ihr Leben zu ſchließen oder, wie man es faſſen will, in die Laſt übergefloſſen in's Breite zu verhauchen ſcheint. Dieſe Bewegung, die Bötticher (Tektonik der Hellenen) uneigentlich, aber ſchön eine Entwicklung des im Stoffe latenten Lebens nennt und die ſich allerdings namentlich in der Raum-öffnenden Stütze und der ſcheinbar ſchwebenden Laſt anſammelt, wird ſich aber über das Ganze erſtrecken; die Haupt-Maſſen werden einander entgegenzuſteigen und entgegenzuſinken, dann ſich in Knotenpunkten anzuſammeln, in das Breite auseinanderzugehen und wieder in die Einheit zuſammenzufließen ſcheinen. Die Schluß-Empfindung wird ſo die einer durch dieſe allgemeine Wechſelwirkung völlig geſättigten, zum Abſchluß, zur Ruhe gekommenen Schwere ſein, eines leichten Kriegs der Kräfte, der mit einem vollen Frieden ſchließt. Dieſer Prozeß iſt nun zunächſt ein ſolcher, der ſich dem in den Geſichtsſinn eingehüllten Wägen zu fühlen gibt, aber ebenſoſehr dem meſſenden Sehen als ſolchem: es iſt eine Linie-Schönheit, die Linien ſind aber nur die äußeren Grenzen der Maſſen; indem nun die Maſſen ſich zu bewegen ſcheinen, ſcheinen auch die Linien ſich zu fliehen und zu finden, das Bewegungsloſe und Stumme (§. 555) erwacht zum Leben, die Bahn des an den Linien hinlaufenden Blicks ſcheint zu einer Bahn zu werden, welche die Linien ſelbſt durchlaufen. Das Wägen und Meſſen, das im äſthetiſchen Eindrucke verhüllt, in der techniſchen Aufnahme ausdrücklich vorgenommen wird, iſt nun, da die Erſtreckungen auf Zahlen ſich zurückführen, zugleich ein Zählen, ebenfalls dort ein verhülltes, hier ein ausdrückliches. Die Zahl iſt ein Verhältnißbegriff und ſo erhellt überhaupt, daß das Aeſthetiſche dieſes Ganzen ein Wohlverhältniß iſt: wir nennen es vorerſt ohne weitere Erklärung einen Rhythmus der Verhältniſſe. Hier liegt denn die eigentliche Schwierigkeit in der Erforſchung des äſthetiſchen Geheimniſſes der Baukunſt. Wir werden außer ihr nur noch Eine Kunſt treffen, deren Schönheit in bloßen Verhältniſſen ruht: die Muſik. Fr. Schlegel hat tief und geiſtreich die Baukunſt eine gefrorne Muſik genannt. Wir werden auf dieſes Wort zurückkommen, den Widerſpruch aber gegen frühere Aufſtellungen über die äſthetiſche Unzulänglichkeit abſtract meßbarer Verhältniſſe, der ſich hier zu ergeben ſcheint, da in's Auge faſſen, wo näher von den Formen die Rede ſein wird, welche die architektoniſche Phantaſie für ihre Aufgabe ſucht.

2. Verſchiedene Bedingungen, die theils im Klima, theils im Cultusbedürfniſſe und in beſtimmten praktiſchen Zwecken liegen, führen gewiſſe ſtructive Nothwendigkeiten mit ſich, die zunächſt rein äußerlich und mechaniſch gegeben ſind und die großen Fortſchritte der Technik bedingen. Es handelt ſich hier, wie die Geſchichte der Baukunſt zeigen wird, namentlich von dem für den Charakter des Bauſtyls entſcheidenden Theil, der Decke. Die häufigeren und ſtärkeren Regen in Griechenland forderten das giebelförmige Dach, das dem ägyptiſchen Bau fehlte. Der Rundbogen wurde nöthig, wenn man einen größeren innern Raum überſpannen wollte, der Spitzbogen, wenn man den ſtarken Seitenſchub des Rundbogens vermeiden und zugleich, wie Bötticher in dem trefflichen Excurs ſeiner Epoche-machenden Schrift über die Tektonik der Hellenen: „Die Entwicklung der freien Glieder des Baus" u. ſ. w. gezeigt hat, bei ungleichen Spannweiten und Stützen-Diſtanzen dennoch gleiche Kämpferhöhe der Stützen und Scheitelhöhe der Gurten einhalten wollte, wo denn die Nothwendigkeit hoher Sprengung des Spitzbogens zugleich die ungemeine Verſtärkung der Höherichtung mit ſich brachte. Allein dieſe Wandlungen gingen ebenſoſehr aus einer äſthetiſchen, Quelle, d. h. aus einem Drange der künſtleriſchen Phantaſie hervor, dem ethiſch-religiöſen Leben der Nation entſprechenden Ausdruck in der Form zu geben. Das ſtumpfwinkliche griechiſche Giebeldach vollendet weſentlich den Charakter ruhigen Abſchluſſes, befriedigter Harmonie, der Rundbogen und ſein Gewölbe drückt klar das gemeſſen fortſchreitende Ueberbreiten der Macht des römiſchen Staats über die Völker, dann daſſelbe Streben und den noch einfachen Idealismus in der erſten chriſtlichen Kirche, der Spitzbogen-Bau den entfalteten Geiſt der Tranſcendenz und des reichen Einzellebens der nur corporativ zuſammengehaltenen Individualitäten aus. Es iſt nicht abzuſehen, warum dieſe großen Unterſchiede nicht gleichzeitig aus zwei Quellen, der näheren eines ſtructiven Gebotes, der tieferen einer ethiſchen Stimmung ſollten fließen können, und wenn Bötticher (im a. Excurſe S. 16) die geiſtige Erklärung des Spitzbogengewölbes den romantiſchen Enthuſiaſten überlaſſen will, ſo kann man dagegen fragen, was denn ſchließlich mechaniſch genöthigt habe, das gebundene Verhältniß der Abſtandsweiten oder die Ungleichheit der Sprengungshöhen zu verlaſſen, und ob nicht ſchon die Entwicklung des Thurmes zeige, daß die ſtärkere Höhe-Richtung nicht bloß durch ſtructive Wölbungsbedingungen herbeigeführt, ſondern innerlich im Zuge der Phantaſie begründet war. Daß die Rückkehr zu claſſiſchen Formen in der neueren Zeit nicht nur ſtructive Urſachen hatte, ſondern tief in der ganzen Stimmung und Anſchauung lag, iſt beſonders einleuchtend.

3. Der letzte Satz des Paragraphen führt ein neues Moment ein: das decorative, welches die im engeren Sinn ſogenannten Glieder

und zugleich das eigentliche Ornament umfaßt. Die Grenze zwiſchen den Gliedern und dem bloßen Ornament kann vorerſt im Allgemeinen nicht näher beſtimmt werden, als dahin: das Ornament verrichtet entſchieden keine ſtructive Function, das Glied kann fungiren oder auch nicht, einmal angewandt fungirt es theilweiſe, aber ſeine Anwendung iſt an ſich ſtructiv nicht nothwendig. Mehr darüber ſpäter. Da nun dieſer Theil des Baues theils keine, theils zweifelhafte und untergeordnete ſtructive Dienſte verrichtet, alſo gegenüber der Beziehung äußerer Zweckmäßigkeit als ein Ueberfluß erſcheint, ein reiner Schein der Oberfläche, der dem nackten Körper des Baues übergeworfen wird, ſo iſt es herkömmlich, ihn allein als die rein äſthetiſche Seite des Ganzen anzuſehen und jenem nackten Körper, der nun Kernform heißt, dieſe Schaale als Kunſtform gegenüberzuſtellen. So aber wirft man offenbar die Architektur als Kunſt ganz unter die blos anhängenden Künſte, wohin doch vielmehr gerade nur die gemeine, dem gewöhnlichen Wohnbedürfniß dienende gehört, in welcher ſich freilich der Schmuck nur ſo anſetzt, wie an einen Tiſch oder Stuhl. Eben was wir im vorhergehenden und im gegenwärtigen Paragraphen auseinandergeſetzt haben, beweist, daß die Kernform ſelbſt ſchon Kunſtform iſt: die von der Idee des Innern, dem der Bau zur würdigen Umſchließung werden ſoll, begeiſterte Phantaſie hat das Bild des Ganzen geſchaffen und ſtructiv ſo durchgegliedert, daß die Bedingungen der Schwere ſelbſt, überwunden in dem entwickelten Sinne, zum Ausdruck ihrer Idee dienen mußten. Es iſt auch bereits hervorgehoben, daß der äſthetiſche Ueberfluß ſchon im Plane des Ganzen, in ganzen, weſentlichen Haupttheilen (namentlich der Säulenhalle) ſeine Stelle findet. Sagt man nun, dieß Ganze würde dennoch nackt und todt erſcheinen ohne die decorative Gliederung, welche eben jenem innern Leben erſt ſeinen Ausdruck gibt, ſo iſt die Antwort einfach dieſe, daß gerade, weil dieſes Ganze mit ſeinen weſentlichen Structur-Theilen das Geheimniß der Schönheit ſchon in ſich trägt, das decorative Heraustreten dieſes Geheimniſſes in der Conception deſſelben ſchon organiſch mitempfangen ſein muß und nur in wiſſenſchaftlicher Trennung für ſich betrachtet wird. Die Kernform verhält ſich zu ihrer Schaale organiſch: ſie ſind trennbar, aber ſie ſind miteinander gewachſen, wie in jeder Frucht. Der ſinnvoll Anſchauende muß auch dem von der Decoration entblößten Kerne anſehen, daß er ein künſtleriſches Werk iſt, wie er dieß dem blos angelegten Gemälde anſieht, und die fehlende oder weggedachte Decoration muß ſeiner Phantaſie auf's Neue innerlich aus dem nackten Kern herauswachſen.

§. 558.

Indem nun der künſtleriſche Geiſt für dieſe Aufgabe der rhythmiſchen Belebung ſeines Werkes die Formen ſucht, wirkt er im vollen Gegenſatze gegen jene Grundlage der Verſtändigkeit (§. 555) als ein vorzugsweiſe unbewußter, in die Natur verſenkter (vergl. §. 551). Denn er hat in dieſer kein beſtimmtes Vorbild, dem er gegenüberträte, ſondern nur unbeſtimmt ſchweben ihm die feſten Bildungen der unorganiſchen Natur vor, aus deren Maſſen er das verworren angedeutete Reich der reinen Verhältniſſe wechſelwirkender Schwere und der reinen Linie zu derjenigen Klarheit und gemeſſenen Ordnung herausarbeiten muß, vermöge deren ſie fähig werden, ein Abſolutes auszudrücken. Von dieſer Seite iſt daher die Baukunſt als die Idealiſirung der unorganiſchen Natur zu faſſen; ebenhiemit klingt zunächſt das kryſtalliſche Geſetz, mit ihm die allgemeine Grundlage der organiſchen Bildung als Pflanze und animaliſcher Leib und, während der decorative Theil in concrete Nachbildung dieſer Formen übergeht, in den Hauptverhältniſſen ſelbſt das in ſeinen Unterſchieden ſich ſelbſt gleiche geiſtige Leben an. Der Widerſpruch zwiſchen jenem Charakter der Verſtändigkeit und dieſem dunkeln Verhältniſſe zur Natur löst ſich in dem Begriffe der Allgemeinheit (§. 553).

Der Charakter des Getheilten, der das Weſen der Baukunſt iſt, tritt nun nach einer weiteren Seite hervor: ſie iſt gleichzeitig eine vorzugsweiſe klare und vorzugsweiſe naturdunkle Kunſt; in keiner der bildenden Künſte tritt die in §. 551 aufgeſtellte und begreiflich gemachte Antinomie ſo beſtimmt hervor. Dieß zeigt ſich nun, wenn wir von den zu §. 557, 1. aufgeſtellten Fragen die zweite auffaſſen: welche Formen ſucht die Phantaſie für die äſthetiſche Aufgabe der Baukunſt? wobei wir dem dort begründeten umgekehrten Gange folgen und die erſte Frage, was denn die Baukunſt ſchließlich ausdrücke, zuletzt beantworten. Es kommt hier, wie bei aller Phantaſie, weſentlich das Verhältniß zum Naturſchönen in Betracht; die Phantaſie ruht ja auf ihm als Object, wie der zweite Theil des Syſtems gezeigt hat, und ſie muß, wenn ſie zur Kunſtthätigkeit übergeht, wie der erſte Abſchnitt des dritten Theils nachgewieſen, dieſes Object wieder vor ſich nehmen, klar vor ſich hinſtellen und ſcharf anblicken. Dieß iſt eine volle Diremtion, ein Gegenſchlag im Bezogenſein, und dieſe Diremtion iſt es eben, die der Phantaſie auf der Stufe der Architektur noch fehlt. Man ſagt gewöhnlich ſchlechthin, ſie ſei nicht naturnachahmend. Verſteht man unter Naturnachahmung (die Berichtigung des Begriffs der Naturnachahmung, die wir längſt hinter uns haben, natürlich überall vorausgeſetzt) die klare Nachbildung individualiſirter Naturgebilde, ſo kann davon bei der Baukunſt in dem Sinne allerdings nicht die Rede ſein, wie bei andern Künſten. Allein es muß auch eine unbeſtimmtere Form der Nachahmung geben, wo dem Künſtler ein nicht Individualiſirtes in der Natur, das in gewiſſem Sinn von ihm erſt individualiſirt werden ſoll, dunkel vorſchwebt. Ein ſolches iſt dem Baukünſtler das Erdreich. Betrachten wir dieſes, ſo bieten die Geſtaltungen der Flächen, der Berge, Felſen, Höhlen eine Welt von äſthetiſchen Reizen dar, worin neben Farbe, Schmuck der Vegetation, Bewegung der Luft die Linien der Oberfläche an ſich eine Hauptrolle ſpielen, wie denn auf die beſtimmten äſthetiſchen Wirkungen der ſenkrechten, der wagrechten, der Bogenlinien, nachdem ſie ſchon in §. 91 berührt, dann bei den Erſcheinungen des Waſſers §. 257 beſprochen ſind, in den von der Schönheit des Erdreichs handelnden §§. 260 ff. mehrfach hingewieſen wird. Dieſe Linien ſind zugleich der Ausdruck allgemeiner reiner Verhältniſſe des Schweren in ſeinen Wechſelwirkungen, des Auflagerns, Stützens, Ueberſpannens, und daher liegt in dem Reize der Linien auch eine gewiſſe Genugthuung für ein unbewußtes inneres Nachwägen eingeſchloſſen. Nun haben wir Th. I, S. 105 bereits auf eine ahnungsreiche Symbolik der reinen Linie hingedeutet und S. 108 auch die Baukunſt in dieſem Zuſammenhange ſchon erwähnt. Was es ſei, worauf dieſe Symbolik der Linie weist, davon iſt nachher zu reden; die Wahrheit einer tieferen Bedeutung vorausgeſetzt, haben wir die Aufgabe der Baukunſt jetzt ſo zu faſſen: in der unorganiſchen Natur zieht ſich überall das Reich der Linien als Umriß der Maſſen in ihren ſtatiſchen Verhältniſſen durch, aber ſo, daß ſie nirgends in ihrer Reinheit eingehalten ſind, ſondern in das Unbeſtimmte und Verworrene ausbiegen. Die Regel ſchimmert ſo zu ſagen nur durch, das ſinnige Auge des (wägend und) meſſend Sehenden ſchaut ſie hinein oder, wie man will, heraus, indem ihm das chaotiſch Maſſenhafte wie zur durchſichtigen Hülle wird, hinter der die reinen Flächen, Winkel, Kreisausſchnitte u. ſ. w. gezogen ſind. In ſolcher Weiſe iſt nun eben das Auge der Baukunſt thätig, ſie arbeitet aus dieſer Umhüllung das Reich der reinen Verhältniſſe und Linien heraus und nöthigt dieſelbe Natur, durch welche dieſes Reich nur als ein zerworfenes und verworrenes ſich hindurchzieht, es in geordneter Meſſung und Fügung der Maſſe zur Darſtellung zu bringen. In dieſem Sinn iſt denn die Baukunſt Idealiſirung der unorganiſchen Natur. Davon hat man den unmittelbaren Eindruck, wenn man mitten zwiſchen rauhen Maſſen einem edeln Bauwerke, ja nur Trümmern deſſelben begegnet: „Spuren ordnender Menſchenhand zwiſchen dem Geſträuch — dieſe Steine haſt du nicht gefügt, reich hinſtreuende Natur" (u. ſ. w. Göthe's Gedicht: der Wanderer); man fühlt durchaus, daß hier etwas, wozu die unbewußte Natur den Anlauf genommen, was ſie aber wie in Zerſtreutheit wieder der Unordnung überlaſſen, durch die Spannkraft des bewußten Geiſtes ſtraff angezogen, berichtigt, bereinigt, rectificirt ſei. Nun ſcheinen wir aber, wie ſchon zu §. 557, 1. angedeutet, hiedurch in einen tiefen Widerſpruch zu gerathen, denn wie wir prinzipiell die Zufälligkeit als Geſetz des Schönen aufgeſtellt haben (§. 34), ſo haben wir überall nur die von der freien Linie der Individualität umſpielte regemäßige Linie als ſchön gelten laſſen (vergl. Th. I, S. 105. Th. II, S. 60. 61, ferner das von der regelmäßigen und unregelmäßigen Kryſtallbildung §. 265 Geſagte, endlich die Hervorhebung des individuell von der ſtrengen Linie Abweichenden in der Pflanze §. 274, der Thiergeſtalt §. 287, den individuellen Formen der menſchlichen Schönheit §. 331 ff.). Die Wahrheit dieſes Satzes bewährt ſich auch unmittelbar im Anblick regelmäßig bebauten und bepflanzten Erdreichs: die gerade Linie wirkt hier gerade unerfreulich. Aber eben dieſe Betrachtung wird hier auch zur Löſung des ſcheinbaren Widerſpruchs führen. Unmittelbar in die naturſchöne Landſchaft eingeführt iſt nämlich die reine Linie darum ſtörend, weil ſie hier eingreiſt in einen Zuſammenhang, deſſen äſthetiſche Bedeutung, obwohl nicht ohne Mitwirkung hindurchklingenden Linienreizes, auf ganz anderem Gebiete (bewegte Schönheit des Licht- und Luftlebens, Farbe u. ſ. w.) liegt. Ohne dieſe Einmiſchung in ein beſtimmtes anderweitiges Schönheitsgebiet wäre ſie nur äſthetiſch nichtsſagend, denn es bleibt bei dem, was über eine Stelle in Plato's Philebus zu §. 257 geſagt iſt, daß nämlich die Linie in ihrer abſtracten Regelmäßigkeit, wie ſie an geometriſchen Körpern vorkommt, äſthetiſch bedeutungslos iſt; in jener Einmiſchung aber bedeutet ſie etwas den äſthetiſchen Zuſammenhang Störendes, nämlich gemeine Nützlichkeit (Acker-Theilung, regelmäßige Baumſtellung in moderner Waldcultur u. dgl.). Die Kunſt aber, welche jene in der unorganiſchen Natur angedeutete Linienwelt herauszieht und in eigenem freien Gebilde ordnend diſponirt, gibt ihr auch ihre eigene Bedeutung und ſie durchdringt und umgrenzt nun die Hülle eines Innern, das ethiſch iſt. Wo man nun ſieht und weiß, daß ſie die Stoffe beherrſcht, die einen für idealen Inhalt beſtimmten Raum umſchließen, wo ſie die Schaale ethiſchen Kernes ordnend beſtimmt, da wird ſie äſthetiſch. Allerdings führt dieß auf den innern Mangel der Baukunſt, ihre Getheiltheit nämlich, zurück, denn bei keiner andern Kunſt bedarf es dieſes Zuſchuſſes eines anderweitigen, ein leergelaſſenes Inneres beherrſchenden Gehalts. Sucht nun aber die Baukunſt dieſes Innere in reinen Linien auszudrücken, ſo überſehe man ferner nicht, daß dieſe abſtract zu nennen ſind nur gegenüber der organiſch individuellen Geſtalt, an ſich aber von der bloß geometriſchen Linie, von welcher Plato in der zu §. 257 angeführten Stelle des Philebus redet, ſich dadurch unterſcheiden, daß ein mit concretem Gehalte erfüllter Künſtlergeiſt ſie zuſammenſtellt, daß alſo hier von keinem abſtracten, ein für allemal gültigen Kanon von Formen und Maaßen die Rede iſt, ſondern die nur ſich ſelbſt gleiche Individualität im Geiſte des Künſtler-Individuums waltet, das nach einem innern Bilde, welches vor aller ausdrücklichen Meſſung vollendet vor ſeinem innern Auge ſteht, jedem ſchönen Bauwerk ſeine nur ihm eigenen Verhältniſſe gibt, und daß daher der fertige Plan, das ausgeführte Gebäude zwar meßbar und durch Meſſung nachahmlich iſt, aber von dem blos Meßkundigen nimmermehr erfunden wäre. Da nun die Baukunſt in dieſem Sinne das Reich der Linie einheitlich herausbildet, ſo leuchtet ihre tiefe Verwandtſchaft mit der Kryſtallbildung, der erſten Individuen-geſtaltenden Thätigkeit in der Natur (§. 265) ein, wobei zunächſt nicht an die engere Verwandtſchaft des gothiſchen Styls mit derſelben, ſondern ganz allgemein an die Analogie der Flächen-zuſammenſtellenden Thätigkeit in dieſem Wirken des menſchlichen Geiſtes und in jenem Weben der Natur zu denken iſt. Nicht ein Nachahmen iſt es, die Formen ſind ja in der Baukunſt entſchieden mannigfaltigere und bei aller Symetrie nicht einfach dem bloßen Geſetze der Anordnung von Flächen um eine Achſe unterworfen, aber es iſt der verwandte Prozeß, der auf höherer Stufe wiederkehrt: hier wie dort ein erſtes Gerinnen aus dem Unbeſtimmten zum Beſtimmten; wie das verborgene Erdleben zuerſt im Kryſtall um einen Mittelpunct anſchießend ſich ſammelt zur Einzelbildung, ſo concentrirt ſich das Leben der Phantaſie aus dem unbeſtimmten Dunkel ſeiner geſtaltloſen Stimmung in der Baukunſt zur erſten, noch abſtracten Geſtalt; es iſt wie eine dunkle Reminiſcenz an den nächtlichen Schacht der Natur, worin jenes Aehnliche ſich begibt. Nun bleibt aber das geometriſche Geſetz, wie es im Kryſtalle zuerſt aufgetreten, die abſtracte Grundlage auch der organiſchen Bildungen: es liegt der Pflanzengeſtaltung in ihren Zellen, Kapſeln, es liegt ihrer ganzen Form als Kreistheilungsgeſetz zu Grunde; reicher und mehrfach verſchlungen dem thieriſch (und menſchlich) organiſchen Leibe in den Grundbeſtandtheilen ſeines Baus, im Skelett, in den unendlichen Uebergängen von Kreisſegmenten, aus denen ſeine ganze Geſtalt beſteht. „Der Zuſammenhang des Bauſtyles mit Naturbildungen beruht auf der gemeinſchaftlichen Wurzel beider in der Geometrie“ (Hoffſtadt Goth. ABC-Buch X). In einzelnen Structurtheilen tritt nun das Vorſchweben der Pflanzenbildung beſtimmter hervor (Säule, Gewölbe-Rippen) und das Ausblühen in die eigentliche Nachbildung der Pflanze in den decorativen Theilen iſt daher nichts Willkührliches, ſondern nur der an's Licht tretende deutliche Ausdruck dieſes dunkeln Zuſammenhangs; da aber das Geometriſche auch dem thieriſch (und menſchlich) organiſchen Leibe zu Grunde liegt, ſo ruft das Bauwerk unwillkührlich auch deſſen Gliederbau vor das Bewußtſein: es iſt ganz natürlich, daß man von Sohle, Fuß, Hals, Rumpf, Arm, Flügel, Haupt bei einem Gebäude redet, daß man ſein ſtructives Wechſelverhältniß, worin Alles gegenſeitig Zweck und Mittel, alſo Glied iſt, einen Organismus nennt, und die energiſchen Umſäumungen der Decoration erſcheinen nun weſentlich wie Gelenke. Aber auch an das Geiſtesleben gemahnt dieſes kryſtalliſche Geſetz des herrſchenden Mittelpunctes: es iſt der noch abſtracte, ſtarre Ausdruck der Einheit des Geiſtes mit ſich in ſeinen Unterſchieden, und wie ſich der Geiſt in ſeinem Zeitleben dieſe Einheit periodiſch markirt, ſo werden wir auch in der Baukunſt ein Syſtem markirender, wiederkehrender Theilungen ſich entwickeln ſehen. Von dieſen dunkel zu Grund liegenden Anklängen geht die Baukunſt, nur behutſamer, im decorativen Theile zu einem eigentlichen Nachbilden auch des animaliſchen, ja des höchſten Organiſchen, des menſchlichen Leibs über, das Letztere in der Säule: da dieſe emporſchwellende Bildung überhaupt einen Eindruck macht, als *wolle* ſie tragen, ſo macht der Künſtler aus dieſem Anklang Ernſt und ſtellt tragende Menſchengeſtalten als Säulen auf. Daß dieß nur ſehr behutſam und ſparſam geſchehen darf, muß ſchon hier ausdrücklich hervorgehoben werden, weil es ein Vorgriff iſt in das Reich der eigentlichen Individualität, welche ja übrigens in der Baukunſt nur ſo anklingen ſoll, wie die Erde als Niederſchlag des Urſtoffs, aus dem alles Lebendige wurde, als Urkeim des Lebens uns an dieſes Leben als wirkliches Daſein dunkel gemahnt. Wie aber nur die ganze Landſchaft mit Licht, Luft, Waſſer, Pflanze, Thier und Menſch uns dieſes Daſein wirklich vorführt, ſo erwartet auch die Baukunſt ihre Ergänzung durch das Götterbild, durch den eintretenden Menſchen, und bleibt daher verhältnißmäßig immer eine arme und abſtracte Kunſt; doch überſehe man nicht, daß auch die Mitwirkung der wirklichen Landſchaft weſentlich und bleibend zum Werke der Architektur gehört, da es ja, was noch beſonders herausgeſtellt werden wird, immer auf einen beſtimmten Ort berechnet iſt, deſſen Linien mit den ſeinigen immer irgendwie individuell, d. h. in jedem einzelnen Bauwerk eigenthümlich, ſich zuſammenbauen: hier fügt ſich denn ſelbſt der Reiz der im eigentlichen Sinn frei ſpielenden Linie, des Lichts, der Luft, der Pflanzen, der umflatternden Vögel, der wandelnden Thiere und Menſchen dem ſtreng gemeſſenen Ganzen an. — Schließlich iſt nun leicht zu zeigen, wie jene Antinomie zwiſchen der ſtreng klaren Verſtändigkeit und dem Naturdunkel in der Baukunſt ſich löst: das Dunkle liegt in jenem taſtenden Suchen der Phantaſie nach Formen, die nur verhüllt durch die Natur hindurchgehen und in keinem klar gegenüberſtehenden Objecte der Nachbildung gegeben ſind: es ſind nicht individualiſirte, ſondern durch das individuelle Leben *nur allgemein* ſich hindurchziehende Formen; ſobald ſie nun gefunden und in einem innern Bilde zuſammengeſtellt ſind, unterliegen ſie eben, weil ſie nur allgemein ſind, der ſtrengen, nüchternen Meſſung. Das

Gemeinſchaftliche für beide Extreme iſt alſo der ſchon in §. 553 aufgeſtellte Begriff der Allgemeinheit.

§. 559.

Als ein beziehungsweiſe unbewußter erſcheint aber der Geiſt der Baukunſt auch in dem Sinne, daß hier die Phantaſie des Einzelnen, wie ſie in ihrer Beziehung zur Natur näher von der örtlichen Landſchaft dunkel beſtimmt wird, ſo auch unmittelbarer und unwillkührlicher, als dieß nach der Auseinanderſetzung dieſes Verhältniſſes zu §. 379, in §. 384 und §. 416 ff. in anderen Künſten der Fall ſein wird, von der allgemeinen Phantaſie durchdrungen iſt, daher dieſe Kunſtform als ein beſonders mächtiger Ausdruck des geſammten äußern und innern Lebens der Nationen erſcheint, alſo Styl vorzüglich in der Bedeutung von §. 529 und 530 entwickelt.

Es iſt gewiß keine geſuchte Deutung, wenn man, ganz abgeſehen von jenem allgemeinen Vorſchweben der unorganiſchen Natur, ſo wie von dem beſtimmten Nachbilden einheimiſcher Pflanzen im Ornament, eine dunkle Einwirkung der örtlichen landſchaftlichen Formen auf die architektoniſche Phantaſie findet. Den Orientalen ſchwebten in ihrem Drang nach der Höhe ſichtbar die kühnen Felſen vor, die aus der Mitte ihrer Gebirgszüge nadelförmig emporſteigen, in ihren unterirdiſchen Bauen die großen Höhlen ihrer Felsgebirge, dem Aegyptier in ſeinem ſtumpf dachloſen Bau die kahlen Plateau-Bildungen ſeines Gebirges, allem orientaliſchen Bau der in §. 278 geſchilderte Pflanzentypus, den Griechen und Römern die ruhig groß hingeſteckten, ſanft geſchwungenen Formationen ihres Landes, der Pflanzentypus §. 279, den Letzteren im Kuppelbau ſpezieller ihre Pinien, den nördlichen Völkern in der gothiſchen Architektur ihre zackigeren Gebirge, der Pflanzentypus §. 280, ihre pyramidalen Tannen und Fichten, im Ornament die eckige Verzweigung und Nadeltheilung dieſer Holzarten, in den reichgerippten Wölbungen die Veräſtung ihres Laubholzes, das Laubdach ihrer Wälder; man darf nur nie an ein abſichtliches Nachahmen denken und vollends nicht reden, als ob ſie ſo eben aus den Wäldern als Halbwilde hervorgekrochen jene Spitzbogengewölbe ausgeführt hätten. In der localen Natur nun bildet ſich auch der beſtimmte Volksgeiſt aus. In der Phantaſie des beſonders begabten Einzelnen iſt immer die Frucht der Geſammtkünſte eines Volks und Zeitalters zuſammengefaßt (§. 423), aber die ganze Lehre von der Phantaſie hat gezeigt, daß der einzelne Genius das inſtinctmäßige Geſammtproduct der Phantaſie erſt zur klaren Geſtalt herausarbeitet. In der Baukunſt jedoch iſt die Selbſtändigkeit dieſes Acts geringer, als in jeder andern Kunſt; der Styl im

Sinne von §. 527, als Styl des einzelnen Meiſters, tritt in den Hintergrund, man fragt bei Bauwerken wenig, faſt ſo wenig, als bei dem Volksliede, nach dem Namen des Meiſters; vielmehr, wie der Dichter des Volkslieds nur „der Mund der Sage iſt“, ſo der Baukünſtler nur das Organ einer allgemeinen Stimmung, Auffaſſung, eines allgemeinen ſocialen, ethiſchen, politiſchen, religiöſen Zuſtandes. Vom Styl iſt daher hier nur in der provinziellen, nationalen und ganze geſchichtliche Perioden umfaſſenden Bedeutung des Worts die Rede, und die Hauptſtyle der Epochen, Völker ſind aus ſchrittweiſen Entwicklungsſtufen entſtanden, worin der Beitrag des Einzelnen gar nicht gezählt wird. Es handelt ſich von der „Geſammtheit eines kunſtthätigen Geſchlechtes“ (ſ. Bötticher a. a. O. Excurs I, S. 40 und die dazu angeführte Stelle aus Schinkels Vorbildern f. Fabr. u. Handw.), und „man kann von der Architektonik, welche ſo recht eigentlich die geſammten geiſtigen und äußerlichen Intereſſen, das innerſte Bewußtſein wie die phyſiſche Lebensthätigkeit eines Volksſtammes umfaßt, vornehmlich ſagen: daß ſie vor allen andern Erſcheinungen ein eigentliches Kriterion ſeiner geiſtigen Potenz und ethiſchen Bildungsſtufe gewinnen läßt“. Dieſe Auffaſſung enthält zugleich, daß überhaupt der ganze Uebergang der Bauthätigkeit von dem Dienſte des Bedürfniſſes zur Höhe der freien Kunſt vermittelt iſt durch die Ausbildung des Geſammtlebens; das Geſammtbewußtſein gibt ihr den begeiſternden Inhalt, vergl. Schleiermacher Vorl. über d. Aeſth. S. 438 ff.

§. 560.

1 **Wie die bildende Kunſt dem Naturſchönen überhaupt (§. 551), ſo ent-**
ſpricht demgemäß die Baukunſt der unorganiſchen Schönheit. Sie iſt daher
weſentlich auch durch die Rückſicht auf die Stellung ihres Werks zu ſeiner Um-
gebung gebunden. Wie das Erdreich für das organiſche Leben, ſo iſt ſie Unter-
lage und Verſammlungsſtätte für alle Künſte. Sie iſt nothwendig
2 **die älteſte Kunſt, Urkunſt. Sie fordert große Maſſen und iſt in ihrer Wirkung**
weſentlich erhaben, was einen Gegenſatz des Anmuthigen und Erhabenen
innerhalb dieſer Beſtimmtheit keineswegs, wohl aber das Komiſche ganz aus-
ſchließt. Ihr ganzer Charakter iſt monumental.

1. Der erſte Satz bedarf nach dem Bisherigen keiner Erläuterung. Beizufügen iſt nur noch die weſentlich bezeichnende Analogie, daß der Bau durch ſeinen Grund im wirklichen Boden wurzelt, was allerdings zugleich auf die Analogie mit der feſt an den Boden geketteten Pflanze hinweiſt, in deren Reich ja die Baukunſt vornehmlich hinübergreift. Dieſe Bindung an die unorganiſche Natur macht ſich ferner weſentlich in der nun aus-

drücklich hervorzuhenden nothwendigen Rückſicht auf die äußere (landſchaftliche, oder zwar ſelbſt architektoniſche, aber hier wie landſchaftliche Natur wirkende und jedenfalls mit wirklicher Landſchaft, Bäumen, Hügeln, Luft und Licht zuſammengehörige) Umgebung geltend. Was in §. 552, 2. von aller bildenden Kunſt ausgeſagt iſt, daß ſie auf die Umgebung zu berechnen ſei, gilt in dieſem Grade von keiner andern; der ganze Charakter des Gebäudes muß mit der umgebenden Natur in ihrem weiteren Umfang ſtimmen, ſo ſoll z. B. kein griechiſcher Tempel in nordiſcher Natur ſtehen (Walhalla) es muß mit dem Benachbarten und Nächſten ſich gut gruppiren und ebenſoſehr von ihm abſetzen; die Linien müſſen ſich harmoniſch begegnen. Man denke an die herrlichen Stellungen griechiſcher Tempel und Theater auf Bergen, am Meere, in Hainen. — Der Begriff einer erſten Theſis für den Fortgang zu den weitern Künſten, wie wir durch ihn in §. 553 den Uebergang zur Baukunſt gemacht haben, erhält nun die reale Bedeutung, daß dieſe Kunſt, wie die unorganiſche Natur allem Lebendigen Boden und Wohnung bietet, wie die Pflanze als ſchattender Baum und Wald für Thier und Menſch eine ſchützende Stätte öffnet, ſo die Unterlage und Verſammlungsſtätte für alle Künſte iſt. Am nächſten und ſtrengſten gilt dieß von der Sculptur, deren menſchlichem Ebenbilde, dem Inbegriff aller organiſchen Weſen, ſie die Baſis oder zugleich die ideale Behauſung gibt, die Malerei bedarf ihrer Wände, die Muſik durchtönt ihre Hallen, die Dichtkunſt iſt unabhängiger, aber ihre höchſte Form, das Drama, bedarf ihrer zur Herſtellung eines Raums, worin der Weltſchauplatz künſtleriſch abbrevirt iſt. Jener Begriff einer Vorausſetzung, einer erſten Theſis erhält nun aber auch die weitere beſtimmte Anwendung, daß die Baukunſt ebenſo, wie der Planet zuerſt das feſte Gerüſte und die Maſſen ſchuf, welche den höheren, individuellen Bildungen als ihre Stätte dienen ſollten, die erſte, älteſte, urſprüngliche, die elementare Kunſt iſt. Nach der Seite des hervorbringenden Geiſtes wendet ſich dieß ſo, daß der Menſch den ſchweren Stoff zuerſt in dieſer allgemeinſten, noch äußerlichen und abſtracten Weiſe umbildend bewältigen mußte, ehe er ihn zum wärmeren Bilde der organiſchen Geſtalt umzuſchaffen und in ſteigender Durchdringung immer mehr in reinen Schein aufzulöſen vermochte. Was dabei die Schwierigkeit der Zeitfolge in der Ausbildung der Muſik und Poeſie betrifft, ſo vergl. die vorläufige Andeutung zu §. 533, 1 und 550. Am klarſten ſtellt ſich das Verhältniß im Mittelalter heraus, das in keiner Kunſt entfernt eine ſo vollendete Form hervorbrachte, wie in der Baukunſt (vergl. Schnaaſe Geſch. d. bild. Künſte Bd. IV, Abth. I, S. 117); das Mittelalter gibt aber darin ein Bild der ganzen Kunſtgeſchichte und fängt wieder da an, wo einſt der Orient angefangen. Hier findet noch eine weſentliche Ergänzung, was in §. 559 von der Baukunſt als einer vornehmlich ſtylvollen Kunſtform geſagt iſt. Dieſe Kunſt hat nämlich nicht nur Styl im ſtrengſten hiſtoriſchen Sinne des Worts, ſondern der Styl für alle, auch für die nur anhängenden Künſte geht vorzüglich von ihr als der elementaren, primitiven Kunſt aus. Sie gibt den Ton an für die Auffaſſungsweiſe aller Künſte, und hat ein Zeitalter keinen Styl in den übrigen Kunſtformen, ſo wird man auch finden, daß es vor Allem keinen eigenen Bauſtyl hat. Wie die Griechen bauten, ſo bildeten, malten, muſicirten, dichteten ſie, ebenſo das Mittelalter, ebenſo die Zeit der renaissance. Der Bauſtyl namentlich drückt die Grundſtimmung einer ganzen Zeit aus; wo er fehlt, da fehlt es an einer poſitiven Grundſtimmung.

2. Es wäre zunächſt das Erhabene des Raums (§. 91. 92), was durch die der Baukunſt weſentlichen großen Maſſen in Wirkung tritt, denen gegenüber der einzelne Menſch ſich immer zunächſt als kleiner Punkt, verſchwindenden Schatten fühlt, um erſt in einem weitern geiſtigen Acte ſich wieder zum Bewußtſein ſeiner geiſtigen Größe aufzuſchwingen. Dieß iſt nun aber natürlich ein Anderes in der Kunſt, als in der Natur. Es kann zwar auch in der Kunſt ſowohl ein unförmliches, als ein maaßvolles Erhabenes (§. 87) geben, die Malerei z. B. ſtellt wildes Gebirge ſo gut wie edelgeſchwungenes dar, nur daß natürlich auch das Unförmliche hier vom ſtörend Zufälligen, vom unförmlich Unförmlichen gereinigt wird; wirft ſich aber eine ganze Kunſt auf das durch Größe der Maſſen Erhabene, nicht um es zuſammen mit lebendiger Umgebung (Luft, Licht u. ſ. w.) in einem farbigen Scheine nachzubilden, ſondern um ſchwere Maſſen ordnend ſelbſt zu thürmen, ſo muß ſich das Ganze des Kunſt-Ideals auf dieſen Einen Punkt werfen, das Maſſenhafte muß innerhalb ſeiner ſelbſt idealiſirt, alſo von allem Unförmlichen gereinigt und es muß tiefere Bedeutung, als die des blos räumlich Erhabenen, hineingelegt werden. Vorläufig leuchtet ein, daß dieſe tiefere Bedeutung die Idee einer Urkraft ſein müſſe in einer nähern Beſtimmtheit, welche nachher zu ſuchen iſt. Erhaben iſt alſo die Baukunſt nicht bloß durch die Größe der Maſſen, ſie wird es auch nicht ſein durch jene, dem Unförmlichen Raum laſſende, Hinweiſung auf ungeheure Revolutionen des Erdkörpers, wie dieſelbe in §. 260 den Gebirgsmaſſen beigelegt iſt, ſondern ſie wird ein geordnetes Wirken jener Urkraft andeuten. Dennoch bleibt die Größe der Maſſen immer das, was den Eindruck in ſeiner Grundlage beſtimmt. Innerhalb dieſes allgemeinen Charakters der Erhabenheit muß nun aber, wenn man Gebäude nur mit Gebäuden vergleicht, ein Gegenſatz der ruhigen Schönheit bis zum Niedlichen hin und des Erhabenen, des Milden und Starken, und wieder des Prächtigen und finſter Gewaltigen u. ſ. w. möglich ſein. Daß das Komiſche in der Architektur ganz ausgeſchloſſen iſt, wurde ſchon zu §. 404

bemerkt. Dieß folgt von ſelbſt daraus, daß dieſe Kunſt das Gebiet des perſönlichen Bewußtſeins nicht betreten kann. Architektoniſch Widerſinniges, wie ſchiefe Thürme, die wir ſchon angeführt haben, die Schnörkel des Rokoko u. dgl., verdankt ſeine Entſtehung meiſt dem Aberwitze, die Komik in dieſe Kunſt einführen zu wollen. — Das Erhabene beſtimmt ſich nun hier näher als Charakter des Monumentalen. Man erinnere ſich, daß wir in §. 527 den Styl des wahren Meiſters überhaupt monumental genannt haben wegen der über den Wechſel des Augenblicks erhabenen Großheit der Formen; dieß gilt natürlich noch gewiſſer vom nationalen Styl und vom Styl als Ausdruck ganzer Perioden. Erwägt man nun nicht nur, daß die Baukunſt in ihrer Fügung großer und ſchwerer Maſſen beſonders ſtreng alles Dünne, Kleinliche, Unweſentliche abweiſen muß, und verbindet man damit, was in §. 559 geſagt iſt: daß ſie weit weniger den Geiſt des einzelnen Künſtlers, als den der Nationen und Zeiten ausſpricht, und daher Styl vornehmlich in jenem gewichtigeren Sinn entwickelt, ſo iſt der Begriff des Monumentalen für dieſe Kunſt zwiefach begründet, und wenn wir ſchon zu §. 527 Th. II, S. 125 die allgemeinen Merkmale des Styls im Begriffe des Architektoniſchen zuſammengefaßt haben, ſo geſchah dieß, weil man jede Eigenſchaft der Kunſt überhaupt mit dem Namen derjenigen beſondern Kunſtform zu bezeichnen pflegt, welche dieſe Eigenſchaft vorſtechend entwickelt. In den großen Werken der Baukunſt ſteht ein ehrwürdig feſt Begründetes vor uns, die Geſchlechter der Menſchen umſchweben wie verſchwindende Schatten dieſe gewaltigen Zeugen des Volks- und Zeitgeiſtes, welche die Maſſenthürmende Gemeinthätigkeit aufgerichtet hat, um über Jahrhunderte, Jahrtauſende hinaus zu verkünden, was ſie geahnt, gewollt und gekonnt. Auch das äußerliche Moment, daß zur Ausführung großer Bauten viele Menſchenhände nöthig ſind, iſt dem Bewußtſein des Zuſchauers gegenwärtig und wirkt zu dieſem Eindruck mit. Endlich folgt aus den dargeſtellten Eigenſchaften von ſelbſt, daß die Baukunſt die ſtabilſte, conſervativſte Kunſt iſt, die ſich zu Neuerungen am langſamſten entſchließt.

§. 561.

Durch ihre ſo beſchaffenen Formen vermag die Baukunſt den Gehalt, für 1.
den ſie den idealen Raum herſtellt, nur anzudeuten. Sie iſt daher ſymboliſche
Kunſt und als ſolche kann ſie Beſtimmteres nicht ausſprechen, als die Ahnung
urſprünglichen Wirkens der bauenden Weltkraft, wie ſolche den Völkern in einem,
ihrer eigenen geſchichtlichen Lebensform entſprechenden, Bilde vorſchwebt. Das 2.
Subjective der bloßen Ahnung, was mit dem abſtract Allgemeinen im Weſen

dieſer Kunſt zuſammenfällt, ſteht mit dem Grundcharakter der ſtrengen Objectivität nicht im Widerſpruch.

1. Nun erſt, am Schluſſe dieſer allgemeinen Darſtellung des Weſens der Baukunſt, gehen wir an die erſte der zu §. 557, 1. aufgeſtellten Fragen: was drückt die Baukunſt aus? Der §. beantwortet dieſe Frage zunächſt dahin, daß ſie nur ein Unbeſtimmtes, Allgemeines, Geahntes ausdrücken könne, und beſtimmt daher das Verhältniß zwiſchen dem Inhalt und der architektoniſchen Formenwelt, ſoweit wir ſie nun kennen gelernt haben, als ein blos andeutendes, ſymboliſches. Symboliſch iſt alle Baukunſt, nicht blos die im engeren Sinn ſo zu nennende, deren Einführung in der Anm. zu §. 554 in das Geſchichtliche verwieſen worden iſt. Die nicht mehr im engeren Sinn ſymboliſche Baukunſt iſt die dienende §. 555, 1. Dieſe hat nun zwar ihre Bedeutung, das Wort ihres Räthſels, in der Beſtimmung des innern Raums gefunden, den ſie umſchließt: der Gott, ſein Bild im Marmor oder im Bewußtſein der andächtigen Gemeinde, iſt das Wort dieſes Räthſels; die wahre Baukunſt will nicht für ſich ſprechen. Allein ſie will doch den Geiſt des ihr Inneres erfüllenden Weſens eben in ihren Formen auch verkündigen. Sie will ſich zu ihm nicht verhalten wie der Leib eines Individuums zu ſeinem Geiſte, die reife Baukunſt weiß, daß ſie das nicht vermag; aber ſie will ſich zu ihm verhalten wie das Kleid zu dem Leibe des Geiſtes, man ſoll dieſer Hülle anſehen, daß es ein Tempel, eine Grabſtätte des Hingegangenen u. ſ. w. iſt, was der Anſchauende vor ſich ſieht. In dieſem Sinne muß ſie doch auch für ſich auf ihre Weiſe ſprechend ſein, wie die Rüſtung, das Gewand eines Helden, das ſeine wahre Bedeutung nur hat, ſo lang er es trägt, doch auch als abgelegte Hülle ſein Bild hervorruft. Dieſe Sprache kann freilich ebenſo nur eine ſehr unvollſtändige ſein, wie dieſes Gewand uns nur ein unbeſtimmtes Bild ſeines abweſenden Trägers gibt; ſie wird vom Concreten, das die Natur, das beſtimmte Bewußtſein der andächtigen Gemeinde von ihrem Gott hinzubringt, nur das Allgemeine, einen gewiſſen Ton, das Stimmungs-Element ablöſen und für ſich herausnehmen, um es zum Ausdruck zu bringen. Man unterſcheide alſo zwei Beziehungen. Nach der einen braucht die Baukunſt für ſich nichts zu ſagen, ſie findet ihre Ergänzung in dem concreten Kerne, der ihren Raum, ihr Inneres einnimmt, dem Gotte: dieſer ſpricht für ſie und ſie verhält ſich zu ihm nur hinüberdeutend, andeutend. Aber ebendieß Andeuten iſt doch ganz ihr eigenes Geſchäft, das ihr Niemand abnehmen kann. Wenn wir nach dieſer zweiten Beziehung von ihr ausſagen, ſie müſſe doch auch für ſich ſprechend ſein, ſo iſt der Begriff des Sprechens allerdings in ganz weitem Sinne zu nehmen. Alle bildende Kunſt iſt nur uneigentlich ſprechend

(vergl. §. 550); dieſe uneigentliche Sprache iſt jedoch bei den übrigen ſtummen Künſten, die in der concreten Form der Individualität concreten Sinn niederlegen können, eine ſehr beſtimmte, bei der Baukunſt aber, die nur über abſtracte Formen verfügt, eine unbeſtimmte. Beide Beziehungen nun, deren erſte wir mit der geiſtigen Linie, die uns eine zeigende Hand nach dem gezeigten Gegenſtande führen heißt, deren zweite wir mit dem Bilde dieſer Hand ſelbſt vergleichen, faſſen ſich in dem Begriffe des Symboliſchen zuſammen. Wir haben den Begriff des Symbols §. 426 in der Geſchichte der Phantaſie aufgeführt. Soll nun das Symbol außer ſeiner Stelle in der Phantaſie des Alterthums auch bleibende Bedeutung behaupten, ſo muß allerdings eine gewiſſe Veränderung in ſeiner Natur vor ſich gehen und zwar eine ſo ſtarke, daß es zweifelhaft wird, ob man den Namen belaſſen kann, daher wir hier geringen Werth auf dieſe Bezeichnung legen. Man ſehe zu, wie oder ob das Weſentliche des Symbols (§. 426, a.) in einer Zeit ſich behaupten kann, die jener unreifen Vorſtufe, ja auch dem Mythiſchen überhaupt entwachſen iſt. Bleiben wird die unbeſtimmte Weite der auszudrückenden Idee, denn jedes Zeitalter wird hinter ſeiner Welt klar entwickelter Anſchauungen und Gedanken eine Welt dunkler Ahnungen zurückbehalten. Verſchwinden aber wird das bewußtloſe Verwechſeln des Inhalts dieſer Ahnungen mit einem ſinnlichen Objecte. Soll nun etwas dem Symboliſchen Aehnliches als Ausdruck für jene dunkle Welt allgemeiner Vorſtellung beſtehen, ſo wird es dennoch keineswegs das allegoriſche Verhalten ſein können, was etwa an die Stelle dieſer dunkeln Verwechslung träte; denn in der Allegorie iſt der Gedanken-Inhalt ein ganz bewußter, man denkt ſich wenigſtens ganz beſtimmt ein Wort, wenn auch deſſen Sinn ein ſehr confuſer iſt, und man ſucht abſichtlich hiefür eine durch Vergleichungspunkte bezeichnende Form. Es iſt zu §. 444 gezeigt, wie dieß von der Schönheit völlig abführt; wenn alſo die Baukunſt ihren äſthetiſchen Charakter behaupten ſoll, ſo kann von dieſem Verhalten gar nicht die Rede ſein. Wir werden allerdings eine Auslegung der Baukunſt kennen lernen, die nicht ſymboliſch, ſondern allegoriſch zu nennen iſt, aber auch jenen Charakter völlig zerſtört. Geht nun die urſprüngliche Symbolik nicht in dieſes froſtige bewußte Verbergen eines Gedachten in ein äußerlich analoges Bild über und ſoll ſie doch aufhören, das zu ſein, was ſie in einem dunkel verwechſelnden Völkergeiſte war, ſo bleibt eben nur ein frei äſthetiſches Spiel des Andeutens eines unbeſtimmt Geahnten, das ſich neben dem klar Gedachten (der zweckmäßigen Beſtimmung des Gebäudes) hinzieht, und hiefür haben wir eigentlich keinen Terminus, da es im ſtrengen Sinn auch nicht ſymboliſch iſt. Es wird nicht wie der Apis, Lotos, wie der ſchwarze Stein der Araber, der Tempel verehrt, als wäre er um gewiſſer tertia comparationis (Größe, Zahlenverhältniſſe

u. ſ. w.) willen der Gott ſelbſt, d. h. ein wirklicher heiliger Inbegriff de weltbauenden Urkraft; der Gott wohnt nur in ihm, aber die Formen de Baues rufen in die Seele des Anſchauenden ein freies Bild der weltbauenden Thätigkeit des Gottes hervor, wie ſie in der Stimmung eine Zeit, eines Volks aufgefaßt wird. Hiemit iſt das Weſentliche ausgeſprochen, was näher zu beſtimmen ſehr ſchwer iſt. Zunächſt iſt wiede aufzufaſſen, was in §. 557 über die Aufhebung der Schwere innerhal ihrer ſelbſt, über den Rhythmus der Linien und Verhältniſſe geſagt iſt: ſchwungvolles Leben tritt in die Verhältniſſe des Schweren ein, die bewegungsloſen und ſtummen Maſſen ſcheinen ſich nun zu bewegen, die Linien ſteigend, wagrecht hinfließend, in Kreiſen ſich ſchwingend, ſich fliehend und findend, den Raum zu durchlaufen; ja es iſt, als ob das Ohr ein Klingen und Hallen vernähme, das von dieſen Bewegungen ausgienge, wodurch ſelbſt dieſer härteſten, ſprödeſten unter den ſtummen Künſten die Zunge ſich löst. Wirklich war dieſe Maſſenfügung ja einmal nicht vorhanden, ſtieg lebendig vor dem Auge des Künſtlers auf, lief durch ſeinen Griffel als Entwurf über das Pergament und ward in der techniſchen Ausführung. Die Maſſen des unorganiſchen Erdreichs haben ſich einſt ebenſo in wirklicher Bewegung erſt aufgebaut, der Planet hat in bewegter Gährung ſich zur Wohnung der Lebendigen geſtaltet und dieſer Prozeß wiederholt ſich durch das nachzeichnende Auge in der lebendigen Phantaſie. Iſt nun die Baukunſt ihrem Weſen nach die Kunſt der Idealiſirung des unorganiſchen Stoffs (§. 558), ſo ergibt ſich jetzt in beſtimmterer Betrachtung, daß ſie das ideale Bild der Urverhältniſſe ſeiner Fügung im Bau des Erdkörpers hinſtellt und dadurch eine Ahnung des Weltbaus erweckt, jener urſprünglichen Wirkung des Weltweſens, welche in der Ordnung ihres Schaffens auch die organiſchen Weſen gebildet und die erſten Anklänge dieſer höheren Bildung in jener erſten Maſſenfügung, dann beſtimmter im Kryſtalle vorgebildet hat. Es gilt auch von der Architektur als einer auf der Geometrie ruhenden Kunſt, was Herder (Aelt. Urk. d. Menſchengeſchl. Th. I, S. 203 ff.) von dieſer geſagt hat: ſie ſei eine Kunſt zum Ausdruck unſichtbarer Weltkräfte; man darf auf ſie anwenden, was der Dichter ſeinem Fauſt bei dem Anblick des Mikrokoſmus in den Mund legt:

Wie Alles ſich zum Ganzen webt!
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und niederſteigen
Und ſich die goldnen Eimer reichen!

Die Baukunſt will uns ſagen: die reinen Urformen, aus deren unendlicher Verbindung auch die organiſchen Geſtalten beſtehen, ziehe ich heraus aus der unorganiſchen Maſſe, wo ſie unbeſtimmt angedeutet liegen und zeige durch eine freie kryſtall-ähnliche Verbindung derſelben, was Alles aus ihnen werden kann. Das iſt der geheimnißvoll hohe Reiz, der in dieſen klaren, ſcharfen Umriſſen, dieſen ſolid geſtreckten Maſſen mit den kräftigen Schlagſchatten, dieſen reinen Gegenſätzen und Löſungen dieſer Gegenſätze ruht; es iſt das andeutende Schema des Kosmos in ſeiner innern Unendlichkeit, was aus dieſer Sättigung der Gegenſätze des Schweren und Stützenden, des Senkrechten und Wagrechten, des Anſtrebenden und Abſchließenden hervorſpringt. So beſtimmt jene Formen ſind, ſo bleibt das Bild einer ordnenden Urkraft, das ſie andeuten, verglichen mit individueller Lebensnachbildung, allerdings immer unbeſtimmt; der Grieche drückt z. B. mit ſeinen Stylen nicht das Weſen der verſchiedenen Gottheiten aus, in Jonien herrſcht der joniſche, in Griechenland, Großgriechenland, Sicilien der doriſche Styl vor; das Ornament, insbeſondere Sculptur und Malerei, in vielen Fällen die Stellung des Tempels (für Bacchus bei den Theatern, Herkules bei den Gymnaſien u. ſ. f.) muß erläuternd hinzutreten. Dieſe unbeſtimmte erſte Formbeſtimmung der Idee, welche demnach das Weſen der Baukunſt iſt, würde nun aber viel zu abſtract verſtanden, wenn man dabei die national geſchichtliche Bedeutung (§. 559) aus dem Auge verlöre, die ihr innerhalb des Unbeſtimmten doch nähere Beſtimmtheit gibt. Die Völker geben in ihren Bauſtylen das Bild des Kosmos, wie er *ihnen erſcheint*. Nach demſelben dunkeln Schema haben ſie ihre Geſellſchaft, ihren Staat gegliedert, alle ihre Culturformen beſtimmt und zugleich mit jenem makrokosmiſchen Bilde ſpiegelt daher ihr Bauſtyl die Grundzüge der Organiſation ihres Lebens. Wie der Grieche ſein Volksleben zu maaßvoll gebundener Freiheit ordnet, wie er in ſchöner Naturſittlichkeit der Mutter Erde treu bleibt, in derſelben heitern Harmonie weltbauend ſtellt er ſich ſeinen Gott vor und ſtellt er ihn in ſeinem Baue dar; wie der Geiſt des Mittelalters die einzelnen Kräfte der Geſellſchaft zu harter, dorniger Selbſtändigkeit, aber auch zu heiterem Spiele entläßt und doch in Corporationen zuſammenſchließt und in gemeinſamem Schwung alle emporreißt, in derſelben Weiſe gliedert er ſich ein ideales Bild des göttlichen Weltbaus in ſeinen Domen. Beſtimmter, als in dieſen Bemerkungen geſchehen, vermögen wir dieſe dunkeln Beziehungen nicht zu faſſen. Die bekannten Deutungen, welche in den Figuren und Zahlenverhältniſſen beſtimmte Begriffe der Metaphyſik und Dogmatik ausgeſprochen finden, ſind nicht mehr ſymboliſch, ſondern enthalten eben jene allegoriſche Auffaſſung, die wir vorhin abgewieſen haben. *Stieglitz* z. B. (Geſch. d. Baukunſt §. 6 ff.) findet in der Linie die Ur-Einheit, im rechten Winkel als Bild der Kraft und Gegenwirkung den Grund aller Geſtaltung, im Dreieck das Erzeugte, den Logos ausgedrückt u. ſ. w.; eine Myſtik, die denn zugleich Myſtik der Zahl als des arithmetiſchen Ausdrucks der Verhältniſſe iſt. Für das Mittelalter benützte man natürlich, was von Geheimlehren der Bauhütten überliefert wird. Es iſt unklar, wie Stieglitz (a. a. O. §. 8) die Grundfiguren in dieſer Deutung als Quelle alles Aeſthetiſchen in der Kunſt bezeichnen kann, da ja nach dieſem allegoriſchen Schema jeder nur Meß- und Zähl-Kundige einen Tempel entwerfen könnte; man kann aber, wie wir ſchon zu §. 558 geſehen, das architektoniſche Kunſtwerk nachmeſſen und nachzählen, ohne daß man es darum hätte erfinden können. Die Allegorie ruht auf dem Intereſſe der Wahrheit, nicht Schönheit, ſie iſt ſtreng genommen gar nicht äſthetiſch (vgl. §. 444 Anm.). Der näheren Prüfung ſolcher Auslegungen enthebt uns die gründliche Erörterung Schnaaſes (Geſch. d. bild. K. Bd. VI, Abth. 1, S. 287 ff.).

2. Die Baukunſt ſtellt nichts dar, was von der Urkraft, von deren Schaffen ſie doch ein Bild geben will, ſo geſchaffen wäre. Es iſt das Bild einer Ahnung, was ſie gibt, und wie umfaſſend, alles Sein zuſammengreifend, zugleich die Formen des Völkerlebens ſpiegelnd dieſe Ahnung ſein möge, ſie iſt als ſolche doch zunächſt nur ein Subjectives. Dieſe Kunſt erſcheint ſo als der Ausdruck einer erſten, nur allgemeinen künſtleriſchen Stimmung, die noch nichts Beſtimmtes (im eigentlichen Sinne individuell geſchloſſener Gebilde des Lebens) gibt, ſondern ſich nur in Verhältniſſen niederlegt, die ſie einem Stoffe leiht. Das Subjective fällt alſo zuſammen mit der Allgemeinheit und Abſtractheit der Baukunſt, vgl. §. 553. 558, und dieß ſcheint zu einer Auffaſſung zu führen, welche einen ganz andern Gang, als den unſrigen, begründet. Es iſt dieß die von Solger als Eintheilungs-Grund geltend gemachte Anſicht, die wir zu §. 542 angeführt haben: wie die Poeſie allen übrigen Künſten als Kunſt der reinen Thätigkeit der Idee gegenüberſteht, ſo wiederholt ſich in der Gruppe der letzteren die Nothwendigkeit, daß das künſtleriſche Bewußtſein in ſeiner reinen Allgemeinheit gegenüber den Kunſtformen, welche die Idee in beſtimmte, individuelle Körper einſchließen, als eine eigene Kunſt-Art hervortrete; als Ausdruck dieſes allgemeinen Bewußtſeins ſtellt ſich denn die Baukunſt neben die Plaſtik, die Muſik neben die Malerei. Wir könnten immerhin von der übrigen Abweichung in der Geſammt-Eintheilung der Künſte abſehen, das aber aufzunehmen genöthigt ſcheinen, daß die Baukunſt allen andern Künſten nicht als die am ſtrengſten objective, ſondern vielmehr als die nur erſt ſubjective, nur erſt ahnende und dieſe Ahnung blos in Verhältniſſen des Stoffes niederlegende Kunſtform die Vorhalle zu allen andern bilde. Allein das Entſcheidende iſt der Inhalt jener Ahnung: dieſer iſt nichts Anderes, als das wirklich objectiv Allgemeinſte, allem Leben zu Grund liegende Bildungsgeſetz in ſeiner urſprünglichſten Form,

der raumerfüllenden, und das Subjective daran, das blos Geahnte, iſt eben ein Reflex dieſes Geſetzes im Gemüthe; der Punkt im allgemeinen Naturleben, wo die Individualiſirung des Elementariſchen ſich in der Achſen-Anſchießung des Kryſtalls vorbildet, wiederholt ſich in der geiſtigen Sphäre der Phantaſie und gibt ſich ſein Nachbild in deren Werk. Es bleibt alſo bei der Beſtimmung der ſtrengen Objectivität und bei unſerem Eintheilungsprinzip.

β. Die einzelnen Momente.

§. 562.

In ihre einzelnen Momente auseinandergelegt hat dieſe Kunſtform zuerſt 1.
das Material, aus dem ſie ſchafft, darauf anzuſehen, daß es nicht nur feſt,
hart, haltbar ſei, ohne bis zu einem den monumentalen Eindruck aufhebenden
Ueberſchuß der Kraft über die Maſſe fortzugehen, ſondern auch, daß es freie
Theilung zum Zwecke jeder Maſſenfügung zulaſſe, der künſtleriſchen Bearbeitung
der Oberfläche und Ausführung des Decorativen die entſprechende
Textur darbiete und endlich ſowohl durch dieſe, als auch durch den Farbenton
die der Baukunſt und ihrer einzelnen Aufgabe entſprechende äſthetiſche Wirkung
hervorbringe. Nach dieſem Maaßſtabe ſind das Holz, die natürlichen 2.
Stein-Arten, der aus Thon künſtlich gebildete Stein und das Eiſen
zu beurtheilen.

1. Die bisherige allgemeine Entwicklung des Weſens der Baukunſt iſt nun beſtimmter nach ihren einzelnen Momenten auseinander zu legen. Zuerſt kommt das Material in Betracht. Die Feſtigkeit, Härte, die Cohärenz als die Eigenſchaft, worauf die Trag- und Haltkraft beruht, ſind Bedingungen des Materials, welche zunächſt nur die handwerksmäßige Seite der Baukunſt angehen. Doch ſtehen auch ſie ſchon mit der äſthetiſchen in einem untrennbaren Zuſammenhang, denn die verſchiedene Kraft des Materials kann ein äſthetiſches Motiv im weiteſten Sinne d. h. Beſtimmungsgrund zu verſchiedenem Style, aber auch im engeren Sinne d. h. Quelle fruchtbarer Gedanken im einzelnen Zweig oder Kunſtwerk werden, ſie kann im Gegentheil auch ein äſthetiſches Hinderniß ſein. Die Rückſicht auf dieſe Grundbedingungen muß ſich daher auch durch das Folgende hindurchziehen. Was den „Ueberſchuß der Kraft über die Maſſe" betrifft, ſ. Anm. 2. Der §. ſtellt nun drei nähere, vom Mechaniſchen in das unmittelbar Aeſthetiſche überleitende Bedingungen auf. Die erſte iſt die der freien Maſſenfügung; der Stoff ſoll ſie zulaſſen, aber der bearbeitende Menſch muß auch ihre Nothwendigkeit erkannt, die er-

forderliche Behandlung gelernt haben. Durch dieſes Geſetz wird jede Bauthätigkeit, die den gewachſenen Felſen ſtehen läßt und entweder aushöhlt, um nur ein Inneres zu ſchaffen, oder ausſpart und nun von außen und innen bearbeitet, einer unreifen Vorſtufe zugewieſen, denn ſie iſt von ihrem Material im Grundplane, in der ganzen Anordnung, vor Allem in Geſtaltung der Decke, in allen Einzelheiten ebenſo abhängig, als ſie auf der andern Seite zu jeder Willkühr verführt wird. Von jener Belebung des ſtatiſch Wirkenden, die in §. 557 dargeſtellt iſt, kann nicht die Rede ſein, wo die Gegenſätze des Tragenden und Getragenen überhaupt nicht da ſind, weil kein getrenntes Material in gegenſätzliche Wechſelwirkung tritt, ſondern Wand, Stütze, Dach in der Continuität des Naturproducts fortlaufen. Es iſt hier das Prinzip der Baukunſt, die Idealiſirung der unorganiſchen Natur (§. 558) noch nicht entwickelt, weil der Menſch nur an der ſtehen gelaſſenen unorganiſchen Natur thätig iſt, nicht Theile derſelben ablöst, um ſie ihr in freiem Ausbau entgegenzuſtellen. Statt der entfernten Analogie mit ihr, mit Felſen, Gebirge herrſcht noch das Verwachſenſein mit ihr. Wie innig damit di tiefere äſthetiſche Wirkung zuſammenhängt, zeigt ſich aus dem Eindruck ſolcher Höhlen- und Fels-Tempel: ſie rufen wohl auch die Ahnung de bauenden Urkraft hervor, aber nicht als einer lichten, geiſtigen, ſondern als einer dunkeln, blinden, düſtern. Die nächſte Stufe iſt die Anwendung großer, unbehauener Steinblöcke, aus denen die Haupttheile eines Gebäudes, Wand und Decke, je aus Einem Stücke beſtehend, zuſammengefügt werden. Die Glieder fangen an, ſich zu löſen, aber die bauend Hand iſt noch von dem Zufall abhängig, ob das Material in große Blöcken bricht. Die freie Thätigkeit fordert, daß jedes Glied aus einzelnen Stücken gefügt wird, und dieß geſchieht in erſter, roher Weiſ im cyklopiſchen Mauerverbande, der die einzelnen Stücke, aus denen e ſein Werk zuſammenſetzt, noch nicht geometriſch bearbeitet, ſondern, wi ſie brechen, nach der zufällig gegebenen Fuge aneinanderlegt und aufthürmt: immer noch ein halb unorganiſches, berg-ähnliches Häufen, ei halbes Naturwerk (vergl. §. 524, Anm. S. 116, wo das Stehenlaſſe eines Stücks Natur im Kunſtwerk als Folge von Unreife oder Ueberreif erwähnt iſt). Ein Reſt dieſes Natürlichen iſt nach eingetretener regelmäßiger Bearbeitung und Fügung abſichtlich beibehalten im ſog. styl rustico, wo dieſes belaſſene Stück Natur den Eindruck derber Kraft hervorbringen ſoll. Die wirkliche Beherrſchung des Materials ſetzt voraus daß die Größe des einzelnen der Stücke, aus denen der Bau gefügt wird ſowie ſeine Geſtalt frei beſtimmt werde; iſt das Material natürliche Stein, ſo muß man verſtehen, ihn in verſchiedenen Größen zu breche nach dem Winkelmaaße für die einfache Würfelfigur und nach ander

Maaßen, Zirkelriß u. ſ. w. für Curven und andere, zuſammengeſetztere mathematiſche Formen im Steinſchnitte zu bearbeiten. Dadurch erſt iſt der Baukünſtler im Stande, jeden Theil ſo zu fügen, daß jenes lebendige Wechſelverhältniß der Kräfte entſteht, das alle Baukunſt fordert. Ihre ganze Wichtigkeit erhält dieſe Grundbedingung freien Baus in der Decke: „da aus der Ueberſpannung und Ueberdeckung der Räumlichkeit wie der freien Stützenweiten die Gliederung der Deckung hervorgeht und wiederum an die Gliederung der Deckung das Schema des Planes, die Diſpoſition und die realen Abſtands- oder Spannweiten der freiſtehenden Stützen gebunden ſind und nach ihr geſtimmt werden, ſo kann man ſagen: der Bauſtyl ſtehe in Hinſicht auf Mechanik“ (nicht blos dieß) „am höchſten, welcher mittelſt einer künſtlichen, Momente erzeugenden Gliederung der Decke jedes Material ſo weit beſiegt habe, daß er nicht allein die größeren Raum- oder Stützweiten überſpannen, ſondern dabei auch jedwedes Schema der Räumlichkeit überdecken könne und mithin möglich mache“ (Bötticher a. a. O. Excurs I, S. 2). — Die zweite Bedingung iſt eine Textur des Materials, welche die der allgemeinen und einzelnen Aufgabe entſprechende künſtleriſche Bearbeitung der Oberfläche und Ausführung des Decorativen zuläßt. Der Ausdruck iſt abſichtlich unbeſtimmt gehalten; ein Bauwerk fordert ſeiner Bedeutung nach feinere Bearbeitung, Schleifung, Politur, einem andern ſieht eine rauhere Oberfläche, ſichtbarer Meißelſchlag beſſer an; ein gewiſſer Grad von Feinheit, Glätte wird dem ernſt monumentalen Styl immer widerſprechen, dagegen dem prachtvollen, glänzenden, leichten, ſchlanken günſtiger ſein; der Zufall, daß gerade ein Material zur Hand iſt, das in dieſer Beziehung die eine oder andere Behandlungsweiſe bedingt, kann aber auch auf die Stimmung des Künſtlers tief zurückwirken und ſo auf den Grundcharakter ſeines Werkes einfließen. Was insbeſondere die Glieder und das Ornament betrifft, ſo iſt klar, daß das feinere Korn eine reichere Durchbildung, das gröbere eine breitere Haltung auch nach dieſer Seite mit ſich bringt. — Die dritte Bedingung faßt mit der vorhergehenden das Moment der Farbe zuſammen. Die Wichtigkeit dieſes Moments folgt von ſelbſt aus dem, was über die in den Farben liegende Stimmung in §. 246 ff. geſagt iſt. Sofern die natürliche Farbe des Materials unzulänglich erſcheint, tritt hier die Frage über die Polychromie ein. Da jedoch, auch wenn bewieſen ſein ſollte, daß im griechiſchen Bau kein Fleck unbemalt blieb, dieſes Verfahren nimmermehr allgemeines, bleibendes Geſetz werden kann, ſo behandeln wir dieſe Frage vorerſt ganz unbefangen ſo, daß wir überall von der natürlichen Farbenwirkung des Materials ausgehen und die Farbe nur als eine Nachhilfe betrachten, die da eintritt, wo dieſe unzulänglich iſt.

1. Wir haben nun die wichtigſten Arten des Materials an dieſe Maaßſtäbe zu halten. Hier bietet ſich denn als das Nächſte ein urſprünglich lebendiger, durch Trocknung todt gewordener Stoff (vergl. §. 490 Anm.), das Holz dar. Gerade daß dieſer Stoff ſchon eine Form mitbringt, ſcheint im Widerſpruch mit dem angeführten §. hier zunächſt den größten Vortheil zu begründen. Der Baumſtamm nämlich bietet ſich wie von ſelbſt als Stütze, überzulegender Balken, als Dachſparren dar und ſo iſt das Weſentliche eines verſchließenden Raumes beiſammen; die Behauung und die Verbindung durch Stöße der verſchiedenſten Art, Zähne, Zapfen, Nägel, Bolzen, Schrauben, Bänder, Anker iſt leicht; die Tragfähigkeit geht vermöge der Zähheit der faſerigen Textur ſechs- bis ſiebenmal weiter, als die des Steines, der übrigens zudem nie in ſo langen Stücken bricht, als die größeren Bäume ihre Stämme treiben. Durch dieſe Eigenſchaften erſcheint denn das Holz als das natürliche Material für den eigentlichen Kern des Baus, es iſt ſicher das älteſte für das einfache Haus und nichts ſcheint einleuchtender, als daß die klaren Motive dieſes primitiven Baus dem griechiſchen Steinbau zu Tage liegen. Wenn man nun aber erwägt, daß die verſchließenden Maſſen im monumentalen Bau ein Ganzes von einheitlich gefügten Theilen bilden müſſen, wofern ſie jenen Fluß der Linie und jene gediegenen Fluchten darſtellen ſollen, die unſer Auge verlangt, ſo ſtellt ſich die Sache ganz anders. Die Verſchlüſſe aus langen Balken zu bilden iſt nur in rohen Blockhäuſern thunlich, die Baukunſt verlangt kleinere Stücke in Würfel- und jeder andern beliebigen Form, um die Hände ganz frei zu haben. Solche laſſen ſich nun aus dem Holz zwar ſchneiden, aber es entſtehen dann zu viele Stellen, wo die Richtung ſeiner Faſern quer durchſchnitten iſt und daher die Auflöſung eindringt: ein neuer Beweis, daß todter Stoff (§. 490) überall das Beſte iſt. Dieſes Uebel zu vermeiden, werden dann die Verſchlüſſe aus Stein, Backſtein gemacht, das Holz bildet alſo nur das Gerippe, und es entſteht der ſogenannte Riegelbau, welcher, der übrigen Nachtheile nicht zu gedenken, ein für allemal den Charakter der Zweiheit, Getheiltheit trägt. Das Holz iſt aber überhaupt ein Material von ungleich geringerer Dauer, als mineraliſcher Stoff; Bedeckung mit Anwurf ſchützt es auf lange Zeit, iſt ihm aber auch wieder ſchädlich, und der Schein eines Gebäudes aus Einem Material, der durch den Verputz hervorgebracht werden ſoll, bleibt immer etwas Unſolides. So ergibt ſich denn, daß ſich das Holz mit der Entwicklung des monumentalen Bau's mehr und mehr in das Innere, namentlich das Dachgerüſte zurückziehen mußte. Nichtsdeſtoweniger behält der Holzbau ſeinen, ſelbſt äſthetiſchen, Werth. Wenn er nicht durch Verputz es verbergen will, daß er nur ein Gerippe-Bau iſt, wenn er das Holzgerüſte durch einen beſondern Anſtrich, der allerdings dem Holze

nöthig iſt, geradezu hervorhebt, wenn er ſich beſcheidet, einen ländlich-patriarchaliſchen Charakter zu entwickeln, ſo erfreut er durch ſeine primitive Stimmung, ſeine Urſprünglichkeit, und zwar nicht nur im eigentlichen Gebiete der ländlichen Baukunſt, worin er allerdings einen alterthümlich gemüthlichen Styl beſonders im deutſchen Hochgebirg und in der Schweiz entwickelt hat, nicht nur in Structuren tüchtiger Gemeinnützlichkeit, wie Eiſenbahnſchuppen und Anderes, nicht nur im Innern monumentaler Gebäude, wie denn der offene Dachſtuhl der Baſilika ſo entſprechend dem Sinne eines Urbaus ehrwürdig einfacher Religion wirkt, ſondern auch fortwährend und jederzeit in größeren Werken der politiſchen und religiöſen Baukunſt ſowohl, als im ſtattlichen Wohnhaus. Da erinnert man ſich, daß das Bauernleben, dem der Holzſtyl beſonders angemeſſen iſt, die urſprüngliche Form begründeten menſchlichen Zuſammenlebens iſt, das Einfache, Urgerüſtartige, worin alles ſtreng Conſtructive als ſolches hervortritt, erhält höhere, poetiſche Bedeutung. Nun, dieſe Beſcheidung vorausgeſetzt, kommen erſt die poſitiven Vortheile in Betracht. Man kann jeden Raum überſpannen und bei ſehr ausgedehntem Umfang durch Hängewerk dennoch die Stütze entbehrlich machen, concentriſche Ueberſpannung runder Gebäude, die dem Steinbalkenbau eigentlich widerſpricht, iſt dadurch dem Holze noch natürlich, man kann mit verbundenen Bohlen, deren Seitenſchub ein Durchzug auffängt, rundbogig und ſpitzbogig wölben, man kann endlich Kuppeln herſtellen. Und nun iſt noch der große Vortheil der leichten Schnitzung des Holzes zu erwägen, wodurch nicht nur dieſelbe Welt von Gliedern, die ſich im Steinbau ausgebildet, ſich kräftig in ihm ausdrücken läßt, ſondern wodurch dieſes Material zugleich das Motiv für die reichſte ornamentiſtiſche Erfindung in ſich enthält. Die Zierlichkeit, die damit gegeben iſt, widerſpricht dem Charakter der das Grundgerüſte bloslegenden Urſprünglichkeit nicht; aber wo ſie für ſich mit Verkennung des ſtructiv Ausdrucksvollen, was in dem letzteren liegt, ſpielend verfolgt wird, führt ſie freilich in das Leere und Kindiſche. Die nachdrücklich leitende Hand eines daneben entwickelten Steinbaus iſt aber bei glücklicher Ausbildung des Holzbaus immer vorausgeſetzt; fehlt ihm dieſe Anlehnung, ſo bleibt er bei den Motiven des Zeltes ſtehen, wie der dünne Stangenbau der Chineſen mit den ausgeſchweiſten Dächern und phantaſtiſchen Verzierungen. — Das ächt monumentale Material iſt aber der gewachſene Stein. Dieſer verhärtete Niederſchlag der großen Erd-Revolutionen, der an ſich ſchon das feſte Gerüſte der Erde darſtellt, hat die nöthige Dauer und Tragkraft, um das ideale Abbild des Grundbaus der Erde dauernd in ihm auszuführen, er enthält jenes Verhältniß zwiſchen Kraft und Maſſe, wodurch dem Auge die großen Functionen der ſtructiven Theile überzeugend entgegentreten, und bietet ſich ebenſoſehr zur

Fügung der mehr nur verſchließenden Maſſen, ſo daß ein Ganzes aus Einem Guſſe, wie bei dem Holze nicht, möglich wird. An ſich indifferent gegen die Form nimmt er im Allgemeinen jede an, die nicht zu einer den ſtructiven Charakter aufhebenden Dünnheit fortgeht, doch laſſen ſich die natürlichen Grenzen des Verhältniſſes zwiſchen Kraft und Maſſe durch bindende Nachhilfen (Döbel u. dergl.) erweitern. Die im Allgemeinen körnige Textur gibt auch dem feiner Ausgeführten im decorativen Theile den nöthigen Charakter der Solidität und läßt doch verſchiedene Grade der Feinheit in der Bearbeitung der Oberfläche bis zur Politur zu, und die große Mannigfaltigkeit der Färbung bietet ſich den verſchiedenſten Zwecken dar: die vollere Farbe und das reinere Weiß den Aufgaben höherer Pracht, die ruhigeren Farbentöne dem einfacheren monumentalen Zwecke. Verkleidung und Färbung kann, wo die gewünſchte Farbenwirkung im Materiale nicht vorhanden iſt, nachhelfen, ohne daß der Stein darunter leidet, wie das Holz. Wie ſich innerhalb dieſer allgemeinen Eigenſchaften einzelnes Geſtein unterſcheidet, wird an wenigen Haupt-Arten klar. So bieten die quarzhaltigen Sandſteine in ihren Farben: grau, gelblich, grünlich, weißlich, braun, düſterer oder heller roth (Straßburger- und Freiburger-Münſter) dem Auge einen architektoniſch höchſt wirkſamen Ton und zugleich iſt ihre markige Textur in dem Sinne günſtig, daß ſie die allzufeine Bearbeitung der Oberfläche nicht zuläßt, daher eine mächtigere, energiſch breite Ausführung der Glieder und Ornamente gebietet; der Meißelſchlag, den man bei ſolcher Behandlung ſichtbar läßt, ſtimmt mit jener Textur zuſammen und gibt den Eindruck des Kräftigen, des Naturderben, des Monumentalen. Dagegen hat der thonhaltige Keuperſandſtein (namentlich am Neckar) zwar ebenfalls angenehmen, wiewohl nicht ſo ſchönen, graulichen, grünlichen, auch röthlichen Farbenton, iſt durch ſeine Weichheit bequemer zu bearbeiten und läßt feinere Einzelbildungen zu; allein dieſe Eigenſchaft führt auch leicht zu einer Zierlichkeit, die nicht mehr architektoniſch iſt, und zu dem weniger kräftigen Eindruck der thonigen Textur kommt noch die nahe liegende allzugeleckte Behandlung der Oberfläche, namentlich durch häufiges Schleifen. Eine noch viel breitere Haltung, als der quarzige Sandſtein, bedingt durch ſeine Poroſität der Tuffſtein; das Starke und Tüchtige der maſſigen Behandlung wird bei der gelben Farbe des Travertin zum Großartigen, Feſtlichen. Unter den Kalkſteinen iſt hier als beſonders edles Baumaterial nur der Marmor zu erwähnen und zwar vor Allem der weiße. Die reine Farben-Einheit, die das Weiß darſtellt, verbunden mit dem feinen Korn, dem Anhauch von Durchſichtigkeit, übergehend in den herrlichen gelblichen Anflug, den der pariſche und penteliſche Marmor mit der Zeit annimmt, muß als der herrlichſte Stoff für den idealen Ausdruck der höchſten Aufgaben der Baukunſt erſcheinen. Dagegen ſind es die bunten, bunt-geäderten und ſchwarzen Marmor-Arten, ſowie die ſo gefärbten Arten des Urgebirges, Granit, Baſalt, Porphyr, Serpentin u. ſ. w., welche ſich für glänzende Ausführung von Aufgaben mehr beſonderer, differenter Art, wie Paläſte, Feſtſäle, Grabdenkmale als das naturgemäße Material darbieten, denn das Schwarze und die vollere beſtimmte Farbe ruft eine ſpezifiſche Stimmung hervor, wie ſie der idealen Allgemeinheit des Tempels und anderer monumentaler Bauten von großer öffentlicher Bedeutung nicht zuſagt. Die Härte des Urgebirgſteins, welche die Behandlung ſehr erſchwert, weist ebenfalls auf dieſe Beſchränkung hin und auch die Politur, die bei den ſchwarzen und bunten Steinen geliebt wird (man nennt in weiterem Sinn allen politurfähigen Stein Marmor), entſpricht mehr den genannten Zwecken. — Trotz allen dieſen Vortheilen liegt im Steinbau eine Beſchränkung, welche die Architektur in engen Grenzen der Entwicklung hätte halten müſſen, wenn nicht das Bedürfniß freierer Bewegung zu einem andern Materiale gegriffen hätte. Man kann nämlich aus Stein zwar *wölben*, wo es ſich aber nicht blos von Gurtbögen, ſondern ganzen Gewölben (Tonnengewölben, Kuppel u. ſ. w.) handelt, da iſt es nothwendig, die Steine durch Mörtel zu einem möglichſt feſten Continuum zu verbinden, weil durch Bruch oder Ausweichen eines einzigen Steins das Ganze leidet. Schon da wird alſo der Stein als ſolcher unweſentlich; doch behält er daneben ſeine Bedeutung namentlich da, wo das Gewölbe, wie z. B. bei einer Brücke, ſelbſt ſtarke Laſten tragen muß. Nun aber führen gleichzeitig ſtatiſche Bedingungen und äſthetiſches Gefühl zu einer reicheren Gliederung ſolcher Gewölbe, die nicht ſelbſt wieder zu tragen haben und die man zur Verminderung des Drucks und Schubs ſo viel als immer möglich zu erleichtern ſucht: zur Herſtellung eines Netzes von Stützen, auf welchen leichte, durch Kreuzgurten vierfach getheilte Wölbungen ruhen; hier fungiren nur die Gurten, die Kappen ſind blos dünner Verſchluß und da iſt denn der Stein wirklich nicht mehr zweckmäßig, ſondern wird ein künſtliches Material erfordert, aus dem ſich eine Maſſe wie in Einem Guß, ein Continuum, das hart und doch nicht dick und ſchwer iſt, herſtellen läßt. Dieſe gegliedertere Form führt alſo noch beſtimmter, als jene einfachere vom Stein ab; wo dieſer einziges Prinzip iſt, da entwickelt ſich wirklich das Wölben nicht; der Steinbau in ſeinem wahren Weſen führt nicht zum Runden, ſondern beharrt bei der geraden Linie und ihrer Verbindung zum Winkel, wo das Geſetz der Schwere nur in der Form der freiſtehenden Stütze und des übergelegten Steinbalkens überwunden wird: er bleibt gebundener Steinbalken-(Architrav-) Bau. Gebunden aber iſt dieſer Bau nicht nur in der ganzen Anlage durch das Unverrückbare, Unbewegliche ſeiner Verhältniſſe, ſondern auch nach der Seite des Materials durch ſeine Abhängigkeit vom natürlichen Brechen des Geſteins. Es laſſen ſich freilich Steinbalken bis in die 30 Fuß Länge brechen, aber dieß bleibt mehr oder minder zufällig; die Baukunſt muß ſuchen, Räume verſchiedener Weiten überſpannen zu können ohne dieſe Abhängigkeit und das Verharren im Steinbau iſt daher nur der Beweis, daß ſich dieſes Streben noch nicht eingeſtellt hat. Daß übrigens der Zufall des Geſteinbruchs auch hier zum äſthetiſchen Motiv werden kann, leuchtet ein: große Quader, große Balken, wo ſie ſich brechen laſſen, beſtimmen den Künſtler zu energiſcheren Formen, als kleine. — Jenes künſtliche Material nun iſt der zum Ziegel gebrannte Lehm. Abgeſehen von dem Zwecke freierer Gliederung iſt es zunächſt der Stein-Mangel, der dieſes Material (auch durch bloße Trocknung an der Luft gehärtet) hervorbringt. So in Aſſyrien, ſo in ſteinarmen Gegenden überall. Große Härte und Dauerhaftigkeit läßt ſich ihm geben, in der Form, Größe, Fügungsweiſe läßt es große Freiheit zu, es iſt bekannt, wie man jetzt z. B. ganze Fenſterfüllungen zu Kirchen aus Einem Stück herſtellt; der Mörtel verbindet die Theile zu ungemein feſten Maſſen. Für die tragenden Haupttheile wird der Stein mit der ſichtbaren Fügung ſeiner maſſigen Blöcke günſtiger ſein, der ſich dann in der Wölbung (und Dachdeckung) mit dem Backſtein verbindet. Bloßer Backſtein-Bau ſetzt, wie der Holzbau, wenn er ſich zu monumentaler Bedeutung erheben ſoll, allerdings den entwickelten Steinbau voraus, wie er aber in ſteinarmem Lande die Noth in eine Tugend verwandeln kann, iſt ſchon zu §. 518 berührt. Wir führen noch an, wie die nöthige Sparſamkeit zu Gliederungen im gothiſchen Bau geführt, welche das Prinzip der Theilung in fungirende und blos verſchließende Maſſe in höchſt belebter Weiſe auch auf die Mauer des Wohnhauſes übergetragen haben, wo denn zwiſchen Pilaſter-artigen ſtärkeren Körpern die mittleren Felder mit den Fenſtern als bloße Füllung erſcheinen (vergl. die ſchönen Häuſer aus Greifswalde und Elbing in Kallenbachs Atlas); wenn hier ornamentartige Theile zu tragenden, widerhaltenden ſich entwickeln, ſo werden umgekehrt tragende, wie die kleinen Wölbungen, die über wagrechte Thür- und Fenſterſtürze geſetzt ſind, zu Ornamenten. Im Uebrigen iſt durch ſchwerere Brennung und leichtere Verbröcklung des aus der Linie Heraustretenden im Ornamente Mäßigkeit geboten, was namentlich bei der wuchernden gothiſchen Ornamentik als heilſam erkannt iſt. Was nun die Oberfläche betrifft, ſo läßt ſich der Backſtein beſonders leicht für polychromiſchen Schmuck verkleiden; allein er bedarf es keineswegs, gerade hier liegt vielmehr noch ein wichtiger Punct, der uns auch zum natürlichen Steine noch einmal zurückführt. Der Backſtein läßt ſich noch abgeſehen von der Farbe durch die Fügungsweiſe zu einer in mannigfaltiger Zeichnung an Stickerei erinnernden Darſtellung der Flächen verwenden (opus reticulatum u. ſ. w.), er läßt ſich aber auch aus verſchiedenfarbigem Thon bereiten, in verſchiedenen Farben glaciren und die ſo gefärbten Einzelglieder können in ihrer Fügung wie ein Moſaik zu beliebiger Form zuſammengeſtellt werden, wozu noch die plaſtiſche Belebung durch Vor- und Zurückſtellen tritt. Hier iſt eine Auskunft der fruchtbarſten Art aus der Streitfrage der Polychromie gegeben und daraus muß auch der Steinbau offenbar noch mehr lernen, als bisher, er muß, wo er ſich zur Verbindung mit der Farbe nicht entſchließen kann und will, durch Anwendung verſchiedenen Farbentons im Geſtein und Beiziehung des Backſteins in Gliedern, Ornamenten eine Polychromie ohne Farbe entwickeln. — Endlich das Eiſen. Seine Stärke und Bildbarkeit durch Schmieden und Guß, die Leichtigkeit ſeiner Verbindung durch Schrauben u. ſ. w., das Verhältniß der Kraft zum Volumen, das eine Raumöffnung erlaubt, wie kein anderes Material, ſcheint eine Welt neuer Entwicklungen zu verſprechen. Es leuchtet aber ſogleich ein, daß hier ein Grad der Raumeröffnung nicht nur möglich, ſondern mit Nothwendigkeit gegeben iſt, der wohl praktiſch für die modernen Bedürfniſſe, aber nicht monumental iſt. Hier nämlich wird jenes in rein ſtructiver Hinſicht ſo günſtige Verhältniß zu dem im Paragraphen abgewieſenen Mißverhältniß zwiſchen Kraft und Maſſe, weil in der Welt des Schönen Inneres (hier Kraft-Entwicklung und Rhythmus der Verhältniſſe) und Aeußeres (hier Fülle der Ausdehnung) einander augenfällig entſprechen müſſen. Dazu kommt dann, daß aus dem Eiſen ſich das decorative Element nicht organiſch entwickeln läßt; denn eben weil die Leiſtung mit ſo wenig Aufwand von Maſſe geſchieht, eignet ſie ſich nicht zu einem entſprechenden Ausdruck in kräftig hervorſchwellenden und wieder eingezogenen Gliedern, aus den mechaniſchen Verbindungen durch Schweißen, Schrauben u. ſ. w. läßt ſich keine organiſch begründete Symbolik als Ausdruck des Zuſammenſtoßes entwickeln und bei der eigentlichen Ornamentik wird die Dünne übel wirken, wie in den ſtructiven Theilen. Der vorzüglich Raum-öffnende Charakter wird dem Eiſenbau vor Allem die Herſtellung des Innern (namentlich auch Galerien, Emporen u. dergl.) anweiſen und es iſt abzuwarten, was er darin noch leiſtet.

§. 563.

Das Ganze, zu welchem die Baukunſt dieſes Material zuſammenfügt, beſteht, als Umſchließung eines Raums nach den Seiten und nach oben, aus Wand (Mauer) und Decke: jene tragend, dieſe zunächſt getragen. Das Ganze bedarf des Unterbaus und die Decke meiſt noch eines Dachs. Die Nothwendigkeit der Raumöffnung fordert Fenſter und Thüren und, zu-

ſammenwirkend mit dem äſthetiſchen Geiſte, als Reduction des Tragenden freiſtehende Stützen. Der wichtigſte unter dieſen Theilen iſt die Decke: die Art, wie ſie den Raum überſpannt, ſich mit den freiſtehenden Stützen verbindet, aus einem blos Getragenen und Gehaltenen zu einer Einheit mit dem Tragenden und Widerſtrebenden fortgebildet wird, begründet die Grundform des ganzen Baus. Der hievon ausgehende Schwung bemächtigt ſich vor Allem der freiſtehenden Stütze und erhebt ſie zur gegliederten Geſtalt.

Wand und Decke ſind die urſprünglichen einfachen Grundbeſtandtheile der Umſchließung eines Raumes. Sie ſtellen zunächſt einfach den Hauptgegenſatz, den des Tragenden und Getragenen, dar. Ein weſentlicher Zuwachs zu dieſen Grundbeſtandtheilen iſt noch nicht gegeben im Unterbau, der übrigens nicht nur die ſtatiſche Bedeutung hat, als Verſtärkung des natürlichen Grunds das Ganze zu tragen, ſondern auch die äſthetiſche, den idealen Bau von dem rohen der unorganiſchen Natur ſtreng abzuſondern. Das Dach iſt ſchon ungleich wichtiger, doch keiner der abſoluten Beſtandtheile und nicht in jedem Bauſtyl vorhanden; es iſt zunächſt der Schutz der Decke, kann aber auch (im Kuppelbau) mit ihr zuſammenfallen; doch erkennt man, daß die Decke, wenn ſie es zu tragen hat, eine neue Function erhält, indem ſie dann nicht mehr blos getragen iſt. Auch Thüren und Fenſter führen kein ſtructiv beſtimmendes neues Glied ein, die Art ihrer Ueberdeckung hat zwar zu wichtigen ſtructiven Schritten geführt, indem die Nothwendigkeit, den überdeckenden monolithen Sturz zu entlaſten, ſchon die Griechen zu jener Methode führte, die Steine des Mauerwerks auf beiden Seiten von unten auf anſteigend übereinander ſo vertreten zu laſſen, daß die obere Oeffnung ſchmal oder ſogar ſpitzwinklich wird: eine merkwürdige Vorſtufe des Prinzips der Wölbung; im Großen und Ganzen aber folgt ihre Form nur den Kunſtfortſchritten, die ſich an wichtigeren Theilen entwickeln. Ein organiſch bedeutendes neues Glied iſt erſt die freiſtehende Stütze, dieſe Abbreviatur der Wand oder Mauer. Der Paragraph ſagt, daß ſie dem Bedürfniſſe der Raumeröffnung im Zuſammenwirken mit dem äſthetiſchen Geiſt ihre Entſtehung verdanke; warum dieſe höhere Beziehung gerade an dieſer Stelle zuerſt eingeführt wird, dieß erklärt ſich, wenn man bedenkt, wie im Innenbau die freien Stützen zunächſt zwar nur mechaniſch nothwendig werden, wenn für weite Räume Decken-tragende Körper erforderlich ſind und doch Verkehr und Ueberſchauung des Raums nicht unterbrochen werden ſollen, wie jedoch an einer Aufgabe ſo umfaſſender Art ſich vorzüglich die höhere Kunſtform entwickeln muß, die ſolche Räume weit über das bloße Bedürfniß hinaus organiſiren und ein Hauptmoment der Entfaltung freier Schönheit in jenen freien Körpern erkennen wird, wie mit den größeren Räumen auch die Zahl ſolcher freier Körper in äſthetiſchem Ueberfluſſe ſich mehrt; wenn man ferner bedenkt, wie im Außenbau die Säulenhalle ſich ausbildet, welche über das gemeine Bedürfniß von vornherein hinausliegt. Die frei ſtehende Stütze hängt aber weſentlich mit der Deckenbildung zuſammen, und umgekehrt entwickelt dieſe in Verbindung mit ihr erſt jene höhere Bedeutung, wodurch ſie eine Einheit des Tragenden und Getragenen darſtellt. Wo ſie ein Dach zu tragen hat, leiſtet ſie dieß nun in der kühneren Weiſe, daß von Stütze zu Stütze ein Balken ſich überſpannt, der von dieſen getragen wird, aber ſelbſt, obwohl frei ſchwebend, die Deckenbalken und das Dach trägt, wo ſie ohne dieſe Function ſich zum getheilten, zergliederten Gewölb ausbildet, das ſich auf Stützen ſtemmt, da ſtellt ſie jene Einheit in einer kunſtvollen gegenſeitigen Spannung dar. Im Kuppelbau ohne innere Decke fällt freilich ein Theil der letztern reichen Wechſelwirkung weg, doch iſt die Kuppel ſelbſt nicht blos getragen, ſondern trägt zugleich durch innere Spannung ſich ſelbſt. Eben durch dieſe zuſammenfaſſende Bedeutung iſt es nun aber die Decke, welche die Grundform und Gliederung des ganzen Baus bedingt und die durchgreifendſte Bedeutung für das Ganze hat. Dieſer ſchon zu §. 562, 1. berührte Punct iſt zunächſt in der Lehre von der architektoniſchen Compoſition, vollſtändiger im geſchichtlichen Theile wieder aufzufaſſen, wo zugleich die im §. eingeführten Begriffe des Haltens und Widerſtrebens ihre Erläuterung finden werden. Das ſtatiſche Leben, das von hier ausgeht, verwandelt nun die frei ſtehende Stütze, ſofern ſie nur trägt, in die rund mit ſanfter Schwellung aufſtrebende Säule, und ſofern ſie zugleich einem Seitendruck widerſtrebt, daher die viereckige Maſſe jenes Mauerſtücks erfordert, das Pfeiler heißt, verleiht es dieſem ſeine künſtleriſche Gliederung: Geſtaltungen, auf die wir ſeines Orts zurückkommen werden.

§. 564.

Dieſe Theile ſtellen als Grenze ihrer Fügung die Linien und Flächen dar, 1.
welche, an ſich nur eine leere Unendlichkeit darſtellend, durch Abbrechung und
Zuſammenſtellung ihrer verſchiedenen Richtungen zur Andeutung beſtimmteren
Inhalts erhoben werden. Die wagrechte gerade Linie drückt die an der feſten
Erde ruhig gehaltene, die ſenkrechte die bewegt aufſteigende Kraft aus; jene
kann ſich gegenſätzliche Bewegung und Zuſammenfaſſung nur in der abſtracten
Form des Winkels und Vierecks geben, das im Zuſammentritt mit der ſenkrechten
den ausgedehnten Körper umſchreibt, welcher die Wirkungen beider,
nunmehr hin- und zurückfließenden, Linien vereinigt. Die ſchrägen Linien als
die mittleren zwiſchen dieſen ſind zuſammenfaſſend, aufgerichtet und zum Winkel
verbunden, ſchließen ſie das Ganze nach oben ab. In der gebogenen Linie 2.
kündigt ſich durch ihre Rückkehr in ſich das tiefere, ſubjective Leben an, aber

als Kreis- und Halbkugel fließt ſie in unterſchiedsloſer Einheit; nur verbunden mit den Gegenſätzen der geraden Linie ſtellt ſie als Kreis- und Kugelausſchnitt in allen Formen und Zuſammenſetzungen, welche möglich ſind, ohne das ſtatiſche Geſetz aufzuheben, den vollendetſten Anklang innerer Unendlichkeit dar, der dieſer Kunſt in ihren ſtructiven Haupttheilen möglich iſt.

1 Wahre, innere Unendlichkeit hat nur jenes Ineinander von Linien (als Begrenzungen des raumerfüllend Körperlichen), welches der organiſche Leib darſtellt, In der Durchſchnittsbildung zwar meßbar, in der frei ſpielenden Linie der Individualität unbeſtimmbar; die Baukunſt weiſt auf dieſe vollzogene Geſtalt der innern Unendlichkeit nur entfernt hinüber (vergl. §. 558). Dieſes Hinüberweiſen liegt aber darin, daß ſie den Verlauf der Linie, der in ſeiner Einfachheit das „ſchlechte Unendliche" wäre, durch Zuſammenſtellung verſchiedener Linien bricht. Es verſteht ſich zwar, daß die Baukunſt nicht eine Linie buchſtäblich in's Unendliche fortlaufen laſſen kann, aber ſie kann durch Unterlaſſung architektoniſchen Abſchluſſes dieſen Eindruck erregen; dieß zeigt die Pyramide, die nach oben zwar in ihrer Spitze ſich abſchließt und ſo eine Zuſammenfaſſung des breiten Erdlebens in eine ideale Einheit ſymboliſirt, aber da ſie keine eigentliche künſtleriſche Baſis hat, den Zuſchauer beſtimmt, von oben nach unten zu gehen und die beiden Schenkel als in's Grenzenloſe ſich abſenkend zu denken: ein unendlicher Prozeß, der in die leere Vorſtellung eines unorganiſirten, formloſen Erdlebens hinausführt; ſofern in dieſen Andeutungen auch das Politiſche ſich ſpiegelt, drückt ſich darin aus, daß die monarchiſche Spitze ſich über einer werthlos ungezählten Menge erhebt. In der wahren Baukunſt erſcheint die aus zwei ſchrägen Linien gebildete Spitze nur als ein auf die beſtimmte Baſis des Vierecks, Achtecks geſtelltes Dreieck. — Was nun zunächſt die allgemeine Bedeutung der Linien (und Flächen) betrifft, ſo muß man ſich wohl hüten, in der zu §. 561 angegebenen Weiſe zu allegoriſiren; es iſt zunächſt der Zweck des Gebäudes und das ſtatiſche Geſetz, was die Linien beſtimmt, aber wir haben ebenda geſehen, daß ſie in gewiſſem Sinne doch auch für ſich ſprechen. Nun, da wir auf ihre beſtimmteren Unterſchiede eingehen, kann vorläufig auf den grundverſchiedenen Eindruck des rechtwinklichen Gebäudes und der Rotunde als ſchlagendes Beiſpiel hingewieſen werden. Die Art, wie wir nun die Bedeutung der Linien zu beſtimmen ſuchen, weicht einigermaßen von der in §. 91 und 261 gegebenen ab; dieß iſt aber natürlich daraus zu erklären, daß dort von Formen der unorganiſchen Natur die Rede iſt, deren Wirkung nothwendig ein bewegteres Gefühl, ſo zu ſagen mehr Farbe, lyriſchen und dramatiſchen Ton mit ſich führt, als die reine, ſtrenge Linie der Baukunſt. Klarer wird die angegebene Bedeutung werden, wenn die

aus dem Vorherrſchen der einen oder andern entſtehenden Hauptrichtungen in der Darſtellung der geſchichtlichen Style nach ihrem geiſtigen Ausdruck beſtimmter charakteriſirt werden. Die Bedeutung, die wir der Brechung der einen Linie durch die andere, der Zuſammenſtellung im Winkel u. ſ. w. beilegen, mag man ſich vorſtellig machen, indem man ſich erinnert, wie wir die Symbolik der abſtracten Formen ſelbſt auf das reiche Leben des Charakters übertragend, den unintereſſanten Menſchen flach nennen, von dem in's Unbeſtimmte zerfließenden Gemüthe ſagen, es fehlen ihm die Ecken und Spitzen. Dieß iſt nun freilich ein Vergleichen mit ganz Entlegenem, analogiſirt man beſtimmter, ſo iſt es eine andere Linie, die an den Geiſt gemahnt, wogegen dann die gerade und der Winkel als ſtreng ſächlich erſcheint; immer jedoch bleibt die Umwendung von einer Linie in die andere die erſte Beſtimmung des Unbeſtimmten, immer erſcheint dieſer Abſtoß als ein entferntes Vorzeichen deſſen, was in unendlich höherem Gebiete der Gegenſtoß von Ich und Nicht-Ich iſt. — Gehen wir nun ſpeziell auf die verſchiedenen Linien ein, ſo bedarf die Ausſage des §. über die Wirkung der wagrechten und ſenkrechten keiner weitern Ausführung, die Charakter-Unterſchiede des Styls, worin die eine oder andere vorherrſcht, ſind ſo bekannt, daß wir uns ſchon hier darauf berufen dürfen. Die unterſcheidende Bewegung und Zuſammenfaſſung tritt nun zunächſt in der wagrechten Linie ein durch den rechten Winkel, der vierfach wiederholt das Viereck eines Grundriſſes bildet: ſie ſtößt ſich viermal ab und kehrt ſo in ſich zurück. Da wir die Linien immer zugleich als Flächen vor uns haben, ſo laſſen wir nun aus dem Zuſammentritt mit der ſenkrechten Linie ſogleich den von ſechs Vierecken umgrenzten Körper entſtehen, den wir nur darum nicht mit ſeinem eigentlichen Namen Würfel nennen, weil wir uns als herrſchende Form das Oblongum im Grundriſſe vorbehalten müſſen, in welchem ein Unterſchied der Länge von der Breite und Höhe auftritt, der in concreterem Zuſammenhang weiterhin aufzufaſſen iſt. Beide Linien, die wagrechte und ſenkrechte, ſind nun von der doppelten Bewegung des Hin- und Zurückfließens ergriffen; das Auge geht in die Tiefe, muß umwenden und zurückgehen, es ſteigt an Wänden und Stützen auf, ſinkt wieder herab und ſteigt wieder auf: ein erſter, zu relativem Abſchluß gelangender Bewegungsprozeß. Was nun die ſchräge Linie betrifft, ſo macht ſich ihre zuſammenfaſſende Natur als Diagonale in der Theilung des liegenden Vierecks geltend, noch wichtiger iſt der Zuſammentritt zweier ſchräger Linien als Abſchluß nach oben im Giebel (die geböſchten Mauern, Thüren Aegyptens ſind eine ſchon von unten beginnende Neigung zu dieſem Zuſammentritt): hier ſteht ſie in der Mitte zwiſchen Liegen und Aufſteigen, iſt daher wirklich vermittelnd und gibt in dem ruhigeren oder bewegteren Abſchluß des ſtumpferen oder ſpitzeren

Winkels bereits eine höher einheitliche Zuſammenfaſſung. Es bedurfte keiner beſondern Hervorhebung, daß auch dieſer Winkel als ein doppelt bewegter, ein aufſteigender und nach unten ſich ausbreitender, vom Auge begleitet wird. In der That, wie der menſchliche Körper nicht nur angeſchaut werden kann als aufſteigender Bau, deſſen Säulen Rumpf und Haupt tragen, ſondern auch als abſteigender, deſſen kugelförmiges Haupt ſeine Träger nach unten ſchickt und ſie ſich unterſtellt, ſo kann im Bauwerk nach allen ſeinen Theilen das Obere wie als Letztes, ſo auch als Erſtes gefaßt werden, das ſeine Träger in die feſte Erde ſenkt, nur daß in dieſer Doppelbewegung die aufſteigende Faſſung als die beſtimmende immer wiederkehrt und den Vorrang behält; blos in einer ſo unreifen Baukunſt, wie ſie im gedrückten indiſchen Grotten-Tempel mit vorherrſchender Laſt auftritt, erſcheint die abwärts gehende Bewegung als die herrſchende, nur in der Pyramide bleibt die Bewegung auf oder ab zweifelhaft; das Werk der ächten Baukunſt kann zwar auch als ein nach dem Mittelpuncte der Erde abſinkendes gefaßt werden, entſcheidend aber bleibt der Eindruck, daß es durch einen markirten Anſatz ſich erhebt und ſchließlich feſt nach oben zuſammenfaßt: der Dachgiebel liegt zwar auf, breitet ſeine Flügel dem empfangenden Gebälke, der Wand entgegen, allein Unterbau und Sockel treiben das Auge aufwärts, das Kranzgeſimſe durchſchneidet jene abſinkende Bewegung, der Blick geht wieder empor und ſchließt ſeinen Weg in der Spitze. Dem widerſpricht dasjenige nicht, was im vorhergehenden §. über die Bedeutung der Decke geſagt iſt: die Organiſation geht zwar von ihr aus und der Blick des Anſchauenden daher von ihr abwärts, allein ſchließlich erſcheint ſie doch aus den von unten aufſteigenden Stützen hervorgewachſen oder von ihnen gefordert, gleichſam erwartet. Die Thurmpyramide als ſpitzigere Form des Winkels iſt für das Auge ſchlechthin mehr ſteigend, als abſinkend. Die ſchräge Linie hat allerdings noch eine andere Bedeutung, als die hier geltend gemachte der Zuſammenfaſſung: ſie erzeugt Mannigfaltigkeit, wo ſie Winkel und Kreis polygoniſch bricht. Es iſt aber hier nur erſt von den Hauptformen im Großen und Ganzen die Rede, wo denn dieſe Linie in ausgedehnter Richtung angewandt jenen Charakter behauptet.

2. Von der runden Linie iſt ſchon in §. 257 die Rede geweſen. Horizontal erſcheint ſie nur im Rundbau, halbkreisrunden Chor-Abſchluß, dort als vollkommener Kreis, dem die Kuppel noch die Halbkugel (ganze Kugel iſt natürlich undenkbar) hinzufügt. Kreis und Kugel iſt Sinnbild des Vollkommenen, Planetengeſtalt; das menſchliche Haupt als höchſtes in der organiſchen Natur iſt rund, aber es ſtellt ſich Eckiges daran hervor; das Runde iſt als die in gleichem Abſtande vom Mittelpuncte immer fortſtrebende und zurückkehrende, in ſich verlaufende Linie eine leere, unterſchiedsloſe Einheit und gleicht dem Selbſtbewußtſein, das ausgehend doch

immer bei ſich bleibt, aber dem unerfüllten, objectloſen, inhaltsloſen. Daher fordert der §. als höhere Form den mit der geraden Linie, die nun die Gegenſätze des erfüllten Lebens andeutet, zuſammengeſtellten Kreis- und Kugel-Ausſchnitt: dieſer erſcheint dann als die Einheit, welche Gegenſätze überſpannt, zuſammenfaßt, auflöst. Auch an das Firmament erinnert das übergeſpannte Runde; iſt alle Baukunſt idealiſirte unorganiſche Natur, ſo iſt dieſer Theil das ideal nachgebildete Himmelsgewölbe, die tiefere Hindeutung aber iſt die auf den überblickenden, vereinenden, überwachenden Geiſt. Von den verſchiedenen Curven, welche architektoniſch möglich ſind, iſt hier noch nicht weiter zu handeln. Das Verhältniß der krummen zur geraden Linie iſt eigentlich irrationell, aber nur ebenſo wie der erſte Stoß des Geiſtes in ſeiner reinen Allgemeinheit auf das Object, und wie für dieſen nun die ſchwere Aufgabe der Ergreifung und Verarbeitung des Gegenſtandes beginnt, ſo für die Baukunſt die Schwierigkeit der Ueberführung, Vermittlung zwiſchen beiden Linien. Sie hat dieſelbe in verſchiedener Weiſe zu löſen geſucht, wie die Geſchichte zeigen wird. Daß die im engern Sinne ſogenannten Glieder hier von höchſter Bedeutung ſind, leuchtet ein.

§. 565.

Der vollendete Bau zerfällt, in ſeinen Erſtreckungen betrachtet, nach dem 1.
Raum-Schema in den *Grundriß*, nach ſeinem Innern in den (ſenkrechten)
Durchſchnitt, nach ſeinem Aeußern in den *Aufriß*. Die Geſtalt der Einzel-
theile ſpricht ſich in der Schärfe ihrer äußern Grenze durch das Profil aus.
Die äſthetiſche Wirkung des Innern und Aeußern zeigt das *perſpectiviſche*
Bild. Auf die Unterſcheidung des Innern und Aeußern (§. 555), das 2.
Syſtem der Linien (§. 564), die ſtructiven Hauptmomente (§. 563) gründet
ſich nun die Eintheilung verſchiedener *Hauptrichtungen* in der Baukunſt:
Innenbau und *Außenbau*, *Hochbau* und *Langbau*, daneben *Viereck*
und *Rundbau*, Bau der vorherrſchenden Laſt oder Kraft. Der Innenbau
bedingt die Ausbildung der Façade. Dieſe Gegenſätze verhalten ſich ſo, daß
die entwickelte Kunſt ſowohl ihre Glieder, als auch ſie ſelbſt unter ſich mit
mäßigem Uebergewichte des einen oder andern Moments verbindet, wobei die
Vereinigung des Viereckigen und Runden von durchgreifender Wichtigkeit iſt.

1. Von den verſchiedenen Riſſen iſt hier nicht in der Abſicht die Rede, um noch einmal den der Ausführung vorangehenden Entwurf von dieſer zu unterſcheiden, wie dieß ſchon in §. 555 geſchehen, ſondern um das Gebäude nun von allen Seiten zu betrachten; es iſt als vollendetes gedacht und muß nach ſeinen verſchiedenen Dimenſionen auseinandergelegt werden, damit ein Geſammtbild entſtehe. Volle äſthetiſche Geltung hat

blos die perſpectiviſche Zeichnung, die erwähnten geometriſchen Riſſe ſind nur Momente, aus denen das Geſammtbild ſich aufbaut; der Grundriß zeigt keine Geſtalt, ſondern nur Raumſchema, Umfang und Diſpoſition des Umſchließenden und Stützenden, der Durchſchnitt in ſenkrechter Richtung (auf Längendurchſchnitte haben wir hier nicht einzugehen) legt nur das Innere in ſeiner Gliederung nach Breite und Höhe blos, der Aufriß gibt je nur Eine Seite, das Profil zeichnet nur die äußere Umgrenzung des durchſchnittenen Körpers in ihrer Schärfe; aber bei einem in ſo viele Seiten zerfallenden Werke wie dem der Baukunſt iſt der äſthetiſche Genuß des Ganzen erſt, wenn er ſich durch dieſe Grundlagen der Auffaſſung des Einzelnen vermittelt, ein vollſtändiger und daher verbergen auch dieſe abſtracten Momente für den lebendig Auffaſſenden jene Reize in ſich, die das Aufquellen des ganzen Bildes in ſeinen verſchiedenen Stufen begleiten. Die perſpectiviſche Zeichnung dagegen iſt aufgenommen vom Standpuncte des Zuſchauers, der vom Ganzen auf eine gewiſſe Entfernung zurückgetreten iſt und es nun ſo auffaßt, wie es ſich dem überblickenden Auge nach den Geſetzen der ſcheinbaren Veränderung in der Ferne nach Tiefe und Höhe darſtellt. Die fehlende Farbe, die Nicht-Aufnahme jenes Naturtons, den das Gebäude durch das Nagen des Wetters u. dgl. erhält, die Weglaſſung des Umgebenden unterſcheidet dieſe Auffaſſung noch vom maleriſchen Bilde, das aber auch nicht mehr blos architektoniſch-äſthetiſch iſt, ſondern andere äſthetiſche Beziehungen hinzubringt; das perſpectiviſche Bild gibt die reine Geſammt-Wirkung der raumerfüllenden Formen.

2. Das perſpectiviſche Bild muß das Innere und das Aeußere des Gebäudes geſondert darſtellen. Durch dieß und durch den Unterſchied des Durchſchnitts von Grundriß und Aufriß haben wir nun nebſt den zwei vorhergehenden §§. alle Bedingungen beiſammen, um die großen Haupt-Unterſchiede der Richtung zu überſehen, die als an ſich begründet im Weſen der Baukunſt zuerſt in abſtracter Allgemeinheit aufzuführen ſind, in der Geſchichte der Style aber als ihrer realen Darſtellung ſich zu concreten Geſtalten entwickeln, wo denn auch die geiſtige Bedeutung, welche dieſen Gegenſätzen inwohnt, beſtimmter zur Sprache kommen muß, als es hier möglich iſt, wo dem Hiſtoriſchen nicht zu ſehr vorgegriffen werden darf. Vorerſt iſt zu begründen, warum keine weiteren Hauptrichtungen, als die genannten, aufgeführt werden können. Dieſe Frage erhebt ſich nur bei der auf die Linien gegründeten Eintheilung in Langbau und Hochbau. Hier iſt kein Breitenbau aufgeführt: in der Erörterung der architektoniſchen Compoſition wird ſich zeigen, warum das Oblongum mit dem Eingang an einer der Schmal-Seiten künſtleriſch gefordert iſt; der Palaſt als Oblongum mit der Façade auf einer Langſeite, wodurch die Länge zur Breite wird, gehört mit mehreren andern Conſtructionen (für Ge-

werbe, Verſammlungen u. ſ. w.) in das Gebiet, wo die blos anhängende Kunſt ſich erſt zur freien erhebt. Neben dem Viereckbau iſt kein Dreieckbau, noch außer der runden irgend eine mathematiſche Figur genannt: der Grund davon wird ſich aus dem erſt aufzuführenden Geſetze der Symmetrie ergeben; alle zuſammengeſetzten Schemata, wie Kreuzgeſtalt, Polygon haben das Viereck und den Kreis zu Grunde liegen. Der Gegenſatz des Viereckigen und Runden iſt zunächſt nur mit einem „Daneben" aufgeführt und erſt nachher die tiefgreifende Bedeutung ſeiner Löſung hervorgehoben. Die reine Rotunde kommt nämlich, abgeſehen von Gebäuden, die nicht den höchſten Gebieten angehören, wie Theatern, Odeen, und von bloßen Theilen eines Bauwerks der höchſten Gattung, wie Kirchthürmen, nur als eine Uebergang bildende vereinzelte Erſcheinung vor, die ſich mit dem Vierecke, welches die durchaus herrſchende Grundform iſt, erſt zu vereinigen hat; der Grund davon iſt im Charakter unterſchiedsloſer Einheit, der im Kreiſe liegt, ſchon im vorhergehenden §. im Allgemeinen aufgewieſen und ebenda die innere Bedeutung des Eckigen und der Kreisausſchnitte ſo weit ausgeſprochen, daß ſich errathen läßt, warum die Vereinigung dieſer Gegenſätze ein Ziel der reifſten Entwicklung iſt. Dagegen tritt jedes Glied der übrigen Gegenſätze, die der §. aufführt, einſeitig ausgebildet nicht nur in vereinzelten Uebergangs-Erſcheinungen, auch nicht im blos anhängenden Gebiete (wie Hochbau bei Fabriken), ſondern in ganzen, wiewohl nur unreifen Kunſt-Epochen als herrſchende Richtung der höheren und höchſten Kunſt (Grabmal, Tempel) auf und erſt die reife Kunſt, wie der Ueberblick über ihre Geſchichte zeigen wird, verſöhnt in irgend einem Grad immer ſowohl die Glieder jedes Gegenſatzes miteinander, als auch das Ganze jedes Gegenſatzes mit dem Ganzen eines andern. Die Façade, d. h. die reichere Kunſtgliederung der Seite, die der Bau der Menge der Vorübergehenden und Eintretenden entgegenſtreckt, dieſes Angeſicht, worin der Bau ſeine Seele nach außen ausſpricht, wird darum weſentlich vom vorherrſchenden Innenbau entwickelt, weil dieſer ſein zunächſt verborgenes Innere als Hauptſitz der Schönheit nach außen dem Herantretenden anzukündigen bedacht ſein muß, was freilich eben ſelbſt ſchon eine relative Löſung des Gegenſatzes zwiſchen Innenbau und Außenbau iſt. Was übrigens dieſen Gegenſatz betrifft, ſo wird ſich zeigen, daß wo ſeine Glieder noch einſeitig auftreten, zugleich eine dialektiſche Schwierigkeit darüber entſteht, welchem derſelbeu eine Bauart angehöre.

§. 566.

Dieſe Elemente hat die Compoſition, welche in dieſer Kunſt als Rhythmus (vergl. §. 500) das Ganze des äſthetiſchen Lebens in ſich begreift,

zuerſt nach dem Geſetze des Umfangs-Maaßes (§. 495. 496) oder der Oekonomie ſo durchzubilden, daß nach der Seite der architektoniſchen Aufgabe und der in ihr enthaltenen Idee nichts fehlt und nichts müßig liegt, nach der ſtructiven Seite alle Theile zu Momenten des wechſelwirkenden Ganzen, d. h. zu Gliedern werden.

Wir haben nun die Compoſition als die Herſtellung der Einheit in der Vielheit zu betrachten und faſſen ſie hier von Anfang an als Rhythmusbildend auf, denn hier iſt der Rhythmus Alles: d. h. er hat nicht, wie in andern Künſten, Individuen zu ordnen, welche auch außer dieſer Ordnung etwas für ſich wären; der Theil eines Gebäudes (z. B. die Säule) kann ein Individuum genannt werden, aber nie in dem Sinne, wie z. B. eine einzelne menſchliche Geſtalt in einer plaſtiſchen Gruppe, einem Gemälde, Gedichte von mehreren Figuren, Charakteren, denn er iſt außer ſeiner Beziehung zum Ganzen nichts, exiſtirt als Einzelweſen in der Natur gar nicht. Das ganze Geheimniß der Schönheit liegt alſo im Verhältniß, was in der Darſtellung des allgemeinen Weſens der Baukunſt hinreichend dargethan iſt. Indem wir nun den dort (§. 557) ſchon aufgeſtellten Begriff des Rhythmus, wie alle jene erſten allgemeinen Beſtimmungen zergliedern, nehmen wir die einzelnen Pflichten der Compoſition der Reihe nach auf, wie ſie in §. 495 ff. aufgeſtellt ſind, und nennen die erſte, welche das Maaß zu beſtimmen hat, wodurch das Zuviel und das Zuwenig abgeſchnitten wird, die der Oekonomie, denn obwohl dieſe erſte Aufgabe der Compoſition in der Anwendung auf ſämmtliche Künſte ſo heißen kann, ſo gilt doch der Name ſchon ſeiner Etymologie nach im ſtrengſten Sinne der Baukunſt. Beiläufig iſt der Begriff ſchon zu §. 556 aufgeführt, wir faſſen ihn jetzt genauer. Die Oekonomie iſt nicht blos Sparſamkeit, man verſtehe denn darunter mehr, als eine blos negative Thätigkeit, nämlich jene Weisheit des Haushalts, die am rechten Orte reichlich ausgibt, um am andern wenig oder nichts ausgeben zu müſſen, während die Thorheit durch ein Zuwenig am falſchen Ort zu einem Zuviel am andern genöthigt wird. Dieſe Pflicht oder Tugend bezieht ſich nun zunächſt auf den gegebenen Bauzweck, der aber nachgewieſener Maßen mit der Idee zuſammenfällt, weil eben ein an ſich idealer Zweck vorausgeſetzt iſt. Was dem Gottesdienſt abgeht, das fehlt dem Ausdrucke der Gottheit, was leer und müßig ſteht als ein todter Ueberfluß, dient weder dieſem noch jenem. Die Glockenthürme, die dem Pantheon zu Rom aufgeſetzt ſind, erſcheinen als ein rein ſtörender Ueberfluß an einem antiken Tempel und ſind zugleich zu wenig für den chriſtlichen Begriff des Glockenthurms, der mit dieſem antiken Gebäude unvereinbar iſt; dieß fällt ſelbſt abgeſehen von ihren ſchlechten Formen unmittelbar architektoniſch in's Auge. Man darf natürlich den Cultuszweck nicht zu enge nehmen: das Götterbild oder die Gemeinde ſoll nicht nur gehörigen, ſondern würdigen Raum haben, worin das Gemüth entſprechend der Stimmung, die in der Art der Gottesverehrung liegt, ſich erweitern kann. Inhaltsvoller entfaltet ſich das Geſetz der Oekonomie, wenn ſich der Bau dem umfaſſenderen Zwecke gemäß mehrfach gliedert, wie in der reich entwickelten Kreuzesform der gothiſchen Kirche, verglichen mit dem einfachen Säulenhauſe der Griechen, am inhaltvollſten, wenn eine ganze Gruppe von Gebäuden Einen Gedanken darzuſtellen hat. Nach der ſtructiven Seite, deren innige Einheit mit der äſthetiſchen Belebung ſchon erläutert iſt, gebietet das ökonomiſche Geſetz, keine Kraft zu verſchwenden, ſondern ſie an der rechten Stelle ſo zu ſparen, daß ſie an der andern mit um ſo vollerer Wirkung entwickelt werden kann, und umgekehrt durch Kraftaufwand am rechten Orte Erſparniß am andern zu gewinnen, allerdings alſo mit möglichſt wenigen Mitteln das möglich Bedeutendſte zu wirken, nur daß dabei nicht vergeſſen werde, wie jede Zurückhaltung und Entfaltung der Kraft im äſthetiſchen Gebiete auch vollkommen erſcheinen muß. Da dieß ein Wechſelverhältniß aller Theile vorausſetzt, ſo führt das Geſetz der Oekonomie bereits auf das tiefere der durchgängigen Gliederung, wonach nichts im Bau hervortreten ſoll, was nicht ein Moment iſt in jener gegenſeitigen Spannung des Ganzen, worin Alles trägt und getragen, hält und gehalten wird. Nur kommt dieſes tiefere Geſetz noch nicht nach ſeinem poſitiven innern Grunde, ſondern erſt äußerlich, negativ, quantitativ zur Sprache. Es handelt ſich um das Zuviel und Zuwenig, die nur zwei Kehrſeiten deſſelben Fehlers ſind. Eine Säule, die nichts trägt, ein ſchwebender Anbau (z. B. Balkon), deſſen Unterſtützung nicht augenfällig iſt, Säule und Gebälk, die vor einer gewölbten Oeffnung, welche ihrer nicht bedarf, rein decorativ vorſpringen: Alles dieß iſt ſowohl Zuviel, als Zuwenig. Es verſteht ſich, daß es verſchiedene Grade der Innigkeit gibt, womit die einzelnen Theile als Glieder organiſirt werden. Das Dach trägt nicht ebenſo, wie es getragen wird, wiewohl es in anderer Weiſe weſentlich dem Ganzen dient, nicht nur als mechaniſcher Schutz, ſondern auch als äſthetiſcher Abſchluß; die horizontale Deckung trägt zwar die Decktafeln (Kalymmata) und, wenn man die Triglyphen mit ihr zuſammenfaßt, das Kranzgeſimſe und die Dachſparren, aber ſie trägt nicht ſo viel wie die Säule; dagegen übt die gewölbte Decke eine ungleich ſtärkere, organiſch eingreifendere Thätigkeit aus. Vom Standpuncte der Oekonomie betrachtet iſt nun an dieſen zwei Hauptſyſtemen namentlich in's Auge zu faſſen, wie der griechiſche Styl den rohen Pfeiler auf die Säule, dieſe vom plumpen auf den ſchlankeren Schaft reduzirt und indem er alle Laſt auf die Säulen-Axen wirft, eine ſtraffe Sparſamkeit entwickelt, wie dagegen der mittelalterliche Bau durch die Rippen die Gewölbefelder entlaſtet, allen Schub auf die Strebepfeiler hinausleitet und dadurch einen noch ſtrengern Haushalt einführt. Von den Gliedern im engern Sinne wiſſen wir (§. 557) bereits ſoviel, daß ſie das ſtructive Leben des Baus mit wenig oder gar keiner eigentlichen Dienſtleiſtung nur äſthetiſch ausſprechen; es wird ſich fragen, wie weit das Geſetz der Oekonomie wenigſtens einen Schein des Fungirens von ihnen fordere, doch muß ſchon hier einleuchten, daß ſelbſt ſolche Zierden, welche auch nicht ſcheinbar tragen oder durch einen fingirten Druck erzeugt ſind, ſondern eine Beendung, einen Schluß anzeigen, wie Akroterien, Palmetten am Stirnziegel, Schlußblumen, als ein wohlbegründeter Ausdruck des Ausathmens der Kräfte, durch daſſelbe nicht als müßiger Ueberfluß ausgeſchloſſen ſein können. Das Glied geht hier in das Ornament über, dem durch dieſe Andeutung ſeine Berechtigung und Grenze im Allgemeinen geſetzt iſt. — In §. 496 iſt an das vorliegende Compoſitionsgeſetz die Frage nach Recht und Umfang der Epiſode angeknüpft; die Anmerkung erwähnt als Beiſpiel in der Baukunſt den Erker, dahin gehört auch der Balkon, es handelt ſich aber vornehmlich vom höchſten Zweige der Baukunſt und da iſt z. B. an Seitenkapellen einer Kirche zu erinnern. Die Sache iſt dadurch ſchwierig, daß uns im gegenwärtigen Zuſammenhange das Geſetz der Symmetrie noch nicht vorliegt; ein Anbau, der nicht grundweſentlich, ſondern nur durch ein hinzukommendes Motiv (wie Stiftung einer Familie, einer Innung, die im urſprünglichen Plane nicht mitberechnet war) bedingt iſt, wird durch die Symmetrie doch ſo in das Ganze hineingezogen, daß er integrirend erſcheint, und dem entſpricht die innere Wahrheit, daß ein Werk individueller Frömmigkeit (wie ſie Familienbegräbniſſe, Seitenaltäre in angehängten Kapellen ſtiftet) doch eben ein Ausfluß des Allgemeinen iſt, dem der ganze Bau dient, wie denn auch in der weltlichen Baukunſt ſolche Anſätze, die das Intereſſe weiteren gebildeten Genuſſes, öffentlichen Darſtellens und Heraustretens u. dergl. noch über den Umfang des ſtrengeren Grundplans fordert, aus dem urſprünglichen Bauzwecke natürlich fließen. Wie weit es ſtörend ſei oder nicht, wenn man die nachträgliche Anfügung erkennt, iſt in abstracto nicht zu entſcheiden; ein Styl iſt darin nothwendig ſtrenger, als der andere. Wird aber der Anbau nicht in die Symmetrie des Ganzen hineingezogen, ſo iſt er architektoniſch ein Fehler und nur die liberale maleriſch hiſtoriſche Betrachtung mag ſich mit ihm verſöhnen.

§. 567.

Das zweite Geſetz, welches das Werthverhältniß der Theile zu beſtimmen hat (§. 497), ſchreibt der Baukunſt als poſitive, aber noch abſtracte Grundlage der Schön-

heit die Proportion vor. Sie beſtimmt das Verhältniß der untergeordneten zu den herrſchenden Theilen, für alle Theile die Verhältniſſe der Länge, der Höhe, der Dicke und Breite untereinander.

In §. 497 hieß dieſes Geſetz das der Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Der dadurch bezeichnete Werth-Unterſchied muß nun in der Architektur als einer meſſenden Kunſt nothwendig zunächſt als ein Größen-Verhältniß erſcheinen, worin ein Verhältniß der Stärke (Dicke) einbegriffen iſt. Dieſes Quantitative wird allerdings von einem Qualitativen durchkreuzt, d. h. von einem Unterſchied im Maaße der Durchgliederung und Reichthum des Schmucks, jedoch ſo, daß innerhalb der feiner gegliederten und geſchmückteren Theile ſelbſt wieder der Werthunterſchied ſich in einem Größenverhältniß ausdrückt. Das Maaßgeſetz in der Baukunſt iſt denn weſentlich ein Geſetz der gegenſeitigen **Verhältniſſe**, der **Proportion**. In dieſem Geſetze iſt keineswegs ſchon das Ganze der architektoniſchen Schönheit enthalten; wenn wir zu §. 566 geſagt haben, ihr ganzes Geheimniß liege im Verhältniß, ſo war dort im Begriffe des Verhältniſſes noch weſentlich Tieferes mitbefaßt, nämlich ein Verhältnißleben der ſtructiven Leiſtungen. Wäre das Größenverhältniß Alles, ſo müßten beſtimmte Maaßverhältniſſe als Richtſchnur aufgeſtellt werden können; davon kann aber keine Rede ſein; die claſſiſche Baukunſt wurde erſt, als ihr inneres Leben vertrocknet war, von der Doctrin auf einen Kanon von Maaßen reduzirt. Die Erfindung tritt als Qualitatives erſt hinzu und gibt jedem Kunſtwerk, wie ſie ihm ſein tieferes, im Größenverhältniß nicht erſchöpftes Leben einhaucht, ſo auch ſeine eigenen Maaße und es bleibt inſoweit auch in Beziehung auf unſere Kunſt bei dem Satze §. 35 und 36, 2, der jede beſtimmte Maaßnorm für das Schöne verwirft. Nichtsdeſtoweniger enthält das Geſetz des Größenverhältniſſes mehr, als eine blos äußerliche und negative Bedingung, damit Schönes entſtehen könne, ſeine Unzulänglichkeit zur Begründung des ganzen Schönen beſteht blos darin, daß es die zwar poſitive, aber nur erſt abſtracte Grundlage ausſpricht, die ſich zur wirklich ſchönen Geſtalt verhält, wie das Knochengerüſt mit ſeinen Maaßen zu dem organiſchen Leib. Näheres kann über das vorliegende Geſetz an der gegenwärtigen Stelle überhaupt nicht ausgeſprochen werden, denn nicht nur keine beſtimmten Maaße für die Theile eines Baus laſſen ſich angeben, ſondern auch mit Verzichtung darauf läßt ſich im Allgemeinen nicht ſagen, was ein Herrſchendes, was ein Untergeordnetes, was dem Untergeordneten wieder untergeordnet ſei und wie ſich dieß theils in den Größenverhältniſſen überhaupt, theils innerhalb des Werth-Unterſchieds in Gliederung und Ausſchmückung, der die allgemeinen Größenverhältniſſe durchkreuzt, ausdrücken müſſe. Denn nicht nur die Erfindung des Einzelnen iſt es, die innerhalb eines gewiſſen Spielraums frei über die Proportionen ſchaltet, ſondern die Styl-Erfindung im Ganzen und Großen, ein Werk des Geſammtgeiſtes der Nationen, beſtimmt dieſen Spielraum ſelbſt in jener verſchiedenen Weiſe, die ſich nur in der Geſchichte der Bauſtyle im Weſentlichen angeben läßt. Wie verſchieden iſt die Proportion der Höhe zur Breite und Länge im griechiſchen und gothiſchen Bau, wie verändert ſich das dem Werthe und Gliederungsgrade nach Herrſchende, da der griechiſche Tempel den geiſtigen Mittelpunct des gothiſchen Doms, den Chor, gar nicht hat, wie wechſeln die Verhältniſſe im Untergeordneten, da jenem die Gruppen in Gruppen theilende Anlage ganz abgeht, da er nicht Fenſter, nicht Seitenportale neben dem Portal hat! Aber auch das Wenige, was ſich durch verſchiedene Style mit einiger Gleichmäßigkeit hindurchzieht und worüber ſich daher etwas Allgemeines aufſtellen läßt, gehört bereits zu der Erörterung der tieferen Aufgaben der Compoſition, zu der wir nun übergehen, als der Stelle, worin die Proportions-Verhältniſſe ihren innern Grund haben. Dieß iſt das Schwere an der Baukunſt, daß wegen ihrer abſtracten Natur ihre verſchiedenen Seiten ſich trennen zu laſſen ſcheinen wie in keiner andern Kunſt, während doch jede wieder in der andern begründet iſt und daher das Auseinanderhalten ſo leicht zum Wiederholen führt. Hervorzuheben iſt noch, daß der Begriff der Proportion weſentlich eine fortlaufende Wiederkehr derſelben Verhältniſſe bei mehrfach vorkommenden Theilen derſelben Seite und Function, ſowie bei ganzen ſich wiederholenden Seiten in ſich ſchließt. Dieß führt auf das Geſetz der Symmetrie, deſſen Ausführung jedoch erſt andere weſentliche Momente vorausſetzt.

§. 568.

Das Geſetz der Scheidung (§. 498) entwickelt die Formen des Contraſts in den Gegenſätzen der Linien (§. 564) und der ſtructiv thätigen Kräfte (§. 563). Indem die Compoſition dieſe Verhältniſſe ergreift und vor Allem das Einförmige durch die milde Form des Contraſts zur Mannigfaltigkeit umzubilden hat, erhebt ſie ſtatt des gleichſeitigen Vierecks das längliche zur herrſchenden Grundform, theilt und öffnet die Maſſen über das bloße Bedürfniß. Dabei leitet ſie der tiefere Zweck, den Ausdruck eines bewegten Anlaufs, eines Strebens nach oben und einer geiſtigen Bezwingung der Maſſen überhaupt zu gewinnen. Den ſtarken Contraſt entwickelt ſie in den volleren Gegenſätzen der Linien und dem Conflicte zwiſchen Kraft und Laſt: einem Ausdruck des Widerſtreits von Weltkräften, der, wie jene mildere Entgegenſtellung, ſeine Löſung fordert.

Die Momente, die hier auftreten, ſind in abſtracter Aufreihung alle bereits dageweſen, in einem gewiſſen Sinne ſind ſie auch ſchon zuſammengefaßt worden von §. 563 an; ſie treten aber jetzt in die neue Beziehung der Compoſition, ſie ſtellen ſich unter den künſtleriſchen Begriff des Contraſts, der ſeiner Löſung zugeführt werden ſoll. Es iſt in §. 498 eine milde Form des Contraſts (bloßer Unterſchied, Mannigfaltigkeit) und eine ſtarke (voller Gegenſatz) unterſchieden worden. Alle Kunſt bewegt ſich in dieſen Gegenſätzen, ein allgemeines äſthetiſches Geſetz gebietet jeder, ſie zu entwickeln. Dabei hat aber jede ihre beſondere Aufgabe und aus dieſer fließt für ſie die beſtimmtere Begründung deſſen, was an ſich ſchon das äſthetiſche Gefühl überhaupt fordert. Dieß zeigt ſich ſogleich an den drei Momenten, die wir als Formen der Belebung des Einförmigen zum Mannigfaltigen unter dem Begriffe des milden Contraſts zu befaſſen haben. So iſt denn die Form des Würfels an ſich ſchon leblos abſtract, es fehlt ihr die Bewegung des Unterſchieds. Es iſt daher einer der wenigen allgemeinen Sätze, die ſich über architektoniſche Proportion aufſtellen laſſen, daß das Compoſitionsgeſetz die Verlängerung des Würfels zum Oblongum fordert. Allein es liegt dabei ein beſtimmterer Zweck zu Grunde, der rein im Geiſte dieſer Kunſt begründet iſt: das Oblongum ſoll einen Anlauf, eine Bahn nach einem Ziele ausdrücken, wie ja ſein innerer Raum in Wirklichkeit den Eintretenden hinanführt zum Götterbilde, zum Hochaltar. Durch dieſes Vorherrſchen der Länge würde aber der Bau als träg an der Erde hinlagernd erſcheinen, wenn nicht die Linie des Aufſchwungs, die ſenkrechte, in einer, wenn nicht die Breite überbietenden, doch an ſich bedeutenden Höhe zur Geltung käme; auch dieß iſt eine allgemein äſthetiſche Forderung des Auges, deren Recht man dem ſtumpf abgeſchnittenen ägyptiſchen Tempel gegenüber empfindlich genug fühlt, allein es iſt auch poſitiv der Ausdruck religiöſen Aufſtrebens, der dieſes Verhältniß verlangt, wobei man keineswegs unmittelbar an den gothiſchen Hochbau zu denken hat, denn auch der griechiſche Tempel iſt kein ſo einſeitiger Langbau wie der ägyptiſche. Eine weitere weſentliche Art der Einführung des belebenden milderen Contraſts iſt nun die Maſſentheilung und Raumöffnung. Die erſtere bricht die Einförmigkeit der Flächen durch Gliederung und Ornament, reduzirt als tieferer Grund der Sparſamkeit die Mauermaſſen und geht ſo in die zweite, die Raumöffnung über, von der ſchon zu §. 563 geſagt iſt, wie ſie aus äſthetiſchem Motive das Bedürfniß überſteigt. Das allgemein äſthetiſche Prinzip, welches die Belebung des Eintönigen durch Contraſte des Mannigfaltigen gebietet, wirkt alſo in der Baukunſt in dieſer beſondern Weiſe der Maſſenbezwingung, deren beſtimmtere Formen die Lehre vom Decorativen und die geſchichtliche Ueberſicht über die Hauptſtyle zu zeigen hat. — Der ſtarke Contraſt tritt nun natürlich im vollen

Gegenſatze des Wagrechten und Senkrechten, des Geraden und Runden hervor, und in dieſen Linien bewegt ſich der Zuſammenſtoß der Grundgewalten: der Conflict zwiſchen Kraft und Laſt, zwiſchen Schub und Gegendruck. Die Compoſition hat dieſem Conflicte ſeinen vollen Ausdruck zu geben, denn der ſtarke Contraſt gibt allem Kunſtwerk erſt ſeine feſten Knochen, Kraft und Salz; in der Baukunſt aber ſoll gemäß ihrer Aufgabe, eine Symbolik der bauenden Weltkraft zu geben, vor Allem der Kampf und Gegenſchlag, auf welchem alle Organiſation des Kosmos ruht, zur Darſtellung kommen. Das mechaniſch Nothwendige erhebt ſich zum Ausdruck der Idee, daß der Streit der Vater des Lebens iſt.

§. 569.

Die Herſtellung der Einheit durch Vorbereitung, Motivirung, Löſung der Gegenſätze (§. 499) vollzieht ſich im Allgemeinen durch lebendige Entwicklung jedes Theils aus dem andern. Dabei macht ſich nun vor Allem die durchgreifende Bedeutung der Decke (vergl. §. 563) in der Art geltend, daß ſie in ihrer Verbindung mit der freiſtehenden Stütze das Ganze zu einer organiſchen Wechſelwirkung von Kräften gliedert, welche in ihrer durchgebildetſten Form auch die Wand ergreift. Hier treten denn die zuſammenfaſſenden Linien-Verhältniſſe (vergl. §. 564) in das Leben.

„Im Allgemeinen“: denn ihren vollen Ausdruck erhält die lebendige Einheit, die dieſes Ganze durchſtrömen ſoll, erſt in den Gliedern und im Decorativen überhaupt, das hier zwar allerdings als weſentlich mitwirkend ſchon in's Auge gefaßt werden muß, jedoch ohne noch zu der in §. 557, s. vorbehaltenen näheren Betrachtung zu kommen. Ehe von der Bedeutung der Decke die Rede iſt, wird die lebendige Entwicklung jedes Theils aus dem andern überhaupt als Ausdruck jener Einheit bezeichnet, denn das wichtigſte Geheimniß ſitzt zwar in jener, aber es handelt ſich auch von Anderem, wo die Decke jene große Bedeutung nicht haben kann oder gar nicht in's Spiel kommt. Im mehrſtockigen Palaſte z. B. ſoll ein Stockwerk auf das andere vorbereiten, ſo daß ſie in ihren verſchiedenen Abſtufungen von Größe des Raumöffnenden, von äſthetiſcher Entwicklung überhaupt aus einander hervorzuwachſen ſcheinen, bis das Glänzendſte erreicht iſt und dann dieſe Bewegung in einem letzten unſcheinbareren und leichteren Stockwerk ſich auslebt; es erhellt daraus, wie verkehrt es wäre, den unterſten Stock am reichſten auszuſtatten. Im durchgegliederten Thurme ſoll ſich das Achteck aus dem Viereck und aus jenem die Pyramide wohlvorbereitet herausgliedern. Das Portal, die Façade überhaupt bereitet auf ein reiches und großartiges Inneres vor.

Der einzeln, von der Kirche getrennt ſtehende Campanile iſt ein iſolirtes, in das Ganze nicht aufgenommenes, mit dem Langbau jener einen ungelösten Kontraſt darſtellendes Gebilde. Das Wichtigſte iſt nun aber allerdings die Decke. Hier fällt mit dem ſtärkſten Conflicte zugleich die Löſung in Eines zuſammen, denn wie ſie als übergelegte Laſt allen tragenden Theilen den Kampf bietet, ſo faßt ſie als das ausgeſpannt Spannende zugleich ſie alle mit Macht zuſammen und von ihr aus geht die Verwandlung aller weſentlichen Theile des Baus in Glieder eines Organismus, wie dieß in jenem ſchon zu §. 562, 1. angeführten Satze Böttichers ausgeſprochen iſt, der das Thema enthält, welches der Geſchichte der Style zu Grunde liegt. Eben der Streit der Kräfte iſt daher auch ihre Einheit, und das Bild der Wohlordnung des Lebens, wie es aus dem Kampf der Gegenſätze ſich erzeugt, der Harmonie aus Disharmonie, der Geiſt, der aus den Reibungen der Materie aufblitzend Alles in ſeine Einheit zuſammenfaßt, hat daher hier ſeinen geheimnißvollen Sitz. Die Vorbereitung der kämpfenden Gewalten auf den Zuſammenſtoß iſt bereits die Vorbereitung auf ihre beruhigende Zuſammenfaſſung: die Wand und noch mehr die freiſtehende Stütze wächſt der Laſt der Deckung entgegen und findet nun eben in dieſer Leiſtung ihre Ruhe, ihre Feſtigkeit, die Decke legt ſich mit ihren Enden auf, breitet ihren übrigen Theil frei ſchwebend über und dankbar für das Auflager ſchenkt ſie dem Tragenden eben durch ihren Druck ſeinen Halt und Beſtand; nur ſoll natürlich in dieſer Verſöhnung der Ausdruck des Conflicts nicht verſchwinden: Fenſter und Thüren folgen in der Form ihrer Bildung demſelben Geſetze, und ſo bleibt kein Architekturtheil übrig, der nicht in die Wechſelwirkung des Ganzen eingefaßt wäre, Alles iſt ſich gegenſeitig Motiv; aufſtrebende Thürme, wo ſie hinzutreten, erſcheinen wie Blumen mit hohen Stengeln, die aus dieſem vollen, lebensreichen Organismus aufſchießen, um weithin ſeine Herrlichkeit zu verkündigen. Nun erſt erhalten auch die in §. 564 noch abſtract aufgeführten Linien-Verbindungen ihre wahre concrete Bedeutung; ſie ſind nur die äußere Grenze organiſcher Verhältniſſe wirklicher Körper: die wagrechte über der ſenkrechten erſcheint in dem über Wand und Säule geſpannten Gebälke, die runde über der ſenkrechten im Gewölbe; jene ruht auf der Säule, dieſe auf dem Pfeiler; jene läßt die Wand noch ungegliedert, dieſe zieht auch die Wand in die allgemeine Gliederung wechſelwirkender Kräfte. Die ſchrägen Linien zum Giebel zuſammentretend bilden das Dach, das in ſeiner mechaniſchen Bedeutung nur ſchützend, in ſeiner äſthetiſchen ſchließlich das Ganze noch einmal nach außen zuſammenfaſſend wirkt und der Höherichtung ihre vollſtändige Entwicklung gibt. Noch eine andere Bedeutung erhält die ſchräge Linie in der gothiſchen Baukunſt: ſie beherrſcht als Diagonale auch die Gliederung des Innern in ihren Gewölbefeldern und beſonders den polygonen Theil des Grundriſſes; aber auch in dieſer Anwendung hat ſie weſentlich zuſammenfaſſenden Charakter.

§. 570.

**1. Das einheitliche Leben des Ganzen als Rhythmus (§. 500) muß ſich,
da es ſich nicht in dem freien Fluſſe der individuellen Linie bewegen kann,
zunächſt in einer um ſo ſtrengeren Durchführung jener allgemeinen Grundlagen
alles individuellen Lebens (§. 558), erhoben zum bindenden Geſetze der Symmetrie,
geltend machen. Dieſelbe iſt als Gleichſeitigkeit bei nur gedachtem
Mittelpuncte bloße Regelmäßigkeit; in ihrer wahren Bedeutung tritt ſie
auf, wenn der Mittelpunct als ausgebildeter Körper zwei oder mehrere
gleiche Seiten beherrſcht, und ihre reichſte Form iſt die gruppirte Symmetrie,
wo die ſich gegenüberſtehenden Seiten ſelbſt wieder ſolche Mittelpuncte haben
2 (vergl. §. 265). Die Symmetrie entwickelt ſich nothwendig in der Zwei- und
Dreizahl mit den aus ihr hervorgehenden Zahlfortſchritten (vergl. §. 500, 2.);
daſſelbe Zahlengeſetz greift aber als Ausdruck des in der Symmetrie nicht erſchöpften
rhythmiſchen Lebens durch die Hauptmomente des Ganzen.**

1. Die Gliederung (§. 569) iſt noch nicht der Rhythmus, wie er in §. 500 dargeſtellt iſt. Er verhält ſich zu ihr, wie der allgemeine Lebensſtrom zu den feſten Formen im organiſchen Leibe: dieſe ſind zwar die Röhren, durch die er fließt, die Knotenpuncte, in denen er ſich taktfeſt ſammelt, allein die Bahn ſeiner Bewegung, ſein Aushohlen, Ausathmen, ſich Anſammeln, neues Ausſtrömen bis zum Schlußpuncte kann und muß in der Betrachtung getrennt werden von den Fügungen der Theile, durch die er ſich bewegt. Wir haben erſt ganz allgemein einen Rhythmus der Verhältniſſe und Linien in §. 557 gefordert und in §. 566 die ganze Compoſition als Rhythmusbildend gefaßt; der Begriff erhält aber jetzt engern Sinn und beſtimmt ſich vorerſt zum Geſetze der Symmetrie. In den Künſten, die das individuelle Leben nachbilden, wird die rhythmiſche Bewegung als ein Geiſt der Einheit auftreten, der als eine unberechenbare, freie Strömung Theile beherrſcht, die entweder, wie im vorhin gebrauchten Beiſpiele, zwar als Glieder an Form einander gleich ſind, doch nicht in abſtract geometriſchem Sinne und zudem durch ungleiche Stellung unterſchieden, oder überhaupt ungleich, wie in einer Landſchaft, einem Drama. Die Baukunſt aber bildet ja nicht das individuelle Leben im freien Spiele ſeiner Linien nach, ſondern ſie nimmt, wie dieß in §. 558 gezeigt iſt, nur die allgemeinen Grundlagen, welche als verborgene Regel alles Leben binden, gleichſam das Knochengerüſte aus dem Fleiſche des Lebens oder aus dem wechſelnden Geiſte die zeitrechnenden

Marken ſeiner Beſinnung für ſich heraus als das Element, worin ſie idealiſirend bildet und tiefe Bedeutung ſymboliſch niederlegt. Hier, in dieſem Gebiete der abſtracten Linie, kann der Rhythmus nicht ein freies Spiel des Ungleichen unberechenbar beherrſchen, ſondern er muß ſich vorerſt ganz abſtract ſo äußern, daß er das Ungleiche ſelbſt gleich macht, d. h. daß Solches, was von einem Mittelpuncte mehrzählig ausſtrahlt, dieſem zwar ungleich, aber untereinander gleich iſt, und dieß eben iſt die Symmetrie. Shakespears Lear z. B. führt zwei Fabeln nebeneinander her, ſie ſind ſich ähnlich, aber nicht gleich, die Handlung der einen folgt der andern mit raſchen Schritten, doch bleibt ſie auch zurück, um ſie wieder einzuholen u. ſ. w.; im Bauwerke dagegen müſſen zwei Haupttheile, die parallel ſich gegenüberſtehen, einander ganz gleich ſein an Maaßen, Zahl ihrer Einzeltheile u. ſ. f. Ueberall wo das Starre erſt in dieſer allgemeinſten Weiſe geſtaltet wird, muß dieſe gemeſſene Bindung und gezählte Gleichſeitigkeit herrſchen, nicht nur in der höhern Architektur, ſondern in aller Tektonik (vergl. Schleiermacher Aeſth. S. 443. ff.). Daß hiedurch die Proportion erſt ihren beſtimmten Inhalt bekommt, iſt zu §. 567 bemerkt. Es ſind nun die verſchiedenen Arten der Symmetrie beſtimmter zu unterſcheiden. Die erſte, abſtracteſte Form iſt die Gleichheit von zwei Seiten nach Linie, Maaß, Zahl und Form einzelner ſelbſtſtändiger Theile, wie Fenſter, Säulen u. ſ. w., die ſich ergibt, wenn man durch ein (ſchlechthin oder relativ) Ganzes als theilenden Mittelpunct eine nur gedachte Linie zieht. Schneidet dieſe ideale Linie der Länge nach durch die Mitte eines reicher gegliederten Baus oder ſenkrecht durch einzelne Theile, woran runde oder geneigte Linien vorkommen, wie bei Portalen, Säulen, gewölbten Fenſtern, Dachgiebeln, ſo tritt der in §. 265 hervorgehobene Fall ein, daß die beiden Seiten das umgedrehte Gegenbild von einander darſtellen. Aber nicht beliebig nach verſchiedenen Richtungen kann man eine ſolche theilende Linie als Mittelpunct für gleiche Seiten ziehen; ſolche fallen nicht ab, wenn man die Mitte eines Oblongums quer von oben durchſchneidet: ſelbſt im griechiſchen Tempel kann nach außen die Vorhalle reicher gegliedert ſein, als die Hinterhalle, und im Innern begründet die Stelle des Götterbildes, das geſchloſſene Gemach an der Hinterſeite der Celle eine Ungleichheit; die gothiſche Kirche aber zerfällt ſo in zwei Seiten von noch viel auffallenderer Ungleichheit. Ebenſowenig entſteht, wenn man in der Breite durchſchneidet, eine Symmetrie des Obern und Untern. Dieß iſt eben ein Beweis, daß die Symmetrie nicht Alles iſt; ſie kann das aus tieferer Quelle Gegliederte nur in Einer Richtung durch ihr Taktgeſetz beherrſchen. Die reichere Form der Symmetrie nun entſteht, wenn der herrſchende Mittelpunct als beſondere Form ſichtbar hervortritt, wie im Bau des Mittelalters an der Façade das höhere Mittelſchiff mit dem Portal, in einem Palaſte der reichere Mittelbau zwiſchen den Flügeln u. ſ. w. Der beherrſchten Seiten können nun mehr ſein, als zwei, z. B. vier in der Grundform des griechiſchen Kreuzes mit vier gleichen Armen, die von dem Kuppelbau in der Mitte auslaufen. Die reichſte Form iſt, wenn die beherrſchten Seiten ſelbſt wieder dieſe Theilung des Ganzen durch eine reichere Mitte darſtellen, indem ſich in ihnen wiederholtes Gleiches um eine ſolche gruppirt, wie wenn Säulen mit Pfeilern wechſeln, wenn gruppirte Fenſter um ein reiches Portal ſich gegenüberſtehen, wenn die Querſchiffe einer Kirche mit Thürmen verſehen vom Centralpuncte aus ſich entwickeln. Alles dieß kann ſich nun natürlich in reicherer Weiſe ausbreiten in einer ganzen Gruppe von Gebäuden, aber die größere Mannigfaltigkeit des Symmetriſchen geht hier auf Koſten der ſtrengen Geſchloſſenheit, wie ſie in Einem Bau ſich durchgliedert. Schließlich iſt noch zu bemerken, daß Mangel an Symmetrie, wie ſie durch Laune, durch äußere Hinderniſſe, Zufälle eindringt, nie vom architektoniſchen, ſondern nur vom maleriſchen oder überhaupt nicht rein äſthetiſchen, ſondern mit geſchichtlichen Empfindungen gemiſchten Standpunct aus gebilligt werden kann, und da mag freilich das Unregelmäßige namentlich in größeren Ganzen, wie Straßen, öffentlichen Plätzen ſchöner erſcheinen, als die kahle Regelmäßigkeit unhiſtoriſcher moderner Städte.

2. Es iſt zu §. 500, 2. geſagt, daß in den Künſten, die nur in entferntem Sinn nachahmende ſind, ein Zahlgeſetz, insbeſondere ein Zwei-, Drei- und Fünfſchlag mit beſonderer Beſtimmtheit auftreten müſſe. In der Symmetrie herrſcht klar die Zwei, wo die Mitte eine nur gedachte iſt und die unterſchiedenen Einzeltheile der gleichen Seiten nicht gezählt werden; werden dieſe gezählt, ſo geht die Progreſſion in geraden Zahlen, alſo auf Grundlage der Zwei fort. Tritt die Mitte als beſondere Form hervor, ſo herrſcht die Grundzahl alles Lebens und aller Bewegung, die Drei, und da ſich die beherrſchten Seiten wieder zweifach oder mehrfach theilen, ſo ſchreitet die Progreſſion von da weiter fort. Man darf bei den „aus der Zwei- oder Dreizahl hervorgehenden Zahlfortſchritten“ natürlich nicht an die reine Regel der Arithmetik denken. Die Drei kann zu vier, fünf, ſieben u. ſ. w. fortſchreiten, wenn die Mitte mit drei, vier Ausſtrahlungen u. ſ. w. zuſammengerechnet wird. So iſt es auch in der Symmetrie des Organiſchen. Die Symmetrie iſt nun aber nur der Niederſchlag des rhythmiſchen Lebens in der Gleichbildung ſich wiederholender Theile; dieſe Theile ſelbſt ſind Ausſtrahlungen der Kraft des Ganzen, die in ihrer Entfaltung ſich ſammelt, geſammelt ſich wieder entfaltet und endlich beruhigt ihr Leben abſchließt. Der Rhythmus wird daher in den Hauptmomenten der Fügung des Ganzen ſeinen all-

gemeinen, die Symmetrie nun unter ſich begreifenden Ausdruck haben, aber auch dieſer muß ſich in einer ſtreng geometriſchen Kunſt in einem Zahlenverhältniß äußern. Nur bewegt ſich jetzt die Zählung in andern Richtungen und iſt nicht mehr von einem gleichen Maaße gezählter Theile die Rede. So gibt denn in der Richtung der Höhe das Tragende und Getragene einen vollen Zweiſchlag, nimmt man den Unterbau dazu, ſo iſt es ein Dreiſchlag. Unterſcheidet man zwiſchen Dach und Säule oder Wand das Mittelglied des Gebälkes, ſo ſpricht ſich ohne den Unterbau wieder eine Drei, mit dieſem eine Vier aus. Zieht man das Maſſentheilende und Raumöffnende bei, ſo tritt in der Mauer Sockel, Hauptfläche, Fries, in den frei ſtützenden Körpern Fuß, Schaft, Capitell, im gothiſch gegliederten Thurme Viereck, Achteck, Helm einander im Dreitacte gegenüber. Im Kreuzgewölbe ſcheiden ſich vier Felder, der Schlußſtein als herrſchende Mitte eingezählt gibt die Fünf. Im Wohnhaus wird die Zahl von drei Stockwerken die rhythmiſch beſte ſein. Geht man dem Grundriß nach in die Länge und Breite, ſo gibt im griechiſchen Tempel die Celle mit Vor- und Hinterhalle eine Drei, dieß Ganze mit dem Säulen-Umgang eine Zwei; der gothiſche Bau läßt verſchiedene Ausgangspuncte der Zählung zu: die Vierung als herrſchende Mitte mit den vier Ausſtrahlungen Chor, Querſchiffe, Langſchiff bildet eine Fünf; nimmt man den Chor als reichern Vorſchuß des Centralpuncts der Vierung mit dieſem zuſammen und ſo als Herrſchendes, ſo ſchickt dieſer Kern zwei Arme nach der Seite, einen dritten in gerader Richtung aus; geht man aber von der Façade aus, ſo hat man im Langſchiff den einheitlichen Ausgang, der ſich in den Quer-Schiffen nach zwei Seiten auseinanderſchlägt und in der Schluß-Einheit des Chors wieder zuſammenfaßt. Die Verſchiedenheit dieſer Zählungsweiſen, deren eine wie die andere zuläßig iſt, beweiſt nun aber allerdings, daß die Zahl nicht der Kern des äſthetiſchen Geheimniſſes, ſondern nur ſein Ausdruck iſt; das Weſen der Sache iſt die Bewegung mit ihren gegenſätzlichen Wendungen und anſammelnden Ruhepuncten, dieſen Tactſchlägen mit den Ausathmungen dazwiſchen; im äſthetiſchen Genuſſe läuft ein Zählen dieſer Momente nur dunkel und halbbewußt unter, wirft ſich das Bewußtſein darauf, ſo kann verſchieden gezählt werden, nur daß die Progreſſionen der geraden oder ungeraden Zahl auf die bezeichnete Weiſe einen Zwei- oder Dreiſchlag mit den genannten Fortſchreitungen immer unterſcheiden laſſen. Jede weitere myſtiſche Ausdeutung iſt ſchon zu §. 561 Anm. 1. abgewieſen. Eine ſolche hat ſich namentlich an die Meſſungs-Verhältniſſe der gothiſchen Baukunſt gehängt, denen man ein allegoriſches Zahlen-Geheimniß unterlegte, das in ihren Gewerks-Vereinen bewahrt ſein ſollte. Die Grundzahl ſoll im polygonen Chorſchluß gegeben ſein: iſt er dreiſeitig aus dem Achtecke conſtruirt, ſo ſoll die Zahl acht in den Pfeilern, in den Länge-Maaßen der ganzen Kirche herrſchen; iſt er dreiſeitig aus dem Sechsecke conſtruirt, die Sechs; iſt er fünfſeitig, die Fünf; iſt er ſiebenſeitig, die Sieben. Auch auf die Geſtaltung der Fenſter und Ornamente ſoll die Grundzahl Einfluß gehabt haben u. ſ. w. Dieſe Zahlen werden dann myſtiſch gedeutet. So Stieglitz (Geſch. d. Bauk. S. 538 ff.), Hoffſtadt (Goth. ABCBuch S. V ff.), der jedoch ſonſt ſein großes Verdienſt in der Erforſchung des geometriſchen Elements im gothiſchen Styl hat. Wir verweiſen übrigens auch hier auf Schnaaſes Kritik dieſer Anſichten (Geſch. d. bild. Künſte Bd. IV, Abth. 1 S. 287 ff.). Die Annahme einer Grundfigur für das Ganze des gothiſchen Gebäudes gehört zunächſt nicht hieher, wo nur von Zahlenverhältniſſen die Rede iſt, doch fällt die Behauptung des Durchgehens der übereinander gelegten Quadrate (Quadratur, Achtort, Achtuhr) oder Dreiecke (Triangulatur) durch das Ganze in dieſe Kategorie der äußerlich mathematiſchen Fixirung des Schönen; auch dieſen Punct dürfen wir der kunſtgeſchichtlichen Kritik überweiſen (vergl. Schnaaſe a. a. O. S. 319 ff.). — Faſſen wir aber, was von der Proportion in §. 567 allgemein geſagt iſt, mit dem Satze zu §. 568, 1., wonach ein beſtimmtes Geſetz der Proportion im Unterſchiede der Länge von der Breite und Höhe ſich hervorſtellte, zuſammen und fragen nun, ob das Geſetz des Rhythmus in den Tactſchlägen ſeiner Athmung nicht weitere Beſtimmungen begründe, ſo iſt die Antwort, daß ſolche in einem gegebenen Style, doch ebenfalls mit einem großen Spielraume für die individuelle Erfindung, ſich entwickeln werden. So iſt in der gothiſchen Kirche die Einheit, von welcher die ungefähre Beſtimmung der Verhältniſſe des Grundriſſes ausgeht, in dem Quadrate gegeben, das in der Vierung des Kreuzes liegt; es wiederholt ſich einfach in jedem Querſchiffe, mehrfach, gewöhnlich dreimal im Mittelſchiffe des Langhauſes, theilt ſich in Hälften im Seitenſchiffe, ſo daß je zwei halbgroße Quadrate jedem ganzen des Hauptſchiffes zur Seite liegen. In der Pfeiler-Reihe drückt ſich dieſes Verhältniß dadurch aus, daß der Abſtand zwiſchen zwei Pfeilern die Breite der Seitenſchiffe, zwiſchen drei die des Mittelſchiffes, alſo des Grundquadrats darſtellt. Nach der Chorſeite wiederholt ſich das Quadrat einfach und der polygone Chor-Abſchluß legt ſich an dieſes Quadrat ſo, daß ſein Radius die Hälfte der Breite deſſelben beträgt. So kehrt theils ganz, theils zur Hälfte getheilt das Grundmaaß wieder und ſtellt ſich ein Rhythmus zählbarer Maaße im Grundriſſe dar (ſ. Schnaaſe a. a. O. S. 128. 129). Doch auch dieß iſt nur das Durchſchnittsverhältniß, modificirt ſich verſchieden in der Wirklichkeit und ſo ſind wir von allen Seiten von dem Berechenbaren zum Unberechenbaren der Schönheit geführt.

§. 571.

Die architektoniſche Schönheit bewegt ſich in allen, von §. 561 an aufgeführten Momenten und faßt ſich im Rhythmus ſo zuſammen, daß ſie ihm das Wohlverhältniß der Eurhythmie gibt. Ueber dieſelbe kann nichts Weiteres ausgeſagt werden, als daß ſie ein andeutendes Bild des Weltalls (vergl. §. 561) als eines zur reinen Harmonie geordneten Ganzen vor Augen ſtellt.

Die Symmetrie kann noch nicht die Schönheit ſelbſt ſein, denn es kommt ja erſt darauf an, was ſich gegenüberſteht und um welchen Mittelpunct. Wir haben verſchiedene Arten der Symmetrie angegeben, deren jede ſelbſt wieder ihre ſpecielleren Verſchiedenheiten zuläßt. Der tiefere, allgemeinere Rhythmus, der durch die Symmetrie mit ſeinen Taktſchlägen greift, kann ſelbſt verſchiedener Art und in jeder Art zwar vorhanden, aber mangelhaft entwickelt ſein. Im Rhythmus nun faßt ſich ſchließlich das Geheimniß der architektoniſchen Schönheit zuſammen. Er ſteht ſelbſt über der Gliederung, welche das allgemeine Syſtem der Linien (§. 564), der Hauptrichtungen (§. 565), der Arten des Contraſtes (§. 568) und ſeiner Löſung (§. 569) bedingt; denn der Unterſchied der Gliederung beſtimmt den Unterſchied der Style, es ſind aber in jedem Styl ſchöne und unſchöne Verhältniſſe möglich; es gibt keinen Rhythmus ohne Gliederung, er iſt nicht denkbar außer ihr, aber von ihr noch zu unterſcheiden. Er entfaltet die Schönheit ſeiner Verhältniſſe namentlich im Rahmen der Oekonomie (§. 566), der Proportion (§. 567) und ſchließlich der Symmetrie, aber eben weil das innere Leben, das durch dieſen Rahmen ſtrömt, ſich nicht bei Schuh und Zoll beſtimmen läßt, iſt auch dieſer Rahmen ein veränderlicher, nicht zu beſtimmender. Und ſo läßt ſich denn Weiteres ſchlechthin nicht ausſagen, als: der Rhythmus ſoll ſchön ſein. In der That iſt nicht zu fragen, warum man denn ein Näheres über die Schönheit in der Baukunſt nicht feſtſtellen könne, ſondern wie man dazu komme, nur zu meinen, man könne es? Und die Antwort iſt, daß der Grund in der abſtracten Natur dieſer Kunſt liegt. Keine andere Kunſt außer der Muſik legt wie ſie die ganze Schönheit in Meſſungs-Verhältniſſen nieder und da vergißt man leicht, was ſchon nachdrücklich hervorgehoben iſt, daß das ausgeführte Gebäude zwar nachgemeſſen werden kann, aber von dem blos Nachmeſſenden darum nie erfunden wäre, d. h. daß auch hier die freie Erfindung der Phantaſie es iſt, welche das Schöne ſchafft. In geiſtiger Allgemeinheit aber läßt ſich natürlich ganz feſt beſtimmen, was architektoniſch ſchön ſei. Schönheit iſt vollkommener Ausdruck der Idee in der reinen Form. In der Baukunſt iſt die Idee des Weltgebäudes ſymboliſch darzuſtellen und ein Gebäude iſt ſchön, wenn es dieſe Idee in ihrem wahren Vollgehalte, d. h. als die Idee eines wohlgeordneten Ganzen, einer lebendigen, ſich bis zur Beruhigung auslebenden Wechſelwirkung der Kräfte, kurz wenn es den Kosmos darſtellt.

§. 572.

Das äſthetiſche Leben des Bauwerks bliebe aber ein verborgenes, wenn es ſich nicht eine beſondere Welt von Formen erzeugte, die ſich als ſein decorativer Ausdruck (vergl. §. 557, a.) der Kernform anlegen. Es ſind dieß theils Umbildungen der Oberfläche fungirender Hauptglieder, wodurch insbeſondere die freiſtehende Stütze zur Kunſtform der Säule und des Pfeilers wird, theils eigene Bildungen oder Glieder im engeren Sinne, welche, die weſentlichen Theile des Bauwerks umſäumend, den Contraſt, ſeine Vorbereitung, Motivirung, Löſung und überhaupt den Rhythmus zur Anſchauung bringen. Dieſe ſind theils runde, theils gerade; die erſteren ſind vorherrſchend durch die Fiction motivirt, als wäre der Stoff urſprünglich weich geweſen; im Uebrigen ſind die Motive aus der Pflanzenwelt, aus dem Mechaniſchen, aus der Baukunſt ſelbſt entlehnt. In ihrer Verbindung heißen die Glieder bei längerer Ausdehnung Geſimſe.

Die Grenzen dieſes Gebiets ſind nach zwei Seiten ſchwer zu beſtimmen; die eine dieſer Seiten liegt auf folgendem Puncte: an den architektoniſchen Hauptgliedern werden Geſtaltungen vorgenommen, welche gerade in ihrem Haupttheile nicht als beſondere, angelegte Form erſcheinen, durch welche vielmehr das ganze Hauptglied iſt, was es iſt, ſo an der Säule, am Pfeiler, am Gebälke, an den Gewölbe-Gurten. Jene beiden insbeſondere gewinnen erſt hiedurch die Kunſtform, welche ſchon in §. 563 hervorgehoben werden mußte. Ein Theil jener Geſtaltungen beſteht bereits aus Gliedern im gewöhnlichen engern Sinn und dieſer Complex pflegt bei der Lehre von Säule und Gebälk u. ſ. w. abgehandelt zu werden, wiewohl der letztere Theil bei der beſondern Erörterung der Glieder auch vorkommen muß. Wir ziehen das Ganze jener Bildungen in Einen Abſchnitt mit den Gliedern zuſammen. Die andere Seite iſt die Grenze nach dem eigentlichen Ornament hin: nimmt man, wie Bötticher, durchgängig die Blumen- und anderen Formen, die den Gliedern urſprünglich aufgemalt, ſpäter plaſtiſch an ihnen ausgeladen ſind, als das urſprüngliche Motiv der Entſtehung des ganzen Glieds, ſo läuft die ganze Lehre von den Gliedern unterſcheidungslos in die vom Ornament hinüber. Wir werden Bötticher nicht durchaus folgen können und eine ungefähre Grenze zu beſtimmen ſuchen. Innerhalb des Gebiets der eigentlichen Glieder zeigt ſich eine weitere, ſchon zu §. 557, a. angedeutete Schwierigkeit: einige haben noch Function; ſo ſchützt die Gliedergruppe, die das Kranzgeſimſe bildet, vor Regen, die Triglyphe trägt, der Abakus des Kapitells iſt nicht abſolut nöthig, aber doch dienlich; Conſole oder Kragſtein trägt bald wirklich, bald nur ſcheinbar; andere fungiren entſchieden nicht und liegen daher näher an der Grenze des eigentlichen Ornaments; Hübſch (D. Architektur u. ſ. w. S. 13) nennt ſie Zierglieder. Wir heben das Weſentliche dieſer ſchwierig abzugrenzenden Formenwelt hervor und beginnen von jenen Umgeſtaltungen ganzer Körper, welche decorativ das ſtatiſche Leben ausſprechen. Die freiſtehende Stütze ſoll ihre Tragkraft kundgeben durch einen Schein, als wüchſe und ſtiege ſie mit organiſchem Schwunge ihrer Laſt entgegen oder ſtemmte ſich (als Pfeiler) nicht nur gegen den ſenkrechten Druck, ſondern auch gegen den Seitenſchub. Der einfacheren Aufgabe des bloßen Widerſtands gegen den Druck von oben wird eine Belebung entſprechen, welche in das Pflanzenreich, in den central periphériſchen Wuchs des Baumſtamms hinüberſpielend den Körper cylindriſch bildet und, um die Anſpannung einer elaſtiſchen Kraft anzudeuten, ihn gegen die Mitte ſchwellt (Entaſis), nach oben aber verjüngt. Dieſes Hinanſtreben wird im Zuſammenſtoße mit der Laſt naturgemäß mit einer Ausbreitung ſchließen, welche wir bei den eigentlichen Gliedern zu erwähnen haben; wir nehmen aber hier zum Voraus Rückſicht auf ſie, weil eine weitere Form der Belebung des Schaftes weſentlich mit ihr zuſammenhängt: um nämlich das Anſtreben zum Stützen noch beſtimmter zu charakteriſiren, werden ringsum Furchen, Canneluren am Cylinder aufwärts gezogen, welche, energiſche Schattenſtreifen erzeugend, das Auge nöthigen, an ihm hinanzuſteigen, und mit den Gräten oder Stegen, welche zwiſchen ihren Eintiefungen heraustreten, die concentriſch angeſpannte, durch die Anſpannung eine ſcharfe Ausquellung hervorpreſſende Kraft darſtellen; das Motiv aus der analogen Natur, das dieſer Form (Rhabdoſis) zu Grunde liegt, hat Bötticher (a. a. O. S. 135) im Stengel der Schirmtragenden Dolde nachgewieſen, wo denn eben in der Eigenſchaft des Schirmtragens die Verankündigung jener obern Ausbreitung liegt. Eine dazwiſchen geſchobene Platte wird den Zuſammenſtoß jener Ausbreitung mit dem Architrav mildernd, ſchützend, überleitend vermitteln. Nehmen wir nun hinzu, daß der Druck von oben auf den unterſten Theil der Säule auch hier Ausſchwellungen motiviren muß, durch die ſich ihr Körper vom Unterbau abheben wird, und daß etwa auch hier eine dazwiſchen gefügte Platte den Zuſammenſtoß mit dem Unterbau vermitteln wird, ſo haben wir die organiſche Drei-Gliederung der Säule in Fuß, Schaft, Kapitell und damit eine neue klare Form jenes Zahlengeſetzes §. 570, a. Eine andere, ſtärkere Art der Belebung wird der Gewölbetragende Pfeiler fordern; die ausquellenden Rippen der Gewölbe-Gurten bedingen beſondere Anſätze, die an ihm auswachſend ihnen zum Träger dienen (Dienſte) oder ſich in ſie fortſetzen. Der Bündel von Rundſtäben, zu welchem dadurch der Pfeiler ſich geſtaltet, wird aber nicht als blos mechaniſche Anſetzung, ſondern als organiſche Ausquellung erſcheinen, wenn tiefe Höhlungen zwiſchen ihnen eine in der Anſpannung ſich zuſammenfaſſende und dadurch wieder die convexe Rundung hervorpreſſende Kraft zum Ausdrucke bringen. Auch hier klingt ein Naturgebilde an: der Stengel von Pflanzen, die aber nicht Schirme, ſondern weiter verzweigt runde Früchte, Kürbiſſe, Heidelbeeren, glockenförmige Blumen (salvia splendens) tragen (ſ. Metzger Geſetze und Pflanzen- und Mineralienbildung angewendet auf altdeutſchen Bauſtyl S. 8 und Taf. III), was dem gewölbſtützenden Körper entſpricht. Die weitere Umbildung, welche in der Uebereckſtellung liegt, wird bei der Darſtellung der gothiſchen Baukunſt zur Sprache kommen. Aehnliche Belebung wie an der Säule wird nun auch kleineren Stützen angemeſſen ſein; ſo erhält die Triglyphe als viereckig aufſtrebende Stütze des Kranzgeſimſes winklicht eingeſchnittene Furchen nach Art ähnlich gefurchter Pflanzenſtengel. Anders wird es ſich mit Körpern verhalten, welche vereinzelt und ſelbſtändig aus Wand oder Pfeiler hervortreten, um ſcheinbar oder wirklich eine Laſt, Balkon, Fenſterbank, Kranzgeſimſe, Gewölbegurten, auch Bildſäulen u. dgl. zu tragen: Conſolen, Kragſteine; ihre Vorderſeite wird eine ausgeſchweifte Grundform annehmen, welche ſchon den eigentlichen Gliedern angehört, wiewohl ſie in verſchiedenartiges Ornament ausblühen mag. Wir müſſen aber von dieſer Erwähnung ſelbſtändigerer, einzeln eingeſetzter Ausladungen noch einmal zur Umbildung der Oberfläche von Hauptkörpern zurückkehren. Nicht nur die freiſtehende Stütze nämlich, ſondern auch die Wand ſoll in einer durchgegliederten Baukunſt in einer Weiſe belebt werden, welche die Einförmigkeit ihrer Fläche theilt und ihr zugleich den Chrarakter des Aufſtrebens gibt durch hinanſteigende Ausladungen, welche die Dienſtleiſtung des Tragens dem übrigen Körper abzunehmen ſcheinen oder zum Theil wirklich abnehmen: dieß ſind Halbſäulen, Pilaſter, Liſſenen, Formen, deren Motiv aus der Architektur ſelbſt entlehnt iſt. Die bedeutenderen Bildungen nun, die wir hier zuerſt aufgeführt, gehören der Vorbereitung und Motivirung des Kontraſts an: ehe das Auge bei dem Zuſammenſtoße der Kraft und Laſt ankommt, ſieht es denſelben in ſchlank anſteigenden Formen vorangekündigt, die Kraft gerüſtet zum Kampfe, bewegt ihm entgegenſtrebend. Der Zuſammenſtoß ſelbſt aber drückt ſich nun ſammt ſeiner Löſung in den eigentlichen Gliedern aus, zu denen wir jetzt, nachdem wir ſie im Bisherigen nur theilweiſe beigezogen und angedeutet, übergehen, um ſie für ſich im Zuſammenhang zu betrachten. Die Glieder ſind theils runde, theils geradlinigte Profilbildungen, welche an allen weſentlichen Grenzen des Baus hinlaufen und die doppelte Bedeutung haben, ſowohl die Grenze und den an ihr ſtattfindenden Kampf der Kräfte durch eine energiſche Scheidung zu markiren, als auch dieſe Scheidung wieder aufzulöſen, das Vorangehende zu dem Folgenden in organiſchem Uebergang hinüberzuführen. Sie erſcheinen zwar auch als äußerſte Einfaſſungen, wie das Kranzgeſimſe des Giebelfelds, dieß aber nur für den Anblick von einem gewiſſen Standpunct aus, denn an ſich führt im Gebäude Alles ineinander über; ſo iſt jenes Kranzgeſimſe die Bordbahn des Dachs, tritt alſo ſcheidend und vermittelnd zwiſchen dieſes und das Giebelfeld. Man kann die einzelnen Glieder nicht danach eintheilen, daß ſie ſcheiden, Conflict ausdrücken oder hinüberführen, den Conflict löſen: das Conflict-Ausdrückende iſt zugleich auch löſend; die runde Ausladung, welche von der Laſt hervorgedrängt erſcheint und daher allerdings vorherrſchend den Zuſammenſtoß ausdrückt, hat doch durch ihr Profil auch die Bedeutung, das Vor- und Zurückſtehende, Tragende und Getragene aufeinander zurückzuführen, und das Geradlinige, was wie ein Band zuſammenhält, ſchneidet zugleich durch das eckige Profil ſeiner Hervorragung einen Haupttheil vom andern mit ſcharfer Beſtimmtheit ab. Die Glieder gemahnen ſo an die Interpunction in der Schrift, welche zugleich logiſch theilt und verbindet; tiefer iſt die ſchon oft gebrauchte Vergleichung mit der copula in der Rede, welche allerdings weſentlich Band iſt, aber als ſolches ebenſoſehr den Gegenſatz von Subject und Prädicat markirt, denn gerade das dazwiſchen tretende Band zeigt, wie dieſe Momente einer Verknüpfung bedürfen. Aber auch mit Hervorragungen und Schattenſtreifen am Organiſchen, wie mit Augenknochen, Brauen, Augenlidern ſind die Glieder zu vergleichen; ein ſtattlicher Bau ohne kräftig ausgeſprochenes Dachgeſimſe gleicht einem Geſichte mit kaum ſichtbaren Augbrauen, ſchmalen, dünnen Lidern und dürftigen Wimpern; das gewöhnlichſte Tiſchlergeräthe, Thüre, Lambris iſt ohne Glieder einem ſolchen faden Geſichte gleich. Die tiefſte und wahrſte Vergleichung aber iſt die mit den Gelenken des organiſchen Leibs, die durchaus ebenſo weſentlich abtheilend, als, mit ihren Einlaſſungen und Bändern, vereinigend ſind wie die Glieder in der Baukunſt. Nunmehr erſt leuchtet ein, was bei allem über die Gliederung im Großen bisher Geſagten auf die eigentlichen Glieder Hinüberweiſendes bemerkt iſt: dieſe ſind der ſchließliche künſtleriſche Ausdruck jener ganzen ſtructiven Belebung, wodurch das Bauwerk zu einem rhythmiſch bewegten Organismus wird. Ueberblicken wir nun die weſentlichſten Formen. Den Hauptunterſchied begründet das runde und geradlinigte Profil. Unter den runden Gliedern ſind es die convex ausgebogenen, welche, wie ſchon geſagt, zunächſt dem Ausdrucke des Contraſts dienen, denn ſie erſcheinen einfach als Anſchwellungen, hervorgebracht durch eine Fiction, welche ſpielend annimmt, der Stoff ſei urſprünglich weich geweſen und durch den Druck der Laſt herausgequollen. Faſſen wir nun ſogleich den oben erſt flüchtig berührten Punct des Zuſammenſtoßes der Säule mit ihrer Laſt in das Auge, ſo ſehen wir hier die herauspreſſende Gewalt in dem ſogenannten Wulſt (Echinus) ausgedrückt; wir können in ihm nicht wie Bötticher das Motiv eines Blätterkelchs mit ganz übergelegten Blättern, alſo eine überfallende Welle finden; das äſthetiſche Motiv, das den Gliedern zu Grunde liegt, kann allerdings nur frei ſpielende Andeutung eines Analogons aus der Natur oder verwandten mechaniſchen Formen ſein und die Vorſtellung einer förmlichen Uebertragung führt zum Widerſinn; dieß gilt natürlich auch von jener Fiction des Ausſchwellens eines weich gedachten Stoffs: ſie wird in der Andeutung gleichſam wieder zurückgenommen, ſonſt müßte ja die ganze Form der unterliegenden Maſſe als zerdrückt dargeſtellt werden, oder wenn man lieber will, das Zurücknehmen objectivirt ſich als augenblickliche Wiederverhärtung der Maſſe, welche nur eine mäßige Anſchwellung zuläßt; allein die Analogie muß doch wirklich zutreffen; ein Blätterkelch aber kann auch nicht einen Augenblick nur analog als einer drückenden Laſt untergelegt vorgeſtellt werden, weil er völlig kraftlos, widerſtandslos iſt. Iſt daher ein ſolcher dem Wulſte des doriſchen Säulencapitels durchgängig aufgemalt und tritt am joniſchen als ſogenannter Eierſtab plaſtiſch hervor, ſo können wir dieſe vegetabiliſche Form nur als weiteren ornamentiſtiſchen Zuſatz, der ſich aus dem Profile der Ausſchwellung ergab, nicht als urſprüngliches Motiv derſelben faſſen. Den Pfühl (Torus) faßt Bötticher als einen Bundwulſt, d. h. eine Anhäufung von umgeflochtenen Bändern, wonach wir ihn nicht hieher zu den Gliedern, die einen Conflict, ſondern erſt nachher zu denen zu ziehen hätten, die eine Verknüpfung ausdrücken; er erſcheint uns aber in der regelmäßigen Form des vollen Halbzirkels als eine durch den Druck einer Laſt motivirte Ausſchwellung, bei welcher kein Motiv gegeben iſt, daß ſie nach der einen oder andern Seite überneige, weil ein Hinanlaufen oder Ablaufen in einer oder mehreren Einziehungen daneben in geſonderter Weiſe ausgedrückt iſt; die Bänder-Umflechtung aber iſt dann nur als ein Ornament zu faſſen, das ſpielend andeutet, als müſſe dieſe Ausquellung, weil ſie ſich nach keiner Seite anlehnt, durch ein Riemengeflechte zuſammengehalten werden. Bei gedrücktem Profil (als umgekehrter Wulſt) dagegen hat der Pfühl dieſe Anlehnung und eignet ſich wieder für das Blätter-Ornament. Was nun die concaven Glieder für ſich betrifft, ſo iſt die ganze Einziehung, Hohlkehle, Trochilus, als völliger Halbzirkel eine Einpreſſung zwiſchen zwei Ausſchwellungen, welche zugleich ein energiſches Einſchlucken, Zuſammenziehen der Kraft vor ihrer Ausladung anzeigt; ſie gehört in dieſer völligen Ausbildung der gothiſchen Baukunſt an, wo wir ſie näher würdigen werden. Ihre (nicht reinen, ſondern nach einer Seite ausgezogenen) Hälften dagegen ſtellen als Anlauf und Ablauf die Zurückführung eines ſchmäleren Körpers auf einen überragenden oder unterliegenden breiteren Körper dar, wo es dem Gefühle überlaſſen iſt, ob es dieſe Linie einem leichten Drucke der Laſt zuſchreiben will, der dieſe freiere Ausbreitung zuläßt, oder ein ganz freiwilliges hinanſtrebendes und abfließendes Ausquellen der Maſſe anzunehmen vorzieht; jenes wird mehr bei der großen Architektur, wo dieſe Kehlen ſich an ſchwere Platten aufwärts anſchmiegen oder abwärts als Unterſtes einer von oben gedrückten Maſſe anlegen, dieſes bei Gefäßen der Fall ſein. Bei dieſen concaven Formen iſt es vorzüglich, wo die Schattenwirkung ihre Energie ausübt, daher der Name scotia. Hier erſt, als Verbindung des converen und concaven Profils, haben wir nun die Welle (Kyma) aufzuführen. Sie zeigt offenbar einen ſpielenden Uebergang zwiſchen dieſer freieren Ausbreitung und jener abgenöthigten Auspreſſung an. Die ſteigende Welle drückt eine Belaſtung aus, die zu unterſt eine Ausſchwellung bewirkt, weiter nach oben aber der Maſſe vergönnt, in leichterem Spiele der Einziehung und Wiederausbreitung ſich dem Ueberragenden anzulegen; bei der fallenden Welle geht dieſelbe Bewegung von dem ſchmäleren Körper der Laſt nach der überragenden Unterlage hin. Die verkehrt ſteigende und verkehrt fallende Welle bringt ein Spiel der Kräfte zur Anſchauung, worin der Druck anfangs leichter wirkend der Maſſe nur die concave Bewegung, dann ſtärker zwingend die convere Ausſchwellung abgewinnt. Der Blätterſchmuck gibt der Doppelbewegung ihren organiſch äſthetiſchen Ausdruck. — Sehen wir nun in allen dieſen Gliedern den leichteren oder ſtärkeren Conflict ausgedrückt (wiewohl ſo, daß die Ueberleitung oder Löſung zugleich mitgegeben iſt), ſo ſymboliſiren dagegen andere zunächſt die Verknüpfung. Dieſe können allerdings nicht aus einem der Maſſe ſelbſt, als wäre ſie eine bewegte, untergeſtellten Motive, ſondern nur aus der Analogie eines von außen mechaniſch Angelegten erklärt werden, welches den äſthetiſchen Anſchein hat, als verhindere es eine Wirkung des Conflicts, welche bis zur Zerſtörung der Form fortgienge. Bötticher, der ihre Bedeutung ſpezieller darin findet, daß ſie die übrigen Glieder als der Kernform verknüpft darſtellen ſollen, nennt ſie Heftbänder. Zu den zarteren Formen dieſer Art gehört ein Glied von rundem Profil: der Stab, deſſen Name unpaſſend auf die hinanſtrebenden gothiſchen „Rundſtäbe" übergegangen und überhaupt unrichtig iſt; er ſtellt eine zuſammenhaltende, umgelegte Schnur dar, die in der ſogenannten Perlenſchnur ſich plaſtiſch als eine Spange ausſpricht, woran Aſtragalen gefaßt ſind. Von eckigem Profil iſt der Riemen (ſonſt auch Leiſtchen), der einfach oder in mehrfacher Umwicklung (spira) die ausquellende Maſſe zuſammenhält, als habe er ſie am Platzen zu hindern; das letztere iſt z. B. unter dem Wulſte des doriſchen Säulenknaufs der Fall, wo dieſe Form von der Aehnlichkeit eines mehrfach umgewundenen Rings den Namen annulus erhalten hat. Wenn man den Pfühl, der ſeinen lateiniſchen Namen von der aufgemalten oder angebildeten Riemen-Umwicklung hat, nicht, wie oben geſchehen, in der Reihe der Schwellungen, die aus einem Druck hervorgehen, aufzählt, ſondern als verſtärktes Heftband faßt, ſo bleibt unklar, warum denn gerade am Fuße der joniſchen und attiſchen Säule ein ſo ſtarker Bandwulſt nöthig ſei. Ein etwas breiteres Heftglied von eckigem Profil iſt das Band oder der Streif, dem das Motiv einer gewobenen Binde, wie ſie namentlich als Kopfſchmuck üblich war, taenia, urſprünglich zu Grunde liegt: die am häufigſten angewandte Verknüpfung, die durchgehende, Alles umſäumende Form. Sie ſäumt aber blos eine Mehrheit von Gliedern ab, wogegen es noch einer ſtärkern Form braucht, um einen ganzen Haupttheil abzuſchließen und zugleich ein kräftiges Uebergangs-Moment zu einem folgenden zu bilden. Dieß iſt die Platte, Plinthus oder Abakus. Nicht immer treten dieſe beiden Bedeutungen in gleicher Stärke ein; ganz klar ſind ſie vereinigt in dem Abakus des Säulenfußes und Säulenknaufs: an dieſer Stelle bedarf das Auge eines zwiſchen Unterbau und Säulenfuß, zwiſchen Hauptbalken und Kapitel eingefügten Körpers, der energiſch nach zwei Seiten abſchließt, ſcheidet, durchſchneidet, zugleich aber nicht nur den Zuſammenſtoß mildert, vermittelt, ſondern auch rhythmiſch die wiederkehrend gleiche Form in der Tafel des Unterbaus, in Gebälk und Kranzgeſimſe ankündigt; dagegen herrſcht der nur abſchließende Charakter in der ſtark vorſpringenden Platte der Kranzgeſimſe, welche wirklich den äußerſten Saum eines Baus bilden kann und mit ſchützender Ueberragung das Ganze einrahmt. Man ſieht alſo an dieſem ſtärkſten unter den geraden Gliedern, daß ſie ebenſoſehr durch- und abſchneidend trennen, als auch verbinden. — Dieſe Glieder nun treten in einfacher oder reicherer Verbindung zu Geſimſen zuſammen und umſäumen ſo alle bedeutenden Grenzen, wo Haupttheile des Baus wie Säule und Laſt zuſammenſtoßen, betonen weniger ausgeſprochene Theilungen wie zwiſchen Sockel und Mauer, faſſen die Oeffnungen der Thüren und Fenſter ein und erſcheinen in oben genannter Weiſe zum Theil auch als äußerſter Rahmen eines ganzen Baus. — Wir haben hier die Glieder der claſſiſchen Baukunſt ſyſtematiſch wie abſolute aufgeführt; denn ſie tragen den Charakter einer organiſchen Nothwendigkeit, der ſie zu Muſtern erhebt, nur nicht in dem todten Sinne, als ob ſie keiner Fort- und Umbildung fähig wären. So liegen ſie ſelbſt der gothiſchen Architektur zu Grunde und wir werden finden, wie durch Abſchrägungen, tiefe Einkehlungen und ſtärkere Ausſchwellungen, veränderte Stellungen dieſer Formenwelt eine neue Seele eingehaucht wird.

§. 573.

In unmerklichem Uebergang ſetzen ſich dieſe Formen in das eigentliche Ornament fort, das mit dem Scheine ſtructiver Dienſtleiſtung, der den Gliedern eigen iſt, nur in näherer oder entfernterer Erinnerung zuſammenhängt und im Weſentlichen ein ſpielendes Ausathmen dieſer Scheinfunction darſtellt. Beſtimmter treten hier neben geometriſchen, techniſchen vegetabiliſche, ja thieriſche und menſchliche Bildungen hervor und in ihnen liegt die tiefere Bedeutung, daß die abſtracten Formen der Baukunſt auch die Grundlagen des organiſchen Lebensgeheimniſſes enthalten (vergl. §. 558). Endlich blüht das innere Leben in den Schmuck der Farbe aus. Das architektoniſche Geſetz verlangt aber für jene organiſchen Formen ſtrenggemeſſene Styliſirung, für die Farbe, daß ſie die reine Wirkung der Gliederung im Großen und Kleinen nicht verdecke, ſondern ausſpreche; ſonſt entſtehen unſtatthafte Uebertragungen der einen Art der Phantaſie in die andere (vergl. §. 532—541).

Wir haben geſehen, daß die Formen, die wir in und mit den Gliedern zuſammenfaßten, zum Theil noch wirklich fungiren, insgeſammt aber wenigſtens noch den Schein tragen, als ſeien ſie durch eine ſtructive Kraftwirkung motivirt. Bötticher nun beſtimmt das Ornament dahin, daß es die Function der Kernform durch ein analoges, aus der Natur (oder mechaniſchen Welt) entlehntes Schema ſymboliſch charakteriſire; da er aber bei ſämmtlichen Gliedern ein ſolches Analogon (Blätter, Stickereien u. ſ. w.) als urſprüngliches Motiv ihrer ganzen Geſtalt annimmt, ſo fällt hier der Unterſchied von Glied und Ornament weg und kann Solches, was wir entſchieden bloßes Ornament nennen, wie die Blumenformen der Akroterien, in Einem Zuge mit jenen Formen, die wir Glieder nennen, aufgeführt werden; jene Akroterien wie die Firſt- und Stirn-Ziegel mit ihren Blumen erſcheinen dann einfach als frei beendende decorative Glieder. Wir dagegen glauben ſolche Formen, wie die letzteren, von jenen Ausſchwellungen und Bändern, welche, obwohl nur in freiem Scheine, noch als Wirkungen ſtructiver Nothwendigkeit ſich darſtellen, unterſcheiden zu müſſen; aber auch ſo bleibt die Grenze allerdings ſchwankend. Wohin iſt z. B. am doriſchen Gebälke die regula und via mit den Tropfen zu ſtellen? Kündigt jene das Triglyphon als Stütze des Regenableitenden Geiſon (Dachgeſimſes) an, charakteriſirt dieſes nur die vorſpringende Richtung des letztern, wie Bötticher annimmt, ſo dienen doch beide weit nicht ebenſo dem äſthetiſchen Ausdrucke des Scheins einer wirklichen Function, wie die Welle, der Wulſt, die Bänder, und nicht anders verhält es ſich bei der Deutung aus Reminiſcenzen des Holzbaus (Dielenköpfe, Verzahnung des Deckbalkens), denn dieſer Nachklang wäre ja bloßes Spiel ohne allen Anſpruch, daß man wirklichen Holzbau hier ſehe. Es wird ſich ſchwer eine ſchärfere Beſtimmung für das Ornament finden laſſen, als die des Paragraphen: eine ſpielende Ausathmung desjenigen Decorativen, das noch ſcheinbar fungirt, wobei der Zuſammenhang mit dem letzteren ein näherer oder entfernterer ſein kann. So ſind nach unſerer Anſicht die Blätter, Blumen, Web-, Stick-, Flecht-Muſter, welche den Gliedern angeſetzt ſind, nicht durchgängig urſprüngliches Motiv, ſondern der Schein der Function, der in den Gliedern liegt, gibt der Phantaſie weitern Anlaß zu einer ſpielenden ornamentiſtiſchen Anlegung von Formen individueller Art, die anderswo dem Aehnliches leiſten, was das Glied zu leiſten ſcheint. Dabei iſt aber ein großer Unterſchied: einige dieſer ſpielenden Bezeichnungen ſind inniger, naturgemäßer, ſo die Muſter von Bändern, Geflechten, um ein Halten, Binden, Tragen zu bezeichnen, die Meereswelle, um die Regenableitende Leiſtung des Kranzgeſimſes auszudrücken; andere aber ſind willkührlicher, entfernter, wie die Blätter und Blumen, welche Gliedern angelegt ſind, die eine Ausſchwellung durch Belaſtung ausdrücken. Aber ſelbſt ein Uebergang in thieriſche Form kann wieder ſehr innig charakteriſiren, wie die griechiſchen Löwenköpfe und gothiſchen Thiergeſtalten als Waſſerſpeier. Von der Volute am joniſchen Kapitel wird in der Geſchichte der Style die Rede ſein. Die Akroterien, die Palmetten-Aufſchläge der Firſt- und Stirn-Ziegel haben mit den fungirenden Kräften nur noch den ganz entfernten Zuſammenhang, daß die aufſtrebende Kraft noch eine letzte, freie Blüthe entwickelt: faſt wie Uhlands Schlußſonett, das eben noch gedichtet ſein will, damit die Sonettenreihe ein Punctum habe; ebenſo die gothiſchen Fialen und Schlußblumen. Dagegen iſt der Rund- und Spitzbogen-Fries der romaniſchen und gothiſchen Bauart ein Ornament, das faſt die innigere Bedeutung eines Gliedes hat, denn es iſt motivirt durch die Reminiſcenz an die wirklichen geſimsartigen Wölbungsreihen, welche übergebaute Stockwerke zu ſtützen hatten. Soviel über die fließende Natur der Grenze zwiſchen Glied und Ornament und zugleich über das Weſen des letztern in ſeiner nächſten Bedeutung. Der Mißbrauch des Ornaments wird da beginnen, wo alle und jede Erinnerung an das organiſch Wirkende, aller und jeder Ausdruck einer naturgemäßen Ausathmung der Kräfte erliſcht, wo das Spiel bodenlos wird oder ſogar zum Widerſpruche gegen das Organiſche in der Wirkung der tektoniſchen Kräfte ausartet, wie die Anfügung weſentlicher Momente des Architrav-Baus als bloße Zierrath an den Gewölbebau; der Spielraum iſt aber dennoch ein großer und dürfen einer fruchtbaren Phantaſie, dem Reichen und Prachtvollen die Grenzen nicht zu eng gezogen werden. Die Gebiete nun, aus denen das Ornament entnommen wird, haben wir ſo eben bei der Frage über die charakteriſirende Beziehung deſſelben zum Gliede bereits berührt; ſie ſondern ſich, genauer betrachtet, in zwei Hauptſphären: unorganiſche und organiſche Formen. Die unorganiſchen Formen ſind zunächſt geometriſche Linienſpiele, wie Mäander, Zickzack, Schachbrett-Verzierungen u. dgl. Man hat erkannt, daß ſie größtentheils nicht unmittelbare, willführliche Erfindung, ſondern aus mittelbarer Quelle, aus mechaniſcher, ſchmückender Technik, nämlich der Kunſt des Mattenflechtens und Teppichwirkens als der urſprünglichſten Bildnerin des Umſchließenden im Zeltbau entnommen ſind (vergl. Semper die vier Elemente d. Baukunſt S. 56 ff.). Aber die Baukunſt entlehnt ihre Ornament-Formen auch aus ihrem eigenen Gebiete; ein Beiſpiel hatten wir oben im Rund- und Spitzbogenfries; Anderes, wie Halbſäulen, Liſſenen, Pilaſter, haben wir im vorhergehenden Paragraphen in die Sphäre der Maſſentheilenden Gliederung gezogen, ebenhieher gehören Blend-Arkaden, Blendfenſter, Wiederholung des Fenſters im Fenſter, Spitzgiebel u. dgl., allein auch dieſe an ſich über dem bloßen Ornament liegende Sphäre geht unmerklich in daſſelbe über und ſo wiederholen ſich denn architektoniſche Formen, wie Säulchen u. dergl. vielfach im Kleinen, im bunten Spiele der bloßen Verzierung. Eine ungleich reichere Quelle von Ornament-Motiven iſt nun aber das Gebiet der organiſchen Formen und zwar das vegetabiliſche, denn nur in engen Schranken (der Grund dieſer nothwendigen Sparſamkeit iſt ſchon zu §. 558 ausgeſprochen) tritt das animaliſch und menſchlich Organiſche hinzu. Dieſe belebtere Formenfülle verkündigt, daß die Kunſtthätigkeit, nachdem ſie in der Gliederung das Weſentliche geleiſtet, nun in freierem Empfindungsſchwung dichtend ihr inneres Leben erklingen läßt, es iſt ein Hinüberblühen in das benachbarte Kunſtgebiet der Plaſtik, doch wohl zu unterſcheiden von den Anlehnungen der eigentlichen Plaſtik, wie ihr gewiſſe Stellen des Bauwerks, Metopen, Giebelfelder, Portale u. ſ. w. eine natürliche Stelle bieten. Dieſes Hinüberblühen hat nun den tieferen Sinn, den der Paragraph mit Zurückweiſung auf §. 558 ausſpricht, es iſt der ſchwungvollere Ausdruck des Bewußtſeins, daß das Gliederungs- und Symmetrie-Geſetz der Baukunſt ein allgemeines, auch dem organiſchen, ja geiſtigen Leben zu Grunde liegendes iſt; allein gerade daraus folgt, daß nicht in die wirkliche Zufälligkeit der individuellen freien Form übergegriffen werden darf; der Begriff, daß die Baukunſt die allgemeinen Grundlagen auch des organiſchen Lebens herausſtellt, greift auch über die wirklichen organiſchen Formen, in denen ſie ſpielend dieſes Geheimniß verräth, wieder über, und dadurch ſtellt ſich das Geſetz feſt, daß auch dieſe belebteren Formen geometriſch ſtyliſirt werden müſſen. Das Geometriſche leiht nicht nur Ornament-Motive, ſondern es beherrſcht alles Ornament, gerade namentlich in der Nachbildung des Vegetabiliſchen, ja hier iſt zum Theil nicht von einem Nachbilden, ſondern von einem Zuſammentreffen zu ſprechen, wie wir denn bei dem gothiſchen Ornamente ſehen werden, daß der meſſende Künſtlergeiſt von ſeinem eigenen Geſetz auf dieſelben Blattſtellungen geführt wurde, wie der Naturgeiſt in ſeinem unbewußten Schaffen in der Pflanzenbildung. Aber ſelbſt in der freigebildeten Karyatide iſt, freilich in höherer Verklärung, noch die Strenge architektoniſchen Styls; jene Jungfrauen des Erechtheums tragen frei, ſie wollen tragen und eben in dieſem Willen hält ſich die Geſtalt ſtreng und gemeſſen zuſammen, der Druck der Laſt, wie er durch die ideale Säulenachſe in dieſen ſchönen weiblichen Körpern hinabgeht, iſt von ihnen energiſch aufgefangen und in eine muskelkräftige Gegenſtemmung verwandelt. — Aber auch in die Malerei blüht die Baukunſt, ebenfalls abgeſehen von den eigentlichen Anlehnungen, hinüber. Hier ſtehen wir vor der ſchwierigen Frage der Polychromie der Baukunſt. Da das Claſſiſche ein Muſtergültiges iſt, ſo iſt dieſe Frage als eine hiſtoriſche aufgetreten. Seitdem aber Hittorf in ſeinem Werke: Restitution du temple d'Empedocle à Selinunte ou l'architecture polychrôme chez les Grecs (Paris 1851) mit einer Fülle von Gründen gezeigt hat, daß der griechiſche Tempel durchaus bemalt war, muß man, da ein ſo weit gehender Farbenſchmuck ſelbſt durch die Autorität der Griechen nicht zum unbezweifelten Dogma werden kann, zunächſt vom Hiſtoriſchen wieder abſehen und rein objectiv prüfen, ob und wieweit Polychromie der Architektur dem Schönheitsgeſetze entſpreche, und je nachdem das Urtheil ausfällt, die Griechen entweder auch darin anerkennen oder ihr Gefühl verwerfen, oder endlich einen dritten Weg ſuchen, den wir im Weitern bezeichnen werden. Keine Kunſt iſt ſoſehr auf die reine Form im Sinne des Räumlichen geſtellt, wie die Architektur. Die Farbe ſpricht (vergl. §. 247) die innerſte Qualität der Dinge als eine gährende, lebendig webende, miſchende aus; ſie hat dadurch eine Wärme, einen Stimmungs-Ausdruck, welcher einer Kunſt der kalten, reinen Meſſung widerſprechend, zu ſubjectiv für dieſe Anwendung ſcheint. Allein wir haben auch von einem ſtatiſchen Leben, von einem Organismus, von einem Aufthauen gefrorner Linien in der Phantaſie des Zuſchauers, von einem Ausblühen des Gefühls im Ornamente, welches der Wahrheit, daß hier die Grundlage aller Lebensformen das bildende Geſetz iſt, auch durch Nachahmung der vollen individuellen Geſtalt den lebendigeren Ausdruck gebe, geſprochen und wir faſſen dieß Alles dahin zuſammen, daß dieſe am ſtrengſten objective Kunſt, gerade weil ſie ſo ſehr objectiv iſt, daß ſie nur in der Allgemeinheit des Rhythmus bloßer Verhältniſſe und Linien ſprechen kann, ganz beſonders eine Kunſt der bloßen Stimmung und in dieſem Sinne höchſt ſubjectiv iſt. Dieſe Stimmung darf und ſoll ſich denn auch in der Farbe ausſprechen: als hätte der Bau wie ein Baum, eine Blume durch innere Säftegährung ſich ſelbſt gebildet und gebaut, ſchlägt ſich ſein inneres Geheimniß als warmes Pigment auf der Oberfläche nieder. Es iſt an ſich kein nöthigender Grund vorhanden, dieſen Niederſchlag auf die Stellen, an welchen das innere Leben empfindungsvoller hervortritt, auf Glieder und Ornamente zu beſchränken; die Hauptflächen ſind ja Momente der Geſammtgliederung, alſo in die allgemeine Bewegung hineingezogen, ſie müſſen ihr, obwohl weniger offenbares Leben, das an jenen Puncten nur ſtimmungsreicher hervorblüht, ſelbſt auch in der Farbe ausſprechen dürfen. Daraus ergibt ſich zunächſt als einziges Geſetz, daß die Farbe dieſes Leben nicht verdecke, ſondern hervorhebe, daß alſo die Glieder und Ornamente lebhafter, die Hauptmaſſen nach dem Umfang ihrer Flächen einfacher, beſcheidener, mit gedämpften Tönen bemalt ſeien und daß die theilenden Felder, Linienzüge u. ſ. w., womit die Malerei die Einförmigkeit der großen Flächen bricht, ihren natürlichen Gliederungstheilen entſprechen. Allein es kommt nun ein weiteres Moment in Betracht, das, zunächſt äußerlich, doch auf das Grundweſen der Baukunſt zurückführt und allerdings eine beſchränkende Beſtimmung mit ſich bringt. Der Farbenauftrag kann den Zerſtörungen des Wetters nicht ſo dauernd widerſtehen, wie die feſte Form; dieſe ſind zwar geringer im glücklichen Himmelsſtrich, doch müſſen wir auch an den griechiſchen Tempeln jetzt mühſam die Farbenſpuren zuſammenſuchen, im nordiſchen Klima aber ſind ſie ſo ſtark, daß die Farben in der kürzeſten Zeit verſchwinden. Nun iſt aber die Baukunſt nicht nur weil ſie eben einmal das feſteſte Werk hinſtellt, ſondern an ſich ihrem ganzen Geiſte nach dauernd, monumental; daher ſteht ein an ſich äſthetiſch noch ſo wohl begründeter Anflug von höchſt vergänglicher Natur mit ihrem Weſen in Widerſpruch und was an ſich aus obigen innern Gründen wohl zuläſſig wäre, unterliegt aus weiteren, phyſiſchen Gründen, die aber auch zu innern Gründen werden, einer weſentlichen Einſchränkung. Dieß trifft auch die griechiſche Baukunſt, deren Farben durch die Gunſt des Klima's nur relativ länger aushielten; der Süden kann weiter gehen in der Polychromie, als der Norden, aber er iſt zu weit gegangen und zwar auch dann, als die anfangs nur aufgemalten „Ornamentſchemata plaſtiſch ausgeſprochen wurden" (Bötticher a. a. O. Einl. S. 18), denn auch das plaſtiſch profilirte Ornament wurde noch überdieß bemalt und ebenſo die Hauptflächen immer wenigſtens mit einem Farbenton überzogen. Hätten die Griechen gewußt, daß einſt ihre Tempel in der Naturfarbe des Materials daſtehen werden und daß die ſpät nachfolgenden Geſchlechter ſo ſchwer ſich entſchließen können, zu glauben, daß der herrliche Marmor einſt über und über bemalt geweſen, ſo hätten ſie wohl ſtrenger den Farbenſchmuck auf die geſchützteſten Stellen beſchränkt. Dieſe Beſchränkung iſt nun, wie geſagt, dem Norden noch nöthiger und muß daher hier weiter gehen. Allein der genannte Widerſpruch räth überhaupt ein anderweitiges Auskunftsmittel und dieſer oben angedeutete Mittelweg führt auf die Anmerkung zu §. 562 zurück. Iſt nämlich der Farbenſchmuck der Baukunſt äſthetiſch gerechtfertigt und fordert doch ihr Weſen ſchlechthin das Dauernde, ſo wird die beſte Auskunft die ſein, nicht nur überhaupt durch den natürlichen oder künſtlichen Farbenton des Materials an ſich zu wirken, ſondern durch ebendenſelben auch verſchiedene Farbenwirkungen hervorzubringen. Es iſt zu §. 562 in dieſer Richtung namentlich vom Backſtein die Rede geweſen; er kann mit dem Stein verbunden, es können aber auch verſchiedene Steinarten für die Hauptmaſſen und für das Glied und Ornament gewählt oder endlich Backſtein und verſchieden gefärbte Steine verbunden werden. Theilweiſe Bemalung iſt auch ſo nicht ausgeſchloſſen, aber je rauher das Klima, deſto mehr wird ſich die Farbe, die freilich der verputzte Riegelbau nicht entbehren kann und viel reicher entwickeln dürfte, als er es thut, in das Innere zurückziehen. Von dieſem iſt jedoch hier eigentlich nicht die Rede, denn dieſe Seite führt zu den anhängenden Künſten, welche dem durch die Baukunſt umſchloſſenen Raume mit Rückſicht auf anderweitige Momente, Gottesdienſt, Luxusbedürfniß u. ſ. w. ſeine Ausſchmückung zu geben haben. — Wenn nun die Baukunſt jenes Stylgeſetz im Ornamente und das oberſte Geſetz der Polychromie, daß ſie die Wirkung der Gliederung nicht verdecken ſoll, mißachtet, ſo entſteht ein unſtatthafter Uebergriff in die Plaſtik und Malerei; ja in die letztere auch abgeſehen von der Bemalung durch die Formen ſelbſt, denn ſind einmal die Schranken überſprungen, ſo wird nicht nur in das Gebiet der Plaſtik überhaupt eingegriffen, ſondern das an ſich ſchon unſtatthaft überwuchernde Plaſtiſche überdieß maleriſch behandelt in einer Weiſe, wie es die Plaſtik nicht darf, und ſolches, was der Plaſtik ganz verſchloſſen iſt, wie faſeriges Pflanzen-Detail, Wolken u. dergl., in der Architektur nachgebildet. Die unreife und überreif willkührliche Baukunſt gibt davon reichliche Belege. Die Mißachtung, richtiger der bewußte Frevel der Verhöhnung des ſtatiſchen Geſetzes, geht übrigens dann natürlich tiefer, als blos auf das Ornament: man will mit ganzen architektoniſchen Maſſen malen, ja muſiciren, tanzen und witzig dichten. Von ſolchen rein unberechtigten Uebergriffen wird jedoch die Geſchichte der Bauſtyle die maleriſche Auffaſſungsweiſe in der Architektur, wie ſie ganzen Völkern und Epochen eigen iſt, wohl zu unterſcheiden haben.

b.

Die Zweige der Baukunſt.

§. 574.

**In der Baukunſt als der am ſtrengſten objectiven und keinen natur- 1.
ſchönen Stoff im engeren Sinne nachbildenden Kunſtform können aus ſämmt-
lichen Theilungsgründen §. 539. 540 keine ſelbſtändigen Zweige abgeleitet
werden. Eine ſolche Unter-Eintheilung kann ſich hier nur auf die Zuſammen- 2.
ſtellung der architektoniſchen Thätigkeit, welche untergeordneten Zwecken, mit
derjenigen, welche dem abſoluten Zwecke dient, alſo auf den in §. 556 ent-
haltenen Umriß ihrer Sphären gründen und dadurch wird das hiſtoriſche Mo-
ment §. 541 hier zur Grundlage eines für alle Zeit ſtehenden Unterſchieds.
In den ſo gebildeten Zweigen erſt erhalten jene andern Theilungsgründe nach- 3.
träglich ihre Bedeutung und treten bemerkenswerthe Anklänge an die klar ge-
ſchiedenen Zweige anderer, reicherer Kunſtformen hervor.**

1. In §. 538 iſt gezeigt, wie ein Unterſchied, der in andern Kunſtformen nur großartige Zweige begründet, in der bildenden Kunſt ſelbſtändige Künſte bedingt: haben wir in der Poeſie Epos, Lyrik, Drama, ſo entſteht uns dagegen hier die Kunſt-Gruppe: Baukunſt, Bildnerkunſt, Malerei. Dieſe Theilung ruht, wie ebenfalls gezeigt iſt, auf den Verbindungen der Arten der Phantaſie, welche in §. 404 aufgeführt ſind: bildende, empfindende, dichtende, und in eben dieſen Verbindungen liegt auch der erſte Grund einer weiteren Theilung in untergeordnete Zweige (§. 539). In den weiteren Künſten, die der Gruppe der bildenden angehören, macht ſich nun dieſes Theilungsprinzip allerdings ſchon in beſtimmterer Weiſe geltend, die Baukunſt aber hat dadurch, daß ſie der Gruppe angehört, in welcher die Zweige als ganze, ſelbſtändige Künſte auftreten, ſo zu ſagen ihren Theil dahin: ſie iſt Zweig und treibt nicht ſelbſt gleichwiegende, coordinirte Zweige. Der Grund davon liegt zunächſt in ihrer ſtreng objectiven Natur: nur wo einmal das ſubjective Leben in wärmer beſeelender Kraft eindringt, können verſchiedene Miſchungen des Objectiven und Subjectiven und die ihnen entſprechenden Verbindungen zwiſchen den Arten der Phantaſie (vergl. den Schlußſatz in §. 539) hervortreten und klar geſchiedene Zweige, deren jeder unbezweifelt dem rein äſthetiſchen Kunſtgebiet angehört, begründen. Man bedenke ferner, daß die Verbindungen zwiſchen den Arten der Phantaſie weſentlich durch die verſchiedene Weiſe, wie ſie ſich zu dem Stoffe des Naturſchönen,

welcher nachgebildet wird, verhalten, das Auseinandertreten einer Kunſt in beſtimmte Zweige bedingen, daß alſo z. B. das Epos als die bildende Form der dichtenden Phantaſie den Stoff der Menſchenwelt und Natur in anderer Weiſe anfaßt und umfaßt, als die empfindend dichtende oder lyriſche und als die im reinſten Sinn dichtende oder dramatiſche Form. Wo aber dieſe Beziehung zu einem Stoffe nicht da iſt, wie in der Baukunſt, da können demnach ſolche Unterſchiede auch nicht eintreten. Hiemit iſt geſagt, daß das weitere einen Zweig-Unterſchied begründende Moment (§. 540), welches in den Unterſchieden der auf den Stoff begründeten Arten der Phantaſie (landſchaftlich, thieriſch u. ſ. w.) liegt, eben weil ja ohne daſſelbe auch die Unterſchiede und Miſchungen der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantaſie nicht in Wirkung treten können, in die Baukunſt keine Theilung einführen kann. Daß ein drittes Moment, der Unterſchied der einfach ſchönen, erhabenen und komiſchen Phantaſie nur den erſteren ſeiner Gegenſätze in dieſem Gebiete geltend machen kann, iſt ſchon in §. 560 geſagt und es erhellt, daß auch dieß nicht hinreicht, eine ſtrenge Zweig-Eintheilung hervorzurufen: zwiſchen zierlichen und impoſanten Bauwerken beſteht kein Unterſchied wie zwiſchen Idylle, Elogie und Epos, Ballade, Drama. Die weiteren in §. 540 aufgeführten Theilungs-Momente dagegen ſind ganz anderer Art und treten ungleich beſtimmter hervor, jedoch auch nicht ſo eingreifend, wie in andern Künſten. Was den erſten derſelben betrifft, ſo bedingt der verſchiedene Grad des Umfangs allerdings den bedeutungsvollen Unterſchied zwiſchen einfacher und gruppirender Compoſition im einzelnen Bauwerk, ſo wie zwiſchen einzelnen Gebäuden und Gebäude-Gruppen; allein jene Verſchiedenheit der Compoſition gehört der Geſchichte der Bauſtyle an und der Gegenſatz zwiſchen dem Einzelnen und dem cykliſch Zuſammengeſtellten kann, ſo wichtig er iſt, nicht ebenſo einen Zweig-Unterſchied begründen, wie z. B. in der Malerei das einzelne hiſtoriſche Charakterbild als Porträt und das hiſtoriſche Gemälde, worin eine Vielheit ſolcher in Handlung geſetzt iſt; denn in der Baukunſt wächst durch die Verbindung mehrerer Werke nicht ein ſo weſentlich Neues zu, wie in der nachbildenden Kunſt durch die Verbindung vieler Individuen: hier folgt daraus eine ganz andere Behandlung des einzelnen Individuums, in der Baukunſt dagegen zeigt nach wie vor der Künſtler in der geſchloſſenen Compoſition des einzelnen Werks ſeine höchſte Kraft; ein Forum und ein einzelner Tempel auf demſelben verhält ſich nicht wie ein dramatiſches Gemälde und die Einzeldarſtellung eines hiſtoriſchen Charakters. Das andere jener Momente iſt der Unterſchied des Materials. Derſelbe bildet in den Künſten eine neben den Hauptzweigen herlaufende Eintheilung, welche mehr oder minder einſchneidend hervortritt, er kann aber den Mangel an einer auf jene Hauptmomente begründeten Zweigbildung nicht erſetzen. So beſteht in der Malerei aus tieferen Gründen der große Unterſchied von Landſchaft, Genre, Bildniß, Geſchichtsbild und erſt weiterhin tritt dann allerdings in einigen dieſer Zweige der Unterſchied des Materials und der Technik in ſeiner ganzen Wichtigkeit hervor. Wie bedeutend dieſer in der Baukunſt iſt, hat ſchon §. 540 Anm. 1. und §. 562 gezeigt. Allein abgeſehen davon, daß er die eigentliche Zweig-Eintheilung nicht erſetzen kann, iſt auch nicht zu überſehen, daß die ſo eben zur Verdeutlichung beigezogene Malerei immer und überall das eine oder andere Material wählen und demnach ihren Styl beſtimmen kann, während in der Baukunſt die Ergreifung verſchiedenen Materials namentlich von localen Zufällen abhängt. Einige Arten von Bauwerken werden zwar auch da, wo es Stein gibt, immer zweckmäßiger in Holz, andere in Backſtein ausgeführt werden, umgekehrt wird für gewiſſe Arten auch da, wo es keinen Stein gibt, dieſer nicht blos aus ſtructivem, ſondern auch monumental äſthetiſchem Zwecke um jeden Preis hergeſchafft werden müſſen, allein dieſe Arten ſelbſt gründen ſich auf ein ſtreng aus der Sache, dem Bauzweck, genommenes Eintheilungsprinzip und daher kann der auf das Material begründete Styl-Unterſchied nicht in erſter Linie ſeine Bedeutung geltend machen.

2. Wenn demnach eine ſolche Eintheilung in der Baukunſt nur auf die verſchiedenen Bauzwecke gegründet werden kann, ſo iſt zunächſt nicht zu überſehen, daß dieß eigentlich ein logiſcher Mißſtand iſt, der ſo in der Gliederung keiner andern Kunſt eintritt, denn nur im Tempel erhebt ſich das Bauen zur reinen Kunſt, allen andern Bauten wird nur durch Rückſtrahlung des künſtleriſchen Schwungs, den der abſolute Zweck im Tempelbau hervorruft, der Stempel aufgedrückt, der ihnen die höhere äſthetiſche Form verleiht; es wird daher durch jene Eintheilung Aeſthetiſches und nicht rein Aeſthetiſches coordinirt. Dennoch führt der objective, geſchichtliche, öffentliche, monumentale Charakter, der ſich durch jenen Stempel auch über die Gebäude-Arten ausdehnt, welche nicht der abſoluten Idee der Religion dienen, eine Würde mit ſich, welche gebietet, jene logiſche Kluft zu überſehen. Dieſe Zuſammenſtellung des abſoluten Baus mit den Bauten der relativen Zweckmäßigkeit führt nun, wenn man auf den Schlußſatz von §. 541 zurückblickt, zu einem tief bedeutenden Unterſchiede zwiſchen der Baukunſt und andern Künſten. Dort iſt nämlich geſagt, das Eindringen der zweiten Stoffwelt führe die Schwierigkeit mit ſich, daß gewiſſe Zweige, die es hervorbringt, neben ſolchen Zweigen, deren Aufkommen ſie eigentlich verdrängen müßte, fortbeſtehen, wie das mythiſche Gemälde neben dem hiſtoriſchen, das denſelben reinen Geſchichtsgehalt wie jenes, aber frei von der tranſcendenten Form zur Darſtellung bringt. Dem mythiſchen Gemälde (ebenſo dem Epos, Myſterien-Drama) würde

nun der Tempel entſprechen und die Frage nach einer Gattung von Architektur entſtehen, die ihn ebenſo zu verdrängen beſtimmt wäre, wie das rein hiſtoriſche Gemälde das mythiſche, der Roman das Epos, das reine Drama die Myſterienſtücke, wiewohl beide vermöge jenes geſchichtlichen Widerſpruchs noch nebeneinander beſtänden. Allein eine ſolche Gattung gibt es nicht, Tempel und Kirche kann nicht erſetzt werden. Es iſt aber auch kein innerer Grund dazu vorhanden und hier liegt denn in der individualitätsloſen Natur der Baukunſt ein großer Vortheil über andere Künſte. Das abſolute Haus iſt nämlich gar nicht nothwendig das Haus eines tranſcendenten Gottes, ſondern kann ebenſowohl das Haus der reinen Gegenwart des immanent angeſchauten abſoluten Geiſtes in der Andacht der Gemeinde ſein. Weil die Baukunſt keine Individuen bildet, ſo bildet ſich auch keinen Götterleib und neben dem Hauſe, das der Verehrung des nicht mythiſch vorgeſtellten allgemeinen Geiſtes dient, können ohne Widerſpruch die Bauwerke ſtehen, die der beſondern Realität deſſelben in den beſtimmten Sphären des Lebens gewidmet ſind. Dieß öffnet einen ſchönen Blick in die Zukunft: die reine Religion als Erhebung zum wahrhaft Unendlichen wird ihren Tempelſtyl erzeugen und da aller Styl ſeine Hauptwurzel in der Baukunſt hat, iſt ein neuer Kunſtſtyl ebendaher eine Möglichkeit. Wir werden daſſelbe bei der Muſik finden; es gibt eine götterloſe Muſik, die dennoch religiös iſt im Sinn einer Cultusform und die neben der weltlichen Muſik in alle Zeit beſtehen kann ohne den Widerſpruch, der in dem Nebeneinanderbeſtehen des rein hiſtoriſchen und des mythiſch hiſtoriſchen Gemäldes liegt.

3. Nachdem gezeigt iſt, daß die einzige durchgreifende Eintheilung auf die Zwecke der Baukunſt gegründet werden kann, ſo tritt nun nachträglich vor Allem, zwar weit nicht beſtimmt genug, um mehr, als eine ſchwankende Analogie, zu bilden, doch ſehr intereſſant der Anklang an den tieferen Zweig-Unterſchied in anderen Künſten hervor, der im §. angedeutet iſt. Zunächſt ſpielt etwas den Arten der Phantaſie, die auf den naturſchönen Stoff gegründet ſind, Entſprechendes herein: die ländliche Baukunſt erinnert an die landſchaftliche Phantaſie (ganz abgeſehen von der allgemeinen Beziehung, in der die ganze Baukunſt als die Idealiſirung der unorganiſchen Natur zu ihr ſteht §. 558) zugleich an die Sphäre der rein menſchlichen, die das Genrebild erzeugt; an dieſe mahnt in anderem Sinne das ſtädtiſche Wohnhaus und der Privat-Palaſt, der letztere hat zugleich Analogie mit dem Porträt; das öffentliche, politiſche Gebäude entſpricht der geſchichtlichen Phantaſie; in Bauten des öffentlichen Verkehrs miſcht ſich dieſe wieder mit der landſchaftlichen, in Gebäuden der Gewerbsthätigkeit u. dergl. mit der genreartigen, in Gebäuden für geiſtige Zwecke mit jener Sphäre der „rein menſchlichen“, die das Humane

im edelſten, allgemeinſten Sinn ergreift. Man ſieht hier in ſchwachen Linien etwas den Stoff-Unterſchieden der Plaſtik Aehnliches, in deutlicheren die Gattungen der Malerei, in ganz zarten Umriſſen die der Dichtkunſt wie in der Ferne ſich ankündigen: die letzteren, denn das politiſche Gebäude erinnert an das politiſche Drama, den hiſtoriſchen Roman, auch an das Epos, das ländliche an die Idylle, wohl auch an das Volkslied, Palaſt und Wohnhaus etwa an die Novelle, das Grabmal an die Elegie. Freilich ſieht man auch, wie wenig von einer ſtrengen logiſchen Analogie die Rede ſein kann, da bei den meiſten Gattungen verſchiedene Beziehungen ſich finden laſſen; zudem bringt das Haus der Religion eine beſondere Schwierigkeit in dieſe Vergleichung, daher wir es bei der Aufzeigung der Analogieen gar nicht berückſichtigt haben: es entſpricht den höchſten Zweigen in allen Künſten und zugleich der mythiſchen Abzweigung derſelben, hat aber, wie gezeigt iſt, eine andere Berechtigung, als letztere, nämlich eine bleibende. Die Zweige der andern Künſte, mit denen wir die Sphären der Baukunſt andeutend zuſammengehalten haben, beruhen übrigens nicht blos auf der Ergreifung verſchiedenen Stoffes, ſondern, namentlich in der Dichtkunſt, auf dem Unterſchiede der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantaſie; ſind daher jene Analogieen trotz ihrer Unbeſtimmtheit kein leeres Spiel, ſo macht ſich in den Gebieten der Baukunſt auch dieſes auf die Arten der Phantaſie begründete oberſte Eintheilungsgeſetz der Kunſtzweige (vergl. §. 539) in erſten ſchwachen Spuren bemerklich. Schließlich iſt nunmehr auch hervorzuheben, daß der Unterſchied der einfach ſchönen und erhabenen Phantaſie, obwohl, wie geſagt, nicht eine Haupt-Eintheilung begründend, doch in den Gegenſätzen zierlicher, ſchlanker, heiterer und gewaltiger, pompöſer, impoſanter Bauart ſtark genug ſich geltend machen wird und ebenſo der des Einfachen und Gruppen-Umfaſſenden, wie der des Materials und darauf ſich gründenden Styl-Unterſchieds.

§. 575.

Da die Geſammtperſon eines Volkes dem höchſten Inhalt ihres Bewußtſeins in der Verehrung des abſoluten Geiſtes ſeinen Ausdruck gibt, die Einzelperſon aber ſich ihr als Glied einreiht, ſo tritt die für einzelne, endliche Zwecke thätige Baukunſt mit derjenigen, die ſich durch den abſoluten Zweck zur freien Schönheit erhebt (§. 556), in eine innere Einheit zuſammen, die ſich als Rückwirkung des am Tempelbau entwickelten Monumentalſtyls auf jenes ganze Gebiet äußert. Am weiteſten liegt von dem oberſten Puncte dieſer Einheit das Wohnhaus ab, das im Privatpalaſte ſeine geſonderte Idealität ausbildet; unter den öffentlichen Bauten haben zunächſt die für den Zweck der Ernährung und

des räumlichen Verkehrs, dann die für Ackerbau, Gewerbe, Handel, Pflege der Leidenden, für die Vertheidigung des Staats beſtimmten die gewichtige Bedeutung darzuſtellen, welche das Nützliche und Nothwendige in dieſem Zuſammenhang erhält; höher tritt die Einheit des Staatslebens in den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege hervor; ſein rein menſchlicher, geiſtiger und ſittlicher Gehalt ſpricht ſich in den Bauwerken für Erziehung, Wiſſenſchaft, Kunſt aus.

Wir beginnen mit dem Gebiete der ſogenannten weltlichen Baukunſt. Der §. ſtellt ausdrücklich heraus und begründet tiefer, was ſchon zu §. 574, 2. von der Rückſtrahlung des am Tempel entwickelten Monumentalſtyls auf dieſe Sphäre geſagt iſt. Es wird hier der Begriff der Perſönlichkeit wieder eingeführt, der ſchon in §. 556, welcher die gegenwärtige Eintheilung vorzeichnet, der leitende war. Der Tempel iſt die Stätte des abſoluten Geiſtes; in dieſem ſchaut die Geſammtperſon eines Volks das Perſönliche in allen Perſonen an, ſei nun die Vorſtellung dabei die mythiſche, als wäre dieſer reine Geiſt ſelbſt wieder Einzelperſon, oder nicht. Der Tempel kann nun zunächſt nur das weltbauende Wirken dieſer abſoluten Perſon ſymboliſch darſtellen, dabei ſchwebt aber der Baukunſt zugleich das dem beſtimmten Geſammtleben des eigenen Volks entnommene Bild einer ethiſchen Ordnung vor und ſo iſt der Ausdruck des Tempelſtyls mittelbar ein perſönlicher. Die Geſammtperſon eines Volks hat ihre weiteren beſonderen Zwecke zu realiſiren; ſie erhalten ihre Weihe durch die Einheit des ganzen Volkslebens, die ſich ſelbſt wieder als Glied jener höchſten, göttlichen Einheit weiß; der Geſammtperſon des Volks aber reiht ſich die Einzelperſon als Glied ein und tritt ſo in dieſelbe Kette, die zu der höchſten Einheit führt. Dieß ſoll ſich nun auch äſthetiſch ausdrücken; auch das Gebäude, das nur einem der beſonderen und einzelnen Zwecke dient, ſoll perſönlich ſein nicht nur in dem gemeinen Sinne, daß es eben für die Bedürfniſſe einer Perſon oder mehrerer Perſonen errichtet iſt, ſondern im Sinn einer künſtleriſchen Gliederung, welche an jene höhere Wohlordnung erinnert, durch die der Tempel auf den weltbauenden und zugleich den ethiſchen Koſmos gründenden abſoluten Geiſt hinweiſt. Dieſer Ausdruck wird ſich nun einfach daraus entwickeln, daß jeder beſondere, nur etwas über das rohe Bedürfniß ſich hebende Bauzweck einen Hauptraum zwiſchen untergeordneten Räumen fordert, der als reichere, Symmetrie-bildende Mitte hervortreten muß; ſolche Mittelpuncte ſtellen die geiſtige Einheit der in jedem zweckmäßigen Ganzen verbundenen Einzelzwecke dar, ſie entſprechen dem Charakterbeſtimmenden in der Perſönlichkeit, an ſie knüpft ſich der äſthetiſche Ueberfluß, an ſie vorzüglich legt ſich der höhere Styl an. Dieß gilt denn ſchon vom Wohnhauſe des Einzelnen; ſoll es nur irgend über das Nothdürftige ſich erheben, ſo darf es kein Würfel mit Fenſtern und Thüren ohne Unterſchied ſein; ein ſolcher iſt unperſönlich, man ſoll dem Bau anſehen, daß zwiſchen den untergeordneten Gelaſſen für die Bedürfniſſe ein bevorzugter Raum die Bewohner zum freien geſelligen Zuſammenſein vereinigt; dieſer ſoll ſich als idealer Kern, als herrſchende Mitte reicher gegliedert und verziert hervorheben. Natürlich iſt dabei nicht buchſtäblich an einen Einzelnen, ſondern an eine Familie gedacht; die Familie iſt Prototyp des Staats und das edlere Wohnhaus daher bereits auch Prototyp der öffentlichen Bauten. Im Hauſe des Landmanns herrſchen nothwendig die Gelaſſe für Vorräthe, Vieh u. ſ. w. im Umfange ſehr ſtark über jenen Mittelpunct vor, es iſt Prototyp des Geſammtlebens in ſeinen primitiven Zuſtänden; es wäre ſehr anziehend, bei der ländlichen Architektur, namentlich dem ſchönen idylliſchen Holzbau des alemanniſchen Deutſchlands und der Schweiz zu verweilen, es iſt aber hauptſächlich das bürgerliche Wohnhaus in der größeren, Städtebildenden Gemeinde, das hier zur Sprache kommen muß. Das antike Haus wendet ſeine bedeutendſte Seite nach innen: der umſäulte Hof, nach welchem alle Gemächer münden, obwohl nicht nach der Straße gekehrt, iſt hier das Vorbild des öffentlichen Platzes, der Agora, des Forums; das neuere Haus wirft eine Façade nach der Straße, durch die es verkündigt, daß der Einzelne dem Ganzen angehört, legt gewöhnlich die edleren Räume in den mittleren Stock und ſpricht ihren Werth durch erhöhte architektoniſche Schönheit, durch einen reichſten Mittelpunct in dem reicheren Stockwerk aus, öffnet ſie auch wohl durch Loggia, Balkon, Erker nach außen; in jenem ländlichen Holzbau entſprechen die zierlichen Galerien dieſer Bedeutung. Unter dem Palaſte, zu dem wir nun übergehen, wird hier nur der Privatpalaſt verſtanden. Es iſt hier allerdings eine logiſche Schwierigkeit: im monarchiſchen Staate iſt der fürſtliche Palaſt zugleich Privatgebäude und zugleich ſoll er das Ganze des Staates im concentrirteſten Sinne darſtellen; da müßte er an die Spitze der Eintheilung im §. geſtellt werden. Wir ſehen aber auf die Sache und ſtellen die Gebäude für öffentliche Thätigkeiten an die Spitze. Im Palaſte, wenn man ihn in ſeiner richtigen Bedeutung nimmt, ſteigert ſich denn das Privathaus für ſich zur Idealität; er iſt für dieſe Gattung, was der Tempel für das Ganze aller Gattungen iſt. Da er die Blüthe glücklicher Humanität darſtellt, ſo werden ſelbſt die untergeordneten Gelaſſe durch ihren Reichthum die Erleichterung und Veredlung des Bedürfniſſes anzeigen, für die Räume des reinen Genuſſes wird daher noch höhere Pracht gefordert. Für dieſe Steigerung des Einzelnen im Staate ſoll aber der Palaſt durch den Charakter des Einladenden, heiter und gaſtfrei Geöffneten ſeinen Tribut an das Ganze zahlen. Das Wohnhaus erhält nun aber ſeine öffentliche Bedeutung weſentlich durch die Vielheit, ſie iſt die Heerde, die in den bedeutenderen öffentlichen Bauten ihren Hirten erwartet. Da iſt denn die Herrſchaft eines gewiſſen Grads von äſthetiſchem Reichthum in der Mehrzahl der Wohnhäuſer ein wohlthuender Ausdruck verbreiteter Wohlhabenheit und Bildung, man denke an Städte, wie Nürnberg; dieſer Ausdruck ſcheint ſich in einer Menge von eigentlichen Paläſten zur Erſcheinung eines Volks von Reichen zu ſteigern, ſolche iſt aber vielmehr Ausdruck einer zum Schaden des Staates übergewachſenen glänzenden Ariſtokratie, im Mittelalter eines Sitzes ewiger Fehde, daher kriegeriſch burgartige Paläſte entſtehen, die den Charakter des Reichen mit dem des finſter Trotzigen mühſam vereinen. Dieſelbe zerſprengte Welt kleiner Herren erzeugt die einzelnen Burgen, Vorbilder der kriegeriſchen Schutzbauten des Gemeinweſens. Dagegen ſind heitere Landhäuſer die zur Idealität geſteigerte Idylle der Wohnung des Landmanns. — Unter den öffentlichen Bauten nun dürfen wir vielerlei Anlagen mitzählen, welche nicht umſchloſſene Räume ſind nach dem im §. 555 aufgeſtellten Grundbegriffe, aber weſentlich die Bedeutung haben, zu den eigentlichen Bauten für Zwecke des öffentlichen Lebens vermittelnd hinzuführen. Es ſind dieß zunächſt die Anlagen für die Ernährung und den großen Verkehr. Hier ſind die Waſſerleitungen zu nennen; man denke an die großartigen Werke der Römer, deren Bauthätigkeit überhaupt in dem ganzen vorliegenden Gebiete des Zweckmäßigen und Politiſchen ſo gewaltig monumental hervortritt; man denke aber auch an die Ausſpendung des klaren Elements im Brunnen, der die ehrwürdige Bedeutung ſeiner labenden Aufgabe in beſonderer Schönheit, ſelbſt durch Spiele über das Bedürfniß darzuſtellen hat (Enneakrunos in Athen, Fontänen Roms, des Mittelalters, z. B. der ſchöne Brunnen in Nürnberg). Für Zufuhr und Verkehr aller Art ſorgt die „völkerverbindende" Straße, ihre Bedeutung tritt erhebend beſonders in kühnen Steigungen, Durchbrüchen, in ſchwungvollen Brücken hervor, über deren ſchönſte Form ſich nichts Beſſeres ſagen läßt, als Schillers Wort: unter mir, über mir rennen die Wellen, die Wagen und gütig gönnte der Meiſter mir ſelbſt, auch mit hinüberzugeh'n. Nun tritt auch der Verkehr zu Waſſer in ſeiner Bedeutung hervor: der Kanal, das Schiff, dieſe Erfindung der Kühnen, die „zuerſt, ein dreifach Erz um die Bruſt, mit trockenem Auge die finſtere Tiefe durchfurchten und die ſchwimmenden Ungeheuer erblickten"; hier iſt an den äſthetiſchen Unterſchied des Segel- und Dampfſchiffs, ähnlich dem der gewöhnlichen Fahrſtraße und der Eiſenbahn, zu erinnern. Schiffswerfte, Häfen können mit der Zweckmäßigkeit gewaltigen und reizvollen Eindruck verbinden. — Die eigentlichen Bauten für öffentliche Zwecke dienen zunächſt der elementaren Thätigkeit des Ackerbaus: große Gehöfte der Landwirthſchaft; bei Anlaß der Stallungen, die dafür nothwendig ſind, können wir die Marſtälle nennen. Die vermitteltere Thätigkeit des Gewerbes führt uns zunächſt wieder zu den baulichen Unternehmungen des Einzelnen im Staate zurück; da können denn Fabrik-Bauten das Bedeutende der Thätigkeit, für welche ſie errichtet ſind, freilich ſchwer in edlem Style ausſprechen, doch iſt eine ſolche Charakteriſtik nicht ganz ausgeſchloſſen; wichtiger aber ſind die Gebäude, welche die Corporation, die Gemeinde oder der Staat für die Ausſtellung und den Verkauf des Producirten herſtellt. Die Welt-Ausſtellung in London hat eine großartige, doch nur momentane Eiſen- und Glasconſtruction an's Licht gerufen, die ungemeine Bedeutung, welche die Induſtrie für das ganze Völkerleben gewonnen hat, und ihr inniger Zuſammenhang mit der Kunſt fordert aber monumentale Gebäude für fortdauernde Ausſtellungen in den Hauptſtädten und entſprechende in den Provinzialſtädten mit der höchſt förderlichen Maaßregel des fortwährenden Ueberganges der Producte von jenen in dieſe. Zugleich hat aber die größere Gemeinde und der Staat für die Waarenauslage der Einzelnen große, vereinigende Räume herzuſtellen, eben ſolche fordert der Verkauf der Producte für die Ernährung: Handelsmarkt, Speiſemarkt (macellum u. ſ. w.), Bauernmarkt. Bedeutung ſolcher Plätze im antiken Leben; großartige Einrichtungen; Lebendigkeit des Bildes; Bazar u. ſ. w. Mit dem Handelsmarkt verbindet ſich der Geldmarkt, Wechslerbuden, Börſe. Die verſchiedenen klimatiſchen Bedingungen verlangen mehr offene oder mehr geſchloſſene Räume, im Weſentlichen iſt aber für alle dieſe Waaren-Auslagen u. ſ. w., wenigſtens für den feineren Theil dieſer Dinge und Geſchäfte überall die offene Säulenhalle gefordert, deren Bedeutung uns noch weiterhin in anderem Zuſammenhang entgegentreten wird. Zu dem gegenwärtigen ziehen wir noch die Pflege für das äußere Wohl, wie ſie ſich in Armenhäuſern, Krankenhäuſern (ospedale grande in Mailand), Invalidenhäuſern ausſpricht. Die Griechen hatten in ihrem Prytaneion neben der Beſtimmung für die Verſammlungen des engeren Raths ein Centralheiligthum, ein Symbol des Hauſes mit immerwährendem Veſta-Feuer, einen heiligen Herd als idealen Ausdruck dieſes ehrwürdigen Mittelpuncts der Familie, worin mit den Prytanen Ehrenbürger und fremde Geſandte geſpeiſt wurden. Auch das Kriegsweſen mag in dieſem Gebiete des äußerlich Nützlichen und Nothwendigen aufgezählt werden: die Gebäude für Waffen-Erzeugung, Aufbewahrung der kriegeriſchen Vorräthe, die in einem ſtattlichen Raume für Aufſtellung hiſtoriſcher Waffenſammlungen und Trophäen ihren idealen Mittelpunct finden (Arſenal in Venedig, Zeughäuſer in Wien und Berlin, Schlüter): die Befeſtigungsbauten, Mauern, Thürme, Vorwerke, ganze Feſtungen: reicher Stoff für einen Künſtler, der die große Bedeutung der Vaterlandsvertheidigung in würdigen Formen auszuſprechen weiß; dazu die Wohnungen für die präſente Mannſchaft, die Kaſernen; bei den Römern war auch das Lager architektoniſch bedeutend. — Gehen wir nun zu den Räumen über, welche für die Thätigkeiten beſtimmt ſind, die das Allgemeine im Staatsleben durchführen, worin alſo die Staats-Einheit ſich concentrirt darſtellt, nämlich den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege, ſo haben wir die Anordnung, nach der wir die Bauwerke für die geiſtigen Staatszwecke über ſie ſtellen, gegen den Einwand, daß auch dieſe Gegenſtand der Verwaltung ſeien, damit zu rechtfertigen, daß der höhere Inhalt es iſt, der die bedeutendere Kunſtform fordert; das Staatsleben zeigt hier unvermeidlich die logiſche Schwierigkeit, daß Erziehung, Wiſſenſchaft, Kunſt, die ſeine höchſte Blüthe ſind, ſelbſt wieder Objecte der regierenden praktiſchen Thätigkeit ſein müſſen, über der ſie doch ihrem geiſtigen Werthe nach ſtehen; die Religion, die nicht mehr als Kirche einen Staat im Staate bilden würde, ſtände in demſelben Verhältniß. Das Alterthum und Mittelalter, deſſen Staatsleben ein erweitertes Gemeindeleben war, hat denn dieſen Geſchäften Gebäude errichtet, deren Charakter durchaus ein öffentlicher war und deren Styl die ganze Würde der höchſten Staatsthätigkeiten nach außen verkündigte: Buleuterion, Prytaneion nach dem einen Theile ſeiner Beſtimmung, Curia, Baſilika, Rathhaus, Stadthaus. Der moderne Beamtenſtaat hat entſprechend ſeinem mechaniſchen Charakter ſeine Büreaugebäude meiſt ſchmucklos hingeſtellt; in der einzelnen Gemeinde nimmt jetzt neben dem Rathhaus der Raum für die Geſchwornen-Gerichte ſeine Bedeutung wieder in Anſpruch, aber auch die großen amtlichen Mittelpuncte, die Miniſterialgebäude ſollten durch ihre architektoniſche Form wieder in ihrer Bedeutung anerkannt werden, vergl. Hallmann Kunſtbeſtr. der Gegenw. S. 82: Ueber den Entwurf eines Staatsverwaltungsgebäudes zu Berlin. In den Zuſammenhang dieſer Art von Gebäuden gehören auch die Archive, Münzen, Schatzhäuſer (die Tholen der Alten) und zum Raume der Juſtiz die Gefängniſſe, deren nothwendig ſchwere Formen einer tragiſchen Würde nicht unfähig ſind. — Nunmehr aber hat ſich der ganze Adel des geiſtigen Nationallebens in den Gebäuden der Erziehung, Unterricht, Wiſſenſchaft und Kunſt darzuſtellen. Eigentlich iſt jedes Gebäude für die Wiſſenſchaft auch Unterrichts-Gebäude, denn die Räumlichkeit für gegenſeitige Mittheilung der Wiſſenſchaft zwiſchen Eingeweihten, das Local der wiſſenſchaftlichen Akademie, ſoll ungetrennt ſein von den Räumen für die Mittheilung derſelben an die lernende Jugend. Ein Feſtſaal für die Feier der hohen Bedeutung wiſſenſchaftlicher Anſtalten ſoll als idealer Mittelpunct der Räume für jenen Zweck und für die Lehrzwecke hervortreten. Bei den Alten war dieß Alles offene Halle: eine Poeſie der Einheit geiſtiger Beſchäftigung und ſchönen Naturlebens, dem die neue Zeit und der Norden freilich entrückt iſt, doch darf auch im modernen höheren Schulgebäude der Säulengang nicht fehlen. Etwas

Anderes aber war bei den Alten mit dem Unterrichts-Gebäude vereinigt, was nun in der Abſtraction unſres Lebens davon getrennt oder gar nicht vorhanden iſt, indem unſerem Geſchlecht und verknöcherten Staate kaum die Erinnerung mehr geblieben iſt, daß das Gymnaſium und die Gymnaſtik zuſammenfallen: die Bau-Anlagen für die leibliche Erziehung, die Paläſtra, die Ring-, Lauf-, Schwimm-, Reitſchule. Die Thermen können wir damit zuſammenfaſſen, die großen, umfaſſenden Bad-Anſtalten, die als arme Einzelheiten bei uns der Privatunternehmung anheimfallen, während im Alterthum die gründliche reinigende Erfriſchung und Durchknetung des Körpers Menſchen- und Bürgerpflicht war, ein Edles, Ehrwürdiges, dem Götter verſtanden. Selbſt im Mittelalter hatte die geringſte Ortſchaft ihre Badſtube und es war nicht als möglich erkannt, daß der Menſch ſeinen Körper zur dumpfen, rohen Maſchine geiſtloſer Zwecke herabſinken laſſe und in dieſem Schmuze noch meine, ſeinem Gotte zu gefallen. Zur geiſtigen Erziehung und Bildung, zur Schule gehören noch die Bibliotheken, die Räume für naturhiſtoriſche, technologiſche Sammlungen und die ſchon oben genannten Krankenhäuſer, ſofern ſie weſentlich dem Lehrzwecke beſtimmt ſind. — An dieſe ganze Gebäude-Klaſſe reihen ſich nun die Räume für die Kunſt, zunächſt für den Kunſtunterricht: die Kunſt-Akademie; an dieſe ſchließt ſich der Bau für die Sammlungen der Werke bildender Kunſt, alter und neuer: das Muſeum, die Pinakothek, Glyptothek. Es verſteht ſich, daß die Kunſt ihre eigene Würde durch die Architektur feiern wird (Gebäude in München, Muſeum in Berlin). Nun fehlen noch Bauwerke für die feſtliche Ausübung der Muſik und die Darſtellung des dramatiſchen Kunſtwerks: Odeen und Theater. In dieſen Räumen, wo die Grundempfindungen des nationalen und menſchlichen Lebens in Tönen erklingen, das erhöhte Bild der Welt durch die Mimik, unterſtützt durch Malerei und Muſik, vor Auge und Ohr ſich entfalten ſoll, iſt dem Architekten eine Aufgabe von um ſo größerer Bedeutung geſtellt, als hier offenbar ein neuer, höherer Kreis ſich öffnet, zu dem wir im nächſten §. übergehen: der Kreis der Gebäude für reinen äſthetiſchen Selbſtgenuß der innerſten Seele des Nationallebens. Das Theater insbeſondere iſt ein idealer Raum: das Ganze der Bühne und des Zuſchauer-Raums ſoll die Stimmung erregen, daß hier der reinſte Auszug des Lebens in einer Handlung ſich aufrollt, und die Architektur hat dem entſprechend einen Boden, eine Umſchließung zu ſchaffen, wie wir ſie uns vorſtellen, wenn wir reine Menſchheit, frei von allem Druck des gemeinen Zufalls und Bedürfniſſes uns in der edelſten äußern Umgebung denken. Das moderne Theater iſt weſentlich Innenbau, das antike zog als Außenbau die wirkliche Natur hinzu und ſuchte die herrlichſten Ausſichten (Segeſt, Taormina und andere). Das römiſche Amphitheater, für die roheren Spiele

beſtimmt, wie dieſes harte Volk ſie liebte, imponirt durch den Pomp ſeiner geſchloſſenen, maſſenhaften, doch ſinnreich durchgeführten Gliederung.

§. 576.

Das Geſammtleben fordert aber noch Räume, welche ausdrücklich der öffentlichen Darſtellung des Ganzen als ſolchen dienen, zunächſt noch in praktiſchem Sinne: dieß ſind die Plätze und Gebäude für die Volksverſammlung, die Volksvertretung; ſodann im Sinne des freien, rein darſtellenden Selbſtgenuſſes der Geſammtperſönlichkeit: dieß ſind die Anlagen für das Volksfeſt. An die erſteren vorzüglich ſchließen ſich naturgemäß die Ehrendenkmale für verdiente Einzelperſonen. Dieſes Gebiet ſteht der Aufgabe, worin alle Baukunſt ihre höchſte ideale Einheit hat, dem Tempelbau am nächſten, tritt mit ihm und den ihm unmittelbar angehörigen Nebengebäuden in Gruppen zuſammen, zieht zu dieſen auch die bedeutendſten Bauwerke der vorangehenden Gattung (§. 575) und ſo erwachſen die Mittelpuncte, die den Kern der höchſten cykliſchen Aufgabe, des Städtebaus, bilden.

Alle bisher aufgeführten Gebäude, ſelbſt die der Regierung und Rechtspflege, dienen, verglichen mit den Räumen, wo das Ganze als ſolches in ſeiner Lebendigkeit ſich ausdrücklich darſtellen ſoll, einem Einzelzwecke. Bei den Alten war nun der politiſche Marktplatz, die Agora, das Forum mit den Rednerbühnen, Hallen der Mittelpunct, wo das Volksganze zunächſt politiſch praktiſch in der Form der Volksverſammlung (etwa in der beſondern Abtheilung des comitium) ſich zu öffentlicher Handlung vereinigte. Dieß war die lebendige Seele ihres Zuſammenlebens in Städten, allerdings nicht ſelbſt ein Gebäude, aber der Centralplatz aller Gebäude, das offene Auge ihrer geſchloſſenen Einheit. Da die Oeffentlichkeit das Element des Staates war, ſo liefen ihre Adern, eben jene mehr erwähnten Säulenhallen, Stoen, Leſchen, Portiken, nach einer Seite mit einer Mauer geſchloſſen oder nach beiden Seiten offen, auch durch die ganzen Städte hin, fanden aber ihren vereinigenden Mittelpunct im Hauptplatze; daneben konnte die Volksverſammlung allerdings auch beſtimmte Räume, wie die Theater, benützen. Das Mittelalter hatte in ſeinen Lauben noch einen Nachhall jenes das Ganze einer Stadt durchziehenden Ausdrucks der Oeffentlichkeit. Im modernen Staate hat die Stelle des politiſchen Mittelpunctes, der Agora, der Raum für die Volksvertretung eingenommen. Er fordert in Kraft ſeiner Bedeutung die würdigſte Ausſtattung unter den politiſchen Bauten (England, Parlamentsgebäude); die politiſche Bewegung der neuern Zeit hoffte wie alle Künſte, ſo vor Allem die Baukunſt nach dieſer Richtung zu beleben. — Die andere Seite der ausdrücklichen Oeffentlichkeit iſt diejenige, worin die Geſammtperſon in freiem Selbſtgenuſſe rein darſtellend die Fülle ihrer Kräfte ſich ſelber zeigt. Dieß iſt die wahre Bedeutung des Volksfeſtes. Es knüpft ſich unmittelbar an die öffentlichen Plätze, denn wenn auch die größeren Spiele, nachdem ſie ſich reicher ausgebildet, nicht mehr hier abgehalten wurden, ſondern Stadium, Hippodrom oder Circus, ebenſo die Turnierplätze und Felder für die andern Spiele des Mittelalters ſich außerhalb der Städte verlegten, ſo ging doch immer der Feſtzug von hier aus und zeigte damit an, daß da, wo das Ganze als politiſche Einheit ſein Leben concentrirte, auch die Blüthe dieſes Lebens, die Schönheit und Freude vor Allem ſich entfalten müſſe. Griechenland hatte außerdem ſeine Orte für die großen Spiele der Haupt-Nationalfeſte: Olympia, Delphi, Iſthmus, Nemea. Die Theater ſind nun wieder beizuziehen, ſie gehören zu dieſer architektoniſchen Gruppe, denn ihre Leiſtungen waren einſt und ſollen ſein weſentlicher Theil des Feſtes. Auf den großen Verſammlungs- und Feſträumen ſtehen nun aber naturgemäß auch die Denkmale für die großen Männer des Staats, der Wiſſenſchaft, Kunſt und, wo gleichmäßige Entwicklung der menſchlichen Kräfte in ihrem unendlichen Werth erkannt iſt, für die Sieger in den Feſtſpielen. Lebendige und Todte werden dieſer Ehre gewürdigt. Anlagen von Begräbniß-Orten, Gräberſtraßen, Kirchhöfen und Erfindung von eigentlichen Grab-Monumenten, deren Grundcharakter immer eine, die Grabkammer weithin verkündigende Erhöhung ſein wird, iſt eine beſondere Aufgabe der Baukunſt; aber die Ehre, welche der um das Oeffentliche verdienten Perſönlichkeit, namentlich durch Aufſtellung der Bildſäule, auf dem belebten öffentlichen Platz erwieſen wird, führt uns durch die verewigende Kraft des Todes zu einem Cultus (Heroen-, Heiligen-Verehrung), dem nun die Architektur an ebenſolchen Stellen ſeinen Raum: Altar, Heroon, Kapelle hinzuſtellen hat, und ſo auf dem in §. 556 dargeſtellten Uebergange zum Tempel zurück. Haben doch Völker, die ihre großen Männer ehren, ſie häufig im Haupttempel ſelbſt begraben, ihnen hier ihr Ehrendenkmal geſetzt und ſo Kirchen zu National-Heiligthümern umgeſchaffen (Weſtmünſterabtei, S. Croce in Florenz). Beſondere Ruhmeshallen ſind ein abſtracter Gedanke (Walhalla u. ſ. w. in Baiern). Die Haupt-Tempel ſind nun zu aller Zeit den öffentlichen Plätzen nahe geſtanden, nicht blos äußerer Zwecke, ſondern der innern Bedeutung wegen, denn die ausdrückliche Erinnerung und Bethätigung der Gemeinſamkeit iſt der Uebergang zur Erinnerung des Unendlichen. Abgeſondertere Tempel hatten im Alterthum ihren heiligen Bezirk, Peribolos (Aule, Temenos, Herkos) mit heiligen Quellen, Bäumen, Hainen, Inſchriftſäulen, Sieges- und Heldenmalen, Schatzhäuſern und Wohnungen für Prieſter und Tempeldiener. Prachtthore, Propyläen führten zu den bedeutendſten Tempeln (Parthenon, Tempel in Eleuſis u. and.). Im Mittelalter dehnen ſich Prieſterwohnungen zu Abteien, Klöſtern aus; dieſe geſelligen Clauſuren für Solche, die ſich der Aſceſe dieſer Zeit gewidmet, ſind aber zugleich Wiegen unentwickelter Wiſſenſchaft und Kunſt und entſprechen nach dieſer Seite den Gebäuden für dieſen Zweig, den Univerſitätshäuſern, Akademieen. Sie haben nach innen ihre Oeffentlichkeit, die ſich in der an das antike Periſtyl erinnernden Halle des Kreuzgangs darſtellt. Kapitelſaal und Refectorium ſind die Rathhaus- und Palaſtähnlichen Feſträume. Baptiſterien, Kapellen, Grabkirchen geſellen ſich ferner zum Dome des Mittelalters. — Blicken wir nun auf die Gebäude-Arten §. 575 zurück und überſchauen wir, wie ſie in einer natürlichen Reihe zu dem Tempel führen, ſo ſehen wir in dieſem ihren Gipfel und Mittelpunct, der ſich, unbeſchadet einzelner abgeſonderter Tempelbauten, nicht nur mit den Räumen und Gebäuden der ausdrücklichen Oeffentlichkeit, ſondern auch mit den bedeutendſten jener für Einzelzwecke beſtimmten Bauwerke zuſammengruppirt. In Rom ſtand der höchſte Nationaltempel auf dem Capitol unmittelbar am Forum, in Athen, verbunden mit dem Theater und hochwichtigen Heiligthümern an und auf der Akropolis, ebenfalls unmittelbar an der Agora, wo ja auch der Areopag ſich befand. Wie im Dorfe der Kirchthurm idylliſch als Hirte der Heerde erſcheint, ſo iſt nun der Tempel auch räumlich zu einem Mittelpuncte geworden, der, mit den wichtigſten öffentlichen Gebäuden vereinigt, die Maſſe der Privathäuſer ſich unterordnet, ihnen ihre höchſte Idealität, mit dem Markt u. ſ. w. ihren abſoluten Feſtraum und Feſtſaal gibt. Dieß muß das Haupt-Augenmerk für die höchſte, cykliſche Aufgabe, den Städtebau, ſein. Von der andern Seite macht ſich aber hier in ihrem ganzen Gewichte die Rückſicht auf die umgebende Natur in der Beziehung der Geſundheit (Licht, Luft, Waſſer) Sicherheit und Schönheit (Höhe und Thal, Fluß, Meer, Vegetation) geltend. Die Alten bildeten zwar ein Ideal einer regelmäßigen Stadt aus, orientaliſche Städte, wie Babylon, waren ganz ſyſtematiſch angelegt, aber ſelten iſt dem Baumeiſter die Aufgabe eines Stadtbaus rein gegeben: Zufall und Inſtinct bilden die Anfänge, die Kunſt findet in dem Gegebenen oft ein abſolutes Hinderniß, oft höchſt fördernde Motive. Wo Zufall und Inſtinct glücklich gegriffen, die Kunſt edel nachgewirkt, entſtehen die wahrhaft lebendigen Städtebilder mit hiſtoriſchem Charakter. Iſt aber die Aufgabe rein geſtellt, ſo muß künſtleriſche Verbindung von Regelmäßigkeit und mit Rückſicht auf große und ſchöne Natur zu gewinnende Mannigfaltigkeit das Ziel ſein; die geradlinigten, öden Reſidenzſtädte, die namentlich das vorige Jahrhundert abſtract auf den Sand hinſtellte, ſind traurige Denkmale unfruchtbarer Willkühr.

c.

Die Geſchichte der Baukunſt.

§. 577.

Da die Baukunſt nach §. 559 mehr, als jede andere Kunſt, ein Erzeugniß der allgemeinen Phantaſie iſt, ſo geht ihre Geſchichte auch inniger mit der Geſchichte der Religion (vergl. §. 417 u. 561 zuſammen; ein Verhältniß, aus welchem für den Schlußpunct ihrer geſchichtlichen Entwicklung, die Frage über die Baukunſt der modernen Phantaſie (vergl. §. 460 – 469), beſondere Schwierigkeit um ſo mehr entſpringt, als der Bauſtyl den Stylcharakter aller Künſte verzeichnet.

Die allgemeine Phantaſie iſt weſentlich eine religiös beſtimmte; gehört die Baukunſt in näherem Sinn, als jede andere, ihr an, iſt ſie weſentlich Völkerkunſt, eine Kunſt des Styls in der großen nationalgeſchichtlichen Bedeutung des Worts, ſo folgt alſo, daß ihre Geſchichte enger, als die jeder andern Kunſt, mit der Geſchichte der Religion zuſammengeht. Ebenſo folgt dieß aus ihrem Weſen an ſich, gemäß welchem der tiefſte Sinn ihrer Formen eine ſymboliſche Andeutung des Weltbaus iſt. Wir begründen darauf ſogleich das Recht, die folgende Darſtellung der Hauptmomente ihrer Geſchichte auf den Tempelſtyl zu beſchränken, wofür wir uns zugleich auf das berufen, was über den innern Zuſammenhang des Tempelſtyls mit dem weltlichen Bauſtyl geſagt iſt. Der eigentliche Grund aber, warum wir dieſen §. an die Spitze der geſchichtlichen Darſtellung ſetzen, iſt dieſer: der Schluß der Geſchichte einer jeden Kunſt iſt nicht einfach das Ende, ſondern der Zielpunct, die beſtimmende Seele des Entwicklungsgangs; ſo verhält es ſich ja mit aller Geſchichte: ohne eine Idee über ihr Wohin gibt es keinen Begriff von dem Was und Wie ihres Gangs. Nun werden wir allerdings bei einer andern Kunſt finden, daß dieß Wohin auf ein Zurücktreten aus dem Kreiſe des wahrhaft productiv Lebensfähigen im modernen Ideale, alſo auf ein relatives Ende führt, bei der Plaſtik nämlich. Bei der Baukunſt aber würde, wenn ſie ſich ebenſo künftig auf Reproduction beſchränken müßte, ein Widerſpruch zwiſchen einem oben aufgeſtellten Satz und einer Thatſache entſtehen. Die Thatſache iſt, daß das moderne Weltalter bis jetzt in der Baukunſt keinen, in andern Künſten aber allerdings einen eigenen Styl erzeugt hat, denn es gibt doch eine wirkliche, eigenſtändige moderne Malerei, Muſik, Poeſie; der Satz aber iſt, daß die Baukunſt das

Grundſchema der Anſchauungsweiſe einer ganzen Zeit, das objectivſte Bild des Styls, wie er auch die andern Künſte durchdringt, darſtelle, daß dieſe überhaupt auf ihrer Grundlage ſich entwickeln, wie dieß in ihrem Begriff als Urkunſt (§. 560) liegt und wie es die Geſchichte zeigt. Dieſer Widerſpruch läßt ſich nur ſo löſen: das moderne Zeitalter iſt in verſchiedenen Kunſtformen ſchon productiv aufgetreten ſelbſt in dem Sinne der Entwicklung eines eigenen großen Styls, doch ſind dieß mehr punctuelle Anſätze, es fehlt noch der Styl im Sinne gemeinſamen Schwungs; eine Zuſammenfaſſung der vereinzelten Kräfte zu dieſem gemeinſamen Schwung ſetzt voraus, daß erſt die Zerriſſenheit der Geiſter einem gemeinſamen Gefühle, einer kräftigen, herrſchenden Grundſtimmung weiche, daß dieſe einen Bauſtyl erzeuge und dieſer Bauſtyl den andern Künſten, wie es ſein ſoll, ihre Unterlage gebe. Nun müßte aber dieſes Grundgefühl ein religiöſes ſein, um eine neue Baukunſt zu erzeugen. Das moderne Ideal iſt aber ein rein weltliches, es hat ſich von der zweiten Stoffwelt abgelöst (§. 466). Gerade auf dieſem ſchwierigen Puncte können wir jetzt auf eine Bemerkung zu §. 574, 2. zurückweiſen. Dort haben wir geſagt, die Baukunſt beſitze in der Individualitätsloſigkeit ihrer Formen die Fähigkeit, der Verehrung eines nicht mythiſch vorgeſtellten allgemeinen Geiſtes zu dienen. Hier entſteht denn die Frage, ob nicht im modernen Geiſte die unentwickelten Keime einer neuen Religion liegen, welche keiner zweiten Stoffwelt bedürfte und doch Religion wäre, welche, wenn ſie einmal zur Reife gelangte, eine Baukunſt zu ſchaffen fähig wäre, die zugleich Allem, was die moderne Zeit von Styl in den andern Künſten erzeugt hat, jene ihm allerdings noch fehlende Einheit, Gemeinſamkeit gäbe. Die Lücke, welche in der Geſchichte der Baukunſt bei dem modernen Ideal eintritt, kann nur mit einer Zurückverweiſung auf dieſen Punct ausgefüllt werden; ein Zielpunct wird dieſes Hindeuten auf eine dunkle Zukunft inſofern immer noch heißen können, als in rein künſtleriſcher Beziehung ſich wenigſtens ſo viel errathen läßt, daß dieſe Zukunft irgendwie auf eine Syntheſe der dageweſenen Hauptgegenſätze des architektoniſchen Styls hinarbeiten muß, wie wir ſolche am Ende dieſes geſchichtlichen Ueberblicks, freilich ohne die Möglichkeit näherer Beſtimmung, berühren werden.

α. Die Baukunſt des Alterthums.

1. Die orientaliſche Baukunſt.

§. 578.

Daß der orientaliſche Geiſt auf die Baukunſt als die ihm vorzugsweiſe 1.
entſprechende Form angewieſen war, erhellt aus der Vergleichung ihres Weſens
§. 553—561 mit der orientaliſchen Phantaſie §. 426—430. Allein aus dieſem
Zuſammentreffen geht keineswegs hervor, daß die Baukunſt im Morgenlande
ſich zur Vollkommenheit entwickeln konnte; vielmehr geben die orientaliſchen
(und andere, auf ähnlicher Stufe ſtehende) Völker den Grundzügen, in
denen ihr Geiſt mit dem Weſen dieſer Kunſt zuſammentrifft, die beſondere Beſtimmtheit,
die aus ſeiner eigenen Unreife entſpringt. Dieſe beſteht vor Allem 2.
darin, daß hier die Baukunſt im engeren Sinne ſymboliſch auftritt, indem
ſie entweder ſelbſtändig, d. h. ohne ein Inneres zu umſchließen (vergl.
§. 555) und daher in die Nachahmung der individuellen Geſtalt in der Weiſe
der auf das taſtende Sehen geſtellten Phantaſie übergreifend, oder abgeſehen
von einem zwar vorhandenen Innern und in unverhältnißmäßigem, das Weſen
der Gottheit als ein verborgenes bezeichnenden Uebergewicht der architektoniſchen
Maſſe zu dieſem einen geheimnißvollen Sinn auszudrücken ſucht.

1. In den Ueberſchriften müßten ſich eigentlich die bereits den Inhalt bezeichnenden Beſtimmungen der Ueberſchriften zu a, α u. ſ. w. in B des zweiten Abſchnitts des zweiten Theils wiederholen; wir vermeiden dieß hier und fernerhin der Kürze wegen. Die Darſtellung ſelbſt wird zeigen, wie und warum die claſſiſche Baukunſt eine objective iſt, die mittelalterliche eine phantaſtiſch ſubjective u. ſ. w. — Die orientaliſche Phantaſie iſt als eine dunkel und traumartig ſuchende, weſentlich dualiſtiſche ſymboliſch, ſie geht auf das Erhabene, ſie iſt vorherrſchend eine bildende und zwar im Sinne des meſſenden Sehens, ſie iſt ſtabil. Dieß Alles iſt in den angeführten §§. ſchon ſo vollſtändig auseinandergeſetzt, daß zu §. 430, 1. (Th. II, S. 429) geſagt werden konnte: „in der Kunſtlehre dürfen wir nur die Schlußfolgerung pflücken, ſo wird einleuchten, daß die eigentliche Kunſt der orientaliſchen Völker die Baukunſt war“. Die Baukunſt haben wir als die elementare Urkunſt kennen gelernt, wir dürfen dieſen ihren elementaren Charakter mit dem elementaren Urgeiſte jener Völker, in dem alle Bildung unentwickelt eingehüllt iſt, nur einfach zuſammenhalten, um dieſen Satz beſtätigt zu ſehen. Denn ganz im Allge-

meinen iſt ſie, wie dieſer Völkergeiſt, dualiſtiſch durch ebenſo ſtreng verſtändiges (§. 555), als dunkel in die Natur verſenktes (§. 558) Weſen, ſie iſt ſymboliſch (§. 561), erhaben und höchſt conſervativ (§. 560). Jene Verſenkung in die Natur iſt weſentlich auf das Unorganiſche, Landſchaftliche bezogen und auch in dieſer Beziehung iſt in §. 426 geſagt, daß die orientaliſche Phantaſie auf die unorganiſche Schönheit (und organiſche bis zur thieriſchen) beſchränkt ſei. Wie die Baukunſt in der äſthetiſchen Bildung des Geiſtes analog iſt dem Momente, wo in der Natur die individuenbildende Concentration beginnt mit der Axen-Anſchießung des Kryſtalls, ſo entſpricht der Anfang der Bildung der Menſchheit überhaupt demſelben Vorgang in der Natur und iſt ebendaher unter den Künſten weſentlich auf jene gewieſen. Allein es verhält ſich hier wie mit der Frage, ob der Begriff des Erhabenen darum, weil die orientaliſche Phantaſie weſentlich eine erhabene war, erſt in der Darſtellung dieſes geſchichtlichen Ideals, wie Hegel gethan, aufzuführen ſei: was zu verneinen iſt, weil ein Völkergeiſt, der durch das Primitive ſeiner Bildung vorzüglich auf ein Moment im Schönen gewieſen iſt, eben dieſes in mangelhafterer Form zum Ausdruck bringen wird, als ein Volksgeiſt von entwickelter Bildung, der die Momente des Schönen frei umfaßt. Ebenſo wird jener Geiſt eine Kunſtgattung, auf die er, weil ſie ſelbſt Vieles noch nicht ausdrücken kann, gerade durch ſeine Unfreiheit und das Helldunkel ſeiner Anſchauung gewieſen iſt, mangelhafter ausbilden, als ein ſolcher, der mit geklärtem Geſichtskreiſe die verſchiedenſten Kunſtgattungen frei ausbildet und nur je der vorliegenden Aufgabe gemäß ſich auf eine derſelben beſchränkt. Dort wird der ſcheinbare Widerſpruch entſtehen, daß der dunkel ſuchende Geiſt gerade in der Kunſtform, welche dieſer ſeiner Stufe entſpricht, zu viel wird ſagen und ausdrücken wollen, ja Alles; denn in ſeinem Helldunkel ſchlummert eingehüllt doch der ganze Geiſt und er ſchüttet ihn ganz in die einzige Kunſtform, in der er ſich leichter bewegt, während die andern zwar nicht der Anbauung entbehren, aber doch zurückbleiben. Die Scheidung der Künſte iſt noch nicht ernſtlich eingetreten, die Baukunſt muß für die andern vicariren, jedenfalls, wie ſich ſogleich zeigen wird, für die Plaſtik. — Es iſt nur noch zu bemerken, daß wir mit den Erſcheinungen der Baukunſt im Orient die früheſten monumentalen Verſuche anderer Völker, nordeuropäiſcher und amerikaniſcher, hier zuſammenzufaſſen um ſo mehr berechtigt ſind, da alle primitiven Kunſtformen auf die gemeinſame Völkerwiege in Aſien zurückweiſen.

2. Die ſymboliſche Bedeutung der Baukunſt wird weſentlich beſchränkt durch den in §. 555 vorangeſchickten Begriff der Theilung in Inneres und Aeußeres, der Aufgabe, einen anderweitig zu erfüllenden Raum nur zu umſchließen. Hegel hat das Verdienſt, zuerſt als unreife orientaliſche

Form die ſelbſtändige, eigentlich ſymboliſche Architektur aufgeſtellt zu haben (Aeſth. B. II, S. 272. ff.). Die orientaliſche Baukunſt will durch ihre Formen ohne ein Inneres oder abgeſehen von einem ſolchen ſprechen, ja dieſer ſich ſelbſt noch unklare, aus der Natur erſt herausringende Geiſt ſucht in dem Aufwühlen der Erde, in dem Aufthürmen der Maſſen, in dieſem den großen Revolutionen, durch welche die Geſtalt unſeres Planeten ſich zur Reife gegohren, ähnlichen Thun den Sinn des Lebensräthſels zu finden: das Bauen iſt ein Rathen. Eine eigentliche Architektur, die ganz ohne Inneres einen beſtimmten Sinn ausdrücken ſoll, kann es aber nicht geben; wenn z. B. indiſche Tempelhäuſer aus dem Fels gemeiſelt in Mahamalaipur ohne alles Innere vorkommen, ſo iſt dieſe Wiederholung einer Form, die ſonſt immer ausgehöhlt, alſo mit einem Innern auftritt, offenbar nicht als eine Verſchärfung ſymboliſcher Abſicht, ſondern mehr als das Spiel eines äſthetiſchen Luxus zu verſtehen; wo das Innere rein wegfällt, liegt ſonſt immer ein Hinübergriff in die Plaſtik vor und die „zwiſchen Architektur und Sculptur ſchwänkenden" Bauwerke ſind daher die erſte, im engſten Sinn ſymboliſche Form, die hier aufzuführen iſt. Es gibt nun kein anderes Beiſpiel, das ſo ganz in die Mitte dieſer beiden Künſte fällt, als jene bergartig aus Erde aufgeworfenen Reliefs in Nordamerika, im Ohio- und Wiſconſin-Staate: eine 700 F. lange Schlange, Alligatoren, Molche, Schildkröten, Vögel, Füchſe oder Katzen-Arten, ganze Reihen anderer vierfüßiger Thiere (Bären?), 30 bis über 200 Fuß lang, auch menſchliche Geſtalten 125 F. lang und 120 F. mit ausgeſtreckten Armen breit. Auf dem Rücken dieſer ſeltſamen Werke der Ureinwohner Amerikas befinden ſich, ein Beleg ihrer religiös ſymboliſchen Bedeutung, Opferſtätten, Altäre; vergl. über ſie Smithsonian contributions to Knowledge Vol. I. Dieß iſt nun wirklich gebaute Plaſtik, plaſtiſches Bauen, rein ſchwankende Mitte zwiſchen Bau und Bildwerk. Senkrechte Stellung eines Gebildes, worin individuelle Geſtalt nachgeahmt iſt, führt bereits beſtimmter zur Plaſtik hinüber; am wenigſten, wenn dieß Gebilde nur ſymboliſch iſt, d. h. noch nicht mythiſch-menſchliche Geſtalt nachahmt. Zu ſolchen blos ſymboliſchen Gebilden würden die Obelisken gehören, wenn erwieſen wäre, daß ſie nicht blos Denkpfeiler für Inſchriften ſind, ſondern Sonnenſtrahlen bedeuten; möglich, daß ſie nur in künſtleriſcher Zubereitung jene rohen Steinpfeiler des Nordens wiederholen, die vielleicht das Bild einer Perſon vertreten (vergl. Kugler, Handbuch d. Kunſtgeſch. S. 10). Dagegen iſt beſtimmt hieher der indiſche Dagop zu ſtellen, ſofern er keineswegs immer einen hohlen Raum in ſeinem Innern für Reliquien u. dgl. hat, ſondern meiſt ſolid iſt: auf cylindriſchem oder pyramidalem Unterſatz eine maſſiv gebaute Halbkugel, das Symbol der Waſſerblaſe (Bild der Hinfälligkeit des Lebens) darſtellend; das Ganze 50—70 F.

hoch. Den ſächlichen Symbolen am nächſten ſtehen die thieriſchen Gebilde; Thierglieder mit menſchlichen Gliedern verbunden zeigen den unvollendeten Fortgang vom Symbol zum Mythus (vergl. §. 427). In feſter, raumerfüllender Form ausgeführt gehören ſolche Darſtellungen aber bereits der Plaſtik an, ſofern nicht coloſſales Verhältniß, ſtreng meſſende, den Schein individueller Belebung ausſcheidende Behandlung der Formen und reihenweiſe Aufſtellung ſie doch wieder zur Architektur herüberzieht; dieß eben iſt aber der Fall bei jenen ungeheuern Elephanten, Stieren, Löwen Indiens, den Sphinxen und Widdern Aegyptens. Man denke namentlich an die coloſſale Sphinx bei Ghizeh; auch die reihenweiſe Aufſtellung herrſcht beſonders im ägyptiſchen Tempelgebäude. Aber auch die rein mythiſche, d. h. unvermiſcht menſchliche Göttergeſtalt wird unter dieſen Bedingungen zu einem Werke, das zwiſchen Baukunſt und Sculptur ſchwankt, wie die ungeheuern Memnonen Aegyptens. Hier geht jedoch allerdings die ſculpturartige Architektur beſtimmt in die architekturartige Sculptur über und wir werden den Faden in der Geſchichtsdarſtellung der letztern Kunſt wieder aufzufaſſen haben. Die beliebte Verbindung der Bildſäule mit dem Pfeiler oder wirkliche Function derſelben als Pfeiler mag hier als Ausdruck eines Zuſammenklebens beider Künſte noch erwähnt werden. — Wo nun aber in dieſe unreife Baukunſt auch wirklich die Theilung in ein Inneres und Aeußeres eingetreten iſt, ſetzt ſich dennoch die Symbolik auch in dieſes Verhältniß fort und äußert ſich durch alle Stufen, ſelbſt bis zur vollendetſten architektoniſchen Leiſtung der hier zuſammengefaßten Völker, hindurch in einer auffallenden Kleinheit des eingeſchloſſenen Raums im Verhältniß zur Größe und Ausführlichkeit des Umfaſſenden, einem Mißverhältniß, das ebendaher rührt, daß das Letztere auch abgeſehen von jenem, d. h. vom realen Bauzweck, noch für ſich ſymboliſch ſprechen will. Noch nicht im ſtrengen Sinne kann dieß ausgeſagt werden von offenen, mit Umfaſſungen in geometriſcher Form umgebenen Opferſtätten, die aber als uralte ſinnbildliche Baukunſt von Wichtigkeit ſind: ſo jene über Nordamerika von Michigan bis zum Meerbuſen von Mexiko zerſtreuten, aus Erde und Steinen aufgeworfenen heiligen Kreiſe, Ovale, Vierecke, griechiſche Kreuze und andere Formen von Umwallungen, die ſicher ſymboliſchen Sinn in ihrer Geſtalt an ſich trugen, gewiß aber zugleich dem Gottesdienſte der Ureinwohner des Landes beſtimmt waren. Sie ſind eng verwandt mit jenen Zuſammenſtellungen von Steinen in einfachen Kreiſen oder Kreiſen in Kreiſen, auch im Viereck und in Parallel-Linien, die in der Bretagne und in England von den alten Kelten (ſo namentlich die Trümmer zu Carnac in der Bretagne und Stonehenge bei Salisbury), aber auch in Skandinavien von Germanen errichtet ſind. Das Offene ſolcher Raumeinfaſſenden Erhöhungen nähert ſie noch mehr den oben erwähnten ſenkrechten Gebilden, Obelisken u. dgl. Allein die letztern Monumente ſind zugleich dadurch merkwürdig, daß hier die Anfänge ſtructiver Gliederung, die Trennung und Verbindung von Laſt und Stütze, Wand und Dach theils in übergelegten Steinbalken bei den Umkreiſungen, theils in Platten über Stützen ruhend bei den Altären, theils in wirklicher Zuſammenſchließung zu Steingemächern oder eigentlichen Tempelheiligthümern hervortreten (Dolmin, Cromlech). Die Kreis- und andern Formen der Umfaſſungen waren ſicher ſymboliſch, ob von aſtronomiſcher Bedeutung ähnlich wie die ſiebenfachen, verſchieden gefärbten, übereinander aufſteigenden Ringmauern Ekbatana's, läßt ſich nicht beſtimmen. Symboliſche Bauwerke, deren unendliche Gemächer, Höfe, Irrgänge den Wanderer zum tiefſten Staunen hinreißen, waren auch die ägyptiſchen Labyrinthe, das größte am See Möris, deſſen unterer Theil Königsgräber bildete und das Herodot mit ſo großer Bewunderung beſchreibt. Die Zwölfzahl der Höfe und die andern Zahlenverhältniſſe bezogen ſich gewiß nicht blos auf die 12 Könige und die Zahl der Regierungsbezirke, ſondern hatten zugleich aſtronomiſche Bedeutung. Sie wurden bekanntlich in Griechenland nachgeahmt (Kreta). Aehnliche Beziehungen mögen auch in den Verhältniſſen anderer königlicher Grabdenkmäler Aegyptens, die zugleich den Göttern geweiht waren, den ſogenannten Memnonien geherrſcht haben (Oſymandeum zu Theben). Das Mißverhältniß der Schaale zum Kern iſt nun aber gerade da in ſeiner ganzen Beſtimmtheit vorhanden, wo die Baukunſt vom klaren Bauzweck geleitet ihre Hauptaufgaben, aber noch im Dienſte der ſymboliſchen Phantaſie, löst. Die Terraſſenthürme Aſſyriens und Babyloniens, die Pagoden Indiens, die Pyramiden, die Tempel Aegyptens haben ein im Verhältniß zur Baumaſſe ſo kleines Inneres, daß, wenn die äußeren Formen auch keinen in eine beſtimmte Formel faßbaren Sinn hatten, doch die gewaltige Erhebung und Maſſe für ſich ſchon nicht als bloßes Gewand, in welchem ſich eine innere Gliederbildung des Baus ausgeprägt hätte, den Zuſchauer in eine geheimnißvolle, ahnende, rathende Stimmung ſetzen ſollten. Die Kleinheit des Innern drückt im Allgemeinen immer aus, daß das Weſen des Gottes ein verborgenes iſt; gewöhnlich iſt das Heiligthum dem Laien unzugänglich und wo er hintritt, findet er nicht, was einem ſo langen, weitläufigen Verweilen in den vorbereitenden äußern Architekturformen entſpräche. Es geht daraus eine logiſche Schwierigkeit in Beziehung auf den Unterſchied von Innen- und Außenbau hervor, die wir kennen lernen werden. Im indiſchen Grottentempel iſt das Dunkel ſelbſt ſymboliſch, ruft eine dämmernde, bange Ahnung des verborgenen Gottes hervor. Endlich war der eigentliche Tempelbau gerade da, wo er zur höchſten Ausbildung gedieh, welche innerhalb dieſer Vorſtufe reifer, claſſiſcher Kunſt, mit der wir uns hier beſchäftigen, möglich war, in Aegypten, überdieß neben ſeiner architektoniſchen Form ebenſoſehr noch ein großes Syſtem von Tafeln für jene ſymboliſche Geheimnißſchrift, die Hieroglyphen.

§. 579.

Ebenſo bewährt ſich an der Baukunſt die in §. 430 aufgezeigte Eigenſchaft dieſer Phantaſie dadurch, daß das Erhabene, welches im Weſen dieſer Kunſt an ſich liegt, hier zum Ungeheuern, ausſchweifend Prachtvollen, dunkel Majeſtätiſchen wird. Es fehlt nicht die ſtrenge Meſſung, aber dualiſtiſch wuchert unter und neben ihr maaßloſe Ausdehnung und wilde Geſtaltenbildung: der Ausdruck einer noch unfreien Verſenkung in die Natur, die ſich zugleich in der auch neben dem freien Bau fortbeſtehenden Neigung zum Bauen in natürlichem Fels kund gibt.

Wir nehmen den Schluß des §. in der Erläuterung herauf und ſagen von dieſer Baukunſt der dunkeln, ſymboliſchen Phantaſie, daß die Verſenkung in die Natur, welche nach §. 558 neben der klaren Verſtändigkeit aller Baukunſt eigen iſt, von ihr in einem beſtimmten engeren Sinne gilt. Zunächſt in dem buchſtäblichen, daß der Orient es liebt, den gewachſenen Stein architektoniſch zu bearbeiten: ein Verfahren, deſſen Unfreiheit ſchon zu §. 562, 1. auseinandergeſetzt iſt. Die Zufälligkeit und Willführ der Formen, die daraus hervorgeht, werden wir vorzüglich in den indiſchen Höhlentempeln ausgeſprochen finden. Der Orient (und Aegypten) haben die Vorliebe zur Arbeit in natürlichem Fels auch nach der Ausbildung des Baus aus freigefügtem Materiale nie ganz aufgegeben. In Griechenland finden ſich nur noch vereinzelte Nachklänge. Aber auch der freie Bau des Orients ſelbſt iſt noch zu ſehr naturartig, nicht wahre, volle Idealiſirung der unorganiſchen Natur, ſondern ſtreckt und dehnt ſich bergähnlich, maſſenhaft ungegliedert. Den Ausdruck ungegliedert werden wir in der Folge bedeutend beſchränken müſſen, dabei aber das Urtheil im Weſentlichen doch feſthalten. Dieß naturartige Thun, Thürmen, Wühlen iſt in dem ungeheuern Aufgebot von Menſchenkräften zugleich ein Verachten der Freiheit, des Menſchenwerths; man erinnere ſich allein, daß an der Pyramide des Cheops nach Herodot 100,000 Menſchen mit den Vorarbeiten vierzig Jahre lang beſchäftigt waren, man denke an die Rieſenarbeit der indiſchen Höhlenbauten, wo ganze Gebirge harten Granits Stundenweit in den verſchiedenſten Formen, auch in mehreren Stockwerken übereinander durcharbeitet ſind. Dieſe Art der Kraftentwicklung erinnert an die furchtbare Thätigkeit des Planeten, wodurch die Gebirge entſtanden ſind, an das Erhabene des Raumes in ſeiner formloſen Geſtalt; das Erhabene wird in der §. 430 dargeſtellten Weiſe zum Ungeheuren. Die Baukunſt iſt an ſich eine vorzugsweis erhabene Kunſt, hier wird ſie erhaben in dieſem beſondern Sinne. Der Dualismus des Gemeſſenen und Ungemeſſenen (man vergl. zu dieſer nähern Beſtimmung in §. 430 die intereſſante Parallele der entſprechenden Pflanzenwelt §. 278) drückt ſich nun zunächſt darin aus, daß „unter“ dem Gemeſſenen, d. h. innerhalb des bändigenden Maaßes und dieſes Maaß ſelbſt in's Coloſſale treibend der dunkle Naturdrang aufgährt; daraus geht eben das Ungeheure hervor, was wir ſowohl am Hochbau, als am Längenbau beſtätigt ſehen werden. Das Ungemeſſene tritt aber auch „neben“ das Maaß ſo, daß das Gemeſſene von ausſchweifender Pracht umwuchert und dadurch wieder aus den Fugen getrieben und verdunkelt wird, was ſich bei der Gliederung und bei dem Ornamente zeigen wird. Das dunkel Majeſtätiſche wird ſich ebenfalls bei den einzelnen Formen beſtimmter hervorſtellen, während es im Allgemeinen ſchon durch die Zuſammenfaſſung der Symbolik mit der dieſer Baukunſt eigenen Erhabenheit ſich ergibt.

§. 580.

In der Ausbildung der nationalen Bauformen macht ſich nun der Dualismus in der Weiſe geltend, daß die in §. 565 aufgeſtellten Gegenſätze in einſeitiger Herrſchaft hervortreten. Das verborgene Weſen der Gottheit wird von der traumartigen indiſchen Phantaſie (vergl. §. 431) in dem zu einem Außenbau zweifelhaft umſchlagenden Innenbau der in den natürlichen Fels gehauenen Grottentempel dargeſtellt. Dieſer dunkel majeſtätiſche Bau iſt durch die Stütze ſeiner niedrigen Decke, die gedrückte Säule, welche ſich unreif aus dem Pfeiler hervorbildet, zugleich ein Bau der vorherrſchenden Laſt. Durch die unbeſtimmt wechſelnde Grundform des Ganzen und das wuchernde unorganiſche Spiel der Glieder und Ornamente erſcheint er als unentwickelter Keim der reinen geſchichtlichen Bauſtyle.

Das einſeitige Auftreten jener großen Gegenſätze, welche §. 565 aus den Grundlinien und Erſtreckungen, die im Weſen der Baukunſt liegen, abgeleitet hat, iſt mit dem obigen Ausdruck „nationale Bauformen“ nicht ſo zuſammenzufaſſen, daß man annähme, es trete je Ein Gegenſatz nur bei Einer Nation hervor. Vielmehr iſt hier als ganz weſentlich noch hinzuzufügen, daß gerade im Orient und bei den mit ihm hier zuſammengeſtellten Völkern die einſeitigen Hauptformen faſt überall bei Einem und demſelben Volke nebeneinander vorkommen, zwar im Werthe nicht coordinirt, aber doch ſo, daß man ſieht, wie der reine Styl erſt geſucht wird.

So erſcheint der Höhlenbau auch bei den Aegyptiern, obwohl nur als Grab, nicht als Tempel, er iſt depotenzirt durch den ägyptiſchen Tempelbau, den wir kennen lernen werden. Allerdings war das ägyptiſche Felſengrab tempelartig und ſehr intereſſant wäre es, wenn Gau (Nub. Alterth.) mit ſeiner Annahme Recht hätte, daß der freie ägyptiſche Tempelbau von ihnen ausgegangen ſei (dagegen ſ. Schnaaſe Geſch. d. bild. K. B. I, S. 413 ff.). Uebrigens war der Höhlenbau als Grab auch bei den Perſern noch bedeutend entwickelt, in eingeſchränkterer Weiſe kommt er auch bei den anderen Völkern des Alterthums, ſelbſt Griechen und Römern (Katakomben), vor. So werden wir ferner umgekehrt den thurmartigen Terraſſenbau, der in Aegypten zur Pyramide wurde, auch bei den Indiern und ſonſt in weiter Verbreitung finden. — In der Geſchichte dieſer einſeitigen Formen der orientaliſchen Baukunſt ſtellen wir nun voran den Bau, der von dem erſten jener gegenſätzlichen Paare (§. 565, 2.) das Glied des blos Innern, von dem letzten das Glied des herrſchenden Ausdrucks der Laſt ausſcheidet: den indiſchen Höhlentempel. Wir können uns hier nicht auf die Frage über ſein wirkliches Alter einlaſſen: uns genügt, daß er ſeinem Weſen nach der urſprünglichſte, Incunabel-artigſte Styl iſt. Nicht unwahrſcheinlich, daß er aus einem Gräber-Bau hervorgegangen iſt, wodurch denn der Uebergang von der Verehrung der abgeſchiedenen zu dem der abſoluten Perſon (vergl. §. 556) auch hier in ſeiner tiefen Bedeutung hervorträte und jene Depotenzirung deſſelben in Aegypten zugleich als Rückführung auf die urſprüngliche Beſtimmung erſchiene. Das Einwühlen in den gewachſenen Fels erſcheint ſchon an ſich als die urſprünglichſte Form, als das Thun einer erſten Kunſt, die noch nicht frei aus frei getheiltem Material zu ſchaffen wagt, und die ganze künftiges beſtimmter Ausgebildetes vorbildende, keimvoll unbeſtimmte Formenwelt, die damit verbunden iſt, geht eben aus dieſer ſchon oben charakteriſirten vollen Verſenkung in die Natur und Bindung an das gegebene Material hervor. Als bloßer Innenbau weiſt dieſe Architektur zunächſt in intereſſanter vorbildlicher Weiſe auf den mittelalterlichen Styl hin; dazu kommt, daß der gewöhnliche Grundriß des Quadrats ſich auch zur Form des griechiſchen Kreuzes, zum Oblongum mit halbkreisrundem und halbkuppelförmig gedecktem Abſchluß für das Götterbild geſtaltet, ja (in den buddhiſtiſchen Höhlentempeln gewöhnlich) ſogar die Decke (freilich nur in Tonnen-Form, zum Theil mit Annäherung an die Hufeiſenform) gewölbt iſt, die Pfeiler-Reihen einen breiteren Mittelgang frei laſſen und ſo ein Hauptſchiff mit Seitenſchiffen aufzutreten ſcheint. Wie aller Innenbau, ſpricht ſich auch dieſer durch eine geſchmückte Façade aus, freilich kein eigentliches Portal, wie in den gothiſchen Domen, ſondern nur aus den vorderſten Pfeilerreihen und einem friesartigen Wandſchmucke beſtehend. Wo dieſe Façade nicht iſt (wie in den meiſten Buddha-Tempeln), kann eigentlich auch von keinem Innenbau die Rede ſein, denn ohne alles Aeußere kann man auch nicht von einem Innern ſprechen; man nähme denn die umgebende Felswand mit unſcheinbarer Oeffnung als die das Ganze umfaſſende Mauer, die der Künſtler von der Natur wie von einem frühern rohen Künſtler überkam: eine Auffaſſung, wodurch dann auch jener Satz §. 278, 2., daß überall im Orient das Innere unverhältnißmäßig klein ſei, auf dieſe Grotten ſeine Anwendung findet. Aber jene Vorbildung einer Baukunſt, welche die antike Säulenhalle in den umſchloſſenen Raum hereinnimmt, verbindet ſich nun ohne alles feſte Geſetz auch mit einem Außenbau, der als Keim des Claſſiſchen erſcheinen kann. Es wird nämlich nicht blos eine Höhle in den Fels gehauen, ſondern auch wieder nach oben gearbeitet, die Felſendecke weggenommen, ſo ein großer freier Hof gebildet, in deſſen Mitte ein Fels ſtehen gelaſſen, zum Sanctuarium mit Nebenkapellen ausgearbeitet und im Fels rings um den Hof eine Pfeilerreihe ſo ausgemeiſſelt, daß er wie das vorſpringende griechiſche Tempeldach über ſie überhängt. So namentlich die prachtvolle Kailaſa zu Ellora. Nun iſt das Innere wieder zu einem Aeußern umgeſtülpt und es verhält ſich wie mit jenen primitiven Thieren, die man gleich einem Handſchuh umkehren kann, ohne daß ſie Schaden leiden. Eigentlich war freilich ſchon der Höhlentempel relativ ein Außenbau, denn in ihm ſtand ein Sanctuarium, zu dem ſich der übrige Raum, der als Ganzes doch ein Innenbau war, als Aeußeres verhielt. Man ſieht ſchon hier die zu §. 578 bemerkte dialektiſche Schwierigkeit des Begriffs von Innen- und Außenbau. Dieſer Hofbau ſteht nun aber durch eine ſeltſame Nabelſchnur mit dem Höhlenbau in Zuſammenhang, indem ausgeſparte Brücken von dem freiſtehenden Tempel zu Grottentempeln führen, die in Stockwerken übereinander in den umgebenden Fels gemeiſſelt ſind. — Ganz incunabelartig iſt namentlich der Pfeiler, von dem man eben nicht weiß, ob man ihn Säule nennen ſoll. Die Hauptform unter ſeinen wechſelnden Bildungen iſt dieſe: er beginnt von unten mit einem Würfel, der bedeutend höher, als breit iſt; aus ihm entwindet ſich ein ungleich kürzerer, verjüngt anlaufender, nach unten meiſt ausgebauchter, cannelirter Schaft, der durch einen aus mehreren Ringen beſtehenden Hals in das Kapitell übergeht, das aus einem überſtark ausquellenden gedrückten Pfühl gebildet iſt; der Decke iſt es durch eine Platte verbunden, an die ſich zwei conſolenartige Anſätze ſchließen, auf welchen jene vermittelſt eines architrav-artigen Streifens ruht, der im Keime das griechiſche Gebälke zeigt. Dieſer Säulenpfeiler ſtellt denn den Druck einer ungeheuern Laſt dar, welche, von der überall niedrigen Decke ausgeübt, das Kapitell zu jener Breite ausquetſcht, ſo daß das Band, das um ſeinen mit Streifen verzierten Kreis läuft, als ein Ring erſcheint, der es dem

Drucke gegenüber zuſammenhalten muß, und welche zugleich dem kurzen Schafte nicht erlaubt, aus dem Unterſatze entwunden frei hinanzuſteigen. Wie in dieſer gedrückten Form die Säulentheile unentwickelt im Keime da ſind, ſo kommt auch der Pilaſter ſchon vor: an jenen Außenbauten die Geſimſe der Stockwerke tragend im Aeußern, in den Grottentempeln den Pfeilern entſprechend an den Wänden; unter den Gliedern glaubt man außer den vorherrſchenden Wülſten auch jene andern einfachen Hauptformen (§. 572), welche nachher die claſſiſche Baukunſt ausgebildet hat, auftauchen zu ſehen, aber jede feſte Geſtalt verſchwimmt wieder im bunten Wechſel, der in eine Ornamentenfülle wuchernd ausſchlägt, in welcher nun auch ſpätere Formen entwickelter Kunſt, ſelbſt der Spitzbogen, anklingen, aber Alles in derſelben unbeſtimmbaren Buntheit, und dazu kommen nun die Thier- und Menſchengeſtalten, tragend, mit Wand und Pfeiler verwachſen, frazzenhaft, den traumartigen Eindruck vollendend. Weſentlich iſt, daß auch die Dachung der freiſtehenden Bauten keine Regel hat, ſondern bald flach, bald kuppelförmig iſt. Dieſer Formenwechſel iſt nun, wie geiſtig durch die phantaſtiſche Stimmung, ſo äußerlich durch dieſelbe Abhängigkeit vom Material bedingt, aus welcher das Schwanken im Grundplane zu erklären iſt, eine Abhängigkeit, die, wie eben der Stein ſich hemmend oder zum Spiel auffordernd darbietet, ebenſoſehr Willkühr iſt, vergl. Anm. zu §. 562, 1. Der Schluß-Eindruck, wie er ſchon zu §. 578 als beſonders bezeichnender Zug der orientaliſchen Art, das Weſen der Gottheit als ein verborgenes anzudeuten, hervorgehoben wurde, iſt der des traumhaften Dunkels. In der Nacht dieſer Höhlentempel, im Schooß der Erde wird das Gemüth mit dämmernden Gefühlen, mit ſcheuer, ſchauriger Ahnung des dunkeln Urgrunds aller Dinge, der aus finſterer Tiefe des Abſoluten arbeitenden, zeugenden Urkraft erfüllt. Die Seele wird nicht frei, wie die niedrige Decke auf den ſchweren Pfeilern laſtet bang auf ihr das brütende Geheimniß einer unerforſchlichen Weltordnung, die den Einzelkräften keine klare, lichte Entfaltung gönnt.

§. 581.

Dagegen geſtaltet ſich aus der Kegelform des Grabhügels ein Bau, der bald als Grab, bald als Tempel erſcheint und durch das Mißverhältniß des Aeußern zum Innern einſeitiger *Außenbau*, in ſeiner Richtung einſeitiger *Hochbau* und darin zugleich Bau der einſeitigen *Kraft* iſt. Derſelbe tritt vorzüglich bei den *weſtaſiatiſchen* Völkern auf, gliedert ſich als viereckiger, terraſſenförmig verjüngt aufſteigender Thurm, verbindet ſich vorzüglich bei den *Perſern* mit einem reichen Palaſtbau, deſſen ſchlanke Säulen aber ebenfalls

die einſeitige Höherichtung ausdrücken, umſchlingt in Indien als Pagode ſeine Form mit ausſchweifender Ornamentik und vereinfacht ſich in Aegypten zur kryſtalliſchen Keilform der Pyramide.

Nirgends tritt der Uebergang zwiſchen der Bedeutung der abgeſchiedenen und der abſoluten Perſon ſtärker hervor, als hier. Es iſt nichts einfacher, als daß über dem Grabe großer Verſtorbener eine gewaltige Erhöhung errichtet wird, welche ihr Andenken weithin in die Lande verkündigt und ſelbſt das denkbar einfachſte Bild der Erhabenheit, der aufgerichteten Kraft iſt, durch die der Todte im Leben ſich ausgezeichnet. Solche Hügel, in Kegelform, urſprünglich und theilweiſe auch ſpäter blos aus Erde aufgeworfen, ſind in Nord- und Süd-Amerika, wie in Aſien und Europa verbreitet. Nun plattet man die Spitze des Kegels ab und opfert auf dieſer Höhe: den Manen des Todten oder dem Gotte, der ihn zu ſich erhoben hat, dieß geht ineinander über, da eben der Tod ſelbſt den Uebergang in das allgemeine Leben, die Rückauflöſung in das Ganze iſt, in welcher die Vorſtellung das aufgelöſte Einzelleben oder das Geſammtleben fixiren oder unklar beide zuſammenfaſſen kann. So ſchwanken die Nachrichten über den Belusthurm zu Babylon, ob er ein Tempel oder Grabmal eines Königs Belus geweſen, und er war vielleicht beides, da im untern Gelaſſe der Coloß „Jupiters" (nach Herodot), im obern jenes Ruhebett des Belus ſtand. Der entwickelte Tempelbau depotenzirt übrigens, wie ſchon erwähnt iſt, auch dieſe Form wieder zum bloßen Grabmal. Der einfache kegelförmige Erdaufwurf mußte nun, wenn er jene höhere Bedeutung erhalten und zur herrſchenden Tempelform werden ſollte, allerdings erſt eine künſtleriſche Gliederung gewinnen. Er nimmt zunächſt die Form des viereckigen, verjüngt aufſteigenden Terraſſenbaus an, die wir auch in Nordamerika ſehen; dieſe Form wird zu einem aus Werkſteinen frei gefügten, an der Oberfläche künſtleriſch bearbeiteten Werke ſelbſt in Mexiko, wo wir ſie unter dem Namen Taocalli (Gotteshaus) finden. Die Terraſſen ſind zum Theil ſchon hier wieder ausgefüllt, die Oberfläche verſchieden geſchmückt, Prachttreppen führen hinan. Das oberſte Stockwerk trägt nun in Mexiko gewöhnlich ein kleines Tempelhaus und ebenſo war dieß ohne Zweifel in Ninive, das ähnliche Thurmbauten gehabt haben muß, wie der aus acht ungeheuern Abſätzen aufſteigende Belusthurm in Babylon. Dieſer Bau gehört nämlich vorherrſchend den Aſſyrern an und theilt ſich von ihnen den Perſern mit. Das Grabmal des Cyrus im alten Paſargada hat dieſelbe Form und trägt auf ſeinem ſechsten Abſatze ein kleines Tempelhaus. Die Form der Bedachung dieſes Hauſes, die ſelbſt in Mexiko auftritt, werden wir ſpäter in's Auge faſſen. Hier iſt vor Allem die durchgängige Kleinheit dieſes Hauſes im Verhältniß zu dem ungeheuern Stufenbau hervorzuheben: ſie bezeichnet zunächſt dieſen Bau als einſeitigen Außenbau und dadurch ebenſogut wie der bloße Innenbau des Grottentempels das verborgene Weſen des Gottes oder Geiſtes, der im obern Heiligthum des Belusthurms gar keine Bildſäule hatte, während ebenda das Tempelgemach im unterſten Geſchoße mit der Bildſäule des Gottes auch noch in keinem Verhältniß zur Größe des Ganzen ſtand. Dieſer Hochbau iſt aber ebenſoſehr bloßer Kraftbau; die Stockwerke tragen einander in Wirklichkeit, aber alle zuſammen ſcheinen einer ungeheuern Laſt entgegenzuſtreben, die nicht oder in unverhältnißmäßiger Kleinheit da iſt, das Streben athmet ſich vielmehr in der Verjüngung des Keils von ſelbſt, ohne Widerſtand aus. Säulen treten nicht auf, denn es iſt nichts zu tragen, es wäre denn richtig, daß die kleinen obern Tempelhäuſer in Niniveh und Babylon Anten-Tempel mit zwei Säulen waren, was aber nicht zum Weſen dieſes Baus als eines Ganzen gehört. Man kann ohne Widerſpruch mit der Ableitung dieſer Form aus dem Tumulus die Auffaſſung Sempers (die vier Elemente der Baukunſt S. 70 ff.) verbinden, welcher den Thurm als Mittelpunct eines ganzen Terraſſenſyſtems anſchaut, deſſen einzelne Abſätze oder Etagen (denn in den Stockwerken nimmt er durchgängig Wohnungen an) den Knechten und Unterſaßen, dem Fremdenverkehr, lagernden Caravannen, Bazar, Staatsgeſchäften, Unterricht, Gymnaſtik dienten, worauf höher der öffentliche Palaſt des Herrſchers (Audienz- und Gerichtshof), dann ſein Privatpavillon folgt und endlich erſt die hohe, ebenfalls terraſſirte Pyramide mit dem „Grabmal des Stammherrn, der dem unterjochten Volk zum Gott aufgedrungen ward“: das Ganze ein Ausdruck des erobernden Satrapendeſpotismus, eine lagerartige Gruppirung, ein Bild des Subordinationsprinzips. Der Begriff der aufragenden Kraft ſteigert ſich in dieſer Auffaſſung zu dem einer ſyſtematiſch dargeſtellten kriegeriſchen Deſpotenkraft. Mit dem Terraſſenſyſteme verbindet ſich nun allerdings ein reicher Palaſt-Styl, in Perſien, wie die Reſte von Tſchil-Minar zeigen, in einer Mäßigung und künſtleriſchen Durchführung des Einzelnen, welche ſich weit über den mit Alabaſterplatten getäfelten, im Weſentlichen jedenfalls ſäulenloſen Ziegelbau Aſſyriens erhebt. Man ſieht, daß hier die Fortſchritte nicht am (Grab-)Tempel, ſondern, dem realen perſiſchen Geiſt (§. 431, a.) entſprechend, am Palaſte geſchehen. Der Säulen-getragene Saal ſpielt eine Hauptrolle. Die Säule hat den Schaft zur Freiheit entwickelt und zwar in vollem Gegenſatz gegen Indien: er iſt nicht nur cannelirt, geſchwellt, verjüngt, ſondern ſteigt ſehr ſchlank zu bedeutender Höhe auf, wodurch ein Ausdruck des Uebergewichts der Kraft über die Laſt auch hier ſich geltend macht. Baſis und Kapitell iſt entwickelt; an jener entſpricht die große fallende Welle unter dem Pfühle mit Riemen, der ſchon an das Griechiſche erinnert, nicht dem ſtarken Drucke, der an dieſer Stelle ſtattfindet, dieſe Form iſt leicht, gehört mehr dem Gefäß an, bezeichnet aber ebenfalls den Charakter des laſtlos Aufſteigenden; das Kapitell iſt noch phantaſtiſch mit voll ausgeladenen Pferden und Stieren oder einem ſeltſamen, vierfach gerollten Ornamentkörper geſchmückt, von deſſen Verwandtſchaft mit einer griechiſchen Form die Rede ſein wird; das Gebälk an der Façade der Höhlengräber nähert ſich jedenfalls dem joniſchen. Reicher polychromiſcher und plaſtiſcher Schmuck zierte dieſe aſſyriſch-perſiſche Baukunſt. — In Indien treffen wir nun, umgeben von einem Complexe von Reinigungsteichen, Säulengängen, Hallen für die Wallfahrer, Prieſterwohnungen, kleineren Tempeln u. ſ. w., ebenfalls die Stufenpyramide unter dem Namen Pagode (Bhaguwati, d. h. heiliges Haus). Hier wird nicht mehr der Fels bearbeitet, ſondern aus Werkſteinen frei gefügt. Die Pagode iſt Tempel, eines ihrer, nicht großen, Gemächer enthält das Götterbild. Was auch hier an ſpätere (gothiſche) Formen entwickelter Baukunſt keimartig gemahnt, iſt der Uebergang vom Viereck in das Achteck (das aber durch weitere Entkantung als Sechszehn-Eck erſcheint), überhaupt der Drang zu einer Brechung des Maſſenhaften, der jedoch in indiſcher Weiſe als krauſe Ueberladung und Verſchüttung der Grundform erſcheint: die Uebergänge der Terraſſen ſind mit gewölbförmigen Uebergängen ausgefüllt, dazwiſchen treten kleine Kuppeln hervor; überall Pilaſter, Niſchen mit geſchweiften Bekrönungen, reichen Geſimſen, Thier- und Menſchengeſtalten; das Ganze ſchließt kuppelartig, aber dieſer ſchließende Körper blüht ſelbſt wieder in eine ſeltſame fächer- oder pfauenſchweif-artige Form aus. — In Aegypten dagegen iſt es, wo dieſer Hochbau, wie der Höhlenbau, ſich wieder auf die Beſtimmung des Grab-Denkmals beſchränkt, denn ein Tempelbau ganz anderer Art hat ſich ausgebildet, und die Sage, daß die Pyramiden von gottloſen Königen herrühren, beweiſt eine ſtarke prieſterliche Oppoſition gegen dieſen militäriſch-despotiſchen Kraftbau (vgl. Semper a. a. O. S. 86). Die Abſätze werden ausgefüllt, mit reich bearbeiteten Steintafeln überkleidet und es erſcheint die viereckige Keilform der eigentlichen Pyramide. Das Mißverhältniß des Kerns zu der großen, nun faſt ungegliederten, ſoliden Schaale drängt ſich doppelt ſtark auf. Sieht man dieſe einfache Form näher an und erwägt, was ſchon zu §. 564, 1. über ihren äſthetiſchen Charakter geſagt iſt, ſo eröffnet ſich ein eigenthümlicher Blick: ſie ſcheint beſtimmt, nicht etwas für ſich zu ſein, ſondern ein Theil, und zwar ein abſchließender, d. h., mit weniger Veränderung, ein Dach. Dieß gilt dann von dieſem Hochbau in allen ſeinen Formen in der Art, daß man meint, einen der Abſätze der Terraſſenbauten in der Form gedeckt und abgeſchloſſen ſehen zu müſſen, welche die Grundlinie des ganzen Terraſſen-Baus iſt: der Pyramidalform.

Das iſt nun aber wirklich geſchehen in jenen Grab- und Tempelhäuſern, die auf der Höhe der Teocalli, auf dem Denkmal des Cyrus ſtehen und wohl auch auf den aſſyriſchen Thürmen ſtanden. Auf dieſem Puncte werden wir die Sache bei den Griechen wieder auffaſſen. — Uebrigens hat ſich auch der pyramidale Bau als Grabdenkmal bei allen alten Völkern erhalten, wie der Höhlenbau. Bei den Griechen und Römern gliedern ſich die ſo geſtalteten Grabmäler wieder ſtufenförmig, gehen aber im Grundriß auf die Kegelform zurück, d. h. ſie ſind rund; man denke an die Gruppe abgeſtumpfter Kegel in Albano (Monument der Curiatier), an das Grabmal Auguſts und Hadrians in Rom, des Hephäſtion in Babylon, das Mauſoleum in Halikarnaß.

§. 582.

1. Der ägyptiſche Geiſt bewährt ſich als ſtreng meſſender (vergl. §. 432), indem er die widerſtandslos in die Höhe ſtrebende Form in einen feſt an der Erde gelagerten *Langbau* (§. 565) umwandelt, in welchem zugleich durch die Geſtalt der *Säule* und des *Gebälks* ein organiſches Verhältniß zwiſchen Kraft und Laſt einzutreten beginnt, der aber dadurch einſeitiger Langbau iſt, daß in dem platten Dache der zuſammenfaſſende Abſchluß der ſchrägen Linie ausbleibt, welche dafür als pyramidaler Nachklang in der Richtung der
2 Mauern auftritt. Auch die Glieder werden einfach und klar. Indem dieſer Bau die Gemeinde in ſeine vorbereitenden, Mauer-umſchloſſenen Theile, aber nicht in ſein Innerſtes, das Heiligthum des verborgenen Gottes, aufnimmt, erſcheint er als unentſchiedener *Außenbau*. Jene Theile: Sphinx-Alleen mit Vorthoren, große Portale mit Flügelgebäuden, vielſäulige Vorhallen, weitere Vorräume, in's Unbeſtimmte wiederholbar und dehnbar und dadurch allerdings Ausdruck des fortdauernden Angemeſſenen im Gemeſſenen, ſtehen in ſolchem Mißverhältniß zu der kleinen und dunkeln Tempelzelle, daß der Grundcharakter des Ganzen der des Empfangens, der Annäherung, der unbefriedigten *Erwartung* iſt.

1. Im ägyptiſchen Tempel iſt der thurmartige Hochbau völlig niedergeſchlagen und zu der beruhigenden Form des klaren Oblongums, das ſich beſtimmt an den feſten Boden der Erde hinlegt, umgewandelt. Dieſes Oblongum iſt allerdings nicht im eigentlichen Tempelhaus zu ſuchen, ſondern in einer Anreihung verſchiedener Räume, die zum zweiten Theile des §. näher zu erläutern iſt. Verſchwunden ſind aber nicht nur die gehäuften Terraſſen-Würfel, in welchen der aſſyriſch-perſiſche Bau ſich erhob, ſondern auch die Zuſammenneigung zweier ſchrägen Linien zu einer Spitze, die ſeiner pyramidalen Geſtalt zu Grunde lag und in der eigentlichen Pyramide zu Tage tritt, wird in dem Sinne nicht verwendet, daß ſie zu der abſchließenden Giebelform des Daches ſich umbildete. Durch die flache Deckung (wo es ſich überhaupt von gedeckten Theilen handelt), ſowie durch die ausgedehnte Reihe der Vorräume, von welcher zu **s.** die Rede ſein wird, iſt nun dieſer Bau zu ſehr Langbau; alſo auch hier wieder einſeitiges Hervortreten einer der in §. 565 aufgeführten Richtungen. Dagegen hat ſich ein Reſt des Pyramidalen in der ſchrägen Neigung der Thore und der Seitenflächen aller Mauern erhalten; dieſe Richtung hat ſich von der geraden ſenkrechten noch nicht getrennt, um ſich über ihren wagrechten Abſchluß als höhere Zuſammenfaſſung zu legen, ſondern iſt noch unreif mit ihr verwachſen, denn die Mauer iſt nach der innern Seite ſenkrecht. Wo nun der Mauer die freiſtehende Stütze vorgeſtellt iſt, um einen Säulen-Umgang zu bilden, oder wo ſie die Decke eines auch nach oben ganz geſchloſſenen Raumes trägt, iſt dagegen ein weiterer Schritt an die Schwelle organiſch reifer Baukunſt gethan: die drückende Laſt, die in Indien den Pfeiler nicht wahrhaft zur Säule werden läßt, das Auffahren in die Höhe, das in Perſien auch der tragenden Säule zu ſchlanke Verhältniſſe läßt, iſt verſchwunden, Gleichgewicht von Kraft und Laſt bis nahe zur Vollkommenheit entwickelt. Die ägyptiſche Säule ſondert ſich klar in die durch die Natur der Sache bedingte Dreiheit der Gliederung; nur erſcheinen an jedem Theile derſelben Eigenheiten, die auf die Unreife zurückweiſen: die runde Form der Fuß-Platte iſt nicht das richtige Glied für die Vermittlung mit der Sohle des Baus, der verjüngte, in angemeſſenem Höhenmaaß aufſteigende Schaft hat häufig über dem Plinthus eine ſeiner Bedeutung widerſprechende Einziehung, iſt theils convex, theils concav, aber ſeicht cannelirt, hat neben ſenkrecht laufenden Pflanzen-Ornamenten auch horizontale bandartige oder hieroglyphiſches Bildwerk darſtellende, die ſeiner Bewegung widerſprechen. Neben der als offener Lotoskelch oder Palmblätter-Krater motivirten Welle des Kapitells, die ſich über einer Anzahl von Ringen erhebt, tritt eine nach unten ſtatt nach oben ausgeſchwellte, alſo den Druck der Laſt am falſchen Puncte darſtellende Knoſpenform auf, auch Kapitelle mit Iſis-Masken ſind nicht ſelten; ſtatt der Platte erhebt ſich über dem Kapitell ein Würfel, zu ſchmal, um eine richtige Vermittlung mit dem wagrecht überliegenden Balken darzuſtellen; dieſer kommt ſo hoch zu liegen, daß die quer übergelegten Deckenbalken nicht über ihn treten können, ſondern ihre Köpfe hinter ihm tiefer auf dem Würfel aufſitzen: damit fällt der ſchöne mittlere Theil weg, den wir im dreigliedrigen griechiſchen Gebälke finden werden, und es erhebt ſich über dem mit einem Rundſtabe geſäumten Hauptbalken ſogleich das Kranzgeſimſe, das ſich, da es nichts weiter zu tragen und nicht vor Regen zu ſchützen hat, nur als große Hohlkehle mit einem Leiſten darüber darſtellt. Hiemit ſind zugleich die wenigen, einfachen Glieder genannt, zu denen ſich das wuchernde indiſche Formenſpiel zuſammengezogen hat. Das ſcharfe Abgrenzen drückt ſich auch darin aus, daß die ſenkrechten Kanten des ganzen Baus ebenfalls mit Rundſtäben eingefaßt ſind. Reicher Sculptur- und Farbenſchmuck bedeckt alle Flächen, hat aber, da Giebel und Fries fehlen, nicht die natürlich ſich ergebenden Hauptſtellen zu beſonderer, reicher Concentrirung gefunden.

2. Neben der klaren Meſſung, welche demnach die Einzelformen nunmehr beherrſcht und vereinfacht, drängt ſich in der Anlage des Ganzen auch hier noch die orientaliſche Ungemeſſenheit hervor. Der ägyptiſche Tempelbau iſt nicht eigentlich ein „Einſchachtelungs-Syſtem“ (Kugler), ſondern ein unbeſtimmtes fadenartiges Anreihungsſyſtem von lauter Vorräumen; nur wenn man von dieſer Längen-Richtung abſieht, bietet ſich das Bild der Einſchachtelung dar: Schaale auf Schaale, Zwiebelhaut auf Zwiebelhaut und ſchließlich — kein Kern, eine taube Nuß, d. h. am Ende der langen Anlage, umgeben von Prieſterwohnungen, Archiven, Gehegen für die heiligen Thiere u. dergl. ein verhältnißmäßig ſehr kleines, monolithes, dunkles, nur dem Prieſter zugängliches, ſelten auch nur ein Götterbild umſchließendes Heiligthum. Daß dieſer taube Kern nicht in der Mitte, ſondern am Ende einer langen Reihe von Vorräumen liegt, iſt freilich gerade das Weſentliche. Dieſe Räume ſind eine große Zeile für ungeheure Wallfahrten. Lauter Thor, lauter Empfangen, Erwarten, Annähern und keine Ankunft, lauter Schwelle, ungelöſtes Räthſel, genau entſprechend der Bedeutung der ägyptiſchen Phantaſie, ſ. §. 432, 2. Die Prozeſſion wird zuerſt von einer mit coloſſalen Sphinx- und Widder-Reihen eingefaßten Straße (Dromos) empfangen; einfache Vorthore, eines oder auch mehrere, faſſen dazwiſchen die Wallfahrer wieder enger zuſammen, um ſie wieder freier zu entlaſſen; am Schluſſe dieſer Allee werden ſie von einem Prachtthore mit zwei hohen thurmartigen Flügel-Gebäuden (Pylonen), davor Obeliſken und Coloſſe ſtehen, empfangen und treten durch die Pforte in der Mitte, an deren Hohlkehle das geheimnißvolle Symbol des geflügelten Globus angebracht iſt. Es folgt ein großer, unbedeckter Vorhof, deſſen Umfaſſungs-Mauer mit Säulen umſtellt iſt; man kann ihn mit dem Prachtthor als einen Propyläenbau bezeichnen und einen häufig vorkommenden zweiten Vorhof, dem wieder Pylonen vorgeſetzt ſind und der dieſelbe Geſtalt hat, zur Unterſcheidung von ihm Pronaos nennen, doch nur, wenn der ſogleich zu nennende weitere Raum fehlt, was aber bei bedeutenderen Anlagen nie der Fall iſt; das Schwanken der Bezeichnungen iſt übrigens tief in

der Natur dieſer Anlagen begründet. Der weitere Raum, auf den wir ſo eben hingewieſen, iſt nun die Vorhalle: ein bedeckter, nur durch kleine Oeffnungen beleuchteter vielſäuliger Saal (Oikos hypoſtylos oder polyſtylos), vom Vorhofe aus durch eine Pforte zu betreten; denn er iſt nach dieſer Seite zwar durch keine Wand, aber in den Zwiſchenweiten der Säulen durch Brüſtungen geſchloſſen. Die Formen der Säulen in dieſem dunkel majeſtätiſchen, ahnungsvoll ſpannenden Raume pflegen nach Reihen abzuwechſeln, auch iſt die mittlere höher: eine perſpectiviſch maleriſche Neigung (vergl. Schnaaſe a. a. O. S. 402), die merkwürdig auf das Mittelalter hinweist. Eigentlich wäre denn dieſer Raum der Pronaos, wenn auf ihn unmittelbar das Heiligthum folgte, aber dazwiſchen treten nun noch weitere Räume: nämlich abermals eine, zuweilen vorhofähnliche, zuweilen ein weiteres hypoſtyles Gemach darſtellende Vorhalle, dann ein oder zwei Vorſäle ohne Säulen, und dann erſt das Heiligthum. Wenden wir nun auf dieſe Anlage den Begriff des Innen- oder Außenbaus an, ſo ſcheint ſie zunächſt jenes, iſt es auch in gewiſſem Sinne, denn ganz durch eine Mauer eingefaßt, die andächtige Menge in ihre Räume aufnehmend, ſchließt ſie ſich gegen das Aeußere ab und verkündigt ihre innere Schönheit nur durch die Façade der Pylonen. So iſt das orientaliſche, griechiſche, römiſche Wohnhaus ja ein Innenbau, weil es alle ſeine Gemächer nach innen um einen Hof umherlegt, wo ſich alle architektoniſche Schönheit verſammelt. Ueberdieß iſt die bedeckte vielſäulige Halle ein Haupttheil; dieſer aber iſt eben ganz Innenbau, er erinnert auch durch die höhere Säulenreihe der Mitte an die gothiſche Kirche. Allein dieß Alles iſt ja nicht das Heiligthum ſelbſt, die in dieſen Vorräumen andächtig verſammelte Gemeinde iſt nicht im Tempel, kann und darf nicht in dieß unverhältnißmäßig kleine Allerheiligſte eintreten, ſie iſt draußen. Alſo faſt lauter Aeußeres mit wenig Innerem; dieß Aeußere iſt aber nicht das umgezogene Gewand, in deſſen Formen das Innere ſich nach außen ausdrückt, es iſt nicht umgelegt, ſondern vorgelegt, neben das Innere geſondert hingeſtellt, dem oberflächlich gegliederten Thiere gleich, das ſeinen Magen an einem fadenartigen Darm nachſchleppt. Dieß nennen wir unentſchiedenen Außenbau. Was übrigens das Ungemeſſene betrifft, ſo iſt es auch in der obigen Darſtellung eines unbeſtimmten Anreihungsſyſtems noch nicht erſchöpft: Sphinx-Alleen, Vorhöfe können auch ganz fehlen, zwiſchen zwei Vorhöfe noch ein ſchmälerer, alleenartiger ſich fügen (wie im Tempel von Luxor), die Alleen und Vorhöfe ſtehen auch, ein weiterer Ausdruck der Zuſammenhangsloſigkeit, nicht nothwendig in gerader Linie.

2. Die griechiſche Baukunſt.

§. 583.

1. Die griechiſche Phantaſie (vgl. §. 434—441) macht zugleich mit der Symbolik der falſchen Selbſtändigkeit der Baukunſt, dem Coloſſalen, dem Schwanken zwiſchen Gemeſſenem und Ungemeſſenem, ebenſo der Einſeitigkeit in Beziehung auf die Hauptrichtungen und Gegenſätze, die zugleich Unentſchiedenheit war, ein Ende, und errichtet dem lichten Gotte ſein mäßig großes, ſchön erhabenes Haus. 2. Dieſe Erzeugung des Schönen iſt zugleich organiſche Umbildung der orientaliſchen Elemente: der hohe Terraſſenbau wird zu einem Unterbau von wenigen Stufen herabgeſetzt, die pyramidale Linie tritt als Giebeldach abſchließend über den, ebendarum nicht mehr einſeitigen, Langbau der viereckigen Tempelhalle, der Säulenhof wird, während die Prachtthore geſondert vor den Hauptbau treten, von ihr als ſeinem Centrum an ſich gezogen. Dieß Säulenhaus mit Vor- und Hinterhalle iſt ein klarer, aber nicht einſeitiger Außenbau.

1. Man vergl. die Darſtellung der griechiſchen Phantaſie, um die geiſtigen Bedingungen, aus denen dieſer Bau hervorgegangen, ſich zum lebendigen Bilde zu erheben. Durch die „Degradation" (Hegel) des blos Symboliſchen wird auch die Baukunſt dem falſch Symboliſchen entzogen und auf die Symbolik, welche begriffsmäßig ihre Beſtimmung iſt (§. 561), beſchränkt. Damit iſt auch die klare Trennung in ein Inneres und Aeuſſeres, der freie Zweckdienſt der Baukunſt (§. 555) da. Wir werden ſehen, wie dadurch die Verwirrung der Begriffe von Innen- und Außenbau geſchlichtet wird. Die Klarheit dieſer Scheidung iſt zugleich reine Einführung des Qualitativen in das Quantitative: der Tempel ſoll durch ſeine Form, nicht durch ſeine Maſſe wirken, er wird mäßig groß; 200′ äußere Länge, 90′ Breite, 50′ Höhe ausſchließlich des Giebels iſt das ungefähre Maaß der größeren Tempel. Innerhalb des Erhabenen iſt dieſer Bau durch die Reinheit der Meſſung, welche alles Ungemeſſene aufzehrt, ruhig ſchön. Der Gott iſt Perſon geworden, ſchöner Menſch; das orientaliſche Dunkel iſt in der Durchbildung des Symbols zum Mythus erleuchtet. Ihm, dem klar gegenwärtigen, ſoll ſein klares Haus errichtet werden. Nirgends im Orient hat der Tempel dieſe Bedeutung in ihrer Einfachheit gehabt: die Bedeutung des Hinantretens, der Verſammlung der Gemeinde, die nun aber doch nicht im eigentlichen Heiligthum war, überwog in der architektoniſchen Darſtellung immer das

Sanctuarium und dieſes war ein Schlupfwinkel für den Gott, häufig ſo, daß er ſelbſt hier nicht zu finden war.

3. Die griechiſche Kunſt ſteht auf den Schultern der orientaliſchen, ſie iſt eine freie, ſchöpferiſche, organiſche Umbildung derſelben, ſetzt ſie zur Vorſtufe, zum bloßen Stoff herab. Wie weit dieß ſo zu verſtehen ſei, daß die Griechen ſelbſt mit orientaliſchen Formen begannen, wieweit ſo, daß die Uebergangsſtufen auf den Vermittlungswegen, namentlich in Kleinaſien (auch Phönizien mag dabei gerade in der Baukunſt wichtiger geweſen ſein, als wir wiſſen) ſich ausbildeten, wieweit ſo, daß ſolche Uebergangsformen überhaupt nicht anzunehmen ſind, ſondern der griechiſche Geiſt mit Einem Wurf das ihm bekannte Bild vorclaſſiſcher Kunſt umſchuf, darauf können wir hier nicht eingehen. Der griechiſche Tempelbau erſcheint nach allen Seiten als eine ſolche organiſche Umbildung. Sein auf ſtarken Stufen ſich erhebender Unterbau iſt der ſchon in Perſien bedeutend gemäßigte aſſyriſch-ägyptiſche Terraſſenthurm, degradirt, eingeſchmolzen zur großen, den Bau wie ein Anathema hinanhaltenden Tafel (vgl. Bötticher a. a. O. B. I, S. 123); die Stufen ſind nicht zum Steigen, dieſer Zweck erforderte kleinere Zwiſchenſtufen; daraus erhellt deutlich jene Reminiſcenz oder vielmehr Umbildung einer vorausgehenden unorganiſch maſſenhaften Form. Jenes kleine Haus, das auf dem Cyrus-Grabmal und wohl auf allen aſſyriſch-perſiſchen Stufenthürmen (wie auf den mexikaniſchen Teocalli) ſtand, iſt, wie es ſoll, in der entſprechenden Größe zur Hauptſache geworden; ſehen wir, mit dem Bilde des griechiſchen Tempels in der Phantaſie, einen ſolchen Stufenthurm an, ſo meinen wir, wir müſſen ihn von oben zuſammendrücken, damit die Träger, die Stufen, nicht mehr in dieſem Mißverhältniß aufgebäumter Größe zum Getragenen, dem Tempelhaus, ſtehen. Der einſeitige Hochbau hat hiemit aufgehört. Aber darum iſt nicht der einſeitige ägyptiſche Langbau eingetreten, denn das Oblongum des Tempelhauſes iſt nicht platt gedeckt, ſondern jenes aus der Zuſammenneigung zweier ſchräger Linien gebildete Dach, das als zuſpitzende Wiederholung der pyramidalen Bewegung des ganzen Terraſſenbaus ſich über das mehrmals erwähnte kleine Haus, das er trug, breitete, gibt jetzt der Decke den Abſchluß, der ihr im ägyptiſchen Tempel in ſo ſtörender Weiſe mangelt. Die Pyramide iſt, wie ſie ſoll, ein bloßes Moment geworden. Aber dieſes Dach iſt nicht Walmdach wie an den Teocalli Mexiko's, ſondern hat die Form angenommen, die ſich auch in Perſien, bei dem Cyrus-Grabmal, findet: es iſt Giebeldach, hat alſo die reichere Symmetrie zwei verſchiedener Seitenpaare, deren eines das Vorn- und Hinten, das andere die Nebenſeiten darſtellt. Zugleich aber geſchieht der weitere Hauptſchritt einer neuen Organiſation: das Tempelhaus wird zum Magnet, an den jene Theile anſchießen, die in Indien den freiſtehenden Tempel äußerlich

getrennt umgeben, in Aegypten dem Sekos vorausgehen, ihn an ihr Ende drücken: der Säulenhof des geöffneten Felstempels, die ſäulenumſtellten Vorhöfe, die ſäulengeſtützte Vorhalle rücken an die Cella als ihren Mittelpunct an, werden wahre Vorhalle (templum in antis mit vorgeſtellten Säulen, Proſtylos) und Hinterhalle (Amphiproſtylos) und endlich Säulenhalle, die um das ganze Haus läuft, deſſen vorſpringendes Dach die Säulenreihe als integrirendes Glied in die Einheit des Ganzen begreift (Peripteros, mit doppelter Säulenreihe Dipteros). Das Rudiment dieſer concentrirten Form findet ſich jedoch bereits in einer abweichenden Tempelgattung Aegyptens, den ſogenannten Typhonien. Hier hat das Haus die Geſtalt des länglichen Vierecks und eine Säulenreihe umher, aber an den Ecken nicht Säulen, ſondern Pfeiler, d. h. Mauerſtücke, Reſte der Mauer; die Säulen ſind ferner mit einer Mauerbrüſtung bis zur halben Höhe des Stammes miteinander verbunden und die Intercolumnien an Vor- und Rückſeite weiter, als auf den Langſeiten. Alſo ein großer, weſentlicher Schritt ſchon in Aegypten, der aber nur halb verſtanden, vollzogen iſt und den Griechen das volle Verdienſt des Verſtändniſſes und der Vollendung läßt, die ſo gut als eine Schöpfung iſt. Daß auch in Griechenland die Zwiſchenräume der Säulen durch Gitter, ſelbſt niedrige Mauern geſperrt waren (ſ. Bötticher a. a. O. B. II. S. 76) hat hier nur den Zweck, die Bildſäulen, Weihgeſchenke zu ſichern, und iſt nicht Ausdruck eines unüberwindlichen Zugs der Abſchließung, Heimlichkeit wie dort. — Nun wurde aber von den Griechen die hohe Bedeutung eines würdigen Vorbereitens auf das Heiligthum ſelbſt nicht verkannt; die Formen, die ihr entſprechen, ſollten nur nicht die Einheit des Ganzen ſtören: ein Prachtthor mit Säulenhalle trat daher als Propyläon an den Eingang in den Peribolos, den heiligen Bezirk, und einfache Hallen, Stoen zogen ſich in Art von Höfen umher (vergl. §. 576). Nunmehr hat auch die Unklarheit über Innen- und Außenbau ein Ende. Angeſichts dieſes Tempels mit ſeiner einladenden, heitern Säulenhalle, deſſen Inneres dem Volke zwar nicht unzugänglich, jedoch keineswegs für die Verſammlung der Gemeinde beſtimmt iſt, wo vielmehr vor der Bildſäule des Gottes nur der Prieſter auf dem kleineren Altar die unblutigen Opfer verrichtet, während die großen Brandopfer außen vor dem Pronaos auf dem größern Altare vollzogen werden, ſtellt ſich nun der einfache Satz feſt: ein Außenbau iſt der Tempel, der nicht ſein Inneres ſo organiſirt, daß darin die Beſtimmung ausgedrückt iſt, die Gemeinde zum Gottesdienſt in ſich aufzunehmen, ſondern das Bild der Herrlichkeit des Gottes dem von außen herantretenden Menſchen objectiv hinſtellt. Das Hauptmoment der Organiſation des Innern für jenen Zweck iſt die Säule als das Mittel der Raumöffnung für die verſammelte Menge; der griechiſche

Tempel kehrt ſie nach außen. In Indien beſtimmte uns die Anlegung der Pfeiler-Reihen in den Grottentempeln zu der Bezeichnung: Innenbau; war aber dieſe Bezeichnung ſchon darum wieder zweifelhaft, weil in dieſem Innern ſelbſt wieder ein Sanctuarium war, ſo ſchlug in den offenen Felsbauten mit einem Hofe, um welchen Pfeiler-Stellungen, in den Fels gehauen, liefen, der ganze Bau in einen die Gemeinde in das Außen verweiſenden, alſo einen Außenbau um. In Aegypten beſtimmte uns die Aufſtellung und Anreihung der Säulenumſtellten und Säulengetragenen Räume innerhalb einer Mauer zu der Bezeichnung eines zweifelhaften Außenbaus, denn in das Innere eingelaſſen blieb das Volk wieder außen, das Heiligthum ſelbſt war ihm unzugänglich. Jetzt nun haben wir einen klaren Begriff, um die Bezeichnung Außenbau unzweifelhaft aufzunehmen. Dieſer Außenbau iſt aber nicht einſeitig; der orientaliſche Bau hörte nicht auf, einſeitig zu ſein, weil er zwiſchen zwei Gegenſätzen ſchwankte, vielmehr ſchwankte er gerade, weil er einſeitig war; am griechiſchen dagegen bewährt ſich, was §. 565 ſagt, daß die entwickelte Kunſt jene Gegenſätze nicht abſtract, ſondern nur mit mäßigem Uebergewichte des einen oder andern Moments ausbildet; man weiß, woran man iſt, und doch iſt man durch keine Ausſchließlichkeit gebannt. Denn das Innere iſt, obwohl nicht für größere Verſammlung beſtimmt, doch nicht verſchloſſen, es iſt zugänglich, die Herrlichkeit des lichten, nicht verborgenen Gottes darf jeder Reine ſehen. Die Säulenhalle verkündigt nicht, lädt nicht ein, um zu täuſchen, die Nuß iſt nicht taub. Weil in der Objectivität des griechiſchen Geiſtes der Gott ganz Geſtalt geworden iſt, bedarf es neben der Bildſäule keines, in demſelben Raume vorzunehmenden, weitläufigen, ſubjectiven Gottesdienſtes; das Innere iſt aber ausgebildet, ein würdiges, zum Schauen beſtimmtes, reichgeſchmücktes Gemach für den Gott, und die Vorhalle concentrirt noch einmal den Geiſt des Schauenden zur Sammlung, ehe er eintritt. Ein Reſt orientaliſcher Verborgenheit ſtellt ſich allerdings in dem Dunkel der Tempelzellen dar, die nur durch die offenen Metopen des altdoriſchen Baus oder auch durch Fenſter an den Wänden (über beides vergl. Bötticher a. a. O. B. I, S. 160. Bd. II, S. 9) mangelhaftes Licht erhielten. Das ſchönere Götterbild fordert aber volles Licht und nun wird das Dach durchſchnitten, eine Säulenreihe, auch eine zweite, die eine Galerie bildet, darüber umgibt dieſen offenen innern Raum vor dem Götterbilde: hypäthriſcher Tempel (in die doch wohl gegen L. Roß entſchiedene Debatte darüber können wir nicht eintreten). Der Bau wird jedoch auch dadurch kein Innenbau; denn auch das ſo nach oben geöffnete Innere iſt kein Raum für die andächtig verſammelte Gemeinde; es iſt ein inneres Aeußeres, ein wiederholtes Aeußeres wie in der Anlage des Wohnhauſes, die durch ihren Hofraum, das Periſtyl, im Innern nur ſo zu ſagen die Straße oder die Agora in ſich hereinnimmt. Im eigentlichen Innenbau muß das Innere reich und weit entwickelt und zugleich bedeckt ſein.

§. 584.

Der maaßvoll objective, im Realen befriedigte und doch von ethiſchem Schwung bewegte Geiſt ſpricht ſich in dem Verhältniß der Länge-Richtung zur Höhe-Richtung ſo aus, daß das Ganze, vorherrſchend von jener beſtimmt und an der Erde hingelagert, zugleich ſchwungvoll emporſtrebt, dieſes Streben auf's Neue in der Länge-Richtung beruhigt, dann noch einmal kürzer wiederholt, hierauf abermals durch die wagrechte Linie theilt und endlich durch die geneigte abſchließt. Das klar beſchloſſene Gleichgewicht von Kraft und Laſt, das dieſer Gliederung zu Grunde liegt und ſich als reine Entwicklung und Löſung des Contraſts darſtellt, findet ſeinen vollen äſthetiſchen Ausdruck in der nun vollendeten Kunſtgeſtalt der Säule und des Gebälks mit dem Dache. In dieſem Organismus, ſowie in der ſchönen Nothwendigkeit der Glieder und alles Ornaments, beurkundet ſich die Phantaſie des meſſenden Sehens als eine vom plaſtiſchen Geiſte beherrſchte (§. 439); dieſe Verwandtſchaft iſt aber keine verworrene Miſchung, vielmehr ſind der unterſcheidenden Thätigkeit des letzteren die Stellen angewieſen, wo das Ganze ſeinen innern Reichthum naturgemäß am vollſten anſammelt: Giebelfeld, Metopen, Cella-Fries. Endlich überkleidet der maleriſche Sinn alle Flächen und Formen mit einer reichen Farben-Harmonie.

Der griechiſche Geiſt iſt ethiſch ohne Bruch mit der Natur (vergl. §. 349. 425. 438). So bleibt denn auch ſein Bau feſt an der mütterlichen Erde, fährt nicht ruhelos auf wie der eigenſinnige, heftige Kraftbau der Aſſyrer. Er iſt demgemäß länger, als hoch, aber es fehlt ihm nicht die feurige Energie des Emporſtrebens, nur daß ſie wieder von dem Geiſte der Lagerung, der horizontalen Linie der Nothwendigkeit beruhigt wird, bis ſie in der mittleren zwiſchen der ſenkrechten und wagrechten Linie, der zuſammengeneigten ſchrägen ausathmet. Es iſt dieß zunächſt ein klarer Dreiſchlag, der aber zu einem Fünfſchlage wird, wenn man die Theile mitzählt, in welche die auf das Emporſtreben folgende, im Gebälke dargeſtellte Längerichtung ſich unterſcheidet: der erſte Taktſchlag iſt das Aufſtreben: die Säule; der Unterbau, von dem ſie aufſtrebt, ſtellt die Längerichtung, die das Ganze charakteriſirt, noch nicht in der Selbſtändigkeit dar, um beſonders gerechnet zu werden; der zweite der Architrav, der nun die Längerichtung wiederholend zugleich in der durchgreifenden Form eines ausdrücklichen, künſtleriſch hervorgehobenen Moments darſtellt; der dritte die Triglyphe, als Stütze des Kranzgeſimſes die aufſteigende Richtung kurz wiederholend; der vierte das vorſpringende Kranzgeſimſe, deckend, ſchützend vor dem Regen, Dachſparrentragend, noch einmal horizontal durchſchneidend; der fünfte der Abſchluß der Bewegung im Dache. Dieſen Formen liegt nun ſtructiv das reinſte Gleichgewicht von Kraft und Laſt zu Grunde; hier haben wir jene Ueberwindung der Schwere innerhalb ihrer ſelbſt (§. 557) in der erſten, einfachen Form ihrer Vollkommenheit: es iſt noch nicht ein Hinübergreifen von Kraft und Laſt ineinander, ſondern ein voller Gegenſchlag, der aber durch die volle Befriedigung der Gegenſätze mit voller Ruhe endet. Am ſtrengſten ſtellt ſich dieß im altdoriſchen Bau dar, wo alle Laſt auf die Säulenaxen zurückgeworfen wird, indem über dem Kapitelle der Stoß des freiſchwebend tragenden Architravs, auf dieſem nach hinten die Stirn des ebenfalls ſchwebenden, die Deckplatten tragenden Deckenbalkens, nach vornen die Triglyphe aufliegt, die das Kranz- (Trauf-) Geſimſe und mit ihm das Dach trägt. Ein Theil dieſer rein beſchloſſenen Wechſelwirkung löst ſich durch die ſpätere Aufſtellung einer weiteren Triglyphe auf dem zwiſchen den Säulen übergeſpannten Theile des Architravs, noch beſtimmter im joniſchen Bau wieder auf. Dieſe reine Abrechnung zwiſchen den fungirenden Maſſentheilen, dieſe klare Löſung von Contraſten liegt nun bereits in der Kernform, aber ſchon in ihrer allgemeinen Hervorhebung mußte die decorative Charakteriſtik derſelben mitberührt werden. Die letztere, wie ſie in den Formen der Säule, des Gebälks mit ſeinen drei Theilen: Architrav, Fries, Traufgeſims, des Dachs entwickelt iſt, muß jedoch auch ausdrücklich gewürdigt werden. Hiefür können wir uns aber auf §. 572 berufen, wo das Weſentliche ſchon vorgebracht iſt, auch kommen wir im Folgenden noch einmal darauf zurück; daher hier nur einige Bemerkungen. An Fuß, Schaft, Capitell der Säule ſind die unpaſſenden Formen, die in Aegypten neben den der organiſchen Kunſtgeſtalt nahen noch auftreten, beſeitigt und jene einfachen, eben in §. 572 aufgeführten Bildungen und Glieder entwickelt. Auch das vorlaufende Mauerende der Vor- und Hinterhalle iſt im Antentempel mit ſäulenähnlichen Motiven zum Pfeiler ausgebildet. Die Platte (Plinthus), niedriger gebildet, ragt jetzt über das Kapitell hervor und ſtellt dadurch nicht nur eine klare Vorankündigung der wiedereintretenden Längerichtung dar, macht jener fatalen Lücke, die der ägyptiſche Bau an dieſer Stelle zeigt, ein Ende, ſondern gibt auch der Ausbildung des Frieſes Raum, indem der Deckenbalken nicht mehr in gleicher Höhe mit dem Architrav auf dem Plinthus aufliegt, ſondern auf dem erſteren. Die Frage über die Herkunft aus dem Holzbau, die an dieſer Stelle aufzunehmen wäre, überlaſſen wir der Kunſtgeſchichte und geſtehen nur, daß die dagegen vorgebrachten Gründe uns nicht völlig überzeugen. Der Würde des Steinbaus verſchlägt ohnedieß die freie Beibehaltung einer ſolchen Reminiſcenz als künſtleriſchen Motivs ebenſowenig, als die Aufnahme von Motiven eines Prachtzeltes, wie man ſie an andern Theilen der Gliederung nachzuweiſen ſucht. Die Triglyphe, die Stütze des Kranzgeſimſes, iſt als kurze Wiederholung des aufſtrebend Tragenden in der Säule mit jenen dem Pflanzenſtengel entnommenen Schlitzen gefurcht. Das Kranzgeſimſe namentlich führt uns auf die eigentlichen Glieder, die wir ebenfalls aus §. 572 kennen. Der ägyptiſche Styl hat ihre wuchernde Ueberfülle eingeſchränkt, aber bis zur Armuth. Im griechiſchen Bau iſt die Armuth wieder zu wohl gemeſſener Fülle entwickelt und jedes einzelne Glied hat innere Nothwendigkeit; es ſymboliſirt frei, aber mit der bezeichnendſten Form, die denkbar iſt, die ſtructive Function. So umſäumen reich und doch ſparſam die Glieder alle Theilungen des Gebäudes, laſſen nichts nackt und ſtoffartig. Statt weiteren Eingehens heben wir nur hervor, daß die Welle jetzt nicht mehr als kelchförmiges Kapitell, ſondern, den Druck des laſtenden Dachs zu charakteriſiren, namentlich am Traufgeſimſe auftritt und daß die ſenkrecht einfaſſenden Rundſtäbe verſchwunden ſind, weil die äußerſten Enden des Baus nicht einer letzten Zierde bedürftige Mauern, ſondern Säulen ſind. Die Glieder nun blühen durch gewiſſe eingeritzte und bemalte oder wirklich geſchnitzte Formen, die zum Theil ihr urſprüngliches Motiv darſtellen, zum Theil ſich nur als entſprechendſter Anklang nachträglich anlegen (vergl. §. 572 Anm.), in das Ornament hinüber: es ſind Blumen, Blätter, Zeichnungen von Gewirktem, Geflochtenem u. dgl. Um den organiſchen Schönheitsſinn der Griechen ins Licht zu ſetzen, fügen wir zu den Bemerkungen jenes §. nur noch hinzu, wie naturgemäß der Abakus des Kranz- und Giebel-Geſimſes mit dem Ornamente der Waſſerwoge, die Kymatien mit Blumen (Anthemien) und überfallenden Blättern, die horizontalen Platten und Bänder mit Mäander-Tänien (kopfſchmuck-artigen Wirkereien), Perlenſchnüren, an ihrer Unterſeite mit ſtarken geflochtenen Gurtbändern verziert ſind. In dieſen Ornamenten findet denn Bötticher die künſtleriſche Reminiſcenz der Zeltdecke; Sempers Erklärung aller Ornamentirung der Verſchlüſſe aus der urſprünglichen Kunſt der Mattenflechter und Teppichwirker iſt ſchon zu §. 573 angeführt. Die innere Decke ſoll durch den Schmuck eines Sternes auf den einzelnen Deckplatten an das Himmelsgewölbe erinnern: der ideale Raum wiederholt in ſich auch das Bild des Himmels im natürlichen. Das Dach zieren die aufgeſchlagenen, Blumen darſtellenden Stirn- und Firſtziegel, die waſſerausſpeienden Löwenköpfe, den Giebel die Akroterien (große Blumen, Greiſe u. dgl.), welche das letzte Ausathmen der Höhe-Richtung verſinnlichen. Die Löwenköpfe gehören als thieriſche Formen ſchon in das Feld der eigentlichen Plaſtik.

Dieſe hat ſich in Indien, in Perſien (Säulenkapitelle), in Aegypten (Pfeilerſtatuen wie in Indien, Ueberſäung der Wände mit Reliefs, Maskenkapitelle) mit der Baukunſt unreif vermiſcht. Sieht man nun den griechiſchen Bau an, ſo beſtätigt ſich zunächſt an ſeinem Charakter im Ganzen, daß die griechiſche Phantaſie eine auf das taſtende Sehen (Plaſtik) geſtellte war. Der plaſtiſche Geiſt macht ſich hier innerhalb des meſſenden (bauenden) in dem reinen Organismus des Ganzen geltend; es iſt gegliedert, aber ruhig gegliedert ohne perſpectiviſche Gruppenwirkungen, ohne maleriſche, ſubjective Bewegtheit. Fernher und leiſe klingt das Bild des organiſchen Leibes an (vergl. §. 558). Ebendeßwegen aber, weil das Plaſtiſche als bloßer Geiſt, nicht in ſeiner eigentlichen Thätigkeit in das Architektoniſche ruhig eingeſtrömt iſt, vermiſcht es jene nicht mehr in verworrener Weiſe mit dieſem. Karyatiden, Telamonen ſind ſelten und treten als bewußtes, freies Spiel in herrlicher Behandlung auf. Die Plaſtik zieht ſich von Kapitellen, Wänden zurück und findet ihren geſonderten, begrenzten Anſammlungspunct in den Verſchlußtafeln der früheren Oeffnungen zwiſchen den Triglyphen, den Metopen, am Frieſe der Cella und den Giebelfeldern, dieſen würdevollen Stirnen des Dachbaus, deren Ehre dem Tempel und dem Hauſe der gefeiertſten Sterblichen vorbehalten war. — Von dem Alles überziehenden Farbenſchmuck iſt zu §. 573 die Rede geweſen.

§. 585.

Der griechiſche Bauſtyl entwickelt ſich geſchichtlich (vergl. §. 531) zunächſt in zwei Hauptformen, die aber auch gleichzeitig fortbeſtehen: der ſtreng gebundenen, männlich ſtarken doriſchen und der weiblich weicheren joniſchen, die das Einzelne zu ſelbſtändigerer Freiheit entläßt und feiner durchbildet. Der ſpätere, reiche Styl erzeugt aus einer Verbindung dieſer Formen eine dritte, die er mit einem an Aegypten erinnernden Zuſatze von Pracht umgibt: die korinthiſche.

Zu den drei Hauptſtadien, die nach §. 531 aller Styl in ſeinen Entwicklungsſtufen durchläuft, verhalten ſich die Bauſtyle ſo, daß die beiden dort zuerſt aufgeſtellten: ſtrenger, harter und hoher oder erhaben ſchöner Styl in der Baukunſt noch das Doriſche in ſich begreift, das ſich in eine härtere Form, die altdoriſche (mit den ſtämmigeren Säulen u. ſ. w.), und in die gemilderte der perikleiſchen Zeit unterſcheidet; was in §. 531 einfach ſchön, reizend, rührend heißt, gilt vom joniſchen, und das zuletzt genannte, dort als ein Uebergang der letzteren Stylform bezeichnete Stadium der Prachtliebe u. ſ. w. gilt, nur nicht in dem ſchon beſtimmt tadelnden Sinne, vom korinthiſchen Styl. In der ohne Platte und Fuß aus dem Stylobat ſich erhebenden, enger geſtellten, ſtärkeren, niedrigeren, mit breiteren, nur einen dünnen Grad übrig laſſenden Cannelen gefurchten Säule mit dem Wulſt und dem ſtarken Abakus (Plinthus, Platte), in dem ſtreng gebundenen, obwohl ſpäter verlaſſenen Verhältniß der Triglyphe zur Säulen-Axe, zum Deckbalken, zum Traufgeſimſe zeigt ſich der ſubſtantielle, den Einzelnen ſtreng an das Ganze bindende, in altgediegener Sitte unbeweglich verharrende, männlich ſtarke doriſche Geiſt. Die joniſche Säule dagegen ſpricht ſchon durch ihre Stellung auf einer beſondern Platte und den über ihr herausquellenden, ſich wieder einziehenden und wieder ausquellenden Fuß (die ſchönere, attiſche Baſis) aus, daß die tragende, Raumöffnende Stütze, entſprechend dem leichteren, beweglich fortſchreitenden, demokratiſchen joniſchen Geiſt, mehr Individuum für ſich iſt. Eben dieſer Sinn liegt in der weiteren Säulenſtellung, dem höheren, ſchlankeren, weniger geſchwellten und verjüngten, zwiſchen ſeinen tieferen und ſchmäleren Cannelen einen Steg ausſparenden, alſo dem Körper mehr Raum laſſenden und ihn daneben ſchärfer anſpannenden Schafte. Das Kapitell zeigt die feinere, reichere Durchbildung im Perlenſtabe, der an die Stelle der Ringe tritt, und zugleich die freie Entlaſſung, vollere Verwirklichung des Einzelnen in der plaſtiſchen Ausſchnitzung der überfallenden Blätter an dem zarteren Echinus (Wulſt), die dem derberen doriſchen nur aufgemalt ſind. Was nun die vielgedeuteten Voluten betrifft, ſo beſteht für uns kein Zweifel, daß ſie unter jene Motive gehören, welche die Griechen vom Morgenland entlehnt und mit ihrem edlen organiſchen Sinn umgebildet haben. Die Ammoniten waren in Aegypten und ſind noch jetzt in Indien Gegenſtände hoher Heilighaltung; dieſe verſteinerten Zeugen einer untergegangenen Thierwelt erſchienen eben, weil die entſprechende Form ſich nicht mehr fand und man von der Bildungsgeſchichte des Planeten mit ihren früheren Thiergeſchlechtern nichts wußte, als ein Wunderbares, Göttliches; ſie wurden wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem Widderhorn als Lebensſpur eines widderhäuptigen Gottes angeſehen; das heilige Symbol eignete ſich um ſeiner ſchönen Windung willen zum Ornament und ſo ſehen wir es in verſchiedenen Stellungen an den Säulen auf einem aſſyriſchen Relief und an perſiſchen Säulen. Die griechiſche Behandlung dieſes Motivs nun läßt ſich ungeſucht mit dem allgemeinen Motive der runden Glieder zuſammenfaſſen: der Urſprung, die ſymboliſche Bedeutung wurde vergeſſen, in freier architektoniſcher Umbildung wurde die Schneckenwindung einfach wie eine verſtärkte Wirkung der, einen als urſprünglich weich fingirten Stoff ſeitlich herauspreſſenden Laſt dargeſtellt und die vier Windungen an den Nebenſeiten in den ſogenannten Polſtern in anmuthigem Spiele zuſammengefaßt. Es iſt eigentlich die aufgelegte Platte (vgl. Hettner Vorſch. d. bild. Kunſt d. Alten S. 75 ff.), welche auf den Seiten ſtark ausladend, da ſie an dem dünneren Schafte keinen Stützpunct hat, in dieſer Weiſe der Umbildung eines orientaliſchen Motivs ſo behandelt wird, daß ſie vom Drucke des Architravs nicht blos eine Ausſchwellung zu erleiden, ſondern ſich ſchneckenförmig in ſich einzurollen genöthigt ſcheint; ſchlank aufgeſchoſſen fährt die dünn gedeckte Säule bei dichtem Zuſammenſtoße gleichſam zurück und windet ſich an den Seiten in ſich ſelbſt ein. Die noch vorhandene Platte, die dennoch als Vermittlung mit dem Balken nicht fehlen darf, erſcheint nun als ein abgeblättertes Stück dieſes Körpers um ſo viel ſchmäler und daher widerſtandsloſer, ſo daß ihr die Laſt im Profil noch eine Wellenform aufdrückt. Dieſe Wirkungen muß das Gebälke ausüben, obwohl es der ſchlankeren Stützenform entſprechend nothwendig leichter iſt, als das doriſche. Der Hauptbalken (Architrav) theilt ſich in drei Platten oder Streifen, die Triglyphen fallen mit jenem gebundenen doriſchen Verhältniß weg, der glatte Fries wird durch Ornament, Bildwerk geſchmückt, das mehrfach abgeſtufte, leichter gehaltene Kranzgeſimſe beginnt von unten mit den (perſiſchen?) Zahnſchnitten. — Der reiche korinthiſche Styl nun erſcheint in Baſe, Schaft, Weite der Säulenſtellung, Gebälke (nur ſtatt der Zahnſchnitte Kragſteine, mutuli) dem joniſchen gleich; das Kapitell aber iſt offenbar zunächſt ein Rückgang von der doriſchen Umbildung des ägyptiſchen Kelchkapitells in einen Wulſt zu der urſprünglichen ägyptiſchen Form. Dieſes Kapitell war in Aegypten gewöhnlich ein weit ausladender, oft aber auch überhöhter ſchlanker, an die Palme erinnernder Krater; zur letzteren Form kehrt der korinthiſche Styl zurück, umlegt aber den Krater ſtatt mit palmenartigen, mit Akanthusblättern, die im Geiſte der Durchbildung des Einzelnen, welche ſtatt des blos Aufgemalten nun ein noch volleres körperliches Heraustreten verlangt, als ſchon der joniſche Styl, plaſtiſch profilirt ſind, und läßt unter der wieder etwas ſtärkeren, an den vier Ecken ausgebogenen Platte vier Rollen heraustreten, welche zwiſchen den joniſchen (nun polſterloſen) Voluten und Pflanzenranken ungewiß ſpielend in der Mitte ſchweben. Das Prachtvollere wendet ſich zu orientaliſchem Glanze zurück. Sehr intereſſant ſtellt ſich nun eine doppelte Spur orientaliſchen Einfluſſes heraus: die joniſche Säule weist nach Aſſyrien und Perſien, die doriſche iſt rein griechiſche Umgeſtaltung des ägyptiſchen Wellen-Capitells, die korinthiſche erſcheint als beſtimmtere Aufnahme einer ägyptiſchen Form.

3. Die römiſche Baukunſt.

§. 586.

1. Die römiſche Baukunſt nimmt gemäß dem Geiſte der Nation (vergl.
§. 442 ff.) von den Griechen den reichen korinthiſchen Styl auf, erhöht im
Sinne des Coloſſalen und Pompöſen ſeine Verhältniſſe und ſteigert ſeine Pracht.
2. Eigen iſt ihr und bezeichnet ebenſoſehr die umſpannende Macht des erobernden
Volks, als ſeinen praktiſchen Charakter, die **Wölbung**: ein fruchtbares Prinzip,
das auch nach verſchiedenen Seiten, insbeſondere als kuppelbedeckter **Rundbau**
(vergl. §. 565), ausgebildet wird, ohne daß doch die wahren Ergebniſſe deſſelben
zur Entwicklung gelangen; vielmehr wird die Wölbung unorganiſch mit den
3. griechiſchen Formen zuſammengeſtellt. Der praktiſche Beruf äußert ſich zugleich
durch reiche und großartige Schöpfungen im Gebiete der Einzelzwecke des perſönlichen und öffentlichen Lebens (vergl. §. 575. 576).

1. Wir übergehen den etruriſch-römiſchen Architravbau mit der ſogenannten toſcaniſchen Säule und führen den zur Kaiſerzeit aus Griechenland aufgenommenen korinthiſchen Styl als das eine Moment der römiſchen Baukunſt auf. Neigte dieſer Styl an ſich ſchon zu orientaliſcher Pracht, ſo liegt nun in der römiſchen Richtung auf das Coloſſale und Pompöſe urſprünglich auch etwas an den Orient Gemahnendes, das eben darum jene Ausbildungsſtufe des Griechiſchen ſich vor allen andern aneignete. Die römiſche Prachtliebe iſt aber mit dem ſchon an ſich Prächtigen dieſes Styls nicht zufrieden; das korinthiſche Kapitell erhält zu den Akanthusblättern die joniſchen Voluten in ihrer ganzen Größe, ja Adler- und Genien-Geſtalten treten aus jenen hervor, der Stamm bedeckt ſich mit Ornament oder bleibt mit Abwerfung der Cannelen ganz glatt, um Granit und farbigen Marmor in ſeinem Glanze zu zeigen. Die Verhältniſſe werden namentlich in der Höherichtung in's Coloſſale getrieben, ſo daß zwiſchen der Höhe der Säule und der Tiefe der Halle, der Länge der Architrave in den Zwiſchenweiten ein Widerſpruch entſteht, da die Marmorblöcke in ſolcher Größe nicht beizuſchaffen waren, um Ueberſpannungen von entſprechender Breite und Länge auszuführen. Die weitere Häufung der Formen zeigt ſich erſt in der Verbindung des griechiſchen Styls mit dem Gewölbe.

2. Die Kunſt, durch Fügung von Steinen, die im Keilſchnitte bearbeitet ſind, zu wölben, tritt in vereinzelten Erſcheinungen ſchon im Orient hervor, ſelbſt die Griechen ſcheinen von den entfernteren Anſätzen in cyklopiſchen Thoren und dann in den runden Tholen, nach gewiſſen Spuren zu ſchließen, bis zur eigentlichen Wölbung vorgedrungen zu ſein, ihre Erfinder aber ſind diejenigen zu nennen, welche den unendlichen Vortheil, den dieſe Kunſt gewährt, zuerſt verſtanden, benützt und ſie demgemäß im Großen und bleibend angewandt haben; dieß ſind die Etruſker und von ihnen haben ſie die Römer. Jener Vortheil beſteht, wie ſchon zu §. 562 geſagt iſt, in der Freiheit von der zufälligen Vorfindung und Brechung des Materials und daraus folgt ſogleich der entſcheidende Einfluß, den dieſe Kunſt auf die Bildung der Decke (vergl. 562, u. 563), hiemit auf die Linienverbindungen (vergl. §. 564), den Contraſt und die Art ſeiner Löſung (vergl. 568. 569) haben muß. Durch die ſich ſelbſt tragende Spannung des Gewölbes kann nämlich ohne Nachhilfe einer Zwiſchenſtütze eine Breite und Länge überdeckt werden, ſo groß ſie immer der praktiſche und äſthetiſche Bauzweck fordern mag; es kommt nur darauf an, dem Gewölbe ein Auflager zu geben, das dem ſenkrechten Drucke deſſelben und der neuen nun eintretenden Wirkung der Laſt, dem *Seitenſchube*, widerſteht. Nimmt man aber die Zwiſchenſtütze hinzu und organiſirt mehrere Gewölbe nebeneinander, ſo vermag man jeden Raum zu überſpannen, ohne doch die Bögen in's Uebergroße zu ſteigern; ein neues Gliederungsgeſetz, eine Quelle von Schönheiten in allen Momenten der Compoſition iſt gewonnen; die Freiheit in der Ueberſpannung beliebig großer Räume iſt zugleich Freiheit in der Form des Grundplans; Rundbau, Viereck, Verbindung von Vierecken zur Geſtalt des Kreuzes, Verbindung von Rund- und Viereck-Bau: jedes Schema kann durch dieſes Mittel überdeckt werden und die techniſche Möglichkeit wird eben zum Motive reicher neuer Schönheits-Entwicklung. Die Römer haben nun die Wölbung in verſchiedenen Formen ausgebildet: als einfachen Arkadenbogen, als Tonnengewölbe für ſich und in Verbindung mit dieſem, als Niſche (eine zur reicheren Decoration der Wand bei ihnen ſehr beliebte Form), als Rotunde mit Kuppel, als Kreuzgewölbe, d. h. als Durcheinanderſchiebung oder Kreuzung zweier Tonnengewölbe. Sie haben ſogar bereits die ſtetig wirkende Laſt eines Kuppel-Gewölbes dadurch zu theilen gewußt, daß ſie es in Gurtbögen gliederten, zwiſchen denen die übrige Füllung nun aus einem leichten Verſchluß beſtehen konnte (ſo Minerva Medica vergl. Leibnitz D. ſtruct. Element in d. Archit. S. 41); nur treten freilich die Gurtbögen nicht als Glieder hervor, ſondern bleiben verſteckt und dadurch ein Schritt von der größten Wichtigkeit, den wir bei der chriſtlichen Baukunſt wieder aufzufaſſen haben, unentwickelt. Vergleichen wir nun unter dieſen verſchiedenen Gewölbformen den kuppelbedeckten Rundbau mit dem Kreuzgewölbe, ſo erſcheint er, ſo impoſant er auch, namentlich im Pantheon, auftritt, doch neben dieſem, in welchem ein an ſich ſchon zum Ausdrucke der Mannigfaltigkeit getheiltes Rundes mit dem Viereck ſich verbindet, einförmig, als unterſchiedsloſe Einheit, und bewährt ſich alſo, was ſchon zu §. 565 von ihm geſagt iſt. Es erſcheint hiemit wieder eine einſeitige Richtung, welche in der weiteren Geſchichte ſich mit ihren Gegenſätzen verſöhnen ſoll; eine Einſeitigkeit, die dießmal allerdings nicht in einer unreifen, ſondern einer reifen Kunſt auftritt, dafür aber auch ſelbſt in dieſer vereinzelt (außer dem Pantheon in Veſta-Tempeln) und in andern Formen vermittelt (eben im Kreuzgewölbe und in jener Gurtbogen-Kuppel), nur noch nicht in wahrhaft concreter Durchbildung, noch nicht ſo, daß die vermitteltere Form weiterhin angewandt wird und ſich als Styl feſtſetzt. Da nun aber bei den Römern die Gliederung des Runden noch nicht wahrhaft entwickelt iſt, ſo dürfen wir gerade in der einfachen kuppelbedeckten Rotunde ein treues Bild der weltgeſchichtlichen Bedeutung dieſes Volks ſuchen, den Ausdruck der übergreifenden Weltmacht, die ſich mit demſelben Geiſte der Klugheit und Kraft über die Völker herſpannt, mit welchem ſie in der techniſchen Praxis ein ſo wichtiges Geſetz entdeckt. Wir haben dieß ſchon zu §. 557, 2. beiſpielsweiſe angedeutet; zu dem, was zu §. 564, 2. über die runde Linie geſagt iſt, verhält ſich dieſe Auffaſſung ungeſucht als nähere, geſchichtliche Anwendung. Es fehlt aber dem römiſchen Gewölbebau noch an einem andern weſentlichen Momente. Die freiſtehende Stütze nämlich erhält in ihrer Verbindung mit dem Gewölbe eine neue Aufgabe; ſie ſoll nicht nur dem ſenkrechten Drucke, ſondern auch dem Seitenſchube widerſtreben. Dieſe neue Function fordert ſtatt der Säule den Pfeiler. Der Pfeiler aber ſoll dieſe ſtructive Leiſtung in einer neuen Kunſtform ausſprechen und es leuchtet ein, daß eine neue, ſchöne Form der Vermittlung entſtehen wird, wenn dieſe gegliederte Geſtalt des Pfeilers ſich zugleich mit der concreten Durchgliederung des Gewölbs, deren Rudiment in jenen Gurtbögen auftritt, verbindet. Auf dieſem Puncte aber verſagt den Römern die Erfindungskraft. Sie wiſſen den Pfeiler nicht zu gliedern; wo ſie das Gewölbe nicht auf die Wand ſetzen, belaſſen ſie ihn als rohes Mauerſtück und da irgend eine Kunſtform doch hinzutreten ſoll, ſo ſtellen ſie die ganze Säule, als mittragend an den Pfeilern im Kreuzgewölbe, als ganz unthätig vor den Arkadenbogen. Hier tritt denn über ganzen oder Halbſäulen zugleich ein Gebälke oberhalb des Bogens hervor und ſo verbindet ſich der Architrav- und Säulenbau als reine, nicht fungirende Blend-Architektur mit dem Gewölbebau; die wirkliche Form bleibt noch, die Kunſtform iſt bloßer Schein, man „ſchämt ſich" der erſteren (Hübſch a. a. O. S. 48). Das Organiſche, das ſich entwickeln ſoll, wird allerdings eine Verbindung von Säule und Pfeiler ſein, aber keine äußerliche, todte, ſondern eine innige, bewegte, lebendige. Die unorganiſche Vermiſchung von zwei grundverſchiedenen Stylen tritt nun aber auch im Großen auf, indem Tempel, die mit einem Tonnengewölbe überdeckt ſind, horizontal abgeglichen und mit einer Säulenhalle ganz im griechiſchen Style umgeben werden, indem ferner vor die Rotunde ein Säulen-Porticus mit Gebälk und Giebel tritt.

3. Die ungemeine Fruchtbarkeit und Großartigkeit der Römer in nicht religiöſen Bauten iſt ſchon in der Aufführung der Zweige §. 575. 576 mehrfach angedeutet. Wir weiſen noch einmal beſonders auf die Waſſerleitungen, Brücken, Befeſtigungen, Lager, Triumphbögen, Grabdenkmale, Amphitheater (Coloſſeum) hin. Unter den öffentlichen Bauten für beſtimmte politiſche Thätigkeiten iſt von beſonderer Wichtigkeit die Baſilika, die wir ſofort in neuem Zuſammenhang aufzunehmen haben. Durch das Kaiſerthum tritt als umfaſſender Prachtbau der Palaſt wieder in ſeine Bedeutung. Die Privatwohnungen werden reicher, die Nothwendigkeit treibt zugleich in die Höhe: der mehrſtöckige Bau, der für die moderne Zeit ſich wieder feſtſetzen mußte, wird eingeführt. Auch in der ungemeinen Solidität ihres Baues, in der Tüchtigkeit und Nettigkeit der Fügung zeigt ſich der praktiſche Charakter der Römer.

β. Die Baukunſt des Mittelalters.

1. Vorſtufe.

§. 587.

Die romantiſche Phantaſie des Mittelalters (§. 447 — 458) ergreift in ihrem noch an das objective Ideal des Alterthums anknüpfenden Beginne (vergl. §. 460) zunächſt, namentlich im weſtrömiſchen Reiche, für den chriſtlichen Gottesdienſt den einzigen Innenbau, den die claſſiſche Baukunſt darbot, die Baſilika: einen Langbau mit innerer Säulenſtellung, der zugleich durch die Erhöhung und beſondere Deckung der Mittelhalle ein Streben zu gegliederter Höherichtung andeutet. In dieſe zu Grund gelegte Form wird durch das Verhältniß der Säulenhalle zur Apſis und die Art der innern Verzierung die perſpectiviſche Wirkung, durch den Zutritt des Querſchiffs die reichere Symmetrie eingeführt. Die runde Linie verbindet ſich nur erſt in untergeordneter Weiſe mit der geraden. Der angefügte Vorhof wird wieder aufgegeben und weicht der bloßen Vorhalle, welche zunächſt allein die Einſeitigkeit eines bloßen Innenbaus ergänzt.

Die dem Geiſt aufgegangene innere Unendlichkeit fordert für den Gott, der nun in dem engeren Sinn offenbar iſt, daß er als inneres

Leben dem Bewußtſein inwohnt, einen Tempel, in welchem die Gemeinde ſich verſammelt, in deren Andacht eben der Gott gegenwärtig iſt. Wie nun die Kunſt-Anfänge dieſer Phantaſie überall an die Formen der antiken Kunſt anknüpfen, ſo auch hier. Daß das eigene Bedürfniß des neuen Gottesdienſtes die Form, von welcher nun zu ſprechen iſt, auch ohne Vorbild erzeugen konnte (vergl. Zeſtermann d. antiken und die chriſtl. Baſiliken), unterliegt keinem Zweifel, aber wenn einmal in der heidniſch-römiſchen Baſilika die Grundform für die chriſtliche ſo klar vorliegt, iſt auch kein Grund da, die Annahme eines wirklichen Ausgangs dieſer von jener zu verwerfen. Die antike Baſilika war von dem Bedürfniß erzeugt, einen bedeckten Raum für Handel, Börſe, Luſtwandeln und ſpäter zugleich für Rechtspflege zu beſitzen. Wir kennen die vielen Hallen, Stoen, Porticus der Alten (§. 575). Perſien hatte ſäulengetragene Säle in ſeinen Königspaläſten, der ägyptiſche Tempel ſein vielſäuliges Vorhaus. Dieſe Form eines gegliederten Innenbaus war vom Occidente vergeſſen; jenes Bedürfniß ſollte ſie in beſtimmterer Geſtalt neu erzeugen und ſo führte es denn auf den Gedanken, vier Hallen, zu einem länglichen Viereck zuſammengeſchloſſen, oben zu decken. Man hatte nun einen doppelten innern Raum: den breiteren in der Mitte der an den vier Seiten ganz umlaufenden Säulenreihe und den Umgang um dieſelbe, der ſich namentlich zu Buden, Läden, überhaupt Handelsgeſchäften darbot. Dieſer hatte gewöhnlich zwei Stockwerke, das obere namentlich für Solche, die luſtwandeln oder den Gerichtsverhandlungen im Mittelraume zuhören wollten. Ein rings abfallendes Dach deckte dieſen Umgang. Nun aber konnte nicht daſſelbe Dach den Mittelraum decken, denn dieſem verſchafften die Fenſter, welche den umlaufenden Porticus erhellten, nicht hinreichendes Licht. Daher mußte derſelbe mit einer neuen, Licht einlaſſenden Erhöhung, die nun ihr eigenes Dach erhielt, über dieſes Dach aufſteigen. Nimmt man mit Zeſtermann an, daß es gar keine gewölbten Baſiliken gab, was aber unwahrſcheinlich iſt, ſo bleiben nur die zwei Formen übrig: entweder erhob ſich über dem Gebälke der erſten Säulenreihe, die den Mittelraum und die umlaufende Halle trennte, eine zweite für das zweite Stockwerk dieſer Halle, die das Dach dieſes Seitenraums trug, und zugleich eine dritte Stellung von Säulen, Pilaſtern oder nur eine Mauer als Umfaſſung des erhöhten Mittelſchiffs, worüber dann das Dach deſſelben ſich legte; oder aber es ſtiegen ſehr hohe Säulen von unten bis unter dieſes letztere Dach, an welche ſich als Träger für das untere Stockwerk und das Dach der Seitenhalle niedrigere Pilaſter anlegten. Das Licht für den Mittelraum fiel bei der zweiten Form durch die Zwiſchenweiten dieſer hohen Säulen, bei der erſten durch die Zwiſchenweiten jener dritten Säulen- oder Pilaſter-Reihe oder, wenn es eine Mauer war, durch Fenſter. Wir haben alſo außer der neuen Form eines Innenbaus auch ein Streben in die Höhe und zwar in der gegliederten Weiſe eines Aufſteigens in zwei Abſätzen von verſchiedener Breite, deren jeder ſeine eigene Bedachung hat. In der chriſtlichen Baſilika nun ſehen wir dieſen Bau auf folgenden Puncten weiter entwickelt. Die Säulen, in zwei oder vier Reihen ein breiteres Mittelſchiff von zwei oder vier Seitenſchiffen abgrenzend, laufen nicht mehr im Viereck um, ſondern gehen der Länge nach ganz durch und führen den Blick nach dem Altar hin, der am Ende des Mittelſchiffs (Hauptſchiffs) ſteht. Nun iſt die Frage, ob ſchon der römiſchen Baſilika für den Sitz des Richters an ihrem Ende eine halbkreisrunde Niſche, die Apſis, concha, tribunal (im chriſtlichen Sprachgebrauch: Tribuna) angebaut war; dieſer Theil erhält jedenfalls in der chriſtlichen Baſilika als Sitz für die Kleriker, vor welchem der Altar ſteht, eine ſo beſtimmte neue Bedeutung, daß wir uns bei der Erörterung jener Frage hier nicht aufzuhalten haben; denn dahin, nach dieſem geheiligten Raume (Sanctuarium), wo der Altar ſteht und hinter ihm im Halbkreiſe die Verwalter des göttlichen Geheimniſſes ſitzen, iſt jetzt perſpectiviſch der Blick gelenkt: das Schiff erſcheint als „die geöffnete Bahn zum Tiſche des Herrn“ (Schnaaſe a. a. O. B. III, S. 144); es iſt dieß bereits ein Empfindungszug, der, dem Alterthum fremd, nun in die Baukunſt eintritt und ihr einen maleriſchen Charakter gibt (vergl. §. 458). Eine ſpäter aufgegebene Anordnung, das Hereinrücken des Raums für die Kleriker in das Hauptſchiff durch das mit Schranken umſchloſſene Presbyterium, faſſen wir hier nicht näher in's Auge; in der ausgebildeten Form gehört das ganze Schiff der Gemeinde. Das größere Raumbedürfniß war es zunächſt, was dem oblongen Raume das Querſchiff anfügte, das nun mit zwei Armen über das Langſchiff hervorzutreten begann und zwar nicht, wie man meint, die Form des lateiniſchen Kreuzes mit Abſicht nachbildete, wohl aber jene reichere Form der Symmetrie (§. 570) einführte, worin die Längsrichtung in eine Bewegung nach zwei Seiten ſich veräſtet. Die durchlaufende Mauer des Querſchiffs, in deſſen Mitte nun der Altar ſtand und das wie ein eigenes Haus für ihn erſchien, mußte ſich nach dem Langhaus hin öffnen und nach dem Mittelſchiff deſſelben geſchah dieß durch einen hohen Bogen, dem ſogenannten Triumphbogen. Die Säulen der Schiffe trugen die höhere Mauer des Mittelſchiffs anfangs als geradlinig (architraviſch) übergelegte Laſt, dann aber mittelſt Arkadenbögen. In dieſen, ſowie im Triumphbogen, in der Tribune und den Fenſtern haben wir vorerſt den einzigen Eintritt der runden Linie als Halbkreis, denn die Deckung war urſprünglich flach und caſettirt, nachher ſprach ein offener Dachſtuhl den primitiven Charakter dieſes urchriſtlichen Tempels aus. Jene Arkadenbögen aber verſtärkten durch ihre Bewegung von Säule zu Säule den hinleitenden, einladenden perſpectiviſchen Eindruck. Dazu trat der Schmuck. Dieſes Ganze nämlich mit ſeinen antiken Säulen, plaſtiſch unverzierten Flächen, in Beziehung auf die Kunſtform (im engeren Sinn) außer den Reminiſcenzen und wirklichen Bruchſtücken, die es vom claſſiſchen Bau herübernimmt, einfach bis zum Rohen, umgibt ſich doch mit maleriſcher Zierde: buntem Marmor, Moſaikfußböden und Moſaikbildern, Goldgrund. Die Gegenſtände der Bilder nun vollenden den perſpectiviſch hinleitenden Charakter, denn an der Mauerfläche über den Säulen liebt man Scenen, welche die Kämpfe der erſten Kirche und ihre Vorbereitung im Alten Teſtament darſtellen, am Triumphbogen die myſtiſchen Allegorien des Evangeliums, der durch Gottes Wort erquickten Seele, Chriſtus als Lamm u. dgl., während die Altarniſche die wirkliche menſchliche Geſtalt des Erlöſers in rieſigen Verhältniſſen darſtellt: alſo ein Weg vom Kampfe zur Herrlichkeit, von der Geſchichte durch das Sinnbild zum leibhaftigen Ideal. — Was die Gliederung der Höherichtung betrifft, ſo iſt ein Fortſchritt über die römiſche Baſilika im Aeußern dann erwieſen, wenn dieſe zwei Walmendächer hatte, denn das Giebeldach der chriſtlichen iſt Façade-bildend und überhaupt eine belebtere Organiſation. Im Uebrigen verkündet dieſer Innenbau ſeine Bedeutung nach außen architektoniſch nur durch die Vorhalle am Eingang, zu welcher der frühere ſäulenumſtellte Vorhof (Atrium) mit dem Brunnen (cantharus) einſchmolz, nachdem die Aufgabe verſchwunden war, eine Menge von Katechumenen, Büßenden, Profanen vom Heiligthum abzuſondern. Dieſer Vorhof, der ſelbſt wieder eine Vorhalle hatte, war wirklich etwas Aegyptiſirendes. — Noch iſt die Anlage von Krypten unter der Tribune zu erwähnen als merkwürdiger Beitrag zur Erweiſung jenes mehrbeſprochenen Zuſammenhangs zwiſchen Grab und Tempel, denn ſie ſind Stätten für die Gebeine der Heiligen und aus den Katakomben hervorgegangen. Hier war Wölbung nöthig, hier pflanzt ſich als unterirdiſcher Keim das Kreuzgewölbe fort, um ſeiner Zeit am Tageslichte ſeine neue Entwicklung zu feiern.

§. 588.

1. Von der andern Seite ſtrebt der jetzt im byzantiniſchen Reich herr-
ſchende runde Kuppelbau, der zugleich eine ſtärkere Höherichtung ausſpricht,
in verſchiedenen Formen nach Tilgung ſeiner Einſeitigkeit durch reichere Glie-
derung, Verbindung mit dem Viereck und mit der Längerichtung, wobei
er mit der Kuppel das Tonnen- und Kreuzgewölbe vereinigt; aber ſeine cen-
trale Natur geräth dabei in Widerſpruch mit dem neuen Einheitspuncte des
chriſtlichen Gottesdienſtes, welcher das Perſpectiviſche (§. 587) bedingt. Dieſen
2. Styl nehmen die Muhamedaner (vergl. §. 461) auf und bilden ihn zu

einem einſeitigen Innenbau aus, in welchem die unentſchiedene Grundform von einer phantaſievollen Ornamentik zelt- und teppichartig überkleidet wird, welche ſelbſt das ſtructiv Dienende in ein Decoratives verwandelt und die Flächen mit jenem Arabeskenſpiele ſchmückt, in deſſen bunten Verſchlingungen ein dem Kryſtalle verwandtes Geſetz der Wiederkehr gegen einen Mittelpunct herrſcht, das in der Folge bedeutenden Einfluß auf die Kunſt des Abendlands gewinnt.

1. Jener reine Rundbau, namentlich im Pantheon dargeſtellt (§. 586), einſeitig und daher in der reifen Kunſt ſehr vereinzelt (vergl. §. 565), enthält doch einen Keim, den die romantiſche Phantaſie ergreifen und ausbilden wird: das Runde ſtellt, wie wir geſehen, in tieferer Vermittlung mit dem Geraden und Eckigen eine ſubjective Bewegung dar, welche der Innerlichkeit dieſes ſubjectiv beſtimmten Bewußtſeins zuſagen muß. Haben wir dagegen dem Rundbau mit Kuppel, dem dieſe Vermittlung abgeht, nur die Symbolik übergreifender Herrſchermacht zuerkannt, ſo mußte dieſe Form dem orientaliſch geſtimmten byzantiniſchen Geiſte einförmiger deſpotiſcher Einheit beſonders zuſagen, während dieſer Geiſt doch als ein chriſtlicher die erſten Schritte zu jener tieferen Vermittlung zu vollziehen getrieben ſein wird. Der Rund- und Kuppelbau tritt auch im weſtrömiſchen Reiche, in rein orientaliſchem Lande (Jeruſalem) zunächſt theils als Taufkapelle, theils aber und namentlich als Grabkapelle, Grabkirche auf; nun aber wird er im byzantiniſchen Reiche zum Gotteshaus und ſucht in verſchiedenen Formen herum, jene tiefere Geſtaltung zu finden. Er gliedert ſich polygoniſch, legt Säulengetragene, in doppelten Stockwerken ſich erhebende, mit Halbkuppeln überwölbte Niſchen zwiſchen die ſtarken Pfeiler, welche die Kuppel tragen, überwölbt den zweiſtockigen Umgang um dieſen Mittelraum mit Tonnengewölbe; ſo S. Vitale in Ravenna, die Münſterkirche in Aachen als Hauptform der karolingiſchen Uebertragung dieſes Styls neben der Baſilika (z. B. Abteikirche in St. Gallen) in das nördliche Abendland, die jedoch Abweichungen hat: achteckige Kuppel, keine Niſchen, u. ſ. w. Hat ſo der Rundbau durch das Polygon ſich bereits mit dem Eckigen vermählt, ſo wölbt er nun auch gewöhnlich die Kuppel über ein Quadrat und als wichtiges weiteres Moment tritt ein, daß er ſich neben immer reicherer Gliederung von Niſchen und Galerien (dieſe für den von den Männern getrennten weiblichen Theil der Gemeinde: eine Trennung, welche in der Baſilika durch die Schiffe bewerkſtelligt wird), die er zwiſchen ſeine Pfeiler ſtellt, in die Länge ſtreckt, indem er an zwei Seiten ſeiner Kuppeln große Halbkuppeln anlegt, welche mit dieſer zuſammengefaßt eine elliptiſche Form darſtellen und eine Neigung im Keim anzeigen, ein Oblongum zu überwölben. Allein dieß iſt blos entfernte Andeutung; die wahre Form wäre ein Netz von Kreuzgewölben, über ein

Oblongum geſpannt; daß in dem Bau, von dem hier die Rede iſt, der Sophien-Kirche in Conſtantinopel, an die zwei andern Seiten ſich Räume legen, die mit Kreuzgewölben überdeckt ſind (wie in jener polygoniſchen Grundform der Umgang um das mittlere Rund mit einem Tonnengewölbe), beweist nur das Unbeſtimmte des taſtenden Suchens, denn dieſe Räume, die man entfernt mit Seitenſchiffen vergleichen kann, bilden kein Continuum und der Hauptraum hat dieſe tiefere Gliederung der Decke eben nicht. Die Kuppel und die Halbkuppeln (an die größeren wieder kleinere angelegt) treten hier im Aeußern hervor, während ſie in jenem Polygonbau noch überdacht ſind: dieß iſt wieder mehr Zugeſtändniß an den Außenbau, während übrigens Vorhof und Vorhalle den reichen Innenbau dort wie hier nach außen kundgeben; aber es tritt ein Aufgehäuftes, unklar Aufgeſchupptes in dieſen ſteigenden Anlagerungen vor das Auge, das eben auch einen dunkel ſuchenden, thürmenden Geiſt ausſpricht. Anderswo (auf den griechiſchen Inſeln) wird ein einfaches Oblongum kofferförmig mit einem Tonnengewölbe bedeckt; es tritt aber auch eine reichere Form auf: der Grundriß zeigt ein griechiſches Kreuz mit vier faſt oder ganz gleichen Armen, die Kuppel in der Mitte, die Arme mit Tonnengewölbe gedeckt, mit außen ſichtbarer oder (wie in Nazario e Celſo in Ravenna) bedachter Kuppel, oder es tritt außer der Hauptkuppel auf jeden der vier Arme eine kleine Kuppel (Apoſtelkirche in Conſtantinopel, häufig im ſpäteren byzantiniſchen Reiche, in Italien noch in der Marcus-Kirche beibehalten); ja der unbeſtimmte Drang, der doch die wahre Form in der Anwendung des Kreuzgewölbes nicht finden kann, überſetzt alle Nebenräume mit kleinen Kuppeln. Auch auf dem einfachen Quadrate bringt man mehrere Kuppeln an und bildet durch dieſe ein Kreuz, indem man vier kleinere um eine größere ſtellt. In Rußland bürgert ſich neben einer Form, wo vier Kuppeln auf den Ecken eines Quadrats ſtehen, die Grundform eines Kreuzes mit fünf Kuppeln ſtehend ein. — Alle dieſe verſchiedenen Bildungen nun ſind ihrer Anlage nach concentriſch. Aber der Altar ſtand nicht im Centrum (außer in der Apoſtelkirche in Conſtantinopel); er trat an die öſtliche Seite dem Eingang gegenüber in die Apſis, die auch dieſen Bauten nicht fehlte. Das war nun ein Widerſpruch, denn die Anlage des Ganzen weist auf den Mittelpunct des Kreiſes, der geiſtige Mittelpunct aber befindet ſich an einer der Seiten. Die Symbolik der weltlichen überſpannenden Macht in der Kuppel will ſich noch nicht hergeben zum Uebergang in eine Form, die ſich als jene „Bahn zum Tiſche des Herrn“ darſtellt; gleichſam ein Bild der Cäſareopapie. Reicher Schmuck von Moſaik, Goldgrund, Marmor, Malerei erhöht die Pracht dieſer Bauten, aber die architektoniſche Ornamentik iſt auch hier nicht weiter entwickelt, ſondern wiederholt nur die alten römiſch-griechiſchen Formen. Nur erſt ſchwach taucht ein neues decoratives Prinzip in der Raumöffnung auf: es kommen Gruppirungen von Fenſterbögen vor, zwei kleinere mit einer Trennungsſäule dazwiſchen und einem größeren darüber, oder drei, wovon der mittlere größer, und dazu ein übergewölbter noch größerer; dieß iſt ein Anfang einer innern Vermannigfaltigung der Symmetrie, der ſich übrigens auch in Baſiliken-Bauten des Abendlands findet. Am Kapitell werden die vegetabiliſchen Formen conventionell geometriſch ſtyliſirt und beginnt die weich anſchwellende Kelchform in die Würfelform überzugehen: Anfänge einer kryſtalliſchen Anſchauungsweiſe, die wir nun immer ſtärker werden eintreten ſehen.

2. Der muhamedaniſche Bau iſt einſeitiger Innenbau durch die Einſchließung ſeiner Säulenumſtellten Höfe mit der Moſchee in rohe Mauern und die Unſcheinbarkeit des Aeußern überhaupt. Allerdings tritt das Schwanken des Begriffs wieder ein wie im altorientaliſchen Bau: im Innern iſt die Gemeinde in ihrem Vorhof wieder außerhalb des Heiligthums; doch iſt ihr dieß nicht verſchloſſen wie in Aegypten. Im Uebrigen paßt auf die Baukunſt der Muhamedaner (die wir hier ſchon in der Vorſtufe aufführen müſſen) ganz, was in §. 461 geſagt iſt: „eine Phantaſie, die mit üppigem Spiel der Erfindung eine Fülle von Pracht ſtreng meſſend um einen geſtaltloſeren Mittelpunct verſammelt“. Zahl und Stellung der Hauptgebäude im Hof iſt unbeſtimmt, ihr Plan quadratiſch, polygoniſch, der Kreuzform genähert, baſilikenartig oblong; nur die Kuppel, einfach oder eine Gruppe von mehreren, ſteht feſt. Nun aber ergreift die orientaliſch wuchernde Phantaſie die ſtructiven Formen und hebt ſie in lauter Ornament, lauter Spiel auf; die Verzierung und das Glied ſpricht nicht die thätige Kraft des architektoniſchen Organs aus, ſondern verkleidet ſie. Die Kuppel nimmt (wie in Rußland durchgängig) die Zwiebelform (oft mehr birnen- und pinienapfelähnlich) an und erinnert ſo an das nomadiſche Zelt; die innern Wölbungen kryſtalliſiren ſich zu jenen honigzellenartigen Bildungen, die zugleich wie Tropfſteine überhängend dem Orientalen die Stimmung der kühlen Grotte gewähren, übrigens ſtructiv einen Uebergang vom Viereck des Baus in die Rundung vermitteln. Der Arkaden-, Thor- und Fenſterbogen geht vom halbkreisrunden in den (gedrückten) Spitzbogen (Aegypten und Sizilien), Kielbogen (Perſien und Indien), Hufeiſenbogen (Afrika, Spanien) über, ſchneidet ſeine verſchiedenen Formen wieder in einzelne Kreisſtücke aus, verdoppelt ſich zu übereinander aufſteigenden Bögen. Das Auftreten des Spitzbogens iſt, weil nur erſt im Aeußern als decoratives Moment, unweſentlich für die Entſtehung des Spitzbogenſtyls. Die meiſten dieſer Bogenformen nun ſind unpraktiſch, ſpielende Willkühr, aber bewegt, reizvoll. Die Säule wird zeltſtangenartig dünn, ſie verliert den Ausdruck der Stütze, ſie ſpielt ebenfalls mit ihrer Aufgabe.

Wie ein bunter, reicher Zelt-Teppich überzieht nun der maleriſche Ornamentenſchmuck ſtrahlend von Gold, Silber und Farbenpracht dieſes Ganze. Die Zeichnungen dieſes Schmucks ſind Geſchlinge von ſtab-, band-, blumenartigen Formen, an ſich kraus, aber von einem Geſetze gebunden, das wie ein Magnet die ausgewichenen Ranken, Bänder, Linien, Stäbe zur Wiederkehr nöthigt; das Auge verliert und ſucht und findet den Faden, der ſich in unendlichen ſcharfſinnigen Verſchiebungen und Verwicklungen wie ein Räthſel verbirgt und wieder hervortritt (vergl. insbeſondere den trefflichen Abſchnitt bei Schnaaſe a. a. O. B. III, S. 426 ff.). Das Verbot der Nachbildung der menſchlichen und thieriſchen Geſtalt hat dieſe Phantaſie genöthigt, ihre Fülle in dieſes Gebiet zu ergießen, das vom arabiſchen Volke auch den Namen Arabeske bekommen hat. Es findet in dieſen Formen zwar keine regelmäßige Symmetrie ſtatt wie im Kryſtall; aber nirgends iſt eine Naturform (Pflanze) in dem annähernden Grade der Natur nachgebildet, wie im claſſiſchen Ornament, es herrſcht mitten im Spiel eine geometriſche Styliſirung, die Brechung aller Winkel erinnert an die Entkantung im Kryſtall und ein achſenbildender Mittelpunct tritt zwar meiſt nicht förmlich hervor, wirkt aber in der Weiſe verborgener Anziehung in jenem Geſetze der Wiederkehr. Es iſt ein Gerinnen des einfach Flüſſigen und natürlich Fortlaufenden in der claſſiſchen Architektur, ein Anſchießungs-, ein geometriſches Umſtellungs- und Zuſammenſtellungs-Prinzip, das wir in ſtrengerer Weiſe im europäiſch mittelalterlichen Bauſtyl werden auftreten ſehen, nicht ohne Einfluß des Mauriſchen in den Kreuzzügen, aber zugleich aus tieferem innern Grunde. Doch überhaupt und allgemeiner theilt ſich auch das Streben der Durchbrechung, Verwandlung des Conſtructiven in ein Decoratives dem Abendlande mit, nur daß es hier als Moment in einem Höheren aufgeht. Endlich erwähnen wir noch das Wiederauftauchen des Höheſtrebens im ſchlanken Thurmbau des Minarets.

§. 589.

Die erſte weſentliche Fortbildung dieſer Elemente geſchieht im romaniſchen Style. Derſelbe nimmt den abendländiſchen Langbau der Baſilika auf, verſtärkt aber ſeine Höhe und vermittelt ihn mit dem morgenländiſchen Hochbau zunächſt in unvollkommener Weiſe durch die über die Vierung zwiſchen dem verlängerten Chor, dem nun ſtehend gewordenen Querſchiff und dem Langſchiff übergewölbte Kuppel. Ungleich tiefer aber verſöhnt er jenen Gegenſatz, hiemit auch den Gegenſatz der runden und geraden Linie, der Länge und Breite in der nunmehr durchgeführten Gliederung der Decke zum halbkreisförmigen, zwiſchen Gurtbögen in einem Netze von Quadraten geſpannten Kreuzgewölbe. Dieſe Verſöhnung wird durch die Wechſelaufhebung der Schwere, durch den Uebergriff der Gliederung zwiſchen Gewölbe und Stütze zugleich zu einer neuen,

tieferen, das nun aufgegangene ſubjective Leben darſtellenden Verſöhnung des Gegenſatzes von Kraft und Laſt.

Wir halten an dieſem Style des eilſten, zwölften und angehenden dreizehnten Jahrhunderts, auf deſſen neuere Benennung „romaniſch“, Verbreitung und verſchiedene Formen in der Normandie, in Italien, Sizilien (normanniſch-arabiſcher Styl), Deutſchland (Köln, Mainz, Worms, Speyer u. and. wichtige Denkmale), England einzugehen Sache der Kunſtgeſchichte, nicht der Aeſthetik iſt, zunächſt feſt, daß ſeine Grundlage die abendländiſch altchriſtliche Form, die Baſilika iſt, alſo Langbau und darin das Hauptmoment des Antiken erhalten. Im Grundriſſe tritt zu der nun feſt und allgemein gewordenen Anordnung eines über das Langſchiff zu beiden Seiten hervorragenden Querſchiffs die Verlängerung des Chors, richtiger die Verlängerung, wodurch die halbkreisrunde Tribune zuſammen mit dem weiteren Quadrate, das ihr vorgeſchoben iſt, zum Chore wird, der nun dem Cultus der Geiſtlichkeit vollen Raum gibt und jede Hereinziehung dieſes Theils in das Schiff erſpart. Spezielle Formen, wie die Anlegung weiterer Chorniſchen-artiger Kapellen an den Chor, die Abrundung der Querſchiff-Enden, übergehen wir. Die Geſtalt des lateiniſchen Kreuzes ſteht nun feſt: zwei durcheinandergeſchobene Langhäuſer, ein gedoppelter griechiſcher Tempel mit eingeſchluckter Säulenhalle in zwei verſchiedenen Richtungen. Nun aber tritt als ein weiteres Moment der in der Entwicklung begriffenen reichen Concretion von Gegenſätzen die verſtärkte Höhe-Richtung hervor. Die innere Erhöhung des Chors um mehrere Stufen gehört noch nicht dieſer Richtung in ihrer Allgemeinheit an, denn ſie verſtärkt nur nach innen die perſpectiviſche Wirkung der Herrſchaft des geiſtigen Centrums und iſt ſtructiv durch die im romaniſchen Styl feſtſtehende Anordnung der Krypta unter dem Chore bedingt. Es ſteigt aber das allgemeine Höhenverhältniß der Baſilika um ein Bedeutendes, der Schwung nach oben, ein natürlicher Ausdruck der wachſenden tranſcendenten Stimmung, treibt das Mittelſchiff um mehr, als das Doppelte ſeiner lichten Weite, empor. Das Höheſtreben tritt aber auch in der beſonderen Form der übergewölbten (polygoniſch getheilten) Rundung der Kuppel über der Vierung des lateiniſchen Kreuzes auf. Dieß iſt nun Combination des morgenländiſchen, byzantiniſchen Rundbaus und des abendländiſchen Langbaus der Baſilika. Der byzantiniſche Styl hat aber (§. 588) ſelbſt ſchon das übergewölbte Runde mit dem Geraden und Langgeſtreckten, nur nicht mit ſo entſchiedenem Langbau combinirt; der Widerſpruch des räumlichen und geiſtigen Centrums, der dadurch eintrat, iſt nun auch im romaniſchen Style, und zwar ausgeſprochener, vollſtändiger vorhanden: die Kuppel iſt eine zu bedeutende Bildung, um mit dem von ihr überwölbten Raum als ein vorübergehender Sammelpunct zu gelten, in welchem der Eintretende aus der Längebewegung des Lang Schiffs und der Seitenbewegung des Quer-Schiffs ſich nur faſſen und vorbereiten ſollte auf den Hintritt zu dem im Choreingang ſtehenden geiſtigen Centrum des Altars. Die wahre, tiefe Vermittlung des Hohen und Langen, Runden und Geraden liegt vielmehr in dem nunmehr zur Durchführung durch das Ganze des Raums gelangenden Kreuzgewölbe. Wir haben dieſes ſchon bei den Römern gefunden, aber vereinzelt, ohne Conſequenz und nicht völlig entwickelt; nun wird es Syſtem und iſt daher jetzt erſt in ſeiner ganzen Bedeutung als die freieſte Gliederung der Decke zu betrachten. Das Tonnengewölbe lagert als ungegliedert fortlaufender Halbkreisbogen der Länge nach auf den Mauern, die es der Quere nach überſpannt. Die Mauern bedürfen einer bedeutenden Stärke, um ſowohl dem ſenkrechten Druck, als dem Seitenſchube des Gewölbes zu widerſtehen. Das Kreuzgewölbe dagegen beſteht aus zwei durcheinandergeſchobenen Tonnengewölben, die, indem ſie ſich durchſchneiden, vier Dreieckfelder bilden. In den Diagonalen, worin ſie ſich durchſchneiden, nehmen dieſe zwei Gewölbe ihren Schub gegenſeitig auf und werfen ihn auf die vier Ecken des Quadrats, über welches ſie geſpannt ſind. Die Trag- und Widerſtandskraft muß ſich alſo an dieſen vier Ecken concentriren und fordert zu dieſem Zweck an dieſen Stellen ſtarke Stützen. Die Wand zwiſchen dieſen Stützen trägt nicht mehr, aller Druck iſt dieſen zugeleitet; ſie kann daher geöffnet werden, indem man von Stütze zu Stütze einen Bogen ſprengt, welcher aus einem ſtarken Gurte von Steinen geſpannt iſt, auf dem die Curve der Kreuzgewölbe-Anſätze ruht: Gurtbögen. Dieſer freien Oeffnung bedarf ja ein Raum, der eine innere Säulenhalle darſtellt und nur an ſeiner Umfaſſungs-Mauer und dem erhöhten Mittelſchiff von dem Punct an, wo es über die Seitenſchiffe emporragt, geſchloſſen iſt. In der geradlinig gedeckten Baſilika ſahen wir Arkadenbögen, von Säule zu Säule geſpannt, der Länge nach fortlaufen und das Mittelſchiff von den zwei Seitenſchiffen, oder dieſe ſelbſt wieder (wenn die Kirche fünfſchiffig war) je in zwei Schiffe abgrenzen. Dieſe Stützen (zunächſt Säulen, es iſt von ihrer Veränderung noch ausdrücklich zu ſprechen) ſtellt man nun in weiteren Abſtänden und ſtreckt die Bögen nicht mehr nur der Länge nach, ſondern auch der Breite nach, ſo daß ſie mit ihren Gurten ein Netz von Quadraten einrahmen, deren jedes mit einem Kreuzgewölbe überſpannt iſt. Die Gurtbögen, die der Länge nach hinlaufen, heißen Länge- oder Deckgurten, die, welche der Quere nach laufen, Stirn- oder Quergurten. An den Umfaſſungs-Mauern und an der Mauer des höheren Mittelſchiffs bleibt die Verſchlußwand; die hier an ſie anliegenden, nicht frei geöffneten Bögen heißen Schildbögen. Da der ganze Querſchub auf dieſe Mauern hinausgeleitet wird, jedoch nur auf die Puncte derſelben, welche den frei ſtehenden Stützen im Innern entſprechen, ſo wäre nur nöthig, ſie an dieſen Puncten zu verſtärken, im Uebrigen als leichte Verſchlüſſe zu behandeln. Die Verſtärkung iſt aber um ſo nothwendiger, da hier kein weiteres Gewölbe anſchließt, das durch Gegendruck den Schub von der andern Seite neutraliſiren könnte. Wie die romaniſche Baukunſt dieſen Theil behandelt, davon nachher. Nun ſind große Räume auf eine Weiſe gedeckt, in welcher das gebundene Verhältniß des Architrav-Baus in ein unendlich freieres aufgehoben iſt; ſie ſind im Innern nach allen Seiten offen und die Bewegung der Länge und der Breite nach iſt gegenſeitig vollkommen ineinandergeſchmolzen: die Durchwölbung geht, in allen Gewölbe-Quadraten ſich ſchneidend, nach beiden Seiten und die größeren Zwiſchenſtandsweiten der Stützen erleichtern ebenſo die Breite-Bewegung, die ſich mit der Längsbewegung kreuzt. Dieſe Einheit von Gegenſätzen ſtellt ſich in den Diagonalen dar, welche die Durchſchneidungslinien der vier Dreieckfelder jedes Gewölbes darſtellen: es herrſcht ein Diagonalenſyſtem, das die Gegenſätze der Länge und Breite über's Kreuz von Stütze zu Stütze laufend verſöhnt. Was die byzantiniſche und mauriſche Baukunſt mit ihren vielen Kuppeln auf Einem Bau dunkel ſuchte, iſt jetzt gefunden, der rohe Neubeginn deſſen, was ſchon die Römer begonnen, zur Gliederung erhoben. Die Gliederung wird aber nun noch in einem tieferen Sinne vollbracht durch eine neue Geſtaltung der Stütze im Verhältniß zu dem von ihr getragenen und gehaltenen Gewölbe. Sie könnte zwar noch Säule ſein und iſt es auch noch mancher Orten, aber in gedrückter, ſtämmiger Form, da eine neue, doppelte Leiſtung der Stütze aufgelegt iſt. Allein offenbar fordert die vereinigte Wucht des Drucks und Schubs eine andere Form, einen Zuwachs an Maſſe, der dem Begriffe des Widerlagers entſpricht; dieß iſt der Pfeiler. Dieſer ſoll jedoch ebenfalls kein rohes Mauerſtück bleiben und nun beginnt jene Gliederung, in welcher ſich verwirklicht, was zu §. 564, 2. als Aufgabe hingeſtellt iſt: die runde Linie ſtellt zunächſt eine lebendigere, organiſche Bewegtheit, einen Anklang an ſubjectives Leben dar; wo ſie ſich aber über die gerade ohne tiefere Vermittlung überbreitet, erinnert ſie weniger an ſubjective Tiefe, als an ein Uebergreifen der Macht; dagegen wo ſie ſich mit jener ſo verbindet, daß beide flüſſig ineinander übergreifen, da gemahnt ſie an den Geiſt, der die objective Welt durchdringt, in ſich aufnimmt und auflöſt. So ſetzt denn der Pfeiler, nachdem er in der Weiſe einer neuen, gruppenbildenden Symmetrie mit dazwiſchentretenden Säulenſtellungen gewechſelt, nach und nach an ſeinen Körper nicht nur pilaſterartige Vorlagen, ſondern zuerſt ſchwächere, dann vollere Halbſäulen an, welche die Gurtbögen tragen, und an den Laibungen dieſer treten neben eckigen Profilirungen, die der pilaſterartigen Vorlage entſprechen, ſtarke Rundſtäbe hervor, welche als Fortſetzung dieſer Halbſäulen erſcheinen oder umgekehrt als eine Ausquellung durch den Druck am Gurtbogen, welche in den Pfeiler hinabläuft, an ihm fortgeſetzt den in ihn hinuntergeleiteten Druck und Schub darſtellt. Dieß Hinauf und Herab, Hinüber und Herüber zwiſchen Gewölbe und Träger iſt denn ein ſchlagendes Bild des ſubjectiv neu bewegten Lebens. Wo noch die Säule ſich behauptet oder wo ſie ſpäter wieder auftritt, ſtellen weniger vollkommen ſeltſam gebildete Conſolen-Anſätze an ihrem Schafte dieß Wechſelverhältniß dar. Aber nicht genug; die eigentliche Linie des Drucks und Schubs, der ſich auf die Pfeiler hinüberwirft, liegt ja in den Diagonalen des Kreuzgewölbes; mit der Zeit treten auch an dieſer Stelle Gurten hervor, eckige, dann in Rundſtäbe ausquellende Rippen, Kreuz-Gurten oder Diagonal-Gurten genannt, welche zunächſt ein neues Befreiungs-Moment in die Laſt des Gewölbes einführen, indem die vier Felder zwiſchen ihnen und den Stirn- und Deckgurten, da alle Kraft in dieſem Gerippe concentrirt iſt, nun aus Backſteinen ganz dünn als bloße Verſchlüſſe, als Kappen ausgeführt werden können. Dieſe Kreuzgurten ſetzen ſich nun ebenfalls in den Pfeiler als weiterer eckiger und zum Rundſtab ausgebildeter Anſatz fort oder erſcheinen umgekehrt als Fortwachſen dieſes in ihm gegebenen Anſatzes und nun iſt jene Entlaſtung, jene gegliederte Wechſeldurchdringung, jene tiefſte Vermittlung von Kraft und Laſt vollendet. Es bleibt nur noch übrig, nach den Stellen zu ſehen, wo ſtatt des frei öffnenden Pfeilers die verſchließende Mauer die Gewölbe-Quadrate begrenzt. An der Mauer der Seitenſchiffe ſteigen Halbſäulen ſtatt der Pfeiler als Gurtenträger hinauf; eine weitere Gliederung tritt hier noch nicht ein, um die Mauer eines Theils ihrer nothwendigen Stärke zu entheben. Am höheren Mittelſchiff aber muß, um bis zu dem Gewölb-Anſatz hinaufzureichen, eine der Halbſäulen von dem Pfeiler über deſſen Kapitell hinaufſchießen, an der Wand hinauflaufen, bis wo ſie dem Gewölbe ſein Auflager geben kann: eine neue, kühne Durchſchneidung der Horizontalgliederung, welche nur dann als eine Entſtellung der Säulenform betrachtet werden kann, wenn man eben annimmt, es ſolle eine eigentliche Säule ſein, während es vielmehr eine neue Form iſt, ein ſchlanker Stamm, der wie der Pinienſtamm zur kuppelartigen Ueberwölbung hinaufwächst.

§. 590.

Das Höheſtreben nimmt ferner, jedoch nunmehr als organiſchen Schluß ſeiner Durchdringung eines Ganzen, den aſſyriſchen Hochbau als Thurm wieder

auf. Mit der Kreisbewegung verbindet es ſich in den Anfängen der Gliederung der Wandflächen im Innern und Aeußern durch ſenkrechte Wandſtreifen und rundbogige Verzierungen. Das neue Syſtem einer reicheren, gruppirenden Symmetrie belebt dieſe Einzelgliederungen wie das Ganze. Zugleich hebt ſich die Einſeitigkeit des Innenbaus wie ſchon durch den Thurm, ſo durch reiche Portale, durch deren Einſchrägung und andere Durchbrechungen der Maſſe nach außen auf. Die Ornamentik im Einzelnen geht troß der beziehungsweiſe ſtrengen Einfachheit des Ganzen in ein Formenſpiel über, welches einen noch nicht organiſch gezügelten Ueberſchuß von Bildungstrieb kund gibt und in ſeiner Willkühr wie in ſeiner Regelmäßigkeit auf mauriſchen Einfluß hinweist.

Durch die Einführung des Thurms tritt in der Baukunſt des Mittelalters ein orientaliſcher Zug hervor, den wir beſtimmter im gothiſchen Styl erkennen und in ſeinen innern Grund verfolgen werden: dieſelbe Kraft, welche den Kern des Hauptkörpers mehr und mehr in die Höhe treibt, ſchießt auch in dem widerſtandsloſen Hochbau, dem aſſyriſchen Thurm ähnlich, empor. Dabei kann natürlich von keinem geſchichtlichen Zuſammenhang die Rede ſein, es iſt vielmehr zunächſt die Glocke, die dieſen Theil des Baus bedingt, aber dieß äußere Motiv ſchließt den tieferen Grund eines dem Orient verwandten Höhedrangs nicht aus. Dieſer Drang iſt nun aber qualitativ verändert, er iſt nicht mehr Aufſchuß roher, ſondern Aufſchwung vergeiſtigter Kraft; der Thurm iſt nicht mehr iſolirt, ſondern Glied eines Ganzen, beſtimmteſter Ausdruck eines Höheſtrebens, das durch deſſen übrige Gliederung geht und, wie die Aloe aus ihrem geſtachelten Blätterbuſche, als ſeine letzte, beſondere Bildung dieſen ſchlanken Stengel in die Höhe treibt; der Thurm ſelbſt iſt ebendaher nicht eine gelenkloſe Aufhäufung von Würfeln, welche von unten an die pyramidale Linie beherrſcht, ſondern viereckig oder rund, durch Glieder und Ornament in Stockwerke getheilt, von Fenſtern durchbrochen ſteigt er gleichförmig auf und ſetzt nur oben die Pyramide als ſeinen Abſchluß, wie denn dieſe Form nur dazu beſtimmt iſt, auf. Eine innere Unklarheit zeigt ſich noch in der Häufung der Thürme bis zu vier oder fünf, deren zwei an die Vierung des Kreuzes geſtellt der Kuppel, über welcher häufig ſelbſt wieder ein Thurm ſich erhebt, noch mehr den Ausdruck eines Mittelpuncts geben, während doch der geiſtige Zielpunct im Chore liegt. — Der Thurm gehört dem Aeußern an; wir gehen von da zunächſt zu Formen fort, die ſowohl das Innere, als Aeußere beleben. Die Wandfläche, die noch in's Lange, Breite und Hohe neben den verhältnißmäßig kleinen Fenſtern ausgedehnte Herrſchaft hat, fängt an ſich zu gliedern, und zwar vorherrſchend *ſenkrecht*, durch ein Aufſchießen des Pilaſters, das ihm die weniger ſtark ausgeladene Form der Liſſene gibt, und dieſe geht, wie der Pfeiler in das Gewölbe, ſo in den, alle horizontalen Theilungen umlaufenden, Rundbogenfries über; alſo auch hier Einheit des Geraden und Runden. Im Innern ſind Emporen, Galerien feſtſtehende Form und durchbrechen ebenfalls im Rundbogenſyſtem die Maſſen; aber auch das Aeußere, vorzüglich die Chorniſche (wo ſie die Kreisſchwingung concentrirt noch einmal ausſprechen vergl. Schnaaſe a. a. O. B. IV, S. 196) umſäumen blinde oder wirkliche Arkaden. Jene gruppirende, reichere Symmetrie ſpricht ſich vornämlich in dieſen Arkaden durch die ſeitliche Umſtellung größerer Bogenöffnungen mit kleineren in den Fenſtergruppen mit Trennungs Säulchen dar. Wenn nun bereits dieſe Momente den Charakter der innern Gliederung nach außen ausſprechen, wenn der Thurm das Höheſtreben namentlich an der Façade der äußern Beſchauung vorführt, ſo wird dagegen durch das Portal mit ſeiner reichen Wechſelgruppirung von Pfeiler-Ecken und Säulen nicht nur die Schönheit des Innern überhaupt, ſondern beſtimmter der Charakter des Innenbaus durch die eingeſchrägte Form angekündigt (die auch den Fenſtern eigen iſt). Dieſe Form macht die Wirkung eines Hereinziehens; ſie ladet den Beſchauer ein, in die Räume einzutreten, in welche ſie jene äußere Säulenhalle des claſſiſchen Tempels eingeſchlürft und mit der Herrlichkeit des Gewölbes, die nun noch klarer, als die geradlinige griechiſche Decke, auf das Firmament hinweist, überſpannt hat. Wie im Innern der Pfeiler in die Bögen, ſo ſezt ſich hier Säule und Pfeiler-Ecke in die rundbogige Ueberſpannung dieſes Pracht-Thores als entſprechende Ausladung fort, kündigt alſo auch nach dieſer Seite den Charakter des Innern im Aeußern an wie die Liſſene mit dem Rundbogenfries. Die Füllung des Bogens und die Zwiſchenräume der abgeſtuften Säulen und Pfeiler-Ecken bieten zugleich dem plaſtiſchen Schmuck das Hauptfeld ſeiner Anlagerung, während im Innern die Wände noch immer der Malerei einen ausgedehnten Flächenraum gönnen. Ueber dieſem Portale prangt die Fenſter-Roſe (das Radfenſter), ein weiterer Schritt in der verſchönernden Maſſenbrechung. Sehen wir ſchließlich nach den Kunſtformen im engern Sinn, Gliedern und Ornament und was unbeſtimmt zwiſchen ihnen liegt, ſo iſt namentlich die Umgeſtaltung des Säulen-Capitells hervorzuheben; es nimmt die Würfelform an: eine in dieß oberſte Säulenglied hereingezogene Vorankündigung des Bogens mit ſeiner Laibung. Daneben treten korinthiſirende Capitelle, oft mit jener Grundform wieder verbunden, auf und ſezen ein reiches Formenſpiel an, von deſſen Charakter ſogleich mehr zu ſagen iſt. Die eigentlichen Glieder an Säulenfüßen und Geſimſen behalten im Allgemeinen noch die claſſiſchen Muſterformen; es iſt hier nur auf die unendlich erweiterte Herrſchaft des Rundſtabs aufmerkſam zu machen, die aus der obigen Schilderung des Wölbungs- und Pfeiler-Syſtems hervorgeht; bezeichnende Umwandlungen einzelner Hauptglieder (Abakus und Welle), die jetzt ſchon beginnen, ſind bei dem gothiſchen Styl aufzufaſſen. Was nun die eigentliche Ornamentik betrifft, ſo bricht hier am beſtimmteſten in Erfindung ſeltſamer Linienſpiele, krauſer Verſchlingungen, Zickzackformen u. ſ. w., noch mehr in den Thier- und Menſchen-Frazzen, die ſich an Capitelle, Geſimſe, Conſolen u. ſ. w. anſetzen, die phantaſtiſche Subjectivität des Mittelalters (§. 450) hervor; je mehr gegen Ende dieſes Styls (im Anfang des 13. Jahrhunderts), deſto ſtärker. Allein dieſe phantaſtiſche Subjectivität iſt einer eigenen Ordnung und Durchgliederung innerhalb ihres Charakters nicht unfähig; dieſe hat ſie noch nicht gefunden, dualiſtiſch bricht neben der durch alle jene Momente keineswegs aufgehobenen Breite, Maſſenhaftigkeit der Hauptkörper, die immer noch einen primitiven Eindruck urchriſtlicher Einfachheit macht, jene abentheuerliche Formenwelt hervor, abentheuerlich eben, weil ſie das Ganze nicht durchdringen kann: ein noch unvermittelter Ueberſchuß von Bildungstrieb. Nun iſt aber dieſe Formenwelt dennoch ſtreng geometriſch, conventionell behandelt; die einzelne Form iſt zwar, namentlich durch die Einmiſchung der Thier- und Menſchengeſtalt, phantaſtiſcher, als in der arabiſchen Ornamentik, doch herrſcht bei weniger krauſer Verſchlingung ſichtbarer ein bindender Mittelpunct, eine ausdrückliche und gemeſſene Symmetrie, die an ein kaleidoſkopiſches Anſchießen erinnert. Das nordiſche Weſen drückt ſich in ſtrengerer Bindung einer zum Wilden geneigten Sinnlichkeit gegenüber der vom Maaße liberal beherrſchten fließenden Sinnlichkeit des Claſſiſchen bereits beſtimmter aus. Wie weit dabei wirklicher arabiſcher Einfluß gegangen ſein mag, iſt nicht zu beſtimmen; verwandter eigener, nordiſcher Sinn kam jedenfalls der Nachbildung entgegen: verwandt, wenn man zuſammenhält, was über den Dualismus im orientaliſchen und germaniſchen Naturell in den zwei Abſchnitten des zweiten Theils geſagt iſt. Arabiſch und byzantiniſch-arabiſch erſcheint aber allerdings auch der noch vereinzelt in den Oeffnungen auftretende Spitzbogen, Kielbogen, der Bogen mit mehreren Kreisausſchnitten; in dieſen Kreisausſchnitten beginnt übrigens das Kreisſegment ſo groß zu werden, die Steinſpitze, welche zwei derſelben trennt, ſich ſo tief hereinzuſtrecken, daß man eine rein einheimiſche Form, das Kleeblatt, in der Entwicklung begriffen ſieht. Ueberhaupt jedoch erinnert die große Neigung zur Behandlung des Structiven als eines blos Decorativen, namentlich in den Arkaden, an das Arabiſche; die überdünne Zwergſäule, die in der Mitte häufig durch Knoten geſchürzten Bündel ſolcher decorativer Säulchen weiſen ebenfalls auf ſolche Einflüſſe. Dieſe Buntheit tritt aber in ihrer wuchernden Fülle, wie geſagt, erſt gegen Ende dieſes Styls auf in dem ſogenannten Uebergangsſtyl, der dem gothiſchen unmittelbar vorausgeht.

2. Mitte.

§. 591.

Der gothiſche Styl gibt die Kuppel auf und legt die geiſtige Einheit ganz in den Chor; er löst die letzte ſtructive Gebundenheit durch die Spitzbogenwölbung in Freiheit auf und bricht zugleich die letzte Maſſenherrſchaft durch die Strebepfeiler und Strebebögen, zwiſchen welchen die Wand ſich als hohes, großes Fenſter öffnet; er führt Kraft und Laſt durch die feinere Gliederung des Pfeilers und der Gurten noch vollſtändiger ineinander über und ruft alle Hauptttheile zu gegenſeitiger Vermittlung; er zieht in noch ſtärkerem Höheſtreben und entſchiedenem Durchdringen des Senkrechten alle Theile empor und drückt dieſe Richtung abſchließend in dem gewaltigen, jetzt organiſch entwickelten Thurmbau aus, der, vereinigt mit dem geſteigerten Reichthum des Aeußern überhaupt und beſonders der Façade, nunmehr auch den Charakter des Innerlichen mit vollendeter Pracht im Aeußern kund gibt. Zugleich dehnt ein orientaliſcher, aber durch die reiche Gliederung der Maſſen vergeiſtigter Drang des Coloſſalen alle Verhältniſſe zu Staunenerregender Größe aus.

Wir übergehen den ſogen. Uebergangsſtyl und faſſen den gothiſchen ſogleich in ſeiner Vollendung. Hier ſehen wir denn vor Allem jenes Schwanken zwiſchen einem geiſtigen und einem örtlichen Centrum verſchwunden, indem die, allerdings immer noch bedeutend hervortretende Wölbung über der Kreuzung der Arme gewöhnlich nicht mehr mit einer Kuppel, ſondern, wenn überhaupt dieſer Punct eine Auszeichnung erfährt, nur mit einem, dem bedeutenderen Thurmbau untergeordneten Thurme gekrönt wird. Der Chor erhebt ſich nun zwar, da die Krypta verſchwindet, nur um wenige Stufen; aber er wird um mehr als das Doppelte jenes ſchon im romaniſchen Bau ihm vorgelegten Quadrats verlängert, er wird in der belebten Polygonform abgeſchloſſen, um die ſich gewöhnlich noch ein Kranz ebenfalls polygoniſch geſchloſſener Kapellen herumlegt, und, was das Wichtigſte iſt, die Pfeiler der Seitenſchiffe des Langhauſes ſetzen ſich in ihm als ein Umgang fort und beleben ſo dieſen durch den prachtvollen Hochaltar und die Chorſtühle geſchmückten Raum mit einer Fülle von Formen, die in der reichen Concentrirung des hier in einen Strahlenbündel zuſammenlaufenden Gewölbes ihren Gipfel findet. Jene ſubjective, maleriſch perſpectiviſche Wirkung, die ſchon die Baſilika, noch mehr der romaniſche Bau hatte, findet in dieſer Ausſtrahlung oder Einſtrahlung nun ihr nicht mehr zweifelhaftes Ziel. — Das zweite weſentliche Moment iſt die Durchführung des Spitzbogens als Gewölbe. Der ſchon zu §. 557 berührte techniſche Grund iſt der, daß das Rundbogengewölbe in der räumlichen Anordnung des innern Planes noch eine Abhängigkeit mit ſich führt: ſollen nämlich die Gewölbe gleiche Kämpfer- und Scheitel-Höhe haben, ſo müſſen hier alle Gewölbefelder mit ihren Stützen aus gleichen Quadraten beſtehen; der romaniſche Styl, der aus dieſem Grunde das ganze Innere auf einem Netze von Quadraten durchwölbte, die aber in den Seitenſchiffen nothwendig kleiner waren, konnte daher nicht die Gewölbe der letzteren und die des Mittelſchiffs durchgängig auf gemeinſchaftliche Stützen ſtellen, ſondern ließ mit den Pfeilern der großen Quadrate die Säulen oder Pfeiler wechſeln, welche den kleineren Quadraten des Seitenſchiffs angehörten. Nun aber ſoll das Ganze einheitlich auf daſſelbe Syſtem von Pfeilern geſtellt werden, die ſich in das Seitenſchiff wie in das Mittelſchiff verzweigen, daher muß in dieſem das Gewölbefeld der Tiefe nach ſchmäler werden, damit die Abſtandsweiten der Pfeiler mit den kleineren Gewölbefeldern des Seitenſchiffs zuſammenfallen. Rechtecke, Oblongen treten daher hier an die Stelle des Quadrats, die Kämpfer- und Scheitelhöhen ſollen aber dennoch durchgängig gleich ſein: dieß macht der aus den zwei unteren Theilen eines Halbkreiſes gezeichnete Spitzbogen möglich, den man nur bei weiterer Sprengung gedrückter, bei ſchmälerer ſteiler führen darf, um jene Unabhängigkeit zu erreichen. Mit dieſem Bogen iſt die größte Freiheit in der Deckenbildung erreicht, welche überhaupt möglich iſt; ſie kann jeden Raum ohne ſtörende Ungleichheiten der Höhen und, da das Gewölbe ſelbſt durch eine Fortbildung jener Kreuzgurte, auf die wir übergehen werden, ungemein erleichtert iſt und an ſich noch ungleich weniger, als das rundbogige, ein Continuum bildet, ohne Vermehrung der Laſt überſpannen; „das Prinzip der Cohärenz iſt völlig beſiegt“ (Bötticher). Dieſes Gewölbe übt aber auch ungleich weniger Seitenſchub aus, als das rundbogige; die Stützen, gegen deren Gewölbe ein zweites geſpannt iſt, erleiden noch entſchiedener, als im romaniſchen Bau, nur lothrechten Druck; an den Seiten aber, wo dem letzten Gewölbe kein weiteres entgegenwirkt und wohin allerdings der Seitenſchub fällt, macht es die nun geringere Macht deſſelben möglich, die ſtarke Mauer, welche den romaniſchen Bau noch umſing, in einzelne Maſſen, die nur auf den Puncten, wohin jener Schub fällt, den nöthigen Widerhalt herzuſtellen haben, alſo in Pfeiler aufzulöſen: die Mauer zwiſchen dieſen kann beliebig dünn gehalten ſein, ja ſie kann ganz geöffnet werden und an ihre Stelle treten denn die großen, ſchlanken, ſpitzbogigen Fenſter, in die ſich das, anfangs ſehr kleine, Rundbogenfenſter des romaniſchen Styls nun verwandelt hat. Die wegen Mangel an zureichender Baſis nothwendig ſchwächeren Strebepfeiler des höheren

Mittelſchiffs fordern aber eine Ergänzung durch das ſtärkere Widerlager der Seitenſchiffe, und dieſe wird durch die Strebebögen hergeſtellt, welche von dem das Dachgeſimſe des Seitenſchiffs überragenden Strebepfeiler hinaufſpringen zu dem des Mittelſchiffs. Dieſe Bögen ſtellen die Wechſelbeziehung zwiſchen dem Gewölbe der Seitenſchiffe und des Oberſchiffs ebenſo im Aeußern her und dar, wie im Innern die aufſchießende Halbſäule, und es erzeugt ſich das Bild jener allſeitigen Vermittlung, welche ein weiterer Grundzug des gothiſchen Styls iſt und die wir ſogleich auf einem andern Puncte noch inniger ausgedrückt finden. Ehe wir nämlich weiter gehen, müſſen wir, weil hier die Grundzüge des Styls zuſammenzuſtellen ſind, einen Theil der Einzelgliederung ſogleich jetzt beiziehen. Die aufgeführten Momente erſcheinen zunächſt ſtructiv bedingt; da aber der ganze Fortſchritt kein äußerlich nothwendiger, ſondern ein geiſtig gewollter iſt, ſo legt ſich die errungene Freiheit als ein ſichtbarer Geiſt auch in die Anſchauung, jedoch nicht ohne jene Kunſtformen, deren Bedeutung wir von §. 572 her kennen. Sie ſollen zeigen, daß der Trag-Pfeiler jetzt noch weniger zu leiſten hat, daß die Laſt nicht ſich über ihn herlegt, ſondern in ihn gleichſam niederfließt, oder umgekehrt; jenes lebendige Herüber und Hinüber, das ſchon im romaniſchen Bau ſich durch die Rippenbildungen an Quer-Längen- und Kreuz-Gurten ſich darſtellte, ſoll noch beſtimmteren Ausdruck finden. Der Pfeiler wird daher höher, ſchlanker; er bedarf keines eckigen Mauerſtücks mehr zu ſeinem Kerne, er kann wieder (unverjüngte) Säule ſein; die Rippen, die von dieſer Stütze auslaufen, dürfen nicht, wie im romaniſchen Styl, als er zufolge jener ſich entwickelnden Wechſelſpannung des Kreuzgewölbes wieder zur Säule griff, häufig geſchah, auf Conſolen auflagern, ſondern ſie müſſen, wenn höher belebte Form entſtehen ſoll, dem Säulenkern wie früher dem Pfeilerkern von unten angelegt ſein und aufſteigend in das Gewölbe und die es einſpannenden Gurte ſich veräſten. Um nun dieſen Wechſelübertritt zwiſchen Kraft und Laſt noch kräftiger auszuſprechen, werden zwiſchen dieſen Rundſtäben tiefe Hohlkehlen in den Säulenkern ſo eingeſchnitten, daß ſeine Rundung nicht mehr convex hervortritt und die Rundſtäbe nicht mehr angelegt, ſondern als Ausſproſſungen Einer Maſſe erſcheinen. Die eingezogene und ausgeſchweifte Geſtalt erſcheint nun dem Auge als eingezeichnet in ein übereckgeſtelltes Viereck: ein Moment, auf das wir zurückkommen werden. Die tiefe Kehle ſpricht die ſtraffſte Zuſammenfaſſung des Körpers aus, der ſeine Tragkraft entwickeln ſoll, und die Leiſtung der Kraft, die nun, je ſchlanker das Ganze, deſto energiſcher erſcheinen muß, ſchwellt die Rundſtäbe zu der belebteren Birnenform aus. Dieſe Formen mit ihren Kehlen laufen denn durch das Kapitell hindurch fort in die verſchiedenen Gurten, an denen nun kein Reſt von eckig ſchwerer

Form mehr übrig bleibt, und der Pfeiler enthält daher in ſeinem Profil ſchon das ganze Gewölbe, dieſes iſt ſeine Entfaltung, er ſelbſt deſſen Einheit. Jeder der halbſäulenartigen Rundſtäbe („Dienſte“) erhält nun ſein eigenes Capitell, denn er iſt durch ſeine Bedeutung für das Gewölbe ſelbſtändiger geworden; nur der für das Mittelſchiff beſtimmte läuft ohne Capitell wie vorher durch, um ein ſolches erſt in ſeiner Kämpfer-Linie anzuſetzen. Die Capitelle dürfen jetzt nicht mehr die Wirkung eines ſatt auflagernden Drucks darſtellen; ihr ſteiler Kelch, das nicht angeſchmiegte, mehr ſich ablöſende, hier weniger geometriſch ſtyliſirte Blattwerk erinnert eher an den blätterbeſetzten Knauf eines Baumſtamms an der Stelle, wo er in die Veräſtung übergeht. Später fallen die Capitelle ganz weg. — Das Höheſtreben fällt mit dem Spitzbogenſtyl an ſich zuſammen; die hohen Spitzbögen, welche die breiten Räume zu ihrer Ueberſpannung fordern, ziehen die Strebepfeiler nach ſich; der Drang der ſtructiven Freiheit, der dieſen Styl erfand, enthielt zugleich dieſen Trieb nach oben. Dieſer Zug dringt aber nun durch das Ganze; die Horizontal-Linie beſchränkt ſich immer mehr, Alles ſtreckt ſich aufwärts, das Dach ſteigt in ſehr ſteilem (nicht, wie man meint, durch das Klima gefordertem) Giebel auf, es herrſcht der Verticularismus. Wie derſelbe in aller Verzierung und Scheingliederung die wagrechten Abſchlüſſe und Sonderungen überragt und durchbricht, wird ſich im folgenden §. zeigen; der Zug nach oben iſt aber weſentlich ein Drang nach wirklicher, gewaltiger Höhe und als letzter, ſtärkſter Ausdruck deſſelben iſt hier wieder der Thurm hervorzuheben. Er legt ſich nicht mehr an die Vierung des Kreuzes, wie im romaniſchen Styl, der an dieſer Stelle eine Gruppe von zwei Thürmen aufzuſtellen liebte, denn mit der Kuppel iſt ja auch die Bedeutung dieſes Puncts als eines falſchen Neben-Centrums aufgegeben, ſondern an die Façade ſo, daß das Hauptſchiff ſich nach vorn in ihm abſchließt oder ſein ſpitzer Giebel zwiſchen zwei, die Länge der Nebenſchiffe abſchließenden Thürmen aufſteigt. Indem ſich nun mit einer, und zwar nicht nur an der Eingangs-Seite des Langſchiffes, ſondern auch der Kreuzſchiffe, die, durch den breiteren Chor verkürzt, eines ſolchen Schmucks mehr bedürfen, geſteigerten Pracht der Façade dieſer Hochbau vereinigt, wird jene ſchon im romaniſchen Bau bewerkſtelligte Aufhebung der Einſeitigkeit des Innenbaus (vergl. §. 590) um ſo entſchiedener vollzogen, da der Thurm nicht nur in eine mit den höchſten Pyramiden wetteifernde Höhe geführt, ſondern zugleich noch weit mannigfaltiger, als im romaniſchen Bau, gegliedert wird. Auch hier wird nämlich die Mauermaſſe mehr und mehr in gewaltige Pfeiler aufgelöſt, zwiſchen denen Fenſter ſich öffnen, das Viereck geht in das Achteck und dieſes in den mit Maaßwerk geſchmückten, luſtigen Rippenbau des Helms über. Man würde ſich durch den hinreißenden

Eindruck dieſer aufſtrebenden Coloſſe zu dem Hochbau Aſſyriens als reinem einſeitigen Kraft- und Außenbau noch beſtimmter, als durch den romaniſchen Bau, nämlich auch in Beziehung auf das Maſſenhafte, zurückverſetzt glauben, wenn nicht dieſe formreiche Entwicklung unmittelbar ausſagte, daß hier ein Gliederungsgeſetz, das ſeinen weſentlichen Ausdruck in einem reinen Innenbau hat, ſich nur überdieß nach außen wirſt, um allem Volke deſſen Herrlichkeit zu verkündigen und es durch die prachtvolle Pforte in ſeine Räume zu ziehen. Es ſtrebt aber überhaupt der ganze Bau zum Coloſſalen und dieſes Streben gemahnt überhaupt orientaliſch. Auf eine Verwandtſchaft des Mittelalters mit dem Orient haben wir aus Anlaß des Charakters der Ornamentik ſchon zu §. 590 hingewieſen, ſie iſt ebenſo hier hervorzuheben, denn aus einer Vergleichung von §. 343 mit 354, ſiehe insbeſondere Anm. 1, von §. 426 ff. mit 447 ff., ergibt ſich, daß der beiden Weltanſchauungen gemeinſchaftliche Dualiſmus beide zum quantitativ Erhabenen in der Kunſt treiben mußte; aber der Dualiſmus des abendländiſch germaniſchen Geiſtes iſt nicht ein Schwanken zwiſchen dumpfem Brüten und wilder Trunkenheit, ſondern das eine der extremen Momente iſt tieſe Innerlichkeit und die hervorſchießende Kraft und Luſt, die das andere bildet, wird in ſeiner Darſtellung durch architektoniſche Maſſen von dieſer Innerlichkeit durchdrungen und gegliedert.

§. 592.

1. Die claſſiſchen Einzelglieder werden in bewegtere Formen verwandelt,
die herrſchende tiefe Hohlkehle verſtärkt den Charakter des Innerlichen, in der
Abſtoßung der Ecken und Uebereckſtellung, der Durchführung des Polygoniſchen
überhaupt, einem Verhältnißſpiele, das ebenſoſehr ein Gefühl der Freiheit in
Beherrſchung des Schweren, als eine ſtrenge Bindung darſtellt, dringt in neuer
2. Weiſe der Charakter des Kryſtalliſchen durch. Der Bildungstrieb der
Phantaſie legt ſich aber zugleich in einer unendlichen Vielheit des Ornaments
nieder, das alle Oeffnungen und Flächen füllend, überkleidend, durchbrechend,
allem Aufſtrebenden Spitzen aufſetzend ſich vorzüglich in den Fenſterfüllungen,
an den Façaden, an der Thurmſpitze anſammelt. Die Regel, welche dieſe
Vielheit beherrſcht, iſt ein geometriſcher Schematiſmus, der das Einfache veräſtend fortgliedert, daſſelbe Gebilde in verſchiedenen Größen in ſich ſelbſt wiederholt, in verſchiedenen Stellungen um einen Mittelpunct gruppirt, in deſſen
Achſenwirkung nun das kryſtalliſche Geſetz, hier in freierer Weiſe, wiederkehrt.
Die reichen Pflanzenformen werden von derſelben Geſetzmäßigkeit beherrſcht.
Endlich aber zieht, alles Horizontale durchſchneidend, der Schwung nach oben
dieſe ganze Fülle des Schmucks in gemeinſamer Richtung empor. Die Glasmalerei vollendet die Wirkung des Innerlichen, die Plaſtik entfaltet ihren
reichen Beitrag vorzüglich am Portal.

1. Im romaniſchen Style war der Säulenfuß noch attiſch, die Geſimſe aus Gliedern zuſammengeſetzt, die im Weſentlichen noch die antiken Grundformen hatten; der nun zur Reife gediehene Sinn des Mittelalters ergreift jetzt dieſe Gebilde, und die Hohlkehle, die wir ſchon kennen gelernt haben und die nun ebenſo an allen Oeffnungen auftritt, am Geſims die Welle tief unterſchneidet und zur Waſſernaſe bildet, führt ihren einziehenden, einſchlürfenden und zugleich kräftige Schattenſtreifen bildenden Charakter durch; die Platte fällt als Waſſerſchräge ab und es iſt dieß nur eine einzelne Aeußerung des Syſtems der Einſchrägung, das wir ſchon in der Thür- und Fenſterbildung des romaniſchen Styls kennen gelernt haben und das nun allgemein wird und mit der Entrandung, Enteckung, Entkantung zuſammenfällt. Zunächſt trägt dieſes Hohlkehlen- und Entkantungsſyſtem, das ſich dem Syſteme des Vortretens und ſcharfkantigen Abgrenzens in der claſſiſchen Baukunſt ſo eigenthümlich entgegenſtellt, einen Ausdruck von lebendiger Wärme, gemüthlicher Heimlichkeit, der entſchieden auf das vertiefte ſubjective Leben hinweiſt; in den herrſchenden tiefen Hohlkehlen liegt dieſer Charakter der Innerlichkeit vermöge der Eigenſchaften, wie ſie eben bezeichnet ſind, ſchlagend ausgeſprochen; die Abſchrägungen, Entkantungen tragen ihn ebenfalls, denn die Ecken erſcheinen abgeſtoßen, um in das Innere hereinzuziehen, im Innern am Pfeiler, um von dem Mittelſchiff in die Seitenſchiffe einladend hin- und zurückzuführen. Dieſer letztere Theil des neuen Gliederungsſyſtems hat aber noch ſeine beſtimmtere Bedeutung und Wichtigkeit und iſt daher genauer in's Auge zu faſſen. Zunächſt erinnert er beſtimmter an den Kryſtall, als die arabiſchen und romaniſchen Formen (vergl. §. 588. 590); nur darf man nicht mit Metzger (Geſetze der Pflanz.- und Mineral.-Bildung, angewandt auf den altdeutſchen Bauſtyl) meinen, es ſeien dieſe Formen dem Kryſtalle abgeſehen, ſondern es iſt nur eine unbewußte Wiederholung deſſen, was die Natur unbewußt thut, im bildenden Menſchengeiſte (vergl. §. 558 Anm.). Schon das große Thurmgebilde erinnert an eine durch Entkantung und Enteckung vom Viereck in das Achteck, dann in die Spitze übergeführte Kryſtallſäule. Hieher gehört aber namentlich die Geſtalt des Pfeilers; was an Thüren, Fenſtereinfaſſungen einfach Abſtoßung der Ecken iſt, erſcheint hier vielmehr als Folge der Ueberecſtellung. Zunächſt entſteht dieſe Form ſchon am romaniſchen Pfeiler dadurch, daß ſein, zwar in regelmäßiger Flucht aufgeſtellter, viereckiger Kern an den vier Seiten der ſtarken Halbſäulen mit Pilaſtervorlagen anſetzt, die nun eine Form bilden, welche ein zweites, auf dem erſten übereckgeſtelltes Viereck darſtellt; bei dem gothiſchen Bündelpfeiler ſahen wir das übereckgeſtellte Quadrat als Grund-Schema ebenfalls durch die ſtarken Halbſäulen-Vorlagen entſtehen. Wie nun aber die Phantaſie einmal dieſe Form in ihrem Werke ſich hat

bilden geſehen, ſo fällt ihr ein, daß man ſo überhaupt alle Quadrate umſtellen kann und daß dieſes aus dem übrigen Entkantungsſyſteme ſich von ſelbſt ergibt; nun führt ſie dieſe Form überall an den eckigen Baugliedern durch. Erinnert nun die Entkantung überhaupt an den Kryſtall mit der concentriſchen Anlagerung von Flächen, deren Mannigfaltigkeit durch Entrandung u. ſ. w. aus dem Einfachen des Dreiecks, Vierecks entſteht, um eine Achſe, ſo ſieht man in zwei oder mehreren aufeinanderübereckgeſtellten Quadraten die Verwachſung von Zwillings-Kryſtallen. Am Pfeilerfuße bildet ſich, den vielen Rundſtäben mit abgefaſten Ecken folgend, ſo ein reiches Polygon, das ſich vielgetheilt abſtuft bis zum kleinen Pfühle hinauf, auf welchem der Schaft der Halbſäule ruht. Es iſt nun überhaupt neben dem ſchwungvoll eingezogenen Runden derſelbe *polygoniſche* Charakter, den im Großen ſchon der Chor-Abſchluß entwickelt hat, in die untergeordnete Formenwelt eingetreten und dieſer entſpricht dem eckigen nordiſchen Naturell ſo entſchieden, daß ja ſelbſt die lateiniſchen Buchſtaben eckig ausgebrochen werden und in der Plaſtik und Malerei alle Falten ſich ebenſo brechen müſſen. Allein im Eckigen iſt nun das Spiel mit dem Eckigen eingetreten; das kryſtallartig Mathematiſche iſt nach dieſer Seite ebenſoſehr ein völlig Freies; die barbariſche Gebundenheit, die der fließenden griechiſchen Einfalt unfähig iſt, hat ſich innerhalb des Gebundenen frei gemacht, das eiſig Winterliche belebt ſich zu dieſem Schalten eines erfinderiſch wendenden, wechſelnden, umſtellenden Scharfſinns, man möchte ſagen: zu dieſer Poeſie der Meßkunſt.

2. Dieſe Phantaſie, welche nicht auf ruhigem Gleichgewichte der Kräfte ruht, wie die griechiſche, iſt zugleich überhaupt eine bunte, vielgeſtaltige; jener überſchüſſige Bildungstrieb, der darin begründet iſt und im romaniſchen Style ſein Bett noch nicht gefunden hatte (§. 590), findet es jetzt, d. h. nicht, er beſchränkt ſich, ſondern er ſproßt in einer unendlichen Fülle des Ornaments auf, aber nicht mehr in jener abentheuerlichen, ſondern in einer geregelten Weiſe. Die Fülle äußert ſich in der Umſpinnung ſämmtlicher Räume; es wird nichts Leeres, nichts Nacktes, nichts Stumpfes mehr geduldet: es wird gefüllt, überkleidet und übergittert, blumenartig zugeſpitzt, es wird durchbrochen und die Durchbrechung iſt nicht mehr Durchbohrung von Steinplatten, ſondern Zeichnung mit Stein in's Leere, ein kühner höchſt kunſtreicher Gebrauch des ſchweren Stoffs, als gälte es nur, Formen aus ihm zu bilden wie Linien mit dem Zeichenſtift. Indem wir nun die Regeln ſuchen, welche in dieſer zunächſt das Auge überſchüttenden Fülle die Einheit durchführen, treten zugleich von ſelbſt die im §. genannten hauptſächlichen Anlagerungsſtellen des Ornaments hervor. Wir ſehen zunächſt den Grundſatz der Veräſtung wirken; derſelbe iſt ſchon im Uebergang zwiſchen Pfeiler und Gewölbe aufgetreten und ſchließt den

weitern Grundſatz der Wiederholung in ſich, doch ſo, daß beide zu unterſcheiden ſind. Dieß zeigt nun ſogleich der Schmuck des Fenſters. Der Blendbogen, in den die Fenſtergruppen des romaniſchen Styls mit ihren Trennungsſäulchen eingerahmt waren, iſt nämlich geöffnet worden und in ſein Leeres zeichnet ſich nun das reiche Ornament ein, das man Maaßwerk nennt. Daſſelbe bildet ſich aus einer organiſchen Veräſtung von Stäben mit eckiger Vorlage, die theils auf der ſchrägen Fenſterbrüſtung frei, theils aus einem von Hohlkehlen durchſchnittenen Bündel an beiden Seiten als ſeine Pfoſtengliederung aufſteigen, während andere Rundſtäbe deſſelben Bündels zur ſpitzbogigen Einrahmung des Ganzen fortwachſen. An den Stellen, wo man einen Kreis oder Bogen blätterartig theilen will, löſen ſich die eckigen Vorlagen der Stäbe oder Sproſſen ab, biegen ſich in das Leere herein und ſchneiden ſo unter dem Namen der ſogenannten Naſen eine Blattform aus. Dieſe organiſche Veräſtung kann als eine freiere Wiederholung des Pfeilers und Gewölbes betrachtet werden. Zunächſt nun werden auf dieſe Weiſe gewöhnlich zwei Spitzbögen gebildet, es wiederholt ſich durch ſie das Fenſter im Fenſter und dieſe Wiederholung wiederholt ſich abermals, denn in dieſen Spitzbögen ſind wieder kleinere, in dieſen oft noch kleinere Spitzbögen; es handelt ſich aber nun um die Füllung des übrigen Raums, d. h. des noch leeren Hauptfeldes über den größeren ſecundären Spitzbögen unter dem Spitzbogen des Fenſters ſelbſt und ebenſo über den kleineren Spitzbögen, die unter den größern befaßt ſind. Dazu dienen in der Zeit des noch reinen Styls fünf Grundformen: der volle Kreis, der Vierpaß und das Vierblatt, der Dreipaß und das Dreiblatt; dieſe combiniren ſich auf die verſchiedenſte Weiſe: die Päſſe nehmen die Blätter, der Kreis die Päſſe und die Blätter, die Blätter wieder Blätter in ſich auf; der Kreis theilt ſich ohne Vermittlung des Paſſes in eine vielblättrige Geſtalt; die Blätter ſind rund oder ſpitz oder rund und durch Naſen gelappt u. ſ. w. In dieſen Bildern tritt nun die Kreistheilung hervor, wie ſie den Kryſtall in einfacher, die Pflanzenbildung in mannigfaltiger Weiſe beherrſcht (auch hiezu vergl. Metzger a. a. O.). In der wechſelnden Stellung und Zuſammenſtellung derſelben aber zeigt ſich vornämlich das, was der §. einen mathematiſchen Schematiſmus nennt (vergl. Bötticher a. a. O. S. 23): daſſelbe Verhältnißſpiel, das wir in der Brechung und Umſtellung des Eckigen haben ſchalten ſehen, tritt hier in reicherer Weiſe ein und wendet als eine künſtleriſche Scholaſtik das Dogma der Grundform nach allen Seiten: der Drei- und Vierpaß, das Drei- und Vierblatt kann ſich auf die breite oder ſpitze Seite ſetzen, in das Feld zwiſchen den Spitzbögen heruntertreten oder auf deren Spitzen lagern, an den äußerſten größten Spitzbogen anlegen oder von ihm ablöſen, mehrere dieſer Bilder können ſich um einen Kreis oder Kreiſe um ſich her gruppiren u. ſ. w. Wir nennen auch dieſes Gruppirungsgeſetz kryſtalliſch wie die einheitliche Wiederkehr im mauriſchen und romaniſchen Ornament; der Unterſchied iſt aber der, daß jetzt die Formen nicht nur die band- und ſtabartige Verſchlingung mit nicht ausdrücklich hervortretendem Mittelpunct aufgeben und als ſelbſtändige Ganze ſich um einen ſolchen gruppiren, ſondern daß dieß auch in viel mannigfaltigerer, gefüllterer Weiſe geſchieht; das Kaleidoſkop (§. 590) iſt voller geworden, wird öfter gedreht und daher das Anſchießungsprinzip, wie im Dogma durch viele Beweiſe, reicher belegt. Uebrigens wird durch die vielen gebogenen Spitzen, welche nun theils durch die Naſen, theils durch die leergelaſſenen kleinen Felder zwiſchen den Einäſtungen entſtehen, das Eckige des gothiſchen Styls zum Dornigen, was ebenfalls als ein winterlicher, nordiſcher Geiſt gemahnt. — Es liegt nun aber dem Maaßwerke noch ein beſtimmteres geometriſches Geheimniß zu Grunde; in der Blüthezeit des Spitzbogenſtyls ſtehen nämlich jene genannten fünf einfachen Grundformen, welche theils einzeln, theils combinirt, über den aliquoten Theilen der Weite des Hauptſpitzbogens mit den ſecundären Spitzbögen zuſammengeſtellt die Grundlinien des Maaßwerks bilden, mit der Art des zu Grunde gelegten Spitzbogens in einem nothwendigen mathematiſchen Zuſammenhang, ſo daß ihre Meſſung das Maaß des letzteren und umgekehrt ergibt, alſo z. B. ein vom Spitzbogenrande abgelöster Vierpaß nur in einem Spitzbogen beſtimmter Form vorkommen kann. Das Abweichen von dieſen einfachen Verzierungsgrundformen, das Dominirenlaſſen gewiſſer willkührlicher Gebilde ohne beſtimmtes geometriſches Geſetz, welche früher (wie die Fiſchblaſe) nur in untergeordneter Weiſe als gelegentliche Ausfüllung von Nebenräumen ſich ergeben hatten, bezeichnet den Verfall dieſes Styls. Jenen geometriſchen Zuſammenhang zwiſchen der Art des gewählten Spitzbogens und der Verzierungs-Motive müſſen die alten Meiſter, wie ſich nachweiſen läßt, zum Theil genau, zum Theil annähernd ſich zum Bewußtſein gebracht haben, aber nicht durch ſtarres Feſthalten an einmal feſtgeſtellten Zahlenverhältniſſen, auch nicht auf rein mathematiſchem Wege, ſondern durch ein von inniger Vertiefung geleitetes Probiren und Suchen mit Zirkel und Lineal *).

Dieſes Maaßwerk wiederholt ſich nun als Durchbrechung in den Galerien, welche die Dachgeſimſe zieren, im Thurmhelm, in den Strebebögen, in den eigentlichen Vergitterungen, welche über Wand oder Fenſter frei abſtehend die Fenſterform wiederholen, als bloßes

---

*) Ein unter der Preſſe befindliches Werk von Reuſch, Prof. der Phyſik in Tübingen, wird über den hier angedeuteten, von ihm aufgefundenen geometriſchen Schlüſſel, der von den Combinationen Hoffſtadts und Anderer wohl zu unterſcheiden iſt, die ausführliche Rechenſchaft geben.

Relief in den Flächenverkleidungen der Spitzgiebel (Wimberge), in der herrlichen kreisförmigen Roſe über dem Portal, an den Flächen, welche neben ihr, zwiſchen den Strebepfeilern, Fenſtern an der reichen Façade übrig bleiben und nicht nackt gelaſſen werden dürfen, ſparſamer im Spitzbogenfries, der an den Stockwerken der Thürme, unter dem Dachgeſimſe ſich hinzieht. Haben wir ſo die Regel gefunden, welche dieſe Formenwelt innerhalb des einzelnen Theils beherrſcht, ſo tritt nun aber als gemeinſchaftliche Einheit für alles Ornament, zugleich ſelbſt wieder Ornamente beſonderer Art motivirend, derſelbe Verticularismus in Wirkung, welcher dieſem ganzen Styl zu Grunde liegt. Dieſer Höhenzug führt in gemeinſamem Schwunge Alles empor; er ſetzt dem in Stufen mit Geſims-Verkröpfungen verjüngt aufſteigenden Strebepfeiler die Fialen auf, läßt an jenen Stufen überall ebenſolche Fialen aufſproſſen, um dazwiſchen liegende Spitzbögen und Spitzgiebel zu umflügeln, er ruft die Spitzgiebel ſelbſt überhaupt hervor und weiſt ihnen ihre bedeutendere Stelle über den Fenſter- und Portalſpitzbögen an, um überall die Horizontal-Linie der Galerien, Stockwerkgeſimſe u. ſ. w., damit nichts Wagrechtes ungebrochen bleibe, aufſteigend zu durchſchneiden, er ſchließt dieſe Geſammtbewegung im Thurme ab. Und in dieſem Höhenzuge tritt abermals jenes Geſetz der Wiederholung ein: wie das Fenſter und Portal die Wölbung mit den Tragepfeilern, ſo wiederholt der Spitzgiebel und die Gruppe kleiner Giebel, welche auf der Höhe des Strebepfeilers der Fiale vorangeht, den Dachgiebel, die kleine Fiale die größere, alle Fialen den Thurm oder umgekehrt. Endlich begnügt ſich aber dieſer Styl nicht mit einer nackten Schräge, nackten Spitze, zum Theil nicht einmal mit einer nackten Spitzbogen-Umrippung: er läßt an den Gräten des Spitzgiebels, Giebels, Dachs, Thurmhelms, den Kanten der polygonen Fialen jene Blätter ausſproſſen, die an ein über eine Kugel hergewachſenes Kohlblatt erinnern („Krabben“), und faßt eine Gruppe derſelben in der Kreuzblume zuſammen, die alle Spitzen krönt. Alles, was im Maaßwerk vegetabiliſch erſcheint, iſt nicht urſprünglich Pflanzenmotiv, ſondern nur geometriſch ſich ergebende pflanzenartige Form; hier erſt, wie am Kapitell des Tragpfeilers, tritt eigentliche Pflanzenform ein. Heimiſche Pflanzen, Wein-, Epheu-, Hopfen-, Stech-, palmenblatt werden nachgebildet, aber in der guten Zeit immer ſtreng ſtyliſirt und in dieſer Styliſirung ſpielt die kugelartige ſchwungvolle Auswölbung neben der kräftigen Einkerbung, — alſo auch hier das nordiſch individualiſirende Element — eine Hauptrolle (herrliche Kapitelle im Ulmer Münſter). Die Thiergeſtalt erſcheint phantaſtiſch in der beſtimmten Function des Waſſerſpeiers, die menſchliche ſtellt ſich auf Conſolen, von Baldachinen gedeckt an die Tragpfeiler, auf die Strebepfeiler, vorzüglich aber (hier freilich unſchön ſchräg) in die tiefen Kehlen des in reichem Rippenbündel aufwachſenden Portals der Façade, welches zugleich im Füllungsfelde ſeines Spitzbogens die Stelle für das Relief bot, das mit den reichen Figurenreihen der Hohlkehlen zu ſeinen Seiten an dieſem Hauptpuncte der concentrirten Pracht ein großes cykliſches Ganzes, ein kirchliches Epos zuſammenſtellte. — Endlich haben wir noch nach der Farbe zu fragen. Da im Aeußern durch das unendliche Ornament die Baukunſt ſelbſt maleriſch geworden iſt, da im Innern faſt keine Wandfläche mehr übrig bleibt, ſo kann ſich dieſelbe blos an Einzelnes legen: an die Halbſäulen der Pfeiler, ihre Kapitelle, an die Gurtrippen; häufig beſchränkt ſie ſich hier auf eine Bemalung der nächſten Stelle der Kreuzgurtrippen um den Schlußſtein (meiſt blau, roth, Gold); ſie trägt pflanzenartige Ausſtrahlungen in die Gewölbekappen ein, ſie färbt die Heiligen und ihre Häuschen. Aber es ſoll ein höherer Erſatz für die großen romaniſchen und byzantiniſchen Wandgemälde werden; die Wand iſt vom Fenſter eingenommen; auf dieſe Stelle concentrirt ſich nun die Farbenwirkung als eine, den Feldern des Maaßwerks in ſtreng architektoniſcher, höchſt organiſch angeſchloſſener Compoſition eingeordnete Glasmalerei. Gluthvoll leuchtend dämpft dieſe dennoch das grelle Licht, das ſonſt die Hallen erfüllen würde und vollendet ſo durch farbiges Helldunkel den Charakter des Innerlichen: wie es ein idealer Raum iſt, in den wir treten, ſo iſt auch das Licht ein künſtliches, ein ideales, vermitteltes, verinnerlichtes.

§. 593.

Die Freiheit, welche nun ſo weit geht, daß ſie das Structive in eine allgemeine Empfindungsbewegung (vergl. §. 458) hinaustreibt, ſchlägt jedoch in Abhängigkeit um; das rein geiſtige Aufſtreben von der Erde iſt ebenſoſehr an die äußere Vielheit einer mythiſchen Ueberfülle gebunden; neben das Innere fällt ein gerippartiges, ſtachliches, die vielen Einzelglieder ſtructiv nicht zuſammenhaltendes Aeußeres; die Weite und Größe verbunden mit dieſer Vielheit und dem farbigen Helldunkel wirkt im Sammeln zerſtreuend, berückend: alle dieſe Züge faſſen ſich in dem ſinnlich geiſtigen Dualiſmus der phantaſtiſchen Subjectivität (vergl. §. 447) zuſammen.

Es iſt das eigenthümlich Antinomiſche am gothiſchen Wunderbau, daß man im Bewundern ſeine Schwächen tadeln, im Tadeln wieder bewundern muß. Am beſtimmteſten hat dieſe Schwächen des gothiſchen „Glashauſes“ Hübſch (a. a. O.) aufgeführt, er ſelbſt muß aber das Lob zwiſchen den Tadel miſchen, nur daß jenes nicht in der eigenthümlichen Wage mit dieſem ſchwebt, wie wir es für das Richtige halten. Die kühne Freiheit iſt ebenſoſehr Abhängigkeit, weil die nun allzuleichten Gewölb-Verſchlüſſe nicht einmal den Brand des Dachſtuhls aushalten können; am Thurm iſt der durchbrochene Helm kein genügender Wetterſchutz, er bedarf einer beſondern hölzernen Eindachung. Tiefer gefaßt ſchwankt jene kühne Gewölbung an den Grenzen des Structiven hin; es iſt zwar des Geſetzlichen nicht ſo geſpottet wie da, wo nicht in einem großen Styl, ſondern in ſubjectiver Manier das Architektoniſche ſentimental, maleriſch behandelt wird in entſchieden unberechtigter Art der Einmiſchung des Styls der einen Kunſt in den der andern (vergl. §. 532), aber es iſt doch ſchon haarſcharf an das Unberechtigte angeſtreift, das ſtimmungsvolle Hinüberfließen des Tragenden in das Getragene iſt eben im Begriff, den Widerſtreit von Kraft und Laſt nicht zu verſöhnen, ſondern zu verwiſchen; namentlich in dem allmählichen völligen Aufgeben des Kapitells, das ſich doch ganz natürlich ergibt, iſt jene Hauptbedingung der ſchönen Compoſition, das ſcharfe Markiren des vollen Contraſts im Zuſammenſtoße (vergl. §. 568), das trotz der vermittelnden Ueberführung der Glieder nie geopfert werden ſoll, verflüchtigt. Das Verhältniß zwiſchen dem Innern und Aeußern des Baus ſpiegelt klar jenen bei der Betrachtung des Ornaments mehrfach ſchon in Erinnerung gebrachten Dualiſmus des Geiſtlichen und Sinnlichen in der Welt des Mittelalters wieder; die aufgegangene tiefe Geiſtigkeit iſt nicht durch die Perſönlichkeit durchgeführt, Innigkeit und Rohheit, ſpröder Eigenſinn, geiſtige Durchſichtigkeit aller Dinge und mythiſches Verkörperungsbedürfniß, das einen neuen Olymp erzeugt, fallen nebeneinander, ſchieben ſich zwiſcheneinander: ſo erſcheint der Außenbau an ſich als ein unter allem Reichthum des Ornaments dennoch trockenes Knochengerüſte, das dem ſtimmungsvollen Innenbau kein genügendes Fleiſch umlegt, man iſt an die dürren Leiber bei den ausdrucksvollen Köpfen in der deutſchen Malerei erinnert; die unendlichen Spitzen ſind die ſpröde Monadenwelt der trotzigen Einzelkräfte der mittelalterlichen Geſellſchaft, die noch nicht wahrhaft Staat heißen kann, ſie ſind zugleich die vielen Götter des Mittelalters; das Gemeinſame der aufſteigenden Linie faßt zwar dieſe ragenden Einzelkörper ebenſo zuſammen, wie die Religion jene ſpröde Welt von Individuen, Corporationen in gemeinſamem Schwunge vereinigte, und der Thurm, worin ſich dieſe Bewegung abſchließt, iſt zugleich der eine Gott als Schluß jenes Olympms, aber in der Baukunſt reicht jener gemeinſame Höhenzug als bindende Einheit nicht hin, dieſelbe fordert vielmehr eine körperlich übergreifende Subſumtion des Vielen (unter gemeinſamer Decke); und ebenſo verhält es ſich im Leben: kein wahrhaft als Geſetz, Recht, Regierung zuſammengefaßtes Allgemeines faßt die kirchlich vereinigten Einzelkräfte des Mittelalters auch vernünftig weltlich zuſammen; endlich wie die vielen Spitzen und Ornamente einer durchgängigen Eiſenverankerung bedürfen, ſo muß die ſcholaſtiſche Spitzfindigkeit den ganzen

Mythenkreis neben dem Einen Gott ſtützen und heften. In einer früheren Vergleichung fanden wir die Scholaſtik als geometriſchen Schematiſmus in der Erfindung und Reglung der Ornamente thätig. Man wird den Reichthum derſelben und das Syſtem der Einzelglieder nicht ganz gerecht beurtheilen, wenn man vom Standpuncte einer ſo abſolut ſtreng nur organiſch charakteriſirenden Kunſtform ausgeht, wie Bötticher; mehr freie Poeſie, als der einfache griechiſche Bau zuläßt, muß berechtigt ſein. Aber es gibt auch in dieſem weiteren Spielraum ein Maaß, das nur ein ſo kühner Bau in ſeiner Selbſtändigkeit, nie aber eine Zeit, die das Ganze nicht ſelbſt genial erfunden hat, überſchreiten darf. — Die coloſſale Größe macht das Innere zu einer Welt, einer geiſtlichen Stadt, worin rührend jeder ſeine Seelenlabung jederzeit holen kann (vergl. Hegel Aeſth. II, S. 342. 343), allein die vielen Altäre, die gleichzeitigen Gottesdienſte, das Ab- und Zugehen, das hallende Geräuſch zerſtreut ebenſoſehr, als es ſammelt, und das farbenglühende Helldunkel entſpricht einer Andacht, die zu wenig Boden ſchlichten, hellen Denkens hat, um wahre Erbauung zu ſein, die vielmehr eine tiefinnerliche Aufregung iſt.

3. Ausgang.

§. 594.

Den Zuſtänden §. 362 ff. und der Wandlung der Phantaſie §. 464 ff. entſpricht von der einen Seite eine Ausſchweifung des gothiſchen Styls von noch geſteigerter Zierlichkeit in Willkühr, von der andern Seite das durch deutliche Vorboten einer ganz veränderten Stimmung innerhalb jener Form angekündigte Eindringen claſſiſchen, zunächſt römiſchen Styls, deſſen anfängliche bewegtere Miſchung mit mittelalterlichen Motiven vorerſt einer ſtrengeren Nachahmung weicht. Der realiſtiſcher gewordene Sinn zeigt ſich zugleich in dem Ueberwachſen der weltlichen Zweige der Baukunſt.

Daß die Kühnheit und unendliche Verzierungsfälle, der maleriſche, bewegte Zug des gothiſchen Styls noch nicht Willkühr genannt, noch nicht zu den rein unbefugten Einmiſchungen der Stylgeſetze einer Kunſt in die andere geſchlagen werden darf, ſondern in jener antinomiſch ſchwebenden Weiſe aufzufaſſen iſt, wie wir es zum vorhergehenden §. bezeichnet haben, dafür liegt der ſichere Beweis in der Erſcheinung einer Stylweiſe *innerhalb* deſſelben, welche unzweifelhaft Willkühr iſt, die ſtructiven Geſetze entſchieden verſpottet, das Ornament augenfällig desorganiſirt, alſo im Grunde vielmehr Manier zu nennen iſt. Anfangs erſcheint dieſe Ausſchweifung nur erſt als noch größere Zierlichkeit namentlich in der Steigerung des Rippengliederbaus im Gewölbe zu Netz-, Stern-, Korb-Gewölben, welche die Maſſe bis auf ein Aeußerſtes zu entlaſten ſuchen, bald aber geht dieſer ſpätgothiſche Styl in die bezeichnete geſetzloſe Spielerei über; ſie äußert ſich namentlich im Ornament als Abweichen von jener geometriſchen Regel in der Verbindung beſtimmter Verhältniſſe des Maaßwerks mit beſtimmten Spitzbögen, als willkührliche Ausfüllung der Felder, beſonders mit geſchweiften Formen (die Fiſchblaſe z. B. wird nun nicht mehr in übrig gebliebene Nebenfelder verwieſen, ſondern ſpielt eine Hauptrolle), als ſeitliche Ausbiegung (Frauenſchuh u. dergl.), als Aufnahme nicht geometriſch ſtyliſirten Zweigwerks, als Einführung der geſchweiften Form auch an die Stelle des Spitzbogens (Eſelsrücken). Daneben tritt aber ein anderer Zug hervor: ein Zug zum Einfacheren, weniger Getheilten und zur horizontalen Linie: Vorzeichen jener Stimmung, die ruhiger an der Erde bleiben will, die zu jener Verſöhnung mit der Objectivität ſtrebt, welche wir als Prinzip des modernen Ideals aufgeſtellt haben. In der Wölbung erſcheint dieſer Zug als erneuerte Liebe zum ruhigeren Rundbogen, als Aufnahme des Stichbogens, im Ornament als Eintritt geradlinigen Stabwerkes in die Füllungen, das nun freilich mit dem Bogenſegment in einem ſchlechten Verhältniß ſteht und ſo auch den Verfall bezeichnet, den wir nicht weiter verfolgen. Dieſe Zeichen treten außerhalb Italiens auf, wo der gothiſche Styl niemals in ſeinem ganzen Weſen eingedrungen iſt, wo vielmehr frühe der romaniſche Rundbogen wieder vorgezogen und ſchon im fünfzehnten Jahrhundert zum claſſiſch römiſchen Style, namentlich zur Kuppel, zunächſt in anmuthig bewegter Verbindung mit Baſiliken-Grundformen, ornamentiſtiſchen Einzelformen des Vorgothiſchen (gruppirten Fenſtern u. dgl.) zurückgegriffen wird. Dann aber wird der römiſche Bauſtyl mit vollem Bewußtſein erneuert und bildet ſich, was wir Renaiſſance nennen; in Italien zunächſt als freiere, noch immer an die Baſiliken-Anlage anknüpfende, die Façaden lebendig gliedernde (Bruneleschi, anfangs Bramante), dann als nüchtern correcte, auf Vitruv gebaute Nachahmung (Alberti). Dieſer erneuerte römiſche Styl entſpricht genau der Wiederaufnahme des objectiven claſſiſchen Ideals in noch unverarbeiteter Form, welche der lebendigen Aneignung vorangehen mußte; ſie verbindet ſich, wie die neue Anſchauungsweiſe mit der noch nicht durchgebildeten Perſönlichkeit, auf widerſprechende Weiſe mit der Sitte und Anſchauung einer vom Alterthum gänzlich verſchiedenen Zeit. Weniger gilt dieß von den Italienern als dem am reinſten romaniſchen Volke; es ſtellt ſich hier nicht weiter ein Reſt Mittelalter mit dem Antiken zuſammen, der Widerſpruch liegt, abgerechnet die urſprüngliche innere Unwahrheit des römiſchen Styls an ſich, die in der decorativen Verbindung des Architravſtyls mit der geſchloſſenen Façade und der Wölbung beſtand und nun wieder zu Ehren kommt, nur zwiſchen der Form und dem eigentlichen Bau- und Wohn-Bedürfniß. Es iſt übrigens Ausdruck des neuen Zuges zur Wirklichkeit, daß dieſer erneuerte antike Styl ebenſo bedeutend in einem Reichthum neuer öffentlicher und Privat-Paläſte, als an Kirchen, hervortritt. Im Mittelalter wie im Alterthum ging der Styl vom Tempel aus und zog die übrigen Zweige nach: jetzt hört der religiöſe Bau auf, ſtylbildend, maaßgebend zu ſein.

γ. Die moderne Baukunſt.

§. 595.

1. **Ein phantaſiereiches Verzierungsſyſtem verdrängt in Italien wieder jene**
nüchterne Nachahmung, geht in ein leidenſchaftliches, gewaltſames Formenſpiel
und von da in vollendete, aufgeregt empfindſame, aller ſtructiven Geſetze ſpottende,
üppige und durchaus ſchnörkelhafte Manier über (vergl. §. 473). Dieſe ver-
pflanzt ſich zu den nordiſchen Völkern, die bis dahin die erneuerte claſſiſche
Form mit Reſten der gothiſchen in charakteriſtiſcher Weiſe gemiſcht haben, und
2. **beherrſcht von Frankreich aus die Welt (vergl. §. 370 ff. und 476). Nach-**
dem die Revolution des Lebens und der Phantaſie dieſem Unweſen ein Ende
gemacht hat, vermag jedoch auch der geläuterte moderne Geiſt auf dem Gebiete
der Baukunſt nicht ſchöpferiſch zu werden, ſondern nur die dageweſenen Style
in ihrer Reinheit nachzubilden. Die Erzeugung eines dem Weſen des modernen
Ideals (vergl. §. 467) entſprechenden neuen Styls hängt von den Bedingungen
ab, die ſich aus §. 577 ergeben.

1. Der erſte Theil des §. umfaßt das Reformationszeitalter und die Zeit bis zu dem Zuſtande, den der zweite Theil unſeres Syſtems als Mitte des Modernen in der äſthetiſchen Phyſiognomik der Geſchichte und in der Geſchichte der Phantaſie aufſtellt: vom ſechzehnten bis tief in's achtzehnte Jahrhundert. In Italien gibt ſich das raſchere, feurige Gefühl, das allenthalben erwacht, ſeinen architektoniſchen Ausdruck vorerſt in brillanter Neubelebung des nüchtern gewordenen Renaiſſance-Styls, edler, reicher Glieder- und Ornamentfülle (Raphael, Sangallo u. And.); das Wildere geht von einer mächtigen, aber gewaltſamen Perſönlichkeit, von M. Angelo, aus: die Rieſen-Pilaſter und Gebälke, Verkröpfungen, das Brechen und Einſchneiden der Giebel über Thür und Fenſter, der Anfang des Schnörkels in geſchweiften, gerollten Verzierungen. Dieſe Erſcheinungen, ſo wie den reinen Rokoko, der durch Bernini und Borromini, den

„Todfeind der geraden Linie“, im ſiebzehnten Jahrhundert aus dieſen Anſätzen ſich entwickelt, hat die eigentliche Kunſtgeſchichte näher zu ſchildern; die Aeſthetik begnügt ſich, da ſie nur, wo ein neuer Originalſtyl auftritt, tiefer einzugehen hat, mit der Zurückweiſung auf die allgemeinen Zuſtände, die ſich in ſolchen Formen culturhiſtoriſch ſpiegeln, ſowie auf die geſchichtliche Geſtalt des Geiſtes und der Phantaſie, der ſie entſprechen. Jene Zuſtände ſind zunächſt bei den Italienern zuerſt die ſchönere Humanitäts-Entfaltung des früheren ſechzehnten Jahrhunderts, dann die ſeelenloſe Pracht des reſtaurirten, innerlich verwilderten Katholicismus §. 366, 2.; in der Geſchichte der Phantaſie iſt es die erſte, friſche Aneignung des objectiven Ideals des Alterthums §. 467, dann die „empfindſam gereizte, gewaltſam ſchwülſtige, ſubjectiv willkührliche“ Stimmung, die in §. 473 aufgeführt iſt; dieſe kräuſelt den Stein wie Papierſchnitzel, zieht ihn in lauter unbeſtimmte, ſchilf- und faſernartige Formen aus, unterbricht alles Tragende in ſeiner ſtructiven Grundlinie und verhöhnt ſo mit ſelbſtgefälligem Lächeln das Geſetz der Schwere, wickelt den Thurm in Schneckenlinien auf u. ſ. w. Wir haben aber noch nicht das ganze Bild, wenn wir dieſe Bauformen nur mit den ſüdlichromaniſchen Zuſtänden zuſammenhalten; wir müſſen uns erſt nach dem Norden wenden. Der neuitalieniſche Bauſtyl wandert zunächſt nach Frankreich (Franz I.), dann weiter und namentlich nach Deutſchland. Die Reformation konnte keinen neuen Bauſtyl ſchaffen, weil ſie keine neue Religion ſchuf; hier wie in Frankreich verbindet ſich nun die Renaiſſance mit den Reſten des Gothiſchen, mit dem ſteilen Giebel, den mancherlei Bogenformen, die das Spätgothiſche, zum Theil aus dem mauriſch-Romaniſchen, wieder aufgenommen, und dieſe Miſchung iſt es, die als beſonders charakteriſtiſch hervorzuheben iſt, denn in ihr ſpiegelt ſich die rauhere, heftigere nordiſche Kraft in ihrer unausgeglichenen Verbindung mit dem neuerwachten Humanitätsprinzip (§. 470. 471); die gewaltſameren Formen aber, die von M. Angelo ausgehen und den Rokoko einleiten, in dieſen Ländern immer noch mit jenen gothiſchen Reſten gemiſcht, charakteriſiren genau jene allgemeine wilde Entfeſſelung der Leidenſchaften §. 368. 369 und fallen ganz mit dem „Ausgeſchwungenen, Luftigen, Weiten, Bewegten“ der übrigen Culturformen (ſ. ebend.) zuſammen. Die Feſtſtellung und Herrſchaft des Rokoko aber, woraus nun jene gothiſchen Reſte verſchwunden ſind, als allgemeine, abſolute Convenienz fällt zuſammen mit den Zuſtänden der abſoluten franzöſiſchen Monarchie, der frivolen Aufklärung u. ſ. w. §. 370–373 und der entſprechenden geiſtigen, ſog. claſſiſchen Dictatur §. 476. Es bedarf, wenn man dieſe §§. vergleicht, weiterer Schilderung nicht. War ſchon in der reingothiſchen Baukunſt zu viel maleriſche Empfindungsbewegung, wurde in der ſpätgothiſchen durch die Steigerung dieſer Bewegtheit das

Structive bereits entſchieden beeinträchtigt, ſo iſt nun in die Baukunſt geradezu der Affect gefahren und zwar derſelbe, der in der Malerei ſelbſt jede ſatte, ganze, beſtimmte Form ſcheut, nur das Runzliche, Hingeſchleuderte, Ausgefaſerte liebt. Die Pflanze insbeſondere wird nun in der Baukunſt nicht nur nicht, wie es ſein ſoll, geometriſch ſtyliſirt, ſondern ihr natürlicher Styl noch entſtyliſirt. Doch iſt anzuerkennen, daß die Franzoſen in dieſem Unweſen nie ſo weit gegangen ſind, als die Italiener, und daß ſie zuerſt wieder einiges Maaß in daſſelbe eingeführt haben.

2. Die politiſche Revolution ging hervor aus einer Abſtraction der Idee, welche auf dem Boden der Culturformen im Sinn der negativen Aufklärung rein durchſchneidend, abmähend wirkte, vergl. §. 374. Sie konnte nach manchen früheren Verſuchen, zum Einfacheren und Strengeren zurückzukehren, nur den Boden bereiten für die concrete Aufklärung mit ihrer wiedergewonnenen, richtigen Anſchauung des römiſch Claſſiſchen und des rein Claſſiſchen, des Griechiſchen (Stuart und Revett); die Revolution im Gebiete der Phantaſie ſelbſt §. 477 ff. wurde nicht ſchöpferiſch in der Baukunſt, denn ein neuer Bauſtyl ſetzt ganz andere, völkerumfaſſendere Bedingungen voraus, als eine Umwälzung in der Poeſie. Wie ſich dieſe ſtürmiſche Gährung zur wahren Humanität mittels der wahren Aneignung des claſſiſchen Ideals läutert, ſo bereitet ſich nun in der Baukunſt die reine Reſtauration des Griechiſchen vor, die moderne Romantik reſtaurirt das Gothiſche, und wie einmal der große geſchichtliche Gegenſatz der Hauptſtyle mit unſchöpferiſcher reiner Objectivität anerkannt iſt und nachgeahmt wird, ſo entwickelt ſich weiter der reine Eklekticismus, der nun alle Style kennt, anerkennt, wiederholt und in jedem Style bauen kann, nur in keinem eigenen. Vergl. zu dieſem Zuſtand §. 377 und 482. Die Zopfzeit erſcheint dieſer völligen Zeugungsunfähigkeit gegenüber friſch, kühn, ſchwungvoll, phantaſiereich, würdig wie ihre Tracht gegenüber der Hungrigkeit der modernen. Was nun die Frage nach einem neuen Bauſtyl anbelangt, ſo läßt ſich im ganz Allgemeinen wohl beſtimmen, was er enthalten muß, und dieſe Beſtimmung entſpricht auch ganz der Art, wie jeder neue Bauſtyl ſich zu früheren verhält: er ſchafft nicht abſolut Neues, ſondern bildet frühere Style zu Momenten eines neuen, organiſchen Ganzen um. Iſt nämlich das moderne Ideal überhaupt die Phantaſie der wahrhaft freien, mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität, ſo ſind als die Prinzipien, die ſo zu Momenten umgebildet werden, die zwei großen hiſtoriſchen Hauptſtyle gegeben: der befreiten Subjectivität entſpricht die freie Raumüberſpannung, die Wölbungskunſt des Mittelalters, der harmoniſchen Objectivität die claſſiſche Baukunſt, und wie dieſer große Gegenſatz geiſtig verſöhnt werden ſoll, ſo liegt in der Baukunſt die Aufgabe vor, dieſe zwei Style zu einem neuen, dritten ineinanderzuarbeiten. Dieſe Verſöhnung iſt im Ideal

überhaupt ſowohl Ausfluß, als Quelle der wahren Freiheit, die dem Mittelalter noch fehlte, daher ſeine Subjectivität eben die phantaſtiſche war. Das Bewußtſein des Mittelalters war zu innerlich, weil es nicht innerlich genug war, d. h. weil es die Geiſtigkeit der Weltanſchauung nicht im freien Denken wirklich innerlich durchzuführen vermochte, und ebendaher fiel es zugleich und neben der aufgegangenen Innerlichkeit der Aeußerlichkeit, der politiſch ungeeinigten Vielheit roher Kräfte, der neuen Vielgötterei anheim. Dieß drückte ſich in ſeinem Bauſtyl aus und dieſe Seite ſeines Bauſtyls ſoll eben dadurch, daß das ewig Gültige im Claſſiſchen, die harmoniſche Gediegenheit, die organiſche Einheit, die Ruhe, die er voraus hatte, mit dem Wahren des mittelalterlichen Baus ſich verſchmelzt, getilgt werden. Das antike Bewußtſein hatte aber die Subjectivität nicht entwickelt, dem entſprechend iſt ſein Bauſtyl zu gebunden, und wie das Mittelalterliche, ſo muß daher in dieſer Verſchmelzung nothwendig auch das Claſſiſche einer weſentlichen Umbildung unterliegen. Worin aber dieſe Umbildung beider Miſchungsbeſtandtheile, denen ſo entgegengeſetzte ſtructive Prinzipien zu Grunde liegen, beſtehen ſoll? Darauf hat nur die Zukunft die Antwort. Bötticher beſtimmt die „Syntheſe“ dahin, daß zum Deckenbau des Mittelalters die claſſiſche Baukunſt ihre organiſch naturgemäße Formenſprache (Glieder und Ornament) geben müſſe. Allein er ſelbſt hat die reine Strenge dieſer Formenſprache nur im griechiſchen Architravſtyl nachgewieſen, dieſer, als prinzipiell verſchieden, läßt ſich als ſolcher offenbar mit dem Gewölbebau nicht verſchmelzen. Auch wird man ſo, nach dem einfachen Gegenſatze von Kernform und Kunſtform, nicht ſcheiden können, denn nicht alle Glieder- und Ornamentbildung des gothiſchen Styls war phantaſtiſch und abentheuerlich; das Hohlkehlen- und Ecken-Abſtoßungsſyſtem, alſo das Prinzip der einwärts gewendeten Gliederung mindeſtens war wohlthuend für das Auge, warm, heimlich, dem Norden angemeſſen. Hübſch (in der öfters angeführten geiſtreichen Schrift) ſucht den Punct, welchen die moderne Baukunſt erfaſſen und fortbilden müſſe, zwiſchen der altitalieniſchen (gemiſcht romaniſchen und altrömiſchen) Bauart und der Früh-Renaiſſance; Verbindung der Säule und des Rundbogens (namentlich als flachen oder Stichbogens in der Archivolte) iſt das Weſentliche der von ihm empfohlenen Verſchmelzung, für die geſchloſſene Façade nimmt er die Liſſene auf, für die Decke der (proteſtantiſchen) Kirche, deren Bild er entwirft, das Tonnengewölbe. Die Wölbungsart bietet noch ihre beſondern ſchwierigen Fragen; die Meiſten rathen das romaniſche Rundbogen-Kreuzgewölbe; daſſelbe ließe ſich mit dem ſpitzbogigen in Einem Gebäude immerhin verbinden, aber von dem Gottesdienſte, dem der neue Styl dienen ſoll, wird, ſo wenig wir ihn noch kennen, doch anzunehmen ſein, daß er von dem proteſtantiſchen das größere Gewicht der Predigt in ſich hinübernehmen werde, und dieß fordert Vermeidung des vielfachen Wiederhalls in den vielen Gewölbefeldern, lichte Oeffnung der Seitenſchiffe, und doch wäre ein Aufgeben jener kühnen Ueberſpannungen ein offenbarer Rückſchritt zum Aermeren. Alſo überall ungelöſte Fragen, und es kann auch keine Pflicht geben, ſie zu löſen, weil es für jetzt keine Möglichkeit gibt. Einem neuen Bauſtyl muß eine neue Form der Bildung vorausgehen: eine Bildung, welche das Chaos kritiſcher Gedanken, auflöſender und erhaltender Tendenzen, trennender Leidenſchaften, das unſere unzufriedene Uebergangszeit darſtellt, zu einem Zuſtande natürlichen, einfachen Geſammtgefühls aufgehoben haben muß, eines Geſammtgefühls, welches zugleich die Kluft zwiſchen der Bildungsſtufe der Stände in der Beziehung der Religion ſo ausfüllt, daß trotz den Unterſchieden in der Ausbildung des Denkens Ein Höchſtes Allen gleich ehrwürdig iſt. Ein ſolches Gemeingefühl muß ſich in einem neuen Cultus darſtellen und die Bedürfniſſe dieſes Cultus, der den geläuterten romaniſch-katholiſchen Feſt- und Formſinn und die gelichtete germaniſch-proteſtantiſche Innerlichkeit irgendwie verſchmelzen wird, werden auf der Grundlage jenes Gemeingefühls, das eben dem Künſtler ſelbſt lebendig inwohnen wird, dieſen erwecken, daß er denkend und doch naiv die Frage, die wir mit bloßem Denken nicht löſen können, einfach löſen wird. Hiemit ſind wir zu §. 577 zurückgekehrt, der in der Anmerkung bereits auch den naheliegenden Vorwurf eines Widerſpruchs zwiſchen dem Satze in §. 466, im modernen Ideal habe ſich das Schöne von der Religion getrennt, und zwiſchen den nunmehr aufgeſtellten Sätzen widerlegt.

Anhang.

Die untergeordnete Tektonik.

§. 596.

**An die Baukunſt ſchließen ſich verſchiedene Arten techniſcher Thätigkeit 1.
an, welche nur Zweckmäßiges hervorbringen, aber daſſelbe auf Grundlage des
architektoniſchen Styls verſchönern, wobei die äſthetiſche Aufgabe darin beſteht,
daß der anhängende Schmuck zwar ſpielend, doch in organiſch klarer
Weiſe den Zweck ausdrücke. Am nächſten ſteht der Baukunſt die Fügung und 2.
Verzierung unbeweglicher, gewiſſen im Bauzwecke ſelbſt begriffenen Bedürfniſſen
dienender Werke; auch die Technik größerer, beweglicher oder zwar kleinerer,
aber auf das Geradlinige angewieſener Geräthe ſchließt ſich ihr in innigem
Zuſammenhang an. Dagegen nähert ſich die Technik der Gefäße und des
handlichen Geräthes durch Vorherrſchen des Runden und der Nachbildung organiſcher
Formen in der Verzierung dem Gebiete der nächſtfolgenden, die concrete
Geſtalt nachahmenden Kunſt. Auch die Bekleidung architektoniſcher Räume
und größerer Geräthe mit weichen Stoffen und die äſthetiſchen Motive in der
Anfertigung derſelben knüpfen ſich an das Gebiet der Architektur. Die Geſchichte 3.
des Styls in dieſer reichen Formenwelt folgt überall den Epochen des
Bau-Styls.**

1. Die Baukunſt ſelbſt im Ganzen und Großen iſt das Extrem, wodurch die Kunſt ihre Wurzel im Lebensbedürfniß und Handwerk hat, indem ſie zunächſt dem Zwecke der geſchützten Wohnung dient und von dieſem Ausgangspuncte ſich zur würdigen Umſchließung eines durch den abſoluten Selbſtzweck der Idee geforderten Innern erhebt. Jede Kunſt hat nun ihre anhängenden Formen, worin ein an ſich Außeräſthetiſches durch äſthetiſche Zuthat gehoben oder als lebendiger Stoff zu äſthetiſcher Darſtellung verwendet wird vergl. §. 545 ff. Unter dieſen verſchiedenen Formen kann der Baukuſt nur diejenige anhängend zur Seite ſtehen, worin ein der äußern Zweckmäßigkeit dienendes Erzeugniß verſchönert wird vergl. §. 546. Unter äußerer Zweckmäßigkeit kann hier natürlich nicht jene umfaſſendere verſtanden werden, welcher die Baukunſt ſelbſt dient, ſondern nur das Gebiet der untergeordneten Zwecke, das ſich niemals zu der Höhe jenes abſoluten Selbſtzweckes erheben kann wie der Bauzweck im Tempel, das Gebiet des einzelnen Bedürfniſſes, wofür ſich

der empiriſche Menſch durch Geräthſchaften, Gefäße u. ſ. w. die Mittel ſchafft. Wir nennen dieß Gebiet das der untergeordneten Tektonik. Otfr. Müller befaßt unter dem Namen Tektonik ſowohl die Baukunſt im Großen, als die Technik der Geräthe und Gefäße; wir folgen ihm, indem wir durch den Beiſatz „untergeordnet“ dieſe Geſammt-Benennung auch für die Architektonik offen laſſen. Die tiefere äſthetiſche Bedeutung aller verſchönernden Kunſt iſt ſchon in §. 545 mit Rückbeziehung auf frühere, allgemeine Sätze ausgeſprochen. Niemand rühme ſich des Kunſtſinns, der ſich nicht auch für dieſe untergeordneten Zweige, wodurch die Kunſt ſich concret mit dem Leben verſchlingt, lebendig intereſſirt; wer das Auge im Großen für das Schöne gebildet hat, der geht am Laden des Kunſttiſchlers, Waffenſchmieds, an der Auslage von Gefäßen u. dergl. nicht gleichgiltig vorüber. Das äſthetiſche Geſetz nun für dieſes Gebiet beſtimmt der §. dahin, daß das verſchönernde Spiel den zierenden Zuſatz mit der außeräſthetiſchen Kernform nicht äußerlich, ſondern organiſch in einer den Zweck ſelbſt klar ſymboliſirenden Weiſe vereinigen ſoll. Wenige Beiſpiele mögen dieß erläutern. Der thieriſche Fuß an antiken Tiſchen und andern Geräthen zeigt ſinnig an, daß das Geräthe beweglich iſt, die Pantherpatze deutet ſpezieller die Beſtimmung des Weintiſchs an (Attribut des Dionyſos). Am Sturmbock kann der harte, ſpröde, dumpfe Stoß nicht beſſer charakteriſirt ſein, als durch den Widderkopf. Der Hahn am Schloſſe des Schießgewehrs ſchnappt vor, ſchlägt auf, entzündet das Feuer: das Schnappen mag durch eine Fiſchform ſymboliſirt werden, oder mehr als pickender Stoß aufgefaßt durch das Bild des Raubvogels, dagegen bezeichnet der Drache zugleich den Entzündungsprozeß; ſo belebt ſich die Waffe und es liegt in dem treffenden Spiele des Schmucks dieſelbe Poeſie wie in Beilegung perſönlicher Namen, wodurch bei den alten Völkern jede Waffe zu einem perſönlichen Weſen wurde, wodurch die Glocke, das Schiff noch heute beſeelt vorgeſtellt wird. Dagegen mag durch die Bemerkung, daß es ſehr ſchwer iſt, für den Mechanismus des Zündnadelgewehrs eine paſſende ſymboliſche Verzierung zu erfinden, ſogleich auf den ſchweren Kampf hingewieſen werden, welchen in der modernen Zeit der Kunſtſinn mit der Nacktheit zu beſtehen hat, die der unendliche Fortſchritt der mechaniſchen Erfindungen mit ſich bringt.

2. Es iſt ſehr ſchwer, die unendliche Formenwelt einzutheilen, von der es ſich hier handelt. Die Eintheilung nach Gegenſtänden, an ſich ſchon ſchwierig, durchkreuzt ſich mit der Eintheilung nach Gewerken, da dieſelben Gegenſtände, aus verſchiedenem Materiale geformt, verſchiedenen Zweigen der Technik zufallen. Der §. legt ſeiner Ueberſchrift die Richtſchnur zu Grunde, daß er von dem Gebiete, das der Baukunſt enger ſich anſchließt, zu den Endpuncten fortgeht, wo ſich dieſe Welt geſchmückter

Formen mehr und mehr in die Sculptur verläuft. Dieß geſchieht in dem Grade, in welchem die runde Linie und die Zierrath, die Organiſches nachbildet, herrſchend wird. Je mehr die ſtrenge geometriſche Linie herrſcht, deſto näher ſtellen ſich dieſe Gebilde an die Seite der Architektur. Wir beginnen die Ueberſicht mit jenen größeren Gegenſtänden, die ſich dadurch der Baukunſt am engſten anſchließen, daß ſie unbeweglich im Bauwerk ſtehen und einem Zwecke dienen, der im Bauzwecke mitenthalten iſt; zunächſt im idealen Bauzweck des Grabmals und Tempels: Sarkophag, Grabſtein, Altar, Chorgeſtühl, Kanzel, Sacramentshaus, Orgel nach der decorativen Seite ihres Baus, Taufſtein. In dieſen Bildungen wird ſich immer der Bauſtyl einer Zeit wiederholen, aber reicher, als das Bauwerk ſelbſt, in eine vielfältige Ornamentenwelt hinüberblühen. Im Mittelalter hat ſich an dieſen Zweigen vorzüglich die blühende Schnitzerkunſt entwickelt, denn für die im Innern geſchützt ſtehenden Werke war das Holz ein ganz günſtiges Material; doch auch dem Stein wurde nun (vorzüglich in den reichen Sacramentshäuſern) ein Formenſpiel abgewonnen, das die Nachwelt anſtaunt. Die Namen Adam Kraft und Syrlin mögen ſtatt aller weitern Schilderung ein lebendiges und herrliches Bild in der Phantaſie hervorrufen. Welcher Schwung, welche ſtrotzende Kraft und welche Genialität der Windung, Verſchlingung, welche markige Schärfe dringt nun namentlich in die Pflanzen-Ornamentik ein, die hier einen ungleich reicheren Spielraum hat, als in der großen Architektur! — Von Solchem, was der nützlichen Baukunſt angehört, mag hier der Ofen erwähnt werden; die Kunſt des Eiſengießers und des Töpfers kann aus dem Zwecke der Feurung einen Reichthum charakteriſirender äſthetiſcher Motive entwickeln. In untergeordneterer Weiſe ſchließen ſich an die Architektur gewiſſe Aufgaben des Schmieds und Schloſſers, zum Theil auch des Eiſen- und Bronce-Gießers an: Gitter, Geländer, Träger von Hervorragendem, reiche Schlöſſer, Thürklopfer u. dergl.; nimmt man die letzteren, kleineren Objecte für ſich, ſo gehören ſie freilich in ein weiter unten aufzuführendes, näher der Plaſtik zuzuweiſendes Gebiet, allein wir dürfen ſie mit dem Feſten des ganzen Bauwerks zuſammenfaſſen. Auch die zuerſt genannten größeren Formen gehen ja vielfach in eigentlich plaſtiſches Bildwerk über, das aber hier eben Ornament einer architektoniſch behandelten Grundbildung iſt und deren Geſetzen folgt. Die Belegung des Bodens gehört dem Moſaik-Arbeiter und Tiſchler, der Architekt kann ihm die Motive vorzeichnen, welche hier auf die Technik des Flechtens, Wirkens hinüberweiſen, ein Gebiet, von deſſen Stellung nachher die Rede ſein wird. — Wir gehen nun zu den Geräthen über, d. h. vorerſt nur zu einem Theile derſelben, demjenigen nämlich, der durch Größe oder, wenn die Formen klein ſind, durch ſächlich begründetes

Vorherrſchen der geraden Linie immer noch in näherem Zuſammenhang mit dem Bildungsgeſetze der Baukunſt ſteht. Es handelt ſich jetzt um lauter bewegliche Gegenſtände, denn auf dieſe hat ſich der Name Geräthe durch den Gebrauch beſchränkt. Zu dem größeren Geräthe gehört Alles, was man Möbel nennt: Tiſch, Seſſel (und Prachtſeſſel: Thron), Bank, Schrank, aber auch Fahrzeuge: Wagen, Schlitten. Es theilen ſich je nach dem Materiale verſchiedene Gewerke darein: Tiſchler, Bronce- und Eiſen-Gießer, Marmor-Arbeiter (ein unbeſtimmtes Gebiet zwiſchen Baukünſtler und Bildhauer), Wagner, zum Theil Dreher, Toreut d. h. der Techniker, der aus Metallen oder Elfenbein, Perlmutter u. dergl. treibt, fügt und die Oberflächen des Ganzen in verſchiedener Weiſe künſtleriſch bearbeitet. Dieſe letztere Technik (römiſch caelatura) begreift nun freilich Vieles in ſich, was wir als bereits mehr dem Plaſtiſchen angehörig, jetzt Sache des Gold- und Silber-Arbeiters, Ciſeleurs, Gürtlers weiter unten aufführen, doch iſt ſie ebenſo in dem vorliegenden Gebiete größeren, mehr bauartig gefügten Geräthes thätig. Hieher können wir auch noch Lampen-, Lichter- und Gefäßgeſtelle, wie Kandelaber, Dreifüße, Leuchter, Kronleuchter ziehen, die freilich ſchon, dem größten Theil ihrer Form nach, in organiſche Formen-Nachbildung ſich auflöſen können, doch in ihren Grundlinien immer ſtructiv, Säulenartig, auch Hängwerkartig bleiben. Aber ſelbſt Kleines, Handliches, zur Aufbewahrung der verſchiedenſten Dinge Beſtimmtes gehört noch hieher, ſofern das Geradlinigte darin herrſcht; Behälter zu gottesdienſtlichem Gebrauche wie Monſtranzen folgen ſtreng dem Bauſtyl; doch auch Unbedeutenderes, dem gewöhnlichen Gebrauche Dienendes iſt hier zu nennen: Laden, Käſtchen (antike Schmuckkäſtchen: cistae mysticae), mit eingelegter, erhabener Arbeit, Niello u. ſ. w. geſchmückt: ein Feld, worin namentlich noch die Cinquecentiſten ſo viel Reiches und Zierliches geleiſtet haben. Zu den Behältern läßt ſich das Uhrgeſtelle rechnen, dem eine architektoniſche Bildung immer die natürlichſte iſt. Selbſt die Cartonnerie und die Sattlerarbeit in geradlinigten Behältern mag hier noch erwähnt werden. — Gehen wir nun zu dem Gebiete über, das ſich beſtimmter der Plaſtik nähert, ſo iſt es zunächſt die Herrſchaft der runden Linie, was dieſen Uebergang bildet, und dieſelbe iſt durch die Beſtimmung, Flüſſiges in ſich aufzunehmen und auszugießen, im Gefäße gegeben. Das gröbere hölzerne Gefäß, Faß, Bütte u. ſ. f. ſchicken wir mit der kurzen Bemerkung voran, daß dieſe Arbeiten des Küfers und Schefflers nicht immer ſo nackt und roh geweſen ſind, wie heutzutage in den meiſten Ländern, vielmehr Schnitzwerk, verſchiedenfarbige Holzarten, ſchön geſchwungene Grundform ſelbſt dieſem Werke des Bedürfniſſes einen höheren Anhauch gegeben haben. Das kleinere Gefäß nun beſchäftigt nach dem verſchiedenen Materiale den Marmor-Arbeiter, Dreher, Flaſchner, Zinngießer, Eiſen- und Bronce-Gießer, wieder den Toreuten, namentlich aber den Kerameuten: den Bildner aus Thon (in neuerer Technik auch Porzellan) und Glas. **Bötticher** (Tekt. d. Hell. Thl. 1. S. 42 ff.) hat gezeigt, wie ſchön organiſch, der Gliederung in ihrer Baukunſt entſprechend, die Griechen das Gefäß in ſeinen Haupttheilen: Keſſel oder Bauch, Fuß, Hals mit Lippe und Henkel entwickelt haben. Das Trinkgefäß unterſcheidet ſich von dem zum Aufbewahren und Ausgießen beſtimmten durch ſeine weitere Mündung; dagegen öffnet ſich die Lampe nur in einem engen Mund für den Tocht, deſſen Flamme das flüſſige Oel verzehrt. Zu getriebener Arbeit eignet ſich beſonders die weitgeöffnete Schüſſelform. An die Gefäße können wir die Technik des Korbflechtens anſchließen, da ſie ihre niedlichſten Formen im gefäßähnlich Runden hervorbringt. — Es bleibt nun eine unüberſehliche Maſſe meiſt „handlichen Geräthes“ übrig, deſſen Grundform durch den rein äußern, praktiſchen Zweck ſo gegeben iſt, daß die höhere Technik aus ihr nichts entwickeln, ſondern ſich nur an ſie anlegen kann; je weniger ſie denn in die Fügung ſelbſt einzudringen vermag, um ſo weniger kann ſie in architektoniſchem Style verfahren, um ſo mehr wird ſie vegetabiliſche, thieriſche, menſchliche Formen anbringen und daher in die Plaſtik hinüberweiſen, nur daß dieſe Formen hier vom Organiſchen in Arabasken-Weiſe abweichen, Pflanzen- und animaliſche Geſtalten oder dieſe unter ſich miſchen können, was ihnen den ornamentiſtiſchen, alſo doch architektoniſchen Charakter bewahrt. Man denke hier an Waffen, Stöcke, Scepter, muſikaliſche Inſtrumente (auch Glocken), an Küchen- und Hausgeräthe der verſchiedenſten Art, und wenn man zweifelt, ob ſelbſt dieſe letzteren Dinge der Erwähnung werth ſeien, überſehe man die Ausgrabungen von Pompeii. Dagegen ſchreitet die Verzierung der Speiſetafel bis zu Gegenſtänden fort, die blos der Pracht wegen aufgeſtellt werden; Tafel-Aufſätze können in ihrem Hauptkörper architektoniſch organiſirt ſein, aber Pflanze, Thier- und Menſchengeſtalt wird doch den Haupttheil ihrer Gruppirung bilden. Das Kleinſte in der nun vor uns liegenden unendlichen Maſſe iſt Schmuck in Edelſteinen, edlen Metallen, Elfenbein u. dergl.: ein Gebiet, das wir im Anhang zur Bildnerkunſt wieder aufzunehmen haben, denn hier namentlich legt ſich die Organiſches im Kleinen nachbildende Zierplaſtik an oder gibt dem niedlichen Ganzen ſeine Form. Doch bleibt Vieles übrig, was nicht ſo beſtimmt in das Plaſtiſche hinübergeht; eine Spange z. B. kann ganz plaſtiſch als Schlange, aber auch in Gelenken als Kette, ſomit mehr architektoniſch-ornamentiſtiſch behandelt werden. — Es verſteht ſich nun, daß an einem großen Theil des hier vor uns ausgebreiteten Reichs anhängender Schönheit auch die Malerei als verzierende Kunſt thätig ſein kann, namentlich an den Thon-Gefäßen. Und nach dieſer Kunſt führt noch ein anderes großes Gebiet hinüber: die Weberei, Wirkerei, Stickerei von Stoffzeugen und die Bekleidung der innern Architektur und der Möbel mit denſelben. Die Farbe iſt in der Verfertigung dieſer Stoffe allerdings das Haupt-Augenmerk, doch wird ſich die Zeichnung vorherrſchend in architektoniſchen Motiven und architektoniſch ſtyliſirten Pflanzenformen bewegen; die einfachſten jener Motive ſind jene uralten Linienſpiele des Mäanders, der Würfelzuſammenſtellung u. dgl., welche von der im älteſten Zuſtande zu Verſchließung der Räume berufenen Technik ausgingen, der Matten- und Teppichwirkerei (vergl. §. 573, 1. Anmerk.). Weiterhin trat der Teppich ſeine urſprüngliche Beſtimmung größtentheils an die Wandmalerei, in der neuern Zeit auch an die todte Papiertapete ab und diente mehr zur Ueberkleidung einzelner Theile des architektoniſchen Raums. Werden nun mit den Teppichen und andern Stoffzeugen die innern Räume bekleidet, drapirt, die gepolſterten Möbel überſpannt, ſo iſt dabei eines Theils weſentlich ebenfalls auf Farben-Harmonie zu ſehen, aber nur ebenſo wie in der Polychromie der Architektur; nach der andern Seite handelt es ſich von der Form und in dieſer Beziehung erinnert das Geſchäft des Sattlers, Decorateurs zwar an die Faltengebung in der Plaſtik, aber der zu überkleidende Körper iſt ja hier ein architektoniſcher und ſo wird mehr ein Gefühl räumlicher Harmonie im Großen verlangt.

2. Das Gebiet, das wir hier überblickt haben, bildet einen Theil der Culturformen, die uns in anderem Zuſammenhang, nämlich als eine weſentliche Seite des geſchichtlichen Lebens, wie es Stoff der Phantaſie und Kunſt wird, durch die Haupt-Epochen der geſchichtlichen Schönheit in Th. II, Abſchn. 1 C, b. begleitet haben. Nunmehr, da wir ſie nicht mehr als Stoff, ſondern als Theile der Kunſtthätigkeit ſelbſt vor uns haben, erkennen wir ihren tiefen Zuſammenhang nicht nur mit dem Bildungszuſtande der Völker überhaupt, ſondern beſtimmter mit der Stufe ihrer Kunſt, und zwar iſt gemäß der aufgezeigten Natur dieſes Gebiets, ſo vielfach die Objecte auch in die Bildhauerei und Malerei hinüberragen, das Beſtimmende, Tongebende ſpezieller die Baukunſt. Ihrem Style folgt im Großen und Ganzen dieſe Formenwelt. Die Aeſthetik, hier nothwendig auf das Prinzipielle ſich einſchränkend, hat daher nur auszuſprechen, daß mit den geſchichtlichen Hauptformen der Architektur auch der allgemeine Styl-Charakter dieſer Zweige geſchildert iſt. Die bunte, übervolle Pracht des Orients, die edle, den Zweck in der Kunſtform einfach ausſprechende Einfalt der Griechen, die kryſtalliſch-polygoniſche, mit vielen Spitzen in die Höhe ſtrebende, reich und weit über den Zuſammenhang mit dem Zweck hinaus ornamentirende Technik des Mittelalters, ausgebildet unter Einflüſſen des Mauriſchen, deſſen Bauſtyl ſelbſt ſchon in lauter

Decoration ſich auflöst, der phantaſievolle Reichthum der Renaiſſance, der gerollte, gefaſerte, geſchnörkelte, die Muſchelform liebende, doch in ſeiner leidenſchaftlichen Manier immer noch einer gewiſſen Energie theilhafte Rokoko: alle dieſe Geſtaltungen entſprechen genau der Phyſiognomie des gleichzeitigen Bauſtyls. Dagegen iſt die moderne Zeit von jedem Bildungsgeſetze verlaſſen und zwar eben aus dem Grunde, weil ſie keinen eigenen Architekturſtyl hat; wie ſie in der Baukunſt prinzipienlos eklektiſch iſt, ſo fährt ſie in dieſem Gebiet anhängender Technik nachahmend zwiſchen allen dageweſenen Formen umher. Es fehlt ihr nicht an Erfindung und Geiſt; namentlich die Franzoſen, das Volk des Geſchmacks (denn dieſem namentlich gehört das vorliegende Gebiet an, vergl. §. 79), aber auch die Deutſchen (man denke an einen Schinkel) entwickeln einen Reichthum von Talent, aber alle Erfindung bewegt ſich nur auf der Grundlage des Formgeſetzes dieſes oder jenes ſchon dageweſenen Styls und daher haben Völker des Orients, die noch Reſte feſter, nicht auf einem Widerſpruche mit der Natur beruhender Cultur bewahren, auf der Weltausſtellung in London die moderne Bildung ſo vielfach durch das Charaktervolle ihrer Producte beſchämt. Wir haben den Grund, warum wir keinen eigenen Bauſtyl haben, §. 577. 595, 2. in der Unruhe eines Zeitalters aufgezeigt, das es zu keinem Gemeingefühl bringen kann, welches die Beſtimmtheit und Feſtigkeit, die objective Geſtaltungsfähigkeit einer Naturkraft hätte. Aus dem Gewühle dieſer in unzählich ſich durchkreuzenden Thätigkeiten auf eine dunkle Zukunft unbefriedigt hinarbeitenden Zeit ſind noch mehrere poſitive Erſcheinungen hervorzuheben, welche, ebenſoſehr wohlthätig und ſtaunenswerth, als auch Quelle des Uebels und Unſchönen, im Gebiete der Culturformen einer poſitiven Stylbildung ungünſtig ſind. Die Wiſſenſchaften, Phyſik, Chemie, Technologie u. ſ. w. haben eine Welt neuer Stoffe, neuer techniſcher Verfahrungsweiſen entdeckt und eingeführt; die Stoffe werden zwar wunderbar leicht verarbeitet, aber es iſt ihrer zu viel, um ihnen ruhig einen künſtleriſchen Styl zu entlocken. Der Markt wird mit Maſchinenproducten überſchwemmt; das Maſchinenproduct iſt todt, abſtract, aber wohlfeil, es führt das Bequeme auch dem Armen zu. So unendlich dadurch die Bedürfniſſe geſteigert ſind, ſo muß doch die Speculation athemlos über alles beſtimmte Bedürfniß hinaus auf Neues ſinnen, um die neuen Stoffe (Guttapercha u. dgl.) zu benützen, die Maſchine zu beſchäftigen, und die Haſt des Modewechſels, des größten Stylfeinds, wird daher von der Production noch mit doppelter Hetzpeitſche angetrieben. Daß ſie durchaus auf den Markt arbeitet, dieß verhindert die Bildung lebendigen Styls auch darum, weil nicht, wie bei der beſtellten Arbeit der Hand, die Rückſicht auf Zeit und Ort das Innige des individuellen Motivs hinzubringt. Die höhere Kunſt ſucht von oben einzuwirken, vergl. über die Umkehrung des Verhältniſſes zwiſchen Kunſt und Handwerk §. 514. In der That aber iſt der wahre Sinn dieſer Umkehrung nicht der, daß der Künſtler, der nicht handwerksmäßiger Techniker iſt, dieſem ſeine Erfindungen hinüberreicht und bei ſeiner Ausbildung akademiſch mitwirkt, ſondern ein großer Theil der Talente, welche ſich zur höheren Kunſt rechnen, müßte geradezu ſelbſt techniſch thätig werden in dieſem Gebiete, zu ihm, wenn man will, hinunterſteigen. Aber auch dieſer Uebertritt, die Bevölkerung des feineren Gewerkes mit Künſtlern, würde, ſelbſt in Maſſen vollzogen, uns nicht in naher Zukunft zu dem führen, was uns fehlt, einem Styl. Die tröſtlichſte Betrachtung der gegenwärtigen Zuſtände iſt die von Semper (Wiſſenſchaft, Induſtrie und Kunſt) ausgeſprochene; er faßt das nachahmende Formengemiſch unſerer Zeit als einen Zerſetzungsprozeß aller traditionellen Typen durch ihre ornamentale Behandlung auf, welche einer neuen originalen Stylbildung ebenſo vorausgehen muß, wie die fruchtbare Erde ſich aus zerriebenen Schichten früherer Formationen, aus verwesten Pflanzenwelten bildet. Im Ganzen und Großen ruht aber die Hoffnung auf derſelben Betrachtung wie die Hoffnung auf eine neue Entwicklung der Baukunſt.

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum
Gebrauche für Vorleſungen
von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunſtlehre.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1853.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Zweites Heft:

Die Bildnerkunſt.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1853.

Universitäts-
Bibliothek
München

0 56/618

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. G. Macken Sohn in Reutlingen

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

§§ Seite

B. Die Bildnerkunſt.

a. Das Weſen der Bildnerkunſt.

α. Ueberhaupt . . . . 597—606 339—370

β. Die einzelnen Momente.

Die äußere Beſtimmtheit.

Das Material . . . . 607 370—377
Polychromie, maleriſche Hülfen . . . . 608 378—384
Poſtament, Verhältniß zur Umgebung, Größe . 609 384—389

Umfang des Darſtellbaren

In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs: Menſch, Thier . . . . 610 389—391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren: Verbindung mit der Baukunſt: Giebelfeld, Relief . . . . 611 391—394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: ſymboliſche Hülfen, Attribut, Gebärdenſprache . . . . 612 395—399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges . . . . 613 399—403
Die innere Beſtimmtheit. Allgemeines Stylgeſetz . . 614 404—406
Behandlung der menſchlichen Geſtalt überhaupt: Forderung glücklichen Stoffs, Beſchränkung im Individuellen und Geſchichtlichen . . . . 615 406—409
Gegenſatz des direct idealiſirenden und des individualiſirenden, naturaliſtiſchen Styls . . . 616 410—414

	§§.	Seite
Die Proportionen	617	414—415
Weichtheile, Muſkel, Sehnen, Adern	618	415—418
Haupt, Geſichtsbildung, Haar	619	419—421
Nacktheit, Gewand	620	421—425
Die beſondern Formen. Ihre Grenze; Verſchmelzung im Ideal	621	425—428
Der beſtimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung	622	428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect	623	430—435
Flüchtiges Mienenſpiel; Ausdruck ſubjectiv innerlichen Geiſtes	624	435—437
Ruhe der Seele. Charakter	625	437—441

Die Compoſition.

Linienverhältniſſe, Rhythmus der einzelnen Geſtalt	626	441—447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geſchloſſene Gruppe	628	450—454
Umfaſſende, cykliſche Compoſition	629	454

b. Die Zweige der Bildnerkunſt.

Das Mythiſche und nicht Mythiſche. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	455
Eintheilung nach den Unterſchieden: Thier, allgemein Menſchliches, Geſchichtliches; Schwierigkeit	631	455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmloſe, geſpannte Situation	632	461—462
Eintheilung nach dem Unterſchiede des Materials und der techniſchen Behandlung	633	462—463
Unterſchied des einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen	634	463—465
Unterſchiede der Verbindung mit andern Auffaſſungs-Arten der Phantaſie	635	465—467

c. Die Geſchichte der Bildnerkunſt.

Die treibenden Gegenſätze	636	468—469

α. Die Bildnerkunſt des Alterthums.

Die orientaliſche Bildnerkunſt	637—638	469—475
Die griechiſche (und römiſche)	639—641	475—481

β. Die Bildnerkunſt des Mittelalters.

Allgemeiner Charakter	642	482—485
Früherer Styl	643	485—487
Späterer Styl	644	487—490
γ. Die moderne Bildnerkunſt	645—646	490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunſt. Das lebendige plaſtiſche Kunſtwerk	647	497—504

…um d.
Univ.-Bibl.
München

B.

Die Bildnerkunſt.

a.

Das Weſen der Bildnerkunſt.

α. Ueberhaupt.

§. 597.

Der Uebertritt der Baukunſt aus der abſtracten Maſſenbildung in die organiſche Form durch das Ornament, ihr ſichtbares Hindrängen nach Ergänzung durch eine Kunſt, welche dieſe Form urſprünglich und eigentlich nachbildet, iſt der Ausdruck der innern Nothwendigkeit eines Fortſchritts, durch welchen ihre Beſtimmung, nur ein erſter, objectiver, dem ſubjectiv beſeelten Kunſtwerk Unterlage und Stätte bereitender Act der Kunſt zu ſein (§. 553) wirklich an ihr erfüllt wird. Dieſe innere Nothwendigkeit, die von anderer Seite im gegenſtändlich nachahmenden Spieltrieb (§. 515, 2) ſich ankündigt, iſt in dem Weſen des Schönen ſelbſt begründet, welches in der reinen Einheit von Idee und Bild beſteht und daher die wahre Erſcheinung dieſer Einheit, die Perſönlichkeit (vergl. §. 19), als Aufgabe der Kunſtdarſtellung ſetzt. Entſpricht die Baukunſt dem Unorganiſchen im Gebiete des Naturſchönen, ſo wiederholt ſich in dem ſo geforderten Fortſchritte der Kunſt der Fortgang des Naturſchönen zur beſeelten organiſchen Geſtalt.

Zuerſt eine Bemerkung über den Namen. Plaſtik bezeichnet eigentlich nur ein Bilden in weichem Stoff, wie ſolches, nachdem Thon in der höhern Kunſt nur zum Modelle verwandt wird, zur bloßen Vorarbeit geworden iſt; die wirklich ausführende Bearbeitung harter Stoffe iſt zwar ausgeſprochen in dem lateiniſchen Namen Sculptur, aber darin iſt das Gießen nicht mitbefaßt. Das deutſche Wort Bilden bedeutet urſprünglich: etwas einem Andern Aehnliches hinſtellen, und zwar entweder in der eigenen Perſon (z. B. Gott bilden = Gottes Weſen an ſich darſtellen) oder objectiv durch ein Nachſchaffen, ſei es durch innere Thätigkeit blos der Phantaſie oder an einem äußern Stoffe. Die erſtere, intranſitive Bedeutung iſt verloren gegangen, die zweite, tranſitive ſchied im Zeitwort nach und nach die Beſtimmtheit der Beziehung auf das nachzuahmende Urbild aus und wurde zunächſt, ehe der moderne, ethiſche und intellectuelle Sinn eindrang, vorzüglich von dem Herausarbeiten eines greiflichen, gediegenen Stoffes aus dem Groben gebraucht, wodurch er organiſche Form annimmt, die dann allerdings Nachbild eines Urbilds iſt, ſo daß mittelbar darin immer noch der Begriff der Herſtellung eines Aehnlichen liegt. In dieſem älteren, volksmäßigen Sinne würde das Wort Bilden ganz eigentlich die Kunſt bezeichnen, zu der wir nunmehr übergehen; Bildkunſt wäre der rechte Name. Allein im ſubſtantiven Gebrauche hat das Wort theils umgekehrt den Sinn der Erzeugung einer Aehnlichkeit zu beſtimmt und zu ſehr in blos geiſtiger Anwendung behalten, es bezeichnet das einzelne Gleichniß in der Sprache und Poeſie, theils iſt ſeine Bedeutung ohne dieſe Beziehung zu allgemein, ſo daß man auch ſchlechthin ein Gemälde darunter verſteht; das perſönliche Subſtantiv Bilder iſt verloren; dagegen iſt durch Gewohnheit das, grammatiſch eigentlich unrichtige, Wort Bildner feſtgeſtellt und darin jener ältere, gediegene Sinn des Zeitworts Bilden erhalten. Von den verſchiedenen Arten der Technik: Formen weichen Stoffes, Hauen, Gießen iſt dabei keine ausgeſchloſſen, während „Bildhauer" die erſte und dritte ausſchließt. So mag denn ſtehen: Bildnerkunſt, daneben aber auch der griechiſche und lateiniſche Name nicht abgewieſen ſein. — Was nun die Begründung des Uebergangs von der Baukunſt betrifft, ſo wäre eigentlich gar nicht zu fragen: wie kommt es, daß nun die Kunſt fortgeht zur Nachbildung der beſeelten organiſchen Geſtalt? ſondern: wie kommt es, daß ſie damit nicht ſogleich anfängt? und: wie kommt es, daß ſie dieſe Nachbildung zunächſt nur in der Beſchränkung vornimmt, in welche wir die Bildnerkunſt ſofort ſich werden eingrenzen ſehen? Die erſte dieſer Fragen ergibt ſich von ſelbſt aus dem Satze, in welchem der §. die Nothwendigkeit des nunmehr ſich öffnenden Kunſtgebiets einfach aus dem Weſen des Schönen ableitet. Das Schöne iſt die reine Einheit zwiſchen Idee und Bild, die wahre Erſcheinung dieſer Einheit iſt die Perſönlichkeit, und die Kunſt als die Wirklichkeit des Schönen hat daher unmittelbar, ſo ſcheint es, dieſe abſolute Aufgabe zu ergreifen. Die zweite Frage iſt in der erſten bereits eingeſchloſſen; denn wenn es die Aufgabe der Kunſt iſt, das perſönliche Leben darzuſtellen, ſo ſcheint daſſelbe auch ſogleich nach dem ganzen Umfang ſeiner Erſcheinung erfaßt werden zu müſſen, was doch die Bildnerkunſt, wie ſich zeigen wird, nicht thut. Es drängt ſich aber bei dieſer zweiten Frage noch ein weiterer Anſtand auf. Es ließe ſich nämlich, ſo ſcheint es, eher erwarten, daß die Kunſt, wenn ſie nun den erſten Schritt thun ſoll, ihren eigentlichen Stoff, die Perſönlichkeit, zu ergreifen, vorerſt noch in einem andern Gebiete zögernd verweile, in jenem nämlich, worin ſich die Perſönlichkeit „erſt als eine werdende ankündigt" (§. 240). Wir haben die landſchaftliche Natur als einen Wiederſchein perſönlicher Seelenſtimmung gefaßt, die Bildnerkunſt überſpringt ſie und nur das Thierleben nimmt ſie ſich als Vorſtufe des perſönlichen Lebens zum Stoffe. Die zweite der aufgeſtellten Fragen ſammt dieſem weiteren Bedenken, das ſich an ſie knüpft, wird ihre Beantwortung im Verlauf der Lehre von der Bildnerkunſt und Malerei von ſelbſt finden; die erſte aber beantwortet ſich aus dem Inhalte von §. 553. Die Kunſt bedarf, um in das Gebiet der wahren, vollen Einheit des Lebens einzutreten, eines Anſatzes, eines feſten Puncts, von dem ſie ſich zur freien Schwingung abſtößt; die Architektur iſt ihr Schwungbrett, um zur Plaſtik überzuſpringen, der befeſtigte Theil des Schwungbretts iſt die Kernform der Architektur, dem elaſtiſch ſchwebenden Theile deſſelben entſpricht die Decorations-Form, welche ſchon den Uebergang in die Plaſtik ankündigt. Im Ornamente, dieſem Hinüberblühen in die organiſche Form, verräth die Baukunſt das Reich der reinen Verhältniſſe und Linien als die Grundlage alles organiſchen Lebens und nachdem der Verrath geſchehen iſt, muß ſie nun der Kunſt, welche das beſeelte organiſche Leben in Beſitz nimmt, wirklich Platz machen. Dieſes Platzmachen iſt auch ein buchſtäbliches: die Baukunſt iſt ja nur Umſchließung eines anderweitig zu erfüllenden innern Raumes, ihr Werk wartet auf dieſe Erfüllung, ſie iſt der Vorläufer Johannes, der den Gottmenſchen verkündigt. Es iſt derſelbe Uebergang, wie von der unorganiſchen zur höheren organiſchen Natur (das vegetabiliſche Leben als Theil der landſchaftlichen Schönheit fällt nach der obigen Bemerkung aus). Dem Urſtoffe der Erde wohnte ſchon der Keim des organiſchen Lebens inne, die Nachbildung dieſes Lebens iſt die erſte, urſprüngliche Beſtimmung der Kunſt; aber aus dem Urſtoffe ſchlugen ſich zuerſt die rohen, feſten Maſſen nieder als Boden und Stätte für das Lebendige, in welchem der Einheitspunct der Seele die unendlich verfeinerte Maſſe zu ſeinem Leibe bildet, ebenſo ſchickt ſich die Kunſt den feſten, maſſigen Bau voran, worauf und worein ſie das ideale Abbild des perſönlich organiſchen Lebens ſtellen wird. Die Erde wartete auf ihren König, den Menſchen; der Tempel, das ideale Abbild der Erde, das Bild der Erde, wie ſie wäre, wenn der Geiſt Gottes ihre zerſtreuten Maſſen in ein begrenztes, geſchloſſenes Ideal des Raumes, in ein himmliſches Jeruſalem zuſammengeführt hätte, erwartet das ideale Abbild des Menſchen, den Gott. Ja noch ehe er eintritt, ſtreckt ſie im Ornament und ebenſo in der eigentlichen, an ihre Flächen gehefteten Plaſtik (das Relief bildet, wie wir ſehen werden, ebenſo ein Vermittlungsglied mit der Baukunſt, wie mit der Malerei) ihre Organe nach ihm aus. Die Erde geſteht in der Erzeugung des organiſchen Lebens und ſeines Gipfels, des Menſchen, was ſie eigentlich iſt, nämlich blos ernährende Unterlage und Stätte für die höheren Weſen; die Baukunſt beginnt daſſelbe Geſtändniß mit dem Ornamente, verſtärkt es mit dem an ihre Flächen enger angeſchloſſenen Bildwerk und vollendet es, indem ſie der freien Statue Platz macht. Der §. geht von dieſem Punct aus und dann erſt zur unmittelbaren Ableitung der innern Nothwendigkeit des Auftretens der Sculptur über; die Erläuterung hat dieſen Gang umgekehrt. — Es durfte nicht unerwähnt bleiben, daß die Nachbildung des höheren organiſchen Lebens ſich äußerlich durch den Spieltrieb vorbereitet, durch jene Form deſſelben nämlich, welche als objectiver Nachahmungstrieb Gegenſtände, zunächſt zur Ergötzung, in weichen oder harten Stoffen nachahmt.

§. 598.

Verſchwunden iſt mit dieſem Schritte die Getheiltheit einer Kunſtform, welche in Inneres und Aeußeres zerfällt und von einem gegebenen Zweck abhängig iſt (§. 555, 1.); die dunkle Beziehung derſelben zu einem Vorbild in der Natur iſt klarer gegenſtändlicher Nachbildung gewichen und an die Stelle bloßen ſymboliſchen Andeutens tritt die eigentliche Darſtellung concreten Inhalts in der ihm untrennbar ſelbſteigen angehörigen Form: die Bedeutung und ihre Hülle ſind in lebendige, ſich ſelbſt ausſprechende Einheit zuſammengefaßt.

Die Baukunſt fanden wir nach zwei Seiten auf ein zunächſt Außeräſthetiſches bezogen: nach der einen war ſie von dem gegebenen Zwecke, nach der andern von dem Geſetze der Schwere abhängig. Hier handelt es ſich zunächſt von der erſten dieſer zwei Seiten; die Theilung in ein Inneres und Aeußeres fällt unmittelbar mit dieſer Abhängigkeit zuſammen. Daraus ſogleich floß die Schwierigkeit der Lehre von dieſer Kunſt, der Umweg, der durch eine Reihe verwickelter Unterſcheidungen zu dem Puncte führte, wo das Schöne beginnt. Mit dieſen Schwierigkeiten hat es jetzt ein Ende; die Bildnerkunſt ſteht auf ſich, ſtellt ein Eines, Ganzes hin. Das blos umſchließende Werk der Baukunſt faßte ferner die Stoffmaſſe nur in jene abſtracte Linien-Einheit zuſammen, für welche im Reiche des Naturſchönen kein eigentliches, abgeſchloſſenes Vorbild zu finden war; wir ſuchten dunkel umher nach dem Puncte, wo die Phantaſie im Schachte des Naturlebens ſich geheimnißvoll nach den Grundlagen aller Geſtaltung umſchaut, ſich ahnend in den Prozeß der Kryſtallbildung verſenkt; jetzt iſt Licht geworden, das *Urtheil* iſt in dieſe Nacht des Zuſammenwebens von Subject und Object eingetreten, der klare Gegenſchlag, worin der Phantaſie ein Gegenſtand zum Vorbild wird und dieſe ſich ihn nachbildend gegenüberſtellt, iſt da. Die Erſcheinung der Perſönlichkeit ſteht reif, abgeſchloſſen vor dem Künſtler und erwartet nur die Läuterung von den Schlacken des Naturſchönen; er darf nicht mehr zu einer Seele, die anderswoher geliehen wird, aus den Maſſen des Unorganiſchen, die in's unbeſtimmt Weite ausgebreitet, zerworfen und zerſtreut umherliegen, die zerfloſſenen und abgebrochenen Linien zuſammenführen, um ſie zu dem Ganzen zu vereinigen, das jener geliehenen Seele den abſtracten Leib, richtiger das bloße, auf den wahren Leib jener Seele vorbereitende, hinüberdeutende Kleid geben ſoll. Dieß iſt denn zugleich das Ende der bloßen Symbolik. Das Vorbild ſelbſt iſt Einheit von Seele und Geſtalt. Die Seele ſelbſt iſt concret. Die Seele, welche der Baukunſt zur Umkleidung gegeben war, zerfiel in zwei Seiten: zunächſt war ſie auch eine concrete, nämlich die geiſtige Perſönlichkeit des Gottes, auch des zum Staat organiſirten, in ſeinen höheren Würden vertretenen Volkes, der einzelnen Familie oder Perſon; aber davon fiel nur das allgemeine Element, die ungefähre Stimmung, alſo die zweite, unbeſtimmt allgemeine Seite, der Baukunſt als Aufgabe für *ihre* Darſtellung zu. Die Bildnerkunſt aber ergreift die concrete Seele ſelbſt, den Kern dieſer von der Baukunſt auszudrückenden bloßen Stimmungs-Atmoſphäre, unmittelbar als ihren Darſtellungsgegenſtand. Die concrete Seele iſt das als Selbſtgefühl, höher als Selbſtbewußtſein und ſelbſtbewußter Wille in ſeinem organiſch in ſich zuſammengeſchloſſenen Leib erſcheinende ſubjective Leben, der beſtimmte Gehalt, der eben in ſeiner Erſcheinung ſich ſelbſt deutet, ſie iſt „das ſich ſelbſt Bedeutende, ſich ſelber Deutende“ (Hegel Aeſth. II. S. 3). Solcher Gehalt, der ſeine innere Einheit in ſeiner Erſcheinung direct ausſpricht, iſt das ſubjective Leben zunächſt ſchon vor aller der näheren Faſſung, unter welcher ein Affect, ein ſittlicher Zweck, Charakter gedacht wird; das Subiect, ſchon als Seele im unbeſtimmteren Sinn, iſt, gegenüber dem, was die Baukunſt andeutet, durchaus beſtimmt, indem ſeine anthropologiſche Erſcheinung der ihm rein eigene, mit ihm gewachſene, mit ihm identiſche reale Ausdruck aller ſeiner, obwohl noch nicht in unterſcheidender Entwicklung auseinandergelegten Fähigkeiten und Kräfte iſt. Das Ganze der Glieder, des Ausdrucks iſt jene vollzogene innere Zweckmäßigkeit, welche ohne Begriff gefällt, weil dieſe Vollziehung der dargeſtellte Begriff ſelbſt iſt. Die erwachte, erſchloſſene Seele aber, die in Thätigkeit geſetzte, zum Charakter der im engeren Sinne beſtimmten Perſönlichkeit erhobene Seele trägt den nun entfalteten Inhalt in ſich als lebendes Gefühl in ihrem Buſen, als lebenswarme ſittliche Macht, welche ſich in der äußern

Erſcheinung leibhaft ausdrückt durch Bewegung und bleibendes Gepräge. Auch dieſer Ausdruck iſt direct; es bedarf auch hier keines Umwegs einer Ueberſetzung in den förmlich gedachten Begriff, der Begriff iſt real in ſeiner Erſcheinung da, iſt in ihr Leben geworden und erklärt ſich ſelbſt. Auch die Bildnerkunſt, indem ſie dieß mit ſich ſelbſt eine, runde, ſich ſelbſt verkündende Ganze wiedergibt, ſpricht noch nicht eigentlich, aber ihre uneigentliche Sprache iſt, verglichen mit der Sprache der Baukunſt, beſtimmte Sprache.

§. 599.

1. Dieſer Fortgang der Kunſt gibt ſich jedoch nothwendig die Beſchränkung
eines erſten Schritts, worin ſich die unmittelbare Herkunſt aus der Baukunſt
verräth. Er nimmt ſich von der Erſcheinung der Perſönlichkeit nur die feſte
räumliche Form als Object des taſtenden, das Greifliche umſpannenden, eben-
daher auf einer Grundlage eigentlicher Meſſung ſich bewegenden und dadurch
auf die Wiſſenſchaft bezogenen Sehens (§. 404) zu ſeinem Gegenſtand, und die
Kunſtthätigkeit, in welcher die ſo organiſirte Phantaſie ſich niederlegt, ſtellt dieſer
Auffaſſung gemäß ihr inneres Bild im harten und ſchweren Materiale dar; die
Bewegung des organiſchen Gebildes, welche in der Erfaſſung durch das taſtende
Sehen mitbegriffen war, fällt in dieſer Nachbildung weg, es wird alſo ein
2. Zeitleben im Raume gefeſſelt. Das Gebiet des landſchaftlichen Schönen
wird demgemäß nothwendig überſprungen und dem Bildwerk überhaupt der Raum
nicht mitgegeben: die Baukunſt gab den Raum und kein Subject für ihn, die
Bildnerkunſt läßt ſich den Raum für ihr Subject wie das aufzeigende Licht von
außen durch die Natur oder die Baukunſt geben.

1. Die erſte der Kunſtformen, welche das organiſche und perſönliche Leben darſtellen, iſt bei allem abſoluten Fortſchritt noch architekturartig. Es kann mit dieſem erſten Schritte noch nicht diejenige Art der bildenden Phantaſie in Thätigkeit treten, welche auf das eigentliche, d. h. die Geſammtwirkung der Oberfläche in Licht und Farbe erfaſſende Sehen geſtellt iſt, ſondern erſt diejenige, welche auf jenem taſtenden Sehen ruht, d. h. auf dem Auge, das durch ein verhülltes Taſten organiſche Formen in ihrer greiflichen Raumerfüllung umſpannt. Es gibt Leute, welche bei allen Dingen auf Farbe, Bewegung, Ausdruck ſehen; ſie geben bei einer menſchlichen Geſtalt unvollkommen entwickelten, ſelbſt unregelmäßigen, ſchiefen Wuchs, unedel gebildete Hand, Geſichtszüge von geringer Schönheit der Linie gegen ſchönen Teint, charaktervollen Blick und Zug, Grazie im Mienenſpiel gern in den Kauf, ja ſie bemerken wohl jene Mängel überhaupt nicht. Dieſe Naturen ſind für die Sculptur, ſelbſt für ihr Verſtändniß

verloren, ſofern ſie ſich nicht durch Uebung und Bildung die Auffaſſung dieſer Kunſt bis auf einen gewiſſen Grad aneignen; das nordiſche Auge ſieht vorherrſchend in dieſer unplaſtiſchen Weiſe. Andere dagegen laſſen ſich auch durch die bedeutendſten Vorzüge einer Geſtalt, welche in das Gebiet der Farbe und der Mienen, der Bewegung fallen, nie beſtimmen, den geringſten Mangel der erſtgenannten Art zu überſehen; unfreie Stirne, ſchlechtgebildete Naſe, Mund, Kinn, mangelhaft entwickelter Nacken, flache Bruſt, gewölbter Rücken, zu kurze oder zu lange Taille, magere Hüfte, Arme und Beine ohne Form und Verhältniß, ſchlechter Rhythmus des Ganzen fällt ihnen im erſten Blick auf, etwas Schiefes ſehen ſie von Weitem, kein Reiz der Farbe, keine Tiefe des geiſtigen Ausdrucks, ſofern ſie ſich nicht in greiflicher Form mächtig ausprägt, täuſcht oder beruhigt ſie über jene Mängel. Dieſe ſehen mit dem Auge des Bildhauers; ſeine Phantaſie faßt Alles von dieſer Seite, iſt auf dieſe Art zu ſehen, organiſirt, er „ſieht mit fühlendem Aug', fühlt mit ſehender Hand". Das Licht iſt allerdings für dieſes Auge weſentliches Medium, aber nur als das die feſte Form aufzeigende, nur als das Mittel, welches vorausgeſetzt iſt, damit der im Sehen verhüllt, vergeiſtigt enthaltene Taſtſinn (vrgl. ſchon §. 71 Anm.) den Gegenſtand in ſeiner Weiſe erfaſſen könne, die Reize des Lichts werden nicht als ſolche verfolgt, ſie führen unmittelbar zur Farbe hinüber, von welcher dieſe plaſtiſche Auffaſſung abſtrahirt. Wir werden die Frage über die Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk in der näheren Erörterung der einzelnen Momente aufnehmen; ſo viel leuchtet aber ſchon hier ein, daß dieſelbe, in welchem Grade ſie der Form mitgegeben werden mag, hier nicht das Weſentliche, die Auffaſſung Beſtimmende, ſondern nur Zugabe ſein kann, daß die Auffaſſung in ihrem Urſprung und Weſen hier jedenfalls die Abſtraction von der Farbe, auch wenn ſie ſecundär hinzutritt, in ſich ſchließt. Dieſe Abſtraction widerſpricht nicht dem Begriffe einer primitiveren, kindlicheren, ſinnlich naiveren Anſchauungsweiſe, auf welcher die Bildnerkunſt als die frühere, vor der Malerei auftretende Kunſt beruht. Das Kind, der Naturmenſch, die Bildung, welche Natur bleibt, ſieht taſtend, greiflich, die Farbe iſt ihr nur Ueberzug der gefüllten, kernhaften Form. Es iſt doch immer ein Noch nicht-Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung, wogegen das Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung vielmehr, wie wir ſehen werden, in der Kunſtdarſtellung nach anderer Seite eine noch viel ſchwerere Abſtraction bedingt, nämlich die von der wirklichen Darſtellung der feſten Form im Raum. Jede Kunſt aber leiſtet in ihrem Gebiete das Vollkommene gerade durch Iſolirung einer oder mehrerer Seiten der Erſcheinung von den übrigen (vrgl. §. 533, 2.); ihr Mangel iſt zugleich ihr Reichthum, ihre Fülle, und gerade in der Plaſtik werden wir ſehen, welche Wunder die Kunſtweiſe leiſtet, deren kindlich klares Auge noch weſentlich auf das Seiende im engſten Sinn, das greiflich Solide, warm ſich Füllende im Raume geht. Dieſes Auge iſt nun mit dem architektoniſchen noch weſentlich verwandt. Es geht nicht mehr auf die im zerworfenen Erdreich verhüllten reinen geometriſchen Verhältniſſe, ſondern auf die organiſch geſchwungene, zur Erſcheinung des Individuums abgerundete Form, aber doch auf dieſe Form als eine in den Raum feſt und ſchwer hineingebaute; dieſe Form iſt als organiſch ſchöne über das exact Meßbare unendlich hinaus, aber ſie enthält es doch als weſentliche Grundlage noch in ſich. Regelmäßige Verhältniſſe machen die Geſtalt des lebendigen Individuums noch nicht ſchön, ſind aber der feſte Kern, das Knochengerüſte ſeiner Schönheit; das taſtende Sehen iſt noch ein wirklich meſſendes, wiewohl es zugleich unendlich mehr iſt. Darum eben erblickt der ſo Sehende jede Schiefheit, jedes Mißverhältniß im Bau einer Geſtalt mit einer Schärfe und Raſchheit, wie ſie dem maleriſch Sehenden fremd iſt. Geht nun dieſe Phantaſie in Thätigkeit über und ſchafft ſich ihre Kunſtform, ſo tritt das Architekturartige in ihr vollends zu Tage. Wie ſie aufgefaßt hat, muß ſie auch nachbilden, ſie muß, um das räumlich Feſte der Form wiederzugeben, zum ſchweren, harten Materiale greifen, wie die Baukunſt; ſie muß zu dem Theile der Arbeit, welche den wahren und vollen Sitz der Schönheit nachahmt, auf einer Grundlage wirklichen Meſſens fortſchreiten. Die Bildnerkunſt theilt daher mit der Baukunſt auch dieß, daß ſie auf eine beſtimmte Wiſſenſchaft, die Meßkunde, bezogen iſt, nur nicht ſo ſtreng, nicht ſo durchgängig. Ihr vollendetes Gebilde ſtellt ſie in den wirklichen Raum als raumerfüllendes hinein. Hier iſt der Ort, die Begriffe des Raums und der Zeit wieder aufzunehmen, wie ſie zu §. 534 als gewöhnliche Kategorie der Eintheilung der Künſte angeführt iſt. Es leuchtet nämlich auch an der gegenwärtigen Stelle ein, wie unzulänglich dieſer Unterſcheidungsbegriff iſt; die Bildnerkunſt fällt nach demſelben einfach unter die Künſte des Raums, der Zeitbegriff ſoll erſt bei der Muſik eintreten; allein er tritt ſchon hier ein, nur ſo, daß er vom Raumbegriffe beherrſcht iſt. Nur die Baukunſt iſt rein räumlich, ihr Werk lebt erſt im Zuſchauer zu einer Bewegung, alſo einem Zeitleben, der Muſik verwandt auf; die Bildnerkunſt dagegen hat ein im Raume ſich Bewegendes, ein Zeitleben wirklich zu ihrem Vorbild, und die Anſchauung, welche dem Schaffen des Bildners zu Grunde liegt, faßt die feſte Form weſentlich in dieſer Beſtimmtheit der Bewegung auf; erſt in der künſtleriſchen Ausführung muß die wirkliche Bewegung wegfallen, weil ſonſt entweder die Forderung, daß das Material todter Stoff ſein muß (§. 490), nicht erfüllt werden könnte oder eine mechaniſche Bewegung angewandt werden müßte, welche in das gemein Techniſche abführt und in dieſem Gebiete einen

Werth haben mag, vom äſthetiſchen Standpunkt aber als falſche Art der Naturnachahmung halb unheimlich, halb lächerlich iſt (Automaten). Es tritt zu der Abſtraction von der Farbe nun eine zweite, die von der Bewegung. Aber nicht in demſelben Sinne wird von der Bewegung abſtrahirt, wie von der Farbe. Dieſe wird in der Anſchauung nicht, wenigſtens nicht als weſentlich mitwiegend, aufgefaßt und ſie könnte nachgeahmt werden, wird es aber nicht, wenigſtens von einer reifen Kunſt höchſtens als bloßer Anflug; die zweite wird, in gewiſſer Beſchränkung auf die größeren Bewegungen, wie ſich zeigen wird, als ganz weſentlich miterfaßt, denn der lebendige Leib iſt eben der ſich bewegende, ſie kann aber, außer durch völligen Abfall in mechaniſches Spiel, ſchlechterdings nicht nachgeahmt werden. Sie fällt aber darum in der Nachahmung nicht in der Weiſe weg, wie die Farbe, ſondern eine ganz eigenthümliche Verbindung von Raum und Zeit tritt ein. Dargeſtellt wird ein Bewegtes; in dieſer Darſtellung kann es ſich nicht wirklich bewegen, d. h. nicht mehrere Bewegungsmomente durchlaufen, aber ein Moment der Bewegung wird dargeſtellt und zwar auch in der ruhenden Geſtalt, denn ſie muß erſcheinen als eine ſolche, die ſich bewegen kann, muß, will, die ſich bewegt hat und wieder bewegen wird, und ob auch die Ruhe zwiſchen zwei Bewegungen länger andauert, als einen Moment im buchſtäblichen Sinne, dieß thut hier nichts zur Sache. In dieſem Moment iſt die ſich bewegende Geſtalt verſteinert worden; ſie iſt ſo zu ſagen aus dem wirklichen Leben und aus der es ſpiegelnden Phantaſie des Künſtlers, wo ſie ein Zeitleben fortdauernder Bewegung führte, in einen bewegungsloſen Raum hereingeſprungen und im Nu verzaubert worden, wie ſie eben war. Eigentlich ein märchenartiger Vorgang, das Schickſal Dornröschens; der Königsſohn iſt die Phantaſie des Zuſchauers, in welcher auch hier das Bewegungsloſe auflebt, aber wir verfolgen in der erſt allgemeinen Aufſtellung der Hauptbegriffe dieſe Seite noch ſo wenig, als die näheren Geſetze, welche ſich aus dieſer wunderbaren Combination von Raum und Zeit, dieſer bewegten Unbewegtheit oder unbewegten Bewegtheit für den Künſtler ergeben.

2. Das Ueberſpringen der Landſchaft, ſchon zu §. 597 angedeutet, iſt nun genauer in's Auge zu faſſen. Das landſchaftliche Schöne trat in der Lehre vom Naturſchönen vor der (thieriſchen und) menſchlichen Schönheit auf; da in dieſer die Idee in voller Gegenwart ſich adäquate Erſcheinung gibt, ſo ſteht ſie natürlich oben auf der Leiter und jene, weil ſie nur dämmernde Spuren und Vorbilder des Geiſtes darſtellt, unten als Anfangsſproſſe. Man ſollte nun meinen, die Kunſt, wo ſie den Schritt zur Nachbildung concreten Lebens vollzieht, werde zuerſt dieſe erſte Stufe des Naturſchönen als Stoff ergreifen. Dagegen iſt ſchon zu §. 404 Th. I. S. 380 von dem taſtenden Auge ausgeſagt, daß die auf

es gebaute Phantaſie die (thieriſche und) menſchliche, nicht die landſchaftliche ſein werde. Es leuchtet nämlich zunächſt ein, daß die Bildnerkunſt das Landſchaftliche nicht darſtellen kann; das unorganiſch Schöne, Licht, Luft, Erde iſt ein Continuirliches, ſie aber vermag ihren Bedingungen gemäß nur die volle, individuell ſcharf und beſtimmt abgegrenzte Geſtalt nachzubilden. Das erſte Organiſche, die Pflanze, fällt ebenfalls ſchon darum weg, weil ja einzelne Pflanzen nicht wohl zur künſtleriſchen Darſtellung kommen können, ſondern nur eine Vielheit von Pflanzengebilden, die mit dem plaſtiſch nicht nachahmlichen unorganiſchen Theile der Landſchaft als ſeine ſchmückende Ueberkleidung ein Ganzes ausmacht; aber auch abgeſehen von dieſer Verbindung ſtellt ſich Wieſe, Gebüſch, Wald als ein Fortlaufendes dar, das aus demſelben Grunde, wie die übrige Landſchaft, bildneriſch nicht darſtellbar iſt. Die größere einzelne Pflanze, der Baum, kann allerdings in einem Gemälde zwar nicht für ſich allein, ohne alle Umgebung, doch als Mittelpunct und eigentliche Aufgabe des Ganzen auftreten; in der Sculptur iſt aber auch das einzelne Gebilde nicht darſtellbar, denn es läuft ebenfalls in ein Continuirliches aus durch die, an ſich zwar zählbare, dem Auge aber in das unbeſtimmt Viele überfließende Menge ſeiner Blätter und Zweige, und ſo liegt es alſo in der Bildung der Pflanze an ſich, daß ſie aus dem Umfang der plaſtiſchen Objecte wegfällt. Wenn demnach die Bildnerkunſt das landſchaftlich Schöne ihren Bedingungen gemäß nothwendig meiden muß und nur mittelbar durch gewiſſe Aushülfen, von denen ſeines Orts die Rede ſein wird, andeuten kann, ſo ſcheint ein Widerſpruch zu entſtehen zwiſchen dem Stufengange des Naturſchönen und dem des Syſtems der Künſte. Dieſer Widerſpruch löst ſich durch folgende doppelte Erwägung. Das landſchaftlich Schöne an ſich betrachtet, wie in der That das Leben der Idee in erſten, aber noch ſtarr gebundenen Spuren darin angedeutet liegt, iſt bereits von der abſolut erſten, anfänglichen Kunſtform benützt, denn dieſe, die Baukunſt, haben wir ja erkannt als die Idealiſirung der unorganiſchen Natur, zunächſt und vorzüglich ihres feſten Theils, der Erdbildung und des Kryſtalls, dann auch des Himmelsgewölbes, entfernter des Pflanzenreichs; die Flächen und Kreis-Ausſchnitte des Waſſers fanden wir ebenfalls in ihrem Linienreich enthalten. Dagegen wird das landſchaftlich Schöne in ein höheres Licht gerückt durch die Seele des Zuſchauers, die ihre Empfindungen leihend ihr unterſchiebt. Dieſer Act gehört einem Geiſtesleben an, das auf der Stufe vermittelter, einen Bruch mit der Natur vorausſetzender Bildung ſteht, einer Bildung, welche jenſeits der naiven Einfalt des taſtenden Sehens liegt, das ſich an die reife Natur, an ihr zeitiges, fertiges, ſo zu ſagen ausgekochtes Werk als dasjenige hält, worin die zerſtreuten Strahlen des Lebens im geſchloſſenen Bilde geſammelt dem Auge entgegentreten. Es kann dieß hier, wiewohl wir darauf zurückkommen, durch eine Hinweiſung auf die gemeine Erfahrung erläutert werden: das ungebunden ſpielende Schauen, durch das wir auf einem Spaziergang uns zu erfriſchen ſuchen, iſt zwar nicht das eigentlich äſthetiſche, doch dieſem verwandt; da ſind wir nun nicht jederzeit aufgelegt, uns in die einſame Landſchaft zu vertiefen; wir fühlen, daß es einen beſonderen Act koſtet, dieſe an der eigenen Bruſt zum gefühlt fühlenden Bilde zu erwärmen; in manchen Momenten ſind wir hiezu nicht innerlich, nicht ſubjectiv genug geſtimmt, wir ſehen uns nach Thier- oder Menſchengruppen um, die uns den Stoff der Anſchauung ſchon fertig entgegenbringen, ſo daß wir ihn nicht erſt durch erhöhtes Thun des Gemüths gar kochen müſſen; ſie ſpielen uns etwas auf, ſie nehmen uns das Geſchäft ab. Daher übernimmt eine andere Kunſtform, die wir als ſubjectiv geſpanntere, über eine Kluſt mit der Natur ſelbſtthätiger hinüberwirkende kennen lernen werden, das landſchaftlich Schöne in dieſem Sinn als Stoff ihrer Nachbildung. Unſere Darſtellung in der Lehre vom Naturſchönen hat die hier unterſchiedenen Seiten des Anſich und Fürſich noch nicht getrennt, in der Kunſt fallen ſie auseinander. — Gibt nun die Plaſtik keine Landſchaft, ſo gibt ſie ihrem Werke auch keinen Hintergrund. Es bringt ſeinen Raum, Luft, Erde, Waſſer, Buſch und Wald nicht mit, ſondern wird in den gegebenen Raum hineingeſtellt und das Licht, das ſchon der zu Grund liegenden Anſchauungsweiſe nur als Mittel für das taſtende Sehen diente, iſt auch für das Kunſtwerk nur das aufzeigende Medium, das es ſich von außen geben läßt. Auch künſtliche Räume als Umgebung der Geſtalt kann die Sculptur nicht darſtellen; denn obwohl ſie als ein theilweiſe Geſchloſſenes erſcheinen, geriethe ſie doch auch hier in eine Folge der Entfernungen und Vertiefungen hinein, die als ein Continuirliches ihren Bedingungen widerſpräche. Nicht einmal den nächſten Boden gibt ſie mit; das Poſtament der Statue, wovon noch beſonders die Rede ſein wird, iſt keine eigentliche Nachahmung deſſelben. Wie die Landſchaft, ſo wird der künſtliche Raum dem Bildwerke von außen gegeben, und zwar vom Architekten. Dieß iſt nun zwar eine Umgebung, die von der Kunſt geſchaffen iſt, aber von einer andern, ſo daß ſie nicht als ein Theil deſſelben Kunſtwerks, des plaſtiſchen, gelten kann. Doch findet eine Beziehung ſtatt, von der im Verlaufe noch beſtimmter die Rede ſein muß, eine Beziehung ähnlich der des bewohnenden Menſchen zu ſeiner Wohnung: da iſt nun eben das plaſtiſche Gebilde jenes von der Baukunſt vermißte, erwartete Subject und es leuchtet nun die beſondere Innigkeit in dem Verhältniß beider Künſte ein; dieſe ſchafft einen Raum und hat keinen idealen Bewohner dazu, jene ſchafft den idealen Bewohner und hat keinen Raum für ihn; ſo greift jede genau in die Lücke der andern.

§. 600.

1 Von dem Geſetze der Schwere in ihrem Materiale, deſſen ſtoffartiger Kern mit der Form, welche ihm als geiſtiger Mantel übergeworfen iſt, doch unmittelbar in keiner Beziehung ſteht, iſt die Bildnerkunſt in der Weiſe abhängig, daß in der Darſtellung des organiſch frei beherrſchten Schwerpuncts jene wirk-
2 liche Schwere noch mittelbar mitwiegt. Dieſer Reſt von architektoniſch ſtructiver Bedingtheit äußert ſich auch in einer, der Plaſtik noch anhängenden Spaltung zwiſchen Erfindung und Ausführung.

1. Der Nachklang der Architektur in der Plaſtik iſt noch weiter zu verfolgen; die Schwere des Materials muß zunächſt beſonders ins Auge gefaßt werden. In der Baukunſt iſt dieſe Eigenſchaft als ſolche weſentlich; dieſe Kunſt iſt an ſich ein Kampf mit der Schwere, ſie ſoll innerhalb ihrer ſelbſt überwunden werden (§. 557), d. h. man ſoll dem ausgeführten Werke anſehen, daß das Material ſchwer iſt, die Schwere aber ſtructiv benützt, durch gegenſeitige Spannung der Werkſtücke zu einer ſowohl zweckmäßigen, als auch rhythmiſch ſchön wirkenden Dienſtleiſtung ſo gezwungen wurde, daß ſie dem überliſtenden Zwang freiwillig zu folgen ſcheint. Trotz dieſer Ueberliſtung, ja in ihr und durch ſie ſoll aber die Schwere für das Auge und das in ihm enthaltene Wägen noch in ganzer Kraft da ſein, darauf ruht ja eben der im engſten Sinn monumentale Charakter dieſer Kunſt. Das Auge fühlt ſich von der bearbeiteten Oberfläche mitten in den Kern der Werkſtücke hinein und vergegenwärtigt der Phantaſie, wie ſie laſtend aufliegen und doch durch die Kunſt ihrer Stellung ſchwungvoll zu ſteigen, zu ſchweben ſcheinen. In der Bildnerkunſt verhält es ſich damit zunächſt völlig anders: es handelt ſich nur von der Oberfläche, wie ſie die Bearbeitung darſtellt; was hinter ihr im Innern ſich befindet, geht die äſthetiſche Wirkung gar nichts an. Gerade an der Bildnerkunſt läßt ſich am beſten zeigen, was unter dem „reinen Schein“, unter „der Ablöſung der auf der Oberfläche hervortretenden Geſammtwirkung von den ſie bedingenden Theilen der innern Zuſammenſetzung“ (§. 54) verſtanden wird, und von ihr iſt entnommen, was dort aus Hogarth angeführt iſt: man müſſe das Kunſtwerk ſo betrachten, als ob „Alles, was inwendig iſt, ſo rein herausgenommen ſei, daß nichts übrig bleibt, als eine dünne Schaale, die man ſich aus reinen Linien gebildet vorſtellen muß und deren innere und äußere Fläche ganz gleich iſt.“ Der Zuſatz hebt auch den Begriff einer dünnen Schaale wieder auf; die Form in der Plaſtik iſt vielmehr eigentlich, im Verhältniß zum Material, ein reines Nichts, eine Negation, eine Null, und gerade dieß iſt ihre unendliche Poſition. Schon der naturſchöne Körper wird in

der plaſtiſchen Betrachtung ſo aufgefaßt, daß es die reine Grenze des Feſten iſt, um was es ſich handelt. Die im Innern des Körpers gährenden, kreiſenden, webenden, bauenden Kräfte wirken ſo, daß die Glieder und ihre Bedeckungen überall eben bis zu dieſen Puncten ſich ausdehnen und hier aufhören, ſich nicht weiter in den Raum hinein erſtrecken; aufgefaßt werden gerade nur dieſe Puncte, Linien; das Körperliche, das ſie ausfüllt, wird nur im nicht rein äſthetiſchen, ſondern pathologiſch gemiſchten Eindruck als ſolches ſtoffartig mitgefühlt, der Künſtler, — man kann nicht ſagen, er abſtrahire ſchlechtweg davon: er abſtrahirt nicht und abſtrahirt doch; das warme Leben iſt in der Oberfläche mitergriffen und zugleich, als Empiriſches, vergeſſen; es wird in einem Taſten wahrgenommen, das nur im Auge iſt, es iſt kein Begehren da, wirklich zu taſten; der Gliederbau wird durchgefühlt als ein feſter, ſolider und doch ſchwebt „ſchlank und leicht, wie aus dem Nichts entſprungen“ vor dem entzückten Blicke die reine Geſtalt. So in der Auffaſſung; entſchieden und vollendet wird dieſer, als eine Art von Aushöhlung zu bezeichnende Act in der läuternden, das Ideal herſtellenden Phantaſie und im Kunſtwerk. Es iſt auch hier noch ein Nicht-Abſtrahiren im Abſtrahiren; Marmor zeigt die ſammtene Haut, die weichere Musculatur, Erz die härtere athletiſche Bildung; es wirkt ſo die innere, körnig weichere oder ſprödere Textur des Materials in der Oberfläche mit, aber doch nur als ein Anklang, ein Hauch, der nimmermehr den Zuſchauer beſtimmt, ſich wirklich in den Stoff des Materials hineinzuverſetzen. Es bleibt alſo bei dem „geiſtigen Mantel“, der, dem Material übergeworfen, das einzig Beſtimmende im äſthetiſchen Eindruck iſt; es wird am Stein ſo lang weggeſchlagen, bis eben die Grenzen da ſind, welche die ſchönen Linien bilden; was zurückbleibt, geht die Schönheit nichts an; bei dem Erzguß iſt es zwar umgekehrt, die flüſſige Maſſe ergießt ſich in einen Model, aber das äſthetiſch Beſtimmende iſt, daß ſie eben bis dahin und nicht weiter fließen kann und was dieſſeits der Linie, wo das Erz nicht weiter kann, als nach dem Guß verhärteter Metallſtoff bleibt, geht die künſtleriſche Wirkung nichts an, außer ſofern ſeine Textur eine ſo oder ſo beſtimmte Art der Oberfläche bedingt. Hat nun alſo der Bildhauer mit der Materialität des Materials in dieſem Sinne nichts zu thun, ſo geht ihn auch die Schwere des Materials nichts an und er iſt darin vom Baukünſtler durch eine weite Kluft getrennt. So ſcheint es zunächſt; allein die Sache wendet ſich bei näherer Betrachtung anders. Jene reinen Linien ſind und bleiben die Grenzen einer Geſtalt, welche — es iſt zuerſt vom nachgebildeten, lebenden, naturſchönen Körper die Rede — ſchwer iſt. Er ſoll zur Darſtellung kommen als ein beweglicher oder bewegter, und zwar im Sinne organiſch freier Bewegung. Dieſe verhält ſich zur Schwere ſo, daß ſie den Schwerpunct frei verändert, ſie hebt in der Bewegung ihre Schwere zugleich auf, und bleibt ihr zugleich verfallen. Dieſes ſein Verhältniß zur Schwere ſieht man dem Körper in den Linien ſeiner Formen troß der Abſtraction von den ſtoffartigen Bedingungen der Schwere weſentlich an. Faſſen wir nun wieder das plaſtiſche Kunſtwerk in's Auge, ſo hat es der Bildner zwar nicht mit der Schwere des Steins, Erzes als ſolcher zu thun, aber er iſt davon abhängig; er muß zuſehen, daß ſein Bildwerk nicht durch Uebergewicht falle, breche. Es ſoll ſicher in ſeinem Schwerpuncte ruhen. Das geht zunächſt das Werk als Kunſtwerk, den ſchön dargeſtellten Gegenſtand, nichts an; was dieſen betrifft, ſo ſehen wir ja an ihm in der genannten Weiſe organiſch beherrſchte Schwere, welche mit jener gemeinen wirklichen Schwere des Materials nichts zu ſchaffen hat. Allein dieſe zwei zunächſt gegeneinander völlig gleichgültigen Schweren werden nun doch in eine Beziehung zu einander treten; unvermeidlich muß ſich eine Uebertragung der einen auf die andern einſtellen. Droht der Marmor, das Erz zu fallen oder zu brechen, ſo haben wir den Eindruck, als ſei die dargeſtellte Geſtalt im Begriff, das Gleichgewicht zu verlieren, zu fallen, einzuſinken; die Schwere, die ihr eigen iſt und die ſie nur offenbart, indem ſie ſie frei beherrſcht, droht ſich dieſer Beherrſchung zu entziehen und plump gegen die Geſtalt zu wirken. Gerade alſo wie im lebendigen Leib Fleiſch und Blut, wie an der Oberfläche des Kunſtwerks die Textur der Maſſe durchgefühlt wird, ſo in der Stellung des Ganzen die Schwere derſelben. Sie wiegt, vergeſſen und doch über ihre Vergeſſung hinüber wirkend, im Geſammteindruck mit. Es wird ſich zeigen, welche wichtige Beſtimmung über das Weſen dieſer Kunſt und welches Stylgeſetz daraus hervorgeht; hier leuchtet ein, daß auch in dieſem Punct eine Reminiſcenz der Baukunſt, ein Architektur-artiges in der Bildnerkunſt noch ſich geltend macht. Die Kunſt iſt nicht mehr wie dort auf die Schwere als auf den ſpezifiſchen Mittelpunct ihres Weſens gerichtet, aber ſie hat es mit ihr zu thun in dem Sinne, daß die nöthige Berückſichtigung der eigentlichen, rohen Schwere des Materials ihr umſchlägt in ein äſthetiſches Geſetz der Behandlung des dargeſtellten Gegenſtandes, in welcher man jene ſo mitfühlt, daß ſie ſich in die organiſch zu beherrſchende Schwere des ſchönen Leibes auflöſt.

2. An dieſer Stelle ſind die Verwandtſchaftslinien zwiſchen der Bau- und Bildnerkunſt dahin zuſammenzufaſſen, daß in dieſer auch noch ein Reſt jener Diremtion zwiſchen dem erfindenden Künſtler und dem ausführenden Techniker ſich erhält, welche dort in ihrer ganzen Beſtimmtheit ſich geltend macht und ihren Grund in dem roheren Kampfe hat, welchen die Schwere und Härte des Materials fordert; in der Plaſtik iſt etwas von dieſem Kampfe noch übrig, was den Künſtler beſtimmt, von einem Theile

der Ausführung ſeine Hand zurückzuziehen. Nur von einem Theile: er leitet die Ausführung nicht blos, aber ſie hat eine rohere, eine handwerksmäßige Hälfte, das erſte Zuhauen des Steins aus dem Groben; dieſen Theil überläßt der Künſtler dem bloßen Techniker, obwohl er ihn ſelbſt gelernt haben, verſtehen muß. Dagegen macht ſich die concrete Einheit der Idee und der Form, zu welcher ſich die Kunſt als Plaſtik erhoben hat, ſchon in dem völlig veränderten Umfang der Vorarbeit geltend: der Künſtler entwirft nicht blos einen Riß, ſondern er führt ihn auch im Modell aus; es fällt alſo auf die Seite der Erfindung ſelbſt eine, obwohl nur vorläufige, Ausführung, und zwar deßwegen, weil es ſich in dieſer Kunſt von einer durch und durch beſeelten Form handelt, welche erfordert, daß ſie als Ganzes von der Künſtlernatur hergeſtellt werde, deren erfindender Geiſt in den fühlenden Finger, unter der Ausführung immer noch abwägend, ändernd, beſſernd in Einem ununterbrochenen Fluſſe übergeben muß. Aber auch die Ausführung kann nicht als Ganzes dem bloßen Techniker überlaſſen werden; wo das Feinere, der Sitz der Schönheit in der äußerſten Linie, der Hauch des Lebens, der Beſeelung beginnt, hat der Künſtler ſelbſt die Hand anzulegen. Wenn alſo in der Baukunſt zwei Momente, Erfindung und Ausführung, nur durch das Band der Leitung der letztern von Seiten des Künſtlers verbunden, einander gegenübertreten, ſind es hier drei Momente: das erſte die Erfindung ſammt der vorläufigen Ausführung, das dritte der ächt künſtleriſche Theil der Ausführung, beide Momente Sache des Künſtlers, das zweite der gröbere anfängliche Theil der Ausführung, geleitet vom Künſtler und vorgenommen nach dem Muſter ſeines Modells mit Hülfe des dem architektoniſchen Meſſen noch ſehr verwandten Mittels des Punctirens. Alſo hier zwei Extreme, worin der Künſtler thätig iſt, und dieſe nehmen das Moment der bloß äußeren Technik, inniger am Bande der Kunſt gehalten, in die Mitte. Bei dem Guſſe verändert ſich die Sache einigermaßen: der Künſtler muß das Modell ſorgfältiger ausführen, weil er es an den Gießer abgibt, der es nicht, wie dort der Steinmetz, nur theilweiſe, ſondern ſo vollſtändig ausführt, daß dem Künſtler nur wenig am Einzelnen zu thun übrig bleibt. Das dritte Moment iſt daher unbedeutender, das erſte umfaßt eine ausführlichere Thätigkeit des Künſtlers, das zweite dagegen iſt weniger handwerksmäßig, denn der den Guß zurichtende und leitende Techniker muß, wo nicht der erfindende Künſtler ſelbſt, doch ungleich mehr Künſtler ſein, als der aus dem Groben arbeitende Gehülfe des Bildhauers. Dagegen zerfällt die Thätigkeit auf dieſer Seite noch einmal in zwei Seiten: der Gießer-Meiſter iſt mehr nur leitend und braucht ſelbſt wieder bloße Techniker zu Gehülfen.

§. 601.

Die Darſtellung im feſten, dichten Materiale bringt den Vortheil mit ſich, daß das Kunſtwerk, auch darin dem Bauwerk ähnlich, außer der Hauptſeite noch verſchiedene Seiten dem umwandelnden Zuſchauer darbietet und ſo eine Vielheit von Kunſtwerken in ſich ſchließt; aber ſie gebietet auch Sparſamkeit in der Anzahl der zu einem Ganzen verbundenen Geſtalten, weil dieſelben einander decken.

Um Alles zuſammenzuſtellen, worauf zunächſt die allgemeine Weſensbeſtimmung der Bildnerkunſt zu begründen iſt, muß die Natur der feſten Form als dichte und hiemit die Verwandtſchaft mit der Architektur noch von einer neuen Seite aufgefaßt werden. Das Feſte, Dichte im Raum ſtellt ſich als ein undurchſichtig Vielſeitiges dar. Auch darin gleicht das Bildwerk dem Bauwerk. Im Producte der Kunſt wird aber immer eine Seite die herrſchende ſein: es iſt im Bauwerke die Façade, im Bildwerke der Sehpunct, auf den es berechnet iſt. Umwandelt man aber dieſes, wie ein Bauwerk, ſo zeigt es einen noch ungleich mannigfaltigeren Reichthum verſchiedener Seiten, als jenes, weil die concrete organiſche Geſtalt bei jedem Stücke weſentlich anders und in neuer Weiſe bedeutend erſcheint. Verſchiedene Zweige und Aufſtellungsarten bringen freilich Beſchränkungen mit ſich, wir haben aber hier vorerſt das Weſentliche aufzufaſſen. Das plaſtiſche Werk wird ſo zum Inbegriff einer Vielheit von Kunſtwerken, aber dafür hat es ein großes Opfer zu bringen: jeder Theil, der für den Zuſchauer hinter einen andern Theil zu ſtehen kommt, wird von dieſem gedeckt; dieß iſt nicht ganz zu vermeiden, die Plaſtik braucht es nicht einmal ganz vermeiden zu *wollen*, aber der Spielraum des Zuläſſigen iſt eng und ſeine Enge fordert natürlich ſparſame Gruppirung. Wir ſtellen hier dieſes Geſetz erſt einfach auf, alles Weitere bleibt den Stellen vorbehalten, wo wir die tieferen Ergebniſſe ziehen und wo dieſe ſpezieller zu erörtern ſind.

§. 602.

Das innerſte Weſen der Bildnerkunſt beſtimmt ſich gemäß dieſen Grundzügen, zuerſt von der Seite des *Künſtlers* betrachtet, dahin: in die *bildende* Phantaſie iſt nun eine *ſubjective Erwärmung* durch die *empfindende* eingetreten, aber der Strom der Empfindung hält ſich beruhigt an das Feſte der Geſtalt und im *Kunſtwerke* ſchlägt er ſich in der klaren, kalten, gemeſſenen, gegenſtändlichen Ruhe der im harten Material nachgebildeten Form nieder, durch welche ſich die Geſtalt, von allen Beziehungen zu Umgebendem getrennt,

ſcharf und ſtreng in ſich abſchließt: ein reines Gleichgewicht des Subjectiven und Objectiven, eine reine Mitte zwiſchen der im ſtrengſten Sinn bildenden und empfindenden Phantaſie.

Wir werden, dieß iſt hier vorauszuſchicken, als dritte und letzte in der Gruppe der bildenden Künſte eine Kunſt finden, in welcher die bildende Phantaſie eben auf dem Puncte ſteht, ſich in die empfindende aufzulöſen. Die Bildnerkunſt ſteht genau in der Mitte zwiſchen dieſer und der Baukunſt. Es iſt nämlich als ein tieferes, innigeres Einſtrömen der Empfindung zu begreifen, wenn nun der gefühlte Hauch und Duft des Seelenlebens in ſeinem Körper als Gegenſtand der Kunſt ergriffen und der ſtarre Stein zum idealen Abbilde dieſes ſchwungvoll belebten Ganzen beſeelt, verklärt, durchwärmt wird. Man kann dieß auch, wie es zu §. 539 mit der nöthigen Verwahrung geſchehen iſt, als ein erſtes Auftauchen der maleriſchen Phantaſie in der bildenden beſtimmen; das plaſtiſche Sehen iſt ein Sehen ſeelenvoller Geſtalt, bewegtes, fühlendes Sehen, wie ſolches in der Malerei von jener Feſſlung der bildenden Kunſt bereits zu einem ſchwebenden Scheine ſich zu befreien beginnt; aber als taſtendes hält es ſich noch feſt in der räumlichen Feſſlung. Dieſe empfindungsreiche Erwärmung iſt zugleich weſentlich Eintreten des ſubjectiven Moments (vrgl. zu §. 538); das ſubjective Leben wird Stoff und in erhöhter, im dargeſtellten Stoff ſich ſelbſt empfindender Weiſe Organ der Darſtellung; verſchwunden iſt die geometriſche Kälte und Nüchternheit des Zweckmäßigen im Architekten und der fühlende Nerv umſpannt den von Leben und Seele durchzitterten Gliederbau. Aber mitten im Fluſſe kühlt ſich der glühende Strom der Empfindung ab und legt ſich beruhigt um die Bildungen dieſes Baues, in welchen ſeine innere Seele feſt und greiflich ſich niederſchlägt; dann, wenn der Künſtler zum Schaffen übergeht, kryſtalliſirt ſich der warme Fluß vollends im feſten, harten Gebilde, das er dauernd, unbewegt hinſtellt: jene Kugel, mit deren Flug wir (Anm. zu §. 550) den Uebergang des Ideals aus der Seele des Künſtlers in die des Zuſchauers verglichen haben, ſchlägt in der Mitte des Laufs nicht nur auf, ſondern bleibt ſcheinbar ruhig liegen, bis ſie bei der erſten Berührung (vom Blicke des Zuſchauers) ihre nur verborgene Schwungkraft wieder geltend macht und aufſpringt. Dieß Erkalten, dieß Stehenbleiben iſt Verfeſtigung im Objectiven, ſtreng objective Beſtimmtheit. Im Bildner iſt Wärme und nüchterne, meſſende Kälte, gewichtige Ruhe zu gleichen Theilen gemiſcht, daher auch der ſcheinbare Widerſpruch der Erfahrung, daß in der neueren Zeit der ſtrenge und ernſte Skandinavier, der nüchterne Norddeutſche in einer Kunſt ſich vorzüglich hervorthut, worin im Alterthum der jugendlich friſche und affectvolle Grieche der Meiſter war und deren Werk das Weib lebhafter zu fühlen pflegt, als das des Malers. Der Eindruck dieſes Werks entſpricht denn genau jenem Gleichgewicht von Wärme und Kälte, Bewegung und Ruhe im Künſtler. Es ſtellt ein von innen heraus bewegtes ſubjectives Leben dar, aber dieſem Leben ſind in dem Momente, wo es aus ſich herausgehen, in Anderes übergehen wollte, die Fäden, die lebenswarmen Beziehungen, welche die wirklich lebendige Geſtalt mit der umgebenden und zuſchauenden Welt verbinden, durch eine plötzliche Verſteinerung durchſchnitten, es iſt plötzlich einſam geworden und genöthigt, für ſich ein Ganzes zu ſein; es ruht nun einfach in ſich, iſt in eine Thatſache verwandelt, die, fertig und vollendet, nach keinem Freund und Feind fragt, die man nehmen muß, wie ſie iſt, kein Werden mehr, ſondern ein Gewordenes, ein Sein. Dieß iſt die Ruhe und Abgeſchloſſenheit der Statue in ſich. Bewegtheit des dargeſtellten Moments und ſichtbare Beſtimmung, die Phantaſie des Zuſchauers in lebhafte Thätigkeit zu ſetzen, iſt damit vollkommen vereinbar, und die geiſtvolle Beweisführung A. Feuerbachs (D. vatic. Apollo) für die Bewegtheit und den lebendig ergreifenden Eindruck als das Hauptziel, worauf der antike Bildhauer arbeitete, hebt, wie wir ſehen werden, jene Merkmale nicht auf. Suchen darf allerdings das Werk den Zuſchauer nicht, kein Kunſtwerk ſoll es, das Werk dieſer Kunſt am wenigſten; es will geſucht ſein ohne daß es ſelbſt ſucht, es trennt ſich bei dem erſten Anblick durch eine feſte Scheidewand von ihm, es ſagt: was geht es mich an, wenn du mich liebſt, aber es weiß doch, daß es geliebt werden muß. Die Liebe iſt eine ernſte, die Statue will wie eine charaktervolle und tiefe weibliche Natur erſt verſtanden ſein, ehe ſie geliebt wird; verſtehen muß man, was Gliederverhältniß, Rhythmus der Bildung und Bewegung, gewichtiger, durch ſeinen Leib ergoſſener Ausdruck iſt, ehe die warme Empfindung, die Kunſtfreude ſich einſtellt. Feuerbach ſagt (a. a. O. S. 9): „das plaſtiſche Kunſtwerk iſt weniger Seele, als Geſtalt; es will mehr begriffen und verſtanden, als genoſſen, mehr beſchaut, als empfunden werden"; richtiger glauben wir beides in dieſem Verhältniß der Aufeinanderfolge aufzufaſſen, die dann, da der Genuß immer auf das ſtrenge Verſtändniß gegründet bleibt, in ein Gleichgewicht beider Momente ſich aufhebt. So ſehen wir denn im ſubjectiven Eindruck wie im Werke ſelbſt und im Künſtler das Subjective in das Objective verſenkt und beide zu gleichen Theilen gemiſcht, und wir haben hiemit die reine Mitte des Subjectiven und Objectiven in dieſer mittleren Kunſt unter den bildenden Künſten. Hegel (Aeſth. II, S. 359) bezieht dieſe Beſtimmung unmittelbar auf das Subſtantielle des Geiſtes, wie ihn die Bildnerkunſt zur Darſtellung bringt; wir faſſen die Sache noch nicht in dieſer näheren pſychologiſchen Beſtimmtheit, ſondern begründen dieſe Sätze nur erſt ganz allgemein auf die Darſtellungsweiſe, wie ſie mit dem Material gegeben iſt, um dieſelben erſt weiterhin in die Tiefe ihrer Bedeutung zu verfolgen.

§. 603.

Aus der Feſtigkeit, der Härte und der durch ſie bedingten Schärfe der Umriſſe, der Farbloſigkeit und Abweſenheit weiterer Umgebung, der Gemeſſenheit, der Unbewegtheit, der nothwendigen Sparſamkeit in der Zahl der in einer Darſtellung zu verbindenden Geſtalten, wodurch dieſe Kunſt zu der Aufſtellung blos Einer Figur als einer ihr beſonders entſprechenden Aufgabe hingedrängt wird, ergibt ſich, daß die Bildnerkunſt ſehr beſchränkte Mittel hat, Häßliches aufzunehmen und in Furchtbares oder Komiſches aufzulöſen, daß vielmehr für ſie das Geſetz der directen Idealiſirung entſteht, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß.

Es fällt bei keiner Kunſt ſo ſehr in die Augen, als bei der Plaſtik, wie jede Beſchränkung, welche durch die Darſtellungsbedingungen gegeben iſt, in eine poſitive Quelle äſthetiſcher Vortheile umſchlägt, richtiger: wie jede Beſchränkung nur die andere Seite einer urſprünglich ſo gewollten beſtimmten Art von Schönheit iſt. „Eng zieht ſich die Grenze der Sculptur, aber die Schranke führt ſie nach oben.“ (Tölken Ueber d. Basrelief S. 156). So folgern wir hier ein großes poſitives Grundgeſetz zunächſt negativ aus den bisher aufgeführten Grenzen unſerer Kunſt. Das Häßliche iſt äſthetiſch gültig, ſofern es ſich in ein Furchtbares oder in ein Komiſches auflöst (vergl. §. 98. 100. 106. 108. 113, beſonders aber 148 ff.). Es erhellt nun, wie beſchränkt die Mittel der Bildnerkunſt ſind, Häßliches in dieſer Weiſe aufzulöſen, wie beſchränkt ſie alſo in der Aufnahme des Häßlichen überhaupt iſt. Die Abweichung von der reinen Linie edler organiſcher Form, ſei ſie nun ein urſprünglicher Fehler, Abſonderlichkeit, grellere Eigenheit angeborner Körperbildung, oder Folge früherer Leiden, oder unmittelbare Wirkung innerer oder äußerer heftiger Bewegung, oder Ausdruck einer zur andern Natur gewordenen Charakter-Verdrehung, muß, in dem harten Materiale verfeſtet, zur unerträglichen Härte werden; ſo manche vermittelnde, mildernde kleine Zwiſchenform fällt in der Behandlung weg, weil ſie der Beſtimmtheit und Mächtigkeit des wuchtig feſten Materials widerſpricht; die Umriſſe ſchneiden ſich ſcharf vom jeweiligen Hintergrund ab, ſie ſind durch keine vom Künſtler mitgegebene atmoſphäriſche Einhüllung und Local-Umfaſſung gelockert. Dieß hat weſentlich ſeinen Grund im Mangel der Farbe; die Farbe löst aber Mißklänge der Linie nicht nur überhaupt, ſondern ſpeziell auch dadurch auf, daß ſie das Auge auf die geiſtigen Tiefen des Ausdrucks hinlenkt; die letztere Form der Auflöſung nimmt den Umweg durch das Furchtbare, auch nur im weiteren Sinn Erhabene, oder das Komiſche, und dieſes weite Gebiet der äſthetiſchen Verſöhnung mit dem Häßlichen iſt denn der Bildnerkunſt ebenfalls verſchloſſen. Poſitiv verlangt die Baukunſt-artige Grundlage feſter Maaße ebenfalls eine ſtrenge Grenzlinie in der Abweichung vom rein allgemeinen Typus regelmäßig ſchön entwickelter Menſchengeſtalt. Die Unbewegtheit iſt zwar eine Feſſlung bewegter Geſtalt, aber es gibt eine Heftigkeit der Bewegung, welche häßlich iſt, und durch Feſſlung im feſten Material iſt ja eben eine Reihe weiterer Bewegungs-Momente, wodurch die häßliche ſich ſucceſſiv auflöſen würde, ausgeſchloſſen. Wo viele Figuren in eine Handlung vereinigt ſind, geht das Auge von der unſchöneren, ſelbſt häßlichen weiter zu andern und findet Erſatz; vereinigt ſich dieß mit der Farbe, ſo fällt das Gewicht auf den Ausdruck der Handlung und die Geſtalten können, obwohl mehr bedeutend, als im Einzelnen ſchön, doch zu einem ſchönen Ganzen zuſammenwirken. Die Bildnerkunſt iſt aber, wie wir geſehen haben, auf Sparſamkeit in der Zahl der in einem Werke verbundenen Figuren angewieſen und gerade an dieſer Stelle iſt eine natürliche Folge dieſes Geſetzes noch zu ziehen: das gegenſeitige ſich Decken der Theile fällt beinahe völlig weg bei Einer Figur; dieß iſt zunächſt ein äußerer Grund, warum die Aufſtellung nur Einer Geſtalt, die Statue, der Bildnerkunſt ganz beſonders zuſagend ſein muß. Erſt hier heben wir dieß Ergebniß aus §. 601 hervor, weil es zuſammentretend mit den übrigen jetzt gezogenen Folgerungen und zugleich mit ihnen von dem blos äußerlich motivirten Ausgangspuncte zu einer tieferen, poſitiven, in das innerſte Weſen unſerer Kunſt eindringenden Beſtimmung hinführt. Es folgt nämlich aus ſämmtlichen nun entwickelten Bedingungen, daß bei ſo beſchränkten Mitteln der Fortleitung des Auges von einer Geſtalt zur andern, bei dem Mangel jedes Fortgangs von der Form zu einem über ſie hinausliegenden, durch die Farbe zu gebenden Ausdruck, von der dargeſtellten Bewegung zu weiteren *die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß*: das Auge muß die Schönheit *jetzt, hier, auf dieſem Puncte* finden. Sind auch mehrere Geſtalten in einem Werke vereinigt, was ja durch jenes Geſetz der Sparſamkeit nicht ausgeſchloſſen iſt, ſo wird doch keine derſelben einem aus einer ſolchen Summe von Urſachen fließenden oberſten Gebote ſich entziehen dürfen. Das Häßliche, *ſoweit* es in engen Grenzen zuläſſig iſt, wird in einem gewiſſen Sinne *ſelbſt ſchön* ſein müſſen: ſelbſt, d. h. auch ohne Auflöſung in ein geiſtig Bedeutungsvolles, Furchtbares oder Komiſches geiſtig verwickelter Art. Auch dieſer Punct wird ſich übrigens im Folgenden durch weitere Momente näher beſtimmen und begründen. Es tritt nun aber mit dieſem Geſetze, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ein Styl-Prinzip auf, deſſen Kampf mit einem entgegengeſetzten uns von hier an durch alle Kunſt und als innerſte Seele der Bewegung durch die Geſchichte der Künſte begleiten wird: *das Prinzip der directen Idealiſirung*. Was es bedeutet, iſt zunächſt im Bisherigen einfach ausgeſprochen: das Kunſtwerk gibt dem Auge oder Sinn überhaupt nicht auf, von Solchem, was unmittelbar nicht ſchön oder häßlich iſt, fortzugehen zu einem Weiteren und ſchließlich zu einer Geſammtwirkung, worin es ſich zur Schönheit aufhebt; es iſt alſo der Prozeß der Anſchauung nach dieſer Seite nicht ein *vermittelter*, ſondern ein *einfacher*. Das Schöne überhaupt iſt weſentlich die den trübenden Zufall ausſcheidende Zuſammenziehung des unendlichen Fluſſes der Dinge auf Einen Punct: das Reine und Vollkommene ſoll nicht durch Wechſelergänzung der Erſcheinungen im Fortgange ſich ergeben, ſondern in *dieſer* Erſcheinung, nicht anderswo und ein andermal, ſondern *hier* gegeben ſein (vergl. §. 52. 53). Dadurch iſt an ſich nicht ausgeſchloſſen, daß ein Kunſtwerk *innerhalb ſeiner* jenen Fortgang dem Schauenden zumuthe, wenn es nur als *ganzes Einzelnes* ſchön iſt; aber in der Bildnerkunſt iſt dieß in engere Grenzen eingeſchränkt, hier gilt jene Grundbeſtimmung des Schönen nicht nur vom einzelnen Kunſtwerk als einem Ganzen, ſondern auch vom einzelnen Ganzen, das nur ein *Theil* des größeren Ganzen, nämlich des einzelnen Kunſtwerks iſt. „Die Plaſtik iſt genöthigt, die Schönheit des Weltalls faſt auf Einem Puncte zu zeigen" (Schelling Ueber d. Verh. d. bild. Künſte zu d. Natur). Schlechtweg allerdings kann das dieſem Prinzip der directen Idealiſirung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt hätte ſie keine Bewegung und Geſchichte. Die Unterſuchung dieſes wichtigen Punctes iſt unſerer weitern Entwicklung vorbehalten.

§. 604.

Das Weſen der Bildnerkunſt als reine Einheit des Subjectiven und Objectiven enthält aber auch die qualitative Grundbeſtimmung für die beſondere Weiſe, in welcher auf dem plaſtiſchen Standpuncte das Schöne aufgefaßt und dargeſtellt wird: die ſchöne Geſtalt erſcheint als der *Bau* der Seele, als ein *Gewächſe*, das die bewohnende Seele getrieben, die Seele als unmittelbar Eines mit dieſem ihrem Glieder-Bau und Wuchs; ſie iſt einfach die Idealität ihres Leibs, wie dieſer ihre Realität. Schon hieraus ergibt ſich, daß die Bildnerkunſt eine Darſtellung *vollkommener Naturen* iſt.

Wir wiſſen jetzt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, jede Kunſt hat aber ihre qualitativ eigene Auffaſſung und Darſtellung des Schönen und welcher Art dieſelbe in der Plaſtik ſei, ergibt ſich, wenn wir den Begriff des reinen Gleichgewichts des Subjectiven und Objectiven herausnehmen und in ſeine beſtimmte, beſondere Wirkung verfolgen, wie dieß in der Allgemeinheit, in der ſich §. 602 hielt, noch nicht geſchehen iſt. Verſenkt ſich nun in dieſer Kunſt das Subjective ganz in das Objective, ſo daß es nichts zurückbehält, ſondern eben in dieſem ganz gegenwärtig iſt, ſo heißt dieß in der nun eintretenden beſtimmten Anwendung: Leib und Seele fallen bruchlos in Eines zuſammen, „ſind wie mit Einem Hauche geſchaffen; die Kraft, wodurch ein Weſen nach außen beſtrebt, iſt mit der, wodurch es nach innen wirkt und als Seele lebt, vollkommen gleich abgewogen“ (Schelling a. a. O.). Die Bildnerkunſt ſtellt den wahren philoſophiſchen Begriff des Verhältniſſes zwiſchen Seele und Leib in ſeiner erſten einfachen Grundbeſtimmung verwirklicht dar, wonach die Seele ſchlechthin die Idealität des Leibs, dieſer die Realität der Seele iſt. Dieſer Begriff vertieft ſich in weiterer Entwicklung: die Seele, zum ſelbſtbewußten Geiſt und Willen erſchloſſen und geſammelt, hebt ſich unendlich über ihre endliche Erſcheinung; aber in dem ſo zur Reife gediehenen Begriffe darf die Grundbeſtimmung der Einheit nicht verloren gehen, ſondern muß feſtgehalten werden, daß die endliche Erſcheinung ſchlechthin untrennbares Gefäß auch des unendlich über ſie gehobenen Geiſtes bleibt, daß ſie den obwohl unendlich über ſie hinausgewachſenen Inhalt doch als den ihrigen auch adäquat an ſich darſtellen muß. Es wird eine Kunſt auftreten, welche dieſen Bruch und ſeine Verſöhnung in ihr Bereich zieht; die Bildnerkunſt aber liegt hinter dieſer Spaltung auf dem Boden des einfachen Begriffs. Nicht als ob ſie nur Kinderſeelen darſtellte: Geiſt, Charakter, das Ethiſche überhaupt kann ihr ja, wie wir dieß in anderem Zuſammenhang ſchon zu §. 598 berührt haben, nicht fehlen, ſonſt wäre ſie nicht Kunſt, ja wir werden mit Nächſtem ſehen, wie gerade dieſer Gehalt recht ihr eigen iſt; es muß vielmehr Charakter-Gehalt und Alles, was gut und würdig und groß iſt, darſtellbar ſein ſchon auf dem Boden des einfachen Verhältniſſes; welche Bildungsform des pſychiſchen Lebens dieß vorausſetzt, wird im folgenden §. ausdrücklich zur Sprache kommen, hier halten wir zunächſt einfach den Grundbegriff der Einheit von Seele und Leib feſt und bleiben daher bei dem ſchlichten Ausdruck „Seele“ für das geiſtige Prinzip. Nicht umſonſt haben wir für deſſen leibliche Erſcheinung das Wort „Bau“ gewählt; er bezeichnet das Architekturartige in der Bildnerkunſt, wie es nun tiefere Bedeutung gewinnt: die Seele erſcheint in ihrem Leib als ein Bauendes; mit demſelben innern Weben, worin ſie ihre geiſtigen Kräfte entwickelt, baut ſie in Einem Schlage auch ihre Glieder; ihr Leib wächst mit ihr, es iſt Ein ungetrennt Gewordenes, Gewachſenes; dieß iſt der tiefe, feine Sinn des Ausdrucks: Gewächſe, den Winkelmann ſo ſehr liebt. Es iſt ein Entwirken von innen heraus: „hier lag das Kind, mit warmem Leben den zarten Buſen angefüllt, und hier mit heilig reinem Weben entwickte ſich das Götterbild.“ Hier gibt es keine Anmuth ohne die Wellenline ſchwungvoller Formen, keine Würde mit flacher Bruſt und ſchlechten Schenkeln, keinen ſtarken Willen mit dürftigen Muskeln und wenn die Gymnaſtik vollendet, was die bauende Seele gewoben, ſo iſt ſie als Sitte der Ausfluß eben dieſer urſprünglich naturvollen, ſo gleichmäßig nach innen und außen bauenden Seele. In dieſem Verhältniſſe reinen Entſprechens muß der Leib ein rein tüchtiger, ein mangelloſes Organ für alle Zwecke, Bewegungen und Regungen der Seele, die Seele eine durchaus geſunde ſein; Beides fordert einander. Damit iſt die Schlußbeſtimmung des §. gegeben. „Die Plaſtik kann ihren wahren Gipfel nur in ſolchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit ſich bringt, Alles, was ſie in der Idee oder der Seele nach ſind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu ſein“ (Schelling a. a. O.).

§. 605.

Das Seelenleben, wie es der Begriff der Vollkommenheit in dieſem Zuſammenhang 1
vorausſetzt, iſt weſentlich das *naive*, *das ſich aus ſeinem Sinnenleben
nicht in die Tiefen der Innerlichkeit zurückzieht*. Dieſe
Naturform des Geiſtes ſchließt aber Fülle des ethiſchen Gehaltes ſo wenig
aus, daß vielmehr jetzt alle techniſchen Grenzen der Bildnerkunſt als poſitive
Kräfte erſcheinen, in denen ebenſoviele Tugenden des Charakters ſich ausprägen.
Die ſolide Feſtigkeit, Schwere, Gemeſſenheit, farbloſe Formbeſtimmtheit,
Unbewegtheit wird nun zunächſt zum Ausdruck der Gediegenheit, Gewichtigkeit
eines Charakters, der im Allgemeinen des ſittlichen Lebens, weil er es
als ſein eigenes in ſich trägt, als im Schwerpuncte ſeiner ſubſtantiellen Selbſtändigkeit
ruht und daher der Verewigung durch eine Kunſt werth iſt, die mit der
Architektur den Grundzug des *Monumentalen* gemein hat. Aus allen 2.
dieſen Beſtimmungen (§. 602—605) ergibt ſich nun, daß in dieſer Kunſt der
Standpunct des *einfach Schönen* der herrſchende iſt, von welchem aus auch
das Erhabene und Komiſche, wiefern es zuläſſig iſt, behandelt wird.

1. Wir haben die unmittelbare Einheit der Seele und des Leibs als äſthetiſches Prinzip der Plaſtik erkannt. Innerhalb dieſer Einheit haben wir nun das Seelenleben von ſeiner leiblichen Erſcheinung wieder zu unterſcheiden und den Begriff der Vollkommenheit in dieſer näheren Anwendung auf die eine der zwei ungetrennten Seiten zu beleuchten. Die Vollkommenheit der plaſtiſchen Natur iſt die der ungebrochenen Einfalt des Seelenlebens: dieß iſt der pſychiſche Grundzug der Bildnerkunſt. Die

Seele ſelbſt in ihrem innerlichen Leben hat ihre Sinnlichkeit, die der Reflex des leiblichen Lebens, das nach innen geſchlagene leibliche Leben iſt, und ſie kann ſich dieſer innern Sinnlichkeit mit ausdrücklichem Bewußtſein entgegenſtellen oder in Harmonie mit ihr bleiben. Nun haben wir als Grundbeſtimmung aufgeſtellt, daß die Seele bruchlos in ihrem Leibe erſcheine; ſoll ſie dieß können, ſo darf ſie natürlich den Bruch auch nicht in ihrem Innern tragen, muß alſo als Seele ſelbſt, auch als zum Geiſt entwickelte Seele ganz Natur ſein. Hegel hat dieſes pſychiſche Geſetz der Plaſtik in verſchiedenen treffenden Wendungen ausgeſprochen: „die geiſtige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart (Aeſt. II, 231), — noch kein Zurückgehen des Geiſtes in ſeine innerliche Subjectivität als ſolche (353), — die zwar beſtimmte, aber noch nicht zur Innigkeit des ſubjectiven Gemüths vertiefte geiſtige Individualität (358. 359), der Geiſt, der in ſeine äußerliche Form zwar ergoſſen iſt, ohne jedoch aus dieſem Außereinander in ſeiner Zurücknahme in ſich als Inneres zur Erſcheinung zu kommen“ (359), u. and. ähnl. Es iſt alſo weſentlich eine Perſönlichkeit gefordert, die im Elemente der Naivetät webt und lebt; aber ſchon zu §. 604 mußten wir vorbeugen, daß dieſe innere Naturbeſtimmtheit der Seele nicht zu enge verſtanden werde. Innerhalb derſelben muß eine Scheidung eintreten, ohne die urſprüngliche Einheit zu ſprengen. Ein Gebiet harmlos heiterer Naturen iſt dadurch allerdings für die Bildnerkunſt in beſonderer Weite des Umfangs ausgeſteckt, aber ſie kann nicht darauf beſchränkt ſein; vielmehr muß gerade der Geiſt ihrer geſammten techniſchen Bedingungen ſie auffordern, ein höheres Gebiet, das Gebiet des Charakters, in Beſitz zu nehmen, aber des Charakters, der immer noch im Elemente jener ſchönen Unmittelbarkeit verbleibt; es thatſächlich hinzuſtellen, daß es auch eine Naivetät der Größe, eine Bildung, die Natur bleibt, einen Kampf gegen die Natur gibt, der ſich zum Ganzen der Natur affirmativ verhält. Was unter dem Geiſte der geſammten techniſchen Bedingungen zu verſtehen ſei, ſagt der §., indem er ausſpricht, daß alle früher aufgeführten Beſchränkungen, wie ſie im materiellen Darſtellungsmittel begründet ſind, nun zu dieſer beſtimmtern innern Bedeutung umſchlagen. Es iſt ein Geiſt in ihnen, der Ausdruck eines Vollgewichts, der ſich zu ungleich Höherem verwenden laſſen, die Ergreifung eines ungleich gewaltigeren Stoffs aufdrängen muß, als jene harmlos ſchönen Naturen. Sagt uns die ſatte Gediegenheit, welche der Grundzug der Wirkung der plaſtiſchen Mittel iſt, daß hier das Bild eines Menſchen aus Einem Guſſe vor uns ſtehe, ſo muß dieſer „Eine Guß“ nun großartigere Anwendung gewinnen. Die Sprache ſelbſt zeigt uns den Weg, indem ſie, einer in der Natur phyſiognomiſch und mimiſch wohlbegründeten Symbolik folgend, dieſelben Beziehungen gebraucht für Sinnliches und Geiſtiges. Das derb Feſte der Form wird denn jetzt zum Ausdruck der Charakterfeſtigkeit, der ſittlichen Gediegenheit, das Gemeſſene zum Geſtrengen der Würde, das Schwere zur innern Gewichtigkeit, die Schärfe der farbloſen Form zu der männlichen Beſtimmtheit, die nicht ins Unbeſtimmte zerfährt, ſich verflüchtigt, das unbewegt Bewegte zur ehrfurchtgebietenden Selbſtbeherrſchung; die Schwere aber iſt es namentlich, die wir noch genauer ins Auge faſſen müſſen. Wir haben in §. 600 geſehen, wie ſie, zunächſt dem Materiale angehörig, unwillkürlich auf die dargeſtellte Geſtalt ſo übertragen wird, daß dieſe als ihres phyſiſchen Schwerpuncts vollkommen mächtig erſcheinen muß; ſie wird nun unwillkürlich noch tiefer hineingetragen und bedeutet das ſichere, nimmer wankende Ruhen im ſittlichen Centrum des Lebens. Jetzt vereinigt die Bildnerkunſt zwei Einheiten, während ſie vorher nur Eine Einheit, die des Seelen- und Sinnenlebens, darſtellte; die zweite Einheit iſt die der Einzelperſon mit der Geſammtperſon, mit dem ſittlich Allgemeinen, dem Guten. Dieſe zweite Einheit muß aber auch eine naive ſein, denn ſie erhält ihre Bedeutung durch die erſte. Wo aller Geiſt Naturbeſtimmtheit hat, ſich affirmativ zu ſeiner Sinnlichkeit verhält, muß auch das Ethiſche den Charakter der völligen Flüſſigkeit, Oeffnung für das umgebende Menſchenleben, der Gemeinſamkeit tragen. Es handelt ſich alſo von einer Welt, worin das Gute ſelbſt ſich nicht vereinzelt, wo die Subjectivität nicht jene Ausbildung gewonnen hat, daß ſie mit dem zugeſpitzten Bewußtſein des Fürſichſeins dem Leben der Geſellſchaft und des Staates, in welchem alles Gute durch Vereinigung der Kräfte ſich erwirkt, zunächſt iſolirt gegenüberſteht und nur nach ſchwerem Kampf dieſe Iſolirung opfert, dem Allgemeinen als reines Organ ſich hergibt, aber auch in dieſer Verſöhnung noch das unterſcheidende Bewußtſein des nun in der Hingebung ſelbſt befriedigten Ich bewahrt; von einer Welt vielmehr, in welcher, wer irgend gut, edel, geiſtig bedeutend, groß iſt, im Oeffentlichen und Allgemeinen, im Geſchichtlichen, im Ganzen einfach lebt und athmet, wie in ſeiner unentbehrlichen Luft. Das Schwere iſt, dieß im Allgemeinen zu bezeichnen, ohne in eine beſtimmte Epoche der geſchichtlichen Schönheit und des Ideals zu gerathen, was hieher noch nicht gehört; wir können nur ſagen: in der Bildnerkunſt muß der Charakter dieſes Gepräge ſo gewiß tragen, daß, wären auch ſolche Menſchen in der Geſchichte nicht möglich, ſie doch in dieſer Kunſt wirklich ſein müßten. Es ſind ſubſtantielle Menſchen (vergl. die treffend einfache Darſtellung Hegels a. a. O. II, 366 – 369). Der ſubſtantielle Menſch hat nun, wie es im Tauſche der Liebe geſchieht, wo das Herz im Opfer ſich verdoppelt wiedergewinnt, indem er ſich dem Ganzen ohne Rückhalt hingab, dieſes Ganze in ſich herübergenommen, ſein inneres Charaktergeſetz iſt das zum innern der

Einzelperſon gewordene ethiſche Geſetz, das einen ganzen, weiten Lebenskreis beherrſcht, er ruht, wenn er einfach auf ſich ruht, auf dieſem Ganzen, das er in ſich geſogen, er hat ſo dem kleinen Gewichte ſeines Ich die Wucht des öffentlichen Lebens, der Weltgeſchichte zugelegt, er wiegt Tauſende, er iſt eine Welt: dieſen hohen Sinn hat jetzt der Begriff Objectivität erhalten, in dieſe tiefe Bedeutung hat ſich der Begriff des Schwerpuncts überſetzt, daß er nicht blos das innere Centrum im gewöhnlichen, modern moraliſchen Sinn des Aufſichſtehens eines ſtetigen Charakters bedeutet, ſondern dieſe Einheit des individuellen Centrums mit der Lebensſonne eines großen ſittlichen Ganzen. Eine ſolche Perſönlichkeit ſteht an ſich ſchon auf dem hohen Piedeſtal der Geſchichte, ſie iſt unſterblich, und weil ſie es iſt, hat eine Kunſt, deren Styl gemäß allen ſeinen techniſchen Bedingungen architekturartig monumental iſt (vergl. §. 560), ihr Bild als Monument hingeſtellt: ſie ſteht, als wolle ſie ewig ſtehen. Wir werden auch in der Malerei noch das Monumentale finden, die Bildnerkunſt aber iſt ihrem ganzen Weſen nach im intenſiven Sinne monumental durch die nun entwickelten Eigenſchaften.

2. Es ſind jetzt alle Momente zuſammengeſtellt, aus denen hervorgeht, daß der beſtimmende Geiſt in der Bildnerkunſt der des einfach Schönen iſt. Zunächſt folgt dieß ganz allgemein aus der Ungetheiltheit des Geiſtes- und Sinnenlebens, welche darzuſtellen dieſe Kunſt durch ihr Weſen beſtimmt iſt; denn da haben wir ja die Anmuth, in welcher die Sinnlichkeit mit dem ſittlichen Impulſe frei übereinſtimmt. Nun aber hat der gegenwärtige §. gezeigt, daß durch das Grundgeſetz naiver Einheit aller Kräfte im dargeſtellten Individuum der Plaſtik keineswegs das Gebiet des Charakters verſchloſſen iſt. Der Charakter aber kämpft, er kämpft in ſich und kämpft nach außen: dieß iſt erhaben, und auf das Erhabene iſt eine ſo gewichtig gediegene Kunſt ganz beſonders gewieſen. Allerdings darf der Begriff des Charakters nicht zu enge genommen werden, er begreift auch den ſinnlicheren Heroismus des Athleten, des Kriegers in ſich und in dieſem Gebiete vorzüglich wird in Gruppen auch das Erhabene des äußeren Kampfes zur Darſtellung kommen. Der Kampf kann einem Furchtbaren gelten, das in gewiſſem Grad häßlich iſt, Ungeheuern, Schlangen, Centauren u. ſ. w. Charakter begreift aber auch ſein Gegentheil in ſich: das Charakterloſe. Es verſteht ſich, daß dieß in dieſer Kunſt der Gediegenheit nicht als Lumperei, Schlechtigkeit, Blaſirtheit auftreten kann, wohl aber als ausgelaſſene, närriſche Sinnlichkeit; dieſe, im Kampf oder ohne Kampf, wird nothwendig komiſch ſein. Nun aber muß ſolches Erhabene, häßlich Furchtbare, Komiſche in dieſer Kunſt ebenfalls in das Licht des einfach Schönen gerückt werden. Dieß ergibt ſich aus der Nothwendigkeit, daß überall, auch im Zwieſpalte kämpfender

Kräfte, die ungetrübte Einheit der Menſchennatur in ihrer Einfalt und Anmuth, die Charis in der Eris, im Kampfe ſelbſt die kampfloſe Schönheit die Grundlage bleibe. Schon in §. 73 wurde die Grazie im engeren Sinne, die des einfach Schönen, von einer ſolchen unterſchieden, die auch dem Erhabenen und Komiſchen eigen iſt. Die Bildnerkunſt muß die hohe Grazie des Erhabenen und die ungezogene des Komiſchen ihrem Grundgeſetz entſprechend unmittelbarer, als die anderen Künſte, in der Form der einzelnen Geſtalt ſelbſt, retten. Der Umfang des Erhabenen und Komiſchen wird dadurch, wie wir ſchon geſehen, allerdings an ſich verengt, allein ſo weit es waltet, muß dieſe keuſche Kunſt ihren ganzen Zauber, ihr zarteſtes Styl-Geheimniß entfalten. Wir werden in der ſpeziellen Erörterung der Stylgeſetze ſehen, wie beſchaffen demgemäß die Formenwelt der Plaſtik ſein muß. Klar iſt hier vorerſt ſo viel, daß dieſe Formenwelt ein Inneres ausdrücken muß, das auch im Widerſtreit ſeine Harmonie, die unbewegte Ruhe ſeiner Tiefe bewahrt, und der folgende §. wird dieſen Punct noch einmal auffaſſen, um zum letzten und höchſten Begriffe zu gelangen. Die vorläufige Ankündigung der hier entwickelten Begriffe, wie ſie zu §. 404 Th. II, S. 380 gegeben iſt, berührt auch ſchon den Unterſchied der rein menſchlichen Phantaſie (nebſt der thieriſchen) und der geſchichtlichen. Es iſt klar, wie die letztere in das individuelle Leben mit einer Derbheit eingehen muß, welche mit dem Prinzip der directen Idealiſirung ſchwer vereinbar iſt; die Erörterung dieſes wichtigen Punctes bleibt aber mit der ganzen Frage über die bedingte Geltung des Prinzips, das dieſem entgegenſteht, im plaſtiſchen Gebiet ihrem beſonderen Orte vorbehalten.

§. 606.

Aus dieſen Grundzügen der plaſtiſchen Schönheit ergibt ſich der weitere, daß die dargeſtellte Perſönlichkeit, ſo wenig ſie aus ihrem Sinnenleben ſich in ſubjectiver Innerlichkeit zurücknimmt, ebenſowenig bei allem Einlaſſen in Anderes ſich zerſtreut, ſondern ſelbſtgenugſam in ſich bleibt. Damit zuſammengefaßt erhält nun auch das Geſetz der Sparſamkeit in der Zahl der Figuren (§. 601) und das Hindrängen zur Aufſtellung blos Einer Geſtalt als der gemäßeſten Aufgabe (§. 603) poſitive, geiſtige Bedeutung und Kraft: die Eine Geſtalt vertritt das Ganze der Gattung. Zugleich kommt jetzt auch der tiefere Sinn zu Tage, welcher der Weglaſſung des räumlich Umgebenden (§. 599) zu Grunde liegt: die dargeſtellte Perſönlichkeit iſt auf keine Natur außer ihr bezogen, weil ſie die geſammte Natur in ſich trägt. Vereinigt dieſelbe nun ſo die Natur und die Menſchheit in ſich, ſo iſt ſie nicht nur ein Ganzes, ſondern

das Ganze, iſt unendliche Perſönlichkeit, das Ideal ſelbſt, Einheit des Subjectiven und Objectiven im höchſten Sinne. Ein Abglanz dieſes Lichts fällt auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darſtellung kommen.

Der §. ſteigt in drei Schritten zum höchſten Schlußbegriffe vom Weſen der Plaſtik auf. Zuerſt wird dem Satze (§. 605), daß die Perſönlichkeit, wie ſie in der Bildnerkunſt ſich darſtellt, nicht den Ausdruck einer Sammlung tragen kann, die auf eine aus der ſinnlichen Lebensfülle zurückgenommene Innerlichkeit hinweist, der andere gegenübergeſtellt, daß dieſelbe ebenſoweit vom Ausdruck einer Zerfahrenheit, Zerſtreutheit, eines Hingenommenſeins von Anderem entfernt ſein muß. Es iſt dieß nur eine weitere Entwicklung jener Beſtimmungen von der Gediegenheit, Gewichtigkeit, von dem Ruhen auf dem eigenen Schwerpunct, von der Subſtantialität der plaſtiſchen Perſönlichkeit, es folgt aber auch namentlich aus jenem Darſtellungsgeſetze, das wir nachher in ein höheres Licht ſtellen werden, daß nämlich der Individualität kein Hintergrund mitgegeben wird, denn es ſind die wechſelnden Umgebungen mit ihren unendlichen Anregungen, welche den Menſchen bald ſo, bald ſo beſtimmend das Element der Zufälligkeit und daher der Zerſtreutheit mit ſich führen. Eine ſo in ſich geſchloſſene, ringsum wie mit ſcharfem Meſſer abgeſchnittene Geſtalt wird auch dann, wenn ſie in einem Momente aufgefaßt iſt, wo ſie ſich mit etwas außer ſich befaßt, mit andern Perſonen in gemeinſchaftliches Thun oder Kampf ſich einläßt oder nur aufmerkſam auf irgend ein Object hingerichtet iſt, ja wo ſie leidet, doch in ihrem innerſten Grunde ungeſtört einig mit ſich erſcheinen, es iſt kampfloſer Kampf, ein Ausſichherausgehen, das doch in ſich bleibt, ein Einlaſſen, das ſich nicht einläßt, ein Streben, das als Form des Strebens ideal iſt, gleichgültig, ob es ſein Object erreicht. Dahin haben wir ſchon in der Anm. zu §. 602 gedeutet, indem wir ſagten, daß mit dem Charakter ruhiger Abgeſchloſſenheit eine lebhafte Thätigkeit vollkommen vereinbar ſei. Dieſer Zug des feſten Inſichbleibens widerſpricht auch nicht dem in der weiteren Entwicklung aufgewieſenen Zuge der Naivetät, die friſch im Naturleben webt, ebendaher Auge und Sinn offen hat, ſich nicht verſchließt, nicht in ein ſelbſtbewußtes Ich und geheimes Empfindungsleben zurückzieht. Gerade die punctuell auf ihr Ich vereinzelte Perſönlichkeit iſt diejenige, welche, weil ſie nicht im Allgemeinen lebt, von den Theilen des Allgemeinen, die eine wirre Vielheit von Reizen auf ſie ausüben, auseinandergezogen wird, unruhig umherfährt; die naturfriſch geöffnete Perſönlichkeit iſt in der Berührung mit dieſen Theilen bei ſich; ſie iſt, wenn ſie hinaustritt, doch zu Hauſe, bleibt daher bei aller Bewegung unbewegt in ihrem ruhigen, tiefen, weltweiten, allgemeinen Grunde. „Allgemein“: dieß Wort erhält nun tieferen Sinn; ein ſolches Leben im Ganzen verleiht dem ſo Lebenden die Kraftfülle der Ganzheit; es wird gleichgültig, ob er Dieſer oder Jener iſt, er iſt ein ganzer Menſch, es wird ſchon ſtrengerer Ernſt mit dem Worte: vollkommene Naturen §. 604, der Begriff der Subſtantialität §. 605 beginnt ſich zu einem höheren zu ſteigern. „Unberührt von der Zwieſpältigkeit und Beſchränkung des Handelns, der Conflicte und Erduldungen, — ſtörungsloſes unparticulariſirtes Sein des Geiſtes, — objective Geiſtigkeit als in ſich fertig und beſchloſſen, in ſelbſtändiger Ruhe, dem Verhalten gegen Anderes entnommen“, ſo bezeichnet Hegel dieſe Natur der plaſtiſchen Geſtalt (a. a. O. II, S. 258. 368. 369). Nun führt eigentlich ſchon dieß auf den Begriff der abſoluten Perſönlichkeit; es fragt ſich aber vorerſt, wie es ſich denn verhalte, wenn mehrere Geſtalten zugleich aufgeſtellt ſind? Wir verweiſen hier nur vorläufig auf das claſſiſche Ideal, das viele Götter hat, deren jeder doch die ganze Gottheit iſt (§. 437): ein heiterer Widerſpruch der Phantaſie, der jedoch auch da noch irgendwie möglich ſein muß, wo keine Götter mehr geglaubt werden. In der That liegt hier ein intereſſanter, ſchwieriger Punct, nicht nur in Beziehung auf die Sculptur, ſondern auf alle Kunſt. Wir erinnern zunächſt an einen Nebenzweig der Kunſt, Fabel und Thier-Sage. Dieſe nimmt von der einzelnen Thierart Ein Exemplar als vollkommen und daher als Inbegriff aller andern, aber ſie führt doch auch wieder andere daneben ein; ſo iſt Reineke der abſolute Fuchs, der Fuchs ſchlechthin, aber es gibt doch noch Füchſe außer ihm. Das Denken, in der Sprache dargeſtellt, iſt ſtrenger logiſch; es ſagt auch: *der Menſch*, *das Thier*, *der Held*, *das Pferd* u. ſ. w., der Begriff zieht alſo die vielen Individuen in Eines, das nur gedacht, nur Abſtractum iſt, zuſammen; wird aber die empiriſche Vielheit ausgeſprochen: *die* Menſchen u. ſ. w., ſo wird ausdrücklich geſetzt, daß keines derſelben dem Inbegriff der Gattungs-Eigenſchaften entſpreche. Die Kunſt dagegen, zunächſt im Allgemeinen, abgeſehen von der beſonderen Natur der Plaſtik, nimmt die Sache ſtrenger, als ſolche Zweige, wie Fabel, Thierſage, welche ohne Weiteres *neben* die Einheit des die Gattung inbegreifenden Individuums die Vielheit der empiriſchen ſtellen, jedoch darum nicht conſequent wie die Logik und die logiſche Sprache. Die Gattung wird ihr nach dem Grundbegriffe des Schönen (Einheit von Bild und Idee) immer concretes Individuum, die empiriſch Vielen der Logik gehen in eine Einheit zuſammen, die nicht abſtract, ſondern ſelbſt angeſchautes Individuum iſt; *ein* Menſch iſt jetzt *der* Menſch, *ein* Held *der* Held u. ſ. w. Die Frage, ob es neben ihm noch andere Individuen derſelben Gattung gebe, iſt dadurch halb verneint, halb nur weggeſchoben, zugedeckt: nur dieß, denn es bleibt doch immer *ein* Individuum (unter andern, die eben jetzt nicht da, die vergeſſen ſind). So zunächſt, wenn wirklich nur Ein Individuum in einem Kunſtwerk aufgeſtellt wird. In einem ſolchen aber, das viele Figuren zuſammenſtellt, ſind zwei Fälle möglich. Der eine iſt dieſer: Ein hervorragendes Individuum und viele unbedeutendere derſelben Claſſe treten nebeneinander. Dieß gleicht dem Verfahren, wie es von der Thierſage, Fabel angeführt iſt: eigentlich ſind in dem hervorragenden Einen die andern Vielen ſo repräſentirt, daß ſie neben ihm überflüſſig ſind; die Phantaſie geſteht damit ihren Prozeß, durch den ſie das repräſentirende Individuum gewonnen hat, ſie gibt das Reſultat ihrer Diviſion ſammt dem Dividenden. Doch mäßigt die höhere Kunſt dieſen logiſchen Widerſpruch dadurch, daß die Maſſe der Vielen mehr nur als die erläuternde Expanſion einer der im Repräſentanten concentrirten Kräfte erſcheint. Der andere Fall iſt dieſer: es werden mehrere ſchlechthin bedeutende Individuen derſelben Claſſe zuſammengeſtellt, ohne daß darum die Kunſt in den Widerſpruch mit der Logik tritt wie in dem eben genannten Falle; nämlich jetzt repräſentiren alle dieſe Individuen den Gattungsbegriff mittelbar dadurch, daß er vorher mehr ſpezifizirt iſt und jedes von ihnen zunächſt eine der ſpezifizirten Eigenſchaften vollkommen in ſich darſtellt; zu dieſer Eigenſchaft verhält ſich daſſelbe nun ebenſo, wie ſonſt das einzelne ſchöne Individuum zum Ganzen ſeiner Gattung; von mehreren Helden z. B. ſtellt jetzt jeder einen Zug des Heldenthums, dadurch mittelbar das Heldenthum überhaupt und noch mittelbarer die Menſchheit dar. In der Plaſtik nun aber iſt die Sache ſchwieriger, oder, wie man will, einfacher. Hier ſoll die einzelne Geſtalt ſchön ſein, alſo das Ganze ihrer Gattung mit geringerem Gewichte des Mittelbegriffs dieſer oder jener Eigenſchaft, Seite derſelben in ſich darſtellen. Der Begriff der Vertretung Vieler oder Aller durch Einen iſt hier intenſiver. Unbedeutende Individuen kennt ſie gar nicht, die leeren Statiſten des Dividenden fallen ganz weg. Sie wird aber auch in den bedeutenden Individuen die Gattung in engerem Maaße ſpezifiziren, damit der Umweg zum Vertreten des Ganzen der Gattung vermittelſt einer ihrer Eigenſchaften kürzer ſei. Dieß führt nun auf das Geſetz der Sparſamkeit in der Figurenzahl zurück, womit wir zum zweiten wichtigen Schritte in dieſem Stufengange gelangen: ein Rückblick auf §. 601, der, während aus andern techniſchen Bedingungen die tiefere Bedeutung ſchon früher gezogen iſt, dieſer Stelle vorbehalten bleiben mußte, wo ſich die Momente zu ihrem vollſten Reſultate vereinigen. Die Bildnerkunſt entgeht jenem Uebelſtande des ſich Deckens der Theile am meiſten, wenn ſie nur Eine Geſtalt aufſtellt; wie aber alle äußern Beſtimmtheiten dieſer Kunſt bereits ſich in Grundzüge ihres poſitiven Geiſtes umgedreht haben, ſo nun auch dieſe: der Geiſt der Ganzheit, in welchem jede Geſtalt behandelt wird, tritt als innerer Grund mit dem äußern zuſammen, füllt das zuerſt nur negativ Motivirte poſitiv aus und führt ſo zu dem Ergebniß, daß die Plaſtik ihr innerſtes Weſen am vollſten und reinſten offenbart, wenn ſie nur Eine Geſtalt hinſtellt, welche jetzt der erſcheinende Inbegriff aller Kräfte der Gattung, nicht nur ein Ganzes, ſondern, mit nur ſchwachem Gewichte des Mittelbegriffs einer Seite der Gattung, das Ganze der Gattung iſt. Stellt ſie dennoch mehrere Figuren auf, ſo bewirkt, da es zudem nur wenige ſind, die genannte Schwäche der Spezifizirung, daß dennoch jede die Fülle des Ganzen, daß jede der abſolute Menſch bleibt. Die ſo dargeſtellte Perſönlichkeit iſt aber nicht nur das Ganze der Menſchheit, ſondern auch das Ganze der Welt: dieß zeigt der dritte Schritt des §. Die Bildnerkunſt gibt ihrem Werke keinen Raum, keine umgebende Natur mit, zunächſt, weil ſie es nicht kann; aber ihr Nichtkönnen muß auch hier ein Nichtwollen, richtiger: ein Anderswollen ſein. Dieß Anderswollen kann keinen andern Grund haben, als zunächſt den, daß ſie im höheren organiſch lebendigen Individuum und vor Allem im Menſchen die ganze Natur ſieht, den Inbegriff aller Kräfte und Formen des Daſeins, den höchſten Zuſammenſchluß alles deſſen, was in der unorganiſchen und botaniſchen Natur in's Unbeſtimmte ausgegoſſen iſt. Sie iſt nicht ausgegoſſener, ſondern geſammelter, in Einem Gefäße zuſammengehaltener Geiſt. Ihr Gebilde iſt nicht auf einen Hintergrund, auf Umgebungen bezogen, weil es dieß Alles in ſich eingeſogen hat, Alles dieß ſelbſt iſt. Nun erhebt ſie aber daſſelbe mit der oben nachgewieſenen Intenſität zum Ausdruck des Inbegriffs vollkommener Menſchheit: vereinigt es ſo die ganze Menſchheit und die ganze Natur in ſich, ſo iſt es nichts Anderes, als die Welt ſelbſt, perſönlich vorgeſtellt, die abſolute Perſon, aller Geiſt, alſo alles Subjective, und alle Natur, alſo alles Objective in Einem. Es iſt längſt erkannt, daß keine andere Kunſt, ſo wie dieſe, das Ideal ſelbſt gibt. Dieß iſt eigentlich bereits in dem Satze von der directen Idealiſirung ausgeſprochen und jetzt nur zum ganz erfüllten Nachweiſe gelangt. — Der Schlußſatz des §. faßt nun einen Punct auf, der mit jenem oben erörterten Widerſpruche zuſammenhängt, wonach es in aller Kunſt, beſonders auffallend aber in der Bildnerkunſt, von den Gattungen der Weſen je nur Ein vollkommenes, für alle vicarirendes Exemplar und doch zugleich die Vielen gibt. Wir werden dieſen, im Weſen der Phantaſie und in ihrem Unterſchiede von der Logik berechtigt liegenden Widerſpruch noch in andere Seiten verfolgen, namentlich was die Weglaſſung des Raums und die Beziehungsloſigkeit zu einer umgebenden Natur betrifft. Der Unterſchied der hier vorliegenden von der oben beſprochenen Frage iſt jedoch der, daß es ſich jetzt von einer Spaltung handelt, die, wie wir ſehen werden, verſchiedene *Zweige* der Plaſtik begründet, welche ſich freilich auch vereinigen können, von zwei Stoffwelten, deren relative Scheidung aus der Geſchichte der Phantaſie hier aufgenommen werden muß: Gott und Menſch, oder Gott und untergeordnetes dämoniſches Weſen (z. B. Satyr). Daß es beide Welten nebeneinander gibt, iſt eigentlich ein Widerſpruch, denn der Gott iſt der ideale Menſch. Die Phantaſie iſt aber auch in dieſer Richtung nicht logiſch: neben der ausdrücklich und ſchlechthin idealen Natur, dem Gotte, gibt es realere, in entfernterem, vermittelterem Sinn ideale Naturen. Allein in der Sculptur ſind auch *dieſe* Naturen dennoch idealer, als z. B. in der Malerei der Menſch neben dem Gott. Der Geiſt der Behandlung gibt auch ihnen eine Seligkeit der Genüge, eine Fülle und Sättigung des Daſeins, daß ſie nach keiner Welt fragen, ſondern ſich ſelbſt eine Welt, die Welt ſind, und ſelbſt im Thiere ſchauen wir den Inbegriff des vollkommenen Weltalls, wie er jedem niedrigeren Stoffe im Schönen als Hintergrund eine Unendlichkeit gibt (vergl. §. 17, 3.) durch die Gediegenheit der plaſtiſchen Darſtellung dieſen Hintergrund in einer verkürzten Perſpective. Ausdrücklich ſind als endliche Naturen insbeſondere die geſchichtlichen geſetzt, denn Datum und Namen weiſen ſie buchſtäblich in das Zeitleben und die Härte ſeiner Bedingungen. Wir haben die Frage über das Verhalten der plaſtiſchen Phantaſie zu dem Unterſchiede der rein menſchlichen und geſchichtlichen aufgeſchoben, aber ſo viel muß ſchon hier einleuchten: was dieſe Kunſt aus der empiriſchen Geſchichte herausgreift und zu ihrem Stoffe nimmt, wird von ihr in daſſelbe Licht der Allgemeinheit heraufgehoben werden, wie die rein menſchliche Sphäre, denn: was ſie angreift, das wird vergöttlicht.

β. Die einzelnen Momente.

§. 607.

In der ſpeziellen Auseinanderſetzung dieſes allgemeinen Weſens der Bildnerkunſt kommt zuerſt die *äußere Beſtimmtheit* des plaſtiſchen Werks, wie ſolche von der innern relativ zu unterſcheiden iſt, und als erſtes Moment in derſelben die Beſchaffenheit des *Materials* in Betracht. Der Körper deſſelben ſoll nicht nur der allgemeinen techniſchen Forderung der Formbeſtimmtheit und Dauer genügen, ſondern auch poſitiv von ſolchem Gefüge und Farbenton ſein, daß er ähnlich wie die Schwere (§. 600) im äſthetiſchen Eindruck der reinen Form mitgefühlt wird, ohne doch für ſich und für die Schwierigkeiten der Bearbeitung ein ſtoffartiges Intereſſe zu erwecken. Daher iſt *Thon*, *Gyps*, *Holz*, *Geſtein der Urgebirge*, *farbiger Marmor*, *Elfenbein*, *koſtbares Metall* nur für untergeordnete oder vereinzelte, außerordentliche

Kunſtwerke dienlich. Die entſprechenden Stoffe ſind vielmehr das Erz und der leichter zu bearbeitende Stein von einfachem Farbenton, vor Allem aber der weiße Marmor; die erſteren eignen ſich mehr für die Darſtellung reell beſtimmter Naturen, dieſer für das reine Ideal.

Es muß der Ordnung und Klarheit wegen eine Reihe von Momenten der äußeren Beſtimmtheit von ſolchen unterſchieden werden, die der innern Beſtimmtheit der Bildnerkunſt angehören. Daß dieſe Unterſcheidung nur eine relative iſt, folgt aus allem Bisherigen und wird ſich an jedem einzelnen Momente noch deutlicher zeigen; berechtigt iſt ſie aber dennoch, denn in der erſten Reihe gehen wir überall von außen nach innen, in der zweiten aber fließt jede Beſtimmtheit unmittelbar aus dem Innern; jene ſetzt einen äußern Rahmen feſt, der aber überall nach innen weiſt, dieſe füllt den Rahmen von innen heraus. In der ſo angeordneten genaueren Zerlegung kommt zuerſt die äußere Beſtimmtheit im engſten Sinne, die Qualität des Materials, an die Reihe. In den Bedingungen, wie ſie der §. aufſtellt, unterſcheidet ſich leicht: ein Zuwenig, eine rechte, poſitive Mitte und ein Zuviel. Wir nehmen die Mitte, die poſitive Forderung, ſogleich heraus und erklären ſie näher. So wie die dargeſtellte Schwere des organiſch Lebendigen mit der gemein realen Schwere des Materials an ſich nichts zu ſchaffen hat, doch aber dieſe in jener verhüllt mitwiegt, ſo geht auch Textur und Farbe des Stoffs die darzuſtellende Form nichts und doch viel an. Das warme Fleiſch- und Hautleben, der fließende Gewandſtoff kann mit dem todten harten Körper, dem nur ein Schein der lebendigen Form durch eine Bearbeitung, welche ſeine Grenzlinie beſtimmt, übergeworfen werden ſoll, vorerſt nichts zu thun haben. In der That aber haben die äußerſten Linien des organiſch Lebendigen eine Weichheit, eine Lockerung, einen ſammtenen Anflug, der dem taſtenden Sehen das warme Leben, ſeinen Hauch und Athem, ſeine Geſchmeidigkeit, ſein nach außen ſtrömendes ſtilles inneres Gähren zu fühlen gibt, und auch die künſtliche Bedeckung wird auf der Oberfläche die innere Fügung des Stoffs kund geben, wodurch das Gewand dem lebendigen Seelenbau beweglich ſich anſchmiegt und folgt oder ihn als härtere Schaale deckt. Es leuchtet ein, daß dieſe Beſtimmtheit der Oberfläche durch Meißel und Gußform nicht nachgebildet werden kann, wenn ihnen das Material nicht durch die Art ſeines Gefüges irgendwie entgegenkommt. Die Haut hat aber auch eine gewiſſe Durchſichtigkeit; die Bildnerkunſt kann von derſelben, obwohl dieſe Qualität aus dem Reiche der reinen Form bereits in ein anderes hinüberführt, nicht völlig abſtrahiren, denn die feſten Formen ſelbſt würden anders geſehen werden, wenn nicht jener Schimmer des annähernd Durchſichtigen ſich über ſie ausbreitete: eine Weichheit der Uebergänge, eine Milde, ein Hinüber- und Herüberſcheinen einer Form in die andere iſt über ſie ausgegoſſen, das irgendwie im Werke des Künſtlers nachgeahmt werden muß und doch durch Meißel und Gußform allein ebenfalls nicht nachgeahmt werden kann; das Material muß alſo irgendwie auch hier entgegenkommen. Gehen wir nun noch weiter und ſehen auf die eigentliche Farbe, ſo iſt ſogleich wohl zu bemerken, daß wir die Frage von der Polychromie hier noch völlig ausſchließen und die reine Abſtraction der feſten Form vorerſt als unbezweifeltes Grundgeſetz annehmen: es kann alſo nur die Rede ſein von einer Farbe ohne Farbe, von einer mittelbaren Andeutung der Farbe, wie man von einem guten Kupferſtiche ſagt, er gebe die Farbe zu fühlen. Da die Farbe ſchließlich auf einer, dem Auge nicht mehr wahrnehmbaren, plaſtiſchen Beſtimmtheit der feinſten Theile der Oberfläche eines Körpers beruht, welche gerade dieſe und keine andere Lichtwelle an ſich bindet, ſo gibt es auch für das taſtende Sehen ein gewiſſes Gefühl der Farbe. Soweit hat es die Bildnerkunſt jedenfalls mit der Farbe zu thun und auch dieſer Forderung muß die Qualität des Materials in irgend einem Sinn, den wir noch gar nicht näher beſtimmen, entgegen kommen. Die nähere Beleuchtung dieſes und der andern Sätze ergibt ſich erſt, wenn wir nun die verſchiedenen Arten des Materials wirklich daran halten. Die zwei andern Feſtſtellungen, welche ein Zuwenig dieſſeits, ein Zuviel jenſeits dieſer richtigen Mithülfe des Materials bezeichnen, finden eben hiemit zugleich ihre Erläuterung. Thon und Gyps ſind wegen ihrer Weichheit leicht zu formen und nachher verhärten ſie ſich an Feuer und Luft, allein es läßt ſich ihnen nicht genug Schärfe der Formen geben, ſie haben zu wenig Härte, Dauer, und man ſieht ihnen dieß auch an. Thon hat zudem eine trockene, todte und zugleich zu ſpezifiſche Farbe und verlangt ein ſo völliges Anmalen, wie es jedenfalls, auch wenn ein gewiſſer Grad von Polychromie zuläſſig wäre, verworfen werden muß. Nach dem Aufhören der rohen Götzenbilder ſank daher das Thonbilden ſchon bei den Griechen, vereinzelte Ausnahmen und Werke der Zierplaſtik abgerechnet, herunter zur Beſtimmung der bloßen Vorarbeit, zum Materiale für das bloße Modell. Gyps hat nicht die ſtörende ſpezifiſche Farbe, aber ebenfalls todten, trockenen Ton, und da das undurchſichtig Trockene hier weiß iſt, ſo treten alle Formen mit roher Wahrheit hervor, alles Flüſſige, Geſchmeidige verſchwindet (vergl. Feuerbach D. vatic. Apoll S. 174—176). Es iſt der kahle, fahle, klangloſe Eindruck, den alle erdig breiige, dann verhärtete Subſtanz macht. Gyps iſt daher zum Mittel der bloßen Vervielfältigung oder des erſten Abdrucks der lebendigen Form für Zwecke der Vorſtudie heruntergeſunken. Holz iſt wegen ſeiner faſerigen Textur leicht zu ſchnitzen, aber dieſe ſtört den Künſtler auch wieder durch Colliſionen der Kunſtaufgabe mit ihren Lagen, und die Schärfe der Formen iſt, wie das ganze Werk, ungleich vergänglicher, als Stein und Metall. Zudem hat es ebenfalls zu viel ſpezifiſche, durch Nachdunkeln ſich noch verdüſternde Farbe und führt daher zum Vergolden, zum völligen Anmalen. Schon die Griechen gaben es daher, indem ſie den Uebergang zum Stein durch die Akrolithen nahmen, auf; nur Feld- und Gartengötter blieben hölzern. Das Holz bleibt aber höchſt wichtig für eine prinzipiell als Moment in der Architektur behandelte, dem Ornament entblühende, maleriſch aufgefaßte Plaſtik, und ſo müſſen wir es bei der Geſchichte dieſer Kunſt im Mittelalter wieder auffaſſen. Man ſieht nun, wie dieſe drei Stoffe dieſſeits der aufgeſtellten rechten Eigenſchaften liegen: ſie entſprechen weder den ſtreng techniſchen (obwohl bereits auch äſthetiſchen) Forderungen der Schärfe und Dauer, noch auch der feineren eines zum lebenswarmen und ſeelenvollen Ausdruck leiſe mitwirkenden Materials; ſie ſind zu arm. Andere dagegen liegen jenſeits: ſie ſind zu anſpruchsvoll. Stein des Urgebirgs ſetzt durch ſeine Härte der Bearbeitung Schwierigkeiten entgegen, mit deren Ueberwindung nur eine unreife oder überreife Zeit zu prahlen liebt; gelingt die Ueberwindung völlig, ſo führt ſie nothwendig einen Grad der Glätte mit ſich, in welchem der Duft des Lebens zu ſchillernder Eleganz zerſchmilzt, ohne daß doch der Eindruck des Spröden verſchwindet. Zudem ſteht nun aber die Farbe im Mißverhältniß zur plaſtiſchen Aufgabe; das Schwarz des Baſalts verdüſtert die Lichterſcheinung des organiſchen Lebens; Roth, Grauroth, Grünlich und die weiteren Farben, worin Porphyr, Granit, auch Baſalt, Syenit ſich vorfinden, überſpringen mehr oder minder die leiſe, beſcheidene Linie, innerhalb welcher die Andeutung der Farbe mit der Nachbildung der feſten Form ſich vereinigen darf. Daſſelbe gilt von ſchwarzem und farbigem, namentlich mehrfarbigem Marmor. Die Wahl ſolcher für ſich, ſtatt für den dargeſtellten Inhalt ſprechender Stoffe ſagte der Vorſtufe der Kunſt in Aegypten und der Ueppigkeit des römiſchen Kaiſerreichs ſo wie des achtzehnten Jahrhunderts zu; reife und geſunde Kunſt überläßt ſie der untergeordneten Tektonik und Zierplaſtik. Scheinbar ſpricht dieß bunte Material in richtiger Anwendung nicht für ſich, ſondern drückt die Farbe des Gegenſtandes aus; die Zuſammenſetzung von Büſten aus verſchiedenen Marmor-Arten in der ſpätrömiſchen Zeit iſt ein Surrogat für die Polychromie; wir werden aber ſehen, daß die Polychromie jedenfalls Grenzen hat, welche dieß Surrogat ſo überſchreitet, daß doch das ſtoffartige Prahlen mit dem Material an ſich wieder vorſchlägt. Das Elfenbein haben die Griechen in der Periode der ſchwungvollſten Blüthe ihrer Plaſtik zu prachtvollen Coloſſalwerken verwandt. Es nähert ſich etwas dem Fleiſchtone und ſcheint dadurch unſerer Hauptforderung zu entſprechen; allein ſein Farbenton iſt zugleich wachsartig, todtenhaft, und die völlige Glättung, die ſich bei dieſem Stoffe von ſelbſt ergibt, verſchwemmt die Formen in demſelben Schillerglanz, den wir ſchon oben getadelt. Aus vielen Stücken muß das Gebilde über einem hölzernen Kerne gefügt werden und iſt daher ſehr vergänglich. Spröd und trocken troz dieſem Glanze bedarf es einer Hebung und Belebung durch ein Material von dem energiſch farbigen Glanze des edlen Metalls. Die Verbindung mit Gold liegt ſchon aus dieſem Grund nahe. In Wahrheit aber handelt es ſich noch um ein Anderes: nämlich auch hier und gerade hier ganz beſonders um den Werth, um die Koſtbarkeit des Materials an ſich. Wenn die Griechen aus der Zeit vor Perikles die Liebe zu chryſelephantinen Werken in die Blüthe ihrer Kunſt herübernahmen, ſo wirkte darin zunächſt das nicht rein künſtleriſche Cultus-Motiv, die Gottheit durch das Koſtbarſte zu ehren, was man ihr darbringen konnte; zugleich galt es, die großen Siege über die Perſer zu verherrlichen, den Aufſchwung Athens, den Reichthum der Siegesbeute zu entfalten. In dieſe religiöſen, geſchichtlichen Bedingungen legte ſich nun der erhabenſte Kunſtſtyl und wuchs mit ihnen in jenen berühmten Werken des Phidias und Polyklet zu einem Ganzen zuſammen, wie ein ſolches nicht wiederkehren kann; die Nachahmungen in der makedoniſchen Zeit und bei den Römern trifft aller aus dem ſtrengen Prinzip oben abgeleitete Tadel, dem die großen Meiſter entweichen, indem ſie den bloßen Stoffwerth durch den höchſten Kunſtwerth verklären, wie der Adelige, der ſeinen Geburtsadel in Seelenadel aufhebt. Bildwerke ganz aus Gold oder Silber leiten dagegen den Blick ſo ungetheilt auf den Stoffwerth, daß eine ſolche Plaſtik ſich unmittelbar als nicht reine Kunſt, als Dienſt des Luxus erweist, mag er mehr im Naturell liegen, wie im Orient, oder die Frucht ſpäter Ueberbildung ſein, wie im römiſchen Kaiſerreich. Ihr wahres Gebiet hat eine ſolche Technik in der Zierplaſtik, auf die ſich auch die Arbeit in Elfenbein zurückziehen mußte. Als das jenen richtigen Bedingungen entſprechende Material bleibt uns nur Erz und dauerhafter Stein ohne ſpezifiſche Farbe, d. h. Steinarten von beſcheidenem, grauem, graugrünlichem, gelblichem, röthlichem Tone wie Tuffſtein und verſchiedene Sandſteine, namentlich aber der rein weiße edle Kalkſtein, der im engern Sinn Marmor heißt. Jene Arten gruppiren ſich durch ihren gedämpften Farbenton mit dem Erze zuſammmen, dem man durch verſchiedene Miſchungen verſchiedenes Colorit geben kann, das aber in den gewöhnlichen Bindungsverhältniſſen des Zinns und Kupfers im Allgemeinen einen braungelblichen Ton hat und aus dem gelungenen Guſſe mit einem matten goldähnlichen Glanze hervorgeht, dem die Griechen durch eine etwas dunklere Miſchung etwas von dem Sonnegebräunten Farbenton der griechiſchen Körper gaben. Vergoldung von Erzbildern fügt eigentlich dem Kunſtwerthe das ſtörende Intereſſe materiellen Werthes bei; in Prunkſälen, wo es darauf ankommt, Reichthum zu entwickeln, mag ſie am eheſten gerechtfertigt ſein; durch richtige und wirkſame Vertheilung des Matten und Glänzenden wird ſie wieder mehr auf den reinen Kunſteindruck zurückgelenkt. Dieſes Material iſt nun freilich ein unendlich edleres, als gewöhnliche Steinarten. Es hat nicht jenen Duft, jenen Anklang des Halbdurchſichtigen an das Fleiſch, den wir vom glücklichſten Materiale fordern, aber es liegt etwas Eigenes im Gefühle des Metalls: man möchte in tieferem Sinne ſagen, etwas Klangvolles. Indem das Metall ſeine gediegene Cohäſion, im energiſchen, ſchwungvollen, mutherregenden Klange äußert, gibt es ſich dem Gehör als ein Körper kund, der allem Poetiſchen näher liegt, als der dumpf erdröhnende Stein; dieſer Eindruck trägt ſich nun auch in das Geſicht über und da wird trotz der ſpröden Cohäſion, ja durch die feuergehärtete Kraft dieſer Sprödigkeit das Gefühl des Klangvollen zu einem Gefühle des Bewegungsvollen im leibhaften Gliederbau des Seelenlebens. Zu dieſem Eindruck wird allerdings auch eine gewiſſe Lichtheit erfordert; das ſchwarzgraue Eiſen iſt daher ein ungünſtiger Stoff und im §. gar nicht beſonders aufgezählt. Das Auge fühlt es aber dem erzgegoſſenen Werke auch an, daß es nicht durch ein Abſchlagen von harter Maſſe, ſondern durch ein Einſtrömen geſchmolzener in eine Form entſtanden iſt (von der neueren Erfindung der Galvanoplaſtik müſſen wir abſehen, weil noch zu wenige Proben im Großen vorliegen, um zu beſtimmen, wie ſich das techniſche Verfahren dem Auge äſthetiſch zu fühlen gibt); dieß fühlbar Bewegte der Entſtehung gemahnt mitten in der Erſtarrung zu monumentaler Härte an die Blutwärme des Lebens. Mit dieſem techniſchen Prozeſſe der ars statuaria hängen nun große Vortheile im Umfange des Darſtellbaren zuſammen: die Größe des Werks iſt ungleich mehr in das Belieben des Künſtlers geſetzt, als wo er von dem Zufalle des Steinbruchs abhängt; zugleich kann er mehr Leichtes, Dünnes, wie flatternde Gewänder, Locken, ohne Stabſtützen (puntelli) ausführen, als der Bildhauer; er hat weniger Kampf mit der wirklichen Schwere, da er durch Gewichtverſtärkung auf dem einen und Verdünnung auf dem andern Puncte ſeines hohlen Guſſes unvermerkt nachhelfen kann, daher kann er in der Kühnheit der Stellungen und Bewegungen ſo weit gehen, als immer der Geiſt ſeiner Kunſt ihm geſtattet. Man denke an den ausholenden Discuswerfer des Myron, den Apoxyomenos des Polyklet, den Kairos des Lyſippus; Leochares wagt einen vom Adler emporgetragenen Ganymed, wo die ſichtbare Tragkraft des Adlers den ganz aufgehobenen Schwerpunct erſetzt. In der Marmor-Nachbildung erſcheint hier alle Kühnheit geſchwächt. Dagegen iſt nun auch der Mangel des Erzguſſes nicht zu überſehen. Der Metallſchimmer ſoll zwar, wie ſchon geſagt, ein matter ſein; daß aller eigentliche Glanz äſthetiſch ſtörend iſt, haben wir ſchon geſehen, und es iſt vom Uebel, wenn ein gegoſſenes Werk durch Ciſeliren jene ſogenannte Gußhaut verliert, welche ihm den erwünſchten gedämpften, nicht völlig glatten Lichtton und Strich gibt; immer aber bleibt ein Grad von Spiegelglanz, worin die Formen zerrinnen, indem von den beleuchteten Theilen zu ſtarke Lichtreflexe in die beſchatteten fallen, wodurch bei dunklerem, braunrothem Tone die weniger ſichtbaren Formen nicht deutlicher, ſondern noch undeutlicher werden. Dieß nöthigt zu ſtarker Hervorhebung des Details, des Knochens, Muſkels, der Sehne (vergl. Feuerbach D. vatic. Apoll S. 174. 175), und eine medizeiſche Venus erſcheint in Erznachbildung glatt und flach. Nimmt man nun alles dieß zuſammen, ſo erhellt, daß der Erzguß auf das ſtark Ausgeſprochene, Härtere, Kühnere, zunächſt alſo das Athletiſche, Heroiſche, überhaupt aber auf das realer Beſtimmte, vom reinen Ideal durch ſpezifizirtere Exiſtenz Abliegende, namentlich auf die monumentale Bildnißſtatue und auf das Hiſtoriſche, ſoweit die Bildnerkunſt es ergreifen kann, angewieſen iſt. Da dieſe Beſtimmung deſſelben namentlich auch in dem beſtimmteren Farbenton ihren Grund hat, ſo können wir ebendaſſelbe von dem gewöhnlichen Steine ausſagen, freilich nicht mit derſelben Kraft, denn ſein Farbenton — von den bunteren Steinen iſt nicht mehr die Rede — hat nie die Wärme des Erztons und das mehr oder minder Fahle deſſelben wird nicht durch jenen klangvollen Charakter des Metalls gehoben, daher es nahe liegt, ihn wie die Holzſculptur ganz maleriſch zu behandeln und völlig zu färben, wie das Mittelalter gethan hat. Im Gefüge iſt er theils talgig, theils zu grobkörnig. Sehen wir dagegen den reinen weißen Marmor an, ſo bietet er freilich mehrere der Vortheile nicht, die der Erzgießer genießt. Der Erzguß mußte namentlich in der Kühnheit der Stellungen vorangegangen ſein, ehe der Bildhauer, doch nicht ohne die ſichtbare Hülfe der Gewichtausgleichenden, ſtützenden Baumſtrünke und anderer Hülfen, Werke wie die pferdebändigenden Coloſſe, den borgheſiſchen Fechter, den Laokoon wagen konnte. Dagegen wohnt nun in dieſem Materiale ein milder Lichtgeiſt wie in keinem andern, und ſchön ſpricht Tölken (Ueber d. Basrelief u. ſ. w. S. 137) von der „Unſchuld“ des Marmors. Sein reines Weiß drückt die Idealität der Abſtraction von allem empiriſch wirklichen Blut- und Säfte-Leben, die Erhebung in die Freiheit vom empiriſch Sinnlichen aus, ohne doch jene Andeutung der Lebenswärme und des Lebenshauchs, die wir vom Materiale forderten, zu verſagen; denn die vorzüglichſten Brüche liefern einen Körper, deſſen Weiß mit der Zeit einen Anhauch wie von einem zarten Goldtone annimmt und dadurch ſanft an Fleiſch und Haut erinnert, ſo der pariſche und penteliſche Marmor; das Körnige (bei dem pariſchen Marmor etwas ſichtbarer, bei dem penteliſchen mehr mit Talk durchzogen) deutet leicht die poröſe Natur der Haut an; das Weiß iſt glanzlos, die Formen können erſcheinen, aber der Anflug von Duchſichtigkeit und das milde Licht nimmt ihnen die Gröbe des Empiriſchen und entſpricht ohne eigentliche Nachahmung dem wirklichen Hauche von Durchſichtigkeit, den die Haut hat, ſo wie dem Weichen, Anſchmiegſamen der Gewänder. Daher „das ſanfte Verhauchen der hellen und dunkeln Parthieen, die Abſtufungen von Licht und Schatten, der ſanfte Zauber der Reflexe“ (Feuerbach a. a. O. S. 177) bei dem warmen, fleiſchigen und doch nicht widrig fettigen Charakter. Winkelmann hat ſich geirrt, wenn er Marmor, der von milchiger Maſſe oder Teige gegoſſen ſcheint, für den ſchönſten hält und annimmt, der pariſche werde ſo beſchaffen geweſen ſein (Geſch. d. Kunſt d. Alt. Band 3 S. 100); ſolcher Mormor wäre gypsartig. Das völlige Glätten des Marmors iſt ein geiſtloſes Verfahren ſpäter Zeit, das jenen körnig gediegenen und doch durchſichtig lichten Seelenhauch in geiſtlos platte Eleganz verſchwemmt. In der guten Zeit hat man den Marmor nach dem Abreiben mit Bimsſtein noch einmal mit dem Eiſen ſanft übergangen, um das Flaumige des Lebens wiederzugeben und „die äußerſte Haut des Laokoon, welche gegen die geglättete und geſchliffene etwas rauchlich ſcheinet, iſt wie ein weicher Sammt gegen glänzenden Atlas“ (Winkelmann a. a. O. S. 105). Wenn die Griechen durch die Einreibung von geſchmolzenem Wachs den körnig durchſichtigen Charakter des Marmors zuklebten, ſo war dieß offenbar eine Vorarbeit der Polychromie, von der wir hier noch ganz abſehen. Es ergibt ſich aus dieſem reinen Charakter des Marmors, daß er ſich nicht nur für die Anmuth, für die weibliche Schönheit, ſondern höher für alle Geſtalten eignet, die im Mittelpuncte des reinen Ideals ſtehen, indem das Allgemeine der Natur und Menſchheit in ihnen mit dem möglich mildeſten Zuſatze des Beſonderen gemiſcht iſt: der reine Aether des reinſten Seins gegenüber der vom Lichte des Ewigen wohl überſtrömten, aber in ſich vom Erdendunkel härter beſtimmten, iſolirteren Exiſtenz der Erzgeſtalt. Daß im Marmor, obwohl er leichter zu bearbeiten iſt, als viele andere Steinarten, nicht die kühnen Stellungen möglich ſind, wie im Erze, dieß ſtimmt ganz mit der Ruhe des Ideals; er iſt auch nicht ſo dauernd, als dieſes, dadurch iſt nahe gelegt, daß dieß zartere Gebilde von ſchützenden Mauern umfangen ſei: der Gott gehört in den Tempel, der eherne Held trotze draußen dem Wind und Wetter und jener edle Roſt, die grüne Patine, die ſich mit der Zeit um die Bronce legt, zunächſt ein Kennzeichen der Aechtheit des Metalls, ſchmücke die ausharrende Kraft wie das Moos die ehrwürdige, in Stürmen ausdauernde Eiche.

§. 608.

Jede Zuthat von Farbe zu der Nachbildung der feſten Form, welche ſich nicht mit gewiſſen Andeutungen begnügt, iſt durch den reinen Begriff der Bildnerkunſt an ſich ausgeſchloſſen. Der nähere Maaßſtab für die Beurtheilung dieſer Uebertragung der einen Art der Phantaſie auf die andere liegt in dem Beſonderen der geſchichtlichen Zuſtände der Kunſt. Die Bildnerkunſt bedarf jedoch immer gewiſſer Licht- und Schattenwirkungen, welche, obwohl durch ihre eigenen techniſchen Mittel bewerkſtelligt, doch über das rein Plaſtiſche hinausgehen.

„Zuthat“ bedeutet, nachdem eine ſchon im Materiale liegende ſtärkere Farbenwirkung bereits abgewieſen iſt, eine Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk durch eine ausdrückliche techniſche Nachhülfe, Miſchung im Erzguß, Aufmalen, Einſchmelzen. Der §. läßt nur „gewiſſe Andeutungen“ zu; beſtimmter konnte der Spielraum im Allgemeinen nicht bezeichnet werden, als durch dieſen Ausdruck, der nur die volle und ganze Farbenwirkung deutlich und ſchlechthin ausſchließt. Vom rohen, grellen Anſtreichen thönerner und hölzerner Cultusbilder, was gewöhnlich mit einem völligen Ankleiden Hand in Hand geht, iſt hier nicht die Rede, dieß iſt primitives Kinderwerk, das nur im Oriente Gewohnheit blieb; bei Götterbildern war die einfach ungebrochene Farbe ſymboliſch; im claſſiſchen Lande wurde dieß blos vereinzelt bei Cultusbildern beibehalten, welcher ein beſonderes Herkommen die Symbolik der Farbe (wie den rothen Anſtrich mancher Bachusbilder) und den Puppen-Charakter bewahrte. Es handelt ſich hier von reifer Bildnerkunſt und einem ſolchen Bemalen ihrer Werke, wodurch mit der Nachahmung der feſten Form Alles verbunden werden ſoll, was der Maler an ſeinem Gegenſtande nachahmend wiedergibt. Dieß iſt nun alſo ſtreng und einfach abzuweiſen. Der Grund für dieſe Abweichung liegt zunächſt ſchon im wahren Begriffe der Naturnachahmung: die Lebendigkeit der Natur ſoll nur in einem reinen, nicht in einem gemein täuſchenden Scheine nachgeahmt werden, (vergl. §. 379 und §. 513, 2.) Ein ſolcher gemeiner Schein entſteht aber, wenn eine Kunſtform, die in einem beſtimmten ſinnlichen Materiale thätig und an deſſen Ausſchließlichkeit gebunden iſt, mit der Wirkung dieſes Materials die Wirkung eines weſentlich andern verbinden will, indem ſie vergißt, daß das Vollkommene gerade durch die Iſolirung der Erſcheinungsſeiten, durch die Theilung der Arbeit erreicht wird (vergl. §. 533). Vollkommen zeigt dieß die Wachsfigur und man kann an ihr lernen, was in der gemeinen Täuſchung eigentlich enthalten iſt: indem ſie mit der feſten Form das volle Colorit verbindet, überraſcht ſie im erſten Augenblick durch die Illuſion, als trete man vor eine lebendige Geſtalt; bei näherem Hinſehen aber erfährt man, was die Folge iſt, wenn die Kunſt mit der Natur in dem, was nur dieſer eigen iſt, in dem Eindruck des unmittelbar Lebendigen wetteifern will, die Kluft wird nur um ſo tiefer gefühlt, die Unmöglichkeit, ſie zu überſpringen, kommt nur um ſo ſtärker zum Bewußtſein. Dieß bewirken namentlich die gefärbten Augen: ihr wechſelnder Lichtpunct kann nur auf Eine Stelle aufgemalt werden, trete ich auf eine andere Seite, ſo fehlt er; Glas und anderes glänzendes Material gibt nicht dieſen Lichtpunkt in ſeiner geſammelten Intenſität, ſondern nur den allgemeinen Glanz des Auges wieder. Der Zuſchauer wäre nun eigentlich enttäuſcht, aber die Täuſchung wirkt durch ihre plumpe Gewalt in die Enttäuſchung ſo herüber, daß beide Stimmungen zum Gefühle des Geſpenſtiſchen unheimlich ſich verbinden: eine lebendigtodte, todtlebendige Larve ſteht vor uns. Eigentlich iſt nun kein Grund, warum nicht auch die wirkliche Bewegung in dieſes vollkommene Abbild aufgenommen werden ſoll, wie dieß öfters theilweiſe bei Wachsfiguren, ganz bei Automaten geſchieht, an die wir zu § 599 ſchon erinnert haben. — Hat nun eine Kunſt, die im Uebrigen hoch ſtand, vollſtändig, d. h. mit Durchführung aller Farbenverhältniſſe, wie ſie der lebendige Körper zeigt (es handelt ſich hauptſächlich von Incarnat, Gewänder ſind unwichtiger, Licht und Schatten fallen, als durch die feſte Form ſchon gegeben, natürlich weg), ihre Bildwerke bemalt, ſo muß dieß ſeine Erklärung in beſondern kunſtgeſchichtlichen Verhältniſſen finden. Gethan hat dieß das Mittelalter, vorzüglich an Schnitzbildern, weniger vollſtändig bei Statuen in Stein; es iſt eine entſchiedene Uebertragung der maleriſchen Phantaſie auf die plaſtiſche, welche nur darum erträglich iſt, weil ſie im großen geſchichtlichen Zuſammenhang eines Kunſtſtyls ihre Stelle hat, den wir in ſeiner mildernden Rückwirkung auf dieſen Uebergriff ſeines Orts darzuſtellen haben. Von der eigentlich maleriſchen Bemalung iſt nun als zweite Stufe zu unterſcheiden ein beſtimmtes Angeben aller Localfarben, wiewohl ohne Verſuch, die feineren Töne und Uebergänge, die zärteren Einzelheiten, die Reflexe wiederzugeben, und wir faſſen mit ihr ſogleich eine dritte Stufe zuſammen, welche nicht alle Localfarben, ſondern nur einige angibt. Da wir die grelle Uebermalung dem Kindheitszuſtande unſerer Kunſt zugewieſen haben, ſo handelt es ſich auch bei der zweiten Stufe nur um einen milden Anflug ſämmtlicher Localfarben, insbeſondere des Incarnats. Die erſte Stufe gleicht dem Oelgemälde, die zweite einem Steindruck, deſſen Ganzes mit nur andeutenden Tönen übermalt iſt, die dritte einem ſolchen, worin nur einzelne Localtöne angegeben ſind, das Uebrige in Licht und Schwarz gelaſſen iſt, wie es aus der Hand des Lithographen kommt. Hätte die griechiſche Sculptur, nachdem ſie das grelle Anſtreichen, das ſie vom Orient, namentlich Aegypten, überkam, hinter ſich hatte, die erſte dieſer Verfahrungsweiſen ſich angeeignet, ſo könnten wir hier nicht die beziehungsweiſe Rechtfertigung in Ausſicht ſtellen, wie ſie derſelben Behandlung des Bildwerks im Mittelalter zu gute kommen muß, wenn wir ſie geſchichtlich näher betrachten werden. Die Bildnerkunſt hatte im claſſiſchen Ideal eine Selbſtändigkeit, durch welche der Uebergriff ſchreiend hervorgetreten wäre. Es hat ſich nun aber mit der Polychromie der griechiſchen Plaſtik in der Zeit ihrer Blüthe offenbar ſo verhalten, daß ſie die erſte Stufe mied und ſich frei zwiſchen der zweiten und dritten Stufe bewegte, indem der einzelne Künſtler wie es ihm paſſend ſchien, mehr oder weniger ſein Werk dem maleriſchen Eindruck näherte, wiewohl keiner ihn in ſeinem ganzen Umfang mit der plaſtiſchen Schönheit zu vereinigen ſuchte. Alle Ergebniſſe der neueren Forſchung zeigen, daß allerdings die zweite Stufe des Verfahrens ſehr gewöhnlich war. Der Hauptbeweis iſt dieſer: es war, wie aus ſo vielen Beiſpielen hervorgeht, ſelbſt in der beſten Zeit und nicht blos bei chryselephantinen Werken, wie jene des Phidios und Polyklet, deren Edelſtein-Augen bekannt ſind, ſondern auch bei Erz- und Marmor-Arbeiten verbreiteter Brauch, farbige Augäpfel einzuſetzen, die Iris mit Pupille von einem Edelſtein oder einem andern dunkeln durchſichtigen Stoffe, das Weiße des Auges war im Marmor gegeben, doch ſcheint es auch von Elfenbein eingeſetzt worden zu ſein, bei Erzguß waren Silberblättchen gewöhnlich. Dieß läßt offenbar ſchließen, daß, wo die Spuren ſolcher Einſetzung fehlen, das Auge bemalt war. Mit vollem Rechte macht nun Hittorf gegen Kugler, der dieß zugibt, aber keinen Fleiſchton annimmt, geltend, daß das farbige Auge, wenn nicht zugleich dem Nackten des Körpers ein ſolcher Ton gegeben worden wäre, unerträglich geſpenſtiſch ausgeſehen hätte. Die Einſchmelzung von Wachs in den Marmor, wo er das Nackte darſtellte, haben wir ſchon bezeichnet als ein Verfahren, das als Erſtickung der charakteriſtiſchen Schönheit dieſes Materials nur begreiflich iſt, wenn ihm die Auflegung eines Farbentons folgte. Dann mußten aber auch die Lippen eine Andeutung ihres ſtärkeren Rothes bekommen; dieſe war daher ſchwerlich auf den äginetiſchen Styl beſchränkt, an deſſen Werken die Spuren ſich bekanntlich finden. Die Haare mußten folgen; Spuren von Vergoldung, von Einfügung aus vergoldetem Metall ſind bekanntlich nicht ſelten. Nun fehlt nur noch die Bekleidung, die, wenn einmal das Uebrige bunt war, gewiß nur weiß blieb, wenn ſie weiß erſcheinen ſollte, übrigens auch dann ihren farbigen Saum erhielt. Gürtel, Schmuck, Waffen u. ſ. w. ebenfalls bemalt, oder von Erz, vergoldetem Erz, Gold angeſetzt. Dieſe polychromiſche Behandlung war nun zwar keine ganz maleriſche, ſie blieb im wichtigſten Theil, im Fleiſche, bloßer Anflug, aber auch ſo überſchreitet dieſe zweite Stufe den Spielraum, den der §. durch den Ausdruck „gewiſſe Andeutungen" offen läßt. Wir können ſelbſt Angeſichts der einzig reinen Begabung des griechiſchen Auges für Erfaſſung der feſten Form als ſolcher und der herrlichen Vollendung der Kunſt, die auf dieſes Auge ſich gründete, dieſes Urtheil nicht opfern, nicht dem geiſtvollen A. Feuerbach beitreten, wenn er dem wahren Grundgedanken ſeiner mehrerwähnten Schrift, wonach die griechiſche Plaſtik nicht auf todte Ruhe, ſondern auf Leben und Beſeelung drang, die beſondere Anwendung gibt, daß er die maleriſche Behandlung als „eine zarte Vermittlung des Ewigbleibenden in der Natur mit dem bunten Glanze der Erſcheinung, einen ſanften Uebergang aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunſt in das helle Gebiet der Wirklichkeit, eine Lockung auch des blöderen Auges durch den Zauber eines bunten Sinnenſcheins zur ernſten Betrachtung des höhern poetiſchen Scheines" gegen „eine Theorie, welche jedes ſtoffartige Intereſſe als Entwürdigung der Kunſt verwehrt", in Schutz nimmt. Wir ſuchen einen andern Ausweg, die Vergleichung mit dem griechiſchen Drama. Die Dichtung und die reine Mimik war hier mit Muſik, Geſang, Tanz in einer Weiſe vermählt, welche uns unmöglich als Muſter dienen kann; die geſchichtliche Entwicklung der Kunſt hat zu einer Trennung dieſer Formen nothwendig geführt. Die großen Tragiker bleiben uns gleich groß, obwohl wir ſie darin, daß ſie im Sinne dieſer Kunſt-Verbindung dichteten, nimmermehr nachahmen können, und wie wir von Aeſchylos und Sophokles das Bleibende, rein dichteriſch Schöne ohne das Recitativ und Geſang und marſchartigen Tanz des Chors genießen und unſerer Poeſie aneignen, ſo ſtreifen wir den Werken der großen Bildhauer die Farbe ab, die ihnen als vergänglichen, nur in einem beſondern Momente der Kunſtgeſchichte begründeten Anflug ohnedieß die Luft und der Regen ebenſo abgeſtreift hat, wie dem griechiſchen Tempel. Das lebendige, unmittelbare Ineinander, worin alle Künſte zuſammen ſich bewegten, war ein unendlich fruchtbarer Zuſtand; wir haben durch die Trennung verloren und gewonnen, wie denn durch alle Trennung der Zweige des Lebens die Fülle naiver Unmittelbarkeit verloren geht und doch das wahre Weſen des einzelnen Zweigs reiner entwickelt wird. Daß gerade die Bildnerkunſt dieſen Vortheil weniger genießt, als das Drama, hängt mit Hinderniſſen zuſammen, die anderswo liegen; das erkannte Geſetz der Farbloſigkeit iſt es nicht, was einer Blüthe der Plaſtik in der modernen Zeit entgegenſteht, ſondern der mangelnde Boden der Lebensbedingungen und Culturformen. Es bleibt nun die dritte Stufe, das Gebiet der zuläſſigen Andeutungen, zurück: aufgemalte bunte Kleiderſäume, ſchwacher Ton an einzelnen Gewandſtücken, Vergoldung von Diademen, Attribute, Waffen u. ſ. w. von Erz, etwa noch Andeutung eines dunkleren Tons an den Haaren. Die Akrolithen, die Verbindungen von gemeinem Stein im Hauptkörper mit Marmor an Kopf und Extremitäten, von Holz und Gold, Elfenbein und Gold nebſt reichem Farbenſchmuck an Scepter, Thron, Schild u. ſ. w., kann man hieher rechnen. Die Griechen ſpielten zwiſchen dieſen Andeutungen nach Gutdünken oder Umſtänden umher und griffen ebenſo unbeſtimmbar nach der zweiten Stufe der Bemalung hinüber. Die Aufſtellung einer Statue, der Hintergrund, auf dem ſie geſehen wurde, ob bunter oder einfärbiger, die Bemalung des Grundes bei Relief und Giebelfeldgruppe war wohl dabei von beſtimmendem Einfluß. Der beſcheidenere Grad, die blos punctuelle Andeutung, Umſäumung, ſcheint es, was Plinius circumlitio nennt (vergl. O. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunſt S. 431 Anm. v. Welcker); ſie erſcheint zierlich an der Diana aus Herculanum im Muſeum zu Neapel und wurde durch beſondere Techniker, die Enkauſten, Vergolder und Bemaler der Statuen beſorgt, die natürlich nach Verlangen auch die ausgedehntere Bemalung ausführten. Das Auge konnte in dieſer nur punctuellen Andeutung nicht durch farbige Mittel bezeichnet ſein, weil das Fleiſch auch nicht angegeben war; aber es konnte nach Umſtänden durch Eingrabung des Randes der Iris und vertiefte Höhlung der Pupille hervorgehoben werden. Einzelne Farben-Andeutungen im Erzguß, Vergoldungen oder Einlegung von Gold, Silber an Schmuck und Waffen gehören zu dieſem Syſteme des leichteren polychromen Anflugs, nicht aber die Spielerei, durch Zuſätze zur Erzmiſchung die Schamröthe eines Athamas, die Todtenbläſſe der Jokaſte nachzuahmen, am allerwenigſten jene oben erwähnten Augen von Silber und dunkeln Steinen, denen hier kein über das Nackte verbreiteter Fleiſchton das mildernde Gegengewicht gab, welche daher im Erzguß abſcheulich bleiben, und wenn es hundertmal Griechen waren, die ſie einſetzten. Im Uebrigen und Ganzen darf das Prinzip der reinen feſten Form nicht bis zur Verwerfung und blos hiſtoriſchen Entſchuldigung auch dieſer dritten Stufe angeſpannt werden. Wir werden noch auf andern Puncten ſehen, daß die Abſtraction der Plaſtik keine abſolute iſt. Ein leichter Traum, eine erblaſſende Reminiſcenz oder, wenn man will, ein erſter ferner Strahl der Farbe kann die Form umſäumen, ohne darum ihre weſentliche Wirkung zu zerſtören, und ſo muß es auch dem modernen Bildhauer erlaubt ſein, Schmuck, Haare, Waffen zu vergolden, einen Kleiderſaum zu bemalen und dergl. Für ſchlechthin nothwendig hielten aber die Griechen auch dieſen Anflug nicht; die Knidiſche Aphrodite und viele andere berühmte Statuen waren nach ausdrücklichem Zeugniß (Lucians Bilder 7) farblos. Es bleibt dabei, daß dieß das eigentliche reine Kunſtgeſetz iſt. — Es handelt ſich nun nur noch um die Bildung des Auges bei völliger Farbloſigkeit. Es iſt wahr, daß gerade hier, wo die

Körperlichkeit ſich ganz in die Idealität der farbigen Durchſichtigkeit mit dem intenſiven Lichtpuncte aufhellt, die Abſtraction der bloßen Form zur unerträglichen Härte zu werden ſcheint. Zunächſt jedoch hat der Bildhauer Mittel, das Auge ohne weitere Beihülfe zu beleben: er legt es tief und beſchattet, doch im Schatten ſchwungvoll rund hervorgewölbt, zwiſchen den ſcharf erhöhten Augenknochen, die Naſe und den mäßig verſtärkten Backenknochen (Winkelmann Geſch. d. Kunſt Band 2 S. 198 ff.). Eine leiſe Veränderung in dieſen Formen, in den Hügeln und Senkungen umher und in der Höhle, erzeugt die bedeutendſte Wirkung im Ausdruck; die zarten Licht- und Schatten-Uebergänge geben jenen feinen Anſchein des Blicks, wie er gerade dem Weſen der Plaſtik entſpricht. Hiezu wirkt aber hauptſächlich die Behandlung des Augenlids. Es tritt ſchon in der Natur bei einem glücklich entwickelten Menſchenſchlage (vergl. zu §. 318 S. 163) als ſtark ausgeladenes, faſt rund übergewölbtes Geſimſe hervor, die Kunſt verſtärkt dieß und nun gibt die leiſeſte Linie engerer Zuſammenziehung (ὑγρὸν in den Augen der Venus), weiterer Oeffnung u. ſ. w. die tiefſte Veränderung des Ausdrucks. Dieſe Mittel genügen bei Geſtalten, die dem Kreiſe ruhiger, reiner Idealität angehören. Bei beſtimmteren, realer bedingten Naturen aber, namentlich wenn ſie in einer ſpeciellen Situation, einem Zuſtand entſchiedener Erregung, geſpannter Thätigkeit aufgefaßt ſind, drängt ſich das Bedürfniß einer beſtimmteren Andeutung des Auges auf: dieß iſt die ſchon erwähnte Eingrabung der Pupille und Einritzung des Iris-Randes; ſtreng genommen unplaſtiſch, weil durch eine Vertiefung der Schein eines nicht Vertieften, ſondern durch Farbe, Licht und Dunkel ſich Hervorhebenden erzeugt wird. Die aufgeregten Köpfe der Coloſſe von Monte Cavallo wären ohne dieſen letzten, Beſtimmtheit gebenden Punct nicht erträglich; das Aſtragalen-ſpielende Mädchen ſieht auf eine beſtimmte Stelle, ſie bedarf auch ſolcher Augenſterne. Daſſelbe gilt von der Bildnißſtatue; die Individualität im engeren Sinn fordert ebenfalls dieſe punctuelle Zuſammenfaſſung in der Behandlung des Auges. Dagegen das Weſen, das im Aether des Allgemeinen ruhig wohnt und thront, iſt nicht ebenſo in den Punct der Individualität zuſammengefaßt, richtet den Blick nicht ſo beſtimmt auf Einzelnes, iſt nicht nach außen ſo ſpeziell geſpannt; da genügen jene feineren Mittel in der Behandlung des Auges und der umgebenden Parthieen überhaupt. Es iſt jedoch ſchon bemerkt, daß auch dieſe über das plaſtiſche Prinzip in der abſoluten Strenge ſeines Begriffes hinausgehen; ſie ſind in Wahrheit bereits maleriſch. Solche über die rein plaſtiſche Styliſirung hinausgehende maleriſche Hülfen kann nun aber die Bildnerkunſt auch in andern Theilen nicht entbehren. Sie kann die Formen der Muſkel und Gewandfaltung nicht ſchlechthin ſo behandeln, wie es die ideale Läuterung und Erhöhung des Empiriſchen in ihren rein allgemeinen Bedingungen mit ſich brächte, ſie muß auf das Verhältniß der Bildſäule zum Standorte des Zuſchauers nach Höhe oder Tiefe, Nähe oder Ferne Rückſicht nehmen; manche Abweichungen von der ſtrengen Proportion, Ungleichheiten der Ausführung, Unregelmäßigkeiten ſind dadurch bedingt, die nur der bemerkt, der den vom Künſtler perſpectiviſch berechneten Ort verläßt und das Werk in größerer Nähe, von anderer Seite beſchaut. Spezieller muß die Behandlung der Einzelformen, der Knochen, Muſkeln, Gewandfalten vielfach auf einen Schein arbeiten, der maleriſch zu nennen iſt: Erhöhungen, breite Maſſen, tiefes Ausmeißeln, Unterhöhlen, ſcharfes Abkanten müſſen dem Auge des Zuſchauers nachhelfen, damit es die Form ſo ſehe, wie ſie geſehen ſein will, genau betrachtet aber in Wirklichkeit nicht iſt, vergl. Feuerbach a. a. O. S. 189 ff. Von einer falſchen Uebertragung des Maleriſchen auf das Plaſtiſche, wie wir ſolche in der Zeit der Manieriſten werden eintreten ſehen, iſt dieſes berechtigte und nothwendige Hinüberneigen in den maleriſchen Schein wohl zu unterſcheiden.

§. 609.

1. **Die Raumloſigkeit des Bildwerks (§. 599) kann nicht in völliger Abſtraction**
zur Durchführung kommen: ein Poſtament trennt es vom natürlichen
Boden; es ſteht, da die innere Verwandtſchaft mit der Baukunſt ſich auch als
äußere Verbindung geltend macht, zu architektoniſcher Umgebung, ebenſo zu
landſchaftlicher, in einem Verhältniß der Abhängigkeit, das ſich jedoch in
das äſthetiſche einer geiſtigen Erinnerung des Schauplatzes verwandelt, in welchem
2. **die dargeſtellte Perſönlichkeit wirkend vorgeſtellt iſt. Das Größenverhältniß**
der Statue iſt demnach ein relatives, aber nur bis zu einer gewiſſen
Grenze, denn verglichen mit dem Gegenſtande der Nachbildung überſchreitet die
Bildnerkunſt in ihrer monumentalen Bedeutung nothwendig das natürliche Maaß
und fügt zu dem Erhabenen der Form das räumlich Erhabene. Größe der
Aufgabe und des Maaßſtabs der Umgebungen ſteigert dieß zum Coloſſalen,
das jedoch an dem Geſetze der Ueberſchaulichkeit organiſcher Schönheit ſeine
Schranke hat.

1. Es iſt ſchon zu §. 608 bemerkt, daß ſich, wie bei der Frage über die Farbe, ſo noch auf andern Punkten zeigen werde, wie die Abſtraction der Plaſtik keine abſolute ſei, und zu §. 606 bereits auch angekündigt, was ſich uns nun aufdrängt: es erleidet nämlich auch das Grundgeſetz, daß ſie ihrem Werke den Raum nicht mitgibt, eine Beſchränkung durch das unentbehrliche Poſtament. Wo das Bildwerk nicht durch ſeine Verbindung mit einem Gebäude erhöht oder, als Relief, enger an deſſen Fläche geheftet iſt, muß es durch eine eigene Baſis über den gemeinen Boden emporgehoben werden. Allein dieſer einfache, ſparſam gegliederte und verzierte Würfel iſt doch nicht blos ein Mittel der Erhötung, der Trennung vom Empiriſchen; er iſt ein Stück Boden, eine künſtliche Abbreviatur des allgemeinen Bodens, die auch darum nicht fehlen darf, weil ja ſonſt jene Gewichtigkeit und freie Schwere, die wir ebenfalls vom Sculpturbilde ausgeſagt, gar keine Unterlage hätte, gegen welche geſtemmt ſie ſich geltend machen könnte. Es wird ſich dieſe Bedeutung des Poſtaments noch beſtimmter erweiſen, wenn wir Andeutungen der Landſchaft werden hinzutreten ſehen. Damit iſt jener tiefere Sinn nicht aufgehoben, den wir in der „Raumloſigkeit" des Bildwerks § 606 fanden; das Poſtament darf durchaus nicht in der Weiſe naturaliſtiſch ausgeführt werden, daß es an die Continuität des allgemeinen Raums erinnert, wodurch die Geſtalt, die darauf ſteht, zu einem von umgebender Natur abhängigen bedingten Einzelweſen würde; es muß weſentlich anſpruchlos, darf nichts für ſich ſein und es bleibt daher bei jenem Begriffe der Totalität, wonach die Geſtalt ihrem reinſten idealen Weſen nach auch den Raum in ſich ſelbſt trägt; es liegt hier einer jener heitern Widerſprüche der Phantaſie vor, vermöge deren einem Geſchöpfe des Geiſtes ein ſchwacher Schatten deſſen, was in ihm an ſich aufgehoben, reſorbirt iſt, doch wieder äußerlich hinzugefügt wird. Was die Größenverhältniſſe der Baſis betrifft, ſo ſind ſie natürlich ganz relativ; im Allgemeinen läßt ſich nur feſtſtellen: es ſoll nicht zu niedrig ſein, ſonſt hebt ſich das Bildwerk nicht gehörig vom empiriſchen Boden und von den auf ihm wandelnden empiriſchen Menſchen ab; nicht zu hoch, ſonſt entrückt es die Geſtalt in ſchattenhafte Ferne der Undeutlichkeit, verkürzt ſie zu falſchen Verhältniſſen, läßt ſie zu klein erſcheinen. Es kann ſich aber das Poſtament auch zu einer Gliederung entwickeln, welche ſich dem Architekturwerke nähert; in Abſtufungen nimmt es dann untergeordnete Bildwerke auf, welche auf das oberſte als Zielpunct des Ganzen vorbereiten. Es bildet ſich ſo eine cykliſche, epiſch reiche Compoſition wie an dem herrlichen Friederichs-Denkmal in Berlin. — Allein es handelt ſich noch um eine andere Form, in welcher die Reminiſcenz einer umgebenden Welt dem, doch in ſich totalen, Werke der Bildnerkunſt anhängt; als Poſtament iſt dieſe Reminiſcenz vom Künſtler ſelbſt ihm beigegeben, jetzt erſcheint ſie in Form äußeren Hinzutretens. Die Bildnerkunſt theilt mit der Baukunſt noch die ſehr beſtimmte Abhängigkeit von einem gegebenen Raume (vergl. §. 560); wie ihr Werk ſich ausnimmt, hängt ganz von der Stelle ab, wo es ſteht. Die Umgebung kann für das Bildwerk ſelbſt wieder eine architektoniſche ſein und iſt es in den meiſten Fällen gemäß jenem tiefen innern

Zuſammenhang beider Künſte, den wir ſchon hinlänglich beleuchtet haben; auch aus natürlichen äußern Gründen ſucht die Plaſtik durch Umſchließung ihr Werk zu ſchützen; doch tritt dieſer Abſchluß nicht immer ein, das Bildwerk kann auch unmittelbar in landſchaftlicher Umgebung ſtehen. Zunächſt nun iſt dieß Verhältniß zur architektoniſchen oder landſchaftlichen Umgebung ein Verhältniß unfreier Abhängigkeit; dieſe Unfreiheit kann aber auch hier zu einem freien Motive von Schönheit werden, ja muß es in den meiſten Fällen, denn daß man für die fertige Statue den Ort erſt ſucht, iſt der ungewöhnliche, der nicht natürliche Fall. Wird nun aber das Bildwerk für eine beſtimmte Umgebung meiſtens urſprünglich entworfen, oder muß es doch mit dieſer, wenn ſie erſt für es aufgeſucht wird, ſtimmen, ſo ſcheinen wir in die Malerei hinüberzukommen, welche ihre Figuren für eine ſolche Umgebung componirt. Allein der unendliche Unterſchied bleibt der, daß dieſe Kunſt die Umgebung ſelbſt mitgibt, jene nicht. Daher tritt auch hier wieder der rein äſthetiſch begründete logiſche Widerſpruch der Phantaſie auf, daß etwas zum urſprünglich Bezweckten hinzutritt, was durch daſſelbe an ſich eigentlich überflüſſig geworden wäre. Die Geſtalt erſcheint in dieſem ſchönen Widerſpruch wie ein Geiſt, der, den Bedingungen des Daſeins entnommen, aus ſeinem reinen Aether zur Erde herſchwebt, um in der bedingten und bedingenden Exiſtenz, die ihn nicht oder nicht mehr bindet, ſich mit freier Seligkeit umzuſchauen. Dieß „nicht oder nicht mehr“ unterſcheidet die im engſten Sinn ideale und die zunächſt realer beſtimmte Natur. Der Gott iſt eigentlich das Weltall ſelbſt, er hat aber eine Welt außer ſich hervorgebracht: er thront nun in ruhiger Majeſtät in ihrem idealen Abbilde, dem Tempel. Vom Standpuncte der ſtrengſten Logik betrachtet wäre ſchon die Tempel-Aufſtellung ein Widerſpruch, denn das abſolute Weſen wohnt eigentlich nicht. Doch iſt der Tempel eine unendliche Abbreviatur des Naturlebens, ideales Gebilde wie der Gott ſelbſt. Neben dieſem idealen Abbild breitet ſich das reale Urbild deſſelben als empiriſche Natur aus, worin der Gott, als lebendes Weſen vorgeſtellt, waltet. Eigentlich iſt ſchon dieſe Vorſtellung des Waltens ein Widerſpruch, denn er iſt die Natur, ſie iſt in ihm zum Individuum aufgehoben, alſo kann ſie, ſtreng genommen, nicht neben ihm auch ſein. Sie iſt aber doch neben ihm; er iſt der Geiſt der Sonne, des Luftraumes, des Meeres, der Erde, dieſe ſind der Körper des Geiſtes, neben dem der Geiſt eigentlich nicht überdieß einen beſondern, individuellen Körper beſitzen kann, er beſitzt ihn aber doch und neben ihm breitet ſich jener nicht individuelle Körper aus. Wird nun der Gott in Kunſtgeſtalt hineingeſtellt in dieſen ſeinen Schauplatz, ſo iſt der Widerſpruch noch vollſtändiger, denn die ideale Zuſammenziehung der äußern Natur iſt nun im Götterbilde bis zur geſchloſſenen Verfeſtigung vollzogen;

aber auch dieß hält die Phantaſie von ihrem ſchönen Verdoppeln nicht ab und der Gott in voller Kunſt-Erſcheinung ſchaut ſich nun um im Schauplatze ſeines Wirkens, Poſeidon thront am Meere, Diana wohnt im Haine und Athene überſchaut freundlich ſchützend, dem Feinde feindlich ihr geliebtes Attika mit den heiligen Oelwäldern, die ſie ſelbſt gepflanzt. Untergeordnete Genien, die nicht ebenſo wie die hohen Götter aus Naturgeiſtern zu ſittlichen Weſen erhöht ſind, finden ihre Stätte noch beſtimmter in Hainen, Wäldern, Gärten, an Quellen, Flüſſen. Werden nun die höheren Weſen in ihrer ethiſchen und politiſchen Bedeutung gefaßt, ſo führt dieß entweder zur Aufſtellung im Tempel, wovon wir ſchon geſprochen, oder in einer geöffneten architektoniſchen Umgebung, und der Sinn der letzteren Aufſtellung iſt derſelbe wie der landſchaftlichen: Ackerbau, Gewerbfleiß, Handel, Geſittung, Geſetz, Recht, Krieg, Staat ſind im Gotte repräſentirt, dieß überſetzt die Phantaſie in die Vorſtellung, er habe ſie gegründet und regiere ſie, und die Kunſt errichtet nun ſein Bild am Hauſe des Gerichts, der Erziehung, den Hallen des Markts, auf der Burg; er iſt da im Seinigen zu Hauſe, ſchaut ſich um und ebenſoſehr bleibt er ſelbſtgenugſam in ſich und iſt das Alles ſelbſt. So nun auch der Heros, der ausgezeichnete Menſch in ſeiner ethiſchen, nationalen Bedeutung: als Sculpturbild iſt er verewigt und über den Schauplatz ſeines Wirkens unendlich hinweggehoben, aber die reine Geſtalt verläßt ihren Himmel, verweilt freundlich in den Straßen, Plätzen, wo ſie gewirkt; der Krieger hütet Burg und Zeughaus, der Dichter ſtellt ſich am Theater, der Künſtler am Kunſtgebäude, der Richter am Hauſe der Gerechtigkeit auf; die Errichtung von Standbildern in Sälen öffentlicher Paläſte kann zu dieſer nicht geſchloſſenen Aufſtellung gezogen werden, das Heroon iſt es eigentlich, was hier dem Tempel entſpricht. Die beſondere Art der Kämpfe und Leiden eines durch die Sage gefeierten Menſchen mag aber auch zur landſchaftlichen Aufſtellung führen und der vertraute Geiſterbeſuch kann ohne Verletzung jener idealen Raumloſigkeit ſelbſt ſo eng auf die wirkliche Natur bezogen ſein, wie jenes Bild des Narciſſus, das an die wirkliche Quelle geſtellt in ihrem Spiegel ſich zu beſchauen ſchien.

2. Wenn aus dieſer Beziehung zu umgebendem Raume, ſei er ein natürlicher oder geöffnete Architektur oder das Innere eines Tempels, die Relativität der Größenverhältniſſe für die Plaſtik von ſelbſt ſich ergibt, ſo muß ſich doch in dieſen die Nachbarſchaft der Baukunſt, ihr Herüberwirken in die Bildnerkunſt auch abgeſehen von der äußern Beziehung prinzipiell geltend machen; die verewigende, monumentale Natur, welche ſie mit jener gemein hat, muß alle Formen ſtrecken und erhöhen und der Menſch in ihrem Werke gleicht dem Odyſſeus, welchen, da er aus dem Bade ſtieg, Athene höher an Geſtalt und völliger ſchuf. Unſer Auge

mißt ja das Bildwerk, wenn auch nicht mit dem Maaßſtabe großer, maſſenhafter Umgebungen, doch immer der umwandelnden Menſchen, und wenn ein altes Geſetz gebot, die Statuen der Sieger in den Feſtſpielen nicht über natürliche Größe zu bilden, ſondern dieſe Ehre den Göttern vorzubehalten, ſo mußte in irgend einem Maaße doch die ſtyliſirende, keine mangelhaft entwickelte Form duldende Kraft der Kunſt immer zu einem Uebertreten deſſelben führen. Ein Werk, das nur natürliche Lebensgröße hat oder unter ihr iſt, kann natürlich immer noch ein Kunſtwerk ſein, denn das Künſtleriſche liegt ja doch im Qualitativen und wir haben von der großen Wirkung deſſelben bei ſehr kleinem Maaßſtabe das Beiſpiel des Herkules Epitrapezius angeführt zu §. 489, aber ganz in ihrem Weſen iſt die Bildnerkunſt doch nur, wenn ſie die innere Großheit, die in ihrem Style liegt, auch in äußerer Größe ſo ausdrückt, daß ihr Werk, hinausgeſtellt in Licht und Luft, oder hineingeſtellt nicht blos in Prunkgemächer, ſondern in erhabene Hallen öffentlicher Gebäude, in jeder Meſſung mit Umgebendem noch groß und monumental erſcheint. Es kann ſo, wie es eine Kabinetsmalerei gibt, nicht eine Kabinetsplaſtik geben; dieſe wird durch die Kleinheit des Maaßſtabs blos anhängende Zierkunſt, während jene immer noch ſelbſtändige Kunſt heißen kann. Vereinigt ſich nun hier überhaupt die qualitative Erhabenheit der Form mit der quantitativen des Raums, ſo wird auch, je höher das Weſen einer Gottheit, deſto näher eine Steigerung der Maaße liegen, welche bis in das Coloſſale geht; es iſt dieſer innere Grund zunächſt für ſich zu faſſen, denn der Olympiſche Zeus und das Tempelbild der Athene von Phidias, beide ohne die Baſis etwa 40 F. hoch, das coloſſale Hero-Bild des Polyklet in Argos thronten in Tempeln, deren Verhältniſſe mit dem Werke des Bildners in Uebereinſtimmung ſchon urſprünglich entworfen waren. Das Alterthum gönnte ſolche Ehre den höchſten Landesgöttern und erhabenſten Götterſöhnen; in der neueren Zeit wird die Monumentſtatue des großen Mannes coloſſal ſein dürfen, ohne dem Vorwurfe vergötternder Schmeichelei zu verfallen, wie die Kaiſercoloſſe Roms; fein aber bemerkt A. Stahr (Deutſch. Muſ. v. Prutz. 1852 N. 9.), daß nicht ebenſo für Dichter und Denker das coloſſale Maaß ſich eigne, wie für die praktiſchen Naturen, die an ſich ſchon im Gebiete des Maſſenhaften, quantitativ Erhabenen ſich bewegen. Zur Höhe der Aufgabe an ſich kann aber nun die Meſſung mit großen Verhältniſſen der umgebenden, nicht urſprünglich mit der Statue zuſammengehörigen Architektur oder der Landſchaft treten und ſo war es wohl motivirt, daß die Athene Promachos, über 70 Fuß hoch, weit über Land und Meer hinaus ragte. Dagegen muß es auch eine Grenze geben, jenſeits welcher eine falſche Uebertragung der architektoniſchen auf die bildneriſche Phantaſie im Maaßſtabe der

Größe eintritt. Die Verhältniſſe des Bauwerks, weil ſie nicht Nachbildungen der organiſchen Schönheit ſind, wirken in einer Entfernung des Zuſchauers, in welcher organiſche Formen längſt ſeinem Auge wahrnehmbar zu ſein aufhören; ſteigt nun ein Bildwerk zu einer Größe hinan wie Bauwerke, ſo findet er gar keinen Standpunct, ſeine Formen zu erfaſſen, denn in der Nähe überſchaut er ſie nicht als Ganzes und in der Ferne zerfließt ihm das Einzelne. Der Orient und die ſpätere griechiſche Kunſt in den Sonnencoloſſen von Rhodus, namentlich dem größten von 70 griech. Ellen, die römiſche im Coloſſe des Nero von 110 F. haben in prunkender Ausſchweifung dieſe Grenze überſchritten.

§. 610.

Der Umfang des Darſtellbaren, zunächſt nach der allgemeinen Sphäre des Stoffs betrachtet, faßt außer dem menſchlichen Leben auch das thieriſche in ſich, deſſen edlere Arten zu dem Gediegenen und Ungetheilten des menſchlichen Daſeins, wie es die Plaſtik zu erfaſſen hat, ſich wie vorbildende Typen verhalten. Freundliche oder feindliche Zuſammenſtellung des Thiers mit dem Menſchen ſetzt durch den der unmittelbaren Vergleichung gegebenen Maaßſtab den Unterſchied der Kräfte und Formen in geſteigertes Licht.

Der §. geht zu einer neuen Seite über, die aber auch unter den Begriff der äußern Beſtimmtheit gehört, wie ſolcher relativ von dem Begriffe der innern zu trennen iſt: zu der Frage nach dem Umfange des Stoffs, ganz im Allgemeinen, in Beziehung auf die Sphären des Naturſchönen gefaßt. Die Landſchaft iſt (§. 599) weggefallen; wir werden jedoch noch einmal auf ſie zurückkommen. Das Thier iſt bisher neben der Hauptaufgabe der Bildnerkunſt, der Darſtellung des Menſchen, ohne nähere Begründung da und dort als Stoff angedeutet. Es iſt zunächſt die feſtgegoſſene Compactheit, die abgerundete Beſtimmtheit ſeiner Geſtalt und Bewegungen, was dieſer Kunſt der klaren Form unmittelbar zuſagen muß. Wie alle Kunſt harmlos nicht unmittelbar auf Gehalt losgeht, ſondern von richtigem Blicke geleitet die Formen ergreift, die ihren Stylbedingungen zuſagen, ſo erfreut ſich die Plaſtik an dem Geſchwungenen, Vollen, Runden ſchon der Linie an ſich. Der Kopf einer Taube, Ente, um ganz anſpruchloſe Beiſpiele zu brauchen, iſt plaſtiſch ſchön und lädt zum Nachbilden im plaſtiſchen Sinn ein. Die höheren Säugethiere, die Vielhufer und Einhufer, die bedeutendſten Pfotenthiere, Katze und Hund, vereinigen eine Fülle ſolcher ſchwungvoller Formen; man ſehe nur z. B. wenn der Löwe oder der ſtärkere Hund liegt, die ſchöne Linie der Hinterbacken, wie ſie an der ſchlanken Einziehung des Kreuzes ſich herausſchwingen. Am Geſchlechte der Schaafe mag den Maler die eigenthümliche

Stimmung, das Genährige, Dumpfe anziehen, den Bildhauer erfreut die Form eines Widderkopfs ſchon im Zug ihrer Linien. Die Lehre vom Naturſchönen hat überall in kurzen Zügen das Weſentliche angedeutet, auch über den Unterſchied der plaſtiſchen und maleriſchen Seite Winke gegeben. Nun aber kann es ſich doch auch in der bildneriſchen Auffaſſung um die Form nur in ihrer Einheit mit der ſeeliſchen Belebung handeln; das Thierleben iſt ein unfreies, bewußtloſes, ſeine körperliche Bildung nur der Ausdruck dieſer dunkeln Seele, und da fragt es ſich, wie eine Kunſt, welche kein Mittel hat, eine Lebensſtufe, die in dieſe Niedrigkeit gebannt iſt, durch die Farbe und den Stimmungshauch umgebender Natur in einem gewiſſen lockernden, dem geiſtigen Ausdruck nähernden Sinne zu durcharbeiten, dennoch berechtigt und gerufen ſei, dieſelbe ganz für ſich, ja ein einzelnes Thier als würdigen Gegenſtand zu behandeln. Geiſt in Naturform iſt Aufgabe der bildneriſchen Darſtellung, ein in ſich ungebrochenes, ungetheiltes, naives Seelenleben hat ſie zur Erſcheinung zu bringen. Ein ſolches iſt nun im Thiere ſozuſagen zu vollſtändig vorhanden. Es iſt vielſeitig in Empfindungen und Trieben, es zeigt beſtimmte Analoga mit dem geiſtigen und ſittlichen Leben des Menſchen, aber Alles liegt im Schooße bewußtloſen Dunkels gebunden. Dieſer Ueberfluß von Natur liegt jedoch für den plaſtiſchen Standpunct der richtigen äſthetiſchen Mitte um ſo viel näher, als der Ueberfluß von Geiſt, daß ſie gerade mit Vorliebe bei ihm verweilen wird wie einem ſichern Hafen, der ſie vor dieſem unruhigen Meere des einſeitig Geiſtigen, der ſinnlich ausgeſogenen, geiſtig verblaſenen Natur ſchützt. Die richtige Mitte wird eine Menſchheit ſein, wie wir ſie §. 350 von den Griechen ausgeſagt haben: „das Individuum athmet Geiſtigkeit in Form edlerer Thierheit", vergl. dazu Anm. 3. Iſt ebendamit der Grund ausgeſprochen, warum das thieriſche Leben dem menſchlichen, wie es die Plaſtik braucht, näher liegt, als ein überbildetes menſchliches, ſo heben ſich aus dieſer allgemeinen Nachbarſchaft auch beſtimmte Bilder näherer Analogie hervor. Menſchen wie die, von denen Göthe zu ſagen pflegte: es iſt eine Natur, erinnern häufig an gewiſſe Thier-Typen, oder umgekehrt, in der Thierwelt treten Typen ſo ausgeprägter Natur hervor, daß ſie wie vorbildend für menſchliche Charaktere, als Charakter-Typen erſcheinen. Adler, Stier, Eber, Hirſch, Widder, Roß, Löwe, Hund für das Komiſche, ſoweit die Bildnerkunſt ſich in es einlaſſen kann, Hahn, Eule, Storch, Ziege, Elephant, Bär, Fuchs ſind ſolche Erſcheinungen, die gerade durch die einfache Ausſchließlichkeit, womit ein Analogon ſittlicher Eigenſchaft in ihnen als Naturnothwendiges ſich darſtellt, ſich wie von ſelbſt anbieten, um menſchlichen Charakteren, ſelbſt wie ſie in die höchſte Idealität als Götter und die dieſem zunächſt liegende der Genien und Heroen ſich erheben, etwas von ihren

Zügen zu leihen; ebendaher müſſen ſie aber auch als Stoffe für ſich, worin nun das Analogon als ein ſelbſtändiges Ganzes auftritt und die vergleichende Beziehung nur leicht umherſpielt, der Bildnerkunſt zuſagen. — Dieſe Beziehung hebt natürlich den Gegenſatz nicht auf und das edelſte Thier bleibt zugleich ein unendlich Anderes, Niedrigeres, als der Menſch. Die Bildnerkunſt wird daher mit beſonderer Liebe den unendlichen Vorzug in der Aehnlichkeit durch Zuſammenſtellungen zeigen, worin das Thier als Gefährte, Geſpiele, Diener oder als bekämpfter Feind neben den Menſchen tritt; eine Welt von milden und vollen Contraſten und mitten im Contraſte von Verwandtſchaften wird ſich eröffnen. Wenn Herkules den Kretiſchen Stier bezwingt, ſo ſehen wir in ihm das Stierähnliche, zum menſchlich Heroiſchen erhoben, über die in Formen verwandte rein thieriſche Erſcheinung ſiegen, wenn er die cerynitiſche Hirſchkuh zu Boden drückt, ſo meint man ihre zarten, ſchlanken Glieder unter der in vollem Gegenſatze wirkenden Wucht des gedrungenen Heldenleibs krachen zu hören; aber freundlich tränkt der ruhende Bachus den Panther, in welchem das Heiße, Leidenſchaftliche, Formenweiche des Gottes thieriſch ausgeprägt iſt, und Apollon und Artemis, die hirſchähnlich ſchlanken, ſpannen das willige Hirſchpaar vor ihren Götterwagen.

§. 611.

Der Umfang des Ausführbaren in Beziehung auf die Vielheit der in einem Werke zu vereinigenden Geſtalten erweitert ſich durch gewiſſe Arten engerer Verbindung der Bildnerkunſt mit der Baukunſt: namentlich die Gruppen der Giebelfelder und das Relief. Da jedoch die Fläche, aus welcher hier die Figuren in minderem oder ſtärkerem Grade der Erhebung, im Giebelfelde bis zur Ablöſung, hervortreten, keineswegs den in die künſtleriſche Darſtellung mitaufgenommenen Raum darſtellt, welcher, als architektoniſche oder landſchaftliche Umgebung behandelt, es zuließe, in beliebigen Abſtufungen der Entfernung nach der Tiefe beliebig viele Figuren aufzuführen und hintereinanderzuſtellen, ſo iſt jene Erweiterung eine beſchränkte und macht ihre Bedeutung erſt in der Frage über die Compoſition eingreifender ſich geltend.

Zu den Formen der engeren Verbindung mit der Baukunſt als eines Motives, wodurch die Strenge des Geſetzes der Sparſamkeit in der Figurenzahl gemäßigt wird, können wir jene zu §. 609, 1. erwähnte reichere Gruppirung um ein gegliedertes Poſtament zählen; Aufreihungen vieler Statuen in Sälen, Treppenhäuſern, auf Galerieen können auch nach der Idee des innerlich Zuſammengehörigen geordnet werden, hier iſt aber der Begriff des Zuſammengehörigen ein ſo loſer, daß dadurch die Bildnerkunſt nach der Seite der Figurenzahl nicht eigentlich erweitert wird; ſolche Zuſammenſtellungen kommen erſt bei der Frage über cykliſche Anordnung zur Sprache. Anders verhält es ſich, wo das Bildwerk vor eine architektoniſche Fläche auf ein Geſimſe geſtellt und von einem Rahmen, der es zu einem Ganzen zuſammenfaßt, umgeben wird, wie in dem ſtumpfen Dreieck des **Giebelfeldes**. Hier kann ſich die Sculptur in reichen Gruppen entwickeln, wie in den Giebelfeldern des Parthenon, des Zeustempels zu Olympia, des Athene-Tempels zu Tegea; allein auch dieſe Erweiterung geht nicht ſo tief, als es ſcheint, denn ſie fordert zwei Opfer: das der engeren Gruppirung und ebenhiemit das der vielſeitigen Schönheit, welche das freiſtehende Werk dem Umwandelnden darbietet. Alle Bildwerke, die ſich an eine architektoniſche Fläche ſchließen, ſind nur auf Einen Geſichtspunct berechnet und an der nicht ſichtbaren Seite nur ganz oberflächlich bearbeitet. Die Figuren des Giebelfeldes können aber auch mit der Fläche noch wirklich zuſammenhängen und dieß führt auf die beſondere Form der plaſtiſchen Darſtellungsweiſe, die wir bisher nur gelegentlich erwähnt haben, das **Relief**. Dieſe eigenthümliche Form iſt offenbar in Aegypten hervorgegangen aus eingegrabenen Umriſſen, alſo einem Verfahren des Zeichnens, das ſich mit einem architektoniſchen Körper dauernder zu vermählen ſuchte; man ging dann auf zwei Wegen weiter: man nahm das innerhalb der Umriſſe Stehengebliebene weg und hatte nun flach vertiefte Figuren, die man bemalte; oder man rundete die Formen der Geſtalten, die der tiefe, ſcharfe Umriß zeigte, nach dem Vorbilde der feſten Form in der Natur ab und dieſer Weg führte zum Relief, denn man hatte nun eine Figur, die, obgleich ſie auch noch bemalt wurde, doch innerhalb des Umriſſes ihre Formen plaſtiſch ausſprach. Es fehlte nur noch, was die Aegypter noch nicht wagten, daß man die Erhöhung zwiſchen ſolchen Figuren (ſog. Koilanaglyphen) abflachte bis an eine Grenze, die einen umſchließenden Rahmen darſtellen ſollte, daß man die Ausladung der Figuren nicht auf das Richtmaaß der weggenommenen, jenſeits des Rahmens aber belaſſenen Fläche beſchränkte, ſondern verſchiedene Grade der Erhebung je nach dem künſtleriſchen Bedürfniß (basso, mezzo, alto) wählte und endlich die Bemalung, wo nicht aufgab, doch als freie Zuthat in beliebiger Ausdehnung übte: ſo erkannte man, daß man in der Plaſtik ſelbſt, wenn man ſie ſo als aus einer Fläche nicht bis zur völligen Ablöſung herauswachſen laſſe, in gewiſſem Sinne malen und ſich ſomit unendlich freier bewegen könne, als in der völligen Rundbildnerei. Es war dieß nicht mehr ein eigentliches Malen wie jene den Koilanaglyphen vorangegangene Darſtellungsweiſe, aber die Plaſtik wies nun durch dieſe aus einer Art von Malerei an ſich ſchon entſtandene Form als ihren Endpunct nach der Malerei hinüber. Und wirklich iſt und bleibt das Relief eine Mittelform, die zu dieſer Kunſt hinführt. Darin liegt nun aber auch eine Verſuchung zu wirklicher Vermiſchung der Grundgeſetze zweier Künſte, zu einer falſchen Uebertragung der maleriſchen in die plaſtiſche Phantaſie; die Griechen noch nicht, wohl aber die Römer, noch mehr aber die Künſtler des ſpäteren Mittelalters, der Renaiſſance- und Rokoko-Zeit erlagen in verſchiedenem Sinne dieſer Verſuchung. Das Grundgeſetz der Bildnerkunſt wird nämlich im Relief ſo wenig aufgehoben, daß es nach einer Hauptſeite ſogar noch ſtrenger wirkt, als in der Rundbildnerei, und nach einer andern zwar eine Erweiterung in ſich aufnimmt, jedoch, eben wegen der erhöhten Strenge auf jener Seite, nur zugleich mit einer weſentlichen Hemmung. Das heißt: in der Richtung der Tiefe kann das Relief ſogar weniger Figuren miteinander verbinden, als das freie Bildwerk, wohl aber in der Richtung der Länge, hier jedoch auf Koſten der ſtrengeren Einheit der Compoſition. Der Grund iſt dieſer: im freien Bildwerke muß der Künſtler zwar ſparſam ſein in Zahl verbundener Figuren, weil ſie ſonſt einander decken, übrigens aber kann er doch ſeiner Baſis einen verhältnißmäßig bedeutenden Umfang geben und ſein Werk kann umwandelt werden; das Werk des Reliefbildners aber kann nicht umwandelt werden und er kann den Mangel der Tiefe nicht durch Annahme verſchiedener Grade von Erhebung ergänzen, ſondern im Weſentlichen ſoll in jedem Relief Ein Erhebungsgrad herrſchen, denn er darf nicht meinen, durch die architektoniſche Fläche, auf welcher er darſtellt, nun einen Grund gewonnen zu haben, der ihm die Breite der Baſis erſetzte und weiterhin überhaupt einen beliebigen Darſtellungs-Umfang in der Richtung der Tiefe darböte. Die Fläche iſt nicht der Raum ſeiner Figuren, die Raumloſigkeit des Bildwerks iſt im Relief nicht aufgehoben, die Fläche iſt bildneriſch indifferent, geht nur die Baukunſt an, iſt dem Bildner nur das ſtoffartige Feſte, an das er ſein Werk, um die freiere Ausdehnung in die Länge zu gewinnen, anklebt. Was aus der Verkennung dieſer Indifferenz der Fläche entſpringt, hat Tölken (Ueber d. Basrelief u. ſ. w.) gezeigt: der geringſte Grad der Ausladung, der das Fernſte anzeigen ſoll, läßt das alſo flach Gebildete doch nicht fern erſcheinen, denn es fehlt die Abſchwächung der Farben und Tinten, welche dieſen Schein erzeugt, und der natürliche Schatten der Figuren, die ſtärker ausgeladen den Schein des Mittel- und Vordergrundes hervorbringen ſollen, hebt vollends, indem er natürlich weit genug reicht, um auf jenes Flachſte noch zu fallen, allen Ferne-Schein auf. Will man nun die vermeintlich gewonnene Tiefe dazu benützen, um Figuren in gedrängten Gruppen, alſo auch in mehreren Abſtufungen hintereinander zu verbinden, ſo verliert immer das Relief der vordern durch das der hintern und ſchließlich wäre der Bildner genöthigt, die vorderſte ganz frei abzulöſen, d. h. er wäre aus dem Relief ganz heraus und hätte das Uebrige, was noch Relief ſein ſoll, in ſeiner Wirkung als ſolches zerſtört. Das Figuren-Gedränge ſpäterer, römiſcher Reliefs können wir nicht als eine berechtigte zweite Form dieſes Zweigs anerkennen, wie neuerdings geſchehen iſt. Der Bildner muß zufolge dieſen Bedingungen ſeine Figuren ſo viel als möglich mehr nebeneinander, als in die Tiefe hintereinander treten laſſen und obwohl ihm dieß immer noch erlaubt, ſie in Kampf oder anderer Handlung einander nicht nur gegenüberzuſtellen, ſondern bis auf einen gewiſſen Grad auch zu verſchlingen und ſo z. B. ein in einzelne Kämpfergruppen aufgelöstes Schlachtgewühl aufzurollen, ſo wird doch das Natürlichſte ſein, wenn er als Stoff für ſeine Darſtellung ein reihenweiſes Auftreten, wie in Prozeſſionen, wählt. Das Relief iſt weſentlich ein Streifen, plaſtiſche Entwicklung des bloßen Ornaments, das architektoniſche Flächen umſäumt, und wohl möglich, daß, wie alle Verſchlußzierden auf die Kunſt der Weberei zurückweiſen (vergl. §. 573 Anm.), ſo auch jene älteſten ägyptiſchen Umriſſe eine Nachbildung von Gewobenem, Gewirktem, Geſticktem ſind, worin wir denn überhaupt den Anfang der Malerei zu ſuchen hätten. Es iſt alſo namentlich der Fries, dem ſich das Relief verbindet; die Metopen ſind einzelne Felder, die aber in ihrer Wiederholung ebenfalls einen Streifen darſtellen, und wie an das Bauwerk legen ſich ſolche Streifen an Sarkophage, Throne, Piedeſtale und an Gefäße, Geräthe (z. B. Schilde), wo ſie endlich zu der Kleinheit der Figuren heruntergehen, bei welcher die monumentale Kunſt der bloßen Zierplaſtik weicht. — Wir haben alſo jetzt das Geſetz der Wenigkeit der Figuren zwar ſich erweitern ſehen, doch nur in einer Weiſe, welche uns an der gegenwärtigen Stelle unſerer Erörterung geringen Zuwachs zeigt, vielmehr, wie dieß am Anfang dieſer Anm. von einer andern Art reicher Figuren-Aufreihung geſagt iſt, nach einer Seite, die erſt im weitern Verlauf zur Sprache kommen kann, der Compoſition nämlich, hinweiſt und zwar jener cykliſchen, wo es ſich nicht um Ein geſchloſſenes Kunſtwerk handelt, ſondern der Zuſchauer ſich fortbewegend von Kunſtwerk zu Kunſtwerk, endlich eine Summe von Kunſtwerken zu einem größeren, von Einem fruchtbaren Gedanken beherrſchten Ganzen ſich zuſammenſtellen ſieht. So folgen ſich im Streifen des Relief mäßige Gruppen oder einzelne Figuren, deren keine mit der andern eng verflochten iſt, der ganze Streifen geſellt ſich zu freiem Bildwerk und beide vereinigen ſich mit dem ganzen Bau und ſeiner übrigen Ausſtattung zu einer geiſtigen Einheit. Das an Figurenzahl ſo eben Gewonnene entflieht uns unter der Hand in die Längenrichtung und läuft in dieſen weitſchichtigern Zuſammenhang fort. Das Relief hat allerdings ſeine, wenn auch lockere, Compoſitions-Einheit, aber als Ganzes im größeren Zuſammenhang behält es dieſen fortleitenden, weiter führenden Charakter.

§. 612.

Auch in Beziehung auf die nähere Beſtimmtheit der Geſtalten in *Sphäre*, *Lage*, *Handlung* wäre ſomit der Umfang der Darſtellungsfähigkeit ein ſehr beſchränkter, wenn die Bildnerkunſt nicht durch gewiſſe *mythiſche* und *ſymboliſche Hülfen*, welche die Umgebung anzeigen, durch das *Attribut*, die Bekleidung, Schmückung, Ausſtattung, namentlich aber eine feſtſtehende *Geberdenſprache* den Mangel zu erſetzen wüßte. Aber auch im Gebrauche dieſer Erſatzmittel ſelbſt iſt die Bildnerkunſt ſparſam, weil ihr *ganzer* Geiſt ſie auf das Allgemeine, vom Zufälligen entblößte Weſentliche hinweist, wie es in der Geſtalt an ſich liegt.

Die Bildnerkunſt bedarf Surrogate für den fehlenden Hintergrund und die beſchränkte Figurenzahl, Abbreviaturen, Auszüge, welche ſtellvertretend das Allgemeine, Viele, das die Hauptperſonen umgibt und uns beſagen ſollte, was ſie ſind, leiden, thun, durch ein Einzelnes andeuten. Es gilt dieß ſchlechthin, ohne Rückſicht auf eine beſtimmte geſchichtliche Form des Ideals, aber es kann auch nicht zur Sprache kommen, ohne ſogleich den Blick zu eröffnen in die Entwurzelung der Plaſtik, wie ſie da eintreten muß, wo jenes Prinzip des Vicarirens, des Ausſprechens einer ganzen Sphäre durch ein Individuelles, kurz der Act der äſthetiſchen Zuſammenziehung in ſeiner mythiſchen und ſymboliſchen Form, im Ganzen und Großen erloſchen iſt; wir werden jedoch Recht und Nothwendigkeit des Beibehaltens dieſer Abbreviatur durch eine Rückverſetzung in den Standpunct des claſſiſchen Ideals in dem Ueberblick über die Geſchichte unſerer Kunſt aufnehmen. In der That iſt die Verwendung jener Andeutungen auf dem Puncte, von dem es ſich nun handelt, auch bei den Alten nicht der reine und volle Ausdruck ihres mythiſchen Glaubens. Was zuerſt die Erſetzung der ausführlich bezeichnenden Umgebung durch ganze mythiſche Geſtalten betrifft, ſo iſt dieſer Gebrauch derſelben wohl zu unterſcheiden von dem Kunſtwerke, wo ſolche die Hauptperſonen ſind, den eigentlichen Zweck der Aufgabe bilden. Ein Flußgott, für ſich dargeſtellt, iſt nicht ſtatt des Fluſſes geſetzt, ſondern der Fluß iſt in ihm zur Perſönlichkeit, zur ganzen, menſchlichen erhoben; ſind aber die Hauptperſonen andere und ſoll ein Flußgott mit einer waſſergießenden Urne daneben oder im Hintergrund nur anzeigen, daß die Scene an einem Fluſſe vor ſich geht, ſo gilt jetzt dieſe Geſtalt nicht im vollen mythiſchen Ernſte, ſondern eigentlich mehr nur allegoriſch, doch bleibt der Vortheil, daß auch das Allegoriſche mehr Leben hat, weil die Wärme des mythiſchen Glaubens im Ganzen und Großen die Grundlage bleibt. So dient nun jetzt eine Localgottheit, ein Genius, ein Gott für die wirkliche Darſtellung einer ganzen Landſchaft, Hain, Stadt u. ſ. w., ja die in Waſſer ſich auflöſende Geſtalt des Jupiter zeigt auf der Antonin-Säule den Eintritt erfriſchenden Regens an. Es handelt ſich aber nicht nur von der Scenerie im gewöhnlichen Sinne; auch eine Figuren-Menge ſoll durch Stellvertretung mit den wenigſten Mitteln ausgedrückt werden. Das Verhältniß kann ſich hier verändern: die ſtellvertretenden Figuren können als die Hauptperſonen, ja als die einzigen auf einem ganzen Kunſtwerk erſcheinen; aber der Fall iſt doch der beſondere, daß die Stellvertretung hier ausdrücklicher iſt, als in der mythiſchen Anſchauung überhaupt und abgeſehen von einer ſolchen einzelnen Kunſtaufgabe. Es genügt nun z. B. Ares für das ganze Getümmel der Schlacht, in welchem ſein Geiſt brauſt, oder einige Helden für die obſcure Menge der übrigen Mithandelnden (vergl. dazu die wichtige Auseinanderſetzung zu §. 606): wenige Vorkämpfer faſſen ein ganzes Schlachtbild, wenige berathende Häupter eine ganze Verſammlung in ſich zuſammen und gerne läßt ſich die griechiſche Plaſtik an einer Dreizahl von Figuren genügen (vergl. Winkelmann a. a. O. Bd. 2 S. 178). Nicht anders verhält es ſich mit den ſymboliſchen Hülſen, d. h. den nicht menſchlichen, ſondern thieriſchen, vegetabiliſchen, mechaniſchen Gebilden, welche Stand, Beſchäftigung, Thätigkeit, Situation, Umgebung ſtellvertretend für die ausführliche directe Darſtellung alles Umgebenden anzeigen. Ein Theil derſelben iſt nämlich im claſſiſchen Ideal eigentlich nicht mehr Symbol und noch nicht Allegorie: dieß ſind diejenigen Hülſen, welche einer Perſon unmittelbar und bleibend beigegeben ſind, d. h. die *Attribute*. Sie beſtehen aus alten Symbolen, welche mit dem Fortſchritt zum Mythiſchen in Fluß gekommen, in organiſchen Zuſammenhang getreten ſind und ſo die Bedeutung eines thieriſchen Begleiters, Geſpielen, Dieners, einer Waffe, eines Werkzeugs, irgend eines Gegenſtands, den man ſpielend hält, bekommen haben, wie der Adler des Zeus, der Delphin der Aphrodite, die Schlange des Aeſkulap, der Dreizack Neptuns, die Aehren der Demeter u. ſ. w., vergl. zu §. 434 und die vielen Beiſpiele in Otfr. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunſt §. 344. Im gegenwärtigen Zuſammenhang aber erſcheinen ſie mehr allegoriſch, d. h. ſofern ſie die wirkliche Darſtellung des Hintergrundes, welcher zugleich die Naturbedeutung eines Gottes darſtellt (Luftraum, Waſſer, Meer u. ſ. w.), vertreten ſollen, ſind ſie weniger Gegenſtand lebendigen Glaubens, als eben andeutende Hülſen, wiewohl im Alterthum noch immer belebt durch das Ganze der mythiſchen Anſchauung. Andere Anzeigungsmittel ſind nun entweder getrennt von den dargeſtellten Perſonen oder, wenn ihnen näher beigeſellt oder gar in die Hand gegeben, doch nicht ſtehende Zugabe, ſondern für den einzelnen Fall gewählt, um Ort, Situation, Act zu bezeichnen. In jene Gattung gehören die ſtellvertretenden Stücke eines Ganzen, die partes pro toto: eine Staude für Hain, Wald, Pfeiler für Haus, einzelner Stein für Gebirge, aufgehängter Teppich für Wohnzimmer u. dgl. Solches tritt namentlich im Relief auf und ſcheint dem Satze zu widerſprechen, daß hier die Fläche nicht als der zur künſtleriſchen Darſtellung mitgehörige Grund zu betrachten ſei; dieß iſt aber nur eine weitere Seite jenes berechtigten äſthetiſchen Widerſpruchs, den wir ſchon in der Farbe, im Poſtament, in der Beziehung der Statue zu wirklicher Umgebung gefunden haben (§. 608 Anm. u. 609, 1.): ein Fingerzeig, ein Schatten, leicht hereinwirkend und an den Grenzen des Prinzips, wonach alles Umgebende und Continuirliche in der individuellen Geſtalt aufgegangen ſein ſoll, in leichtem Spiele rüttelnd. Zur andern Gattung gehört z. B. die Phiale, um einen Opfer-Act, Knotenſtock, Syrinx, um Landleben, Palme, um Sieg, Oelzweig, um Hülfeflehen, Tänie, um hohe Ehre, Schattenhut, um Reiſe und Jagd, runde Mütze, Ruder, um Seefahrt, geſenkte Fackel, um den Tod, Kithar bei Apollo, um ihn als den muſiſchen, Seelenreinigenden, Bogen und Köcher, um ihn als den rächenden Gott, und wieder der geſpannte oder ſchlaffe Bogen, offene oder geſchloſſene Köcher, um den Moment vor, in und nach dem Kampfe zu bezeichnen, und And. Endlich führen wir Solches auf, was unmittelbarer zur Behandlung der Geſtalt ſelbſt gehört, hier aber nicht in ſeiner rein äſthetiſchen, ſondern eben in der blos bezeichnenden Bedeutung. Manches davon fällt auch unter den Standpunct des Attributs, eine hier unvermeidliche Wiederholung. So könnte denn die Plaſtik nicht auskommen, wenn ſie nicht durch Beſchaffenheit, Schnitt, Art der Umlegung oder auch Abwerfung des Gewands, durch Waffen und ſonſtige Ausſtattung, beigelegten oder natürlichen Schmuck, wie z. B. die Behandlung der Haare und dergl., die Zeichenſprache vervollſtändigte, mittelſt welcher ſie die mangelnden maleriſchen Mittel erſetzt. Chlamys zeigt kriegeriſche Beſchäftigung an, Nacktheit des Manns den Athleten oder den zu energiſcher Thätigkeit gerüſteten Gott, des Weibes urſprünglich die Situation des Bades, tiefere Gürtung des weiblichen Chiton Amazonencharakter, Gürtelloſigkeit Vorbereitung zum Tanz, Obergewand, dem Sitzenden auf die Hüften herabgefallen, bequeme Ruhe, feſt umgenommenes Trauer oder ernſte Sammlung, wie die vor dem Beginn einer Rede, u. ſ. w. Da die Griechen meiſtens die Statuen bemalten, ſo ſprach auch die Farbe des Kleides ſymboliſch mit (Winkelmann a. a. O. Bd. 3, S. 11 ff.). Aber auch dieſe Zeichenſprache wurde noch einmal abbrevirt, ſo daß z. B. ein Helm die ganze Rüſtung bedeutete. Am kurzgeſchnittenen Haar erkennt man Epheben und Athleten, edler und ruhiger ordnen ſich die löwenmähneartigen Locken des Zeus, unruhiger flattern die ähnlichen des Meeresgottes, die weichen und reichen Haarknoten laſſen Bacchus und Ariadne erkennen. Alle dieſe Dinge ſind, wie geſagt, auch äſthetiſche Motive, hier aber faſſen wir ſie als Kennzeichen auf. Wie wichtig dieß Gebiet iſt, zeigen namentlich gewiſſe Aufgaben im Gebiete des monumentalen Standbilds. Genügt es z. B., wenn, um den Erfinder der Buchdruckerkunſt zu bezeichnen, ihm ein paar Typen in die Hand gegeben werden? Wenn den Dichter die Leyer bezeichnet, wie iſt er vom Muſiker zu unterſcheiden? Wie kann der Dichter vom Dichter, abgeſehen von der Individualität, nach Richtung und Gattung ſeiner Werke unterſchieden werden? Fein hat Schwanthaler Jean Paul durch Anlehnung an einen Baumſtaum und die Blume am Rocke charakteriſirt, Göthe thront mit Recht Jupiterartig auf dem Entwurfe der Bettina von Arnim. — Endlich bedarf die Plaſtik einer reichen, durch Gewohnheit und Uebereinkunſt unmittelbar verſtändlichen Gebärdenſprache; vergl. zu §. 339 Thl. 2, S. 214. Dieſe beſchränkt ſich natürlich nicht auf die feineren Organe, Angeſicht und Hand, ſondern es handelt ſich in der Plaſtik auch von den größern Bewegungen der Arme und Beine. So bezeichnet ganz beſonders der hinter dem Kopf übergeſchlagene Arm bei den Griechen Ruhe und Schlaf und da dieß an die Nachtſeite des Seelenlebens, an Traum, Ahnung erinnert, ſo wird öfters auch der myſtiſche Gott Apollon ſo gebildet; die erhobenen Hände und Arme zeigen den Act der Anbetung, des Flehens an, Stehen mit übergeſchlagenem Bein drückt bequemes Sichgehenlaſſen aus, wie namentlich bei den Satyrn, Anziehen des einen Knies bei einem gefallenen Krieger Todeskrampf u. ſ. w. (vergl. Quandt „Zur Aeſthetik“, u. ſ. w. Allg. Monatſchr. f. Wiſſ. u. Lit. Nov. 1852 und Anderes O. Müller a. a. O. §. 335). Natürlich vollendet die über die ganze Geſtalt verbreitete Bewegung und Haltung dieſe Symbolik und ſo iſt z. B. der mild vorgebeugte ſitzende Zeus der freundlich Gewährende. Es verſteht ſich, daß alle bildende Kunſt die Mimik im umfaſſendſten Sinne zur Anwendung bringt, der Bildnerkunſt aber iſt es eigen, daß ſie einer einfacheren, mehr feſtgeſtellten Mimik bedarf; der Maler kann z. B. den Zorn durch Bleiche oder Röthe, gepreßte oder emporgedrückte Lippen u. ſ. w. darſtellen, der Bildhauer hat hierin nothwendig ein beſchränkteres Alphabet der Bezeichnung, ſonſt würde er unklar werden und verwirren, weil ihm Farbe, Vielheit bewegter Figuren, Hintergrund fehlt. — Der Schlußſatz des §. ſagt nun aber, daß auf dieſe Erſatzmittel, wenigſtens auf die mehr äußerlichen, das Attribut u. ſ. w., doch kein allzugroßes Gewicht gelegt werden darf; denn es bleibt dabei, daß in der Bildnerkunſt eigentlich durch die Geſtalt ſelbſt Alles geſagt werden ſoll, in der ſie das Bleibende, Weſentliche der Gattung in feſt abgeſchloſſener Schärfe hinſtellt. Es war z. B. leicht, den Laokoon als Trojaner, als Prieſter zu bezeichnen, aber die

Rhodiſchen Künſtler haben es unterlaſſen, ſicherlich nicht, um uns auf die genre-artige, idylliſche Auffaſſung anzuweiſen, die ſonderbarer Weiſe Göthe aufſtellt („ein Vater ſchlief mit ſeinen beiden Söhnen" u. ſ. w. Werke B. 38, S. 41), ſondern um die reine Idee des übrigens bekannten Mythus, die Idee eines furchtbaren Göttergeſchicks, das einen Vater mit ſeinen Söhnen zerknickt, frei von allem zufälligen Beiwerk zur Darſtellung zu bringen; es war leicht, die Situation des Apollo von Belvedere näher zu bezeichnen, allein der Künſtler wollte den reinen Lichtgeiſt als Zerſtörer des Unreinen, Dunkeln, Wilden, Verworrenen, Häßlichen nicht in der ausdrücklichen Einzelnheit eines beſondern Kampfes auffaſſen.

§. 613.

Da die bildende Kunſt im Nebeneinander des Raums, nicht im Nacheinander der Zeit darſtellt, ſo kann ſie nur Einen Moment in ihrem Werke feſſeln, die loſere Verbindung des Relief ausgenommen, worin die Plaſtik dieſelbe Geſtalt in verſchiedenen aufeinander folgenden Acten wiederholen mag. Der Eine Moment ſoll aber der fruchtbare, d. h. ſo beſchaffen ſein, daß er ſich in der Phantaſie des Zuſchauers rückwärts und vorwärts zu einer Reihe vollwichtiger Bilder erweitert. Was jedoch die Zuſammenſtellung verſchiedener Perſonen betrifft, ſo kann ſich die Bildnerkunſt vermöge ihrer außerzeitlichen Idealität von der Schranke der Zeitrechnung entbinden.

Wir gehen vom Stoff-Umfang zum Zeitumfang des Darſtellbaren über. Es iſt klar, welcher Widerſpruch entſteht, wenn die bildende Kunſt es wagen will, in die Kategorie der Zeit, des Succeſſiven überzutreten: dieſelbe Figur tritt auf Einem Werke mehreremal auf, verhält ſich alſo nun zu ſich ſelbſt als eine andere, ſteht neben ſich ſelbſt. Im innern bewegten Zeitleben der Phantaſie iſt es anders, dieſe führt die Eine Geſtalt fort durch verſchiedene Situationen; im Raume verfeſtigt verliert ſie dieſe Flüſſigkeit, vermöge der ſie wieder und wieder auftritt und doch dieſelbe bleibt. Doch iſt es in der Bildhauerei nicht ebenſo das Merkzeichen einer noch ganz im Kindheitszuſtande befindlichen Kunſt, wie in der Malerei, wenn ſie jenes Nebeneinander derſelben Perſon wagt; deßwegen nicht, weil auch in Einem Rahmen zuſammengefaßt die einzelnen Gruppen ſelbſtändiger ſind, als in der Malerei; ſo findet man z. B. die Thaten des Herkules, die Schickſale des Meleager in Einem Werke verbunden. Es verſteht ſich übrigens, daß dieß nur in der loſeren Compoſition des Relief erlaubt ſein kann. — Der Eine Moment aber, den alle bildende Kunſt zu ergreifen hat, wenn ſie ihrem Grundgeſetze treu bleibt, ſoll „fruchtbar" ſein. Wir haben geſehen, daß das Bewegungsloſe und Stumme in der Phantaſie des Zuſchauers zu Bewegung und

Sprache auflebt (§. 550); das leiſtet natürlich nicht jedes Kunſtwerk, der Künſtler muß dafür ſorgen, daß es danach beſchaffen ſei. In dem Gebiete der bildenden Kunſt, das wir nun betreten haben, ſoll das Werk natürlich in höherem Sinn aufleben, als in der Baukunſt. Aus einer Reihe bewegter Momente des Menſchenlebens wird einer gefeſſelt und dieß ſoll ſo geſchehen, daß die Phantaſie beſtimmt wird, ſich die weitere Reihe zu entwickeln, der gewählte Augenblick ſoll ſo ſichtbar ein Ergebniß des Vorhergehenden und ein Keim des Folgenden ſein, daß er dieſe Wirkung mit Nachdruck ausübt. „Wenn ein Werk der bildenden Kunſt ſich wirklich vor dem Auge bewegen ſoll, ſo muß ein vorübergehender Moment gewählt ſein: kurz vorher darf kein Theil des Ganzen ſich in dieſer Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt ſein, dieſe Lage zu verlaſſen; dadurch wird das Werk Millionen Anſchauern immer wieder neu lebendig ſein. — Um die Intention des Laokoon recht zu faſſen, ſtelle man ſich in gehöriger Entfernung mit geſchloſſenen Augen davor; man öffne ſie und ſchließe ſie ſogleich wieder, ſo wird man den ganzen Marmor in Bewegung ſehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte ſagen, wie ſie jetzt daſteht, iſt ſie ein fixirter Blitz, eine Welle, verſteinert in dem Augenblicke, da ſie gegen das Ufer anſtrömt“ (Göthe W. B. 18, S. 41). Der borgheſiſche Fechter parirt eben einen Hieb oder Stich eines Reiters oder einer Amazone, der von linksher gegen ihn geführt wird; man ſieht, wie die plötzliche Lebensgefahr ihn genöthigt hat, in äußerſter Spannung alle Gewandtheit, Fechterkunſt zuſammenzuraffen; den linken Fuß zurück, den rechten vorgeworfen, deckt er den weit vorgebeugten Oberleib und Kopf mit dem Schilde, jede Muskel iſt in dieſem Augenblicke haarſcharfer Entſcheidung angeſpannt. Aber er darf keinen zweiten Hieb abwarten, es gilt nicht nur, ſich zu ſchützen, ſondern den gefährlichen Feind zu vernichten; der rechte Arm mit der Lanze ſtreckt ſich daher bereits zum Ausholen zurück; in der nächſten Secunde wird der Mann ſich wie ein Blitz herumwerfen, mit dem linken Bein ausfallen und den tödtlichen Stoß führen. Welcher Augenblick in einer Reihe von Augenblicken einer bewegungsreichen Handlung iſt nun der fruchtbarſte? Man darf nicht ſo fragen, es können verſchiedene Augenblicke höchſt fruchtbar ſein und von demſelben Künſtler oder von verſchiedenen in verſchiedenen Werken gewählt werden. Man pflegt aber Einen Moment auszuſchließen, nämlich den der ganzen, äußerſten Entladung aller in einer Handlung thätigen Kräfte; nur das Anſteigen zu dieſem Gipfel und das Herabſteigen von demſelben ſoll Stoff der Plaſtik ſein; nur „ein ernſter und leichter Beginn von Handlung“ oder ein Rückgang vom äußerſten Conflicte: „die Sculptur muß nicht ſo darſtellen, wie wenn Menſchen durch Hüons Horn mitten in Bewegung und

Handlung verſteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Gebärde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder ſie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen" (Hegel Aeſth. B. 2, S. 359 und 403). Dieſe Einſchränkung iſt unrichtig; thatſächlich widerlegt ſie eben die Gruppe des Laokoon, in welcher, obwohl einer der Knaben noch lebt, doch im Zuſammenbrechen des Vaters durch den tödtlichen Biß eben jetzt das Aeußerſte des Jammers eintritt; oder, wenn man dieſes Werk nicht als Beleg annehmen will, weil es ſich an der äußerſten Grenze des plaſtiſch Zuläſſigen bedenklich bewege, die tauſend Darſtellungen von Kämpfen aus der beſten Zeit, wo eben der Gegner durchbohrt, ein Wettlauf entſchieden, eine Familie, wie die der Niobe, vom Todesgeſchoß ereilt wird, und Gruppen aus ſpäterer, doch noch guter Zeit, wie jener herrliche Gallier in Villa Ludoviſi, der ſtolz und trotzig nach dem ſiegreichen Feinde das Haupt zurückwerfend, nachdem er Frau oder Tochter, die ihm wie eine geknickte Blume im Arme hängt, getödtet hat, ſich das Schwert in die Bruſt ſtößt. Es ſind zwei Gründe, welche ſchon Leſſing für dieſe Einſchränkung angeführt hat. Der erſte iſt der, daß ein ſogenannter äußerſter Moment keine innere Entwicklung eines folgenden Bildes dem Zuſchauer mehr geſtatte, ſo erklärt er eine Darſtellung des eigentlichen Schreiens im Laokoon darum für unzuläſſig, weil dann der Phantaſie keine höhere Stufe des Leidens vorzuſtellen übrig wäre. Laokoon thut, was er kann, er ſtöhnt, und er leidet bereits das Aeußerſte, er wird auch nachher nicht ſchreien, ſondern ein ſtiller Mann ſein. Was übrig bleibt, iſt die Vorſtellung ſeines Zuſammenbrechens, Todes; ein andermal iſt es der Sieg, das heitere Ruhen vom Kampf, und es iſt nicht abzuſehen, warum das weitere Bild, das der Zauſchauer ſich entwickelt, nur ein noch höherer Grad furchtbaren Ausbruchs ſein ſoll. Der Bildner muß darin ganz frei ſein, er mag das Einemal das Stärkere, Furchtbarere, Aeußerſte, das andremal das Rückſchnellen der geſpannten Saite, jetzt ein wildes Anſteigen, jetzt ein ruhiges Abſteigen unſerer eigenen Phantaſie zu bilden überlaſſen. Nicht ein Aeußerſtes überhaupt, ſondern ein Aeußerſtes beſonderer Art iſt ihm verboten, ein ſolches, das aus weiteren qualitativen Stylgeſetzen unauflösbar häßlich iſt; davon werden wir an andrer Stelle ſprechen. Ebenſo verhält es ſich nun mit dem zweiten Grunde. Leſſing ſagt nämlich (Laok. Cap. 3): „Alle Erſcheinungen, zu deren Weſen wir es nach unſeren Begriffen rechnen, daß ſie plötzlich ausbrechen und plötzlich verſchwinden, daß ſie das, was ſie ſind, nur einen Augenblick ſein können, alle ſolche Erſcheinungen, ſie mögen angenehm oder ſchrecklich ſein, erhalten durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck ſchwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenſtand eckelt oder grauet.“ Aber iſt denn nicht der Laokoon auch in einem Momente dargeſtellt, muß ſich die Gruppe nicht im nächſten Momente verändern? oder Apollo von Belvedere nicht in der nächſten Secunde den Arm ſinken laſſen, die Diana von Verſailles den Pfeil auflegen und abſchießen, Caſtor und Pollux mit ihren Roſſen eine andere Bewegung machen, der Diſkobol abſchleudern, der Wettläufer Ladas, von dem die Anthologie fürchtet, er möchte der Baſis entſpringen, den Kranz ergreifen, der ſterbende Fechter zuſammenbrechen? Die Bildnerkunſt wäre auf einen unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt ſein ſollte, das Augenblickliche darzuſtellen, und wenn aus unſerer ganzen Darſtellung allerdings folgt, was ſich weiterhin näher erweiſen wird, daß gewichtige Ruhe ihre ſchönſte Aufgabe iſt, ſo kann ſie doch keineswegs ihre einzige ſein; die mehr erwähnte Schrift: „Der vaticaniſche Apollo“ von A. Feuerbach hat zur Genüge gezeigt, daß dieſe Kunſt ebenſoſehr auf Leben, Bewegung, Affect arbeitet und auch den vorübergehendſten nicht zu ſcheuen hat. Es liegt auch hier eine Begriffs-Verwechslung zu Grunde: das Momentane überhaupt wird mit einem Momentanen beſtimmter Art verwechſelt, einem ſolchen, worin ein Häßliches zum Ausbruch kommt, das in der plaſtiſchen Feſſlung unerträglich iſt und von dem wir geſagt haben, daß es an einem andern Ort zur Sprache kommen wird. Von der bewegteſten Darſtellung führt Eine Linie durch unendliche Abſtufungen zum Bilde der vollen Ruhe, aber auch dieſes erwacht zur Bewegung; der farneſiſche Herkules hat gekämpft und wird wieder kämpfen, Ariadne iſt nach unendlichen Seelenleiden in Schlummer geſunken und die Ankunft des Gottes wird ſie erwecken. Die Zeit iſt unendlich theilbar, das Jetzt entflieht uns unter der Hand, der höchſte, ſtärkſte Moment iſt eigentlich gar nicht zu beſtimmen und der Unterſchied der Secundenzahl zwiſchen der ſchnellſten Bewegung und der ſteten Ruhe, von der wir keinen Augenblick wiſſen, wann ſie, unendlicher Bewegungskräfte voll, wieder zur wirklichen Bewegung übergehen wird, nicht zu bemeſſen. — Haben wir nun hiedurch der Bildnerkunſt einen unendlichen Spielraum in der Darſtellung des Zeitlebens ausgeſteckt, ſo läßt ſich über die Art, in welcher ſich dieſe Weite mit der allgemeinen Beſtimmung gewichtiger Ruhe zu vereinigen hat, für jetzt feſtſtellen: fürs Erſte ſoll dieſe gewichtige Ruhe auch in der äußerſten Erregung noch durchſcheinen; dieß näher zu verfolgen gehört aber noch nicht hieher; fürs Zweite iſt allerdings richtig, daß Darſtellung wirklicher, nur nicht lebloſer, Ruhe aller der Zuſtände, worin Körper und Seele mit einem gewiſſen tenor in einer Stellung und Lage verweilt, das Weſen dieſer Kunſt einfacher und voller ausſpricht, als aufgeregter Zuſtände; fürs Dritte wird von den drei Momenten: Anſteigen zur höchſten Entladung, dieſe ſelbſt, Abſteigen zur Ruhe, der letzte ihr als directe Aufgabe allerdings mehr zuſagen, als die beiden andern; denn der erſte hat leicht eine gewiſſe bange, dramatiſche Geſpanntheit, welche zu unruhig, ängſtlich wirkt für eine Kunſt, die keine weiteren Mittel hat, eine ſolche Stimmung im Fortgang aufzulöſen: ein neuer, poſitiver Beweis, daß das Bild, welches der Künſtler dem Zuſchauer zu vollziehen übrig läßt, keineswegs Stärkeres und das Stärkſte enthalten muß; vom zweiten iſt, wie ſich zeigen wird, jene beſondere Art der ſtärkſten Entladung, welche häßlich iſt und welche allein das höchſt Momentane von der plaſtiſchen Darſtellung ausſchließt, allerdings ſchwer abzuhalten; der dritte aber iſt darum beſonders geeignet, weil, was vorzuſtellen übrig bleibt, eben ein Ruhiges, Beruhigendes iſt. Bei dieſer letzten, der Plaſtik angemeſſenſten Wahl des Augenblicks hat übrigens der Zuſchauer mehr Vorangegangenes, als Folgendes ſich ergänzend vorzuſtellen und dieß iſt eine ſehr richtige nähere Beſtimmung des Satzes im §.; denn gerade diejenige Bewegung bringt das Wogen der Seele in das rechte plaſtiſche Gleichgewicht, welche das Heftigere als ein Vorangegangenes, das Folgende als ein Ruhigeres oder auch Heiteres ſich vorzuſtellen hat; der majeſtätiſch und doch freundlich thronende Zeus hat in furchtbarem Götterzorn die Titanen zerſchmettert, jetzt wird er ſein Menſchengeſchlecht huldvoll ſchützen und ſegnen; Apollo hat geſchoſſen, ruht aus im Siegesgefühl und wird dem Frommen ein guter Lichtgeiſt ſein; die Harmonie alles Schönen ſteht nicht nur in Ausſicht, ſondern iſt ſchon da. — Der Schluß des §. hebt noch eine Licenz der Sculptur hervor, wodurch ihre Zeitgrenze ſich weſentlich erweitert: ſie darf zwar das Succeſſive in Beziehung auf dieſelbe Perſon nicht, oder nur vereinzelt etwa im Relief, in ein Nebeneinander des Raums verwandeln, entſchieden aber iſt es ihr vergönnt, aufeinanderfolgende Momente derſelben Handlung ohne Wiederholung der Perſon wie ein Gleichzeitiges nebeneinander zu ſtellen, und ebenſo mag ſie entlegene Räume zuſammenziehen auf Einen; ſo führt Pelops die Hippodamia, die Beute des Wagenrennens, obwohl ſie bei dieſem nicht anweſend iſt, ſchon im Wagen mit ſich: der Künſtler wollte mit dem Kampfe ſchon den Erfolg ausſprechen. Es gehört dieß gewiſſermaßen zu den ſymboliſchen Hülfen, den Abbreviaturen des §. 612; das Recht zu dieſer Freiheit liegt tief in der Phantaſie; die Sage ſelbſt läßt manche ihrer Geſtalten nicht altern, andere bleiben ihr immer alt, ſie ſtellt zuſammen, was in entfernte Zeiten und Räume fällt, weil ſie es eben ſo und nicht anders bedarf, um ihre poetiſchen Motive zu entwickeln, und darf das Theater durch ſucceſſiven Scenenwechſel unſerer Phantaſie die windſchnelle Verſetzung von einem Raum in den andern zumuthen, ſo hat auch die bildende Kunſt ihre Freiheiten in der Form des Nebeneinander, welches ſchließlich durch das Fortrücken des Auges doch auch ein Mindeſtes von Nacheinander enthält.

§. 614.

1. **Die innere Beſtimmtheit der Bildnerkunſt iſt der Inbegriff der Ge-
ſetze für die qualitative Behandlung des alſo begrenzten Stoffs in ſeinen näheren
Unterſchieden, d. h. der Stylgeſetze. Es folgt aus dem Prinzip der directen
Idealiſirung §. 603, daß hier der Styl der einzelnen Kunſt (§. 532) mit
dem intenſiven Begriffe des Styls als der zur techniſchen Gewöhnung gewordenen
Großheit und Idealität (§. 527) beſonders innig und unmittelbar zuſammen-
fällt. Als allgemeines Stylgeſetz ergibt ſich daraus die Forderung durchaus**
2. **völliger und ſcharf beſtimmter, in einfache, wenig gebrochene,
ſchwungvolle Umriſſe eingefaßter Formen.**

1. Die ganze Unterſcheidung zwiſchen einer äußern und innern Beſtimmtheit iſt zu §. 607 bereits als eine nur relative bezeichnet. Wie daher alle unter jenem Begriff erörterten Puncte ſchon an die Stylfrage rühren, ſo erhalten ſie umgekehrt aus der Erörterung dieſer ſelbſt erſt vielfach nähere Beſtimmung: der Stoff ſelbſt, deſſen Umfang erſt in ſeinen äußerſten Grenzen angegeben iſt, kann ſich jetzt erſt als eine reiche Welt in der Beſtimmtheit ihrer Unterſchiede entfalten, die Frage über die Darſtellung des Momentanen wird ſich in eingänglicherer Weiſe löſen u. ſ. w. Die eigentliche Aufgabe iſt aber jetzt, den Geiſt der Bildnerkunſt, wie er in der Lehre vom Weſen derſelben erſt in ſeinen allgemeinen Zügen entworfen iſt, in ſeiner qualitativen Wirkung concret zu entwickeln, zu zeigen, welche beſtimmte Formen künſtleriſcher Behandlung des Stoffs nach ſeinen verſchiedenen Seiten dieſer Geiſt mit ſich bringt, und dieß iſt die Lehre vom plaſtiſchen Styl. Der §. ſtellt nun zuerſt über den Grundcharakter des plaſtiſchen Styls einen allgemeinen Satz auf, der aus jenem in §. 603 aufgeſtellten Geſetze der directen Idealiſirung, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſich ergibt. Es iſt zu dieſem Zweck auf die allgemeine Kunſtlehre zurückzugehen. In §. 532 bedeutete Styl zunächſt ohne beſondern Nachdruck und poſitiven Inhalt die Auffaſſungsweiſe der einzelnen Kunſt, wie ſie ſich im techniſchen Verfahren ſtehend niederlegt. Dagegen iſt der Begriff des Styls mit dem ganzen Gewichte poſitiven Nachdrucks in §. 527 aufgeführt, aber nur auf den einzelnen großen Meiſter, abgeſehen von irgend einer beſondern Kunſt, angewandt in dem Sinne, den man mit dem Worte verbindet, wenn man ſagt: der und der Künſtler hat Styl. Styl in dieſem intenſiven Sinn iſt der Ausdruck einer mächtigen Subjectivität, welche „alles Unbeſtimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine vom Weſentlichen des Gegenſtandes ausſcheidet und die der Großheit ihrer Anſchauung entſprechenden, in feſtem Rhythmus ſchwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechſel des Augenblicks

erhabenen Charakter monumentalen Formen in der ſchöpferiſch umgebildeten Technik niederlegt.“ Es iſt nun zu zeigen, wie dieſe nachdrückliche Geltung des Stylbegriffs von der bloßen Anwendung auf den einzelnen Meiſter übergeht auf eine ganze Kunſt, ſo daß ſie die vorher indifferente Bedeutung des Worts (§. 532) mit ihrer ganzen Emphaſe ausfüllt. Es iſt aber eben die Bildnerkunſt, bei welcher dieſer Uebergang eintritt wie bei keiner andern, und dieß iſt es, was aus dem Geſetze der directen Idealiſirung hier als erſter, allgemeiner Satz ſich ergibt. In jeder Kunſtweiſe wird nämlich der geniale Meiſter jene Eigenſchaften entwickeln, Styl hat Raphael, Michel Angelo, Mozart, Sophokles, Shakeſpeare, Göthe, wie Phidias; aber in jeder andern der weiterhin darzuſtellenden Künſte werden dieſelben auf Umwegen in Erſcheinung treten, in der Bildnerkunſt dagegen, weil hier die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, auf Einen Schlag; dort wird man ſie aus Theilen des Kunſtwerks, deren keiner für ſich dieſe ganze Großheit offenbart, zuſammenleſen müſſen, hier werden ſie in jedem Theile, ſofern er irgend auch für ſich ein Ganzes im Ganzen bildet, hervortreten. So auf Einen Punct überſichtlich zuſammengedrängt iſt dieſe Großheit weſentlich auch Einfalt. Winkelmann ſagt von ihr (a. a. O. Bd. 2, S. 53): „durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, ſo wie es durch dieſelbe Alles wird, was wir wirken und reden, denn was in ſich groß iſt, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeſchränkt oder verliert von ſeiner Größe, wenn es unſer Geiſt wie mit einem Blicke überſehen und meſſen und in einem einzigen Begriffe einſchließen und faſſen kann, ſondern eben durch dieſe Begreiflichkeit ſtellet es uns ſich in ſeiner völligen Größe vor und unſer Geiſt wird durch die Faſſung deſſelben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn Alles, was wir getheilt betrachten müſſen oder durch die Menge der zuſammengeſetzten Theile nicht mit einmal überſehen können, verliert dadurch von ſeiner Größe, ſo wie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche ſich uns auf demſelben darbieten oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, die unſern Geiſt entzückt, beſteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geſchleiſten Tönen, ſondern in einfachen, lang anhaltenden Zügen.“ Dieß iſt ſtreng plaſtiſch gedacht und wir werden es auf das Einzelne des Styls genau anzuwenden haben. Man vergleiche nun auch den weiteren Theil des §. 532, wo geſagt iſt, daß auf den Begriff des Styls, wie er zunächſt accentlos den Styl der einzelnen Kunſt bedeutet, ein beſonderer Accent erſt falle, wenn die Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe einer Kunſt auf eine andere übergetragen werde: verfolgt man die Anmerkung, die dieß erläutert, ſo wird man finden, daß die Beiſpiele, wodurch der Begriff Styliſiren erklärt wird

(S. 141), ſämmtlich eine Erhöhung der Formen im plaſtiſchen Sinn, unmittelbar oder mittelbar, enthalten; ein Beweis, daß die Bildnerkunſt im vollſten und engſten Sinne als Kunſtzweig an ſich ſchon Styl in der intenſiven Bedeutung des Wortes fordert. Haben wir nun dieſen Satz zunächſt aus dem Geſetze der directen Idealiſirung abgeleitet, ſo führt er in höherer Ableitung auf den Begriff der Objectivität, aus welchem ſchließlich auch dieß Geſetz hervorgeht. In der Bildnerkunſt iſt das Objective dem Subjectiven in vollem Gleichgewichte zugewogen (§. 602); ebenſo durchdringt ſich die Subjectivität des großen, Stylbildenden Meiſters einfach mit dem Objecte (§. 527), daher ſind ſeine Stylformen weſentlich monumental und in nachdrücklichem Sinne monumental iſt ja eben auch die Bildnerkunſt; alſo leuchtet aufs Neue ein, wie hier der formale und der inhaltsvoll gewichtige Stylbegriff mit beſonderer Innigkeit zuſammenfallen.

2. Dieſer Grundbegriff vom plaſtiſchen Style muß ſich nun, da aller Styl ein zur techniſchen Gewöhnung verfeſtigter Geiſt iſt, ſogleich techniſch wenden, und es entſteht uns ſo das erſte, allgemeinſte Styl-Geſetz. Der Inhalt dieſes Geſetzes iſt ſchon in den fein gefühlten Worten angedeutet, die wir zu 1. aus Winkelmann angeführt haben. Die innere Gediegenheit und Großheit fordert als ihren gleichmäßig herrſchenden Ausdruck völlige Maſſen und ebenſoſehr ſcharf beſtimmte Theilung derſelben; die Völligkeit, das Runde, flüſſig und ausgiebig Gefüllte darf nicht die Straffheit und Beſtimmtheit der Begrenzungen im Haupt-Umriſſe und in den einzelnen Theilen innerhalb deſſelben auflöſen und die Schärfe der Grenzen, die Theilung im Einzelnen darf nicht den ſchwungvollen, freien, großen Zug der Umriſſe zu vielfach brechen. Im erſten Fall entſtünde das Schwammige, Breiige, im Zweiten das Kleinlichte, Zerzauste, Geknitterte, Gedüſtelte, und Beides widerſteht in gleichem Maaße den Bedingungen einer Kunſt, deren allgemeiner Stylcharakter, wie wir ihn nun beſtimmter erkannt haben, vermöge ſeiner Objectivität, directen Idealität, monumentalen Großheit durchaus fordert, daß dem fühlenden Auge freie, große, ganze Bahnen eröffnet werden.

§. 615.

1. Was nun zuerſt die Schönheit der menſchlichen Geſtalt, als des Hauptſtoffs der Bildnerkunſt, an ſich und noch abgeſehen von der Beſtimmtheit des darzuſtellenden Moments, betrifft, ſo verlangt dieſes Stylgeſetz als vorausgeſetzten Stoff gattungsmäßig rein entwickelte Natur- und Culturformen und ſteckt dadurch der Ausbreitung dieſer Kunſt über die verſchiedenen, in Natur und Sitte begründeten Beſonderungen des reinen Gattungs-Typus eine

Grenze; namentlich aber verbietet es ihr, tief in die individuellen Formen einzugehen, und fordert bei härtern Abweichungen derſelben vom Urbilde ſchöner Menſchheit mindeſtens Gediegenheit und Mächtigkeit der Geſtalt. Dadurch iſt die Plaſtik bedeutend beſchränkt im Bildniß und in der Darſtellung der geſchichtlichen Schönheit. 2.

1. In der Anwendung dieſes Stylgeſetzes iſt zuerſt die Behandlung der menſchlichen Geſtalt zu erörtern. Die thieriſche kann nebenbei zur Sprache kommen. Man blicke nun zurück auf den ganzen Abſchnitt von der menſchlichen Schönheit in der Lehre vom Naturſchönen. Dort iſt zuerſt die menſchliche Schönheit überhaupt von der geſchichtlich bedingten unterſchieden; die Untereintheilungen in der Darſtellung der erſteren ſind: allgemeine, beſondere und individuelle Formen. Unſer §. läßt ſich auf Alles, was unter dieſen Eintheilungen befaßt iſt, nur ſo weit ein, als es der Standpunct mit ſich bringt, unter dem er Alles betrachtet; er faßt nämlich die menſchliche Geſtalt noch abgeſehen von beſondern Momenten der Bewegung, ausdrücklichen Stimmungen, Lagen, Handlungen, ins Auge. Dieſe Abſtraction iſt, wiewohl ſie ſich nicht abſolut vollziehen läßt, nothwendig, weil die Klarheit erfordert, daß die Frage über das Gebiet der Bewegungen, der innern und äußern, nachher für ſich behandelt werde. Die Geſtalt kommt nun auch hier keineswegs als ein blos phyſiſches Gebilde in Betracht, wie ſie dieß denn überhaupt nicht kann; es geht jedes Geſetz ihrer künſtleriſchen Behandlung aus jener Grundbeſtimmung der gediegenen unmittelbaren Einheit von Geiſt und Sinnenleben hervor, deren Ausdruck in der allgemeinen Erörterung vom Weſen der Sculptur dem Bildner zur Aufgabe geſtellt wurde, aber was in dieſer Auffaſſung enthalten iſt, muß ſich eben ganz in der Form niederſchlagen, ganz Geſtalt werden und es handelt ſich, da nun Alles ſich techniſch wendet, um Grundgeſetze in der Behandlung derſelben, welche durch alle beſonderen Formen, Zuſtände, Bewegungen hindurch ſich erhalten ſollen. Das erſte, allgemeine Stylgeſetz fordert, wie wir geſehen, große, ganze, ebenſo geſchwungen fließende, als ſcharf beſtimmte Umriſſe. Was der Künſtler nun immer leiſten mag in Erhöhung des Wohlgebildeten, Ausſcheidung des Mißgebildeten in den Formen, die ihm der naturſchöne Stoff darbietet: der glückliche, der rechte Stoff iſt vorausgeſetzt. Dieß verſteht ſich bei aller Kunſt von ſelbſt; die beſondere Strenge der Plaſtik aber erheiſcht, daß hier ausdrücklich von der Beſchaffenheit des Stoffes die Rede ſei; es führt dieß hier zu durchaus wichtigen Begriffen, wodurch ſich eine Lücke ausfüllt, die wir bei Aufſtellung des Prinzips der directen Idealiſirung ſtehen gelaſſen. Unſer Stylgeſetz iſt aus §. 603 abgeleitet, der das Prinzip der directen Idealiſirung auf die große Beſchränktheit der plaſtiſchen

Kunſt in Auflöſung des Häßlichen begründet. Als häßlich in der plaſtiſchen Auffaſſung haben wir Alles zu Unbeſtimmte und Zerfloſſene und ebenſo Alles bis zur Zerriſſenheit und Kleinlichkeit Getheilte in der Form erkannt. Es wird ſich an anderer Stelle zeigen, welche Einſchränkungen daraus entſtehen für die Aufnahme des naturſchönen Stoffs, der in §. 317 — 323 aufgeführt iſt (namentlich „Zuſtände und Altersſtufen“); das Nächſte und Wichtigſte iſt, daß wir von dieſem Geſichtspuncte zurückblicken auf das Gebiet, das in §. 324 — 330 unter der Bezeichnung: „beſondere Formen“ Racen und Völker, Culturformen und Staatsleben“ befaßt. Die Bildnerkunſt bedarf durchaus zu ihrem Stoff eines Menſchenſchlags, deſſen natürliche Formen dem reinen Menſchentypus an ſich und durch die Entwicklung, die ſie durch Culturformen und Staatseinrichtung gefunden, ſo nahe, als möglich, ſtehen. Es muß jenem Stylgeſetze der ſchwungvoll beſtimmten Umriſſe durch die Natur und die Volksbildung im größtmöglichen Umfang vorgearbeitet ſein; die Malerei iſt, wie wir ſehen werden, weniger wähleriſch, weniger abhängig von einer beſtimmten Beſchaffenheit des umgebenden Stoffs. Alle Bildnerkunſt wird aus dieſem Grunde den griechiſchen Typus als ein Muſter des höchſten Vorbilds in der Natur für ihren Styl betrachten müſſen, denn kein Volk war je im Bau der feſten Form ſo ſchön und durch Sitte und Einrichtung in dieſer Art der Schönheit ſo glücklich entwickelt. Schon bei den andern Völkern des kaukaſiſchen Stamms beginnen und wachſen die Verlegenheiten des Bildners und die Völker der andern Racen können nur in untergeordneter Weiſe, etwa zum Zweck von Contraſt-Wirkungen, als Stoff in einem plaſtiſchen Kunſtwerk auftreten. Mit den Abweichungen beginnt und wächſt auch die Ungunſt der Culturformen: der Leib auf Koſten des Geiſtes angeſtrengt oder gemäſtet, oder der Geiſt auf Koſten des Leibes gebildet, oder endlich ein verdorbenes Ganzes von geiſtiger Ueberbildung und ſinnlicher Feinſchmeckerei ausgeheckt. Die Bildnerkunſt kann ſich nur an Zuſtände halten, worin der geiſtige und ſinnliche, der individuelle und der dem Oeffentlichen angehörige Menſch in harmoniſcher Einheit ſich entwickelt; alle andern Zuſtände verſchwemmen oder verhärten die Formen oder erzeugen eine unſelige Miſchung dieſer beiden Arten plaſtiſcher Häßlichkeit.

2. Die individuelle Abweichung vom reinen Menſchentypus iſt etwas Anderes und Weiteres, als die vorhin beſprochenen Modificationen, die unter den Begriff des Beſonderen im Unterſchied vom Einzelnen fallen. Das ſchönſte und in der edelſten Einfalt entwickelte Volk wird in keinem ſeiner Individuen vereinigt darſtellen, was ſich als Durchſchnittsbildung aus der Vergleichung der Vielen ergibt; der Einzelne weicht von der Race ſeines Volkes ſelbſt, während er ſie darſtellt, ebenſoſehr in unendlicher Eigenheit ab; auch im ſchönſten Volke ſieht kein Individuum dem andern gleich

und bei den Griechen ſelbſt finden wir einen Sokrates mit den Froſchaugen und der deutſchen oder böhmiſchen Kartoffelnaſe. Verſchloſſen kann durch dieſe Welt von härteren und eigenſinnigeren Bildungen das Gebiet des Porträt der Sculptur nicht ſein, etwas des Individuellen muß ja ſelbſt der im engeren Sinn idealen Natur, dem Gotte zugewogen werden und auch eine vorzüglich Götterbildende Plaſtik kann ſich der Aufgabe nicht entziehen wollen, zugleich den Zweig der Porträtſtatue und Porträt-Büſte anzubauen. Bei Völkern aber, die keine Mythologie mehr haben und daher vorzüglich auf das Bildniß gewieſen ſind, könnte es, wenn das Porträt wegfiele, ſo gut als gar keine Bildnerkunſt geben. Dieſe Völker ſind eben die nichtgriechiſchen, weniger ſchönen; von ſolchen härteren Nationaltypen iſt in Anm. 1 die Rede geweſen, allein das Nationale und der Grad der Eigenheit der Einzelbildung hängt zuſammen, denn die allgemeine Abweichung übrigens gebildeter Völker in ihren Körperformen vom edelſten Menſchentypus iſt zugleich eine ſtärkere Ausbildung des Individuellen, wie namentlich bei den Deutſchen. Die Bildnerkunſt verlangt nun mindeſtens, daß ſolche Formen, wo ſie in harten und ſchwungloſen Linien abſpringen, doch noch Gediegenheit und Mächtigkeit haben; man ſehe z. B. den herben Kopf Kants auf Rauchs Denkmal Friedrichs d. Gr.: er iſt bei aller Härte doch in ſeiner ſtrengen, gedanken- und charaktervollen, eckig zuſammengefaßten Herbigkeit ganz plaſtiſch. Es ſind aber unter den „härteren" Abweichungen auch ſolche verſtanden, wo der Ausdruck „hart" nur der Abweichung, nicht ihrer Art gilt, nämlich allzuzarte, weiche, wie ſo häufig bei der weiblichen Bildung nordiſchen Schlags. Eine Gediegenheit läßt ſich jedoch auch bei ſolchen Formen finden, ein Ausdruck ruhiger Einheit mit ſich, innerer Ganzheit und Harmonie kann der Erſcheinung der ſchönen Seele eigen ſein, die ihr trotz einiger Verſchwommenheit und Kleinlichkeit der Formen wieder plaſtiſche Haltung, Guß und Fluß gibt. Immer aber hängt es vom Zufall ab, ob ein empiriſches Individuum, auch ein bedeutendes, dem Bildner Formen entgegenbringt, wie gerade er ſie braucht. Da nun das geſchichtlich Schöne von dem allgemein menſchlich Schönen ſich dadurch unterſcheidet, daß beſtimmte Perſonen in ihrer ganzen realen Bedingtheit in Situation und Handlung vor uns auftreten, ſo erhellt, wie ſchmal der Spielraum der Sculptur, auch ganz abgeſehen von den Schwierigkeiten, welche der Mangel eines Hintergrundes in der plaſtiſchen Darſtellung mit ſich bringt, auf dieſem Gebiete ſein und in welcher Bedrängniß ſich daher eine Kunſt befinden muß, welche die Geſchichte nicht mehr in den Göttern als ihrem ſtellvertretenden Auszug anſchaut.

§. 616.

1. Nach dem Grade, in welchem ſich der Bildner auf die individuellen
Formen einläßt, entſteht der Gegenſatz eines mehr *individualiſirenden*
und eines mehr direct idealiſirenden Styls. Dieſer hält die zarte Linie der
milderen Modification des ſchönen Normaltypus ein, jenem genügt es, das Gediegene
und Mächtige der härteren Eigenform künſtleriſch noch zu erhöhen; da
jedoch durch dieſe Erhöhung auch die bedeutender abweichende Einzelbildung
irgendwie dem reinen Ideale nahe gerückt werden muß, ſo kann der Gegenſatz
2. beider Style kein ſtark eingreifender ſein. Von der individuellen Eigenheit der
Geſtalt ſind gewiſſe, über alle, auch die glücklichſten, Formen verbreitete Einzelheiten,
Härten, Zufälligkeiten des Naturſchönen zu unterſcheiden, durch deren
ungebundene Aufnahme der *naturaliſtiſche* Styl entſteht. Der beſondere
Nachdruck, mit welchem das Weſen der Bildnerkunſt empiriſche Formen auf
reine zurückzuführen gebietet, erlaubt jedoch auch dieſer Richtung und ihrem Gegenſatze
gegen die ſtreng ſtyliſirende keinen bedeutenden Spielraum.

1. Den Unterſchied zwiſchen der individualiſirenden und der naturaliſtiſchen Richtung werden wir genauer beſtimmen bei der Erörterung der letzteren. Der individualiſirende Styl iſt derjenige, welcher ſich weit und tief einläßt in die Erſcheinungsformen des Individuums, wie ſie deſſen nur ſich ſelbſt gleiche Eigenthümlichkeit ausdrücken. Wir ſtehen aber nicht mehr auf dem Boden des vorh. §.; in dieſem war nur erſt von dem Stoffe die Rede, wie ihn die Bildnerkunſt vorausſetzt, jeder Stoff aber muß ja in der künſtleriſchen Behandlung noch umgebildet, ſeine Formen müſſen da geſtreckt, dort zuſammengezogen, durchaus zum idealen Schwung erhöht werden. Der individualiſirende Künſtler alſo iſt nun zwar im Stoffe weniger wähleriſch, er läßt ſich auch die unſchönere Bildung gefallen; aber er verlangt nicht nur im Naturvorbilde doch jene Gediegenheit und Mächtigkeit (§. 615), ſondern, nachdem er dieſe Bedingung im Stoff erfüllt ſieht, wird er (zwar nicht nothwendig, denn er kann auch zugleich Naturaliſt ſein, wovon nachher) auch vollſtändig anerkennen, daß nun erſt die Künſtlerhand noch das Ihrige thun muß, dieß Ganze im Sinn des plaſtiſchen Stylgeſetzes zu veredlen. Nur thut er dieß in anderer Weiſe, als derjenige, der ſich eng und feſt an das Prinzip der directen Idealiſirung hält. Um dieſen Unterſchied in ſein volles Licht zu ſetzen, müſſen wir auf einen Unterſchied in den *Gegenſtänden* hinweiſen, der ſchon in §. 606, dann nach anderer Seite im vorh. §. kurz eingeführt iſt und freilich ſeine ganze Bedeutung erſt in der Lehre von den Zweigen, dann im Ueberblick über die Geſchichte unſerer Kunſt erhalten wird: den Unterſchied der ausdrücklich idealen und der realer beſtimmten Naturen. Zu den letzteren gehört natürlich das Porträt und die geſchichtliche Dar-

ſtellung, doch auch die Darſtellung des Menſchlichen in der genreartigen Allgemeinheit ohne ausdrückliche Beziehung weder auf das Göttliche, noch auf das Geſchichtliche. Der Individualiſt wird ſich nun natürlich auf dieſen Kreis der realer beſtimmten Naturen werfen, der Idealiſt auf den Götterkreis; der Gegenſatz wird aber auch hiſtoriſch auftreten, indem mit Wegfallen des Götterkreiſes die realer beſtimmten Stoffe zur Hauptaufgabe werden. Dieß ſei hier nur erſt berührt zu Behuf der Deutlichkeit. Indem nun der Idealiſt jene Aufgabe ergreift, ſteht er vor dem plaſtiſchen Stylgeſetze in ſeiner ganzen Feinheit und Schärfe. Er ſoll ausdrücklich ein Schönes von weiter Allgemeinheit der Idee darſtellen und dieſe Idee doch als Individuum. Die Bildnerkunſt muß dieſen Widerſpruch löſen, wie jede andere Kunſt, denn in ſeiner Löſung beruht ja das Weſen des Schönen an ſich (§. 30 ff.), aber ſie muß es in ihrer Weiſe: ſie darf, zunächſt jedenfalls in dem Kreiſe von Aufgaben, welche der jetzt in Rede ſtehenden Richtung entſprechen, dem Ausdrucke der reinen Idee von den Zügen der Individualität ungleich weniger zuwägen, als andere Künſte. Dieſe mögen eine ſehr ausgeprägte Eigenthümlichkeit der einzelnen Erſcheinung, die bis zu einem auffallenden Grade des Unregelmäßigen fortgeht, durch einen bewegten Ausdruck von Genialität dahin löſen, daß dieſelbe nur als eine beſonders ſcharfe, durch Einſeitigkeit mächtige Zuſammenfaſſung der Gattungskräfte in der Tiefe erſcheint. Die Bildnerkunſt hat dazu, wie überhaupt zur Auflöſung des Häßlichen (vergl. §. 603), die Mittel nicht. Sie muß alſo hereintreten in dieſes Gebiet der unendlichen Eigenheit, aber haarſcharf an dem Puncte, wo dieſe in härterer Linie vom reinen Menſchentypus abſpringt, wieder umbiegen und in eine mildere Modification einlenken, welche zwiſchen ſchroffer Vereinzelung und bloßer Beſonderung (Individuum und Art) ſich in unendlich feiner Schwebe hält. Dieſe zarte Abwägung hat Niemand ſo verſtanden wie die Griechen; ſie mußte, da ſie ihren tieferen Grund in der ganzen mythiſchen Anſchauungsweiſe des claſſiſchen Ideals hatte, ſchon dort erwähnt werden ſ. §. 437 Anm. 2. Man verſtärke um ein Haar den Hügel auf Jupiters Stirne, die großen, runden Augen der Here, die hohen Beine des Apollo und der Artemis, die weiche Fülle in der Bildung des Dionyſos, den kleinen Kopf und den Stiernacken des Herkules: und ſie werden zu herb eigenthümlichen Individuen, ſind keine Götter und Halbgötter mehr. Der Individualiſt dagegen in dem Kreiſe ſeiner Aufgaben kann hier ungleich weiter gehen; er wägt denjenigen ſeiner Stoffe, die dem ausdrücklichen Ideale näher liegen, Heroen, menſchlichen Bildungen von genreartiger Allgemeinheit mehr des Individuellen, wie er es aus der Beobachtung entnommen, dem geſchmacklos reinen Waſſer Winkelmanns (vergl. §. 39 Anm.) mehr vom Salze der Eigenheit des Einzelweſens zu; er tilgt, wo er die empiriſch gegebene Individualität nachzubilden oder an der Hand der Ueberlieferung eine Geſtalt hinzuſtellen hat, die ganz den Eindruck eines geſchichtlichen Menſchen erregen ſoll, weniger von den im Stoffe gegebenen Einſeitigkeiten, relativen Diſſonanzen der Form. Allein er kann doch in Aufnahme dieſer Züge nie ſo weit gehen wie der Maler; der von ihm ſelbſt anerkannten Nothwendigkeit, daß auch jenes Gediegene und Mächtige, das wir bei unregelmäßigerer Bildung ſchon im Stoffe vorausgeſetzt haben, noch einer weſentlichen Erhöhung bedürfe, muß er durch einen ſehr energiſchen Act der freien Styliſirung Folge geben. Die Büſten des Sokrates zeigen, wie dieß gemeint iſt. Dadurch rückt denn auch der Individualiſt ſeinen Gegenſtand in eine dem Götter-Ideal noch verwandte Höhe; der erhabene Schwung und Zug der Umriſſe, der Ausdruck des Subſtantiellen, monumental Gewichtigen vereinigt beiderlei Style und es fällt jener „Abglanz des idealen Lichts auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darſtellung kommen“ (§. 606). Es heißt in der Schlußbemerkung zu §. 603: ſchlechtweg könne das dem Prinzip der directen Idealiſirung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt u. ſ. w. Wir haben dieß entgegenſtehende Prinzip nun in der Richtung auf das Individuelle gefunden; aber es iſt zugleich gezeigt, daß der Gegenſatz nur ein ſchwacher ſein kann. Dieſer wichtige Punct iſt wieder aufzufaſſen in der Geſchichte der Bildnerkunſt.

2. Naturaliſmus und Individualiſmus ſind nicht zu verwechſeln, ſie ſind nicht einerlei; ſie werden gerne Hand in Hand gehen, aber nicht nothwendig. Im Naturaliſten wiegt das Moment der Anſchauung über die umbildende ſchöpferiſche Thätigkeit der Phantaſie vor, daher ergreift er ſeinen Stoff ſo zu ſagen mit Haut und Haaren: er nimmt die allerhand Einzelheiten, durch die das Leben ſeine phyſiologiſchen Bedingungen im Aeußern ankündigt (Adern, Sehnen u. dergl.), die Härten und Zufälligkeiten, welche Alter, Stand, Wind und Wetter, Gewohnheit, Situation des Moments dem Menſchen ausdrücken und anwehen, Kleinliches, Runzliches, Flatterndes, Spielendes, Nachläſſiges und allzu Straffes mit einer Unbefangenheit in die Kunſtdarſtellung auf, welche von einer entgegenſtehenden Richtung als Ungebundenheit und Unmaaß verworfen wird. Wer nun ſo auffaßt und darſtellt, dem fallen mit jenen Einzelheiten und Zufälligkeiten, die über alle Naturerſcheinung hinſpielen und ſich ihr anſetzen, natürlich auch die individuellen Züge mit ihrer Einſeitigkeit und Unregelmäßigkeit in die Hand; es ſcheint daher, der Naturaliſt ſei nothwendig auch Individualiſt. Allein erſtens kommt es ganz darauf an, ob er wirklich auch nach dieſer Seite aufmerkſam iſt und wählend den ausdrucksvollen Eigenformen des Charakters nachgeht; die Richtung auf das allgemein Naturwahre iſt doch eine ganz andere, als die auf das ſtreng

individuell Eigenthümliche; er wird ſich z. B. ſehr beſtreben, die bezeichnenden Züge der Lebensalter, Geſchlechter, des Standes wiederzugeben, aber er kann damit ſeine Aufgabe für abgethan halten und vergeſſen, daß dieſe Beſonderheiten der Art noch kein Individuum begründen. Eine naturaliſtiſch behandelte Geſtalt kann in ihren Grundformen von flacher Allgemeinheit des Typus ſein. Die fetten Niederländerinnen des Rubens ſind naturaliſtiſch, aber nicht ſcharf individuell, indem ſie einander ſehr gleich ſehen. Schillers Räuber ſind kühn naturaliſtiſch, aber ohne Schärfe der Individualiſirung. Die äginetiſchen Figuren ſind, was den Leib betrifft, in gewiſſem relativem Sinne naturaliſtiſch, aber die Köpfe ohne alle Individualität. Zweitens: wenn auch der Naturaliſt auf das ſcharf Individuelle zugleich geht, ſo ſtyliſirt er es nicht ſtreng, wie dieß der Individualiſt ſeiner Richtung gemäß immer noch ſehr wohl kann. Rauch hat Friedrich den Gr. und ſeine Helden, Staatsmänner, Gelehrten, namentlich jenen Kant, ſcharf individualiſirt und doch energiſch ſtyliſirt, F. G. Schadow dagegen alle ſeine Geſtalten, auch die ſcharf individuellen, naturaliſirt. Der Individualiſt kann Naturaliſt ſein, der Naturaliſt kann Individualiſt ſein, aber jener kann ebenſo gut auch Styliſt ſein, dieſer iſt nicht Styliſt, ſondern das Styliſiren iſt die der ſeinigen entgegenſtehende Richtung. Allein in der Bildnerkunſt kann auch der Gegenſatz des Naturaliſmus und des ſtrengen Styls nur ein ſchwacher ſein, wie der des Individualiſmus und Idealiſmus. Soweit wie der Maler, kann der Bildner nie in der Aufnahme der Härten und Zufälligkeiten gehen; wie dieſer muß er, je kühner er in ſeiner Ungebundenheit ſich ergeht, deſto mehr den fehlenden Adel der ſtrengen Linie durch Gewaltheit der Bewegtheit, Hauch der Lebendigkeit erſetzen, aber er kann auch dieß nie in dem Grade wie jener, weil ihm die Farbe und die mitdargeſtellte Umgebung fehlt. Wir werden in der weiteren Verfolgung der einzelnen Momente die Strenge des plaſtiſchen Styls und ebendamit die Enge des hier dem Naturaliſmus gegönnten Spielraums genauer kennen lernen. Auch dieſen Gegenſatz werden wir als thätigen Hebel in der Geſchichte der Plaſtik wiederfinden, aber die Kraft, die er auf die geſchichtliche Entwicklung äußern kann, wird aus dieſen Gründen eine ſtark beſchränkte ſein. Wir führen hier nur vorläufig die Einzelheit an, daß es freilich noch in der guten Zeit der griechiſchen Kunſt einen Demetrius gab, der u. A. einen kahlköpfigen, dickbauchigen Alten mit angelaufenen Adern bildete; das galt aber auch für eine Curioſität; Lucian ſagt von dieſer Figur, ſie gleiche einem eigentlichen Menſchen: ſehr treffend, denn die wahre Bildnerkunſt erhebt auch den empiriſchen Menſchen, wenn ſie ihn nachbildet, durch ihre Styliſirung in das Göttliche; Quintilian hat für den Naturaliſten das Wort: nimius in veritate. — In ähnlicher Enge des Spielraums bewegt ſich der Gegenſatz des Naturaliſmus und der ſtrengen Styliſirung in der Darſtellung von Thieren. In Bewegungen, Formen, Behandlung des Fells, der Mähnen u. ſ. w. kann der eine Künſtler dem Wurfe des unmittelbaren Naturlebens ſo nahe, als möglich, treten, der andere in gemeſſenerer Ausſcheidung des Einzelnen und Zufälligen bis zu einer architektoniſchen Bindung der Formen fortgehen, die ſich der ornamentartig geometriſirten Behandlung der Thiere im Wappen nähert, aber auch der erſte kann und darf nie in die Einzelheiten der Naturzüge ſich ſo weit einlaſſen, als Maler oder Dichter.

§. 617.

In der Behandlung der Grundverhältniſſe der Geſtalt, wie ſie im Knochengerüſte gegeben ſind, muß die Bildnerkunſt gemäß ihrem Stylgeſetze ein ſtrengeres Durchſchnittsmaaß einhalten, als die Natur; darin macht ſich deutlich die Verwandtſchaft des taſtenden Sehens mit dem meſſenden (§. 599), ein Anklang der Proportions- und Symmetrie-Geſetze der Baukunſt geltend.

Hier iſt es, wo der in §. 599 aufgeſtellte Satz von einer Grundlage eigentlichen Meſſens im taſtenden Sehen an die Reihe der näheren Beleuchtung kommt: dieſelbe macht ſich geltend in der Behandlung der Proportionen, zu der wir nun übergehen, nachdem die Auffaſſung der Geſtalt im Ganzen und Allgemeinen beſprochen iſt. Die menſchliche Geſtalt iſt an ſich ein organiſcher Bau, das feſte, harte Knochengerüſte ſeine Kernform. Dieſe Kernform ſteigt in den zwei ſymmetriſchen Säulen der Beine auf, die ſich dann zum Becken ausbreiten, von hier ſchießt die Rückenwirbelſäule empor, wölbt den Korb der Bruſtrippen an ihren Seiten heraus, treibt ebenſo ſymmetriſch das zweite große Paar von Bewegungs-Organen, die Arme, mit den Schulterblättern ſeitlich hervor und ſchließt ſich, in den Halswirbeln fortgeſetzt, im Kopfe, zur Kugel ausgerundet, ab, oder umgekehrt (vergl. zu §. 564, 1. S. 220): das Haupt läßt dieſen ganzen Bau als Realiſirung der in ihm vereinigten organiſchen Zwecke ausſtrahlen. Es iſt dieß im Großen und Ganzen, noch mehr, wenn man die Theile in ihre weitere Gliederung verfolgt, ein völlig rhythmiſches Gebilde, das in zählbaren Takten ſich anſammelt, ausbreitet und wieder ſammelt (vergl. zu §. [illegible] a., auch Winkelmann über die Dreizahl a. a. O. Bd. 2, S. 165. 166). Durch dieß rhythmiſche Leben, das, im Knochengerüſte begründet, am Ganzen des Körperbaus mit ſeinen Abſätzen und Einſchnitten zu Tage tritt, ſind nun die Proportionen wirklich die erſte, noch abſtracte Grundlage der Schönheit der Compoſition in Darſtellung der einzelnen Geſtalt; dieſe Seite faſſen wir aber hier noch nicht weiter auf, ſondern die Nothwendigkeit des wirklichen Meſſens, noch nicht die Poeſie daran, welche die Griechen durch ῥυθμός ausdrückten, ſondern das abſtract Formale, was die Römer durch die Ausdrücke symmetria, numerus, die Neueren durch Proportion bezeichnen. Die Erſtreckungen der Theile in dem Grundgebilde des Körpers müſſen ein beſtimmtes Verhältniß von Maaßen darſtellen, das ſich in Zahlen ausdrücken läßt. Die Natur wird dieſe Maaßbeſtimmung in unendlichen Abweichungen der Völker, Stämme, namentlich aber der Individuen nur als ein Allgemeines aufweiſen, das in keinem Einzelnen ſtreng verwirklicht iſt, die Kunſt muß dieß Allgemeine, das Durchſchnittsmaaß finden und feſtſetzen. Man hat dieß auf die verſchiedenſte Weiſe verſucht, die Aeſthetik kann auf die verſchiedenen Arten und Reſultate der Meſſung, nach Ellen überhaupt, nach Geſichtslängen und weiteren Bruchtheilen des Geſichts, nach Fußlängen, nach den Achſen der Hauptgelenke (ſo zuletzt C. Schmidt: Proportionsſchlüſſel u. ſ. w.) nicht eingehen; ſie überläßt daher die reiche Literatur der ſpeziellen Kunſttheorie zur näheren Prüfung. Das Weſentliche iſt, daß, nachdem freilich zuerſt das natürliche Augenmaaß ausgeholfen, mit ausdrücklichem Meſſen und Zählen ein Syſtem feſtgeſetzt werden muß. Es kann dieß praktiſch geſchehen durch Aufſtellung eines muſtergültigen Werks, von dem die nachfolgende Kunſt ihre Maaße entnimmt, eines ſogenannten Kanon; aber der berühmte Kanon des Polyklet, der Doryphoros, war bereits ein Werk nicht blos des glücklichen Inſtincts, ſondern des eigentlichen Studiums, das Meſſen iſt alſo bei der praktiſchen Norm ſchon vorausgeſetzt. So wenig nun aber das Durchſchnittsmaaß empiriſch in einem Individuum vollkommen erſcheint, ebenſowenig kann es, nachdem es durch eine Abſtraction gefunden iſt, in der Kunſt als abſoluter Maaßſtab gelten; von der einen Seite wechſelt ſubjectiv die Auffaſſung: ſo ging der griechiſche Kanon von den ſtämmigeren Verhältniſſen des Polykletiſchen zu den ſchlankeren des Lyſippiſchen Styls über; nach der andern Seite darf ja dem plaſtiſchen Werke die Beſonderung des Alters, der Unterſchiede, die durch verſchiedene Arten der Thätigkeit u. ſ. w. entſtehen, und die Einzelheit der individuellen Formen nicht fehlen, wodurch nothwendig Abweichungen vom ſchulgerechten Maaßſtabe begründet werden. Der Held, Athlet, heroiſche Halbgott hat breitere Bruſt, Apollo und Artemis ovaleren Kopf, höhere Beine u. ſ. w. Nie aber können dieſe Abweichungen ſo weit gehen, wie in der Natur, ſelbſt in der Porträtbildung nicht: wodurch denn bereits die Schranken des Individualiſmus und Naturaliſmus ihre erſte nähere Beleuchtung finden.

§. 618.

In der Umkleidung der weichen Theile, deren Umriß ein ſchwungvoll flüſſiges Ineinander unendlicher Kreis-Ausſchnitte darſtellt, ſoll das Grundgerüſte ohne

Härte als feſter Träger ſichtbar ſein. Beſtimmte Angabe der Hauptabſätze des Organiſmus, der bedeutendſten Muſkel ſoll ſich mit Rundung und Zartheit der Uebergänge ſo verbinden, daß die Andeutung oder ſchärfere Ausbildung der den Schwung der Hauptlinien zertheilenden, an die Bedingungen des unmittelbaren Lebens erinnernden untergeordneten Einzeltheile beſonderem Stoff, Moment, Material aufbehalten, immer aber in verhältnißmäßig enge Grenzen gewieſen bleibt.

Wir ſchreiten fort in immer concreterer Faſſung der menſchlichen Geſtalt unter dem Geſichtspuncte des plaſtiſchen Styls. Man blicke nun zurück auf unſere Schilderung derſelben §. 317 und ſtelle ſich dann die Frage, was der Bildner in Anwendung des in §. 614, a. näher beſtimmten Grundgeſetzes umbildend damit vorzunehmen habe. Das Knochengerüſte ſoll weniger angegeben, als durchgefühlt werden. Es tritt an mehreren Stellen, Ellbogen, Schulter, Knie, Schienbein, Knöcheln u. ſ. w. ohne Muſkel-Umkleidung mit beſtimmten Marken zu Tage: dieſe Formen ſollen nicht platt, ſpitz, knorplig erſcheinen, ſondern ſanſt abgerundet werden; Dürres, Beinernes iſt mit der Kunſt der Schönheit der breitgeſchwungenen Umriſſe rein unverträglich; aber dieſe feſten Marken ſollen auch nicht zu ſehr abgerundet, in ſüßliche Weichheit verſchwemmt werden, wie dieß in der indiſchen Sculptur der Fall iſt. Bruſtbeine und Rippen ſind leicht anzudeuten, ſtarke Anſtrengung, Anziehung des Unterleibs in Angſt preßt ſie natürlich ſichtbarer hervor, wie am Laokoon und borgheſiſchen Fechter; der erſtere grenzt ſcharf an das allzugelehrt Anatomiſche. Der Zauber der vollen Schönheit liegt nun aber erſt in dem lebensvollen Strome der unendlich ineinander übergehenden Wellen, welche die das Knochengerüſte überkleidenden Weichtheile auf der Oberfläche bilden. In dieſes rinnende Wechſelſpiel der Linien muß der Bildner mit kräftiger Fauſt theilend eingreifen, indem er die Hauptſyſteme ſchärfer, als die Natur, voneinander abſetzt. Wir laſſen das Haupt noch bei Seite, das ſchon die ſchlanke Einziehung des Halſes vom Rumpfe trennt. Das Gefäß des Athmungsſyſtems, die Bruſt, iſt es hauptſächlich, welche ſich als die am meiſten der Fläche genäherte Partie an der Vorderſeite des Körpers darſtellt. Der Bildner wird dieſen energiſchen Gegenſatz gegen das Runde, hügelig Getheilte durch mächtige Hervorhebung des kraftvoll flach gewölbten Doppelblattes verſtärken und durch ſchärferen Umriß den weich gerundeten Unterleib von ihm ſondern. Dieſer iſt durch ſcharfe Angabe der Leiſten-Linie von den Bewegungs-Ogranen beſtimmt abzuheben und damit er nicht in das ungetheilt Formloſe zerfließe, werden die drei Felder, in die er vom Ende des Bruſtbeins abwärts zerfällt, von den Weichen-Feldern ſeitlich eingegrenzt, in deutlichen Einſchnitten ſich abheben. Der Kugelform, dem volleren Kreisausſchnitt nähern ſich die Schulter, die den Arm von der Bruſt abſetzt, Hüften und Sitzmuſkeln, welche die Beine vorbereiten und umgekehrt zugleich ihren ſchlanken Zug kräftig anſammeln. Es gilt nun, dieſe Haupttheile weiter zu theilen, in die Hügelzüge der Muſkel zu verfolgen, aber nicht zu weit. Der Bildner muß auch hier das Weſentliche ſtark hervorheben, das minder Weſentliche ausſcheiden oder leicht andeuten. Die Hauptmuſkeln müſſen machtvoll hervortreten; wie wohlthätig im Großen theilend erſcheinen dem Auge namentlich die gewaltigen Schenkelmuſkel am Herkules-Torſo, am ſog. Iliſſus im weſtlichen, dem ruhenden Jüngling im öſtlichen Giebelfelde des Parthenon! Je beſtimmter und markiger der Hauptkörper dieſer großen Bewegungshebel angegeben wird, deſto nöthiger iſt nun auch, daß das Vermittelnde, Sanfte, Runde den Härten entgegenwirke, die ſonſt entſtünden. Im Körper iſt dieſes Vermittelnde namentlich das Fett; es ſpielt eine ſtärkere Rolle in den weiblichen Formen; ein ſtrenges Maaß iſt in dieſer ausfüllenden Weichbildung dem Bildner vorgeſchrieben, ſonſt hebt er die markige Beſtimmtheit wieder auf und wird ſchwammig, eine Rubens'ſche Figur wäre in der Plaſtik höchſt eckelhaft; wie weſentlich aber dieſe überleitende Form iſt, wird z. B. an der Wade klar, welche, zu einem Muſkelballen ohne Uebergangslinie zuſammengezogen, unter die größten Häßlichkeiten gehört. Vermittelnd und überleitend ſind, wenn ſie ſanft angedeutet werden, auch die einzelnen untergeordneten Muſkelbildungen; werden ſie ſtärker ausgeſprochen, alſo auch mehr in ihre Einzelheit verfolgt, ſo wirken ſie dagegen als ſcharf theilendes Moment. Wie ſich nun der Bildner hierin verhalten wird, darüber kann im Allgemeinen nur ſo viel ausgeſagt werden: in der Ruhe iſt nur durch beſondere athletiſche Entwicklung eines Körpers das ſtärkere Markiren des Details begründet; die derberen Forderungen des Erzguſſes (vergl. §. 607) treffen mit dieſer Bedingung zuſammen (Herkules-Ideal des Lyſippus); in der angeſtrengten Bewegung aber, alſo freilich der Situation, in welcher eben athletiſche Figuren meiſt zur Darſtellung kommen, iſt ſolche Detaillirung durch den Moment an ſich gefordert; zu ſtarkes Ueberwiegen des Theilenden über das fließend Vermittelnde wird dann durch die gleichzeitig ſteigende Kraft der Hauptmuſkel, welche das Einzelne beherrſchen und zuſammenhalten, verhindert. Eigenthümlich ſchön belebt ſich in beiden Fällen die ausgedehnteſte Fläche des Körpers, der Rücken (Torſo des Herkules, Oeleinreibender Athlet in Dresden u. And.), aber auch der zärtere jugendliche und weibliche Rücken iſt ein reizvolles Feld ſanfter Hügel und Senkungen. Noch ferner, als vieles Muſkel-Detail, liegt dem Künſtler das Hervorheben der Sehnen und Adern; ſie erinnern zu unmittelbar an den ganzen Apparat, der zum Leben gehört, namentlich weiſt die Ader zu hart auf die dunkeln Werkſtätten ſeiner

Bildung, Erhaltung und Auflöſung; die Homeriſchen Götter ſind „blutlos". Nur in Momenten der ſtärkſten Anſtrengung iſt das Hervortreten dieſes Apparats gerechtfertigt: ſo hat der farneſiſche Herkules, der eben vom Kampfe kommt, aufgequollene Adern, am Torſo, der den verklärt ruhenden Halbgott darſtellt, ſind keine ſichtbar. Außerdem mag die Darſtellung ſehr reifer, von Erfahrung gehärteter, durchgearbeiteter, männlicher Perſönlichkeit die beſtimmtere Andeutung dieſer ausprägenden, markirenden Lebensſäfte mit ſich bringen. Im Materiale des Erzes und bei Thierbildung verändert ſich die Sache; jenes fordert an ſich ſtärkere Ausladung auch dieſer Einzelform, das gröbere Thierleben aber iſt vorherrſchend eine Erſcheinung der Kraft und die Röhren ſeines Lebensſtroms wie die Hebel ſeiner maſſigen Glieder müſſen daher ausdrücklicher hervorgehoben werden. — Etwas Sprechendes, Charakterbezeichnendes haben die Sehnen, Adern, Gelenke, Lineamente der Hand, ſo wie die Unterſchiede ihrer Form überhaupt und namentlich der Fingerbildung (vergl. zu §. 338). Der Bildner kann ſich aber auf die Charakterformen dieſes Gebildes ſchon darum nicht mit dem Nachdrucke legen, womit der Phyſiognomiker ſie beobachtet, weil in ſeiner Kunſt die ſämmtlichen Glieder zum Ausdruck des Charakters mit einem Gewichte mitſprechen, der den vorzugsweiſe ſprechenden Theilen ihre Bedeutung zwar natürlich nicht entzieht, aber doch das Auge nicht ſo vorherrſchend auf ſie hinlenkt, wie dieß in einem ganz andern Syſtem der Sitte, Bildungsform, Auffaſſung und Kunſtform der Fall iſt. Es wird nicht an Modificationen der Hand fehlen, auch ihre Adern werden angedeutet werden bei den härteren Charakteren, im Ganzen aber wird ſchöne, rundliche Bildung über Angabe der Einzelformen entſchieden vorherrſchen. — Was Individualiſmus und Naturaliſmus heißt, iſt nun ſchon um einen Schritt deutlicher: beide Richtungen geben in allen hier erwähnten Formen weiter, als die ſtrenge Richtung auf idealen Styl. — Wir ſchließen dieſe Beſtimmungen über die Behandlung des Körpers mit den Worten Winkelmanns über den vatican. Apollo (a. a. O. Bd. 4, S. 260): „Ueber die Menſchheit erhaben iſt ſein Gewächs und ſein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling wie in dem glücklichen Elyſium bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und ſpielt mit ſanften Zärtlichkeiten auf dem ſtolzen Gebäude ſeiner Glieder. Gehe mit deinem Geiſte in das Reich unkörperlicher Schönheiten und verſuche, ein Schöpfer himmliſcher Natur zu werden, um den Geiſt mit Schönheiten, die ſich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier iſt nichts Sterbliches, noch was die menſchliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern, noch Sehnen erhitzen und regen dieſen Körper, ſondern ein himmliſcher Geiſt, der ſich wie ein ſanfter Strom ergoſſen, hat gleichſam die ganze Umſchreibung dieſer Figur erfüllet."

§. 619.

Der plaſtiſche Ausdruck des Gleichgewichts der Kräfte fordert verhältnißmäßig kleines Haupt; die griechiſche Geſichtsbildung (vergl. §. 348, 2.), welche als die ihm beſonders entſprechende bei idealen Geſtalten jederzeit muſtergültig bleibt, noch mehr die individuelleren Formen bei realer beſtimmten Geſtalten ſind nach denſelben Grundſätzen, wie der übrige Leib, zu ſtyliſiren; ebenſo hat die Behandlung des Haares weiche Fülle und ſcharfe Sonderung zu vereinigen.

Bei großem Kopf iſt entweder das Hinterhaupt und hiemit der Ausdruck des Begehrens, oder das Vorderhaupt und die Stirne, alſo der Ausdruck des Denkens, oder die untere Parthie des Geſichts, alſo der des Grobſinnlichen überwiegend; die Griechen haben daher im Sinne der plaſtiſchen Kunſt maaßgebend gehandelt, indem ſie den Kopf verhältnißmäßig klein bildeten; er ſpricht mehr, als der ganze übrige Körper, aber er ſoll hier nicht für ſich, nicht auf Koſten deſſelben ſprechen. Warum das griechiſche Profil muſtergültig bleibt für Idealbildungen, iſt durch die Charakteriſtik deſſelben Th. II, S. 235 dargethan; im plaſtiſchen Style muß ſich, wie wir geſehen, das ſchöne Gleichgewicht des Lebens durch volle Linien äußern, und ſo fällt die Auffaſſung des griechiſchen Profils bei O. Müller (a. a. O. §. 329): „der Grundſatz, die Umriß-Linien in einem möglichſt einfachen Schwunge fortzuführen" u. ſ. w., ganz mit jener pſychiſchen zuſammen. Hier iſt daher nur noch von dem zu ſprechen, was die Kunſt auch an dieſem glücklichſten Stoffe umbildend vorzunehmen hat, und auch hierin bleibt die claſſiſche Sculptur Muſter, denn ſie hat das Stylgeſetz der Vereinigung des Völligen und Runden mit dem ſcharf Getheilten in größter Reinheit durchgeführt. Jenes iſt gegeben in dem ſchönen Oval des Ganzen, der rundbogigen, keine nackte Winkel an den Schläfen zulaſſenden Umkränzung der niedrigen, ſanftgewölbten Stirn durch die Haare, der fein ſchwellenden Form der Lippen, der markigen Rundung des Kinns, dem kräftigen Kreisausſchnitt des Unterkiefers, der ſanften, weichen Flucht der Wangen, dem großen, runden Auge; das Scharfe dagegen, das Beſtimmte, an architektoniſche Gemeſſenheit Erinnernde liegt namentlich in der Schärfung des fein geſchwungenen Superciliarbogens, der energiſchen Ausladung der Augenlider, der Kantenbildenden Abflachung des Naſenrückens. Von der Behandlung des Auges iſt ſchon zu §. 608 die Rede geweſen. Nichts würde die Plaſtik weniger ertragen, als dünne, gekniffene Lippen: dieſe bezeichnen den in ſich verſchloſſenen, bis an das Kinn zugeknüpften Menſchen; die ſanfte Oeffnung derſelben charakteriſirt den in Offenheit, Freudigkeit des Daſeins und Fülle reiner Sinnlichkeit frei athmenden Menſchen;

ſie ſind von kräftiger und doch zarter Fülle, und um auch den entfernten Schein des Anſatzes zur Thierſchnauze, der in überhängender Oberlippe liegt, zu vermeiden, wird die Unterlippe etwas voller gebildet. Das nordiſch moderne Auge iſt durch die Gewohnheit, vielgetheilte Formen in der Geſichtsbildung zu ſehen, überſättigt wie der Gaumen, der, an ſtärkere Reize gewöhnt, das Waſſer, ſelbſt den reinen Wein verſchmäht; daher überſieht es leicht das unendliche Feld der Mannigfaltigkeit in Charakter und Ausdruck, das durch die zarteſten Modificationen in dieſem rein abgezirkten Lande einfacher Hebungen und Senkungen hervorgebracht wird. Es iſt übrigens durch die Enge des Spielraums der Individualiſirung doch auch härtere, hügelichere, durchgearbeitetere Form nicht völlig abgewieſen; ſelbſt Jupiter hat jene Wolke über der Naſenwurzel; im idealen Gebiete ſelbſt gibt es realer gefärbte Naturen und die Griechen geben dem komiſchen Kreiſe des *σιμόν*. Der Unterſchied der beſonderen Formen im Menſchenleben (Genre-Gebiet), noch mehr die Darſtellung der empiriſchen Individualität, bedingt nun aber bedeutendere Abweichungen von der reinen Linie. Hier iſt denn die Hauptſtelle, wo die Gegenſätze des §. 616 in Kraft treten; die Behandlung des Angeſichts iſt die eigentliche Wahlſtätte des Kampfes zwiſchen Individualiſmus, Naturaliſmus auf der einen, idealem und ſtrengem Styl auf der andern Seite. Wo glückliche und edle Bildung in einem gegebenen Stoffe es zuließ, löſten die Alten die ſchwierige Aufgabe gerne durch Annäherung an das Ideal einer beſtimmten Gottheit; ſo wird der Kopf Alexanders des Gr. dem des Jupiter ähnlich gebildet, namentlich auch in der Löwen-Mähneartigen Behandlung des Haares. Von dieſem iſt noch zu ſagen, daß hier, wo eine unbeſtimmte Vielheit der dünnſten Einzelbildungen vorliegt, die Nothwendigkeit des Styliſirens im Gegenſatz gegen eine mit ganz andern Mitteln nachbildende Kunſt beſonders deutlich einleuchtet. Schon im Naturvorbilde muß daher der Bildner Haare vorziehen, die ſich in Gruppen von einiger Völligkeit ſammeln; dieß iſt bei gelockten Haaren der Fall, deren Wellen überdieß ein viel freieres, naturfriſcheres, lebendiger bewegtes Bild geben, als die ſtraffen, die bei nordiſchen Völkern ſo häufig ſind und bald zu dünn und fein, bald ſtrohartig hart und ſtruppig erſcheinen. Der Bildner muß aber das Haar noch beſtimmter in Maſſen ſammeln, als die Natur es thut, und durch ſcharfe Ränder, tiefe Kehlen Einſchattungen hervorbringen, welche dieſen pflanzenartigen Wald theilend beleben und maleriſche Mittel erſetzen (vergl. §. 608 Anm.). Daſſelbe gilt vom Barte; der des Jupiter von Otricoli iſt von beſonders herrlicher Modellirung. Das Haar des Weibes mag in weniger volle Maſſen geſammelt und welliger bewegt ſchlangenartig dahinwallen. Straffe, ſtruppige, dünne, mangelhafte Haare bis zur Kahlheit läßt ſich der individualiſirende und naturaliſtiſche

Styl friſchweg auch gefallen, doch muß auch er ſie ſtrenger ordnen und ſammeln, als der Maler. — Mit dem Felle des Thiers iſt dieſelbe Behandlung vorzunehmen; beſonders ſchön ſind die Borſten am florentiniſchen Eber gruppirt.

§. 620.

Die bildneriſche Darſtellung der Schönheit der menſchlichen Geſtalt iſt 1.
nicht an die Nacktheit gebunden, wohl aber fordert ſie ein Gewand, das
in Ruhe und Bewegung die Form der Glieder aufzeigt, indem es in ſeinem
Wurfe durchgängig von ihr beſtimmt erſcheint. Für die Behandlung desſelben
gilt dasſelbe Stylgeſetz gleichzeitig völliger Maſſenbildung und kräftiger Son-
derung, wie für den Körper ſelbſt. Bei individuell beſtimmten Aufgaben ſind 2.
auch weniger günſtige Trachten, ſofern ſie nur Charakter haben und kein falſches
Bild von den Körperformen geben, plaſtiſch berechtigt.

1. Nacktheit oder Bekleidung iſt ebenſoſehr eine ethiſche Stoff-Frage, als eine reine Kunſtfrage. Die Griechen haben bekanntlich nicht frühe und nicht ohne Motiv völlige Entkleidung bei ihren Bildwerken gewagt. Namentlich bei weiblichen; denn der Mann iſt weſentlich handelnd und Handeln war dem Griechen nie ein abſtract geiſtiges, ſondern ebenſoſehr ein ſinnliches, von der Gymnaſtik ausgehendes, bei welcher das Gewand beläſtigt, und ſo führte die nackte Darſtellung athletiſcher Figuren nach und nach zur völligen Entblößung der männlichen Göttergeſtalten und Heroen. Bei der Liebesgöttinn war die Nacktheit urſprünglich durch das Bad motivirt, das ſelbſt wieder koſmogoniſche Bedeutung zur Grundlage hatte; Kindesnaivetät und weibliche Anmuth ohne höhere ethiſche Beziehung erſcheint mit Recht in reiner Naturform; aber Aphrodite ſelbſt, wo ſie hohe, bindende Lebensmacht iſt, bleibt nicht ganz unbekleidet, wie die Statue von Melos zeigt. Das Gewand könnte zunächſt als eines der zufälligen Anhängſel erſcheinen, die der Bildner vom Weſentlichen, Ewigen, Naturbleibenden wegzunehmen hat; allein Bildung iſt auch Natur, eine zweite Natur, und ihre Formen ſind auch weſentlich. Kleidung iſt Scham des Geiſtes an den Theilen ſeines Leibs, in denen ſich ſein Ausdruck nicht concentrirt, Kleidung charakteriſirt, ſpricht Inneres, Weiſe des Thuns, Inhalt, Würde aus. Aber nicht nur dieß; auch abgeſehen vom Ethiſchen iſt Kleidung, freilich nicht jede, nicht Hinderniß, daß der Körper erſcheine, ſondern fortgeſetzte, wie in einem Nachhall erweiterte Körperform. Sie zeigt als „Echo der Geſtalt“ deren Bildung und Bewegung auf. Dieſe Bedeutung kommt nun freilich keiner andern Tracht ſo zu, wie der griechiſchen (und römiſchen); warum ſie die abſolut

plaſtiſche iſt, geht aus ihrer kurzen Charakteriſtik zu §. 348, 3. hervor, wozu vergl. die erſchöpfende Erörterung in Hegels Aeſth. Th. II, S. 405 — 416. Wo dieſes Gewand, der wenig genähte Chiton und das ungenäht frei übergeworfene Himation und Chlamys, auf den Gliedern aufliegt, zeigt es deren Schwellung einfach auf, wo es in Falten ſich aufwirft, abfällt, ſind dieſe eben durch die Art, wie der andere Theil am Körper aufliegt, durchgängig beſtimmt und ſetzen alſo dieſe Ausprägung in bewegter, vervielfältigter, ſo zu ſagen colorirter Weiſe fort. Bei wirklicher Bewegung verſtärkt ſich dieß Verhältniß, der Affect fährt gleichſam auch in das Gewand wie eine Art ſelbſtändiger Geiſt, indem die Bewegung in dieſem noch nachdauert, auch wenn der Handelnde augenblicklich mit der Bewegung inne hält: das Kleid des Tanzenden ſetzt, wenn dieſer ſich augenblicklich ruhiger auf den Zehen wiegt, das Sauſen der vorhergehenden ſtärkeren Drehungen und Sprünge, das des Kämpfenden die gewaltſamen Bewegungen fort; man ſehe z. B. jenen Satyr auf dem choragiſchen Denkmal des Lyſikrates, der eben einen Baumaſt abreißt: ſeine Nebris ſauſt noch im Winde von der Wuth, mit welcher er herangeſtürzt iſt. Es iſt die Luſt, mit welcher hier das Gewand in Spiel tretend gewiſſermaßen ſelbſtändig wird, doch nur um das urſprünglich organiſche Motiv zu erweitern, zu verdoppeln. Das Gewand bleibt jedoch an ſich todter Stoff und dadurch ergibt ſich das weitere Motiv einer ſchönen Contraſtwirkung, indem das an ſich todte und nur mittelbar beſeelte Anhängſel mit dem es belebenden Leibe in äſthetiſchem Gegenſatze zuſammenwirkt, und die mancherlei Abbreviaturen (vergl. §. 612), wo eine Chlamys, Nebris, herabgefallenes Himation die Gewandung nur andeutet, wollen zugleich künſtleriſch das Nackte durch dieſe Contraſtwirkung heben; man betrachte z. B. den herrlichen Lapithen auf einer der Parthenon-Metopen, der den Centauren am Haare gepackt hat und weit geſpreizt, auf die linke Ferſe geſtemmt ihn rückwärts reißt, um ihm den Kopf zu ſpalten: das Himation liegt noch leicht auf der rechten Schulter und dem linken Arm und bildet übrigens, hinten herabgeſunken, weit ausgebreitet eine große Draperie, auf der ſich wie auf maleriſchem Hintergrunde die gewaltige Kämpfergeſtalt prachtvoll abhebt. Ein volles, umgenommenes Gewand ſetzt dagegen reich, ſtattlich, ehrwürdig den ganzen herrlichen Gliederbau wie durch unzählige Geiſter, die ſein Geheimniß aus allen Falten und Furchen verkündigen, in Muſik. In zarterer, faſt überverfeinerter Weiſe geſchieht dieß bei den ſog. naſſen Gewändern, wo nur ganz feine florartige Falten zeigen, daß der Körper mit einem höchſt dünnen, durchſichtigen, wie durch Näſſe anklebenden Stoffe bekleidet iſt; hier ſieht man ſo ſcharf an der Grenze, wo das farbige Durchſcheinen einzutreten hätte, daß das Auge unwillkührlich die Farbe ergänzt und das Hinübergreifen in die Malerei (vergl. §. 612 u. Feuerbach a. a. O. S. 198) ſtärker, als irgendwo ſich hervordrängt. — Dieſe äſthetiſche Wirkung des Gewands liegt nun natürlich nicht im Stoffe allein; die günſtigſte Tracht verfällt hundert ſtörenden Zufällen, iſt in ihren Formen und Falten nie ſo flüſſig und beſtimmt, wie es der Künſtler bedarf, und es handelt ſich alſo auch hier weſentlich vom ſtyliſtiſchen Verfahren. Daſſelbe hat dem bisher durchgängig angewandten Geſetze der Vereinigung des flüſſig Freien mit dem ſtreng Getheilten und Geſammelten zu folgen und beſonders wird die Behandlung der des Haares verwandt ſein; charakterlos geknittertes Gefälte iſt auszuſcheiden, volle Faltenzüge ſind in Gruppen zu ordnen, höher zu wölben, tiefer zu unterhöhlen, glattes Aufliegen iſt in reinerer Füllung, abfliegender Schwung belebter, bewegter, fortgeſetzter darzuſtellen. An den ſchönſten Gewandfiguren der Alten bildet die Draperie ein wohl componirtes Ganzes wie ein Gedicht: Hauptmaſſen, untergeordnete Falten von ſchwereren Faltenzügen beherrſcht, Gruppen in Gruppen, dazwiſchen freies Aushauchen im Faltenloſen.

2. Für rein ideale Geſtalten iſt die abſulute Gewandung, wie ſie das claſſiſche Alterthum geſchaffen, jederzeit ebenſo unentbehrlich wie das griechiſche Profil; wäre ſie aber die einzige, ſo wäre dadurch den neueren Völkern, die vorzüglich auf das, obwohl beſchränkte, Gebiet individuell hiſtoriſcher Darſtellungen gewieſen ſind, faſt aller Boden weggezogen. Es mögen auch individuelle Geſtalten, ſo wie genreartige, unter Umſtänden im Widerſpruche mit der Tracht, die ſie wirklich getragen, im claſſiſchen Gewand erſcheinen, wofern ſie aus den realen Bedingungen ihrer Zeit heraus in den Aether des Reinen und Allgemeinen ſich erhoben, darin gelebt und gewebt und ſich verewigt haben, wie z. B. große Dichter; denn dieſes Gewand hat beinahe aufgehört, das einer beſtimmten Zeit zu ſein, es iſt ebenſoſehr ein reiner Typus, allgemein menſchlich, ideal geworden, als es hiſtoriſch iſt, und wen wir „claſſiſch“ nennen, der mag es im Monumente tragen. Dagegen alle realeren Naturen, Staatsmänner, Feldherren, auch geiſtige, aber dem ſtrengeren Denken zugewandte, wie Philoſophen, Kritiker, Erfinder, oder ſolche, die für ihre Gedankenwelt kühn gehandelt, wie Reformatoren, unverdroſſen gewirkt, wie berühmte Lehrer, ſelbſt Dichter, Künſtler, wenn ſie lebenswärmer, vertrauter aufgefaßt werden ſollen, müſſen das Kleid tragen, in welchem ſie ſich wahrheitsgemäß bewegt haben. In der That iſt die Bildnerkunſt ein lebenswärmeres Weſen, als die Schullehre des Idealiſmus zugeben will, und der Künſtler mag auch hier friſch zugreifen, wenn er nur ſeine Grenzen kennt. Es verhält ſich mit den barbariſchen Trachten wie mit dem barbariſchen Profil: was dem Stylgeſetz in ſeiner höchſten Strenge nicht entſpricht, fällt darum noch nicht weg, ſondern fordert den Bildner

zum Ringen auf. Eine ungefähre Grenze wird aber zu ziehen, innerhalb derſelben ein Ungünſtigeres und weniger Ungünſtiges zu unterſcheiden ſein. Die Grenze iſt die moderne Tracht, weil ſie ein falſches Bild des menſchlichen Körpers gibt, vergl. §. 376, 2.; ſie iſt mindeſtens ein Aeußerſtes, Ungünſtigſtes. Jedermann kennt die Noth des Bildhauers, die langen Hoſen, welche der Form des Beins folgen, aber an Knie und Knöchel die wahre Linie durch Falten verwirren, die nur vom Schneider herrühren, den Rock oder Frack, der bis an die Hüften dem Körper anliegt, aber ſchon am Aermel falſche Falten wirft, wie die Hoſen, von der Hüfte an aber in reinen Schneiderfalten oder gar abſtracten Schwänzen niederhängt, durch Mantel, Talar und dergl. zu verdecken. Man denke ſich z. B. jenen ſauſenden Flug des Gewandes, wo er eine vorangegangene Bewegung anzeigt, auf den Frack angewandt! Dagegen laſſen ſich durch die Welt von Formen, welche zwiſchen dieſem Aeußerſten und der antiken Tracht liegen, zwei Linien verfolgen, welche in verſchiedener Weiſe plaſtiſch Brauchbares aufzeigen. Nachdem die langen, fließenden Gewänder des früheren Mittelalters, welche, ob zwar von oben mehr nach dem Leibe geſchnitten und genäht, doch noch ihre Herkunft von der claſſiſchen Kleidung verrathen und dem Bildner daher höchſt willkommen ſind, verſchwunden waren und nur als Kleid des Feſtes und der höheren Würde (Talar, Kirchenrock) im Gebrauch blieben, ſehen wir das anliegende Wams, mit ebenfalls knappem Beinkleid verbunden, ſich geltend machen; dieſes trennt ſich ſpäter in Hoſe und Strumpf, wird eine Zeitlang weite Pluderhoſe, dann, wie das Wams, das ebenfalls eine Zeitlang ſehr weit getragen wird, wieder eng. Zu dieſer Tracht geſellt ſich ein weiter oder faſt freier Ueberwurf, Tappert, Schaube, dann ſpaniſcher Mantel, dann wieder kurzer, weiter Rock ohne Taille. Dieſe ganze Form iſt in ihrem anſchließenden Theile nicht unplaſtiſch, weil ſie nicht ſtörend von den natürlichen Umriſſen abgeht; dazu gibt der Ueberwurf, nämlich der Rock ohne Taille, der ſpaniſche Mantel den Gegenſatz des Freien, Luſtigen, Reichen; ſehr weites, kurzes Beinkleid und ſehr weites Wams aber iſt ebenfalls viel brauchbarer, als unſere halbweiten Säcke. Selbſt der in die Taille gehende Rock und der Frack der Zopfzeit iſt noch ſo weitſchichtig, ausgiebig, daß das Gefälte mehr nach den Stellen motivirt werden kann, wo er auf die ausgeladenere Form des Körpers aufſitzt oder in die eingezogenere einfällt: die Rokoko-Tracht iſt auch bildneriſch noch weit günſtiger, als die neueſte. Die andere Hauptform iſt die hartſchaalige, mehr architektoniſche: das weite, harte Haus der Rüſtung, dann der Steifſtiefel mit Küraß; Rock und ſelbſt Frack, militäriſch dick gefüttert, wie ſie es bei dieſer ſchweren Bewaffnung waren, haben auch ſolchen hausartigen Charakter. Dieſe ganze Form iſt nicht ſo unplaſtiſch, als ſie ſcheint: die eckig harte Käferſchaale gleicht dem gewichtig Schwerlöthigen, was wir bei harten Körper- und Geſichtsformen der Individualität als Erſatz für die Welle der Schönheit forderten, und eine architektoniſche Starrheit liegt der Plaſtik weit nicht ſo fern, als maleriſch weiche Formen, die aber ein ironiſches Zerrbild der Geſtalt geben. Aehnlich verhält es ſich mit der Nachbildung ſehr ſchwerer Stoffe in jeder Art von Tracht; der ſchwerſte iſt noch zu behandeln, ſofern er irgend Falten wirft und die Form andeutet, wie der dünnſte und leichteſte, ſo fern er nur nicht im Gefälte charakterlos wie geknittertes Papier erſcheint. Auf jene ſcheinbar ſo ungünſtige Tracht zurück zu kommen, ſo iſt auch der Dreimaſter unendlich mehr plaſtiſch, als der modern runde Hut. Rauherer, farbiger betonter Stein oder Erz eignet ſich jedoch für dieſen Tracht-Typus beſſer, als Marmor. Reichen Beleg für unſere Sätze gibt das Friedrichs-Denkmal in Berlin. Intereſſant iſt beſonders die Debatte über die Göthe- und Schiller-Gruppe, die für Weimar beſtimmt iſt. Beide Perſönlichkeiten würden ſich nach der obigen Bemerkung für die ideale Tracht eignen, aber dann müßte die Gruppe von den idealen Kunſtformen eines Theaters, eines kleinen Tempels umſchloſſen ſein; zwiſchen den deutſchen Häuſern, in der vertrauten nordiſchen Umgebung wollen wir unſere heimiſchen Dichter in lebenswahrer Culturform ſehen und Rietſchel genießt den Vortheil der günſtigeren Rokoko-Tracht, die er bei der Leſſings-Statue ſo glücklich zu verarbeiten wußte. — Die Frauentracht hat im faltenreich langen Rock immer einen Reſt von Idealem bewahrt; die übrigen Anhängſel laſſen ſich, da dieß lange Kleid das Hauptſtück iſt, ohne Gewaltſamkeit ausſcheiden.

§. 621.

Die reiche Welt beſonderer Formen, zu welchem die allgemeine Schönheit der Geſtalt durch die Unterſchiede der Natur und Sitte ſich entfaltet, hat ihre Grenze für die Bildnerkunſt da, wo die Form zu unreif oder unbeſtimmt, durch Leiden oder Alter entſtellt, durch mangelhafte Entwicklung gehemmt iſt. Innerhalb dieſer Grenze verlangt das Stylgeſetz beziehungsweiſe Verſchmelzung der verſchiedenen Formen zu einem Inbegriffe des vollkommenen Lebens, ohne daß doch die Kraft ihres Unterſchieds verwiſcht wird.

Die beſonderen Formen ſind theilweiſe ſchon in §. 615 erwähnt; es konnte von der Schönheit der menſchlichen Geſtalt überhaupt und von dem allgemeinen Prinzip ihrer plaſtiſchen Behandlung nicht die Rede werden, ohne daß ein erſter Blick auf dieſes Gebiet geworfen wurde, namentlich auf Menſchenracen und Stämme, deren Typus zu weit vom reinen Menſchenbild abweicht, und auf entſtellende Culturformen, wie wir ſolche zuletzt bei der Kleidung kennen gelernt haben; ferner hatte dieſer erſte Ueberblick dort den Zweck, ſogleich das Individuelle und die mancherlei Einzelformen, in die ſich der Naturalismus in weiterem Umfang einläßt, heraufzunehmen und die Schmalheit des Spielraums, in welchem dieſe Richtungen ſich bewegen, als weſentliche Beſtimmung des allgemeinen Stylgeſetzes auszuſprechen. Nunmehr iſt aber dieſe reiche Welt, ſoweit ſie nicht dort bereits zur Sprache gekommen, es ſind namentlich die anthropologiſchen, die in der Sitte, Beſchäftigung begründeten Unterſchiede, wie ſie ſich im Körper ausprägen, ausdrücklich zu betrachten und die Grenze genauer zu bezeichnen. Wir haben alſo vor uns die verſchiedenen anthropologiſchen Zuſtände: Wachen, Schlaf, Krankheit, Tod; die Altersſtufen, den Unterſchied der Geſchlechter, der Beſchäftigungen, wie er auch bei vorausgeſetzter glücklicher Culturform beſteht, worüber durchaus Th. II, C. a. zu vergleichen iſt, nur mit dem Vorbehalt, daß wir das tiefere Pſychologiſche, alſo die Affecte, die ſittlichen Motive im Familienleben, den Charakter, wie er ſich im Staatsleben und der Welt geiſtiger Bildung entwickelt, hier vorerſt noch bei Seite laſſen, weil wir Alles noch unter dem Standpuncte der Ausprägung an der Geſtalt als ſolcher betrachten und von den Momenten beſonderer Bewegung noch abſehen (§. 615). — Es hat keinen Sinn, an eine Schönheit in abstracto zu denken; es iſt Mann, Weib, Kind, Jüngling, Jäger, Hirte, Schiffer, Krieger u. ſ. w., was dargeſtellt wird, und die Götter ſelbſt ſind geſchlechtlich, haben Schickſale, ſind Hüter und Schirmherren eines beſonderen Kreiſes, der ihnen ihr Gepräge mittheilt. Es folgt nun klar aus Geiſt und Stylgeſetz der Plaſtik, daß das Verſchwommene und zugleich dürftig Dürre der erſten Kindheit, daß entſtellende Krankheit und die runzliche Gebrechlichkeit des hohen Alters, der Leichnam im Auflöſungsprozeß, daß eine durch Armuth und Hunger, durch Sitzen und Hocken, durch allzurauhe Arbeit gedrückte Erſcheinung aus den Stoffen der Plaſtik wegfällt. Wo die Linie liegt, iſt natürlich im Gebiete der Allgemeinheit nicht bei Zoll und Schuh zu bemeſſen. Der griechiſche Bildner wagte einen im vergifteten Gewande qualvoll leidenden Herkules, einen Philoktet, aber da konnte der Heldenleib doch noch in unzerriſſener Formenfülle dargeſtellt werden; der Leichnam iſt noch ſchön, ſo lange der letzte Strahl der Lebensſonne auf ihm ruht und ſeine Züge erzählen, was er gethan und gelitten, wenige Stunden nachher wird er todter Stoff und plaſtiſch unauflösbare Häßlichkeit. Betrachten wir aber dieſes alſo begrenzte Gebiet der Mannigfaltigkeit nach ſeinem poſitiven Inhalt, ſo breitet ſich eine Fülle des Schönen wie eine herrliche Gebirgswelt vor uns aus. Die Lehre vom Naturſchönen hat einen Ueberblick gegeben und wir müſſen auf dieſen Abſchnitt zurückverweiſen, da es ſich an dieſer Stelle weſentlich nur um eine weitere Anwendung unſeres Stylgeſetzes handelt. Die zwei Momente: Auflöſung in das Fließende, Weiche und ſcharfe Beſtimmung, Theilung müſſen jetzt mehr im Großen wirken. Es macht ſich nun zuerſt das zweite dieſer Momente geltend: jede Form des Daſeins ſoll in ihren weſentlichen Zügen feſt und markig ausgeſprochen werden; die Idealität, wie ſie im Weſen der Plaſtik mit ſo beſonderer Ausdrücklichkeit liegt, iſt keine Verſchwemmung, keine Flachheit; Kind ſoll Kind, Mann Mann, Weib ſoll Weib u. ſ. w. bleiben; der Künſtler hat ſich z. B. wohl gehütet, dem Dornausziehenden Knaben und dem Aſtragalenſpielenden Mädchen die rührende Herbigkeit der noch unausgefüllten Formen oder das eifrig Bedachte, ausſchließend Vertiefte ihres Thuns, ihres Spiels zu nehmen. Und dennoch fordert jene Idealität, daß eine unmerkliche, feine Welle die Schärfe des Unterſchieds ebenſoſehr flüſſig mildere und am Bande der reinen, in ewiger Heiterkeit webenden Schönheit halte. Der ſchlangenwürgende Herkules in Neapel iſt ganz Kind und doch wie rund und voll ſchon der künftige Mann mit dem Stierhalſe und den mächtigen Muſkeln ausgeſprochen! Der vaticaniſche Apollo iſt ganz Mann und doch treten die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter hier in Gemeinſchaft zuſammen: „eine Stirne des Jupiter, die mit der Göttinn der Weisheit ſchwanger iſt, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären; Augen der Königinn der Göttinnen mit Großheit gewölbet und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüſte eingeflößet“ u. ſ. w. (Winkelmann a. a. O.). Auch Feuerbach (a. a. O. S. 128 — 130) zeigt, wie dieſer Apollo etwas Mädchenhaftes hat, ohne weibiſch zu ſein, wie er weder Kind, noch Jüngling oder Mann, wohl aber Alles zugleich, Kind ohne die Schwächen der Kindheit und Jüngling in der Kraft und Sicherheit des Mannes iſt. Falſche Einigung der Gegenſätze, das Erzeugniß einer auf lüſternen Reiz arbeitenden, weichlichen Kunſt iſt die Hermaphroditenbildung. So verhält es ſich nun auch mit dem beſondern Gepräge, das Stand, Beſchäftigung aufdrückt. Im griechiſchen Leben war es namentlich die, auch auf das weibliche Geſchlecht ausgedehnte, Gymnaſtik, die ſchon in dem als Stoff gegebenen Menſchenſtamme das Gattungsmäßige ſo entwickelte, daß ſelbſt Thätigkeiten, die ſonſt zur Ertödtung des vollen Sinnenlebens und ſeiner Erſcheinung führen, denjenigen Stempel der Beſonderheit dem Einzelnen nicht aufdrückten, der zum plaſtiſch Häßlichen abführt; ebenſoſehr war aber die griechiſche Erziehung bedacht, durch Kunſt, Dichtung, Beredtſamkeit, Spiel den Einzelnen auch geiſtig flüſſig zu erhalten, zur ſchönen Perſönlichkeit innerlich auszurunden, und die Kunſt vollendete, was das Leben vorgearbeitet. Der Naturaliſt und

Individualiſt hat nun in dieſem Gebiete der Beſonderheit ein weiteres Hauptfeld für ſeinen derberen Styl: er wird Jugend und Alter, er wird den Hirten, Jäger, Krieger, Gelehrten durch ſchärfere Züge vom Ideal unterſcheiden; überſchreitet er aber die Grenze, ſo verlezt er das Weſen ſeiner Kunſt und wird gemein.

§. 622.

Der beſtimmte Moment nun, in welchem die Geſtalt zur Darſtellung kommt, muß durch Ungezwungenheit der Haltung in der Ruhe und Rundheit jeder Bewegung das ſtreng Gemeſſene (§. 617) zum Ausdruck der Zufälligkeit und Wärme des Lebens umwandeln. Sofern ſie nur nicht die Schönheit der Linie und das, übrigens im Relief minder ſtrenge, Geſetz des feſtzuhaltenden Schwerpuncts verlezt, iſt an ſich jede Heftigkeit der Bewegung zuläſſig.

Von der Erörterung der Stylgeſeze in Behandlung der Geſtalt überhaupt und der beſondern Arten der Geſtalten gehen wir nun zu dem Punct über, den wir in §. 615 ausdrücklich noch ausgeſchloſſen und beſonderer Beleuchtung vorbehalten haben: dem beſtimmten Momente, worin die Geſtalt aufgefaßt und dargeſtellt wird. Wir könnten das Ganze unter den Begriff der Bewegung faſſen, denn auch der Zuſtand der Ruhe zeigt noch vorangegangene und nachfolgende Bewegung; todte Ruhe haben nur die Aegyptier dargeſtellt. Zunächſt wird aber die Bewegung als blos ſinnliche gefaßt, von der geiſtigen noch abgeſehen. Wir haben in der Strenge der Proportionen einen Reſt von Architektur gefunden, der ſich in die Bildnerkunſt herein erſtreckt. Dieſer hat ſich nun im Wellenſpiele der vollen und ganzen Geſtalt wohl mit der Weichheit und Flüſſigkeit des Lebens bekleidet, aber die wahre und ganze Auflöſung des Starren tritt erſt mit dem Spiele des Moments ein. Die Haltung der Ruhe darf keine ſteife ſein, wie jene, welche die ſoldatiſche Dreſſur hervorbringt; dem Ausdruck nach wird dadurch das Gleichgewicht der Naivetät zu einem Bilde abſtracter Herrſchaft des befehlenden Geiſtes über ſeinen Körper verkehrt, dem Syſteme der Linie nach tritt in einer neuen, ungehörigen Weiſe das architektoniſch Starre und Todte ein, das überdieß gerade die Vorſtellung des Fallens erregt, weil die gezwungene Haltung an den mechaniſchen Schwerpunct ſo erinnert, daß der Zuſchauer das Gefühl hat, die dargeſtellte Perſon und ſofort die Statue ſelbſt habe Mühe, ihn einzuhalten. Der Kopf wird ſich leicht zur Seite und nach vornen neigen, der Rücken zartgebogen erſcheinen, die ſymmetriſchen Organe, Arme und Beine, in ungleicher Lage ſich befinden; insbeſondere werden die letzteren bei ſtehenden Figuren nicht gleichmäßig tragend erſcheinen, ſondern der Körper ſich auf das eine ſtemmen und dadurch das andere befreien (als Geſetz hat dieß Polyklet feſtgeſtellt; „ut uno crure insisterent signa" ſagt Plinius; ſog. Standfuß und Spielfuß). Die plaſtiſche Natur iſt ihrer ſelbſt ſo ſicher, daß ſie ſich völlig gehen läßt; jeder Zwang iſt fern; das freundliche Spiel der Zufälligkeit des Lebens ergießt ſich mild und leicht über das Ganze; das Geſetz der légèreté, das ſchon in §. 33 als ein Grundgeſetz des Schönen aufgeſtellt iſt, wird gerade hier doppelt fühlbar, wo es an ſeinem Gegentheile, der Strenge der Proportion, zu Tage tritt. Die Darſtellung wirklicher Bewegung nun führt uns auf den Begriff des Momentanen, alſo zu §. 613 zurück. Dort iſt bereits auseinandergeſetzt, daß das Momentane an ſich keineswegs der Bildnerkunſt widerſtrebt, daß der Gegenſatz zwiſchen Ruhe und Bewegung ein relativer iſt und daß die ſchnellſte, augenblicklichſte, alſo auch heftigſte Bewegung dem Bildner nicht verwehrt ſein kann, ſofern nur nicht etwas Anderes, Qualitatives hinzutritt, was dieß Quantitative, den Grad der Beſchleunigung und Gewalt, unſchön macht. Dieß „ſofern nicht" drückt der gegenwärtige §. durch das „an ſich" aus. Es liegt uns alſo bis jetzt eine poſitive Schranke nicht vor, als diejenige, welche in der Forderung ſchwungvoll einfacher Umriſſe §. 615 und in der Feſthaltung des Schwerpuncts §. 600 liegt. Jene fordert allgemeine Rundheit der Bewegungen; bei ſchwächeren, weniger unruhigen gibt ſich dieſe leicht, die heftigen aber reißen die großen Hebel des Körpers mehr excentriſch ab und es wird ſchwerer, das Spitze, Eckige, Telegraphenartige zu meiden, aber es iſt nothwendig. Wir reden hier, wie geſagt, noch nicht vom Affect als Grund der Bewegungen, es gibt auch ohne ſolchen, namentlich im Tanze, in Leibesübung, Schein-Kampf, gewaltſame Bewegungen genug: die Bacchantinn ſcheint im wilden Taumel die Glieder wegwerfen zu wollen, der heftige Ausfall des borgheſiſchen Fechters wäre auch ohne die Aufregung ernſten Kampfes denkbar, Myrons Diſkobol verkrümmt gewaltſam die Glieder zum Anwurf, die Ring-Fauſtkämpfer in Florenz verflechten ihre Glieder zum wilden Knäuel, und doch iſt nirgends der Fluß der Linien zerriſſen. Die andere Schranke, welche durch die Forderung entſteht, daß der Schwerpunct auf überzeugende Weiſe eingehalten werde, beengt, wie ſchon zu §. 600 im Allgemeinen bemerkt iſt, die Bildnerkunſt weniger, als es den Anſchein hat: es iſt dem Bildner nicht alles „Schwebende, Fahrende, Sauſende, Fallende" (Rumohr Ital. Forſch. Thl. I, S. 91) verſagt; aber eine Grenze iſt allerdings geſteckt, ſie iſt da, wo aus dem Verluſte des Schwerpunctes nicht eine ſelbſt wieder in gewiſſem Sinn ſchwungvolle, ſondern ſchlechthin unbeholfene Bewegung hervorgeht, wie das Taumeln des Betrunkenen, das Straucheln des Geſtoßenen. Im Relief iſt dagegen natürlich auch hier der Umfan des Darſtellbaren größer, denn der Grund iſt zwar indifferente Fläch aber doch auch wieder Anklang mitdargeſtellter Umgebung, Luft, Waſſe u. ſ. w., doch muß den taumelnden Bacchus wenigſtens ein gegeng ſtemmter Satyr halten, damit ein Gleichgewicht hergeſtellt ſei; Flug un Fall dagegen kommt hier ungehindert zur Nachbildung.

§. 623.

Die Heftigkeit der körperlichen Bewegung überſchreitet aber die Schönheitslinie der Bildnerkunſt dann, wenn in ihr eine Bewegung der Seele ausbricht, worin ihr inneres Gleichgewicht aufgehoben iſt. Das Stylgeſetz in ſeiner Anwendung auf den Ausdruck des Seelenlebens verbietet nicht die Darſtellung ſtarker und voller, wohl aber abſoluter Affecte, welche in der Geſtalt als Verzerrung erſcheinen. Je näher ein Stoff dieſer ſtarken Form des Häßlichen, deſto ſchwerer die Aufgabe, dieß Häßliche in ein Furchtbare oder Komiſches ſo aufzulöſen, daß dennoch dem Geſetze der directen Idealiſirung Genüge geſchieht.

Die Frage über das Maaß der Bewegung iſt es, die durch natürlichen Uebergang zur letzten, wichtigſten Seite der inneren Beſtimmtheit der plaſtiſchen Darſtellung oder des Stylgeſetzes führt, zu der Betrachtung des Ausdrucks in unſerer Kunſt. Denn jenes Poſitive, deſſen Zutritt erſt den wahren Aufſchluß über das erlaubte Maaß der äußern Bewegungen gibt, iſt der Affect, und ſo ſind wir auf dieſen geführt als erſten Punct der Erörterung über den Umfang des pſychiſch Darſtellbaren. Im Affecte ſchlägt die Seele heraus aus ihrem Innern, fluthet aus ihrem Centrum, iſt auf etwas außen Liegendes gewaltſam bezogen; es muß aber durch dieſe Aufwallung nicht nur die augenblickliche, ſondern auch die ſtetige innere Beſchaffenheit der Seele zum Vorſchein kommen, und ſo faſſen wir denn das Seelenleben ſelbſt zunächſt von außen und geben fort nach innen. Wie nun im Affecte das Stetige und Bleibende des Seelenlebens ſich zu erkennen gibt, indem es durch Bewegung ſeine Kräfte auseinanderlegt, ſo wird gleichzeitig alles Bewegende und Bewegliche im Körper, das in der Einheit der Ruhe ſchlummerte, in ſeinem Grunde aufgeregt und tritt in der Form der Ausdrücklichkeit hervor. Es kann gar keine Frage ſein, daß die Bildnerkunſt ebenſo berufen ſein muß, dieß aufgewühlte Meer, als die Meeresſtille darzuſtellen; aber ebenſowenig kann darüber ein Zweifel ſein, daß das Maaß dieſer Aufwühlung für die Plaſtik ſeine ſcharf beſtimmte, für den Naturaliſten, dem wir auch hier begegnen und deſſen Richtung auf dieſem Gebiete ſich wieder beſonders kenntlich macht, freilich weiter ausgeſteckte Grenze hat durch die Enge des Spielraums, der in einer Kunſt dem Häßlichen gelaſſen iſt, welche ſo beſchränkte Mittel beſitzt, es äſthetiſch aufzulöſen. Nun ſind wir an der Stelle angekommen, wo ſich zeigen muß, was jenes Qualitative iſt, wodurch die an ſich ganz zuläſſige Darſtellung des ſchlechthin Momentanen (§. 613) und der heftigſten Bewegung (§. 622) zum unplaſtiſch Häßlichen wird: es iſt ein Aeußerſtes der Leidenſchaft, d. h. derjenige Grad, worin die Seele völlig aus ihrem Centrum geriſſen, alſo jene Gediegenheit, jenes ſichere Inſichruhen, jener ethiſche Schwerpunct eines ſubſtantiellen Charakters (vergl. §. 605) verloren und an die Stelle jenes Beiſichbleibens im Einlaſſen in Anderes das Verlorenſein ſeiner ſelbſt getreten iſt. Verboten iſt nicht das Augenblickliche an ſich, ſondern das, deſſen Anblick nur einen Augenblick erträglich iſt. Da erſt entſteht ein Widerſpruch zwiſchen dem abſolut Flüchtigen und der Feßlung im dauernden Material. Im Aeußern muß ſich der abſolute Affect als ein Krampf der Verzerrung darſtellen: ſtatt einer „vielſtimmigen Harmonie der Kräfte, ſtatt einer nie endenden Kreisbewegung ein einziger ſchreiender Laut, etwas Maskenartiges; die Züge werden leblos und ſtarr und in der Haltung der ganzen Geſtalt, in jeder Gebärde erſcheint die Bewegung nur wie das Zucken, die Ruhe wie die Erſtarrung eines willenloſen Krampfes“ (Feuerbach a. a. O. S. 60. 61). Wo nun der Moment eines höchſten Ausbruchs ſo beſchaffen iſt, da iſt natürlich die nächſte Auskunft, ihn überhaupt zu vermeiden und den Augenblick vorher oder nachher zu wählen; hier erſt hat dieſe Vorſchrift, die wir zu §. 613 als eine vorzeitige auftreten ſehen, ihre Geltung. In Griechenland verfuhr auch der Maler, plaſtiſch keuſch, gerne nach ihr: die Medea des Malers Timomachus kämpft noch mit ſich und zieht das kindermordende Schwert unentſchloſſen halb aus der Scheide, ſein Ajax hat die entehrende That gethan; um ſo gewiſſer der Bildhauer: eine Niobe iſt ſchon da angekommen, wo ihr die vom Mythus erzählte Verſteinerung mit löſender Geiſter-Hand das Letzte, Aeußerſte der Verzweiflung abnimmt, Laokoon hat wohl einen Augenblick vorher krampfhafter gerungen und die Rondaniniſche Meduſe iſt todt. Allein in der That iſt es mit dieſer Auskunft noch nicht gethan; gerade in dieſen drei Beiſpielen ſehen wir einen Moment gewählt, welcher dem Aeußerſten, Verzerrenden eines ſchrecklichen Affects noch ſo nahe liegt, daß der Künſtler, wenn dieſe Werke dennoch ſchön ſind, offenbar dieß Heiligthum der Grazie durch andere Mittel zu retten gewußt hat, als durch das äußerliche der Wahl des Moments. Iſt nun dieß zugegeben, ſo kann ja die Löſung der Schwierigkeit überhaupt nicht im Stoffe liegen, wir müſſen die wahre Auskunft im Kunſtſtyle ſuchen; ſeines Zaubers mächtig mag nun der Künſtler jenen äußerlichen Ausweg geradezu ganz aufgeben, und er thut es, wie wir aus mehreren Beiſpielen zu §. 613 erſehen, die den fruchtbaren Moment mitten im Toben, im höchſten Ausbruch des Zorns oder Leidens ſuchen. Wir müſſen uns nun klarer machen, was in dieſem Falle eigentlich ſeine Aufgabe iſt. Wir haben (§. 603 mit Anm.) erkannt, daß in der Bildnerkunſt in gewiſſem Sinn das Häßliche ſelbſt ſchön ſein muß. In ein Furchtbares (oder Komiſches) muß es zwar auch der Bildner auflöſen, aber dieſem ſelbſt kann er nicht die ahnungsvolle geiſtige Tiefe geben, wie es die Mittel anderer Künſte erlauben; alſo bietet ihm dieſer Umweg nicht die Rettung aus dem an ſich Häßlichen, wie den letzteren. Daher bleibt ihm, wenn er einmal das Bild des vollen Sturmes wagt, nur der Weg, daß er gleichzeitig „mit der wüthend aufgewühlten Oberfläche des Meeres ſeine ſtille Tiefe ſehen laſſe, d. h. in der höchſten Leidenſchaft eine große und geſetzte Seele zeige" (Winkelmanns berühmte Worte vom Laokoon Werke Bd. I, S. 31). In dieſem geiſtigen Rettungsmittel der Schönheit iſt nun das Wahre jener äußerlichen Auskunft erhalten: die innere Kraft der Seele mäßigt die Leidenſchaft auf ihrer Höhe ſo, daß es iſt, als wäre dieſe Höhe ſchon überſtiegen, der äußerſte Moment ſchon abgelaufen und ein ſpäterer eingetreten. Dieſes Mittel muß nun aber, da hier vom Style die Rede iſt, in einer beſtimmten Behandlung der Formen ſich Ausdruck geben. Jedoch ſind verſchiedene Fälle denkbar: das einemal wird es mehr darauf ankommen, poſitiv in der Art der ganzen Bewegung die Herrſchaft des Geiſtes über den Affect auszuſprechen, obwohl auch dieß nicht in abſtracter, ſondern in der Weiſe, daß dieſe Geiſtesherrſchaft ſelbſt wieder wie eine zum Eigenthum der Geſtalt gewordene Naturkraft erſcheint; das andremal muß der Adel der Form ohne dieſen beſtimmten Ausdruck dämpfend wirken, und in einem dritten Fall vereinigt ſich Beides. Um dieſe Fälle zu unterſcheiden, muß die Sache genauer ins Auge gefaßt werden. Wir ſind hier auf die Lehre vom Erhabenen der Leidenſchaft und vom Pathetiſchen im I. Theile (§. 105. 106. 110 — 116) zurückgeführt. Dort ſind die Bezeichnungen genauer genommen: Leidenſchaft bedeutet ſinnlich-ſeeliſche Erregung ohne Rückſicht auf das Sittliche des Inhalts, das Pathetiſche aber das Aufbrauſen oder das Leiden des mit ethiſchem Gehalt erfüllten Willens. Das Erhabene des böſen Willens, das dort in die Mitte zwiſchen dieſe beiden Formen geſtellt iſt, fällt für das Ideal der Plaſtik nothwendig weg. In der erſteren Form nun iſt es überhaupt leichter, die Grazie plaſtiſcher Schönheit zu wahren, denn jener θυμός, halbſinnliche Zorn des Kriegers, Ringers u. ſ. w. reißt die gediegene Kraft der Seele nicht aus ihrem Centrum, er wüchſe denn zu thieriſcher Wuth an, die der Künſtler einfach meidet. In der zweiten Form iſt das poſitiv Pathetiſche der leichtere Stoff, denn da iſt der Wille von der Leidenſchaft poſitiv unterſtützt und es iſt keine Gefahr, daß der erhabene Lichtgott, der ſo eben das Ungeheuer getödtet, im ſtrahlenden Siegesgefühl, worin der göttliche Zorn noch über ſeine Befriedigung gemäßigt hinüberwirkt, ſeine Würde verliere: „von der Höhe ſeiner Genugſamkeit geht ſein erhabener Blick, wie in's Unendliche, weit über ſeinen Sieg hinaus; Verachtung ſitzt auf ſeinen Lippen und der Unmuth, welchen er in ſich zieht, blähet ſich in den Nüſtern ſeiner Naſe und tritt bis in die ſtolze Stirn hinauf, aber der Friede, welcher in einer ſeligen Stille auf derſelben ſchwebet, bleibt ungeſtört und ſein Auge iſt voll Süßigkeit, wie unter den Muſen, die ihn zu umarmen ſuchen" (Winkelmann a. a. O.). Aber im negativ Pathetiſchen, wo alle Nerven im äußerſten Schmerze zucken und im innerſten, verborgenen Grunde der Wille dem Leiden entgegenwirken ſoll, ohne daß uns doch der Künſtler auf den Boden abſtracter, moderner, Kantiſcher Moral verſetzte: da wird es ſchwer, das Maaß zu treffen. An dieſer Grenze ſteht der ſterbende Fechter und jene Gruppe in der Villa Ludoviſi, wo der ſtolze Ueberwundene ſeinen und ſeines Weibes Tod der Knechtſchaft vorzieht. Beides ſind Barbaren, Kelten, die reine Linie der Schönheit iſt nicht ihr Element, kann ſie alſo nicht, wie wir dieß bei andern Stoffen finden werden, im Aeußerſten vor Häßlichkeit ſchützen; es gilt ſtrengen Befehl der Seele über alle niederſchlagenden Affecte, dort, damit der Tod durch fremde Hand nicht zum Schauſpiele ſchmählichen Niedertaumelns werde, hier, damit der Tod durch eigene Hand als freies Werk des Willens, nicht der blinden Verzweiflung erſcheine. Aber nun ſind es zwar barbariſche Naturen, doch Naturen, ihr freieſtes Wollen kein abſtractes, ſondern ein gefülltes, kernhaftes, feurig männliches: und ſo hält ſich jener, ehe die Glieder erlahmend zuſammenbrechen, noch einen Augenblick mit Heldenanſtand, ſtählern, muſkelſtraff, ein eherner Menſch, zuſammen, ſo ſtößt ſich dieſer, das ſtolze Haupt nach dem Feinde zurückgeworfen, kurzweg, ohne Scrupel, mit Einem ganzen Entſchluß das kurze Schwert in die breite Bruſt. Trotz dem Mangel des griechiſchen Profils bewirkt nun aber allerdings auch bei ſolchen härteren Stoffen der Künſtler die wunderbare Mäßigung des Furchtbaren nicht allein durch den beſonderen Vorſatz, im Leiden eine große, männliche Seele zu zeigen. Seine Kunſt ſelbſt bietet ihm ein Syſtem von Formen, wie ſie zum Ausdruck des innern Maaßes und Gleichgewichts der Seele der plaſtiſche Styl einmal entwickelt hat; es iſt die ſtraffe Fülle, es iſt der Schwung des Umriſſes, der an ſich ſchon die häßliche Zerwühlung abhält. Dieß gilt nun in ſeiner ganzen Bedeutung da, wo tiefes Leiden *ohne dieſe ausdrückliche Selbſtbeherrſchung* darzuſtellen iſt, wo dagegen der ideale Stoff den höheren Adel der Form, das griechiſche Profil mit ſich bringt. Hier muß man mit Schelling (Ueber d. Verb. d. bild. K. zu d. Natur) ſagen: die Vorſchrift, daß der Ausdruck der Leidenſchaft zu mäßigen ſei, damit die Schönheit nicht leide, iſt umzukehren und ſo auszudrücken, daß die Leidenſchaft eben durch die Schönheit ſelbſt gemäßigt werden ſolle. In der That iſt denn ſchon das griechiſche Profil „ein unerſchütterlicher Damm, welchen der reißendſte Strom der Leidenſchaft nie ganz durchbrechen kann“ u. ſ. w. (Feuerbach a. a. O. S. 52. 54); es iſt aber nur die höchſte Anſammlung eines Ebenmaaßes, das die ganze Geſtalt wie ein edler Panzer einfaßt und gegen die Zerreißung ihrer Formen durch Uebermaaß der Leidenſchaft ſchirmt. Hieher gehört nun gerade namentlich der Laokoon. Er leidet ſo ſchrecklich, daß der Ausdruck des, die phyſiſche und moraliſche Qual niederkämpfenden, Willens in der That weniger in irgend einem beſondern Zuge, als in dem ungeſtörten Adel aller Form und Bewegung, in dem reinen Schwung und der Auge und Sinn beruhigenden Kreisſchwingung aller Linien der ganzen Gruppe als ein unſichtbar ſichtbar ergoſſener Geiſt keuſcher Grazie zu ſuchen iſt. In der Niobe treffen gerade dieſe Mittel des plaſtiſchen Styls mit dem oben erwähnten Vortheile des Mythus zuſammen: ſie wird im höchſten Schmerze zu Stein und dieſer Stein iſt der Marmor im Adel ſeiner Künſtlerform. Auch lag hier eine große Erleichterung, vielmehr ſelbſt ein Motiv der Schönheit in der Art des Leidens: tief und entſetzlich, war es doch nicht ein ſolches, das die Seele häßlich zerreißt, wie Schaam und Reue, es war der Schmerz der Mutterliebe, an ſich ſelber ſchön und göttlich; der Bildner durfte ihn nur nicht zur wilden Verzweiflung werden laſſen, ſondern das Auflöſende, Hinſchmelzende, Hinſchwindende darin mit der griechiſchen Anſchauung des Schickſals als eines Unabwendbaren, das der Menſch nach vergeblichem Widerſtand mit der Großheit objectiven Nothwendigkeits-Sinns hinnimmt, zuſammenfaſſen, ſo ſtellte er das Urbild der unendlich leidenden, im Leiden noch unendlich erhabenen Mutterliebe vor unſer Auge. Es iſt aber noch der dritte Fall zu unterſcheiden und wir machen ihn ſogleich durch Beiſpiele klar. Der Athamas des Ariſtonidas erſchien von Schaam und Reue, von den Spuren der eben erſt gewichenen Wuth, die ſterbende Jokaſte des Silanion von ſittlichem Grauen vor ſich ſelbſt im Innerſten zerwühlt: das ſind andere, häßliche, graſſe Affecte; hier vereinigte ſich jene Aufgabe, das Zerreißende des Schmerzes durch ausdrückliche Offenbarung der herrſchenden Seelengewalt zu dämpfen, mit der andern, allgemeinen, den ganzen Adel der plaſtiſchen Form gegen das Widerliche der Seelenzerrüttung in Kampf zu führen und dadurch den Ausdruck dieſer zur dünneren Wolke umzubilden, durch deren Schauerflor die auch in der tiefen Zerklüftung noch große, wie in ſich ſelbſt gedoppelte und mit ihrem höheren Selbſt über ihrem leidenden Selbſt mit ungebrochener Gediegenheit und Mächtigkeit thronende Seele hervorſtrahlen zu laſſen. Der Triumph aber der Plaſtik iſt die Darſtellung eines feindſeligen, verderblichen, nahe an die Schauerlichkeit der chriſtlichen Vorſtellung des Böſen ſtreifenden weiblichen Weſens, das eines graſſen Todes geſtorben iſt, deſſen Zuckungen auf ſeinem von Schlangen ſtatt der Locken umringelten Antlitz ſtehen geblieben ſind, einer Todtenmaske, deren Anblick den entſetzten Menſchen verſteinern und welche doch in einer Unendlichkeit von Schauern des Gräßlichen noch ſchön ſein ſollte: das Meduſenhaupt. Hier konnte kein Ausdruck gegenwärtig wirkender innerer Erhebung die Züge des verröchelnden Ungeheuers adeln; hier war kein anderer Weg, als der, ſich an die ſpätere Sage zu halten, welche die Meduſe als ſchön und von Poſeidon der Ehre ſeiner Umarmung gewürdigt vorſtellte; nun entſtand die Aufgabe, ein vollendetes Bild jenes im weiblichen Geſchlechte nicht ſeltenen Charakters zu geben: eine Natur, edel angelegt und dieſer Adel in den Zügen, wie ſie aus der Hand der Natur kommen, feſt ausgeprägt, dieſe Natur gefallen, durch dämoniſche Leidenſchaft verwildert, aber im Falle noch die Erinnerung jenes Adels bewahrend; in leiſen, faſt unſichtbaren Spannungen der Haut, Schatten, Hügeln wehen nun die Geſpenſterſchauer des Graſſen über dieſe Züge hin und die ſtehen gebliebenen Krämpfe eines grauſen Todes, wie ſie namentlich in den Mundwinkeln und der erſchlaffenden Unterlippe ſpielen, werden wie zu einem Symbole der Selbſtvergiftung des furienhaften Weibs, der hippokratiſchen, brecheriſchen Luft, in der ſie ſich und ihre Umgebung erſtickt. Die Rondaniniſche Meduſe, durchaus graß und wunderbar ſchön zugleich, iſt einer der höchſten Siege der Bildnerkunſt in äſthetiſcher Auflöſung des Häßlichen. — In das Komiſche führen Affecte und Zuſtände grobſinnlicher Art hinüber: Trunkenheit, Wolluſt, thieriſche Neigungen jeder Art. Es kommt in der Plaſtik darauf an, auch ausgelaßnen Naturen Gediegenheit, Fülle, Sicherheit der Berechtigung zu geben, auch auf ſie den Abglanz des Göttlichen zu werfen, was freilich am ſicherſten geſchieht, wenn ſie zum Voraus in den mythiſchen Kreis aufgenommen ſind, wie das Gefolge des Bacchus. Die Silene, Satyrn der Alten zeigen dieſelbe wunderbare Dämpfung des Gemeinen wie ein Laokoon und eine Rond. Meduſe des Furchtbaren, dieſelbe wunderbare Rückführung der Linie vom Abnormen zur Welle der Schönheit.

§. 624.

1. Auf der andern Seite ſchließt der bildneriſche Styl ebenſoſehr ein flüchtiges *Mienenſpiel* aus, welches nicht die Wirkung einer durch die ganze Geſtalt ſtrömenden weſentlichen Empfindung, ſondern nur augenblickliches Hervortreten eines übrigens aus ſeiner leiblichen Erſcheinung zurückgezogenen, in

2 ſich verſchloſſenen Gemüthes iſt. Hiermit fällt, ſofern nicht anderweitige ſtatuariſche Eigenſchaften ſolche Darſtellungen in beſchränkter Weiſe rechtfertigen, das ganze Gebiet von Zuſtänden und Erregungen weg, welche der ſubjectiven Innerlichkeit angehören und der Beſtimmung in §. 605, 1. widerſprechen.

1. Die erſte Beſchränkung, die des Gebiets der bewegten Phyſiognomik oder der Mimik (vergl. §. 339), folgt deutlich aus der Forderung ganzer und voller Affecte, wie ſie eine offene, große, ſinnlich-ſittliche Seele bewegen. Die Flüchtigkeit an ſich wäre es nicht, was hier dem Bildner Grenzen ſetzt, denn wir haben längſt erkannt, daß ihm die Feßlung des eiligſten Moments, wenn nur kein innerer, qualitativer Grund dagegen ſpricht, erlaubt iſt. Hegel nennt das kleine Spiel der Mienen und Gebärden, von denen hier die Rede iſt, das Mienenhafte (Aeſth. Th. II, S. 374. 375); er faßt aber das verbotene Gebiet zu weit, denn nicht alles Mienenhafte, nicht jeder flüchtige Strahl oder Schatten innerer Seelenregung, der ſich in kleineren Bewegungen der Glieder und Geſichtszüge ausdrückt, iſt, wie er meint, Ausdruck eines für die plaſtiſche Auffaſſung zu ſubjectiven Lebens. Es gibt ein Lächeln, ein Nicken, ein Stirnrunzeln, Auf- und Niederziehen der Lippen, das einer ganz gediegenen, naiven Seele angehört; daſſelbe iſt wohl zu unterſcheiden von jenem mimiſchen Spiele, wie es der in ſich verſchloſſenen Subjectivität eigen iſt, die ſich hinter ihre Erſcheinung verbirgt, ihr Inneres nicht im Ganzen und Großen herausläßt, ſondern nur die Oberfläche, ſo zu ſagen die äußerſten Spitzen der beſonders ſprechenden Theile der Geſtalt den Eindrücken ſo weit Preis gibt, daß dieſe durch ein flüchtiges Zucken, z. B. der Augenlider, der Mundwinkel, der Finger zu ſagen ſcheinen: ich will wohl merken laſſen, daß ich Eindrücke, Urtheile habe, aber nur in der andeutenden Weiſe, die keinen weitern Blick in mein Inneres geſtattet. Es iſt dieß noch nicht eigentliche Blaſirtheit des eitel zugeknöpften Subjects und Lorgnettengeſichts, der moderne Menſch überhaupt hat im Allgemeinen dieß kurz angebundene Agiren, das hinter der Scheidewand der Verſchloſſenheit nur leicht und vornehm einen andeutenden Finger hervorſtreckt, aber freilich geht es leicht und häufig in jene widerliche Form einer aller Natur und Naivetät entfremdeten Menſchenclaſſe über. Auch der hämiſche, verſchloſſene, tuckmäuſeriſche, frivole, böſe Menſch, ganz abgeſehen von einer allgemeinen Bildungsform der Zeiten, zeigt dieß halbe, abgezwickte Mienenſpiel; „dagegen auf dem Geſichte der griechiſchen Helden zeiget ſich kein ſpitzfindiger, leichtfertiger oder liſtiger, noch weniger höhniſcher Blick, ſondern die Unſchuld ſchwebet mit einer zuverſichtlichen Stille auf denſelben“ (Winkelmann a. a. O. Bd. II, S. 146). Oeffnet ſich ein ſolches Gemüth der momentanen Stimmung und drückt

dieſe im kleinen Mienenſpiel aus, ſo fühlt man den warmen Strom, der die ganze Seele aufrichtig durchdringt und, wo er anſchwillt, im vollen Wellenſchlage einer ganzen und gewaltigen Leidenſchaft hervorbrechen wird.

2. Die Zurückziehung der Bewegung in's Innere, die blos theilweiſe Erſcheinung derſelben im Aeußern führt, allgemeiner genommen, auf das ganze Gebiet derjenigen Geſtalt des geiſtigen Lebens, welche durch das Chriſtenthum und das germaniſche Naturell, die große moderne Kriſis des Bewußtſeins ſich ausgebildet hat: des geiſtigen Lebens, das ſich in ſeiner Unendlichkeit dem ausdrücklich als endlich geſetzten Ganzen ſeiner Sinnlichkeit gegenüber weiß und ſetzt und nur durch dieſe Negation zur Verſöhnung mit ſeiner eigenen endlichen Realität und der übrigen Welt fortgeht. Es liegt in dieſer Geiſtesform eine Welt von Affecten, von Stimmungen, Eigenſchaften, Tugenden, die als Affecte hervortreten können, welche der bildneriſchen Darſtellung unendliche Schwierigkeiten entgegenhält. Im religiöſen Gebiete Reue, Buße, Zerknirſchung, Glaube, Andacht, innige Verſöhnung und Liebe, im weltlich-ſittlichen die Gefühle der Ehre, der Treue, der Schaam im verfeinerten ſubjectiven Sinn, der Liebe, jener oben bezeichnete abſtract moraliſche Kampf des Willens mit den verſchiedenſten Affecten: alles dieß geht, ſtreng genommen und die Conſequenz des §. 605 ſtraff gezogen, über die Mittel der Sculptur hinaus. Doch iſt eine Erweiterung der ſtrengen Grenzlinie denkbar: glückliche Erhaltung von Rechten oder Anklängen einer dem Antiken verwandten Gediegenheit, Großheit, Würde in den Bildungsformen einer Zeit, der dieß innerliche Leben aufgegangen iſt, und die Stylbildende Kraft tüchtiger Meiſter werden auch dieſen Stoff in gewiſſem Grade zu bezwingen vermögen. Das Weitere gehört in die Geſchichte.

§. 625.

**Dieſe ſämmtlichen Beſtimmungen über die Behandlung der Formen des 1.
Ausdrucks führen jedoch ſchließlich auf den Satz, daß der würdigſte Gegen-
ſtand der bildneriſchen Darſtellung die reine Ruhe und Stille der Seele
und ihrer leiblichen Erſcheinung iſt. Der Charakter, deſſen inneres Gleich- 2.
gewicht (§. 605) in dieſer Ruhe ſich offenbart, vertritt ein beſtimmtes ſitt-
liches Moment, und bindet eine nur ihm eigene Miſchung der Kräfte dadurch
zu ethiſcher Einheit zuſammen. Die individuelle Eigenheit der Geſtalt erſcheint
nun als Eigenheit des geiſtigen Ausdrucks, ihre Darſtellung bleibt aber auch
ſo in verhältnißmäßig enge Grenzen eingeſchloſſen (vergl. §. 615. 616). Alle
nunmehr entwickelten Bedingungen wirken aber dahin zuſammen, daß die Bild-
nerkunſt ihr Weſen am reinſten ausſpricht, wenn ſie die Erſcheinung dieſer**

perſönlichen Einheit, ohne ihre Beſtimmtheit zu verlöſchen, mit dem Ausdrucke der höchſten Einheit des abſoluten Lebens durchdringt, worin alle Gegenſätze ſchwinden.

1. Die Aufregung der Leidenſchaft wickelt die in Seele und Leib enthaltenen Kräfte ab und zeigt ſie dadurch in ihrer Ausdrücklichkeit, das Ganze ſelbſt iſt aber dadurch in der Art aufgelöſt, daß es aus ſeinen Theilen als eine aus dem Verborgenen ihrer Empörung entgegenwirkende Einheit nur mittelbar erkannt wird; der Sieg, die wirkliche Herſtellung des erfüllten, gleichwirkenden Ganzen mag als geſichert, als verbürgt erſcheinen, wir wollen ihn aber auch vollzogen ſehen; die Disharmonie ſoll zum Ausbruch kommen, um die Harmonie in ihrem Weſen zu zeigen, die Harmonie ſelbſt aber ſoll nun auch der Disharmonie gegenüber in ihrer Wirklichkeit auftreten. Andere Künſte nun mögen in der Mehrzahl ihrer Werke Beides verbinden und vom ruhigen Anfang durch die empörte Mitte zum ruhigen Schluſſe eigentlich oder uneigentlich, d. h. wirklich in Zeitform oder in einer reichen räumlichen Compoſition ſich fortbewegen; aber in der Sculptur muß nothwendig die Darſtellung der wirklichen Ruhe die herrſchende ſein, weil ſie die erſte Form der Fortbewegung gar nicht, die zweite in ſehr beſchränktem Maaße hat und in der einzelnen Geſtalt die Schönheit als Ausdruck des mitten im Sturme ruhigen Meeresgrunds ſo ſchwer zu retten iſt. Hier gilt es, die Herrlichkeit der ruhigen See darzuſtellen, der Meeresſtille, die freilich nie eine abſolute iſt, ſondern durch ihr ahnungsvolles Rauſchen vergangene und künftige Stürme ahnen läßt, alſo das Menſchenbild in unendlicher Beweglichkeit und doch in unbewegter Ruhe der Seele. Die große und edle Seele erleidet *ſelten* Stürme, ihre Faſſung und Ruhe wird ſtetig und dieſe Stetigkeit drückt ſich in der Bildnerkunſt ſo aus, daß ſie in der Mehrzahl der Darſtellungen als Stoff auftritt, daß ſie der herrſchende Gegenſtand iſt. Wir ſind von allen Seiten, von den äußern und innern Bedingungen ſo beſtimmt auf dieſen Satz, der daher auch öfters ſchon ausgeſprochen worden, hingedrängt, daß es jetzt nur noch der ausdrücklichen Aufſtellung bedurfte. Der Unterſchied iſt aber der, daß dieſer Satz uns jetzt *Reſultat* iſt, daß er aus einer Reihe von Beſtimmungen, die ihn aufzuheben ſchienen, reif und geſichert hervorſpringt. Die Ruhe hat nun natürlich wieder ihre verſchiedenen Formen und Stufen. Formen: ſie iſt das einemal mehr ſinnlich, natürlich nicht ſeelenlos, aber doch nicht poſitiver Ausdruck ſittlicher Mächtigkeit der Seele; am nächſten der blos ſinnlichen Ruhe liegt der Schlummer, ein behagliches Sitzen, ein Stehen mit angelehntem Rücken, aufgeſtütztem Arme, oder auch frei mit dem Ausdruck naiver Beſchaulichkeit; aber in dieſe letzteren Formen

kann ſich ebenſoſehr der Ausdruck hohen Sinnens, majeſtätiſchen Ernſtes ergießen. Je weniger dieſer tiefere geiſtige Ausdruck vorwiegt, deſto fühlbarer iſt, welche Welt von Schönheit, die doch nie blos ſinnlich iſt, die Bildnerkunſt allein ſchon in ihren Stylformen hat: ein Hingegoſſenſein, eine rhythmiſche Auflöſung der Glieder im Schlummer, ſo ein reines ganzes Liegen (Ariadne im Vatican), ein Behagen und Fluß der Formen im bequemen Sitz, Stand (capitoliniſcher Faun), bereichert oder nicht durch die Muſik der Gewandfaltung, — darin liegt eine Welt von äſthetiſchen Reizen, die ſich dann erſt mit dem tieferen Ausdruck verbinden, wie im ſinnenden Mars, Mercur, Apollino. Verſchiedene Stufen oder Stadien der Ruhe ſind hiemit bereits angedeutet; es ſind die Grade, in welchen ſie ſich der geſpannteren Situation nähert oder ſich von ihr entfernt; der farneſiſche Herkules z. B. kommt eben vom Kampfe her, der des Torſo hat ihn ſchon vergeſſen und genießt.

2. Je beſtimmter ſittlich der Ausdruck in der Ruhe, deſto mehr iſt ſie Ausdruck der gehaltvollen Stetigkeit des Charakters. Von dieſem als weſentlicher innerer Grund-Aufgabe der Bildnerkunſt iſt die Rede geweſen in §. 605, aber nur erſt in ſeiner allgemeinſten Bedeutung, und keiner der bisherigen Schritte iſt bis dahin vorgedrungen, dieſe Stelle auszufüllen: in §. 605, 2. und 616, 1. war von der Eigenheit der individuellen Formen die Rede und wurde dem Individualiſmus ſeine Grenze angewieſen; dabei konnte vom ethiſchen Ausdruck der Geſtalt natürlich nicht abſtrahirt werden, aber das Gewicht lag auf dem Aeußern, wie es angeboren iſt; dann wurde in die gattungsmäßige Norm der Schönheit die Beſonderung durch Unterſchiede eingeführt, welche nathropologiſcher Art ſind oder auf der äußern Thätigkeit, auf Culturformen beruhen, §. 621; mit §. 623 trat der Affect auf, der ſich in gewiſſem Sinn zu einem Charakter verfeſtigen kann, wie z. B. dem grobſinnlichen der Silene. Da wäre jedoch der Begriff des Charakters nur formell gefaßt, ſo daß er die in einer Perſönlichkeit als ſtetig treibende Macht eingewurzelte Beſonderheit der Leidenſchaften bedeuten kann (vergl. §. 333 Anm.). Allein auch abgeſehen von den niedrigeren Formen (Neid, Geiz u. dergl.), kann in der Bildnerkunſt der Charakter in dieſem Sinn eigentlich gar nicht vorkommen, denn hier muß den Mittelpunct des dargeſtellten Seelenlebens nothwendig immer ein Poſitives, ein Gutes bilden, der Affect darf nur die Stimmungs-Atmoſphäre, worein dieſer Kern ſich hüllt, das Organ der Ausführung oder beherrſchte vorübergehende Trübung deſſelben ſein und auch der trunkene Silen, der Satyr iſt geadelt im Sinne der tiefern dem ganzen Dionyſiſchen Kreiſe zu Grund liegenden Idee, daß der geheimnißvolle Naturgeiſt in ſeiner Wirkung auf das Menſchenleben ein Weſentliches, ein Gut iſt, das, indem es den Menſchen über die Sorge und die gemeine Deutlichkeit der Dinge weg-

hebt, mit dem Guten zuſammenhängt. Es fehlt uns alſo noch die wahre Ausfüllung des Charakters und ſie beſteht in nichts Anderem, als einem beſtimmten Pathos, einem Streben auf einen weſentlichen ſittlichen Zweck, das zum ſtetigen Grund-Affecte, zur andern Natur geworden iſt. Von dieſer andern Natur iſt die urſprüngliche Natur des Individuums, die geiſtige und ſittliche Anlage zu unterſcheiden. Die individuellen Formen der Geſtalt, wie ſie in §. 615, 2. u. 616, 1. ſchon zur Sprache gekommen ſind, drücken zunächſt dieß Angeborne aus. Das Individuum vor der Charakterbildung vereinigt eine Vielheit geiſtiger Kräfte in ſich, die nach einer Einheit in beſtimmter Richtung neigen, aber in der Weiſe der Zufälligkeit, ſo daß dieſe Richtung eine gute ſein kann oder nicht und daß ſie die Vielheit nicht rein beherrſcht, ſondern irgend eine einzelne Kraft, ein Trieb in der Weiſe des unberechenbaren Eigenſinns, der Grille, der Abſonderlichkeit nebenher für ſich ſein Spiel treibt. Daher iſt dieſe Einheit eine irrationale. Die Charakterbildung aber trägt in dieſe chaotiſche Halb-Einheit die wahre Einheit. In andern Künſten nun mag auch der Charakter in dieſem intenſiven Sinn mit ſolcher Färbung auftreten, daß ihm neben ſeinem ſittlichen Kern ein unaufgelöſter Bruch aus dem Gemiſch der Kräfte vor der Charakterbildung zurückbleibt, daß nicht alle Kräfte an jenen Mittelpunct rein angeſchoſſen ſind, daß er in ſeltſam abſpringender Weiſe mit dieſem Bruche gährt und prozeſſirt. Solche Naturen aber ſind unplaſtiſch; im plaſtiſchen Styl ſoll die urſprüngliche Natur der Individualität flüſſig und ganz eingegangen ſein in die ethiſche Einheit des Charakters. Das Individuum behält ſeine nur ihm eigene Miſchung der Kräfte, ſeinen eigenen Ton, ſeine Farbe, aber der ethiſche Charakterkern ſcheint ruhig hindurch und bricht die Farbe nicht in unruhige, verwunderliche Reflexe und Töne. Dieß ſoll nun die Geſtalt darſtellen; ihre Eigenheit iſt jetzt Ausdruck geiſtiger Eigenheit in dieſem milden Sinne; die „zarte Linie der milden Modification" hat jetzt dieſe tiefere Bedeutung erhalten. Im plaſtiſchen Ideale hat auch der Gott ſeine Eigenheit, ſeine nur ihm eigene Miſchung von Kräften, Sinnesrichtungen, Willensbeſtimmungen, die ſich zu einem unterſcheidenden Stimmungston ſeiner Perſönlichkeit zuſammenmiſchen, und jene feinen Unterſchiede der Geſtalt und Züge, von denen zu §. 616, 1. Beiſpiele gegeben wurden, drücken nun dieſe Charakter-Eigenheit aus. Keine andere Gottheit gleicht z. B. einer Here, einer Athene. Jene iſt Mitherrſcherin über Götter und Menſchen, weſentlich aber Vorſteherin der Ehe, dieſe die Gottheit der ächt menſchlichen Civiliſation und des Kampfes für ſie; jene aber iſt zugleich ſtolz, launiſch, eiferſüchtig, zeigt die Schwächen des Weibes mit der Majeſtät ihres Geiſtes in unvergleichlich eigener Weiſe zuſammengemiſcht und in dieſen Schwächen klingt zugleich die urſprüngliche Naturbedeutung des wechſelnden Erdlebens hindurch; dieſe hat das Herbe, Kalte der ſpröden Jungfräulichkeit, dem eine atmoſphäriſche Beziehung zu Grunde liegt, und dieß löst ſich durch eine zarte, tiefe, unnachahmliche Uebertragung in den Geiſt eines ruhig ernſten Sinnens, in die bildlich verſtandene klare Kühle des Denkens und der Wiſſenſchaft auf. So nun auch der plaſtiſch erfaßte realer beſtimmte Charakter: er zeigt eine ſchärfer eigenthümliche Miſchung der Kräfte und Formen, aber die Miſchung bleibt auch hier flüſſig, nichts iſt in ſie aufgenommen, was in die Sonderbarkeit des unauflösbar Eigenen hineinführte. Der Krieger z. B., insbeſondere in der Porträtdarſtellung, erſcheine mehr wild oder mehr fein, ſinnend auf Schlachtpläne oder losſchlagend, zeige mehr Härte oder auch Weichheit, die verſchiedenſten Miſchungen ſind möglich, aber keine erlaubt etwas Närriſches, Grillenhaftes, barbariſch Seltſames. So verhält es ſich, wenn man die ſpezielle Einheit des Charakters nach der Seite der in ihr gebundenen Vielheit betrachtet; aber eben ſo weſentlich iſt die Beziehung der ſpeziellen Einheit auf die höchſte Einheit. Mitten in der Einſeitigkeit muß das Individuum jenen Charakter der Allgemeinheit haben, worin die Gegenſätze, welche die Welt zerreißen, Denken und Wollen, Wollen und Sollen, Geiſt und Natur getilgt ſind. Natürlich nach Maaßgabe der verſchiedenen Kreiſe der Darſtellung. Das ausdrücklich, im engern Sinn ideale Weſen, der Gott, athmet, ohne ſeine Beſonderheit zu opfern, im reinen, wolkenloſen Aether des Unendlichen: „ſowohl den Ernſt und die Arbeit, als die nichtige Luſt, die das leere Angeſicht glättet, ließen die Griechen aus der Stirne der ſeligen Götter verſchwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Feſſeln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei und machten den Müßiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Looſe des Götterſtandes: ein blos menſchlicherer Name für das freieſte, erhabenſte Sein. Sowohl der materielle Zwang der Naturgeſetze, als der geiſtige Zwang der Sittengeſetze verlor ſich in ihrem höheren Begriffe von Nothwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Nothwendigkeiten ging ihnen erſt die wahre Freiheit hervor. Beſeelt von dieſem Geiſte löſchten ſie aus den Geſichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder beſſer, ſie machten beide unkenntlich, weil ſie beide in dem innigſten Bunde zu verknüpfen wußten. Es iſt weder Anmuth, noch iſt es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludoviſi zu uns ſpricht; es iſt keines von beiden, weil es beides zugleich iſt. Indem der weibliche Gott unſere Anbetung heiſcht, entzündet das gottgleiche Weib unſere Liebe, aber indem wir uns der himmliſchen Holdſeligkeit aufgelöst hingeben, ſchreckt die himmliſche Selbſtgenügſamkeit uns zurück. In ſich ſelbſt ruhet und wohnt die ganze Geſtalt, eine geſchloſſene Schöpfung, und als wenn ſie jenſeits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerſtand; da iſt keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte“ u. ſ. w. (Schiller Ueber d. äſth. Erz. d. Menſchen. Br. 15). Der Halbgott, der unbeſtimmtere (Gebiet des Genre) und der geſchichtlich beſtimmte Menſch (Porträtgebiet) entfernen ſich ſtufenweiſe von dieſem reinen Gleichgewicht ihrer perſönlichen Einheit mit der abſoluten, aber der Geiſt der Plaſtik muß dennoch auch ſie in dieſes Element tauchen und jener Abglanz, von dem in §. 606 die Rede war, läßt zwar dem beſtimmten Wollen dieſer Naturen eine Haltung ſtärkerer Einſeitigkeit, aber es iſt die Gleichmäßigkeit, die Ruhe im Sturm, es iſt der Ausdruck des objectiven Sinns, der das Schickſal ohne Widerrede hinnimmt und dadurch mit ihm Eins wird, mit dem Sein des Ewigen in Eins zuſammenwächst, was auch ſie in einer ununterbrochenen Linie an die Allheit des Göttlichen knüpft. — Nun erſt iſt Bedeutung und Grenze des Individualiſmus in das volle Licht geſtellt. Er mag innerhalb ſeines Spielraums näher oder ferner um die Grenze ſchweifen, wo in herberer Form die irrationaler gemiſchte Eigenheit des Charakters ſich ausdrückt, aber jenſeits der feinen Grenzlinie liegt das Unplaſtiſche.

Wir ſind ſo von allen Puncten aus auf die allgemeinen Sätze zurückgeführt, die wir der Entwicklung der einzelnen Momente vorangeſchickt haben. Sie ſind nicht wiederholt, ſondern ausgeführt, ausgefüllt worden. Zum Schluſſe können wir nun auf den Begriff des Charakteriſtiſchen zurückblicken, der um ſeiner Vieldeutigkeit willen als ein verwirrender bezeichnet iſt in §. 39. Charakteriſtiſch könnte man ſelbſt die allgemeinen Züge der Geſtalt nennen, denn Charakter kann auch den reinen Gattungstypus bedeuten; doch hat man bei dieſem unbeſtimmten Begriffe vielmehr das im Auge, was wir genauer Individualiſmus und Naturaliſmus nennen. Es handelt ſich in dieſer Streitfrage um das Ganze des Kunſtgebiets und dieß iſt eigentlich die Verwirrung. Schon zu §. 39 iſt geſagt, daß das Beſondere und Einzelne ganz verſchieden wiege in den verſchiedenen Grundformen des Schönen, Zeitaltern des Ideals und Künſten. In der Bildnerkunſt nun wiegt der reine Gattungstypus ſtärker, als die beſondern und einzelnen Formen; wer ſich alſo gegen das Charakteriſtiſche erklärt, fühlt plaſtiſch. Schelling (Ueber d. Verh. d. bild. K. z. d. Natur) hat über dieſen Begriff Tiefes und Geiſtvolles ausgeſprochen: die Beſtimmtheit in der Natur und als lebendiger Charakter der Individualität iſt nie eine Verneinung, ſondern ſtets eine Bejahung; wer das Weſen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn ſie iſt Bedingung des Lebens; die Natur dringt auf Beſtimmtheit, Verſchloſſenheit, ehe ſie zur Milde der Vollendung fortgeht; daher muß auch der Künſtler erſt im Begrenzten treu und wahr ſein, um im

Ganzen vollendet und ſchön zu erſcheinen; da gilt es, mit dem Naturgeiſte zu ringen, nicht in ſchlaffem und weichlichem, ſondern in ſtarkem und muthigem Kampf; anhaltende Uebung der Erkenntniß desjenigen, wodurch das Eigenthümliche der Dinge ein Poſitives iſt, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, eh er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verſchmelzung mannigfaltiger Formen die äußerſte Schönheit in Bildungen von höchſter Einfalt bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen; *nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden*; die ſchnell erlangte äußere Harmonie iſt innerlich nichtig; Lehre und Unterricht haben der geiſtloſen Nachahmung ſchöner Formen, der Neigung zu einer verzärtelten, charakterloſen Kunſt entgegenzuwirken; jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form ſelbſt aufhebt, iſt (nach Winkelmanns Wort vom geſchmackloſen Waſſer) allerdings charakterlos, aber ſie iſt es, wie wir ſagen, daß das Weltall keine beſtimmte Abmeſſung habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunſt der ſchöpferiſchen Natur formlos ſei, weil ſie ſelbſt keiner Form unterworfen iſt; die Vereinigung der höchſten Fülle von Formen mußte in den griechiſchen Bildern der vollkommenſten oder göttlichen Naturen von der Art ſein, daß die niedrigeren Eigenſchaften unter höhere und alle zuletzt unter Eine höchſte aufgenommen wurden, in der ſie ſich zwar als beſondere gegenſeitig auslöſchten, dem Weſen und der Kraft nach aber beſtanden, ſo daß das Charakteriſtiſche in der hohen und ſelbſtgenügſamen Schönheit dennoch ununterſcheidbar fortwirkte, wie im Kryſtall, iſt er gleich durchſichtig, die Textur nichts deſtoweniger beſteht: jedes charakteriſtiſche Element wiegt, wenn auch noch ſo ſanft, mit und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken; charakteriſtiſche Schönheit iſt die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erſt die Schönheit als Frucht ſich erheben kann; das Weſen überwächſt wohl die Form, aber auch dann bleibt die Form als das Charakteriſtiſche die noch immer wirkſame Grundlage des Schönen. Dann unterſcheidet er aber verſchiedene Künſte und gibt der Malerei den weiteren Spielraum zu.

Von der *Thierdarſtellung* iſt noch zu ſagen, daß hier an die Stelle der menſchlichen Charaktertypen, wie ſie in individueller Beſtimmtheit ein ſittliches Pathos vertreten, verſchiedene Thiergattungen mit den Unterſchieden der Alter, Geſchlechter, der Affecte und Thätigkeiten treten. Das allgemein Ideale, was in der Menſchenbildung die Härte der Beſtimmtheit auflöſt, iſt hier der Ausdruck der organiſchen Naturkraft überhaupt, die ſich mit ihrer Wellenbildung über alle Schroffheit der beſondern Thierbildung hinlegt, in der Sättigung und Rundung der Form jede an den mütterlichen Schooß des Naturganzen hinüberleitet und jene

Stimmung erregt, die im A. Teſt. ausgeſprochen iſt, da der Herr alle ſeine Werke beſchaut und ſiehe da! ſie waren ſehr gut.

§. 626.

1. **Die Compoſition drückt in der Bildnerkunſt ihr inneres Leben weſentlich in Linien-Verhältniſſen aus. Die hier auf's Neue ſichtbare Verwandtſchaft mit der Baukunſt tritt ferner darin hervor, daß Ueberordnung und Unterordnung ſich vielfach in Unterſchiede des Größenmaßes verwandeln und daß in dem Gegenübergeſtellten (§. 497, 1.) architektoniſche Symmetrie** 2 **anklingt. In der Hauptaufgabe der Sculptur, der einzelnen Bildſäule, wo dieß Größenverhältniß ſeine Anwendung bei dem Attribute findet, entwickelt die Compoſition ihre Thätigkeit nach ſämmtlichen Momenten (§. 495 — 501) am Gliederbau, der Haltung und Bewegung der Geſtalt.**

1. Das Bildwerk iſt nicht eine Licht- und Schatten-Einheit, denn das Licht iſt ja hier nur das aufzeigende Medium, in welches die wirklich raumfüllende Geſtalt hineingeſtellt wird; das natürliche Licht wechſelt und zeigt die Schönheit nach verſchiedenen Seiten, das Bleibende in dieſem Wechſel iſt das Formenleben, wie es in der Linie als der Grenze des Feſten ausgeſprochen iſt. Darſtellung der Kraft, Ruhe, des Leidens, der Geiſtesform, des Charakters: alles Innere geht in dieſes Linien-Leben heraus, findet darin ſeinen Ausdruck, wird in dieſem körperlichen Niederſchlage, ſeinen Wellen, Zügen, Flächen, dem Geſammtbilde des Divergirenden und Convergirenden, Anſteigenden und Abſinkenden, Eingetieftem und Erhobenen durchgefühlt. Die Linie iſt daher hier ganz ein von qualitativem Leben durchdrungenes Quantitatives, und zwar anders, als in der Baukunſt, wo ſie nur andeutet. Jene Symbolik der Linie (vergl. §. 564) iſt nicht aufgehoben: es herrſcht insbeſondere die runde mit der dort ausgeſprochenen Bedeutung, ſie liegt auch der Mimik der Bewegungen zu Grunde; aber das Symboliſche iſt zugleich unendlich überwunden, indem es in den Formen des Leibes lebt, welcher der innewohnenden Seele als ununterſchieden eigenes Organ angehört, und indem ein unendliches Ineinander von Linien die Bedeutung der einzelnen in dieß Ganze ſo aufhebt, daß ſie für ſich nicht mehr zu verfolgen iſt. Es handelt ſich aber nicht nur von dem einzelnen Körper, ſondern ebenſo von dem Rhythmus in einer Verbindung mehrerer, wo denn das innere Leben der Gruppe in einer reicheren Muſik von Linien ſich verkörpert. — Iſt nun dieſes Linien-Leben ein qualitatives, ſo tritt doch im Qualitativen ſelbſt noch einmal das Quantitative auf, indem Dignitäts-Grade ſich in Größen-Unterſchiede überſetzen, wie dieß einer Kunſt natürlich iſt, welche, obwohl zum Erhabenen des geiſtigen Ausdrucks fortgeſchritten, doch das Erhabene

des Raumes (vergl. §. 609, 2.) als eine weſentliche Beſtimmtheit feſthält. Dieſe Rückführung eines innern Verhältniſſes auf ein äußeres ſoll allerdings nicht mehr ſchlechthin herrſchen wie in der orientaliſchen Kunſt, namentlich in Aegypten, wo nicht nur der Gott, ſondern auch der König neben dem Volke wie ein Rieſe erſcheint: es iſt nicht ein ſtehender Werth des Gegenſtands an ſich, ſondern die Abſicht des Kunſtwerks, die Bedeutung dahin oder dorthin zu legen, was dieſelbe beſtimmt. So zeigt die der Natur widerſprechende verhältnißmäßige Kleinheit der Thiere in den Herkuleskämpfen, der Gruppe von Monte Cavallo und wo ſolche als Attribut verſchiedener Götter auftreten, daß hier kein Bildwerk beabſichtigt iſt, das ebenſoſehr Thierſtück als Menſchendarſtellung ſein ſoll, und ebenſo die Kleinheit menſchlicher Figuren, daß ſie nur Attribut ſind, wie Nike auf der Hand des Zeus, oder daß überhaupt auf ihnen in dieſem Zuſammenhang nicht der Nachdruck liegt. Eine andere Seite dieſes quantitativen Ausdrucks für ein Qualitatives iſt die Höherſtellung des Bedeutenderen, das dann den natürlichen Mittelpunct bildet, zu deſſen Seiten Untergeordnetes, das ſich zueinander als ein Nebengeordnetes verhält, ſich gegenüberſteht; letzteres Verhältniß wird ſich dem Auge als ungefähr gleiche Höhe darſtellen, und wir ſind hiermit eigentlich ſogleich zur pyramidalen Linie geführt, die wir aber erſt weiterhin auffaſſen werden. Dieß Alles iſt Anklag oder Nachklang des benachbarten Gebietes der Baukunſt. Die Symmetrie hat freilich noch eine andere Bedeutung, als die der entſprechenden Größe, Höhe, darüber ſ. im folg. §.

2. Die einzelne Figur iſt das Hauptgebiet der Bildnerkunſt, dieß folgt aus §. 606; ſie entfaltet ſich mehr in der Gruppe, aber ſie zeigt ihren ganzen Reichthum geſammelt in der Statue; es verhält ſich dieß zu einander wie Affect und Ruhe, vergl. §. 625, 1. Ueberordnung, Unterordnung und Nebenordnung, Contraſt, ſeine Vorbereitung, Motivirung, Löſung, Rhythmus und Beſtimmtheit der Begrenzung: alles dieß iſt nun am Linienleben des Wunderbaues der Geſtalt an ſich zu entwickeln. Dieſe ſämmtlichen Momente ſind eigentlich ſchon an ſich im Stoffe gegeben von der großen Compoſitionsmeiſterinn, der Natur, der Bildhauer hat ſie in ſeiner Weiſe zum Idealen zu erheben. Das an ſich rhythmiſche Syſtem der Proportionen (vergl. §. 617) verſchärft er zum feſten Generalbaß des Concerts der lebendigeren Theile: unter dem übergeordneten Haupte gruppiren ſich ſymmetriſch die gleichen Seiten des Rumpfs und die Paare der Bewegungsorgane; das Verhältniß aller Erſtreckungen nach Länge und Stärke untereinander, das ſchlank Aufgeſchoſſene und das breit Gewölbte, das frei Gedehnte und in Gelenken Vereinigte bildet den ſtarken Tact, Grundton und Tempo zu dem Vollen und Entfalteten des Baues mit ſeinen Muskeln, Bedeckung und allen feineren Bildungen. Alle

Theile unter ſich ſtellen ein reiches Leben von milden und ſtarken Contraſten, von harter Kraft und ſchutzloſer Weichheit, Fläche, Eintiefung, Welle dar, aber Alles bereitet in der organiſchen Herauswicklung des einen Gliedes aus dem andern ſich gegenſeitig vor, Eines motivirt das Andere, Eines löſt das Andere auf und führt überleitend weiter; die „unendliche Kreisbewegung“ in ſämmtlichen überkleidenden Weichtheilen mildert alle Härten, übergießt Alles mit dem Fluſſe des wärmeren, volleren Rhythmus. Obwohl nun die Kunſt alle dieſe Momente durch jene Styliſirung, die wir ſchon kennen, erhöht und klärt, ſo würde doch das Ganze zu einem todt Symmetriſchen, weil es durchſchnitten in zwei ganz gleiche Hälften zerfiele, wenn nicht der Bildner durch das Spiel der Bewegung eine neue Welt von freien Contraſten zugleich einführen und löſen würde. Die Natur thut dieß auch, aber in zufälliger, roher, verworrener oder eckig hart gemeſſener Weiſe. Es tritt jetzt Alles, was wir über die Behandlung der Bewegung §. 622 geſagt, unter den Standpunct der Compoſition, des ausdrücklichen Rhythmus-Geſetzes, und iſt darnach zu ergänzen. Der Bildhauer hebt nun die unbelebte Symmetrie auf und führt in die ſo gebildeten Contraſte eine neue Symmetrie ein. Dieß gilt hauptſächlich von den Bewegungsorganen: vergleicht man Arm mit Arm, ſo wird die urſprüngliche Symmetrie ſich in Contraſte auflöſen, indem der eine gehoben, aufgeſtützt, der andere geſenkt oder, die ſtärkere Bewegung des erſteren begleitend, ſchwächer gehoben, zurückgeworfen iſt; Fuß mit Fuß: ſo iſt der eine aufgeſtemmt, vorgeworfen, der andere ſpielend vorgeſetzt, übergeſchlagen, zurückgeworfen; vergleicht man Fuß und Arm derſelben Seite, ſo iſt auch hier Contraſt: der Fuß ſchreitet, der Arm hängt ruhig, der Fuß fährt zurück, der Arm vor und in die Höhe, der Fuß ruht, trägt ruhig, der Arm handelt. Geht man nun vom Arm der einen Seite zum Fuße der andern, alſo über das Kreuz, ſo werden ſich dieſe Contraſte irgendwie in einer Symmetrie löſen, etwa, wo es zwanglos geſchehen kann, ſo, wie im Gange des Pferdes, das den Vorder- und Hinterfuß der entgegengeſetzten Seiten gleichzeitig hebt: z. B. rechter Fuß, linker Arm aufgeſtemmt, linker Fuß, rechter Arm nachläſſig ſpielend, oder es wird ſich ſtatt der kreuzweiſen Aehnlichkeit der Lage und Stellung eine große Linienflucht darſtellen, welche von einer Seite nach der andern hinüber geht und zwar natürlich nicht von einer zweiten ähnlichen quer durchſchnitten wird (ſonſt entſtünde das Kreuz der Windmühlenflügel), wohl aber auf der andern Seite ein Gegengewicht findet, wie z. B. bei dem borgheſiſchen Fechter eine große Linie vom zurückgeworfenen linken Fuß zum emporgehaltenen linken Arm und zum Kopfe geht, wogegen auf der andern Seite der Unterſchenkel des vorgeworfenen rechten Fußes und der zurückgeſtreckte rechte Arm parallele Linien bilden, welchen der Oberſchenkel des erſteren das Gegengewicht gibt. Eine ähnliche große Hauptlinie geht von rechts unten nach links oben durch die Figur des Laokoon. Dieß ſind nun die unter dem Namen Contrapoſt bekannten Contraſte der entgegengeſetzten Gliederlagen. Die Contraſte gehen aber tief ins Einzelne als Antagoniſmus der Muskeln, des Paſſiven und Activen, des halb und ganz Activen. Aber auch dieſer durch das Einzelne fortgeführte Contraſt enthält ſchon an ſich auch ſeine Löſung, denn der ſogenannte Antagoniſmus iſt ja lebendige gegenſeitige Unterſtützung, Wechſelwirkung, und die künſtleriſche Abrundung aller Bewegungen hebt überdieß den Augenſchein des Widerſtreits auf in jenen Einen Lebensſtrom, der durch das Ganze ergoſſen im Haupte, das, ſelbſt geneigt, gewendet, zur Auflöſung der todten Symmetrie weſentlich mitwirkt und, obwohl ohne Anſpruch tyranniſcher Beherrſchung, die Bewegung des Ganzen im Seelenſpiegel des Ausdrucks zur höchſten Einheit concentrirt. Wir haben nur das Weſentlichſte hier angedeutet; die Modificationen ſind unendlich wie die Erfindung; es können ſich auch die gegenüberſtehenden Organ-Paare oder die Organe derſelben Seite ähnlich bewegen, dann tritt im Gleichen ein milderer Contraſt des Ungleichen ein, der irgendwie zugleich jene Kreuz-Linie herſtellt. Die Organe ſind ja ſelbſt getheilt in ihre drei größeren, in die untergeordneten und feinſten Gelenke, der leiſeſte Unterſchied der Bewegung auf der einen Seite gegenüber der anderen oder unten gegen oben zieht die ganze benachbarte Muſkelgruppe mit ſich und ſo verliert ſich der Faden des Beſtimmbaren in dem reichen Gewoge der Formen.

§. 627.

Löſt nun die Bildnerkunſt dieſe Einheit in eine Mehrheit von Figuren auf, ſo ergibt ſich zunächſt im Relief die Längerichtung des ſtreifenförmig Angeordneten. Die Compoſition iſt hier vorerſt eine lockere, welche ihre Figuren ohne weitere Verbindung, als die Beziehungen der Symmetrie des gegenüberſtehenden Aehnlichen, aneinanderreiht; ſodann eine lebendiger vereinende, worin nicht nur einzelne Geſtalten, ſondern ganze Gruppen untergeordnete Einheiten bilden und alle jene Momente §. 495—501 in reicherer Mannigfaltigkeit ſich geltend machen; endlich eine enger verflechtende, geſchloſſene, handelnde Gruppen bildende, die ſich auf quadratiſche Felder zuſammenzieht.

Mehrheit von Figuren iſt eigentlich Auflöſung der göttlichen Einheit in die Vielheit; mehr darüber im Abſchnitt von den Zweigen. Warum wir von der Längen-Compoſition der an die Architektur im engſten Sinn angeſchloſſenen Sculptur, dem Relief, beginnen, wird der Fortgang zeigen. Wir haben hier das Prinzip des Neben- oder Hintereinander in Reihenform. Die einzelne Figur wird zur untergeordneten Compoſitions-Einheit. Das Uebergeordnete wird hier noch nicht höher ſtehen, ſondern nur entweder vornen am Anfang der Reihe, oder mitten, oder als abſchließendes Bedeutendſtes zu hinterſt. Es unterſcheiden ſich nun verſchiedene Formen der innern Verbindung dieſer Reihen. Die lockerſte Verbindung iſt bloße Zuſammenſtellung ohne alle Handlung. Hier ziehen ſich die Momente der Compoſition ganz architektur-artig in den bloßen Begriff der Symmetrie zuſammen. Die Figuren ſelbſt ſind verſchieden in Charakter, Formen, Kleidung, wohl auch in Bewegung, doch nicht bedeutend; dieß iſt die einzige Form des Contraſtes, die zunächſt freilich weit über dem Architektoniſchen ſteht; die allgemeine Einheit, die über dieſe Verſchiedenheit herrſcht, iſt nur der Begriff der gleichen Gattung: 12 Götter, 9 Muſen, Grazien, die irgendwie zuſammengehören, Heroen, die etwas gemeinſchaftlich ausführen wollen oder ausgeführt haben, u. ſ. w., und dieſe Einheit bethätigt ſich nicht anders, als in der Gemeinſamkeit des Aufmarſchirens. Zwiſchen dieſen zwei Enden, der Einheit und Vielheit, liegt nun kein concreteres Band, als das der Symmetrie, die hier allerdings nicht mehr blos quantitativ iſt, ſondern in einem Gegenüber des Aehnlichen beſteht, ſo daß entweder fortlaufend je zwei Figuren, getrennt durch eine mittlere, die ſelbſt wieder einer dritten entſpricht, ſich entſprechen, oder die ganze Reihe durch eine bedeutendere Figur, wie Zeus in der Mitte zwiſchen den Göttern, Apollo unter den Muſen, in zwei Seiten getheilt wird, die einander entſprechen und etwa ſelbſt wieder überdieß in der erſteren Weiſe ſymmetriſch belebt ſind. An einer reicheren, bewegteren Form, wo ſchon lebendige Verbindung eingetreten iſt, kann man ſich dieſes Gegenüber, das ſich doch auch in ihr forterhält, klar machen, wenn man z. B. ſieht, wie in der Aegineten-Gruppe dem gefallenen Griechen in der einen Winkelſpitze der gefallene Troer in der andern, dem knieenden Lanzenkämpfer der knieende Lanzenkämpfer, der knieende Schütze dem knieenden Schützen, der anlaufende Speerſchütze dem anlaufenden Speerſchützen mit ſo geringem Unterſchied entſpricht, daß nur der troiſche Bogenſchütz erſt ſchießt, während der griechiſche ſchon abgeſchoſſen hat u. ſ. w., bis endlich in den zwei letzten Figuren zu Seiten des Mittelpunkts, der Athene, die Symmetrie der nicht mehr ſymmetriſchen Handlung, wo ein Held den Gefallenen aufzuheben ſucht, Platz macht. Die innige Verbindung, die wir an dieſem Beiſpiel einer Kämpfergruppe ſchon theilweiſe vorausgenommen, tritt nun, doch zunächſt noch ſchwächer, ein, wenn die zuſammengeſtellten Figuren etwas Gemeinſchaftliches wirklich vornehmen, aber nichts, was ſie in bewegter Weiſe mit einander verflicht, ſondern vielmehr nur Reihenartige Geſammtbewegung mit ſich bringt, wie Tanz, bacchiſcher Zug, Prozeſſionen, Triumphzug. Es tritt nun ein reiches Leben von Werth-Unterſchieden (z. B. zuſchauende Götter und Menſchen), von Art-Unterſchieden, wie auf dem Parthenon-Frieſe Geſchlechter, Lebensalter, Würden, Menſch und Thier u. ſ. w. ein; auch iſt es nicht blos ein einförmiges Aufziehen, die Figuren wenden ſich zu einander, ſind ſo und anders beſchäftigt, der Gegenſatz des Zuſchauens zum Handeln begründet eine vollere Mitte, die Symmetrie hört nicht auf, aber je höher die Werke an Kunſtentwicklung ſtehen, deſto belebter und reicher ſind die Verſchiedenheiten der übrigens entſprechenden Seiten; ja die Haupt-Aufgabe iſt, eine Darſtellung, die an ſich eintönig wäre, durch Contraſte zu beleben, wodurch die herrſchende Einheit des gemeinſchaftlichen Thuns erſt zum Rhythmus wird. Allein dieſer gründet ſich weſentlich erſt darauf, daß nun ein Weiteres zwiſchen die Einheit und die Vielheit tritt: untergeordnete Einheiten mit ihrer Vielheit, einzelne Gruppen, ja in kleineren Gruppen wieder ein Unterſchied größerer und kleinerer; die großen Gruppen z. B. im Parthenon-Frieſe, beſtehend aus dem Zuge der Jungfrauen, Reiter, Wagenlenker, ſondern ſich wieder in die näher zuſammengeſtellten, in Geſpräch u. ſ. w. zueinander gewandten Figuren, und nun erſt tritt als die letzte Einheit in dieſen Einheiten die einzelne Figur in das Auge, jede wieder in anderem Motiv aufgefaßt; aber der ganze durchſchnittene und getheilte Zug bewegt ſich gemeinſchaftlich fort zu dem Ziele, wo dem Prieſter der Peplos überreicht wird. In dieſer Fülle gilt es ebenſoſehr, nicht zu wenig zu geben, namentlich den Raum gleichmäßig zu benützen, als nicht zu viel, ſondern mit dem Schluſſe wirklich abzuſchließen. Ein Aufzug, Tanz, iſt in gewiſſem Sinne auch eine Handlung, doch ſind alle theilnehmenden Perſonen nicht eigentlich aufeinander, ſondern unmittelbar auf ein Gemeinſchaftliches bezogen; die dritte und innigſte Form der inneren Verknüpfung tritt erſt ein, wenn in eigentlicher Handlung innigere gegenſeitige Beziehung der Betheiligten zur Darſtellung kommt. Dieß eben iſt noch nicht der Fall in jenen loſeren Formen: die Aufziehenden und Zuſchauenden unterhalten ſich zwar untereinander u. drgl., aber nur nebenher. Die ruhigere Weiſe der durchgeführten Form wechſelwirkender Handlung iſt eine Zuſammenſtellung Berathender, Spielender, der ſtärkere und lebhaftere Wettkampf, Jagd, kriegeriſcher Kampf, und es iſt klar, daß die Längencompoſition nirgends ſo voll und ſtark in Contraſten und ihrer Auflöſung auftritt, als im letzteren Stoffe. Feurige Bewegung bildet nun den Rhythmus des Ganzen, der aber ſelbſt wieder ſeinen Gegenſatz in der Ruhe zuſchauender, ſchützender Götter in ſich aufnehmen kann, welche dann zugleich die Mitte für ein ſymmetriſches Gegenüber bilden. Der Kampf zerfällt nothwendig in kleinere Gruppen; jede bildet für ſich einen ſtarken Contraſt der

Kräfte und Linien, der ſich aber in einem Anklang von Symmetrie zugleich auflöſen wird, in welchem jene Contrapoſte der einzelnen Figur (§. 626) ſich nun als eine Wechſel-Ergänzung von Linien in mehreren Figuren entfalten. Die Gruppen ſelbſt aber ſtehen eine zur andern in dem Verhältniß des Gegenſatzes und zugleich der wechſelſeitigen Ergänzung, alſo der belebten Symmetrie, ſo daß z. B. hier ein Grieche eine Amazone beſiegt, dort umgekehrt, oder mit weniger Contraſt ſo, daß die ähnlichere Gruppe der ähnlicheren, aber in divergirenden Linien entſpricht. Das Ganze hat ſich nun doch in ſelbſtändigere Gruppen aufgelöſt; jede derſelben iſt tiefer verbunden, verflochten, während vorher die aufgelöſten Einzelfiguren ſich enger als Ganzes in ihrer Geſammtheit zuſammenſchloſſen. Es iſt daher ein Herausſtreben aus der Längen-Compoſition ſichtbar, und daſſelbe verwirklicht ſich in dem getrennten einzelnen Felde, das nur Eine Gruppe darſtellt, in der Metope namentlich (Rundfelder gehören mehr zur Zierplaſtik, Halbrundfelder, wenn ſie architektoniſch groß ſind, zur Gattung der Giebelfelder). Die Längencompoſition zieht ſich nun zur quadratiſchen zuſammen, d. h. richtiger, die Art der gegebenen Fläche hat keinen Einfluß mehr auf die Compoſition, ſondern dieſe ordnet wie ein freies Sculpturwerk nur noch den Bedingungen folgend, die ſich überhaupt aus der Anheftung an die Fläche ergeben, ihre ſparſamen Gruppen.

§. 628.

1. Die Compoſition, die ihr Werk von der Fläche löſt, aber noch an ihre
architektoniſche Flucht anſchließt, hat im Dreiecke des Giebelfelds den
günſtigen Rahmen für ſämmtliche Hauptmomente ihrer Rhythmusbildenden Thä-
tigkeit, worin Ueberordnung und ſymmetriſche Unterordnung ſich in der pyra-
midalen Form entfaltet. Dieſe ergibt ſich als die der Bildnerkunſt überhaupt
2 entſprechende aus §. 626 und herrſcht auch in der freien Sculptur. Doch
tritt auch in der letzteren das Prinzip der reihenartig lockern Länge-Compo-
ſition neben dem der engern, von lebendiger Situation und Handlung bis zur
engſten Verflechtung fortſchreitenden und eine rein geſchloſſene Einheit von Con-
traſten bildenden wieder hervor.

1. Die von der Fläche losgetrennte und doch ihrer Flucht folgende Sculptur iſt ganz die Mitte zwiſchen der völlig freien und dem Relief; ſie hat von dieſem die Eigenſchaft, daß die Figuren nur von Einer Seite zu ſehen, wenigſtens ſtrenger nur auf Eine berechnet ſind, alſo den Einen Plan und die Längsrichtung, von jener zunächſt die volle Ausführung, nur natürlich mit Vernachläſſigung der Rückſeite, und die geſchloſſenere Compoſition. Dieſe Geſchloſſenheit gründet ſich aber hier auf ein von außen

Gegebenes, die ſtumpfe Dreieckform des Giebelfelds, denn deſſen Schmuck iſt es ja natürlich, wovon es ſich hier handelt. Da wird denn, wie gerufen, von außen hinzugebracht, was ohne dieß Zubringen die Bildnerkunſt auch aus ſich entwickeln müßte. Wir haben nämlich zu §. 626 geſehen, wie jene Ueberſetzung des qualitativ Bedeutenderen in ein quantitativ Größeres nothwendig auch nach der Höhe wirken muß, wie nun, wenn das Uebergeordnete ſich erhebt, das Untergeordnete, das ſich zu einander als Nebengeordnetes verhält, in verſchiedenen Abſtufungen zwanglos ſymmetriſch zur Seite tritt, und damit iſt die Pyramidalform, natürlich nicht in geometriſcher Regelmäßigkeit, gegeben; im Giebelfeld aber bringt die Baukunſt dieſen Rahmen entgegen, zugleich erlaubt die ausgedehnte Fläche innerhalb deſſelben eine größere, figurenreichere Compoſition, als die ganz freie Plaſtik dieſe entwickeln kann, und zwar eine geſchloßnere, als im Relief, wiewohl eine weniger geſchloßne, als in dieſer. Das ſymmetriſch Nebengeordnete kann nun an ſich kleiner ſein, als die Mitte, wie Menſchen gegenüber einer Gottheit (z. B. die Helden der Aegineten-Gruppe neben Athene), Kinder neben der Mutter (Niobe-Gruppe), oder durch Sitzen, Knieen, Liegen dem ſich verengenden Dreieckſchenkel angepaßt, oder Beides zugleich. Auch bloße Füllfiguren, wie ein liegender Flußgott, um das Local zu bezeichnen, wohl auch bloße Stücke ſolcher, wie das aufſteigende und niedertauchende Geſpann des Helios im öſtlichen Parthenongiebel, mögen dienen, den äußerſten Winkel zu beſetzen. Die Compoſition kann nun eben wieder die loſere oder die inniger verbindende, untergeordnete Gruppen in Gruppen bildende ſein: bloße Zuſammenſtellung oder Handlung; die Handlung im Mittelpunkt, die Zuſchauer umher wie im weſtlichen Tympanum des Parthenon, wo Athene, die Roſſe bändigend, mit dem zurückfahrenden Poſeidon die ſchön divergirende mittlere Gruppe bildet, während auf den Seiten die Gruppen der Zuſchauer in verſchiedenen Graden der Theilnahme ſich abſtufend nach den Winkeln des Dreiecks hin abſinken; oder ein Herrſchen, Schützen in der Mitte, Handeln, Kämpfen auf den Seiten; oder Kampf, Bewegung überall, am ſtärkſten in der Mitte. Auch ein Auf- und Abſteigen iſt wohl motivirt, wie über der Trinkhalle zu Baden die zur labenden Nymphe aufſteigenden Kranken, die herabſteigenden Verjüngten; ein ſehr ſchöner Gedanke. Neben dieſer äußern Symmetrie der Höhenmaaße herrſcht aber, je belebter eine ſolche Compoſition, deſto kräftiger auch die innere und greift durch milden oder ſtarken Contraſt als ein freies Entſprechen der Figuren und Gruppen auf den Seiten und durch die Mittelgruppe ſelbſt hindurch.

2. Die freie Plaſtik wäre durch die Nothwendigkeit, das ſich Decken ihrer Formen zu vermeiden, auf einen engen Spielraum eingegränzt, wenn ſie

nicht auch in ihrer Art eine Längen-Compoſition hätte: Zuſammenſtellung von Figuren, die durch ein deutlich erkennbar Gemeinſames vereinigt, aber nicht in eigentlicher Handlung verflochten ſind, doch auf Einer Baſis, oder zwei ſolche locker verbundene Gruppen auf zwei Baſen ſich ſymmetriſch entſprechend. Solcher Art war die Zuſammenſtellung und Gegenüberſtellung achäiſcher und troiſcher Helden zu Olympia in zwei Halbkreiſen und die turma Alexandri von Lyſippus. Dieſe Form der Compoſition, die ſo geeignet wäre, große hiſtoriſche Ideen monumental zu entwickeln, iſt viel zu ſehr vergeſſen; Zuſammenſtellungen geſchichtlicher Charaktere, die Einer Sache angehören, Einer großen Idee dienen, wären gerade für unſere hiſtoriſch geſinnte Zeit der rechte Stoff für reiche Monumente und der rechte Erſatz für den Olymp. Einige nähere Wechſelbeziehung werden die Statuen allerdings auch hier haben müſſen, damit ſich dieſe Form von der noch lockereren, der Aufſtellung von entſprechenden Statuen auf verſchiedenen Poſtamenten, wie z. B. der Roſſebändigenden Dioſkuren, und der bloßen Vereinigung verwandter Darſtellungen durch Einen Raum, Saal, Halle, Grabgebäude unterſcheide; ſie werden ſich wie im Geſpräch begriffen zueinander wenden, ſich zum Kampfe anfeuern u. ſ. w., dürfen überhaupt nicht allzuſehr getrennt ſtehen; ein größerer Zwiſchenraum gemeinſchaftlicher Baſis würde ſelbſt Figuren, die ſich zueinander wenden, nicht zu Einem Werke zuſammenfaſſen, denn es fehlt die Scenerie, die das Theater hinzugibt (vergl. Schleiermacher Vorleſ. über d. Aeſth. S. 591. 592), an deſſen Aufſtellungen übrigens die auseinandergezogene Compoſition allerdings erinnert. Die architektoniſche Gruppirung an einem Denkmal (vergl. §. 609, Anm. 1.) iſt verwandt, aber ſchon enger anſammelnd. Die ſchwierigſte Leiſtung der Bildnerkunſt iſt nun aber die freie Gruppe. Zunächſt erweitert ſich die Einheit zur Zwei; die Pyramidalform kann ſich noch nicht entwickeln, die Zuſammenfaſſung der Zwei kann nur in der Bewegung, im Ausdruck liegen. Die loſere Form iſt die, wo zwei Figuren zuſammengeſtellt ſind, die ſich nicht zu einander wenden, ſondern nur von derſelben Stimmung beherrſcht ſind, wie z. B. die Gruppe von Ildefonſo; da iſt der Contraſt noch mild und ſanft, ſeine Auflöſung nur der durch das Ganze gehende Zug und Geiſt. Bewegter wird die Gruppe, wenn die Geſtalten in freundlichem Affect (Amor und Pſyche) oder gemeinſchaftlich traurigem (Gruppen der Abſchiednehmenden Ehegatten) oder gemiſchtem (Oreſtes und Elektra) ſich zueinander kehren, ſich faſſen, umarmen, oder gar in feindlicher Erbitterung, furchtbarer Handlung bei ſchrecklichem Leiden ſich bekämpfen, verſchlingen, aneinander klammern u. ſ. f. Die engſte Form iſt das Symplegma, wie in dem Ringerpaare zu Florenz, wo Glied gegen Glied, Muſkel gegen Muſkel ſich wie zum

Antagonismus der Formen in Einem Leibe zuſammendrängt; eigentlich iſt aber doch mehr künſtleriſcher Gegenſatz vorhanden, wo ein vollerer Unterſchied von Stufen der Handlung und zugleich Formen des Lebens die Figuren in der Verſchlingung zugleich auseinander hält, wie in der mehrerwähnten Ludoviſiſchen Gruppe das Auge von der ſchlaff niederhängenden ſchon getödteten Frau oder Tochter zu dem ſtraffen, wilden, eben erſt ſich tödtenden Mann aufſteigt, um wieder zu jener milderen Form gerührter niederzuſteigen, ſo daß dieſes mildere Bild des Todes zugleich als Vorbereitung und Löſung zu dem gewaltſameren im Manne ſich verhält. Gegenſatz von Thier und Menſch im Kampf oder freundlichen Verkehr bietet ſtarken, aber weniger tiefen Contraſt. Die vollere Gruppe wird ſich naturgemäß zur Dreizahl der Figuren neigen, weil in dieſer die Hauptmomente der Compoſition: Ueberordnung mit ſymmetriſcher Unterordnung, Vorbereitung, höchſter Gipfel, Löſung und darin das volle Leben und die Verſöhnung der Contraſte mit der ganzen Einfachheit und Sparſamkeit, welche dieſe Kunſt fordert, ſich entwickeln laſſen; bei den Alten ging auch hierin das Schauſpiel voran (vergl. Winkelmann G. d. K. Band 2, S. 178). Die Gruppe des farneſiſchen Stiers iſt bekanntlich durch ſpätere Zuthat überladen. Kindergeſtalten, Thiere oder halbthieriſch mythiſche Weſen werden am eheſten eine Gruppe über die Zwei- oder Dreizahl vermehren können (die berühmte große Gruppe des Skopas: Achilles und Thetis von Meeresgottheiten nach der Inſel Leuke geführt, war wohl in aufgelöſter Compoſition gehalten). Die Pyramidalform tritt nun aus den nachgewieſenen Gründen in Kraft; man darf aber dabei nicht an gleich volle Geltung aller Seiten einer vielſeitig vorgeſtellten Pyramide denken, vielmehr iſt nur Eine Seite die vollgültige, denn gerade hier kehrt in gewiſſem Sinn der Standpunct des Reliefs wieder: die Gruppe iſt nämlich zwar beſtimmt, umwandelt zu werden und eine Vielheit ſchöner Gruppen zu entfalten, aber doch auf Einen Geſichtspunct vor allen berechnet und daraus ergibt ſich, daß ſich die Figuren von der Hauptſeite als ein Nebeneinander präſentiren müſſen, wie angelehnt an eine verticale Fläche; auch wird nur ſo erreicht, daß ſie ſich wenig mit den Gliedern decken; es iſt dieß natürlich auch bei der Gruppe von nur zwei Figuren der Fall, aber es drängt ſich erſt hier in ſeinem Nachdruck auf, indem die in der Dreizahl begründete Pyramidalform wieder an das Giebelfeld erinnert, das dem Relief zunächſt ſteht. Ein näheres Bild des rhythmiſchen Lebens in ſolcher Compoſition iſt zu §. 500, 1. am Beiſpiele der Laokoongruppe gegeben. In der des farneſiſchen Stiers ſehen wir zwei active Geſtalten, tiefer, halbliegend zwiſchen ihnen die paſſive der Dirke; über ihr, die Pyramidenſpitze bildend, bäumt ſich der Stier, er bildet gegen ſie den vollen Contraſt des thieriſch Wilden zu dem weiblich Menſchlichen, Leidenden, die Brüder den nicht ſo ſchroffen, doch ſchneidend ſtarken der ſtrafenden Härte, beide unter ſich den mildern der bloßen Beihülfe (Amphion) und der grauſamen Ausführung (Zethos); der Zug der Linien geht ſtark von links nach rechts (vom Zuſchauer) aufwärts von der ſchönen doppelten Wendung der Dirke nach dem Stier empor; dieſer Bewegung arbeitet Zethos entgegen, der bemüht iſt, den Stier am Strick herzureißen, und ſich daher von rechts nach links hinüberdrückt und dort den Anklang des Pyramidalen auf der einen Seite herſtellt, während Amphion auf der andern den Stier an Horn und Maul haltend ſich mit geſpreizten Beinen anſtemmt und ſo, die Linien-Bewegung auf dieſem Puncte feſt abſchließend, die Ausfüllung der Pyramide vollendet.

§. 629.

Durch den Anſchluß an die Baukunſt wird es möglich, die verſchiedenen Arten: einzelne Figur, Relief, angelehnte und ganz freie Gruppe zur Entwicklung einer inhaltsvollen Idee in einem cykliſchen Ganzen zu verbinden.

Das Hauptband der cykliſchen Compoſition iſt das Relief, auf deſſen fortführenden, überleitenden Charakter ſchon §. 611 Anm. hingewieſen iſt; es tritt nun mit den andern Formen zur Entfaltung eines umfaſſenden Künſtlergedankens zuſammen. Eines der herrlichſten Beiſpiele ſolchen großen Geſammtwirkens iſt der Parthenon: die Metopen mit ihren Darſtellungen des alten Athene-Cultus, der Thaten der Athene und des Erechtheus, der Kämpfe für Civiliſation und Menſchlichkeit gegen wilde Weibervölker und Halbthiere, die Theſeus und ſeine Gefährten unter ihrem Schutze vollbracht, die Giebelfelder mit dem Bilde des erſten, Staunenerregenden Erſcheinens der Athene unter den Göttern, ihres Sieges über das noch ungebändigte Pferd, dann hineinleitend zur Erſcheinung der Göttinn der Panathenäenzug des Cellafrieſes und endlich die Herrliche ſelbſt im Heiligthum; nicht zu gedenken der Propyläen, des Nike-Tempels, des Erechtheums, des Waldes von Statuen umher, was Alles auf den Genius aller Bildung und Intelligenz und der Tapferkeit für die großen Zwecke prachtvoll hinwies. Die freie Gruppe fand, weil ſie eigentlich die Gottheit in das Viele auflöſt, ſeltener ihre Stelle da, wo dieſe in ihrer ungetheilten Majeſtät thronen ſoll, nämlich mitten im Heiligthum; doch gab es ja auch Tempel für zwei und mehrere vereinigte Götter, nur iſt dabei immer eine ruhige Gruppe vorausgeſetzt; übrigens kann ſie auch vor den Tempel in's Freie treten, ſie kann den Feſtraum des Palaſtes, der ebenſo die verſchiedenſten Darſtellungen zum Ausdruck Einer großen (politiſchen, ethiſchen) Idee zu vereinigen vermag, Vorhaus, Säulenhof ſchmücken. Auf Gallerieen kann noch eine Menge von einzelnen freien Statuen hinzutreten und einen umfaſſenden Gedanken weiter fortführen.

b.

Die Zweige der Bildnerkunſt.

§. 630.

Die Bildnerkunſt iſt durch ihr innerſtes Weſen ſo beſtimmt an die zweite Stoffwelt (vergl. §. 417) gewieſen, daß der Eintheilungsgrund des Mythiſchen und nicht Mythiſchen alle andern Eintheilungsgründe hier beſonders augenfällig durchkreuzt (vergl. §. 541). Ihre höchſte Aufgabe iſt die Darſtellung des idealen Abbilds der Welt im Kreiſe der Götter und Heroen.

Die Aufſtellung dieſer Sätze geht genau aus der Darſtellung des Weſens der Plaſtik hervor, vergl. insbeſondere §. 606. Sie iſt weſentlich Götterbildende Kunſt, weil ihre Geſtaltungsweiſe die ausdrücklich ideale, direct ideale iſt. Wo Götter geglaubt werden, ſchlägt ſich die Idee des Einen Göttlichen in einen Kreis idealer Perſonen auseinander, welche die verſchiedenen Gebiete des Daſeins ſtellvertretend in ſich darſtellen, und dieſe Perſonen gewinnen ihre Individualität in der Weiſe, wie ſie im Allgemeinen §. 437 und eingehend in das künſtleriſche Verfahren §. 616, 1. und 621 aufgewieſen hat. Untergeordnete Genien, Halbgötter führen hinüber zur Sage, welche aus der wirklichen Menſchenwelt Einzelne herausgreift, an den Götterkreis knüpft und ſo im Heroenkreiſe das Band zwiſchen dem idealen Spiegelbilde des Lebens und dem neben ihm gleichzeitig noch als Stoff des Ideals beſtehenden Leben herſtellt. Jedes weitere Eingehen würde den folgenden §§. vorgreifen oder ſchon beſtimmter in den geſchichtlichen Abſchnitt hinausführen. Was unter dem Durchkreuzen der weitern Eintheilungsgründe verſtanden ſei, wird ſich alsbald zeigen.

§. 631.

Dieſe Durchkreuzung zeigt ſich ſogleich bei der Eintheilung, die ſich auf 1.
die Stoff-Unterſchiede der Phantaſie (§. 403) gründet: das landſchaftliche
Gebiet wird ſchon durch die zweite Stoffwelt verdrängt; der Thierdarſtellung 2.
geſellt ſich ein Kreis phantaſtiſch zuſammengeſetzter Bildungen bei;
das ganze Gebiet des allgemein Menſchlichen, wie es über die Unterſchiede 3.
der Formen, Sitten, Stimmungen bis hinauf zur Charakterdarſtellung
ſich ausbreitet (Genre), zerfällt in eine mythiſche und nicht mythiſche Auffaſſung,
doch ſo, daß immer dieſe ſich jener nähert; das Geſchichtliche endlich, 4.

d. h. die in Handlung geſetzte Porträtdarſtellung, wird von dem Mythiſchen auf einen ſchmalen Spielraum gedrängt, aber auch ſtellvertretend erſetzt und die Art dieſes Erſatzes bewirkt zugleich, daß der Gegenſatz zwiſchen dem allgemein Menſchlichen und Geſchichtlichen flüſſig wird.

1. Wir beginnen die weitern Theilungen mit derjenigen, die ihren Grund hat in den Unterſchieden der Phantaſie, wie ſie im Ganzen und Großen auf eines der Hauptgebiete der urſprünglichen Stoffwelt bezogen ſind. Zuerſt tritt das Landſchaftliche auf; §. 599 hat die techniſchen Gründe gezeigt, warum es aus der Sculptur wegfällt; nun aber handelt es ſich nicht mehr von techniſchen Hinderniſſen, ſondern von einem poſitiven innern Grund, und zu dieſem führt das, was zu §. 612 von andeutenden Hülfen zur Bezeichnung der Landſchaft geſagt iſt. In der That aber iſt derſelbe ſchon zu §. 437, 1. ausgeſprochen: „Der Gott ſog die Landſchaft in ſich auf“ u. ſ. w., und dann in der letzten, tiefſten Beſtimmung über das Weſen der Perſönlichkeit in der bildneriſchen Darſtellung §. 606. Die techniſchen Hinderniſſe ſind die frei geſetzten Schranken einer Kunſt, die keine Landſchaft braucht, weil ſie dieſelbe als Seele des Gottes ſchon hat. Drücken wir denſelben Satz pſychologiſch aus, ſo erhellt, daß eine auf naive Einheit des Geiſtes und der Natur gewieſene Phantaſie nicht die ſentimentale Beziehung zu der landſchaftlichen Schönheit haben kann, welche eine gegenſätzliche Spannung zwiſchen jenen beiden Welten und einen daraus fließenden Reiz vorausſetzt; ebendieſe Form des Geiſtes ſieht aber die geſammte Natur im Menſchenbilde zuſammengefaßt und das ideale Menſchenbild iſt der Gott.

2. Die Fabelweſen, worin Thier und Menſch, Thier und Thier zuſammengeſetzt war, Centauren, Meer- und Flußgötter, Faunen, Greife u. ſ. w., ſind Ueberreſte ſymboliſcher Bildungen in der höhern Stufe des Mythus. Dieſe Ueberreſte ſind aber ein großer Vortheil für eine Kunſt, welche für alles Ungefüge, Wilde, Unheimliche, furchtbar oder komiſch Häßliche eine eigene Ablagerungsſtelle bedarf, wo es, aus dem reinen Kreiſe des geläuterten Menſchlichen ausgeſchieden, eine Art beſonderer Idealität für ſich entwickeln kann. Den einmal ergriffenen Stoff gilt es denn ebenſo auf die Schönheitslinie zurückzuführen, wie jene ſchwächern Ueberbleibſel der Symbolik: die Hörner-Reſte des Bacchus u. ſ. w. Alle Verbindung fremdartig organiſcher Formen iſt eigentlich unſchön; die Griechen haben aber die Verbindungsſtellen, z. B. den Punct, wo Menſchenleib und Thierleib in einander übergeht, in ſo ſchön geſchwungenen Linien behandelt, daß man das Unnatürliche vergißt, ja in die Täuſchung einer wirklichen Erweiterung der Naturreiche verſetzt wird. Es iſt jedoch nicht blos von den Alten die Rede; die Bildnerkunſt wird für alle Zeit

ſolcher Weſen bedürfen aus demſelben Grunde, warum ihrer die Griechen bedurften: aus dem Grunde der Nothwendigkeit der oben genannten Ablagerung, die ſich mit dem Prinzip ſymboliſcher Abbreviatur einer ganzen Sphäre von Erſcheinungen, Vorſtellungen vereinigt. Was die wirklichen Thiere betrifft, ſo wird es immer Künſtler geben, die vorzüglich auf dieſe Sphäre durch ihr Talent bezogen ſind, woneben ſie von der menſchlichen Sphäre etwa namentlich noch das Heroiſche ergreifen, wie ein Myron bei den Alten, ein Kiß in der neuern Zeit. Einzelne mögen auch ihre Kraft mehr in einzelnen Thierarten haben.

3. Das Thierbild iſt bereits Genrebild, ſo wie es ſich nicht um Darſtellung beſtimmter, von der Sage vermeldeter Thiere handelt, ſondern Formen, Bewegungen, Gewohnheiten, Charakter einer Thierart an ſich Zweck der künſtleriſchen Darſtellung ſind. Da aber der Menſch Hauptgegenſtand der Kunſt, insbeſondere der Bildnerkunſt iſt, ſo denkt man bei dem ſogenannten Genre mehr an das menſchliche Leben. Eigentlich umfaßt nun dieſer Zweig allen und jeden Stoff, ſofern darin der Menſch nicht dargeſtellt iſt in Perſonen und Momenten, die entweder die wirkliche Geſchichte oder die für Geſchichte gehaltene Sage und Mythe aufgezeichnet, in dem Gedächtniß der Menſchen feſtgeſtellt hat. Wenn man meint, dieſe negative Grenzbezeichnung umfaſſe poſitiv ein zu weites Gebiet, ſo iſt dieß nur deßwegen, weil man die höhern Kräfte des menſchlichen Lebens, ſofern ſie nicht in Thaten ſich Ausdruck gegeben, die in die Gedenkbücher der eigentlichen Geſchichte ſich eingegraben, einem höhern Zweige zuzuweiſen gewohnt iſt, eben dem mythiſchen nämlich, den man dann in Weiſe des entſprechenden Bewußtſeins wie eine Art höherer Geſchichte anſieht. Dieß iſt Irrthum; dieſer höhere Theil der allgemeinen Stoffe kommt vielmehr, wo das Bewußtſein mythiſch beſtimmt iſt, zweimal vor, im Mythus und außer dem Mythus. Die Sache verhält ſich ſo: Genre heißt eigentlich ein Allgemeines, Gattungsmäßiges, und es begreift in ſich jede Lebensform, ſeien es mehr anthropologiſch die Formen der Altersſtufen, Zuſtände, Geſchlechter, oder mehr bezüglich auf Sitte das Thun und Treiben, Genuß, Spiel, momentane oder ſtehende Beſchäftigung, alſo das Gebaren der Stände, oder ernſter bewegtes Spiel, d. h. Kampfſpiel, oder Zuſtände und Handlungen der Empfindung in Liebe, Ehe, Familie, Freundſchaft, oder gewaltſamer Affect, z. B. im kriegeriſchen Kampfe, oder Erhebung der Seele im Gottesdienſt, oder endlich der Charakter und ſeine Kämpfe in jedem Sinn, auf jeder Stufe: Alles dieß, ſo groß oder klein es ſein mag, in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit belauſcht und ſo dargeſtellt heißt Genre. Dieſes umfaſſende Gebiet hat nun aber einen großen Theil ſeines Stoffes an zwei andere abgeben müſſen. Das eine iſt die Geſchichte, in deren Annalen ein Theil der Erſcheinungen

des immer gleich fließenden Lebens ſich mit Namen und Zahl einzeichnet. In der geſchichtlichen Handlung kommt an ſich nichts Anderes zur Erſcheinung, als das Allgemeine, die gattungsmäßigen Kräfte des Menſchen, allein der Unterſchied iſt eben, ob ſie ſich zu der Spitze der That zuſammenfaſſen, welche ſich geſchichtlich verewigt, oder nicht. Nun können allerdings geſchichtlich bekannte Menſchen auch in Momenten dargeſtellt werden, wo ſie nichts von dem thun, was die Geſchichte von ihnen aufgezeichnet hat, ſondern nur allgemein Menſchliches an ihnen zur Erſcheinung kommt; dann aber iſt es doch nicht reines Genre, was entſteht, ſondern ein Gemiſchtes, von welchem bei der Malerei näher die Rede ſein wird. Dieſe, ganz objectiv begründete, Seite des Stoff-Abfluſſes iſt es aber nicht, was uns im gegenwärtigen Zuſammenhang beſchäftigt, ſondern das andere der Abzug-Gebiete, Sage (auf die Geſchichte zurückweiſend, worauf ſie ruht) und Mythus. Der höchſte, edelſte Gehalt aus jenem urſprünglichen Stoffgebiete iſt von den Völkern vor aller Geſchichte im Mythus hypoſtaſirt. Wir ſind nun dieſem noch heute nicht ſo entwachſen, daß er uns nicht das Genre-Gebiet entſchieden verengte, indem wir mythiſche Geſtalten durch eine gewohnte Verwechslung zur Geſchichte ſchlagen. So gilt z. B. im romantiſchen Ideal, das im modernen noch nicht ganz ausgeſchieden iſt, ein Weib in verſchiedenen Momenten beſchränkterer Aeußerung des Charakters für Genre, dagegen das reine Weib, das als Braut, Frau, Mutter, Jungfrau bleibt, für ein beſonderes, zwar tranſcendentes, aber doch geſchichtliches, nämlich Maria. Daneben kann aber doch ein Maler auch ein Weib darſtellen ſo hoch und rein im Ausdruck, daß ſie werth wäre, eine Maria zu ſein, und nur gewiſſe Attribute, ſtändige Bezeichnungen fehlen, ſie dazu zu machen; alſo wird der Stoff neben der Ausleihung an den Mythus auch wieder behalten und kommt ſo zweimal vor. In der Plaſtik nun ſind ebenſo alle Götter, Genien, Heroen ein Stoff, der eigentlich dem Genre in dieſer an ſich richtigen Ausdehnung des Begriffes angehört, aber der Glaube, daß ſie leben oder gelebt haben, zieht ſie hinweg aus dieſem Gebiete zu einem jenſeitigen Kreis, der eine Art höherer Geſchichte darſtellt. Und dieſe Anſchauung iſt hier ſo ſtark, daß dieſe Kunſt auch die weniger gewichtigen Formen und Zuſtände des Lebens in der Gediegenheit und Schönheit ihrer Naivetät nur dann zu würdigen glaubt, wenn ſie dieſelben an Heroen, Halbgöttern, Göttern darſtellt, was dann eben nicht Genre heißt, ſondern ein Gemiſchtes iſt, wie oben von ebenſo aufgefaßten geſchichtlichen Stoffen geſagt worden. Es kommt z. B. darauf an, den Mann zu belauſchen und nachzubilden, wie er ſich darſtellt, wenn er Thiere in der Jagd bezwingt, das Pferd bändigt, oder das Weib, wie es in's Bad ſteigt, ſich ſchmückt: aber es iſt nicht ein unbeſtimmter Jemand, ſondern Meleager, die Dioſkuren, Aphrodite; das Tüchtige, was die ſchöne Menſchen-Natur in allen dieſen Situationen entwickelt, das Bleibende, Gattungsmäßige heißt göttlich und gilt nun nicht mehr als bloßes Genre. In der romantiſchen Kunſt iſt dieß nicht ſo, nur das Höhere, Geiſtige iſt vom Zweige des Genre weggezogen in das mythiſche Gebiet hinüber. Als Ethos, Pathos im Sinn des Charakters führt aber auch die Plaſtik das höhere Geiſtesleben in der Form einer beſtimmten Gottheit auf. Dennoch unterſcheidet auch ſie. Sie ſtellt dieſelbe Form, Situation, Beſchäftigung, die ſie unter dem Namen einer Gottheit, eines Heros aufzuführen liebt, ein andermal auch ohne dieſe höhere Autorität, allgemein rein menſchlich dar. Da fühlt man denn erſt ganz deutlich, wie hier Alles auf die feine Belauſchung des bleibend Eigenthümlichen einer Lebensform: Kind, Jungfrau, Jüngling, Mann u. ſ. w., Fiſchen, Jagen, einen Dorn aus dem Fuß Ziehen, ſich mit Oel Salben, Sandalen Anlegen, eine Ehrenbinde als Sieger Umlegen u. ſ. w. ankommt. Es liegt tief in der plaſtiſchen Anſchauung, daß die einfachſten, harmloſeſten, ſcheinbar rein ſinnlichen Aeußerungen, Zuſtände des Menſchen als etwas Rechtes, Gutes, Weſentliches behandelt werden. Unter den Neueren hat dafür namentlich Göthe das Gefühl gehabt, man vergl. die homeriſch ſchöne Stelle über das Waſſerholen in Werthers Leiden und die Aeußerung über das naive Motiv einer alten Gemme, worauf ein Greis einen Knaben trinken läßt, Eckerm. Geſpr. Th. I, S. 113. Immer jedoch wird auch die gewöhnliche Natur, welche nicht von der für Geſchichte gehaltenen Sage und mythiſchen Vorſtellung verzeichnet iſt, ſo würdig und mackellos behandelt, daß ſie zum Olymp erhoben ſcheint, und dieſe vergöttlichende Kraft der Bildnerkunſt, wie ſie ſchon in §. 606 und dann an verſchiedenen Stellen wieder ausgeſprochen worden, iſt Urſache, daß man in dieſer Kunſt von Genre überhaupt nicht zu ſprechen gewohnt iſt.

4. Daß das Geſchichtliche in ſchmale Grenzen eingeſchränkt iſt, wurde in §. 615 aus der nothwendigen Enge des Spielraums abgeleitet, den das Individuelle hat; es kommt dazu als weiteres Hinderniß die nöthige Sparſamkeit der Figurenzahl §. 601 und der mangelnde Hintergrund §. 599. Allein auch in Beziehung auf dieſes Gebiet iſt hier nicht mehr von den Hemmniſſen, welche die techniſche Bedingung und das Stylgeſetz in den Weg legt, ſondern von dem Poſitiven die Rede, was an die Stelle des Verdrängten tritt. Dieß iſt wiederum der Mythus; die zwei Ableitungsbette, worein nach der vorhergehenden Anm. das Genregebiet einen Theil ſeines Stoffes abgibt, vereinigen ſich in der Plaſtik ſo, daß eben dieſem faſt Alles zufließt. Es iſt höchſt merkwürdig, wie im Alterthum der Mythus, insbeſondere die Heroenſage, namentlich für die Geſchichte vicarirt; z. B. die Perſerkämpfe, ein doch ſo günſtiger Stoff,

werden ſelten dargeſtellt, ſtatt ihrer, ſymboliſch ſtellvertretend, die Troerkämpfe oder die Kämpfe des Theſeus, Herkules mit Centauren, Amazonen, Unthieren u. ſ. w., und die letzteren treten auch wieder als Vorbild ſtatt der Troerkämpfe auf. Erſt ſpäter wird Alexander mit ſeinen Begleitern und Thaten, werden die Kämpfe mit Galliern, dann in Rom häufiger die Kriegsthaten der Legionen u. dgl. eigentlich dargeſtellt. Die Weltgeſchichte iſt aber nicht nur in den Heldenſagen, ſondern in den Göttern ſelbſt dargeſtellt; ſie ſind die Prinzipien aller Natur und alles Menſchenlebens, ihre wenigen Handlungen ein allbezeichnender Auszug derſelben, und wenn Apollo und Artemis die Niobiden vernichten, ſo iſt dieß die ewige Tragödie von der geſtraften menſchlichen Ueberhebung. — Der Bauſtein der eigentlich geſchichtlichen Darſtellung iſt die Bildnißſtatue. Die Lehre von der Malerei wird dieſe Beſtimmung des Porträt tiefer erörtern. In ihm wird das moderne Ideal den Erſatz für die ihm entzogene Stellvertretung der Geſchichte durch den Mythus zu ſuchen haben: großartige Zuſammenſtellungen geſchichtlicher Standbilder werden neben dem dehnbareren Relief dieß Gebiet der Geſchichtsdarſtellung, das in der geſchloſſenen Gruppe ſo eng iſt, erweitern müſſen. In demjenigen Ideal aber, welches der wahre Boden für die Entwicklung der Bildnerkunſt aus ihren innerſten Geſetzen iſt, alſo ſchließlich doch in der ihrer Natur ſtreng treu bleibenden Bildnerkunſt ſelbſt wird nun durch dieſes Stellvertreten des Mythus für die Geſchichte zugleich die Grenze zwiſchen dem allgemein Menſchlichen und Geſchichtlichen ebenſo eine fließende, wie die zwiſchen Genre und Mythus. Wenn ich z. B. die Perſerkämpfe durch Heroenkämpfe mit den Troern oder Kämpfe eines Theſeus, Herkules mit Ungeheuern darſtelle, ſo wird doch am Ende ungewiß, ob es mehr Zweck iſt, jene beſtimmte helleniſche That darzuſtellen, oder nur allgemein edel entwickelte, götterähnlich gediegene Menſchheit aufzuzeigen, wie ſchön und herrlich ſie ſich offenbart im Kampfe mit rohen Kräften. Der eigentliche Gegenſtand wird verallgemeinert in anderer Weiſe, als jede Kunſt dieß an allen einzelnen Stoffen vollzieht, indem ſie im Concreten eine ewige Idee zur Erſcheinung bringt: das hiſtoriſch Beſtimmte wird aufgelöst, ſeine Formen ſind nicht mehr individuell im engern Sinne des geſchichtlichen Datums, ſondern gattungsmäßig individuell, und dieß iſt eben Genre. Somit ſind wir zur vorhergehenden Sphäre zurückgeführt: das Genre löst ſich in Vergötterung auf, das Geſchichtliche, indem es im Mythiſchen ſeinen Stellvertreter findet, weist durch dieſen auf das Genre zurück, und ſo iſt und bleibt die Götterdarſtellung die Mitte, in welche alle Zweige einfließen, die ſie alle durchſichtig wie ein Kryſtall enthält und nur zu zweifelhafter, ſchmaler Exiſtenz neben dieſer ihrer idealen Vertretung entläßt: die „Ariſtokratie der Geſtalt“ (§. 62) im edelſten Sinne des Worts.

§. 632.

Nach dem Moment und Grade des Umfangs, in welchem ein Stoff ergriffen wird (§. 540), theilt ſich die Bildnerkunſt zunächſt in Statue und Gruppe. Nachbildungen blos des Haupttheils der Geſtalt, Herme, Büſte, Maſke, ordnen ſich der Statue unter. Dieſe ſtellt die Perſönlichkeit in Ruhe, harmloſer oder geſpannter Situation dar und ebenſo die Gruppe ihre Mehrheit von Geſtalten. Zu den vorhergehenden Eintheilungen verhält ſich dieſe ſo, daß alle verſchiedenen Stoffe in der einen oder andern Form auftreten können, die Gruppe aber in ihrem tiefſten Begriff die in Handlung geſetzte Gottheit iſt.

Wir nehmen die Eintheilungsgründe für die Zweige aus §. 539 ff. bei jeder Kunſt in der Ordnung auf, wie ſie aus dem Weſen derſelben ſich am natürlichſten ergibt; ſo hier aus §. 540, nachdem ebendaher der Eintheilungsgrund für den vorh. §. entnommen iſt, zunächſt den weitern des Umfangs und Moments. Der Unterſchied im Grade des Umfanges, worin der Stoff ergriffen wird, begründet denn hier die Zweige: Statue und Gruppe. In der Malerei iſt ein ſolcher Unterſchied auch vorhanden, aber nicht zweigbegründend, denn hier verſteht ſich von ſelbſt, daß gewiſſe Stoffe in der Regel durch eine Mehrheit von Figuren zur Darſtellung kommen, und das Entſcheidende iſt daher das Gebiet des Stoffes, nicht der Umfang ſeiner Eingreifung; in der Sculptur dagegen ſahen wir die Eintheilung nach Gebiets-Unterſchieden des Stoffes ſchwanken, jede derſelben kann ebenſogut in der Form der Statue, als der Gruppe auftreten, und daher macht ſich dieſer formelle Theilungsgrund eingreifender geltend. Was nun die Statue betrifft, ſo tritt auch ein Theil ihres Ganzen als Kunſtwerk für ſich auf, nämlich Kopf und Bruſt auf ein Pfeilerſtück geſtellt in der Herme, ohne dieſes Pfeilerſtück in der Büſte, Relief des Geſichts ohne Bruſt, urſprünglich für Anfügung an eine Fläche beſtimmt, dann auch mit Bruſt auf einer kleinen Baſis, in der Maſke. Die Herme zeigt noch die Entſtehung der Bildſäule aus dem Pfeiler: Kopf und Bruſt iſt ausgeſchlüpft, das Uebrige ſteckt noch im Ei. Es leuchtet ein, daß dieſe Kunſtformen, worin blos der im höchſten Sinn ſprechende Theil zur Darſtellung kommt, ſich vorzüglich für Nachbildung ſolcher Perſönlichkeiten eignen, in denen Geiſt und Charakter weniger in der Richtung ausgebildet erſcheint, daß damit eine gleichmäßige Entwicklung des Körpers verbunden iſt: Philoſophen, Redner, Künſtler, Dichter, Staatsmänner. Bei dem Heros wollen wir die Energie auch in den Gliedern dargeſtellt ſehen. Hiemit wäre dieſe fragmen=

tariſche Behandlungsweiſe beſonders auf das Porträt angewieſen; die Alten haben aber auch Götter ſo dargeſtellt, weil ſie ihnen als lebende Weſen galten, von denen man ein Bildniß machen könne, und bei dem Gotte freilich war das Antlitz unbeſchadet der weſentlich mitſprechenden Bedeutung des übrigen Körpers in höherer Weiſe Inbegriff des ganzen Ausdrucks, als bei dem Athleten und Heros. Außerdem gab es Stoffe, wo der Mythus und das Kunſt-Intereſſe die bloße Darſtellung des Angeſichts mit ſich brachte, wie das Meduſenhaupt. — Der andere Eintheilungsgrund iſt der des Moments, den die Kunſt ergreift. Hiezu vergl. was über die Stufen der Situation §. 336 Anm. 1. geſagt iſt; was zu §§. 613. 622. 623. 625, dann in der Lehre von der plaſtiſchen Compoſition, namentlich §. 628, 2. hervorgehoben wurde, beleuchtete denſelben Punct in anderem Zuſammenhang. Die Bildſäule kann die Perſönlichkeit auffaſſen in unbewegter Ruhe des in ſich webenden, wurzelnden, geſättigten Charakters, oder in harmloſer Situation, fortgehend zu einer Thätigkeit, die keine Spannung, keinen ernſten Kampf in ſich ſchließt, ſondern bald mehr eigentliches Spiel, bald mehr harmloſe Beſchäftigung iſt, oder in Anfang, Mitte, Ende einer geſpannten Situation, d. h. eines ernſten Kampfes. Die zweite Perſon oder Thier, Ungeheuer wird durch die Phantaſie des Zuſchauers ergänzt. Die Gruppe durchwandelt dieſelben Stufen, nur daß die erſte, die der Ruhe, ſchon ſpezieller beſtimmt iſt, indem ſie eine vorangegangene Zuſammenbewegung, Vereinigung der Figuren vorausſetzt. — Fragt man nun, wie ſich die vorliegende Eintheilung zu denen der vorh. §§. verhalte, ſo bleibt es bei der obigen Bemerkung: ſie läuft neben denſelben ganz ſelbſtändig her; Statue und Gruppe, Ruhe, harmloſe und geſpannte Situation können Gott oder Menſch (und Thier), Genre oder Geſchichte darſtellen. Erwägt man aber, daß im tiefſten Sinn alle Bildnerkunſt Götterdarſtellung iſt, ſo erſcheint, wie ſchon früher geſagt iſt, hier aber ausdrücklich hervorgeſtellt werden muß, die Statue als der in ſich beſchloſſene, in ſeiner Einheit verharrende, die Gruppe als der in Vielheit aufgelöſte und in Handlung geſetzte Gott, dort der geſammelte, hier der ausgegoſſene Gottesgeiſt. Wir werden ſehen, wie ſich die Malerei auf die zweite dieſer Beſtimmungen wirft. Am reinſten und ſchärfſten tritt ſie ein in jenen Werken, die den Menſchen in Gottgeſendetem tragiſchem Leiden darſtellen, einem Laokoon, einer Nioliden-Gruppe; der entfernte Gott iſt in ſeinem Handeln gegenwärtig.

§. 633.

Dagegen ſteht der Unterſchied des Materials und der techniſchen Behandlung (§. 540), welcher letztere hier der des Relief, des an die

architektoniſche Fläche angelehnten und des ganz freien Bildwerks iſt, in vielfacher Beziehung zu den vorhergehenden Eintheilungen.

Der Unterſchied des Materials und der Technik iſt wichtig genug, eine ausdrückliche Zweigtheilung zu begründen; er iſt kein bloß äußerlicher, ſondern ſteht in tiefer Beziehung zu den Gegenſtänden und zu dem Gegenſatze der Statue und Gruppe. Der Unterſchied des Materials zwar tritt nur in Beziehung zu den Gegenſtänden, denn der Form-Unterſchied der Statue und Gruppe verhält ſich dazu gleichgültig; verſchiedenes Material kann beiden Formen dienen. Wie innig die erſtere Beziehung iſt, wie ganz verſchiedenen Stoffen roherer Stein, Erz, Marmor zuſagt, iſt in §. 607 hinreichend auseinandergeſetzt. Der Unterſchied von Relief, angelehnter und ganz freier Plaſtik berührt ſich dagegen vielſeitig mit ſämmtlichen vorangehenden Eintheilungen. Es iſt klar, daß das Relief ſelten eine vereinzelte Geſtalt geben wird; es geſchieht dieß in der Maske, in Porträtköpfen vom Profile an Monumenten, in Wandverzierenden Medaillons, wohl auch in ganzen Figuren; im Ganzen und Großen aber iſt ja das Relief und das angelehnte Bildwerk (hauptſächlich Giebelfeldſchmuck) natürlich eine Form der Gruppirung, wie denn aller Anſchluß an die Baukunſt an ſich ſchon die Beſtimmung umfaſſender, in Vielheit aufgelöster Entfaltung einer Idee in ſich ſchließt. Ebendaher werden dieſe Formen zwar gerne in Darſtellung ruhiger Situationen ſich bewegen, aber ungleich mehr wird ihnen doch bewegte Situation, reiche Handlung zuſagen; wogegen die freie Plaſtik in der Gruppe ſo viele Schwierigkeiten zu überwinden hat, daß ſie ungleich mehr auf die einzelne Geſtalt, alſo auf die Ruhe angewieſen iſt. Was nun das Verhältniß zu den Gegenſtänden an ſich betrifft, ſo iſt klar, daß zwar von einer ausſchließenden Vertheilung derſelben an Relief und freie Bildnerei nicht die Rede ſein kann, allein der Begriff der ausdrücklichen Unendlichkeit im Gott wird doch natürlich mehr zum freien oder nur angelehnten Bildwerk führen, wogegen die hinlaufenden Streifen und Felder des eng angeſchloſſenen, d. h. das Relief mehr für menſchliche und heroiſche, halbgöttliche oder, ſoweit ſich ſolche zu entwickeln vermögen, eigentlich geſchichtliche Stoffe ſich eignen.

§. 634.

Der Unterſchied der Arten der Phantaſie, wie ſie in §. 402 aufgeführt ſind, kann in der Bildnerkunſt nur ſchwach hervortreten; das einfach Schöne iſt ſo ſehr der beſtimmende Standpunct (vergl. §. 605, 2.), daß das Erhabene und Komiſche ſich zwar geltend macht, doch (vergl. §. 603) nicht mit

der Entſchiedenheit, um Zweige zu begründen. Indeſſen hat jenes mehr Spielraum, als dieſes; äußerlich tritt es im Coloſſalen hervor.

Der §. zieht nur aus Solchem, was ſchon ausgeführt iſt, das Ergebniß, indem er einen weitern Eintheilungsgrund für die Kunſtzweige aus §. 540, den dieſer auf §. 402 gründete, aufnimmt. Daß das Erhabene eine größere Rolle ſpielt, als das Komiſche, hat darin ſeinen Grund, daß ſein Prozeß, wie aus der Metaphyſik des Schönen hervorgeht, ein weniger verwickelter, weniger geiſtig reflectirter iſt, als der des Komiſchen. Wir haben geſehen, wie es als Erhabenes der Kraft, der mehr ſinnlichen Erregung, der tieferen Leidenſchaft, des Charakters auftritt; in den Scenen tiefen Leidens, im Conflicte mit ewigen Mächten erhebt es ſich auch zum Tragiſchen; allein nicht nur bleibt ihm die ganze Unendlichkeit geiſtiger Höhe und Tiefe verſchloſſen, welche der mittelalterlichen und noch mehr der modernen Welt der geiſtigen Innerlichkeit ſich aufgethan hat, ſondern auch der claſſiſchen Tragödie konnte die Plaſtik nicht in alle Formen des Schrecklichen folgen, z. B. nicht in das Ganze des Seelenleidens eines Oedipus. Daß das Erhabene in den äußern Maaßen der Kunſtdarſtellung als Erhabenes des Raums ſich geltend macht, iſt in §. 609 erörtert, und ſoweit mag der Gegenſatz zwiſchen ihm und dem einfach Schönen gewiſſermaßen als ein Zweigbegründender gefaßt werden, als dadurch das Coloſſale und nicht Coloſſale unterſchieden wird. Das Weſentliche aber bleibt die Rückführung ſelbſt des Furchtbarſten zur anmuthsvollen Schönheits-Linie des einfach Schönen; dieſes Stylgeſetz iſt ſtärker, als der ſächliche Gegenſatz des Schönen und Erhabenen, der ebendeßwegen nicht hier eine geſchloſſene Gattung anmuthiger, dort eine geſchloſſene Gattung erhabener Werke mit der Beſtimmtheit eines Unterſchieds von Zweigen entwickeln kann. Das Komiſche hat ebenfalls verſchiedene Stufen; im bacchiſchen Kreiſe, auf den es ſich im Alterthum hauptſächlich warf, tritt es in den Satyrn gewöhnlich nur als gedämpfter, fein gemilderter Anſtrich von Gemeinheit, als fühlbarere Rohheit in einer derberen Form der Satyrn, wie dem betrunken ſchlafenden, Weindunſt ſchwer ausathmenden barberiniſchen, noch gröber, wilder, entfeſſelter in den Silenen, Paniſken oder eigentlichen Faunen auf. Dieß und Aehnliches kann ein komiſches Genre genannt werden und entſpricht ungefähr der niederländiſchen Genremalerei; allein der Unterſchied iſt doch ein unendlicher, wenn man bedenkt, wie hoch die Plaſtik ſelbſt dieſe Stoffe ſtyliſirt und wie z. B. ſelbſt der barberin. Faun immer noch eine vollkommene, eine göttliche Natur iſt. Die Komödie gab Stoffe zu manchem ſehr kecken Relief. Allein das Keckere mußte ſich nicht nur, gemäß den Geſetzen einer Kunſt der greiflichen Form, auf dem Boden der Poſſe halten (vergl. Th. I, §. 188 ff.), ſondern konnte in ihn auch nicht die Schärfe des Witzes und Humors einfließen laſſen, wie das Mittelalter, ja ſelbſt die griechiſche Komödie als Poeſie und Mimik es that, ſondern war überhaupt ein ſeltneres Wagniß und wird es auch bleiben. Die „Raſerei des Pallagonia“ bleibt Raſerei und ſelbſt die anhängende Kunſtform, die Satyre, bringt es bei der Plaſtik nicht dahin, den beſondern Zweig der Caricatur zu ſchaffen, wie die Malerei. Die franzöſiſchen Chargen bleiben vereinzelte Curioſitäten.

§. 635.

Durch dieſe verſchiedenen Gebiete zieht ſich endlich ein Unterſchied hin- 1
durch, welcher auf einer Verbindung der bildenden Phantaſie mit der em-
pfindenden und im engſten Sinne dichtenden Phantaſie (vergl. §. 404)
beruht. Derſelbe tritt jedoch nur als eine erſte Andeutung auf, die ſich noch
keine feſte Geſtalt zu geben, alſo ebenfalls keine ſtehende Eintheilung zu be-
gründen vermag. Eine andere Weiſe der Miſchung zwiſchen dieſen Arten der 2
Phantaſie fällt theils mit den Unterſchieden der Compoſition und techniſchen Be-
handlung zuſammen, theils wird ſie wichtig für die Geſchichte der Bild-
nerkunſt.

1. Es muß nun der Theilungsgrund für die Zweige, der in §. 539 aufgeſtellt iſt und auf §. 404 zurückführt, aufgefaßt und der Deutlichkeit wegen die Benennung der Zweige der Dichtkunſt vorausgenommen werden: epiſch, lyriſch, dramatiſch. Die epiſche Poeſie iſt Ausdruck einer Verſetzung der dichtenden Phantaſie auf den objectiven Boden der bildenden Kunſt, die lyriſche auf den ſubjectiven der Muſik, die dramatiſche der intenſivſten Ergreifung ihres eigenen Bodens, des ſubjectiv-objectiven. Gibt es eine epiſche Plaſtik, ſo iſt dieß Ausdruck des innigſten Verweilens dieſer Form der bildenden Kunſt auf ihrem eigenen, dem objectiven Boden, womit aber zugleich geſagt iſt, daß ſie ihn auch verlaſſen kann, indem ſie bereits ſubjectiver beſeelt iſt, als die Baukunſt; gibt es eine lyriſche, ſo iſt dieß eine Miſchung der bildenden Phantaſie mit der empfindenden; gibt es eine dramatiſche, mit der intenſivſten Form der dichtenden. Aber gerade daraus, daß wir die deutliche Bezeichnung aus der Poeſie entlehnen müſſen, geht hervor, daß es in der Sculptur einen ſolchen Unterſchied erſt in ſehr unbeſtimmter Weiſe geben, daß er ſich erſt als eine zarte geiſtige Linie zeigen wird, die ſchwach an die Oberfläche tritt, um die Concentrirung zu beſtimmtem Formen-Unterſchied erſt in einer ungleich geiſtig durcharbeiteteren Kunſt-Gattung zu ſuchen. In der That kann dieſer Unterſchied erſt da ein Zweigbegründender werden, wo mit

jeder ſeiner Formen das ganze Verfahren in Anlage, äußerer Größe, techniſcher Form ſich verändert, wie dieß eben in der Poeſie der Fall iſt. Dennoch ſind die Anklänge merklich: epiſch im engern Sinn, innerhalb des allgemeinen epiſchen Charakters der Bildnerkunſt, ſind alle plaſtiſchen Darſtellungen, worin der Menſch als Naturkind in ſeinen anthropologiſchen Unterſchieden, oder als Kind der Sitte, der Gewohnheit, als wirkend in Maſſen, überhaupt als zuſtändliches Weſen erſcheint. Epiſch iſt der Affect ſelbſt des Charakters, ſofern nur ſein Thun mehr naiv, national iſt, in gemeinſchaftlichen Formen der Bildung und des Wollens ſich ungetheilt bewegt, als zu der ſchneidenden Spitze der That in einem tiefen Prinzipien-Conflict ſich zuſammenfaßt. Was das Verhältniß zu der Kunſtform betrifft, ſo verbindet ſich das Epiſche vorzüglich mit dem Relief. Lyriſch ſind ſolche Werke, worin die Bildnerkunſt, ſo weit ſie es vermag, vertiefte Empfindungs-Momente irgend einer Art oder Einkehr des Gemüths in ſich darſtellt: die ſinnenden Muſen, der träumeriſche Apollino, die Abſchiednehmenden Ehegatten ſo vieler Grabſteine, die mehrfach vorhandene tief elegiſche Reliefgruppe: Orpheus von Eurydice ſcheidend in der Unterwelt, die Amor- und Pſyche-Gruppe auf dem Capitol, die Ildefonſo-Gruppe, Oreſtes und Elektra in Villa Ludoviſi; Beiſpiele, die wir zum Theil in anderem Zuſammenhang ſchon angeführt haben. Dieſer Zuſammenhang war die Lehre von der Compoſition; dem Ausdruck der lyriſchen Stimmung ſagt mehr die Statue, die Gruppe von nur zwei Figuren, das quadratiſche Relief, als die figurenreiche Gruppe, das langgezogene Relief und das Giebelfeld zu. Dramatiſch in verſchiedenen Stufen iſt die Darſtellung eines ernſten, nicht blos kriegeriſchen, ſondern ſittlichen, in ſcharfer Schneide des Moments ausbrechenden Conflicts, ſowohl der That, als der Leiden, die daraus fließen. Unter den Kunſtformen entſpricht dieſer Aufgabe am meiſten die freie Sculptur, weniger, doch immer noch das Giebelfeld, am wenigſten das Relief; auch die einzelne Statue kann einen ſolchen Moment darſtellen, wie der vaticaniſche Apollo, am meiſten aber findet dieſes Gebiet ſeinen Ausdruck in der reicheren, geſchloſſenen Gruppe; der Laokoon und die Gruppe des farneſiſchen Stiers gehören hieher; Giebelfeld: die Niobidengruppe. Es erhellt jedoch aus dem Weſen der Bildnerkunſt, daß ſie nur vereinzelt und in bedingter Weiſe dieſen Boden ſtraff ſpannender Bewegtheit betreten kann; das Lyriſche iſt ebenfalls niedergehalten durch den weſentlich beſtimmenden Ausdruck der Objectivität; das Epiſche bleibt der herrſchende Grundton.

3. Noch ſind zwei andere Weiſen, worin ſich die Grundbeſtimmende Art der Phantaſie mit andern Arten verbindet, hervorzuheben. Dabei handelt es ſich auch von jenen nähern Unterſchieden der Phantaſie, welche innerhalb der bildenden auftreten und die großen Zweige derſelben,

Baukunſt, Bildhauerei, Malerei begründen. Das Relief nämlich neigt, wie wir geſehen, zur Malerei hinüber als Darſtellung auf einer Fläche, in anderem Sinn, durch ihre Bewegtheit nämlich, die Gruppe, wiewohl dieſe durch ihren Aufbau, ſowohl angelehnt im Giebelfeld, wie auch als freie, in gewiſſem Sinn auch mehr architektoniſch iſt. Rein plaſtiſch iſt die Statue; wo ſie als Karyatide, Telamon die Stelle der Säule vertritt, iſt auch ſie natürlich wieder mehr architektoniſch. Dichteriſch dagegen kann man die große cykliſche Compoſition nennen. — Sieht man nun aber nicht auf die bleibenden Unterſchiede, ſondern auf die geſchichtliche Entwicklung der Kunſt, ſo werden, abgeſehen von dieſen relativen Uebertritten auf den Boden einer andern Kunſtweiſe, die einfach außerhalb Lob und Tadel jederzeit beſtehen, Miſchungsverhältniſſe vor uns auftreten, die eine ganz andere Beziehung haben, nämlich ſolche, worin die Kunſt des taſtenden Sehens entweder rein auf ihrem eigenen Boden bleibt, oder theils auf berechtigte theils auf unberechtigte Weiſe ſich auf den Standpunct der meſſenden oder maleriſchen, oder auf den Standpunct der empfindenden, auch der dichtenden Phantaſie wirft und danach den Styl in ganzen Perioden beſtimmt (vergl. §. 541). Es wird ſich aber ſogleich zeigen, daß dieß nicht der einzige Hebel der geſchichtlichen Bewegung iſt.

c.

Die Geſchichte der Bildnerkunſt.

§. 636.

Der Geſchichte dieſer Kunſt liegt als bewegende Haupturſache die verſchiedene Stellung der Glieder des Gegenſatzes: directer Idealiſmus und Individualiſmus, Naturaliſmus zu Grunde. Der Gegenſatz zwiſchen einem mehr architektoniſchen oder maleriſchen oder empfindungsvollen (auch dem Dichteriſchen genäherten) und einem rein plaſtiſchen Style, der in dieſer geſchichtlichen Bewegung ebenfalls wirkt, fällt mit demſelben theilweiſe, nicht völlig zuſammen, ebenſo der Gegenſatz von Würde und Anmuth. Mit dieſen Gegenſätzen der Anſchauung und Behandlung geht ein anderer, der ſich auf die Gegenſtände, nämlich auf den Grad der Ausdehnung über die urſprüngliche Stoffwelt bezieht, Hand in Hand. Die Entwicklungsſtufen innerhalb einer Hauptperiode (vergl. §. 531) wiederholen in verſchiedener Folge dieſe Hauptgegenſätze.

Sinn und Fruchtbarkeit dieſer Sätze kann ſich nur in der wirklichen Verfolgung der Hauptmomente der Geſchichte der Sculptur erweiſen, die übrigens kurz ſein wird, da dieſe Kunſt ſo beſonders entſchieden mit einer geſchichtlichen Form der Phantaſie, dem claſſiſchen Ideale, zuſammenfällt, daß die Darſtellung ihres Weſens bereits von ſelbſt zu einer Darſtellung der griechiſchen Bildnerkunſt und einer Aufzeigung der Gründe geworden iſt, warum ſie in den andern Hauptperioden der Kunſtgeſchichte nicht in ihrer Reinheit ſich entwickeln kann. Hier iſt nur zu bemerken, daß der erſte Satz des §. dem nicht widerſpricht, was über den ſchmalen Spielraum des Individualiſmus und Naturaliſmus §. 416 geſagt iſt. Es handelt ſich um ein Maaß der Einlaſſung des Naturtreuen in Bewegung und Formen, der Eigenheit individueller Charaktergeſtalt; gerade weil dieſes Maaß ein ſehr feines, die Linie eine ſehr zarte iſt, entſtehen aus ſcheinbar unbedeutenden Schwankungen die großen geſchichtlichen Unterſchiede; iſt die Schwankung nur etwas zu ſtark, wird nur etwas zu viel Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform eingelaſſen, ſo läuft das Gefäß über, d. h. die Reinheit der bildenden Kunſt iſt geſtört und nur anderweitige Momente rechtfertigen die ſo entſtandene Kunſtform als eine hiſtoriſch bedeutende, ſtyliſtiſch gültige. Umgekehrt werden wir es bei der Malerei finden: zu wenig Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform verletzt ihr Weſen. Wie ſich nun dieſer Hauptgegenſatz zu den weitern im §. aufgeführten verhält und was mit dem theilweiſen Zuſammenfallen u. ſ. w. gemeint iſt, das eben wird ſich in der wirklichen Geſchichte zeigen. Zu der Bezeichnung: empfindungsvoller Styl fügt die Parentheſe: auch dem Dichteriſchen genähert: ein Styl, der eine bedeutende, ſubjective, der Muſik, der lyriſchen Poeſie verwandte Bewegtheit hat, wird mehr oder minder auch in beſtimmterer Weiſe an die Dichtung, insbeſondere das Drama, anklingen, was wir an einzelnen Stellen berühren werden.

α. Die Bildnerkunſt des Alterthums.

§. 637.

Der Dualiſmus der orientaliſchen Phantaſie läßt keine reine Entwicklung der Bildnerkunſt zu. Durch die Halbheit des Fortgangs von der Symbolik zum Mythus fällt die urſprüngliche Stoffwelt außer und neben die zweite und ebendaher entbehrt dieſe der Individualiſirung und wärmeren Naturnachbildung in Bewegung, Handlung, Ausdruck; poſitiv aber dringt in ſie das Häßliche als unorganiſche Formenverbindung ein. Das Erhabene tritt als übertriebene Herrſchaft des Coloſſalen, als Prunk in Darſtellung und Material auf. Die Bildnerkunſt ſcheidet ſich nicht rein von der Baukunſt und verbindet ſich grell mit der Farbe. Der Typus wird nicht überwunden; ſchwungvoller Anklang reinen und hohen Styls befreit ſich nicht von den Härten und Ungeſchicklichkeiten, mit denen eine im rein äußerlichen Sinn höchſt vollendete Technik ihn verbindet.

Alle dieſe Sätze fallen in die Hand, wenn man auf die geſchichtliche Darſtellung des Orients §. 343 ff. und das Bild ſeiner Weltanſchauung §. 426 ff. zurückgeht und damit zuſammenhält, was über die Architektur als diejenige Kunſt, auf welche dieſe Form der Phantaſie vorzüglich angewieſen war, und ihren Charakter im Orient §. 578 ff. geſagt iſt. Sogleich findet nun ein Theil der Beſtimmungen des vorh. §. ſeine geſchichtliche Erläuterung, ſo zwar, daß man zunächſt zwei derſelben in ein beſtimmtes Verhältniß treten ſieht. Nämlich: die Aufgabe iſt, des Naturwahren und Individuellen in das rein allgemeine Normalbild der Gattung ſo viel aufzunehmen, als nöthig iſt, um ihm Lebenswärme und Mannigfaltigkeit zu geben. Dieß iſt aber nicht möglich, wenn die Götter nur halb mythiſche Weſen, d. h. vorgeſtellte Menſchen, halb bloße

Symbole ſind. Da kann ſich kein Kreis von Götter-Individuen bilden, die ſich durch Charakter-Ausdruck unterſcheiden und wahrhaft in Handlung treten. Hiemit iſt von dem erſten Satz in §. 636 Anwendung gemacht: das direct Ideale und das Individuelle, Naturwahre können ſich nicht zur Schönheit durchdringen. Nun nehme man die weiter unten folgende Beſtimmung des §. 636 herauf, welche den Grad der Ausdehnung über die urſprüngliche Stoffwelt als weiteres geſchichtliches Bewegungs-Moment einführt, und halte ſie an die orientaliſche Phantaſie, wie dieſelbe von der Abſtraction des Abſoluten ſich mit voller Sinnlichkeit in die Welt des Endlichen und Sinnlichen ſtürzt: ſo begreift ſich (vergl. auch §. 428), daß neben den unbelebten, ſtarren Götterbildern eine reiche Nachbildung des Thieriſchen, allgemein Menſchlichen (Genre) und des Geſchichtlichen treten wird. Dieſe iſt es denn, die Alles übernimmt, was dem Götterkreis an Individualiſmus und Naturaliſmus abgeht; ſie wird nur deſto umfaſſender, deſto porträtſchärfer ſein, je weniger die Fülle der Naivetät und die Deutlichkeit der Anſchauung ſich in das ideale Göttergebiet ergießen kann. Nun ſind die Götter ohne menſchlichen Ausdruck und dem Menſchlichen fehlt jener „Abglanz der rein idealen Natur", den wir wiederholt gefordert haben; jene ſind conventionell, ideal im leblos ſtrengen Sinne des Worts, Genre und Hiſtorie aber iſt überraſchend treu, naturwahr, bewegt, lebendig ohne Idealität: dieſer Stoff ſaugt jenem die Lebenswärme, jener dieſem die höhere Seele aus, ohne ſie darum für ſich zu gewinnen. Man erkennt alſo bereits eine beſtimmte Weiſe des Verhältniſſes, in welches jene zwei Beſtimmungen des §. 636, nämlich die über den Gegenſatz des Idealiſmus und Naturaliſmus, Individualiſmus und die nachher aufgeſtellte über den Umfang der Ergreifung der urſprünglichen Stoffwelt, zu einander treten. So ſehen wir denn bei den Aſſyrern, Perſern, Aegyptern neben Götterbildern, von denen wir zunächſt nur das Negative ſagen, daß ihnen außer der Unterſcheidung der Geſchlechter jede Mannigfaltigkeit der Lebensformen abgeht, daß man kaum die Altersſtufen erkennt, daß jede nähere Beſtimmtheit durch das Attribut erſetzt wird, daß keine fühlende Seele ihre unbewegten, ewig gleichen Züge belebt, eine reiche Plaſtik, namentlich in Reliefform, ſich ausbreiten, welche das thieriſche und das menſchliche Leben in den mannigfaltigſten Formen: Geſchäfte des Landbaus, Gewerbes, Spiel aller Art, Jagd, Krieg, Rechtspflege, Triumphzug, Anbetung des Königs, Gottesdienſt mit der friſcheſten Naivetät, Lebendigkeit, Feuer, ſcharfem Auge auffaßt, die Phyſiognomien verſchiedener Völker, die Formen der Lebensalter, Geſchlechter ſammt Eunuchen, Luſt und Leiden, die eigenthümliche Körperbewegung in allem Thun, ja Individuum von Individuum durch ſichtliche Porträtzeichnung kenntlich unterſcheidet: die Paläſte, Gräber, Tempel ein reicher Teppich, der eine bunte, wimmelnde Welt vor uns ausſpannt; aber während Rumpf, Hand, Fuß lebt, Haltung und Bewegung auf das Feinſte belauſcht iſt, iſt der Geſichtsausdruck immer der gleiche; es iſt Copie des Lebens ohne Idee, ohne das Gefühl, daß es der Nachbildung nur dann werth iſt, wenn der Künſtler ſeinen Vollgehalt in die einzelne Erſcheinung zu legen weiß; ein reiches Genre ohne Geiſt. Viele Darſtellungen ſind geſchichtlich, aber die Geſchichte erhebt ſich nicht zu ihrer Würde, ſondern bleibt Chronik, bildlicher Erſatz für die Buchſtabenſchrift. Man hat in Aegypten noch neuerdings eine Menge ganz naturaliſtiſcher, überraſchend charakteriſtiſcher Werke der Plaſtik aufgefunden, wie man ſie neben den conventionellen Götterbildern gar nicht für möglich halten ſollte. Mit beſonderem Verſtändniß und mit der naivſten Beobachtung ſind bei Aſſyrern, Perſern, Aegyptern namentlich auch die Thiere aufgefaßt. — Nun aber äußert ſich die Symbolik, wie ſie auf halbem Wege zum Mythus ſtehen bleibt, im Götterbilde auch poſitiv als Häßlichkeit, vergl. §. 427 Anm. 2.: menſchliche und thieriſche Organe werden verbunden, menſchliche vervielfältigt, gerade das Menſchlichſte am Menſchen, das Haupt, wird mit Vorliebe dem thieriſchen geopfert, während der Grieche in den halbſymboliſchen Weſen, die er beibehielt, nie das Haupt, nur untergeordnete Organe mit thieriſchen vertauſchte. Die Fratze iſt im Orient allgemeines Vorrecht des Gottes. — Die Vergrößerung über das natürliche Maaß haben wir in §. 609 als wohlbegründet im Weſen der Bildnerkunſt, doch das eigentlich Coloſſale nur unter gewiſſen Bedingungen als berechtigt erkannt; der Orient, aus dem ſchon in §. 430, 2. ausgeſprochenen Grunde, liebt die Coloſſe ohne beſonderes, in der Aufſtellung gegebenes Motiv und der quantitative Ausdruck für das qualitativ Bedeutendere (vergl. §. 626) tritt insbeſondere in der Rieſengeſtalt der Könige als geiſtloſe Verwechslung der innern Würde mit bloßer Würde des Standes auf. Der Prunk ſtatt wahrer Erhabenheit wirft ſich theils auf die Darſtellung, theils auf ihr Material. Bei den Götterbildern iſt die erſtere Form der äußern Pracht ſtatt des Ausdrucks innern Adels ſchon dadurch motivirt, daß den fehlenden Ausdruck um ſo mehr äußere Zugaben der Bezeichnung erſetzen müſſen: reicher Schmuck und Putz aller Art; wo die Götter meiſt nackt oder in engen Gewändern gebildet ſind, in Aegypten, wenigſtens reicher Kopfputz; bei den menſchlichen Darſtellungen ergibt ſich dieß ſchon aus der Prachtliebe des orientaliſchen Lebens. Die andere Form ſucht abſichtlich die Schwierigkeiten auf, welche hartes Urgeſtein, Baſalt, Granit, Porphyr u. ſ. w. darbietet, prunkt mit dem Sieg und mit dem Stoff an ſich, anderswo mit edlen Metallen, Goldblech über einem hölzernen Kern u. ſ. w. Erzguß dagegen iſt nicht ausgebildet. Wie der vorzügliche Beruf der ſymboliſchen Phantaſie zur Baukunſt das Werk der Plaſtik zu dieſer herüberzieht, vgl. §. 578, Anm. 2. Dieß Hinüberſchwanken der Architektur in die Plaſtik iſt ebenſogut auch als Hinüberſchwanken dieſer in jene zu faſſen; ſchon die Herrſchaft des Coloſſalen, die reihenweiſe Aufſtellung iſt architekturartig, das Ueberwuchern des Relief, namentlich des ganz flachen, verſenkten (vergl. §. 611) ebenfalls ein Ueberfluß des Anſchluſſes an die Baukunſt; die Sculptur liebt es aber durchaus, auch ihr ſelbſtändigeres Werk an Pfeiler, Säulen zu lehnen, wo ſie es nicht wirklich ungetrennt aus Einem Materialſtück mit dieſen beläßt oder zudem kraus mit dem Ornament verſchmelzt, wie die indiſche Pagode; ja ſie ahmt die primitive Baukunſt nach, die den natürlichen Fels behaut, wie in der coloſſalen Sphinx von Ghizeh. Weiſt dieß Verwachſenſein zweier Künſte bereits auf die unentwickelte Einheit der Kräfte im orientaliſchen Leben hin, ſo klebt nun die Sculptur auch mit der Malerei zuſammen, die freilich ſelbſt wieder nur Anſtrich iſt, alſo bloßer Architektur-Bemalung nahe liegt; denn die Polychromie beſchränkt ſich nicht auf bloßen Ton, ſondern überzieht alles Bildwerk mit ungebrochenen Farben, insbeſondere aus ſymboliſchen Gründen das Götterbild; die Koilonaglyphen aber ſind an ſich ſchon in engerem Sinn maleriſch, als das eigentliche Relief, das zwar auch in Aegypten neben ihnen auftritt; dieſe Wandüberkleidung iſt, wie nach der einen Seite architektoniſch, nach der andern in ihrer Buntheit eine Reminiſcenz der Teppichweberei und Stickerei. — Mitten in dieſen Schranken fehlt es zwar nicht an jenem großen Zug der Linie, an jenem Schwunge, der den Styl bildet, aber es bleibt bei Anſätzen, ſie können nicht durchdringen; das Harte, Schüchterne, Kindiſche, Linkiſche, Willkührliche wird, zwar ohne förmliches Prieſterverbot, durch die Scheue feſtgehalten, die eingelaſſene Freiheit des ſubjectiven Lebens in Stoff und Künſtler möchte zur Frivolität führen: eine ächt, ſtreng religiöſe Kunſt. So bleibt z. B. in Aſſyrien und Perſien die Seitenſtellung der Füße bei Vornſtellung des Geſichts im Relief, in Aegypten die durchgängige bloße Profilſtellung, alſo die Unkenntniß der Verkürzung und ſomit überhaupt der Perſpective, ſo daß eine vertieft darzuſtellende Mehrheit von Figuren in Reihen übereinander tritt, bei allen betheiligten Völkern die ängſtliche Regelmäßigkeit in Behandlung gewiſſer kleinerer, dünnerer, feinerer Einzelformen wie Haare, Federn, Kleider-Falten: eine kindliche, auch wieder an die Architektur erinnernde Ueberſtrenge in der an ſich allerdings nothwendigen Styliſirung dieſer Dinge. Die Technik iſt alſo die nicht völlig beſeelte; nicht an der gemeinen Technik fehlt es: die Ungeſchicklichkeit des Kinderſtandpunktes iſt mit der größten Geſchicklichkeit fixirt und der Meißel nur zu bewundern. Alſo hier im Grund eine weitere Form des Dualiſmus: Geiſt und Technik fallen auseinander.

§. 638.

Eine Ausnahme von der Trennung beider Stoffwelten machen die Indier; Leben und Bewegung tritt daher hier in das Götter-Ideal ſelbſt ein; unter den weitern Gegenſätzen des §. 636 fällt ihrer Plaſtik in gewiſſem Sinne die Anmuth und das Maleriſche, den Aſſyrern, Perſern, Aegyptern dagegen das Architektoniſche und die Würde zu; bei den Letztern herrſcht mehr das ſtreng Gemeſſene der Proportion, bei den Aſſyrern und Perſern die Kraft des Muſkels.

Den Indiern ging in dem knochenloſen Pantheiſmus ihrer traumhaften Phantaſie die urſprüngliche Stoffwelt grenzenlos in die zweite über; hier kann von jenem Auseinanderfallen nicht die Rede ſein. Knochenlos iſt aber auch ihr Styl. Davon nachher; wir kehren die Folge des Inhalts des §. zunächſt um und führen den herben Styl zuerſt auf, weil dem Weſen nach in der Plaſtik das Harte und Feſte das Erſte und zu Grund liegende iſt. Der aſſyriſch-perſiſche und ägyptiſche Styl berechtigt zur gemeinſchaftlichen Befaſſung unter den Begriff der Würde. Bei den Aegyptern ruht ſie zunächſt in der faſt völligen Bewegungsloſigkeit der Statue, bei den Aſſyrern und Perſern in der gravitätiſchen Feierlichkeit, dem gehaltenen tenor der Bewegung, ſelbſt der ſtärkeren im Streite, namentlich aber der hier beſonders beliebten Prozeſſionsbewegung. Wir vergleichen dabei freilich verſchiedene Stoffe, denn dort handelt es ſich namentlich von Götter-Statuen, hier, bei der ungleich ſparſameren, in ſymboliſchen Thieren und phantaſtiſch halbthieriſchen Menſchengeſtalten beſtehenden Mythologie, vorherrſchend von der Darſtellung des Menſchen, namentlich des Königs und ſeiner Verehrung, ſeinen Handlungen und Zerſtreuungen, die nicht in Statuen, ſondern in Reliefs auf uns gekommen iſt; allein der Kunſtcharakter liegt in den angegebenen Zügen. In der ernſten, todtenhaften Ruhe der mit angeſchloſſenen Armen und knapp zuſammengeſtellten Beinen thronenden oder mit einem Beine kaum merklich vorſchreitenden, den Kopf ſteif gerade haltenden Geſtalten der ägyptiſchen Kunſt ſehen wir nun zugleich mit geometriſcher Strenge die Proportion durchgeführt, dagegen die Muſkel an der ſchlanken Bildung nicht ausgeſprochen; es herrſcht das Grundgerüſte, alſo das Architektoniſche. Von den weitern Gegenſätzen, die §. 636 aufführt, tritt alſo hier mit der Würde ein in ſpeziellerem Sinn architekturartig auffaſſender Styl zuſammen und zwar vorzüglich in dem conventionell idealen Kreiſe, der das Individuelle und Naturaliſtiſche ausſchließt, den Götterbildern. Dagegen füllt ſich das Gerüſte in den breiteren, volleren Formen der kräftigen Männergeſtalten Aſſyriens und Perſiens, die Organe der Handlung und Bewegung, Arm und Bein, werden höchſt gewaltig mit ſcharfer Angabe der Muſkel, auch der Gelenke, namentlich des Knies, gebildet. Es iſt dieß in gewiſſem Sinn immer noch architektoniſch, verglichen mit dem oberſten der Gegenſätze in §. 636 ein erſter Schritt nach dem Naturaliſtiſchen hin, doch nicht nach dem Individuellen, denn dieſe Behandlung kehrt in conventioneller Gleichheit des Styles wieder. Alle dieſe Völker bilden nun in ihrem plaſtiſchen Styl einen vollen Gegenſatz gegen die Indier. Hier herrſcht in der Bildung der Geſtalt an ſich die Welle des Runden, alſo eigentlich die Fettbildung, die Knochengerüſt und Muſkel fließend überkleidet; wie ſehr das Weiche geſucht wird, zeigt insbeſondere die ſchlanke Hüfte und das breite Becken der weiblichen Geſtalt. Man kann dieſen Charakter des Runden, Wellenförmigen, Weichen als Anmuth beſtimmen, wenn man vom tieferen Weſen derſelben, das im Seelen-Ausdruck ſich offenbart, abſieht; doch liegt auch ohne dieſen im edlen Fluſſe der Formen ein Reiz, der nicht blos ſinnlich iſt, und zudem fehlt das Spiel der Bewegung nicht. Im ruhigen Stande iſt ſchon die Mannigfaltigkeit der Contraſte vorhanden, der Kopf zur Seite geneigt, die Arme gelöst, die Hände natürlich zufällig hängend oder ſpielend, die Hüfte nach einer Seite ausgebogen und auf den einen Fuß geſtemmt, während der andere ruht; ſelbſt die Verkürzung iſt hier verſtanden: die Füße ſind nicht bei Vornſtellung des Geſichts nach der Seite geſtellt; nun tritt aber auch eigentliche, entſchiedene, ſtarke Bewegung auf, die Götter, Genien, Geiſter ſind im herrſchenden Hautrelief in leidenſchaftliche, phantaſtiſche Handlung geſetzt, es ſtellt ſich dabei mehr Compoſition, eine Ahnung ſchönerer Gruppenbildung ein; aber die Bewegung hat keinen innern Halt, weil Knochen, Sehne, Muſkel hinter dem Weichen verſchwindet, und man meint, die Figuren wollen die Glieder von ſich werfen. Man erkennt in dieſer auflöſenden Atmoſphäre einen Zug zum Maleriſchen und Empfindungsvollen; zugleich iſt durch dieſe wärmere Bewegtheit in das Ideale etwas Naturaliſtiſches eingedrungen und in gewiſſem Sinn dieſer Gegenſatz ſammt dem des leblos Göttlichen und belebten blos Menſchlichen gelöst, aber das Individuelle fehlt auch hier und der letzte Gegenſatz iſt ja nicht vermittelt, ſondern verſchwemmt, denn wir haben geſehen, daß der göttliche und menſchliche Kreis zwar ineinander ſcheinen, aber doch auseinandergehalten ſein ſollen (§. 630). — Der §. hat das Indiſche wegen des Charakters urſprünglicher Unterſcheidungsloſigkeit, der in der ganzen Weltanſchauung liegt, vorangeſtellt: geſchichtlich ſtellen die drei geſchilderten Style keinen innern Verlauf dar; der indiſche ſteht für ſich, der aſſyriſch perſiſche und der ägyptiſche ſind verwandt, doch ohne tieferen gegenſeitigen Einfluß. Daher ſehen wir lauter Einſeitigkeiten: der Weichheit fehlt die Kraft, der Kraft die Weichheit, der geometriſch ſtrengen Gemeſſenheit fehlen beide. Soll wahre Kunſt entſtehen, ſo muß *Ein* Volk dieſe Richtungen in natürlicher Folge ausbilden und dann vereinigen: mit dem feſten Maaße beginnen, die kräftige Beſtimmtheit der einzelnen Formen hinzufügen und endlich Alles mit Weichheit überkleiden, ſo, daß alle dieſe Momente zu einem concreten Ganzen zuſammentreten, aus deſſen reifer Fülle der geiſtige Ausdruck auftauchen kann.

§. 639.

Die *griechiſche* Phantaſie war eine ſo entſchieden plaſtiſche, daß die Darſtellung des Weſens der Bildnerkunſt mit der Darſtellung ſeiner geſchichtlichen Erſcheinung bei dem griechiſchen Volk in einer Weiſe zuſammenfällt, welche der Zukunft faſt keinen weiteren Entwicklungsſtoff übrig ließ. Die griechiſche Plaſtik wägt dem Ideale ſo viel Individualiſmus und Naturaliſmus zu, als es erträgt, vereinigt Würde und Anmuth und unterſcheidet deutlich zwei Kreiſe, einen göttlichen und einen menſchlichen, die aber lebendig ineinander übergehen.

Was ſich in der ganzen Lehre von der Bildnerkunſt auf jedem Schritte aufgedrängt hat, iſt hier endlich ausdrücklich herausgeſtellt. Man vergleiche, was vom Leben der Griechen §. 348 — 351 geſagt iſt, und faſſe dann dieſe reale Grundlage mit der ganzen Darſtellung des claſſiſchen Ideals der griechiſchen Phantaſie §. 434 ff. zuſammen, ſo erſcheint die nun entwickelte Lehre vom Weſen der Bildnerkunſt nur wie eine Ueberſetzung jener auf ſo abſolut günſtiger Grundlage aufgeblühten Weltanſchauung der Griechen in eine wirkliche Kunſtform, oder umgekehrt der Begriff dieſer Kunſtform mußte bei jenem ſo beſchaffenen, ſo anſchauenden Volke ſeine wahre Wirklichkeit finden. Der wahre Fortſchritt vom Symbole zum Mythus, der dem Menſchen vertraute, auf Grundlage einer Naturbedeutung ein höchſtes Sittliches in ſich lebendig darſtellende Gott, der Kreis der Götter-Individuen, die Genien- und Heroenwelt, wodurch ſich dieſer Kreis leicht und flüſſig an die urſprüngliche Stoffwelt knüpft, die frei äſthetiſche Ueberwindung des Typus, die nun erſt wahrhaft im Gebiete der menſchlichen Schönheit heimiſche Idealbildende Phantaſie, das Geſetz, daß hier die *einzelne Geſtalt ſchön ſein muß*, das ſich (§. 437) zunächſt allgemein aus dem ächt mythiſchen Standpuncte ergab, die *muſterhafte* Einheit von Inhalt und Form, wie ſie ſchon dem innern Bilden eines ſolchen Volkes eigen ſein mußte: alles dieß begründete und die Beſtimmtheit dieſer Phantaſie als einer *taſtend ſehenden* (§. 439), wodurch bereits das Geſetz, daß in dieſem Ideale die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſeine nähere, doch erſt pſychologiſche Beſtätigung erhielt und ebenſo der Satz ſich herausſtellte, daß der herrſchende Standpunct das einfach Schöne ſein werde. Die Gegenſätze nun, die wir in §. 636 als die treibenden Reize der Geſchichte der Plaſtik aufgeführt haben, erſcheinen durch die wirkliche Darſtellung jenes Ideals in dieſer Kunſt als gelöst in einer Weiſe, die nicht übertroffen werden kann. Es iſt uns aus der Reihe derſelben jetzt der zweite an die Spitze getreten: der Gegenſatz zwiſchen einem mehr architektoniſchen oder mehr maleriſchen, empfindungsvollen und einem rein plaſtiſchen Style. Der griechiſche iſt rein plaſtiſch und hat vom Architektoniſchen, Maleriſchen, ſubjectiv bis zum Dramatiſchen hin Bewegten eben nur ſo viel, als jederzeit und nothwendig im Unterſchiede gewiſſer Zweige liegt (vergl. §. 635). Damit iſt aber zugleich gegeben, daß eben die Griechen genau jene feine Linie treffen, bis zu welcher dieſe Kunſt in die reine Gattungsform das Individuelle und das Naturtreue einlaſſen kann, alſo iſt zugleich der in §. 636 zuerſt aufgeſtellte Gegenſatz in ein reines Gleichgewicht aufgehoben. Ebenſo ſind die weiteren Gegenſätze zugleich aufgeſtellt und gelöst: die Würde hat Anmuth und die Anmuth Würde; ferner: es gibt neben dem reinen Ideale der Götterwelt ein Genre, eine Porträtbildung und einen gewiſſen Kreis geſchichtlicher Darſtellungen; aber nicht iſt auf der einen Seite eine conventionell ſymboliſche Idealität, auf der andern ungeiſtige Naturwahrheit und Individualität zu Hauſe, ſondern das oft geſchilderte Band hält beide Welten flüſſig zuſammen und geſtattet namentlich dem Geſchichtlichen nur ſparſame Ausdehnung.

§. 640.

Werden hiemit die in §. 636 aufgeſtellten Gegenſätze im reinſten Sinne gelöst, ſo treten ſie dennoch innerhalb der griechiſchen Bildnerkunſt ſelbſt in ein wechſelſeitiges Spiel, deſſen Bewegung jene Entwicklungsſtufen des Styls begründet, die jeder Kunſtperiode eigen ſind (vergl. §. 531). Im ſtrengen und harten, zugleich noch typiſchen Style tritt neben ägyptiſcher Strenge und aſſyriſcher Kraft eine kindiſche Form der Anmuth auf, welche noch nicht die höhere Einigung jener Eigenſchaften mit der indiſchen Weichheit zeigt, wozu die griechiſche Kunſt berufen war; die weitern Gegenſätze fallen noch auseinander.

Es verſteht ſich, daß jene Verſöhnung der Gegenſätze keine todte ſein kann. Es iſt Bewegung im Gefäße, das flüſſige Ineinander der Kräfte, das in ihm enthalten iſt, ſchwankt, aber es ſchlägt keine Welle über den Rand. Dieſe bewegte und doch ſichere Beſchließung im Gefäße der Einheit iſt aber am Anfang noch nicht erreicht. Wir haben die Entwicklungsſtufen des Styls innerhalb der Kunſtperiode gerade an dem ſchlechtweg belehrenden Muſter der Geſchichte der Bildhauerei bei den Griechen in §. 531 dargeſtellt und auf das tiefere Geſetz verſchiedener Entwicklung und Durchdringung des Objectiven und Subjectiven zurückgeführt. Jetzt iſt nur übrig, dieſe Stufen in Kürze concreter zu zeichnen; das tiefere Geſetz findet eben dadurch ſeine nähere Beleuchtung. Die herbe Objectivität des ſtrengen und harten Styls gibt ſich nun zu erkennen als die ägyptiſch architekturartige Gemeſſenheit in der ſtrengen Proportion, bewegungsloſen Haltung mit feſt an den Leib geſchloſſenen, nur langſam ſich löſenden Armen und ebenſo geſchloſſenen Beinen, deren zunächſt nur eines zum mäßigen Vorſchritte ſich entſchließt; die aſſyriſch-perſiſche Kraft in den überſtarken Muſkeln der gedrungenen Körper; die Bewegung, wie ſie dann zuerſt gewaltſam eindringt im heftigen Sprung, im Gang auf dem Ballen, haben Aegypter, Aſſyrer und Perſer in nicht geringerem Feuer auch gehabt in ihren Darſtellungen aus dem menſchlichen Leben. Die ſteife Regelmäßigkeit in Anordnung und Behandlung der Haare und Falten iſt ebenſogut orientaliſch, insbeſondere aſſyriſch-perſiſch, und gehört zum Architekturartigen wie die noch unbelebte Symmetrie in Gruppen. Als beſonderer Ausdruck der noch mangelnden Geſchicklichkeit fehlt auch die Seitenſtellung der Füße bei Vornſtellung des Kopfes nicht. Auch hier wird äußere Einwirkung des Styls jener Völker auf die Anfänge griechiſcher Kunſt nicht mehr bezweifelt. Die Griechen hatten nun die Aufgabe, zu vereinigen, was im Oriente getrennt blieb, alſo die ägyptiſche und aſſyriſch-perſiſche Kraft und Würde zu vermählen mit der indiſchen Weichheit, Welle der Bewegung, Anmuth; hierin jedoch mußten ſie ihren eigenen Weg gehen, auf dieſem Puncte iſt nicht von wirklichen Einflüſſen, ſondern nur von einer innern Analogie die Rede. So entwickeln ſie zunächſt noch gleichzeitig mit jener harten Gemeſſenheit und gewaltſamen Kraft jene tänzerhafte, der Orcheſtik entlehnte Grazie, jenes zierliche Aufaſſen der Gewänder mit den Fingerſpitzen u. ſ. w., einen erſten kindiſchen Verſuch der Anmuth, die, noch neben der Härte und ebendarum ſelbſt noch hart, für ſich ihre erſten Schritte wagt. Ganz merkwürdig iſt nun aber der Weg der allmählichen Befreiung von dieſen unreifen Formen, die auch in Griechenland eine fromme Scheu, ein Geſetz des Typus bewirkend, lange befeſtigt und nach erreichter Reife für Cultuszwecke, zum Theil auch aus Manier, im hieratiſchen oder archaiſtiſchen Style noch feſthält. Es erhält ſich nämlich auf dieſem Wege der Befreiung bis zum letzten Schritte, der zwiſchen die Aeginetengruppe und das Auftreten des Phidias fällt, ein doppelter Dualiſmus. Erſtens: man wagt wie im Orient nicht, den Gott in naturwahrer Lebendigkeit zu bilden, wohl aber den Menſchen; alſo fällt der göttliche und menſchliche Kreis auseinander, jener bleibt im ſtatt conventionellen Sinn ideal, obwohl nicht oder nur kurz und ganz vereinzelt im Sinn der ſymboliſch häßlichen Formenzuſammenſetzung wie im Morgenland, dieſem dagegen fällt der Naturaliſmus zu. Zweitens: man behandelt den Menſchen mit überraſchend ſcharfer, lebendiger Naturtreue, aber nur die Geſtalt, ausgenommen den Kopf; dieſer behielt in allen Situationen das immer gleiche typiſche Lächeln und die gleiche Geſichtsbildung; alſo hier Naturaliſmus ohne Individualiſmus (wovon etwa nur ſchüchterne erſte Verſuche der Porträtbildung auf Stelen und And. eine Ausnahme machen). Die Götter haben weder Individualität (denn die bloße Bezeichnung durch Attribute iſt keine), noch Naturtreue, die Menſchenbilder dieſe ohne jene. Inzwiſchen erweitert ſich der Kreis der Stoffe durch die Ausbildung einer Heroenwelt, wie ſie in dieſem Reichthum kein orientaliſches Volk hatte, und iſt ſo wenigſtens im Stoffe das Zwiſchenglied zur flüſſigen Verbindung beider Welten gegeben. Das Coloſſale herrſcht von Anfang nicht in dem Uebermaaße wie im Orient und die Löſung von der Baukunſt tritt früher und völliger ein.

§. 641.

Der hohe oder erhaben ſchöne Styl ſteht im Mittelpuncte des Weſens der Plaſtik; doch muß es eine reichere und freiere Ausbildung der Anmuth, des empfindungsvoll oder maleriſch Bewegten, des Tragiſchen und Komiſchen und eine Erweiterung der Stoffwelt geben, die noch feſt am Bande der bildneriſchen Schönheitsgeſetze bleibt: der einfach ſchöne, reizende und rührende Styl iſt von demſelben noch gehalten, zieht aber eine naturaliſtiſche, individualiſirende, über die geſchichtlichen Stoffe ſich erweiternde, ſelbſtbewußte Richtung nach ſich, welche die feine Linie überſpringt und der, in der römiſchen Welt ſich vollendenden, Auflöſung des plaſtiſchen Styls, die zugleich Rückfall in orientaliſche Formen iſt, das Thor öffnet.

Der Styl der ethiſchen Hoheit, wie ihn in Attika Phidias mit ſeinen Schülern Agorakritos und Alkamenes, im Peloponnes namentlich ein Polyklet ausgebildet, iſt zu §. 531 in ſeinen Grundzügen ſchon dargeſtellt. Seine Würde iſt keineswegs anmuthlos, ſondern jene „erhabene Grazie", wie ſie Winkelmann nennt; eine mäßige Neigung zum Coloſſalen geht mit der vorherrſchenden Darſtellung der höchſten Götter-Ideale Hand in Hand; das keuſche Maaß des Naturaliſtiſchen und Individuellen offenbart ſich als jener „Duft der Belebung", der alle Form herausführt in die warme Fülle der Natur und ihrer ſüßen Nachläſſigkeit und doch nie gemeine Natur, immer unendliche Natur vor uns enthüllt; das Individuelle iſt insbeſondere in das Götterideal eingedrungen als Grundlage eines Kreiſes ſcharf und doch nie bis zur Verhärtung der einſeitigen Eigenheit unterſchiedener Götterperſönlichkeiten. Neben der hohen Ruhe dieſes Ideals breitet ſich die volle Bewegtheit der Handlung aus in Relief und Giebelgruppe; Schwung und Bewegung, in gewiſſem Sinn alſo das Maleriſche kommt hier zu voller Entfaltung und die Compoſition iſt entwickelt in dem Reichthum und der Geſetzlichkeit, wie ſie oben dargeſtellt worden iſt. Die zwei Kreiſe treten auseinander, neben den göttlichen legt ſich der rein menſchliche in Feſt-Aufzügen, Tänzen, Kämpfen, belebten Scenen aller Art; Porträtbildungen treten auf und ſparſam wird neben ſeiner Stellvertretung durch das Sagenhafte der wirkliche Stoff der Geſchichte (z. B. in den Perſerkämpfen des Nike-Tempels) ergriffen. Nicht im höchſten Sinne, dem des erhabenſten Götter-Ideals, wird der Styl der Würde ausgebildet von den peloponneſiſchen Meiſtern; ſie wenden ſich mehr dem menſchlich Starken in Heroen- und Athletenbildungen (auch der Thierbildung) zu; ſo neben Polyklet (der nur durch ſeine Here jener attiſchen Richtung angehört) namentlich Myron. Hier iſt nun nicht nur der Stoffkreis erweitert, ſondern auch mehr Naturalismus, aber doch noch von einer Strenge und Gewichtigkeit gehalten, welche den Charakter des hohen Styls bewahrt. Bleiben wir bei unſerem öfters gebrauchten Bilde, ſo erſcheint dagegen der Inhalt des Gefäßes im Style der Praxiteles und Skopas, wie er zu §. 531 in ſeinen Grundzügen ebenfalls ſchon geſchildert iſt, ungleich ſchwankender bewegt von reizendem, leichtem Wellengekräuſel bis zur heftigſten Aufwühlung, die ihn aus ſeinem Becken zu reißen droht. Die Vorliebe zum Aphrodite- und Apollo-Ideal zeigt den Uebergang von der Herrſchaft der Würde zur Herrſchaft der Anmuth, zugleich dringt aber Affect und Leidenſchaft in vorher ungekannter Stärke ein, Werke wie die Niobidengruppe, die ſterbende Jokaſte von Silanion erſchüttern das Herz in ſeinen innerſten Tiefen; mit der Welt der Leidenſchaft wird auch die des Komiſchen entfeſſelt und knüpft ſich an den dionyſiſchen Kreis. Aber die Anmuth hat noch Würde, der Götterkreis iſt das Herrſchende und Beſtimmende, die Leidenſchaft bewahrt den Adel des innern Gleichgewichts, das Komiſche iſt zu plaſtiſcher Mäßigung abgedämpft: Alles zu freierem Spiel entlaſſen und doch am Bande des reinen Styls feſtgehalten, das Band ſehr verlängert, aber noch nicht zerriſſen. Dieſe Bereicherung, dieſe verſtärkte Bewegung iſt denn zugleich eine innigere Verſetzung der bildneriſchen Phantaſie mit einer Beimiſchung der maleriſchen, muſikaliſchen, lyriſchen, namentlich aber auch der dramatiſchen, und doch auch ſo betrachtet bleibt das rein plaſtiſche Gefühl feſt auf ſeinem Boden ſtehen. Was nun die letzte, zunächſt noch ſtylvolle und an die dritte Stufe ſich in engem Uebergang anknüpfende, dann allmählich abwärts führende Stylbildung betrifft, ſo ſind zwei Seiten an ihr zu unterſcheiden, von denen die zweite mitten in die Hauptfrage über alle weitere Geſchichte unſerer Kunſt hineinführt. Die Hinwendung zu jener Anmuth im engeren Sinn, die von der erhabenen Grazie als eine beſondere Geſtalt ſich unterſcheidet und nach und nach in den falſchen Reiz übergeht, die Entfeßlung eines Grads von Affect, der haarſcharf an der Grenze des Plaſtiſchen hingleitet, zu einer bewußten, theatraliſch gemahnenden Beziehung auf den Zuſchauer (die bezeichnenden Werke vergl. zu §. 531 S. 137) iſt die eine Seite. Nun aber iſt zugleich eine ganz ſpezifiſche Erweiterung des Stoffes durch die Lyſippiſche Schule eingetreten: der unmittelbar, in voller Nähe gegebene geſchichtliche Stoff iſt, neben einem vielfältigeren Genre, in einem vorher unbekannten, als unzuläſſig betrachteten Umfange in die Kunſt hereingezogen worden; den vielen Porträtbildungen, namentlich Alexanders d. Gr., ſo wie den Gruppen aus ſeiner Geſchichte folgen dann weiter jene Keltenſchlachten der Schule von Pergamon; dieß iſt die andere Seite. Wir ſehen dabei von der Schmeichelei ab, ebenſo vom Style, der zunächſt noch rein plaſtiſch, vergöttlichend bleibt und ſich dieſe Reinheit namentlich auch in der Fortbildung des Herkules-Ideals bewahrt. Im Schluß der Anm. zu §. 531 durfte in dieſer Wendung ebenſoſehr der Keim eines neuen, wie die Auflöſung eines beſtehenden Ideals, erkannt werden, denn da handelte es ſich von allen Künſten, und wiefern die Plaſtik hier aufhöre, muſtergebendes Beiſpiel zu ſein, war nicht der Ort zu verfolgen. Jetzt aber, da wir das Weſen dieſer Kunſt erörtert haben, leuchtet ein, daß in ihrem Gebiete das ſtärkere Aufkommen des Genre, des Bildniſſes und der Profangeſchichte nicht auf ein neues, der Zukunft vorbehaltenes Ideal ſo hinausdeuten kann, wie wir bei der Malerei finden werden, wenn ſie ſich zweimal am Schluß einer Hauptperiode, der antiken und dann der mittelalterlichen, ebenſo dem weltlichen Gebiet öffnet. An dieſer Frage nun hängt die fernere Geſchichte der Bildnerkunſt; die Oeffnung nach dem weltlichen Gebiete führt weiter und weiter bis zu dem götterloſen modernen Ideal: kann in dieſem eine weſentlich Götterbildende Kunſt wie die Plaſtik eine neue Blüthe oder nur eine Nachblüthe treiben, oder hat ſie überhaupt noch Lebensfähigkeit? Nach Allem, was in der Lehre vom Weſen und den Zweigen derſelben entwickelt iſt, können wir nun bereits ſo viel ſagen: ſie wird noch leben können, aber nur mit Einem Lungenflügel. Das Gefäß iſt jetzt übergelaufen: was noch darin iſt (Götterbildende Plaſtik, ſofern ein Reſt von ihr im entgötterten Ideale möglich bleibt), iſt zu wenig, und was hinausgeſprungen (profanmenſchliche, profangeſchichtliche), iſt nicht mehr gefaßt. Es handelt ſich aber weſentlich zugleich vom Style. Mit dieſem Hinausgreifen in die ſtreng realen Stoffe wird derſelbe natürlich in die Länge nicht die Reinheit bewahren, die er in der Lyſippiſchen

Schule noch hat, er wird in einem Grade individualiſirend und naturaliſirend verfahren, der über die feine Linie hinausgeht, welche wir dieſer Richtung gezogen. Die Griechen auf heimiſchem Boden halten immer noch treuer am Stylgeſetze, auch die Schule von Pergamon, wiewohl die gute Zeit ſchwerlich jene barbariſchen Keltenphyſiognomien in ſelbſtändiger Aufſtellung gewagt hätte. In Rom aber, nachdem ſchon der etruskiſche Styl einen härtern Naturaliſmus und eigenthümliche Porträtartige Schärfe gezeigt, greift, nachdem die Bildnerkunſt aus Griechenland nach Italien verpflanzt iſt, der griechiſche und einheimiſche Künſtler nicht nur mit weit offener Hand in die nächſte geſchichtliche Stoffwelt (namentlich ihre Kriegsgeſchichte als Gegenſtand des Relief), ſondern läßt ſich in die Zufälligkeiten der Natur, unedlere Culturformen und die Einzelnheiten individueller Bildung in einem Umfang ein, der auch nach dieſer Seite Thür und Thor weit hinaus über das reine Stylgeſetz öffnet. Wir haben geſagt, dieſe Entlaſſung auch der Formen vom ſtrengeren Bande werde naturgemäß mit jener Erweiterung des Stoffs eintreten; dagegen werden wir im Mittelalter allerdings finden, daß ſich ein harter Individualiſmus und Naturaliſmus trotz der faſt ausſchließlichen Herrſchaft mythiſcher Stoffe ausbildet; da hängt aber die Sache überhaupt anders zuſammen; für das Alterthum, das prinzipiell mythiſch anſchaute, war das Ideal der Gottheit auch das Band des ſtrengen Styls und lockert ſich erſt mit dem Nachlaſſe des Bandes auch dieſer. Für die neuere Zeit aber trifft der Mangel eines Olymps und die Nothwendigkeit des Zugs zum Naturaliſmus und Individualiſmus ſo zuſammen, daß das Fortleben der Plaſtik gleichzeitig durch beide Urſachen in Frage geſtellt wird, wofür dagegen aus anderweitiger Quelle eine gewiſſe beſchränkte Herſtellung des idealen Kreiſes, zugleich eine Reſtauration des idealen Styls und dadurch eine Mäßigung des Individualiſmus und Naturaliſmus ermöglicht wird, welche die Lage dieſer Kunſt wieder günſtiger ſtellt, als im Mittelalter. Das Alterthum aber hatte doch immer noch ſeine Götter und das Beſtehen des idealen Kreiſes ſammt dem Nachklang der Anſchauungsweiſe, die ihn geſchaffen, erhielt noch ſpät Reſte des reinen Stylgeſetzes in Kraft, die den Künſtler mit einer gewiſſen Sicherheit führten; ſelbſt der Fettkopf eines Domitian iſt noch plaſtiſch antik behandelt und ein Aeußerſtes, wie runzlichte alte Weiber mit hängenden Brüſten, iſt ſelten. Die Ueppigkeit und die Mengung der Religionen führt erſt den völligen Zerfall des plaſtiſchen Sinnes herbei, der zugleich Rückfall in den Kindheitszuſtand der ſymboliſchen Formgemiſche, der Herrſchaft des Coloſſalen, des Prunks mit koſtbarem Material und in die Virtuoſität der bloßen Technik iſt.

β. Die Bildnerkunſt des Mittelalters.

§. 642.

Die Formen des Lebens und der Cultur im Mittelalter, die ganze Beſtimmtheit der romantiſchen Phantaſie, welche daraus hervorging, führt mit Nothwendigkeit zu einer Innerlichkeit des Ausdrucks, einem Grade des Individualiſmus und Naturaliſmus, einer Auflöſung des Ideals, das allerdings eine ausgebildete zweite Stoffwelt enthält, in eine geſchichtliche Vielheit von Geſtalten, die aufeinander und auf eine umgebende Natur bezogen ſind, wodurch die Geſetze des bildneriſchen Styls überſchritten werden, dagegen das Maleriſche, das empfindungsvoll Bewegte, auch das Dichteriſche eindringt und der Unterſchied eines weltlichen Kreiſes von dem göttlichen Kreiſe ſeine Bedeutung und plaſtiſche Kraft verliert.

In den zwei Abſchnitten des zweiten Theils haben wir Alles beiſammen, woraus auch hier das ſchon reife Ergebniß von ſelbſt abfällt. Das Geſchichtliche in §. 354 ff.: die rohe, hart individuelle Form der dieſe Weltperiode begründenden, auch den Völkern lateiniſcher Abſtammung und Bildung ihr Blut und Naturell beimiſchenden germaniſchen Nationalität bei tiefer Geiſtigkeit der Anlage, der innere Bruch im Bildungsgange derſelben durch Aneignung ganz fremder Elemente: der alten Bildung der römiſchen Welt, des Chriſtenthums, der fortdauernde Reſt objectiver Lebensform mit dem aufblühenden Geiſte der Innerlichkeit zu ſchillerndem Zwielicht verbunden, der Gegenſatz von Adel und Volk, Kirche und Welt, die phantaſtiſch bunten Culturformen, — dieß iſt zunächſt eine Stoffwelt, deren unplaſtiſche Natur gegenüber den in §. 615 geforderten Vorbildern unmittelbar einleuchtet. Der Geiſt des Ideals, das die ſo beſchaffene Welt ſich gebaut hat, iſt ein Geiſt der Innerlichkeit, vergl. §. 450, daher des über die Form unendlich hinausgehenden Ausdrucks §. 453, und dieß widerſpricht dem plaſtiſchen Stylgeſetze nach §. 605 und 624, ein Geiſt der in der ganzen Schärfe ihrer Beſtimmtheit als berechtigt geſetzten Individualität, alſo der phyſiognomiſchen Behandlungsweiſe (§. 454), die ſich von den unplaſtiſchen Härten des umgebenden Menſchenſtoffs nicht abwendet, und dieß iſt ſpeziell gegen das Stylgeſetz §. 616. In dieſem Ideale muß nicht mehr die einzelne Geſtalt ſchön ſein, theils weil das Auge von der Form zum tieferen Ausdruck fortgeht, theils weil durch die Anerkennung jedes Individuums in der Berechtigung ſeiner unendlichen Eigenheit eine Vielheit in das Kunſtideal eingeführt iſt, deren Einzelne ſich in der Geſammtwirkung ergänzen (§. 455), und das Häßliche, das hiedurch eindringt, löst ſich in neu eröffnete Tiefen des Erhabenen und Komiſchen auf (§. 457): Alles im vollen Gegenſatze gegen §. 603. Das Aſcetiſche der Behandlung §. 456 kommt dazu, die Härte der Formen zu vollenden. Aus dem Allem iſt ſchon in §. 458 der Schluß gezogen, daß das romantiſche Ideal vermöge ſeiner empfindungsvollen Grundſtimmung architektoniſch, unplaſtiſch, maleriſch, lyriſch ſei. Dieſes Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es iſt der Mythus einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben ſollte, vergl. §. 447—449. Damit erklärt ſich, was in der Anm. zu §. 642 vorläufig geſagt iſt. Die tranſcendenten Geſtalten dieſes nachgebornen Mythus ſind nämlich nicht wie die griechiſchen Götter, Halbgötter, Heroen gefüllte Inbegriffe eines ganzen Lebensgebiets mit Einſchluß eines Kreiſes des Naturlebens, ſondern ſie gelten ganz wie empiriſch-hiſtoriſche Menſchen, die in aller Bedingtheit des Lebens exiſtirt haben und exiſtiren. Die mythiſchen Weſen des claſſiſchen Ideals gelten auch als wirklich athmend und lebend, aber doch iſt es nicht eigentlich trockener Ernſt damit, ſie ſtehen mitten in den Lebensbedingungen über denſelben; es gibt neben ihnen eine Geſchichte und Natur, und doch wieder nicht, denn jedes von ihnen iſt das Ganze derſelben. Hier aber iſt es dogmatiſcher Ernſt mit der Behauptung der geſchichtlichen Exiſtenz, es gibt eine Geſchichte und Natur neben den mythiſchen Weſen und dieſe ſind in ihre ſtrenge Bedingtheit hineingezogen, was ja ſogleich auf die maleriſche Behandlung, viele Figuren, umgebenden Raum und Hintergrund führt (vergl. Burkhardt Andeutungen z. Geſch. d. chr. Sculptur Kunſtbl. des Morgenbl. 1848 Nr. 33. 35). Mit dieſer Auffaſſung im Sinne der Bedingtheit der Exiſtenz iſt die naturaliſtiſche Behandlung, die ſich uns ſchon aus der Anſchauungsweiſe dieſer Phantaſie überhaupt ergeben hat, auch in die mythiſche Geſtaltenwelt eingeführt. Ueberblickt man dieſe, ſo macht der Gott Vater eine Ausnahme, er kann nicht unter dieſe Auffaſſung treten, iſt aber auch kein griechiſcher Gott, ſondern als abſolute geiſtige Einheit des ganzen Kreiſes eigentlich plaſtiſch undarſtellbar; weil er aber doch noch Perſon iſt, welcher conſequent andere Götterperſonen gegenüberſtehen müßten, nur daß die Conſequenz durch die Einzigkeit auch wieder abgeſchnitten iſt, ſo wird er dennoch auch dargeſtellt, doch in der Plaſtik ſelten, da ihr die Schwierigkeiten in dieſem Stoffe ſich beſonders aufdrängen müſſen. Der heilige Geiſt iſt nur allegoriſch darſtellbar. Die Engel ſcheinen ſich zu reiner plaſtiſcher Schönheit zu eignen, allein in dem Grade, in welchem ſie feſte Geſtalt annehmen, kommt der Widerſpruch des Glaubens an ſie mit der Allgegenwart Gottes zum Bewußtſein. In Maria liegt troß der Aufgabe, tiefe Innerlichkeit der Seele darzuſtellen, vielleicht mehr plaſtiſcher Stoff, als in irgend einer der Geſtalten dieſes Kreiſes, weil ſelbſt das tiefſte Leiden in die Fülle ihrer Anmuth nicht den tiefen negativen Bruch wirft, wie in die männliche Natur. Ganz aber bewährt ſich unſer Satz an der Vorſtellung vom Sohne. Chriſtus ſoll ganz Gott und ganz hiſtoriſcher Menſch ſein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplaſtiſch, denn ein plaſtiſcher Typus kann nur entſtehen, wo das Ganze der Gottheit blos mittelbar durch vollkommene Darſtellung eines beſtimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darſtellung kommt; die ganze Menſchheit, die doch in einem empiriſch Einzelnen dargeſtellt ſein ſoll, ſchließt zwar alle Vollkommenheit des Menſchen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einſeitigkeit, die zu einem Typus nöthig iſt, aus und begreift zugleich alles Leiden des Menſchen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härteſten Naturaliſmus und Individualiſmus in ſich. Wird Chriſtus als Heros in Fülle des leiblichen Daſeins dargeſtellt, ſo iſt er heidniſch, im chriſtlichen Sinn ungeiſtig aufgefaßt; wird er aſcetiſch, arm an Geſtalt, herb empiriſch dargeſtellt, ſo iſt er ein unvollkommner Menſch und für die geiſtige Unendlichkeit des Ausdrucks, wie ſie ſich dann in den vorzüglich ſprechenden Theilen anſammeln ſoll, hat der Bildhauer keine zureichenden Mittel. Sind dennoch erhabene und höchſt rührende Chriſtus-Geſtalten ausgeführt worden, ſo ſind dieß Bilder eines tief leidenden und im Leiden großen Menſchen und daß dieſer Menſch der abſolute Menſch und der ganze Gott ſei, das iſt nur die Vorſtellung, die der Zuſchauer hinzubringt. Der romantiſche Kreis hat überhaupt wenig Typen: zu dem ſchwankenden der Geſtalt Chriſti noch die plaſtiſch beſtimmteren der Apoſtel Petrus, Paulus, Johannes und einiger Propheten; in der zugleich innerlich geiſtigen und geſchichtlich empiriſchen Anſchauung kann ſich ein plaſtiſcher Typenkreis gar nicht verfeſtigen. Der tranſcendente Kreis iſt aber unendlich reich, ja er hat gar keine Grenze, die ganze Welt fließt ihm ohne Ende zu. Die Gottheit iſt in die Geſchichte eingetreten und die Geſchichte löst ſich in der Gottheit auf. An die heilige Geſchichte ſchließt ſich als vereinzelter beſonderer Einfallspunct des Göttlichen in die Geſchichte die Legende, an dieſe theils vorbereitend auf das Chriſtenthum, theils ſeinen Eindringungen untergebreitet die ganze Profangeſchichte, und jeder fromme Menſch oder vielmehr Jeder, der nur irgend etwas Frommes thut, die Kirche ſchützt und beſchenkt, vermehrt den unendlichen Geſtaltenkreis. Was nicht dem Himmel zufließt, ſtürzt der Hölle zu und der Ausdruck der Innerlichkeit müßte hier zu einem Abgrunde des geiſtig Furchtbaren werden, den aber der Bildner ja auch nicht geben kann. Der Gegenſatz zweier Kreiſe, eines göttlichen und eines profanen, kann in dieſer Auffaſſung kein fruchtbarer, kein Hebel intereſſanter Entwicklungskämpfe der Sculptur werden: kein Fortſchritt zu ſtärkerer Ausdehnung des Genre, dann der Porträtbildung und des eigentlich Geſchichtlichen kann hier verſchiedene Styl-Perioden ſcharf begrenzen, denn wenn der anfangs ärmere tranſcendente Geſtaltenkreis mehr und mehr Stoff aus der Welt anſetzt, ſo wird damit kein urſprünglich geſtellter Gegenſatz zwiſchen ausdrücklich idealen und realer beſtimmten Naturen aufgelöst, indem jene von Haus aus ja ganz empiriſch aufgefaßt ſind, und umgekehrt gibt es kein weltlich Selbſtändiges, es gibt keine Geſchichte (vergl. dazu §. 451) oder, wie man will, es gibt ſolcher zu viel. Dieß iſt genauer zu betrachten. In Griechenland fällt ein Abglanz der Götternatur auf die rein menſchliche; die Sphären ſind getrennt und flüßig vereinigt. Im Mittelalter ſcheint daſſelbe der Fall zu ſein, aber ſowohl die Trennung, als die Vereinigung hat einen andern, der bildneriſchen Schönheit ungünſtigen Sinn. Sie ſind getrennt: die Welt ohne Gottheit iſt zu ſelbſtändig, iſt ſelbſtiſch, gottverlaſſen in nichtigem Eigenſinn, muß erſt im Innerſten gebrochen werden, iſt daher unſchön; das Göttliche aber abgeſehen von ſeinem Eintritt in die Welt hat keine oder nur ganz ſchattenhafte Geſtalt. Sie ſind vereinigt: das Göttliche hat die Menſchengeſtalt mit ihrer ganzen energiſchen Bedingtheit, allen Mängeln und Gebrechen angenommen und löst ſich fortwährend in die Vielheit des ganzen Weltlebens ſammt ſeinen Zufälligkeiten und Häßlichkeiten auf; weder das Göttliche, wenn es in die Welt ſich niederläßt, noch das Weltliche, wenn es in das Göttliche emporgerückt wird, wird dadurch plaſtiſch ideal. Beide Welten ſchillern ineinander, ſind eine die Doppelgängerinn der andern und weder leiht die eine der andern Vollkommenheit des Fleiſches, noch die andere der einen Fülle unmittelbaren, naiven Geiſteslebens.

§. 643.

Das Mittelalter bewahrt aber theils durch Ueberlieferung einen Reſt antiken Formgefühls, welcher längere Zeit bei allen in ſeiner Kunſtgeſchichte betheiligten Völkern, fortwährend bei dem romaniſchen Volke der Italiener ſich erhält; theils entwickelt ſich, nachdem jener Reſt in byzantiniſcher Härte und Trockenheit erſtarrt iſt, bei den germaniſchen Völkern ein Styl, welcher die erſtarrten Formen mit einer Seelen-Anmuth belebt, die zwar Ausdruck einer vertieften innern Welt, aber immer noch naiv und in ſich gediegen iſt und ſich mit weichen und flüſſigen Formen des Körpers und der Gewandung zu einer allerdings noch plaſtiſchen Einheit verbindet. Mit einem folgenden weſentlich verſchiedenen Style ſtehen dieſe Kunſtformen im Gegenſatz eines relativ mehr rein plaſtiſchen, idealen, weniger weltlichen gegen einen mehr maleriſchen, naturaliſirenden, individualiſirenden, ſtärker in das Geſchichtliche übergreifenden Styl.

Das Mittelalter bewegt ſich alſo doch auch durch die in §. 636 ausgeſprochenen Gegenſätze, es ſind trotz dem im vorh. §. Aufgeſtellten noch verſchiedene Proportionen, in denen die Styl-Elemente ſich miſchen, möglich; aber wenn im Alterthum der Weg zu dem, was zuerſt die Lyſippiſche Schule ausbildet, der Weg der Auflöſung ſeines Kunſtideals iſt, ſo werden wir dagegen im Mittelalter das Umgekehrte finden: die zweite Form, die der folg. §. zu ſchildern hat, widerſpricht zwar dem Prinzip der beſondern Kunſtgattung der Plaſtik, entſpricht aber nur um ſo vollkommener dem Ganzen des romantiſchen Ideals. Vor uns liegen nun zunächſt die Entwicklungsſtufen, die trotz ihrem bereits maleriſchen Charakter noch einen Reſt plaſtiſcher Idealität gemein haben: der altchriſtliche Styl, wie er, aus den Anfängen blos ſymboliſcher Darſtellung, die den Anfängen der Plaſtik im Orient entſprechen, ſich herausarbeitend von den Reſten unmittelbar überlieferter claſſiſcher Form zehrt, ſeine Erſtarrung im Byzantiniſchen, dem doch eine gewiſſe Feierlichkeit und ſtatuariſche Würde nicht abzuſprechen iſt, ſeine Neubelebung im ſogenannten romaniſchen (Ende des zehnten bis Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), dann die innigere Beſeelung in dem neuerdings ſo bezeichneten germaniſchen Style (bis in die erſten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts). Die zwei letztgenannten Style fließen aber faſt unmerklich ineinander über: was man noch zum romaniſchen Style rechnet, hat bereits, wenigſtens in Deutſchland, ſchon etwas von dem Ausdruck tiefer Seelenmilde, der mit dem germaniſchen Styl eindringt, und die ſchlanken Geſtalten, die weiche Haltung, Biegung, die langgezogenen, flüſſig runden Falten des letzteren kommen umgekehrt aus jener Erfriſchung des Formenſinns durch Anſchauung der Antike und gleichzeitige Naturſtudien, wie ſie in Deutſchland merkwürdiger Weiſe noch früher, als in Italien, eintraten, ſo Herrliches in Wechſelburg und Freiberg im Erzgebirge leiſteten und den romaniſchen Styl begründeten. Das Wichtigſte iſt, daß man in dieſem zu neuer, tiefer Innigkeit beſeelten romaniſchen Styl, den man den germaniſchen nennt, nun die Probe geliefert ſieht, wie der Ausdruck der tiefſten Demuth und der ganzen Welt der Affecte, die in §. 624 als eine ſubjectiv innerliche von der Bildnerkunſt nach dem ſtrengſten Maaßſtab ausgeſchloſſen iſt, in einer gewiſſen Einſchränkung doch noch ein plaſtiſcher Stoff ſein kann: nämlich in Einſchränkung auf Affecte milder Art. Auch dieß wurde in §. 624, Anm. 2. ſchon vorgeſehen. Es iſt die vollſtändige Hingebung an die Kirche und die von ihr gebotene Geiſteswelt, die das noch ſtreng gebundene Mittelalter in dieſen weichen Zügen mit den ſeitlich geneigten Köpfen ausdrückt, ein weibliches Seelenleben der Demuth; die Seele des Weibs bleibt in völliger Hingebung der Liebe ruhig ſich ſelbſt gleich, füllt mit dem Ich des Geliebten ihr eigenes in einem Gleichgewichte, das bei aller

Innerlichkeit doch wieder Naturſtimmung, naiv und ſomit auch plaſtiſch iſt: in dieſem Licht erſcheint hier die ganze Welt der Charaktere; ſie haben ihr Centrum außer ſich, aber in einem vollen Tauſch der Liebe wohnt es ſich ihnen wieder ein; da iſt kein Eigenſinn, der erſt zu brechen, keine rohe Kraft, die nicht ſchon ganz in die Gottes-Minne aufgelöst wäre. Die Geſichtsformen ſind nicht die antiken, aber ſie ſind weich und ſanft und wir haben zu §. 615, 2 vorbereitend ſchon angedeutet, daß es auch eine Gediegenheit ſanfter Art bei zwar unregelmäßigen Formen geben könne, die immer noch plaſtiſch ſei. Die fließende Gewandung endlich thut noch namentlich das Ihrige, den einfach großen Linienzug der Umriſſe zu ſichern, den alle Bildnerkunſt fordert. So bewahrt denn dieſer Styl noch eine plaſtiſche Idealität, die uns der Nothwendigkeit überhebt, alle die entſchuldigenden Rückſichten, welche bei den Verſtößen der mittelalterlichen Bildnerkunſt gegen das plaſtiſche Stylgeſetz in Rechnung kommen, ſchon hier geltend zu machen. — Die Italiener verharrten nun zwar länger im byzantiniſchen Typus, erſt in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts tritt Nicola Piſano auf, der durch liebevolles Studium der Antike und Naturbeobachtung den Schritt vollzieht, der in Deutſchland ſchon in jenen ſächſiſchen Sculpturen vollzogen erſcheint. Dagegen erkennt man in allem weiteren Fortgange, daß dieſes romaniſche Volk von Haus aus etwas vom claſſiſchen Formgefühle bewahrt; der Ausdruck wächst nicht zu der Innigkeit wie im ſog. germaniſchen Style, aber alle Formen bilden ſich in claſſiſch gefühlter Weiſe durch und, was das Wichtigſte iſt, die Italiener gehen nicht in den grundverſchiedenen Styl über, der jenem ſog. germaniſchen in Deutſchland folgt und vermöge ſeines Individualiſmus und Naturaliſmus ſpezifiſch mehr maleriſch zu nennen iſt. Das Maleriſche dringt bei ihnen zunächſt auf einem andern, nicht ſo tief gehenden Puncte ein, auf dem es ſich zwar in Deutſchland auch geltend macht: der nächſte §. wird denſelben aufzeigen. Wir haben alſo den Gegenſatz eines reiner plaſtiſchen und mehr maleriſchen Styls in doppelter Weiſe: er erſcheint als ein nationaler, worin ſich die Italiener und die Deutſchen, doch vollſtändig erſt in der Kunſtweiſe der folgenden Periode, gegenüberſtehen, ſucceſſiv geſchichtlich dagegen durchlaufen ihn auch die Deutſchen ſelbſt in ihrer Kunſtgeſchichte.

§. 644.

Im durchgebildeten ächt mittelalterlichen Style geht dieſe Anmuth zwar nicht ganz verloren, wird aber zum bloßen Momente eines Ganzen, worin der Individualiſmus und Naturaliſmus in dem nun erſt zu einer reichen geſchichtlichen Welt auseinandergezogenen Kreiſe des Ideals mit einer Härte, einer

Entfaltung des Furchtbaren und Komiſchen, einer Eckigkeit der Formen, das Maleriſche der Compoſition in perſpectiviſcher Behandlung des Relief mit einer Beſtimmtheit herrſcht, welche auf den erſten Blick als bloße Manier und Verirrung erſcheint. Allein nicht nur erhält ſich auch jetzt noch ein Reſt ſtatuariſcher Würde und Gediegenheit, ſondern die ganze Kunſtgattung verzichtet durch die Art ihres Anſchluſſes an die Baukunſt auf Selbſtändigkeit, ergänzt dieſe in einem dichteriſchen Cyklus und bedeckt die harte Wahrheit ihrer Formen durch völlige durchgeführte Polychromie, mit welcher die ornamentiſtiſche Haltung des Ganzen wieder verſöhnt.

Der neue Styl tritt zuerſt in Flandern, hier bereits im vierzehnten Jahrhundert, auf und iſt ohne Zweifel von hier in Deutſchland eingedrungen. Das bunte Altarſchnitzwerk wurde niederländiſche Arbeit genannt (vergl. Geſch. der deutſch. Kunſt v. E. Förſter Th. 2, S. 17). Dieſer Styl könnte als gothiſch bezeichnet werden, weil man bei dem Gothiſchen doch vorzüglich an das nordiſch Eckige, ſtachlicht Individualiſirte zu denken gewohnt iſt. Wir haben uns bereits dagegen erklärt, daß er als Abfall vom Ideal aufgefaßt werde. Der Zug des Mittelalters war ein anderer, als der des Alterthums; was im Zuſammenhang antiken Entwicklungsganges Fall war, iſt im Mittelalter Steigen. Freilich ſetzt dieß eine andere Kunſtgattung als das Bett voraus, worin das weſentlich verſchiedene Ideal des Mittelalters ſeine Höhe erreicht: die Malerei; aber überall reißt die vorzüglich herrſchende, das Ideal einer Zeit ausſprechende Kunſt die andern Künſte mit ſich fort und in die Scharte, die dadurch den aus ihrem Weſen fließenden Stylformen geſchlagen wird, dringt verſöhnend und entſchädigend eben jener Zug des Ganzen mit ſeiner hohen Berechtigung. In Griechenland konnte die Malerei und Poeſie neben dem herrſchenden Zuge zu plaſtiſcher Idealität keineswegs den Styl entwickeln, in welchem ſich erſt die Fülle des Weſens dieſer Künſte zeigt, aber wir bewundern ſie doch, weil wir vom plaſtiſchen Grundgefühle fortgeriſſen die Mängel der Entwicklung mit der Vollkommenheit der plaſtiſchen Kunſt durch eine Uebertragung decken. Das mild Schöne des anmuthigen romaniſch-germaniſchen Styls iſt übrigens in dieſem herben Style nicht geradezu verſchwunden; wir erinnern nur an Ein Beiſpiel, die herrliche betende Maria der Kunſtſchule zu Nürnberg, wo ſelbſt der weiche Faltenfluß nicht fehlt. Auch in Chriſtusbildern dringen vereinzelt wieder ideale Bildungen durch, im Ganzen aber herrſchen grobe nordiſche Körper- und Geſichtsformen, eckige Bewegungen und Falten, die Trachten der Zeit treten rückſichtslos neben den idealen Gewändern der höheren Typen auf, der Künſtler greift nach den härteſten Zügen individueller Eigenheit, durchwandelt unplaſtiſch den Himmel und die Hölle der Affectenwelt des chriſtlichen Gemüthslebens und ſprudelt mit oder ohne Satyre den tollſten Humor aus, der namentlich auch die Thiergeſtalt, für deren normale Formen dem Mittelalter in intereſſantem Gegenſatz gegen das ganze Alterthum der Sinn abgeht, zu phantaſtiſchen, meiſt ſymboliſchen Gebilden verzerrt. Jene empiriſch geſchichtliche Vielheit, Hereinziehung der ganzen Geſchichte A. und N. Teſtaments, Reichthum der Legende, Anknüpfung der profanen Hiſtorie an die heilige, figurenreiche bewegte Handlung, das Mitdarſtellen der ganzen Umgebung (§. 642) dringt jetzt erſt ein und ſprengt das vorher noch geſchloſſenere, in Geſtalten ſparſamere Ideal auseinander. Das Mitdarſtellen des Hintergrunds, der Umgebang findet natürlich im Relief ſtatt und die unberechtigt maleriſche, perſpectiviſche Behandlung deſſelben iſt jener in der Anm. zu §. 643 erwähnte Punct, worin auch die Italiener ganz über das Plaſtiſche hinausgehen; das Relief überſpringt denn ſeine Grenzen bis zur völligen Nachahmung von Räumen, wo man in ein bewohntes Inneres hineinſieht. Vor Allem nun iſt zur gerechten Würdigung dieſes Styls geltend zu machen, was wir ebenfalls zu §. 415, 2. vorbereitend ſchon aufgeſtellt haban: rauhe, harte, eigenſinnig individuelle Formen können noch plaſtiſch ſein, wenn ſie Gewaltigkeit, wenn ſie die Gediegenheit des Mächtigen und Großen tragen. Das Mittelalter bewahrt, auch in Deutſchland, aus den Zeiten heidniſcher Naturkraft immer noch einen Zug vollwiegender, in ſich ungetheilter, ungebrochener Menſchheit, der ſelbſt die Härte barbariſcher Form plaſtiſch adelt; man ſehe nur z. B. die Großheit des Styls in mehreren von Ad. Krafts Stationen zu Nürnberg oder den Kopf Chriſti am Oelberge vor der S. Leonhardskirche in Stuttgart. Was durch dieſe Großheit nicht entſchuldigt iſt — und es iſt wahr, daß ſie weder da, wo ſie iſt, mit allen Härten verſöhnt, noch überhaupt allgemein hervortritt, ſondern das deutſche Weſen auch hier neben dem Großen ungeſchickt wahllos nach dem ganz Platten greift — das wird gedeckt zunächſt durch die Beziehung zur Baukunſt. Ihrem Zuge folgt dieſe Bildhauerei viel unſelbſtändiger, als im Alterthum: von der ſelbſtändigeren Aufſtellung an den Façaden, in den Vorhallen zieht ſie ſich mehr und mehr in die Hohlkehlen der Portale, wo die Statuen von der Architektur ſogar in ſchiefe Aufſtellung gedrängt werden, unter Baldachine, in Tabernakel an und auf Strebepfeilern, Tragpfeilern, zwiſchen das Ornament der Chorſtühle, Sacramentshäuschen, Lettner zurück und geht ſo im Zuge der architektoniſchen Bewegung als eine Art vollerer Sprache des Ornaments auf. Vom Altare vorher von der Malerei verdrängt nimmt ſie als Schnitzwerk einen Theil deſſelben, wieder ein und liebt hier wie am Chorgeſtühl und andern geſchützten Stellen das weichere Holz, womit der herrſchende ornamentiſtiſche Charakter noch beſtimmter ausgeſprochen iſt. In dieſer

Stellung, als eine verſtärkt ausblühende Ornamentik, wird ſie in neuem Sinn maleriſch, nämlich eben als Blüthe einer an ſich ſchon in gewiſſem Sinn maleriſchen Architektur; aber auch dichteriſch, indem ſie das Epos der religiöſen Phantaſie noch beziehungsreicher, als im griechiſchen Tempel, namentlich allerdings auch in den Zuſammenſtellungen der Statuen am Portal mit dem Relief ſeiner Bogen-Füllung, entfaltet und ausſpinnt. Einzelne Gebäude, wie der Campanile zu Piſa, geben die Anknüpfung zu einem Ueberblick über die ganze Weltgeſchichte. — Iſt nun der Styl der Bildnerkunſt hier an ſich ſchon ein maleriſcher geworden, ſo iſt es nur natürlich, wenn die vollkommene Bemalung auch wirklich hinzutritt; die eckig harten Formen bedürfen hier der Farbe zu ihrer Milderung, wie in Wirklichkeit eine intereſſante, aber nicht normal ſchöne Geſichtsbildung nicht ohne Farbe gefällt. In der Holzſchnitzerei iſt zudem die Farbe ſchon durch die Trockenheit des Tons, den das Material hat, nahe gelegt. Hier iſt es denn, wo das Bemalen bis in die Einzelnheiten der Adern hinein völlig wie in der ſelbſtändigen Malerei durchgeführt wird, in einem Umfang alſo, wie ihn die Alten niemals kannten. Dennoch ſtellt ſich der geſpenſtiſche Eindruck der Wachsfigur (vergl. §. 608 Anm.) nicht ein: die viele Vergoldung, die Aufſtellung zwiſchen reichem Ornament, der Glanz der Oelfarbe läßt es nicht zur geiſtlos unheimlichen Illuſion kommen und was man raffinirter Abſicht der gemeinen Täuſchung nicht verzeiht, ſieht man der Naivetät, welche die Künſte vermiſcht, bei der übrigen Reinheit des Gefühls und Genialität gerne nach. Dieſe Genialität tritt z. B. in den Schnitzwerken der Syrlin in hoher Vollendung hervor; es iſt hier ein Schwung, eine Wärme der Belebung, welchem dem zwar in Formen reiner plaſtiſchen Styl der Italiener in ſelbſtändiger Höhe gegenüberſteht.

γ. Die moderne Bildnerkunſt.

§. 645.

1. **Die reine plaſtiſche Form wird nach claſſiſchem Vorbild in Italien erneuert, zuerſt mit einem noch der mittelalterlichen Innigkeit angehörigen Ausdruck naiver Anmuth, wobei das Maleriſche mehr nur in der Relief-Compoſition (vergl. §. 644) ſich behauptet. Eine Verbindung dieſer gereinigten Form mit einem gemäßigten charaktervollen Individualiſmus und Naturaliſmus tritt**

als Andeutung eines neuen Styls vereinzelt auf. Bald aber dringt das Maleriſche in einem andern Sinn ein, nämlich als leidenſchaftliche Bewegtheit, welche allmählig in eine aller plaſtiſchen Ruhe widerſprechende Manier der höchſten ſubjectiven Aufgeregtheit bei völlig zerblaſen behandelten gemein naturaliſtiſchen Formen, bald mehr im Sinne der falſchen Energie, bald des lüſternen Reizes übergeht und von Italien aus, anfangs vorzüglich in decorativen Anordnungen thätig, ſich allerwärts verbreitet. Neben der zweiten Stoffwelt des Mittelalters und des Alterthums iſt es vorherrſchend die Allegorie, worin ſich dieſe Manier bewegt. 2

1. Das reine Formgefühl, wie es ſchon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bei den Italienern ſich wieder entwickelt, iſt eine neue Belebung jenes reinen plaſtiſchen Sinnes, den wir ſchon §. 643 in dem Naturell dieſes Volks gefunden haben, durch die nun erſt mit vollen Mitteln des Verſtändniſſes in ihrem wahren Weſen erkannte Antike. Das ächt claſſiſch Plaſtiſche wird reſtaurirt: Renaiſſance. Bei einem Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia tritt dieſes Gefühl in der ganzen rührenden und lieblichen Jungfräulichkeit eines erſten warmen Wiederaufathmens hervor. Einen Zug naiver Innigkeit theilen dieſe Meiſter noch mit der Zeit des ſogen. germaniſchen Styles. Dabei tritt jene maleriſche Behandlung des Relief bei den Italienern allerdings gerade jetzt erſt in ihrem ganzen Umfang auf, dafür entſchädigt aber die edle Grazie der Figuren, nirgends mehr, als in den herrlichen Bronce-Thüren des L. Ghiberti. In Deutſchland ſehen wir die erſten Spuren des Einfluſſes der Italiener mit dieſem Zuge verbunden z. B. bei Veit Stoß; die claſſiſch gereinigten Formen treten nun aber da und dort in eine Miſchung mit einem andern Zuge, dem männlichen, dem ſtark naturaliſtiſchen und individuellen, der jetzt durch ſie gemäßigt wird, ohne daß er doch das Maaß einhält, auf welches er in der Zeit der reinen antiken Bildnerkunſt nach dem ſtrengen innern Stylgeſetze beſchränkt war. Dieſe Art von Mitte zeigt ſich nirgends merkwürdiger, als in den Werken Peter Viſchers; deutlich liegt der Einfluß der Italiener vor Augen, der aber eine nordiſch beſtimmtere, charaktervolle Markirung des Natürlichen und Individuellen nicht auszulöſchen vermocht hat. Vorzüglich am Sebaldusgrab tritt dieſer Styl in den Apoſtelgeſtalten, dem kleinen Standbilde des Künſtlers, noch mehr und beſonders lehrreich in den Reliefs auf. Das Gänſemännchen von P. Labenwolf ſteht auch in der Linie dieſer Richtung. Sonſt ſind es vorzüglich Monumental-Statuen, welche dieſen gereinigt charakteriſtiſchen Styl darſtellen; auch in Italien finden wir ihn z. B. an der Reiterſtatue des B. Colleoni in Venedig von Andrea del Verocchio. Wir werden auf die Bedeutung dieſer Erſcheinung, auf die wichtige Styl-

frage, die mit ihr gegeben iſt, zurückkommen. In der ſpäteren Renaiſſance fehlt es nicht an Werken, die in dieſer Richtung liegen, energiſchen Ritter- und Landsknechtgeſtalten als Wappenhalter, Ehren- und Grab-Monumente, ſelbſt der Rokoko hat noch ſchöne hiſtoriſche Büſten; allein es bemächtigt ſich der ganzen plaſtiſchen Kunſtrichtung zunächſt ein anderer Zug.

2. Man blicke zurück auf die geſchichtlichen Formen des ausgehenden Mittelalters §. 362 ff., dann der erſten Geſtaltungen der neuen Zeit §. 366 ff., die Entfeßlung des Individuellen, Subjectiven, die Jagd wilder Leidenſchaften, welche darauf folgt, die geſchweiften, luſtigen, bewegten Culturformen neben der noch nicht aufgegebenen hartſchaaligen Ritterrüſtung; ſpäter, nachdem die centraliſirende Monarchie ihren modernen Thron in Frankreich aufgerichtet, den Sinnenkitzel der eiteln Aufklärung mit ſeinen Formen; man vergleiche dann die Geſtaltung der Phantaſie ſelbſt auf dieſen geſchichtlichen Grundlagen, die „empfindſam gereizte, gewaltſam ſchwülſtige, ſubjectiv willkürliche“ Stimmung der Italiener zur Zeit des reſtaurirten Katholizismus (§. 473), die völlige Ausbildung dieſer Geiſtesform zur Effecthaſchenden Selbſtbeſpieglung und frivol galanten Süßigkeit, wie ſie in Frankreich vollendet wird (§. 476) und auch mit der Sentimentalität, die übrigens in Deutſchland in tieferer Bedeutung reagirend auftritt (§. 477), ſich verbindet: dieſe Stimmungen reißen denn nothwendig die Bildnerkunſt aus allem Gleichgewicht heraus. Frühe ſchon gibt in Italien ein Donatello den gereinigten Formen etwas von dem leidenſchaftlichen Wurf, welchen dann M. Angelo zu jener Ueberkraft, jener feurig bewegten „Hinwendung nach etwas außen Liegendem“ (vergl. Burkhardt a. a. O.) ſteigert, die bei ihm ſelbſt noch ſo genial groß iſt, durch die Genialität ihre Verletzung des plaſtiſchen Styls rechtfertigt, aber unnachahmlich doch zur Nachahmung reizt und die Manier einleitet. Das Maleriſche iſt alſo jetzt in einer neuen Bedeutung eingedrungen: neben erworbener Kenntniß der plaſtiſchen Form-Schönheit beherrſcht es nicht mehr blos die Compoſition im Relief, ſondern als Affect den Ausdruck und die Bewegung. Es iſt darin ein ſo bewußtes Wirken auf Eindruck, daß man dieſe Erregtheit auch eine dramatiſche nennen kann, und an die Poeſie iſt man überdieß dadurch erinnert, daß dieſe Plaſtik namentlich decorativ auftritt; d. h. ſie folgt nicht mehr dem Zuge der Architektur im Großen und Ganzen, dieſe iſt ja jetzt nicht mehr die gothiſche, aber ſie ſchmückt mit ſinnreichen Anordnungen, Reliefs, zahlreicher Statuetten einzelne Theile derſelben, insbeſondere Grabmäler im Innern, und ſucht darin eine cykliſch beziehungsreiche Einheit von wirklichen Darſtellungen und allegoriſchen Beziehungen; dieß iſt nicht mehr ornamentiſtiſch, ſondern eine freie, planmäßig überlegte Anordnung, wobei der Bildhauer

auch das Architektoniſche, an das er dieſe Auszierung heftet, für ſeinen Geſichtspunct ſelbſt componirt. Zur völligen Auflöſung aller plaſtiſchen Geſetze wird die Manier des leidenſchaftlich Bewegten, dramatiſch Fortgeriſſenen durch Bernini ausgebildet. Das plaſtiſche Gleichgewicht, die Ruhe in ſich iſt rein weg, ein auswärts liegender Magnet ſcheint an allen Enden auf die Geſtalt zu wirken und ſie aus ihrem Centrum herauszuwirbeln, auch in die Gewänder und in die Haare fährt es wie ein zerzauſender, aufwühlender Wind. Eine beſondere Form, die neben dem heroiſchen Auffahren herrſcht, iſt der Ausdruck ekſtatiſcher Verzücktheit, wie ihn überhaupt der aufgeregte Katholiziſmus nach der Reſtauration pflegt. Neben dem Schwulſte der falſchen Kraft wird nun aber auch die Süßigkeit und der lüſterne Reiz der falſchen Grazie aufgenommen und zu einem Zweige dieſer Richtung ausgebildet. Daß die Formen an ſich, obwohl man ſeit der Renaiſſance das plaſtiſch Schöne wieder erkannt hat, in dieſer Herrſchaft der Manier ebenfalls aus Rand und Band gehen müſſen, erhellt von ſelbſt; ein neuer Naturaliſmus dringt ein, nicht mehr der tüchtig herbe des Mittelalters, ſondern ein gemeiner, vom zufälligen Modell entnommener: „Bernini ſuchte Formen, aus der niedrigſten Natur genommen, gleichſam durch das Uebertreiben zu veredeln und ſeine Figuren ſind wie der zu plötzlichem Glück gekommene Pöbel" (Winkelmann G. d. K. B. 2, S. 43). Der Muskel wird zum aufgedunſenen Ballen, die erhitzte Ader ſchwillt und wo das Weiche geſucht wird, zittert das ſchwammige Fett. Dieſe Manier hat ſich wie der frühere Styl der noch tüchtigeren Renaiſſance von Italien aus vor Allem nach Frankreich verbreitet; hier wird das Theatraliſche, was an ſich ſchon in ihr liegt, durch die den Franzoſen ihrem Naturell nach eigene Richtung auf ſolchen ſeiner Wirkung ſelbſtgefällig bewußten Effect, hier beſonders auch das Süße und der falſche Reiz auf ſeine Höhe getrieben. An bedeutenden Talenten, die innerhalb der Verirrung Geniales leiſten, fehlt es jedoch weder hier, noch in Deutſchland, wohin dieſe Formen, wie über Spanien und England, ſich verbreiten (Schlüter). Was nun die Stoffwelt betrifft, ſo wird wohl im Einzelnen das geſchichtliche Leben ſelbſt in Monumental-Statuen und einfach menſchlichem Genre mit friſcher und kräftiger Hand ergriffen; es iſt zu 1. erwähnt, daß ſelbſt der Rokoko ſich namentlich noch durch ſchöne hiſtoriſche Büſten auszeichnet; das Wichtigere aber iſt, daß dieſe Epoche kein Bewußtſein davon hat, wie unvereinbar ihre Manier mit den Gegenſtänden der zweiten Stoffwelt iſt, daß ſie vielmehr ihren höchſt ſubjectiven Geiſt ohne Scrupel in die vom naiven Glauben geſchaffene, objectiv ernſte mythiſche Geſtaltenwelt des Mittelalters und freilich hart daneben in die ſeit der Renaiſſance mit Begierde aufgegriffene antike Götter- und Heroenwelt hineinſchüttet und außerdem, daß dieſe

Geſtalten in ihrem Bewußtſein zu bloßen Allegorien geworden ſind, im heißen Treibhaus ihrer aufgeregten und doch hohlen Phantaſie eine überquellende neue Allegorienwelt hervortreibt. Die Unnatur wird hier überhaupt doch mit einer gewiſſen Naivetät betrieben.

§. 646.

Die neue Zeit kehrt zum wahren Verſtändniſſe der Antike und des bildneriſchen Stylgeſetzes zurück; allein durch die kritiſch vollzogene Auflöſung des Mythus und die vollendete Ungunſt der Culturformen iſt ſie im Gebiete des ausdrücklich Idealen und ſelbſt des allgemein und rein Menſchlichen auf den ſchmalen Raum der Reproduction durch künſtleriſche Rückverſetzung eingeſchränkt. Dagegen entwickelt die moderne Bildnerkunſt ein größeres Maaß eigener Lebenskraft im Gebiete des geſchichtlich Monumentalen, worin jener Anſatz eines mittleren Styls zwiſchen dem claſſiſch reinen und dem naturtreuen individualiſirenden (§. 645, 1.) als ein der Fortbildung fähiger Keim ſich erweiſt.

Die Auflöſung der zweiten Stoffwelt iſt in §. 466 ausgeſprochen. Die Sculptur iſt aber eine weſentlich Götterbildende Kunſt; die Reinheit der Form im Sinne der directen Idealität, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſetzt ja Götter voraus. Im Begriffe der Verſöhnung der Subjectivität mit der Objectivität, der als das Weſen des modernen Ideals aufgeſtellt iſt, liegt allerdings auch dieß, daß wir die Natur der tranſcendenten Weſen, nachdem wir nicht mehr in die Illuſion ihrer wirklichen Exiſtenz verwickelt ſind, erſt recht erkennen und verſtehen; auch iſt in und zu §. 466 zugegeben, daß wir ſie unter Anderem auch noch müſſen bilden dürfen, ſo wie im Schluß der Anm. zu §. 444 die Unentbehrlichkeit der Allegorie in der bildenden Kunſt bereits angedeutet iſt. Ganz ohne Götter und Allegorien kann die ſtumme Bildnerkunſt, wo ſie eine inhaltsvolle Idee in der Abbreviatur Einer Geſtalt oder weniger Geſtalten ausdrücken ſoll, gar nicht auskommen. Allein dieß iſt kein wahres Leben, keine Kunſtwahrheit mehr; es iſt eine formale Reſtauration; vollends die Bildung neuer tranſcendenter Weſen führt zu Lügen, wie die einer Bavaria, wo die ſtylvolle Ausführung eines inhaltloſen, rein hohlen Gedankens den peinlichſten Widerſtreit der Empfindung erregt. Ueber die vollendete Ungunſt der Culturformen vergl. §. 376, 2. Sie hat uns auch den Boden des Genre, wo es gilt, ſchöne und glücklich entwickelte Menſchheit in ihren allgemeinen Zügen ohne hiſtoriſches Datum im Abglanze der Götterſchönheit darzuſtellen, auf äußerſt ſchmale Grenzen eingeengt. Wir ſehen kein Nacktes, kein frei fließendes Gewand, keine ſchönen Spiele mehr. Ein Fiſcher, eine Fiſcherinn, ein Ballonſchläger, eine Amazone u. ſ. w., das tritt oft glücklich gelungen, aber in kümmerlicher Vereinzelung auf. Das Auge ſieht aber überhaupt nicht mehr plaſtiſch, die Phantaſie iſt nicht mehr plaſtiſch geſtimmt, dieß iſt ſchon in §. 468 ausgeſprochen. Unter dieſen Umſtänden hat die Rückführung unſerer Erkenntniß zur wahren Anſchauung der Antike, vermittelt durch den großen Winkelmann, dann durch die Wiederauffindung antiker Kunſtwerke aus der beſten Zeit griechiſcher Sculptur zu keiner neuen Blüthe dieſer Kunſt führen können. Wohl iſt, nachdem Canova zwiſchen die Ausläufer des Berniniſchen Styls und die Erneuerung der reinen plaſtiſchen Schönheit in die Mitte getreten, ein Dannecker der letzteren ſchon näher gekommen war, der große Regenerator Thorwaldſen erſchienen, wohl ſind ihm bedeutende Künſtler, namentlich auch in Deutſchland, gefolgt, aber es bleibt dabei, daß in dem idealen Gebiete Alles blos Reproduction durch geiſtvolle Rückverſetzung in ein entſchwundenes Phantaſie- und Kunſtleben iſt, ähnlich wie eine gelungene Aufführung griechiſcher Dramen auf unſeren Bühnen. Die ideal ſchöne Form bleibt für uns eine Reſtauration wie der Olymp. Dagegen ſucht nun der §. mit Rückweiſung auf §. 645, 2. eine Linie zu bezeichnen, auf welcher die moderne Sculptur mit vollerer Kraft fortzuleben die Ausſicht hat, in einem Zuſtande, worin (um bei einem ſchon gebrauchten Bilde zu bleiben) der eine Lungenflügel, der ihr geblieben, ſo erſtarkt, daß der Verluſt des andern verſchmerzt wird. Wir werden in andern Künſten deutlicher beſtimmen können, von was es ſich hier handelt; wir werden in der Poeſie ſehen, wie es einen Styl geben muß, der Shakeſpeares Naturaliſmus und Individualiſmus mit dem Princip claſſiſch idealer Schönheit zu einem Dritten, Höheren vereinigt, worin die Verirrungen und Barbariſmen jenes nordiſchen Stylprincips ſich ausſcheiden, während ſeine Charakterſchärfe in der Läuterung ſich erhält. Nicht ebenſo beſtimmt können wir von der Bildnerkunſt ausſagen, daß ſie auf dieß Ziel loszuſteuern habe; zu tief liegt in ihrem Weſen die direct ideale Schönheit, als daß ein ſolcher mittlerer Styl zwiſchen dem Antiken und Mittelalterlichen, dem Südlichen und Nordiſchen, wenn ſie ihn findet, nun eine volle Blüthe dieſer Kunſt genannt werden könnte. Aber etwas iſt daran; jener Styl Peter Viſchers hat etwas von Shakeſpeare; es muß dahinaus eine zwar nicht ſchwunghaft reiche, aber doch tüchtige Zukunft liegen. Die beſten Werke eines Rauch, Schwanthaler, Rietſchel liegen, nachdem J. G. Schadow mit einem ſtyliſtiſch ungebundneren, aber warmen Naturaliſmus vorausgegangen, auf dieſem Wege einer Durchdringung geſchichtlich herberer, individuell charaktervoller Formen mit einem Stylgeſetz, das ſie doch im Sinne ſtrengerer Großheit und reineren Maaßes bindet, als dieß die gothiſche Zeit, dann auf andere Weiſe die ſpäte

Renaiſſance und der Rokoko that. Es handelt ſich vorzüglich um Denkmal und Grabmal, im Material um das Erz, in der Compoſition um Relief, Statue und namentlich Statuengruppe, wie wir denn insbeſondere auf den Werth der aufgelöſten Gruppe in der Art jener Lyſippiſchen turma Alexandri zu §. 628, a. hingewieſen haben. Die Geſchichte erſetzt, ſo weit ſie kann, den Mythus, der geſchichtliche Held den ſagenhaften, die Fülle großer Menſchen den Gott, der ſeinen Geiſt über ſie ausgegoſſen.

Anhang.

Die verzierende Bildnerkunſt.
Das lebendige plaſtiſche Kunſtwerk.

§. 647.

In mannigfachen Uebergängen aus der untergeordneten Tektonik (§. 596) 1.
heraustretend ergreift die Bildnerkunſt das Zweckmäßige, um es zu verſchö-
nern (vergl. §. 546); insbeſondere legt ſie ſich als umgekehrtes oder eigent-
liches Relief an kleine Flächen in der Stein- und Stempelſchneidekunſt. Dieſe
Zierplaſtik bringt zwar auch ganz freie Werke hervor, die aber vermöge
der Kleinheit ihres Maaßſtabs nur zur ſchmückenden Aufſtellung dienen. Eine 2
Bildnerkunſt in lebendigem Naturſtoff (§. 548) iſt die Gymnaſtik, nicht
als Uebung, ſondern als vollendete Fertigkeit, die im feſtlichen Spiele, ins-
beſondere durch Wettkampf, aufzeigt, wie ſie die leibliche Erſcheinung zum le-
bendigen Kunſtwerke durchgebildet hat.

1. Wie die Baukunſt als untergeordnete Tektonik mit ihren unendlichen Ornament-Formen, ſo bringt nun die Bildnerkunſt in das unmittelbare Leben ein, dient ihm als blos anhängende Schönheit, quillt an allen Orten wie ein unter dem rauhen Boden der Nothdurft verborgenes Leben hervor und ſcheint, indem ſie in unendlichen Bildungen aufſproßt und das Harte, das Nackte umrankt, dem erfreuten Auge ſagen zu wollen, daß die organiſche Form und vor Allem ihr Höchſtes, der ſchöne Menſch, das Geheimniß der Erde iſt. Wir nehmen hiemit als Aufſtellungsgrund für den erſten Zweig blos anhängender Kunſtform auch hier zuerſt die Verſchönerung des Zweckmäßigen aus §. 546 auf. Zum Zweckmäßigen gehört auch das Angenehme, das als ein Ueberſchuß des Zweckmäßigen zu faſſen iſt: die Zierplaſtik ſchmückt nicht nur Solches, was einem geforderten Zwecke dient, ſondern auch Solches, was an ſich überflüſſig und ſelbſt bereits Schmuck, Mittel zum ſchöneren Lebensgenuß iſt. Das Gebiet, das hier vor uns liegt, iſt ſchon in §. 596 2. berührt, ja betreten, denn es gibt keine feſte Grenze zwiſchen der untergeordneten Tektonik und der Zierplaſtik, weil jene im Ornament wie die Architektur im Großen bereits in die Nachbildung organiſcher Form hinüberblüht. Wir ſahen das Plaſtiſche auftauchen, wo die runde Linie herrſcht, ein-

treten, wo die Zierrath Organiſches nachbildet, ausdrücklicher in dem Grade ſich herausarbeiten, in welchem ein Geräth, Schmuck u. ſ. w., namentlich vermöge ſeiner Kleinheit, ganz in organiſche Formen ſich auflöſen läßt. Die feine Symbolik, durch welche der ächte Künſtler Zweck und Bedeutung des Gegenſtands ausſpricht, iſt dort in Anm. 2. beſprochen. In das Gebiet dieſer anhängenden Plaſtik gehört denn namentlich ein Miniatur-Relief, das ſich an kleine Flächen legt. Zunächſt zum Zwecke des Siegelns wird auf eine harte Fläche ein kleines Bildwerk vertieft eingegraben: ἔντυπον, ἔγγλυφον, intaglio; ein umgekehrtes Relief, das im Abdrucke zum eigentlichen wird. Erſt in der ſpäteren Zeit des Luxus fing man im Alterthum an, dieſe Siegel an Ringen zu tragen. Hier pflegte man denn vor Allem edle Steine zu wählen, denn die Zierplaſtik legt mit Fug und Recht einen Werth auf die Koſtbarkeit des Materials und das Siegel ſollte ja nun zugleich Schmuck ſein (daher: Gemmen); bei Aermeren vertrat Glas die Stelle (Paſten). Als Beiſpiel freien Spiels mit Analogien im Ornamente mag hier noch angeführt werden, daß die Griechen die Faſſung des Steines in Gold, da ihnen dabei der in der Schleuder ruhende Stein einfiel, gewöhnlich in dieſer ſinnreichen Form behandelten. Bei dieſen Arbeiten galt es nun, im kleinſten Maaßſtabe, bis zu dem Grade, wo das Werk mit der Lupe geſehen ſein will, im härteſten Material, alſo mit den größten techniſchen Schwierigkeiten doch die reinſte Kunſtform zu entwickeln, und die Griechen haben dieſe Aufgabe in unerreichter Vollendung gelöst, wiewohl die Kleinplaſtik des Luxus begreiflichermaßen nicht in der Epoche des hohen, ſondern erſt des ſchönen, rührenden Styls (Skopas und Praxiteles) gewöhnlich wird und ihre volle Ausbildung erſt zur Zeit des Lyſippus durch einen Pyrgoteles erhält. Je mehr nun bloßer Schmuck, deſto mehr wird die eingetiefte Form zwecklos und tritt in der makedoniſchen Zeit an die Stelle des Eingeſchnittenen das eigentliche Relief: ἔκτυπον, ἀνάγλυφον, cameo; bei durchſichtigem Stein erſchienen aber, gegen das Licht gehalten, auch die Intaglien als Relief. Verſchiedengefärbte Lagen des Edelſteins, namentlich Onyx, wurden, wie neuerdings die innere Schichte gewiſſer Muſcheln, zu einem Anfluge von Polychromie benützt. Dieß kleine Relief dient nun nicht mehr blos als Ring, ſondern wird an koſtbarem Geräthe, wie Bechern, Leuchtern u. ſ. w. angebracht, eine Sitte, die namentlich auf das frühere Mittelalter überging; unſere Zeit liebt es an Brochen u. dgl. Es gehört nun dieſe kleine Welt mit allem verzierenden Werke des Bildners, namentlich dem größeren Relief, das an Gefäßen, Waffen, Geräthe aller Art im verſchiedenſten Material durch verſchiedene Arten der Technik ſich anſchmiegt, in Ein Gebiet zuſammen, ſie fordert aber dieſe beſondere Hervorhebung, weil wunderbar bei ſo kleinem Maaßſtabe die griechiſche Künſtlerhand den ganzen Stoff der Sage, Mythologie, Genre, Porträt in den herrlichſten Stylformen wie durch einen unendlich verkleinernden Spiegel gebrochen und dieß niedliche ideale Spiegelbild, leicht tragbar, daher den Menſchen auf Tritt und Schritt begleitend auf die unmittelbarſte Wirklichkeit geworfen, ſo zu ſagen in die engſte Ritze derſelben getrieben hat. Einem äußern Zweck enger verſchwiſtert bleibt dieſe kleinſte Plaſtik als Stempelſchneidekunſt, welche die *Münze* zum Kunſtwerke bildet; obwohl der blos äußere Zweck auch hier verſchwindet, wenn die Münze nicht Verkehrsmittel iſt, ſondern zum Andenken an große Ereigniſſe, zur Ehre bedeutender Menſchen geprägt wird (Medaillon). Wir haben den hohen Schwung, die Energie des Gepräges, wodurch die griechiſche Kunſt, beſonders in Sicilien, auch auf dieſe metalliſchen Flächen den verkleinerten Wiederſchein ihrer ſtylvollen Idealwelt gezaubert hat, bekanntlich nicht wieder erreicht. — Ganz frei von unmittelbarer Anlehnung wird die Zierplaſtik in kleinen Figuren, die zum Schmuck auf Schränke, Tiſche, kleine Conſolen aufgeſtellt werden; ſie bleibt aber auch hier bloße Zierplaſtik, weil ſolche Dinge von Producten der Zweckmäßigkeit zwar gelöst, aber doch nur zur Ausſchmückung derſelben in beliebiger Aufſtellung beſtimmt, daher auch klein, beweglich, portativ ſind. Allerdings beginnt die Zierplaſtik, wie zu §. 609 geſagt iſt, eigentlich ſchon da, wo das Werk die natürliche Größe nicht überſteigt oder auch nur mäßig unter ſie herabgeht, allein wenn die Kunſt einmal die ſchwungvolleren Größen-Verhältniſſe aufgibt, da beeilt ſie ſich lieber, durch völlige Kleinheit des Maaßſtabs zu zeigen, daß hier nicht monumentaler Boden iſt. Bei dieſem Kleinwerk iſt der Künſtler ebenfalls berechtigt, den Werth des Materials ganz weſentlich mitwirken zu laſſen, da in allem nur Anhängenden ſolche Rückſicht ihr gutes Recht hat: edle Metalle, Elfenbein, edle Hölzer mögen durch Glanz und Farbe das Auge reizen und erfreuen. Daneben darf die Kunſt hier füglich auch als Kunſtſtück auftreten, nur fordern wir, daß ſie zugleich Kunſt bleibe und Styl zeige. Auch dieß verſtand Niemand mehr, als die Griechen, die in der ſog. Mikrotechnik bis dahin gingen, daß ſie Viergeſpanne bildeten, die eine Fliege bedecken konnte und die doch in Formen plaſtiſch ſchön waren, wie jene mikroſkopiſchen Gemmenbilder. In neuerer Zeit hat ſich die Rokoko-Periode, deren Manier in dieſem Gebiete noch am gefälligſten iſt, ſehr fruchtbar in Zierfiguren erwieſen, namentlich im Komiſchen viel Niedliches und Ergötzliches hervorgebracht. Natürlich darf in der Zierplaſtik das Komiſche ſich freier entfeſſeln, ſatyriſch als Caricatur auftreten und ſo das Moment in Wirkung ſetzen, das in §. 547 als Grund der Aufſtellung eines beſondern Zweigs ausgeſprochen iſt; allein zu einem eigentlichen Zweige darf es die Bildnerkunſt auch hier nicht treiben, vergl. die Anm. jenes §. Die neueſte Zeit verſieht das ausſchmückende Bedürfniß vorherrſchend durch mechaniſche Nachbildungen. Dieſes Moment, das im §. 549 als einer der Eintheilungsgründe für die anhängenden Zweige aufgeführt iſt, haben wir hier im §. nicht beſonders aufgeführt, es wird erſt in der Malerei wichtiger; in der Plaſtik iſt der Abguß und Abdruck von Kunſtwerken mittelſt verkleinernder Formen in Gyps, Thon, Glas, Erz, Kupfer, Eiſen, Zink, Gutta-Percha, Wachs, Papierbrei u. ſ. w. bis zu Tragant und Zucker herunter nur ein Mechaniſches, das freilich in der letzten Ueberarbeitung zum Theil noch der feineren, künſtleriſch gebildeten Hand bedarf, deſſen Werth aber nicht verkannt werden ſoll, denn dieſer Nebenzweig vervielfältigt das Kunſtwerk, ſtreut es in das Leben, in die Wohnung des Bürgers und wirkt ſo zur Verbreitung des äſthetiſchen Sinnes, zur Veredlung des Daſeins.

2. Wir haben die Gymnaſtik an andern Stellen des Syſtems in doppelter Beziehung ſchon aufgeführt: als Mittel, die menſchliche Schönheit zu entwickeln, damit der Künſtler Geſtalten vorfinde, wie er ſie braucht (vergl. §. 330. 615), dann aber auch als eine Thätigkeit, die in ihrer Ausübung unmittelbar der Kunſt Stoffe, Gruppen, Scenen darbietet, ſowohl in ihrer gewöhnlichen (vergl. §. 348 Anm. 2.), als auch namentlich in ihrer feſtlichen (§. 329). Die letzte Form nehmen wir jetzt wieder auf, aber in anderer Bedeutung, nämlich nicht als Stoff für die Kunſt, ſondern als ein Schauſpiel, ein Kunſtwerk für ſich: die Gymnaſtik, die nicht den Leib als Seelen- und Charakter-Organ erſt bildet, ſondern die gewonnene Bildung deſſelben rein aufzeigt, ſo daß dieß Aufzeigen Selbſtzweck iſt, tritt nun auf als eine lebendige Plaſtik, die nur darum blos anhängende Kunſtform iſt, weil ſie in lebendigem Naturſtoffe darſtellt. Hier macht ſich alſo dasjenige Moment geltend, das in §. 548 als Grund eines beſondern Zweigs anhängender Kunſt aufgeſtellt iſt. — Die Gymnaſtik, welche die Schönheit aufzeigt, die ſie als Uebung ausgebildet hat, iſt Spiel, d. h. Thätigkeit um der Thätigkeit willen mit blos ſcheinbarem Zweck, Thätigkeit als reine Form, aber ein durch die Kunſt erhöhtes Spiel. Sie tritt zunächſt auf als reine Aeußerung des gewöhnlichen Spieltriebs, als harmloſe Ergötzung, die nicht auf Zuſchauer berechnet iſt. Hievon iſt ſodann eine zweite Stufe zu unterſcheiden: die Gymnaſtik als ernſte, zweckſetzende Uebung, die aus dem Spiele das Geeignete ausſcheidet, um es eben für ihren Zweck zu verwenden. Daneben erhält ſich das urſprüngliche Spiel als eine Nachbarform der Gymnaſtik, welche mehr und weniger iſt, als dieſe: mehr, weil ſie zwecklos iſt, ein freier Selbſtgenuß des aus Geſchäft und aus bloßer Befriedigung der Sinnlichkeit zur harmoniſchen Bewegung ſeines einfachen,

ungetheilten Weſens entlaſſenen Menſchen, des Menſchen in ſeiner reinen und hohen Kindheit; weniger, weil die Gymnaſtik als ernſtes, Zweckſetzendes Mittel erſt eintreten muß, um die höhere, dritte Stufe möglich zu machen, nämlich das Spiel in der geſättigten Bedeutung, welches mit der Abſicht, daß es geſchaut werde, eine große Entfaltung der gewonnenen Kraft, Gewandtheit, Schönheit künſtleriſch anordnet und dieſem Schauſpiele den gewichtigen Ernſt der tieferen Bedeutung verleiht: daß eine Gemeinde, ein Volk ſeine Kraft, ſeine Fülle und Schönheit ſich ſelbſt zeige, darin ſeiner nationalen Tüchtigkeit ſich bewußt werde und die pflegende, ſegnende, ſchützende Gottheit als den innern Genius eines allſeitig und harmoniſch entwickelten Volkslebens gegenwärtig anſchaue. Das Spiel der erſteren, zufälligeren Art verhält ſich dazu wie die wildwachſende Blume zum wohlgeordneten Strauß, zu einem paradieſiſchen Garten; doch empfängt es von dieſer höheren Form ſelbſt auch Rhythmus und Reichthum. Die Griechen waren unendlich erfinderiſch in ſolchen harmloſen Spielen, die bei uns mit aller übrigen Friſche des Lebens mehr und mehr verkommen, und das Ballſpiel der Nauſikaa und ihrer Gefährtinnen mit taktmäßiger Bewegung und Geſang mag uns ſagen, wie auch ſolche kindliche Beluſtigung zum kleinen Kunſtwerke wird. Mit dem Verfall der Volksfeſte haben wir aber auch die höhere Form, das nationale Feſtſpiel ſo ſehr eingebüßt, daß wir die frei äſthetiſch ſich aufzeigende Gymnaſtik eigentlich nur noch in der Aftergeſtalt kennen, wo ſie von Kunſtreitern, Gauklern, Seiltänzern um Geld gezeigt wird. Da hat die Gymnaſtik ihre ethiſche Bedeutung verloren; ſie gilt nur als körperliche Virtuoſität, wie denn die neuere Zeit überhaupt gewohnt iſt, ſie auch in ihrem Uebungszweck nur phyſiſch aufzufaſſen, ein Beweis, daß ihr der Grundbegriff, der Begriff des Bandes, abhanden gekommen iſt. Die Gymnaſtik iſt in ihrem innerſten Weſen kein ſinnliches, ſondern ein geiſtig ſittliches Thun, indem ſie den Leib als bloßen Stoff *tödtet*, um ihn zum Organ und Bilde des bewohnenden Geiſtes zu *beleben*, und indem ſie den Leib des Einzelnen als einzelnen Stoff tödtet, um ihn zum organiſchen Gliede des Volks-Ganzen in ſeiner Geſammtbewegung, weſentlich auch der wehrhaften zu erwecken. Sie quält und ſchüttelt daher die träge Maſſe recht tüchtig, damit ſie nicht zum faulen Ballaſte des Geiſtes, zum iſolirten Klumpen werde, und die Aſceten der falſchen Religion, wie die negativen Moraliſten und überhaupt alle Barbaren der Bildung bedenken nicht, daß der Leib, der aus Verachtung des Sinnlichen gymnaſtiſch nicht durchgearbeitet, nicht ausgewickelt wird, genau ebenſo zum Sumpfe herabſinkt, worin die roheſte Sinnlichkeit ſich ausheckt, wie der Leib des grobſinnlichen Menſchen in üppiger Blüthe verweſend den unſterblichen Geiſt mit ſeiner Verfaulung anſteckt. Nimmt nun der Geiſt vermittelſt dieſer Durcharbeitung ſeinen Leib erſt an ſich, ſo ſcheint er auch erſt dadurch wahrhaft aus ihm heraus und die Gymnaſtik iſt ſo das Band, welches die Einheit ſchafft im Weſen des Menſchen, und dieſe Einheit iſt Schönheit. Die Barbaren der Bildung bedenken auch dieß nicht, daß die Schöpfung der Schönheit, zu welcher der Wille durch allſeitige Ausbildung den Leib entfaltet, Pflicht iſt, indem das Sittengeſetz dem Menſchen nicht freiſtellt, ob er dem Mitmenſchen in ſeiner Geſtalt ein Zerrbild der Menſchheit aufzeigen will oder ein wahres Bild. Die Griechen wußten wohl, was ſie thaten, wenn ſie die Schönheit wie eine Tugend ehrten; ſie wußten wohl, daß, wo Geſchlecht auf Geſchlecht bemüht iſt, den Körper zu dem auszubilden, was er ſein ſoll, die Formen ſich allgemein zu der Reinheit entwickeln müſſen, die der Einzelne durch den Adel ſeines innern Lebens und die beſondere künſtleriſch gymnaſtiſche Arbeit zur volleren Schönheit zu erheben wirklich fähig iſt. Die Gymnaſtik iſt alſo weſentlich die Thätigkeit, worin der Wille die ſinnliche Erſcheinung des Menſchen durch ſeine bildende Arbeit als die Realität ſeines Geiſtes ſetzt, ſie iſt die Kunſtſchöpfung des ſinnlichen Daſeins, abſolute Grundbedingung im Verſöhnungsproceſſe der Perſönlichkeit, worin ſie ihre Gegenſätze, Geiſt und Leib, zur Harmonie erhebt (vergl.: D. Gymnaſtik d. Hellenen u. ſ. w. von Otto Heinr. Jäger). Hier aber haben wir die Gymnaſtik nicht unter dem Standpuncte der Pflicht, unter den ſie unbedingt zu ſtellen iſt, ſondern als die ſchon vollzogene Kunſtſchöpfung des Leibes zu betrachten, welche ihr Werk im feſtlichen Schauſpiele aufzeigt. Das Aufzeigen wäre jedoch zu ſehr bloße Form, wenn nicht ein Reiz des Zweckes, ein Sporn für den Gymnaſtiker hinzuträte, wie ſolcher in dem Eifer, ſeine Aufgabe zu löſen und Beifall zu gewinnen, noch nicht in hinreichender Kraft enthalten iſt: das Aufzeigen muß Kampf ſein, aber nicht ernſter Kampf, ſondern Wettkampf um einen Ehrenpreis, ſei es, daß der Wetteifer nur darin beſteht, daß Mehrere gleichzeitig dieſelbe Uebung ausführend darſtellen und jeder den andern zu übertreffen ſucht, oder daß ſie im Scheine feindlichen Kampfs gegeneinander ſich angreifen und zu überwinden ſtreben (wie im Ringen u. ſ. w.); beides umfaßt der Begriff der Agoniſtik. Ausgeſchloſſen iſt nicht Gefahr, denn ohne dieſe gibt es keine Gymnaſtik, aber rohe Form und bitterer, blutiger Ernſt; das Athletenweſen mit ſeinem wilden Fauſtkampf und Ringfauſtkampf (Pankration) war Ausartung der Agoniſtik, die römiſchen Gladiatorenſpiele reine Scheuslichkeit. Es wäre nun eine ſchöne Aufgabe, in einer Aeſthetik der Gymnaſtik alle Hauptformen derſelben ſo aufzuführen, daß an jeder gezeigt würde, wie ſie zunächſt vorzüglich einen Theil des Organiſmus und dieſen Theil in anderer Richtung und Weiſe, als jede andere, in Anſpruch nimmt, von da aus aber die Bewegung über die ganze Geſtalt verbreitet; es entſtünde eine Reihe ſchöner Bilder, das Bild des Läufers, Springers u. ſ. w.; dann wäre darzuſtellen, wie in den combinirteren Uebungen dieſe verſchiedenen Bilder ſich vereinigen und das Einzelne würde nun zum Syſteme eingeſammelt; einen gediegenen Grund für eine ſolche Anſchauung der Gymnaſtik hat die genannte, nur in der Darſtellung zu ſehr überfruchtete Schrift von Jäger gelegt. Wir geben nur eine flüchtige Ueberſicht, wobei wir von Allem abſehen, was nur Vorſchule iſt. Erſtens: Einzelthätigkeit ohne Kampf, d. h. ohne (ſcheinbar) feindliches Meſſen der Kräfte. Bewegung in die Höhe oder Höhe und Weite zugleich: freier Sprung (hauptſächlich die Füße betheiligt), Stabſprung (Arme mitbetheiligt), beides über Hinderniſſe oder ohne ſolche. Bewegung in die Weite: Lauf (wieder hauptſächlich die Füße betheiligt), frei oder mit Hinderniſſen (d. h. mit Sprung über Gräben u. ſ. w., mit Tragen von Waffen, Fackeln verbunden), hiezu Schwimmen, wo mehr die Arme wirken; Verbindung der Vorwärtsbewegung mit den Kräften des Thiers oder mit einem mechaniſchen Mittel oder mit beiden zugleich: Reiten, Schiffen, Fahren. Wurf mit dem Stein, Ball (ſchönes Ballone-Spiel in Italien), Diſkus, Schleuder, Speer, Unterſchied der Schönheit in Kern- und Bogenſchuß; der Fortſchritt zu erleichternden Mechaniſmen bricht der gymnaſtiſchen Schönheit ab, ſo zuerſt Pfeil und Bogen, dann Armbruſt, dann vollends das Schießgewehr. Zweitens: Kampf als ſcheinbar feindliches Meſſen der Kräfte; ohne Waffen: Ringen, Betheiligung aller Glieder (der Fauſtkampf fällt nach Obigem weg); mit Waffen: Schwert oder Degen auf Hieb oder Stoß oder beides; Lanzenſtoß zu Fuß, zu Pferd (Turnier), zu Schiff (Schifferſtechen). Einfach vereinigten die Griechen in ihrem Pentathlon (Lauf, Sprung, Wurf des Diſkus, des Speers, Ringen) die weſentlichen Formen, um die Vollendung des Organiſmus nach allen Seiten zu entfalten, und der Pentathlet war zwar nie in Einer Form ſo ſtark, wie der, welcher ſich nur in ihr zeigte, aber er war durch dieſe Allſeitigkeit der edelſte, vollendetſte, geehrteſte, ſchönſte Wettkämpfer. Drittens: Geſammtbewegung und Kampf von Maſſen; hier tritt ein neues Element, das zwar in Griechenland auch bei den andern Formen nicht fehlte, mit Nothwendigkeit ein, nämlich das Rhythmiſche, denn Maſſenbewegungen, Evolutionen, Figurenzeichnen im Großen mit einer geordneten Menſchenmenge, die zugleich einen Kampf mit Waffen darſtellt oder nicht, ſetzt weſentlich die Leitung durch Tact und Tempo der Muſik voraus. Dieß iſt nun aber bereits Orcheſtik und gehört in den Anhang zur Muſik. Wir haben einen Reſt der rhythmiſchen Maſſenbewegung in der militäriſchen Evolution und dem Scheinkampf kriegeriſcher Maſſen, wie er auch abgeſehen vom Uebungszweck als Schauſpiel veranſtaltet wird, aber es iſt ein dürftiger Reſt, weil der taktiſche Zweck das freie Spiel der Figuren ausſchließt; übrigens iſt klar, daß die Einübung des Einzelnen zur kriegeriſchen Geſammtbewegung in unſerer Zeit darum ſo ſchwer iſt, weil wir ſonſt keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen kennen. In aller Gymnaſtik bleiben die Griechen ebenſoſehr muſtergültiges Ideal wie in der reinen, ſelbſtändigen Bildnerkunſt, und ihre großen Feſtſpiele glänzen ſelbſt in der ſchwachen Vorſtellung, die wir davon haben, als unerreichtes Bild der höchſten nationalen Herrlichkeit. Das Geſchichtliche gibt in Vollſtändigkeit J. Heinr. **Krauſe**: Olympia oder d. großen olymp. Spiele u. ſ. w. D. Gymnaſtik u. Agoniſtik der Hellenen. D. Pythien, Nemeen u. Iſthmien. — Endlich muß noch ein weiteres anhängendes Gebiet mit einem Wort erwähnt werden: das Handwerk, das den Körper bekleidet, denn es ſetzt plaſtiſchen (zugleich freilich auch maleriſchen) Sinn voraus. Auch Pferdeſchmuck will mit äſthetiſchem Gefühl behandelt ſein; das wußten die Orientalen, die Griechen, das Mittelalter, und weiß der heutige Orientale beſſer, als die ſtumpfe Mode unſerer Zeit und Welt.

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum
Gebrauche für Vorleſungen
von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen

Dritter Theil:

Die Kunſtlehre.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1854.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Drittes Heft:

Die Malerei.

* * *

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1854.

Universitäts-
Bibliothek
München

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung.

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

C. Die Malerei.

	§§	Seite
a. Das Weſen der Malerei.		
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landſchaft, zur Architektur. Größe. Maaßſtab	661	543—546
Das künſtleriſche Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealiſirung	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealiſirung	669—674	561—577
Das Stylgeſetz	675	577
Naturaliſmus und Individualiſmus. Die zwei Stylprinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landſchaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thieriſche und menſchliche Geſtalt	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591
Ausdruck, Affect, Moment, Charakter	682—685	592—609
Die Compoſition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cykliſche Compoſitionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636
b. Die Zweige der Malerei.		
Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung	697	646—647
α. Die Landſchaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651

§§. Seite
Stylbild und Stimmungsbild . . . . 699 651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffaſſung, Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des einfach Schönen und Erhabenen 700 653—656

β. Das Sittenbild.

Uebergang: Das Thierſtück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtſtück und das ſogenannte Still-Leben . . . . 701 657—661
Grundbegriff . . . . 702 661—664
Reines, geſchichtliches und mythiſches Sittenbild . . . . 703 665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffaſſung . . . . 704 666—669
Nach Moment der Auffaſſung, Grad des Umfangs, Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des Schönen, Erhabenen und Komiſchen . . 705 669—671
Nach dem Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik 706 672—673
Verbindung mit Landſchaft, Thierſtück, Geſchichtlichem 707 673—674

γ. Das geſchichtliche Bild.

Uebergang: Das Bildniß . . . . 708 674—679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldenſage 709 679—683
Epiſche Form: ſittenbildliches Geſchichtsbild . . 710 683—685
Lyriſche Form. — Situationsbild . . . . . . 711 685—688
Dramatiſche Form . . . . 712 688—689
Grad des Umfangs . . . . 713 689—690
Schön, erhaben, komiſch; Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik . . . . 714 690—691

c. Die Geſchichte der Malerei.

Die treibenden Gegenſätze . . . . 715 692—694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient, Griechenland (Rom) . . . . 716—717 694—700

β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.

Allgemeiner Charakter, Vorſtufen . . . . 718—719 700—704
1. Der italieniſche Styl . . . . 720—725 704—723
2. Der deutſche Styl . . . . 726—732 723—739

γ. Die moderne Malerei

Italieniſcher Eklekticiſmus, Naturaliſmus, franzöſiſche Landſchaftmaler . . . . 733 739—741
Belgien, Spanien, Holland . . . . 734—736 741—747
Eintritt des eigentlich Modernen: franzöſiſcher Claſſicismus . . . . 737 747—749
Deutſcher Claſſicismus . . . . 738 749—750
Die romantiſche Schule . . . . 739 750—751
Die neuſten Bewegungen . . . . 740—741 751—755
Anhang. Die Caricatur . . . . 742 756—762
Die vervielfältigende Technik . . . . 743 762—768
Die Decorationsmalerei . . . . 744 768—771
Die ſchöne Gartenkunſt . . . . 745 772—773

Universitäts-
Bibliothek
München

C.

Die Malerei.

a.

Das Weſen der Malerei.

α. Ueberhaupt.

§. 648.

**Indem die Bildnerkunſt nur die Seite der Erſcheinung, nach welcher die- 1.
ſelbe Gegenſtand des taſtenden Sehens iſt, erfaßt und darſtellt, iſt in aller Ge-
diegenheit ihres Werks doch zugleich ein tiefer Mangel und ein Drang, ihn
zu überwinden, zum Vorſchein gekommen. Die Aeußerungen dieſes Dranges
weiſen bereits auf eine andere Art der Phantaſie hin, welche auch im verſchö-
nernden Spieltrieb (§. 515, 1.) ihren erſten Ausdruck findet, nun aber in Wir-
kung treten muß: es iſt diejenige, welche auf das eigentliche Sehen geſtellt 2.
iſt (§. 404). Das verhüllte Taſten iſt auch in dieſem noch enthalten, aber
nicht mehr als das Beſtimmende, indem es die feſte Form nur in und
unter einem Ganzen von Licht- und Farbenwirkung erfaßt und im Rahmen der
einzelnen Anſchauung zugleich weſentlich mehr begreift, als die geſchloſſene or-
ganiſche Geſtalt. Auch dieſe Art des Sehens ſchließt ein Meſſen in ſich, aber
im Sinne freierer Auffaſſung allgemeiner Verhältniſſe des Lichts und der Farbe,
ſo wie der Entfernungen.**

1. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Lehre von jeder einzelnen Kunſt eine Darſtellung ſowohl ihrer Mängel als Vollkommenheiten iſt, bei der Bildnerkunſt aber mußte die erſtere Seite, welche uns nun zur Malerei herüberführt, mit beſonderem Nachdruck hervortreten, weil nicht zwei Künſte in ſo eigenthümlichem Zuſammenhange ſtehen, ſich ſo eigenthümlich in die untheilbaren Momente der Erſcheinung theilen, wie die Bildnerkunſt und die Malerei. Wir mußten ja in der Erläuterung von §. 597 fragen, warum denn nicht bei dem erſten Schritte zur Nachbildung des perſön-

lichen Lebens ſogleich das Ganze ſeiner Erſcheinung von der Kunſt dargeſtellt werde? Es mußte der Eintritt der Malerei noch abgehalten und gezeigt werden, warum jener erſte Schritt nothwendig noch auf architekturartige Iſolirung einer Seite der Erſcheinung des nun ergriffenen Stoffes ſich beſchränken müſſe. Es war eine freie Beſchränkung; die Bildnerkunſt ſteht als reine, ganze, ſelbſtändige Kunſt im vollſten Sinn auf eigenen Füßen, und doch wies ſie durchaus vorwärts nach ihrer farbenreichen Schweſter, der ſie die Früchte einer erfüllten Vorbedingung entgegenträgt, überall war ein Drang ſichtbar, ihre Mängel zu überwinden: in ganz berechtigter Weiſe trat er hervor in der bloßen Andeutung der Farbe, in gewiſſen maleriſchen Hülfen der Licht- und Schattenwirkung (§. 608), im richtig behandelten Relief; verfrüht und unberechtigt in der vollen Polychromie, im maleriſch gehaltenen Relief, in einem plaſtiſch unzuläſſigen Maaße des Naturaliſmus und Individualiſmus, in allzu affectvoller Bewegtheit. Ihre urſprüngliche Vorübung aber hat die Malerei wie alle Kunſt im Spiele, und zwar natürlich in demſelben Gebiete verſchönernden Schmucks wie die Sculptur, nur einem andern Zweige. Zwei Formen ſind es ohne Zweifel geweſen, worin dieſe Kunſt im Keime auftrat: die eine beſtehend in einem Flechten, Abnähen, Weben, Wirken, das von ſolchen unorganiſch, geometriſch verfahrenden, arabeskenartigen Motiven, wie ſie dann als Ornament auch an die Baukunſt übergiengen (vergl. zu §. 573 S. 247), allmählich zu ſchüchternen Verſuchen der Nachbildung des Organiſchen fortſchritt. Es iſt dieß überhaupt eine der früheſten Aeußerungen des menſchlichen Kunſttriebs, die wir noch heute bei allen wilden Völkern finden; die Muſter ſind bunt, vereinigen das Chromiſche und Graphiſche. Dagegen begann nun das graphiſche Element für ſich mit einer andern Form: dem ſpielenden Einritzen von Zeichnungen auf weiche Stoffe (Blätter, Wachs, Holz,) das ſich nach gewonnener Uebung auch an harte Flächen wagte, wie wir dieß in jenem Verfahren finden, das den eigentlichen Koilanaglyphen (reliefs en creux) in Aegypten vorausgieng (vergl. §. 611 Anm.), eine Technik, die aber auch in Griechenland ſicher urſprünglich beſtand und bekanntlich bis in die ſpäteſte Zeit als Skizzenzeichnung, in Marmorplättchen eingegraben (Monogrammen), ſich erhalten hat. Die Farbe trat ſodann wieder hinzu: man füllte die Umriſſe zunächſt mit einfachen Farben aus und hatte ſo Monochrome auf Stein; in Aegypten gieng man von da wieder zur Sculptur zurück, indem man die Formen innerhalb der Umriſſe plaſtiſch heraushob. Von dieſen Anfängen der Malerei als ſelbſtändiger Kunſt iſt das Anmalen der gegebenen Architektur und Sculptur zu unterſcheiden, aber auch ausdrücklich noch einmal anzuführen als Vorübung in der Farbe, die mit der graphiſchen Vorübung erſt ſich vereinigen ſollte.

Der Geſichtsſinn ſpaltet ſich in zwei Weiſen der Auffaſſung, das taſtende und das eigentliche Sehen. Es iſt auch in dieſer zweiten noch ein verhülltes Taſten (vergl. §. 71 Anm.), aber es beſtimmt nicht mehr den Charakter der ganzen Auffaſſung, wie in der erſten, vielmehr wird die feſte und dichte Form zwar weſentlich miterfaßt, aber nur als Träger der Licht- und Farbenwirkungen. Wir würden keine Formverhältniſſe des Körpers mit dem Auge aufnehmen, wenn nicht der Taſtſinn als ein vergeiſtigter im Geſichtſinne mitgeſetzt wäre; es iſt aber etwas Anderes, ob der letztere ſich auf dieß Taſten ohne wirkliches Taſten iſolirt, oder ob er daſſelbe nur als flüſſiges Moment in dem Ganzen ſeiner Auffaſſung wirken läßt. Im letzteren Falle entkleidet die Art der Anſchauung den feſten Körper in gewiſſem Sinn ſeiner Schwere, Dichtheit, überhaupt ſeiner ſtrengen Körperlichkeit, fühlt dieſe ſo zu ſagen nur leiſe, nur entfernt, der Körper wird ihr zum Organe, das eine Licht- und Farbenwelt auffängt und wieder von ſich ausſtrahlen läßt. Dieß Verflüchtigen, Verſchwebenlaſſen liegt alſo ſchon im ſubjectiven Acte, darf nicht, wie gewöhnlich geſchieht, erſt in dem Werke des Malers aufgezeigt werden. Hiemit iſt nun bereits auch der weitere Auffaſſungskreis des eigentlich ſehenden Auges ausgeſprochen: es nimmt nicht die geſchloſſen-organiſche Geſtalt aus dem unbeſtimmten Gebildeten, weit Ausgedehnten, elementariſch Ergoſſenen, wozwiſchen ſie ſich bewegt und worin ſie athmet, heraus, ſchneidet nicht wie mit ſcharſem Meſſer durch, ſondern greift über das dargebotene Gänze der allgemeinen Medien, der ausgedehnteren und zerfloſſeneren Erſcheinungen, und der compacten, organiſch gerundeten über, faßt dieß Alles in Eine Anſchauung zuſammen. Dieſe breitet ſich zunächſt natürlich immer ſo weit aus, als der jeweilig gegebene Geſichtskreis, ſie kann ſich jedoch beſchränken und ausſchneidend nur auf einen Theil deſſelben fixiren, aber auch der Ausſchnitt umfaßt ein Ganzes der genannten Art. Wir haben zum taſtenden Sehen, als der Quelle der Bildnerkunſt, in §. 599 ſogleich die Strenge des Meſſens geſtellt, wodurch dort die Nähe der Baukunſt ſich geltend macht. Das eigentliche Sehen mißt auch noch in demſelben Sinn, wie jenes, nämlich die Proportionen der organiſchen Geſtalt; von dieſer Form des Meſſens gilt jedoch daſſelbe, was oben vom mitgeſetzten Taſten geſagt iſt: es wird zum bloßen, flüchtigen Momente, zur Grundlage im Sinn eines Grundes, über den ſich das Weſentliche, Eigentliche erſt hinziehen, überbreiten ſoll. Dagegen tritt eine andere Art des Meſſens hinzu, die allerdings im ſubjectiven Acte der Anſchauung noch unbeſtimmter iſt, als die ebengenannte, und auch in der Arbeit der objectiven Darſtellung nicht bis zu der Exactheit der Proportionen-Meſſung fortgeht: ſie bezieht ſich auf die allgemeinen Medien und Raumverhältniſſe. Die Auffaſſung der erſteren iſt natürlich am weiteſten vom ſtrengeren Meſſen entfernt: ein feines Durchfühlen, Abwägen der Verhältniſſe des Lichts und Schattens, der Farben; beſtimmter, dem Exacten näher iſt die Auffaſſung der räumlichen Erſtreckungen und Entfernungen der feſten Körper, wie denn dieß auf einen Zweig der Wiſſenſchaft führt, nämlich die Lehre von der Perſpective. Die letztere Seite im maleriſchen Sehen iſt es eigentlich, die der Strenge der Proportionen-Meſſung in der Bildhauerei entſpricht; aber nicht völlig, denn im Acte der Anſchauung jedenfalls, den wir zunächſt im Auge haben und genauer, als dieß in §. 404 geſchehen iſt, unterſuchen, iſt dieſes Meſſen noch kein wiſſenſchaftliches, ſondern ein unbewußtes, mehr obenhin an Hauptverhältniſſe ſich haltendes, mehr nur ungefähr abſchätzendes Verfahren des Gefühls, und was die Ausführung und ihre Vorarbeit betrifft, ſo werden wir finden, daß auch hier die Beziehung auf die Wiſſenſchaft weniger ſtreng iſt, als in der Proportionen-Meſſung, wie ſie zur Schule des Bildhauers gehört.

§. 649.

1. Soll nun dieſe Art der Phantaſie eine ihrem Weſen entſprechende Kunſtform begründen, ſo muß ſie auf ein Darſtellen durch wirkliche Raumerfüllung verzichten, den Umriß, die negative Grenze der feſten Form, wie ein Poſitives auf eine Fläche werfen und mit einem Scheine von Licht und Schatten und Farbe ſeine Selbſtändigkeit wieder aufheben, ihn ausfüllen und überziehen. Wie
2. der Körper der Fläche zu dieſem ihm aufgelegten Scheine ſich indifferent verhält, ſo iſt das wirkliche Licht nur Mittel der Aufzeigung des Scheinlichts im Bilde; die dargeſtellte Schwere hat nichts mit wirklicher Schwere zu thun, die Dimenſionen ſind blos ſcheinbar und relativ, die freie Ausdehnung in die Tiefe iſt gewonnen, die Größe und Menge der Gegenſtände beliebig, der Standpunct rein vom Künſtler beſtimmt und dem Zuſchauer vorgeſchrieben, der Raum, worin ſie auſtrecken, wird den Geſtalten mitgegeben, und dadurch iſt, wie im Umriß, in der Licht- und Schattengebung die Bildnerkunſt, ſo in gewiſſem Sinn die Baukunſt als Moment in dieſer Darſtellungsweiſe miteinbegriffen. Die Kluft zwiſchen Erfindung und Ausführung iſt verſchwunden.

1. Ein Ganzes der Anſchauung, die Farbe und Umgebung der Geſtalten miteingeſchloſſen, kann nicht in Raumerfüllender Weiſe nachgeahmt werden: die gefärbten Figuren wären, wie wir ſchon geſehen haben (vergl. §. 608), Geſpenſter, für die allgemeinen Medien aber fände ſich gar kein Material. Das Aufgeben einer buchſtäblichen Nachahmung liegt auch ſchon im ſubjectiven Acte, der ja das feſte Körperliche nur als Träger von Licht und Farbe anſchaut. Dieß „Verzichten auf Darſtellen durch wirkliche Raumerfüllung“ kann natürlich nicht den Sinn haben, als brauche

der Maler keine Materie, an die er ſeine Darſtellung fixirt und durch die er ſie ausführt, aber das Material, das er für beide Zwecke anwendet, hat mit dem dargeſtellten Gegenſtande nichts zu ſchaffen. Mittelbar iſt wohl ein Zuſammenhang, aber nicht einmal ein ſolcher, wie zwiſchen der Beſchaffenheit und Textur des Stoffs, dem der Bildhauer den Mantel der reinen plaſtiſchen Form überwirft, und dem Gegenſtande, deſſen Form er nachahmt, denn zwiſchen dem Gefühle des Feſten und Gediegenen in dieſem und dem Gefühle des Steins oder Erzes iſt doch eine innere Beziehung und die Oberfläche des letztern ſoll eben in ihrer Körperlichkeit doch einen Anflug von Aehnlichkeit mit den oberſten Bedeckungen der nachgeahmten Geſtalt zeigen, zwiſchen den flüſſigen, vertrocknenden Mitteln dagegen, mit denen der Maler die Oberflächen der Dinge allein nachahmen kann, und zwiſchen der körperlichen Natur dieſer Dinge ſelbſt beſteht eine ſolche Beziehung nicht, da handelt es ſich nur um Schein, und blos für die größere Vollkommenheit dieſes völligen Scheins iſt das eine Mittel zweckmäßiger, als das andere. Das Mitwiegen des Materials iſt alſo um einen großen weſentlichen Schritt ein entfernteres, als in der Sculptur. — Der §. ſtellt nun zuerſt nur das Allgemeinſte auf, die Hauptmomente werden weder in das Techniſche näher verfolgt, noch aus ihnen die Schlüſſe für den innern Geiſt dieſer neuen Kunſtform gezogen. Daher wird ſogleich der erſte Act, das Bilden des Umriſſes, noch nicht unter ſeinem eigentlichen Namen Zeichnung ſpezieller erörtert. Es iſt dieß nun aber ein Act von ganz eigenthümlicher, nicht ſo leicht zu begreifender Art. Schon in der Lehre von der Bildnerkunſt ſahen wir, wie das, was hier der Künſtler darſtellt, eine reine Grenze, für ſich eigentlich ein Nichts iſt: das formfüllend Körperliche wird vom Gegenſtande weggelaſſen und der reine Umriß, die Linie, bis zu welcher die Materie den Raum erfüllt hat, an einem andern formfüllend Körperlichen hervorgebracht, das unmittelbar mit dieſer Schönheit der reinen Grenze noch viel weniger zu thun hat, als im Gegenſtande Bein, Fleiſch, Blut u. ſ. w. nach den Atomen ihres Stoffbeſtandes. Die Malerei nun nimmt in ihrem erſten Acte dieß reine Nichts, als wäre es ein Etwas, für ſich und wirft es als ſichtbare Linie, die ein Leeres umſchreibt, auf eine Fläche. Dieß Verfahren iſt ja das einzig mögliche, wenn ſich die Kunſt der materiellen Darſtellung entſchlagen will: was in der Plaſtik die reine Grenze des Steins, Erzes war, das muß nun, weil nichts mehr da iſt, deſſen Grenze es ſein könnte, hingeſchrieben werden, als beſtünde es für ſich; damit muß ich anfangen, muß ſcheinbar ſo zu einer neuen grobſinnlichen Verdichtung greifen, wenn ich nun Ernſt machen will aus dem, was die Bildnerkunſt auch ſchon im Sinne hatte, daß nämlich nicht die ausfüllende Maſſe, ihr Durchſchnitt, ſondern rein nur ihr Aufriß, ihr Ende auf allen Puncten als Linien-

Ganzes das iſt, wovon es ſich handelt; da ich nicht Stein, nicht Erz mehr habe, als deſſen Grenze ich die Linie, dieß nur ideale Formweſen, entſtehen laſſen kann, ſo muß ich dieſe mit dem Griffel zeichnen. Die Linie iſt nun für ſich da, ſichtbar für ſich allein, ſie will aber dem Anſchauenden nur ſagen, er müſſe ſich einen Körper vorſtellen, der auf allen den Puncten, welche der Strich angibt, aufhört. Durch dieſe Bedeutung des bloßen Umriſſes iſt es alſo Ernſt geworden mit dem reinen Schein, es iſt förmlich *geſtanden*, was die Plaſtik eigentlich wollte, man kann keinen Augenblick mehr meinen, es gelte äſthetiſch die Maſſe, nicht vielmehr nur ihre Grenze als reinſter Ausdruck der Kräfte, die, in ihr wirkſam, den Körper auf allen Seiten eben bis zu dieſer Grenze gebildet haben, denn dieſen Ausdruck erzeuge ich am reinſten dann, wenn ich das Bild dieſer Kräfte von aller wirklichen Maſſe befreie und nur einen Anhalt gebe, damit der Zuſchauer ſie ſich vorſtelle. Der Umriß iſt daher gerade der idealſte Theil der Malerei, eben nämlich, weil er die Vorſtellung der Geſtalt, deren Grenze er bezeichnet, ganz in das Innere, die Phantaſie des Anſchauenden wirft: nur noch ein Schritt weiter, die Nachhülfe des Umriſſes, den der Künſtler an eine Fläche heftet, weggelaſſen, ſtatt deſſen blos das Wort als Anhalt gegeben: und der Künſtler malt unmittelbar in den Geiſt des — nicht mehr Anſchauenden, ſondern Hörenden, — wir ſind in der Poeſie. Wir werden bei der beſtimmteren Erörterung der einzelnen Momente darauf zurückkommen. Allein die Malerei beſinnt ſich, daß ſie eine ſelbſtändige, ganze Form der bildenden Kunſt ſein will, nicht ein ſchattenhafter Anſatz, der raſch in eine andere Kunſtweiſe einlenkt. *Ihrem* Wege gegenüber iſt die Erſcheinung des Umriſſes als eines für ſich Sichtbaren noch eine Unvollkommenheit, ein Schritt zum reinen Schein, aber zunächſt noch falſcher Schein, der Schein, als wäre das ſchöne Nichts der reinen Grenze ein Etwas. Wenn die Malerei in ihrer Kindheit bei dicken Umriſſen beharrt, die ſie nur dürftig mit Farbe ausfüllt, ſo iſt dieß halb grobſinnlich, halb übergeiſtig: jenes, weil das rein Negative der Geſtaltumſchwebenden Grenze als ein ſo grell Augenfälliges ſich behauptet; dieſes, weil das Grelle des Umriſſes und das Dürftige ſeiner Ausfüllung doch um ſo ausdrücklicher nur eine Nothhülfe iſt für eine ſehr friſche Phantaſie, welche äußerſt raſch, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Malerei *allzuraſch* vom Sichtbaren befriedigt in der Weiſe der Poeſie ſich innerlich das vom Künſtler beabſichtigte Bild erzeugt. Die Malerei will ja das Sichtbare im vollen Umfange ſeiner Erſcheinung ſelbſt nachbilden. Auf ihrem wahren und eigenen Weg muß ſie alſo den falſchen Schein, als wäre der Umriß Etwas, wieder aufheben, ihn zu einer Vorarbeit herabſetzen, die verſchwindet, wenn ſie das Ihrige geleiſtet hat. Zunächſt gilt es, dem Lichte den Act ſeiner Aufzeigung der wirklichen Form, noch abgeſehen von der Farbe, abzunehmen, den Schein von Licht und Schatten durch künſtlich nachahmende Mittel hervorzubringen. Der Umriß verliert bereits von ſeiner Selbſtändigkeit, bleibt aber als ſolcher noch ſichtbar. Es kann dieſer Theil des Verfahrens allerdings zugleich mit der Farbengebung vorgenommen werden, aber wir halten die in der Vorſchule des künftigen Malers ohnedieß jedenfalls nothwendige Trennung dieſer beiden Momente in ihrer Schärfe ein, um deutlich hervortreten zu laſſen, was weiterhin noch aufzunehmen iſt: daß bis zu dieſem Puncte die Malerei noch eine auf die Fläche überſetzte Plaſtik iſt, wie denn der §. gegen den Schluß es bereits ausſpricht, daß dieſe Kunſt in jener als Moment enthalten ſei. Nun erſt folgt die Farbengebung und vertilgt vollends den Umriß: dieſer hat das Seinige gethan, dem Maler die Grenze angegeben, bis an welche er die Farbe mit Licht und Schatten herauszuführen habe, er kann nun gehen. Im Orient gieng er nicht; die Umriſſe wurden mit einfachen Farben ausgefüllt. Hiemit blieb auch der Träger des Gemäldes, die Fläche, in Geltung; man vergaß ſie nicht, wie man ſoll, über einem vollſtändigen Scheine des Daſeins, der ja erſt erreicht wird, wenn die Farbe mit allen Mitteln der Kunſt wirkt. Es geht nun aber, wo die Malerei ihr ganzes Weſen zur Ausbildung gebracht, die Farbe, und mit ihr ſelbſt Licht und Schatten, viel weiter, als nur bis zur totalen Füllung der durch Umriſſe beſtimmbaren organiſch geſchloſſenen Geſtalt: die maleriſche Anſchauung hat ja (vergl. §. 648) Vieles mitaufgenommen, was nicht individualiſirte Geſtalt hat, die Nachahmung der allgemeinen Medien hebt alſo den Umriß nicht nur dadurch auf, daß ſie ausfüllt, was er umſchreibt, ſondern ſchwebt über ihn hinaus in's Weite und Unbeſtimmte, was durch gar keinen Umriß vorher beſtimmt werden konnte. Es wird weiterhin in volles Licht treten, daß die Farbe noch mehr durch dieß Uebergießen, „Ueberziehen", wie der §. es zunächſt nennt, als durch jenes Ausfüllen den Theil der Malerei hinter ſich läßt, welcher noch mit der Bildnerkunſt verwandt iſt. Der Anſchauende hat nun ein volles Bild vor ſich, ſeine Phantaſie nimmt es auf, erzeugt es nach, aber das Kunſtwerk gibt ihm dazu mehr, als den bloßen Anhalt, den der Umriß darbot, es iſt ein ganzer, ein erſchöpfender Schein, der Gegenſtand iſt im Scheine vollſtändig da.

2. Der weitere Inhalt des §. zeigt nun ebenfalls rein äußerlich die Freiheit und Weite auf, worin ſich durch dieſe Art ihrer Darſtellung die Malerei gegenüber der Plaſtik bewegt; dieſen Gewinn in ſeiner inhaltsvolleren Bedeutung zu faſſen iſt dem Folgenden vorbehalten. Daß, unbeſchadet untergeordneter techniſcher Wichtigkeit derſelben, die Materie der Fläche, auf welche das Kunſtwerk aufgetragen iſt, mit dieſem nichts zu ſchaffen hat, iſt in der Bemerkung über die orientaliſche Umrißfärbung

ſchon ausgeſprochen; das Kunſtwerk iſt daran geheftet und ſchwebt doch davon weg, daran gefeſſelt und doch nur ein Hauch, ein Ueberzug, deſſen eigene, äußerſt dünne Maſſe ebenfalls für ſich Null iſt, ein Anflug, der, ohne doch dieſe Bindung entbehren zu können, hinüberfliegt in den Zuſchauer in jedem Moment, wo ein ſolcher da iſt. Das Bild braucht Licht von außen, aber nicht ſo wie das plaſtiſche Werk: dieſes bedarf ſeiner noch im Mittelpuncte des Aeſthetiſchen ſelbſt, denn es ſoll ſeine Formen aufzeigen, jenes rein äußerlich, denn es hat das Licht, wie es äſthetiſch im Bilde wirken, Formen aufzeigen, ſich zudem in Farben brechen ſoll, ſich ſelbſt gegeben, und nur damit man dieß Licht mit all ſeinen Wirkungen ſehe, bedarf es des äußern Lichtes; es iſt alſo auch damit, daß dieſes nur Mittel iſt (vergl. §. 599, a.), jetzt erſt wahrer Ernſt geworden. Natürlich iſt nun auch die Schwere verſchwunden und die tiefgreifenden Folgen, die ſich insbeſondere aus dieſem Verſprung für Inhalt und Geiſt der Darſtellung ergeben, werden ſich zeigen. Da mit der Schwere auch die Ausdehnung nur eine ſcheinbare geworden iſt, ſo kann man eigentlich nicht, wie Hegel (Aeſth. Th. 3, S. 19.) ſagen, die Malerei tilge nur eine der Dimenſionen, nämlich die Tiefe. Die Erſtreckung in Höhe und Breite iſt ebenſoſehr bloßer Schein wie die Erſtreckung in die Tiefe; der Unterſchied iſt freilich der, daß jene noch auf der wirklichen Fläche mit Linien angegeben werden, welche den Ausdehnungen des nachgeahmten Stoffs in ihren wahren Maaßen entſprechen, dieſe aber nur durch eine optiſche Scheinveränderung derſelben Linien und durch die flüſſigen Mittel der Farbe angegeben wird; allein auch jener Theil iſt ja nicht Grenzbeſtimmung eines wirklich Ausgedehnten, die Ausdehnung des Körpers der Fläche, auf welche gemalt wird, iſt ja nur ein außerhalb des Aeſthetiſchen der Technik liegendes Mittel, den Schein der Ausdehnung daran zu heften. Es ſind alſo genauer zwei Arten des Scheins, die Nachahmung der Tiefe iſt nur in noch engerem Sinne Schein, als die der Höhe und Breite. Der große Gewinn iſt nun aber, daß das Kunſtwerk, indem es die Tiefe in dieſer beſondern Art des Scheins behandelt, den Zuſchauer in beliebige Tiefe fortführen kann, während das Relief faſt keine, das volle Sculpturwerk nur ſehr mäßige Tiefe haben darf. Die wahre Bedeutung auch dieſes Vortheils wird erſt im Weitern ſich ergeben. Wie nun aber alle Art der Ausdehnung zu einer nur ſcheinbaren geworden iſt, ſo hat jetzt die Kunſt die weitere weſentliche Freiheit gewonnen, daß auch alle Größenverhältniſſe rein relativ werden. Eine ſpannenlange Menſchengeſtalt erſcheint als Rieſe, wenn die Figur daneben in der Zahl von Maaßen, um welche ein gewöhnlicher Menſch kleiner iſt, als ein Rieſe von beſtimmter Größe, unter deſſen Maaßſtab ſteht: nur in der Zahl von Maaßen, ohne die Größe dieſer Maaße in Wirklichkeit, dieß iſt eben die bloße Relativität. Unwichtiger iſt, daß der Maler umgekehrt auch die in der Natur winzige Geſtalt groß erſcheinen laſſen kann, denn alle Kunſt hat wenig Intereſſe, das ſehr Kleine nachzuahmen (vergl. §. 36, 1.). Nun vermag alſo die bildende Kunſt ſo Großes darzuſtellen, als ſie will, denn ſie muß es nicht ſo groß darſtellen, als es an ſich ſein müßte. Sie vermag aber auch ſo Vieles darzuſtellen, als ſie will, denn ſie ſelbſt beſtimmt den Maaßſtab, der die für Einführung einer beliebigen Menge von Gegenſtänden und Figuren nöthige Verkleinerung mit ſich bringt, und zudem kann der unbeſtimmtere Umriß im Bunde mit der Farbe noch ganze Maſſen aufführen, indem er die Gegenſtände, woraus ſie beſtehen, nur andeutet; die Vorſtellung führt das Angedeutete vervielfältigend fort und ergänzt ſich die Formen. Allerdings kann ich die Geſtalten nicht in jeder Art von Gruppe verwickeln wie ich will, denn durchſichtig ſind ſie nicht; aber ich habe es in der Hand, ſie einander nicht ſo decken zu laſſen, wie es künſtleriſch unerwünſcht wäre und wie es dem Bildner zuſtieße, wenn er zu viele Figuren in einer Gruppe vereinigte, ſondern nur ſo, wie es äſthetiſch recht und gut iſt. Damit ſind wir zu dem weiteren, beſonders wichtigen Momente gelangt, aus welchem erhellt, wie nun Alles geiſtig frei, geiſtig geſetzt iſt: der freien Beſtimmung des einzigen Standorts durch den Künſtler. Das Werk des Bildners, zum Umwandeln beſtimmt (vom Relief ſehen wir jetzt ab, das ja doch im Gewinne wieder verliert), iſt freilich auch auf Einen Sehpunct vorzüglich berechnet, aber nur vorzüglich, es kann und will ihn nicht erzwingen, es macht ſich durchaus davon abhängig, daß der Standort gewechſelt wird; der Maler dagegen ſchreibt ihn vor und läßt keine Wahl, weil er nur den einen gibt. Dieß iſt jedoch kein Geiſteszwang für den Zuſchauer; der Gegenſtand läßt allerdings, wie derſelbe wohl weiß, eine Vielheit äſthetiſch günſtiger Standpuncte zu, doch nicht ſo, wie die nur auf die feſte Form angeſehene Geſtalt des Menſchen oder Thieres, denn eine Geſammtheit von Gegenſtänden, wie ſie ſich vor dem eigentlich ſehenden Auge ausbreitet, bietet nicht jedem Standorte dieſe geſchloſſene Welt allſeitig ſchwungvoller Linien, ſondern zwiſchen glücklichen Augenpuncten auch entſchieden ungünſtige. Der Zuſchauer weiß freilich ſo gut wie der Künſtler, daß es außer dem im je vorliegenden Kunſtwerke gewählten Standpuncte und den ungünſtigen Standpuncten noch unbeſtimmt viele, ebenfalls günſtige, und zwar gleichzeitig ſelbſt bei dem ruhenden Gegenſtande, nicht nur ſucceſſiv bei dem bewegten, geben muß, aber die Auswahl iſt ihm abgenommen, für dießmal die Auswahl dieſes günſtigen Sehpuncts, anderen Kunſtwerken bleibt die Auswahl anderer vorbehalten. Es iſt ein Blitz des Geiſtes, der dießmal dieſe Erſcheinung ſo beleuchtet, er entzündet augenblicklich im Zuſchauer die Ueberzeugung, daß dießmal dieſe Mannigfaltigkeit unter dieſer Einheit geſehen ſein will, ein andermal mag es anders ſein. Der Zuſchauer bleibt alſo frei, aber er denkt jetzt nicht an dieſe Freiheit; er weiß um ſie, aber dieß Wiſſen bleibt ſchlummernd liegen und zwanglos läßt er ſich zwingen, ſo zu ſchauen, als ſei dieß der einzig richtige Standort. — Endlich muß nun auch im Kunſtwerke ſich realiſiren, was ſchon in der zu Grund liegenden Art des Sehens an ſich liegt, was wir bei der Farbengebung bereits wieder aufgefaßt haben, und was insbeſondere bei dieſer letzten Erwägung ſchon mitberückſichtigt iſt: das unbeſtimmt Gebildete, das elementariſch Ausgedehnte und Ergoſſene war mit den geſchloſſenen Geſtalten gleichzeitig in Einem Blick angeſchaut, ſo wird es auch mitdargeſtellt. Von objectiver Seite iſt es die Nachbildung auf der Fläche, welche dieß mit ſich bringt, aber die Fläche iſt ſelbſt nur der Niederſchlag des Sehkreiſes oder eines Ausſchnitts deſſelben. Es iſt denn eine weitere grundweſentliche Eigenſchaft der Malerei, daß ſie den ſogenannten Grund, nämlich alle elementariſche, botaniſche, auch alle durch Menſchenhand gebildete Umgebung den höheren, geſchloßneren organiſchen Geſtalten mitgibt. Hiedurch ſchließt ſie (vergl. Hegel a. a. O. Th. 3. S. 11.) mit der Plaſtik auch die Baukunſt in dem Sinn in ſich, daß ſie vereinigt, was jede dieſer Künſte gab, und damit ausfüllt, was jeder fehlt: die letztere hatte einen Raum und kein Subject für denſelben, die erſtere umgekehrt (vergl. §. 599, 1.), die Malerei faßt Beides zuſammen. — Dieſe Feſtſtellung der allgemeinſten unterſcheidenden Eigenſchaften der Malerei führt nun auch ſogleich auf eine Veränderung des Verhältniſſes zwiſchen Erfindung und Ausführung: in der Baukunſt und Plaſtik fielen beide an verſchiedene Organe auseinander, weil die Ausführung oder wenigſtens ein Theil derſelben eine maſſenhaft grobe Arbeit forderte; in jener war die Spaltung natürlich völliger, als in dieſer. Die Darſtellung auf der Fläche aber iſt des gröberen Kampfes mit der Materie ledig, flüſſiger geht das innere Bild durch die Hand in die Außenwelt über; es entſteht eine neue Welt von Schwierigkeiten, aber ſie ſind anderer Art und fordern von Anfang bis zu Ende die eigene Hand des Erfinders. Die Copie des vollendeten Kunſtwerks wird dagegen nothwendig ſchwerer, eben weil es nicht in wirklicher Räumlichkeit völlig nachmeßbar daſteht und der Nachbildende in eine Technik eindringen muß, die als Ganzes, von Anfang bis zu Ende eine vom Geiſte des Erfinders beſeelte iſt.

§. 650.

Dieſer Fortgang zur Ueberſetzung des räumlichen Daſeins in einen bloßen Schein auf der Fläche iſt nothwendig mit weſentlichem Verluſte verbunden: verloren iſt die naturvolle Gediegenheit, die Ruhe im vollen und ungetheilten Daſein, die Gewichtigkeit, die dem Bildwerke den Ausdruck des Monumentalen

im vollſten Sinne gibt, ebenſo die Vielheit von Kunſtwerken, die es in ſich ſchließt; und doch iſt das Gebiet der wirklichen Bewegung nicht gewonnen: auch die Malerei feſſelt noch einen Moment im Raum und behält dadurch den allgemeinen Charakter aller bildenden Kunſt, den der Objectivität. Der Verluſt muß aber in tieferem Sinne, als dem einer Reihe von äußeren Vortheilen (vergl. § 649), zugleich unendlicher Gewinn ſein: dieß folgt aus dem Satze §. 54, daß im Schönen das körperliche Daſein in reinen Schein umgewandelt wird; je näher eine Kunſtform der gänzlichen Vollziehung dieſes Acts ſteht, deſto reicher und tiefer iſt ihr Weſen.

Es iſt hinreichend auf den Satz zurückgewieſen, daß die einzelnen Kunſtgebiete, indem ſie gewiſſe Seiten der Erſcheinung mit Abſtraction von den andern iſoliren, in der Entbehrung gewiſſer Vollkommenheiten andere um ſo vollſtändiger erſchöpfen (§. 533, 1.). Es bedarf auch keiner wiederholten Darſtellung, welches die Vollkommenheiten ſind, die der Bildnerkunſt durch ihr Verzichten auf das Ganze der Geſichts-Wahrnehmung zufallen; nur mit einem Worte ſei noch einmal geſagt, daß das naive, ganze, vollwichtige, herzhafte, reale Daſtehen und ſich Hinpflanzen im Raume, woran eben die Fülle der einzelnen Züge plaſtiſcher Vollkommenheit ſich ſchließt, die Grundvollkommenheit iſt, wodurch die Plaſtik in einer nur ihr eigenen Herrlichkeit neben den andern Künſten thront. Dieſe Art von Schönheit iſt nun aufgegeben; mit der Beſtimmung und ausſchließenden Annahme Eines Sehpuncts durch den Künſtler iſt zugleich jene Vielheit von Kunſtwerken verloren, die das einzelne plaſtiſche Kunſtwerk in ſich enthält. Die Malerei ſchreitet aber nicht über das Raumgeſetz hinaus, nicht das gewinnt ſie durch das Opfer der plaſtiſchen Fülle und Ruhe, daß ſie eine Reihe von Momenten ſucceſſiv in Einem Werke darſtellen kann, ſie iſt noch ohne wirkliche Bewegung, ſtumm wie alle bildenden Künſte, objectiv in dem mehrfach erklärten Sinne (vergl. §. 551). Nach dieſer Seite alſo iſt nichts gewonnen und es bleibt dabei, daß alle die Erleichterungen, die der vorh. §. aufgeführt hat, um einen ſchweren Preis erkauft ſind, nämlich auf Koſten der Solitität. Wir befinden uns nun auf einem Puncte des Schwankens, die Wagſchalen des Gewinns und Verluſts bewegen ſich unſtet hin und wieder. Hier bedarf es eines entſcheidenden Gewichts und dieſes gibt der aus §. 54 angeführte Satz nebſt dem, was in §. 533, 1. für ſeine Anwendung auf das Syſtem der Künſte bereits auseinander geſetzt iſt. Die Malerei hat einen ſo weſentlichen Schritt vorwärts zum reinen Scheine gethan, daß ihr Gewinn ungleich größer ſein muß, als ihre Opfer. Dieß iſt noch nicht begründet durch die erſte, allgemeine, erſt äußerliche Aufweiſung der Vortheile, die ſie durch ihr Verfahren erreicht; es muß erſt entwickelt werden, was dieſe Vortheile bedeuten wollen, was Alles ſich für das innere Weſen der Kunſt aus ihnen ergibt. Aus dieſer Entwicklung wird ſich ſchließlich erſt die beſondere Modification ergeben, welche die Beſtimmung der Objectivität in der Malerei erfährt.

§. 631.

Dieſer Gewinn iſt zunächſt ein Gewinn an **Weite des Umfangs**. Den veränderten Darſtellungsmitteln öffnet ſich das Reich der landſchaftlichen Schönheit, der Thierwelt und Menſchenwelt in neuer Ausdehnung, in den verſchiedenſten Formen äußerer Bewegung und Handlung.

Die Weite, die nun gewonnen iſt, kann natürlich von dem Gewinn an Tiefe, zu dem wir nachher übergehen, nur relativ getrennt werden; wir ſind in dieſem Uebergang bereits begriffen, denn im rein äußerlichen Sinn iſt ja der große Fortſchritt in der Weite bereits ausgeſprochen, und wenn es ſich jetzt darum handelt, den Inhalt dieſer Erweiterung, die neu zuwachſenden Sphären beſtimmter anzugeben, ſo führt dieß unmittelbar zu dem Geiſte dieſer veränderten Kunſtweiſe. Vor Allem holt denn nun die Malerei nach, was die Bildnerkunſt überſprungen hat: die Landſchaft (vergl. §. 599, 2.); architektoniſche Umgebungen, mögen ſie mehr oder minder geſchloſſen ſein, können wir vorläufig zu ihr zählen. Die Malerei iſt dieſes Gebietes theilweiſe ſchon vermittelſt der Zeichnung mächtig, denn in der That kann ſelbſt dieſe ungleich weiter greifen, als die Plaſtik, obwohl ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei darſtellt; darüber mehr bei der ſpeziellen Erörterung; natürlich aber iſt es im Weſentlichen erſt die Farbe, durch welche das eigentliche Sehen ſein Erfaſſen der allgemeinen Medien, Licht, Luft, der ausgedehnten Maſſen des Waſſers und der Erde, der aus unzählbar kleinen Organen aufgebauten Pflanze im Kunſtwerke wiederzugeben fähig iſt. Wie nun für die Mittel der Malerei die unbeſtimmbare Vielheit der Pflanzen-Organe darſtellbar wird, ſo erſchließt ſich ihr in einer der Plaſtik verſchloſſenen Weite die Thier- und Menſchenwelt. Der allgemeinere Ausdruck: „in neuer Ausdehnung" gilt zunächſt von der Erweiterung über die Klaſſen der Thierwelt. Das Kleine, was dem Auge keine größeren Bahnen darbietet, das Dünne, das vielfach Zerſchnittene, unbeſtimmt und verſchwommen Gebildete und hiemit das Reich der wirbelloſen Thiere (vergl. §. 292—294) kann Stoff der Darſtellung werden. Die Einſchränkung, die allerdings aus jenem Geſetze der Vermeidung des allzu Kleinen fließt, wird in der Lehre vom Style zur Sprache kommen. Dieſer Seite der Erweiterung entſpricht, wenn man vom Begriffe der neu zuwachſenden **Art** ausgeht, in der Menſchenwelt die nun eröffnete Möglichkeit, die vom reineren Typus entfernteren Racen, Völker, Stämme, die dürftigeren und unregelmäßigeren Formen überhaupt darzuſtellen; dieß ſtellen wir nur ſchlechtweg auf, ohne es noch weiter zu verfolgen, weil es andere, erſt zu entwickelnde Momente ſind, welche nach dieſer Seite hin als tieferer Grund der weiteren Ausdehnung zur Sprache kommen, während bei der Thierwelt ſchon aus den veränderten techniſchen Mitteln die Möglichkeit derſelben hervorgeht. Uebrigens auch was dieſe betrifft, ſo wird die Erweiterung des Stoffs noch von anderer Seite zu beleuchten ſein. Das Weſentliche des Gewinns, in Beziehung auf Darſtellung der Thier- und Menſchenwelt liegt nun aber vor allem in der völlig freigegebenen Bewegung. Hier tritt das Ergebniß davon in Kraft, daß der Maler es mit gar keiner wirklichen Schwere mehr zu thun hat. Flug, Sprung, Taumeln, jede Kühnheit der Stellung: hindert den Künſtler nur ſonſt keine äſthetiſche Rückſicht, ein Nachwirken der Schwere des Materials in das Gefühl des Zuſchauers von den Schwere-Verhältniſſen der nachgebildeten Figur hindert ihn nicht an der freieſten Entfaltung in dieſer Sphäre. Hiezu iſt nun weiter die Freigebung der Figuren-Menge, die geöffnete Tiefe, die freie Beſtimmung des Künſtlers über den Sehpunct, alſo über Art und Grad des ſich Deckens der Geſtalten aus §. 648 zu nehmen: ſo erkennt man, daß jede Art des Zuſammenſeins, Zuſammenwirkens, Handelns durch die gefallenen Schranken aufgethan iſt. Kitten, Rudel, Heerden, reiche Menſchengruppen, große Maſſen mögen auftreten in jedem Zuſtand, jeder Form der Thätigkeit. Die Kunſt hat ſich in Beſitz des ganzen Reichs des Naturſchönen geſetzt, die Welt iſt offen, nur der Ton iſt ausgenommen. Bei näherer Betrachtung werden wir freilich im Einzelnen wieder Grenzen auftauchen ſehen auch in Darſtellung der ſichtbaren Welt; hier, wo es ſich von ihren Gebieten erſt im Großen handelt, mögen jene noch verdeckt bleiben, denn dieſe im Ganzen und Allgemeinen ſind geöffnet. Es iſt aber Zeit, daß wir von der weiten Ausſicht zur Einſicht in die veränderte innere Auffaſſung fortgehen.

§. 652.

Der Gewinn an Weite iſt zugleich ein unendlicher Gewinn an Tiefe. Durch die Ueberſetzung des räumlichen Daſeins in bloßen Schein überhaupt, namentlich durch die Nachbildung des Lichts und Dunkels und am meiſten durch die Farbengebung, die als höchſte Zuſammenfaſſung aller Mittel dieſer Kunſt ihr den Namen Malerei zutheilt, iſt nun ein Uebergewicht des Ausdrucks über die Form begründet. Der Geiſt ſcheint als eine in ſich geſammelte Einheit und Unendlichkeit aus ſeinem Körper wie aus einer durch-

ſichtigen Hülle; der Körper drückt weſentlich den Geiſt als ſein Inneres aus, aber als ſein über ihn, der nun im offenbaren Gegenſatz als nur endliches Organ geſetzt iſt, unendlich hinausgehendes Inneres. Die ſinnliche Wärme, die in der Farbe liegt, ſteht an ſich mit dieſem Charakter der Geiſtigkeit nicht im Widerſpruch, kann aber allerdings zum falſchen Reize führen. Die Malerei iſt zwar noch in uneigentlichem, aber in ungleich nachdrücklicherem Sinn, als die andern Formen der bildenden Kunſt, ſprechend.

Die Uebertragung des Ausgedehnten und Schweren als bloßen Scheins auf die Fläche iſt ſchon an ſich ein geiſtig-Setzen; die Art der Auffaſſung ſelbſt, welche dieſem Verfahren vorausgeht, beſtimmt ſich nun näher dadurch, daß dieſes Verfahren dabei ſchon in Rechnung genommen werden muß: das Auge blitzt über die Oberflächen hin und erhaſcht geiſtreich die Spitzen der Dinge, worin das Geheimniß ihrer innerſten Qualitäten aufleuchtet. Dieß ſchließt natürlich ein ruhiges Eindringen nicht aus; es iſt nur der Gegenſatz gegen die Bildnerkunſt, der den Nachdruck auf das Hingleitende der Auffaſſungsweiſe wirft. Es handelt ſich aber hier vor Allem von Licht und Dunkel und von Farbe. Hier müſſen wir nun auf das zurückverweiſen, was in der Lehre vom Naturſchönen über dieſe großen Erſcheinungs-Medien bereits geſagt iſt, ſ. §. 241—253. Die künſtleriſche Verklärung, welche natürlich auch dieſes neugeöffnete Reich des Schönen erſt erfahren muß, bleibt vorausgeſetzt, die nähere Erörterung der einzelnen Momente wird auf ſie eingehen; das Weſentliche iſt uns hier, daß der Künſtler die Lichtwelt nicht nur ſich gegeben ſein läßt, um ſein Werk in ſie hineinzuſtellen, ſondern ihre Nachahmung ſich zur Aufgabe macht, ihren Reizen, Geheimniſſen als dem wichtigſten Theile ſeines Stoffes nachgeht. Insbeſondere vergleiche man nun, was über die ahnungsvolle geiſtige Symbolik des Helldunkels in §. 245 und über die Farbe §. 247 geſagt iſt. Von letzterer heißt es: „die Geſtalt zeigt das Innere, wie es ganz zum Aeußern geworden, die Farbe zeigt das Aeußere als Widerſchein des Innern, ſie ſpricht die Seele aus," und in der Anmerkung: „ſie zeigt die innerſte Werkſtätte des Lebens auf der Oberfläche, — ſie iſt ein über das Ganze verbreiteter Schein, der für ſich nicht zu faſſen und zu halten iſt wie die Form, ſondern nur die im Innern geheimnißvoll arbeitende, auf die Oberfläche hinausſtrahlende Miſchung, Gährung, Stimmung des ganzen Weſens verräth. Die Form zeigt wohl auch die innere Beſtimmtheit, aber nicht in dieſer Tiefe, denn in ihr iſt das innerlich Wirkende beruhigt und fertig mit ſeiner Raumerfüllung, durch die Farbe zeigt es ſich in ſeiner thätig mit ſich fortbeſchäftigten ſubjectiven Einheit, es läßt nicht eine vollendete Geſtalt von außen beleuchten, ſondern macht ſich ſein eigenes, ſpezifiſches, ſprechendes Licht: ein ſeelenhaft ergoſſener Schein, der ſich nicht greifen läßt.“ Es genüge hier, zur näheren Beleuchtung auf den bedeutendſten Sammelplatz alles Lichts und aller Farbe, auf das Auge hinzuweiſen. Dieſes Organ, das der Bildner nur mangelhaft und auch dieß nicht ohne gewiſſe maleriſche Hülfen (von denen jedoch farbige Behandlung ausgeſchloſſen iſt, vergl. §. 608) wiederzugeben vermag, iſt die höchſte Läuterung der Materie, die es gibt: ein glänzender Spiegel auf ſeiner Oberfläche, farbig durchſichtig, ein Blitze werfender farbiger Kryſtall läßt es auf den innerſten Grund der Seele hineinblicken. Dieſe wunderbare Erſcheinung iſt uns aber nicht nur Beiſpiel, ſondern wirklich die höchſte, concentrirteſte Vereinigung der über den ganzen Körper und alle Körper ergoſſenen, nur in ihrer Ausbreitung nicht ſo unmittelbar die Tiefe ihres Sinns offenbarenden Farbenwirkung. Mit dem Auge hat die Kunſt die ganze Welt in einem neuen Sinn ergriffen, die ganze Welt wird ihr nun zum Auge. In der Form hat das Innere, die bauende Seele ſich zwar auch weſentlichen Ausdruck gegeben, aber in dem fertigen Niederſchlage zugleich ebenſoſehr wieder verdunkelt; die Form verhüllt, verdeckt im Offenbaren, was ſie offenbart; die Farbe fährt fort, durch die Form hindurch die innerlich thätige Seele zu offenbaren, ſie macht das Aeußere als Durchſcheins-Medium des Innern ſelbſt zum Innern; „es iſt das Innere des Geiſtes, das ſich im Widerſcheine der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt“ (Hegel, Aeſth. B. 3. S. 15.). Hiemit ſind wir bereits bei dem Hauptſatze angekommen, der das Weſen der Malerei im Gegenſatze gegen das der Bildnerkunſt beſtimmt: der Ausdruck überwiegt die Form. Man darf dabei natürlich an keinerlei die abſolute äſthetiſche Einheit zwiſchen Idee und Bild lockenden Ueberſchuß der erſteren über das letztere denken, beide bleiben ſchlechthin ungetrennt, aber das Bild hat eine Qualification ſeiner Erſcheinung in ſich aufgenommen, wodurch es die inwohnende Idee nicht als einfach in der Erſcheinung beruhigt, ſondern als einen unerſchöpflichen Grund offenbart, der aus ihm hervorleuchtet, durch es in ſeine Tiefen zurück- und hinunterweiſt. Es iſt hiemit ein Gegenſatz, Gegenſchlag zwiſchen Geiſt und Materie geſetzt, wie in der Sculptur noch nicht. Man behalte, um ſich dieß ganz klar zu machen, zunächſt phyſikaliſch das Weſen der Farbe im Auge und frage ſich dann, welcher Sinn dem Acte zu Grund liege, durch welchen die Kunſt nun das ganze Geheimniß derſelben erfaßt und darſtellt. Die Farbe entſteht durch eine Brechung des Lichtes an den Körpern; dieſe wehren es als dichte Materie ab und müſſen es zugleich einlaſſen. Auch bei nicht durchſichtigen Körpern muß theilweiſe dieſes Einlaſſen an den feinſten, mit unſern Werkzeugen nicht mehr faßbaren Bildungen der Oberfläche Statt finden. Unerkennbar kleine priſmatiſche Flächen, in beſtimmter Weiſe zu einander geſtellt, durchſchoben und ſich verdunkelnd, müſſen die Atome ſein, durch welche ein Körper eine beſtimmte Farbe erhält, denn ein durchſichtig Dichtes von beſtimmten Flächen, das Priſma, ſtellt die Farben und bei theilweiſer Verdunklung eine der Farben hervor. Wie nun die Farbe bedingt iſt durch eine Brechung des Lichts an dem kantig Feſten, Dichten, Dunkeln der Materie, die doch zugleich von ihm durchdrungen wird, ſo iſt mit ihrer Aufnahme in die Kunſt eine innere Entgegenſtellung von Geiſt und Materie und ein Hinübergreifen des Geiſtes über dieſen Bruch geſetzt. Wir legen nicht durch bloße Symbolik dieſen Sinn in Licht und Farbe; die Natur zeigt uns deſſen Wahrheit, wenn ſie dem Weſen, in welchem durch den innern Gegenſchlag des Bewußtſeins die Materie ſich zum Geiſte befreit, das farbig helle, durchſichtig leuchtende, klare Auge gibt, und die Kunſt, wenn ſie dahin gelangt iſt, dieſe Spitze der Erſcheinungswelt zu ihrem Stoff zu machen, hat jenen höchſten Gegenſatz und die Einheit ſeiner Glieder erfaßt. Der Geiſt kommt alſo nun zur Darſtellung, wie er ſich bricht am Dunkel ſeines Leibes, aber ebenſoſehr es durchdringt; die Materie iſt als ſein Anderes geſetzt, das er wieder zu dem Seinigen, zu ſeiner durchſichtigen Hülle macht. Alle begrenzte Geſtalt iſt durch ihre Begrenzung endlich, aber indem ſie den Geiſt durchſcheinen läßt, geſteht ſie ihre Endlichkeit und zeigt hinein auf das Unendliche, deſſen Organ ſie iſt, zu deſſen Unendlichkeit ſie ebendadurch ſelbſt wieder erhoben iſt, daß ſie derſelben ſich ergibt, ſie aus ſich leuchten läßt. Die Bildnerkunſt iſt ein herrliches Gefäß, von einem undurchſichtigen Metalle der koſtbarſten Art gebildet, wir wiſſen, daß es die edelſte Flüſſigkeit enthält, die es ruhig bis zum Rande füllt; die Malerei iſt ein kryſtallener Pokal, der den feurigen Inhalt durchſcheinen läßt. Die Vergleichung hinkt aber, denn gründlicher betrachtet iſt der Inhalt bei der Plaſtik ganz in das feſt Geſtaltete, das alſo nicht eigentlich als Gefäß angeſehen werden darf, verſenkt; bei der Malerei erſt löſt ſich der Inhalt von der Schaale, die nun erſt eigentlich Gefäß iſt, und ſcheint doch durch dieſes Gefäß, das ein Andres und doch nichts für ſich iſt, hindurch. Daß nun mit dieſer veränderten Stellung, dieſer Negativität der Geſtalt, die doch wieder Affirmation iſt, eine Geiſteswelt mit einem ganz neuen Inhalt aufgeht, leuchtet unmittelbar ein. Die Entwicklung des neuen, großen Prinzips iſt dem Weiteren vorbehalten. Wir haben aber noch eine Seite aufzunehmen, welche mit dem, was hier entwickelt iſt, auf den erſten Blick unvereinbar ſcheint: die Farbe wirkt, indem aus ihr das Säfte- und Blutleben, der zuckende Nerv hervorglüht, ungleich ſinnlicher, als, trotz der Greifbarkeit der Form, Marmor und Erz. Es iſt herkömmlich, von plaſtiſcher Kälte, maleriſcher Wärme zu ſprechen, und wenn dieſes Urtheil eine Vorliebe für die Malerei ausdrückt, ſo kann der Freund der erſteren hinzuſetzen, daß dieſe

Wärme ſehr leicht in pathologiſchen Reiz übergehe. Eine Titianiſche Venus mit dem warmen Blut-Tone, dem roſigen Anfluge des Fleiſches, dem wollüſtig leuchtenden Auge ſcheint, verglichen mit einer medizeiſchen, die, obwohl eben nicht im keuſchen, hohen Style gehalten, doch gewiß ungleich ruhiger wirkt, als jene, eben kein Beweis für den Satz, daß der Charakter der Malerei ein geiſtigerer ſei. Um dieſen ſcheinbaren Widerſpruch zurechtzurücken, muß man zuerſt zwei Gebiete unterſcheiden. Wo es gilt, ernſtes inneres Leben, Charakter, tief innerliche Empfindungen darzuſtellen, kann kein Zweifel ſein, daß in den Mitteln und der Darſtellungsweiſe der Malerei Alles das liegt, was wir ausgeſprochen haben. Bewegt ſich ein dargeſtellter Moment aus dieſem Gebiete durch Gefühle des Leidens, ſo wird das Bild derſelben allerdings ſympathetiſch ſtärker wirken, als in der Sculptur, aber auch die geiſtige Kraft der Ueberwindung des Leidens wird tiefer zum Ausdruck kommen und das Gleichgewicht herſtellen, den Anreiz zu pathologiſchem Verhalten niederſchlagen. Allerdings wird nun die Malerei auch ihr Gebiet naturvoller, unverhüllter Grazie haben und wir werden die Stylrichtung, welche dazu vorzüglich hinneigt, im Gegenſatz gegen eine andere kennen lernen. Dieſe Darſtellungen müſſen nun allerdings durch die Gewalt der Farbe heißer wirken, Blut und Nerv im Bilde müſſen Blut und Nerv im Zuſchauer unmittelbarer faſſen, als ein Sculpturwerk derſelben Gattung; es ſcheint alſo unrichtig, der Malerei im Allgemeinen den Charakter tieferer Geiſtigkeit beizulegen. Allein es iſt hier eine doppelte Art der Sinnlichkeit zu unterſcheiden: eine unmittelbare und eine geiſtig reflectirte. Die erſtere, welche der Bildnerkunſt zukommt, eröffnet dem Zuſchauer wohl den Blick in ein einfach heiteres, geſundes Daſein, aber nicht in die Tiefe eines beſondern Temperaments, einer phantaſievoll entzündeten innern Welt; die zweite zeigt mit der äußern Fülle der Schönheit uns die innere Werkſtätte des individuellen Zuſtands und des geiſtigen Lebens, wie eine fröhliche, lautere Sinnenfreude in ſein Inneres hinein und aus ihm her erſcheint, das Sinnliche ſelbſt iſt innerlicher. Der Anſchauende wird tiefer erfaßt, lebhafter, inniger hineingezogen, aber dieſes innerlicher entzündete Gefühl des Lieblichen und Reizenden bleibt bei allem Unterſchied ein unſchuldiges ſo gut als die, dem verharrenden, blutloſen Bildwerk gegenüber ruhiger verharrende Empfindung. Daß jedoch die Gefahr des Uebergangs zum falſchen, verführeriſchen, durch Reflectirheit nur doppelt übeln Reiz der Malerei noch näher liegt, als der Plaſtik, iſt natürlich nicht zu läugnen. — Schließlich iſt noch ein Wort über den Begriff des Sprechenden zu ſagen, den wir aus gutem Grunde bei jeder Kunſtform wieder auffaſſen. Auch der Malerei iſt die Zunge noch nicht gelöſt, aber wenn wir jenes Hervorleuchtenlaſſen des Geiſtes uneigentlich ein Sprechen nennen, ſo iſt dieſe

Sprache doch tiefer, umfaſſender, Geiſt-offenbarender, als die ihrer ernſten, kälteren, in ruhiger Würde der Zuſchauer gegenüber in ſich verharrenden Schweſter.

§. 653.

Nun erſt erhellt die wahre Bedeutung des Gewinns in der Weite (§.650). Dem zu ſeiner Einheit und Unendlichkeit geſammelten Geiſte ſteht die Vielheit der endlichen Welt in der Breite und Fülle ihrer Erſcheinungen ſelbſtändig gegenüber; die ausſchließende Zuſammenziehung der Natur und Menſchheit in abſolut ideale Weſen iſt zu Ende. Der Geiſt hat aber die Welt zu dieſer Selbſtändigkeit nur entlaſſen, weil er ſie ſeiner innern Unendlichkeit gegenüber als Endliches geſetzt hat: ebendarum greift er wieder in ſie über, umſpannt ſie, hebt ſie in ſeine Unendlichkeit. So iſt die Malerei ebenſoſehr ausgegoſſener, als geſammelter Geiſt, Ausdruck des in ſeiner Sammlung ausgegoſſenen und in ſeiner Ausgießung geſammelten Geiſtes.

Die „Vielheit der endlichen Welt“: ſo iſt das dem Geiſte Gegenübertretende bezeichnet, um auszudrücken, daß es ſich nicht blos von ſogenannt Aeußerem, Sinnlichem handelt. Das verhüllte geiſtige Prinzip in der außermenſchlichen unorganiſchen und organiſchen Natur, das offenbare im Menſchen nennen wir in ſeiner Allgemeinheit den Geiſt und haben, indem wir ihn ſo herausziehen aus dem Einzelnen, worin er doch allein lebt und wirkt, durch dieſe nothwendige Abſtraction all das Viele, worin er eben wirkt, außer ihn hingeſtellt. Dieß Viele iſt nun nicht blos die Natur, in welcher das geiſtige Prinzip noch unbewußt ſchlummert; es ſind auch die Menſchen als die Vielen darunter befaßt: der zum Bewußtſein ſeiner Unendlichkeit gekommene Geiſt in einem Menſchen weiß ſich als Einen mit demſelben Geiſt in den andern trotz dem Trennenden, was die Individuen ſcheidet; neben dieſes Einheitsbewußtſein fällt uns nun auch die Vielheit der menſchlichen Individuen zunächſt äußerlich ſo hin, als ob das Individuenbildende nur eine ſinnliche Kraft der Natur wäre, nicht auch aus dem Geiſte hervorgienge, welcher in der verhüllten Form blinder Nothwendigkeit der Natur Geſetze gebend innewohnt, welcher die Gattung in Individuen zerlegt, um eben in der Vielheit die Einheit darzuſtellen und ihre höheren Zwecke thätig zu erwirken, und welcher in der höchſten Gattung zu ſich kommt, bewußter Geiſt wird. Zu dem Vielen der endlichen Welt gehört ferner dem Geiſt im Menſchen gegenüber auch ſeine eigene ſinnliche Geſtalt, welche zwar die realiſirte Form des Geiſtes ſelbſt iſt, aber als Erſcheinendes in die Vielheit der Sinne, Organe ſich auseinanderlegt. Aber noch mehr: auch das Viele, das als

Eigentum d.
Univ.-Bibl.
München

eine Welt von Trieben, Kräften, Thätigkeiten im Innern des Menſchen ſelbſt lebt, fällt uns in dieſer gegenwärtigen Trennung neben und außer den Geiſt hin, der die Einheit dieſes Vielen iſt. Wir haben das reine Licht, das einfache Weiß des Geiſtes, wie er in ſeiner Unendlichkeit für ſich iſt; das farbige Leuchten aus der Hülle, wovon der vorh. §. handelte, iſt vorerſt wieder bei Seite gelaſſen. Jene Welt des Vielen nun iſt in der Bildnerkunſt dem Geiſte ſo nicht gegenübergetreten, und weil ſie nicht gegenübergetreten iſt, iſt ſie zuſammengeſchmolzen. Der Geiſt webte noch in ſchöner Einheit mit der Natur als der Mutter des Vielen (das ſie in Wahrheit freilich ſelbſt nur als Stätte des Geiſtes, damit er aus dem Vielen ſich entzünden könne, gebiert). War nun die Natur dem Geiſte ſo in ruhiger Einheit einverleibt, ſo ergab ſich für die entſprechende Kunſtform auf Wegen, die wir nicht noch einmal nachzeigen, eine wohlgeſichtete Auswahl ſolcher Erſcheinungen, worin das Ganze der Natur und Menſchheit in ſchöner Einheit der Kräfte ſich darſtellte; daneben gab es auf dieſem Standpunct eigentlich nicht noch eine Natur, eine Vielheit der Menſchenwelt und Particulariſation ihrer Triebe, Empfindungen u. ſ. w.; es war ſogar ein, zwar nothwendiger, Widerſpruch der Phantaſie, daß es nur mehrere Götter-Ideale gab, denn genau genommen ließ ſich nur Ein Weſen denken, in welchem Natur und Geiſt zur abſoluten, reinen, ruhigen Einheit zuſammengegangen war. Nun aber, auf dem weſentlich veränderten Standpuncte, ſteht alſo dem Geiſte, der zu dem Bewußtſein ſeiner Einheit, ſeines unendlichen Beiſichſeins in allem Unterſchiede, gekommen iſt, das Viele als ſolches gegenüber, es iſt als ſein Gegentheil mit Bewußtſein geſetzt. Freilich als die Welt des Endlichen, alſo des nicht Wahren, aber doch hingeſetzt, hingeſtellt; es wäre ja nicht ein Gegenſatz, wenn nicht das Viele, wie gewiß auch zum zweiten Momente, der Auflöſung des Gegenſatzes übergegangen werden muß, zunächſt für ſich im Nachdruck des Gegenüber beſtünde. Es iſt alſo in ſeiner Selbſtändigkeit geſetzt; es verſchwindet nicht mehr in der Aufſaugung, durch die es in der Idealgeſtalt in eine reine, ruhige Einheit mit dem Geiſte eingefloſſen, es iſt da, man ſieht es, es breitet ſich in frei entlaſſener Fülle aus. Dieß iſt der tiefere Grund des Gewinns an Weite (§. 650): die techniſchen Bedingungen zeigen auch hier, nachdem ſie erſt äußerlich aufgeſtellt ſind, ihre poſitive, geiſtige Begründung und Wirkung. Allein jener Gott des Alterthums, in welchen das Viele aufgegangen, iſt nicht ſchlechthin todt, er ſoll in neuer, anderer Lebensform auferſtehen. Nur einen Augenblick iſt die Abſtraction des Geiſtes in ſeinem reinen Fürſichſein feſtzuhalten; ſtellt ſich der Geiſt das Viele gegenüber als Endliches, ſo muß er im nächſten Moment auch dieß ſetzen, daß dieß Endliche, weil es endlich iſt, ihm, dem Unendlichen, gegenüber nichts Beſtehendes für ſich ſein kann, ſondern vielmehr die Form iſt, aus der er ſelbſt hervorgeht, die er, nachdem er aus ihr hervorgegangen, zwar unendlich hinter ſich zurückläßt, aber nun wieder zu ſich heraufnimmt, durchdringt, füllt, durchſtrahlt und ſo erſt wahrhaft, im realen, concreten Sinne ſetzt. Nun iſt all das Viele unendlich bedeutend und werthvoll, nun erſt iſt es wahrhaft frei, ſelbſtändig, denn der Blitz des Geiſtes ſtrahlt aus ihm und in es. Der Verſchluß, der den Gott gefangen hielt, iſt aufgegangen; der Gott ſtrömt als Geiſt über in alle Welt.. Schon zu §. 632, bei der Vergleichung von Statue und Gruppe, haben wir die Bezeichnung eines Ausgießens gebraucht und auf die Kunſtform hinübergewieſen, von welcher dieſe Bezeichnung im volleren Sinne gilt. Die Malerei iſt das Pfingſtfeſt der bildenden Kunſt. Ihre Weite und Tiefe iſt jetzt als Eines erkannt. Die Tiefe hat das Band gelockert, ja ſcheinbar gelöst, das zwiſchen dem Geiſt als dem Einigenden und der Natur als Mutter der Vielheit beſtand, und die Weite iſt aufgegangen, aber die Tiefe ſtellt das Band um ſo inniger wieder her, der Geiſt hat es nur gelöst, weil er dieſe tiefere Herſtellung wollte; er hat die Natur fallen laſſen, um ſie deſto inniger und wärmer zu verklären, ſie breitet ſich nun frei aus in in ihrer Weſenfülle und wird doch vom Wehen des unſichtbar ſichtbaren Geheimniſſes wieder eingeholt und in die Feier der Innerlichkeit getaucht. — Der weſentliche Inhalt dieſes §. iſt ſchon von Hegel ausgeſprochen (Aeſth. Th. 2. S. 256. Th. 3. S. 5. 6. 15. 17 u. a.); die Erläuterung unſeres §. ſucht die Sache in eingänglicheres Licht zu ſtellen und der Schlußſatz deſſelben faßt Alles in die möglichſt ſchlagende Formel zuſammen.

§. 654.

Die landſchaftliche Natur, der umgebende Raum überhaupt erſcheint nun als ſtimmungsvoller Widerhall des perſönlichen Lebens. Tiefer tritt daſſelbe Verhältniß innerhalb der Perſönlichkeit ſelbſt auf. Vom Bande der unmittelbaren Einheit mit dem Geiſt entlaſſen ſpielt die Geſtalt und die Welt der mannigfaltigen innern Neigungen, Zuſtände, Kräfte in freierer Willkühr, die zugleich zu jeder Einſeitigkeit ſich verhärten kann, öffnet ſich in bewegter Beziehung zur Außenwelt ihren wechſelvollen Erregungen und läßt dieſelben bis zur tiefſten Aufwühlung und Zerreißung der Seele eindringen; aber das Licht des Geiſtes ſcheint in dieſe bis zur Entzweiung losgelaſſene Außenſeite und erhebt ihre mannigfaltigen Brechungen zum bedeutungsvollen Ausdruck ſeiner Tiefe. Das Gute hat jetzt nicht mehr die Form einfacher Subſtantialität des Charakters, das Böſe iſt als Stoff für die Kunſt erſchloſſen.

Das neue Licht, in welchem die Welt aufgefaßt wird, iſt zunächſt in Anwendung auf die äußere Natur beſtimmter in's Auge zu faſſen. Seine feurigen Zungen ſchweben nicht blos über den Häuptern der Menſchen, der Gott iſt nicht blos, wie Hegel (Aeſth. Th. 2. S. 258. 3. S. 10 u. a.) geiſtvoll ſagt, in die Gemeinde hereingetreten; Luft, Erde, Waſſer, Baum, der letzte Schilfhalm am Teich zittert und webt im ahnungsvollen Glanze und ſcheint ein bedeutungsvolles Etwas ſagen zu wollen. Durch die Gegenüberſtellung von Geiſt und Natur iſt jene Spannung, die uns auf dem Standpuncte der Bildnerkunſt (vergl. §. 631, Anm. 1) noch fehlte, nun eingetreten, die ſentimentale Beziehung zur Landſchaft iſt möglich geworden, das Gemüth zieht ſich aus ihr zurück und ſehnt ſich wieder nach ihr, ſpiegelt ſich in ihr, es leiht ihr ſeine Tiefe, und ihre Zuſtände, Formen, Beleuchtungen, Morgen, Mittag, Abend und Nacht, Frühling, Sommer und Winter, Stille und Sturm erſcheinen ihm als Bilder ſeiner Stimmungen. Es iſt ein Leihen, aber mit einem wahren Grunde; denn der Geiſt erinnert ſich, daß er aus der Natur kommt und wie hoch er ſich über ſie geſchwungen, er ſenkt ſich mit freier Liebe wieder in dieſen ſeinen Schooß zurück. Zu §. 599, welcher heraushob, daß die Bildnerkunſt die Landſchaft überſpringt, iſt der für das Syſtem hieraus erwachſende ſcheinbare Widerſpruch, daß die Lehre vom Naturſchönen die landſchaftliche Schönheit vor der (thieriſchen und) menſchlichen aufführt und doch in der Reihe der Künſte erſt die ſpäter folgende, reifere ſie nachholt, bereits beſprochen; wir ſetzen hinzu: erſt muß die Kunſt das menſchliche Weſen in ſeiner ganzen Kraft und Vollkommenheit erfaßt haben, ehe ſie dahin gelangen kann, wo die noch tiefer erwärmte Bruſt reich genug iſt, der ärmeren Form des Daſeins aus dem Ihrigen zu leihen. Uebrigens handelt es ſich nicht blos von der Landſchaft, ſondern auch von umgebendem künſtlichem Raum mit ſeinen Geräthen u. ſ. w. Das von Menſchenhand Gemachte iſt zunächſt todt und ſcheint nicht wie die lebendige Natur zur Seelenſprache gelangen zu können; aber es iſt ein Werk zu menſchlichem Gebrauch, eingewohnt, eingewöhnt, die Wände haben viel „geſehen“, ſcheinen „erzählen zu können“ und aus dem alten Großvaterſtuhl ſteigen vor Fauſt's Gemüth tiefrührende Familienbilder auf. Dazu kommt die eigenthümliche Wirkung der geſchloſſeneren Luft und des im Helldunkel der von Wänden eingefangenen Räume bedeutungsvoller geſpannten Lichts. Das Thierleben führen wir auch hier nebenher. Die Liebe leiht in dieſer veränderten Auffaſſung mitleidig auch der gebundenen Thierſeele von ihrem Reichthum, ſucht in ihr die tiefere Verwandtſchaft mit dem Menſchen auf, zieht es in den magiſchen Kreis ihrer erwärmenden Kraft. Gehen wir nun zum Menſchen über, ſo ſehen wir daſſelbe Verhältniß innerhalb der Perſönlichkeit eintreten, das wir bei dem Blick auf die Natur zwiſchen dieſer und der Perſönlichkeit vor uns haben. Die Perſönlichkeit zerfällt nun ſelbſt in ein Innerſtes, rein Geiſtiges und ein Aeußeres, eine Natur. Unter dieſem Aeußeren, dieſer Natur iſt, wie wir bereits geſehen, nicht blos die Geſtalt, auch nicht blos die Sinnlichkeit zu verſtehen, ſondern die ganze innere Welt ſelbſt als Vielheit von Formen des Aufnehmens, ſich Verhaltens und Thuns. Es handelt ſich auch hier um eine beſtimmtere Anwendung der Sätze des vorh. §. Die Geſtalt, dem Geiſte gegenüber als Naturexiſtenz geſetzt, iſt der Zufälligkeit unendlicher Brechungen der gattungsmäßig reinen Form hingegeben, es emanzipiren ſich ihre Einzelformen aus der harmoniſchen Einheit. Sie iſt aber hierin nur Ausdruck der für die Kunſt nun entfeſſelten Vieltönigkeit, Vielſeitigkeit des Innern. Der Menſch, wie er Stoff der Malerei iſt, erſcheint wie ein Inſtrument, das mit einer neuen Menge von Saiten beſpannt iſt, deren Tonmenge die Bildnerkunſt wie ein Chaos fürchten müßte; denn vom Bande der Einheit zunächſt entlaſſen wird auch erſt die ganze Welt von Anlagen, Kräften, die in der menſchlichen Organiſation liegen, flüſſig. In dieſer Entfeſſlung werden ſich aber nothwendig auch falſche Einheiten bilden, ſtehende Gewöhnungen einer beſtimmten Richtung, Einſeitigkeiten, die ſich, wie das Moment der geiſtigen Vielſeitigkeit, das hiemit gar nicht in Widerſpruch ſteht, in der Geſtalt und ihren Bewegungen ausdrücken müſſen. Was die Vielſeitigkeit entbindet und aufregt, iſt zugleich weſentlich ein unendlich erweiterter Rapport mit der Außenwelt, der natürlichen und der menſchlichen. Es iſt ja der Perſönlichkeit ein Hintergrund mitgegeben, ſie iſt nicht herausgeſchnitten aus Luft, Erde, Wohnung, Getümmel des Verkehrs, ſie iſt dahinaus bezogen, unzählbare ſympathetiſche Fäden laufen von ihr fort in die weite Welt und leiten den elektriſchen Strom unendlicher Beziehungen in ſie zurück. Das ſich-Einlaſſen erſcheint zunächſt als völlige Zulaſſung jener Zerſtreuung, die wir in der Sculptur ſo ſtreng abweiſen mußten (§. 606). Das Maleriſche hat durchaus den Wurf des Bezogenen, Beziehungsreichen, des ſich-Umſehens. Durch dieſe geöffnete Schleuſe brechen nun die Motive der Leidenſchaft in einem Umfang ein, wie ihn ebenfalls die Sculptur nicht kennt, welche, wie wir ſahen, dem Affecte mitten in ſeiner Entfeſſlung einen Damm entgegenwirft, wodurch der Ausdruck bewirkt wird, als wäre der Sturm, während er braust, zugleich auch ſchon beſchwichtigt. Das iſt nur bei geringerem Umfang und einfacher Natur der Affecte möglich. Die Malerei hat ein weit verwickelteres Seelenleben und einen ungleich reicheren Umfang von Erregungen und Leidenſchaften vor ſich; braust der Sturm in dieß Meer, ſo muß es wie eine zerwühlte Wellenwüſte erſcheinen und der Ausdruck der Geiſtesmacht muß in anderer Weiſe gerettet werden. Die Aufwühlung kann bis zum tiefſten Zerfalle des ganzen Weſens mit ſich ſelber gehen; dabei iſt die ganze Seite des Menſchen, die wir jetzt ſeiner geiſtigen Einheit gegenübergeſtellt vor uns haben, wie eine zweite widerſtrebende Seele mit dieſer zerfallen und zugleich, als Quelle unendlichen Schmerzes, das volle Bewußtſein dieſes Zerfalles mehr oder minder entwickelt. Hiemit haben wir nun freilich die geiſtige Einheit als Band der Vielheit aus dem Hintergrunde, worin wir ſie vorerſt halten mußten, gerade auf der Spitze ihrer ſcheinbaren Zurückſtellung wieder hervorgezogen. Die Einheit muß nun das Band in der ganzen Ausdehnung der Vielheit wieder herſtellen, der Hintergrund ſeinen Vordergrund an ſich nehmen. In dieſer Durchdringung wird nun eben das Einzelne, das Viele, das Verwickelte erſt bedeutungsvoll. Die reich partikulariſirte Welt der Perſönlichkeit iſt nun die Landſchaft, deren viele Einzelheiten in der Beleuchtung der Geiſtesſonne zur idealen, äſthetiſchen Geltung erhoben werden, und wie in jener ein Kuß der Abendröthe oder des Mondes auch den rohen, mooſigen Felsblock verklärt, wie ſelbſt der Schilfhalm am Teich eine Sprache gewinnt, ſo leiſtet hier der Geiſt das Wunder, ſelbſt den herben, ſchroffen, ſeltſam zwiſcheneingeſchobenen, zunächſt alle Harmonie ſtörenden Zug des menſchlichen Weſens, eine ſtehende Einſeitigkeit, eine flüchtige, zuſammenhangsloſe Erregung in ſein Band zu ziehen; ein raſches Licht ſtreift über die ſonderbaren Falten und Hügel hin und gibt ihnen Bedeutung und Weihe; ein geiſtiger Phosphor entzündet ſich ſelbſt aus dem Zerworfenen, Verſtreuten, Abnormen der ſo vor uns erſchloſſenen Welt. Gerade dieß bezaubert uns, daß das ganz Entlegene, ſcheinbar für die Kunſt Verlorene, das Willkührliche hervorgehoben und doch in die ideale Beleuchtung gezogen wird. Entfeſſelt aber dieſe Kunſt den Sturm in ſeiner ganzen Gewalt und geht ſie bis zum Bilde der Zerriſſenheit fort, ſo gilt es nur um ſo mehr, ſtatt jenes unverlorenen Reſtes von Ruhe, den die Sculptur bewahrt, die Einheitbildende Kraft als eine bewegte, wie aus Geiſtertiefen auftauchende in das Dunkel und Grauen ihren verſöhnenden Strahl werfen zu laſſen, und bleiben wir bei dem Bilde Winkelmann's, ſo können wir ſagen, wenn der Bildner mitten im Sturme den unbewegten Meeresgrund zeigen ſoll, ſo werde dagegen in der Malerei der Geiſt unſichtbar ſichtbar über den Waſſern ſchweben. — Es folgt aus dem Allem, daß jene gediegene Subſtantialität des Charakters, die ſich dem Allgemeinen gegenüber ſubjectiv nicht iſolirt, ſondern ihre innere Einheit gar nicht anders hat, als in der Einheit mit dem Guten, wie es als öffentliche Macht in geſundem Volksleben waltet, nicht der Standpunct ſein kann, unter welchem die ächt maleriſche Anſchauung die Perſönlichkeit auffaßt. Die durchgearbeiteteren, gefurchteren Züge des tüchtigen, der Gemeinſchaft dienenden Charakters werden uns geſtehen, daß dieſe Hingebung erſt dem Eigenwillen einer ſubjectiven Willkühr abgerungen werden mußte, wie die Plaſtik ſie nicht kennt. Auf dem maleriſchen Standpunct iſt ja durch die Freilaſſung des Vielen der Einzelne für ſich eine Welt geworden, das Allgemeine verknüpft ſich ihm ſo mit dem individuell Seinigen, daß darin die tiefſte Verſuchung liegt, für ſich ein Ganzes, das Ganze ſein zu wollen; daher ſagt und geſteht uns der Ausdruck der Hingebung an das wahrhaft Allgemeine, daß das Opfer nicht leicht war. Nun tritt aber nothwendig auch die wirkliche Empörung als Kunſtſtoff ein, das Böſe ſteigt aus ſeinem Abgrund hervor. Ja es wird darſtellbar auch ohne den Fortgang zur Verſöhnung. Eben weil das Einzelne unendlich bedeutend geworden iſt, kann auch den empörten Einzelwillen eine Geiſtigkeit, Genialität umwittern, die als eine dämoniſche Tiefe mit Geiſterſchauern auf uns wirkt; dabei darf allerdings der Ausdruck der Selbſtzerſtörung nicht fehlen, der auch ohne den Fortgang zur poſitiven Verſöhnung in negativer Form dem Wahren und Guten die Ehre gibt. — Bei der Landſchaft haben wir ein Wort vom Thierleben geſagt, wie ihm nämlich in der neuen Kunſtform ein gemüthliches Intereſſe zugewendet wird. Es muß aber auch der veränderte Standpunct, unter welchem die Perſönlichkeit dargeſtellt wird, eine gewiſſe Anwendung auf daſſelbe finden. Wie nämlich in dieſer nun eine reichere, vielgetheilte Welt aufgeht, ſo wird auch die Lebensform des Thiers als eine gefülltere, mit Trieben und Beziehungen, die den menſchlichen in's Einzelne analog ſind, reicher ausgeſtattete in wärmerem, bewegterem Ton aufgefaßt und im wilden, zerſtörenden Thiere gemahnt der Ausdruck des Grimmen an jene dämoniſchen Tiefen des menſchlich Böſen.

§. 655.

Wie nun innerhalb der ſo aufgefaßten Perſönlichkeit die Vielheit der einzelnen Züge in Geltung eingeſetzt iſt, ſo erhält die ganze Perſönlichkeit als Individuum unter den vielen Individuen unendlichen Werth. Ihre Eigenheit, wie ſie ſich in der Erſcheinung ausdrückt, mag dieſe nach Form und äußerer Bewegung noch ſo unſcheinbar oder unregelmäßig ſein, wenn nur geiſtige Tiefe ſich in ihr offenbart, iſt zur äſthetiſchen Berechtigung erhoben, und dieß findet auch auf die nicht begeiſtete Natur analoge Anwendung. Hiemit erſt hat die zunächſt äußerlich begründete Zulaſſung einer unbeſtimmten Vielheit von Geſtalten ihre innere, poſitive Begründung und Bedeutung erhalten. Die Ariſtokratie der Geſtalt iſt gefallen und die Demokratie der Gleichberechtigung unter Vorausſetzung des Ausdrucks inneren Werths iſt eingetreten.

Wir haben in §. 654 die Perſönlichkeit vor uns gehabt, wie ſie innerhalb ihrer ſelbſt in zwei Seiten, die Vielheit und Einheit, zerfällt; jetzt halten wir das Ganze der ſo beſchaffenen Perſönlichkeit als Individuum mit der unbeſtimmten, durch die Mittel der Malerei weit erſchloſſenen Vielheit von Individuen zuſammen. Dieſer Punct unter unendlich vielen Puncten, der Einzelne, iſt nun, weil die Unendlichkeit des Geiſtes in ihm gezündet, weil ſich in ihm das Ganze des Menſchengeiſtes zu jenem aus dem Innern in's Aeußere ſcheinenden Strahl zuſammenfaßt, zu einer, der plaſtiſchen Anſchauung in dieſem Umfang völlig fremden Berechtigung in der Kunſt emporgehoben. Schon bei der vorhergehenden Betrachtung ergab ſich uns, daß Geſtalt, Bewegung, innere Welt von Neigungen und Kräften, Leidenſchaft bis in das Unförmliche, Einſeitige, Zerriſſene gehen mag; dabei iſt die Vergleichung mit Andern eigentlich bereits vorausgeſetzt, aber erſt, wenn wir dieſe nun ausdrücklich vornehmen, tritt die Sache in ihr volles Licht und erhellen die Reſultate. Man ſtelle nun einen Menſchen von dürftiger oder unregelmäßiger Erſcheinung, worin ſich eine mehr oder minder harte Einſeitigkeit des Vorwiegens gewiſſer Neigungen, Kräfte, eine ſchwere Hemmung, Verwicklung ausſpricht, die jedoch von einer tiefen, originellen Natur zeugt, neben eine Geſtalt von der Art, die man racemäßig nennt, rein in Formen, im Ausdruck nicht geiſtlos, aber ohne das Salz einer beſondern, nur dieſer Perſon eigenen Miſchung der Kräfte, ſo wird man nicht anſtehen, die erſtere mehr maleriſch zu nennen. Verſteht ſich übrigens, daß die Unregelmäßigkeit nicht bis zur auffallenden Störung der normalen Grundmaaße fortgehen muß, daß die Malerei den grelleren Abſprung von dieſem nicht ohne beſondern Anlaß ſucht, ſondern nur, wenn er ſich ihr darbietet, zu einem äſthetiſchen Motiv verarbeiten kann; im Gegenſatze gegen das plaſtiſche Ideal genügt zur maleriſchen Würze ein Abſprung, der in dem Reiche der möglichen Unregelmäßigkeiten ſelbſt noch fein, anziehend erſcheinen kann; wir reden immer von einer unbeſtimmbaren Scala, ohne ihre Anfänge und ihre härteren Stufen zu unterſcheiden. Eine unendliche Mannigfaltigkeit der Brechungen des reinen Menſchentypus iſt nun alſo mit der Geltung der perſönlichen Monade in das äſthetiſche Recht eingeſetzt. Die Sonne der Malerei ſcheinet über Gerechte und Ungerechte, d. h. Schöne und Unſchöne, und wie der Stifter der chriſtlichen Religion ausrief: ſelig ſind, die arm an Geiſt ſind, denn ihrer iſt das Himmelreich, ſo ſind nun auch die Armen an Geſtalt zur himmliſchen Weihe der Kunſt eingelaſſen. — Dieß neue Geſetz gilt nun auch der übrigen Natur. Das Thier braucht, um maleriſch zu erſcheinen, nicht nur nicht zu einer formenſchönen Gattung zu gehören, ſondern es muß nicht einmal nothwendig ein formenſchönes Exemplar ſeiner eigenen Gattung ſein, wenn es nur in beſtimmtem Zuſammenhang einen ſchlagenden Ausdruck hat; der Maler kann z. B. recht wohl den trägen, etwas herabgekommenen Karrengaul zur Darſtellung nehmen, vor dem der Bildner das Kreuz machen müßte. Aber auch mit der Landſchaft verhält es ſich ſo; ſie braucht nicht in Linien von ſchönem Zuge, nicht in Farbe und Licht von jener reinen Klarheit, nicht in Vegetation von jenem beruhigend deutlichen und doch ſchwungvollen Umriß zu ſein wie die ſüdliche Natur, die man um dieſer Eigenſchaften willen an ſich ſchon (direct) ideal nennen kann, wenn nur Stimmung, wenn nur jenes Etwas in ihr iſt, was an den tiefen Zug eines Menſchenantlitzes, den bedeutungsvollen Blick eines Menſchenauges erinnert, der mit rauhen, unharmoniſchen Zügen äſthetiſch verſöhnt. Ein Blick auf die nordiſche Natur und auf einen Ruysdael als ihren Nachbildner überzeugt, wie auch hier dieſer Bruch zwiſchen Form und Ausdruck, worin die erſtere durch ein gewiſſes Mißverhältniß um ſo ſtärkeren Accent auf den letzteren wirft, der Malerei das Willkommenere ſein kann, ja, wenn ſie ihr ſpezifiſches Weſen recht zur Reife bringen will, ſein muß. Es entwickeln ſich gerade hieraus wichtige nähere Beſtimmungen über das Maleriſche, die wir in der ſpezielleren Ausführung ableiten. Klar iſt nun, wie auch in Beziehung auf die unbeſeelte Natur der äußere, techniſche Vortheil, daß auch das Unbeſtimmte, unklar Gebildete nachahmbar wird, ſich zu einer inneren Bedeutung, zum poſitiven Hebel einer beſtimmten Art von Kunſtſchönheit umwendet. — Dieſes neue Prinzip kann man im Gegenſatze gegen das plaſtiſche ein demokratiſches nennen. Man muß nicht mehr ſchön ſein im Sinne der reinſten Formen-Entwicklung, um des Eintritts in die Pforte des Kunſtſtoffs würdig befunden zu werden; die Ariſtokratie der Geſtalt hat aber darum keineswegs einer Ariſtokratie des aſcetiſchen Ausdrucks Platz gemacht: dieß gilt nur von einem beſondern Ideal, dem romantiſchen (ſ. §. 446), mit deſſen hiſtoriſcher Beſtimmtheit und ſpezifiſchen Mängeln das Weſen der Malerei an ſich nichts zu ſchaffen hat, wiewohl es allerdings mit deſſen allgemeiner Weltanſchauung im Uebrigen ſo ſichtbar zuſammenfällt, daß wir hier ebenſo ſchwer eine Vermiſchung der ſyſtematiſchen mit der geſchichtlichen Darſtellung abhalten, wie in der Lehre von der Bildnerkunſt, die ebenſo beſtimmt auf ein anderes geſchichtliches Ideal, das claſſiſche, hinwies. Die Malerei hat das Thor geöffnet, durch das die Menſchheit in Schaaren hereinwallt; freilich nicht ſchlechthin der Einzelne, wie immer ſeine Erſcheinung beſchaffen ſein möge, iſt eingelaſſen, das Leere und Nichtige fällt wie aus aller Kunſt, ſo natürlich auch hier weg, die Malerei hat auch ihren Adel, aber er verhält ſich zum Adel der Sculptur wie die Ariſtokratie der Bildung zur Geburts-Ariſtokratie; geadelt iſt auch der niedrig, d. h. unſchön Geborne, wenn der ungünſtigen Form der Charakter ſich aufgeprägt hat, geadelt iſt, wer den Stempel des Geiſtes, ſei es auch auf unebener und hügelicher Stirne trägt. Die maleriſche Erſcheinung hat dadurch gerade einen gewiſſen vornehmen Wurf, der freilich ganz anderer Art iſt, als jener von ihr aufgegebene Racetypus eines auserleſenen Geſchlechts; fein und edel iſt die Linie der griechiſchen Schönheit, aber fein und edel auch das geiſtige Fluidum, das über die gebrochnere Linie ſeinen Zauber gießt.

§. 656.

Durch alle dieſe Momente (§. 651—655) iſt in weitem Umfang das Häßliche eingedrungen. Daſſelbe iſt in ſolcher Ausdehnung zunächſt durch die veränderte Darſtellungsweiſe zugelaſſen: das flüſſige Mittel der Farbe hat überhaupt einen weiter leitenden Charakter, zudem wird das Auge von dem in Form und Bewegung Häßlichen der einzelnen Geſtalt theils in das Verbreitete der äußern Umgebung, theils zu andern Geſtalten, welche ergänzen, was an der einen mißfällt, theils zu dem Intereſſe einer reicheren Handlung, wie ſie eben durch die erſchloſſene Vielheit und Bewegtheit der Geſtalten darſtellbar geworden iſt, fortgeführt. Dieſe Darſtellungsweiſe iſt aber eben das Mittel der zu Grunde liegenden Auffaſſung, welche vom Aeußern auf das Innere weist, und dieſe Auffaſſung läßt das Häßliche nicht nur zu, ſondern führt es ausdrücklich ein, um es in das Erhabene oder Komiſche aufzulöſen, welches nun den Standpunct des einfach Schönen aus ſeiner beſtimmenden Geltung verdrängt.

Die Frage über den Spielraum des Häßlichen hätte früher aufgenommen, zum Ausgangspuncte gezogen werden können, wie in der Lehre von der Bildnerkunſt; allein die ungleich größere Freiheit der Bewegung, welche dieſer Kunſt gegenüber in der Malerei ſich zuerſt aufdrängt, führte raſcher in den poſitiven Mittelpunct ihres innern Geiſtes und aus der Darſtellung deſſelben wird hier gefolgert, was ihr dort als urſächliche Schranke vorangeſtellt wurde. In der That haben wir das Häßliche längſt vor uns: das Dürftige, in Linien minder Schöne, Unregelmäßige der Geſtalt und Bewegung, was wir in mehrfachem Zuſammenhang als berechtigt in der moraliſchen Auffaſſung geſetzt haben, führt in einer unaufhaltſamen Linie zum eigentlich Häßlichen, wo die Verkehrung der inneren Ordnung eines Organiſmus direct in die Augen ſpringt, und mit dem Satze, daß die äußerſte Leidenſchaft, die Zerreißung des Gemüths, daß das Böſe nun unter die Kunſt-Stoffe eintritt, iſt das Häßliche bereits poſitiv eingeführt, denn dieſe Störungen und Verkehrungen müſſen ja in ihrer Erſcheinung häßlich ſein. Nun aber bedarf es dieſer Zuſammenfaſſung des ſchon Eingeräumten, um einen ſo wichtigen Begriff in ſeiner Ausdrücklichkeit hervorzuſtellen und das Weſen der Malerei in Beziehung auf die großen Gegenſätze im Schönen zu beſtimmen. Der §. holt nun aus der erſt äußerlichen Betrachtung nach, wie das Häßliche zunächſt zugelaſſen iſt. Die Farbe hat, noch abgeſehen vor ihrer innern

Bedeutung (§. 652), den Charakter des Fortleitenden; ein vertrocknetes Flüſſiges, beſtimmt ſie das Auge, von den Härten der Form fortzufließen. Der zugegebene Raum, das allgemeine Medium der Luft mildert alle Umriſſe, die einzelne geſchloſſene Bildung ſchwimmt im allgemeinen Fluſſe. Die Mängel und Verkehrungen der Geſtalt und Bewegung finden ferner, ſo oft die Malerei ihre Freiheit in Vereinigung vieler Geſtalten und vielfältiger Bewegungen benützt, ihre Auflöſung in deren Wechſel-Ergänzung; die Figuren helfen ſozuſagen einander aus. Da Vielheit und Bewegtheit um Darſtellung einer Handlung willen entfaltet werden, ſo iſt es namentlich die Aufmerkſamkeit auf dieſe, was das Auge vom Formloſen oder Formwidrigen der einzelnen Bildung ablenkt. Dieſer letzte bedeutendſte Grund führt aber auch bereits aus der äußerlichen, nur negativen Betrachtung heraus. Alle dieſe Mittel und Erweiterungen ſchafft ſich ja die Malerei, um ihre Art der Auffaſſung im Kunſtwerk niederzulegen, das techniſch Bedingte fließt auch hier aus dem geiſtigen Prinzip. Ihr Prinzip iſt die Auffaſſung im Lichte der Innerlichkeit, welche durch ein Mißverhältniß des Aeußern zum Innern, das von unbedeutenderen Mängeln bis zur Verkehrung fortgeht, gerade die Kraft des Accents doppelt ſtark auf das letztere wirft. Wo nun das Mißverhältniß zum vollen Ausdruck kommt, muß der Sieg des Innern in der Form des Erhabenen oder Komiſchen auftreten, und ſomit erhellt, daß die Malerei dieſe Formen (und mit ihnen natürlich ihre Vorausſetzung, das Häßliche) nicht blos zuläßt, ſondern will. Es iſt namentlich das Komiſche, worin die Malerei ſich ungleich weiter und freier bewegt, als die Bildnerkunſt (vergl. §. 634), denn dieſes iſt ja die ſubjectivere unter den widerſtreitenden Geſtaltungen des Schönen; durch das Vorwiegen des Ausdrucks im Kunſtwerke ſind dem Zuſchauer die Mittel zu jener Leihung, welche der komiſche Prozeß vorausſetzt, in vollem Maaße an die Hand gegeben; dadurch wird der nöthige Anhalt an Subjectivität ſelbſt dem Thiere zugelegt und die häßlich komiſche Thierwelt, den Affen an der Spitze, ſpringt in den Rahmen der Kunſt herein. Erhaben iſt die Bildnerkunſt durch ihre Subſtantialität und Charakterwucht recht ausdrücklich, wir ſahen, wie ſie das Furchtbare, das Tragiſche ergreift; aber das Erhabene ſelbſt wird hier vom Standpuncte des einfach Schönen behandelt, wogegen die über den ſcharf ausgeſprochenen Bruch herüberſtrahlende geiſtige Erhabenheit oder Furchtbarkeit im Maleriſchen die Negativität im Weſen des Erhabenen zur vollen Entſcheidung führt und daher die freieren, geiſtigeren Formen des Erhabenen des Subjects, die tieferen Kämpfe des Tragiſchen in erweitertem Umfang anbaut. Der harmloſen Grazie des einfach Schönen iſt der Maler darum, weil ſie nicht das Beſtimmende ſeines Standpuncts bildet, natürlich nicht abhold, aber man kann ſagen, er ſtellte ſie in einem gewiſſen zarten Sinn unter den Standpunct des Erhabenen oder Komiſchen, ſo daß das Verhältniß wirklich ganz das umgekehrte vom plaſtiſchen iſt, wo der Standpunct des einfach Schönen auch auf das Erhabene und Komiſche beſtimmend wirkt. Der Zug der Trauer, den Mehrere im plaſtiſchen Kunſtwerke gefunden, liegt mehr im Zuſchauer und hat gegenſtändlich nur darin ſeinen Grund, daß die Sculptur durch ihre innern Schranken geſchichtlich auf eine vor dem aufgegangenen Geiſteslicht verblaßte, hinabgeſunkene Götterwelt angewieſen iſt und deren Entſchlafen in der ſteinernen Erſtarrung unwillkührlich darſtellt; in dem Hauche der Wehmuth dagegen, der um die maleriſche Schönheit ſpielt, dem Zuge eines fernher dämmernden tragiſchen Gefühls, den ſie in den Blick und die Lippen der jugendlichen Grazie legt, drückt der Künſtler beſtimmt das Gefühl aus, daß jederzeit und abgeſehen von einem beſtimmten Kunſt-Ideal die Blüthe der reinen Form ſchnell hinwelkt, und er kündigt gleichſam an, daß er eine beſtändigere Form des Schönen zu geben vermag in der durchfurchten Geſtalt, welche keine Jugendſchönheit mehr einzubüßen, aber aus ihrem Leibe das feſte Haus des Charakters geſchaffen hat. Er kann aber der Blüthe der Schönheit auch ein Lächeln geben, als wiſſe ſie um ihre Naivetät, ſtehe mit halbem Bewußtſein helldunkel darüber, ſage ſich ſelbſt, daß das ſo zwar nicht dauern könne, gebe ſich aber doch in heiterem Widerſpruch dem ſüßen Traume hin.

§. 657.

Dieß Alles faßt ſich in dem Satze zuſammen, daß nunmehr das Geſetz der directen Idealiſirung, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, dem der indirecten Idealiſirung, gewichen iſt, wonach das Schöne aus der Geſammtwirkung einer Vielheit von Geſtalten hervorgeht, die im Einzelnen nicht ſchön ſein müſſen, deren Ausdruck vielmehr durch irgend einen Grad von Mißverhältniß der Form zu ſteigern im künſtleriſchen Intereſſe liegt. Das Geſetz der directen Idealiſirung iſt aber nicht ſchlechthin unterdrückt, ſondern beſteht in ſeiner Unterordnung noch fort.

Das Weſentliche dieſer prinzipiell zuſammenfaſſenden Beſtimmung bedarf keiner Erläuterung; es erhellt Alles aus der Vergleichung mit §. 603. Durch den Zuſatz: „deren Ausdruck vielmehr“ u. ſ. w. iſt in dieſe Beſtimmung auch das Moment aufgenommen, daß außer dem Zuſammenwirken und wechſelſeitigen ſich-Ergänzen mehrerer Geſtalten auch in der einzelnen Geſtalt die Geſammtwirkung des Ausdrucks mit dem minder Schönen oder Unſchönen auf der Seite der Vielheit, nämlich jetzt der Formen dieſer einzelnen Geſtalt, verſöhnt; Letzteres tritt vorzüglich dann in Geltung, wenn die Compoſition nicht mehrere Geſtalten verbindet; überdieß iſt durch dieſen Saztheil dafür geſorgt, daß das „nicht ſchön ſein Müſſen" nicht als ein Zufall, ſondern als ein künſtleriſches Wollen verſtanden werde. Das Verhältniß iſt alſo jezt umgekehrt; von der Bildnerkunſt hieß es (§. 603 Anm.): „ſchlechtweg allerdings kann das dieſem Prinzip der directen Idealiſirung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt hätte ſie keine Bewegung und Geſchichte"; jezt gilt ebendieß von dem dort herrſchenden Prinzip: es hat die Oberhand verloren, denn das entgegegeſezte herrſcht, aber es kann nicht völlig ausgeſchloſſen ſein. An welche Seite der Technik ſich das relative Fortbeſtehen des überwundenen Prinzips knüpft, warum dieß Fortbeſtehen eine Lebensbedingung unſerer Kunſt, in welche nähere Schranken es gewieſen iſt, welche furchtbaren Wirkungen es für die Geſchichte der Malerei hat, Alles dieß wird der Verlauf zeigen. Daß es aber noch fortbeſteht, haben wir ſchon in der Anm. zu §. 655 durch den Saz ausgeſprochen, daß die Malerei darum, weil ſie in gewiſſem Sinn ein Mißverhältniß zwiſchen Form und Ausdruck liebt, keineswegs jeden reineren Adel der Form ohne beſtimmtes Motiv abweiſen darf, daß zur maleriſchen Würze auch ein feiner Abſprung von der Durchſchnittslinie genügen kann. Dieſer Abſprung wird immer nicht ſo fein ſein, wie jene zarte Modification in der Plaſtik, aber was im Marmor ſchon hart erſcheinen würde, ſtört in der Farbe den Eindruck glücklicher und vorzugsweiſe reiner Form-Entwicklung noch nicht. Dieß iſt jedoch nur erſt unbeſtimmt, nur eine ungefähre Vorbereitung auf die beſtimmteren Säze, die ſich aus der weiteren Auseinanderſezung ergeben ſollen.

§. 658.

Wenn dieſes Prinzip verbietet, auf den Boden der plaſtiſchen Schönheit überzutreten, ſo kann auf der andern Seite die Verfolgung deſſelben zur Verkennung gewiſſer Schranken führen, welche durch die noch nicht aufgegebene Feßlung des zeitlich Bewegten im Raume (vergl. §. 650) geſezt ſind, woraus Uebergriffe in die Auffaſſungsweiſe ſolcher Künſte entſtehen, die in der Form der wirklichen Bewegung darſtellen.

Jede Kunſt hat ihre Verſuchungen, ihre Stellung unter den andern Künſten reizt ſie zum Wetteifer, das Bewußtſein der Einheit aller Künſte (§. 542 ff.) verſchwemmt leicht die Erinnerung der Geſeze, welche im Gemeinſchaftlichen die Selbſtändigkeit jeder Kunſt hüten ſollen. Es entſtehen ſo theils Rückgriffe, theils Vorgriffe. Die Baukunſt kann ſich nur durch Vorgriffe verirren; wir ſahen ſie ihren Boden verlieren und in das Gebiet der Plaſtik, Malerei, ſelbſt in das Gebiet der muſikaliſchen und dichteriſchen Wirkungen hinüberſchwanken. Die Plaſtik hat ſchon eine Kunſt hinter ſich: ſie kann durch zu ſtrenge Herrſchaft der Meſſung in die Baukunſt zurückgreifen, ſie kann aber auch unberechtigter Weiſe in die Mittel und den Styl der Malerei, ja in die Bewegtheit der Muſik und Poeſie vorgreifen. Was nun die Malerei betrifft, ſo erhellt aus allem Bisherigen ſowohl die Möglichkeit, als die Rechtloſigkeit eines Rückgriffs auf den Boden des plaſtiſchen Geſetzes. Nun kann aber der Maler das ſpezifiſche Geſetz ſeiner Kunſt richtig erkannt haben, aber im Gefühle ſeiner Freiheit die Segel zu hoch ſchwellen und nicht nur über die Schranken der Plaſtik, ſondern auch über die ſeiner eigenen Kunſt wegſetzend in Muſik und Poeſie ſich verlieren, indem er vergißt, daß ihn noch ſtrenge das Geſetz der räumlichen Darſtellung bindet. Dieſe Vorgriffe werden in der Erörterung der Stylgeſetze näher beleuchtet und die einzelnen Schranken, die jene Begrenzung in ſich ſchließt, aufgezeigt werden.

§. 659.

Dennoch ſteht die Malerei an der Grenze der bildenden Kunſt. In die Objectivität, welche allerdings noch die beſtimmende Grundlage bleibt (§. 650), iſt die *ſubjective Bewegtheit* in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehlt: im Künſtler macht ſie ſich als tiefere geiſtige Lockerung und Durcharbeitung, ſowie als freigelaſſene Vielſeitigkeit und wechſelnde Verſchiedenheit in der Auffaſſung deſſelben Gegenſtands geltend; im Kunſtwerke durch ſämmtliche §. 649—658 entwickelte Grundeigenſchaften deſſelben; im Zuſchauer durch unmittelbare und innigere Betheiligung ſeiner eigenen Subjectivität im Genuſſe.

Jetzt, nachdem alle weſentlichen Grundzüge dargeſtellt ſind, ergänzt ſich der Satz des §. 650, daß die Malerei noch an das Geſetz der Objectivität wie alle bildende Kunſt gebunden iſt, durch den andern, daß ſie als die ſubjectivſte unter den bildenden Künſten an der Grenze dieſer Gruppe ſteht. Dieß iſt ſchon in §. 538 ausgeſprochen, nun aber an den Eigenſchaften des maleriſchen Kunſtwerks, insbeſondere durch das, was in und zu §. 652 über die Wärme der Farbengebung geſagt iſt, nachgewieſen und nur nach zwei Seiten hin noch weiter zu verfolgen, der des Künſtlers und des Zuſchauers. Der Maler nimmt die Welt zu einem tiefer verarbeitenden Durchdringungsprozeſſe in ſein Inneres herein, löst ihre Objectivität in der ſubjectiven Stimmung verzehrender auf, um ſie als eine geiſtig durchbildete, durchkochte wieder zu objectiviren; die Innernerlichkeit ſeiner Kunſt wird in ihm ſelbſt das Geiſtige, das Empfindungsleben und die Gedankentiefe merkbarer von der naiven Verwachſung mit dem Sinneleben gelockert, die Elemente ſeiner Perſönlichkeit eindringlicher geſchüttelt haben; weniger ſtreng an das Geſetz der Schwere, der Sparſamkeit, an die exacte Meſſung gebunden, als der Bildhauer, wird er leichter, gelöſter erſcheinen, als dieſer. Es iſt mehr Bewegung in ſeinem ganzen Thun, ſein Weſen wird den bewegten Wurf haben wie ſein Werk, der raſche Blick, womit er im Stoffe ſelbſt den Silberblick erhaſcht, wird ihn bezeichnen. Er darf und muß auch das Individuelle ſeiner Perſönlichkeit als ein berechtigteres entwickeln und behaupten. Die Bildnerkunſt hat weniger Gegenſtände und iſt weit mehr nur auf die Wahl zwiſchen dem Vorher und Nachher der Momente, als auf eine Mannigfaltigkeit verſchiedener Auffaſſungen deſſelben Moments angewieſen, als die Malerei, für welche nicht nur je die Auffaſſung von einer andern räumlichen Seite ein beſonderes Kunſtwerk begründen kann, ſondern welche auch mehr Mittel, nämlich zum plaſtiſchen Momente der Zeichnung noch die Farbe hat und daher dem Ausdruck von mehrerlei Seiten beikommt, und in welche die Unendlichkeit individueller Formen eingelaſſen iſt. Erſcheint der Maler ſchon dadurch individueller, ſo iſt er auch freier in der Wahl des Stoffgebiets, weil es deren mehr gibt; die ſtärkere Berechtigung der Eigenheit mag oft zum Eigenſinn, zur Manier werden, da ihm aber auch frei ſteht, die Seiten der Auffaſſung und die Stoffgebiete beweglicher zu wechſeln, ſo wird er, wenn er dem Geiſte ſeiner Kunſt treu bleibt, dennoch vielſeitiger, wendſamer ſein, als der Bildner. Seine Arbeit iſt noch handwerksmäßig und ſeine Werkſtätte dampft von den mancherlei Gerüchen ſeines Materials; aber der Kampf mit dieſem iſt, wie wir geſehen, feiner, weniger fauſtmäßig geworden. Das Werk ſelbſt haben wir nach allen weſentlichen Eigenſchaften genugſam kennen gelernt, um das Uebergewicht des Subjectiven im Objectiven als begründet zu erkennen; der zu §. 649 gebrauchte Ausdruck, der auf die Fläche geworfene Anflug ſchwebe, als wolle er ſich von der Fläche löſen, in den Zuſchauer hinüber, führt uns zurück zu dem in §. 550 Anm. gebrauchten Bilde von der Kugel: in dieſer Vergleichung traf der Umſtand nicht zu, daß dieſe nur einen Augenblick aufſchlägt, während das Werk der bildenden Kunſt ruhig im Raume verweilt; die Malerei ſteht nun aber genau vor der Grenze, wo dieß Verweilen aufhört und der Schuß geradaus vom Künſtler in den Zuſchauer fliegt. Wenden wir uns nun zu dieſem, ſo iſt er dem Gemälde gegenüber, da es ſelbſt den Stoff als ſubjectiv empfundenen, empfindenden, bewegtes Inneres ausſtrahlenden ihm entgegenbringt, bei ſeiner eigenen Subjectivität unmittelbar gerufen; das Gemälde weiſt nicht ſtrenge zurück, wie das Sculpturwerk, das zuerſt ſeine ganze Objectivität behauptet, verſtanden ſein will, ehe es Liebe annimmt (vergl. §. 602 Anm.), ſondern raſch entzündet ſich das Subjective in ihm mit dem Subjectiven im Zuſchauer zu Einer Flamme. Das Allgemeine, der Inhalt im Werke, hat ferner nicht nur die Form der Perſönlichkeit, die das Individuelle bis zu zarter Grenze ausſcheidet, ſondern der ganzen individuellen Perſönlichkeit angenommen, die mich vertraut anſchaut als Fleiſch von meinem Fleiſch und Bein von meinem Bein und mit dem Blicke des Herzens, der da ſagt: wir verſtehen uns; ich „muß nicht mich ſelbſt vergeſſen" (Hegel Aeſth. 3. S. 18), wie dem Sculpturbild gegenüber, das, ſelbſt ein feinſter Auszug der Vielheit, die empiriſch Vielen als Stoff hinter ſich läßt und ebendaher als Zuſchauer zuerſt abweiſt, um ſie erſt, nachdem ſie ſich über ſich ſelbſt erhoben, zu vertrauter Annäherung zuzulaſſen. Alles Schöne iſt anmuthig im Sinn einer harmoniebildenden Bewegung nach dem Zuſchauer hin (vergl. §. 72); alles wahrhaft Schöne weiſt die Aftergeſtalt dieſer Bewegung, die in einem liebäugelnden Reize beſteht, ſtreng von ſich; das Werk der Bildnerkunſt behauptet dieſe Strenge in dem Grade, daß auch die wahre Anmuth ſich dem erſten Blick hinter eine ſpröde Schaale verſchließt; das Gemälde läßt die Anmuth raſcher aus weicher Schaale nach dem Zuſchauer hinüberwallen. Die innigere Betheiligung des Zuſchauers hat aber wie die freiere Subjectivität im Künſtler noch die andere Seite, daß er ſich in der Beſonderheit individueller Vorliebe mehr gehen laſſen darf. Er mag freier wählen zwiſchen verſchiedenen Auffaſſungen deſſelben Gegenſtands oder Moments, aus der größeren Menge des Gegebenen vorziehen, was ihm überhaupt oder in der Stimmung des Augenblicks mehr zuſagt. Die Wahrheit, daß das Intereſſe vom äſthetiſchen Eindruck ausgeſchloſſen iſt, daß alles äſthetiſche Urtheil auf Allgemeinheit Anſpruch macht (vergl. §. 75 u. 79), bleibt dabei völlig unangetaſtet, denn ich kann mehr theoretiſch ein anerkanntes Kunſtwerk völlig anerkennen und gleichzeitig geſtehen, daß es mich als dieſen Einzelnen weniger erfreut, als ein anderes; nur muß dieß Andere auch ein wahres Kunſtwerk ſein, darf in der Form-Vollendung nicht zurückſtehen. Iſt das Letztere der Fall, ſo muß meine Vorliebe wenigſtens mit dem Zuſatze ſich ausſprechen: der Auffaſſung nach gefiele mir dieß beſſer, ich bedaure nur, daß es nicht mehr reinen Kunſtwerth in der Ausführung hat, ich bedaure es aber allerdings mehr, als ich es bei jenem anerkannten Kunſtwerk anderer Auffaſſung bedauern würde, wenn ihm die Vollendung fehlte. Alſo auch nach dieſer Seite iſt die Malerei mehr demokratiſch, den Einzelnen berechtigend und vermag nach ihrer erklärlich größeren Fruchtbarkeit Koſtgänger der verſchiedenſten Art zu ſpeiſen. Im Begriffe des Bewegten, den dieſer §., nachdem er ſchon bisher öfters hervorgetreten, mit Nachdruck ausſpricht, können wir wirklich Alles zuſammenfaſſen: das geiſtigere Scheinen im Kunſtwerk, das Verhalten des Künſtlers und Zuſchauers. Die Bezeichnung ſcheint weniger tief, aber gerade das Sinnliche, was ſie hat, empfiehlt ſie uns für die weitere Aufgabe, den Grundcharakter der Malerei in der Beſtimmtheit der Formen, die er mit ſich bringt, d. h. im Style aufzuzeigen.

β. Die einzelnen Momente.

§. 660.

1. In der beſondern Erörterung der einzelnen Momente des Weſens der
Malerei kann über die äußere Beſtimmtheit im engeren Sinn gerade darum
wenig feſtgeſtellt werden, weil ſie vermöge der gewonnenen Freiheit der
2. Bewegung ſich in bunte Vielfältigkeit zerſtreut. Das Material zerfällt in
zwei Seiten: die Fläche, auf welcher, und die Mittel, mit welchen dargeſtellt
wird. Die Fläche iſt entweder die von der Architektur gegebene Wand oder
ſelbſtändig und ausdrücklich für den maleriſchen Zweck, namentlich aus Holz oder
Leinwand, bereitet; die erſtere Art führt einen mehr monumentalen Charakter
mit ſich, welcher übrigens im Ganzen der Malerei nicht ebenſo wie den zwei
andern bildenden Künſten eigen iſt, die zweite einen mehr häuslichen und familiären,
3. doch auch in das Großartige dehnbaren. Die Mittel, mit welchen
dargeſtellt wird, beſtehen weſentlich in zerriebenen, aufgelöſten, flüſſigen Körpern,
deren verſchiedene Qualität mit dem inneren Weſen des Styls in ebenſo
tiefer Beziehung ſteht, als der Unterſchied der Fläche.

1. In der Lehre von der Bildnerkunſt war für die Erörterung der einzelnen Momente einfach und deutlich der Gang von außen nach innen gegeben. Obwohl die äußern Bedingungen einer Kunſt immer gewollte, durch ihre innere Auffaſſungsweiſe geſetzte ſind, ſo ſtellen ſie ſich doch in dieſer Kunſt durch ihre greifbar feſte, körperlich beſchränkende Natur gleichſam als ein Wall hin, der ausdrücklich unterſucht, überſtiegen werden muß, um dann in das Innere zu blicken. Dieſer Wall iſt nun gefallen und wir haben es mit einer Kunſt zu thun, deren äußere Bedingungen vermöge der geſchilderten Erleichterung und Befreiung viel unmittelbarer als eine Ausſtrahlung von innen nach außen erſcheinen, die daher hierin ungleich mehr Belieben und freie Wahl hat. Die Malerei ſteht nicht mehr der ſchweren Maſſe gegenüber, um ihrer Oberfläche durch Schlag und Gluth in hartem Kampf die ſchöne Form aufzunöthigen, ſie greift leicht und frei umher nach den tauglichſten Mitteln und Formen, womit und in welchen ſie das innere Bild auf die empfängliche Fläche werfe. Ebendaher bildet

ſie ſich eine ſo reiche, mannigfaltige Welt von Kunſtweiſen, daß die Aeſthetik als Syſtem des geſammten Schönen ſich hier nur wenig in das Einzelne einlaſſen kann. Das Wenige aber, was ſie aus dieſer vielverzweigten Menge von Verfahrungsarten herausgreifen kann, führt, da das Band zwiſchen dem Innern und Aeußern zwar beweglicher, vielgeſtaltiger, aber darum nur um ſo geiſtiger iſt, ſo unmittelbar zur innern Beſtimmtheit, zu Auffaſſung und Styl, daß ſich auch in dieſer Beſchränkung, getrennt von dem weiterhin wieder aufzufaſſenden tieferen Zuſammenhang, nur wenige allgemeine Sätze aufſtellen laſſen. Wir werden daher auch anders eintheilen; in der Lehre von der Bildnerkunſt ordneten wir Alles unter die Eintheilung: äußere und innere Beſtimmtheit; hier dagegen werden wir von der äußern Beſtimmtheit als zweites, mittleres Moment das Verfahren unterſcheiden und von dieſem zur Erörterung des Styls als drittem Moment übergehen. Die Lehre von der Sculptur enthielt eigentlich nichts dem zweiten dieſer Momente Entſprechendes; das Nöthige vom Techniſchen wurde bei dem Materiale vorgebracht; die Lehre vom Verfahren iſt aber etwas Anderes, als was dort in den Bemerkungen über das Techniſche gegeben iſt, ſie entſteht als ein Neues, was nicht ebenſo an die Lehre vom Material angeknüpft werden kann, weil nun durch mehrere, verſchiedene Acte ein bloßer Schein des Sichtbaren hervorgebracht werden ſoll, und ſie handelt von der Bedeutung dieſer Acte, ebenfalls ohne tief in das eigentlich Techniſche einzugehen. Auch dieß bezeichnet deutlich den Unterſchied der Malerei und Bildnerkunſt, daß in jener die Lehre vom Materiale ſich bedeutend abkürzt, die Lehre von der Technik ſich von ihr ablöſt und zu etwas Anderem, Beſonderem, zu einer Aufzeigung des innern Sinns der Verfahrungsweiſe wird.

a. Soweit wir nun auf das Material eingehen können, drängt ſich ſogleich ein Zerfallen in zwei Seiten auf; die Bildnerkunſt kennt dieſe Spaltung nicht: Stein, Erz u. ſ. w. iſt einfach ihr Material, die Malerei hat ihr Material auf zwei Seiten, und zwar ebendarum, weil ſie in jenem Sinne ſolcher Nachbildung eigentlich kein Material hat. Die Mittel, wodurch ſie den Schein der ſichtbaren Körper erzeugt, können ſo, wie Stein und Erz, nicht Material heißen, ſie verſchwinden ungleich entſchiedener in der Wirkung, welche durch ſie hervorgerufen wird, obwohl eben für dieſen Zweck ihre Qualität nicht gleichgültig iſt. Gerade, weil ſie für ſich ein ſo Unſelbſtändiges ſind, bedürfen ſie der Anlehnung an ein Zweites, das aber für ſich zu dem hervorzubringenden ſchönen Scheine ſich noch indifferenter verhält, nämlich der Fläche. Es iſt einleuchtend, daß die Beſchaffenheit der letztern in der äſthetiſchen Wirkung ſo nicht mitwiegen kann, wie die Textur des Steins, Erzes in der Oberfläche des Bildwerks (vrgl. §. 649, a.) Es ſind rein äußerlich techniſche Bedingungen, um die es ſich hier handelt: zum Staffeleibilde wird in neuerer Zeit die Leinwand dem Holze vorgezogen, weil die mancherlei Zufälligkeiten, von denen die Zubereitung, Größe und Dauer der Holztafel abhängt, die Schwierigkeit des Tranſports u. ſ. w. bei dieſem Materiale wegfallen; dagegen bietet das Holz allerdings den Vortheil, daß ſich hier die Farbe auf einem Kreidegrund auftragen läßt, der das überflüſſige Oel nach hinten abſorbirt, ſo daß die Bilder hell bleiben, wogegen auf dem fetten Grunde, den man der Leinwand geben muß, die Farbe leicht nachdunkelt, weil derſelbe ihr Oel nicht durchläßt. In Holz und Leinwand fühlt ſich nun der weichere, botaniſche Urſprung der Fläche durch und dieß wird auf Darſtellungs-Stoff und Styl, die ſich an dieſes Material knüpfen, von Einfluß ſein. Dagegen gibt ſich in der Mauerwand mit ihrem Kalküberwurf, mit dem ſich die Farbe ohne Fett bindet, die mineraliſche Qualität mit einer gewiſſen Kälte, Härte zu fühlen, woraus ſich bereits ſchließen läßt, daß dieſe Art der Fläche einer andern, weniger in die Fülle des Lebens eindringenden Auffaſſung und Darſtellungsweiſe dienen werde, als Holz und Leinwand. Doch hat das Material noch eine weitere Seite, nach welcher es äſthetiſch bedeutender mitwiegt. Die Mauerfläche drängt ſich dem Auge und Gefühl als ein dauernd Feſtes, maſſenhaft Ausgedehntes auf; wird das Gemälde ihr anvertraut, ſo iſt damit ausgeſprochen, daß es dauernd ſein ſoll; die meiſt bedeutende Ausdehnung bringt größeren Maaßſtab und umfangreichere Compoſition mit ſich; es kommt noch dazu, daß die großen Flächen der Mauerwand vorzüglich nach Außen gewendet ſind, durch welche das ihr übergebreitete Bild ſich dem Volke öffnet, den Charakter der Oeffentlichkeit gewinnt. Hiedurch erhält das Wandgemälde die Bedeutung des Monumentalen. Die Malerei kann im Ganzen ihres Weſens nicht mehr ſo ausdrücklich monumental heißen, wie die Bildnerkunſt (§. 605, 1.): eine Kunſtform, welche in der dargeſtellten Weiſe die Körper zum durchſichtigen Schleier des Innern macht, wendet ſich beweglich an die Gemüther und ſcheint daher, wie ſie uneigentlich eine Einkehr in's Innere iſt, ſo auch eigentlich zur ſtillen Betrachtung im Innern der Gemächer aufzufordern, ihr Werk wird zwar zu oft erneuter Vertiefung einladen, aber nicht ſo beſtimmt den Anſpruch auf eine über die Generationen großartig hinausgreifenden Dauer machen. Dennoch ſpaltet ſie ſich innerhalb dieſes ihres allgemeinen Charakters durch dieſen Unterſchied des Fläche-Materials in einen Zweig, der ſich unmittelbar an die Architektur lehnt, um den im vollſten Sinn monumentalen Charakter dieſer Kunſt mitzugenießen, und in einen heimlicheren, gemüthlicheren, eingeſchloſſeneren, der ſich an die leichtere, beſcheidenere, dem Kunſtzwecke der Malerei ausſchließlich zubereitete Fläche des Holzes, der Leinwand heftet. Allein dieß findet ſeine wahre Beleuchtung erſt, wenn auch der Unterſchied des Farb-Materials, des Verfahrens bei beiderlei Fläche und in der Lehre vom Style der hiermit gegebene Unterſchied der Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe zur Sprache kommt, was dann eine der Grundlagen für die Eintheilung der Zweige abgibt; es zeigt ſich alſo ſchon hier, daß über die äußere Beſtimmtheit an ſich in der Lehre von der Malerei ſich ungleich weniger ſagen läßt, als in der Lehre von der Sculptur. Der Gegenſatz des Monumentalen, wie ſolches im Wandgemälde auftritt, und des Häuslichen, wie es ſich an das Staffeleibild knüpft, iſt übrigens kein abſoluter. Das Staffeleibild kann in großem Maaßſtabe große Stoffe behandeln und ſie im Feſtſaale *öffentlicher* Gebäude dem Volke, den wechſelnden Geſchlechtern im monumentalen Sinne vor Augen ſtellen; hat ja doch der chriſtliche Gottesdienſt für den öffentlichſten aller Zwecke einen Innenbau hergeſtellt, der in ſeinem geſchützten Raum, nachdem die großen Mauerflächen, die ſich dem Wandgemälde und der Moſaik darboten, weggefallen waren, der reichſten Entfaltung der Tafelmalerei, vorzüglich am Altare, die Stätte öffnete. Umgekehrt mag auch die Freske die Wände der Privatwohnung ſchmücken, wie in Pompeii und Herkulanum. — Hiemit ſind hier nur die wichtigſten Arten des Materials berührt worden; ſogleich an dieſer Stelle bewährt ſich, was zu 1. von der Mannigfaltigkeit der Darſtellungsweiſen geſagt iſt, in welche dieſe freier ſchaltende Kunſt auseinandergeht. Auf Metall (namentlich Kupfer), Thon (in neuerer Zeit namentlich Porzellain), Elfenbein, Leder, Pergament, Papier, Sammt u. ſ. w., kann gemalt, das Gemälde kann als Stickerei und Weberei in weichen Stoffen dargeſtellt werden. In dieſe Vielheit einzugehen muß nun aber offenbar einer ſpezielleren, auf das einzelne Gebiet ſich beſchränkenden Kunſtlehre anheimgegeben werden; nur allgemein iſt aufzuſtellen, daß, je kleinere Flächen das Material mit ſich bringt, je mehr es ſeiner Natur nach in einem Stoffe beſteht, der übrigens ein Geräthe, den Ausſchmückungstheil eines Raums bildet oder zu einem ſolchen gehört, je vergänglicher ferner der Stoff iſt, deſto beſtimmter die freie Kunſt in das blos anhängende Gebiet der Zierkunſt übergeht; was ſich auf die genannten verſchiedenen Materiale leicht von ſelbſt anwendet. Es kommt dabei allerdings auch der Grad in Betracht, in welchem der Stoff eine rein künſtleriſche Durchführung zuläßt; Uebertragung in Weberei z. B. iſt entſchieden dem Kunſtwerke ſchädlich, was trotz aller Geſchicklichkeit der Wirker von Arras an den Tapeten Raphael's ſo fühlbar ſich aufdrängt, daß man die herrlichen Compoſitionen um dieſe Beſtimmung bedauert.

2. Es iſt bezeichnend für das innere Weſen der Malerei, daß ſie den Körper, mit welchem ſie darſtellt, in verſchiedenen Weiſen *auflöſt*; wie ſie im höheren Sinn die Körperwelt ſozuſagen verdünnt, daß ſie

den Geiſt durchſcheinen laſſe, ſo läßt ſie auch ihr Darſtellungsmittel nicht in ſeiner ungebrochenen Materialität. Die Kohle, das Blei, die Kreide gibt mir den Strich nur, indem ihr Korn durch den leichten Druck meiner Hand kleine Theile an die Fläche abſetzt, die Farben ſind meiſt ein zerriebener und flüſſig aufgelöſter Körper. Der Unterſchied des Bindemittels der Farbe iſt nun in hohem Grade wichtig; in entfernterem Sinn allerdings wiegt auch dieſe Seite des Materials in der Malerei mit, als das plaſtiſche Material, aber nothwendig verändert ſich doch der Charakter des Scheins, der ſich auf der Fläche ausbreitet, je nachdem das Bindemittel durch ſeine Fettigkeit einen volleren Eindruck von Lebenswärme mit ſich bringt, oder durch mehr wäſſerigen Charakter kälter wirkt und das Auge daher mehr nach der Form als ſolcher hinleitet. Man ſieht nun, wie dieß mit der Art der Flache zuſammenhängt: die Mauerfläche wirkt ebenfalls kälter und zugleich kann ſie nicht das Bindemittel des Oels in ſich aufnehmen, Leinwand und Holz wirkt an ſich wärmer und nimmt zugleich dieß Mittel auf. Damit hängt die verſchiedene Art des äußern Verfahrens, das wir ſoweit hier anführen, auf's Engſte zuſammen; wird um der dauerhafteren Bindung willen auf naſſen Kalk (al fresco) gemalt, ſo fordert dieß eine Raſchheit der Ausführung, welche ſchon an ſich nicht erlaubt, in die Fülle und feinere Einzelheit des erſcheinenden Lebens ſo hineinzutreten, wie es der Oelmaler kann, weil er ſich Zeit laſſen darf. Nur unvollkommen kann ſich das Wandgemälde durch das Bindemittel des eingeglühten Wachſes (Enkauſtik) dem wärmeren Glanze nähern, den das Staffeleibild durch das des Oels erreicht; die Bindung durch andere klebrige Stoffe, Leim, Gummi, Eigelb, Feigenſaft (Tempera) konnte ſchon rein techniſch nicht leiſten, was die Bindung mit Oel, weil die Farben zu ſchnell trockneten u. ſ. w., aber auch in der äſthetiſchen Wirkung nicht, weil ihr nicht nur die tiefere Wärme der Oelfarbe abgeht, ſondern weil ſie auch das Verſchmelzen und ſanfte Ueberleiten der Töne und Schattirungen, das ganze Gebiet der gebrochenen Farbe, das Durchſchimmern einer Farbe durch die andere vermittelſt der Laſur entfernt nicht in der Vollkommenheit zuläßt, wie dieſe. Aber auch hier können dieſe erſten, allgemeinen Bemerkungen nicht weiter fortgeführt werden, theils weil diejenigen Momente, welche mit dem innern Geiſte der höheren Kunſt in ſichtbarerem Zuſammenhang ſtehen, an den Stellen wieder aufzunehmen ſind, wo von dieſem Geiſt, inſofern er Styl-, Zweig- und Schul-Unterſchiede begründet, die Rede ſein wird, theils aber, weil die Art der Farbenbindung und Technik des Auftrags ebenſo wie die Wahl des Flächenmaterials in eine Vielheit und Mannigfaltigkeit zerläuft, welche uns über die Grenzen führen würde. Mehreres davon iſt noch im Anhange von der Ziermalerei zu berühren. Nur flüchtig erwähnen wir noch zwei Formen, denen das wahre Weſen der Farbe als eines flüſſigen, nach dem Auftrage trocknenden Mittels abgeht; die eine höchſt vergänglich und im Ausdrucke trocken: die Paſtellmalerei, die andere dauernder, als jedes eigentliche Gemälde, weil die Farbe als eine Vielheit beſonderer harter Körper feſt in die Fläche eingelaſſen wird, weniger trocken, weil bunte Steine und gefärbte Glasſtifte einen ſatteren Ton haben, aber der verſchmelzenden Uebergänge weniger fähig, als jede andere Weiſe der maleriſchen Ausführung: die Moſaik. Sie iſt eigentlich eine Uebertragung der Darſtellungsart der Stickerei, die auf gegittertem Grunde würfelförmig einnäht, in feſtes und hartes Material, verſteinerter Teppich, und ſie ſollte ebenſowenig, als dieſer, mit den Feinheiten der eigentlichen Malerei wetteifern wollen, wie es die ausgezeichnete Moſaikſchule des Vaticans in jenen großen Gemälde-Nachbildungen gethan, welche man in der Peters-Kirche ſieht. Sie verdient hohe Anerkennung, wenn der Moſaiciſt es verſteht, mit wenigen Mitteln die Hauptſtellen des Ausdrucks, die weſentlichſten Lagen des Schattens und der Hauptfarbe ſo zu beſtimmen, daß ſie in entſprechender Entfernung eine große Geſammtwirkung machen: ſie muß ſich bewußt bleiben, daß ſie ungefähr ſo zu Werke gehen muß, wie die Papierausſchnitte, die vor das Licht gehalten ein Bild an die Wand werfen, oder, damit wir die Farbe nicht überſehen, wie die Decorationsmalerei für die Schaubühne. Was ſie leiſten kann, beweiſt vor Allem die große Pompejaniſche Moſaik der Alexander- und Dariusſchlacht, der Orpheus auf dem Fußboden des römiſchen Hauſes bei Rotweil.

§. 661.

**Die Abhängigkeit von der landſchaftlichen Umgebung hört auf, das Ver- 1.
hältniß zur Baukunſt wird zur freien Verbindung, die aber, ſei ſie bleibend
oder veränderlich, nicht in Beziehungsloſigkeit ſich verlieren ſoll. Die Größe 2.
des Maaßſtabs iſt nach §. 649 zwar relativ, doch nicht ſchlechthin: das Auge
fordert ſeine Bahn, der Unterſchied der Stoffe, der Beſtimmung, der damit
weſentlich zuſammenhängenden Verknüpfung mit der Architektur bringt auch ver-
ſchiedene Größe-Verhältniſſe mit ſich; das Coloſſale iſt beſchränkter, das Kleine
berechtigter, als in der Bildnerkunſt.**

1. Nur mittelbar, ſofern ein Werk der Baukunſt mit ſeinen Umgebungen zuſammenwirken ſoll, wird die Malerei, wie ſie ſich an ihren Flächen ausbreitet, in das Verhältniß zur umgebenden Natur und Architektur hineingezogen; an ſich iſt das enge Band, welches dieſe und die Bildnerkunſt an die weitere Umgebung bindet, abgeworfen. Zum Bauwerke ſelbſt aber ſoll das Wandbild natürlich in einem innern Verhältniß

ſtehen; die Reihe der Gegenſtände ſoll eine organiſche Beziehung auf das Ganze des Gebäudes, die einzelnen Gegenſtände auf den Theil deſſelben haben, den ſie ſchmücken, auch in der Weiſe der Behandlung ſoll dieſe Beziehung berückſichtigt werden. Das Staffelei-Bild dagegen iſt transportabel, von der bleibenden Verbindung mit der Architektur gelöst und dieſe Löſung entſpricht ganz dem Weſen der Malerei als einer innerlichen, aus dem Innern den fliegenden Schein da oder dorthin frei werfenden Kunſt, die denn, auch in dieſem äußerlichen Sinne beweglich, es geſtattet, daß ihr Werk nach Bequemlichkeit und Stimmung in dieſen oder jenen Raum verſetzt und zur bequemeren Betrachtung aufgeſtellt werde. Doch hat auch dieſe Willkühr natürlich ihre Grenze: das Werk ſoll zum Raume ſtimmen, der Raum auf das Werk hinweiſen; Sammlungen, Galerien, obwohl, wie die Verhältniſſe einmal liegen, gut und unentbehrlich, ſind an ſich Unnatur (vergl. §. 507 Anm. 1.). Die ſtrengere Beziehung iſt natürlich für das größere Werk gefordert, das in bedeutungsvollem öffentlichem Raume aufgehängt wird und ſich dem monumentalen Charakter des Wandbildes nähert; ungleich mehr Willkühr ſteht der Aufſtellung im Privathauſe zu, doch iſt es auch hier eine Geſchmackloſigkeit, wenn Großes und groß Behandeltes, Tragiſches, dem Raume des täglichen Wohnbedürfniſſes angeheftet wird; übrigens tritt auch ein gegenſätzliches Motiv in's Spiel und gerade z. B. die Wände, zwiſchen denen der Nordländer ſeine Winter verlebt, mag er gern mit Bildern ſüdlicher Landſchaft ſchmücken.

1. Die Willkühr in den Größenverhältniſſen, wie ſie im Weſen der Malerei liegt, iſt doch keine unbeſchränkte. Es bleibt eine abſolute Forderung des Auges übrig, die von jenem allgemeinen Geſetze, daß ein Werk der Kunſt nicht zu groß und nicht zu klein ſein ſoll (§. 36, 1.), noch zu unterſcheiden iſt. Es iſt vornämlich das Extrem des Kleinen, wovon es ſich hier handelt, denn es verſteht ſich, daß durch die Relativität der Größen eine Verſuchung für die Malerei zunächſt von dieſer Seite her nahe liegt. Das Auge will nicht nur, daß der Gegenſtand ohne beſondere Anſtrengung ſichtbar, in ſeinen Theilen unterſcheidbar ſei, es will auch eine Größe, die ihm die zureichende Bahn gibt, auszulaufen, mit dem nöthigen tenor ſich zu bewegen, es will nicht zu bald fertig ſein, es will eine Zeit, ſonſt ſchlüpft ihm der Gegenſtand, wie zu kleine Geldmünze zwiſchen den Fingern durchfällt, zwiſchen den Sehnerven und der innern Anſchauung hinweg. Kleinheit in dem Maaße, deſſen Grenze hiemit bezeichnet iſt, entſpricht nun vermöge eines natürlichen ſymboliſchen Verhältniſſes zwiſchen Maaßſtab und Nachdruck, Behandlung, ſowie localer Beſtimmung des Gegenſtands, vorzüglich genre-artigen oder genreartig, etwa auch humoriſtiſch, ſatyriſch behandelten Stoffen; ſolche in heroiſch großen Formen

auszuführen und in Wandgemälden etwa gar an großen nach außen gewendeten Flächen eines Gebäudes zum Anſpruche des Oeffentlichen und Monumentalen hinaufzuſchrauben iſt unnatürlich. Es mag allerdings auch Genrebilder geben, welche eine beſonders glückliche und ſchwungvolle Natur mit einer gewiſſen Größe des Styls behandeln, die ſich dann zu Fresken und zu großem Maaßſtab in Staffeleibildern ſowie zur Aufſtellung in bedeutenderen Räumen eignen (z. B. Carl Müller's Carnevalsbilder in Stuttgart); im Uebrigen iſt das Genre eine Darſtellung der kleineren Seite des Lebens und es bleibt daher in Ganzen und Großen bei dem Geſagten; die locale Beſtimmung iſt die engere häusliche. Das Porträt wird bald ebendieſelbe, bald eine öffentliche Beſtimmung haben und dieß begründet natürlich ebenfalls verſchiedenen Maaßſtab. Bei der Landſchaft kommt es auf Stoff und Auffaſſung an: große und heroiſch aufgefaßte Natur eignet ſich für Fresken und fordert bedeutenden Maaßſtab auch im Staffelleibilde; der gemüthlich belauſchte Moment einer beſcheidenen, einer mehr phyſiognomiſch aufgefaßten Natur wird dieſe Anſprüche nicht machen: man will das in der Nähe ſehen, ſich als Einzelner einſam darein vertiefen. Dagegen wird nun bei den großen, mythiſchen, heroiſchen, geſchichtlichen Stoffen das Auge jene allgemeine Forderung einer ſattſamen Bahn, geleitet von derſelben Symbolik wie dort bei den kleineren Stoffen, mit beſonderem Nachdruck geltend machen; zugleich liegt es in der Natur dieſer Stoffe ſelbſt, da der große Gegenſtand dem Allgemeinen angehört, daß das Bild einen öffentlichen Charakter hat, alſo von Vielen geſehen ſein will. Beide Momente fallen zuſammen und begründen die Beſtimmung, daß das Großartige auch groß ſein ſoll. Dieß führt uns nun aber auf das dem allzu Kleinen entgegengeſetzte Extrem: die Größe kann in der Malerei nie ſo in's Coloſſale gehen, wie in der Sculptur; bei einem gewiſſen Grade derſelben muß der Klarheit der Sinneswahrnehmung Abbruch geſchehen, weil im Gemälde die Geſtalt nicht mit dem ſcharfen Umriſſe des wirklichen Körpers ſich von einer wirklichen äußeren Umgebung abhebt, ſondern eine mitdargeſtellte ſcheinbare Umgebung die erſteren mehr oder minder abſchwächt, daher jene Deutlichkeit der äußerſten Grenzen wegfällt, welche dem Auge möglich macht, auch ein ſehr Ausgedehntes noch als ein geſchloſſenes Ganzes aufzufaſſen. Es hat aber eine Coloſſalität, welche das natürliche Maaß ſehr bedeutend überſchreitet, in der Malerei überhaupt keinen Sinn. Es handelt ſich nämlich hier doch im Weſentlichen nur von der menſchlichen Geſtalt; wird nun dieſe ſehr coloſſal dargeſtellt, ſo muß ja Haus, Wand, Baum u. ſ. w. ebenſo coloſſal gegeben werden und doch geht einer ſolchen Vergrößerung des Umgebenden aller Zweck ab, da bei dieſem nicht ſo wie bei jener die Rede davon ſein kann, eine geiſtige Größe ſymboliſch in einer äußern auszudrücken. Freilich kann die Umgebung wegfallen und z. B. Goldgrund an ihre Stelle treten wie bei jenen coloſſalen Chriſtusbildern in den Tribunen der Baſiliken; allein auch da iſt nicht an Größenverhältniſſe zu denken, wie die der Coloſſalbilder aus Phidias Hand. Rieſen-Gemälde wie jenes 120 Fuß hohe Bildniß des Nero in Rom ſind keine Kunſtwerke mehr, ſondern prahleriſche Kunſtſtücke wie die Extreme des Kleinen, ja ſie ſind werthloſer, als dieſe; ein Miniaturmaler iſt immer noch weit mehr eigentlicher Künſtler, als ein fauſtfertiger Großmaler, und da das Kleine der Malerei natürlich iſt, ſo ſteht er umgekehrt, wenn wir wieder nach der Plaſtik zurückſehen, auch über dem Bildner, der blos ſehr Kleines hervorbringt; geht es aber bis zu einem äußerſt Kleinen herunter, ſo hört die Selbſtändigkeit des Werkes auf, es kann nur an Sachen der kleinen Tektonik angebracht werden und wir befinden uns im Gebiete der Zierkunſt.

§. 662.

**1. Das künſtleriſche Verfahren der Malerei zerfällt in eine bedeutendere
Reihe von Momenten, als das der andern bildenden Künſte. Das erſte derſelben,
die Zeichnung, hat es nur mit der feſten Form zu thun, deren Schein
ſie durch den Umriß auf die Fläche zieht (§. 649). Sie iſt das plaſtiſche
Moment in dieſer Kunſt und die Bildung des Malers als Zeichners hat von
denſelben Uebungen und Kenntniſſen auszugehen wie die des Bildners. Ohne
den feſten Halt ihres Bandes verliert ſich die Malerei in das Muſikaliſche.
Sie entwickelt in der Beſtimmtheit und Reinheit ihrer Ausbildung ihre eigene
2. Schönheit und an ſie ſchließt ſich das Prinzip der directen Idealiſirung,
wie ſolches gegenüber dem entgegengeſetzten, das in der Malerei die Herrſchaft
erlangt hat, ſich noch immer geltend machen berechtigt iſt (vergl. §. 657).**

1. Auch das Verfahren der Bildnerkunſt zerfällt in mehrere Momente: ſie ſtellt zuerſt das Modell her und ſpaltet dann die Ausführung in einen gröberen, dem bloßen Techniker anheimfallenden, und einen feineren, vom Künſtler ſelbſt zu übernehmenden Theil; die Malerei aber erweiſt ſich als eine geiſtig vermitteltere Kunſt, die Reihe von Acten, die ihr Verfahren durchläuft, iſt reicher, denn ſie enthält Solches, was vorher das Prinzip einer ganzen Kunſt bildete, als bloßes Moment in ſich: ſie ſetzt die Plaſtik voraus und nimmt ihre Seele, des Körpers entkleidet, in ſich auf, um ihr im weiteren Fortgang ein neues Kleid in anderem Sinne zu geben; daher behält hier, wie ſchon hervorgehoben iſt, der Künſtler Alles in der Hand und verſchmelzt zwei vorausgehende Momente im dritten zum vollen Kunſtganzen. Das erſte dieſer Momente, die Zeich-

nung iſt es nun, wodurch die Plaſtik in veränderter Form innerhalb der Malerei wieder auftritt, denn ſie ſtellt jene Ueberſetzung der Geſtalt auf die Fläche her, von welcher im Allgemeinen ſchon §. 649 gehandelt hat. Was wir ſo eben Entkleidung vom Körper genannt haben, beſteht zugleich nothwendig im Wegfall von Licht und Schatten, welche das Bildwerk von außen empfängt; die Zeichnung iſt bloße Umſchreibung der Geſtalt nach ihren äußerſten Grenzen und nach einem Theile der inneren, ſoweit nämlich die Einzelformen innerhalb jener in ſolcher Beſtimmtheit ſich abheben, daß ſie in einem Umriß zu faſſen ſind. Dennoch gibt ſchon dieſe bloße Umſchreibung (Contur) einen Begriff von der wirklich Raumerfüllenden Bildung: das ſchaffende Auge verſetzt ſich in ihre Mitte und erzeugt wie aus einem innern Kern herausbauend ſich das Bild des vollen Ganzen. Die gute, die gefühlte Zeichnung nöthigt das Auge dazu, indem ſie durch Fluß und wechſelnden Druck und Dünne der Umrißlinie den Schwung der gefüllten, runden, in die Dimenſionen des Raums ausſchwellenden organiſchen Formen andeutet. Auch der Bildhauer muß zuerſt zeichnen lernen und der ausführende Meiſter zeichnet ſein Werk, ehe er es modellirt; dieß iſt hier bloße Vorübung und Vorarbeit, aber doch entwickelt ſich in ihr und legt ſich in ſie das Gefühl des Ganzen der Geſtalt, wie es dann im Modell und in der Ausführung gegeben wird. Der Maler nun hat natürlich noch andere Gegenſtände zu zeichnen, als die (thieriſch und) menſchlich organiſche Geſtalt, dieſe aber iſt doch und bleibt auch für ihn die höchſte Aufgabe und erſt nachdem er in ihrer Nachbildung geübt iſt, mag er ſich auch auf Zweige werfen, worin ſie nur eine Nebenrolle ſpielt. Er iſt daher in dieſen Stadium auf dieſelben wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe gewieſen wie der Bildner, auf Proportionen und Anatomie. Weſentlich verlangt hiebei ſeine Ausbildung eine Methode, die ihn ſo raſch als möglich an die Nachbildung der vollen Geſtalt führt, denn von dem Abzeichnen des Gezeichneten lernt man nicht Uebertragung auf die Fläche. Die Zeichnung ſoll nun, zunächſt beſonders im Anatomiſchen und den Verhältniſſen, vor Allem richtig ſein; auf die Verzeichnungen, die man großen Meiſtern verzeiht, darf ſich kein Schüler berufen, gewiſſer Unrichtigkeiten, die dieſe ſich um äſthetiſcher Motive willen erlaubt haben, nicht zu gedenken. Obwohl nun die Zeichnung dem Ganzen der Malerei gegenüber nur ein Moment darſtellt, iſt ſie doch auch im Reich des Schönen für ſich, wie wir dieß eben ſchon damit ausgeſprochen haben, daß wir das Ganze der Geſtalt in ihr wie in einem Keim ſahen, welchen die Phantaſie des Beſchauenden aufſchließt und zur vollen Blume entfaltet. Die ſichere, kräftige, ſchwungvolle Fauſt des Meiſters führt Griffel, Kohle, Feder in einem Schwunge, der die reinſte Geſtaltenfreude hervorruft, man glaubt ſich durch ſie in die geheime Werkſtätte verſetzt, worin der Meiſterin Natur das höchſte Product ihrer organiſch bauenden Kraft in einem erſten Bilde vorſchwebte. Ja ſchon ein hingeworfener Theil, ein Rumpf, ein gewaltiger Arm, Fuß kann die Meiſterhand verkündigen und den Kenner entzücken. Die ſchön geführte Linie wird durchaus im lebendig ſchauenden Auge wieder flüſſig, ſie lebt, man ſieht ſie werden, wie in Wirklichkeit das volle Gebilde wird und ſich entwirkt. Ja ſchon der reine Zug der Linie an ſich, das klare und doch leichte Durchſchneiden durch das Leere, wenn es auch noch keine beſtimmte Geſtalt zuſammenſetzt, hat bedeutungsvollen Reiz und läßt auf den Künſtler ſchließen; die Anekdote von der Linie, die Apelles auf der Tafel des abweſenden Protogenes zieht, beweist, was die Alten von dieſem Puncte hielten. Wird der Maler kein fertiger Zeichner, ehe er zum Pinſel ſchreitet, ſo ſchwebt er Zeitlebens im Bodenloſen, im Lyriſchen, im Subjectiven, im Muſikaliſchen. Es iſt die Scheue vor der Sache, vor dem Beſtimmten und Gründlichen, was den Dilettanten abhält, erſt ein tüchtiger Zeichner zu werden, und ihm vor der Zeit die Palette in die Hand ſchiebt. Die Vorliebe der engliſchen Malerei für das Nebelhafte, Unbeſtimmte, Verſchwommene, Verfaſerte hängt, wie mit der nationalen Neigung zum Sentimentalen, ſo mit dem in England ſehr verbreiteten Dilettantiſmus zuſammen. Die Zeichnung iſt das Grundgerüſte, die feſte Knochenbildung im Körper der Malerei, ſie muß, nachdem ſie von den Weichtheilen (der Farbe) umhüllt iſt, als die tragende, Maaßbeſtimmende Kraft durch die Umhüllung ſichtbar ſein.

2. Es leuchtet nun ein, wo der directe Idealiſmus in der Malerei ſeinen Boden hat: er lebt in der Zeichnung, er läßt dieſe über die Farbe vorherrſchen, denn ſein Prinzip iſt das der Plaſtik und die Zeichnung, wie wir geſehen, das plaſtiſche Moment in der Malerei. Es kann allerdings ein Maler ganz beſonders Meiſter der Zeichnung, im Colorit ſchwächer oder wenigſtens ungleich, doch aber kein directer Idealiſt ſein; dann iſt er nicht nach allen Seiten in entſprechendem Verhältniß zur Reife gediehen, er hat aber nicht die Grund-Intention ſeiner Auffaſſung in das Moment der Zeichnung gelegt, denn dieß iſt verſtanden unter dem Vorherrſchenlaſſen der letzteren. Der Idealiſt (ſoweit wir ihn bis jetzt kennen, ſo lange wir ſein Verhalten zum Unterſchied der Stoffe nicht beſprochen) verlangt, daß die einzelne Geſtalt normal ſchön ſei, wie in der Sculptur, und da die Zeichnung eben vor Allem es iſt, welche die Geſtalt herſtellt, ſo legt er das Gewicht auf dieſe, gibt ſich ganz der Welt der Linie, des Conturs hin. Da aber die Zeichnung nur ein Moment im Verfahren der Malerei iſt und beſtimmt, in gewiſſem Sinne zu verſchwinden, ſo iſt mit ihr auch das Prinzip, das ſich auf ſie ſtützt, zur Unterordnung beſtimmt. An dieſem Puncte wird die Sache in der Erörterung der Stylfrage wieder aufgefaßt werden.

§. 663.

Dennoch beginnt ſchon im Gebiete der Zeichnung der Austritt aus den Grenzen der Plaſtik. Sie zieht mehr in ihr Bereich, als dieſe, indem ſie auch Körper von unbeſtimmtem Umriß andeutend wiedergibt, und da ſie mit eigenen Mitteln den Schein der Erſtreckung in die Tiefe erzeugen ſoll, ſo hat ſie Körper der verſchiedenſten Art in der Veränderung und Verkleinerung darzuſtellen, welche ihre Geſtalt und Größe nach den Graden des Zurückweichens von einem beſtimmten Sehpunct anzunehmen ſcheint: *Verkürzung* im Einzelnen, *Linear-Perſpective* im Ganzen. Die Malerei iſt hiedurch an ein beſonderes Gebiet wiſſenſchaftlicher Kenntniſſe gewieſen.

Die leichte Linie kann, wie auch ſchon zu §. 651 berührt iſt, bereits mehr geben, als die Mittel der Bildnerkunſt; ſchon Griffel, Blei, Kohle, Kreide, Feder vermag das Kleine, Dünne, unbeſtimmt Gebildete, continuirlich Ausgebreitete theilweiſe nachzubilden, das Brüchige, Verwitternde, Rauhere oder Glattere der Oberfläche von Erdformen und Gebäuden, Wolken, Wellen, Blätter und Gräſer, Fältchen, Haare u. ſ. w. anzudeuten. Dieſes Reich des Unbeſtimmten ſpielt eigentlich bereits in die Perſpective hinüber, denn es beſteht zum Theil in Einzelnheiten, die gegenüber dem Maaßſtab unſerer Sehkraft ſo in's Kleine ſich verlieren, daß wir ſie nur zerfloſſen, nur in Maſſen ſehen, und eben dieß Unbeſtimmte kann der Zeichner auch unbeſtimmt wiedergeben. Es iſt nicht der leichteſte Theil ſeiner Aufgabe und erſt einer reifen Kunſt gelingt ein geniales Hinwerfen dieſer Zufälligkeiten. Die plaſtiſche Richtung wird ſich inzwiſchen auch hier geltend machen, indem ſie nach dieſer Seite hin theils ſtrenger ausſcheiden, theils zu genau und deutlich nachbilden wird (z. B. den Baumſchlag in der heroiſchen Landſchaft). An ſich aber iſt das plaſtiſche Gebiet, ſofern es ſich durch die Zeichnung in der Malerei wiederholt, hiemit um ſo mehr ſchon überſchritten, da die meiſten dieſer unbeſtimmten Andeutungen ſich bereits auf die mitdargeſtellte, in die Tiefe ſich hineinverlaufende Umgebung beziehen. — Die eigentliche Perſpective nun aber hat es mit allen Körpern, ſowohl den feſt, als den unbeſtimmt gebildeten und maſſenhaft ausgebreiteten, ſowohl den großen, als den kleinen zu thun. Es entſteht hier ein neues Gebiet künſtleriſcher Aufgabe dadurch, daß der optiſche Schein, nach deſſen Geſetzen das Auge die wirklichen Dinge im Raume ſieht, auf der Fläche künſtlich wiederzugeben, daß ein Schein dieſes Scheins herzuſtellen iſt. Die Gegenſtände, wie ſie vom Sehpunct aus in die Tiefe zurücktreten, verändern je nach ihrer Stellung ſcheinbar ihre Form: das Runde ſcheint oval, die in gleicher Breite fortlaufende Straße ſcheint pyramidaliſch u. ſ. w.; zugleich verkleinern ſie ſich ſcheinbar nach dem Grad ihrer Entfernung. Die ſcheinbar Veränderung der Form beſtimmt ſich verſchieden, je nachdem der Sehpunk höher, als die Gegenſtände (ſog. Vogelperſpective), oder tiefer (Froſchperſpective) oder in gleicher Bodenhöhe genommen iſt; dazu kommt der Unterſchied, ob das Auge ſich der Mitte eines Gegenſtands gegenüber befindet, oder ob es ihn ſeitlich faßt. Die Verkürzung iſt nichts Anderes, al dieſe ſcheinbare Form-Veränderung in Anwendung auf einen einzelnen Gegenſtand oder den einzelnen Theil eines Gegenſtands, der ſo geſtell iſt, daß die wirkliche Länge vom Auge des Zuſchauers ab in die Tief zurückweicht, dieſem in einem zuſammengezogenen Bilde erſcheint. Ohn Licht und Schatten würde ſich das Auge in dieſem Falle über die Form des Gegenſtands nothwendig täuſchen, dennoch hat der Maler, ehe e dieſe weſentliche Ergänzung hinzugibt, das Geſetz der Zuſammenziehung der Linie an ſich als Zeichner darzuſtellen. Es verſteht ſich, daß die Verkürzung vorzüglich an Gegenſtänden, welche im Vordergrund als Hauptgegenſtände oder doch mit einiger Bedeutung hervortreten, das Intereſſe des künſtleriſchen Studiums in Anſpruch nimmt, und was den Unterſchied der Stoffe betrifft, daß es namentlich der höher organiſirte Leib, vor allem der menſchliche, iſt, deſſen wunderbarer Bau die unendlichen Motive ſeiner Schönheit in bewegter Fülle enthüllt, wenn Wendungen, Stellungen aller Art ſeine Glieder theils unmittelbar richtig, theils in ſolchen Verſchiebungen darſtellen, aus denen das Auge das richtige Bild erſt wieder erſchließt; ein verſtärkter Accent ſcheint auf den Reiz der organiſchen Schönheit zu fallen, wenn er im verſchobenen Bilde ſich aufſuchen läßt. Die Geſetze der Perſpective im Ganzen nun ſind Gegenſtand eines Zweigs der Mathematik und der Maler muß ſich mit demſelben vertraut machen; ein neuer Umkreis von wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen, welche der Bildner nicht bedarf, iſt alſo durch die Uebertragung auf die Fläche nöthig geworden. Doch wird es ſich ähnlich verhalten wie mit der Anatomie: der Künſtler muß ſich das Weſentliche der Lehre aneignen, doch nur, um das Gelernte in eine freie, zum Inſtinkt gewordene Fertigkeit umzuſetzen, worin der Geſchmack der exacten Gelehrſamkeit völlig getilgt iſt; die Perſpective ſoll als Augenmaaß in ſein Auge einkehren oder richtiger: vorher darin ſitzen und durch die Wiſſenſchaft nur verſchärft werden. Ueberdieß vermag aber die Wiſſenſchaft dieſes Gebiet des optiſchen Scheins nicht in ſeinem ganzen Umfang zu faſſen und zu durchdringen; es iſt namentlich das Gebiet der runden Formen in der Mannigfaltigkeit ihrer Curvenverbindungen, wo ihr eine Grenze in der Auffindung des Geſetzes der optiſchen Scheinveränderung geſteckt iſt; gerade hier, in dieſem wichtigen Gebiete der Verkürzung, iſt das Gefühl und die Naturbeobachtung des Künſtlers an ſich ſelbſt gewieſen. — Es geht nun in allen hier aufgeführten Puncten die

Zeichnung als erſtes Moment der Malerei allerdings über die Bildnerkunſt weſentlich hinaus. Dennoch bleibt es auch Angeſichts dieſer neu eingetretenen Kunſtbedingungen dabei, daß ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei iſt, was übrigens natürlich mehr von dem engeren Gebiete der Verkürzung, als von der Perſpective im Ganzen und Großen gilt. Das Prinzip der directen Idealiſirung wird ſich daher nicht auf die einfache Erſcheinung der Geſtalt beſchränken, ſondern auch auf ihre optiſchen Verſchiebungen werfen; ja der Meiſter der ſchönen Einzelgeſtalt, der ſtylvollen Zeichnung wird mit beſonderer Vorliebe ſeine ſichere und energiſche Fauſt darin zeigen, daß er den Körper in allen kühnſten Wendungen und der dadurch gegebenen Scheinveränderung der Formen vorführt; er wird ſogar in nicht geringer Verſuchung ſein, zu vergeſſen, daß das reflectirtere Intereſſe, das die Formen durch die Verkürzung gewinnen, ohne beſtimmte Motivirung nicht aufzuſuchen iſt, daß hier eine Verſuchung zur Manier liegt, er wird mit ſeiner Macht über die Form prahlen, in das Gewaltſame, Verdrehte gerathen und ſo mitten in ſeiner urſprünglich plaſtiſchen Richtung gerade das plaſtiſche Schönheitsgeſetz verletzen. Nur weil er auch in ſeinen Verirrungen immer groß iſt, verzeiht man dieſe Ausartung des Styls in die Manier dem Mich. Angelo; die verderblichen Wirkungen mußten ſich einſtellen, ſobald die Genialität des Meiſters dieſe Abwege nicht mehr am Bande ihres erhabenen geiſtigen Feuers hielt. — Die Andeutung des Unbeſtimmten und die Perſpective im Großen führt nun beſtimmter, als die Verkürzung, in das Spezifiſche der Malerei hinein, denn hier handelt es ſich vornämlich vom mitgegebenen Raum mit den mancherlei unorganiſchen oder nur vegetabiliſch organiſchen Körpern, aus denen er ſich zuſammenbaut. Das Zurückweichen im Ganzen hat ſelbſt in der bloßen Zeichnung ſchon eine gewiſſe ſtimmende Wirkung, die drei Gründe: Vorder=, Mittel=, Hintergrund unterſcheiden ſich bereits und zeigen ihre mehr, als bloß äußerliche Bedeutung. Doch ſolange nicht das Weitere des maleriſchen Verfahrens hinzutritt, bleibt dieſe Seite ein bloßer Anſatz.

§. 664.

Da aber die Malerei den vollen Schein des Sichtbaren geben ſoll, ſo bleibt die Zeichnung nur das erſte Moment in dem Ganzen dieſer Kunſt. Sie verhält ſich zu dieſem wie der Begriff zu ſeiner Wirklichkeit und entſpricht der Phantaſie vor der Kunſt im Syſteme der Aeſthetik. Sie kann ſich trotzdem von den weiteren Momenten abtrennen und als Umriß oder Skizze für ſich auftreten (vergl. §. 493, 2.). Dieſe Form iſt geeignet für Kunſttalente, die in der Erfindung ſtärker ſind, als in der Ausführung, und für Stoffe, in de-

nen die Idee über den Körper der Darſtellung oder die Schönheit der Form über die Innerlichkeit des Ausdrucks vorſchlägt.

Die Zeichnung verhält ſich zum Ganzen der Malerei wie der Begriff zu dem Körper, in welchem er realiſirt iſt; ſie iſt das Männliche, Zeugende in der maleriſchen Hervorbringung; der Künſtler legt ſeine Erfindung zuerſt in ihr nieder, ſie liegt unmittelbar, als erſtes Feſtland, an der Quelle der inneren Schöpfung, gehört mit ihr noch auf's Engſte zuſammen und entſpricht ſo, gegenüber der Schattirung und Farbe, dem noch körperloſen innern Bilde der Phantaſie überhaupt gegenüber der Ausführung, der Kunſt überhaupt. Daher ſind, wie ſchon zu §. 493, ^{2}. erwähnt iſt, die Handzeichnungen der großen Meiſter von ſo hohem Werthe; man ſieht noch unmittelbar in die Werkſtätte des Schaffens, ſchöpft das Quellwaſſer am Urſprung, ſieht den erſten genialen, noch nicht eigentlich körperhaften und doch in ſich ſchon ſo ſicheren, feſten Wurf. Dem widerſpricht nicht, daß man zugleich an den Spuren des Zweifels, den Verbeſſerungen erkennt, wie doch ſchon auf dieſem erſten Schritte die Phantaſie zu erfahren bekommt, daß das erſt innere Bild noch blaß und unbeſtimmt war (vergl. §. 492). In fortgeſchrittener Weiſe zeigen die Cartone zu Fresken den Künſtlergedanken in ſeiner urſprünglichen geiſtigen Beſtimmtheit. — Der Umriß bleibt nun zwar bloßer Anfang, ſoll aufgehobenes Moment werden, aber er kann ſich als beſonderer Zweig fixiren. Das Recht zu dieſer Iſolirung iſt in §. 662, ^{1}. mit dem Satz ausgeſprochen, daß die Zeichnung relativ eine Welt der Schönheit für ſich entwickle, wozu die Anmerkung ſagt, daß die Phantaſie aus dem ſchwungvollen Umriſſe ſich das ganze der Geſtalt herausbaut. Subjectiv entſpricht die Skizze jenen Künſtler-Naturen, von denen zu §. 493, ^{2}. die Rede geweſen iſt als ſolchen, die ein inneres Hemmniß ihrer Organiſation abhält, von der Erfindung und dem erſten, noch auf ihrer Seite liegenden Schritte der Ausführung zur vollen Ausführung fortzugehen; objectiv ſolchen Stoffen, worin die Idee den feſten Körper gewiſſermaßen durchbricht und die vorwiegende Geiſtigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe gibt, hereinverſetzt zu werden. Dazu eignet ſich die Skizze, weil ſie den erfindenden Gedanken, die Seele gleichſam blos legt und der von Scene zu Scene vorwärts drängenden Fülle der Phantaſie Genüge thut. Es iſt klar, daß es ſich hier hauptſächlich vom Anſchluß an Dichtwerke handelt: das Allegoriſche und Geiſterhafte in Dante, das von innen heraus unruhig genial Bewegte in Göthe's Fauſt fordert mehr zur Skizze, als zum Gemälde auf. Doch können natürlich auch ſattere, körperhaftere Stoffe in dieſer Form behandelt werden; vorzüglich lädt die ſchöne Einfachheit des alten Epos dazu ein. Hier kommt ein weiterer Grund dazu: die plaſtiſche Natur der Zeichnung macht ſich wieder geltend und wird von den idealen Geſtalten eines Homer angezogen, deren Sculpturartige, reine Formen mehr für die Linie, als für die volle Realität der Farbe ſich eignen.

§. 665.

**Das, von dem Ganzen des maleriſchen Verfahrens ebenfalls trennbare, zweite 1.
Moment iſt die Herſtellung des Scheins der vollen räumlichen Ausdehnung durch
Licht- und Schattengebung. Sie hat das in §. 241—245 dargeſtellte
Erſcheinungsgebiet nachzubilden. Dabei bringt ſchon die Beſtimmtheit der tech- 2.
niſchen Mittel eine gewiſſe Abweichung vom Vorbilde mit ſich; überdieß tritt
aber die allgemeine Aufgabe der idealen Umbildung jedes Naturſchönen hier
mit neuen Forderungen auf, insbeſondere mit der, daß die Beleuchtungs-Ver-
hältniſſe mit der Bedeutung der Gegenſtände in Zuſammenſtimmung gebracht
werden.**

1. Obwohl der Umriß bereits den Keim der ganzen Geſtalt enthält, den die Phantaſie des Zuſchauers ſich ſelbſt entwickeln kann, ſo muß nun doch die Malerei natürlich mit eigenen Mitteln das thun, was am Bildwerke das gegebene äußere Licht vollzieht: ſie muß durch Licht und Schatten, die ſie auf die Fläche legt, den bloßen Umriß ausfüllen und die Formen und Entfernungen der Geſtalten aufzeigen. Da im Allgemeinen heller Grund der Fläche vorausgeſetzt iſt, ſo iſt dieß Verfahren natürlich vorherrſchend Schattiren, doch wird auch Aufſetzung von Lichtern nöthig. Auch dieſer Schritt der Malerei kann ſich von der Ergänzung durch die Farbe trennen als ausgeführte Zeichnung, als Darſtellung mit flüſſigen Mitteln (Touche u. ſ. w, auch Oelfarbe, wo denn das ſogenannte Grau in Grau einen Anklang von Farbenton erhalten kann), dann in der vervielfältigenden Technik des Metallſtichs, Holzſchnitts, Steindrucks. Es können dabei verſchiedene Stufen, von der blos leichten Andeutung bis zur vollen Ausführung des Schattens, eingehalten werden; jene liegt in der unmittelbaren Nähe der bloßen Zeichnung, dieſe nähert ſich ſchon der Malerei mit Farbe. In der That iſt in der ausführlichen Licht- und Schattengebung die Farbe als ein fühlbarer Anklang mitgeſetzt, denn die Unterſchiede der letzteren ſind in ihrer ſpezifiſchen Qualification weſentlich zugleich Unterſchiede des Dunkels und auch der ſchattirende Zeichner hat im Dunkel einen hellfarbigen Stoff, im Licht einen dunkelfarbigen wohl vom Gegentheil zu unterſcheiden, zudem läßt Art und Strich der Lichter mit der Beſchaffenheit der Stoffe zugleich auf ihre Farbe ſchließen. Durch die Fülle, welche demnach ſchon in den Licht- und Schattenverhältniſſen

gegeben iſt, entſteht die Schwierigkeit, daß ſchon bei dieſem Gebiet eine Reihe von Begriffen zur Sprache kommt, welche doch erſt bei der Verbindung mit der Farbe ihre erſchöpfende Darſtellung finden.

1. Das Licht- und Schattenleben iſt ſchon als naturſchöne Erſcheinung aufgeführt, ſeine Reize ſind in ihren Hauptzügen dargeſtellt in den angegebenen §§., und es ſcheint, als wäre nun zu jener Darſtellung nichts hinzuzufügen, als daß, wie alles Naturſchöne in der Kunſt zu idealiſiren iſt, ſo auch dieſe Seite ſeiner Erſcheinung. Allein das Idealiſiren hat in jeder beſonderen Kunſtweiſe ſeine eigenen Wege und die Gebiete, die wir nun betreten, fordern einen ſo ſpeziellen Rückblick auf das Naturſchöne (vergl. §. 510), daß auch die Umbildung der erlauſchten Geheimniſſe in künſtleriſche Feinheiten ſich mit einer Beſtimmtheit geſtaltet, die eine eigene kleine Welt von Kunſtbegriffen mit ſich bringt. Wir bleiben zunächſt im Allgemeinen und bemerken zu dem erſten Satze dieſes Theils unſeres §., daß nun auf den Unterſchied des Nachahmungsmittels vom lebendigen Gegenſtand ein Nachdruck fällt, wie bei der Bildnerkunſt noch nicht; denn freilich iſt Stein und Erz ein Anderes, als Fleiſch u. ſ. w., und liegt in dieſem Unterſchiede die eine Urſache der Kunſtbedingungen, aber noch viel weiter iſt der Abſtand zwiſchen dem unerreichbaren Glanz und Leben des Lichts und den todten Stoffen, die ſeinen Schein wiedergeben ſollen. Da muß nun im Dunkel nachgeholfen werden, der Abſtand zwiſchen dem Glanze des Lichts und zwiſchen dem todten Stoffe des Weiß, der ihn wiedergeben ſoll, muß ſich in einen Abſtand der übrigen Theile des Bilds von dieſem Weiß verändern, dieſelben müſſen in dem Verhältniß dunkleren Ton haben, in welchem dieß hinter ſeinem Vorbilde zurückbleibt. Es liegt aber etwas Tieferes hinter dieſer äußeren Nöthigung, was jedoch erſt bei der Betrachtung der Farbe in ſeinem ganzen Gewichte zur Sprache kommen kann; hier iſt nur erſt ſo viel zu ſagen, daß die Abdämpfung, die aller Glanz des Unmittelbaren in dieſer Behandlung erfahren muß, bereits ſelbſt eine Art von Idealiſirung, ein Ausdruck davon iſt, daß das Naturſchöne in gewiſſem Sinne ſterben mußte, um in der Phantaſie und Kunſt zum Leben zurückzukehren. In ſeiner eigentlichen Beſtimmtheit aber enthält nun der Begriff des Idealiſirens vor Allem die Aufgabe, die der §. beſonders hervorhebt. Die Lichtverhältniſſe werden mit der Bedeutung der beleuchteten Gegenſtände in der Natur ſelten ſo zuſammentreffen, wie es die Kunſt verlangt. Eine nähere Feſtſtellung hierüber iſt allerdings nicht möglich; ſo kann namentlich nicht als ſtrenge Regel behauptet werden, daß der bedeutendſte Gegenſtand auch die vollſte Beleuchtung haben müſſe; in den meiſten Fällen wird dieß natürlich ſein, aber die Bedeutung verſchiebt ſich ja auf das Mannigfaltigſte, ſo daß es z. B. äſthetiſch gefordert ſein kann, eine bedeutende Figur, von welcher eine ſtarke Wirkung

ausgeht, in Schatten oder Helldunkel zurück, die Figuren aber, auf welche ſie wirkt, in volles Licht zu ſtellen, weil es natürlich erſcheint, daß die Energie durch Kraft des Schattens in das Auge falle, dagegen die Züge eines Leidenden im Hellen deutlich geſehen werden u. ſ. w., wie es ja in der Landſchaft ſich darbieten kann, das erhabene Gebirge in Schatten, ein freundliches Thal in's Licht zu ſtellen. Eine natürliche Symbolik verbindet auch die Begriffe des Dunkeln und des Böſen (Judas in Leonardo's hl. Abendmahl), nach Umſtänden kann aber ein grelles Licht angemeſſener ſein. Ueberdieß fällt das ganze Gewicht bald mehr auf die Beleuchtungsverhältniſſe an ſich, bald mehr auf das, was beleuchtet oder beſchattet wird; das Erſtere iſt namentlich bei Landſchaften der Fall, es kann ſich aber in dieſem und den andern Gebieten auch ein Mittleres darſtellen, wo ſich das Intereſſe an die feineren Wege des Lichts und Dunkels und an die Gegenſtände gleichmäßig vertheilt. Kurz es laſſen ſich keine Geſetze aufſtellen, das Allgemeine aber, daß die Kunſt der Natur, deren Sonne auf Gerechte und Ungerechte ohne Wahl ſcheint, zu Hülfe kommen muß, bleibt feſt. Die Lichtverhältniſſe werden aber in der Natur nicht blos mit der Bedeutung der Gegenſtände ſelten ſo zuſammenſtimmen, wie Sinn und Auge es verlangen, ſie werden auch an ſich trotz dem Glanz und der Kraft des Lebens niemals die Reinheit der Harmonie zeigen, wie der Künſtler ſie bedarf; ſtörende Lichter, Schatten, Unklares, Schmutziges, Grelles, Stumpfes: Mängel aller Art werden, wäre es auch nur in untergeordneten Theilen, die das nicht fein gebildete Auge überſieht, auch hier das Naturſchöne trüben. Gerade weil der Laie, beſtochen von der unnachahmlichen Friſche des Ganzen, die Mängel an dieſer Seite des Naturlebens gewöhnlich unbeachtet läßt, iſt auf dieſen Theil der idealiſirenden Thätigkeit des Künſtlers noch beſonders aufmerkſam zu machen; Näheres gibt die weitere Entwicklung.

§. 666.

Sofern ſie die einzelne organiſch geſchloſſene Geſtalt zum Gegenſtand hat, gehört die Licht- und Schattengebung noch weſentlich zum plaſtiſchen Moment in der Malerei und ruft durch vollendete Modellirung die Formfreude, die der Bildner unmittelbar weckt, in vermittelter Weiſe hervor. Wenn dagegen ein Ganzes von beſtimmten und unbeſtimmten Bildungen, Erſcheinungen der organiſchen und unorganiſchen Natur in ſeinen Lichtverhältniſſen darzuſtellen iſt, ſo tritt das Maleriſche beſtimmter in ſeine Geltung.

Die Zeichnung haben wir als das Plaſtiſche in der Malerei erkannt; dieſe Bedeutung hat ſie unzweifelhaft, ſofern ſie die thieriſche und menſchliche Geſtalt in ihrer organiſchen Beſtimmtheit darſtellt, wobei von der Perſpective nur die einzelne Verkürzung mitzuwirken hat. Die Licht- und Schattengebung nun in Beſchränkung auf dieſen Stoff iſt nur Vollendung der Zeichnung in dieſem ihrem plaſtiſchen Charakter, indem ſie die Stelle deſſen übernimmt, was an der Statue das natürliche Licht thut; namentlich bei der Verkürzung iſt dieß nöthig, da die optiſche Veränderung der Form ohne Licht und Schatten ſchwer verſtanden wird. Da nun die Aufzeigung der Form dem natürlichen Lichte durch Kunſtmittel abgewonnen wird, ſo bewirkt in der Anſchauung das meiſterhaft Geleiſtete zwar dieſelbe Art äſthetiſcher Freude, wie die plaſtiſche Schönheit, aber in einer reflectirten Weiſe, indem zugleich der Kampf mit den Schwierigkeiten zum Bewußtſein kommt; denn es iſt kein Kleines, die Geſtalt als Ganzes in vollem Scheine von der Fläche zu löſen und ebenſo die Figuration der einzelnen Glieder als ein wirklich Rundes, ſich Abhebendes, Zurück- und Vortretendes auszuwickeln. Die Modellirung hat ihren eigenen Reiz und ihr Mangel, wenn die Geſtalt nicht „losgeht", ihr Ganzes zu flach, ihr Einzelnes nicht ausgerundet, kräftig abgeſtoßen und doch wieder weich verbunden erſcheint, ſein eigenes tiefes Mißbehagen. Zur Ablöſung von der Fläche gehört namentlich der Schlagſchatten; damit iſt zugleich der umgebende Raum geſetzt und dieſer führt in das Weite, in die Vielheit unbeſtimmt gebildeter organiſcher und continuirlich ergoſſener unorganiſcher Erſcheinungen. Wenn nun die Malerei aus ihrer weſentlichen Aufgabe, dieß Weite und Viele in ihren Bereich zu ziehen, Ernſt macht, ſo beginnt hiemit der entſchiedene maleriſche Theil der Licht- und Schattengebung.

§. 667.

Es entſteht nun die Aufgabe, die Bahn des Lichts in klarer Einheit durchzuführen, die Licht- und Schattenmaſſen entſchieden auseinanderzuhalten, ebenſoſehr jedoch dieſe Gegenſätze zunächſt durch Schattenſtellen im Licht, durch Lichtſtellen im Schatten, ſodann durch zarte Abſtufungen, Widerſcheine, Durchſichtigkeit, Helldunkel zu verſöhnen, endlich aber, durch das feinſte aller Mittel, den Ton, jedes Grelle abzudämpfen und ſowohl über einzelne Theile, als auch über das Ganze eine entſchiedene Stimmung zu verbreiten.

Man ſieht, wie ſich hier die Lehre von der Compoſition vorbereitet; es iſt Einheit im ſtarken und ſchwachen Contraſt, Entſchiedenheit der Gegenſätze und gleichzeitige Ueberleitung und Verſöhnung derſelben, wovon es ſich handelt. In der Natur wird, wie ſchon zu §. 666 angedeutet iſt, die Harmonie der Beleuchtung hier durch Unentſchiedenheit, dort durch zu grelle Entſchiedenheit geſtört, der Künſtler hat gleichzeitig auf beiden

Puncten den trübenden Zufall auszuſcheiden. — Die herrſchende Einheit iſt das Licht; mag ſein Ausgangspunct im Bilde oder außer dem Bilde, tiefer oder höher, als die bedeutendſten dargeſtellten Körper, in der Mitte oder auf der Seite liegen, ſein Weg ſoll in ausgeſprochener Beſtimmtheit über das Ganze laufen und deſſen Theile mit der idealen Kraft dieſes großen Mediums zuſammenfaſſen. Das Licht iſt aber nicht blos zuſammenfaſſend, ſondern auch „auseinandertreibend“ (vergl. §. 241 Anm. 2); dieſes durch den Schatten und vorzüglich durch den Schlagſchatten, der den Körper in der Kraft ſeiner Einzelheit abhebt. Würde nun die Lichtbahn durch eine ungeordnete Vielheit von einzelnen Schatten unterbrochen, ſo hätte die Licht-Einheit nicht einen klaren, ſondern einen zerſplitterten, beunruhigenden Gegenſatz am Dunkeln. Daher wird, wo es die Natur nicht thut, der Künſtler dafür zu ſorgen haben, daß eine Maſſe von Körpern in der Art zuſammentritt, daß der vereinigten Lichtwirkung gegenüber eine Schattenmaſſe entſteht (handelt es ſich nur von Einer bedeutenden Geſtalt, ſo bewirkt dieß der Gegenſatz der beſchienenen und beſchatteten Seite oder bei gleich verbreiteter Beleuchtung ein dunkler Grund). Es kann ſich natürlich nicht von einer ungefähr gleichen Ausdehnung beider contraſtirender Maſſen wie von zwei Hälften handeln: es genügt, wenn nur dem Lichte nicht blos getrennte Einzelſchatten gegenüberſtehen, ſondern umfaſſendere Schattenſtellen oder reiche Gruppen ſolcher Geſtalten, deren Schattenſeiten das Auge zu einem Ganzen zuſammenzuhalten vermag. Das Licht wirkt im Allgemeinen anregend, nach Beſchaffenheit und Umſtänden aufregend; im übeln Sinne aufregend wirkt ein zu vielfach unterbrochenes Licht, das über Einzelſchatten gleichſam unruhig fortſpringt; größere Schattenſtellen, die man wohl auch Ruheſtellen nennt, müſſen daher auch abgeſehen von den vorher geforderten Hauptmaſſen bei ſtarkem oder heftigem Lichte über ganze Partieen ſich herlegen, denn der Schatten beruhigt und kühlt im eigentlichen und uneigentlichen Sinn, ehe er in die drohende Finſterniß übergeht. Dieß führt uns denn von den großen Hauptgegenſätzen bereits zu der Verſöhnung derſelben, wie ſie zunächſt durch entſchiedenere, dann durch feinere Mittel zu bewerkſtelligen iſt. Die Lichtmaſſe und die weniger ausgedehnten, doch bedeutenden Lichtſtellen dürfen an ſich dem Dunkeln nicht als greller Contraſt gegenüberſtehen; abgeſehen von den größeren Schattenmaſſen werden daher allerdings einzelne kräftige, nur nicht zu unruhig zerſprengte, ſondern vermittelte, namentlich eben durch jene Ruheſtellen zuſammengehaltene Schatten die Lichtmaſſe theilen müſſen. Es wirken in dieſer Richtung auch die flüchtigen Spiele, die man ſonſt gern „Zufälle“ nannte: die Schatten von vorüberſchwebenden Wolken, Baumzweigen u. ſ. w., in lichte Stellen ſich eintragend. Umgekehrt darf es kein ungebrochenes Dunkel geben, ausgenommen die wenigen Körper, welche theilweiſe rein ſchwarz erſcheinen müſſen; die reine Negation des Lichts iſt das Ende einer Kunſt, welche überall aufzeigenden Charakter hat und im Aufzeigen zugleich wie alles Schöne harmoniſch wirken ſoll; die ſchweren, breiten Schattenklötze, dem grellen Lichte gegenübergeworfen, ſind rohe Renommage der Manieriſten. Im Schatten iſt alſo Einzelnes zu beleuchten, ſei es durch Streiflichter, welche mit ſcharfer Punctualität die Bahn des Lichts im Dunkel feſthalten, durch ſpielende Lichter, die ſich zwiſchen Fenſtern und Gezweigen hereinſtehlen und die Form ihres Einfallspuncts in den Schatten einzeichnen, Durchſichten aus dem Dunkel in das Lichte u. ſ. w., ſei es durch bedeutendere Theile, welche in die Beleuchtung hereinragen. Zu den verſchiedenen Formen der Brechung des Dunkels gehört namentlich auch das doppelte Licht, worüber in §. 244, 2. das Weſentliche geſagt iſt. Alle hier erwähnten Mittel des Uebergangs ſind nun, obwohl an ſich zum Theil von zarter und feiner Art, noch als die ſtärkeren anzuſehen und können relativ ſelbſt wieder ſtarke Contraſte bilden. Sie laſſen ſich allerdings von der andern Art der Vermittlung nicht abſtract getrennt denken, mit welcher erſt das Zarteſte beginnt und worin erſt jene Verarbeitung der noch rohen Naturfriſche des Gegenſtands durch den künſtleriſchen Geiſt ſich in ihrer ganzen Feinheit zeigen ſoll: es iſt dieß das ganze Reich der unbeſtimmbaren Abſtufungen des Schattens, von denen die Ausdrücke: Halb- und Mittelſchatten nur auf Gerathewohl einen ungefähren Theil zu unbeſtimmter Bezeichnung herausfangen, der Reflexe, des Durchſichtigen, des Helldunkels. Die Bedeutung dieſes ahnungsvoll ſpielenden Zwiſchenreichs iſt in §. 243 und 245 ausgeſprochen und dann bei einzelnen beſtimmten Erſcheinungen des Naturſchönen, ſo namentlich bei dem Waſſer das Durchſichtige und der Reflex, wieder berührt; ohnedieß ſind alle dieſe Erſcheinungen bei der Farbe erſt in ihrer ganzen Wirkung wieder aufzunehmen. Von dieſem Gebiete iſt nun aber noch die letzte, zarteſte Form der Verſchmelzung aller Gegenſätze zu unterſcheiden, jene beſtimmte Art von Abdämpfung nämlich, die man Ton nennt: Einzelnes iſt noch zu licht, ſchreit aus ſeiner Umgebung hervor, Anderes ſticht in zu ſtarkem Dunkel ab, der Ton, der ſich darüber legt, ſtellt erſt die einheitliche Stimmung zunächſt in den Theilen des Bildes, dann als Hauptton im ganzen Bilde her. Er iſt das Geiſtigſte in dieſer Sphäre des künſtleriſchen Verfahrens, die Stimmung iſt die Spitze der Behandlung der allgemeinen Medien, die alles Geſtaltete umfaſſen und umfluthen. Die Licht- und Schattengebung hat auch hier das Ihrige noch ohne die Farbe zu thun: heiße, kühle, kalte, heitere, matte, trübe, finſtere Stimmung legt ſie mit ihren, die Farbe wie eine noch verhüllte Kraft andeutenden Mitteln über eine Scene oder Landſchaft.

§. 668.

Dieſe ſämmtlichen Momente der Licht- und Schattengebung treten nun 1. zuſammen mit der Linearperſpective und es erzeugt ſich aus dieſer Verbindung die Luftperſpective (vergl. §. 254, 1.). Es unterſcheiden ſich im Weſentlichen drei Entfernungsgrade, Vorder-, Mittel- und Hintergrund: ein beſonderes, neben den äſthetiſchen Werth der dargeſtellten Gegenſtände ſich legendes Stufen-Verhältniß der maleriſchen Idealität. Die Wohlordnung eines Bildes, wie ſie 2. durch dieſe Vereinigung von Mitteln dem Raumgefühle die Genugthuung klarer Auseinanderſetzung und Zuſammenfaſſung gibt, heißt Haltung.

1. Es iſt von der Abdämpfung, den Tönen und dem Geſammttone überhaupt die Rede geweſen, aber noch nicht von dem beſonderen Geſetze, wornach in dem Grade, in welchem die Gegenſtände ſich vom Auge des Zuſchauers in die Tiefe hinein entfernen, vermöge der zunehmenden Dichtigkeit der Luftſchichte Alles ſich abdämpft. Wir kommen hiermit auf die Linearperſpective zurück, die mit dieſen Trübungsſtufen des Luftſchleiers verbunden erſt ihre Erfüllung und Ergänzung findet. Es liegt nun in dieſen Verflüchtigungsgraden des Körperlichen mit dem ſchon zu §. 663 berührten Tempo ihrer drei Hauptſtufen, den drei Gründen oder Plänen, eine eigenthümliche Form äſthetiſcher Wirkung. Die Raumferne idealiſirt wie die Zeitferne (vergl. §. 380, 1.); das Zurückweichen nimmt den Körpern, den Individuen ihre Erdenſchwere, der duftige Schleier führt die Seele ſehnſüchtig in's Weite, in's Unendliche. Die Deutlichkeit und Schärfe des Nahen dagegen gibt das kräftige Gefühl der geſchloſſenen Exiſtenz, der Individualität, der Energie des Daſeins, der Wirklichkeit. Im Mittelgrunde liegen beide Empfindungen im Gleichgewicht. Was nun die darzuſtellenden Gegenſtände betrifft, ſo kommt es auf ihre äſthetiſche Geltung je nach verſchiedenen Zweigen der Malerei an. Liegt, wie in der Hiſtorie und im Genre, der Nachdruck auf den Individuen, ſo werden naturgemäß die bedeutenden in das volle Licht und die ſcharfen Schatten des Vordergrunds und des näheren Mittelgrunds treten, die unbedeutenderen ſich in den Hintergrund verlieren. Dadurch entſteht kein Widerſpruch mit dem Satze von der idealiſirenden Kraft der vereinigten Linien- und Luft-Perſpective. Es handelt ſich um zweierlei Formen der Idealität, welche, obwohl ſie ſich in entgegengeſetzter Linie bewegen, ſich wohl miteinander vertragen. Die Entſchiedenheit der Exiſtenz im hellen Strahle des Lichts, der Schärfe des Umriſſes und der Kraft des abhebenden Schattens iſt zugleich Lostrennung vom allgemeinen, individualitätsloſen Grunde des Lebens; dieſer muß auch ſein Recht haben, wir müſſen gemahnt werden, daß die Exiſtenz mit ihrer Kraft auch die Laſt und Qual der Endlichkeit

auf ſich nimmt; wir werden von ihrer ſtark umriſſenen Geſtalt leiſe fortgezogen in die Ferne, wo Alles ſich im leichten Aether des Allgemeinen verflüchtigt, Menſch und Thier und Berg und Thal nur noch leicht hingehaucht erſcheint, aber die befriedigte Sehnſucht nach Auflöſung kehrt auch zum Rechte der Exiſtenz, zur Luſt am Geſättigten und herb Entſchiedenen des Daſeins zurück. Es iſt ähnlich wie im Drama: der Hintergrund im Bild verhält ſich zum Vordergrunde wie das Schickſal zum Helden; die drei Gründe entſprechen den Acten, denen immer eine Dreizahl zu Grunde liegt, die ſich ebenſo natürlich zu einer Fünfzahl erweitert, wie ſich auch die drei Gründe nicht in abſtracter Beſtimmtheit unterſcheiden. Anders und einfacher ſtellt ſich die Sache allerdings, wenn der äſthetiſche Nachdruck mehr auf dem allgemeinen Naturleben, als auf dem individuellen Daſein liegt, wie in der Landſchaft. Es ſind zwar auch hier verſchiedene Verhältniſſe der äſthetiſchen Geltung beider Seiten möglich und danach wird ſich die Anordnung beſtimmen, aber es iſt nicht nothwendig, daß der Vordergrund oder nähere Mittelgrund von großer Bedeutung ſei, alle Wirkung kann ſich in der Ferne concentriren und das Nahe, obwohl natürlich nicht werthlos, doch mehr nur beſtimmt ſein, durch energiſchen Gegenſchlag die Idealität im Hintergrund in's Licht zu ſetzen.

2. Haltung erkennt man einem Bilde zu, wenn Alles auf ihm Dargeſtellte ſeinen Plan oder Grund deutlich einnimmt, nicht in einen andern ſich hinüberdrängt, mit dem, was auf demſelben Grund ſteht, ſich überzeugend für das Auge zuſammenräumt, wenn das Ganze der verſchiedenen Pläne klar und entſchieden vor und zurücktritt, ſich abhebt und ſo ein Werk vor uns ſteht, das in Beziehung auf die Abſtufungen der Tiefe uns die Genugthuung innerer Harmonie gibt. Der Begriff wird deutlich durch ſein Entgegengeſetztes, worauf das Wort Haltung weist: ein Durch- und Uebereinanderfallen. Es wirken zu dieſer Art der Wohlordnung alle bis hieher dargeſtellten Mittel vereinigt zuſammen, die Zeichnung, die Linearperſpective, die Lichter und Schatten, vorzüglich aber die Luftperſpective. Die letzteren Gebiete haben wir noch nicht erſchöpft und doch ſcheint der Begriff der Haltung dieß vorauszuſetzen, ja er berührt ſich innig mit einer noch viel tieferen Seite, nämlich der inneren Wohlordnung der Compoſition, deren Erörterung wir erſt ganz von Weitem vorbereitet haben. Die Sache verhält ſich aber ſo, daß die Haltung auf dieſe tieferen Eigenſchaften zwar hinweist, aber ſelbſt nur den äußern Niederſchlag derſelben darſtellt: die innere Genugthuung, wie ſie aus der tieferen Harmonie des ganzen Baus und der Stimmung fließt, verläuft ſich in eine Genugthuung für das Raumgefühl, geſchöpft aus der Anſchauung eines feſten Rhythmus in den Taktſchlägen der örtlichen Ver-

theilung; beides iſt nicht zu trennen, wohl aber zu unterſcheiden, und da wir von außen nach innen gehen, ſo faſſen wir das Ganze vorher an dieſer, nachher erſt an der tieferen Seite.

§. 669.

**Das dritte, die beiden vorhergehenden in ſich aufhebende Moment, wo- 1
mit erſt das wahre und ganze Weſen der Malerei in Kraft tritt, iſt die
Farbengebung. Alles, was die Licht- und Schattengebung §. 665—668
in ſich befaßt, erhält jetzt erſt ſeine Erfüllung. Auch hier treten die techniſchen 2
Bedingungen, die aus dem Unterſchiede des Kunſt-Materials vom Natur-
vorbild erwachſen, mit der allgemeinen Aufgabe, das Leben der Farbe, wie es
in §. 246—253 als Naturerſcheinung dargeſtellt iſt, ſowohl in Bezug auf die
Bedeutung der Gegenſtände, als auch an ſich zu idealiſiren, in innern Zu-
ſammenhang.**

1. Zeichnung und Schattirung können ſich vom Ganzen der Malerei lostrennen, ſind aber doch von dieſem, dem Ganzen, aus betrachtet nur Momente, deren Beſtimmung iſt, in der Farbe aufzugehen; ſie ſind keine eigentliche Plaſtik mehr und doch noch keine Malerei; die Farbe ſoll in ſie hineingefühlt werden, ihre wirkliche Erſcheinung iſt in Ausſicht geſtellt, aber gerade damit die Abſtraction als ſolche geſtanden. Die Farbengebung dagegen bedarf allerdings der Zeichnung und Schattirung als ihrer vorausgeſetzten Momente, ſie hebt dieſelben aber ganz in ſich auf, ſo daß ſie nicht mehr für ſich beſtehen, nicht mehr als ſolche wahrgenommen werden, ſie kann aber ſo wenig ohne ſie ſein, als Fleiſch ohne Knochen, ſie kann ſich daher nicht iſoliren, wie dieſe beiden, es gibt keine Farbengebung ohne Zeichnung (mag dieſe auch nur andeutend mit dem Griffel, mehr mit dem Pinſel im Malen ſelbſt ausgeführt werden) und ohne Licht- und Schattengebung (mag dieſe auch nur ſogleich mit der Farbe, ja zum Theil durch Farbenbrechung allein gegeben werden); darin gerade aber beruht die Bedeutung des Colorits, die Spitze des concreten Ganzen zu ſein, denn eine ſolche kann ſich natürlich nicht iſolirt neben ihren Unterbau ſtellen. Uebrigens kann ſich daſſelbe, worauf wir uns hier nicht weiter einlaſſen, in verſchiedenen Stufen, vom blos andeutenden Tone bis zur vollen Wirkung aller Mittel, bewegen; je unvollſtändiger die Farbe angewandt wird, deſto weniger kann ſie natürlich die Zeichnung und Schattirung reſorbiren, ſondern zieht ihre dünnen Lagen nur über ſie hin und läßt ſie durchblicken. — Daß alle die Momente, die ſchon in der Licht- und Schattenſeite zu unterſcheiden ſind, noch einmal auftreten werden, iſt ſchon zu §. 665, Anm. 1 geſagt; bei jedem aber derſelben wird ſich zeigen, daß es nun zugleich ein weſentliches Neues, Anderes iſt.

[1] Bedeutung und Leben der Farbe iſt in der Lehre vom Naturſchönen dargeſtellt, die wichtigſten Seiten dieſes ganzen Erſcheinungsgebiets, die Grundforderungen der Harmonie ſind im allgemeinen Umriſſe gegeben und überall iſt darauf verwieſen, wie auch dieſes Schöne ein Zufälliges iſt, das auf den Geiſt wartet, der mit Bewußtſein und Wollen die Reinheit und innere Einheit einführt. Indem wir aber auch hier die Aufgabe der idealiſirenden Thätigkeit erſt näher und, wie geſagt, ganz parallel mit der Lehre von der Licht- und Schattengebung (§. 665, [1].) zu beſtimmen haben, ſo ſchieben wir das, was ſich aus dem Unterſchiede der techniſchen Mittel von der wirklichen Farbe ergibt, zunächſt auf und heben von den Mängeln dieſer Seite des Naturſchönen an ſich das Weſentliche genauer hervor. Wie es in der Natur zufällig iſt, ob mit der innern Bedeutung eines Gegenſtands ſeine Beleuchtung zuſammenſtimmt, ſo wird der Zufall auch deſſen Farbe oft in Widerſpruch mit ſeiner Natur ſetzen. Handelt es ſich von der Naturfarbe eines Körpers, ſo kann ſie wenigſtens durch krankhaften Zuſtand, augenblickliche Trübung, Grellheit u. ſ. w. ihre wahre, urſprüngliche Stimmung unvollkommen ausdrücken, aber die äußerlich angelegte und umgelegte Farbe (Kleider, Hintergrund von Zimmern u. ſ. w.) iſt ja ebenfalls von großer Wichtigkeit und hier kommt zum Zufall noch ſtörende, widerſinnige Menſchenlaune. Zu der äußerlich hinzutretenden Farbe können wir auch das ganze Gebiet der durch die allgemeinen Medien des Lichts, der Luft, durch Feuer und andere farbige Beleuchtung über ein Ganzes oder größere Theile deſſelben ſich ergießenden Farben nehmen, die ſelbſt noch wichtiger ſind, als die den Körpern ſelbſt eigenen Farben, indem ſie ebenſo die innere Stimmung einer Mehrheit von Gegenſtänden im gewählten Momente ausdrücken, wie die angeborene, mitgewachſene Farbe die des einzelnen Gegenſtands. Dabei iſt noch vorausgeſetzt, daß der Künſtler ſeinen Stoff in der Natur vorgefunden und deſſen Farbenerſcheinung ſo wie ſeine anderen Seiten nur künſtleriſch umzubilden habe; allein er kann ihn auch aus der Ueberlieferung aufnehmen, kann aus einem Mindeſten von gegebenem Stoff ein inneres Bild erzeugen und dabei kann es an ſpeziellerem Anhalte zur Farbengebung im Vorbild fehlen: es iſt ihm überlaſſen, welche Haut- und Haarfarben, welche Farben für Gewänder, umgebenden Raum u. ſ. w. er wählen will. Die Frage, ob die Hauptperſon oder die Hauptperſonen durch Farbe hervorſtechen ſollen, führt zum Theil auf die frühere zurück, ob ſie durch ſtarke Beleuchtung auszuzeichnen ſeien; ſie iſt ſchon in §. 252, [1]. beſprochen und im Allgemeinen bejaht, natürlich unterliegt aber auch dieſer allgemeine Satz den Modificationen, die ſich theils aus gegenſätzlichen ironiſchen Wirkungen (z. B. Größe im Elend gegenüber glänzender Nichtswürdigkeit), theils aus den Kreuzungen von Farbe und Licht, von Local-

farbe und Ton, die wir erſt näher zu betrachten haben, ergeben werden. — Die andere Hauptaufgabe nun iſt die Läuterung der Farbenwelt an ſich. Alle Naturfarbe zeigt in ihrer unmittelbaren Naturfriſche eine Grellheit und daneben wieder eine Unreinheit, Stumpfheit, Unentſchiedenheit, welche von der Kunſt, ſelbſt wenn ſie es vermöchte, nicht einfach nachgeahmt werden darf, denn allem Kunſtwerke ſoll man anſehen, daß der rohe Naturſtoff im Geiſt untergegangen und neu erſtanden iſt. Die unendlichen Störungen und Trübungen des Moments kommen hinzu; es verhält ſich mit der Farbenwelt nicht anders, als mit der Formenwelt: die reinen Intentionen der Natur müſſen zwiſchen den Linien ihrer getrübten Verwirklichung geleſen werden. Allerdings zeigt ſich in der Einheit der Farbe und Beleuchtung mehr, als in irgend einem Gebiete, der Vorzug der unmittelbaren Lebendigkeit des Naturſchönen (vergl. §. 379); Glanz, Gluth, Blitz und ſtrahlenreiches Wechſelwirken der Naturfarbe iſt unerreichbar, aber die Natur erkauft ſich dieſe Herrlichkeit eben nur mit jenen Mängeln. Dieß führt uns nun auf die Bedingungen, welche aus dem rein Techniſchen, aus dem Unterſchiede der Nachahmungsmittel vom Vorbild in ähnlicher Weiſe wie bei Licht und Schatten ſich ergeben. Die Farbe des Naturſchönen muß mit einem andern Materiale nachgeahmt werden. Dieſes Material hat immer etwas „Grelles und doch dabei Stumpfes“ (vergl. M. Unger. D. Weſen d. Malerei S. 103), freilich in anderer Weiſe, als dieß oben vom Object ausgeſagt iſt; es iſt die Härte des mechaniſch abgeſonderten rohen Farb-Stoffes, wovon es ſich hier handelt. Die Aufgabe, dieſe Naturrohheit im Materiale zu tilgen, lauft nun neben der andern, das Grelle und doch wieder Unentſchiedene und mannigfach Getrübte im Naturvorbilde zu überwinden, in gleicher Linie, natürlich nicht ohne weſentlichen gegenſeitigen Einfluß, fort. Einfach und entſchieden aber bleibt, wie das Material der Licht- und Schattengebung, ſo das Farbenmaterial hinter der Lichtkraft der Natur zurück; in ſeiner Art grell, erſcheint es in dieſem Puncte doch durchaus matt und todt. Dieß Alles hat denn zur Folge, daß in der Kunſt, ſelbſt abgeſehen von jener allgemeinen Läuterung des Farbenvorbilds, Manches nothwendig anders erſcheinen muß, als in der Natur, Manches gar nicht nachgeahmt werden kann und ſoll, Alles eine gewiſſe Umwandlung erfährt, deren inneres Weſen aus dem Ganzen der folgenden Betrachtung ſich ergeben wird.

§. 670.

Die Kunſt hat nun für's Erſte dafür zu ſorgen, daß (vergl. §. 253, 1.) die Farbe als einzelne wahr, entſchieden, warm ſei, daß die Grundfarben vertreten ſeien und das Ganze irgendwie eine harmoniſche Zuſammenſtellung derſelben enthalte. Ferner ſollen die Localfarben nicht zerſplittert ſein, ſondern in

kleren Maſſen zu untergeordneten harmoniſchen Einheiten zuſammentreten. Abgeſehen von den weitern Vermittlungen ſoll die einfache Kraft der Farbe ſich zum Schmelze läutern.

Der erſte Satz muß mit ganzem Nachdruck aus der Lehre vom Naturſchönen in die Kunſtlehre um ſo mehr herübergenommen werden, weil ſtreng zu verhüten iſt, daß nicht alle die Wege der Miſchung, Abdämpfung u. ſ. w., welche nachher zur Sprache kommen, ſo verſtanden werden, als rede man einer unwahren, verſchwommenen, verblaſenen Farbe das Wort. Die tiefſte, feinſte Durcharbeitung unendlicher Uebergänge iſt mit der Entſchiedenheit vollkommen verträglich. Der falſche Idealiſmus der Manieriſten, und zwar insbeſondere in der ſogenannten maniera dolce, hat den Farben mit ihrer Wahrheit ihre Entſchiedenheit und Wärme genommen, um leichten Kaufs eine Harmonie zu bewirken, welche nur eine ſcheinbare iſt, denn wo die Gegenſätze nicht kräftig ſind, iſt ja gar nichts da, was harmoniren ſoll. Das Incarnat z. B. iſt bei aller Miſchung ſeiner Farben als Ganzes doch ein warmes Roth, die feinſte aller Aufgaben des Malers iſt daher nicht erfüllt, wenn er jene Miſchung ſo verſteht, daß er uns „grüne Seife“ bietet. Das ſchwächliche Verdünnen, Verſchwemmen, Verblaſen iſt zugleich ein Beſchmutzen, der matte Farbenſinn ein unreiner. Die Dinge ſollen in Kraft und Fülle der Beſtimmtheit exiſtiren und aus ihrer geheimen Lebenswerkſtätte feurig an das Licht herausglühen; wer das nicht fühlt, trägt aus ſeinen trägen Sinnen das Bleierne, Verſchleimte, Wäſſerige auf ſie über. — Es will nun aber, wie wir ſchon in der Lehre vom Naturſchönen geſehen, das Auge die Farben auch abgeſehen von den Gegenſtänden in ihrer Totalität vertreten ſehen. Natürlich kann dieß als Kunſtgeſetz nicht ausgeſprochen werden, ohne daß vorausgenommen wird, was erſt nachher ausdrücklich einzuführen iſt, nämlich die unendliche Modification des Colorits; ſo kann alſo z. B. eine und die andere Grundfarbe als entſchiedene Localfarbe auftreten, die andere aber, welche zu ihrer Ergänzung gefordert iſt, nur in feiner Brechung, dagegen in ausgedehnterer Verbreitung als Ton vorhanden ſein und ſo das Auge befriedigen; auch hiefür hat, wenn nicht die Natur es gethan (vergl. §. 253, 1.) der Künſtler zu ſorgen. Die Herrſchaft einer Hauptfarbe, wie ſie durch Gegenſtand und Ton bedingt iſt, ſchließt dieſe Totalität ebenfalls nicht aus. Mängel individueller Organiſation, die ſich als Manier verhärten, zeigen im Einzelnen recht deutlich, was Farben-Totalität iſt; ſo gibt es Maler, denen der Sinn für die lichtgeſättigte Lebensfarbe des Gelben fehlt: da wird Alles kreidenhaft und ſpielt ſich von dem todten Weiß in's Graue oder Blaue; bei Andern herrſcht ohne Motiv das Ziegelrothe u. ſ. w. — Die Farben ſollen ferner im Ganzen des Bildes ſo zuſammengeordnet ſein, daß harmoniſche Accorde nach dem Farbengeſetz entſtehen. Der §. ſagt: irgendwie, denn hier namentlich iſt im Abſtracten außer dieſem allgemeinen Satze gar nichts zu beſtimmen. Am leichteſten begreift ſich das Geſetz im Kleinen, wenn ſich z. B. der Porträtmaler zu fragen hat, wie er eine blaſſe oder blühende Blondine oder Brünette zu kleiden, welchen Grund er dem Bild zu geben hat: dort ſucht das Auge Blau, ſei es für ſich oder im Grünen gegeben; iſt die Blondine blaß, ſo wird allerdings in ihrem Teint ſelbſt ſchon das Grünliche fühlbar ſein, dann aber kann es durch ein kräftigeres Grün in Kleid oder Hindergrund bezwungen und das Roth, die Ergänzungsfarbe des Grünen hervorgerufen werden; lebhaftes Braunroth einer Brünette wird durch lebhafte, lichtreiche Farben, gelb, ſcharlachroth wohlthuend in's Bläuliche, Gräuliche abgedämpft u. ſ. w. Solche einzelne Erwägungen ſind jedoch nur dürftige Winke. Es durchkreuzen ſich unzählige Bedingungen, durch welche ſelbſt feindliche Farben ſich gegenſeitig fördern und heben können. Einzelnes hierüber iſt ſchon im Abſchnitt von der Farbe in der Lehre vom Naturſchönen angedeutet, wie z. B. der höchſt wirkſame Gegenſatz des dunkeln Baumgrüns und lichtvollen Blaus des Himmels. Die unendliche Möglichkeit von Vermittlungen in der Zuſammenſtellung ſchneidet hier jede nähere Beſtimmung ab. Von Fr. W. Unger ſind Unterſuchungen in Ausſicht geſtellt, die das Geſetz der Farbenharmonie in den bedeutendſten Werken der Malerei auf beſtimmte Formeln zurückführen, welche ſich auf die Analogie der Farben mit den Zahlverhältniſſen der Töne gründen. Solche Forſchungen können nur lehrreich ſein, haben aber die ſchwere Aufgabe, ſich mit der unberechenbaren Freiheit der künſtleriſchen Schöpfung über die Grenze des durch Formeln Beſtimmbaren auseinanderzuſetzen. Sie ziehen einige Linien in ein unerſchöpfliches Gebiet. Sie zeigen eine Reihe von Accorden auf und müſſen zugeſtehen, daß unendlich viele andere möglich ſind. Daß der Künſtler unmittelbar für die Erfindung daraus lernen könne, kann nicht die Meinung ſein und iſt es auch nicht. Als Zeichner iſt er noch an wiſſenſchaftliche Grundlagen gewieſen, dieſer Führer verläßt ihn im Colorit; die Grundſätze der Farbenlehre bleiben unumſtößlich, aber man kann daraus nichts für das Individuelle lernen, weil es unendlich eigene Miſchungen hat, vergl. §. 252, 1. Zuſammenſtellungen wie die von Chevreuil können nur für das Decorative leitend ſein und jene tieferen Unterſuchungen können nur Rechenſchaft über die Farbengeheimniſſe einer Reihe von ausgeführten Kunſtwerken geben. — Der nächſte weitere Punct betrifft das Zuſammenhalten der entſchiedenen Farben. Die Farbe ſoll ſich nicht in iſolirte Klexe zerſplittern, ſondern wie Licht und Schatten, ihre vollere Localwirkung in wohlgeordneten Maſſen zuſammenhalten, zwiſchen welchen dann die unbeſtimmteren Töne ſich in der Breite ergehen. Wie das Ganze eine, nicht mechaniſche, ſondern lebendige Farbenharmonie darſtellen ſoll, ſo relativ auch die untergeordneten Farbenmaſſen; mag alſo z. B. in einem Theil einer Landſchaft, einer Waldpartie das Grüne herrſchen und die übrigen Hauptfarben in andern Theilen der Compoſition vertreten ſein, ſo verlangt doch das Auge, der Sinn, die Stimmung, daß in der Baumgruppe das Grüne durch Uebergänge in das Gelb-Grüne, das Blau-Grüne, ſelbſt das Röthliche ſich ſchattire und ſo der Farbenharmonie genüge. — In dieſen Bemerkungen konnte von dem Gebiet der feineren Kreuzungen, Uebergänge, Vermittlungen nicht ganz abgeſehen werden, wiewohl die ausdrückliche Betrachtung deſſelben noch außerhalb dieſer allgemeinen Grundforderungen liegt; es hat jedoch die Malerei ſelbſt in der Zeit der Unreife, wo ihr das Geheimniß der hier zum Voraus berührten verwickeltern Farbenwelt noch verborgen war, den lebendigſten Farbenſinn ſowohl in der Zuſammenſtellung, als in der gefühlten techniſchen Durcharbeitung der in ihrer noch ungebrochenen Entſchiedenheit angewandten Einzelfarben gezeigt: ſie hat die Farbe zum Schmelze verklärt. Der Schmelz beſteht in einer Durchbildung der Farbe, der ihr das Erdige benimmt und ihr ein Leuchten der Oberfläche wie von dem zarten Glanz unendlicher kleiner metalliſcher Pünctchen verleiht; „der Schmelz iſt nicht anders zu gewinnen, als durch eine innigere Verbindung der Farbentheile mit Rückſicht auf den Grad der Leuchtbarkeit der nachzubildenden Erſcheinung, worin ein weſentlicher Theil ihrer Lebensäußerung beruht. — Aus ihm erklärt ſich, warum die alterthümlichen Bilder bei aller Ueberſchwenglichkeit der Farbenpracht, zu der ſich noch der helle Schein des Goldes geſellt, nicht grell erſcheinen“ (M. Unger a. a. O. S. 103). Die reife Kunſt verzichtet nicht auf dieſes Mittel, ſondern bildet es in Verbindung mit der ganzen tieferen und reiferen Durcharbeitung der Farbenwelt, zu deren ausdrücklicher Betrachtung wir nun übergehen, zu noch höherer Vollkommenheit aus, wie insbeſondere die Venetianer gethan haben.

§. 671.

Ebenſoſehr aber gilt es für's Andere, das feinere Leben der Farbe in der Unendlichkeit der Vermittlungen zwiſchen Farbe und Farbe nachzubilden und in der Belauſchung des Naturvorbilds doch zugleich das Grelle ſowohl in dieſem, als im Farbenmateriale abzudämpfen. Die Intenſität des wirklichen Lichts und die Friſche der unmittelbaren Lebendigkeit, welche mit dem Grellen in der Natur verſöhnt, erſetzt ſich in der Kunſt durch die Relativität der Wechſelwirkung bei nothwendiger Umſetzung des Ganzen in tieferen Ton. Es iſt nun die Welt der Schattirungen und Töne in der Flüſſigkeit ihrer unberechen-

baren Uebergänge ineinander, das ganze Reich der gebrochenen Farbe zu entwickeln und die geſammte Farben-Erſcheinung ſo zu verarbeiten, daß alle Farbe als Kochungsproduct der innern Stimmung des Gegenſtands erſcheint.

Nunmehr tritt der dem vorhergehenden entgegengeſetzte Grundſatz auf, ohne daß darum ein Widerſpruch entſtünde. Die Brechung der Farbe iſt mit der Entſchiedenheit vollkommen verträglich. Auch dieß erhellt aus keinem Beiſpiele deutlicher, als dem des menſchlichen Incarnats, das wir ſchon zum vorh. §. für die entgegengeſetzte Forderung benützt haben. Das Incarnat (vergl. §. 318, ₂.) iſt als „ideelles Ineinander aller Hauptfarben" (Hegel Aeſth. B. 3. S. 71) das berühmte Kreuz des Malers; vermeidet er das Verſchwommene und ſucht Entſchiedenheit der Farbe, wie wir zuerſt verlangten, ſo geräth er von der „grünen Seife" leicht in das Ziegelroth der „Krebsſuppe" und ſündigt ſo gegen das, was wir jetzt verlangen. Aber die großen Meiſter haben die Scylla und Charybdis vermieden: in welch' kraftvoller Gold-Gluth leuchtet das Fleiſch bei einem Giorgione und Titian und wie durchdringen ſich doch darin wunderbar alle Farben! Zunächſt bleibt nun die Natur das nicht genug zu ſtudirende Vorbild des unendlichen Reichs von Nüancen in der Farbe, aber ſie ſtellt neben das Feinſte auch das Grelle. Die Aufgabe iſt alſo, dieſe Grellheit ſowie gleichzeitig die rohe Stoff-Härte des Farbenmaterials zu bewältigen. Es wird aus beiden Gründen die Farbe im Kunſtwerk immer durchgängig gedämpfter, zurückgehaltener erſcheinen, als in der Natur. Wenn dieſe große Meiſterin im Ueberleiten, Vermitteln, Abdämpfen der Farben nicht dafür ſorgt, daß nicht aus dem harmoniſch Gedämpften da und dort ein greller Ton herausſchreie, ſo ſtört dieß in ihrem intenſiv lebhaften Lichtreiche nicht, im Kunſtwerk aber würde es nothwendig ſtören; wie denn z. B. das erſte Grün der Wieſen im Frühling in der wirklichen Landſchaft dem Auge höchſt erfreulich iſt, im Gemälde aber, wo es irgend in einiger Breite ſich hervorthun würde, abgedämpft werden muß. Es führt dieß auf einen weiteren Punct, wodurch nun die betreffende Anmerkung zu §. 669, ₂. wieder aufgenommen wird. Wie nämlich die Unerreichbarkeit des wirklichen Lichts ſchon in der Licht- und Schattengebung einen tieferen Ton für das Ganze verlangt (vergl. §. 465, ₂.), ſo auch bei der Vereinigung von Licht und Farbe; dieſelbe Aufgabe kehrt auch hier wieder, aber nun erſt tritt ſie in ihre ganze Bedeutung ein. So gilt denn auch hier das Geſetz: was an ſich nicht zu erreichen iſt, das muß durch daſſelbe Verhältniß bei anderer Scala erreicht werden: ein Lichtſtrahl, ein glänzendes Auge, Waſſer im Strahl der Sonne, ſchimmerndes Metall und Geſtein kann nicht in der Intenſität wie in der Natur gegeben werden, aber die tiefere Abtonung des Umgebenden, ſchließlich des Ganzen, ſtellt die Wirkung in der Relativität der Verhältniſſe her. Es iſt dieſer Punct mit den vorhergehenden nicht zu verwechſeln: dort verlangte das wirklich Grelle in der Natur und in den Farbenmitteln eine wirkliche Läuterung, eine Idealiſirung im Sinne der Milderung, hier iſt es die Unerreichbarkeit der Natur, die zu demſelben Grundſatze führt; in der Wirkung treffen dieſe verſchiedenen Motive zuſammen. — Auch abgeſehen von dieſer Seite der maleriſchen Aufgabe haben wir nun aber als das Vermittelnde im Colorit überhaupt das ganze weite, unbeſtimmbare Reich der Uebergänge zwiſchen den Hauptfarben, der Schattirungen, Töne und ihrer Verbindungen vor uns, das in §. 250, ₂. in den allgemeinſten Zügen aufgeführt iſt. Dazu iſt nur zu bemerken, daß der Ausdruck: Ton in dieſem Zuſammenhang nicht die tiefere Bedeutung hat, in welcher er ſonſt aufgetreten iſt und wieder auftreten wird, ſondern, wie in jenem §., nur die Abſtufung eine Farbe gegen Hell und Dunkel bezeichnet, während unter Schattirung die Uebergänge einer Farbe in die andere verſtanden ſind. Dieſe Uebergänge und Töne ſind unendlich und verbinden ſich gegenſeitig in das Unendliche. Zunächſt nun wirken dieſe Mittel überhaupt als allgemein mildernd und finden ihre Anwendung auch auf das Ganze einer Localfarbe, ſo daß z. B. ein ſchreiendes Grün mit Gelbroth abzudämpfen iſt u. ſ. w.; ſie treffen aber insbeſondere zuſammen mit der Modellirung, mit den Veränderungen, die der Schatten, motivirt durch die Geſtaltung, herbeiführt, und dieß iſt hier ſchon hereinzuziehen, obwohl die Beziehungen zwiſchen Farbe und Lichtverhältniſſen erſt in der Folge ausdrücklich zu beſprechen ſind. Eine Uebergangsfarbe, wie ſie dadurch entſteht, daß die allgemeine Farbe eines Körpers, wo ſeine Bildung vom Hauptlichte ſich abwendet und in Beſchattung übergeht, nennt man im engeren Sinne des Worts gebrochene Farbe; dieſe Brechung nimmt im Halbſchatten zu, bis der vollere Schatten die Farbe beſtimmter verdunkelt, doch nicht, ohne bei runden Körpern gegen den Umriß hin wieder in eine lichtere gebrochene Farbe überzugehen, welche dann dem Auge die Ueberzeugung gibt, daß der Körper plaſtiſch ſich in die Tiefe fortſetze: „das Auge wird über die Grenzen des Umriſſes hinausgelockt; getäuſcht folgt oder glaubt es, der gemalten Figur in ihrer Wendung mit eben der Freiheit, als den gerundeten Werken des Bildhauers, zu folgen“ (Hagedorn Betracht. über die Malerei S. 687). Auch hierin iſt beſonders das Incarnat belehrend. Große Coloriſten, wie Titian und van Dyk, haben ſogar mit dem bloßen Mittel der gebrochenen Farbe ohne eigentliche Benützung dunkleren, Schattenhervorbringenden Materials das Fleiſch modellirt. In dieſen Uebergängen zum Schatten namentlich liegt denn das vielbeſprochene Gebiet der Mittelfarben, Mezzo-Tinten. Das unendlich Schwierige und Feine beſteht in den fließenden Grenzen, wo der Punct nicht zu beſtimmen iſt, auf dem die eine Farbe aufhört, die andere beginnt. Hier vorzüglich wohnt das Geheimniß des Concreten, des Individuellen, des Lebens. Die ſchließliche Aufgabe dieſer allgemeinen abtonenden, dämpfenden Behandlung ſpricht der Schluß des §. aus. Daß die Farbe ihrem Weſen nach ein Kochungsproduct der innerſten Stimmung des Individuums ſei, leuchtet am klarſten an den organiſchen Körpern ein; bei allen andern Erſcheinungen müſſen wir entſchiedener das Subjective hinzunehmen, die dunkle Farbenſymbolik im menſchlichen Gefühle, vermöge welcher ſelbſt einem ſolchen Ganzen, das objectiv von keiner eigentlichen Stimmung weiß, eine ſolche untergeſchoben wird. Dieſe ſubjective Leibung aber hinzugenommen werden uns ſelbſt Pflanzen, Erde, Luft, Waſſer, Licht in ihren Verbindungen als ſo oder ſo geſtimmte Individuen erſcheinen, auf die wir nun ebenfalls den Satz anzuwenden haben, daß ihre Farbe als ein reifes, durcharbeitetes Kochungsproduct ihrer innern Stimmung erſcheinen ſoll. Nun verſchmelzt freilich die Natur ſelbſt ihr Farbenreich in unendlich concreter Weiſe, aber dieſe Kochung ſoll ſo zu ſagen in der Kunſt noch einmal gekocht werden, ſo daß ſich das Ganze der künſtleriſchen Färbung zur Naturfärbung verhält wie die organiſch verkochte Farbe der Bedeckungen höherer Thiere und des Menſchenleibs zu dem abſtract einfachen Farbenſchimmer des Papagais oder Schmetterlings. Und ebendahin führt ja die Aufgabe, das Farbenmaterial zu bezwingen, daß es nicht wie bei dem bloßen Illuminiren, als „eine an der Oberfläche der Erſcheinung ſelbſtändig haftende Materie“ (M. Unger a. a. O. S. 125) ſich geltend mache. — Haben falſche Idealiſten gegen unſer erſtes Geſetz (§. 669) durch Abſchwächung aller Farbe in's Matte geſündigt, ſo ſpottet umgekehrt nicht nur eine rauhe Härte, von der wir das ziegelrothe Fleiſch als Beiſpiel angeführt haben, ſondern auch, freilich in anderer Weiſe, eine, namentlich in der neueren Zeit verbreitete, Effectmalerei dieſes zweiten Geſetzes; die letztere, indem ſie durch eine üppig kitzelnde Pracht der ungetilgten Unmittelbarkeit der Farbe reizt. Lindert und läutert ächte Kunſt die Natur, ſo verachten dagegen dieſe Schönfärber ſelbſt die Milde und Beſcheidenheit, welche ſie trotz und neben dem Grellen wirklich hat, und ſofern auch ſie die Härten im Vorbilde zu mildern ſich das Anſehen geben, thun ſie es in der Form einer Süßigkeit, die an buntgefärbte Liqueurs und an die Werke des Zuckerbäckers erinnert.

§. 672.

Ein unendliches Gebiet neuer Uebergänge und Miſchungen der Farbe entſteht nun durch ihre Verbindung mit Licht und Dunkel. In eigenthümlichen

Weiſen bricht ſich die Localfarbe im Zuſammentreffen mit dem einen oder andern derſelben, insbeſondere, wenn ſie an ſich ſchon farbig ſind; hieher gehört namentlich die Luftperſpective, die nun erſt als farbiges Medium in volle Wirkung tritt. Auch die Haltung des Ganzen erhält nur durch dieſe Mittel der Farbe ihre Vollendung. Verwickelter wird das Wechſelverhältniß von Farbe und Licht und Schatten im farbig Durchſichtigen und zugleich Glänzenden; die feinſten Geheimniſſe aber liegen in der Durchkreuzung des farbig Hellen und farbig Dunkeln: den Reflexwirkungen im Großen und Kleinen, dem Helldunkel. Endlich gelangt erſt durch die Farbe und dieſe ihre Verhältniſſe der Ton mit den ihm untergeordneten Localtönen zu ſeiner wahren, in §. 667 ihm zuerkannten Bedeutung und wird unter allen genannten Momenten das wichtigſte zur Bewirkung der Harmonie.

Wo von den unendlichen Uebergängen der Farbe die Rede war, mußte die nunmehr ausdrücklich eingeführte Verbindung der Farbe mit den Lichtverhältniſſen nothwendig theilweiſe vorausgenommen werden: wir ſahen die Farbe im Uebergang zum Schatten ſich brechen. Dieß iſt das Weſentliche im Zuſammentritt der Farbe mit den Lichtverhältniſſen, ſofern noch von ungefärbtem Licht und von den einfacheren Fällen die Rede iſt. Das Licht, abgeſehen vom Schatten, kommt hier nur nach ſeiner größeren oder geringeren Intenſität, wie dadurch Localfarben geſteigert oder herabgeſtimmt werden, zur Sprache. Eine neue Welt von Brechungen erfährt nun die Localfarbe durch farbiges Licht mit dem entſprechenden Schatten; anders erſcheinen alle Farben im bläulich kühlen Morgenlicht, anders im warmgelben Abendlicht, im Mondlicht, in Feuerbeleuchtung u. ſ. w. Wir ſehen aber auch bei dieſer gemiſchteren Erſcheinung noch von dem ab, was nachher unter dem Begriffe der Kreuzung eingeführt wird. Farbig wird das Licht durch ſeine Verbindung mit der Luft und dieß führt uns wieder auf die Luftperſpective, die natürlich nun erſt in ihrem ganzen Weſen zur Darſtellung kommt: jener nach dem Entfernungsgrade ſich verdichtende Schleier iſt nun als ein farbiger wiederzugeben, der über alle Localfarben ſein, je nach der Reinheit oder Unreinheit, Freiheit oder Geſchloſſenheit der Luft in's Blaue, Graue, Bräunliche wachſendes Netz zieht; das Feine und Schwierige liegt namentlich in jener wolligen Auflockerung, welche in dieſer zarten Hülle die Umriſſe erfahren; die Zeichnung wird dadurch erſt vollends in das Ganze der maleriſchen Mittel als ein Moment aufgehoben. Mit der Luftperſpective wird denn auch die Haltung überhaupt erſt durch die Farbe vollendet; die Farbe erſt gibt dem in Licht und Schatten derb gegenwärtigen Vordergrunde die letzten „Drucker", daß er energiſch die andern Gründe zurücktreibt, ſie erſt dem zweiten Plane ſeine mittlere Kraft, dem Hintergrunde ſein zartes Verhauchen und weiſt jedem Einzelnen mit Beſtimmtheit ſeinen Ort an. Es bricht ſich aber durch ihre Verbindungen mit Licht und Dunkel die Farbe nicht nur in der noch einfacheren Weiſe, daß ſie eine Miſchung von zwei Farben darſtellt; es treten auch zwei Farben ſo in Verbindung, daß ſie in der Miſchung doch zugleich relativ ihre Selbſtändigkeit behaupten, durcheinanderſchimmern. Dieß, das Gebiet des farbig Durchſichtigen, iſt bereits eine verwickeltere Erſcheinung. Eine Annäherung an das Durchſichtige liegt überall in den Gebieten der feinſten organiſch verkochten Farbe, insbeſondere der menſchlichen Haut, die nach den Schwierigkeiten ihrer Behandlung ſchon beſprochen iſt. In gedämpfter Weiſe zeigt ſich das Durchſichtige auch an todten, künſtlichen Stoffen wie Sammt u. drgl.; davon iſt ebenfalls ſchon die Rede geweſen. Es kann nun allerdings zum farbig Durchſichtigen auch der nicht geſchloſſene, über Alles ergoſſene Körper der Luft gezogen werden, dann gehört die Luftperſpective auch in dieſen Zuſammenhang. Man hat aber bei dem Durchſichtigen namentlich die Körper im Auge, die zugleich glänzen und ſpiegeln, und obwohl die Stoffe, an denen dieſe Erſcheinung haftet, abgeſehen vom menſchlichen Auge, das in dieſen Zuſammenhang der verbreiteten Wirkungen nicht gehört, an ſich nur unorganiſch ſind, ſo wird doch die künſtleriſch läuternde Nachbildung dieſes Gebiets geheimnißvoller Reize (vergl. §. 243 und 250, 2.) von der tiefſten Wichtigkeit, weil namentlich das farbig Durchſichtige und Glänzende es iſt, von dem die Widerſcheine und die Zauber des Helldunkels ausgehen, hiemit aber der feinſte Theil der in Rede ſtehenden Verhältniſſe, nämlich ein Herüber und Hinüber, eine Kreuzung, nicht mehr nur des Lichts und Schattens, ſondern des farbigen Lichts und farbigen Schattens, beginnt. Es iſt hier nicht blos an einzelne, locale Wirkungen dieſer Kräfte zu denken, nicht blos einige beſonders glänzende Körper werfen das Licht weiter, in jedem lebendigen Bilde webt dieſes Geheimniß durch das Ganze; ſelbſt das verbreitete allgemeine Licht einer Landſchaft iſt nicht blos Wirkung der Strahlen an ſich, ſondern auch der Rückwirkung der beſtrahlten Luftſchichte des Himmels. Zugleich bewegen ſich aber allerdings farbige Strahlennetze von einzelnen Körpern der genannten Art mit geſammelterer Wirkung aus, und nicht nur von dieſen, auch das gedämpfter Durchſichtige, ja alles lichtvoll Farbige wirft einen Stich. Gehen ſo Reflexe und Stiche von unendlich vielen Puncten aus, ſo dringen ſie auch nach allen Seiten hin, denn nicht nur den ſpiegelnden Oberflächen, ſondern allen Körpern theilt der Widerſchein in irgend einem Grade etwas von der Farbe des beleuchteten Körpers mit, wie denn z. B. von der blauen, beleuchteten Luftſchichte des Himmels ein zartes Spiel bläulicher Reflexe ausſtrömt und das Incarnat ſeine röthlichen, gelblichen, grünlichen Lichter wirft. Nun aber mag von ſolchem reflectirtem Licht ein Wenigſtes in eine ſehr dunkle Stelle fallen, befindet ſich da eine lichtreiche Farbe, ſo faßt ſie es auf und bringt relatives Licht in das Dunkel und umgekehrt verdunkelt ſich volles Licht durch lichtarme Farbe, die ſich in der beleuchteten Stelle findet: dieß erſt iſt der Gipfel der magiſchen Kreuzung der Verhältniſſe, hier erſt öffnet ſich der zarteſte Theil jenes Verſchwebens von Licht in Dunkel, d. h. des Helldunkels. Es begreift ſich nun, wie große Meiſter von den einfacheren Verhältniſſen abſehen und vorzüglich auf dieſes Geheimniß ihre Kräfte wenden mochten, warum ſie es liebten, die einzelne Geſtalt oder Gruppe aus einem breiten Dunkel in das Licht herausragen zu laſſen, das nun vom beleuchteten Körper ahnungsvoll in die weiten Gründe verzittert, ſo daß das Auge in den Maſſen des Dunkels zuerſt nichts zu ſehen glaubt, dann die Localfarben erkennt, wie ſie mitten im ſcheinbar dunkelſten Raum relatives Licht bewirken. Correggio und Rembrandt haben, jeder in ſeiner Weiſe, der Eine freundlicher, ſüßer, der Andere düſterer, geiſterhafter dieſe Zauber entfaltet. Um dieſes farbige Leuchten im Dunkel durchzuführen, wird in ſolchen Stellen eine relativ dünne Behandlung der Farbe nöthig ſein, wogegen bei den Lichtſtellen in den höchſten Lichtern der paſtoſe Auftrag immer dadurch begründet iſt, daß hier ein Höchſtes eintritt, das keiner Durchdringung, keinem Durchſcheinen mehr weichen kann. Für die Darſtellung des einzelnen Durchſichtigen dient namentlich die Laſur, d. h. die Ueberziehung einer Farbe mit einer andern, welche die erſte durchſcheinen läßt. — Der Ton endlich bleibt ohne Farbe natürlich nur eine entfernte Andeutung; erſt mit ihr vereinigt vollendet er wahrhaft als letzte feinſte Spitze die Summe der Momente, aus denen ſich das Ganze des maleriſchen Verfahrens aufbaut. Die Brechungen der Farbe durch farbiges Licht, von denen die Rede geweſen iſt, rühren im Weſentlichen von ihm her, aber es konnte ſich dort ebenſogut von vereinzelten Strahlungen handeln; der Ton iſt für ſich zu betrachten. Die Luftperſpective wird durch ihn für das einzelne Bild erſt ſpezifizirt, er hebt die Härten aller Diſtanzen auf, indem er ſich über Alles herbreitet und zwar ſammt den Entfernungsgraden ſich ſteigert oder ſchwächt, aber doch in allen ſeinen Unterſchieden den gleichen Charakter bewahrt, er vollendet jene Lockerung der Umriſſe, er hebt und mildert zugleich die Modellirung, er lindert insbeſondere auch die Farbencontraſte. Die Localfarben ſollen in ihren Contraſten, wie wir geſehen, zugleich eine Harmonie bilden; allein es ſoll über dieſer Harmonie, welche durch Wechſel-Ergänzung des Beſondern als deſſen Summe hervorgeht, eine höhere Harmonie ſtehen, die vom Allgemeinen, von den Alles umfaſſenden Medien herrührt. Jede Localfarbe hat ihre Stimmung; dieſe Einzelſtimmungen der einzelnen Erſcheinungen und ihrer untergeordneten Gruppen ſollen nun unter eine Geſammtſtimmung befaßt werden.

Heiter und warm, trüb und kühl, dumpf, heiß, brütend und ſchwer, kalt und herb, wehmüthig, bang, düſter traurig: das Alles liegt im Tone der bloßen Licht- und Schattengebung nur wie ein ferner Anklang, jetzt legen ſich dieſe Stimmungen mit der ſanfteren oder feurigeren Kraft des Bräunlichen, Röthlichen, Gelblichen, Bläulichen über das Ganze. Der Ton kann ſich zu ſtarken Farben ſteigern, aber wenn Feuer oder Sonne ein glühendes Gelb oder Roth über eine Scene oder Landſchaft verbreiten, ſo ſind es doch nicht blos die brennenden Hauptlichter, ſondern es iſt noch mehr das unbeſtimmtere Verſchweben dieſer Gluth in den nicht unmittelbar beleuchteten Theilen, was den Ton bildet und dieſelbe Zartheit des Gefühls und Pinſels fordert, wie feiner Silberflor einer milden Mondbeleuchtung. Wäre ein auffallend farbiges Hauptlicht ſchon an ſich der ganze Ton, ſo hätten jene beſtechenden Modebilder in Tragantbeleuchtung, worin beſonders das beunruhigende, unkünſtleriſche Violett nicht geſpart iſt, freilich das Geheimniß des Tons erſchöpft. Zu dieſem Geheimniſſe gehört nun, daß der Hauptton unbeſchadet der Einheit ſeiner Herrſchaft ſich in die untergeordneten Localtöne zerlege, deren Urſache darin liegt, daß die Luft an den einzelnen Stellen theils an ſich da geſchloſſener, gedrängter, dumpfer, dort freier, reiner, heiterer iſt u. ſ. w., theils mit den Localfarben der Gegenſtände ſich zu eigenthümlichen Farben miſcht. Hier iſt denn eine Quelle unendlicher neuer Brechungen der Farben. Es iſt bekannt, wie das Auge des Kenners an dem dämmernden Tone, den die Meiſter des Helldunkels in dem Schatten einer Waldſtelle, ſelbſt unter einem Tiſch, einer Bank einzufangen gewußt haben, ſich erfreut. Wir haben eine reiche, verwickelte Kreuzung: der Hauptton ſoll ſich mit den Localtönen, beide ſollen ſich mit den Localfarben miſchen; Localton und Localfarbe ſollen durch den erſteren nicht ausgelöſcht, ſondern zur allgemeinen Weihe gerufen werden. — Es leuchtet ſchließlich ein, daß vorzüglich im Gebiete des Tones die Subjectivität der Auffaſſung, deren freiere Herrſchaft nach §. 659 das Uebergewicht des Subjectiven in der Malerei begründet, zu Hauſe ſein wird; denn der Ton iſt ja der Ausdruck der Stimmung, die Stimmung aber iſt die des Künſtlers, wie ſie in das Object, obwohl nicht ohne Anhalt in dieſem ſelbſt, hineingelegt iſt. Dieſes Auffaſſen des Objects nach der ſubjectiven Stimmung des Künſtlers kann freilich zur ſtereotypen Gewaltſamkeit gegen die Wahrheit deſſelben, alſo zur Manier im übeln Sinne des Worts führen; allein wenn nur der Künſtler, falls er auf wenige Stimmungen beſchränkt iſt, ſich beſcheidet, die entſprechend betonten Objecte zu wählen, oder, falls er reicher iſt, überall das aus ſeiner ſubjectiven Stimmung Mitgebrachte mit der Naturwahrheit in Guß und Fluß zu bringen vermag, ſo iſt die Objectivität gewahrt; es führen viele Wege in's Centrum, man kann von verſchiedenen Puncten dieſelbe Erſcheinung verſchieden und doch richtig auffaſſen; „die Anſchauung und die daraus fließenden Conſequenzen drehen ſich bei der wahren Erkenntniß der Idee der darzuſtellenden Erſcheinung concentriſch um den Kern der Realität, wobei es gleichgültig iſt, ob dem einen Meiſter gewiſſe fragliche Stellen bläulich, dem andern bräunlich erſcheinen“ u. ſ. w. (M. Unger a. a. O. S. 107).

§. 673.

Dieſer Fortgang von der einfachen Farbe zu immer geſättigterer Vermittlung iſt ein Prozeß, in welchem von der einen Seite die Farbengebung mehr und mehr den Werth ihrer Magie über den Werth der Gegenſtände ſtellt, von der andern Seite die Farbe ſelbſt mehr und mehr bis dahin bezwungen wird, daß ſie als ſolche ſich dem Auge kaum mehr zu fühlen gibt. Dieſe Herrſchaft der Farbenſchönheit und dieſe Conſumtion der Farbe iſt aber auch eine gefährliche Spitze der Ausbildung des Maleriſchen.

Die erſte Seite der feinſten Steigerung iſt, unter Vorausſetzung des glücklichſten Zufalls im Naturſchönen, in §. 253, 2. ſchon zur Sprache gekommen, ihrer ganzen Bedeutung nach aber natürlich an die Kunſtlehre verwieſen worden. Es gibt in der Natur allerdings Augenblicke, wo im Stimmungs-Elemente der Farbe und Beleuchtung die Gegenſtände faſt verſchwinden, und zwar nicht nur in der Landſchaft, ſondern auch in menſchlichen Scenen: es kann z. B. über einem tragiſchen Momente eine brütende Dämmerung liegen, welche bewirkt, daß die Auffaſſung der betheiligten Perſonen in einem allgemeinen tiefen Gefühle der Stimmung des Augenblicks nur dunkel mit hinſchwimmt. Wenn nun aber die Kunſt nicht nur ſolchen ſeltenen Momenten vorherrſchend nachgeht, ſondern auch ohne ein im Object gegebenes Motiv ihren Stoff immer oder doch mit ſichtbarer Vorliebe unter dieſen Standpunct rückt, ſo wird die höchſte Ausbildung des ächt Maleriſchen zum Unrecht gegen die Beſtimmtheit und Wahrheit des Inhalts, gegen die Würde der Form, welche, obwohl der Ausdruck über ſie vorwiegen ſoll, doch keineswegs verachtet werden darf, gegen die Reinheit, Richtigkeit, Genauigkeit, den Ernſt der Zeichnung. Die Geſchichte unſerer Kunſt wird dieß belegen, ſie wird die verſchiedenen Wendungen, in welchen durch die Herrſchaft des Farbenprinzips auf ſeiner äußerſten Höhe die andern weſentlichen Seiten der Kunſt benachtheiligt werden, in ihrem naturgemäßen Verlauf aufzeigen. Hier erinnern wir vorläufig nur an Rembrandt, vor deſſen Werken der Zuſchauer zwiſchen Bewunderung der Genialität in Colorit und Stimmung und zwiſchen Vorwurf gegen eine zur Manier gewordene Auflöſung der Würde und Deutlichkeit der

Form ſich im Schwanken befindet. Allerdings lag ſolcher Steigerung der einen Seite meiſt ausdrückliche Oppoſition gegen die Steigerung der andern, gegen unmaleriſche Geltung des plaſtiſchen Prinzips zu Grunde. Der folg. §. wird darauf eingehen, wie die entgegengeſetzten Prinzipien ſich zu den Momenten des Verfahrens der Malerei verhalten, und die Styl-Lehre dieß weiter durchführen. — Die andere Seite ſolcher äußerſten Verfeinerung des Colorits iſt die Conſumtion der Farbe. Die Farbe ſoll, wie wir geſehen, nicht Stoff, nicht ſelbſtändige Materie bleiben; der höchſte Sieg über dieſe Stoffartigkeit zehrt in einem zauberiſchen Ineinander der Farben ihre Beſonderheit am Ende ſo auf, daß ſie dem Auge in dem Momente, wo es ſie zu fühlen glaubt, wieder entſchwindet. Als ſchlagendſtes Beiſpiel iſt auch hier Rembrandt, der Geiſterbeſchwörer des Helldunkels, zu nennen, der die volle Farbe faſt zur bloßen Licht- und Schattengebung verarbeitet, ohne doch ihre Kraft und Saftigkeit zu tilgen. Dieß kann aber auch ſo nicht wiederkehren; was durch den geheimnißvoll eigenthümlichen Geiſt eines großen Meiſters möglich und gerechtfertigt iſt, kann nicht allgemein werden und der nothwendige tiefe Mangel, der damit zuſammenhängt, wäre bei Jedem, der nicht jenes Zaubers mächtig iſt, welcher mit dem Mangel verſöhnt, unentſchuldbar. Die herbe Unmittelbarkeit der Farbe kann künſtleriſch bezwungen werden, ohne daß doch ihre locale Entſchiedenheit in lauter ſchwebende Ueberleitungen und Vermittlungen aufgelöſt wird. Was den Inhalt betrifft, ſo hängt ſolche Magie mit der Neigung zu einem phantaſtiſchen Hexen-Elemente innerlich nothwendig zuſammen; überhaupt iſt ja dieſe Behandlung der Farbe nur eine Seite der Ueberſteigerung, von welcher vorhin im Allgemeinen die Rede geweſen iſt, ſie wird daher auch auf Koſten des Adels der Geſtalt gehen, und ſo dämmert denn bei Rembrandt eine bäuriſch wilde Form aus dem Zauberſcheine ſeines Helldunkels, worin die äußerſt conſumirte Farbe ſchwül verzittert, wie ein Traumbild phantaſmagoriſch hervor. Alle dieſe Erwägungen führen uns nun auf den Hauptſatz, der ſie zugleich erläutert und ergänzt.

§. 674.

Das Wahre in dem Zurücktreten des Gegenſtands gegen die Bedeutung der Farbe iſt dieß, daß, wie an die Zeichnung das Prinzip der directen Idealiſirung (vergl. §. 662), ſo an die Farbengebung das Prinzip der *indirecten Idealiſirung* ſich anſchließt.

Wir haben die Steigerung des Colorits auf jener gefährlichen Spitze, wo ſie zur Einſeitigkeit wird, aus einer Oppoſition erklärt und das Prinzip, wogegen der Kampf geht, das plaſtiſche genannt. Es iſt dieß nichts Anderes, als das Prinzip der directen Idealiſirung, das wir mit dem Momente der Zeichnung in innerer Verbindung geſehen haben. Dieſes Prinzip muß, wenn die Unterordnung verkannt wird, die ihm der Geiſt der Malerei auferlegt, zum äußerſten Froſte führen, und gegen dieſen Froſt, dieſe lebloſe Kälte abſtracter Schönheit ſtützen ſich diejenigen, die jenem beleidigten Geiſte Recht verſchaffen wollen, zunächſt auf die Farbe. An dieſe aber knüpft ſich das entgegengeſetzte Prinzip. Dieſer Satz bedarf nach Allem, was in der Darſtellung des allgemeinen Weſens der Malerei entwickelt iſt, keiner weiteren Erläuterung. Die Farbe iſt es ja, worin das Vorherrſchen des Ausdrucks über die Form begründet iſt, der Ausdruck aber geht erſt dann in die Tiefe, wenn ſich in ihm ein relativer Bruch zwiſchen dem Aeußern und Innern darſtellt; die Farbe löst die Brechungen der Form in ihrem flüſſig überführenden Medium auf; die Farbe iſt die Spitze des Verfahrens, das einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, wodurch figurenreichere, bewegtere Handlung gegeben iſt, in welcher die Figuren die Mängel ihrer Form-Schönheit wechſelſeitig ergänzen u. ſ. w. Daher ſind denn die Coloriſten in der Oppoſitionsſtellung zugleich indirecte Idealiſten. Wie aber die geſchichtliche Bewegung durch Extreme geht, ſo verkennen auch ſie im Kampfe wieder die Grenzen. Mit dem Prinzip, das ſich mit dem Leben der Farbe verbindet, iſt, wie wir geſehen, ein gewiſſes Maaß des Formen-Adels ſehr wohl vereinbar, und es ſoll damit vereinigt werden, wo nicht ein beſtimmtes Motiv die Einführung des härteren Bruchs in der Geſtaltenbildung zu Zwecken des Furchtbaren oder Komiſchen mit ſich bringt. Ebenſo wird in der Ueberſteigerung der Werth der Gegenſtände überhaupt verkannt und hiedurch eine andere Seite des Wahren und Richtigen zum Mißbrauch gewendet. Die höhere Ausbildung des Colorits wird nämlich vorherrſchend einer Stimmung dienen, welche die zweite Stoffwelt aufgibt und die urſprüngliche ergreift; denn wenn das ächt maleriſche Auge die Dinge in allen den Brechungen der Form anſchaut, welche ſie durch den Complex der Bedingtheit alles Lebens erfahren, wenn zugleich aus der Mitdarſtellung des Umgebenden, wodurch wir ebenfalls in dieſe Bedingtheit mitten hinein verſetzt werden, voller Ernſt gemacht wird, ſo kann ſich dieſe Anſchauung folgerecht nicht mehr im Mythus niederlegen, welcher ſeine Geſtalten als abſolute Weſen von dieſer Bedingtheit losſchneidet und ſie in reiner Schönheit in eine Art von idealem Raum hineinſtellt. Der indirecte Idealiſmus des Coloriſten kann nun im Gegentheil dahin übertrieben werden, daß er, um dieſen abſoluten Geſtalten zu entgehen, ſtatt daß er ihnen real bedingte Geſtalten entgegenſtellt, lieber gar keine Geſtalt mehr gibt, d. h. alle Geſtalt, wie wir geſehen, im Nebel des Helldunkels bis zum faſt Unerkennbaren auflöst. Das iſt aber auch wieder in gewiſſem Sinn mythiſch, indem darin der eben gewonnene Boden der Wirklichkeit ſich verflüchtigt.

§. 675.

Zuſammengefaßt mit dieſen Momenten und Conſequenzen des Verfahrens, in denen er ſich niederlegt, geſtaltet ſich nun der innere Geiſt der Malerei zum Stylgeſetze mit den in ihm enthaltenen beſondern Beſtimmungen für die Hauptgebiete des nun in ſo großem Umfang erweiterten Stoffs. Zugleich aber treten jetzt auch die Grenzen dieſer Erweiterung, wie ſie aus dem Mangel der wirklichen Bewegung und ihres weſentlichen Ausdrucks, des Tons und Wortes, fließen (vergl. §. 658), deutlich an das Licht.

Wir ſind alſo jetzt an dem Punct angekommen, wo das Stylgeſetz und die Stylgeſetze für die einzelnen Sphären, die es in ſich begreift, zur Darſtellung gelangen; erſt jetzt, denn das Stylgeſetz iſt das Ergebniß des im ganzen Umfang ſeines innern Weſens und der äußern Bedingungen ſeiner Darſtellung begriffenen Geiſtes einer Kunſt. Was die nähere Begrenzung des Umfangs des Darſtellbaren betrifft, ſo wurde dieſe in der Lehre von der Bildnerkunſt früher, nämlich im Abſchnitte von der äußern Beſtimmtheit, vorgenommen. Dieſe Anordnung verlangte die Natur einer Kunſt, an welcher zuerſt ihre große Beſchränkung gegenüber dem Umfange des Naturſchönen in's Auge fällt: hier mußte zuerſt der Boden des Darſtellbaren ſcharf abgegrenzt werden, ehe die Qualität der Darſtellung näher erörtert wurde. Die Malerei aber hat das Gebiet des Sichtbaren in allen ſeinen Hauptgebieten gewonnen, und die einzelnen Beſchränkungen, denen ihre Darſtellungsfähigkeit dennoch unterliegt, erſcheinen nur als die Grenzen dieſer Umfangs-Erweiterung, welche zuerſt in's Auge fällt. Daher bedarf es hier keiner geſonderten vorangehenden Aufzeigung dieſer Grenzen, ſondern nachdem auf das Beſtehen der Grenze überhaupt ſchon in der allgemeinen Erörterung hingewieſen iſt, kann ſich das Speziellere den Stylgeſetzen anſchließen.

§. 676.

Das Prinzip der indirecten Idealiſirung beſtimmt ſich nun näher zu dem 1.
Stylgeſetze der Erzielung vorherrſchender Tiefe des Ausdrucks durch naturaliſtiſche und individualiſirende Behandlung der Formen. Die Einheit 2.
von zwei Prinzipien, die das Weſen der Malerei in ſich ſchließt, muß ſich aber, obwohl das eine zu blos relativer Gültigkeit herabgeſetzt iſt (§. 657),

als Keim zweier ſelbſtändiger gegenſätzlicher Stylrichtungen erweiſen, einer ächt maleriſchen und einer mehr plaſtiſchen. Beide verirren ſich jedoch, wenn ſie ihr gegenſeitiges Recht nicht anerkennen und nichts von einander aufnehmen: dieſe fällt in Härte, Froſt oder körperloſe Gedankenhaftigkeit, jene in formloſe Unbeſtimmtheit, ja Objectloſigkeit oder in das Gegentheil, ſei es allzuſcharfe, herbe und unflüſſige Wahrheit des Einzelnen bei tiefem Ausdruck, ſei es gehaltloſe Nachahmung des Wirklichen, die ſich weiterhin in das Gebiet der falſchen Reize verliert. Die Wechſelſeitigkeit beider Style iſt die Lebensbedingung der Malerei; das Ziel, das ſie ſich immer auf's Neue ſetzt, ihre Vereinigung.

1. Der Styl iſt der Niederſchlag des innern Geiſtes einer Kunſt in einer beſtimmten Art der Formengebung. Für die Malerei läßt ſich eine andere allgemeine Definition ihres oberſten Form-Geſetzes nicht aufſtellen, als die, welche der §. gibt, indem er den Begriff des Naturaliſmus und Individualiſmus als derjenigen Mittel aufnimmt, durch welche die vorherrſchende Tiefe des Ausdrucks zu erzielen iſt. Dieſer Begriff iſt in der Lehre von der Plaſtik als Gegentheil des in dieſer Kunſt herrſchenden Formengeſetzes bei der Behandlung der menſchlichen Geſtalt aufgeführt (§. 616). Dieſes ſelbſt wurde als das Geſetz völliger und zugleich ſcharf beſtimmter Formen, einfacher, wenig gebrochener, ſchwungvoller Umriſſe beſtimmt (§. 614) und daraus die Forderung gattungsgemäß normal entwickelter Naturvorbilder und ſtreng idealer Behandlung derſelben erſt abgeleitet. In der Lehre von der Malerei aber läßt ſich dem ſo gefaßten plaſtiſchen Stylgeſetze nichts gegenüberſtellen, was ebenſo bereits die Qualität der Formen näher bezeichnen würde, ſondern nur der allgemeinere Begriff des Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden kann mit der Beſtimmung, daß es eben die Erhöhung des Ausdrucks ſei, worauf dieſe Behandlung eben hinzuarbeiten hat, zur Grundformel erhoben werden. Der bewegliche, farbenglühende, die Dinge in der Wärme ihres Naturhauchs, ihres individuellen Geheimniſſes und damit in ihrer innerſten Seele erfaſſende Geiſt dieſer Kunſt kennt ja gerade eine ſtrenge Reduction der Formen nicht; wie dieſe beſchaffen ſeien, läßt ſich erſt an den Sphären des Stoffs im Einzelnen nachweiſen und an die Spitze dieſer Nachweiſung nur ein Begriff ſetzen, der wenigſtens inſofern bereits beſtimmter iſt, als er unmittelbar in Ausſicht ſtellt, daß ſich nun in Aufführung der einzelnen Gebiete des Stoffs der nähere Charakter der Formengebung aus ihm ergeben werde, und ebendieß leiſtet nur der Begriff des Naturaliſmus und Individualiſmus, in welchen der noch allgemeinere des indirecten Idealiſmus hier verwandelt iſt. Wenn übrigens in der Lehre von der Plaſtik dieſe Beſtimmung nur auf die geſchloſſene menſchliche (und thie-

riſche) Geſtalt Anwendung fand, ſo gilt ſie in der Malerei auch für ihren ungleich erweiterten Stoffkreis, wie dieß ſchon aus unſerer allgemeinen Beleuchtung hervorgeht und ſogleich bei der Sphäre des Landſchaftlichen ſich beſtimmter zeigen wird.

2. Daß die Malerei die reinere Schönheit der Form darum nicht ausſchließt, noch vermeidet, weil ſie in irgend einem Maaße durch die Reibung des Mißverhältniſſes den Funken des Geiſtes entlockt, mußte ſchon mehrfach ausgeſprochen werden. Es geht daraus hervor, daß auch im rein maleriſchen Style noch das Plaſtiſche ſein eingeſchränktes Recht hat; allein damit iſt noch nicht in's Klare geſetzt, daß die reinere, plaſtiſch aufgefaßte Schönheit auch für ſich zum ſelbſtändigen Styl ſich ausbilden werde, es iſt das Verhältniß der zwei Prinzipien, um die es ſich handelt, noch nicht in ſeiner vollen Beſtimmtheit dargeſtellt. Ein deutlicheres Licht fiel auf dieſen weſentlichen Punct durch §. 662 und 674; im erſten ſahen wir die plaſtiſche Auffaſſungsweiſe mit der Zeichnung ſich verbinden und es entſprang uns bereits die natürliche Folge, daß es in der Malerei eine Richtung geben werde, die ſich als directer Idealiſmus prinzipiell auf dieſe Seite wirft; der Satz, daß dieſe Richtung nur relativ berechtigt ſei, enthielt auch die Möglichkeit, daß ſie dieſe Stellung eingeſchränkter Berechtigung vergeſſe; im zweiten §. kamen wir eben her von der Betrachtung einer über ſeine Grenze hinaus geſteigerten Farbengebung (§. 673), wir ſahen nun, wie an die Farbe das Prinzip des indirecten Idealiſmus ſich anſchließt, gaben ihm ſein Recht, ſtellten ihm ſeine Schranken und fanden den Grund jener Ueberſteigerung in einem Kampfe gegen den directen Idealiſmus der plaſtiſchen Auffaſſung und den Froſt, den er in ſeiner Einſeitigkeit mit ſich führt. Dieß Alles iſt jetzt zuſammenzufaſſen und dahin zu beſtimmen: wie die Malerei ihrem Begriffe nach zwei Prinzipien enthält, das eine herrſchend, das andere nur relativ gültig, ſo bewegt ſie ſich als lebendige Kunſt nothwendig in einem Gegenſatze von zwei Stylrichtungen, die wir nun als die naturaliſtiſche und individualiſirende oder ächt maleriſche und als die mehr plaſtiſche bezeichnen. Ein wahrer lebensfähiger und lebenzeugender Gegenſatz iſt aber nur da, wo in jedem Glied auch das entgegengeſetzte enthalten iſt; alſo muß jede der beiden Richtungen in einem gewiſſen Maaße die andere in ſich aufnehmen; die zweite iſt hierin natürlich zu größerer Entäußerung verpflichtet, weil ſie die nur relativ berechtigte, die andere die vollberechtigte iſt. Dieſes Verhältniß der Gegenſeitigkeit iſt nothwendig ein bewegtes: jeder von beiden Stylen iſt in beſtändiger Verſuchung, das Recht des andern zu verkennen, jeder von beiden wird durch die Lebenskraft des andern wieder in ſeine Grenzen gewieſen. Der ächt maleriſche treibt zur Bewegung, zur Lebenswärme, Realität, zu der Tiefe des Inner-

lichen. Der plaſtiſche Styl dagegen reagirt, kühlt, mahnt an die Strenge und Geſetzlichkeit. Verkennt dieſer ſeine Schranke, eignet er ſich nichts von dem bewegteren Bruche der ächt maleriſchen Formgebung an, ſo gegeräth er, wenn er ſich mehr zu ſtarken Formen neigt, in Härte und Schwulſt, wenn er dem runderen Fluß der Linie nachgebt, in jenen Froſt, von dem ſchon die Rede geweſen iſt. Da die Wärme und Bewegtheit, wohin der andere Styl drängt, nach den Grenzen der Muſik und Poeſie hinführt, ſo ſcheint es widerſprechend, wenn man ſagt, der plaſtiſche Styl verfalle, wenn er einſeitig wird, leicht auch in ein körperloſes Dichten. Allein wir haben geſehen, daß die Zeichnung, wie ſie das Plaſtiſche in der Malerei iſt, ſo auch das Moment der Erfindung, den Begriff darſtellt. Da nun in der Muſik und Poeſie ſich die innere Erfindung frei im Elemente der Zeit entfaltet, ſo iſt klar, daß der Styl der Malerei, der die Erſcheinungen weniger in die volle Körperlichkeit herausführt, nach dieſer Seite ſich leicht muß verirren können. Wir werden an anderer Stelle noch von der Ideen-Malerei reden. Faßt man dagegen an der Muſik und Poeſie die Leichtigkeit der Bewegung, das Ungebundenere, weniger ſcharf Umriſſene, Schwebende des Tons und der nur innerlich angeſchauten Geſtalt in's Auge, ſo iſt ebenſo wahr, daß die entgegengeſetzte, ächt maleriſche Richtung, wenn ſie das Wahre der plaſtiſchen verſchmäht und das Maaß verliert, nach dieſer Seite hin in das Muſikaliſche und Poetiſche ſich verlieren muß: ſie wird knochenlos, vernachläßigt entweder das Techniſche der Zeichnung überhaupt oder prinzipiell deren Aufgabe, die Beſtimmtheit der Form, geräth daher in das Schweben und Nebeln, endlich in das Objectloſe, Leere, wie wir in §. 673 geſehen. Dieß iſt die eine Art der ihr nahe liegenden Verirrungen; die andere führt in das entgegengeſetzte Extrem, nämlich eine falſche Art der Beſtimmtheit. Auch hier ſcheint ein Widerſpruch zu entſtehen, wenn wir dieſe Klippe neben der eben genannten aufführen; allein die Farbe hat, wie wir gefunden, zweierlei Wirkungen: eine auflöſende und eine andere, wodurch ſie die Schärfen des Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden mit ſich bringt. Die Geſchichte wird zeigen, wie ſich eine Schule mehr auf dieſe, eine andere mehr auf jene Seite wirft. Der Naturaliſmus und Individualiſmus in ſeiner Einſeitigkeit kann aber ſelbſt wieder auf zweierlei Abwege gerathen. Er kann ſich, wie er ſoll, mit dem tiefen Seelen-Ausdruck vermählen, aber die Kanten und Ecken der Beſonderheit zugleich in einer Härte und Trockenheit ausladen, die aller jener Rundung und Welle entbehrt, welche nur die wohlgeübte Zeichnung und das ſchöne Formgefühl entwickelt. Er kann aber auch vergeſſen, daß die Schärfe der Hervorhebung des Beſonderen in der Malerei nur zum Zweck hat, den geiſtigen Ausdruck um ſo wärmer herauszuarbeiten, kann ſich mit der Hälfte dieſer Aufgabe begnügen und nicht das tiefere, ſondern nur das gewöhnliche, triviale Seelenleben darſtellen; das Beſtreben, die Fülle des realen Scheins der Dinge zu geben, kann ihn in der Einzelheit geiſtlos feſthalten, er läßt den Spiritus weg und klebt phlegmatiſch am Boden der empiriſchen Wirklichkeit. Von da bieten ſich wieder beſondere Abwege: den Mangel tiefen Gehalts, wahrhaft erhebender Wirkung kann er durch die pikanten Reize des Graſſen (wovon ſpäter) oder des Lüſternen (§. 652 Schluß d. Anm.) zu erſetzen ſuchen. — Aus dieſen Verirrungen erhellt alſo, daß beide Style ſich gegenſeitig mitzutheilen, von einander zu lernen haben. Aber nicht nur dieß. Die innere Einheit des Weſens der Malerei, im Verfahren dargeſtellt als Einheit der Zeichnung und Farbe, ſetzt begriffsgemäß die wirkliche Aufhebung des Gegenſatzes zum Ziel. Jedoch auch das Streben nach dieſem Ziel kann die Bewegung nie abſchließen: das Erreichte muß ſelbſt wieder als ein nur Relatives erſcheinen, ſelbſt wieder auf eine Seite des Gegenſatzes fallen und das Streben beginnt wieder von vornen. Dieß Alles wird die Geſchichte unſerer Kunſt in voller Wirklichkeit zeigen; in der That haben wir dieſelbe mit dieſer Betrachtung vorbereitet, aber ihr nicht vorgegriffen; das Bild dieſer gegenſätzlichen, das erreichte Ziel der Verſöhnung immer wieder in neuen Weiſen neu aufſtellenden Bewegung iſt an ſich und abgeſehen von den empiriſchen Factoren der Kunſtgeſchichte die Erſcheinung des innern Weſens unſerer, im Grunde jeder Kunſt, und der richtige Begriff davon iſt ſchon für die Styl-Lehre und die Lehre von den Zweigen eine unentbehrliche Vorausſetzung. — Schließlich noch eine Bemerkung im Rückblick auf §. 532 und 614. Zum erſteren §. iſt geſagt: „man drückt durch das Wort Styliſiren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich iſt, ob ſie dieſer Kunſt, dieſem Kunſtzweig zuſage, ob ſie nicht vielleicht in einem gewiſſen Sinn zu ſchön, auf Koſten der Individualität ſchön ſei u. ſ. w.; im andern §. iſt geſagt, daß der Styl der Plaſtik mit dem Begriffe des Styls in ſeiner intenſiven Bedeutung beſonders innig und unmittelbar zuſammenfalle. Dieß beſtätigt ſich und findet lehrreiche Beleuchtung in der Malerei. Redet man hier von Styliſiren, ſo hat man eine Formengebung im Auge, die an das ſtrengere Geſetz der Plaſtik gemahnt, und es kann dieß ein Lob ſein, aber der Tadel liegt nahe, weil, wenn man Styl im emphatiſchen Sinne nimmt, die Malerei eben nicht styliſirt oder doch dem Styliſiren nur eine eingeſchränkte Berechtigung einräumt.

§. 677.

In ſeiner Anwendung auf die landſchaftliche Schönheit fordert dieſes oberſte Stylgeſetz örtliche Phyſiognomie, öffnet das Reich der Zufälligkeiten,

ſchließt vom Menſchenwerke den Charakter des Neuen aus und bindet alle zugelaſſenen Härten und Formloſigkeiten durch den Geiſt der Bewegtheit und Stimmung. Der plaſtiſche Styl geräth in ermüdende Einförmigkeit, wenn er dieſe Merkmale von ſich ausſchließt.

Im landſchaftlichen Gebiete wird denn das Stylgeſetz bereits klarer und nimmt Beſonderung an. Der ächt maleriſche Styl wird im Geiſte des Naturaliſmus und Individualiſmus den localen Charakter in ſeiner Eigenheit auffaſſen, das Spiel des Zufälligen aufnehmen, die Formen und Farben lieber in das Härtere, Unruhigere brechen, um nur deſto mehr das Stimmungsreiche, Bewegte und Bewegende herauszuarbeiten; er wird daher in einer trüberen, zeriſſneren Natur heimiſcher ſein, als in einer ſolchen, die an ſich ſchon eine gewiſſe Idealität der Formen, Beleuchtung, Farben darbietet. Der plaſtiſche Styl dagegen wird dieſe Natur vorziehen, die klare Luft, das reine Licht, die edeln Linien der Erdbildung, den claſſiſchen Pflanzentypus (§. 279), und er wird den gefundenen Stoff noch weiter im Geiſte ſeines Prinzips umbilden, auf die Regel der normaleren Schönheit reduziren. Die erſte Richtung wird wild, formlos, öd, nebelhaft, wenn ſie nichts von dieſer, die zweite langweilig wie eine Pappelallee, wenn ſie nichts von jener lernt oder in ſich hat. Unter den Neueren hat Keiner mehr, als Rottmann gezeigt, wie die plaſtiſche Auffaſſung ſich bis zu einem beſtimmten Maaße mit der localen, phyſiognomiſchen zu vermählen hat. Der §. hebt ausdrücklich die Ausſchließung des Neuen hervor, denn dieß iſt ein beſonders inſtructiver Punct für die Natur des maleriſchen Styls. Es handelt ſich hauptſächlich von Bauwerken. Solche müſſen, wenn ſie maleriſch ſein ſollen, durch den Einfluß der Elemente und des Gebrauchs Formen und Farben angenommen haben, wodurch ſie wie ein Naturwerk erſcheinen. Die nagelneuen Tempel und Paläſte in der heroiſchen Landſchaft ſind das belehrende Gegentheil des maleriſch Richtigen. Zerbröckelte, theilweiſe verwitterte Oberfläche, altergraue Farbe, feuchter Schimmel-Anſatz, grünmoderiger, rothbräunlicher, zerriebener Ton geben den geforderten Wurf und Strich der Naturzufälligkeit und ein altes, bemoostes, Binſen- und Schilfbewachſenes, halbzerbrochen triefendes Mühlrad iſt gewiß in der Landſchaft willkommener, als ein gutes, wohlerhaltenes, ja die Ruine eines Schloſſes iſt in den meiſten Fällen eine größere Zierde für ſie, als ein Schloß. Dieſe Stylregel *trägt ſich dann auch auf Zimmer und Geräthe über*: die maleriſche Behandlung muß ihnen den Ton und Charakter des Gebrauchten und Eingewohnten geben, ſo daß ſie die Wirkung machen, daß die Seele des Menſchen ſich in ſie gelegt, ihre Stimmung in ſie übertragen habe, wodurch ſie zugleich relativ ſelbſtändig werden und zu einem ſtimmungsvollen Ganzen wie ein Naturweſen mitwirken. Die Lehre von den Zweigen wird den Gegenſatz der Stylrichtungen ausführlicher darſtellen; er beruht auch in der Art der Compoſition und in der Staffage, worauf wir hier noch nicht eingehen können.

§. 678.

Allein nicht das ganze Reich des Landſchaftlichen iſt gewonnen. In vielen Erſcheinungen kann die Malerei mit der Natur überhaupt nicht wetteifern, andere zertheilen und verhüllen mit augenblicklicher Pracht ein Ganzes, deſſen bleibende Schönheit der bildenden Kunſt wichtiger iſt, oder widerſprechen dem Geſetze der künſtleriſchen Durcharbeitung des Colorits, andere tragen überhaupt zu ſehr den Charakter des Seltſamen, Vereinzelten, Flüchtigen, um ſich im Raume feſſeln zu laſſen: drei Arten, die ſich mannigfach verbinden.

Nunmehr treten ſogleich in dieſem Gebiet auch die Grenzen der Malerei zu Tage, welche freilich ihr ganzes und volles Licht erſt erhalten, wenn ſich zeigen wird, was Alles die Dichtung umfaßt. Zu der erſten Art unzugänglicher Erſcheinungen gehören vorzüglich die höchſten Lichtwirkungen, vor Allem der lichtbringende Körper ſelbſt, die Sonne im vollen Tagesglanze. Zur zweiten Baumblüthe, geſtirnter Himmel, erſtes Wieſengrün im Frühling. Warum iſt denn ein blühender Baum (er träte denn nur halbverſteckt zwiſchen vollem Grün hervor) unmaleriſch? Weil die höhere maleriſche Schönheit der Baumkrone in der Gruppirung ihrer Hauptmaſſen, im Hauch, Wurf, in der bleibenden Farbe des Grüns liegt, wogegen die Blüthe nur als ein augenblicklicher, dieſe Grundſchönheit verhüllender, in der wirklichen Natur heiterer, in der bildenden Kunſt kindiſcher Aufputz erſcheint. Ebenſo zertheilen die Sterne das herrliche Ganze des tiefblauen kryſtallenen Himmelsgewölbes durch unzählige unruhige Glanzpuncte. Man meine nicht, wir thun der herrlichen Erſcheinung unrecht, es handelt ſich nur von dem maleriſch Darſtellbaren; in der Poeſie werden wir es anders finden. Das erſte Wieſengrün iſt ein Hauptbeiſpiel für ſolche Erſcheinungen, auf welche die Worte des §. ſich beziehen: oder widerſprechen u. ſ. w.; wir haben es ſchon bei dem Colorit erwähnt (§. 671 Anm.): es ſtört den Charakter des durch den reif kochenden Künſtlergeiſt Hindurchgegangenen, Zeitigen, Durchbrüteten, ſchreit aus der abdämpfenden Harmonie heraus, iſt „giftig“. Und ſo noch viele andere Farbenerſcheinungen. Zur dritten Art gehören ſeltſame Beleuchtungs-Effecte, frappante Reflex-Wirkungen, worin die Natur faſt theatraliſch erſcheint, ſowohl vorübergehende, als auch bleibende, wie z. B. die blaue Grotte in Capri und dergl. Die neuere Landſchaftmalerei liebt es mit ſolchem Luft- und Licht-Spectakel zu prunken, ſelbſt ein Rottmann hat oft vergeſſen, wie ganz ſeine wahre Stärke im Bleibenden, Großen, Ewigen lag. Wenn einmal die untergehende Sonne in wunderlich zerſetzten Regenwolken eine phantaſtiſche Farbenwelt von glänzendem Roth neben Grau, Grünlich, Blau, Schwefelgelb hervorruft und dieſer Brand ſich im Meere ſpiegelt, den Wald in Purpur entzündet, ſo iſt das in der Natur, als Moment in einer Reihe bewegter Momenten, herrlich, aber die bildende Kunſt ſoll es nicht im Raume feſſeln. Wir haben in der Bildnerkunſt zugegeben, daß Flüchtigkeit des Moments an ſich kein Hinderniß der Darſtellbarkeit wäre, dann aber ein Flüchtiges gewiſſer Art ausgeſchloſſen, nämlich Solches, das durch Verzerrung im Uebermaaß des Affects häßlich wird, und Solches, was nicht eine große, gediegene, weite, naive Seele darſtellt, wodurch denn das Gebiet des kleinen Mienenſpiels als unplaſtiſch abgewieſen wurde. Dem letzteren entſpricht bei allem Unterſchiede das Seltſame und Frappante in der landſchaftlichen Schönheit, es erſcheint wie ein momentaner Einfall, der nicht das Wahre der großen, weiten Seele der Natur ausdrückt. Mag ein ſolches Naturſpiel auch bleibend ſein, ſo wird uns doch der Begriff des Ausnahmsweiſen unvermerkt zu dem des im genannten Sinn Allzuflüchtigen; zum gegebenen Beiſpiel führen wir nur noch Felſen an, die durch ſonderbaren Zufall Menſchengeſichten gleichen. — Uebrigens leuchtet ein, wie die verſchiedenen Urſachen der Beſchränkung des Umfangs der Malerei auch zuſammentreten: frappante Beleuchtungs-Effecte ſind zugleich darum nicht nachzubilden, weil die Kunſt vergeblich mit der Natur in ihren ſtärkſten Lichtwirkungen wetteifert und die höchſte Leiſtung nur die Kluft des Unerreichten um ſo fühlbarer macht; ebendieß kommt hinzu bei einem Theile der Erſcheinungen, die bei der zweiten Art genannt ſind, den Sternen nämlich; umgekehrt trifft der Grund, unter welchen dieſe zweite Art geſtellt iſt, daß nämlich Blüthen, Sterne und dergleichen eine bedeutendere Grundlage bleibender Schönheit zudecken und zertheilen, auch zuſammen mit dem Grunde, der bei der dritten Art geltend gemacht iſt, indem das Sonderbare die Wirkungsweiſe der Naturkräfte, die es momentan oder vereinzelt hervorbringen, nicht in ihrer wahren Schönheit ausdrückt.

§. 679.

Neben den Grundſätzen, welche ſich nun für die künſtleriſche Behandlung der Thierwelt ergeben, entwickelt ſich die ganze Bedeutung des maleriſchen Stylgeſetzes im Gebiete der menſchlichen Schönheit. Daſſelbe fordert, was zuerſt die Geſtalt überhaupt und ihre nächſten Beigaben betrifft, nicht normal ſchöne Natur- und Culturformen, die Auffaſſung und Behandlung

wird physiognomisch. Die schärfere Eigenheit und den härteren Bruch der Form, den dieser ächt malerische Standpunct voraussetzt, hat auch der plastische Styl, nur in gelinderer Weise, sich anzueignen. Das Bildniß und die Geschichte sind nun in weiter Ausdehnung eröffnet.

Es iſt insbeſondere der Inhalt dieſes §., der, abgeſehen von der ſpezielleren Beziehung auf die Einzelheiten der Form, die er nun erhält, in der nothwendig ausführlicheren allgemeinen Darſtellung des vielſeitigen Weſens der Malerei mehrfach ſchon zur Sprache kommen mußte. Was zunächſt die Thierwelt betrifft, ſo haben wir ſchon in und zu §. 654. 655 von der veränderten Behandlung geſprochen, welche ſie durch den veränderten Standpunct erfahren muß. Es gilt, die Lebendigkeit des Ausdrucks der Thierſeele durch eine Auffaſſung, die man eigentlich ſchon hier phyſiognomiſch nennen könnte, inniger und wärmer herauszuarbeiten. Die Form ſoll um ſo viel ſprechender werden, als ſie ungeregelter, zufälliger, eigenſinniger ſein mag. Hiemit erweitert ſich, wie wir geſehen, der Umfang der darſtellbaren Klaſſen, indem der Maler nicht mehr auf wenige ſchwungvoll compacte Formen der Thierwelt beſchränkt iſt, aber weder die in Linie und Form ſchöneren Bildungen, noch die dürftigeren, formloſen hat er zu ſtyliſiren, wie der Bildhauer, ja er ſoll es nicht. Er wird alſo z. B. nicht das Fell, nicht die Federn in gewiſſe regelmäßige Gruppen ordnen, ſondern das Freiere, Ungeordnetere, Struppige, Geſträubte u. ſ. w. mit leichter Hand wiedergeben; die Farbe kommt ja darüber und der dumpfe oder helle, freundliche oder grimmige Blick, die Bewegung, wie ſie den augenblicklichen Affect ausdrückt, wird gerade durch dieſes freie aufgedeckte Spiel der Aeußerlichkeiten um ſo wirkungsvoller. Auch das Individualiſiren wird ſtärker, als in der Plaſtik; man mag einem einzelnen Hund, Pferd ihr beſonderes Temperament anſehen, aus ihrer Erſcheinung herausleſen, was ſie Alles als treue Begleiter und Diener eines Herrn wohl miterlebt haben u. ſ. w.; doch tritt dieß erſt bei den höhern Thiertypen ein vergl. §. 295, 1. — Für das Gebiet der menſchlichen Schönheit fällt uns nun nach dem, was insbeſondere in und zu §. 654—657 entwickelt iſt, das Weſentliche der ſtyliſtiſchen Behandlungsgrundſätze ebenfalls reif in die Hand. Die Malerei iſt demnach nicht mehr wähleriſch in Beziehung auf den Stoff und nicht mehr ſtreng in Rückführung empiriſcher auf reine Formen wie die Bildnerkunſt. Gerade der normalſte Typus, der altgriechiſche, wird ihrem Style Schwierigkeiten bereiten; ſchon in der allgemeinen Darſtellung des Weſens unſerer Kunſt mußten wir hervorheben, daß ſehr regelmäßiger Kopf und Geſtalt ihrem ſalzigen, durch Gegenſätzlichkeit des Aeußern und Innern gewürzten Weſen als fade und unintereſſant widerſtreben würde; gerade die bewegtere, ſpringendere Geſichtslinie, die ſtärkeren individuellen Abweichungen der Geſtalt bei den Völkern, die der Grieche insgeſammt Barbaren genannt hätte, werden ihm zuſagen. Im Profil z. B. haben wir die Bedeutung der graden Linie erkannt, die von der Stirn zur Naſe führt. Dagegen zeigt nun eine abſpringende Linie an, daß Geiſt und ſinnliches Leben zur Trennung neigen, daß die Perſönlichkeit alſo einen Bruch in ſich trägt, daß ſie alſo einen verwickelteren, tieferen Prozeß zu vollziehen hat, um zu leben, um harmoniſch zu leben, und dieſen Ausdruck eben will die Malerei. So arbeitet denn, mag der Stoff ſo oder ſo beſchaffen ſein, auch die Stylgebung überall nicht auf die verallgemeinernde Durchſchnitts-Linie, ſondern darauf, daß das Allgemeine in die beſondern Formen der Lebensalter, Geſchlechter, Zuſtände, Stände und in die Individualität ſcharf zuſammengefaßt erſcheine und aus dem Bruche der Eigenheit um ſo concentrirter der Blitz des innern Lebens herausſpringe. Die Runzel des Alters, die Erdfahlheit des Siechthums, die Verkrümmung und Verwitterung durch einſeitige Arbeit mag frei zur Darſtellung kommen wie die Grille der Naturbildung im Einzelnen: Stirne, Blick, Handlung prägt ihr den Accent des Geiſtes auf. Wir nennen dieſe Auffaſſung und Behandlung im Allgemeinen die phyſiognomiſche, d. h. die auf die kennzeichnende, bedeutungsvolle Schärfe der Einzelzüge gerichtete (vergl. §. 338, wo das Phyſiognomiſche zuerſt noch abgeſehen von den Zügen eingeführt iſt, welche die Arbeit des Willens der Geſtalt ausdrückt). Wie nun mit der Geſtalt, ſo verhält es ſich auch mit den Cultur-Formen. Was zunächſt den Theil derſelben betrifft, welcher die menſchliche Geſtalt günſtig oder ungünſtig entwickelt und aufzeigt, ſo wird freilich auch die Malerei ohne beſonderes Motiv, d. h. wo ſie nicht furchtbar und mitleiderregend oder komiſch wirken will, auf glückliche und geſunde Zuſtände in dieſem Gebiete nicht verzichten; doch wird ſie ſchon darum weniger ſtrenge ſein, als die Sculptur, weil ſie ihrem Weſen nach nicht die Vorliebe für das Nackte hat, wie die Plaſtik. Wir werden hierauf zurückkommen; vorerſt iſt, was die Behandlung des Körpers im Allgemeinen betrifft, einleuchtend, daß die Malerei gemäß ihrem naturaliſtiſchen Styl-Prinzip Muſkel, Sehnen, Adern weit beſtimmter in das Einzelne ausdrückt, als die Plaſtik; ſcheint es, als ob dadurch die empiriſchen Bedingungen des Lebens ſich zu ſcharf ausprägen, ſo iſt es wieder der Strom und Lebenshauch, den die Farbe über alles Einzelne hinzieht, wodurch alle Härten ſich in den idealen Rhythmus des Ganzen auflöſen. Natürlich wirft nun der maleriſche Zweck das Hauptgewicht der äſthetiſchen Geltung auf die vorzüglich ſprechenden Theile, Angeſicht und Hände; und an dieſen vorzüglich macht das Naturaliſiren und Individualiſiren, die phyſiognomiſche Auffaſſung ſich geltend. Die Haare werden in freierem Spiele der Zufälligkeit behandelt; die Hügel und Senkungen, die Falten und Fältchen dürfen ihr feineres Netz über das Feld des Angeſichts ziehen; ein durchfurchter, durcharbeiteter Kopf iſt mehr maleriſch, als ein glatter, jugendlich blühender. Damit iſt natürlich die mikroſkopiſche Behandlung eines Ignaz Denner nicht gerechtfertigt, denn auch in der Malerei hat der Naturaliſmus ſeine Grenzen, auch das Hervorheben des Einzelnen unterſcheidet wieder zwiſchen Weſentlichem, Sprechendem und Unweſentlichem, nicht Sprechendem. Daß das Individuelle namentlich im Kopfe ſeinen Sitz hat, bedarf keiner weiteren Ausführung. Die Hände werden nun in demſelben Sinne behandelt und tritt in Anwendung, was zu §. 338 über ihre Formen geſagt iſt. Eine ſolche Contraſtwirkung, wie ſie in Titian's Zinsgroſchen bis in den Gegenſatz der Hände, der gemeinen, rohen, braunen des Phariſäers und der reinen, ſeeliſchen Hand Chriſti ſich herunter erſtreckt, könnte die Sculptur nimmermehr geben. Im Nackten tritt nun aber die Zurückziehung des äſthetiſchen Nachdrucks auf dieſe vorzüglich ſprechenden Theile noch nicht völlig in Kraft; die Malerei muß, wenn es damit Ernſt werden ſoll, im Weſentlichen die bekleidete Geſtalt vorziehen. Mit der geiſtigeren Behandlung muß auch die Schaam des Geiſtes an ſeinem Körper, eine nothwendige Folge ſeines tieferen Bewußtſeins, in der Kunſt geltend werden und es entſpringt ihr daraus unmittelbar das Motiv, eben durch den Gegenſatz des Verhüllten die unverhüllten edelſten Theile zu heben. Wir haben von der ſinnlichen Wirkung der Farbe in und zu §. 652 geſprochen; es iſt natürlich, daß ſie in der Darſtellung menſchlicher Nacktheit beſonders leicht in pathologiſchen Reiz übergeht. Keineswegs kann es darum der Malerei verſagt ſein, das Wundergewächſe des Körpers auch in der Zuſammenwirkung ſeines warmen Farbenlebens mit dem Reize der Formen zu enthüllen, ohne darum den Ausdruck höher, als zu einer Stimmung unſchuldiger Sinnlichkeit zu ſteigern; allein das Schwere iſt eben, die volle Sinnlichkeit ſelbſt unſchuldig darzuſtellen und durch die Höhe der Kunſt jeden Anreiz zur Begierde im Zuſchauer vor der Bewunderung des Meiſterwerks der Natur niederzuhalten; was ein Titian vermag, das kann nicht Jeder. Es bleibt aber dabei, daß die bekleidete Geſtalt der maleriſchen Auffaſſung mehr entſpricht, und das veränderte Stylgeſetz bedingt nun auch eine andere Art von Gewandung, als das der Plaſtik: wenn die Formſchönheit an ſich nicht mehr das Beſtimmende in der Auffaſſung iſt, ſo muß die Forderung fallen, daß das Gewand als ein Echo, ein fortgeſetzter, vervielfältigter Rhythmus der organiſchen Bildung erſcheine. Es mag da den Körper härter, ſchärfer umſchnüren, dort willkührlicher von ihm abſchweifen; der Menſchengeiſt, der jenes ſchöne Gleichgewicht verlaſſen hat, darf und ſoll ſich auch dadurch ausdrücken, daß er freier mit ſeinen Umhüllungen ſpielt; Farbe, Schmuck edler Metalle, Verbrämtes, Geſticktes u. ſ. w. leiten auch hier das Auge von der Form ab auf Reize anderer Art. Die Faltengebung wird von dem plaſtiſchen ſich in einer Weiſe unterſcheiden, welche dem entſpricht, was im vorh. §. über das maleriſche Vermeiden des Neuen in Bauwerken und Geräthen geſagt iſt; getragener, gebrauchter wird das Kleid ſich in ein Faltenwerk legen, das mehr ein bequemes Einwohnen des Menſchen in dieß ſein nächſtes Haus ausdrückt. Allerdings darf dieß nicht zu weit gehen; auch die Malerei muß ſich bedeutende Faltenmaſſen vorbehalten, deren Lauf und Form nicht blos vom Schneider, ſondern von der organiſchen Bildung bedingt iſt, nicht durch Zufälle kleinlich zerknittert, ſondern kräftig fließend erſcheint, und das Anliegende, was im maleriſchen Styl neben dem frei Fließenden zum Rechte kommt, muß in den Haupttheilen ganz anliegend ſein und nicht in verkehrter Weiſe vom Glied wieder abweichen. Der Maler meine nur nicht, unter der Kleidung Unverſtändniß der organiſchen Form und ſchlechte Zeichnung verſtecken zu dürfen; der rechte Zeichner zeichnet auch die bekleidete Figur in ſeiner Skizze nackt und beſtimmt danach die Falten. Die freiere Behandlung der Tracht, die trotzdem maleriſches Geſetz bleibt, kann im Allgemeinen auch als phyſiognomiſch bezeichnet werden; noch mehr der beſtimmtere Ausdruck, den auch hier noch das Individuelle hinzubringt: wie Einer den Hut aufſetzt, zerknüllt, verbiegt, wie er den Mantel umſchlägt u. ſ. w. Auch in den Waffen dürfen ſich nun härtere und phantaſtiſchere Formen zeigen. — Dieſe ganze Auffaſſungsweiſe gilt nun zunächſt dem im engeren Sinne maleriſchen Styl. Natürlich iſt es aber gerade das menſchliche Gebiet, worin auch der plaſtiſche Styl das ganze Recht ſeines Beſtands neben jenem geltend macht. Wir haben die bloße Relativität ſeiner Berechtigung, ſeine Pflicht, ein ungleich ſtärkeres Maaß des Naturtreuen und Individuellen, als Marmor und Erz es zuläßt, in ſich aufzunehmen, erkannt; auch die Styllehre kann hier in das Einzelne nicht tiefer gehen, wenn ſie nicht zu ſehr der Geſchichte vorgreifen will. Wir werden ſehen, wie ſich ſelbſt die antike Malerei, die im ſtrengſten Sinne plaſtiſch iſt, doch von der eigentlichen Plaſtik unterſcheidet; wir werden in reicher Ausbildung den plaſtiſchen Styl in Italien gegenüber dem ächt maleriſchen in Deutſchland und den Niederlanden ſich voller und voller mit ſeinem Gegenſatze ſchwängern ſehen, bis Correggio und die Venetianer an die Schwelle des Uebergangs in den letzteren treten. Bis dahin bleibt jedoch der Gegenſatz trotzdem, daß er ein Gegenſatz innerhalb des vom Mittelalter überhaupt betretenen maleriſchen Standpuncts iſt, und trotz ſeiner weiteren Milderung klar und beſtimmt. Die Madonnen, die würdevollen Männergeſtalten der großen italieniſchen Meiſter, insbeſondere des Raphael, ſind in gewiſſem Sinn plaſtiſche Naturen, aber darum keine Götter und Göttinnen; es waltet der reinſte Reiz, die ſtreng gemeſſene Kraft der Linie in den Formen und doch iſt Alles maleriſch individuell und bewegt; neben den Idealgeſtalten breitet ſich zudem eine Welt von markirten, porträtartigen Charakteren aus, die dem ächt maleriſchen Style noch viel näher ſteht, und doch zeigt der erſte Blick auf die Deutſchen und Niederländer den tiefen Unterſchied der Stylprinzipien. — Es leuchtet nun ein, wie ganz anders die Malerei durch ihr Stylgeſetz zum Bildniß und zum geſchichtlichen Stoffe geſtellt iſt, als die Sculptur. Kann ja doch ihre ganze Auffaſſung Bildniß-artig genannt und geſagt werden, ſie müſſe auch die in direct idealen oder ſonſt allgemeineren Zuſammenhang geſtellte Perſönlichkeit dem Porträt nähern; zum geſchichtlichen Stoffe aber verhält ſich das Porträt wie der Bauſtein zum Gebäude. Wo das Feld der Bildnerkunſt ſich zu Ende neigt, da beginnt erſt in ganzer Breite das Feld der Malerei.

§. 680.

Doch iſt nicht die ganze Thierwelt für die Malerei darſtellbar und nicht jede Abweichung vom reinen Typus, Entſtellung, Zerſtörung der menſchlichen Geſtalt läßt ſich durch die Mittel der Malerei äſthetiſch auflöſen; auch ein hoher Grad von Mechaniſirung der Culturformen bereitet ihr ſchwere Hinderniſſe.

Es iſt der Mangel an wirklicher Bewegung und die Unmöglichkeit, von der Geſtalt auf den Ton abzulenken, was auch die hier bezeichneten Grenzen ſteckt. Zu §. 295, 1. iſt berührt, wie der Maler ſehr kleine, unreif gebildete Thiere noch einzeln anbringen kann; eigentlich aber zählt die untergeordnete Thierwelt nur in Maſſen und hier hat auch die Malerei ein Ende, denn es iſt klar, daß ſie z. B. mit Inſectenſchwärmen nichts anzufangen weiß. Bei Waſſerthieren kommt hinzu, daß dem Auge das Element nicht in dem Grade durchſichtig iſt, um ſeine Bewohner darzuſtellen, wenn auch ihre Geſtalt und ſeeliſches Leben ſo viel Bedeutung hätte, um es zu thun; ſie müſſen daher, um ſie zur Darſtellung zu bringen, aus ihrem Elemente geriſſen und in anderweitigen Zuſammenhang gebracht werden. — Daß Häßlichkeit der Bildung auch in der Thierwelt ein Hebel des Furchtbaren und Komiſchen werden kann, verſteht ſich; das Häßliche der Zerſtörung, Auflöſung führt der §. der Kürze wegen erſt bei der menſchlichen Welt auf. Was nun dieß höchſte Gebiet des Schönen betrifft, ſo gilt trotz dem erweiterten Umfang auch für die Malerei die äußerſte Grenze in Aufnahme der Racen, wie ſie in §. 324, 2. beſtimmt iſt: die ſtark gegen das Thieriſche hin abweichenden Formen werden anders, als in Contraſtwirkungen, nicht zu verwenden ſein. Aber auch in der Aufnahme von häßlichen Abnormitäten, Verkrüpplungen, Entſtellungen durch Krankheit, gräßlichen Wunden, Tod, Verweſung iſt der Malerei eine Grenze geſteckt, wo furchtbare oder komiſche Wirkung nicht mehr hinreicht, zu einer Feſſlung deſſen, was der Dichter raſch an der innern Vorſtellung vorüberführt, auf der ruhenden Leinwand zu berechtigen. Mit dem Krüppel auf einer von Raphael's Tapeten verſöhnt ſich das Auge trotzdem nicht, daß er nur der Stoff iſt, an welchem die Wunderkraft des Apoſtels ſich geltend machen ſoll; die Peſtkranken in dem Bilde von Gros (Napoleon im Peſthauſe von Jaffa) gehen weit über das zuläſſige Maaß des Naturaliſmus; die Stadien der Verweſung malte nur die Naivetät unreifer Kunſt (z. B. Orcagna im Campo Santo zu Piſa) und das Zuhalten der Naſe, wie es oft bei Darſtellungen der Auferweckung des Lazarus vorkommt, fixirt im Bilde des Eckels den Geſtank, der in einem äſthetiſchen Ganzen nur momentan und nur in der innern Vorſtellung auszuhalten iſt, es erregt durch Vormachen des Eckels gerade unſern Eckel. Nicht ebenſo ein Fehler der Naivetät iſt es, wenn ein moderner Maler zwei Leichen Enthaupteter mit einer zwar ſparſamen, doch durch furchtbare Wahrheit ſchneidenden Bloslegung des Graſſen im Mittelpuncte eines hiſtoriſchen Bildes vor uns hinlegt. Man darf ſolche Darſtellung des Todes nicht an ſich angreifen, ſondern nur den Grad des Anſpruchs, den ſie im Ganzen des Bildes macht; es mag da an ſolchen Theilen, welche uns durch erhebenden Ausdruck mit dem Graſſen verſöhnen, nicht fehlen, wenn ſie aber nicht in der Stärke vortreten, daß ſie es in den Hintergrund drücken, ſo iſt das äſthetiſche Geſetz verletzt, zumal da man nicht einen Nachſchimmer des hohen Friedens in ſolche Leichname legen kann, wie in den Leichnam Chriſti. — In der Tracht haben wir die Malerei ungleich weniger wähleriſch gefunden, als die Sculptur, doch auch bereits Forderungen geſtellt, aus denen hervorgeht, daß die Bekleidung, die unter dem Scheine, dem Körper zu folgen, ein falſches Bild ſeiner Glieder gibt, d. h. die moderne, auch für ſie ein Kreuz ſein muß. In einem ernſten Bilde iſt ſie kaum, in einem ernſten, das zugleich monumental iſt, gar nicht zu brauchen. Aehnlich verhält es ſich mit den phantaſieloſen Formen der Geräthe u. ſ. w. und im höhern Gebiete der Culturformen mit der Abtödtung der geſelligen Lebendigkeit in der Erſcheinung des Menſchen ſelbſt. Freilich ſtellt ſich dieß anders in der komiſchen Gattung überhaupt und ſpeziell in der Caricatur; aber der Spott auf das Unäſthetiſche iſt eben gerade die Verurtheilung deſſelben vor dem Forum der höheren Kunſtaufgabe.

§. 681.

Wie die Malerei überhaupt von einem Geiſte der Bewegtheit durchdrungen iſt, ſo wird ſie im ächt maleriſchen Styl auch die wirkliche Bewegung mit Vorliebe entfalten, wogegen der plaſtiſch maleriſche neben dem Bilde ſtatuariſcher Ruhe, das ihm zwar vorzüglich zuſagen muß, wohl auch reiche Bewegung darſtellen wird, doch ſo, daß ſie von jener als einer in ſie herüberwirkenden Kraft gehalten iſt. Beide aber haben die Behandlung zu vermeiden, welche ſich für die Bildnerkunſt aus dem einzuhaltenden Gleichgewicht ergibt.

Der maleriſche Styl iſt bewegt auch ohne eigentlich dargeſtellte Bewegung, wie der plaſtiſche ruhig iſt mitten in der Bewegung. Im Ueberſchuſſe des Ausdrucks über die Form liegt an ſich eine gewiſſe Unruhe des Verhältniſſes, die ſich der ganzen Haltung des Dargeſtellten auch in der Ruhe mittheilen muß. Es iſt ein Zittern, Strahlen, Wallen von innen heraus, ein Fluthen des Lebens über die Ufer der feſten Form, wie ja hier die ganze Natur ein wogender, bebender Schleier iſt, aus welchem eine Geiſterwelt hervordämmert, hervorblitzt. Man betrachte nur die ganz ruhig gehaltenen Porträts eines Rubens, van Dyk, Rembrandt: ſie haben alle den geiſtreichen Wurf der Bewegtheit, als haben ſie ſich eben hergewendet, als ſchwebe eben ein Wort auf ihren Lippen; aber die Landſchaft ſelbſt in ächt maleriſcher Behandlung ſieht aus, als wollte ſie eben etwas ſagen, oder als gebe ſie ein Näthſel auf und halte ſeine Löſung noch zurück. Aus dieſem allgemeinen Charakter der Bewegtheit folgt denn auch, daß die Malerei die wirkliche Bewegung (die ſie ja in jeder Ausdehnung wiederzugeben durch ihre Mittel befähigt iſt, vergl. §. 651) ebenſo prinzipiell darzuſtellen liebt, als die Bildnerkunſt die Ruhe. M. Angelo iſt maleriſch in der Bildhauerei, weil er allen Figuren den bewegten Wurf gibt, er iſt ſculptoriſch in der Malerei, weil er die Form, insbeſondere den Muſkel, über das ſtellt, was die Farbe ausdrückt, allein die tiefe Bewegtheit und der Sturm der wirklichen Bewegung, der durch ſeine Gemälde brauſt, weiſt ihnen dennoch ihre Stelle wieder entſchieden im maleriſchen Gebiet an. Er kennt aber auch eine großartige Ruhe, wie ſeine Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria beweiſen: jene Stärke des Formprinzips und dieſe ſtatuariſche Ruhe laſſen trotz der übrigen Bewegtheit keinen Zweifel, daß er zur plaſtiſch maleriſchen Richtung gehört. Dieß Beiſpiel hat uns denn auf den Gegenſatz des ächt maleriſchen und des mehr plaſtiſchen Styls geführt, wie er auch in dieſem Gebiete ſich ausſprechen muß. Allerdings liegt es tief im Weſen des letzteren, daß er die ſtatuariſche Ruhe edler und charaktervoller Geſtalten liebt, aber es fließt auch ſtreng aus dem Weſen der Malerei, daß man nicht ebenſo wie im Gebiete der Geſtaltenſchönheit an ſich einen geſchichtlichen Styl nennen kann, der ſo ſehr ſein Höchſtes in der plaſtiſchen Ruhe geleiſtet hätte, daß er ſich mit dem eines Phidias vergleichen ließe, welcher zwar auch in reicher Bewegung ſich ausgebreitet, aber ſeinen Triumph in majeſtätiſch ruhigen Göttergeſtalten gefeiert hat; Raphael, der zwar die florentiniſche Zeichnung, die umbriſche Innigkeit des Ausdrucks und der Farbe in ſich vereinigt, aber doch den Nordländern gegenüber auf der plaſtiſchen Seite ſteht, iſt in gleicher Ausdehnung Meiſter der feurig bewegten Handlung wie er in ſeinen heiligen Familien und im oberen Theile ſeiner Diſputa als der reinſte Maler der idealen Ruhe verklärter Geſtalten erſcheint. Vergleicht man jedoch die Bewegtheit, die auch der plaſtiſche Styl entfaltet, mit dem brauſenden, ſauſenden Geiſte eines Meiſters im ſtreng maleriſchen Style, wie Rubens, ſo erkennt man, daß dort mitten in der ſtärkſten Bewegung ſelbſt ein dämpfender Regulator wirkt, eine Haltung innerer Gewichtigkeit, die aus dem Bilde der wirklichen Ruhe herübergenommen iſt, ähnlich wie in der Bildnerkunſt, ein gemeſſnerer, breiterer tenor, während umgekehrt, wie wir geſehen, jener andere Styl mitten in der Ruhe einen bewegten Wurf hat. Gerade aber im ſculpturähnlichen Bilde der wirklichen plaſtiſchen Ruhe zeigt ſich nur um ſo beſtimmter der Unterſchied von der Bildnerkunſt. Jetzt nämlich leuchtet auf concrete Weiſe ein, daß in der Malerei nicht mehr die Rede ſein kann von jenem feinen Herüberwirken der Rückſicht auf das empiriſche, materielle Gleichgewicht in die Darſtellung (vergl. §. 619, 2.). Gemalte Figuren, welche ſo behandelt ſind, drohen gerade zu fallen, weil ſie das, was ſich hier von ſelbſt verſteht, ausdrücklich hüten zu müſſen ſcheinen.

§. 682.

Der maleriſche Ausdruck hat nun die ganze reiche Welt von Erregungen, Eigenſchaften und Zuſtänden, welche auf dem Boden der in ſich gegangenen, aus der naiven Einheit mit ihrem Sinnenleben und der umgebenden Welt gelöſten Subjectivität (vergl. §. 652—655) ſich erzeugt, ſpezieller zu entfalten. Das Gebiet der Phyſiognomik kommt jetzt in dem vollen Sinne von §. 340 zur Darſtellung. Dieſe Auffaſſung des Seelenlebens ſpricht ſich in den feineren Mitteln der durchgeführteren Gebärdenſprache, des kleinen Mienenſpiels, der Behandlung des Auges und der Geſichtsfarbe aus; durch dieſelben verdoppelt ſich die Wirkung der über den ganzen Körper ergoſſenen Bewegung des heftigen Affects, der auch in ſeinem ſtärkſten Grade nicht ausgeſchloſſen iſt. Doch iſt die Malerei mehr auf die Darſtellung gemiſchter, als einfacher Affecte gewieſen. An dieſer Vertiefung und bunteren Brechung muß auch der Ausdruck

ſchlichter Einheit mit ſich und naiver Sinnenheiterkeit, wie ſolche dem mehr bildneriſchen Style zuſagt, ſich betheiligen.

Die Lehre vom Styl hat, nachdem in der allgemeinen Darſtellung die weſentlichen Grundlagen entwickelt ſind, auch hier nur die concreteren Ergebniſſe zu ziehen und ſo den Gegenſatz gegen die Styl-Aufgabe der Bildnerkunſt (vergl. §. 605, 1. 624) in volles Licht zu ſtellen. Wir haben geſehen, daß die Malerei es mit der in ſich concentrirten Subjectivität zu thun hat, die ſowohl innerlich aus ihrem eigenen Sinnenleben, wie auch als ganze Perſönlichkeit aus der ſubſtantiellen Einheit mit der ſittlichen Welt des Volkes, Staates ſich zurückgenommen hat und dieſen Bruch wieder in Verſöhnung aufhebt oder zum Böſen ſteigert oder in unendlichen Formen halbgelöst in ſich trägt. Es ergibt ſich hieraus nun im Beſtimmteren zunächſt überhaupt eine ganze Welt von Stimmungen, Affecten, Eigenſchaften als Aufgabe für die maleriſche Behandlung des Ausdrucks, die wir als unzugänglich für die Plaſtik erkannten. In trefflicher Weiſe, nur zum Theil ſchon mit zu beſtimmter Beiziehung des romantiſch religiöſen Ideals hat Hegel dieſe Welt dargeſtellt (Aeſth. Th. 3 S. 31 ff.) Die Plaſtik kann nicht darſtellen die Schaam im tieferen Sinne, wie ſie auf dem Bewußtſein ruht, das der zu ſich gekommene Geiſt von den thieriſchen Bedingungen ſeines Leibes und deren Fortſetzung in den Trieben der Seele hat; ſie kann nicht darſtellen ein tief, myſtiſch verſenktes Träumen und Brüten in ſich oder das Gegentheil, eine augenblickliche, leicht ſpielende Zerſtreutheit; nicht die Welt der Liebe, wie ſie dem innerlich gewordenen Menſchen aufgegangen iſt, ſei es Geſchlechterliebe, Menſchenliebe, Verſenkung in das Meer der ewigen Liebe, Andacht; auch nicht die unendliche Welt der Schmerzen, durch welche ein Gemüth kann hindurchgehen müſſen, bis es den Kampf zwiſchen dem Trotze ſeiner Subjectivität, die ein Unendliches für ſich ſein will, und der Sehnſucht, ſich an ein Anderes, ſei es Geliebte, Freund, Menſchheit, Gottheit, aufzugeben, durchgekämpft hat; nicht die Hölle der Reue, Zerknirſchung, die tiefe Wehmuth, das unendliche Seelenweinen; nicht einen Sturm des Leidens von außen, das ſeine ganze Bedeutung erſt erreicht, indem es zum innern, unendlichen Leiden wird, gegen das nun der Geiſt ſeine reine Willenskraft, ſeinen geheimen Schatz von Liebe, von Glauben an die Idee aufbietet, aber auch nicht die Seligkeit in der Hingebung, im Sieg, in der Verſöhnung; ſie kann das beharrende Sträuben des Eigenwillens, die Formenwelt des tief innerlichen Trotzes, Haſſes, die hämiſche Liſt, die Wildheit und die geheime oder offene Verzweiflung des Böſen nicht in den Marmor graben; ſie kann etwas von dem Allem, aber immer ohne die aus der vertieften Form des Bewußtſeins erſt entſpringende Reſonanz der innern Unendlichkeit. Für dieſe neue Welt des Ausdrucks bietet nun der maleriſche Styl das ganze feinere Syſtem der Mimik und Phyſiognomik auf, das die breiter ausholende Bildnerkunſt kaum an den Grenzen berühren kann: der Phyſiognomik, welche jetzt nicht nur die angebornen Züge, ſondern auch das ganze Feld ihrer Veränderungen zum Gegenſtand hat, die aus dem Innern fließen und ſich mit dem Angeborenen durchdringen, — wobei wir nur vom Geſammtbilde der Züge, wie ſie ſich zum Charakter zuſammenſchließen, vorerſt noch abſehen. Jetzt, da die Farbe mitwirkt, kann ein Ruck, die Spannung oder Schlaffheit eines Häutchens, ein Fältchen die tiefſten Veränderungen im Ausdruck hervorbringen. Insbeſondere tritt nun der Mundwinkel, die Parthie um das Auge, das Auge ſelbſt in ſeine volle Bedeutung; das Spiel der Hände wird im feineren Detail geltend. Man bedenke u. A., wie der böſe Wille im Ganzen und Großen ſeiner mimiſchen Erſcheinung, eben dem Gebiete, das der Plaſtik allein offen iſt, ſich beherrſcht, dagegen nun in dieſem feineren Theile die lauernde Bosheit und Gemeinheit ſich verräth; wie ſprechend iſt z. B. das niederträchtige, feine Falten-Netz am äußern Augenwinkel des Phariſäers auf Titian's Bild vom Zinsgroſchen! In Leonardo's da Vinci Abendmahl treten uns auf den erſten Anblick lauter glänzende Augen, geſticulirende Hände entgegen. Bei dem Auge wirkt nun namentlich auch die Art, wie ſeine Höhle heller gehalten oder in Schatten geſtellt wird; durch die Schattenſtellung haben namentlich Pietro Perugino, Fra Bartolomeo den ihnen eigenthümlichen Ausdruck, jener die tief verſchleierte, wehmüthig ſelige Dämmerung des Gefühlslebens, dieſer die prophetiſche Verzückung erzielt; Raphael hat in der ſixt. Madonna durch grünlich dunkelnde Schattenringe um das Auge und überhaupt durch eine unſagbare und doch mit den wenigſten Mitteln ausgeführte Behandlung dieſer Parthie den doch ſo menſchlich geſunden, in unbefangen vollem Daſein athmenden Köpfen ein ſüßes, wunderbares, himmliſches Krankſein gegeben: aus dem innerſten Himmel ſo eben herſchwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, ſcheinen ſie ſagen zu wollen: kein irdiſcher Name nennt, keine Lippe kann ſtammeln, was Herrliches wir ſchauen; verzehrt iſt unſer Irdiſches und doch lebt und ſchwebt es in Wundern der Verklärung! — Die Wirkung des Auges ſelbſt, des Weißen, des Sterns, des Lichtpuncts wird eben durch dieſe Behandlung des Umgebenden erſt vollendet; die unendliche Welt von Unterſchieden des Ausdrucks, wie ſie in dieſem Focus der Ausſtrahlung des innern Lebens liegt, entzieht ſich nun aber jedem Verſuch einer auch nur ungefähren Verfolgung des Einzelnen. Man bedenke die zahlloſen Arten und Abſtufungen der Färbung, Reinheit, Durchſichtigkeit der weißen Haut und der Iris, der Lichtheit, Schärfe oder Trübe des Lichtpuncts, des gramvollen Erlöſchens, des kraftvollen Aufleuchtens, der Drehungen des Apfels nach den Seiten, ſeines Herausquellens, Einſinkens, man bedenke, wie ſogar eine mäßig ungleiche Stellung der Augäpfel dienen kann, den Ausdruck eines tiefen Inſichſeins hervorzubringen, das ſieht, ohne zu ſehen, (der altdeutſchen Schule iſt dieſes abſichtlich gegebene feine Schielen durchaus gemeinſam); oder wie eine unbeſtimmte, zerfloſſene Art, den Rand der Iris zu behandeln, in den viſionär aufgefaßten Geſtalten des Fra Bartolomeo weſentlich den Eindruck eines verzückten Rotirens der Augen unterſtützt. Auch über die Haare iſt hier noch zu bemerken, wie ihre nähere Textur, Gerolltheit oder Straffheit, Fülle oder Dünne bis zur Kahlheit bei dem Ausdruck der Stimmung und Zuſtände mitwirkt; äußere Motive können hinzugezogen werden, wie z. B. bei Pietro Perugino öfters ein ſanfter Wind, der von den verklärten, goldenen Höhen, aus denen himmliſche Geſtalten niederſchauen, herweht, die oberſten Löckchen ſehnſuchtsvoll aufblickender Menſchen oder der herſchwebenden Engel leicht aufwühlt: ein Motiv von eigenthümlich ſtimmungsvoller Wirkung; auch Raphael hat es öfters, namentlich bei dem Chriſtuskinde auf dem Arm der ſixt. Madonna. Endlich iſt nun der maleriſche Styl auch an Tönen des Colorits, wie es ſich über den ganzen Körper, vorzüglich aber über das Angeſicht verbreitet, unendlich reicher, als es dem gröberen Auge ſcheinen mag. Erblaſſen und Erbleichen ſind gegenüber dieſer Welt von Unterſchieden noch einfache Gegenſätze. Das äußerſte Leiden der Seele und des Leibs z. B. zieht unbeſchreibliche Schauer von grauen Tönen um Auge und Schläfe zuſammen, verbreitet ſie über die ganze Haut; die Gemeinheit hat ein fahles Erdcolorit, der Seelenadel eine klare Durchſichtigkeit, frohe Sinnenluſt eine Blutwärme, die wieder in zahlloſe Nüancen ſich theilen kann. — Wenn nun die Malerei mit dieſen feinen Waffen ihre tiefen Wirkungen hervorbringt, ſo hat ſie darum nicht das ſchwere Geſchütz der durch die ganze Erſcheinung heftig ergoſſenen Bewegung des Affects zu meiden, vielmehr fallen ja auch hier, nachdem ſchon gezeigt iſt, wie ſie die gewaltſamſte ſinnliche Bewegung abgeſehen vom Ausdruck entfalten darf, die Schranken, welche der Sculptur geſetzt ſind: ſie hat nicht mit ſo ſtrenger Form, wie dieſe, in der Excentricität der Leidenſchaft den Schwerpunct des Charakters zu hüten, ſie kann ihn retten durch einen bloßen Blick, ja durch den beruhigend ruhigen Ausdruck einer zweiten, dritten Geſtalt. Doch liegt der Unterſchied vom Style der Bildnerkunſt nicht ſowohl im Maaße der Bewegung im Ganzen und Großen; wir haben an einem Laokoon geſehen, was dieſe wagen darf; er liegt vielmehr in der Verbindung der kleinen Bewegungen mit den großen, in der Spezialiſirung der letzteren. Der Krampf der Wuth oder des Leidens erreicht ſeine Furchtbarkeit erſt, wenn er jeden Nerv durchbebt, das Angeſicht in einen Schlangenknäuel von Einzelfalten zuſammenzieht, aus dem Auge wie ein Bündel von Pfeilſpitzen oder ein gebrochner, dünner Strahl unendlichen Flehens blickt. Im Beſitze dieſer vielfältigen Mittel wird die Malerei jedem Affecte, ſo ſtark er ſein mag, die Geſtalt der Einfachheit nehmen und ihn in ein volles Concert von Tönen verwandeln, ſie wird aber auch wirklich die Erſcheinung jener Affecte aufſuchen, in welcher ſich nicht nur Verſchiedenes, ſondern ſelbſt Entgegengeſetztes durchdringt: ſie wird die Widerſprüche der pſychiſchen Verwicklung ſuchen, die Momente, wo Beſcheidenheit und Stolz, Angſt und Zorn, Zweifel und Entſchloſſenheit, kurz jedes ſcheinbar unvereinbare Paar, begleitet von einer Welt verwandter Empfindungen ſich im Gemüthe begegnet. Die Kreuzungen ſind hier im Ausdruck ebenſo zu Hauſe, wie im Colorit. — Der Gegenſatz der Style ſpielt nun ſeine Rolle natürlich in voller Stärke auch auf dieſem Gebiete. In dem Bilde einer naiveren, ungetheilteren, harmloſeren Menſchheit, wie es uns aus der Behandlung des Ausdrucks im plaſtiſch maleriſchen Styl entgegentritt, wird jene Kleinwelt der Mimik und Phyſiognomik, die der ſtreng maleriſche ſo wirkſam anwendet, gegen die weſentlichen Grundzüge zurückſtehen, in engerem Maaße ausgebildet ſein. Er wird eine Stelle einnehmen nicht ganz in der Mitte zwiſchen der antiken Schauſpielkunſt in der Maske und der modernen, die jeden Zug der wirklichen Perſönlichkeit mit allen ſeinen Einzelheiten in Bewegung ſetzt, ſondern um ein Weniges der erſteren näher. Man wird den Eindruck von ſeinen Geſtalten und Köpfen empfangen, daß, verglichen mit dem Werke der Plaſtik, doch der Ausdruck der augenblicklichen Möglichkeit eines Bruchs der ruhigen, auch in der Leidenſchaft unverlorenen Harmonie da ſei, den aber die natürliche Anmuth und die einfach gediegene Würde auf der Schwelle ſtetig zurückhalte. Dieſe Anmuth und Würde wird ſculpturähnlich und doch verglichen mit der wirklichen Sculptur ungleich innerlicher ſein. Die Anmuth wird auf ein tieferes, innigeres Wohlwollen, auf eine univerſalere Menſchenliebe hinweiſen, denn der Blitz des Geiſtes kommt in der maleriſchen Darſtellung immer aus Tiefen, die weit über die Beſonderheit vereinzelter Kreiſe des Weltganzen hinausreichen; ſelbſt im Gebiete des harmloſen Lebens, im Glück der Natur wird aus den Augen einer ſinnenfrohen Menſchheit eine Erwärmung des tiefſten Seelenlebens, eine Seelenfreude leuchten, die uns doch ankündigt, daß es hier auch eine Sehnſucht und einen Schmerz gebe, die einer Aphrodite, einer Bacchantin fremd ſind; die männliche Würde aber wird uns durch ihr Sinnen und ihre Falten von andern Kämpfen erzählen, als die Feldherrn, Staatsmänner, Redner der plaſtiſchen Welt; und entfeſſelt der plaſtiſch auffaſſende Maler den Sturm der Leidenſchaft, ſo wird er wohl einfacher ſein, die gemiſchten, ſcheinbar widerſprechenden Affecte lieber meiden, aber doch wird auch aus den weniger in's Einzelne durchgeführten Zügen ein inneres Unglück, eine Empörung der Tiefe blitzen, die der Meiſel nicht kennt.

§. 683.

Die Malerei hat aber auch in dieſen Gebieten ihre Grenze. Sie ſoll heftige ſinnliche Bewegung nicht mit Abſichtlichkeit aufſuchen, die Leidenſchaft nicht zu Formen des Ausdrucks ſteigern, welche nur durch Mitwirken des furchtbaren Tones und der wirklichen Bewegung erträglich ſind. Sie kann durch die Mittel des Ausdrucks überhaupt keine Seelenthätigkeit darſtellen, die nur durch Worte verſtändlich iſt, ſonſt verirrt ſie ſich in die Dichtung oder ſogar über das Aeſthetiſche hinaus in das Gebiet des Wahren. Auch Empfindungsmomente, welche ſich in die Innerlichkeit des Tons und Worts zurückziehen, kann ſie nicht feſſeln, ohne ſich in den Bereich der empfindenden Phantaſie zu verlieren.

Die Verirrungen, welche der Malerei nahe liegen, ſind zu §. 658 im Allgemeinen angedeutet; nach einer Seite haben wir dieſelben im weiteren Verlaufe näher kennen gelernt: der Rückgriff in die Plaſtik hat ſeine Erläuterung gefunden und, ſofern er in der Ueberſteigerung des Colorits liegt, der Vorgriff in das Muſikaliſche. Der wichtigſte Theil der Fehltritte liegt nun aber auf dem Gebiete der Bewegung und des Ausdruckes. Die Reihe derſelben beginnt mit der zu großen Vorliebe für heftige oder überhaupt durch Verwicklung, Verkürzungen ſchwierige Bewegung und Stellung. Man kann zunächſt nicht ſagen, daß eine ſolche Neigung in eine beſtimmte andere Kunſt übergreife, ſie erſcheint einfach als einer der Puncte, wo eine an ſich berechtigte Auffaſſung und ſtarkes Selbſtgefühl des künſtleriſchen Könnens ſich unvermerkt in Prahlerei und Manier verrennt, wie bei M. Angelo, deſſen ſpäteres Uebermaaß im Aufſuchen ſolcher Zeichnungs-Schwierigkeiten von der urſprünglich wahrhaft erhabenen Gewaltigkeit und furchtbaren Bewegtheit ſeiner innerſten Anſchauung ausging. Doch macht ſich in dieſer Behandlungsweiſe allerdings auch ein Auflockern der Grenzen der ganzen Kunſtform nach verſchiedenen Seiten hin ſichtbar. In gewiſſem Sinne nach der Seite der Bildnerkunſt, denn obwohl derſelben Ruhe mehr entſpricht, als heftige Bewegung, ſo liegt doch in ſolcher Bravour, da es ſich hauptſächlich um ein Formen-Aufzeigen handelt, etwas Plaſtiſches, ein Uebermaaß plaſtiſcher Auffaſſungsweiſe; mehr muſikaliſch gemahnt durch die Weichheit der Formen, die Art der Gegenſtände, des Ausdrucks, das Spiel der Verkürzungen bei einem Correggio und das Meiden beſtimmter, feſter Stellungen bei manchen Neueren, z. B. den Engländern. Man kann nun überhaupt von der Seite abſehen, wonach es bei ſolcher Behandlung dem Künſtler hauptſächlich darum zu thun iſt, die Formen in allen Wendungen zu zeigen; dann erſcheint eine über die Bedingungen des Gegenſtands hinausgreifende Vorliebe für das Bewegte im Ganzen als ein Uebertritt in das innere Leben der Phantaſie, wo alle Geſtalten ſchwanken und ſchweben, und da dieß Leben ohne eigentlichen materiellen Niederſchlag ſich in Muſik und Poeſie darſtellt, ſo ſtehen wir unmittelbar vor den beſtimmteren Uebergriffen in dieſe Gebiete. Ein negativer Uebergriff in die Dichtkunſt iſt es, wenn der äußerſte Krampf leidender oder handelnder Bewegung dargeſtellt wird, wie er einen Grad der Häßlichkeit bedingt, welcher nur einer Kunſt erlaubt ſein kann, die uns das Bild blos innerlich vorüberführt, die Vorſtellung des furchtbaren Tons dazu gibt, in welchem das häßlich Furchtbare, was dem Geſichte geboten wird, eine auflöſende Ableitung findet, und welche endlich das Bild überhaupt in einer Succeſſion fortführt. Wie der Laokoon des Bildners nicht mit weitgeöffnetem Munde ſchreien dürfte, auch wenn ihm ſein Leiden mehr, als ein gepreßtes Stöhnen, erlaubte, ſo dürfte es auch ein gemalter nicht und der vor Schmerz brüllende Petrus von Rubens in Köln iſt eine künſtleriſche Sünde, welche durch die [illegible] äußerlich in den Troſtbringenden Engelkindern hinzugegebene Verſöhnung ſo wenig gemildert wird, als in ſo manchen andern Werken, wo für den fehlenden Seelen-Ausdruck der Erhebung über das Leiden dieſes grobſinnlichere Surragot dienen ſoll. Die Märtyrer-Schindereien, die ſich im Mittelalter und ſpäter die Kunſt von dem ſtoffartigen Intereſſe der Religion dictiren ließ, ſind ein graſſes Beiſpiel der Verirrung in eine auch der Malerei verwehrte Steigerung des Häßlichen; hier fehlt nicht nur zum Körperſchmerz der Ausdruck der geiſtigen Erhebung, ſondern zwiſchen beiden auch der Austruck des Seelenleidens, in welchem, wie wir geſehen, die Malerei ganz beſonders ihre Tiefe zu entfalten vermag. Poſitiv aber verirrt ſich die Malerei in die Poeſie, wenn ſie malt, was zwar an ſich anſchaulich, aber ohne Worte nicht verſtändlich iſt: Momente, wo ein Innerliches dargeſtellt werden ſoll, was in Figuren zwar ungefähr, aber nicht in der Beſtimmtheit zum Ausdruck kommen kann, um welche es ſich bei dem gewählten Stoff eben handelt. Man kann einen tiefbrütenden Menſchen malen, aber nicht Hamlet, wie er den Monolog: Sein oder Nichtſein ſpricht, einen ſtudirenden Forſcher, aber nicht Newton, wie er das Geſetz des Falls entdeckt, zwei Frauen in gefühlvollem Geſpräch, aber nicht Maria, wie ſie mit Porcia, der Gemahlin des Pilatus, ſich von der Glückſeligkeit des ewigen Lebens unterhält (ein Gemälde von Hetſch, vergl. Göthe W. B. 43 S. 87), ein ſcherzendes Pärchen, aber nicht Uhland's Gedicht Hans und Grete, wo ein Witzwort die Spitze des Ganzen iſt, gerührte Zuſchauer eines Drama, aber nicht ein Parterre, dem man anſehen ſoll, daß eben da Don Carlos aufgeführt wird u. ſ. w. Es wäre hier ein ganzes Klagelied über die namentlich jetzt ſo häufige Verirrung in der Stoffwahl zu ſchreiben. — Der Fehlgriff kann aber weiter gehen bis zu ſolchen Stoffen, welche zwar auch in einer Dichtung vorkommen können, aber nur als einzelnes Mittel, weil ſie das Bild bereits in einem blos dienenden Verhältniß zum Gedanken anwenden, wozu eine ungefähre Vorſtellung genügt, die ſich der äußern Darſtellung auch ganz entziehen kann. Hier fällt auch dieß weg, was die vorhergehende Art von Stoffen noch hatte, daß nämlich eine allgemeine Seite am Bild haftet, die noch darſtellbar wäre, hier kann durchaus der Stoff als Ganzes nur durch das Wort ausgedrückt werden. Dieß iſt das Gebiet der Vergleichung (§. 405). Die Parabel iſt meiſt noch darſtellbar, aber als Gemälde iſt ſie eigentlich keine Parabel mehr. Es kann nämlich das Bild, womit die Parabel ihre Lehre veranſchaulicht, für ſich eine gewiſſe ſelbſtändige Schönheit über das Lehrbedürfniß hinaus entfalten, wie z. B. das Bild vom Hirten, der ein verlorenes Schaaf aus dem Dornbuſch rettet. Die Erklärung aber, die man bedarf, um zu wiſſen, daß es ſich hier eigentlich nicht von einem Hirten u. ſ. w. handelt, geht weit über die bloße Notiz hinaus, wie ein Werk der bildenden Kunſt ſie erlaubter Weiſe zu ſeinem Verſtändniß vorausſetzt. Es iſt nur die Geläufigkeit der Bekanntſchaft mit einer Parabel, die dieſen Mangel verdecken kann. Man kann nicht oft genug ſagen, daß das Kunſtwerk ſich ſelbſt erklären ſoll. Die Darſtellbarkeit hört aber ganz auf bei dem bloßen Gleichniß, das zudem nach Belieben auch ein Bild wählen mag, welches in der wirklichen Anſchauung gar nicht vollzogen werden kann, wie das bibliſche vom Balken und Splitter; aber auch dieß hat man gemalt. Wir ſtehen hiemit wieder bei der allgemeinen Frage über die Darſtellung abſtracter Begriffe und abſtract aufgefaßter concreter Begriffe. Hierauf antwortet in der Metaphyſik des Schönen §. 16 und in der Lehre von der Phantaſie §. 414 (von der Allegorie). In der That iſt es nur die geiſtige Leichtigkeit, Beweglichkeit, der durchſichtigere Schein in der Darſtellungsweiſe der Malerei, was für dieſe Kunſt die Verſuchung mit ſich führt, Wahrheiten zu vergeſſen, welche aller Kunſt gelten, ſich recht grundſatzmäßig auf die Allegorie zu werfen und jene Gedanken-Malerei auszubilden, welche mit dem Verfall der Künſte begonnen und in der modernen Wiederbelebung neuen Raum gewonnen hat. Sieht man das Weſen dieſer Kunſt genauer an, ſo zeigt es zwei Seiten, welche ſich zu der Frage über eigentliche oder uneigentliche Darſtellung grundverſchieden verhalten. Die Kunſtweiſe der Malerei iſt wohl in gewiſſem Sinne mehr reiner Schein, als die der Sculptur (vergl. §. 630), aber ſie iſt gerade durch das Aufgeben der ſchweren Materialität ebenſoſehr vollerer Schein, führt zur ſtreng realen Bedingtheit des Daſeins und weiſt daher jene mythiſche Abbreviatur ab, welche im Alterthum und Mittelalter als eine geglaubte noch concret war, in der neuern Zeit durch die auflöſende Kraft der Kritik zur Abſtraction der Allegorie ſich erkältet hat. Dieß mußte beim Colorit ſchon berührt werden (§. 674 Anm.). Die Geſchichte unſerer Kunſt wird erſt in voller Klarheit zeigen, wie ihr inneres Geſetz ſie trieb, das Mythiſche immer inniger in das menſchlich Vertrauliche, ganz real Bedingte hereinzuführen, bis die Einſicht ſich aufdrängte, daß dieſes Geſetz andere Stoffe, d. h. die urſprüngliche Stoffwelt verlange. Gerade die Sculptur iſt es vielmehr, die wir durchaus als Götterbildende Kunſt kennen gelernt haben. Was nun die eigentlichen Allegorien betrifft, d. h. (um von unbeſeelten Objecten hier abzuſehen) ſinnbildliche Perſonen und Handlungen ſolcher Perſonen, welche niemals ſtreng zu den mythiſchen Weſen gehörten, ſondern ſchon in der mythiſchen Zeit zwiſchen geglaubter Exiſtenz und bewußter bloßer Gedankenhaftigkeit ſchwebten, oder welche ſogar vom Einzelnen neu erfunden werden ohne weiteren Anſpruch auf Wärme der Illuſion, ſo mag es auch hier im Einzelnen geſchehen, daß der Künſtler durch innige Verſetzung in die verklungene Form der Phantaſie, welche mehr, als Allegorien, welche Götter und Geiſter ſchuf, ihnen einen myſtiſchen Anflug, traumhaften Lebenshauch zu geben vermag, im Ganzen aber bleiben ſolche Bildungen doch in der Malerei viel unwahrer, als in der Bildnerkunſt. Dagegen die Skizze, wie ſie überhaupt das plaſtiſche Moment in der Malerei für ſich fixirt, bewegt ſich hierin freier, willkührlicher. Ebenſo in der Farben-Ausführung die Freske gegenüber der Oelmalerei, denn ſie führt die Erſcheinungen nicht ſo innig in die volle Wärme des Lebensſcheins herein, der die Wolkengebilde einer zweiten Stoffwelt durch die Kraft ſeiner Realität tödtet. Es iſt die Ausführung mit allen Farbenmitteln in der Fülle des Scheins, was gegen Kaulbach's Zerſtörung Jeruſalems (das Staffelei-Bild) die Kritik herausgefordert hat, vorzüglich an dieſem Werke zu zeigen, wie das Nebeneinander des geſchichtlich Wirklichen und des theils Mythiſchen, theils Allegoriſchen ſich gegenſeitig todtſchlägt und die Einheit zerreißt. So viel über die eine der oben unterſchiedenen zwei Seiten. Die Freske iſt es nun, welche uns zugleich auf die andere Seite der maleriſchen Darſtellung führt. Sie benützt das Moment der Feßlung des Scheins an eine Fläche zur Ueberkleidung großer Räume. Dieß Moment iſt es, was naturgemäßer zur gedankenhaften Darſtellung führt, denn die umfaſſenden cykliſchen Entfaltungen einer Idee, welche ſich hier darbieten, können mindeſtens zur Verknüpfung und Zuſammenfaſſung den Mythus und die Allegorie kaum entbehren. Hier mag denn die Wandmalerei ihr größeres Recht an dieſe Stoffe, wie es an ſich ſchon in ihrer Darſtellungsweiſe liegt, unbefangen, doch beſcheiden und ohne anmaßende Doctrin benützen. — Es geht aus allem Geſagten hervor, daß die plaſtiſche Stylrichtung es iſt, welche vorzüglich verſucht ſein wird, in das Gebiet des Gedankenhaften zu gerathen, das keine wahre Verkörperung zuläßt. Die Skizze, die Freske gehört ja weſentlich zu dieſem Style, der auf die Zeichnung ſich ſtützt, und wir haben hiemit einen Beleg für den Satz in §. 676, a., daß derſelbe, wenn er einſeitig werde, ſich in das körperlos Gedankenhafte verliere. — Der Schlußſatz des §. ſpricht noch von Uebergriffen in das Muſikaliſche. Solche ſind, wie geſagt, ſchon bei dem Colorit (auch bei der äußern Bewegung) erwähnt, nun aber handelt es ſich vom Ausdruck im Zuſammenhang mit der Stoffwahl: nur zu häufig hat man einen lyriſchen Ton, Empfindungsklang, den der Text eines Lieds mit kurzen Worten in eine blos angedeutete Situation legt, mit der Ausführlichkeit der maleriſchen Mittel zu verkörpern verſucht. Als Beiſpiel iſt ſchon zu §. 543, als dieſer Punct berührt wurde, Leſſings trauerndes Königspaar angeführt; lyriſche Momente aus Göthes Fauſt ſind von Ary Scheffer dargeſtellt worden: ſo ſteht z. B. Mignon einfach da und man ſoll ihr anſehen, daß ſie eben von dem Gefühl erfüllt iſt, das in dem Liede: Kennſt du das Land, oder: So laßt mich ſcheinen, ſich ausſpricht. Hier iſt allerdings der Mißſtand ein anderer, als in jenem Bilde Leſſings: in dieſem haben wir gegenüber dem zu Grund liegenden lyriſchen Stoffe zu viel, in jenem gegenüber der maleriſchen Aufgabe zu wenig, es fehlt an der Ausführlichkeit der Situation, welche die Malerei fordert, weil ſie den Menſchen in die Beziehung auf eine Umgebung ſetzt. Auch ein epiſches Gedicht, wenn es, wie Klopſtocks Meſſias, an ſich mehr Muſik als Poeſie iſt, gibt keinen Stoff für die Malerei. Allerdings gibt es durchaus lyriſche Producte, die doch zugleich für den Maler ein ganz anſchauliches Bild abwerfen, wie z. B. Schäfers Klagelied von Göthe; doch mehr nur für den Illuſtrator, Zeichner, Holzſchneider. Uebrigens handelt es ſich nicht blos von der Benützung gegebener Poeſie oder Muſik; der Maler kann überhaupt in den Fehler verfallen, blos muſikaliſche Stimmungs-Momente darſtellen zu wollen, oder einen Stoff, dem an ſich die bildliche Objectivität nicht fehlt, vorher in die zerfließende Unbeſtimmtheit muſikaliſcher Empfindungsweiſe zu tauchen und in entſprechender Styllosigkeit darzuſtellen.

§. 684.

Der eine Zeitmoment, an welchen die Malerei wie die Bildnerkunſt 1. **und mit derſelben Ausnahme (vergl. §. 650 und 613) gefeſſelt iſt, ſoll auch**

2. für ſie der fruchtbare ſein. Ihr entſpricht vorzüglich der Augenblick der höchſten
Spannung und ſie iſt dadurch der wirkſamſten, gegenwärtige Handlung darſtellenden
Form der dichtenden Phantaſie verwandt. Schon die mitdargeſtellte
Umgebung fordert ſie auf, von der einfachen zur bewegteren Situation und zur
vollen Handlung fortzugehen, und erleichtert zugleich die Verſtändlichkeit
derſelben ohne die Hülfen, deren die Plaſtik bedarf. Doch hat ſie ſich hierin
zu mäßigen, denn ihre Ausführlichkeit in der Ausbreitung des Sichtbaren gebietet
ihr, den Gegenſtand, mag er auch durch Straffheit der Wirkung ſeine
Gegenwärtigkeit höchſt fühlbar machen, unter den Standpunct der ruhigen Objectivität
zu ſtellen, welchen die ihren Stoff als ein Vergangenes erzählende
3. Form der Dichtung einnimmt. Die Vortheile dieſer Behandlung belohnen
reichlich für dieſe und alle andern, durch die Schranken der Kunſtgattung aufgelegten,
Verzichtleiſtungen.

1. Daß die Malerei trotz der größeren Freiheit und Leichtigkeit ihrer ſämmtlichen Darſtellungsbedingungen doch unter demſelben Geſetze der Bindung eines einzigen Zeitmoments an den Raum ſteht, wie die Bildnerkunſt, iſt ſchon in der allgemeinen Erörterung aufgeſtellt; was zu ſagen übrig bleibt, findet ſeine Stelle im gegenwärtigen Zuſammenhang, wo wir uns mit der Weite der Bewegung und des Ausdrucks, die der Malerei geöffnet iſt, aber auch mit deren Schranken beſchäftigen. Die Malerei hat nun zwar eine ſtärkere Verſuchung, als die Sculptur, dieſelbe Perſon in einer Reihenfolge von Momenten auf Einem Bilde darzuſtellen; dieſe Verſuchung liegt in den Abſtufungen der räumlichen Ferne, welche durch einen naheliegenden Umtauſch der Begriffe als Zeitfernen ſich darzubieten ſcheinen; doch iſt dieß nur für naive Zeiten eine Entſchuldigung und was man einem Hans Memling nachſieht, darf ſich der Künſtler nicht erlauben, den die Bildung ſeiner Zeit über die Grundgeſetze der Kunſtgattungen belehrt hat. Dagegen hat die Malerei ihre ideale Abbreviatur der Zeit, wie die Sculptur: ſie kann verſchiedene Momente einer Handlung in Einen zuſammenziehen, ſie kann Perſonen aus verſchiedenen Zeiten in Einer Compoſition zuſammenſtellen, und zwar nicht nur im mythiſchen Gebiete, wo ſie natürlich mit der Sculptur in dieſer Beziehung gleich geht (vergl. den Schluß der Anm. des §. 613), ſondern auch im rein menſchlichen: denn die Phantaſie hat das Recht, auch ohne alle Anlehnung an einen poſitiven Glauben eine Art von idealem Raum und Zeit auszuſondern, wo Ein Moment mehrere Stadien einer Handlung vereinigt und wo längſt Geſchiedene mit kürzlich Geſchiedenen, ja mit Lebenden in Einem verklärten Kreis zuſammentreten und die ihrem Wirken gemeinſchaftliche Idee darſtellen; Raphaels Schule von Athen iſt ein ſolcher himmliſcher Kreis ohne Mythus.

e. Die Malerei iſt wie die Sculptur auf den fruchtbaren Moment gewieſen. Wir haben zu §. 613 drei Stadien unterſchieden: Anlauf, vollen Ausbruch, Ablauf, und gefunden, daß der Bildnerkunſt vorzüglich die dritte dieſer Stufen zuſagen muß. Die Malerei aber als eine Kunſt des bewegten Wurfes, nicht der vorherrſchenden Ruhe, als eine Kunſt des zündenden Ausdrucks, des Affects, der leichteren Auflöſung des Häßlichen wird ein anderes Geſetz haben, als die Sculptur. Natürlich wird ſie den Moment des vollen Ausbruchs weniger ſcheuen, als dieſe; der Bethlehemitiſche Kindermord, die Ermordung der Kinder Eduards mag in vollem Laufe des Schrecklichen zur Darſtellung kommen. Allein nicht nur hat das Häßliche auch für ſie ein Maaß, nicht nur fühlt man auch bei ihr ſtark genug den Mangel des mitwirkenden Tons und der wirklichen Fortbewegung, ſondern ſie theilt mit aller bildenden Kunſt das Gebot, auf die Phantaſie ſo zu wirken, daß ein noch Stärkeres, als das Dargeſtellte, mit der ganzen Kraft der Unendlichkeit innerlich vorzuſtellen übrig bleibt. Daher iſt es ächt maleriſch, wenn ein bekanntes franzöſiſches Bild den Bethl. Kindermord in einer einzigen Mutter darſtellt, die in namenloſer Bangigkeit in einer Ecke zuſammengekauert ihr Kind krampfhaft umfaßt, während man im Hintergrunde die Mörder nahen ſieht, oder wenn Delaroche den Moment der Ermordung der Knaben im Tower wählte, wo ſie aufgeſchreckt von einem Geräuſch, das durch ein bellendes Hündchen angezeigt iſt, in Todesangſt von ihrem Lager nach der Stelle ſehen, woher man die Tritte des Mörders vernimmt; doch hat auch Hildebrand zwar den erſten Schritt der Ausführung des Mords, aber nicht das Erſticken ſelbſt dargeſtellt. Solche ſtraffe Spannung, ſolche Stellung auf die haarſcharfe Schneide des Meſſers iſt durch und durch dramatiſch und die Malerei erweist ſich als tief verwandt dieſem Zweige der Dichtkunſt, während die Sculptur von epiſchem Geiſte getragen iſt. Das Drama wirkt als gegenwärtige Darſtellung ganz auf den Moment, faßt eine Summe von Hebeln in eine Spitze zuſammen, die es mit der ganzen Kraft der Gegenwart ſcharf und ſtraff in die Seele des Zuſchauers treibt; das Epos kühlt allen Stoff in den ruhigen, klaren Waſſern der Vergangenheit ab. Gegenwärtig in vollem Sinne des Worts iſt alles Werk der bildenden Kunſt und wir werden das Drama als eine Wiederherſtellung dieſer Form innerhalb der Poeſie erkennen; aber die Sculptur ſenkt troß der handgreiflicheren Form, welche das Gegenwärtige in ihrem Werk annimmt, durch ihre Verſteinerung die Geſtalt wieder in die kryſtallene Grotte, den kühlen Meeresgrund des Vergangenen, die Malerei führt ſie troß der geringeren Körperhaftigkeit durch das Feuer des farbigen Scheins unmittelbarer in die Luft des heißen Tages der Gegenwart. Neben dem Charakter der Farbe iſt es vorzüglich das

Mitdarſtellen der Umgebung, was die Malerei in die bewegte, volle Situation und in die Mitte der Handlung herausführt. Es iſt dieß ſchon zu §. 683 ausgeſprochen, um Darſtellungen lyriſcher Innerlichkeit abzuweiſen (vergl. über ein dem dort erwähnten ähnliches Bild der Mignon von Schadow Hegel a. a. O. Th. 3 S. 186). Die Umgebung iſt ein weſentlich Beziehungsreiches, mit Lebensreizen, Antrieben Geſchwängertes, ſie treibt den Menſchen aus ſich heraus, ſollicitirt ihn von allen Seiten. Die Sculptur iſt wie durch ihren innerſten Geiſt, ſo insbeſondere durch den Mangel an Umgebung im Entfalten von Handlungen gehemmt; ſie bedarf ſchon zum Verſtändniſſe der ſymboliſchen Hülfen (vergl. §. 612); die Malerei kann dieſe entbehren: daſſelbe, was die Reize zur Handlung, die Motive enthält, erklärt ſie zugleich. Allein die Gegenwärtigkeit der Darſtellung wird doch nicht nur in der Sculptur durch ihr Material und Stylgeſetz abgedämpft; auch in der feurigeren Malerei iſt und bleibt ja die Feſſlung im Raum das Grundbeſtimmende und dieſe Feſſlung gebietet mitten im Sturm auch dem Maler eine Ruhe, eine Objectivität, welche zu der edlen Kühle des Erzählers zurückführt, vor deſſen Auge der Stoff als ein vergangener ſich wie eine Landſchaft ausbreitet. Auch dieſe Kunſt ſoll daher nicht zu ſehr auf ſpannende Wirkung losgehen. Hiezu kommt, daß jene Mitaufnahme der Umgebung, obwohl ſie es hauptſächlich iſt, was ihre Darſtellung beflügelt, ihr dennoch zugleich ebenfalls Ruhe gebietet. Sie iſt eine ausführliche Kunſt, geht in die Breite, hat viel und vielerlei zu geben, ſie braucht dazu Zeit; ungleich weniger, als die Plaſtik, aber ungleich mehr, als die Dichtkunſt. Dieſe Ausführlichkeit, Langſamkeit beſtimmt nothwendig des Malers Sinn und Stimmung auch in die Tiefe, theilt ihm ein gewiſſes Phlegma, Scheue vor dem Fahrigen, allzu Heftigen, allzu Momentanen mit, führt ihn mehr auf das Zuſtändliche, als auf die Handlung. Die trefflichſten Schulen und Meiſter aller Zeit haben daher die ſtark erſchütternden Momente doch weit mehr gemieden, als man dieß von der freien Beweglichkeit der Malerei eigentlich erwarten zu müſſen meint, und auch im Komiſchen findet man dieſe Mäßigung: die Holländer, nachdem ſie dieß Gebiet erobert, haben im Grund wenig gemalt, was unmittelbar ſtarkes Lachen erregt, ſondern mehr das Lächeln des feinen Belauſchers menſchlicher Natur, Sitte, Schwäche, wie ſie ſich unbelauſcht glaubt und gehen läßt, zu gewinnen geſucht. Der Begriff des Dramatiſchen iſt alſo nur mit Vorſicht auf die Malerei anzuwenden, und wenn man zugeben muß, daß die neuere Malerei vorzüglich dahin gewieſen iſt, ſo darf dabei nicht vergeſſen werden, daß dieſes Geſetz der Dämpfung und Beſcheidenheit für immer der ganzen Kunſtform aufgelegt iſt. Sonſt wird der Maler noch leichter, als der Dichter ſelbſt, vom Dramatiſchen in die nervös pathologiſchen Spannungen und in das

Theatraliſche ſtatt des Poetiſchen gerathen. Das Letztere beſonders haben wir zu fürchten und uns zu hüten, daß wir mehr, als gut iſt, von den Franzoſen lernen. Niemand verſteht es beſſer, als ſie, den ſchlagenden Moment herauszugreifen, aber ſie ſind es auch, von denen das Uebermaaß, die Abſichtlichkeit, der galvaniſche, zuckende Schlag und der eitle Ausdruck des Wiſſens um den Zuſchauer ausgegangen iſt.

a. Wir haben nun einen Ueberblick über die Schranken unſerer Kunſt; wir haben früher geſehen, daß der Maler nicht dem Muſiker und Dichter überhaupt oder gar dem Lehrer, wir haben jetzt geſehen, daß er auch dem dramatiſchen, für die Bühne wirkenden Dichter nicht in ſein Gebiet greifen, nicht in dem mit ihm wetteifern ſoll, was nur er allein vermag. Dafür vermag der Maler etwas, worin es ihm keine Kunſt oder geiſtige Thätigkeit gleich thut, die nur für das Ohr und Gefühl, nur für das Ohr oder das blos leſende Auge und die innere Vorſtellung darſtellt: die ruhige Ausbreitung der Erſcheinungen als ein Nebeneinander, das vor dem Zuſchauer ſtehen bleibt, daß ſein Auge verweile, nach dem erſten Ueberblick Einzelnes um Einzelnes durchwandle und dann wieder zum Ganzen zuſammenfaſſe. Wir werden ſehen, wie nahe der Muſik und Poeſie die Verführung liegt, dem Maler in ſein Land zu fallen, zu handeln, als könnten ſie ein Bild geben, das dem Auge ſtille hält; da vergeſſen ſie, daß ſie für Verzichtleiſtung auf dieſe Wirkungsart den unendlichen Vortheil der wirklichen Bewegung eintauſchen; umgekehrt vergißt der Maler, welcher malt, als tönten, ſprächen, bewegten ſich ſeine Bilder wirklich, daß er für das Opfer des Verſuchs, alſo zu wirken, den unendlichen Vortheil dieſer ſtillehaltenden räumlichen Entfaltung eintauſcht: „daß doch der gute bildende Künſtler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte"! (Göthe W. B. 43 S. 87.)

§. 685.

Die reiche Welt von Formen, Bewegungen, Affecten faßt ſich nur durch die feſte Einheit des Charakters im Sinne des mit einem beſtimmten Inhalt ſtetig erfüllten Willens zum Bilde der Handlung zuſammen. Die Malerei iſt unerachtet ihres viel weiteren Gebiets und des Unterſchieds ihrer Auffaſſung ebenſoſehr, ja in gewiſſem Sinne noch mehr, als die Plaſtik, Kunſt der Charakterdarſtellung. Wie aber der einzelne Charakter im maleriſchen Styl als eine Willens-Einheit erſcheint, die einen mannigfaltigeren und verwickelteren Stoff beherrſcht, ſo iſt auch die Mannigfaltigkeit der Charakterbilder überhaupt, verglichen mit der ſparſamen Typen-Bildung der Plaſtik, in der Malerei eine

unendliche. Auch das gemeſſene Pathos des mehr plaſtiſchen Styls entfernt ſich weit von jener Einfachheit und Sparſamkeit.

Wir haben geſehen, daß die Kunſt der Malerei durch ihr innerſtes Weſen zur Handlung, zum Dramatiſchen geführt wird; damit iſt bereits vorausgeſetzt, daß die Welt des Ausdrucks, der Affecte zu ihrem Kern und Mittelpunct den Charakter habe, denn nur dieſer handelt. Es iſt nun, wie alle andern, ſo auch dieſes Moment aus der allgemeinen Erörterung (§. 654) noch einmal ausdrücklich aufzunehmen und als feſter Schlußpunct um ſo mehr an die Spitze zu ſtellen, weil uns die ethiſche Einheit in dem unendlichen Reichthum von Formen, Arten der Bewegung und des innern Ausdrucks ſcheinen kann verloren gegangen zu ſein. In der That gibt es für die Malerei eine Verſuchung, charakterlos zu werden, Eigenſchaften, Kräfte, Neigungen, Stimmungen, Leidenſchaften darzuſtellen, aber keinen Charakter. Man warnt ſonſt die Malerei vor dem Uebermaaße des Charakteriſtiſchen. Dieß hat im vorliegenden Zuſammenhang dieſelbe Bedeutung mit dem Begriffe des Charakterloſen; denn wenn Charakter das Stetige intenſiver perſönlicher Willens-Einheit bedeutet, ſo ſteht dem Ausdrucke derſelben gegenüber die Uebertreibung oder Alleinherrſchaft aller der Züge, welche wir bisher unter dem Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden befaßt haben. Der Begriff des Charakteriſtiſchen wickelt ſich jetzt bis zur völligen Klarheit ab. In §. 625 Anm. 2 hieß es: wer ſich gegen daſſelbe erklärt, fühlt plaſtiſch; jetzt: wer ſich dafür erklärt, fühlt maleriſch. Allein nur die ungleich bunter gebrochene Peripherie, noch nicht den Kern dieſer Peripherie hat man erfaßt, wenn man das Charakteriſtiſche im gewöhnlichen Sinne als Grundzug der Malerei geltend macht. Das Charakteriſtiſche umfaßt die Charakterzüge im untergeordneten, nicht im intenſiv ethiſchen Sinne des Worts. Es ſind die Naturbedingungen: das Gepräge des Volks, Stamms, Alters, Geſchlechts, Zuſtands; die Bedingungen der eingewöhnten Thätigkeit: der Stempel des Standes, der Culturformen u. ſ. w.; es ſind die Züge der beſonderen Kraft, Empfindung, Neigung, Leidenſchaft, momentan oder eingewurzelt; es iſt die unendlich eigene Miſchung der Kräfte im Individuum, wie ſie angeboren iſt und wie ſie ſich vor der Zeit der eigentlichen Charakterbildung zu jenen irrationalen Einheiten bis zur Grille und Abſonderlichkeit ausbildet, die wir in §. 625, Anm. 2 vom plaſtiſchen Charakter fern gehalten haben. Das Alles iſt, wie wir uns hinreichend überzeugt haben, in der Malerei zur äſthetiſchen Geltung erhoben; aber es iſt, wie ſich alſo nunmehr ergibt, nicht der Charakter, ſondern nur das Polygon, deſſen Axe er ſein ſoll, das Farbenpriſma, zu dem er ſich als die Einheit des bedingenden Lichtes verhält.

Die Verſuchung, dieß Alles auszubilden und den Kernpunct wegzulaſſen, das Charakteriſtiſche ohne Charakter zu geben, dieſem durch jenes den Weg zu verſperren, iſt der Malerei dadurch nahe gelegt, daß ſie die einzige bildende Kunſt iſt, die ſich in den Beſitz der Mittel geſetzt hat, die ganze Welt des Beſondern und Einzelnen in dieſem Umfang darzuſtellen; eine Eroberung verführt leicht zum Uebermuth, ein Vorrecht zum Mißbrauch. Es iſt jedoch dieß nicht die einzige Verſuchung; von anderer Seite kommt eine andere, die aber ebenfalls der Art iſt, daß ſie zum Charakterloſen zu verleiten droht. Iſt der Maler von jener Seite verſucht, lauter Ecken und Schärfen ohne Centrum zu geben, ſo lockt ihn von dieſer das Landſchaftliche, das Stimmungsvolle zum Zerfloſſenen, zur Auflöſung aller Beſtimmtheit in hinſchmelzender Empfindung, ſo daß nun nicht beſtimmte Farben und Formen, ſondern ſchwankende Nebel den Lichtkern, die Sonne des Charakters erdrücken. Allein dieſe ganze Welt des Unbeſtimmten, Ahnungsvollen, wie jene Welt des ſcharf Beſtimmten ſoll ja nur der Stoff ſein, durch deſſen Beherrſchung der Charakter im engern Sinne des Worts deſto völliger ſeine Kraft zeigt. Die plaſtiſch aufgefaßte Perſönlichkeit erſcheint nur unmittelbarer als Charakter; ſie gibt ſich directer als ſolcher zu fühlen, weil der Wille eine einfachere, ungebrochenere Welt von Kräften und Eigenſchaften beherrſcht, der plaſtiſche Charakter iſt runder, planer; der maleriſche gleicht dem gothiſchen Bau, der eine faſt unüberſehliche Fülle von Einzelnem, von ſcharfen Spitzen und ſtimmungsvollen Wölbungen in der gemeinſamen Richtung nach dem Gipfel zuſammenzufaſſen hat, er iſt weſentlich verwickelt, ſcheinbar, ja wirklich widerſpruchsvoll, aber nur um ſo einheitlicher, denn die ſtärkere Einheit iſt eben die, welche mehr Gegenſätze und Einſeitigkeiten, centrifugale Kräfte, Widerſprüche beherrſcht. Der Einheitspunct wird um ſo mehr markirt, je mehr Stoff ſeiner durchdringenden Kraft entgegengeworfen wird. Der plaſtiſche Charakter fällt ſtärker in's Gewicht, der maleriſche faßt ſich aus ſcheinbarer Zerſplitterung zu ſchneidigerer Spitze zuſammen. — Zu allen andern Quellen der Mannigfaltigkeit und prismatiſchen Kanten, durch die das einfache Licht des Charakters in das Bunte getheilt wird, kommt nun noch von ſubjectiver Seite die losgegebene Freiheit der Auffaſſung. Wie die Welt, die er darſtellt, ſo iſt ja auch der Geiſt des Künſtlers ein vielſeitigerer, vieltönigerer geworden. Hiemit erſt haben wir den Inbegriff der Urſachen beiſammen, wodurch in der Malerei nicht nur der einzelne Charakter für ſich mannigfaltiger wird, ſondern nun auch eine Unendlichkeit verſchiedener Charakterbilder ſich erzeugt, von denen jede eine Welt für ſich iſt. Im claſſiſchen Ideal war die Vielheit der Charakterwelt durch einen geſchloſſenen Kreis von Göttern und Heroen mit jener „zarten Linie der bloßen Modification des

Allgemeinen" beſchränkt und gebunden. Ein ſolcher kann ſich in der Malerei nicht bilden wie in der jenem Ideal innig angehörigen Sculptur. Wohl zeigt ſich auf dem Standpuncte der mythiſchen Anſchauung auch bei ihr ein Anſatz zu einem Geſtaltenkreiſe ſtehender Typen, für deren Behandlung plaſtiſche Gleichmäßigkeit des Styls gefordert wurde; allein wie wenige ſind deren geweſen: Chriſtus, Paulus, Petrus, etwa noch Johannes, das iſt im Grund Alles; und wie bald dringt auch in dieſe wenigen Typen die Individualität, die unendliche Verſchiedenheit der Auffaſſung ein, bis ſie endlich den transcendenten Geſtalten-Auszug ſprengt und in die ungemeſſene Vielheit der geſchichtlichen Charakterwelt auflöſt! Es geht dann die rein maleriſche und die mehr plaſtiſche Stylrichtung auseinander. Wir haben geſehen, daß auch die letztere zwar ein ſparſameres Maaß des Beſonderen und Individuellen, als die erſtere, aber doch ein volleres, als die Bildnerkunſt, ihren Geſtalten zuwiegt; nun, da von der dieſe Züge beherrſchenden Willens-Einheit die Rede iſt, haben wir den Unterſchied der zwei Style nach dieſer Seite noch einmal in's Auge zu faſſen. Wie die mehr bildneriſche Richtung die empiriſchen Formen ſtrenger reduzirt, ſo wird ſie auch die ſie beherrſchende Kraft, den inneren ethiſchen Kernpunct einfacher auffaſſen. Das negativ Pathetiſche liegt ihr ferner, der ungetheilte Guß und Fluß, womit ein reines Gemüth oder ein ſtarker Wille als ſtetige poſitive Wärme die ganze perſönliche Erſcheinung ausfüllt, iſt ihr Gebiet, der großartige Ernſt einer einfachen männlichen Würde eine ihrer mächtigſten Wirkungen. Die ernſten Männergeſtalten der großen italieniſchen Meiſter, eines Leonardo da Vinci (vorzüglich im Abendmahl), eines Raphael (vorzüglich in den Stanzen und Tapeten) haben wir ſchon in anderem Zuſammenhang (zu §. 679 und 681) angeführt und in gewiſſem Sinne plaſtiſche Naturen genannt. Und doch wie tief iſt dieſer Unterſchied, wenn man insbeſondere bedenkt, daß dieſe würdevolle Männerwelt aus der immer fließenden Quelle des realen Stoffgebiets geſchöpft in's Unendliche fortſetzbar iſt, während dort der Kreis geſchloſſen war! Vom ſtreng maleriſchen Styl dagegen unterſcheidet ſich dieſer mehr plaſtiſche nothwendig durch eine ſehr beſtimmte Grenze, wenn man den Begriff des Charakters im allgemeinen, nur formellen Sinne nimmt. Dann kann er ebenſogut, als die Herrſchaft des Willens über das Natürliche und angeborne Individuelle, auch eine Verhärtung oder zerſtreute Entfeſſlung des letzteren, alſo ein blos Charakteriſtiſches, das ſich ſtatt des Charakters ausgebildet hat, er kann ſogar völlige Charakterloſigkeit bezeichnen. Wir haben auch dieſen Stoff von der Sculptur abgewehrt (§. 625 Anm. 2); der plaſtiſche Styl in der Malerei wehrt ihn ebenfalls ab, der entgegengeſetzte nicht. Der Jähzornige, Eitle, Geſchwätzige, der Säufer, Spieler, Geizhals, Lump, Windbeutel hat hier freien Eintritt;

Sophokles kann uns keinen Falſtaff geben, wohl aber Shakeſpeare. Nur bei dem großartig Böſen beginnt wieder Gemeinſchaft des Stoffes für beide Stylrichtungen. — Schließlich noch ein Wort über die Frage, wie ſich denn die Forderung, daß der Charakter Mittelpunct und Spitze der maleriſchen Aufgabe ſei, zu der Verſchiedenheit der Zweige verhalte, da der Maler doch nicht immer und überall Charakter darſtellen kann. Die Antwort iſt: wir werden vorerſt nur überhaupt verlangen, daß es der Malerei in keiner Epoche an der Ausbildung der Zweige fehle, wo der intenſive Charakter-Ausdruck ſeine Stelle findet: an kräftigem Anbau der Hiſtorienmalerei, des höheren, ernſten Genre, einer tüchtigen, gediegenen Porträtmalerei; das leichte, komiſche Genre, die verſchiedenen Uebergänge zwiſchen dieſem und der Hiſtorie mögen dann die kleinere, gemeinere, ungebundenere, grillenhaftere Charakterwelt mit freiem Humor ausbeuten. Ob derſelbe Künſtler ſowohl des einen, als auch des andern Gebiets mächtig iſt, davon kann ganz abgeſehen werden, wenn nur die Kunſt überhaupt außer einem Zeuxis, dem Ariſtoteles das Ethos abſpricht, auch ihren Polygnot aufzuweiſen hat, den er Ethographos nennt. Der Verfall iſt da, wenn der plaſtiſche Styl, zum Formaliſmus herabgekommen, jede Härte und Ecke zur ſüßen Welle abrundet und von einem Colorit unterſtützt wird, das jedes Mark der lebensvollen Miſchung im lauen Reize ſanfter Mitteltöne oder im abſtracten Effecte ungebrochener Hauptfarben auslöſcht. Daß freilich auch die leichteren Gebiete, welchen nicht direct die intenſive Charakterdarſtellung zuzumuthen iſt, in einem gewiſſen Sinne Charakter haben müſſen, dieß bedarf nach Allem, was vom Styl überhaupt und insbeſondere von der Wechſelwirkung der zwei Stylrichtungen geſagt iſt, keiner weiteren Ausführung. Das Charakterloſe ſoll nicht charakterlos, das Windige ſoll nicht windig dargeſtellt werden. Auch die Landſchaft ſoll charaktervoll ſein; der Unterſchied der Style in dieſem Gebiete verhält ſich zum Begriffe des Charakters nur ebenſo wie in der eigentlichen Darſtellung deſſelben Plaſtik und Malerei.

§. 686.

In der maleriſchen Compoſition wird dem Prinzip der linearen Gliederung die Einfachheit der Geltung entzogen durch die Wirkungen der mitdargeſtellten Umgebung, der Perſpective, namentlich aber des Lichts und der Farbe: das Gemälde iſt ebenſowohl eine Licht- und Farben-Einheit, als eine Linien-Einheit. Das äſthetiſche Gewicht kann mehr auf der erſten oder zweiten liegen, aber auch im letzteren Falle, wo entweder auf die Gegenſtände überhaupt oder auf die Schönheit ihrer Formen verglichen mit dem Werthe der al-

gemeinen Medien der höhere Werth gelegt iſt, ſind allgemeine Feſtſtellungen von ſolcher Beſtimmtheit, wie in der Plaſtik, nicht möglich.

In der Herrſchaft der Linien-Verhältniſſe bei der bildneriſchen Compoſition haben wir einen Ausdruck ihrer innern Verwandtſchaft mit der Baukunſt gefunden (§. 626, 1.). Man ſagt nun wohl auch von einem Gemälde: es baut ſich ſchön, aber es muß ſich nicht nothwendig ſchön bauen; wenn Anderes, was neben der Linienbildung die Harmonie des Ganzen zu begründen hat, auf eine befriedigende Weiſe wirkt, ſo mögen die Linien an ſich immerhin weniger ſchön, im Einzelnen ſelbſt nicht ſchön, ja unſchön ſein, man ſagt dennoch nicht: es baut ſich nicht ſchön, weil man von dem ſich Bauen jetzt abſieht; tritt aber dieß Andere nicht als Erſatz ein, dann ſagt man es. Als das erſte Moment, das die Aeſthetik der Linie beſchränkt, führt der §. die mitdargeſtellte räumliche Umgebung auf. In Raphaels Schule von Athen treten Plato und Ariſtoteles als die Hauptfiguren hervor; ſie ſtehen auch oben auf der Treppe, über welche die ganze Compoſition ſich ausbreitet, aber nicht allein, ſondern umgeben von Schülern und weiteren zur Seite aufgeſtellten Gruppen. Nach plaſtiſchem Geſetz müßte ihre Bedeutung viel entſchiedener durch die Wirkung der Höhe ausgedrückt ſein, ſie müßten weit beſtimmter die Spitze einer ungefähren Pyramide darſtellen. Nun aber wölbt ſich über dieſer oberſten Gruppe die prachtvolle Halle und das Auge fühlt die herrliche Wölbung wie eine Art von räumlich dargeſtellter Erweiterung der geiſtigen Größe der zwei Hauptfiguren. Natürlich wird dieſe Art von Zuwachs noch eine beſondere Bedeutung durch die Beleuchtung und Farbe erhalten können, von welcher vorerſt noch nicht die Rede iſt. Das zweite Moment iſt die Perſpective. Wir haben geſehen, wie ſie mit ihren drei Gründen zu den Abſtufungen und Arten der Idealität ſich verhält: in gewiſſer Weiſe idealiſirt die Ferne, in gewiſſer die Nähe, dieſe im Sinn der kräftigen Behauptung des in ſich geſchloſſenen Daſeins, jene im Sinn der Auflöſung in das Unendliche. In der Sculptur wird die höhere Bedeutung einer Perſon äußerlich in den Raumverhältniſſen durch die Höhe und durch die Stellung in der Mitte, im Relief auch durch Stellung an den Enden einer Reihe ausgedrückt; in der Malerei aber muß dieſes plaſtiſche Geſetz eben durch die hinzugetretene Richtung in die Tiefe auf's Mannigfaltigſte modificirt werden. Freilich iſt dieß nach Zweigen verſchieden; in der Landſchaft wird in der Regel die höchſte Wirkung in der Ferne ſich ſammeln, in der thieriſchen und menſchlichen Darſtellung wird es dabei bleiben, was wir ſchon aufgeſtellt haben, daß die bedeutenderen Individuen den Vordergrund oder näheren Mittelgrund einnehmen; die Ferne wird uns alſo hier die Aufſuchung einer ungefähren Beſtimmung des Compoſitionsgeſetzes in der Beziehung der Höhe und Breite weniger erſchweren. Die Bedeutung der Ferne iſt es nun aber, die uns unmittelbar auf die Farbe führt, denn ſie vollendet ſich ja erſt durch die Luftperſpective, durch Licht und Farbe überhaupt: ſoll ſie ideal wirken, dem auf den Hintergrund verwieſenen Gegenſtand das höchſte Intereſſe leihen, ſo muß Beleuchtung und Ton ihn heben, wie z. B. die in der Abendſonne glühenden Bergesgipfel am äußerſten Horizont. In Licht- und Farbengebung hebt ſich die Zeichnung beziehungsweiſe auf: ſo hebt ſich denn auch die Compoſition als räumliche Anordnung beziehungsweiſe in die Compoſition als Farben-Ordnung auf, vollendet ſich erſt in ihr. Wir ſagen: beziehungsweiſe, und auch der §. ſtellt nichts Abſolutes auf, ſondern beſchränkt ſich auf ein „ſowohl, als auch“. Schleiermacher urtheilt anders; er ſetzt das Ganze der Malerei in die Licht- und Farbengebung, er ſagt, die ganze Erfindung werde nur beſtimmt durch die Darſtellung der Geſtalten in den Verhältniſſen des Lichts (Vorleſ. über d. Aeſth. S. 527. 528). Er ſetzt alſo Geſtalten voraus; aber wenn er gerade an dieſer Stelle beſonders betont, was er übrigens als für alle Kunſt geltend behauptet, daß es nämlich nicht auf den Gegenſtand und ſeine Wirkung („das Ethos“) ankomme, ſo kann ſolche ausdrückliche Hervorhebung eines allgemeinen Satzes an dieſer Stelle nur den Sinn haben, daß mit dem Intereſſe der Gegenſtände auch das Intereſſe der Linear-Schönheit in der maleriſchen Compoſition rein aufgehen ſoll. Dieß iſt nicht richtig, ſondern heißt der Partei der einſeitigen Coloriſten beitreten, von der wir in §. 676 geſehen haben, wie ſie ſich durch ihr Prinzip bis zum Nihiliſmus, zur Romantik der gegenſtandsloſen Stimmung treiben läßt. Es ſind mehrere Fälle möglich: in jedem derſelben wird die lineare Compoſition relativ unſelbſtändig, in keinem ſo ganz gleichgültig, wie es bei ſolcher extremen Auffaſſung ſcheint. Wir heben, indem wir dieſe Fälle unterſcheiden, den im §. zuletzt aufgeführten hier als den erſten hervor, weil er in vollem Gegenſatze zum einſeitig coloriſtiſchen Standpuncte ſteht: es iſt der, wo auf den Gegenſtänden, d. h. den geſtalteten Körpern, nicht nur überhaupt noch poſitives Gewicht liegt, ſondern auch gefordert wird, daß ſie ſchön in der Form ſeien. Daß nach Maaßgabe des Stoffes und gemäß der Berechtigung, die dem plaſtiſchen Style zukommt, dieß ſo ſein kann, ohne daß darum im Geringſten ein pathologiſches Intereſſe auf den Stoff an ſich fällt, bedarf gewiß keines Beweiſes. Wie ſehr nun auch hier das Geſetz des linearen Aufbaus durch die Geltung der Licht- und Farbenverhältniſſe alterirt wird, erhellt z. B. daraus, daß ſelbſt in einer Landſchaft plaſtiſchen Styls alle bedeutenderen Körper ſich in den einen oder andern Winkel der viereckigen Fläche zu einem ungefähren Dreieck zuſammendrängen können, während die andere Seite relativ leer, flach bleibt; dadurch iſt alle Schönheit der Architektonik, alles Gleichgewicht auf's Tiefſte verletzt, allein dieſe Verletzung wird dadurch aufgehoben, daß auf die andere Seite, in die von Gegenſtänden faſt leere Wagſchaale das ganze Gewicht der Lichtwirkung fällt, wie z. B. in der herrlichen Landſchaft Claude Lorrains in Dresden: hohe, gewaltige Fels- und Gebirgs-Gruppe, mit einem Vulcan im Hintergrund, rechts, links nur die Meeresfläche, aber herrliche, kühlend friſche Morgenbeleuchtung. Trotz dieſer Durchkreuzung des räumlichen Rhythmus durch einen Rhythmus ganz anderer Art wird aber für die Seite, auf welcher die Fülle der Gegenſtände ſich gruppirt, in dieſem Styl eine Wohlordnung gefordert, ein harmoniſcher Aufbau der Linien durchgeführt, von andern Compoſitionen nicht zu reden, wo das Ganze nach allen Seiten ſich ſo ſchön baut, daß es ſelbſt ohne Farbe durch den Rhythmus der Formen Auge und Sinn erfreuen müßte. Von dieſem Fall unterſcheiden wir einen zweiten, wo die Gegenſtände überhaupt noch poſitive Geltung behaupten, aber das äſthetiſche Intereſſe ſich aus der Schönheit der Formen herauszieht und dem Ausdrucke zuwendet, wie er ſich durch individuelles Gepräge vertieft und ſteigert. Es wird noch darauf geſehen, wie die Maſſen im Ganzen und Großen ſich bauen, aber nicht mehr der edle Fluß der Linie gefordert; das Colorit thut ſich bereits als die bedeutendere Macht hervor, die Stimmung beginnt in den Vordergrund des Intereſſes zu treten: wir befinden uns im ächt maleriſchen Style, der jedoch dem plaſtiſchen noch gewiſſe poſitive Zugeſtändniſſe macht. Endlich aber erhält das rein maleriſche Element entſchieden das Uebergewicht, die äſthetiſche Geltung der allgemeinen Medien in ihrer Durchdringung mit der Localfarbe überflügelt die der Gegenſtände. In einer kleinen Landſchaft der Leuchtenbergiſchen Galerie von Ruysdael ſah man von Gegenſtänden faſt nichts: eine grasbewachſene Ebene mit einem Wege, ein paar ferne Windmühlen, im Hintergrunde etwas von der Stadt Harlem; es war die Luft, der Himmel, der matte Sonnenſtrahl, der ſich zur Erde ſchleicht, der Ton, die wunderbar anziehende Melancholie der gedrückt nebligen Stimmung, worin der ganze Accent des Bildes lag. Wiegt nun das Colorit in dieſem Grade vor, ſo fragt man allerdings nach der linearen Anordnung als ſolcher nicht mehr, ſie iſt von vornherein ganz nur in Rückſicht auf die in den allgemeinen Medien liegende Wirkung componirt; doch nicht ſo ganz verſchwindet ſie hinter dieſer, daß ſie und mit ihr die Bedeutung der geſtalteten Körper gleichgültig würde, wie denn in dem angeführten Beiſpiel der Künſtler recht mit tiefem Sinn die Linien ſeiner öden Fläche, des brüchigen Wegs u. ſ. w. angeordnet hat, um uns Luſt zu erregen, hinzuziehen durch den Nebel nach der fernen Stadt und zu ſehen, wie es ſich doch auch in der umflorten Luft des feuchten Flachlandes behaglich leben läßt. Aus dem Allem folgt, daß lineare und coloriſtiſche

Compoſition in verſchiedene Verhältniſſe zu einander treten können, daß jene in verſchiedenen Graden, irgendwie immer, wiewohl niemals bis zur abſoluten Unterdrückung die Selbſtändigkeit ihrer Geltung an dieſe verliert. Daher vertheilt ſich denn in der Lehre von der Malerei, was über die Compoſition zu ſagen iſt, an zwei Stellen: ein Haupttheil davon iſt ſchon in dem Abſchnitt über Schattengebung und Farbe enthalten, indem dort gezeigt werden mußte, durch welche Mittel die Harmonie in dieſer Beziehung zu bewerkſtelligen iſt; der andere Theil aber, der hier folgt, iſt mehr negativ, als poſitiv, und hat vor Allem darzuthun, daß und warum über die lineare Seite der Compoſition nur Weniges feſtzuſtellen übrig bleibt. Gewiſſe ungefähre Beſtimmungen müſſen jedoch möglich ſein und wir werden dieſelben aufſuchen, nachdem erſt ein Punct beleuchtet iſt, aus welchem ſich noch weitere Einſchränkungen ergeben.

Zum Schluß iſt hier noch ein Wort über Schleiermachers Behauptung zu ſagen, daß es überall auf den Gegenſtand nicht ankomme. Er hat den Werth des Stoffs im Verhältniß zum Werthe der Form überhaupt im Auge; dieſe Frage iſt eigentlich eine andere, als die, wovon es ſich hier handelt: man mag von jenem Verhältniß im Allgemeinen denken wie man will, ſo kann man doch anerkennen, daß im Gemälde die Gegenſtände mehr Bedeutung haben, als Schleiermacher ihnen zuſchreibt, denn dabei handelt es ſich, wie ſchon geſagt, von gar keinem ſtoffartigen Intereſſe, das dieſen Gegenſtänden beigelegt würde, als ob der Anſchauende nun mit Liebe oder Haß dem Inhalte des Dargeſtellten ſich zuwenden und darüber die Kunſtform vergeſſen ſollte, ſondern es handelt ſich von mehr oder weniger Geltung der Gegenſtände als geſtalteter Körper ganz innerhalb der Kunſtform und des reinen Kunſt-Intereſſes gegenüber der Geltung der allgemeinen Medien. Man könnte ja Schleiermacher vorwerfen, er wende nun *dieſer* Seite, da er alles Gewicht auf ſie allein legt, ein pathologiſches Intereſſe zu, allein dieß wäre eine Erſchleichung, denn er hat ſich nur darin geirrt, daß er durch Verſchleppung einer allgemeinen Frage gegen die eine der zwei Seiten eines rein äſthetiſchen Verhältniſſes ungerecht geworden iſt. Weil aber allerdings in der Farbe ein Anreiz zu pathologiſcher Wirkung überhaupt nahe liegt, ſo mag über dieſe allgemeine Frage, obwohl wir ſie längſt hinter uns haben, hier noch einmal ausdrücklich auf §. 15, Anm. 1, §. 19 Schluß d. Anm., §. 55, Anm. 2, auf die zweimal aufgenommene Darſtellung des Verhältniſſes des Schönen zum Guten und Wahren, ferner auf §. 236. Anm. 3, §. 381, Anm. 2, §. 393, Anm. 1 verwieſen werden, um in Erinnerung zu bringen, in welchem Sinne das Object, d. h. der Gehaltwerth des Stoffs im Schönen niemals gleichgültig ſein kann. Dieſer Gehaltwerth geht in die reine Form auf, es iſt aber nicht gleichgültig, *was* aufgegangen iſt. Der Maler kann ſowohl durch Farbenreiz, als durch Form und Bewegung unſer Gefühl verkehrter Weiſe zu dem hinlenken, was ſinnlich oder ſittlich am Gegenſtande unſerer Vorliebe entgegenkommt oder unſere Abneigung weckt, aber wenn er dieß unterläßt, wenn er vielmehr jeden Gegenſtand ſo behandelt, daß wir im Einzelnen ein Ewiges dargeſtellt ſehen, ſo darf darum innerhalb dieſer allgemeinen Durchläuterung doch keineswegs überſehen werden, wie die Gegenſtände in ſpezifiſch verſchiedener Art, Tiefe und Fülle das Ewige ausdrücken. Und ſo iſt es denn auch nicht einerlei, ob das maleriſche Licht auf Waſſer oder Land oder Bäume oder Menſchen fällt, und darum auch nicht einerlei, in welchen Linien-Verhältniſſen dieſe Geſtalten ſich darſtellen. Nur ſoviel ſehen wir zunächſt, daß über dieſe Verhältniſſe ſich noch weniger Feſtes beſtimmen läßt, als in der Plaſtik.

§. 687.

1. **Die Aufzeigung innerer Geſetze in der Compoſition wird auch dadurch**
erſchwert, daß die Form der Umgrenzung eines Gemäldes keineswegs immer
durch rein künſtleriſche Gründe, ſondern ebenſo häufig durch die Geſtalt der
2. **Wandfläche beſtimmt wird, welche es zieren ſoll. Im innern Weſen der Ma-**
lerei iſt es begründet, daß die äußerſte Grenze ihres Werks durch eine be-
ſondere Einfaſſung bezeichnet wird.

1. In der Lehre von der Bildnerkunſt trat uns deutlich und einfach der Unterſchied einer Länge-Compoſition und einer Pyramiden-ähnlichen Höhe-Compoſition entgegen; das quadratiſche Feld bei einer Gattung des Reliefs (nebſt Medaillon-Form) ſtand in der Mitte. Da die Malerei auf der Fläche darſtellt wie das Relief, aber durch die Tiefe, die ſie voraus hat, ihre Gruppen mehr verflechten, Gegenſtände aller Art enger verbunden darſtellen kann, als dieſes, ſo wird im Allgemeinen das regelmäßige Viereck, auf welchem, namentlich in der Metope, auch das Relief zu geſchloſſeneren Gruppen ſich zuſammenzieht, zur herrſchenden Durchſchnitts-Form werden; und damit ſcheint wenigſtens eine Anknüpfung gegeben für den Verſuch, ein Geſetz der Anordnung der darzuſtellenden Gegenſtände aufzufinden. Wären nun die unendlichen Abweichungen von dieſer mittleren Form nur durch innere Gründe bedingt, ſo wären dieſe zunächſt in ihren Hauptmomenten zu ſuchen und ſo ſcheint der Weg zur Aufſtellung feſter Beſtimmungen über die Compoſition ohne weitere Unterbrechung eröffnet: in der Landſchaft z. B. entſteht Ueberhöhung des Vierecks, wenn die Darſtellung des Luftlebens zur Hauptſache wird, im Genre und in der Hiſtorie dann, wenn Gruppe oder Gruppen ſich ſo zuſammenſchließen, daß ihre Vereinigung auf den Gliederbau Einer Geſtalt hinweist, wie ihn das Porträt gibt, nur daß nothwendig die Baſis ſich mehr ausdehnt; andere künſtleriſche Bedingungen ziehen umgekehrt das Viereck in die Länge bis zum Relief-artigen Streifen, man würde auch hier ein Ungefähres über die damit zugleich gegebene Art der Anordnung im Bilde zu beſtimmen ſuchen u. ſ. w. Allein die Motive ſind ja ebenſo häufig zunächſt rein äußerlich gegeben, als frei vom Künſtler beſtimmt, damit dringt eine Mannigfaltigkeit von Formen ein, welche gar nicht weiter verfolgt werden kann. Bei der Freske iſt die architektoniſche Fläche in unendlich verſchiedenen Figuren, ſelbſt Dreiecken, Kreis-Ausſchnitten jeder Art und Abſchließungen derſelben mit der geraden Linie gegeben; für das Oelbild iſt es nicht nur eine beſondere Conſtruction wie der Hochaltar, ſondern in monumentalen oder Privatgebäuden ebenfalls die Dehnung der Wand, was oft genug die Grundgeſtalt beſtimmt; die Venetianer z. B. haben ganz beſonders die Längen-Compoſition geliebt und demgemäß die Figuren mehr auseinandergezogen, als ſtreng verbunden, eine ſtarke Neigung, gebückt Anbetende aufzureihen, hängt damit zuſammen und bei einem Baſſano läuft dieſe Neigung zuletzt dahin aus, daß er durchaus ſeine Figuren zur Erde bückt und drückt: dieſe Neigung der Schule ſcheint durch die häufige Aufgabe, die langen Wände der Palaſtſäle mit großen Gemälden zu ſchmücken, veranlaßt zu ſein. So mögen ſich ſtehende Gewohnheiten bilden, im Allgemeinen jedoch wird frei nach Maaßgabe der einzelnen Aufgabe die äußere Bedingung dem Künſtler zu einem innern äſthetiſchen Motive werden, wofür es wohl kein höheres Beiſpiel gibt, als die Compoſition der ſixt. Madonna Raphaels, wo mit der überhöhten Form der Prozeſſionsfahne einer der erhabenſten Kunſtgedanken aller Zeit im Geiſte des Künſtlers zuſammenwuchs; allein die Umbildung eines äußern Motivs zu einem innern verändert nichts an der unberechenbaren Natur des erſtern, wie ſie in der Mannigfaltigkeit der Zufälle liegt, und ſomit miſcht ſich hier eine neue Beziehung ein, wodurch die Seite der Compoſition, die etwa durch allgemeine Säße beſtimmbar iſt, mit einer breiten Schichte von Unbeſtimmbarem umlagert wird.

2. Das Bildwerk nimmt ſich wie alle Kunſt ein Stück Welt und erhöht es zum Ausdruck des Weltganzen, aber da es nur mit der geſchloſſenen organiſchen Geſtalt zu thun hat, ſo ſchließt ſich dieſe, zufrieden, durch ein Poſtament vom gemeinen Boden getrennt zu ſein, durch ſich ſelbſt, durch ihre Kunſtform von der Welt ab. Die Malerei aber, da ſie zu den Geſtalten ihren Raum gibt, ſtellt im engeren Sinn einen Ausſchnitt aus der Welt vor uns hin; gerade, weil ſie die organiſche Geſtalt nicht aus ihren Umgebungen herausſchneidet, muß ſie da durchſchneiden, wo doch das Object (Erde, Waſſer, Luft u. ſ. w.) continuirlich weiter läuft.

Welche beſondere Schwierigkeit hiedurch für die Compoſition entſteht, darüber vergl. §. 501, wo die richtige äußere Begrenzung als letzte Pflicht derſelben aufgeſtellt und gerade auch am Beiſpiel der Malerei erläutert iſt. Daß es nun gerade an dieſer Grenze, wo die Fläche des Gemäldes endigt, genug ſei, um einen Ausſchnitt des Lebens zu geben, der künſtleriſch ſo beſchaffen iſt, daß man die gemein empiriſche Unendlichkeit des Vorbilds darüber vergeſſen kann, das bezeichnet der **Rahmen**, der mit der Frage über Grundformen der Compoſition, von der es ſich hier eigentlich handelt, natürlich nichts weiter zu thun hat, weil er nur die ſchon fertige Grundform noch weiter bezeichnet, von dem wir aber hier Einiges ſagen, weil er doch keineswegs bedeutungslos iſt. Er gibt zunächſt der Grenze Nachdruck für das Auge, er unterſtützt durch ihre Hervorhebung die Phantaſie, ſich loszuſagen von den empiriſchen Objecten des Auges, er gleicht einer Fenſter-Einfaſſung, die uns mit deutlichem Rande unſern gewöhnlichen Wohnraum von der Oeffnung unterſcheidet, durch die wir in eine ſchöne Landſchaft hinausſchauen, nur daß es ſich hier von dem Blick in eine andere, eine ideale Welt handelt. Man kann es auch umkehren und mit Hegel (Aeſthetik Th. 3 S. 79) ſagen, er ſtelle die Thüre der Welt dar, durch welche die ideale Erſcheinung zu uns in die gemeine Welt hereinſchreitet. Es iſt dadurch begründet, daß er eine kräftige, nachdrückliche Form haben ſoll, damit er die Grenze zweier Welten hinlänglich markire; aber auch ſchön ſoll er ſein, er ſoll ausdrücken, daß die empiriſche Welt den Saum, an welchem ſie den Ausblick in die ideale öffnet, feſtlich ſchmückt oder daß die hereinſtrahlende Idealwelt dieſen Saum mit ihrem Lichte ſtreift. Der Goldglanz eignet ſich ganz beſonders für dieſen Ausdruck. Natürlich aber darf die Pracht nicht ſoweit gehen, daß das Verhältniß ſich umdreht, indem der Saum der empiriſchen Welt ſo eitel ſich aufputzt, daß der empfangende Theil den hohen Gaſt überglänzt. Nähere Erörterung der Frage, wo dunkler Rahmen beſſer angebracht ſei u. ſ. w., iſt gar nicht außer Zuſammenhang mit dem ächten Kunſt-Intereſſe, würde aber hier zu weit führen.

§. 688.

Aus dieſen Gründen läßt ſich die Art der Anwendung, welche die allgemeinen Compoſitionsgeſetze in der Malerei finden, nur in folgender Hervorhebung einzelner Puncte ausdrücken. In der Darſtellung einer einzelnen Geſtalt iſt der Formen-Rhythmus, wie er im Rhythmus des Lichts und der Farbe noch ſeine äſthetiſche Geltung behauptet, durch den Organismus gegeben. Für die Zuſammenſtellung mehrerer ergibt ſich auf dem Standpunct unentwickelter, bei der zweiten Stoffwelt einfach verharrender Kunſt, der zwar auch in die Zeit der

Reiſe ſich fortſetzt, ein Geſetz architektoniſcher Symmeterie, welches naturgemäß die, auch in mancherlei Veränderungen doch ſichtbar zu Grund liegende, Pyramidalform begründet.

Es laſſen ſich alſo nur in einem unendlichen Gebiet einzelne Linien ziehen, Anhaltspuncte geben, wir können über den einfachen Satz, daß die einzelnen Geſetze, welche in der Aufgabe der Compoſition enthalten ſind und die wir im betreffenden Abſchnitte (§. 494 ff.) entwickelt haben, nun auch auf die Malerei Anwendung finden, und über die Ausſage, daß die lineare Seite der Compoſition durch die Harmonie der Licht- und Farbengebung, ſo wie durch die andern genannten Momente weſentlich modificirt und aus der erſten Rolle verdrängt wird, nur um wenige Schritte hinausgehen und nur unter beſtändigen Vorbehalten uns näher orientiren. Auch dieſes beſchränkte Maaß näherer Beſtimmung iſt nicht möglich, ohne die Geſchichte, die Zweige, die Stylrichtungen unſerer Kunſt ſogleich zu berückſichtigen. Da begegnet uns denn zuerſt eine Form, die zwar bleibend iſt, aber uns hier insbeſondere in einer beſtimmten geſchichtlichen Geſtaltung intereſſirt: das Aufſtellen einer einzelnen menſchlichen Figur. Zunächſt gilt von ihr daſſelbe, was von der einzelnen Statue (vergl. §. 626, *), aber in dem Grade modificirt, in welchem die Malerei ſich zur Entfaltung ihrer ſpezifiſchen Mittel ausbildet: der Rhythmus der Linie, insbeſondere in der Bewegung als Contraſtwirkung der Glieder ausgebildet, wird durch den hinzugegebenen Grund, Farbe und Ausdruck einer läßigeren, blos relativen Berückſichtigung anheimgegeben. Man geſtattet nichts Verletzendes, wie z. B. ein unmotivirtes Vernachläßigen des Gegenſatzes von Standfuß und Spielfuß, aber man fordert keine gemeſſene plaſtiſche Stellung. Eigentlich handelt es ſich, ſofern von einer bleibenden Form die Rede iſt, faſt allein vom Bildniß, denn wir werden ſehen, daß das einfache Hinſtellen einer einzelnen Geſtalt außerhalb des Porträtzwecks ſtreng genommen unmaleriſch iſt, und hier eben ſind kleine zufällige Bewegungen erlaubt, die ſich der ſtrengeren plaſtiſchen Bindung entziehen, und große, die zu impoſanten Parallelen der Glieder führen, ausgeſchloſſen. Dagegen hat nun die alterthümliche Malerei auch höhere hiſtoriſche und mythiſche Geſtalten einfach ſtatuariſch hingeſtellt, ihnen eine plaſtiſche Ruhe gegeben und mit richtigem Inſtinct auch die entſprechende Art eines gebundneren, gehaltneren Rhythmus durchgeführt. Solche Figuren ſtehen ſich allerdings gewöhnlich bei cykliſchen Anordnungen entſprechend gegenüber, bilden reliefartige Reihen, natürlich nicht in Profilſtellung, wie im Relief. Dieſelbe mythiſche Anſchauung, welcher dieß Verfahren im Allgemeinen angehört, hat ſich aber eine Reihe von Aufgaben gebildet, worin ein der

Plaſtik verwandtes, mit dieſer auf das architektoniſch Symmetriſche zurückführendes Geſetz ſich ganz natürlich ergab. Es war namentlich die Vorſtellung, als ſei der Lufthimmel die Wohnung eines Reiches transcendenter Geſtalten, welche das Motiv hiezu darbot: aus den geöffneten Wolken erſcheint Maria, Chriſtus, Gott Vater, unten auf der Erde gruppiren ſich in einer natürlichen Gegenüberſtellung andächtige Menſchen: eine Symmetrie, die auf dem einfachſten Wege zur Pyramidalform führt, indem die trennende Mitte des Gegenüberſtehenden als göttliche Erſcheinung über dieſem in der Höhe ſchwebt. Auch das Thronen mythiſcher Geſtalten gehört hieher, das ebenſo einfach durch die ſeitliche tiefere Stellung anbetender Menſchen oder Heiligen eine pyramidale Anordnung motivirt. Die mythiſche Vorſtellungsweiſe fällt mit der unreifen Kunſt zuſammen, welche die eröffnete Richtung der Tiefe und die Art der Idealität, die hiedurch vermittelt wird, noch nicht zu benützen weiß; keine Entwicklung nach dieſer Seite durchkreuzt daher den Zug der Compoſition in die Höhe von der Erde in die Luft. Durch ſtärkere Bevölkerung der letzteren kann das pyramidale Schema mehrfach in weitere, mannigfache Figuren bildende Gegenüberſtellungen auseinandergehen, ohne dadurch als herrſchende Grundform zu verſchwinden. Uebrigens gibt die reife Kunſt die mythiſche Anſchauung noch nicht auf. In Raphaels Diſputa erhalten wir dadurch das Beiſpiel einer beſonders merkwürdigen architektoniſchen Compoſition: auf der Erde zu den zwei Seiten des Altars ein ſymmetriſches Gegenüber von Kirchenlehrern nebſt Laien, im Ganzen einen nach oben gebogenen Kreisausſchnitt darſtellend, da ſich die Enden etwas abwärts ziehen; in der Luft der feierliche Kreis ſitzender Erzväter, Apoſtel, Heiliger, an den Enden etwas aufwärts gezogen, das ſymmetriſche Gegenbild des untern. Auch dieſer Kreisausſchnitt beſteht übrigens aus zwei ſymmetriſchen Hälften, denn in der Mitte iſt er durch einige Wolken getrennt, in welchen, ſelbſt wieder ſymmetriſch, vier Engelknaben ſchweben. Darüber erſcheint nun Chriſtus mit Maria und Johannes zur Seite, über dieſen Gott Vater auf dem Glorienbogen: der pyramidale Abſchluß, deſſen Baſis die zwei untern Geſtaltenkreiſe bilden. Dieſer Abſchluß bildet ebenfalls wieder eine ſymmetriſche Gruppe und überdieß ſchweben zur Seite Gottes des Vaters, in Umriß und Farbe leicht gehalten, daher die Pyramidalform des Gipfels nicht aufhebend, wieder je drei Engel. Die zwei großen Figurengruppen, Erde und Himmel, ſind ſymboliſch vermittelt durch die Strahlen, welche von der Geſtalt des heil. Geiſtes, der Taube, die unter der Figur Chriſti ſchwebt, auf die Hoſtie niederſchießen, die auf dem Altare ſich befindet. Man ſieht nicht leicht eine mehr geometriſche Anordnung, aber auch nicht leicht innerhalb derſelben einen ſolchen Triumph über das ſtarre architektoniſche Geſetz durch wunderbare Großheit in den

Geſtalten, Individualität, natürliche Leichtigkeit und Abwechslung in den Bewegungen. Ein einfacheres, beſonders klares Beiſpiel ſymmetriſch pyramidaler, mythiſcher Anordnung iſt die ſixt. Madonna. Die Compoſition des jüngſten Gerichts, wie ſie durch Orcagna im Campo ſanto zu Piſa als Muſter feſtgeſtellt und von M. Angelo zur furchtbarſten Handlung belebt iſt, zieht das Pyramidale in der Grundform, das ſich hier ebenfalls aus dem mythiſch geöffneten Himmel über der Erde, aus den aufſchwebenden Seligen links, abſtürzenden Verdammter rechts vom Zuſchauer ergibt, durch Kreiſe von Verklärten und Engeln, die ſich oben ſeitlich neben der Gruppe Chriſti, Mariä und Johannis ausbreiten, durch darüber ſchwebende Engel vielgeſtaltiger, doch im Weſentlichen durchaus ſymmetriſch auseinander. In neuerer Zeit ſehen wir aus der mythiſchen Auffaſſung ebenfalls eine gebundenere, geometriſche Art von Anordnung und Pyramidalform ſich ergeben. So z. B. in Kaulbachs „Zerſtörung von Jeruſalem": im Tempel ſymmetriſch durch den Altar getrennt, welcher die Mitte bildet, vor welchem der Hoheprieſter ſich ermordet, um welchen Gruppen der Hungernden, Verzweifelnden ſich gebildet, links die nach dem brennenden Allerheiligſten zurückgedrängten Zeloten, rechts die eindringenden Römer, Titus an der Spitze; dieſe Symmetrie der menſchlich natürlichen Handlung wird nun nach oben in ſtumpf pyramidalem Gipfel abgeſchloſſen durch die Propheten in Wolken, nach unten wird ſie verdoppelt durch den von Furien fortgepeitſchten ewigen Juden links, die abziehenden, von Engeln geleiteten Chriſten rechts. Die phantaſtiſche, doch großartige Compoſition der Hunnenſchlacht zeigt ebenfalls, wie ſich, wenn der Zug der Handlung in die Luft geht, immer eine pyramidenähnlich abgeſchloſſene Symmetrie von ſelbſt ergibt.

§. 689.

Die ausgebildete Malerei iſt in Gefahr, die aus §. 686 ſich ergebende Freiheit der räumlichen Anordnung zu mißbrauchen und durch Verwirrung der Gegenſtände, insbeſondere durch ſolche, die aus einem Uebermaaß im Umfange des Dargeſtellten entſteht, in den Fehler der unruhigen Compoſition zu verfallen. Ein Geſetz der Vertheilung und Bindung, wodurch dieſem Uebel begegnet wird, muß beſtehen, obwohl nun die Style und Zweige ſich ſpalten.

Die ausgebildete Malerei iſt diejenige, welche erkannt hat, daß in der ganzen Natur des maleriſchen Verfahrens die Forderung liegt, alle Stoffe in die Bedingungen der realen Wirklichkeit hereinzuverſetzen, alſo das Naturgeſetz anzuerkennen und z. B. nicht eine Handlung in der Luft vor ſich gehen, menſchlich gebildete Geſtalten auf Wolken ſtehen und ſitzen zu laſſen u. ſ. w. Sie kann, wie wir geſehen, noch dieſe mythiſchen

Motive walten laſſen und dann genießt ſie den Vortheil jener ſich vo ſelbſt darbietenden architektoniſchen Anordnung, aber ſie ſteht nicht au dem wahrhaft maleriſchen Boden. Je ſtärker das Gefühl dieſes Boden iſt, deſto gewiſſer wird ſie, wie wir im andern Zuſammenhange ſchon berührt haben, ſelbſt noch in der Epoche der Herrſchaft der zweiten Stoffwelt die Scenen aus derſelben ganz in die menſchlich vertraute Wirklichkeit, Umgebung und ganze Bedingtheit hereinrücken, endlich aber ſie gan aufgeben und bei der urſprünglichen Stoffwelt verweilen. In dieſer i nirgends der Zuſammenhang zerriſſen, ſondern ſteht Alles in Beziehung es iſt nichts Leeres zwiſchen Gegenſtand und Gegenſtand, kein „Loch i der Natur"; der Maler kann alſo nicht, um eine einfach klare ſymmetriſch Anordnung durchzuführen, beliebige Puncte auf ſeine Fläche ſetzen, di ohne Rückſicht auf das Geſetz der Schwere ſich in die Höhe übereinande aufpflanzen. Wie er denn nun erkannt, daß er ein Ganzes von feſten Geſtalten, Umgebung, allgemeinen Medien in unzerriſſen beziehungsreichem Zuſammenhang darzuſtellen hat, ſo kann er ſich leicht von jedem Geſetze ſtrengerer Anordnung entbunden glauben: er kann meinen, weil die Art der Bindung der Vielheit zur Einheit durch die Verſchlingung mannigfacher Fäden ſich einer beſtimmteren Nachweiſung entzieht, es beſtehe eine ſolche Pflicht gar nicht. Daher ſtellen wir den wenigen Linien, durch die wir dieſe Pflicht, ſo weit es möglich iſt, zu formuliren ſuchen, die Warnung vor der Unruhe in der Compoſition voran; denn in dieſe Scylla geräth der Maler, wenn er die Charybdis der Einförmigkeit, zu welcher freilich eine ſculptur-artige Bindung ihn führen würde, in ſteuerloſer Fahrt vermeidet. Wir hätten auch bei der Bildnerkunſt dieſen organiſchen Fehler beſprechen können; er fällt aber vorzüglich da in's Auge, wo die größere Freiheit der ganzen Kunſtweiſe durch die lebhaftere Wirkung der Darſtellungsmittel ſich breiter und kecker ausſpricht. Da der bewegte Charakter der Malerei ſich in der Farbe concentrirt, ſo wird allerdings der Eindruck der Unruhe namentlich dann entſtehen, wenn den Forderungen nicht entſprochen wird, die wir an die Farbengebung geſtellt haben, wenn die Localfarben keine Accorde bilden, wenn ſie in unverarbeiteter Grellheit herausſchreien, wenn kein über das Ganze ergoſſener Ton ſie dämpft und zuſammenhält oder ſtatt des Tons eine neue grelle Farbenwirkung in Licht und Luft hereinbricht. Doch hat man, wenn von Unruhe die Rede iſt, ebenſoſehr, ja noch häufiger die Unruhe in der Anordnung der Gegenſtände im Auge, denn daß die Farbe harmoniſch ſein ſoll, verſteht ſich weit mehr von ſelbſt, als daß die Seite, die ihr mehr oder minder untergeordnet iſt, nämlich die Welt der Formen und Linien, zur beruhigenden Ordnung gebunden ſein ſoll, jene Harmonie ſcheint dieſe zu erſetzen, eben aber, daß die ferner liegende Verpflichtung doch auch Verpflichtung iſt und ihre Vernachläßigung ſich peinlich zu fühlen gibt, das betont man dadurch, daß man einen Namen, der zwar auch der Disharmonie der Farbe gilt, mit beſonderem Nachdruck auf ſie anwendet. Beide Seiten hängen aber ja innerlich auch zuſammen: die Farbe ſoll ja mit der Bedeutung, alſo auch der Ordnung der Gegenſtände im Einklang ſein und ſchwerlich wird, wer in der Linear-Compoſition unruhig wirkt, in der Farbe ruhig wirken. Der Ausdruck iſt übrigens ſo treffend, daß er verſtändlich iſt, noch ehe wir die Geſetze deutlicher zu beſtimmen ſuchen, deren Verletzung er bezeichnet: Auge und Geiſt muß beunruhigt werden, wenn die Gegenſtände in loſer Zerſtreuung herumtaumeln oder in allzuengem Knäuel ſich verwickeln, wenn man das Einzelne zu Gruppen zuſammenleſen, wenn man in der Gruppe Theile, Geſtalten, Arme und Füße auseinanderleſen muß, wenn die Linien der Haupt-Umriſſe ſich fliehen und nicht wiederfinden, oder in chaotiſchem Wirrſal, in zerriſſenem Zickzack zuſammenſtoßen. Die ſpeziellere Urſache ſolcher Verwirrung muß nicht, aber kann liegen in einer Verletzung derjenigen Aufgabe, die wir unter den Compoſitions-Geſetzen zuerſt aufgeführt haben (§. 495. 496): der Einhaltung des Maaßes im Umfang. Der Maler iſt ſo frei in der Vereinigung vieler Gegenſtände zu Einem Bilde, daß er im Uebermuth leicht allzuviele hereinnimmt, müßige Figuren, allzu locker verbundene, ſtörende Epiſoden einführt, und wie dieß den idealen Eindruck nicht zur Einheit gelangen läßt, ſo muß es ſich auch dem Auge als ein in Linien Unvereinigtes aufdrängen. Die Oekonomie in dieſem Sinne ſetzt ein klares und volles Gefühl des geiſtigen Einheitspunctes der Aufgabe voraus, das mit einem Gefühle räumlicher Wohlordnung im Künſtler innerlich zuſammenfallen muß; dieß führt aber unmittelbar zur Oekonomie überhaupt, auch abgeſehen von dem Zuwenig oder Zuviel im Maaße des Umfangs, das völlig eingehalten ſein kann, ohne daß doch das Ganze harmoniſch componirt iſt. Indem wir nun zu dieſer übergehen, wird ſich zeigen, daß in der reicheren und verſchlungeneren Summe künſtleriſcher Mittel, die ſich in der ausgebildeten Malerei darſtellt, doch die einfachen Anhaltspuncte, die uns eine auf dem Boden mythiſcher Anſchauung ihre Stoffe ſchlicht anordnende Kunſt an die Hand gegeben hat, nicht ſchlechthin verloren ſind.

§. 690.

Das Geſetz der Vertheilung fordert, daß ſich die Vielheit in der einzelnen Gruppe nicht unklar verſchlinge und ebenſo im Ganzen das mehr Vereinzelte und das Gruppirte deutlich auseinandertrete, damit die verſchiedenen Formen des Contraſts wirken können. Im Weſentlichen wird dadurch auch

für die Malerei irgendwie immer ein ſymmetriſches Gegenüber bei Ungleichheit der Seiten begründet, entweder für das Ganze oder für die einzelne Gruppe oder für beide zugleich. Dieß gilt zunächſt von der Richtung in die Breite und Höhe; die Richtung in die Tiefe erweitert mannigfach dieſes Geſetz nach einer neuen Seite, bereitet Verwicklungen, dient aber auch zur erſchöpfenden Entfaltung aller, nun in doppelter Art des Abſtoßes ſich darſtellenden Verhältniſſe der Vielheit.

Es iſt ſogleich von Vielheit und von Gruppen die Rede, denn erſt im reiferen Stoffe offenbart ſich die Kraft eines Geſetzes, das ſich allerdings auch bei nur zwei Figuren irgendwie geltend machen muß. Die Dreizahl wird bei einfacheren Aufgaben in der Malerei wie in der Plaſtik ſich als beſonders willkommene Form zur Entwicklung eines einleuchtenden Rhythmus darbieten; dieſe Kunſt eilt aber ihrer Natur gemäß zu umfaſſenderen Compoſitionen. Wir reden zuerſt von der Vertheilung, Scheidung, Diſpoſition; das Verhältniß der Ueberordnung, Unter- und Neben-Ordnung, das in der allgemeinen Compoſitions-Lehre vorher aufgeführt iſt (§. 457), faſſen wir hier beſſer erſt im Folgenden, bei dem Momente der Einheit, auf. Die bindende Kunſt der Einheit ſetzt die Vielheit voraus, die Einheit ſoll nicht wirken, ehe die Vielheit zu ihrem Rechte gekommen iſt. Es ſollen alſo die Gegenſtände auseinandertreten, auseinandergehalten ſein. Die einzelne Gruppe bunt zu verſchlingen, wie es ihm gutdünkt, hindert den Maler keine Schwierigkeit des gegenſeitigen ſich-Deckens der Theile, er ſtellt ja nur eine Seite dar und beſtimmt den Geſichtspunct; aber durchſichtig ſind ja doch ſeine Geſtalten nicht (vergl. 649 Anm. 2), er muß dafür ſorgen, daß der Theil oder das Glied eines Körpers, der theilweiſe von einem andern verdeckt iſt, leicht erkannt werde als Fortſetzung einer hinter dem verdeckenden Körper fortlaufenden Form, damit das Einzelne auch in der Verbindung vieler Einzelner zu einem Ganzen doch zugleich als Ganzes für ſich erkannt werde; er darf die Vielheit nicht in einen Brei zuſammenkneten. Auch Körper, die mehr vereinzelt ſtehen, ſollen nicht mit Umgebendem haltungslos verwachſen erſcheinen: dem ſoll nicht nur die Technik der Modellirung und Farbe vorbeugen, ſondern eben die Compoſition, indem ſie berechnet, was einer Geſtalt zum Hintergrund zu geben oder in der Nachbarſchaft beizugeſellen iſt. Ebenſo wie die einzelnen Körper in der Gruppe voneinander, ſoll ſich ferner Gruppe von Gruppe einleuchtend trennen und abheben. Gruppenknäuel z. B. wie in Rubens jüngſtem Gerichte zu München, ſind zu wild, ſind unruhig. Selbſt im Getümmel der Schlacht müſſen ſich deutliche Gruppen ſondern, Rubens hat in der Amazonenſchlacht, Raphael in der Conſtantinsſchlacht meiſterhaft dafür geſorgt. Gehen wir nun tiefer, ſo liegt die ſcheidende Kraft im Inhalte des Kunſtwerks ſelbſt: es iſt milder oder ſtarker Contraſt (vergl. §. 498). Maſſen, welche ihrer Natur nach einförmig behandelt ſein wollen, dürfen allerdings relativ wie Ein Individuum erſcheinen, müſſen ſich aber als ſolches von Anderem entſchieden abheben. Was ſich dagegen unterſcheiden und entgegentreten ſoll, wird zwar im Einzelnen unmittelbar nebeneinander ſtehen und nur durch Farbe und Ausdruck ſeinen Contraſt markiren, im Großen und Ganzen aber liegt hier offenbar in dem flüſſigen Gebiete des Maleriſchen ein feſter Punct vor: das Auge fordert, daß ſich der Contraſt in einer Gegenüberſtellung ausdrücke, und das Geſetz der Symmetrie, das uns bei der einfach architektoniſchen Anordnung ſich ergab, bleibt unläugbar auch bei der ächt maleriſchen in Kraft. Die Mitte laſſen wir zunächſt außer Betracht, man kann ſich ein relativ Gleichgültiges als das Trennende denken. Der alterthümlich architektoniſchen Compoſition nähert ſich am meiſten die mehr plaſtiſche Stylrichtung und zwar vorzüglich in großen, monumentalen Aufgaben: hier wird man dieß einfache Geſetz überall in Kraft finden, die Gegenſätze von Mann und Weib, Jugend und Alter, Schwach und Stark, Freund und Feind, Handeln und Leiden, Handeln und Zuſchauen, Geben und Empfangen u. ſ. w. werden ſich naturgemäß ein einem Gegenüber darſtellen. In Raphels Beſtrafung des Ananias z. B., einer durch Klarheit und Entſchiedenheit beſonders lehrreichen Compoſition, haben wir auf dem erſten Plane links und rechts ſich gegenüber verſchiedene Formen der Aufregung bei dem Anblick des hingeſchmetterten Ananias, der übrigens nicht ganz in der Mitte liegt, ſondern mehr zur linken Gruppe gezogen iſt, weiter hinten treten links die Gemeinde-Mitglieder zu einer Tribüne, um ihre Habe darzubringen, rechts empfangen andere die Gaben: die räumliche Diſpoſition macht auf den erſten Blick die Motive verſtändlich und zwar auch den ſpeziellen Act, da in der linken Gruppe das Weib des Ananias Geld in die Hand zählt, woraus wir den vorgefallenen Betrug erkennen. Soviel zunächſt über die Richtung nach der Breite; wir gehen nun auch nach der Höhe, doch ohne vorerſt ihre ganze Bedeutung in's Auge zu faſſen. Der Contraſt kann ſich auch oder zugleich in dieſer Richtung darſtellen; z. B. bei Handeln und Leiden iſt dieß ganz natürlich: der ſtärkere Feind überragt etwa an Größe den ſchwächeren Gegner, hat den Vortheil höheren Standorts, ſitzt zu Pferde, oder ſonſt ein natürliches Motiv ſtellt die im Contraſt wirkende Kraft höher. So ſteht auf der berühmten Tapete, von der wir ſprechen, Petrus, neben ihm Jakobus und ſieben andere Apoſtel auf der genannten Tribüne; Petrus ſpricht das Wort, das den Ananias wie ein Blitz hinſchmettert, von der Höhe. Die obere Gruppe theilt ſich auch wieder, wiewohl nicht durch Zwiſchenraum getrennt, in Handelnde (Jakobus unterſtützt in mildem

Contraſte die Handlung des Petrus, indem er durch den Fingerzeig nach oben das eben Eingetretene als göttliches Strafgericht bezeichnet,) und Zuſchauende (die übrigen Jünger ſehen mit Entſetzen den furchtbaren Auftritt). Es verſteht ſich nun, daß die Symmetrie ſelbſt bei ſolchen normal einfachen Compoſitionen keine geometriſch einförmige ſein darf, ſonſt wäre es wohl numeriſche, aber nicht qualitative Vielheit, was durch ſie in beziehungreicher Sonderung auseinandergehalten wird. Der Künſtler muß außer den ſtärkeren Abweichungen von der ſtarren Regelmäßigkeit hiefür dadurch ſorgen, daß er das ganze ungeſuchte Walten der Zufälligkeiten neben den feſten Hauptmomenten hindurchſpielen läßt, und zwar dieß auch dann, wenn das äſthetiſche Motiv ſelbſt es, wie oben erwähnt iſt, mit ſich bringt, daß eine gewiſſe Einförmigkeit eine ganze Seite beherrſcht, wie z. B. eine Flucht, eine gleichmäßige ſtürmiſche Bewegung einer Leidenſchaft u. ſ. w. So zeigen die entſetzten Zuſchauer aus dem Volke auf der linken Seite von Raphaels Bild: die Vertreibung des Heliodorus aus dem Tempel von Jeruſalem einen gemeinſamen Wurf wie vom Winde nach einer Seite hingewehte Bäume, aber mit der größten Genialität ſind ſie in Formen, Bewegungen, Ausdruck wieder verſchieden behandelt; auf der oben dargeſtellten Compoſition hat der Künſtler, damit die Symmetrie nicht zu fühlbar werde, neben allen Unterſchieden der Individuen, ihres Affects, ihrer Bewegung ſchließlich noch im Hintergrunde dadurch für den nöthigen Wechſel geſorgt, daß er ſich rechts durch Architektur abſchließt, während links ſich eine Landſchaft öffnet. — Was nun die Richtung in die Tiefe betrifft, ſo haben wir ſeines Orts bereits von der Bedeutung der Hauptabſtufungen, von der Haltung, die durch die Beſtimmtheit ihrer Unterſcheidung in das Ganze kommt, das Weſentliche ausgeſprochen. Im gegenwärtigen Zuſammenhang iſt zunächſt abgeſehen von der Beziehung zu der Compoſition nach Breite und Höhe noch zu bemerken, daß dem anordnenden Künſtler nach dieſer Seite in der Ausführung immer noch gewiſſe ſpezielle Aufgaben begegnen werden. So wird er insbeſondere auch bei dem günſtigſten Naturvorbilde ſelten den Vordergrund wirkſam genug finden; derbe Maſſen und Geſtalten in verſtärkter Kraft des Lichts und noch mehr des Schattens werden hier angebracht werden müſſen, um das Uebrige energiſch zurückzutreiben; Rottmann liebt z. B. im Vordergrund eine ſchattige Quelle, einen Teich mit ſtark modellirten Erdformen, energiſcher Vegetation, um der Sonnengluth der ſüdlichen, ausgetrockneten Landſchaft das Gefühl der Kühle adſtringirend gegenüberzuſtellen; die Malerei der Verfallszeiten mit ihrer akademiſchen Schablone hat freilich auch hier in den ſtehenden groben Klötzen der ſog. repoussoirs die Abſichtlichkeit und den Mechaniſmus ſchreiend zu Markte gebracht. Es iſt nun aber mit der Richtung in die Tiefe ein neuer räumlich ausgedrückter Contraſt in die Compoſition eingetreten, das Prinzip der Auseinanderhaltung des Vielen erweitert ſich nach einer andern Seite. Es entſteht daraus eine Durchkreuzung der Richtungen, die aber darum jenes Geſetz der Gegenüberſtellung nicht aufhebt, ſondern neben ihm beſtehend dem Künſtler nur auflegt, in ſeinem räumlich vertheilenden Denken eine größere Summe von Fäden gleichzeitig zu regieren. So kann nun eine Figur ihren Gegenſatz ebenſo gut hinter ſich, als ſich gegenüber haben, der Contraſt als nächſter oder entfernterer Hintergrund wirken, aber auch zugleich in einem Gegenüber ſich entfalten. Z. B. Delaroche's Marie Antoinette hat unmittelbar hinter ſich die Wache der Nationalgarde, ihr Kopf hebt ſich in ſcharfem Contraſt von den ſtumpfen Zügen eines dieſer Soldaten ab; die eigentlichen Feinde, die Richter, ſind im ferneren Hintergrund, aber durch düſtere Beleuchtung gehoben; daneben aber wirkt die Symmetrie der Breite nach, denn rechts der Königin gegenüber, unter ſich ſelbſt wieder contraſtirend, theils fanatiſch, theils mitleidig, befindet ſich das zuſchauende Volk, neben einem fanatiſchen Nationalgardiſten und Offizier jener apathiſch gleichgültige. Man ſieht an dieſem Beiſpiel zugleich, wie Licht und Farbe vermittelnd eintritt, ſo daß, wenn eine von zwei gegenüberſtehenden oder der Höhe nach in Gegenſatz geſtellten Seiten entfernter ſteht, als die andern, oder der Gegenſatz überhaupt mehr nur in der Richtung der Tiefe ſich ausſpricht, das Gleichgewicht durch kräftigeren Beleuchtungs-Gegenſatz ſich herſtellen kann; auch wird ein Theil der entfernteren Gruppe doch zugleich mehr auf den Vordergrund ſich hereinziehen und hier wieder ein Gegenüber bewirken. Die Tiefe hat zugleich eine beſtimmte Beziehung auf die Zeit, genauer auf das Verhältniß der Urſache und Wirkung. Geht die Handlung im Vordergrunde vor ſich, ſo wird das nächſte Object mit wenig Unterſchied der Entfernung in die Tiefe ſich dem Handelnden gegenüber befinden, die unbeſtimmteren Nachwirkungen aber, z. B. die Flucht von Maſſen in einem Schlachtbilde, werden ſich nach dem Hintergrunde ziehen; in dieſem kann aber, wie das eben erwähnte Bild zeigt, auch das Vergangene, was ſich zu dem Vordergrund als Urſache und Vorausſetzung verhält, ohne Verletzung des Grundgeſetzes der bildenden Kunſt in deutlicher Sprache ausgedrückt ſein. — Das Ganze bewirkt ſo im gleichzeitigen Gegenſchlag nach der Breite und Höhe und nach der Tiefe das befriedigende Gefühl einer gründlichen Erſchöpfung und Ausathmung des dargeſtellten Lebens-Acts.

Dieſe Bemerkungen haben vorzüglich die hiſtoriſche Compoſition im Auge gehabt und zwar vor Allem den mehr plaſtiſchen Styl, denn dahin gehört Raphael. Je weniger nun der Charakter in ſeiner heroiſchen Größe und der Einfachheit ſeiner idealen Motive den Inhalt eines Gemäldes bildet, je mehr der Accent auf das Zufällige, Einzelne, Anhängende der Individualität fällt, deſto weniger ſichtbar und kräftig wird das Geſetz jener einfachen Gegenüberſtellungen wirken; es wird nicht ganz verſchwinden, aber es wird ihm leichter und häufiger dadurch genügt werden, daß Körpern aus irgend einer Sphäre Körper aus einer andern, niedrigeren, aber jetzt zur Geltung gelangten, oder daß Körpern überhaupt die Intenſität von Lichtwirkungen als Gegengewicht ſymmetriſch gegenübertritt. Haus, Geräthe, Baum, glühender Himmel, glänzende Wolken u. ſ. w. ſtellt das Gleichgewicht her. Man ſieht hier, daß Solches, was wir in §. 686 im negativen Sinne, als Grund der Erſchwerung feſter Beſtimmungen über die lineare Compoſition geltend gemacht haben, nämlich Licht und Farbe, nun doch auch in die poſitive Beziehung zu jener tritt, daß es mit ihr in Eine Berechnung gezogen gemeinſchaftlich dem nur freier ſich wendenden Geſetze dient. Es iſt natürlich insbeſondere die Landſchaft, von welcher das Letztere gilt: die Wirkung der allgemeinen Medien tritt mit der Wirkung der durch ſie beleuchteten Körper in dieſen Compromiß der gegenſeitigen Ergänzung. Doch iſt auch im Genre und in der Landſchaft der Unterſchied der Style wieder wichtig. Das höhere, plaſtiſch behandelte Genre componirt mit ſtrengerer Symmetrie, als das niedrige; man ſehe zu, wie rein und klar ſich die Gruppen auf L. Roberts Bildern: die pontiniſchen Schnitter und die Fiſcher von Chioggia bauen, und vergleiche damit einen Teniers; von Claude Lorrain haben wir zu §. 686 eine Landſchaft angeführt, wo das Gegenüber rechts Gebirge, links Meeresfläche mit intenſivem Licht iſt, aber wie architektoniſch klar pflegt er ſonſt den feſten, körperlichen Theil ſeiner Landſchaft an ſich ſchon zu bauen, verglichen mit einem Ruysdael!

§. 691.

Die Einheit iſt es, von welcher bereits auch die Klarheit in der Auseinanderhaltung des Vielen ausgeht, welche zugleich poſitiv als Bindung wirkt und die Scheidung nicht bis zur Zerreißung fortgehen läßt. Dieſelbe tritt aber auch leibhaft entweder als bedeutendſter Gegenſtand überhaupt oder als bedeutenderer in der einzelnen Gruppe auf und dieß Werthverhältniß der Ueberordnung kann zwar auch durch Stellung in der Mitte oder an einer der Seiten, wird aber doch irgendwie, wo nicht in der Anordnung des Ganzen, doch der Theile ſeinen Ausdruck zugleich weſentlich in der überragenden Höhe finden, ſo daß ein Anklang an die Pyramide auch durch die Werke der ausgebildeten Malerei ſich hindurchzieht.

Einheit in der Vielheit, Vielheit in der Einheit: beides läßt ſich nicht trennen, Vertheilung iſt Bindung, Diſpoſition Compoſition und umgekehrt. Das ſymmetriſche Gegenüber, das wir im vorh. §. gefunden, iſt ja nur der Ausdruck des innern Gegenſtoßes, den ſich die Einheit gibt; durch zu dichte Knäuel und durch Zerſtreutheit des Einzelnen leidet, weil die Vielheit ſich in's Unklare verliert, eben auch die Einheit. Zu §. 498, 1. iſt die Theilung der zwölf Apoſtel in Gruppen von je drei Männern angeführt, wodurch Leonardo da Vinci die Monotonie der an einer Tafel ſitzenden dreizehn Figuren gebrochen hat: dieſe ſind dadurch verbunden, aber auch getrennt, denn zwiſchen den Gruppen iſt ſchärfere Scheidung, als zwiſchen den mehr iſolirten Einzelnen wäre. Was aber in dieſer Compoſition ſowohl trennt, als vereinigt, das iſt das eben geſprochene Wort Chriſti: Einer unter euch wird mich heute verrathen; dieſes Wort hat wie ein Blitz eingeſchlagen, Alle ſind nur mit ihm beſchäftigt, Jeder auf andere Weiſe, und da ſich Jeder äußern muß, ſo führt ihn das Bedürfniß der Mittheilung zu dem Nachbar; es kann aber nicht Jeder mit Jedem ſich beſprechen, ſo bilden ſich ganz natürliche Gruppen von je drei Männern, worin jedoch wieder für den Unterſchied geſorgt iſt, indem Einzelne nur der Linie nach mit ihrer Gruppe zuſammengehören und in Wirklichkeit doch mehr für ſich ſind oder ſich hinauswenden nach der Hauptperſon. Trotz dieſem Ineinander der zugleich trennenden und bindenden Wirkung müſſen wir aber die Einheit dennoch für ſich betrachten: dieß ergibt ſich vor Allem daraus, daß der Contraſt, obwohl ſelbſt in der Einheit gegründet, doch bis zur Zerreißung fortgehen kann, wenn die Einheit zwar in der Idee liegt, aber nicht in's Auge tritt. So reichen z. B. die Nachweiſungen einer innern, ethiſchen Einheit nicht aus, um die Zweiheit, in welche Raphaels Transfiguration in der Richtung des Oben und Unten zerfällt, zu rechtfertigen; weit eher findet man hier die Rechtfertigung in dem mehr architektoniſchen Geſetze der mythiſchen Malerei; die Theile verhalten ſich in dieſem Bilde wirklich wie Wand und Giebel. In der geſperrten Landſchaft ſchneidet Everdingen öfters die mittlere Höhe mit einer zu ſcharfen, unangenehm trennenden Horizontale durch; in der geöffneten muß es jedem Künſtler ſein Gefühl ſagen, ob die zwiſchen einem Gegenüber von Bergen oder dergl. aufgeſchloſſene Ferne noch den einheitlichen Abſchluß eines Berges am äußerſten Horizonte bedarf; nach Umſtänden fällt ohne dieſe zuſammenfaſſende Form das Ganze der Breite nach wie in zwei Stücke auseinander, nach Umſtänden wirkt umgekehrt die Zuthat zerreißend. — Es muß nun aber die Einheit auch ihren eigenen, beſondern Ausdruck finden, muß ſich als ausdrückliche Erſcheinung neben die von ihr beherrſchte Vielheit ſtellen. Hier tritt die Höhe in einer neuen Bedeutung auf. Wir haben dieſelbe ſchon im vorh. §. zur Sprache gebracht, doch nur erſt nach der Seite der Scheidung, der ſich gegenübertretenden Vielheit; freilich, wenn dort geſagt iſt, der

Handelnde, der Siegreiche u. ſ. w. werde dem Leidenden gegenüber häufig auch in räumlicher Erhöhung auftreten, ſo war damit bereits zugleich ein Werthverhältniß ausgeſprochen. Dieß iſt nun aber für ſich zu beleuchten. Die eigentliche Einheit iſt immer der Geiſt des Ganzen; dieſer wird ſich aber in Einem Gegenſtand oder in einigen poſitiver concentriren, als in den andern, der Begriff der Einheit beſtimmt ſich daher innerhalb des Einzelnen zu dem der Ueberordnung. Dieſe drückt ſich in der Malerei keineswegs nur durch die Höhe aus; zur Seite Chriſti in Leonardo's Abendmahl z. B. ſteigen die Gruppen der Apoſtel zu den Seiten höher an, die Hauptperſon iſt räumlich nur durch einen ſtärkeren Zwiſchenraum, als der zwiſchen den einzelnen Gruppen, abgehoben, an ſich aber durch die Stellung in der Mitte ausgezeichnet. Man ſieht an dieſem entſcheidenden Beiſpiele, daß, wie im Relief, auch die Stellung in der Mitte allein die Bedeutung der Hauptfigur ausdrücken kann; ſelbſt die Stellung an einem Ende kann, ebenfalls wie im Relief, dieſen Zweck erfüllen, was man in ſo manchen Länge-Compoſitionen der Venetianer ſieht. Doch iſt die Symbolik der Höhe und Tiefe eine ſo einleuchtende, daß die Malerei als bildende Kunſt nothwendig ſich von ihr beſtimmen laſſen muß, auch wo ſie die mythiſch-architektoniſche Compoſition längſt verlaſſen hat. Es iſt z. B. dem Auge peinlich, daß Conſtantin auf Raphaels Schlachtbild eine gedrückte Figur iſt und zu tief im Pferde ſitzt (ein Fehler, der auch bei andern Reiterfiguren Raphaels vorkommt). In zahlloſen Werken großer Meiſter, auch wo nicht ein äußeres Motiv, wie Hängen am Kreuz, Kreuzabnahme, die Höhen-Compoſition mit ſich bringt, herrſcht ſie und befriedigt unſer innerſtes Gefühl. Die Emporragung ſtellt nicht nothwendig einen pyramidalen Gipfel dar, die höher geſtellte Gruppe iſt z. B. breit in Raphaels Ananias, noch breiter in der Schule von Athen, in der Amazonenſchlacht von Rubens, wo ſich aber doch ſo klar und wohlthuend das ſauſende Gewühl in die zwei Seitengruppen der wild in den Strom abſtürzenden Amazonen und den Hauptkampf oben auf der Brücke diſponirt. Allerdings aber iſt das ſteilere Anſteigen zur Pyramide in den verſchiedenſten Variationen zu natürlich, als daß es nicht in unendlichen Werken der Malerei ſich aufdrängen ſollte; wir greifen aus der Fülle der Beiſpiele drei der edeln Compoſitionen von L. Robert heraus, die wir zum Theil ſchon flüchtig angeführt haben. Auf den Fiſchern von Chioggia bauen ſich drei Hauptgruppen: in den zwei untern ſtehen ſich rechts Männer, links Frauen in freier Symmetrie gegenüber; den letzteren näher iſt ein Jüngling, faſt noch Knabe, mit den Netzen beſchäftigt, ein ſchöner Linienzug führt von ihm hinauf zur mittleren höheren Gruppe, deren höchſten Punct der befehlende Alte, das vielerfahrene Familienhaupt, einem homeriſchen Manne gleich, darſtellt; wobei wir nachholen, wie auch in der

Malerei das Syſtem der einzelnen Bewegungen noch einen plaſtiſchen Rhythmus bilden ſoll: man bemerke den edeln Antagoniſmus der Linien zwiſchen dem linken Arm jenes Jünglings und dem ausgeſtreckten des Alten. Die zwei andern Bilder führen zu einer intereſſanten näheren Beſtimmung. Drei Hauptgruppen treten auch hier auseinander, die mittlere ſteigt pyramidaliſch, aber die Spitze wird nicht oder nicht unzweifelhaft durch die Hauptperſon gebildet. In den pontiniſchen Schnittern mag der herrliche, ernſte Burſche, der vorn in der Mitte zwiſchen den Arbeiterinnen links und den tanzenden, pfeifenden Schnittern rechts an ſein Büffelgeſpann gelehnt ſteht, als die Hauptperſon erſcheinen, allein die Männer auf dem Wagen und die höchſte Figur, die madonnenartig ſchöne Frau mit dem Kinde, ſind durch die Wirkung der Höhe idealiſirt: da unterſcheiden ſich denn zwei Formen der höheren Bedeutung, die auf verſchiedene Weiſe durch die Symbolik des Raumes ausgezeichnet ſind: die Jugendkraft durch Stellung in der Mitte (wiewohl mit den Büffeln wieder einen herrlichen pyramidalen Gegenſatz gegen die thieriſche Kraft bildend), das reife Mannesalter und dann noch mehr weibliche Idealität durch Stellung in der Höhe: ein belehrendes Beiſpiel des Zuſammenlaufens verſchiedener Beziehungen; der Burſche gehört aber zur Baſis der Pyramide und drückt ſo aus, wie auf thätige Jugendkraft das Familienleben ſich ſtützt und baut. In der Madonna dell' Arco iſt das ſchöne Mädchen mit dem Thyrſus-artigen, von Obſtpflanzen umwundenen Stab auf dem Karren als Hauptperſon zu bezeichnen, aber ein junger Burſche hebt ſich noch über ſie, wiewohl er entſchieden unbedeutender iſt. Dieß Beiſpiel beweiſt allerdings, daß, wie die höchſte Wichtigkeit nicht nothwendig die höchſte Raumſtellung mit ſich bringt, ſo dieſe nicht nothwendig als Ausdruck für jene anzuſehen iſt. Oft iſt es einfach ein Bedürfniß des Auges, was den Maler beſtimmt, noch höher zu gehen, irgendwie durch weiteren Linien-Aufbau befriedigender abzuſchließen; ganz ohne Zuſammenhang mit innerer Bedeutung kann dieß zwar nicht ſein, aber dieſelbe kann ſich mit ſo zarten Fäden in Anderes, Weiteres verlieren, daß wir dieſe Seite hier nicht weiter verfolgen, ſondern nur ſoviel ſagen können: umgeſtoßen wird die Wahrheit des innern Zuſammenhangs zwiſchen Dignität und Höhe dadurch nicht, daß ein ſolcher Bautrieb zugleich auch mehr nur formell wirkt, und wenn derſelbe ohne fühlbare Beziehung auf den Werth der Gegenſtände allzu ſichtbar auftritt, ſo geräth die Malerei in froſtigen, auf unerfreuliche Weiſe an plaſtiſche Herrſchaft des Conturs erinnernden Formaliſmus. Von geſuchter Pyramidal-Compoſition iſt z. B. Raphaels größeres Bild der heil. Familie in München nicht ganz freizuſprechen. — Wir haben bisher nur von der Hauptperſon oder Hauptgruppe geſprochen; der pyramidale Bautrieb wird ſich aber bei mehreren

Gruppen ebenſo auch auf die untergeordneten werfen und man wird daher bei zahlloſen trefflichen Compoſitionen eine größere mittlere Pyramide von kleineren, die etwa ſelbſt wieder in Größen-Unterſchiede ſich theilen, mit mehr oder weniger Unterbrechung durch gerade Linien, ſich umgeben ſehen. Nun aber kann dieß Verhältniß in verſchiedener Weiſe ſich verändern. Hauptperſon oder Hauptgruppe fällt an das eine Ende einer Länge-Compoſition und ragt durch Höhe hervor: dann wird die Symmetrie verlangen, daß das am andern Ende Gegenüberſtehende in ungefähr entſprechendem Maaß ebenfalls ſteige, wie man dieß z. B. in Paolo Veroneſe's Bildern: die bekehrte Familie Concina und die Anbetung der Könige (in Dresden) ſieht. Der natürliche Zug zu der Anordnung einer Baſis von niedriger Gegenüberſtehendem und einem Gipfel darüber wird ſich dann, da er ſich nicht als Pyramidalform im Ganzen darſtellt, doch auf dieſe zwei Endgruppen werfen und man erhält eine tiefere Mitte von zwei pyramiden-ähnlichen Formen flankirt. Dieſe oder eine ähnliche Anordnung kann nun überhaupt eintreten, wenn Hauptperſon oder Hauptgruppe nur durch die Stellung in der Mitte ſich auszeichnet oder eine ſolche im engeren Sinne überhaupt nicht da iſt, ſondern die Einheit mehr im Geiſte des Ganzen bei nur relativem Dignitäts-Unterſchiede der Gruppen liegt: man wird irgendwie einen pyramidalen Höhetrieb wenigſtens in der einzelnen Gruppe mit dem Prinzip der Gegenüberſtellung derſelben ſich vereinigen ſehen. Nun haben wir aber nicht vergeſſen, daß das Gegenüber gar nicht blos in den Figuren, ſondern ebenſoſehr in einer Zuſammenſtellung dieſer mit andern feſten Körpern oder bald der einen, bald der andern, bald beider mit Licht- und Farbenwirkungen ſich ausdrücken kann und daß dieß im Genre und Landſchaft und im rein maleriſchen Style vorzüglich der Fall ſein wird. Dennoch wird dieſer Zug der Raum-Symbolik auch hier nicht völlig ſchweigen; ohne denſelben Paralleliſmus im Großen, wie bei der ſtrengeren hiſtoriſchen Compoſition oder dem höheren Genre, aber doch innerhalb einzelner Gruppen wird ein inneres Geſetz den Maler immer dazu führen, den Dreiſchlag von zwei oder mehreren Gegenüberſtehenden und einem Uebergeordneten in der Annäherung an die Pyramidalform darzuſtellen. Man wird z. B. keine ſchöne Baumgruppe finden, in der ſie nicht mit freier Zufälligkeit anklingt, ſei es, daß eine Hauptpyramide in der Mitte ſteigt, oder um eine niedrigere Mitte ſich ſolche erheben; ja die einzelne Baumkrone ſelbſt läßt ſie ja anklingen wie die Menſchengeſtalt mit ihrem ſymmetriſchen Gliederpaare und dem Gipfel des Hauptes darüber. Man unterſcheidet alſo in einem Gebiet unendlicher Mannigfaltigkeit doch einige Linien, einige Anhaltspuncte und Fr. W. Unger wird nicht ganz im Grundloſen ſich bewegen, wenn er in dem oben angeführten Werk es unternimmt, eine

Reihe der berühmteſten Compoſitionen auf ein ungefähres räumliches Schema zu reduziren.

§. 692.

Die Schroffheit, welche durch dieß Wechſelverhältniß des Einen und Vielen noch nicht aufgehoben iſt, tilgt ſich ſchließlich durch den Ausdruck, welchen die überleitenden Momente des Vorbereitens, Motivirens, Auflöſens ſelbſt im rein maleriſchen Styl irgendwie in der Form und Linie finden müſſen, um im Verein mit der Farbe die rhythmiſche, vorherrſchend dreigliedrige, Bewegung des Ganzen herzuſtellen.

Der Rhythmus liegt in der Geſammtheit der entwickelten Momente der Compoſition, in der Farbenharmonie, der linearen Anordnung und dem Zuſammenwirken beider. Ein Accord von Accorden, ein aus zwei für ſich einſtimmigen Haupt-Klängen ſich erzeugender dritter liegt eigentlich ſchon in dieſem Bunde der zwei weſentlichen Elemente. Durch das lineare Element für ſich haben wir den Dreiklang der Vereinigung von Gegenübergeſtellten in einem Dritten ſich ziehen ſehen; im Stimmungs-Elemente der Farbe klingt Licht und Schatten mit Helldunkel, Localfarbe und Localton mit dem Haupt-Tone, klingt die Drei der Hauptfarben mit ihren unendlichen Uebergängen zu einer Welt von Accorden zuſammen. Die Dreiklänge ſchreiten in der Mehrung der Gruppen in Zahlengruppen fort, die irgendwie als eine Verzweigung der Drei erſcheinen; eine Dreizahl von Haupt-Gruppen wird ſich aber bei allen reicheren Compoſitionen, worin die Gegenſtände nicht entſchieden gegen das Gewicht der in den allgemeinen Medien liegenden Stimmung zurücktreten, ganz abſichtslos als die naturgemäßeſte ergeben. Der Rhythmus hat nun aber auch hier ſein inneres Weſen als fließende Bewegung durch eine Reihe überleitender Mittel, ein Syſtem der Divergenzen und Convergenzen zu äußern, welche die Momente der Vorbereitung, Motivirung, Löſung, wie ſie innerlich im Gehalte des Kunſtwerks liegen, dem Auge herausſtellen. Die Zufälligkeit, die unbefangene Nachläßigkeit der Natur, die Mannigfaltigkeit, die Individualität, welche noch weit eingreifender, als in der Sculptur, jede Herrſchaft eines abſtracten Schema in der Malerei durchſchneidet und dieſelbe zum bloßen Anklang herunterſetzt, iſt ſchon in der Grundauffaſſung des Malers als die lebendige Macht und Oppoſition gegen geometriſche Starrheit und Gleichheit geſetzt; die Compoſition entwickelt dieſe Macht noch beſtimmter durch einen Act ausdrücklicher Intention, prägt die lebendigen Unterſchiede und ihre Wechſel-Ergänzung in den Linien aus, läßt dieſe ſich fliehen, ſich wieder finden, die Gruppen ſich ungleich bauen und doch entſprechen, trennt das zu eng Verbundene und leitet durch ſanfte Linien das zu hart Getrennte ineinander über, vermittelt ebenſo das Farbenleben und ſchafft hiedurch den einheitlichen Fluß und Guß des Ganzen.

§. 693.

1. **Zur Ausführung umfaſſender Ideen in großen cykliſchen Compoſitionen**
entfaltet ſich auch die Malerei vorzüglich durch den Anſchluß an die Baukunſt,
wodurch ſie ſich zugleich von der Beſchränkung auf einen Zeitmoment relativ
befreit. Der unbeſtimmtere Anklang gewiſſer Geſetze der räumlichen Anordnung,
wie er im einzelnen Bild hervortritt, wird zur feſten Bindung einer Vielheit
2. **von Bildern. Die engſte Form dieſes Anſchluſſes iſt die Wandmalerei; die**
plaſtiſche Stylrichtung fällt mit ihr naturgemäß zuſammen; die monumentale
Großartigkeit der Aufgabe fördert mächtig die Kunſt, führt aber auch leicht zu
den in §. 676 bezeichneten Abwegen.

1. Der §. holt nach, was bei der Erörterung cykliſcher Darſtellungen in der Sculptur noch nicht ausgeſprochen iſt: daß in dieſen die bildende Kunſt ihre räumliche Feſſlung an Einen Zeitmoment in gewiſſem Sinn überwindet, indem ſie vorhergehende und folgende Momente in aufeinanderfolgenden, zuſammengeſtellten Bildern darſtellt. Im Anſchluß an die Architektur wird nun das Compoſitionsgeſetz wieder einfacher, architektoniſcher: das ſymmetriſche Gegenüber, Oben und Unten mit den mancherlei ärmeren oder reicheren Erweiterungen, die nach Anzahl und Beziehung der Bilder aus dieſem Verhältniß hervorgehen können, iſt durch die ſtreng gemeſſene Form der Baukunſt gegeben. Es entſprechen ſich nicht nur einzelne Bilder, ſondern auch fortlaufende Bilderreihen; das Gegenübergeſtellte und Mittlere iſt ſich an Größe gleich oder verſchieden, z. B. ein größeres Mittelbild von kleineren umgeben u. ſ. w. Umfaſſende Ideen finden nun den genügenden Raum, ſich auszuleben, der denkende Künſtler hat ein großartiges Feld für Gliederung ihrer Momente und ſinnreiche Wechſelbeziehung derſelben. In der altchriſtlichen Baſilika boten ſich die Mauer-Flächen über den Säulen des Mittelſchiffs als der angemeſſenſte Raum, um hier, in dieſer Bahn zum Allerheiligſten, die großen altteſtamentlichen Vorbilder, Kämpfe und Schickſale darzuſtellen, auf denen die chriſtliche Kirche ſich auferbaute, der Triumphbogen deutete in großen Symbolen und Allegorien auf das Allerheiligſte, die Tribuna, wo nun der Erlöſer ſelbſt in perſönlicher Majeſtät den Blicken entgegentrat. Die Nebenſchiffe, auch die Außenſeiten der Kirche, konnten dieſe rhythmiſche Folge in reicher Weiſe weiter ausbilden. Monumentale Bauwerke jeder Art, die Kreuzgänge der Klöſter, die Hallen der Begräbniß-

plätze, Loggien, Arkaden in den Städten, wie ſchon die antiken Stoen und Leſchen, Baptiſterien, Kapellen, Kirchen des romaniſchen, in beſchränkterem Umfange des gothiſchen Styls, politiſche, Kunſt-Gebäude, Privatpaläſte und Villen öffnen ſich dieſer großen cykliſchen Entfaltung einer Kunſt, die noch ungleich leichter und raſcher ſich an die architektoniſche Fläche ſchmiegt, als die Plaſtik. Die Decke des Innern, wie dieß namentlich in den Kuppel-Malereien geſchah, zu benützen iſt und bleibt wegen der mechaniſchen Schwierigkeit der Anſchauung nicht räthlich. Wenigſtens wird es paſſend ſein, hier nur Kleineres, leicht Ueberſichtliches anzubringen. Dieſe Rückſicht äußerer Zweckdienlichkeit trifft auf das Natürlichſte mit der inneren Genialität der Erfindung und Anordnung zuſammen in Raphaels Stanzen: an den Wänden die Darſtellung der Idee in großen hiſtoriſchen Bildern, in wahrer und wirklicher Verkörperung, an der Decke in allegoriſcher Andeutung und daneben noch in typiſchen Scenen, wie die Theologie im Sündenfall, das Recht im Urtheil Salomon's verſinnlicht; die Deckenbilder ſind kleine, leicht faßliche Deviſen, in die Gewölbefelder paſſend vertheilt.

2. Die große Wichtigkeit, welche die unmittelbarſte Form des Anſchluſſes an die Architektur, die Freſke, für Hebung und Tragung des Lebens der Malerei überhaupt hat, ergibt ſich von ſelbſt und iſt ſchon durch die Andeutungen des §. 660 ausgeſprochen. Die Freſko-Malerei iſt der natürliche feſte Punct, um den ſich das Leben dieſer Kunſt bewegt; ihr Aufſchwung bringt Großartigkeit, Kühnheit, Fülle der Erfindung in die andern Zweige; die techniſche Nothwendigkeit, in dieſer Kunſtweiſe nur die weſentlichen, gewaltigen Grundzüge des Inhalts und der Formen zu geben, wird der Hebel, wodurch der monumentale Styl entſteht, ohne deſſen ſtarke Stütze auch die Tafelmalerei Halt und Kraft entbehrt. Allein die Sache hat auch ihre Schattenſeite: Es iſt klar, daß die Freſke mit der plaſtiſchen Stylrichtung zuſammenfällt: die Farbe tritt zurück, das Gewicht fällt auf die Zeichnung und den Linienbau der Compoſition, hiemit auf den Begriff, die Erfindung und auf das Prinzip des directen Idealiſmus. Damit ſind die Verirrungen und Einſeitigkeiten des plaſtiſchen Styls nahe gelegt. Es bildet ſich leicht jene Gedankenkunſt aus, welche zu viel Werth auf das Ausſinnen des Cyklus legt. Man hüte ſich, jene beziehungsreichen Anordnungen einer Vielheit von Bildern gar zu hoch anzuſchlagen; am Ende könnte jeder begabtere Kopf ohne allen beſondern Künſtlerberuf aus einer gegebenen Idee ſolche Combinationen entwickeln. Das einzelne Bild in ſeiner rein äſthetiſchen Compoſition und in der vollendeten Durchführung des Scheins der Dinge zeigt qualitativ mehr den Künſtler, als das Auffinden eines Fadens, der eine Vielheit von Bildern zuſammenhält. Man widerſtehe der Verſuchung, die Mängel der künſtleriſchen

Durchführung eines Bildes durch ſeine Beziehung zu andern zu ergänzen; es handelt ſich um das Bild ſelbſt, nicht um das, was zwiſchen den Bildern iſt. Die Ueberfruchtung des einzelnen Bildes durch Zuthaten, welche die höheren Beziehungen darſtellen ſollen, iſt eine weitere natürliche Folge der Ueberſteigerung des einfach Aeſthetiſchen in das Gedankenhafte; dahin ſind nicht die freien Spiele zu zählen, mit denen eine fruchtbare Erfindung gerne die Haupt- und Nebenbilder noch in Arabeskenform, in Frieſen, Sockeln u. ſ. w. umgibt, um, was jene mit großen Zügen ausſprechen, noch überdieß in ſprudelnder Fülle von Andeutungen ſich ausathmen zu laſſen, wie ſchon Raphael in den Stanzen und Tapeten gethan hat; vielmehr ſchlägt ſich die einmal ausgebildete Neigung zum Beziehungsreichen, Andeutungsvollen auch auf die Hauptbilder und ſteckt in jede Ecke derſelben verborgenen Tiefſinn. Wir haben ferner bereits darauf hingewieſen, daß der plaſtiſche Styl ſich vorzüglich an die Auffaſſung der Kunſtſtoffe unter dem Standpuncte der zweiten Stoffwelt halten werde. Wir wollen Mythus und Allegorie nicht ſchlechthin verbannen und haben ſchon in der Anm. zu §. 683 geſagt, daß die Freske in ihrer natürlichen Beſtimmung zum Cykliſchen ſie nicht wohl ganz entbehren kann, aber die Meinung, der Inhalt des Schönen ſei in dieſen Zurückführungen des Lebens und der Geſchichte auf tranſcendente, einſt geglaubte, noch geglaubte oder ſubjectiv erſonnene Geſtalten vollkommener dargeſtellt, als wenn er dem wirklichen Lebensſtoff immanent bleibt, liegt bei der ganzen Richtung nahe und kann bis zu tiefer Verblendung gegen das wahre Verhältniß von Idee und Bild führen. Was aber die Formenbehandlung betrifft, ſo führt das Prinzip des directen Idealiſmus in einſeitiger Verfolgung entweder zu einer flachen und abſtracten Schönheit oder einer gewaltſamen Erhabenheit und Ueberkraft, welche allgemach in das Gegentheil des reformatoriſchen Anfangs, in das Conventionelle ausläuft. Man ſieht aus dem Allem, daß auch die Zeit wieder kommt, wo der monumentale Freskenſtyl von der Oelmalerei und der ächt maleriſchen Richtung einfaches Verharren bei dem Objecte, richtiger: Idealiſirung des Objects innerhalb ſeiner ſelbſt, erſchöpfende Ausführung, Wärme der Naturwahrheit, überhaupt den Geiſt der Wirklichkeit, wie er ſich mit dem zu ſeinem Recht gelangten Prinzip des Colorits verbindet, zu lernen hat: einer der Belege für den Inhalt des §. 676.

§. 694.

1. **Verbindung mit kleineren architektoniſchen Werken und Ausſchmückung**
bedeutender Räume begründet auch für die ſelbſtändige Malerei cykliſche Zu-
2. **ſammenſtellungen, große monumentale, von einer Idee getragene Reihen. End-**

lich ſchließt ſich die cykliſche Compoſition als Skizze an die Poeſie oder bewegt ſich in frei dichtender Erfindung: mit der Herrſchaft des Moments der Zeichnung ergibt ſich hier entweder die plaſtiſche Stylrichtung oder bei Vorwiegen des Maleriſchen eine Neigung zu ſcharf charakteriſtiſchem Contur.

1. Die Malerei auf Tafel und Leinwand hat ihre cykliſchen Zuſammenſtellungen in kleineren Diptychen, Triptychen, in großen Altarwerken (man denke z. B. an die Fülle der Gedanken-Entwicklung im van Eyckiſchen Hochaltare zu Gent); auch in nicht kirchlichen Bildern wird hie und da eine Feldertheilung auf Einer Fläche angeordnet. Hier herrſcht denn eine geometriſche Diſpoſition im einfachen oder mehrfachen Gegenüberſtellen und Ueberordnen; das Einzelne kann troz der Trennung der Felder in innigerem Zuſammenhang ſtehen, als in Fresken-Cyklen, die über weite Räume ſich ausbreiten. Eine freiere Art der Verbindung ergibt ſich, wenn fortlaufende architektoniſche Räume mit Bilder-Reihen geſchmückt werden, die von einer gemeinſamen Idee getragen ſind; das Symmetriſche macht dem Succeſſiven Plaz, das der Succeſſion der Geſchichte entſpricht, aus welcher hier naturgemäß die Idee genommen wird, wie im Muſeum von Verſailles, dieſem großen Gedanken Louis Philipps. Dabei hat ſich die Oelmalerei allerdings zu hüten, daß ſie nicht ihrerſeits durch den Drang der umfaſſenden Aufgabe gejagt in das Freskenartige und Fauſtmäßige gerathe.

2. Am leichteſten entfaltet ſich natürlich die Skizze zu einem Ganzen in einer Reihe von Bildern oder in Zuſammenſtellungen auf Blättern, die in Felder getheilt, etwa durch Arabesken zuſammengehalten ſind. Hier ergießt ſich denn die Erfindung weit hinaus über das urſprüngliche einfache Verhältniß zu einem in der Anſchauung oder Ueberlieferung gegebenen Stoffe; auch wenn ſie den Text einer Dichtung oder eines proſaiſchen Werks begleitet, iſt ihr das Wort häufig nur ein erſter Anſtoß, ein dünner Stab, den ſie mit quellenden Erfindungen umrankt; ſie kann ſich auch an eine beliebte Zeit-Idee wie an einen poetiſchen Text halten und ſie in immer neuen Wendungen ausführen; ein beliebter Stoff dieſer Art waren ſeiner Zeit die Todtentänze; ſie kann aber endlich der Dichtung und Schrift überhaupt ihr Geſchäft abnehmen und ſelber ein Ganzes dichten wie z. B. Genelli in dem geiſtreichen „Leben einer Hexe". Es ſtehen hier eigentlich Erſcheinungen vor uns, worin die Kunſt, für die vervielfältigende Technik thätig, in das Gebiet des blos Anhängenden hinübergeht, allein ſehr ſelbſtthätige Kräfte äußern ſich auf demſelben, ſelbſt ein Cornelius hat auf ihm vornehmlich zuerſt ſeine Kraft erprobt. Wir haben geſehen, daß es vornehmlich die mehr auf das Moment der Erfindung beſchränkten Talente ſind, die auf ihm verweilen, aber es kann ſich

auch ein großer Theil der ganzen künſtleriſchen Kraft einer Zeit aus einem Ueberſchuß des Subjectiven in der Phantaſie, einem poetiſchen Bildungstriebe, der in der eigentlichen Dichtung kein Bett zu finden vermag und ſich mit wuchernder Gedankenfülle auf die bildende Kunſt wirft, mit Vorliebe in ihm bewegen, wie dieß im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts in Deutſchland der Fall war. Wenn an ſich die Skizze in innerem Zuſammenhang mit dem plaſtiſchen Style ſteht, wie er bald mehr den Fluß der rein ſchönen Linie, bald die Schwellung der kräftigen und überkräftigen Form liebt, ſo kann ſich doch auch die ächt maleriſche Richtung auf die Herrſchaft des Conturs iſoliren, der dann freilich einen ganz andern Charakter tragen wird. In und zu §. 676 iſt dieſer Charakter ſchon angedeutet; im geſchichtlichen Theile wird er ſich in volleres Licht ſtellen, wie innerhalb des rein maleriſchen Styls noch einmal der Gegenſatz des herrſchenden Umriſſes und der ganzen Entwicklung der Farbe auftritt; hier iſt nur ſo viel zu ſagen, daß die erſtere Richtung von der verwandten Totalrichtung des plaſtiſchen Styls ſich durch harten Individualiſmus und Naturaliſmus unterſcheiden wird, was ſich mit dem poetiſirenden Geiſte, in welchem die Pflege der Skizze ihren Grund hat, ſo verbindet, daß der üppige Bildungstrieb gerne bis zur Ueberladung und Ueberſchnörklung des Charakteriſtiſchen fortgehen wird; daher hier auch die Caricatur nahe liegt. Wir weiſen übrigens der Erläuterung wegen ſchon hier auf die Holzſchnitte und Kupferſtiche der großen deutſchen Meiſter des ſechzehnten Jahrhunderts, eines Albrecht Dürer, eines Hans Holbein (des Jüngſten) hin: hier benützt die cykliſche Skizze ihre freie Bewegung ohne Farbe zu der äußerſten Verſchärfung aller treffenden Phyſiognomik, aber auch aller derben Naturwahrheit, eckigen Härte, aller Neigung zu abſonderlichem Linienſpiel, die dem deutſchen Styl eigen war.

b.

Die Zweige der Malerei.

§. 695.

**Der Eintheilung des Gebiets der Malerei in Zweige iſt das Mythen- 1.
bild geſondert voranzuſtellen, denn es vertritt ſie, ehe ſie entwickelt ſind, alle,
die Keime von allen und theilweiſe auch die näheren Unterſchiede, in welche
jeder ſelbſtändige Zweig ſich ſpaltet, treten in ihm hervor. Nachdem die Zweige
erwachſen ſind, beſteht es nur durch eine Tautologie neben ihnen fort und er-
ſcheint vermöge einer Verkennung des logiſchen Verhältniſſes (vergl. §. 25) als
eine zweite, höhere Art der ſogenannten Hiſtorienmalerei. Seine bedeutendſte 2.
Stütze hat das Fortleben der zweiten Stoffwelt in einem bleibenden Bedürfniſſe
der auf das allgemein Menſchliche gerichteten Phantaſie, ſich an Mythiſches
anzulehnen.**

1. Der §. wiederholt im Weſentlichen nur, was ſchon mehr, als einmal, auseinandergeſetzt und worüber §. 24. 25. 62. 417. 418. 541. nothwendig zu vergleichen iſt; insbeſondere zeigt bereits §. 25 die hier wieder zur Sprache gebrachte logiſche Verwirrung auf. Dieſe Wiederholung iſt dadurch gefordert, daß die Malerei die erſte Kunſtform iſt, in welcher Alles bisher nur im Allgemeinen Aufgeſtellte zum erſtenmal in volle Anſchaulichkeit und Anwendung tritt, eigentlich praktiſch wird. In der Sculptur ſahen wir das Mythiſche ſo durchaus berechtigt, daß durch daſſelbe die ganze Zweige-Eintheilung durchbrochen wurde (vergl. 630. 631); die Malerei dagegen iſt, wie dieß zu §. 674 und 683 und ſonſt mehrfach ſchon ausgeſprochen wurde, ihrem ganzen Weſen nach darauf gerichtet, das Mythiſche vielmehr auszuſcheiden, denn ſie gibt ein ganzes und volles Bild des Lebens im Umfange ſeiner realen Bedingungen, ſie ſpricht die Idee als die innere Seele dieſes feſten Zuſammenhangs ſelbſt aus und muß daher, wo ſie zum Bewußtſein ihrer Aufgabe gelangt iſt, auch begreifen, daß ſie dieſelbe nicht außer dieſen Zuſammenhang tranſcendent hinſtellen darf, um ſie in denſelben von außen wieder hereinbrechen zu laſſen. Ihr innerſter Geiſt iſt der der Immanenz. Beſteht nun trotzdem die Tranſcendenz, der Anbau der zweiten Stoffwelt auch in dieſer Kunſt fort, nachdem dieſelbe

doch ihr ſpezifiſches Weſen genügend zur Reife ausgebildet hat, um zu jenem Bewußtſein zu gelangen, ſo müſſen wir dieſe Form aus einem ganz andern Grund an die Spitze der Zweig-Eintheilung ſtellen, als dort in der Lehre von der Bildnerkunſt: nämlich nicht, um ihr die erſte Stelle einzuräumen, ſondern um ſie abzuſondern, damit ſie uns dieſe Eintheilung nicht verwirre. Dazu kommt jedoch noch ein anderer Grund: wir haben eine relative Berechtigung des Fortbeſtands einzuräumen und müſſen gleich zu Anfang darüber in's Klare kommen, weil uns ſonſt für ein gewiſſes Gebiet, das der Schlußſatz des §. andeutet, die Prämiſſe fehlt. — Unſere Anſicht über das Mythiſche iſt inzwiſchen von E. Guhl (D. neuere geſchichtl. Malerei u. d. Akad. S. 123 ff.) angegriffen worden. Gegen die Behauptung, daß göttliche Weſen, wenn ſie nicht mehr geglaubt werden, in Allegorien verſinken, wird geſagt: ſie bleiben vielmehr Charaktere oder künſtleriſche, plaſtiſche, maleriſche Individualitäten, und wenn man im Allgemeinen der Kunſt das Recht und den Beruf zur Darſtellung poetiſcher Erzeugniſſe des menſchlichen Geiſtes nicht abſpreche, warum gerade hier der grobmaterielle Maaßſtab der wirklichen Exiſtenz angelegt werde; es erſcheine kleinlich, von der Kunſt zu verlangen, ſie ſolle nur darſtellen, was in der That dageweſen ſei und woran man mit gutem Gewiſſen als an ein wirklich exiſtirendes oder doch exiſtirt habendes Factum glauben könne. Hier iſt vor Allem eine nothwendige Unterſcheidung überſehen: nämlich die zwiſchen dem Möglichen und dem Wirklichen. Weſen, welche zwar nicht wirklich, nicht als wirkliche geglaubt, nur von der Phantaſie erzeugt, aber ſo beſchaffen ſind, daß ſie unter den von uns ſchlechthin anerkannten Geſetzen der Erfahrung leben *könnten*, zählen wir nicht zum Mythiſchen. Die Helden der Sage, die Charaktere der Dichter, wenn auch reine Erfindung, ſind ſolche Weſen und es wäre völlig grundlos, ſie aus der Stoffwelt des Schönen ausſchließen zu wollen. Anders verhält es ſich aber mit den Gebilden, die der mythiſche Glaube ſchlechthin über und außer das Naturgeſetz ſtellt, mit jenen Individuen, die in ganz anderem Sinn abſolut ſein ſollen, als das äſthetiſche Individuum es immer iſt, nämlich im Sinne der von ihnen weſentlich ausgeſagten Zerreißung des Cauſalnexus: dieſe Gattung von Weſen iſt nicht nur nicht wirklich, ſondern auch nicht möglich und die Kunſt, wenn ſie dieſelben anders, als in der Einſchränkung, die wir nachher in's Licht ſetzen werden, zu ihrem Stoffe wählt, geräth mit dem Grundprinzip der modernen Bildung, wie es in ſie *ſelbſt* eingedrungen, in Widerſpruch. Wir verwechſeln nicht eine ſächliche Frage mit einer äſthetiſchen. Möglich oder unmöglich: das wäre gleichgültig, wenn der Künſtler außer ſeiner Zeit ſtünde und ſich gegen ihre herrſchende Stimmung abſchließen könnte. Woher nun ſoll er die Wärme bringen, ein Weſen der Phantaſie zu dem Lebensbild eines exiſtenzfähigen Charakters auszuprägen, das die Geiſtesluft der Zeit ſo zerſetzt hat, daß es recht ausdrücklich als unmöglich erkannt iſt und jeder denkende Menſch kritiſch begreift, wie ſein ſcheinbarer Leib nur Bild iſt für eine allgemeine Wahrheit, die einſt die glaubenden Völker dunkel ahnten? Und iſt dieß nicht auch aus der Erfahrung nachzuweiſen, die doch, wenn man die modernen Producte dieſes Gebiets mit dem Maaßſtabe des wahren Stylbegriffs mißt, uns wahrlich unter zehn Geſtalten neun „Waſchlappen" aufweist, neben denen die lebendige zehnte, wenn man genauer hinſieht, ihre Lebenskraft entweder der Nachahmung jener Meiſter verdankt, die ſolche Stoffe malten, als ſie zeitgemäß waren, oder dem glücklichen Zufall einer Stimmung, die in unſeren Tagen nur ausnahmsweiſe eintreten kann, oder dem Umſtande, daß in mythiſchen Gruppen immer auch ſolche vorkommen, welche nicht dem Gebiete des entwurzelten Glaubens, ſondern jener freien Phantaſie angehören, deren Geſtalten zwar nicht Objecte wirklicher, aber doch möglicher Erfahrung ſind? Das eben aber nennen wir Allegorie im weitern Sinne des Worts, wenn eine Idee in abſoluten Geſtalten ausgedrückt wird, welche einſt zwar den Inhalt eines unbezweifelten Glaubens bildeten und von dem Künſtler, der dieſen Glauben theilte, mit Lebenswärme behandelt wurden, nun aber von einem verbreiteten Denken, dem ſich der Künſtler nicht entziehen kann, in ihre Beſtandtheile aufgelöst ſind. Guhl ſelbſt zeigt weiterhin, wie ſich die mythiſche Malerei in Genre- und Geſchichts-Malerei durch einen Prozeß aufgelöst hat, der jene neben dieſen realen Formen doch wahrlich zur reinen Tautologie macht, er nennt die geſchichtliche Malerei die letzte Vollendung der heiligen Malerei ſelbſt (S. 134), ja er ſtellt ein Anweiſen der Kunſt auf Weſen, die außer Raum und Zeit leben, dem Rathe gleich, Chimären ſtatt Menſchen zu malen. Uebrigens muß auch zwiſchen dieſen ſelbſt ein Unterſchied gemacht werden: es wird ſich anders verhalten mit den Weſen des claſſiſchen, als des chriſtlichen Mythus; darüber wird die zweite Anm., wo wir zu den Einſchränkungen unſeres Hauptſatzes übergehen, das Weſentliche ſagen.

Das Mythenbild wird, wie ſchon zu §. 541 bemerkt iſt, gewöhnlich zur ſog. Hiſtorienmalerei geſchlagen; allein wenn man das, was einander eigentlich überflüſſig macht, einander vielmehr beiordnen will, ſo wäre es ebenſogut ein Zweig der Landſchaft und des Genre, denn es vicarirt auch für dieſe. Die alten Götter ſind die Mächte der Natur, der Sitte, der Geſchichte; wer ſie darſtellt, hat dieſe dargeſtellt. Ich brauche das Meer nicht zu malen, wenn ich den Neptun, keine Liebes-Scene, wenn ich den Amor, keine Arbeit des Landmanns, wenn ich Ceres, Mercur, Minerva, keinen Sieg eines Volks in der Schlacht, wenn ich die Götter, die deſſen vorkämpfende Genien ſind, hinſtelle; und umgekehrt, wenn ich jenes gethan, ſind dieſe überflüſſig. Die göttlichen Geſtalten des chriſtlichen Mythus ſind nicht ebenſo Naturmächte, wie ſie ſittliche Mächte ſind, und ſie ſind ſittliche Mächte in beſchränkterem Umfang, als die alten Götter. Die Natur iſt durch den Willen der oberſten Perſon in dieſem Kreiſe geſetzt, übrigens aber bethätigt ſie ſelbſt und die andern Perſonen des tranſcendentalen Kreiſes ihre geiſtige Macht mehr durch Aufhebung, als Erhaltung ihrer Ordnung. Eigentlich wird die Natur als ein neben ihnen Selbſtändiges geſetzt und doch als ein Nichtiges wieder überſehen; dennoch iſt ſie in ihnen mitdargeſtellt, weil, was Poſitives an ihr iſt, nur durch ihren Willen beſteht. Was ſie aber unmittelbar in ſich darſtellen, iſt die Welt des Guten im innerſten Leben des Gemüths, abgeſehen ſowohl davon, wie es die Sitte, die Geſellſchaft durchdringen, als auch davon, wie es im Oeffentlichen, im Staat und ſeiner Geſchichte ſich verwirklichen ſoll. Nur in gewiſſem Sinne vicarirt daher zunächſt die Darſtellung des chriſtlichen Mythus für das Genre, ſofern dieſes nämlich auch das Gemüthsleben in ſeiner edelſten Sphäre zum Stoff hat (vergl. was zu §. 631, 2. über die Maria geſagt iſt); in ebenſo beſchränktem Sinne für die Weltgeſchichte, ſofern dem Bewußtſein, dem aller Inhalt in dieſen tranſcendenten Formen ſich verdichtet, das keinen wahren Staat, kein Intereſſe für denſelben kennt, die ganze Geſchichte in der höchſten Angelegenheit des Subjects, ſeiner Verſöhnung mit dem Unendlichen aufgeht (vergl. §. 62 Anm. und §. 451). Dennoch liegt auch die wirkliche Welt der Sitte und die wirkliche Geſchichte in dem concentrirten Gemüthskerne der romantiſchen Anſchauung als ein nur noch unentwickelter Keim eingeſchloſſen, und ſo iſt die heilige Malerei Stellvertreterin des Genre überhaupt und der Geſchichtsmalerei überhaupt, abſolutes Genre, abſolute Geſchichte, worin dargeſtellt iſt, was von beiden Gebieten allein würdig iſt, dargeſtellt zu werden.

Es bleibt nun aber nicht bei dieſer einfachen Vertretung; die Sache iſt genauer zu betrachten und bietet mehrere Verhältniſſe dar. Das erſte iſt dieß, daß die Keime der Zweige, die ſich einfach auf die urſprüngliche Stoffwelt gründen, ſchon in der Zeit der unangefochtenen Gültigkeit der tranſcendenten Stoffe ſich wirklich an das Tageslicht herausarbeiten. Die Tautologie, die aber zugleich ein Widerſpruch, der Widerſpruch der zwei nebeneinander beſtehenden Stoffwelten iſt (§. 417. 418), beginnt nicht erſt, wenn das Mythiſche ſich überlebt hat, nur wird ſie dann immer fühlbarer, ja ſie geht bis zu der Ironie fort, daß das Mythiſche zum bloßen Vehikel wird (§. 465). Dieß Alles wird nun die Geſchichte einer Kunſt, welche durch das Prinzip ihrer Auffaſſung durchaus nach dem Realen hindrängt, mit ſchlagender Kraft bewähren. — Ein anderes Verhältniß liegt in der Ausſchließung dieſer Stoffe ſelbſt gegen die Welt. Die Geſchichten des A. Teſtaments als das Vorbereitende, die Scenen des Lebens Jeſu, worin die Durchbrechung der Naturgeſetze gegen menſchliches Thun, Empfinden, Leiden mehr oder weniger zurücktritt, endlich der Uebergang des vorher in Einer Perſon verkörperten Geiſtes in die gewaltigen Organe, die Apoſtel, und in die Gemeinde: hier hat die mythiſche Malerei ihren lebenstüchtigſten Stoff und arbeitet wahrhaft der rein geſchichtlichen vor, ſtellt ihr ein mächtiges Prototyp hin. Ein ſolcher Stoff iſt insbeſondere die Apoſtelgeſchichte und man darf ſagen, daß, wie dieſe an ſich die Entfaltung der neuen Religion zur Weltdurchdringenden Macht in der Großheit des Anfangs zeigt, ſo in Raphaels Behandlung dieſer Stoffe mit Urkraft das geſchichtliche Gemälde beginnt. Uebrigens verſteht ſich, daß dieß Verhältniß von dem erſten nicht ſchlechthin verſchieden iſt, denn hier öffnet ſich zwar der mythiſche Kern vermöge eines in ihm ſelbſt liegenden Motivs zu einer naturgemäßen, menſchlichen Handlung, aber in dem ſo gebildeten Ganzen ſtellt er doch immer ſich ſelbſt und ſeine Wunder neben das natürlich Reale hin und der Widerſpruch, der dadurch entſteht, iſt gerade in künſtleriſcher Beziehung ein ſehr fühlbarer, weil er ſich in der Compoſition offenbart. In Raphaels Leo und Attila iſt entweder jener oder ſind die zwei Apoſtel in der Luft überflüßig; weicht Attila dieſen, ſo braucht es Leo's Beredtſamkeit nicht, und umgekehrt. In der Conſtantinsſchlacht iſt die Idee des Kampfs nicht in den Streitern ſelbſt, — was ganz wohl möglich war, — ausgedrückt, weil die Engel in der Luft für dieſen Ausdruck Stellvertretend angebracht ſind, und ſo manchem Märtyrer auf andern Bildern ſieht man keine Spur von innerer Erholung an, weil ſie ihm von Engeln mit Palmzweigen von außen zugefächelt wird.

Von der Aufſchließung der Welt innerhalb der mythiſchen Stoffe ſelbſt iſt wiederum wohl zu unterſcheiden eine rationelle Auffaſſung derſelben. Das Altteſtamentliche, Jeſus und ſein Leben, die Apoſtel und ihre Thaten können rein menſchlich als wunderloſe, gewaltige Erſcheinungen und Organe ewiger Wahrheit aufgefaßt und dargeſtellt werden: das iſt dann einfach ein Zweig der rein geſchichtlichen Malerei und gehört gar nicht hieher. So wie Titian ſeinen Chriſtus im „Zinsgroſchen" dargeſtellt hat, als einen durchaus klaren, in ſeiner reinen Klarheit ſchlechtin unbefangenen Menſchen, vor dem die ausforſchende Gemeinheit in Schmach abfährt, oder ſo wie in Raphaels Predigt Pauli in Athen das göttliche Feuer der Beredtſamkeit flammt und eine Welt ergreift: hätten wir nur mehr ſolche Bilder, würden nur deren recht viele gemalt! Der große Lehrer an den idylliſchen Seen Paläſtina's, der große Leidende, ohne Nimbus und Mirakel: wer beſtreitet ſolche Stoffe?

Ein weiterer Punct betrifft das Verhältniß zu den näheren Unterſchieden der Zweige. Das Mythenbild in ſeiner ſtrengen Selbſtändigkeit ſtellt ſich nämlich als ein Keim, worin die Formen der ausgebildeten Malerei eingewickelt liegen, auch nach der Seite dar, daß die Momente, aus welchen die weitere Eintheilung der Zweige hervorgeht, ſichtbar und beſtimmt in ihm hervortreten: die Unterſchiede des Styls an ſich und in Verbindung mit Material und Technik, die Unterſchiede, die im gewählten Moment und in dem Grade des Umfangs liegen, in welchem der Stoff ergriffen iſt, alſo die Unterſchiede der Situation, Handlung, endlich in unmittelbarem Zuſammenhang hiemit die Unterſchiede der epiſchen, lyriſchen, dramatiſchen Auffaſſung. Allein es wäre verkehrt, dieſe Unterſcheidungen hier vorzunehmen, da ſie entwickelter und vollſtändiger in den Zweigen auftreten, wie ſich dieſelben einfach auf das Reale gründen.

Weder hiemit, noch durch irgend eine dieſer Anmerkungen ſoll dem Mythenbilde da, wo es in der Weltanſchauung einer Zeit-Epoche organiſch lebt, ein Jota von ſeinem Werth entzogen werden; wir ſtehen hier in der Eintheilung der Zweige, nicht in der Geſchichte; Alles gilt der Frage, ob es logiſch den andern Zweigen coordinirt werden und in Wirklichkeit, nachdem ſie ſich ausgebildet, neben ihnen ein volles Leben führen könne. Wo der Mythus noch das Ganze iſt, da wirft ſich das Ganze der künſtleriſchen Kräfte auf ihn; was einer ſolchen Kunſt an Mannigfaltigkeit, an Vollſtändigkeit in Erſchöpfung des erſcheinenden Lebens abgeht, erſetzt die Innigkeit, die Naivetät, die zuſammengehaltene Kraft: der unendliche Vortheil, den die Kunſt in dem idealen Auszuge des Lebens beſitzt, welchen ihr die Religion in die Hand gibt (vergl. §. 418), beſteht insbeſondere darin, daß die Unſicherheit in der Stoffwahl abgeſchnitten iſt und daß die Kräfte nicht nach allen Seiten auseinanderfahren, ſondern ſich concentriſch um den Einen, großen Planeten bewegen. Eine ganze, große Hauptperiode der Malerei iſt mythiſch geweſen und die nicht mythiſche iſt in ihrer Bahn noch lange nicht das geworden, was jene in der ihrigen geweſen iſt.

2. Es ſoll nun aber auch die Einſchränkung unſeres Satzes in Kraft treten und anerkannt werden, daß in gewiſſem Sinne das Bürgerrecht, das dem Mythiſchen neben dem Wirklichen durch Verjährung zu Theil geworden, fortbeſteht und „wie das urſprünglich Naturſchöne Stoff einer freien Thätigkeit für die beſondere Phantaſie werden kann" (§. 417). Hier ſetzen wir denn nicht noch einmal auseinander, was ſchon in und zu §. 466 ausgeſprochen iſt: daß wir nur gegen eine prinzipielle Behauptung des mythiſchen Stoffes als des höchſten oder überhaupt eines noch wahrhaft lebensfähigen, nur gegen die tiefe Denkverwirrung auftreten, die da meint, der höchſte Inhalt komme nur zur Erſcheinung, wenn er in einer Welt neben oder über der Welt in beſondern Geſtalten ausgehoben werde; daß es lächerlich wäre, dem Künſtler ſeine Stoffe vorſchreiben zu wollen;

daß man wohl ſagen kann: wenn du das oder das thuſt, wirſt du nichts wahrhaft Lebendiges erzeugen, aber nicht ihm verbieten, das oder das zu thun; daß es ihm unter Anderem gelingen mag, ſich in eine Welt, die einſt lebendig war, lebendig zurückzuverſetzen und ſie glücklich zu reproduziren; daß überhaupt der ideale Auszug aus der urſprünglichen Stoffwelt dem Künſtler den ungemeinen Vortheil einer höchſt concentrirten Abbreviatur der breiten Wirklichkeit der Dinge gewährt. Alles Genre und jedes geſchichtliche Bild zeigt uns die Menſchenwelt immer nur in einer Beziehung, ſtellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer beſondern, zunächſt immer mehr oder weniger eingeſchränkten Seite, nur in den ruheloſen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen; in der mythiſchen Geſtalt und Handlung dagegen kommt zwar die höchſte Idee auch nicht ſchlechthin in ihrer Allgemeinheit, ſondern zunächſt ebenfalls in einer beſondern Beſtimmtheit zur Darſtellung, aber durch die Vermittlung dieſer Beſtimmtheit offenbart ſie doch, ohne gleichſam einen Reſt zu ſetzen, ihre abſolute Natur. Die Idee der reinen Weiblichkeit z. B. ſtellt die religiöſe Malerei in Einer Perſon, in der jungfräulichen Mutter des Gottesſohns dar, während wir dieſelbe in der profanen aus einer Vielheit von Frauengeſtalten zuſammenleſen müſſen; den Triumph des Geiſtes über die Materie mag die letztere in unzähligen Scenen ausdrücken, deren keine einzelne den Inhalt dieſer Idee erſchöpft, während jene in der Erhebung des Heilands über ſein Leiden ſie Ein für allemal und ſchlechthin ausdrückt. Aber auch die zugeſtandne Wahrheit dieſes Vortheils kann einer Sphäre, aus welcher das Bewußtſein im Ganzen und Großen herausgewachſen iſt, ihre Stelle im Mittelpuncte der Kunſt nicht mehr zurückgeben, ſie iſt an den Rand gedrängt, iſt Aushilfe, Nebenwerk geworden, und wenn Raphael in den Stanzen das innere Leben der darzuſtellenden Kreiſe in den Hauptbildern hiſtoriſch dargeſtellt und die ſpeziell mythiſche und allegoriſche Abbreviatur Vignetten-artig an die Decke verwieſen hat (vergl. §. 693, 1.), ſo iſt dieß der rechte Ausdruck für das Verhältniß der Sache ſelbſt.

Was jedoch der zweite Theil des §. aufſtellt, iſt nicht dieſer allgemeine Satz, den wir hier zu abermaliger Verhütung von Mißverſtändniſſen wiederholt haben. Wir müſſen nun zuerſt einen Unterſchied ziehen: der Hauptkreis des chriſtlichen Glaubens, der noch dogmatiſch gehalten wird und Gegenſtand jener Controverſen iſt, welche ſeiner Darſtellung die unbefangene Lebenswärme abſperren, muß ausgeſchieden werden; es handelt ſich von der claſſiſchen Mythologie und den mancherlei Vorſtellungen, die das Mittelalter aus germaniſchem, celtiſchem Heidenthum herübergebracht und in bunter Weiſe fortgeführt hat: Feen, Elfen u. ſ. f. Dieſes Gebiet iſt der Controverſe, der Kritik in dem Sinne rein entnommen, daß keinem

Menſchen mehr ein hiſtoriſcher Glaube daran zugemuthet wird und alſo keiner mehr eine ſolche Zumuthung zu widerlegen hat. Die Geſtalten dieſer Kreiſe haben daher die Bedeutung bekommen, als wären ſie reine, *nur zu äſthetiſchem Zweck* erfundene Dichtung. Von den dichteriſchen Erzeugniſſen, welche der Maler zum Stoffe wählt, haben wir in Anm. 1 verlangt, daß ſie Solches enthalten, was wenigſtens Object *möglicher* Erfahrung iſt. Jetzt aber müſſen wir noch eine andere Form einführen: es gibt ein Verhalten des Geiſtes, das halb ironiſch, halb Täuſchung, eine Art freier, ſpielender Selbſttäuſchung iſt. So laſſen ſich die claſſiſchen und romantiſchen Fabelgeburten auffaſſen; dann iſt der richtige Standpunct gefunden, um ohne Verwicklung mit dem, was uns Grundgeſetz des Bewußtſeins geworden iſt, den großen Vortheil eines *geläufigen*, keiner Erklärung bedürftigen Typus zu benützen. Man meine nicht, wir treten nun in Widerſpruch gegen unſre eigene obige Behauptung, daß wahre äſthetiſche Lebensfähigkeit einen Glauben, wenigſtens eine Möglichkeit des Glaubens nach den Geſetzen der Erfahrung vorausſetze. Die Sache wendet ſich hier anders: das eigentliche Object der Darſtellung iſt ein rein Menſchliches, Lebensfähiges, das die Wärme der Wirklichkeit hat, dem aber, um ihm eine gewiſſe Erhöhung zu geben, eine höhere Styliſirung zu motiviren, ein mythiſcher Name geliehen wird, wie z. B. Titian die höchſte Schönheit weiblicher Geſtalt in einer nackten Geſtalt enthüllt, die nun zu viel Realität hat, um ungetauft zu bleiben, und zu viel Allgemeinheit im beſten Sinne der Idealität, um einen hiſtoriſchen Namen zu bekommen: ſo tauft er ſie eben Venus. Es iſt alſo der Inhalt ein ganz Lebenswarmes, Menſchenmögliches, Glaubwürdiges und ihn umſpielt nur erhöhend der mythiſche Begriff. Die freie Benützung des Mythiſchen wird jedoch weiter gehen, ſie wird Eigenſchaften, Geſtaltung, Handlung ganz in der Region des Wunders, des aufgehobenen Naturgeſetzes halten. Das ſind dann anmuthige Spiele der Kunſt, die aber doch durch die ganze Behandlung zeigen müſſen, daß ihnen das Wunder nur ein Motiv iſt. um menſchlich Wahres auszuſprechen. Das Fabelhafte iſt alſo dabei humoriſtiſch in einen bloßen Hebel des naturgemäß Schönen verwandelt. Zu gegebenen Fabeln, die einſt geglaubt waren, mag nun die Phantaſie des Künſtlers in freiem Erguß neue erſinnen, wenn nur die Romantik den Boden der innern Wahrheit nicht verläßt. — Man ſieht, daß durch dieſe Unterſcheidungen der Lehre von der Genre-Malerei vorgearbeitet iſt, denn ein höheres Genre werden ſolche Gemälde bilden, nicht aber eine höhere Hiſtorie.

§. 696.

Die Eintheilung, wie ſie ſich rein aus der Natur der Sache ergibt, gründet ſich auch hier auf die *Stoff-Unterſchiede* der Phantaſie (vergl. §. 403). Dieſe ordnen ſich nun ſo, daß einfach drei Gebiete ſich gegenübertreten: das der *Landſchaft*, der *Sitte* und der *Geſchichte*. Die Einheit der drei Hauptzweige, die hienach entſtehen, liegt darin, daß das Sittenbild den Menſchen unter dem Standpunct auffaßt, welcher der Landſchaftmalerei zu Grunde liegt. Dieſe drei Zweige verbinden ſich mannigfach, ſollen ſich aber nicht unklar vermiſchen.

Das durchgreifende Prinzip für die Eintheilung liegt hier wie bei der Sculptur im Stoffe, alſo nach Abzug der zweiten, mythiſchen, in der urſprünglichen Stoffwelt nach ihren Hauptgebieten, oder vielmehr in den Unterſchieden der Phantaſie, wie ſolche auf das eine oder andere dieſer Gebiete gewieſen und bezogen iſt. Es iſt der trennende, ausſchließende Charakter des Räumlichen, das die Grundform aller bildenden Kunſt iſt, welcher dieſe Eintheilung begründet: da kann nicht die *Auffaſſung*, ſondern muß die *Erfaſſung* (des einen oder andern Stoffes) das Entſcheidende für den Unterſchied der Zweige ſein. Daß die Genre- und die Hiſtorien-Malerei gemeinſchaftlich den Menſchen zum Gegenſtand haben, dieß verändert nichts an der Sache, denn es iſt in beiden eine ganz andere Seite des menſchlichen Lebens, die den Inhalt bildet, und daher auch die Ausdehnung, in welcher eine gewiſſe Sphäre von Stoffen (Geräthe und dergl., überhaupt Gegenſtände aus dem Gebiete der äußeren Culturformen) in die Darſtellung aufgenommen werden, eine ſehr verſchiedene. Man kann ſogar ſagen, in *allen* Hauptzweigen ſei es doch auch in der Malerei nur der *Menſch*, der zur Darſtellung komme, denn die Landſchaftmalerei zeigt uns in der äußern Natur einen Widerſchein menſchlicher Stimmung und das Thierſtück ſchließt ſich an das Genre wie eine Art analoger Vorbildung menſchlicher Zuſtände. Alles Schöne iſt ja in gewiſſem Sinn Erſcheinung der Perſönlichkeit (vergl. §. 19, 2.). Allein auch dieſe Wahrheit ſtößt jenen Eintheilungsgrund nicht um, denn man würde alle Begriffe verwirren, wenn man den tiefſten Beziehungen aller Dinge, welche zuletzt überall zur höchſten Einheit führen, die Folge gäbe, daß dadurch die Strenge der Unterſcheidung zerworfen würde. Erſt in der Poeſie, wo in jedem Gebiete wirklich und eigentlich vom Menſchen ausgegangen wird, hört die Unterſcheidung, die auf dem Stoffe ruht, auf die maaßgebende zu ſein und macht ſich dafür eine andere geltend.

Wir nehmen nur drei Hauptzweige an: Landſchaftbild, Sittenbild (dieſen Namen für Genre behalten wir bei und rechtfertigen ihn an ſeinem

Orte), geſchichtliches Bild. So gruppiren ſich hier klarer und einfacher die in §. 403 aufgeführten Unterſchiede; in der Dichtkunſt wird ſich die Sache wieder anders ſtellen. Dieſe Eintheilung zeigt ſich aber als eine ganz organiſche, wenn man bedenkt, daß im Sittenbilde der Menſch unter dem Standpuncte des Seins, der Zuſtändlichkeit aufgefaßt wird, welcher in ſeiner Reinheit der Standpunct des landſchaftlichen Gebiets iſt; nun haben wir zwei Extreme: Natur gleich Sein, Zuſtand, Menſch gleich Geiſt, That, und eine Mitte zwiſchen beiden: der Menſch als Naturweſen, Kind der Gewohnheit, des Zuſtands. Daß das Thierſtück ſich dieſer Mitte von vornen anſchließt, bedarf keiner weiteren Erläuterung; man kann es auch als eine weitere, untergeordnete Mitte auffaſſen, nämlich zwiſchen Landſchaft und Sittenbild, doch iſt es beſſer, als logiſch entſcheidend das durchzuführen, was die Anordnung vereinfacht. Wie das Portrait an der andern Seite dieſer Mitte ſteht und bald mehr nach dem Sittenbilde, bald mehr nach dem geſchichtlichen hinweiſt, wird ſeines Orts genauer nachgewieſen werden. — Nun ſind von der innern Einheit in dieſer Theilung noch zu unterſcheiden die mannigfachen Verbindungen zwiſchen den Zweigen, welche darin beſtehen, daß ein Stück von dem einen ſich dem andern zugeſellt; da ſind natürlich verſchiedene Grade der Geltung und Ausdehnung des Zugeſellten möglich, aber ein jedes Gemälde muß doch unzweifelhaft dem einen oder andern Zweig angehören; daher darf ſich das Zugeſellte nicht ſo weit ausdehnen, daß es in gleiche Höhe der Geltung mit der Hauptaufgabe tritt, ſonſt wird das erſte Geſetz der Compoſition, die Einheit, zerriſſen, das Intereſſe zertheilt. Bedeutung und Gewicht dieſes Satzes wird in der folgenden Darſtellung der Zweige ſich erweiſen.

§. 697.

1. **Beſtimmter, als in der Bildnerkunſt, tritt in dieſen Unterſchieden aller-**
dings auch das Theilungsprinzip zu Tage, das ſich auf die Verbindung der
bildenden Phantaſie mit der empfindenden und dichtenden gründet
2. **(vergl. §. 404). In der Unter-Eintheilung der Zweige kommt zu den übrigen**
Bedingungen (vergl. §. 540) der Gegenſatz der Style.

1. Wir haben geſehen, wie die Malerei an der Grenze der bildenden Kunſt ſteht, indem in die Grundbeſtimmung des Objectiven hier das Subjective bis nahe zur Auflöſung deſſelben eindringt (§. 659). Es läßt ſich dieß bereits als ein relativer Uebertritt der bildenden Phantaſie auf den Boden der empfindenden und dichtenden auffaſſen (vgl. §. 539): die Malerei als ganze Kunſt nähert ſich dem Muſikaliſchen, dem Lyriſchen und neigt (vergl. §. 684) ſchon ſtark zum Dramatiſchen. Nun haben

wir geſehen, wie dieſe Uebertritte der Phantaſie von dem Boden der einen Art auf den der andern nicht nur die große Theilung der bildenden Kunſt in ihre drei ſelbſtändigen Gebiete begründen, ſondern zugleich eines der Hauptmomente bilden, wodurch ſich die einzelne Kunſt in ihre Zweige ſpaltet. Dieſe Spaltung iſt in der Poeſie ſo ſtark, daß die Formen, die daraus entſtehen, ebenſo ſelbſtändig ſich unterſcheiden würden, wie Baukunſt, Plaſtik und Malerei, wenn nicht die geiſtige Natur dieſer Kunſt als einigendes Band ihr Vorrecht behaupten würde. Innerhalb der Gebiete der bildenden Kunſt kann ſie als Motiv für die Unter-Eintheilung nur erſt ſchwach hervortreten; denn wo die Lippen noch geſchloſſen ſind und die wirkliche Bewegung fehlt, wird begreiflich der Unterſchied des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen noch keine Kraft haben. Ganz entfernt klingt derſelbe in den Zweigen der Baukunſt an (vergl. §. 574, 2.), etwas deutlicher, unmittelbarer in der Sculptur (vergl. §. 635, 1.), ungleich voller und ſtärker nun aber, wiewohl immer noch nur erſt ſecundär, in der ſubjectiv bewegteſten unter den bildenden Künſten, der Malerei. Die Landſchaft iſt lyriſch oder muſikaliſch, das Sittenbild epiſch, das geſchichtliche Bild dramatiſch. Dieſe Unterſcheidung zieht ſich ohne logiſchen Widerſpruch neben dem Satze des vorh. §. hin, wonach der Landſchaftmalerei der Standpunct des Seins zu Grunde liegt u. ſ. w.; denn es iſt ja geſagt, daß das ſubjective Moment der Auffaſſung hier noch nicht als entſcheidendes Theilungsprinzip auftritt, ſondern die Erfaſſung des Stoffs, und auf die Natur dieſes Stoffs iſt dort die durchgreifende Eintheilung gegründet; nun aber, in zweiter Linie, tritt dieß Subjective hinzu, wonach, um die unbeſeelte, an ſich objectiv beſtimmte Natur zum Kunſtſtoffe zu erheben, die ganze Innigkeit der muſikaliſchen, lyriſchen Empfindung nöthig iſt; im Sittenbilde verfeſtigt ſich dieſe, obwohl nun das menſchliche Subject der Gegenſtand iſt, wieder zum ſächlichen Charakter der epiſchen Stimmung, und im geſchichtlichen Bilde färbt ſich das Epiſche mit dem dramatiſchen Feuer.

2. Welche Momente die weitere Theilung der alſo getheilten Zweige ſelbſt begründen, iſt in §. 540 geſagt. Es wird ſich nun zeigen, wie namentlich dasjenige, von welchem ſo eben die Rede geweſen, in dieſer Richtung noch einmal und hier allerdings als das entſcheidende auftritt, und wie ſich daneben die übrigen Momente geltend machen. Neu aber iſt die Stärke, welche der Unterſchied der Style erlangt hat; hiedurch tritt ein weiteres Moment hinzu, das ſich mit dem Unterſchiede des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen und mit dem des Materials und der Technik in Verbindung ſetzen wird.

α. Die Landſchaft.

§. 698.

1. Die Landſchaftmalerei idealiſirt eine gegebene Einheit von Erſcheinungen
der unorganiſchen und vegetabiliſchen Natur zum Ausdruck einer geahnten See-
lenſtimmung. Ihr allgemeiner Charakter iſt daher ein muſikaliſcher oder lyri-
2. ſcher. Thieriſches und menſchliches Leben nebſt Wohnungen des Menſchen,
das dieſem Ganzen als ſog. Staffage beigegeben wird, darf für ſich kein ſelb-
ſtändiges Intereſſe in Anſpruch nehmen, wenn nicht eine unklare Vermiſchung
(vergl. §. 696) entſtehen ſoll.

1. „Eine gegebene Einheit“: dieß ſchließt eine künſtleriſche Umſtellung des vorgefundenen Naturſchönen nicht aus, beſagt aber allerdings, daß das völlig freie Componiren, das nur einzelne Motive aus der Natur entlehnt, nur einzelne Studien benützt, nicht eigentlich das Wahre ſei. Das rechte Verhältniß iſt auch hier, wenn die künſtleriſche Schöpfung damit beginnt, daß von einem mit oder ohne Suchen gefundenen Standorte in der Weiſe der Zufälligkeit das Bild eines ſchönen Ganzen ſich der Anſchauung darbietet. Das Kunſtwerk des Landſchaftmalers bleibt darum noch immer ſchlechthin verſchieden von der Natur-Copie des bloßen Veduten-Malers, wiewohl es übrigens auch im letzteren Gebiete noch einen tiefen Unterſchied des Geiſtreicheren und des Sklaviſchen in der Behandlung gibt. Was aber jenes unterſcheidet, iſt die Zuſammenwirkung des Ganzen zum Ausdruck einer Seelenſtimmung; der §. ſagt: einer geahnten und weist damit zunächſt negativ jede Art falſcher Deutlichkeit ab. Die Empfindung, die wir in eine Landſchaft legen, ſcheint wohl in den entſchiedenſten Fällen eine ganz beſtimmte und in Worte überſetzbare: der reine Frühlingstag mit den klaren Lüften und der Friſche aller Kräfte, die ſo eben aus einem Verjüngungs-Bade geſtiegen ſcheinen, lacht uns entgegen wie ein heiteres jugendliches Antlitz, die Verwüſtungen des Sturms, des Regens gemahnen uns wie ein tiefes Weinen der Natur, wie ſchmerzvolle, gramdurchfurchte Menſchenzüge; der Morgen ſpannt an, der Abend ſpannt erleichternd ab, die Mondſcheinlandſchaft löst in ſchwebende, ſchmelzende Empfindungen auf. Allein nicht nur verliert ſich auch bei ſolcher Beſtimmtheit doch der Hauptton in eine Vielheit von untergeordneten Tönen, worin das Gefühl in Melodien verſchwebt, von denen ſich keine beſtimmte Rechenſchaft mehr geben läßt, ſondern unendliche landſchaftliche Erſcheinungen ſind voll Stimmung und wir haben dafür doch

kein Wort; wir ſagen etwa: das fühlt ſich ſo öde, ſo hart, ſo ſchwül, ſo dämmernd, ſo feucht, aber wir ſind uns bewußt, wie ungenügend wir den Zuſtand bezeichnen. Nur ſo viel iſt gewiß: der Maler, deſſen Landſchaft nicht ſo auf uns wirkt, daß uns irgendwie zu Muthe wird, hat nichts geleiſtet. Dieß iſt nun ganz wie in der Muſik, wo unſer Herz voll iſt und doch das Wort keinen Ausdruck dafür hat, oder wie in der Lyrik, wenn man von dem beſtimmteren Inhalt abſieht und nur das Tönen und Weben der Empfindung in's Auge faßt, das durch ein Gedicht geht. Es iſt ein äſthetiſcher Fehler, wenn der Künſtler, damit nicht zufrieden, beſtimmte Gedanken mit ſichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landſchaft andeutet, wie z. B. Leſſing in ſeinem winterlichen Kirchhofe, ja ſelbſt Rottmann, wo er die Stätten großer Erinnerungen ſo behandelt, daß man durch Gewitter und dergl. mit merklichem, ſymboliſchem Fingerzeig auf die Geſchichte hingewieſen wird: man fühlt die Abſicht und wird dadurch aus jener Dämmerung des Leihens, wodurch wir der Natur Empfindungen unterlegen, gerade herausgeworfen, man fühlt, daß zu viel geliehen und daher das Unwillkührliche des Leihens aufgehoben iſt. Dieß führt auf das Poſitive, was mit jenem Ausdrucke: geahnte Seelenſtimmung geſagt ſein ſoll. Hierüber iſt jedoch bereits zu §. 240 das Nöthige bemerkt; dazu vergl. §. 270 von der Pflanze: das erſte lebendige Individuum in der Natur, ſcheint ſie dem ahnenden Menſchen, welcher ſeine Empfindungen der unbeſeelten Welt leihend unterlegt, vorzuempfinden, gibt beſtimmteren Anhalt für dieſes Leihen. In §. 654 iſt gezeigt, wie dieſe pſychiſche Bedingung in der Auffaſſungsweiſe der Malerei nun eintritt. Auch in den Krit. Gängen des Verf. B. 1, S. 222 iſt der innere Vorgang dargeſtellt: wir fühlen wohl in dunkler Weiſe, daß das Leihen ein bloßes Leihen iſt, aber darum geben wir es nicht auf, ſondern vollziehen nun die Vorſtellung, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menſchlichen Gemüths vorbildende und wiederholende Seele in ſich bärge und dennoch in ungetrübter Objectivität und Geſetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des ſubjectiven Lebens wüßte, als ob ſie eine Seele ohne Seele hätte, ein Gemüth ohne die Spannungen und Conflicte des Gemüths oder ein ſolches, das, wo es ſie zu theilen, in Sturm und Zerſtörung vorzubilden ſcheint, trotz denſelben einig mit ſich bleibt. Das iſt der Grund unſerer ſentimentalen Beziehung auf die Natur: wir ſuchen in ihr den noch ungetheilten Menſchen. Das Seelenleben, wie es ſich hier geſpiegelt ſieht, bleibt reines, naturnothwendiges Sein; dieß haben wir epiſch genannt und man ſieht nun deutlicher, wie beide Beſtimmungen, die des Lyriſchen und des Epiſchen, ſich vertragen. — Uebrigens leuchtet nun ein, wie in dieſem Gebiete mit ganz beſonderer Kraft in Geltung tritt, was von der Bedeutung der allgemeinen Medien, vom Tone, von der

Luftperſpective, vom Unterſchied der drei Pläne geſagt iſt; die Wirkung der Ferne hat hier vor Allem die Idealität zu vollenden, die Seele hinauszuführen in die Ahnung des Unendlichen.

• Von der Staffage iſt ſchon bei der Frage vom Beiwerk §. 497, •. die Rede geweſen. Ausführlicher hat ſich der Verf. über die Zerreißung der äſthetiſchen Einheit durch zu anſpruchvolle Staffage ausgeſprochen in der unter •. angeführten Stelle ſ. Krit. Gänge. Es ſind natürlich menſchliche Figuren, bei denen die Frage ihre Wichtigkeit erhält; das thieriſche Leben wird nicht ebenſo leicht eine den landſchaftlichen Eindruck ſtörende Art von Intereſſe erregen, auch wenn es in bewegter, geſpannter Situation erſcheint, denn als ein gebundenes und unfreies führt es den Betrachter nicht aus der Naturſtimmung heraus; doch begreift ſich, daß z. B. ein gewaltiger Thierkampf nicht in jede Landſchaft paßt und daß eine gewiſſe Breite des Umfangs in Aufnahme des Thieriſchen das Gemälde in ein Schwanken zwiſchen Thierſtück und Landſchaft verſetzt; hierüber iſt an anderer Stelle noch ausdrücklich zu ſprechen. Was menſchliche Wohnung betrifft, ſo haben wir geſehen, daß das Alter ihr den Ton eines Naturwerks aufgedrückt haben ſoll; doch auch Ruinen können zu anſpruchsvoll auftreten und zu ſichtbar eine Doctrin vortragen, wie dieß in der conventionellen Manier, die von der hiſtoriſchen Landſchaft ausgieng, der Fall war. Von der eigentlichen Architektur-Malerei iſt hier noch nicht die Rede. Es gibt Landſchaften, die, ſo zu ſagen, im vollſten Sinne des Worts nur Landſchaften ſind: die Natur iſt in ihrem Geheimniß belauſcht, wie ſie ganz einſam, ganz allein mit ſich iſt; da bleibt am beſten alle lebendige Staffage weg oder beſchränkt ſich auf ein die Wildniß liebendes Thier. Wie ſehr nun aber der Charakter der Landſchaft in eine Art der Bewegtheit, Gemütblichkeit u. ſ. w. hereinrücken mag, welche zu menſchlicher Belebung einlädt, ſo ſoll der Menſch in ihr doch nie anders auftreten, als in der Beſtimmtheit, in welcher er ſelbſt als ein Kind des Bedürfniſſes, der Gewohnheit, des harmloſen Genuſſes, kurz als ein Kind der Natur erſcheint, ſo daß ſeine Erſcheinung mit der umgebenden Natur in Einem Eindruck aufgeht. Alles und Jedes, was im ſpezifiſch menſchlichen Sinne ſpannt, in die Seelen-Kämpfe des Menſchen hineinführt, reißt den Zuſchauer in ein ſchlechthin anderes Gebiet des Schönen hinüber und hebt jenes Leihen auf, durch welches wir der Natur einen verhüllten Menſchen unterſchieben, indem es uns für den enthüllten, den eigentlichen Menſchen intereſſirt: wir erinnern uns plötzlich, daß Geiſt und Seele in Wahrheit nur im wirklichen Menſchen iſt, ſeine Schickſale ſind es, die nun unſere ganze Theilnahme haben, und die Landſchaft mag als ein Echo derſelben erſcheinen, das Gemälde aber iſt kein Landſchaftgemälde mehr und indem es ſich dennoch durch die Verhältniſſe des Umfangs im

Dargeſtellten als ein ſolches hinſtellt, beunruhigt es durch das Schwanken zwiſchen zwei Gattungen. Die angeführte Stelle der Krit. Gänge gibt Beiſpiele und zeigt zugleich, daß es nichts hilft, wenn die in ſolch unſtatthaftem Sinn ſpannende Staffage mit der Landſchaft zuſammencomponirt iſt. Daß beide Seiten aufeinander componirt ſein ſollen, verſteht ſich übrigens auch für den Fall von ſelbſt, wo die Staffage an ſich nicht über das in der Gattung begründete Maaß der Beſcheidenheit hinausgeht. Jagd z. B. iſt eine zur Landſchaft ganz paſſende Art menſchlicher Beſchäftigung, aber wenn ſich J. Ruysdael in eine Waldpartie voll ſtiller abendlicher Feier durch van de Velde die Rohheit einer Hetzjagd hineinmalen ließ, ſo haben wir ein ſchlagendes Beiſpiel von falſcher Staffage und von falſchem Begriffe des Beiwerks. — Uebrigens handelt es ſich auch bei der menſchlichen Staffage nicht blos von der Qualität, ſondern ebenſo ſehr von der Quantität: ein gewiſſer Grad von Umfang, den dieſelbe in Anſpruch nimmt, führt zum Sittenbilde oder zum geſchichtlichen; von den richtigen und unrichtigen Verbindungen derſelben mit der Landſchaft wird ebenfalls ſeines Orts die Rede ſein.

§. 699.

Die eingreifendſte Theilung der Landſchaftmalerei gründet ſich auf den Gegenſatz der Styl-Prinzipien und ſo tritt dem, in der ſogenannten hiſtoriſchen oder heroiſchen Landſchaft vorbereiteten, Stylbilde das Stimmungs-Bild im engeren Sinne gegenüber. Das erſtere iſt innerhalb des Lyriſchen mehr epiſch, und was den Unterſchied des Materials und der Technik betrifft, ſo neigt es naturgemäß zur Freske. Uebrigens gehen die Glieder des Gegenſatzes in mannigfaltiger Verbindung in einander über.

Das Stylbild iſt die Landſchaft des direct idealiſirenden, plaſtiſchen Styls; es verlangt, wie ſchon zu §. 686 in beiſpielsweiſer Anführung dieſes Zweigs geſagt iſt, ſchöne Formen in Erdbildung und Vegetation, ſchöne Linie der Gruppirung, klare Waſſer, reine Lüfte, und führt uns ſo in eine Welt, die für edle, große, harmoniſche Menſchen beſtimmt ſcheint, ein Elyſium. Es iſt klar, daß es ſich vorzüglich an die ſüdliche Natur hält. Die hiſtoriſche oder heroiſche Landſchaft gehört, da ſie als bleibender Zweig nicht fortdauern konnte, eigentlich in die Geſchichte der Malerei, mag aber wegen des unmittelbar Belehrenden, was ſie gewährt, hier betrachtet werden. Weſentlich war ihr eine zu bedeutende Staffage mythiſchen oder heroiſchen Inhalts, aus der claſſiſchen, alt- und neuteſtamentlichen Welt. Dieß war die Nabelſchnur, mit welcher die Landſchaft noch am hiſtoriſchen Gemälde hieng: eben erſt ausgeſchlüpft glaubte ſie noch dieſes Ausweiſes für ihre Exiſtenz als Gattung zu bedürfen, glaubte ſie den Sinn ihrer Auffaſſung, daß hier ein Wohnſitz für große Menſchen ſich entfalte, das Pathos, das in dieſer Auffaſſung die Natur durchſtrömte, ausdrücklich auch in Menſchen- oder Götter-Form und Thaten niederlegen zu müſſen. Durch Tempel und Paläſte in der Pracht der Neuheit ſprach ſie denſelben Gedanken aus und wenn ſie Ruinen vorzog, ſo wies ſie doch in der Staffage um ſo deutlicher auf ein idylliſches Glück, das ſich neben verfallener Herrlichkeit niedergelaſſen. In der Compoſition war ſie rein idealiſtiſch: ſie erdichtete und ordnete das Ganze frei mit Hülfe weniger Localſtudien; örtliche Phyſiognomie erſchien ihr, genau wie der Plaſtik die Beſtimmtheit des Natürlichen und Individuellen, als Trübung eines Natur-Ideals, worin jede Form und Lebenskraft zur Vollkommenheit entwickelt, worin auch das Einzelne ohne Mangel ſein ſollte, einer Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften, eines Mythus der Natur. Was die beſondern Formen, Erdbildung, Vegetation betrifft, ſo grenzte die Behandlung derſelben nahe an eine Regelmäßigkeit, die bei den Nachahmern ſammt jener Freiheit der Compoſition unaufhaltſam in eine conventionell generaliſirende Manier und von da in das Decorations-artige, Tapetenmäßige überging, wo denn die Wärme der Naturwahrheit dadurch nicht gerettet wurde, daß man als Staffage im Verlauf zerſetztes, zerſchliſſenes Lazzaroni-Volk in ſeltſamem Fehlgriff einer richtigen Ahnung des Romantiſchen der Nationaltracht anfieng vorzuziehen. Wie neben dem großen Anfänger Titian und den berühmten Vollendern dieſer Gattung, den beiden Pouſſin und Claude Lorrain, ſchon die Schule der Caracci und die Naturaliſten Neapels, vor Allem Salvator Roſa, ein ſtärkeres Maaß der Naturzufälligkeit in dieſe Auffaſſung einführten, ſo haben in neuerer Zeit Koch und Reinhard dem großartig Idealen auch den beſtimmteren Local-Charakter italieniſcher Gegenden eingeſchmolzen, ohne jedoch die übrigen Eigenſchaften der heroiſchen Landſchaft aufzugeben und daher auch ohne dieſe Gattung bleibend neu beleben zu können. Denn in Wahrheit fehlt ihr jenes Maaß des Naturaliſtiſchen und Individuellen, der Phyſiognomik, welches die Malerei trotz der Berechtigung des plaſtiſchen Styls fordert. Der Gegenſatz gegen den rein maleriſchen Styl, der aus härterer Form, localerem Gepräge, verhüllterer, gebrochnerer Farbe und ſtärkerem Walten des Helldunkels ohne die Mithülfe einer zu pathetiſchen oder überhaupt zu bedeutenden Staffage die Idealität als Stimmung, als Seele reſultiren läßt und nach dem Vorgang eines Rubens zuerſt in J. Ruysdael ſich in ſeiner ganzen Macht zuſammenfaßt, iſt immer noch ſtark genug, wenn man, wie Rottmann, ein ideal erfaßtes, plaſtiſch durchgebildetes Porträt einer beſtimmten Gegend von großartig reinen Formen und Farben gibt, die Zufälligkeit in ſeiner Linie walten läßt, Götter, Heroen, Patriarchen, Prunk der Tempel, Paläſte, pathetiſcher Ruinen entfernt. Das Stylbild, das ſo in ſeiner Reinheit dem Stimmungsbild entgegentritt, iſt natürlich als Landſchaftgemälde ſelbſt ein Stimmungsbild; ſchon in der ſpezifiſchen Form der hiſtoriſchen Landſchaft hat es nicht das bewegungsreiche Leben der Luft, nicht die Zauberwelt der Farbe verſchmäht, Caſpar Pouſſin geht zu ſtürmiſcher, dramatiſcher Erregung fort, bei Claude Lorrain wiegt ſich eine himmliſche Formenwelt im zarten Silberdufte des reinſten Aethers, Alles iſt in die Stimmung eines hohen, heitern Selbſtgenuſſes im Wechſeltauſche vollkommenen Daſeins getaucht. Allein der Gegenſatz des Epiſchen und Lyriſchen tritt im Lyriſchen noch einmal ein: das Stylbild iſt durch ſeine plaſtiſche Natur objectiv und durch dieſe Objectivität epiſch. Daß dieſer Anſchauung die Wandmalerei zuſagen muß, bedarf keiner Erklärung; wir haben hiemit das erſte Beiſpiel, wie ſich das Moment der Auffaſſung mit den andern Momenten der Unter-Eintheilung in der Malerei verbindet. — Es iſt nun aber der Gegenſatz zwiſchen Stimmungsbild und Stylbild überhaupt nicht abſtract zu faſſen. Wenn ſchon die hiſtoriſche Landſchaft bald mehr die Form, bald mehr die allgemeinen Medien Licht und Luft in Bewegung oder Ruhe betont hat, ſo wird dieß ein bleibender Unterſchied in der Auffaſſung des Stylbilds ſein und alſo, da Licht und Luft die eigentlichen Träger der Stimmung ſind, eine bleibende Richtung herüber nach dem Stimmungsbild auf dieſer Seite hervortreten; der Grad der Einführung des örtlichen Gepräges und der Zufälligkeiten überhaupt wird bis zu einer zarten Grenze ſich verſchieden beſtimmen; das Naturbild wird, wie geſagt, im Allgemeinen die plaſtiſche Natur des europäiſchen Südens bleiben, doch iſt der Orient und ſelbſt der Weſten und Norden, ſofern ſie einzelne rein entwickelte und glückliche Formenverbindungen und Momente darbieten, nicht ausgeſchloſſen. Umgekehrt iſt das Stimmungsbild im Stoffe noch viel weniger beſchränkt; denn obwohl die Betonung des Ausdrucks durch ein gewiſſes Mißverhältniß der Form ihm weſentlich und daher eine rauhere Zone zuſagender iſt, ſo bietet doch auch die ſüdliche Natur im Reize der Form und Farbe des Zufälligen genug, um jene Art der Accentuirung zu unterſtützen; kann ferner das Stylbild auch bewegungsreich ſein, ſo erreicht umgekehrt das Stimmungsbild ſeine Abſichten auch in der Darſtellung einer träumeriſchen Ruhe und neigt es in feiner Belauſchung des Einzelnen zum Bindemittel des Oels und kleinem Maaßſtabe, ſo iſt ihm doch, da das Großartige in keiner Weiſe ausgeſchloſſen iſt, auch die Freske nicht unbedingt entgegen.

§. 700.

Die Beziehung der Phantaſie auf verſchiedene Arten des Stoffes, auf 1.
die Unterſchiede der Weltgegenden und Landſtriche, berührt ſich mit dieſer Ein-

theilung und zieht ſich neben ihr hin, ohne für ſich eine ſolche zu begründen.
2. Dagegen enthält die Hervorhebung oder ausſchließende Behandlung einer
Seite des Landſchaftlichen einen Anſatz zur Zweigebildung, der wenigſtens in
3. der See-Malerei zu ausdrücklicher Bezeichnung gelangt. In innigem Wechſelverhältniß
mit dieſem Unterſchiede und dem des Lyriſchen, Epiſchen,
Dramatiſchen ſteht derjenige, welcher aus der Auffaſſung des einen oder
andern Moments im Sinne der Jahrszeit, Tageszeit oder des augenblicklichen
Zuſtands entſteht; die Winter- und Mondſchein-Landſchaft tritt als kleiner
4. Theil dieſes Gebietes in beſonderer Benennung hervor. Das einfach Schöne
und Erhabene vermählt ſich in unendlicher Mannigfaltigkeit mit allen andern
Unterſchieden.

1. Südliche und nördliche Natur ſahen wir, jene mit dem Stylbilde, dieſe mit dem Stimmungsbilde zuſammentreten, doch nicht in nothwendiger Bindung; der Unterſchied der Zone u. ſ. w. läuft alſo neben jener erſten Eintheilung ebenſoſehr auch ſelbſtändig hin. Das gewöhnliche Herkommen hat in der Landſchaftmalerei beſondere Namen eigentlich nur da fixirt, wo ſich die Subjectivität der Künſtler ſtehend auf gewiſſe Spezialitäten geworfen hat; gerade die tieferen Unterſcheidungen geben doch nicht den greiflich feſten Rahmen, den man eigentlich unter Zweig verſteht, daher denn auch die ſtärkſte und entſcheidendſte derſelben, die der vorh. §. aufſtellt, nicht als geläufige Eintheilungsformel im Gebrauche ſein kann. Eine ſolche erwächſt auch nicht aus den Unterſchieden des Stoffs: Natur des Oſtens, Südens, Weſtens, Nordens, engere und engſte landſchaftliche Beſtimmtheit der Länder, Landſtriche u. ſ. w. Die Aufgabe der Wiſſenſchaft aber iſt es, in jedem Gebiete alle weſentlichen Unterſcheidungs-Linien aufzuzeigen, um den vollſtändigen Schlüſſel zur Analyſe des einzelnen Künſtler-Genius und Kunſtwerks zu geben. Hier nun iſt es beſonders wichtig, wie ſich, ganz dem modernen Geiſt entſprechend, das Landſchaftsgebiet durch immer weitere Oeffnung des Erdkreiſes für das Auge der Bildung und der Kunſt erweitert. Lange bewegte ſich die Landſchaftmalerei in den Grenzen Italiens und des Niederrheins, Belgiens, Hollands, jetzt wandert der Landſchaftmaler mit Feldſtuhl und Mappe nicht nur die nahen Länder des gebildeten Europa aus, nicht nur Spanien, Griechenland hat ſeine Schätze erſchloſſen: Amerika, Afrika, Aſien und das nördliche Europa bis zur Grenze des Bewohnbaren erſchließen ihre Wunder.

2. Die Theile der Landſchaft ſind Luft und Licht, Waſſer, Erde, Pflanze. Ein Künſtler kann ſich im Ganzen ſeiner Auffaſſung mehr auf den einen oder andern oder mehrere dieſer Seiten werfen oder nach Stimmung und Stoff zwiſchen der Betonung der einen und andern wechſeln. Rottmanns Größe z. B. iſt vor Allem das tiefſte Gefühl für die Erd-

bildung, die ſchwungvollen Formen des Gebirgs, die duftig ſich verlierenden Spalten und Falten, Brüche, Senkungen, Wände, Sättel, die mächtig und breit hingezogenen Ebenen; in Pflanzen iſt er ſchwächer, Griechenlands heißtrockene Natur ſagt ihm beſonders zu, ruhig klare Luft iſt ſein Element, doch auch im Waſſer iſt er großartig und geiſtvoll; Hochgebirge und Wald iſt die Heimath eines Everdingen, eines Calame, Schirmer iſt beſonders bedeutend im letzteren u. ſ. w., die Holländer lieben naturgemäß das Flachland, doch haben alle dieſe Künſtler auch andere Seiten der Landſchaft ergriffen. Die Bedeutung dieſer verſchiedenen Seiten ſind im erſten Abſchnitte des zweiten Theils dargeſtellt, was uns hier eine weitere äſthetiſche Würdigung derſelben erſpart. Dort iſt insbeſondere auch gezeigt, wie wichtig das Waſſer für die Landſchaft iſt; der See, Teich, Bach, Fluß, namentlich der größere oder kleinere Waſſerfall bildet die belebende, blitzende Seele in der Mehrzahl der Landſchaften. Nun aber iſolirt ſich die Malerei auf das Waſſer mit ſeiner noch zarteren, bewegungsreicheren Schweſter, der Luft, im Marine-Bilde, und während die Ausdrücke: Gebirgs-Landſchaft, Küſtenlandſchaft ohne beſtimmten Fortſchritt dieſes Eintheilens nur ungefähr einen Anſatz zur Beſtimmung von Zweigen enthalten, ſo ſteht hier ſachgemäß ein ſcharf begrenzter Zweig vor uns. Die Aufzeigung der Schönheiten des Meers in der Lehre vom Naturſchönen entbebt uns auch hier eines weitern Eingehens; ein ſolches wäre allerdings nöthig, um die Schwierigkeiten und Aufgaben des künſtleriſchen Studiums und der Technik auseinanderzuſetzen, wie ſie bei dieſem Gegenſtande beſonders ſich aufdrängen; dieß würde jedoch tiefer in das Einzelne führen, als der Umfang des Syſtems geſtattet. Wir verweiſen ſtatt deſſen auf die großen Meiſter: einen Salvator Roſa, van de Velde, Backhuyſen, Claude Lorrain, Gudin, Achenbach und Andere.

2. Nun iſt auch jenes wichtige Theilungsmoment einzuführen, das wir in §. 540 Moment und Grad des Umfangs genannt haben. Von letzteren ſehen wir hier ab; es wäre wohl intereſſant, die Stufen der Landſchaft von der großen Compoſition eines ausführlichen Ganzen bis zu der kleinen Partie, welche blos den Namen der Studie verdient, herunterzuwandeln, aber erſt in den anderen Gebieten wird dieſer Punct wichtig genug, um hier verfolgt zu werden. In einem ſo tief ſubjectiven Gebiete wie die Landſchaftmalerei, wo der Blitz der Auffaſſung recht die Seele des Ganzen iſt, muß nun aber der Moment, der augenblickliche Zuſtand, in welchem der Stoff ergriffen wird, von der größten Bedeutung ſein. Indem die Natur als Widerſchein menſchlicher Stimmung erfaßt wird, trägt das unwillkührliche Leihen auf ihre Zuſtände den Begriff der harmloſen oder geſpannten Situation und der Handlung aus dem Gebiete des Charakters (§. 336) über: Ruhe wird zur Seelenruhe, zum

Frieden der Selbſtbetrachtung, ſpannendes Grollen zu einem ahnungsvollen Bilde der zur Entladung gerüſteten Leidenſchaft, Schlag und Gegenſchlag im ausgebrochenen Gewitter, See-Sturm gemahnt wie Zorn und Aufruhr der Geiſter, wie tragiſche Kataſtrophen, Ruhe nach Sturm wie das verſöhnende Schlußgefühl des Tragiſchen. Zu den vorh. Eintheilungen verhält ſich dieß ſo, daß das Stylbild im Allgemeinen mehr die großartige Ruhe, das Stimmungsbild die geſpannte Situation und Handlung ſuchen wird, daß im Stoffgebiete die rauhere Natur mehr der Belebung durch dieſe Bewegtheit bedarf, als die plaſtiſche, ſüdliche, und daß, wie ſchon oben berührt iſt, Luft und Waſſer, erſtere vorzüglich an den Pflanzen ihre Bewegung offenbarend, die Elemente ſind, worin dieſe Unterſchiede ihren Ausdruck finden. — Man ſieht nun, wie hier aufs Neue der Unterſchied des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen zu Tage tritt: das Erdleben mit ſeinem Charakter feſter Nothwendigkeit erſcheint als der vorzüglich epiſche, Luft und Waſſer als der lyriſche und dramatiſche Theil der Landſchaft und es leuchtet ein, wie dieſe verſchiedenen Formen an die ruhigere, die geſpannte Situation, den ſtürmiſchen Ausbruch ſich knüpfen. — Es iſt zunächſt ein mehr andauernder Zuſtand, dem der Landſchaftmaler einen Moment ablauſcht: es ſind die Jahreszeiten, unter denen namentlich der Herbſt als ſtimmungsvoll erſcheint, und die Tageszeiten, die Nacht. Begreiflicher Weiſe hat jedoch auch hier, da die landſchaftlichen Zuſtände ſo unendlich ineinander übergehen, beſtimmte Benennung mit dem Charakter des Stehenden ſich nur an die Spezialitäten des Winters und des Mondſcheins geknüpft, die ein Studium ſo beſonderer Art erfordern, daß Künſtler-Individualitäten ſich bisweilen vorzüglich darauf concentriren. Ein van der Neer insbeſondere iſt mit dem feinſten Gefühle den Dämmerungen der Nacht, dem ungewiſſen Lichte des Mondes nachgegangen.

4. Das Komiſche fällt aus der Landſchaft natürlich weg. Das Stylbild durchläuft die reichſten Modificationen des einfach Schönen und Erhabenen innerhalb des Letzteren, das jedoch als maaßvolle, ſchön begrenzte Kraft in ſeinem Gebiete herrſcht, wogegen das Stimmungsbild die wilde, abſpringende, ſchroffer bewegte Form des Erhabenen und im einfach Schönen die freieren Spiele der Anmuth entfaltet. Welche Stoffe und Momente der übrigen Eintheilungen vorherrſchend unter die eine oder andere dieſer Grundformen treten werden, mag ſich der näheren Betrachtung von ſelbſt ergeben. Es handelt ſich hier weniger darum, dieſes Eintheilungsprinzip zu entwickeln, als darum, es nicht fallen zu laſſen, ſondern mit fortzuführen bis dahin, wo es die Kunſtform findet, in welcher es durchſchlägt und eine Gattung begründet.

β. Das Sittenbild.

§. 701.

Den Uebergang von der Landſchaft zu dieſer Sphäre bildet das Thierſtück, das mit dem einen und andern ſeiner Nachbargebiete in verſchiedener Ausdehnung ſich verbindet, aber als ſelbſtändiger Zweig keinen Zweifel über den wahren Hauptgegenſtand des äſthetiſchen Ganzen laſſen ſoll. Als Eintheilungsgrund iſt insbeſondere der Unterſchied des Moments von Bedeutung. Die Nähe des Menſchen kündigt im Großen die Architektur-Malerei (vergl. §. 543), im Kleinen das Blumen- und Fruchtſtück und das ſogenannte Still-Leben an. 1. 2.

1. Die Stellung des Thierſtücks zwiſchen der Landſchaft und dem Sittenbilde (vergl. §. 696 Anm.) iſt äußerlich ſchon daran erkennbar, daß eine Aufnahme des Thierlebens bis zu bedeutendem Umfang ſich mit einem Gemälde der einen oder andern Gattung verbinden kann; umgekehrt kann zu einem Thierſtücke das Landſchaftliche und menſchliches Leben in anſehnlicher Ausdehnung ſich geſellen. Dieſe äußerliche Verbindung iſt der natürliche Ausdruck der innern Zuſammengehörigkeit, denn das Thier iſt die ſich vernehmende und genießende Natur und der Grenznachbar des Menſchen, ſein Begleiter, ſein Diener, aber auch ſein Feind und Gegenſtand ſeiner Kampfluſt; die landſchaftliche Stimmung von der einen, die menſchliche von der andern Seite läuft wie von ſelbſt in das Thier aus. Aber auch hier muß die unklare Miſchung (§. 696) abgewieſen werden. Entweder, oder! bleibt feſtes Geſetz; ein Gemälde duldet nur Ein Hauptſubject, durch das der Zweig beſtimmt wird, in dem es gehört. Es iſt nicht ſowohl die äußere Ausdehnung, welche entſcheidet: es mag ein großes Stück Landſchaft mit Thiergruppen ſich verbinden, viele Thiere mögen mit einer Landſchaft, mögen mit Menſchen, viele Menſchen mit Thieren zuſammengeſtellt ſein und das Ganze iſt doch Thierſtück, Landſchaft; menſchliches Genre oder wieder Thierſtück, wenn nur die Compoſition mit dem geſammten Ausdrucke klar ſagt, was die Hauptſache iſt. Man darf nicht zweifeln, welcher Theil auf den andern componirt iſt, welcher dagegen die Compoſition bedingt, die Seele des Ganzen iſt. Dieß unterſcheidet ſich nicht ſchwer, man erkennt leicht, ob Landſchaftliches ſo viel Einheit und Mannigfaltigkeit hat, um für ſich ein äſthetiſches Ganzes zu bilden, dem das Thieriſche nur als Staffage anhängt oder umgekehrt, und ebenſo verhält es ſich in der Zuſammenſtellung von Thieren

und Menſchen, wo denn überdieß ein bedeutendes Stück Landſchaft wieder hinzutreten kann. Uebrigens hindert dieß nicht, auch hier Nebenzweige gelten zu laſſen, ſofern dabei nur immer ein Hauptſubject den entſcheidenden Mittelpunct bildet: es wird alſo ein landſchaftliches Thierſtück, eine Landſchaft mit ſtark vertretender thieriſcher Staffage, ein Sittenbild mit bedeutender Einmiſchung von Thieriſchem (namentlich Hirtenleben), ein Thierſtück mit bedeutender Einmiſchung des Menſchlichen geben und die beiden letzten Formen werden im angegebenen Falle auch wieder das Prädicat des Landſchaftlichen mit ſich vereinigen. Die niederländiſche Malerei iſt reich an Beiſpielen ſolcher Uebergänge; man denke u. A. nur an Phil. Wouvermann. Wir werden auf dieſe Verbindungen zurückkommen.

Blicken wir nun auf die Reihe von Unterſcheidungen, in die wir die Sphäre der Landſchaft getheilt, ſo erhellt ſogleich, daß die erſte im Thierſtück ſchwächer auftreten muß, nämlich die, welche ſich auf den Gegenſatz der Style gründet. Wir haben geſehen, wie die Malerei das Thier auffaßt (§. 654. 679); der plaſtiſche Styl wird neben dieſer naturwarmen, in das Seelenleben eindringenden Behandlung durch ſeine Art, in großen Zügen das Weſentliche der Form auszuſprechen, nicht ebenſo einen tiefen Unterſchied begründen können, wie in der Landſchaft, die ſo reichen Spielraum für Hervorhebung oder Unterdrückung des Zufälligen bietet. Ehe der eigentlich maleriſche Styl im Norden ſich ausbildete, gab es auch wirklich keine Thiermalerei. Es iſt ſchon in anderem Zuſammenhang, §. 451 Anm, darauf hingewieſen, daß ſelbſt Raphael in der Zeichnung von Thieren, namentlich demjenigen Thiere, das dem plaſtiſchen Gefühle doch beſonders entgegenkommt, dem Pferde, noch ſchwach iſt: ein höchſt merkwürdiger Gegenſatz der neuen Welt und der Malerei gegen das Alterthum und die eigentliche Bildnerkunſt, die ſich von Anfang an durch feines Verſtändniß der thieriſchen Form auszeichnen (den Grund ſ. §. 437, Anm. 1). Am eheſten wird man die gewaltige Behandlung der Thierwelt in ihren Kämpfen unter ſich und mit dem Menſchen, die in großem Maaßſtabe und großen Zügen, worin das Einzelne, was Gegenſtand ſpeziellerer Belauſchung iſt, doch ſtark zurücktritt, die Formen und den Ausdruck des Affects darſtellt, die Werke eines Rubens und Snyders, Stylbilder nennen können. Wie warm lebendig und beſeelt aber auch hier die Auffaſſung iſt, das mag allein ſchon der herrliche, furchtbar wahr behandelte Kopf des verröchelnden Tigers auf Rubens Löwenjagd zu Dresden beweiſen. Die ſtyliſtiſche Richtung, wie ſie denn in dieſem beſchränkteren Sinne nach dem Eintritt des ächt Maleriſchen auch weiterhin ſich geltend machen muß, wird eine natürliche Beziehung zu einem gewiſſen Theile des Stoffs, dem Hirſch, Eber, Stier, Hund, den großen

Katzen-Arten, vor Allem, wie bemerkt iſt, zu dem Pferd haben, weil hier die ſchwungvoll geſchloſſenen Formen zu finden ſind, die dem plaſtiſchen Gefühle zuſagen. Hiemit iſt denn der zweite Theilungsgrund, der Unterſchied des Stoffs, zur Sprache gebracht. Der ächt maleriſche Styl wird ſich gerne, wiewohl keineswegs allein, dem Culturthiere zuwenden, denn er ſucht weniger Form-Schönheit, als Gemüthlichkeit. Pferd und Wiederkäuer wird ihm mehr im eingewöhnten, dem Menſchen vertrauten, als in dem freien und wilden Zuſtande ein beliebter Stoff ſein; ihm ſagt namentlich das Geſchlecht der Schafe, Ziegen, weidenden Rinder zu; er mag ſich behaglich in das „Dumpfe, Beſchränkte, Träumende, Gähnende ihres Zuſtands verſetzen und uns in das Mitgefühl deſſelben hineinziehen" (Göthe von H. Roos ſ. Eckerm. Th. 1 S. 125). Hund und Katze erſcheint als freundliches Hausthier, und ein Hondekoeter ſorgt dafür, daß der Hühnerhof nicht vergeſſen werde. Verſchloſſen iſt jedoch dem ächt maleriſchen Styl auch die wilde Naturkraft natürlich nicht; Potters brüllender Stier und Landſeers Hirſch ſehen nicht demnach aus, als möchten ſie dem Menſchen ſeine Furchen ziehen und an ſeiner Krippe ſtehen; die mehr ſpezialiſirende Behandlung begründet hier allein den Unterſchied und mit ihr tritt denn auch die Individualität des einzelnen Thiers mehr hervor. — Das Wichtigſte iſt nun aber der Unterſchied des Moments, der Situation. Zugleich mit dieſem wird jetzt auch der Grad des Umfangs, auf den wir uns bei der Landſchaft nicht einließen, bedeutender. Niemals zwar kann die Malerei ein einzelnes Thier ſtatuen-artig wie ein Portrait hinſtellen, dieſer Unterſchied von der Bildnerkunſt bleibt. Tritt ein einzelnes Thier in einem Gemälde auf, ſo muß Landſchaft oder menſchliche Wohnung mit Geräthe Stimmung und Motiv dazu geben. So gefaßt, zeigt ſich dann eine natürliche Reihe vom einzelnen Thiere zur kleineren, größeren und vielfacheren Gruppe, und dieſer Unterſchied ſteht im lebendigſten Wechſelzuſammenhang mit dem des Moments. Hier iſt denn der große Schauplatz für die warme und feine Belauſchung des Thiers in ſeinem dem menſchlichen analogen Seelenleben aufgethan. Alle die Zuſtände, Affecte, Tugenden, Unſitten, worin die ſchon reich ausgeſtattete Thierſeele auf die menſchliche hinüberweist, breiten ſich aus wie ein buntes Feld, worin unſer Gemüth im dumpfen Spiegelbilde, doch nur mit um ſo mehr Intereſſe der Verwandtſchaft nachgehend, ſich reflectirt findet. Ruhe und Aufregung, Bedürfniß und Sättigung, Freude und Leid, Angſt, Schrecken, Liebe und Haß bis zur äußerſten Wuth, — eine Fülle von Formen und Tönen eröffnet ſich, ſei es im Leben der Thiere unter ſich in Geſellung, Befreundung, Mutterliebe, Feindſchaft und Kampf, ſei es im Umgang mit dem Menſchen, im Kampfe mit ihm, im blutigen Spiele der Jagd. Es liegt ein volles Seitenſtück des menſchlichen Sittenbilds vor uns, und wie dieſes an die Novelle erinnert, ſo mag der Thiermaler gern in ſinnig motivirten Scenen der Thierwelt eine Art von Thiernovelle anklingen laſſen; durch geſpannteren Zuſtand, wie in Hondekoeters Hühnerhof oder in jenen furchtbaren Jagdbildern eines Rubens und Snyders, wo die Entſcheidung, ob Löwe, Tiger, Wildſchwein, Bär oder Hund und Menſch gewinnt, auf der Spitze und das bluttriefende Thier wie ein bedrängter Heros daſteht, ſteigert ſich das Novelliſtiſche in das Dramatiſche. Dagegen iſt das einfache Sein und ſich Gehaben, Saufen, Freſſen, Wandern, hingeſtreckt Ruhen immer mehr epiſch im allgemeinen Sinne, Gemüthszuſtände, wie zärtliches Lecken der Jungen oder Aufblicken zum Herrn und dergl. mehr lyriſch, und ſo ſehen wir auch dieſe Form des Unterſchieds, die ſich auf die Miſchungen der bildenden Phantaſie mit der empfindenden und dichtenden gründet, in Wirkung.

Es iſt nun auch klar, wie zu reicher Entfaltung des einfach Schönen, des Furchtbaren in Form, Leidenſchaft und Bewegung, das Komiſche hinzutritt, denn dieſes beginnt (vergl. §. 158, 1.) mit dem Thiere. Das Spielen ſo mancher Thiere, die Kraftanſtrengung bei kleinen Verhältniſſen, die drolligen Bewegungen, Kämpfe, tragikomiſchen Schickſale, die Charaktertypen, die als natürliche Caricatur menſchlicher Eigenſchaften erſcheinen, das volle Zerrbild des Menſchen im Affen: da iſt komiſche Novelle und Luſtſpiel aufgethan. Die Poeſie gibt reichen Anhalt in der Thierſage und ein Kaulbach hat dieſe Quelle mit tiefem Beobachtungsgeiſt und Humor benützt. Dieß führt jedoch ſchon in phantaſtiſche Formenmiſchung und ſomit in das Gebiet der eigentlichen Caricatur hinüber.

2. Keine Kunſt liefert der andern in dem Sinne Stoff, wie die Baukunſt der Malerei, dieß iſt in dem angeführten §. ſchon gezeigt. In der Architektur-Malerei, zunächſt derjenigen, welche die Außenſeiten behandelt, wird ein Menſchenwerk wie ein Naturwerk, wie der Theil einer Landſchaft aufgefaßt; doch bleibt es Menſchenwerk und die geſchichtliche Phyſiognomie, die es haben ſoll, erzählt uns von Sitten und Schickſalen der Erbauer und Bewohner, es kündigt die Menſchennähe an wie ein getragenes Kleid. Die Architektur-Malerei mag dem Stoffe nach öffentliche oder Privatgebäude, dem Zuſtande nach Trümmer oder erhaltene (nur nicht nagelneue vergl. §. 677), dem Umfange nach einzelne oder viele Bauwerke bis zu reichen Straßenproſpecten darſtellen und verändert, verengt oder erweitert danach Geiſt und Stimmung des Ganzen. Die Darſtellungen des Innern der Architektur (die ſog. Interieurs) treten natürlich dem Menſchlichen näher, aber auch hier wird das Bauwerk eigentlich unter dem Standpuncte des Landſchaftlichen behandelt: die Linear- und Luftperſpective, die Dämmerung des Helldunkels, worin Kerzen- oder Fackel-Licht oder eindringendes Naturlicht an den Maſſen und Wölbungen hin-

laufend ſich ahnungsvoll verliert, dieß ſind die Wirkungen, worauf es abgeſehen iſt. — Was nun endlich die zierlichen Kleinigkeiten der Blumen- und Fruchtſtücke und der Zuſammenſtellungen von Geräthen und dergl., namentlich aber Erfriſchungen, worunter das todte Thier eine Hauptrolle ſpielt: die ſog. Still-Leben, auch Frühſtücks-Bilder betrifft, ſo gilt es hier zunächſt allerdings feine Belauſchung und Nachahmung des Objects, die Kunſt trägt ihr Licht in das Kleine und Enge, ſchleicht den zarten Reizen der Form, Farbe, des Lichts, insbeſondere des Durchſichtigen nach, weidet ſich an ihrer Macht und Liſt, die in den Stoffen eingefangene Naturſeele zu ertappen und zum Leuchten zu bringen, und ſie iſt auch darin nicht zu verachten, denn ein Schimmer von Idealität iſt ſelbſt in den anſpruchsloſeſten Gattungen des Daſeins; doch für ſich würde derſelbe wenigſtens bei den unorganiſchen oder todten Körpern des ſog. Still-Lebens nicht ausreichen, das Ganze einer künſtleriſchen Darſtellung zu bilden, die Zuſammenſtellung erſt gibt dieſen Dingen ihre Stütze und zwar in dem Sinn, daß ſie auf den Geiſt des abweſenden Beſitzers hinweist (Schnaaſe Niederl. Briefe S. 153): Wohlſtand und Behagen des Menſchen iſt das mittelbare, aber doch das Grund-Motiv in dieſen Bildern, ſie ſind culturhiſtoriſch zu verſtehen, man muß die Neigungen und Sitten des Volkes, wo ſolche Darſtellungen beliebt ſind, im Auge haben. Mehr Schönheitsgehalt an ſich ſchon hat die organiſche Geſtalt der Blumen und Früchte, doch auch ſie können für ſich allein nicht Kunſt-Objecte ſein (vergl. §. 276, [illegible]); im Strauße, in ſchönen Gefäßen gruppirt, wiewohl noch duftig und thauig, breitet ein David de Heem, ein Huyſum ſie hin, als warteten ſie des eintretenden Menſchen, der ſich ihrer Farbe, ihres Geruchs und Geſchmacks erlaben möge.

§. 702.

Im Sittenbild ergreift die auf das allgemein Menſchliche gerichtete Art der Phantaſie das weite Gebiet des menſchlichen Lebens, ſofern die gattungsmäßigen Kräfte deſſelben nicht zu den großen Entſcheidungen ſich zuſammenfaſſen, welche ſich mit Namen und Zahl in die Geſchichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und ſo ſtark die innere Bewegung ſein mag, erſcheint daher der Menſch doch als Naturweſen im engern und weitern Sinne des Worts, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfniſſes, der Arbeit, des natürlichen und geſelligen Zuſtands, der Culturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauſchung und vorherrſchende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus dieſem Begriffe des Allgemeinen. Der beſtimmende Standpunct iſt der epiſche.

Der Name Sittenbild ſcheint uns werth, ſtatt des franzöſiſchen Genre und des früheren deutſchen (zuerſt von Hagedorn in den Betrachtungen üb. d. Malerei gebrauchten, von Schnaaſe aufgenommenen): Geſellſchaftsbild eingeführt zu werden. Der letztere erinnert zu wenig an die Beziehung des Menſchen zu der Natur und zu leicht an die moderne Geſellſchaft, wie denn Hagedorn ſogleich an einen Watteau denkt; der erſtere bezeichnet ganz richtig das Gattungsmäßige, was ſich aus der Subſtanz des Allgemeinen nicht zur Spitze der in das Licht der Geſchichte hereinbrechenden Entſcheidung zuſammenfaßt, aber zu wenig das Gewohnheitsmäßige, das, urſprünglich ein Erzeugniß der Freiheit, durch die Geſammtzuflüſſe des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnothwendigkeit wird. „Sitte" wird nicht nur im moraliſchen Sinne gebraucht, ſondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weiteſten Umfang, insbeſondere auch die äußern Culturformen, und es darf wohl an die altdeutſche Bedeutung erinnert werden, wonach das Wort auch Gebahren, habitus, Art der Bewegung des Individuums bezeichnet: Sigfried z. B. hat im Kampfe gegen die Sachſen „einen freislichen Sit". — Es handelt ſich nun, wenn der Begriff des Sittenbilds richtig beſtimmt werden ſoll, vor Allem um die richtige Anwendung der Begriffe des Allgemeinen und Einzelnen. Hotho (Geſch. d. deutſch. u. niederl. Malerei B. 1 S. 130) ſetzt das Weſen des Genre in die Auffaſſung des Einzelnen, Particulären, Augenblicklichen und das Weſen des hiſtoriſchen Bildes in die Darſtellung des Allgemeinen, Weſentlichen, Ewigen. Will man ſich nicht verwirren, ſo muß man die Begriffe zunächſt ganz anders nehmen und das Verhältniß geradezu umkehren: das Einzelne iſt der große Moment, wo die Kräfte der Menſchheit ſich zu gewaltigen Entſcheidungen zuſammenfaſſen, welche die Geſchichte mit Angabe der Zeit und des Namens in ihre Annalen einſchreibt, das Allgemeine iſt das gewöhnliche Walten und Treiben derſelben Kräfte, das unbenannt bleibt, weil es zu ſolcher Entſcheidung ſich nicht zuſammengerafft hat, daher Guhl (a. a. O. S. 141) treffend das Genre eine Malerei mit unbenanten Größen nennt. Neben dieſer Beſtimmung des Begriffs der Einzelheit, wonach er die Concentrirung des Allgemeinen und Weſentlichen zur Spitze des ſich verewigenden Moments bedeutet, behält nun aber allerdings auch die andere Recht, wonach unter dem Einzelnen die particulären Züge der Perſönlichkeit und aller Erſcheinung zu verſtehen ſind, und dann bleibt es dabei, daß dieſe Seite im Sittenbilde vor- und im Geſchichtlichen zurücktritt, weil ſie hier ganz von dem Ausdruck des Allgemeinen durchzogen und durchdrungen iſt. Ebenſo, wie der Begriff des Einzelnen, muß nun auch der des Allgemeinen in einer zweiten Bedeutung genommen werden. Hotho gebraucht „Allgemein" gleichbedeutend mit Weſentlich, Groß, Subſtantiell und ſo verſtanden wiegt es im hiſtoriſchen Bilde vor, wogegen es im Sittenbilde nur „Grundlage“, nur „die verdeckte Wurzel“ bleibt, welche das Particuläre, das frei ſpielende Individuelle in die Tiefe ſenkt. Hier wird die Sache deutlich: das Allgemeine, d. h. die gattungsmäßigen Kräfte der Menſchheit, wenn ſie ſich zu geſchichtlichen Entſcheidungen concentriren, worin eine beſtimmte Idee durchbricht, herrſcht im hiſtoriſchen Bilde und da wird das Einzelne (im Sinn des Particulären) zurückgedrängt, ſtrenge gebunden; was Hotho Grundlage, verdeckte Wurzel nennt, iſt dagegen das Allgemeine, das ſich zu ſolchen Entſcheidungen nicht concentrirt, ſo verſtanden, aber herrſcht es im Sittenbilde, denn nun iſt es gleichbedeutend mit dem Täglichen, Continuirlichen, Gewöhnlichen, welches den Menſchen frei läßt, ſo daß alle Züge des Beſondern und Einzelnen ungebunden ſpielen und ſich ausbreiten dürfen. Es walten alſo in beiden Zweigen dieſelben gattungsmäßigen Kräfte der Menſchheit, dort zur Entſcheidung geſammelt, hier nicht. Es iſt dieß aber keineswegs ein Unterſchied, der nur in der Conception, in der Auffaſſung liegt, außer ſofern natürlich auch die Wahl des Gegenſtands ſelbſt urſprünglich eben ein Act derſelben iſt; der Gegenſtand ſelbſt iſt verſchieden; freilich jedesmal daſſelbe Weſen, der Menſch, aber jedesmal eine andere Hemiſphäre ſeines Daſeins. Der Inhalt wird in Wirklichkeit ein anderer, wenn er aus der unbelauſchten Nichthöhe des Gewöhnlichen heraustaucht an den Tag der Geſchichte. Der Sitten-Maler zeigt uns irgend ein buhleriſches Weib, der Geſchichts-Maler eine Cleopatra, jener einen namenloſen Krieger, Staatsmann, dieſer einen Alexander den Gr., einen Perikles, Cromwell, jener einen Unbekannten mit dem Ausdruck religiöſer Begeiſterung, dieſer einen Huß, einen Luther: es iſt beidemal daſſelbe Pathos, aber daſſelbe Pathos wird ein anderes, wenn es die Geſchicke concreter Staaten, ganzer Epochen bewegt oder dieſe ſich doch irgendwie mit ihm verwickeln, als wenn es ſich in der Dunkelheit des Namenloſen verborgen weiß; die Seele wird tiefer, umfaſſender aufgerüttelt und die äußere Erſcheinung im Bewußtſein des erſchütternden, in die Annalen der Geſchichte ſich eingrabenden Moments größer, mächtiger, ſie wird monumental. Das Sittenbild hat keineswegs blos ſogenannten niedrigen Inhalt, alles Bedeutende, was die Geſchichte bewegt, iſt in ihm auch da, jede höchſte Empfindung, jedes tiefſte Leiden kann neben dem geringſten und anſpruchloſeſten Thun zur Darſtellung kommen, und doch iſt es eine andere Welt, doch fehlt ein letzter Punct auf das i, ein Hauptton, der Grundbaß. Mag nun der Menſch auch von Bedeutendem ergriffen ſein, ſo läßt er ſich doch, ſofern dieſes Bedeutende nicht zur Spitze geſchichtlicher Entſcheidung gelangt, ſofern er ſich vom Auge der Geſchichte nicht beobachtet weiß, gehen und gibt ſich nachläßiger allen den Bedingungen hin, die ihn im gewöhnlichen Leben beherrſchen; noch mehr allerdings in den Augenblicken, wo nicht Bedeutendes ihn aufrüttelt, und das Sittenbild wird ſich immerhin vorzüglich mit ſolchen beſchäftigen. Die Bedingungen des Geſchlechts, Alters, anthropologiſchen Zuſtands, Standes und Geſchäfts, Genuſſes, der geltenden Formen in Koſtüm, Umgangsſitte, Genuß, Trauer, Arbeit treten nun in ihrer ganzen Breite an ſeiner Erſcheinung hervor und in dieſem Elemente läßt denn auch die Individualität des Einzelnen ihre ganze Eigenheit ſpielen; er glaubt ſich ganz unbelauſcht, er weiß nicht, daß der Maler ihn belauſcht und ebendieß drückt der belauſchende Maler aus. Wie nun dieß Alles in Geltung geſetzt iſt, ſo tritt hiemit auch das Umgebende, der ganze Anhang und Apparat, durch den der Menſch ſein tägliches Leben friſtet, ſchmückt, erheitert, in umfaſſende Berechtigung ein; die äußern Culturformen ſpielen im Sittenbild eine Haupt-Rolle. Hiemit iſt begründet, was ſchon zu §. 697, 1. im Allgemeinen aufgeſtellt worden: die Auffaſſung im Sittenbild iſt die epiſche. Daß das eigentliche Epos mit benannten Größen darſtellt, verändert, wie ſich ſeines Orts zeigen wird, nichts an der Richtigkeit dieſes Satzes. Der Menſch des Sittenbilds iſt der zuſtändliche Menſch; handelt er, ſo bewegt er doch nicht die Welt, ſchöpft nicht aus der reinen Freiheit der Selbſtbeſtimmung eine That, welche den Knoten des Complexes, in welchem er als Kind der Natur und der Sitte eingeflochten lebt, mit ſtraffer Hand, mit ſcharfem Schwerte zerhaut und einen neuen ſchürzt; ſelbſt wenn er den Faden des Gegebenen abbricht und z. B. revolutionirt, ſo wendet ſich die Kunſt dem Gebahren der Maſſen, dem Bilde der allgemeinen Leidenſchaften, den Formen der Aeußerung, nicht der großen, freien, aus einem Willen, den die Geſchichte ſich merkt, hervorgeſtiegenen Thatſache zu. Alſo auch die Freiheit tritt unter dem Standpuncte des Inſtinctlebens auf. Der §. ſagt, der Menſch erſcheine im Sittenbild als Naturweſen im engeren und weiteren Sinne des Worts; was oben von den Bedingungen bemerkt iſt, die ihn in dieſer Sphäre beherrſchen, gibt den Anhalt für dieſe Unterſcheidung. Bald iſt es mehr das Anthropologiſche als ſolches, Geſtalt, ſinnlicher Zuſtand, irgend eine Beziehung auf die äußere Natur ohue tiefere Einkehr in ſich, bald der künſtliche und der moraliſche Menſch, der zur Darſtellung kommt; aber, wie geſagt, auch im letztern Falle wird die Freiheit zu einer Art von Nothwendigkeit, einem beherrſchenden Element, einer zweiten Natur. Dieß war die Meinung, wenn zu §. 696 geſagt wurde, im Sittenbild werde das menſchliche Leben wie ein landſchaftliches Sein aufgefaßt.

§. 703.

Das Sittenbild kann jedoch auch die Geſchichte in ſein Bereich ziehen, indem ſie die nicht geſchichtlich gewordene Seite derſelben als ihren Stoff ergreift. Ein anderes Gebiet öffnet ſich durch die mythiſchen Stoffe, die zum Zwecke freierer Darſtellung des allgemein Menſchlichen benützt werden (vergl. §. 695, 2.). So zerfällt die Sitten-Malerei dem Stoffe nach in drei Hauptſphären: reines, d. h. außergeſchichtliches (§. 702), geſchichtliches und mythiſches (meiſt aus der Quelle der Dichtung geſchöpftes) Sittenbild.

Die erſte Eintheilung des ganzen Gebiets gründet ſich auf den Stoff. Das eigentliche und reine Sittenbild heißt außergeſchichtlich nur im Sinne von §. 702, denn in der That wird das Sittenbild ſeinen Stoff, ſo ſehr es die urſprüngliche Einfachheit der Culturformen (vergl. §. 327) lieben mag, doch mit einer Ausnahme, die nachher zur Sprache kommt, immer ſpezifiziren, localiſiren, nicht Fiſcher, Jäger, Hirten überhaupt, ſondern italieniſche, arabiſche, norwegiſche u. ſ. w. malen. Die nicht geſchichtliche Seite des Geſchichtlichen iſt ſein Boden; doch nicht dieß allgemeine Verhältniß hat der erſte Satz des §. im Auge: das Hineingreifen in das Geſchichtliche kann vielmehr ſo weit gehen, daß Perſonen dargeſtellt werden, deren Namen und Bedeutung allerdings die Geſchichte aufbewahrt hat; aber nicht in einem der Momente, wo ſie das hiſtoriſch gewordene Entſcheidende gethan haben, ſondern in einem Momente der Gewohnheit, des Continuirlichen, wovon keine Geſchichte als einem Einzelnen redet, kommen ſie hier zur Darſtellung: ein bekannter Feldherr, Künſtler, Staatsmann, Fürſt u. ſ. w. in irgend einer Situation, worin die Culturformen der Zeit, Soldatenleben, Familienleben, Feſt, Genuß, Freud und Leid des täglichen Lebens nur dadurch bedeutender werden, daß ſie an bedeutenden Namen als ihren Trägern zum Ausdrucke kommen; ein Napoleon, die Runde im Bivouac machend, ein Wallenſtein mit Aſtrologie beſchäftigt, ein Rubens im Atelier, ein Kant im Studirzimmer, ein Richelieu unter Hofleuten, die ſich in der Weiſe damaliger Geſellſchaft unterhalten, ein Friederich der Große, als Kronprinz die Flöte vor dem Hofe ſpielend und Aehnliches: das ſind geſchichtliche Sittenbilder. — Nun aber muß allerdings der Sittenmaler auch das Bedürfniß haben, ſich ein- und das anderemal ganz von allem Localiſiren frei zu halten, damit er das allgemein Menſchliche, die gemeinſamen Gattungskräfte, innere und äußere, in reinerer Idealität zum Ausdruck bringe; da wird er ſich denn gern an das Mythiſche lehnen, wie dieß in §. 685, 2. vorbereitet iſt. Das mythiſche Genre theilt ſich nach der Anmerkung zu jenem §. in ein claſſiſches und romantiſches (ſofern man unter dem letztern nicht blos mittelalterliche Culturformen ohne jede Beziehung auf das Mythiſche verſteht). Nun mag denn die Schönheit menſchlicher Geſtalt, mögen menſchliche Empfindungen, Motive, Genüſſe als Götter, Genien, Geiſter in mancherlei einfacherer Situation oder phantaſtiſch erfundener Handlung gleichſam durchſichtiger, unbedingter zur Darſtellung gelangen, die Liebe in Amor und Venus oder Feen und Elfen, die Jagdluſt als Diana und ihr Gefolge, der Wein nicht in menſchlichem Zechgelage, ſondern im bacchiſchen Kreiſe oder in einer Gruppe romantiſch erfundener Geiſter des Weins, die dunkle, ahnungvolle Beziehung des Menſchen zu der Natur in Nymphen, Nereiden, Nixen, Elfen u. ſ. w.: es ſind die reinen Geiſter der Sache in zärteren Leibern. Nebenher legt ſich an dieſes Gebiet die toll geſpenſtiſche Welt, wie ſie in den Verſuchungen des h. Antonius u. ſ. w. mit traumhaftem Humor dargeſtellt iſt.

Dieſe Geſtaltenwelt ſchöpft der Maler großentheils nicht unmittelbar aus altem Völkerglauben, ſondern aus dem Munde der Dichter. Die Poeſie iſt als weitere Quelle für das Sittenbild gerade hier angeführt, weil es namentlich die mythiſchen Stoffe ſind, welche der Maler zunächſt aus ihrer Hand empfängt; er kann aber ebenſo gut auch jede andere Art von Stoff durch ihre Vermittlung ſich geben laſſen, ſei es irgend ein namenloſes außergeſchichtliches, aber rein reales Motiv, das er z. B. aus Romanen ſchöpft, die ſich nicht an die Geſchichte lehnen, wie denn eine auf das allgemein Menſchliche in beſonderer Reinheit gerichtete Dichter-Phantaſie ihre Stoffe nicht gern genau localiſirt, ſei es auch dichteriſch verarbeitete Geſchichte. Es iſt alſo logiſche Verwirrung, wenn man meint, die Poeſie ſei eine neue Quelle in dem Sinn, daß ſie eine neue Art von Stoffen bringe; es werden dieſelben Stoffe nur aus einem weiteren Medium entlehnt, durch das ſie vorher gegangen ſind.

§. 704.

1. **Nur die erſte dieſer Sphären ſtellt das Sittenbild in ſeiner Reinheit dar. Die nähere Eintheilung derſelben gründet ſich zunächſt ebenfalls auf die Unterſchiede des Stoffs, doch nicht ſowohl nach anthropologiſchen Differenzen und nach Völkern, über welche allerdings die Malerei in wachſender Aufſchließung der Ferne und Erweiterung des Intereſſes für alles Menſchliche ſich ausdehnt,**
2. **als vielmehr nach dem verſchiedenen Charakter der Stände. Dieſer Unterſchied führt unmittelbar zu einer andern Theilung, nämlich derjenigen, welche durch die Auffaſſung verſchiedener Seiten des Stoffs bedingt iſt, denn je nach der geſellſchaftlichen Schichte wendet ſich die künſtleriſche Auffaſſung mehr dem innern Seelenleben oder mehr den äußern Culturformen zu; doch bringt gerade die Feinheit der pſychologiſchen Belauſchung zugleich die gemüth-**

liche Vertiefung in das Umgebende, eine umſtändliche Auffaſſung nach dieſer Seite mit ſich.

1. Daß das Sittenbild in ſeinem wahren und ganzen Weſen nur da gegeben iſt, wo es ſeinen Stoff im genannten Sinn außergeſchichtlich und zugleich nicht übermenſchlich behandelt, dieß bedarf keines Beweiſes. Die andern Sphären bringen ein die reinen Eintheilungs-Linien durchkreuzendes, logiſch ſchwieriges Element herein. Ueberſehen wir nun das Gebiet des reinen Sittenbildes, ſo liegt vor uns der ganze Stoff, der im erſten Abſchnitte des zweiten Theils unſeres Syſtems unter C, a: „die menſchliche Schönheit überhaupt" aufgeführt iſt: die allgemeinen Formen (die Geſtalt, Zuſtände und Altersſtufen, die Geſchlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie). Die beſondern Formen (die Racen und Völker, die Culturformen, das Staatsleben), die individuellen Formen (die natürliche, die ſittliche Beſtimmtheit des Individuums, der Charakter, Phyſiognomik, Pathognomik). Die Kunſt nun miſcht die verſchiedenen Theile dieſes Feldes ſo, daß ſie den letzten, nämlich das phyſiognomiſch und pathognomiſch belauſchte Individuum, getaucht in das Element der beiden erſten (der allgemeinen und beſondern Formen) zur Darſtellung bringt. Daß insbeſondere nun auch der Charakter im untergeordneten Sinne habitueller kleiner Leidenſchaft u. ſ. w. die Stelle findet, die ihm §. 685 Anm. in der Malerei eingeräumt hat, ergibt ſich aus der Natur des Sittenbilds. Dieſem ganzen Gebiete gibt die Sittenmalerei allerdings die concrete Färbung der geſchichtlichen Schönheit, trägt alſo den geſammten Stoff in das Gebiet hinein, das jener Abſchnitt unter C, b. entfaltet, aber, wie geſagt, nur ſo, daß das mit ausdrücklichen Datum bezeichnete Dieſe vom Geſchichtlichen wegbleibt. Die ſelbſtändige Eintheilung dieſer ſo beſchaffenen Sphäre als eines Zweigs der Malerei iſt nun aber erſt zu ſuchen. Da bildet denn der Stoff, wie er ſich auf die anthropologiſchen Unterſchiede: Geſchlechter, Lebensalter u. ſ. w., dann auf die Unterſchiede der Völker gründet, ebenſo wenig eine einſchneidende Theilung, als der Unterſchied der Zonen, Länder in der Landſchaft. Merkwürdig bezeichnend aber iſt es für die moderne Zeit, wie die Kreiſe wachſen: italieniſches Geſindel, Soldaten, dann holländiſche Bauern, Bürger und Vornehme waren bei der Entſtehung des Zweigs faſt der einzige Stoff; der naturwiſſenſchaftliche, entdeckende, Fernenöffnende, koſmopolitiſche, jede Form des Menſchlichen in ſein tiefes und weites Intereſſe ziehende Geiſt der Zeit hat nun aber in raſchem Fortſchritt alle Länder Europa's, Aſien, Afrika, die maleriſchen Stoffe Amerika's erſchloſſen und ſammelt in immer weiterem Wandertriebe, wie Herder die Stimmen der Völker, den maleriſchen Honig aus der fernſten Blume. Dabei iſt es ein Hauptzug, daß das

Menſchliche nicht nur in den der modernen Bildung nahen oder angehörigen, ſondern beſonders auch in denjenigen Zuſtänden Intereſſe und Würdigung findet, welche den Charakter vorgeſchichtlicher Natur-Einfalt tragen oder in Naturzuſtand zurückgetretene Reſte alter Cultur darſtellen. Dieß Intereſſe iſt daſſelbe, wie das am Volksliede; die Cultur entwickelt, aber ſie bricht und theilt auch, wir ſuchen den Waldesduft, das reine Quellwaſſer im Urſprünglichen und Ungetheilten. Doch iſt das Naturwüchſige ſelbſt ſchon eine Cultur, Cultur vor der Cultur, ſo tritt es in Eine Reihe mit den Formen der Cultur im engern Sinn und dieſe Reihe iſt es, welche das erſte Motiv für die nähere Eintheilung des Sittenbilds abgibt. Die Cultur-Unterſchiede fallen freilich auch mit denen der Nationalität und umgebenden Natur zuſammen, aber ſie beſtehen auch in demſelben Land und Volk, ſind überall ſich wiederholende, aus der Urzeit in die Zeit der Bildung hereinragende oder in dieſer ſelbſt bleibend begründete Formen, und ſo genommen bilden ſie die Handhabe für die Eintheilung. Schnaaſe hat das Verdienſt, dieſes Prinzip zuerſt, und zwar am Prototyp des ganzen Zweigs, der holländiſchen Sittenmalerei, zur Anwendung gebracht zu haben: die derb komiſche Bauernwelt mit den groben Ausbrüchen der ſinnlichen Natur auf der einen, den Kreis der mittleren, wohlhabendern Stände mit gebildeter Sitte, verſteckten, novellen-artigen Andeutungen auf der andern Seite (Niederl. Briefe S. 81. 82). Allerdings haben ſich nun aber beide Seiten mit dem Fortſchritt unendlich erweitert: zur erſten Gruppe oder vor dieſelbe tritt das ſo eben beſprochene Gebiet, es handelt ſich nicht mehr blos von plumpen Holländern, ſondern von Zuſtänden überhaupt, wo der Menſch in freiem, unmittelbarem Umgange mit der Natur, ſei es in edel einfacher, ſei es in rauherer, wilderer Weiſe, ſich ſelbſt Naturton, Naturhauch bewahrt: die Sitte herrſcht im engern Sinne der Naturnothwendigkeit (§. 702); man könnte es in weiterer Bedeutung des Worts das patriarchaliſche oder, ſofern das Glück der Beſchränkung im Gegenſatze gegen die Uebel eingedrungener Ueberbildung betont wird, das idylliſche Genre nennen. Die betreffenden Formen ſind in §. 327—330 beſprochen. Der ſtandloſe Stand, der Menſch außer der Geſellſchaft: Räuber, Zigeuner, Landſtreicher reiht ſich natürlich an dieſe Gruppe. Die andere erweitert ſich vom wohlhabenden Bürgerthum nach den Kreiſen des intellectuellen, geiſtlichen, adeligen, fürſtlichen Stands. Den gröberen Handwerker ſtellen wir zur erſteren Gruppe, in die Mitte zwiſchen beide mag ſich das feinere Handwerk, die vermitteltere, reflectirtere, doch noch körperliche Arbeit ſtellen. Hiezu vergl. §. 330.

2. Dieſer Unterſchied wird nun alsbald zu einem innern. Wie wir im Gebiete der Landſchaft die Betonung der verſchiedenen Seiten, nament-

lich der Luft und der Erde, unterſchieden haben, ſo wird nun in der zweiten Gruppe das Seelenleben, das Innere, in der erſten das Außere, die Culturform zum Hauptgegenſtande der Darſtellung: dort die geiſtige Luft, hier die Erde der äußern Bedingungen. Der Gegenſatz iſt natürlich nicht abſtract zu nehmen: es fehlt weder dort das Intereſſe für die äußern Formen, noch hier für das Seelenleben, aber jene Formen erſcheinen ſelbſt reflectirter, verfeinerter, geiſtig durchdrungener und dieß Seelenleben iſt das einfache, gediegene, naturbefriedigte, inſtinctmäßige des Sohnes der Natur. Es leuchtet ferner ein, daß bei der erſten Gruppe die Schönheit der Geſtalt an ſich, die anthropologiſchen Unterſchiede des Geſchlechts, Alters, die unmittelbar ſinnlichen Zuſtände (§. 317 — 321) eine größere Rolle ſpielen, das Kunſt-Intereſſe mehr für ſich, auch ohne ſpeziellere Beziehung in Anſpruch nehmen. In der zweiten iſt es gerade die feinere Gründlichkeit der pſychologiſchen Beobachtung, welche zugleich alles Anhängende, worin ſolche Sitte, ſolches Seelenleben der gebildeten Stände ſich erzeugt, mit beſonderer Aufmerkſamkeit erfaßt.

§. 705.

Hiemit eröffnet ſich denn auch in ihrem ganzen Gewichte die Unterſchei- 1.
dung des *Moments* und des damit verbundenen *Grads des Umfangs*. Der
Fortgang von der ruhigen zu der innerlich bewegten, leidenſchaftlich geſpannten,
ſtürmiſch ausgebrochenen Situation verbindet ſich in mannigfaltiger Weiſe mit dem
von der einzelnen Figur zu der kleineren, der größeren Gruppe und der Maſſen-
darſtellung. Das *Schlachtbild* vereinigt maſſenhafte Compoſition und ſtürmi-
ſchen Ausbruch. Dieſer Unterſchied ſteht in der innigſten Beziehung mit dem 2.
des *Lyriſchen*, *Epiſchen*, *Dramatiſchen*, wie er innerhalb des epiſchen
Standpuncts ſich geltend macht. Ferner tritt in klarer Scheidung nun auch das 3.
***einfach Schöne*, *Erhabene* und *Komiſche* auseinander.**

1. Nun erſt belebt ſich vor unſern Augen das Pſychologiſche, wie es, obwohl mit verſchiedenem Accent, in beiden Gruppen zur Darſtellung kommt, indem der Grundzug aller Sittenmalerei, die Erhaſchung des Moments und damit die Unterſchiede der Situation zur Betrachtung kommen. Wie der Blitz eine dunkle Landſchaft beleuchtet, wie wir im Fluge der Eiſenbahn einen Blick in eine Dachkammer werfen und das mit Windeseile aufgegriffene Bild im Innern bewahren, erfaßt der Sittenmaler im Nu das menſchliche Leben in ſeiner Naivetät, in der es ſich unbelauſcht gehen läßt. Was Einer für ein Geſicht macht, wenn er eine Feder ſchneidet, den Puls greift, eine Priſe nimmt, als Pfannenflicker eine Pfanne ſtudirt u. ſ. w.: Alles das wollen wir auch einmal ſehen, ſoll und muß

die Kunſt auch fixiren. Wir haben nun folgende Stufenleiter vor uns: ruhiges, einfaches Sein und Weben des Gemüths bei harmloſer Beſchäftigung: Fiſchen, auf dem Anſtand Stehen, Pflügen, Aerndten, Spitzenklöppeln, ſich Kleiden, Leſen Schreiben u. ſ. f., oder im reinen, träumeriſchen Nichtsthun, Hinausblicken in's Weite u. ſ. w.; ſubjectiv bewegterer Zuſtand, und zwar entweder mehr naiv, nach Außen geöffnet in geſelliger Freude, Schmauß, Tanz, Feſtvergnügen u. dgl., oder innerlich concentrirt und geſpannt, wie in einem liebenden, harrenden, träumenden Mädchen oder in Familienſcenen, die etwas bedenklich ausſehen, wie der Verweis des Vaters von Terburg; zum Drohenden geſpannt, wo Gefahr bereitet oder ihr entgegengeſehen wird, wo der Räuber lauert, der falſche Spieler betrügt, der Verführer lockt, wilde Thiere, Waſſer und Feuer Zerſtörung drohen; endlich der Ausbruch der Leidenſchaften in Schlägerei, Mord, verderblichem Kampfe mit den Naturkräften, blutiger Jagd, Schlacht, Leiden durch Armuth, Pfändung, Scenen der Juſtiz, Krankheit, Tod in allen Formen; doch es iſt nicht blos von Zorn und Leiden die Rede, auch Freude und Aufregung, die zwiſchen Freude und Leid ſchwankt oder ſich nach verſchiedenen Seiten in ſie theilt, wie bei Teſtaments-Oeffnungen, Liebes-Werbung neben Rivalen, und unendliche andere Formen des reich gemiſchten menſchlichen Schickſals gehören hieher. Neben dieſer Reihe von Unterſchieden läuft nun in den verſchiedenſten Durchkreuzungen die andere hin, die der §. nennt, wobei zugleich die Wechſelbeziehung mit dem Unterſchiede der in §. 704 aufgeſtellten Sphären wichtig iſt. Die dem Naturleben enger verbundene, patriarchaliſche Form nämlich wird naturgemäß meiſt, wiewohl nicht immer, in maſſenhaften Gruppen vor uns auftreten, denn das Inſtinctleben iſt ein Leben in großer Gemeinſchaft; die feinere Schichte dagegen wird, wiewohl ebenfalls keineswegs nothwendig und immer, in vereinzelten Figuren und kleineren Gruppen ſich darſtellen, denn das mehr innerliche Leben zieht ſich gern in die Einſamkeit oder die Geſellſchaft Weniger, den gemüthlichen Kreis der Freunde, der Familie zurück. Scenen der Aufregung bedingen in beiderlei Formen des Sittenbilds Vielheit der Figuren, größere Compoſition. Der §. nennt aus dieſer Sphäre das Schlachtbild ausdrücklich, weil es das einzige iſt, das mit ſtehendem Namen ſich hervorhebt. Wir werden ihm noch einmal begegnen, im geſchichtlichen Gebiete; hier handelt es ſich um Bilder des Kriegs, wo es auf den Ausdruck der Leidenſchaft, Bewaffnung, Kampfesweiſe überhaupt, nicht auf eine beſtimmte geſchichtliche Entſcheidung ankommt.

2. Alles Sittenbild iſt epiſch, aber auf dem epiſchen Boden wiederholen ſich noch einmal die Unterſchiede des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen. Das Epiſche im Epiſchen tritt da zu Tage, wo vorzüglich das

Inſtinctive und Zuſtändliche herrſcht, dem Stoffe nach in den ſinnlicheren Ständen, der aufgefaßten Seite nach, wo die äußern Culturformen in den Vordergrund treten; dem Moment und Grade des Umfangs nach in der harmloſen Situation einfacher Arbeit oder behaglicher Müßigkeit, im maſſenhaft Gemeinſchaftlichen, ſei es ein Thun, ein Genuß, auch ein Kampf, wenn nur die Lage nicht zu ſpannend erſcheint, oder ein Leiden, ſofern nur der geiſtige Schmerz nicht zu ſubjectiv im Ausdruck vorwiegt. Das Lyriſche iſt mehr, wiewohl natürlich keineswegs allein, in den feineren Ständen zu Hauſe, weil es mit der innerlich vertiefteren Empfindung eintritt, in der pſychologiſchen Auffaſſung, in derjenigen Situation, welche die verborgenen Saiten des Seelenlebens anſchlägt, in der einzelnen Figur und kleineren Gruppe. Das Dramatiſche liegt dem Sittenbilde darum ferner, weil die tiefen Conflicte, die in ſtraffer Erwartung ſpannen, indem ſie da hervorbrechen, wo Einigkeit ſein ſollte (vergl. Hotho a. a. O. S. 69. 70), ſich gewöhnlich in die wirkliche Geſchichte eingraben und weil ihre Darſtellung ſich naturgemäß des weitſchichtigen Anhangs von Culturformen entledigt, die den Menſchen mit ihrer Wucht, wo nicht die entſcheidende That aus dem heroiſch freien Innern geſchöpft wird, in das Zuſtändliche ziehen. Doch ſind auch hier die Bilder furchtbarer Spannung, wie bei Raub, Mord, gefahrvollem Kampfe, zerreißendem Schrecken, der tief im Gemüthe zündet, wie bei tragiſchem Familien-Unglück, beziehungsweiſe dramatiſch zu nennen. Auch das ſcharf packende, in bewegter Handlung hervorbrechende Komiſche gehört in dieſe Form.

a. Hiemit ſind wir zu dem Unterſchiede des einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen gelangt. Es bleibt, da der Reichthum, womit die zwei erſten Formen bis zum Tragiſchen nunmehr auf ihrem wahren Boden, dem menſchlichen, ſich entwickeln, im Weſentlichen nur noch zu ſagen, wie jetzt zum erſtenmal in der Kunſt das Komiſche in voller, ſelbſtändiger Kraft bis zur Nähe des deutlichen Gegenſatzes eintritt, der in der Dichtkunſt zwiſchen Tragödie und Komödie beſteht. Leicht unterſcheidet ſich eine dreifache Form: die Poſſe mit ihrem Cyniſmus in der groben Seite des patriarchaliſchen Gebiets, theils als ruhige Darſtellung der bäuriſchen Natur in ihrem harmlos ſchwerfälligen Selbſtgenuß, theils als Bild ausgelaſſener Tollheit in Gelagen, Tanz, Prügelei, die gemäßigtere, doch noch ſtarke Ironie in der Charakteriſtik jener mittleren Schichten, wo die Arbeit ſich von der Natur entfernt (Schneider, Schuſter, Krämer, Schulmeiſter u. dgl.), endlich die feine Ironie und der Humor in der Belauſchung der verborgenen Gemüthlichkeiten, Intriguen, innern Widerſprüche im Leben der gebildeten Stände.

§. 706.

Endlich tritt in dieſem Gebiete der Gegenſatz der Style mit entſcheidender Bedeutung auf. Die plaſtiſche Richtung hält ſich an Culturformen, die entweder den Charakter einfacher Urſprünglichkeit tragen oder einen edeln und ſchwungvollen Luxus entfalten; ſie ſättigt das Sittenbild mit hiſtoriſchem Geiſte. Die mythiſchen Stoffe dienen vorzüglich ihr als Motiv für ihre erhöhte Auffaſſung. Der Unterſchied der Style ſchafft ſich auch verſchiedene Technik.

Die Venetianer und in der neueren Zeit Leop. Robert ſind die Begründer des ſogen. höheren Genre, das ſeinen Stoff in plaſtiſchem Geiſte ſtyliſirt. Bei jenen fällt der große Wurf dadurch in's Unklare, daß der ganze Zweig noch nicht zur Selbſtändigkeit gelangen kann, daß daher ihr Bedürfniß hoher Styliſirung ſich an mythiſche, namentlich chriſtlich mythiſche Stoffe anklammert; Leopold Robert darf daher der wahre Schöpfer dieſer Gattung genannt werden und er hat auch den entſprechendſten Stoff ergriffen, die an ſich ſchon ſtylvolle Natur des ächten italieniſchen Landvolks, ſeine Würde in der Naturnachläßigkeit, die racemäßig ſchöne Form und edle Bewegung, woraus ein Gefühl und Nachklang der alten Größe Roms ſpricht; dieſe Bauern, Fiſcher, Winzer gebaben ſich ſo natürlich heldenmäßig, daß in jedem ein Cincinnatus zu ſchlummern ſcheint, den man nur vom Pfluge zur Herrſchaft und Heeresleitung holen dürfte. Es iſt Sittenbild mit hiſtoriſchem Geiſte geſchwängert. Dieſe Behandlung bleibt jedoch ganz in den Grenzen des Kunſtzweigs: die Geſtalten ſind nicht dem Stoffe nach geſchichtlich, ihr Thun ein anſpruchloſes, gewöhnliches Tagewerk, freilich ehrwürdig an ſich wie alle Urbeſchäftigung des Menſchen, ihre Freude ein Jubel, der gemeſſen und würdig bleibt und mit geringer Zurüſtung glücklich iſt (die tiefe Poeſie der ächten Kinderfreude und der „von geringem Trank begeiſterten" Cikade), ihr Daſein namenlos, das heldenhaft Geſchichtliche bleibt bloße Fähigkeit, Möglichkeit, „Grundlage" (§. 702 Anm.). Schwerer iſt es, die formloſere Menſchenrace ſo zu behandeln, doch iſt unter der Hand des Rubens ſelbſt eine niederländiſche Bauernkirchweih in das ſtylvoll Große gewachſen, und es ſchlummert auch im norddeutſchen Bauern und Seemann, im Flözer des Schwarzwalds ein Nibelungen-Recke, der nur auf den rechten Pinſel wartet. Sollen die höheren Stände in dieſer plaſtiſchen Großheit aufgefaßt werden, ſo iſt eine Bildung vorausgeſetzt, worin die Natur veredelt, nicht abgerieben wird, und ein Luxus, deſſen Formen großartig, ſchwungvoll ſind: die Venetianer, ein Paolo Veroneſe vor Allen, bleiben hierin Vorbild. — Dieſer Styl wird ſich nun aber in ſeiner plaſtiſchen Auffaſſung beſonders gern auch auf die Schönheit der Geſtalt an ſich, natürlich nicht ohne

Ausdruck, aber doch ohne ſpezifiſch bedeutenden Ausdruck werfen, und daher mit Vorliebe das Nackte behandeln; indem er nun, je weniger es hier um beſtimmten geiſtigen Inhalt, anziehende Beſonderheit, Eigenheit der Individualität zu thun iſt, deſto mehr die Geſtalt an ſich ideal erhöhen muß, ſo iſt er es beſonders, der die mythiſchen Stoffe, vorzüglich die claſſiſchen, liebt, wie dieß zu §. 693, 2. an Titians Beiſpiel gezeigt iſt. Als mit der neuen humaniſtiſchen Bildung dem gelichteten Geiſte die Schönheit der Welt, des Sinnenlebens aufgieng, warf ſich die Kunſt mit der Wärme des innerlich gewordenen Lebens auf die Geſtalten des Olymp und durchglühte mit neuem Feuer die kalten Marmorgebilde des Alterthums. Raphael malte die Galatea, den Mythus von Amor und Pſyche, M. Angelo die Venus und Leda, Correggio ſeine üppige Leda, Danae, Jo, die Venetianer mit ihrem feſtlich ſinnenfrohen Geiſte folgten. Zauber der Farbe und des Helldunkels ſtehen nicht in Widerſpruch mit der Natur des plaſtiſchen Styls, denn ſie werden hier noch nicht in der ſtreng maleriſchen Richtung verwendet, wo ſie dienen, die Härten der Beſonderheit und Individualität mit dem Accente des geiſtigen Lichts zu übergießen. Dieß thut dann der entgegengeſetzte Styl, den wir nicht weiter zu ſchildern brauchen. — Hervorzuheben iſt noch, wie ſich dieſe Gegenſätze mit dem Unterſchiede des Materials in Beziehung ſetzen. Daß das plaſtiſch behandelte Sittenbild wie zur größeren Dimenſion, ſo zur Freske geeignet iſt, haben wir ſchon zu §. 661, 2. ausgeſprochen. Das ächt maleriſch aufgefaßte iſt durch die Natur der Sache auf kleineren Maaßſtab angewieſen (ſ. ebenda) und ſo der eigentliche Hauptgegenſtand der Kabinets-Malerei. Was aber die techniſche Behandlung betrifft, ſo iſt im Unterſchiede der Stoffe auch ein weiterer Unterſchied in der Behandlung des in die Fülle des realen Scheins hineinführenden Materials der Oelfarbe begründet: für das rohere Treiben der gröberen Stände der kecke, leichte, geiſtreiche, für die Sphäre der feineren Sitte und des tieferen Seelenlebens der ſorgfältige, zarte, feine in das Einzelne gehende Pinſel (vergl. Schnaaſe a. a. O. S. 82.) Die ſinnige Art der Belauſchung trägt ſich in dieſer zweiten Form vom Menſchen auch auf das Umgebende über (vergl. §. 704, 2.) Der künſtleriſche Diebſtahl an den Geheimniſſen der Naturſtoffe, der Glanzlichter von Metall, Glas, Sammt, Atlas u. ſ. w. iſt der natürliche Reflex des Diebſtahls am Menſchen, den Dingen wird wie der Menſchenſeele ihr Eigenſtes entführt und im künſtleriſchen Scheine wieder herausgegeben.

§. 707.

Das Sittenbild verknüpft ſich in mannigfachen Uebergängen mit der Landſchaft und dem Thierſtück, aber auch hier ſoll die Verbindung eine ſolche ſein,

daß kein Zweifel über die eigentliche Gattung entſteht, ſowie nach der andern Seite ein unklares Schwanken zwiſchen reinem und geſchichtlichem Sittenbilde zu verwerfen iſt.

Was die Verbindung des Sittenbilds mit der Landſchaft und der Thierdarſtellung betrifft, ſo iſt der Satz des §. ſchon erläutert durch die Bemerkungen über Staffage §. 698, 2., über die Selbſtändigkeit des Thierſtücks §. 701, 1. Ph. Wouvermann hat es vorzüglich geliebt, die drei Stoffe zu verbinden, allein wo er ein Sittenbild geben will, iſt doch Landſchaft und Thier, die erſtere dadurch, daß ſie für ſich kein ganzes Bild gäbe, das letztere dadurch, daß ſein Charakter ganz im Sinne der Eingewöhnung in menſchlichen Dienſt gehalten iſt, ſo behandelt, daß wir über den wahren Mittelpunct nicht im Dunkel ſein können. Sehen wir nun nach dem Geſchichtlichen hinüber, ſo iſt die berechtigte Form der Verbindung, das geſchichtliche Sittenbild, ſchon beleuchtet; wir werden umgekehrt auch ein ſittenbildlich behandeltes Geſchichtsbild als ganz berechtigte Gattung finden. Es gibt aber eine unklare Miſchung, die darin beſteht, daß ein Vorgang in einer Weiſe behandelt iſt, welche durchaus zu der Meinung veranlaßt, es müſſe hier etwas Geſchichtliches vorliegen, während dieß doch nicht der Fall iſt: man fragt nach Namen und Datum und erhält keine Antwort. So befand ſich auf der Kunſtausſtellung zu Berlin 1852 ein Sittenbild von Leſſing: wehrhafte Gebirgsmänner in der Tracht am Ausgang des Mittelalters, von Felſen herab auf Ritter in einem Engpaß ſchießend, ein Gefangener in vornehmer Kleidung unter ihnen; alles ſo auffallend porträtartig, bei vortrefflicher Ausführung ſo local und ſpeziell intereſſant behandelt, daß man durchaus meinte, im Katalog die Angabe einer beſtimmten Begebenheit leſen zu müſſen; das Bild wirkte bei allem Werth aus dieſem Grunde beunruhigend.

γ. Das geſchichtliche Bild.

§. 708.

Auf dem Uebergang zu dieſem Gebiete ſteht das Bildniß. Die Abhängigkeit dieſes Zweigs von empiriſchen Bedingungen verhindert nicht, daß derſelbe nach der einen Seite dem Sittenbilde reichen Stoff zuführe, nach der andern als bedeutungsvolle Vorarbeit und Grundlage der geſchichtlichen Malerei vorausgehe und in gewiſſem Sinn an die Stelle der Götterſtatue trete.

Die Porträtmalerei iſt ein zwiſchen ächter, freier Kunſt und unfreiem Dienſte ſchwankendes Gebiet. Der Zufall bringt neben der bedeutenden die unbedeutende Phyſiognomie, der Künſtler, mag er ſich auch nur nebenher mit dieſem Zweige beſchäftigen, iſt ſelten in der Lage, frei zu wählen; in Koſtüm und Situation iſt er nicht unabhängig von Eitelkeit, Laune, Grille. In der modernen Zeit kommt hiezu die allgemeine Ungunſt der herrſchenden Verwaſchenheit des Charakter-Ausdrucks, der flachen Kürze der Manieren, der höchſt ungünſtigen Tracht. Dennoch kann ein Zweig nicht unbedeutend ſein, der aus der Grund-Tendenz der Malerei buchſtäblich Ernſt macht. Dieſe geht ja auf die Individualität, das Hereinſtellen aller Erfindung in die volle Bedingtheit des räumlichen und zeitlichen Puncts. Es iſt ein haarſcharfes Fingerzeigen auf Dieſen und Dieſe; im Porträt geſchieht dieß genau im wörtlichen Sinne. Freilich zu genau, denn in den andern Zweigen wird das Porträtartige ebenſoſehr wieder in das Allgemeine gezogen durch die Aufgabe, das Individuum in eine gegebene Situation oder Handlung und deren ideellen Gehalt als völlig entſprechendes Glied einzureihen, und das Geheimniß liegt gerade in der tiefen Mitte zwiſchen dieſer Verallgemeinerung und der Schärfe der Einzelheit. Im Porträt aber will ein empiriſcher Menſch vor allen Dingen getroffen ſein, dieß bleibt immer der urſprüngliche, der nächſte Zweck. Zu dieſem Zwecke ſitzt die Perſon; das freie Künſtleriſche iſt dadurch in beſondere Bedingungen gebannt, das Maaß der freien Umbildung des Stoffs wird fraglich. Daher pflegt denn hier die Aufgabe der Idealiſirung noch beſonders zur Sprache zu kommen, als ob ſie nicht in der allgemeinen Lehre von der Phantaſie, der Kunſt und dem Weſen der einzelnen Kunſt ſchon erörtert ſein müßte und die Anwendung auf den beſondern Zweig ſich von ſelbſt verſtünde. Und allerdings beſteht ſie in ganzer Kraft trotz jenen erſchwerenden Bedingungen; nicht das Individuum wie es geht und ſteht, ſondern nur ſein geläutertes Bild, die reine Form ſeines wahren Selbſt iſt werth, durch die verewigende Kunſt dem Ahnenſaal übergeben zu werden. Der Künſtler darf daher vom Anſchauen des ihm ſitzenden und in dieſem Zuſtand halb ſchläfrigen, halb geſpannten, oft affectirten Originals ſich nicht zu einer mechaniſchen Naturnachahmung verführen laſſen, nicht vergeſſen, daß er in der Sitzung ſelbſt ſein Original durch Geſpräch beleben und aus der Reihe der Momente dieſer Belebung, wozu er überdieß eine hinreichende unbemerkte Beobachtung außer den Sitzſtunden ziehen muß, den wahren, weſentlichen Ausdruck mit Ausſcheidung der blos zufälligen, bedeutungsloſen Züge und Formen durch jene dynamiſche Diviſion der Phantaſie (vergl. §. 396) herausleſen und ſo die Perſönlichkeit im Vollgewichte ihres Charakter-Centrums, belauſcht in ihrem unbewußten Weben, Sein und Wurzeln hinſtellen ſoll. Zufälle, die doch bleibend ſich feſtgeſetzt, wie z. B. Schielen, bereiten freilich die gröbſten Schwierigkeiten und es braucht hier eine Art von künſtleriſcher Liſt, den Ausweg zu finden. Die wahre Idealiſirung, welche trifft und doch verewigt, hat zu ihren Seiten zwei Extreme: das eine iſt jene geiſtloſe Copie, das andere die verkehrte Art der Idealiſirung, das Schmeicheln. Das erſtere Extrem ſtellt ſich rein mechaniſch, höchſt belehrend über den Unwerth der bloßen Nachahmung, im Daguerrotyp dar. Hier ſieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit iſt, denn das mit allen kleinſten Formen, zudem ohne die löſende, verſchmelzende Farbe, im langweiligen, ſtieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maſchine ausgeführte Geſicht iſt gerade nicht das wahre. Das Schmeicheln dagegen rundet zu glatter Süßigkeit, zur flachen Schönheit der Geſichter eines Modejournals die Energie der eigenthümlichen Formen ab, die den individuellen Charakter zu dem machen, was er iſt.

Der Zufall wird nun allerdings dem Künſtler eine Menge von Individuen vor die Staffelei ſtellen, in denen der Lichtpunct des Ewigen kaum wie ein matter Strahl aus dem Nebel der Leerheit oder Unſchönheit hervorſchimmert. Dieß ſind denn freilich Nieten für die reine Kunſt, ihre Bildniſſe haben rein ſubjectiven Werth für die Beſitzer. Geht Form und Ausdruck nur etwas über das Bedeutungsloſe hinaus, ſo nähern ſie ſich dagegen dem erſten der zwei Gebiete, die wir nun unterſcheiden. Der edlere Stoff, der uns nach dieſer Ausſcheidung übrig bleibt, geht nämlich klar nach zwei Seiten auseinander und dieß begründet die Stellung der Porträt-Malerei auf dem Uebergange zwiſchen dem Sitten- und dem geſchichtlichen Bilde. Die Darſtellungen nämlich, welche uns Perſönlichkeiten vorführen, in welchen Temperament, Begabung, Charakter, Stand zwar natürlich individuell, doch nicht bis zu der vollen Energie derjenigen Individualität ſich ausprägt, welcher man anſieht, daß ſie verdient hat, geſchichtlich zu werden, oder von welcher man weiß, daß ſie es geworden, fallen hinüber in das Gebiet des Sittenbildes. Hier iſt es gleichgültig, ob man den Namen weiß: wir ſehen einen tüchtigen Staatsmann, Soldaten, Bürgermeiſter, Künſtler, Kaufmann u. ſ. w., aber wir fragen nicht weiter nach dem Individuum, weil es mehr nach einem allgemeinen Typus, als danach ausſieht, daß es durch entſcheidende Leiſtungen ſich in das Licht des Gedächtniſſes der Menſchen herausgehoben habe. Das Bildniß von geſchichtlichem Charakter dagegen ſpricht in jedem Zuge aus, daß ſich das Allgemeine in ihm zu jener Spitze der Einzelheit zuſammenfaßt, die der Perſönlichkeit monumentale Bedeutung gibt, es gemahnt an die ewige Bewegung der Idee, welche die großen Organe, durch die ſie ſich verwirklicht, zwar kommen und verſchwinden läßt, aber im unendlichen Fortgang die Summe ihrer Wirkungen treu bewahrt und ihr verklärtes Selbſt im Strome der Zeit, in der Erinnerung der Menſchen verewigt mit ſich fortführt. Es ſteht vor uns wie eine geſchloſſene Welt, wir ſchließen dieſe Welt auf, wir beleben in der Phantaſie die ruhende Form und feſtgewordene Einzelheit, umgeben ſie mit den Zeitgenoſſen, ſetzen ſie in Handlung. Der Künſtler wird ebendieß ein andermal in wirklicher Ausführung thun und ſo iſt das Porträt der Bauſtein zur geſchichtlichen Malerei. In doppeltem Sinne: es dient dem Künſtler als Studie für das geſchichtliche Bild, gleichgültig, ob dieſelbe Perſon darin auftrete, er lernt daran das Ewige des Menſchen und doch zugleich die ganze Naturlebendigkeit, die ſcharfe Spitze der Individualität auffaſſen; er verwendet aber auch wirklich das einzelne Bildniß, ſei es ſein eigenes Werk oder das eines frühern Künſtlers, als Glied einer hiſtoriſchen Compoſition. Vollzieht er aber den Fortgang zum geſchichtlichen Bild auch nicht wirklich, ſo werden, wenn der hiſtoriſche Geiſt in ihm lebendig iſt, ſeine Bilder uns doch zu jener Belebung nöthigen, ſie werden erſcheinen, als wollten ſie ſo eben aus dem Rahmen treten und handeln; ſomit führt er jedenfalls den Zuſchauer an die Schwelle des geſchichtlichen Bildes. An keinem Künſtler leuchtet dieſe tiefe Bedeutung der Porträtmalerei ſo ſchlagend ein, als an Hans Holbein dem Jüngſten. Dieſer große Geiſt ergreift mit ſeinem Falkenauge das Sittenbild, aber es kann ſich neben dem mythiſchen noch nicht als ſelbſtändiger Zweig entfalten und es iſt ihm auch zu klein für die Größe ſeiner Künſtler-Organe; das rein geſchichtliche Bild aber kann in der inconſequenten Geiſtes-Kriſe der Reformation ebenfalls noch nicht zur Selbſtändigkeit heraus, er faßt es gewaltig an, beſonders in den Gemälden des Rathhauſes in Baſel, aber ihn ſtützt und trägt die Zeit nicht, die äußern Verhältniſſe kommen hinzu, denn der Künſtler will leben, ſie drängen ihn nach England und hier, zur höchſten Reife gediehen, beſchränkt er ſich (ein Ceremonienbild ausgenommen) auf das Bildniß, tränkt und ſchwängert es aber ſo ganz mit dem Marke des hiſtoriſchen Geiſtes, der zugleich ganz Fleiſch wird im Individuum, daß in dieſen Werken die Geſchichte ſelbſt athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die ſprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeſchiedenen Zeitgenoſſen zuſammentritt und gegenwärtig wie im Drama das Schauſpiel erneuert, deſſen Vorhang längſt gefallen iſt. Wir führen nur dieſen Künſtler ausdrücklich an, weil er für das hier beſprochene Verhältniß der Bildnißmalerei ſo beſonders belehrend iſt, und verzichten ungern auf eine Charakeriſtik der verſchiedenen Weiſen, in welchen die großen Maler Italiens, die Florentiner, Raphael, die Venetianer, die Deutſchen des ſechzehnten Jahrhunderts, die Belgier Rubens und van Dyk, Rembrandt und andere holländiſche Meiſter, die Spanier jene Aufgabe erfaßt und erfüllt haben, das Bleibende, Allgemeine, Ewige und den naturwarmen Blick des gegenwärtigen, athmenden Individuums ineinander zu ſchmelzen.

Auch das Gebiet des Bildniſſes wird von einigen der Theilungs-Linien durchſchnitten, die wir durch die andern Zweige gezogen haben. Wichtig iſt vor Allem der Moment: unbewegte, ſtatuariſche Ruhe, bewegtere Situation vom ſpannungsloſen Geſchäfte (z. B. Leſen, Schreiben) oder naiver Nachläſſigkeit (wie Raphaels herrlicher blonder Jüngling in Paris, der den Kopf in die Hand ſtützt) anſteigend zur bewegteren, empfundneren, die nur nie bis zur dramatiſchen, wie zu einer entſcheidenden Handlung geſpannten fortgehen darf. Das beſte Bildniß bleibt doch immer das einfach ruhige. Der prahleriſche, Effekt haſchende, auffahrende Wurf nach dem Zuſchauer iſt hier doppelt widerlich, weil er auch ſtoffartig gegen die Eitelkeit und Affectation einnimmt. Kleine, zufällige Bewegungen ſollen nicht von der Art ſein, daß man den Eindruck hat, es ſei ſchwer, darin zu verweilen. — Mit dem Unterſchiede der Situation hängt nun natürlich der Grad des Umfangs auch hier auf's Engſte zuſammen. Zunächſt iſt zu bemerken, daß, wie die Statue (§. 632), ſo und noch viel mehr auch das Porträt, ſelbſt das von mehreren Figuren, ſich auf einen Theil der Geſtalt beſchränken kann: Bruſtbild, Knieſtück u. ſ. w. Es wird dieß ſogar gewöhnlich vorgezogen werden, ein natürliches Ergebniß davon, daß hier nur die vorzüglich ſprechenden Theile wirken ſollen; es bedarf einer etwas belebteren Situation mit ausführlicherer Darſtellung des Umgebenden, überdieß gewiſſer Formen der Tracht, welche die Bildung des Beins für das Auge beleben, um die ganze Figur zu rechtfertigen. Wir führen hier gelegentlich an, daß auch das Sittenbild und die Geſchichtsmalerei halbe Figur vorziehen kann, wenn Moment und Ausdruck die über den ganzen Köper ergoſſene Mimik nicht weſentlich fordert. — Es geht nun auch die Bildnißmalerei dem Grade des Umfangs nach von der einzelnen Figur zur Gruppe von zwei, drei Perſonen, ja zu größeren, insbeſondere Familiengruppen, fort und ebenſo gibt ſie als Grund bald nur einen Farbenton, ein Helldunkel, bald Landſchaft, Zimmer mit Geräthen, wohl auch mit einem Hausthiere. Wie das Alles mit dem Unterſchiede des gewählten Moments ſich verbindet, ſich gegenſeitig bedingt, wäre intereſſant zu verfolgen; hier aber iſt die Betrachtung abzuſchließen mit der Unterſcheidung des Stylbilds und Stimmungsbilds. Es iſt klar, daß dieſer Gegenſatz in dem Gebiete der Bildnißmalerei ſchwächer auftreten wird, als in den andern Zweigen, weil der ächt maleriſche Styl mit ſeiner ſpezialiſirenden, bewegteren, mehr lyriſchen, mit vollen Mitteln der Farbe wirkenden Auffaſſung und Ausführung hier recht in ſeinem Element iſt. Dennoch iſt der Spielraum groß genug, dem höheren Styliſiren, der Herrſchaft der Form und der Wirkung der weſentlichen Grundzüge des Charakters mit ſtrengerer Ausſcheidung des Zufälligen und Einzelnen eine Bahn zu öffnen. Das Stylbild ſtellt mit epiſcher Ruhe die einzelne Geſtalt in gediegener Objectivität hin, monumental, der Statue verwandt. Sie erhält dadurch etwas Götter-artiges und es gilt auch hier, was zu §. 646 bemerkt iſt: „Die Geſchichte erſetzt, ſo weit ſie kann, den Mythus, der geſchichtliche Held den ſagenhaften, die Fülle großer Menſchen den Gott, der ſeinen Geiſt über ſie ausgegoſſen.“ Die einfachen, ſtrengen, unbewegten Bilder der älteren Italiener und Deutſchen gemahnen wie erzgegoſſene Büſten. Die reife Kunſt hat in der Blüthezeit am Schluß des fünfzehnten und Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts die ehernen Züge maleriſch belebt, aber die monumentale Großheit bewahrt. — Daß der plaſtiſch auffaſſende Styl auch hier vorzüglich mit der Wandmalerei ſich verbindet, erhellt von ſelbſt.

§. 709.

Die geſchichtliche *Malerei* erfaßt als ihren Stoff das allgemein 1.
Menſchliche in der Concretion der entſcheidenden, mit Namen, Ort und Zeit
in das Gedächtniß der Nachwelt eingeſchriebenen *Handlung* und iſt daher
im Weſentlichen *dramatiſch*. Vor ihr liegt alſo das große Gebiet der ge- 2.
ſchichtlichen Schönheit (§. 341—378) ausgebreitet und den erſten Eintheilungsgrund bildet auch hier, wiewohl nicht in gebräuchlicher Anwendung, der *Stoff*: zunächſt der Unterſchied der Zeiten, Völker, der geſchichtlichen Idee. Das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte ſind maleriſcher, als das Alterthum, das aber dennoch einen reichen Schatz von Motiven enthält; die neuere Geſchichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunſt der Culturformen. Zum rein geſchichtlichen Stoffe tritt die *Heldenſage*, und daran ſchließt ſich als weitere Quelle die Dichtkunſt.

1. Das Weſentliche des Grundbegriffs iſt zum Zwecke richtiger Unterſcheidung ſchon bei dem Sittenbilde zur Sprache gekommen. Die geſchichtliche Malerei behandelt dieſelben allgemeinen Gattungskräfte wie die Sitten-Malerei, aber in der bezeichneten Zuſammenfaſſung und Anſpannung zu der in die Ueberlieferung ſich eingrabenden That. Das Weſen des Dramatiſchen iſt in §. 684 noch nicht in ſeiner ganzen Schärfe beſtimmt, ſondern nur ſo weit angedeutet, als es dort nöthig war. Doch erſieht man ſchon aus jenen erſten Strichen zur Bezeichnung deſſelben, wie aus dem äußerlichen Momente, daß ſich hier eine Handlung vor unſern Augen *gegenwärtig* erzeugt, eine Darſtellung hervorgeht, welche die Geſchichte auffaßt als eine Bewegung, deren Grundhebel im Innern liegt; die Gegenwärtigkeit iſt Erſchließung des Innern vor unſern Augen, die

Welt wird von innen beſtimmt, der Wille ſpannt ſich zur ſtraffen, entſcheidenden That; die That ſetzt aber immer einen Boden voraus, wo Andere anders wollen und anders handeln, alſo einen Zuſtand, worin weltbeſtimmende Prinzipien bereit ſind, in Conflict zu treten, und ſie eben iſt es, die dieſen Conflict hervorruft. Wir haben jedoch ebendort bereits gezeigt, daß die Malerei als eine zwar dem Ausdruck nach bewegte, der wirklichen Grundform nach aber an den Raum gefeſſelte, ſprachloſe Kunſt, obwohl ſie zu dem Dramatiſchen mehr, als die Sculptur, berufen ſei, dennoch dieſen feurigeren Geiſt in der beruhigenden Fluth des Epiſchen kühlen müſſe (vergl. auch Hotho a. a. O. Vorl. 7). Spezieller ſahen wir die dramatiſche Bewegung gehemmt durch das Gewicht der Mitaufnahme der Umgebung, der hiedurch bedingten Ausführlichkeit in der Darſtellung von Culturformen u. ſ. w., eines Gebiets, das der ſcharf durchſchneidenden Natur der aus innern Tiefen ſteigenden Handlung nothwendig den Raum verengt. Dieſe Schwierigkeiten hindern jedoch nicht, daß in der Malerei ein Zweig ſich bilde, der in Vergleichung mit den andern, alſo relativ, dramatiſch iſt; nur werden wir allerdings ſogleich ſehen, daß auch das durch die Natur der Kunſtform alſo beſchränkte Dramatiſche ſich nur auf einem Umwege, worin das Epiſche mit ſeiner Breite noch einmal, dann auch das Lyriſche wieder hervortritt, zu Leben und Recht gelangt.

α. Daß der Hauptſtoff aller geſchichtlichen Darſtellung die großen Momente, die Silberblicke ſind, worin die Seele der Geſchichte, die Freiheit, die zur concreten Verwirklichung ringt, heller durchbricht, wo dieſer ihr Nerv ſich blos legt, iſt ſchon zu §. 341 geſagt, der jene Darſtellung der geſchichtlichen Schönheit eröffnet, wodurch wir der Kunſtlehre umfaſſend vorgearbeitet haben. Es ſind demnach vorzüglich die Kriſen der Geſchichte, die Kämpfe nach innen und außen, insbeſondere die Revolutionen, nach welchen der Geſchichtsmaler greift. Natürlich ſteht ihm auch frei, die Seitenverzweigungen der Geſchichte, ihre untergeordneteren, weniger berühmten Gruppen zu erfaſſen, die Privatſchickſale ſind nicht ausgeſchloſſen, wenn ſie nur mit dem geſchichtlich Bedeutenden in Zuſammenhang ſtehen, und ein Ulrich Hutten bei Erasmus in Baſel und von ihm abgewichen iſt ein im beſten Sinn hiſtoriſcher Stoff. Nur was dem von der Sonne der Ueberlieferung matter beſchienenen, von der Cultur entfernten Boden angehört, daher auch nicht geläufig iſt und zu viel belehrende Notiz vorausſetzt, muß der Geſchichtsmaler liegen laſſen.

Die verſchiedenen Sphären des Stoffes an ſich haben auch hier ſich nicht zu einer ſtehend gewordenen Eintheilung fixirt, aber es muß, wie in den andern Zweigen, von der Wiſſenſchaft ein unterſcheidender Blick darüber hingeworfen werden. Ueberſchaut man nun jenen, im erſten Abſchnitt des zweiten Theils in großen Strichen gezeichneten Schauplatz mit dem Maaßſtab in der Hand, den die Lehre vom Weſen der Malerei gegeben hat, ſo erhellt, daß die Stoffe der alten Geſchichte weniger maleriſch ſind, als die der mittleren und neueren Zeit bis zum Eintritte der ganz ungünſtigen Culturformen. Wir mußten dieß auch ſchon mehrmals ſo beſtimmt ausſprechen, daß gerade an dieſer Stelle die Erörterung reif iſt, um den Satz wieder zu beſchränken. Der Orient iſt deſpotiſch, ſtabil, aber er hat ſeine Kämpfe, ſeine Revolutionen und Kriege, ſeine tragiſchen Einzelſchickſale, dazu ſind ſeine Culturformen mehr maleriſch, als die claſſiſchen. Schon dieſe Fundgrube iſt lange nicht erſchöpft, ein Herodot, die hebräiſche National-Literatur und andere Quellen ſind noch unendlich reich an ungehobenen Schätzen. Da wir die Kenntniß der alten Culturformen des Orients jetzt aus reichlichen Anſchauungsmitteln ſchöpfen und auch in den gegenwärtigen und zugänglichen noch Vieles von jenen ſich erhalten hat, ſo iſt die Thüre zu dieſem glänzenden Stoffgebiete weit aufgethan. Aber auch die griechiſche und römiſche Geſchichte läßt ſich trotz dem plaſtiſchen Charakter der Formen recht wohl im bewegten maleriſchen Geiſt auffaſſen. Nachdem die David'ſche Schule in akademiſch correcter, theatraliſch pathetiſcher, die deutſchen Reformatoren, ein Karſtens und Wächter, in ſchlicht großem, aber zu plaſtiſchem und allegoriſirendem Styl dieſe Stoffe ergriffen haben, warf ſich der Zug des ächt maleriſchen Sinns mit Recht auf die mittelalterlichen, dann die neueren Stoffe, aber geſichert durch die Frucht dieſer Richtung dürfte die Kunſt nunmehr einſehen, daß ſie in der Oppoſitionsſtellung jener claſſiſchen Welt auch Unrecht gethan und ſich eine Fülle der großartigſten Motive verſchüttet hat. Wächter mit ſeinem ſchlafenden Sokrates, ſeinem Julius Cäſar auf den Ruinen Troja's, Hetſch mit ſeinem Papirius Curſor und Marius auf den Trümmern von Karthago hatten doch ganz würdig, dieſer weniger groß, aber in maleriſch wärmerer Behandlung begonnen; die Stoffnoth, in der ſo mancher tüchtige Künſtler ſeufzt, iſt lächerlich neben dieſer friſchen, grünen Weide ringsherum. Wir haben im genannten Abſchnitt reiche Fingerzeige zu gewaltigen Stoffen gegeben. Derſelbe erſpart uns auch eine weitere Ausführung über die Epochen der Geſchichte, die an ſich mehr maleriſch ſind. Das ſechzehnte Jahrhundert iſt beſonders günſtig, weil es dem Geiſte nach der Aufgang der modernen Zeit iſt, ſeine Kämpfe den unſrigen ſo tief verwandt und ſeine Culturformen ſo phantaſiereich ſind. Der Inhalt jedes Kunſtwerks ſoll die Herzen und Geiſter im Mittelpuncte deſſen ergreifen und erſchüttern, was ſie allgemein menſchlich und zugleich mit beſonderer Gewalt in der Gegenwart bewegt. Das Schöne aber, das Geſetz der reinen Form, der Tendenzloſigkeit, der unbefangenen Bewegung des Künſtlergeiſtes fordert *vergangenen* Stoff.

Bei einer ſo tief verwandten Vergangenheit, wie jene Zeitepoche, treffen denn alle Bedingungen beſonders günſtig zuſammen und die Schwierigkeit bleibt nur, daß die Ungunſt der umgebenden Culturformen dem Künſtler auch die lebendige Vorſtellung der vergangenen günſtigen erſchwert; doch dieß iſt zwar eine Schwierigkeit, aber kein völliges Hinderniß (Guhl a. a. O. S. 85 u. 182 hat eine Aeußerung deſſelben Inhalts in d. Krit. Gängen Theil 2 S. 29 mißverſtanden). Auch die großen Stoffe der modernen Zeit, die Momente, wo die Idee mit ſo ſchneidender Gewalt ihre Furchen gezogen hat, kann ſich der Künſtler durch dieſen Uebelſtand nicht rauben laſſen. Es iſt insbeſondere der Krieg, der die phantaſieloſen Formen immer lüftet. Nicht leicht befriedigt ein neueres Werk der Geſchichtsmalerei alle Anſprüche, die wir an dieſen Zweig ſtellen, ſo vollſtändig, wie Leutze's Ueberfahrt des Washington über den Delaware. Der kühne Waffenſtreich iſt nicht groß an ſich, aber entſcheidend genug, um ungeſucht das Schickſal, die Zukunft, die Idee Amerika's daran zu knüpfen, die angeſtrengte Fahrt der tapferen Männer durch das Treibeis ein voller Ausdruck der eiſern entſchloſſenen amerikaniſchen Natur, die kalte, winterliche Luft wirkt mit dem Thun und dem unerbittlich wagenden Ausdruck der Krieger und Bootsmänner, in deren Mitte der Feldherr leicht, ſchlicht und doch lauter Geiſt und Unternehmung, aufgerichtet ſteht, harmoniſch zuſammen, uns ein Bild zu geben, das durch und durch ſtraff, adſtringirend, eiſen- und ſtahl-haltig iſt, wie der Charakter Amerika's, die Tracht iſt maleriſch nicht beſtechend, aber natürlich und bewegt genug, um der prunkloſen Größe und Kraft die würdige Hülle zu leihen.

a. Die Heldenſage verſetzt ihre Heroen, mögen es nun in Menſchen umgewandelte Götter oder aus geſchichtlichen Grundlagen entwickelte Typen nationaler Charakterzüge ſein, in den, zwar von der Phantaſie vereinfachten, Complex der natürlichen und hiſtoriſchen Bedingungen hinein und gibt ihnen die volle Lebensfähigkeit, die der Maler bedarf. Dieſe ſagenhaft verklärte Geſchichte bringt den Stoff in idealer Zuſammenziehung dem Maler ſchon halb verarbeitet entgegen, wie dem Dichter. Mythus miſcht ſich ein, aber nur nebenher, die Motivirung iſt im Weſentlichen naturgemäß menſchlich. Cornelius hat ſein Bedeutendſtes, Reinſtes in deutſcher und griechiſcher Heldenſage, dort nur in Skizzenform, hier in ausgeführter Freske geleiſtet; Schnorr hat die Stoffe der erſteren in großen Wandgemälden würdig entfaltet. Die Quelle fließt noch reich und ihre Motive haben den großen Vortheil, daß ſie den beſonderen Charakter der Unerſchöpflichkeit in immer neuen Auffaſſungen tragen wie alles Urgewaltige. — Die Dichtung iſt auch hier (vergl. §. 703 Anm.) nur der Kürze wegen wie eine Quelle neben den andern hingeſtellt; logiſch verhält es ſich ſo, daß ſowohl die wirkliche Geſchichte, als auch die Heldenſage erſt durch den Mund der Dichter gegangen ſein kann, die letztere meiſt wirklich gegangen iſt, ehe ſie der Künſtler übernimmt; reine Erfindung des Dichters aber muß ihrem Stoff die Lebenskraft und den vollen Schein gegeben haben, als wäre er Geſchichte, wenn er Inhalt der geſchichtlichen Malerei ſoll werden können. Einige Winke über die Benützung der Poeſie durch die Malerei gibt die Anm. zu §. 543; §. 683 beſtimmt die Grenzen im Allgemeinen.

§. 710.

Eingreifender und entſcheidender ſind die Unterſchiede, die ſich auf die 1.
Wahl des Moments gründen, und an ſie ſchließt ſich der Unterſchied der
Auffaſſungsweiſen der Phantaſie. Die erſte der ſo ſich bildenden Formen faßt die handelnde Menſchheit in einem zwar geſchichtlichen, aber doch
einem ſolchen Moment auf, worin die Culturform, das Gewohnheitsmäßige,
das Maſſenhafte vorwiegt. Hieher gehört nebſt Anderem das Ceremonienbild und eine Gattung des Schlachtbilds. Dieſe Sphäre iſt im Ganzen als
ſittenbildliche Geſchichtsmalerei zu beſtimmen, der Standpunct innerhalb
des Dramatiſchen der epiſche. Durch die Natur der Sache iſt in vielen 2.
Fällen auch ein bedeutender Antheil der Landſchaft und des eigentlichen Bildniſſes motivirt, aber die Verbindung mit dieſen Formen darf ſo wenig, als das
ſtärkere Gewicht des Sittenbildlichen, zu falſcher Miſchung führen.

1. Es beſtätigt ſich nun, was zu §. 709, 1. geſagt iſt: das Dramatiſche verſenkt ſich zunächſt wieder in das Epiſche. Die genre-artige Hiſtorie, das Sitten-Geſchichtsbild iſt nicht mit dem geſchichtlichen Sittenbild (§. 703) zu verwechſeln: dieſes gibt geſchichtlich bekannte Menſchen in einem nicht geſchichtlichen Momente; das erſtere gibt ſolche in einem geſchichtlichen Momente, worin aber entweder nicht gehandelt, ſondern nur repräſentirt, oder blos geduldet, oder zwar gehandelt wird, aber nicht ſo, daß das ſchlechthin Entſcheidende, der aus der Tiefe entſchließende Geiſt dabei zum Vorſchein kommt: das Zuſtändliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Inſtinctmäßige, darum auch meiſt das Maſſenhafte herrſcht vor; das ſpezifiſche Intereſſe für die Culturformen wird nicht in dem Grade zurückgedrängt, wie im ſtrengen Geſchichtsbilde. Ein bedeutendes Talent hat neuerdings ſowohl im geſchichtlichen Sittenbilde, als auch im ſittenbildlichen Geſchichtsbilde Adolf Menzel entwickelt und dabei gezeigt, was ſich auch aus dem Rokoko machen läßt. — Der §. hebt das Ceremonienbild und eine Art des Schlachtbilds heraus. Es wäre noch Manches anzuführen; wir nennen daraus die Darſtellung politiſcher Verſammlungen, ſofern ſie ohne Aufregung in ruhiger Repräſentation gefaßt ſind, militäriſche Muſterungen und Märſche, Wanderungen; der Rückzug aus Rußland z. B. iſt hiſtoriſch, aber kein

Handeln, das Menſchenloos an ſchrecklichem Leiden großer Menſchen-Maſſen dargeſtellt: dieß iſt epiſches, ſittenbildliches Geſchichtsbild. Die zwei genannten Formen ſind im Gebrauche geläufiger Unterſcheidung; das Schlachtbild gehört aber hieher nur, wenn nicht im Mittelpuncte der Heros mit ſolchem Ausdruck hervortritt, daß die Idee, die innere Bedeutung, der nationale, politiſche Conflict, welcher die Seele des ganzen Kampfes iſt, in entſcheidender Weiſe aus dem inſtinctmäßigeren, dem innern Conflict fremderen Erweiſen der Tapferkeit in den Maſſen ſichtbar herausleuchtet. Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politiſchen Urheber entweder gar nicht, oder wenn ſie, wie z. B Napoleon, zugleich die Feldherren ſind, nicht phyſiſch, ſondern nur intellectuell aus der Ferne leitend am Kampfe Theil nehmen, gibt daher auch in der hiſtoriſchen Schlacht meiſt nur zu dieſer ſittenbildlichen Gattung den Stoff. Es iſt ſchwer, in der neueren Geſchichte einen Gegenſtand zu finden, wie er in der herrlichen Moſaik von Pompeji, der Schlacht bei Iſſus, gegeben war: hier ſteht der Occident und der Orient, der Jünglings-Heros des griechiſchen Geiſts und die zuſammenbrechende Herrlichkeit des perſiſchen Deſpotiſmus im Schlage der vollen Kataſtrophe, im Augenblick der blutigen Kriſe ſich gegenüber: das iſt ächt geſchichtliches Schlachtbild. Die Uniformität der Ordnung, Kleidung, Kampfesweiſe kommt in der neueren Zeit hinzu, den nur genreartigen Charakter zu vollenden. Der Krieg hat allerdings in der neueſten Zeit günſtige Culturformen aufgeſchloſſen, namentlich in Algier, aber da fehlt es an der monumentalen Größe der Idee überhaupt und in der Erſcheinung am eigentlichen Heros; will man einen Abdel Kader als ſolchen nehmen, ſo vermißt man ihn doch auf der andern Seite, denn der franzöſiſche General, ſo geſchickt und tapfer er ſein mag, iſt doch nicht das, was hier unter jenem Worte verſtanden wird: poſitiver Träger und Vorfechter einer hiſtoriſchen Idee; die Bilder H. Vernets, ſo meiſterhaft ſie ſind, ſind doch nicht reine, ſondern ſittenbildliche Geſchichtsbilder.

β. Geht die Scene eines ſolchen Bilds im Freien vor ſich, ſo hat eben wegen des ſittenbildlichen Charakters die Landſchaft große äſthetiſche Geltung neben dem Vorgang in der Menſchenwelt; geht ſie im geſchloſſenen Raume vor ſich, ſo intereſſirt der Maler auch für Geräthe, Architektur u. ſ. w.; in beiden Fällen wird auf Tracht, Umgangsform, Kampfesweiſe und dgl. ein Gewicht gelegt, das bei der ſtrengeren Form verſchwinden wird. Dieß Gewicht der Culturformen iſt ſchon zu α. hervorgehoben; hier iſt außer der Landſchaft noch ein anderer Punct zu erwähnen: es liegt nämlich in der Natur der Sache, daß der Künſtler in ſolchen geſchichtlichen Actionen gern eine Zuſammenſtellung von wirklichen Porträts geben wird. Wir haben alſo jetzt ein Gebiet vor uns, wo das Geſchichtsbild nicht nur in das Sittenbild, ſondern auch in Landſchaft und Porträt ſtark hinübergreift; das iſt ganz in der Ordnung, aber es ſollen dieſe beigezogenen Momente dennoch ſecundär bleiben, ſie ſollen nicht ſo überwuchern, daß die Gattung, in welche das Bild gehört, zweifelhaft wird, denn das Geſetz der Reinhaltung der Sphären (§. 696) beſteht natürlich auch hier. Vielfach, auch in der neueſten Zeit, hat man gemeint, eine höhere Einheit von Landſchaft und Hiſtorie ſchaffen zu müſſen; das iſt verkehrt, die Landſchaft ſoll ſtimmend mitwirken, aber nicht für ſich ſpezifiſch in die Aeſthetik der landſchaftlichen Schönheit abführen; die landſchaftliche Stimmung als Grund- und Haupt-Eindruck eines Kunſtwerks und das Intereſſe am menſchlichen Schickſal in ſeiner ſpezifiſchen Ausdrücklichkeit heben einander ein für allemal auf. Das Porträt haben wir (§. 708) den Bauſtein des Geſchichtsbilds, dieſes das in Bewegung und Verbindung geſetzte Porträt genannt. Allein es iſt nun entſchieden auszuſprechen, daß daſſelbe durch dieſe Einfügung in das bewegte Leben des geſchichtlichen Bilds eine neue beſondere Art der Idealiſirung erfahren muß, noch verſchieden von derjenigen, die es als Gattung an ſich fordert, eine freie Umbildung im ſpezifiſch hiſtoriſchen Sinne. Weniger ſcheint dieß nöthig im bloßen Repräſentationsbilde, denn da werden die Perſonen in Ruhe dargeſtellt; wo aber Bewegung und Handlung gefordert iſt, da entſteht, wenn der Maler nur Bildniſſe zuſammenſtellt, ein Repräſentationsbild am falſchen Orte: er kann nicht wagen, die Köpfe und Figuren in volle Leidenſchaft zu verſetzen, weil er dann die Porträtzüge künſtleriſch frei verändern müßte. Iſt z. B. der Feldherr und ſein Generalſtab in einem Schlachtbild eigentliches Porträt, ſo verſchwindet eben hier, im Mittelpuncte, das Leben der Schlacht, weil in dieſer Gruppe kein Affect entwickelt werden kann. Der Geſchichtsmaler muß anders ſtyliſiren, als der Porträtmaler, er muß die gegebene Form als ein Feld behandeln, worin große Bewegungen ungehemmt ſich ergießen können. Und das iſt doch auch im ruhigen Repräſentationsbilde nöthig: auch hier dürfen die Porträts nicht ganz ſo behandelt ſein, wie wenn ſie für ſich als bloße Bildniſſe vor uns ſtünden; eine gewiſſe Styliſirung iſt auch hier erfordert. Beſonders reiche, belehrende Beiſpiele liefert zu dem ganzen Inhalte dieſes §. die Galerei von Verſailles. Daß endlich der Stärke, welche dieſe Gattung den Culturformen gönnt, ein Maaß geſetzt iſt, deſſen Ueberſchreitung in das Sittenbild abführt, bedarf keiner weitern Erklärung.

§. 711.

Den Standpunct des Lyriſchen betritt die geſchichtliche Malerei in der Darſtellung ſubjectiv bewegter Momente, die nicht unmittelbar zur Handlung

geſpannt, vielmehr meiſt als Nachklang einer vorhergegangenen Handlung und tiefe Empfindung des Schickſals erſcheinen. Das Situationsbild im engeren Sinne dagegen ſtellt ſich zwar auf den Schauplatz der Handlung, ergreift aber Arten des Thuns oder Lagen aus einer Reihe von Thaten und Schickſalen, die ihrer Natur nach eine zur Beobachtung des Seelenlebens einladende Dauer zeigen, wozu figurenreiche Ausdehnung häufig noch eine Verwandtſchaft mit dem Epiſchen bringt, während das rein Lyriſche ſeiner Natur gemäß ſich in beſchränkter Figurenzahl darſtellt.

Es iſt ein feiner und doch nicht zu überſehender Unterſchied, der die zwei Formen trennt, welche der §. unterſcheidet. Rein lyriſch iſt, um auch Beiſpiele aus dem mythiſchen Kreiſe zu nehmen, ſoweit er, wunderlos aufgefaßt, bleibende, rein menſchliche Stoffe darbietet, — ein Ecce homo, eine mater dolorosa, eine reuige Magdalena, trauernde Geſtalten, wie z. B. jenes tief wehmüthige Bild: Johannes und Maria zum Grabe Chriſti in der Nacht wandelnd, von Zurbaran, Betende, Andächtige, welche die heilige Sage nennt. Als Zuſtand des Gemüthes, „pſychologiſch als Glaube, nicht als Geglaubtes“ (§. 466), gehört ja jedenfalls die Religion unter die äſthetiſchen Stoffe und zwar unter die geſchichtlichen, wenn die Perſonen benannt ſind. Es handelt ſich aber von jedem Moment überhaupt, wo das innerſte Weſen des Menſchen ſich in einer Bewegung des Gemüths zuſammenfaßt, aus Blick und Geberde ſpricht, ohne in ſpannender Weiſe eine reale Veränderung, eine Handlung vorzubereiten. Julie, die neben Romeo den Dolch zückt, iſt nicht ein lyriſcher, ſondern ein dramatiſcher Stoff, aber Julie in unſchuldvoll heißer Erwartung vor der Brautnacht, oder Romeo und Julie ſcheidend nach der Brautnacht: dieß iſt lyriſcher Stoff. Es leuchtet übrigens ein, daß, da Empfindungszuſtände, welche entſcheidenden Thaten und Schickſalen unmittelbar vorhergehen, meiſt ſchon auf dramatiſche Spannung führen, vorzüglich die Momente nach ſolchen Entſcheidungen es ſind, die in dieſes rein pſychologiſch ſubjective Gebiet gehören: ſo Bendemanns trauernde Juden, Jeremias, Eberh. Wächters Jul. Cäſar am Grabe Hektors in Betrachtung über Heldengröße und Menſchenloos verloren, oder ein Scipio bei dem Brande Karthago's in die bekannten Worte ausbrechend. Die rein lyriſchen Stoffe ſind übrigens im ſtreng geſchichtlichen Gebiete ſelten. Das Lyriſche gehört weit mehr dem Sittenbilde an, das ſeine Figuren nicht in die heiße Atmoſphäre der Geſchichte hereinſtellt. Dieſe zeigt immer zu fühlbar auf Thatſächliches hin, ihr Boden iſt zu ſehr mit Keimen oder Nachwirkungen realer Entſcheidung geſchwängert, als daß ſie uns geſtattete, lange bei Empfindungszuſtänden zu verweilen. Auch Empfindungsmomente nach bedeutenden Schickſalen weiſen doch meiſt mit zwingender

Stärke wieder auf künftige, wie jener Jul. Cäſar, jener Scipio; ſo iſt ein Marius auf den Trümmern von Karthago nicht blos ein fühlender, ſondern auch ein drohender Mann; ein Napoleon nach ſeiner Abdankung in Fontainebleau (Delaroche) hat zwar keine Thaten mehr vor ſich, aber all ſein Schickſal ruht auf Thaten, der Boden iſt zu real, um ein ſolches Bild lyriſch zu nennen. Solchen realen, mit Factiſchem, das bevorſteht oder in die Gegenwart hereinwirkt, durchſättigten Boden nennt man nun im engeren Sinne Situation, und wo die Auffaſſung dieſer Seite ſo entſchieden heraustritt, daß Alles, was Ausdruck des Seelenlebens iſt, unmittelbar als der innere Reflex der äußern, in ſolcher Lage gegebenen Bedingungen erſcheint, da entſteht das Situationsbild, das auf dem Uebergang zum eigentlich Dramatiſchen liegt. Von dieſem unterſcheidet es ſich ungleich ſchärfer, als vom Lyriſchen: es fehlt ihm der Ausdruck unmittelbarer Spannung zur That, die das Dramatiſche bildet, der Augenblick geſtattet pſychologiſches Verweilen mit nur entferntem Anklang oder Nachklang von Spannung, aber das Seelenleben, bei dem wir verweilen, iſt nicht ſo innerlich, nicht ſo ſubjectiv in ſich verſenkt, um lyriſch zu heißen, ſondern real afficirt, mit Objecten beſchäftigt. Faſſen wir z. B. Leſſings Huß vor dem Concile zu Conſtanz in's Auge, ſo leuchtet zunächſt deutlich der Unterſchied vom dramatiſchen Bild ein. Man erwartet nach dieſem Namen den furchtbar ſtürmiſchen, drangvollen Entſcheidungsmoment der Verurtheilung im Dome und findet ſtatt deſſen eine Diſputation des Reformators mit einer ausgewählten Gruppe von hohen katholiſchen Clerikern, wozu einige charakteriſtiſche Nebenfiguren treten. Da bereitet ſich wohl das Schickſal des Märtyrers vor und droht deutlich genug aus den fanatiſchen Köpfen ſeiner Gegner, aber unmittelbar tritt die Spannung auf dieſen Schickſalsmoment nicht ein, wir verweilen mit pſychologiſchem Intereſſe bei einer Gruppe wenig bewegter, zunächſt nur theoretiſch thätiger Charakterfiguren, ſtudiren die verſchiedenen Formen und Typen des Fanatiſmus und der ihn unterſtützenden Indifferenz gegenüber dem ſchlichten Wahrheitsſinne des Huß. Der Unterſchied vom Lyriſchen beſteht aber darin, daß dieſe Perſonen nicht blos empfindend in ſich verſenkt, daß ſie vielmehr ſichtbar mit Solchem beſchäftigt ſind, was eine furchtbare Handlung und ein furchtbares Leiden vorbereitet. Dieß Beiſpiel erklärt zugleich den Ausdruck des §.: „Arten des Thuns“. Hieher gehört namentlich auch die Form des erbauenden Lehrens: die Predigt des Paulus in Athen von Raphael iſt, obgleich an ſich voll Feuer, ein ſolches pſychologiſches Situationsbild, ein predigender Johannes, Chriſtus unter gelagertem Volk, ſo manche ähnliche Stoffe ſind Motive für Situationsbilder. Begeiſtertes Lehren bewegt die Welt, bedingt Schickſale, aber nicht zunächſt, nicht unmittelbar; wir verweilen mit ſpannungsloſerem Intereſſe bei dem Seelen-Ausdruck. Die Summe des Realen, die ſich dem erſcheinenden Innerlichen im Situationsbild anhängt, beſteht ſachgemäß häufig auch, wie dieſe Beiſpiele zeigen, im Maſſenhaften, in Figuren-Menge. Dieſer ganze Complex kann epiſch heißen, und es ſcheint ſo, wir werden zu dem ſittenbildlichen Geſchichtsbilde zurückgeführt, allein von dieſem unterſcheidet ſich die jetzt vorliegende Form durch das vorherrſchende pſychiſche Intereſſe. Gallaits Abdankung Carls V. z. B. wäre Ceremonienbild, wenn ihm nicht die tiefe Empfindung der Hauptperſonen ſeine Stelle im pſychiſchen Situationsbild anwieſe. Die Scene hat aber zu viel Reales, um lyriſch heißen zu können. Leonardo da Vinci's Abendmahl iſt ein Situationsbild, eine Kreuzabnahme, eine Beklagung des Leichnams Jeſu iſt mehr lyriſch.

§. 712.

Am reinſten liegt der Charakter dieſes Zweiges vor in der Darſtellung der ächt dramatiſchen Momente der vollen Spannung zur entſcheidenden That oder des wirklichen Ausbruchs oder der Nachwirkung von Thaten, die aber noch weiteres Erſchütterndes im Schooße birgt oder bereits als gegenwärtig zeigt. Das Schlachtbild hat auch hier eine Stelle, wiewohl in ihm auch der ſchärfſte Entſcheidungsmoment ſtark mit dem Epiſchen ſich miſcht.

Das Lyriſche, die Fülle inneren Lebens wird zum Entſchluß, bereitet drohend die That, führt ſie im Sturme des Conflicts aus, leidet die Folgen des eigenen Thuns und der Thaten Anderer, doch nicht paſſiv empfindend, ſondern auf neue Entſcheidungen gefaßt. In §. 684 iſt geſagt, daß die Malerei vorzüglich den ſpannenden Moment vor der That liebt, Delaroches Knaben Eduards ſind angeführt, die Scene vor Straffords Gefängniß, Rembrandts Adolf von Geldern, Leutzes Waſhington greifen wir als weitere Beiſpiele aus der Fülle der Kunſtwelt heraus. Zu Scenen des vollen Ausbruchs zählen wir, von Schlachtbildern noch abgeſehen, Werke wie Raphaels Ananias, die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel zu Jeruſalem, Bilder der Gefangennehmung Chriſti, Rubens Simſon und Delila. Ein Cromwell, den Sarg Carls I. öffnend, eine Marie Antoinette von Delaroche zeigen Momente nach erſchütternden Thaten, aber ſie bergen weiteren tragiſchen Verlauf zu ſichtbar und ſchlagend in ſich, um ſie Situationsbilder zu nennen; Gallaits Egmont im Gefängniß iſt verurtheilt, am nächſten Morgen ſoll er ſterben; das Blutige iſt geſchehen auf Gallaits neueſtem Bilde, aber die Situation weist auf eine Zeit der Vergeltung hinaus, nur freilich ſo ſchwach, daß dieſes Werk allerdings mehr zur Sphäre des bloßen Situationsbilds gehört. — Das Schlachtbild tritt hier noch einmal vor uns; es iſt dramatiſch, wenn es die Spitze der Entſcheidung in einer heroiſchen Hauptgruppe zeigt; allein es umgibt dieſen Mittelpunct, mag er auch eine ſo ſchneidende Kriſis darſtellen wie jene Alexanderſchlacht in Pompeji oder Steubens Entſcheidungsmoment der Schlacht bei Waterloo, doch immer mit einer ſolchen Maſſe von Figuren, Fülle von phyſiſchen Kräften und Culturformen, einem ſo dichten Gerüſte äußerer Mittel, daß auch hier das epiſche Element in größerer Stärke mitwirkt, als ſonſt in ſtreng dramatiſchen Geſchichtsbildern, wo das Anhängende, phyſiſch Bedingte und Bedingende und mit ihm das Maſſenhafte zurückweichen muß, um ganz dem herausbrechenden Innern des gewaltigen Willens Platz zu machen. Dieſer Punct iſt zwar ſchon öfters berührt, nun aber noch ausdrücklich herauszuſtellen.

§. 713.

Dem Grade des Umfangs nach kann ſich das geſchichtliche Bild nicht auf Hinſtellung einer einzelnen hiſtoriſchen oder ſagenhaften Perſon wie eines Porträts ohne cykliſche Beziehung oder ohne das Motiv einer beſtimmten Situation beſchränken. Im Weſentlichen gebietet die Straffheit des Entſcheidungsmoments mäßige Gruppenbildung; dem dramatiſch geſchichtlichen Gemälde am reichſten dehnt ſich, im Gegenſatze gegen dieſes und gegen das in Figurenzahl noch ſparſamere lyriſche Bild (vergl. §. 711), die epiſche Form aus.

Der erſte Satz iſt ſchon zu §. 688 angedeutet. Das porträtartige, ſituationsloſe Hinſtellen einer einzelnen Figur, das doch nicht Porträtzweck hat und nicht auf dem Wege des Porträtirens zu Stande gekommen iſt, ſondern zur hiſtoriſchen Gattung gehören ſoll, gleicht einem vollen Hieb in das Leere. Aus jener in §. 708 ausgeſprochenen Wahrheit, daß das Bildniß des bedeutenden Menſchen einen Eindruck mache, als wolle es ſich ſo eben zur Handlung erweitern, iſt auf dieſe Weiſe nicht Ernſt zu machen. Mit eigentlich mythiſchen Figuren iſt es etwas Anderes, ſie können als abſolute Weſen in einfacher Majeſtät thronen, doch treibt die Malerei ſo ſtark zum Beziehungsvollen der Situation, daß auch dieß nur auf alterthümlichem Standpuncte geſchieht. Menſchen, deren Typus nur durch Ueberlieferung der Sage gegeben iſt oder von denen ſich ohne dieſe Grundlage der einzelnen Künſtler eben nach ſeiner Weiſe ein Bild macht, können noch weniger, als ſolche, deren Züge man durch Porträts kennt, vereinzelt hingeſtellt werden; eine Situation ſoll begründen, warum die Tradition oder die freie Phantaſie eines Künſtlers die Züge ſo gebildet hat. Leicht entſteht auch der Verdacht, der Maler habe ein Modell gefunden, das er paſſend Medea, Sakontala u. dgl. taufen und ſo getauft abſtract hinpflanzen zu können meinte. In jenem Falle, wo man die Züge durch Porträt wirklich kennt, bleibt doch das erhaltene Bildniß bloßes Material, das der hiſtoriſche Maler in eine Situation ziehen und, wie ſchon früher geſagt, zu dieſem Zwecke weiter umbilden muß. Daß cykliſche Zuſammenſtellung die Sache verändert, iſt zu §. 688 bereits bemerkt. — Der weitere Inhalt des §. bedarf kaum noch einer Erläuterung; er faßt zuſammen, was da und dort ſchon ausgeſprochen iſt, und ergänzt es nach anderer Seite. Der Wille, der die Welt bezwingt und erſchüttert, ſammelt in wenigen, in den Flügelmännern der Menſchheit, ſeine höchſte Kraft; es muß Platz ſein, Maſſen von Figuren und Culturformen dürfen der aus dem Innern frei hervorbrechenden Handlung nicht den Raum verſperren. Daß dieſe zuſammenziehende Straffheit erſt in der ächt dramatiſchen Form des Geſchichtsbildes eintritt, iſt ſchon früher geſagt; ein Spielraum, worin ſich dieſelbe den mehr epiſchen, naturgemäß maſſenhaften, Formen nähert, iſt dadurch nicht ausgeſchloſſen; das Schlachtbild insbeſondere hat uns im vorhergehenden §. daran gemahnt, es führt zu den größten Ausdehnungen, H. Vernets Ueberfall der Smalah hat 66 Fuß Länge. Daß dagegen die größte Sparſamkeit dem lyriſch hiſtoriſchen Bilde eigen ſein muß, iſt ſchon in §. 711 hervorgehoben; daſſelbe wird ſogar die einzelne, in Situation geſetzte Figur lieben; es geht dieß einleuchtend daraus hervor, daß es die ſubjectivſte Form iſt und den innerlichen Zuſtand nicht zur Handlung entfaltet.

§. 714.

1. **Das Erhabene des Subjects und das Tragiſche entwickelt in dieſem**
Gebiet erſt den Reichthum ſeiner Formen und verbindet mit ihrer Wirkung die
des objectiv Erhabenen und des einfach Schönen; das Komiſche hat be-
ſchränktere Geltung, kann aber gerade ſeine höchſte Form, den freieren, welt-
2. **geſchichtlichen Humor, in ihrer Tiefe entfalten. Der Gegenſatz der Style**
offenbart ſich, vereinigt mit dem Unterſchiede des Materials und der Technik,
auf dieſem Boden ungleich voller und ſtärker, als auf dem des Sittenbilds.

1. Es bedarf nur einer Verweiſung auf unſern erſten Theil, wo die Lehre vom Erhabenen von Fingerzeigen wimmelt, die bereits auf lauter maleriſche und insbeſondere geſchichtlich maleriſche Stoffe hinweiſen. Das Tragiſche gehört vornämlich dieſem höchſten Zweig an, der ja, wie wir geſehen, in ſeiner bedeutendſten Form auf dem Boden großer, realer Conflicte ſich bewegt. Das Erhabene des Raums, der Zeit (natürlich an feſten Erſcheinungen ſichtbar), der Kraft wirkt mit, wie große Naturerſcheinungen im eigentlichen Drama mitwirken können, das „den Sturm zu Leidenſchaften wüthen läßt.“ Das einfach Schöne in Zuſammen-

ſtellung mit dem Tragiſchen iſt Hebel der kräftigſten Contraſte, dient als Folie wie die Blume am Abgrund oder wird in das Tragiſche hineingeriſſen — wie Margarete in Göthe's Fauſt. Die Poſſe, der Witz, die milde Ironie, der naive Humor des Sittenbilds hat keinen Platz; das Drama der Geſchichte läßt nur den großartigen Humor zu, der die innere Mißgeſtalt des Böſen, wie M. Angelo nach Dante in den Teufeln, wie ſo viele alte Maler in den Phariſäern und Peinigern Chriſti, als äußere Fratze herauswendet, bei rein hiſtoriſchem Stoff aber in der Selbſtzerſtörung des menſchlich Böſen, dem Fanatismus der Leidenſchaft, dem Wahnſinn der Parteien, dem Falle menſchlichen Uebermuths Oel in Fülle findet, ſeine Flamme zu nähren, ſeinem tiefen Gefühl der Widerſprüche des Lebens ohne jene phantaſtiſche Ausſchweifung Form zu geben. Eine tiefe Mäßigung iſt immer nöthig, wenn nicht die Caricatur eintreten ſoll, von der wir ſeines Orts ſprechen werden.

2. Im Sittenbilde iſt der ächt maleriſche Styl naturgemäß im Vorrechte der Herrſchaft, der plaſtiſche hat ſich daher auch erſt ſpät entwickelt; im Geſchichtsbilde verhält es ſich umgekehrt: hier iſt der Beruf des letzteren voller und unbezweifelter, als in irgend einem Zweige, denn wo es gilt, die großen geſchichtlichen Momente in monumentalem Geiſte zu verewigen, da iſt auch ein Verfahren gefordert, das aus dem Umfange des Realen mit ſtarker Zeichnerhand die weſentlichen Züge heraushebt und diejenigen ausſcheidet, welche an die ſpecielleren Lebensbedingungen erinnern. Allein der rein maleriſche Styl iſt darum nichts weniger, als zu untergeordneter Rolle verwieſen, wie das Naturaliſiren und Individualiſiren in der Bildnerkunſt; im Gegentheil hat er in der Geſchichtsmalerei erſt ſeinen ganzen Beruf zu erfüllen, indem er den plaſtiſch auffaſſenden Gegner ſtets auf's Neue reizen und mahnen ſoll, daß er ſich mit der Naturwärme und Individualität ſättige und ſeiner Neigung zum Mythiſchen und Allegoriſchen nicht die Zügel laſſe. Es iſt nun dieß natürlich zugleich ein Verhältniß zwiſchen Fresko und Oelmalerei; dieſe zwei Formen der Technik ſind uns überall als Begleiter jenes Gegenſatzes begegnet, hier aber erreichen ſie mit ihm ihre ganze Bedeutung, ſie werden geradezu Loſungswörter des Kampfes der Style. Der Kampf iſt dann allerdings zugleich einſeitige Blüthe der Hiſtorienmalerei und Reaction gegen dieſelbe; allein dieſe Seite führt ſchließlich ebendahin, wie der Kampf innerhalb der geſchichtlichen Malerei ſelbſt, denn auch vom Sittenbilde und beziehungsweiſe von der Landſchaft ſoll die plaſtiſche Einſeitigkeit in der Hiſtorie zur innigeren Durchbildung des realen Scheins ſich leiten laſſen. — Dieß Alles wird in der Geſchichte der Malerei nun ſeinen Beleg, der Begriff den Körper finden, der ihn zugleich erläutert, und gerade der Schluß der letzteren wird auf dieſen Schluß der Lehre von den Zweigen in gerader Linie zurückführen.

c.

Die Geſchichte der Malerei.

§. 715.

Die Geſchichte der Malerei iſt ein ungleich mächtigerer, dauernderer, fruchtbarerer Kampf der zwei entgegengeſetzten Stylprinzipien, als die Geſchichte der Bildnerkunſt. Der Gegenſatz wiederholt ſich in verſchiedenen Wendungen mehrfach auf beiden Seiten, jede Verſöhnung fällt wieder auf eine derſelben und treibt zu neuer Spaltung. Auch in dieſer Kunſt geht die Geſchichte der Stoffe mit der Geſchichte der Style Hand, und wie der Eintritt des naturaliſirenden und individualiſirenden Styls, ſo iſt das Aufkommen der urſprünglichen Stoffwelt hier nicht Anfang der Auflöſung, ſondern neuen und volleren Lebens.

Es iſt zu vergleichen, was in §. 636 über die bewegende Kraft in der Geſchichte der Sculptur geſagt iſt. Das Prinzip des indirecten Idealiſirens reicht in dieſer Kunſt zwar hin, bedeutende Schwankungen und geſchichtliche Veränderungen hervorzubringen, weil das entgegengeſetzte Prinzip, dem die Oberherrſchaft gehört, ein ſo zartes Richtmaaß der Schönheitslinie feſtſtellt, daß die feinſte Verſtärkung nach der Seite der ſchärferen und naturtreueren Charakteriſtik ſchon gefühlt wird, ſchon Bewegungen, Gegenſätze hervorruft; allein die Schwäche des Anſpruchs an Geltung, welcher der letzteren Richtung zukommt, iſt eben zugleich Urſache, daß wenn dieſelbe auf Grund veränderter Weltanſchauung über die ihr geſetzte Grenze vordringt, die ganze Kunſt nur noch ein halbgelähmtes Leben friſtet. In der Malerei dagegen iſt das Prinzip des indirecten Idealiſmus, das wir im Stylverfahren Naturaliſmus und Individualiſmus nennen, nicht mit der unbedingten Stärke zur Oberherrſchaft gelangt, wie in der Plaſtik das entgegengeſetzte; dieſes, das plaſtiſche, iſt trotz ſeiner Unterordnung, wie wir geſehen haben, ungleich mehr in Kraft, als in der Plaſtik das andere, das maleriſche, das in ihr zu untergeordneter Stellung verwieſen iſt, es hat noch volle Mittel, ſich zu behaupten und zu wehren, zwei gewappnete Gegner ſtehen ſich daher gegenüber, die gerade das gegenſeitige Recht, das Gefühl der Geltung des Gegners auf beiden Seiten, der Reiz des empfundenen Mangels, das Bewußtſein der geforderten Verſöhnung und der Widerwille gegen die Opfer, die ſie fordert, zu einem großen, vollen, langathmigen Kampfe treibt. In §. 676 iſt dieß ſchon ausgeſprochen und hiemit der innere Hebel, die Seele der Geſchichte unſerer Kunſt aufgezeigt. Noch hat bis jetzt die Literatur derſelben dieſen rothen Faden nicht hinreichend in das Licht geſtellt; treffende Gedanken und Anſätze hiezu enthält die ſinnige Schrift von A. Teichlein: Louis Gallait und die Malerei in Deutſchland u. ſ. w. Das Tiefe und Schwierige des Verhältniſſes iſt aber, wie ſich nun zeigen wird, dieß, daß es ſich nicht um abſtracte Gegenſätze handelt: der plaſtiſche Styl wiederholt den Kampf mit dem ächt maleriſchen, dieſer den Kampf mit dem plaſtiſchen innerhalb ſeines Bodens, und auch dieß nicht einfach, ſondern im Kreiſe ſind wieder Kreiſe, in einer Beziehung iſt das mehr Maleriſche wieder plaſtiſcher, das mehr Plaſtiſche wieder maleriſcher, als dort das Plaſtiſche, hier das Maleriſche, wie es eine andere Schule, Nationalität, ein anderer Meiſter vertritt. Hiemit iſt ſchon geſagt, daß die Geſchichte der Malerei ungleich reicher, in vielfacher Veräſtung fruchtbarer und dauernder ſein muß, als die der Bildnerkunſt. Das liegt nun zugleich weſentlich im engeren Anſchluß an die unerſchöpflich fließenden Schätze des Lebens, denn dem naturtreuen und individualiſirenden Style, wie er nun zum Rechte gekommen iſt, öffnet ſich immer neu die unendliche Fundgrube der Wirklichkeit, weil er nicht wähleriſch eine zweite, in reiner Schönheit der Einzelgeſtalt glänzende Welt in Anſpruch nimmt. Durch dieſe Bemerkung ſind wir zu der andern Seite herübergetreten: vom Style zum Stoff. Es iſt die urſprüngliche Stoffwelt, an welche die Malerei, wie wir mehrfach geſehen haben, gewieſen iſt, in deren Bedingungen ſie ſelbſt da, wo ſie noch in der zweiten, mythiſchen verweilt, ihren Gegenſtand hineinzieht, aus welcher ſie denn auch, wie Antäus aus der Mutter Erde, die neue Kraft ſaugt, wenn ihr mythiſcher Lebenslauf im Welken iſt. Die Geſchichte des Styls ſteht in der tiefſten Beziehung zur Geſchichte der Stoffwahl. In der Geſchichte der Sculptur kommt gleichzeitig mit dem mehr naturaliſirenden und individualiſirenden Style immer mehr das Sittenbild und der rein geſchichtliche Stoff in Aufnahme und beides iſt hier ein Zeichen, nicht eben des Todes, aber eines Fortlebens, das die Blüthe überlebt In der Geſchichte der Malerei wird uns zweimal dieſe Erſcheinung begegnen: am Ausgange der antiken und am Ausgange der mittelalterlichen Kunſt, aber wenn dort die wachſende Liebe zu den Stoffen der realen Welt ohne Mythus anzeigt, daß ein Ideal, das weſentlich Götterbildend war, und mit ihm freilich auch die beſondere Kunſtform, die eigentlich auf ein anderes Ideal führt, in der Auflöſung begriffen iſt, ſo iſt ſie hier ebenſoſehr Anfang einer neuen, als Ende einer alten Blüthe. Dieß iſt bereits im Schluß d. Anm. zu §. 531 berührt. Es verhält ſich alſo mit den Stoffen, wie mit den Stylen: wer das Aufkommen der ſog. weltlichen Stoffe beklagt, der muß auch den Sieg des ächt maleriſchen Styls als Ausdruck des Verfalls beurtheilen, wer dagegen dort naturgemäße Entwicklung ſieht, der findet auch hier nichts Anderes, als eine Erhebung der Malerei zu der Form, die ihrem eigenſten Weſen entſpricht.

α. Die Malerei des Alterthums.

§. 716.

1. Nachdem der Orient auf der unreifen Vorſtufe der nur mit einfacher
Farbe ausgefüllten, das Aeußerliche menſchlicher Formen, Zuſtände und Thätigkeiten zwar ſcharf charakteriſirenden, Umriſſe-Zeichnung ohne Kenntniß der
2. Perſpective ſtehen geblieben war, entwickelte ſich bei den Griechen die
Malerei zur höchſten Vollkommenheit, welche innerhalb eines Standpuncts möglich iſt, auf welchem der plaſtiſche Geiſt in dem ausſchließend engen Sinne als beſtimmendes Prinzip herrſcht, daß die Farbengebung nur der Schönheit der Form dient. In dieſe Grenze eingeſchloſſen tritt zwar auch hier zugleich mit dem Unterſchiede der Entwicklungsſtufen des Styls (§. 531) eine relativ mehr maleriſche nach einer großartig plaſtiſchen Richtung auf und mit ihr gelangen, insbeſondere nach der Verpflanzung der griechiſchen Kunſt in das römiſche Reich, in naturgemäßem Kreislauf mehr und mehr die rein auf die urſprüngliche Stoffwelt gegründeten Zweige zum Anbau; aber dieſe Wendung iſt hier Ausdruck des beginnenden Verfalls.

1. Das Weſentliche der orientaliſchen Malerei iſt in Anm. 1 zu §. 649 bereits bezeichnet und bedarf für unſeren Zweck nur noch weniger Erläuterung, wobei wir uns an die ägyptiſche Malerei halten, denn ſie iſt die ausgebildetſte und bekannteſte. Wir wiederholen nicht, wie der ſymboliſche Standpunct mit ſeinen Fratzenbildungen und die ſtrenge Herrſchaft des Typus in ſämmtlichen Künſten aller Entwicklung zur freieren Schönheit im Wege ſtehen mußte, ſondern heben zunächſt hervor, was dieſe Malerei trotz allen Mängeln wirklich leiſtete. Die Zeichnung zeigt denn daſſelbe tiefe Verſtändniß der Formen und Grundverhältniſſe des Körpers wie die Plaſtik (in Indien iſt ſie auch hier weicher und bewegter, in Aegypten ſtrenger gemeſſen); aber auch Haltung, Gebärde, Bewegung iſt fein und ſcharf der Natur abgelauſcht und fließend wiedergegeben; hier kommt die freie Ausdehnung über das ſittenbildliche Gebiet, Landbau, Handwerk, Jagd, Schifffahrt, Spiel, Kampf u. ſ. w. dem übrigens

gebundenen Geiſte zu gute. Die Schärfe dieſer Charakteriſtik geht weiter auch auf die Nationalphyſiognomie, ſelbſt auf die des Individuums. Allein es fehlt alle Verkürzung, alle Linearperſpective, es gibt daher keine Compoſition, ſondern nur Aufſtellung der Figuren übereinander und reihenförmig nebeneinander. Daraus folgt, daß die Figur nie von vorn, ſondern nur im Profil, häufig mit dem Widerſpruch einer von vorn geſehenen Bruſt, gezeigt wird. Ganz aber fehlt der geiſtige Ausdruck, es iſt ſeelenlos chronikaliſche Abſchrift des Lebens (vergl. §. 637 Anm.). Dieſe tiefen Mängel ſind die nothwendige Folge davon, daß die Farbengebung und ſelbſt die Modellirung der einzelnen Geſtalt innerhalb der Umriſſe ganz unentwickelt iſt, daß der Umriß und mit ihm die Fläche, auf welcher er gezogen wird, poſitiv in Geltung bleibt und nur mit einfachen, durch das Feuer ihrer ungebrochenen Beſtimmtheit das kindliche Auge erfreuenden Farben ausgefüllt wird. Es iſt die reine Kinderſtufe der Malerei.

a. Das griechiſche Ideal haben wir als ein ſo durch und durch plaſtiſch auffaſſendes erkannt, daß jedes weitere Wort darüber, wie auf dieſem Standpuncte die Malerei ihr ſpezifiſches Weſen nicht entfalten kann, eitel Wiederholung wäre. Das Beſtimmende iſt vielmehr auch auf dem Boden der Malerei der plaſtiſche Geiſt und zwar „in dem ausſchließend engen Sinne“ u. ſ. w. Damit iſt ausgedrückt, daß der plaſtiſche Styl der antiken Malerei mit dem plaſtiſchen Style, wie er im Mittelalter und der neueren Zeit auf dem errungenen Boden des Maleriſchen ſelbſt wieder auftritt, nichts zu ſchaffen hat. Es iſt ein Anderes, wenn ein Stylprinzip innerhalb der Sphäre, in welcher das zur Herrſchaft berufene entgegengeſetzte in den weſentlichſten Grundbedingungen dieſe Herrſchaft ſchon übt, mit relativer Geltung wieder auftritt, ein Anderes, wenn es vor dem Eintritte deſſelben dergeſtalt herrſcht, daß jene Grundbedingungen noch gar nicht zur Anerkennung und Ausübung gelangen. Die ſtreng plaſtiſche Malerei der Alten ſteht daher ganz außerhalb des Entwicklungsgangs, der auf einem Kampfe jener beiden Style beruht, als eine Welt für ſich da, die wir jedoch nachher zu dieſem Entwicklungsgang in ein tiefes, belebendes Verhältniß werden treten ſehen, ohne daß hieraus ein Widerſpruch mit dieſer iſolirten Stellung entſtünde. Dieſe Stellung im Vorhofe der eigentlichen Geſchichte der Malerei, dieſes Sonderleben in einer Luft, die eigentlich dem ſpezifiſch Maleriſchen fremd iſt, hinderte nicht, daß die Pflanze auf ſolchem Boden zu einer hohen Ausbildung und Schönheit gelangte. Das Leben iſt nicht ſo arm und abſtract, daß es ein Gewächs nicht an fremde Bedingungen anſchmiegen und zu einer eigenthümlichen Vollkommenheit entfalten könnte. — Die plaſtiſche Beſtimmtheit der griechiſchen Malerei offenbart ſich nun darin, daß die Zeichnung das Herrſchende iſt: natürlich nicht mehr in dem

Sinne, wie bei den Orientalen, daß ſie als technisches Moment die andern Momente des Verfahrens nicht zur Ausbildung gelangen läßt, ſondern, daß einzig die Schönheit, wie die Zeichnung ſie herſtellt, d. h. die Schönheit der feſten Form und der Welle der Bewegung geſucht wird und die Farbe ſie nur unterſtützt. Die einzelne Geſtalt iſt hier ſchön wie in der Bildnerkunſt; Alles, was plaſtiſch iſt, wird mit ſtaunenswerthem Schönheitsſinn entwickelt: das reizend Hingegoſſene und doch Gemeſſene jeder Stellung und Lage, der edel nachläßige Schwung der Körper, der reine Fluß der Falten. Daß der Maler in der Kühnheit der Bewegungen, Tanz, Schweben, Flug über die eigentliche Sculptur weit hinausgeht, widerſpricht natürlich dieſem ſculptoriſchen Geiſte nicht. Die Modellirung bleibt daher nicht unausgebildet wie in Aegypten, ſondern gedeiht zur größten Vollkommenheit; die Farbe aber, obwohl ſie die Marmorkälte der Form mit dem fluthenden Geheimniſſe ihres auf die Oberfläche wirkenden warmen Innenlebens übergießt, obwohl ſie darüber ſogar hinausgeht, die Reize der einfacheren phyſikaliſchen Accorde mit ſicherem Gefühl erkennt und ſo ihren Zauber mit der Welt ſeiner zarten Berechnungen nach dieſem allgemeinen Geſetze der Farbenharmonie auch für ſich ſpielen läßt, iſt doch keineswegs zu der Tiefe fortgebildet, daß ſie die Form zum bloßen Moment herabſetzte. Die Form trägt die Farbe, nicht die Farbe die Form. Ferne von jener Verarbeitung, welche der vollen Vertiefung der Phyſiognomik und der unendlichen Miſchung der Temperamente, Stimmungen ihren ganzen Ausdruck gibt, bleibt insbeſondere das Incarnat, obwohl es über einen Umkreis von Unterſchieden gebietet, einfach, kindlich blühend. Die weiteren Mängel des Colorits ergeben ſich, wenn man den beſchränkenden Einfluß des plaſtiſchen Prinzips auf die Compoſition in's Auge faßt. Dieſe iſt relief-artig: ſie verwickelt die Figuren ſo wenig, als möglich, damit ſie ſich nicht ſtörend decken, nicht einmal beſchatten, ſie ſtellt ſie auf einen wenig vertieften Plan. Die Linearperſpective fehlt nicht, kühne Verkürzungen erwerben ſich Ruhm, allein in größerer Anwendung kann ſie ſich bei der Herrſchaft jenes Prinzips nicht ausbilden; Compoſitionen von reicherer Verwicklung und einiger Tiefe des Grundes, wie die Schlacht bei Iſſus, dürfen gewiß als ſelten auch in der ſpäteren Zeit angeſehen werden. Es fällt alſo die Poeſie der Ferne, es fällt das Ahnungsvolle des Zugs in die Tiefe weg, hiemit der volle Zauber des Helldunkels und der Luftperſpective. Ein gleichmäßig ergoſſenes Licht rückt Alles in vertraute, klare, ſonnige Nähe, die Geſtalten ſind nicht umſpielt von den tieferen und feineren Verhältniſſen, Durchkreuzungen von Licht und Farbe, nicht getaucht in die geheimnißvolle Welt jener reichen Vermittlungen und Brechungen einer geiſtig verkochten Farbenwelt; das Dunkel überhaupt hat ſeine Rolle noch nicht angetreten als der unendliche

Schooß, worein die Strahlen des farbigen Lichtes ſchießen und worin ihre erſte Einfachheit in ein neues, reflectirteres Leben übergeht. Dieß führt denn auf die Behandlung des geiſtigen Ausdrucks der Figur zurück: an das blickloſe Statuen-Auge gewöhnt, wird man hier durch ein glühendes Herausleuchten inneren Seelenlebens überraſcht, das ſelbſt bis zu ſo gemiſchten Empfindungen wie der Kampf einer Medea fortſchreitet, welche, die Hand am Schwert, zwiſchen Rachegeiſt und Mutterliebe noch getheilt erſcheint: zugleich ein ächtes Beiſpiel dramatiſcher Spannung. Und doch fehlt der Ausdruck jener vertieften Reſonanz im Innern, der im Weſen und Geiſte der Malerei liegt; er muß fehlen, weil jene Welt der Innerlichkeit nicht entwickelt iſt, auf welcher er ruht (vergl. §. 682). Ebendarum kann auch die Eigenheit des Individuums nicht bis zu der Spitze geführt ſein, welche das generelle Maaß der Plaſtik in eine unendliche Welt ſelbſtändiger Chakakter-Monaden theilt.

Demungeachtet legt die griechiſche Malerei einen Kreislauf zurück, welcher dieſelben organiſchen Stufen nach Styl und Stoff darſtellt, die wir in der erſten großen Periode der neueren Malerei bis zum Schluſſe des Mittelalters finden. Zugleich begegnen wir im Weſentlichen den großen Hauptformen der Styl-Entwicklung, die in §. 531 aufgeſtellt und in der Geſchichte der Plaſtik (§. 640 ff.) nachgewieſen ſind. Auf den alterthümlich ſtrengen und harten folgt auch hier der hobe oder erhaben ſchöne Styl, ihn vertritt die attiſche Schule, an ihrer Spitze Polygnot, der „Ethographos“, der nur die großen, würdigen Stoffe der ernſten Götterwelt und Heldenſage behandelt. Der anmuthige, reizende, rührende Styl, wie ihn darauf die joniſche Schule, Zeuxis, Parrhaſius, Timanthes ausbildet, entſpricht der Wendung der Plaſtik, die in Skopas und Praxiteles ſich darſtellt. Dieſer Styl iſt aber zugleich ein weſentlicher Fortſchritt im ſpezifiſch Maleriſchen und hier drängt ſich denn die intereſſante Beobachtung auf, daß die alte Malerei, ſo ſtreng plaſtiſch ſie auch iſt, doch in ihrem Gange ſelbſt auch den Gegenſatz der zwei Style, freilich in ſchattenhafter Zartheit, kennt und ihn ſucceſſiv ausbildet. Apollodorus hatte in der Schattengebung vorgearbeitet; die Modellirung verſteht jetzt den Schein völliger Rundung zu geben, das Colorit erfüllt ſich mit den Unterſchieden der Töne und Uebergänge, der Geſichtsausdruck belebt ſich, es wird Illuſion erzielt. Die Stoffe ſind noch Mythus und Heldenſage, aber in jenem Gebiete wirft ſich der Zug nach Anmuth auf das weibliche Ideal, in dieſem die ſubjectiver bewegte, Erſchütterung ſuchende Stimmung auf die tragiſchen Momente. Dieſer Styl nun erreicht eine weitere Fortbildung durch die Sikyoniſche Schule, die dem entſpricht, was in der Bildnerkunſt die Lyſippiſche war, aber mit dem Unterſchiede, daß, wenn dort die Sculptur an einer zweideutigen Gränze angekommen iſt (vergl. §. 641

Anm.), hier ein letzter, voller Schritt in der Entwicklung des innerſten Weſens der Malerei geſchieht, der ein Anfang neuer Blüthe ſein müßte, wenn die ganze Kunſt in dieſem Ideal einen Boden hätte, worin ſie volle Wurzeln zu treiben vermöchte. Von Eupompos vorbereitet, von Apelles zu ihrer Höhe geführt, geht dieſe Schule noch weiter in der Ausbildung des Colorits und Ausdrucks, kühne Verkürzungen zeigen eine Verſtärkung des Strebens zu Erweiterung der Tiefe, das ſchon in der joniſchen Schule eingetreten, größere Gruppen haben nun Raum, ſich auszubreiten, und eben mit dem erwachenden Zug in die Tiefe ſteht die Steigerung des Colorits bis zur Nachahmung von Blitz und Gewitter im innigſten Zuſammenhang. Die Anwendung der Enkauſtik liefert dieſem Streben zum volleren, realen Scheine das entſprechende Mittel. Doch darf man nimmermehr an moderne Vertiefung der Pläne und Durchgeiſtigung der Farbe denken. Dieſer neue Fortſchritt ruht auf wiſſenſchaftlichem Bewußtſein; die Malerei gibt ſich theoretiſche Rechenſchaft von ihren Geſetzen, wie ſpäter in Italien durch Leonardo da Vinci. Damit hängt nun eine wichtige neue Wendung in den Stoffen zuſammen. Die mythiſchen und heroiſchen werden nicht aufgegeben, aber neben der ernſten Behandlung derſelben kommt die komiſche, traveſtirende auf — ein Ausdruck der Auflöſung dieſes Ideals wie die Komödie vergl. §. 441 — und zugleich wird die urſprüngliche Stoffwelt in Thierſtück, Genre, Bildniß, Geſchichte ergriffen. Jenes große Moſaik der Alexanderſchlacht in Pompeji iſt ohne Zweifel Wiederholung eines Originals aus dieſer Zeit. Nach Alexander dem Großen wird das Komiſche und das Sittenbildliche immer beliebter, die Barbierſtuben, Schuſterbuden, die Stillleben, die Blumen-, Früchte-Stücke, die phantaſtiſchen Decorations-Motive und Arabesken. Nur iſt Alles noch von mythiſchem Faden durchzogen, Genien verkaufen die Schuhe u. ſ. w., auch darf man nicht an eine intenſiv äſthetiſche Behandlung denken, welche gemüthlichen Sinn und belauſchte Lebenstiefe in dieſe Dinge legte. Nach Rom übergeſiedelt findet die Malerei in dem Naturell des herrſchenden Volks mehr Sinn und Talent, als die Plaſtik. Das Tragiſche wird nicht ohne Erfolg auf's Neue angebaut, aber Scherz, Sittenbild, Porträt, kleine Thierſtücke u. dgl. bleiben die Hauptſache; dieß entſpricht auch dem ſtärkern Zuge des römiſchen Charakters zur Aufnahme der urſprünglichen Stoffwelt (vergl. §. 445). Ein ſpielender, von dem, was die neuere Zeit unter dieſer Gattung verſteht, weit entfernter Anſatz zur Landſchaftmalerei tritt (namentlich durch Ludius) unter ſtarkem Widerſpruche der Kunſtrichter als neuer Zweig hinzu. Unaufhaltſam aber dringt der Verfall, der ſchon in Griechenland nach Alexander eingeriſſen, vorwärts; rohe Stylloſigkeit, Luxusdienſt, überhand nehmende Pornographie, Schnellmalerei ſind Symptome der nahen Auflöſung. Es beſtätigt ſich nun, was wir ſchon zu §. 715 vorausgeſchickt haben: was in einer Malerei, deren Leben und Dauer in dem Kunſt-Ideale, dem ſie angehört, urſprünglich und organiſch begründet iſt, als Anfang neuen Lebens erſcheint, das iſt hier das Ende. Die alte Kunſt kann das volle Maaß des mythenloſen Naturalismus und Individualismus nicht ertragen, das die Malerei ihrem Geiſte nach fordert; was dieſem entſpricht, widerſpricht dem Ganzen des Kunſtlebens, worin hier die Malerei wie eine fremde Pflanze mit ſchönen und doch nur halb durchgohrenen Früchten daſteht.

§. 717.

Die Kunſt des antiken Ideals als des claſſiſchen (vergl. §. 438) hat aber auch in der Malerei die Bedeutung, eine bleibende Vorlage und Bildungsquelle für das Formgefühl der neueren Völker zu ſein. Daß ſie dieſen zunächſt im Zuſtande des Verfalls überliefert wurde, war jedoch günſtig für die Löſung der Aufgabe, einen neuen Geiſt in ihre Formen zu gießen.

Die antike Malerei ſteht der neueren, wie gezeigt, als eine Welt für ſich, getrennt durch die Kluft der Zeiten, entnommen dem Zuſammenhang ihrer Entwicklung gegenüber. Allein dieß iſt nicht das einzige Verhältniß. Alle antike Kunſt hat die bleibende Bedeutung des reinen Muſters. Einer falſchen Deutung dieſes Begriffs iſt in §. 438 durch die Beſtimmung vorgebeugt: es müſſe zwar auch ein Ideal geben können, worin das Verhältniß des Gehalts zur Geſtalt ein ganz anderes ſei, aber auch für die Vollendung eines ſolchen werde die völlige Löſung der zwar einfachern Aufgabe der griechiſchen Phantaſie, worin es keinen Bruch des Geiſtes mit der Natur gab, muſterhaft bleiben. Aus verklärter Ferne leuchtet die claſſiſche Kunſt in dieſer ewigen Bedeutung zu uns herüber. Für die geſammte neuere Malerei iſt allerdings genauer betrachtet nicht die antike Malerei ſelbſt, ſondern die Plaſtik die Quelle, woraus ſie in immer erneuten Zügen das reinere Formgefühl trinken ſoll, denn von den Schätzen der alten Malerei hat uns erſt ſpät und nur annähernd die Aufgrabung der vom Veſuv verſchütteten Städte ein Bild gegeben. Dieß macht jedoch für die muſtergebende Einwirkung im Ganzen und Großen keinen Unterſchied, weil ja die alte Malerei ſelbſt eine von plaſtiſchem Geiſte durchdrungene war. Es iſt aber hievon eine unmittelbare Einwirkung zu unterſcheiden, nämlich die auf das chriſtliche Alterthum. Dieſem lag die alte Kunſt auch ſpeziell als Malerei noch in unmittelbarer Anſchauung vor; das claſſiſch Vollkommene aber, was noch beſtand, konnte keinen muſtergebenden Einfluß äußern, weil die wirkliche Kunſt-Uebung der damaligen Gegenwart, mitten unter dieſen Schätzen erblindet für ihre

Schönheit, im tiefen Verfall nur kümmerliche Reſte des antiken Formſinns bewahrte. Dieſer Zuſtand bildete den Faden, der von der alten Kunſt direct zu der neueren herüberführte, und der §. ſagt, daß das gut war, weil die antike Kunſt in ihrer Vollkommenheit den zarten Keim des neuen Lebens, das in dieſe Formen eine andere Seele eingießen ſollte, durch die zwingende Macht ihres idealen Glanzes erdrückt hätte. Dieß lautet noch ungenau: die Formen ſelbſt mußten verändert werden und doch mußte etwas von ihnen bleiben. Nur der allgemeine Geiſt und Hauch ihres Adels ſollte in freier Weiſe herüberfließen in eine anders geſtimmte Phantaſie, ſo daß dieſe, was dem neuen Syſteme des Ausdrucks, der Haltung und Bewegung, das die chriſtliche Geiſteswelt forderte, nicht entſprach, ausſtoßen und was ihm entſprach, ſelbſtändig wenden und umbilden konnte.

β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.

§. 718.

Die Vergleichung des Weſens der Malerei mit den Grundzügen der romantiſchen Phantaſie (§. 447—458) ergibt, daß dieſe in der bildenden Kunſt weſentlich maleriſch war. Dennoch laſſen zwei Hinderniſſe, die neue Mythenbildung und der Geiſt aſcetiſch weltloſer Innerlichkeit, deren erſteres das letztere überdauert, nicht zu, daß dieſes Ideal die ganze Tiefe und den ganzen Umfang einer ihm übrigens ſo homogenen Kunſt erſchöpfe.

Wir müſſen für die Geſchichte der Malerei die Periode des Mittelalters theilweiſe länger ziehen, als dieß in der Geſchichte der Phantaſie geſchehen iſt. Der Verlauf unſerer Darſtellung wird dieß begründen; die Ueberſchrift zeigt es an durch den Zuſatz: Nachblüthe, der §. durch den Satz, daß der Mythus den Stylmangel überdauert habe. — Wie wir in der Lehre von der Sculptur überall das Weſen dieſer Kunſt mit einem beſtimmten geſchichtlichen Ideale, dem claſſiſchen, zuſammenfallen ſahen, ſo iſt es auch in der Lehre von der Malerei ſchwer zu vermeiden, daß nicht in der Erörterung ihres Weſens bereits die Schilderung eines beſtimmten Ideals, mit welchem daſſelbe ebenſo innig zuſammenfällt, des romantiſchen nämlich, hier aber zugleich auch des modernen, hervorbreche. Man vergleiche nur mit der Lehre vom Weſen der Malerei die Darſtellung zunächſt des mittelalterlichen Ideals in den angeführten §§.: es ſetzt dem nicht aufgegebenen Mythus ein neues Herz ein, die Gefühlswelt der innern Unendlichkeit, es ſchließt die Schätze des ſubjectiven Lebens auf, es gibt der Individualität ihre Geltung, es bedingt den Ueberſchuß des Ausdrucks über die Form, es behandelt dieſe phyſiognomiſch, es hebt das Geſetz, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein müſſe, auf und führt das andere in's Leben, wonach die Schönheit aus der bewegten Geſammtwirkung, welche die Härten der Erſcheinung als berechtigt ſetzt, ſich erzeugt, es entbindet das Häßliche und löst es erhaben oder komiſch auf und endlich, was die Hauptſache iſt: es legt ſich in die empfindende Phantaſie und taucht in ihr Element auch die bildende, woraus denn eben der beſondere Beruf dieſer Weltanſchauung für die Malerei hervorvorgeht. Allein ebenſowahr iſt es, daß der innere Widerſpruch im Geiſte des Mittelalters, durch den es den neuen Inhalt, die große Wahrheit der Immanenz, wieder in ein mythiſches Jenſeits hinauswirft (§. 447—450), daß die Beſchränkung des Intereſſes auf die innerlichſte Angelegenheit des einzelnen Menſchen, die Welt- und Geſchichtloſigkeit (§. 452), daß die Negativität des aſcetiſchen Standpuncts, die einen ganz andern Bruch der ſchönen Form begründet, als den die Malerei in rein äſthetiſchem Sinne fordert (§. 456), die volle Ausbildung der Malerei nach ihrem ſpezifiſchen Weſen wieder zurückhält. Daher entſteht die Schwierigkeit, ob der Zeitmoment, wo dieſe Schranken ſich lüften, als Ausgang des Mittelalters oder als Aufgang des modernen Ideals hinzuſtellen ſei. Doch das Feſthalten des Mythus trotz der Löſung aller übrigen Feſſeln entſcheidet für das Erſtere.

§. 719.

Nachdem die letzten Reſte jenes der altchriſtlichen Kunſt überlieferten antiken Erbes (§. 717) durch die byzantiniſche Malerei in erſtarrter Form gerettet worden und die neue Stoffwelt in ihren allgemeinen Linien entworfen iſt, beginnt die Durchdringung dieſes todtenhaft objectiven Styls mit dem neuen geiſtigen Leben, welche im Gegenſatze gegen den entſprechenden Schritt in der antiken Kunſt zuerſt den Ausdruck der Geſichtszüge beſeelt.

Die Vorſtufe umfaßt das Altchriſtliche, ſonſt auch das Spätrömiſche genannt, und das Byzantiniſche. Jenes bezeichnet der §. nach der Stylform mit dem Ausdruck: „die letzten Reſte jenes antiken Erbes“. Der Umfang unſerer Aufgabe beſchränkt uns auf wenige kurze Bemerkungen über beide Zeitabſchnitte. Nach Ueberwindung des rigoriſtiſchen Abſcheus vor aller Kunſt als heidniſchem Götzen- und Wolluſt-Dienſte ſehen wir bekanntlich die erſten ſchüchternen Darſtellungen beſonders in den Katakomben auftreten, ſich vervielfältigen, dann, nachdem das Chriſtenthum zur Staatsreligion erhoben iſt, ſteigt auch die Malerei an das Licht und ſchmückt Grab- und Tauf-Capellen, Baſiliken, auch Paläſte, namentlich mit Moſaiken. Im Style, welcher in Geſtalt, Gewand, Bewegung, auch räumlicher Anordnung und Ornament die künſtleriſchen Formen der antiken Malerei in jenem Zuſtande des Verfalls zeigt, treten allerdings Unterſchiede hervor: neben dem ſchwungvolleren und lebendigeren Zuge der von antikem Gefühle noch ſichtbarer geleiteten Hand ſieht man eine rohere, härtere Manier, die ſich an die ſchlechteſten Formen der Verfallszeit anſchließt und ſie mehr und mehr, namentlich in den ſteifen, ſchweren Gewändern, zu bewegungsloſer Starrheit zuſammenzieht. Noch iſt von der neuen Seele, die ſich in dieſe Formen legen ſoll, nichts wahrzunehmen, als ein ganz ferner Anklang von Gemüth und Innigkeit, dann eine Haltung feierlichen, großartigen, ſtreng objectiven Ernſtes, jener in der freundlichen Neigung Chriſti zum verlorenen Lamm, den Agapen u. A., dieſer beſonders in den großen Tribunenbildern der Baſiliken. Vom ſechsten Jahrhundert an, in der Zerrüttung Italiens, verwildert ſelbſt der ſchwache Reſt claſſiſchen Formgefühls noch mehr und ſinkt endlich auf die Kinderſtufe des Orients, die dicken Umriſſe mit greller Farben-Ausfüllung, ja noch tiefer herab, da in den plumpen Figuren ſelbſt jedes Verſtändniß der Form verſchwindet. Dem Stoffe nach beginnt dieſe altchriſtliche Kunſt mit jenen Sinnbildern, die ſchon in §. 460, 2. erwähnt ſind; Chriſtus ſelbſt, Scenen des A. u. N. Teſtaments treten nicht in der Abſicht eigentlicher, ſondern paraboliſcher, vorbildlicher Bedeutung auf. Doch ſpäter und vornämlich ſeit der öffentlichen Anerkennung des Chriſtenthums dringt auch die eigentliche Darſtellung ein, es werden die Motive der Geſtaltenbildung, Handlung, Compoſition, welche in der Geſchichte Jeſu und der älteſten Gemeinde liegen, benützt und angebaut: wir ſehen den Erlöſer lehrend, heilend, ſeine Taufe, ſeinen Einzug in Jeruſalem, die Liebesmahle der erſten Chriſten; auch Maria tritt bereits als weſentliche Geſtalt in den Kreis des chriſtlichen Ideals ein. Selbſt der Drang der Malerei zum Individuellen und rein Geſchichtlichen dringt vereinzelt ſchon zu Tage: in dem traditionell ſich feſtſtellenden porträtartigen Typus Chriſti, der Apoſtel Petrus und Paulus, in einzelnen profangeſchichtlichen und kirchlich ceremoniellen Darſtellungen, worin Perſonen in eigentlichem Bildniß auftreten.

Der *byzantiniſche* Styl rettet die dürftigen Reſte des claſſiſchen Formgefühls, die im oſtrömiſchen Reiche nie bis zu dem Grade verwildert waren, wie im weſtrömiſchen. Es iſt eine Einpuppung auf lange Zeit, denn er dauert und herrſcht vom ſiebenten Jahrhundert bis hinein in's dreizehnte; ein Winterſchlaf, eine Verſteinerung, welche vom Athem eines neuen Lebens erſt wieder erweicht werden, die Einbalſamirung eines Leichnams, der wieder erweckt werden ſoll. Der Name des Mumienhaften für dieſe hageren, aſcetiſchen Figuren mit den grämlich greiſenhaften Geſichtszügen, den geſpenſtiſch großen Augen und ſchmalen, dünnen Naſen, dem noch antik motivirten, aber ſpitz gebrochenen Gefälte, der ſtarren Bewegungsloſigkeit und ſteifen, mühſamen Bewegung iſt der paſſendſte und hat ſich als ſtehende Bezeichnung eingebürgert. Neben den fühlbaren Reminiſcenzen der Form iſt auch die Farbengebung an dieſer eingefrornen Geſtalt doch nie ſo tief geſunken, wie zuletzt in Italien, zwiſchen den ſichtbaren Umrißlinien finden ſich, wiewohl in den Uebergängen ſcharf abgeſchnitten, doch noch Schatten und Mitteltöne. Die Ausbildung der Stoffwelt kommt nicht völlig in's Stocken; zu dem Anbau, den die Gründungsgeſchichte des Chriſtenthums ſchon im altchriſtlichen Style gefunden, tritt ein neuer Kreis, den die jugendlich hoffnungsfreudige Kirche vermieden hat: das Leiden Chriſti, insbeſondere das Bild des Gekreuzigten, auch das Leiden der Märtyrer, der Heiligen. Daneben ziehen ſich profangeſchichtliche Darſtellungen, Ceremonienſcenen, Schlachten, Jagden hin: ein fortdauernder Ausdruck jener ununterdrückbaren Tendenz der Malerei zum Realen. Die Compoſition geht häufig in's Figurenreiche, doch in architektoniſch ſymmetriſcher Art; in einem Aufflackern lebendigerer Bewegung zeigt ſich hier und da ſtärkeres Nachwirken antiken Gefühls. Mechaniſch in unendlichen Copien vervielfältigten ſich die einmal gefundenen, dann typiſch feſtgeſetzten Compoſitionen. Es iſt die despotiſche Ruhe und Stabilität des Orients, die über dieſer eingeſchlummerten Geſtaltenwelt brütet.

Dieſe altchriſtliche und byzantiniſche Kunſtweiſe bildet denn die große Theſis, den Vorderſatz für alle weitere Entwicklung, oder richtiger, die ächt antike Kunſt gewinnt durch ſie jene Bedeutung einer Vorlage für die chriſtliche, die ſchon in §. 717 ausgeſprochen iſt, freilich nur einer erſten Vorlage, welcher in ſpäter Zukunft eine ganz andere Art muſtergebender Einwirkung folgen ſoll, weil es eben jene verhärtete Geſtalt iſt, in der ſie ſich in den Anfang der letzteren hereinſchiebt. In Rückſicht auf dieſe Verhärtung, zugleich aber insbeſondere auf die Feierlichkeit der großen Hauptbilder, die auch in der byzantiſchen Malerei beibehalten werden, können wir dieſe Epoche als die des ſtrengen und harten, im engeren Sinn objectiven Styls bezeichnen. — Dem Entwicklungsgange der Erwärmung und Beſeelung dieſer abgeſtorbenen Formenwelt ſchicken wir nun die Bemerkung voran, die ſchon W. Schlegel (Ueber d. Verh. d. ſchönen Kunſt z. Natur. Werke B. 9 S. 306) gemacht hat: die antike Kunſt belebt zuerſt den Körper, gibt ihm Schönheit und Wahrheit der Form auf Grund einer freien Naturbeobachtung, das Angeſicht bleibt noch lange typiſch leblos; die neue Kunſt geht von der Beobachtung der Seele aus und belebt zuerſt die Geſichtszüge, während der Körper und die Gewandung noch unverſtanden, ſteif, dürftig, roh bleibt: der ſchlagende geſchichtliche Beweis für die Wahrheit, daß hier der Ausdruck über die Form herrſcht.

1. Der italieniſche Styl.

§. 720.

Mit der erſten Beſeelung jenes Typus tritt auch der Gegenſatz der Stylrichtungen ein. Das italieniſche Volk, durch Abſtammung und Wohnſitz in lebendigem Zuſammenhang mit der claſſiſchen Kunſt, bildet den plaſtiſch maleriſchen Styl aus.

Der byzantiniſche Styl verbreitete ſich über die ganze chriſtliche Welt, nach Italien, nach dem Norden, zu den Slaven, Walachen, Neugriechen. Wir theilen aber von hier an die Geſchichte der Malerei im Mittelalter nach Nationalitäten in zwei Hälften, deren jede wir getrennt verfolgen. Dieſer Nationalitäts-Unterſchied iſt zugleich ein Styl-Unterſchied; Italien übernimmt die plaſtiſche, der germaniſche Norden die maleriſche Richtung: ein Gegenſatz, der aber jetzt innerhalb des betretenen Bodens des Maleriſchen auftritt. Die Italiener ſind dasjenige romaniſche Volk, das in lebendigerem Zuſammenhange mit dem antiken Kunſtgefühle bleibt. Das Chriſtenthum und das beigemiſchte deutſche Blut hat dem römiſchen Grundſtocke, der übrigens ſchon urſprünglich einen fernen Anklang von Romantiſchem zeigt (§. 442), den Geiſt der Innerlichkeit und Innigkeit geliehen, ohne den es keinen Beruf zur Ausbildung der Malerei nach ihrer wahren Beſtimmung geben kann; das Blut der Ahnen, die umgebende Natur, der Adel der Geſtalten, die unmittelbare Anſchauung der noch erhaltenen Schätze der antiken Kunſt ſichert ihm aber einen unvertilgbar eigenen Schatz jenes objectiven Bildungsgeiſtes, jenes reinen und harmoniſchen Formſinns, welcher nicht zuläßt, daß dieſes Innerliche, die Quelle der über die Form hinausgreifenden Tiefe des Ausdrucks, ſich bis zu dem härteren, im ſpezifiſch maleriſchen Styl immer vorausgeſetzten Bruch ſteigere, welcher vielmehr auch das vertiefte Gemüth in warmem und ebenem Fluß in die Geſtalt herausführt, auch das einer neuen Welt der Unendlichkeit ſich bewußte Innere mit dem Aeußern in ein unmittelbar ſchönes Gleichgewicht ſetzt. Dieß bleibt in allen den Miſchungsverhältniſſen der Momente, in welche wir nun dieſe Richtung ſelbſt ſich ſpalten ſehen, die feſte, gemeinſchaftliche Grundlage.

§. 721.

Schon in der Epoche der erſten freien Regung des eigenen Geiſtes, der mit der byzantiniſchen Härte noch kämpft und ſie allmählich überwindet, ſpaltet ſich die plaſtiſche Geſammtrichtung der italieniſchen Malerei ſelbſt in eine mehr plaſtiſche und eine mehr maleriſche und dieſe Spaltung verdoppelt ſich, indem die florentiniſche Schule nach einer Seite zwar die erſtere Richtung vertritt, nach der andern aber weſentliche Momente des Maleriſchen ausbildet, wogegen die Schule von Siena die maleriſche Richtung vorherrſchend nur im Sinne des tiefen Ausdrucks innerer Seelenſchönheit verfolgt.

Wir faſſen zuerſt die Beſtrebungen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts bis in den Anfang des fünfzehnten in Einer Epoche zuſammen, in der ſich die zwei Abſchnitte unterſcheiden, die man nach Kuglers Vorgang romaniſchen und germaniſchen Styl zu nennen pflegt. Schon in dieſer Epoche entwickelt die italieniſche Malerei den geſchilderten plaſtiſchen Formſinn, dieß zeigt der erſte Blick ſelbſt auf die Meiſter des erſten Zeitabſchnitts, des dreizehnten und beginnenden vierzehnten Jahrhunderts, auf Cimabue und Duccio von Siena. In ihnen tritt ſchon ein Gefühl für den Adel der Form und Bewegung, ein ſchwunghaftes, gemeſſenes Pathos, ein Fluß in den Falten durch, der uns nicht im Zweifel läßt, daß wir es hier mit einem plaſtiſch geſtimmten ſüdlichen Volke zu thun haben, und noch beſtimmter liegt dieß nicht nur bei den Florentinern, ſondern auch den ſanften, innigen Sieneſen vor, welche im zweiten Abſchnitte dieſer Epoche auftreten. Der erſte Abſchnitt iſt der Durchbruch der aus der Knoſpe ſpringenden innigen, glühenden, tiefbewegten Seele des Mittelalters durch den Panzer der todten Objectivität des byzantiniſchen Styls, deſſen Riemen und Schnallen aber noch nicht abgeſchüttelt werden. Die innere Kraft wird unterſtützt durch jene frühen Studien der Antike und der Natur, die Nicolaus von Piſa macht und in ſeiner Bildhauerſchule zur Anwendung bringt. Auf den Schultern vereinzelter Vorgänger tritt dann Cimabue in Florenz, Duccio di Buoninſegna in Siena auf. Man darf jenen nicht allein nach ſeinen Madonnen, namentlich der berühmten in S. Maria Novella, beurtheilen, worin uns bei ſtarren, von byzantiniſch ſpitz gebrochenem und geſtricheltem Gefälte umgebenen Formen der erſte Blick der Mutterliebe, Kindeszärtlichkeit, Engels-Andacht aus den Köpfen leuchtet; die reifere Beobachtung des Menſchen, der Abſtufungen des Affects, edle Zeichnung, Sinn der entſprechenden Gruppirung und Compoſition tritt in den Fresken der oberen Franziskus-Kirche in Aſſiſi zu Tage. Man kann jene Wärme der Empfindung und jene erſte Lebendigkeit in Auffaſſung des Affects maleriſch nennen und ſo den Anfang einer doppelten Spaltung, wonach die mehr plaſtiſche Richtung nach einer Seite doch gewiſſe Momente des Maleriſchen auszubilden übernimmt, ſchon hier finden, doch wird dieß erſt klar, nachdem der Gegenſatz der ſieneſiſchen Schule beſtimmter hervortritt; im Weſentlichen aber iſt der plaſtiſche Charakter deutlich genug in Cimabue ausgeſprochen namentlich in ſeinen ehrwürdigen, ſtatuariſch aufgefaßten Männergeſtalten, anmuthigen Genien und Arabesken. Die Schule von Siena zeigt in dem merkwürdigen Duccio während dieſes Stadiums dieſelbe Richtung in einer Kraft und Fülle, welche bei entſprechenden Fortſchritten den Gegenſatz gegen die florentiniſche, welchen der §. ausſpricht, nicht zugelaſſen hätte; denn auf der berühmten Tafel dieſes Meiſters ſind die kleinen Compoſitionen aus der Leidensgeſchichte durch Studium des Lebens, des Affects, der Form ſelbſt im Nackten und der äußeren Bewegung, durch Fülle der Anordnung vielbedeutender, als die ſtille, liebevolle Seele, die aus der Madonna der Vorderſeite ſpricht, ja bedeutender, als Cimabue's verwandte Leiſtungen. — Auf dieſe erſte Stufe folgt dann die Entwicklung des Gegenſatzes im zweiten Abſchnitte der vorliegenden Epoche. Siena ſchreitet nicht auf der Bahn fort, die Duccio betreten hat; es beſchränkt ſich im Weſentlichen auf die Seelen-Anmuth und läßt der toſcaniſchen Schule des Giotto die Entwicklung alles deſſen, was ſich vorzüglich an die Zeichnung knüpft. Hier nun aber iſt ſogleich einer der wichtigſten Puncte, wo es gilt, nicht abſtract gegenüberzuſtellen, ſondern zu bedenken, daß nur das Uebergreifen der Gegenſätze ineinander das wahre geſchichtliche Leben iſt. Giotto und ſeine Schule ſtellt ſich allerdings auf den Boden der plaſtiſchen Richtung, ihr objectiver Sinn erfaßt den religiöſen Stoff von der Seite der Thatſache und ſetzt ihn in Handlung, der verſtändigere, in gelöster Beweglichkeit doch kältere Geiſt der Florentiner legt ſich vor Allem in das Formſtudium und demgemäß, wie geſagt, in die Zeichnung; er geht auf den Begriff los und wird daher, wie aller plaſtiſche Styl, gedankenhaft, allegoriſirt an Dante's Hand, liebt cykliſche Aufreihungen und Anordnungen, die von einer Idee beherrſcht ſind. Daß dieſer Styl die Naturtreue ſelbſt auf Koſten der äſthetiſchen Geſetze pflegt (wie z. B. in dem Bild Orcagna's, das die Schauer der Vergänglichkeit an drei verweſenden Leichnamen zeigt,), können wir noch ſeinem denkenden, auf den Begriff der Sache ſtreng losgehenden Weſen zuſchreiben; aber ebenſoſehr iſt ſolcher Naturalismus ſchon ein Beweis, daß das Maleriſche hier auch auf der Seite des plaſtiſchen Styls vertreten iſt. Ungleich ſchlagender tritt dieß jedoch hervor in der reichen, bewegten Entfaltung der Seelenzuſtände, der Affecte, die ſich in einer Ausbildung der Compoſition, deren durchdachter Linienbau freilich wieder zur plaſtiſchen Seite gehört, voll dramatiſchen Lebens ausbreitet, obwohl die noch ſichtbare Mühe den Bewegungen etwas Hartes und

Gewaltſames gibt. Maleriſch ſind aber auch die vielfach eingewobenen genreartigen, oft humoriſtiſchen Motive. Dieſe finden in der reichen Legende mit der Ironie des Naturgeſetzes, die in ihren Wundern liegt, ſattſame Anknüpfung, denn die mythiſche Stoffwelt erweitert jetzt mehr und mehr ihre Kreiſe. Ihre Erweiterung iſt zugleich ein Herausdrängen nach der urſprünglichen Stoffwelt; dieß iſt die tiefere Bedeutung ſolcher Einflechtungen, die ſich denn auch keineswegs auf einzelne Züge beſchränken. Der Drang nach der Wirklichkeit ſetzt nicht nur die mythiſche Handlung an ſich nach Kräften in lebendige Realität, ſondern zieht als Zuſchauer oder in näherer Betheiligung bei Ceremonienſcenen Gruppen von Figuren herbei, in welchen neben dem Sittenbilde bereits auch die Geſchichtsmalerei als ſchwacher Keim ſichtbar iſt. Wir haben dieſe wichtige Erſcheinung von nun an im Auge zu behalten und wo ſie ſtärker auftritt, ausdrücklich herauszuſtellen. Wenn nun ſo die plaſtiſche Richtung auch das Maleriſche, und zwar in reichem Maaß, in ſich aufnimmt, ſo fehlt umgekehrt der maleriſchen das Plaſtiſche nicht, denn die Sieneſen ziehen ſich zwar jetzt meiſt auf die einfachen Gruppen zurück, worin das unendliche Leben der Liebe zu ſeiner ſtillen Innigkeit ſich ſammelt, nicht zur bewegten Handlung ſich erſchließt, ſie bleiben in der Zeichnung zurück, ohne die Farbe in reicherer Weiſe, als für den Zweck dieſes Ausdrucks, zu verwenden; ſie bleiben gebunden von einem Reſte byzantiniſcher Hagerkeit, während die Florentiner die typiſche Feſſel allmählich ſprengen und ihre Schranke nur da finden, wo ihr Können endet; allein in einem Ambruogio di Lorenzo bricht der Geiſt Duccio's wieder durch, ja er breitet ſich wie die Giottiſten in handlungsreicher Freske aus und die allegoriſchen Figuren, die jene Darſtellung des guten und ſchlechten-Regiments im Rathhauſe zu Siena zuſammenfaſſen, ſind von antiker Schönheit. Doch auch die ſtille Seelen-Anmuth dieſer Sieneſen in den holden Madonnenköpfen mit den griechiſchen Naſen kann man nicht im engſten maleriſchen Sinne eine hinter der Form tief in ſich zuſammengefaßte Innerlichkeit nennen; die Seele ergießt ſich warm und liebevoll ohne Bruch in ihre Form. Und dieſer Zug fehlt auch wieder auf florentiniſcher Seite einem Taddeo Gaddi und Andern nicht.

§. 722.

Es folgt die Stufe des Uebergangs zur höchſten Blüthe, die durch einen rührenden Reſt von Gebundenheit noch von der Entfaltung der freien Schönheit zurückgehalten wird. Der Gegenſatz der Style bleibt, jede der beiden Richtungen wächst und reift aber nicht nur an ſich, ſondern füllt ſich auch reichlicher mit Inhalt und Form der entgegengeſetzten. Die florentiniſche Schule, die

Trägerinn des großen Fortſchritts, der ſich vor Allem auf die Erforſchung der Natur und die eröffnete Kenntniß der Antike gründet, erfaßt insbeſondere die bisher noch mangelnde Individualität. Die Zweige, die ſich rein auf die Kreiſe der urſprünglichen Stoffwelt gründen, ſtreben am mythiſchen Stoffe zum Daſein. Die Fortbildung des ächt Maleriſchen im Sinne der lyriſchen Gemüthstiefe hat die umbriſche Schule übernommen, die nun dem innigen Gefühls-Ausdruck auch die volle Wärme der Farbe gibt.

Das unendlich Anziehende, Liebenswürdige dieſer Epoche, die das fünfzehnte Jahrhundert einnimmt und noch in das ſechzehnte hineingeht, iſt die Naivetät; der ſüße, rührende Reſt von Dunkel und Unbewußtheit, der die aufſchwellende Roſe der Schönheit noch einhüllt, doppelt Herzgewinnend, wenn man bedenkt, wie raſch die volle Reife überreif wird und die ganz entbundene Freiheit in Willkühr und falſche Bewußtheit übergeht. — Florenz wird nun die große Akademie, insbeſondere die große Zeichenſchule für die Maler Italiens. Hier, in der Stätte des Wohlſtandes und der Bildung, blühen alle Künſte auf, hier die Wiſſenſchaft, die erneute Kenntniß des Alterthums, hier lehren Griechen ſchon vor der Eroberung Conſtantinopels, gründen die Mediceer die platoniſche Akademie; hier iſt es, wo vor das urverwandte Auge des Italieners nun in wieder erkannter Schönheit die claſſiſche Kunſt tritt, wo zuerſt mit vollem Bewußtſein die antike Sculptur wieder gewürdigt, ſtudirt wird, und daher in dieſem Kunſtgebiet ein Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia erſtehen kann. Die Antike iſt eine zweite, geläuterte Natur, ſie kann irreführen, kann zum Conventionellen verleiten, wenn die Kunſt nicht zugleich auf die erſte, die wirkliche Natur zurückgeht, ihr ewiges, urſprüngliches Vorbild. Das war ſchon in der erſten Epoche neben den innern Schätzen der Phantaſie der große Hebel der Befreiung vom Typus. Die Florentiner wenden ſich nun mit unbefangenem Wahrheitsdurſte zu dieſem Born, insbeſondere kommt das Studium der Perſpective, der Anatomie auf, und was nicht in ausdrücklich wiſſenſchaftlicher Weiſe geſchieht, das zeigt dem Maler die aufmerkſamere Praxis, wie denn der große Begründer der neuen Epoche, Maſaccio, durch Auffindung der wahren Geſetze der modellirenden Wirkung des Lichts, der Verkürzung, des Faltenwurfs, der Rundung, die ſelbſtändige Ablöſung der Geſtalt von ihrem Grunde und dadurch er zuerſt den vollen maleriſchen Schein erzielt. Der innere Geiſt aber, den dieſer geniale Meiſter in die Anwendung der neu entdeckten Kunſtgeſetze legt, iſt ein Geiſt der gehaltenen Würde, des Charaktergewichts aus Einem Guſſe, der ſich doch in der ganzen Leichtigkeit und Zufälligkeit der Natur bewegt; er ſchon hat jene würdigen Männergeſtalten, von denen bei der Darſtellung des plaſtiſch maleriſchen Styls die Rede geweſen, er auch nackte Figuren in voller, reiner Welle der organiſchen Rundung. Von ihm an geht nun der plaſtiſche Zug, der Geiſt der vorherrſchenden Schönheit der Zeichnung in unverrücktem Anſteigen durch dieſe florentiniſche Schule; auch der fromme, beſchauliche Fieſole lenkt nicht aus dieſer Bahn, Benozzo Gozzoli legt ſein ebenſo mildes, doch weltlich freieres Gemüth ſo geöffnet und klar in dieſes Medium, daß wahrhaft antik gefühlte Geſtalten aus dem naiven Epos des Lebens, das er an den Schickſalen der Patriarchen entwickelt, ſich wie erwärmte Statuen ablöſen, der freundliche, ſchlicht warme Dom. Ghirlandajo iſt voll reiner Geſtaltenfreude, die in Figuren, Gruppen, Bewegungen, wehenden Gewändern mit claſſiſchem Hauche hervordringt, endlich aber ſchlägt das Bewußtſein, daß dieß Alles noch nicht genüge, in den ſtrengen Detailſtudien durch, die den Werken eines Andrea del Caſtagno, Ant. del Polajuolo, Verocchio jene unerquickliche Härte und Schärfe der Einzelform ohne den harmoniſch ausfüllenden und abrundenden Fluß des Lebens und der Seele geben, bis Luca Signorelli erſcheint, in das ſchroffe Detail wieder die Welle der organiſchen Geſammtbewegung einführt, den Strom des Affects, der in Fra Filippo Lippi in unſchöner, ſelbſt gemeiner Form und zackiger Zeichnung unveredelt und vereinzelt durchgebrochen, in die reinere Form leitet, an Meiſterſchaft der Zeichnung und Verkürzung in großen Compoſitionen alle Früheren übertrifft und ſo als Vorläufer des M. Angelo daſteht. Das Studium in ſeiner plaſtiſchen Richtung iſt und bleibt vor Allem auf das organiſche Gebilde der menſchlichen Geſtalt gerichtet. Nimmt man nun das Maleriſche im Sinne des Ausdrucks unergründlicher Gemüthstiefe, religiöſer Innerlichkeit, ſo iſt allerdings nur durch die herzliche Frömmigkeit, die Sabbathfeier und Himmelsfreude des Fieſole dafür geſorgt, daß auch dieſes Moment auf der plaſtiſchen Seite vertreten ſei: die bürgerliche Behaglichkeit, die offene, ſchalkhafte Weltfreude des Florentiners iſt in dieſer Zeit, da es den Menſchen wohl und heimiſch ward auf Erden, noch weniger, als in dem vorhergegangenen Jahrhundert, geſtimmt, in den myſtiſch gedrängten Kern des chriſtlichen Geiſtes ſich zu verſenken, ſondern ganz darauf bedacht, den großen Inhalt objectiv auszubreiten, in die Realität hinauszuführen. Faßt man aber andere Seiten des Maleriſchen in's Auge, ſo ſieht man dieſe heitere Kuhle noch weit umfaſſender und voller, als zur Zeit der Schule des Giotto, mit der Wärme dieſes Elements ſich ſättigen: Bewegtheit, Studium der Stimmungen, Affecte, Charakterformen, Handlung, das Alles entfaltet ſich nach Giotto's Anfängen in herrlicher Fülle weiter und weiter. Der §. hebt aber Ein Moment ausdrücklich heraus: die vorhergehende Epoche hatte noch ſtereotype Köpfe, die Grundzüge des Affects, der allgemeineren Charaktertypen ſind erkannt und wiedergegeben, aber es fehlt oder wagt ſich nur in einzelnen eingemiſchten Porträtfiguren hervor das künſtleriſche Gefühl für die unendliche Eigenheit der Individualität; der Maler bildet ſich für die bei allen Unterſchieden gleiche Grundſtimmung eine gewiſſe Geſichtsform, die er ſtehend wiederholt; nicht durchgängig gelangt die florentiniſche Schule jetzt dahin, die eigentliche Spitze des Maleriſchen im Individuellen zu erfaſſen, namentlich Fieſole hat noch die ſtereotype Phyſiognomie, aber die Andern führen mehr und mehr die einzelne Geſtalt in die Form der porträtartigen Lebenswahrheit heraus. Das Alles ſetzt eine Entwicklung des Colorits voraus, welche weit über die einfache, ſonnige Farbenhelle eines Giotto ſich erheben mußte, und Dom. Ghirlandajo vornehmlich iſt es, der bereits die feinen Wirkungen haſtiger Streiflichter, einfallender Sonnenſtrahlen und ahnungsvollen Helldunkels belauſcht. Es iſt nun insbeſondere das Porträtartige, was uns zu einer weiteren Seite führt. Die Ausbildung deſſelben iſt nämlich ein Hauptbeweis von der Stärke jenes Drangs, den tranſcendenten Stoff in die volle Realität hineinzubilden, den wir ſchon in der vorhergehenden Epoche gefunden haben und der ſich nun in denſelben merkwürdigen Erſcheinungen, wie dort, aber in erweiterter Ausdehnung kund gibt. Das Maleriſche entwickelt ſich denn vor Allem in dem Sinne fort, daß mit der Handlung das Umgebende zu ſeiner Geltung gelangt; da waren allerdings Einflüſſe von Deutſchland vorangegangen, wo das in ungetheilter Kraft wirkende rein maleriſche Prinzip bereits dieſe Conſequenz in Kraft geſetzt hatte. So wird nun die Handlung in eine Landſchaft, architektoniſche Umgebung, inneren Wohnraum mit Geräthen geſetzt, die Thierwelt ſpielt umher, und das Alles iſt mit einem Intereſſe, in einem weit über das Darſtellungs-Object hinausgehenden Umfang behandelt, woraus deutlich erhellt, daß hier gewiſſe Zweige, die ſich auf dieſe Seite des Stoffes gründen, an das Tageslicht ringen, aber ſich nicht entbinden können, weil der mythiſche Stoff, der für den einzigen und abſoluten gilt, ihnen nur unſelbſtändige Anlehnung geſtattet. Dieſer Zug herrſcht bei der Schule des Giotto mehr in Beziehung auf das menſchliche Leben ſelbſt, und auch darin bleibt die jetzige Epoche nicht zurück, ſondern macht vielmehr die merkwürdigſten Fortſchritte: die Haupthandlung wird ſo ganz in das Reale überſetzt, daß der Mythus eigentlich nur zu einem Motive wird, Anderes, rein Menſchliches auszuſprechen: Noa's Erfindung des Weinbaues dient dazu, das Bild einer fröhlichen Weinleſe, die Geburt Eſau's und Jakobs, der Maria, das Bild einer gemüthlichen Wochenſtube zu geben, u. A. Das iſt Sittenbild, welches noch nicht zur ſelbſtändigen Geburt gelangen kann. Auch das Motiv, Zuſchauer um die Handlung zu verſammeln, kommt nun immer ſtärker auf und hier, in den vom Marke der Geſchichte genährten Geſtalten, den Kriegern, Staatsmännern, Gelehrten der Gegenwart, welche wir ohne eigentlichen Antheil beigezogen und mit der vollen Gediegenheit hiſtoriſchen Gefühls dargeſtellt ſehen, iſt denn noch ungleich entſchiedener, als bei der Schule des Giotto, der Zug zu der rein geſchichtlichen Malerei zu erkennen, der ebenfalls durch die Herrſchaft des mythiſchen Stoffes zurückgedrängt ſich nur als Anhang an dieſen lagern kann.

Auf der andern Seite ſteht denn die umbriſche Schule, die in dem Wege fortgeht, auf welchem die ſieneſiſche ſtehen geblieben. Sie erſt öffnet den ganzen Himmel trunkener Andacht, die Tiefen der Wehmuth, des unſagbaren Seelenweinens, des ſüßen, wundervollen Träumens, das ſich in das Gnaden-Meer des Jenſeits verſenkt, der Entzückung verzeihender, ewiger Liebe; das weibliche, das Madonnen-Ideal iſt ihr wahres Gebiet, ja ſie hat es in ſeiner wahren Schöne und himmliſchen Grazie erſt geſchaffen. In dieſem Sinne des vorherrſchenden Gemüths-Ausdrucks ſteht ſie noch entſchiedener im Mittelpuncte des ächt Maleriſchen, als die ſieneſiſche Schule, weil ſie nun das Element, worin die Tiefe des Innerlichen erſt ſeinen vollen Ausdruck finden ſoll, die Farbe, zu jener Wärme fortbildet, aus welcher die myſtiſche Gluth des Herzens hervorwallt. Allein gerade die Unendlichkeit des Innern ſelbſt hätte ſie in dieſer Fülle nicht zum Ausdruck gebracht, wenn ſie des Plaſtiſchen nicht mehr aufgenommen hätte, als die Sieneſen. So lernt denn der große Meiſter des umbriſchen Styls, Pietro Perugino, in Florenz Zeichnung und Compoſition; allein er fühlt, daß er ſich nach dieſer Seite wieder beſchränken muß, wenn er das Ideal der Innigkeit zur Vollendung bringen will, er ſteht daher von den großen Compoſitionen ſo weit ab, daß er von nun an nur Scenen ſtiller Liebe oder ſtillen Schmerzes, und auch dieß nur vereinzelt, in figurenreicheren Scenen behandelt; die einfacheren Gruppen, Madonna mit dem Kind und einigen Heiligen im Wechſeltauſch beſeligender Liebe, ſind ſein wahres Feld; in der Zeichnung bleibt er wirklich zurück, gewiſſe Mängel kehren gleichmäßig wieder. Aber dieſe Zeichnung hat ſich doch in der florentiniſchen Schulzeit Fluß und Adel genug angeeignet, um, verbunden mit der myſtiſchen Tiefe des Ausdrucks, ein Ideal zu erzeugen, das man nur mit der deutſchen Malerei vergleichen darf, um zu begreifen, daß der Italiener mitten im ächt Romantiſchen immer noch plaſtiſch bleibt. Denn hier wirkt die Grazie der Form auf den Ausdruck ſo zurück, daß das in ſich concentrirte Herz als ein ſolches erſcheint, das doch gegen ſein eigenes Sinnenleben und die Natur umher nicht in hartem Bruche zurücktritt, vielmehr als wahrhaft ſchöne Seele die Quelle der äußeren Grazie ſchon in ſich, in der innern Grazie trägt. Das aber leuchtet ein, daß ein ſolcher Styl nicht ebenſo die andern Seiten des Maleriſchen, insbeſondere die Individualität, ausbilden kann, wie der florentiniſche: der einmal gefundene Typus für dieſe Art des Ausdrucks wiederholt ſich wie ein Götter-Ideal mit geringer Mannigfaltigkeit.

§. 723.

1. **Am Ausgange des Mittelalters erſteht aus dieſen Bedingungen eine Blüthe der Malerei, welche im freien Dienſte der Religion die Stoffe derſelben zur reinen Schönheit erhebt und hiemit den Bund mit derſelben, während ſie ihn vollendet, im Grunde, wiewohl noch nicht in der That, löst (vergl. §. 63); nur vereinzelt wird die urſprüngliche Stoffwelt, mit erwachter Sinnenfreude der**
2. **claſſiſche Mythus aufgenommen. Dieſe Blüthe ſchafft einen Styl, der durch das höchſte Maaß der Verſchmelzung mit dem ächt Maleriſchen, welches innerhalb der plaſtiſchen Richtung möglich iſt, in ähnlicher Weiſe abſolut und muſterhaft daſteht, wie die antike Kunſt, deren innige Aneignung ihm ſelbſt zu Grunde liegt.**

1. Das dialektiſche Verhältniß der Geſchichte der Kunſt zur Geſchichte der Religion iſt nicht nur in §. 63, der hier als Hauptſtelle angeführt iſt, ſondern ſo vielfach dargeſtellt, daß wir hier ganz kurz ſein können. Der erſte Theil behandelt es auch in §. 27, zu §. 63 wird insbeſondere auf die Krit. Gänge des Verf. B. 1 S. 183—187 hingewieſen, im zweiten Theil ſ. §. 417. 418. 464. 466; im gegenwärtigen hat zuletzt §. 695 den Gegenſtand wieder aufgenommen. Nirgends ſo wie in der herrlichen Erſcheinung des reifen Ideals der italieniſchen Malerei ſieht man bewährt, wie die höchſte Blüthe jenes Bundes bereits ſeine Lockerung iſt. Man kann daher auch die kirchlichen Werke der großen Meiſter frei bewundern, ohne irgend mit ihnen und ihrer Zeit Gemeinſchaft des hiſtoriſchen Glaubens an den Stoff zu haben: dieſer iſt rein künſtleriſches Motiv geworden. Raphaels Madonnen ſind die ewig ſchöne reine Weiblichkeit, die keuſche Mutterſchaft, die Mutterliebe und alle Liebe, M. Angelo's jüngſtes Gericht iſt die ewige Gerechtigkeit; von der Frage über die Exiſtenz der Gegenſtände, über die Möglichkeit der Thatſachen kann dabei völlig abſtrahirt werden. Man meine aber ja nicht, wir wiederholen mit dieſem Satze nur daſſelbe, was in der Begriffslehre des Schönen von der äſthetiſchen Intreſſeloſigkeit, der gegen die Exiſtenz des Gegenſtands gleichgültigen reinen Formfreude geſagt iſt, und wir widerſprechen unſerer Behauptung, daß die Stoffe der Kunſt Gegenſtände möglicher Erfahrung ſein ſollen. Man kann fordern, daß der Gegenſtand nach Naturgeſetzen möglich ſei, ohne darum im Geringſten ein Intereſſe für ſeine wirkliche Exiſtenz in Anſpruch zu nehmen, man kann gegenüber einer gegebenen Kunſt von dieſer Forderung abſtrahiren, ohne ſie darum aufzugeben, ohne

zu vergeſſen, daß eine Zeit, in deren Bewußtſein die tranſcendente, mythiſche Abbreviatur der Dinge nicht mehr lebt, nie dahin zurückkehren kann, den ewig wahren Inhalt, den dieſe Bilder bergen, wieder in ſie zu legen; es iſt in jener Abſtraction ein unverkennbarer Vorbehalt, ein „obwohl" ein „trotz" (z. B. trotz der craſſen Theologie im jüngſten Gerichte). Auch im Künſtler kann ein Verhältniß des Gemüths, wie es einſt in dieſen Stoffen wurzelte und doch frei äſthetiſch über ihnen ſchwebte, ſo nie wiederkehren, es iſt einzig. — Wie gewaltig nun allerdings die urſprüngliche Stoffwelt aus der Tranſcendenz bereits herausringt, erkennt man an jenen berühmten Schlacht-Compoſitionen des Leonardo da Vinci und des M. Angelo, an jenen Porträt-Gruppen in Raphaels Disputa und Vertreibung des Heliodor, wo wir die Erſcheinung, die wir ſchon bei Giotto und den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden, in der höchſten Potenz wieder auftreten ſehen, noch mehr aber an der Schule von Athen, die ganz mythenlos iſt. Raphael genießt nun aber auch jenen großen Vortheil, den geſchloſſenen Mythus der heiligen Geſchichte in ſeine erſte Oeffnung, in die Ausſtrömung des Geiſtes auf die Apoſtel und erſten Gemeinden verfolgen zu dürfen und ſomit den Boden der wirklichen Geſchichte gleichſam auf ſeiner Schwelle, wo jener Geiſt ſchon Männerthat wird, zu betreten (vergl. §. 695, Anm. 1.) Nach anderer Seite bewährt ſich die freie Univerſalität und Gelöstheit des künſtleriſchen Geiſtes durch die anmuthvolle, in edlem Sinnenfeuer und in energiſchem Gefühl heroiſcher Mannesgröße erglühende Aufnahme des antiken Mythus. Wir haben dieſe Erſcheinung in §. 703 bereits gewürdigt.

2. Entſtanden iſt dieſer Styl neben der Fülle anderer vorbereitender Momente durch die lebendige Frucht, die nun das ſchon in der vorhergehenden Epoche wieder erſtandene Gefühl und Studium der Antike trägt. Er iſt ſo eine relative Einheit des Claſſiſchen und Romantiſchen: eine relative, denn es bleibt noch eine ſchwerere Verſchmelzung zu vollziehen, die nämlich, wo auch der in ſeine ganze Beſtimmtheit verfolgte maleriſche Styl in dieſe große Schule der Form geht. So nun aber durchdrungen von der Antike hat der plaſtiſche Styl der Malerei doch zugleich des ächt Maleriſchen ſo viel, als immer in dieſer Richtung möglich iſt, in ſich aufgenommen; wir werden dieß ſogleich als Hauptmoment in Raphaels Bedeutung erkennen. Da kehrt denn in anderer Weiſe wieder, was von der Antike gilt: wie dieſe von ihrer Weltanſchauung aus für die Plaſtik genau das muſtergültig rechte, zarte Maaß des Naturtreuen und Individuellen in die reine Form des Schönen aufgenommen hat und daher als ewiges Muſter, ewige Vorlage und Bildungsquelle daſteht, ſo dieſer hohe Styl der italieniſchen Malerei, indem er die abſolute Linie darſtellt, bis zu welcher die plaſtiſche Richtung in dieſer Kunſt das ächt Maleriſche

in ſich aufnehmen kann. Was die alte Kunſt für alle Zeiten iſt, das iſt dieſer Styl vom ſechzehnten Jahrhundert an für die weitere Zukunft: ein anderer Styl, der ſpezifiſch maleriſche, ſtets in Gefahr, das Maaß, den Adel, den feſten Halt zu verlieren, hat für immer an dieſem reinen und ewigen Muſter hinaufzublicken und jene Stätten, wo ſeine reine, aus dem Herzen der Romantik getränkte Götterwelt thront, ſind das Athen, wohin jeder Maler wallfahren ſollte. Die neuere Zeit hat nun alſo zwei große Muſter, die Antike und die großen Italiener. Tiefer genommen enthalten dieſe bereits jene in ſich, ſtellen bereits eine angeeignete Antike dar. Der Rückgang auf die Antike ſelbſt iſt uns darum nicht erſpart, wir ſollen ſie uns ſelbſtthätig aneignen, aber zugleich iſt es unendliche Förderung, daß wir bereits eine vollendete Form warmer und freier Aneignung vor uns haben, daß es nicht ein einfacher, ſondern ein getheilter Takt iſt, durch den wir auf das Alterthum zurück und von da wieder zur Gegenwart her blicken. Die weitere Geſchichte wird dieß zeigen.

§. 724.

Dieſe ideale Stylbildung, auf Grundlage neuen, ernſten Naturſtudiums und wiſſenſchaftlicher Erkenntniß geſchaffen von Leonardo da Vinci, theilt ſich aber noch einmal, und zwar ſo, daß das Erhabene in der Energie der Form, der plaſtiſche Styl in gewaltig bewegter Erſcheinung durch den Florentiner M. Angelo ſeine Höhe erreicht, wogegen Raphael vom Stadpuncte der reinen Schönheit das Ganze erfaßt, indem er mit der umbriſchen Farbe und Grazie der gemüthvollen Innigkeit die florentiniſche Zeichnung, Compoſition, Fülle der Charaktere, Individualität, Handlung bis zur vollen Kraft des Erhabenen vereinigt.

Alles Studium und Bewußtſein der Kunſtgeſetze, das in der florentiniſchen Schule ſich bereits entwickelt hat, faßt ſich in Leonardo da Vinci zuſammen. Er iſt der eigentliche Lehrmeiſter der Blüthezeit. Schon die vorhergehende Epoche ſchöpfte ihre Kraft neben der claſſiſchen Kunſt aus der ewigen Quelle der Natur; Leonardo mit ſeinem Denkergeiſte lehrt und zeigt erſt gründlich, wie man ſchöpfen muß. Er iſt aber ebenſoſehr ſchaffender Künſtler, nur kein fruchtbarer; denn außer dem theoretiſchen Drange theilt auch die in mehr, als Einer, Kunſt geniale Vielſeitigkeit, die ihn wie die andern großen Meiſter dieſer Zeit auszeichnet, ſeine Thätigkeit. Leonardo iſt der Schöpfer des vollendeten Styls und darf als die Einheit deſſen aufgefaßt werden, was ſich auch auf dieſer höchſten Stufe noch einmal ſpaltet. Denn zur florentiniſchen Klarheit bringt er zugleich das Gefühl der Innigkeit, das weiche Gemüth und die entſprechende Form der ſanften Grazie; nach dieſer Seite hat er in Mailand ein dem umbriſchen verwandtes, nur weniger myſtiſches Element des Ausdrucks rührend milder, durch ein unſagbares Lächeln bezaubernder Schönheit der Seele vorgefunden, das in ſeiner reichen Bruſt den einſtimmenden Klang traf und verſtärkte; was die Farbe betrifft, ſo iſt er freilich kälter, als die Umbrier, aber fein, ſorgfältig und gründlicher Forſcher des Helldunkels. Weiblich ſanft in dieſem Gebiete der Anmuth iſt er zugleich ganz Mann. Die große Charaktergruppe, die Handlung als ein entbrannter Kampf kriegeriſcher Kräfte, die tief tragiſche Situation iſt ebenſoſehr ſein Element, als die ſtille Gruppe aus dem Liebeleben der h. Familie, und zwiſchen den energiſchen Männergeſtalten des h. Abendmahls ſehen wir das Ideal der Milde und Seelenſchönheit in Chriſtus und Johannes. Hier der Maler des intenſiv geſchloſſenen Gemüthskerns iſt er dort der Meiſter der reichſten Expanſion. Er iſt es nun aber vorzüglich, der jene Charakterſchärfe in Zügen des Affects und der Individualität, welche ſchon ſeine Vorgänger in die reine Linie der Zeichnung einzuführen begannen, zu dem vollen Maaße forbildet, das der plaſtiſch maleriſche Styl erträgt. Seine Caricaturen ſind Zeugen davon, wie er das Charakteriſtiſche durch Ueberladung ſich klar macht, um der flachen Allgemeinheit zu entgehen; das Porträt, das nun immer ſtärker in die Bedeutung einrückt, die wir ihm zugeſchrieben, unterſtützt ihn in dieſer Richtung auf das Beſtimmte und Individuelle. So erzeugt er eine Fülle von Charaktergeſtalten, die er, darin wieder ganz Florentiner, durch wunderbare Weisheit rhythmiſcher Compoſition zuſammenhält. Seine Nachwirkungen in Mailand äußern ſich darin, daß jener Zug ſüßen, weiblichen Seelenzaubers nun durch die Klarheit der reifen Zeichnung es vermag, die liebliche Dämmerung des Gemüths in den hellen Tag der Gegenwart zu ſtellen; wir nennen unter den Meiſtern dieſes Styls nur den herrlichen Bernardino Luini.

So ſehen wir denn in dieſem großen Lehrmeiſter der Blüthezeit vor Allem die Kraft ausgeſprochen, Gegenſätze zu verſchmelzen. Und dieſe Macht der Concretion, die ein Hauptmerkmal des Genius iſt, ſoll in noch höherer Potenz auftreten. Aber ehe dieß geſchieht, wirft der Geiſt der Geſchichte noch einmal eine einſeitige Kraft wie einen mächtigen, gewaltigen Aſt aus ſeinem Stamme und dieſe Erſcheinung bewirkt, daß die Krone des Baums, die folgende höchſte Einheit, ſelbſt wieder auf die eine Seite eines Gegenſatzes zu fallen ſcheint, ja in gewiſſem Sinne wirklich fällt. Dieß iſt das Schwierige, was die Vergleichung des M. Angelo und Raphael leicht verwirrt. In welchem Sinne M. Angelo plaſtiſcher Maler iſt, haben wir zu §. 681 bereits zur Sprache gebracht. Er iſt trotz der Zurückſtellung des Farben-Elements, das er zwar für ſeinen Zweck tiefer durchbildet, als es ſcheint, maleriſch durch ſeine ſtürmiſche Bewegtheit, aber in beſonders ausgeſprochenem Sinne plaſtiſch durch das volle Uebergewicht, das er auf die Form, recht auf die nackte Form legt. Er hat wenig Individualität, nur die allgemeineren Typen der Affecte und Charaktere nimmt er auf; er veredelt ſie nicht durch plaſtiſch ſchönes Profil, ſeine Köpfe ſind bisweilen gemein. Dieß ſcheint wieder eine maleriſche Verirrung, allein was ihn vom ſchönen Ebenmaaß abführt, iſt nicht Ueberſchuß des Ausdrucks über die Form, ſondern ein Ideal der **Kraft**, das ein Rieſengeſchlecht von übergewaltigen Muskeln und Knochen in den Titanenkampf mit einer göttlichen Macht führt, die nicht im linden Säuſeln, ſondern im Zorneseifer des auf Wetterwolken fahrenden Jehovah erſcheint. Dieſes Kraft-Ideal iſt und bleibt aber mehr plaſtiſch, als ächt maleriſch; es iſt das Erhabene im Sinne bildneriſcher Auffaſſung. Selten ergreift M. Angelo auch die Grazie, aber auch ſie wird in ſeiner Hand erhaben und führt uns weibliche Geſtalten vor Augen, die bei aller runderen Welle der Form doch demſelben Rieſengeſchlecht angehören wie ſeine ſchrecklichen Männer. Am meiſten maleriſch iſt ein Ausdruck tiefer, divinatoriſcher Verzückung, den er beſonders jenen Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria geliehen. Dieſer Zug vererbt ſich vorzüglich auf einen Meiſter aus jener florentiniſchen, an die großen Vorbilder ſich anſchließenden Gruppe von Claſſikern im Sinne vollendeter Virtuoſität, denen in der durchgebildeten Beherrſchung der Form öfters die Seele entſchwindet, auf **Fra Bartolomeo**. **Andrea del Sarto**, bald würdig, bald bürgerlich gemüthlich, oft gewöhnlich im Ausdruck, hat doch auch häufig dieſes myſtiſche Blicken und Kreiſen der in beſchattete Höhle geſtellten Augen.

Neben dieſem Maler der Erhabenheit, dieſem gewaltſamen M. Angelo, ſteht nun die reinſte Blume italieniſcher Malerei, **Raphael**, mit dem vollen Dufte der Anmuth. Dieſe Anmuth iſt die der inneren Seelenſchönheit; Raphael iſt Umbrier und geht von der umbriſchen Schule aus, von welcher er auch die Wärme der Farbe mitbringt. So ſcheint er zu ſtehen oder ſteht wirklich, was die Grundformen des Schönen an ſich betrifft, auf der Seite des einfach Schönen gegenüber dem Erhabenen; was die geſchichtlichen Hauptſtufen des Styls betrifft, die wir nun hier wieder aufnehmen, auf dem Boden des reizenden und rührenden Styls gegenüber dem hohen, und was die Richtungen der Malerei betrifft, auf der Linie der relativ maleriſchen im Gegenſatze gegen die plaſtiſche. Allein Raphael ergreift von ſeinem Boden aus die gegenüberſtehenden Formen in ganz anderer Tiefe, Fülle, Ausdehnung, als von umgekehrter Seite M. Angelo: er öffnet den geſchloſſenen Kern, worin der Eintritt des Göttlichen in die Welt als ſtilles Leben der Liebe ſich zuſammenhält, zur reichen Handlung, zur vollen Energie der Charaktere; ſtarke Männerſeelen in ſtarken Körpern ſchreiten fort zu dem Sturm und Blitze der That, worin der Geiſt mit gehobenem Arme ganz als Macht wirkt, und vom Bilde des Kampfes erhebt er uns zur thronenden Majeſtät göttlicher Hoheit und in die reine Luft wunderbarer Begeiſterung; Raphael iſt nicht blos der Maler ſtill rührender, lieblicher Madonnen, heiliger Familien, reizender Engelknaben, ſondern ebenſoſehr mächtig bewegter Action und zugleich höchſter Verherrlichung, viſionärer Entrückung jenes in Maria und Chriſtus perſönlich beſchloſſenen Ideals, das er wie kein Anderer durch alle Stadien begleitet, über alles Irdiſche; ſo fällt er denn auch nicht einem hohen Style gegenüber auf die Seite des reizenden und rührenden Styls, ſondern er vereinigt damit den hohen, nur daß dieſer in ſeiner Trennung und Ausſchließlichkeit durch M. Angelo allerdings eine Gewalt erreicht, die in jener Harmonie, worin das Erhabene ſelbſt ſchön bleibt, nicht möglich war, die aber ein Raphael auch nicht wollen konnte. Die Einheit der Anmuth und Würde, die wir in Leonardo da Vinci fanden, iſt in Raphael zu einer ganzen Welt ausgebreitet, aber die Anmuth iſt in dieſer Welt das Herrſchende, beherrſcht auch die Würde. Dieſe weltumfaſſende Weite wäre nun nicht denkbar, wenn Raphael nicht nach der ſpezifiſch künſtleriſchen Seite vom umbriſchen Standpunct aus die florentiniſche Zeichnung in ganz anderem Maaß, als ſein Meiſter Pietro, und dazu die florentiniſche Compoſition ſich angeeignet hätte. Nun aber enthielt dieſe Reinheit der florentiniſchen Formgebung bereits den angeeigneten Geiſt antiken Formgefühls in ſich; wenn Raphael zugleich durch Anſchauen der Antike ſelbſt ſich bildet, ſo ſchöpft er aus doppelter Quelle und zu dieſem Schöpfen bringt er das griechiſche Auge bei romantiſchem Herzen mit. Er vorzüglich ſtellt alſo auch jene Einheit des Claſſiſchen und Romantiſchen (§. 723 Anm. *) in ſich dar und faßt den goldenen Inhalt des chriſtlichen Geiſtes in die ſilbernen Schaalen des Alterthums; dieſelbe Einheit beſtimmt ſich aber näher als die Einheit der florentiniſchen und umbriſchen Schule. Raphael hat einen Zauber der Linie, eine Welle, ein Oval der Köpfe, ein Neigen, Beugen des Hauptes und Halſes, eine Zeichnung der Figur, der Hand, des Beins und darin einen Ausdruck himmliſcher Liebe, Reinheit des Daſeins, die nur ihm eigen iſt, ſo nicht wiederkehren kann. Mit dieſem Steuer des Schönheitsgeſetzes in der Hand iſt er nun auch ſchlechthin ſicher, die rechte Mittel-Linie in Einlaſſung der Individualität zu treffen, und wenn bisher dieſe Seite des Maleriſchen von den Florentinern kräftiger, als von den in anderer Beziehung mehr maleriſchen Umbriern, gepflegt war, ſo iſt es jetzt der Eine Mann, der Umbrier, der auch hierin das Höchſte erreicht und in weiterer Ausdehnung und Entwicklung deſſen, was ſchon Leonardo da Vinci gethan, jenes in §. 723, *. ausgeſprochene abſolute Maaß der Verbindung des normal Schönen mit dem Individuellen innerhalb des italieniſchen, plaſtiſch-maleriſchen Styls hinſtellt. Die weſentlich Charakterbezeichnenden, Porträt-artigen Züge des einzelnen Menſchen können mit muſterhafterer Ausſonderung der unweſentlichen, zufälligen, die Großheit des Styles ſtörenden Züge nicht in den Kreis des Schönen hereingezogen werden. Hierin unterſtützt auch ihn das eigentliche Porträt, das er mit demſelben Geiſte ſtyliſirt und doch, wie es der Zweig verlangt, in die nähere, empiriſche Aehnlichkeit hereinführt. Die Farbe hat er in jener Wärme der Seelengluth von ſeinem Meiſter übernommen und führt ſie im Bildniß bis zur Vollendung venetianiſchen Colorits heraus; dieß jedoch nur im Einzelnen, denn auf dieſem Punct öffnet ſich ein neuer Weg, den er nach ſeiner Richtung nicht bleibend einſchlagen konnte.

§. 725.

1. Die italieniſche Malerei tritt mit einer bedeutenden Entwicklung noch
über die Zeitgrenze des ausgehenden Mittelalters hinaus. Die Manier dringt
ein, in der Nachahmung M. Angelo's als Schwulſt, mit Correggio als falſche
2. Grazie nervös erregter Empfindſamkeit. Aber neben dem Verfall entbindet ſich
eine neue Macht: die ächt maleriſche Schönheit des Helldunkels durch Correggio,
des zu ſeiner ſpezifiſchen Magie erhobenen Colorits durch die venetianiſche
Schule. Doch die Conſequenz des ſtreng maleriſchen Prinzips des
indirecten Idealiſmus wird hieraus nicht gezogen; auch die venetianiſche Schule
bewahrt auf Grund der paduaniſchen Vorſtudien den Adel der Form und bleibt
bei den mythiſchen Stoffen, an welche ſie trotz der erhöhten Gewalt, mit der
es hervorbricht, auch jetzt, und zwar nur um ſo äußerlicher, das allgemein
Menſchliche und Geſchichtliche knüpft.

1. Weit in das ſechzehnte Jahrhundert müſſen wir hier hereinrücken; wir treten auf die Brücke, die zum germaniſchen Stylprinzip und zu der modernen Zeit herüberführt, aber ihre Pfeiler ſind, ſo weit wir gehen, noch vom Mittelalter und vom italieniſch plaſtiſchen Geiſte gebaut. Der Verfall in Manier, den wir zuerſt in das Auge faſſen, hat freilich in ſeinem innerſten Weſen ächt moderne, ſubjective Bewußtheit, Prahlerei der Virtuoſität zum Grunde, die eitel über dem ausgehöhlten Inhalte ſchwebt. In der Geſchichte der Phantaſie ſtellten wir dieſe Erſcheinung in die Vorſtufe des modernen Ideals (§. 473), indem wir die Rückſicht auf die darin liegende Stimmung zum Prinzip der Anordnung machten. Hier aber berückſichtigen wir zunächſt mehr die Stoffe, dann eine gewiſſe Seite der Stylformen und ziehen daher dieſe geſchichtliche Wendung der Kunſt noch zum Mittelalter. Es beſteht nämlich der Widerſpruch, daß dieſe Bewußtheit noch in der Stoffwelt des Mittelalters ſich bewegt und

die veränderte, in Aufregung ſentimental erzitternde und ſchwimmende Gefühlsweiſe eines Volkes in ſie hineinlegt, das doch den ethiſchen, Illuſionzertrümmernden Bruch mit den Göttern der Romantik nicht zu vollziehen vermag. An M. Angelo knüpft ſich die prahleriſche Manier der Kraft, zugleich der kühneren Zeichnung, der Verkürzung; Correggio nimmt die letztere Seite auch in ſich auf. Die wachſende Sucht der Verkürzung iſt eigentlich ein Drang nach dem Maleriſchen, maleriſch Bewegten, der in Italien auf falſche Wege geräth. Statt der Ueberkraft wirft nun aber Correggio in die unruhig umgeſtellten, aufgeworfenen Formen jene Aufregung des Gefühls, die auf der ſublimſten Spitze geiſtiger Ueberſchwenglichkeit fein und tief mit einer nervöſen Wolluſt zuſammentrifft; ein Faden, nicht gemein, zart, durchſichtig, aber fühlbar führt von dem himmliſchen Jubel ſeiner ſelig lächelnden Geſtalten hinüber zu ſeiner Leda, Jo, Danae, Darſtellungen, in denen der Kitzel und die äußerſten Schauer der Luſt durch die vom antiken Mythus getragene reine Vollendung der Form im Grunde zu einem wahreren Ganzen werden, als die chriſtlichen Stoffe in jener gereizten, überſinnlich ſinnlichen Auffaſſung.

ε. Das Neue, was zugleich Abſchluß dieſer italieniſchen Kunſtblüthe iſt und zugleich auf den Norden und auf die moderne Zeit hinüberweiſt, iſt die beſondere Ausbildung der Spitze und Summe des maleriſchen Verfahrens: des Colorits. Was an ſich das Letzte und Höchſte iſt, wird auch zuletzt ausdrücklich zur Reife gebildet. Es iſt die normale Natur des italieniſchen Kunſtgeiſtes, daß das ganze Weſen der Malerei nach ſeinen Momenten ſich hier organiſch verläuft und abſchließend hinausmündet nach einer anderen Stätte und Nationalität. Die Florentiner hatten Bedeutendes in der Farbe gethan, aber ihr Augenmerk war doch mehr die Zeichnung, bei den Umbriern gehört die Wärme des Colorits innerlich nothwendig zur ganzen Auffaſſung, doch führt ſie mehr inſtinctmäßig der Antrieb des Inhalts, als daß ſie mit künſtleriſchem Willen und Bewußtſein dieß Element fortbildeten; auch genügte ihre Auffaſſung ſelbſt nicht, um Alles zu entwickeln, was in der Farbe liegt, denn es iſt ja nicht nur die Ausdruckstiefe, was zur Vollendung der Farbe führt und umgekehrt durch ſie zu Tage tritt, ſondern das Prinzip der Gegenwärtigkeit überhaupt, der Welt als eines Ganzen, wie es in geſättigter Fülle des Inhalts aus ſich und in ſich leuchtet; daher iſt denn die umbriſche Farbe trotz ihrer Wärme doch gegenüber der feineren Aufgabe noch einfach und undurchgearbeitet. Correggio nun ſchwimmt wohl im dritten Himmel, aber das Lichtmeer von Entzückungen, in welchem hier jeder Nerv vibrirt, ergießt ſich in das Erdendunkel und zaubert Helle in die äußerſten Schatten, macht das ſcheinbar höchſte Licht relativ ſelbſt wieder zum Dunkel, indem es von einem noch höheren Licht überſtrahlt wird. Aber es iſt mehr Helldunkel, als Farbe; es fehlt die Sattheit, die Blutwärme, das kernhafte Fleiſch, hiemit in dieſem Wechſelſpiele des Dieſſeits und Jenſeits die wahre Gegenwart. Die Venetianer dagegen vereinigen mit der magiſchen Welt der Brechungen zwiſchen Licht und Dunkel dieſe reale Fülle, geben ihr die feſte Kraft der Local-Farbe mit ihren Accorden zum Gegenſtand und Anhalt. Es iſt weſentlich, daß die Technik der Oelmalerei hier erſt in ausgedehnter, vorherrſchender Weiſe geübt wird. Deutſche Einflüſſe ſcheinen auch ſchon früher gewirkt zu haben. Erſt dieſe volle und ganze Farbenwelt dient denn auch der vollen Lebensſtimmung, dem Geiſte, dem das Leben Gegenwart iſt, dem eine Welt voll Schönheit, Charakter, Luſt, reichen und gebildeten Genuſſes zu einem Freudenfeſte wird, dem die Erde in einer goldenen, aus ihrer innern Säftefülle ſelbſt entzündeten Gluth lacht und leuchtet — „das Leben in ſeiner vollſten Potenz, die Verklärung des irdiſchen Daſeins ohne Nimbus und ohne Opferblut" (Kugler, Handb. d. Geſch. d. Malerei B. 2 S. 37). In der Farbe liegt jedoch — auch abgeſehen von der Beziehung auf die Stoffwahl, auf die wir nachher näher eingehen — noch eine weitere Conſequenz der Auffaſſung: es iſt der indirecte Idealiſmus im Style. Dieſe Seite bleibt auch in Venedig noch unentwickelt. Die reiche, vernehme Lagunenſtadt, im Vollgenuſſe der Schätze, der Aernte einer unternehmungsvollen und kämpfereichen Vergangenheit, konnte nicht in die Stimmung verſetzen, das Häßliche, das Gebrochene, das Schlichte, ſelbſt das Dürftige durch Ausdruck, Handlung, Farbe zu verklären, dem äſthetiſchen Proletariate war in der Kunſt der ariſtokratiſchen Republik die Thüre verſchloſſen. Der allgemein plaſtiſche Trieb des italieniſchen Geiſtes zeigt ſich auch hier ſo ſtark, daß Adel und Schönheit der Form, der einzelnen Geſtalt durchaus als Hauptgeſetz waltet und die Farbe es verſchmäht, an einen weniger würdigen Körper als ihren Träger ſich zu heften. Die Zeichnung wird mitunter vernachläßigt, aber ſie bleibt feſt bei dieſem Schönheitsgeſetze. Die ungebrochene Schönheit der Form herrſcht, obwohl in weichlicherer Weiſe, auch noch bei Correggio. Das iſt eine Plaſtik, welche vor dem eigentlich modernen Eindringen des Maleriſchen und ſeiner ſpäteren Läuterung zur reineren Form ſich behauptet: dieſer Claſſiciſmus gehört noch dem Abſchluß des Mittelalters an und daher ſind uns auch die Stylformen ein Grund, dieſe ganze Gruppe in der Geſchichte der Malerei noch zum Mittelalter zu ziehen. Geſichert war der venetianiſchen Hand dieſe Grundlage durch jene von Squarcione in Padua gegründete Schule gründlicher Detailzeichner nach der Antike und Anatomie, die ähnlich, wie ein Caſtagno, Polajuolo, Verocchio in Florenz, über der Schärfe der Einzelform den harmoniſchen Fluß des Ganzen verloren und deren Arbeit daher ebenfalls von einer höhern Stufe zur bloßen Vorſtudie herabgeſetzt zu werden beſtimmt war, dießmal aber nicht nur durch die harmoniſche Lebenswelle der vollendeten Zeichnung ſelbſt, ſondern auch durch die volle Wirkung der Farbe. Das Intereſſante aber iſt dieß, daß die Venetianer zwar die Frucht dieſer Zeichnungsſtudien pflücken, dagegen eine andere Seite, nach welcher dieſelben in Padua ſich gelenkt hatten, nach kurzer Aufnahme völlig ausſtoßen. Die Paduaner nämlich geriethen durch ihre Detailſchärfe in die härteſte Charakteriſtik, in unſchönen Naturalismus, Nachahmung gemeiner, aus der Wirklichkeit wahllos aufgegriffener Charakterformen. Davon war ſelbſt Mantegna nicht frei, der übrigens dieſe Verzweigung der italieniſchen Malerei zu einer gewiſſen ſelbſtändigen Blüthe, einer Art von ſpezifiſcher Seitenblüthe trieb, indem er durch vollendete Beſtimmtheit der Modellirung, Perſpective, Schärfe der Lichter ein bis zur völligen Illuſion wahres Lebensbild hinſtellte, das zudem durch die zwar harte, aber treffende, genreartig fein belauſchende Charakteriſtik merkwürdig nach dem Geiſte nordiſcher Malerei hinüberweist. Die paduaniſche Herbe nun ſtößt, zwar nicht unmittelbar, ſondern unter Rückfällen in unedlere Form, ſchon Giovanni Bellini aus und behält nur die Sicherheit der Hand, um ſie zur harmoniſch ausrundenden, ſchönen Zeichnung zu verwenden. Er iſt es auch, der bereits die Farbe, im Incarnat beſonders, zu der Lebenswärme fortbildet, in der alle Härten ſich auflöſen. Uebrigens dient dieſes Element auf der Uebergangsſtufe, die der Meiſter des Titian einnimmt, vorherrſchend noch der innigen reliöſen Empfindung, nur daß dieſe den myſtiſchen Dämmerungsſchleier des Pietro Perugino abgeworfen hat und taghell, klar aus den frei geöffneten Augen blickt. Dieſe Tageshelle hat auch der übrigens jenem umbriſchen Meiſter ſo verwandte, unter Einflüſſen von ſeiner Schule, von Padua und Venedig ausgebildete Francesco Francia in ſich aufgenommen.

Bei dieſer Verwendung des Farbenprinzips, welche übrigens ſchon die älteren Meiſter, wie namentlich Giov. Bellini ſelbſt, auch zu claſſiſchen Stoffen, zu genre-artigen Darſtellungen öffentlicher religiöſer Auftritte leitet, konnten nun die großen Meiſter der reifen Zeit, ein Giorgione, ein Titian, Paolo Veroneſe nicht ſtehen bleiben, aber hier eben iſt es, wo noch einmal und in ſeiner ganzen Schärfe der oft dargeſtellte Widerſpruch zu Tage tritt: ſie bewegen ſich in dem größten Theil ihrer Werke noch in den chriſtlichen Stoffen, in welchen doch ihre wahre Stärke nicht zu ſuchen iſt, da die innere fromme Wunderwelt des romantiſchen Gemüths nicht ihr Element ſein kann. Nur nach zwei Richtungen können ſie ihre Größe auf dieſem Gebiet entwickeln. Die eine beſteht in jener rein menſchlich rationellen Auffaſſung der mythiſchen Stoffe, von der wir zu §. 693 geſprochen haben. Dieß iſt eine höchſt intereſſante Seite der Venetianer, es liegt etwas vom Geiſte der Reformation darin, Dürer ſcheint eingewirkt zu haben. Titian hat Chriſtus mehrmals, am herrlichſten in jenem Bilde des Zinsgroſchens, rein als einen Menſchen hingeſtellt, der nur durch die höchſte Wahrhaftigkeit und Lauterkeit ohne Heiligenſchein ächt göttlich iſt. Compoſitionen, wie jenes unſterbliche Werk der Grablegung, ſind im Grund auch rein menſchlich, die vielen Madonnen der Schule aber nur liebende, edle Mütter, denen der Ausdruck des ahnungsvollen Gemüths fehlt, den wir bei dieſem Stoffe fordern. Dagegen wächſt das chriſtliche Ideal, und dieß iſt die andere jener zwei Richtungen, insbeſondere in ſeiner weiblichen Form unter gegebenen Bedingungen zu der Großheit, dem hohen Pathos einer antiken Gottheit hinan, wie in Titians Himmelfahrt der Maria, in manchen Heiligen des Palma Vecchio. Nach der Antike weiſt nun überhaupt die feſtliche Sinnenfreude, die üppige und doch geiſtig erhöhte, edel pathetiſche Weltſtimmung der Venetianer. Wir haben die Aufnahme dieſes Gebiets zur Genüge beſprochen und verweilen nicht weiter bei dem mit neuer Wärme durchſtrömten Olymp von Schönheit, der ſich hier aufthut. Daß aber das eigentlich Mythiſche in ein willkührliches, oft dunkles Allegoriſiren ausläuft, dieß iſt, wo der claſſiſche Mythus doch eigentlich nicht mehr lebte, nur natürlich. Einen Theil ihrer weltlich freien Anſchauung konnten die Venetianer nun wohl in dieſen Rahmen ſtellen: die Bewunderung der ſchönen Form, die Sinnenfreude überhaupt ohne beſtimmteres, real bedingtes Motiv. Aber das genügte nicht. Die Wirklichkeit, worin ſich wechſelſeitig Alles real motivirt, war durch die Vollendung der Farbe gefordert. In der ganzen Grundſtimmung, woraus dieſelbe hervorging, waren alle Bedingungen für die endliche Schöpfung der rein ſächlichen Zweige gegeben. Landſchaft, Sittenbild, Geſchichte: Alles ringt noch mächtiger, als bisher, an's Licht. Unter den drei Gattungen war aber das höhere, hiſtoriſche Sittenbild das eigentlich angemeſſene Feld. Für die Landſchaft als ſelbſtändigen Zweig war es doch wirklich zu früh, die herrlichen Anfänge des Titian konnten daher nur Anfänge bleiben; für die Geſchichte aber war der Geiſt des damaligen Venedigs immerhin zu ſehr ein Geiſt des Genuſſes. Die rein geſchichtlichen Bilder im Dogenpalaſt ſind chronikaliſch behandelt, es mangelt doch der Sinn für die wirkliche That, man zieht es vor, den Genius der Geſchichte in Allegorien zu faſſen, die keine Handlung fordern. Dagegen ſehen wir die volle Macht des hiſtoriſchen Geiſtes im Porträt, und da doch die Stimmung nicht da iſt, die unendliche Möglichkeit der geſchichtlichen That, die aus dem ſo behandelten Bildniß ſpricht, in wirklicher Geſtaltung auszuwickeln, ſo bleibt nur übrig, dieſe bedeutenden Menſchen im Zuſtand edeln Genuſſes unter Culturformen darzuſtellen, die an ſich ſchon großen, ſchwungvollen, erhöhten Styl zeigen. Nun aber leidet der feſtgehaltene Mythus nicht, daß dieſer Zweig zur reinen Exiſtenz gelange, und ſo bleibt denn nur übrig, daß jener als Motiv, und zwar jetzt in einem viel loſeren, dürftigeren Sinn, als früher, nämlich als bloßes Vehikel (§. 465), als Haken diene, um dieß höhere Sittenbild daran zu hängen. Zu dieſer unwürdigen Stellung kommt es bei dem würdigſten Beſtreben, wenn die zwei Stoffwelten den Widerſpruch des gleichzeitigen Fortbeſtands behaupten. So muß denn eine Findung Moſis, eine Anweſenheit Chriſti bei dem Gaſtmahle des Levi, bei der Hochzeit zu Kana die Gelegenheit geben, die Pracht Venedigs, die Würde der Männer und die Schönheit der Frauen, die Pracht der Gewänder, Geräthe, Bedienung, Begleitung, Architektur in ihrem Glanz auszubreiten; nach Moſes fragt man nicht, Chriſtus ſelbſt und ſein Wunder werden kaum bemerkt. Uebrigens ſind es auch die h. Familien und die ſog. h. Converſationen, wo insbeſondere jene herrlichen Männergeſtalten, die wir als Hauptſtärke des italieniſchen Styls öfters hervorgehoben, ihre Stelle finden, und zwar ſchon bei den Bellini und den andern früheren Meiſtern.

Auch dieſe Blüthe welkt. Von Giorgiones Goldgluth der Localfarbe iſt Tizian zu der feineren Welt der Uebergänge, Brechungen, Töne, Paolo Veroneſe zum höchſten Rhythmus eines Farbenganzen bei vollendeter Nachbildung des Einzelnen, der Gewandſtoffe u. ſ. w. fortgeſchritten, Tintoretto zieht die Bravour M. Angelo's in der Zeichnung zu einer durch Beleuchtungs- und Schatten-Effecte ſich ſelbſt verdunkelnden Farbenfertigkeit herbei und mit Baſſano ſinkt dieſe Kunſtwelt an der Schwelle des ländlichen Sittenbildes ſchwunglos zu Boden.

2. Der deutſche Styl.

§. 726.

Die *deutſche* Nation übernimmt vermöge ihrer geiſtigen Anlage die Ausbildung des *ächt maleriſchen Styls*, löst jedoch ihre Aufgabe während dieſer ganzen Periode in unvollkommener Weiſe, indem zwiſchen dem Ausdruck tiefer Innerlichkeit und der nationalen Schärfe in Auffaſſung der Individualität, der liebevollen Aufnahme der Umgebung eine Härte und Unbewegtheit der Form ſtehen bleibt, welche weſentlich als Mangel an Plaſtik, aber in gewiſſem Sinn auch als eine falſche Plaſtik erſcheint, die der früh entwickelten *Farbenſchönheit* nicht erlaubt, ſich nach allen Beziehungen geltend zu machen. Daher fehlt auch die Schutzwehr gegen den Abfall aus maleriſch begründetem in unäſthetiſchen Naturaliſmus. Der Bildungstrieb, der ſich nicht in jene Mitte zwiſchen Inhalt und Form zu legen vermag, wächst als phantaſtiſcher Humor und reiches Ornamentſpiel aus.

Wir nehmen die andern Völker dieſſeits der Alpen erſt an den Puncten auf, wo ſie für ſich bedeutend werden; germaniſch hätten wir zu ſagen ſtatt: deutſch, da wir in dieſem Zeitraum die Niederlande mit dem eigentlichen Deutſchland zuſammenfaſſen, aber wir vermeiden dieß, weil es in eine Verwirrung mit derſelben Beziehung führen würde, wie ſie für eine beſondere, hiſtoriſche Entwicklungsſtufe des Styls aufgenommen iſt, und behalten dabei im Auge, daß die urſprünglich Einem Volke gehörenden Stämme früher nicht getrennt waren, wie jetzt. Wo dagegen der eine dieſer Stämme wieder beſondere Wege gehen wird, werden wir ihn auch durch ſeinen beſondern Namen unterſcheiden.

Daß der deutſche Geiſt vorzüglich berufen war, das rein Maleriſche auszubilden, daß er aber große Lücken in der Löſung ſeiner Kunſtaufgabe laſſen mußte, ehe er das claſſiſche Formgefühl in einer Weiſe, wie dieß durch die Einflüſſe aus dem Süden und Byzanz im früheren Mittelalter noch keineswegs möglich war, ſich angeeignet hatte: dieß iſt durch die §§. 354 und 463 hinreichend begründet. Der äſthetiſche Bruch zwiſchen Ausdruck und Form, der im Maleriſchen berechtigt, ja gefordert iſt, mußte zuerſt als ein Bruch auftreten, der überhaupt nicht äſthetiſch iſt. Der maleriſche Ueberſchuß des Ausdrucks über die Form begründet eine gewiſſe Härte der letzteren, insbeſondere im Sinn bedeutungsvoll unregelmäßiger Eigenheit der Individualität; aber nicht ſoll dieſe Härte das Maaß überſchreiten, das wir ihr deutlich und beſtimmt geſetzt haben, und nicht ſoll die Härte hart dargeſtellt werden. Zu dieſer Unterſcheidung vergl. auch §. 456 und 718; der erſtere ſpricht von der aſcetiſchen Formhärte des Mittelalters überhaupt, der letztere von einer Ueberwindung derſelben, die allerdings eintrat: das war eben bei den Italienern, aber nicht bei den Deutſchen.

Jene beſondere Form, in welcher alle mittelalterliche Malerei als ſpezifiſch religiöſe das Geſetz des überwiegenden Ausdrucks erfüllt: die unendliche Innigkeit einer frommen Seele, mußte es vor Allem ſein, was in der Auffaſſung, die von Hauſe aus ſtreng maleriſch war, ſich noch mehr vertiefte, und zwar gerade durch die Wirkung eines Gegenwurfs, indem das Aeußere die ſchärfere Zuſammenfaſſung der Natur und Eigenwilligkeit kund gab, welche, wenn ſie überwunden werden ſoll, einen noch geſammelteren inneren Schatz der Liebe und Ehrfurcht vorausſetzt. Dieß iſt die beſtimmte Art der Idealität, welche in dieſem Styl als Geſetz herrſcht, danach werden die Formen künſtleriſch gewählt und es iſt ganz unrichtig, als bezeichnendes Merkmal deſſelben den Naturaliſmus in dem tadelnden Sinne wahlloſen Aufgreifens empiriſcher Formen hinzuſtellen. Hiemit haben wir bereits das andere Extrem ausgeſprochen: der deutſche Styl als ächt maleriſcher iſt unendlich individueller, als der italieniſche.

Man bezeichnet ihn nach dieſer Seite gewöhnlich als vorzugsweiſe national, d. h. als einen Styl, der nationale Phyſiognomie und Körperbildung beſonders ſichtbar und durchherrſchend darſtelle. Dieß iſt richtig, wenn man nicht überſieht, daß auch die italieniſche Malerei nationale Formen gibt, aber daß dieſe an ſich, ſchon als Stoff, normaler, einer allgemeinen Schönheitslinie gemäßer ſind, als die deutſchen, daß alſo das Nationale hier nur darum ſchärfer hervortritt, weil es individueller iſt, weil die Einzelnen in dieſer Nation einander weniger gleich ſehen, daß hiemit ein maleriſcher Trieb von Seiten der Kunſt mit einer gegebenen Beſtimmtheit des ihr vorliegenden Menſchenſtoffs zuſammentrifft. Wie nun die Malerei hier bis in die Spitze der Individualität heraustritt, ſo hat ſie auch und zeigt viel früher, als in Italien, den ächt maleriſchen Drang, den zunächſt in der Perſönlichkeit zuſammengefaßten Inhalt auch in die Wirklichkeit der Welt herauszuführen, die umgebende Natur, künſtlichen Raum, Geräthe, Nebenfiguren, die eine ſittenbildliche Stimmung hinzubringen, zu öffnen und zu zeigen. Sie geht hierin weit über das Maaß hinaus, die Hauptfiguren ſind dadurch beengt, werden zu klein und das Zurückbleiben im Verſtändniß des menſchlichen Organiſmus hat in dieſer Theilung des Intereſſes eine ſeiner Urſachen. Dieß erklärt ſich aber auch hier zunächſt daraus, daß jene Sphären, in welche die Figur geſtellt iſt, ihr Bett noch nicht in beſonderen Zweigen finden können; wird in Deutſchland das Verhältniß dieſer Theile noch weit ſtärker verſtellt, als in Italien, ſo beweiſt dieß nur einen noch ſtärkeren Drang zur Landſchaft und zum Sittenbilde; das letztere namentlich auch dadurch, daß dieſer Styl nicht ruht, bis er die mythiſchen Stoffe ganz und gar in die Trachten und ſämmtlichen Culturformen der Zeit hineingeſtellt hat. Noch mehr: es wird mit einer (allerdings nicht allen Schulen gemeinſchaftlichen, doch keineswegs auf die flandriſche beſchränkten) Ausführlichkeit in das Einzelne gegangen, die auch für Landſchaft und Sittenbild, gewiſſe Formen des letztern ausgenommen, viel zu mikroſkopiſch iſt. Auch hier darf man nicht an bloße Abſchrift des Wirklichen, an ein extremes Gegentheil von ſogenanntem Idealiſmus denken, vielmehr der ſtaunenswerthe Fleiß dieſes Eindringens iſt Ausdruck derſelben Innigkeit, welche die Wundertiefen des Gemüths aufdeckt: es iſt jener ausgegoſſene Geiſt (§. 653), der auch das Müſchelchen am Ufer und den Käfer und Grashalm mit der Sonne ſeiner Liebe beſcheint und verklärt, aber das Verhältniß der Theile in einer Compoſition noch nicht abzuwägen weiß. Nun aber fehlt zwiſchen den beiden Extremen: jener Innerlichkeit und dieſer Schärfe der Individualität und Ausbreitung des Umgebenden die Mitte; hier bleibt jene Kluft, die weit über den maleriſch berechtigten Bruch hinausgeht. Auch die härtere Form des Aeußern mit der unflüſſigeren und ſchrofferen Natur der Stimmungen und Triebe, in die ſie blicken läßt, kann und ſoll doch dem Geiſte, deſſen Aeußeres ſie einmal iſt, als flüſſiges und geſchmeidiges Organ dienen. Da aber eben ſizt der Mangel, da geht jenes Maaß des Plaſtiſchen ab, ohne das der ächt maleriſche Styl ſelbſt durchaus unreif bleiben muß. Es herrſcht ein völliges Unverſtändniß des Geſammt-Organiſmus der Geſtalt; dürr, ſteif, hölzern, trocken ſcheint er zu knarren wie eine ungeölte Thür, wenn er ſich im Dienſte der Seele bewegen ſoll. Dieſer tiefe Mangel weicht nicht, ſondern ſezt ſich, wie wir ſehen werden, in der Zeit der relativ höchſten Reife vollends als Manier feſt und läßt nun das Eckige, Dornige nur in um ſo eigenwilligeren Ranken auswachſen. Bleibt nun die äußere Form und Bewegung in dieſer Weiſe gebunden, ſo kann ſich auch die Welt der Affecte nicht zu ihrem Reichthum entfalten; die Seele, die nicht über ihre Schwelle kann, die ſich am eigenen Körper ſtößt, kann auch nicht als Leidenſchaft herausſtrömen. Dort die Welle des Runden, hier die Welle der Leidenſchaft: vor beiden ſcheint die winterlich eckige Natur des Deutſchen eine wahre Scheue zu haben. Die Italiener ſind nach der leztern Seite ungleich mehr maleriſch. Doch wird dieſer Mangel in der Zeit der großen Meiſter Deutſchlands ungleich mehr überwunden, als der erſtere. Troz den großen Schwächen gibt nun aber jene Tiefe des Ausdrucks einer im innerſten Mittelpuncte ſo abſtoßend mangelhaften Kunſtwelt dennoch die Großheit, die das Merkmal des Styls im intenſiven Sinne des Worts begründet: ein feierliches „Stilleſein vor dem Herrn“ beherrſcht das Ganze und gibt auch der armen Form Würde; ein tiefer Seelenſchaz von Ehrfurcht legt ſich als hohe, ernſte Feſtlichkeit in die Bewegungen. — Daß dieſe in ihren Grundzügen durchaus maleriſche Auffaſſung zugleich ein ganz beſonderer Beruf zur Farbe war, liegt in der Sache. Die Deutſchen gehen hierin voran und erreichen mit raſchem Schritte eine bewundernswerthe Höhe. Nur Eines kann unter den geſchilderten Bedingungen nicht erreicht werden: die löſende, Umriß lockernde Wirkung der Farbe. Die Geſtalten ſind eigentlich ſo behandelt, als wagten ſie keine ſchwungvolle, freie Bewegung, um ihren Umriß nicht zu zerbrechen, wie Einer wohl fürchten mag, die Beinkleider möchten ihm berſten, wenn er laufe oder ſpringe. Hier tritt ſtatt der fehlenden wahren eine falſche Art von Plaſtik ein: die Schärfe und Härte des plaſtiſchen Elements der Zeichnung ohne die Schönheit, welche aus dem Geiſte der plaſtiſchen Auffaſſung fließt. In dieſem Sinn iſt auch die deutſche Malerei im Mittelalter noch zu plaſtiſch. Schon zu §. 694, haben wir dieſer Erſcheinung bei Anlaß der Skizze gedacht; ſie erſtreckt ſich aber in die volle Ausführung hinein.

Nachdem wir nun vom Prinzip dieſes Styls den Vorwurf des Naturalismus, den Begriff im tadelnden Sinne genommen, abgewehrt haben, iſt allerdings zu zeigen, daß derſelbe zu einer Seitenthüre hereinbricht. Um die Terminologie genauer feſtzuſtellen, wiederholen wir, daß wir im Ganzen und Großen unter Naturalismus immer das ſchärfere Erfaſſen der beſondern Zuſtände und Lebensbedingungen, ohne alle Beimiſchung von Lob oder Tadel, unter Individualismus ebenſo das ſchärfere Erfaſſen der Züge des Einzelnen in ihrer Eigenheit verſtehen. Naturalismus im gemeinen und tadelnden Sinne bezieht ſich auf beide Seiten und bezeichnet ein wahlloſes Aufgreifen der Formenwelt und eine Unterlaſſung des Rückführens der aufgegriffenen Formen auf ſolche, worin das Ideale mit jenem berechtigten Naturalismus und Individualismus ſich in dem Maaße verbindet, das im Stylgeſetz einer beſtimmten Kunſt liegt. Die Deutſchen ſind nun naturaliſtiſch und individualiſtiſch zunächſt nur in dem Sinne, wie es der ächt maleriſche Styl verlangt. Allein wo das Steuer des organiſchen Formgefühls fehlt, da reicht jener Idealismus des tiefen, innerlichen Ausdrucks nicht hin, vor dem gemeinen Naturalismus zu ſchützen. So bricht denn, man weiß nie ſicher, wann oder wo, der letztere herein. Neben würdigen, geiſtig ſprechenden Formen und Köpfen die albernſten, gröbſten, geiſtloſeſten roh aufgegriffen auf der Straße, ein deutſcher Hausknecht als Apoſtel, ein Bauer als Heiliger; wo es abſolute Perſonen, Gott Vater, Chriſtus, Maria, Engel gilt, da geht denn dieß Fehlgreifen natürlich vollends bis zur gröbſten Naivetät fort. Es iſt hier gemäß dem oben Geſagten ebenſo von dem Gepräge der Zuſtände, Lebensbedingungen u. ſ. w., wie von eigentlichen Porträtzügen die Rede: wird z. B. Maria zur Nürnberger Bürgersfrau, ſo ſieht man zugleich, daß eine beſtimmte copirt iſt. Die Deutſchen ſind nun alſo dieſem Naturalismus nie ganz verfallen, aber in der vorliegenden Periode auch nie ganz entwachſen. Die Italiener dagegen verfielen zwar vorübergehend dieſer Taktloſigkeit (namentlich die Paduaner, die früheren Venetianer), regelten aber raſch mit ſicherem Gang ihr verirrtes Gefühl; was ihnen bei der weniger verwickelten Aufgabe ihrer Stylrichtung freilich auch leichter war.

Ein Rückblick auf die Lehre vom Komiſchen zeigt, wie natürlich im Gefühle dieſes Bruchs und Widerſpruchs zwiſchen Inhalt und Form der Uebergang in dieſes Gebiet ſein mußte. Nur iſt auch hier zwiſchen freier Erzeugung einer äſthetiſchen Form und einer Flucht in dieſelbe zu unterſcheiden. J. Paul könnte ein viel größerer Komiker ſein, als er iſt, wenn er mehr Komiſches und weniger komiſch gedichtet hätte. Er abſolvirt ſich für eine tiefe Kluft in ſeiner Poeſie durch wilde Schößlinge des Humors. Die deutſche Malerei ſchwankt, wie zwiſchen maleriſch berechtigtem und unberechtigtem Naturalismus, ſo zwiſchen einem Humor, der motivirt iſt (z. B. in der Charakteriſtik der Feinde Chriſti), und einem Humor, worin der Künſtler das Mißverhältniß ſeiner Kräfte ironiſirt: ein Bildungstrieb, der ſein organiſches Bette nicht findet und ſich daher ſeitwärts in phantaſtiſch traumhaften Erfindungen und in einer, freilich nun höchſt geiſtreichen, Welt von Arabesken abladet. Dieſes wilde Ranken haben wir ähnlich in der ſpäteren romaniſchen Architektur gefunden. In der Reformationszeit werden wir allerdings den Humor ſich tiefer in der geſchichtlichen Stimmung begründen ſehen; hier war er vorerſt als allgemeine Eigenſchaft zur Sprache zu bringen.

§. 727.

Der neue Geiſt legt ſich auch hier zuerſt in die aus dem Alterthum überlieferten Reſte plaſtiſcher Form und weiß, indem er dieſelben in raſchem Fortſchritte mit innerem Leben beſeelt, eine harmlos liebevolle Gemüthswelt mit der Rundung und fließenden Weichheit der Form zu verſchmelzen, die ſich zum Theil noch auf jene Erbſchaft gründet. Die höchſte Stufe in dieſer Richtung erreicht die Kölner-Schule. Von jenem zwieſpältigen Charakter (§. 726) iſt noch nichts ſichtbar. Allein in dieſem, trotz der Wärme, die bereits das Colorit entwickelt, und trotz den erſten Anſätzen beſtimmteren Individualiſirens faſt körperlos idealen Style, der des fruchtbaren Gegenſatzes einer andern, mit männlicherem Geiſt in die Wirklichkeit greifenden Schule entbehrt, iſt das ächt Maleriſche ſo ſchwach ausgebildet, daß er von einem folgenden, ſtatt ihm ein Gegengewicht zu geben, verdrängt wird.

Wir eilen an dem Spätrömiſchen oder Altchriſtlichen, der Zeit der Geltung jener geſunkenen antiken Typen, welche nach Deutſchland durch Carl den Großen verpflanzt wurden, ſo wie an dem Byzantiniſchen, das hier ebenfalls eindringt, mit der kurzen Bemerkung vorüber, daß ein Zug zum national Individuellen, Porträtartigen, ſo wie zur Arabeske ſchon in dieſer frühen Zeit merklich hervortritt, und überblicken die Epoche des raſchen Anſteigens bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Fortſchritte geſchahen ſchneller, als in Italien; jene erſte Strömung von Leben und Seele, von Affect, bewegter Gebärdenſprache, Aufmerkſamkeit auf Culturformen, welche in die erſtarrten antiken Typen eindringt und den ſogenannten romaniſchen Styl gründet, beginnt ſchon im Anfange des zwölften Jahrhunderts, während Duccio und Cimabue erſt am Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten auftreten; die zweite Stufe, neuerdings die germaniſche genannt, auf welcher die erſchloſſene Gemüthswelt des Mittelalters die Formen, worin zwar immer noch ein Reſt antik plaſtiſchen Gefühls ſich erhalten hat, tiefer, inniger beſeelt, und welche in Italien durch die Schule des Giotto in Florenz und die Schule von Siena im vierzehnten Jahrhundert dargeſtellt wird, beginnt in Deutſchland ſchon im dreizehnten, erreicht aber ihre Höhe allerdings erſt im Anfang des fünfzehnten. Verfolgt man nun dieſe Linie, deren zweiter Abſchnitt am reinſten in der Kölner-Schule ſich darſtellt, bis zu dem Dombilde des Meiſters Stephan, ſo glaubt man, es fehle nur ein Schritt, um eine Blüthe zu erzeugen, in welcher das Plaſtiſche und das Maleriſche ähnlich wie in Italien, nur mit mäßig erhöhterer Wärme des letzteren Elements, ſich verbinden werde. Da iſt noch nichts von dem Eckigen, das wir gewohnt ſind als identiſch mit der nordiſchen Malerei anzuſehen; weiche Linie, Welle und Rundung der Form, fließendes Gewand iſt aus der antiken Ueberlieferung mit zartem und harmoniſchem Gefühle bewahrt und für das neue Bedürfniß verwendet. Dieſes geht auf den innigſten Ausdruck einer kindlich frommen Seele ohne jenen Bruch und Widerſtand des Eigenwillens, von dem zu §. 726 die Rede geweſen; die reinſte Holdſeligkeit, Seelengrazie, nur naiver, deutſch herzlicher, als im entſprechenden italieniſchen Style, legt ſich mit lieblichem Neigen und Beugen in dieſe harmoniſchen Linien. Es iſt das im beſten Sinn ſentimentale, „frauenhafte" Ideal des Mittelalters; Hotho nennt treffend dieſe ſüße Bildung einen Styl der Seelenplaſtik. Die Farbe iſt voll Licht und Schmelz, zur individuellen Beſtimmtheit nationaler Geſichtszüge ein noch leichter Anſatz und ebenſo ſchon die Neigung zu liebevoller Aufnahme des Anhängenden und Umgebenden ſichtbar. Nach der Innigkeit des Ausdrucks betrachtet, iſt nun dieſer Styl ächt maleriſch, wie der ſieneſiſche, dem er entſpricht; nach der Weichheit und Rundung der Form aber iſt er zugleich plaſtiſch und die letztere Seite kehrt ſich, wenn man ihn als Glied in der deutſchen Kunſtgeſchichte faßt, hervor, weil hier ſofort das Maleriſche in der äußerſten Schärfe eintritt. In dieſem Sinne des Plaſtiſchen iſt er denn auch idealiſtiſch zu nennen, weil er den tieferen Griff in die Realität, die ſchärferen Sonderzüge der Lebensbedingungen ſcheut und ſeine Geſtalten wie luſtige, reine Weſen in eine ideale Atmoſphäre hineinſtellt. Hier liegt denn auch ſein tiefer Mangel; die Schönheit der Farbe iſt da, aber es fehlt ihre modellirende Kraft, die Tiefe des Schattens, das Verſtändniß der Formenaufzeigenden Bedeutung des Lichts. Es fehlt aber auch in der Zeichnung das Verſtändniß der Form nach der Seite der Kraft und Beſtimmtheit, es fehlt das Männliche, insbeſondere iſt das Bein nicht verſtanden. Aller ſpezifiſch fromme Styl kommt mit dieſem Bewegungsorgane nicht zurecht, wie es noch heute bei allen ſpezifiſch Frommen mit dem Setzen der Beine wunderlich beſtellt iſt. Stände nun dieſem Styl in organiſchem Gegenſatz eine Schule wie die des Giotto gegenüber, plaſtiſch im Streben nach Beſtimmtheit der Zeichnung, maleriſch in der Entfaltung des Affects, der Bewegung, ſo öffnete ſich die Ausſicht, daß die Gegenſätze in befruchtender Wechſelwirkung fortſchreiten werden; vermöge jenes ſeelenvollen Ausdrucks in der weichen und runden Zeichnung würde es aber dabei bleiben, daß im Unterſchied von Italien der ächt maleriſche Styl die erſte, größere Rolle ſpielte und von einem entgegengeſetzten zum ſanfteren Adel der Form nun auch die Kraft derſelben, die Energie, zum Lyriſchen das Dramatiſche lernte und in ſich aufnähme. Allein ſo iſt es nicht; es bilden nicht etwa die Nürnberger mit ihrem ſchärferen Formſinn einen gleichzeitigen, ergänzenden, compacten Gegenſatz, wie dort die Florentiner, ſondern ſie haben in dieſer Epoche auch noch den milden, weichen Styl und nachher tritt, wie wir ſehen werden, jene Eigenſchaft nicht in der Weiſe hervor, daß ſie mit dieſem ſich verſöhnte. Und ſo, obwohl die bezeichneten Eigenſchaften maleriſch waren, wird dieſer Styl, im Uebrigen plaſtiſch ohne Kraft, von einem im engſten Sinne maleriſchen, der dieſen Reſt plaſtiſcher Schönheit, welcher ſich da und dort noch regt, aber nicht zur rechten Zeit ſich zu ſtärken gewußt hat, nothwendig verſchlungen. Das Leibhafte dringt herein über die zarte, liebliche Geiſterwelt, der es zu ſehr an Fleiſch und Knochen gebricht, um gegen die Herbe und Schärfe ihres Gegners zu kämpfen und ihm einen Theil ihrer Schönheit aufzunöthigen.

§. 728.

Der in §. 727 geſchilderte Styl wird in Flandern durch den Erfinder der Oelmalerei, Hubert van Eyck und ſeinen Bruder Johann gegründet. Die Grundbedingungen des maleriſchen Verfahrens ſind raſch zu großer Reife durchgebildet, die Sorgfalt der Ausführung iſt miniaturartig. Die Schule ſchreitet auf der Grundlage treuen Naturſtudiums fort in Richtigkeit der Zeichnung, Vollendung der Farbe, Vielfältigkeit des Ausdrucks, völligem Hereinrücken der mythiſchen Stoffe in die Wirklichkeit, aber der nothwendige Schritt zu neuer, tieferer Aneignung des antik plaſtiſchen Formſinns bleibt aus und ſo verſtärken ſich im Fortſchritt auch alle Mängel dieſes Styls; insbeſondere dringt das Eckige in die Zeichnung ein.

Die Entdeckung oder entſcheidende Verbeſſerung des Oels als Bindemittels iſt das techniſche Motiv, wodurch die Malerei ſo raſch erſtarkt und ſo früh (ſchon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) dieſe wunderbare, farbenglühende, kryſtalliſch gebildete Blume treibt. Der Drang zur Wirklichkeit, zum vollen Scheine ruft mit der Herrlichkeit und Intenſität der Farbe ſchnell die Modellirung, die Linear- und Luftperſpective, das Studium der Reflexe, Spieglungen, der Geheimniſſe des Incarnats zur Reife. Wir haben den innern Geiſt, Auffaſſung, Styl nicht weiter zu ſchildern, ſondern nur einzelne Züge zu dem gegebenen Bild hinzuzufügen. Hubert hat bekanntlich noch weichere, rundere, breitere Formenbildung, doch nur theilweiſe, in den mehr ſtatuariſch behandelten Figuren, er ſelbſt geht ſchon zu der Schärfe der naturaliſtiſchen und individualiſirenden Behandlung fort, die aber allerdings Johann noch weiter treibt. Dieſer vorzüglich führt die Härte des Bruchs auch in die Faltengebung hinaus und begründet den eckigen, winklichen Faltenwurf, der, ein treuer Widerſchein der Tendenz zur Ecken- und Spitzenbildung in der Baukunſt, von nun an bleibt. Die Herbe der Charakterbildung geht aber noch nicht ſo weit, wie nachher in den deutſchen Schulen und die Phantaſtik des Humors beſchränkt ſich bei den weiteren Meiſtern, wo ſie eintritt, auf die Teufelsfratzen. Die Compoſition, bei Hubert noch mehr ſymmetriſch, architektoniſch, durch ſymboliſchen Mittelpunct bedingt, entfaltet ſich naturgemäßer, reicher, bleibt aber im Vergleiche mit den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts immer gebunden. Kühnere Befreiung derſelben erlaubte ſchon die unendliche Sorgfalt im Einzelnen nicht. Jetzt nämlich ſteigert ſich dieß liebevolle Eingehen, das ſchon in der Kölner-Schule begann, bis zu jener mikroſkopiſchen Behandlung, von welcher zu §. 726 die Rede geweſen iſt. Man erkennt daran den Urſprung des ganzen Styls aus der Miniatur-Malerei. So konnte bei der Verbreitung deſſelben allerdings nicht fortgemalt werden, da würde man nicht fertig. — Die Fortſchritte durch die Schüler, namentlich Roger von der Weyden, Hans Memling, bezeichnet in der nöthigen Kürze der §.; es ſind Fortſchritte nach allen Seiten und die Schule leiſtet, da ſie durch keine gegenüberſtehende ergänzt wird, ungleich mehr, als die umbriſche, in Mannigfaltigkeit der Charaktere, Bewegungen, Seelenzuſtände, figurenreicher mythiſcher Handlung, Durchbildung der Farbe zum reinſten Schmelz, Sättigung, Bewältigung ihrer Stoffartigkeit bis zum Verſchwinden jeder Spur der Pinſelführung. Das Alles führt jedoch immer nicht zur Löſung des Formenſinns; er bleibt gebunden. Das Naturſtudium fehlt nicht, aber das Studium der Antike, oder, wenn man will, das Naturſtudium an der Hand der Antike. Hier bleibt ein Maſaccio aus, der nicht nur richtig, ſondern ſchön modellirt und das ſchön Modellirte in freie und ſchöne Bewegung ſetzt, indem er ſowohl die Antike, als die Natur befragt, hier überhaupt eine florentiniſche Schule. Die flandriſche hat wohl einen Theil deſſen, wodurch dieſe ſich hervorthat: die Sicherheit der Zeichnung, die Ausbildung jener Grundmomente des techniſchen Verfahrens, die Charakteriſtik, Bereicherung des Ausdrucks, Ausdehnung der Handlung, und ſie hat noch mehr, denn die Oeffnung der Landſchaft, die Einführung des Sittenbildlichen, des Hiſtoriſchen verdanken die Florentiner zum Theil ſelbſt den Flandrern; aber die Florentiner haben das Alles auf Grundlage des plaſtiſchen Sinnes und der fehlt dieſen Niederdeutſchen. Es bewährt ſich, was wir ſchon zu §. 726 angedeutet haben: jene Nachwirkung des erſten Einfluſſes antiker Form, wie ſie in der Kölner-Schule noch ſichtbar iſt und wie ſie ſelbſt bei Hubert anfangs noch zu Tage tritt, hatte nicht hingereicht; ein neuer, tieferer Trunk aus der Quelle that Noth, der ſchwerfälligen deutſchen Natur doppelt Noth, und er blieb aus. Wohl zu bedenken iſt freilich, daß die Verſchmelzung unendlich ſchwerer ſein mußte, wo das Maleriſche in ſolcher Strenge Prinzip war. Die Gegenſätze ſtehen hier auf ihrer Spitze; der Uebergang vom einen zum andern, das Amalgam, das ein Drittes aus beiden bilden ſoll, iſt keine einfache Aufgabe, ſondern eine weitſchichtige und von langer Hand; vorerſt konnte jenen haarſcharfen Individualiſten das Prinzip des directen Idealismus nur etwas völlig Fremdes ſein, für das ſie kein Organ hatten. Nur auf gewiſſen Puncten gieng der rundere Fluß und die gelöstere Anmuth der Form auch ihnen nie ganz aus: das iſt insbeſondere die Darſtellung weiblicher Seelenſchönheit, vor Allem in den Madonnen. Hier blieben ſie idealer und ein Memling bezaubert ſo tief und innig, als ein Pietro Perugino.

§. 729.

Der beſtechenden Kraft, womit dieſer Styl ſich über Deutſchland ausbreitet, kann die Erinnerung plaſtiſcher Formen und der offnere Sinn für dieſelben, der ſich namentlich im Süden in einer breiteren, runderen, fließenderen Darſtellung kund gibt, nicht widerſtehen; die miniaturartige Behandlung wird aufgegeben, aber nun die Schärfe der Charakteriſtik bis zur Ueberladung phantaſtiſchen Humors und die Härte des Umriſſes noch mehr in das Eckige getrieben.

In Köln, Weſtphalen, Franken, Schwaben ſehen wir überall jenen Styl, der im Zuge ſchien, die altchriſtliche Reminiscenz der Antike, den weicheren Fluß der Form fortzubilden, plötzlich abgebrochen und nur, wie bei den Niederländern ſelbſt, in das Gebiet des weiblichen Ideals gerettet, während die Männerwelt immer knorriger, zackiger, naturaliſtiſcher im gemeinen Sinne wird und die Verzerrung ſich vorzüglich auf die Widerſacher Chriſti wirft. Die Nürnberger hatten in ihrem nüchternen, heiteren, ſchlicht bürgerlichen Sinne, der mit ſcharfem Auge auf die Form gerichtet war, etwas von den Florentinern, aber **H. Wohlgemuth** übt nur eine ſchwankende Reaction vom Boden jenes runderen Formenſinns und gerade in ſeiner Schule wird der knorpelige Abſprung des Umriſſes, die Caricatur des Böſen recht zur ſtehenden Gewohnheit. Am ſtärkſten iſt der Sinn für die Welle der Schönheit in den ſüddeutſchen Malern und er verbindet ſich mit einem ungleich blühenderen Farbenſinn. **Hans Holbein** (der Vater), **Martin Schön**, **Zeitblom** bewahren eine milde Anmuth, eine edle Würde und feierliche Hoheit, die tiefe Empfindung legt ſich offen und heiter in breitere vollere Form, während eine durchgefühlte Farbe, die öfters ſelbſt der venetianiſchen morbidezza im Fleiſch nahe kommt, den warmen Lebensſinn ausſpricht; aber wie ein Dämon bricht doch auch bei ihnen überall wieder das Formloſe mit ſeinen Ecken, Zacken und Grillen durch. Es geht dieß ganz in das Widerliche; Zeitblom z. B. hat würdige und ſchön angelegte Köpfe, aber ihn plagt der Kobold, eine höchſt alberne Anſchwellung der Naſenwurzel ſtehend anzubringen, ja es kann ihm einfallen, auf allen Feldern eines Hochaltars rothe Naſen mit Conſequenz durchzuführen. Neben edlerer weiblicher Form ſpreizt ſich, wo eine trotz dem eckigen Gefälte ernſt und voll entwickelte Gewandung ſie nicht deckt, die männliche Geſtalt in den Schulen aller Orten wie ein hölzerner Sägebock. Große Phyſiognomiker ſind ſie Alle; dieſer Zug ergibt ſich zwar aus der allgemeinen Charakteriſtik des deutſchen Styls, aber wir müſſen ihn hervorheben, um ihn im Folgenden mit verſtärktem Accent wieder aufzunehmen. Uebrigens gehen auch die ſüddeutſchen Meiſter zur komiſchen Löſung des Widerſpruchs fort und übertreiben das Komiſche in jenen Feinden und Peinigern Chriſti zur Verzerrung.

§. 730.

Am Ausgange des Mittelalters erwächſt auch in Deutſchland eine Blüthe, welche vollendet zu nennen wäre, wenn nicht der unäſthetiſche Bruch zwiſchen Inhalt und Form auch jetzt ungetilgt bliebe, ja gerade vielmehr als Manier ſich feſtſetzte, während jene Löſung durch das Komiſche (vergl. §. 726), nun genährt durch die Stimmung der Zeit, eine Fülle reicher, aber auch grillenhafter Erdichtungen der Phantaſie und des Humors erzeugt. Der eindringende Humaniſmus wirkt nicht nach der äſthetiſchen Seite, die Reformation entzieht der Kunſt den größten Theil des Mythenkreiſes und ſchließt doch die urſprüngliche Stoffwelt, auf welche die deutſche Malerei durch ihren innerſten Charakter, durch den nun in ſeiner ganzen Reinheit ſich bewährenden Geiſt ſchlichter Treue und Wahrhaftigkeit beſonders nachdrücklich berufen iſt, nicht unmittelbar in entſchiedener Weiſe auf.

Der italieniſch plaſtiſche Styl hat in dieſer Periode, die zu den geiſtig fruchtbarſten Momenten der Menſchheit gehört, ein Höchſtes, ein Abſolutes erreicht, der maleriſch deutſche nicht; denn jener hat ſich das Maaß des Maleriſchen angeeignet, deſſen er fähig iſt und bedarf, dieſer hat ſich das Maaß des Plaſtiſchen, das ihm noth thut und das er erträgt, nicht angeeignet. Jener zeigt daher einen wirklichen Abſchluß, dieſer weiſt im beziehungsweiſen Abſchluß hinaus auf eine Zukunft, wo die tiefe, aber grobe deutſche Natur nach einem langen, ſchweren Durchdringungsprozeß das claſſiſche Bildungsferment in ſich aufnehmen wird. Der Humanismus wirkt mehr ethiſch, als künſtleriſch; die Fabeln des Alterthums erfreuen wohl, bilden aber das Schönheitsgefühl nicht und nähren die Liebe zur Allegorie, die jetzt recht aufkommt und die Erfindung befruchtet, ohne zum qualitativ Schönen zu führen. Wahrhaft naiv ſind bekanntlich die mit claſſiſchen Namen getauften Studien Dürers und L. Kranachs nach dem Nackten. Die räumliche Ferne der Antike und der italieniſchen Kunſt bringt auch äußerlich ein Hinderniß hinzu. Der Fall in den gemeinen Naturaliſmus findet auch jetzt keinen Damm; ein Albrecht Dürer iſt darin ſo haltlos, als die Meiſter des fünfzehnten Jahrhunderts, und ſtellt die gemeinſten, albernſten Köpfe neben die charaktervollſten. Das Komiſche findet nun beſtimmtere Nahrung durch den Humor der Zeit, der die Illuſionen und Vorrechte des Mittelalters zerſetzt und verlacht, zugleich aber allgemein ſich zum erſtenmal ein deutliches Bewußtſein von den Widerſprüchen des Lebens gibt. Wir befinden uns nicht mehr ferne von Fiſchart. Aber dieſer Humor bedarf ebenfalls formelle Durchbildung und hat ſie noch nicht. So ſchlägt er denn gerade jetzt recht in Phantaſtik aus, ſei es in Erfindungen der eigentlichen Kunſt, ſei es im Zweige des Ornaments und der Arabeske. Er paart ſich wie bei Dante mit dem Geſpenſtiſchen, traumhaft Schauerlichen. Wir erinnern an Dürers Holzſchnitte zur Offenbarung Johannis, ſeine Compoſition: Ritter, Tod und Teufel und And., an ſeine von Erfindung ſprudelnden Randzeichnungen, an die mährchenhaft wunderſamen Compoſitionen L. Kranachs, an die Todtentänze, beſonders H. Holbeins, an die immer noch beliebten Caricaturen der Widerſacher Chriſti bei Allen. Es iſt immer der deutſche Geiſt mit ſeinem tiefen Berufe zur Komik, mit ſeiner tiefſinnigen Traumwelt und mit ſeinem Eigenſinn, die edelſten Kräfte da walten zu laſſen, wo ſie nicht hingehören, und eine Fülle von Leben in phantaſtiſche Ranken zu treiben, ſtatt als organiſchen Bildungstrieb im Mittelpuncte der Kunſt wirken zu laſſen; es iſt die Abſonderlichkeit, die „Schrulle", die wir ſo ſchwer los werden. Was nun aber früher nur ein ungeläutertes Fühlen war, das wird, da der Geiſt zu ſich kommt und doch nicht in die Zucht der reinen Form genommen wird, nun erſt eigentlich Manier. Dieß gilt vom Style ganz allgemein und abgeſehen von beſondern Einfällen und Erfindungen; die knorrigen Ausbiegungen der Linie in der Zeichnung menſchlicher Geſtalt, die unmotivirten Neſter und Knäuel eckig geknitterter und fahrig aufgerollter Falten werden bei vollkommenem Können, höchſter Meiſterſchaft der Zeichnung jetzt aus Grille, aus Caprice beliebt.

Die Reformation iſt im zweiten Theile des Syſtems mehrfach beſprochen. Wirft man die Schuld der Stockung, welche nun bald in der deutſchen Kunſt eintrat, auf ſie, ſo iſt, ſofern der Vorwurf ſich auf die

Verſtopfung einer reichen Stoffquelle beziehen ſoll, nur zu antworten, daß nicht zu viel, ſondern zu wenig reformirt worden iſt. Der Theil des Mythus, der ſtehen blieb, war zu arm für die Kunſt. Nationale Auffaſſung deſſelben, wie wir ſolche bei den Venetianern erwähnt haben, dringt im Einzelnen gewaltig durch, wie in A. Dürers vier Apoſteln, allein von keiner andern, reicheren Stoffquelle getragen, kann ſie aus dieſem Gebiete nur vereinzelte, geringe Nahrung ziehen. Und doch reicht der Reſt von Mythus hin, noch immer die urſprüngliche Stoffwelt zu verſperren. Es iſt mehr, als einmal, ausgeſprochen, daß die deutſche Malerei noch ungleich ſtärker, als die zur Reife gelangte italieniſche, zu dieſer Welt hindrängte; wir heben nur noch ausdrücklich den Geiſt der ſchlichten Wahrheit heraus, der ihren innerſten Kern, wie überhaupt den Kern des deutſchen Geiſtes, bildet. Die deutſche Natur ließ ſich nicht länger von dem äſthetiſchen Pathos der romaniſchen Kirche blenden, ſondern zerriß mit geſund grober Täuſchungsloſigkeit den prachtvollen Schleier. Dieſe Täuſchungsloſigkeit, Scheinloſigkeit war an ſich nichts weniger, als Feindſchaft gegen den freien Schein der Kunſt, wohl aber widerſtrebte ſie mit vollem Rechte der mythiſchen Kunſt und mit halbem Rechte dem idealen Pathos des plaſtiſchen Kunſtſtyls. Sie ſpricht mit einer kerngeſunden, tief lauteren Ehrlichkeit, einer rührenden Treue aus den Werken der großen Meiſter. Sie führte insbeſondere zu einer Komik, die wohl von jenem phantaſtiſchen Schößling zu unterſcheiden iſt, zu einer Komik, wo ſie hingehört, einer gemüthvollen, behaglichen Darſtellung der lieben, derben Natur, die dem Schnürbande, der geiſtlichen und weltlichen Ariſtokratie des Mittelalters entwachſen iſt und gelegentlich mit cyniſchem Bauern-Lärm ſich's wohl ſein läßt, vergl. §. 369. 471. Da war denn namentlich das gröbere, das gemüthliche, das komiſche Sittenbild gegeben, und doch kann es noch immer nicht zum Daſein als ſelbſtändiger Zweig gelangen. Es tritt nur vereinzelt in Handzeichnung, Kupferſtich, Holzſchnitt als ungetheiltes Ganzes auf, im Allgemeinen ſchließt es ſich auch jetzt noch an den mythiſchen Stoff und vernürnbergert die Studirſtube des h. Hieronymus, die Werkſtätte Joſephs. Auch die geſchichtliche Malerei ringt ebenſo vergeblich zum Daſein, alle Verſuche bleiben vereinzelt. Ein L. Kranach mit ſeiner tiefwahren Charakter-Zeichnung findet keinen Stoff, ſie zur dramatiſchen Handlung zu entfalten, und begnügt ſich mit Gruppen-Zuſammenſtellungen der Reformatoren: das Hiſtorienbild tritt theologiſch auf, wie die Reformation ſich in das Theologiſche verengte. — Gilt aber jener Vorwurf der Reformation als einer Bewegung der Geiſter überhaupt, ſo enthält er ein richtiges Urtheil, das kein Vorwurf iſt. Der Bruch mit dem Mittelalter forderte eine Energie des ſittlichen Geiſtes, neben welcher das intereſſeloſe Form-Intereſſe des Schönen nicht blühen, nicht ſchwunghaft leben konnte. Aufgeſchoben war allerdings nicht aufgehoben. Aber die Kämpfe der Reformation mit dem Wahn und mit der Verſtockung im Haupte des Reichs, das die Aufgabe der Zeit nicht begriff, koſteten Deutſchland ſein Glück und als es Zeit war, daß die ethiſche Kriſis äſthetiſch nachwirke, war die reale Grundbedingung aller Kunſt, Wohlſtand, Lebensfreude, Nationalgefühl dahin. Darum war aufgeſchoben auf ſehr ferne Zukunft aufgeſchoben. Auf die ſpeziellen Hinderniſſe, Mangel an wirklicher Kunſt-Unterſtützung, großen Aufträgen, namentlich zu Werken der Wandmalerei, deren Wichtigkeit für die plaſtiſche Hebung des maleriſchen Styls wir erkannt haben (§. 693), die Einwirkung der techniſchen Erfindungen, die eine Fülle von Geiſt in die Illuſtration und Skizze ableiteten: auf dieß und Anderes kann hier nicht näher eingegangen werden; die letztere Erſcheinung iſt zu §. 694, 2. erwähnt.

§. 731.

Was auf der Grundlage meiſterhafter Technik zur Höhe geführt wird, iſt vor Allem die Phyſiognomik und Charakterzeichnung, was getilgt wird, der Mangel an Feuer und Bewegung. Während Albr. Dürer, ein Denker der Kunſt, wie Leonardo da Vinci, voll Reichthum der Erfindung, Tiefe des Gedankens und Gefühls, Tüchtigkeit und Wärme des Gemüths, hierin Bahn bricht, Luc. Kranach mit ſchlichterer Naivetät folgt, tritt in Hans Holbein ein Künſtler auf, der, noch feinerer Phyſiognomiker, wärmerer Coloriſt, als Dürer, ſich durch eine in der deutſchen Malerei bis dahin einzige Reinheit des Schönheitsſinns auszeichnet und den erſten großen Schritt thut, den italieniſch plaſtiſchen Styl mit dem deutſchen zu vermählen, aber auf eine über die Natur beider Richtungen höchſt belehrende Weiſe zwiſchen beiden ſchwankt.

Der §. ſchickt voraus, was den großen Meiſtern gemeinſam iſt. Wir verweilen nicht bei der Vollendung der Technik an ſich, der nur die liebevolle, wahrhaft fromme Innigkeit des Fleißes gleichkommt. Die Phyſiognomik iſt der tiefſten Bewunderung werth; ſie übertrifft als Hauptſtärke des ſtreng maleriſchen Styls die italieniſche; getragen iſt auch ſie von der Reife, Tiefe, Gründlichkeit des Blicks, die in der meiſterhaften Ausübung der blühenden Porträtmalerei großgewachſen. Die Affectloſigkeit und Bewegungsloſigkeit der flandriſchen Schule war zum Theil ſchon von den deutſchen Meiſtern und Schulen der Uebergangszeit gebrochen, aber jetzt erſt fährt das volle Feuer der aufgeregten Zeit in die ſchüchternen Glieder der Kunſt und bewegt ſie leidenſchaftlich, doch ohne die Bewegung zu veredeln und ohne ſie in rein menſchlicher Handlung ſchwunghaft dramatiſch zu verwenden. — Der Umfang unſerer Aufgabe verbietet uns, die Charakteriſtik Dürers und L. Kranachs, die der §. gibt, weiter auszuführen; nur bei Hans Holbein (dem Jüngſten) müſſen wir verweilen, weil ſeine Erſcheinung für den ganzen Grundgedanken dieſes Abriſſes der Geſchichte der Malerei von der tiefſten Wichtigkeit iſt. In ihm war etwas von Raphaels, von Göthe's Geiſt und in ihm zugleich die ganze Schärfe, täuſchungsloſe Wahrheit, unbeſtechliche Belauſchung des Wirklichen in den ſprechenden Zügen ſeiner unerbittlichen Realität, in ihm warmer Farbenſinn und harmoniſcher Formenſinn; in ihm konnte der Nation ein Shakespeare der Malerei, geläutert an Sophokles, erſtehen. Er hat ſchon in ſeinen frühen Werken Figuren von einer Reinheit, einem gelösten, freien, entſchloſſenen Wurf, welche ganz modern gemahnen, als gehörten ſie einer Zeit, wo die nordiſche Kunſt durch die Alten und die Italiener ſich von ihrer Gebundenheit befreit hat. Er kannte die Italiener, Mantegna, Leonardo da Vinci, Raphael. Nun aber erwäge man beſtimmter, was wir ſchon zu §. 728 berührt haben: ein dem innerſten Weſen nach entgegengeſetzter Styl iſt in Deutſchland ohne alle Rückſicht auf den plaſtiſchen, italieniſchen vollkommen reif geworden, hat nicht in organiſchem Fortgange ſchrittweiſe von dieſem ſich angeeignet, was noth that; nun, ganz für ſich erſtarkt, öffnet er das Auge und findet den entgegengeſetzten Styl, das Erzeugniß eines grundverſchiedenen Naturells, ebenfalls völlig erſtarkt und reif. Da wird er ſich im Gefühle der unendlichen Schwierigkeit einer Verſchmelzung entweder ſpröde gegen ihn abſchließen, und ſo that Dürer, oder er wird in eine Schwankung gerathen, worin er bald ein Stück des andern Styls äußerlich in ein Ganzes der eigenen Auffaſſung hineinſtellt, bald mit vollen Händen und gänzlicher Selbſtentäußerung in jenen hineingreift, bald ihn wieder wegſtößt und ganz den eigenen, aller plaſtiſchen Schönheit fremden Wegen nachgeht, kaum ein einzigesmal aber ihn organiſch im Ganzen eines Kunſtwerks mit den Formen des eigenen Styls verſchmelzt. So verhält es ſich mit Hans Holbein. Das eine Mal findet man bei ihm zwiſchen hart und ſcharf naturaliſirten und individualiſirten, ächt deutſchen Figuren einzelne in der generaliſirenden Schönheitsnorm der Italiener gehalten; man fühlt, daß dieſe neben jenen flach, abſtract ideal erſcheinen, man fühlt, wie ſchwer es war, abzuwägen, wie viel denn nun von dem einen, wie viel von dem andern Styl zur richtigen Miſchung eines neuen, dritten ſollte gezogen werden; das andre Mal erſcheint er in allegoriſcher Compoſition ganz wie ein Giulio Romano; jetzt wirft er die plaſtiſch geläuterte Form wieder ganz über Bord und tritt als haarſcharf eckiger deutſcher Phyſiognomiker an uns; einmal aber weiß er ein Ganzes, und zudem aus lauter Bildniſſen componirt, in der wundervollſten Verſchmelzung der gegenſätzlichen Style durchzuführen und erwärmt zugleich das innerſte Herz, den Menſchen im Menſchen, durch die reine

Menſchlichkeit, in welche er einen kirchlich mythiſchen Stoff umſetzt: ſo in der herrlichen Gruppe der Madonna und der Bürgermeiſterfamilie in Dresden. Aber er kann auf dieſem Wege nicht fortgehen, die Nation, die Zeit trägt ihn nicht, die erforderlichen Zweige der Kunſt ſind noch nicht reif zum Ausſchlüpfen und ſo wirft er ſich mit ſeiner plaſtiſch geläuterten Phyſiognomik zuletzt ganz auf das Porträt; von dieſer Seite haben wir die wunderbare Natur des Mannes ſchon zu §. 708 beſprochen. — H. Holbein ſteht allerdings nicht ganz allein; in der fränkiſchen Gruppe der Schüler Dürers und verwandter Richtungen leuchtet M. Grünewald mit ſeinem tieferen Gefühl der Grazie hervor, in Ulm eignet ſich der offene, milde M. Schaffner italieniſchen Zug der Zeichnung an, der Gmünder Hans Baldung Grien zeigt vollere Formen und Kenntniß des Correggio; allein auch dieſe Männer ſtehen vereinzelt und der Sinn für die gereinigte Form hat in ihnen weit nicht die Kraft und Fülle wie in H. Holbein. So bleibt es dabei, daß es für eine wahre innere Verſchmelzung des nöthigen Maaßes plaſtiſcher Schönheit mit dem ſtreng maleriſchen Style zu ſpät und zu früh war. Unter wachſender ſittenbildlicher Behandlung der religiöſen Stoffe ſehen wir auch am Niederrhein ſeelenvolle Empfindung mitten in ſcharf individueller Umgebung ſich in anmuthvollere Form kleiden; wir erinnern an den Kölner Meiſter vom Tode der Maria (ſonſt mit Schoreel verwechſelt) und Andere; beſonders intereſſant aber wendet ſich die Sache in den Niederlanden, was zum Schluß noch ausdrücklich hervorzuheben iſt.

§. 732.

Zwei bezeichnende Erſcheinungen treten als Ausläufer dieſes Zeitraums in den Niederlanden hervor: die erſten Uebergänge zum reinen Sittenbild und zur Landſchaft, zugleich aber ſtatt einer organiſchen Fortbildung jener Einflüſſe des italieniſchen Styls eine völlig unfreie, des eigenen Geiſtes ſich entäußernde, leere Nachahmung ſeiner Formen.

Nicht eine letzte große Blüthe, die gewaltig auf ein neues Ideal hinüberweiſe, wie die venetianiſche Schule, bildet die in das ſechzehnte Jahrhundert tiefer hineinlaufenden Schlußpuncte dieſer Periode der deutſchen Malerei. Eine ſolche hätte ja nur in einer entſchiedenen, ſchwunghaften Wendung zu dem ſogenannten Profanen und in einer Läuterung des Styls zu reinen Formen beſtehen können. Jene Wendung tritt noch nicht ein, aber vereinzelte merkwürdige Uebergänge, und zwar da, wo ſpäter die betreffenden Zweige zuerſt aufblühen ſollten: in Flandern und Holland. Merkwürdiger Weiſe wirft ein und derſelbe Künſtler, der im

Kirchenbilde noch voll tiefen Gefühls iſt, der zugleich anfängt, die Geſtalt aus jenem falſchen Verhältniſſe, worin die maleriſche Umgebung einen zu großen Theil des Intereſſes ihr entzog, abzulöſen und für ſich als einen Gegenſtand reinen Formſtudiums zu behandeln, Qu. Meſſys, zuerſt das Sittenbildliche aus der Verbindung mit dem Mythiſchen heraus und ſtellt es nicht nur ſelbſtändig, ſondern auch, wie dieß nach unſerer früheren Bemerkung bei ſo manchem Andern, was die frühern deutſchen Maler Aehnliches componirten, nicht der Fall war, in völliger Farben-Ausführung hin. In Holland nimmt Lucas von Leyden die entſchiedene Wendung nach dem Sittenbilde, doch ebenfalls mehr als Kupferſtecher. Später ringt in kindlichem Gewande die Landſchaft zur Selbſtändigkeit; ein Patenier, Herry de Bles überliefert dieſe Anfänge den Holländern des ſiebzehnten Jahrhunderts zur Fortbildung. — Höchſt belehrend aber iſt die andere Erſcheinung: ſie bewährt vollends, was wir von der tiefen Schwierigkeit der richtigen Aneignung des Italieniſchen geſagt haben. Man wollte daraus recht Ernſt machen und ſtatt einer Verſchmelzung entſtand eine Entäußerung deſſen, was der deutſche Styl tief berechtigt Eigenes und Großes hatte, eine Aneignung des Fremden ohne deſſen Seele und Größe, ein lebloſer Idealiſmus der Form. Die Mabuſe, die Bernhard van Orley, Coxcie, Schoreel, Hemskerk waren keine ſchlechten Talente im ſtreng maleriſchen Style geweſen, aber in der Schule der Italiener werden ſie leere Formaliſten; ſie werfen die ſcharfe Naturtreue und Phyſiognomik weg, weil ihr die Schönheit fehlt, und ergreifen die Schönheit ohne Lebenswärme. Dieſe Verirrung bezeichnet nach der einen Seite das Ende unſerer Periode, nach der andern iſt ſie die negative Vorbedingung der großen Entwicklungen der folgenden. So werden wir ſie wieder auffaſſen.

γ. Die moderne Malerei.

§. 733.

Italien tritt an den Anfang der Geſchichte der modernen Malerei mit einer neuen Lebensregung, welche ein Bild und Vorſpiel der künftigen Gegenſätze und Entwicklungen darſtellt. In der Auflöſung ſucht der Eklektiziſmus den reinen Styl zu retten und begründet die akademiſch correcte Kunſtbildung; ihm wirft ſich der Naturaliſmus entgegen, führt das Maleriſche in der Form leidenſchaftlich großartiger Wildheit ein und eröffnet das ſelbſtändige Sittenbild und die Landſchaft. Die letztere wird von bedeutenden franzöſiſchen Talenten im Sinne des hohen Styls zur heroiſchen Form ausgebildet.

Die italieniſche Kunſt hat eine ſolche Stärke normaler Lebenskraft, daß ſie an der Schwelle des eigentlich Modernen, am Ende des ſechzehnten und Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts, noch einen bedeutenden Sproſſen treibt und vorbildlich das Thema hinſtellt, das von nun an auf höheren Stufen, in verſchiedenen Formen durchgeſpielt wird. Der plaſtiſche Styl nämlich, an und für ſich ſchon der Träger der Diſciplin für den maleriſchen, muß ſich jetzt mit einem neuen Momente verbinden: er muß ſich aus dem Verfalle, der Willkühr, der Manier — die wir nicht weiter ſchildern — aufraffen und daher auf ein förmlich geregeltes Kunſtbewußtſein, auf Methode im Unterricht gründen: er wird *akademiſch* (vergl. §. 522). Das Akademiſche mit ſeinem Guten und ſeinem Uebeln (dem Formaliſmus und Mechaniſmus) iſt bereits durch und durch modern. Dem Inhalte nach ſind die Begründer dieſer neuen Form, die *Caracci* in Bologna, *Eklektiker*. Freilich iſt dieß nicht abſtract zu nehmen: ein Auszug der Vorzüge aus den verſchiedenſten Meiſtern und Schulen wird zwar als Ideal hingeſtellt und daraus muß eigentlich ein todtgebornes, ſchattenhaftes Product entſtehen, aber das Leben läßt ſich nicht zerſchneiden: auch dieſe formaliſtiſchen Idealiſten haben Theil an dem kräftigen Naturaliſmus, der gleichzeitig in Italien auflebt und ſich ihnen entgegenwirft; es fehlt den Reſtauratoren, die nicht nur in Bologna, ſondern in mehreren Städten Italiens auftreten, neben der markloſen Sentimentalität, die aus den correcten Formen ſpricht, doch in vielen ihrer Werke keineswegs an Fülle und Wärme des Lebens. Trotzdem müſſen die Gegenſätze für den Begriff klar geſchieden werden. Dem Stoffe nach iſt der Eklekticiſmus weſentlich noch mythiſch und allegoriſch, nur in der Landſchaft zerfließt auch nach dieſer Seite der Gegenſatz der Richtungen: *Annibale Caracci* und *Dominichino* ergreifen dieſen Zweig, auf den wir jedoch erſt bei der entgegengeſetzten Gruppe eingehen. Dieſe wirft denn gegen die Kälte und Abſtraction der Eklektiker den *Naturaliſmus* als Prinzip auf. Mit dieſem Worte verbindet ſich nun ein neuer Begriff. Bis jetzt haben wir unter demſelben zunächſt eine berechtigte Seite des ächt maleriſchen Styls, dann aber auch eine Verirrung deſſelben, ein wahlloſes Aufgreifen gemeiner empiriſcher Formen verſtanden. In dieſen italieniſchen Naturaliſten tritt nun allerdings das Maleriſche mit einer Gewalt und Ausdrücklichkeit auf, wie bis dahin in Italien noch nie; aber es tritt nicht rein auf, der Naturaliſmus greift nach gemeinen Formen. Das Neue jedoch beſteht darin, daß dieſes Aufgreifen nicht in naiver Weiſe geſchieht, wie wir es bei den Deutſchen fanden, ſondern prinzipiell als Loſungswort in der Oppoſitionsſtellung gegen eine froſtige Stylregel und ihren Schulzwang. Es iſt ein grundſätzlich ſtylloſes Verfahren, das die rohe, die wilde, gemeine Natur mit kecker Fauſt dem hohlen Ideal entgegenwirft. Eigenthümlich verwickelt ſich nun der energiſche Drang zum ächt Maleriſchen, der dieſer zur Maxime erhobenen Verwilderung zu Grunde liegt. Er äußert ſich namentlich in der leidenſchaftlich bewegten Stimmung und ihr entſprechend im Colorit. Dieſes hatte ſeit dem beginnenden Verfalle mit den Effecten der ſtarken Schattenmaſſen im Gegenſatze gegen grell einfallende Lichter geprahlt; das nehmen die Naturaliſten von den früheren Manieriſten auf und verwenden es, namentlich ein Caravaggio und Ribera lo Spagnoletto, für jene Stimmung, die beſonders unheimliche nächtliche Scenen liebt; allein im Verlaufe erwirbt ſich dieſe Gruppe, vor Allen Salvator Roſa, das Verdienſt einer hohen Durchbildung des Colorits im beſten künſtleriſchen Sinne des ächt Maleriſchen. Die Wildheit der Formengebung geht nun zunächſt in demſelben Zuge, ſie iſt ein Mißbrauch der Freiheit, die das Maleriſche von der ſtrengen Linie der Schönheit entbindet; allein es iſt darin doch gar nichts von jener Art der Formloſigkeit, die den Deutſchen anhieng; vielmehr zeigt ſich darin ebenſoſehr ein verwilderter plaſtiſcher Sinn. Eigentlich iſt es ein Rückgriff auf die ſogenannte ſtarke Manier, die als Ausartung deſſen eingeriſſen war, was in M. Angelo noch Größe und Genialität war. Dieſe alten Weiber und Männer mit ihren runzlichten, aber maſſenhaften Gliedern, dieſe Zigeuner und Zigeunerinnen, Hexen, finſteren Kriegsknechte, falſchen Spieler und Mörder in greller Beleuchtung ſind doch Abkömmlinge, liederliche Nachkommen jenes im plaſtiſch hohen Style gezeugten Rieſengeſchlechts. Alſo eine neue, noch einmal ſich verwickelnde Wiederholung und Veräſtung der Stylgegenſätze innerhalb der ſich bekämpfenden Seiten. — Dagegen iſt nun neu und ein ungetheilt ächt maleriſcher Schritt die Schöpfung des ſelbſtändigen Sittenbilds, insbeſondere des Schlachtbilds — Alles freilich in der einen Richtung der leidenſchaftlich aufgeregten Zeit — und der Landſchaftmalerei. In der letztern jedoch tritt wieder der Umtauſch der Prinzipien ein: der Naturaliſmus ſelbſt geht von einer mehr romantiſch wilden Form mit entſprechender Staffage zum hohen Style der ſog. heroiſchen Landſchaft über durch den genialen Salvator Roſa. Hier aber treten jene in Italien lebenden, vom Gefühle ſüdlicher Natur und ſüdlichen Styls durchdrungenen Franzoſen ein: Nicol. Pouſſin, Caſpar Pouſſin, Claude Lorrain, und führen den plaſtiſchen Styl der Landſchaft auf die Höhe der Idealität, der reinſten Verklärung der Form im Zauber des Lichts.

§. 734.

Auf höherer Stufe und vom Boden des ächt Maleriſchen übernimmt ein Stamm der deutſchen Nation, der niederländiſche, den Kampf gegen den

Froſt des direct idealen Styls und eröffnet in poſitiver Entſcheidung den Entwicklungsgang der modernen Malerei. Das erſte große Stadium dieſer Bewegung ſtellt ſich in dem Belgier Rubens dar, deſſen großartiger Naturaliſmus mit den mythiſchen Stoffen noch nicht völlig bricht, zugleich jedoch das Gebiet der reinen Wirklichkeit in Beſitz nimmt und unedle, aber im Geiſte des M. Angelo gewaltige Formen durch dramatiſches Feuer der Leidenſchaft und Handlung, ſo wie durch die Lebensgluth eines Colorits verklärt, das er insbeſondere am Muſter der Venetianer ausgebildet hat und wodurch er jener im nordiſch maleriſchen Style ſelbſt bis dahin herrſchenden falſchen Plaſtik des Umriſſes (§. 726) ein Ende macht.

Was die Venetianer vorbereitet, aber nicht durchgeführt haben, wozu die Deutſchen den höchſten Beruf zeigen, ohne es doch anders, als vereinzelt, in's Werk zu ſetzen, was auch jene italieniſchen Naturaliſten nur mangelhaft beginnen, das übernimmt mit entſcheidendem, wiewohl noch nicht nach allen Seiten gleich vordringendem Schritte jener Stamm, der ſich jetzt von der Gemeinſchaft der deutſchen Nation abgeſondert und die Kämpfe, welche die Reformation hervorrief, glücklich überſtanden hat: die Niederländer. Das moderne Ideal der Malerei ſoll dem Stoffe nach die Tranſcendenz abwerfen und die reine Wirklichkeit in Beſitz nehmen, der Form nach dem ſtreng maleriſchen Style das richtige Maaß des plaſtiſchen beimiſchen. Der erſte Theil dieſer Aufgabe wird von den Niederländern erfüllt: es ſiegt der Geiſt der Immanenz, der Realität; der zweite Theil wird noch nicht erfüllt, in der außerordentlichen Vervollkommnung aller Momente des Maleriſchen, insbeſondere der Farbe, fehlt noch die Zumiſchung des reineren, höheren Formgefühls. Doch läßt ſich das in gewiſſer Beziehung in Frage ſtellen; wir kommen auf dieſen verwickelten Punct zurück. Es wiederholt ſich nun hier dieſelbe Gruppe, wie im vorh. §., zunächſt ſo, daß die Belgier zuſammen mit den Holländern, die der §. noch nicht ausdrücklich nennt, den Kampf gegen den nach Norden verbreiteten kalten, conventionellen Idealiſmus ebenſo übernehmen, wie jene italieniſchen Naturaliſten. Den Gegner brauchen wir nicht noch einmal zu ſchildern: es iſt jener geiſtloſe Formaliſmus der Nachahmung des reifen italieniſchen Styls, der in §. 732 aufgeführt iſt und in den Niederlanden immer weiter eingedrungen war (Franz Floris „der belgiſche Raphael" u. And.). Der Zorn dagegen ſchlägt nun in hellen Flammen durch und wirft abſichtlich mit dem ſteifen Zwang der todten Regel zuerſt auch das wahre Maaß zu Boden. Vergleicht man aber Rubens und ſeine Stylgenoſſen nicht mit jenem ihrem Gegner, ſondern unterſcheidet ſie von den Holländern, ſo haben ſie in dieſer Beziehung doch ſelbſt noch einen Reſt von Tranſcendenz und etwas von der Ariſtokratie des hohen Styls, gegen deſſen kalte Epigonen der nordiſche Geiſt ſich nun aufmacht. So betrachtet nun wiederholt ſich die Oppoſition innerhalb dieſer Gruppe, indem die Holländer gegen den Styl des Rubens in noch ſpezialiſirterem Sinne das Maleriſche zum Prinzip erheben. — Rubens iſt Belgier, hier iſt romaniſches Blut in germaniſches gefloſſen und der Stamm iſt katholiſch geblieben, hat daher auch vom Stoff- und Stylprinzip des Romanenthums und ſeiner Anſchauung etwas behalten. Vom Marke der Erde genährt, von der Flamme des Lebens durchglüht, alles Geiſtes der ächt religiöſen Kunſt baar, gibt er doch ihren jenſeitigen Geſtaltenkreis nicht auf und nimmt mit Vorliebe zugleich ſeinen Flug in die fremde Luftſchichte der Allegorie. Dem Style nach iſt er Naturaliſt ähnlich wie jene Italiener, ſeine Formen ſind unedel, eigen iſt ihnen das ſchwellende Fett, dem man die Abſichtlichkeit der Oppoſition gegen das kalte Ebenmaaß der plaſtiſchen Linie nur zu gut anſieht; ebenſo nimmt er häßliche Leidenſchaft, Eckelhaftes und Widriges von Wunden u. dergl. im Zorne des Stylkampfes recht mit Willen auf. Wie aber die italieniſchen Naturaliſten doch auf das plaſtiſche Kraftbild des M. Angelo zurückweiſen, ſo und noch viel mehr Rubens. Nicht Adel der Linie, aber Adel der hohen Energie iſt in dieſen Formen, cyniſch ſtyllos ſtyliſirt er doch, und darin iſt er ſelbſt noch plaſtiſch. Daher naturaliſirt er zwar, aber er individualiſirt nicht, außer in ſeinen markigen, geſättigten, athmenden Bildniſſen. Noch mehr, als die Großheit an ſich, iſt es nun aber das Brauſen der Bewegung und Leidenſchaft, was uns über das Unedle der Formen wegreißt, und hierin iſt er nun durch und durch maleriſch; nirgends herrſcht mit ſolcher Kraft der maleriſche Wurf, wie in ihm, eine Windsbraut entfeſſelter Kräfte fegt durch ſeine Werke. Und dieſer Geiſt hat ihn trotz der feſtgehaltenen Tranſcendenz auf den Boden der Wirklichkeit geführt und zwar ihn zuerſt auf den Boden des rein geſchichtlichen Bilds in der vollen, der dramatiſchen Bedeutung des Worts. Hiemit kann auch nun erſt eigentlich die freie Compoſition aufkommen; im Mythiſchen herrſcht ja mehr oder minder ſtets eine architektoniſch geometriſche Anordnung. Raphael wurde der große Componiſt, weil er zur Handlung übergieng. Was Rubens als Anordner iſt, wie er die meiſt figurenreichen Maſſen beherrſcht, iſt bekannt. Das Sittenbild ſagt ihm nur zu in blutigen Jagden mit furchtbaren Thieren, in heißen Schlachten, und die claſſiſche Sage benützt er, um glühend üppigen Lebensgenuß, vollſäftige, ſtrotzende Luſt des Daſeins auszuſtrömen. Er beſchreitet auch das Gebiet der Landſchaft; es iſt nicht mehr die heroiſche, noch nicht die rein maleriſche, großer Styl und doch walten alle Mittel des Colorits und Helldunkels, um ein bewegtes Bild ſchaffender Urkräfte zu entrollen. Der Geiſt der Bewegung drückt ſich nun überhaupt nicht blos in der

Linie, ſondern ebenſoſehr in der Farbengebung aus und ſie iſt es denn hauptſächlich, wodurch Rubens ſeine ſtarken, aber unedlen Formen verklärt. Hier knüpft ſich der Faden zwiſchen dem Süden und Norden (vergl. §. 725 Anm. 1. 2.): Rubens iſt in der Farbe Schüler der Venetianer. Mit ihm erſt verſchwindet jene Art falſcher Plaſtik, die dem, doch ächt maleriſchen, deutſchen Styl eigen iſt: die Härte der Grenzen (§. 726). Wie der Umriß durch die ſchwungvolle Auffaſſung der Form bei ihm zuerſt prinzipiell und durchgängig das Eckige abſtreift (und darin erkennt man beſtimmt genug den Einfluß Italiens), ſo ſaugt nun auch techniſch die Farbe den Umriß auf, gibt ihm jene Lockerung, die ihm bei den deutſchen Meiſtern noch fehlte. So iſt Rubens im Norden der erſte eigentliche Maler. Seine Farbe iſt nun überhaupt, ſelbſt noch mehr, als bei den Venetianern, ein reif durchkochtes Ganzes; jene Conſumtion (§. 673) tritt bei ihm ein, aber ſie ſteht noch mit der Entſchiedenheit der Localfarbe im Gleichgewicht, Alles leuchtet von innen heraus, das Fleiſch heller mit röthlichen Reflexen, als bei den Venetianern, Alles fließt und ſchwimmt unbeſchadet der Kraft der Selbſtändigkeit im geſättigten Elemente des Tons und der Töne. — In ſeiner Schule mildert ſich der Styl zu größerer Zartheit durch Anton van Dyk, den empfindungsvollen Maler heiliger Scenen, den genialen Porträteur.

§. 735.

An die Venetianer und Rubens ſchließt ſich die ſpaniſche Schule, welche mit glühendem Myſticiſmus heiteren, realiſtiſchen Lebensſinn vereinigt (vergl. §. 475) und in beiden Richtungen, dort durch die Tiefe des ſubjectiven Ausdrucks, hier durch die Idealität des Humors im Sittenbilde das ächt Maleriſche ebenſoſehr, als durch eigenthümliche Fortbildung des Colorits erweitert.

Der §. erinnert in Kürze an jenen Dualiſmus im ſpaniſchen Geiſte, wovon bereits in der Geſchichte der Phantaſie die Rede geweſen, und deutet zugleich an, wie beide Seiten deſſelben nach dem ächt Maleriſchen hinwirkten. Die myſtiſche Gluth wirft ſich in der mythiſchen Sphäre vom Object auf die Anbetenden (vergl. Kugler, Handb. d. Geſch. d. Malerei S. 445) und arbeitet aus den innerſten Seelentiefen eine neue Welt wunderbaren Ausdrucks zu Tage. Der derbe Lebensſinn, der Sancho Panſa, dagegen wirft ſich auf das Sittenbild. Es vertheilt ſich dieß allerdings auch an verſchiedene Meiſter, denn Zurbaran iſt der Maler der Andacht, Murillo der Genremaler, aber die Trennung hebt ſich im Letzteren wieder auf, denn er iſt ebenſoſehr auch der Maler der unendlichen Schmerzen und ſeligen Verzückungen der Andachtglühenden Seele.

Freilich vereinigt er auch beide Extreme in der Weiſe einer Zeit, welche das Sittenbildliche noch nicht in einen beſonderen Zweig abzulagern wußte, wirft es zum Religiöſen, ſetzt die Madonna an's Spinnrad u. dgl., aber zugleich finden wir doch bei ihm in erſter Lebensfülle das reine Sittenbild, und zwar in einem Sinne behandelt, wodurch es zwiſchen das höhere, plaſtiſch ſtyliſirte und das derbere, humoriſtiſche ſich eigenthümlich in die Mitte ſtellt: die Situation, an ſich niedrig, wird durch den Geiſt ſüdlicher Schönheit, kummerloſer Seligkeit der Armuth in einer freigebigen Natur (vergl. Hegels ſchöne Charakteriſtik ſeiner Bettelknaben Aeſth. B. 1 S. 218. 219), in einen Aether reiner Idealität erhoben; eine Auffaſſung, welcher denn auch der größere Maaßſtab entſpricht. — Das Porträt blüht bei dieſen Spaniern in der Fülle der Lebenswahrheit, der geiſtreiche Blick erhaſcht den reinſten Phosphor der Perſönlichkeit. Wir nennen nur Velaſquez. Der Nachdruck, womit ſich dieſe Schule auf die Farbe wirft, zieht in lebendiger Individualiſirung der Form ſeine richtige Conſequenz, führt aber im Einzelnen, beſonders in den Falten, zu nachläßiger Zeichnung. Dieſe Farbe iſt in ihrer localen Wirkung nicht ſo blutwarm und von innen herausleuchtend, wie bei Rubens und den Venetianern, die Schwärze der italieniſchen Naturaliſten hat hier Einfluß gehabt, aber um ſo ahnungsvoller drückt ſich das mythiſch tiefe Stimmungselement in dem dämmernden, ſilberduftigen Schleier aus, der ſich wie ein dünner Flor um Alles legt.

§. 736.

Auf der zweiten Stufe ſtößt das proteſtantiſche Holland auch den letzten Reſt von Tranſcendenz und höherem, plaſtiſchem Schwunge der Form aus. Doch ſpaltet ſich die neue Richtung noch einmal: Rembrandt wendet einen Styl, der nur für Porträt und Sittenbild berufen iſt, auch auf größere, ſelbſt mythiſche Stoffe an, rechtfertigt jedoch in gewiſſem Sinne dieß Verfahren durch ein düſteres Pathos im Ausdruck und traumhaftes Helldunkel des Colorits. Die Kabinetsmaler dagegen leiten den im engſten Sinne maleriſchen Styl in ſein wahres Bett: Landſchaft, Thierſtück, Sittenbild, ſie werden die eigentlichen Begründer dieſer Zweige und retten vor dem allerwärts eindringenden falſchen und formaliſtiſchen Idealiſmus den ganzen Theil der wahren Stoffwelt, der ohne poſitiven Einfluß des plaſtiſchen Styls gedeihen kann.

Die Oppoſition gegen allen directen Idealiſmus der Form wird von Rembrandt bis zur Conſequenz des Cyniſmus vollendet, wovon ſein Ganymed Zeugniß ablegt. Wir dürfen ſtatt weiterer Ausführung auf die treffliche Charakteriſtik Kuglers verweiſen und an das erinnern, was zu §. 673 über ſein Colorit geſagt iſt. Faßt man Alles zuſammen, ſo ſteht doch Rembrandt der Gruppe der Kabinetsmaler wieder ſo gegenüber, wie Rubens den Holländern insgeſammt. Jener „plebejiſche Trotz“, jene „verhaltene Leidenſchaft“, die „der finſtere Republikaner“ in die bäuriſch rohen Formen legt, zuſammenwirkend mit der geiſterhaften Aufregung, die in ſeinem Colorit liegt, erſcheint als ein Pathos, das bei vollendetem Gegenſatz gegen alles Claſſiſche doch der hohen Erregung, die ſeine reinen Formen mit ſich führen, indirect auf ähnliche Weiſe verwandt iſt wie Shakespeare, der nichts von den Alten wußte und auf der Höhe der tragiſchen Bewegung doch ſo tief an ſie erinnert. Die Leidenſchaftlichkeit und Wildheit der Zeit, von der wir öfters geſprochen, hat in Rubens, ſeinen hiſtoriſchen Stücken und blutigen Jagden, und in Rembrandt den vollſten Ausdruck, dort in Form ſchwunghaften Ausbruchs, hier ſtill und geſpenſtiſch aufdämmernder Drohung, erhalten; es liegt aber in dieſem wilden Wurfe noch immer etwas von der Großheit des Styls im emphatiſchen Sinne des Worts, der ſich auch äußerlich im größeren Maaßſtab ausſpricht. Es wird nun endlich voller Ernſt daraus, daß die Malerei demokratiſch iſt (vergl. §. 655), aber Rembrandt iſt noch großartig drohender, die Kabinetsmaler ſind beruhigter Volksgeiſt, welcher der beſiegten Grandezza des Romaniſmus das breite Gelächter nachſchickt und zugleich ſchon wieder Zeit hat, feinere, behagliche, gebildete Sitte zu gründen. Zieht ſich nun hier jene Größe zur zierlichen camera obscura der Welt zuſammen, ſo iſt dafür auch mit voller Folgerichtigkeit die maleriſche Richtung als ein in's Schärfſte und Feinſte ausgebildeter Naturaliſmus und Individualiſmus in ihre wahre Sphäre eingetreten. Jetzt endlich hat der flandriſche Styl ſeinen wahren Ort gefunden: er iſt ſittenbildlicher und Landſchafts-Styl, er hängt ſich nicht mehr an die großen Stoffe des Mythus und drängt die handelnden Figuren aus dem Alleinbeſitze des Intereſſes, das ihnen gehört, er zieht ſie nicht mehr aus der Idealität, die ihnen als abſoluten Geſtalten gebührt, in die Bedingtheit des bürgerlichen Lebens herein, er verſchont ſie damit, indem er ſie aufgibt. Jenes Ganze wird vertheilt: die Theile ſuchen den Zweig, wo ſie als Ganzes ſich ausbreiten dürfen und ſollen. Aber Ein Stück findet keine Stelle, es geht leer aus: das iſt eben der Inhalt, der jenen abſoluten Geſtalten zu Grunde liegt, der hohe Gegenſtand. Da der Mythus gefallen iſt, ſo mußte freilich dieſer Gegenſtand ein anderer werden; an ſeine Stelle mußte dem Stoffe nach die geſchichtliche Malerei, dem Geiſte der Behandlung nach der höhere Styl treten, der plaſtiſchen Schwung in ſich aufzunehmen hatte, aber darum doch maleriſch bleiben konnte, und dieſer Styl hätte zugleich das grandioſere Sittenbild und die großartigere Landſchaft hervorbringen müſſen. Dazu hatten dieſe Holländer die Stimmung nicht und, weil ihnen dieſe fehlte, die Formen nicht. Sie konnten ſie nicht haben, denn alles reine Pathos, aller höhere Stoff, aller edlere Schwung der Form war ihnen durch die Nachahmer der Italiener in ſo lügneriſcher Geſtalt entgegengetreten, hieng ſo innig mit der Welt des romaniſchen Geiſtes zuſammen, mit der ſie auch im bitteren Ernſte ſo eben auf Leben und Tod gekämpft hatten, daß ſie Alles, was dahin zeigte, ſchlechthin von ſich ausſtießen. Man nannte und nennt noch jetzt häufig dieſen Rückzug auf das Stück Welt, dem der maleriſche Styl in ſeiner abgeſchloſſenſten Eigenheit allein entſprach, ein Ausblühen, ein Ende. Das iſt er auch nach der einen Seite ſo wie das ähnliche Herabſteigen zu dem Realen das Ende der antiken Kunſt war. Allein als abſteigende Linie ſtellt ſich dieſer Gang nur dar, wenn man ihn vom Gipfel des Olymp überblickt; bedenkt man dagegen, daß an die Stelle des Olymp jene höheren Zweige rein menſchlich wunderloſen Inhalts treten ſollten, ſo iſt dieſe Erſcheinung Anfang, gewonnener feſter Boden, Baſis, Vorſtudie und die Linie führt von ihr zu einem neuen Gipfel. Hier iſt denn die Stelle, wo ſich der Schlußſatz des §. 715 geſchichtlich bewährt. Durch ihre Beſchränkung haben die Holländer ein ſchmales, aber ſicheres Stück Feſtland für die Zukunft gerettet aus den wachſenden Wogen des nun immer ſtärker andringenden falſchen, dem Stoff nach allegoriſchen, dem Styl nach theatraliſch antikiſirenden Idealiſmus. „Lediglich die Zerklüſtung der Malerei in getrennte Fächer ſicherte in jenen Zeiten der allgemeinen Zerrüttung dem Realiſmus in der Landſchaft und im Genre ein Aſyl“ (Teichlein a. a. O. S. 35). Wenn wir übrigens hier von einem im engſten Sinne maleriſchen Style reden, ſo darf doch nicht wieder an die Mängel des älteren deutſchen gedacht werden. So viel, als ſie für ihre Sphäre, für das gemüthliche Genre und die Stimmungs-Landſchaft brauchen, haben ſich die Holländer aus der Bildungsſumme der Zeit, worin das plaſtiſch Italieniſche doch ein gemeinſchaftliches Haupt-Capital war, allerdings längſt angeeignet; die Formenwelt, die ſie geben, verſtehen ſie vollſtändig wie die Brillantenwelt der entſprechenden Farbe. — Weiter gehen wir nicht ein; die Lehre von den Zweigen hat das Wichtigſte beſprochen, die einzelnen Meiſter zu charakteriſiren würde uns hier doch der Raum nicht geſtatten.

§. 737.

Das eigentlich Moderne tritt ein mit der grundſätzlichen Erhebung der antiken Form zur Muſtergebenden Regel, d. h. dem Claſſicismus, und den hieraus erwachſenden Kämpfen. Trotz der völligen Verkennung des ächt Maleriſchen iſt dieſer Durchgang den nordiſchen Völkern nothwendig. In erſter, abſtracter Weiſe übernimmt die franzöſiſche Kunſt die Einführung dieſes Prinzips. Im Rückſchlage gegen die Entartung eines früheren, ſchon an ſich

weniger methodiſchen, Claſſicismus in ausſchweifenden Prunk und Sinnenkitzel wird durch David das plaſtiſche Stylgeſetz des Alterthums zur ſtraffen Richtſchnur und zum mechaniſchen Schulzwang erhoben, zugleich aber durch die Stimmung eines theatraliſchen Pathos verfälſcht.

Wir haben folgende intereſſante Verſchiebung der Ordnungen vor uns: es iſt zunächſt die dritte von drei parallelen Gruppen, vor der wir ſtehen; jede der beiden erſten Gruppen enthält Action und Reaction: die erſte bilden die italieniſchen Eklektiker und ihre Gegner, die Naturaliſten; die zweite die Belgier und Holländer, von denen die letzteren ſelbſt gegen die Reminiſcenz von plaſtiſchem Formenpathos reagiren, die noch in Rubens iſt, ja ſogar gegen die düſtere Großheit Rembrandts; die dritte, bei der wir angelangt, zeigt zwar auch zwei Formen, aber Formen deſſelben Prinzips, das erſt noch weiter anſteigen und dann ſeinen Gegner finden ſoll. Dieß iſt die eine Linie der Betrachtung; nach der andern ſtehen dagegen die Belgier und Holländer als Ein Ganzes der geſammten erſten, italieniſchen Gruppe gegenüber, bilden das ächt maleriſche Gegenbild gegen ihre Anſchauung. Jetzt iſt die gegenwärtige dritte Gruppe nicht mehr eine von dreien, ſondern ſie eröffnet als erſter Satz, als Theſis einen neuen Gang. Und dieſe Beziehung iſt ſo einſchneidend, daß wir nun die beiden erſten Gruppen in eine Vorſtufe des modernen Ideals zu verweiſen haben, das im ſtrengſten Sinn erſt jetzt eintritt. Denn in der That beginnt das ächt Moderne erſt da, wo die nordiſchen Völker der neueren Zeit, um ſich von der Härte jenes Bruchs zwiſchen Inhalt und Form zu befreien (§. 467), zum erſtenmale bewußt, prinzipiell, ſtraff und in vollem, ganzem Schritte das antike Formgeſetz in ſich aufnehmen. Das war bisher nie geſchehen. Abſtract, einſeitig mußte dieſer erſte Schritt der volleren Aneignung ſein, wenn er entſchieden, radical ſein ſollte. In ſolcher ſchnurgeraden Weiſe konnte ihn aber nur dasjenige der nordiſchen Völker vollziehen, deſſen germaniſche Elemente ſich ganz in das herrſchende romaniſche eingeſchmolzen haben, denn romaniſch iſt eine ſolche generaliſirende Diſciplin. Inzwiſchen haben wir nicht einen einfachen Schritt vor uns; in der Geſchichte der Phantaſie hat §. 476, auf den wir zurückverweiſen, vor Allem die Poeſie im Auge, die ihre claſſiſche Dictatur zur Zeit Ludwigs XIV in Einem Haupt-Tempo in's Werk ſetzte; in der Malerei ſind es zwei Momente: voran geht eine harmloſere, weniger ſtraffe Form des Claſſicismus, die mit Nicol. Pouſſin beginnt, und erſt in der Zeit der Revolution folgt die zweite, radicale Form, begründet durch David. Zu dieſem Begriffe des Radicalen gehört die weitere Beſtimmung, daß nicht nur auf die den Alten verwandten Maler Italiens, ſondern zur Quelle, zu den Alten ſelbſt zurückgegangen wurde. Dieß that allerdings ſchon

Nicol. Pouſſin, der an dieſem Muſter die kalte Strenge ſeiner antiken Formbildung und ſchulgerechten Compoſition ausbildete. Allein neben ihm her zog ſich eine andere Linie: Vouet hatte ſich an die italieniſchen Naturaliſten gelehnt, le Sueur gieng auf die Eklektiker, ſelbſt auf Raphael zurück; das Maleriſche war in der plaſtiſchen Richtung noch ſtark genug, jene Blüthe der heroiſchen Landſchaft zu erzeugen (§. 733); endlich aber bildeten ſich aus den claſſiſchen Nachwirkungen des Nic. Pouſſin, dem daneben fortlaufenden Naturaliſmus und der im zweiten Theile unſeres Syſtems geſchilderten Stimmung der Rokoko-Zeit jene in aller Kälte der Regel doch wild manierirte, im Conventionellen willkührliche, im Willkührlichen conventionelle, zugleich elegant frivole Malerei aus, in deren Mittelpunct noch mit verhältnißmäßiger Würde ein le Brun ſteht. Dieſer Geſchmack beherrſchte deſpotiſch die Zeit; die holländiſche Malerei ſelbſt gab ſich nun auf und neben edleren Einflüſſen des Italieniſchen ſieht man an der geleckten Porzellan-Glätte eines Adrian van der Werff, was daraus entſtand. — Durch dieſe Verwilderung und Ausſchweifung ſchneidet nun mit ſcharfem Meſſer David, wie die Revolution durch den faulen Körper des Staats. Der Auffaſſung und Stimmung nach fehlt es ihm und ſeiner Schule nicht an Größe; Eines hat er, was ächt maleriſch iſt: dramatiſches Feuer, und nach den Stoffen der alten Geſchichte greift er mit richtigem Gefühl. Doch dieſes Feuer iſt theatraliſch pathetiſch wie die Redner der Revolution und wie der Franzoſe überhaupt (vergl. §. 476 Anm.) und die claſſiſche Form, ſo ſehr ihr dieſer Ton widerſtrebt, herrſcht doch als abſolute Regel in der Zeichnung, die Farbe erkältend, die Individualität ertödtend, den Schüler im Copiren, Zeichnen nach Modell-Acten mechaniſch dreſſirend: der akademiſche Formaliſmus iſt nun erſt in ſeiner militäriſchen Ordnung eingeſetzt und legt zwar den Grund zu der ausgezeichneten techniſchen Tüchtigkeit der Franzoſen, iſt aber in dieſer Einſeitigkeit auch der Tod aller Originalität und Friſche der Anſchauung. — In Deutſchland tritt mäßiger, reiner, ruhiger der eklektiſche Idealiſt der Form, Raph. Mengs auf; doch dieſe Erſcheinung iſt mehr vereinzelt.

§. 738.

Die Deſpotie dieſes abſtracten und verfälſchten Claſſicismus durchbricht der deutſche Geiſt, der die alte Kunſt als eine zweite, reine Natur begreift, ihr inneres Weſen ſich lebendig aneignet und den Schulzwang umſtößt. Hiemit iſt der Moment eingetreten, wo die deutſche Kunſt von dem ihr bis dahin eigenen unäſthetiſchen Bruche ſich befreit; doch iſt auch dieſer ächte Claſſicismus wieder einſeitig, verliert ſich in Mythus und Allegorie und geht auf Koſten des national deutſchen Berufs zum ächt Maleriſchen.

In der Geſchichte des Ideals berückſichtigt §. 477 und 478 zunächſt die Revolution in der Poeſie, welche ungleich ſpäter zum ächten Claſſicismus fortſchritt; für die Malerei iſt daher, was in §. 479 geſagt iſt, zurückzudatiren: ſie ergriff zuerſt die reine antike Form, die tiefere Erwärmung derſelben mit der Fülle des deutſchen Geiſtes folgte, wie wir ſehen werden, nach; die Poeſie begann umgekehrt mit dem Sturm der Empfindung und lernte erſt dann von den Alten die reine Form. Die genialen Männer, welche, von *Winkelmann* zum ächten Quellwaſſer geführt, mit dem conventionellen Afterbilde des Claſſiſchen brechen und ſeine hohe Einfalt, die beſcheidene Grazie ſeiner wahren Schönheit, ſeine Formenbildende Seele ſelbſt in ſich aufnehmen, dieſe Männer, die jetzt erſt endlich der deutſchen Nation jenes wahre Mittel der Löſung von dem anhängenden Reſte der Form-Barbarei bringen, das wir ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert ſuchen, die *Karſtens*, Eberh. *Wächter*, *Koch*, *Schick* treten — den Letzteren ausgenommen, der ſich mehr an Raphael anſchließt und leider von ſeiner herrlichen Laufbahn früh abgerufen wird — ſelbſt wieder auf die eine Seite des Gegenſatzes, deſſen Kampf das Triebrad der Kunſtgeſchichte iſt. Von nun an, im Tageslichte der nahen Vergangenheit und Gegenwart, zeigt ſich uns immer ſchärfer und deutlicher die Natur dieſer und aller Geſchichte: *ihre Nadel oſcillirt um das abſolute, nie erreichte Endziel ſo, daß jede erreichte Einheit und Verſöhnung der Gegenſätze ſelbſt wieder zu einem derſelben hinüberfällt* (vergl. §. 676 Anm. 2). Statt dem Prinzip des ächt maleriſchen Styls, zu dem die deutſche Kunſt durch den innerſten Geiſt der Nation berufen iſt, das richtige Maaß des Plaſtiſchen beizumiſchen, werden ſie, die allerdings den falſch ſculptoriſchen Regel-Zwang der Franzoſen niedergekämpft haben, nun ſelbſt Plaſtiker der Malerei, lebendig und ſeelenvoll, aber ohne Individualität, ſtylvolle Zeichner, aber ſchwache Coloriſten, edle Anordner geiſtreicher Erfindung, aber mangelhafte Executoren, Ausbeuter des alten Mythus und der alten Allegorie, Erdichter von neuen, Freunde der Stoffe aus der alten Geſchichte und Mißkenner der unendlich mehr maleriſchen Natur der Stoffe des Mittelalters und der neueren Zeiten.

§. 739.

Im Kampfe gegen dieſe neue Einſeitigkeit verkehrt die romantiſche Schule ein äſthetiſches Prinzip zu einem dogmatiſchen, behauptet, ſtatt für den Drang zum ächt Maleriſchen die geeigneteren Stoffe in der Geſchichte des Mittelalters zu ſuchen, deſſen Mythenkreis als allein wahren Stoff und demgemäß ſeinen unreifen Styl als Formgeſetz.

Die „neudeutſch-romantiſch-religiöſe“ Richtung worin Overbeck, Veit, Schadow und Andere ſtecken blieben, während ein Cornelius und Schnorr ſich herausarbeiteten, liegt uns als eine überwundene Stufe klar genug vor, um das Wahre und Falſche in ihr zu unterſcheiden. Das Wahre beſtand in dem tiefen Drange zur Ausfüllung der Lücke, die jene claſſiſche Gruppe gelaſſen, zur Ergänzung ihrer Einſeitigkeit, d. h. zum Maleriſchen; das Falſche in der Verwechslung, die der §. ausſpricht. Dieſer Drang hätte, wie ſchon geſagt, auf die Stoffe führen müſſen, welche dem Maler jenen Ausdruck tief innerlichen Seelenlebens, der den claſſiſchen Stoffen und Mythen fehlt, jene Charakterformen, wie wir ſie in Lehre vom Weſen der Malerei gefordert, und die farbenreichen, bewegten Culturformen entgegenbringen, die das Mittelalter, obwohl freilich nicht allein, doch mehr, als das claſſiſche Alterthum, darbietet (vergl. §. 709, [illegible].), und was die Stylfrage betrifft, ſo galt es, gegen jene Plaſtiker der Malerei ſich nach der einen Seite an den deutſchen Styl unſerer großen Meiſter am Schluſſe des Mittelalters anzuſchließen, nach der andern von den großen Coloriſten, den Venetianern, den Niederländern zu lernen. Es war keine Gefahr mehr, in die Fehler der Erſteren zu verfallen, denn jenen Reformatoren verdankte man ja bereits poſitiv das geläuterte Formgefühl, die reine Zeichnung, man mußte aber zur weiteren Ergänzung der altdeutſchen Styl-Härten zugleich den Blick auf die reifen Italiener, einen Leonardo da Vinci, einen Raphael als ewige Muſter des Schönen richten. Daß hiemit kein eklektiſcher Auszug, keine todte Nachahmung gemeint iſt, ſondern ein freies, ſelbſtändiges Umſchauen und Hineinfühlen, brauchen wir nicht zu verſichern. Statt deſſen predigt man dogmatiſch das Mittelalter, wird katholiſch, behauptet den chriſtlichen Mythus als allein würdigen Stoff, ergeht ſich abſtract in neuen Allegorien, und um die Anſätze falſcher Freiheit zu meiden, die freilich ſelbſt bei Raphael ſchon ſich zeigen, zieht man aus dieſer Doctrin die natürliche Conſequenz, daß der gebundene Styl der unreifen, aber deſto frömmeren Meiſter das abſolute Muſter ſei. Alſo wieder ein Extrem, doch eigentlich nicht das logiſch genaue: nicht ein Extrem des ſtreng Maleriſchen, ſondern ein Heraustreten aus dem Aeſthetiſchen überhaupt als einer Welt des freien Scheins, aber ein begreifliches Extrem, dem wir doch, insbeſondere im Ausdruck tiefer Gemüthswelt, zum Theil auch in Belebung der Farbe unendlich viel danken.

§. 740.

Die neueſten Beſtrebungen der Malerei ſtellen den noch gährenden Läuterungskampf der entgegengeſetzten Stylprinzipien dar, worin die deutſche Malerei, aus der Romantik ſich losringend, in großartigem Aufſchwung aber-

mals zu einer mehr plaſtiſchen, als maleriſchen, und zugleich gedankenhaften Richtung fortgieng, hierauf deren Gegenſatz zwar auch in ihrem eigenen Schooß erzeugte, vorzüglich aber durch die, ihrerſeits zu neuem Leben erwachte, franzöſiſche und belgiſche Kunſt heilſam, doch auch nicht ohne Gefahr des Verluſts ihrer Schlichtheit und idealen Tiefe auf ihre uralte Beſtimmung zum ächt Maleriſchen hingewieſen wird.

Das erſte Moment in der kurzen Ueberſicht, die der §. gibt, bildet der Mittelpunct des mächtigen Aufſchwungs, den die Kunſt in Deutſchland, vorzüglich in Baiern nahm, die Münchner-Schule. Hier trat in ſeiner Größe der deutſche Geiſtes-Verwandte des M. Angelo, Cornelius, auf. Dieſer männliche Geiſt hat aus der romantiſchen Periode eine Kraft gerettet, welche ihr übrigens eben nicht eigen war: die Energie der Charakterdarſtellung und die Bewegtheit, die Gluth der Handlung. Nach allen andern Seiten aber war er ſo angelegt, daß er aus der maleriſchen Richtung heraustreten und ſich ganz auf die Form, die Zeichnung, nicht im Sinn der Grazie, ſondern der Erhabenheit, richten mußte, und dieſer Anlage kam die fruchtbare Idee des Königs Ludwig von Baiern, der bildenden Kunſt durch große monumentale Aufgaben, der Malerei alſo durch die Freske Aufſchwung zu geben, entgegen; mit der mächtig hebenden Wirkung dieſes Motivs ſtellte ſich auch das Nachtheilige ein, wie wir es zu §. 693 dargeſtellt haben, und dazu gehört der Ueberſchuß des Gedankens, die Neigung, die Idee aus ihrem naturgemäß realen Körper herauszuziehen und in beſonderen Körpern tranſcendent hinzuſtellen. Somit war eine neue plaſtiſche Einſeitigkeit, Herrſchaft des Conturs, Vernachläßigung der Farbe, Mythus, Allegorie begründet, obwohl Cornelius auch in dieſer Thätigkeit, beſonders in ſeiner höchſten Leiſtung, wo er lebenswahren heroiſchen Stoff ergriff, in den Darſtellungen aus der griechiſchen Heldenſage, jene Macht einer Charakterzeichnung, die ſo tief deutſch, Düreriſch, maleriſch iſt, zugleich mit der Großheit der Linie, dem dramatiſchen Feuer, der tief tragiſchen Empfindung, der gewaltigen Compoſition in Fülle bewährt hat. In München ſelbſt fehlte es nie an Künſtlern, die nicht vergeſſen hatten, daß man hier doch auf dem beſten Wege war, bei aller Größe des Styls das eigentliche Weſen der Malerei aus den Augen zu verlieren; beſonders aber war durch das niederdeutſche Weſen für ein Gegengewicht geſorgt, daß der Farbenſinn und der Sinn für den vollen Schein des Realen nicht ganz von dieſem zeichneriſchen directen Idealiſmus überflügelt werde. Doch dieſer Zug der Düſſeldorfer brauchte Zeit, ſich aus den ſentimental romantiſchen Anfängen herauszuarbeiten, und es blieb auch nachher dieſer Schule trotz ihrer an ſich maleriſchen Grundtendenz eine gewiſſe Scheue vor der ſaftigen Fülle des Lebens und vor feurig dramatiſcher Bewegung, ein Ueberſchuß an Reflexion, an Bewußtheit, ein Mangel an Naivetät. Landſchaft und Sittenbild entwickelten ſich frei und geiſtreich, unbeirrt von dem religiöſen Kunſt-Dogma, in der geſchichtlichen Sphäre ergriff die feine und ſtarke Kraft Leſſings mit frei proteſtantiſchem Sinn die Stoffe der Reformation, gieng auch vom bloßen Situationsbilde (vergl. §. 711 Anm.) zu bewegteren Scenen fort; doch daß geſchichtliche Stoffe von Zöglingen dieſer Schule mit ſolcher Friſche und Schneide erfaßt werden, wie von Leutze in jenem Bilde Washingtons, iſt ſehr neu. — Hier mußte wieder romaniſches Feuer einwirken. Die Franzoſen hatten ſich aus dem Claſſicismus herausgearbeitet, hatten ſich an der Hand der großen Meiſter Italiens wieder zum Leben und zur Farbe gewendet, und der natürliche friſche Griff, das geiſtreiche Packen der Dinge im ſchlagenden Momente, das dieſer Nation eigen iſt, entwickelte eine Verbindung von kühnem, wirkungsvollem Naturaliſmus und energiſcher dramatiſcher Bewegtheit, in der Ausführung von jener Sicherheit der Zeichnung unterſtützt, die eine Frucht der ſtrengen akademiſchen Zucht war, jetzt aber von den geſchilderten Uebeln dieſes Urſprungs ſich befreite und in ein volles und kräftiges Farben-Element eintauchte. Alle Zweige wurden energiſch erfaßt, Leopold Robert, der Schöpfer des höheren, plaſtiſch maleriſchen Sittenbilds, machte ſeine erſte Schule in Paris; das Bedeutendſte aber war der feurige Geiſt, womit man die höchſte moderne Aufgabe, das Geſchichtliche, ergriff. Wir nennen nur Horace Vernet und Delaroche. — Von anderer Seite brachen auch die Belgier mit dem David'ſchen Claſſicismus und gedachten wieder ihres Rubens; als Führer gieng Wappers voran; der alte Farbenſinn erwachte in ſeiner Tiefe und Wärme. Sie wandten ſich aber zugleich zu den Franzoſen und ſuchten ſich nicht nur ihre Zeichnung, ſondern auch ihre Art des Effectes zu eigen zu machen. Dieſe franzöſiſch belgiſche Kunſt war es denn, welche vorzüglich durch Gallaits Bild „die Abdankung Carls V." die Deutſchen aus ihrer mythiſch-allegoriſchen Gedankenhaftigkeit und der neu eingedrungenen plaſtiſchen Bevorzugung der Zeichnung, der linearen Compoſition aufſchüttelte. Ueber dieſen Moment, ſeine Folgen und deren Gefahren vergl. namentlich die mehr angeführte Schrift von A. Teichlein. Es iſt in dieſer franzöſiſch belgiſchen Kunſt ein Ertränken der Idee in der Sächlichkeit des Gegenſtands, wogegen allerdings der deutſche Geiſt ſeine Gedankentiefe behaupten muß, gewiß nicht, um in allegoriſcher Form den Gedanken des Gegenſtands neben den Gegenſtand zu ſtellen, ſondern um dieſen ſo zu behandeln, daß er aus ihm ſelbſt ſchlagend herausleuchte; es iſt, während nach dieſer Seite die Verzichtung nur zu weit getrieben wird, nach der andern eine Abſichtlichkeit des Effects darin, die ſelbſt graſſe

Mittel, ein andermal falſche Reize nicht immer ſcheut, wogegen die Deutſchen ihre alte Schlichtheit und geſunde Wahrhaftigkeit behaupten ſollen, und es iſt nicht darin die Schärfe der Charakterzeichnung und individualiſirenden Phyſiognomik, worin unſere Dürer und Holbein uns die wahren Muſter bleiben, an die ſich namentlich Rethel ſo tüchtig angeſchloſſen hat; aber eine Geſammtwirkung realer Auffaſſung und Farbenharmonie iſt darin, von welcher wir ein für allemal die Umkehr zum ächt maleriſchen Style zu lernen hatten. Es war Zeit, daß wir von der Freske wieder mehr zur Oelmalerei uns wandten. Jene wird die Trägerinn des Styles bleiben, dieſe ſoll als Trägerinn der Lebenswahrheit ihr zur Seite gehen. Auf's Neue ſtehen wir denn vor der Aufgabe wahrer Vereinigung der entgegengeſetzten Stylprinzipien. Das Bedenkliche iſt die Bewußtheit, die in unſerer Zeit auch den Künſtler beherrſcht und ihm ſo ſehr erſchwert, einfach in der Sache zu ſein, ihn verführt, ſie mit Beziehungsreichem zu überfruchten, mit „Ideen“ zu überſättigen, wenn nicht gar in ironiſche Gegenſätze aufzulöſen. Nicht leicht ſehen wir Reinheit des Styls und haarſcharfe, bis zum Beißenden eindringliche Phyſiognomik ſo vereinigt wie in Kaulbach; aber auch jener bedenkliche Zug der Zeit iſt ihm eigen und hat ihn bis jetzt verhindert, ſeine bedeutenden Kräfte zu einer ungebrochnen organiſchen Einheit zu verſchmelzen. Faſt will es mitunter ſcheinen, als ob hier etwas von dem Auflöſungsprozeſſe ſich fühlbar machen wolle, der in unſerer Poeſie mit Heine eingetreten iſt. Allein es gilt, gegen dieſen Schein ſich zu wehren und an das Tüchtige und Große zu halten, was uns nicht fehlt und was in einem Manne wie Kaulbach Stärke genug haben muß, das Poſitive und Negative in ſeinen Kräften reiner zu ſondern und zu ordnen.

§. 741.

Die Lücke der höheren Stoffe, welche nach Auflöſung des Mythiſchen bei der Beſitznahme vom Boden der urſprünglichen Stoffwelt gelaſſen wurde, iſt ausgefüllt durch die höheren Zweige der Landſchaft, des Sittenbilds, vorzüglich aber der geſchichtlichen Malerei. Zu einem ſchwunghaften Anbau iſt aber die letztere noch nicht gelangt.

Wir haben zuletzt mehr den Styl in's Auge gefaßt und die Stoffe, die Zweige nur in einzelnen Bemerkungen berückſichtigt. Die Fülle wackerer Kräfte, welche ſich rings um die beſtimmenden Mittelpuncte ausbreitete und ausbreitet, konnten wir nicht nennen und ſchildern, da wir hier nur das Entſcheidende herauszuſtellen haben. In Sittenbild und Landſchaft iſt das, was Epoche machte, die Schöpfung Rottmanns und

Leopold Roberts, ſchon in der Darſtellung der Zweige hervorgehoben. Die höhere, mit der Großheit hiſtoriſchen Geiſtes getränkte Form dieſer zwei Gattungen iſt es, die neben dem großen Style der Geſchichtsmalerei die Stelle einnimmt, welche ſonſt der Mythus inne hatte. Warum nun aber die letztere, die nicht blos der Behandlung, ſondern auch dem Gewichte des Gegenſtandes nach die wahre Nachfolgerinn des Mythus ſein ſollte, in dieſe Rolle mit voller Lebenskraft einzutreten zaudert, das erklärt ſich theilweiſe wohl aus dem, was zu §. 695 ausgeführt iſt, aus allen den Schwierigkeiten, die aus der Erſchütterung hervorgehen, welche §. 469 nachgewieſen hat. Es liegt aber noch ein beſonderes Hinderniß in der Stimmung der Zeit. Das geſchichtliche Bild will eine Anſpannung des Gemüths, wie Sittenbild und Landſchaft ſie nicht fordert; da genügt nicht die ſtille Vertiefung, ſondern da gilt es, furchtbaren Entſcheidungen mit der Entſcheidung der eigenen, ganzen Seelenkraft zu folgen. Dieß liegt nicht im Zug einer Generation, welche, als ſie in ihrem Geſchäfte immer gründlicherer und weiterer Durchdringung und Bewältigung des Objects in Wiſſenſchaft, Technik, Organiſation endlich auch an den Staat kam, durch furchtbare Erfahrungen ſo niedergeſchlagen wurde, daß ſie ſich ganz auf den ſtillen und friedlichen Theil ihrer Arbeit zurückgezogen hat und darin durch große Kataſtrophen vorerſt nicht geſtört ſein will, ja ſelbſt im Bilde ſie ſcheut. Daher die allgemeine Klage, daß der Tiſch unſerer Kunſt mit Nebenſpeiſen reichlich beſetzt iſt, daß aber das große, kernhafte Hauptgericht auf ſich warten läßt. Hier kehrt unſere Betrachtung zu §. 484 Schluß der Anm. zurück.

Anhang.

Die Caricatur. — Die vervielfältigende Technik. — Die Decorationsmalerei. — Die ſchöne Gartenkunſt.

§. 742.

1. Die Malerei bewegt ſich frei und wirkungsreich in dem Gebiete, worin die Tendenz unter der Satyre ſich verſteckt (vergl. §. 547). In dieſer nimmt die Idee zu der Wirklichkeit entweder die Stellung ein, daß der ſtrafende Ernſt über den Scherz oder daß dieſer über jenen vorwiegt, und das letztere, freiere Verhältniß erhebt ſich bis an die Grenze des rein komiſchen Sittenbildes, das ſich in dem flüchtigeren Theile ſeiner Erfindungen wirklich an dieſes Gebiet knüpft.
2. Das allgemeine Hauptmittel der ſatyriſchen Malerei iſt die Uebertreibung des Charakteriſtiſchen: die Caricatur (vergl. §. 151), übrigens durchläuft ſie auf dieſem Boden die Formen der Poſſe, dient vorzüglich dem Witze und liebt mit dem Humor (vergl. §. 214 und 440) die grotteske Verſchlingung der Geſtalten. Der Anſchluß an die Literatur, der vorzüglich dieſem Nebenzweige der Kunſt zuſteht, iſt ſowohl ein Ausdruck ſeiner Unſelbſtändigkeit, als auch ein Mittel ſeines fruchtbaren Eindringens in das Leben.

1. Wir heben unter den anhängenden Gebieten zuerſt dasjenige heraus, welches in dieſer Kunſt das bedeutendſte iſt. Will man es gerecht beurtheilen, ſo darf man nicht den Maaßſtab des rein Aeſthetiſchen, ſondern muß den gemiſchten des äſthetiſchen und des ethiſch hiſtoriſchen Standpuncts anlegen: was an eigentlicher, reiner Kunſt verloren geht, wird an directem Einfluß auf das Leben, eindringlicher Durchſäuerung und Durchſalzung ſeiner trägen und ſchlechten Stoffe gewonnen. Man erinnere ſich nur an die unendlichen Caricaturen der Reformationszeit, den ätzenden Ausdruck ihrer kritiſchen Schärfe, ihres erwachten Bewußtſeins. — Schon zu §. 547 iſt geſagt, daß die Malerei auf dem Boden, der ſich nun vor uns ausbreitet, unendlich freier und fruchtbarer ſich bewegt, als die Plaſtik; dieß erklärt ſich einfach aus ihrem Kunſtverfahren und aus der Geltung, welche durch ihr Stylgeſetz denjenigen Momenten gegeben iſt, deren ausdrückliche Verſchärfung eben das Hauptmittel ſatyriſcher Darſtellung begründet: der volleren Naturnachahmung und der Individualiſirung. —

Wir haben nun zuerſt die Stellung, welche in dieſem Gebiete Inhalt und Form zu einander annehmen, und dann die Unterſchiede zu beſtimmen, die innerhalb derſelben hervortreten. Das Verhältniß ungetrennter Einheit, worin jene Elemente in aller reinen Kunſt verſchmolzen ſind, iſt gelöst; die Idee iſt aus dem Naturſtoffe, der dem Künſtler als Vorbild im Ganzen und Großen vorliegt, herausgezogen, der Künſtler denkt und weiß die Wirklichkeit als die ihrer Idee unangemeſſene und hat die Abſicht, den Zweck, ſie dieß durch ſein Werk in der Form der Anſchauung fühlen zu laſſen. Man verwechsle dieß nicht mit dem Bewußtſein der Unangemeſſenheit, das dem rein Komiſchen (wie dem Erhabenen) zu Grunde liegt. Dieſes Bewußtſein iſt als künſtleriſches Verhalten doch ganz naiv und ungetheilt in ſeinem Stoffe; jenes dagegen hat es nicht nur mit einer widerſtreitenden Grundform des Schönen überhaupt zu thun, ſondern widerſtreitet im Acte des künſtleriſchen Schaffens ſelbſt der Welt, wie ſie iſt, wie ſie empiriſch vorliegt; die reine Kunſt ſcheidet in unbefangener Stimmung, ohne Haß die Mängel derſelben aus und vergißt ſie harmlos über ihrem idealen, ſei es auch komiſch idealen Abbilde, dieſe anhängende Kunſt hat und behält ſie im Auge, bekriegt, verfolgt ſie, packt und ſchüttelt ſie. Die erſte Form in dieſem Verhalten iſt die didaktiſche: der Gedanke wird in ausgeſprochener Abſicht direct vorgetragen, die Einkleidung kann daher nur allegoriſch oder bloßes Beiſpiel ſein. Dieſe Form iſt die kahlſte, ärmſte, der §. erwähnt ſie daher gar nicht; ſie wird uns erſt in der Poeſie wichtiger. Freilich hat ſelbſt ein Karſtens Raum und Zeit nach Kant gemalt. Im Tendenzbilde verſteckt ſich die Lehre in eine Handlung, es trägt eine Idee vor, indem es die Uebel und Leiden aufzeigt, die da ausbrechen, wo die Wirklichkeit ihr unangemeſſen iſt; die Handlung iſt eigentlich auch nur Beiſpiel, aber ſie faßt und erſchüttert ſo ſtark, daß die Abſicht in der ſchneidend ernſten und erſchütternden Wirkung unvermerkt mitaufgeht. Bilder wie Hübners Weber und Wilderer ſind doch etwas ganz Anderes, als z. B. Hogarths Weg des Liederlichen und Rechtſchaffenen. Reine Kunſt iſt aber auch dieß nicht, denn ſolche Darſtellung ruht ja ganz auf jenem gelösten, negativen Verhältniſſe der äſthetiſchen Elemente; daher beunruhigt, ja peinigt ſie und ihre Bedeutung liegt nur in dem Beitrage, welchen der von ihr geweckte Grimm zur Macht des öffentlichen Unwillens gegen Mißbräuche, Vorrechte u. ſ. w. gibt. Der §. nennt auch dieſe Form nur im Uebergange zu einer andern, weil ſie wirklich doch ebenfalls zweifelhaft, wenig angebaut iſt. Auch im gelösten äſthetiſchen Verhältniß wird doch ein innigeres Band der Elemente gefordert, und dieß tritt ein, wo das, was im Didaktiſchen nackt allegoriſch oder mehr indirect, aber ſehr merklich durch Beiſpiele, im Tendenziöſen in unmerklicherem, aber peinlichem Ernſt der indirecten Abſichtlichkeit geſchieht, auf komiſchem

Wege vollzogen wird. Dabei bleibt der Unterſchied von der Komik der reinen Kunſt unverändert ſtehen: zwar entlehnt eben dieſe Gattung das Verfahren einer äſthetiſchen Grundform, behält aber den Standpunct der Züchtigung der empiriſchen Wirklichkeit, die Tendenz iſt zum Fermente geworden, das die Formen verzerrend auftreibt, in ein chemiſches Agens verwandelt, eigentlich aber doch nicht verſchwunden. Dieß alſo iſt das Satyriſche: es wird „die wahre Idee der unwahren Geſtalt als Folie untergelegt im Sinne der Komik“ (§. 547). Doch kehrt der Gegenſatz des fühlbar Tendenziöſen und des in komiſche Wirkung verſenkten Tendenziöſen im Satyriſchen ſelbſt wieder, und zwar als Unterſchied der bitter lachenden, ſcharf geiſelnden und derjenigen Satyre, welche zwar auch die verkehrte Welt verfolgt und beißt, aber doch ſchon dem freieren Spiele der reinen, zweck- und tendenzloſen Komik ſich nähert, welche ihr Auge vom Schädlichen und Verderblichen abwendet und mit hellem Lachen nur die Thorheit aufdeckt. An dieſer Grenze entſteht denn ein großes Gedränge, eine Maſſe von Formen, Darſtellungen bricht hervor, welche man eigentlich nicht mehr Satyre nennen kann und doch gemeinhin unter dem Namen „Caricatur“ mit dieſer zuſammenfaßt, von deſſen geläufiger Gleichbedeutung mit Satyre im Gebiete der Malerei der Grund bereits angedeutet iſt. Es ſind dem größeren Umfange nach humoriſtiſche Sittenbilder; ſehr gerne wird bei dieſen, wie im reinen Sittenbilde, mythiſches Motiv benützt, das aber nun komiſch mythiſch, hiemit phantaſtiſch auftritt. Dieſe Form iſt aber, wie ſich nachher ausdrücklich zeigen wird, nichts Anderes, als ein äußerſtes Maaß der Ueberladung des Charakteriſtiſchen, und in dieſer liegt denn eben die Linie, die ſolche humoriſtiſche Sittenbilder nebſt der gutmüthigeren Satyre, an die ſie ſich in unmerklichem Uebergang ſchließen, von demjenigen Zweige der reinen Kunſt ſcheidet, der ohne Rückhalt dieſen Namen verdient: ſie übertreiben insgeſammt wie die harte Satyre das Charakteriſtiſche in einem Grade, den die reine Kunſt auch im Komiſchen meidet; durch dieſe Steigerung verrathen ſie eine Schärfe, die doch auch ihren Grund in jener Löſung und Lockerung des äſthetiſchen Bandes hat, ſie zeigen, daß der Künſtler doch außerhalb des Stoffes ſteht, der empiriſchen Welt gegenübertritt, ſie als ſolche von außen faßt und rüttelt. Wer äſthetiſch im Stoffe bleibt, übertreibt in ſolcher Weiſe auch im Komiſchen nicht, ſondern hält ſich mild und mäßig; das iſt in §. 684, a. geſagt. Nur die Poeſie hat die Mittel, auf der Grundlage der Uebertreibung doch zugleich das Ganze eines Kunſtwerks in die höhere, rein äſthetiſche Komik, in den zweckloſen Wahnſinn des vollen Humors hinaufzuführen (Ariſtophanes); die Malerei entfeſſelt die Schärfe und Kühnheit der Komik, den Ausbruch des lauten Gelächters nur in dieſem anhängenden Zweig, in der Caricatur. Ueberdieß binden ſich dieſe humoriſtiſchen Sittenbilder meiſt an einen Text und verrathen auch dadurch die Lockerung des äſthetiſchen Bands, den Charakter des Anhängenden. Sie ſtehen durch das freiere Spiel ihrer Komik an ſich höher, als die Satyre; die fliegenden Blätter z. B. geben vorherrſchend humoriſtiſches Sittenbild und können darum über Caricaturblätter im ſatyriſchen Sinne des Worts geſtellt werden, allein die Schärfe der Ueberladung zeigt doch, daß man in einem Gebiete ſich befindet, deſſen Ausgangs- und Mittelpunct die eigentliche Satyre iſt; beſtreut man nun einmal die Wirklichkeit mit Salz, ſo ſoll es auch beißen, gilt einmal das Stoffartige, ſo wollen wir auch, daß dem gerechten Grimm und Haß gegen die faulen Stellen des Körpers der Zeit ſein Ausdruck werde, wir wollen Schneide, wir wollen Bosheit; fortgeſetztes komiſches Sittenbild ohne dieſes Hauptgewürze wird daher matt; es braucht zur Erhaltung dieſes Fleiſches wenigſtens von Zeit zu Zeit ein recht ſcharfes, keckes, ächt ſatyriſches Pfefferkorn, wie es in jenen Blättern zu ihrem Nachtheil neuerdings ausbleibt; daſſelbe gilt vom Charivari, ſeit ihm die Politik verſperrt iſt.

2. Wir haben als das gemeinſchaftliche Verfahren der ſcharfen, das Verderbliche hervorkehrenden und der freieren, die Thorheit harmloſer verlachenden Satyre, ſowie jenes ganzen Gebiets, das ſich dem rein humoriſtiſchen Sittenbilde nähert, die Ueberladung des Charakteriſtiſchen bezeichnet. Danach nennt man denn auch dieſes ganze Gebiet mit ſeinen unbeſtimmten Grenzen Caricatur und wir haben dieſen Namen in der Ueberſchrift vorgezogen, eben weil er weiter iſt, als der Name Satyre, indem er unter einem gemeinſamen Stylkennzeichen dieſe weite Sphäre befaßt. Wenn wir dieſen Begriff ſchon in §. 151 einführten, ſo verhütete dort bereits die Anm. den Gedanken an die grellere Schärfe der Ueberladung, von welcher nun die Rede iſt, und weil derjenige Ueberfluß des Charakteriſtiſchen, der allerdings an ſich im Stoffe des Komiſchen überhaupt liegen und vom Künſtler immer verſtärkt werden muß, von dieſem höhern Grade der Ueberladung wohl zu unterſcheiden iſt, wurde dort der Name Caricatur nicht weiter verwendet. In der muthwilligen Luſt dieſes anhängenden Gebiets wird nämlich das Naturmaaß, das auch im Häßlichen beſteht, nicht mehr geachtet; das unregelmäßige Glied, Naſe, Mund, Hand, Auge, Kopf u. ſ. w. wächst über die Grenzen bis zur völligen Empörung gegen die Verhältniſſe des Organiſmus und ebenſo wird jede ſinnliche Bewegung, Ausdruck, Affect überſteigert. Der Maler hat übrigens hierin großen Spielraum, ohne noch in das eigentlich Phantaſtiſche überzugehen, von dem wir vorerſt wieder abſehen; ein Druck, ein Strich kann genügen, den Grad des Ueberladens hervorzubringen, der den Unterſchied von der Komik der reinen Kunſt begründet. Die Ueberladung kann nun das einzige Mittel ſein, das die Caricatur in Anwendung bringt; doch begnügt

ſie ſich nicht leicht damit, ſie ſetzt die Figur in Handlung. Die Handlung kann einfach ſich ſelbſt bedeuten und entſpricht dann der Poſſe; allein die Schärfe der Caricatur beſchränkt ſich auch darauf nicht leicht, ihr Hauptgebiet iſt das des Witzes, wo denn die Handlung nicht ſich ſelbſt, ſondern Anderes bedeutet. So durchläuft ſie nun von dem Boden der gemeinſchaftlichen Hauptform, der Ueberladung, die verſchiedenen Formen des Witzes in einer Weiſe, wie es die Malerei als reine Kunſt nicht kann, weil ſie das Wort nicht zu Hülfe nimmt und ebenſowenig ohne Hülfe des Worts blos vergleichend, allegoriſirend verfahren will: Klang-Wortſpiel, Sinn-Wortſpiel, reines logiſches Spiel (vergl. §. 198), bildlicher oder vergleichender Witz, Ironie: in allen dieſen Formen wirft ſie ſich umher. Ja die Caricatur benützt nicht blos den Witz, ſondern der Witz die Caricatur, da er gern durch bloße Zeichen ſpricht, vergl. §. 193, 1. Die herrſchende Form iſt natürlich der vergleichende Witz und da zeigt ſie die Stärke der bildenden Kunſt, indem ſie das „Wie" wegläßt und uns zwingt, das zur Vergleichung Beigezogene für die Sache ſelbſt zu nehmen, während wir doch gleichzeitig wiſſen, daß es nicht ſo iſt, ſondern der verlachte Gegenſtand nur durch irgend einen Vergleichungspunct auf das ſehr Entlegene, was hier ſeine Stelle vertritt, bezogen werden kann. Wir verzichten ungerne darauf, die Hauptformen an der Hand ſchlagender Beiſpiele aus der reichen Welt dieſes ſo ätzend ſcharfen und doch ſo luſtigen Gebiets zu durchwandern, und beſchränken uns auf einige Winke. Neben dem realen Stoffgebiete ſteht der Caricatur die ganze Welt der Kunſt, Poeſie, Fabel offen, um daraus das Bild zu entnehmen, woraus die Pointe hervorſpringen ſoll. So gab Manuel, der beißende Poſſendichter und Caricaturenzeichner der Reformation, eine Auferſtehung Chriſti nach herkömmlicher maleriſcher Behandlung des Gegenſtands, worauf man ſtatt der kriegeriſchen Hüter des Grabes Pfaffen ſieht, die es ſich mit ihren Dirnen wohl ſein ließen und nun aufgeſchreckt fliehen; ſo gab die „Caricature" das Abendmahl nach Leonardo da Vinci: in der Mitte ſitzt die allegoriſche Figur Frankreichs oder der Freiheit mit der Geberde Chriſti, welche die bekannten Worte ausdrückt, Judas Iſcharioth iſt L. Philipp, auf ſeinem Beutel ſteht liste civile, ſtatt des Salzfaſſes ſtößt er einen Teller voll Birnen um, auch die andern Figuren tragen die Züge politiſcher Perſönlichkeiten; die fliegenden Blätter gaben ein Bild „der Tanz nach Noten": der ruſſiſche Bär ſpielt als Orpheus auf, die deutſchen Wappenthiere tanzen danach; hier ſieht man in der Benützung claſſiſchen Sagen- und Kunſtſtoffes zugleich das Wortſpiel und in der Behandlung der Wappenthiere eine beliebte Form der Caricatur, wodurch ſich dieſelbe wieder deutlich von der reinen Kunſt unterſcheidet: ein Symbol wird benützt, aber zugleich wieder mit ſeinem Gegenſtande verwechſelt, indem ſeine Geſtalt in die menſchliche hinübergeſpielt wird, ſo daß z. B. der bairiſche Löwe die Züge eines bairiſchen Gebirgsbauern trägt; ſehr luſtig ſind für die Wappen der freien Städte Geldſäcke genommen und anthropomorphiſirt. So weiß der Punch mit dem feinſten phyſiognomiſchen Humor dem franzöſiſchen Adler die Züge L. Napoleons zu geben. Dieß Verfahren erinnert uns nun an ein weiteres weſentliches Moment, das wir in Anm. 1 nur berührt haben: an die phantaſtiſche Uebertragung und Verbindung von Geſtalten verſchiedener Reiche. Dort iſt ſie erwähnt als eine Form, welche beſonders im freieren humoriſtiſchen Sittenbilde beliebt iſt; nun aber iſt hinzuzufügen, daß ſie aller Caricatur überhaupt nahe liegt, und zwar nicht nur, wie bei den gegebenen Beiſpielen, aus Anlaß eines beſtimmten, einzelnen vergleichenden Witzes oder eines Wortſpiels, ſondern ganz allgemein als von ſelbſt ſich ergebende Steigerung der überhaupt herrſchenden Ueberladung des Charakteriſtiſchen: dieſe, an ſich ſchon immer auf dem Sprung, das nach Naturgeſetzen Mögliche zu überhüpfen, ſetzt, wie und wann es ihr beliebt, über dieſe Schranke wirklich hinüber, macht aus der Wahrheit, daß der menſchliche Organiſmus durch ſeine verſchiedenen Unregelmäßigkeiten in die Aehnlichkeit mit Mechaniſchem, Vegetabiliſchem, Thieriſchem verſinkt, Ernſt und treibt nun ſolchen vergleichenden Witz im Großen ohne den ſpeziellen Zuſammenhang einer einzelnen Pointe dieſer Art. So liebt denn die Caricatur überhaupt die phantaſtiſche Traveſtie, die muthwillige Geſtaltenverwechslung, die wir zuerſt in §. 214 aus der Stimmung des Humors überhaupt abgeleitet und als geſchichtliche Form des mythiſch Komiſchen in §. 440, 2. mit dem Namen des Grottesken eingeführt haben; Mechaniſmen, Pflanzen, Thiere werden zu Menſchen und umgekehrt, ſei es durch deutliche Verbindung von Gliedern und Theilen dieſer verſchiedenen Reiche, ſei es durch unbeſtimmteres Hinüberſpielen. **Grandville** hatte bekanntlich große Stärke in dieſer Form. Allerdings wird aber mit ihr der Humor ſo bodenlos, daß er über die ſatyriſche Abſicht hinausſpielt, und ſo bleibt es dabei, daß das freiere, nahezu tendenzloſe, humoriſtiſche Sittenbild dieſen komiſchen Mythus beſonders liebt. Das Naturgeſetz wird übrigens nicht blos in der Geſtalt, ſondern auch in der Bewegung, im ganzen Umfange des Geſetzmäßigen überſprungen; **Töpffers** geiſtreiche Skizzen gehen großentheils im Reiche des Unmöglichen vor ſich und handeln, als gäbe es keine Schwere, keinen Hunger u. ſ. w., ſetzen aber dieſe Nothwendigkeiten doch wieder voraus und das eben iſt der Spaß (vergl. „Gavarni und Töpffer" Jahrb. d. Gegenw. Juni 1846). Dieſe frei phantaſtiſche Komik wird denn auch, woran eben dieß Beiſpiel erinnert, zur Erdichtung ganzer cykliſcher Reihen vorzüglich aufgelegt ſein und in dieſen ganze humoriſtiſche Perſönlichkeiten, närriſche Typen epiſch durch eine vollſtändige Handlung führen oder wenigſtens ein Thema nach allen Seiten, wie in den Todtentänzen, durchſpielen. Man ſieht, wie hier die Malerei mehr und mehr frei dichtend auftritt, was auf §. 694 zurückführt. Die Anlehnung an einen gegebenen Text kann dabei auch wegfallen, im Ganzen aber bleibt ſie ein Hauptmerkmal der Unſelbſtändigkeit des, obwohl ſo großen und bedeutenden, Gebiets, das uns hier vorliegt. Es wäre ſehr intereſſant, das Verhältniß zum Texte näher zu beleuchten, wie er bald den Witz erſt vollendet, wie bald umgekehrt die Caricatur ganz an die Stelle des Wortes, eine komiſche Hieroglyphe, tritt, wie ſie ein andermal nur ein Motiv aus ihm entnimmt; das Letztere liebt namentlich jenes von ſatyriſcher Abſicht freiere humoriſtiſche Sittenbild: der Text ſagt, was die dargeſtellten Perſonen ſprechen, der Künſtler zeigt uns, wie Menſchen bei ſolcher Unterhaltung, wo ſie ſich ganz gehen laſſen, ganz naiv hinträumen u. ſ. w., eben gerade ausſehen. Der Text kann dabei einen Witz enthalten (vergl. §. 193 Anm. 1) oder nicht. Hier fällt dann freilich mit der Satyre auch die Uebertreibung, alſo das Grundmerkmal, das der Caricatur den Namen gibt, häufig ganz weg und man befindet ſich im reinen Sittenbilde; allein die Kunſt hat eine Maſſe flüchtiger Gedanken, die ſie nur raſch hinwerfen, in die Welt ſchleudern will, und ſo übergibt ſie dieſelben, leicht und geiſtreich ausgeführt, der vervielfältigenden Technik, durch deren Mittel nun dieſes ganze Gebiet ſeine große praktiſche Bedeutung verwirklicht. — Eine Geſchichte der Caricatur nach Styl und Stoffen wäre eine höchſt lohnende Aufgabe; die Geſchichte der Staaten, der Religion, der Geſellſchaft wäre dabei ſo tief betheiligt, als die Geſchichte der Kunſt, der nationalen Auffaſſungen und Formen. In neuerer Zeit hat ſich neben dem geiſtreichen Wurfe und der leicht aufſchäumenden, eleganten, freilich oft mehr frivolen, als komiſchen Bosheit der franzöſiſchen, neben der markig groben Herbe, der ſchwer und tief einſchneidenden, graſſer überladenden Schärfe der engliſchen Caricatur entſchieden ein eigener deutſcher Caricaturſtyl ausgebildet, der ganz den deutſchen Charakter ausdrückt, indem bei aller Schärfe doch der Humor über den bittern Ernſt vorwiegt und in gutmüthiger Laune hanswurſtartig die Miene einer gewiſſen gemüthlichen Dummlichkeit annimmt; das Hauptverdienſt bleibt den fliegenden Blättern.

§. 743.

Durch die Nachbildung in Metall, Holz, Stein bietet die vervielfältigende Technik, die aber hier ein bedeutendes reproductives Kunſttalent in Anſpruch nimmt, ſowohl einen Erſatz für die Anſchauung des ausgeführten Gemäldes, als auch eine Form leichter Mittheilung der augenblicklichen

Erfindung und führt ſo die Kunſt im weiteſten Umkreis in das Leben ein. Im Weſentlichen auf Zeichnung und Schattengebung beſchränkt (vergl. §. 664. 665), verbindet ſie ſich doch annähernd auch mit dem Colorit.

Wir haben Formen vor uns, die zwar nur anhängend, weil nur nachbildelnd und vervielfältigend ſind, aber das Wiedererzeugen und Uebertragen in eine andere Darſtellungsform fordert ein Hinein-Empfinden in das Original, das unendlich viel mehr, als bloße Nachahmung, iſt und dieſen Formen den Namen der beſeelten Technik (§. 518, a.) ſichert, durch welche die Kunſt vom Handwerk ſich unterſcheidet. Mit einem Theile derſelben verhält es ſich ſo, daß auch der erfindende Künſtler ſelbſt ſein Werk auf ein leicht zu behandelndes Material übertragen kann, ſo daß die Technik, die das Weitere zu übernehmen hat, mit der Kunſt nur in entfernterem Verhältniß ſich berührt oder wirklich nur noch Handgriff iſt; hier muß alſo er ſelbſt in die beſonderen Bedingungen des Materials ſich einfühlen; wir behalten aber zunächſt den Fall der ſinnigen Nachbildung im Auge. Der unendliche praktiſche Werth dieſer techniſchen Mittel liegt nun in der Verbreitung der Kunſt-Anſchauung in die Maſſen; allerdings wird die Zeichnung, die Licht- und Schattengebung, deren Trennbarkeit vom Ganzen der Malerei in den angeführten §§. ſchon zur Sprache gekommen iſt, (mit einiger Ausnahme, wovon nachher) hier wirklich iſolirt, der Maaßſtab wird bedeutend verkleinert, aber trotzdem ſind es Erfindungen von weltgeſchichtlicher, völkerbildender Bedeutung wie die Buchdruckerkunſt, mit der ſie Hand in Hand gehen.

Wir ſtellen den Metallſtich, wiewohl der Holzſchnitt älter iſt, voran, weil nur in Vergleichung mit ihm gezeigt werden kann, was dieſem und dem Steindruck fehlt, und ſprechen zuerſt von der vollkommenſten Form, dem Kupferſtich. Im Abdruck fühlt ſich bei allen dieſen Mitteln der Vervielfältigung das Material, ſein Element, ſeine Stimmung durch. Die kräftige, klangvolle Härte des Metalls nun hat an ſich einen Charakter, der monumental gemahnt, und das Eingraben des Stichels in ſeinen ſoliden Stoff erinnert uns durch eine natürliche Symbolik an die durchſchneidende Kraft, wodurch ſich der hiſtoriſche Menſch in die Erinnerung dauernd eingräbt. Zugleich ſetzt nun aber das Kupfer dem Grabſtichel nicht allzugroßen Widerſtand entgegen; es iſt hart genug, einen kräftigen, geſammelten Druck der Hand zu verlangen, aber auch weich genug, ihr zu geſtatten, daß ſich das feinſte Gefühl in ſie lege und in der Art ihrer Bahn, im Anſchwellen, Nachlaſſen, in den Figurationen der Striche ſein inneres Geheimniß ausdrücke. Je mehr die Kunſt dieſe Empfänglichkeit des Materials benützen lernt, deſto mehr ſchreitet ſie, zwar im Elemente des Farbloſen, von dem mehr ſculptoriſchen Charakter der einfachen Zeichnung und Modellirung zu einem erfüllten, geſättigten Nachbilde des durchgeführten maleriſchen Scheines fort. Ueberdieß ſind nun aber chemiſche Wege entdeckt worden, die ein Verfahren erlauben, welches die flüſſigen Mittel nachahmt, die der Maler mit dem Pinſel aufträgt, damit kann und muß ſich dann auch die Arbeit des Grabſtichels (und der Nadel) wieder vereinigen, und hiedurch iſt die Steigerung zum Maleriſchen um eine weitere Form bereichert. Indem wir dieſe Steigerung näher betrachten, kommt zugleich der Unterſchied der Verfahrungsweiſen beſtimmter zur Sprache. Der Kupferſtich beginnt mit dem bloßen Umriſſe und geht über zur Angebung des Schattens durch nebeneinander gelegte Linien (Schraffiren). Wenn nun ſchon der Umriß durch den Unterſchied der leichteren Führung und der ſtärkeren Drucke der Hand die vollen Formen der umſchriebenen Geſtalt dem Gefühle anzudeuten vermag, ſo bleibt auch die Schraffirung nicht bei einfachen Strichlagen, bei gleicher Stärke der Striche ſtehen, ſie eignet ſich jene zarten und doch kräftigen Unterſchiede in Nachlaß und Schwellung der Linie an, ſie führt geſchwungene Linien, durchkreuzt die geraden und geſchwungenen in vielfacher Weiſe, ſie ſetzt Puncte und mancherlei kleine Striche in die Vergitterung. Wir führen hier beiläufig die Punctir-Manier an, die blos mit Puncten modellirt, aber nur, um zu ſagen, daß ihr mit der Bahn der Hand auch Bahn und Schwung des energiſchen Gefühls völlig abgeht. Das Punctuelle muß ſich mit der Linie verbinden. Durch dieſes Verfahren hat nun der Kupferſtecher alle Mittel in der Hand, ſowohl die Form, als auch die Art und Textur der Stoffe und mittelbar dadurch die Farbe auszudrücken. Allein noch mehr: er vermag die allgemeinen Beleuchtungsverhältniſſe, Local-Ton und allgemeinen Ton in allen feinſten Lichtblicken und Schatten-Abſtufungen wiederzugeben. So haben wir denn jenen Gang vor uns, der von dem mehr Plaſtiſchen der bloßen Zeichnung, dann der ſparſameren, dann der volleren Modellirung immer mehr zum ganz Maleriſchen fortſchreitet, worin der Umriß als ſolcher völlig getilgt iſt, keine Stelle der Fläche übrig bleibt, in welche der Stichel nicht gedrungen wäre, um eine vollkommen ausgefüllte Wechſelwirkung eines Ganzen von Körpern und Lichtverhältniſſen herzuſtellen, ja woraus uns ſelbſt ein Gefühl der Farbe entgegenquillt. Alles jedoch im Elemente jenes Grundcharakters des Metalliſchen, des Eingegrabenen. In einem andern Verfahren, dem Radiren, fällt dieſer Charakter eines innigen Durchdringens und Ueberarbeitens der Metallfläche weg, er wird einem Vortheil anderer Art geopfert: der Künſtler zeichnet mit leichter Hand in den widerſtandsloſen Aezgrund und läßt die Eingrabung durch ein chemiſches Mittel vollziehen. Damit gehen denn die Feinheiten verloren, welche in der zarteren oder breiteren, ſeichteren oder tieferen Taille der mit dem Grabſtichel arbeitenden Hand liegen, gewonnen aber iſt der Ausdruck des geiſtreichen, leichten Wurfs in der flüſſigeren Linie. Ein Unterſchied des mehr Graphiſchen und des in vollerem maleriſchem Scheine Gehaltenen bildet ſich allerdings auch hier aus, doch iſt nicht die Welt von abgeſtuften Tönen erreichbar, wie im Stich, der Charakter des Ganzen bleibt doch mehr der graphiſche. Das Radiren ſtellt ſich im Ganzen näher zu den Formen, die mehr den Charakter des raſchen Uebertragens der Erfindung, den Charakter des Unmittelbaren tragen, wovon nachher. — Der eigentliche Kupferſtich nun erreicht jene Fülle allerdings ſchon durch das Mittel des Eingrabens mit dem Stichel. Allein es tritt nun auch das erwähnte weitere Verfahren auf, welches die flüſſigen Mittel der Malerei durch Einäzen der Abſtufungen des Dunkels (getuſchte Manier, aqua tinta) oder durch Herausſchaben des Hellen (Schab-Manier, ſchwarze Kunſt) nachahmt. Es iſt klar, daß nun ein großer Vortheil gewonnen iſt in Nachahmung jener ganzen Welt von Wirkungen der allgemeinen Potenzen, welche an ſich nicht durch Linien beſtimmbar ſcheint, weil ſie den Charakter des Ergoſſenen hat. Allein ebenſo klar iſt es, daß die Nachahmung dieſer Erſcheinungen durch die mit dem Grabſtichel gezogene Linie gerade darum mehr künſtleriſch iſt, weil dieſes Mittel den Meiſter nöthigt, die Natur des Gegenſtandes erſt in ein anderes, zunächſt fremdartiges Medium zu überſetzen, wodurch er die Feinheit ſeines Gefühles erſt in ihrem wahren Umfang erproben kann. Ueberdieß gewinnt er hier die ganze Schärfe der Zeichnung für das Gebiet, wo ſolche hingehört, nämlich die feſte Form. Jene Manieren bedürfen zur Umſchreibung der Form in ihrer Beſtimmtheit, wie geſagt, der Mithülfe des Stichels oder der Nadel; aber auch da, wo das Unbeſtimmte in der Sache liegt, im ganzen Gebiete der Schattengebung mit ihren Uebergängen, treibt ſie ein Gefühl des Mangels an Halt und Mark zu den verſchiedenen Methoden der Verbindung mit dieſen graphiſchen Werkzeugen, wodurch denn allerdings ein hoher Grad von Vollkommenheit in Wiedergebung des Maleriſchen erreicht worden iſt. — Vor dem Kupferſtich hat nun der Stahlſtich die noch größere Dauerhaftigkeit des Materials voraus, welche ungleich mehr Abdrücke erlaubt. Allein dieſer induſtriöſe Vorzug iſt auch ſein einziger und mit ſchweren künſtleriſchem Nachtheil erkauft. Der Stahl iſt zu hart; er läßt die dünnſte Linie zu, aber er widerſteht der eingrabenden Hand zu ſehr, er geſtattet ihr nicht, ihr Gefühl im Anſchwellen des Zugs geltend zu machen, ihm fehlt daher das Lebendige, das Anwachſen, der Saft, die Rundung, das Metall fühlt ſich zu ſtoffartig durch, es iſt Alles kratzig, ſpröd, man hat eine Empfindung, wie wenn man Tritte auf gefrornem Schnee knarren und pfeifen hört. Ganz wird dieſer Charakter auch durch Anwendung des Punctirens, Radirens, der Tuſch- und Schabmanier nicht getilgt, das

Metalliſche klirrt und raſſelt mit all ſeiner Härte auch durch dieſe Verfeinerungen hindurch.

Dem Metallſtiche ſtehen die leichteren und beweglicheren Formen des Holzſchnitts und Steindrucks zur Seite. Im Erzeugniſſe des Holzſchnitts fühlt ſich nun zwar die lockrere Textur, aber auch trotz dem vertrockneten Zuſtande, worin das Holz verwendet wird, durchaus wohlthuend der ſaftig weiche Charakter des vegetabiliſchen Stoffes durch. Dieß widerſpricht nicht dem gewöhnlichen Urtheile, daß er mehr Kraft, weniger Zartheit habe, als der Kupferſtich. Der Holzſchnitt iſt bekanntlich eine aus dem Holz erhöht herausgeſchnittene Zeichnung. In dieſem Verfahren fallen nun ebenfalls die Vortheile weg, welche wir bei jenem Eingraben gefunden haben: da iſt nicht die fortrückende Hand, die durch Nachlaſſen und ſtärkeren Druck gegen mäßigen Widerſtand das künſtleriſche Gefühl offenbart; die zarten Uebergänge, die Töne werden nur mühſam und annähernd nachgebildet; die Methode, die durch Aezen das Flüſſige nachahmt, fällt als unmöglich ohnedieß weg. Allein jede Linie für ſich hat doch jenen wohlthuend vegetabiliſch ſaftigen, allgemein weichen Charakter, der zugleich in der Verſtärkung der tieferen Schatten eine kräftige, ergiebige, fettigte Derbheit entwickelt. Da die zarteren Ton-Abſtufungen nur mit Qual erreicht werden, iſt dieſe ſaftige Derbheit gerade das, worauf der Holzſchnitt arbeiten muß. Er iſt daher ungleich mehr auf ſculptoriſche Haltung angewieſen, als der Metallſtich; Umriß mit mäßiger Angabe der Modellirung und der Beleuchtungsverhältniſſe des Ganzen iſt ſeine Hauptſtärke. Er läßt eine Steigerung nach dem Maleriſchen allerdings zu, der Spielraum ſoll nicht zu enge gezogen werden, aber es iſt moderne Verkehrtheit, ihn zum Wetteifer mit Kupfer- und Stahlſtich hinaufzuſchrauben. Es iſt ſchon viel, wenn der Zeichner verfährt wie mit der Nadel im Radiren und dem Formſchneider überläßt, dieſer freien Bewegung zu folgen; ein Verfahren, als zeichnete er einem Kupferſtecher vor, geht entſchieden über die Grenze. Die Deutſchen haben ſich neuerdings ein bedeutendes Verdienſt in der Rückführung des Holzſchnitts auf ſeine urſprüngliche, tüchtige, naive und doch geiſtvolle Einfalt erworben, insbeſondere iſt ein Werk wie Rud. Weigels „Holzſchnitte berühmter Meiſter“, worin wir mit ſo reinem Gefühl und Verſtändniß das Mark des alten Holzſchnitts nachgebildet ſehen, mit Freuden zu begrüßen. Es kann nun im Holzſchnitte das künſtleriſche Gefühl allerdings nicht ebenſo in die Fingerſpitzen übergehen, wie im Kupferſtich, doch iſt das Band zwiſchen Seele und Technik nicht ſo zerſchnitten, daß wir nur einen erfindenden, der Ausführung fremden Künſtler als Vorzeichner auf der einen und den Formſchneider auf der andern Seite hätten: ein Dürer und Holbein hat ohne Zweifel nicht nur auf Holz vorgezeichnet, ſondern auch ſelbſt geſchnitten;

ferner iſt der Holzſchnitt ja auch nachbildend, er copirt Gemälde, Tuſchzeichnungen u. ſ. w.: hier verlangt er ebenfalls das reproductive Talent für die ſchwierige Ueberſetzung in ein fremdes Material, das eine andere Sprache, einen andern Vortrag fordert; allein die Trennung iſt möglich, das Unmittelbare, was warm aus dem Geiſte kommt, wirft ſich raſch, handmäßig im Zeichnungs-Charakter auf das Holz, überläßt das Weitere der Ausführung, die nun zwar auch noch Sinn und Empfindung fordert, aber doch ſchon näher am bloßen Handwerk ſteht, und dann dient der Holzſchnitt vorzüglich der augenblicklichen Erfindung, die ihren Gedanken weniger ausführen, als ſchnell mittheilen will, der geiſtreichen momentanen Wirkung, der Caricatur, der Illuſtration; der Bund mit dem Buchdruck iſt hier beſonders naturgemäß und ſo die reichſte Vermittlung mit dem Leben begründet. — Die andere dieſer raſcheren, leichteren Formen iſt der Steindruck. Sie ſtrebt allerdings ungleich mehr zur maleriſchen Ausführung und zwar auch ganz abgeſehen von den Nachahmungen der Methoden, die eigentlich anderes Material vorausſetzen, des Stichs, des Radirens, der Tuſchmanier durch das ſogenannte Spritzen u. ſ. w.: Uebertragungen, von denen wir Umgang nehmen, um bei dem zu verbleiben, was der Lithographie einzig natürlich iſt, der Manier der Kreidezeichnung. Hier fühlt ſich nun die Natur des Steins durch: das Körnige, korn-artig Rauhe, woran die Kreide in wolligem Strich ihre Theile abläßt. Die flockigen Linien laſſen jede Art von Schwäche und Kraft des Drucks zu, fließen unmerklich in einander, nähern ſich ſo dem Flüſſigen und geſtatten alle die feinen Uebergänge und Töne, welche die Haltung des maleriſchen Styls mit ſich bringt und worin die Textur der Stoffe, ſelbſt die Farbe ſich andeuten läßt. Dafür fällt nun aber die Schärfe des Schnitts und Stichs, die Präciſion der Linie weg, nicht nur wie ſie dem Metalle, ſondern auch wie ſie dem Holz abgewonnen wird. Es iſt kein eigentliches Vermählen mit dem Material, nur ein Hauch, ein Schatten, der darüber geworfen iſt; es gibt ſo, wie es einen Kupferſtecher und Formſchneider gibt, keinen Lithographen, da der Künſtler, ſei er nun erfindender Meiſter oder bilde er nur die Erfindung eines Andern nach, leicht wie auf Papier zeichnet und dann nur noch die chemiſche Behandlung des leeren Theils der Fläche und hierauf der Abdruck folgt; es bildet ſich alſo hier keine beſondere Form beſeelter Technik, ſondern eben die künſtleriſche Technik, die auch außer dieſen vervielfältigenden Künſten thätig iſt, mag ſie productiv oder nachbildend ſein, die Kreidezeichnung nämlich, arbeitet hier für die Vervielfältigung. Dieſes Wegfallen des Kampfes mit dem Materiale, dieſe Losheit gibt der Lithographie eine gewiſſe Leere, man hat ein Gefühl des mangelnden Bandes, worin zugleich das Kalte und Todte des Steins empfunden wird. So bedeutend die Mittel einer maleriſchen Darſtellung ſind, über die ſie verfügt, ſo thut ſie daher doch beſſer, nicht in ſo vollem Umfang wie der Kupferſtich, wiewohl in vollerem, als der Holzſchnitt, mit der Oelmalerei zu wetteifern. Dem Zweige nach iſt ſie mehr auf Sittenbild und Landſchaft, als auf Geſchichte gewieſen, denn eben, weil ſie ihre Züge nicht durch Eingraben in das Material hineinarbeitet, oder, ſofern ſie es in Stich und Schnitt verſucht, doch die wahre Schärfe dieſes Verfahrens nicht erreicht, kann ſie keine wahre Empfindung des Monumentalen hervorbringen. Vorzüglich dient nun aber die Lithographie auch der augenblicklichen Mittheilung des raſchen künſtleriſchen Gedankens, ſie gleicht darin dem Holzſchnitt, ja ſie iſt noch beweglicher, als dieſer, weil zwiſchen das Zeichnen und den blos mechaniſchen Abdruck keine weitere Technik in die Mitte zu treten hat wie bei dieſem. — Endlich laſſen ſich nun dieſe Formen der vervielfältigenden Technik, vorzüglich aber die Lithographie, auch mit der eigentlichen Farbe verbinden: ein Ton oder mehrere Töne mit hervorgehobenen Lichtſtellen werden durch eine oder mehrere Tonplatten hervorgebracht und von da iſt nur ein Schritt zu dem Druck mit mehreren Farben, der ein mehr oder weniger annäherndes Bild von der wirklichen und ganzen Farbenwirkung der Natur und Kunſt gibt und ſo einen Erſatz für die ſelbſtändigen Werke der Malerei in die Maſſen verbreitet, der zwar nicht die Tiefe des Kupferſtichs hat, aber auch nicht die Abſtraction verlangt wie dieſer und die andern farbloſen Nachbildungen. — Vom Daguerrotyp haben wir bei dem Porträt geſprochen; es gehört eigentlich nicht zu den Vervielfältigungsmitteln, weil es blos eine vereinzelte mechaniſche Kopie liefert, welche nur durch wirkliche Beiziehung jener ſich vermehren läßt. Seine poſitive Bedeutung liegt darin, daß es als Beihülfe für die künſtleriſche Nachbildung eines Gegenſtandes dienen kann; doch nur behutſam iſt es zu verwenden, weil es, wie dort gezeigt, eine falſche Wahrheit gibt; unbedenklich iſt es nur für außerkünſtleriſche Zwecke und leblos unbewegliche Gegenſtände zu brauchen.

§. 744.

Die verſchönernde oder Decorations-Malerei wirkt theils in Herſtellung des Scheins einer wirklichen Umgebung für die Schaubühne, theils ergänzt ſie ſchmückend das Werk der Baukunſt, insbeſondere deſſen Inneres. Hier erfindet ſie ein architektoniſch bemeſſenes phantaſtiſches Formenſpiel: die Arabeske, die zunächſt dem Zwecke der Einfaſſung und Ueberleitung dient, aber durch tiefſinnige Beziehungen zu höherem Kunſtwerthe ſich erheben kann. Dieſe Form verbindet ſich auch mit der Illuſtration und wird hier vorzüglich von der vervielfältigenden Kunſt gepflegt. Endlich iſt die Malerei in Verzierung der untergeordneten Tektonik thätig.

Wir verändern die Ordnung der Momente, worauf in den §§. 545 ff. die anhängenden Formen begründet ſind, nach dem Werthe, den ſie in den einzelnen Künſten haben. So führt uns in der Malerei die abſteigende Linie von der noch mit freiem Kunſtgeiſt erfindenden, aber ſtoffartig beſtimmten Caricatur zu der ſinnvoll reproductiven Nachbildung, von da zu der bloßen Verſchönerung. Hier iſt die bedeutendſte Sphäre die *Bühnenmalerei*, wenigſtens die moderne, die nicht nur das Nothwendigſte von architektoniſcher Umgebung, Straßenproſpecten mit einer Andeutung landſchaftlicher Natur, ſondern entſchieden maleriſch wirkende architektoniſche Innenſeiten und Landſchaften herzuſtellen hat. Die beſchränktere Skenographie der Alten war übrigens doch ein wichtiges Moment für Ausbildung der Perſpective. Den Schein der Tiefe hervorzubringen iſt ein weſentlicher Theil der Aufgabe dieſes Nebenzweigs, die zunächſt fordert, daß das Umgebende überhaupt bezeichnet und ſo die mimiſche Handlung erläutert werde, zugleich aber den tieferen Anſpruch ſtellt, daß das Sceniſche die Handlung äſthetiſch *ſtimmend* ergänze. Dabei kann die Bühnenmalerei Geiſt und höheren Kunſtſinn zeigen, ſie iſt und bleibt aber nicht nur an ſich eine blos anhängende, ſondern auch in der Ausführung eine gröbere Kunſt, weil die Art, wie ſie Alles auf eine Fernwirkung anzulegen hat, mehr Handwerksberechnung, als eigentliches Kunſtgefühl in Anſpruch nimmt, und weil ſie neben der künſtleriſchen Täuſchung der Einen Fläche im Hintergrund noch auf rein äußerliche des ſcheinbaren Zuſammengehens der Seiten-Couliſſen abzuſehen hat. Beleuchtung hat maleriſch mitzuwirken. Die Ueberſteigerung dieſer Dinge, die hetzende Ueberſchüttung der Sinne iſt moderne Blaſirtheit und erdrückt den Mittelpunct, dem ſie doch nur dienen ſollten, die dramatiſche Kunſt. — An dieſen Zweig lehnt ſich die zur Täuſchung geſteigerte Vedute in Mauerproſpecten, in Dioramen u. dgl. — Ein Anderes iſt nun die Decoration als Verzierung der architektoniſchen Fläche, bei welcher im Unterſchied von der Freske dieſe ganz in Geltung bleibt, die Malerei alſo ſie nicht als bloßes Mittel zur Anheftung ihres ſelbſtändigen Scheins benützt, ſondern ſich ganz unterordnet und daher jede beſtimmtere Form, die ſie verzierend anbringt, architektoniſch ſtyliſiren muß. Als Verzierung des Aeußern iſt dieſe Art der Decoration Polychromie und bei der Baukunſt (§. 573) beſprochen; nicht eben ſo zweifelhaft, wie hier, iſt ihre volle Berechtigung in Ausſchmückung des Innern. Handelt es ſich nun blos um den allgemeinen Farben-Ueberzug der Flächen, ſo iſt auch dieß eine Mitwirkung der Malerei zu der Baukunſt, die eigentlich als Anhang zu *dieſer* angeſehen werden muß; auch die Erfindung beſtimmterer Verzierungen aus der vegevegetabiliſchen Welt und andern Gebieten, denen das Ornament überhaupt ſeine Motive entnimmt, iſt immer noch mehr ein maleriſches Ausblühen der Architektur, als ein Hinüberwirken der Malerei; dieſe Sphäre iſt daher in §. 573 ſchon mitbeſprochen. Die Beſtimmung der Muſter für die weichen Stoffe, womit Räume und Geräthe bekleidet werden, durch die Malerei, trägt, wo ſie ihrer Aufgabe treu bleibt, ebenfalls den architektoniſchen Ornamentscharakter, der ihre Erwähnung zu §. 596, [illegible]. begründete. Wirklich Maleriſches in Teppichform zu weben, zu ſticken, mag im Kleineren anmuthiges Spiel ſein, im Großen mußten wir die Verſetzung in ſolches Material bedauern (§. 660 Anm. 2). Auch die in Glas übertragene Wand-Decoration iſt bei der gothiſchen Baukunſt (§. 592, [illegible].) ſchon erwähnt. Die Glasmalerei ſoll ſich ebenfalls nicht überſteigern, nicht ſelbſtändige Gemälde zu geben ſuchen, ſondern das Prinzip kleinerer Gruppen in architektoniſcher Feldertheilung und zugleich Teppichartiger Behandlung des Ganzen walten laſſen. — Die Decoration der Wand kann die Hauptfläche einfärbig halten und nur die Grenzen der Architektur-Glieder mit figurirteren Stäben, Säumen einfaſſen, ſie kann das Ganze mit einer freien Nachbildung der Skenographie ſchmücken, wie dieß in der bekannten Rokoko-artig phantaſtiſchen Weiſe von den Römern geſchah, ſie kann es mit wiederkehrenden Formen überkleiden, deren buntes, doch von geometriſchen Einheiten beherrſchtes Spiel wir bei der mauriſchen Baukunſt bereits als Arabeske erwähnt haben (§. 588, [illegible].) In ſchlichterer Weiſe ſind gewöhnlich die Deſſins unſerer Papiertapeten gehalten, ſtyllos, wie gegenwärtig alle verſchönernde Kunſt. Es iſt nun aber die Einfaſſung und Einſäumung, welche zu einer bedeutenderen Form führt. Sie vermittelt durch jene Säume zunächſt die architektoniſchen Haupttheile; ſie kann aber zugleich Wandgemälde mit den Flächen und den Schlußgliedern derſelben überleitend verbinden, und nun wächst ſie aus Stäben, Bändern, Blumen- und Ranken-Formen immer in's Vollere, bis ſie dahin gereift iſt, etwas vom Geiſte des maleriſchen Kunſtwerks in ſich herüberzunehmen und hier phantaſtiſch ausblühen zu laſſen. So weit gediehen kann dieſe Form immerhin auch für ſich allein, ohne die Mitwirkung eigentlicher Wandgemälde, ſprechen und in breiten Säumen durch ihre bunten Verſchlingungen die Beſtimmung des Raums u. ſ. w. andeuten; doch bleibt ihre wahre Stellung die einer Einfaſſung, worin ſich zugleich der Inhalt eines ſelbſtändigen Werkes der Malerei wie in einem Echo wiederholt. Dieß iſt nun die Arabeske im reicheren, volleren Sinne des Worts. Von der einen Seite iſt ſie architektoniſch beſtimmt und gerade darin liegt das Motiv zum Phantaſtiſchen, denn die architektoniſch verwendete organiſche Bildung iſt in ein fremdes Element verſetzt, das ſie aus ihren Fugen zieht: das in ſie eingedrungene geometriſche Geſetz bringt nothwendig die theilweiſe Aufhebung des organiſchen Geſetzes mit ſich. Dieſe Art von Geſetzloſigkeit beſtimmt nun den Künſtlergeiſt zur Entbindung des Traumartigen in der Phantaſie:

geometriſch und vegetabiliſch, thieriſch, menſchlich organiſche Geſtalten gehen phantaſtiſch ineinander über. Dieſe Phantaſtik iſt aber kein Chaos, auch nicht blos äußerlich von dem geometriſchen Schema der Baukunſt geordnet; das Geſetz der organiſchen Bildung dringt vielmehr, nachdem es in der Grundlage abgeſchafft iſt, in einer neuen Form wieder ein, nämlich als ein Geſetz der künſtleriſchen Entwicklung einer Form aus der andern. Es macht ſich hier der Begriff des Motivs ſowohl im Sinne von §. 493, 1., wo in der Anm. auch wirklich das Ornament ſchon berührt iſt, als auch im Sinne von §. 499, 2. geltend: jede Form ſoll begründend und jede ſoll begründet ſein; wie Ranken und Blätter laufen, ſich ſpalten, ſich zurückwenden, wie Pflanzenform in Thierform übergeht und umgekehrt, wie Genien aus Blumenkelchen lauſchen u. ſ. w.: das Alles geſtaltet ſich durch einen in der Tiefe des Kunſtgefühls treibenden Keim, der Eines aus dem Andern hervorwachſen läßt. Nun aber legt ſich in dieſe Welt erſt der tiefere Sinn, der Gedanke. Er webt und ſchwebt durch ſie hin und her wie die tiefere Bedeutung durch das Mährchen, mit dem man die Arabeske oft genug verglichen hat. Hiedurch iſt denn die Bahn eröffnet, wodurch die Arabeske in unendlichen geiſtreichen Andeutungen Sinn und Idee des Raums, der Kunſtwerke, die ſie umſäumt, wiederholen, ernſt und humoriſtiſch accompagniren, paraphraſiren wird, wie die Muſik im Phantaſiren ein Thema umſpielt. Zugleich iſt es ihr unbenommen, in ihre Felder und Oeffnungen auch ganze kleine Scenen, organiſch regelmäßige Geſtalten in naturgemäßerer Handlung einzuflechten. — Die Arabeske wirft ſich nun auch auf ein kleineres Feld, auf vergänglicheres Material, geſellt ſich zur Caricatur, zur Illuſtration. Die Grundlage bleibt auch hier architektoniſch: ſie umrankt Einfaſſungen einer geregelten Compoſition, ſie ſpielt an der architektoniſchen Form von Buchſtaben (Initialen), Colonnen hin und her und läßt den Inhalt des Textes phantaſtiſch ausathmen, ausblühen. Hier iſt der Ort für die Kunſt der *Miniatur-Malerei* in Farben, hier für die künſtleriſche Genialität, welche, auf völlige Ausführung mit den Mitteln der Farbe verzichtend, dem inneren Ueberfluß der Schöpfung ſein Bett in der Zeichnung, in Holzſchnitt, Stich, Lithographie anweist. Der deutſche Geiſt hat, wie wir in dem Abriß der Geſchichte angeführt, frühe ſchon auf dieſe geiſtreichen Spiele nur zu viel Kraft verſchwendet, aber er hat auch immer gezeigt, welche Fülle ſie in ſich aufnehmen könne. — Endlich wirft die Malerei, wie die Plaſtik, einen Abglanz ihres höheren Lebens ſelbſt auf die kleine Welt des nächſten Bedürfniſſes, auf die Werke der Zierplaſtik bis hinunter auf Doſen und Tabakspfeifen, wir verfolgen dieſe im Kleinen verſchwindenden Strahlen, nachdem wir ſie ſchon zu §. 596. 2. angedeutet und namentlich die Vaſenmalerei berührt haben, nicht weiter.

§. 745.

Lebendigen Naturſtoff bearbeitet die ſchöne Gartenkunſt. Sie erhöht äſthetiſch ein Angenehmes, indem ſie den Spaziergang idealiſirt. Im Ganzen maleriſch hat ſie zugleich ihre architektoniſche Seite. Der Gegenſatz der Style hat auch in ihr ſeinen Ausdruck geſunden.

Das letzte Moment, das ſich als Grundlage einer anhängenden Form geltend macht, führt uns hinaus in die wirkliche Natur. Der tiefe Mangel, der in aller Verwendung unmittelbar lebendigen Naturſtoffs zur Kunſtform liegt (vergl. §. 490), muß ſich beſonders da geltend machen, wo dieſer Stoff nicht die Lenkſamkeit der freien Bewegung hat, ſondern in Maſſenhaftem und Unbeweglichem wie Erde, Waſſer, Pflanze beſteht. Das Prinzip einer äſthetiſchen Verarbeitung dieſer Stoffe kann nur ein maleriſches ſein; der ſchöne Garten, d. h. der Garten, der nicht mehr dem landwirthſchaftlichen Nutzen, ſondern dem freien Ueberſchuſſe des Nützlichen, dem Angenehmen dient und zu dieſem Zwecke das Schöne herbeizieht, iſt eine mit wirklicher Erde u. ſ. w. vorgetragene Landſchaft. Damit verknüpft ſich Architektoniſches in der nöthigen Geſtaltung des Bodens und der ſtrengeren Vermeſſung einzelner Theile, im engeren Sinne maleriſch iſt die Berechnung des Eindrucks, den Faſſung und Bewegung des Waſſers machen ſoll, und die Gruppirung der Bäume und anderer Pflanzen nach Form und Farbe. Die doppelte Verbindung mit Außeräſthetiſchem — in Material und Zweck — hebt Werth und Reiz dieſer anhängenden Form nicht auf, wenn nur der Gartenkünſtler ſeiner gemiſchten Aufgabe ſich bewußt iſt und daher nicht mit der eigentlichen Malerei wettzueifern ſucht. Es handelt ſich ja in Wahrheit nicht um eine einheitliche Landſchaft, ſondern der Genießende bewegt ſich fort und dabei ſind ihm ſchöne Ueberblicke zu eröffnen, Ruhepuncte und Ausſichten herzuſtellen, die nur in ſehr annäherndem Sinn ein Ganzes darſtellen können, vielmehr an einzelne landſchaftliche Studien erinnern. Das Abſichtliche darf hier durchaus nicht verhehlt werden, ſondern ſoll ſich in jener beſtimmteren Vermeſſung einzelner Theile unbefangen ausſprechen. Der Spaziergänger entbehrt die freie Schönheit der zufällig gefundenen äſthetiſch erfreuenden Landſchaft im Großen und genießt dafür den Vortheil einer von Menſchenhand gepflegten, gereinigten Natur, wo ihn nicht rohe Zufälligkeit, Schmutz, Verkrüpplung, Raupenfraß, wüſter Lärm, Anblick von Thierquälerei, überhaupt die Qual des Lebens in der reinen Stimmung ſtört, die ihm aus dem beſcheidenen Nachbilde deſſen zufließt, was der künſtleriſche Blick in einer großen und freien Erſcheinung des landſchaftlich Schönen zuſammenfaßt. — Es iſt intereſſant, wie der Gegenſatz der Stylrichtungen, der uns überall begleitet, auch hier ſich geltend macht. Der plaſtiſche Styl hat die ſtreng regelmäßigen Gärten geſchaffen; allerdings äußert ſich hier, am maſſenhaften Stoffe, das Plaſtiſche eigentlich architektoniſch, als durchgängige Gemeſſenheit. So waren die Gärten der Alten, ſo hat in der Zeit des Claſſicismus der romaniſche Geſchmack der Franzoſen den Garten behandelt. Da im Rokoko neben der abſtrakten Regel die Willkühr des Schnörkels herrſchte (vergl. §. 373), ſo lief dieſer Styl in jene bekannten Spielereien, die den Baum zur Form von Vögeln, Wappen u. ſ. w. beſchnitten, und in ähnliche Grillen aus. Der maleriſche Styl wurde dagegen in dem germaniſchen England geſchaffen. Er begann mit einem Ueberſchuß, einem unnatürlichen Suchen des Natürlichen, (künſtliche Felſen, Waſſerfälle u. dgl.), einem affectirt chaotiſchen Häufen des Mannigfaltigen (Tempel, Moſcheen, Einſiedeleien u. ſ. w.), einem Nachahmen der Landſchaftmalerei in ihrer pathetiſchen, heroiſchen Form, zugleich einem Nachahmen beſtimmter Natur (Schweiz, Arkadien u. ſ. w.), ja einem Uebertritt in die muſikaliſche Wirkung und die Dichtung, indem er beſtimmte Stimmungen und Ideen hervorrufen wollte. Eine Neigung dazu ſcheint übrigens ſchon in den ſpätrömiſchen Villen ſich geregt zu haben (Villa des Hadrian). Endlich legte ſich dieſe Ueberſteigerung und kam das einfach Maleriſche im modernen engliſchen Park auf. Uebrigens ſtehen wir hier im Geſchmacksgebiete, wo die individuelle Neigung gilt. Zieht Jemand den plaſtiſchen Styl vor, wie z. B. Hegel, ſo iſt daher nicht mit ihm zu rechten. Man mag auch in paſſenden Uebergängen die beiden Style verbinden.

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum
Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunſtlehre.

* * *

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem
Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Viertes Heft:

Die Muſik.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Universitäts-
Bibliothek
München

O 57 | 6/8

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Zweite Gattung.

Die ſubjective Kunſtform oder die Muſik.

	§§.	Seite.
a. Das Weſen der Muſik.		
α. Ueberhaupt	746—766	775—840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und ſeine Gliederung	767—778	840—914
Der Höhenunterſchied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847—851
Das Tonſyſtem und die Intervallverhältniſſe	769—770	851—864
Die Tonleiter und die Tongeſchlechter	771—772	864—872
Die Tonarten	773	872—881
Harmonie	774—775	881—900
Rhythmus	776—777	900—912
Dynamik des Tons	778	912—914
Die Compoſition und ihre weſentlichen Formen.		
Melodie	779	914—924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze	780	924—932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932—936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	936—938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge	783—784	938—948
Strenge und freie Polyphonie	785	948—950
Cycliſche Compoſitionsform; mehrtheiliges, größeres Tonſtück	786	950—952
Erſte (triadiſche) Form des mehrtheiligen Tonſtücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	952—962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen beſtehende Tonſtück	791	962—965
Der muſikaliſche Styl.		
Stylgeſetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965—971
Stylarten	793	971—976

b. Die Zweige der Muſik.

§§. Seite
Eintheilung . . . . 794—79 976–979
Unterſchied der Vocal- und Inſtrumentalmuſik 796 980–983
Verhältniß beider zu einander . . . . 797—798 983–988

α. Die Vocalmuſik.

Ihre Eintheilung 799 988–989
Lied, Ballade, Romanze . . . . 800—801 989—998
Recitativ, declamatoriſcher Geſang, Arie 802 998–1011
Polyphone Vocalmuſik; Chor 803 1011–1016
Größere Geſangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Meſſe 804 1016—1023

β. Die Inſtrumentalmuſik.

Die Inſtrumente . . . . 805—806 1023–1049
Eintheilung des Inſtrumentalſatzes 807 1049–1050
Soloſatz, mehrſtimmiger Soloſatz, Harmonie-, Concert-, Orcheſterſatz 808–810 1050–1066
Die Gattungen der Inſtrumentalmuſik . . . . . 811 1666—1067
Das einfache Inſtrumentaltonſtück . . . . 812 1067—1069
Das mehrtheilige Inſtrumentaltonſtück; Tanz, Marſch 813 1069–1073
Die Eröffnungs- und Einleitungsmuſik; Ouvertüre . 814 1074—1080
Größere Tonſtücke, Sonate, Quartett u. ſ. w., Concert, Symphonie, freie Formen . . . . 815—816 1080–1098

γ. Vocal- und Inſtrumentalmuſik in Einheit und Wechſelwirkung.

Begründung und Zweck derſelben; das durch ſie entſtehende Tonwerk im Allgemeinen . . . . . . 817—818 1098--1103
Das epiſchlyriſche Tonwerk, das Oratorium . . . 819 1103–1110
Das dramatiſchlyriſche Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Dispoſition, die Wahl der Stoffe, die verſchiedenen Gattungen . . . . 820—821 1110–1122

c. Die Geſchichte der Muſik.

Eigenthümlichkeit und treibende Gegenſätze ihrer Entwicklung 822 1122–1125
Die Muſik des Alterthums . . . . 823 1125—1129
Die Muſik des Mittelalters 824 1129–1133

Die moderne Muſik.

Die italieniſche Kirchenmuſik des 16. Jahrhunderts . 825 1133—1135
Die kirchliche und weltliche Muſik in Italien ſeit dem 17. Jahrhundert . . . . 826 1135—1139
Die deutſche Muſik bis Bach und Händel . . . . 827 1139—1142
Die franzöſiſche Muſik; Gluck . . . . 828 1142—1143
Die Muſik ſeit Haydn und Mozart . . . . . . 829 - 831 1143—1148
Die neueſten Richtungen . . . . 832 1148—1151
Anhang. Die Tanzkunſt 833 1152–1158

Universitäts-
Bibliothek
München

Zweite Gattung.

Die ſubjective Kunſtform oder die Muſik.

a.

Das Weſen der Muſik.

α. Ueberhaupt.

§. 746.

Der Schritt zur Auflöſung der Objectivität, welcher in der Malerei ſich ankündigt (vergl. §. 659), muß ausgeführt, der Gegenſtand ganz in das Subject hereingezogen und in deſſen innere Bewegtheit aufgehoben werden, damit erſt die Subjectivität in ihr volles Recht eintrete. Nur dadurch wird es möglich, daß auf einer weiteren Stufe, welche allerdings durch den Begriff des Schönen und ſeine Begründung im Lebensgeſetze ſelbſt gefordert iſt, das Object nunmehr als eine neue Schöpfung wieder aus dem Geiſt hervorgehe.

Der Eintritt der Muſik iſt in der Malerei ſo vorbereitet, daß man ſagen kann, man höre überall ihren Schritt ſchon an der Pforte. Es iſt in der Lehre dieſer Kunſt auf allen weſentlichen Puncten gezeigt, wie ſie an der Grenze der bildenden Künſte ſteht, wie zuerſt überhaupt durch das Prinzip ihrer Darſtellungsweiſe, wonach ſie einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, ſodann durch das Ueberwiegen des Ausdrucks, die vielgeſtaltige Handlung, die Aufnahme der elementariſch ergoſſenen Medien, namentlich aber durch die Magie der Farbe der Charakter der Objectivität ſo eben ſich verflüchtigen zu wollen ſcheint, es iſt dieſe Beleuchtung insbeſondere in dem angeführten §. durch die Worte zuſammengefaßt, es ſei die ſubjective Bewegtheit in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehle. Hegel's treffender Ausdruck iſt, daß in der Magie des Colorits das Objective gleichſam ſchon zu verſchweben beginne und die Wirkung faſt nicht mehr durch etwas Materielles geſchehe (Aeſth. B. 3, 126). Allein die Malerei iſt und bleibt noch bildende Kunſt, ſtellt ihr ideales Weltbild noch dem Subject gegenüber als ein Object, das außer ihm, der eigentlichen Bewegung ermangelnd, im Raume verharrt. Welche tiefen Mängel ſelbſt für die reichſte unter den bildenden Künſten hieraus fließen, haben wir geſehen. Wie warm ſie ſich auch an das Innere des Zuſchauers ſchmiegt, die Scheidewand zwiſchen ihr und ihm bleibt ſtehen, die ausſchließende Natur des Räumlichen legt ſich zwiſchen beide. Es iſt am gegenwärtigen Orte nicht die Aufgabe, dieß in der beſtimmten Richtung auseinanderzuſetzen, daß noch einmal gezeigt würde, was Alles die Darſtellungsmittel der Malerei nicht zu geben vermögen, um dadurch unmittelbar zu der Nothwendigkeit fortzuführen, daß ein anderes Darſtellungsmittel ergriffen werde, ſondern wir ſprechen erſt von dem geiſtigen Act und ſeinem Grundgeſetz im Ganzen und Großen. Dieſes, das Grundgeſetz der Eintheilung der Kunſt in Künſte, haben wir (§. 537) in dem Fortgange von der Objectivität zur Subjectivität und zur höheren Einigung beider gefunden, derſelben Kategorie, worauf die Stufen des Syſtems: das Naturſchöne, die Phantaſie, die Kunſt beruhen. Der Geiſt der Kunſt ſtellt das Abbild ſeines inneren Gebildes zuerſt als Object in den Raum hinaus, wo es dem Zuſchauer begegnet wie der naturſchöne Gegenſtand. Er gewinnt durch dieſen Act die ganze Schärfe und Klarheit der Gegenüberſtellung, aber er verliert auch ſo viel, daß er in ſeinem Gebiete denſelben Weg wiederholen muß, den die Phantaſie vor der Kunſt einſchlug, als ſie das naturſchöne Object zuerſt ganz aufzehrte, in ihr Inneres nahm, in ein blos inneres Bild verwandelte. Der Künſtler hat den Stoff, den er als Inhalt eines Sculpturwerks, Gemäldes räumlich von ſich abſtößt, wohl vorher im Innern gehegt und durchdrungen, aber dieſe Durchdringung wird ſchon im Innern keine vollendete, es wird eine *Antitheſe* in der Syntheſe geweſen, ein Reſt von Fremdheit wird zurückgeblieben ſein und eben dieß wird der Zuſchauer fühlen, denn alles räumliche Sein trägt den Charakter des Ausſchließenden. Es muß eine noch innigere, eine abſolute Durchdringung geben, worin das Gegenüber ganz flüſſiges Ineinander, das Hinausgeſtellte ganz innerſtes Eigenthum bleibt, und zwar ſchon im innern Acte ſelbſt, wo ebendaher derjenige, der das Kunſtwerk genießt, mit ſeinem innerſten Selbſt darein eingeht oder umgekehrt es in ſein innerſtes Selbſt eingehen, dieſe Zwei ineinander aufgehen fühlt. Zu §. 551, S. 176 iſt geſagt: es werde in einer auf die bildende Kunſt folgenden zweiten Kunſtform ein Ineinandergähren von Object und Subject eintreten, welches *inniger*, aber *dunkler* ſei, als das Verhalten in der bildenden Kunſt; dieſe ſei *mehr* und *weniger*, als jene vorerſt auf ſie folgende ſubjective Form; die Beſtimmtheit der Gegenüberſtellung zwiſchen dem Naturſchönen und Künſtler, dem Künſtler und ſeinem

Werke ſei ebenſo ſehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Glieds in der Antitheſe; mit dem „Zurückſchlingen der Welt in das Herz,“ das jene ſubjective Kunſt zu vollziehen haben werde, ſei die Klarheit des Gegenſchlags, aber auch dieſe Behaftung mit dem Object aufgehoben und eine Wiederherſtellung des letzteren vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtſein begleitet ſein werde. Von den zwei Seiten, welche in dieſen Sätzen hervortreten, iſt zuerſt ſchlechthin diejenige zu betonen, von welcher dieſer neue Schritt der Kunſt als unendlicher Fortſchritt erſcheint. Die Kunſt muß jetzt den Standpunct des ſubjectiven Idealiſmus einnehmen und ſie wird ſein Unrecht theilen, aber hier gilt vorerſt ſein Recht. Die Philoſophie mußte den Realiſmus zerſtören und erſt die Wahrheit, daß das Subject Inhalt, Maaß und Ziel aller Dinge iſt, bis zu der Spitze treiben, wo es unmöglich war, aus dem Subject, das allen Gegenſtand verſchlungen hatte, wieder ein Object zu conſtruiren, ehe ſie den Weg zum Wiederaufbau der Welt, zum Ideal-Realiſmus fand; ebenſo muß die Kunſt, nachdem ſie in der bildenden Form das Object dem Geiſte gegenüber hingeſtellt und ſtehen gelaſſen, die Wahrheit, daß alles Object nur ſo viel iſt, als es für den Geiſt iſt, erſt dahin treiben, daß ſie daſſelbe völlig aufzehrt, ehe ſie es aus dieſem Grab und Schacht neugeboren, vom Geiſte geſetzt und durchdrungen wieder zu Tage bringt. Allerdings aber läßt ſich dieß gar nicht aufſtellen, ohne daß ſogleich auch das Unrecht dieſes Standpuncts ausgeſprochen wird. Auch der §. ſagt daher bereits, daß der Eintritt der Kunſt in das Prinzip der reinen Subjectivität ein nothwendiger Durchgang zu einem höheren Dritten ſei, und behauptet dieß als Forderung des Begriffs des Schönen und ſeiner Begründung im Lebensgeſetze ſelbſt. Das Schöne iſt die Idee in begrenzter Erſcheinung; alle Erſcheinung der Idee iſt aber weſentlich Erſcheinung in der Form des Sichtbaren. Die Idee iſt das Leben, das Leben aber iſt die Bewegung der Kräfte, welche in Körpern Geſtalt haben; das Daſein der Idee iſt daher vor Allem Verkörperung. In dem organiſchen Körper blitzt aus der feinſten Bildung der Materie der Geiſt auf, der unendlich mehr, als alle Materie, richtiger die Wahrheit aller Materie iſt, aber nicht anders, als ſo, daß ſie ſeine Baſis, ſein Organ bleibt. Die Kunſt wird daher das Sichtbare der Körperwelt nun verlaſſen dürfen, um es wieder zu ſuchen, ſie wird es nicht getilgt, ſondern in Wahrheit nur verborgen haben und daraus folgt, daß diejenige Kunſtform, welche ſich auf dieſen Standpunct ſtellt, einen eigenthümlich zweiſeitigen, ebenſoſehr weiter, nach einer höheren Stufe, weiſenden, als für ſich berechtigten und ſelbſtändigen Charakter tragen wird: ein Begriff, der im Folgenden zu entwickeln und dann mit dem ganzen Gewichte der Ausdrücklichkeit herauszuſtellen iſt. Jede Kunſt zeigt durch ihre Mängel hinüber auf die andern, keine ſo fühlbar, ſo ſchwebend, wie die Muſik.

§. 747.

Das Subject, welches allen Gegenſtand aufgehoben in ſich trägt, kann in der Kunſt nur das *fühlende* ſein. Vermöge innerer Nothwendigkeit beſteht daher im Leben der Phantaſie eine beſondere Form, worin dieſelbe mit ihrem ganzen Weſen ſich auf den Standpunct des Moments der Empfindung ſtellt und blos innerhalb derſelben bildet (vergl. §. 404). Die Auffaſſung der empfindenden Phantaſie iſt ſchlechthin eigenthümlich, durch keine andere zu erſetzen und ebendadurch berufen, eine ſelbſtändige Kunſtform zu begründen.

Zuerſt ein Wort zum Schutze des Wechſels zwiſchen den Ausdrücken: Gefühl und Empfindung. Die pſychologiſche Terminologie iſt gewohnt, Empfindung vom ſinnlichen, Gefühl vom geiſtigen Innewerden zu gebrauchen. Allein die Sprache bezeichnet unbeſtritten auch rein ſinnliche Erregungen der Luſt und Unluſt als Gefühle, und umgekehrt wendet ſie mit ſolcher Beſtimmtheit das Wort Empfindung im intenſiven, geiſtigen Sinn an, daß wir uns ſchon in §. 404. jener Schulvorſchrift nicht bequemen konnten. Iſt eine Unterſcheidung im Sprachgebrauche wahrzunehmen, ſo ſcheint ſie uns darin zu beſtehen, daß man mit dem Ausdruck Empfinden gewöhnlich den Aneignungs-Act eines Objects bezeichnet, Gefühl aber abſolut von dem ganzen Verhalten der Seele zu gebrauchen vorzieht; man ſagt lieber: dieß im Gemälde, Gedicht u. ſ. w. iſt empfunden, als: gefühlt. Da nun die Unterſchiede der Phantaſie in §. 404. darauf begründet ſind, daß dieſe ſich mit ihrem ganzen Weſen in den Standpunct des einen oder andern der Acte legt, welche die Momente ihrer Thätigkeit bilden, ſo wurde ſchon dort geſetzt: empfindende Phantaſie, weil dieſe darin beſteht, daß die äſthetiſche Schöpferkraft ſich auf jene Seite der Anſchauung, welche im Acte des innigen Aneignens beſteht, und auf jenen Anfang der bildenden Erzeugung wirft, welche den Stoff erſt in das unbeſtimmte Weben begeiſterter Stimmung taucht. — Von blos ſinnlichem Gefühle kann in der Aeſthetik natürlich nicht die Rede ſein. Eigentlich gibt es gar kein ſolches, denn was auf die Sinne ſo oder anders, ihre organiſche Stimmung fördernd oder ſtörend einwirkt, muß erſt von der Seele ergriffen, ihrem Innewerden angeeignet ſein, ehe es ein beſtimmtes Gefühl, Luſt oder Unluſt, bewirkt. Eine Seelenſtimmung nun, die nur auf einem ſo apperzipirten bloßen Sinnen-Eindruck beruht, iſt allerdings ein blos ſinnliches Gefühl zu nennen in Vergleichung mit andern. Die Kunſt aber hat mit dieſem Gebiete nichts zu ſchaffen. Das ganze Syſtem des Sinnenlebens tritt jedoch in der Einbildungskraft als ein innerlich geſetztes noch einmal auf und ſo gibt es eine Welt von Stimmungen, welche eine verinnerlichte Reminiſcenz der ſinnlichen Gefühle darſtellen. Auf dieſe kann allerdings die Kunſt ſich werfen und davon muß weiterhin mit Nachdruck die Rede ſein, doch nur um zu zeigen, daß dieß nicht wahre Kunſt, dieſe hat es nur mit dem Gefühle zu thun, das in näherem und nächſtem oder entfernterem Sinn einen ethiſchen Kern hat.

Der gegenwärtige §. iſt nun eine weſentliche Ergänzung von §. 404; der tiefere Beweis, daß im Organiſmus der Phantaſie eine Nothwendigkeit liegt, in der empfindenden Form aufzutreten, wurde dort der vorliegenden Stelle in der Kunſtlehre vorbehalten. Zunächſt ganz allgemein philoſophiſch hat der vorh. §. begründet, daß die Kunſt eine beſondere Geſtalt erzeugen muß, worin das Subject Alles, worin aller Gegenſtand in daſſelbe aufgegangen iſt, daß dieſes einmal ganz und ausſchließlich zum Rechte kommen muß, um zu zeigen, daß es auch in der bildenden Kunſt überall nicht das bloße Object, ſondern ſeine Durchdringung und Durchgeiſtigung war, was dem Stoffe ſeinen Kunſtwerth gab. Fragt es ſich nun, wie dieſe Forderung ſich realiſiren ſoll, ſo leuchtet ein, daß dieß durch keinerlei Verhalten geſchehen kann, worin der Geiſt auf gegebene Objecte als ſolche gerichtet iſt. Die Anſchauung hat das Ihrige in der bildenden Kunſt, die auf ihren Standpunct ſich ſtellte, gethan; ob die verinnerlichte Anſchauung, die Vorſtellung, alſo das Einbilden ganz allgemein, ebenfalls den Standpunct abgeben kann, auf den die Phantaſie ſich ſtellt, kann hier nicht zur Sprache kommen, denn auch dieſe Form beruht auf beſtimmtem Verhalten zu Objecten. Es bleibt alſo nur das Subjectivſte im Subject, das Gefühl, als Organ der geforderten Leiſtung übrig: die Form, von der ſich gar nichts prädiciren läßt, was zu der Beſtimmung: mir iſt es ſo und ſo zu Muthe, in mir klingt die Welt ſo und ſo an, irgend eine weitere, einem Object entnommene Eigenſchaftsbeſtimmung hinzubrächte. Allein wir ſind im äſthetiſchen Gebiete, wir reden nicht vom Gefühl überhaupt, ſondern von der Phantaſie als Gefühl, alſo von dem Gefühl, wie die Kraft der Phantaſie ſich in daſſelbe legt und das Ganze ihrer Thätigkeit in dieſem Elemente durchführt, ſo daß, was in andern Gebieten Anſchauung, Einbildungskraft, Erzeugung des reinen inneren Urbilds iſt, auch hier, jedoch in anderem Sinn, anderer Form vor ſich geht. Nach jener Bezeichnung wäre das Gefühl eigentlich ein Unſagbares, Unausſprechliches, denn ohne alle und jede Hülfe objectiver Prädicirung läßt ſich doch im Grunde kein Wort finden, zu ſagen, wie mir zu Muth iſt; eben in dieſe Lücke aber werden wir nun die Phantaſie als empfindende eintreten ſehen. Es iſt im vorh. §. zugleich mit der erſten Einführung in dieſes neue Gebiet ausgeſprochen, wie daſſelbe allerdings über ſich ſelbſt hinausweiſt, ebenſo beſtimmt aber iſt deſſen reine Selbſtändigkeit behauptet. Dieß findet nun genau ſeine Anwendung auf das Gefühl als Urheber der ſich nunmehr eröffnenden Kunſtform. Die Phantaſie wird jene Lücke in gewiſſem Sinn ausfüllen, doch keineswegs ſo, daß das nun zu einer Welt von inneren Formen und Unterſchieden entwickelte Element gegenüber dem Dringen des Geiſtes auf objective Beſtimmtheit nicht noch immer als eigenſchaftslos, unterſchiedslos ſich darſtellte: dieß iſt die eine Seite, welche merkbarer, als in andern Künſten, fortleitet, weiter weist; aber ebenſo gewiß iſt, daß das Gefühl mit jener Art von Sprache, die es als Form der Phantaſie und Kunſt gewinnt, Solches ſagen kann, was durch gar kein anderes Organ hinreichend geſagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dieß Eigenſte und Innerſte des Herzens ausſprechen wie die Muſik, ihre Innigkeit iſt unvergleichlich, ſie iſt unerſetzlich, ein rein ſelbſtändiges, in reiner Eigenkraft beſtehendes Weſen. Ja die Betrachtung der Muſik müßte eigentlich in ganz anderem Umfang, als die der andern Künſte, in die Pſychologie gezogen werden. Was die letzteren betrifft, ſo genügt es dieſer Wiſſenſchaft, die inneren Unterſchiede der Phantaſie, worauf ſie beruhen, im Allgemeinen aufzuzeigen, was aber das Gefühl ſei, erfahren wir ſo entſchieden nur durch die Kunſtform, die es ſich durch die Bildungskraft der Phantaſie in der Muſik gibt, daß eigentlich der Apparat dieſer Kunſt vom Pſychologen zu Hülfe zu nehmen iſt, um das innere Leben des Gefühls, auch abgeſehen von der Kunſt, zu beleuchten; von der Anſchauung, von der Vorſtellung wiſſen wir auch ohne die Kunſt, über das Gefühl belehrt nur ſie uns.

§. 748.

Im Gefühle wird das Subject ſeiner ſelbſt inne, wie es in ſeinen Lebensbedingungen durch die objective Welt gefördert oder gehemmt iſt. Es vollzieht nicht den unterſcheidenden Act des Bewußtſeins, welches Subject und Object auseinanderhält und das letztere durch Prädicate beſtimmt; es wird in ſeiner Reinheit nur gefaßt, wenn es von dieſem Acte, der es zwar zu begleiten pflegt, in der Betrachtung ganz getrennt gehalten wird; es iſt daher vergleichungsweiſe dunkel, indem es nur ſeine eigene Stimmung, nichts von dem Gegenſtand ausſagt, durch den es erregt iſt. Es iſt aber eine ungleich tiefere Form des Seelenlebens, als das Bewußtſein, indem es die objective Welt in das innere Leben des Selbſt und deſſen einfache Idealität verwandelt. Seine Bewegung iſt unwillkührlich, aber ebenſo ſehr verhüllte Freiheit. In ihm iſt der reine Act des Selbſtbewußtſeins, von dem alle Thätigkeit des Denkens und Wollens ausgeht, in geiſtiger Naturform vorgebildet.

Um den Inhalt des §. zu erläutern, wird es am zweckmäßigſten ſein, zuerſt die Begriffe: Bewußtſein und Selbſtbewußtſein klar zu unterſcheiden; es wird dann die Natur des Gefühls, wie es die Mitte zwiſchen dieſen beiden Acten, ja die Mitte der ganzen Geiſteswelt bildet, leichter zu faſſen ſein. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch das Subject in klarer Gegenüberſtellung ſein Ich und das von außen gegebene Object auseinanderhält und in der Unterſcheidung zugleich zuſammenfaßt. Es erwacht an der Hand der ſinnlichen Wahrnehmung, d. h. insbeſondere an der Thätigkeit des Geſichtſinnes, denn dieſer iſt es, der Grenzen aufzeigt und die Raumvorſtellung vermittelt, welche die nächſte Bedingung jenes unterſcheidenden Actes iſt; wogegen die Sinne, welche auf unmittelbarer Berührung mit dem Gegenſtand und ſeiner Auflöſung und Verflüchtigung beruhen: Taſtſinn, Geruch und Geſchmack, als Sinne der nicht unterſcheidenden unmittelbaren Empfindung tiefer im Gebiete der reinen, dunkeln Sinnlichkeit liegen. Nur der Taſtſinn, ſofern er uns durch den Stoß auf das Feſte überhaupt von Körpern überzeugt, hat näheren Antheil an jener Bedeutung des Geſichtſinns. Das Bewußtſein iſt nun wohl klare, geiſtige Gegenüberſtellung und Zuſammengreifung des Subjects und Objects, aber noch kein Act höherer Einheitsbildung. Das Ich geht noch nicht in ſich, um ſich als das wahrhaft Thätige in dieſem Acte zu erfaſſen, ſondern erſcheint ſich nur in und mit dem Objecte, das ihm ein von außen gegebenes iſt; es iſt Antitheſe mit blos äußerlicher Syntheſe, denn es bleibt ganz unentwickelt, ob in der Syntheſe das Ich nur ein Aufnehmendes oder vielmehr ein wahrhaft Thätiges ſei, ganz ähnlich, wie im phyſiſchen Sehen ohne Zutritt des Denkens die poſitive Thätigkeit des Auges unbewußt vor ſich geht und der Gegenſtand einfach dieſem Organe ſich zu geben ſcheint. Den Begriff der Antitheſe mit unvollkommener Syntheſe haben wir in d. Anm. zu §. 746 ſchon auf das Verhalten des Geiſtes in der bildenden Kunſt angewandt, und wirklich ſteht dieſe, obwohl mit unendlichem Gehalt erfüllt, noch auf dem Standpuncte des bloßen Bewußtſeins. Wir kommen darauf zurück. — Das Selbſtbewußtſein dagegen iſt der abſolute Act der Reflexion des Ich auf ſich ſelbſt, in welchem die Antitheſe gegen ein von außen gegebenes Object nebſt der blos äußerlichen Syntheſe abgeworfen und ſo das Ich nur ſein eigenes Object iſt. Daß in dem Ich, wiefern es in dieſer Einheit des Unterſchiedenen Object iſt, die ganze Welt der eigentlichen Objecte eingeſchloſſen liegt, daß das Ich die unentfaltete Welteinheit iſt, dieß bleibt in dem abſtracten Uract des Geiſtes, den wir Selbſtbewußtſein nennen, noch unerſchloſſen, als bloße Möglichkeit zurückgehalten. In der That kann das Univerſum nicht anders begriffen werden, denn als ein in unendlichem Ueberbau von Formen auf Formen ſich wiederholendes Auseinanderlegen, Zuſammenfaſſen und Ineinanderſchieben, Wieder-Auseinanderlegen und Ineinsbilden eines ewig geeinigten Gegenſatzes von zwei Gliedern, die wir je nach der Form und Stufe verſchieden, ſchließlich aber als Subject und Object bezeichnen. Im Selbſtbewußtſein iſt dieſe gegenſätzliche Weltbewegung in die einfache Einheit des nur ſich ſelbſt in ſich gegenübertretenden Ich zuſammengeſpannt. Soll nun dieſelbe ſich entfalten, ſo muß das Selbſtbewußtſein ſich wieder mit dem Bewußtſein vereinigen, das ein wirkliches, dem Subjecte zunächſt fremdes, von außen gegebenes Object hinzubringt. Der Geiſt, der als Selbſtbewußtſein ſich in ſeiner reinen Thätigkeit erfaßt hat, geht aber nun mit dieſer Vorausſetzung ſeiner Autonomie an das gegebene Object und verarbeitet es in das Seinige. Die Formen des Denkens und Wollens ſind die Realiſirung des Selbſtbewußtſeins, die Entfaltung ſeines erſt unaufgeſchloſſenen Weſens, wonach es nichts Anderes iſt, als die in den Einen, idealen Punct des Ich, das ſich ſelbſt Object iſt, zurückgegangene Ausbreitung aller Dinge, die ſich aus dem Puncte wieder auswickeln ſoll, nun aber ſo, daß der Geiſt die thätige Macht iſt, die in ihrer Arbeit Alles durchdringt, das Object denkend in den Begriff aufhebt und den Begriff wollend in objectives Daſein überſetzt. Da nun keine Form des Geiſtes für ſich allein beſteht, ſo haben wir zu fragen, wie ſich das Bewußtſein im oben beſtimmten, gewöhnlichen Sinn, d. h. abgeſehen von dieſer tieferen Vereinigung mit dem Selbſtbewußtſein, zum Denken verhalte, und die Antwort iſt, daß es nicht anders auftritt, als mit einem Denken, aber, ſofern es eben unterſchieden iſt von deſſen ganzem, prinzipiellem Prozeſſe, nur mit der formellen Thätigkeit des Denkens, alſo ohne deſſen Fortgang zur ſpeculativen Idee. Ohne ſich von der Grundlage jener, noch auf den Kategorieen der Sinnlichkeit ruhenden Antitheſe von Subject und Object zu befreien, iſt alſo das Bewußtſein von Denkbeſtimmungen durchzogen und gibt ſeinem Acte der unterſcheidenden Gegenüberſtellung Ausdruck durch das *Wort*. Es beſtimmt das Object und deſſen Verhältniß zum Subject, es prädicirt, es *urtheilt*. — Vergleichen wir nun das *Gefühl* zuerſt mit dem bloßen Bewußtſein, ſo iſt es nach der einen Seite ärmer, als dieſes: es prädicirt nicht, es urtheilt nicht, es ſagt nichts vom Object aus. Es iſt dunkel, es iſt — oder ſcheint *blind* und, wofern es keine Sprache, als die eigentlich ſogenannte, die des Worts, geben ſoll, auch *ſtumm*. Im Gefühl werde ich nur des Verhältniſſes inne, in welchem ein Eindruck oder eine Summe von Eindrücken zu meinen ſubjectiven Lebensbedingungen ſteht. Was für ein Object aber und auf welchem Wege, durch welchen Proceß es dieſen Eindruck auf mich hervorgebracht hat, dieß habe ich, ſofern ich mich blos empfindend verhalte, *vergeſſen*, ich vernehme nur mich ſelbſt, wie ich geſtimmt bin, bin nur bei mir, verkehre nur mit mir, das Object iſt einfach in das Subject gefallen, löst ſich in ihm zu einer bloßen Reſonnanz auf. Die Dinge klingen in mir an, ihr Wiederhall iſt in meinem Innern, aber ich verhalte mich nur zu dieſem Klang, nicht zu ſeiner Urſache im Object, höre das Echo, nicht den Rufer. Kurz dem Gefühle fehlt das Licht des Gegenſchlags von Subject und Object, es verhält ſich zum Bewußtſein wie Schlaf zum Wachen, das Subject ſinkt in ſich hinein und verliert den Gegenſatz zur Außenwelt. Um dieſe Natur des Gefühls ſtreng zu faſſen, muß man daſſelbe rein für ſich nehmen, wie es empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt. Der Geiſt iſt ſo ſehr ſeinem innerſten Weſen nach Bewußtſein, daß er daſſelbe nur augenblicklich im Bewußtloſen auslöſchen kann und daß er dieſes, ſowie es eingetreten, alsbald wieder mit jenem erfaßt. In der Erfahrung iſt daher das Gefühl eigentlich ſtets vom Bewußtſein begleitet und dieſes gibt über deſſen objectiven Urſprung beſtimmte Ausſage. Die bisherige Pſychologie wußte die Lehre vom Gefühle nur dadurch zu einem gewiſſen Umfang von Claſſificationen zu entwickeln, daß ſie von reinen Gefühlen ſolche unterſchied, die einen ausgeſprochenen objectiven Inhalt haben; das Schwere iſt freilich die Ausſonderung des reinen Gefühls aus ſeiner Vermiſchung mit dem Bewußtſein, aber das Weſen deſſelben liegt in ſeiner Wahrheit gerade nur dann vor, wenn vom objectiven Inhalt, worüber das begleitende Bewußtſein Rechenſchaft gibt, völlig abgeſehen wird. Wir haben Augenblicke, wo es uns frei und heiter, bang und wehmüthig, mild, rauh, düſter, warm, kalt u. ſ. w. zu Muth iſt, wir wiſſen nicht warum, wir ahnen ein Gut oder Uebel, erinnern uns dunkel eines ſolchen, ohne es zu kennen; Antonio im Kaufmann von Venedig ſagt, er wiſſe nicht, was ihn traurig mache; wie er d'ran gekommen, wie's ihm angeweht, von was für Stoff es ſei, von was erzeugt, das ſolle er erſt erfahren: dieß ſind die reinen Stimmungsmomente, aber eben nur Momente, denn ſo wie wir verſuchen, die Stimmung zu bezeichnen, geſellt ſich ſchon das Bewußtſein dazu, beginnt die Beziehung auf ein Object und folgt der Uebergang in ein Denken oder ein Wollen. Wir können ſo das Gefühl zunächſt mit jenen Sinnen-Empfindungen vergleichen, welche uns kein Bild eines Gegenſtands vermitteln, wie der Taſtſinn, ſofern er nicht durch die Hand ſich von den Formen überzeugt, ſondern nur Warm, Kalt, Glatt, Rauh u. ſ. w. empfindet, der Geſchmack und Geruch; das Bewußtſein entſpricht im Gegentheile genau oder dient vielmehr wirklich der Wahrnehmung durch den Geſichtſinn, und wie ohne deſſen Hülfe jene Sinne nichts vom Object als ſolchem erfahren, ſo das Gefühl nichts ohne Hülfe des Bewußtſeins. Freilich geräth der erſte Theil dieſer Vergleichung dadurch in's Schwierige, daß das Gefühl vielmehr einem höheren Sinne, dem Gehör, entſpricht; doch ohne daß wir für jetzt irgend näher darauf eingehen, dürfen wir bereits geltend machen, daß das Gehör, obwohl auf ungleich geiſtigerer Stufe, jenen dunkeln Sinnen tief verwandt iſt. Um ſo unmittelbarer wird unſere Begriffsreihe gefördert durch den andern Theil der Vergleichung; denn unſer obiger Satz, daß die bildende Kunſt der pſychiſchen Form des noch antithetiſchen, aber dafür den Vortheil objectiver Klarheit genießenden Bewußtſeins entſpreche, erhält nun die nähere Begründung, daß das Organ, mit welchem und für welches ſie thätig iſt, das Auge, die eigentliche Baſis für dieſe Geiſtesform bildet. Dieſe Seite der Vergleichung führt nun aber auch zu dem, was das Gefühl trotz ſeinem Dunkel, ja eben durch daſſelbe vor dem Bewußtſein an Tiefe voraus hat. Es iſt in der Pſychologie oft bemerkt, daß die Wahrnehmungen des Geſichtſinns vergleichungsweiſe gleichgültig ſeien, daß Formen und Farbenverhältniſſe niemals mit der perſönlichen Affection aufgenommen werden, wie die Verhältniſſe, die von jenen dunkleren Sinnen ergriffen werden; ſo iſt nun auch das geiſtige Analogon des Geſichtſinns, das Bewußtſein, gleichgültig. Das Gefühl dagegen iſt der Moment, wo der Gegenſtand ſchlechthin verinnerlicht, zu dem Meinigen, zu meiner eigenen, innerſten Bewegung wird; ſein Weſen iſt die abſolute Theilnahme an den Dingen, oder vielmehr das abſolute Umſetzen der Dinge in das Selbſt, dieß reine Zuſammenſchießen beider in Eines, das ein bewegtes Ich iſt, das „Zurückſchlingen der Welt in das Herz.“ Was an objectiver Klarheit verloren iſt, iſt an abſoluter Innigkeit gewonnen; die ganze Welt geht ein in das Innere, wird dieſer einfache, ideale, oſcillirende Punct. Vergleichen wir nun dieſen Act der unendlichen Verinnerlichung mit dem Selbſtbewußtſein in ſeinem ſtrengen Unterſchiede vom bloßen Bewußtſein, ſo ergibt ſich zunächſt, daß das Gefühl auf gleicher Höhe mit demſelben ſteht, ſofern in beiden die äußere Antitheſe verſchwunden, Subject und Object in Eins zuſammengefaßt ſind, das Außereinander der Dinge zum einfachen reinen Inſichſein eingekehrt iſt. Das Selbſtbewußtſein aber iſt in dieſem Inſichſein zugleich klare Scheidung und ebenſo klare Einigung des Geſchiedenen, daher der große Ausgangspunct, von dem jene weitere Scheidung beginnt, in welcher an die Stelle des Objects, wie es nur das ſich entgegentretende Subject ſelbſt iſt, das wirkliche, äußere Object tritt, um in das Subject ſo verarbeitet zu werden, daß dieſes nun auch in der erſchloſſenen realen Welt ſein Gegenbild erkennt und zugleich im Handeln ſich ſelbſt erſchließt und zur Objectivität expandirt. Nach dieſer Seite mit dem Selbſtbewußtſein verglichen erſcheint nun das Gefühl dunkel wie in Vergleichung mit dem Bewußtſein: es fehlt ihm nicht nur die Klarheit der unterſcheidenden Gegenüberſtellung des gegebenen äußeren Objects, welche dieſem, ſondern auch die das Ich in ſich ſcheidende Reflexion, die jenem eigen iſt. Es ſteht jedoch an der Schwelle der letzteren; wir werden dieß aus dem weſentlichen Grundgegenſatz erkennen, der ſeine innern Bewegungen beſtimmt und von dem hier nur ſo viel ſchon hervorzuheben iſt: der Luſt und Unluſt liegt eine Setzung und Negation des Subjects zu Grunde, ein Analogon von Ich und Nicht-Ich, denn in der Luſt fühle ich mich poſitiv beſtätigt und gefördert, in der Unluſt erwehrt ſich das Ich ſeiner ſelbſt, wie es gegen ſeine Lebensbedingungen beſtimmt, in ſeinem Weſen verneint iſt. Es fehlt das volle Licht der gewußten inneren Scheidung in dieſem Prozeſſe, aber er iſt der wiewohl noch weiche Keim derſelben, ihr Anreiz und Vorbote, und inſofern iſt das Gefühl von Carus (Pſyche S. 288 ff.) richtig als der Punct bezeichnet worden, wo die unbewußte Welt der Seele ſo eben an die bewußte ſich mittheilt. Iſt nun aber das Gefühl nach der Seite der Klarheit und der Schärfe der Contraction allerdings weniger auch als das Selbſtbewußtſein, ſo iſt es nach der andern Seite nicht nur, wie ſchon geſagt, eine ihm analoge, ſondern eine ungleich vollere und offnere Form des Geiſtes, als dieſer ſtricte Act der Selbſterfaſſung. Das Selbſtbewußtſein iſt nach dem Obigen vollkommene Abſtraction von der realen Wirklichkeit deſſelben Gegenſatzes, den es ſelbſt als idealen, rein formalen Punct in ſich darſtellt; das Ich hat vollſtändig vergeſſen, daß es als Subject und Object in Einem dieſe Ueberſetzung der ganzen Welt in die reine Form der Idealität iſt, und es ſoll erſt daran gehen, dieſe Ueberſetzung wieder umzukehren und ſich als Thätigkeit im Denken und Wollen zur Welt zu erweitern. Nun haben wir zwar auch vom Gefühl geſagt, daß es nur ſich ſelbſt vernehme, aber es vernimmt ſich ſo, daß es doch zugleich auf die umgebende Welt in ihrer realen Mannigfaltigkeit mit abſoluter Theilnahme bezogen iſt. Im Selbſtbewußtſein ſind die unendlichen Fäden, welche von der Welt in das Subject und von dieſem zu der Welt auslaufen, vorerſt abgeſchnitten, um durch freie That neu geknüpft zu werden, im Gefühle ſind ſie in voller Thätigkeit als Vermittler der tiefſten Sympathie, aber vergeſſen ſind ihre Enden am Object. Im Gefühle vernehme ich mich als Welt-Centrum, im Selbſtbewußtſein weiß ich mich als abſoluten Punct. Im Gefühle ſind daher alle die Formen, in welchen der Geiſt, der im Selbſtbewußtſein ſich zur Spitze des Fürſichſeins zuſammengefaßt hat, von da wieder hinaus- und übergreift, ſichtbarer vorbereitet, als in dieſer, obwohl in ſich ſo viel helleren und acuteren Form. Wir werden ſehen, wie das Gefühl vorzüglich dadurch auf die thätige, entwickelte Geiſteswelt hinausweiſt, daß ihm namentlich der Uebergang in den Willen nahe liegt. Doch abgeſehen von dem wirklichen Uebergang in die praktiſche Form des Geiſtes iſt das Gefühl ſchon an der gegenwärtigen Stelle auch mit der Grundbeſtimmung derſelben, der Freiheit, zuſammenzuhalten. Das Gefühl iſt unwillkührliches Geſtimmtſein, es iſt mir angethan, angeweht, es iſt an mich gekommen ganz in der Weiſe der Unmittelbarkeit, der Naturbegebenheit. Aber dieß iſt nicht die Unfreiheit, mit welcher das Verhalten des Geiſtes behaftet iſt, der auf der Stufe des bloßen Bewußtſeins ſeinen Beruf zur freien Selbſtbeſtimmung und Beſtimmung der Welt hinter den Eindrücken und Reizen des Objects zurückbehält und ſich nun von dieſen treiben und führen läßt; das Gefühl kann darum nicht unfrei genannt werden, weil es in dieſem antithetiſchen Sinne gar keine Freiheit hat. Hier iſt das ganze Selbſt dem Eindruck ohne Rückhalt hingegeben, aber indem es ihn ganz einläßt, nimmt es ihm auch ſeine Fremdheit, ſeine Objectivität, ſein Gegebenſein, macht das Aufgenommene ganz zu dem Seinigen, verarbeitet es, ſetzt es ganz um in das rein ſubjective Leben. Wenn nichts mehr neben und außer mir iſt, bin ich auch von Nichts in der Welt unfrei abhängig; ich bin durchaus durch das Aufgenommene beſtimmt, aber eben weil ich es durchaus bin, ſo iſt keine neben dieſem Beſtimmtſein im Hintergrunde zurückgehaltene Freiheit verkürzt und unterdrückt, ich bin ganz bei mir und damit ganz frei, ganz Zuſtand und ganz reine Selbſtbewegung, das ganze, freie Ich hat ſich ſelbſt ganz in der Form der Nothwendigkeit, der Natur, ähnlich wie das Genie die höchſte Freiheit und doch in Form der Naturnothwendigkeit ſchaffender Inſtinct iſt. Wir ſagen, man ſolle nicht dem Gefühle folgen, es ſei ein trügeriſcher Führer, da ſetzen wir die entwickelte Geiſteswelt voraus, wo *neben* dem Gefühle der denkende Wille in ſein Recht getreten iſt; wir ſagen ein andermal, das Gefühl leite ſicherer, als der Verſtand der Verſtändigen, da haben wir das Gefühl als die implicirte Einheit aller Geiſteskräfte, die ihren Compaß in ſich trägt, im Auge, und dieſer Sinn iſt es, in welchem es hier, wo es allein für ſich eine ganze Kunſtform begründen ſoll, betrachtet wird. Freilich auch auf dieſem Standpuncte reden wir von unreinem und reinem Gefühl und verlangen, daß es in ſich ſelbſt den Kampf jenes Gegenſatzes von Luſt und Unluſt zur Harmonie läutere; allein auch in ſeiner Iſolirung unterliegt das Gefühl dem Geſetze der Zurechnung; eben weil das ganze und volle Geiſtesleben flüſſig in ihm wogt, gibt es eine Schuld und eine Tugend des Gefühls. Dieſe Seite wird allerdings in ihr volles Licht erſt treten, wenn wir in das Concrete gehen und das Gefühl als Product eines vorangegangenen perſönlichen Lebens betrachten, allein es iſt ebenſo wahr, daß allen beſtimmten Gegenſätzen im Leben des Menſchen das Gefühl als ein Grundgefühl ſeines ganzen Naturells vorangeht, Gut und Bös in ihm vorbereitet iſt, und dieß genügt vorerſt, um den Begriff der Imputabilität auf es anzuwenden. Derſelbe kann jedoch allerdings nicht in der Schärfe gelten, wie in der Anwendung auf den Geiſt, der aus der dunkeln Einheit des Gefühls herausgetreten iſt; die Beziehung bleibt dunkel, das Gefühl liegt im Zwielicht zwiſchen Schuld und Unſchuld.

Es war nöthig, von dieſer Unterſuchung über das Weſen des Gefühls und ſeiner Stelle unter den Hauptformen des Geiſtes auszugehen; es wird ſich zeigen, daß dieß nicht umſonſt geſchehen iſt. Die gegebene Erörterung ſchließt ſich zum Theil an die Auffaſſung von K. Th. Planck (die Weltalter I. Theil).

§. 749.

Es ergibt ſich, daß das Gefühl die lebendige Mutter des geſammten Geiſteslebens iſt. Es ſchwebt zwiſchen dem Sinnlichen und Unſinnlichen, die beſtimmten Thätigkeiten des Geiſtes treten aus ſeinem Schooß hervor, werden

von ihm begleitet, wie ſie es begleiten, wirken beſtimmend und bereichernd auf es zurück und erlöſchen wieder in ihm. Vermöge dieſer ſeiner Stellung ſcheint auch die gegenſtändliche Welt beſtändig an der Schwelle des Gefühls bereit zu ſtehen und klingt in ihm eine ſtete Möglichkeit an, zu objectiver Beſtimmtheit, zu wirklicher Ausſage über den Gegenſtand ſeiner Erregungen überzugehen.

Nach dem vorh. §. erſcheint das Gefühl zunächſt als Mitte zwiſchen dem Bewußtſein und dem Selbſtbewußtſein; jenes verſinkt in ihm als der tiefen Aneignung der Welt, worin die Antitheſe zwiſchen Subject und Object ſchwindet; dieſes, obwohl nach anderer Seite ärmer, als das Gefühl, tritt aus ihm hervor als Ausgangspunct der höchſten geiſtigen Thätigkeiten, die auf klarer Scheidung beruhen. Das Bewußtſein muß, wie wir geſehen, zu dieſen letzteren treten, um die objective Welt zu erfaſſen, als Form an ſich aber ſteht es noch auf der ſinnlichen Kategorie des Ausſchließens, da es Subject und Object nicht wahrhaft in Einheit ſetzt, ſondern nur verknüpft. Daher liegt an der Grenze des Sinnlichen zunächſt das Bewußtſein: der Aufgang des geiſtigen Tags im Dunkel der blos ſinnlich empfindenden Seele, der aber noch nicht die innere Einheit aller Dinge, ſondern nur ihre Grenzen beleuchtet. Vermöge dieſes ſeines Mangels können wir aber nun das Bewußtſein ohne logiſchen Widerſpruch mit der Sinnlichkeit zuſammenfaſſen und an das Ende dieſes Ganzen wie an den Anfang des reinen, ſelbſtbewußten geiſtigen Tages das Gefühl ſtellen. Die Sinnlichkeit läuft in ihm aus, der Geiſt taucht aus ihm auf; die Raumwelt mit den Trennungen ihrer Grenzen geht nieder in ſeiner Nacht und ferne dämmert der neue Tag des reinen Geiſtes. Das eigentlich ſinnliche Verhalten haben wir vom Gefühl als Prinzip einer Kunſtform ganz ausgeſchloſſen, aber es führen unendliche, unſichtbare Leiter zu ihm hinüber. Wir ſtehen vor dem dunkeln Geheimniß des Nervenlebens, das nach der einen Seite der Ausläufer des Sinnenlebens iſt, der deſſen concentrirteſte Reize nach innen wirft, und auf der andern der Träger jeder reinſten geiſtigen Thätigkeit. Hier handelt es ſich daher von einer innerlich reflectirten und darum nur um ſo heißeren Sinnlichkeit, welche mit wunderbaren Geiſtesahnungen ſich ſo nahe zuſammenfindet, daß beide jeden Moment ineinander umſchlagen können. — Blicken wir nun vorwärts nach der Welt des klaren, ſelbſtbewußten, im Denken und Wollen die Welt zur Einheit durchdringenden Geiſtes, ſo kann zunächſt die Beſtimmung, daß das Gefühl der dunkle Schooß ſei, woraus ſie auftaucht, nicht ſo verſtanden werden, als könne nicht von ihm auch in jedes andere, niedrigere, auf der Stufe des bloßen Bewußtſeins verbleibende Verhalten übergegangen werden; die Pſychologie hat den geiſtigen Formen die Stelle anzuweiſen, die ſie ihrem reinen Begriffe nach einnehmen, ſie darf aber darüber nicht vergeſſen, daß das Leben ein unendlicher Kreis von unendlichen Radien iſt, wo außer der begriffsmäßigen Reihe jedes in jedes hinüberwirkt und hinüberführt. Das Gefühl iſt auch nicht verſchwunden, wenn die Energie des ſcheidenden und durch Scheidung einigenden Geiſtes aus ihm hervorgebrochen iſt: es begleitet als Reminiſcenz des Urſprungs aus der dunkeln Innerlichkeit und tiefſten Eigenheit jedes Thun, läuft als umſpielende Woge mit, accompagnirt den wachen Geiſt auf ſeiner Bahn. In dieſer Begleitung wird es bald abnehmen, zurückgedrängt werden, bald aber auch neue Zuſchüſſe erhalten; das Unbewußte weicht dem Bewußten, es kann ſich aber auch im Hinſchweben an ſeiner Seite durch daſſelbe bereichern: ein Moment, das in der Frage über das Verhältniß der reinen oder Inſtrumental- und der begleitenden Vocal-Muſik wichtig wird. — Endlich erlöſchen alle ſcheidenden Geiſtesthätigkeiten im Gefühle; natürlich nicht immer, aber das Geiſtesleben ſetzt ſich mit Nothwendigkeit ſeine Pauſen, wo es niedertaucht in dieſe Nacht der einfachen Innigkeit. Dieſe Pauſen ſind nun zugleich Anſammlungen jener einzelnen Bereicherungen, die es in ſeiner begleitenden Bewegung erhalten hat, und aus dieſer tief bereicherten Subjectivität müſſen umgekehrt die bewußten Thätigkeiten, wenn ſie abermals hervortreten, die vielfachſte Nahrung ziehen. Eigentlich verſteht es ſich, daß das Gefühl leer, alſo nicht vorhanden wäre, wenn nicht das bewußte Leben ihm Stoff zuführte, aber es iſt zu unterſcheiden zwiſchen dem Gefühl, das ſich auf die allgemeinſten Lebensreize gründet und zwiſchen dem im Fortſchritte ſich tiefer und tiefer füllenden. Alle dieſe Verhältniſſe, Uebergänge ſind nun alſo ſchlechthin flüſſig, ein beſtändiges Werden und Weichen, und wir haben ſo eine allſeitige beſtändige Beziehung des ganzen Lebens auf das Gefühl; es verhält ſich zu Allem und Jedem im Subjecte und zwar ſo, daß Alles und Jedes nur durch dieſe centrale Grundaneignung wirklich dem Subject innerlich, das Seinige, daß das Subject nur dadurch in und bei der Sache iſt (vergl. Hegel Encykl. d. ph. W. §. 400 Anm.). Man nennt dieß im gewöhnlichen Leben Wärme und den Menſchen, der die Thätigkeiten des Geiſtes ohne dieſen Antheil des innerſten Selbſt vollzieht, kalt: eine tiefe Vergleichung mit dem Naturleben, wo erſt mit dem höheren, innigeren thieriſch-organiſchen Leben jene ſtetige Auflöſung und Erneuerung beginnt, die als Brennungsprozeß in der Wärme ſich kund gibt. Die ſtetige Zuſammenfaſſung des ſubjectiven Lebens im Mittelpuncte des Gefühls heißt Gemüth; der Gemüthloſe behält ſich in ſeinem Verkehr mit der Welt zurück, er legt ſich nicht in die Dinge oder, was daſſelbe iſt, läßt ſie nicht in ſich einfließen, ihm iſt Alles blos ein Nebeneinander, und er ſelbſt ſteht zugleich unendlich über der durchſchnittenen Welt.

Liegt nun dem Gefühle, wie gezeigt iſt, unmittelbar der ſtetige Uebergang in die klar ſcheidenden Thätigkeiten des Geiſtes nahe, ſo muß mit ſeinen Bewegungen, auch wo es ganz in ſich bleibt, der Eindruck verbunden ſein, als wollten dieſe *ſo eben* eintreten; ſie lauſchen beſtändig an der Schwelle des Gefühls und mit ihnen das *Object*. Die Subjectivität des Gefühls iſt alſo eine ſchwebende; ſowie man es feſthalten, fixiren will, ſtellt ſich faſt unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenſtand ein. So iſt z. B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, ſondern vom Bewußtſein begleitet iſt, denn ſie geht auf einen erkannten Gegenſtand; ziehe ich dieß ab, ſo bleibt die unbeſtimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Object, worin die Urſache dieſer Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke ſchwebt, die ſich zu verdichten und aufzuziehen im Begriff ſcheint. Das Gefühl iſt objectlos und doch jeden Moment im Begriff, objectiv zu werden. Setzen wir nun, was wir erſt im Verlauf ableiten werden, voraus, daß das Gefühl eine eigene Kunſtform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, ſo wird die Folge dieſer ſtets fühlbaren Nähe der bewußten und gegenſtändlichen Welt die ſein, daß der, welcher dieſe Gefühlsſprache vernimmt, zugleich ſeine beſtimmteren Geiſtesthätigkeiten mitangeregt fühlt: die Phantaſie als inneres Auge führt ihm Geſtalten vor, welche auf den Wellen des Gefühlsrhythmus in traumartig verſchwimmenden Umriſſen ſich bewegen; Erinnerungen, beſtimmte Vorſtellungen ſchießen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühl ein beſtimmtes Object. So viele Zuhörer, ſo verſchiedene Vorſtellungen, wiefern ſolche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunſtwerk ausgeſprochenen Gefühls verträglich ſind, umgaukeln nun den Fluß des letzteren; Jeder glaubt die beſonderen Geheimniſſe ſeiner Bruſt aufgeſchloſſen. Und dieß iſt ſo wenig eine Trübung des dargeſtellten Gefühls, daß es vielmehr nur eine Realiſirung der in ihm liegenden ſteten Möglichkeit iſt, nach allen Seiten in die Form der Vorſtellung mit beſtimmtem Inhalt überzugehen. Die Muſik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verſchiedenheit die Hülle. Allein wir haben ſchon oben auf einen höchſt weſentlichen Unterſchied auch in der Kunſtform ſelbſt hingedeutet, deſſen nähere Begründung ſich nun von ſelbſt ergibt: wie das Gefühl in ſeiner Reinheit, d. h. ohne begleitendes Bewußtſein empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt, wie es vielmehr in ſeinem Weſen liegt, daß es ſtets im Sprung iſt, überzugehen in die beſtimmte, Objecte aufzeigende Geiſteswelt, ſo wird es auch in der Kunſt zu einer Anlehnung hinſtreben, worin eine andere, das Object nennende Kunſt-Gattung ſeinem Dunkel zu Hülfe kommt und ihm beſtimmten Inhalt gibt; daraus werden wir die Vocal-Muſik im Unterſchiede von der reinen, d. h. der Inſtrumentalmuſik hervorgehen ſehen. In dieſer Verbindung wird ſich nun das Gefühl eines beſtimmten Inhalts, eines Gegenſtands bewußt: nun weiß ich, *was* mich bang oder frei, traurig oder heiter ſtimmt; nun hat jene Schwierigkeit ein Ende, das mit dem *Worte* zu bezeichnen, was dem Worte ſich entzieht, und nun iſt den Zuhörern vorgezeichnet, mi welcherlei Vorſtellungen ſie ihre Gemüthsbewegungen zu begleiten haben. Es iſt zu §. 698 von der Landſchaft, dem der Muſik verwandteſten Zweige der Malerei, geſagt worden, das in ihr niedergelegte Gefühl laſſe ſich nicht recht in Worten ausdrücken, man wiſſe nur etwa zu ſagen: das fühlt ſich ſo öde, ſo hart, ſo ſchwül, ſo dämmernd, ſo feucht an u. ſ. w. Ebenſo fühlt ſich die bloße Inſtrumentalmuſik, wir ſuchen nach Ausdrücken und wählen ſie aus dem Gebiete dunkler, halb phyſiologiſcher Zuſtände des atmoſphäriſchen Lebens u. ſ. w.: ſanft, ſtürmiſch, dumpf, hell, verhüllt, offen, ſchwungvoll, matt, geſpannt, gelöst, ſchleichend, beflügelt u. ſ. w.; an das Wort des Dichters gelehnt gewinnt nun die Stimmung, die ihr Anſich ſo unzulänglich auszuſprechen vermag, Körper und Inhalt, das Räthſel ſein Wort. Wir haben aber in §. 748 geſehen, daß das Gefühl in ſeiner Reinheit nur vorliegt, wo es von dem begleitenden Bewußtſein getrennt wird, und ſomit ſtehen wir vor einer ſchwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, ſeiner Objectloſigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in ſeiner Reinheit vorliegendes Gefühl.

Eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift: Vom „Muſikaliſch-Schönen“ u. ſ. w. von *Hanslick* widerlegt geiſtvoll die Anſicht, daß beſtimmte, d. h. ein Object vorausſetzende Gefühle den Inhalt der Muſik bilden; ſie geht aber weiter und behauptet, die Muſik könne auch nicht „unbeſtimmte Gefühle“ zum Inhalt haben, denn Unbeſtimmtes darſtellen ſei ein Widerſpruch. Allein was in gewiſſer Vergleichung unbeſtimmt iſt, kann in anderer ganz beſtimmt ſein und wir werden im Folgenden uns mit derjenigen Beſtimmtheit beſchäftigen, welche dem Gefühl in all ſeiner beziehungsweiſen Unbeſtimmtheit allerdings eigen iſt; Hanslick ſelbſt deutet ſie mit demjenigen an, was er treffend die reine *Dynamik*, die *Bewegungsverhältniſſe* des Gefühls nennt. Dieſes dynamiſche Gefühlsleben muß nun aber ein wirkliches Daſein haben auch abgeſehen von der Muſik, wiewohl wir es faſt nur durch Rückſchlüſſe aus dieſer errathen, und ſo iſt es Inhalt der Muſik. Was H. ſehr richtig gegen die falſche *Trennung* zwiſchen Inhalt und Form ſagt, widerlegt nicht die Nothwendigkeit, beide Begriffe zu *unterſcheiden*, und indem er ſich auch dagegen kehrt, bewegt er ſich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form und dieſe Form wieder als den Inhalt der Muſik zu behaupten. Wie zwiſchen Seele und Körper ſtreng zu unterſcheiden iſt, obwohl der Körper nur als die Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, ſo iſt die Muſik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muß die Analyſe beide auseinanderhalten, um ihre Einheit zu zeigen. Daß man ohne Hülfe der Tonwelt das Gefühl nicht ergründen kann, daraus folgt nur, daß der Inhalt der Muſik jene Geiſtesform iſt, die ſich durch Worte nicht zu offenbaren vermag: „ſüße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken ſteh'n zu fern.“ Selbſt jene Theorieen von „beſtimmten Gefühlen“ in der Muſik ſind nur in gewiſſem Sinne falſch, ſofern ihnen nämlich die Meinung zu Grunde liegt, es laſſe ſich das Beſtimmte eines Gefühls außerhalb der Muſik durch Begriff und Wort faſſen, ohne aus dem Elemente des Gefühls herauszutreten, und man könne von einem ſo definirten Gefühle ſprechen wie vom Stoffe, vom Süjet des Malers und Dichters; ſie ſind nicht falſch, ſofern ſie ſagen wollen, daß jedes Muſikwerk eine ſpezifiſch individuelle Stimmung zum Inhalt haben muß. — Zu der Tautologie geſellt ſich übrigens in jener Schrift der unvermeidliche Widerſpruch, daß hinterher doch „Gedanken und Gefühle, die theuerſten und wichtigſten Bewegungen des Menſchengeiſts“, als „Gehalt“ der Tonkunſt eingeräumt werden müſſen.

§. 750.

Das Gefühl durchdringt ſich mit dem Lebensgehalte des Individuums und 1.
legt ſich mit dieſer Fülle in die einzelne Stimmung. Da aber in allen individuellen Unterſchieden die Grundbewegungen des menſchlichen Weſens dieſelben ſind, ſo iſt der Charakter der Allgemeinheit und Nothwendigkeit durch dieſe Individualität ebenſo wenig, als durch die Subjectivität des Gefühls überhaupt ausgeſchloſſen. Jede menſchlich wahre individuelle Stimmung enthält das Gefühl 2.
des Endlichen und Unendlichen in irgend einer Weiſe geeinigt und ſo die Bedingungen in ſich, die Idee in begrenzter Erſcheinung darzuſtellen. Die Idee als Gefühl des Unendlichen begründet ein beſonderes Verhältniß zur Religion.

1. Natürlich werden in dem einen Muſikwerk mehr allgemein menſchliche Stimmungen in ihrer Einfachheit, in dem andern die tieferen Complexionen des Gefühls, wie ſie nur bedeutenden Individuen eigen ſind, zum Ausdruck kommen; das Letztere aber, als die höhere und weſentliche Aufgabe der Tonkunſt, iſt hier in's Auge zu faſſen, um das Leben des Gefühls in ſeine tiefere Sättigung zu verfolgen. Es erhält nun ſeine beſtimmtere Anwendung, was zum vorh. §. über die Bereicherung und Ernährung des Gefühls durch das bewußte Leben geſagt iſt. In dem unendlichen Kreislaufe des Seelenlebens wird der ganze Schatz eines vorhergegangenen Lebens, die ganze Summe der Erfahrungen, des Leidens und Thuns der Perſönlichkeit in das Gefühl umgeſetzt und es ergänzt ſich an dieſer Stelle, was über freie oder unfreie Beſtimmtheit des Gefühls geſagt iſt: das Gefühl als Grundſtimmung des Individuums iſt das Ergebniß ſeines Lebens und alſo mittelbar das Werk ſeines Willens: ſchließlich bin ich ſelbſt der Schöpfer meines Gefühlslebens. Dieſe, ſo mit dem

Lebensgehalt erfüllte Grundſtimmung des Individuums legt ſich nun i die einzelne Stimmung, wie ſie durch den Moment und ſeine Anläſ gegeben iſt, und hiemit zieht ſich der Begriff des Individuellen, d. h. de Einzelnen, das ſeine nur ihm eigene Farbe hat, noch feſter und enger an. – Nun haben wir das Gefühl als eine rein ſubjective (obwohl an de Schwelle der Oeffnung zum Object ſich hinbewegende) Geiſtesform kenne gelernt, die ebendarum „unſagbar“ iſt, wir haben jedoch immer in Ausſich geſtellt, daß ſich eine andere Form, als das Wort, für ihre Mittheilun finden werde; jetzt dagegen tritt noch dieß Individuelle hinzu und erhöh die Schwierigkeit. Das rein Individuelle iſt in gewiſſem Sinn imme incommenſurabel; in der Malerei aber konnte dieß Incommenſurable kei Hinderniß der Darſtellung, Mittheilung, des Verſtändniſſes ſein, denn e ſchlägt ſich in der ſichtbaren Form nieder, in der es uns überhaupt geläuſi umgibt, hier dagegen, wo Alles im Schooße der Innerlichkeit verläuſt ſcheint nun der zu findenden Mittheilungsform in dieſer neuen Inſtanz ei unüberſteigliches Hinderniß zu erwachſen, indem ſich der Zweifel aufdrängt, ob dieß Eigenſte, dieſe dunkle Tiefe überhaupt und vollends ohne alle Anhalt des deutlichen Unterſcheidens von Objecten ſich ſoll verſtändlic machen können. Dennoch gilt hier ganz daſſelbe, was von der ſichtbare Form: jede unendliche Eigenheit der individuellen Geſtalt iſt doch nicht Anderes, als eine ſo nur auf dieſem Puncte gegebene Miſchung un Complication der allgemeinen Gattungsform und daher auch der Gattung verſtändlich und einleuchtend, ebenſo iſt die individuellſte Stimmung de Gefühls doch nichts, als eine nur auf dieſem Puncte eigenthümlich gegebene Proportionsmiſchung der Elemente des Gefühls, welche der Gattung gemeinſchaftlich ſind, ſo daß auch die individuellſte Geſtaltung des Gefühlslebens von Jedem verſtanden wird und verſtanden werden muß, in welche überhaupt daſſelbe nicht zurückgeblieben oder verkümmert iſt; was aber di Mittheilungsform betrifft, ſo muß, wenn überhaupt eine ſolche für da Gefühl ſich findet, dieſelbe auch ihre Mittel zum Ausdrucke des Individuellſten miſchen können. So kommt denn dem Schönen in Gefühlsform dieſelbe Allgemeinheit und Nothwendigkeit zu, wie, mit Kant zu reden, de Geſchmacksurtheil in allen andern Gebieten.

a. Es könnte ſcheinen, als ſei durch den Uebertritt in das neue Element unſer Grundbegriff des Schönen verloren gegangen. Allerdings ſteht, wenn wir das Schöne als die Idee in der Form begrenzter Erſcheinung beſtimmen, die objective Deutlichkeit der ſichtbaren Erſcheinung (welche innerlich vorgeſtellt in der Poeſie ſich wieder herſtellt) im Vordergrunde deſſen, was dieſer Begriff umfaßt, und es bleibt bei dem, was in §. 746 geſagt iſt. Allein es iſt doch die objective Welt, welche im Gefühl aufgelöst, in ein anderes Element, in das Subjective überſetzt iſt, es iſt die Raumwelt, die im Subject ausklingt, dieſes, mit einer Summe von Erſcheinungen, deren Grundlage räumliches Daſein iſt, im tiefen innern Wechſelverkehr, muß, obwohl dieſer Verkehr alle objective Beſtimmtheit im Gefühl auslöſcht, doch in ihrer Art auch ein geſchloſſenes Bild darſtellen können. Dieß iſt die einzelne Stimmung. Die begrenzte Erſcheinung, die wir fordern, iſt nun in ihr gegeben, wie ſie durch ein Medium, das wir noch dahingeſtellt ſein laſſen und das freilich kein ſichtbarer Körper ſein kann, aber doch fähig ſein muß, das Individuelle, Gefüllte und Begrenzte dieſer Stimmung auszudrücken, ſich den Sinnen und vermittelſt ihrer dem Geiſte kund gibt. Dieſe Stimmung iſt zunächſt Abbild des Endlichen, eines endlichen Verhältniſſes, d. h. der Zuſtand eines Einzelnen, der durch einen Theil des Weltganzen ſo oder anders erregt iſt. Darin iſt zugleich gegeben, was wir im erſten Theile (§. 13. 15) die beſtimmte Idee nennen. Wir ſetzen nun voraus, daß, noch abgeſehen von der Ideal-bildenden und künſtleriſch thätigen Phantaſie das Gefühl auch die Rückführung dieſer ihrer beſondern Stimmung auf die abſolute Idee, auf das Leben des Ganzen in ſich enthalte. Der idealiſirenden Phantaſie iſt dadurch ihr Geſchäft nicht abgenommen, denn auch das Gefühl, das ein Stück Welt sub specie aeterni auffaßt, bleibt verglichen mit ihrer Bildungskraft noch formlos. Dieſe Vorausſetzung iſt keine andere, als diejenige, welche in §. 392 für alle Phantaſiethätigkeit aufgeſtellt iſt, und wir haben ſie bereits in dem erſten Theile des gegenwärtigen §. wiederholt, denn Allgemeinheit und Nothwendigkeit hat das Gefühl nur, ſofern es mit der Erregung durch Endliches zugleich flüſſig die Bewegung zum Unendlichen enthält, das Gefühl des Abſoluten iſt ja, um Schleiermacher's Ausdruck zu brauchen, Exiſtentialgefühl. Wir wiederholen jene Forderung von §. 392, daß der Künſtler ein ganzer, vom Ewigen durchdrungener Menſch ſei, der alles Einzelne in die Einheit der Idee zurückführt, nur deßwegen gerade hier, weil der augenblickliche Schein entſtehen könnte, als ob uns auch nach dieſer Seite unſere Definition des Schönen in dieſer eigenthümlichen Sphäre verloren gehe, denn in andern Kunſtgebieten läßt ſich die Beziehung der beſtimmten Idee zur abſoluten in Gedankenform herausfinden: es iſt Wirken der ewigen Gerechtigkeit im Einzelſchickſal, es iſt Vollkommenheit der zeugenden Naturkraft, die eine Ausſicht auf die Vollkommenheit auch der ſittlichen Welt eröffnet, u. ſ. w. Allein vielmehr umgekehrt verhält es ſich bei näherer Betrachtung: das Unendliche iſt in keiner Form unmittelbarer dem Geiſt gegenwärtig, als in der Gefühlsform, und jenes primitive Verhalten des Geiſtes, der alle Gegenſätze in ſich verſöhnt hat, die Religion beſteht ja (vergl. §. 61) weſentlich in der Gefühlsform. Und ſo zeigt ſich zwiſchen der Muſik und Religion ein Verhältniß von ſolcher Enge, wie in den andern Künſten nicht. Dieſe ſind ihr verwandt durch die Form der Vorſtellung, zu welcher das Gefühl in ihr fortgeht, und benützen das Bild, das ſie erzeugt hat, als ſcheinbaren Zuwachs an Stoff. Die Muſik thut dieß auch, allein ſie ſteht ſchon vor dieſem Stofftauſch, von dem es ſich hier noch gar nicht handelt, mit ihr in jenem tiefen Verwandtſchaftsverhältniſſe des urſprünglichen Elements. Durch dieſe Unterſcheidung iſt bereits die falſche Folgerung ausgeſchloſſen, die Muſik müſſe ausdrücklich religiöſe Empfindungen erregen. Die Religion ruht im Gefühl, aber jener Fortgang zur Vorſtellung iſt ihr ganz weſentlich, daher iſt nur eine ausgeſprochene Hinwendung des Gefühls zu den Geſtalten des Bilderkreiſes dieſer Vorſtellung eigentlich religiös. In jenem ganz allgemeinen Sinn einer tieferen Verwandtſchaft des Elements dagegen iſt alle Muſik, ſelbſt eine gute Tanzmuſik, religiös. Die Forderung iſt immer nur, daß das Sinnliche der Stimmung ſich in reine Harmonieen auflöſe, welche eine weſentlich verſöhnte Empfindung zurücklaſſen, daß das Fühlen nicht dumpf im gemeinen Wohlſein oder in der Zerriſſenheit des Schmerzes ſtehen bleibe. Dieß führt auf das Verhältniß zwiſchen Luſt und Unluſt, wovon der folgende §. handeln wird. Wir fordern auch vom muſikaliſchen Künſtler ſo wenig, als von dem bildenden und dichtenden eine ſpezifiſch religiöſe oder ethiſche Richtung, dem Allem iſt ſchon durch §. 392 und in der metaphyſiſchen Grundlegung durch die Unterſuchungen über das Verhältniß des Schönen zum Guten und zur Religion vorgebeugt. — Eine andere Frage aber iſt, ob nicht, nachdem das Verhältniß der andern Künſte zur Religion durch Zerſetzung des mythiſchen Bewußtſeins ſich aufgelöst, die Muſik in dieſem Bunde, und zwar hier als ausdrücklich religiöſe, verharren könne? Dieſe Frage entſteht darum, weil das Gefühl gegenſtandslos iſt. Wir haben nämlich zwar geſagt, die Religion ſetze weſentlich ihrer Gefühlserhebung einen mythiſchen Gegenſtand; es iſt aber doch denkbar, daß eine Zeit kommt, wo ſie dem entwächst und als ihren wahren Gegenſtand den verborgenen Kern alles Mythus, die reine Idee in der wunderloſen Energie der Wirklichkeit erkennt; dieſer Gegenſtand würde im Worte nur ſehr ungenügend ausgedrückt, weil er eben kein einzelner Gegenſtand iſt und nur die Philoſophie das rein Allgemeine zu beſtimmen vermag. Die Muſik aber als Kunſt des objectloſen Gefühls wäre gerade die rechte Form, das Gemüth zu dem unſichtbaren Geiſte des Ganzen zu erheben und den Verluſt der bildenden Phantaſie durch die tiefen Bewegungen der empfindenden zu erſetzen.

§. 751.

1. **Unterſchiedslos in Vergleichung mit allem objectiv beſtimmten Verhalten iſt das Gefühl doch in ſich eine Welt beſtimmter Unterſchiede und Gegenſätze, und auf dieſen muß die Möglichkeit einer Darſtellung deſſelben beruhen.**

Der Grundgegenſatz, welcher das ganze Gefühlsleben beherrſcht und ſich zu
allen andern ſo verhält, daß dieſelben als weitere ſpezifiſche Theilungen erſchei-
nen, worin er zur Erſcheinung kommt, iſt der von Luſt und Unluſt. Das
Gefühl enthält in dieſer Form allerdings ein Analogon der Scheidung zwiſchen
Subject und Object in ſich. Im Affecte ſpannt es ſich gegen das Object
hin und zeigt hierin die Nähe des Uebergangs in die Form des Willens an.
Die Verhältniſſe, in denen Luſt und Unluſt ſich miſchen, ſind ſo unendlich, als 2.
die Verhältnißſtellungen zwiſchen dem unmeßbar vielſeitigen Subject und Object,
Miſchung aber und ebendarum ein Zug von Wehmuth iſt der allgemeine Cha-
rakter des geläuterten Gefühls.

1. Es iſt zu §. 750, 1. geſagt, alle individuelle Empfindung ſei nur eine eigene Miſchung der Elemente des Gefühls. Der Ausdruck jenes §. „Grundbewegungen“ iſt alſo noch ungenau, es ſind bereits innere Unterſchiede im Gefühle vorausgeſetzt und dieſe ſind nun aufzuſuchen. Die Aufgabe einer philoſophiſchen Lehre von der Muſik beſteht darin, daß das ganze Formenleben dieſe Kunſt überall mit dem Innern, das ſich in ihm ausdrückt, zuſammengefaßt, auf das Leben der Empfindung zurückgeführt werde. Die Wiſſenſchaft iſt hinter dieſer Aufgabe bisher zurückgeblieben, weil ſie dieß Innere kurzweg als das Gefühl hinſtellte und in deſſen einfachem Nebel nicht jene Eintheilungs-Linien aufzufinden wußte, die der urſprüngliche Grund aller der Unterſcheidungen ſind, in welchen das Formenleben der Tonkunſt ſich bewegt. Man hatte dort ein unterſchiedsloſes Einfaches, hier ein Mannigfaltiges, das ſich aus einer Reihe unterſchiedener Momente zuſammenbaut: kein Wunder, daß die Lehre von der Muſik keine Baſis hatte, alſo keine philoſophiſche ſein konnte. Die Erörterung, zu der wir nun übergehen, iſt ein Verſuch, welcher bei der äußerſt mangelhaften Vorarbeit der Pſychologie und den dürftigen Anſätzen, welche die Aeſthetik der Muſik gemacht hat, jene Kluft zu füllen, kaum mehr zu leiſten vermag, als die Stellen aufzuzeigen, wo die Wiſſenſchaft zu graben hat. — Das Leben des Gefühls erſcheint als ein Unterſchiedsloſes nur in Vergleichung mit der Klarheit des Bewußtſeins, das ſich in wachem Gegenſchlage das Object gegenüberſtellt. Blickt man genauer in das Dunkel, ſo erkennt das Auge in demſelben eine reiche Welt innerer Unterſchiede, die ſich nach den Verhältniſſen, in die ſie zueinander treten, zu Gegenſätzen ſpannen. Das Schwere iſt, zu beſtimmen, wie ſich zu allen übrigen der große Grundgegenſatz verhalte, der die eigentliche Lebensform des Gefühls ſelbſt iſt, der Gegenſatz von Luſt und Unluſt. Wir werden ſehen, daß er ſich in gewiſſem Sinn allerdings zu ihnen verhält, wie das Weſen zur Erſcheinung, aber für ſich genommen doch jeder der andern Unterſchiede und Gegenſätze etwas Spezifiſches iſt, von dem man nicht ſagen kann, es drücke

durch das eine ſeiner Momente Luſt, durch das andere Schmerz aus. Nur in ihrer Verbindung und Geſammtbewegung werden uns jene weitern Theilungen als der innere Seelen-Apparat erſcheinen, in welchem Luſt und Unluſt ihr Leben, ihren Verlauf haben. Betrachten wir nun dieſen Grundgegenſatz, worin das Gefühl ſich bewegt, die Ebbe und Fluth dieſes Meeres, ſo zeigt ſich derſelbe, wie ſchon zu §. 748 bemerkt iſt, als ein Prozeß, durch welchen die Scheidung von Subject und Object, welche wir in ihrer eigentlichen Form dem Gefühl abgeſprochen haben, doch auch in dieſem dunkeln Element in ſeiner Art vollzogen wird. Luſt und Unluſt iſt (wie es Lotze Mediziniſche Pſychologie oder Pſychologie der Seele treffend bezeichnet) ein unbewußtes Vergleichen der Reizung mit der Function oder Lebensbedingung; das fühlende Subject fragt zwar weder in der Luſt noch in der Unluſt nach dem Prozeß und ſeiner Urſache im Gegenſtand, wodurch es ſich dort als weſentlich bejaht und erhöht, hier als verneint gehemmt vernimmt, es läßt den Faden, der in die Außenwelt führt, fallen, aber es behält das dieſſeitige Ende des Fadens, die Wirkung und hält ſie in einem obwohl dunkeln Orte der Rechnungs-Ablegung zuſammen mit der Forderung, welche aus der Summe ſeiner innerſten Lebensbeſtimmtheit ſich ergibt. In der Unluſt iſt allerdings dieß Unterſcheiden ohne Unterſcheiden, dieß dunkle und doch ſo ſtarke Analogon des Bewußtſeins und Selbſtbewußtſeins beſtimmter, denn wo ich mich in meinem innerſten Weſen verneint fühle, wo das Selbſt und die Wirkung aus dem Object nicht harmoniſch in Eines fließen, ſondern jenes ſich dieſer erwehrt, da ſtehe ich auf der Schwelle zum ausdrücklichen Scheiden, ja es ſcheint jene dunkle Vergleichung wirklich über das unbewußte Vernehmen ihres Reſultats hinaus bis auf das Object ſelbſt gehen, alſo deutlich werden zu müſſen. Der feindliche Stoß droht das Gefühl aus ſeiner Bewußtloſigkeit herauszuwerfen. Dennoch muß der Uebergang in eine klar ſcheidende Geiſtesform vorerſt entſchieden ferne gehalten werden, wenn das Gefühl in ſeiner Reinheit erkannt werden ſoll. Das Gefühl als ſolches geht nicht aus ſich heraus, es iſt kein Begehren und kein Verabſcheuen; wird es zu einem ſolchen, ſo hat es ſich mit einer andern Geiſtesform verbunden, oder, um weniger äußerlich zu bezeichnen, iſt in ſie übergegangen und nach dem Uebergang nicht verſchwunden, aber nicht mehr das Ganze des Verhaltens. Das rein fühlende Selbſt wogt nur in ſich, im Begehren und Wollen ſpringt die Woge über den Rand des Gefäßes. Am klarſten wird auch dieß, wenn man die einzige Sprache des Gefühls, obwohl wir ſie nur erſt vorausſetzen, die Formenwelt der Muſik, zum Belege herbeizieht: in der Oper wird uns vielfaches Begehren, Verabſcheuung, Wollen und Handeln vergegenwärtigt, aber die Muſik an ſich, ohne Text und ohne Schauſpiel, drückt nur aus, daß es den Perſonen in ihrem Innern ſo und ſo, freudig oder ſchmerzlich in unendlichen Miſchungen dieſer Gegenſätze, zu Muth iſt. Der Gegenſtoß gegen den Stoß des Objects in der Unluſt iſt noch kein Bewußtſein, ſondern ſelbſt noch Gefühl, dunkle Antitheſe; wenn er ſich ſteigert, ſo ſteigert er ſich zunächſt nicht zum Bewußtſein, ſondern zum Affecte. Das Weſen deſſelben iſt zunächſt nur dadurch zu beſtimmen, daß auf den unterſcheidenden Geiſt hinübergeblickt wird, und man verſteht unter Affect einen Erregungsgrad des Gefühls, welcher ſo eben zu Aeußerungen, Handlungen fortzugehen im Begriff iſt, welche nicht erfolgen ſollten, ohne daß die Kraft jener wachen Thätigkeit, des Bewußtſeins und höher des Denkens, dazwiſchentritt. Das Poſitive dieſer negativen Beſtimmung iſt nur ein Grad. Alles, was wir zunächſt nur als Stimmung bezeichnen, alſo eben Luſt und Unluſt in ihren unendlichen Miſchungen, heißt Affect, wenn es zu der Stärke gelangt iſt, daß ſo eben das Gefäß durch die Heftigkeit ſeines Wogens überfließen zu wollen ſcheint. Betrachten wir nun das Gefühl rein für ſich, ſo ſiſtiren wir es eben in dieſem Momente, und was in jener negativen Beſtimmung ethiſch Tadelndes liegt, fällt nun weg, es bleibt vielmehr in Kraft, daß das Gefühl implicite der ganze Geiſt iſt, alſo auch ſo ſtark wogen mag, wie es will. Wir fragen nicht, ob der Sturm verderblich iſt, er zeigt uns nur die Herrlichkeit des Meers. Im Zuſammenhange des Ganzen der Pſychologie aber wird dieſe Anſchwellung nach dem Willen hin über ihre Grenzen verfolgt, und ſo leuchtet ein, daß das Gefühl, wie es nach unſerer Darſtellung in §. 749 überhaupt an der Schwelle der ſcheidenden Geiſtesthätigkeiten ſeiner allgemeinen Bedeutung nach liegt, ſo in ſeiner realen Bewegung ſich weſentlich nach der Pforte des praktiſchen Geiſtes öffnet (vergl. Planck a. a. O. S. 205). Eigentlich gehört, wie aus dem Geſagten ſich ergibt, dieſer höhere Spannungsgrad zu den Kraft-Verhältniſſen des Gefühls, zu denen wir nachher übergehen, doch war dieſe Seite der Aufhellung der Grundbegriffe wegen ſchon hier vorzunehmen. Uebrigens iſt, wenn wir den Affect hier weſentlich mit dem Gefühle der Unluſt in Zuſammenhang ſetzen, keineswegs blos an abwehrende Affecte zu denken: auch der poſitive Affect, die Liebe, beruht auf einer Spannung, dem Gefühle des Mangels, iſt alſo durch Unluſt vermittelt.

α. Das Selbſt iſt auf die objective Welt in unendlicher Weiſe bezogen, denn die Welt wirkt auf es mit unendlichen Hebeln und es ſelbſt iſt eine Welt, ja iſt die Welt: die in die einfache Idealität des Beiſichſeins zuſammengefaßte Welt, eine Zuſammenfaſſung, die aber von vornen beginnen, realiſiren muß, was ſie nur an ſich iſt, ſo daß in unendlichem Rapport eine lebendige Einheit der beiden, die urſprünglich daſſelbe Eine in doppelter Geſtalt ſind, ſich erarbeiten muß. In dieſem Rapporte ſind die Fäden, durch die der elektriſche Strom fließt, nicht zu zählen. Es gibt keine einſache Stimmung der Luſt oder der Unluſt; denn das Gemüth und der Gegenſtand ſind beide ſchlechthin vielſeitig. Was dieſe Region der unendlichen Reſonnanz des Innern von Luſt erzittern macht, klingt in einer andern als Schmerz an und umgekehrt, die Luſt im Schmerz ſpaltet ſich abermals in Luſt und Schmerz und ebenſo der Schmerz in der Luſt, ja es ſind genauer betrachtet nicht nur verſchiedene Anklänge ſo zu ſagen an verſchiedenen Stellen, nicht nur ſolche Spaltungen, ſondern es iſt ein wirklicher unendlicher Stellenwechſel, denn aus der Unendlichkeit der Beziehungen folgt, daß, was in der einen Luſt iſt, in der andern Schmerz ſein kann, und umgekehrt. Wir ſind ſchon hier auf eine allgemeine Relativität geführt, worin es nichts Feſtes gibt, ſondern aller Begriff von Inhalt in den Begriff unendlicher Verhältnißſtellungen übergeht. Unbeſchadet dieſer unabſehlichen Miſchung, Verwicklung, Wendung wird, wo nicht im Ganzen einer Stimmung, die ihren geſchloſſenen Ablauf hat, doch in einem Stadium jeder Stimmung entweder Luſt oder Unluſt herrſchen. Hier aber fordert das Geſetz des Schönen ſelbſt, daß dieſe Herrſchaft keine abſolute ſei. Es gibt eine gemeine Luſt und einen gemeinen, graſſen Schmerz; beide werden mannigfaltige Miſchungen mit ihrem Gegentheil darſtellen, aber doch ſo, daß ſich dort die Miſchung in das Gefühl platter einfacher Luſtigkeit, hier in den Schrei der Verzweiflung zuſammenfaßt. Die Läuterung des Gefühls, wie wir ſie in §. 750, a. als allgemeine Vorausſetzung hingeſtellt haben, duldet weder das Eine, noch das Andere. Das Herz, das nicht in ſtoffartiger Unfreiheit vom Sturze der Empfindung fortgeriſſen wird und das ſich die Gewißheit der Harmonie der Dinge durch keine Erfahrung rauben läßt, ſchwebt ſelbſt über dem äußerſten Schmerz, ja es fühlt, daß er ſchön iſt, und verſenkt ſich frei in dieſe Schönheit. Ebenſowenig kennt die ächte Empfindung jenes reine Zufriedenſein mit einem endlichen Zuſtande, das in der bloßen Luſtigkeit oder klebenden Behaglichkeit ſich kund gibt. Jedes Wohlſein erſcheint im Lichte des Ideals als ein vergängliches und die höchſte Luſt in der Verſöhnung mit dem Ewigen iſt vom Gefühle des Opfers und der Unzulänglichkeit durchzittert. Es iſt nur ein anderes Wort für die im allgemeinen Sinne des Worts religiöſe Natur des ächten Gefühls, daß ihm ein Hauch der Wehmuth durchaus weſentlich iſt, etwas von dem Gefühlstone, womit wir auf vergangene Zeiten ſchönen Völkerlebens, auf die Kinderjahre zurückblicken. Das Gemüth ſchwebt in jener Höhe, wovon alles Endliche in ſeiner Fülle, aber auch wie ein ſo eben ſich Auflöſendes, ein hinſchwindender Flor empfunden wird. Dieſe Luſt iſt freilich die Schlußempfindung auch des tiefſten Schmerzes im reinen Gefühlsleben.

§. 752.

Die einzelne Stimmung iſt ein nur ſich ſelbſt gleiches Miſchungsverhältniß von Luſt und Unluſt, das ſein eigenthümliches und geſchloſſenes Leben hat. Der Verlauf deſſelben ſetzt eine Theilung in Momente und einen qualitativen Unterſchied derſelben voraus, worin ſich das Gefühl weſentlich als ein in Schwingungen bewegtes darſtellt. Die abſolute Grundlage dieſer Theilung bildet ein in unendlichen Abſtufungen und Wechſelſtellungen ſich verſchiebender Unterſchied der ſubſtantiellen Haltung im objectiven Lebensgrunde und der ſubjectiven Ablöſung von demſelben, der mit dem Gegenſatze des Erhabenen und einfach Schönen ſich berührt, ohne mit ihm identiſch zu ſein. Die einzelne Stimmung nimmt eine beſtimmte Stelle in dieſer unendlichen Reihe zum Mittelpunct ihrer weiteren Bewegung durch dieſelbe.

Es läßt ſich über die einzelne Stimmung, wie ſie zum Inhalt eines Kunſtwerks zu werden beſtimmt iſt, Näheres nicht ausſagen, als was der §. gibt. Das ganze Gefühlsleben eines Individuums legt ſich in eine, ſo nicht wiederkehrende Proportion ſeiner unendlich miſchbaren Elemente, der Luſt und Unluſt, und dieſe Stimmung hat nun ihren beſtimmten Schatz von Lebenskraft, entfaltet ſich von ihrem ſpezifiſchen Mittelpunct und ſtrömt fort, bis ſie erſchöpft iſt. Wir werden die Kategorie der Zeit, in der wir uns mit dem Eintritte dieſer neuen Kunſtform befinden, an dem Puncte dieſer Darſtellung des Gefühls ausdrücklich einführen, wo dieß gefordert iſt; vorerſt handelt es ſich um das, was vorausgeſetzt iſt, damit ein Zeitverlauf möglich ſei: ein qualitativ Unterſchiedenes, das die Momente bildet, aus welchen die Reihe des Zeitverlaufs beſteht. Es müſſen jetzt jene „weiteren Theilungen“ auftreten, welche in §. 751 angekündigt ſind und von welchen geſagt iſt, daß ſie ſpezifiſche, von dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zunächſt ganz verſchiedene ſeien und nur in ihren Verbindungen zuſammenwirkend den letzteren darſtellen. Hier treten dann zuerſt die qualitativen Theilungen im Unterſchiede von den zeitlich qualitativen auf. Sogleich die erſte, durchgreifende Grundtheilung offenbart nun die ganze Schwierigkeit der Aufgabe. Der §. ſucht mit Worten zu bezeichnen, was dem Unterſchiede der Tiefe und Höhe des Tons innerlich im Gemüthsleben entſpricht. Es kann kein Vorwurf ſein, daß wir zu einer annähernden Erfaſſung dieſes tiefen, dunkeln Vorgangs nur durch einen Rückſchluß aus der wirklichen Kunſt des Gefühls und des Syſtems ihrer Mittel zu gelangen ſuchen. Die Thatſache eines tiefen pſychiſchen Unterſchieds in der Wirkung des tiefen und hohen Tons liegt vor; es iſt die Seele, welche den Unterſchied der Töne ſich als Ausdrucksmittel bereitet; was ſie ausdrücken will, erfahren wir in dieſem Gebiete nur durch dieſes beſtimmte

Ausdrucksmittel, in andern Gebieten hat ſie auch andere Mittel, wir können den innern Vorgang klar faſſen und nachher den Uebergang zu dieſem Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache außer der Muſik nicht, daher bleiben für ihr wiſſenſchaftliches Verſtändniß nur dieſe dunkeln Rückſchlüſſe. Die Lehre von der Muſik iſt bisher nach einer kurzen Beſtimmung des Weſens des Gefühls ſogleich zum Material übergegangen und dann hat ſie die pſychiſche Bedeutung der verſchiedenen techniſchen Formen geſucht. Sie hat daſſelbe gethan, was wir hier vornehmen, nur an einer andern Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Urſache geſchloſſen nnd zu dieſem Zweck zunächſt die Wirkung dargeſtellt, wir ſchicken voran, was aus jenen Schlüſſen ſich ergibt, um mindeſtens einen Anſtoß zur genaueren Unterſuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun weſentlich darin, daß wir hier vor einem Geheimniſſe ſtehen, das in der dunkeln Mitte zwiſchen Phyſiologie und Pſychologie liegt. Die Wirkung der Tonſchwingungen, richtiger die Wahl dieſes Mittels, um ſich von außen entgegentreten zu laſſen, uns im Innern angelegt iſt, muß ihren Grund darin haben, daß das Gefühl ſelbſt ein Leben von Schwingungen iſt; das Dunkel ruht nun aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieſes Wortes. Es iſt durchaus wahrſcheinlich, daß den Vorgängen des Gefühls Nervenbebungen als organiſche Träger des Geiſtigen zu Grunde liegen, es muß weſentlich ein Vibrationsleben ſein, aber was heißt Träger? was iſt dabei zu denken, wenn wir nun den geiſtigen Vorgang ſelbſt nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiſte können wir keine Schwingungen ausſagen und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorſtellung als die, daß ſich die Nervenſchwingung wie eine Art ſymboliſches Bild in ſeinem Innern reflectirt. Wir müſſen alſo bei dieſer Vorſtellung bleiben und was ſich bei näherer Betrachtung ergibt, iſt nun ein Gegenſatz von zweierlei Wogen im Bewegungsſtrome des Gefühls, den der §. zu faſſen ſucht in der Beſtimmung, daß das Gefühl entweder ſubſtantiell im allgemeinen, objectiven Lebensgrunde ſich hält oder ſubjectiv von demſelben ſich ablöst. Es iſt nicht der Gegenſatz von Luſt und Unluſt; dieſe beiden Grundſtimmungen bewegen ſich in unendlicher Abwechslung durch den Gegenſatz, von dem hier die Rede iſt: die mächtige, breite Woge, ein Bild der ungetheilten, Alles in ihrem Urſchooß zuſammenhaltenden Kraftfülle des Lebens kann in der Weiſe heranſchwellen, daß ich mich befriedigt in dieſe Subſtanz miteingeſchloſſen fühle, ſie kann aber auch dem ſubjectiv freier gelösten Gemüthe wie eine fremde Macht entgegenrollen, umgekehrt kann das Gefühl der entbundenen Subjectivität im freien Spiele der Luſt ſich ergehen oder ſchmerzvoll bis zur Verzweiflung ſich losgeriſſen empfinden vom tragenden, haltenden Lebensgrunde. Dieſes Tragen und Halten wird von techniſch durchgreifender Bedeutung werden, wenn das Gefühl ſich in Kunſtform darſtellt, es wird aber ſchon in deſſen innerer Welt das Subſtanzgefühl dem Subjectgefühle die abſolute Baſis ſein, ohne welche das letztere ſich ganz in's Bodenloſe verlöre. Jene Gefühlsſchwingungen, die ſich im tiefen Ton darſtellen, gemahnen wie das Erhabene, und ſie werden auch vorzüglich dieſer Form des Schönen angehören, aber keineswegs allein, denn in den Bebungen der frei entlaſſenen Subjectivität, wenn ſie die eben erwähnte Geſtalt annehmen, offenbart ſich das Furchtbare der Leidenſchaft, der iſolirten Kraft, und dieß ſind auch Geſtalten des Erhabenen; umgekehrt kann je nach der Verhältnißſtellung die mächtig breite Schwingung, die im tiefen Ton ihr Abbild ſucht, die Ruhe des Schönen, des mit der Allmacht verſöhnten Ich darſtellen. Man kann aber dieſen Gegenſatz um ſo weniger mit dem des Erhabenen und Schönen identificiren, da derſelbe überhaupt noch eine ganz andere Bedeutung hat, als diejenige, in der er hier zuerſt aufgeführt wird. Er überbaut, vervielfacht, verſchiebt ſich nämlich in's Unendliche, ſo daß, was in der einen Beziehung die ſubſtantiellere, in anderer die ſubjectiv gelöstere Empfindung iſt; es tritt abſolute Relativität ein und aus den unendlichen Verhältnißſtellungen der Glieder des Gegenſatzes ſchafft ſich das Gefühl, gewiß nicht erſt in der Tonwelt, ſondern ſchon in ſeinem innern dunkeln Leben, den Apparat ſeiner ganzen Entwicklung, die Leiter, an welcher ſein Leben auf- und niederſteigt. Da aber die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, ſo wird in dieſen dunkeln Vorgängen auch etwas ſein, was der Tonart entſpricht, eine Neigung, ſich auf einer beſtimmten Vibrationshöhe der Seele feſtzuſetzen, ſie zur Baſis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf ſie zurückzutreten.

§. 753.

Auf dieſer allgemeinen Grundlage macht ſich der Unterſchied des Kraftverhältniſſes im einzelnen Gefühlsmomente geltend; von beſonders durchgreifender Bedeutung iſt aber der weitere eines voll und entſchieden hervortretenden oder gedämpften und verhüllten Gefühlscharakters. Endlich faßt ſich die qualitative Haltung des Gefühls in einer Eigenſchaft zuſammen, welche nur uneigentlich, als Gefühlsfarbe, bezeichnet werden kann.

Die weiteren Unterſchiede, die nun vor uns liegen, ſind weit leichter in ihren innern Urſprung zu verfolgen. Dahin gehört vor Allem die Verſchiedenheit der Intenſität des Gefühlsmoments, welche den einzelnen Ton mit ſtärkerem, härterem, rauherem, oder ſchwächerem, weicherem, ſanfterem Druck angibt; allerdings tritt dieſer Unterſchied in ſeine ganze Bedeutung erſt ein, wenn er ſich ſucceſſiv in einem Anſchwellen und Abſchwellen entfaltet, aber er iſt zuerſt für ſich in ſeiner getrennten Beſtimmtheit hinzuſtellen. Es liegt im Weſen des Gefühls, daß es ſich jetzt mit voller Kraft in den Moment ſtürzt, jetzt ſeine Maſſe bricht, vertheilt, leichter, ſchwebender, ſanfter auftritt bis zur hinſchwindenden Auflöſung, zum Verhauchen und Sterben. Die ſtärkere Intenſität wird meiſt den Uebergang in den volleren Affect bezeichnen, ein Hereinbrechen nach der Seite des Willens hin, der zartere Gang iſt mehr reines Gefühl, das in ſich bleibt und ſeine Schönheit genießt. — Weiter iſt in die Gefühlslehre auch das heraufzunehmen, was in der Muſik Dur und Moll heißt: ein neuer, eigenthümlicher Stimmungs-Dualiſmus, der ſich durch alle andern Unterſchiede hindurchzieht. Er fällt keineswegs mit dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zuſammen. Dur iſt nicht nothwendig heiter, Moll nicht traurig, wehmüthig; auch hart und weich, wovon der muſikaliſche Name gebildet iſt, bezeichnet nicht richtig. Wir haben Stimmungen, wo es uns iſt, als fühlen wir Alles nur gedämpft, nur wie durch einen halb verhüllenden Flor, das Heitere ſowohl, als das Ernſte; wir haben andere, wo wir dieſen Schleier lüften und die Welt mit kraftvoller Entſchiedenheit auf uns wirken laſſen. Es iſt wie der Unterſchied eines ſachten und eines vollen Auftretens: dort geht das Empfinden leiſe, als fürchtete es, mit der vollen Geltung ſeiner Lichter und Schatten die Energie des Ich zu wecken; es iſt eine Stimmung wie die des Mondlichts, wo wir im Verſchwimmen der Umriſſe alles Leben gedämpft, dem Looſe des Vergehens hingegeben fühlen; hier dagegen wagt die Empfindung ſich in den vollen Tag heraus, tritt entſchloſſen auf, fühlt das Leben als kräftige und berechtigte Gegenwart, entſcheidet das Unentſchiedene und will ſich in Alles und Jedes mit ungetheilter Klarheit und Fülle legen. Jene Verhüllung bringt allerdings immer einen elegiſchen Zug mit ſich, aber derſelbe ſchließt das Heitere nicht aus, ſondern dämpft es nur, und umgekehrt ſcheut dieſe Lüftung der Hülle nicht die Trauer, ſondern gibt ſich ihr hin wie ein Gemüth, das dem Schmerze ſein volles Recht einräumen will. — Die dritte Unterſcheidung des §. bezieht ſich auf das, was in der Muſik Klangfarbe heißt. Auch dieſe Modification muß ſchon in der Gefühlslehre aufgeführt werden, denn der Muſiker ergreift nicht verſchiedene Inſtrumente, um ſich über ihren verſchiedenen Gefühlsausdruck zu verwundern, ſondern wählt zwiſchen ihnen, weil er für die eine Empfindungsweiſe jenes, für die andere dieſes entſprechend findet. Es iſt ſchon früher auf die landſchaftliche Empfindung in der Malerei hingewieſen worden, mit welcher ja das Subjective, der Muſik Verwandte ſo fühlbar in dieſer Kunſt hervortritt; hier findet dieß nähere Anwendung: wir haben für das Gefühl, das die Localtöne und der Hauptton in der Landſchaft, die Producte eines Zuſammenwirkens der allgemeinen Medien mit den Stoffen des Feſten, mit Erde, Holz, Laub, Stein, Metall u. ſ. w. hervorrufen, nur ſehr dürftige Namen, ja für die Natur der ganzen Gefühlsweiſe ſelbſt entlehnen wir den Namen aus der Muſik, und ſo nun für das ganz ähnliche Gebiet im reinen Gefühlsleben aus der Malerei. Daß aber bei dem Erzittern von Holz, Saiten, Metall eine ganz verſchieden gefärbte Art der Stimmung entſteht, dieß muß im Innern angelegt ſein. Dort leihen wir in dunkelm Symboliſiren unſere Seele der ſichtbaren Natur, hier der hörbaren, es muß alſo in der Seele ſelbſt ein beſtimmtes, eigenes Gebiet von Unterſchieden verborgen ſchlummern, das, ſobald der Stoff hinzutritt, wach wird.

§. 754.

Das Gefühl iſt als eine rein geiſtige Form weſentlich Zeitleben. Der zeitliche Verlauf einer Gefühlsſtimmung ſetzt voraus, daß ein die Welt der körperlichen Bewegungen in der Natur beherrſchendes Meſſungsgeſetz, durch welches die einzelnen Momente in qualitative Ordnungen ſich einreihen, auch im Gemüthsleben ſich ankündigen wird. Nur dunkel und unentwickelt kann die eine dieſer Ordnungen, welche in einer regelmäßigen Wiederkehr gleicher, durch Accente gegliederter Zeitabſchnitte beſteht, vor der Erhebung in die Kunſtform dem Gefühl inwohnen, klarer und beſtimmter wird ſich die andere, höhere, geltend machen, vermöge welcher die innerſten Stimmungsverhältniſſe beſtimmte Grade der Beſchleunigung oder Verzögerung im Gange des Gefühls mit ſich bringen. Innerhalb dieſer Ordnungen bedingt die Natur der innern Strömung bald einen punctuellen, bald einen überleitenden Fortgang vom einzelnen Momente zum andern und fordert beſtimmte Ruhepuncte.

Genauer beſtimmt iſt das Gefühl wie aller Geiſt Qualität in Zeitform, d. h. in der Form des Nacheinander. Dieſe Qualität iſt an ſich unzeitliche reine Intenſität, die ſich in Zeitmomente auseinanderlegt, aber als das Identiſche in ihnen über ſie ebenſo ſehr übergreift und nach ihrem Ablauf als das aus dieſem Auseinander in ſich zurückgekehrte einfach Intenſive ſich herſtellt. Im Gefühle tritt, weil ſich das Intenſive, Qualitative hier nicht zum Lichte des Bewußtſeins unterſcheidet, der Begriff der Zeit ſo ausdrücklich und vorherrſchend hervor, daß wir ſogar ſein Ganzes mit dem Namen Bewegung, Bewegtſein bezeichnen. Dennoch haben wir die dunkeln Qualitäten dieſer Geiſtesform, ſo weit es in der Wortſprache möglich, zu beſtimmen geſucht. Dieſelben ſtellen ſich uns nun zunächſt als einzelne Momente, genauer als zeitloſe Puncte dar; zwiſchen ihnen und dem eigentlichen Zeitverlaufe muß aber nothwendig etwas in der Mitte liegen zwiſchen dem Einzelnen, dem kleinſten Theile, und zwiſchen dem Allgemeinen, dem

Ganzen, ein vermittelndes Moment des Beſondern. Die Puncte laufen in gleichmäßiger Continuität fort und expandiren ſich ſo zur unendlichen Linie; es muß etwas eintreten, was die Linie in Einſchnitte von beſtimmter Zeitdauer theilt und innerhalb derſelben weiter gliedert. Dieſes wichtige Moment, den *Takt*, bringt in wirklicher Ausbildung natürlich erſt die Kunſt hinzu; ſie kann es aber nicht aus dem Leeren nehmen, irgend ein Keim, Anſatz muß in dem Gefühle ſelbſt, noch abgeſehen von der Erhebung in die Kunſt, liegen. Es handelt ſich hier von einem allgemeinen Geſetze, das zunächſt in der Sphäre der phyſiſchen Bewegungen ſichtbar iſt und deſſen Bedeutung man leicht erkennt, wenn man zuſieht, wie manche Arbeiter nicht die Hälfte deſſen leiſten, was ſie können, wenn ſie nicht ihr Werk mit taktmäßigem Rufen oder Singen begleiten. Inſtinctmäßig ſetzt ſich der phyſiſch thätige Menſch ein Syſtem wiederkehrender Zeitabſchnitte mit je einer beſtimmten Gruppe von Momenten, die ſich in accentuirte und nicht accentuirte theilen. Er ſpart und erhöht dadurch ſeine Kraft und er ahmt hierin die Natur ſelbſt nach. Jede Kraft will und muß abwechſelnd ſich ſpannen und nachlaſſen. Dieß geht durch das unorganiſche und organiſche Reich. Das Periodiſche beherrſcht als Drehung den Lauf der Himmelskörper, Flamme, Wind, Woge des Meeres, der See'n, des Waſſerfalls, Athemholen und Herzſchlag der Thiere und Menſchen theilen die gleichfließende Linie in die beſtimmten Einſchnitte, worin ſich ſtärker angeſammelter Stoß von einem Momente des Nachlaſſens, ein Druck, ein Auspreſſen von einem Nachgeben und Einziehen unterſcheidet; in der Oekonomie des animaliſchen Kraftaufwandes kehrt das Geſetz als Wechſel des Wachens und Schlafes wieder. Selbſt die organiſch bauende Kraft arbeitet in geordneter an- und abſetzender Theilung als Zweige- und Blätterſtellung an der Pflanze, in den Gelenkbildungen, Ausſtrahlungen und ausathmenden einfachen Streckungen des Skeletts. Dem Gebiete blinder Nothwendigkeit entſtiegen, aber noch als unbewußtes Thun gebunden, erſcheint der geordnete Wechſelſchlag mit Hebung und Senkung, ſtärkerem und ſchwächerem Moment im Fluge der Vögel, im Gange der Thiere und Menſchen, ſelbſt im Kriechen der Raupe. In den freien Bewegungen des Menſchen ſcheint das Geſetz verloren zu gehen, doch konnte der Tanz und die orcheſtiſch geregelte Pantomime nicht ohne innern Grund, ohne einen im kunſtloſen Gebiete vorgebildeten Keim entſtehen. Gerade aber im Gebiete der höheren freien Thätigkeit, der individuellen und gemeinſchaftlichen, tritt es deutlich wieder zu Tage, denn nicht umſonſt, ſondern um mit ſeinen Kräften im weiteſten Sinne des Worts durch die Einſchnitte des Anlaufs und Ablaufs, der Sammlung und Abſpannung Haus zu halten, hat der Menſch ſein Leben in Stunden, Wochen, Jahre u. ſ. w. getheilt, die Werktage mit Tagen der Feier durchflochten. In den Mittelpunct des geiſtigen Lebens, in das

Selbſtbewußtſein, verfolgt Hegel den innern Grund des Takts: es iſt die Rückkehr des Ich in ſich ſelbſt aus der unbeſtimmten Continuität ſeines Zeitlebens, das Abbrechen dieſer Linie, um ſeiner ſich zu erinnern und bei ſich zu ſein, was uns im Takt unmittelbar entgegentritt (Aeſth. Th. 3. S. 159 ff.). Der Geiſt als Kunſtthätigkeit hat nun dieſes Geſetz in die Muſik eingetragen. Unſer Bewußtſein ſagt uns nichts darüber, daß er es im Gefühle ſelbſt als dunkeln Keim vorgefunden hat. Wir kennen ſein naturnothwendiges Vorbild nur im Gebiete des Sichtbaren, es entſchwindet unſerer Beobachtung im dunkelſten Gebiete des Seelenlebens, aber dieſes wird auch ſeinen Pulsſchlag heben und der meſſenden, zählenden Kunſt iſt nur die Reminiſcenz der verborgenen Vorgänge verloren, die ſie befeſtigt und ordnet. Ungleich deutlicher unterſcheiden wir im Gefühlsleben die Grundlagen deſſen, was in der Kunſt das Tempo iſt; die Pſychologie hat dieſen Punct vielfach berührt (vergl. z. B. Maaß, Verſuch über die Gefühle. §. 10. Verſ. über die Leidenſch. §. 14). Hier ſind gewiſſe phyſiologiſche Erſcheinungen nicht blos Beiſpiel, ſondern Symptom: der beſchleunigte oder gehemmte, wild aufgeregte oder ſanft wallende, ſachte ſchleichende Puls, Gang und das ganze Gebärdenſpiel weiſen unzweifelhaft auf ein inneres Bewegungsleben, deſſen qualitative Unterſchiede zu Verhältniſſen der Langſamkeit und Schnelligkeit werden. So entſchieden aber dieſe Erſcheinungen auch ſprechen, ſo führen ſie uns doch nur zu demſelben Geheimniß, vor dem wir ſchon im §. 752 ſtillſtehen mußten: zu der Annahme eines Schwingungslebens der Nerven, deſſen Begriff wir auf den Geiſt überzutragen genöthigt ſind, ohne das Wie finden zu können. Wir können nicht anders, als bildlich, ſagen: das ſtark bewegte Gemüth ſchwingt ſchneller als das ſanft bewegte u. ſ. w. Die Arten der Uebergänge von einem Gefühlsmoment zum andern, wie ſie ſich abſtracter in staccato und legato, inniger in den verſchiedenſten Arten des Ueberleitens und Vermittelns ausdrücken, und die Pauſen ſind es, die der Schlußſatz des §. ebenfalls als Ausfluß innerer Geſetze des Gemüthslebens aufführt. Das Empfinden hat Augenblicke punctueller Affection, die ſich auch außerhalb der Muſik in der Selbſtbeobachtung unterſcheiden laſſen, es ſind Momente der Unruhe, wo das Gefühl nicht in den tenor einer Strömung münden kann, oder des ſtoßweiſe auftretenden Kraftgefühls; ein andermal, und dieß iſt ſeine naturgemäßere Bewegung, wogt es als ungetheilte Maſſe in der Continuität des ſtarken oder wilden Erguſſes, der nicht duldet, daß die Momente ſich abſondern, weil er im vorhergehenden das folgende, im folgenden das vorhergehende innig haben und bewahren will. Die Pauſen ſind eine Zeit der Stille, worin das Gefühl zu ſchweigen ſcheint, während in Wahrheit das vorhergehende ausklingt und das werdende ſich vorbereitet.

§. 755.

Soll in dieſen Bedingungen eine ganze und geſchloſſene Stimmung die in ihr gegebene unendlich eigene Miſchung von Luſt und Unluſt in einem Lebensprozeß entwickeln, ſo kann dieß nur vermöge einer Bewegung durch eine Reihe einſtimmiger und widerſtreitender Verhältniſſe eines Qualitativen geſchehen. Schon im Innern des Gefühlslebens kann dieſe Reihe nur dadurch ſich erzeugen, daß es die Stimmungsqualitäten §. 752 zu neuer Geltung ruft, indem es dieſelben in beſtimmte Anziehungs- und Abſtoßungs-Verhältniſſe zu einander ſetzt, die es in unendlichen Stellungen ſucceſſiv durchläuft und ſo die unerſchöpfliche Welt der Harmonieen und Disharmonieen im Verkehr zwiſchen dem Subject und den Objecten ſich im Innern zu vernehmen gibt.

Es liegt hier die ſchwierigſte Aufgabe für eine Philoſophie der Muſik vor: die Melodie als die Darſtellung des Lebensprozeſſes einer Stimmung, wie ſolche in nichts Anderem beſteht, als in einem Wandern durch die Tonleiter, deren einzelne Töne nun aus der Reihe in unendliche Verbindungen treten, aus der inneren Organiſation der Empfindung abzuleiten. Wir haben in §. 752 die innere Bedeutung der Differenzen der Tonhöhe, die in der beſtimmten Meſſung, durch welche die Kunſt ſie ordnet, Intervalle heißen, als einen Unterſchied des ſubſtantiell gehaltenen und ſubjectiv gelösten Fühlens beſtimmt. Wenn nun die Muſik das Innerſte des Fühlens in den Verhältnißſtellungen der Töne ausdrückt, wie ſie aus der Reihe der Leiter heraus in eine Welt von Conſonanzen und Diſſonanzen zu einander treten, welcher Zuſammenhang beſteht zwiſchen dem innern Prozeſſe des Gefühls und dieſer äußeren Technik? Jene innere Lebensform des Gefühls, die wir uns dunkel als ein Oſcilliren, ein Schwingen vorſtellen, ſcheint die Welt der Erzitterungen, welche nach ihrer verſchiedenen Art dem tieferen und höheren Ton entſprechen, in einer neuen Bedeutung zu verwenden: aus dem urſprünglich einfachen, doch in unendlichen Stufen ſich überbauenden Gegenſatze eines Gefühls der Lebensmacht und eines Gefühls der freier ſchwebenden Subjectivität wird eine unendliche Verhältnißſtellung; die Schwingungen treten aus der Stufenreihe heraus in Wahlverwandtſchaften und Abſtoßungen, das Gefühl läuft und ſpringt nun an ſeinen inneren Bewegungsmomenten auf und nieder und legt im Einklang und Zwieſpalt ihrer Verbindungen das Geheimniß ſeiner Freuden und Schmerzen, die die Ahnung des großen Welträthſels von Gegenſätzen, Widerſprüchen und deren Verſöhnungen nieder. Es kann hier nicht weiter gegangen werden; der ſchwere Gegenſtand iſt wieder aufzufaſſen, wenn erſt vom Tone die Rede iſt.

§. 756.

Der Lebenslauf einer Stimmung, wie ſie in dieſer neuen Verwendung ihrer qualitativen Erregungsmomente ſich entfaltet. wird die Geſetze der Entwicklung und des Umlaufs alles Lebens darſtellen: ein Anſteigen und Fallen, ſich Spannen und Löſen, Verwandtes mit Verwandtem binden, ſtarke und milde Contraſte Setzen und Verſöhnen, ſich in mehrere Strömungen Spalten, neue Quellen Aufnehmen, ſich wieder Sammeln, ſchließlich befriedigt in ſich Zurückkehren und Ausathmen. In dieſer Strömung iſt es, wo das Gefühl an die Welt der auf klarer Unterſcheidung ruhenden Geiſtesformen vernehmbar anſchwillt, ohne die Grenze zu überſchreiten.

Die Erörterung des Rhythmus im höheren Sinne des Worts behalten wir nicht deßwegen der Betrachtung der Compoſition vor, weil hier die Aufſuchung der innern Quellen deſſen, was ſich in der Kunſtform niederlegt, beſonders ſchwierig wäre, im Gegentheil hier iſt ungleich mehr Licht, als in den getrennten einzelnen Gängen der bisherigen Unterſuchung. Schon in der allgemeinen Kunſtlehre, wo wir den Begriff der Compoſition überhaupt behandelten, §. 491 — 501, mußte überall auf die Muſik hingewieſen werden, in welcher Alles, was wir Rhythmus in der tieferen Bedeutung nennen, ſeinen beſtimmteſten Ausdruck findet und welche ebendaher auch den Namen dafür hergibt. Das Gefühlsleben als ein weſentlich und nur Bewegtes, Strömendes enthüllt uns am ungetheilteſten das organiſche Bewegungsleben in aller Kunſt. Gerade aber, weil hier weniger Dunkel iſt, dürfen wir es vorerſt an den im §. aufgeſtellten Momenten genügen laſſen und die nähere Beleuchtung dem Orte vorbehalten, wo es ſich bereits von der Kunſtform handelt. —

Der zweite Theil weist auf §. 719 zurück, wo gezeigt iſt, wie die Welt des Bewußtſeins und aller beſtimmten Thätigkeiten, die auf ihm ruhen, hiemit über die Welt der Objecte unmittelbar an der Schwelle des Gefühls zu lauſchen ſcheinen. Dieß zeigt ſich nun in den rhythmiſchen Strömungen, welche in der Melodie ihren Ausdruck finden. Deutlich meint man aus dem anſchwellenden Sturme der Töne den Affect zu vernehmen, wie er zum Entſchluß, zur That ſich ſteigert, ja man meint ein Object ſeiner Sehnſucht, ſeines Zorns ſich vorſtellen zu müſſen, was wir lieben und haſſen, taucht in uns auf; aber auch der denkende Geiſt glaubt ſich wiederzufinden: es klingt wie Frage, wie banger Zweifel, wie Antwort und gefundene Lichtgedanken oder dunkler Abgrund, vor dem die Fragen ungelöst hinſinken; wie eine entdeckte Wahrheit, die wiederholt, belegt, erläutert wird. Wie ſich dieſe beſtimmten Geiſtesformen auf die verſchiedenen Erſtreckungen der Zeit beziehen, ſo glauben wir jetzt wehmüthig zurückzublicken, jetzt die Gegenwart muthig oder ruhig und klar zu erfaſſen, jetzt hoffnungsvoll, vertrauend, jetzt bang geſpannt oder finſter entſchloſſen in die Zukunft zu ſchauen. Selbſterlebtes, alte Sagen, Völkergeſchicke, Natur und Staat ſchweben uns in unbeſtimmten Bildern vor. Lehnt ſich das Gefühl an das Bewußtſein, ſo bekommt dieß Alles Ort und Namen, aber wir werden ſehen, daß die Verbindung mit dem Objecte aufzeigenden Geiſte nicht ſo innig iſt, als es ſcheint.

§. 757.

Der Lebensprozeß des Gefühls als Zeitverlauf ruft einen neuen, tiefen Qualitäts-Unterſchied in's Leben: obwohl an ſich immer vielſeitig, iſt daſſelbe doch vergleichungsweiſe entweder einfach oder mannigfach, eine Einheit gleichzeitig verſchiedener Arten, denſelben Strömungs-Inhalt zu empfinden, mag dieſelbe als reicher Wiederhall des Gefühls in Einer Perſönlichkeit oder als Empfindungsweiſe verſchiedener Perſönlichkeiten, Temperamente, Alter, Geſchlechter aufgefaßt werden. Jene einſtimmenden oder widerſtreitenden Verhältniß-Stellungen der urſprünglichen Qualitäts-Momente, worin das einfache Gefühl ſeine Grundſtimmung ſucceſſiv ausdrückt (§. 755), treten nun auch für die gleichzeitige Bewegung in Kraft.

Die Harmonie im engeren Sinne des Worts als gleichzeitiger Unterſchied der Intervalle, Klänge, Melodien ſetzt den Unterſchied einer einfacheren oder vielfacheren Reſonnanz deſſelben Gefühls im Innern voraus. Das Gefühl iſt allerdings immer der ganze Menſch, allein der ganze Menſch iſt individuell ärmer oder reicher, ein mit mehr oder weniger Saiten bezogenes Inſtrument, oder, wenn er auch ein vielſaitiges iſt, kann doch die Empfindung entweder alle Regionen ſeines Innern in Bewegung ſetzen oder nur einfach anklingen. Der mannigfachere Wiederhall Eines Gefühls in der Bruſt eines Menſchen wird zugleich der Ausdruck davon ſein, daß merkbarer ſeine verſchiedenen Geiſteskräfte mitergriffen in das Empfinden einſtrömen, daß ſeine verſchiedenen Beziehungen zur Außenwelt, ſeine Erfahrungen und Erinnerungen in ihm erwachen. Der Eine Menſch iſt uns nun immer zunächſt der Eine in dem Sinn, daß er uns alle repräſentirt. Allein wie in allem Kunſtideal, ſo auch in dem Ideale der Kunſt der Empfindung gilt nicht die formale Logik der Conſequenz, daß es, wenn einmal das Ganze einer Gattung in ſeinem Individuum repräſentirt erſcheint, nun dabei ſein Bewenden hätte, das Eine kann ſich vielmehr in eine Vielheit auseinanderſchlagen und für die Grenze, wie weit der Auszug aus der empiriſchen Vielheit gehen ſoll, gibt es kein Geſetz. So iſt auch hier die Pforte weit offen, durch die der Menſch in einer Vielheit von

Perſönlichkeiten eintreten mag, der gleichzeitige Reichthum des Gefühls hat nun die Bedeutung des Geſammtgefühls dieſer Mehrheit, die mannigfache Weiſe, daſſelbe zu empfinden, erſcheint wie ein Wiederhall deſſelben Gefühls in verſchiedenen Formen der Menſchheit; dieſe Formen erweiſen ſich in ihren Haupt-Unterſchieden weſentlich als die anthropologiſchen Typen: anders erzittert dieſelbe Stimmung im Jüngling, anders im Mann, anders in den zwei Geſchlechtern, anders im Gemüthe des Melancholikers, als des Sanguinikers, Cholerikers, Phlegmatikers. Man darf dabei nicht nur an den unmittelbaren Ausdruck der Empfindung in der menſchlichen Stimme denken, die Kunſt wird, was in dem natürlichen Organ liegt, durch techniſche Verwendung äußern Materials in einem reichen Apparate vervielfältigen, auseinanderlegen; hier iſt noch nicht von den Mitteln der Darſtellung, ſondern von der innern Natur der Gefühlsbewegung die Rede. In ihren gleichzeitigen Unterſchieden nun muß Einſtimmung ſein, allein die Einſtimmung ſchließt nicht den Fortgang vom bloßen Unterſchied zum Gegenſatz und Kampf aus; hier handelt es ſich dann um daſſelbe Syſtem von einſtimmigen und widerſtreitenden inneren Schwingungsverhältniſſen, wie im ſucceſſiven Verlauf einer Stimmung, und wälzt ſich nun der Strom der Empfindung, durch ſo viele Zuflüſſe verſtärkt, deren Waſſer ſich in ihm noch unterſcheiden, reich und mächtig nach dem Meere des Unendlichen.

§. 758.

Dieſe ganze Welt von Unterſchieden liegt im Leben des Gefühls nur verſchwimmend und verworren angedeutet, ſofern es nicht die Phantaſie iſt, die als Ganzes auf dieſes eine ihrer Momente ſich ſtellt und die verhüllten Keime zur vollen Entwicklung bringt. Nur durch dieſen Prozeß erhält die Empfindung Licht und Geſtalt, wird der Uebergang in anderweitiges, ſtoffartiges Verhalten abgeſchnitten und die Bewegung ihrer ſtreitenden Elemente in das Bett der idealen Reinheit und Harmonie geleitet.

Wir haben es bisher gewagt, den Vorwurf nicht zu ſcheuen, daß wir den Cirkel begehen, aus dem Abzuleitenden abzuleiten, um dann erſt jenes aus dieſem abzuleiten, indem wir unſere Vermuthungen über das, was der Formenwelt der Muſik im Innern des Gefühls zu Grunde liegt, eben aus dieſer gewinnen, zu der wir dann als dem posterius übergehen. Der Vorwurf wird jetzt die beſtimmtere Wendung nehmen: wenn ſo die muſikaliſche Formenwelt im Gefühl an ſich vorgebildet liegt, wie kommt es, daß Menſchen vom anerkannt tiefſten Gefühle völlig unmuſikaliſch ſind, während ſo manches leichte muſikaliſche Talent offenbar oberflächlich fühlt? Man erkennt jedoch leicht, daß dieſe Thatſache nimmermehr ein Recht begründet, Inhalt und Form auseinanderzureißen. Die Phantaſie de Gefühls oder das Gefühl als Kunſttalent kann ſich von dem Gefühl übe haupt nicht ſo unterſcheiden, daß in dieſem das innere Vorbild, deſſe Abbild jenes in der Geſtaltung der Töne niederlegt, nicht als Keim ange legt wäre, ſonſt käme ja durch die Formenwelt des Tones zu dem, wa ſie ausdrücken ſoll, etwas ganz Aeußerliches und Fremdes hinzu. Da Wahre kann vielmehr nur dieß ſein, daß der Formkeim, der im Gefühl a ſich liegt, bei rein und tief fühlenden, aber unmuſikaliſchen Naturen, gleich ſam an der Stelle, wo er ſich zum beſtimmtern innern Bilde und weite zum äußern Organ entwickeln ſollte, unterbunden iſt. Dieſe geheimnißvoll phyſiologiſch-pſychologiſche Naturſchranke, die das Zuſammengehörige trenn iſt in der Muſik ungleich ſtärker, als in allen andern Kunſtgebieten, un es wird dieß begreiflich werden, wenn wir das Gefühl mit der Natur de muſikaliſchen Ausdrucksmittels enger zuſammenhalten, aber im Weſentliche haben wir doch in den andern Sphären dieſelbe Erſcheinung: der wahr Hiſtoriker z. B. bringt ſich vom großen Geſchichtsmomente nicht nur de reinen Inhalt zum lebendigen Bewußtſein, ſondern auch von ſeiner Geſtaltung, den Charakteren, Culturformen u. ſ. w. hat er eine reiche Anſchauung, aber er vermag dieſe nicht bis zur vollen, reinen, idealen Form zu entwickeln, wie der hiſtoriſche Maler, dem der innerlich thätige Nerv in vollkommener Schwingung zu Gebote ſteht und heraus bis in die Fingerſpitzen geht. Was aber das äſthetiſche Talent betrifft, das ohne Gehaltstiefe mit Leichtigkeit bildet, ſo erklärt ſich dieß aus einer innern Fähigkeit, ſich auch in den von Andern vorgefühlten Gehalt hineinzuverſetzen, keineswegs iſt es ein abſtractes Formgeſchick ohne alle Beziehung zum Inhalt. In gewiſſem Sinn gilt es allerdings auch vom wahren Genius, daß man bei ihm jene ſubſtantielle Innigkeit des Gefühls, wie es ohne Uebergang in den muſikaliſchen Ausdruck den gemüthvollen Menſchen erfüllt, nicht ſuchen darf. Doch auch dieß iſt zunächſt nur daſſelbe, wie in aller Kunſt: wir haben als allgemeine Vorbedingung des idealen Schaffens ächtes Pathos verlangt (§. 392), aber der Niederſchlag der innern Wärme in die Form, den reinen Schein ſetzt immer eine Abkühlung voraus und vollendet ſie, nimmt der Begeiſterung mit ihrem pathologiſchen Charakter ihren urſprünglichen directen Ernſt, ihre Eigentlichkeit; der Genius muß im Pathos ſein und doch frei über demſelben ſchweben. In der Muſik wird dieß nun ganz beſonders wahrnehmbar ſein, weil ſie eben die Kunſt des Gefühls, alſo des Innigſten iſt: es ſchlüpft auf dem Puncte, wo es in dem Menſchen, welcher ihm nicht die muſikaliſche Geſtalt gibt, ſich nach anderweitigen Aeußerungsformen gewaltſam hindrängt, in unzulängliche, aber tief erregte Seufzer und Worte ſich zuſammenpreßt, im Affect über die Ufer ſchlägt, als reinere Wärme in Geſinnung und That ſich fortleitet und durch alles dieß ſich ebenſo ſehr in ſeiner Kraft bewährt, ſozuſagen nebenaus in die Form, die freilich die allein genügende zur Darſtellung iſt, aber verglichen mit dem Leben, das die Kräfte in ihrer ſubſtantiellen Gewalt verwenden will, als eine ableitende, beziehungsweiſe Ausleerung bewirkende Schleuſe erſcheint. Daher findet man die größten Muſiker im Leben häufig gerade nicht ſentimental, vielmehr trocken. Dagegen iſt nun die Kunſtform, in deren Bett ſie das Gefühl zu leiten vermocht, eben auch die reine: ſie ſpricht das Gefühl, das im Worte vergeblich nach Mittheilung ringt, ganz aus, bringt jene innere Dynamik und Statik, die wir nur durch Rückſchluß eben aus dieſer Form in ihren Grundlinien anzudeuten vermochten, zu Tage, und in ihr allein vollzieht ſich die Läuterung des Gefühls in ſich ſelbſt zur idealen Reinheit, ſeine Erhebung in den Aether der Harmonie.

§. 759.

Die empfindende Phantaſie kann für ihre künſtleriſche Darſtellung ein Material weder entbehren, noch auch im bisherigen Sinne des Wortes zur Anwendung bringen, denn ſie hat ein reines Zeitleben auszudrücken. Sie muß alſo körperlichen Stoff zwar ergreifen, aber ſo verwenden, daß er ſein räumliches Daſein in ein Werden für Anderes in Zeitform aufhebt: dieß geſchieht in den Schwingungen des Tones, deren Medium die Luft iſt. Die Kunſt iſolirt hiemit abermals eine Erſcheinungs-Seite des Objects, nämlich die Bewegung, und ſie macht der Stummheit ein Ende, aber noch ohne zur eigentlichen Sprache fortzugehen.

Streng genommen iſt Material weſentlich körperlicher Stoff; ob man den Ton, dieß rein Bewegte, ein Material nennen könne oder nicht, dieß iſt eine Frage, deren Amphibolie in der Sache ſelbſt liegt. Genau betrachtet, beſtimmt ſich das Verhältniß ſo: erſt die Poeſie hat, wie wir ſehen werden, gar kein Material mehr, die Muſik ſchwebt in der Mitte zwiſchen dem Feſthalten und Aufgeben des Materials. Sie muß es feſthalten, weil die Art der Phantaſie, die ihr zu Grunde liegt, keinen Inhalt in dem Sinne hat, wie die Dichtkunſt, die ein geſchloſſenes Bild in die innere Anſchauung überträgt, in dieſer Vergleichung iſt das Gefühl leer und muß daher einen Halt an einem Körper haben. Sie muß es aufgeben, denn Material als Körper iſt weſentlich räumlicher Stoff, und ſolcher kann nicht ein objectloſes Zeitleben des Geiſtes darſtellen. Sie ergreift es alſo und hebt im Ergreifen ſeine räumliche Form als ſolche auf. Der Körper wird in die ſchwingende Bewegung des Zitterns verſetzt, ſo daß Luftwellen von ihm ausgehen, welche als Ton wahrgenommen werden. In dieſem Augenblick wird ſein räumliches Außereinander in das Nacheinander der Zeit aufgehoben, er wird ſozuſagen flüſſig, es iſt ein inneres Zuſammenziehen und Ausdehnen, Thätigkeit einer beſtimmten Art von Elaſtizität, Aeußerung einer „Quaſi Muſcularkraft“ (Krauſe Anfangsgr. d. allg. Theorie d. Muſik. S. 40), die er beſitzt, und dieſe Aeußerung ſetzt ſich als Wellenbewegung in die Luft fort. Er theilt ſich alſo mit, er gibt ſeine Iſolirung auf, er wird für Anderes. Iſt dieſe Erzitterung, dieſe erſte Negation des räumlichen Daſeins erfolgt, ſo ſtellt ſich durch die Reaction des Körpers gegen dieſe Aufhebung in die Zeit, alſo durch eine zweite Negation (Hegel Aeſth. Th. 3, S. 128) das blos räumliche Daſein her. Es iſt weſentlich, daß der Körper bleibt und nur an ihm etwas vor ſich geht; es leuchtet bereits ein, daß dieſer Vorgang im Techniſchen genau jenem Verhältniß im Innern entſpricht, wonach das Object ſtets an der Schwelle des Gefühls bereit zu ſtehen ſcheint (§. 749); man kann auch ſagen, daß ſich darin ausdrückt, wie die Muſik ſo eben von der bildenden Kunſt, die an den Raum gebunden iſt, herkommt. Die höchſte Entlaſtung der letzteren vom ſchweren Stoffe war die Magie der Lichtwirkungen in der Malerei. Die Lichtwelle iſt tief verwandt mit der Luftwelle; Farben und Töne ſtehen in inniger Verwandtſchaft. Aber das maleriſche Licht iſt noch nachgeahmtes, an den Raum gebanntes Licht; die Muſik dagegen iſt zwar an den Körper gebannt, aber nur um ihm die nicht blos nachgeahmte, ſondern wirklich lebendige Luftwelle als ihr eigentliches, einziges Vehikel zu entlocken; ſie iſt frei, hat den Fuß aus dem Boden gezogen, der Vogel unter den Künſten. Wir haben alſo jetzt endlich die wirkliche Bewegung, aber ohne ein ſich bewegendes, denn der Körper iſt zwar da, aber nicht er ſelbſt, ſondern nur ſein Erzittern geht uns an. Die bildende Kunſt hat die Oberfläche der Körper im Raum bewegungslos iſolirt, zuerſt als Baukunſt auch ohne ſcheinbare Bewegung, dann als Plaſtik ſo, daß Bewegung nachgeahmt, aber als gefeſſelter Moment gebannt wurde, dann als Malerei ebenſo, nur in ungleich freierer Ausdehnung und unter Mitaufnahme der Farbe. Es ſoll aber nun endlich die eigentliche, die wirkliche Bewegung in die Kunſt eintreten und indem dieß geſchieht, wird ſie, um Alles zu erſchöpfen, was aus ihr entwickelt werden kann, nach jenem Geſetze, daß die einzelnen Künſte die Erſcheinungsſeiten des Naturſchönen iſoliren, um durch die Beſchränkung das Vollkommene zu erreichen (§. 533), von ihrem Träger getrennt als Ganzes der Umfangsmittel einer Kunſt für ſich allein verwendet. Die Iſolirung iſt zugleich ein Feſthalten des Tones vor ſeiner Bildung zur Sprache. Es iſt nun der Kunſt die Zunge gelöst. Wir haben in §. 533 Anm. geſagt, die Kunſt ſuche ſtufenweiſe die am meiſten ſprechende Form. Auf den Fortſchritt in den Formen der bildenden Kunſt konnten wir dieſen Begriff nur uneigentlich anwenden; die Muſik ſteht an der Schwelle des eigentlichen

Sprechens, ſie überſchreitet ſie nicht, aber ihr Schritt zur Offenbarung des Innerſten im Ton iſt ein unendlicher.

§. 760.

Im Tone verräth der Körper ſein Kraftmaaß und ſeine innerſten Qualitätsverhältniſſe, die ſich in ſeiner Form niederſchlagen, und er entſpricht ſchon dadurch dem Gefühle, welches objectlos und doch durch den Gehalt der Objecte bewegt iſt. Um ihn jedoch zum Ausdruck des Gefühls in dieſer und jeder Bedeutung des Wortes zu bilden, bedarf es einer Thätigkeit, welche ihn zunächſt von ſeinem Urſprung völlig getrennt behandelt und welcher kein Naturvorbild im ſtrengen Sinne des Wortes zu Grunde liegt.

Die Muſik würde in abſtracter Lostrennung zwiſchen die übrigen Künſte hingeſtellt, wenn der tiefe Zuſammenhang des Tons mit dem Körper verkannt würde. Das Auge, das die Form des Körpers erfaßt, bewegt ſich, beſchreibt eine Linie. Dieß iſt zunächſt nur die Bewegung des anſchauenden Organs, aber der Körper iſt geworden, hat ſich gebaut und dieß war wirkliche Bewegung, Bewegung der ihn bauenden Kraft. Im Tone drücken ſich nun zunächſt die innerſten Texturverhältniſſe des Körpers aus, ſie ſind das Werk dieſer Kraft, und ſeine Geſtalt iſt der Ausfluß dieſer innerſten Formation. Der Ton iſt ſo die freigewordene Linie der Form, „die zeitliche Linie" (vergl. Solger Vorl. üb. d. Aeſth. S. 340), er verräth den Kraftkern, woraus die Form geworden, er kann die nackte, blosgelegte Seele des Körpers genannt werden. Die Muſik hat buchſtäblich und direct nichts mit der äußern Geſtalt der Körper zu ſchaffen, aber es iſt weſentlich, daß die innere Structur derſelben, die ſie zu ihrem Zwecke verwendet, an ſich von dieſer nicht zu trennen iſt, und wir werden ſehen, welche tiefe Beziehung zwiſchen der Muſik und allen andern Künſten ſich darauf gründet; zunächſt iſt dieſer Satz nur eine Erweiterung, Vertiefung des früheren, der als weſentliches Moment hervorhob, daß zum Tone der Körper immer vorausgeſetzt bleibt, und ihm entſpricht auf der ſubjectiven Seite die mehr beſprochene Objectnähe im Gefühl. Es verſteht ſich nun aber, daß dieſe höhere Bedeutung des Tons ſich erſt auf einem Wege entwickeln kann, auf dem ſie uns vielmehr ganz verloren zu gehen ſcheint. Das Klangleben der unorganiſchen und der Pflanzenwelt erregt uns wohl eine dunkle Ahnung der Geſtaltungen dieſer Gebiete auch ohne die Hülfe des Auges, der Thier- und Menſchenſtimme fühlen wir an, daß ſie nur Ausdruck des Sichſelbſtvernehmens des höheren und höchſten Organiſmus ſein kann. Allein unſer Satz will auf mehr, als dieß, hindeuten: er will ſagen, daß der Ton die höheren, die bereits äſthetiſch ideal gedachten Rhythmen der Körperwelt und einen unendlichen Einklang ihrer Bewegungen in ahnungsvoller Nä vor das Gemüth führe, und das leiſtet der Ton nicht als unmittelb vernommenes Erzittern der Körper ohne Zuthat der Kunſt, die ihn de gerade dem Zuſammenhang mit dem Körper, dem er entſpringt, zunäch (von der menſchlichen Stimme nicht zu ſprechen, mit der es eine beſonde Bewandtniß hat) entnimmt, in ein künſtliches Syſtem einreiht, das ih an ſich fremd iſt, und nach der Seite ſeines urſprünglichen Zuſammenhang nur die Klangfarbe in beſonderer Beziehung auf eine der Qualitäten de Gefühls (vergl. §. 753 Schlußſatz) übrig läßt. Dieß iſt nachher wiede aufzunehmen und zuerſt rein für ſich die Verarbeitung des Tonmateriale als die völlige Abſtraction darzuſtellen, welche uns das Band jenes Zuſammenhangs ganz zu zerſchneiden ſcheint. *Die Muſik hat kein Naturvorbild in dem Sinne, wie die Bildnerkunſt, Malerei und Poeſie*, oder, was daſſelbe ſagt, ſie hat nicht ſo, wie dieſe, einen *Stoff* in der zweiten der Bedeutungen, die §. 55, Anm. a. aufgeführt ſind: dort bedeutete Stoff ein gegebenes Reales mit beſtimmtem Inhalt und beſtimmter Form, das der Künſtler nachbildend umbildet (Süjet). Wir haben alſo im ſo verſtandenen Stoffe ſowohl Inhalt, als auch Form, eine Einheit beider, die in dem noch rohen Zuſtande des Naturſchönen vorliegt. Der Künſtler, der einen ſolchen Stoff bearbeitet, erhöht gleichzeitig beide Seiten ſo, daß durch die gereinigte Form der Inhalt rein ſich offenbart. Allerdings kann er aber beide Seiten in der Weiſe auch trennen, daß er zum Zweck ſeiner Studien einen zweiten Stoff beizieht, an welchem er nur die Form benützt: ein hiſtoriſcher Maler z. B. hat in der Scene, die er darſtellen will, eine Einheit von Inhalt und Form vor ſich, er macht aber zum Zweck der vollkommeneren Darſtellung Studien nach andern Stoffen, deren Inhalt zu ſeinem eigentlichen Gegenſtand in gar keiner Beziehung ſteht, ſo daß er hier die bloße Form, Geſtalt, Tracht u. ſ. w. nachbildet, um ſie dorthin überzutragen. Doch ſind dieß nur Ergänzungen, Nachhülfen, deren er namentlich dann bedarf, wenn er ſeinen Gegenſtand nur aus der Ueberlieferung hat und ihm die blos innerliche Vorſtellung nicht ausreicht, deſſen Form zur klaren Anſchauung zu erheben. Ganz unberückſichtigt laſſen wir die Allegorie, wo die *ganze* Form aus einem dem Inhalt fremden Gebiet entlehnt wird. In der Muſik nun hat man bei der Frage der Nachbildung ſtatt jenes organiſchen Verhältniſſes, wo der Künſtler ein ungetrenntes Ganzes an Inhalt und Form vor ſich hat, gewöhnlich — und ebendieß iſt ſchon bezeichnend genug für die beſondere Natur dieſer Kunſt — vielmehr ein ganz anderes im Sinne; man ſetzt nämlich als ſelbſtverſtändlich voraus, daß der Inhalt vom Innern des Tondichters komme und daß er, wofern ſich eine Vorlage für die Form dieſes Inhalts finden laſſe, ſie auswärts in der Natur zu ſuchen habe.

Belaſſen wir es nun zunächſt bei dieſer gewöhnlichen Auffaſſung, ſo können wir uns auf §. 269 (wo zum Unorganiſchen auch das Holz und Beſtandtheile des thieriſchen Leibs im vertrockneten, alſo unorganiſch gewordenen Zuſtande zu rechnen ſind) und 290 (thieriſche Stimme), überhaupt aber auf das allgemein Zugeſtandene berufen, daß Anſätze, Anklänge von Melodie und Harmonie in der Natur hervortreten, aber nur, um alsbald durch Abſprung zum ganz Formloſen die Erwartung zu täuſchen. Am beſtimmteſten klingt die rhythmiſche Seite, Takt und Tempo an (vergl. §. 754, Anm.), aber auch dieß ſo ungeregelt und unvollkommen, daß an eine künſtleriſche Verwendung nicht zu denken iſt. Anders ſcheint ſich die Sache zu geſtalten, wenn wir nach dem Menſchen blicken: hier wäre, wenn dem Muſiker eine Stoffquelle in dieſem Gebiet flöße, Inhalt und Form verbunden: der empfindende Menſch und der Ton ſeiner Stimme ſind Eines. Allein der empfindende Menſch, als Stoff für den Muſiker geſetzt, drückt nicht ſeine Empfindung in Tönen aus, ſofern er dieß thut, iſt er nicht Stoff für den Muſiker, ſondern ſelbſt der Muſiker. Er ſpricht vielmehr und eben im Sprechen vermag er, wie wir ja deutlich erkannt, ſein Empfinden nur ganz unzulänglich anzudeuten. Die Sprache articulirt den Ton durch die abſchließende Kraft des Mitlauters zum Ausdruck des Bewußtſeins und nur mittelbar durch dieſes zum Ausdruck des Gefühls. So enthält die Sprache allerdings in begleitender Weiſe etwas von Ton als Gefühlsausdruck: dieß iſt der Tonfall und Rhythmus des Sprechens, insbeſondere des gehobenen Sprechens, des Declamirens. Dieß Element iſt jedoch eben dadurch, daß die Sprache weſentlich Ausdruck des Bewußtſeins iſt, in einer Weiſe bedingt, eingeſchränkt, die man vom Standpuncte der Muſik eine völlige Alteration nennen muß. Es wird immer eine zweckmäßige und feine Aufgabe ſein, die Anſätze des Muſikaliſchen im Sinnbegleitenden Tone der Rede zu belauſchen, wie neuerdings L. Köhler (die Melodie der Sprache u. ſ. w.) und insbeſondere werden ſolche Studien gegeben ſein, wenn es gilt, einem Zuſtande der Muſik entgegenzutreten, wo dieſe Kunſt ſich gewöhnt hat, in ihrer Verbindung mit dem Worte ſtatt eines freien Anſchluſſes in falſcher Selbſtändigkeit willkührlich von deſſen Sinn abzuſchweifen, ja im Widerſpruch mit dieſem ſich breit zu machen, ſie werden uns z. B. zeigen, wie verkehrt es iſt, eine ſehnſuchtvolle Frage in bequem fallender Tonreihe auszudrücken u. ſ. w., allein, wenn man meint, in dieſem Gebiet ein durchgreifendes, poſitives Geſetz ſuchen zu müſſen, ſo befindet man ſich in der falſchen Vorausſetzung, daß in der Verbindung von Sprache und Ton die Poeſie und die Muſik zu gleichen Theilen regieren, wie ſolche durch R. Wagner als Prinzip aufgeſtellt iſt. Wir werden dieſe neue Theorie ſeines Orts auffaſſen, hier genügt es, darauf hingewieſen zu haben, daß der Sprachtonfall nur verlorene

Anklänge einer Tonwelt enthalten kann, die für ſich allein vollkommener Gefühls-Ausdruck ſein ſoll, daß er weſentlich alterirt iſt durch den Zweck der Sprache, das Bewußtſein auszudrücken. Man darf daher Unterſuchungen, wie die obige, nur ſehr genügſam führen, wenn man nicht in's Kleinliche und Geſuchte gerathen will. Die Sprache hat jedoch allerdings auch unarticulirte Gefühlslaute in der Interjection. Ihre Tonhöhe und ihr Tempo liegt unmittelbar an der Quelle der Empfindung und gehört mehr, als alles Andere, zu den zerſtückelten, verlorenen Anklängen von Muſik in der Natur. Allein nimmermehr iſt die Muſik durch ihre Belauſchung entſtanden oder kann zu irgend einer Zeit ihre Formen nach ihr bilden; denn ſie iſt eben nichts, als ein von der Sprache auf continuitätsloſe Einſilbigkeit zurückgedrängter, im Keim erſterbender Anſatz, die Empfindung durch Muſik außer der Muſik auszudrücken. Ueberſehen wir nun dieß ganze Gebiet des Naturſchönen, ſo erkennen wir die genaueſte Analogie mit dem, was über das Verhältniß des Baukünſtlers zum Naturſchönen in §. 558 geſagt iſt: nur entfernt und dunkel, ohne jede ausdrückliche Intention des Nachbildens, kann, wie dem Völkergeiſte in der Bildung der Bauſtyle die zerworfenen Spuren der reinen Raumformen in Erdbildung und Pflanze, ſo das Reich der Naturtöne dem Menſchen bei Schöpfung der Muſik vorgeſchwebt haben oder vorſchweben. Die Muſik iſt ohne Zweifel vom Spiel ausgegangen und zwar auf zwei Wegen. Man machte an gewiſſen Körpern zufällig die Beobachtung, daß ſie Töne von ſich geben, die eigenthümlich zur Empfindung ſprechen, daß dieſe Töne in gewiſſem Verhältniſſe zu einander ſtehen, daß man dieſe Verhältniſſe durch Ueberſpannen eines Felles über eine Höhle, durch Nebeneinanderziehen von Saiten, durch Nebeneinanderſtellen von Röhren (die Syrinx), durch Einbohren von Löchern in Röhren vermehren und ordnen kann: dieß war der eine Weg, der in gewiſſem Sinne von außen nach innen geht; der andere war der des Geſangs, der jedoch nicht in dem Sinne von innen nach außen geht, daß man ſich vorſtellen dürfte, der Geſang ſei urſprünglich der geiſtigeren Tiefe der Empfindung entſprungen; die Anfänge des Geſangs wird man im Jauchzen der Gebirgsbewohner ſuchen müſſen, das ſich in muſikaliſcher Uebung zum Jodeln, einem Singen ohne Wort, ausgebildet hat; jener unmittelbare Aufſchrei der Luſt ſchlägt gerade durch ſeine Vollkräftigkeit in wirkliche Töne um, läßt einen natürlichen Tonfall, ſelbſt eine Andeutung beſtimmter Intervalle erkennen, von deren Beobachtung man langſam zum künſtleriſchen Gefühlsausdruck fortging. Und hieran knüpft ſich nun offenbar die einzig richtige Anwendung des Begriffs von Stoff und Naturvorbild auf die Muſik: der Stoff, der Nachahmungsgegenſtand dieſer Kunſt iſt das Gefühlsleben in der Bruſt des Künſtlers; jener Begriff läßt ſich aber nur in ſehr entfernter Weiſe anwenden, weil

Stoff, Vorbild eigentlich einen Gegenſtand bezeichnet, der dem Künſtler klar als Object gegenüberſteht und ihm eine bereits beſtimmte, obwohl im Verhältniß zur Kunſtaufgabe noch rohe Form entgegenbringt, wogegen das Gefühlsleben nicht nur mit der Subjectivität deſſen, der es darſtellen ſoll, verwachſen, ſondern auch in ſeiner Formbeſtimmtheit vor der Darſtellung ſo dunkel iſt, daß ſie der Künſtler ſelbſt erſt ahnt, indem er nun ganz anderswoher jene Form entlehnt, an welcher urſprünglich durch Zufall die Fähigkeit entdeckt worden iſt, das Gefühl auszudrücken, und die er nun zu dieſem Zweck ſelbſtändig weiter formt. Wendet man ſich nun nach der andern Seite, nach dieſem „Anderswoher“, ſo iſt man geneigt, den Begriff des Naturvorbilds auf ſie anzuwenden, wir haben aber gezeigt, daß er hier nicht hergehört, weil die Tonwelt in der Natur nicht ein Ganzes von Inhalt und beſtimmter Form iſt, das der Künſtler nur zu idealiſiren hätte; will man ihn dennoch auf dieſe Seite übertragen, ſo kann man es nur mit der ausdrücklichen Verwahrung, daß man dießmal unter Stoff nur Anlaß zur Entdeckung einer frei zu bildenden, dem Seelenleben dunkel entſprechenden Formwelt und benütztes, verwendetes Vehikel verſteht. Entſchieden zutreffend iſt für die erſtere Seite, wo das Innere, das Gefühl als Stoff bezeichnet wird, nur das negative Merkmal des Begriffs, daß der Stoff vor ſeiner Bearbeitung immer ein relativ Rohes, Formloſes iſt, indem die innere Stimmung vor dieſem Uebergang in die klare Form, auch abgeſehen von dem ſpezifiſchen Dunkel ihrer Organiſation überhaupt noch ungeordnet, mit allen Mängeln und Zufälligkeiten behaftet bleibt, durch welche das Naturſchöne auch als ſichtbarer Gegenſtand der andern Künſte ſtets getrübt iſt. — Noch bleibt übrig, den Begriff des Stoffes oder Süjets in einem andern Sinne zu nehmen: ſo nämlich, daß der von einer Kunſt ſchon verarbeitete Stoff einer andern noch einmal Stoff wird (vergl. §. 513). Nun erhält der Muſiker ein Süjet vom Dichter, eine Stimmung iſt ihm von dieſem (in Lied, Operntext u. ſ. w.) vorempfunden, alſo objectiv gegeben. Allein dieß iſt ein unendlich loſeres Verhältniß, als im Stofftauſch anderer Künſte. Der Muſiker überſetzt den Stoff nicht etwa aus dem innerlich ſichtbar Vorgeſtellten in das äußerlich Sichtbare, alſo zwar in eine andere Kunſt, aber eine ſolche, die mit der Stoffquelle noch das Element des Bildes gemein hat, oder aus dem Epiſchen in das Dramatiſche, alſo einen andern Zweig derſelben Kunſt, ſondern in eine abſolut neue Form, welche, wie wir ſehen werden, mit dem Inhalte, den ihr die Poeſie leiht, nicht in jenes congruente Verhältniß tritt, das einfach als künſtleriſche Umbildung eines Stoffes bezeichnet werden könnte. Vergl. über dieß Verhältniß, ſowie über die ganze Frage die treffenden Bemerkungen von Hanslick a. a. O. S. 19 ff., 83 ff.

§. 761.

Dieſe Thätigkeit, wodurch die vernommene Lufterſchütterung erſt zum Ton im engeren Sinne des Wortes wird, iſt eine rein verſtändige, mathematiſche. Sie ordnet auf Grundlage phyſikaliſcher Schwingungsgeſetze ein Stufenſyſtem der Töne an, worin Alles auf gezählten Meſſungen beruht. Auch diejenigen Unterſchiede, die durch Tiefe und Höhe jene qualitative Grundform des Gefühls ausdrücken und das Hauptmittel für die Durchführung des Charakters einer Stimmung abgeben, erweiſen ſich als urſprünglich quantitativ und die innere Beziehung des Einklangs oder Mißklangs, in welche beſtimmte Töne aus der Stufenreihe heraus zu einander treten, erklärt ſich aus arithmetiſcher Einfachheit oder Verwicklung. Das Ganze der muſikaliſchen Ausdrucksmittel beſteht alſo weſentlich in lauter Verhältniſſen.

Wir haben bisher in nothwendiger Vorausnahme und mit Vorbehalt der genaueren Unterſcheidung das Ausdrucksmittel der Muſik ſchlechthin Ton genannt, wiewohl in genauerer Beziehung nur der gemeſſene, in ein Syſtem eingeordnete Gehörs-Eindruck Ton ſo heißt. Es liegt hier eine Schwierigkeit des Ausdrucks; will man das Wort Ton durchaus auf dieſen ſtrengen künſtleriſchen Sinn einſchränken, ſo ſchwankt man darüber, wie der Gehörs-Eindruck außerhalb des muſikaliſchen Kunſt-Syſtems allgemein bezeichnet werden ſoll. „Schall,“ wie Einige ſagen, hat zu beſtimmt die Nebenbedeutung des Starken, was in gewiſſer Ferne vernommen wird, Klang eines gewiſſen beſonderen Charakters, des Weichen, Spröden u. ſ. w., was weiterhin für die Muſik Bedeutung gewinnt. Es wird daher wohl dabei bleiben müſſen, daß man „Ton“ im weiteren und engeren Sinne des Worts unterſcheidet. — Wenn nun die völlige Ausbildung eines für jeden Gefühlsausdruck gefügigen Tonſyſtems als ein rein verſtändiges, mathematiſches Thun beſtimmt wird, ſo verſteht ſich, daß hiemit nicht behauptet ſein ſoll, daß die empfindende Phantaſie nicht lange Zeit mit dem bloßen Inſtincte, natürlichen Ohrenmaaß ausgereicht habe; ſo ſind ja die Proportionen in der Bildnerkunſt Objecte des Meſſens und doch hatten viele Menſchenalter mit dem Augenmaaß ausgereicht, ehe die Wiſſenſchaft die Regel feſtſetzte. Die Wiſſenſchaft ſelbſt, nachdem ſie ſchon weit gelangt war, brauchte noch lange, bis ſie von der Phyſik ihre ſchließliche Grundlegung durch die Wellenlehre erhielt und von ihr jene Schwingungsgeſetze lernte, auf denen das ganze Syſtem der muſikaliſchen Mittel beruht, und welche in der ſpeziellen Erörterung näher in's Auge zu faſſen ſind. Hier iſt nur die arithmetiſche Natur des zu Grunde liegenden Phyſikaliſchen zu betonen: die Höhen-Unterſchiede der zu ſyſtematiſcher Stufenreihe geordneten Töne ſind in Verhältniſſen der Schwingungsgeſchwindigkeit begründet, die Verhältnißzahlen ſind die Maaße der Intervalle und harmoniſches Tonverhältniß beruht auf Einfachheit und Faßlichkeit des Zahlenverhältniſſes; wie denn durch bloße Verdoppelung der Schwingungen jener zweite Ton (die Octave) entſteht, der dem erſten vor allen andern wahlverwandt erſcheint. Kommt nun der Unterſchied, der dem ganzen Syſteme zu Grunde liegt, auf verſchiedene Zahl der Schwingungen zurück, ſo erhellt, daß nicht nur die Verhältniſſe des Tacts und Tempo quantitativ ſind, ſondern auch diejenigen, welche in Vergleichung mit denſelben als rein qualitativ erſcheinen, nämlich der Tiefe und Höhe. Dieſe ſind es nun aber, in welchen das Gefühl ſich den Apparat ſchafft, ſeine eigentlich qualitativen Bewegungen auszudrücken, wie ſie in §. 752 aufgeführt ſind. Haben wir den dunkeln Vorgang im Innern ſelbſt uns als ein Schwingungsleben vorzuſtellen geſucht, ſo ſchien es doch immer, als müſſe man hier an Schwingungen verſchiedener Bewegungsart denken, nun aber, im techniſchen Abbilde des pſychiſchen Vorbilds, kommt auch dieſer tiefe Unterſchied des ſubſtantiellen und ſubjectiv gelösten Gefühls und all der Reichthum wunderbarer Empfindungen, wozu er verwendet wird, ſchließlich auf einen Unterſchied der Schnelligkeit und Langſamkeit zurück. Die Feſtſetzung auf einer beſtimmten Stelle der Leiter, wodurch die innige Eigenthümlichkeit einer individuellen Stimmung ihren Ausdruck findet, tritt nun als Tonart auf und die tieferen Töne erſcheinen, wie als Träger der Empfindung überhaupt, die ſie vor dem Bodenloſen bewahren, ſo techniſch als die Träger des Einklangs der Töne; als eigentlich qualitativ bleibt nur die beſondere Klangfarbe zurück, welche die ſpezielle Art der Cohäſion des einzelnen Materials mit ſich bringt: ein höchſt wichtiges Moment allerdings, denn eine tiefe Symbolik, die wir bereits mit den Eindrücken der Landſchaft verglichen haben, beſtimmt das Gemüth, aus dem Erzittern der Körper nach dem verſchiedenen Zuſammenhalt ihrer Atome ſich verſchiedene Stimmungen, ſanftere, nervöſere aus dem weicheren, muthigere, ſtärkere, gleichſam muſculöſere aus dem ſpröderen, namentlich den metalliſchen, entgegenkommen zu laſſen; aber nicht beruht hierauf das Weſentliche des Lebensprinzips und Lebensprozeſſes einer totalen Stimmung, dieſe iſt vielmehr im Großen und Ganzen völlig an jenes rein quantitative Syſtem von Ausdrucksmitteln gewieſen. Wir haben nun hier ein Ganzes von lauter Verhältniſſen. Alles iſt relativ, nur durch ſeinen Platz, nur durch eine Größenvergleichung beſtimmt. Der Ton heißt in dieſem Syſtem Intervall, denn nur der Zwiſchenraum zwiſchen ihm und andern, eben der quantitative Abſtand beſtimmt ſeine Natur. Die Conſonanzen und Diſſonanzen, in welche einzelne Töne aus der Continuität der Stufenreihe heraus zu einander treten, beruhen ebenfalls auf einem rein arithmetiſchen Verhältniß. Was ſich durch einfache, überſchauliche Zahl exponirt, wird als Einklang, als conſonirender Accord, was einen verwickelten Zählungsprozeß fordert, als unbefriedigende Auflöſung erwartende Tonverbindung oder als voller Mißklang, als diſſonirender Accord empfunden. Die harmoniſchen Töne fordern ſich wie die Ergänzungsfarben vermöge eines Naturgeſetzes, dort der Luftwellen, hier der Lichtwellen, ſo nothwendig, daß der eine Ton den andern, obwohl nicht angeſchlagenen, als ſein Echo hervorruft, und der reine Dreiklang aus Grundton, Terz und Quint erſcheint als eine Grund-Einheit wie Blau, Gelb und Roth: der vollſte Ausdruck eines reinen Beziehungsſyſtems von Schwingungsgeſetzen, die der menſchliche Geiſt meſſend, das Gemeſſene zählend zum Syſtem der Muſik ausgebildet hat.

§. 762.

Der Schein des Widerſpruchs zwiſchen der Innigkeit des Gefühls und dieſer mathematiſchen Natur des Syſtems ſeiner Ausdrucksmittel löſt ſich durch die in §. 752—757 enthaltenen Beſtimmungen: eine Geiſtesform, von welcher kein Inhalt ausgeſagt werden kann, welche vielmehr in lauter reinen Verhältnißſtellungen zwiſchen Subject und Object beſteht, läßt ſich nur durch gezählte Schwingungen ausdrücken, die ihrem innern Bewegungsleben entſprechen. In dieſem Sinne gilt es nicht blos von den elementariſchen Grundlagen, ſondern ſelbſt von der freien Erfindung, daß die Muſik ein unbewußtes Rechnen iſt.

Für das unmittelbare Bewußtſein gibt es nicht leicht einen grelleren Widerſpruch, als den, wie hier das Innigſte durch das Abſtracteſte, das Wärmſte durch das Kälteſte ſeinen Ausdruck ſinden ſoll. Es iſt auch in keiner Kunſt der Uebergang vom Innern durch die Schule zu deſſen Ausdruck ſo ſchwer, der Unterricht ſo ermüdend und wo nicht ganz voll entſchiedenes Talent den entſprechenden Drang mit ſich führt, ſo ganz und gar abſtoßend: zählen und immer zählen, um auf dem längſten Umwege durch den abſoluten Froſt dahin zu gelangen, daß die Gluth des Herzens ſich in das völlig Todte, in ein gerechnetes Nichts ergießen könne. So trocken die Diſciplin der Plaſtik und Malerei ſcheinen mag, ſo hängt doch der dürftigſte Strich des Schülers unendlich näher mit dem Gefühle zuſammen, als das Taſten-, Takt-, Tempo- und Pauſen-Zählen des Anfängers in der Muſik. Die Schwere dieſes Widerſpruchs hebt ſich durch den richtigen Begriff der Zahl. Und dieſer erhellt an der hiſtoriſchen Stellung jener Philoſophie, deren Prinzip war, daß das Weſen der Dinge in der Zahl beſtehe, der Pythagoräiſchen. Sie hat erkannt, daß die Wahrheit des Daſeins nicht die Materie ſein könne, ſie hat noch nicht erkannt, daß es die Vernunft ſein müſſe; ſie ſteht in der Mitte zwiſchen der Joniſchen Philoſophie, welche die Subſtanz in allem Einzelnen als Stoff, und zwiſchen der Philoſophie der Eleaten, welche dieſelbe als denkende Kraft faßte, und greift demgemäß nach der Formel, womit wir Alles, ſowohl das Sinnliche, als auch das Geiſtige nennen, welche keinen Inhalt bezeichnet und womit man allen Inhalt faſſen kann, denn als Quantum läßt ſich, eben weil das Quantum gegen den Inhalt gleichgültig iſt, Alles ohne Unterſchied beſtimmen. Das Quantum ſchreitet in Häufung der Eins und Zuſammenfaſſungen der Eins fort ohne innere Entwicklung, unter dieſen Fortſchreitungen läßt ſich ſowohl die Vermehrung der Materie, als der Intenſität begreifen. Tragen wir dieß über auf die Muſik, ſo iſt ihr Inhalt ein wahrhaft Qualitatives, das ſich aber, weil objectlos, unterſcheidungslos, nicht durch Worte begreifen läßt, und ein Solches kann eben nur in die unſinnlich ſinnliche Unterſcheidung der Zahl gefaßt werden. Unwahr für das Ganze des Inhalts der Philoſophie, iſt der Gedanke des Pythagoras wahr gerade für die Enthüllungsſtufe des Welträthſels, welche die Muſik darſtellt. Pythagoras will ſagen, daß die Form das Wahre der Dinge ſei, und er findet für ſie keine Beſtimmung, als die, welche Alles unterſcheidet und verbindet, ſei es nun als Stoff oder Form gefaßt. Die Form iſt weſentlich Verhältniß; die Welt als Form begriffen iſt ein Eines, ſich in ſich unendlich unterſcheidend und ſeine Unterſchiede in unendliche Stellungen zu einander ſetzend, die aber eben als verſchiedene Stellungen des Einen ſchlechthin lebendig aufeinander bezogen ſind; es gibt keinen Ort außerhalb dieſes Netzes, es bleibt keine Materie neben der Form übrig, der Stoff läßt ſich unendlich theilen, bei jeder Theilung iſt, was übrig bleibt immer wieder ein Geformtes. Die Zahl nun bezeichnet richtig das Verhältniß, ſofern ſie nichts iſt, als eine unendliche Reihe geſetzter Puncte, die nur in ihrer Beziehung zu einander etwas, außer ihr nichts ſind; ſie bezeichnet es aber unzureichend, weil es ein lebendig qualitatives ſich Fortbeſtimmen des Einen zum Unterſchied und der Wechſelbeziehung im Unterſchied iſt, wogegen die Vielheit in der Zahl nur Häufung des Eins iſt und alle Stellungen der vielen Eins zu einander gleichgültige, der Innerlichkeit ermangelnde Beziehungen ſind. Es hat Sinn, wenn Pythagoras ſelbſt die Seele und das ſittliche und vernünftige Leben des Geiſtes unter dem Begriff der Zahl faßt, und Tugend ſelbſt als Zahlenharmonie beſtimmt; die geiſtigen Kräfte ſind weſentlich Ordnungen einer Vielheit und wir müßten dieſe durch Zahl ausdrücken können, wenn wir ſie gänzlich erkannt hätten; aber auf ſolchen Ordnungen beruhen auch unendlich viele andere Erſcheinungen, welche zwar durch und durch Form ſind, aber nicht in der Weiſe des Geiſtes. Nun aber iſt der große Unterſchied zwiſchen den andern Geſtalten des Geiſtes und dem Gefühle der, daß jene durch klare Scheidung zwiſchen Subject und Object beſtimmten, ſagbaren Inhalt haben, dieſes aber, weil ihm jene Scheidung abgeht, nicht. Wir haben es daher nur faſſen können als ein dunkles Schwingungsleben, worin das Subject unendlichen Verhältnißſtellungen zwiſchen ſich und der in ihm wiederklingenden Welt der Objecte inne wird. Dieß aber läßt ſich nur durch die Zahl ausdrücken. Die Zahl iſt nicht das Gefühl, denn dieſes iſt im höchſten Sinne qualitativ, aber unerſchloſſene, dem Denken als einem Sprechen, der Begriffsbeſtimmung durch das Wort verhüllte Qualität, und da dieſe Qualität doch eine ganz ſelbſtändige Form iſt, in die ſich der ganze Geiſt legt, da ſie alſo doch ihre volle Welt innerer Unterſchiede haben muß, ſo kann ſie ihren Ausdruck nur in dem finden, was zwar nur quantitativ iſt, aber das Verhältnißleben des Qualitativen formulirt. Der wache, ſcheidende Geiſt muß ſich in ſeinen Formen, wie ſchon bemerkt iſt, auch durch Zahlen ausdrücken laſſen, aber da er ſagen kann, was er iſt, ſo hat die Zahl ihre Nothwendigkeit, hiemit ihr Intereſſe verloren. Es iſt falſch, gegen die Geltung des Pythagoräiſchen Prinzips in der Weiſe der Ariſtoxeniker zu ſagen, das muſikaliſch Schöne komme nur aus dem Gemüthe, nicht aus der Zahl, ſofern dieſer Polemik die Meinung zu Grunde liegt, das Schöne des Gefühls würde zerſtört, wenn man es als unendlichen Wechſel von Verhältnißſtellungen auffaßt: dieß ſcheinbar höchſt Farbloſe, der Innigkeit Baare iſt allerdings das qualitative Innere des Gefühls ſelbſt und die Zahl drückt es zwar nur aus, iſt es nicht ſelbſt, weil ſie qualitätslos iſt, drückt es aber auch allein aus. Das bekannte Wort des Leibnitz: musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (Epist. ad divers. I., 144.) kann nur als höchſt geiſtreich anerkannt werden. Die Seele rechnet zwar nicht blos, aber ſie durchläuft jene geiſtigen Verhältnißſtellungen in einer durch die jeweilige Stimmung gegebenen Ordnung und würde dieſe nicht bilden und bauen, wenn ſie nicht unbewußt zählte. Man kann auch die Geltung dieſes Worts nicht beſchränken auf die elementaren Geſetze der Harmonie, wie ſie der muſikaliſche Inſtinct unbewußt geſchaffen hat und im Componiren unbewußt befolgt; das ganz Individuelle der Tondichtung ſelbſt iſt ein unendlich eigenes Schaffen neuer innerer Verhältnißſtellungen des Gefühlslebens, welche in ihren unendlichen Schwingungen der Geiſt gar nicht ordnen könnte, wenn er ſie ſich nicht unbewußt als Puncte auseinanderhielte und verbände und dieß iſt eben ein unbewußtes Zählen. Iſt nun das Kunſtwerk vollendet, ſo kann dieſer unbewußte Prozeß zum bewußten erhoben werden und muß es zum Behuf der Ausführung, ja der Erfinder ſelbſt, wenn er ſein inneres Tönen und Weben in Zeichen niederlegt für dieſe, muß bereits in das bewußte Zählen übergehen. Da aber die Zahl zwar der einzige Ausdruck des Gefühlslebens, jedoch nicht das qualitative Weſen des Gefühls ſelbſt iſt, ſo liegen dieſe zwei Prozeſſe, der unbewußte und bewußte als zwei Welten auseinander: das fertige Werk kann wirklich nachgezählt werden, aber der beſte Rechner hätte es darum nicht erfinden können, denn es iſt durch ein genial bewußtloſes Zählen entſtanden. Es verhält ſich hiemit gerade wie mit dem Meſſen in der Baukunſt vergl. §. 558, Anm. S. 195. Der Satz, daß die Muſik ein unbewußtes Zählen ſei, wird auch dadurch nicht umgeſtoßen, daß dieß Zählen ein weit verwickelterer Prozeß iſt, als es auf den erſten Blick ſcheint, denn hinter den Zahlen-Einheiten, mit welchen die Technik der Muſik unmittelbar ſchaltet, liegen ungemein große Zahlen verborgen, da der Ton erſt hörbar wird, wenn wenigſtens 30 Schwingungen in der Secunde erfolgen. Man bedenke, daß ſelbſt der gewöhnliche Techniker, der zur Fertigkeit gelangt iſt, jenes dem Schüler ſo ſchwere Zählen ganz inſtinctmäßig ausübt, daß alſo auch die bewußte Arithmetik wieder im Naturdunkel erliſcht; ſo gut dieß möglich iſt, kann es auch eine Arithmetik, die mit noch viel größeren Summen rechnet, vor dem Bewußtſein geben.

§. 763.

Das Organ, durch welches die in Töne aufgelöste Welt der Objecte in das Innere einzieht, iſt der Sinn des zeitlichen Vernehmens, das Gehör. Das Kunſtwerk beſteht nicht anders, als ſo lang es ausgeführt wird, es wendet ſich unmittelbar an den erzitternden Nerv und die innerſte Individualität in der einfachen Urform ihres geiſtigen Daſeins, die Zeit. Daher ſeine elementariſche Wirkung, welche vermöge der ſchwebenden Natur des Gefühls (vergl. §. 749) in die tiefſte Erregung der Sinnlichkeit und überhaupt eine durchaus pathologiſche Stimmung übergehen kann. Die Muſik als Kunſt wühlt aber das ganze Gefühlsleben nur auf, um es innerhalb ſeiner ſelbſt zur reinen Form in dem doppelten Sinn eines freien Scheins und einer Wohlordnung, worin das Weltganze als harmoniſches empfunden wird (vergl. §. 750 und 758), zu läutern.

Wir haben zuerſt das Weſen des Gefühls entwickelt, ununterſchieden, ob vom Künſtler oder vom Zuhörer die Rede ſei; hierauf ſind wir zum Künſtler herübergegangen. Dieſer legt ſein Empfinden im tönenden Kunſtwerke nieder; indem er aus Körpern den Ton entwickelt, die Geſtaltenwelt in Töne auflöst, ſo ſpricht er eben darin die Natur des Gefühls als die in das bewegte Innewerden des Subjects aufgelöste Welt aus. Zwiſchen einem Gefühlsleben und dem des Zuhörers, worin dieſelbe Stimmung geweckt werden ſoll, liegt nun als die Pforte, durch welche der Gefühl-erfüllte Ton gehen muß, der Sinn des Gehörs. Die Luftwelle ſetzt den Gehörsnerv in die entſprechende vibrirende Bewegung und mit Einem Schlage beginnt jener dunkle Prozeß, wodurch die ausgedrückte geiſtige Stimmung in dem centralen Geiſtesorgan unter Mitſchwingen des geſammten Nervenlebens ſich reflectirt. Vom Gehörſinne iſt das Weſentliche im erſten Theile §. 71 geſagt: er ſteht in der tiefſten Beziehung zum Gefühle ſchon darum, weil er genau deſſen mittlerer Stellung zwiſchen Sinnlichkeit und Geiſt entſpricht: denn auf der einen Seite liegt er unter der Höhe des contemplativen, gegenſtändlichen Verhaltens, das vom äſthetiſchen Organe gefordert wird, da eben im Tone ſich die Objectivität aufhebt und das vernehmende Subject in ſtoffartiger Apprehenſion ſich mit dem Object ununterſchieden verſchlingt, auf der andern, ſofern er das articulirte Wort vernimmt, weist er in ein Gebiet, dem das Sinnliche bloßes Zeichen iſt, alſo über das Aeſthetiſche hinaus. Die Muſik aber ergreift dieſen Sinn in jener erſten Function ſo, daß ſie in ſein unmittelbares, ſtoffartiges Verhalten ihre geiſtigen Ordnungen und mit ihnen die Geiſtesahnung einführt, ohne ihn doch zum gegliederten Worte fortzuführen, das den ſcheidenden Act des Bewußtſeins, den erſchloſſenen Geiſt ausdrückt; daran verändert im Weſentlichen auch die Vocalmuſik nichts, denn ſie verſchwemmt das Wort durch muſikaliſche Entfaltung des Selbſtlauters wieder in das freie Tonleben, wiewohl ſie ſich an daſſelbe lehnt. Es erhellt nun, wie wir bei vorläufiger Erwähnung das Gehör in §. 748, Anm. mit den dunkeln Sinnen des Taſtens, Schmeckens, Riechens zuſammen und zugleich hoch über ſie ſtellen konnten. Genaueres über die muſikaliſche Function des Gehöres ſagt uns die Phyſiologie nicht: ein Punct, der darüber belehrt, wie verfehlt es iſt, die Aeſthetik phyſiologiſch begründen zu wollen. Das ſinnlich ſchärfſte Geſicht und Gehör kann dem Schönen in Geſtalt und Ton völlig verſchloſſen ſein; ohne Frage iſt der Sinn des Schönen angeboren und muß in einer Anlage der Organe zu gewiſſen rhythmiſchen Functionen ſein urſprüngliches Daſein haben; wir können aber dieſe nicht erforſchen und der allgemeine phyſiologiſche Bau ſagt uns nichts darüber; das Schöne läßt ſich daher immer nur auf die innere Nothwendigkeit begründen, daß das Vollkommene nicht nur für den Glauben und den Begriff, ſondern auch für die Anſchauung da ſei und daß für die Realiſirung dieſer Nothwendigkeit der Geiſt in der Natur geſorgt haben müſſe, und zwar dieß wieder in verſchiedenen Weiſen; denn wie jede allgemein menſchliche Anlage, z. B. das urſprüngliche Verhalten des Willens zur objectiven Welt in den Temperamenten, ſo zerlegt und vertheilt ſich auch der äſthetiſche Sinn in unterſchiedene beſondere Organiſationen, die, obwohl ebenſo phyſiologiſch wie geiſtig, doch dem Naturforſcher unergründlich ſind. Wir ſind mit dem Gefühlsleben in die Form der Zeit eingetreten, das Vehikel mußte derſelben Form angehören; das Organ nun, das im Tone die Empfindung erfaßt, iſt beides zugleich: der Sinn der unmittelbaren Aufnahme des bewegten Innern und der Sinn der Zeit, wie das Auge (mit dem Taſten) der Sinn der Aufnahme des Innern durch das Aeußere und des Raums iſt. Das Kunſtwerk, das an dieſen Sinn ſich wendet, iſt nur ſo lang, als es aufgeführt wird, es hat kein objectives Beſtehen. Hiemit hat jene Bewegung in zwei Tempi ein Ende (vergl.

§. 550, Schluß d. Anm.); die Kugel — um bei dem gebrauchten Bilde zu bleiben — fährt, ohne Aufſchlag und Verweilen im Zwiſchenraume, direct hinüber in das Herz des Hörers. So faßt es ihn denn auch unmittelbar wie kein anderes Werk der Kunſt in ſeinem Nervenleben und in der einfachen Grundform ſeines Daſeins, der Zeit. „Die Muſik befängt das Bewußtſein, das keinem Object mehr gegenüberſteht und im Verluſte ſeiner Freiheit von dem fortfluthenden Strome der Töne ſelbſt mit fortgeriſſen wird; — Ich iſt in der Zeit und die Zeit iſt das Sein des Subjects ſelber, daher dringt der Ton, deſſen Element die Zeit iſt, in das Selbſt ein, faßt es in ſeinem einfachſten Daſein — das Subject wird als dieſe Perſon in Anſpruch genommen" — (Hegel Aeſth. Th. 3, S. 148, 149, 151). Die volle Unmittelbarkeit dieſer „elementariſchen Macht" zeigt ſich bekanntlich beſonders im rhythmiſchen Theile, wo die Wirkung ſo ſtark iſt, daß ſie faſt nöthigend auf die Bewegungsorgane übergeht; doch ſind es nicht ſolche in's Phyſiologiſche ſich verlaufende Reize, worin die ganze Gewalt des Eindrucks ſich geltend macht; es iſt vielmehr der Affect im Innerſten des Gemüths, wie er auf jener dunkeln Nervenbrücke zwiſchen dem Geiſtigſten und der, weil in das Innere geworfen, nur um ſo heißeren Sinnlichkeit ſchwankt und ſchwebt (vergl. §. 749, Anm.), und wie ihn die Muſik zunächſt in ſeiner ungebrochenen pathologiſchen Kraft aufregt. Die Alten haben die Muſik vorzüglich von dieſer Seite betrachtet und die Sühnung und Reinigung ſelbſt, die ſie von ihr verlangten, ſtoffartig, obwohl dieß im ethiſch-religiöſen Sinne, verſtanden und darnach dieſe Kunſt unmittelbar für Lebenszwecke verwendet; es fehlte ihnen hier der Standpunct des reinen äſthetiſchen Scheins. Hält man dieſen feſt, ſo kann man auf die Muſik ganz das Wort des Ariſtoteles von der Tragödie anwenden, daß ſie die Leidenſchaften reinige, indem ſie dieſelben erweckt. In der Strenge des Lebens hält der Menſch ſeine Empfindungen mit jener Schaam zurück, welche das Innerſte, Weichſte wie eine Nacktheit der Seele verhüllt. Es muß einen Ort geben, wo es erlaubt iſt, dieſer hinſchmelzenden Auflöſung, dieſen ſtürmiſchen Aufregungen, dieſen rückhaltsloſen Geſtändniſſen jeder ſchönen Schwäche ſich ganz hinzugeben, ſie recht zu erſchöpfen und im Erſchöpfen, durch die Wohlordnung der Form zum freien Schein, zum reinen Bilde einer harmoniſchen Welt umzugeſtalten. Schelling ſagt, das Gefühl ſei ſchön, aber es ſolle im Grunde bleiben; hier darf und ſoll es an die Oberfläche treten, darf ſeinen eigenen Tag leben, jetzt allein Recht haben, um in dieſer Freiheit erſt wahrhaft ſchön zu werden. Allerdings iſt die Muſik durch die Anſchmiegſamkeit ihrer durchaus beweglichen Natur; durch die im Verhältniß zur Maſſenhaftigkeit der bildenden Kunſt ungemein reduzirte Körperſchwere ihrer Werkzeuge ganz anders, als jene, zu unmittelbarer Einwirkung auf das Leben, die Geſellſchaft, die Familie, den Einzelnen befähigt und berufen, der Dilettantiſmus iſt in keiner Kunſt ſo wohlthätig und berechtigt, wie in dieſer, und ſo kann ſie jeden Moment mitten aus den empiriſchen Bedingungen des Lebens herausheben und über die träge Erdenſchwere der als Laſt gefühlten Zeit hinausheben, ſozuſagen die Zeit innerhalb ihrer ſelbſt idealiſiren. Ja man kann die Muſik im tieferen Sinn die Idealiſirung der Zeit wie die Baukunſt die Idealiſirung der unorganiſchen Natur nennen.

§. 761.

Aus der Geſammtheit dieſer Grundbeſtimmungen ergibt ſich der weſentlich amphiboliſche Charakter, welcher der Muſik in Vergleichung mit den andern Künſten eigen iſt. Sie iſt das Ideal ſelbſt, die blosgelegte Seele aller Künſte, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Geſetze und ebenſoſehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal, ſie hat Alles und Nichts, iſt ſinnlich und unſinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genuſſes, die doch Vielen völlig verſchloſſen iſt, Alle ermüdend, wenn ſie ein beſcheidenes Maaß der Dauer überſchreitet, durch ihren innern Mangel zum Anſchluß an das Wort getrieben und dann unſelbſtändig, in ihrer reinen Selbſtändigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöſtes Räthſel.

Wir haben bereits in der Grundlegung des gegenwärtigen Gebiets, §. 746, deſſen eigenthümliche Zweiſeitigkeit als weſentlichen Charakter aufgeſtellt. Ueberſieht man nun, was über das Gefühl geſagt iſt, ſo bewährt ſich nach allen Seiten an ihm als der Form, welche dieſes Gebiet ſchafft, dieſer Charakter der Amphibolie. Es iſt ſinnlich und unſinnlich, unterſchiedslos und doch reich an innern Unterſchieden, objectlos und läßt doch das Object ahnen u. ſ. w. Die ausdrückliche Hervorhebung haben wir aber bis zu der Stelle aufgeſchoben, wo bereits auch das Weſentliche der Darſtellungsmittel zur Sprache gekommen iſt und wo nun dieſer Begriff auf das Ganze der Kunſtform ſeine klare Anwendung findet. Der hohe und reine Werth derſelben wird durch das wiſſenſchaftliche Prädikat der Amphibolie nicht heruntergeſetzt; die Muſik iſt eine volle und ganze Kunſt für ſich, hat das ganze Schöne in ihrer Weiſe. Allein keines Dinges Vollkommenheit wird ohne Gefühl ſeiner Mängel und Grenzen betrachtet; dieſes Gefühl weiſt im Gebiete der Kunſt von jeder einzelnen hinüber zu den andern Künſten, welche das Erſcheinende von anderer Seite erfaſſen und jene Mängel ergänzen, die Wiſſenſchaft aber, welche das Ganze der Künſte vergleichend im Auge hat, erhebt es zum Begriff. Und dieſes Gefühl muß allerdings in der Muſik ſtärker ſein, als in den andern Künſten, mit Ausnahme der Architektur, deren eigenthümliche Verwandtſchaft mit der Muſik im Folgenden ausdrücklich zu beſprechen iſt; die höchſte Befriedigung wird mit einer Empfindung wie eines Sinkens in's Bodenloſe oder eines Verſchwebens in's Weite, einer dunkeln Sehnſucht nach einem Halt, einem Feſten begleitet ſein. — Ganz allgemein iſt zuerſt zu ſagen, daß jene Befriedigung ein Gefühl der reinſten Idealität iſt, wie in keiner andern Kunſt. Alle Kunſt iſt ja ein Formleben, eine reine Wirkung der Oberflächen ohne den Durchmeſſer, ein Geiſt, nicht ein Stoff. Daraus macht die Muſik Ernſt im engſten Sinne des Worts; es iſt in allen Künſten Muſik, ja der Mittelpunct ihres Schönen iſt Muſik; das Geheimniß der Form in der Statur, der Form und zugleich der Licht- und Farben-Einheit im Gemälde, der dichteriſchen Geſtaltung für das innere Auge iſt ein Fluß, ein Rinnen und Schweben geordneter Rhythmen, und dieß gilt nicht blos von dem, was wir Form im näheren Sinne nennen, ſondern ebenſo von der Einheit und Mannigfaltigkeit des geiſtigen, ethiſchen Inhalts, der Situation, Handlung u. ſ. w. Wir haben ſchon §. 760, Anm. den Ton die blosgelegte Seele des Körpers genannt, der geordnete Ton, die Muſik, verhält ſich nun auf unendlich höherer Stufe ebenſo zu der äſthetiſch geordneten Körperwelt der andern Künſte, ſie nimmt dieß Geheimniß der äſthetiſchen Verhältniſſe aus ſeiner wirklichen oder (in der Poeſie) vorgeſtellten Körperhülle heraus und entfaltet es nach, körperlos für ſich; ſie iſt die zeitlich gewordene Linie der Schönheit, wie der Ton an ſich die zeitlich gewordene Linie noch ohne Beziehung auf die Schönheit. Bereits §. 542, Anm. iſt dieſe tiefe Bedeutung der Tonkunſt berührt. So verſetzt ſie uns denn ſchlechthin in die ideale Stimmung, welcher die ganze Welt eine zur Vollkommenheit geordnete, vom ſtörenden Zufall freie Harmonie iſt. Wir ahnen in dem künſtleriſch geordneten Tone die Ordnung der ganzen Welt, auch der körperlichen; uns iſt, als ob nach dieſen Harmonieen das Weltgebäude ſich gefügt, das Breite ſich geſtreckt, das Tiefe ſich geſenkt, das Hohe ſich emporgeſtreckt, das Runde ſich gebogen und gewölbt hätte, die Sage von Amphion und die Vorſtellung von der Sphärenharmonie gewinnt innere Wahrheit. Das Urſprüngliche, der Kern der Darſtellung, das Bild der ſubjectiv menſchlichen Empfindung geht mit dieſen großen objectiven Ahnungen ganz in Eines zuſammen, denn das Herz fühlt ſich als Centrum der Welt, worin deren Einklang, aus dem Mißklang ſich herſtellend, ſich zuſammenfaßt, es fühlt ſeine Schickſale als Weltſchickſale. Allein dieſe vollendete Durchſichtigkeit des Formgeheimniſſes iſt ebenſoſehr wieder auch gerade nicht die wahre Idealität. Die Form iſt wohl das wahre Weſen aller Dinge, allein das Leben der Form iſt, daß ſie ſich in unendlichen Geſtaltungen immer auf's Neue als Stoff ſetzt, um als höhere, geiſtigere Form aus ihm zu entſtehen. Das wahre Daſein der Idee iſt daher und bleibt ein Daſein, das in Körpern thätig iſt, vergl. §. 746, und ich ergreife die Form in ihrer Beſtimmtheit und an dem, was ſie als ihr ſcheinbares Gegentheil ſetzt, am Körper im Raume. Dieſe beſtimmte Exiſtenz der Form hat die Muſik nach der einen Seite, ſoweit ſie in den bildenden Künſten zur Erſcheinung gebracht iſt, verflüchtigt, nach der andern, ſofern ſie in neuer Weiſe durch die Poeſie erſtehen ſoll, noch nicht wiedererzeugt. Die Muſik iſt alſo vor lauter reiner Idealität ebenſoſehr nicht wahre Idealität. Geahnt und dunkel vorſchwebend hat ſie die ganze Welt, in klarer Wirklichkeit hat ſie nichts. Sie iſt die reichſte Kunſt: ſie ſpricht das Innigſte aus, ſagt das Unſagbare, und ſie iſt die ärmſte Kunſt, ſagt nichts. Sie erfaßt mit ihrer objectloſen Entzückung den reinen Geiſt an jenem dunkeln Puncte, wo in den zarten Fäden des Nervenlebens der geiſtige Phosphor aufblitzt, und dieſe Fäden ſind zugleich als der höchſte und letzte Extract des Sinnlichen, die Träger der ſublimſten und gerade dadurch ſinnlichſten Sinnlichkeit. Die concentrirteſten Tiefen dieſer Kunſt der Innerlichkeit zu entwickeln war der proteſtantiſchen Welt vorbehalten und doch hat ſie der Breite, Popularität, Allgemeinheit des Sinns und der Fruchtbarkeit nach jederzeit mehr in der ſinnlicheren Stimmung katholiſcher Bevölkerungen geblüht. Auch das Eigenthümliche der Begabungs-Unterſchiede zeigt die ganz beſondere Natur dieſer Kunſt. Es gibt allerdings keine Kunſtform, für welche nicht einem Theile der menſchlichen Organiſationen die Gabe verſagt wäre. Der äſthetiſche Sinn, ein weſentliches und untrennbares Attribut der menſchlichen Gattung, iſt im Individuum mehr oder minder einſeitig, dem Einen iſt das plaſtiſche Formgefühl, dem Andern das maleriſche Auge verſagt, aber ſo ganz todt und unverſtändlich ſind doch wohl dieſe Gebiete der Kunſtwelt auch dem ſtumpferen Sinne nicht, wie es die Muſik denen iſt, welchen einmal das muſikaliſche Gehör fehlt. Die Allgemeinheit und Nothwendigkeit, die wir ſchon §. 750, Anm. 2. auch von dem Schönen in reiner Gefühlsform behauptet haben, bleibt nichtsdeſtoweniger ſtehen, denn es iſt eine Abnormität, wenn zwiſchen den rhythmiſchen Schwingungen einer Seele und zwiſchen ihrem Gehörsſinn das Band rein zerſchnitten erſcheint. Blos mangelhaft entwickelt wird man den muſikaliſchen Sinn durchſchnittlich bei den Naturen finden, die ſehr entſchieden auf das Auge organiſirt ſind und deren Geiſt auf ſcharfes, denkendes Unterſcheiden dringt; wogegen muſikaliſche Anlage und Neigung mit mathematiſcher Begabung in engem Zuſammenhang ſteht. Die Schärfe mathematiſchen Unterſcheidens verträgt ſich trotz dem ſcheinbaren Widerſpruche ganz wohl mit einer Kunſtform, die im Allgemeinen weiblich zu nennen iſt, aber einem Manne der philoſophiſchen Strenge, wie Kant, lag es nahe, die Muſik, weil ſie im Spiele der Empfindung nur unbeſtimmte Ideen erwecke, zu tief unter die bildende Kunſt zu ſtellen, welche durch die Einbildungskraft dem Verſtande beſtimmte Ideen zuführe und ſo die Erkenntnißvermögen erweitere (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 53); er gibt zwar zu, daß die Muſik „inniglicher“ wirke, aber er überſieht, daß eben in dieſer Innigkeit die Geiſtesahnung die zwar unbeſtimmtere, aber tiefere iſt. — Daß alle Muſik nur eine Weile ſchön iſt, liegt im Weſen des Gefühls. Der Geiſt arbeitet mit ſolcher Gewalt innerer Nothwendigkeit aus dem Unbewußten in das Bewußte, daß das Gefühl weſentlich ein Verſchwindendes, Uebergehendes iſt. Man kann nicht lang blos fühlen, man kann nicht lang Muſik hören. Das Auge namentlich iſt hier ein feindlicher Nebenbuhler des Ohrs; daß man die Muſiker während der Aufführung nicht ſehen ſollte, iſt ein richtiger Gedanke. Da die Stimmung ein ſo zartes Ding iſt, muß ſich die Muſik auch wohl hüten, da, wo man eben nicht zum Fühlen aufgelegt iſt, ſich aufzudrängen, eingedenk, daß ich das Werk der andern Künſte ſtehen laſſe, wenn ich nicht in der Laune bin, die Muſik aber hören muß. Bekannte Erfahrungen haben Kant beſtimmt, die Muſik für eine aufdringliche Kunſt zu erklären. Wahrhaft barbariſch iſt Tafelmuſik; der Genuß des Eſſens erträgt keinerlei gleichzeitige Hebung in das Geiſtige, als durch Geſpräch; die Muſik ſcheint uns das Eſſen wie eine Gemeinheit vorzuwerfen und ſtört gerade dieſes einzige Mittel, uns zugleich geiſtiger zu ſtimmen. Die bedeutungsvollſte Seite dieſer Amphibolie iſt das Verhältniß zwiſchen reiner oder Inſtrumental- und angelehnter oder Vocal-Muſik. Dieſes Verhältniß iſt durchaus ein dialektiſches und der Streit darüber nothwendig ein unendlicher, wo immer das Denken über die abſtracte Disjunction nicht hinauszugehen vermag. Die Vocal-Muſik iſt nicht reine Muſik, zunächſt weil ſie mit dem vollkommenſten Organe, der menſchlichen Stimme, auch einen Grad der Abhängigkeit vom Naturzufall in Kauf nimmt, welchen das Inſtrument, das als paſſives Object, getrennt von der Perſönlichkeit in deren Hand iſt, nicht unterliegt; das Material ſoll ja (vergl. §. 490) todter Stoff ſein; ſie iſt es aber auch aus dem tieferen Grunde, weil ſie das Gefühl nicht in ſeiner Reinheit, ſondern in ſeiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtſein darſtellt. Die Muſik iſt ja eben da, weil Worte nicht genügen, das Gefühlsleben auszudrücken. In der Verbindung beider ſagt das Wort weniger, als der muſikaliſche Ton; es ſagt mehr, dieß Mehr beſteht in Aufzeigung eines beſtimmten Objects, aber die abſolute Innigkeit des Gefühls iſt es ja eben, die das Object auflöst, über dieſe Begrenzung überall hinausfluthet. Es iſt daher in der Geſellung des Tons und des Objecte aufzeigenden Worts niemals völlige Congruenz; der Geiſt des Tons ſchwebt zwiſchen durch, darüber hinaus, läßt ſich nicht binden und iſt doch gebunden; man verliert ſo eben, nachdem man ſie ſo eben gewonnen, die Ueberzeugung, daß dieſe Töne gerade und nothwendig dieß im Wort gegebene Object ausdrücken. Je ſtrenger an den Text gebunden, je mehr declamatoriſch, deſto weniger ächt muſikaliſche Schönheit, je reiner entwickelte Muſik, deſto loſere Abweichung vom Texte: von beiden Seiten ein „fortwährendes Ueberſchreiten oder Nachgeben,“ daher die Oper „ein conſtitutioneller Staat, der auf einem ſteten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht, — eine Ehe zur linken Hand“ (Hanslick a. a. O. S. 28, 31). Die bloße Inſtrumentalmuſik dagegen gibt das Gefühl in ſeiner Reinheit, d. h. in ſeiner Bewußtloſigkeit; ebendarum aber iſt auch der tiefe Mangel des Gefühls der ihrige, und wie der Geiſt in dieſe lebendige Mitte ſeiner Formen immer wieder untertaucht und immer wieder aus dem dunkeln Grund an's Licht, zur Deutlichkeit der Dinge ringt, ſo will mitten im befriedigten Hinſchwimmen auf ihren Wogen jeden Moment ein Reiz entſtehen, nun wieder an's Land zu treten und den feſten Inhalt, der immer am fernen Saum hinzuſchweben ſcheint, zu erkennen: ein Gefühl eines ungelösten Räthſels, ein Gang wie durch einen ägyptiſchen Tempel von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne, der die Bewegung abſchlöße; ein Entzücken, aber mit Schwindel. Dieſer Eindruck gleicht jenem, den die einſeitige höchſte Ausbildung des Colorits in der Malerei mit ſich führt, die wir eine gefährliche Spitze genannt haben: man ſehnt ſich nach dem feſten Boden der Zeichnung, der beſtimmteren Geltung des Objects. Auch würden nimmermehr alle Tiefen des Gefühls ſich entfalten ohne das begleitende Bewußtſein. An beſtimmten Gegenſtänden erſt ſchießt der ganze Reichthum der Gefühlswelt auf. Wie er aufſchießt, ſo ertränkt ſich freilich alsbald die Beſtimmtheit des Objects wieder in den Bebungen des Gefühls, aber nur um abermals durch beſtimmt aufgezeigte Situation zu neuen Entfaltungen erregt zu werden. Dieß Verhältniß haben wir vorbereitet in §. 749, Anm., wo geſagt iſt, daß das Gefühl durch das begleitende Bewußtſein ſich ſtetig bereichert. Sucht man nun von dieſem Herüber und Hinüber zwiſchen ſelbſtändiger und unſelbſtändiger Muſik bei dem Gedanken auszuruhen, daß eine Vereinigung beider das Wahre ſein werde, ſo hat man in dieſer allerdings die reichſte Geſtalt der Muſik. Jene concrete Fülle und Vielſeitigkeit des Gefühls (vergl. §. 757) kann eine reichere Verwirklichung nicht finden: der Geſang iſt jetzt der Kern des Gefühls, ſelbſt ſchon vieltönig und einen Reichthum unterſchiedener Formen in dem Einen Gefühle darſtellend, die Inſtrumentalmuſik iſt ſein noch reicherer Wiederhall, der uns bald wie ein Wiederklingen unſerer Empfindung in der Landſchaft, im weiten All, bald als ein unendlich ſich verdoppelndes Echo in der Menſchenbruſt gemahnt. Allein in der That iſt darin jenes incongruente Verhältniß von Wort und Ton, das zunächſt im Geſang allein vor uns ſtand, nicht gelöst, ſondern durch die verdoppelte Macht der Muſik nur noch erſchwert, ihr durch ſo viel Gewicht verſtärkter Schwung droht den Text hinfortzureißen, zu überfluthen und wenn ſich hier wieder die Aufforderung darzubieten ſcheint, daß die Muſik um ſo enger an dieſen gebunden werde, ſo ſteht dem entgegen, daß ſie dadurch gefeſſelt den vermehrten Reichthum ihrer Mittel nicht zu ſeiner ganzen Entfaltung bringen könnte. — Dieſe ganze Amphibolie im Verhältniſſe zwiſchen Vocal- und

Inſtrumentalmuſik ruht, wie man ſieht, auf dem Satze unſerer pſychologiſchen Grundlegung (§. 749, Anm.): „wir ſtehen vor einer ſchwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, ſeiner Objectloſigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in ſeiner Reinheit vorliegendes Gefühl.“

§. 765.

Aus dieſer ſchwankenden, weſentlich ſubjectiven und doch die Ahnung des 1.
Objects erweckenden Natur der Muſik ergibt ſich auch die Schwierigkeit der Frage, wie weit dieſelbe fähig ſei, zu **individualiſiren** und ſo den großen Gegenſatz der Stylprinzipien in ihrem Schooß auszubilden, womit unmittelbar die andere zuſammenhängt, ob ſie des **Komiſchen** machtig ſei. 2.

1. Die mathematiſche Grundlage der Muſik kann, ſo ſcheint es zunächſt, ebenſowenig ein Hinderniß des Individuellen in ſeiner unendlichen Eigenheit ſein, als die Proportionen in der Malerei. Der Maler darf nicht ſchlechthin das Geſetz des Organiſmus verletzen, aber dieſſeits dieſer Grenze hat er einen unendlichen Spielraum für alle die kleineren und größeren Abweichungen in Form und Bewegung, durch welche die Regel der normalen Schönheit ſich zum Ausdruck einer Exiſtenz bricht, welcher keine andere gleicht. Ebenſo gibt es innerhalb der Geſetze des qualitativen Zuſammenſtimmens und quantitativen Meſſens in der Muſik eine unendliche Möglichkeit von Ordnungen in der Anwendung ſämmtlicher muſikaliſcher Mittel, der Tonart, des Takts, Tempo's, der Tonfolge als Melodie, der Harmonie, durch deren Erfindung der Muſiker das ſchlechthin Eigene der Individualität zur Erſcheinung bringen kann. Es gibt Geiſter, die ſich nicht über das Richtmaaß des Allgemeinen oder eines gewiſſen Typus im Allgemeinen erheben; der Genius legt aber immer im einzelnen muſikaliſchen Kunſtwerke die Individualität einer Stimmung, in der ganzen Reihe ſeiner Compoſitionen die Originalität eines äſthetiſchen Charakters nieder. Er vermag aber auch die Individualität einer Stimmung zum ſtetigen objectiven Charakterbild auszudehnen, das ihm der Dichter vorgezeichnet hat. Hier kommt es denn darauf an, ob der Text dieſes Bild mit jenen ſcharfen Zügen ausgeſtattet hat, die wir im Unterſchiede von der plaſtiſch ſchönen, generaliſirenden Stylrichtung die individualiſirende und (in Beziehung auf den freieren Ausdruck der Natur, wie ſie ſich in ihren Zufälligkeiten geben läßt und auf das herbere Gepräge empiriſcher Bedingtheit durch Alter, Stand u. dergl.) die naturaliſirende nennen. Liegt eine ſolche Zeichnung vor, ſo fragt es ſich, wie weit der Muſiker dem Dichter folgen könne. Bis auf einen gewiſſen Punct muß es möglich ſein; es iſt ja überhaupt kein Zweifel, daß das unendlich Eigene des Charakters

vor aller bewußten Zuſammenfaſſung und ſichtbaren Kundgebung im dunkeln Schooße des Gefühls vorbereitet liegt, und ebenſo iſt oben gezeigt, daß der Weg der wirklichen Ausbildung des Charakters, ſeine Erfahrungen und Kämpfe, die ganze Geſchichte eines Geiſtes in das Gefühl einſließt, das wir in dieſem Sinn als das Werk des Charakters bezeichnen durften. Allein es iſt ebenſo wahr, daß das unendlich Eigene jenes Ineinander von Angeborenem und durch Freiheit Erarbeiteten, das wir Charakter nennen, ſeine volle Beſtimmtheit und Schärfe nur in der bewußten Begegnung mit Objecten zum Ausdruck bringt, in dem doppelten Sinne, daß im Sichtbaren erſt das Innere wahrhaft erſcheint, und daß es in der Reibung mit deutlich erkannten Objecten in der Form der Rede und Handlung ſich erſt dem Geiſte zu erkennen gibt. Das Individuelle wird daher in der Muſik ſeinen Ausdruck finden, aber nur wie ein Geahntes, das im Augenblick, wo man es faſſen will, wieder als zu unbeſtimmt in's Dunkel entſchwindet. Dieß gilt nun von aller Muſik, nicht nur von der begleitenden; in dieſer aber wird es den Dichter beſtimmen, nicht ſo ſcharf zu charakteriſiren, als er es für den rein poetiſchen Zweck könnte oder wollte; je mehr er es dennoch thut, deſto mehr wird ſich die Kluft zwiſchen Text und Muſik fühlbar machen, das Eigenſte dieſes Charakters in Wort und That wird der Muſiker nicht ausdrücken können, vielmehr, was er ausdrückt, wird zwiſchen einem bloßen Typus im Allgemeinen, einer Maske und einem Individuum ſchwanken. Wir müſſen übrigens in der volleren Ausprägung der Individualität eine doppelte Seite unterſcheiden: nach der einen iſt ſie weſentlich die tiefere, wie ja überhaupt die Eigenheit der Individualität als höher berechtigt in die Kunſt eingetreten iſt mit dem Aufgang derjenigen Weltanſchauung, die den Einzelnen um der Unendlichkeit des Bewußtſeins willen, die in ihm ſich erſchloſſen, als eine Welt erkennt und anerkennt (§. 452); die bedeutendere Tiefe iſt aber weſentlich die bedeutendere Vielſeitigkeit der innern Verſchlingung der Kräfte, der vieltönigere Reſler der Dinge im Innern: alſo wird ein Hauptmittel des individualiſirenden Styls die vollere Ausbildung der Harmonie ſein. Nach der andern Seite iſt die ausgeſprochenere Individualität die ſchärfere, ſie trägt herbere Gegenſätze, ſchroffere Uebergänge, ungewöhnlichere Reihen von Schwingungen in ſich: hiefür hat die Muſik das Mittel der kühneren Diſſonanzen und der gewagteren melodiſchen Tonfolgen und rythmiſchen Bewegungen. Das entgegengeſetzte Stylprinzip, das wir als das der directen Idealiſirung kennen, wird ſich dagegen ſtrenger an die einfachen Grundgeſetze des Rhythmiſchen, alſo Quantitativen, und an die reine Schönheit der Melodie auf Grundlage der akuſtiſchen Conſonanzen halten; dieſe Momente entſprechen dem der Zeichnung in der Malerei, an welches ebenda die mehr plaſtiſche Stylrichtung ſich anſchließt. Je tiefer nun die Individualität, je geſicherter der Charakter, deſto freier iſt das

Spiel, in welchem ſich die empiriſchen Bedingtheiten, die Zufälligkeiten und die härteren Züge, welche die Exiſtenz mit ſich führt, ergehen und feſtſetzen, ohne daß darum die Idealität zerſtört würde: ſo hängt mit dem individualiſirenden Style der naturaliſirende zuſammen. Die Lehre vom Stylgeſetz im folg. Abſchnitt hat mit der näheren Ausführung des Geſagten auch zu unterſuchen, welche Annäherungen an das für ſich Unſchöne der härteren Naturwahrheit, der gemeineren Laune, der willkührlicheren Regung, der häßlicheren Leidenſchaft, der eingefleiſchten Gewöhnung in der Muſik möglich ſind.

ε. Dieſe ganze Frage führt unmittelbar zu der über das *Komiſche*, denn je ſchärfer die Eigenheiten und die naturwahren Züge, deſto mehr gehen ſie in das Häßliche über, von dem es ſich nun fragt, ob und wie weit es äſthetiſch auflösbar ſei. Der eine Weg dieſer Auflöſung iſt der des *Erhabenen*. Eine Kraft mag ungeſtalt ſein und in ihren Wirkungen Schönheit zerſtören: wenn nur dieſe Wirkungen furchtbar ſind, ſo gelangt das Häßliche nicht zum Scheine ſelbſtändiger Fixirung, wie in dem entgegengeſetzten Prozeſſe des Komiſchen, wo das Endliche ſein Recht zurückfordert und in vollem Eigenſinn ſich ſelbſt als das Ganze ſetzt. Auch iſt das Erhabene ebendarum, weil hier das Endliche vor einer Uebermacht, die irgendwie ſtets Trägerin der Idee iſt, verſchwindet, für Sinne und Verſtand dunkel, und ſo unterliegt es keinem Zweifel, daß die Muſik, die ihrer ätheriſchen Natur nach auch den entfernten Schein eines für ſich fixirten Häßlichen nicht dulden kann und die im Elemente des dunkeln Gefühls lebt, dieſer Grundform des Schönen im vollſten Sinne mächtig iſt; ihre Mittel ſind unerſchöpflich, eine Kraftfülle, die mehr oder minder zugleich ſittliche Macht iſt und ſich bis zu einem Ausdrucke ſteigern kann, als vernähmen wir die Donner und den Poſaunenſchall des jüngſten Gerichts, in ihrer Herrlichkeit und ihren Schrecken einherwogen und hervorbrechen zu laſſen. Was nun aber das Komiſche betrifft, ſo iſt das Häßliche hier nothwendig einſchneidender und ſcheint ſich mehr als ſolches zu fixiren; es macht ſich breit als gälte es poſitiv, weil hier das Endliche in all ſeiner Kleinheit und Laune ſein Recht zurückfordert, und der plötzliche Anprall, der lapsus in der nun eintretenden Bewegung iſt ebenfalls zunächſt immer ein Mißton, ein ſchneidend Häßliches. Dieſer Umſchlag beſteht in einer plötzlichen Beleuchtung, der ein anſcheinend Erhabenes vernichtet, indem er es für die Sinne und den Verſtand deutlich macht; das Komiſche fordert alſo Anſchauung und Reflexion, fällt hiemit ganz in das Gebiet des hellen Bewußtſeins. Die tiefere Bedeutung des ganzen Acts aber haben wir in der Idee des ſtets bewegten Ineinander des Endlichen und Unendlichen gefunden, welche ſchließlich zu dem Begriffe der reinen Freiheit der Subjectivität führte, die ſich als die Macht weiß, jedes Erhabene als ein dem Subject Fremdes jederzeit zerſtören zu dürfen, weil ſie es jederzeit als ihr Eigenes und Inneres herſtellt. In dieſer Tiefe ſeiner Bedeutung ſetzt das Komiſche noch entſchiedener den ganz wachen, ſicheren Geiſt voraus, der das dunkle Gefühl hinter ſich hat. Wie ſoll nun eine Kunſt dieſen Vorgang darſtellen können, die ſo körperlos ideal iſt, die keine Objecte aufzuzeigen vermag und darum auch nichts weiß von dem ſelbſtbewußten freien Ich und den höchſten Gegenſätzen, welche dieſes klar einander gegenüberſtellt? Und doch hat die Sache eine andere Seite. Der komiſche Vorgang iſt recht im engſten Sinne des Worts eine Bewegung; die Stoffe, um die es ſich handelt, werden gleichgültig, der plötzliche Contraſt, das Ineinander im Contraſt iſt Alles; das Subjective am Vorgang aber iſt ſo ganz Stimmung, daß das Subject bis zur Unmittelbarkeit der phyſiologiſchen Schüttlung überwältigt wird. Wir haben daher offenbar auch hier eine Amphibolie, die ſich in dem Satz ausdrückt: die Muſik vermag das Subjective am Komiſchen, richtiger, das Subjective am Subjectiven des Komiſchen (denn ſubjectiv iſt der ganze Vorgang, auch in Anſchauung und Denken, das Subjective am Subjectiven iſt die bloße Stimmungsſeite) auszudrücken, und wie ſie überhaupt eine Ahnung des Objects erweckt, ſo wird ſie dieß auch hier vermögen. Den erſten Theil dieſes Satzes hat F. Hand klar ausgeſprochen (Aeſth. d. Tonkunſt I. Th. §. 79). Man kann nun ſtreiten, ob dieß dann eigentlich Komiſches ſei, und das iſt eben die Amphibolie. Durch welche Mittel die Muſik das Komiſche in dieſer Beſchränkung ausdrücke, darüber iſt kein Zweifel: daſſelbe iſt ja weſentlich widerſprechende Bewegung, in welcher die ſcheinbar anſteigende Linie plötzlich durch eine andere abgeriſſen, über den Riß hinüberwirkt und umgekehrt die abreißende Linie zurückwirkt; es ſind alſo Sprünge, es ſind unvermittelte Uebergänge jeder Art, wodurch die Geſetze der Conſonanz und der quantitativ-rhythmiſchen Ordnung wie durch plötzliche Willkühr aufgehoben werden und doch ſo, daß die Nöthigung entſteht, das Widerſprechende in Eins zuſammenzufaſſen. Es iſt aber klar, daß der Boden ſehr gefährlich iſt, indem es durchaus nahe liegt, ſtatt komiſcher Muſik eine Komik gegen alle Muſik hervorzubringen, ſo daß nicht innerhalb der muſikaliſchen Stimmung gelacht wird, ſondern außerhalb derſelben über die Sünde gegen ihre künſtleriſchen Geſetze. Dann iſt die Muſik mehr Urſache, daß Andere witzig werden, als ſelbſt witzig. Ein anderes Mittel iſt die Tonmalerei. Wir haben es dem ſpeziellen Theil der Lehre von der Muſik vorbehalten, die Frage aufzuführen, ob oder wie weit die Muſik malen darf. Daß ſie im Großen und Ganzen zu verneinen iſt, folgt ſtreng aus der Begriffsbeſtimmung der Objectloſigkeit des Gefühls. Allein die ſtrengen Grundbegriffe ſind überall nicht bis an ihre äußerſten Grenzen rigoriſtiſch durchzuführen, wenn man nicht die lebendige Wirklichkeit zerſtören will, und ſo wird man die Tonmalerei wenigſtens im Komiſchen, wie die Parabaſe in der alten Komödie, ſich gefallen laſſen müſſen, wenn ſie in ihren Schranken bleibt. — Es fragt ſich nun, ob nicht die ganze Betrachtung ſich anders ſtelle, wenn von der begleitenden Muſik die Rede iſt, denn hier zeigt der Text den komiſchen Vorgang für Anſchauung und Verſtand auf und erhellt ihn dem tieferen Bewußtſein. Allein in Wahrheit wird ja in dieſem Verhältniſſe die Natur der Muſik nicht verändert; nimmt man den Text weg, ſo wird man auch im Komiſchen nie ſagen können, daß die Muſik gerade dieß Object ausdrücke, ſondern es bleibt nur die komiſche Stimmung an ſich übrig, die ſie auch ohne Text ausdrücken kann. Wie das Gefühl überhaupt durch das begleitende Bewußtſein bereichert wird, ſo allerdings auch hier: unendlich komiſche Motive wären von der Muſik nicht erfunden ohne Text, aber dieſe Bereicherung iſt nur eine Bereicherung innerhalb der aufgezeigten Grenzen. Klar iſt, daß die Muſik in dieſer Verbindung, da ſie den höchſten Werth darauf legen muß, daß ſie durch das *Anſchauliche* unterſtützt werde, namentlich Motive der burlesk komiſchen Stimmung gewinnt, denn die Burleske iſt weſentlich das anſchaulich Komiſche im engeren Sinne des Worts. Allein hier iſt ſie auch der Verſuchung ausgeſetzt, in das Gemeine der ungemiſchten Luſt zu verfallen, das wir in §. 751, 2. verworfen haben. Der wahren Natur der Muſik entſpricht die Tiefe des Humors in ſeiner wunderbaren Miſchung von Luſt und Unluſt, ſeiner lächelnden Wehmuth. Und es fragt ſich, ob nicht die ſelbſtändige Muſik dieſe höchſte Form des Komiſchen reiner zu entwickeln vermöge, als die begleitende.

§. 766.

Im Syſtem der Künſte ſteht die Muſik in einer Beziehung tiefer Verwandtſchaft 1.
bei tiefem Unterſchiede mit der *Baukunſt*. Wie dieſe iſt ſie eine
Kunſt der reinen Verhältniſſe, weſentlich meſſend, zählend; ebendaher fällt auch
bei ihr Erfindung und Ausführung auseinander; in derſelben Stellung wie die
Architektur als vorbereitende Urform vor die bildende Kunſt, tritt ſie vor die
Dichtkunſt, in tieferer Bedeutung aber erſcheint ſie als die mittlere Halle zwiſchen
der bildenden Kunſt und der Poeſie, worin der Geiſt von der Zerſtreuung im
Räumlichen zu einer Wiederherſtellung deſſelben in neuem Sinne ſich ſammelt.
Dem Zeitverhältniß nach iſt ſie zwar die früheſte Kunſt, zu ihrer wahren Geſtalt 2.
aber kann ſie nur im Boden einer reifen und ſpäten Bildung gedeihen.

1. Die eigenthümliche Wahlverwandtſchaft zwiſchen Baukunſt und Muſik haben wir ſchon in der Frage über die Anordnung der Künſte angedeutet und die daraus entſpringenden, obwohl für uns nicht entſcheidenden Gründe für eine andere Anordnung des Ganzen der Künſte berührt (§. 542, Anm.), wir haben bei der Baukunſt ſelbſt bereits auf die Muſik hinübergewieſen, als wir zeigten, wie ſie nur durch den Rhythmus der Verhältniſſe wirke,

und das bekannte Wort Fr. Schlegel's angeführt, ſie ſei eine gefrorne Muſik (§. 557, Anm. 1.) Nicht ſcheint die Natur zweier Künſte entgegengeſetzter, als die der Baukunſt und Tonkunſt: dort die ſpröde, bewegungsloſe, ſchwere Materie, in ihrer Schwere geltend, die unorganiſche Natur, der Raum, hier der körperloſe Ton, der nur Leben und Bewegung iſt, die Zeit, das fühlende Herz, dort die objectivſte unter den objectiven Künſten, hier die ſchlechthin ſubjective Kunſt. Das Merkwürdige iſt die innige Verwandtſchaft gerade bei der Härte dieſes Unterſchieds. Dieſelbe liegt nun vor Allem in dem Charakter der Allgemeinheit, der beide Künſte von allen andern als ſolchen unterſcheidet, welche eine geſchloſſene Lebensgeſtalt, ein Inneres mit ſeinem individuellen Körper geben, wogegen jene nur ein allgemeines Medium durch das Netz abſtracter Ordnungen durchziehen. Da die feſte Geſtaltung im Sichtbaren oder innerlich Vorgeſtellten den Aether des Allgemeinen in einzelne, abgegrenzte Welten zerſprengt, ſo ſind Baukunſt und Muſik, wie wir es von der letzteren ſchon in §. 764 ausgeſprochen haben, in gewiſſem Sinn Künſte des Ideals im engeren Sinne des Worts, des reinen Aufſchwungs an ſich, der Idee, die noch nicht in die Gegenſätze des Lebens ſich verſenkt. In dieſem Sinne ſtellt Solger beide Künſte ſymmetriſch neben die Plaſtik und Malerei: die Baukunſt tritt neben jene, die Muſik neben dieſe, wie eine noch körperloſe Seele neben ihre körperliche Verdichtung. Wir werden darauf zurückkommen, eine Seite dieſer Auffaſſung beibehalten, die andere verändern und weſentlich ergänzen. Die Natur der reinen Allgemeinheit in dieſen Künſten liegt nun näher darin, daß ſie Künſte der bloßen Stimmung ſind: Künſte des Ideals in dem Sinn, daß ſie die ideale Stimmung überhaupt darſtellen. Es iſt gezeigt worden, wie die Baukunſt von dem Inhalt, der ihr Inneres in concreter Form erfüllen ſoll, die Stimmungsſeite ablöst und ſymboliſch andeutend für ſich darſtellt; iſt ſie dadurch, daß ſie die Stimmung in der harten Materie kryſtalliſirt, gefrorne Muſik, ſo kann man die Muſik, welche dieſes Band löst, aufgethaute Baukunſt nennen. Schlagend zeigt ſich die Verwandtſchaft in den verſchiedenen Seiten des Syſtems der Kunſtformen: das Quantitative als Takt offenbart ſich analog in dem regelmäßig Wiederkehrenden der Säulenabſtände, der theilenden Einrahmung durch umſäumende Glieder, das Qualitative, Höhe und Tiefe und die Bewegung der Melodie, in den auf Grundlage feſter Geſetze frei wechſelnden Unterſchieden der architektoniſchen Erſtreckungen nach Höhe, Breite, Länge, der Rhythmus der Compoſition in der Anordnung dieſer Verhältniſſe zu den großen Gegenſätzen der ſtructiven Hauptglieder und ihrer Verbindung; die Harmonie als gleichzeitiges Ertönen verſchiedener Stimmen und Melodieen ſieht man klar ſich ausbilden, wo der einfache antike Bau zur organiſch geeinigten Gruppe wird im mehrſchiffigen, kreuzförmigen Bau, deſſen Wölbungen als reichere Accorde die reicher gegliederte Mannigfaltigkeit zuſammenfaſſen. Dieſe Analogieen ließen ſich leicht vermehren, allein man darf nun nicht überſehen, wie der tiefe Unterſchied der Grundform beider Künſte ſich gerade auch in der Seite der Verwandtſchaft ſelbſt geltend macht: die Muſik als Kunſt der fühlenden Subjectivität verhält ſich zur Baukunſt wie eine unendliche zu einer armen Welt; jene in ihrer höchſten, monumentalen Thätigkeit gibt zwar immer eine Ahnung des Abſoluten als der weltbauenden Kraft, aber nur ſparſam kann ſie dieß Grundgefühl in unterſchiedene Stimmungstöne auseinanderlegen, die ganze Geſchichte der Baukunſt befaßt ſich in wenigen Hauptmodificationen; die Muſik erregt, wie wir geſehen, auch eine Ahnung des Sichtbaren und weltbauender, räumlich ordnender Weltkräfte, aber nur, um über dieſe Ahnung fortzuführen zu der höchſt concreten Einheit alles Lebens in der geiſtigen Unendlichkeit des menſchlichen Innern, das in der warmen Gegenwart ſeiner vertieften Innigkeit nur eine ferne Reminiſcenz der Planetenbauenden Urthätigkeit der Weltkraft bewahrt. Allerdings wird die Vorſtellung eines idealen Weltbaus in der Baukunſt zugleich dunkel ſymboliſches Bild eines idealen Baues der menſchlichen Geſellſchaft. Dieß ethiſch politiſche Element wirkt in die Muſik entfernter herein, als in die Architektur; die muſikaliſchen Genien als Repräſentanten ihrer Zeit nach der politiſch geſchichtlichen Seite zu betrachten, hat etwas Schwieriges und verführt leicht zu geſuchtem Symboliſiren. Die Muſik aber iſt überhaupt auch an ſich nicht mehr ſymboliſch wie die Baukunſt; die Kunſtform der Tonwelt ſpricht das Innere unmittelbar und direct aus: ein neuer Beweis dafür, wie weſentlich es iſt, die Schwingungsverhältniſſe als im Innern des Gefühlslebens angelegt zu betrachten und dieſer dunkeln Quelle nachzuſpüren. Wenn aber die Tonkunſt weniger nach dem Weltgeſchichtlichen hinweiſt, ſo entfaltet ſie dagegen das ſubjective Leben als rein Menſchliches in einer Unendlichkeit des Reichthums, welcher der Baukunſt ganz verſchloſſen iſt. Und daraus folgt dann, daß ſie in dem Architekturähnlichen Rahmen ihrer mathematiſchen Grundlagen einen ſchlechthin weiteren Spielraum hat: ſie kennt ſo, wie die Baukunſt, kein Geſetz der Regelmäßigkeit und Symmetrie; entſpricht z. B. der Takt den Säulenabſtänden, ſo wogt ja zwiſchen ſeinen Einſchnitten die Melodie frei in unendlichem Wechſel der zwiſchen ſie eingegrenzten Töne, während in der Baukunſt um die Säulenaxen, welche eigentlich die Takt-Theilung darſtellen, die äſthetiſche Form zwar als Säule ſich anſammelt, aber in gleicher Wiederholung und mit leeren Zwiſchenräumen. Sucht man die Symmetrie in den parallel ſich entſprechenden Wiederholungen gewiſſer Sätze in der muſikaliſchen Compoſition, ſo ſind ſich doch dieſe niemals abſtract gleich, ſondern unterſcheiden ſich wie Frage und Antwort, Einfaches und reich Entwickeltes, Sehnſucht und Befriedigung u. ſ. w. Kurz hier ſchwebt ein freier Geiſt zwiſchen den gleichen Ordnungen der Marksteine hin, dort ſind die Markſteine die Sache ſelbſt und es gilt nur, ihre ſtrengen Maſſen aus der groben Kernform zur Schönheit umzubilden. — Noch aber iſt ein weiteres weſentliches Moment der Verwandtſchaft hervorzuheben: das Auseinanderfallen der künſtleriſchen Schöpfung und der Ausführung. Sie hat ihren Grund ebenfalls in der mathematiſchen Natur der Kunſtformen: wo immer das Ausdrucksmittel ein ſolches iſt, das weſentlich gemeſſen und gezählt wird, da legt der Künſtler ſein inneres Bild zunächſt nur in einem abſtracten Schema nieder; in der Muſik mußte für dieſen Zweck ein beſonderes Zeichenſyſtem erfunden werden; was der Componiſt in dieſem ſymboliſchen Alphabet niederſchreibt, entſpricht dem Riß in der Baukunſt, und dort wie hier kann nach dieſem Schema das Kunſtwerk von dem, der es nimmermehr erfunden hätte, aber die Technik erlernt hat, ausgeführt werden, weil das ideal Gemeſſene, Gezählte in der Anordnung einer Maſſe, dem Anſchlagen von Inſtrumenten nur nachzumeſſen, nachzuzählen hat. Der Unterſchied tritt freilich auch hier wieder hervor, indem der muſikaliſche Erfinder nicht wegen der Gröbe des Kampfs mit einem maſſenhaften Material auf die eigene Ausführung verzichten muß wie der Baukünſtler, ſondern auch nur darum ſeine Erfindung zunächſt in einem bloßen Zeichengerüſte abbildet, weil ſie ja dem Elemente der Zeit angehört, unbeſtimmt oft zum Leben gelangen ſoll und ihren bleibenden Beſtand eben blos in der Zeichenſchrift hat. Der Erfinder muß natürlich auch Executor ſein können, oft exequirt haben, er exequirt probweiſe auch im Componiren, aber ein Virtuos braucht er nicht zu ſein. Ein weiterer, tieferer Unterſchied iſt nun aber das, daß in der Muſik eine blos mechaniſche Ausführung des Grundriſſes bis auf einen gewiſſen Grad (denn ganz ohne Seele kann der Menſch nichts thun und die buchſtäblich mechaniſche Muſik der Drehorgel, Spieluhr u. ſ. w. iſt keine) zwar möglich iſt, daß aber die ächte Ausführung eine lebendige Reproduction durch die eigene Empfindung ſein muß, die nun ſogar das Kunſtwerk durch verſchiedene Arten und Grade des Ausdrucks weiter individualiſirt; wogegen die ausführenden Kräfte in der Baukunſt rein mechaniſch verfahren und ſelbſt das unmittelbar wärmer Gefühlte des Ornaments ſo vorgezeichnet iſt, daß kein noch ſo inniges Gefühl des Arbeiters davon oder dazu thun darf. — Erwägen wir nun die Unendlichkeit der neuen Welt, welche durch die Muſik in der Kunſt aufgegangen iſt, ſo können wir ſie nicht wie Solger als die abſtractere, geiſtig durchſichtigere Schweſter neben die Malerei ſtellen, ſondern müſſen ſie als den brütenden Schooß betrachten, woraus die geiſtigſte Kunſt, die Poeſie, geboren wird. Es verſteht ſich, daß das nicht heißen ſoll, der Dichter müſſe vorher Muſiker ſein, ſondern nur begriffsmäßige Bedeutung hat, die ſich jedoch real allerdings darin bewährt, daß nichts poetiſch heißen kann, was nicht vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen macht und im Gemüthe des

Dichters unmittelbar mit dem anklingenden entſprechenden Sprachrhythmus aufgeht. Darauf kommen wir zurück. So ſteht die Muſik als Vorhalle vor der Dichtkunſt wie die Baukunſt vor den beiden andern bildenden Künſten. Allein ſie hat zugleich die tiefſte Beziehung rückwärts zu dieſer ganzen Gruppe der objectiven Künſte: dieſe klingen in ihr aus, der Stimmungsathem, der ſich in der Baukunſt kryſtalliſirt hat, in Plaſtik und Malerei als warmer Lebenshauch aus der organiſchen Geſtalt und den elementariſchen Medien uns entgegenkommt, aber immer ſich nicht befreien kann von ſeiner räumlichen Feſſlung, hat Luft bekommen und ſtrömt frei aus. Erſcheint ſo von der einen Seite das Räumliche als eine Feſſlung, ſo iſt es gegenüber der idealen innigen Einfachheit des Gefühls ebenſoſehr Zerſtreuung. Von ihr ſammelt ſich der Geiſt in der Kunſt der empfindenden Phantaſie, geht in ſich, beſinnt ſich auf ſeine Tiefen und dieſe Sammlung iſt zugleich eben die Vorbereitung auf eine neue Form, worin die räumliche Welt raumlos, die ſichtbare innerlich geſchaut, daher unzerſtreut, geiſtig zuſammengehalten und bereichert mit unendlichem neuem Inhalt ſich wieder entfalten ſoll. Nun erſcheint alſo die Muſik als die mittlere Halle im großen Geſammtbau der Künſte, die Halle der innern Sammlung, welche ebenſoſehr die Zuſammenziehung eines Ausgebreiteten als der Keim einer neuen Ausbreitung iſt, und in dieſer ihrer Stellung drückt ſich eben das Weſen des Gefühls aus, wie wir es in der obigen Grundlegung beſtimmt haben: als die lebendige Mitte des Geiſteslebens.

2. Es gehört noch zur Betrachtung der allgemeinen Grundzüge der Muſik, daß ihr zeitliches Vor oder Nach im Verhältniß zu den andern Künſten in's Auge gefaßt wird. Auch hier ſtoßen wir auf eine Zweiſeitigkeit des Begriffs. Das Gefühl als die weſentlich ſubjective Geiſtesform iſt zugleich die im vollſten Sinn unmittelbare; ſo findet es auch ſein Ausdrucksmittel auf dem Wege des Inſtincts und gibt ihm ohne langen Kampf mit ſprödem Materiale, alſo vor aller eigentlichen Schule den Grad von Ausbildung, der nöthig iſt, um ſeine einfacheren Bewegungen ihm anzuvertrauen. Dieß iſt nun jene naive Kunſt, jene Kunſt vor der Kunſt vergl. §. 519, 1., wo auch bereits geſagt iſt, daß es eine ſolche eigentlich nur in der Poeſie und Muſik geben könne; genauer: in der unmittelbaren Verbindung beider, dem Volksliede; die Inſtrumentalmuſik begleitet es, bleibt aber auf dieſer Stufe der bloßen Naturkunſt dürftiger, als der Geſang, weil das Material hier nicht das unmittelbar dem Fühlenden ſelbſt eigene Werkzeug iſt, ſondern als gegenſtändlicher Stoff den längeren Kampf, daher Kunſtübung, Schule ſchon urſprünglich fordert. Allein die Unmittelbarkeit des Gefühls beſteht weſentlich in einer Auslöſchung vorausgeſetzter Vermittlungen; es iſt einfach, aber ſeine Einfachheit eine gefüllte, und in Wahrheit erreicht es ſein volles Leben erſt, wenn es eine ganze Welt von

Vermittlungen hinter ſich hat; nur der Menſch, der viel erfahren, von einer mannigfaltigen, vielſeitig getheilten Welt vielſeitig erregt, durch tauſendfältigen Stoß auf das Object tiefer in ſich gewieſen worden iſt, faßt ſich der Welt gegenüber in gedrängter Innigkeit als Subject zuſammen und nimmt ebenſo die Welt in ſich herein, wird eine Welt. Die im engeren Sinne des Wortes einfachen Grund-Empfindungen des Menſchen, deſſen Bildung noch Naturbildung iſt, enthalten wohl auch die Ahnung des Weltganzen, wie es in das Herz des Menſchen eingegangen, aber unentwickelt, tief und friſch, aber beſchränkt und arm. Selbſt wo beziehungsweiſe ein großes Stück Geſchichte und Erfahrung durchlaufen iſt, wo die Muſik längſt eine Kunſtübung hat, der tiefere Bruch aber, durch den der Geiſt ſich in ſeine Subjectivität zurücknimmt, noch nicht erfolgt iſt, wird dieſe Kunſt in einem Zuſtande bleiben, der jenem der Malerei entſpricht, wie in §. 716 geſchildert iſt: ſie wird gewiſſe Momente, die ſpezifiſch zu ihrem wahren Weſen gehören, nicht zur Ausbildung bringen. Daher iſt die Muſik zwar die früheſte, ebenſo ſehr aber, und dieß vielmehr iſt das Wahre, eine ſehr ſpäte, durchaus moderne Kunſt.

β. Die einzelnen Momente.

§. 767.

1. Die Betrachtung der einzelnen Momente des Weſens der Muſik führt zunächſt zur Erörterung des dieſer Kunſt eigenthümlichen, die muſikaliſche Compoſition bedingenden Materials. Von einem Material im gewöhnlichen Sinne des Worts, von äußern und in der Natur bereits daliegenden Stoffen und ſtofflichen Mitteln, wie die bildenden Künſte ſie haben, weiß die Muſik nichts mehr, da in ihr die äußere Objectivirung der Gebilde der Phantaſie mittelſt techniſcher Verarbeitung gegebener Elemente der Körperwelt aufgehört
2. hat. Wie das Material, in welchem die Muſik arbeitet, nur noch der innere ideale Raum der Phantaſie des Zuhörers iſt, der ſie ihre Gebilde vorführt, ſo
3. iſt auch das Material, mit welchem ſie dieſelben erſchafft, nur noch das zwar der Materie entlockte und durch Qualität und Structur materieller Körper bedingte, aber für ſich immaterielle und erſt durch die eigene Thätigkeit des Menſchen hervorgebrachte und künſtleriſch geſtaltete Element des Tons. Die bildenden Künſte finden ihr Material vor; die Muſik ſchafft es ſich ſelbſt, indem ſowohl die Erzeugung der Töne, als ihre Ordnung und Verknüpfung, durch welche ſie ſich dazu eignen, ein brauchbares Material für die Compoſition abzugeben, das eigene Werk der muſikaliſchen Phantaſie iſt.

1. Die Lehre vom Material iſt bei der Muſik von größerer Wichtigkeit als bei den bildenden Künſten. Die letztern brauchen ihr Material nur als Stoff, an deſſen Qualität ſie weit weniger gebunden ſind als die Muſik, ſie drücken daher ihrem Stoffe mit freiem Belieben Formen und Geſtalten auf, die anderwärts her, aus der Phantaſie oder aus der äußern Natur (dem Naturſchönen) genommen ſind; nur die Malerei hat bereits an den Farben ein Stoffelement von ſpezifiſch beſtimmter Eigenthümlichkeit, das ſie nicht mit Willkür modificiren, ſondern nur verſchiedenartig benützen und verarbeiten kann. In der Muſik dagegen beſteht das ganze künſtleriſche Verfahren in nichts Anderem als in verſchiedenen Combinationen des „Tonmaterials.“ Die Muſik trägt nicht ſo wie Plaſtik und Malerei anderwärts her genommene Geſtalten auf einen gegen dieſelben indifferenten Stoff über, ſie errichtet nicht, wie die Architektur, aus unorganiſchen, formloſen Maſſen ein Gebäude, deſſen Geſtalt von der Phantaſie ganz ſelbſtändig, wenn auch immerhin mit Rückſicht auf die Beſchaffenheit des Materials, conſtruirt iſt, ſie kann nicht objectiv bilden, nicht Geſtalten in eigentlichem Sinne ſchaffen, ſie kann nur das Tonmaterial in Bewegung ſetzen, nur Tonverknüpfungen verſchiedener Art hervorbringen: ihre Gebilde ſind blos Reihen und Gewebe von Klängen, die nie zu plaſtiſcher Objectivität und Individualität gelangen, und bei deren Hervorbringung ſie ſchlechthin gebunden iſt an die Qualität des Materials ſelbſt, deſſen ſie ſich bedient, d. h. an eine Reihe von Verhältniſſen der Intervalle, der Accorde, des Wohl- und Mißklangs, welche in der natürlichen Gehörorganiſation ihre Grundlage haben und daher der künſtleriſchen Thätigkeit mit unabänderlicher Naturnothwendigkeit gegenüberſtehen; das Material der Muſik iſt nicht ein indifferentes, formloſes, ſondern es hat ſchon in ſich ſelbſt eine Geſetzmäßigkeit, eine Mannigfaltigkeit feſter, charakteriſtiſcher Formen und Verhältniſſe, welche zwar unendlich viele und verſchiedene Toncombinationen zulaſſen und in dieſer Beziehung der Compoſition den freiſten Spielraum gewähren, aber ihr doch vorausgeben als gegebene Elemente, deren ſie ſich überall bedienen muß. Wie die maleriſche Compoſition die natürlichen Farbencharaktere und Farbenverhältniſſe einfach aus der Natur aufzunehmen hat, ſo die muſikaliſche die natürlichen Tonverhältniſſe, ſie fußt überall auf ihnen, ſie kann nur durch ſie wirken; in der rhythmiſchen Gliederung der Töne iſt ſie frei, aber in der Verbindung der Töne ſelber nicht. Die muſikaliſche Compoſition iſt blos eine mannigfaltige praktiſche Anwendung der in der Natur vorausgegebenen verſchiedenartigen Beziehungen der Töne zu einander, und die Kenntniß dieſer Beziehungen, die Kenntniß der natürlichen Beſchaffenheit und Eigenthümlichkeit des Tonmaterials iſt daher eine weſentliche Vorausſetzung für das Begreifen des Weſens der Compoſition ſelbſt, noch weit mehr als es die Kenntniß der Farben für das Begreifen der Malerei, die

in der Hauptſache, in der Zeichnung vom Material frei iſt, irgend ſein kann. — Allein dieſem Satze, daß in der Muſik „das Material die Compoſition bedingt,“ ſteht ebenſo auch der andere, ſcheinbar widerſprechende gegenüber, daß nämlich das Tonmaterial durch die muſikaliſche Phantaſie bedingt iſt, daß es durch ſie erſt zu Tage gefördert und für die Zwecke der Compoſition zubereitet, organiſirt, künſtleriſch geſtaltet werden muß. Das Material der Muſik iſt nicht ein einfach empiriſch gegebenes, wie bei den bildenden Künſten, denen es der Hauptſache nach bereits zur Hand iſt, wenn ſie ihr Werk beginnen; es iſt nur da als ein in der Natur angelegtes, aus ihr heraus zu entwickelndes, nicht aber als fertiges; es iſt ſelbſt Kunſtproduct, es iſt ein Erzeugniß der muſikaliſchen Phantaſie, die an Körpern und körperlichen Organen die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr wird und durch dieſe Wahrnehmung angeregt, die Töne und deren Verbindungen, auf welchen die Muſik beruht, ſelbſt erſt hervorbringt, ordnet und ausbildet. Daher namentlich die eigenthümliche Erſcheinung, daß das muſikaliſche Material nach Umfang und Beſchaffenheit weſentlich abhängt von dem Standpunct der Ausbildung, auf welchem die muſikaliſche Phantaſie ſelbſt angekommen iſt; wie die ausgebildetere Malerei ſelbſt neue Farbſtoffe ſucht, um den künſtleriſchen Bedürfniſſen und Anforderungen, die auf höhern Bildungsſtufen entſtehen, Genüge zu thun, ſo und zwar in noch weit höherem Maaß iſt es auch bei der Muſik; es gibt Zeiten und Völker, bei denen ein großer Theil deſſen, was wir Tonmaterial nennen, ganz unbekannt oder doch ungenützt blieb, und daher auch die Ausbildung nicht erhielt, deren es an ſich fähig iſt (Tongeſchlechter, Harmonie, rhythmiſche Formen u. ſ. w.). Das Tonmaterial muß, ehe es wirklich Material für die Kunſt werden kann, eine Reihe von Geſtaltungen durchlaufen, die ſich keineswegs gleich von ſelbſt verſtehen; daſſelbe iſt empiriſch zunächſt blos gegeben als eine noch ganz unbeſtimmte, ungeordnete, innerhalb ihrer ſelbſt beziehungsloſe Mannigfaltigkeit einer Maſſe von Einzeltönen und Klängen, mittelſt welchen noch kein Kunſtwerk von ſchöner Form oder von beſtimmtem Inhalt und Charakter zu Stande zu bringen wäre; dieſer chaotiſchen Elementargeſtalt muß es entkleidet und zu einem geordneten, bildſamen Tonſyſtem erhoben werden; es muß z. B. Klarheit und Gefälligkeit der Tonfolge hergeſtellt, es müſſen die charakteriſtiſchen Tonunterſchiede und Tonverhältniſſe, ohne die das Tonmaterial keine Möglichkeit mannigfaltiger Combinationen und concreter Bildungen darböte, z. B. die Unterſchiede höherer und niederer Tongebiete, die Eigenthümlichkeiten der Intervalle, die harmoniſchen Verhältniſſe zu Tage gefördert, es muß endlich auch rhythmiſche Ordnung und Gliederung hinzugebracht ſein; dann erſt iſt das Material vollſtändig da und vollkommen brauchbar. Dieß Alles, wie namentlich die Intervall- und Harmonieverhältniſſe, iſt wohl von Natur begründet und präformirt im Weſen des Gehörs und des Gefühls, aber es iſt damit noch nicht nothwendig auch im Bewußtſein da, es muß und mußte Alles erſt allmälig durch jene Thätigkeit der muſikaliſchen Phantaſie entdeckt, herausentwickelt und im Einzelnen näher beſtimmt werden. Auch iſt dieſe der Compoſition vorausgehende künſtleriſche Geſtaltung des Tonmaterials gar nicht ſo klar in der Natur vorgezeichnet, daß ſie ſich für die muſikaliſche Phantaſie ganz von ſelbſt, mit aller Sicherheit und Vollſtändigkeit ergäbe. Die verſchiedenen Tonſyſteme verſchiedener Zeiten und Völker zeigen, wie unſicher Alles wird, ſobald es ſich um das Speziellere, um den Umfang der Tonreihe, um die normale Größe der Tondiſtanzen, um Tongeſchlechter und Tonarten handelt; Harmonie und (jetziger) Rhythmus ſind großentheils eine Erfindung von ziemlich ſpätem Urſprung; natürlich iſt Alles, aber nicht Alles iſt ſchon von der Natur empiriſch an die Hand gegeben und nicht Alles von ihr ſchon ſo feſt beſtimmt, daß nicht in einzelnen Puncten abweichende Vorſtellungen ſich bilden könnten, oder wenigſtens die naturgemäße Begründung von Dieſem oder Jenem (z. B. von unſerer Durtonleiter) nicht hie und da ſchwierig nachzuweiſen wäre. Aus dieſem ſchwebenden, unſichern Charakter der ſpeziellern Geſtaltung und Gliederung des Tonmaterials entſteht für die muſikaliſche Aeſthetik die Aufgabe, nicht nur die Beſchaffenheit des Tonmaterials, wie ſie ſich im Verlauf der Zeiten gebildet hat, und ihre Bedeutung für die Compoſition zu analyſiren, ſondern auch der Begründung, welche ſie im Weſen des Gehörs und des Gefühls hat, nachzugehen, die akuſtiſchen und pſychologiſch äſthetiſchen Geſetze, auf denen Alles beruht, zu erforſchen und ſo eine aus der Natur geſchöpfte Theorie des Tonmaterials zu gewinnen.

2. Der §. berührt auch die Frage nach dem Material im zweiten Sinne des Worts (vergl. §. 660) oder nach dem Medium, durch welches die Muſik ihre Gebilde zur ſubjectiven Anſchauung bringt, ſie hörbar, vernehmlich macht. Auch hier fällt alles Aeußere im Begriff des Materials weg; das Material, in welchem die Muſik arbeitet, iſt die Phantaſie des Zuhörers ſelbſt, welcher der Componiſt ſein Werk unmittelbar vor- oder „aufführt,“ indem er es mit den Mitteln, die er für daſſelbe gewählt, mit natürlichen oder künſtlichen Muſikorganen, ertönen läßt. Durch die Aufführung, durch die Umſetzung des von der Phantaſie des Künſtlers zunächſt blos gedachten Tones in wirklichen Ton, fließt derſelbe unmittelbar über in die nachbildende Phantaſie des Hörers; der Ton geht, nur flüchtig durch Stimmen oder Inſtrumente für den Moment fixirt, von der einen Phantaſie hinüber in die andere, ohne daß ein äußeres Medium zwiſchen beide hineinträte. Auch hiemit trennt ſich die Muſik vollſtändig von den bildenden Künſten und tritt auf Eine Seite mit der Poeſie, die gleichfalls nur für die Phantaſie arbeitet; das muſikaliſche Kunſtwerk gewinnt (§. 763) nur momentan

ſubjective Exiſtenz im Geiſte deſſen, der es vernimmt; die hörende Phantaſie muß ihm entgegenkommen, damit es zu realer Exiſtenz außer dem Geiſte des Künſtlers gelange. Dieſes Entgegenkommen iſt zunächſt ein Verhältniß der reinen Paſſivität, der ſchlechthinigen Empfänglichkeit; die hörende Phantaſie bekommt das Tonwerk nicht in einem Moment als Ganzes, als Fertiges, das man überblicken, wieder bei Seite ſtellen, abermals beſchauen kann und ſo fort, ſondern ſie bekommt es nur als ſucceſſiv ſich entfaltende Reihe von Tonbewegungen, denen ſie continuirlich folgen, deren Vernehmung ſie ſich ganz und unbedingt hingeben muß, nicht nur um nichts Einzelnes, kein Glied der Reihe, ſondern namentlich um den innern Zuſammenhang ſich nicht entgehen zu laſſen, der die einzelnen Glieder überall unter ſich und mit dem Ganzen des „Tongewebes" verflicht. Dieſe Paſſivität der Hingabe an das Tonwerk wird zwar vermindert durch die Fixirung der Töne in der Notenſchrift, welche ein freieres Ueberſchauen des Ganzen ermöglicht; aber das wahre, den rechten Eindruck gebende Verhalten iſt dieſes Tonleſen nicht, das Tonwerk kommt hiebei nie ganz zu derjenigen Exiſtenz in der Phantaſie des (jetzt zum Leſer gewordenen) Hörers, die es eigentlich haben ſoll und will; das Tempo, die verſchiedene Betonung und Tonſtärke einzelner Stellen, der Fluß des Ganzen und der Theile, der lebendige Zuſammenhang an jedem einzelnen Puncte, dieß Alles geht dem Leſer mehr oder weniger verloren, und er verliert auch dadurch immer noch etwas am vollen Eindruck, daß die nachbildende Thätigkeit der Phantaſie durch die Verſtandesthätigkeit des fortwährenden Umſetzens der Tonzeichen in Tonvorſtellungen gehemmt und eingeengt iſt; er verliert hiedurch noch weit mehr als man z. B. beim Leſen eines Gedichtes einbüßt, weil das Aufnehmen der Poeſie ſelbſt ſchon mehr zugleich Verſtandesthätigkeit iſt und daher hier jenes Umſetzen der Zeichen in Vorſtellungen weniger ſtörend einwirkt. Sogar das eigene Ausführen (Spielen) eines Tonſtückes, durch welches jene Einſeitigkeit eines verſtandesmäßigen Tonleſens durch das Hören der geleſenen oder auch aus unmittelbarer Erinnerung reproducirten Töne wiederum einigermaßen ausgeglichen wird, iſt nicht dasjenige Verhalten, durch welches die Phantaſie das Kunſtwerk ganz und vollkommen ſich aneignet; es iſt auch hier zu viel Selbſtthätigkeit, die das reine Vernehmen des Gebotenen trübt, der Spieler greift ſeinem Spiel immer zugleich vor, er iſt im Geiſt immer ſchon weiter voran als mit der Hand, die beiden in ihm vereinigten Perſonen des Executors und des Hörers gehen doch nicht recht zuſammen, jede greift der andern in's Handwerk und läßt ſie nicht frei für ſich agiren; nur wer ein Kunſtwerk durch Andere aufführt, nur der Dirigent iſt ſo glücklich, Executor und Hörer zugleich ohne Schaden für den Einen oder Andern ſein zu können. Oefteres Leſen und Vortragen gleicht natürlich allmälig alle jene Mängel aus, indem durch die Wiederholung eine ſo innige Bekanntſchaft mit dem Kunſtwerk ſich bildet, daß man am Ende auch den ganzen vollen und lebendigen Eindruck hat, den das paſſive Hören gewährt; aber auch dieß kommt dadurch zu Stande, daß die allmälig erworbene genaue Kenntniß des Stückes die dem Aufnehmen hinderliche verſtändige Selbſtthätigkeit beim Leſen oder Vortrag mehr und mehr entbehrlich macht und ſo dem rein empfänglichen Verhalten Raum geſchafft wird. Die Phantaſie des Zuhörers iſt jedoch nicht in dem Sinne paſſiv, aufnehmend, daß ſie nicht, nur in anderer Weiſe als bei eigenem Exequiren, auch zugleich lebendig thätig ſich verhielte; ſie iſt kein todtes Material, ſondern ſie bildet das Gehörte Schritt für Schritt nach, wie ſie beim Gemälde von Geſtalt zu Geſtalt geht und damit eine concrete Anſchauung des Ganzen gewinnt, ſie folgt den Tonbewegungen und hat daher nachher ein Bild von ihnen in der Erinnerung, ſie faßt im Aufnehmen immer zugleich ſelbſtthätig zuſammen, und von dieſem ſelbſtthätigen Zuſammenfaſſen hängt es ab, ob das Kunſtwerk im Hörer wirklich bewußte Exiſtenz gewinnt, ob es nicht blos in ſein Gehörorgan übergeht, ſondern auch vom Geiſte angeeignet, als Ganzes empfunden und angeſchaut wird. Es iſt hier ein ähnliches zweiſeitiges Verhältniß wie bei dem Tonmaterial; wie dieſes einfach der Natur abzulauſchen iſt und doch ſelbſtthätig ihr erſt abgewonnen, aus ihr heraus erſt producirt werden muß, ſo muß die hörende Phantaſie dem Gange des Tonwerks in voller Hingebung lauſchen und ihn doch mit bewußter Reproduction verfolgen, ſeine verſchiedenen Wendungen und Richtungen von einander unterſcheiden und auf einander beziehen, bei allem Einzelnen die Beziehung zum Uebrigen und zum Ganzen mitauffaſſen, ſie hat nie blos einzelne Puncte und Knoten des Fadens, ſondern dieſen ſelbſt überall in ununterbrochener Stetigkeit feſtzuhalten. Dieſes Auffaſſen und Feſthalten kann natürlich bei längern, ungewöhnlichern, verwickeltern Tonreihen ſchwierig ſein, der Zuſammenhang, die Motivirung, das Verhältniß eines Gliedes der Tonreihe zu einer folgenden kann möglicherweiſe unklar und unverſtanden bleiben, weil es an Sinn für die muſikaliſchen Formen und Verhältniſſe, an entwickelterer muſikaliſcher Phantaſie oder auch z. B. bei dramatiſchen Werken an der erklärenden Zugabe des Wortes fehlt; Naturanlage, Muſikkenntniß, Uebung im Auffaſſen muß da ſein, öfteres Hören oder geradezu Studium muß zu Hülfe kommen, wenn die Phantaſie im Stande ſein ſoll, alles Gehörte ſelbſtthätig zu verfolgen und zu begreifen. Die andern Künſte fordern auch dieß weniger, weil ihre aus der Natur und dem Leben genommenen oder doch analog gebildeten Geſtalten und Schilderungen dem Bewußtſein etwas Gewohntes und Bekannteres ſind; die Muſik aber hat ſolche objective Geſtalten nicht, ſie hat nur Geſtaltungen des Tonmaterials, nur Verhältniſſe, Reihen, Combinationen, welchen eine ſo unmittelbare Exiſtenz nicht zukommt und welche darum ſchwerer innerlich nachzuconſtruiren ſind; was bei der Architektur, Plaſtik, Malerei erſt das Zweite iſt, das ſelbſtthätige Erfaſſen der Proportionen, des Zuſammenhangs der Theile und Glieder, das iſt bei der Muſik das Erſte, die Bedingung, ohne welche das Tonwerk für den Hörer gar nicht zur Exiſtenz kommt; nur bei dem verwickeltern Drama findet etwas ganz Aehnliches ſtatt, indem auch hier das Verfolgen des Ganges der Handlung das Allererſte iſt, was der Zuſchauer thun muß, um das Ganze ſich ſelbſt anzueignen, — eine Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Drama, die uns auch ſpäter wiederum begegnen wird.

a. Kehren wir zum Material zurück, *mit* welchem die Muſik arbeitet, und zerlegen es in ſeine Elemente, ſo iſt es zunächſt der einzelne Ton, den ſie einem Körper durch eine von außen nach innen und von innen wieder nach außen dringende Erregung und Erſchütterung ſeiner Moleküle abgewinnt, um in dieſem ſchwingenden Erzittern körperlichen Stoffes die innere Erregung des bewegten Gemüthslebens abzubilden. Ihr Material iſt ſo nicht mehr materiell; materiell ſind nur die Mittel, die Organe, aus welchen es zu Tage gefördert wird, es ſelbſt aber iſt ein Ideelles, ein Dynamiſches, ein Product einer auf die Materie erregend wirkenden geiſtigen Kraft, obwohl immer ein Ideelles, das, weil es nur aus der Materie herauszuheben iſt, ſeiner concreten Beſchaffenheit nach durch die reelle Qualität der Materie, durch ihre Textur, durch die Grade ihrer Elaſticität und Beweglichkeit bedingt bleibt, ja ſelbſt erſt durch dieſes Nachklingen des Materiellen in ihm auch für ſich concrete Qualität, beſtimmten Charakter, eigenthümliche Farbe, Klang bekommen kann, ein Punct, an welchen ſich ſpäter die Betrachtung der verſchiedenen Tonmittel (Inſtrumente) anknüpfen wird. Um dieſer ſeiner ideellen, dynamiſchen Natur willen iſt der Ton auch nur vorhanden, ſofern er ſtets auf's Neue producirt, d. h. der für ſich ſtummen Materie, wie der leuchtende Funke dem harten Stein durch Anſchlagen entlockt wird; der Ton iſt eine Sprache des Innern, welche dieſes ſelbſt bildet, eine Sprache, welche das Innere unmittelbar aus dem eigenen Organismus hervortreibt in der Menſchenſtimme, und die es ebenſo auch aus der außermenſchlichen Natur hervorzutreiben weiß; die Muſik ſetzt die Materie in eine Bewegung, die dem Gemüthe des Menſchen gehorcht, leiht ihr Rede und Stimme, aus welcher dem Geiſt ſein eigenes Leben und Bewegen wie ein wunderbares Echo entgegentönt. Der Satz, daß der Ton nur iſt als ein Producirtes, Selbſtgeſchaffenes, gilt ſodann insbeſondere auch von ſeiner beſtimmtern Qualität, wie er ſie haben muß, um einen für die Kunſt brauchbaren Stoff abzugeben; die Erzeugung diſtincter und reiner, voller und ſchöner, ſtärkerer und ſchwächerer Einzeltöne iſt bedingt durch Aufmerkſamkeit des Gehörs und kommt zu Stande durch eine die Forderungen deſſelben realiſirende Kunſtfertigkeit, ſei es nun des Sängers oder Spielers oder des Künſtlers, der muſikaliſche Inſtrumente fertigt; kurz, es verhält ſich mit dem Einzeltone gerade ſo wie mit dem Tonmaterial überhaupt, er iſt bereits Kunſtproduct, welchem die Natur vorarbeitet, das aber erſt durch freie Phantaſiethätigkeit gewonnen wird.

§. 768.

**Der Ton wird hervorgerufen durch regelmäßige Schwingungen eines 1.
elaſtiſchen Körpers. Mit der verſchiedenen Geſchwindigkeit, in welcher die
einzelnen Schwingungen auf einander folgen, ſind die Unterſchiede der *Höhe*
und *Tiefe* der Töne gegeben. Empfindbar wird die Höhe eines Tons im 2.
Verhältniß zu andern durch unbewußt vergleichende Auffaſſung der Zahl der
Schwingungen, welche während ſeiner Dauer den Hörnerv getroffen haben,
ſowie durch den qualitativ verſchiedenen Eindruck, welchen höhere und tiefere,
aus ſchnellern und langſamern Schwingungen entſtehende Töne auf das Gehörorgan
hervorbringen. Der Höhenunterſchied trennt jedoch nicht blos einzelne 3.
Töne von einander, ſondern er theilt auch die ganze Tonmaſſe ab in verſchiedene,
höhere und niederere Tonlagen und *Tongebiete*, durch deren
gegenſätzliche Beziehungen zu einander zuerſt ein Element charakteriſtiſchen
Unterſchiedes innerhalb des Tonmaterials hervortritt.**

1. Die Natur kennt keine abſolute Starrheit und Ruhe. Das Gleichgewicht der Theile eines Körpers kann durch äußere Einwirkung aufgehoben werden, und zwar entweder bleibend oder vorübergehend; nach geringen Störungen ſtellt es ſich von ſelber wieder her: die Körper erweiſen ſich *elaſtiſch*. Ein Anſtoß von außen iſt im Stande einen Körper im Innerſten erbeben zu machen; die zunächſt getroffenen Moleküle weichen aus, kehren zurück, erhalten ſich einige Zeit in dieſer oscillirenden Bewegung und theilen ſie zugleich den benachbarten Theilchen mit, ſo daß die Oscillation ſich durch die Geſammtmaſſe des Körpers fortpflanzt, zuweilen ihn als Ganzes in ſichtbare Erſchütterung verſetzt, ja ſelbſt noch auf andere ihn berührende Körper ſich überträgt, insbeſondere auf die umgebende Luft und durch deren Vermittlung auf unſer Gehörorgan; der irritirte Hörnerv ſchlägt die räthſelhafte Brücke zwiſchen Außen- und Innenwelt und läßt uns jenes Erzittern als *Schall* vernehmen. Zum *Ton* veredelt ſich der Schall, wenn die Schwingungen des Körpers regelmäßig erfolgen, d. h. in gleichen Zeitabſchnitten, in gleichem Rhythmus ſich wiederholen; erſt mit dieſer Regelmäßigkeit wird der Schall ein meßbares, den Eindruck einer beſtimmten „Höhe“ oder „Tiefe“ gebendes und damit die Phantaſie klar und deutlich anſprechendes Tönen, erſt mit dem Eintreten der Regel, des Ebenmaßes beginnt die Muſik. Je kürzer die Zeitdauer einer Schwingung, je ſchneller

die Geſammtbewegung iſt, deſto höher der Ton. Soll ein Ton dem Ohre überhaupt noch wahrnehmbar ſein, ſo dürfen nach neuern Unterſuchungen auf die Secunde nicht weniger als 8 und nicht mehr als 24000 (nach Andern 36000) Schwingungen treffen; faßlich aber, d. h. nach Tiefe und Höhe genau beſtimmbar, iſt der Ton nur zwiſchen den Grenzen von 16 Schwingungen und ungefähr 8500 Schwingungen in der Secunde (wobei unter einer Schwingung hier die doppelte Zurücklegung des kleinen Wegs verſtanden iſt, den die Theilchen des Körpers in abwechſelnd entgegengeſetzter Richtung beſchreiben); das jetzt gewöhnliche Tonſyſtem geht über die Grenzen von 16 und 4200 nicht leicht hinaus; Zahlen, immer noch weit genug von einander entfernt, um nicht nur einer großen Zahl von Einzeltönen zwiſchen ſich Raum, ſondern auch dieſe Einzeltöne ſich ſelbſt wiederum zu verſchiedenartigen, dem oberſten und unterſten klaren Tone näher oder ferner liegenden, „hohen, tiefen und mittlern“ Tongebieten ſich gruppiren zu laſſen.

2. Die Höhenunterſchiede zwiſchen den Einzeltönen (die Intervalle der Töne) beſtimmen ſich nach dem Verhältniß ihrer Schwingungsgeſchwindigkeiten zu einander; dieſes Verhältniß faßt (§. 762. Anm.) das Gefühl mittelſt unbewußten Vergleichens auf und erhält ſo den beſtimmten Eindruck der größern oder kleinern Diſtanz zwiſchen beiden. Anzunehmen iſt übrigens, daß dieſes Wahrnehmen der Höhe und Tiefe des Tons zugleich unterſtützt iſt durch das qualitative, dynamiſche Moment der verſchiedenen, mehr oder weniger ſcharfen Einwirkung, welche das Gehörorgan von den verſchiedenen Tonſchwingungen erfährt. Die Alten wußten, weit richtiger als wir, nichts von „hohen und tiefen,“ ſondern von „ſcharfen,“ akuten und „ſchweren“ (ſtumpfen, dumpfen, weniger beweglichen) Tönen; in der That, „höher und tiefer“ ſind nur uneigentliche, auf das Liegen aller Töne in Einer ſtetigen Scale zwar paſſend hinweiſende, aber doch blos bildliche, zufällige Bezeichnungen. Die ſchnelle Vibration des tönenden Körpers verſetzt auch das Gehörorgan in eine ſchnellere, gereiztere, ſchärfer einſchneidende Bewegung als die langſame (daher denn auch die „hohen“ Töne auf das Nervenſyſtem angreifender wirken als die mehr breiten, ruhigen Töne der tiefern Lagen). Bei langſamer Schwingung ſteht der Körper ſeinem Zuſtande der Ruhe, in welchem er tonlos iſt, d. h. der Tonloſigkeit ſelbſt noch näher, und der Ton behält daher, je „tiefer“ er iſt, deſto mehr den Charakter geringerer Erregung der Elaſticität, geringerer Schärfung des Klanges, womit auch der noch mehr materielle und elementariſche, weniger diſtincte, dem dunkeln Tiefen vergleichbare Laut dieſer Töne zuſammenhängt. Je ſchneller aber die Schwingung, je raſcher der elaſtiſche Körper aus dem Gleichgewicht ſeiner Theile geriſſen wird, je krampfhafter er in ſich zuſammenzittert, deſto mehr empfängt auch die Empfindung den Eindruck eines verſchärften, verdünnten, ſich mehr und mehr zuſpitzenden

Erklingens; der hohe Ton iſt eben der geſchärftere und darum auch diſtinctere, die materielle Schwere immer mehr abſtreifende, freiere, idealere, geflügeltere und darum „höher“ erſcheinende Ton; ja — was für Späteres von Wichtigkeit iſt, — der hohe Ton iſt die eigentliche Realiſation des Tones, der eigentliche Gegenſatz zur Tonloſigkeit, in der Reihe der hohen Töne realiſirt ſich in immer ſteigender Entſchiedenheit das, was eben den Ton ausmacht, die Herauspreſſung des Klanges aus der an ſich ſtummen Materie durch ſchnelle Erſchütterung ihrer Theile, *die Muſik iſt weſentlich Aufſteigen* aus der tonloſen Tiefe zu immer ſchärfern oder höhern Tönen, die aufſteigende Bewegung iſt eben die tonerzeugende und darum das eigentlich Lebendige, Schöpferiſche, ſich Bewegende an der Muſik, die abſteigende Bewegung iſt nur die Rückkehr zu geringerer Volubilität des Tons, ſie iſt bereits das Aufhören, das beginnende Verklingen, ſie iſt das Ende, wie das Aufſteigen der Anfang und der lebendige Fortgang iſt. Dieſe Unterſchiede des mehr oder weniger Scharfen fühlt die Gehörempfindung unmittelbar; wie die Töne an ſich ſelbſt verſchieden ſind, ſo iſt auch ihr Eindruck an ſich ſelbſt ein verſchiedener und gibt ſich auch dem vergleichenden Hören von ſelbſt als ein verſchiedener zu erkennen, obwohl weiterhin Reflexion und Uebung dazu gehört, das beſtimmtere Verhältniß der Stumpfheit und Schärfe (Tiefe und Höhe) zwiſchen einzelnen Tönen ſicher wahrzunehmen.

2. Die *äſthetiſche Bedeutung* der höhern und tiefern Töne und Tonlagen für die muſikaliſche Kunſt iſt ſchon §. 752 erörtert. Das dort Gegebene erhält nun hier eine noch genauere, aus dem Weſen der Tonerzeugung hergenommene Begründung. Die höhern, geſchärftern, der materiellen Schwere entfliehenden, ideellern Töne ſind es, in welchen ſich die „gelöste Subjectivität“ (ſ. d. §.) bewegt, zu denen ſie aufſteigt im Jubel der Freude, wie in der ringenden, einen Ausweg ſuchenden Verzweiflung des Schmerzes; die höhern, diſtinctern, freiern Töne ſind es, in welchen ſich in der Regel die Melodie, die den klaren Ausdruck der Bewegtheit einer Stimmung gebende Aneinanderreihung von Tönen, bewegt, wogegen die tiefern die ruhige elementare Grundlage jenes bewegten Auf- und Abſteigens, die ſubſtantielle Baſis der zum Höchſten hinanſtrebenden Subjectivität zu bilden haben. Wohl können in beſondern Fällen auch die obern Töne die Rolle der untern übernehmen, indem die Töne der Harmonie in ſie hinauf verlegt werden, während eine tiefere Stimme die Melodie übernimmt. Aber es hat dieß immer ſeinen ſpeziellen Grund und kann nicht die Regel ſein, es tritt dann ein, wenn die Begleitung einer Baßmelodie oder Paſſage es nicht anders geſtattet, oder wenn der Componiſt in einem größern Tonſtück eine Melodie abwechſelnd in mannigfaltigen Tonlagen auftreten laſſen will, oder erfüllt es den Zweck, einer Melodie bei ihrem erſten Erſcheinen, z. B. im Anfang einer Symphonie, einen noch ruhigern,

unentwickeltern, dumpfern Charakter zu geben und ſie erſt, nachdem ſie ſich ſo zuvor in der dunkeln Tieſe geregt, zu ihrer eigentlichen Region der hohen und klaren Töne aufſteigen zu laſſen; die Begleitung höherer Töne dient in ſolchen Fällen dem Bedürfniß deutlicher Harmoniſirung ſowie der Vorbereitung der höhern Lagen, in welche nachher die Melodie ſelbſt emporgehoben wird. Die Melodie kann aber auch ohne eine ſolche Begleitung höherer Töne in tiefern Lagen erſcheinen, und zwar entweder ganz ohne alle Begleitung oder mit einer noch tiefern als ſie ſelbſt es iſt; hier, wo das höhere Element ganz fehlt, iſt es vorzüglich der Charakter des ruhigern, gefaßtern, ahnungsvollen, feierlichen, drohenden Ernſtes, oder auch bei bewegtern Tonſtücken des Wühlens, Arbeitens in der Tieſe, des Ankämpfens gegen eine Gebundenheit, Schranke, Feſſel, was durch dieſe Verlegung der Melodie in tieſere Lagen (z. B. im Uebergang zum Finale der Beethoven'ſchen Cmoll-Symphonie) hervorgebracht wird.

Der Begriff der Tonlage führt über zu dem der Tongebiete, d. h. der Hauptregionen oder (mit Beziehung auf einzelne in einer ſolchen Tonregion ſich bewegende Menſchenſtimmen, Inſtrumente) der Hauptſtimmen, in welche die ganze Reihe der Töne in Bezug auf Höhe und Tieſe zerfällt. Eine anſehnliche Reihe niederer Töne theilt mit dem niederſten immer noch im Ganzen den Charakter des Dumpfen, Breiten, Tieſen; daſſelbe iſt der Fall in den oberſten Lagen und ſo treten zunächſt zwei weſentlich verſchiedene Tongebiete einander gegenüber, die tieſe und hohe Region, Baß und Sopran, jener dumpf, ſchwer, unbehülflicher, aber ernſt, kräftig gehalten, männlich ſubſtantiell, dieſer hell, leicht, fein, jugendlich weiblich, anmuthig, beweglich und weich, ebenſo aber auch für das Scharfe, Durchdringende, Einſchneidende weſentlich geeignet. Die Mittelregion zwiſchen beiden theilt ſich ſelbſt wiederum in zwei Gebiete, deren jedes den Charakter der höchſten und niederſten Region in ſich auf intereſſante Weiſe vereinigt darſtellt. Der Tenor iſt dem Sopran gegenüber tief, dem Baſſe gegenüber ſelbſt wieder Sopran mit allen Eigenſchaften deſſelben, nur mit Ausnahme des Einſchneidenden, das ihm natürlich fehlt, ſo daß vorzugsweiſe das Helle, Weiche, Freie im Verein mit Männlichkeit, aber freilich ohne die ſubſtantielle Tieſe und Kraft, an ihm hervortritt. Der Alt iſt der Baß des Soprans, das Weibliche ohne das Kindlich-jugendliche und Scharfe, das anmuthig Runde, Volle, das Weiche und doch Ernſtere und Kräftigere. Am ſprechendſten treten dieſe Gegenſätze und Beziehungen hervor bei der Menſchenſtimme, bei welcher ſie durch die ihnen entſprechenden Alters- und Geſchlechtsunterſchiede noch klarer als ſie es an ſich ſchon ſind in's Licht geſetzt werden; aber auch bei den Inſtrumenten kehren ſie wieder, ſo daß einerſeits jedes Inſtrument von beſonders großem Umfange eine Scala dieſer charakteriſtiſchen Höhenunterſchiede, oft mit ganz merkwürdiger Aenderung der

Klangfarbe, durchläuft und andererſeits unter den beſchränktern Inſtrumenten jedes vorzugsweiſe den Charakter der einen oder andern Tonregion eigenthümlich darſtellt. Eine Beſchränkung der Muſik auf die eine oder andere Region, eine Ausſchließung z. B. der höhern Stimmen vom Geſange, wie ſie bei den Alten wenigſtens Regel war, bringt in das Tonmaterial eine Einförmigkeit, welche die freie Bewegung der Muſik nur hindern kann. So wenig das andere der neueſten Zeit angehörige Extrem, die unnöthige, gewaltſame und unnatürliche Hinaufſchraubung des Geſangs zu ſchrillenden und zirpenden Hochtönen irgend zu entſchuldigen iſt, da der Umfang des Tonſyſtems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der That einer Muſik von Geiſt und Inhalt Raum genug verſtattet, um die mannigfachſten Differenzen und Gegenſätze der Tonhöhe anzuwenden: ſo wenig iſt es zu billigen, wenn dieſer Raum nicht wirklich benützt wird; erſt hiemit bekommt die Muſik Farbe und Contraſt, Leben und Mannigfaltigkeit. Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke dieſe Verſchiedenheit der Tonlagen und Tonregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Muſikformen ſelbſt wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engern Grenzen, ja in nur ganz wenigen Tönen ſich bewegen, um damit Ruhe, Anſichhalten oder Aehnliches auszudrücken; aber ſolche Stücke können nur eine einzelne und zwar untergeordnete Art der Muſik bilden, die vielmehr eben in der Gegenüberſtellung, dem Wechſel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zuſammenwirken der verſchiedenen Stimmgebiete ihre eigenthümliche Belebtheit, Kraft und Fülle gewinnt.

Von ſelbſt verſteht es ſich, daß ſowohl der Contraſt als das Entſprechen und Zuſammenwirken der verſchiedenen Stimmen nur möglich iſt, wenn die vier Tongebiete nicht beziehungslos auseinander fallen, ſondern neben aller Beſonderheit wiederum in einem Verhältniß der Toneinheit, des Zuſammenklingens zu einander ſtehen; wie dieſes ſich bildet, zeigt der nächſte Paragraph.

§. 769.

Zwiſchen den dem Ohre noch vernehmlichen Grenzen der Höhe und Tiefe 1.
liegt an und für ſich eine unendliche Menge von Tönen, welche den Abſtand zwiſchen beiden Endpuncten in ſtetiger Aufeinanderfolge, in unendlich kleinen, fließenden Unterſchieden von einander ausfüllen. Aber die muſikaliſche Phantaſie, geleitet durch die natürlichen Forderungen des Gehörſinns, greift, um diſtincte Töne zu erhalten, aus jener unendlichen ſtetigen Reihe eine endliche discontinuirliche Reihe neben einander liegender höherer und niederer Tonſtufen in der Art heraus, daß zwiſchen der tiefern und der nächſtliegenden höhern Stufe zwar kleine, aber doch deutlich anſprechende Unterſchiede der Lage (Intervalle) entſtehen, die ſich ſelbſt wieder in weitere und engere, Ganz- und

Halbtöne, theilen. Innerhalb dieſer Reihe, durch deren klare und gleichartige Gliederung das Reich der Töne bereits zu einem geordneten Ganzen, zum Tonſyſtem, erhoben iſt, treten aber auf Grund des natürlichen mathematiſchen Verhältniſſes der Töne zu einander auch noch weitere, jene Gliederung erſt wahrhaft vollendende Intervallverhältniſſe hervor, Verhältniſſe theils der Einheit (Einſtimmigkeit), theils der mehr oder weniger ſpezifiſchen Zuſammengehörigkeit entfernterer Töne unter ſich, das Verhältniß der Octave einer-, das der Quint, Quart und großen Terz andererſeits, während den andern größern Intervallen, Sext, Septime, kleiner Terz eine gleich ſpezifiſch ausgeprägte Beziehung ihrer Töne zu einander nicht zukommt.

1. Vom unterſten bis zum oberſten wahrnehmbaren Tone ließen ſich, wenn man die Höhenunterſchiede zwiſchen den Einzeltönen unendlich klein nähme, unzählige Zwiſchenſtufen denken; es iſt aber klar, daß die Unterſchiede der einander nächſtliegenden Töne deſto unbemerkbarer und unerfaßbarer werden, je weniger ſie von einander abſtehen, und daß daher nicht Kleinheit, ſondern eher Größe der Intervalle muſikaliſches Geſetz iſt. Zu kleine Intervalle können weder allgemein deutlich vernommen, noch vom ausübenden Muſiker leicht und ſicher hervorgebracht werden; ihr Gebrauch würde allen Eindruck des Hellen, Durchſichtigen, Freien unmöglich machen; wenn die Tonreihe in eine zu große Zahl kleiner Tonſtufen ſich zerſplittert, ſo ſind die Nachbartöne einander zu nahe, die diſtantern durch zu viele Zwiſchenſtufen von einander getrennt, ſowohl der klare Unterſchied als die nähere Beziehung der Töne zu einander iſt aufgehoben. Manche Völker des Alterthums, auch die Griechen, haben allerdings einen Werth auf kleine Intervalle gelegt und daher neben dem Fortgang durch Ganz- und Halbtöne auch den durch Viertelstöne für ſchön und effectreich gehalten, die ſogenannte enharmoniſche Tonleiter; aber eine ſolche Tonfolge kann doch nur eine ſehr bedingte Anwendung finden, ſie würde bei längerem Gebrauch wegen der Anſtrengung des Unterſcheidens der Intervalle, ſowie wegen des Umſtandes, daß die Tonreihe in ſo ganz kleinen Abſätzen vorwärts rückte oder vielmehr ſchliche, auf Gehör und Phantaſie theils unnatürlich ſpannend und überreizend wirken, theils den Eindruck einer gedehnten, unklar gedrückten und gepreßten Bewegung hervorbringen. Eine ſolche einerſeits nervös aufregende, andererſeits keinen freien und klaren Aufſchwung geſtattende Muſik kann natürlich nur da Platz finden, wo das Bewußtſein noch nicht zu wahrer Geiſtigkeit und Freiheit gekommen, ſondern noch mit einer ſinnlichen Beſtimmtheit des Fühlens behaftet iſt, die auf der einen Seite heftige Erregung will, auf der andern einem trüben und dumpfen Empfinden ſich nicht zu entwinden im Stande iſt. Bemerkenswerth iſt es in dieſer Beziehung, daß dieſelben Völker, welche enharmoniſche Tonfolgen im Gebrauche

haben (z. B. auch Araber, Aegypter, Hindus), zugleich diejenigen ſind, bei welchen nicht das melodiſche und harmoniſche, ſondern das aufregende rhythmiſche Element der Muſik vorherrſcht, noch mehr aber, daß ihr Tonſyſtem nach Umfang der Höhe und Tiefe ein enges und beſchränktes iſt und daher auch aus dieſem Grunde keinen Raum hat für gehörige Klarheit und Mannigfaltigkeit der Töne; dieſe wird ja nur da möglich, wo das Tonſyſtem nach beiden Seiten, nach oben und unten, hinlänglich ausgedehnt iſt, um für alle möglichen hohen und tiefen und eben hiedurch beſtimmt von einander geſchiedenen Tongattungen Platz zu bieten. Weite Ausdehnung des Tonſyſtems bis zu den Grenzen des klar Vernehmlichen und innerhalb dieſer Ausdehnung klare und diſtincte, einfach und mühelos hervorzubringende und zu erfaſſende Diſtanzen der Nachbartöne, dieſes zuſammen erſt macht natürlich und deutlich anſprechende, geſundkräftige, lebendigfreie und reich gegliederte Muſik möglich; wie die Sprache des lebendig erregten Menſchen nicht in continuirlicher Tonerhöhung und Tonverminderung auf- und abgleitet, ſondern in freiem Schwunge klar geſchiedene höhere und niederere Tonlagen ergreift, ſo auch die Muſik; es gibt für Gehör und Verſtand nichts Widrigeres als eine ſtetige Hinauf- oder Herabſchiebung des Tones, wie eine ſolche z. B. beim Stimmen einer Saite oder bei dem eben durch dieſe Stetigkeit uns unausſtehlichen Hundegeheul ſtattfindet. Nur ſo viel iſt hiebei zu fordern, daß die Diſtanzen der Einzeltöne nicht eine Weite haben, bei welcher eine enge und *fließende* Verbindung derſelben unmöglich wäre. Es iſt ein nicht minder weſentliches Geſetz, daß von jedem Tone nach beiden Seiten ein fließender Uebergang in eine andere Tonſtufe möglich ſei, weil Einheit des Mannigfaltigen nicht minder ein Poſtulat der Kunſt iſt als die Mannigfaltigkeit; in dieſem Sinne muß das Tonſyſtem allerdings eine continuirliche Reihe ſein ohne Lücken und Entfernungen, die nur eine ſprungweiſe Hinundherbewegung auf ihm geſtatten würden. Dieſem Bedürfniß enger Verbindung und fließenden Uebergangs dienen in unſerem Tonſyſtem namentlich die *Halbtöne*, die nicht nur zwiſchen den Ganztönen überall nach freiem Belieben eingeſchaltet werden können, ſondern auch längſt durch naturgemäße Praxis eine feſte Stellung auf gewiſſen Stufen der Tonleitern angewieſen erhalten haben; durch ſie tritt dem Momente klarer Diſtinctheit das ebenſo unentbehrliche der engen und ſtetigen Verknüpfung ergänzend zur Seite, freilich immer in untergeordneter Bedeutung, da der weniger klare, freie, gehobene Fortgang durch Halbtöne nicht der vorherrſchende ſein kann.

2. In Betreff des im §. über die weitern weſentlichen Intervallverhältniſſe Geſagten iſt zunächſt auf die unmittelbare acuſtiſche Erfahrung und ſodann auf die Ergebniſſe der Phyſik zu verweiſen, welche Dem, was das Gefühl vom Tonſyſteme fordert, vielfach eine ſo ſchöne Beſtätigung

geben. Wie es eine Thatſache iſt, daß im Sprechen, im Rufen, im natürlichen Singen der Fortgang durch mindeſtens den Halb- und Ganztönen entſprechende Tondiſtanzen dem menſchlichen Gefühl ganz von ſelbſt nahe liegt, ſo iſt es eine nicht minder gewiſſe Thatſache, daß auch gewiſſe größere Intervalle für Gehör und Gefühl etwas ganz beſonders Einleuchtendes, Faßliches, charakteriſtiſch Anſprechendes haben. Für's Erſte nämlich begegnen uns im Tonſyſteme höhere und niederere Töne, die für uns doch qualitativ ganz dieſelben ſind, an denen wir keinen Unterſchied mehr wahrnehmen als eben den quantitativen Unterſchied des Höhern und Tiefern, ſo daß es oft ſchwer wird ſie auseinander zu halten, namentlich wenn ſie von verſchiedenen muſikaliſchen Organen angeſchlagen werden, — die eintönigen, uniſonen, ſogen. Octaventöne. Es treten ebenſo zweitens höhere und niederere, nur etwa um die Hälfte des Octavenintervalls von einander entfernte Töne auf, die wir zwar als qualitativ verſchieden empfinden, die aber deßungeachtet untrennbar zuſammen zu gehören ſcheinen, indem das Ueberſetzen von einem auf den andern und nicht minder das wechſelnde Hinundhergehen zwiſchen beiden, ja ſelbſt das Fortgehen vom einen auf den andern durch das ganze Tonſyſtem aufwärts und durchaus leicht und natürlich iſt, ja wenn einmal begonnen faſt geboten erſcheint, — die ſogen. Quintentöne. Setzen wir einen beſtimmten Ton als Anfang einer Octavenreihe (als Grundton), ſo ergibt ſich zudem das weitere Reſultat, daß die über demſelben liegende Quint ſowohl beim Aufſteigen als beim Abſteigen zwiſchen dem Grundton und ſeiner Octave als natürlicher Vermittlungston ſich darbietet, der das Treffen der Octave weſentlich erleichtert (was die andern Zwiſchentöne nicht thun), ſowie daß der Fortgang von der Quint zur Octave des Grundtons hinauf für das Gefühl doch äſthetiſch anſprechender und gefälliger iſt als der obige Fortgang von Quint zu Quint u. ſ. f. Ein drittes ähnliches Verhältniß findet endlich innerhalb des Quintenintervalls ſtatt bei der ſogen. großen Terz. Die große Terz des Grundtons führt von letzterem ähnlich zur Quint hinüber, wie dieſe vom Grundton (Prim) zur Octave, ſie iſt gleichfalls von jenem aus leicht zu treffen, leichter z. B. als der auf ihn nächſtfolgende Nachbarton (die Secund). Nur dadurch unterſcheidet ſie ſich weſentlich von der Quint, daß der Fortgang in großen Terzen auf- und abwärts nicht mehr natürlich, vielmehr ohne beſondere Aufmerkſamkeit und Tendenz ganz unvollziehbar iſt. Auf die große Terz folgt naturgemäß vom Grundton aufwärts nicht wieder eine große Terz, wie Quint auf Quint folgen kann, ſondern naturgemäß folgt die Quint des Grundtons, die von ſeiner großen Terz etwas weniger weit, nur um eine ſogen. kleine Terz abſteht; das Terzenintervall findet ſonach im Quintenintervall ſeinen ergänzenden Abſchluß, es bleibt dieſem untergeordnet, die große Terz iſt nicht ſo wie die Quint Hauptton innerhalb der Octave, ſondern ein die Quint vorbereitender und die Quintdiſtanz ausfüllender Vermittlungston, ein Verhältniß, das in dem Namen Dominante für Quint, Mediante für Terz paſſend ausgedrückt iſt. Vergleichen wir dieſe drei Hauptintervalle, ſo iſt das Octavenintervall einerſeits das einfachſte und faßlichſte, andererſeits das ſelbſtändigſte, am meiſten in ſich befriedigte, ſofern der Fortgang von Octave zu Octave nichts Widerſprechendes, Unbehagliches an ſich hat, ſondern ganz natürlich und anſprechend iſt; in zweiter Linie ſteht das Quintenintervall, es iſt bei aller Natürlichkeit doch weniger ſelbſtändig, weil das Gefühl, nachdem die Quint angeſchlagen iſt, doch hierauf den Grundton oder ſeine Octave lieber hört als eine zweite Quint, wie wenn es aus dem durch die Quint geſetzten Unterſchied wieder zur Einheit, zum Tone, von dem es ausgegangen, zurückſtrebte; in dritter Linie endlich das Terzintervall, ſofern es der Quint ähnlich untergeordnet iſt wie dieſe der Octave.

Mit allen dieſen Sätzen, welche die unmittelbare muſikaliſche Erfahrung, Beobachtung, Singpraxis an die Hand gibt, treffen nun, zum Beweiſe, daß hier keine Willkür ſtattfindet, die Entdeckungen der Phyſik über die mathematiſchen Verhältniſſe dieſer Intervalle ſehr ſignificant zuſammen. Die Octave entſteht, wenn auf 1 Schwingung des untern Tons 2 des obern kommen, wenn z. B. eine Saite um's Doppelte ſchneller als eine andere ihr ſonſt gleiche erregt wird; bei der Quint kommen auf 2 Schwingungen unten 3 oben, bei der großen Terz 5 obere auf 4 untere. Bei der Octave alſo ſchwingt der obere Ton im Verhältniß zum untern mit 2facher, bei der Quint mit 1½facher Schnelligkeit; in der Octav iſt die Dauer der einzelnen obern Schwingung 2mal, bei der Quint 1½mal kürzer als die der untern. In der Octav kehrt alſo ganz daſſelbe Schwingungsverhältniß wieder, wie bei der Prim, daſſelbe nur verdoppelte Schwingungstempo, es iſt qualitativ ganz dieſelbe Erregung des Gehörorgans, nur um's Doppelte (4fache, 8fache u. ſ. f.) geſchärft. Am nächſten verwandt iſt das Schwingungs- und Erregungsverhältniß bei der Quint, indem hier zwar nicht Verdoppelung, aber 1½fache Beſchleunigung der Bewegung ſtattfindet, welche zwiſchen der einfachen und gedoppelten in der Mitte liegt. Nicht ſo ganz einfach verhält es ſich bei der großen Terz, welche merkwürdiger Weiſe von den Alten, ja bis tief in's Mittelalter hinein für ein (beim Zuſammenklang) nicht conſonirendes Intervall gehalten wurde, während ſie uns ſchlechthin wohlgefällt. Ein ſo natürlich ſich von ſelbſt aufdrängendes Mittelglied, wie die Quint zwiſchen den beiden Octaventönen, iſt ſie allerdings nicht, weder dem acuſtiſchen Eindruck noch dem Zahlenverhältniß nach; das Verhältniß 4:5 hat keine nähere Analogie zu 2:3, wie dieſes ſie hat zu 2:4 (1:2); blos die Aehnlichkeit findet ſtatt, daß wie in der Quint den geraden Bewegungszahlen der Octaventöne eine ihnen nächſtliegende ungerade Bewegungszahl, alſo ein in letzterer Beziehung weſentlich verſchiedenes Bewegungsverhältniß entgegentritt, ſo auch bei der Terz daſſelbe der Fall iſt, jedoch mit dem Unterſchied, daß die Bewegungsdifferenz geringer und daher die Diſtanz zwiſchen Prim und Terz eben nur ſo groß iſt, um der letztern eine Mittelſtellung zwiſchen Prim und Quint anzuweiſen — weßwegen wohl den Alten die Terz als nicht ſcharf und diſtinct genug erſchien. — Dieſes Zuſammentreffen der acuſtiſchen Faßlichkeit und Gefälligkeit der Intervalle mit den mathematiſchen Geſchwindigkeitsverhältniſſen iſt gewiß nicht zufällig. In der Octav empfindet das Gefühl daſſelbe Bewegungsverhältniß wie im Grundton, es hat hier die Befriedigung in beiden Tönen eine durchaus gleichartige Erregung wiederzufinden, auf der es wie auf einem Ruhepunct ſtillhält, wenn es ſie erreicht hat; in der Quint findet es ſich halbwegs der Octave zu gehoben, wie der rechnende Verſtand in der Zahl 3 die Mitte zwiſchen 2 und 4, das mit ſeiner Hälfte vermehrte (anderthalbfache) Zwei erkennt, das nur noch ein zweites Mal mit ſeiner Hälfte vermehrt werden darf, um die Zahl Vier zu haben; in der Terz findet immerhin eine ähnliche Erhebung zur Quint hin ſtatt, wie in dieſer zur Octave. Sehr einfach, mathematiſch einfacher noch als das der Terz iſt das Zahlenverhältniß der Quart, nämlich 3:4. Die Quart iſt vermöge dieſes Verhältniſſes das Intervall zwiſchen der Quint (3) und der obern Octave (4) des Grundtons (2), und ſie ſteht daher zur Quint in engſter Beziehung, ſie füllt mit ihr zuſammen die Octavenreihe aus; aber ſie hat doch nicht gleiche Bedeutung mit ihr; vom Grundton aus führt die Quart nicht zur Octave hin, wie die Quint es deßwegen thut, weil die 1½fache Beſchleunigung zwiſchen der einfachen Geſchwindigkeit (Grundton) und der verdoppelten (Octavton) in der Mitte oder mit beiden in gleicher Reihe liegt; auch der Terz kommt ſie inſofern nicht gleich, als ſie nicht wie dieſe vermittelnd zu einem Hauptintervall, wie die Quint, hinführt; die Quart iſt ein ſehr natürliches, befriedigendes Intervall, aber ſie iſt von der Prim einerſeits zu entfernt, um ſo anſprechend wie die Terz auf ſie zu folgen, und andererſeits ihr noch zu nah, um durch ſie zur Octav emporzuſteigen. — Weniger einfach ſind die Schwingungszahlverhältniſſe der übrigen größern Intervalle. Bei der kleinen Terz, die in ähnlicher Weiſe die große Terz zur Quint ergänzt, wie die Quart dieſe zur Octave, iſt das Verhältniß 5:6, bei der großen Sext 3:5, bei der kleinen 5:8; bei der kleinen Septime 5:9 oder *(ohne leicht bemerkbaren Unterſchied des Tones)* 9:16, bei der großen 8:15. Dieſen weniger einfachen Zahlenverhältniſſen entſpricht auch die acuſtiſche Eigenthümlichkeit dieſer Intervalle. Die kleine Terz macht, wenn ſie ſelbſtändig und nicht blos als naturgemäße Ergänzung der großen Terz zur Quint auftritt, den Eindruck eines weniger natürlichen und diſtincten Fortſchritts; die große und kleine Sext ſind vom Grundton zu entlegen, als daß ſie ohne die Mittelſtufe der Quart von ihm aus leicht zu erreichen wären; die große Septime (15:8) klingt bereits wie ein Uebergang zum Octaventon (16:8), leitet aber ebendeßwegen zu ihm mit zwingender Gewalt hinüber und hat in dieſer Eigenſchaft (als „Leitton“) allerdings wiederum eine beſondere Bedeutung. In ähnlicher Weiſe iſt das Gefühl auch bei der Erhebung vom Grundton zur kleinen Septime nicht beruhigt, ſondern muß nothwendig entweder zur großen und durch ſie zur Octav vollends hinauf oder zur Sext und von da weiter bis zur Quart herabgehen, um wieder zur Ruhe zu kommen. Das Zahlenverhältniß der großen Secund iſt, indem auch hier wie oben, zwei Verhältniſſe neben einander Geltung haben, entweder 9:10 (kleiner) oder 8:9 (großer Ganzton), das des großen Halbtons 15:16, des kleinen 24:25; für das Gefühl liegt die große Secund zwiſchen Prim und Terz in der Mitte als die von jener aus ſich natürlich ergebende und klar zur Terz hinüberführende Tonſtufe, ein Verhältniß, das ſich auch bei der kleinen Secund im Verhältniß zur großen wiederholt. — Gemeinſam iſt all dieſen Intervallverhältniſſen, die auf unſer Gehör den Eindruck des Natürlichen und Beſtimmten machen, daß ſie ſich durch Zahlen ausdrücken, in welchen überall 2, 3, 5 die letzten Factoren ſind. Wo verſuchsweiſe Zahlen wie 7, 11 u. ſ. w. als Factoren von Schwingungsgeſchwindigkeiten genommen werden (7:8 und dergl.), da entſtehen Tonverhältniſſe, die den Eindruck des Unklaren, Verſchwommenen machen; es muß, wie es ſcheint, wenn das Gefühl eines anſprechenden Tonintervalls entſtehen ſoll, das Verhältniß der Schwingungsgeſchwindigkeiten und der durch ſie hervorgebrachten Erregungen des Gehörorganes ein möglichſt einfaches ſein; die Verhältniſſe von 1 zu 2 (4 zu 8 u. ſ. f.), 2 zu 3 (3 zu 4 u. ſ. f.), 2 oder 3 zu 5 (4 zu 5, 5 zu 6 u. ſ. f.) ſprechen allein oder vereinigt (z. B. 4, 5, 6 = Prim, Terz, Quint) Gefühl und Geiſt an durch das einfach Proportionirte, leicht Zuſammenzuſchauende, das ſie an ſich haben. Der Geiſt ſtrebt von Natur nothwendig nach Einheit, nach einfach klarer Proportion des Verſchiedenen und vernimmt daher eine ſolche überall mit Befriedigung; am größten iſt dieſe Befriedigung bei dem Verhältniß 1:2, beim Zuſammentreffen der doppelt ſo ſtarken mit der hälftigen Erregung, indem hier der Rhythmus der Bewegung dem Grundverhältniß nach ganz identiſch iſt und jede der beiden Bewegungen auf die andere als mit ihr identiſch hin- und zurückweiſt; ſchon geringer, aber doch durch die leichte Vergleichbarkeit der beiderſeitigen Tempozahlen immer noch groß genug iſt die Befriedigung bei dem Verhältniß 2:3, 3:4, 8:9, 4:5, weil hier zweitheilige, gerade, und dreitheilige, ungerade Rhythmen einander gegenübertreten; weit geringer aber bei den Verhältniſſen, wo nicht 2 und 3 oder 5, ſondern zwei ungerade, 3 und 5, einander gegenüberſtehen und die Unterſchiede der Zahlen überhaupt zu groß ſind, wie bei Sexten und Septimen. Die Töne ſind Rhythmen und ſie rufen deſto mehr das befriedigende Gefühl der natürlichen Zuſammengehörigkeit hervor, je gleichartiger, je einfacher zu einander in klares Verhältniß zu ſetzen ihre Schwingungsſchnelligkeit iſt; das klarſte, am unmittelbarſten einigende, ja identificirende Verhältniß iſt das durchaus ebenmäßige der einfachen Gedoppeltheit; das nächſtklare die nicht zu große gerade Zahl gegenüberſtehend der ihr nächſten ungeraden Zahl; weniger klar zwei ungerade und noch weniger gerade und ungerade Zahlen, die numeriſch zu weit von einander abſtehen, bei dieſen hört die engere Beziehung auf, ſie werden gegen einander gleichgültig; blos beim Halbton ändert ſich dieſes wieder dadurch, daß hier (15 : 16) das Gefühl der unmittelbaren quantitativen Nähe ſich natürlich unmittelbar aufdrängt. Auf der andern Seite iſt jedoch neben der Thatſache, daß Gleichartigkeit der Schwingungsverhältniſſe befriedigt, auch ein zweites Moment nicht zu überſehen; der Geiſt will nicht nur Eintönigkeit, einfache Zuſammengehörigkeit, er weilt mit Befriedigung auf ihr und fordert ſie unbedingt, damit die Tonreihe nicht ein einheitsloſes Aggregat verhältnißloſer Töne ſei, aber er iſt trotzdem auch wieder im Einfachen, Unterſchiedsloſen unbefriedigt, er fordert nicht abſtracte, ſondern *concrete Einheit*, Einheit Verſchiedener, Mannigfaltigkeit, und darum findet unter den bisher betrachteten Intervallen auch noch ein zweites Werthverhältniß ſtatt; das Gefühl verlangt gebieteriſch neben den gleichartigen, abſolut klaren Intervallen auch ungleichartigere, weniger waſſerklare, es gibt dieſen, wenn es die erſtern zu oft nach einander vernehmen muß, ſogleich den Vorzug, es will nicht Quintenzirkel, ſondern nach der Quint die Quart, es fordert Ausfüllung der Octave durch die Quint, der Quint durch die Terz u. ſ. f., es iſt befriedigt durch Einheit, aber poſitiv gefällig iſt ihm nur die durch Mannigfaltigkeit ergänzte, belebte Einheit, es iſt ihm im Leeren, Einartigen nicht wohl, obwohl es ſchließlich zum Einartigen immer zurückſtrebt, um in ihm zur Ruhe zu kommen und daher z. B. den Schluß eines Tonſtücks außer im Grundton ſelbſt entweder in ſeiner Octave oder höchſtens in Terz oder Quint geſtattet, indem es eben nach Durchlaufung der concretern Intervalle zu den einfachen und klaren ſich wieder zurückwendet. Dieſe Zweiſeitigkeit des Werthverhältniſſes der Hauptintervalle wird ſich noch beſtimmter herausſtellen, wenn wir nun dazu fortgehen, die Bedeutung derſelben für die Ordnung und Gliederung des Tonſyſtems überhaupt, ſowie für die muſikaliſche Compoſition zu betrachten.

§. 770.

Durch das Octavenverhältniß theilt ſich das Tonſyſtem ab in ein Syſtem kleinerer, gleichſtimmiger, höherer und niederer Perioden; durch die andern

Hauptintervalle gliedert ſich die Octave innerhalb ihrer ſelbſt wiederum zu kleinern Abſchnitten, durch welche das Verhältniß der übrigen innerhalb der Octave zu liegen kommenden Einzeltöne zu einander erſt ſeine genauere naturgemäße Beſtimmung empfängt. Zur Gliederung des Tonſyſtems tragen dieſe Intervallverhältniſſe aber auch dadurch bei, daß vermöge des von der Natur feſt beſtimmten Charakters, der dieſen Intervallen ſowohl für ſich als in ihrer Verbindung mit einander eigen iſt, in ihnen die erſten Grundlagen zu naturgemäßer, charakteriſtiſcher, anſprechender Verbindung der Töne (zur Melodie und Harmonie) gegeben ſind.

In §. 769, 1. iſt darauf hingewieſen, daß die Muſik vor Allem diſtincte Intervalle bedarf, deutlich von einander geſchiedene Klänge, deren keiner iſt was der andere, die Schärfe der Scheidung, der Auseinanderhaltung der einzelnen Momente iſt das Erſte, jeder Ton muß von ſeinem Nachbar ſo weit abliegen, daß er unmittelbar als ein von ihm ſchlechthin verſchiedener vernommen wird, und dieſe Diſtinction muß ſich durch die ganze Tonreihe nach beiden Dimenſionen hin in gleicher Weiſe vertheilen. Allein wie ſchon dieß Verhältniß der Nachbartöne zu einander von der Art ſein muß, daß ſie ſich doch auch wiederum als Klänge vernehmen laſſen, die einander nicht ſchlechthin fremd, ſondern nahe zuſammengehörig, einander einfach proportionirt ſind: ſo tritt nun auch noch das weitere Poſtulat ein, daß die Tonreihe nicht ein bloßes Aggregat verſchiedener, heterogener, ſich fliehender Töne ſei, ſondern vielmehr ein Ganzes, innerhalb deſſen ſich auch wieder eine Einheit, eine engere Zuſammengehörigkeit, eine ſpezifiſche Verwandtſchaft einzelner ſeiner Theile und Stufen darſtellt. Die Tonreihe würde ein beſtimmungs-, begriffs- und charakterloſes Nebeneinander atomiſtiſcher Toneindrücke, wenn nicht auch auf einzelnen ihrer Puncte ein ſolches qualitatives Einheits- oder Verwandtſchaftsverhältniß von Tönen zu einander hervorträte. Man kann ſich dieß veranſchaulichen, wenn man ſich vorſtellt, die Tonreihe ſtiege in lauter Ganztönen aufwärts, die ſo weit genommen wären, daß weder das Quinten- noch das Octavenverhältniß irgendwo ſich ergäbe: in dieſem Fall wäre das Reſultat ein Progreß in's Unendliche, eine Reihe ohne Ende und Ziel, ohne Sinn und Zweck, eine Reihe des abſtracten Unterſchieds, die durchaus in beziehungsloſe Tonatome und Tondiſtanzen auseinander fiele, eine einſeitige Expanſion und Diſtraction ohne alles Einheitsband. Einheit, klare innere Beziehung und Verknüpfung, wie ſie hienach erforderlich iſt, kommt nun in die Tonreihe zunächſt in unmittelbarſter einfachſter Weiſe durch das von der Natur an die Hand gegebene *Octavenverhältniß*, durch die abſolute Einſtimmung der Octaventöne; durch ſie theilt ſich die ganze Tonreihe in Octavenabſchnitte, deren Anfang jedesmal durch den gleichlautenden, nur gehobenern und ſchärfern

Ton markirt iſt; ſie zerlegt ſich in eine Reihe gleichartiger Perioden, welche durch die ſtete Wiederkehr gleicher Töne innerhalb ihrer Identität und Einheit in die Mannigfaltigkeit der Einzeltöne bringen. Die Octaveneintheilung erſt gibt der Tonreihe Helligkeit, Gliederung, Beſtimmtheit; ſie thut der Mannigfaltigkeit keinen Eintrag, ſofern ja die gleichlautenden Töne verſchiedener Octaven unter ſich doch immer noch differiren durch ihre verſchiedene Höhe und Tiefe, aber ſie ſtellt allerdings vorzugsweiſe die Einheit her, ſofern durch ſie die Einzeltöne in das Verhältniß der Identität unter ſich gebracht werden; ſie flicht alle Tonlagen, Tonregionen, Stimmen, die höchſten wie die tiefſten, zu untrennbarer Einheit gegenſeitigen Entſprechens und Wiedertönens zuſammen; ſie reducirt die Geſammtzahl denkbarer Töne auf den kleinen Kreis der wenigen eine Octave ausfüllenden Klänge, ſie macht durch dieſe Gliederung, welche bewirkt, daß die Einzeltöne insgeſammt mehrmals durch alle Tonlagen hindurch wiederkehren, alle Töne der Reihe weit überſchaulicher, weit leichter zu erkennen und nach ihrem gegenſeitigen Verhältniſſe zu beſtimmen, als es ohne das der Fall wäre, und ſie erwirkt auch dieß doch ohne Beeinträchtigung der Mannigfaltigkeit; im Gegentheil die Octaveneintheilung erzeugt ſelbſt eine ſolche, indem ſie Gelegenheit gibt, denſelben Ton, dieſelben Accorde, dieſelbe Melodie die ganze Leiter höherer und niederer Regionen durchwandern, ſie bald in höhern, bald in niedern Gebieten, bald einfach, bald begleitet von entſprechenden Octaventönen anderer Lagen erklingen zu laſſen. Einheit alſo in der Mannigfaltigkeit, dieſe erſte Bedingung einer künſtleriſchen Geſtaltung des Tonmaterials, iſt mit der Octaveneintheilung gegeben, daher die Hochhaltung der Octave in griechiſcher Muſik und Philoſophie keineswegs verwunderſam ſein darf; mit ihr hat die Muſik bereits ein wenn auch erſt ſehr einfaches Element der Gliederung und Zuſammengruppirung der Töne gewonnen.

Auch die übrigen Hauptintervalle des Tonſyſtems tragen zur Einheit und Gliederung der Töne bei, auch ſie ſind für das Ohr, weil ſie ein einfaches und doch beſtimmtes Verhältniß gegenſeitigen Entſprechens verſchiedener Klänge darſtellen, gleichſam Einſchnitte in die Klangreihe, durch welche eine natürliche, von ſelbſt anſprechende, klare Syſtematik in's Ganze gebracht wird. Aber ſo einfach, ſo unmittelbar wie die Octave, ſind dieſe Intervalle nicht, ſie bringen ebenſo ſehr auch Mannigfaltigkeit in's Tonganze, ſie ſtellen concretere Tonverhältniſſe dar, neben denen das Octavenverhältniß als ein abſtractes, leeres, eintöniges erſcheint. Die Muſik bedarf auch noch weitere Tonverhältniſſe, durch welche die Klänge ſich wiederum zu kleinern, in ſich abgeſchloſſenen Reihen von beſtimmter Größe und beſtimmtem Charakter gruppiren; es iſt ein Bedürfniß, innerhalb der Octave ſelbſt doch nicht blos einen ganz gleichförmigen, unterſchiedsloſen Fortgang der die Reihe ausfüllenden Töne, ſondern einen gegliederten Fortſchritt zu haben, in welchem ſich das ſchon der Octave zu Grund liegende Gruppirungsgeſetz nur in anderer, ſpezifiſcherer Weiſe wiederholt. Wie die Octave den Abſchluß einer Tonreihe und zugleich den Anfang einer neuen der vorhergehenden entſprechenden bildet, ſo ergibt ſich innerhalb ihrer ein ähnlicher Abſchnitt durch die Quint. Die Quint iſt zwar nicht gleich der Octave ein Knotenpunct, welcher Abſchluß und Anfang in ſich vereinigte, aber ſie iſt entſchieden der Anfangspunct der neuen mit ihr beginnenden Reihe, von welchem aus, wenn er einmal erreicht iſt, der weitere Fortgang (bis zur Octave) ganz wie von ſelbſt gegeben erſcheint, ſo daß durch ſie das Ganze in zwei kleinere gleichartige Reihen geſondert iſt. Die Quint iſt jedoch durch dieſe ihre zur Octave hinleitende Stellung auch der Ton, auf welchen das Ohr beim Sprung von einer Octave zur andern von ſelbſt wie auf eine den Uebergang erleichternde Brücke zwiſchen beiden verfällt; ſie iſt daher ſo oft der Mittelton, durch den die Muſik, wenn ſie möglichſt einfach und doch nicht ohne alle Vermittlung von einer Octave zur andern übergehen will, dieſen Uebergang bewerkſtelligt, und zwar ſowohl aufſteigend, als insbeſondere abſteigend, wie namentlich am Schluß der Tonſtücke, wo die einfache Rückkehr zu einer tiefern Octave des Grundtons ſo häufig mittelſt Durchgangs des Baſſes durch die Quinte geſchieht. Ebenſo iſt die Quint oder Dominant auch da, wo es ſich nicht um den Uebergang von einer Octave zur andern handelt, (meiſt von unten her, als untere Quint, wo ſie dem Grundton näher liegt, oft aber auch mit guter, lebendiger Wirkung von oben her) der natürliche Vorton des Grundtons der Octave, der Vorbereitungston, von welchem man zum Grundton (oder auch zu ſeiner Terz) aufſteigt, welchen man dieſem vorauſchickt, wenn das Tonwerk nicht unmittelbar mit ihm ſelbſt, nicht uneingeleitet beginnen ſoll. Desgleichen iſt ſie ſonſt ein vielgebrauchtes Intervall, das ſich z. B. wegen ſeiner engen Beziehung zum Grundton und wegen ſeiner Mittelſtellung in der Octave nicht blos zur Einleitung, ſondern auch zum eigentlichen, definitiven Anfang eines Tonſtücks ſehr gut eignet, indem das alsbaldige Einſetzen auf der Quint ſtatt auf dem zunächſt erwarteten tiefern Grundton einerſeits uns über den Grundton des Ganzen nicht im Geringſten unklar läßt, andererſeits aber doch einen eigenthümlichen Eindruck des Gehobenen und Schwunghaften, oder des Leichten und Friſchen, des Hineintretens, des Sprungs in mediam rem hervorbringt (z. B. Terzett und Menuett im erſten Finale von Don Juan, Terzett im zweiten Act u. ſ.). Zum Schluſſe eignet ſich die Quint eben wegen ihres Uebergangscharakters weniger, ſie kann aber auch hier von großer Wirkung ſein, wenn eben dieß beabſichtigt wird, dem Schluß den Charakter des Nichtabſchließenwollens, des Ungelösten, Schwebenden, Ahnenden, Fernes Andeutenden zu geben (wie im Geſang des Gouverneurs vor der Kirchhofſcene).

Verwandt mit der Quint, aber zugleich wieder von beſonderer Bedeutung, iſt zunächſt die (große) Terz. Sie eröffnet zwar nicht eine neue Reihe wie die Quint, ſie gliedert die Reihe nicht direct, ſondern blos mittelbar durch die ihr zukommende Wichtigkeit, in Folge welcher ſie eine weſentliche Tonſtufe der normalen Tonreihe iſt und ihr nicht fehlen darf. Ihre Hauptbedeutung iſt eine ausfüllende; ſie bietet eine nicht nur erleichternde, ſondern eine weſentlich befriedigende, ja unentbehrliche Mittelſtufe dar für den Uebergang von Prim zu Quint, der an ſich bei aller Natürlichkeit, die wir ihm zuerkennen müſſen, eben doch, wenn gleich weit weniger als der von Octave zu Octave, immer noch ein Sprung iſt und bleibt. Die Terz erſt gewährt beim Auf- und Abgehen auf den Hauptintervallen der Tonreihe eine wahrhaft concrete Vermittlung; während bei längerem Auf- und Abſteigen blos auf Grundton und Dominante doch wieder eine allzu einfache, einförmige, nichtsſagende, leere, unnatürlich hüpfende Tonfolge entſteht, ſo wird dagegen durch Hinzunahme der Terz dieſes Auf- und Abſteigen ein zwar auch noch ganz ſimples und klares, aber doch zugleich natürlich vermitteltes, volllautendes, nirgends eine Lücke fühlen laſſendes Auf- und Abwärtsſichbewegen, das ebendarum an ſich ſelbſt bereits muſikaliſch ſchön, bereits vollkommen anſprechender Wohllaut, das erſte wohllautende Intervallverhältniß iſt; wie die Octave, ſo iſt auch die Quinte immer noch ein gar zu einfaches Tonverhältniß, Octav und Quint ſind natürlich, aber ſie ſind nicht concret genug; concret wird alle Muſik erſt mit dem Terzintervall. Die große Terz ſteht aber auch, von dieſer ihrer vermittelnden Bedeutung abgeſehen, namentlich zum Grundton in einer Beziehung, die ſie nicht minder wichtig macht. Es kann zwar mit ihr, wenn ſie in die untere Octave verlegt iſt, nicht ſo treffend wie mit der Dominante der Grundton von unten her eingeleitet werden, weil nur die Dominante unmittelbar und beſtimmt auf den Hauptton gebieteriſch hinweist. Wohl aber kann die Terz von oben her dem Grundton vorangeſchickt oder mit ihr geradezu ſowohl angefangen als geſchloſſen werden. Der Anfang mit der Terz macht einen ähnlichen, nur natürlichern und ruhigern Eindruck wie der mit der Quint, den Eindruck, daß man alsbald auf einen höhern Punct, als man eigentlich erwartete, gehoben wird, alſo wieder den des Freien, des Gehobenen, des nachdrücklich Hervortretenden; am Schluß hat auch ſie, jedoch mit demſelben Unterſchied von der Quint wie vorhin und daher weit häufiger als dieſe anwendbar, die Wirkung des Nichtabſchließenden, weniger Beſtimmten, des Schwebenden, romantiſch Verklingenden, Sehnſuchts- und Erwartungsvollen, des Hinausweiſens in unbeſtimmte Fernen, es iſt ein Schluß und iſt doch keiner, es iſt ein Stillhalten auf einer Stufe, die zur Höhe emporführt, von welcher es uns nach oben zieht und auf der wir doch wider Willen feſtgehalten werden und nun gleichſam verwundert uns umſchauen nach einem Höhern und Fernern, das uns in Ausſicht geſtellt und doch nicht wirklich geboten wird. — Die übrigen Intervalle haben für ſich nicht mehr gleiche Wichtigkeit wie die eben beſprochenen. Die aufſteigende Quart mit der Sext zuſammen füllt den Zwiſchenraum zwiſchen den Octaventönen wohl auch in befriedigender (concreter), aber nicht in unmittelbar erwarteter Weiſe aus; Terz und Quint können durch nichts Anderes erſetzt werden, man fühlt namentlich den Fortgang vom Grundton zur Quart als zu weit vorgeſchoben, als eine nicht natürliche Diſtraction, die Tonfolge 1 4 6 8 treibt mit Gewalt zu 1 3 5 8 zurück. Die Quart wird zwar ſowohl nach der großen als nach der kleinen Terz unbedingt erwartet, weil ſie acuſtiſch ein Hauptintervall iſt, und ſie iſt ſo der natürlichſte Schlußſtein der erſten Hälfte der Octave, der natürliche Vorton der Quint, der ſo mit dieſer zuſammen die Octave in ihre zwei Hälften abtheilt; aber ſonſt fehlt ihr die tief eingreifende Bedeutung der letztern; ſie theilt dieſe Bedeutung nur da, wo ſie als tiefere Octave der Quint unter dem Grundtone als deſſen hinabverlegte Dominante liegt und ſo nicht blos im Quart-, ſondern zugleich im Quintverhältniß zu ihm ſich befindet.

Ganz vollſtändig kann die Bedeutung der verſchiedenen Haupt- und Nebenintervalle natürlich erſt bei der Lehre von der Harmonie hervortreten, wo ſie nicht mehr blos als Nach-, ſondern auch als zuſammentönendes Neben- und Ineinander betrachtet werden. Indeß iſt es ſchon hier am Plaze, vorläufig darauf hinzuweiſen, daß auch harmoniſch betrachtet das Verhältniß der Intervalle unter ſich ganz dieſelben Reſultate ergibt. Die Octave dient der Muſik da, wo es eben um die abſolute Einſtimmigkeit zu thun iſt; ſie kann in ſolchen Fällen gerade durch dieſe reine Einfachheit, durch die Beſeitigung aller vermittelnden, ausfüllenden, wohlthuenden Zwiſchenſtufen, durch die Leere, die ſie zu empfinden gibt, groß, erhaben, hohl, unheimlich, geiſterhaft wirken. Der Monotonie des Octaveneinklangs tritt zunächſt entgegen das Zuſammentönen von Grundton und Dominante; aber gerade da zeigt es ſich, daß doch erſt mit der Terz Vermittlung, Vollſtimmigkeit gegeben iſt. Grundton und Quint zuſammen erregen das Gefühl einer unausgefüllten, traurigen, unbehaglichen, ſchreienden Leere, wogegen die Terz ſchon für ſich mit dem Grundton einen befriedigenden Zuſammenklang bildet. Der Haupt- und Grundaccord, der durchaus voll anſpricht, iſt aber erſt Grundton Terz Quint zuſammen oder auch noch vermehrt mit der obern Octave; mit ihm iſt der Urtypus, das concrete Urbild aller Harmonie gegeben. Anders verhält es ſich dann gleich wieder mit 1 4 6 8; dieſer Accord könnte nicht wie 1 3 5 8 gut für ſich allein, z. B. als Accord eines harmoniſch geſtimmten Glockengeläutes, beſtehen, er befriedigt für ſich nicht trotz allen Wohlklangs, er führt nothwendig zurück zu 1 3 5 8, indem nur dieſer den Eindruck vollkommenen Zuſammengehörens und natürlichen Aufeinanderfolgens, Entſprechens und Zuſammenklingens der Töne, aus denen er beſteht, hervorzubringen vermag.

§. 771.

1. Das Tonſyſtem geſtaltet ſich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung ſeiner Eintheilung in Octavenabſchnitte der Zwiſchenraum zwiſchen den Octaventönen ſtetig durch eine Reihenfolge neben einander liegender Töne ausgefüllt wird. Dieſe Reihenfolge kann von verſchiedener Art und verſchiedenem Charakter ſein je nach der verſchiedenen Stellung, welche den Halb- und Ganztönen innerhalb der Reihe angewieſen, und je nach der verſchiedenen Eigenthümlichkeit, welche eben durch dieſe verſchiedene Stellung dem ganzen Fortgange aufgeprägt wird. Der Hauptunterſchied iſt der zwiſchen Dur- und Molltonleiter; in der erſtern iſt der Fortgang vorherrſchend ein den Charakter freien ungehemmten Fortſchritts an ſich tragender Fortgang durch Ganztöne, indem in ihr die Halbtöne ſo gelegt ſind, daß ſie nur die Stellung von Uebergangs- und Schlußtönen an einzelnen Hauptabſchnitten der Leiter einnehmen; in der Molltonleiter
2. dagegen findet das Umgekehrte ſtatt. Das Prinzip des Fortgangs durch Halbtöne iſt rein durchgeführt in der chromatiſchen Leiter, welche aber hiedurch die charakteriſtiſchen Verhältniſſe der Hauptintervalle verwiſcht und daher nur untergeordnete Bedeutung anſprechen kann.

1. Streng genommen ſollte am Anfang des §. geſagt ſein, das Tonſyſtem geſtalte ſich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung der Eintheilung des Tonſyſtems in Octavenabſchnitte und der Octave in die zwei durch die Dominante gegebenen Octavenhälften der Zwiſchenraum zwiſchen Prim und Octav, ſowie zwiſchen beiden und der Dominante ſtetig (alſo eben leiterförmig) durch Töne ausgefüllt wird. Mit der Abſcheidung des Tonſyſtems in Octaven, mit dem Herausgreifen der Octavenperiode aus der ganzen Tonreihe iſt die Geſtaltung der Tonfolge eben an das Octavverhältniß gebunden, muß nach ihm ſich richten, und ſo entſteht die Aufgabe, die zwiſchen Grundton und Octav liegenden Einzeltöne in der Art zu bilden und zu ordnen, daß ihr Fortgang einerſeits den Zwiſchenraum in ſtetiger und gefälliger Mannigfaltigkeit ausfülle, andererſeits in natürlicher Weiſe wieder zum Grundton (in der Octave), deſſen Wiederkehr das Gefühl erwartet, hinführe. Soll dieß geſchehen, ſo kann natürlich das Hauptintervall, die Dominante, in der Leiter nicht fehlen, indem mit ihr ein ebenſo gefälliges als den Uebergang von Prim zur Octave weſentlich vermittelndes Tonelement verloren gienge; iſt aber einmal die Dominante in der Leiter, ſo zerfällt dieſe durch ſie in zwei Abſchnitte, weil mit dem Eintreten der Dominante das Gefühl,

eben mit ihr die Region der Prim ſchon verlaſſen zu haben und aus ihr in die der Octave übergeſchritten zu ſein, ſich von ſelbſt einſtellt. Es handelt ſich alſo genau geſprochen nicht mehr um Ausfüllung der Octavenreihe, ſondern um Ausfüllung dieſer zwei Abſchnitte vor und nach der Dominante. Die Ausfüllung — dieſe Bemerkung iſt nothwendig voranzuſtellen — geſchieht, weil nach §. 768, 2 die aufſteigende Bewegung die maßgebende ſein muß, von unten her, oder ſie geſchieht ſo, daß der den Geſetzen des Gefühls und der Phantaſie entſprechende Tonfortgang, durch den dieſe Ausfüllung zu Stande kommen ſoll, von unten nach oben zu verwirklicht wird. Dieſer Fortgang iſt nun zunächſt mittelſt Ganztönen zu machen, da dieß einmal der natürliche, der einzig leichte, freie, klare Fortgang iſt. Aber Ganztöne allein können darin doch nicht vorkommen, da in dieſem Falle, wie eine einfache Rechnung mit den Intervallzahlen zeigt, weder von der Prim aus die Dominante, noch von dieſer aus die Octave zu erreichen wäre; Halbtöne ſind alſo nothwendig und zudem der Mannigfaltigkeit wegen wünſchenswerth; es fragt ſich nur, wie ſie geſtellt werden, und es iſt für den ganzen Charakter der Tonfolge entſcheidend, wie dieß geſchieht. Werden ſie — dieß iſt das Erſte, worauf es ankommt — ſo geſtellt, daß in beiden Abſchnitten der Tonreihe eine größere Periode von Ganztönen erhalten bleibt, ſo herrſcht natürlich in der ganzen Reihenfolge der Charakter der Bewegung durch Ganztöne vor; werden ſie aber ſo geſtellt, daß die Ganztonbewegung nach kurzer Dauer ſogleich von der Halbtonbewegung unterbrochen wird, ſo iſt der Eindruck des Ganzen der einer durch die Halbtonbewegung immer wieder aufgehobenen und durchbrochenen Ganztonbewegung, alſo — weil dieſes den Normalverlauf durchbrechende Element eben als ſolches vorzugsweiſe hervortritt — eines Vorherrſchens der Halbtonbewegung. Ferner: werden die Halbtöne ſo geſtellt, daß ſie erſt am Schluß der beiden Abſchnitte der Octave ſtehen, ſo ordnen ſie ſich auch damit den Ganztönen als bloße Uebergangs- oder Schlußtöne unter und tragen andererſeits auch zur Leichtigkeit, Klarheit, Gefälligkeit der ganzen Leiter bei, weil gerade am Schluſſe ein kleineres Intervall, ein ſtetigerer Uebergang erforderlich iſt, damit das zu Ende Gehen, das nicht mehr weiter Wollen der Bewegung klar hervortrete, die Bewegung gefällig ſich abrunde und ausklinge; werden die Halbtöne aber ſo geſtellt, daß ſie ſchon in der Mitte oder gar am Anfang der Leiter, ſowie ihrer einzelnen Abſchnitte ſtehen, ſo erhalten ſie vorwiegende Bedeutung und geben zudem der ganzen Leiterbewegung einen ſchwerfälligen, dunklern, trübern Charakter, weil ihr paſſende Schlüſſe fehlen. Dieß ſind die Momente, auf welchen die Unterſchiede der Haupttonleitern und namentlich des Dur und Moll beruhen. Die *Durtonleiter* iſt diejenige, in welcher die Ganztonbewegung vorherrſcht und zugleich die befriedigendſten Schlußformen gegeben ſind. Zu Anfang beider Hälften haben wir zwei Perioden von Ganztönen, eine zweimalige Fortſchreitung durch Ganztöne (c zu d, d zu e, g zu a, a zu h): der eine Halbton ſchließt befriedigend das Ganze (h zu c); der zweite ſteht nicht, wie man etwa erwarten könnte und wie es in der ſog. lydiſchen Tonart wirklich der Fall iſt, vor der Quint (vor g), ſondern er ſteht richtiger eine Stufe weiter zurück, zwiſchen Terz und Quart; er ſchließt dieſe letztere eng an die Terz an, er faßt die Quart mit der Terz und durch ſie mit dem erſten Abſchnitt der Octave überhaupt eng zuſammen, während er ſie von der Quint durch den ſo entſtehenden Ganzton (f zu g) abtrennt; er bildet ſo aus Prim Secund Terz Quart Eine Periode, was ganz richtig iſt, weil mit der Quint ja ſelbſt ſchon eine zweite beginnt, er ſtellt die Quint nach dieſer Seite ſelbſtändig hin und weist ſie der zweiten Octavhälfte zu, der ſie an ſich ſchon angehört und die ohne ſie (d. h. wenn die Quint z. B. durch die übermäßige Quart fis zur erſten Hälfte gezogen würde) zu klein ausfiele; er macht alſo durch ſeine Stellung die beiden Hälften ſymmetriſch, und er muß dieſe Stellung außerdem auch deswegen haben, weil ſonſt der Tonleiter das natürliche Intervall der einfachen Quart verloren gehen oder ein Widerſtreit der Scala mit den Intervallverhältniſſen ſowie mit den auf dieſe gebauten Harmonieverhältniſſen entſtehen, die Scala eine übermäßige Quart haben, die Harmonie aber deßungeachtet auf der einfachen Quart beſtehen würde. So aber wird durch dieſe Stellung des Halbtons der erſte Abſchnitt der Octave (c—f) zu einer für ſich ſtehenden, von der zweiten deutlich geſchiedenen und zugleich zu einer in ſich ſelbſt vollkommen abgerundeten, die Momente des Anfangs, Fortgangs und Abſchluſſes in ſich vollſtändig vereinigenden eigenen Periode abgeſchloſſen, welche eben hiedurch auf die zweite, nach demſelben Geſetze gegliederte Periode (g—c) vorbereitend hinweist und mit ihr zuſammen der Durſcala den Charakter eines ſymmetriſch periodiſchgegliederten Ganzen verleiht. Einfaches, entſchiedenes Vorwärtsgehen oder Aufſteigen, verbunden mit wohlgefälligen Halt- und Schlußpuncten und ſchöner Periodicität des Ganzen iſt ſo in Folge der hier angenommenen Stellung der Halbtöne Charakter der Durleiter, um deß willen ſie als die natürlichſte, heiterkräftige und ſchlechthin befriedigende Tonfolge erſcheint. Auch bei abſteigender Bewegung bleibt dieſer Charakter, obwohl er in ihr nicht ſo ſcharf hervortritt; auch hier ſchlüpft die Bewegung über die Halbtöne, die ja hier nicht als Hemmung eines Aufſtrebens, ſondern nur als den Uebergang zu tiefern Tönen vermittelnde und erleichternde Zwiſchenglieder gefühlt werden können, leicht hinweg, und es ſcheint namentlich darin eine Befriedigung zu liegen, daß durch den Beginn mit der dem Octavton ganz nahe liegenden großen Septime dem Herabgehen ſogleich der Typus des Bleibens in der Scala eben dieſes Tones, aus welchem ſich die Tonbewegung mittelſt des Halbtons der Septime gleichſam unmittelbar loswickelt, ausgedrückt wird. Zugleich hat die Durleiter namentlich den Vorzug der großen Terz, des natürlichen, wohlklingenden Mittelglieds zwiſchen der Prim und den höhern Intervallen. — Ganz anders die *Molltonleiter*. In ihr wird gerade das Intervall der großen Terz und ebenſo das der großen Sext aufgehoben; der hier ſchon nach der zweiten Stufe und dem entſprechend nach der Dominante (die bleiben muß) eintretende Halbton wirkt hemmend, erſchwerend, von der geradlinigen Bewegung ablenkend; nach oben zu fehlt es der Mollbewegung, ſofern ſie auf die kleine Sext eigentlich die kleine Septime folgen laſſen muß, an dem Moment der Zuſpitzung und des leichten Schluſſes durch die große Septime, ſie ſchließt eigentlich ohne Schluß und damit in ſo unerträglicher Weiſe, daß man für die aufſteigende Mollleiter aus der Durleiter die große Septime entweder allein (as h) oder zu ihr noch die große Sext (a h) entlehnen und ſo entweder das Prinzip des ſprungloſen Fortgangs durch einfache Ganztöne oder den Mollcharakter preisgeben muß, jedenfalls aber nur im Abſteigen eine reine Mollleiter zu Tage kommt. Sehr abweichend iſt auch die Geſtaltung der Octave, die durch die Stellung der Halbtöne in der Mollleiter hervorgebracht wird. Die klare, ebenmäßige Gliederung, die ſcharfe Zweitheilung der Durſcala iſt verſchwunden; die Halbtöne ſtehen nicht mehr an den natürlichen Halt- und Endpuncten, ſie kommen zu früh, ſie bilden keine Schlußcäſuren wie in Dur, ſie ſind nicht mehr Schluß-, ſondern blos Bindetöne, welche durch die Bedeutung, mit der ſie in der Mollleiter hervortreten, allerdings dieſer Scala den Charakter eines weniger ſcharf gegliederten, ſtetigern, ſchleifendern und damit „weichern,“ ebendamit aber etwas vom Verſchwommenen und Schleppenden an ſich tragenden Fortgangs ausdrücken. Nicht zu verkennen iſt übrigens, daß in abſteigender Bewegung die Mollleiter doch natürlicher erſcheint als in aufſteigender; die abſteigende Bewegung fordert weniger Schwung und Fortſchritt, daher hier die Mollbewegung weniger fremdartig für unſer Gefühl iſt, und zudem hat die abſteigende Mollleiter den großen Vorzug vor der aufſteigenden, daß der unnatürliche Schluß der letztern nach oben und die ebenſo unnatürliche Correction deſſelben durch Durtöne wegfällt.

Neben Dur und Moll laſſen ſich natürlich auch noch weitere Tonleitern denken, dergleichen wir im Alterthum und Mittelalter wirklich im Gebrauche finden. Während die ſog. *ioniſche* mittelalterliche Tonart unſer Dur iſt, weicht die ſog. *lydiſche* (F) dadurch von ihm ab, daß der erſte Halbton der Scala erſt vor die Quint fällt (f g a h c); dieſe Stellung hebt die ſchöne Gliederung der Octave auf, ſie gibt zwar der aufſteigenden Leiter den nicht ungefälligen Charakter unaufhaltſam ohne Ruhepunct aufſtrebenden Fortſchritts, aber ſie verunſtaltet die abſteigende Leiter, macht ſie irrationell, indem in dem Halbton zwiſchen c und h durch die enge Verbindung dieſer beiden Töne die Bewegung in die Leiter der Dominante C überſchweift (nach demſelben Geſetz, wie vorher f e die Leiter F ankündigt) und dann doch wiederum ſchwerfällig in F zurückſinkt. Das Mixolydiſche (G) iſt Dur mit kleiner Septime; es fehlt ihm hiemit, wenn ſein Charakter rein feſtgehalten wird, für Melodie und Harmonie der Leitton, der namentlich zu einem befriedigenden Schluſſe eines ganzen Tonſtücks (z. B. fis g) und ebenſo zu präciſer Verknüpfung weſentlicher Accorde (z. B. d fis a c, d g h) unentbehrlich iſt, daher ſchwebende Unbeſtimmtheit und (wie auch bei den meiſten andern) eine Ungelenkigkeit der Tonverknüpfung der Charakter dieſer Tonreihe iſt. Während die äoliſche Weiſe (A) mit unſerem abſteigenden Moll identiſch iſt, weicht die doriſche (D) darin von ihm ab, daß ſie zwar die kleine Terz (f), aber die große Sext (h) und kleine Septime (c) hat, alſo das kräftige Dur und das trübere Moll in ſich gewiſſermaßen vereinigt; die phrygiſche endlich (E) iſt das gerade umgekehrte Dur, indem hier die Halbtöne (f, c) nach der erſten und fünften Stufe kommen, wie in Dur vor der letzten und nach der dritten; ſie iſt das extrem gewordene Moll, ſie hat nicht nur deſſen Intervalle, kleine Terz und kleine Sext, ſondern ſie hat vollends ganz den Charakter der Halbtonbewegung, indem die aufſteigende Bewegung gleich mit dieſer beginnt und ebenſo die abſteigende mit ihr (f e) ſchließt, ſo daß aufwärts die Bewegung gleich von vorn herein bedeutſam gehemmt und zurückgehalten erſcheint, abwärts aber der Schluß wegen des auf den Grundton drückenden Halbtons ganz beſonders ſchwer wird und damit gleichfalls den Charakter eines Ungewöhnlichen, Bedeutſamen, eines auf die Seele drückenden Geheimniſſes, einer noch nicht gelösten Spannung erhält. Es geht aus der gegebenen Ueberſicht hervor, daß dieſe Nebenſcalen nicht ohne Eigenthümlichkeit ſind, die dieſelben für den Ausdruck gewiſſer beſonderer Stimmungen und Bewegungen jederzeit geeignet machen kann, daher ſie auch in der modernen Muſik hie und da zur Anwendung kommen; aber ſie haben doch unſern Dur- und Molltonweiſen gegenüber zu wenig natürlichen, fließenden Fortgang und Schluß, ſie ſind größtentheils nicht reiner, ſondern gemiſchter Gattung, ſie haben trotz des Bedeutſamen keine klar, weich und gefällig ſich gliedernde Tonfolge, ſondern aus allen dieſen Urſachen etwas Schwebendes, Nebelhaftes, Unaufgelöstes und doch zugleich Hartes, das oft wohl an ſeinem Orte iſt, im Ganzen aber dieſe Tonleitergattungen hinter dem wohlproportionirten Dur und dem jedenfalls weichen, nicht gar zu ſchweren und düſtern Moll immer mehr zurückgedrängt hat. Genauer wäre die Unvollkommenheit und namentlich die Ungelenkigkeit dieſer Nebentonleitern nur nachzuweiſen, wenn man zugleich auf die Art und Weiſe näher eingienge, wie ſich in ihnen die einzelnen für den Fortgang eines mehrſtimmigen Tonſtücks nothwendigen Hauptaccorde geſtalten; aber der Gegenſtand iſt zu ſpeziell, als daß er hier behandelt werden könnte.

• Die chromatiſche Leiter, die ſich in Halbtönen auf- und abwärts bewegt, kann der in Ganz- und Halbtönen gehenden, „diatoniſchen“ gegenüber nur eine Nebenart ſein. Sie iſt theils zu indifferent, weil in ihr Alles gleich iſt und namentlich die Intervallverhältniſſe ſich ganz verwiſchen, theils nicht von freier und rüſtiger Bewegung; es drängt ſich in ihr Alles zuſammen, will nicht recht auseinander: es iſt eine Linie, die ſich fortwährend in kleinſten Windungen ſchlängelt, ohne je auch zu einer einfach decidirten geradausgehenden Bewegung zu kommen: es iſt die abſtracte Leiter, die das Prinzip der Continuität übertreibt, die nur kleine, gleich zugemeſſene Schritte machen will. Natürlich kann die chromatiſche Leiter ebendarum für gewiſſe Zwecke ſehr bezeichnend und wirkſam ſein. Das einerſeits nicht recht von der Stelle wollende, andererſeits trotz des erſchwerten Fortgangs unaufhaltſam vor ſich gehende Fortrücken, Fortdrücken und Fortſchieben eignet ſich trefflich, ein langſames Austönen einer innigen, von ſich ſelbſt nur mit Mühe, mit Bedacht loskommenden Empfindung (ſo am Schluß des zweiten Satzes des Beethoven'ſchen Septetts), oder ein gewaltſames, dringliches Hinausſtreben zu einem Abſchluß, oder ein mächtiges Herandringen eines Affectes, einer Seelenbewegung, auch Verwunderung, die nicht recht von der Stelle kommt, Furcht, die ſich nicht zu rühren wagt, auszudrücken (wie z. B. im Sextett des Don Juan das Chromatiſche in mehrfachen Beziehungen dieſer Art angewandt iſt). Außerdem aber kann die chromatiſche Leiter, für ſich oder mit der diatoniſchen combinirt, wegen ihrer Kleintheiligkeit auch den mehr formellen Eindruck des Zierlichen, Feinen, des zierlich Fortfließenden und Fortrollenden hervorbringen: nach dieſer Seite, als figurirendes, ornamentiſches Element, hat ſie namentlich für die Inſtrumentalmuſik Bedeutung, welche um der Formenmannigfaltigkeit willen, die ihr Geſetz iſt, nicht immer auf die diatoniſche Leiter oder Melodie ſich beſchränken kann. Die chromatiſche Tonleiter iſt vollſtändiger als die diatoniſche, ſie enthält alle überhaupt zur Anwendung kommenden Töne, ſie iſt das ganz in ſeine kleinſten Theile zerlegte Tonſyſtem, das Tonſyſtem als abſtracte, unterſchiedsloſe, aber überall ſtetig in ſich zuſammengehaltene, ihre Glieder wie an einer Perlenſchnur engſt aneinander reihende Tonfolge; darin liegt ſowohl ihre Einſeitigkeit als ihre Eigenthümlichkeit.

§. 772.

Der innere Unterſchied des Dur und Moll iſt ſo weſentlich, daß jede der beiden Tonweiſen eine eigene Art von Tonſyſtem, ein eigenes Tongeſchlecht, begründet. Beide Tongeſchlechter haben ihre Berechtigung und charakteriſtiſche Bedeutung; aber Dur iſt nicht nur das kräftigere und freiere, ſondern auch das einfachere, naturgemäßere, einer weit umfaſſendern Anwendung fähige

Tongeſchlecht, während Moll in Folge ſeines gedämpften, gedrückten Charakters den Typus abſtracter, rein in ſich und in ihre Zuſtände verſenkter Subjectivität repräſentirt und ebendarum ſelbſt eine individuellere, beſchränktere Form iſt.

Der Unterſchied von Dur und Moll erſtreckt ſich natürlich nicht blos auf die Leiter und nicht blos auf die Hauptintervalle in ihrem Nacheinander, ſondern auch auf ſie in ihrem Zugleich oder auf die Accorde: Moll hat vor Allem, was hier vorausgenommen werden muß, den Grundaccord aller Harmonie, den Dreiklang auf den Grundton der Leiter (1 3 5), deßgleichen den Dreiklang auf der Quart mit der kleinen Terz, ſo daß ſchon hiedurch auch der Harmonie des Moll das Gepräge des Zurückgehaltenen, Gedämpften, Herabgeſtimmten, obwohl damit auch einer gewiſſen Bedeutſamkeit aufgedrückt wird, die eben in der Verſchiebung der Harmonie, in der Abweichung von dem gewöhnlichen und natürlichen Stimmungsausdruck unmittelbar gegeben iſt. Dur und Moll ſind daher völlig verſchiedene Tongeſchlechter, ſo verſchieden wie Licht und Dämmerung, frohe Kraft und gedrückte Weichheit oder Wehmuth, worüber ſchon in §. 753 das Genauere ausgeſprochen iſt. In dem dort Geſagten iſt bereits angedeutet, daß Moll nicht gerade blos das Traurige, Weiche, ſondern überhaupt das „Verhüllte“ der Stimmung iſt, das Verſenktſein des Subjects in eine Stimmung, der es ſich nicht zu entwinden vermag, durch die es gebunden, an einfach freiem und kräftigem Heraustreten aus ſich gehindert iſt. Moll repräſentirt das durch irgend etwas in ſich zurückgeworfene, nicht frei in die Welt ſchauende, in ſich gekehrte, mit etwas kämpfende Subject; es iſt ebendamit abſtract ſubjectiv, es iſt nicht das der Objectivität geöffnete, ſondern unfrei in ſich reflectirte, zurückgedrängte Gefühl, es iſt das Gefühl in einſeitiger Subjectivität. In Dur klingt nicht von vornherein eine beſondere Stimmung an, es iſt Gefühl, Erregung überhaupt, die ihren beſtimmtern Inhalt erſt durch den Charakter des einzelnen Tonwerks erhält; aus Moll aber tönt gleich mit dem erſten Klange dieß Subjective der Stimmung heraus, es ſagt uns alsbald, daß wir das Subject vor uns haben als von einer beſondern Stimmung befangen, beherrſcht, gepreßt, und ſo tritt denn zugleich überhaupt das Subjective, das Empfinden als ſolches in Moll ſpezifiſch hervor. Hierin liegt nun ſowohl ſeine Berechtigung als ſeine untergeordnete Stellung. Die Muſik wäre nicht Muſik, nicht Kunſt der Empfindung, wenn ſie nicht auch Mittel hätte, die Empfindung in ihrer Macht über das Ich, das Subject als rein in ſich ſelbſt und ſein Fühlen verſenkt darzuſtellen; bloßes Dur wäre, wie alles einfach Schöne, zu farblos, zu klar: die helle Färbung fordert als Complement die dunkle, wenn ſie nicht eintönig und fade werden will; kurz es muß auch Darſtellungen geben, in welchen der einfach leichte, freie Gang der Muſik, wie ihn Dur repräſentirt, verſtellt, verſchoben, erſchwert und zurückgehalten wird durch Mollaccorde, Mollintervalle, Molltonarten, damit dieſem Gegenſatze gegenüber das Dur in ſeiner Naturwahrheit und ſchönen Helligkeit wiederum um ſo beſtimmter hervortrete. Auch die dem Moll verwandten Nebentonarten haben daran ihr Recht, auch ſie haben in Folge ihrer gedämpften Accorde das Helldunkel, das man auch zu ſehen begehrt, um an der Sonnenklarheit des Lichtes nicht zu ermüden. Das Moll tritt mit Recht überall ein, wo es gilt, entweder überhaupt eine beengende, beklemmende Stimmung zu ſchildern, oder eine ſonſt in Dur einhergehende Bewegung mit einem Male als gehemmt, zurückgehalten, ſich in ſich zurückziehend erſcheinen zu laſſen; in letzterem Falle iſt das in Durſätze hineintretende Moll ein Hauptmittel der Muſik für Charakteriſtik beſonders im Dramatiſchen (z. B. in Opernfinale's, wie das erſte in Don Juan, in bewegten Arien), wo ja eben die Hemmungen, das plötzliche Still- und Anſichhalten in Folge eines Hinderniſſes, einer Angſt, Furcht, Vorſicht, ebenſo das Umſchlagen, das Sichverdüſtern und Ernſterwerden der Stimmung eine ſo große Rolle ſpielen; oft ſind es nur ganz kurze Taktreihen oder Perioden, in welchen Moll wie eine den hellen Himmel plötzlich umnebelnde, alsbald aber wieder zurückweichende Wolke zwiſchen hineintritt, um das momentane Auftauchen einer tiefer ergreifenden, beängſtigenden Empfindung zu veranſchaulichen (ſo der Gmoll-Accord im erſten Theil des Chors O Iſis u. ſ. w.). Bald iſt es die Bangigkeit des Schmerzes, was Moll für ſich oder in ſolchen Zwiſchenſätzen veranſchaulicht, bald auch die höchſte, herzergreifende Luſt, der die gewohnten Ausdrucksmittel nicht mehr genügen (wie in einer Stelle des Duetts aus Fidelio „O namenloſe Freude“), oder die ſanftere Rührung der Freude (Oreſt in Iphigenie in Tauris unmittelbar vor dem Schlußchor), oder das Schmachten der Liebe (Amoll-Duett in Figaro); auch das Fremdartige, Geiſterhafte (das Elfengetrippel in Mendelsſohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum), das Rauhe und Wilde (Gluck's Scythenchöre, Trinklied der Soldaten in Gretry's Richard), das Täppiſche und Ungelenke (Osmin's erſtes Lied in der Entführung) ſpricht die Muſik mit Recht in Moll als der Tonweiſe aus, der einmal das Verſchleierte, Dumpfe, Schwere eigen iſt; und wenn auf anderer Seite die Kirchenmuſik für Chöre und Chorale ſich des Moll oder ſeiner Nebentonarten häufig, ja mit Vorliebe bedient, ſo geſchieht auch dieß deswegen, um die Gefühle der Demuth, des gepreßten Herzens, der Ehrfurcht, der ernſtdurchdrungenen Freude darin auszudrücken und der Tonſprache überhaupt tiefere Bedeutſamkeit zu verleihen. Allein etwas Unaufgelöstes und etwas einſeitig Subjectives iſt in Moll immer. Es belaſtet die Seele mit einem Druck, den ſie hinwegwünſcht wie einen dunkeln Flor, der das Auge an freiem Aufſchauen hindert, es läßt unwillkürlich Löſung, Befreiung erwarten, daher nicht ganz ohne Unrecht ältere Componiſten Stücke in Moll mit dem Durdreiklang ſchließen; wir hören lieber Symphonieen, deren Moll in einen Satz aus Dur ausgeht, wir verkennen zwar die Wahrheit des Ausdrucks, die Folgerichtigkeit der Durchführung nicht, wenn in Mozart's Gmoll-Symphonie das Moll auch im Schlußſatze dominirt, aber wir gehen doch nicht ganz befriedigt davon hinweg: wir finden unwillkürlich den in Dur ausgedrückten Ernſt oder Schmerz edler, männlicher, weil die Paſſivität ſubjectiver Empfindung nicht ſo ſtark ſich geltend macht, die Empfindung tritt in Moll zu *naturaliſtiſch* wahr mit ihrer Gepreßtheit und Weichheit hervor, ſie iſt gleichſam noch nicht zu freier künſtleriſcher Idealität erhoben. Und darum iſt Dur doch das Normaltongeſchlecht, Moll nur Ausnahme, nur ein Gegenbild zu Dur, das in der Regel nicht das Vorwiegende ſein kann und ſelbſt die religiöſe Muſik nicht einſeitig beherrſchen darf.

§. 773.

1. Auf jeder Stufe des Tonſyſtems kann eine nach dem Dur- oder Molltongeſchlecht gebildete Leiter errichtet werden. Es entſteht ſo eine Mehrzahl von Leitern, *Tonarten*, die nicht nur durch den verſchiedenen Grundton, ſondern auch innerhalb der Octave durch verſchiedene Tonhöhe der einzelnen Tonſtufen differiren, ſofern mit der Verſchiebung des Grundtons auch andere Leitertöne in gleichem Verhältniſſe verändert, erhöht oder erniedrigt werden müſſen, damit die Intervallverhältniſſe innerhalb der jedesmaligen neuen Leiter dieſelben bleiben.
2. Durch dieſes Auseinandergehen in verſchiedene Tonarten erhält das Tonſyſtem einen neuen Zuwachs an concreter Gliederung; unter den einzelnen Tonarten treten nämlich die mannigfaltigſten Verhältniſſe näherer oder fernerer Verwandtſchaft hervor, welche die Grundlage des für die Muſik ſehr wichtigen Verfahrens der *Modulation*, der Abwechslung mit Tonarten, abgeben;
3. deßgleichen erhält jede Tonart hauptſächlich durch die Höhe, die ſie innerhalb des geſammten Tonſyſtems einnimmt, einen eigenthümlichen Klangcharakter.

1. Dem allgemeinen Unterſchied zwiſchen Dur und Moll iſt unter- und beigeordnet der zwiſchen den auf den einzelnen Stufen der Tonſcala entſtehenden Tonarten. Da was die ſpezielle Muſikwiſſenſchaft hierüber lehrt vorausgeſetzt werden kann, ſo ſind nur die allgemeinern, für die Compoſition bedeutenden Momente hervorzuheben. Und zwar zunächſt die Entſtehungs- und hieraus ſich ergebenden Verwandtſchaftsverhältniſſe der verſchiedenen Tonarten. In gewiſſem Sinne ſind natürlich alle, ſelbſt die auf den entlegenſten Stufen aufgebauten Tonarten unter einander verwandt, ſofern alle in ſtetigem Fortgange letzlich aus Einer Tonart, die um einen feſten Ausgangspunct zu haben als „Normaltonart“ angenommen wird, entſtehen durch Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Stufen um einen Halbton, die vorgenommen wird, um das Intervallverhältniß (nach Dur oder nach

Moll), das durch den neuen Grundton verſchoben war, herzuſtellen. Bleiben wir zunächſt bei den Durtonarten ſtehen, ſo bilden ſich neue Tonarten einmal durch Fortgang vom Grundton („Tonica“ der Tonart) zur Quint; aus jeder Tonart entſteht, wenn ihre Dominante (Oberquint) als Tonica einer neuen Scala genommen wird, eine zweite Tonart, die nur durch einen einzigen, um eine kleine Secund erhöhten Ton von der erſten verſchieden iſt, ſonſt aber noch alle Tonſtufen mit ihr gemein hat: ſo aus der als Normaltonart angenommenen Tonart C die nächſtverwandte Tonart G mit fis, um die große Septime herzuſtellen u. ſ. w. Indeß ſo ſtetig dieſer Uebergang von der einen zur andern Tonart iſt, ſo zeigt ſich doch bald, daß jede ſpätere Tonart immer wenigere Töne mit den frühern gemein hat; unter den Tonarten, die ſelbſt erſt auf erhöhten Tönen entſtehen (Fis, Cis u. ſ. w.), hat nur noch Fis einen Ton (h) mit C gemein, ebenſo H nur noch 2, E nur noch 3. Ein zweiter Weg, neue Tonarten zu bilden, iſt das Herabgehen zur Unterquint (Oberquart), von C zu F, F zu B u. ſ. f. Auch hier entſteht mit jeder neuen Tonart eine Differenz um einen halben Ton, nur daß hier nicht die Septime um einen Halbton erhöht, ſondern die Quart um einen Halbton erniedrigt wird, h zu b u. ſ. f. Dieſe letztern Tonarten entſtehen ſomit auf eine ähnliche Weiſe wie die Molltonarten durch Verkleinerung der Intervalle der Durtonart, und es werden daher auch in der Wiſſenſchaft wie in der Praxis (z. B. beim Spiel auf Streichinſtrumenten) die Btöne der Dur- mit denen der Molltonarten als vollkommen identiſch angenommen, während die durch Erhöhung entſtehenden Töne, die Kreuztöne (und die auf ihnen errichteten Tonarten), wie dieß die Aeuſtik nachweist und auch das Gefühl natürlich findet, ſtreng genommen etwas tiefer liegen als die ihnen entſprechenden Btöne (z. B. ais tiefer als b, cis tiefer als des u. ſ. f.); jene ſind dem urſprünglichen Tone (z. B. a) noch näher liegende, kleine, dieſe aber in Verhältniß zu ihm große Halbtöne. Bei der jetzigen Einrichtung des Tonſyſtems verſchwindet allerdings wenigſtens für die Taſteninſtrumente dieſer Unterſchied vollkommen, weil hier der Einfachheit wegen die Vorkehrung getroffen iſt, daß die entſprechenden B- und Kreuztöne durch eine und dieſelbe Taſte angeſchlagen, durch dieſelbe Saite u. ſ. w. hervorgebracht werden; aber ein Gefühl des Unterſchieds bleibt immer, namentlich bei der Führung der Streichinſtrumente und ebenſo für die tonbildende Phantaſie zurück, ein Gefühl, das z. B. nicht geſtattet, Tonarten, die auf dem Klavier ganz identiſch ſind, wie As und Gis, als wirklich identiſch aufzufaſſen; As bleibt mit F, Es mit C näher verwandt als Gis und Dis. Auch eine andere verwandte Einrichtung des gegenwärtigen Tonſyſtems ſchwächt die Unterſchiede der Einzeltöne und Tonarten ab, die ſog. gleichſchwebende Temperatur oder Herabſtimmung der Quinten; ſie hat den Zweck, eine merkwürdige Differenz der Tonhöhe zu heben, die, wenn die Quintendiſtanz rein oder voll (d. h. einfach als 2:3) genommen un bei der Stimmung zu Grunde gelegt wird, ſich ergibt (indem z. B. b einer Reihe von zwölf reinen Quinten, die räumlich einer Reihe von ſiebe Octaven gleichſteht, der oberſte Ton dieſer Quintenreihe nicht in reinen Octavverhältniß zu dem Tone, mit welchem die beiden Reihen gemeinſchaftlich begannen, ſondern um etwas höher ſteht, daher die Quinten un mit ihnen die übrigen Nebenintervalle durch das ganze Tonſyſtem hindurc etwas kleiner genommen werden, um überall Gleichheit und Octaveneinklan herzuſtellen); auch dieſe gleichſchwebende Temperatur hat zur Folge, daß di Octav ſich in zwölf völlig gleiche Halbtöne zerlegt und ſo die feinern Unterſchiede zwiſchen großen und kleinen Halbtönen auf allen ſo geſtimmten Inſtrumenten verſchwinden. Allein ganz können auch hiedurch die urſprünglichen Differenzen nicht verwiſcht werden; im Geſang oder bei der Begleitun der Klaviere durch Streichinſtrumente machen ſie ſich unwillkürlich zum Nachtheil der Tonreinheit geltend, indem auf letztern Terz, Quint u. ſ. f. dem natürlichen Gefühle gemäß und ſomit reiner gegriffen werden. Daſſelbe iſt der Fall mit den Kreuz- und Btönen, und es kann daher der Unterſchied der beiderſeitigen Tonarten nie ganz verſchwinden, die Btonarten bleiben von den andern für den innern muſikaliſchen Sinn ſtets geſchieden, ſo wenig ſie auch in der Praxis überall auseinander gehalten oder von einem weniger feinen Gehör überall ſicher unterſchieden werden können. Unter den Molltonarten finden, wie ſich von ſelbſt verſteht, dieſelben Verwandtſchaftsverhältniſſe ſtatt wie unter den Durtonarten; diejenigen, welche unter ſich am meiſten Töne gemein haben, ſtehen einander näher als die, bei welchen dieſe Coincidenz abnimmt. Zwiſchen Dur- und Molltonarten aber findet ein zweifaches Verwandtſchaftsverhältniß ſtatt: Dur- und Molltonarten, die den Grundton mit einander gemein haben, bleiben aller Differenz ungeachtet immer weſentlich verwandt, „Schweſtertonarten,“ einmal weil ſie dieſelbe Lage innerhalb des ganzen Tonſyſtems haben; ſodann differirt die aufſteigende Molltonart von der entſprechenden Durtonart in der Septime oder auch in der Sext nicht, und eine weitere Annäherung iſt vorhanden in den Accorden, ſofern ein Hauptaccord der Molltonart (z. B. C moll), der Dreiklang auf der Dominante (g h d), identiſch iſt mit dem der Durtonart; es muß nämlich der Dominantdreiklang der Mollleiter nothwendig die große Terz (h) haben, da ſonſt die hier eben durch ſie zu vermittelnde enge Verbindung (h c) mit dem Accord auf der Tonica c es g (g c es), eine enge Verbindung, die wegen des ſtetigen Fortſchritts vom einen zum andern durchaus nothwendig iſt, verloren gehen würde. „Paralleltonarten“ dagegen ſind die Dur- und Mollleitern, welche, wenigſtens in abſteigendem Moll, alle Töne gemein haben, wie A moll und C dur, C moll und Es dur; dieſe Verwandtſchaft iſt ſehr wichtig, ſofern ſie leichte, ſchnelle, frappante

Uebergänge aus Moll in Dur und zwar in eine ſonſt auf verſchiedener Höhe ſtehende Durleiter und umgekehrt möglich macht.

2. Die ältere Muſik trennte noch nicht zwiſchen Tongeſchlecht, Tonart, Tonleiter; ſie ſtellte ihre Tonweiſen als feſte Typen neben einander; ſie machte jede Stufe der Cſcala (h ausgenommen, weil h d f mit ſeinen zwei kleinen Terzen keinen Drei-, weder Dur- noch Molldreiklang ergibt) zu einer eigenen beſondern Tonweiſe, die Scala ſpaltete ſich für ſie in verſchiedene Klanggeſchlechter, die nur beſchränkter Combinationen unter einander fähig waren; doch konnte ſchon damals jede Tonart auch aufwärts oder abwärts um ein Quartenintervall, z. B. die ioniſche Tonart (C) nach f (hyperioniſch) oder g (hypoioniſch), ja bereits auch ausnahmsweiſe auf ſonſtige Stufen der Leiter willkürlich verlegt werden. Die neuere Muſik hat mit Recht alle dieſe Schranken vollkommen abgeworfen, ſie geſtattet auf jeder Stufe des Tonſyſtems auch jedes Tongeſchlecht, Dur wie Moll, aufzubauen; die muſikaliſche Bewegung wird hiedurch, ſowie durch ein Accordſyſtem, das die Uebergänge erleichtert und vermannigfaltigt, weit freier und belebter; die Muſik kann ſo nach Belieben Dur und Moll auf höhern oder niedern Tonſtufen ertönen laſſen und ebenſo innerhalb des einzelnen Tonwerks die vielfältigſten Uebergänge, Ausweichungen, „Modulationen“ in nähere oder entferntere, verwandte oder diſparate Tonarten des einen oder andern Klanggeſchlechts vornehmen; das jetzige Tonſyſtem erſt iſt ein ebenſo bunt mannigfaltiges als flüſſiges Material, deſſen Elemente eine nicht zu berechnende Menge der verſchiedenartigſten Abwechslungen und Verſchlingungen geſtatten, ohne den Künſtler durch irgend ein anderes Geſetz als durch das des Wohlklangs ſowie der Faßlichkeit, Stetigkeit, Natürlichkeit, Motivirtheit des Fortgangs zu binden. Kurz die freie Auswahl und Gegenüberſtellung der Tonarten und ihre Combinirung oder die Modulation iſt in der neuern Muſik mit Recht in den Vordergrund getreten; an ihr hauptſächlich hat ſie ein formelles Element charakteriſtiſcher und lebendiger Mannigfaltigkeit errungen, das ihr eine Art von Erſatz gewährt für die ihr ſonſt abgehende concrete Geſtaltenfülle. Der Contraſt der Tonarten mehrerer Tonſätze und ihr Wechſel innerhalb des einzelnen Tonſatzes iſt der Wirkung nach mit nichts beſſer zu vergleichen als mit einem Contraſt und Wechſel von Scenen und Scenerien, die an dem Auge des Zuſchauers vorübergehen; die Muſik führt uns mit ihrem Tonartenwechſel herum in verſchiedenen Regionen des Tonſyſtems, deren jede uns wieder anders als die vorhergehende anſpricht, ſie führt uns oft in einfacherem Gange blos von einer Tonart zu einer nächſtverwandten, ſo daß der Wechſel weniger bemerkbar wird, ſie verſetzt uns aber ebenſo leicht mit einem Male oder mittelſt Uebergängen, die ſchnell von der Grundtonart weiter abführen, hinein in Tongänge, welche ganz neu, ja fremdartig klingen, wie eine Epiſode, die dem Ganzen doch Reiz

verleiht, ſie kann weiterhin auch die Modulationen in raſcher Aufeinanderfolge häufen, wie im Sturm uns von einer Tonart in die andere treiben, bis am Ende die Grund- oder nächſtverwandte Tonart wieder hervortritt und ſo der bunte Wechſel wieder zur Ruhe gebracht, die verloren ſcheinende Einheit des Ganzen mit ſich ſelbſt hergeſtellt wird. In der Mannigfaltigkeit der Gedanken, die Ein größerer Tonſatz umfaßt, ſind der Muſik ziemlich beſchränkende Grenzen geſetzt, da ſonſt kein einheitliches Kunſtwerk, ſondern ein Melodieenaggregat entſtünde; aber die Modulation gleicht dieſe Beſchränkung wieder aus, ſie läßt die Gedanken in verſchiedenen Lagen und dadurch mit verſchiedenem Klang- und Stimmungscharakter auftreten, zeigt ſie wechſelnd in neuen Farben und Stellungen, ganz in dem Maaße und Umfange, wie der Gang und Charakter des einzelnen Tonwerks es fordert. Vielheit der Gedanken und Modulation ſtehen daher häufig in umgekehrtem Verhältniſſe; je mehr dieſe (und eine mit ihr Hand in Hand gehende variirende Bearbeitung der Gedanken) die Hauptſache iſt, deſto eher kann ein Tonſatz ſich auf wenige Hauptgedanken beſchränken, wogegen mannigfaltige Modulation entbehrlicher wird, wenn der Gedankenentwicklung freier Lauf gelaſſen iſt (man vergleiche z. B. die Ouvertüren zu Don Juan, Cosi fan tutte, Titus, welche letztere ein Meiſterſtück von Modulation iſt, mit der zu Figaro, deren ſprudelnder Erguß ſich viel nach rechts und links zu wenden keine Zeit hat, ſondern mit Ausnahme weniger Seitenſprünge in dem vereinigten Bette der Haupt- und ihrer Dominantentonart dahineilt). Indeß auch da, wo die Modulation zurücktritt, iſt ſie von weſentlicher Bedeutung, ſobald ein Tonſtück ſich nicht in ganz engen Grenzen bewegt; ſie ſondert die verſchiedenen Hauptſätze von einander ab, ſie macht die Wiederholung derſelben, wie ſie nothwendig iſt, um die Einheit des Gedankens in einem Tonwerk feſtzuhalten, möglich ohne uniſone Einförmigkeit, ſie gibt überhaupt der Muſik eine Freiheit, eine Möglichkeit der Ausbreitung nach allen Seiten, die namentlich für pathetiſche, dramatiſche Tonwerke unentbehrlich iſt, und von der nur da kein oder nur ein ſehr ſparſamer Gebrauch gemacht wird, wo gerade durch Feſthalten der Grundtonart die Beſchränkung auf eine einfache Empfindung oder das Verharren einer inniger gefühlten Stimmung in ſich ſelbſt veranſchaulicht, der Tonfolge der Charakter der Einfachheit oder der an ſich haltenden Innigkeit gegeben werden ſoll (wie z. B. in Liedern und liedartigen Inſtrumentalſätzen).

a. Die verſchiedenen Tonarten geben der Muſik ein Element der Mannigfaltigkeit ſchon dadurch an die Hand, daß jede mehr oder weniger nicht iſt was die andere, jede verſchiedene Töne und Tonverbindungen (Accorde) hat, welche eben die Urſache davon ſind, daß die Abwechslung mit den Tonarten ganz durch ſich ſelbſt vermannigfaltigend und hiedurch belebend, reizend u. ſ. w. wirkt. Allein es iſt eine weitere Frage, ob nicht jede Tonart auch eine poſitive Charaktereigenthümlichkeit habe, welche ſie für den Ausdruck einzelner Stimmungen, Empfindungen ſpezifiſch geeignet mache, ſo daß das Verhältniß der Tonarten nicht allein jenes negative des Unterſchiedes wäre, der blos in und mit ihrer contraſtirenden Gegenüberſtellung hervortritt, ſondern auch ein inneres Verhältniß qualitativer Verwandtſchaft und Differenz unter ihnen ſtattfände, etwa wie unter den Farben, worüber §. 249 gehandelt iſt. Die muſikaliſchen Theoretiker neueſter Zeit verweiſen den Glauben an beſondere Charaktere der Tonarten in das Gebiet der Täuſchung und des Vorurtheils, während ältere Aeſthetiker, z. B. Hand, ihn unbedenklich feſthielten; man wendet gegen ihn hauptſächlich dieß ein, daß ſeit Einführung der gleichſchwebenden Temperatur ſich über jedem Tone unſeres Tonſyſtems eine abſolut gleiche Stufenfolge erhebe und folglich von einem Klangunterſchied zwiſchen den Tonarten, entſprechend dem zwiſchen den Tongeſchlechtern, abſolut keine Rede ſein, ſondern blos die verſchiedene Höhe der Lage des Grundtons und damit der Tonart überhaupt von Einfluß auf ihren Klangcharakter ſein könne; alle übrigen Unterſchiede, die man wahrzunehmen glaube, kommen darauf zurück, daß das Ohr durch die herrſchende Orcheſterſtimmung und Claviereinrichtung C dur als Grundtonart und damit als den Ausdruck des Einfachen und entſchieden Klaren und Kräftigen zu betrachten ſich gewöhnt habe und nun von hier aus jede andere Tonart um ſo mehr ſich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen ſich darzubieten ſcheine, je fremder ihre harmoniſchen Verhältniſſe denjenigen der Cdur-Harmonieen ſind (ſo Zamminer, die Muſik in ihrer Beziehung zur Acuſtik S. 153). Andererſeits wird durch den ſeit Jahrhunderten conſtanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewiſſe muſikaliſche Stimmungs- und Ausdrucksweiſen der Gedanke doch immer nahe gelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonartencharakteren irgend etwas wahr ſein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weiſe, daß eine Tonart heiter, eine zweite traurig, eine dritte ausgelaſſen, eine vierte verzweiflungsvoll ſei — denn bei ſolchen Behauptungen trägt man die Charaktere gewiſſer Tonſtücke auf ihre Tonarten über und iſt mithin allerdings in völliger Selbſttäuſchung befangen, — wohl aber etwa ſo, daß die Annahme einer Grundtonart und ebendamit die Vorſtellung von beſtimmten Klangcharakteren der ihr ferner ſtehenden Tonarten keineswegs Zufall ſei, ſondern wirkliche objective Gründe habe.

Als ſelbſtverſtändlich iſt von Allen zugegeben, daß es für ein Tonſtück nicht gleichgültig ſein kann, auf welchem Tone der Scala es aufgebaut wird. Jedes Stück durchläuft ſowohl mit ſeinen Melodieen als mit den begleitenden Harmonieen eine Reihe von Stufen, Intervallen, Regionen des Tonſyſtems, ſeine melodiſchen und harmoniſchen Fortgänge kommen je nach

Umſtänden bald in dieſe bald in jene Tonlage, ſie breiten ſich mehr oder weniger in die Tiefe und Höhe aus, und da iſt es nun gar nicht gleich, welchen Raum aus dem allgemeinen Tonſyſteme das Stück, ſeinem Hauptgange und ſeinen Haupttheilen nach betrachtet, gleichſam herausſchneidet, welche Gebiete es vorzugsweiſe betritt, wie weit hinab oder hinauf ſeine einzelnen melodiſchen Perioden, ſeine tiefern, mittlern und höhern Accorde zu liegen kommen; ein Tonſtück aus C hat alle ſeine Lagen um einige Stufen höher oder tiefer als eines aus G, in einem nach G transponirten Stück dieſer Art werden Sätze und Accorde in ſehr verſchiedene Tonlagen kommen, und es werden ſo beide durch dieſe verſchiedenen Poſitionen das eine Mal einen tiefern, ſchwerern, dumpfern, das andere Mal einen höhern, leichtern, ſchärfern Klangcharakter erhalten. Auch wird ein Tonſtück je nach ſeiner Anlage von dieſer Tonſtufe, z. B. von C aus, ſich freier nach beiden Seiten hin bewegen können, als etwa von G aus, indem der tiefſte und höchſte deutlich vernehmliche und daher muſikaliſch brauchbare Ton der Geſammtſcala eben das ſog. C nebſt ſeinen Octaven (16 u. ſ. w. Schwingungen) iſt; doch iſt dieſer Punct von untergeordneter Wichtigkeit, da die Ausbreitung nach den weiteſten Grenzen des Oben und Unten immer nur Ausnahme iſt. Allein dieß iſt gewiß, daß die gewöhnlich gebrauchten, d. h. die beſonders durch den Umfang der Menſchenſtimmen als normal vorgeſchriebenen Baß-, Tenor-, Alt- und Sopranlagen in jeder Tonart einen eigenthümlichen Charakter und Klang haben, weil ſie in jeder etwas höher oder tiefer liegen. Namentlich gilt dieß von den eigentlichen Mittellagen (in den mittlern Octaven des Tonſyſtems). Ein Stück oder ein Satz bewegt ſich ſtets und ſo auch in der Mittellage um ſeinen Grundton herum; bei jeder Tonart aber ſteht der Grundton höher oder tiefer; ein Variationenthema in der Mittellage von A (d. h. aus dem A der dritten Violinſaite gehend) lautet daher gleich anders als eines in der Mittellage von C (d. h. aus dem nächſthöhern C gehend); beide ſind nur um eine kleine Terz von einander entfernt, aber das aus C gehende iſt immer höher, leichter, heller als das andere, obwohl es mit wenigen Ausnahmen in der Mitte bleiben wird. Setzen wir beide um eine Octave herab, ſo nimmt das aus A gehende bereits einen ziemlich tiefen Ton an, das aus C weit weniger, jenes iſt ſchon mehr Alt, dieſes weit mehr noch Sopran (deſſen gewöhnliche Untergrenze bei der Menſchenſtimme eben das hier gemeinte C iſt); ja es ſcheint hier ſogar das Reſultat ſich zu ergeben, daß C (was freilich dann auch H und Cis ziemlich gleich zu gute kommt) für Tonſtücke, die nun einmal eine Mittellage einnehmen wollen, einen größern Raum gewährt als A oder G u. ſ. w., was von großer Bedeutung wäre, da auch in größern Tonſtücken die Mittellage als Gegenſatz gegen die Extreme zu beiden Seiten, als Region des Hellen und doch noch Vollen, Kräftigen und Runden *immer eine Hauptregion bleibt*. Wir ſtellen dieſen Satz, daß C nebſt ſeinen Nachbartönen ſozuſagen die beſte Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Helle und ruhige Tonkraft habe, daß es zwei Octaventöne beſitze, die der Mittellage angehören, einen untern immer noch hellen und einen obern immer noch nicht zu ſcharfen und ſpitzen, während z. B. F, G, A ſie ſchon nicht mehr ſo haben, nicht als Behauptung, ſondern als ein Ergebniß hin, das ſich vielleicht auch Andern beſtätigt; wir können auch die weitere Vermuthung nicht unterdrücken, ob nicht überhaupt C von Natur ſchon in einem freilich nicht näher zu erforſchenden ſpezifiſchen Verhältniß zu unſerer Gehörorganiſation ſtehe, indem etwa der Factor ſeiner Schwingungsgeſchwindigkeit dieſelbe in beſonderer Weiſe anſpräche, ſo daß die Erwählung von C zur Grundtonart nicht ſo zufällig wäre als es den Anſchein hat. Es iſt zwar natürlich und an einzelnen Beiſpielen ſicher erwieſen, daß nicht alle Inſtrumente, Orcheſter, Stimmgabeln das gleiche C haben, indem z. B. bei franzöſiſchen und deutſchen Theaterorcheſtern der gebräuchliche Normalton A zwiſchen 428 und 442 Schwingungen ſchwankt (Zamminer S. 13), aber es würde durch ſolche Schwankungen an jenem Factor nur wenig verändert, und der Umſtand, daß gerade C den erſten faßlichen Tiefton gibt, iſt doch vielleicht nicht ohne Bedeutung. Ja es wäre ſogar nicht undenkbar, daß die Grundtonart ſelbſt einem gewiſſen Schwanken, namentlich einer Inklination höher hinauf zu rücken unterläge, indem es z. B. wohl möglich iſt, daß ein Zeitalter mehr gedämpfte, ein anderes ſchärfere und höhere Töne haben will, wie verſchiedene Zeiten auch in Bezug auf ihre Anforderungen an kräftigen, energiſchen Farbenton unter einander differiren; jenes hypothetiſch angenommene ſpezifiſche Verhältniß des C zur Gehörorganiſation würde ſo zwar um etwas alterirt, aber es würde auch da noch die letzte Grundlage für die Bevorzugung der Ctonart bilden. — Von dieſen Vorausſetzungen aus würde ſich der verſchiedene Charakter der Tonarten ſo beſtimmen: die einen ſind in der Lage C benachbart und theilen ſeine Einfachheit, Kraft und Helligkeit, bei B verſchwände die letztere ſchon, träte aber bei H Cis (Des), D noch hervor, während andererſeits die beiden erſtern für das Gefühl etwas Fremdartigeres und damit Bedeutſameres hätten, weil ſie in ihren Einzeltönen von C ſo ganz differiren. Es und E ſtehen ſchon höher und haben daher in der Mittellage der beiden mittlern Octaven (oberhalb und unterhalb des ViolinA) einen hellern, aber weniger kräftigen Klang, den z. B. das unterſte SopranC durch ſeine und falls es begleitet iſt durch ſeiner Accorde größere Tiefe hat; dieſe Einbuße an Kraft nähme zu bei den Tonarten F bis A, da dieſe, wenn ſie in der Mittellage bleiben wollen, noch weniger als Es und E herabgehen können, und da ſie ebendamit innerhalb der Sopranregion ſtets höher ſtehen als das unterſte SopranC, ohne doch andererſeiſs wie C auch noch eine zweite immer noch tiefere Sopranlage (C über dem ViolinA) einnehmen zu können. Andererſeits wären jedoch, dem allgemeinen Gefühl entſprechend, F und G der Grundtonart auch wieder näher verwandt durch die vielen Töne, die ſie mit ihr gemein haben, während A und As nach dieſer Seite an E und Es, Fis an H ſich näher anſchlöſſen. Weiter in's Einzelne können die Differenzen nicht verfolgt werden; es wäre durch das hier Bemerkte bereits hinlänglich erklärt, warum C einfach, natürlich, kräftig, G einfach und natürlich ohne Kraft, D wiederum energiſch und klangvoll, aber C ſchon unähnlicher, A leicht und weich, E weich, aber noch gewichtiger und bereits weniger gewöhnlich, H kräftig, aber ungewöhnlich und damit bedeutſam, F mit G aber auch mit E verwandt und daher ſanft ohne leer zu ſein, B dumpfer als C, aber an F in Weichheit anklingend, Es weich und gehaltvoll, aber noch natürlicher (C noch ähnlicher) als E, As weich wie G, aber in ähnlicher Art wie E weniger gewöhnlich erſcheint. Die Inſtrumente bringen freilich noch weitere Unterſchiede hinzu und entſcheiden damit häufig über die Wahl des Componiſten unter den Tonarten; auf Saiteninſtrumenten iſt E dur beſonders klangvoll, die Blechinſtrumente klingen um ſo glänzender, je höher ihre Stimmung iſt, z. B. in D und E dur, wogegen z. B. in B ihr Klang ernſter iſt; auf dem Klavier bringen die Obertaſten eine etwas andere Wirkung hervor als die übrigen, ſo daß an der hiemit entſtehenden verſchiedenen Klangfarbe der Tonarten dieſes Inſtrument gewiſſermaßen einen Erſatz hat für die ihm ſonſt fehlende Tonmannigfaltigkeit. Der eigenthümliche Klang einer Tonart (beſonders des Dreiklangs auf der Tonica) in den mittlern Lagen, wie derſelbe bedingt iſt durch die Höhe der Scala, und die größere oder kleinere Verwandtſchaft mit der Ctonart iſt es ſomit, was den Tonartencharakteren zu Grund zu liegen ſcheint; was ſich aus dieſen zwei Verhältniſſen nicht ergibt, iſt allerdings bloßes Vorurtheil. Die Molltonarten theilen natürlich den Charakter ihrer Schweſter- und Paralleltonarten, daher z. B. C moll ſich kräftiger anläßt als G moll; aber ſpezieller hierauf einzugehen wäre überflüſſig. — Mit den Anſichten Zamminer's (a. a. O.) kommt das Bisherige überein, nur daß wir auf die Tonhöhe mindeſtens gleiches Gewicht, wie auf das Verhältniß zur Ctonart legen, und daß wir den normalen Charakter der letztern für bloßen Zufall zu halten uns nicht entſchließen können. Wenn früher in §. 752 geſagt iſt: „da die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, ſo wird in dieſen dunkeln Vorgängen (die eben den Charakter der Einzelſtimmung bedingen) auch etwas ſein, was der Tonart entſpricht, eine Neigung ſich auf einer beſtimmten Vibrationshöhe der Seele feſtzuſetzen, ſie zur Baſis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf ſie zurückzutreten,“ ſo iſt auch dort auf die Tonhöhe der Hauptnachdruck gelegt; jede Stimmung wird gewiß zunächſt auf diejenige Tonart verfallen, deren durch ihre Höhe beſtimmter (in den Mittellagen am klarſten hervortretender) Klangcharakter ihr unmittelbar entſpricht.

§. 774.

Töne des Geſammttonſyſtems können nicht blos nach einander, ſondern auch zu gleicher Zeit erklingen; durch dieſe Gleichzeitigkeit kommt in das Tonmaterial ein neues, obwohl in den Intervallverhältniſſen (§. 770) bereits vorgebildetes Moment, das der Einſtimmung und Nichteinſtimmung, *Harmonie* und *Disharmonie*. Das Zuſammenklingen einer Mehrheit verſchiedener Töne kann je nach den Intervallverhältniſſen, in welchen ſie ſtehen, entweder völlig befriedigen, oder Gehör und Gefühl unbedingt verletzen, oder auch den nicht verletzenden, ſondern nur beunruhigenden Eindruck eines Zuſammengefaßtſeins ſich nicht zuſammenreimender Töne in Eins und damit einer Spannung unter ihnen hervorbringen, welche einerſeits auf das Gefühl ſelbſt ſpannend, aufregend und in dieſer Beziehung nicht mißfällig (vielmehr intereſſirend) wirkt, andererſeits aber doch gebieteriſch eine Wiederaufhebung oder Löſung verlangt. Unter dieſen drei Fällen kann der zweite, der Mißklang, die ſchlechthinige Diſſonanz, nur als kurzes, raſch verklingendes, jedoch auch ſehr wirkſames Durchgangsmoment gebraucht werden. In den beiden andern iſt ein Zuſammenklang zuſammenhörbarer Töne, ein Accord, im erſten ein einfach conſonirender, im zweiten ein diſſonirender, gegeben; beide begreifen unter ſich verſchiedene Unterarten von charakteriſtiſcher Wirkung und Bedeutung für die Tonverknüpfung.

Ein Verhältniß des Zuſammenklangs und zwar der Einſtimmigkeit kam uns ſchon bei der Octave vor, und eben dort wurde auch darauf hingedeutet, daß Intervalle, wie 1 3 5, 1 4 6 wohltönende Zuſammenklänge oder Accorde geben, wie die Octave einen das Gefühl befriedigenden Einklang ergibt. Streng genommen ſind jedoch Zuſammenklang und Accord nicht ganz identiſch, indem ein Zweiklang, 1 und 3, 1 und 5 gewöhnlich noch nicht Accord genannt wird; zum Accord gehört eine Mehrheit von Tönen, er iſt erſt da, wo beide Momente, das der Einheit und das der Mannigfaltigkeit, vollſtändig vertreten ſind und eben aus der Mannigfaltigkeit Einheit heraustönt; ein Accord iſt immer ſchon ein Tonganzes, er gewährt die Befriedigung eben eines aus einem größern Ganzen ſich ergebenden, concreten Zuſammenklanges. Aber die Elemente des Accords ſind zunächſt allerdings eben conſonirende Intervalle, und das Accordverhältniß beruht daher ſchließlich ganz auf denſelben Momenten, in welchen die §. 769 beſprochenen Intervallbeziehungen ihre Urſachen haben. Nur Eine Ausnahme findet ſtatt; das Secund- und das Septimenintervall begründen, ſo befriedigend namentlich das erſte als Intervall an ſich, als Nacheinander der beiden Töne iſt, keine Conſonanz, ſondern mehr oder weniger ſtarke Diſſonanzen, die ſtärkſte die kleine Secund, ſchon geringere die große Secund und große Septime, die geringſte die kleine Septime. Bei der großen Wichtigkeit der Conſonanz und Diſſonanz für die Muſik verlohnt es ſich, ihren phyſikaliſchen Bedingungen wo möglich auf den Grund zu ſehen, und zu dieſem Behufe zunächſt das bloße Zuſammenklingen der Hauptintervalle, aus welchem dann weiterhin die Accorde ſich bilden, in Betracht zu ziehen, wobei ſich zugleich wieder zeigen wird, daß auch hier Bewegungsverhältniſſe, Rhythmen es ſind, was über Conſonanz und Diſſonanz entſcheidet. Die *Octav* macht den wohlthuenden, aber abſtracten, leerlaſſenden Eindruck abſoluten Zuſammenſtimmens eines höhern und tiefern, ſchärfern und weniger ſcharfen Tones. Da nämlich hier immer 2 Schwingungen des obern Tones auf 1 des untern kommen, ſo iſt das Verhältniß dieß, daß 1) die Schwingungen beider möglichſt oft mit einander *coincidiren*, indem nur 1 Plusſchwingung des obern Tons zwiſchen 2 Coincidenzen der beiderſeitigen Vibrationen hineinfällt, und daß ebenſo 2) beide Töne ganz nach demſelben Geſetz, ganz *regelmäßig* ſchwingen, indem der eine gerade um's Doppelte ſo ſtark ſchwingt als der andere; der obere folgt der Schwingungsſchnelligkeit des untern, der untere gibt die Schwingungsſchnelligkeit auch für die Schwingungen des obern an, ſchließt dieſe bereits ganz in ſich, und die Plusſchwingungen des obern fallen genau in die Mitte zwiſchen die coincidirenden Schwingungen (wie im $^{4}/_{4}$ Takt 2 in die Mitte von 1 und 3). Das Ohr fühlt daher einerſeits in wohlthuender Deutlichkeit nach oben zu eine um's Doppelte beſchleunigte oder geſchärfte Erregung, aber es empfängt andererſeits auch den Eindruck 1) abſoluter Congruenz und 2) abſolut regelmäßiger Bewegung, und dieſer Eindruck iſt theils abſtract und leer wegen der faſt bis an Identität reichenden Congruenz, theils auch wiederum wohlthuend, ſofern Congruenz und nicht minder die Regelmäßigkeit auf das menſchliche Gefühl, vielleicht auch ſchon auf das phyſiſche Senſorium, doch ſtets anſprechend und befriedigend einwirkt. Bei der *Quint* kommen 2 untere Schwingungen auf 3 obere; hier alſo tritt 1) die Coincidenz erſt ein nach der dritten der obern Schwingungen, d. h. ſchon nicht ſo oft (im Verhältniß zu der Geſammtzahl aller Vibrationen), wie bei der Octave, es ſind hier ſchon mehr nicht coincidirende Schwingungen beiderſeits vorhanden; und 2) ſind die auf die Coincidenzmomente folgenden obern Schwingungen nicht mehr in jenem einfach regelmäßigen Verhältniß zu den entſprechenden untern, beide treffen nicht mehr ſozuſagen gleichmomentig zuſammen, ſondern ſind nur im Allgemeinen gleichzeitig, ſie verſchieben ſich gegen einander (wie Achtelstriolen gegen Achtel ſich verſchieben). Darum findet ſich das Gehör hier in verſchiedenartiger Weiſe erregt, es wird nach zwei incongruenten Bewegungen hin gleichſam auseinandergezogen; durch das baldige Wiedereintreten der Coincidenz wird jedoch dieſe Incongruenz immer wieder zur Congruenz aufgehoben, und auch in der Incongruenz ſelbſt, wie ſie hier iſt, liegt nichts Verletzendes, die beiden Bewegungen ſind ja einerſeits ſo verſchieden von einander, daß ſie ein klares und darum anſprechendes Gefühl zweier geſchiedener Tonerregungen geben, und ſie paſſen andererſeits auch wieder zu einander, indem die obere Bewegung 1½mal ſo ſchnell iſt als die untere, was immer noch ähnlich wie bei der Octav ein ſehr einfaches, regelrechtes, harmonirendes, in ſeiner ſteten Wiederkehr Seele und Nerv wohlthuend anſprechendes Verhältniß iſt. Aehnlich iſt es bei der *Terz*, nur daß hier mehr als bei der Quint wohlthuender Eindruck der Congruenz ſtattfindet. Bei der Terz tritt die Coincidenz allerdings erſt ein nach 4 Schwingungen des untern Tones oder nach 5 des obern, und ſo empfängt auch hier das Ohr den Eindruck weſentlich verſchiedener und auf verſchiedene Momente fallender Bewegungen, es wird getheilt, (diſtrahirt) zwiſchen einer 4- und einer 5momentigen, zwiſchen einer langſamern untern und einer 1¼mal ſchnellern (ſchärfern) obern Bewegung. Aber dieſe Verſchiedenheit iſt wohlthuend, weil ſie immer noch den Eindruck eines Unterſchiedenen und noch nicht den des Verworrenen gibt; ſie gewährt zwar keinen ſo diſtincten Eindruck der Verſchiedenheit wie die Quint, aber nach anderer Seite hin doch mehr Befriedigung; die 5theilige Bewegung liegt der 4theiligen noch näher als die 3theilige der 2theiligen, ſo daß mithin das befriedigende Gefühl im Unterſchiede doch etwas eng Verwandtes, etwas ganz nahe Zuſammenpaſſendes, zwiſchen dem keine Lücke mehr iſt, zu haben ſich ſtärker als dort einſtellt; es iſt dieß der „concrete“ Charakter des Terzklangs im Gegenſatz zu dem immer noch abſtracten Quintenklang (S. 862). Bei der *Quart* findet die Eigenthümlichkeit ſtatt, daß die obere Bewegungszahl eine gerade (4), die untere eine ungerade (3) iſt. Vermöge innerer Nothwendigkeit fühlt ſich das Gehör hier zu der geraden (obern) als der regelrechtern ſtärker hingezogen, und daher eben, daß bei der Quart der obere Ton als Hauptton gefühlt wird, kommt es wohl, daß die Quart uns gefällt und natürlich erſcheint nicht als (untergeordnetes) Intervall *innerhalb* der Octave (wo wir ja 3 und 5 vorziehen), ſondern (S. 863) als untenliegende Dominante, als *untere* zum Grundtone (deſſen Quint ſie innerhalb der Octave iſt) hinaufweiſende Quart; hier haben wir den Grund des gebieteriſchen Hinaufweiſens der Dominante zum *über ihr* liegenden Grundton, das weit ſtärker iſt als ſein Hinaufweiſen zu ihr, wenn ſie über ihm liegt, und damit zugleich auch den Grund des (erſt hier ſeine Erklärung findenden) Wohlgefallens am Abſchließen eines Tonſtücks mit ſchnellem wiederholtem Wechſel zwiſchen unterer Quint und Grundton, ſei es nun blos im Baſſe oder in der Melodie ſelbſt; ein ſolches Aufundab dieſer beiden Töne wirkt ebenſo belebend, aufregend, ſofern es ein Hinundherhüpfen zwiſchen ſchon entferntern Tönen iſt, als auch wiederum bewegung-abſchließend, ausathmend, indem in dieſer Figur die bisherige mannigfaltigſt concrete Bewegung des Tonſtücks ſich *vereinfacht* zu einer Bewegung, in welcher nur noch der Alles abſchließende Grundton ſelber mit ſeiner ihn immer wieder fordernden Dominante ſozuſagen einen kurzen Wechſeltanz ausführt, um ſodann endlich wie alle andern Töne auch ſie zu verabſchieden und allein als Schlußnote des Ganzen ſtehen zu bleiben. — Ganz anders verhält ſich nun aber dieß Alles bei der *Secund*. Beim großen Ganzton tritt die Coincidenz erſt ein nach der achten Schwingung des untern, nach der neunten des obern (beim kleinen Ganzton erſt nach $^{9}/_{10}$, beim Halbton erſt nach $^{15}/_{16}$ Schwingungen), und die zwiſcheninneliegenden Schwingungen beider Töne treten zudem alle in verſchiedene Zeitmomente auseinander — dieß Beides gibt den Eindruck eines weſentlich verſchiedenen Tones; — aber zugleich ſind nun die beiderſeitigen Vibrationen wiederum ſo wenig verſchieden, d. h. die Zeitmomente der nicht coincidirenden Erzitterungen liegen einander ſo außerordentlich nahe (indem die obere Vibration von der untern nur um $^{1}/_{8}$, $^{1}/_{10}$, $^{1}/_{16}$ differirt und zwar in einer ſchon an ſich ſelbſt außerordentlich ſchnellen Erregung), und ſie wechſeln ihre Zeitſtellungen zu einander in ſo außerordentlich kleinen Unterſchieden, daß neben der diſtincten Empfindung der Verſchiedenheit beider Bewegungen doch der Eindruck einer complicirten Verworrenheit, eines Hinundhergezerrtwerdens zwiſchen zwei verſchiedenen und doch ſtets in einander überfließenden Erregungen, der peinliche Wechſel zwiſchen Streben nach Scheidung der beiden Töne und Unvermögen dieſe Scheidung zu haben entſteht. So macht denn das gleichzeitige Vernehmen von Nachbartönen den Eindruck des Zuſammengedrängtſeins zweier heterogener und darum abſolut auseinanderſtrebender Kräfte auf Einen Punct; es iſt der Eindruck des abſoluten Widerſpruchs, verletzender noch als eine Disharmonie der Farben, beklemmend und zerreißend wie ein phyſiſcher Schmerz, und daher mit der ſchlechthinigen, ſpannenden Erwartung alsbaldiger Wiederaufhebung des Widerſpruchs verbunden. Am ſtärkſten iſt hier die Diſſonanz natürlich bei der kleinen, ſchon ſchwächer bei der großen Secund. Das Verhältniß der Schwingungen der *Septime* iſt dem der Secund verwandt; es iſt gleichfalls ſehr complicirt, weil es ſich bereits dem Octavenrhythmus nähert, ohne ihn doch zu erreichen; der Eindruck iſt daher hier ein ähnlicher, man hat auch hier das Gefühl des Vereintſeins heterogener Töne; die Septime iſt gewiſſermaßen ſelbſt nur eine umgekehrte und auseinander gerückte Secund, da ihre Töne, wenn man der Prim ihre gleichlautende Octave ſubſtituirt, im Secundenverhältniß zu einander ſtehen. Aber bei der *großen Septime* (8:15) iſt der Eindruck der Diſſonanz dadurch etwas minder verletzend, daß wegen der großen Verſchiedenheit der Geſchwindigkeit der beiderſeitigen Bewegungen doch ein weniger verworrener, vielmehr ein neben dem ſehr diſtincter Eindruck der Tonverſchiedenheit und zugleich ein Gefühl des nur noch kleinen Unterſchiedes der obern Bewegung von derjenigen, welche den Octaveinklang herſtellen würde (16), vorhanden iſt (was bei der Secund fehlt); durch dieſes Gefühl kommt die Empfindung des abſoluten Hingetriebenwerdens zum Octaveinklang und damit das Vorgefühl leichter baldiger Auflöſung der Diſſonanz in die abſoluteſte Conſonanz herein, ſo daß der Zuſammenklang ſchon nicht blos zerreißend und entzweiend, ſondern ſpezifiſch ſpannend, forttreibend und daher mehr beunruhigend als verletzend wirkt. Noch mehr iſt dieß der Fall bei der kleinen Septime (9:16 oder 5:9). Hier iſt gleichfalls, wenn auch weniger als bei der großen, das Gefühl weiter Entfernung oder deutlicher Unterſcheidbarkeit der Töne, das Gefühl in die höchſte innerhalb der Octave mögliche Region hinaufgehoben zu ſein, vorhanden; aber die beiden Bewegungen ſind in ihrem Zuſammenſein doch weniger verworren (wie ſie es bei der großen Secund weniger ſind als bei der kleinen), ſie treten mehr auseinander und ſtreben daher auch weniger auseinander, und da zugleich die weite Entfernung oder der große Bewegungsunterſchied die Empfindung des zu nahe Zuſammengehörens auch wiederum mindert, ſo iſt hier gar kein eigentlicher, klar bewußter Diſſonanzeindruck mehr vorhanden, ſondern ein dieſem Septimenzuſammenklang eben ſeinen eigenthümlichen Charakter und Reiz verleihendes Gefühl einer dunkeln Unaufgelöstheit, einer weichern Spannung, einer allerdings zu weit hinaufgreifenden, aber gar nicht ungefälligen Hebung. Das nächſte conſonirende Intervall, zu welchem die kleine Septime hintreibt, iſt die blos um einen Halbton entfernte große Sext, das höchſte nicht diſſonirende Intervall (3:5), das, wenn es für ſich allein mit der Prim zuſammenklingt, einen ähnlichen Eindruck des Leeren und Hohlen, jedoch zugleich mehr des Weiten und Gehobenen, gibt, wie die Quint, und daher gleichfalls für die Harmonie von Wichtigkeit iſt. Daß kleine Terz und Sext weniger rein und hell klingen, bedarf nach Früherem keiner weitern Erläuterung mehr.

Auf der Grundlage der ſo eben betrachteten Zuſammenklänge der Intervalle erhebt ſich das reiche und doch einfache Syſtem der Accorde. Die Bedingung des eigentlichen Accords iſt, daß er nicht etwa blos aus Grundton Quint und Quart, Sext, Septime beſtehe, ſondern mindeſtens Ein weiterer ergänzender Ton hinzutrete, ohne daß dieſer jedoch gerade räumlich zwiſchen Grundton einer-, Quint u. ſ. w. andererſeits ſtehen müßte. Der Accord muß mindeſtens Dreiklang ſein, damit die unbefriedigende Leere, welche (mit Einer nachher zu erwähnenden Ausnahme) der bloße Zweiklang beſonders größerer Intervalle an ſich hat, wieder aufgehoben, ein voller und enger Tonzuſammenhang hergeſtellt werde. Der Sinn für Harmonie entwickelt ſich zwar ſowohl in der Geſchichte als bei einzelnen Individuen in der Regel erſt ſpäter, weil es leichter iſt, dem einfachen Gange einer Scale oder Melodie Schritt vor Schritt nachzufolgen, als zumal erklingende Töne ebenſo zu unterſcheiden wie in der Unterſcheidung zugleich wieder als Eins zu hören, wie überhaupt das Vorſtellen einzelner Dinge leichter iſt als das Zuſammenſchauen coexiſtenter Mannigfaltigkeit, und in Folge dieſer langſamern Entwicklung des Sinnes für Harmonie kommt es allerdings, z. B. in der mittelalterlichen Muſik und im Volksgeſange vor, daß eine Melodie blos mit Quinten, Quarten, Terzen in einförmigem Gange begleitet und ſchon darin eine gewiſſe Befriedigung des Bedürfniſſes nach Harmonie gefunden wird; aber es iſt dieſes eine Stufe unreifer Entwicklung, die gegen die Naturgemäßheit und gegen den Vorzug vollerer Harmonieen nichts beweiſen kann. Genauer betrachtet beſteht der conſonirende Accord aus zwei unmittelbar neben einander liegenden Terzen, und zwar normaler Weiſe aus einer großen und kleinen, ce, eg, oder muß er ſich doch darauf zurückführen laſſen, wie dieß z. B. bei e c g, g c e, g e c der Fall iſt, oder der conſonirende Accord iſt im Prinzip nichts Anderes als Tonica und Quint mit dazwiſchenliegender Terz. Im diſſonirenden Accord dagegen, im Septimenaccord (g h d f) und ebenſo im Nonenaccord (g h d f a), ſteckt dem früher über die Septime Bemerkten zufolge, obwohl er auch aus Terzen aufgebaut ſcheint, doch ein Secundverhältniß, im letztern ſogar ein doppeltes, da der Grundton, in der Octave genommen, obere Secund des Septimentons und untere Secund der None iſt, und dieſes Secundverhältniß, um deß willen dieſe Accorde eben diſſonirende ſind, tritt in den ſog. Umkehrungen des Septimenaccords, nämlich im ſog. Secundaccord (f g h d), Terzquartaccord (d f g h) und Quintſextaccord (h d f g), geradezu hervor und gibt dieſen Umkehrungen bereits einen weniger gefälligen, etwas dumpfern und härtern Charakter; beim Septimenaccord mit großer Septime und beim Nonenaccord kann der Aufbau in Terzen ohnedieß weit weniger leicht verlaſſen werden, damit nicht z. B. bei letzterem 3 Nachbartöne (a g h) unmittelbar neben einander kommen und ſo eine gräuliche Diſſonanz entſtehe. Bei den conſonirenden Accorden iſt die Terz das vermittelnde Glied, welches die Leere ausfüllt; bei den diſſonirenden dagegen iſt der Aufbau in Terzen das auseinanderhaltende Moment, das die Secundtöne trennt, damit ſie nicht zu ſtark diſſoniren. Die Terz ſelbſt aber bedarf den Hinzutritt eines dritten Klanges nicht nothwendig; Tonica, Terz und Octave tönen ſchon für ſich allein zwar nicht klangreich, aber doch befriedigend, indem durch das Hinzutreten der Octave dem ſchon für ſich wohllautenden Terzzweiklang, dem nur nach oben eine abſchließende Abrundung fehlt, dieſer Abſchluß in hinreichender Weiſe zu Theil wird; es ſcheint dieſe

Eigenthümlichkeit der Terz eine Anomalie zu ſein, aber ſie beweist vielmehr das vorhin und ſchon früher Ausgeſprochene, daß die Terz wegen der kleinern Diſtanz ihrer Töne das iſt, was die volllautende Harmonie oder den Accord bedingt. Dieſer eigenthümliche Charakter der Terz zeigt ſich dann auch darin, daß im Septimenaccord (g h d f) eine Terz, d. h, wegfallen kann, ohne daß er aufhörte Accord zu ſein; die eine überbleibende Terz läßt auch hier keine Leere empfinden. Das Geſetz, daß in einem Zuſammenklang keine Leere ſein darf, wenn er ein Accord ſein ſoll, ſchließt aber auf der andern Seite eine Anwendung weiterer Intervalle in der Harmonie nicht aus; die weite Lage der Accordtöne, z. B. c e g, c g e, g e c, c e g c u. ſ. w. kann vielmehr, theils wenn dieſe Accorde eine über ihnen liegende Melodie begleiten, theils auch wenn ſie allein auftreten, von ſehr treffender Wirkung ſein, durch die Helligkeit und Klarheit, welche durch dieſe Auseinanderhaltung der zuſammengehörenden Töne entſteht, oder durch den Ausdruck des Umfaſſenden, Großartigen, der eben dadurch hervorgebracht wird, daß wenige Töne einen weiten Raum des Tongebiets umſpannen; ja ſelbſt die bei dieſer Lage noch bleibende, freilich nur relative Leere kann zu dieſem Eindruck des Bedeutſamen mitwirken.

Nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung innerhalb eines ſich fortbewegenden Tonganzen unterſcheiden ſich die Accorde nicht blos in conſonirende und diſſonirende, ſondern zugleich einestheils in ſelbſtändige und ſich ſelbſtgenügende, anderntheils in unſelbſtändige, überleitende, Uebergang und Auflöſung in andere Harmonieen poſtulirende Accorde, welche letztern wiederum in verſchiedenen, theils nähern, theils entferntern Verwandtſchaftsverhältniſſen zu den erſtgenannten ſtehen. Selbſtändig ſind die ſogen. Dur- oder Molldreiklänge, c e (es) g; jedoch haben ſie, wie dieſes eigentlich ſchon mit dem §. 770 über den Schluß mit Terz und Quint Bemerkten geſagt iſt, dieſe Eigenſchaft nur, wenn die Octave der Tonica hinzutritt. Wie der Fortgang durch die Intervalle der Prim, Terz, Quint, Octav ſich ſelbſt genügender concreter Wohllaut iſt, ſo auch ihr Zuſammenklang; er wird für ſich mit Befriedigung vernommen, er iſt der einfachſte Anfang und der einzige, ein Tonganzes wirklich abrundende und zu wirklichem Ende bringende Schluß, falls dieſer nicht ohne allen Accord gemacht wird; er iſt der muſikaliſche Ausdruck abſoluter Befriedigtheit, der Sammlung, der Rückkehr in ſich ſelbſt, des Ruhens und Behagens, mit dem alle Bewegung austönt und verklingt. Heiterkräftig iſt natürlich nur der Durdreiklang, während der Molldreiklang dumpf, ernſt oder ſehnſüchtig ahnend ſich vernehmen läßt und daher auch am Schluß nicht ſo abſolut befriedigt, wie der erſtere. Der Dreiklang mit Octav kommt allerdings auch als überleitender Accord vor, indem er anderen, nachfolgenden Accorden, z. B. c f a c, c e g b, den Weg bahnt. Es iſt ein allgemeines Geſetz, daß von jedem Accord aus, ſei es nun durch Aenderung einzelner ſeiner Töne oder aller zuſammen in jeder Richtung fortgeſchritten werden kann, wenn der Fortgang nur natürlich iſt, welche Natürlichkeit namentlich, obwohl nicht ausſchließlich, dann vorhanden iſt, wenn wenigſtens an Einer Stelle der Fortgang eine (ſtetige) Halbtonbewegung (S. 853) iſt; von dieſem Geſetz macht der volle Dreiklang keine Ausnahme, aber er unterſcheidet ſich doch dadurch, daß er auch für ſich gültig und befriedigend iſt, und er behält auch als überleitender Accord einen Charakter natürlicher und ruhiger Harmonie, den andere Accorde nicht haben. Unſelbſtändig, überleitend iſt bereits der Dreiklang ohne obere Octav, weniger noch in ſeiner urſprünglichen Lage c e g, die unter gewiſſen Bedingungen einen ganz guten Schluß und einen durchaus befriedigenden Anfang gibt, aber ſchon mehr in ſeinen „Umkehrungen,“ die durch Hinabſetzung der Terz oder Quint unter die Tonica entſtehen, e c g (Sextaccord), g c e (Quartſextaccord); der letztere Accord z. B. kann nicht für ſich ſelbſt beſtehen, er drängt zu dem Dominantdreiklang g h d, weil dieſer die einfachere natürlichere Form des im Terzintervall aufgebauten Accords für ſich hat, nothwendig hinab, oder breitet ſich die in ihm bereits vorhandene höhere Hebung (die Sext) vollends aus zum Dominantſeptimenaccord g h d f, um von da die Bewegung zu g c e zurück oder zu a c e oder andern nachfolgenden Accorden fortzuſetzen. Der vorhin erwähnte Dominantdreiklang in ſeinen verſchiedenen Lagen und Umkehrungen iſt derjenige Accord, zu welchem der auf der Tonica errichtete, „toniſche“ Dreiklang am einfachſten und gewöhnlichſten übergeht, wie ſchon an ſich der Schritt von der Tonica zur Dominante von Natur der nächſte iſt; in ganz einfachen Tonſtücken können alle andern Accorde fehlen, und auch in größeren Werken beſtehen die letzten Takte oft aus nichts Anderem als einem Wechſel dieſer einfachſten und nächſtliegenden Accorde; je einfacher eine Tonreihe oder Melodie ſein will, deſto mehr darf ſie nur Wendungen machen, welche die Begleitung eben blos dieſer Accorde erfordern. Ein anderer Grund der engen Anziehung dieſer zwei Accorde iſt der, daß der Dominantdreiklang (g h d, g d h) die große Septime oder den Leitton, der auf die nur einen Halbton entlegene Tonica (c) weiſt, in ſich enthält und daher von ihm aus der Fortgang zu der letztern unmittelbar nah liegt. Andere Fortgänge, wie z. B. vom toniſchen Dreiklang zum Dreiklang auf der zweiten oder vierten Stufe der Leiter oder von dieſen auf jenen zurück, ſind nicht ausgeſchloſſen, aber ſie ſind nicht nothwendig und natürlich und daher namentlich für den Schluß eines Tonſtücks in der Regel nicht geeignet. Ueberleitende Accorde ſind nun aber weiter vor allen die Septimen- (und Nonen-) Accorde, weil ſie gebieteriſch die Auflöſung der in ihnen enthaltenen Spannung verlangen. Der wichtigſte und darum häufigſte Septimenaccord iſt der Dominantſeptimenaccord, von C aus g h d f, welcher ganz beſtimmt zum Uebergang nach g c e drängt, weil die zu hoch hinauf geſchobene Septime zur Sext herabdrückt, obwohl von ihm z. B. auch direct oder mittelſt Umwandlung zum verminderten Septimenaccord (gis h d f) in Amoll oder dur übergegangen, oder zunächſt ein anderer nächſtliegender Septimenaccord, nach dieſem wieder ein dritter u. ſ. f. geſetzt werden kann, ſo daß die Auflöſung ſich verzögert und erſt nach einer Reihe von Septimenaccorden erfolgt. Um der in ihm liegenden Unaufgelöstheit und Spannung willen kann weder dieſer noch ein anderer Septimenaccord ein Tonſtück ſchließen, in der Regel es auch nicht anfangen, obwohl in einzelnen Fällen, wie in Beethoven's Prometheusouvertüre, ein eigenthümlicher Effect des Unerwarteten, heftig Auffallenden damit erreicht wird; wohl aber kann inmitten eines Tonwerks länger auf ihm, namentlich in ſeiner urſprünglichen Lage, verweilt werden, um eine raſche, heftige pathetiſche Bewegung ihren Höhe- und Endpunct in dieſem Accord finden zu laſſen, der gerade vermöge ſeines geſpannten, Löſung verlangenden Charakters ſich ebenſo dazu eignet, ein mächtiges ſich zur Höhe Ringen, ein höchſtes Durchdrungenſein von Schmerz, Sehnſucht, Liebe auszudrücken, als dazu, einen Paſſus, in welchem ſolche Empfindungen ſich lebendig ausſprechen, zu beſchließen und den Uebergang zu einer wieder ruhigern Bewegung anzubahnen. Kaum weniger bedeutend iſt der auf der großen Septime oder dem Leitton der Mollſcala errichtete, blos aus kleinen Terzen beſtehende Vierklang, der ſogen. verminderte Septimenaccord (h d f as); er klingt ſeiner Zuſammenſetzung gemäß etwas enger, beklemmter, pathetiſcher, wollüſtiger als der Dominantſeptimenaccord, wiewohl auch noch gefällig; in Dur dagegen, mit großer oberer Terz (h d f a) hat er etwas weniger gleichförmig Abgerundetes, etwas Uebergreifendes, Ueberſchwellendkräftiges, jedoch nicht das Einleuchtende und Natürliche des gleichmäßiger gebauten verminderten Septimenaccords. Verwandt mit dem Durſeptimenaccord auf dem Leitton, wiewohl weniger ungewöhnlichen Klangs, weil er nicht wie jener einen verengten, „verminderten" Dreiklang (h d f) hat, iſt der Septimenaccord auf zweiter, dritter und ſechster Stufe der Durleiter (d f a c u. ſ. f.) oder auf erſter, vierter und fünfter Stufe der (abſteigenden) Mollleiter (auch weicher Septimenaccord genannt); die Spannung iſt bei dieſem Accord ſehr groß, der Charakter des Unaufgelösten tritt in ihm weit entſchiedener hervor, als beim gewöhnlichen oder verminderten Septimenaccord, es fehlt durchaus der dieſen beiden eigene Reiz des Unentſchiedenen und des durch die Diſſonanz hindurchklingenden hellen Wohlklangs. Abſolut diſſonirend und daher nur als Uebergangsaccorde zu gebrauchen ſind Accorde, in denen Tonica und große Septim zuſammen kommen (c e g h, c es g h u. ſ. w.), wogegen unter den Nonenaccorden der große (der Duraccord g h d f a) einen ähnlichen nur noch kräftigern Eindruck zu großer Ueberfülle, zu weiten

Uebergreifens, wie der Durſeptimenaccord auf dem Leitton, der kleine aber (der Mollaccord, . . . as) den des ſcharfen bittern Einſchneidens hervorbringt, daher auch die Nonenaccorde weſentlich Auflöſung verlangende, mit dringendſter Nothwendigkeit zu andern überleitende Accorde ſind. Verwandt mit den Septimenaccorden iſt endlich noch der ſogen. *verminderte Dreiklang* (h d f, c es ges), durch ſeine zwei kleinen Terzen beengend und zugleich als Dreiklang weniger voll und daher unbefriedigter wirkend als jene, die er aber wegen ſeiner Verwandtſchaft mit ihnen bei weniger reicher Harmonie häufig erſetzt.

Eine eigene Stellung unter den überleitenden Accorden nehmen Accorde ein, die durch Veränderung von Tönen der Normalſcala entſtehen, nämlich einerſeits der *übermäßige Dreiklang* c e gis, welcher wegen zu großer Intervalle, wegen Ueberſchreitung der Quint mißfällt und daher den Eindruck einer zu hohen Schärfung des obern Tons hervorbringt; andererſeits der *doppeltverminderte Dreiklang* cis es g, entſtehend durch Hinaufrückung der Prim des Molldreiklangs, und endlich der *hartverminderte Dreiklang* c e ges, entſtehend durch Erhöhung der Terz des verminderten Dreiklangs. Als ganz beſonders drängende Uebergangsaccorde ſind alle dieſe Accorde ſehr wichtig, und unter ihnen beſonders der doppelt verminderte Dreiklang, der namentlich in der Lage es g cis oder cis g es energiſch auf den Ddur-Dreiklang und durch ihn hindurch weiter auf Gdur oder moll hintreibt. Alle dieſe Accorde heißen, weil ſie durch Erhöhung von Tönen der Leiter entſtehen und alſo Töne in ſich haben, welche der normalen diatoniſchen Leiter fremd ſind, chromatiſche Accorde, eine Benennung, die ebenſo auch den aus ihnen gebildeten, noch entſchiedener Auflöſung verlangenden Septimenaccorden (c e gis h oder g h dis f u. ſ. w.) zukommt. Verwandt mit dem geſchärften Dreiklang oder, wenn die Terz ausfällt, Zweiklang (c gis) iſt der Zweiklang mit erhöhter oder *übermäßiger Secund* c dis (h cisis), gleichfalls nicht wohlgefällig, ſondern Auflöſung fordernd. Merkwürdig iſt nun, was dieſen Zweiklang und die übermäßige Quint betrifft, daß dieſelben Zuſammenklänge, wenn ſie als kleine Sext (c as) oder kleine Terz (c es), d. h. wenn ſie vermöge des ganzen Zuſammenhangs einer Tonreihe nicht als erhöhte Dur-, ſondern als Mollintervalle erſcheinen, ganz und gar nichts von Mißfälligkeit oder gar Diſſonanz mehr an ſich haben; es iſt auch dieß ein klarer Beweis, daß in unſerem Gehör, ſobald es entwickelt und gebildet iſt, eine ſehr entſchiedene Syſtematik, ein Hören des Einzelnen in ſtrengſtem Zuſammenhang mit dem Ganzen ſtattfindet, vermöge deſſen der Eindruck acuſtiſch oder doch inſtrumental ganz identiſch ſcheinender Töne ein ganz verſchiedener, ja entgegengeſetzter ſein kann; gerade ſo hören wir auch Es dur als Scala auf der Terz von C moll, nicht aber als Scala auf Dis oder auf der Secund von H dur. As als verwandt mit F, nicht als Gis, F als verwandt mit D moll u. ſ. w. (§. 773). — Accorde, die man Durchgangsaccorde nennen kann, entſtehen durch die ſogenannten Vorhalte, d. h. dadurch, daß bei der Aufeinanderfolge zweier Accorde eine Stimme (z. B. d) des erſten Accords (h f g d) nach Anſchlagen zweier Stimmen (c und e) des zweiten Accords (c e c) noch forttönt und die dritte Stimme (c) des zweiten daher erſt nachträglich eintritt. Dieſe ſich gleichſam verſpätenden Töne oder Vorhalte dienen, wie nur in anderer Weiſe die geſchärften Zuſammenklänge, zur engern Verknüpfung des Tonfortgangs und können ganz eigenthümliche Effecte des Ineinanderüberfließens, einander nur allmälig Ablöſens der Tonfolgen hervorbringen. Wiederum verwandt hiemit iſt ein Accord, den man überladenen Accord nennen kann; auf einen Accord folgt ein zweiter vollſtändig, aber es bleibt ein Ton des erſtern, ſich gleichfalls verſpätend, unter oder über dieſem zweiten Accorde ſtehen, oder tritt zu einem Accord ein Ton hinzu, der erſt Hauptton des folgenden Accords werden ſoll, dieſem alſo vorgreift (z. B. am Ende von Tonſtücken die Tonica zum Dominantſeptimenaccord). Ein ſolcher fremder Ton kann während einer längern Reihe aufeinander folgender Accorde liegen bleiben; ſolche Stellen heißen, wenn dieſer Ton, ſei es nun Tonica oder Dominant, in der Tiefe liegt, Orgelpunct (weil auf dieſem Inſtrument die Anwendung dieſer Form ſich ganz beſonders leicht und wirkſam anwenden läßt). Zufällige Accorde endlich entſtehen, wenn über einem liegenbleibenden Accord (z. B. dem toniſchen Dreiklang) eine melodiſche Folge (z. B. die Scala) ſich bewegt und ſo der Accord zum Theil mit Stufen der Tonleiter, die ihm an ſich fremd ſind, zuſammentönt; dieſe Accorde, da ſie nur vorübergehende Zuſammenklänge ſind, werden kaum als Diſſonanzen wahrgenommen, ſind aber gleichfalls ſehr wichtig und häufig, da ſie einer beweglichen Melodie eine einfachere, ruhiger beharrende Harmonie zur Baſis geben.

Aus dem über die verſchiedenen Gattungen der Accorde Bemerkten geht zugleich hervor, daß ſich unter ihnen weſentliche Unterſchiede finden in Bezug auf Einfachheit und Natürlichkeit. Alle über den Dur- oder Moll-Dreiklang hinausgehenden, ſowohl die Septimen- und die ihnen verwandten als die durch Hereinnahme leiterfremder Töne entſtehenden Accorde haben etwas Ungewöhnliches, Spannendes, Drängendes, etwas halb Trübes, halb Wollüſtiges, und ebenſo bringt ihr Gebrauch in die Tonverknüpfung, weil ſie weit unmittelbarer als die Dreiklänge zur Auflöſung in nächſtſtehende, namentlich nur um Halbtöne entlegene Accorde hinführen, einen Charakter theils des leidenſchaftlich Drängenden, theils der weichen, innigen, reizenden, ſchmelzenden Continuität der einander ablöſenden Töne, den der Fortgang in Dreiklängen nie ſo erreichen kann; dieſer letztere iſt ruhiger, heller, ernſter, weniger ſentimental pathetiſch, aber auch unvermittelter, härter und ſchroffer. Es ergibt ſich ſo rückſichtlich der Anwendung dieſer Accordgattungen ein Unterſchied zwiſchen einer ſtrengern und weichern Schreibart, deren erſtere ſich möglichſt auf die Dreiklänge beſchränkt, die zweite mit Vorliebe der Septimen- und chromatiſchen Accorde ſich bedient; es iſt dieß nichts Anderes als ein Unterſchied zwiſchen directem und indirectem Idealiſmus in der Harmonie, auf den der folgende §. noch näher eingehen wird.

§. 775.

1. Während die entweder ſtetig gerade fortlaufende oder in verſchiedenen
Tonlagen und Intervallen hinundhergehende Bewegung auf der Tonleiter in der
Muſik das Moment des Linearen, des Umriſſes vertritt, das Moment, aus
welchem die Melodie ſich bildet, vertritt die Harmonie das maleriſche Moment;
ſie entſpricht dem, was in der Malerei Licht- und Schattengebung, Helldunkel,
Färbung iſt; ſie erhöht die Beſtimmtheit und den Ausdruck der Tonbewegung,
und ſie iſt dazu da, Fülle und Wärme, ſowie ſtrenge Einheit, continuirliche
2. Verknüpfung, Verſchmelzung und Weichheit in ſie zu bringen. An das Melo-
diſche knüpft ſich in der Muſik vorzugsweiſe, jedoch keineswegs in ausſchließender
3. Weiſe, der directe Idealiſmus an, an die Harmonie der indirecte, wie ſie auch
dasjenige Element der Muſik iſt, das durch die mit ihr gegebene Möglichkeit
ſelbſtändiger Stimmenführung dem Prinzip der Individualiſirung Rechnung trägt.

1. Als Hauptelemente des Tonmaterials haben ſich bis jetzt ergeben die Bewegung auf den Einzeltönen der Scala und die Vereinigung der Töne zu Zuſammenklängen und Accorden; es iſt nun zunächſt anzugeben, wie ſich dieſe beiden Elemente zu einander verhalten, und welche Bedeutung insbeſondere dem zweiten, der Harmonie, zukomme. Die Bewegung auf der Scala durch Ganz- oder Halbtöne, durch größere oder kleinere Intervalle iſt das, wovon alle Muſik ausgeht. Es iſt natürlich, daß der Menſch, der ſeiner Stimmung in Tönen Luft macht, oder den ein muſikaliſches Inſtrument, eine Syrinx, Flöte u. ſ. w., zum Spiel einladet, zunächſt an gar nichts Anderes denkt, als an dieſes Auf- und Abgehen in Tönen, an dieſen Wechſel der Hebung, Senkung, der abermaligen Hebung u. ſ. w., ſei es nun daß er damit direct eine Empfindung, die ihn gerade bewegt, ausdrücken, jauchzen, klagen, oder daß er zunächſt nur ſpielen, eine in ſich mannigfaltige Tonreihe hervorbringen will, deren Wendungen ſein Gehör und ſeine Phantaſie, letztere bildend und nachbildend zugleich, ſo lange folgen, bis ein Abſchluß, ein Genughaben eintritt; ſowohl die directe, ſubjective Empfindungs- als die freiere objectivere ſpielende Muſik iſt zunächſt eben Tonwechſel, Tonreihe, Scalenbewegung, ſei es nun continuirlich in geradem Tongange oder Lauf, oder discontinuirlich zwiſchen größern Inter-

vallen hin und her ſuchend, herumgehend und herumſpringend. Die Melodie haben wir damit zwar noch nicht, aber ihre Anfänge, das melodiſche Element der Muſik, das Bilden einer ſo oder anders geſtalteten Folge von Einzeltönen als eines für ſich beſtehenden, durch ſich ſelbſt befriedigenden muſikaliſchen Erguſſes der Empfindung und der Phantaſie. Dieſes Aneinanderreihen, Aneinanderfügen kann ganz zuſammenhangsloſes ſein, wie man Striche neben und unter einander machen kann, die kein Bild geben, aber es kann auch Zuſammenhang haben und hat ihn immer, wo Empfindung und Phantaſie wirklich dabei ſind: die Empfindung ſtrebt in der Tonfolge ſich ſelbſt auszudrücken und drückt ihr daher mittelſt der tonbildenden Phantaſie ihren eigenen Charakter von Anfang bis zu Ende auf, die Phantaſie, wo ſie mehr nur ſpielt, ergeht ſich, um ſich zu beſchäftigen, nicht in discreten Tonatomen (was nur der allererſte Anfang des Erwachens des muſikaliſchen Gehörs intereſſant findet), ſondern in Toncombinationen, ſeien es nun Reihen hinauf und hinab oder Wechſel zwiſchen Intervallen, deren Beziehungen unter einander das Gehör anſprechen, Wechſel zwiſchen Höhe und Tiefe u. ſ. w. Wo nun aber eine ſolche mannigfaltige und in der Mannigfaltigkeit nur irgend inneren Bezug und Zuſammenhang an ſich tragende Tonfolge producirt wird, da wird gleichſam aus der an ſich unendlichen Menge möglicher Tonbewegungen eine beſtimmte charakteriſtiſche Richtung der Tonbewegung, eine in die Länge ſich fortziehende Tongeſtalt oder Tonfigur herausgeſchnitten, es iſt eine ſo oder anders fortgehende, ſich ſo oder anders drehende und wendende Linie da, die unter der Vorausſetzung, daß unter (oder auch über) ſie noch etwas Weiteres, den leeren Raum unter (über) ihr paſſend Ausfüllendes hinzutreten werde, gleich auch als ein Umriß, als eine einen ausgefüllten Raum begrenzende Linie bezeichnet werden kann. Die Bewegung auf der Scala und ihren Intervallen zeichnet etwas hinein in das Reich der Töne, ſie producirt ein charakteriſtiſches Bild, das ſchon an ſich ſelbſt etwas iſt, etwas darſtellt und bedeutet, mag es nun directer Ausdruck einer beſtimmten Empfindung, alſo materiell bedeutend oder mehr nur Combination von Tönen, die Gehör und Einbildungskraft anſpricht und beſchäftigt, alſo von formeller Natur und Bedeutſamkeit, oder Beides zugleich ſein. Auch das iſt nicht zu bezweifeln, daß eine ſolche Tonfolge bereits eines beſtimmten, energiſchen Ausdrucks fähig iſt, daß die mannigfaltigſten Nüancen der Stimmung und Empfindung ſich in ſie legen können, namentlich wenn noch von den Mitteln, welche der Rhythmus und die verſchiedene Stärke des Anſchlagens der Töne darbieten, Gebrauch gemacht wird, ſowie endlich auch dieſes nicht, daß eine ſolche Tonfolge, je nachdem ſie geſtaltet iſt, ganz für ſich allein den engſten und befriedigendſten Zuſammenhang aller ihrer einzelnen Sätze und Satztheile haben und ſo auch von dieſer Seite her den Eindruck eines in ſich abgeſchloſſenen Kunſtwerks machen kann. — Aber etwas, das in der bloßen Tonfolge nicht ſchon gegeben iſt, kommt in der Harmonie hinzu, die Beſtimmtheit, die concrete Mannigfaltigkeit und concrete Wirkung, die im Zuſammenklang ſelbſt und ebenſo in den Uebergängen der Zuſammenklänge unter einander, in der Harmoniefolge gegeben iſt. Die bloße Tonfolge iſt, außer da, wo ſie die weſentlichen Intervalle anſchlägt, eine freie, ſubjective, ſie iſt ein Wechſel von Fortſchreitungen, der ebenſogut auch ein anderer ſein könnte, es iſt keine acuſtiſch ſtrenge Nothwendigkeit und Beſtimmtheit, es iſt kein Tonverhältniß darin, das als ein weſentliches, als ein unmittelbar ſchon an ſich im Gehör liegendes und von ihm gefordertes gefühlt würde; das hat erſt die Harmonie, denn in ihr treten auf Grund der natürlichen Organiſation des Gehörs, welches die eine Tonverbindung als mehr oder weniger conſonirend, die andere als mehr oder weniger diſſonirend, die eine als in ſich ruhend, voll, geſättigt, eine andere als für ſich unbefriedigend, zu einer andern forttreibend, den einen Accordfortgang als natürlich, erlaubt, begründet und klar, den andern als das Gegentheil hievon empfindet, gerade jene Tonverhältniſſe hervor, welche die bloße Tonfolge nicht hat; das Ohr trifft hier auf ein Nach- und Nebeneinander nicht blos von Tönen, ſondern von Tonverbindungen und Accordfolgen, deren jede es in vollſter Beſtimmtheit ſo oder ſo, als gefällig oder als mißfällig, als beruhigend oder als ſpannend, als feſthaltend oder als fortleitend, als normal oder als nichtnormal fühlt; in der Harmonie erſt kommen Tonverhältniſſe hervor, die von Natur ſo oder anders wirken, in ihr erſt verkörpert oder objectivirt ſich geradezu die natürliche Geſetzmäßigkeit der ganzen acuſtiſchen Organiſation des Menſchen, ſie erſt läßt dem Ohr Töne in Verbindungen entgegenklingen, die es ſelbſt fordert, von denen es ſelbſt naturgemäß einen qualitativ beſtimmten Eindruck hat, ſie bringt weit mehr als die einfache Tonfolge in die Muſik ein Naturſchönes, ein von Natur Charakteriſtiſches, ein von Natur ſogleich beſtimmte Eindrücke Erregendes, wie ganz Daſſelbe, nur mit weniger beſtimmtem ſinnlichem Eindruck, durch die Farben und ihre Verbindungen in der Malerei geſchieht. Die Bewegung in der Scala oder in Intervallen derſelben iſt wohl auch natürlich, anſprechend, auch in irgend einer Weiſe charakteriſtiſch, aber ſie iſt es in weniger ausgeſprochener Weiſe; die ſpecifiſchen acuſtiſchen Unterſchiede und Eindrücke des Gefälligen und Mißfälligen, des Geſetzmäßigen u. ſ. w. gibt erſt die Harmonie, und darum erſcheint uns die Tonfolge für ſich allein, ſelbſt wenn ſie an ſich charakteriſtiſch geformt iſt, doch zu unbeſtimmt, zu ſchwebend, ja unmotivirt und willkürlich; wir wollen, die Tonfolge ſolle zugleich eine Harmoniefolge ſein, durch welche das Ganze größere Beſtimmtheit des Klangs und Eindrucks und ſtrengere Motivirung des Fortgangs und Fortſchritts erhalte, durch welche namentlich ſowohl Erhebung und

Aufſchwung als Nachlaſſen und Zurruhekommen der Melodiebewegung beſtimmt angedeutet werde; wir verlangen, die Tonfolge ſolle auf der an ſich klaren und geſetzmäßigen Baſis der Harmonie ſich bewegen, ſie ſolle aus ihr emporwachſen und mit ihr in Einheit ſich erhalten, ſtatt für ſich allein im Unbeſtimmten ſich ergehen zu wollen; Tonfolge ohne Harmonie iſt wie ein Gedanke, deſſen nähere Vermittlung und Begründung durch einen Zuſammenhang mit dem allgemeinen Gedanken- und Erkenntnißſyſtem vermißt wird, ſie ſchwebt wie der Vogel in der Luft, in deſſen Bewegungen wir eine natürliche Geſetzmäßigkeit wohl vorausſetzen, aber dieſelbe doch nicht erkennen, ſo daß ſie uns unverſtanden bleiben und uns willkürlich, zufällig erſcheinen. Die Harmonie gewährt dann für's Zweite *eine concrete Mannigfaltigkeit von Klängen, von Färbungen der Töne*, welche die bloße Tonfolge in dieſer Weiſe nicht hat: ſie führt in den verſchiedenartigen Accorden, ſowie in ihren verſchiedenen Lagen und Umkehrungen, eine Reihe von Klangbildern an uns vorüber, die ſo ſprechend und charakteriſtiſch ſind, daß die Muſik Harmoniefolgen ſogar ohne melodiſchen Ueberbau anwenden kann, wiewohl nur als Ausnahme und auch da nicht ohne gewiſſe natürlich anſprechende Intervallfortgänge, ſei es nun in der oberſten Stimme (ſo im Andante der Donjuan-Ouvertüre) oder in der zweiten Hauptſtimme, im Baſſe. Dieſelbe Mannigfaltigkeit bringt die Harmonie auch von den einzelnen Klängen abgeſehen in den Fortgang des Ganzen, ſie kann, je nachdem die Accordfolgen einfacher und leichter oder künſtlicher, weniger natürlich und unmittelbar einleuchtend ſind, dem Fortſchritt des Tonwerks den Charakter des Leichten, Fließenden und Klaren, nicht minder aber auch den Charakter einer ernſten, ſchweren, an ſich haltenden, verwickelten, dunkeln, oder einer einſchneidenden, ſchroffen Bewegung verleihen, ſie kann mit Beidem abwechſeln und ſo Gegenſätze und Contraſte in die ganze Tonbewegung bringen, wie Licht und Schatten, helle und dunkle Färbung; ſie kann deßgleichen auch an einzelnen Puncten der Tonfolge mittelſt Conſonanz und Diſſonanz das Element des Gegenſatzes, der Entzweiung, der Spannung auftreten laſſen, und auch dieſes wiederum in den verſchiedenſten Graden von der leiſeſten Andeutung einer Beklemmung an bis hinauf zur erſchütterndſten und zerreißendſten Darſtellung des Schmerzes. Alles was dem rein Einfachen und Unmittelbaren gegenüber in das Gebiet der concreten Mannigfaltigkeit gehört, ſpezifiſcher Ausdruck, Bedeutung, Tiefe, erhöhte Kraft, draſtiſche Wirkung, Intenſität, Energie, ſteht der Harmonie zu Gebot und wird erſt durch ſie vollkommen erreicht; ſie malt mit Licht und Schatten, mit Farbe und Farbenmiſchung Dasjenige, was die melodiſche Tonfolge nur andeutet und ahnen läßt, ſie belebt die Zeichnung, ſie fügt zur Linearbewegung eine Flächenbewegung, ſie läßt mit dem Tone das ganze Tonſyſtem fortrücken in ſtets wechſelnden Stellungen und Verbindungen, welche genauer erklären und ſchärfer markiren, was die Tonfolge mit ihren Gängen und Wendungen beabſichtigt. Dazu kommt aber auch, von dieſen qualitativen Elementen abgeſehen, drittens ein quantitatives, das freilich ſelbſt wieder ſogleich in ein qualitatives umſchlägt, nämlich die Ausfüllung des neben der Scalenbewegung für das Gefühl übrig bleibenden leeren Raums durch verwandte, mitfortſchreitende Klänge. Dieſe Füllung iſt gar nicht etwa blos dazu da, ein Gefühl der Leere, das bei bloßer Melodiebewegung entſtehen kann, ferne zu halten, ſondern ſie hat auch poſitive Bedeutung; die Ausfüllung jenes Raums durch verwandte höhere und tiefere Klänge gibt erſt wahre Muſik; ſie erſt iſt es, worin die Tonerzeugung vollſtändig ſich realiſirt, d. h. wodurch ein wahres, von allen Seiten her an die Seele herankommendes Erklingen der ſtillen Materie hervorgebracht und ſo der Geiſt nicht nur von Einzeltönen berührt, ſondern in das Tonreich ſelbſt ganz hinein gerückt, in das Tonmeer hineingetaucht, erſt ganz und vollkommen in muſikaliſche Erregung und Stimmung verſetzt wird. Der einfachen Tonbewegung fehlt immer noch etwas zur Muſik im eigentlichen Sinne, weil (vergl. §. 757) eben nur dann Gehör und Gefühl nach ihrer ganzen Erregungsfähigkeit, im ganzen Bereich dieſer Erregungsfähigkeit wirklich erregt, nur dann alle höheren und tieferen Saiten des Inneren wirklich angeſchlagen, nur dann Gemüth und Phantaſie ganz und bis auf den Grund nach allen Dimenſionen hin ergriffen und in Anſpruch genommen werden, wenn mit den verſchiedenen Tonfolgen zugleich verſchiedene Tonlagen mit ihren eigenthümlichen Wirkungen ertönen. Ohne die Füllung durch Harmonie iſt daher auch die volle Lebenswärme, die ganze zum Herzen dringende ſeelenvolle Innigkeit nicht da, und es iſt, ſo viel auch in dieſer Beziehung ſchon die einfache Tonfolge gerade durch (kunſtloſe) Einfachheit zu leiſten vermag, doch ein rein vergebliches, in Unnatur ausartendes Unternehmen, wenn die melodiſche Bewegung dieſelbe um jeden Preis durch ſich allein hervorbringen, wenn ſie da, wo es einmal nicht geht, durch künſtliche Mittel des Zitterns, des ſeufzenden Verklingens u. ſ. w. die der Harmonie vorzugsweiſe zugehörigen Wirkungen ſich ſelbſt zueignen will. Zu dieſer ſpezifiſch muſikaliſchen ſeelenvollen Wirkung der Harmonie trägt aber zugleich auch eine andere im Bisherigen noch nicht berührte Eigenthümlichkeit bei. Die Harmonie tritt zur Melodie wohl als concretes, beſtimmter motivirendes und wirkendes Element hinzu, aber ſie iſt nach einer andern Seite hin auch wiederum ihr gegenüber ein Unbeſtimmtes, wie die Farbe gegenüber von der Zeichnung; die Melodie zeichnet der Seele eine beſtimmte Richtung der Tonbewegung vor, einen Gang, deſſen Wendungen die Phantaſie überall in vollſter Klarheit und Diſtinctheit folgen kann; die Harmonie dagegen ſchmilzt mehrere Töne zu Einem Klang zuſammen, die Harmoniefolge läßt der Phantaſie nicht die Zeit, jedem einzelnen

Uebergang der Töne des einen Accords in die des nachfolgenden direct zu folgen, es iſt ſo in der Harmonie etwas Dunkles, Undurchſichtiges, Geheimes, eine Weichheit ohne ſchärfere Umriſſe, ſie wirkt eben durch dieſes unbeſtimmte romantiſche Wogen auf das Gemüth als ſolches, ſie thut hiedurch zu der Einzelerregung, wie ſie die Melodie verzeichnet, eine über das Innere nach allen Seiten ſich verbreitende Geſammterregung hinzu, ſie gibt zur beſtimmten Muſik Muſik überhaupt, ſie hüllt die klar dahinſchreitende Tonfolge in ein magiſches Helldunkel von Klängen ein, die wie Geiſter in dunklem Hintergrunde ſie umſchweben, um ihre Bewegung in ſchönem, aber ſtillem Einklange zu begleiten. Wenn wir ſomit genöthigt ſind, der Harmonie zwei ſcheinbar ganz entgegengeſetzte Bedeutungen beizulegen, die Bedeutung ſcharfer Charakteriſtik und weicher ſeelenvoller Innigkeit, ſo ergibt ſich ganz Daſſelbe auch noch von anderer Seite her; wie die Harmonie kräftige Tonmaſſen auf einzelne Puncte werfen und dieſe dadurch ſtark markiren und hervorheben, wie ſie hiedurch in das Ganze einer Tonbewegung beſonders hervortretende Einſchnitte bringen kann, ſo vermittelt ſie umgekehrt auch die Stetigkeit, den Fluß, die Bindung und Verſchmelzung der Theile, ſie verwandelt das bloße Nacheinander der Töne in ein zuſammenhängendes, zuſammenfließendes Ineinander, innerhalb deſſen Alles continuirlich zuſammenhängt, Eines aus dem Andern ſich entwickelt, Eines in's Andere hinüberführt, ſie kann wohl wie die Melodie größere oder kleinere Intervalle überſpringen, unruhig hin und her gehen, ja ſogar ſelbſt erſt durch ihren bewegtern Rhythmus ſtärkere Lebendigkeit zur Melodie hinzubringen, aber ſie kann ebenſo auch für die lebhaftere discretere Bewegung der Melodie eine in einfachem, ruhigem, gebundenem Hinundherſchreiten fortrückende Begleitung abgeben, ſie kann einer größern oder kleinern Reihe von Tönen der Melodie einen oder wenige Accorde unterlegen, ſie kann liegen bleiben oder ſich nur wenig verſchieben, während die Melodie auf verſchiedenen Intervallen auf- und abſteigt, ſo daß die mannigfaltige Beweglichkeit und Unruhe der Melodie an ihr eine einfache und vereinfachende, das Viele zuſammenhaltende und bindende, das Mannigfaltige verſchmelzende Unterlage erhält; die Melodie ſpaltet ſich in der Regel wie eine mannigfaltigſt gewundene und gebrochene Linie in ein Nacheinander einzelner einander ablöſender kleinerer Puncte, die aus der Tonreihe aufſteigen, die Harmonie arbeitet mehr im Großen und Breiten, ſie legt der kleintheiligen punctuellen Bewegung eine weniger getheilte, in größern Abſätzen, in längeren Windungen ſich fortziehende Maſſenbewegung unter, die ſich der erſtern überall anſchmiegt, aber doch ein Band der Einheit um ſie herſchlingt, durch welches Stetigkeit und Zuſammenhang in das Ganze gebracht wird.

2. Die Muſik, obwohl das Gefühl und damit vorzugsweiſe das Individuelle der Empfindungen, Stimmungen, Affecte, ihr Gebiet ausmacht, ſteht doch in Beziehung auf die Geſetze der künſtleriſchen Behandlung und Darſtellung weſentlich auf der Seite des directen Idealiſmus, ſie kann nur harmoniſche oder die Disharmonie ſogleich wieder auflöſende Tonfolgen und Tonverbindungen dulden, ſie kann nichts Häßliches ſich fixiren laſſen (§. 765), ſie fordert, daß das Einzelne und das Ganze ſchön ſei, in Wohlklang und Ebenmaaß ſich bewege, ſie hat es mit dem Gehör zu thun, das den Mißklang direct als Verletzung fühlt und die Seele ihn als ſolchen fühlen läßt. Ganz ausgeſchloſſen iſt aber damit (wie derſelbe §. es ausſpricht) der indirecte Idealiſmus nicht, wie ſich dieſes einfach ſchon darin ankündigt, daß das muſikaliſche Gefühl neben dem directen auch einen indirecten, d. h. erſt aus der Löſung einer verwundenden Diſſonanz ſich herſtellenden Wohlklang nicht nur duldet, ſondern mit Wohlgefallen und Intereſſe aufnimmt. Der Harmonie fällt (vom Rhythmus hier noch abgeſehen) das Moment des indirecten Idealiſmus vorzugsweiſe zu wegen der markirten Beſtimmtheit, die ihr eigen iſt, wegen ihrer Fähigkeit mannigfache und ſtarke Farben, Contraſte, Gegenſätze auf die Bahn zu bringen. Aber auch von der Melodie iſt es nicht ausgeſchloſſen, ſobald ſie den natürlicheren und einfacheren Gang in ſchön gewundener, einfach klar gezeichneter Linie verläßt und ſtatt deſſen in weiten Intervallen, in unerwarteten Wendungen, Sprüngen, Stößen oder ſonſtigen dem einfach Schönen fremden Bewegungen ſich ergeht; nur hat auch hier die Harmonie mitzuwirken, theils um die Melodie im Ausdruck deſſen was ſie ſagen will zu unterſtützen, theils um zu verhüten, daß die Abweichung der Melodie vom Typus des einfach Schönen nicht in's Unſchöne gerathe; die Harmonie vertritt im letztern Fall das Prinzip des directen Idealiſmus neben dem des indirecten, indem ſie ſich der exceſſiven Bewegung der Melodie als wohlklingende und in ſtrenger Geſetzmäßigkeit fortſchreitende Baſs unterlegt. Geht die Individualiſirung nach der Seite des Komiſchen, des Humors, der Keckheit, Luſtigkeit u. ſ. w., ſo wird ſie vorzugsweiſe dem leicht beweglichen Elemente der Melodie zufallen: iſt ſie aber mehr ernſter, ſchwerer Natur, handelt es ſich um Veranſchaulichung tieferer, ſchrofferer, das Innerſte aufwühlender, gewaltſamer Erregungen und Erſchütterungen, ſo hat die Harmonie die reichen Mittel aufzubieten, die ihr zu Gebot ſtehen. Das einfach Schöne, die reine gegenſatzloſe Idealität gehört zunächſt der Melodie an, weil ſchärfere Charakteriſtik und Bewegung in Gegenſätzen ihr theils ganz fremd, theils wenigſtens nicht natürlich iſt; aber auch die Harmonie muß, wenn in einem Tonwerk die reine Idealität ſprechend hervortreten ſoll, dazu mitwirken, ſei es nun durch Einfachheit und Helligkeit der Accordfolge oder durch den ihr eigenthümlichen Schmelz und Wohllaut;

wir wollen zwar von der Harmonie nicht blos dieſes, weil wir wiſſen, daß ſie noch Weiteres leiſten kann, aber wir müſſen anerkennen, daß auch dieſe direct ideale, klare und weiche Harmonie eine für ſich beſtehende und berechtigte Kunſtform bildet, in welcher das unterſcheidende ideale Weſen der Muſik den übrigen Künſten gegenüber zu ſeinem eigentlichſten Ausdruck gelangt.

2. Ein Gegner der Harmonie war J. J. Rouſſeau; er ſprach den Verdacht aus, alle Harmonie ſei am Ende nur eine gothiſche barbariſche Erfindung, die gar nie gemacht worden wäre, wenn die neuern Völker mehr Gefühl für die wahren Schönheiten der Kunſt, für wahrhaft natürliche und rührende Muſik beſäßen, wie die feingebildeten Griechen, deren Muſik ohne Harmonie ſo wunderbare, unſere dagegen mit Harmonie ſo ſchwache Wirkungen gehabt habe. Daß in einem Lande wie Frankreich, das allerdings (von Volksgeſängen abgeſehen) nicht Heimath wahrhaft natürlicher und rührender Muſik iſt, und in einem Jahrhunderte, wie das vorige, in welchem allerdings Rückkehr von übertriebenem Cultus der Harmonie zur melodiſchen Einfachheit noth that, von einem Manne, der überall das Recht des unmittelbaren Gefühls vertrat, ſolche Anſichten aufgeſtellt wurden, kann nicht auffallen. Nur auf Eines hätte R. ſich nicht berufen ſollen, auf die griechiſche Muſik. Sah denn er, der Mann der individuellen Freiheit, nicht, welch großer Fortſchritt zur Freiheit darin liegt, daß mittelſt der Harmonie innerhalb mehrſtimmigen Geſangs jede Einzelſtimme ihren eigenen Weg gehen, ſelbſtändig neben und mit den andern ſingen, ſelbſtthätig zu vollerer, großartigerer Geſtaltung des Ganzen mitwirken kann? Einſtimmigkeit löst alle Individualität in's Ganze auf, läßt alle perſönlichen Unterſchiede im Allgemeinen aufgehen, bringt aber ebenhiemit doch nur ein unterſchiedsloſes, wenig gegliedertes Ganzes von wenig Ballaſt und Volumen, von wenig Gewicht und Umfang hervor, ganz wie der griechiſche Staat, der groß war durch das Aufgehen der Individuen im Ganzen und klein war durch die fehlende Ausbildung der individuellen Lebenskreiſe. Man ſagt, in rein germaniſchen Ländern ſinge das Volk überall mehrſtimmig, in romaniſchen in der Regel einſtimmig; was läge darin Anderes als der Unterſchied des germaniſchen Sinnes für Individualität, der auch im Singen ſelbſtändig ſein will und nur an einem durch Sonderung der Stimmen individuell belebten Geſange Freude empfindet, vom romaniſchen Charakter, der zu dieſer Hochhaltung der Individualität nie gekommen iſt? Ebenſo iſt dieſe Vorliebe des germaniſchen Geiſtes für Harmonie weſentlich begründet nicht, wie Rouſſeau meint, in den groben und ſtumpfen Organen dieſes nordiſchen Volkes, die mehr durch Stärke und Getöſe der Stimmen als durch die Süßigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden müſſen — Harmonie und Gebrüll

ſind ſehr verſchiedene Dinge, — ſondern ſie iſt begründet durch das innigere und tiefere deutſche Gemüth, das weicher, voller, umfaſſender angeregt ſein will als durch bloße Melodie. Die Melodie iſt freilich Anfang und Ende aller Muſik, mit ihr ſteht und fällt die Muſik, was von der Harmonie nicht geſagt werden kann, aber ſie iſt eben nur der Anfang, das primitiv Einfache, das eine Erfüllung durch Harmonie fordert, und nur das Ende, nur das Reſultat, das nur dann ſeinen Halt, klaren und motivirten Gang gewinnen kann, wenn es aus der Harmonie und ihrer Folge wie die Blüthe aus Stamm und Zweigen emporwächſt und von ihr getragen wird. Harmoniſche Muſik iſt ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen großartig nach allen Dimenſionen ſich ausbreitenden, nach allen Richtungen feſt und ſchön in ſich zuſammenhängenden und geordneten, überall concrete Einzelgeſtaltungen aus ſeinem Schooße an die Oberfläche hervortreibenden Univerſums; die Melodie iſt die Einzelgeſtalt, die Harmonie das Ganze, auf dem ſie ruht und deſſen Theil und Glied ſie iſt; nur der vom Ganzen losgeriſſene, einſam in ſich ſelbſt zurückgezogene, und damit doch zugleich des wahren individuellen Lebens, der unendlich empfänglichen, ſich im Ganzen und das Ganze in ſich fühlenden Gemüthstiefe verluſtig gegangene Geiſt war im Stande, in der Melodie, in der frei in Lüften ſchwebenden, die einzig wahre Muſik erkennen zu wollen.

§. 776.

1. Die Muſik als Bewegung in der Zeit bedarf für ihre einzelnen Töne
eine beſtimmte, größere oder kleinere Zeitdauer, zwiſchen deren Maximum und
Minimum eine Reihe der verſchiedenſten Tonzeitmaaße liegt. Das Zeitmaaß der
einzelnen Töne iſt innerhalb eines Tonganzen entweder ein durchgehends identiſches,
oder müſſen, wenn das Tonganze Töne von verſchiedener Zeitdauer
(entweder nacheinander oder gleichzeitig) enthält, die Zeitmaaße ſeiner Töne
wenigſtens gleichartige, proportionale Zeitmaaße ſein, die ſich durch numeriſche
Theilung auf ein gleiches Grundmaaß zurückführen laſſen. Die aus dieſem
Verhältniß der Identität oder Proportionalität der Tonzeitmaaße reſultirende
geregelte Bewegung der Tonreihe und ihrer einzelnen Glieder iſt ihr Rhythmus.
Die Regelmäßigkeit des Rhythmus wird vollendet und damit feſte Ordnung und
klare Gliederung in die Geſammtbewegung der Tonreihe gebracht durch den
Takt, durch den Aufbau des Ganzen in ſtetig auf einander folgenden kleinen
Zeitabſchnitten von durchaus gleicher Dauer und von durchaus gleichem Zeitmaaß
ihrer einzelnen Glieder, welchem als beherrſchendem Grundmaaß die verſchiedenen
Zeitlängen der einzelnen Töne des Abſchnitts entweder direct entſprechen
2. oder indirect proportional ſich unterordnen. Nicht minder weſentlich als geregeltes
Zeitmaaß iſt für die muſikaliſch rhythmiſche Bewegung die Belebtheit, die in ſie

gebracht wird durch den auf einzelne rhythmiſche Glieder oder Takttheile gelegten *Accent* und durch den hiemit gegebenen periodiſchen Wechſel von Hebung und Senkung, accentuirten und nicht accentuirten Gliedern der Reihe. Je nach dem numeriſchen Verhältniſſe der letztern zu den erſtern innerhalb des Takts be-
ſtimmen ſich die verſchiedenen *Taktarten*. Die (abſolute) Größe der Zeit- 2.
dauer der einzelnen Takte oder ihrer Glieder ergibt das *Tempo* des Ganzen mit ſeinen verſchiedenen Gattungen und Arten.

1. Der vorhergehende §. führte ſchon zu einer Berührung des verſchiedenen Zeitverhältniſſes, in welchem zuſammenklingende Töne und Tonreihen zu einander ſtehen können; in der Lehre von der Harmonie treten zuerſt ſolche Verhältniſſe hervor, und wir haben daher die genauere Beſprechung derſelben, ohne welche auch das Weſen der Melodie nicht vollſtändig behandelt werden kann, hier anzureihen. Auszugehen iſt von der verſchiedenen Zeitdauer der Töne überhaupt und dann von hier aus zu ſehen, wie aus dieſer ganz abſtracten Grundlage die reiche Gliederung der metriſchen und rhythmiſchen Verhältniſſe (der Kürze wegen befaſſen wir ſonſt alles hieher Gehörige unter „Rhythmik“) ſich ergibt. — Der Einzelton für ſich, ohne oder mit begleitendem Accord, kann an ſich eine Länge oder Kürze von nicht näher zu beſtimmender Größe haben; hierüber läßt ſich im Allgemeinen nur dieſes ſagen, daß die Länge des Tons (mit Ausnahme des Orgelpuncts — und ſelbſt hier darf ſie nicht zu groß ſein —) ihre Grenze findet an der Forderung, daß die einzelnen Töne die Bewegung des Ganzen nicht durch ihre Länge übermäßig verlangſamen, oder mit langen Aufenthalten hemmend unterbrechen, wie andererſeits die Kürze des Tons an der deutlichen Vernehmlichkeit und Unterſcheidbarkeit, die mit der Kürze ſtetig abnimmt, ihr Maaß hat. Der Satz, daß zwiſchen dieſen beiden Aeußerſten eine Reihe von Zeitmaaßen liegt, unter welchen gewählt werden kann, bedarf keiner näheren Erörterung; es braucht zu ihm blos hinzugefügt zu werden, daß in der Wirklichkeit die an ſich unendliche Zahl dieſer Zeitmaaße ſich auf wenige reducirt, weil die feineren Unterſchiede unter ihnen nicht mehr wahrgenommen werden können. Gehen wir vom Einzelton zu einem Nach- und Miteinander von Tönen fort, ſo können ſie alle wohl dieſelbe Zeitlänge haben: das Ganze erhält hiedurch den Charakter vollkommen gleichartiger ruhiger Bewegung, die aber, wenn ſie ausſchließlich und überall angewandt werden wollte, natürlich ſich als einförmig und ſchleppend darſtellen müßte. *Verſchiedene Zeitdauer* wird daher das Vorherrſchende ſein: dieſe Verſchiedenheit aber kann ſich gleichfalls beziehen entweder auf die Töne in ihrem Nacheinander oder in ihrem Miteinander, indem auch Töne von verſchiedener Dauer zuſammenklingen können, wie wir ſchon in §. 774 bei der Lehre von den conſonirenden und diſſonirenden Intervallen Aehnliches

in Bezug auf die tonerzeugenden Schwingungsverhältniſſe geſehen haben. Dieſe verſchiedene Zeitdauer darf nun in der Muſik nicht ohne Regel und Geſetz ſein, eine vollkommen disparate Dauer der Einzeltöne innerhalb einer Tonreihe würde dieſelbe aller Einheit, aller Gleichmäßigkeit und Symmetrie berauben, und nichts liegt denn auch tiefer in der menſchlichen Natur, als das unwillkürliche Verlangen, eine Tonfolge nach Einem beſtimmten Zeitmaaß ſich bewegen zu hören; ſelbſt wo der muſikaliſche Sinn noch wenig entwickelt iſt, bei Kindern, für Harmonie und eigentliche Melodie unempfänglichen Völkern oder Individuen, für die „der Takt das Einzige iſt, was ſie in der Muſik hören, weil's einem da ſo recht in die Beine fährt,“ findet ſich für gleichförmig rhythmiſche Bewegung eine Empfänglichkeit, über deren Zuſammenhang mit allgemeineren, durch das ganze Natur- und Geiſtesleben hindurchgehenden Bewegungs- und Bildungsgeſetzen §. 754 zu vergleichen iſt. Zunächſt jedoch iſt dieſe Symmetrie nur in einer ganz allgemeinen Weiſe gefordert, in welcher ſie noch nicht das iſt, was wir nachher als Taktmäßigkeit bezeichnen; es iſt zunächſt nur ſo viel unbedingtes Poſtulat, daß die Dauer der längern und kürzern Töne innerhalb einer Tonfolge eine gewiſſe Proportion unter ſich habe; es kann (recitativiſche) Tonfolgen geben und gibt wirklich ſolche, nicht nur in der alten, ſondern auch in der neuern Muſik, die ohne Takt mit einer ſolchen allgemeinen Proportion der Tondauer ſich begnügen; es iſt genug, daß die kürzern und längern Tonzeiten ſich in einfacher Weiſe auf ein ihnen gemeinſchaftlich zu Grunde liegendes Zeitmaaß reduciren laſſen, daß z. B. die Dauer der kürzern Töne die Hälfte oder das Viertel, das Drittel oder Sechstel oder auch etwa das Fünftel der Dauer des längeren ſei; ſolche Proportionen der Zeitlängen ſind auch hier, wie bei den Tonſchwingungen, natürlich, nahe liegend, leicht zu erfaſſen und zu überſehen, ſie wahren die Regelmäßigkeit der Tonbewegung in ihrem Nacheinander, und ſie machen es möglich, längere und kürzere Töne, die gleichzeitig erklingen, klar zuſammenzufaſſen, indem die kürzeren einfach aliquote Theile der längern ſind und ſich daher unter dieſe leicht wie unter die höhere zuſammenfaſſende Einheit ſubſumiren laſſen. Ausnahmen von dieſer numeriſchen Proportionalität der Töne können nur in beſondern Fällen, wo z. B. das Tempo eines Tonſtücks ſich ſtetig beſchleunigt oder verlangſamt, oder wo durch verlängerte Zeitdauer eine einzelne Stelle einer Tonreihe ſtärker hervorzuheben iſt, geſtattet werden. Indeß auch eine die Proportionalität der Zeitdauer der Einzeltöne ſtreng einhaltende Rhythmik, die hiebei ſtehen bleibt und nicht zur Taktmäßigkeit fortgeht, kann, falls ſie nicht etwa am Rhythmus der Rede, am Metrum der Poeſie, welcher die Muſik ſich anſchließt, einen feſten Haltpunct gewinnt, nicht befriedigen. Sie liegt einmal nicht in der Natur — denn die Natur verlangt durchaus gleichförmiges Fortgehen einer einmal begonnenen Erregung bis zu ihrem

Verklingen, da Ungleichförmigkeit ein Abbrechen einer bereits eingeſchlagenen Richtung und ſomit eine nur mit Sträuben und Widerwillen aufgenommene Störung iſt, wogegen fortgeſetzte Gleichförmigkeit der Bewegung den Genuß gewährt, einer Erregungsweiſe, die einmal angeſchlagen iſt, nun ein für allemal, bis das Ganze zu Ende iſt, frei zu folgen und ſich hinzugeben, ohne jeden Augenblick wieder aus ihr durch ein anderes Maaß herausgeſchnellt zu werden; — ſie liegt ebenſowenig im Weſen des Geiſtes; nur eine Empfindſamkeit, die in Einzelheiten ſich verliert, kann die nicht geregelte Bewegung der geregelten ſchlechthin vorziehen, die geregelte iſt einerſeits in Wahrheit die freiere, da wir eine nach feſtem Maaße vor ſich gehende Bewegung leichter faſſen und überſchauen, ſie iſt andererſeits die gemeſſenere und damit kräftigere Art der Bewegung, die das Einzelne nicht einſeitig für ſich hervortreten läßt, ſondern es dem Ganzen unterordnet. Wir können daher in die Lobſprüche, die z. B. Krauſe dem „wandelnden freien Zeitmaaß“ ſpendet, nicht einſtimmen; wir müſſen vielmehr, ohne die Bedeutung, die der freie Rhythmus beſonders für declamatoriſche Muſik hat, irgend zu verkennen, darauf beharren, daß gleichförmiges Zeitmaaß, wie es im Takte ſich realiſirt, die höchſte Form des Rhythmus iſt, welche die Muſik davor bewahrt, in eine verſchwommene Empfindungsmalerei zu verfallen; die Muſik iſt nicht die unbeſtimmt aufundabwogende Empfindung ſelbſt, ſondern ihre künſtleriſche Darſtellung, ihre objective Verkörperung, ſie würde ohne gleichmäßig beharrenden Rhythmus gerade dieſe Objectivität verlieren und in das Empfindungsleben ſelbſt unterſchiedslos zurückfallen, ſtatt es klar und geſetzmäßig zu veranſchaulichen. Eine gewiſſe ebenmäßige Bewegung iſt natürlich dem „Aufundab“ der Empfindung nicht ſchlechthin fremd (§. 754), auch die Empfindung iſt ein in einem ſchnellern oder langſamern Zeitmaaß gleichförmig fortgehendes Erzittern, Pulſiren des Gemüthslebens; aber für das Bewußtſein iſt dieſes Maaß nicht da, die bewußte Empfindung hängt an den Gegenſtänden, die ſie erregen, folgt regellos den Gefühlen und Phantaſien nach, die in ihr angeregt ſind, verliert ſich an Dieß und Jenes, eilt ſchnell wieder zu Anderem fort; dieſes Ungeregelte ſucht die Muſik ſymmetriſch zu gliedern, ſie bringt den Wechſel der Gefühle in den Rahmen eines ganz beſtimmten Zeitmaaßes, ſie hebt dieſen im Gefühl ſelbſt innerlich auch waltenden, aber ihm verborgenen regelmäßigen Rhythmus an's Licht des Bewußtſeins heraus, ſie ordnet die Einzelempfindungen in dieſe allgemeine Form des Gefühlslebens, ſie wäre nicht mehr Kunſt, wenn ſie nicht mit dem Einzelnen zugleich ſein allgemeines Weſen zur Anſchauung und damit zugleich in das Einzelne Ordnung und Regel bringen wollte; wie der Ton erſt entſteht durch regelmäßige Schwingungen, ſo die eigentliche Tonkunſt erſt mit der Regelmäßigkeit des Taktzeitmaaßes, die Allem in ihr feſten Halt gibt und dadurch zugleich ſie ſelbſt von der Gebundenheit an das Wortmetrum emancipirt, ſie ſelber erſt hinſtellt als beſondere, Maß und Geſetz in ſich tragende, nicht anderwärts her borgende Kunſtgattung. Zur vollſtändigen Realiſirung des Taktes gehört jedoch noch ein weiteres Moment, das des rhythmiſchen Accentes, welches daher vorerſt in Betracht zu ziehen iſt, ehe das Genauere über den Takt und ſeine Formen beſprochen werden kann.

α. Die Tonbewegung, und zwar auch die ganz gleichmäßig und ſymmetriſch geordnete, hätte keine Stetigkeit, keinen Fluß, ſie zerfiele immer noch in iſolirte Tonatome, ſie wäre hart, ſchroff, eckig (und auch praktiſch faſt unausführbar), ſie wäre ebendamit ohne Leben, Schwung und Kraft, ſowie ohne ganz und vollkommen diſtincte Gliederung, wenn in ihr nicht auch dasjenige Moment, das der §. als *periodiſchen Wechſel accentuirter und nicht accentuirter Takttheile* bezeichnet, als beherrſchende Grundform zur Anwendung käme. Es tritt hier wieder das für die Muſik ſo wichtige Geſetz der Periodicität auf, das Geſetz periodiſcher Abwechslung von Hebung und Senkung, Stoß und Ruhe, Vorſchreiten und Nachlaſſen der Bewegung. An ſich iſt jeder Ton ein Anſatz zur Bewegung, ein Hineingreifen in's Tonſyſtem, ein Stoß auf den tönenden Körper und damit auch auf Gehör und Gefühl ſelbſt; aber anders geſtaltet ſich die Sache in der Tonreihe, dieſe kann nicht eine Reihe ſolcher Stöße ſein, ſie wäre ſonſt ein unerträgliches, hackendes, am Ende in ſich ſelbſt erlahmendes Einerlei, und es verſteht ſich daher für alle Muſik ganz von ſelbſt, die Tonreihe zu theilen in Töne, auf welchen die unverminderte urſprüngliche Kraft des Stoßes oder der Accent liegt, und in ſolche, bei denen dieſelbe ſo bis zum Verſchwinden gemildert iſt, daß ſie neben dem auf den erſten Ton fallenden Accent gar nicht mehr als ſolcher bemerkt, ſondern der zweite (dritte u. ſ. w.) Ton ganz als accentlos vernommen wird. Damit ſind von ſelbſt alle jene Uebelſtände beſeitigt; die Tonreihe geht dahin, ſich anmuthig wiegend in dem ſteten Wechſel von Spannung und Nachlaß, Hebung und Senkung, ſich immer wieder beruhigend und doch ſtets neue Kraft ſammelnd, neue Anläufe nehmend, ebenſo ſchön in ſich zuſammenhängend als lebendig bewegt durch die Reciprocität, mit welcher die ſtoßende Kraft zur Ruhe des Nachlaſſes und dieſe wieder zur Erregung des Stoßes hinübereilt. Ausnahmsweiſe kann natürlich auch die ſtoßweiſe Fortbewegung für den Ausdruck gewiſſer innerer Bewegungen gefordert, aber Regel kann ſie nicht ſein. — Dieſer Rhythmus des Accentwechſels ſteht aber nun in einem ſehr weſentlichen Verhältniß zur Taktmäßigkeit. Er iſt zwar durch ſie nicht ſchlechthin bedingt, er kann auch ohne ſie als einfacher Tonfall, wie z. B. in der Rede, zur Erſcheinung kommen, aber er bedarf derſelben doch, um vollkommen Realität zu erhalten; erſt wenn der Wechſel regelmäßiger Taktſchläge durch eine ganze Tonreihe hindurch wiederkehrt, kann auch der Accentwechſel ſich gehörig geltend und bemerklich machen und die Wirkung wirklich thun, die ihm zuſteht. Umgekehrt kommt auch die Taktmäßigkeit erſt durch den Wechſel des Accents zu voller Realität und Klarheit; das Eintreten des Zeitabſchnitts, den der Takt ausfüllt, wird nur dadurch bemerkbar, daß auf ſeinen Anfang ein Nachdruck, ein Accent fällt, den die übrigen Takttheile nicht haben. Deßgleichen empfängt der Takt erſt durch dieſe Scheidung der Töne in accentuirte und nicht accentuirte nähere Beſtimmtheit und Geſtaltung. Die beſtimmte Qualität, Art, Größe des Takts hängt nämlich lediglich davon ab, in welchem numeriſchen Verhältniß die nicht accentuirten Takttheile zu den accentuirten ſtehen. An ſich kann dieſes Verhältniß der verſchiedenſten Art ſein, es können auf einen Takttheil, der den Accent hat, oder auf eine Arſis 1, 2, 3, 4, ja 5, 6 und darüber Takttheile ohne ſolchen Accent (Theſen) folgen, namentlich bei ſchnellerer Bewegung der Tonreihe. Nur iſt von ſelbſt klar, daß dieſe Zahl unaccentuirter („ſchlechter“) Takttheile nicht zu groß ſein darf. Es iſt keine diſtincte Eintheilung und Gliederung einer Reihe aufeinanderfolgender Töne möglich, wenn der accentuirten Anfangspuncte im Verhältniß zu den nicht accentuirten Momenten zu wenige ſind; je weiter einzelne Töne, beſonders bei langſamerem Tempo (von welchem überhaupt bei der Betrachtung der rhythmiſchen Verhältniſſe nie ſchlechthin abgeſehen werden kann), von dem accentuirten („guten“) Takttheil entfernt ſind, deſto mehr zerfallen ſie in ein Nebeneinander ohne Einheit, ohne feſte Bezogenheit, ohne diſtincte Sonderung von andern Gliedern der Reihe; ja ſie verſelbſtändigen ſich unwillkürlich, ſie werden, je weniger die accentuirende Kraft des guten Takttheils noch nachwirkt, je mehr ſie aus der Gebundenheit an ihn heraustreten, deſto mehr eigene, für ſich beſtehende, gleichſam ſich ſelbſt accentuirende Puncte der Reihe. Daher iſt es ein nothwendiges, dem Gefühl ſich von ſelbſt aufdrängendes Geſetz, daß die Takte nicht zu lang ſeien, ſondern der Wechſel zwiſchen Arſis und Theſis nur in kleinen Gliedern vor ſich gehe. Am klarſten und diſtincteſten iſt ſo wirklich diejenige Taktanordnung, bei welcher die Zeitlänge der Arſis und die der Theſis einander möglichſt entſprechen, bei welcher alſo auf die Arſis nur Eine gleich lange Theſis oder nicht mehr als zwei gleich lange Theſen folgen, alſo der einfach zwei- und der einfach dreitheilige Takt. Auf der andern Seite jedoch kann ſich die Muſik mit dieſen kurzen Takten, die das Ganze der Tonreihe in ſo gar kleine Abſchnitte zerſpalten, auch wiederum nicht begnügen; der Tonfall würde bei dieſer Kleintheiligkeit theils zu einförmig, ſchleppend, theils (bei ſchnellerer Bewegung) zu hüpfend und ſpringend, zu leicht, der Ruhe und Haltung zu ſehr entblöst; die Muſik bedarf daher neben dieſen, an ihrem Orte ganz wohl brauchbaren einfachen Taktarten auch zuſammengeſetztere, breitere Taktformen. Dieſe ergeben ſich dadurch, daß die Größe des einfachen Takts doppelt oder dreifach genommen und zugleich der zweiten und dritten Taktabtheilung eine gewiſſe Selbſtändigkeit eingeräumt wird, indem auch auf ihren Anfangston eine eigene, jedoch dem Accent des erſten Takttheils untergeordnet bleibende Arſis fällt, ſo daß der Takt ſich ſymmetriſch zu kleinern in ihm befaßten Gruppen gliedert und ſo nicht nur an Größe und Breite, ſondern auch an charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit gewinnt. Dem zweitheiligen Takt entſpricht der viertheilige, dem dreitheiligen der ſechstheilige (mit Arſis auf dem erſten und vierten Gliede), ſowie der neuntheilige Takt. Selten iſt der durch Vervierfachung des dreitheiligen Takts entſtehende zwölftheilige, der für gewöhnlich zu lang iſt, um eine eigene Taktperiode abzugeben, noch ſeltener die noch größeren, und daſſelbe gilt auch von dem fünftheiligen (mit Arſis blos auf dem erſten Takttheil), der keinen ganz natürlichen Rhythmus enthält, jedoch als ein erweiterter, verlängerter dreitheiliger Takt hie und da auch durch ſeine lebendighüpfende Bewegtheit von guter Wirkung ſein kann (wie z. B. im Liede vom Prinz Eugen). Das weſentliche Prinzip des Unterſchieds unter den Taktarten iſt das Verhältniß der Zahl der Theſen zur Arſis; die Dreitheiligkeit eben in dieſem Sinne, daß auf jede der Arſen des Taktes doppelt ſo viele Theſen kommen als im zweitheiligen, verleiht durch dieſe Reducirung der Zahl der Arſen auf die Hälfte der Theſen und durch die hiemit gegebene ſchwungreichere und unruhigere Bewegung dem ſo gebildeten Takte ein vom zweitheiligen ſo weſentlich verſchiedenes Gepräge, daß ſogar eine zweite Art des ſechstheiligen Taktes, nämlich mit drei Arſen (auf erſtem, drittem, fünftem Takttheil, $^6/_4$ Takt), weil er rückſichtlich ſeiner einzelnen Glieder zweitheilig iſt, nicht einfach zu den dreitheiligen Taktarten gezählt, ſondern als eine mittlere Form betrachtet werden muß, die ihrem prinzipiellen Charakter und Eindruck nach mit der zweitheiligen Taktform in weſentlicher Verwandtſchaft ſteht. Die äſthetiſche Bedeutung der verſchiedenen Taktarten folgt einfach aus ihrem Weſen. Das Moment gehobener, kräftiger, markirter, unruhiger, hüpfender Bewegung tritt hervor in den dreitheiligen Taktarten, ſie ſind die bewegtern und entſprechen nach dieſer Seite am directeſten dem Weſen der Muſik, ſofern ſie eben das bewegte Gefühl und Gemüth darzuſtellen hat. Die zweitheiligen Taktformen geben der Tonfolge mehr Gleichförmigkeit, Haltung, Gemeſſenheit, ſie ſind der Takt des reinen Gleichmaaßes, das über aller Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Bewegung ruhig ſtehen bleibt, ſie bilden die ſtrengere, kunſtmäßigere und inſofern höhere Form des Taktes; der dreitheilige Takt läßt den Rhythmus, die charakteriſtiſche Bewegtheit ſtärker hervortreten, der zweitheilige dagegen eben die Regelmäßigkeit, welche das Weſen des Taktes überhaupt ausmacht; jener iſt der Rhythmus, dieſer der Takt in erhöhter Potenz. Modificirt werden jedoch dieſe Unterſchiede durch die Verſchiedenheit der engern und breitern, kürzern und weitern

Taktarten; die größere Breite gibt auch der dreitheiligen Taktbewegung (9/8, 12/8 Takt) mehr Gemeſſenheit und Gewicht durch die längern Tonreihen, die ſie zu Einem Taktganzen zuſammenfaßt, wogegen die Kürze auch den zweitheiligen Takten ein Gepräge einer in kleinen Schritten vorwärts gehenden, nirgends feſtern Fuß faſſenden Leichtigkeit und Unruhe aufdrückt.

Vermehrt wird die Mannigfaltigkeit der rhythmiſchen Gliederung noch dadurch, daß es möglich iſt, ohne Beeinträchtigung des gleichförmigen Taktzeitmaaßes einem Ton zwei, drei und mehr Zeittheile des Taktes einnehmen zu laſſen. Es gehören hieher namentlich die ſogen. *punctirten Noten*, die drei oder anderthalb Theile des viertheiligen Taktes einnehmen, ſo daß ſie dreimal ſo lang ſind als der ganze oder halbe Takttheil, der ihnen entweder, was das Einfachere iſt, nachfolgt oder auch vorausgeſchickt wird; im erſtern Fall iſt der längere Ton ein verlängerter und verſtärkter guter Takttheil, im zweiten dagegen entſteht ein dem längern Ton gegenüber verkürzter und hiemit dem an ſich geſetzmäßigen Vorherrſchen der Arſis widerſprechender guter Takttheil; Beides trägt zum charakteriſtiſchen Ausdruck der Tonbewegung weſentlich bei, indem das Verweilen auf einem langen Tone vor einem kürzern nachdrücklich, d. h. kräftig und gewichtig zu neuer Bewegung anſetzend, wirkt, das unerwartete Ruhen auf einem längern Tone aber, dem ein kürzerer vorangeht, einen eigenthümlichen Eindruck des Nachlaſſens, Stillhaltens, Gehemmtſeins der Bewegung hervorbringt. Daſſelbe iſt, obwohl in ſchwächerem Maaße, nach beiden Seiten hin der Fall, wenn in dreitheiligen Takten entweder der erſte und zweite oder der zweite und dritte Takttheil (oder Taktgruppentheil) zu Einem Tone zuſammengenommen werden. Ganz beſonders wirkſam aber ſind die *Accentverſchiebungen*. Wenn z. B. im viertheiligen Takt der zweite und dritte Takttheil zu Einem Tone zuſammengenommen („ſyncopirt“) oder die letzte Note eines Taktes mit der erſten des folgenden zu Einer verſchmolzen wird, ſo iſt hiedurch das normale Taktverhältniß verſchoben; es wird entweder eine Arſis durch Verſchmelzung mit der Theſis eliminirt, oder es wird eine Theſis durch Zuſammennehmung mit der Arſis ſelbſt zu einem Takttheil, der den Accent hat, erhoben. Welche von dieſen beiden Wirkungen im einzelnen Falle beabſichtigt ſei, muß der Zuſammenhang der Tonfolge und ihr Vortrag zeigen; die erſtere bringt in die Tonbewegung durch Neutraliſirung des ſcharfen Abſchnittes der Arſis etwas Schwebendes, Fließendes, die zweite aber bringt durch das Vorſchieben der Arſis den Effect erhöhten, markirten Nachdrucks, gewaltſamen Unterbrechens der Gleichförmigkeit des Tonganges hervor und iſt ſo ein Hauptmittel für energiſche, pathetiſche, leidenſchaftliche Tonbewegungen. Auch der Charakter des Gepreßten und Geſpannten kann durch dieſe und ähnliche Verſchiebungen einem Tongange aufgedrückt werden, und zwar treten alle dieſe Wirkungen namentlich dann prägnant hervor, wenn die mitgehenden Stimmen die normale Takteintheilung feſthalten und ſo ein Gegenſatz des Rhythmus der einen Stimme gegen den der andern entſteht. Tauſch des Taktes in einem und demſelben Stücke, Miſchung verſchiedener gleichzeitig ertönender Taktarten (wie im erſten Finale des Don Juan) müſſen als zu unregelmäßig vereinzelte Ausnahmen bleiben; nur die vorübergehende Combination der Zwei- und Mehrtheiligkeit mittelſt der Triolen, Sextolen, Septolen u. ſ. w. iſt eine überall anwendbare, zur Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit beitragende Form. Vorſchläge, d. h. kurze, vor oder zwiſchen die normalen Taktnoten ſchnell eingeſchobene, ungezählt bleibende Noten, oder ähnlich eingeſchobene verzierende Figuren erhöhen die Belebtheit des Rhythmus gleichfalls, wie andererſeits die accelerirte Bewegung des auf Inſtrumenten leichter als bei der Menſchenſtimme ohne Naturwidrigkeit anwendbaren Trillers wiederum der nachdrücklichen Hervorhebung einzelner Töne des Taktes oder ganzer Takte dient. Ueber die Pauſen und den Unterſchied des gebundenen und gebrochenen Vortrags (legato und staccato) iſt in der Erörterung des allgemeinen Weſens der Muſik (§. 754) das Erforderliche bereits bemerkt, und es iſt daher nur dieß noch beizufügen, daß die große Zahl und Verſchiedenheit aller dieſer rhythmiſchen Formen zeigt, wie ſehr das jetzt angenommene rhythmiſche Syſtem nicht nur naturgemäß, ſondern auch mit der Freiheit der Compoſition in vollem Einklang iſt, indem es ihr den größten Spielraum zu den kunſt- und effectreichſten Combinationen offen läßt.

2. Die Bedeutung des Tempo (vergl. §. 754) iſt hier nur noch rückſichtlich ſeines Verhältniſſes zum Rhythmus in Betracht zu ziehen. Beide ſtehen überall in Wechſelwirkung. Schnelleres oder langſameres Tempo rückt die Takttheile enger zuſammen oder weiter aus einander; die rhythmiſchen Glieder und Accente verlieren oder gewinnen hiemit an ſelbſtändiger Bedeutung, an eigenem Gewichte. Je ſchneller das Ganze ſich bewegt, deſto mehr ſinkt das durch die Accentuirung und durch die längere Tondauer auf den einzelnen Theilen ruhende Gewicht, ſie verflüchtigen ſich, löſen ſich in's Ganze auf, ſo daß nicht mehr die ſchnell vorüberrauſchenden einzelnen Rhythmen für ſich, ſondern die Geſammtbewegung Dasjenige iſt, worin der Schwerpunct liegt, worauf Charakter und Eindruck des Stücks beruhen. Das ſchnell bewegte Tonwerk wirkt mehr als Ganzes, das langſamer dahingehende mehr in ſeinen Einzelheiten: das erſtere läßt nicht Zeit zum Beſchauen des Einzelnen, wie das letztere, es iſt ebendarum auch weniger durchſichtig als dieſes und kann auch aus dieſem Grunde ſeinen einzelnen kleinern Gliedern nicht die concrete Bedeutſamkeit zufließen laſſen, wie ein Andante oder Adagio; jenes wirkt indirect, dieſes direct idealiſtiſch. Ebenſo iſt Klein- oder Großtheiligkeit des Taktmetrums (Sechszehntel; halbe Noten) von weſentlichem Einfluſſe auf den Geſchwindigkeitscharakter eines

Tonſtückes oder einzelner Theile deſſelben; die beiderſeitigen Momente können entweder zu Einem Zwecke, zu erhöhter Schnelligkeit oder (wie in einem Chorgeſange) zu abſoluter, maaßvoller, ſchwerwiegender Langſamkeit zuſammenwirken, oder können ſie in Gegenſatz zu einander treten, indem beſchleunigterem Tempo langſamere, gehaltenerem Tempo ſchnellere Fortbewegung der Taktglieder gegenübertritt; im erſtern dieſer letztgenannten Fälle hat die Geſchwindigkeit doch zugleich einen Charakter der Ruhe, ſie iſt eine muntere, rüſtige, kräftige, nicht aber ungeſtüm eilende Schnelligkeit, wogegen beim zweiten Falle die langſame Geſammtbewegung des Stücks durch die in einzelnen Takten eintretende ſchnellere Theilbewegung kurzgliedriger gemacht oder „figurirt“ und durch dieſe leicht dahingehenden Figuren ihres ruhigen Ganges ungeachtet belebt wird, wie ein ruhig hinwallender Strom durch leichtes Wellengekräuſel, das an ſeiner Oberfläche ſpielt. In dieſen Combinationen des Tempo und des Rhythmus das Richtige zu treffen, namentlich in längern Tonſtücken paſſend mit ihnen zu wechſeln, im Adagio nicht zu wenig und nicht zu viel zu figuriren, im Allegro nicht durch einſeitige Beſchleunigung (beſonders in Läufen) ausdruckslos zu werden, überhaupt im Tonfall alles Mechaniſche, Charakterloſe, Plumpe zu vermeiden und alle Schönheit zu benützen, die ihm abgewonnen werden kann, iſt eine Hauptaufgabe der Compoſition, an deren befriedigender Löſung es ſich namentlich erprobt, ob der Tonſetzer mit freiem Blick das Tonmaterial zu beherrſchen und ihm auch in dieſen feinſten und abſtracteſten Beziehungen eine von künſtleriſchem Geiſte eingegebene Geſtaltung zu verleihen vermag.

§. 777.

Die allgemeine Bedeutung des rhythmiſchen Elements für die Muſik iſt 1.
eine dreifache: es gibt der Bewegung Ordnung und Klarheit; es beſtimmt den Bewegungscharakter des Tonwerks in eigenthümlicher Weiſe; und es verleiht demſelben eine in aller mathematiſchen Geſetzmäßigkeit höchſt mannigfache und kunſtvolle Gliederung, die ſich ſowohl auf die Zeitdauer der Töne in ihrem Nacheinander, als auf die Zuſammenordnung gleichzeitiger Töne bezieht. Eine 2.
falſche Stellung erhält die Rhythmik, wenn ſie zur Hauptſache gemacht wird, indem hiedurch die abſtract formelle Seite der Muſik einſeitig hervortritt und ſo das eigentlich Muſikaliſche verloren geht.

1. Der erſte Satz des §. faßt die der Sache nach ſchon im Früheren enthaltenen allgemeinen Momente in Eins zuſammen, um daran die Erörterung der allgemeinen Bedeutung des Rhythmus für das Weſen der Muſik anzuknüpfen. Der geregelte Rhythmus iſt kurz geſagt das archi-

tectoniſche Element der Tonkunſt. Er bringt in das freie Spiel der Töne einmal Proportion, Symmetrie, durch welche es zu einer geordneten Tonreihe mit klarem Verlaufe geſtaltet wird. Er bringt in daſſelbe ferner einen beſtimmten Bewegungstypus, er gibt verſchiedene Bewegungsformen her, innerhalb welcher die ganze allmälig hervortretende Tonreihe zu einem gleichmäßig geformten Ganzen gleichſam anſchießt, wie eine nach gleichförmigem Typus ſich kryſtalliſirende Maſſe. Und zwar iſt dieſer Bewegungscharakter dabei doch ein außerordentlich mannigfacher, indem der Rhythmus einem Tonwerk das Gepräge der reinſten Ruhe in der Bewegung aufdrücken, ebenſo aber auch die lebendigſte, bis zum Stürmiſchen fortgehende Erregung in daſſelbe bringen, wie beruhigend, ſo auch im höchſten Grad aufregend wirken kann. Nicht minder mannigfaltig bei aller ſtrengen Regelmäßigkeit iſt die Gliederung der Tonbewegung, welche durch die muſikaliſche Rhythmik ermöglicht wird. Sie erlaubt den mannigfachſten Wechſel der Tonlängen, ſie geſtattet ohne irgend Beeinträchtigung der Geſetzmäßigkeit des Fortgangs jeden Augenblick den Uebergang vom langſamen zum ſchnellen Zeitmaaß, ſie ermöglicht überall die Einſchiebung kleinerer kürzerer Zwiſchenglieder zwiſchen größere und längere, womit ſie allerdings über die Architectur hinausgeht, die auch die Einfügung kleinerer Glieder in regelmäßiger Wiederkehr verlangt, ſie geſtattet ferner überall eine mathematiſchlogiſch ſtrenge und doch mannigfaltigſte Subſumtion kleinerer Glieder unter größere, ſie läßt in mehrſtimmiger Muſik die eine Stimme im 2-, 3-, 6fach verſtärktem Geſchwindigkeitsmaaß die andere begleiten, ſie läßt verſchiedene Bewegungsverhältniſſe neben einander hergehen und doch Ein Ganzes mit einander bilden, ſie läßt bald eine langſamere Tonreihe über einer ſchnelleren ſich aufbauen, bald umgekehrt, ſie läßt ebenſo auch die Reihen ganz mit einander vorſchreiten, ſie ſetzt gleichſam mehrere, ſei es nun gleich oder verſchieden gegliederte und doch in Länge oder Breite einander vollkommen entſprechende Stockwerke über einander, und auch dieſes mit einer Freiheit, mit einer unabſehbaren Künſtlichkeit und Mannigfaltigkeit, die in der Kunſt ſonſt kaum ihres Gleichen hat. Der Rhythmus bindet, ordnet, charakteriſirt, belebt, gliedert den freien Gang der melodiſchen Bewegung, er verknüpft mit ihr die Harmonie in verſchiedenſter Weiſe; er iſt nach allen Seiten das formulirende Prinzip, das die verſchiedenen Elemente des Tonmaterials feſt geſtaltet und unter einander zuſammenhält. Der Rhythmus vertritt daher vorzugsweiſe das Prinzip des directen Idealiſmus in der Muſik, er ermöglicht feſte gediegene Formen, er kann durch einfache Gemeſſenheit des Gangs zum Ernſt, zur Würde, zur Erhabenheit des Eindrucks oft wunderbar mitwirken, er hält die Bewegung in Maaß und Schranke, ja er verbirgt ſie faſt, wenn er recht gleichmäßig iſt, er bringt dann jenen Eindruck ruhiger, beſonnener Haltung des Ganzen hervor, bei welcher es mehr als ein allmälig auftauchendes und vorüberziehendes Nebeneinander von Tongeſtalten, denn als ein flüchtig ſich abſpielendes Nacheinander von Tonreihen erſcheint. Aber auch der indirecte Idealiſmus kann ſich des Rhythmus in wirkſamſter Weiſe bedienen; nicht nur das gewaltig Aufregende, ſondern auch der Effect des Stoßenden, Harten, Eckigen, Aufprallenden gehört, namentlich wenn zugleich die in den verſchiedenen Graden der Tonſtärke gegebenen Mittel mit angewendet werden, dem Gebiet des Rhythmus an, und nicht minder endlich gilt dieſes vom Komiſchen, Luſtigen, Scurrilen, Behäbigen, Burlesken, Bizarren und Barocken, indem ja gerade ſpringende, hüpfende, tanzende Bewegung, ironiſirende Gravität langſamen Tongangs, oder andererſeits unerwartete Schärfung und Beſchleunigung der Geſchwindigkeit, ferner plötzliche Pauſen, überraſchendes Umſchlagen und Wechſeln des Zeitmaaßes, plötzliche Verſchiebung der normalen Accente, Tongänge und Tonſchläge, die wie Stampfen, Pochen und Poltern ſich gebahren, die Hauptmittel der Muſik für komiſche und verwandte Effecte ſind. Dieſes Alles muß natürlich auch durch analoge Behandlung der Melodie und Begleitung mit erreicht werden; auch in Melodie und Begleitung müſſen mittelſt hierauf berechneten Gebrauchs der Intervalle und Accorde die Sprünge, die ernſt oder komiſch-pathetiſchen Erhebungen und Läufe, die gravitätiſch ſich ſchleppenden Tonſchritte, die Ueberraſchungen, die Gewaltſamkeiten, die kreiſenden, hinundherhüpfenden Bewegungen auftreten, wenn draſtiſche und beſonders komiſche Effecte hervorkommen ſollen, aber der Rhythmus iſt namentlich für Letzteres immer das Weſentliche, indem nur durch ihn alle jene Contraſte, alle jene mannigfaltigen und prägnanten Bewegungsfiguren ſchlagend hervortreten, welche der muſikaliſche Ausdruck des Komiſchen ſind.

[illegible]. Im vorhergehenden §. zeigte ſich Gelegenheit, darauf hinzuweiſen, daß die Bedeutung eines ſtreng geregelten Rhythmus nicht zu gering zu achten ſei; es muß nun aber auch die andere Seite der Sache hervorgekehrt, auch die Ueberſchätzung des Rhythmus bekämpft werden. Es liegt ſchon im Weſen deſſelben, daß er eine abſtracte Form iſt, deren einſeitiges Hervortreten das wahrhaft Muſikaliſche nicht aufkommen läßt. Wenn das Hauptgewicht in einem Tonſtück ganz auf das rhythmiſche Element fällt, wenn das Melodiſche und Harmoniſche gar nicht zu eigener Bedeutſamkeit entwickelt, ſondern eigentlich nur dazu da ſind, die an ſich leere rhythmiſche Bewegung auszufüllen und zu vermannigfaltigen, ſo iſt Charakter und Eindruck des Ganzen nothwendig entweder ein vorherrſchend ſinnlicher, wie bei einer ſchlechten Tanzmuſik, deren Bewegtheit nicht die tiefer in's Innere dringende Erregung, ſondern nur die äußere ſinnliche Aufgeregtheit iſt, oder wenigſtens ein einſeitig pathetiſcher, d. h. der Eindruck der ſogleich in Aufgeregtheit, Affect, Leidenſchaft aufbrauſenden, nicht auch in ſich ſelbſt ſich vertiefenden, ſich ſammelnden, innerlich austönenden Empfindung. In beiden Fällen läßt das Tonſtück, ſelbſt wenn die rhythmiſche Bewegung an ſich gar nicht einförmig, ſondern charakteriſtiſch gegliedert und variirt iſt, doch weſentlich kalt, es wirkt nur äußerlich erregend, nicht aber anſprechend; es treten einem da nur verſchiedene Bewegungsfiguren entgegen, denen das Qualitativconcrete, das Tönen und Klingen fehlt; man bekommt nichts Seeliſches, ſondern eigentlich nur die in der Erregtheit außer ſich ſeiende, aus ſich herausgeriſſene Ichheit; man ſieht nur dieſe Aufgeregtheit in künſtleriſche Form gebracht, man ſieht, können wir ſagen, mehr etwas, als daß man etwas hört, man ſieht Tanz, Geſticulationen, Aeußerungen des Affects, kurz man kommt, je mehr das rhythmiſche Element vorherrſcht, aus der muſikaliſchen Sphäre deſto mehr heraus in die mimiſche, aus der Kunſt des Tons in die der ſtummen körperlichen Geberde, aus der Kunſt des Geſangs in die der pathetiſch erregten Rede. An ſeinem Ort hat dieſes Alles, mit Maaß angewandt, wohl auch ſeine Berechtigung; aber durchgehendes Vorherrſchen des Rhythmus iſt ſchlechthin unmuſikaliſch und daher, wo es wirklich ſich findet, Beweis des Mangels an wahrhaft muſikaliſcher Begabung. Ein großes muſikaliſches Kunſtwerk wird immer auch Partien haben, in welchen das rhythmiſche Element das Dominirende iſt; aber das melodiſche und harmoniſche Element müſſen doch den erſten Platz behaupten, und es iſt ihnen ebendarum auch geſtattet, ſich für ſich unter derartiger Zurückdrängung rhythmiſcher Bewegtheit oder rhythmiſcher Regelmäßigkeit geltend zu machen, daß Rhythmus oder Takt nur ganz allgemein als ordnendes Maaß zu Grund liegen, ohne beſonders hervorzutreten. Es kann dieß überall geſchehen, wo das Gemüthliche, Seeliſche, das ruhige Weben des Gefühls in ſich zur Darſtellung kommen ſoll, und es gibt daher Tonſtücke in nicht geringer Zahl, namentlich Lieder und Inſtrumentalandante's, in welchen der Fluß der melodiſchen und harmoniſchen Fortbewegung das Intereſſe ſo ganz aufzehrt, daß die Taktform faſt unbemerkt bleibt, ja gar nicht einmal ſtreng eingehalten wird. Marx hat (Muſiklehre S. 111) dieſes Letztere in Bezug auf eine Stelle des Andante's der Mozart'ſchen großen Cdur-Symphonie nachgewieſen, welche übrigens nebendem durch eine ſich länger fortziehende, ſehr ſcharf und einſchneidend wirkende Accentverſchiebung in der Oberſtimme auch wiederum ein ſehr bezeichnendes Beiſpiel der Wichtigkeit des Rhythmus abgibt.

§. 778.

Ein für den muſikaliſchen Ausdruck wichtiges quantitatives Element iſt die größere oder geringere Intenſität des Tones, die Tonſtärke, durch deren einſeitige Benützung übrigens eine ähnliche unmuſikaliſche Aeußerlichkeit in die Muſik kommen kann, wie durch einſeitiges Hervortreten des rhythmiſchen Elements.

Die durch den kräftigern oder ſchwächern Druck (Stoß) auf den tönenden Körper hervorgebrachte größere oder kleinere Tonſtärke entſpricht (§. 753) der größern oder kleinern Intenſität, mit welcher das Gefühl ſich ausſprechen ſoll, und iſt daher von großer Bedeutung für den muſikaliſchen Ausdruck. Großartige Effecte des Tönens und des Schalls, ſcharfe Antitheſen zwiſchen markiger Kraft und ſtiller Zartheit, reizende ſowohl als ſpannende Wechſel in ſtetiger Zu- und Abnahme des Forte oder Piano ſtehen hier der Muſik zu Gebote, und zwar, wie es ſcheint, in höchſt einfacher, leicht handzuhabender Weiſe. Allein nirgends iſt die Gefahr unmuſikaliſcher Muſik größer als gerade hier, indem die Verſuchung ſehr nahe liegt, durch den äußern Schalleffect oder durch den ſpannenden Reiz des Crescendo und Decrescendo mangelnden innerlichen Ausdruck, der in den muſikaliſchen Gedanken und in ihrer gediegenen und charaktervollen Ausführung ſelber vor Allem liegen muß, erſetzen zu wollen; die Muſik geht in Lärm, der blos momentan körperlich wirkt, das Innere aber ſchlechthin gleichgültig läßt oder es geradezu empört, und in ein hohles Spiel des An- und Abſchwellens über, das oft gehört ſogleich abgenützt iſt. Und auch von dieſem Mißbrauch abgeſehen, iſt die praktiſche Anwendung der Tonſtärke zum Behuf des Ausdrucks und Effects keineswegs ſo einfacher Natur als man glauben könnte. Man hat mit Recht bemerkt, die Mozart'ſche Gmoll-Symphonie mit ihren wenigen Blasinſtrumenten wirke auch blos in quantitativ dynamiſcher Hinſicht weit ſtärker als manche neuere Symphonien, deren Partituren von reich beſetzten Poſaunen- und Trompetenſtimmen ſtrotzen. Es iſt dieß z. B. der Fall im erſten Satze, nach der zweiten Wiederholung des das Ganze beginnenden Thema's, in der Partie, wo die Oberſtimmen von lebhaft bewegtem Baſſe begleitet eine kräftig ſtoßende Figur ausführen, und der große dynamiſche Effect dieſer Partie iſt auch wirklich gar nicht blos durch das Forte, ſondern weſentlich auch eben durch den kraftvoll belebten und klaren Rhythmus ſowohl der Haupt- als der Nebenſtimmen bewirkt. Beiſpiele dieſer Art ließen ſich noch viele anführen; ſie zeigen alle, je klarer und heller die Tonbewegung und je belebter und charakteriſtiſch markirter ihr Ausdruck iſt, deſto kräftiger wirkt ſie auch. Alles unklar Gedachte, Trübe, Schwülſtige, Unlebendige verbreitet über die Tonmaſſe eine Dumpfheit, die auch den Schalleffect abſtumpft; das Qualitative der Helligkeit der Klangmaſſen, der Friſche und des Feuers der Bewegung wirkt auch quantitativ energiſch, wogegen übermäßige Häufung von Schallquantitäten geradezu die umgekehrte Folge hervorbringen kann, indem ſie verurſacht, daß die einzelnen Schallkräfte, ſtatt die Kraft des Ganzen jede an ihrem Theile zu verſtärken, vielmehr in dem betäubend dröhnenden, unorganiſch lärmenden Ganzen wirkungslos verlöſchen. Es findet alſo hier etwas ganz Aehnliches ſtatt, wie beim Rhythmus; das quantitative Dynamiſche muß dem qualitativen untergeordnet bleiben, und nur wahrhaft künſtleriſcher Geiſt und Sinn iſt im Stande, die dynamiſchen Mittel in der Art handzuhaben und ſie mit den innerlichen Mitteln des Ausdrucks ſo zu verſchmelzen, daß alle Ausartung der Muſik in groben Materialismus der Schallwirkung ferne gehalten wird.

Die Betrachtung der muſikaliſchen Geſtaltung des Tonmaterials und der mit derſelben ſich ergebenden Mittel muſikaliſcher Wirkung iſt hiemit abgeſchloſſen; wir gehen nun über zum Weſen und zur Entſtehung des muſikaliſchen Kunſtwerks ſelbſt.

§. 779.

1. **Das muſikaliſche Kunſtwerk** entſteht dadurch, daß die Phantaſie
eine kürzere oder längere, einfachere oder zuſammengeſetztere Tonreihe ſchafft,
welche ſich durch die Art und Weiſe ihrer Bewegung auf Tönen und Intervallen
der Scala, ihres Tempo, ihres Rhythmus, ſowie auch ihrer Begleitung
als eine Tonfolge von natürlichem, unmittelbar einleuchtendem Fortgange, von
klarem, ſich in ſich ſelbſt abſchließendem Verlaufe, von beſtimmtem Charakter
und Ausdruck zu vernehmen gibt; alle Muſik iſt rhythmiſirte, charakteriſtiſch
2. geformte Tonfolge, oder **Melodie**. Nur iſt ſogleich als weſentlich zu beachten
der Unterſchied zwiſchen Melodie im **engern und weitern Sinn**; Melodie
im engern Sinn iſt eine Tonfolge, die mit ſelbſtändiger, charakteriſtiſcher, in
ſich abgeſchloſſener Bedeutung und ebendamit auch dann verſtändlich und anſprechend
auftritt, wenn ſie außerhalb des Zuſammenhangs mit einem größern
Ganzen und ohne Begleitung gehört wird; Melodie im weitern Sinn oder blos
melodiöſer Tongang dagegen eine ſolche, die nur innerhalb eines größern Zuſammenhangs
oder mit Begleitung klar und ſchön iſt, weil ihr für ſich etwas
zum Charakteriſtiſchen, Bedeutenden, in ſich Vollendeten fehlt.

1. Die muſikaliſche Compoſition unterſcheidet ſich von jeder andern (die architectoniſche Ornamentik ausgenommen) durch ihre ganz abſolut ſcheinende Freiheit; ſie hat ein bewegliches, der mannigfachſten Combinationen fähiges Material, ſie iſt nicht an gegebene ſpezifiſche Formen der natürlichen Exiſtenz oder des (ſprachlichen) Ausdrucks gebunden, wie Plaſtik, Malerei und Poeſie, ſie ſcheint ſich das Alles ſelbſt hervorbringen zu können, und kann es auch bis zu einem gewiſſen Grad, ſelbſt Rhythmus und Harmonie laſſen ihr die größte Freiheit der Auswahl und Abwechslung. Aber dieſe ihre Freiheit iſt auch wiederum ein erſchwerendes Moment; ſie ſtellt ihr die Aufgabe, aus dem Formloſen, Unbeſtimmten, abſolut Freien etwas zu ſchaffen, das Geſtalt, beſtimmten Sinn, ſpezifiſche Bedeutung habe (ein Tonbild), ja ſogar etwas, das nicht den Eindruck des frei, willkürlich

Gemachten, ſondern auch den des Natürlichen hervorbringe, ſo gut wie irgend ein Naturſchönes oder ein dem Naturſchönen analog gebildetes Werk anderer Künſte; auch das muſikaliſche Kunſtwerk muß objectiv, muß Geiſtiges in Naturform ſein. Dieſes nun erreicht die Muſik, abgeſehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein beſtimmter Ausdruck durch bloße Accordfolgen erreicht oder der Ton zu blos rhythmiſchen Wirkungen verwendet wird, durch Melodie; Melodie iſt nicht eine ſpezielle Form innerhalb der Muſik neben andern Formen, ſondern ſie iſt die allerdings durch Rhythmus und Harmonie bedingte und unterſtützte weſentliche Form, mit welcher die Muſik ſelbſt erſt entſteht, ſie iſt die Form des muſikaliſchen Kunſtwerks, wie Geſtaltenbildung die des plaſtiſchen; alles Andere iſt nur Stoff, Element, Mittel, Material, erſt mit der Melodie kommt auch ein Werk, eine Geſtalt, ein Kunſtgebilde hervor, das den Stoff belebt und individualiſirt; Lehre von der Form des muſikaliſchen Kunſtwerks und Melodik ſind identiſch, nur mit Ausnahme davon, daß jene auch die begleitenden, zur Melodie hinzutretenden Momente der Harmonie in ihrer Bedeutung für die Melodie ſelbſt und die Muſik überhaupt zu erkennen hat. Analyſiren wir die Geneſis des muſikaliſchen Kunſtwerks, ſo wird ſich dieß ganz von ſelbſt herausſtellen. I. Die formloſe Maſſe von Tönen erhält Form einmal dadurch, daß aus der unbeſtimmten Menge von Tönen ein begrenztes Quantum ſich folgender, möglicherweiſe jedoch identiſcher, ſich nur wiederholender Töne (für ſich oder mit Begleitung) gleichſam herausgehoben wird. Damit wäre aber erſt ein Nach- und Nebeneinander von Tönen gegeben ohne Einheit, Ordnung und Gleichförmigkeit der Bewegung; dieſes zweite Moment kommt hinzu durch Rhythmus, Takt und Tempo. Bliebe es nun hiebei, ſo hätten wir nur eine rhythmiſirte Tonfolge, an der nichts Beſtimmtes und Charakteriſtiſches wäre als der Rhythmus ſelbſt, der doch für die Muſik nur Element, nicht das Ganze iſt; es muß alſo, damit ſie wirklich muſikaliſch ſei, noch ein weiteres Qualitatives hinzukommen, d. h. es muß auch die Tonfolge ſelbſt, abgeſehen vom Rhythmus, Mannigfaltigkeit, Beſtimmtheit, Charakter, Einheit an ſich haben. II. Dieſes Qualitative entſteht zuerſt damit, daß die Tonreihe eine Folge von Tönen verſchiedener Höhe und Tiefe, ein Auf- und Abſteigen auf Tönen und Intervallen der Scala iſt; ſchon die Scala ſelbſt, rhythmiſch geſpielt, iſt eine muſikaliſche Tonfolge, eine in ihrer Art bereits befriedigende Formirung des formloſen Tonmaterials. Bleiben wir zunächſt bei der Scala ſtehen (um uns die Melodie Schritt vor Schritt entſtehen zu laſſen und dadurch ihr ſo ſchwer begrifflich zu erfaſſendes Weſen uns zu anſchaulichem Verſtändniß zu erheben), ſo thut ſich hier ſogleich ein Unterſchied hervor zwiſchen der Bewegung auf der Scala ſelbſt und der Bewegung blos auf ihren Hauptintervallen (Terz, Quint u. ſ. f.). Die erſtere gibt ein Ganzes, ein in ſich zuſammenhängendes, concretes Tonbild, die letztere dagegen nicht; und dieſe Differenz hat darin ihren Grund, daß die erſte eine ſtetige Tonfolge iſt, eine Tonfolge, die continuirlich von einem Momente zum andern, nächſtgelegenen fortſchreitet, eine Reihe, in der Eines eng an das Andere ſich fügt, Eines zum Andern fortführt, in's Andere überfließt; es iſt in ihr eine Reihenordnung, ein Zuſammenhang, ein aus vielen ſich an einander reihenden Gliedern erwachſendes Gefüge, das eben hiemit nicht eine leere, abſtracte, dürre, ſtarre Form, ſondern ein inhalterfülltes und ein lebendig, organiſch in ſich fortſchreitendes Ganzes iſt; ſie hat concrete Fülle, und ſie hat Fluß und Leben, ſie iſt eine nirgends abgebrochene, fortſtrömende Linie, nicht eine Reihe weniger getrennter Puncte, die blos in einer Linie liegen, ohne wirklich eine zu bilden. Die Bewegung blos auf jenen Intervallen dagegen führt zwar wohlthuende und charakteriſtiſche Tonverhältniſſe vor (§. 770), aber in zu discreter Getrenntheit, zu fern von einander und mit zu großen Lücken, und darum macht ſie den Eindruck einer blos abſtracten Form, einer Form ohne geformtes Material, eines Rahmens ohne concreten Inhalt, einer unzuſammenhängenden Punctenreihe. Zur muſikaliſchen Form gehört alſo nicht blos Wechſel von Höhe und Tiefe überhaupt, ſondern dabei zweitens ein mehr oder weniger continuirliches Aufundabwandeln auf Tönen der Leiter, kurz *Stetigkeit, Fluß der Tonfolge* (Melodie). Der discontinuirliche Wechſel zwiſchen entlegnen Tönen (z. B. das Anſchlagen der Hauptintervalle) iſt zwar nicht ſchlechthin ausgeſchloſſen, er kann am gehörigen Ort auch ſeine Dienſte thun, wenn es der Sache oder des Ausdrucks wegen vorübergehend um eine weniger ſtetige Tonfolge ſich handelt, aber Stetigkeit iſt das Vorherrſchende, und ſie kann oft (z. B. in Läufen) ganz für ſich allein befriedigen, da ſtetig auf einander folgende Töne bereits ein concretes Tonganzes, eine Tonlinie, eine Tonfigur geben. Nur darf dieſe den Charakter des Stetigen an ſich tragende Tonfolge weder ein leeres, unterſchiedsloſes Einerlei, noch eine Reihe ohne diſtincte Gliederung ſein, wenn ſie Kunſtform ſein will; die Scala z. B. iſt (§. 771) dieſes erſt, wenn ſie ſo gebildet iſt, daß der Wechſel zwiſchen ganzen und halben Tonweiten und die Periodiſirung durch die Halbtöne Mannigfaltigkeit und Gliederung in ſie hineinbringen. Als drittes und viertes Erforderniß der muſikaliſchen Form ſtellt ſich mithin heraus, daß die Tonfolge einen zwar vorherrſchend, aber nicht abſolut ſtetigen, keinen gleichförmigen, ſtets in denſelben Tonweiten ſich bewegenden, ſondern einen zwiſchen verſchiedenen Tonweiten wechſelnden Fortgang habe, und daß derſelbe kein aggregatartiger, ſondern ein in ſich gegliederter, gruppirter Fortgang, oder daß ſie eine in kleinere Reihen ſich theilende und dadurch ebenſo mannigfaltige als wiederum ebenmäßige, leicht überſchauliche und zur Einheit zuſammenzufaſſende Tonreihe ſei; kurz die Tonfolge muß *Intervallenwechſel* und *Periodicität* haben. In erſter Beziehung darf ſie nicht einförmig und träg hinundherſchleichen, um den Grundton ermüdend ſich herumbewegen, wie ſo viele Kanon- und Madrigalmelodien älterer Jahrhunderte (die Kieſewetter's Geſchichte der Muſik mittheilt); ſie darf auch nicht auf den Grad von Intervallenwechſel ſich beſchränken, den die Scala anwendet, da in dieſer doch zu wenig Mannigfaltigkeit der Abwechslung iſt, als daß ſie für ſich befriedigen könnte; neben dem ſtetigen Fluß iſt Mannigfaltigkeit der Hebung und Senkung, der Schritte und Wendungen unerläßliches Geſetz. In zweiter Beziehung aber muß die Tonfolge aus ebenſo zuſammengehörigen als ſich gegen einander abgrenzenden Gliedern beſtehen, ſie iſt ſo anzulegen, daß von einem Ton aus ein gewiſſer Fortgang durch mehrere Töne bis zu einem Puncte gemacht wird, mit welchem dann eine neue, von der vorhergehenden etwas abgehende Wendung des Fortgangs deutlich eintritt, auf dieſe Wendung wieder eine andere folgt u. ſ. w. III. Indeß auch damit haben wir noch nicht die ganze muſikaliſche Kunſtform; man vergleiche z. B. eine mit einer Melodie in gleichem Schritte fortgehende nächſtuntere Begleitungsſtimme, die nicht ſelbſt wieder melodiſch geführt iſt; in einer ſolchen kann alles bisher Geforderte beiſammen ſein, und doch fehlt ihr noch gar Vieles zur muſikaliſchen Form, ſie leuchtet nicht ein, ſie bedeutet nichts, ſie hat keinen Charakter, keine Motivirung und Natürlichkeit des Fortſchritts und Verlaufs, kein Leben und keinen Schwung, ſie gefällt nicht. Darin erſt, auch Dieſes hinzuzuthun, ruht das Geheimniß der Muſik; wie es aber hinzuzuthun ſei (oder was volle muſikaliſche Form gebe, was die Melodie ſchließlich zur Melodie mache), dieß zu definiren, iſt einer der ſchwierigſten Puncte der muſikaliſchen Aeſthetik. Erforderlich hiezu iſt weiter 1) Dieſes, daß der Fortgang nicht blos ſtetig, wechſelnd, periodiſch, ſondern zugleich gebunden iſt durch die in ſeinem Verlauf ſtets feſtgehaltene Beziehung zu einem Grundton. Ein Tonbild, ein vollkommen einheitliches Tonganzes, entſteht erſt dann, wenn die Tonfolge ein Aufundabſteigen von einem Grundton aus iſt, das die Beziehung zu dieſem Grundton ſtets durchſcheinen läßt und daher am Ende auch wieder in ihn zurückgeht (ein Geſetz, das ſich ſelbſt dann nicht aufhebt, wenn ein Tonwerk aus mehreren Tonſtücken mit verſchiedenen Grundtönen beſteht, indem dieſe Grundtöne der einzelnen Stücke doch in Beziehung zu einander ſtehen und wo möglich der Grundton des letzten Tonſtücks mit dem des erſten identiſch iſt). Gehen wir zum Behuf beſtimmterer Orientirung zunächſt wieder auf die Scala zurück, ſo befriedigt ſie nicht nur durch ihre Stetigkeit, (relative) Abwechslung und Periodicität, ſondern durch die unwandelbare Beziehung aller ihrer Einzeltöne zum Grundton; ſie iſt eigentlich nichts als dieſes, daß der Grundton eine Tonreihe anhebt, welche zu ihm ſelbſt (Prim oder Octave) zurückgeht, und welcher man, auch bevor dieß erreicht iſt, dieſe Beziehung auf ihn immer wieder durch drei Umſtände anmerkt, einmal dadurch, daß die ſtetige Hinauf- und Herabbewegung ein Ankommen bei der Octave vermuthen läßt, für's zweite dadurch, daß die Bewegung innerhalb der Tonart des Grundtons bleibt, und für's dritte dadurch, daß dieſe Bewegung die auf den Grundton unmittelbar hinweiſenden Hauptſtufen der Leiter, Quint und Terz, berührt. Eine ſolche Bewegung leuchtet ein, ſie iſt motivirt und in ſich abgeſchloſſen — denn man ſieht, daß in ihr alles einen Zweck hat, man ſieht, auf was ſie hinaus will, auf Vorführung aller Töne, die nach einem beſtimmten Tongeſchlecht ſich vom Grundtone aus als Mitte zwiſchen ihm und ſeinen Octaven ergeben, ſowie auf Wiedererreichen des Grundtones; — ſie macht den Eindruck des natürlichen, nicht willkürlich ſubjectiven, ſondern objectiv begründeten Fortſchritts — denn ſie geht vom Grundton aus vorwärts in Tonweiten, die der natürlichen Gehörorganiſation gemäß ſind, und durch Tonſtufen, welche das Gehör als weſentliche, in charakteriſtiſcher Beziehung zum Grundton ſtehende Intervalle ſogleich anſprechen; — ſie gefällt, weil ſie die Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück in concreter lückenloſer Weiſe, mit immerhin mannigfachem Tonwechſel zur Anſchauung bringt und dabei doch durch ihre Einfachheit Alles ausſchließt, was dieſe Anſchaulichkeit verdunkeln oder ſtören könnte. Alle dieſe Verhältniſſe, welche die Scala als Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück klar, natürlich und gefällig machen, kehren, nur in weniger einfacher Weiſe und in großartigerem Maaßſtabe, bei aller kunſtmäßig geformten Muſik, bei aller Melodie wieder und ſind Bedingung derſelben; klar wird alle Muſik nur durch Feſthaltung des Grundtons und ſeiner Tonart, durch Vermeidung zu vieler und entlegener Modulationen, durch rechtzeitiges Zurückſteuern zum Ausgangspuncte; natürlich wird ſie bei kleinern Stücken nur durch einen Tonfortgang, der die Hauptſtufen der gewählten Scala auch mitergreift, ſie hervortreten läßt, hie und da auf ihnen ruht, bei größern durch längere Ausweichungen nur in ſolche Tonarten, die zur urſprünglichen in näherer Beziehung ſtehen; gefällig nur durch die ebenſo mannigfaltige, wechſelreiche als einfach ungezwungene, anſchauliche Weiſe, mit der ſie ebenſo den Fortgang vom Grundton oder der Grundtonart hinweg wie die Zurückwendung zu ihnen bewerkſtelligt. In anderer Rückſicht freilich, nämlich noch mannigfaltigeren Tonfolgen gegenüber, gefällt die Scala nicht, weil ſie zu ſtetig und uniform iſt; ſie gefällt doch nur in Vergleich mit gar zu einfachen Fortbewegungen, z. B. von Prim über Quint zur Octave, ſowie in Vergleich mit ganz unbeſtimmt in's Blaue gehenden Tonaggregationen, und dieſer Punct führt uns nun 2) auf eine weitere Hauptbedingung der muſikaliſchen Kunſtform, auf das Charakteriſtiſche und Ausdrucksvolle. Das Charakteriſtiſche fehlt auch der Scala ihrer Uniformität ungeachtet nicht, und wir gehen daher auch hier wieder von ihr aus. Sie hat nicht blos die Eigenthümlichkeit, daß ſich in ihr alles auf den Grundton bezieht und ſo ihr Gang einleuchtende Klarheit, motivirten Fortſchritt, natürliche Geſetzmäßigkeit und befriedigende Einheit erhält; ſondern ſie hat auch einen Charakter, eine Bedeutung, einen beſtimmten Ausdruck; ſie ſtellt eine beſtimmte Art der Bewegung dar, nämlich die geradlinige Bewegung zwiſchen zwei Puncten (Prim und Octav), oder wenn ſie auf- und abwärts genommen wird, die in gerader Linie auf- und abſteigende, in gerader Linie aus ſich heraus und in ſich wieder zurückgehende, kurz eine beſtimmte Art von Bewegung, die nicht nur andern gegenüber ihre charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit, ſondern auch innerhalb der verſchiedenen Bewegungsarten eine gewiſſe beſondere Bedeutung und Bedeutſamkeit hat; die geradlinige Bewegung repräſentirt ja einen einfachen regelrechten Fortgang nach oben, welcher ſo gut als weniger einfache in der Muſik vorkommen darf und muß, indem er z. B. der ganz treffende Ausdruck leichten oder entſchiedenen Vorwärtsgehens (wie im Schlußchor des erſten Donjuanfinales), einfacher, ungehemmter Erhebung u. ſ. w. iſt, wie auf der andern Seite die unmittelbar wieder in ſich zurückgehende Bewegung der auf- und abwärts genommenen Scala eine einfache, gleichförmige, in ſich kreiſende Aufeinanderfolge identiſcher Hebung und Senkung darſtellt, die gleichfalls eine berechtigte, in ihrer Art zu treffendem Ausdruck geeignete Bewegungsform iſt. Ganz ebenſo verhält es ſich mit der muſikaliſchen Form überhaupt. Ein Tongebilde, eine Melodie muß auch durch die Art und Weiſe ihrer Hebungen, Senkungen, Windungen, Schritte, Sprünge eine eigenthümlich charakteriſtiſche und bedeutſame, irgendwie intereſſante Bewegungsart darſtellen, wie in der bildenden Kunſt jeder Umriß Charakter und Bedeutung haben ſoll; ein Tongebilde entſteht ſozuſagen damit, daß aus den unendlich vielen an ſich möglichen Zuſammen- und Umſtellungen der Töne eine einzige herausgegriffen wird, die ſo beſtimmt iſt in ihrer Art und Weiſe, daß wir in ihr ſogleich einen eigenthümlichen Modus von Toncombination, einen eigenen etwas Beſtimmtes ausdrückenden, einer beſtimmten Bewegung der Empfindung, des Affects, des Willens u. ſ. w. (ähnlich wie vorhin die Scala) entſprechenden Bewegungsmodus, einen charakteriſtiſchen, etwas ſagenden Verlauf erkennen, wozu natürlich die Rhythmik auch wiederum weſentlich mitwirken muß. An dieſes letztere Moment ſchließt ſich ſodann 3) noch eine weitere Eigenthümlichkeit an; es iſt nämlich in der hinaufſteigenden Scalenbewegung auch ein Rhythmus (im höhern Sinn des Worts §. 500), ein Bewegungsrhythmus, ein Aufſchwung, ein Zug nach oben, der mit dem Uebergang von der Septime zur Octav wieder in Ruhe übergeht, und noch mehr iſt dieſer Rhythmus in der auf- und abſteigenden Scala, indem hier dem Anſteigen die Senkung, der abwärtstreibende Zug nach unten folgt, welcher gleichfalls erſt mit dem letzten Uebergang von der Secund zur Prim ſich wieder beruhigt (ein Verhältniß, das unter Anderem durch die Scalenläufe im Andante der Ouvertüre zu Don Juan vortrefflich in's Licht geſetzt wird); es iſt hinauf- wie hinabwärts ſowohl ein Anſchwellen, Forttreiben als auch ein Nachlaſſen und Verklingen der Bewegung, ein Hinauf- und Herabdrücken vom Anfangspunct zu den von ihm entferntern Mittellagen, von dieſen wiederum zu dem dem Anfang entſprechenden Endpunct, ſodann von dieſem herab wieder zur Mitte und von da zum Ausgangspunct zurück. Dieſer Bewegungsrhythmus iſt es, welcher der Scala, und wie ihr auch jeder andern Tonreihe, erſt vollkommen den Charakter eines in ſich abgeſchloſſenen, alle Momente, deren eine Bewegung fähig iſt, durchlaufenden, in ſich lebendigen Tonganzen verleiht, das Empfindung und Phantaſie ebenſo hebt und emporträgt, als es ſie wieder zur in ſich befriedigten Ruhe herabläßt. Durch alle dieſe Eigenſchaften hat endlich die Scalenbewegung 4) auch vollkommenſte Naturſchönheit, ſie iſt ein Naturſchönes, das man nicht anders haben möchte, ein Naturſchönes zwar von ſehr großer Einfachheit und daher für ſich allein nicht befriedigend, aber darin doch gefällig durch reine, unmittelbare, ungekünſtelte Objectivität. Hiemit haben wir nun ſämmtliche Momente beiſammen, durch welche das Tonmaterial zum Kunſtwerk ſich geſtaltet; wo alles Dieſes iſt: Begrenzung, Taktmäßigkeit und Zeitmaaß, Wechſel in Höhe und Tiefe und doch Fluß und Stetigkeit, Abwechslung der Tonweiten und periodiſche Gliederung, feſte Beziehung auf einen Grundton, klar motivirte, natürliche, charakteriſtiſche Bewegungsrichtung und lebendiger Bewegungsrhythmus, da iſt künſtleriſche Compoſition (vergl. §. 495 ff.) und Eindruck einer ſolchen vorhanden. Eine ſolche Tonreihe iſt aber zugleich nichts Anderes als Melodie (oder eine Reihe, eine Geſammtheit von Melodieen); die Analyſe der Melodie in ihrem Unterſchied von der bloßen Tonreihe führt ganz auf dieſelben Requiſite, die ſich uns für die muſikaliſche Kunſtform überhaupt ergeben haben, indem ja, wie die Erörterung an den Hauptpuncten es bereits hervorhob, keine Melodie iſt, wo irgend eines derſelben fehlt, und wir haben ſo zugleich den Satz, daß alle Muſik Melodie iſt. Die Fälle, in welchen um beſonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominiren, können nur Ausnahmen ſein, da Rhythmus noch keine Muſik, Harmonie aber Muſik noch ohne diſtincte und lebendige Form iſt. Maaß und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus; ſeelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie; alles Andere aber, Begrenzung, feſte Geſtalt, anſchaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erſt die Melodie; ſie erſt gibt zu der Färbung das Licht, den Umriß, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlichrhythmiſche Bewegtheit des Kunſtwerks hinzu. Bezeichnend iſt es in dieſer Beziehung, daß man nur eine melodiſche oder melodiöſe Tonfolge einen „*Gedanken*“ nennt, ein Etwas, bei dem man zu denken und nicht blos äußerlich an einander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie iſt eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen geſtaltende Gliederung des Tonmaterials; ſie iſt, eben weil ſie die abſolute Form iſt, die weder abſtracte Einheit noch abſtracte Vielheit duldet, ſondern Beides zu concreter Geſtaltung verbindet und ein Ganzes aus ihnen bildet, auch Gedanke, während Rhythmus abſtracte inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer ſchon vorhandenen Form, kein einheitliches Ganzes für ſich iſt und ebendeßwegen beide wohl gedankenmäßig ſein können, aber noch keine „Gedanken“ ſind. Weiter kann hier auf die einzelnen Momente des Weſens der Melodie noch nicht eingegangen werden; nur ſo viel iſt noch zu bemerken, daß die Analyſe jeder gegebenen Melodie, die wirklich anſpricht und gefällt, alle jene obigen Merkmale vom erſten bis zum letzten, vom „begrenzten Quantum“ bis zur „Natürlichkeit und Gefälligkeit,“ obwohl natürlich nicht überall alle in gleichem Verhältniſſe entwickelt (da ſonſt keine Mannigfaltigkeit von Melodieen wäre), in ihr aufzeigen, und daß ſich als Grund des Unbefriedigenden einer Melodie immer das Fehlen des einen oder andern herausſtellen wird.

2. Der zweite Satz des §. macht einen Unterſchied zwiſchen *Melodie im engern und weitern Sinn*. Es kann nämlich nicht gefordert werden, daß ein Tonwerk blos aus ſolcher Melodie beſtehe, die *ganz für ſich allein* ſelbſtändige charakteriſtiſche Bedeutung und Verſtändlichkeit, durchaus regelmäßigen Verlauf, vollſtändig entwickelte Periodicität, ſchlechthin gefällige Tonfolge u. ſ. w. habe. In größern Tonwerken entſtände dadurch Einſeitigkeit, Uniformität, abſtracte Klarheit und abſtracte, leer und kraftlos werdende Gefälligkeit; die Muſik, und beſonders die weniger als die Menſchenſtimme auf einfach klaren, die Einzeltöne länger aushaltenden Fortgang angewieſene Inſtrumentalmuſik, bedarf mannigfaltigere Formen, ſie muß ſich auch ſozuſagen frei tummeln können, ohne alle jene Geſetze der eigentlichen Melodie (Cantilene) zu beobachten, ſie muß Sätze bilden dürfen, die wie z. B. die ſehr raſch in verſchiedenen Wendungen geſpielten Töne der diatoniſchen oder chromatiſchen Scala mehr *Figuren* als ſelbſtändige Tongeſtalten geben, Figuren, in denen (vergl. §. 776, a.) die einzelnen Töne enger zuſammenrücken und weniger bedeuten, Figuren, die zur eigentlichen Melodie ſich verhalten, wie etwa Arabesken zur plaſtiſchen Zeichnung. Solche Figuren ſind allerdings auch melodiös; aber die einzelne Figur für ſich iſt, wenn auch charakteriſtiſch, doch theils quantitativ, theils qualitativ zu unbedeutend, von zu wenigem Gewicht, als daß ſie eigentliche Melodie heißen könnte, ſo daß es mehr die Wiederholung oder Variirung der Figur oder die Aneinanderreihung mehrerer ſolcher Figuren iſt, worauf das Be-

friedigende und Gefällige dieſes Fortgangs beruht, wie z. B. in ſo vielen Orcheſtermelodieen, künſtlichern Arienpartien u. ſ. f. Oder kann der geradlinige Fortgang, ſei es nun einfach oder variirt durch einzelne Wendungen, die jedoch dem geradlinigen Fortgang untergeordnet bleiben, angewendet werden in Paſſagen, Läufen, Tongängen; ein ſolcher geradliniger Fortgang iſt auch Melodie, wie ſich dieß oben bei der Betrachtung der Scala ergab, er iſt aber doch nicht vollkommene Melodie, weil er zu wenig Wechſel und Charakter darbietet; auch hier haben wir nur Melodie im weitern Sinn. Ein dritter Fall iſt der, daß ein Tonwerk aus einem möglichſt einfachen Gedanken durch Variirung ein größeres Ganzes aufbaut, oder daß es aus einem kurzen Satz (Thema) Keime (Motive) heraushebt, die weiter entwickelt, „thematiſch“ verarbeitet werden; ein ſolcher einfacher Grundgedanke braucht auch nicht alle Erforderniſſe der Melodie zu vereinigen, er kann zu eng begrenzt, zu einfach ſein, um Melodie im vollen Sinn des Worts zu heißen. Alle dieſe Melodieen im weitern Sinn oder melodiöſen Sätze haben dieſes mit einander gemein, daß ſie, eben weil ſie nur unvollkommene Melodieen ſind, blos innerhalb eines größern Zuſammenhangs befriedigen und verſtändlich ſind. Verſchieden iſt ein vierter Fall, wenn nämlich eine Melodie erſt durch die Accord- oder Stimmenbegleitung vollen Sinn erhält, indem das Hauptgewicht auf den charakteriſtiſchen Accordklängen und Stimmencombinationen liegt; auch da kann der Wechſel, der Bewegungsrhythmus, der eigenthümliche Charakter fehlen, der zur eigentlichen Melodie gehört, indem dieſe Momente von der Harmonie oder von der kunſtreichen Stimmführung übernommen werden, und ſo iſt auch hier nur Melodie im weitern Sinne vorhanden. Ganz hört die Melodie nur da auf, wo die Accordfolge ſo das einzig Gewichtige iſt, daß die Reihe der oberſten Accordtöne keinen für ſich irgend verſtändlichen und bedeutenden Fortgang mehr bildet, oder wo einzelne Töne oder Accorde (identiſche oder verſchiedene) ohne Verbindung unter ſich blos nach einander mehrmals angeſchlagen werden; dieſes Fehlen der Melodie kann aber nur ausnahmsweiſe vorkommen, indem die beſtimmte Melodiebewegung durch ſolche noch unbeſtimmtere Töne und Tonfolgen eingeleitet, mit Unterbrechungen weiter geführt oder abgeſchloſſen werden ſoll.

Daß die Melodie ſelbſt da, wo ſie für ſich charakteriſtiſche und ſchöne Form hat, in der Regel die Harmonie poſtulirt, als die für volle Muſik unentbehrliche Ergänzung, durch welche in ihren Gang feſterer Zuſammenhalt, wahrer Fluß, beſtimmtere Charakteriſtik kommt, iſt im §. 775 bereits ausgeführt. Insbeſondere aber gilt dieß von den melodiſchen Figuren, die für ſich ſelbſt weniger Bedeutung haben; ſie ſind bei längerer Aufeinanderfolge zu leer, zu leicht, zu ſchwebend ohne Harmonie und gehören in dieſer Beziehung mit denjenigen Tonfolgen, die wir vorhin als vierte

Art von Melodieen im weitern Sinne bezeichneten, zu einer Gattung zuſammen.

Die Frage, welche dieſer beiden Arten von Melodie für die Muſik höhere Bedeutung habe, iſt dahin zu entſcheiden, daß Muſik nie blos aus melodiſchen Sätzen im weitern Sinn des Worts beſtehen kann. Die nur uneigentlich melodiſche Compoſition ſteht allerdings in einer gewiſſen Beziehung höher als die einfach melodiſche, ſie iſt freier, größerer Abwechslung und Lebendigkeit fähig, ſie vertritt innerhalb der Melodie das Prinzip des indirecten Idealiſmus, ohne das die Kunſt nie recht concret wird, ſie ermöglicht die Inſtrumentalmuſik, welche eben die freieſte und concreteſte muſikaliſche Kunſtform iſt. Aber ſie kann nie für ſich allein ein ſchönes muſikaliſches Kunſtwerk hervorbringen; wenn innerhalb eines Tonganzen nicht auch eigentliche Melodie zu Tage tritt, ſei es nun als Thema oder innerhalb der figurirten Tonſätze, ſo fehlt etwas Weſentliches. Die figurirte Bewegung iſt wegen ihrer Kleintheiligkeit die unruhigere, wegen der Mannigfaltigkeit von Figuren, die ſie an einander reihen muß, die wechſelvollere, wegen der geringern Bedeutung, die in ihr das Einzelne für ſich hat, die weniger helle und deutliche, ſie iſt mehr ein in mannigfaltigſten Wendungen ſich fortziehendes Gewebe, als ein ruhig klar und einfach hinſchreitendes Gebilde. Blos figurirter Muſik fehlt die Helligkeit, die Concentrirung auf klar beſtimmten Gefühlsausdruck, es fehlt ihr die klare Sprache der Empfindung, der einfach volle Erguß innerer Bewegung, und ſie muß daher entweder einer Melodie, die das Hauptthema des Ganzen bildet, untergeordnet ſein, aus ihr hervorwachſen als ihre Variirung oder thematiſche Verarbeitung, oder iſt es gefordert, daß ſie an einzelnen Puncten zur eigentlichen Melodie übergehe, ſie aus ſich hervortreibe, um in ihr zur Sammlung, zur ausgeſprochenen Klarheit, zur ruhig ſchönen Haltung zu kommen, ſie muß ſich zu ihr entfalten, wie die Pflanze zur Blüthe und Blume, wie der Organismus zum Auge, zu dem ruhigen und in Ruhe Alles ſagenden Spiegel des bewegten Innern. Kleinere Tonſtücke, mit Ausnahme von mehr techniſchen Etüden, einleitenden Präludien, zum Geſang überführenden Recitativen u. ſ. w., können nur aus vorherrſchend eigentlicher Melodie beſtehen, da ſie ſonſt keine Bedeutung für ſich hätten, während in größeren Compoſitionen allerdings die eigentliche Melodie, wie ſchon bemerkt, ſchlechthin unzureichend iſt, weil man nie blos das einfach Gefällige will. Das Gebiet der eigentlichen Melodie iſt vorzugsweiſe die Vocalmuſik; in ihr die Figurirung zu viel anwenden, iſt ein Widerſpruch, an dem manche ſonſt mit höchſter Kunſt gearbeitete Werke älterer Componiſten und noch mehr eine Unzahl von Opernarien kranken; der Widerſpruch war verzeihlich, ſo lange die Inſtrumentalmuſik noch weniger ausgebildet und in ihrem Recht anerkannt war, aber er iſt es nicht mehr, ſeitdem die Möglichkeit da iſt, die beiden Arten von Melodie an die beiden Hauptgattungen der Compoſition zu vertheilen. Ein ausſchließender Gegenſatz zwiſchen eigentlicher und uneigentlicher Melodie findet des weſentlichen Unterſchieds beider nicht ſtatt; beide können, falls nur Fehler wie der eben angeführte vermieden werden, in einem und demſelben Tonſtück zuſammen angewendet werden, ſo namentlich in Inſtrumentalſtücken von einfachem und doch lebendig bewegtem Charakter, wie Tänze, Märſche und dergleichen. Ja die eigentliche Melodie kann in uneigentliche, in figurirte ſich verwandeln; die Richtung des Tonfortgangs, ſeine lineare Bewegung bleibt im Allgemeinen dieſelbe und ſpezificirt ſich doch in den einzelnen Theilen zu einer Mannigfaltigkeit von Wendungen, welche größeres Leben in ihn bringen; die einzelnen Glieder (Noten, Takte) der urſprünglichen Melodie verſelbſtändigen ſich, regen ſich, treiben kleinere ineinander übergreifende Sproſſen und Zweige, und die Geſtalt des Ganzen ſcheint deßungeachtet unverändert durch dieſe Zuthaten hindurch. An dieſer Figurirung der Melodie hat die Muſik ein Hauptmittel der Belebung und Mannigfaltigkeit, das auch die Vocalmuſik für dieſe Zwecke reichlich verwenden kann.

§. 780.

1. Wie zwiſchen Melodie im engern und weitern Sinn zu unterſcheiden iſt,
ſo iſt auch die ihr weſentliche Periodicität eine doppelte; ſie bezieht ſich theils
auf die Anordnung des Ganzen, ſofern dieſe einen nach den Geſetzen der Sym-
metrie geſtalteten Periodenbau darſtellen muß, theils auf die größern und kleinern
Glieder der längern periodiſchen Abſchnitte, indem auch dieſe untergeordneten
Glieder eigene, unter ſich zuſammengehörige Gruppen darſtellen müſſen. Quan-
titativ läßt die periodiſche Gliederung ſehr vielfache Unterſchiede der Zahl der
2. Haupt- und Unterabtheilungen zu; in qualitativer Beziehung aber iſt noth-
wendig, daß die einzelnen Theile und Gruppen bei aller Selbſtändigkeit natür-
lich, fließend, in lebendigem Bewegungsrhythmus ſich an einander anreihen.

1. Das ſo weich und ſchwebend ſcheinende Gebilde der Melodie verbirgt in ſich eine ſtrenge Gliederung und Gruppirung, deren Nothwendigkeit der vorhergehende §. nachgewieſen hat und deren Weſen nun noch ſpezieller zu betrachten iſt. Am klarſten tritt ſie hervor bei der Melodie im engern Sinne, während die blos melodiöſe Tonfolge wenigſtens in größern Tonſtücken keinen ſo einfach beſtimmten Geſetzen der Anordnung unterworfen iſt (§. 779, 2.), daher hier zunächſt nur von eigentlicher Melodie und kleinern Melodieen im weitern Sinn die Rede iſt. Das melodiſche Tonſtück baut ſich in der Regel auf aus zwei in Bezug auf Länge einander conformen Haupttheilen; dieſelben können, wie namentlich in bewegtern Stücken (beſonders Arien), auch einen dritten in die Mitte nehmen, aber die normale

und für ſich ganz befriedigende Form iſt die *Zweitheiligkeit*. Durch ſie ſtellt ſich die Melodie einerſeits dar als eine Tonfolge von nicht zu kleinem Umfang, als ein nicht zu inhaltloſes, gehörigen Raum umſpannendes Ganzes; andrerſeits bewirkt ſie, daß das Nacheinander der Töne durch Sonderung in Theile die ihm ſonſt fehlende Ueberſchaulichkeit und durch gleiche (ſymmetriſche) Gruppirung eine Regelmäßigkeit des Verlaufs erhält, ohne welche Einheit und Zuſammenſtimmung an ihm vermißt würde. Das Ohr rechnet beſonders bei kleineren Tonſtücken unbewußt die Zeitlänge des einen Theils nach und erwartet ihre Wiederkehr; wird ſie im zweiten Theil gekürzt oder überſchritten, ſo entſteht, auch wenn der Fehler nicht bemerkt wird, das unbehagliche Gefühl unſymmetriſcher Anlage (wie bei einem Gebäude mit ungleichen Langſeiten), und es iſt daher, wo nicht der beſondere Inhalt oder Charakter eines Stücks es anders verlangt und hiedurch die Abweichung rechtfertigt, ein unabänderliches Geſetz, daß die zwei Theile einander entſprechen; ſie müſſen mindeſtens, wenn nicht geradezu gleich, doch einander proportional ſein, indem z. B. ein 12taktiger Theil auf einen 8taktigen folgt. Dieſelbe Gliederung fordert ein Tonſtück, wenn es nicht unklar und unſymmetriſch ſein will, innerhalb der einzelnen Theile; die Regel iſt auch hier, daß ſie aus Unterabtheilungen, gewöhnlich *Perioden* genannt, gebildet werden; kleinere Melodieen, z. B. Lieder, Themas zu Variationen, können auch blos aus Perioden oder aus periodiſirten Abſchnitten, die nicht förmlich als Theile von einander geſchieden ſind, (ſowie andrerſeits größere melodiſche Stücke, deren Inhalt die Sonderung in größere Theile nicht verſtattet, aus einer Reihe ſolcher Perioden oder Abſchnitte) beſtehen. Ein 16taktiger Theil z. B. iſt ſchon zu lang, wenn er nicht periodiſirt iſt; man hätte an ihm eine Reihenfolge ohne Einſchnitte und Ruhepuncte, welche weder klar überblickt noch mit dem Wohlgefallen, das nur die gegliederte Anordnung gewährt, aufgenommen werden könnte; Ausnahmen von dieſer regelmäßigen Periodiſirung finden auch hier nur ſtatt bei ſich länger hinziehenden figurirten Tonfolgen oder bei Figurirung einzelner Stellen der Melodie durch Läufe, Verzierungen u. ſ. w. Die Theile ſowohl als die Perioden und Abſchnitte haben, obwohl nicht in völlig gleicher Weiſe, ein Merkmal mit einander gemein, ſie bilden geſonderte Partien des Ganzen. Jeder Theil ſchließt den melodiſchen Fortgang ab; beide Theile haben eigene Schlüſſe, die ſich nur dadurch von einander unterſcheiden, daß um der Einheit des Ganzen willen der zweite Theil nothwendig im Grundton des Stückes ſchließt, der erſte aber nicht. Die Periode iſt zwar nicht ſo ſelbſtändig wie der Theil, ſie kann ſich z. B. der nächſten durch eigens dazu beſtimmte Zwiſchen- und Uebergangstöne anſchließen, ſie hat nicht einen eigenen Schluß; aber einen Endpunct mit Schlußcharakter muß ſie haben, der ſich durch den Gang der Tonfolge, ſowie der Begleitung, durch ein Zuruhekommen, Anhalten der Bewegung, namentlich durch Stillhalten auf der Tonica oder auf der Quint ankündigt. Dieſer äußern Aehnlichkeit der Conſtruction des Theils und der Periode liegt die innere zu Grund, daß der Theil und die Periode mehr oder weniger ſelbſtändige Theile des Ganzen ſind, eine Selbſtändigkeit, durch welche es eben ſeine nothwendige Gliederung erhält. Es iſt zwar kein Theil ohne den andern, keine Periode ohne die ihr vorhergehende oder folgende ganz und recht verſtändlich, da ſonſt die Einheit des Tonſtücks aufgehoben wäre, aber relativ ſind ſie doch ein Ganzes für ſich. Der zweite Theil iſt eine entſprechende Weiterführung oder theilweiſe Wiederholung des erſten, der erſte iſt eine Vorbereitung des zweiten, ſo daß keiner ganz ſelbſtändig iſt; der erſte ſagt nicht genug, nicht Alles ohne den zweiten, der zweite baut auf dem erſten fort, er ſtände ohne ihn in der Luft; aber ſie verhalten ſich zu einander doch immer zugleich wie Vor- und Nachbild, Bild und Gegenbild; es iſt jeder doch ſelbſt ein Bild, wie zwei Gemälde, deren eines den Anfang, das zweite den dem Anfang entſprechenden Abſchluß einer Handlung oder Begebenheit darſtellen wollte, bei aller Zuſammengehörigkeit doch ſelbſtändig gegen einander wären; gerade bis zu dieſer ſcharfen Sonderung in ſelbſtändige Ganze muß die Theilung des Tonſtücks fortgehen, wenn ſie vollſtändig ſein will. Eine ähnliche, wenn auch ſchon geringere Selbſtändigkeit kommt ſowohl dem periodiſirten Abſchnitt als der Periode ſelbſt, alſo z. B. der erſten viertaktigen Hälfte eines erſten Theils zu; ſie macht für ſich ſchon weit mehr den Eindruck des Unvollſtändigen, das eine Ergänzung und Weiterführung fordert, aber ſie iſt doch noch eine Tonfolge, die auch ſchon ausgedehnt und charakteriſtiſch genug iſt, um ein Tonbild zu ſein, was namentlich dann klar hervortritt, wenn mit der zweiten Periode eine neue Tonart, die Tonart der Dominante eintritt; wäre nicht jede Periode ein Tonbild, das ſich gegen das nächſtfolgende klar abhebt, ſo wäre der aus Perioden beſtehende Theil eben auch nur eine Tonreihe, in der nichts Bezeichnendes, nichts Beſtimmtes zu Tage träte; er wäre eine gerade Linie, eine Reihe von Puncten, ſo aber iſt er eine (in der erſten Periode) ſich hebende und wieder zu einem Abſchluſſe ſich herabſenkende, eine (mit der zweiten Periode) ſich hebende und ſich abermals ſenkende Wellenlinie, wie die Muſik ſie fordert, weil ſie ihr Weſen in concreter Mannigfaltigkeit der Bewegung eines beweglichen und nur in diſtincter Beweglichkeit ſchönen Tonmaterials hat. Aber auch mit der Periode iſt die Gliederung noch nicht vollendet. Die Periode iſt immer ſo groß, um ein relativ ſelbſtändiges Tonbild zu ſein; ſie hat alſo immer mindeſtens ſo viel Umfang (z. B. 4, 6, 8, 10 u. ſ. w. Takte), daß auch in ihr Raum für Gliederung iſt, wenn auch nur für eine einfache zweitheilige Gliederung, und ſie kann wirklich als Periode, als ein Ganzes für ſich nur erſcheinen, wenn ſie dieſe

Gliederung in Theile wirklich hat, d. h. wenn ſie ſo geſtaltet iſt, daß die erſte Hälfte ſich von der zweiten ſondert, auf ſie vorbereitet, in ihr gleichſam eine Antwort, ein Gegenbild, eine Ergänzung ihrer ſelbſt findet. Dieſe Unterabtheilungen der Periode heißen *Vorder-* und *Nachſatz*, die beide von einander auch äußerlich getrennt ſein können, jedoch nicht müſſen, wenn nur die Richtung der Melodie nebſt der Begleitung einen Ruhe- oder Wendepunct, einen Einſchnitt zwiſchen beiden Theilen kenntlich macht. Vorder- und Nachſatz ſind natürlich noch weniger ſelbſtändig als erſte und zweite Periode, aber ſie bedeuten doch etwas für ſich, ſie geben eine eigene, bereits irgendwie charakteriſtiſche Tonfigur, der man allerdings durch ihre Kürze und Unabgeſchloſſenheit ſogleich anfühlt, daß ſie integrirender Theil eines größern Tonganzen iſt. Die Theilung kann ſogar noch weiter herabgehen, es kann innerhalb größerer Vorder- oder Nachſätze jedes Taktpaar, in kleineren jeder Takt ein beſonderes *Glied* mit eigenthümlicher Bewegung bilden; aber überall nothwendig iſt namentlich dieſe letztere ganz beſtimmte Gliederung, ſo ſehr ſie zur Lebendigkeit und charakteriſtiſchen Geſtaltung beiträgt, deswegen nicht mehr, weil eine gleichförmige Bewegung durch 2 oder bei Tonſtücken von größerem Maaßſtab durch 4 und 5 Takte hindurch immer noch kurz genug iſt, um auch ohne vermannigfaltigende Gliederung den Eindruck einer klaren und anſprechenden Tonfolge zu machen. Die geſammte Gliederung des melodiſchen Tonſtücks ſtellt ſich ſomit dar als ſymmetriſch ſich eintheilend und abſtufend; es zerfällt in Theile mit größter, mittlerer, kleinerer und kleinſter Selbſtändigkeit gegen einander, es zerfällt in Theile, die im Verhältniß gegenſeitiger Ueber- und Unterordnung untereinander ſtehen; es iſt ſo in der Gruppirung der Melodie eine gemeſſene architectoniſche Logik, auf deren Durchführung ihre Ueberſchaulichkeit und Einfachheit, ihre Klarheit und Haltung, ihre Abrundung und Gefälligkeit, kurz ihre Schönheit der Form nach beruht; ja ſelbſt zur Idealität und Erhabenheit des Eindrucks kann ſie mitwirken eben durch die gemeſſene, ſichere Ruhe, die mit ihr gegeben iſt. In bewegtern, dem Inhalt nach mannigfaltigern Tonſtücken darf und ſoll die ſtreng mathematiſche Eintheilung freilich nicht eingehalten werden; aber auch hier, wie desgleichen auch in größern Tonwerken, ſind immer wenigſtens einige Partien ſymmetriſch gegliedert und tragen ſo zur Ordnung und Natürlichkeit des Ganzen bei. Man vergleiche z. B. die Arien „dieß Bildniß“ und „O Iſis“ in der Zauberflöte. In der erſtern finden wir ſtrenge Gliederung nach gleichförmigen Sätzen und Satzreihen nicht durchgehend, wir treffen in ihr der Zahl der Takte nach ſehr ungleichartige Glieder, Sätze und Perioden, indem die Länge der einzelnen Partien ſich ganz nach dem Inhalt der Empfindungen beſtimmt, welche veranſchaulicht werden ſollen; dieſe Arie iſt mit Recht pſychologiſch, nicht ſtreng logiſch conſtruirt, ſie ſchmiegt ſich den Bewegungen des

Gemüths an, und die Ruhe, die wir deſſen ungeachtet an ihr bewundern, hat der Meiſter ihr vorzugsweiſe durch andere Mittel, durch das gehaltene Tempo, durch den ſchönen Fluß der Melodie, durch die kunſtreiche Compoſition der einzelnen Haupttheile zu geben gewußt. Die Arie des Saraſtro dagegen beſteht in vollkommenſter Regelmäßigkeit aus ſechs 8taktigen Perioden; ſie iſt, da der unumwundene, ſtrömende Erguß des Geſangs nirgends ein Abbrechen duldet, nicht in zwei Theile geſondert, ſondern erhält nur durch das Einfallen des Chors am Ende der dritten und ſechsten Periode eine gewiſſe Abgrenzung; aber gerade dieſe durchaus gleichförmige und gleichmäßige Fortbewegung in einem und demſelben Rhythmus verleiht ihr jenes Gepräge prieſterlicher Feierlichkeit, erhabener Seelenruhe, das im Verein mit der ſeelenvollen Innigkeit und ſchönen Pracht der Melodie und Harmonie dieſe Arie zu einer in ihrer Art einzigen Erſcheinung macht (wogegen der ſchon wieder ſtärker bewegte Chor „O Iſis" mit kleinern und größern Sätzen wechſelt und überhaupt nicht dieſe ganz gleichförmige periodiſche Anordnung zeigt). Eine feſte Beſtimmung der Zahl kann, wie ſchon eigentlich für die Theile nicht, ſo noch weniger für die Perioden und Sätze gegeben werden; letztere können je nach Umſtänden 2-, 3-, 4-, 5taktige ſein u. ſ. w.; die Hauptſache iſt nicht die Zahl an ſich, ſondern die Symmetrie, vor Allem alſo gleiche Taktzahl des Vorder- und Nachſatzes, weil Ungleichheit hier am ſtörendſten wirkt, wogegen die Taktzahl der Perioden und der Theile dem Symmetrieverhältniß nicht ſo ſtreng unterworfen iſt, weil hier je nach Bedarf Erweiterung, Verlängerung das Richtige ſein kann. Je einfacher, überſchaulicher, in ſich abgeſchloſſener, je mehr nach dem Prinzip des directen Idealiſmus abgefaßt das Stück iſt, deſto mehr ſtrenge geradzahlige Symmetrie; je freier, mannigfaltiger, bewegter dagegen das Ganze iſt oder je mehr es unter das Prinzip des indirecten Idealiſmus fällt, deſto freier iſt auch die Handhabung der Symmetrie, obwohl ſie nie ganz fehlen darf, ſondern wenigſtens einzelne Abſchnitte beherrſchen muß, damit ſie innerhalb des Ganzen doch auch zur Erſcheinung komme und ihm dadurch der Charakter der Ueberſichtlichkeit und Ordnung gewahrt werde. Dieſes Nebeneinander von Gebundenheit an das Symmetriegeſetz und von Freiheit in ſeiner Anwendung iſt tief begründet im Weſen der Muſik als ſubjectiver, den Ausdruck immer wieder über die Form ſtellender Kunſt, ſowie als Bewegung in der Zeit, die einerſeits Maaß und Gliederung weſentlich braucht, aber andrerſeits eben doch nur ein Maaß und eine Gliederung überhaupt, nicht wie die Architectur eine exakte, die Prüfung des meſſenden Auges aushaltende geometriſche Gliederung; es weist hin auf die Verwandtſchaft der Muſik mit der Poeſie, deren Verſe und Strophen ſo ziemlich daſſelbe ſind mit den muſikaliſchen Sätzen und Perioden, obwohl ſie in Bezug auf die Zahl der Strophen ſowohl des ganzen Gedichts als ſeiner einzelnen Theile eine (für den Gedankenausdruck nothwendige) Freiheit hat, welche der Muſik als weſentlich rhythmiſcher Kunſt verſagt iſt.

*. In der Theorie der Muſik iſt es gewöhnlich, die Taktgruppen, welche zuſammen einen größern Satz oder auch kurze Perioden bilden, Rhythmen zu nennen; dieſe Bezeichnung iſt in ſo fern paſſend, als die Sonderung des Tonſtücks in Theile u. ſ. w. nicht nur der überſichtlichen Gliederung dient, ſondern auch zum Bewegungsrhythmus in weſentlicher Beziehung ſteht. Der Theil führt zum Theil, die Periode zur Periode, der Vorder- zum Nachſatz, die Taktgruppe zur Taktgruppe hinüber; das erſte Glied iſt allemal — dieß geht durch die ganze Muſik hindurch — ein Anfangen, ein Anheben, das im zweiten Glied zur Vollendung oder zur Ruhe, eine unvollkommen gebliebene Tonerhebung, die im zweiten zur Ergänzung und Vervollſtändigung gelangt; das erſte Glied lüftet den Vorhang nur halb, zeigt nur erſt ein halbes Tonbild, ganz bekommen wir es erſt im zweiten; das erſte Glied führt uns irgendwie hinaus in das Reich der Töne und Tongeſtalten, aber es läßt uns ſtehen auf halbem Weg, es gibt uns keinen Abſchluß, zeigt uns den Rückweg nicht, dieß geſchieht erſt durch das zweite. So kommt in die Muſik Hebung und Senkung, Spannung und Löſung, Erwartung und Befriedigung, und hiedurch eben iſt die Muſik theils für uns ſpannend, theils das wahrhafte Abbild des Gemüths, das eben in dieſer die Ichheit ergreifenden, mit ſich fortführenden und erſt allmälig ſich wieder löſenden Spannung der Gefühle und Affecte ſein Leben hat. Die eine Taktgruppe treibt mit der Richtung, die ihre Töne nehmen, ſchlechthin fort zur nächſten; dieſe mit ihr zuſammen oder der Vorderſatz zum Nachſatz, indem er ohne dieſen unvollſtändig erſcheint wie eine Frage, die auf Antwort wartet; die Periode iſt nun zwar im Nachſatz zu einer Beruhigung gekommen, aber ſie als Ganzes iſt doch wiederum nicht fertig in ſich, ſondern erwartet ihre Ergänzung durch die zweite; aber auch mit dieſer darf die Bewegung nicht aufhören, wenn nicht das Muſikſtück überhaupt aufhören ſoll; will es nicht aufhören, ſo muß die zweite Periode mit der erſten zuſammen wieder ein Unvollſtändiges ſein, das Ergänzung durch Weiteres fordert oder doch erwarten läßt, eine Eigenſchaft, die namentlich damit erreicht wird, daß mit der zweiten Periode eine Ausweichung in eine andere Tonart und ſomit eine Abweichung des ganzen Tonſtücks von ſich ſelbſt eintritt, die wieder aufgehoben werden muß und daher eine weitere Fortſetzung der Tonreihe verlangt. Aus dieſen rhythmiſchen Beziehungen der Sätze und Perioden ergibt ſich nun zugleich der Bewegungsrhythmus des erſten Theils überhaupt; dieſer Bewegungsrhythmus iſt ein Complex aus kleinern Rhythmen, in welchem die Spannung ſtets zunimmt; es iſt zwar eine Bewegung, die innerhalb ihrer ſelbſt (in der zweiten Taktgruppe, im Nachſatz und in der zweiten Periode) mehrere Ruhepuncte hat, und ſie

trägt auch hievon abgeſehen gar nicht nothwendig den Charakter einſeitiger Erregtheit an ſich, ſofern ſie zunächſt doch nur der blos allmälig ſich hebende und daher verhältnißmäßig noch immer ruhigere Anfang des Ganzen iſt, der die Hauptgedanken deſſelben exponirt; aber es iſt doch immer eine Bewegung, welche, namentlich bei Anwendung der Modulation, als Ganzes unvollſtändig iſt und weiter treibt, ſo daß Alles zuſammengenommen das Moment der noch nicht abgeſchloſſenen Hebung, der Spannung, der Erwartung das Uebergewicht behauptet; der erſte Theil iſt eine die Hauptgedanken gebende, aber ſie noch nicht weit genug fortführende Expoſition, die eben weil ſie Manches noch zurückhält auch noch weiter vorwärts treibt. Anders der zweite Theil (oder in kleineren Stücken die zweite Periode, ſowie in nicht genau nach Theilen geſonderten Stücken, wie die vorhin angeführte Arie aus der Zauberflöte, die zweite Periodenreihe des Ganzen). Steigt der erſte Theil auf, ſo ſteigt der zweite ab; führt jener vorwärts, ſo führt dieſer zurück; ſpannte uns der erſte, ſo löst dieſer die Spannung wieder in Ruhe und Befriedigung auf. Dieſes iſt nun aber nicht ſo gemeint, als trete mit dem zweiten Theil ſogleich ein Nachlaſſen der Bewegung und Lebendigkeit des Tonſtücks ein. Es kann dieß, außer wo Inhalt und Ausdruck eine Ausnahme gebieten, ſchon deßwegen nicht ſtattfinden, weil die Muſik doch immer Erhebung und Bewegung iſt und daher das Moment des Nachlaſſens, ſo wenig es fehlen darf, doch dem Moment der Hebung ſtets untergeordnet bleiben muß, und es iſt auch dadurch ausgeſchloſſen, daß der erſte Theil eine immer nur erſt anſchwellende, vorwärtstreibende Bewegung iſt, die den höchſten Grad der Hebung noch gar nicht erreicht hat. Die Sache verhält ſich mithin vielmehr ſo, daß nur der ganze Charakter und ganze Verlauf des zweiten Theils ein Nachlaſſen der Bewegung, ein Sichlöſen einer Spannung darzuſtellen hat. Der zweite Theil hat daher weſentlich ſelbſt auch noch Hebung, Aufſtreben, Fortſchritt in ſich; er ſetzt zunächſt die Hebung des erſten Theils fort, vollendet ſie, führt ſie weiter, ſteigert und verſtärkt ſie auch (ein Zweck, dem in größern Werken der den zweiten Theil beginnende „Mittelſatz,“ der bewegteſte Theil des Ganzen, ſeine Entſtehung verdankt). Iſt aber dieß geſchehen, dann tritt das Nachlaſſen ein; die Bewegung ſammelt, beruhigt ſich, ſie kehrt namentlich zur Grundtonart zurück, ja ſie wiederholt geradezu oft die erſte Periode oder den ganzen erſten Theil, ſie läßt dieſe erſten Partien, denen nun, nachdem ſie (im Anfang des zweiten Theils) die geforderte Ergänzung und Verſtärkung oder die Fortführung zu weitern Bewegungsformen, die ſie erwarten ließen, bereits erhalten haben, der Charakter des Unbefriedigenden, Unvollſtändigen und Erwartunganregenden benommen iſt, noch einmal auftreten als die Grundlage des Ganzen, zu welcher dieſes, nachdem es ſeinen Kreislauf gemacht, nachdem es Alles, deſſen es fähig war, aus ſich hervorgetrieben hat, einfach zurückkehrt, um in ihr zur Ruhe zu kommen; höchſtens am Schluß hebt und erweitert ſich der Grundgedanke noch einmal, um nicht (wie dieſes allerdings häufig der Fall iſt) in leicht monotoner Wiederholung und mattem Nachlaß zu verklingen, ſondern mit einem Nachklang des höhern Aufſchwungs, der gegen das Ende des erſten Theils oder am Anfang des zweiten genommen war, und ſo doch mit immer noch lebendig bewegtem Wellenſchlag zu ſchließen (ein Moment, das ſich in größern Werken, z. B. Symphonien, zu eigenen ſtärker erregten Schlußſätzen ausbreitet). Der zweite Theil iſt ſo das vollkommenſte Gegenbild des erſten, er hat den umgekehrten Rhythmus, er fängt in und mit der Bewegtheit an, führt ſie eine Weile noch fort, läßt ſie aber mehr und mehr ſich beruhigen; wie der erſte aus immer wieder vorwärtstreibenden Rhythmen beſteht, ſo der zweite aus Rhythmen, die immer mehr zur Ruhe hinführen, wovon ſelbſt die bewegtern Rhythmen im Anfang des zweiten Theils nicht ausgeſchloſſen ſind, indem gerade mit dem höchſten Grade der Erregung die Umkehr, der Nachlaß, die Senkung bereits angebahnt, ja am beſtimmteſten motivirt iſt. Im Einzelnen modificirt ſich dieſes Alles freilich auf mannigfaltige Weiſe, da theils Größe, theils Charakter einzelner Tonwerke oft eine weit concretere Gliederung der Haupttheile verlangen, indem z. B. in größern Compoſitionen ſchon im erſten Theil neben dem Moment der Hebung das der Beruhigung ſtärker vertreten ſein muß, als dieſes bei kleineren Melodieen möglich iſt; aber das Geſetz iſt überall durch die größten wie durch die kleinſten Tonwerke hindurch eines und daſſelbe: Aufſchwung, Hebung, Spannung, damit ein innerlich motivirter Fortgang, ein Intereſſe, — Nachlaſſen, Senkung, Löſung, damit ein Reſultat und Abſchluß da ſei und nicht die Muſik eben da abbreche, wo ſie blos umkehren und allmälig zur Beruhigung zurücklenken ſollte; alles Erklingen, ſei es nun eines Tones oder einer Tonreihe, fordert Verklingen, alles Erzittern ein Ausbeben, eine Herſtellung des Gleichgewichts; ſo nur iſt für den Geiſt Befriedigung, Vollendung, Anſchauung eines zur Einheit ſich abrundenden Ganzen da, und es wird daher ſogleich als Uebelſtand gefühlt, wenn ein Kunſtwerk nicht zu lebendigem, bewegtem Ausſichherausgehen, noch mehr, wenn es nicht zu einem erſt nach Erſchöpfung aller Stufen und Grade der Bewegung eintretenden, dann aber die Spannung völlig löſenden, die Bewegung zur Ruhe führenden Austönen, kurz zu einem natürlichen und befriedigenden Abſchluß gelangt. Wirklich ſchöpferiſche Phantaſie (die namentlich eben das unter Anm. [illegible]. Geforderte verſteht, „für ſich unvollendete, zu weitern vorwärtstreibende“ und hiedurch den Fortgang belebende und motivirende Sätze zu bilden), vermählt mit urſprünglichem, ſicher treffendem Sinne für Gleichmaaß, allein kann dieſe Rhythmik des Tonwerks hervorbringen, deren gelungene Vollendung weſentlich über den Totaleindruck des Ganzen entſcheidet; keine hinundherfahrende, in Tönen herumwühlende Lebendigkeit ohne Gliederung, ohne Ausgeſtaltung ſelbſtändiger, ſich gegen einander abhebender Gedankengruppen, keine Gliederung ohne Lebendigkeit, keine einſeitige Erregtheit ohne beſonnenes Zurückſtreben zur Ruhe, dieß ſind auch in der Muſik Grundgeſetze, die nie veralten, ſondern immer nur in neuen Formen angewendet werden können.

Natürliche, fließende, Einheit in's Ganze bringende Fort- und Uebergänge zwiſchen den größern und kleinern Theilen, trotz aller Abſonderung und Gliederung, verſtehen ſich von ſelbſt. Dieſes Moment mußte aber doch beſonders erwähnt werden; denn namentlich im zweiten Theil, wo das Tonſtück vom bewegteren Gang zum beruhigtern und oft geradezu zur Wiederholung von Sätzen des erſten zurücklenkt, iſt es von großer Wichtigkeit, daß dieſes Zurücklenken durch paſſende Uebergänge, z. B. von der erſten Periode des zweiten Theils zur zweiten, das Ganze abſchließenden gehörig motivirt und ausgeführt erſcheine. Die Uebergänge ſind, obwohl ſchon mehr in größern Werken, kaum minder wichtig und ſchwierig als die Schlüſſe; ob der Componiſt das Tonmaterial wirklich beherrſcht, dieſes muß ſich ganz beſonders daran zeigen, ob er im Stande iſt, Uebergänge einzuführen und zu bilden, welche wie in melodiſcher Beziehung ſo rückſichtlich des Bewegungsrhythmus des Tonwerks deutlich umlenken, ohne doch irgend ſchroff oder willkürlich abzubrechen, und fließend weiter leiten, ohne an dem beſtimmten Eindruck, daß das Einſchlagen einer andern Richtung oder der Rückgang zu ſchon Dageweſenem ſich vorbereite, irgend etwas vermiſſen zu laſſen.

§. 781.

Die Harmonie, welche die Melodie begleitet, zerfällt in mehrere, höhere und niedere Stimmen, deren Gang ſeiner Bezogenheit auf die Melodie ungeachtet ſehr mannigfaltig ſein und daher auch mit einer gewiſſen, der Melodie analogen charakteriſtiſchen Selbſtändigkeit ausgeſtattet werden kann. An dieſe Selbſtändigkeit der Einzelſtimmen knüpft ſich die Entſtehung der erſten über die einfache Melodie hinausgehenden Form des *zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerks*, die Entſtehung der *polyphonen Muſik* im Gegenſatz zur homophonen.

Die Melodie iſt die Grundform der Muſik; aber ſie tritt zugleich, worauf ſchon §. 779 mehrfach hinwies, als eigene Form, als „einfache Melodie“ andern und reichern Formen der Muſik gegenüber, ſofern das Weſen der Muſik einen Fortſchritt über die einfache Melodie hinaus zu entwickeltern und zuſammengeſetztern melodiſchen und melodiöſen Compoſitionen fordert, wenn ſie nicht abſtract eintönig werden und auf zu enge, zu leichte, zu wenig ſagende Formen ſich beſchränken will. Mit dieſen höhern Formen haben wir es jetzt zu thun und bemerken über die Eintheilung der ganzen Lehre vom zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerk gleich dieß zum Voraus, daß die Hauptformen deſſelben am richtigſten (auch der geſchichtlichen Entwicklung am beſten entſprechend) ſich ergeben und claſſificiren, wenn man zunächſt reflectirt auf die Form, welche die Melodie ſelbſt annehmen kann mittelſt concreter Ausbildung ihres eigenen Prinzips, d. h. durch melodiſche Geſtaltung der Einzelſtimmen, durch welche an die Stelle der einfachen Melodie ein Gewebe zuſammenklingender Melodieen tritt, die „Polyphonie" (indem dieſes Wort zur Bezeichnung einer Vielheit ſelbſtändiger, „Vielſtimmigkeit" dagegen zur Bezeichnung unſelbſtändig begleitender Stimmen gebraucht wird). Dieſe Form iſt die erſte, da die Melodie hier aus ſich ſelbſt nicht heraustritt, ſondern nur eine mit andern Melodieen ſich umgebende und in Wechſelwirkung mit ihnen tretende Melodie wird. Indeß wird die ſpeziellere Betrachtung der polyphonen Muſik zeigen, daß die entwickeltern Arten derſelben bereits über die bloße Melodie hinausführen zu einer Kunſtform, in welcher ſchon längere Reihen melodiſcher Sätze mit einander zu einem Ganzen verflochten werden. Damit wird ſich uns dann von ſelbſt der Uebergang zu der zweiten Hauptform des zuſammengeſetzten Kunſtwerks ergeben, deren Weſen dieſes iſt, daß eine Reihe von Melodieen und melodiöſen Sätzen oder weiterhin auch mehrere ſolcher Reihen zuſammen an die Stelle der einfachen Melodie treten; dieſe Form hat die einfache Melodie als Element in ſich, ſie kann ebenſo auch die Polyphonie in ſich aufnehmen, und ſie iſt überhaupt dasjenige Gebiet, auf welchem die Muſik erſt ganz frei die ganze Mannigfaltigkeit der Compoſition und Combination, der ſie fähig iſt, zu entwickeln vermag, daher dieſe Form zuletzt zu ſtellen iſt. Einfach (homophon) melodiſche, polyphon melodiſche, ganze Reihen und Cyclen melodiſcher Tonſtücke vereinigende Muſik ſind die drei Grundformen aller Tonkunſt, zu denen alle weitern Gattungen von Compoſitionen nur als untergeordnete Arten ſich verhalten. In der homophonen Muſik dominirt das Prinzip der Melodie; in der polyphonen nimmt es das der Harmonie in ſelbſtändiger Weiſe in ſich auf, die Melodie wird hier Melodieenharmonie, harmoniſche Melodie; in der dritten Form handelt es ſich um concretere Entwicklung der Melodie und der melodiöſen Sätze, ſowie um Nebeneinanderſtellung melodiſcher und melodiöſer Sätze von verſchiedenem und doch innerlich zuſammengehörigem Charakter, und daher wird für dieſe dritte Form das rhythmiſche Prinzip beſonders wichtig; denn mannigfaltige Melodiegeſtaltungen ſind durch Figurirung bedingt, welche letztere vor allem durch weniger einfache und gleichförmige Rhythmiſirung zu Stande kommt, und ebenſo iſt charakteriſtiſcher und mannigfaltiger Rhythmus ein Hauptband, das Reihen und Cyclen von Tonſtücken theils gliedert, theils unter ſich zuſammenhält; ja ſolche Reihen und Cyclen ſind weſentlich rhythmiſch (im höhern Sinn des Worts) ſich fortbewegende Ganze, ſie ſind concrete umfangreichere Realiſationen des „Bewegungsrhythmus,“ die „cycliſche“ Muſik iſt weſentlich auch rhythmiſche, aus Melodie und Melodieenharmonie große „Rhythmen,“ große rhythmiſch gegliederte und bewegte Reihen auferbauende Muſik. Kurz, wie die ganze Muſik aus Tonfolge, Zuſammenklang und Tonbewegung, aus Melodie, Harmonie und Rhythmus beſteht, ſo ordnen ſich hienach ganz einfach auch ihre Hauptformen, die alles Einzelne unter ſich begreifen. — Daß auch melodieloſe Harmonie und ebenſo dominirender Rhythmus mit gänzlicher Unterordnung des melodiſchen und harmoniſchen Elements möglich und anwendbar iſt, wurde ſchon früher bemerkt; aber eigene Muſikkunſtformen ergeben ſich hieraus nicht, da bloße Accordfolgen und bloße Tonſchläge nur vorübergehend in Anwendung kommen können. —

Die Melodie muß nicht nothwendig, aber ſie kann und ſoll Begleitung haben, wenn ſie wirklich ganz muſikaliſch ſein will; dieſes ſteht uns aus Früherem feſt; Begleitung wird ſchon nahe gelegt durch die Unterſchiede der Stimmen der Menſchen und Inſtrumente in Beziehung auf Höhe und Tiefe, und wir finden daher wenigſtens Anfänge zu ihr überall, wo muſikaliſches Gefühl rege iſt, wie z. B. namentlich in dem ſonſt ganz einfachen und kunſtloſen Volksgeſang. Die Begleitung iſt nun aber wiederum mannigfaltiger Formen fähig. Sie iſt zunächſt entweder uniſone Octavenbegleitung, die unter gewiſſen Verhältniſſen großartig einfach, ſelbſt erhaben wirken (S. 863), aber für ſich nicht genügen kann; oder iſt ſie eine die Melodie blos unterſtützende und verdeutlichende, möglichſt einfache, für ſich unſelbſtändige und nichts bedeutende Begleitung, die entweder in bloßen Zuſammenklängen oder in Accorden beſteht, alſo entweder ein- oder mehrſtimmig iſt. Indeſſen zeigt ſich doch ſchon hier unter gewiſſen Bedingungen ein Element der Selbſtändigkeit, nämlich zunächſt bei der unterſten Stimme. Sie kann der Melodie nicht willenlos in ſtets gleichem Abſtand folgen; der Führer der unterſten Stimme fühlt ſich vielmehr getrieben, zu den Zuſammenklängen oder Accorden der obern Stimmen (oder auch zu dieſer allein, aber eben dann unter der Vorausſetzung, daß Zwiſchenklänge eigentlich hinzuzudenken ſind oder mittönen ſollten) Grundtöne anzuſchlagen, welche den Hauptaccorden, durch die die Melodie ſich hindurch bewegt, eine ſelbſtändige Haltung und Betonung geben und zugleich den Fortgang vom einen zum andern natürlich vermitteln. Jeder Accord kann in verſchiedenen Stellungen ſeiner Töne zu einander genommen werden; einen dieſer Töne ſchlägt die Melodie an, nimmt ihn für ſich in Anſpruch; der Begleitung ſteht es zunächſt frei, die andern Töne nach Belieben zu ſtellen, aber dieſe Willkür iſt dadurch beſchränkt, daß das Gefühl einen ſelbſtändigen vollen

Klang der Harmonie und zugleich einen natürlichen in's Ohr fallenden Fortgang derſelben fordert. Dieſe Forderung hat zur Folge, daß diejenige Lage der Accordtöne, in welcher der Grundton des Accords zu unterſt liegt, ſtets wiederkehren, ja überhaupt vorherrſchen muß; denn der Accord tönt für's erſte am vollſten und ſelbſtändigſten, wenn ſein Grundton unten liegt, und er gibt ebendamit für's zweite auch ſich ſelbſt, hiemit aber zugleich auch den ihm zunächſt verwandten Accord oder den Accord, zu welchem die Tonfolge natürlicher Weiſe überzugehen hat, am deutlichſten zu erkennen. Beginnt z. B. oder ſchließt ein Tonſtück mit einem Ton des toniſchen Dreiklangs, ſo muß wenigſtens im letzten Falle die Tonica immer unten liegen, damit Vollſtändigkeit und Abſchluß da ſei; geht die Melodiebewegung (z. B. c, d) in den Dominantdreiklang oder Dominantſeptimenaccord, ſo iſt es auch hier das Natürlichſte, die Dominante hinab zu legen; geht ſie von der Septime (h) oder Secund zur Tonica zurück, ſo wird in der Begleitung dieſen beiden erſtern Intervallen wiederum am beſten die Dominante zum Grundton gegeben, da ſo der Fortgang vom Accord auf der Dominante (in welchem jene liegen) zum Dreiklang der Tonica am klarſten markirt wird, ſofern die Dominante zur Tonica hintreibt. Die unterſte Stimme hat mithin ſtets die Tendenz, ſich in den Hauptintervallen und um ſie herum, beſonders zwiſchen Tonica und Dominante, zu bewegen, und dieſe Bewegung, die ſog. baßgemäße Bewegung, gibt dieſer Stimme bereits einen ſelbſtändigen und zwar zu dem der Melodie contraſtirenden Charakter, es iſt der Charakter einerſeits einer gewiſſen einförmig hin und her ſchreitenden gravitätiſchen Gemeſſenheit, andrerſeits eines auf wenige Hauptrichtungen und kleinere Tonweiten beſchränkten, aber nur um ſo beſtimmteren und klareren Ganges, der durch ſeine kräftige und entſcheidende Accordintonation die Modulation des ganzen Stücks verdeutlicht, ſie zu dirigiren in Ordnung zu halten, zu beherrſchen ſcheint. Während die oberſte Begleitungsſtimme am natürlichſten, obwohl keineswegs ausſchließlich, meiſt in der untern Terz oder Sext dem Gang der Melodie nachrückt, um denſelben hiedurch zu verdeutlichen und zu unterſtützen, und deßhalb die Mittelſtimmen mehr ausfüllender als ſelbſtändiger Natur ſind, tritt ſomit im Baß bereits ein Streben oder doch eine Anlage zu melodieähnlicher Selbſtändigkeit hervor, die ihm auch um ſo eher zukommt, da er der Melodie auch darin entſpricht, daß ſein Gang, weil er nach unten, wie der der Melodie nach oben zu, abſchließt, nach einer Seite hin frei, alſo weniger verdeckt und deßwegen diſtincter zu vernehmen iſt, als der der Mittelſtimmen. Dieſe Selbſtändigkeit des Baſſes zeigt ſich auch darin, daß er neben ſeiner gewöhnlichen Bewegung noch zwei ſpezifiſch charakteriſtiſche Bewegungsformen anzunehmen im Stande iſt; der Baß kann entweder dem Steigen und Sinken der Melodie, ſo weit es ſein Bewegungsgeſetz geſtattet, folgen, oder er kann ſteigen, wenn ſie fällt, fallen, wenn ſie ſteigt, jenes die ſogen. gerade, dieſes die Gegenbewegung. Bei der gerad Bewegung leiſtet er allerdings auf ſeine Selbſtändigkeit gewiſſermaaß Verzicht; ihr längerer Gebrauch würde einem Tonſtück die Haltung un Gemeſſenheit benehmen, weil das lediglich nach der Melodie ſich richten Hinauf- und Herabſpringen der Unterſtimme den Eindruck des Unſteten des Mangels an Baſſes macht, und dieſe Bewegung kommt daher vorzug weiſe nur vor in Tongängen, wo die ganze Tonmaſſe mit Entſchiedenhe hinauf- oder herabrückt, oder auch in kurzen Sätzen, z. B. in Horn- un Trompetenpartien, denen eben dieſer Charakter des leicht hingeworfenen nicht auf beſondern Ausdruck, ſondern auf kräftige, raſche Intonation aus gehenden Tonwechſels gegeben werden ſoll. Um ſo ſelbſtändiger erſchein dagegen der Baß bei der Gegenbewegung. Durch ſie entſteht die intereſſant Form, daß die Tonmaſſe aus einander und wieder zuſammenrückt, an Breit zunimmt oder abnimmt und ſo gleichſam das Schauſpiel eines ſich mächtig oder behaglich ausdehnenden und hinwiederum in enge Schranken oder zu intenſiverer Gedrungenheit zuſammenziehenden Ganzen gewährt; es entſteh ebenſo ein eigenthümliches Spiel der Stimmen, die ſich bald einander nähern, bald einander fliehen, gegen einander jetzt vortreten, jetzt zurückweichen, ein Spiel, welches ſchon an ſich durch ſeine wechſelvolle Lebendigkeit zur Schönheit eines Tonwerks beiträgt, und welches dann weiterhin bei beſtimmterer Ausbildung des melodiſchen Gangs der einzelnen Stimmen, z. B. in Chören, geradezu zum Ausdruck ſowohl contraſtirenden Entgegentretens als wiederum harmoniſchen Entgegenkommens und Zuſammenfließens verſchiedener Elemente und Kräfte gebraucht werden kann. Außer dem Baß können auch die übrigen Stimmen der Melodie gegenüber die gerade oder die Gegenbewegung einhalten oder ſie auch unter ſich vertheilen, ſo daß auch ſie charakteriſtiſche Selbſtändigkeit erhalten. Dieſe Selbſtändigkeit läßt ſich ſodann noch erweitern, indem ihnen ein mit der Melodie fortſchreitender, aber doch ſelbſt dem Melodiſchen ſich annähernder Gang oder eine von der Obermelodie abweichende Figurirung mit eigenem Rhythmus gegeben oder endlich geradezu eigene Melodieen, welche neben der Obermelodie hergehen, jedoch ihr untergeordnet bleiben, in ſie verlegt werden (wie dieß z. B. bei melodiöſer Inſtrumentalbegleitung einer Vocalmelodie der Fall iſt). Bei allen dieſen Formen relativer Selbſtändigkeit der begleitenden Stimmen bleibt jedoch die Muſik noch homophen, d. h. der Gang der ganzen Tonmaſſe liegt immer noch in der Hauptmelodie, ſie allein hat volle Selbſtändigkeit und hat für ſich allein vollen Sinn und klare Bedeutung, es iſt immer noch eine Stimme, die von andern blos umſpielt und begleitet wird.

§. 782.

Die relative Selbſtändigkeit der verſchiedenen Stimmen kann zunächſt dazu fortſchreiten, daß die einſeitige Unterordnung der einen unter die andere aufhört und die Einzelſtimmen in der Art mit einander verknüpft und verflochten werden, daß keine Stimme für ſich allein, ſondern nur ſie zuſammen eine fortſchreitende Tonfolge bilden.

Den directen Uebergang von der Homophonie zur Polyphonie bildet die Zuſammenſetzung der Tonfolge eines Stücks aus zwei oder mehreren Stimmen, deren keine für ſich allein den Fortgang des Ganzen vertritt, indem vielmehr jede nur mit einer oder mehreren andern Stimmen zuſammen Melodie iſt und zur melodiſchen Bewegung der ganzen Tonmaſſe ihren Beitrag gibt. Der nächſte Schritt dazu, der Homophonie eine concretere Geſtaltung der Stimmführung entgegenzuſetzen, iſt offenbar der, die abſolute Selbſtändigkeit einer einzelnen Stimme einfach aufzuheben und die Stimmen ſo untereinander zu verbinden, daß eben nur dieſe Verbindung von Stimmen, deren jede gleichſam blos ein Bruchtheil, einen kleinern Anſatz oder ein größeres Fragment von Melodie darſtellt, dem Ganzen melodiſchen Charakter verleiht. Die einfachere Form dieſer Verknüpfung der Stimmen iſt, wenn ſie nach einander, ſich gegenſeitig antwortend und ergänzend, auftreten, indem z. B. der zuerſt angeſchlagenen Baßſtimme eine (anders geformte, aber ihr entſprechende) Oberſtimme antwortet. Die Aufhebung der abſoluten Selbſtändigkeit der Einzelſtimme hat hier noch nicht den höchſten Grad erreicht, da jede, obwohl ſie für ſich kein fortlaufendes vollſtändiges melodiſches Ganzes iſt, doch ihren eigenen melodiſchen Gang hat. Eine verwickeltere concretere Geſtalt nimmt dagegen die Verbindung der Stimmen an, wenn ſie zur Verflechtung oder Verwebung wird. Hier (wie z. B. gleich nach dem Anfang der Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis) ertönen die verſchiedenen Stimmen zugleich, jede mit melodiſchem oder melodiöſem Gang, aber doch jede in weſentlicher Beziehung auf die andere, ſo daß der melodiſche Fortſchritt immer in beiden zugleich liegt; keine Stimme iſt vollſtändig, für ſich Sinn gebend ohne die Ergänzung durch die zugleich mittönende andere; beide zuſammen nehmen den Faden des melodiſchen Fortſchritts nicht blos abwechſelnd nach einander auf, ſondern führen ihn zu gleicher Zeit weiter; die eine Stimme ſetzt den Gang der andern nicht blos fort, ſondern greift in ihn ein, motivirt und bedingt ihn, ſo daß er ohne dieſe mittönende Stimme gar nicht verſtändlich iſt. Es findet hier nicht mehr eine Ergänzung in der Weiſe des Nacheinanders, ſondern des Ineinanders ſtatt, ein Verhältniß der Wechſelwirkung; die Stimmen ſind hier Glieder, die erſt zuſammen ein organiſches Ganzes ausmachen. Wegen dieſer engen Beziehung zu einander treten hier zugleich auch concretere rhythmiſche Verhältniſſe ein; da der bewegtere charakteriſtiſch-melodiſche Gang an die Stimmen ſich abwechſelnd vertheilt, ſo ergibt ſich von ſelbſt, daß die eine Stimme, nachdem ſie denſelben an die andere abgegeben hat, eine zuwartende, aushaltende, mehr begleitende Stellung einnimmt, bis die Fortführung der Melodie wieder an ſie kommt u. ſ. f. Einer beſtimmteren methodiſchen Behandlung unterliegen dieſe zwei Arten der Stimmenverbindung der Natur der Sache nach nicht, da es ſich bei ihnen ganz nur um das Einfache handelt, einander ablöſende oder in einander eingreifende Stimmen zu erfinden; aber obwohl in Folge hievon dieſe Stimmführung weit weniger Gegenſtand der Muſikwiſſenſchaft iſt, als die künſtlichern polyphonen Formen, ſo ſind ſie deſſen ungeachtet von der größten Wichtigkeit in der Praxis, ſie ſtellen der Homophonie ein Entſprechen, ein Hinundhergehen, ein Ineinanderfließen, kurz eine lebendige Verkettung und Wechſelwirkung der Stimmen gegenüber, welche mit dem gewichtigern Eindruck des bereits Kunſtvollern die Klarheit des immer noch einfach Schönen anſprechend verbindet.

§. 783.

Die vollſtändig entwickelte Polyphonie realiſirt ſich zunächſt in zwei Hauptformen, Contrapunct und Nachahmung, die ſich dadurch unterſcheiden, daß die erſte Stimmen mit verſchiedenen Melodieen einander gegenüberſtellt, die zweite aber dieſelbe Melodie oder dieſelben melodiſchen Sätze an verſchiedene und zu verſchiedenen Zeiten eintretende Stimmen vertheilt.

Die bei der §. 782 betrachteten Form der Stimmverflechtung verloren gegangene Selbſtändigkeit der Einzelſtimmen wird hergeſtellt, wenn jede Stimme Melodie für ſich iſt und doch alle zuſammen ein Ganzes, eine harmoniſche Verknüpfung oder Verflechtung von Melodieen bilden. Auch hier ſind nämlich Verknüpfung und Verflechtung, nur von anderer Art, zu unterſcheiden. Melodieenverknüpfung iſt ein Nacheinander von Melodieen oder melodiſchen Sätzen, von der in §. 782 beſprochenen Verknüpfung melodiſcher Bruchtheile dadurch verſchieden, daß es hier größere ſelbſtändige melodiſche Sätze oder geradezu ganze Melodieen ſind, die mit einander vereinigt werden, einander antworten und einander ablöſen (wie häufig in Duetten, Terzetten u. ſ. w.); jeder Satz tönt für ſich, läßt hierauf den andern folgen, wiederholt ſich oder ſetzt ſich fort, nachdem der andere verklungen iſt u. ſ. w., ſo daß das Ganze wie eine Kette von Ringen erſcheint, die in ſchönem Wechſel ſich an einander reihen. Das Weſen der Polyphonie iſt hierin freilich beinahe ganz zurückgetreten, indem die verſchiedenen Stimmen nur an einzelnen Knotenpuncten, nämlich in den Takten, in welchen ſie einander ablöſen, vorübergehend gleichzeitig ertönen; ja ſelbſt dieſes Letztere kann fehlen, und die ſtreng polyphone Form iſt daher hier, wo es ſich um größere melodiſche Sätze oder um ganze Melodieen handelt, nur die Verflechtung, welche die ſelbſtändigen Sätze nicht mit einander abwechſeln, ſondern zuſammentönen und ſie doch in ihrer Selbſtändigkeit ſich behaupten läßt. Paſſend iſt der für ſolche Verflechtungen mehrerer Melodieen gangbare Name Contrapunct; es ſtehen hier wirklich Reihen gegen Reihen, durch eigenthümlichen Gang und durch eigenthümlichen Rhythmus, der ſie aus einander hält, von einander geſchieden, jede ein Ganzes für ſich, aber doch jede vollkommen charakteriſtiſch und bedeutend nur in ihrer Verbindung mit der ihr gegenüberſtehenden. Wie überhaupt die Harmonie das maleriſche Element der Muſik vertritt, ſo insbeſondere dann, wenn ſie zum Contrapunct ſich fortbildet; es treten ſelbſtändige Geſtalten neben einander, aber in ſtrenger gegenſeitiger Bezogenheit, jede ergänzt und hinwiederum nach ihrer beſondern Eigenthümlichkeit in's Licht geſetzt durch die andere, beide an einander gebunden durch Gleichheit des Umfangs, der Tonart, des Takts, der Begleitung, wenn ſolche dabei iſt, des allgemeinen Inhalts und Charakters, und doch jede ſich entſchieden von der andern trennend in der ſpezifiſchen Richtung oder Bewegung und in der ſpezielleren rhythmiſchen Gliederung. Nur hat der Contrapunct der maleriſchen Zuſammengruppirung contraſtirender Figuren (und ebenſo den früher betrachteten Verknüpfungs- und Verflechtungsformen) gegenüber wiederum die Eigenthümlichkeit, daß die Selbſtändigkeit der beiden zuſammengeketteten Reihen bei ihm weit fühlbarer, mit entſchieden ſpannendem Eindruck hervortritt. Wir ſehen ſie nicht als ein einfach ſich ergänzendes Nebeneinander, ſondern wir haben beide zugleich, wir müſſen ſie zuſammenhören und wir hören daher um ſo mehr ihre ſchlechthinige Verſchiedenheit; wir werden, wenn wir beide verfolgen wollen, nach verſchiedenen Seiten hin diſtrahirt, es iſt, als ob die Muſik, deren Weſen einheitliche Tonverſchmelzung iſt, dieſe ihre Natur aufgeben und in's Gegentheil verkehren wollte; wir fühlen beim Eintreten einer in größerem Maaßſtab durchgeführten contrapunctiſchen Behandlung ſogleich, daß die gewöhnliche Muſik abgebrochen und uns die Aufgabe geſtellt wird, eine ganz andere Muſik zu vernehmen, in welcher das urſprüngliche muſikaliſche Verhältniß der Einheit und der Verſchiedenheit umgekehrt iſt und die Verſchiedenheit überwiegt über die Einheit, wir ſehen den Raum ſich erweitern zu einer Scene, auf der ſelbſtändige Geſtalten und Kräfte zuſammen und gegen einander agiren, die Lyrik wird zum lyriſchen Drama, die Subjectivität geht aus einander zu einer Mehrheit von Subjecten, die in Gegenſatz und Harmonie zumal ihre Gefühle darſtellen. In gewiſſer Beziehung iſt der Contrapunct freilich auch wiederum eine weſentliche Verwirklichung des Begriffs der Muſik; die bewegte Subjectivität, mit der ſie zu thun hat, kommt hier zu ihrem vollen Recht, ſie tritt auf als beſondere, neben andern ſtehende Individualität, die einzelnen Stimmen ordnen ſich nicht mehr dem Ganzen unter, ſondern machen ſich in ihrem Fürſichſein geltend, und das andere Element des Weſens der Muſik, die Einheit und Harmonie, iſt doch als zuſammenhaltendes Band vorhanden, die Einzelſubjectivität bleibt innerhalb des Ganzen und wirkt zu dem von dieſem ausgehenden Totaleffect mit, wie die begleitenden Stimmen den Eindruck einer homophon melodiſchen Tonreihe verſtärken und vervollſtändigen. Allein die Umkehrung des urſprünglichen Verhältniſſes der beiden Elemente und die damit gegebene Spannung bleibt nicht minder und wird noch verſtärkt durch die ſubjective Schwierigkeit, den verſchiedenen Tonbewegungen genau zu folgen; es haftet der contrapunctiſchen Muſik der Uebelſtand an, daß der weniger im Unterſcheiden Geübte nur eine verworrene Einheit von Stimmen hört ohne Vielheit oder nur eine Verſchiedenheit ohne Einheit. Aus all dieſen Gründen geſtattet der Contrapunct nur eine beſchränkte Anwendung; er iſt da an ſeinem Platz, wo weder ein Aufgehen vieler Stimmen zur Einheit einer identiſchen Geſammtſtimmung noch ein einfaches Hervortreten einer ſubjectiven Einzelſtimmung, ſondern eben ein in der Mitte zwiſchen Beiden Liegendes beabſichtigt iſt, eine Wechſelwirkung ſelbſtändiger Stimmen, die entweder geradezu eine in allen ihren Gliedern lebendig bewegte Mehrheit von Perſonen darſtellen will oder den mehr allgemeinen Zweck hat, durch die Vervielfältigung der vortragenden Stimmen und durch die breitere, mannigfaltigere, kunſtreichere Ausführung den Ausdruck einer Empfindung mit einer ihrem Inhalte entſprechenden höhern Bedeutſamkeit auszuſtatten. Ohne dieſe Zwecke iſt der Contrapunct unmotivirt und ſinkt zu einer ebenſo leeren als pedantiſchen Form, zu unerquicklicher Künſtelei herab; aber innerhalb des ihm angewieſenen Gebiets iſt er, ſei es nun in kürzerer oder längerer Anwendung, unentbehrlich und von intenſivſter Wirkung, daher z. B. auch die in freierer Weiſe ſich bewegende Opernmuſik nicht nur, wo Enſembleſtücke von ſelbſt darauf führen, ſondern auch ohne dieſe beſtimmte Veranlaſſung wohl daran thut, hie und da der contrapunctiſchen Compoſition ſich zu bedienen, um durch ſie dem weichen Fluß der homophon melodiſchen Muſik an geeigneter Stelle ein ſtrengeres Element beizugeben. Die ſpeziellere Geſtaltung des Contrapuncts iſt ſehr mannigfaltig; es iſt nicht nur ein einfacher Contrapunct, ſondern auch ein Contrapunct mit Umkehrung der Stimmen (der gewöhnlich allein dieſen Namen führt) möglich; während beim erſten mehrere höhere und niederere Stimmen ſelbſtändig neben einander hergehen, ſchreitet die zweite Art dazu fort, zwei Stimmen zu erfinden, die ſich zugleich eignen, ihre Stelle im Tonſyſtem zu vertauſchen, indem die eine zuerſt als Ober-, dann in der Octave oder einem andern Intervall als Unterſtimme auftritt; daſſelbe thut der „dreifache“ Contrapunct mit drei Stimmen u. ſ. f. Die muſikaliſche Erfindung iſt freilich hier ſehr beengt, da jede Stimme ſo gedacht ſein muß, daß ſie mit den andern zuſammen in jeder Lage, oben oder unten, ein harmoniſchmelodiſches Ganzes bilden kann; aber es wird dadurch der weitere Vortheil erreicht, daß die Melodieen ihre Plätze wechſeln und dadurch theils neue Toncombinationen hervorbringen, theils in verſchiedenen Tonlagen (Baß, Tenor u. ſ. f.) zu ſtehen kommen; die Melodieen erſcheinen jetzt als verſchiedene Stimmen, und die Stimmen bekommen verſchiedene Melodieen vorzutragen; die Melodieen durchlaufen verſchiedene Tonhöhen und erſcheinen daher in mannigfaltiger Färbung und Schattirung; die Stimmen werden Träger verſchiedener Bewegungen, ſie erweitern ihren Umkreis und Inhalt, ſie ſingen oder ſpielen jede das Ganze ab; ſo iſt ſowohl das Ganze in mannigfaltigerer Weiſe dargeſtellt, als auch die Selbſtändigkeit der Einzelſtimmen vergrößert und doch Alles aus Einem Guß und in ſtrengſter Einheit unter ſich gehalten.

Die zuletzt hervorgehobene Seite des mehrfachen Contrapuncts, daß in ihm eine und dieſelbe Melodie in verſchiedenen Tonlagen erſcheint, führt über zu einer weitern Hauptform der polyphonen Muſik, zur Nachahmung. Eine Tonfolge kann zuerſt in einer Stimme auftreten, dann auch in andern, die eben hiedurch nachahmende Stimmen werden. Dieſe, zunächſt wiederum der „Verknüpfung“ der Stimmen näher ſtehende Form iſt äußerſt mannigfaltig. Nachahmen laſſen ſich Figuren, Takte, ganze Perioden, Theile, Melodieen; die Nachahmung kann einfach oder mehrfach ſein, d. h. in einer oder mehrern Stimmen geſchehen; dieſe nachahmenden Stimmen können von der nachgeahmten und deßgleichen von einander ſelbſt in verſchiedenen Intervallen, Octav, Quint u. ſ. f. abſtehen; es ſteht frei, die obern oder untern Stimmen in beliebiger Folge vortragen und nachahmen zu laſſen; die Nachahmung ſelbſt geſchieht entweder blos in der Form der „Verknüpfung,“ d. h. ſo daß ein Satz von der zweiten Stimme erſt nachgeahmt wird, wenn die erſte mit ihm vollſtändig zu Ende iſt, oder zugleich in der Form der „Verflechtung“ („enge Nachahmung“), d. h. ſo daß die zweite Stimme ſchon nachzuahmen beginnt, wenn die erſte nur erſt einen Theil des nachzuahmenden Satzes vorgetragen hat; dieſer nachahmenden Stimme kann eine dritte folgen, gleichfalls bevor der Satz von der erſten ganz beendigt iſt u. ſ. w. Ein weiterer Unterſchied iſt ſodann der, daß eine Tonreihe entweder ganz oder nur theilweiſe aus nachgeahmten und nachahmenden Sätzen beſteht. Das Erſtere kommt am einfachſten dadurch zu Stande, daß die erſte Stimme nach dem Vortrag des Satzes ſchweigt und ebenſo jede folgende, nachdem ſie ihn nachgeahmt; wegen der hiedurch entſtehenden Leerheit kann aber dieſe Form natürlich nur ſelten, namentlich in Uebergängen oder in Schlußſätzen gebraucht werden, in welchen die Tonbewegungen ſich naturgemäß vereinfachen, und auch da gewöhnlich doch ſo, daß die Nachahmungen wenigſtens nicht ohne begleitende Harmonie auftreten.

Eine andere Art und Weiſe iſt die, eine Zeit lang ſämmtliche Stimmen vortragen, nachahmen, wieder vortragen und wieder nachahmen zu laſſen, ſo daß in die ganze Tonreihe, eine zur Füllung dienende Nebenbegleitung etwa ausgenommen, nichts aufgenommen wird, als der fortwährend allerſeits nachgeahmte Satz, ſei es nun ganz unverändert, oder mit kleinen Abweichungen der Modulation, wie dieß z. B. in den durch ihre Nachahmungen ſo wohl bekannten Stellen der Don Juan-Ouvertüre der Fall iſt. Dieſe Art der Nachahmung, an einem ſelbſtändigen Tonſtück regelmäßig und vollſtändig durchgeführt, iſt der ſogen. Kanon. Eine Melodie wird hier von mehrern Stimmen, die nach einander eintreten und nachdem ſie eingetreten ſind ununterbrochen fortfahren, vorgetragen, und zwar von jeder gleich und von Anfang bis zu Ende, ſo daß die eine Stimme der andern immer um einen Theil des Tonſtücks voraus iſt. Die Zeit des Eintretens der verſchiedenen Stimmen kann verſchieden ſein. Es kann erfolgen, nachdem die vorangehende Stimme bereits eine ganze Periode oder wenigſtens einen ganzen Satz des Tonſtücks vorgetragen hat, ſo daß eine Stimme der andern eben um eine Periode, einen Satz voraus iſt und ſo im Verlauf des Ganzen die verſchiedenen Perioden oder Sätze allmälig unter einander zu ſtehen kommen. Dieſe Form, die man den periodiſchen Kanon nennen könnte, iſt die einfachſte, durchſichtigſte und eigentlich auch kanoniſchſte d. h. regelrechteſte, weil hier das Eintreten der Stimmen nicht willkürlich beſtimmt wird, ſondern an die der Melodie weſentliche Satz- oder Periodeneintheilung anknüpft und ſo zugleich dieſe ſelbſt hervorhebt; es kommt ferner bei dieſer Form das ſchöne Verhältniß heraus, daß die melodiſchen Bewegungen der Perioden oder Sätze ſich in das Verhältniß der Harmonie oder Ergänzung zu einander begeben, oder daß jede Periode die andere nicht nur fortſetzt, ſondern auch begleitet, und endlich iſt darin auch ein ſehr regelrechter Bewegungsrhythmus, indem die Tonbewegung nur allmälig und ſtufenweiſe ſich verſtärkt. Kunſtreicher und verwickelter wird der Kanon, wenn die Stimmen bälder eintreten, ſo daß ſie nur um wenige Takte oder Noten einander voraus ſind; die Stimmen treten hier weit weniger klar aus einander, ſo daß hiemit das Ganze den Eindruck eines ſtreng in ſich verketteten, mit jedem neuen Takte neue Verflechtungen eingehenden Tongewebes hervorbringt. Beachtenswerth iſt, daß mit Nachahmung und Kanon auch das contrapunctiſche Verhältniß wiederkehrt. Tonſtücke beider Art können allerdings auch ſo angelegt werden, daß die über einander zu ſtehen kommenden Sätze rhythmiſch conform ſind und ſo in ein einfacher harmoniſch begleitendes Verhältniß zu einander treten; aber es kommt mehr Lebendigkeit und Gedrungenheit in das Ganze, wenn dieſe Conformität vermieden wird und die verſchiedenen über einander kommenden Stimmen durch rhythmiſche Differenz entſchiedener den Charakter ſelbſtändiger und ſomit eigentlich contrapunctiſch einander gegenüberſtehender Tonreihen erhalten.

Die praktiſche Anwendbarkeit der Nachahmung überſteigt bei Weitem die des Contrapuncts. Die Nachahmung iſt eine weit freiere, leichtere, den Componiſten viel weniger beengende und viel faßlichere Form als jener; ſie hat den Vortheil, daß ſie ſich in allen möglichen Formen, ſowohl in längerer kunſtmäßiger Durchführung als nur ganz vorübergehend wie ein ſchnell auftauchendes und wieder verſchwindendes Ornament anwenden läßt, während der Contrapunct nothwendig ganze Sätze und Perioden bedarf, um ſich gehörig entwickeln zu können. In äſthetiſcher Beziehung iſt ſie das gerade Gegenbild des Contrapuncts; wie dieſer Mannigfaltigkeit darſtellt in Einheit, ſo die Nachahmung Einheit in der Mannigfaltigkeit, ſie dient vorherrſchend der Einheit, indem ſie verſchiedenen Stimmen ganz einen und denſelben Inhalt gibt, ſie verleiht damit dem Kunſtwerk Identität und Gleichartigkeit ſeiner Theile, engern Zuſammenhang, feſtere Haltung. Indeß wie der Contrapunct ſeine mannigfaltigen Stimmen zu ſtrenger Gebundenheit zuſammenhält und hiedurch auch wiederum die ſtrenge harmoniſche Einheit des Vielen, in der die Muſik ihr Weſen hat, recht concret veranſchaulicht, ſo fördert die Nachahmung auch wiederum die Mannigfaltigkeit, ſie läßt denſelben Gedanken in verſchiedenen Lagen erſcheinen, die Stimmen einander antworten, und ſie gibt durch dieſe Vervielfältigung des einzelnen Gedankens dem Tonſtück lebhaften, anmuthigen Wechſel, der beſonders mittelſt Anwendung verſchiedener Inſtrumente ſehr erhöht werden kann. Was von der Nachahmung überhaupt gilt, findet auf den Kanon freilich nicht unmittelbare Anwendung. Der einfache periodiſche Kanon läßt die Identität der Stimmen, aus denen er beſteht, klar durchſcheinen; hiedurch entſteht bei öfterer Wiederholung leicht Monotonie, es tritt als ein Mangel hervor, daß die Stimmen, die doch einmal verſchiedene Stimmen ſind, doch immer nur dieſelbe Melodie abſingen, und dieſer Kanon iſt daher doch nur in ſeltenern Fällen, wo eben dieſe abſolute Gleichheit bezweckt wird, wie in Quartetten und ähnlichen Stücken, die eine mehrere Individuen nach einander ganz gleichförmig ergreifende Stimmung darſtellen ſollen (wie im erſten Akt des Fidelio), ganz an ſeinem Platze. Der Werth des kunſtreichern Kanon iſt im Obigen bereits hervorgehoben; aber es iſt doch auch hier beizufügen, daß er die Compoſition ſehr beengt, daß wegen ſeiner ſchweren Ueberſichtlichkeit der Eindruck bei ihm ſelten ſo groß ſein wird wie die Kunſt, die auf ihn verwendet werden muß, und daß er leicht in's Kunſtſtück ausarten kann, das blos den Werth geſchickter Erfindung und Verarbeitung eines paſſenden Thema's hat.

§. 784.

Ihre Vollendung findet die polyphone Muſik durch die Fuge. In ihr treten die Formen der Nachahmung und des Contrapuncts nicht in vorüber-

gehender Anwendung, ſondern als Grundgeſetz der ganzen Geſtaltung eines
größern Tonſtücks auf, und zwar ſo unter ſich verbunden, daß ſowohl das
durch die Nachahmung vertretene Prinzip der Wiederholung melodiſcher Sätze
durch mehrere Stimmen als das Prinzip contrapunctiſcher Selbſtändigkeit der
2. Stimmen gegen einander zur Realiſirung gelangt. In Folge der vollſtändigen
Durchführung und der durchgehenden Verknüpfung beider Prinzipien vereinigt
die Fuge ſtrenge Einheit der Grundgedanken mit wechſelnder Mannigfaltigkeit
und reicher Fülle der harmoniſchen Combinationen, ſowie mit lebendiger Beweglheit der ſich über einander aufbauenden und einander ablöſenden Stimmen
in einer Weiſe, welche Alles erſchöpft, was die polyphone Muſik zu leiſten
vermag, welche aber auf der andern Seite doch die Einſeitigkeit dieſer muſikaliſchen
Form, den Mangel an ungebundener Melodieentwicklung, deſto mehr hervortreten läßt, je mehr gerade in der Fuge das Prinzip der Mannigfaltigkeit und
Selbſtändigkeit der Stimmführung bereits zu größerer Berechtigung gelangt iſt.

1. Sowohl nach dem Geſetz des Contrapuncts als nach dem der Nachahmung können eigene Tonſtücke gebildet werden. Aber beim Contrapunct ſind die einander correſpondirenden und ihre Stimmlagen austauſchenden Tonſätze gleich lange und gleichzeitig eintretende Reihen, die eben deswegen ſtets in demſelben Verhältniß zu einander bleiben und keine weitere Mannigfaltigkeit geſtatten, als daß alle Tonſätze nach einander die Plätze wechſeln, abwechſelnd über und unter einander zu ſtehen kommen; bei der Nachahmung treten zwar die Stimmen zu verſchiedenen Zeiten ein, aber ſie ſelbſt ſind ihrem Inhalte nach ſo gleich und ähnlich, daß das Ganze leicht monoton wird; kurz der Contrapunct hat Einförmigkeit der Bewegung, die Nachahmung Einförmigkeit der Gedanken, und es iſt daher ganz natürlich, daß die eine Form ſich zu ergänzen ſucht durch die andere; es iſt dieß namentlich dann natürlich, wenn ein größeres Tonganzes geſchaffen werden ſoll, indem gerade in einem ſolchen die Einförmigkeit nur um ſo auffälliger hervortreten würde. Dieſe Vereinigung beider Formen iſt die Fuge (das kunſtreiche „Satzgefüge“); die Fuge iſt eine ſtreng geregelte Nachahmung mit contrapunctiſcher Stimmenverflechtung. Sie bildet ſich zunächſt aus zwei Sätzen von verſchiedener metriſcher Conſtruction, die jedoch wie Theile einer Periode zuſammenhängen können; der erſte Satz wird von einer Stimme ergriffen, mit dem Beginn des zweiten tritt der erſte Satz in einer zweiten die erſteingetretene nachahmenden Stimme auf, während die erſte zu gleicher Zeit den zweiten Satz vorträgt; ſo kommen die zwei Sätze contrapunctiſch über einander, daher der zweite Satz Gegenſatz, der erſte dagegen Thema genannt wird, weil er der Hauptgedanke bleibt, welcher zuerſt für ſich auftritt und von den Einzelſtimmen immer zuerſt angeſchlagen wird, während der zweite Satz nicht für ſich, ſondern ſogleich in Verbindung mit dem erſten

und in Unterordnung unter ihn auftritt. Auch „Führer" wird der Hauptſatz paſſend genannt, weniger paſſend „Gefährte," wenn er auf anderer Stufe der Scala als zuerſt und etwa auch mit einigen Veränderungen wiederholt wird. Der Verlauf der Fuge beſteht darin, daß die Aufnahme des Thema's durch eine weitere Stimme ſich mehrmals wiederholt, bis es an allen (2, 3, 4, ſelten mehr) Stimmen herumgekommen iſt; jede Stimme gibt das Thema an die nächſtfolgende weiter und tritt, indem ſie dieſes thut, in die untergeordnete Stelle des „Gegenſatzes" zurück, daher dieſer, indem er ſo allmälig in mehrern nach einander kommenden Stimmen fortgeführt wird, auch in harmoniſcher Beziehung allmälig vollſtimmiger, je nach Umſtänden in den einzelnen Stimmen mannigfach verändert und erweitert und jedenfalls zum Thema in verſchiedene contrapunctiſche Stellungen verſetzt wird, durch die erſt wahres Leben und reicher Wechſel in das Ganze kommt. Wenn das Thema mit ſo begleitendem Gegenſatz durch ſämmtliche Stimmen hindurch geführt iſt, ſo könnte die Fuge an ſich aufhören; ſie wird aber in der Regel weiter geführt, um die begonnene mannigfaltige Bewegung nicht zu ſchnell wieder abzubrechen. Es folgt daher auf dieſe erſte Durchführung ein ſelbſt wieder kunſtreich ausgeführter, mit Thema und Gegenſatz jedoch blos verwandter „Zwiſchenſatz," der zu einer neuen Durchführung überleitet, in welcher die Ordnung des Eintritts der Stimmen und damit die contrapunctiſchen Verhältniſſe unter ihnen andere ſind als das erſte Mal u. ſ. f. Wenn die Fuge dem Schluß ſich nähert, tritt paſſend die ſogen. Engführung ein, d. h. die Stimmen treten näher zuſammen, faſſen das Thema auf, und zwar in der Weiſe des ſtrengern Kanons nicht gleichzeitig, ſondern kurz nach einander eintretend, ſo daß eine eng verſchlungene Stimmführung entſteht, die von ſehr guter Wirkung iſt; denn dieſes nähere Zuſammentreten der Stimmen und ihre Vereinigung im Thema ſtellt ſowohl einen Einheits- und Beruhigungspunct dar, gegenüber den vielfachen und weiten Ausſchreitungen, welche ſie im Verlauf der Fuge unternommen haben, als zugleich einen Knotenpunct, an welchem die bis jetzt zerſtreuten und freier wirkenden Kräfte zuſammenrücken, auf einander eindringen, ſich in einander verwickeln, um erſt, nachdem ſo auch dieſe engſte, geſpannteſte Form der Stimmenverflechtung erſchöpft iſt, in und mit der Löſung der Spannung vom Schauplatz abzutreten. Auch ein Orgelpunct (S. 891), über welchem Nachahmungen des Thema's hörbar werden und dieſes ſo gleichſam in ſeinen letzten bewegten Schwingungen auszittert, bildet einen paſſenden Schluß des Ganzen, da die durch den Orgelpunct zum Stehen gebrachte Harmoniebaſis einen ebenſo kräftigen als beruhigenden Contraſt zu dem bisherigen Durcheinanderlaufen aller Stimmen darbietet und das allmälige Ausklingen des Hauptgedankens ohnedieß eine zum Abſchluß ganz beſonders geeignete Form iſt. Es kommt ganz auf den Umfang und die Anlage der einzelnen Fuge an, ob ſie alle dieſe Formen in ſich aufnehmen, desgleichen in wie weit ſie während ihres Verlaufs freiere und ſtrengere Nachahmungen, künſtlichere contrapunctiſche Ausführungen der Haupt-, Gegen- und Zwiſchenſätze in größerer Zahl auf die Bahn bringen will; auch zwei (ſelten mehr) Thema's können zu Grund gelegt und dann wiederum in verſchiedenſter Weiſe an die Stimmen vertheilt werden. Oder wird das Thema ſelbſt verkehrt, oder metriſch verändert, „verkleinert" oder „vergrößert," d. h. die Zeitwerthe ſeiner Noten halbirt (gedrittelt) oder verdoppelt, ein Verfahren, durch das die Bewegung je nach Bedürfniß beſchleunigt oder verlangſamt wird. Das verkleinerte Thema kann ſodann auch neben der urſprünglichen Form oder neben der Vergrößerung hergehen, ſo daß hiemit eine neue Complexion verſchiedener und doch verwandter Stimmen entſteht. Kurz, wenn nur das Hauptgeſetz der Fuge, Durchführung der Themen durch alle Stimmen nebſt Gegenſatz, das Durchherrſchende bleibt, ſo kann ſie weiterhin alle ſonſtigen Formen polyphoner Muſik, ſowie mannigfaltige Modulationen, Verſtärkungen des Thema's und der andern Sätze durch Nebenharmonieen in ſich aufnehmen; denn in ihr iſt nicht Einfachheit, ſondern Vermannigfaltigung, Verflechtung, volle und vielgeſtaltige Bewegung der Hauptzweck, wiewohl natürlich in manchen Fällen auch eine einfachere Ausführung nothwendig und von guter Wirkung iſt.

ε. Um ihres ebenſo reichen als bewegten Organismus willen iſt die Fuge die eigentliche Kunſtform für reich gegliederte und rhythmiſch erregtere Maſſenbewegung, ſie iſt ein ſprechendes Bild einer der Reihe nach alle einzelnen Glieder einer Maſſe ergreifenden, von den übrigen lebendig mitgefühlten und lebhaft begleiteten Empfindung; ſie verdichtet einerſeits durch die Verflechtung der zu einander hinzutretenden Stimmen das Tonganze zu maſſenhafter Breite und tiefer Intenſität, und ſie ſteigert andrerſeits durch das allmälige Ertönen der Hauptſätze aus allen Stimmlagen, ſowie durch die kunſtreichen Nebenausführungen die rhythmiſche Erregtheit in ſteigendem Maaße, bis dieſelbe endlich, nachdem die Spannung den höchſten Grad erreicht hat, ſich doch wiederum auch beruhigt und gleichſam erſchöpft in ſich zuſammenſinkt. Was ſchon vom Contrapunct geſagt wurde, daß mit ihm die Muſik ihre gewöhnliche, einfach harmoniſche Haltung aufgebe und ſich zu einer ihrem Weſen ſcheinbar widerſprechenden Selbſtändigkeit der Tonreihen ausbreite, dieß gilt noch weit mehr von der Fuge wegen ihrer weit reichern Anlage; ſie kann nicht unpaſſend einer Maſſe verglichen werden, die, nachdem ſie vorher in geſchloſſenem Zuge gleichförmig vorwärts geſchritten war, mit einem Male ſich expandirt, ſich in Kolonnen und Reihen ſondert, welche nun ſelbſtändige und doch in weſentlicher Beziehung zu einander ſtehende Bewegungen ausführen, bis ſie endlich ſich einander wiederum nähern und wieder zu Einem Ganzen zuſammentreten. Nur bleibt auch bei der Fuge alle dieſe contraſtirende Mannigfaltigkeit ſtreng gebunden an das Geſetz der Einheit der Hauptgedanken; es iſt in ihr doch nur Alles Wiederholung, verſchiedene Gegenüberſtellung derſelben Gedanken, und ſie eignet ſich daher doch blos zur Darſtellung ſolcher Empfindungen und Erregungen, die an ſich von der Art ſind, daß dieſe ſtete Wiederholung, dieſes ſtete Drehen und Wenden eines und deſſelben Inhalts, dieſes Sichhineinarbeiten in ihn in der Natur der Sache liegt, alſo zur Darſtellung von Empfindungen, die eine Maſſe beherrſchen, in denen ſich all ihr Fühlen concentrirt, von welchen ſie nicht hinweg, welche ſie vielmehr immer auf's Neue in ſtets geſteigerter und erhöhter Weiſe ausſprechen will, oder ohne dieſe ſpeziellere Beziehung auf beſtimmte Empfindungen zu ſolchen Tonwerken (z. B. Inſtrumentalſtücken), welche durch das beharrliche Feſthalten und ſtrenge Durcharbeiten einheitlicher Grundgedanken den Eindruck des Gewichtigen, des Verzichts auf freiere und leichtere Beweglichkeit, des Ernſten und Feierlichen hervorbringen wollen. Auch in der Fuge, wie im Contrapunct, ſind Einheit und Mannigfaltigkeit gegen einander geſpannt; die erſtere hält die letztere, welche die ihr gezogenen Schranken ſtets durchbrechen zu wollen ſcheint, mit eiſernen Armen ſtets davon zurück, ſie bändigt den ſelbſtändigen Flug der Stimmen, lenkt ihn immer wieder zurück in die alte, zu Anfang betretene Bahn; der „Führer" iſt überall hinten und vorn und führt ſtrengſte Aufſicht, er erhebt ſeine Stimme ſtets auf's Neue, um das mächtig wogende Ganze in Ordnung zu halten, und doch iſt die Selbſtändigkeit der einzelnen Glieder bereits ſo groß, daß ſie die mannigfaltigſten und verwickeltſten Schwenkungen und Wendungen ausführen, wie wenn ſie nirgends ſtille halten, ſondern den um ſie geſchloſſenen Zauberkreis bald hier bald dort ſprengen möchten. Die Fuge iſt ſo wohl die rechte Form für das ernſt von einer großen Empfindung bewegte Geſammtgefühl, aber ſie iſt viel zu eng für den ganzen weiten Umkreis menſchlicher Stimmungen und Erregungen; ſobald ſie munter oder gar luſtig wird, merkt man ihr an, daß es ihr mit ſich ſelbſt nicht ernſt, daß ſie da ein bloßes Phantaſieſpiel iſt; für das Heitere und Freudige hat ſie, da ſie ihre Sätze zum Behuf der Durchführbarkeit durch alle Stimmen und Stimmencombinationen möglichſt einfach einrichten muß, zu wenig melodiſchen Fluß, zu wenig Beweglichkeit und Ungebundenheit, ſowie andrerſeits auch viel zu wenig Natürlichkeit, Unbefangenheit und Formſchönheit. Im Gegentheil, es iſt in der Regel nichts abſtracter, unliebſamer, einförmiger, ja oft weniger beſagend, es iſt nichts mehr erſt durch die Ausführung intereſſant werdend als der Anfang einer Fuge mit der obligaten Einfachheit ſeines Thema's und der nicht minder obligaten, nur beweglichern und gegliedertern Unanſehnlichkeit ſeines Gegenſatzes; anſprechend, direct gefällig iſt die Fuge nie, ſie hat Ernſt, Gemeſſenheit, Strenge, aber keine Milde und Weichheit. Ja ſelbſt für das einfach

Ernſte und Gewichtige iſt ſie nicht die geeignete Form; dafür iſt ſie wiederum zu unruhig und bewegt; ſie iſt Erregtheit durch etwas Ernſtes, aber nicht der Ernſt ſelbſt; ſie hat vom directen Idealiſmus, in deſſen Gebiet das einfach Ernſte (wie es z. B. im weniger kunſtreichern vollen Chorgeſange ſich darſtellt) gehört, nur das Element der ſtrengen Einheit und Geſetzmäßigkeit, in der Hauptſache aber gehört ſie dem indirecten Idealismus an, indem ihr äſthetiſcher Eindruck doch erſt aus der Totalität der in ihr vereinigten und nur in der Vereinigung wirkſamen Elemente entſpringt; es fehlt ihr wie die einfache Formſchönheit ſo die ruhige Erhabenheit, ſie hat architectoniſche Gemeſſenheit der Conſtruction, aber nicht ruhige architectoniſche Haltung, ſie iſt lebendige Erregungs-, nicht an ſich haltende Stimmungsmuſik.

Dem Werth der Fuge, den ſie an ihrem Orte hat, ſoll durch dieſe Bemerkungen nicht das Geringſte entzogen werden; es gibt Vieles, was nur die Fuge ausſprechen und malen kann, und ſie wird nie veralten, ſo lange die Muſik nicht aufhören wird, mit ernſten Dingen und insbeſondere mit maſſenbewegenden Empfindungen ſich zu befaſſen. Aber wie dieſe nicht das Einzige ſind, wie es neben ihnen mit gleichem Rechte einerſeits auch einen erhaben ruhigen Ernſt und andrerſeits einen unabſehbaren Kreis frei ſich ergehender individueller Gefühle gibt, ſo iſt auch die Fuge nur eine der vielen Formen der Muſik, die nicht einſeitig gepflegt und geſchätzt werden darf, und wie jene „ernſten Erregungen“ pſychologiſch ſchon ganz auf dem Uebergange von der ernſten Stimmung zu einer eben ganz unruhig werden wollenden Beweglichkeit ſtehen, ſo iſt auch die Fuge dieſe Mitte zwiſchen gemeſſener Einheit und lebendiger Mannigfaltigkeit, die beide Elemente ſchon in Spannung gegen einander zeigt und daher bereits auf andere Kunſtformen hinausweiſt, in welchen dieſe Spannung durch Freilaſſung der Mannigfaltigkeit ſich wiederum löſen muß.

§. 785.

Wie bei Rhythmus und Harmonie, ſo tritt auch bei der polyphonen Muſik der Unterſchied einer ſtrengern und freiern Behandlung ein, durch welche letztere dieſe Muſikform aus den engen Grenzen ihrer Gattung heraustritt und auch für andere, freiere Muſikgattungen anwendbar wird.

Schon bei der Nachahmung wurde darauf hingewieſen, daß ſie der mannigfaltigſten Anwendungen und Formen fähig ſei; es iſt dieß der Fall, ſofern ſie theils nach Belieben vorübergehend an jeder paſſenden Stelle eines ſonſt ganz frei ſich bewegenden Tonſtücks gebraucht werden kann, theils auch ſie ſelbſt nicht nothwendig „ſtreng“ ſein muß, indem ſie ſich vielmehr quantitative und qualitative Modificationen des nachzuahmenden Satzes, Verlängerungen und Verkürzungen, „Vergrößerungen und Verkleinerungen", Aenderungen der Intervalle, auch Verkehrungen des Ganges einer Tonfigur erlauben kann. Aehnliches tritt ein beim Contrapunct. Die Muſik hat den beneidenswerthen Vorzug, innerhalb der Symmetrie des Ganzen, die ſtets gewahrt ſein muß, doch im Einzelnen irregulär ſein zu dürfen; ſo kann ſie auch im Contrapunct die Stimmen nicht nur umkehren (ihre Lage vertauſchen), ſondern auch ihre Richtung (hinab oder hinauf) verkehren, um hiedurch mehr Leben und Wechſel in's Ganze zu bringen. Der Kanon ſcheint am wenigſten Freiheit zu geſtatten, da ſein Weſen eben in der gleichförmigen Stimmenwiederholung beſteht; aber auch er kann, wenn er nur ſonſt den Gang der Stimmen genau einhält, ihn abwechſelnd auch verkehren; auch er kann in größern Tonſtücken vorübergehend vorkommen oder ſich in eine Tonbewegung von freierem Gange auflöſen, um nicht monoton zu werden (ſo im Fidelio). Große Freiheit der Behandlung geſtattet endlich die Fuge. Nicht nur können einzelne Partien einer vollſtändigen Fuge, wie Engführung und Orgelpunct, fehlen, ſondern es können auch die Zwiſchenſätze größern Raum einnehmen, oder einzelne Motive des Thema's oder Gegenſatzes herausgegriffen und ohne Mitgehen der andern Fugenſtimmen für ſich allein eine Zeit lang weiter ausgeführt, neue Motive und neue Melodieen an ſie angeknüpft, aus ihnen herausentwickelt, über ſie hergebaut werden. Durch dieſes letztere Verfahren entſteht die ſog. freie Fuge, die ganz als eigene Kunſtgattung, nicht etwa als Abart zu betrachten iſt. Sie macht mit Recht von der unendlich mannigfaltigen Entwicklungsfähigkeit aller muſikaliſchen Gedanken Gebrauch, und ſie hält deßungeachtet den Charakter der Fuge feſt, ſofern ſie die urſprünglichen Gedanken, auch wenn ſie neue aus oder über ihnen formirt, doch nicht fallen läßt, ſondern ſie den neu hinzugefügten mindeſtens als Unterlage und Begleitung zur Seite gibt. In ſolchen freiern Partien öffnet und erhellt ſich die Fuge gleichſam und emancipirt ſich von ſich ſelbſt; es tritt aus dem ſpannenden, innerlich unruhigen, immer etwas undurchſichtigen Ineinanderarbeiten ſelbſtändiger und doch unſelbſtändig an einander geketteter Stimmen ein klares, die Spannung löſendes Reſultat hervor, ein einfach geradausſchreitender, ungehemmt ſich vorwärts bewegender und dadurch bei aller etwaigen Belebtheit an ſich doch beruhigterer Gang einer einzelnen Stimme oder der ganzen Tonmaſſe; es iſt eine ähnliche Löſung einer Spannung, wie ſie beim Uebergang von einem Auflöſung verlangenden Accord zu einem einfach befriedigenden, eine ähnliche freie Erhebung, wie ſie beim Fortgehen von undurchſichtigern harmoniſchen Fortbewegungen zu einfach melodiſcher Tonfolge ſtatt hat. Verwandt mit der freien Fuge iſt in Bezug auf Wirkung die vorübergehende Anwendung einzelner fugirter, ſowie contrapunctiſcher, nachahmender und kanoniſcher Sätze innerhalb eines ſonſt ganz in freiem homophonem Styl gehaltenen Tonganzen. Hier (z. B. im „Mittelſatze“ eines Symphonieſatzes) iſt das Verhältniß dieſes, daß die freie, einfache Bewegung zu einer gebundenern, verwickeltern ſich verdichtet; die Stimmen, die bisher homophon waren, ſpannen ſich für einige Zeit gegen einander, um ein in ſich mannigfaltigeres, lebendigeres, gedrungeneres Tonbild hervorzubringen und damit die Geſammtbewegung zur höchſten Höhe der Erregtheit oder Energie hinanzuführen. Hier iſt umgekehrt die polyphone Verwicklung Reſultat der homophonen Einzelbewegung, das erſt dann wieder verlaſſen wird, nachdem auch dieſes verwickeltere Gegeneinanderarbeiten der Töne ſeinen Kreislauf durch verſchiedene Stimmen hindurch vollendet hat; es wird ein Knoten vorbereitet, in den polyphonen Sätzen wirklich geſchürzt und wieder entwirrt und hiemit der Rückgang zur Hauptbewegung, zur Homophonie gemacht, die nun um ſo mehr mit dem Eindruck des Leichten und Freien einhergeht, nachdem ſie die polyphoniſche Verwicklung ſich ſelbſt als ihren Gegenſatz gegenübergeſtellt, ſich in ſie wie in eine dunklere Region hinein verloren und ſich wieder aus ihr herausgefunden hat. Es iſt klar, daß ſolche polyphone Sätze ihre vollſte Berechtigung haben, daß ein ganz richtiges Gefühl auf ſie geführt hat, und daß ſie ſo wenig als die ſtrengen polyphonen Formen je veralten können, ſo wahr es immerhin bleibt, daß in frühern Jahrhunderten viel zu großer Werth auf dieſe gelegt worden iſt.

Eine beſondere Anwendung findet die Polyphonie endlich noch als Begleitung einfacher melodiſcher Sätze. Eine homophone Tonbewegung, eine Einzelſtimme kann mit contrapunctiſchen, nachahmenden, fugirten Sätzen umgeben werden; namentlich ward früher der Contrapunct zu derartiger Begleitung einer Hauptſtimme, des ſog. cantus firmus, gebraucht. Häufig iſt auch die eine von zwei contrapunctiſch zuſammengehenden Stimmen ſelbſt Hauptſtimme, ein Verfahren, bei welchem zwar die gleiche Selbſtändigkeit der Stimmen verloren geht, dagegen mehr Einheit in der ganzen Bewegung iſt, ſo daß natürlich auch dieſe Form des Contrapuncts, welche in freier Weiſe beſonders die Inſtrumentalmuſik anwenden kann, um ein Thema mit Nebenmelodieen zu umſpielen, nicht im Geringſten zu beanſtanden iſt.

§. 786.

1. **Die zweite Form des zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerks (§. 781) entſteht dadurch, daß die Muſik über die Form des einfachen für ſich beſtehenden melodiſchen Tonſtücks hinausgeht und ſich ausbreitet zu einer Reihenfolge von melodiſchen oder melodiöſen Sätzen, die zuſammen ein Ganzes ausmachen. Innerhalb dieſer Gattung ſind aber gleich drei Unterarten**

zu unterſcheiden. Die Reihenfolge iſt entweder α) ſelbſt wiederum eine einfachere, d. h. ein aus mehrern Sätzen beſtehendes, *mehrtheiliges Tonſtück*, deſſen Sätze blos Abſchnitte oder Theile Eines Ganzen ſind; oder iſt ſie β) eine zuſammengeſetztere, d. h. *ein Tonſtück mit mehrern Sätzen*, die ſelbſtändige, obwohl unter einander zuſammengehörige Ganze ſind; oder iſt ſie endlich γ) ein *größeres Tonwerk*, das ebenſo einfache als auch mehrtheilige und aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtücke in ſich aufnehmen und ein umfaſſenderes Ganzes aus ihnen bilden kann. Ein zweiter, mehr innerer Unterſchied dieſes zuſammengeſetzten Kunſtwerks beruht darauf, daß es ſich bildet entweder auf dem Wege der *Aneinanderreihung* verſchiedener Tonſätze oder auf dem Wege thematiſcher *Ausführung* muſikaliſcher Grundgedanken. 2.

1. „Einfaches Tonſtück“ und „einfache Melodie“ (§. 781) ſind nicht Daſſelbe, aber verwandt; eine Fuge oder eine ſonſtige größere melodiſche oder melodiöſe Compoſition, die blos aus einander entſprechenden Perioden und periodiſirten Theilen beſteht, iſt ein einfaches Tonſtück (eine ſelbſt wieder einfache Form des zuſammengeſetzten Kunſtwerks), mag ſie nun homophon oder polyphon ſein (die Terminologie iſt hier eben wegen Mangels an hinreichend verſchiedenen Bezeichnungen ſchwierig). Es iſt aber klar, daß ein und derſelbe Grundcharakter und Bewegungsrhythmus ſich durch eine Mehrheit von Tonſtücken hindurchziehen kann, deren Zahl keiner feſten Grenze unterliegt, ſondern nur an die Bedingung geknüpft iſt, daß nicht gar zu viele, um ihrer Menge und Mannigfaltigkeit willen unüberſehbare, zu keinem Totaleindruck zuſammengehende Tonſtücke an einander gereiht werden. Die im §. angegebenen Arten dieſer Form des zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerks bedürfen daher keiner nähern Deduction, ſie liegen in der Natur der Sache. Um für dieſelben einen gemeinſchaftlichen Namen zu haben, könnte man ſie einfach als die *cycliſche* Compoſitionsform bezeichnen. Streng genommen ſcheint dieſe Bezeichnung nur für die zuletzt aufgeführte Unterart (das „Tonwerk“) anwendbar, aber ſie paßt auch auf die übrigen, da ſelbſt das kleinſte zuſammengeſetzte Tonſtück cycliſch, d. h. nicht blos ein Neben- oder Nacheinander von Sätzen, ſondern ein aus dieſem Nacheinander in ſich ſelbſt, in ſeinen Anfang ſich umbiegendes Ganzes, alſo ein Cyclus iſt, ſei es nun daß der Anfangsſatz geradezu (wie z. B. beim Menuett) nach den Mittelſätzen wiederholt oder wenigſtens der letzte Satz dem erſten mehr oder weniger conform gebildet iſt. Die aus ſelbſtändigen Sätzen (in dem Sinne, wie ein Symphonienadagio „Satz“ genannt wird) beſtehenden Tonſtücke ſollte man eigentlich zum Unterſchied von den blos „mehrtheiligen“ mehrſätzige nennen dürfen, da die Sprache kein anderes Wort dafür darbietet.

2. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß das cycliſche Kunſtwerk nicht in ähnlicher Weiſe feſte Hauptformen haben kann wie die polyphone Muſik.

Einerſeits herrſcht in ihm weit größere Freiheit, da es die Geſtalt der Aneinanderreihung von Sätzen oder ganzen Tonſtücken hat, die höchſt mannigfach ſein kann, wenn nur Ein Grundcharakter und Bewegungsrhythmus durch das Ganze geht; andrerſeits iſt es, je weiter es ſeinen Umfang ausdehnt, deſto nothwendiger an einen Text gebunden, der es zu einem Ganzen zuſammenhält, indem in einem Tonwerk ohne Text z. B. von der Größe eines Oratoriums oder gar einer Oper die Anſchaulichkeit, das klare Hervortreten einer beherrſchenden Grundidee ſowie des Zuſammenhangs der Theile verloren gehen würde, und zwar ſelbſt bei der größten, Beethoven noch überragenden Fähigkeit eines Componiſten, charaktervolle und eben hiedurch anſchauliche Tongemälde in umfaſſendem Maaßſtabe hervorzubringen. Hier, wo wir nur erſt im Allgemeinen ſtehen, kann daher nur von kleinern und größern „Tonſtücken“, nicht aber von „Tonwerken“ die Rede ſein. — Das Eintheilungsprinzip, nach welchem das Folgende im Speziellern ſich gliedert, iſt ein ähnliches wie dasjenige, auf welchem die Trennung von homophoner und polyphoner Muſik beruht. Das mehrtheilige und das aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtück entſteht nämlich entweder auf dem Wege der Vergrößerung und Vervielfältigung, der Combination und Anneration mehrerer Abſchnitte, oder auf dem der Evolution, der mannigfaltigen Ausführung eines und deſſelben Grundgedankens (entſprechend den polyphonen Themenausführungen).

§. 787.

α) Das dem einfachen muſikaliſchen Kunſtwerk noch ganz nahe ſtehende, aus ihm durch einfache Vergrößerung oder Anwendung umfaſſenderer Formen hervorgehende *mehrtheilige Tonſtück* iſt dasjenige, in welchem ſich an einen kurzen zweitheiligen Satz ein dritter anreiht. Die ſo entſtehenden drei Theile können einander gleichſtehen, indem der zweite und dritte zum erſten ſich einfach verhalten wie Fortſetzung und Abſchluß; oder kann, indem der erſte und zweite unter ſich enger zuſammengehören, der dritte, das ſog. *Trio*, das dann ſelbſt wiederum zweitheilig ſein darf, ihnen gegenüberſtehen als beſonderer Satz mit charakteriſtiſcher, den beiden andern Sätzen contraſtirend und ergänzend gegenübertretender Eigenthümlichkeit.

Mit der zweiten Form des zuſammengeſetzten Kunſtwerks beginnt eine auch nach den verdienſtvollen Vorarbeiten in Marx's Compoſitionslehre begrifflich ſchwer zu umfaſſende Freiheit und Mannigfaltigkeit der muſikaliſchen Formen. Die im §. gegebene Eintheilung des „mehrtheiligen“ Tonſtücks hat jedoch ihre gute Begründung in dem Weſen der Sache, und es finden ſich daher auch beide Arten überall angewandt. Die erſte iſt mehr Satzreihe, die zweite mehr förmlicher Satzcyclus; die erſte iſt unbeſtimmterer Art und läßt daher auch eine weniger ſcharfe Sonderung der Theile ſowie eine Erweiterung zu noch größerer Zahl derſelben zu; die zweite hat mehr Abgeſchloſſenheit, Abrundung und beſtimmte Gliederung; die erſte iſt mannigfacher anzuwenden, z. B. in größern Geſangſtücken, durchcomponirten Liedern u. ſ. w. ſo gut als in Märſchen und dergleichen; die zweite fällt wenigſtens in ihrer ſtrengen, die Theile beſtimmt von einander ſondernden Form vorzugsweiſe der Inſtrumentalmuſik zu, da der contraſtirende Charakter, mit dem das Trio den übrigen Theilen gegenübertritt, für die weniger mannigfaltig bewegte Vocalmuſik ſich weniger eignet, ſie iſt aber auch von dieſer nicht ausgeſchloſſen, indem z. B. Geſangſtücke mit kürzerem, vom Uebrigen verſchieden geſtaltetem Mittelſatze (ſo das ſchöne Finale des erſten Akts von Idomeneo) ihr angehören. Das dreitheilige Tonſtück mit Trio iſt ſonach nicht etwa eine untergeordnete, beſchränkte, ſondern eine weſentliche Muſikgattung, der eine große Zahl der ſchönſten Compoſitionen entſpringt; ſie iſt dieſes durch das in ihr zur Anwendung kommende Geſetz des Contraſtes. Das Trio entſteht nämlich eben dadurch, daß beabſichtigt wird, irgendwie contraſtirende Tonbewegungen in einem Muſikſtück einander gegenüberzuſtellen, und zwar iſt es der auch für weitere Muſikformen ſehr wichtige Contraſt des ſtärker und weniger Erregten oder der erregtern und ruhigern Empfindung, der hier zu beſtimmter Verwirklichung gelangt. Auf die erregtere Empfindung folgt naturgemäß die ruhigere als das Reſultat, zu dem ſie hinführt, in dem ſie ausruht und ausklingt; auf die ruhigere ebenſo auch die erregtere als die geſteigerte Empfindung, zu der die ruhigere allmälig anſchwillt, in welche ſie plötzlich durch irgend etwas getrieben übergeht, um hernach zu ſich ſelber wieder zurückzukehren. Schon die einfache Melodie und ſchon die concretern Formen der polyphonen Muſik wenden dieſes Geſetz an; aber erſt hier wird es ſtreng durchgeführt, erſt hier wird es zum Grundprinzip der Geſtaltung des ganzen Tonſtücks gemacht. Natürlicher und darum auch gewöhnlicher iſt es, daß das Trio die ruhigere Empfindung übernimmt; die ſtärkere Erregtheit nimmt ſchon an ſich weitern Raum in Anſpruch, um ſich gehörig auszuſprechen und auszubreiten, und es kommt dazu der äußere Umſtand, daß es wie natürlich meiſt kleinere bewegtere Tonſtücke (Märſche, Tänze oder verwandte Stücke in Symphonien) ſind, welche dieſer Form ſich bedienen, ſo daß der ruhigern Empfindung nur ein geringerer Raum zugemeſſen werden kann. Das Trio iſt daher meiſt einfach melodiös, leicht, graciös, behaglich, humoriſtiſch, den figuren- und harmoniereichern, lebhafter rhythmiſch bewegten, kräftiger einherſtürmenden Hauptſätzen gegenüber; es erſcheint gern in dem klaren Dur, wenn die Hauptſätze in düſterem Moll auftreten (wie z. B. in dem unübertrefflichen Menuett von Mozart's Gmoll-Symphonie), es tritt wie heiteres

Spiel oder wie eine den ſonſt unaufhaltſamen Fortgang der Handlung unterbrechende Epiſode oder wie eine zur Ruhe einladende Pauſe, wie freundlicher Sonnenſtrahl zu den intenſiver, unruhiger vorwärtsdrängenden und darum auch undurchſichtigern Hauptſätzen hinzu oder zwiſchen ſie hinein, indem es das Gewöhnliche iſt, daß die Hauptſätze als der wichtigere und ſelbſtändigere Theil des Ganzen, nachdem ihnen im Trio ein ergänzendes, milderndes Gegenbild gegenübergeſtellt worden iſt, am Schluß wiederholt werden, um ſie damit eben als das, was ſie ſind, als die Hauptbeſtandtheile, auf welchen vorzugsweiſe das Gewicht des Ganzen ruht, erſcheinen zu laſſen. Auszuſchließen iſt aber auch die andere Art des Contraſtes nicht; das Trio kann auch als Mittelſtück auftreten, in welchem die Bewegung ſich zuſammennimmt, ſteigert und höher anſchwillt (wie in dem bemerkenswerthen zweiten Satz des Menuetttrio der großen Mozart'ſchen Cdur-Symphonie) oder doch wenigſtens ernſter, innerlicher, intenſiver, gedrungener wird (wie im Mittelſatze des Scherzo von Beethoven's Adur-Symphonie). Doch bleibt immer die erſtere Art die der Grundidee dieſer ganzen Muſikform entſprechendere; die Bewegtheit mitten in die Ruhe hereingeworfen hat etwas Unerwartetes, Befremdendes, während die Ruhe eine ihr vorausgehende Bewegung naturgemäß ablöſt. — Aus dem Weſen des dreitheiligen Tonſtücks mit Trio folgt von ſelbſt, daß es wie die Einzelmelodie ebenſowohl ſelbſtändig wie als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. Durch das Eine oder Andere wird jedoch an ſeinem eigenthümlichen Charakter contraſtirender Ergänzung nichts geändert, zu welcher hier das in §. 780 erwähnte Verhältniß der Gegenbildlichkeit zwiſchen erſtem und zweitem Theile fortgebildet iſt.

§. 788.

Den Uebergang von dem durch Anreihung und Combination entſtehenden Tonſtück zu dem auf thematiſcher Ausführung beruhenden bildet die Rondoform. Hier erweitert ſich der Hauptgedanke zu einem oder mehrern untergeordneten Nebengedanken, worauf der Hauptgedanke und ihm folgend die Nebengedanken, im Einzelnen verſchieden gewendet und erweitert, jedoch mit Feſthaltung der Grundtonart für den erſtern, ſich mehrmals wiederholen, bis das Ganze mit ihm oder einem ihn enthaltenden größern Schlußſatz zu Ende geht.

Das Rondo, ſchon durch ſeinen Namen ſich als Hauptart der cycliſchen Muſik charakteriſirend, ſchließt ſich ſehr nahe an den dreitheiligen Satz mit Trio an, ſofern auch bei dieſem die Haupttheile nach dem Trio ſich wiederholen. Es unterſcheidet ſich aber von ihm doch wiederum weſentlich dadurch, daß es nur Einen Hauptgedanken hat und dagegen mehrere Nebengedanken geſtattet, ſodann dadurch, daß die Theile nicht abſchließend von einander geſondert ſind, ſondern continuirlich zuſammenhängen und endlich durch die mannigfaltigen Veränderungen namentlich der Nebengedanken, die hier nicht nur zuläßig, ſondern auch um Einförmigkeit zu vermeiden gefordert ſind, ſobald das Rondo ſich nicht auf einen ganz kleinen Umfang beſchränkt. Kurz, das Rondo iſt eine die Vielheit beſtimmter der Einheit des Gedankens unterordnende und andrerſeits doch eine freiere, weniger ſcharf gegliederte Form; es iſt der umgekehrte Refrain, es iſt ein Strophengedicht, das mit dem Hauptgedanken ſtets wieder beginnt, nachdem die Nebenſätze zu demſelben hinzugethan ſind; es gehört nach jener erſten Seite dem directen Idealiſmus an, unter den der dreitheilige Satz mit Trio durchaus fällt, nach der zweiten aber bereits dem indirecten Idealiſmus, der die Strenge der Form verläßt. Den Uebergang zu dem auf Evolution und thematiſcher Gedankenverarbeitung beruhenden Kunſtwerk bildet es dadurch, daß es nicht anreiht, ſondern „erweitert,“ nicht zwei oder drei melodiſche Sätze blos an einander fügt, ſondern die Nebengedanken in organiſcher Continuität aus dem Hauptgedanken ſich herausentfalten und im weitern Verlauf beide ſich zu einzelnen Erweiterungen und Veränderungen fortentwickeln läßt. Die muſikaliſche Berechtigung dieſer Form ergibt ſich daraus, daß ſie in eigenthümlicher Art Einheit mit Mannigfaltigkeit verbindet; die Einheit umſpielt ſich hier mit Mannigfaltigkeit, aus der ſie immer wieder, wenn auch mit dieſer oder jener Modification, emportaucht; es iſt die kreisförmige, in ſich ſelbſt zurückkehrende, einen Gedanken immer wieder fixirende (hiemit an die Fuge erinnernde) Bewegung, deren Rhythmus allerdings vorherrſchend nicht ein fortſchreitender, ſich ſteigernder, ſondern ein weſentlich an ſich haltender, regelmäßig zwiſchen Hebung und Nachlaß, zwiſchen Aufſteigen zum Haupt- und Herabſteigen zu den Nebengedanken hinundhergehender Rhythmus iſt, wiewohl auch hier (z. B. in der Arie der Donna Anna aus F dur) die Steigerung nicht ſchlechthin ausgeſchloſſen iſt. Das Rondo iſt ſo naturgemäß, wie die einfache Melodie; es iſt das ganz natürliche ſtete Zurückkommen der Empfindung oder Phantaſie zu einem ſie vorzugsweiſe beſchäftigenden Gefühlsinhalt, und es iſt daher die geeignete Form für Tonſtücke, in welchen die Innigkeit einer ſich immer wieder auf Einen Punct concentrirenden Empfindung veranſchaulicht, oder ein die muſikaliſche Phantaſie durch ſich ſelbſt anſprechender, charakteriſtiſcher, reizender Gedanke umſponnen von der Ornamentik beiherſpielender Nebengedanken wiederholt vorgetragen, oder endlich bewegtern Tonſätzen gegenüber (z. B. in Andantes von Sonaten u. ſ. w.) eine in der Beſchränkung auf Einen Hauptgedanken behaglich ausruhende Stimmung dargelegt werden ſoll. Von ſelbſt verſteht es ſich auch hier, daß das Rondo entweder ſelbſtändig oder als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. In letzterem Falle eignet es ſich beſonders auch zum Schlußſtück; ſowohl wegen ſeines gehaltenern, bei Einem Gedanken ſich beruhigenden, zwiſchen ihm und den Nebenſätzen ſich hinundherſchaukelnden Charakters als nach Seiten der Beharrlichkeit, mit der es einen Hauptſatz ſtets in den Vordergrund drängt, iſt es ganz dazu angethan, die Rolle des Schlußſtücks zu übernehmen, wenn in dieſem der Sturm der Bewegung des Ganzen zu Ende gehen und ſich entweder zur ſtillern Sammlung abklären oder ſich noch einmal kräftig zu energiſch wiederholender Ausſprache ſtarker und mächtiger Empfindungen zuſammenfaſſen ſoll. Umfang und ſpezielle Geſtaltung des Einzelnen können beim Rondo als freierer Muſikform ſehr mannigfaltig ſein. Namentlich iſt große Freiheit zuläßig bei der Behandlung des Nebenſatzes, welcher ebenſowohl blos die Form eines unſelbſtändigen, für ſich bedeutungsloſern Tonganges als die eines dem Hauptgedanken an Gewicht nahezu an die Seite rückenden „Seitenſatzes“ erhält, je nachdem der Geſammtcharakter des Stückes es verlangt. Desgleichen kann Ein Nebenſatz genügen oder zu ihm ein zweiter hinzutreten; der Hauptgedanke kann das eine Mal mit dem erſten, das andere Mal mit dem zweiten oder auch jedesmal mit beiden zuſammen auftreten; die Nebenſätze können ſich erweitern, im Einzelnen ſich verändern, „Zwiſchenſätze“ zwiſchen ſich und den Hauptgedanken einſchieben, und namentlich der Schluß kann mit dem Hauptgedanken allein oder mit einer Combination aus ihm und den Nebengedanken gemacht werden.

So naturgemäß und künſtleriſch berechtigt die Rondoform iſt, ſo haften ihr doch zwei Einſeitigkeiten an, die noch zu weitern Formen forttreiben; es überwiegt in ihr die Einheit über die Mannigfaltigkeit, und die Mannigfaltigkeit, ſoweit ſie in den Nebengedanken auftritt, iſt dann doch wiederum zu frei, zu wenig unter ein beſtimmtes Geſetz geſtellt, zu ſehr der Phantaſie überlaſſen. Das Ueberwiegen der Einheit führt die Gefahr der Eintönigkeit und Einförmigkeit ſowohl des muſikaliſchen-Inhalts als des Rhythmus mit ſich; die Freiheit in der Geſtaltung der Nebenſätze benimmt dem Ganzen den Charakter einer ſtreng gegliederten Kunſtform, ſie läßt es als ein Gedicht mit Epiſoden erſcheinen, in welchem dieſe letztern einen unverhältnißmäßigen Raum einnehmen, ſie gibt dem Rondo zwar den eigenthümlichen Reiz romantiſchpoetiſcher Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit, aber ſie ſchließt es aus den Werken ſtrengern und höhern Styles aus, daher es z. B. im Ganzen doch beſſer für die Concert- als für die Symphoniegattung ſich eignet und in bedeutſamern Tonſtücken ſehr oft nicht für ſich allein angewandt, ſondern zu andern Satzformen von ihm übergegangen wird. Kurz, die Mannigfaltigkeit kommt in ihm einerſeits zu kurz und macht ſich andrerſeits auch wiederum zu ſehr geltend auf Koſten der höhern Einheit des Gedankens. Dieſe Einſeitigkeit hebt ſich auf in zwei weitern Formen des cycliſchen Kunſtwerks, einmal in der Variation, und ſodann in den zu thematiſcher Verarbeitung der Grundgedanken fortgehenden mehrtheiligen Tonſätzen, beides Formen, welche an die Stelle des Prinzips der Anreihung entſchieden das der Entwicklung ſetzen.

§. 789.

Die Variation iſt die erſte Hauptart der auf dem Prinzip der Entwicklung oder thematiſchen Ausführung beruhenden Form der cycliſchen Muſik. Sie ſteht einerſeits dem einfachen homophonen Kunſtwerk am nächſten, indem ſie nichts iſt als ein in gleicher Tonart mit mannigfachen Veränderungen ſich wiederholender melodiſcher Satz; ſie bildet andrerſeits den entſchiedenſten, an die polyphone Muſik erinnernden Gegenſatz zu aller blos durch Aneinanderreihung von Tonſätzen oder blos durch Erweiterung entſtehenden Muſik, indem in ihr der ganze muſikaliſche Inhalt durch Entwicklung des Thema's zu neuen Formen erzeugt und höchſtens am Anfang und Schluß ſelbſtändigere, obwohl mit dem Thema verwandte Sätze angefügt werden.

Die Variation wird zwar blos in der Inſtrumentalmuſik angewendet, weil ſie in vollſtändiger Durchführung ſich für die weniger mannigfaltige und formenreiche Vocalmuſik weniger eignet; aber ſie iſt doch eine Muſikform allgemeinern Charakters, da ſie ganz auf denſelben Prinzipien beruht, wie alle bisher betrachteten concreten Compoſitionsformen, und zudem iſt die figurirte Vocalmuſik (vgl. S. 924) im Grund bereits eine Variation, eine Species der letztern, die auch bei Inſtrumentalvariationen (einfacherer Art) häufig genug iſt. Das eigenthümliche Weſen der Muſik tritt eben in der Variation in ganz ſprechender Weiſe hervor; die Variation iſt möglich durch die Unbeſtimmtheit und Freiheit der muſikaliſchen Formen im Gegenſatze zu den plaſtiſchen und maleriſchen; ſie ruht darauf, daß ein und derſelbe Gedanke, wenn nur die Ton- und Taktfolge im Allgemeinen feſtgehalten wird, doch in verſchiedener Figurirung, Rhythmiſirung, Stimmenvertheilung, Stimmenverflechtung, Contrapunctirung, Fugirung erſcheinen kann. Die urſprüngliche Tonfolge ſcheint hinter allen dieſen Veränderungen durch, wie die Geſammtrichtung einer gewundenen Linie immer ſichtbar bleibt, auch wenn ſie an einzelnen Puncten im Kleinen vielfach gebrochen und geſchlängelt dargeſtellt wird; der Inhalt bleibt derſelbe, die Form ändert ſich. Zugleich jedoch iſt dieſe Aenderung der Form nicht ſchlechthin gleichgültig; mit der Aenderung der Form wechſelt natürlich und ſoll auch mehr oder weniger wechſeln der Bewegungsmodus, und damit die Stimmung, der Ausdruck, der Charakter der urſprünglichen Melodie, ſie ſoll ſich ſelbſt zu neuen und Neues enthaltenden Geſtaltungen fortentwickeln, und auch der ganze Cyclus von Variationen ſoll nicht blos ein Aggregat, eine Kette ſein, in der alle

Ringe gleich ſind, ſondern es ſoll ein Fortſchritt vom Einfachern zum Zuſammengeſetztern, vom Ruhigern zum Bewegtern, vom Ernſtern zum Leichtern und umgekehrt ſich darſtellen, es ſoll in ihm ein ſich allmälig hebender und endlich wiederum harmoniſch verklingender Bewegungsrhythmus zu Tage treten. Allerdings liegt es nahe, die Variation vorzugsweiſe als Spiel mit mannigfaltigen Formen zu behandeln, bei dem es um nichts zu thun iſt als eben um die Mannigfaltigkeit ſelbſt und den in ihr liegenden Reiz, und es kann auch dieſer Behandlungsweiſe ihre Berechtigung nicht abgeſprochen werden, da die Kunſt und namentlich die Inſtrumentalmuſik, welcher die Variation hauptſächlich zufällt, dieſes freie Phantaſieſpiel nicht nur nicht ausſchließt, ſondern es im Gegentheil poſtulirt als eine die Freiheit der künſtleriſchen Geſtaltung, die Freiheit, mit der der Gedanke das Gegebene beherrſcht und zu immer neuen Formen umwandelt, ganz beſonders zur Darſtellung bringende Gattung; aber ſelbſt hier darf Fortſchritt und Rhythmus der Bewegung nicht fehlen, wenn er auch nicht gerade auf ſignificante Weiſe hervortritt, und es iſt daher namentlich am Schluß eine Erweiterung des Variationencyclus zu freiern, das Thema ſelbſtändig fortbildenden, nicht mehr blos variirenden Sätzen, ein Hinausgehen über den engen Kreis des Thema's zu breitern, weitſchichtigern Tonſtücken, welche z. B. die Form längerer Adagio's oder des Tanzes oder Marſches haben können, von ſehr guter Wirkung. Entbehrlich iſt eine ſolche Erweiterung eigentlich nur dann, wenn ſchon in die Variationen ſelbſt ein höherer Gehalt und ein entſchiedener Fortſchritt in Bezug auf Kraft, Individualiſirung, Bedeutſamkeit, Tiefe gelegt, oder wenn die Variation nicht als ein weſentlich nichts Neues zu Tage förderndes Formenſpiel, ſondern als Fortentwicklung des Grundgedankens zu neuen charakteriſtiſchen Geſtaltungen ſeiner ſelbſt behandelt wird. Mittelſt erfindungsreicher Anwendung der Mittel der Harmonie, des Rhythmus, der Stimmführung kann dieſe Fortführung eines an ſich einfachen und leichten Thema's zu gehalt- und charaktervollern Geſtaltungen in ſehr wirkſamer, ja großartiger Weiſe bewerkſtelligt werden, wenn die Geiſtestiefe und der Ideenreichthum auf Seiten des Componiſten dazu in vollem Maaße vorhanden iſt; die Muſik kann auf dieſem Gebiete Triumphe höchſter Art feiern, indem hier der Künſtler, trotzdem daß er in jedem Takte an das Thema ſtreng gebunden bleibt, ihm doch ganz neue Wendungen zu entlocken, es in höhere Formen umzuwandeln, eine in ihm latente höhere Bedeutſamkeit aus ihm hervorzuzaubern weiß. Die Variation iſt ſo wirklich ein ganz geeignetes Feld für Bewährung des muſikaliſchen Genies nach der Seite des Gehaltes wie nach der der reinen Form; das Unbedeutendſte und Leichteſte, die ſpielende Unterhaltung durch mancherlei Wendungen, aber auch das Größte und Schwerſte, die ſchöpferiſche Entwicklung gehaltreicher und charakteriſtiſcher Tongebilde aus einfachen Grundelementen fällt der

Variation zu; ſie belebt, ſie verdichtet und vertieft das helle und klare Grundmotiv, ſie läßt aus ſeinen Keimen Organismen mannigfachſter Art und Stufenfolge hervorwachſen, deren jeder eine neue im urſprünglichen Thema enthaltene mögliche Form deſſelben zu lebendiger Anſchauung bringt, ſie offenbart die unendlich mannigfaltige Bildſamkeit des Muſikaliſchen, die Unerſchöpflichkeit der Mittel, welche der Muſik zu Gebote ſtehen, um ihre Gebilde reicher, voller, gewichtiger zu machen; die Muſik wird in ihr decorativ, aber ſie wird auch productiv, freiſtes und doch in feſten Schranken und Grenzen ſich bewegendes Spiel der rein künſtleriſchen, lediglich auf ſchöpferiſche Formenentwicklung bedachten, in ihr ungehemmt ſich bewegenden Phantaſie; ja es iſt in der That auch etwas tiefer Geiſtiges in der Variation, ſie ſtellt einerſeits mehr oder weniger erſchöpfend einen Cyclus partikulärer Geſtaltungen auf, deren ein Thema fähig iſt, ſie läßt ein und daſſelbe individuelle Gebilde eine ganze Reihe verſchiedener Entwicklungsweiſen und Entwicklungsſtufen durchlaufen, die es annehmen kann, ohne ſein urſprüngliches Weſen zu verlieren, ſie läßt andrerſeits die allgemein muſikaliſchen Bewegungstypen, Stimmungsarten, Compoſitionsformen nach einander an Einem Thema heraustreten, ſie erweitert hiemit das Individuelle zu einem univerſellen Bilde, ſie drängt ebenſo das Allgemeine in den Rahmen des Einzelbildes hinein, ſie iſt eine Erweiterung des einfachen Gedankens zu einer Gallerie von Bildern, welche ihn ſelbſt in immer neuen muſikaliſchen Formen und damit eine Reihe verſchiedener Formen der Muſik ſelbſt, ein Miniaturbild muſikaliſcher Formenmannigfaltigkeit überhaupt uns vor Augen ſtellt.

Die Variation hat dem über ſie Bemerkten zufolge ihre volle äſthetiſche Berechtigung, die nie veralten kann; ſie iſt zudem ſo naturgemäß, wie irgend ein künſtleriſches Spiel es iſt, ſie entſteht auch in ihren höhern Formen dadurch, daß das Einfache die ihrer Formenfülle bewußte Phantaſie reizt, es zu reichern Geſtaltungen zu entwickeln. Ihre Anwendung iſt allerdings eine beſchränkte; ſie kann namentlich nicht regelmäßig als Theil eines größern Tonſtücks erſcheinen, ſie kann eigentlich nicht Theil ſein, weil ſie an ſich ſchon Ganzes iſt, das in den mannigfachen Wendungen, welche es durchläuft, für ſich gehört und verfolgt ſein will; tritt ſie in einem größern Werk auf, ſo kann ſie ſich nicht gehörig ausbreiten, nicht alle Formen vorbringen, deren ſie fähig wäre, und thut ſie es doch, ſo iſt es gleich ein Zeichen, daß das ganze Tonſtück (z. B. eine Sonate) mehr der aggregatartigen Form, die ſelbſtändige Sätze an einander reiht, als der ſtreng einheitlichen Kunſtform angehören will. — Einſeitig iſt die Variation, ähnlich wie das Rondo, durch ihre Einförmigkeit. Sie hat zwar vor dem Rondo eine ſtrengere Gedankeneinheit voraus; aber dieß ſchlägt auch wieder zu ihrem Nachtheil aus, ſie enthält ſtets dieſelben Grundmotive und iſt dadurch zugleich genöthigt ſtets wieder von vorne anzufangen, ein Ganzes von Variationen zerfällt in ſelbſtändige Stücke, die einander verwandt, aber jedes wieder ein Ganzes für ſich ſind. In dieſer Beziehung gehört die Variation ſelbſt wieder der aggregatartigen Muſikform an, ſie hat zu wenig Continuität, Fluß und ungehemmten Fortgang. Wie das Rondo zur Variation forttreibt, damit ſtrengere und zugleich reicher entwickelte Gedankeneinheit erzielt werde, ſo treibt die Variation zu einer noch höheren Kunſtform fort, welche Gedankeneinheit hat ohne Einförmigkeit, reiche Gedankenentwicklung ohne Zerſplitterung in ſelbſtändige variirende Stücke. Dieſe Form entſteht dadurch, daß die cycliſche Muſik wieder zurückkehrt zur Grundform aller Muſik, d. h. zu der in Perioden und (kleinere) Sätze ſich gliedernden Zweitheiligkeit, die aber das Erweiterungsprinzip des Rondo und das Entwicklungs- oder Verarbeitungsprinzip der Variation in ſich aufnimmt und auf dieſem Wege große, die beiden Elemente der Einheit und der Mannigfaltigkeit völlig befriedigend vereinigende Tonſätze hervorbringt.

§. 790.

Die zweite Hauptart der auf dem Prinzip thematiſcher Ausführung beruhenden cycliſchen Muſik iſt die Compoſitionsform, die man kurz als die Form der freien muſikaliſchen Gedankenentwicklung bezeichnen kann. Ein in ſich bereits mannigfaltig gegliederter Hauptgedanke führt unmittelbar oder durch Zwiſchenſätze zu einem zweiten, mit innerer Nothwendigkeit aus ihm hervorgehenden, in andrer Tonart auftretenden fort, mit deſſen vollſtändiger Durchführung, ſowie mit hinzukommenden Nebenſätzen oder kürzern Wiederholungen, variirenden Entwicklungen des erſten Hauptgedankens, zunächſt ein Abſchluß eintritt. Aus dem ſo gebildeten erſten Theil entwickelt ſich ein zweiter, welcher in der Regel den erſten durch modulatoriſch, harmoniſch und rhythmiſch noch reichere und belebtere Bearbeitung von Gedanken deſſelben weiter führt und ſodann allmälig wieder in den einfachern und ruhigern Gang des erſten Theils einlenkt, um mit ihm, wiewohl wiederum nicht ohne einzelne Erweiterungen, Veränderungen, Entwicklungen ſeiner Gedanken oder auch mit Fortführung derſelben zu eigenen Schlußſätzen, in der Grundtonart zu ſchließen. So entſteht ein Satz, in welchem Einheit ſich ſelbſt zur Mannigfaltigkeit organiſch erweitert und fortentwickelt, dieſe Mannigfaltigkeit aber ebenſo naturgemäß zur Einheit wiederum zurückgeht und ſo neben allem Wechſel die vollſtändigſte, fließendſte, einheitliche Abrundung des ganzen Tonbilds erzielt wird.

Die Grundform der Muſik, Zweitheiligkeit ſich gliedernd in Perioden und (kleinere) Sätze, war in den bis jetzt betrachteten Formen nicht das beherrſchende Prinzip der ganzen Anordnung des Tonſtücks; als ſolches tritt ſie nun wieder hervor in der Kunſtform der freien Gedankenentwicklung (auch die Form der *Evolution* könnte man ſie nennen), welche jene Zweitheiligkeit in großartigerem Maaßſtab wieder anwendet, um innerhalb dieſes Rahmens eine die Prinzipien des Rondo's und der Variation, ſowie nach Umſtänden auch die der Polyphonie in ſich verſchmelzende höhere Compoſitionsgattung hervorzubringen. Es fallen unter dieſelbe ſowohl Geſangſtücke von größerem Umfange, Arien, die nach dem erſten Theile zu concreterer Verarbeitung der Hauptgedanken fortſchreiten, als beſonders Inſtrumentalſtücke, Sonaten- und Symphonieſätze, Ouvertüren u. ſ. w. Die Evolutionsform iſt geradezu die höchſte Form der Compoſition, ſie iſt die der Urform nächſte und darum klarſte und anſchaulichſte, beſtgegliederte, und ſie iſt zugleich die concreteſte, entwicklungsfähigſte, zur Aufnahme aller andern Formprinzipien in ſich geeignetſte Muſik. Sie iſt ihrem ganzen Plane nach durchaus einfach überſichtliche zweitheilige Melodie, nur daß ſie die Perioden der Theile zu größern Hauptſätzen erweitert, Neben- und Zwiſchenſätze zwiſchen dieſe einſchiebt und den zweiten Theil mit mannigfaltigen Umgeſtaltungen des erſten bereichert, die dem Ganzen mehr Bewegungsrhythmus verleihen als die Melodie für ſich es vermöchte; ſie iſt ebenſo, im Einzelnen betrachtet, erweiternd wie das Rondo, entwickelnd wie die Variation, combinirend wie die Polyphonie, indem ſie namentlich zum Behuf ihrer thematiſchen Ausführungen Stimmenverflechtung, Contrapunct, Nachahmung, Fugirung anwendet; ſie hat ferner vor allen dieſen Formen theils die Mannigfaltigkeit voraus, theils die Freiheit, ſie wiederholt nicht einſeitig wie das Rondo, ſtellt nicht wie dieſes blos Nebenſätze zum Hauptſatz hin, ſondern hat eine wirkliche Mehrheit ſelbſtändiger und doch innerlich zuſammengehöriger Sätze, ſie hat eine in wirkliche Mannigfaltigkeit auseinandergehende, nicht abſtracte Einheit, ſie gebraucht die Formen der Polyphonie ganz ungebunden, ſo lange und wie ſie will, ohne an ein abſtractes Formgeſetz ſich zu kehren und ſo das Formelle zur Hauptſache zu machen; endlich thut ſie „in der Regel,“ d. h. da wo ſie ſich ganz vollſtändig in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und namentlich in ihrem ſpezifiſchen Unterſchied von der Rondoform entwickelt, zu dem allen noch Eines hinzu, die Ausweitung und Ausarbeitung kleinerer Perioden, Sätze und Satzglieder (Motive) zu größern Sätzen, was auch wieder nur eine ſpezielle Art von Evolution, Herausentwicklung größerer Gedanken aus kleinern iſt. Das Genauere namentlich über dieſen letztern Punct muß jedoch der Lehre von den Muſikzweigen vorbehalten bleiben, weil dieſe Form ſo mannigfache, erſt in den einzelnen Zweigen beſonders der Inſtrumentalmuſik ſpezifiſch hervortretende Unterarten in ſich ſchließt, daß eine ſchon hier genauer als der §. auf das Einzelne eingehende Beſprechung dem ſpäter zu Sagenden unpaſſend vorgreifen würde.

Bei der der Muſik vor allen andern Künſten eigenen Freiheit der Bewegung iſt es nicht anders zu erwarten, als daß dieſe Form „der freien Gedankenentwicklung“ auch vollends die im §. ihren Grundzügen nach aufgeſtellte Gliederung, ſo wenig beengend ſie an ſich iſt, aufgibt und ſich zu abſoluter Freiheit fortbewegt. Abgeſehen von den Fällen, in welchen auf dem Gebiete der Vocalmuſik, z. B. bei dem Recitativ und auch bei der Arie dieſe Freiheit durch den wiederzugebenden Inhalt veranlaßt, ebendamit aber durch dieſen auch wieder bedingt und in Schranken gehalten iſt, gehört hieher namentlich die freie „Phantaſie“ der Inſtrumentalmuſik, ſowie Inſtrumentalwerke, welche ſich ihr mehr oder weniger annähern. Es ergibt ſich jedoch von ſelbſt, daß dieſelbe nur eine Nebenform ſein kann trotz des großartigen Gedanken- und Formenreichthums, den der Componiſt je nach ſeiner Individualität in ſie zu legen vermag; ſie iſt eben eine „individuelle“ Form, welche der muſikaliſchen Stimmung und Laune, der muſikaliſchen Bildungs- und Geſtaltungsluſt freien Spielraum gewährt, aber neben den geſetzmäßig gegliederten Formen nur den Rang eines Neben- und Beiwerks, eines momentanen ungebundenen Spieles des muſikaliſchen Genius behaupten kann, von welchem er ſelbſt mit innerer Nothwendigkeit zu ſtrengern Gedankenformen hin- oder zurückgetrieben wird.

§. 791.

β) Das aus mehrtheiligen Sätzen beſtehende größere Tonſtück iſt diejenige Form, in welcher ſich (abgeſehen von umfaſſenderen Tonwerken) die cycliſche Muſik vollendet. Es entſteht dadurch, daß die Compoſition ſich ausbreitet zu einer kleinern oder größern Zahl ſelbſtändiger Sätze, die, nach Inhalt, Form, Bewegung, theilweiſe auch nach Tonarten verſchieden, doch zugleich durch gemeinſame Charaktereigenthümlichkeit verbunden ſind und ein innerhalb ſeiner ſelbſt fortſchreitendes, rhythmiſch ſich fortbewegendes Ganzes bilden.

Die Sätze werden abermals Theile; ſo entſteht „das Tonſtück mit mehrern Sätzen“ (§. 786), im Großen daſſelbe was das dreitheilige Tonſtück (§. 787.) im Kleinen, und dieſes ſelbſt je nach Bedarf, z. B. als dreitheiliges melodiſches Zwiſchenſtück oder als Marſch, Tanz, Scherz, in ſich aufnehmend, wie andrerſeits auch polyphone Sätze, Variation, Rondo, beſonders aber die im vorhergehenden §. behandelte Form (weil ſie für freien Gedankenfortſchritt die geeignetſte iſt) innerhalb ſeiner als Theile auftreten können. Es wird hier gleich ein größeres Ganzes concipirt und auf eine Ausdehnung zu mehrern Sätzen berechnet, ſeien es nun 2 oder 3 oder darüber, obwohl für großartigere Orcheſtermuſik die Vierzahl an ſich die paſſendſte iſt, weil ſie einen nicht zu beſchränkten und doch auch nicht zu weit ausgedehnten, zugleich durch die Symmetrie der Theilung des Ganzen in zwei Hälften befriedigenden Cyclus von Tonſätzen darſtellt. Der erſte Satz führt zum zweiten hinan oder kommt in ihm zur Ruhe, der erſte findet im zweiten ſein Gegenbild, ſeinen Gegenſatz oder ſein poſitives Reſultat, ſeinen Abſchluß, der zweite zieht wiederum in der einen oder in der andern Weiſe einen dritten nach ſich u. ſ. w., bis im Schlußſatz Alles kräftig austönt oder die Bewegung ruhig ſich abklärt; dieß iſt im Allgemeinen der Typus dieſer höchſten Form cycliſcher Muſik, die größern lyriſchen und dramatiſchen Vocalſtücken ſowie unter Inſtrumentalwerken namentlich Sonaten und Symphonieen zu Grunde liegt. Die Formfreiheit der Muſik iſt auch hier ſo groß, daß im Einzelnen die mannigfaltigſten Geſtaltungen in Bezug auf Zahl, Länge, Conſtruction und gegenſeitiges Verhältniß der Sätze möglich ſind. Doch laſſen ſich die weſentlichen Grundunterſchiede, die hier möglich ſind, wohl von einander ſondern. Das Tonſtück iſt entweder blos zweitheilig; die Bewegung iſt zuerſt ruhigere Stimmung oder Empfindung (ſ. S. 953) in langſamerem Tempo, auf welche dann erregtere Muſik folgt (wie in größern Arien ein Allegro auf ein Andante); oder iſt der Gang der umgekehrte, wiewohl dieſes der ſeltenere Fall iſt, weil bei langſamerem Tempo das Gefühl des Austönens, des zur vollen Ruhe Hintreibens der Bewegung weniger leicht entſteht; ruhige Stimmung braucht langſames Tempo, aber der Prozeß der Beruhigung, des erſt zur Ruhe Kommens erfordert in der Regel eine ſchnellere Bewegung, das langſamere Tempo hält uns an einem Gedanken gleichſam in contemplativer Ruhe feſt, das ſchnellere aber iſt geeignet uns fühlen zu laſſen, daß die Hauptſache bereits geſagt iſt und Alles zum Abſchluſſe drängt. Oder iſt das Tonſtück mehr als zweitheilig; dann iſt, obwohl auch hier von (längern) Adagio's oder Andantes zu Allegre's und Preſto's aufgeſtiegen werden kann, der Gang naturgemäß in der Regel ein weniger einfacher: zuerſt „erregtere," uns gleich oder nach kurzer langſamer Einleitung in den lebendigen und lebendigergreifenden Strom der Tonbewegung hineinverſetzende, dann ruhigere „Stimmungs- oder Empfindungsmuſik," bei der das Gemüth ſich wieder ſammelt und nun auch zartere, innigere, gerührtere Gefühle zum Worte kommen können, hierauf Neuanheben der Erregung, neuer Aufſchwung des lange genug im Schmelz der Empfindung, in der Stille der Contemplation, im Ernſt der Trauer und dergleichen zurückgehaltenen Geiſtes zu belebterem, munterem, kräftigerm Einhergehen in einem oder in zwei Sätzen, womit das Ganze naturgemäß ſich abſchließt, indem es ſo die Momente der Erhebung und Erregung, der Rückkehr aus ihr zur ſinnigen Ruhe des ſich wieder ſammelnden Selbſtbewußtſeins, der neuen Aufraffung, des endlichen raſchen Zumſchluſſebringens der ganzen Empfindungsbewegung, kurz den ganzen Prozeß, in dem alles Gefühls- und Geiſtesleben ſich bewegt, vollſtändig durchlaufen hat. Dieß der eine Grundunterſchied. Der andere betrifft das innere Verhältniß der Sätze zu einander. Dieſes Verhältniß iſt äußerlicher oder innerlicher, es iſt nämlich entweder das des Wechſels oder das des Contraſtes oder das eines qualitativen, intenſiven Bewegungsrhythmus. Irgend ein Bewegungsrhythmus iſt (S. 934) natürlich bei dieſer Kunſtform immer, weil ſie zwiſchen Erregungs- und Stimmungsmuſik hinundhergeht; aber er kann ein äußerlicher, formeller, dem Tonſtück ſelbſt nicht immanenter ſein, wenn die erregtern und die ruhigern Sätze blos entfernter unter ſich verwandt, zu ſelbſtändig gegen einander, blos nach dem Geſetz und zum Behuf rhythmiſcher Mannigfaltigkeit oder rhythmiſchen Contraſts neben einander geſtellt ſind; hier gefallen mehr die einzelnen Sätze für ſich und zugleich ihr Wechſel und Gegenſatz, aber ein tieferer Zuſammenhang und Fortgang iſt nicht vorhanden. Dieſer iſt erſt dann da, wenn der Bewegungsrhythmus innerlich, intenſiv iſt, wenn die Sätze in dem Verhältniß zu einander ſtehen, daß der eine zum andern hintreibt, daß die ſcharf ausgeſprochene Unruhe, Spannung, Bewegtheit, Gedrücktheit des einen ihre ebenſo entſchieden hervortretende Beruhigung, Löſung, Befreiung im andern findet, kurz, wenn der Fortgang etwas vom Dramatiſchen, von Verwicklung an ſich hat. Schon das Verhältniß des Contraſts iſt tiefer als das des bloßen Wechſels, indem es ein Bild des durch das ganze Leben hindurchgehenden Gegenſatzes von Luſt und Unluſt, Bewegung und Ruhe, Erregung und Sammlung, Affect oder That und Selbſtbeſinnung, Herausgehen aus ſich und Rückkehr zu ſich darſtellt; aber noch tiefer iſt das des dramatiſchen Fortgangs, bei welchem die beiderſeitigen Elemente in eine innere Beziehung zu einander treten, indem das Gemüth wirklich als durch dieſe Stadien der Erhebung, der Niederdrückung, der abermaligen Erhebung u. ſ. f. hindurchgehend, ſich hindurchkämpfend dargeſtellt wird. Einen ihrer Form wirklich vollſtändig adäquaten, Alles was ſie leiſten kann wirklich leiſtenden Inhalt, ſowie vollkommene innere Einheit der Sätze unter einander bekommt dieſe Gattung von Tonſtücken nur durch dieſen dramatiſchen Bewegungsrhythmus, der nicht blos Wechſel und Contraſt, ſondern auch Fortgang und Prozeß iſt und hiemit alle Beziehungen zuſammenfaßt, die bei einer längern Tonbewegung möglich ſind. Natürlich ſollen nicht alle Werke dieſer Gattung eine ſolche dramatiſche Bewegtheit haben; das epiſche, aggregirende Prinzip hat auch ſeine Berechtigung; aber die höchſte Stufe iſt die dramatiſche Conſtruction deßungeachtet, weil hier das formelle Nebeneinander durch das Band innerlicher Einheit überwunden, und weil erſt in ihr neben reicher Entwicklung des melodiſchen und harmoniſchen Elements auch das rhythmiſche zu ſeiner vollen Entfaltung gekommen iſt, welches doch für dieſe ganze Muſikgattung das unterſcheidende iſt.

Die möglichen Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks ſind, abgeſehen vom „umfaſſendern Tonwerk", das uns in ſeiner ſpeziellern Beſtimmtheit erſt mit der Gliederung der Muſik in ihre großen zwei Hauptzweige entſteht, erſchöpft, da andere nicht mehr denkbar ſind; wir wenden uns daher zur Lehre vom Styl, die zugleich den Uebergang zu der von den Zweigen bildet.

§. 792.

Der Reichthum an ausdrucksvollen und charakteriſtiſchen, an ſtreng geſetzmäßigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welcher der Muſik zu Gebote ſteht, und die ſcheinbar unumſchränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künſtler durch keine typiſchen Naturvorbilder gebunden, ſein Material in mannigfaltigſter Weiſe handzuhaben vermag, führt die muſikaliſche Compoſition beſonders leicht zu Einſeitigkeiten und Willkührlichkeiten, die das natürliche Gefühl als ſolche erkennt und denen auch die wiſſenſchaftliche Betrachtung entgegenzutreten hat durch Aufſtellung der Geſetze des muſikaliſchen Styls. Der eine Fehler, welcher nahe liegt, iſt geſuchtes falſches Streben nach Ausdruck, nach Beſtimmtheit, nach naturaliſtiſcher Objectivität und überconcreter Individualiſirung (einſeitig indirecter Idealiſmus), verbunden mit Mißachtung der Geſetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmäßigkeit und Idealität, kurz Ueberwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen iſt einſeitiger Formalismus, Formencultus (directer Idealiſmus), Formeffect, ſowie abſtracte, farb- und inhaltloſe Tonbewegung. Dieſen Einſeitigkeiten gegenüber verlangt das Weſen der Muſik, hierin zur Poeſie ſich ähnlich verhaltend wie Architectur und Plaſtik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichſt wenig und eher zu Gunſten des formalen als des objectiv materialen Elements abzuweichen iſt.

An die Betrachtung der muſikaliſchen Kunſtformen reihen wir die Lehre vom Styl an, die ſowohl ihrer (im gegenwärtigen §. beſprochenen) negativen als ihrer poſitiven Seite nach dieſen ganzen Kreis der verſchiedenen Geſtaltungen des Tonmaterials vorausſetzt. Die im §. aufgeſtellten Sätze ſind jetzt ziemlich allgemein anerkannt; es bedurfte aber Zeit genug, bis ſie durchzudringen vermochten, und es fehlt auch gegenwärtig nicht an Richtungen von ganz entgegengeſetzter Art. Das ganze Material der Muſik iſt weſentlich ein ſchwebendes, welchem die körperliche Maſſenhaftigkeit, die geometriſche Formbeſtimmtheit, die ſinnliche Objectivität, die verſtändige, expreſſive Deutlichkeit des Materials der andern Künſte ſchlechthin abgeht. Dieſen Charakter des Schwebenden, das nicht bauen, bilden, zeichnen, malen, ſchildern kann, ſondern von allem Dieſem nur eine Analogie zuläßt, darf die Muſik nicht verleugnen wollen, d. h. ſie darf, obwohl ſie nichts als Gefühlsausdruck iſt, deßungeachtet nicht nach einer Beſtimmtheit des Einzelausdrucks, noch weniger nach einer Objectivität und Individualität ſtreben, die nicht in ihrem Weſen liegt. Sie kann Maſſen aufthürmen, um mit der Architectur im quantitativ Erhabenen zu wetteifern, aber ſie verliert damit ihre eigenthümliche melodiſche Beweglichkeit, die nichts Starres und Abſtractes duldet, ſie iſt innerlichſt architectoniſch in ihrer Gliederung, aber ſie darf nicht, was blos innerliches Geſetz iſt, materiell herauskehren, nicht die Anſchauung architectoniſcher Objecte erregen wollen, gerade wie die Architectur maleriſch ſein, aber nicht ſelbſt malen, plaſtiſch bilden kann und darf; ſie kann Bewegungen von Körpern, Blitze und Donnerſchläge, Kanonaden, Windesbrauſen, Platzregen, Pferdegetrappel, Karavanenzüge, öden Wüſtenſandes Wehen, Gebrumm und Gebrüll und Gezwitſcher, Geſchrei und Geflüſter, Gezänk und Schlägerei, Geächze Verwundeter, Schnurren von Spinnrädern, Sprudeln von Quellen, Rauſchen der Waſſerfälle, ja am Ende ſelbſt Sieden und Braten direct nachahmen, aber ſie gibt damit nur ſich ſelbſt auf, ſie tritt aus dem Gebiet der Kunſt heraus in das der gemeinen Wirklichkeit, aus dem Gebiet des Tones und der melodiſchen harmoniſchen und rhythmiſchen Tonverhältniſſe heraus in das ſinnliche Gebiet des Geräuſches, Schalles, Knalles und Gezirpes, und ſie erweckt zudem mit allen ſolchen Verſuchen, weil ſie doch immer halb und unklar bleiben, blos das unbehagliche Gefühl des Unzureichenden ihrer Mittel. Auch Innerliches, Geiſtiges, Individuelles kann ſie direct wiederzugeben verſuchen; ſie kann den ſtolzen Schritt des Uebermüthigen, den Unmuth des Uebellaunigen, den Leichtſinn des Verſchwenders, die Unbehülflichkeit des Schwerfälligen, das eckige Weſen des Herben und Schroffen, den ſtechenden Schmerz der Eiferſucht, die romantiſche Stimmung einer Landſchaft unmittelbar naturaliſtiſch ausdrücken oder abbilden wollen durch melodiſche, rhythmiſche, harmoniſche Künſte, ſie kann namentlich fehlgehen in Schilderungen des Häßlichen und des Komiſchen durch unkünſtleriſche, aller Formſchönheit ſpottende Mißtöne, Contraſte, Ueberraſchungen, plumpes Poltern, zu große Häufung übermäßiger Intervalle u. ſ. w. Aber alles Dieſes, jede förmliche Zeichnung, jede ganz direct nachbildende Malerei und Schilderung gehört nicht in ihr Gebiet, außer etwa da, wo durch ſolche Dinge von Seiten des Componiſten mit ſelbſtbewußtem Humor eine recht burleske Komik, eine recht treffende Ironie, eine ſcherzhaft idylliſche Heiterkeit beabſichtigt wird, und auch da nur vorübergehend, da der Humor die Kunſtgeſetze nur vorübergehend bei Seite zu ſtellen berechtigt iſt, wenn die Sache nicht ernſt, das Spiel mit dem Geſetz nicht grober Verſtoß gegen daſſelbe werden ſoll. Nicht die Dinge ſelbſt, ſondern ihren Eindruck auf die Empfindung hat die Muſik darzuſtellen, einen Eindruck, der immer weniger concret, weniger objectiv iſt als der Gegenſtand, der ihn hervorruft. Ja auch die Empfindung ſelbſt darf ſie nicht zu ſtark, nicht zu ſcharf, nicht zu detaillirt heraustreten laſſen, wenn ſie nicht ſchwer und dumpf oder weich und ſüßlich oder peinlich ſchneidend oder regel- und einheitslos werden ſoll; gerade dieſes Sinnlichnaturaliſtiſche (vgl. S. 872) hat die Kunſt der Empfindung abzuſtreifen, ſie hat den Beruf die Empfindung immer zugleich zu idealiſiren (vgl. S. 903), ſie ſowohl in beweglichere, leichtere, gefällige, als in kräftiger ſtyliſirte und wohlgegliederte Formen zu erheben; ſie ſtellt zwar einer Kunſt wie die Architectur gegenüber „den Ausdruck über die Form" (S. 928), d. h. über beſtimmte, numeriſch exacte Form, aber nicht über die Form überhaupt, ſie iſt deſto mehr an die Geſetze der Idealität, des Maaßes, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger ſie der Hinſtellung einer feſten, anſchaulichen Einzelgeſtalt fähig iſt. Die Frage, ob und wieweit die Muſik malen dürfe, iſt jedoch hiemit noch nicht abgemacht; die Muſik muß doch auch in gewiſſem Sinne objectiv darſtellen, da ſonſt aller Charakter, aller beſtimmtere Stimmungsgehalt, alle dramatiſche Belebung verloren ginge, und wenn wir ſagen, nicht die Dinge, ſondern ihren Eindruck ſolle ſie ſchildern, ſo iſt ja im Eindruck, in der vom Ding erregten Empfindung das Ding ſelbſt als Urſache, als Anlaß, als das was eben dieſer Empfindung ihren beſtimmten Inhalt, ihren Charakter, ihre Farbe (Schrecken, Grauen u. ſ. w.) gibt, auch mitgeſetzt, folglich darf nicht nur, ſondern muß gemalt werden, wie z. B. Haydn zu Anfang der Schöpfung das Chaos, das Aufflammen des Lichtes zu malen nicht unterlaſſen konnte, wenn er ſeinen Gegenſtand vollkommen muſikaliſch wiedergeben wollte. Allein gerade in dieſem Einwand liegt auch die Löſung der Frage; der Wiederhall des Dinges in der Empfindung iſt doch nicht mehr das ganze und reine Ding ſelbſt, die Empfindung wird zwar beſtimmt und ſo oder ſo gefärbt durch das Ding, aber ſie hat von ihm doch nur ein allgemeines Bild, einen allgemeinen Reflex in ſich, dem eben die ſpezifiſchſinnliche Beſtimmtheit, z. B. daß ein ſchreckendes Geräuſch gerade Donner oder ein Grauenerregendes gerade eine Sandwüſte oder ein Ermuthigendes gerade eine herbeieilende Reiterſchaar iſt, bereits abgeſtreift iſt. Dieſen vom Ding in die Empfindung miteingehenden allgemeinen Reflex braucht die Muſik zwar nicht nothwendig und überall zu malen, wenn ſie nur die Empfindung ſelbſt recht malt, ſie kann ihn aber allerdings auch mitmalen, wenn ſie ausdrücklich, ernſt- oder ſcherzhaft, ſich objectiver als gewöhnlich halten will, aber ſie darf ihn doch nur mitmalen, wie z. B. Haydn's Chaos nicht blos Chaosvorſtellung ſein will, ſondern ebenſoſehr Veranſchaulichung einer feierlich erwartungsvollen Stimmung, eines dumpfen Webens und Hinundherwogens der Empfindung, die keinen beſtimmten Gegenſtand vor ſich hat, ſondern nur erſt nebelhafte Geſtalten ſich erheben und durcheinander ſich bewegen ſieht, und ſie darf ihn für's Zweite nur ſo mitmalen, daß die malenden Töne, Figuren doch zugleich, auch abgeſehen von Dem was ſie nachbilden, muſikaliſch, melodiſch, harmoniſch, rhythmiſch, klar und ſchön ſind. Was aber Charaktermalerei betrifft, ſo kann die Muſik hier eher objectiv darſtellen, weil die beſtimmte Haltung eines Charakters ſowie ſeine eigenthümlichen Stimmungen, Gefühle, Affecte, Leidenſchaften nichts Anderes ſind als Bewegungen, Erregungen, Spannungen, welche die Muſik ausdrücken kann und welche gerade ihr eigenthümliches Gebiet ausmachen; aber ſie darf ſie nicht unmittelbar abformen und ſie darf namentlich nicht etwa einzelne Tonfiguren bilden wollen, welche direct Zorn, Schmerz, Niedergedrücktheit, Stolz und dergleichen wieder geben ſollen, ſondern ſie muß immer in den ganzen Verlauf einer kürzern oder längern Tonbewegung eine Beſchaffenheit, eine eigenthümliche Bewegtheit legen, welche jene Stimmungen veranſchaulicht; einzelne Stiche, Stöße, Riſſe, Hebungen ſind noch keine muſikaliſche Schilderung von Empfindungen, Stimmungen, Aufwallungen, ſie bilden dieſelben, wie z. B. ſtechenden Schmerz, zerreißende Eiferſucht, unmittelbar phyſiſch, momentan mimiſch nach, ſtatt ſie muſikaliſch, d. h. in der Form der Expanſion in eine Zeitbewegung, die der Entwicklung der muſikaliſchen Mittel (Melodie, Harmoniefolge, Contraſte und Wechſel der Rhythmen und Tonſtärken) Raum läßt, wiederzugeben. Der einfache Kanon für das muſikaliſche Verfahren iſt der: drückt die Muſik unmittelbar ein Object aus, ſo daß wir es wiedererkennen, wie wenn wir es ſähen oder hörten, ſo iſt das falſche Tonmalerei, namentlich wenn gar keine ſpezifiſch muſikaliſche Wirkung mehr dabei iſt; deutet ſie ein Object blos an, ſo daß es ohne begleitendes Wort nicht klar iſt, was gemeint ſei, ſo iſt die Malerei recht; veranſchaulicht ſie eine Stimmung, Empfindung, Leidenſchaft blos durch einzelne Tonfiguren oder Klänge, ſo iſt es wiederum verfehlt; gibt ſie aber Tonreihen und Tonſtücken eine die Gemüthsbewegung nachbildende Bewegungseigenthümlichkeit (z. B. Schnelligkeit und Langſamkeit, An- und Abſchwellen, intenſive Spannung oder frohe Leichtigkeit, Vorwärtsgehen, -drängen, -ſtürmen u. ſ. w. vgl. S. 919), ſo iſt das Verfahren das rechte. Es iſt wenigſtens in Zeiten, in welchen die allgemeinern Stoffe, Liebe, Sehnſucht u. dgl., ſchon erſchöpft ſind, ſogar gut, wenn der Componiſt von beſtimmten, durch Ereigniſſe, Naturanſchauungen, Reflexionen über Glück und Unglück u. ſ. w. hervorgerufenen Empfindungen ausgeht, um ſeine Phantaſie durch ſolche beſtimmte Empfindungen recht concret anzuregen, ſie auf einen Empfindungskreis recht entſchieden zu concentriren; aber in der Ausführung muß das Materielle zurücktreten und nur im Charakter der Empfindung ſelbſt (z. B. in der Wehmuth) auch die Veranlaſſung (verlorenes Glück) mittelbar ſich abſpiegeln. Zugleich iſt der obige Kanon noch durch eine weitere Regel zu ergänzen: mit Ausnahme einzelner Fälle, in welchen, wie

z. B. im Recitativ oder in der melodramatiſchen Begleitung einer beſtimmten Handlung mit Inſtrumenten, das muſikaliſche Element ſich nicht vollſtändig zu entwickeln Raum hat, muß der Inhalt in die Form, die Empfindungsbewegung in die Tonbewegung ſo ganz übergegangen ſein, ſo ganz in Tönen ſich verkörpert haben, daß das Tonſtück dem Gefühl und der Phantaſie ein wenigſtens in der Hauptſache verſtändliches und gefälliges Tonbild abgibt, auch wenn auf das was es andeuten will nicht reflectirt wird; ein Tonſtück darf die Empfindung nicht blos andeuten (ſo wenig als die Malerei den Körper), ſondern ſoll ſie muſikaliſch geradezu zeichnen und malen, es ſoll den Charakter der Empfindungsbewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrſchende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hiezu und zu nichts Anderem gibt es Muſik und iſt die Muſik fähig —; wenn dieſe Einheit da iſt, wenn ſie dem Tonſtück einheitlichen Charakter und Rhythmus gibt, ſo iſt es ebendamit verſtändlich und gefällig, auch wenn man nicht weiß, was eigentlich gemeint iſt, obwohl natürlich der Genuß größer, der Eindruck tiefer iſt, wenn die Idee des Tonſetzers entweder durch den begleitenden Text uns bekannt iſt oder ſich doch beim Anhören ſeines Werks mit einer gewiſſen Klarheit und Wahrſcheinlichkeit zu erkennen gibt. Eine Muſik dagegen, welche noch mehr ſagen und malen will als die Muſik überhaupt geben kann, welche (wie z. B. ſelbſt Beethoven's große Ouverture zu Leonore) in der Inſtrumentaleinleitung die Oper ihrem ganzen *ſpeziellen* Verlaufe nach vorauszugeben ſucht, eine Muſik, die hiemit voll von latenten Beziehungen auf Einzelnes und Empiriſches iſt, das der Hörer nicht weiß oder ſich erſt aus erklärenden Programmen mühſam hinzudenken muß, kurz eine Muſik, die einen Inhalt haben will, der in die Form gar nicht übergehen kann und darum auch nicht in ſie übergegangen iſt, kann natürlich (*ſofern* ſie nämlich nicht nebenbei doch einzelnes wirklich Muſikaliſche darbietet) für ſich auch nicht klar und gefällig ſein, ſondern ſie kann (unter der ſo eben angegebenen Vorausſetzung) nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüſſel beſitzt, eines unfertigen Mitteldings, welches weder einen Ausdruck, einen wirklich heraustretenden Inhalt und Charakter, noch eine Form, eine muſikaliſche Entfaltung und Entwicklung hat, ja geradezu eines Zwitters, welcher weder Gemälde noch Muſik iſt, ſondern Ton- und Klangſymbolik (im übeln Sinne des Worts), die nicht durch Tiefe, ſondern durch Unklarheit geheimnißvoll ſcheint; ein falſches Zuviel des Ausdrucks und der Zeichnung ſchlägt von ſelbſt um in das Gegentheil des Beabſichtigten, in ein Nichtzuſtandekommen eines wirklichen Tonbildes; das muſikaliſche Kunſtwerk (das nicht von vornherein blos begleitender Art ſein will und ſoll) muß vollſtändig einleuchten und gefallen, wie jedes andere, und in dieſer Beziehung haben alle Diejenigen, welche auf die Form den Nachdruck legen und der Muſik einen eigentlichen Inhalt geradezu abſprechen, nicht ſchlechthin Unrecht, ſofern nämlich was ſie meinen Dieſes iſt, die Muſik müſſe vor Allem muſikaliſch klar und ſchön ſein, ſie ſei ein unendlich reiches Syſtem von Tonbewegungen und Tonverknüpfungen, die ſchon an und für ſich ſelbſt durch ihre eigene Form, durch geſetzmäßige und zugleich mannigfaltige Verwendung der muſikaliſchen Mittel, Melodie, Harmonie, Periodicität, Rhythmus u. ſ. f. wirken können und ſollen. Nur iſt dem beizufügen, daß alle dieſe Tonbewegungen doch blos, ſofern ſie zugleich ein bewegtes geiſtiges Leben nachbilden, künſtleriſch wirken, daß ſie ſelbſt da, wo ſie ſich auf ſpeziellern Gefühlsausdruck nicht einlaſſen, doch ein Ausdruck des Gefühlslebens überhaupt in irgend einer ſeiner Erregungsweiſen ſind, und daß ihnen auch die Eigenſchaft des Charakteriſtiſchen, wenn ſie ſchön ſein wollen, nie fehlen darf; gerade mit dieſem Moment des Ausdrucks und der Charakteriſtik iſt aber der Muſik doch ein „Inhalt“ gewonnen, nämlich die Darſtellung beſtimmter Empfindungen und je nach Umſtänden auch Andeutung empfindungenerregender Objecte.

Die Muſik, wurde oben geſagt, ſoll den Charakter des Schwebenden nicht verleugnen, über das Empfindungsgebiet nicht hinausgehen wollen; um ſo mehr folgt auch hieraus, daß ſie durch die Form wirken, daß ſie ihr ätheriſches Material in feſte, klare, acuſtiſch gefällige, die Phantaſie beſchäftigende und draſtiſch erregende Formen bringen muß. Die feſte Form (Periodicität, Stimmenverflechtung, thematiſche Entwicklung u. ſ. w.) bewahrt ſie vor nebelhafter Unbeſtimmtheit und Verſchwommenheit, vor Halt-, Zuſammenhang- und Geſtaltloſigkeit, die gefällige und draſtiſche Form (Fluß und Figurirung der Melodie, Wohllaut der Harmonie, ſchlagender Rhythmus) ſichert ſie vor Nüchternheit, Eintönigkeit, indifferenter Farb- und Wirkungsloſigkeit; die Muſik bedarf in letzterer Beziehung wirklich Anmuth einer-, „Effect“ andrerſeits, damit Gehör, Gefühl, Phantaſie gleichſam gereizt und genöthigt werden, ihre duftigen Gebilde einzuſaugen, ihnen ungetheilt zu folgen und ſich ihnen hinzugeben und ſo einen lebendigen Eindruck von ihnen zu empfangen. Aber es iſt klar, daß durch dieſe Forderung, die Muſik ſolle ſich ſelbſt an die Form binden und den Hörer durch die Form feſſeln, weder pedantiſcher Formalismus, der blos in den polyphonen Kunſtformen das Heil erblickt, noch ein Formencultus, dem über Melodiereiz Harmonie und Ausdruck, über Figuren und Coloraturen oder andrerſeits über harmoniſchem Schmelz die Melodie ſelbſt verloren geht, noch endlich ein abſtracter Formeffect, der durch rhythmiſche Mittel überraſcht, übertäubt und aufregt, irgend gerechtfertigt iſt. Dieſen Einſeitigkeiten gegenüber hat die Forderung des Inhalts, der gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, des Ausdrucks und Charakters, der innern Wahrheit und Tiefe, die Forderung, daß in der Muſik beſtimmte Empfindung ſei und ſich rein auspräge, ihre volle Berechtigung. Das Gleichgewicht beider Elemente, des Inhalts und der Form, iſt es, worauf die Schönheit der Muſik entſchieden beruht; nur freilich mit der nähern Beſtimmung, daß ſie doch mehr Muſik bleibt beim Uebergewicht des formalen als bei dem des objectiv materialen Factors. Innerhalb der ſubjectiven Kunſtform iſt die Muſik trotz aller ihrer Freiheit der Architectur gegenüber doch ähnlich wie dieſe an die Formſchönheit gebunden, weil die eigenthümliche Beſchaffenheit ihres Materials dieſe fordert (S. 898), wogegen ſie für die Darſtellung des eigentlich Concreten nicht zureicht. Materiell ſchildern und ſo durch concreten Inhalt intereſſiren, wie Malerei und beſonders Poeſie, kann ſie nun einmal nicht und ſie iſt nicht mehr ſie ſelbſt, ſobald ſie es verſucht, wogegen ſie doch wenigſtens Muſik und immer noch Bild des mannigfach bewegten Gefühlslebens bleibt, wenn ſie einſeitig melodiſirt, harmoniſirt, fugirt u. ſ. w.; die Trockenheit und Steifigkeit des Formalismus, die Fadheit und Seichtigkeit des Formencultus halten ſich doch noch innerhalb der Grenzen der Muſik ſelber, ſo lange jene nicht zu rein unacuſtiſchem und ausdrucksloſem mathematiſchem Calcul, dieſe nicht zu leerem Geklingel ausartet, während alle Sachen- und Ideenmalerei, wo ſie nicht vorübergehend eine Begründung durch beſondere Umſtände und Zwecke erhält, unmuſikaliſch froſtig und hölzern oder unkünſtleriſch nebelhaft und dunkel iſt. Der rhythmiſche Formeffect, der ſchon ſehr nahe an den materialiſtiſchen Schalleffect ſtreift und mit dieſem gerne ſich verbindet, iſt freilich auch unmuſikaliſch, indem auch mit ihm dem Gehör und Gefühl nichts mehr geboten wird (S. 912). Das Gleichgewicht beider Elemente mit leiſem Uebergewicht der Form als Hauptelementes der Muſik iſt das eigentlich Muſikaliſche; intereſſanter, ſpannender, geiſtreicher und geiſtvoller nimmt das Uebergewicht eines ideellen oder eines ſcharf charakteriſtiſchen, objectiven Inhalts ſich freilich aus, aber die Gefahr des Ueberſchweifens über die Grenzen der Muſik liegt dabei außerordentlich nahe, daher denn z. B. Beethoven nicht in Werken der letztern Art (wie in der großen Ouvertüre zu Leonore), ſondern in denjenigen am bewundernswertheſten iſt, in welchen er das ſtarke Hervortreten des Inhalts nicht zum Ueberwiegen werden läßt, ſondern es, wie namentlich in der Cmoll- und Adur-Symphonie, aufwiegt durch ſtreng ſyſtematiſche Form, reiche Themenverarbeitung, fließende, anmuthige und friſche Melodie, kurz durch eine rein muſikaliſche Haltung des Ganzen, die alle Mittel der Muſik erſchöpfend gebraucht und doch innerhalb ihrer Schranken ſich bewegt.

§. 793.

Die Entſchiedenheit, mit welcher das muſikaliſche Stylgeſetz möglichſtes Gleichgewicht des Inhalts und der Form verlangt, ſchließt ſolche Stylarten nicht

aus, in welchen troß des Ineinanders beider Momente, durch das namentlich der für die Muſik überall unentbehrliche Gefühlsausdruck bedingt iſt, doch das eine oder andere das vorherrſchend beſtimmende iſt. Ueberwiegt die Form, ſo entſteht daraus nach der einen Seite der ſtrenge, hohe, ideale (plaſtiſche), nach der andern der anmuthige, reizende, draſtiſche (auf Effect ausgehende) Styl; überwiegt der Inhalt, ſo ergibt ſich der freie und weiterhin entweder der ausdrucksreiche, gefühlsweiche, ſentimentale, rührende, pathetiſche, oder der charakteriſtiſche, naturaliſtiſche, individualiſirende (maleriſche) Styl; das Gleichgewicht gibt den ſchönen Styl, der von den übrigen die mit ihm ſelbſt verträglichen Elemente, Idealität, Anmuth, Charakteriſtik, an ſich hat und ſie doch zugleich zur Einheit verſchmilzt. Mannigfache Miſchungen, namentlich der Strenge und Hoheit mit Charakteriſtik und innigerem Ausdruck, der Anmuth mit Weichheit, des Draſtiſchen mit Naturaliſmus, ſind möglich und gehören mit zur Vollſtändigkeit der Stylarten.

Die im §. gegebene, an §. 531 ſich anſchließende Eintheilung bedarf nach Dem, was im vorigen über das Stylgeſetz geſagt wurde, keiner nähern Rechtfertigung. Die Muſik wäre nicht die freie Kunſt, die ſie iſt, wenn dieſe Freiheit ſich nicht auch in der Möglichkeit mannigfacher Stylarten bewährte. Die Hauptunterſcheidung des §. fällt mit der des directen und indirecten Idealiſmus zuſammen, deren auch das Moment des Charakteriſtiſchen in ſich aufnehmendes Gleichgewicht mit Recht der eigentlich ſchöne Styl zu nennen iſt. Wenn der §. deßungeachtet nicht die Kategorie von directem und indirectem Idealiſmus, ſondern das Verhältniß von Inhalt und Form voranſtellt und zum Ausgangspunkte nimmt, ſo hat dieß ſeinen Grund darin, daß bei der Muſik, weil ſie nicht objectiv darſtellende Kunſt iſt, die Frage eben nach jenem Verhältniß, d. h. die Frage, ob die Muſik überhaupt einen Inhalt habe, und wieweit und wie ein ſolcher in ihr zur Darſtellung komme, die Grundfrage iſt, ſo daß die Begriffe von directem und indirectem Idealiſmus eine eben hierauf beruhende weitere Bedeutung haben als z. B. in der Malerei; in letzterer handelt es ſich blos um die Frage, ob jedes einzelne Object formſchön dargeſtellt werden müſſe oder nicht, ſo daß hier directer Idealiſmus die Bedeutung der Schönheit des einzelnen Objects hat; in der Muſik dagegen fragt es ſich, ob überhaupt ein beſtimmter objectiver Inhalt dargeſtellt oder blos das Tonmaterial nach den Geſetzen des Wohllauts, des melodiſchen Fluſſes, der Symmetrie, Periodicität, kunſtreichen Stimmencomplexion u. ſ. w. formal ſchön gegliedert werden ſoll, und hiemit erhält der Begriff des directen Idealiſmus in ihr den Sinn des Prinzips der reinen Formſchönheit, die nie einem Inhalte (z. B. ernſter oder ſcherzhafter Charakteriſtik) zu lieb von der Linie der Idealität abweicht.

Eine Analogie des ſtrengen Styls in ſeinem Gegenſatz zum freien iſt uns bei den polyphonen Formen vorgekommen, bei welchen eine gebundenere und eine freiere Behandlungsweiſe einander gegenüberſtehen. Aber nur eine Analogie; denn hier handelt es ſich nicht mehr um das rein Techniſche der Compoſition, ſondern um die ſtreng formale Auffaſſung und Behandlung, die im gebundenen wie im nichtgebundenen Styl dieſelbe ſein kann, die aber allerdings vorzugsweiſe den erſtern wählen wird, weil er das Zurücktreten des Subjectiven, des Ausdrucksreichen, des Weichen u. ſ. w., alſo eben die formale Strenge, ganz von ſelbſt in ſich ſchließt. Streng iſt der muſikaliſche Styl, wenn er die reine Form feſthält im Gegenſatze zu ausmalenden Nüancirungen, wenn er in Melodie, Harmonie, Modulation, Stimmführung, Rhythmus die Vielheit, Mannigfaltigkeit, Färbung, Figurirung innerhalb der Grenzen ſtets feſtgehaltener Haupt- und Grundformen zurückhält, ſo daß die Bewegung gebunden, beherrſcht, in Schranken gehalten erſcheint durch dieſe ſich ſtets gleich bleibende, alles Einzelne umklammernde, keinem Einzelnen ein beſonderes Heraustreten geſtattende Grundform; namentlich Bevorzugung der Haupt- und Grundaccorde, Vermeidung der weniger einfachen Harmonieen, der Verzierungen, der entbehrlichen Uebergänge, der in's Weite ſchweifenden Melodiebewegung, unruhig ſpringender Modulation, ausdrucksreicher dynamiſcher Mittel (S. 913.), gehört zum ſtrengen Styl, welcher übrigens etwas ganz Anderes iſt als der in §. 792 verworfene Formaliſmus und namentlich nie ausdruckslos iſt, da er ſonſt kein Styl, ſondern eine Abart wäre. Der *hohe* und der *ideale Styl* bedarf dieſes ſich ſelbſt gleiche, daher auch die Polyphonie bevorzugende Feſtſtehen allgemeiner Grundformen nicht; er iſt noch weit weniger als der ſtrenge Styl blos poſitiv formal, formenvorführend, er geht ganz entſchieden mehr auf die Form überhaupt als auf gleichmäßige Anwendung und regelrechte Durchführung beſtimmter Formengattungen, weil mit dem Hohen und Idealen das Enge, Beſchränktmethodiſche ſich nicht verträgt, das in ſchlechthiniger Unterwerfung unter gegebene Formen liegen würde, er braucht dieſelben auch, um große, breite, feſte Grundverhältniſſe an ihnen zu haben, die der Tonbewegung einen Typus und Ausdruck des Ernſten und Gewichtigen verleihen, aber er gebraucht ſie nur ſo weit, als ſie dieß leiſten, er hat mit dem ſtrengen gemein die Vermeidung der Individualiſirung, aber er ſtrebt mehr nach Großheit, maaßvoller Einfachheit, reiner Durchſichtigkeit überhaupt als nach Anwendung künſtlicherer Behandlungsarten, ja er wählt gerne einfachere Formen (wie z. B. Mozart in der Zauberflöte), um mehr plaſtiſche Klarheit und idealen Schwung, den der ſtrenge Styl immer bis zu einem gewiſſen Grade niederhält, zu gewinnen. Indeß findet hier zugleich der Unterſchied ſtatt, daß der hohe Styl der künſtlichern Formen ſich noch mehr als der ideale bedient, weil er vorzugsweiſe dahin ſtrebt, die ganze Bewegung in feſten Maaßen und Schranken zu halten und damit alles Leichte, zu Bewegliche von ihr zu entfernen, ihr nicht nur Gewicht, ſondern auch entſchieden hervortretende Würde zu verleihen; der ideale Styl dagegen, namentlich wo er zum eigentlich ſchwungvollen wird, bedarf gerade eine gewiſſe Leichtigkeit der Bewegung, denn es liegt in ſeinem Weſen, die Form bereits zu größerer Freiheit zu entlaſſen und eben durch dieſe, doch zugleich in reiner Klarheit, in gehaltener Gemeſſenheit und Geſetzmäßigkeit, in ruhiger, kunſtloſer Einfachheit dahinſchwebende und dahinwallende Freiheit der Bewegung dem Ganzen das Gepräge der Idealität, d. h. nicht blos einer negativ erhabenen Hoheit, ſondern auch einer poſitiven Hebung und Gehobenheit aufzudrücken, die in jedem Tone und Accorde frei bewegtes, frei ſich aufſchwingendes Leben athmet. Anmuthig, reizend, draſtiſch wird der Styl durch feine und berechnete Durchbildung des Fluſſes und Schmelzes der Melodie, der Stimmführung, der Uebergänge, der Harmonie, der Verzierungen, durch chromatiſche Fortgänge, durch wollüſtig oder gelind ſpannende Accorde, nach anderer Seite durch ſchlagende, überraſchende Harmonieen und Rhythmen; hier wendet ſich die Form der verſchönernden Pflege des Einzelnen zu, es iſt nicht mehr die Form als feſtes Maaß, ſondern als kunſtreiche Formirung, welche das ſpezifiſch Muſikaliſche des formellen Wohllauts, der frappanten Erregung auf die höchſte Stufe der Ausbildung zu bringen ſucht. Dem ſtrengen Styl gegenüber gehört natürlich der anmuthige, reizende, draſtiſche Styl ſchon auf die Seite des freien; aber er iſt, wenn er wirklich conſequent durchgeführt wird und nicht etwa blos (wie bei Mozart) neben und am ſchönen Styl erſcheint, doch nicht der ganz freie Styl, er hat auch einen Formaliſmus, nur von anderer Art als der ſtrenge Styl ihn hat. Unter freiem Styl verſtehen wir dem ſo eben Bemerkten gemäß nicht blos den ungebundenen im Gegenſatz zum gebundenen, ſondern den überhaupt nichtformaliſtiſchen, einfachen Styl; er begreift einerſeits die weiter folgenden Stylarten als beſondere Arten unter ſich, tritt aber andrerſeits ihnen auch wieder als eigene Species gegenüber, ohne jedoch alle und jede Verbindung mit ihnen auszuſchließen, da er eine ſolche bedarf, um nicht zu leicht zu werden, ſondern nebendem auch beſtimmtere Farbe und Haltung zu erlangen; als für ſich beſtehende Species tritt er namentlich in der recitativiſchen Muſik auf, wo dieſe nicht auf ſpezifiſchen Ausdruck, ſondern blos auf allgemein gehaltenen muſikaliſchen Vortrag eines eigentlicher Compoſition nicht fähigen Wortinhaltes ausgeht. Ausdruck kann natürlich keiner wirklichen Muſik, weder der ſtrengen und hohen noch der anmuthigen ganz fehlen, da alle Muſik Kunſt der Empfindung iſt; aber es iſt darum nicht jede Muſik ſpezifiſch Muſik des Ausdrucks; der ausdrucksvolle, ausdrucksreiche Styl beginnt doch erſt da, wo wie die leichtern ſo auch die formalen Stylarten aufhören, da beide das beſondere, volle Heraustreten einzelner Erregungen, Stimmungen und Stimmungsmomente verſchmähen, bei welchem die Muſik ganz nur Abbild des

Gefühles ſelbſt ſein und dieſes in ſeiner ganzen drängenden Wärme und treibenden Lebendigkeit darlegen will. Sobald daher der ausdrucksreiche Styl entſchieden fortgeht zu dem *gefühlsweichen*, gefühlsſeligen, ſentimentalen und rührenden oder zu dem erregtern *pathetiſchen Styl*, ſo tritt er ſogleich in vollen Gegenſatz zu der männlichen Ernſthaftigkeit des ſtrengen und zu der ruhenden Großheit des hohen, ſowie auch zu der maaßvollen Haltung des idealen Styls; er nähert ſich dem graziöſen und draſtiſchen Styl, bleibt aber dadurch von ihm qualitativ verſchieden, daß er nicht die ſpezifiſchmuſikaliſche Form als ſolche cultivirt und ſteigert, ſondern ſie lediglich als Mittel benützt, um einen Inhalt durch ſie zu veranſchaulichen, Tiefe der Empfindung, Freude und Schmerz, Wonne und Trauer, elegiſche Rührung, Zorn und Liebe, ſtolzes Pathos und heftigen Affect in ſie zu legen. Zum idealen Styl, der ſich zum Natürlichen, ſcharf Charakteriſtiſchen nicht herabläßt, wie der hohe nicht zum Paſſiven und Weichen, ſteht ſpezifiſch entgegen der *charakteriſirende, zeichnende, malende Styl*. Hier ſchreitet die Muſik bis zu den äußerſten Grenzen des ihr Möglichen fort, ſie wird darſtellend, objectivirend, ſie wird epiſche, dramatiſche, orcheſtiſche, Natur und Individualitäten ſchildernde Charakter- und Genremuſik, die ſich natürlich je nach Bedarf mit dem energiſchen, für Darſtellung von Maſſenbewegungen geeigneten ſtrengen Styl, ebenſo mit dem anmuthigen, draſtiſchen, ausdruckreichen verbindet. Der *ſchöne Styl* iſt der freie, Anmuth, Reiz und Effect nie einſeitig erſtrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einſeitigem gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemüthreiche, aber nicht ſentimentaliſirende, das Charakteriſtiſche, Individuelle, Naturaliſtiſche mit dem reinen Duft gehobener und frei ſchwebender Idealität umgebende, auch die ſtrengen Formen mit Abſtreifung ihrer abſtracten Regelmäßigkeit frei in ſich verarbeitende Styl, der nichts, was die Muſik an Formen und Mitteln bietet, verſchmäht, ebenſo aber Alles zu in ſich geſättigter, abgerundeter, klarer Einheit zuſammenfaßt. Er befriedigt zwar für ſich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale, das Charakteriſtiſche, das Anmuthige u. ſ. w. nicht blos als Element, ſondern auch in eigener ſelbſtändiger Ausprägung vernehmen will, aber er iſt der Gipfel des muſikaliſchen Styls durch ſeine Univerſalität, durch ſeine allſeitige Vollendung und durch die Selbſtbeſchränkung, mit welcher er überall der Form, dem directen Idealiſmus, der in der Muſik nun einmal Hauptſache iſt, Rechnung zu tragen weiß.

Die mannigfaltigen Miſchungen und Combinationen der verſchiedenen Stylarten noch weiter der Reihe nach aufzuzählen, iſt überflüſſig, da ſie ſich von ſelbſt ergeben, und da zudem von ſelbſt klar iſt, welche Stylarten verbunden werden können und welche nicht. Der ſtrenge Styl kann höchſt charakteriſtiſche und pathetiſche Gedanken in die feſten Formen hüllen, von denen er keinen Schritt breit abweicht, obwohl er nur dann ganz er ſelbſt iſt, wenn er ſeine Gedanken einfach wählt und lediglich den Ernſt und die Kraft, die in der Beugung alles Individuellen unter die Form liegt, hervorzukehren ſich zur Aufgabe macht. Der hohe Styl dagegen verſchmäht zwar nicht alles Pathos, aber alle naturaliſtiſche Charakteriſtik ſowie den Reiz und das gefühlig Ausdrucksreiche, und es gibt daher nichts Widerſprechenderes und Widerlicheres als die Ausartung der hohen, z. B. der religiöſen Muſik in graziöſe Sentimentalität. Ueber das für die Muſik beſonders wichtige Verhältniß des ausdrucksvollen, die Empfindung unmittelbar wiedergebenden (ſubjectiven) Styls zum charakteriſtiſchen, darſtellenden (objectiven) Styl wird mehr die Rede ſein aus Anlaß der Betrachtung des Verhältniſſes von Vocal- und Inſtrumentalmuſik, zu der nun mit der Lehre von den Zweigen überzugehen iſt. Ebenſo kann der Unterſchied zwiſchen religiöſer und weltlicher Muſik, von denen die erſtere Strenge Hoheit und Idealität mit Innigkeit und charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdrucks vereinigt, die letztere aber alle Stylarten und unter ihnen wieder insbeſondere die freiern und leichtern miſcht und combinirt, erſt im Folgenden ſeine Stelle finden.

b.

Die Zweige der Muſik.

§. 794.

1. Bei der Eintheilung der Muſik in Gattungen und Arten iſt zunächſt zu
Grunde zu legen der Unterſchied des Materials, durch welchen die Geſammtmuſik
in zwei große Zweige, Vocal- und Inſtrumentalmuſik, zerfällt.
Dieſer Eintheilungsgrund iſt kein blos äußerer, da das Auseinandergehen der
Muſik in dieſe beiden Gattungen auf einem innern Momente, auf dem Streben
neben der ſubjectiv unmittelbaren Form des Geſangs auch die objectiv freiere
Form des Inſtrumentenſpiels zu haben, beruht; und er iſt zugleich der höchſte
Eintheilungsgrund, da die Muſik als Kunſt der Subjectivität, der empfindenden
Phantaſie in erſter Linie nur eben danach ſich in ſich ſelbſt unterſcheiden und
gliedern kann, ob die Form der ſubjectiven Unmittelbarkeit, des einfachen
Empfindungsausdrucks rein feſtgehalten, oder ob ſie nach der Seite des Objectiven
hin fortgebildet wird durch Hinzunahme verſchiedenartiger äußerer Muſikorgane,
welche der Phantaſie einen Kreis von freiern, mannigfaltigern Darſtellungen
2. des Seelenlebens eröffnen. Dieſer Unterſchied von ſubjectiver und
objectivſubjectiver Muſik tritt aber ſodann auch innerhalb der beiden Hauptgattungen
wiederum in beſonderer Weiſe auf; die Vocalmuſik kann vermöge

ihrer Anlehnung an die Poeſie neben der abſtract ſubjectiven (lyriſchen) auch eine objectivere, mehr darſtellende (epiſche, dramatiſche) Haltung annehmen, ohne damit aus ihrer ſubjectiven Unmittelbarkeit herauszutreten; die Inſtrumentalmuſik kann desgleichen das Lyriſche in ihrer Weiſe und mit ihren Mitteln reproduciren, ohne den ihr weſentlichen objectivern Typus einzubüßen, und ebenſo iſt auch eine Combination der beiden Hauptgattungen möglich ſowie zur Vollſtändigkeit der Formen muſikaliſcher Darſtellung nothwendig, mit welcher eine dritte, Geſang und Inſtrumente vereinigende Gattung gegeben iſt.

1. Die Doppelheit des Materials, mit welchem die Muſik arbeitet, veranlaßt ihr Auseinandergehen in zwei Hauptgattungen, durch deren concrete, zu den mannigfachſten Combinationen ſtoffgebende Eigenthümlichkeit ſie gewiſſermaßen entſchädigt wird für die engen Schranken der Subjectivität, in welchen ſie ſich den andern Künſten gegenüber bewegen muß. Die Inſtrumentalmuſik iſt, wie der folgende §. näher zeigen wird, objectiverer und freierer Art als die Vocalmuſik, wie denn ſie ſelbſt und ihre vollkommenere Ausbildung aus nichts Anderem hervorgegangen iſt, als aus dem durch Entdeckung tönender Körper angeregten Beſtreben, mannigfaltigere, beliebiger handzuhabende Muſik zu beſitzen, als der bloße Geſang ſie bietet, und dieſe zweite Art von Muſik zu einer Begleitung von Handlungen (Proceſſionen, Opfern, Tänzen, Märſchen u. ſ. w.) anzuwenden, welche in dieſer Art und dieſem Umfang die in ihren Mitteln viel beſchränktere Menſchenſtimme weder ausführen kann noch auszuführen beſtimmt iſt. Der äußere Eintheilungsgrund iſt alſo zugleich ein innerer; die Vocalmuſik iſt naturwüchſige unmittelbare Empfindungsmuſik, die Inſtrumentalmuſik techniſch vermittelte, mannigfaltiger malende Darſtellungsmuſik; jene iſt rein ſubjectiv, dieſe objectivſubjectiv. Schon die zuſammengeſetztern Kunſtformen ſtellen im Gegenſatz zur einfachen Melodie einen ähnlichen Fortſchritt vom rein Subjectiven zum objectiv Concreten, Geſtaltenreichern dar; wie ſich ſchon dort die Muſik nach dem Geſetze, daß die Subjectivität über den einfachen Stimmungsausdruck zu reichern und vermitteltern Geſtaltungen hinſtrebt, in eine Reihe verſchiedener Hauptformen gliederte, ſo theilt ſie ſich nach demſelben Geſetz ein in zwei Gattungen, deren jede alle dieſe Formen wiederum innerhalb ihrer ſelbſt auftreten laſſen kann. Aus letzterem Umſtande folgt zugleich, daß der Unterſchied von Vocal- und Inſtrumentalmuſik logiſch das oberſte Eintheilungsprinzip iſt; denn es iſt das allgemeinſte, jede dieſer beiden iſt in ihrer Art die ganze Muſik, während jene Formen nur ſpezielle Arten muſikaliſcher Kunſtwerke ſind.

2. Der zweite Satz des §. iſt im Bisherigen namentlich durch Dasjenige eingeleitet, was in §. 793 über den Unterſchied des plaſtiſchen und

malenden Styls geſagt ward; er findet ebenſo ſeine Vorbereitung in der Lehre von den Kunſtformen, in welchen uns bereits noch ganz abgeſehen von der Unterſcheidung zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik der Unterſchied rein ſubjectiver und concret objectiver Muſikarten entgegentrat. Die Vocalmuſik kann mit Hinzunahme eines erläuternden Textes auch malen, individualiſiren, wie z. B. in der Arie gegenüber vom Liede, das in der einfachen Stimmung bleibt; die Inſtrumentalmuſik kann auch ſingen, indem ſie eines ausgedehntern Gebrauchs ihrer Mittel ſich begibt und ſich auf unmittelbaren Gefühlsausdruck concentrirt, und doch iſt hiemit der Grundunterſchied nicht aufgehoben; charakteriſtiſch malender Geſang bleibt doch Geſang, unmittelbarer und einfach natürlicher Herzenserguß des ſeine eigenen Empfindungen hier nur beſtimmter als im Liede kundgebenden Individuums, ſelbſt das erzählende Recitativ nicht ausgenommen, Inſtrumentalgeſang bleibt immer Inſtrumentenſpiel (S. 892), aus der unmittelbaren Subjectivität hinausverlegtes, künſtleriſch innerhalb einer andern Gattung reproducirtes Lied, Bild des Lieds, nicht dieſes ſelbſt; epiſchdramatiſcher Geſang iſt doch immer Lyrik, wie Romanze und Ballade, Inſtrumentallyrik bleibt immer ein charakteriſtiſches, maleriſches Tonbild, das uns als einzelne neben andern ſtehende Form der ihrem ganzen Weſen nach charakteriſtiſchern und formenreichern Inſtrumentalmuſik anſpricht, die Geſangslyrik aber keineswegs erſetzt oder als gleich mit ihr gefühlt wird. Das Genauere über dieſe Unterſchiede iſt der Beſprechung des Speziellen vorzubehalten; daſſelbe gilt von dem, was der §. über die dritte, Geſang und Inſtrumente vereinigende Gattung ſagt, deren Weſen erſt nach der beſtimmtern Erörterung des Verhältniſſes der beiden Hauptarten eingehender behandelt werden kann.

§. 795.

Weitere Neben- und Unterabtheilungen beruhen theils auf den Unterſchieden der „Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks" (§. 781—791), die innerhalb der beiden Hauptgattungen wieder beſonders geartet auftreten, und auf den Unterſchieden der Style, theils auf der Verſchiedenheit der Stoffe, welche letztere mehr für die Vocal- als für die Inſtrumentalmuſik umfaſſende Bedeutung hat, übrigens auch in dieſer wie in jener ſich wiederum mannigfach differenzirt.

Ein- und mehrſtimmige, homophone und polyphone, einfache und mehrtheilige (cycliſche) Vocal- und Inſtrumentalmuſik treten neben einander auf, und die Zahl dieſer Arten vermehrt ſich namentlich durch die verſchiedenen Anwendungen und Combinationen der Inſtrumente. Die Stylarten ergeben gleichfalls verſchiedene Arten von Tonſtücken und Tonwerken. Aber gerade bei der nähern Beſtimmung und Gliederung hievon kann von einem andern, materiellen Eintheilungsprinzip, vom Prinzip des Stoffes, nicht abgeſehen werden. Die Differenz der Stoffe, der mannigfachen Empfindungsunterſchiede (Luſt und Unluſt u. ſ. w.), der verſchiedenen Gefühls- und Stimmungskreiſe und zwar namentlich der für die Muſik (§. 750, 2.) ſo wichtige Unterſchied zwiſchen Religiöſem und Weltlichem ſowie zwiſchen den einzelnen Gebieten des letztern greift ſo weit durch alle, auch durch die Inſtrumentalzweige hindurch, daß die durch die Unterſchiede der Kunſtformen und Style begründeten Arten ſtets zugleich dem einen oder andern ſtofflichen Zweige zufallen, ja aus der Verſchiedenheit der Stoffe ſelbſt erſt ſich herausbilden und daher dieſe immer mitzuberückſichtigen iſt. Die religiöſe Muſik fordert ſo ſpezifiſch hohe Idealität des Styls und Innigkeit des Ausdrucks ohne ſubjective Sentimentalität und individualiſtiſche Stimmungsnüancirung, daß ſie ihren Erzeugniſſen einen ganz beſondern Charakter aufdrückt, der nur im Oratorium eine Verbindung mit der freiern Schönheit, Anmuth und Bewegtheit des weltlichen Styls eingeht, und ſie breitet ſich zugleich zu einer Mannigfaltigkeit von Unterarten aus, die insgeſammt wieder ihre Eigenthümlichkeit haben; die weltliche Muſik hat größere formelle Mannigfaltigkeit, aber ſie umfaßt auch materiell ſo verſchiedene Sphären, Ernſt und Scherz, Tragik und Komik, allgemeinere Gefühls- und Stimmungsſchilderung und daneben wiederum concrete Gebiete, wie Kriegeriſches, Tanz, Idylle, daß ſich für ſie auch hieraus die mannigfachſten Beſonderungen ergeben. Dieſe beſondern Unterarten religiöſer und weltlicher Muſik geben den Formen- und Stylarten erſt ihre Erfüllung mit beſtimmtem Inhalt und Charakter, und es müſſen daher bei der ſpeziellen Zweiglehre immer beide Hauptgeſichtspunkte, die formellen nnd materiellen, mit einander verknüpft werden. Es ergibt ſich von ſelbſt, daß die Eintheilung nach materiellen Geſichtspunkten vor Allem für die Vocalmuſik wichtig iſt, weil ſie mit dem Inhalte, den ſie ausdrückt, ſo ganz und unmittelbar verwachſen iſt; z. B. gerade der Unterſchied des Religiöſen und Weltlichen iſt für die Vocalmuſik feſter abgegrenzt, tritt in ihr ausgeprägter hervor, als in der Inſtrumentalmuſik, die für ſich allein mehr das Ideale, Feierliche, Ausdrucksvolle überhaupt als das ſpezifiſch Religiöſe, Kirchliche darſtellen kann; in der Inſtrumentalmuſik wiegen die formellen Eintheilungsprinzipien vor, ihr eigenthümliches Gebiet iſt eben die Formenmannigfaltigkeit, aber auch bei ihr iſt das Materielle keineswegs untergeordnet, wie ſich dieß z. B. einfach daraus ergibt, daß der Unterſchied des Ernſten und Scherzhaften gerade für die Gliederung der hauptſächlich auf reiche Formentwicklung angelegten größern Inſtrumentalwerke von ſo weſentlicher Bedeutung iſt.

§. 796.

Der Unterſchied zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik iſt dem zwiſchen einfacher und zuſammengeſetzter Kunſtform in gewiſſer Beziehung analog; er kommt nämlich darauf zurück, daß die Vocalmuſik die ſubjectivere, aber unmittelbarere, gebundenere, weniger formenreiche, die Inſtrumentalmuſik die objectivere, aber freiere, beweglichere und mannigfaltigere Muſikform iſt.

Sowohl die Erörterung des Tonmaterials als insbeſondere die Betrachtung der einfachern und zuſammengeſetztern Muſikformen führte ſchon früher mehrmals zur Berührung des Unterſchiedes zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik. Jene Formen ſind zwar durch dieſe Theilung nicht erſt bedingt, ſondern unabhängig von ihr, aber ſie ſtehen zu ihr in weſentlicher Beziehung, indem ſich nicht alle Hauptformen gleich gut und gleich vollſtändig in Vocal- und in Inſtrumentalmuſik verwirklichen laſſen, ſondern die einen mehr auf jene, die andern mehr auf dieſe angewieſen ſind. Was der eigentlichen Melodie näher ſteht, ſei ſie nun einſtimmig oder mehrſtimmig, homophon oder polyphon, fällt der Vocalmuſik, was nicht mehr einfach melodiſch, ſondern melodiös, figurirt iſt, der Inſtrumentalmuſik vorzugsweiſe anheim, und zu dieſem Unterſchiede treten nun die weitern, jedoch verwandten Momente hinzu, daß die Vocalmuſik überhaupt weniger formenreich, mehr für unmittelbaren ſubjectiven Gefühlserguß beſtimmt, die Inſtrumentalmuſik dagegen ſowohl durch die Mannigfaltigkeit und charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit der Organe, die ihr zu Gebote ſtehen, als durch die größere Freiheit der Handhabung derſelben zu den verſchiedenartigſten, nüancirteſten, bewegungsreichſten Tonſchöpfungen, ſowie zu einer über den bloßen Gefühlsausdruck hinausgehenden objectivern Darſtellung muſikaliſcher Gedanken befähigt iſt.

„Singen“ und „Spielen“ iſt (vgl. S. 892) der populäre, in der That höchſt treffende Ausdruck für die beiden Muſikarten. Die Vocalmuſik ſingt; ſie entſteht dadurch, daß eine Empfindung unmittelbar ſich äußert, und ſie enthält und will nichts Anderes, als eben dieſe unmittelbare Empfindungsäußerung. Sie iſt ſomit durchaus innerlich, ſubjectiv; denn die Empfindung, die innere Bewegung tritt in ihr wirklich ſo ganz und gar unmittelbar heraus, wie ſie nur überhaupt in der Kunſt heraustreten kann, und eben nur dieſes Heraustreten-, Lautwerdenlaſſen eines Gefühls iſt der Zweck; der Singende will ſeinem Gefühle freien Lauf verſtatten und Sprache verleihen, der Hörende will im Geſang eben dieſes ſich unmittelbar äußernde Gefühl vernehmen, allerdings zugleich in ſchöner Form, aber doch in ſolcher Form, die nichts als die ſich vernehmenlaſſen wollende Stimmung oder Empfindung ſelbſt zum Inhalte hat. Schärfere, ſpeziell darſtellende (malende) Charakteriſirung einzelner Momente, concretere harmoniſche und rhythmiſche Kunſt, ſowie auch Darlegung rein formeller Geſangskunſt (Virtuoſität) iſt nicht ausgeſchloſſen, aber dieß Alles kann hier nur in beſchränkterer Weiſe erreicht werden, da das Naturorgan auf kunſtreichere, figurirtere Bewegungen nicht oder nur in geringerem Grad angelegt und vor Allem auf den Ausdruck angewieſen iſt; dieſer iſt im Geſang das Weſentliche; der Geſang muß vor Allem, was er von Natur iſt, ſein und bleiben, ſeeliſch, in die Empfindung verſenkt, ſie unmittelbar aushauchend; die tönebildende Phantaſie dient hier dem Empfinden blos als Mittel der Aeußerung ſeiner ſelbſt. Die Inſtrumentalmuſik dagegen ſpielt; die empfindende Phantaſie hat hier ein Organ vor ſich, an dem ſie die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr geworden oder dem dieſelbe durch abſichtliche Technik gegeben iſt; dieſes Organ ſetzt ſie in Bewegung, wohl auch getrieben durch das Gefühl, das ſich in Tönen ausſprechen will, aber die Empfindung tritt doch nicht ſo unmittelbar und nicht ſo ſich ſelbſt gleich heraus, wie im Geſang; das äußere Werkzeug folgt nicht ſo unmittelbar dem innern Gefühle, ſchmiegt ſich ihm nicht ſo rein und unbedingt an wie das Stimmorgan, etwas von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks oder etwas von Innigkeit geht bei der mechaniſchen Uebertragung der muſikaliſchen Empfindung auf das Organ, das zudem als materielle Maſſe Widerſtand entgegenſetzt, immer verloren, und das Organ iſt immer ein Selbſtändiges, das zunächſt ſeinen eigenen, nicht des Menſchen Ton von ſich gibt und ſomit auch nur ein Abbild, nicht aber den directen Ausdruck der den Menſchen bewegenden Stimmung geben kann. Sodann ſteht der Spielende den Tönen ſeines Organs freier gegenüber als der Singende; er iſt nicht ſelbſt in den Ton, den er hervorbringt, verſenkt, nicht unmittelbar mit ihm verwachſen, ſondern er hat ihn ſich gegenüber als ein Anderes, er verhält ſich zu ihm nicht unmittelbar producirend, ſondern weit mehr zugleich reflectirend, beobachtend, die Töne des Inſtruments treten ihm abgelöſt von der eigenen Subjectivität als Figuren, Bilder gegenüber, deren Geſtalt und Bewegung die Phantaſie neben dem daß ſie ſie producirt weit freier verfolgen kann und wirklich mit ſpezifiſchem Intereſſe verfolgt, weil es eben Figuren, Bilder ſind. Die Phantaſie iſt alſo hier weit mehr für ſich thätig als beim Geſang und erhebt weit mehr Anſprüche darauf, daß auch ihr etwas ſie ſpezifiſch Angehendes geboten werde. Kurz, nicht Gefühlserguß, ſondern mindeſtens ebenſoſehr Phantaſiebeſchäftigung iſt hier Zweck; die Tonbilder ſollen allerdings, weil Töne nichts Anderes als Gefühle malen können, durchaus Abbilder einer Gemüthsſtimmung ſein, aber ausgeführtere, ſelbſtändigere, durch concretere Formen und Figuren die Phantaſie als ſolche anregende, beſchäftigende, in freie Thätigkeit, „freies Spiel" verſetzende Bilder. Endlich bieten die Inſtrumente dem Spieler durch ihre leichtere, beliebigere Handhabung eine ſo reiche Möglichkeit hervorzubringender Figuren und Bewegungen und durch ihre charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten eine ſo große Verſchiedenheit von Klangfarben an, daß ſie auch nach dieſer Seite die Phantaſie für ſich in Anſpruch nehmen und in Thätigkeit verſetzen; ſie reizen die Phantaſie zu mannigfaltigerer, namentlich rhythmiſcher Formenproduction, die über das bloße Gefühlsäußerungsbedürfniß weit hinausgeht, und dieſe Formenproduction beſchäftigt ebenſo auch die Phantaſie des Hörers in gleicher Selbſtändigkeit und Unabhängigkeit. Mit Einem Worte: die Inſtrumentalmuſik iſt nicht bloßer Gefühlserguß, ſondern auch Phantaſieſpiel, ſie iſt nicht bloße Sprache des Herzens, ſondern auch objective Bethätigung des Vermögens der empfindenden Phantaſie zur Hervorbringung mannigfaltiger, für ſich ſelbſt gefälliger und bedeutſamer Tonformen und Toncombinationen oder (S. 921.) muſikaliſcher Gedanken; ſie iſt freie Thätigkeit, die über dem Gegenſtande ſchwebt, Thätigkeit der Phantaſie, die nicht blos dem Gefühle dient, ſondern *auch des Gefühles ſich als Stoffes bedient, deſſen künſtleriſche Abbildung oder Darſtellung ihr ſelbſt Zweck iſt*, ſie verfährt freier, wie ſie an ſich ſelbſt betrachtet freier, mannigfaltiger, beweglicher, formenreicher iſt als der Geſang. Die Vocalmuſik iſt ſubjectiv, die Inſtrumentalmuſik in der Subjectivität zugleich objectiv; jene iſt Aeußerung des Gefühls, dieſe Darſtellung, welche die Darſtellung, die Form zugleich zum Selbſtzweck macht; jene kommt aus der Innerlichkeit und ihrem einfachern Ausdruck nie ganz heraus und ſoll es auch nicht, dieſe aber geht weiter zu den mannigfachſten Bewegungsformen und Klangfiguren, die überhaupt denkbar ſind, und bildet dieſe in ſelbſtändiger Weiſe ungehemmt aus, wie und wieweit ſie es irgend vermag. Der Gegenſatz iſt kein ausſchließender; wie der Geſang auch bis zu einem gewiſſen Grade das Moment der ſpezifiſchen Form, der Charakteriſtik, der melodiöſen Figuren, der polyphonen Künſtlichkeit in ſich aufnehmen kann, ſo kann ja auch die Inſtrumentalmuſik einfach melodiſch ſein; aber es iſt das nicht ihr eigenthümliches und wichtigſtes Gebiet, ſie iſt und bleibt Spiel, freie und mannigfach charakteriſtiſche Formenerzeugung; die Vocalmuſik iſt plaſtiſch, die Inſtrumentalmuſik maleriſch; jene iſt Natur in Form der Kunſt, die nicht mehr gibt als die Haupt- und Grundzüge der Natur, dieſe aber iſt Kunſt, welche die Natur in feinſter und individualiſirteſter Ausarbeitung der ſie darſtellenden Formen und Farben zeigt und hierin ihre Hauptaufgabe hat. — Der Unterſchied zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik beruht ſomit ſchließlich auf nichts Anderem, als darauf, daß die zwei Elemente, die in der Muſik als Kunſt der „empfindenden Phantaſie" enthalten ſind, Empfindung und Phantaſie, aus einander treten, ſich gewiſſermaaßen verſelbſtändigen, ein Unterſchied, der jedoch die Einheit nicht aufhebt, und zwar weder die unmittelbare, indem, wie eben bemerkt, auch die Vocalmuſik in die freiere Sphäre der Inſtrumentalmuſik hinübergreift wie dieſe in die der Vocalmuſik, noch die mittelbare, indem beide mit einander zuſammentreten und gerade in dieſer Vereinigung, in der ſie ſich gegenſeitig verſtärken, heben und ergänzen, ebenſo großartige als charakteriſtiſche Geſammtwirkungen hervorbringen können.

§. 797.

Die Vocalmuſik iſt zwar inſofern nicht reine Muſik als der Geſang des Hinzutretens eines das Gefühl erklärenden Textes bedarf; aber ſie repräſentirt nach einer andern Seite doch das eigentlich Muſikaliſche, ſofern ſie auf unmittelbaren Gefühlsausdruck ſich beſchränkt, wogegen die Inſtrumentalmuſik mit ihrer objectivern, phantaſiereichern Richtung auf Hinſtellung ſelbſtändigerer Formen bereits dem Typus anderer, nämlich der darſtellenden Künſte ſich anzunähern beginnt.

Schon in §. 749 und 764 iſt die einſeitige Anſicht abgelehnt, als hätte die Muſik blos mit Formen, muſikaliſchen Figuren, nicht aber mit wirklichem Gefühlsausdruck zu thun, und als wäre ebendarum nur Inſtrumentalmuſik, die allerdings freier in Formen ſpielt, wirkliche Muſik. Das dort Geſagte wird nun hier geradezu dahin weiter fortbeſtimmt, die Vocalmuſik ſei in gewiſſem Sinne die wahre, eigentliche Muſik. Jene iſt, wie es S. 829 heißt, nicht reine Muſik, weil ſie das Gefühl nicht in ſeiner Reinheit, ſondern in ſeiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtſein darſtellt. D. h. die Muſik tritt in ihr nicht allein, ſondern zugleich mit der Rede auf, als Ausdruck eines beſtimmten, in der Rede ausgedrückten Gefühles. Aber in anderer Beziehung iſt gerade dieß eigentlich Muſik, weil hier über den Gefühlsausdruck (wofern nicht Geſangvirtuoſität Hauptzweck iſt) nicht hinausgegangen, nicht zu große Formbeſtimmtheit (Figuration, Malerei) erſtrebt wird, was eben durch die begleitende Rede unnöthig iſt. Jedes Gefühl iſt, obwohl mehr oder weniger dunkel, doch ein ſo und nicht anders gewordenes und ſeiendes, ein ſchlechthin beſtimmtes, und es iſt daher (ſ. S. 791) ganz dem Weſen der Muſik entſprechend, daß ſie beſtimmt in Worten fixirte Gefühle ſingt und daß ſie nicht ſingt ohne ſolche Fixirung; es wirkt hiezu auch der Umſtand mit, daß es dem Weſen des Menſchen als ſelbſtbewußten Subjects widerſpräche, blos Töne hervorzubringen, blos Inſtrument zu ſein, der Menſch, wenn er ſingen will, muß Bewußtes, Beſtimmtes ſingen wollen; er ſetzt entweder Worte, Gedichte in Muſik, um ihren Gefühlsinhalt auch muſikaliſch ſich vergegenſtändlichen, um ſie auch ſingen zu können, oder er erfindet, wenn er ſingen will, muſikaliſch componirbare Texte oder greift zu ſchon componirten, in beiden Fällen iſt ihm das Singen, aber das inhaltbewußte Singen, Selbſtzweck. So tief uns auch die Inſtrumentalmuſik durch Reichthum, Großartigkeit, dramatiſche Verflechtung und Fortbewegung ergreifen und ſtaunenmachen mag, ſie geht doch über das unterſcheidende, ſpezifiſche Weſen der Muſik ſchon auch hinaus, ſie iſt phantaſievolle Poeſie, die ſich in freiem Gedankenflug über den einfachen Gefühlsausdruck erhebt, ſie iſt Malerei, die ihn mit mannigfachſten Klangfarben umgibt, ſie iſt Zeichnung, die ihn ausſchmückt mit einem verſchlungenen Gewebe von Figurationen, deren wechſelnde Formen bereits die Phantaſie, die innere Anſchauung, überhaupt, nicht mehr blos die empfindende Phantaſie als ſolche oder die Empfindung ſelber anſprechen. Weil ſomit hier die Muſik über ihren ſpezifiſchen Charakter hinaus ſich erweitert und zugleich Phantaſiekunſt, allgemeine Kunſt wird, oder weil eben in der Inſtrumentalmuſik ſich das realiſirt, was §. 542 (bei der Entwicklung des Satzes, daß die einzelnen Künſte nur die Wirklichkeit der Kunſt an ſich ſind und daher vielfach in einander übergreifen) geſagt iſt, daß nämlich der Ton ſelbſt auch „als geſtaltenerzeugende Kraft“ auftritt, daß er auch für die Phantaſie wirkt, auch vor ihr „ſchwebende Geſtalten“ aufſteigen läßt: ſo fühlen wir uns in ihr, ſobald ſie ſich entſchieden auf dieſe letztere Seite wendet, doch bereits an der Grenze des rein Muſikaliſchen, wir ſtehen da gleichſam in einem Mittelgebiete allgemeinerer Gattung, in welchem wir ſchon mehr als bloße Muſik vor uns ſehen, und da das Ganze nun doch Phantaſieſpiel bleibt, zu keiner vollen Beſtimmtheit der Geſtalt oder des Ausdrucks gelangt, ſondern in der Romantik des Geſtaltloſen verharrt, ſo macht ſich am Ende gebieteriſch die Forderung der Rückkehr zu beſtimmterem Gefühlsausdrucke geltend; von der Inſtrumentalmuſik müſſen wir ſchließlich (vgl. S. 830.) entweder hinweg zur concretern Kunſt der reinen Phantaſie, zur Poeſie, zu deren Einleitung und Begleitung ſie ſich ebendarum ſo trefflich eignet, oder wir müſſen — darum ſchloß gerade der größte Inſtrumentalcomponiſt ſeine letzte Symphonie in dieſer Weiſe, getrieben durch die innere Nothwendigkeit ſein Herzensgefühl beſtimmter auszuſprechen — zurück zum Geſange, der uns zur urſprünglichen Heimath der Muſik, zum unmittelbar klaren Empfindungserguſſe, zurückführt. Als „Künſtler“ überhaupt, als Heros der Phantaſie würde der reine Inſtrumentalcomponiſt den in ſeinem Fach gleich großen Vocalcomponiſten uns in Schatten ſtellen; aber der größere „Muſiker“ bliebe uns doch wiederum der Letztere, weil er die Empfindungen des Herzens im Ton uns offenbart, nicht aber vorherrſchend an die Phantaſie ſich wendet, deren Anſprüche auch die übrigen Künſte, nicht blos die Muſik, zu befriedigen im Stande ſind. Inwiefern die Inſtrumentalmuſik allerdings gerade durch ihren unendlichen Geſtaltenreichthum, der ſie nach der einen Seite über die Grenzen der Muſik hinauszuführen droht, nach der andern doch in Einem Punkte auch muſikaliſch über der Vocalmuſik ſtehe, wird §. 798 zeigen; aber im Ganzen, in ihrem Verhältniß zur Idee der Muſik überhaupt betrachtet, kann ſie nicht über ſie geſtellt werden; die (letztlich durch die Beethoven'ſchen Inſtrumentalwerke veranlaßte) unbedingte Höherſtellung der Inſtrumentalmuſik gehört einer bereits wieder im Zurückweichen begriffenen ideellen Richtung an, welche das allgemein künſtleriſche Element einſeitig betont und hierüber die jeder Kunſt durch ihre beſondere Natur vorgezeichneten Aufgaben und Grenzen zu unterſchätzen geneigt iſt.

§. 798.

Aus §. 797 ergibt ſich in Betreff der Stellung der beiden Hauptgattungen, daß die Vocalmuſik die vorangehende, den Mittelpunct bildende, die Inſtrumentalmuſik ſich bei- und unterordnende Gattung iſt. Sie hat vor letzterer auch dieß voraus, daß ſie größere Reihen zuſammenhängender Tonſtücke bilden kann, wozu jene nicht fähig iſt, weil ihr mit dem erklärenden Worte ein Hauptmittel zu beſtimmterem Inhaltsausdruck abgeht. Innerhalb ihrer natürlichen Grenzen aber behauptet die Inſtrumentalmuſik eine Selbſtändigkeit, die eine reine Ausbildung auch dieſer Gattung um ſo mehr fordert, als ihr doch der eigenthümliche Vorzug beiwohnt, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Organe eine einzelne Stimmung ungleich umfaſſender, mannigfaltiger und vor Allem freier ausführen zu können, als der bloße Geſang es zu thun vermöchte. Die höchſte Form der Muſik iſt ebendarum eine Vereinigung beider, in welcher die Vocalmuſik voranſteht, der hinzutretenden Inſtrumentalmuſik aber zugleich hinlänglicher Raum gegeben iſt, um auch ihrerſeits in möglichſter Vollſtändigkeit und Wirkſamkeit ſich zu entfalten.

Die Vocalmuſik iſt der unmittelbare, durch Anlehnung an das Wort klare und beſtimmte und in dieſer ſo gewonnenen Beſtimmtheit ſich ſelbſt genügende Gefühlsausdruck. Mit ihr iſt die Muſik im Weſentlichen da; die Inſtrumentalmuſik dagegen iſt eine höhere und weitergreifende Ausbildung, welche das Weſen der Muſik, ſtatt objectiver Geſtaltenproduction blos das Subjective der Empfindung zum Object zu machen, alles Objective in's fühlende Subject zurückzunehmen, nicht in ſo ſpezifiſcher Beſchränkung eben auf dieſen Zweck wie jene verwirklicht. Die Vocalmuſik iſt ferner eben wegen dieſer Beſtimmtheit und dieſer Subjectivität weſentlich ſelbſtändig, ſie kann nicht als Zugabe der andern Gattung erſcheinen, da das Beſtimmtere nicht einem Unbeſtimmten, das Subjective nicht einem Objectiven als bloßes Accidens ſich unterordnen kann; wenn Menſchen die Staffage eines Landſchaftgemäldes bilden, ſo iſt hier das Verhältniß ein anderes, der Menſch bildet Ein Ganzes mit der Natur, er iſt ihr homogen, ja er iſt ein Theil von ihr und nach dieſer Seite ihr untergeordnet, während bei Menſchengeſang und Inſtrumentenſpiel dieſe Homogeneität und dieſe höhere Stellung des zweiten Factors nicht ſtattfindet. Der Geſang läßt ſich daher von Inſtrumenten einleiten, begleiten, verſtärken, aber nicht umgekehrt; die Inſtrumentalmuſik verhält ſich zum Geſang, ſofern ſie die in ihm hervortretenden Empfindungen noch mit weitern Formen muſikaliſcher Darſtellung umgibt, ähnlich wie er ſelbſt zu der Empfindung, die er darſtellt; ſie tritt daher namentlich dann begleitend zu ihm hinzu, wenn er ſelbſt, wie z. B. in der Arie, ſchon mehr in's Einzelne und Mannigfaltige eingeht, ſie fügt die concretere Ausführung ſolcher Stimmungsgemälde bei, gerade wie der Geſang zur Empfindung hinzutritt, wenn dieſelbe aus ihrem dumpfen Weben in ſich ſelbſt zu einem beſtimmtern Ausdruck ihres Inhalts herausſtrebt. Die Anlehnung des Geſanges an das Wort hat aber noch den weitern Vortheil, daß durch ſie allein größere „cycliſche" Tonwerke möglich werden. Längere Reihen von Inſtrumentalſätzen, wenn auch noch ſo kunſtreich nach den Geſetzen der Abwechslung, des Contraſtes, des Bewegungsrhythmus, des dramatiſchen Fortganges gegliedert, ſind eine Unmöglichkeit, ſie würden in Folge der Unbeſtimmtheit, die das Fehlen des Wortes mit ſich führt, den Geiſt, der vergeblich nach Licht in dieſen geſtaltloſen Tongeweben ſuchte, völlig abſpannen und abſtumpfen, daher ſchon Ouvertüren und Symphonien nicht zu lang ſein dürfen; Beſtimmtheit des Textes iſt nothwendig erforderlich, wenn die Muſik nicht auf kurze Tonſtücke beſchränkt, ſondern auch zu umfaſſendern Tongebilden größeren Styls befähigt ſein ſoll. — Allein im Gegenſatz hiezu tritt nun eben auch der eigenthümliche Vorzug der Inſtrumentalmuſik hervor. Sie vermag nicht größere Reihen von Stimmungen vorzuführen, wohl aber einzelne Stimmungen in einer Weiſe in's Große, Weite und Tiefe zu malen, zu der dem Geſang die Mittel fehlen, ſie vermag die Einzelſtimmung (ſofern dieſe innerhalb ihrer ſelbſt auch wiederum eine in's Unendliche analyſirbare Mannigfaltigkeit von Gefühlen, Luſt und Unluſt, Ruhe und Bewegung, Affect und Reſignation u. ſ. w. enthalten kann) mit Hülfe der ihr zu Gebot ſtehenden Maſſen, Klangfarben, verſtärkten Harmonieen, mannigfaltigen Rhythmen, Figurirungen ſo ſchlechthin concret für die Phantaſie durchzuarbeiten bis in ihre mannigfaltigſten und feinſten Wechſel, Nüancirungen, Abſtufungen, Steigerungen hinein, daß ſelbſt der kunſtvollſte polyphone Geſang dadurch überboten wird, wenn man nämlich von der Innigkeit des Ausdrucks abſieht, die dem Geſange ſtets vorzugsweiſe als ſein Eigenthum bleibt. Und in dieſem Reichthum von Mitteln, Formen entwickelt ſie zugleich eine, der Vocalmuſik wiederum verſagte, Freiheit, in der ſich ſo ſpezifiſch wie ſonſt nirgends die Unendlichkeit des Geiſtes, die unbegrenzte Erregbarkeit und Weite des Gefühls, die unabmeßbare Combinationskraft der Phantaſie reflectirt. Sie iſt nicht an das Naturorgan, nicht an erklärende Worte gebunden; ſie bleibt bei aller concreten Mannigfaltigkeit doch ſtets im Unbeſtimmten, Geſtaltloſen, im Reich der reinen Form, die den Inhalt (die Stimmung und ihren Verlauf) blos ſymboliſch andeutet, nicht definitiv ausdrückt; ſie bietet wohl innerlich Beſtimmtes, aber ſie ſagt es nicht, ſie erhält ſich frei hievon, folgt nicht einzelnen Worten, Sätzen, ſondern bewegt ſich ungebunden, wie das Gefühl ſelbſt, bevor es ſich geſammelt und in Worten ſich ausgeſprochen hat; ſie hat ebendamit auch ein mit der Allgemeinheit des Denkens verwandtes Element, ſie gibt wohl viele Tonreihen, die an ſich gerade ſo concret ſind wie Vocalmelodieen, an Beſtimmtheit des Ausdrucks dieſen nichts nachgeben, aber ſie beläßt ſie ohne den erklärenden Text, und damit läßt ſie ſie ſtehen wie allgemeine Typen, die ſo oder anders aufgefaßt, gedeutet werden können, ſie hat auch mehr Raum zu Tonbewegungen, die nicht eigentlich melodiſch ſind und ſo gleich von vornherein nicht den Charakter ſpezifiſchen Gefühlsausdrucks an ſich tragen, ſondern mehr das lebendig aufgeregte, aufgerüttelte, in Spannung verſetzte Gemüth überhaupt darſtellen, ſie muß ſich allerdings quantitativ auf die Schilderung des Verlaufs einer einzelnen Stimmung beſchränken, aber innerhalb dieſer hält ſie ſich mit ihren die Stimmung und deren Gang erſchöpfend analyſirenden und doch das Qualitative, das Was des Geſchilderten blos andeutenden Tongeweben ſo ſehr im Allgemeinen, daß ſie damit zugleich ein Abbild des in ſeine Innerlichkeit zurückgezogenen, die allgemeinen Formen, Verhältniſſe, Verknüpfungen der Dinge an ſich vorüberziehenlaſſenden Gedankenlebens wird. Der Geſang gibt die einzelne Stimmung direct, einfach, in wenig Worten; die Inſtrumentalmuſik dehnt ſie aus in's Weite und Breite, verfolgt und erſchöpft den ganzen Umkreis der Gemüthsbewegungen, welche durch ſie hervorgerufen werden, ſchildert ſie in den mannigfaltigſten Farben und Wendungen, und läßt zugleich Alles in geiſterhafter Idealität; ſo kommt es, daß nicht blos das einzelne Gefühl, ſondern das Leben des Gemüths überhaupt und nicht blos das Gemüthsleben, ſondern auch der ganze Schwung und Reichthum der Phantaſie, deſſen der Geiſt fähig iſt, ja ſeine eigene ideale Unendlichkeit und Freiheit in ihr dem Bewußtſein gegenübertritt. Maleriſch ſchildernde, dramatiſch entwickelnde und in vollkommenſter Lebendigkeit und Freiheit ſich bewegende, die ganze Tiefe des Geiſtes und Gemüths enthüllende Darſtellung der Einzelſtimmung iſt die Sphäre der Inſtrumentalmuſik; dieſe hat ſie anzubauen, in ihr ſteht ſie da als eigene, vollberechtigte, das Tonmaterial erſt ganz erſchöpfende, den Geſang überbietende Kunſt, und darum iſt auch nicht die Vocalmuſik für ſich, ſondern ſie in ihrem Verein mit ihrer weniger ſeelenvollen, aber erfindungsreichern und mannigfaltiger ausgerüſteten Schweſter die höchſte Form der Tonkunſt überhaupt. Es muß auch Kunſtwerke geben, in welchen die ganze Muſik mit allen Mitteln und Formen zuſammenwirkt, alſo Kunſtwerke, die beide Gattungen vereinigen; in dieſer Einheit gehört der Vortritt der ſelbſtbewußtern, klar vom Herzen zum Herzen redenden Vocalmuſik, aber auch der andern muß es geſtattet ſein, ihren Reichthum und ihre Kraft und Freiheit ungehemmt, ſo weit die Einheit es erlaubt, zu entfalten, wenn ein vollſtändiges, uns ganz ausfüllendes, alle unſere geiſtigen Kräfte in Anſpruch nehmendes und befriedigendes muſikaliſches Kunſtwerk entſtehen ſoll. In der concreten Formenfülle der Inſtrumentalmuſik iſt es dann endlich auch begründet, daß ſie für die Vocalmuſik in vielen Fällen unentbehrlich wird; ſobald die Vocalmuſik aus dem Gebiet des einfach innigen Stimmungsausdrucks herausgeht, bedarf ſie inſtrumentaler Begleitung, um mehr Fülle und Anſchaulichkeit zu gewinnen, und ſo zeigt es ſich auch hieran, daß nicht Trennung beider Gattungen und einſeitige Ueberſchätzung der einen oder andern, ſondern harmoniſche Vereinigung beider die höhern künſtleriſchen Zwecke der Muſik erreichen hilft. — Das Verhältniß der Inſtrumental- zur Vocalmuſik iſt dem hier Entwickelten gemäß auch noch mit etwas Anderem, nämlich mit dem zwiſchen Melodie und (ſelbſtändig rhythmiſirter) Harmonie zu vergleichen; Melodie iſt Ausdruck, Harmonie verſtärkter, erwärmter, vermannigfaltigter Ausdruck; wie ebendarum die Melodie der Harmonie voranſteht und doch in Tiefe, Wärme und Kraft mit ihr nicht wetteifern kann und nicht volle Muſik iſt ohne ſie, ſo behauptet die Vocalmuſik ihrer Schweſter gegenüber den erſten Rang, muß ſie aber als die reicher ausgeſtattete Begleiterin und Gehülfin anerkennen, die Vieles allein leiſten und ohne die ſie ſelbſt nicht vollkommen das muſikaliſche Gefühl befriedigen kann.

α. Die Vocalmuſik.

§. 799.

Die Gliederung der Vocalmuſik iſt in der allgemeinen Eintheilung der Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks in der Hauptſache bereits vorgezeichnet; ſie zerfällt 1) qualitativ einerſeits in einfach melodiſchen und melodiöſen, figurirenden, andrerſeits in ein- und mehrſtimmigen, in homophonen und polyphonen Geſang, 2) quantitativ in für ſich ſtehenden Einzelgeſang und größere Geſangwerke. Die weitern Unterſchiede, welche zu dieſen hinzutreten, ſind die zwiſchen rein ſubjectiver (lyriſcher) und objectiv ſubjectiver (darſtellender, epiſcher, dramatiſcher), zwiſchen weltlicher und religiöſer, ſowie in formeller Beziehung zwiſchen unbegleiteter und begleiteter Vocalmuſik; ebenſo reflectiren ſich die verſchiedenen Stylarten und die Stimmungsunterſchiede auch in der Vocalmuſik.

Die im §. angegebenen Unterſchiede ſind durch die §§. über Melodie, allgemeine Muſikformen, Stylarten, Vocal- und Inſtrumentalmuſik hinlänglich motivirt und vorbereitet, ſo daß ſie keiner ſpeziellern Rechtfertigung bedürfen. In welcher Art dieſe Unterſchiede bei den einzelnen Formen ſich vielfach kreuzen und combiniren, wird bei der Entwicklung von ſelbſt hervortreten. Der Unterſchied des Volks- und Kunſtgeſangs iſt in die allgemeine Eintheilung nicht aufgenommen, da er nur innerhalb der Liedform ſeine Geltung hat. — Ein Zweifel könnte bei einigen in den nächſten §§. beſprochenen Formen der Vocalmuſik, die in der Regel Inſtrumentalbegleitung fordern (Arie u. ſ. w.), darüber entſtehen, ob ſie nicht etwa erſt zur dritten Hauptgattung gehören, welche durch Vereinigung der Vocal- und Inſtrumentalmuſik zu Stande kommt; allein ſo lange die letztere blos begleitend auftritt, nicht aber zugleich ſich ſelbſtändig entwickelt und eben durch dieſe ſelbſtändige Entwicklung ihres eigenen Weſens zum Ganzen mitwirkt, haben wir immer noch Vocalmuſik in Vereinigung mit Inſtrumenten, nicht aber eine Einheit beider Hauptzweige, durch welche eine ganz neue Gattung entſteht.

§. 800.

Die erſte Stufe der Vocalmuſik iſt das Lied, das „Stimmungsbild“ der Muſik, die einfache Melodie, welche die in ein lyriſches Gedicht niedergelegte Stimmung in ihrer einfachen Allgemeinheit muſikaliſch wiedergibt, entweder mehr volksmäßig natürlich, in ungebundener Weiſe vor Allem den Ausdruck anſtrebend, oder in kunſtmäßiger, die eine oder andere Stylart principiell durchführender, die Tendenz auf Ausdruck jedoch gleichfalls voranſtellender Form; endlich entweder mit oder ohne Begleitung von Inſtrumenten und Nebenſtimmen, mit oder ohne Mehrſtimmigkeit.

Den Naturgeſang ohne Worte, das zum Jodeln ausgebildete Jauchzen, von dem ſchon S. 816 die Rede war, übergehen wir hier und wenden uns gleich zu der beſtimmtern Form des Liedes, die aus dem poetiſchen Liede hervorwächſt und ſelbſt wiederum es mitproduciren hilft, indem das Geſangsbedürfniß ebenſo zur Liederdichtung anregt, wie die Liederdichtung zur Liedercompoſition weiterführt. Das Lied iſt zunächſt rein lyriſch, die Liedermelodie will nichts ſein als der Ausdruck der Geſammtſtimmung des Gedichtes nach ihrem eigenthümlichen Charakter der Erregtheit, der Luſt, des Scherzes, der Trauer, der Wehmuth u. ſ. w. Das Lied geht einerſeits auf beſtimmten Ausdruck und hat eben in ihm ſein Weſen, nicht etwa in ſelbſtändigerer Ausbildung der muſikaliſchen Form, es iſt einfache Muſik, deren Werth ausſchließlich in dem Sprechenden, Treffenden, Charakteriſtiſchen beſteht; aber andrerſeits bleibt es bei der Geſammtſtimmung ſtehen, es verfolgt nicht die einzelnen Wendungen und Momente der Dichtung, es malt, charakteriſirt noch nicht Einzelnes, ſondern es bringt gleichſam den allgemeinen Gefühlsgehalt, der die ganze Dichtung durchdringt, auf einen kurzen, d. h. möglichſt plaſtiſch und anſchaulich ſich abrundenden Ausdruck, es hebt jenen Gefühlsgehalt heraus, es löſt den Duft der Empfindung, der im Ganzen weht, von ihm ab; das Lied kehrt die Seele der Dichtung heraus, macht die Gemüthsbewegung, welcher ſie entſproſſen war, in Tönen offenbar, es faltet den in poetiſche Worte, Gedanken, Sätze auseinander getretenen Inhalt des Gefühls wiederum zuſammen zur einfachen Gefühlsform, ohne das Einzelne der poetiſchen Ausführung nachbilden, muſikaliſch veranſchaulichen zu wollen. Dieſe einfache Allgemeinheit zeigt ſich als Grundcharakter des Liedes namentlich darin, daß es für das in mehrere Strophen zerfallende Gedicht nur Eine in jeder Strophe wiederkehrende Melodie hat, es bleibt ſich wie das Metrum gleich, deſſen ſtarre Form es in den weichen Fluß der Muſik auflöſt, es kann natürlich, ſofern die Anlage des Gedichtes es geſtattet oder geradezu fordert, in einzelne Takte, Sätze, Perioden einen beſonders charakteriſtiſchen, einen etwas erhöhten Ausdruck und Nachdruck legen, aber es tritt im Ganzen aus den Schranken der einfachen Melodie nicht heraus. Allein dieſer Einfachheit ungeachtet iſt das Lied ſo mannigfaltig wie die Unterſchiede der Stimmungen und die auf ihnen beruhenden Unterſchiede lyriſcher Dichtungen ſelbſt es ſind; ja es ſchließt, obwohl es auf Charakteriſtik einzelner Momente der Empfindung ſich nicht (wie die Arie) einläßt, doch einen mehr individualiſirenden Naturalismus nicht aus, ſondern es theilt ſich gerade hienach in zwei Hauptklaſſen, in das weniger concrete Stimmungen ausdrückende, einfach empfindende und das entſchiedener charakteriſtiſche, naturaliſtiſche Lied, welche beide wiederum die mannigfachſten Unterarten unter ſich begreifen, indem z. B. der erſten Klaſſe Lieder angehören, deren Gegenſtand die einfachen, allgemein menſchlichen Gefühle und Stimmungen, elegiſche Empfindungen, Liebe, Freude, Trauer und dergleichen bilden, der zweiten Klaſſe aber die concretern Arten der Geſellſchaft-, Bundes-, Feſt-, Kriegs-, Trink-, Spottlieder, der Lieder, welche geſchichtliche Erinnerungen oder Sagen feiern (ohne damit aus dem einfach lyriſchen Charakter herauszutreten). Wegen ſeiner Einfachheit und ſeiner blos dem unmittelbaren Ausdruck des natürlichen Gefühls zugewandten Innigkeit iſt das Lied etwas Naturwüchſiges, das aus dem Leben ſelbſt ſich erzeugen kann, auch wo es noch ganz an höherer Ausbildung der muſikaliſchen Formen fehlt; ebenſo aber läßt es auch eine künſtleriſche Behandlung zu, und ſo entſteht der weitere ſehr wichtige Unterſchied des Volks- und Kunſtlieds. Das erſtere iſt das einfachere, ungebundenere, formloſere, indem es in ihm nur um den möglichſt ſprechenden und natürlichen Empfindungserguß zu thun iſt; exacte Symmetrie der

Periodiſirung, ſtrenges Ebenmaaß und feinere Geſtaltung des Rhythmus, kunſtvolle Modulation, ja ſelbſt ſtrenges Feſthalten eines beſtimmten Tongeſchlechts (Dur oder Moll) wird hier noch nicht angeſtrebt und entſteht mehr zufällig, aber Alles, was zum Ausdruck gehört, Klarheit und Beſtimmtheit, kräftige Erregtheit, Derbheit, heitere Laune, Humor, Herzensfreudigkeit, Liebesdrang, ſowie andrerſeits tiefe Weichheit, elegiſche Wehmuth, traurige Sehnſucht, düſtere Melancholie, tritt in der Volksmelodie mit einer Friſche, Urſprünglichkeit und Naivität hervor, die ſie nur mit der Volkslyrik theilt, die Muſik tritt hier auf in dem Gewande unverkünſtelter Natur, daher das Volkslied ſtets die reine Quelle bleibt, aus welcher auch der höhern Tonkunſt jedes Zeitalters ſtets neue Läuterung und Erfriſchung zuſtrömt. Eine weit ſchwerer und ſeltener gedeihende Pflanze iſt das Kunſtlied, es kann nicht gelingen, wenn die Kunſt aufgehört hat naiv zu ſein; es ſoll allerdings ſeinen Charakter als Kunſtlied nicht verleugnen, ſondern im Gegentheil alle Mittel der Kunſt, die auf ſo beſchränktem Gebiete anwendbar ſind, für ſich aufbieten, es ſoll nicht durch erkünſtelte Popularität, ſondern durch ideale Einfachheit oder, wo es um dieß zu thun iſt, durch treffenden, ſchlagenden Naturaliſmus wirken, aber es ſetzt Naivität ſowohl des Fühlens ſelbſt als des Erfindens voraus; denn das Lied ſoll ja doch immer den unmittelbarſten Ausdruck wirklicher Empfindung, der überhaupt möglich iſt, geben, auch das Kunſtlied muß ſtets eine wirkliche, durch keine Reflexion abgeſchwächte, abgeblaßte, beirrte Bewegtheit des Herzens abſpiegeln und das in einer Form, die gleichfalls überall dieſe ihrer ſelbſt ſichere, unbeirrte, friſch zugreifende Unmittelbarkeit an ſich hat, und die ebendarum nicht gemacht, künſtlich erdacht, ſondern nur, nachdem ſie aus künſtleriſch gebildeter Phantaſie ſogleich in kunſtmäßigerer Geſtalt als das Volkslied emportauchte, dann auch im Einzelnen kunſtmäßig ausgeführt werden kann. Während das Volkslied ſeines mehr ſtofflichen Charakters wegen ſich mehr nach den verſchiedenen Stimmungsqualitäten, wie ſie oben der Hauptſache nach aufgezählt ſind, in verſchiedene Gattungen gliedert, kommt beim Kunſtlied als der bewußtern, ideellern Form auch der Stylunterſchied in weſentlichen Betracht, der freilich mit dem Inhaltsunterſchied ſelbſt wieder in enger Beziehung ſteht; einfache, ernſte Idealität, kräftig malender Naturaliſmus, ſoweit er die Grenzen des Liedes nicht überſchreitet, rührende Weichheit, reizende Anmuth ſind hier die Hauptunterſchiede, wogegen das Erhabene im Liede nur annäherungsweiſe erreicht werden und das Derbkomiſche nicht in ausgeführterer Weiſe in ihm vorkommen kann. Verwandt, aber nicht zuſammenfallend mit dieſen Unterſchieden iſt der zwiſchen religiöſem und weltlichem Liede; das erſtere iſt immer ideal, kann aber ebenſoſehr den Charakter des Ernſten, des an ſich Haltenden, als des Weichen, Gebrochenen an ſich haben, wogegen dem weltlichen

Liede neben der Idealität und Weichheit das Naturaliſtiſche, das charakteriſtiſcher Individualiſirende, ebenſo das Anmuthige und nicht minder die Fortführung der Weichheit der Empfindung bis zum Schmelz reiner Sentimentalität (im guten Sinne des Wortes), die eben im Liede den paſſenden Ort zu ihrer Aeußerung findet, vor Allem zugehört. Das religiöſe Lied fällt unter den oben aufgeführten zwei Hauptklaſſen der erſten, dem „einfach empfindenden“ Liede zu; Einfachheit iſt bei aller Innigkeit ſein Geſetz; ein religiöſes Lied, ſelbſt wenn es nicht von vorn herein zu einem Chorgeſang beſtimmt iſt, muß immer allgemeiner Natur ſein, in dem Sinne, daß die Andachtsſtimmung den beherrſchenden Grundton bildet und daher die ſpeziellere Stimmungsindividualiſirung ausgeſchloſſen bleibt; das Natürlichmenſchliche darf ſich hier nicht frei in die Weite und Breite ergehen, ſondern darf nur erſcheinen als aufgelöst in die Idealität des frommen Gefühles überhaupt. Die dem religiöſen Liede nicht minder weſentliche Idealität ſchließt aber ebenſo auch ein zu ſtarkes, zu ausdruckreiches Hervortreten des Empfindens ſelbſt aus (vgl. S. 975), die Empfindung darf hier nicht auftreten mit dem Reiz und Schmelz des Schwelgens in ſich ſelbſt, des Anmuthiglockenden, des Rührenwollens, und auch das Süße, Weiche, ſehnſüchtig oder wehmüthig Zerfloſſene findet in dieſem Gebiete ſeine Stelle nur unter der Hülle edler Idealität, die das Empfindſelige, Sentimentale, Schmachtende von ihm abwehrt; kurz wie durch Naturaliſmus, ſo durch überfließende Anmuth und Weichheit wird die Muſik weltlich, wogegen auf der andern Seite das weltliche Lied, z. B. wo es ethiſchen Inhaltes iſt oder wo durch die Dichtung eine Miſchung beider Gattungen (frommer Kriegesmuth, religiöſer Patriotismus) an die Hand gegeben iſt, durch idealen Charakter ſich dem religiöſen bis zur Ununterſcheidbarkeit annähern wird, nur etwa mit Ausnahme der weniger activkräftigen Haltung, die ſich im religiöſen Lied immer noch irgendwie ausprägen ſollte, weil die Ichheit hier nicht auf ſich ſelbſt geſtellt, ſondern vom Gefühl der Abhängigkeit von einer univerſellern Macht durchdrungen iſt. In formeller Beziehung iſt es natürlich nicht blos die Tonfolge (nebſt Modulation und Harmonie), ſondern namentlich auch Rhythmus (und Tempo), in deſſen verſchiedener Geſtaltung jene Unterſchiede ſich muſikaliſch ausprägen; wie die Tonfolge bald einfachere, gleichförmigere, bald geſchwungenere, verſchlungenere, in ſtärkerem Wechſel und Contraſt ſich hebende und ſenkende, ſchärfer und eckiger ſich zuſpitzende Linien zieht, ſo iſt auch der Rhythmus bald ruhiger, gehaltener, gleichartiger, bald auch energiſch, provocirend, leicht, lebendig, ſpringend, wechſelvoll, wie der Charakter des einzelnen Tonſtücks es erheiſcht. Eine weitere, zu dieſen Stoff- und Stylunterſchieden noch hinzukommende Unterſcheidung iſt die zwiſchen Liedern für verſchiedene Stimmen; die ſich hier ergebenden ſpeziellern Unterſchiede ſind wiederum theils materieller Natur (Männergeſang, Kinderlied u. ſ. w.), theils formeller Art, indem der verſchiedene Charakter der Stimmen, wie er S. 850 angegeben iſt, auf die Geſtaltung dieſer Liedergattungen von Einfluß iſt und in ihnen zu naturgemäßem Ausdruck kommen ſoll.

Wir betrachteten das Lied bis jetzt noch ohne Rückſicht auf die Frage, ob es als Einzelgeſang (Monodie) oder als uniſon vielſtimmiges oder als mehrſtimmiges oder endlich mit oder ohne inſtrumentale Begleitung auftritt. Monodie iſt das Lied ſeinem allgemeinen Begriffe nach nicht, da es in der Regel die natürlichen und hiemit auch zu ſympathetiſchem Mitgefühle geeigneten Empfindungen des Menſchenherzens ausſpricht, und ebenſowenig ſchließt es an ſich die Begleitung aus; die letztere dient im Gegentheil zu einer Verſtärkung, Verdeutlichung, charakteriſirenden Ausmalung des einfachen Liedestones und Liedesausdrucks, die an ſich ſeine Wirkung nur heben kann, wenn ſie nämlich ſeinem Charakter gemäß iſt und ſich dem Geſang gebührend unterordnet, ſie thut zum Geſang einen inſtrumentalen Wiederklang hinzu, der ihn gleichſam aus ſeiner Einſamkeit herausnimmt, ihn voller, tonreicher macht; ſie umgibt ihn mit der Lieblichkeit der Harmonie, durch die er an Innigkeit gewinnt, ſie muß nur etwa da nothwendig fehlen, wo das Lied, wie z. B. Gretchen's „Meine Ruh' iſt hin" entſchieden einen ſtillen, verhüllten, beklemmten Monolog des Herzens mit ſich ſelbſt darſtellen ſoll. Lieder ſolcher Art ſind natürlich auch weſentlich monodiſch; und nicht minder, jedoch wohl begleitbar, ſind es alle diejenigen, welche etwas rein Individuelles oder ganz beſonders zarte Gefühle ausſprechen; die Grenze iſt hier freilich ſchwer zu ziehen, und ſchlechthin iſt von Liedern der letztgenannten Art jede Mehrheit mitſingender Stimmen nicht auszuſchließen, wenn nur dieſe Nebenſtimmen ſelbſt in Führung und Vortrag dem Liedcharakter angemeſſen ſind. Die Angemeſſenheit der uniſonen Viel- oder der harmoniſchen Mehrſtimmigkeit nimmt zu, je mehr das Lied allgemeinere Bedeutung, Lebendigkeit, Kraft, Wärme hat, ſo z. B. bei nationalen, kriegeriſchen, geſellſchaftlichen Liedern; bei dieſen letztern wird ſie geradezu zur Nothwendigkeit, und hiemit tritt denn auch die einzige concretere Form auf, welcher das Lied fähig iſt, nämlich das Einandergegenübertreten einer Einzelſtimme und des mehrſtimmigen Geſangs, die bereits in dramatiſirender Weiſe einander antworten. Lieder, die weſentlich auf Vielſtimmigkeit angelegt ſind, machen eine eigene Gattung aus, das Chorlied (indem wir die Bezeichnung Chor für den über das einfach mehrſtimmige oder uniſon vielſtimmige Lied hinausgehenden gewichtigern, entwickeltere Muſikformen in ſich aufnehmenden vielſtimmigen Geſang aufbehalten). Das Chorlied iſt ſchon weniger als das melodiſche Lied auf Melodie und Rhythmus allein angewieſen, es wirkt auch durch Tonkraft und Tonfülle, es kann ebendarum in die Melodie weniger ſpezifiſche Entwickeltheit und Bedeutſamkeit legen, ſie und ihre Rhythmiſirung vereinfachen, ja es muß Letzteres thun, wenn es allgemein ſingbares Volks- oder Gemeindelied werden will. Davon gibt insbeſondere das volksmäßige religiöſe Chorlied, der Choral, eine klare Anſchauung. Der Choral ſtreift vermöge innerer ſachlicher Nothwendigkeit alle ſpezifiſchere melodiſche und rhythmiſche Gliederung ab, er ſucht den Gang des Geſangs und die Takteintheilung möglichſt einfach und gleichförmig zu geſtalten, er gewinnt, was er hiedurch an Mannigfaltigkeit und Belebtheit verliert, wieder theils durch die ſicherer und leichter gewordene Bewegung der Maſſe, theils durch die Würde und Ruhe, die in dieſem regelmäßigen Fortgange liegt, ſowie durch rhythmiſch bewegtere und melodiöſere Zwiſchenſpiele zwiſchen den einzelnen Strophen, welche der Maſſenbewegung zugleich die für ſie nothwendigen Ruhe- und Sammlungsmomente gewähren, und welche ſchon aus dieſem Grunde nur ein viel zu weit greifender Puritanismus vom Kirchengeſange ausſchließen zu müſſen glauben kann. Im Choral kommt ſo die dem Liede weſentliche Einfachheit, verbunden mit idealer Großheit und mit einer von aller Ueberweichheit fernen ernſtkräftigen Haltung, zu ihrer vollen Verwirklichung, der Choral iſt das Lied in ſeiner eigentlichſten Geſtalt, auf ſeiner höchſten Potenz. Die Harmonie der Inſtrumentalbegleitung überlaſſend, ſtrömt er im klaren Octavenzuſammenklange aller Tonregionen machtvoll und gemeſſen einher, das reinſte Bild des Zuſammengehens aller individuellen Empfindungen in Ein ſie befaſſendes Allgemeines, verſchmähend alle ſpezielle Individualiſirung, blos Eine Geſammtſtimmung darſtellend, in der die perſönlichen Gefühle der Einzelnen wie zu Einem unauflösbaren Guſſe verſchmolzen ſind. Den Gegenſatz zum Choral bildet dasjenige Chorlied, das einen großen oder den größten Theil der Wirkung entweder in den Rhythmus oder in Harmonie und Modulation legt; auch hier kann die Tonkunſt innerhalb enger Schranken, oft nur durch einzelne an rechter Stelle angebrachte Harmoniewendungen, die ſchönſten und charakteriſtiſchſten Effecte hervorbringen, obwohl natürlich Ebenmaaß, Fluß, beſtimmter Charakter der Melodie die Haupteigenſchaften des Liedes zu bilden haben; das vorzugsweiſe durch Harmonie wirkende Chorlied nähert ſich bereits dem „Chore“ ſelbſt, in welchem die verſchiedenen Tonmittel und Tonformen zu entwickelterer Anwendung gelangen.

Das Lied als die Realiſation der einfachen Melodie iſt wie dieſe (§. 779) Anfang, Mitte und Ende aller Muſik; mit ihm erſt gewinnt ſie Klarheit, Seele, Innigkeit; zur Liedform kehrt ſie überall, auch in Inſtrumentalwerken, zurück von den zuſammengeſetztern Kunſtformen; aus ihr bildet ſie durch Figurirung, Variirung, Nachahmung u. ſ. w. dieſe höhern Formen ſelbſt heraus; Lieder jeder Art, beſonders Volkslieder, Choräle fügt die Compoſition gerne (freilich oft auch mißbräuchlich als Nothbehelf) in größere Tonwerke ein, als Momente der Ruhe, in welchen die erregtere, verwickeltere und künſtlichere Tonbewegung ſich erweicht und ſammelt, ſich abklärt und vereinfacht und das Gefühl in ſeiner urſprünglichen Natürlichkeit und Innigkeit zum Worte kommen läßt. Aber die Sphäre des Liedes iſt zu eng, ſein Gang und ſeine Mittel zu einfach, als daß ſchon die Vocalmuſik, geſchweige denn die Inſtrumentalmuſik bei ihm ſtehen bleiben könnte; die lyriſche Muſik würde zu elegiſch, zu wenig charakteriſtiſch entwickelt, zu einförmig, wenn ſie auf das Lied ſich beſchränken wollte, und das Lied muß daher reichere Geſtalten aus ſeinem Schooße hervorgehen laſſen. Dieſes Ungenügende der Liedform kündigt ſich zuerſt damit an, daß ſchon innerhalb ihrer ſelbſt ein Streben nach Erweiterung und mannigfaltigerer Charakteriſtik hervortritt, durch welches ſie über ihre urſprüngliche Geſtalt hinausgetrieben wird.

§. 801.

Aus der einfachen Liedform tritt das Kunſtlied zuerſt damit heraus, daß es durch variirende Begleitung einen Wechſel und Fortſchritt in den Ausdruck der lyriſchen Stimmung zu bringen ſucht. Hieran ſchließt ſich weiter das durchcomponirte Lied, eine Form, die beſonders dann ihre Geltung hat, wenn der Inhalt des Lieds nicht mehr rein lyriſch, ſondern erzählend, epiſchlyriſch iſt, d. h. bei der Ballade, wiewohl das epiſchlyriſche Lied auch innerhalb der einfachen Form bleiben kann, womit die Romanze gegeben iſt.

Variirung der Inſtrumentalbegleitung iſt eine durch das natürliche Streben nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung hervorgerufene Form, die aber aus dem Liede bereits etwas Anderes macht als es urſprünglich iſt. Die Melodie bleibt ſich in ihren Wiederholungen gleich, aber die Nebenſtimmen wechſeln; dadurch iſt ſogleich (falls nämlich die Abwechslung nicht bloße bedeutungsloſe Form iſt) eine verſchiedenartige Nüancirung der Stimmung und mit ihr ein Fortgang, eine Fortbewegung von einer Stimmungsmodification zur andern gegeben; das feſte, gerade durch die gleichförmige Wiederholung des Ganzen um ſo mehr in's Licht geſetzte Verweilen des Gefühls auf Einer Grundſtimmung beginnt ſich zu lockern, die plaſtiſche Geſtalt des Liedes bekommt Leben und Bewegung, welche ſeine ruhige Gleichheit mit ſich ſelbſt erſchüttert, welche jedoch z. B. innerhalb größerer Tonwerke, Opern u. ſ. w., in denen Vermannigfaltigung des Ausdrucks ohnehin das Grundgeſetz bildet, ganz in Ordnung iſt, indem ſie das Lied den ſonſt in dieſen Werken herrſchenden Formen annähert. Das in der Begleitung variirte Lied bildet den Uebergang zum durchcomponirten, das einzelne oder alle einzelnen Strophen mit eigenen, mehr oder weniger unter ſich verwandten, natürlich aber von Einer Grundidee getragenen Melodieen ausſtattet. Schon beim lyriſchen Lied kann dieß eintreten, wenn es mehr eine werdende, in ſtetigem Fortgange begriffene, ſich ſteigernde Stimmung, oder eine reflectirtere, die Empfindungen beſtimmter auseinander legende, nach verſchiedenen Seiten des Fühlens ſich hinwendende oder geradezu in gegenſätzliche Gefühlsmomente (vgl. S. 796) ſich ſpaltende und aus ihnen erſt wieder in ſich zurückkehrende Gemüthsbewegung darſtellt; hier muß die Muſik, wenn nicht vielfach völlige Incongruenzen einzelner Theile des Gedichtes mit der Geſangcompoſition entſtehen ſollen, dem Gange und den Wendungen des Gedichtes nothwendig folgen und kann es auch mit vollſtem Rechte, da ſie im Feſthalten des Grundtons, in beſchränkterer Anwendung von Modulationen, ſowie in der Geſtaltung der Tonfolgen, Harmonieen und Rhythmen immer Mittel genug beſitzt, um die Einheit des Ganzen nicht verloren gehen zu laſſen. Innerhalb des eigentlich lyriſchen Liedes iſt jedoch die durchgehende Compoſition immer Ausnahme, niemals Regel; ſie iſt je nach Umſtänden Sache freier Wahl des Componiſten, der einen auch einfacher Behandlung fähigen Text umfaſſender bearbeiten, eine reichere Fülle von Empfindung in ihn hineinlegen kann, als er zunächſt zu enthalten ſchien. Beſtimmter gefordert aber iſt ſie, wenn das Gedicht nicht einfach lyriſch, ſondern erzählender Art iſt, ſo daß in ihm nicht blos ein Wechſel von Empfindungen, die doch wieder zuſammen Ein Stimmungsganzes ausmachen, ſondern zugleich ein realer Wechſel differenter, gegenſätzlicher Zuſtände, Handlungen, Begebenheiten zur Entwicklung kommt, welche ebendarum auch von beſtimmterem Wechſel und Contraſt der innern Zuſtände, der Stimmungen (ſowohl objectiv der Perſonen, deren Schickſale und Handlungen Inhalt des Gedichtes ſind, als ſubjectiv des Zuſchauers und Hörers) begleitet ſind. Dieſe epiſch- und, ſofern die Perſonen als ihre Empfindungen ſelbſt ausſprechend auftreten, zugleich dramatiſch-lyriſche Poeſie iſt die **Ballade**, die ſich zur muſikaliſchen Compoſition eignet, wenn das lyriſche Element in ihr das hervorſtechende iſt. Die Muſik kann hier bereits eine mannigfaltige Charakteriſtik, wie ſie das einfache Lied nicht zuläßt, entwickeln, ſie kann den Geſang an einzelnen Stellen in's Declamatoriſche übergehen laſſen, um einen beſtimmtern dramatiſchen Ausdruck zu erzielen, ſie findet ebenſo in freierer Modulation und kunſtvollerer Geſtaltung der Begleitung, z. B. in ſelbſtändigen, den Geſang unterbrechenden, einzelne Hauptwendungen der Erzählung einleitenden Zwiſchenſpielen Mittel zu concreterer Zeichnung, kurz ſie iſt hier durch den objectivern Stoff aufgefordert, ſelbſt objective, darſtellende Muſik zu werden. Indeß leidet die Ballade, ſo erfindungsreich ſie auch ausgeführt ſein mag, an dem Widerſpruch, daß die Form doch die der einfachen muſikaliſchen Lyrik iſt; als Poeſie iſt ſie von dieſem Widerſpruche frei, da ſie ihre Erzählung rein objectiv der Phantaſie entgegenbringt, aber bei der muſikaliſchen Compoſition und Recitation wird die Form der Objectivität doch wiederum nicht wirklich feſtgehalten, das Ganze wird in die Form eines lyriſchen Gefühlserguſſes gebracht, der Vortragende muß abwechſelnd die Rolle des empfindenden Zuſchauers der Handlung und die des dramatiſchen Darſtellers der in ihr redenden und handelnden Perſonen übernehmen, es iſt eine ſtets in die Subjectivität zurückgenommene Objectivität, ein Vorherrſchen der erſtern über die letztere, das doch wiederum den Eindruck eines Mangels an Lebendigkeit des Ganzen, des Mangels einer wahren, dem Inhalt adäquaten, für ſeine vollkommen ſprechende Darſtellung zureichenden Kunſtform machen muß; die durchcomponirte Ballade gehört mit Einem Wort einer einſeitig ſubjectiven Richtung an, die auch das Objective ſubjectiv umgeſtaltet, ſie iſt keine reine Gattung. Befriedigender iſt daher die, bei einfachern (z. B. Göthiſchen) Dichtungen dieſer Art ſtatthafte, nichtdurchcomponirte, höchſtens die Begleitung wechſelnde, etwa auch an einzelnen Stellen, z. B. am Schluſſe, die Melodie ändernde, erweiternde, ihr mehr Kraft oder Innigkeit gebende Ballade, die das Geſchichtliche nicht malend ſchildern, ſondern nur ſeine allgemeine Bedeutſamkeit für das Gefühl, die Stimmung, die es durchweht, den Eindruck, den es auf die Empfindung macht, veranſchaulichen, kurz wie das einfache Lied durch den Ausdruck, nicht aber durch ſpeziellere Charakteriſtik wirken will. Eine Nebenart nichtdurchcomponirter, ſondern einfach melodiſcher epiſch-lyriſcher Lieder, die Romanze, entſteht, wenn das epiſche Element in ihnen vorherrſcht, wenn das eigentlich Lyriſche, Weiche, Rührende zurücktritt und das Ganze mehr eine objectiv plaſtiſche Haltung hat, die auch in der Melodie ſich abſpiegelt. Die Romanze kann ernſter oder auch komiſcher Art ſein, aber in beiden Fällen tritt der lyriſche Ausdruck zurück, es iſt weniger auf Innigkeit, Wärme der Empfindung, als auf eine (wiewohl nicht ſpeziell malende) charakteriſtiſche Geſtaltung der Tonfolge abgeſehen, die dem rein Lyriſchen gegenüber das Gepräge der Ruhe, der Objectivität, des Anſichhaltens, wie um anzudeuten, daß erzählt werden ſoll, an ſich trägt, dem Inhalte aber deßungeachtet im Allgemeinen wohl entſpricht durch das Gepräge des Ernſtes, der Bedeutſamkeit oder andrerſeits des Komiſchheitern, in das ſie ſich kleidet. Die Romanze ſchließt ſich nicht enger an den Text, ſie ſchlägt mehr den allgemeinern, ernſt gewichtigen oder burlesken Erzählerton an, der zum Bänkelſängertone herabſinkt, wenn aus der für die Romanze weſentlichen Zurückhaltung des Ausdrucks Ausdrucksloſigkeit, mechaniſche oder gar plumpe Recitation wird. Auch in die Inſtrumentalmuſik iſt die Romanze übergegangen; ſie bezeichnet hier dem Rondo verwandte Sätze mit kürzerem, leichtem, nicht auf Tiefe des Ausdrucks, ſondern auf klare, freie, wohlgefällige Tonfolge abzweckendem melodiſchem Hauptſatz, der wie die Liederſtrophe fortwährend in gleicher Weiſe, zuerſt ohne, ſodann mit Zwiſchenſätzen, die ſich allmälig erweitern und vermehren können, ſich wiederholt und endlich das Ganze abſchließt.

Das weſentlich auf variirende Begleitung angelegte Kunſtlied, die Ballade und die Romanze ſind bereits mehr oder minder entſchieden monodiſch. Am wenigſten noch das erſtere, da z. B. ein Chorlied wechſelnde Inſtrumentalbegleitung wohl verträgt; doch iſt dieſe gerade beim Chorlied, deſſen Hauptgewicht doch immer in dem vollkräftigen Ausdruck der uniſonen oder harmoniſirten Melodie ſelbſt liegt, von geringerer innerer Bedeutung; da wo die Begleitung wirklich höhere Bedeutung hat, da iſt überhaupt der Ausdruck ein nüancirterer Ausdruck, der dem Chorgeſang weniger angemeſſen und nur beim Einzelvortrag vollkommen zu erreichen iſt. Aus demſelben Grund neigt ſich auch das durchcomponirte Lied vorherrſchend der Monodie zu, ganz entſchieden aber die durchcomponirte Ballade, deren ſpezifiſch malende, die verſchiedenſten Wendungen nehmende, freie Form ſie mit Nothwendigkeit dem monodiſchen Vortrage zuweiſt; wenn dramatiſche Chöre nicht minder reich ſind an kunſtvollern Wendungen, ſo iſt hiebei zu beachten, daß dieſelben ganz und gar nichts Anderes ſind als der Ausdruck einer eine Mehrheit von Perſonen bewegenden Geſammtſtimmung, wogegen es der Ballade nicht weſentlich iſt, als Maſſengeſang aufzutreten. Der Balladenſänger iſt nicht Publikum, das iſt vielmehr der Chor, ſondern er iſt Erzähler, der vor das Publikum hintritt, und daher iſt die Ballade Einzelgeſang. Nichtdurchcomponirte Balladen können allerdings von einer Mehrheit geſungen werden; die Sänger ſind in dieſem Falle das von der muſikaliſchen Erzählung lebendig bewegte, ſie dem Dichter und Tonſetzer nachſingende Publikum; aber auch die nichtdurchcomponirte Ballade iſt, wenn ihr Styl mehr epiſch darſtellend als lyriſch fühlend iſt, dem ſtrengen Begriff nach Monodie. In gleicher Weiſe verhält es ſich mit der Romanze; je beſtimmter ſie ihren objectiv plaſtiſchen, erzählenden Charakter bewahrt, deſto mehr iſt ſie Monodie, die vom Publikum gehört, nicht aber mitgeſungen werden kann, weil nicht ein allgemein menſchliches Gefühl, ſondern ein charakteriſtiſches Tonbild ſpeciellern Inhalts ihr Weſen iſt.

§. 802.

Die Liedform hebt ſich auf und macht einer freiern Geſtaltung der Vocalmuſik Platz, wenn dieſelbe dazu fortſchreitet, dem muſikaliſch wiederzugebenden Inhalte einen Ausdruck zu verleihen, welcher den einzelnen Momenten, in die jener Inhalt ſich aus einander legt, folgt, und eben die charakteriſtiſche Darſtellung des Einzelnen ſich zum Zwecke ſetzt, ohne in dieſer Ausmalung der Einzelmomente an irgend ein anderes Formprinzip als an das Geſetz, daß die Einheit der Grundſtimmung des Ganzen mit hervortrete und bei dem Fortgang von einem Momente zum andern Stetigkeit und Motivirung nie vermißt werde, gebunden zu ſein, — **Recitativ, declamatoriſcher Geſang und Arie.**

Das Moment des charakteriſtiſchen Einzelausdrucks, das wir an der Liedform vermißten und zu dem auch Ballade und Romanze ſich noch nicht ganz entſchieden erheben, weil ſie die Wiederkehr gleicher oder gleichartiger Strophen feſthalten, verwirklicht ſich vollſtändig in Recitativ, declamatoriſchem Geſang und Arie. Die beiden erſtern erheben das declamatoriſche Element, das uns ſchon bei der durchcomponirten Ballade begegnete, zu ſelbſtändiger Ausbreitung, die Arie führt die lyriſche Charakteriſtik zu ihrer Vollendung. Auf den erſten Anblick liegt die Arie dem Liede näher als das Recitativ, ſo daß jene voranzuſtellen wäre, die Form der Arie entfernt ſich ja von der des Liedes weit weniger als die des Recitativs; aber die Arie hat deßungeachtet das declamatoriſche Prinzip ſelbſt wiederum in ſich, und es iſt daher begrifflich das Richtigere, dem Liede zunächſt das Recitativ (und den declamatoriſchen Geſang) als erſte die Liedform ganz ſprengende Muſikgattung gegenüberzuſtellen und erſt von ihm aus zur Arie fortzugehen.

Die Muſik ſtrebt Alles darzuſtellen, was die Empfindung irgend anregt, auch das Hiſtoriſche; ſie erhält namentlich in größern Geſangwerken religiöſen, epiſchen, idylliſchen, dramatiſchen Inhalts Anlaß genug, einzelnes Hiſtoriſche, an deſſen Recitation ſich dann nachher wiederum eigentlich lyriſche Gefühlsergüſſe knüpfen, in der Weiſe des Geſangs vorzutragen, nicht etwa blos um auch in ſolchen Partieen die muſikaliſche Form des ganzen Tonwerks äußerlich feſtzuhalten, ſondern vor Allem, um durch die muſikaliſche Darſtellung, die ſie auch dem Hiſtoriſchen zu Theil werden läßt, die Bedeutung, welche es je nach Inhalt und Charakter für das Gefühl hat, mehr oder weniger beſtimmt zu veranſchaulichen. So entſteht *das epiſche Recitativ*, der objectiv epiſchen Liedform entſprechend wie die Arie der ſubjectivlyriſchen. Bei dieſer Gattung des Recitativs geht nun freilich der muſikaliſche Ausdruck inſofern wiederum verloren, als die Melodie hier aufhört und ein Mittelding zwiſchen ihr und der bloßen Rede an ihre Stelle tritt, und es ſcheint daher von dieſem Recitative nicht geſagt werden zu können, daß es ſich durch charakteriſtiſche Ausmalung der Einzelmomente des Inhalts vom Liede unterſcheide; wo die Muſik auf Melodie verzichtet, wo ſie ſich mit Tongängen begnügt, bei welchen es zu concreter Anwendung ausdrucksvollerer muſikaliſcher Formen gar nicht kommt, da, hat es den Anſchein, könne auch kein charakteriſirendes Eingehen in das Spezielle des Inhalts erwartet werden. Allein das Minus von Ausdruck, das hier allerdings eintritt, weil recitirt und nicht mehr liedartig geſungen wird, iſt kein Null; wo es zu dieſem Null kommt, da iſt gar keine Muſik mehr; innerhalb ſeiner den lyriſchen Fluß und Schmelz allerdings ausſchließenden Objectivität iſt das Recitativ doch weſentlich gerade auf ſprechenden Ausdruck und zwar eben des Einzelnen gerichtet. Die Muſik tritt hier aus ihrer weſentlichen Form, der eigentlichen Melodie, heraus, aber doch in keiner andern Abſicht, als um einem Inhalte, deſſen objectiver Charakter keine melodiſche Compoſition erlaubt, eine muſikaliſche Faſſung zu geben, welche Dasjenige an ihm, was für das Gefühl Bedeutung hat, charakteriſtiſch hervorhebt; ſeelenvoller, in den Inhalt aufgehender Erguß kommt hier nicht zu Stande und ebendeßwegen keine Melodie, keine der muſikaliſchen Empfindung vollen Lauf laſſende, ſtetig dahinfließende, den Text ganz in ſich auflöſende Tonreihe, aber deßungeachtet eine der Melodie analoge Tonbewegung, die durch ihre ganze Haltung, durch Tempo, Rhythmus, Modulation, durch die Art der Auf- und Abbewegung in Intervallen, der Hebungen und Senkungen, durch Accentuation einzelner Stellen, durch Steigerung des Tones, der innern Bewegung, des Affects, ſowie endlich auch durch harmoniſche Begleitung einen ſpezifiſch muſikaliſchen Ausdruck ſowohl der Geſammtſtimmung als insbeſondere einzelner Hauptmomente erzielt. Gerade dieſe Hervorhebung einzelner Momente gibt dem erzählenden Recitativ die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, die ihm an ſich der Melodie gegenüber fehlt; eine unvollkommene, zur Ergänzung durch wahrhaft lyriſche Muſik hintreibende und daher auch nicht populäre, ſondern aus Reflexion entſtandene Kunſtform bleibt dieſes Recitativ immer, aber im Einzelnen lebendig charakteriſiren und zeichnen kann es, in ausdrucksvollern Stellen und Wendungen dieſer Art kehrt es gleichſam immer wieder zu dem muſikaliſchen Typus zurück, den es durch ſeine übrige kältere, gebrochenere Weiſe aufgeben zu wollen ſcheint; es iſt Rede, die eben anfängt muſikaliſch zu werden, und die im Ganzen blos den muſikaliſchen Ton überhaupt anſchlägt, im Einzelnen aber bereits Anſätze wirklich muſikaliſcher Rhythmik und Melodik aus ſich hervortreibt. Das Gleiche findet ſodann auch ſtatt bei dem rein lyriſchen und dem dramatiſch lyriſchen Recitativ, nur mit dem Unterſchiede, daß es frei von der epiſchen Breite und Ruhe, die den ſpezifiſchen Ausdruck mehr nur an einzelnen Stellen hervortreten läßt, von Anfang an concentrirter, bewegter, affectvoller, nüancirter und daher einer durchgehend feſtgehaltenen, in immer wieder neuen Formen erſcheinenden Charakteriſtik fähiger iſt. Dieſe beiden Recitativgattungen entſtehen, wenn die das Innere bewegende Empfindung zwar hervortritt, aber nicht in den ſtetigen Fluß der Melodie einmündet, entweder weil es (ähnlich wie im epiſchen Recitativ) um ein deutlicheres, das Einzelne markirter darlegendes Ausſprechen des Gefühlsinhalts (z. B. in kirchlichem Geſang) zu thun iſt, oder weil die Empfindung ſich noch nicht zu einfachem Ausſtrömen ihrer ſelbſt geſammelt hat, ſondern noch zu ſehr reflectirend mit ihrem ſpeziellen Inhalt, ihren Motiven beſchäftigt, noch zu ſtürmiſch aufgeregt, hinundhergezogen und -getrieben iſt, oder endlich (beſonders im Drama) weil der Inhalt neben ſeinen Gefühlselementen auch andere, mehr der Reflexion angehörige enthält, die für einfach melodiſchen Vortrag ſich nicht eignen, ſo daß hier das dramatiſche Recitativ dem epiſchen ſich wiederum annähert. Möglich iſt auch, daß der Fluß der Melodie wieder abgebrochen und in recitativiſche Sätze übergegangen wird, wenn ein einzelnes bewegendes Moment zur ſchärfern Ausſprache, zur Heraushebung aus dem gleichförmigen Gange der Melodie drängt; in allen Fällen iſt es eben immer das Sichgeltendmachen einzelner Elemente, was dazu treibt, die Recitativform an die Stelle der Liedform zu ſetzen. In einem großen Vortheil befindet ſich das lyriſche und dramatiſche Recitativ dem epiſchen gegenüber dadurch, daß es bewegter und erregter und ſo nicht nur ſchon durch ſich ſelbſt muſikaliſcher iſt, ſondern auch des Hülfsmittels malender, markirender, hebender, Fluß, Wärme und Schmelz über das Ganze verbreitender Begleitung weit mehr als jenes ſich bedienen darf; die reichere Begleitung kann ſo ziemlich Alles, was dem Recitativ zum Muſikaliſchen fehlt, von ſich aus hinzuthun, ohne ſeinen Charakter zu beeinträchtigen, ſie ſtellt neben die Worte, in denen das Gemüth ſich Luft macht, das innere Wogen, Sehnen, Erzittern des Gemüths ſelbſt, ſie läßt die bewegte Seele ſchauen, die bis jetzt nur in gebrochenen Lauten ihre Empfindungen äußert; auf dieſem Gebiete kann die Muſik die charaktervollſten und ergreifendſten Kunſtwerke ſchaffen, ſo ſchwierig es freilich immer iſt, dem gebrochenen Redegang wahrhaft muſikaliſches Leben einzuhauchen. Denn gebrochen, zertheilt in ſcharf auseinander gehaltene Worte und Sätze bleibt das Recitativ immer, es beſteht eben in dieſer Fixirung des Einzelnen, in dem Abwerfen einer das Ganze umſpannenden und verſchmelzenden Melodie, in der Pronuntiation jeder Periode, jedes Wortes, jeder Sylbe mit einem beſondern eben nur an dieſen Punkt gehörenden Accent und Ausdruck, daher namentlich die fortwährenden ſtarken Intervallwechſel oder vielmehr Sprünge, die eben die einzelnen Momente von einander recht ſondern ſollen; es iſt immer eine nur angefangene, ſtockende, vor der Reflexion nie in Gang kommende oder vor ihr wieder zurückweichende Muſik, es iſt das Ueberwiegen des Inhalts über die Form, es iſt eine muſikaliſch gehobene, rhythmiſirte Sprache, welche dabei doch das was ſie iſt bleiben muß, eine gebrochene Wortreihe; das Recitativ iſt eben noch nicht oder nicht mehr wirkliche Muſik und iſt daher auch keine ſelbſtändige Muſikform, es bildet immer nur die Vorbereitung, den Uebergang zu eigentlichem Geſange oder tritt es an einzelnen Punkten ſprechend aus ihm hervor; ja das Recitativ muß, ſobald in ihm die Empfindung eine tiefer bewegte iſt, dem melodiſchen Element innerhalb ſeiner ſelbſt Raum geben, es muß wechſeln zwiſchen Wort- und eingefügten Melodiepartieen (Arioſo), in welchem Wechſel dann allerdings der Kampf des Gemüths mit ſich ſelbſt, das durch Reflexion und Affect immer wieder zurückgehaltene Sichherausdrängen der Empfindung ſich auf wahrhaft dramatiſche Weiſe darſtellt.

Der Hauptmangel des Recitativs, das Gebrochene, Atomiſtiſche, hebt ſich zunächſt auf im *declamatoriſchen Geſang*. Das Recitativ iſt auch Declamation, wenn nämlich ſein Ausdruck einfach und doch markirt und das Gebrochene der Rede nicht zu ſtark iſt -- denn Declamation iſt ein Vortrag, der die Hervorhebung des Einzelnen weſentlich in Einheit hält mit Veranſchaulichung des Ganges, des Fortſchritts, der Steigerung u. ſ. w. des Ganzen, ſie verfährt nicht bruchſtückweiſe, ſondern ſie wirkt in und mit dem Ganzen, ſie veranſchaulicht den dem Ganzen inwohnenden „Bewegungsrhythmus“, ſie erzielt Geſammteffect —; aber declamatoriſcher Geſang iſt das Recitativ nicht, das unmelodiſche Recitativ iſt nicht Geſang und das ganz melodiſch-werdende nicht declamatoriſch. Der declamatoriſche Geſang iſt nicht mehr gebrochene Rede, ſondern er hat wie die Melodie Fluß, Continuität, Biegſamkeit, aber er iſt auch noch nicht Melodie, er hält vielmehr innerhalb des continuirlichen Tonfortſchritts die Einzelworte feſt und folgt einfach ihnen, ſo daß nicht melodiſche Ausführung, Dehnung, auch nicht nothwendig melodiſche Gruppirung, Periodiſirung, ſondern blos melodiöſer Vortrag des Ganzen und ſeiner einzelnen Worte und Sätze zu Stande kommt. Die altkirchliche Ritualmuſik bildete vorzugsweiſe dieſen declamatoriſchen oder Sprechgeſang aus, der, um einen gewichtigen Inhalt deutlich und doch mit muſikaliſchem Ausdruck ausgeſtattet zu pronuntiiren, die Worte in das Gewand einfacher, gebundener, fließender melodiöſer Sätze kleidet, ohne damit ſchon zu Melodieganzen fortzuſchreiten. Auch die Oratorien- und die dramatiſche Muſik wendet dieſe Gattung mit großer Wirkung z. B. in Chören an, die man mehr Sprech- als Singchöre nennen muß; Mendelsſohn hat in ſeinen Compoſitionen zu ſophokleiſchen Tragödien gezeigt, was für ein lebendiger, draſtiſcher Eindruck mit dieſem Sprechgeſange zu erzielen iſt; und nicht minder iſt von dieſer declamatoriſchen Singweiſe anzunehmen, daß ſie die Hauptform der griechiſchen Muſik war und daß eben auf ihr der tiefe Eindruck beruhte, den dieſe Muſik trotz ihrer einfachen Mittel hervorzubringen vermochte; ja ſie iſt ohne Zweifel überhaupt die älteſte Kunſtmuſik. Der Eindruck des Sprechgeſangs iſt, wenigſtens im Moment, der wirkſamſte, rührendſte, ſtärkſte; iſt der Sprechgeſang mehr lyriſcher Natur, dem lyriſchen Recitativ verwandt, aber eben geſangreicher, ſo wirkt die Einfachheit der melodiſchen Wendungen, mit welchen die Worte vorgetragen werden, die Verſchmähung alles Künſtlichen, die Natürlichkeit und Helligkeit, die rein vom Herzen zum Herzen ſpricht, der ruhige, ſanfte, fließende Wechſel zwiſchen Hebung und Senkung ebenſo erhebend als gewinnend und eindringend; iſt aber der Sprechgeſang mehr dramatiſch und daher namentlich in rhythmiſcher Beziehung bewegter, gegliederter, geſchärfter, ſo macht die Energie und Unmittelbarkeit, mit der hier die ganze im Textinhalt latitirende Erregtheit, ohne alle melodiſche Dehnung und Erweichung nur dem Wortrhythmus folgend, Schlag auf Schlag blitzartig ſich entladet, im Augenblick des Hörens einen durch nichts zu überbietenden Eindruck draſtiſcher Kraft, dem nur die überwältigende Wirkung einer abſolut vollendeten dramatiſchen Wortdeclamation nahe zu kommen vermag. Beide Arten des Sprechgeſangs, die lyriſche mit ihrer lieblichen Herzlichkeit, und die dramatiſche mit ihrer hinreißenden Lebendigkeit ſind weit mehr als das Recitativ weſentlich berechtigte Muſikgattungen; in ihnen iſt Muſik, Seele, Geſang, zwar in allgemeinſter, einfachſter, aber ebendamit in potenzirteſter Weiſe; aus ihnen könnte neben der Oper ein zweites mit muſikaliſchem Ausdruck begleitetes Muſikdrama ſich entwickeln, falls nämlich eine ſpätere Entwicklung der Kunſt und der geiſtigen Anſchauungsweiſe überhaupt dahin führte, Stoffe in der Art und Weiſe der griechiſchen Tragödie zu finden, die, in der Mitte zwiſchen Oper und Wortdrama liegend, für muſikaliſche Declamation ſich eigneten, *ethiſch*dramatiſche Stoffe, welche feierlich innigen und kräftigen Ausdruck, aber keine breitere muſikaliſche Ausführung verlangten, ſo daß eben dieſe Mittelgattung die richtige für ſie wäre.

So hoch der declamatoriſche Geſang in den ſo eben hervorgehobenen Beziehungen ſteht, ſo falſch wäre es nun aber deßungeachtet, in ihm die höchſte oder gar einzige Form des über die Liedform hinausſtrebenden Geſanges zu erblicken. Es iſt Muſik *in ihm*, aber keine freie und ganze Entfaltung *der* Muſik; er löſt die Rede in Muſik auf, aber er bindet die Muſik an Sylben, Worte, Sätze, Metrum; er kommt nicht oder nur zufällig zur Realiſirung der der Muſik eigenthümlichen Formen gleichartiger entſprechender Perioden; er führt immer von einer Wendung zur andern, läßt keinen Gedanken ſich ſelbſtändig entwickeln, er wirkt nur in und mit dem Worte, unterſtützt nur den Eindruck des letztern, es kommt in ihm kein Tongebilde zu eigener Conſiſtenz, ſondern das Ganze ſchwebt oder rauſcht vorüber wie das verhallende Wort ſelbſt; der muſikaliſchen Phantaſie wird Nichts geboten, ſie geht leer aus, es war doch nur ein momentaner, muſikaliſchrhythmiſch erwärmter und belebter declamatoriſcher, nicht ein wirklich muſikaliſcher Eindruck, den wir erhielten, das Einzelne des Inhalts ließ auch hier die Form, die Kunſt nicht zu ihrem Rechte gelangen; ja der Ausdruck ſelbſt trat ebendarum nicht voll und wirkſam genug hervor, weil es nicht zur Entwicklung breiterer Formen kam, innerhalb welcher die einen beſtimmtern Ausdruck bedingenden Mittel wirklich hätten vollſtändiger angewandt werden können, kurz es war eben mehr Eindruck als Ausdruck, es war muſikaliſche Rede, aber nicht Muſik. Es kann daher kein Zweifel ſein, daß es auch noch eine andere, das Einzelne der Stimmung charakteriſtiſch mit vollem Ausdruck malende Art der Vocalmuſik geben muß, in der nicht blos Muſik iſt, ſondern die ganz und vollkommen Muſik iſt. Die Tonkunſt iſt ſo formenreich, daß es in der That ſonderbar wäre, wenn gerade dieß, die concrete Darſtellung eines Empfindungsinhalts in allen ſeinen Nüancen, Wechſeln, Steigerungen u. ſ. w., ihr verſagt ſein ſollte. Mit Recitativ und Declamation begann einſt die Kunſtmuſik, aber ſie ſchritt mit Recht fort zu dem wahrhaft muſikaliſchen Empfindungsgeſange, zur Arie, ſie gerieth hiebei in einſeitige Cultivirung der Form auf Koſten des Ausdrucks, aber dieſe vorübergehenden Verirrungen beweiſen gegen die Wahrheit der Sache ſo wenig als überhaupt bekanntlichſt der Mißbrauch jemals den rechten Gebrauch aufheben kann. Im Gegentheil, die Arie iſt die Krone aller monodiſchen Vocalmuſik, ſie einigt den charakteriſtiſchen Ausdruck des Einzelnen wiederum mit der ſtrengeren Form und dem lebendigen Fluß der Melodie, ſie iſt das recitativiſchdeclamatoriſch gewordene und doch wiederum vollkommen melodiſche Lied. Gerade weil die Arie Beides zumal iſt, kann bei ihr leicht einſeitig das eine oder andere Element geltend gemacht werden; überwiegt das Streben nach charakteriſtiſchem Ausdruck, ſo nimmt ſie leicht die gebrochene, kühle Recitativform oder die pathetiſche und doch bis zur Nüchternheit conciſe Form der dramatiſchen Declamation an; iſt aber die Tendenz vorhanden, das rein muſikaliſche Element, die Periodicität der Gliederung oder die reiche Entwicklung oder den Fluß und Reiz der Melodie zur Geltung zu bringen, ſo wird ſie leicht ſteif formaliſtiſch oder andrerſeits mit ſog. ſchönen Gedanken und deren Wiederholungen überladen oder weich, charakterlos, ja am Ende ein leeres, ſchnörkelhaftes Singſtück, das zu nichts Anderem nütze iſt als um die Kehlenfertigkeit des Sängers zu zeigen. Auch können ſehr wohl Mißgriffe in der Anwendung der einzelnen Formen der Arie gemacht, z. B. eine Arie mit reicher und darum an ſich der Wiederholung wohl werther Melodieentfaltung in eine Situation verlegt werden, deren Eigenthümlichkeit nicht geſtattet, daß das lyriſche Element der Herzensergießung ſich breit mache, den Gang der Handlung aufhalte, während wir anderswo gerade da, wo eine ſolche Ergießung ganz am Platze wäre, mit einer viel zu kurzen, unentwickelten Melodie abgefertigt werden. Allein dieß Alles beweist nichts gegen die Arie ſelbſt, ſondern gegen Geſchmack und Takt des Componiſten; ſoll es überhaupt Muſik als eigene Kunſt und nicht blos halbmuſikaliſche Rhetorik geben, ſoll die ganze Muſik nicht auf den Standpunkt des ſechszehnten Jahrhunderts oder vielmehr der atheniſchen Tragödie zurückgeſchraubt werden, ſo iſt die Arie, die Rouſſeau mit Recht das Meiſterſtück der (Vocal-)Tonkunſt nennt, in ihrer bleibenden Bedeutung anzuerkennen. Nur in ihr ſpricht das Gemüth das was es erfüllt ganz, nach allen Seiten, in ungehemmtem Erguſſe aus, nur in ihr legt ſich die Seele ganz hinein in den Geſang, nur in ihr kommt das Individuelle zu ſeiner muſikaliſchen Darſtellung, nur in ihr fühlen wir vollkommen mit, was das Innere des Andern bewegt, da das Lied und der Chor jedes in ſeiner Art hiefür zu allgemeiner Natur ſind; nur von der Arie empfangen wir den Eindruck des vollkommenen, reine Form und charakteriſtiſche Wahrheit, Gefühlsinnigkeit und ſcharfe pſychologiſche Entwicklung der einzelnen Gefühlsmomente in ſich verknüpfenden Kunſtwerks der Vocalmuſik. Recitation iſt indirecter, Declamation directer Idealiſmus, das Lied und die Arie vereinigen beide, neigen ſich nach der einen oder andern Seite vorzugsweiſe hin, nur wiederum beide in verſchiedener Weiſe, das Lied hat zu wenig Raum, um beide Elemente zu umfaſſenderer Entfaltung kommen zu laſſen, die Arie aber geht zunächſt ein in die ganze Breite und concrete Beſtimmtheit des indirecten Idealiſmus, weiß aber doch wiederum mittelſt ihrer periodiſchen Gliederung, mittelſt ihrer innigen Verbindung und flüſſigen Verſchmelzung der Theile das hohe, klare, einfach ſchöne Gepräge directer Idealiſirung demſelben aufzudrücken. Die verſchiedenen Formen der Arie ergeben ſich einfach daraus, daß ſie entweder lyriſche oder dramatiſche Arie iſt, und daß ſich die eine oder andere entweder mehr dem Liede oder dem Recitativ und Sprechgeſang annähert; im erſten Falle findet ſtrophen- oder rondoartige Ausführung, Wiederholung, Entwicklung der Gedanken und abgemeſſenere Periodiſirung ihre Stelle, wogegen im zweiten der einfache Ausdruck des Inhaltes das Ueberwiegende iſt. Welche Form anzuwenden ſei, ergibt ſich im einzelnen Falle aus ihrem Zweck und aus der Situation, in der ſie geſungen wird (vgl. S. 955). Ganz falſch iſt es natürlich, der Arie, die ſich ganz den jeweiligen individuellen Empfindungen anzuſchmiegen hat, eine feſte allgemeingültige Form geben und z. B. vorſchreiben zu wollen, daß und wie einzelne Hauptgedanken wiederholt werden ſollen: das Eigenthümliche der Arie iſt vielmehr, keine Form, d. h. wohl Form (rein muſikaliſche, melodiſche Form), aber nicht irgend eine beſtimmte Form zu haben, ſondern die Form ganz dem Inhalt gemäß zu bemeſſen. Die Wiederholung wird ſtets am Platze ſein, wenn die Situation ſo iſt, daß das Individuum als von einer Empfindung beherrſcht, immer wieder auf ſie zurückkommend erſcheint; auch in ſolchen Fällen, wo ja die Wiederholung gerade höchſt dramatiſch iſt, ſie als undramatiſch, den Gang der Handlung ſtörend zu bezeichnen, wäre ein abſolutes Mißverſtändniß einer modernen, einſeitig den dramatiſchen Fortſchritt betonenden Richtung, die, wenn ſie folgerichtig ſein wollte, auch aus dem Drama alle Expoſition der Gedanken und Gefühle verbannen und aus ihm ein wahres Todtengerippe, eine geiſt- und lebloſe Folge von Begebenheiten und Situationen zu machen verſuchen müßte. Das Richtige über dieſe Frage liegt ſchon bei Mozart vor, der ſich, die bekannten Bravourarien abgerechnet, von aller Schulform emancipirt und ganz nach Erforderniß der einzelnen Fälle Arien theils von liedartiger, ſtreng periodiſirter, wiederholender, theils von ganz freier, lediglich dem Ausdruck folgender Form componirt, übrigens auch in Arien der letztern Art keineswegs pedantiſch prinzipiell alle und jede Wiederholung vermieden, ſondern, wo ſie natürlich und zur einheitlichen Abrundung des Ganzen paſſend war, ſie gleichfalls zur Anwendung gebracht hat (Tamino im erſten, Saraſtro im Anfang des zweiten Acts der Zauberflöte). Wie ſehr ſodann im Weſen und in der Form der Arie als der ganz freien Darlegung des Empfindungserguſſes namentlich Dieſes liegt, dem Verlaufe, den Wechſeln, den Steigerungen des Gefühls ungehemmt nachzugehen und durch dieſe lebendige Veranſchaulichung der Pulsſchläge des Herzens, durch voll und energiſch ſich entfaltenden Bewegungsrhythmus gerade wahrhaft dramatiſch, ja noch dramatiſcher als das Schauſpiel zu wirken (keineswegs aber, wie man meint, den dramatiſchen Ausdruck zu ſtören), bedarf nur kurzer Erwähnung; mit der Arie wäre nicht blos die Muſik, ſondern eine Hauptgattung des Drama ſelbſt, das rein muſikaliſche, nur in der Muſik den adäquaten Ausdruck ſeiner bewegtern Stimmungen und Situationen findende Drama, aus dem Kreis der Künſte herausgeriſſen und vernichtet. Auf einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen Sprechgeſang und Arie iſt noch hinzuweiſen; die Declamation ſchließt die Inſtrumentalbegleitung nicht gerade nothwendig aus, namentlich die dramatiſche nicht, deren größere Erregtheit wohl durch Mitwirkung von Inſtrumenten ſtärker hervorgehoben werden kann, aber ſelbſt hier darf dieſe Mitwirkung nur eine im eigentlichſten Sinne des Worts „begleitende" ſein, ſich aber nicht für ſich geltend machen wollen; die Declamation ſchließt ſich ſo unmittelbar an das Wort an und verdankt alle ihre Wahrheit und Wirkſamkeit ſo ſehr eben nur dieſer Unmittelbarkeit, mit der ſie die einzelnen Worte und Sätze mit zutreffendem Ausdruck, Accent und Ton hervorhebt, daß eine ſelbſtändigere Inſtrumentalmuſik ihre Klarheit und Schärfe nur trüben, ihre Einfachheit nur in Schatten ſtellen, die diſtincte Auffaſſung auf Seiten des Hörers nur unmöglich machen würde. Noch mehr gilt dieß von der lyriſchen Declamation; auch neben ihr müſſen die Inſtrumente entweder ſchweigen oder mit einer Begleitung ſich begnügen, die den einfachen, kunſtloſen Eindruck der geſungenen Worte nicht ſtört und beeinträchtigt durch Hinzuthat concreterer, den zarten Hauch, der über dem Ganzen ſchwebt, verwiſchender, die reine ätheriſche Klarheit zerſtörender Formen. Bei der Arie dagegen verhält es ſich in dieſer Beziehung gerade wie bei dem Recitativ und dem kunſtreichern Liede; die malende Charakteriſtik der Arie fordert mit Recht noch eine genauere Individualiſirung durch Inſtrumente, und auch der Eindruck, den die Arie machen ſoll, der Eindruck des Ueberfließens des Gefühls in rückhaltloſe volle Aeußerung ſeiner ſelbſt, wird nur erreicht, wenn die Stimme nicht allein ertönt, ſondern Orcheſtertöne ſich zugeſellt, deren Harmonie und Klangfülle die ganze Tiefe und Weite der Gemüthsbewegung, welche in den Einzeltönen der Melodie ſich ausſpricht, veranſchaulichen; die Melodie für ſich, eben weil ſie nur ein

Nacheinander von Einzeltönen iſt, reicht nicht zu, um die Wärme und Erregtheit des in allen ſeinen Regionen lebendig bewegten Gemüths vollkommen zur Erſcheinung zu bringen, dieß geſchieht erſt durch die Harmonie, die mit dem Einzelnen das Ganze, mit dem Einfachen das Volle, mit der Empfindung die Geſammtſtimmung gibt. Beſchränkt man die Vocalmuſik auf declamatoriſchen Geſang, ſo ſei man ſo conſequent und gebe aller reichern Inſtrumentalbegleitung den Abſchied; will man aber dieſe haben, ſo belaſſe man es auch bei demjenigen, wozu ſie allein paßt, bei der Arie, wie ſie durch Mozart zur Vollendung gekommen iſt. Es verſteht ſich, daß die Begleitung dem Geſange untergeordnet bleiben muß, ſelbſt wenn ſie ſich noch ſo reich und bedeutungsvoll ausbreitet; das Orcheſter kann ſelbſt im Drama (blos mit Ausnahme ſolcher Fälle, wo es die Aufgabe hat, eine neben dem Geſang hergehende Handlung, auf die er ſich ſelbſt bezieht, zu veranſchaulichen) troß aller concretern Individualiſirung der Figuren, Läufe u. ſ. w. vorherrſchend doch nur mitſingen, nicht aber neben dem Geſange ſelbſtändige Inſtrumentalmuſik aufführen wollen; ſeine Beſtimmung iſt zunächſt einzig die, den Geſang zu heben und zu tragen, zu bewirken, daß er mit der ganzen Innigkeit, mit der ganzen fließenden Weichheit, mit der geſättigten vollen Kraft, mit der klaren Individualiſirung, die er eben in der Arie haben muß, der empfindenden Phantaſie vorgeführt werde und ſo in ihr mit derſelben Wärme und derſelben Beſtimmtheit des Eindrucks ſich reflectire, mit welcher er aus dem Gemüthe des bewegten Individuums ſelbſt hervortönt. Das iſt eben das Eigenthümliche der Arie, das Subjectivſte, Individuellſte unmittelbar auszuſprechen und mitzutheilen, das Innerſte und Verborgenſte herauszukehren, die Seele ſelbſt und was ſie bewegt überfließen zu laſſen in die Seele des Hörers; mit der Arie treten wir aus dem Gebiete des Allgemeinern ganz und vollkommen hinein in das der einzelnen Perſönlichkeit; dieſes Perſönliche mit ſeiner ganzen Eigenheit und Eigenthümlichkeit anſprechend, penetrant und ergreifend (wie Lied und Sprechgeſang), klar und anſchaulich (wie das Recitativ) hinzuſtellen, es herauszuleiten aus der ideellen Welt des Innern in die reale objective Welt iſt ihr Beruf, daher ſie auch auf Seiten des Künſtlers eine „Objectivität", eine Fähigkeit das Subjectivſte in einfach zutreffenden, unmittelbar anſchaulichen Formen zu reproduciren, vorausgeſetzt, die ihm nur eine reiche Phantaſie, verbunden mit ebenſo großer, das Weſentliche direct erfaſſender Schärfe und Klarheit des Geiſtes, ſowie mit feiner Empfänglichkeit für das Charakteriſtiſche gewähren kann. Nirgends iſt, weil alle dieſe Bedingungen nicht überall beiſammen ſind, ſo viel Werthloſes, theils Steifes und Trockenes, theils Inhaltloſes, blos formell Melodiſches producirt worden als auf dem Gebiet der Arie; aber nirgends kommt auch die ganze Lebendigkeit und Wärme der Muſik ſo wie in ihr zu Tage, wenn ſie nicht durch Unvermögen oder Ungeſchmack verkümmert und verdorben wird.

Die ſeit Gluck ſo vielfach beſprochene formelle Frage, ob die Arie dergeſtalt **an das Wort gebunden** ſei, daß auf jede Sylbe nur Eine oder höchſtens in Ausnahmefällen etliche Noten weiter fallen dürfen, erledigt ſich einfach durch die Unterſcheidung zwiſchen ihr und dem declamatoriſchen Geſange. Nicht einmal dieſer iſt (wie auch das Lied ſeiner allgemeinern Haltung ungeachtet nicht) ſo mechaniſch an die Sylbenfolge gekettet, daß er nicht hie und da, wo mit einem Worte oder Satze der Strom der Empfindung ſeinen Culminationspunct erreicht, weiter ausholen, das Gewicht, das auf ſolche Puncte fällt, durch ausgeführtere melodiſche Wendungen ausdrücken, daß er ebenſo nicht hie und da Manches wiederholen dürfte, was von beſonderer Bedeutung iſt; Form und Inhalt kämen ja mit einander in Widerſpruch, wenn der letztere auch da, wo er eine beſtimmtere Markirung, ein Verweilen auf ihm fordert, ganz ebenſo kurz und ſchnell, d. h. (S. 905) ganz ebenſo ungewichtig wie weniger gewichtige Momente, behandelt würde. Noch viel weniger aber kann an die Arie eine Anforderung dieſer Art geſtellt werden. Die Muſik iſt nun eben einmal die Kunſt, welche zur Rede hinzutritt, um den dieſer letztern nicht erreichbaren vollſtändigen Ausdruck der Wärme und Tiefe der Empfindung zu ihr hinzuzuthun, ſie „fängt da an, wo die Rede aufhört"; die Rede iſt etwas Practiſchzweckmäßiges, ſie iſt **der conciſe Gedankenausdruck**, der zum Behuf klarer und leichter Mittheilung des Gedachten aus einfachen, leicht überſchaulichen Bezeichnungen (Worten) und Combinationen derſelben (Sätzen) beſteht, und der ebendarum unverweilt vom Einen zum Andern fortſchreitet, um das Gedankenbild in zuſammengedrängtem, ſchnell zuſammenzufaſſendem Umriß zu geben; die Muſik aber iſt dieß Alles nicht, ſie iſt nicht logiſche Bezeichnung, nicht Syllabirung, nicht Abbreviatur, nicht Geſchwindſchrift, nicht Mittel für den Zweck leichter und ſcharfer Gedankenverdeutlichung, zu all Dem wäre ſie außerordentlich unpaſſend gewählt, ſondern ſie iſt **breiter, voller Gefühlserguß**, ſie iſt dazu erfunden, um ſich auszuſingen, wie es einem um's Herz iſt, um der ganzen das Gemüth nicht oberflächlich momentan berührenden, ſondern es mehr oder weniger tief und dauernd beherrſchenden, erfüllenden, ſchwellenden, niederdrückenden Bewegtheit einen natürlichen, nichts als ſich ſelbſt bezweckenden Ausdruck zu geben, wie er ſich vermöge der Einrichtung der menſchlichen Organiſation im Ton darbietet; die Rede ſetzt für Alles Ein Wort, ſpricht Alles ein- höchſtens zweimal aus, auch wenn ſich gerade eben an dieſes Wort, dieſen Namen u. ſ. w. im Augenblick, wo er ausgeſprochen wird, die tiefſte und mannigfachſt bewegte Gemüthserregung knüpft, die Rede kann eine ſolche Erregung wohl auch ausmalen in einer Folge von Sätzen, Strophen, Gedichten, aber an einem einzelnen Punkte, wenn er auch innerhalb des Ganzen noch ſo ſchwer wiegt, kann ſie nicht ſtillhalten, höchſtens durch die Stellung im Satze und durch accentuirten Vortrag ſeine hohe Bedeutung einigermaßen andeuten, denn die Logik oder der Umſtand, daß ſie logiſche Gedankendarſtellung iſt, geſtattet es nicht anders; die Muſik dagegen iſt von dieſer Gebundenheit frei, ſie muß ſie abwerfen, da ſie ſonſt eben das ihr eigenthümlich Zukommende, das Gefühl, zurückdrängen, verſchweigen müßte, ſtatt es kundzuthun, und ſie kann ſie abwerfen, da das längere Verweilen auf einem Puncte, wenn es nicht übermäßig iſt, die Symmetrie und Ueberſchaulichkeit, die natürlich auch der muſikaliſche Ausdruck haben muß, nicht beeinträchtigt, ſondern im Gegentheil die Gleichförmigkeit des ſtreng periodiſchen Melodienbaus in ganz berechtigter Weiſe durch Auslaſſungen dieſer Art unterbrochen wird. Rede und Muſik haben nicht daſſelbe Tempo (Zeitmetrum), die Muſik richtet ſich in ihrem Tempo, in ihrem Eilen und Verweilen nach der Empfindung, nicht nach Begriff und Wort; „der Gedanke“, ſagt Moritz ganz richtig, „hat Licht, die Empfindung Fülle; der Gedanke kann ſich auf einmal äußern, die Empfindung nur nach und nach ſich ihrer Fülle entledigen; der Gedanke iſt ein Blitz, die Empfindung die regenſchwangere Wolke, ihr Erguß iſt der langſamere oder ſchnellere Tropfenfall“. Die Läugnung dieſes Unterſchieds zwiſchen Rede und Muſik, die Behauptung der ſyllabiſchen Melodie als der einzig zuläſſigen iſt derſelbe Widerſpruch, wie wenn man der lyriſchen Poeſie die Ausmalung einer Empfindung durch mehrere Strophen hindurch verbieten, die Diſpoſition der Scenen eines Drama's, die Skizze eines Gemäldes u. ſ. w. für den beſſern Ausdruck der Idee des Ganzen erklären wollte, weil ſie alles überflüſſige Beiwerk bei Seite laſſe, oder weil, wie Wagner und ſeine Schule in Bezug auf die Oper behauptet, die breite Ausführung an dem Widerſpruch leide, das was blos Mittel für den Ausdruck ſei zur Hauptſache zu machen. Melodie in der Muſik, Ausführung in der Poeſie, Muſik im muſikaliſchen Drama ſind Zweck, nicht Mittel (außer ſoweit alles Einzelne, was Zweck iſt, auch wieder Mittel iſt für irgend etwas Allgemeineres, für vollſtändige Realiſirung der Idee der Kunſt, ſowie für Förderung und Bereicherung des Geiſteslebens überhaupt), Muſik und Kunſt überhaupt wollen nicht belehren, ſondern ſchön und ausdrucksvoll darſtellen (wiewohl ſie hiemit indirect auch Dieß und Jenes mit tiefem Eindruck lehren können), man will in der Kunſt die Idee in voller Realität, nicht in dürftig ſymboliſcher Andeutung, nicht in einem Ausdruck, der blos Mittel iſt, man will ſehen, hören und genießen, und inſofern iſt eine in Coloraturen, Läufen, Cadenzen das Maaß überſchreitende Arie, wenn ſie nur Vocal- und nicht Inſtrumentalmelodie darbietet und keine unnatürlichen Anforderungen an das Organ macht, immer noch dramatiſch muſikaliſch, weil auch in dieſen Figuren an ſich ein immerhin adäquater Ausdruck der ſtärkern Bewegtheit des Gemüthslebens, wie ſie eben im Drama nicht im lyriſchen Lied zu Tage tritt, gegeben iſt. Die Arie iſt nicht blos einfache Melodie, wie das Lied, ſondern auch figurirte; die Figuren mit ihren ſchnell auf einander folgenden Wendungen ſtellen das Unruhige, aus dem Gleichgewicht herausgehobene, unendlich Wechſelvolle der Gemüthsbewegtheit, die Rouladen das ganze und volle Sichausladen und Sichauslaſſen der durch alle Tonregionen hindurcheilenden, das ganze Tongebiet durchmeſſenden, *nur durch dieſes Sichausbreiten* zu größern Tondimenſionen ſich ſelbſt genügenden Empfindung ſo treffend dar, daß gegen ihre (richtige) Anwendung in der That nichts mit Fug eingewendet werden kann. — Umgangen werden konnte die Erörterung dieſer Fragen, obwohl ſie ganz einfach mit der Frage, ob es eine Muſik überhaupt geben ſolle oder nicht, zuſammenfallen, an dieſem Orte deswegen nicht, weil neuerdings „die muſikaliſche Melodie“ für undramatiſch erklärt worden iſt; wir beſtreiten die Möglichkeit eines blos recitativiſch-declamatoriſchen muſikaliſchen Drama's gar nicht, aber wir leugnen, daß es das einzige und höchſte ſei, wir können ihm nur einen ſehr engen Kreis, der über den der antiken Tragödie nicht hinausginge, zuweiſen, und wir müßten zudem namentlich rückſichtlich der mehr lyriſchen Partieen eines ſolchen einfachethiſchen Drama's (auf welches in der That das Kunſtwerk der Zukunft, wie es S. 208 u. ſ. f. ſich exponirt, hinauskommt) als Hauptbedingung ſeiner etwaigen Entſtehung ein Wiederaufleben einer einfachen ethiſchreligiöſen Anſchauungsweiſe und einer damit gegebenen einfach humanen Gemüthsinnigkeit betrachten, zu welcher in Betracht der geſpannten Verhältniſſe und der reflectirten, in ſich geſpaltenen Bildung des modernen Lebens die Zeit wohl noch nicht da ſein dürfte. In Bezug auf die bisherige dramatiſche Muſik aber iſt der Theorie der Zukunftsmuſiker entgegenzuhalten, daß wir dramatiſch declamatoriſche Muſik ſchon längſt in Fülle haben, und daß ſie alſo nicht erſt geſchaffen oder aus vermeintlichem Untergange wieder hergeſtellt zu werden braucht; wir finden in Enſembleſtücken, Quartetten, Terzetten, auch in Arien unſrer klaſſiſchen Opern ſehr häufig, nämlich in allen Stellen, wo der Geſang mehr dem parlando als der Melodie ſich nähert (ohne doch förmlich recitativiſch zu werden), den Sprechgeſang ganz richtig angewendet; auch den Vergangenheitsmuſikern war es von ſelbſt klar, daß in dramatiſchen Werken nicht Alles breit melodiſch fließend und ebenſo wenig Alles recitativiſch gebrochen, mit recitativiſcher, das Einzelne geſondert hervorhebender Umſtändlichkeit componirt werden kann, und die Vertheidiger der Zukunftsmuſik irren ſich mithin gewaltig, wenn ſie uns ſagen, unſer jetziger muſikaliſcher Geſchmack ſei durch die „muſikaliſche Melodie“, die uns noch immer „in den Ohren klinge“, ſo verdorben und verwöhnt, daß er eine nicht abſolut muſikaliſche, declamatoriſche Melodie gar nicht mehr zu begreifen im Stande und daher auch einer richtigen Würdigung der neueſten Richtung unfähig ſei.

Recitativ und Arie haben zwar ihren Hauptort in größern lyriſchen, epiſchen, dramatiſchen Werken, in Cantate, Oratorium und Oper; ſie waren aber deßungeachtet ſchon hier zu betrachten; ſie entſtehen doch nicht einzig und allein erſt mit dieſen breitern Muſikformen; das Recitativ bildet ſich, wie oben erwähnt, ſchon aus dem umfangreichern Liede hervor, es iſt auch Theil von dieſem, die Arie aber kann auch ſelbſtändig beſtehen als muſikaliſcher Ausdruck einer Empfindung oder Stimmung, die durch Inhalt, Charakter, Situation ſo concret iſt, daß die Liedform zu allgemein für ſie wäre. Allerdings aber iſt auch die Arie, dem Recitativ hierin gleichfalls verwandt, vorzugsweiſe Theil eines größern Ganzen, da innerhalb des Verlaufs eines ſolchen ſich am eheſten und am klarſten ſolche „concrete“ Stimmungen ergeben, für welche die Arie die charakteriſtiſche Form iſt.

§. 803.

Dem Liede und den monodiſchen Formen des Recitativs und der Arie ſtehen gegenüber *die polyphonen Gattungen der Vocalmuſik*, welche von den mehrſtimmigen Soloſätzen (Duetten u. ſ. w.) an in immer ſteigender Mannigfaltigkeit und Verwicklung ſich bis zu mehrchörigen Compoſitionen ausbreiten und zugleich der Anwendung der kunſtreichern Formen der Figurirung und Verflechtung der Stimmen, der Nachahmung und Fuge, des Canons und Contrapuncts Raum verſtatten.

Die Polyphonie iſt der Vocal- und Inſtrumentalmuſik gemeinſam und wurde daher ſchon bei den allgemeinen Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks beſprochen. Allerdings aber iſt der Geſang das Hauptgebiet für die ſyſtematiſch durchgeführte Polyphonie. Die Geſangſtimmen ſind zwar nicht mannigfaltigere, aber gewichtvollere, ſelbſtändigere Größen als die Inſtrumentalſtimmen, weil in jenen die menſchliche Subjectivität ſelbſt unmittelbar ſich ausſpricht, und daher gehört die Polyphonie, deren Weſen und eigenthümlicher Eindruck eben im Zuſammentönenlaſſen ſelbſtändiger, in ihrem Zuſammenſein ſelbſtändig bleibender, mit ſelbſtändigem Gewicht ſich vernehmen laſſender Einzelſtimmen beſteht, vorzugsweiſe dem Geſange an. Auch hat nur der Geſang in *allen* Lagen die einfache Helligkeit und Klarheit, die Diſtinctheit, die deutliche Unterſcheidbarkeit der zuſammenerklingenden höhern und tiefern Stimmen, die erforderlich iſt, um die polyphone Muſik recht durchſichtig zu machen — ſelbſt die in den mittlern und obern Lagen ſo helltönenden Rohrblasinſtrumente werden in der Tiefe dumpfer, wogegen der Baß der Menſchenſtimme ſo voll, rund und klar iſt, wie irgend eine andere Stimmregion, — und ſomit iſt auch von dieſer Seite her der Geſang das Hauptgebiet für die ſyſtematiſche Polyphonie, beſonders für die

Fuge, deren Haupteffect, das lebendige, unendlich ſchwungreiche Durcheinanderwogen der neben einander doch klar vernehmlich bleibenden Stimmen, für die Inſtrumentalmuſik nicht in gleichem Grade erreichbar iſt. Jedoch wie die kunſtgerechtern und ſtrengern kann der Geſang auch die freiern und leichtern polyphonen Formen für lyriſche, beſonders religiöſe, und für dramatiſche Zwecke benützen; für ſie hat das Vocaltonſyſtem vollends Helligkeit, Beweglichkeit, Combinationsfähigkeit genug; eine und dieſelbe Gattung, Duett, Terzett u. ſ. w., Chorgeſang kann entweder freier, einfach melodiſch, lied-, recitativ-, arienartig, als Zuſammen- und als Wechſelgeſang, oder ſtrenger, figurirt, mit Stimmenverflechtung, contrapunctiſch u. ſ. w. behandelt werden. Die muſikaliſche Aeſthetik hat hier nichts zu thun, als auf die großartige Mannigfaltigkeit ſchöner und charakteriſtiſcher Geſtaltungen, welche hier der Tonkunſt offen ſtehen, einfach hinzuweiſen und formzerſtörenden modernen Theorieen gegenüber, welche conſequenterweiſe auch ſie angreifen müſſen, die Berechtigung und Nothwendigkeit aller dieſer Gattungen harmoniſch-melodiſcher Vocalmuſik aus denſelben Gründen feſtzuhalten, welche uns nicht erlaubten, mit J. J. Rouſſeau der Harmonie und mit jenen Neuern „der muſikaliſchen Melodie“ den Abſchied zu geben. Muſik iſt nun eben einmal Stimme (nicht Rede), Stimme aber iſt erſtens biegſam und zweitens eines harmoniſchen Verhältniſſes zu andern Stimmen fähig; ſoll es alſo Muſik geben, ſo iſt Biegung der Stimme, d. h. Melodie, und Harmonie der Melodieen auch auszubilden; Muſik iſt ferner nun eben einmal Gefühlsausdruck, zu andern Dingen iſt ſie nicht zu brauchen, ſie hat Mittel, Gefühle mehrerer oder ganzer Maſſen ſowohl auseinanderzuhalten, als auch zu harmoniſcher Einheit zuſammenklingen zu laſſen, und zwar entweder contrapunctiſch als Zugleich oder imitatoriſch als ſich ablöſendes Nacheinander; dieſe Mittel nicht zu gebrauchen, wäre gerade Daſſelbe, wie wenn die bildende Kunſt blos einzelne Individuen darſtellen, die Poeſie des Epos und des Drama ſich enthalten wollte; die polyphonen Formen können alſo nie veralten, das Publikum der Zukunft wird ſtets auch in ihnen um ſo mehr Befriedigung und Erhebung finden, je weniger die Kunſt ſelbſtändige Stimmen, d. h. Melodieen, nicht bloße Tongänge, in Einheit zu ſetzen, verloren gehen, und je weniger man dieſe Kunſt, welche das Schwerſte, Einheit und concreteſte Mannigfaltigkeit in Einem, herzuſtellen weiß, durch Aeußerlichkeiten frappant ſein ſollender Modulationen, Inſtrumenteneffecte u. ſ. w. zu erſetzen bedacht ſein wird. Die kunſtgerecht polyphonen Formen (mehrchörige Compoſitionen mit eingeſchloſſen) genügen nun aber, wie dieß ſchon §. 784 bemerkt wurde, freilich nicht; den erhabenſten, beruhigendſten, abſchließendſten, ſeelenvollſten Eindruck gewähren zuletzt doch immer die einfachern Chöre, bei denen die Selbſtändigkeit der Stimmen doch nur eine untergeordnete iſt; ſie erheben, ſie ſchließen ab, ſie ergreifen dadurch, daß ſie die Einheit wiederum hervorkehren, daß ſie die Tonmaſſe ganz, ungetheilt und dadurch ſowohl groß als ruhig, einfach und concentrirt zum Gefühle reden laſſen; nur in ihnen iſt wahre Totalität, ſchwere Wucht, Auflöſung aller individuellen Bewegungen und Empfindungen in den Strom Einer univerſellen, allumfaſſenden, die Harmonie des Weltalls nachbildenden, das Gemüth über alles Einzelne beſeligend hinaushebenden, in ſich geſättigten großen Geſammtſtimmung; mit ihnen, mit den einfachern Chören langen wir an beim Ende, bei dem höchſten und letzten Sammel- und Ruhepunct, über den hinaus die Muſik uns nichts mehr zu bieten vermag; in ihnen faßt ſie alle Kraft, alle Freude, alle Wehmuth, die aufgeboten werden kann oder dargeſtellt werden ſoll, zu einem Geſammtbilde zuſammen, das ſelbſt, wenn es trauriger Klaggeſang iſt, die unendlich beruhigende Wirkung auf uns ausübt, die allem Hohen und Großen, aller Vereinigung der Einzelexiſtenzen und Einzelkräfte zu Einer Totalwirkſamkeit eigen iſt. Die einfachern Chöre eignen ſich wohl auch für die Darſtellung erregterer Maſſenempfindungen, wenn es ſich nämlich um eine ſchlechthin einmüthig bewegte Maſſe, wie z. B. um Kriegerchöre handelt; das Höchſte aber, was ſie leiſten können, ſind doch jene zuſammenfaſſenden und abſchließenden Geſammtſtimmungen, über die hinaus kein weiteres Fortſchreiten der muſikaliſchen Bewegung ſtattfindet. Allein damit verlieren die ſtreng polyphonen Formen an ihrem Werthe nichts, ſie ſind da für alle bewegtern und zugleich die einzelnen Individuen oder Theile eines Ganzen lebendiger durchdringenden Mehrheits- oder Maſſenempfindungen, ſie ſtellen die Mehrheit oder Maſſe als eine in ihren Gliedern, Perſonen, Altern, Geſchlechtern von einer Stimmung aufgeregte dar, ſie ſind dramatiſcher, wie jene lyriſcher, ſie führen die Geſammtbewegung der beruhigten Auflöſung in Ein großes Ganzes erſt entgegen; ſie können zwar (wie z. B. Schlußfugen) in vielen Fällen auch ſelber abſchließen, indem auch ihnen in Stimmführung und Rhythmiſirung die Mittel zur allmäligen Herbeiführung eines beruhigenden Totaleindrucks nicht durchaus fehlen, ſie ſind namentlich dann zum Schluſſe geeignet, wenn das ganze Tonwerk ſo lebhaft erregt war, daß eine Abſchließung mittelſt polyphoner Muſik im Gegenſatz zum Uebrigen immer noch beruhigend wirkt, allein eigentlich ſind ſie doch dazu da, die Bewegung in Gang zu bringen, ſie in's Weite und Breite auszudehnen, ſie zu ſteigern und zu vermannigfaltigen, ſie anſchwellen und immer lebendiger wogen und pulſiren zu laſſen, bis der Culminationspunct erreicht und daher die Zeit zu einfach großem Ausklingen des Ganzen gekommen iſt. Auch in den kleinern mehrſtimmigen Tonſtücken, in Terzetten u. ſ. w. zeigt ſich dieſer Unterſchied individuellerer Erregtheit, bei der die Stimmen ſich ſpalten, gegen einander agiren, einander wechſelvoll ablöſen u. ſ. f., und ruhigerer, allgemeinerer Haltung, bei der ſie zu Einem Geſammtgeſange verſchmelzen, ohne damit ihre Eigenthümlichkeit ganz aufzugeben; man vergleiche z. B. das Terzett im Anfang des zweiten Acts von Don Juan und das Terzett aus B dur im erſten Finale, die den Unterſchied beider Arten ſo ſchlagend veranſchaulichen. So lange aber dieſer Unterſchied beſteht, werden auch die kleinern künſtlich polyphonen Gattungen ſtets in Kraft bleiben; es wird namentlich auch der Canon ſeine Geltung behalten, der die Mittheilung der Empfindung von einem Individuum zu andern, das Auftauchen Eines Gefühls in mehrern, dabei doch getrennt bleibenden, für ſich ſingenden Perſonen ganz naturgemäß wiedergibt. Alſo auch hier keine neuen Formen, keine Umſtürzung des Alten und weil es naturgemäß war auch Bewährten, ſondern richtige Anwendung und Combination der verſchiedenen Gattungen! Auszuſcheiden oder vielmehr längſt ausgeſchieden iſt nur die contrapunctiſche Madrigalform, die polyphone Compoſition eines Liedtextes, die eben als ſolche eine unhaltbare, widerſprechende Kunſtart war; das Richtige iſt für das Lied ſeinem Begriffe nach uniſon oder harmoniſch begleitete Einſtimmigkeit; erſt wo verſchiedene Perſonen mit verſchiedenem Geſangsinhalt auftreten oder wo ein Geſangsinhalt ausdrücklich von verſchiedenen Perſonen zugleich und zwar in ſelbſtändiger Weiſe ausgeſprochen werden ſoll, tritt die Polyphonie ein, entweder frei oder kunſtgerecht, und entweder als bloße Mehrſtimmigkeit (Duetten u. ſ. w.) oder als Allſtimmigkeit, als alle Klaſſen, Geſchlechter, alle Individuen eines Standes u. ſ. w. vereinigender Chor, der eben hiedurch, daß er nicht blos Viel-, ſondern weſentlich Allſtimmigkeit iſt, den univerſell abſchließenden Charakter erhält, welcher ihm allein eigen iſt.

Die Eigenſchaft des Chors, daß er weſentlich „Allſtimmigkeit“ iſt, hindert natürlich nicht, daß mehrere Chöre, von denen ſo jeder doch wieder nur Theil einer noch größern „Allgemeinheit“ iſt, einander gegenübergeſtellt, ebenſowenig daß Chöre aus Stimmen einer beſondern Tonregion, „Halbchöre,“ z. B. Männerchöre mit Ausſchluß des Alts und Soprans, gebildet werden. Der Begriff der Allſtimmigkeit iſt ein doppelter; es kann darunter entweder abſolute oder nur relative Allſtimmigkeit verſtanden ſein. Die abſolute Allſtimmigkeit mit ihrem umfaſſenden, mächtigen Eindruck wird allerdings nur erreicht durch einchörige und durch vollchörige, d. h. ſämmtliche Stimmregionen vereinigende Compoſition (letztere gewöhnlich nicht ganz treffend „gemiſchter“ Chor genannt); aber auch die relative Allſtimmigkeit behauptet den Charakter der Großartigkeit, ſei es nun daß ſie als mehrchöriger Geſang zwei oder mehr ſelbſtändige Ganze gegen einander und zuſammenführt, wodurch die erhabenſten und ſchlagendſten dramatiſchen Wirkungen erreicht werden können, oder daß ſie als Halbchor auftritt, und zwar insbeſondere als vollkräftiger Männerchor (da die obern Stimmen wegen des Mangels der ſubſtantiellen Baßbaſis ſich zu ſelbſtändigem Chorgeſange weniger eignen). Der Männerchor iſt an ſich nur Halbchor, aber er hat die Mittel, die weſentliche Eigenſchaft des Ganzchors, d. h. das Vereintſein tiefſter, mittlerer und höherer (nach oben zu abſchließender) Stimmregionen, auf ſich ſelbſt überzutragen, ſofern der Tenor vom unterſten Baſſe durch Höhe wie durch helle und weichere Klangfarbe ſich ſo ſpezifiſch unterſcheidet und zugleich in Folge dieſes weiten Abſtandes ſo entſchieden nicht nur Eine, ſondern zwei Mittelſtufen zwiſchen ſich und der unterſten Stimme zuläßt, daß der (drei- oder vierſtimmige) Männerchor ein in ſich ſelbſt durchaus concretes Abbild des eigentlich allſtimmigen Ganzchors iſt, welches vor dieſem zudem das Kräftigere der tiefern Lage des Ganzen voraus hat und ſo gerade ein Hauptmerkmal des Chors überhaupt, das Kräftiggroße, zu ſpezifiſcher Anſchauung bringt. Im Ganzchor wird dieſes Kräftiggroße wiederum gemildert und erweicht durch die mitwirkenden Oberſtimmen; im männlichen Halbchor dagegen tritt es für ſich in voller Macht und Activität heraus, und es entſteht zudem durch die Beſchränkung auf die Unterſtimmen ein Charakter der Gleichartigkeit, der auch noch ein anderes Merkmal des Chores, das gleiche Durchdrungen-, Bewegt-, Begeiſtertſein Aller von Einem Inhalte, Einer Geſammtſtimmung zwar unvollſtändiger, aber unmittelbarer und darum ſchlagender als der Ganzchor veranſchaulicht. Dieſe zwei Momente, das Vollkräftige und das ſprechendere Hervortreten der Einheit einer Geſammtſtimmung, weiſen dem Männerchor eine ganz eigenthümliche Stellung unter den Formen der Muſik an, eine Stellung, durch die er, obwohl er dem Lied gegenüber durch ſelbſtändigere Stimmenführung ſchon kunſtgerechte Form iſt, doch aus dem Gebiete der reinen Kunſt zugleich hinüberreicht in das des Lebens und zwar ſowohl des ſocialen und religiöſen als ganz insbeſondere des nationalen Geſammtlebens. Der Männerchor iſt nicht eigentlich „volksmäßig“ — denn er iſt ja Kunſtform, — aber er iſt national; er iſt auch ſocial und religiös, aber er iſt für den geſelligen Zweck doch nicht einfach, leicht, populär, für den religiöſen, gemeindlichen nicht allumfaſſend, nicht menſchheitlich genug; national dagegen iſt er im vollſten Sinne des Worts, er hat noch nicht die Schwierigkeiten und Feinheiten der ſtrengen Polyphonie und iſt ſo immer noch „volksthümlich,“ er hat das zarte Nebenelement des Ganzchors nicht mehr, ſondern repräſentirt durch ſeine reine Männlichkeit ſowie durch ſeine individualiſirtere und kunſtmäßigere Stimmführung eben die „Nation,“ das Volk als active, ihrer ſelbſt energiſch bewußte, von höhern Ideen kräftig beſeelte, gebildete, aus frei zum Ganzen mitwirkenden Gliedern (S. 899) beſtehende Geſammtheit. Natürlich eignet er ſich aus all dieſen Urſachen auch zum Geſellſchaftlichen im Unterſchied vom blos Geſelligen, zum Ausdruck der von einer Geſellſchaft vertretenen ethiſchen, künſtleriſchen Ideen, aber doch vorzugsweiſe zum Nationalen, weil doch erſt in dieſem die ganze

Kraft und Vollſtimmigkeit, welcher der Männerchor fähig iſt, zur vollſtändigen Anwendung gelangt. Mit dem Männerchor wird ſo die Kunſtmuſik unmittelbar praktiſch, ſie tritt in's Leben hinein oder zurück mit einigender, erhebender, maſſenverſchmelzender, allbegeiſternder Kraft; der Männerchor bildet die Brücke, über welche die Kunſtmuſik überhaupt, auch mit ihren ſtrengern Formen, allmälig in's Leben der Geſammtheit hinüber ſich verpflanzen kann, er macht auch die Kunſtmuſik zur Volksmuſik, er zieht ſie aus der engen Sphäre muſikaliſcher Gelehrſamkeit heraus und führt ſie auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um auch dem nationalen Geſammtleben die erwärmende und einigende Kraft der Tonkunſt einzuhauchen und Dasjenige, was dort bereits als Gefühl in den Einzelnen lebt, durch die Macht des Geſangs zu einem alles verſchmelzenden und in immer weitern Kreiſen zündenden Geſammtheitsausdruck zu bringen. Weiter findet ſich dieß Alles ausgeführt in der Schrift „der volksthümliche deutſche Männergeſang" von Dr. O. *Elben*, in welcher zugleich die hiſtoriſchen Nachweiſungen über die allmälige Herausbildung dieſer Muſikform gegeben ſind. Unter den „Männergeſang" fällt natürlich auch das von Männerſtimmen vorgetragene Chorlied (§. 801), und auch von ihm gilt bis zu einem gewiſſen Grade, was im gegenwärtigen §. über den Männerchor geſagt wurde; aber die drei Puncte, daß durch ihn der Kunſtgeſang national, der Volksgeſang kunſtmäßig und (durch die Stimmführung) ein ſich freier individualiſirender wird, gehören dem Männerchor eigenthümlich an und machen ihn zu einer ganz beſonders wichtigen, in ſeiner Art einzig daſtehenden Form der Geſammtmuſik.

§. 804.

1. Die Combination der verſchiedenen homophonen und polyphonen Formen
macht es der Muſik möglich, zuſammenhängende *größere Geſangwerke*
zu ſchaffen, und zwar hauptſächlich Werke *kirchlichen Inhalts*, ſofern bei
ausgedehntern Vocalcompoſitionen, die nicht dieſer Sphäre angehören, die Nothwendigkeit
einer ſelbſtändigern Mitwirkung der Inſtrumentalmuſik ſich ſo ſehr
geltend macht, daß ſie nicht der Vocal-, ſondern der aus der Vereinigung beider
2. Hauptzweige entſtehenden Gattung beigezählt werden müſſen. Die verſchiedenen
Arten kirchlicher Geſangwerke unterliegen, ſofern ſie der Muſik zum Theil von
außen her durch die Inſtitutionen des Cultus gegeben ſind, keiner ſtrengern
muſikwiſſenſchaftlichen Beſtimmung; doch laſſen ſich im Allgemeinen unterſcheiden
Werke, in welchen die einfache mehr beſchauliche Verſenkung des Gemüths in
einen religiöſen Inhalt vorherrſcht, dann ſolche, in denen ein gehobenerer mehr
lyriſcher Aufſchwung zum Unendlichen das Charakteriſtiſche iſt, endlich ſolche,
welche, die zwei erſten Arten in ſich aufnehmend, den religiöſen Inhalt in ſeiner

ganzen objectiv ausgeſprochenen Beſtimmtheit, in ſeiner ganzen Höhe und Weite dem Subject gegenüberſtellen und die Empfindungen, mit denen es ſich von ihm erfüllt findet, zu muſikaliſchem Ausdrucke bringen. Nebenarten ſind die mehr declamatoriſch-recitativiſchen Geſänge, deren Formen weniger feſt und entwickelt ſind.

1. Die zahlreichen Formen der Vocalmuſik geben der Kunſt Gelegenheit und Anlaß zu den mannigfaltigſten, wirkungsreichſten Combinationen, durch welche größere Geſangwerke entſtehen. Monodie, Mehrſtimmigkeit, Polyphonie, einfacher und kunſtreich gegliederter Geſang laſſen ſich in vielfachſter Art contraſtirend einander gegenüberſtellen, verwandtſchaftlich einander beiordnen, nach dem Geſetz rhythmiſcher Steigerung und Wiederberuhigung mit einander verknüpfen; durch dieſes Verfahren, durch die Combination der Gattungen, bilden ſich, wie durch architectoniſche Gruppirung großartige und charakteriſtiſche Gebäudecomplexe, Geſangscyclen, ebenſo belebt durch Mannigfaltigkeit, Antitheſe und Fortſchritt als erhebend durch den Reichthum muſikaliſcher Formen, die hier nach und mit einander, eine die andere ergänzend und weiter führend, auf den Schauplatz treten. Der geeignetſte Name für dieſe größern Geſangwerke zuſammen wäre der der Cantate; er wird jedoch gewöhnlich blos für Geſangwerke weltlichen und allgemein-religiöſen Inhalts gebraucht, deren äußere Form eine freiere, nicht durch kirchliche Sitte feſter beſtimmte iſt, ſowie andrerſeits nicht ganz paſſend hie und da auch für objectiver gehaltene, epiſchdramatiſche Geſangwerke, die in eine andere Klaſſe von Compoſitionen als die hier zu beſprechenden gehören. Die Cantate im richtigen Sinne des Worts, als größeres lyriſches Geſangwerk, iſt eine Reproduction des Liedes auf höherer Stufe und in univerſellerer Weiſe, ſie führt einen Inhalt von allgemein menſchlicher Bedeutung muſikaliſch aus, einen Inhalt, der nicht blos Einzel-, ſondern Geſammtgefühl, und der ebenſo, was die ſpeziellere Geſtaltung betrifft, breiter auseinandergelegt, durch genauer eingehende, die Gedanken reicher entwickelnde ſtrophiſche Poeſie beſtimmter in ſeine einzelnen Momente zerlegt iſt. Je nachdem dieſe einzelnen Theile ſich mehr für den muſikaliſchen Ausdruck durch eine oder mehrere Einzelſtimmen oder durch Chöre eignen, werden ſie den einen oder andern zugewieſen, jedoch ſo, daß auch die Einzelgeſänge das Gefühl der in der Cantate ſich ausſprechenden Geſammtheit ausſprechen; die Stimmenvertheilung iſt blos muſikaliſches Mittel des Ausdrucks, indem z. B. ein lebendiger bewegtes Schmerzgefühl paſſender in der weichern Monodie- als in der kräftigern Chorform dargeſtellt wird, ſachliche Bedeutung hat ſie keine, es ſind nicht Arien, Duette u. ſ. w. verſchiedener Perſonen, ſondern blos einzelner Stimmen, welche die Geſammtheit abwechſelnd in ihrem Namen reden läßt. Die Inſtrumentalbegleitung iſt der Cantate, wenn

ſie ſich vollſtändig entwickeln ſoll, nothwendig; bei Feſtcantaten wird ſie ſchon der verſtärkten Wirkung wegen nicht leicht fehlen; bei religiöſem Inhalte wäre ſie an ſich eher entbehrlich, da auf dieſem Gebiete gerade durch die Beſchränkung auf den Geſang ein eigenthümlicher Eindruck rein in ſich verſenkter, rein nur das innere Gefühl ohne alles Nebenwerk ausſprechender, einfachernſter Innigkeit hervorgebracht wird, allein ſie iſt auch bei religiöſen Cantaten doch das Gewöhnliche, ſofern ſie nicht dem Cultus dienen und daher bei ihnen die reichere Charakteriſtik dem religiöſen Ernſte nicht aufgeopfert zu werden braucht. Von ſelbſt verſteht es ſich aber, daß die Inſtrumentalmuſik dem Geſange weſentlich untergeordnet bleibt; die Cantate erhält zwar durch die Vertheilung der einzelnen Inhaltsmomente an verſchiedene Perſonen bereits eine objectivere, ſpezieller charakteriſirende Geſtalt als das Alles in die Subjectivität des Einzelindividuums einſchließende Lied, und inſofern bedarf ſie auch mehr malende Charakteriſtik durch Inſtrumente, welche eigentlich nichts thun, als daß ſie das Prinzip der Vertheilung an mehrere Stimmen noch weiter fortſetzen, aber die in der Cantate auftretenden Perſonen ſind ja nicht verſchiedene Perſönlichkeiten, deren jede etwas Eigenes hätte und zum Ganzen mit hinzu brächte, ſondern ſie ſind blos Theile, blos Stimmen des Ganzen ſelbſt, in der Cantate überwiegt die Einheit immer noch die Beſonderung, und daher kann auch die Inſtrumentalbegleitung nur den Geſang einleiten und unterſtützen, nie aber zu ſelbſtändiger Mitwirkung ſich erheben, außer wenn eine Cantate auf ein ſpezielles, zur Inſtrumentalmalerei aufforderndes Ereigniß, wie Kampf und Sieg, ihre Beziehung hat, und ſelbſt hier darf dieſelbe ſich nicht ſo weit ausbreiten, daß dadurch die Wirkung des in Einem Zuge fortſchreitenden Geſanges geſtört würde. In dieſem Ueberwiegen der Einheit über das Beſondere liegt das Eigenthümliche, zugleich aber auch das Schwierige, ja Undankbare der Cantate, ſobald ſie ſich, wie z. B. Neukomm's Oſtermorgen, zu größerem Umfange ausdehnt; es ſoll Vertheilung, Individualiſirung der Stimmen ſtattfinden und doch nicht bis zu wirklichem Heraustreten des Einzelnen aus dem Ganzen fortgegangen, es ſoll die Mittellinie getroffen werden zwiſchen dem Allgemeinen und Beſondern, es ſoll ſtarke Färbung und farbloſe Allgemeinheit gleich ſehr vermieden werden, dieß gelingt nicht immer und tritt auch, wenn es gelingt, nicht ſo von ſelbſt klar und ſprechend hervor, wie bei Geſangwerken objectiverer Haltung und noch umfaſſendern Umfanges; kurz die größere Cantate iſt nicht concret genug, nicht hinlänglich mannigfaltig gegliedert, und auch wieder nicht einfach und überſchaulich genug, ſie iſt ein weit ausgedehntes Lied, das doch nicht mehr Lied iſt, ſie iſt eine Mittel- und Uebergangsgattung, die nicht ganz befriedigt und daher nur eine beſchränkte Geltung in Anſpruch nehmen kann.

2. Die Schwierigkeiten, die bei der blos allgemein religiöſen Cantate obwalten, verſchwinden bei andern Formen der Geſangmuſik, denen durch ihre Bedeutung für den Cultus entweder ein einfacherer oder ein beſtimmter charakteriſtiſcher Typus aufgedrückt iſt. Das Erſte iſt der Fall einmal bei den kürzern *Kirchencantaten* (wie ſie z. B. in den erſten Bänden der neuen Ausgabe S. Bach's enthalten ſind), indem ſich dieſe auf wenigere, leichter überſchauliche Theile beſchränken. Sodann bei den ſog. *Motetten*, d. h. „Spruchgedichten“; es ſind dieß kürzere, oft nur aus wenigen (bibliſchen oder ſonſther entnommenen) Sätzen beſtehende Texte, welche eine für das religiöſe Gefühl bedeutende Wahrheit, Erinnerung, Lehre, Andachtsempfindung enthalten, und welchen nun eine eben dieſer ihrer Bedeutung, entſprechende, ſie ganz und voll ausdrückende und ausführende mehrſtimmige, insbeſondere polyphone Compoſition unterlegt wird. Die Motetten ſind, wenn ſie ſich an Sprüche mehr objectiven, hiſtoriſchreligiöſen Inhalts anſchließen, eine Art didactiſcher Muſik; ſie gehören überhaupt, auch wo ihr Inhalt ein lyriſch gehobener (z. B. ein Pſalmſpruch) iſt, weniger dem Gebiet ſubjectiv erregten Aufſchwungs als der objectivern Sphäre einer ruhiger ſich erbauenden contemplativen Stimmung an, ſie ſtellen ſich die Aufgabe, einzelne religiöſe Grundgedanken und Grundgefühle, die in gegebener feſter Form vorliegen, dem religiöſen Bewußtſein in erhebender, wirkſamer Weiſe gegenüberzuſtellen, und darum eben iſt die Pronuntiation durch Mehr- und Allſtimmigkeit, durch energiſche, die Gedanken in vereinigter Kraft der Stimmen und immer neuen Wendungen darlegende Polyphonie, ſowie dabei Beſchränkung des Textumfangs, Kürze ihre weſentliche Form; nur beſondere Kunſt iſt im Stande, auch längere, z. B. Choraltexte mit Anwendung mannigfaltigerer Geſangformen und in größerem Umfange motettenartig zu componiren und dabei doch den Charakter der Energie und Gedrungenheit nicht preiszugeben. Auch hier könnte man freilich ſagen: die Motette mit ihrer im Verhältniß zu ihrem kurzen Texte doch immer breiten Ausführung iſt ein Irrthum, wie die alte Oper, ſie macht die Muſik, die blos Mittel des Ausdrucks ſein ſoll, zum Zweck. Allein wenn man ſo redet, ſo laſſe man doch die Muſik ganz weg und declamirt einen religiöſen oder Sittenſpruch einfach und kurz ab, natürlich nicht ohne Ausdruck; ſieht man denn nicht, daß der *muſikaliſche* Ausdruck, um den es doch in der Muſik ohne Zweifel zu thun ſein möchte, wächst, je mehr man die Muſik *ihre* Mittel entfalten läßt, und abnimmt, je engere Grenzen man *ihr* ziehen will? So iſt es auch hier. Die Motette erfüllt vollkommen den Zweck, einem einzelnen Grundgedanken des religiöſen Geſammtbewußtſeins einen vollen, erſchöpfenden, hinter der innern Bedeutung nicht zurückbleibenden Ausdruck zu verleihen, ſie läßt ihn als Allgemeines, das in den einzelnen Gliedern der religiöſen Geſammtheit ſich lebendig reflectirt,

d. h. eben in breit ausgeführter Polyphonie auftreten. — Der mehr didactiſcherbaulichen Motette tritt zunächſt gegenüber der Geſang poetiſch ſich aufſchwingender Andacht, Pſalm und Hymne. Die Formen ſind hier, namentlich bei manchen nicht einfach lyriſch, ſondern antiphoniſch gegliederten, Wechſelreden verſchiedener Stimmen gegen einander ſtellenden altteſtamentlichen Pſalmen, weit mannigfaltiger; je nach Umſtänden kann die Motettenform, allein oder mit andern gemiſcht, einfacher Chor, ein- und mehrſtimmiger Sologeſang angewandt werden; nur die großartigere Feſthymne, das Tedeum, bewegt ſich wie natürlich vorzugsweiſe in mehrſtimmigem und polyphonem Geſang. Eine Hauptſache bei Pſalm- und Hymnodie iſt das Erzielen eines umfaſſenden Totaleindrucks, weit mehr als bei der mehr auf das Einzelne eingehenden längern Cantate; nur iſt dieſer Totaleindruck qualitativ ein ſehr verſchiedener, je nachdem der Inhalt mehr individueller oder allgemeiner, mehr gehobener oder niedergedrückter, dankender, verherrlichender oder ſehnender, flehender Art iſt. Inſtrumentalbegleitung iſt bei allen dieſen Muſikgattungen, Kirchencantate, Motette, Hymne mehr oder weniger entbehrlich, am meiſten bei der ruhiger gehaltenen Motette; überall kann, wenn es um den Eindruck einfach ernſter Innigkeit zu thun iſt, auf inſtrumentale Colorirung, namentlich auf rauſchendes Blech und auf die Violine Verzicht geleiſtet werden; die Töne dieſes Inſtruments liegen von der Menſchenſtimme, die in der Kirchenmuſik Hauptſache iſt, weil in ihr eben die reine Hingabe des menſchlichen Gemüths an das Göttliche zu ungetrübter Darſtellung kommen ſoll, viel zu weit ab, ſie klingen ihr gegenüber zu künſtlich, nicht natürlich und einfach, nicht voll und weich genug, nicht ſo unmittelbar der fühlenden Bruſt des Menſchen entſtrömend, wie z. B. Töne der Blasorgane; in dem Alleinauftreten der Menſchenſtimme dagegen liegt eine Schmuckloſigkeit, eine vor allem Prunk ſich ſcheuende, ihn verſchmähende Demuth und ernſte Faſſung, und dabei doch in Folge der Beſeitigung alles Deſſen, was das Hallen und Verhallen des Tones hindern könnte, eine Klarheit, welche die Entweltlichung des Geiſtes, die heilige Erhebung des Gemüths über alle Wirrniſſe und alles Trübe der Endlichkeit, die in dieſer Erhebung liegende Seligkeit und Freiheit vortrefflich ausdrückt. Indeß folgt daraus nicht, daß, wie auch neuerdings wieder von Verehrern altkatholiſcher Kirchenmuſik angenommen wird, reine Vocalmuſik ausſchließlich kirchliche Form ſei. Dieſe reine Idealität, dieſe Negativität gegen das Endliche iſt doch nur die Eine Seite; das religiöſe Gefühl hat auch ein poſitiveres und concreteres Verhältniß zu ſeinen Gegenſtänden, es bleibt nicht ſtehen oder vielmehr ſchweben in jenem Hinweg vom Endlichen zum Unendlichen, ſondern es erhebt ſich zu dieſem wirklich hinauf als zu dem Abſoluten, in welchem es die über Alles übergreifende, Alles ebenſo ordnende und niederhaltende als auch wiederum tragende, hebende und verſöhnende Macht des Guten hat, und von deſſen Anſchauung es daher auch wiederum zum Endlichen herabſteigt mit der verſöhnten Anſchauung ſeines Befaßtſeins im Unendlichen. Dieſe Seite des religiöſen Gefühls darf und muß auch zu ihrem Rechte kommen; das Erhabene, Große, Wohlthuende der Macht, Gerechtigkeit, Herablaſſung des Abſoluten muß auch veranſchaulicht, die Ehrfurcht, Begeiſterung, Gemüthsberuhigung, Freude, die ſich daran knüpft, auch ganz und voll ausgeſprochen werden, wenn das religiöſe Gefühl in der religiöſen Muſik ſich ſelbſt vollſtändig wiederfinden ſoll, und zwar iſt dieß namentlich dann der Fall, wenn die Andacht ſich an einzelne beſtimmtere Momente des Verhältniſſes zwiſchen dem Unendlichen und Endlichen hält, wie in Pſalmen an die Erhabenheit des Göttlichen in der Natur, in Hymnen an das preiswürdige Walten des Göttlichen in der Geſchichte; wo die religiöſen Empfindungen ſo lebendig, ſo concret werden, wie es hier der Fall iſt, würde reine Vocalmuſik zu ruhig und farblos, nicht metallreich genug, ja zu beſcheiden, dem Gegenſtand nicht ſeine volle Ehre anthuend erſcheinen. Wir müſſen alſo unterſcheiden zwiſchen kirchlicher Muſik überhaupt und heiliger Muſik insbeſondere; wo dieſer Charakter des Heiligen rein hervortreten ſoll, müſſen die Inſtrumente ſchweigen; wo aber hierüber zu poſitivern Empfindungen fortgegangen wird, da iſt Füllung, Verſtärkung und Charakteriſirung durch Inſtrumentalbegleitung nicht nur geſtattet, ſondern nothwendig, obwohl in verſchiedenen Graden, zunächſt Orgel und Bläſer, Violinen erſt dann, wenn ein kirchliches Muſikwerk überhaupt und in jeder Beziehung ſo umfaſſend von den mannigfaltigen Mitteln der Tonkunſt Gebrauch macht, daß auch die Mitwirkung dieſer Streichinſtrumente in dem großen Chore preiſender Stimmen nicht mehr ſtörend, ſondern vielmehr als Erhöhung des Totaleindrucks willkommen iſt. — Ihren Gipfel erreicht die kirchliche Muſik in größeren Compoſitionen, welche die Eigenthümlichkeiten der Cantate, Motette u. ſ. w. in ſich vereinigen und ſo zum Ausſprechen des geſammten religiöſen Inhalts in ſeiner ganzen Höhe und Weite fortſchreiten, wie dieß in der chriſtlichen Meſſe geſchieht. Sowohl die gewöhnliche Meſſe als das Requiem, das dem Ganzen nur eine engere Beziehung auf die Perſönlichkeit des einzelnen Individuums gibt, ſtellen einen Cyclus von Kirchengeſängen dar, welche den religiöſen Inhalt ebenſo ſehr in ſeiner objectiv fixirten Beſtimmtheit als in ſeiner unmittelbaren Bedeutung für die Menſchheit, als Gegenſtand der Gefühle unbedingter Ehrfurcht und Dankbarkeit, unbedingten Sehnens und Vertrauens zur Anſchauung bringen. In der Meſſe, als dem Mittelpunkt des Cultus, treten das Göttliche und Menſchliche in ihrem ganzen abſoluten Unterſchiede einander entgegen und ebenſo als abſolut ſich einigende zuſammen; es iſt die Feier der Transſcendenz des Unendlichen und ſeiner Immanenz im Endlichen, des Gegenſatzes zwiſchen beiden und ſeiner ewigen Aufhebung zumal, und ſo vereinigt ſie die religiöſen Grundgefühle des bangen Bewußtſeins der Endlichkeit und des verſöhnenden Bewußtſeins der Aufhebung der Endlichkeit zur Gemeinſchaft mit dem Unendlichen unmittelbar in ſich, das religiöſe Gefühl durchläuft in ihr alle Stadien des Proceſſes, in dem es ſich bewegt, Andacht überhaupt, Furcht und Niedergeſchlagenheit, unendliche Gewißheit der Verſöhnung. Die Meſſe iſt ſo nicht blos nach der Seite ihres tiefen und ergreifenden Gefühlsinhalts, ſondern auch durch den in ihr vorhandenen Fortgang und Fortſchritt, durch die innere Bewegung von einem Momente zum andern, die ſich ſchließlich in die abſolute Beruhigtheit, in das abſolute Erfülltſein des Gemüths vom Verſöhnungsbewußtſein auflöst, durchaus muſikaliſch; ſie bietet der Tonkunſt den trefflichſten Anlaß zur Aufbietung aller melodiſchen, harmoniſchen, rhythmiſchen Mittel, die ihr zu Gebote ſtehen; ſie kann den ruhigern, die Unterſchiede und Gegenſätze weniger zur Entfaltung bringenden einfach harmoniſchmelodiſchen Typus, ebenſo aber zugleich mit Hülfe des Rhythmus auch eine bewegtere, reicher entwickelte Haltung annehmen, indem im erſten Falle die paſſivere Gefühlshingabe, im zweiten eine activere Form der Religioſität zu Grund liegt, welche ſowohl von der Entzweiung des Endlichen mit dem Unendlichen als von der Vollkommenheit der Verſöhnung zwiſchen beiden und der Höhe, auf welche durch ſie das Subject geſtellt iſt, ein energiſcheres, ſchärferes und lebendigeres Bewußtſein hat. In der Meſſe, weil ſie den tiefſten und den ergreifendſten Gefühlsinhalt hat, erreicht die Vocalmuſik ihre Vollendung ſowohl nach der Seite reiner Idealität als rückſichtlich innerer ſubjectiver Bewegtheit; beide Elemente, (allgemein künſtleriſche) Idealität und (ſpezifiſch muſikaliſche) Bewegtheit, treten hier im Großen zuſammen, wie beim wirklich ausdrucksvollen Kunſtliede im Kleinen, obwohl gewöhnlich unter Vorherrſchen des einen oder andern Elementes. Auf dieſem Unterſchiede beruht auch die Anwendung oder Nichtanwendung der Inſtrumentalmuſik; ſie fehlt mit Recht, wenn die Meſſe eine rein idealiſche, hingebende Gefühlsmuſik iſt, ſie iſt aber nothwendig, wenn die ſubjectivactivere Frömmigkeitsform ſich in ihr ausſprechen ſoll, und ſie iſt auch für eine paſſivere Religioſität nicht überall entbehrlich, weil auch ſie neben jener reinen Idealität auch ſtärkere Färbungen des Ausdrucks ihrer Andachtsgefühle bedarf. Feſthalten läßt ſich, wie Thatſachen zeigen, der Ausſchluß der Inſtrumentation auf die Dauer niemals; die idealiſche Vocalmuſik kann nur die Eine Seite der Kirchenmuſik bilden, nie die ganze, das Bedürfniß nach concreterer Tonfülle und Tonmalerei macht ſich z. B. bei der Form des Requiems wegen der hier ſtattfindenden nachdrucksvollern Vergegenſtändlichung der ethiſchen Beziehungen zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen unabweisbar geltend, und auch im ſonſtigen Cultus verlangt es ſeine Berückſichtigung, da die Form der abſoluten Idealität nur unter beſondern Verhältniſſen, bei beſonders ernſter Feierlichkeit die paſſende iſt und bei ſteter Wiederholung auch einförmig und ermüdend würde.

Mit der religiöſen Muſik, auf deren weitere hiſtoriſch gegebene Formen (Antiphonien, Litaneien, Lamentationen u. ſ. w.) der Schluß des §. der Vollſtändigkeit wegen kurz hinweiſt, hat die Vocalmuſik quantitativ und qualitativ ihre höchſte Höhe erreicht; eine ihr verwandte „ethiſche Muſik“ (vgl. S. 1003) würde, weil ſie doch weniger transſcendent wäre, der Inſtrumentalmuſik mehr Umfang einräumen und daher in die dritte Hauptgattung gehören, unter welche Oratorium und Oper fallen; wir gehen daher zunächſt über zur Inſtrumentalmuſik.

β. Die Inſtrumentalmuſik.

§. 805.

Die Körperwelt bietet der Muſik eine Reihe von Organen an, welche der menſchlichen Stimme in Bezug auf Weichheit, Innigkeit, Rundung des Tones nachſtehen, aber ſie, alle zuſammengenommen, übertreffen nicht nur durch größere Freiheit der Handhabung, durch raſchere Beweglichkeit, ſondern auch in Bezug auf Umfang, Kraft, Intenſität, Dehnbarkeit des Tons, ſowie durch eine den verſchiedenen Stimmungskreiſen und Stylarten entſprechende Mannigfaltigkeit der Klangfarben. Am nächſten ſtehen in letzterer Rückſicht der Menſchenſtimme die Blasinſtrumente, am fernſten diejenigen Saiteninſtrumente, denen der Ton durch Anſchlagen oder Reißen entlockt wird, wiederum weniger fern die Streichinſtrumente, in denen der Begriff des „Inſtruments“ als eines allen künſtleriſchen Zwecken dienenden, vollkommen fügſamen Organes ſich am vollſtändigſten realiſirt. Durch Conſtruction und Klangfarbe ſtehen die verſchiedenen Gattungen und Arten der Inſtrumente zugleich in ſpezifiſchen Beziehungen zu den Hauptelementen der Muſik, zu Melodie, Harmonie und Rhythmus.

Von dem Weſen der Menſchenſtimme (das gerade durch ſeinen Contraſt zu dem der Inſtrumente klar in's Licht geſetzt und daher erſt hier ſpezieller beſprochen wird) gilt in Vergleich mit den äußern Muſikorganen Daſſelbe, was in §. 794 ff. von der Vocalmuſik überhaupt geſagt wurde. Sie iſt das ſingende, die Empfindung direct ausſtrömende, die Bewegungen des Innern in allen Graden, Stufen, Wechſeln, Nüancen mit vollſter Unmittelbarkeit und Wahrheit wiedergebende, bei aller Kraft weich-innig dem Gefühl ſich anſchmiegende Organ, das zugleich durch die eigenthümliche Rundung und Klarheit ſeines Tones, welcher das eigentlich Scharfe, Spitze, Dünne, Dumpfe fern bleibt, das unmittelbare Abbild der ganz und voll von einer Empfindung ergriffenen und ſie rückhaltslos, offen und frei in harmoniſchem Schmelz ausſtrömenden Seele darſtellt; nur iſt ſie andrerſeits rückſichtlich des Umfangs, der Tonſtärke, der leichtern und feinern Beweglichkeit auch wiederum beſchränkt und gebunden durch die natürliche Organiſation und zudem trotz der Mannigfaltigkeit des Klanges der verſchiedenen Stimmlagen und der individuellen Stimmeigenthümlichkeiten zu ſehr ſtets ſich ſelbſt gleich, zu einartig, als daß ſie das alleinige Muſikorgan bilden könnte; die Stimme iſt das einer großen Kraft, bis zu einem gewiſſen Grad einer intenſiven Schärfung ſowie einer lebendigen Volubilität und eines mannigfach charakteriſtiſchen Ausdrucks wohl fähige, im Ganzen aber doch einfache und „einfach ſchöne“ unter den Muſikorganen. Merkwürdig iſt es nun, wie die Inſtrumente die Eigenthümlichkeit der Menſchenſtimme quantitativ und qualitativ theils weiter führen, theils ergänzen. Sie thun zu ihr nicht blos hinzu, was ihr fehlt in Bezug auf frei figurirende Beweglichkeit, Umfang, Stärke, Gewalt, elaſtiſche, ſcharf einſchneidende Intenſität, langes, energiſch gedrungenes, dehnendes, an- und abſchwellendes Aushalten des Tones, ſondern ſie bringen auch eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben herbei, deren jede ihre eigene Bedeutung hat und die ebenſo ganz oder theilweiſe zuſammengenommen zu den verſchiedenartigſten und wirkſamſten Combinationen Gelegenheit geben. Dieſe Klangfarben ſind in den verſchiedenen Eigenſchaften der Menſchenſtimme bereits auch wie im Keime vorgebildet; aber ſie treten erſt in den Inſtrumenten ganz heraus, und zwar dieß ſo, daß die eine Art derſelben der Stimme noch näher ſteht, nur ſie ſelbſt zu reproduciren ſcheint, eine zweite dagegen ſich entſchieden von ihr entfernt, eine dritte endlich, in welcher die Inſtrumentalmuſik ihre höchſte Vollendung erreicht, ihr des Gegenſatzes gegen ſie ungeachtet ſich wiederum weſentlich annähert. — Die Betrachtung der muſikaliſchen Inſtrumente, zu der wir hiemit übergehen, führt namentlich auf das Ergebniß, daß nicht nur ihrer Gliederung in Hauptgattungen die einfachen Unterſchiede des Subjectiven, Objectiven, Subjectivobjectiven zu Grund liegen, ſondern auch die Unterarten der verſchiedenen Klaſſen, in bemerkenswerther Uebereinſtimmung, nach den verſchiedenen Verhältniſſen des Subjectiven und Objectiven ſich beſtimmen; es iſt eine Syſtematik contraſtirender Wechſelergänzung und verwandtſchaftlicher Analogie in dieſer ſcheinbar ganz zufällig zuſammengewürfelten Inſtrumentenwelt, welche beinahe überraſcht, da ſie ſich ganz ungeſucht aufdrängt.

1. Die erſte der im §. angegebenen drei Hauptgattungen bilden die *Blasinſtrumente*. In ihnen iſt, wie in der Stimme, der Ton ein Hauch, der direct aus dem Innern kommt, und darum ſind ſie ihr noch auf's Engſte verwandt; ſie ſetzen, ähnlich wie das Stimmorgan, eine in feſtem, und zwar cylindriſchem Raume, jedoch nicht zu ſchmal und eng ein-

geſchloſſene, aus ihm (in der Regel) frei herausſchwingende Luftſäule in Bewegung, und ſie haben daher wie jenes den runden, vollen, hellen, weichern Ton, wie er ſowohl der Conſtruction des Inſtruments als der Natur des Elements (der Luftſäule) entſpricht; ſie ſchallen und hallen einerſeits nicht dermaaßen frei wie Schlag- und Reißinſtrumente, ſie „tönen" andrerſeits nicht ſo gebunden und gedämpft wie die Streichorgane, ſondern ſie „klingen" geſchloſſen und hell zugleich. Dieß Alles jedoch wiederum mit mannigfaltigſten Unterſchieden, indem namentlich die Rohrblasorgane von den Blechinſtrumenten ſich ſehr weſentlich unterſcheiden. Haucht die Menſchenſtimme in der Regel einfach ihre Töne aus, ſo thun am ähnlichſten Daſſelbe die Pfeife und die Flöte. Ein Luftſtrom wird in den geradlinig geformten, feſt mit Holz oder Metall umſchloſſenen, meiſt runden, weitern oder engern, aber nie ſo ſehr, daß ein eigentlich acuter Ton entſtände, ſchmalen Raum einfach hineingehaucht und ſtrömt aus ihm frei wieder aus; ſo entſteht ein immer geſchloſſener und gerundeter, in der Tiefe allerdings dumpferer, in der Höhe allerdings ſchärferer, aber weſentlich doch einfach heller, mühelos weicher, ſpannungsfreier, milder Ton, nicht eben ſehr ſcharf, intenſiv, charakter- und bedeutungsvoll, ſondern im Verhältniß zu andern weniger beſagend (daher das Cherubini zugeſchriebene Wort, daß etwas noch ennuyirender ſei als Eine Flöte, nämlich zwei), aber lieblich, zart, rührend, elegiſch, ideal durch ihre gleichſam unkörperliche Weichheit; „unſer Geiſt", läßt der Dichter ſie ſagen, „iſt himmelblau, führt Dich in die blaue Ferne, zarte Klänge locken Dich im Gemiſch von andern Tönen, lieblich ſprechen wir hinein, wenn die andern munter ſingen, deuten blaue Berge, Wolken, lieben Himmel ſanft Dir an, wie der letzte leiſe Grund hinter grünen friſchen Bäumen"; weniger direct gilt dieß Alles von der unfeinern Pfeife, von dem luſtig ſchrillenden Piccolo, aber es findet auch auf ſie ſeine Anwendung, auch ſie haben das Helle und auch das Weiche der ungehemmt ſingenden Menſchenſtimme. — Die Einſeitigkeit der Flöte, die an's Charakterloſe ſtreifende Rundung und Weichheit, verlangt einen Gegenſatz; neben dem Idealen und einfach Gefälligen muß auch das Subjective, das Charakteriſtiſche, Ausdrucksreiche, Scharfe, Naturaliſtiſche vertreten ſein; dieß bietet ſich dar in der Oboe. In ihr iſt die Erzeugung und Qualität des Tones eine ganz andere; der Luftſtrom muß durch ein zuſammengepreßt vibrirendes Mundſtück hindurch; damit wird ihm das Runde, Flüſſige, Ruhige des Flötenklanges genommen, er wird gepreßt und zitternd und erhält zugleich den Charakter eines theils materiell getrübtern, theils dünnern und ſpitzern Tones, vergleichbar einem durch die einander genäherten Lippen mehr hervorgeblaſenen, herausgedrückten als frei herausgehauchten und durch dieſe Beengung des Luftſtromes der idealen Klanghelligkeit ſchon ziemlich beraubten, näſelnd gewordenen Tones. Die Oboe „klingt" auch noch, aber nicht mehr mit der geſangverwandten Unmittelbarkeit der Flöte, ſondern mit einem erheblichen Zuſatz von näſelnder Bedecktheit und einſchneidender Schärfe, ſie iſt in der Tiefe kräftig, hart, ſchnarrend, ſchreiend, in der Höhe Daſſelbe, nur dünner und ſpitzer und daher hier auch neckiſch, humoriſtiſch, in den mittlern Lagen allerdings von zarter und feiner Eindringlichkeit, indem hier der Ton ſich doch erweicht und erhellt und dabei durch die deſſungeachtet bleibende Schärfe und Bedecktheit eine ganz eigenthümliche, ſchmelzende, auflöſende, ſchmeichelnde, geheim ergreifende, gemüthherregende Farbe gewinnt; „ungewiß ſchreit' ich voran, Seele, willſt Du mit mir geh'n? auf, betritt die dunkle Bahn, wundervolles Land zu ſeh'n: Licht zieht freundlich uns voran, und es folgt auf grünen Matten hinter uns der braune Schatten.“ Die Leidenſchaft, die Liebe, die bange Erwartung, die tiefe Sehnſucht, der wehthuende Schmerz, die herzzerreißende Klage ſprechen aus dieſem allerdings am meiſten charakteriſtiſchen und ausdrucksreichen unter den der Menſchenſtimme näher verwandten Inſtrumenten. Sofern die Oboe aber doch unter dieſen bereits von der Menſchenſtimme am weiteſten abliegt, iſt es bezeichnend, daß ſie mit den die Töne ebenſo verdünnenden als dämpfend bindenden Streichinſtrumenten eine unverkennbare Verwandtſchaft hat; ſie ſteht zur Flöte in einem analogen Verhältniß, wie die Violine zur Stimme. Einen ähnlichen bedeckten und gedämpften, aber dabei vollern, weichern Ton zeigt das Fagott, für das Weh- und Schwermüthige, ebenſo aber durch ſeine wie Gutmüthigkeit ſich ausnehmende Unbeholfenheit und Schwerbeweglichkeit, ſowie durch ſeinen in den meiſten Lagen nicht feinen, leicht zur Annäherung an's Grunzen zu bringenden Ton auch für den Humor, ſonſt namentlich zu intenſiver, tondehnender Verſtärkung anderer Inſtrumentalbäſſe ſehr geeignet. Gleichfalls weniger einfach und frei als in die Flöte ſtrömt die Luftmaſſe in die Clarinette ein; ihr offeneres Mundſtück wie ihr ſonſtiger Bau begünſtigt aber doch einen weit vollern, breitern, ſozuſagen fettern Ton als der der Pfeifen- wie der Oboeninſtrumente. Der Luftſtrom breitet ſich zwar auch hier nur allmälig von dem Mundſtück, das mit gepreßterem Hauch angeblaſen wird, in die breitere Röhre aus und entſpricht hiemit wiederum nicht den einfach hauchenden, ſondern den gepreßter ſich hervordrängenden Tönen der Menſchenſtimme, auch er erhält etwas Zitterndes, Bebendes durch den hierauf eingerichteten beweglichen Theil des Mundſtücks; aber er iſt doch lange nicht ſo geklemmt, beengt, bedeckt, getrübt wie der Oboenton, er iſt runder, heller, voller und freier. Auf dieſer vermittelnden Vereinigung des nur weit vollern und fettern Flötentones und des gepreßtern, bebendern Oboentons beruht die Eigenthümlichkeit der Clarinetteninſtrumente. Sie ſtehen am höchſten unter den Rohrblasorganen; zwar weniger ſilberhelle Klarheit, aber Weichheit, jedoch eine weit geſättigtere, vollere, männlichere und zugleich innerlich bewegtere Weichheit ſteht ihnen zu Gebot, ſie haben etwas Großartigeres und Bedeutſameres durch den mit kräftiger Beſtimmtheit ſtrahlenförmig ſich expandirenden, intenſivvollen Ton, der daher auch zum kräftig und derb Luſtigen ſich gut eignet, ſie haben etwas wahrhaft Zartes und Inniges ohne Schwäche und ohne das extrem-ſubjective Sentiment der Oboe, ſie haben eine ganz und voll, unabgeſchwächt und doch ungezwungen, nicht zu ſubjectiv drängend und ſpannend ſich gebende Herzlichkeit, ſie entſprechen, wie die Flöte dem leichtern Sopran, graduell und qualitativ dem in ſchöner zarter Fülle ſich ausſprechenden Alt der Menſchenſtimme, auch da, wo ſie (wie Baßclarinette und Baſſethorn) in der Scala noch tiefer hinabgehen, ſie klingen auch hier kräftig weich und rund mit einem heranſchwellenden Ernſt, der ſie in dieſer Lage für das Schreckhafte, Ahnungsvolle ſehr geeignet macht; die Clarinetteninſtrumente können wegen ihres fetten Tons am eheſten zum Naturaliſtiſchen, Niedrigkomiſchen gebraucht oder zum Gemeinen mißbraucht, aber wegen ihrer ſonſtigen Eigenthümlichkeiten zum ſchönſten, reinſten, wahrhafteſten Ausdruck tief bewegter, in unumwundener Aeußerung heraustretender Herzensgefühle verwendet werden. Aus der gegebenen Charakteriſirung geht zugleich hervor, daß die Rohrblasinſtrumente, wie die Stimme, weſentlich melodiſche Organe ſind; ſie können zwar natürlich, wie dieſe, auch harmoniſch wirken, aber ſie haben nicht nur ſo viel Volubilität, um zur Melodie brauchbar, ſondern auch eine ſo ausgeſprochene Rundung, Weichheit, Klarheit, Eindringlichkeit, einen ſolchen Fluß der Töne, um gerade für die Melodie vor Allem geeignet zu ſein, ſie ſind vorzugsweiſe und mehr als alle andern ſubjective Singinſtrumente.

Wenn die Menſchenſtimme hie und da nicht blos Töne aushaucht, herauspreßt und herausdrückt, ſondern auch heftiger in ſich erbebt und mit der ſei es nun tief ergreifenden oder energiſch niederſchmetternden Gewalt dieſes innern Erbebens ſich vernehmen läßt, ſo entſprechen ihr nach dieſer Seite die Blechinſtrumente, nur mit der nähern Beſtimmung, daß ſie dieſes Erbeben auch in einen Ausdruck des unendlich ſanften und doch von innerlichſter Ergriffenheit zeugenden Durchzitterſeins umzuwandeln im Stande ſind. Schmetternde, jubelnde, tief dröhnende, mit ſchwerem Gewicht auffallende Kraft, Fülle und Breite des Klanges, zwar auch nicht vollkommen klar, ſondern in einen Flor des Helldunkels gehüllt, jedoch befreit von dem Gebundenen des Klanges der Rohrinſtrumente, von der fettigen Weichheit der Clarinette, von der ſpitzen Eindringlichkeit der Oboe und damit erhoben zu unſagbarer Idealität und zugleich verbunden mit jener nervös durchzitterten Erregtheit macht das Eigenthümliche dieſer Inſtrumente aus, ſie ſind die ſubjectiv innerlichſten, aber das Subjective am meiſten zu vollem objectivem Heraustreten bringenden Inſtrumente. Von den ſtark zuſammengepreßten Lippen aus voller Bruſt mit intenſiver oder an ſich haltender Kraft, heftig oder ſanft, in die nicht mehr ſtarre, ſondern erregt mitvibrirende, lange, gewundene Metallröhre hineingetrieben, in ihr circulirend, ſie erbeben machend drängt ſich der Luftſtrom ſtark oder mild erſchütternd aus ihr hervor, zwar durch das miterregte Material dunkel ſchattirt, aber voll, metallreich, weithin hallend; das energiſch Vibrirende, das dem dürren Holze und der feſten Metallröhre nicht abzugewinnen war, wird hier endlich Herr, die Materie wird beſiegt, zum Mitklingen genöthigt; der Ton auf höchſter Potenz, als ſeele- und weltdurchzitternde, jetzt mit ſchmetternder Gewalt, jetzt mit wonnigem Erbeben an die Pforten des Gemüthes pochende Kraft iſt endlich da, er tritt an uns heran mit dem erhabenen Schauer des Unendlichen, das Alles vor ſich nieder wirft, wie mit der ſüßen Luſt herzergreifender Unwiderſtehlichkeit. Sie ſingen nicht mehr, dieſe Metalltöne — ſie verſtehen ſich wenigſtens nur mit Widerſtreben dazu, — ſie haben hiefür eben zu viel Metall, zu ſchweres Gewicht, zu ſtark ſchmetternde Kraft, zu ſehr in's Weite gehenden Wiederhall, ſie gleichen in dieſer negativen Beziehung den tiefern Stimmlagen, die auch weniger beweglich ſind, ſie haben einen Klang, bei dem der Ton ſchon für ſich ein Ganzes und Volles iſt, nicht aber erſt in formen- und figurenreicher Beweglichkeit wirkſam wird, ſie eignen ſich ebendamit entſchieden entweder zu einzelnen kraftvollern Stößen oder zu einfachern Fortgängen, Hebungen, Sprüngen, welche nur Hauptintervalle intoniren mit Uebergehung der Zwiſchenglieder, oder zu nachdrücklichem Wiederholen und gewichtvollem Aushalten einzelner Klangſtufen und Zuſammenklänge, nicht aber zu wirklicher Melodie, ſie paßten dazu nicht, ſelbſt wenn ſie keine von ſelbſt davon abmahnende techniſche Schwierigkeiten in den Weg legten, ſie ſind weſentlich ausfüllende Inſtrumente, ſowohl in dem Sinne, daß die Füllung, Verſtärkung, Vertiefung, Färbung und Weichheit, welche die Harmonie in die Tonbewegung zu bringen hat, ganz vorzugsweiſe ihnen zufällt, als auch in dem weitern, daß ſie da eintreten, wo noch nicht oder nicht mehr fließend bewegliche Melodie, ſondern Anſchlagen oder Aushalten einzelner Töne, Tongänge, Accorde beabſichtigt wird. Das bei aller Tonfülle ſanfteſte und gemüthweichſte, das am meiſten romantiſche Blechinſtrument iſt das **Horn**, welches ebendarum trotz ſeines weiten Abſtands von der Flöte doch dieſelbe Stelle innerhalb ſeiner Gattung einnimmt wie dieſe in der ihrigen. Das ganze und volle Wiederklingen der Empfindung im Innern des Gemüths, nicht das Zerfließen in Gefühle, das der Oboe zufällt, ſondern das tiefe, unnennbar ergreifende, aber nicht ſinnlich ſchwache Durchbewegtſein von etwas, kurz die ideale Gemüthsbewegung und Gemüthsſtimmung, welcher Art ſie nun auch im Einzelnen ſei, gehört dieſem Inſtrumente an, in welchem zuerſt die Inſtrumentalmuſik ein ſpezifiſch ihrem Charakter (S. 987) entſprechendes, die ganze Gemüthsweite, nicht das Einzelgefühl ausdrückendes Organ erhält; wie die Flöte noch mehr ſtimmenartig das einfache Gefühl des

Herzens in kindlich naiver Weiſe ausſpricht, ſo thut es das Horn mit der tiefern Gemüthsſtimmung in ernſtdurchdrungener, bewegterer, aber allerdings in ähnlich treuherziger Art, weil ſo ganz und gar nichts Zurückhaltendes in ihm, ſondern der ganze, reine, volle Erguß und Aushall des Tones ſein Weſen iſt; ſein Ton trägt eben dieß, daß er aus voller Bruſt kommt, an ſich und iſt eben dadurch ſo ganz eigenthümlich gemüthreicher Natur. Männlicher, heller und zugleich wie die Oboe ſchärfer, ſpitziger, ſubjectiver als das Horn iſt die *Trompete*; ſie repräſentirt vorzugsweiſe die Kraft, das Siegesgewiſſe, Schwunghafte, Gehobene, Eindringendenergiſche, ſie iſt nicht zunächſt für das Ernſte und Weiche, ſondern für Töne des Muthes und Triumphes, der Freude und Freiheit vorhanden; aber auch ſie hat doch nebendem eine weſentliche Beziehung zum Gemüth, ſie iſt auch ſchmetternd, erbebenmachend, ſie hat auch das romantiſche, in weite Fernen winkende Austönen des Klanges, ſowie ſein offenes Heraus- und Herantreten, und ſie kann daher auch für ruhigere, innigere, nur nicht eben gerade ſentimentale Herzensempfindungen höchſt wirkſam angewendet werden, wie z. B. in dem ſchönen Andante der kleinern C dur-Symphonie Mozart's. Weniger äußerlich ſchmetternd, aber um ſo intenſiver erſchütternd, gehaltener, tiefer, nachdrücklicher, breitern, vollern Klanges iſt die *Poſaune*; ſie iſt weder ſo empfindſam wie das Horn noch ſo ſubjectiv energiſch wie die Trompete, ſie hat (wie die Clarinetteninſtrumente) einen vermittelnden Charakter, eine das ſubjective Moment weniger durchhören laſſende, zudem hauptſächlich langgezogene Töne begünſtigende Spielart, einen weder ſanft hallenden noch ſcharf ſtoßenden, ſondern wieder etwas mehr gebundenen, ſtraffen, ruhigen, aber gedrungenen mächtigen Klang; durch dieſe an ſich haltende Ruhe im Verein mit ihrer Nachdrücklichkeit und Tonfülle hat ſie eine Hoheit, Pracht, Majeſtät, Feierlichkeit, einen tiefen, ergreifenden Ernſt, der auch in den höhern Lagen bleibt, ſo daß ſie das idealſte und in der Idealität zugleich effectreichſte aller Inſtrumente iſt, das freilich nur da dieſem ſeinem Charakter gemäß wirkt, wo es nicht äußerlich zu bloßem Klangeffect gemißbraucht wird. Jeder Styl und jeder Stimmungskreis hat ein ihm eigenthümlich entſprechendes Inſtrument, aber vergeblich iſt es deßungeachtet, durch das Inſtrument allein einer Tonbewegung einen Ausdruck und Charakter, ſei es nun der Hoheit oder der Kraft oder der wahrhaft gefühlvollen Weichheit verleihen zu wollen; das Inſtrument macht den Ausdruck nur vollſtändig und vollkommen, aber es bleibt unwirkſam, wo der muſikaliſche Gedanke mit dem durch das Inſtrument beabſichtigten Ausdruck im Mißverhältniß oder gar im Widerſpruche ſteht.

2. Die directe Verwandtſchaft mit der Menſchenſtimme trat bei den Blechinſtrumenten bereits entſchieden zurück, ſie greifen über das, was der Stimme möglich iſt, ſchon ſehr weit hinaus, ſie reproduciren ſie nicht mehr,

ſondern ergänzen ſie, obwohl wir auch in ihnen eine gewiſſe Analogie mit ihr nicht verkennen konnten. In ähnlicher Weiſe verhält es ſich nun mit den durch Schlagen oder Reißen in Bewegung geſetzten Saiteninſtrumenten oder den Lautinſtrumenten. Bei ihnen iſt der Ton ganz und gar nicht mehr ein Hauch und nicht mehr ein innerhalb des Hauches beſchloſſener, mit ihm entſtehender, dauernder und vergehender Klang, ſondern er iſt Product eines mehr oder weniger intenſiven Druckes und Stoßes und ein nach demſelben frei forttönender, in's Weite ſich verlierender Laut, wie ſchon bei den Blechinſtrumenten dieſes vom Inſtrument ſich mehr entbindende Klingen und Hallen als ſpezifiſche Eigenthümlichkeit hervortritt. Stoß und ſchneller Druck, Laut ſtehen auch der Stimme zu Gebot, aber nicht (ſelbſt in eingeſchloſſenem Raume nicht) dieſes gleichweithingehende ſelbſtändige Forthallen, dieſes ſich rings nach allen Seiten Verbreiten, dieſes Nachtönen des in keine (Mund-) Höhle und Röhre eingeſchloſſenen, ſondern in freiem Raum erzeugten, blos in einer reſonirenden Baſis gefangenen, concentrirten und verſtärkten, keineswegs aber in ihr zurückgehaltenen Tones. Stoß oder Schlag und Riß auf der einen, freies Vibriren und Verhallen auf der andern Seite macht die Eigenthümlichkeit dieſer Inſtrumente aus, die natürlich auch dann nicht aufgehoben wird, wenn durch angebrachte Dämpfer das Fortvibriren auf möglichſt kurze Zeit beſchränkt wird, wie beim Clavier, wo die allerdings (in den Körper des ganzen Inſtruments) ſchon wieder mehr eingeſchloſſenen Töne ohne ſolche Vorrichtungen ſich unter einander vermiſchen würden. Beide Merkmale, die ſtoßweiſe Entſtehung und das freie Verhallen nach allen Seiten hin widerſprechen einander in gewiſſer Beziehung, ergänzen ſich aber auch wieder. Durch die ſtoßweiſe Entſtehung ſind die Töne ſelbſt eigentlich blos Stöße, augenblicklich entſtehende und ebenſo augenblicklich wieder aufgehobene „Laute,“ ſofern nur im Augenblick des Stoßes und Riſſes ſelbſt die Straffheit der Saite, welche ſie haben muß, um ſchnell vibriren zu können, entſchieden überwunden, ein diſtincter Klang hervorgebracht wird; das was nachher von dieſem Laute noch forttönt, iſt kein diſtincter Klang mehr, wie z. B. ein ausgehaltener Hornton, ſondern ein weit weniger beſtimmtes und zudem mit der ſtetigen Abnahme der Weiten der Schwingungen ſelbſt jeden Moment ſchwächer werdendes Tönen, und ſo ſcheinen denn dieſe Saiteninſtrumente weſentlich Inſtrumente des kurzen, diſtincten, articulirten Lautes und eben nur auf dieſen und was mit ihm ſich erreichen läßt angewieſen zu ſein. Verhielte es ſich wirklich ausſchließlich ſo, dann wäre dieſes Forttönen blos ein ſtörendes, der Diſtinctheit der Laute feindliches Element, das man um jeden Preis ganz zu beſeitigen ſuchen müßte. In der That, der wohlthuende Eindruck eines aus ziemlicher Ferne gehörten Clavierſpiels, beruht er nicht darauf, daß wir, da die Laute rein, ohne alle Spur von mitſummenden

Nebentönen und ſomit in voller gefälliger Klarheit zu hören bekommen? Allein genauer betrachtet gilt dieß doch nur von den ſchnell nach einander geſpielten Tönen; bei langſamerer Bewegung iſt ein längeres, nicht zu raſch verklingendes Forttönen unentbehrlich und verleiht dem Ganzen doch erſt neben der Diſtinctheit, die für ſich allein zu ſpitz, klanglos und hart wäre, auch die Weichheit, die engere und fließendere Verbindung der Töne. Freilich iſt es nicht eine ſo enge Verbindung, wie andere zum gleichförmigen Aushalten und ſtetigen Ineinanderüberführen der Töne geeignete Inſtrumente ſie haben, ſondern eine Verbindung, die dadurch immer eine loſere iſt, daß der vorangehende Ton mehr oder weniger merklich bereits im Abſchwellen begriffen iſt, wenn der nächſtfolgende eintritt; aber dieſe Art von Verbindung iſt hier, bei dieſen nur Laute erzeugenden Inſtrumenten eben die rechte, ſie gibt ihnen die Zartheit zurück, die ſie durch das Stoßweiſetönen verlieren, ſie ſchiebt zwiſchen die jedesmaligen Stöße oder zwiſchen die mit den Stößen hervortretenden ſchlechthin diſtincten Laute Momente des Verklingens, der Erweichung der Härte des Stoßes, des gleichſam Immateriellerwerdens des Klanges hinein. Der oben angeführte ſchöne Eindruck eines in der Ferne gehörten Claviers mag nebenbei auch dieß zu ſeiner Urſache haben, daß wir die Töne weniger deutlich als Stöße, ſondern ätheriſcher, ſchwebender, als weiche, leichte Klänge vernehmen; ſo iſt es aber auch ſonſt bei allen Inſtrumenten dieſer Klaſſe, bei denen durch gehörige Reſonanz für das Forttönen geſorgt iſt; der harten Diſtinctheit des Stoßes, des Riſſes, der „Ariſs“ (vgl. S. 904) tritt bei ihnen ſogleich die Weichheit des nach dem Stoß durchaus frei, leicht, ſchwebend gewordenen und in dieſem Forttönen immer mehr verſchwebenden Klanges entgegen oder vielmehr theils mildernd, theils contraſtirend gegenüber, und damit haben nun dieſe Inſtrumente eine ganz ſpezifiſche Eigenthümlichkeit; ſie ſind hart, ſtark, ſcharf, klar intonirend und weich austönend, verklingend zumal, ſie ſind glockenhell und romantiſch in's Weite verſchwimmend, kräftig und zart zugleich. Und ebendeßwegen, weil ſie neben dem Diſtinctmarkirenden auch das zart Verſchwimmende haben, ſchließen ſie auch das Forttönen ſchon angeſchlagener Klänge nicht aus, ſondern verwenden es zu eigenthümlicher Wirkung, ſie umgeben durch dieſes ſich immer neu erzeugende Forttönen älterer Klänge die diſtincte Tonbewegung mit Schallwellen, in denen nichts Einzelnes mehr ſich unterſcheiden läßt, gleichſam mit einer duftig webenden, das Ganze einhüllenden und doch durchſichtigen, lichten Schallatmoſphäre, die ſowohl den Eindruck der Fülle als der Verſchmelzung, den Eindruck einer unbeſtimmt gewordenen und doch nach dieſen beiden Seiten hin noch wirkſamen Harmonie hervorbringt. Alle dieſe Eigenthümlichkeiten reflectiren ſich nun in den verſchiedenen Arten der Saiteninſtrumente mit mehrfachen Modificationen. Die Schlagſaiteninſtrumente, Lyra mit Plectrum, Hackbrett und beſonders Clavier, haben eine mildere, weniger hart und ſcharf articulirte Intonation, auch ein weniger volles Nachklingen, ſie ſind hiemit einerſeits weicher und heller, runderen Klanges, andrerſeits weniger hallend, weniger romantiſch, nüchterner und ruhiger, ſie entſprechen innerhalb ihrer Art wiederum der Flöte. Um dieſer größern Milde und Einfachheit willen ſind ſie weniger charakteriſtiſch und ausdrucksvoll, aber um ſo univerſeller, objectiver, wozu auch ihre leichtere Handhabung mitwirkt, und ſo iſt denn gerade das Clavier durch die Natur der Sache das Univerſalinſtrument geworden, das von allen andern Muſikorganen etwas an ſich hat und ſie gewiſſermaaßen erſetzen kann, weil es neben der ſcharfen Lautarticulation doch des Weichen, Gefälligen, Sanften fähig iſt. Nicht ſo iſt es bei den Saiteninſtrumenten, denen der Ton durch Reißen entlockt wird. Zunächſt treten uns hier, in ähnlicher Antitheſe zu den Schlagſaiteninſtrumenten, wie Oboe zur Flöte, Trompete zum Horne, entgegen die eigentlichen Lautinſtrumente, die Reißinſtrumente mit ſtark widerſtehenden und dünn lautenden Saiten (namentlich Metallſaiten), Cither, Guitarre, Mandoline u. ſ. w. Sie articuliren außerordentlich ſcharf, haben nach oben zu feine, ſpitze, unendlich diſtincte, nach unten harte, kräftig ſtoßende Töne, aber wenig Nachhall, ſie ſind eindringlich, aber das Weiche, Warme der Stimme und der Blasinſtrumente fehlt, ſo lebendig ſie auch beſonders durch ſchnelles Hingleiten auf Accordtönen (Arpeggiren) auf Phantaſie und Gemüth wirken können. Die Harfe dagegen hat durch ihren Bau und durch Material und Spannung ihrer Darmſaiten wieder einen nicht blos ſcharf articulirten, kräftigen, ſondern auch einen weichern, vollern, frei, warm, romantiſch nach allen Seiten hallenden Ton, der „Laut“ wird hier wieder zugleich „Klang,“ der in den untern Tönen großartig breit, in den mittlern gewichtvoll und anmuthig zugleich, in den obern mit ſanfter Zartheit ſich vernehmen läßt. Die Harfe hat unter den Lautinſtrumenten dieſelbe Stellung wie die Clarinetteninſtrumente und Poſaunen innerhalb ihrer Gattungen, ſie iſt erhaben, prächtig, ſeelenvoll, herzlich, innig, zugleich aber als ſcharf und leicht articulirendes, gleichſam punktirendes Lautorgan beweglich, munter, ſelbſt ſpielend und neckiſch, ſie iſt ein Inſtrument, das lange mit Unrecht zurücktreten mußte und das durch das idealiſche Verhallen ſeiner Töne namentlich religiöſer und ähnlicher Muſik erſt die wahrhaft feierlich, feſtlich bewegte Weihe gibt, ſoweit dieſelbe durch inſtrumentale Begleitung erzielt werden ſoll. Indeß Eine Eigenſchaft hat eben doch auch die Harfe mit allen Lautinſtrumenten gemein: die höhere Ruhe, die tiefere Intenſität des dehnbaren Tones und die engere Verbindung und Verſchmelzung der Töne unter einander fehlt, es iſt auf dieſen Inſtrumenten kein directer Aushauch des Innern, kein energiſches und tiefbewegtes Sichergießen, kein völliges Hineintreten der Empfindung in das Organ, keine Vermählung des Gefühls mit ihm möglich, weil die Töne nicht Stand halten, nicht an- und abgeſchwellt, nicht mit der Continuität in einander übergeführt werden können, die ebenſo reizend als für den Ausdruck des Gefühls, wo es in ungehemmtem Fluſſe ſich bewegt, ſchlechthin unentbehrlich iſt; die wahre Tiefe, die ſinnige Innigkeit iſt allen dieſen Lautinſtrumenten unerreichbar, weil ſie weder das Hervorquellen einer Erregung aus dem Innerſten noch eben das ruhigſinnige Verweilen bei einem Gefühlsinhalt mit ihren leichten und ſchnell entfliehenden Tönen darzuſtellen im Stande ſind, und ſie erſcheinen daher ausſchließlich oder zu viel gebraucht allerdings oberflächlich, klingelnd und klimpernd; ganze und volle Muſik iſt nicht in ihnen, ihre Töne ſind Klänge, die der Materie nur durch momentane Berührung entlockt ſind, nicht aber durch beharrliches Hineinwirken (Blaſen, Drücken) in ſie abgewonnen werden, ſie ſind allerdings romantiſch durch dieſe ihre Eigenſchaft als flüchtiger „Berührungstöne“ und ergreifend durch ihr eben hiemit gegebenes Verhallen, aber Metall, Gewicht, Energie haben ſie nicht und können ſie nur annäherungsweiſe durch reiche Harmonie erreichen, wie dieß z. B. beim Clavier der Fall iſt, ſie ſind ſchließlich doch blos das leichte Geſchütz in der Heeresmaſſe des Orcheſters, ſie tönen am beſten zu Romanzen, Balladen, Ständchen, und ſie ſind, auch wenn ſie ſich wie die Harfe zu höherer Feierlichkeit erheben, in ihrer äſthetiſchen Wirkung eben nur den Blumenkränzen zu vergleichen, deren ſaftige Farbenpracht zum feſtlichen Schmuck nothwendig gehört und ihn eben feſtlich macht, obwohl ſie für ſich allein nur ein flüchtiges Entzücktwerden durch den reichen und zarten Reiz der Pflanzenſchönheit, nicht aber ein tieferes äſthetiſches Intereſſe zu erregen vermögen.

3. Das den Blasinſtrumenten verſagte Scharfarticulirte, unendlich Zarte, Feine, Duftige der Lautinſtrumente wird erhalten, aber zugleich mit der tiefinnerlichen Energie und Intenſität, mit der Flüſſigkeit und Wärme des Tones, die den Blasinſtrumenten theils mit der Stimme gemeinſam, theils in erhöhtem Maaße ihnen allein eigen iſt, wiederum vermählt in den Streichinſtrumenten, der größten muſikaliſchtechniſchen Erfindung, die je gemacht worden iſt. Sie ſind reine Kunſtwerke, während die übrigen nur veredelte, vergrößerte, verwandelte Naturinſtrumente (Rohre, Kuhhörner, Muſcheln, Sehnen) ſind; die Application des Bogens auf die Saite mußte erſt gefunden werden, mit dem Bogen hat die Muſik weit mehr als mit dem weniger beſagenden Plectrum oder Clavierhämmerchen den Zauberſtab in die Hand genommen, durch den ſie in vollſter künſtleriſcher Freiheit der Materie nach Belieben die verſchiedenſten Töne und Klangfarben entlocken kann, welcher ſie zu ſprechendem Ausdruck der Empfindung bedarf. Die Freiheit des Künſtlers, ſeine Emancipation vom Organe begann zwar ſchon in den Lautinſtrumenten; während die geblaſene Muſik derſelbe Aushauch iſt wie die geſungene, ſo daß hier der Inſtrumentiſt mit ſeinem Organe

ganz verwachſen und in ähnlicher Weiſe von ihm abhängig iſt wie von der Stimme, ſtehen der Kithariſt und Clavicembaliſt bereits frei über demſelben; aber dieſe Freiheit war hier erkauft durch eine zu groß werdende Trennung zwiſchen dem Subject und Object, zwiſchen dem Künſtler und dem Organe, der Künſtler konnte in das Organ nicht Alles hineinlegen, was er fühlte, das Organ blieb zu objectiv, zu ſpröde und kalt, es duldete ſeine Griffe und Riſſe, aber es antwortete ihm nur in gebrochenen Lauten, die, wenn ſie auch ſchön und prachtvoll in's Weite hallten, doch dem warmen Leben des Gemüths ſo wenig entſprachen, als in der Vocalmuſik die gebrochene Sylbenrecitation es vermochte. Durch den Bogen ſoll es nun hiemit anders werden, durch ihn bekommt der Künſtler das widerſtrebende Organ ganz in ſeine Gewalt, aber allerdings dadurch, daß er auch ſelbſt weniger gewaltſam verfährt, es nicht mehr martert durch Schläge, Riſſe und Kniffe — außer etwa hie und da zur Abwechslung, um das Inſtrument auch ſeine Fähigkeit, als Lautinſtrument zu wirken (im pizzicato), erproben zu laſſen, — ſondern ſich dazu verſteht, es blos zu ſtreichen mit dem zart und weich ſich anfühlenden Medium des elaſtiſch-ſtraffen, glatten Haarbündels, der die Saite mit ihrer rauhern Oberfläche durch ſein Aufundabziehen an ihr in fein vibrirende Bewegung verſetzt, ſie electriſirt, Funken ihr entlockt, ohne ſie unſanft hinundherzuſtoßen, wie der fühlloſe Hammer des Clavierſchlägers und der unbarmherzige Finger des Harfners es zu thun gewohnt ſind. Die Poeſie der äußern Erſcheinung iſt damit freilich weg, der freie, feierliche Anſtand des kithariſchen Apoll weicht der banauſiſchen Handarbeit des jetzt bedächtigſt hinundherfahrenden, jetzt eifrigſt fuchtelnden Violiniſten, welche ſeine Haltung kaum minder verunſtaltet als das Flötenſpiel die jungfräulichen Geſichtszüge der Göttin Athena und nur wenn er zum Contrabaſſe greift ihm wiederum beſſer anſteht durch den gewaltigen Kampf mit dem brummenden Ungeheuer, das er mit ganzer Leibeskraft anfaſſen und angreifen muß, um es zum Stehen und Reden zu bringen. Aber aus dem proſaiſchen Apparat entſpringt um ſo reicher die Quelle einer ebenſo zarten als gewaltigen und großartigen Poeſie des Tones; denn er ermöglicht es dem Künſtler, ſeinem Inſtrumente Alles abzugewinnen, was ein einzelnes muſikaliſches Organ überhaupt leiſten kann. Qualitativ nämlich geſtattet der Gebrauch des Bogens ſowohl die ſchärfſten, ſpitzeſten als die langgezogenſten, gedehnteſten Töne in ganz gleicher Vollkommenheit hervorzubringen und zudem die einzelnen auf einander folgenden Töne ſo eng zu verbinden, zu „ſchleifen," wie dieß auf keinem andern Inſtrument möglich iſt. Der Bogen ſtreicht ſchnell an und gleitet ebenſo ſchnell wieder ab, damit erhalten wir die momentanſten, feinſten oder auch ſtechendſten Laute; er bleibt liegen, geht nur langſam auf und ab, dadurch haben wir die Töne in unſrer Gewalt, der Zug des Armes hält länger aus als der des Athems, und ſo können wir beliebig dehnen, beliebig unter einen Bogenzug eine größere oder kleinere Zahl von in einander geſchleiften Einzeltönen ſubſumiren; wie auf jenem raſchen und ſpitzen Abſetzen die Schärfe und Klarheit des Inſtruments beruht, ſo auf dieſem Aushalten und Schleifen ſeine Fähigkeit, ebenſo großartig gedehnt und ruhig als mit anmuthsvollſtem, ſchmelzendſtem, ausdrucksreichſtem Fluß, mit jener Stetigkeit der Tonverknüpfung zu wirken, die wir ſchon mehrfach als Hauptbedingung der muſikaliſchen Schönheit erkannten. Quantitativ und dynamiſch ſind die Vortheile der Bogenführung gleich groß; das Spiel der Streichinſtrumente iſt das allein ganz gelenkige, von mechaniſchen Schwierigkeiten ganz befreite, ſoweit dieß überhaupt erreichbar iſt. Nicht nur das ſchnelle Herumgreifen und Herumſpringen in den mannigfaltigſten Intervallen, das beliebig raſche Aufundabgehen in der Leiter, ſondern namentlich das in außerordentlicher Schnelligkeit wiederholte Anſtreichen eines Tones oder abwechſelnd zweier Töne, ein Hauptmittel zur Energie der Tonbewegung, ſteht den Streichinſtrumenten zu; ſie ſind in dieſer Beziehung die ſpezifiſch rhythmiſchen Inſtrumente, und, ſofern ſie ebenſo alle Mittel zum Vortrag jeder Art von Melodie, namentlich der künſtlichern und verſchlungenern Melodieweiſen haben, auch die ſpezifiſch „melodiöſen,“ figurirenden Inſtrumente, wogegen Flöte und Genoſſen mehr einfach „melodiſche“ Organe ſind. Die Bogenführung geſtattet ferner die größten Contraſte und das feinſte ausdrucksvollſte An- und Abſchwellen zwiſchen Forte und Piano, ſie geſtattet kräftiges, abſolut energiſches Stoßen und Reißen, intenſivſte Erhöhung der Spannkraft des Tones ebenſogut, wie einen durchaus leichten, getragenen Vortrag, bei welchem aller Druck auf das Inſtrument ſo unhörbar wird, daß das Inſtrument ſelbſt frei zu reden, der Ton des materiellen Elementes, das er von dem Druck her an ſich hat, ganz entbunden in reiner zarteſter Idealität dahinzuſchweben ſcheint; die Streichinſtrumente ſind nicht ſchon an ſich ſpezifiſch ausdrucksreich, wie die Blechinſtrumente, aber ſie werden es unter der Hand des Menſchen, und ſie gewähren die Möglichkeit zu einer weit mannigfaltigern Nüancirung des Ausdrucks, als jene ſie zulaſſen. Durch alle dieſe Eigenſchaften ſind ſie die vollkommenſte Verwirklichung des Weſens der Inſtrumentalmuſik in ihrem Unterſchiede von der Vocalmuſik, ſie haben ganz die ſubjective Freiheit und am meiſten die objectivmannigfaltige Geſtaltungsfähigkeit, welche die erſtere von der letztern unterſcheidet. Durch ihre Diſtinctheit, Feinheit und Volubilität ſowie durch ihre Spannkraft und gedrungene Energie ſtehen ſie ebenſo den übrigen Inſtrumenten gegenüber als diejenigen Organe, welche vorzugsweiſe ſowohl die Stimmführung als die dirigirende Baſis der Harmonie zu übernehmen, ſowohl die äußerſte bewegliche Spitze als den ſubſtantiellen Kern des Orcheſters zu bilden und damit zugleich den Eindruck des zu ſubjectiv Weichen, Schmelzenden oder anderntheils des einſeitig Klangvollen und Breiten von ihm abzuwehren haben, der durch das Vorherrſchen der verſchiedenen Gattungen von Blasinſtrumenten entſtehen würde. Auch innerhalb ihrer ſelbſt beſitzen ſie eine ſehr ausgeſprochene Mannigfaltigkeit von Charaktereigenthümlichkeiten, durch welche ſie vom übrigen Orcheſter gleichfalls als eigene, weit ſelbſtändigere Inſtrumentalgattung ſich unterſcheiden. In der Violine ſind die Eigenſchaften der Streichorgane überhaupt am vollſtändigſten vereinigt, obwohl wegen der höhern Lage unter Vorherrſchen des Scharfen und Spitzen, wie des Leichten und Beweglichen, des Weichen und Flüſſigen, ſowie mit einem Charakter größerer Helligkeit, der eben mit der Höhe und mit der Leichtigkeit dieſes kurz- und dünnſaitigen Inſtruments gegeben iſt. In der Viola wird, ähnlich wie bei den der Altregion angehörigen Blasinſtrumenten, der Ton wie der Bau des Inſtruments ſchon ſchwerer, härter, weniger dünn und hell, auch bei ſanftem Anſtreichen kräftiger und gewichtiger, daher ſie zur Violine durch alles dieſes höchſt reizend und ausdrucksvoll contraſtiren kann. Bei dem Violoncell iſt Haupteigenthümlichkeit das völlige Aufhören der Helligkeit des Tones, ſeine völlige Bedecktheit; dieſelbe ſchließt zwar eine bei ſtarkem Anſtreichen ſich ergebende klangvollere Reſonanz gar nicht aus, aber ſie herrſcht durchaus vor, ſie gibt dem Inſtrument in höhern Lagen etwas fein Näſelndes und damit etwas theils Liebliches, theils Humoriſtiſches (das eben in dem Verdeckten, Zurückhaltenden, in dem ſich gleichſam Verſtecktthalten des Tones liegt), in den mittlern und tiefern Lagen dagegen etwas gedämpft Ernſtes, welches im Verein mit der immer auch vorhandenen ungemeinen Elaſticität und Biegſamkeit des Tones auf dem Violoncell vorzugsweiſe das gemeſſen und doch ſanft Intenſive der Streichorgane hervortreten läßt. Der Contrabaß hat das Leichte, Weiche, Klangvollere, Bewegliche nicht mehr; er iſt ſchwer zur Anſprache zu bringen, ſeine Töne laſſen dieß deutlich erkennen, ſie ſind ſelber ſchwer, aber abſolut intenſiv, ſie ſind Töne, welche in Folge der ſie erzeugenden herbern Friction etwas durchaus Geſpanntes, Gedrungenes, Straffgezogenes, ebendamit aber etwas durchaus Energiſches, Subſtantielles haben, ſie ſind einerſeits wegen des ſchwer beweglichen Saitenkörpers materiell dumpf, andrerſeits wegen des ſtarken und entſchiedenen Striches, welcher ſie der ſtark bebenden Saite abpreßt, ungemein kraftvoll, erſchütternd, weltbewegend mächtig, tiefernſt und tiefſterregend, und dabei doch im Piano und mezzo Forte von einem anſprechenden feinen Zug, dem man das Kräftige wohl anmerkt, obwohl es ganz zurückzuweichen und ſich im Dunkeln halten zu wollen ſcheint. Dieß die Kräfte und Tugenden des Streichquartetts, durch die es den kräftigſten und doch zugleich feinſten Theil des Geſammtchors der Inſtrumente bildet. — Ungerecht jedoch wäre es, wenn man eine Einſeitigkeit verkennen wollte, die ihm anhängt und die ebendeßwegen ſeine Ergänzung durch andere

Muſikorgane fordert, ja in vielen Fällen es dieſen geradezu in blos begleitender Stellung unterordnet. Der Ton der Streichinſtrumente iſt nämlich Alles, nur nicht voll, breit, hell (wiewohl relativ die Violine immer hell iſt in Vergleich mit den übrigen); der Ton iſt hier gefangen und gebunden nicht blos im reſonirenden Körper des Inſtruments, ſondern auch durch den Bogenſtrich, der kein freies, hallendes Vibriren, kurz keinen eigentlichen Klang geſtattet (außer bei ſchnellem, kräftigem, ſtark reſonirendem Anſtrich), der Ton iſt in Folge hievon theils dünn, dünner noch als bei den Lautinſtrumenten, bei denen er ſich durch das Verhallen wieder expandirt, theils gedämpft, bedeckt, nicht hellklingend, es iſt der eigentliche „Ton“ (vibrirende „Spannung“), aber auch der abſtracte, heiſere Ton, der zum klaren Laut und vollen Klang ſich nicht fortbildet und daher der Menſchenſtimme doch wiederum ſehr ferne ſteht. Inwiefern auch dieſes Gedämpfte, Zurückgehaltene charakteriſtiſch verwendet werden kann, wird die Betrachtung des Streichquartetts zeigen; aber es iſt doch auch ein Mangel, der bewirkt, daß bloßes Streichinſtrumentenſpiel bei längerem Hören einſeitig dumpf, farblos, ſchattenhaft erſcheint und eine Sehnſucht nach dem Hinzutreten der hellen, klaren, in lichten Farben ſpielenden Blasinſtrumente erweckt. Aus demſelben Grunde eignen ſich die Streichorgane ſehr gut zu einer in den Hintergrund zurücktretenden Begleitung der Stimme, der Flöte und anderer klangreicherer Inſtrumente, ſie ſtellen ihnen eine deutlich intonirende und doch ſtille, die Klarheit der Melodie nicht beeinträchtigende Harmonie zur Seite, begeben ſich aber hiemit in ein Verhältniß der Abhängigkeit und Unterordnung, das nicht möglich wäre, wenn nicht auch an ihnen eine Einſeitigkeit, ein Mangel an Tonfülle haftete. An einer ſolchen Einſeitigkeit darf es aber in der That keinem Inſtrumente fehlen, da ſie ſich ſonſt nicht gegenſeitig zu Einem Ganzen ergänzen würden; wie die verſchiedenen Regionen der Menſchenſtimme jede ihr eigenthümlich Schönes und jede den übrigen gegenüber auch ihr Unzureichendes und Mangelhaftes haben (vgl. S. 850), das aber eben die Grundlage für ihre Vereinigung zu dem alle Stimmen in wirkſamen Rapport zu einander ſetzenden Enſemble oder Chore abgibt, ſo iſt es auch bei den Inſtrumenten, ſie ſind das Gebiet, in welchem der Ton ſich beſondert, ſich nach verſchiedenen Richtungen hin vereinſeitigt, aber dieß ſchließlich nur dazu, damit durch die Gegenüberſtellung und Zuſammenfaſſung dieſer particularen und conträren Klänge die ganze, in ihre Unterſchiede aus einander gelegte und ſie zu lebendiger Wechſelwirkung bringende Fülle der Tonwelt zu concreter Manifeſtation gelange.

Auf eine vollſtändige Aufzählung auch untergeordneterer Inſtrumente (Serpent, Bombardon u. ſ. w.), ſowie auf eine noch mehr in's Einzelne gehende Charakteriſtik derſelben, z. B. der verſchiedenen Arten höherer und niederer Flöten, Clarinetten, Hörner, kann die muſikaliſche Aeſthetik ſich nicht einlaſſen, da die allerdings auch hier ſich ergebenden mannigfaltigen Klangunterſchiede auf die weſentlichen Verhältniſſe der Inſtrumentengattungen zu einander keinen weitern Einfluß haben, und da ſie zudem hauptſächlich auf der größern oder geringern Tonhöhe beruhen, von deren Bedeutung für den Klangcharakter ſchon in §. 768 und 773 die Rede war.

§. 806.

Aus den durch die Natur an die Hand gegebenen, der menſchlichen Einzelſtimme entſprechenden Muſikorganen bildet die Kunſt Inſtrumente zuſammengeſetzterer Art, welche das gleichartige Ertönenlaſſen mehrerer Stimmen ermöglichen, und es entſteht ſo der weitere Unterſchied zwiſchen monodiſchen, homophonen und mehrſtimmigen, polyphonen Inſtrumenten; die letztern unterſcheiden ſich ſelbſt wieder (quantitativ) in einfach vielſtimmige und in umfaſſendere Chorinſtrumente, (dynamiſch) in Inſtrumente relativer und abſoluter Tonkraft und endlich (qualitativ) in ſolche von ſubjectiverem und von ſchlechthin objectivem Charakter, — hauptſächlich Clavier und Orgel.

1. Während die Blasorgane, welche §. 805 aufzählt, wie die Menſchenſtimme monodiſch ſind, traten uns in den Saiteninſtrumenten bereits vielſtimmige Inſtrumente entgegen, am meiſten in den Reißinſtrumenten, deren neben einander ausgeſpannte, möglicherweiſe ziemlich zahlreiche Saiten ein gleichzeitiges Anſchlagen mehrerer Töne geſtatten, weniger ſchon wieder in den Streichinſtrumenten, deren Tonſchönheit, Ausdruck und Volubilität ſo entſchieden durch monodiſche Führung der Melodieen und Gänge bedingt iſt, daß auf ihnen ſchon das arpeggirende und noch mehr das mehrſtimmige Spiel, ſo kräftig es auch im Forte dreinreißt, nur als Ausnahme zur Anwendung kommt. Nicht nur mehrſtimmig, ſondern zugleich homophon iſt dagegen das Clavier, deſſen allgemeiner Klangcharakter ſchon beſprochen iſt. Es iſt „Univerſalinſtrument“ auch inſofern, als es ein Nebeneinanderſpiel verſchiedener, mehr oder weniger ſelbſtändiger Stimmen geſtattet, wiewohl allerdings ſeine ganze Conſtruction doch wieder zu einfach iſt, als daß ſelbſtändige Stimmführung, eigentliche Polyphonie dem Clavierſpiel vorzugsweiſe zufallen könnte; das Hauptgebiet deſſelben iſt vielmehr die Vielſtimmigkeit, die Polyphonie nur in freier, mit bloßer Vielſtimmigkeit abwechſelnder Anwendung (natürlich mit Ausnahme des Zuſammenſpiels mehrerer Individuen, von dem hier noch nicht die Rede iſt). Das Clavier iſt für blos melodiſche Muſik nicht geeignet, weil es zu wenig fließende Verbindung und Verſchmelzung der Töne zuläßt, es iſt vielmehr hauptſächlich auf harmoniſirte Melodie angewieſen; aber daraus folgt keineswegs, daß man es ganz als polyphones Inſtrument zu behandeln hätte. Die

neuere Zeit mit ihrem Streben nach abſoluter Ausbildung der einzelnen Muſikzweige iſt auch hier in ein ganz unnatürliches Extrem, in eine völlige Verkennung und Vermiſchung der Gattungen hineingerathen; „Orcheſtration des Claviers“, Erhebung deſſelben zu vollkommenſter Polyphonie, iſt das Ziel, das ſich einer der geiſtvollſten Meiſter des modernen Clavierſpiels geſteckt hat, während doch damit gerade die eigenthümliche Wirkſamkeit und Schönheit dieſes Inſtrumentes aufgehoben wird. Die wirkliche und ausſchließliche Durchführung des polyphonen Prinzips auf dem Clavier iſt ein Irrthum, denn ſie macht zur Hauptſache, was auf dem Clavier ſeiner Natur nach nur Nebenſache ſein kann, die Selbſtändigkeit neben oder über einander herlaufender Stimmen; Nebenſache muß dieſe der Natur des Claviers gemäß immer ſein, weil die Toncharaktere aller Regionen der Clavierſcala doch zu gleichartig und die ſtreng polyphone Spielart auf ihr doch zu gemacht und erkünſtelt iſt, als daß ein wahrhaft diſtinctes und ein naturgemäß erſcheinendes Zuſammenſpielen ſelbſtändiger Stimmen hier durchführbar wäre. Harmoniſirte Melodie, nicht in Melodieen zerlegte Harmonie iſt das Feld des Clavierſpiels, das Clavier iſt Enſemble-, aber nicht Chorinſtrument, es iſt zu uniform, zu compact, als daß es anders denn als eine willkürliche Zerreißung einer natürlichen Tönecontinuität erſcheinen könnte, wenn fortwährend eigene, freie Stimmen in den verſchiedenen Regionen ſeiner Scala einander gegenübertreten; es hat in dieſen ſeinen Stimmregionen zu wenig ſtreng geſchiedene Klangfarben, als daß es klar und deutlich bliebe, wenn nicht Eine Prinzipalſtimme dominirt, und weder es ſelbſt noch die ſpielende Hand iſt im Stande ein ungezwungenes Zuſammenklingen beſonders geführter Stimmen auf die Dauer zu ermöglichen. Man kann es daher nur beklagen, wenn man ſieht, wie durch die „Orcheſtration“ des Claviers ſein urſprünglicher Charakter und Eindruck verwiſcht, wie an die Stelle reich figurirter und entweder mit einfachen oder mit gleichfalls figurenreichen (frei polyphoniſchen) Harmonieen zart oder kräftig begleiteter Melodie ein Gewebe von Melodieen und Läufen geſetzt wird, das uns als perſönliche Virtuoſität Bewunderung abnöthigen mag, aber die wahre Tonfülle, Tonkraft und Tonklarheit preisgibt und den Charakter des Strebens nach Unmöglichem, des Uebergreifens über das natürlich Gebotene nicht verleugnen kann. Das Clavier iſt polyphon, aber es iſt polyphon in Unterordnung unter das homophone Prinzip; das Clavier weiſt ſchon durch das ſchnelle Ausklingen ſeiner Töne darauf hin, daß es als Inſtrument des Tonnacheinanders, nicht des Tonmiteinanders behandelt werden will, außer ſoweit unter letzterem nicht wirklich polyphone Melodieenſimultaneität, ſondern ein bloßes Anſchlagen harmoniſcher Nebentöne, Nebenfiguren, Nebenläufe u. ſ. w. verſtanden wird. Durch den Verſuch polyphon zu ſpielen, beraubt ſich der Clavierſpieler gerade des Hauptvortheils, den ihm dieſes Inſtrument und die Applicatur der Hand auf ihm gewährt, des Vortheils in vollſter Freiheit ein mannigfaltigſt verſtärktes und begleitetes Tonnacheinander hervorzubringen; er begibt ſich ſtatt deſſen hinein in ein Stimmen- und Läufegewirr, dem das klare Sichabheben der Einzelſtimmen gegen einander, der klare melodiöſe Umriß, die Freiheit der Bewegung abgeht. Die Mechanik thut beim Clavier alles Mögliche, um dieſe Freiheit des Spiels zu fördern, die Fingerübung desgleichen; aber die unrichtige Anſchauung von der Beſtimmung des Claviers zu orcheſtriſcher Polyphonie macht Alles wiederum vergeblich. Das Clavier iſt wie die Violine ein ſubjectives, freies, der mannigfaltigſten Melodieenformen fähiges und dabei doch nicht einſam monodiſches, ſondern vieltöniges, vollſtimmiges Inſtrument, es ergänzt das melodiſche Prinzip durch das harmoniſche, es iſt eben dazu da, den melodiöſen Erguß nicht blos monodiſch, ſondern zugleich mit der vollen und wo es nöthig iſt kräftigen harmoniſchen Begleitung ſich vollziehen zu laſſen, die Monodie mit der ganzen Fülle, Mannigfaltigkeit und Stärke von Nebenklängen, die ſie um ſich ganz, reich und intenſiv auszuſprechen bedarf, in ein Inſtrument niederlegen zu können; das Clavier iſt wie die Arie, es bietet ſich zunächſt dar zum Ausſprechen der Empfindung in klarem aber dabei mannigfaltigſt geſtaltetem melodiſchem Umriß, und es reicht hiezu zugleich die Inſtrumentalbegleitung dar, welche zur bewegtern Arie auch hinzutreten muß, ihr aber doch ſtets untergeordnet bleibt. Die Unterordnung des harmoniſchen Prinzips unter das monodiſch melodiſche iſt allerdings eine andere als bei der orcheſterbegleiteten Arie (oder dem von andern Inſtrumenten begleiteten homophonen Inſirument), ſie iſt nämlich geringer als dort, ſofern die Tonſtärke und die Inſtrumentalklangfarbe der ſtimmführenden *und* der ſtimmbegleitenden Claviertöne die gleiche iſt; daraus ergibt ſich auf dem Clavier die Eigenthümlichkeit, daß Melodie und Harmonie weit weniger auseinandertreten, daß ſie *Einen Guß* bilden, in welchem Alles gleichmäßig und feſt an einander gedrängt zuſammentönt; dieſes Compacte, verbunden mit der Schlagkraft und der Helligkeit der Clavierlaute, trägt vor Allem dazu bei, dieſem Inſtrument eine beſondere, durch nichts Anderes zu erſetzende Stellung unter den Muſikorganen anzuweiſen. Aber gerade hieraus folgt wiederum das Obige, daß das Clavier die verſchiedenen Stimmen zuſammen, nicht aus einander halten, nicht zertrennen und zerſtreuen darf, wenn es ſeinem Charakter getreu bleiben will; das Clavierſpiel ſoll frei polyphon ſein, es ſoll unermüdlich im Kleinen figuriren, nachahmen u. ſ. w., aber es muß doch die Homophonie obenanſtellen, es muß nach dieſer Seite hin Lied mit mannigfaltiger Begleitung ſein, das von dem Prinzip frei monodiſcher Melodieentwicklung nicht abgeht. Zuſammenſpiel Mehrerer bewirkt wohl, daß die Polyphonie auch auf dem Clavier natürlicher wird, weil dadurch ein diſtincteres Auseinandertreten der Stimmen zu erreichen iſt; aber auch da iſt die Polyphonie immer etwas künſtlich Hervorgebrachtes, das uns fremdartig anweht, weil ſie das Compactgleichförmige des Inſtruments vergeblich zu durchbrechen, das Eine und einfache Inſtrument vergeblich zum Orcheſter oder Chor zu erweitern ſucht, und auch der Triumph des Zuſammenſpiels auf Einem oder mehrern Clavieren beſteht ſomit doch darin, daß die Polyphonie nur als Durchgangsmoment gebraucht, im Uebrigen aber die wühlende Beweglichkeit der Finger und Hände dazu verwendet wird, dem Inſtrument eben jene Einheit reicher Melodie mit reicher Harmonie zu entlocken, in der ſein eigenthümliches Weſen beſteht. Durch dieſe compacte Einheit, welche Melodie und Harmonie auf's Engſte an einander kettet, ſowie neben ihr durch die Diſtinctheit ſeiner Töne in ihrem Nacheinander, welche das allzu Weiche und Schmelzende von ihm abhält, hat das Clavier etwas Claſſiſches, d. h. einestheils ein Befaßtſein des Einzelnen im Ganzen des Zuſammenklangs, das die beſondern Stimmen nicht einſeitig heraustreten läßt, anderntheils etwas geſund, hart Kräftiges, das wohl auch in's Hölzerne ausarten kann und jedenfalls die höhere muſikaliſche Feinheit vermiſſen läßt, das aber deßungeachtet einen wohlthuenden Contraſt bildet zu dem Fließenden, Süßen, Nervenaufregenden der übrigen Inſtrumente, daher in dieſer Hinſicht die Aufnahme von Clavierſtücken in Concerte pſychologiſch ſehr gut begründet iſt; wie friſche erquickliche Morgenluft weht es uns an, wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präciſen, klaren, feſten Klänge des Claviers an unſer Ohr ſchlagen und uns eine Erholung gewähren von der ſubjectivern Muſik, die wir dort zu hören bekamen. Das Clavier iſt wohl, wie oben bemerkt wurde, ſubjectiv in dem Sinne, daß es das Inſtrument für freien Melodieerguß iſt; aber es iſt auch wiederum objectiv, es widerſteht mit ſeiner kernigen Natur den zu feinen Nüancen der Empfindung, es iſt antik; wie es Ein compactes Tonganzes gibt, ſo gibt es einfach in dieſer oder jener Stärke anzuſchlagende, nicht an- und abzuſchwellende oder gar tremulirende Töne, es ſondert zwar die Töne nicht (wie die Violine durch ihre Gegenſtriche) mit reflectirter Schärfe von einander, aber es ſetzt ſie mit einfacher Klarheit und Ruhe von einander ab, ohne einem überzarten Ineinanderſchleifen derſelben Raum zu verſtatten. Allein es iſt klar, daß auch dieſe Claſſicität und Objectivität des Claviers verloren geht, wenn ſeine Stimmen zerſplittert und in aufregende Gegenüberſtellungen und Abwechslungen gebracht werden, und es kann daher als ein gutes Zeichen gelten, daß die Orcheſtration des Claviers doch wieder im Zurückweichen begriffen iſt und eine claſſiſche Behandlung dieſes ganz irrthümlich moderniſirten Inſtruments wiederum Raum gewinnt.

2. Einem andern polyphonen Inſtrument gegenüber tritt das Clavier freilich wiederum auf die Seite der ſubjectiven Muſikorgane theils durch

ſeine leichtere und freiere Handhabung überhaupt, theils beſonders durch den ausdrucksvollen Wechſel des Forte und Piano, den es ſeinem Spieler verſtattet, ſowie auch durch ſeine dabei doch wie bei allen bisher betrachteten Muſikorganen durch das Maaß menſchlich individueller Kraft beſchränkte Tonſtärke. Dieſes Inſtrument iſt die Orgel, welche mit weit größerer Fähigkeit für mannigfaltig polyphones Spiel eine ganz eigenthümliche Gewalt des Tones und eine alle Einmiſchung des rein Subjectiven ſchlechthin von ſich weiſende Objectivität verbindet. Die Orgel iſt wieder ein Pfeifeninſtrument und damit ein Inſtrument der frei ein- und ausſtrömenden Luft, durch welche auch hier ein runder, wenigſtens in den höhern Lagen heller, aber unſcharfer, nicht eigentlich klarer und ein weniger als bei der Flöte dünner Ton entſteht, letzteres, weil die Pfeifen hier weiter, namentlich kegelförmig gebohrt ſind, und weil wohl auch das weiche Metall dem Klange alles Diſtincte und Spitze benimmt. Der Klangfarbe nach ſteht ſomit die Orgel, wie alle Rohrinſtrumente, der Menſchenſtimme ſehr nahe; aber eigenthümlich iſt ihr einmal dieß, daß die Luft in ſie nicht gehaucht, ſondern ſtark eingeblaſen wird, ſodann daß dieſes durch einen Mechanismus bewirkte Einblaſen ein ſchlechthin gleichförmiges iſt, ſo daß der Ton beliebig ausgehalten werden kann, und ſo lang er dauert unabänderlich ſich ſelbſt gleich feſtſteht, ſowie endlich dieß, daß hier dem Aushalten nicht wie bei andern Muſikorganen das fließende Schleifen zur Seite ſteht, ſondern die Töne durchaus discret einander ablöſen, und zwar noch mehr als beim Clavier, bei welchem doch immer ein leiſer Nachhall des eben verlaſſenen Tones neben dem neu angeſchlagenen forttönt. Auf dieſen drei Momenten beruhen zunächſt die zwei Haupteigenſchaften der Orgel, ihre ideale, hohe durchgreifende Kraft und ihre elementariſche, ſubſtantielle Objectivität. Ohne gerade eine beſonders effectiv einſchneidende Tonſtärke zu haben, welche vielmehr bei der Orgel im Verhältniß zu den Maſſen, welche ſie aufbietet, klein iſt, weil ihr die durchdringende Klarheit und Schärfe abgeht (ſ. S. 913), hat doch die Orgel eine Kraft, die allen andern Inſtrumenten ſchlechthin verſagt iſt; zur Anſprache wird ſie vom Menſchen gebracht, aber in Bewegung wird ſie geſetzt nicht von beſchränkter menſchlicher Lungen- und Muskelkraft, ſondern von einer bereitgehaltenen elaſtiſchen Luftmaſſe, die einmal frei gelaſſen mit dem intenſiven, unwiderſtehlichen Zuge einer entfeſſelten Naturkraft wirkt, neben welchem alle menſchliche Kraftanſtrengung als Null erſcheint; wie eine man weiß nicht woher kommende, dem dunkeln Schooß weltbewegender Kräfte entſtiegene, geiſterhafte höhere Gewalt braust die vollgenommene Orgel, beſonders in den Baßtönen, und auch wo nur einzelne, zartere Regiſter erklingen, hat ihr Ton ein beſtimmtes, von allem Schwanken und Oscilliren freies Auftreten, das den reinen Contraſt bildet zu den nie dieſer abſoluten Sicherheit und Unwandelbarkeit fähigen Tönen anderer Organe; es iſt ein

Ideales, hereintretend in die gewöhnliche Realität, unbeirrt durch ſie hindurchſchreitend, unbedingt über ſie übergreifend, was aus der Orgel uns entgegenzutönen ſcheint. Verſtärkt wird dieſer Eindruck der Idealität durch das ſchlechthin Müheloſe ihrer Töne, das mit ihrer Conſtruction gegeben iſt, es iſt kein Aufwand ſubjectiver Anſtrengung, kein bloßes Streben nach Kraft, ſondern die reine, volle, in majeſtätiſcher Hoheit oder lieblicher Ruhe ſich äußernde, ſich objectiv darſtellende Kraft ſelbſt, daher eben das eigentlich Hohe ſowie das von allem Drängenden, Pathetiſchen durchaus freie, ruhig an uns herankommende Liebliche der Orgel vorzugsweiſe eigen iſt. Allein auch abgeſehen von der Kraft hat die Orgel etwas Außergewöhnliches, Transſcendentobjectives. Es vollendet ſich erſt in ihr der Begriff des Inſtruments als objectiven Muſikorgans in ſeinem reinen Gegenſatze zur Menſchenſtimme; die Blasinſtrumente ſind eigentlich nur Erweiterungen und Variationen der letztern ſelbſt, die Saiteninſtrumente haben mit ihr dieß ganz gemein, daß ihr Ton durch ein Anſetzen eines vom menſchlichen Willen geleiteten Organes, wie dort des Mundes, ſo hier der Hand, entſteht; in der Orgel aber tönt endlich die, freilich durch menſchliche Kunſt dafür zubereitete, Materie ſelbſt, ihre Töne ſind nicht mehr ſubjectiv, in ihr erklingt Weltſtoff durch Weltkraft in Bewegung geſetzt, in ihr iſt die Muſik ganz in's Gebiet der außermenſchlichen Objectivität hinausverlegt, das Univerſum redet aus ihr muſikaliſch, und ſie iſt daher auch eines ganz andern Eindrucks fähig als die übrigen Organe, des Eindrucks nicht eines ſubjectiv menſchlichen, ſondern eines objectiven, der Subjectivität vorausgehenden, an ſie herankommenden, ſie durchdringenden, ſie aus ſich heraus verſetzenden, ſie zum Object hinan hebenden Inhalts; ſie iſt das rechte Organ für eine Muſik, aus welcher dem Menſchen ein Höheres als er ſelbſt, ein Anſichſeiendes, Subſtantielles, Univerſales entgegentönen ſoll. Die Objectivität der Orgel iſt nach dieſer Seite gegenüber der nur relativen des Claviers eine ſo abſolute, daß hier beide Inſtrumente den völligſten Contraſt bilden; wie das Clavier das Organ iſt für die Subjectivität der freien muſikaliſchen Phantaſie, ſo die Orgel für die gebundene Phantaſie, d. h. für die von einem objectiven Inhalt erfüllte, dieſen objectiven Inhalt (ſei es nun etwas Ideales, Religiöſes oder mehr formell die Macht der Harmonie, der Reichthum der Polyphonie u. ſ. w.) zur Darſtellung bringenwollende Phantaſie; empiriſch iſt natürlich ein freies Phantaſiren auch auf der Orgel möglich, aber wenn es blos dieſes iſt, ſo iſt es eben keine Orgelphantaſie, ſondern widerſpricht ſelbſt bei der eminenteſten Technik dem Charakter des Inſtruments; denn ſeine Töne ſind nun einmal nicht ſubjectiv geſetzte, ſondern ſelbſtändige, durch das Subject nur zur Anſprache gebrachte Klangrealitäten, ſeine ganze Conſtruction iſt von der Art, daß durch ſie die ſubjective Kraft und Freiheit eben in ihrer Kleinheit, Beſchränktheit und Gebundenheit erſcheint, indem ja hier der Menſch nicht als autokratiſcher Herr des Werkzeugs, ſondern als der dienende Vermittler fungirt, den das Organ allerdings braucht, um die in ihm verborgenen Tonmaſſen an's Licht treten zu laſſen; jedenfalls bringt ein freies Phantaſieſpiel dieſen eigenthümlichen Charakter der Orgel nicht zur Anſchauung, es benützt gerade die Hauptſache nicht, es läßt die Orgel nicht auftreten mit der ſubſtantiellen Wucht eines durch ſich ſelbſt ſchwer wiegenden Gehalts, durch welche ſie ſelber erſt ihrem Weſen gemäß wirken, ſelber erſt ihre eigene Großartigkeit entfalten kann. In Zeiten leerer und hohler Subjectivität iſt es daher ein Glück zu nennen, daß die Orgel da iſt; unerbittlich und unbezwinglich ſteht ſie allem Mode- und Virtuoſenthum, das ihr wenigſtens nur in ſehr beſchränkter Weiſe beizukommen vermag, aller Gleißnerei, Sentimentalität und Süßlichkeit gegenüber, ſie verſchmäht ſtolz den Bund mit aller Unmännlichkeit und Entnervtheit, ſie überdauert den Lärm und die vergänglichen Künſteleien des Tages, auf die ſie wie ein Rieſe von ferner Höhe herabſchaut, des Zeitpuncts ruhig harrend, wo das Kleinlichte und Geſpreizte in den Staub geſunken ſein und dem Männlichkräftigen Platz gemacht haben wird. Dieſer ſubſtantiell objective Charakter der Orgel beruht jedoch nicht blos auf der Art und Weiſe, in welcher die Töne auf ihr hervorgebracht werden, ſondern auch auf den beiden andern der zu Anfang erwähnten Momente, auf der Möglichkeit die Töne unabänderlich auszuhalten, und auf der Unmöglichkeit ſie weichfließend in einander überzuführen. Ihre Töne ſtehen feſt mit einer ebenſo intenſiven als ruhigen Beharrlichkeit und Ausdauer, welche allein eine im Wechſel der Stimmen bleibend beharrende, gleichmäßig fortklingende Harmonie, kurz eben die Harmonie in ihrem weſentlichen Unterſchied von der Melodie und namentlich eine die obern Stimmen kraftvoll tragende Baßgrundlage ermöglicht; aber auch als Melodietöne ſind ſie von eigenthümlicher Wirkung, ſie halten den Gang der Melodie gleichmäßig aufrecht und führen ihn ebenſo gleichmäßig, ohne An- und Abſchwellen, ohne Möglichkeit vielfacher Wechſel der Tonkraft fort, es reiht ſich einfach Ton an Ton ohne ſubjectiv ausdrucksreiche Nüancirungen der Tonſtärke, es erklingt nur der Ton ſelbſt in ſeiner Objectivität ohne individuelle Modification durch den Spieler und doch andrerſeits in Bezug auf Zeitdauer und gleichbleibende Kraft ihm willig zu Dienſten ſtehend, ſo daß das Spiel durch dieſe intenſive Continuität des Klingens an innerer Stärke, Ruhe, Feierlichkeit reich wieder gewinnt, was es an Feinheit der Ausführung des Einzelnen verliert. Auf der andern Seite ſcheiden ſich die Töne mit derſelben Beſtimmtheit, mit der jeder für ſich ausharrt, ſcharf von einander ab; ſo viel Fluß und Schmelz als für die Muſik ſchlechthin unentbehrlich iſt, läßt ſich durch die liegenbleibende Harmonie und möglichſt gebundenes Spiel wohl erreichen und iſt ſogar bis auf einen gewiſſen Grad von ſelber vorgeſchrieben durch den

Widerſtand, welchen der Orgelmechanismus einem gar zu gebrochenen, punctirenden Vortrag entgegenſetzt, aber dabei haben die Orgelklänge eben doch in ihrem Nacheinander eine Diſtinctheit, eine Sprödigkeit, eine Art Indifferenz gegen einander, bei welcher jeder Ton die Reihe neu zu beginnen ſcheint und namentlich der Accentwechſel (§. 776) auf ein Minimum der Bemerkbarkeit beſchränkt wird, ſo daß mithin auch nach dieſer Seite der Subjectivität des ſchleifenden Hinüberziehens ſowie des beſonders Betonens einzelner Noten aller freie Spielraum benommen iſt. Es iſt dieß zwar ein Mangel der Orgel, daß ſie die freie Verfügung wie über die Mittel der Dynamik ſo über die der Rhythmik nicht hat, aber dieſer Mangel iſt doch bei ihr ſelbſt kein Widerſpruch, ſondern er ſteht in vollkommenem Einklang mit ihrem Charakter, er dient dazu, denſelben noch bezeichnender herauszuheben; die Orgel leiſtet eben auch hier auf die ſubjective Freiheit beliebig wechſelnder Wahl der Tonſtärke und beliebig betonender Accentuation, ſowie auf die ſchöne Leichtigkeit des rhythmiſchen Accentwechſels Verzicht und begnügt ſich mit der objectiven Macht der ihr immanenten allgemeinen Gewalt des Tones, mit der imponirenden Kraft der Geſammtwirkung, mit der Großartigkeit und Ruhe des gleichſchwebenden, ohne rhythmiſche Einſchnitte und Stöße dahingehenden Fortklingens, welches letztere zugleich auch wiederum dazu beiträgt, dem Orgelſpiel eine nur ihm eigene Idealität und Lieblichkeit zu verleihen. Ganz verleugnet ſich auch auf der Orgel der „periodiſche Wechſel accentuirter und nichtaccentuirter Takttheile“ nicht, aber er iſt wegen der geringen Einwirkung auf die Tongeſtaltung, welche der complicirte Mechanismus zuläßt, ſo ſehr zurückgedrängt, daß jene „ruhige, die Bewegtheit verhüllende Haltung des Ganzen“, welche S. 910 als Wirkung eines gleichmäßigen Rhythmus bezeichnet wurde, hier ganz von ſelbſt eintritt. Fülle und Macht des Tonſturms und Ruhe des Tonfortgangs ſind ſo bei der Orgel in einer gegenſeitigen Ergänzung vereinigt, welche aller vielfachen Schranken des Inſtruments ungeachtet die Vereinigung der größten und der lieblichſten Effecte auf ihm geſtattet und es ſo hauptſächlich zum Inſtrument für das Religiöſe, ſowohl nach ſeiner erhabenen als nach ſeiner milden, gemüthanſprechenden und doch von allem Pathetiſchſüßlichen ſich frei haltenden Seite, gemacht hat. Es iſt jedoch kein Grund da, die Orgel blos für das ſpezifiſch Kirchliche anzuwenden; jede große Geſammtempfindung ruhiger Art, wie ſie vor Allem dem Chore auszuſprechen zufällt, findet an der Orgel ihre würdige Begleitung; unverträglich iſt ſie nur mit dem bewegtern ſubjectivern Leben, da alles Erregte, Pulſirende, Spannendſchwellende gänzlich außer ihrem Bereiche liegt. Von ſelbſt verſteht es ſich, daß die der Orgel ſo ſpezifiſch zukommenden Eigenſchaften der Objectivität, der Transſcendenz, der gleichförmigen Ruhe auch wiederum Einſeitigkeiten ſind, ſofern ſie damit eben das Prinzip der Lebendigkeit, der ſubjectiven

Freiheit, der Mannigfaltigkeit der individuellen Stimmungskreiſe von ſich ausſchließt, und daß daher die Orgel für ſich allein in ihren Wirkungen ſehr beſchränkt iſt; aber für das wirklich Großartige, Tiefe, Weltbewegende iſt ſie unentbehrlich; denn nur ſie legt den leichten, frei beweglichen, dem individuellen Belieben untergebenen, ſchwachen Organen der Stimme und der Einzelinſtrumente eine feſtruhende, gewichtig ſtützende, nervig aushaltende Baſis der Klangſtärke und Harmoniefülle unter, welche der Geſammtbewegung Kraft aus der Tiefe und gediegene Haltung verleiht; nur durch die mittönende Orgel erſcheint die Muſik als eine Tonbewegung, zu welcher das Ganze der Weltharmonie mitklingt, als eine Bewegung, die nicht in einſamer und einſeitiger Subjectivität auftritt, ſondern vermählt mit den gewaltigen Tonkräften des Univerſums und rings von ihnen umſchloſſen und getragen ſich nach oben ſchwingt; wie die Arie des Individuums zum Chor der Geſammtheit, gerade ſo verhält ſich die Muſik der Einzelſtimmen und Einzelinſtrumente zu orgelbegleiteter Muſik, nur daß Dasjenige, was die Orgel hinzuthut, noch übergreifender und ſubſtantieller iſt wegen der transſcendenten elementaren Gewalt, mit der ihre Töne die ſubjective Muſik umbrauſen und durchwehen, und wegen der Kraft, mit der ſie den leichtern, wechſelvolleren Bewegungen der ſubjectiven Muſikorgane gegenüber das flüchtige Tonelement zu ruhigfeſter Conſiſtenz fixiren.

Die Frage, inwieweit die Orgel ſich nicht blos zur Harmonie, ſondern auch zur Polyphonie eigne, iſt in verwandter Weiſe zu beantworten, wie beim Clavier. Manchen wird freilich ſchon das Aufwerfen dieſer Frage wunderlich ſcheinen, da die größten Meiſter des polyphonen Satzes ihn gerade auch auf die Orgel mit beſonderer Vorliebe angewandt haben. Aber die Orgel, wenigſtens wie ſie bisher war, hat die Helligkeit und Diſtinctheit aller Tonlagen nicht, welche zu einer wirklich hörbaren und klar anſprechenden Polyphonie zuſammengeſetzter Art erforderlich iſt. Die Orgel iſt „orcheſtriſch polyphon“ durch die Mannigfaltigkeit der Klangfarben, welche ſie in ihren Regiſtern vereinigen kann, aber zur kunſtgerechten Polyphonie, zu welcher ſie auch nicht die gehörige Leichtigkeit der Tonerzeugung beſitzt, paßt ſie, die Sache vorurtheilsfrei angeſehen, ganz vollkommen nur bei einfachern Sätzen und nur bei langſamem Tempo, bei ſchnellerem blos dann, wenn ihre polyphonen Stimmen die Begleitung einer von andern, hellern Muſikorganen ausgeführten polyphonen Muſik bilden; in dieſem Falle wirkt ſie, wenn auch nicht überall deutlich vernommen, doch zur Intenſität und Fülle z. B. des Geſanges vortrefflich mit. Der Meiſter der Polyphonie wird ſich freilich getrieben fühlen, das vielſtimmige Organum, bei deſſen Spiel er zudem nicht auf den Dienſt der Hände beſchränkt iſt, zu künſtlichern Canon's, Fugen u. ſ. w. zu benützen; aber hier iſt einer der Fälle, wo die Intentionen ſubjectiver Virtuoſität und die Forderungen der Kunſt aus einander gehen, die tiefen Orgeltöne ſind zu dumpf, als daß ſie den hellern Klängen der höhern Regionen klar zur Seite gehen könnten, und wenn wir auch zugeben, daß ſelbſt bei ſchnellerer Bewegung mittelſt paſſender Wahl der Regiſter auch die mittlern und die weniger tiefen Stimmen reicher polyphoniſch behandelt und dabei die tiefſten zu wirkſamer Begleitung gebraucht werden können, ſo iſt damit doch der Satz, daß die Polyphonie auf der Orgel blos bedingte Anwendung findet, nur von einer andern Seite her wiederum beſtätigt. Man kann auch nicht ſagen, das Dumpfe der untern Töne ſei eben ein zufälliger Fehler, deſſen Beſeitigung die Aufgabe der Technik ſei; im Gegentheil, mit dieſer Dumpfheit würde eine Haupteigenthümlichkeit der Orgel, ihre geiſterhaft dröhnende elementare Tiefe, ihre ſturmähnliche Grundgewalt verſchwinden. Ja die vollgenommene Orgel hat ganz wiederum das Compactgleichartige des Claviers und widerſtrebt auch aus dieſem Grunde der Polyphonie, und es hat daher dabei ſein Bewenden, daß (wie auch Marx anerkennt) die Orgel zu immerhin mannigfaltigem, aber doch namhaft beſchränktem polyphonem Spiel geeignet iſt. Die Orgel iſt überhaupt nicht vorzugsweiſe Solo-, ſondern mehr begleitendes, füllendes, einleitendes Chorinſtrument; ſo hoch ſie nach einer Seite hin über allen ſubjectiven Muſikorganen ſteht, ſo übt ſie doch ihre Kraft zum Gewaltigen wie zum Lieblichen wahrhaft nur im Verein mit Stimme und Orcheſter aus. Für ſich iſt ſie zu unbeweglich, zu elementariſch ſtarr und ungelenkig; ſie gibt der ſubjectiven Muſik Wucht und Subſtantialität, aber ſie entbehrt, auf ſich beſchränkt, die Wärme des ſubjectiven Lebens, den zarten Hauch der Innerlichkeit, den ſelbſt ihre lieblichen Regiſter nur annäherungsweiſe erreichen. Das Schreiende, Kreiſchende der volltönenden Orgel kann die Technik vielleicht beſiegen, aber die eminente Klarheit der Blasinſtrumente wird ihr ohne zu complicirten Mechanismus ſchwerlich gegeben werden können, und es wird daher auch in dieſer Beziehung eine nicht ganz zu idealer Reinheit geläuterte elementariſche Klangbeſchaffenheit wohl immer an ihr hängen bleiben. Im Verein mit Stimmen- und Orcheſterchor wirkt auch dieſer Mangel nicht ſtörend, ſondern findet von ſelbſt ſeine Ausgleichung, aber auch nur hier; die Orgel iſt eben, von welcher Seite her man ſie betrachtet, ſelbſt wo ſie die Melodie mitführt, Harmonieinſtrument, ſie leitet allen andern Organen die reichen Ströme der Harmonie zu, und ſie iſt ſelbſt groß und ſchön nur in dieſem harmoniſchen Zuſammenwirken mit der Geſammtheit der übrigen Stimmen der Muſik, ſie ſteht mit rieſiger Kraft über dieſen „menſchlichen“ Organen, aber ſie muß ſich mit ihnen verſchmelzen, ſie muß den Bund eingehen mit menſchlicher Anmuth und Zartheit, um nicht für ſich allein in unbehülflicher und ungeſchlachter Maſſenhaftigkeit dazuſtehen. —

Eine beſondere Bedeutung für die Muſik haben Orgel und Clavier dadurch, daß ſich an ihnen, weil ſie das ganze Tonſyſtem von unten bis oben als ein coexiſtentes repräſentiren, deſſen Einzelklänge harmoniſch geſtimmt ſein müſſen, ehe ſie zum Spiel brauchbar ſind, die Nothwendigkeit der gleichſchwebenden Temperatur (S. 873 u. f.) vor Allem fühlbar macht. Die ſubjectivern Organe, die Menſchenſtimme und unter den Inſtrumenten beſonders die Streichinſtrumente, produciren die Töne ſtets von Neuem und nicht mit dieſer beſtimmten Rückſicht auf den Zuſammenklang des Geſammttonſyſtems, da ſie immer nur einzelne Regionen deſſelben durchwandern und mit einander combiniren; ſie gehen vom einzelnen Intervall, vom ſubjectiven Wohlgefallen an ſeiner Reinheit und Schärfe aus und ſchreiten erſt von da zu weitern Tonverbindungen fort. Umgekehrt iſt es bei den objectiven polyphonen Inſtrumenten. In ihnen iſt das Tonmaterial real objectivirt ſeinem ganzen (gebräuchlichen) Umfange nach; es ſteht hier nicht mehr in der Freiheit des Spielers, harmoniſche Unzuträglichkeiten, die ſich aus der Beſtimmung der Intervalle nach ihrem unmittelbar gefälligen Eindruck für das Tonganze ergeben, bei Seite liegen zu laſſen oder hintennach zu heben, es muß vielmehr von vorn herein dafür geſorgt ſein, daß eine ſolche Unzuträglichkeit gar nicht entſtehe, es muß vorerſt ein harmoniſches Ganzes hergeſtellt ſein, ehe die Bewegung in einzelnen ſeiner Regionen beginnen kann. So iſt auch nach dieſer Seite die ſubjective Thätigkeit eine beſchränkte und bedingte, der Spieler empfängt vom Inſtrument Töne, die bereits geſtimmt und zwar nach dem Geſetz geſtimmt ſind, daß in allem Einzelſpiel die Beziehung auf den Geſammtzuſammenklang aller Töne mitberückſichtigt und ihr zu lieb die an ſich ſubjectiv befriedigendere Schärfe der Einzelintervalle abgeſtumpft werde. Bei den Rohrblasinſtrumenten iſt dieſe Nöthigung auch vorhanden, aber weniger dringend, wegen ihres kleinern Umfangs und weil hier das Einzelinſtrument keine conſonirenden Töne hervorbringen kann; erſt die umfaſſenden polyphonen Organe beugen die Tonbewegung vollkommen unter das objective Geſetz allſeitiger Harmonie und weiſen auch hiemit darauf hin, daß ſie vor Allem als harmoniſche Inſtrumente zu gebrauchen ſind.

Weitere polyphone Organe, wie namentlich die verſchiedenen Arten der „Harmonika“, ſind hier nur kurz zu erwähnen, da ihr Material, theils metallene Zungen, theils Stäbe aus Holz, Glas, Eiſen u. ſ. f., entweder die Klarheit oder die Kraft nicht hat, die zu einem Inſtrument von eigenthümlicher Bedeutung innerhalb des Ganzen der Muſikorgane erforderlich wäre. Wichtiger ſind die *Schlaginſtrumente*, welche die Schallkraft und Klangfülle des Orcheſters vermehren und hie und da ſogar allein, einleitend, vorbereitend, alternirend auftreten können, Pauke, Trommel, Triangel u. ſ. w.; in ihnen geſellt ſich das Orcheſter wiederum mehr elementariſche Tonkräfte bei, welche in ihrer Art ähnlich wie die Orgel der Tonmaſſe einen Zuſatz des Durchſchlagenden, Uebergreifenden, des höchſtmöglichen Stärkegrades und Klangreichthums verleihen, mit dem eine Empfindung ausgeſprochen werden ſoll.

§. 807.

In der Inſtrumentalmuſik treten die Inſtrumente entweder monodiſch oder mehrſtimmig oder allſtimmig auf, d. h. entweder als Einzelſtimmen, theils unbegleitet, theils begleitet, oder verbunden zu kleinern oder größern Gruppen theils gleicher, theils gemiſchter Gattung, oder endlich vereinigt zu einem Ganzen der Inſtrumente, zum Orcheſter, das wenigſtens die wichtigſten Gattungen derſelben umſchließt, ſo daß mit ihm ein voller Chor von Inſtrumenten, in welchem alle Inſtrumentalkräfte zuſammenwirken, gegeben iſt, — **Solo-, mehrſtimmiger, Orcheſterſatz.**

In §. 795 iſt bemerkt, daß bei der Eintheilung der Inſtrumentalmuſik die formellen Theilungsprinzipien vorwiegen, weil ihr eigenthümliches Gebiet eben die freie Formenmannigfaltigkeit iſt. Schon §. 805 und 806 enthalten mittelbar zugleich eine Seite dieſer formellen Eintheilung, indem die Lehre von den Charakteren und Klangfarben der verſchiedenen Inſtrumente bereits verſchiedene Gattungen und Arten von Inſtrumentalmuſik, Rohrbläſer- und Blechmuſik; Saiten- und Streichorganmuſik, Flöten-, Horn-, Violinen-, Clavier- und Orgelmuſik u. ſ. w. begründen. Hier nun wird die Gliederung weiter, nach dem Geſichtspunkt der Ein- und Mehrſtimmigkeit, fortgeſetzt, und zwar hat ſich dieſe Theilung an die in §. 805 und 806 enthaltene deßwegen unmittelbar anzuſchließen, weil die mit ihr ſich ergebende Combination verſchiedener Inſtrumente und verſchiedener Inſtrumentengattungen ſelbſt wieder neue Geſtaltungen der Tonbewegung, der Klangkraft und der Klangfarbe erzeugt, ganz in derſelben Weiſe, wie die Inſtrumente überhaupt zur Menſchenſtimme hinzutreten als Organe neuer, in dieſer noch nicht gegebener Formen theils der Bewegung, theils der dynamiſchen Wirkung, theils eigenthümlicher Klangqualitäten (§. 805). Bei der Vocalmuſik war die Sache einfacher; dort konnte ſogleich zu den *concreten Gattungen* des monodiſchen oder mehrſtimmigen Liedes, der Arie, der mehrſtimmigen Soloſätze, des Chors u. ſ. w. fortgegangen werden, weil dieſe Gattungen einfach daraus erwachſen, daß die Einzelſtimme für ſich oder mit andern zuſammen auftritt. Hier aber verhält es ſich anders; zwiſchen die Betrachtung der concreten Gattungen, Inſtrumentallied, Tanz, Marſch, Concert, Symphonie u. ſ. w. und die Betrachtung der verſchiedenen Inſtrumentenarten müſſen wir hier einſchieben die Erörterung der verſchiedenen Combinationen der Inſtrumente; jene concreten Gattungen können ſich dieſer Combinationen jede in ihrer Weiſe bis zu einem gewiſſen Umfang bedienen, es kann z. B. ebenſogut Clavier- als Trompeten-, Harmonie (Bläſerchor)-, Orcheſtermärſche geben, und ſie ſetzen daher die Lehre von den verſchiedenen Combinationen bereits voraus (wie das Lied, der Chor die Lehre von Melodie, Harmonie, Polyphonie vorausſetzte). Zunächſt iſt alſo hierauf einzugehen, welche Bedeutung dem Solo-, dem mehrſtimmigen und dem Orcheſterinſtrumentalſatz im Allgemeinen zukommt, und ſodann hieran erſt die Betrachtung der concreten Gattungen anzureihen. — Das „mehrſtimmig“ iſt hier, indem uns in dieſem Zuſammenhang Stimme eine für ſich wirkſame Inſtrumentalſtimme bedeutet, in einem andern Sinn als früher (§. 781) genommen, nämlich ſo daß es keine Anwendung auf den mit blos begleitenden Inſtrumentalſtimmen auftretenden Soloſatz findet, ſondern nur auf Sätze, die für eine Mehrheit zuſammenwirkender Inſtrumente, jedoch nicht für das ganze Orcheſter, beſtimmt ſind, ſei es nun daß in dieſer Mehrheit die Einzelſtimme blos einfach, durch Ein Inſtrument (wie im Streichquartett), oder vielfach (wie in der Harmoniemuſik) beſetzt iſt. Auch den Ausdruck Polyphonie mußten wir im vorhergehenden §. noch in einem andern als dem gewöhnlichen Sinne gebrauchen, indem ſich uns dort der Begriff „orcheſtriſch polyphon“ als paſſendſte Bezeichnung der Mannigfaltigkeit zugleich ertönender inſtrumentaler Klangfarben ergab; es verhält ſich mit Beidem ähnlich wie mit dem Begriff des „Satzes“, der in der Theorie der Muſik nicht weniger als viererlei, 1) die Hälfte einer Periode (S. 927), 2) den einen Haupt- oder Nebengedanken enthaltenden Theil eines Tonſtücks (S. 956), 3) das Tonſtück, das Theil eines größern iſt (z. B. Satz einer Symphonie) und 4) außerdem noch wie hier die Compoſition ihrer techniſchen Seite nach (ſo auch homophoner, polyphoner Satz u. dergl.) bezeichnen muß.

§. 808.

Der Inſtrumentalſoloſatz iſt eine Monodie des Einzelinſtruments, welche entweder mehr eine dem Charakter deſſelben entſprechende Einzelſtimmung wiederzugeben, oder mehr dieſen Charakter ſelbſt und die mit ihm gegebene eigenthümliche Kunſtform zu veranſchaulichen, oder auch die Leiſtungsfähigkeit des Inſtruments in's Licht zu ſetzen hat. Wird an die Stelle dieſer Zwecke die Darlegung der Leiſtungsfähigkeit des Spielers geſetzt, ſo iſt damit an die Stelle eines künſtleriſchen Actes entweder die unkünſtleriſche Production bloßer Fertigkeit oder die wenigſtens noch nicht künſtleriſche Manifeſtation ſubjectiver Genialität oder Geiſtreichheit getreten. Die erſtere Art des Virtuoſenthums hat jedoch eine äußere Berechtigung, ſofern ſie indirect zur Vervollkommnung der Technik mitwirkt; die zweite hat einen Anſpruch auf Anerkennung theils

an ſich, theils ſofern im Gebiet der Inſtrumentalmuſik bei einer die Eigenthümlichkeit und Grenze des Organs überſchreitenden Behandlung doch weniger Unnatur, Willkür und Widerſpruch iſt, als im Gebiet der von ſtrenger zugemeſſenen Naturbedingungen abhängigen Vocalmuſik.

Die Sätze, welche der §. aufſtellt, haben den Zweck, dem Inſtrumentalſoloſpiel, das durch das moderne Virtuoſenthum vielfach in Verruf gekommen und neuerdings auch hievon ganz abgeſehen von Wagner als höchſte Spitze des „Egoismus“ ſich ſelbſt iſolirender Muſik gebrandmarkt worden iſt, theils ſein begründetes Recht zuzuſprechen, theils die Schranken zu bezeichnen, innerhalb welcher es ſich zu bewegen hat. Vor Allem kann darüber kein Zweifel ſein, daß das Soloſpiel den eigenthümlichen Vorzug hat, der unmittelbarſte Ausdruck der *Stimmung des Subjects* zu ſein, der innerhalb der Inſtrumentalmuſik möglich iſt; das einzelne Inſtrument ſteht ganz unter der Gewalt ſeines Spielers und gibt den von ihm beabſichtigten Empfindungsgehalt vollkommen wieder mit einer Leichtigkeit und wechſelvollen Beweglichkeit, mit einer Feinheit der Nüancirung, die für das Zuſammenſpiel Mehrerer nicht in gleichem Grad erreichbar iſt, weil verſchiedene Subjecte nie ſo zur Einheit weder eines kunſtvoller bewegten Spieles noch des feinern Stimmungsausdrucks zuſammenzugehen vermögen; das Inſtrumentalſoloſpiel ſteht dem unmittelbaren Gefühlsausdruck, dem Lied- und Ariengeſange am nächſten und überbietet ihn noch weit durch die Freiheit der Technik; es kann daher ſo wenig als dieſer verworfen werden. Sodann iſt es gewiß in Ordnung, wenn der Umſtand, daß jedes Inſtrument gewiſſen Stimmungskreiſen vorzugsweiſe entſpricht, praktiſch gemacht, d. h. eine Stimmung auf einem ihr beſtentſprechenden Inſtrument „geſungen“ oder kunſtreicher „geſpielt“ wird (S. 980). Die unendliche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Empfindungen, Erregungen verlangt in der Kunſt nach adäquaten Ausdrucksmitteln; ſind ſolche nicht da, ſo ſind ſie zu ſuchen; ſind ſie da, wie eben in den Inſtrumenten, ſo wäre es Thorheit, ſie nicht in Thätigkeit zu ſetzen. Nicht jede Stimmung iſt für Harmonie oder Orcheſter da; es gibt auch *ſubjectivere*, perſönlichere, ſowie in ſich zurückgezogenere, *einfachere*, beſchränktere, ſtillere Stimmungen, denen durch Vielſtimmigkeit und Polyphonie ein falſcher, entweder zu univerſeller oder zu kräftig voller Ausdruck gegeben würde. Welche Stimmungs-, Erregungskreiſe den einzelnen Inſtrumenten vorzugsweiſe zufallen, geht aus §. 805 u. f. von ſelbſt hervor, und nur darauf iſt hier noch hinzuweiſen, daß eine ſtrenge Ausſchließlichkeit nicht ſtattfindet, daß vielmehr Luſt und Unluſt, idealiſchruhige und pathetiſcherregte Empfindung im Allgemeinen auf jedem für das Soloſpiel geeigneten Inſtrument dargeſtellt werden können, daß aber andrerſeits auf jedem der Stimmungsausdruck wiederum ſich eigenthümlich modificirt, und doch jedes wegen ſeiner eigenthümlichen Beſchaffenheit in Bezug auf Kraft, Helligkeit, Beweglichkeit u. ſ. w. für Eine oder für mehrere beſtimmte Stimmungsarten am empfänglichſten und eben in ihnen am wirkſamſten iſt. — Das Soloſpiel kann aber auch mehr rein inſtrumentaler Natur, d. h. (§. 796) auf objective Veranſchaulichung einer beſondern Inſtrumentalkunſtform gerichtet ſein, es kann darauf abzwecken, der künſtleriſchen Phantaſie ein charakteriſtiſches Inſtrumentaltonbild vorzuführen; die Empfindung, der Inhalt ſoll auch hier nicht fehlen, aber die Form, die Ausführung, die Darlegung der dem Inſtrument naturgemäß abzugewinnenden Toncharaktere, Tonkräfte, Toncombinationen, Figuren u. ſ. w., kurz die volle Belebung des Organs und der in ihm ſchlummernden Möglichkeiten ſchöner muſikaliſcher Wirkung iſt die Hauptſache. Auch hiegegen iſt mit Fug nichts einzuwenden; es würde im Gegentheil etwas Weſentliches verloren gehen, wenn z. B. die große Mannigfaltigkeit von Geſtaltungen, welche ein Variationencyclus eröffnet, niemals dazu benützt würde, in der einen oder andern Violinvariation den Charakter dieſes Inſtruments nach der einen oder andern Seite, ſeine Feinheit, Wärme, Beweglichkeit, die Kraft großartiger Bogenführung u. ſ. w., zur Darſtellung zu bringen; was an ſich ſchön und bedeutend iſt, muß auch an's Licht des Bewußtſeins herausgehoben, zur gemeinſamen Anſchauung Aller gebracht werden. Und zwar iſt hievon auch ein ſolches Soloſpiel nicht auszuſchließen, welches mehr das Quantitativtechniſche der „Leiſtungsfähigkeit“ eines Inſtruments, der künſtlichen Schwierigkeiten, die es auf die Bahn zu bringen und ſiegreich zu überwinden erlaubt, hervorzukehren ſich zum Zwecke ſetzt; es entſteht auch hiedurch ein concretes Bewußtſein der Eigenthümlichkeit und Wirkſamkeit des Inſtruments und eine Anſchauung einer beſondern Kunſtart, welche einfachern Productionen als berechtigter, das Prinzip bewegter Mannigfaltigkeit der Stimmführung in höchſter Potenz darſtellender Contraſt gegenübertritt. — Die weitern Sätze, welche der §. über das Soloſpiel aufſtellt, ſofern es in eine Darlegung ſubjectiver Virtuoſität übergeht, bedürfen (beſonders bei Vergleichung von §. 525, 409 f.) einer näheren Begründung nicht; was über das geringere Maaß der Unnatur abſtracter Inſtrumentalvirtuoſität der Geſangsvirtuoſität gegenüber geſagt iſt, leuchtet von ſelbſt ein, da das Inſtrument von vorn herein ein unſelbſtändiges Werkzeug und ein rein techniſches, freiſte Behandlung zulaſſendes, ja herausforderndes, zudem ein todtes, in ſeinem Beſtande nicht zu alterirendes oder ſtets neu herzuſtellendes Organ in der Hand des Spielers iſt, wogegen die Menſchenſtimme einerſeits zu hoch ſteht, um zu einem bloßen Mittel virtuoſer Oſtentation des Individuums herabgewürdigt werden zu dürfen, und andrerſeits zu zart, zu kunſtvoll organiſirt, zu ausdrucksreich, wie als Naturgabe zu koſtbar iſt, als daß ihre Verderbung, Verſchwendung und Hineinleitung in eine falſche

Geſangmethode nicht als eine äſthetiſche Sünde gefühlt werden müßte, die zum Voraus allen Kunſtgenuß bei dergleichen Productionen unmöglich macht. Blos bei denjenigen Inſtrumenten, welche zum Soloſpiel ſich gar nicht oder nur unter ganz ungewöhnlichen, ſelten vorhandenen Bedingungen techniſcher Meiſterſchaft eignen, wie Poſaune, Fagott, iſt die Unnatur eine ähnliche, obwohl ſie auch hier weniger verletzend wirkt.

Die **Begleitung** des Soloſpiels kann je nach dem innern Charakter des Tonſtücks monodiſch, vielſtimmig, orcheſtriſch ſein und ſowohl verſchiedene Tonſtärken als mannigfaltigſte Klangfarben in Anwendung bringen, oder auch auf ganz einfache, blos füllende Harmonie ſich beſchränken. Am entſchiedenſten verſchmäht die Orgel, wenn ſie als Soloinſtrument auftritt, jede weitere Begleitung wegen ihres ganz eigenthümlichen Charakters, der, wenn ſie Principalinſtrument iſt, eine Combination mit andern nicht leicht zuläßt und ihrer auch nicht bedarf; ähnlich ſelbſtändig iſt auch die Harfe, weniger ſchon das Clavier, durch deſſen Verbindung beſonders mit den kräftig und doch zart ausfüllenden, tonaushaltenden Streichorganen die Einſeitigkeit des Claviers ergänzt und ein ebenſo voller und gediegener als doch feingedämpfter Harmonieklang hervorgebracht wird.

§. 809.

Der *mehrſtimmige Inſtrumentalſatz* combinirt mehrere Inſtrumente, um ein durch die Natur derſelben und durch ihre qualitative und quantitative Geſammtwirkung bedingtes Inſtrumentaltonbild hervorzubringen. Die Combinationen können *einfacher* oder *zuſammengeſetzter*, von *gleichartiger* oder von *gemiſchter* Gattung ſein, und entweder einen *mehrſtimmigen Soloſatz* oder einen *Harmonieſatz* mit mehrfach beſetzten Stimmen darſtellen; im *Concertſatz* ſind die Prinzipien des Solo- und des Harmonieſatzes vereinigt.

Der in §. 808 zuletzt erwähnte Soloſatz der Harmonieinſtrumente, Clavier, Orgel u. ſ. w., geht bereits über die Monodie zur Mehrſtimmigkeit, über die Homophonie zur Polyphonie hinaus und bildet ſo den Uebergang zu dem mehrere Inſtrumente vereinigenden Satz. Der unbegleiteten Monodie des Einzelinſtruments entſpricht innerhalb des letztern der „mehrſtimmige Soloſatz", der begleiteten der „Concertſatz", der einfacher begleiteten die „gleichartige, einfachere", der voller begleiteten die „gemiſchte, zuſammengeſetztere Art" des mehrſtimmigen Satzes, ſowie insbeſondere der „Harmonieſatz", der jedoch zugleich den directen Gegenſatz zum monodiſchen Satze bildet. Der **mehrſtimmige Soloſatz** iſt hier, wie in der Vocalmuſik, die erſte Form, durch welche der „Egoismus" des Einzelſpiels überwunden, die

Inſtrumentalkräfte zum Zuſammenwirken vereinigt werden, ſei es nun in einfachern und freiern oder künſtlichern und ſtrengern polyphonen Formen, die man am beſten insgeſammt unter dem gemeinſamen Namen des Symphoniſchen befaßt, von „harmoniſch“ dadurch verſchieden, daß es auf eine größere Selbſtändigkeit der zuſammenwirkenden Inſtrumente hinweiſt, von „polyphoniſch“ (im Sinn von §. 781) nur dadurch, daß es dem Gebrauch gemäß blos Inſtrumentalpolyphonie bedeutet (ein Sprachgebrauch, der ſeiner ſcheinbaren Zufälligkeit ungeachtet doch ganz zutreffend iſt, ſofern, wie §. 803 zeigte, die Inſtrumentalpolyphonie weniger als die Vocalmuſik eine kunſtgerechte polyphone Sonderung aller Stimmregionen geſtattet und daher troß aller Klangfarbenmannigfaltigkeit doch mehr ſymphoniſch, als, wie man erſtere bezeichnen könnte, antiphoniſch oder heterophoniſch iſt). Die Inſtrumentenzahl des mehrſtimmigen Soloſatzes unterliegt keiner feſten Begrenzung; einfachere Formen (Duo's, Trio's, Quartette) verſtehen ſich von ſelbſt, zuſammengeſetztere ſchon weniger leicht, weil mit der Vermehrung der Stimmen die Schwierigkeit ihrer ſelbſtändigern Führung zunimmt; nur ſo viel läßt ſich hierüber im Allgemeinen ſagen, daß die einfachere Form ſich beſſer eignet für Sätze gleichartiger oder doch weniger gemiſchter Gattung (z. B. Streichquartett, Clavier und Streichinſtrumente), die zuſammengeſetztere aber mehr für die gemiſchten, weil die Unterſchiede der Charaktere und Klangfarben der vereinigten Inſtrumente eine vollzähligere und dabei doch mannigfaltige, überall klar bleibende, wirkungsreiche Stimmencombination begünſtigen (Sextett u. ſ. w.).

1. Unter den zahlreichen ſchönen und charakteriſtiſchen Formen, welche ſich hier ergeben, iſt zunächſt beſonders *der mehrſtimmige Soloſatz für Streichinſtrumente* hervorzuheben. Die diſtincte Tonſchärfe und die ungemein figurenreiche Volubilität dieſer Inſtrumente machen ſie, und zwar namentlich die höherliegenden (den Contrabaß weniger), für mannigfaltige, in den einzelnen Regionen verſchieden rhythmiſirende Stimmencombinationen ganz vorzüglich geeignet, und zugleich ſteht dieſer reichen Belebtheit der Tonbewegung hier jene feine Gedämpftheit, jene ätheriſche Idealität des Klanges zur Seite, ſelbſt wiederum abwechſelnd mit nachdrücklicher Entwicklung der elaſtiſchen Tonkraft, welche dieſen Inſtrumenten inwohnt. Nicht die volle, compacte, reiche Lebensentfaltung, welche im Harmonie- und umfaſſendern Symphonieſatz zu Tage tritt, auch nicht die reizende Fülle und Abwechslung von Klangwirkungen, zu denen der gemiſchte Satz Gelegenheit bietet, iſt von dem Zuſammenwirken der Streichinſtrumente zu erwarten, ſondern ihr Gebiet iſt nach der einen, formalen Seite hin das Kunſtreiche des Ineinandergreifens der Stimmen, in materialer Beziehung die Innerlichkeit eines nicht zu effectivem Schall und Klang heraustretenden, ſondern ſtillgedämpften, faſt ſchattenhaften, in einzelnen Partien wohl auch

zu energiſcher, pathetiſcher Spannkraft ſich erhebenden, aber auch da das Gedämpftſchattenhafte feſthaltenden Tongewebes, das wie aus feinen Fäden ſich zuſammenflicht, alle concretere, derbere Realität dagegen, alle metallreiche Klangdynamik ferne von ſich hält. Beide Seiten, die formale und die materiale, vereinigen ſich ſchließlich in einem und demſelben Reſultate, darin nämlich, daß dieſe Muſik die geiſtigſte iſt — geiſtig nicht im ethiſchen Sinn, ſondern in dem des Gedankenmäßigen, des Gegenſatzes zu ſinnlich naturaliſtiſcher Lebensfülle; ſie führt uns aus dem lauten Lärm des Lebens hinein in das ſtille Schattenreich des Idealen, in die unſinnliche Welt des in ſich, in ſein verborgenſtes Gefühlsleben zurückgezogenen, dieſes Gefühlsleben ſich ſelbſt innerlich gegenüberſtellenden Geiſtes, ſie realiſirt eben dieſe ideelle Seite der Inſtrumentalmuſik (S. 987), ſie iſt eine Gedankenmuſik der reinen Kunſt, aus der wir uns freilich bald wieder nach der vollen Realität naturaliſtiſch klangreicherer Tonweiſen zurückſehnen, die uns aber doch innerlich erhebt durch den hohen, von Sinnenreiz freien, einzig der erfindungsreichen Feinheit kunſtvoller Compoſition gewidmeten Genuß, zu welchem wir durch ſie gelangen. Sie erfordert aber eben darum auch weit mehr innern Gehalt als andere Tonwerke, ſie muß durch ihn erſetzen, was ihr abgeht an äußerer Fülle und Kraft; ein Zwiegeſpräch des Geiſtes, ein Spielen des ſchöpferiſchen Gedankens mit ſich ſelbſt muß ſie abbilden, wenn ſie nicht bedeutungslos werden, nicht auf den Standpunkt virtuoſer Behandlung der Einzelinſtrumente zurückſinken will. Am eheſten iſt dieß noch geſtattet bei einfachern Tonſtücken dieſer Gattung, die eben um ihrer Einfachheit willen weniger Anſprüche erheben und weniger Erwartungen erregen; aber bei zuſammengeſetztern, wie namentlich bei Quartetten, iſt der Fall ein anderer, ſie können allerdings (wie gewöhnlich bei Haydn und Mozart) wegen der ungemeinen Dehnbarkeit aller muſikaliſchen Formen auch das einfach Gemüthliche oder das ſchmelzend Weiche ſich zum Gegenſtande nehmen oder auf künſtlichere Durchführung der Gedanken verzichten, aber dann bringen ſie das Eigenthümliche der Quartettform auch nicht zu vollſtändiger und befriedigender Erſcheinung; dieß geſchieht erſt, wenn ſie zu tieferem Gefühlsinhalt und höherer Kunſt der Compoſition ſich erheben und ſo wirklich ein lebendiges Bild des Webens des Geiſtes in ſich ſelbſt, der in ſich verſenkten, mit ſich ſelbſt beſchäftigten Innerlichkeit des Gedankens darſtellen. — Der mehrſtimmige Soloſatz für Blasinſtrumente hat wiederum einen andern Charakter und Zweck; er iſt weicher, offener, heller, klangreicher; er iſt auch ſtiller und gedämpfter Art, aber blos inſofern, als er Soloſatz iſt, der die Einzelſtimmen nicht mehrfach beſetzt, er ſtellt ſchon ein ungehemmteres Wachwerden und Sichergießen der Gefühle dar, er hält ſie nicht mehr zurück im Innern der künſtleriſchen Phantaſie, ſondern läßt ſie heraustreten, ſich ausſingen in dem hellen Klang und — wenn er Blasinſtrumente verſchiedener Art vereinigt — in dem reichen Farbenſpiel der einander ablöſenden und antwortenden Inſtrumente; er iſt diejenige Species der Compoſition, in welcher eben dieſes Moment der Klangfarben zum Behuf eines ebenſo innigen als mannigfaltigen Gefühlsausdrucks zu voller Geltendmachung gelangt; das Ideellgeiſtige und das intenſiv Energiſche der Streichinſtrumente fehlt ihm, er neigt ſich entſchieden theils zum Weichaufgelösten, Süßen, Lieblichen, Idylliſchen, andrerſeits zum naturaliſtiſch Reizenden, Luſtigen, Komiſchen hin, er gewährt weniger innerliche Befriedigung als unmittelbares momentanes Wohlgefallen, und er hat daher die hohe Bedeutung innerhalb des Kreiſes der verſchiedenen Muſikformen nicht, welche z. B. dem Streichquartett zukommt; hieraus iſt es zu erklären, daß er von den Meiſtern der Compoſition verhältnißmäßig ſeltener für ſich allein angebaut und ſtatt deſſen mehr nur als Theil größerer Tonſtücke, Symphonieen, Oratorien, Opern verwendet iſt, wiewohl jetzt die ſo viel weiter als früher vorgeſchrittene Technik der Behandlung der Blasinſtrumente eine ausgedehntere Pflege dieſes Muſikzweiges gerade ſehr begünſtigen würde. — Von dem gemiſchten mehrſtimmigen Soloſatz verſteht es ſich durch ſich ſelbſt, daß er den umfaſſendſten Spielraum ſowohl für Gefühlsausdruck als reiche Gedankenerfindung eröffnet; den Combinationen der Inſtrumente ſind durch die Natur der Sache wohl an gewiſſen Puncten Grenzen geſteckt, indem z. B. Horn und Clavier entſchieden nicht zuſammenpaſſen (weil Voll und Dünn unmöglich zuſammengehen), aber ſie ſind deßungeachtet zahlreich und mannigfaltig genug, um dieſen Zweig der Compoſition zu einem ganz beſonders lohnenden zu machen. Nur der Mangel, der aber kein Fehler, ſondern nur eine im Weſen der ganzen Species ſelbſt liegende Einſeitigkeit iſt, haftet ihm an, daß die Combination gemiſchter Organe immer etwas von Willkür an ſich hat; das Streichquartett hat etwas feſt Umgrenztes, es iſt ein Ganzes in ſich, es zeichnet durch ſich ſelbſt die Aufgabe, die der Künſtler ſich zu ſetzen, und die Methoden, die er zu befolgen hat, klar vor, während z. B. das gemiſchte Septett einestheils zu ſo mannigfaltigen Inſtrumentaleffecten Raum gewährt, daß die Wahl unter ihnen ſchwanken muß, und anderntheils doch eine in ſich charakteriſtiſch abgeſchloſſene Totalwirkung, wie Quartett im Kleinen und Orcheſter im Großen, nicht erzielen kann. Der gemiſchte Satz iſt eine weniger ſcharf beſtimmte Form, deren Erfüllung mit einem vollkommen zutreffenden Inhalt ſchwerer zu finden, Sache des Glücks und Takts des Componiſten iſt; er iſt nach dieſer Seite eine Art muſikaliſcher Phantaſie, wenn er ſich auch rückſichtlich der Anordnung ganz in den gewöhnlichen Formen des „Tonſtücks mit mehrern Sätzen“ bewegt; er iſt eine Uebergangsform, in der Mitte ſtehend zwiſchen Solo- und Orcheſterſatz und hat ebendaher das Schwebende und Unbeſtimmte, das allen Mittelgattungen eigen iſt.

2. Der Harmonieſatz iſt der erſte Anlauf dazu, durch Vereinigung eines Chors von Inſtrumenten das dynamiſche Element der Inſtrumentalmuſik, ihre Klangfülle und Klangkraft, vollkommen hervortreten und die einzelnen Inſtrumente zur Erzielung einer compacten Geſammtwirkung zuſammentönen zu laſſen. Die verſchiedenen Stimmen ſind hier nicht mehr Soloſtimmen und daher auch nicht mehr einfach vertreten (außer ſo weit bei einzelnen Organen, wie Poſaune u. ſ. w., ihre Klangkraft mehrfache Beſetzung entbehrlich macht), ſondern mehrfach; denn der Zweck iſt, eine Totalwirkung hervorzubringen, an welcher die einzelnen Inſtrumente nicht blos durch ihre Qualität, Klangfarbe, ſondern und zwar vorzugsweiſe durch gemeinſame Klangkraft mitzuarbeiten haben; nicht auf Tonfarbenpolyphonie, ſondern auf eine allerdings reich und ſtark gefärbte, aber dabei in ſich verdichtete, voll und hell zuſammenklingende Tonkraft und Tonmaſſe iſt es abgeſehen, innerhalb welcher die Einzelinſtrumente nur inſofern ſelbſtändiger wirken, als auch hier neben der gleichförmigen Bewegung des Ganzen als compacter Maſſe das Bedürfniß ſich geltend macht, zum Behuf theils der Abwechslung, theils des Ausdrucks eine Variirung des Fortgangs eintreten zu laſſen entweder durch einfachere, weniger ſtimmenreiche Abſchnitte und Sätze (Trio's und dgl.), in denen das Hauptinſtrument ſoloartig wirkt, oder andrerſeits durch vorübergehende polyphone Behandlung, in welcher eine oder mehrere Einzelſtimmen (z. B. kräftige Baßtöne) aus dem Ganzen heraus- und ihm oder andern Stimmen in freiem Wechſelſpiele gegenübertreten. Der Name „Harmoniemuſik“ für dieſe Satzart hat eben darin ſeinen Urſprung, daß ſie nicht mehr, wie der Soloſatz, auf Melodie oder Melodienverſchlingung, ſondern auf kräftige Geſammtwirkung ausgeht, in welcher Charakter und Ausdruck der Melodie nur eines der mitwirkenden Momente bildet, ja oft nur die untergeordnete Stellung des Rahmens, des Umriſſes einnimmt, innerhalb deſſen die klangreiche Tonmaſſe ſich bewegen muß, um Klarheit und Beſtimmtheit des Fortgangs zu haben. Die Harmoniemuſik iſt durch dieſe ihre Compactheit in ihrer Art Daſſelbe, was der (einfache) Chor in der Vocalmuſik, das Clavier und die Orgel unter den Einzelinſtrumenten ſind; ſie geht aus dem Streben hervor, einen vollen, ungetheilten Muſikeindruck zu haben, der Gehör und Phantaſie objectiv ergreift und erfaßt, nicht aber wie der Soloſatz ſie blos anregt und zu beobachtender Verfolgung ſeines Ganges und ſeiner Verzweigungen einlädt; in der Harmoniemuſik ſtellt das Gefühl eine Klangfülle ſich gegenüber, in der es untergeht und untertaucht, um ſich von ihr und von der in ihr zu Tage tretenden Empfindung in voller Hingebung durchdringen, durchwärmen, durchbeben zu laſſen; ſie iſt die directe Negation der ideellen Stille und Ruhe des geiſtigen Inſich, ſowie der Egoität des perſönlichen Fürſichſeins, ſie iſt die Erfüllung des Raums mit hell aufſteigendem, von allen Seiten her

wiederklingendem Vollton eines Inſtrumentenchors, welcher eine Stimmung nicht blos charakteriſtiſch malt und zeichnet, ſondern dem Hörer warm und voll entgegenbringt als eine weithindringende, allbewegende, univerſelle Empfindung, die auch ſein Bewußtſein lebendig erfüllen, ihn mit allen Andern in Einem Geſammtgefühl vereinen ſoll. Die einfachern, weniger ſtimmreichen Zwiſchenſätze und Zwiſchenperioden, von welchen oben die Rede war, treten herein als Epiſoden, in welchen die Tonbewegung entweder dünner, leichter, ſchwebender oder, bei energiſchem Erklingen klangvoller Einzelinſtrumente, markirter, kräftiger eindringend wird; im erſtern Fall, z. B. bei einem liedartigen Trio, wird der Eindruck ruhiger, weicher, es wird Raum geſchafft für zartere, feinere, freier gehobenere Erregungen, es treten Tonbewegungen auf, in denen wir behaglich ausruhen, weil ſie ſtiller und gedämpfter uns in's Ohr klingen, Tonbilder, denen wir mit Luſt oder Intereſſe folgen, weil die Maſſenwirkung zurückweicht und kunſtreichern melodiöſen und rhythmiſchen Geſtaltungen Platz macht, ſo daß alſo hier das Prinzip des Harmonieſatzes das des Soloſatzes ergänzend in ſich aufnimmt; im zweiten Falle aber werden wir herausgeriſſen aus dem gleichförmig hinwallenden Strome des bewegten Tonmeeres, es treten Einzelſtimmen uns entgegen, die uns gemahnen wie Einzelkräfte, die etwas für ſich bedeuten, für ſich wirken wollen, oder wie laute Signale, die auf etwas Beſonderes, Außerordentliches hinweiſen und ſo ein Bild des nie in reinem Gleichmaaß dahinſchwebenden, ſondern immer wieder durch Wechſel, Contraſte, widerſtandhervorrufende Hemmungen u. ſ. w. lebendig bewegten menſchlichen Daſeins geben. Indeß Zwiſchenſpiel bleibt im Harmonieſatze dieß Alles; er bedarf dieſer Ausweichungen in das Prinzip des Soloſatzes keineswegs nothwendig und überall, er kann ebenſo gut von Anfang bis zu Ende ſeine unverminderte Klangfülle und compacte Maſſenhaftigkeit beibehalten, um durchaus mit gleich intenſiver Kraft oder wenigſtens mit gleichmäßig vollem Eindruck zu wirken. — Durch dieſen ſeinen Charakter gleichmäßiger, einfachgewichtiger Totalwirkung, welche die künſtlichern und verwickeltern Muſikformen von ihm ausſchließt, iſt der Harmonieſatz dem Chore auch noch in einer andern als der oben hervorgehobenen Rückſicht verwandt; er iſt nämlich die volksmäßigſte Gattung der Inſtrumentalmuſik; er ſtellt große, maſſenbewegende Empfindungen dar in einfacher und in eindrucksvoller Form zugleich, und er iſt daher nicht nur für Muſikſtücke, die eben ſolche Empfindungen zu ihrem Inhalte haben, Tanz, Marſch u. ſ. w., ſondern auch für den Vortrag von Compoſitionen geeignet, welche, obwohl urſprünglich nicht für Harmoniemuſik oder nicht blos für ſie beſtimmt, doch von ſo einfacher und kräftiger und zugleich von ſo unmittelbar allgemein anſprechender Natur ſind, daß ihre Production durch volle, klare, wohlklingende, weithin hallende Harmoniemuſik ihrem Eindruck blos vortheilhaft iſt, indem durch dieſelbe eben ihre dem Weſen des Harmonieſatzes entſprechende Seite, d. h. eben ihre Einfachheit, Kraft und Gefälligkeit nur um ſo ſprechender hervorgekehrt und in der geeignetſten Form in weitere Kreiſe getragen, größeren Maſſen von Hörern dargeboten wird. Das Claſſiſche, das Gehaltreiche in einfachſchöner Form, iſt und wird als ſolches immer auch Gemeingut, Gegenſtand des allgemeinen Intereſſes, es wird „maſſenbewegend“, ſelbſt wenn es ſeiner urſprünglichen Conception und Abzweckung nach ſich dieſes Ziel nicht geſteckt hatte, und dazu, daß es auch dieſes wirklich werde und bleibe, iſt die Harmoniemuſik vorhanden, ſie verbreitet und populariſirt das Schöne, ſie führt, was die höhere Kunſt in volksthümlichem Sinne gedichtet hat, dem Volke zu mit der ganzen unmittelbar in's Ohr fallenden Stärke, Klarheit und Schönheit des Klanges, welche hiezu erforderlich iſt. — Seinem allgemeinen Begriffe nach iſt der Harmonieſatz *auf keine* der beiden Hauptgattungen der Inſtrumente, Blas- und Streichorgane, beſchränkt; er hat die eine oder die andere zu wählen, um ein gleichartiges und dadurch compactes Tonganzes hervorzubringen, er kann ſich auch des vollen Streicherchors bedienen, um mittelſt ſeiner ungemeinen Spannkraft und leichten Beweglichkeit großartige oder reizende Wirkungen hervorzubringen, er wird hiedurch namentlich zu mannigfaltigern und ſchlagendern rhythmiſchen Effecten in den Stand geſetzt, und es iſt daher als Mangel zu bezeichnen, daß dieſe Compoſitionsform verhältnißmäßig ſo gar ſelten iſt, obwohl z. B. ſo viele Symphonieen, in welchen ſie vorübergehend vorkommt, ihre eigenthümliche Kraft und Schönheit klar genug in's Licht ſetzen. Aber Regel wird allerdings die Wahl der Blasinſtrumente ſein; denn die Seite der „Harmonie“, daß Alles klingt und in Einen Klang zuſammengeht, daß es voll und laut an's Ohr ſchallt und tönt, wird nur durch die Blasorgane wahrhaft realiſirt, und auch die unmittelbar anſprechende Gefälligkeit ſowie die ergreifende Macht des Hallens in die Weite und Ferne, durch welche die Harmoniemuſik vorzugsweiſe ſociale und volksthümliche Muſik wird, kommt nur den Blasorganen zu, und es iſt ſomit dagegen nichts einzuwenden, daß der Harmonieſatz der letztern ſich vorzugsweiſe bedient (obwohl ein ſpezieller Mißſtand damit verbunden iſt, die zum Behuf der Erleichterung des Spiels nothwendige Umwandlung der Hauptblechorgane in „Ventilinſtrumente“, welche zwar gleiche Volubilität wie Clarinette u. ſ. w. beſitzen, aber nicht mehr die „ſchütternde“, den ganzen Inſtrumentkörper gleich durchbebende Reſonanz und damit auch nicht mehr jenes tiefgehende Ergreifen, jenes romantiſche in die Seele Dringen der urſprünglichen Blechorgane).

3. Die dritte Gattung des mehrſtimmigen Inſtrumentalſatzes iſt der Concertſatz. Mit Concert wird zwar auch das Soloſpiel (z. B. einer Violine) bezeichnet, das von andern ganz untergeordneten Stimmen begleitet iſt; das Wort begünſtigt aber ſeiner urſprünglichen Bedeutung nach eher

den engern hier gewählten Gebrauch für eine Satzweiſe, welche die Prinzipien des Solo- und des Harmonieſatzes vereinigt, indem neben dem Einzelinſtrument, dem die Hauptrolle zugetheilt iſt, die Geſammttonmaſſe oder innerhalb ihrer wiederum einzelne Inſtrumente ſelbſtändiger wirken, als es bei bloßer Begleitung der Fall iſt. Das Hauptinſtrument tritt für ſich auf und entfaltet vollkommen frei ſeine ganze Kraft und Formenmannigfaltigkeit; aber der Chor der übrigen Inſtrumente tritt hinzu nicht nur einleitend, begleitend und verſtärkend, ſondern auch ſelbſt frei mitwirkend, ſo daß das Hauptinſtrument doch nur als einzelnes Glied der Geſammtheit der Tonkräfte, als einzelne Stimme des ganzen Chors der vollen Muſik erſcheint, das nicht blos für ſich ſein, nicht allein herrſchen und glänzen will, ſondern an das Ganze ſich anlehnt, aus ihm Kraft ſchöpft, ihm die Tonführung überläßt, wo der Ausdruck der Stimmung großartiger werden ſoll, ſich aber immer auch wieder aus ihm mit glanzvoller Virtuoſität erhebt, weil das Muſikſtück doch auf das Hervortreten des Einzelinſtruments in ſeiner Eigenthümlichkeit angelegt iſt. Auch andere Inſtrumente treten zum Hauptinſtrument hinzu, „concertiren“ gleichſam um die Hauptrolle ſtreitend mit ihm, löſen es ab, und ziehen ſich dann wiederum zurück; das Prinzip der Individualiſirung iſt hiemit folgerichtig noch um etwas weiter, auch in die Inſtrumentation hinein, ausgebildet; ja es iſt auch möglich, daß nur ſolche concertirende Nebeninſtrumente in der Art des mehrſtimmigen Soloſatzes als kleinere Inſtrumentengruppe neben dem Hauptinſtrument hergehen, während ſie bei vollerer Beſetzung zwiſchen dieſes und den Geſammtchor der Inſtrumentenharmonie lebendig vermittelnd hineintreten. Die Berechtigung und Bedeutung der Concertform beſteht darin, daß ſie vermöge ihrer Anlage frei individualiſirende, alle techniſchen Mittel reich entfaltende Beweglichkeit und großartige Maſſenwirkung, Anmuth und Kraft, Reiz des Einzelſpiels und tieferen Gehalt des harmoniſchen Vollklangs in ſich vereinigt; die Egoität des Spielers, des Einzelinſtruments und der auf demſelben zur Darſtellung gebrachten, ſeinem Charakter entſprechenden beſondern Stimmung tritt hier allerdings wieder auf, aber nicht losgeriſſen vom Ganzen, ſondern innerhalb ſeiner und auf ihm ruhend, ganz ähnlich, wie es bei einem Lied oder einer Arie mit Quartett, Chor und dgl. der Fall iſt; das Einzelne und das Ganze treten aus einander, contraſtiren, gehen für ſich ihren Weg, ſuchen ſich wieder und finden ſich, verſchmelzen ſich jubelnd zu vollſter Einheit in ebenſo ſchönem und anmuthsvollem als ſtark und tief ergreifendem Wechſelſpiel der Trennung und der Einigung. Es verſteht ſich, daß dieſe Wirkungen nur möglich ſind, wenn die Concertform nicht mit bedeutungsloſen Figuren und hohlen Bravourſtücken, ſondern mit einem ihr wirklich entſprechenden, d. h. mit einem gemüth- oder ſchwungreichen Inhalt erfüllt wird; denn eben das Eine oder Andere dieſer beiden eignet ſich zu der im Concertſatz ſtattfindenden Verbindung des virtuoſen Einzelſpiels, dieſes feinſten, gefühlvollſten, belebteſten, ſiegesgewiß immer höher und höher ſich ſchwingenden Ausdrucks der ſubjectiven Stimmung, und des Chors der Inſtrumente, deren voller Zuſammenklang die Einzelſtimmung hebt und trägt und ihr geſtattet, ſich zu der Bedeutſamkeit einer univerſellen, alldurchdringenden und ebendarum im Chorus vorgetragenen Geſammtheitsſtimmung zu erweitern. Gerade die ernſteſten und größten Meiſter haben es daher nicht verſchmäht, die Concertform zwar nicht vorzugsweiſe, aber doch mit Liebe anzubauen als ein Nebengebiet, das auch ſie anzog durch die ihm eigene Verſchmelzung des leichten, zarten, freibewegten ſubjectiven Elements mit dem kräftigen Wiederhall voll und gediegen anſprechender Harmoniemuſik. Der äußere Umſtand, daß das Concert nicht blos Inſtrumentengruppen, ſondern auch das ganze Orcheſter dem Hauptinſtrument beigeſellen kann, beweiſt natürlich dagegen nichts, daß es eine beſondere, vom Orcheſterſatz weſentlich zu unterſcheidende Muſikart iſt; zum Orcheſterſatz gehört nicht blos dieß Quantitative, daß alle Inſtrumentgattungen beiſammen ſind, ſondern vor Allem das Qualitative, daß das ganze Tonſtück ſeinem Charakter nach Orcheſter- und nicht blos ein das Orcheſter ſich beigeſellendes Soloſtück iſt; im Concert iſt das Hauptinſtrument die Eine, der Inſtrumentenchor die andere Hauptſtimme, zu der ſodann die concertirenden Nebeninſtrumente noch als weitere untergeordnete Stimmen hinzutreten, es iſt alſo im Prinzip immer noch ein mehr-, nicht ein allſtimmiger Inſtrumentalſatz.

§. 810.

Der Orcheſterſatz vereinigt mehr oder weniger alle Hauptgattungen von Inſtrumenten zu einem Ganzen, in welchem dieſelben theils zu Einer alle Schallkräfte und Klangfarben verſchmelzenden gediegenen Tonmaſſe zuſammengenommen, theils vereinzelt und in verſchiedenen Verbindungen und Stellungen gegen einander geführt werden, ſo daß ſich in ihm der Kunſt ein der größten Kraftwirkungen wie der mannigfaltigſten Combinationen gleich ſehr fähiges Organ für Tonwerke größeren Styls darbietet.

1. Das Orcheſter iſt der Chor der Inſtrumente, der Orcheſterſatz wie der für Vocalchor der allſtimmige Satz, der zwar nicht numeriſch alle Inſtrumentenſpecies zuſammenſtellt, wohl aber qualitativ, indem er ein Ganzes bildet aus den weſentlichen, einander ebenſo contraſtirend als ergänzend gegenüberſtehenden Hauptgattungen. Von numeriſcher Vollſtändigkeit kann in mannigfacher Weiſe abgeſehen, dieß und jenes Blasinſtrument weggelaſſen und ſo ein einfacheres Orcheſter gebildet werden; nur der Chor der

Streichinſtrumente kann in einer Vereinigung von Muſikorganen, die Orcheſter ſein ſoll, niemals fehlen, ſchon darum nicht (außer dem S. 1035 Bemerkten), weil der Begriff des Orcheſters im Gegenſatz zu andern Inſtrumentencombinationen weſentlich das Merkmal der techniſchen Totalität, d. h. des Vereintſeins aller Mittel für die Löſung aller der Inſtrumentalmuſik eigenthümlichen Aufgaben enthält, dieſe Totalität aber ohne die Streichorgane, in welchen allein volle techniſche Freiheit vorhanden iſt, nicht zu erreichen wäre. Um dieſen Kern der Streichorgane her aber ſtets alle und jede Inſtrumentenſpecies durch ein oder mehrere Exemplare vertreten zu laſſen, des einfachern Orcheſters ſich zu ſchämen und überall nur aus dem Vollen blaſen und toſen zu wollen, beſonders in einer eröffnenden Muſik (Ouvertüre), die ihrer Natur nach nicht ſchon mit der höchſten Culmination der Kräfte zu beginnen, ſondern auf dieſe nur erſt entfernt hinzuweiſen, nur auf ſie vorzubereiten hätte, iſt immer Verfall der Muſik, ſei es nun daß die Schuld mehr auf Seiten eines unmuſikaliſchen Publikums, dem der Componiſt entweder leichtfertig oder berechnend ſich accommodirt, oder auf Seiten des Letztern ſelbſt liegt, indem entweder in mehr naiver Weiſe der Lärm oder in feinerer, reflectirterer Art nebendem die Technik aller möglichen Klangfarben den ſchöpferiſchen Gedankenreichthum erſetzen ſoll. Die Klangfarbe iſt allerdings von weſentlicher Bedeutung in der Behandlung des Orcheſterſatzes (und zwar namentlich gegenwärtig, da die Lärmeffecte nachgerade nicht mehr wirken); aber nicht die ſelbſt wieder in das Lärmprinzip umſchlagende Production aller und jeder klangfarbenerzeugenden Inſtrumentencombinationen, nicht die Häufung der Klangeffecte iſt die Aufgabe; damit gingen gerade manche Klangwirkungen, die für mannigfaltige Charakteriſtik unentbehrlich ſind, d. h. eben die durch einfachere Orcheſterbeſetzung entſtehenden Färbungen des Tones verloren. Es macht einen ſehr großen Unterſchied aus, ob in einer Symphonie die ſchmetternde Trompete, die ſchmelzende Oboe, die kräftigere Clarinette, die liebliche Flöte fehlt; die ſo entſtehenden einfachern Orcheſterformen liegen in der Mitte zwiſchen dem „mehrſtimmigen“ und dem ganz vollſtimmigen Satz, ſie geben der Compoſition gleich von vorn herein ein eigenthümliches Gepräge größerer oder geringerer Gedämpftheit, Erregtheit, dieſer oder einer andern Gefühlsweiſe, dieſes oder jenes Grades der Einfachheit oder Gewichtigkeit, der Leichtigkeit oder der Tiefe u. ſ. f.; insbeſondere die Eröffnungsmuſik hat dieſen Grad des leichtern oder ſchwerern Gewichts, auf welchem das von ihr eingeleitete Drama durch Gehalt und Charakter ſteht, ſchon durch die Orcheſterbeſetzung ſelbſt anzudeuten, ſtatt z. B. durch volltönende Blasinſtrumentenſätze Erwartungen einer Tiefe und Energie des Inhalts zu erregen, die hintennach ſich durch nichts beſtätigen. Diejenige Orcheſterbeſetzung, welche blos die Hauptgattungen, nicht aber auch die Unterarten der Inſtrumente vereinigt und dabei etwa auch die Schlaginſtrumente wegläßt, iſt als „einfaches Orcheſter" zu bezeichnen; „volles Orcheſter" iſt eine ſolche, welche auch die Unterarten (ſowie die nothwendigſten Schlaginſtrumente) vollſtändig vereinigt nur mit Ausnahme derjenigen, welche zu beſondern, gewöhnlich nicht erforderlichen Wirkungen beſtimmt ſind, d. h. namentlich der Pracht- und Kraftinſtrumente, Poſaune, Trommel u. ſ. w.; „voll" iſt ein ſolches Orcheſter bereits, weil ihm nichts fehlt zu kräftigem, ſchönem, mannigfaltig charakteriſtiſchem Ausdruck der Stimmungen, mit denen die Kunſt in der Regel zu thun hat; die Beſetzung dagegen, welche auch die Pracht- und Kraftinſtrumente aufnimmt, geht bereits über das Volle, das keine Leere empfinden läßt, hinaus, ſie ergibt das „verſtärkte Orcheſter," das ſchon deßwegen immer Ausnahme iſt, weil ſeine Blas- und Schlaginſtrumente ſelbſt den vollzähligſt beſetzten Chor der Streichinſtrumente ſo überwiegen, daß es eigentlich zwei Orcheſter, zwei Inſtrumentalchöre ſind, die neben und gegen einander agiren. Im „vollen Orcheſter" iſt es anders, der ebenſo ſtraffe als feine Violonen- und Violinenton behauptet hier das Uebergewicht, er umſpannt und durchdringt die Tonmaſſe mit überlegener Kraft und hält ſie ſo zu Einem Ganzen zuſammen, daher eben nur dieſes volle Orcheſter auch das normale Orcheſter iſt.

2. Das Orcheſter wirkt theils als einheitliches Tonganzes, theils, das Prinzip des ein- und mehrſtimmigen Satzes in ſich aufnehmend, als Neben- und Miteinander der beſondern in ihm enthaltenen Inſtrumente und Inſtrumentengruppen. Im erſten Falle verſchmelzen ſich die Schallkräfte und Klangfarben zu Einer „gediegenen" Maſſe, obwohl auch hier wiederum mannigfache Unterſchiede möglich ſind, indem die Gediegenheit abſolut iſt, wenn die Blasinſtrumente den Streichorganen untergeordnet werden, aber deſto mehr nur relativ wird, je mehr die erſtern an der Melodieführung ſowie an der Harmoniefüllung ſelbſtändig theilnehmen (indem z. B. Hörner und Trompeten nicht uniſon, z. B. in der Tonica, Dominante, ſondern in vollgegliedertem Accorde mittönen). Der Klang dieſer Maſſe, der „Orcheſterklang," iſt vermöge der Combination aus den beiden Hauptgattungen eine Miſchung von Straffheit und Weichheit, von an ſich haltender Intenſität und breit ausſtrömender Fülle, von tonus und sonus, in welcher eben nach dem ſo oder anders genommenen Miſchungsverhältniß das erſte Element das zweite ſtärker oder nur geringer überwiegt; auch kann das zweite geradezu die erſte Stelle einnehmen, indem die Streichorgane mit der Rolle der Begleitung des Chors der Blasinſtrumente ſich begnügen; der Orcheſterklang hat ſo zwei Pole, zwiſchen denen er ſich in mannigfachen Abſtufungen hinundherbewegt, obwohl im Ganzen der erſte, der intenſivere Pol der Schwerpunct iſt, der nicht zu lange verlaſſen werden darf, da auf ſeiner Einhaltung die Einheit ſowie die wahre innerliche Kraft des Orcheſters

beruht. Es wiederholt ſich ſo in der Behandlung des Orcheſters derſelbe Unterſchied wie in ſeiner Beſetzung, der Unterſchied zwiſchen dem Einfachern und Vollern, zwiſchen Concentration und breiter Freilaſſung der Einzelkräfte. Dieſer Unterſchied ſetzt ſich nun aber noch weiter fort durch die Theilung des Orcheſters in Inſtrumentengruppen und Einzelinſtrumente, an welcher die Inſtrumentalmuſik vor der Vocalmuſik, die ihre gleichartiger zuſammengeſetzten Chöre nicht ſo leicht und nicht ſo mannigfaltig in Einzelſtimmen auflöſen kann, wiederum einen weſentlichen Vorzug rückſichtlich der Beweglichkeit und des Formenreichthums voraus hat. Je mannigfaltiger das Orcheſter an ſich iſt, z. B. in Vergleich mit der compactern Harmoniemuſik, deſto mehr liegt es in ſeinem Weſen, dieſe Mannigfaltigkeit nicht blos im Zuſammenklang aller Stimmen verſchwimmen, ſondern ſie auch für ſich heraustreten, das Beſondere (die Gruppen) und das Einzelne (die Inſtrumente) theils mit dem Ganzen, theils unter ſich ſelbſt contraſtirend auftreten und ſie überhaupt ſich frei bewegen zu laſſen, um ſo theils Abwechslung der Klangmaſſe und des mit ihr gegebenen Gewichtes der Tonbewegung, theils Abwechslung der Klangfarben und der inſtrumentalen Bewegungstypen hervorzubringen. Das Orcheſter iſt nicht nur Vollchor und damit Organ für das Große, Gewichtige, Maſſenbewegende, Alldurchdringende, ſondern es iſt auch „gemiſchter Chor,“ der ſeine Einzelſtimmen für ſich zu klarer Sonderung und individueller Selbſtändigkeit entläßt, ſie aus ſich hervortreibt und wieder in ſich zurücknimmt, ja ſich ſelbſt erſt allmälig aus dieſen nach einander emporquellenden und allmälig in immer größere Maſſen zuſammenfließenden Einzelſtimmen zuſammenſetzt; das Orcheſter iſt einem Meere zu vergleichen, das gewaltig hinundherfluthet, aufbraust, ſchäumt oder auch in mildem Sonnenſchein ruhig aufundabwogt im reizenden Wechſel der Hebungen und Senkungen ſeiner von reichem Licht- und Farbenſpiel belebten Maſſen, das aber jeweilig dieſe Maſſen auch zurückzieht und damit klare, dem Grund entſpringende Quellen blos legt und ſie munter ſprudeln läßt, bis es zurückkehrt und ſie überdeckt, um ſie wieder in ſeinen allumfaſſenden Schooß aufzunehmen; das Orcheſter iſt ſchwer und leicht, maſſenhaft und feinbeweglich, rauſchend und ſtill flüſternd, dramatiſch draſtiſch und lyriſch weich zumal, es iſt Harmonie und Monodie zugleich, es iſt wie aller harmoniſchen Wirkungen ſo aller rhythmiſchen Bewegungsformen, aller Melodieweiſen in gleichem Maaße und in unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit und Contraſtirung fähig; es iſt und bleibt in erſter Linie Ganzes, volltönende, Alles verſchmelzende Maſſe, aber ein Ganzes, welches das Beſondere und Individuelle zu ſeiner ganzen Ausbreitung gelangen läßt und damit ſowohl dem Bedürfniſſe der Phantaſie nach Reichthum und Wechſel als insbeſondere den Anforderungen des Gefühls die vollſtändigſte Rechnung trägt, das (durch die verſchiedenen Inſtrumente) nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit hin angeſprochen und nicht blos durch Maſſengewalt erſchüttert oder gar erdrückt zu werden, ſondern auch bei ſchönem Einzelſpiel frei aufzuathmen und auszuruhen begehrt. Aus dieſer Doppelnatur des Orcheſters ergibt ſich auch hier wieder eine zweifache Behandlungsweiſe, ein Oscilliren des Orcheſterſatzes zwiſchen zwei Polen; der eine iſt die harmoniemuſikartige vorwiegende Behandlung des Orcheſters als Maſſe, die Arbeit aus dem Vollen und in's Volle, der andere die Auffaſſung des Orcheſters mehr als „gemiſchten Chors,“ als eines Vereins verſchiedener lebendig contraſtirender Stimmen (wie bei Haydn); dieſe beiden entgegengeſetzten Behandlungsweiſen können ſelbſt wieder combinirt, Maſſenwirkung und Auflöſung in Einzelſtimmen in gleich hoher Ausbildung verknüpft werden (wie bei Beethoven), oder wird der Mittelweg eingehalten, der die beiden Seiten ſich nicht gegen einander in Spannung ſetzen, ſondern Geſammtwirkung und Individualiſirung das Gleichgewicht halten und ſtets in einander überfließen läßt (wie in der Mozart'ſchen Inſtrumentalmuſik). — Auf Werke „größern Styls“ muß der Orcheſterſatz ſtets beſchränkt bleiben; eine zu ſehr in's Kleine figurirende, wenn auch polyphoniſch kunſtreiche Filigranarbeit, eine überzarte, hyperromantiſche Zerſplitterung, Verflüchtigung, Aetheriſirung der Muſik, die der ein- und mehrſtimmige Soloſatz (namentlich das Streichquartett) wohl zuläßt, gehört z. B. in eine Symphonie nicht, ſondern kann innerhalb ihrer nur kleinlich und erſchlaffend wirken, weil ſie ſich von der „Compactheit“ des Orcheſters zu weit entfernt; aber dieſer größere Styl läßt verſchiedenartige Modificationen zu, nicht blos das Hohe und „Große,“ ſondern auch das einfach Schöne, das von zerfließender Weichheit ſowie von überfeinem Pinſelſtrich ſich ferne hält und immer noch in kräftigen Zügen malt, gehört ihm nicht minder an, und der Orcheſterſatz hat daher eine Mannigfaltigkeit, wie der Satz für Einzelinſtrumente ſie nie erreicht. Mit dem innern Merkmal des größern Styls hängt auch die äußere Forderung eines größern Umfangs zuſammen; innerhalb zu enger Grenzen könnte das Orcheſter ſich weit nicht genug entfalten, es entſtände ein Mißverhältniß zwiſchen den großen in Bewegung geſetzten Mitteln und dem ſchnell und leicht verfliegenden Toninhalt, für den ſie aufgeboten würden, und das Orcheſter kann daher nur innerhalb umfaſſenderer Tonwerke Stücke von geringem Umfang ausführen. — Die eminente Leiſtungsfähigkeit des Orcheſters, wie ſie beſonders durch Beethoven enthüllt worden iſt, macht die Ueberſchätzung der Inſtrumentalmuſik dem Geſange gegenüber, die in §. 797 beſprochen wurde, ſehr leicht erklärlich, das Vermögen der Menſchenſtimme ſcheint in der That in nichts zuſammenzuſinken vor der Hoheit und Farbenpracht vollen Orcheſterklanges; aber zu vergeſſen iſt auch das Andere nicht, daß das Orcheſter nach zwei Rückſichten, nämlich ſofern es Maſſe und ſofern es Compoſitum iſt, hinter dem Vocalchore auch wiederum zurückſteht, es hat als Maſſe nicht die Art von Beweglichkeit, die der Geſang hat, d. h. nicht die dem Empfindungsinhalt überall hin bis in's Einzelnſte folgende ausdrucksreiche Schmiegſamkeit, und es hat als Compoſitum nicht die ideale Einfachheit, die auch dem volleſten Chore beiwohnt und ihm eine ſo unendliche Würde verleiht (§. 804), es kann ſich deſſen, daß es ein Product reflectirter Technik aus mannigfachen heterogenen Stoffen iſt, niemals ganz entäußern, es beſitzt die Unmittelbarkeit und Friſche des Naturorganes nicht, und es kann daher ihm wohl zur Seite, aber niemals über es geſtellt werden; ächt modern wäre ein einſeitiger Cultus der Orcheſtermuſik, aber mit den Geſetzen der Natur und der Tonkunſt, die als Kunſt des Empfindungsausdrucks ein ſo biegſames und ſprechendes Organ wie die Menſchenſtimme nicht hintanſetzen darf, wird er in ſtetem Streite ſein. In dynamiſcher Beziehung freilich kann der Chor mit dem Orcheſter nicht wetteifern, aber es iſt dieß ein Vorzug des letztern, der auch ſeine Zweideutigkeit und bereits außerordentlich viel zur Veräußerlichung der Inſtrumentalmuſik beigetragen hat. Ein Rieſenorcheſter, wie es H. Berlioz in Vorſchlag brachte, wird für innerlich gediegene und kraftvolle Werke, wie die Beethoven'ſchen, ein würdiges Organ der Ausführung ſein; aber mehr als dieß kann man ſich von ihm nicht verſprechen; ein Orcheſter, das noch verſtändlich und ſchön ſein ſoll, muß ſeine Tonkraft ſtets innerhalb gewiſſer Grenzen halten, und ein gewiſſes Maaß der Stärke ſeines Geſammtklanges iſt ohnedieß dadurch geboten, daß dieſer zu der Klangkraft der in der Orcheſtermuſik mitauftretenden Soloinſtrumente nothwendig in paſſendem Verhältniſſe ſtehen muß. Die abſolute Gigantiſirung des Orcheſters iſt derſelbe unwirkliche Traum wie die Orcheſtrirung des Claviers es war.

§. 811.

Die concreten Gattungen der Inſtrumentalmuſik (§. 807. Anm. 786 ff.) ſind: 1) einfaches Tonſtück, insbeſondere Lied; 2) mehrtheiliges Tonſtück, Marſch, Tanz, Rondo, Variation, zweitheiliger Satz mit „freier Gedankenentwicklung,“ beſonders Ouvertüre; 3) das größere Tonſtück aus mehrern Sätzen beſtehend, Sonate, Duett, Trio u. ſ. w., Concert, Symphonie, denen ſich als untergeordnet die mehr willkürlichen Phantaſieformen anreihen.

Die Inſtrumentalmuſik iſt urſprünglich einfaches Spiel mit dem vorgefundenen oder auch ſelbſt gefertigten Naturinſtrument, Muſchel, Rohr u. ſ. w., ein Spiel, welches, ſobald es über ein bloßes Hervorſtoßen von Einzeltönen, an denen die Phantaſie ſich ergötzt oder die zu Rufen, Signalen dienen, hinausgekommen iſt, zu Anfängen melodiöſer oder wirklich melodiſcher Tonbewegung fortſchreiten wird, wie die Singſtimme allmälig das Lied aus ſich herausbildet. So ergibt ſich das einfache Inſtrumentaltonproduct, das

„Stück,“ noch kunſtloſer und ungeregelter als das Volkslied, aber auch ſelbſt der Liedform fähig, aus welcher ſich ſpäter das inſtrumentale Kunſtlied und das weiter ausgeführte inſtrumentale Cantabile, das liedartige Andante, Allegretto u. ſ. w. entwickelt. Weniger Spiel als von Anfang an durch beſtimmte praktiſche Zwecke bedingt iſt die Muſik des Tanzes, des Marſches, der Proceſſion; mit ihr entwickelt ſich die Inſtrumentalmuſik nach ihrer der Vocalmuſik entgegengeſetzten dynamiſch rhythmiſchen Seite, zuerſt ohne alles melodiſche Element, allmälig aber daſſelbe in ſich aufnehmend und es mit der lebendigen, draſtiſchen Beweglichkeit rhythmiſcher Muſik verſchmelzend. Von dieſer Belebung der Melodie durch Rhythmus, des Rhythmus durch Melodie gehen alle weitern Formen der eigentlichen Inſtrumentalmuſik aus; die Gebundenheit an den äußern Zweck der Marſch- oder Tanzbegleitung löst ſich, es bilden ſich Tonſtücke freierer Art, Erweiterungen des „Stücks“ und des Lieds durch Rondo, Variation u. ſ. w., aus denen ſodann wie von ſelbſt die größern, mehrſätzigen Tonſtücke ſich zuſammenfügen. Dieß die in der Natur der Sache liegende einfache Gliederung der Inſtrumentalmuſik. Jede der ſich in ihr ergebenden Gattungen hat ein beſtimmtes Verhältniß zu den verſchiedenen Satzarten §. 807 ff., welches bei den einzelnen zur Sprache kommen muß.

§. 812.

Das *einfache Inſtrumentaltonſtück* iſt eine primitive Phantaſieform, welche durch Anwendung auf die verſchiedenen Inſtrumente ſehr mannigfaltig wird. Der Vocalmuſik nähert es ſich an, wenn es ſich zum Inſtrumentallied ausbildet, das als Kunſtlied hauptſächlich durch die charakteriſtiſche Verſchmelzung der Melodie mit Harmonie Bedeutung gewinnt und daher vorzugsweiſe den mehrſtimmigen Inſtrumenten zufällt.

Eine ſpeciellere Aufzählung und Betrachtung der „Stücke“ für Horn, Trompete u. ſ. f. wäre nach dem über die Charaktere der verſchiedenen Inſtrumente früher Bemerkten überflüſſig; eine kurze Beſprechung erfordert blos das inſtrumentale Kunſtlied, und zwar beſonders das „Lied ohne Worte.“ Dieſes Kunſtlied unterliegt der Gefahr, das Vocallied direct nachbilden zu wollen und damit eine Weichheit und einfache Innigkeit der Melodie zu erkünſteln, die der Inſtrumentalmuſik ein für allemal verſagt iſt durch ihr ſtarreres Material. Deßungeachtet aber iſt kein Grund da, es mit der neuſten Schule unbedingt zu verwerfen. Weichheit und Innigkeit ſind den Inſtrumenten nicht ſchlechthin verſagt, ſondern nur graduell; dieſen ihnen verliehenen Grad von Weichheit ihnen wirklich zu entlocken und für ſich hinzuſtellen, kann nicht unerlaubt ſein. So viel aber iſt der Beſtreitung des Liedes ohne Worte zuzugeſtehen, daß es zu hohler Sentimentalität, d. h. zu einer Weichheit, der doch die innere Lebenswärme des Liedes fehlt, herabſinkt, wenn es das Weſen der Inſtrumentalmuſik nicht auch in irgend einer Weiſe in ſich aufnimmt. Dieß kann aber bei der Liedform nur die Harmonie ſein, und zwar die inſtrumentale d. h. die kunſtreicher rhythmiſirte, figurirte Harmonie; ſie iſt dem Inſtrumentallied viel weſentlicher als dem Vocallied, ſie gibt ihm die Formenmannigfaltigkeit und Belebtheit, ohne welche die eigentlich melodiſche Inſtrumentalcompoſition entweder hölzern trocken oder ein gemachtes, falſches Gegenbild der weichen Geſangmuſik iſt. Die Bezeichnung „Lieder ohne Worte“ iſt freilich irreführend, ſie erweckt die Vorſtellung, als ob es um ein bloßes Geſanglied in Inſtrumentalform zu thun wäre, dem gar nichts als der Text fehle, um Geſanglied zu ſein. — Den mehrſtimmigen Inſtrumenten fällt das Inſtrumentallied ebendarum zu, weil ſein Werth auf der unzertrennlichen Einheit der Melodie und Harmonie beruht. Singinſtrumente (Flöte u. ſ. w.) mit Begleitung eignen ſich weniger, weil hier Melodie und Harmonie aus einander fallen und ſo das Liedartige der Hauptſtimme doch zu einſeitig hervortritt; auch ſtehen die Singinſtrumente der menſchlichen Stimme zu nahe, als daß ihr Gebrauch für dieſe Kunſtform dem Eindruck der Nachahmung und ſomit des Zwitterhaften entgehen könnte, und es iſt ſomit auch aus dieſem Grunde das Inſtrumentallied den dem Geſang ferner liegenden Harmonieinſtrumenten, wie dem Clavier, zuzuweiſen. — Der mit der Menſchenſtimme alternirende Vortrag von Liedmelodieen durch Inſtrumente überhaupt und Singinſtrumente insbeſondere, z. B. in größern Arien, wird von den ſo eben gemachten Bemerkungen nicht getroffen; dort iſt das „Inſtrumentallied“ nur eine den Geſang ſelbſt vorbereitende, einführende, wiederholende Zugabe, ein ihm vorangeſtelltes oder beigeſelltes Gegenbild, das ihn nicht erſetzen, ſondern blos abbildlich vervielfältigen will, um ihn dadurch in höherer Bedeutung erſcheinen zu laſſen. Die zum Menſchengeſang in dieſer ſelbſtändigern Weiſe hinzutretende Inſtrumentalcantilene dichtet zur Menſchenſtimme eine zweite, ähnliche, aber ſubjectloſe, unperſönliche, ideale Geſangſtimme hinzu, die nirgendsher kommt als aus dem Reich der Töne, der Empfindungswelt überhaupt, die aber mit der im Geſange ſich ausdrückenden Empfindung des Individuums (oder einer Mehrheit) ſympathiſirt, ſo daß dieſe letztere nicht als blos für ſich ſeiend, ſondern als eine von der übrigen Welt (vgl. S. 830) mitgefühlte und eben durch dieſes Mitgefühl zu höherer Bedeutung erhobene ſich darſtellt. Das hier ſich ergebende Verhältniß der Sympathie der Welt mit der empfindenden Einzelſubjectivität läßt ſich in gewiſſer Beziehung auch auf das Lied ohne Wort anwenden; auch in dieſem verlegen wir unſer muſikaliſch lyriſches Empfinden in die Objectivität hinaus, laſſen es uns aus ihr als ein verdoppeltes und verſtärktes entgegentönen; aber damit iſt die Forderung, daß das Inſtrumentallied das Weſen des inſtrumentalen Satzes in ſich aufnehme, nicht beſeitigt, indem das Lied hier ganz in die objective Inſtrumentalſphäre verſetzt, nicht blos ſympathiſirendes Abbild eines neben ihm erklingenden Vocallieds iſt. Zudem ſind jene „ſympathiſirenden Inſtrumentalcantilenen,“ die z. B. eine Arienmelodie oder Theile derſelben vortragen, auch nicht ohne Inſtrumentalcharakter theils durch beigegebene Begleitung, theils durch figurirtere Ausführung im Einzelnen (wie dieß z. B. in den Mozart'ſchen Opern, welche die Singmelodie ſo gern mit Inſtrumentenmelodieen concertiren laſſen, in durchaus befriedigender Weiſe überall vorliegt). Weiter wird von dieſer Bedeutung der Inſtrumentalmuſik als ſympathetiſcher Geſangbegleitung im dritten Abſchnitt der Lehre von den Zweigen die Rede ſein.

§. 813.

Das *mehrtheilige Inſtrumentaltonſtück* hat zu ſeinen Hauptformen *Tanz* und *Marſch*, populäre, durch gegebene Zwecke beſtimmte Gattungen, die aber dem Weſen der Muſik namentlich als rhythmiſcher Kunſt ſo durchaus entſprechen, daß ſie äſthetiſch betrachtet beide keiner andern Muſikform nachſtehen, wiewohl der Marſch nicht die Mannigfaltigkeit von Geſtaltungen zuläßt, welche mit der freiern Bewegung des Tanzes gegeben ſind.

1. Der *Tanz* geht urſprünglich aus von einer den Menſchen erfaſſenden, in Schwung bringenden Freude, Begeiſterung, Erhebung; die Subjectivität gibt ſich naiver oder bewußter dieſer ihr ganzes Weſen ergreifenden und aus dem Zuſtand der Ruhe heraushebenden Bewegung hin und läßt ſich von ihr fortreißen, um ganz in ihr aufzugehen und ſie ungehemmt gewähren zu laſſen, bis der Drang eben in dieſer Bewegung zu ſein und in außergewöhnlicher Erregung überhaupt zu ſein gerade durch jenes ganze Sichhingeben ſeine volle Befriedigung gefunden hat. Wie das Lied, ja die Muſik überhaupt entſteht durch das Ergriffenwerden von einem Gefühle, das dazu führt, der Aeußerung deſſelben durch Stimme und Ton freien Lauf zu laſſen und ganz in dieſer Aeußerung zu ſein, den übrigen Bewußtſeinsinhalt aber bei Seite zu ſetzen, ſo iſt auch der Tanz dieſe Selbſtentäußerung der Subjectivität an eine Stimmung, die ſich ihrer bemächtigt, ſie beflügelt und beſchwingt, bis ſie ſich ſelbſt genug gethan hat und ebendamit der normale Zuſtand des ruhigen Selbſtbewußtſeins wieder eintritt. Muſik und Tanz ſtehen alſo ſchon urſprünglich in ſehr naher Beziehung zu einander, und damit iſt von ſelbſt gegeben, daß ſie auch zuſammentreten, zuſammenwirken, einander hervorrufen, heben und unterſtützen können; frohe, erhebende Muſik erregt die zum Tanze drängende Stimmung, bewirkt, daß ſie länger anhält, ſteigert ſie über den Grad hinaus, den ſie für ſich allein

erreichen würde; der Tanz umgekehrt fordert Muſik, wo er nicht etwa ausnahmsweiſe in feierlichem Ernſt ſich ſelbſt Schweigen auferlegt, er fordert eine Muſik, aus welcher ihm ſeine eigene Stimmung entgegentönt; denn erſt wenn dieß der Fall iſt, wenn es den Tänzer von außen her ganz ſo umrauſcht und umklingt, wie ihm innerlich zu Muthe iſt, gewinnt die Stimmung für ihn die Objectivität, die alles Andere vergeſſen machende Präponderanz, welche ſie haben muß, wenn er ganz und mit vollem Behagen in ihr ſoll aufgehen können; ein ſtiller Tanz hat, von der vorhin erwähnten Ausnahme abgeſehen, etwas Unnatürliches, ja Unheimliches, weil das bewegende, anfeuernde Organon fehlt, das den hohen Grad der Erregung, welcher im Tanze ſich darſtellt, als einen trotz ſeiner Ungewöhnlichkeit doch eben jetzt naturgemäß entſtandenen erſcheinen läßt; Tanz und Muſik haben ſich ohne Zweifel von Anfang an überall mit einander gebildet, wenn die Muſik zunächſt auch nur in Lärm, Schall und Geklingel beſtand. Dasjenige Element, in welchem Tanz und Muſik eins ſind und durch welches ſie zuſammenwirken, iſt das rhythmiſche und das dynamiſche. Die Tanzbewegung kommt ganz von ſelbſt in einen irgendwie gleichförmigen Rhythmus, da ein regelmäßiger Wechſel namentlich ſtärkerer Bewegung den körperlichen Organen hier wie überall nothwendig, und da zudem durch die Stimmung ſelbſt immer eine beſtimmte Bewegungsart, bald eine ruhigere, mehr ſchrittmäßige, bald eine erregtere, mehr hüpfende, an die Hand gegeben iſt; durchaus unentbehrlich wird ſodann dieſe Gleichförmigkeit der Bewegung beim Zuſammentanz Mehrerer, der die urſprüngliche und weſentliche Form des Tanzes iſt, da nur eine mehrere Individuen zugleich erfaſſende und dadurch auch auf jeden Einzelnen ſtärker wirkende Erregung die Gewalt hat, den Menſchen dergeſtalt aus ſich herauszuverſetzen und in Schwung zu bringen wie es im Tanze der Fall iſt. Ebenſo iſt von Natur ein dynamiſches Element im Tanze: er iſt ſanfter, zarter, ſchwebender, kräftiger, ſtoßender, ſtampfender, je nachdem der Affect gedämpfter oder ſtärker, derber, aggreſſiver iſt, der im Tanze ſich Luſt macht. Zu dieſer Rhythmik und Dynamik des Tanzes tritt nun die Rhythmik und Dynamik der Muſik wie ein Commentar in Tönen hinzu: ſie objectivirt das Maaß und Tempo des Tanzrhythmus, ſie läßt es fortwährend hören, prägt es ein und bildet es vor, ſie belebt es durch die Tonfiguren, die ſie ſo geſtaltet, daß auch melodiſch immer das Hauptgewicht auf die Taktaccente kommt; ſie objectivirt ebenſo die Kraft oder Zartheit oder die Abwechslung zwiſchen Beidem, welche der jedesmaligen Tanzbewegung eigenthümlich iſt, ſie bildet das Zu- und Abnehmen, das Steigen und Fallen der Energie der Bewegung ab, ſie markirt die Puncte, auf welche die höchſte Kraftäußerung kommen ſoll, durch Tonmaſſen, die ſie auf ſie wirft, ſie ſchiebt zwiſchen ſie wiederum Perioden ein von gleichförmigerem und beruhigterem Charakter, während welcher die

Bewegung in gemeſſenem Gleichmaaß ihren Gang geht, läßt dann abermals ſtärkere Klangeffecte hören, welche ihre Energie auf's Neue beleben, u. ſ. f. Ohne die Muſik könnte die Rhythmik und Dynamik des Tanzes zu ſo beſtimmter Entfaltung gar nicht gelangen, ſie erſt bringt dieſe feinern Unterſchiede in das Ganze hinein; die Tanzbewegung hat wohl einen innerlichen Bewegungsrhythmus, ſie durchläuft wohl an ſich dieſe Stadien des An- und Abſchwellens, der Zu- und Abnahme, aber ſie kann ihnen, wenn ſie nicht zu förmlichem Kunſttanze ſich erhebt, keinen concreten Ausdruck geben, dieſen übernimmt die Muſik und gibt ſo dem Tanze erſt wahres Leben, beſtimmte Form und ebendamit auch den geiſtigern Charakter einer mit Bewußtſein innerhalb einer ſolchen Form ſich bewegenden Thätigkeit. Dieſe Belebung und Vergeiſtigung des Tanzes ſetzt ſich ſodann aber weiter fort bis in's Einzelnſte der Melodie, der Stimmenführung, des Harmoniegebrauchs, der feinern metriſchen und rhythmiſchen Figurationen, der Anwendung und Vertheilung der Inſtrumente; der Stimmungscharakter und der Bewegungsrhythmus des Ganzen wird durch dieß Alles in mannigfaltigſter, ſprechendſter Weiſe veranſchaulicht; die Muſik ſpezificirt gleichſam die unendliche Menge bewußter und nicht bewußter Gefühlserregungen, welche die durch einander wogende Maſſe durchſtrömen, ſie läßt die Empfindungen erklingen, welche an die Geſammtbewegung in den Individuen ſich anknüpfen, und in welchen dieſe ſelbſt erſt wahrhaft concret und lebendig, ihrer ſelbſt wirklich bewußt wird. Obwohl nun die Muſik hiemit zum Tanze hinzutritt in dienender Stellung, ſo begibt ſie ſich damit doch nicht auf ein ihr fremdes, ſondern im Gegentheil auf ein ihr ganz vorzugsweiſe wohlanſtehendes, für ſie außerordentlich fruchtbares Gebiet. Ihre Stellung iſt eigentlich doch die bedeutendere, ſofern ſie die Tanzſtimmung erſt zu einer bewußten macht oder zur Tanzbewegung hinzutritt als ihr höheres, ideales Bewußtſein von ſich ſelbſt, und es erwächſt ihr aus dieſem Berufe ein unerſchöpflicher Reichthum ächt muſikaliſcher Aufgaben, ſie erhält dadurch die Aufforderung zu Stimmungsgemälden verſchiedenſter Art vom Feierlichen und Gravitätiſchen bis zum Luſtigen und Muthwilligfröhlichen herab; mit der Tanzmuſik erſteht das muſikaliſche „Stimmungsbild" (§. 699) kleinern Umfangs, das muſikaliſche Genre, von welchem ſie ſich allerdings zu umfaſſendern Seelengemälden größeren Styls erhebt, in welchem ſie aber doch mit Liebe verweilt, weil ſie innerhalb dieſes begrenztern Umfangs und durch die freie Anwendung draſtiſcher rhythmiſcher und dynamiſcher Mittel hier eine Anſchaulichkeit, graciöſe Anmuth und ſicher treffende Wirkung erzielt, die bei größern Werken nicht in dieſem Maaße mehr erreichbar iſt. Die Muſik iſt hier ganz in ihrem Elemente; das an ſich ſo reiche Gebiet kann ihr zwar geſchmälert werden durch die Mode, durch die einſeitige Richtung des Tanzes auf ſtürmende Bewegtheit, welche die ausdrucksreichern, kräftigern, gemeſſenern

Formen, religiöſen und kriegeriſchen Tanz, Sarabande, Menuett, außer Curs ſetzt und von ihnen nur den eigentlichen Kunſttanz, das mimiſche Ballet, beibehält; aber auch innerhalb der weniger charakteriſtiſchen Gattungen abſtracter Bewegung, Walzer, Galopp u. ſ. w., vermag ſie immer noch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der Stimmung, des Pathos, der Figuren, der Rhythmik, der Dynamik, der Farbenmiſchung, des geiſtreichen Witzes in Contraſten und Ueberraſchungen zu entwickeln, aus der es uns ſo ächt muſikaliſch anweht, daß wir dem ſchönen Spiel ſelbſt, wenn es zu bunt und lärmend wird, nicht leicht zürnen, ſondern ihm ſeine Schwächen und Uebergriffe, da es doch nur Spiel ſein will, weit eher verzeihen, als wir es bei anmaaßlich auftretender, ſich ernſt anſtellender Effectmuſik höherer Gattung zu thun im Stande ſind. Der ernſtere, namentlich zu höheren Feierlichkeiten gehörende Tanz iſt freilich Spiel nur in dem Sinne, daß er eine rein ideale Darſtellung kunſtvoll geregelter Körperbewegung iſt, aber aller übrige Tanz iſt Spiel, zweckloſes Sichgehenlaſſen erhöhter Stimmung, das keinen Anſpruch macht als den, ſich ſelbſt volle Genüge zu thun, er iſt die abſolute Harmloſigkeit des einfachen Heraustretens innerer Erregtheit, die aber allerdings in voller Ungehemmtheit und Kraft ſich äußern will und daher auch der begleitenden Muſik ſtets mehr oder weniger dieſen Charakter bunter Beweglichkeit und kräftigen Dreinſchlagens mit gutem Recht auſdrücken wird. Auch in der Tanzmuſik gibt es ein Uebermaaß und eine Ausartung in's Leichtfertige, Süße, Lüſterne, krankhaft Erregte, Plumpe; aber ſie iſt ebenſoſehr, und an ſich durchaus, das Gebiet geſundfroher Heiterkeit, idealer Lebensfreude, freier Begeiſterung, friſcher Erfindungsluſt, das in ähnlicher Weiſe wie das Volkslied durch dieſe ſeine Eigenſchaften ſeinen eigenen, durch nichts in Schatten zu ſtellenden Werth innerhalb des reichen Kreiſes der Muſikformen behauptet. — Im Beſondern iſt noch anzuführen, daß die Tanzmuſik nur in den vorzugsweiſe rhythmiſchen, d. h. in den Violininſtrumenten, und zwar, ſofern ſie zugleich ſociale Muſik iſt, in dem Verein derſelben, zu welchem immerhin Blasinſtrumente füllend, colorirend und verſtärkend hinzutreten mögen, alſo im mehrſtimmigen Satz für Streichorgane oder „einfaches Orcheſter,“ ihren entſprechenden Ausdruck findet. Aeußere Verhältniſſe und Zwecke veranlaſſen häufig Verwendung der Blasorgane, die aber verfehlt iſt, da dieſen das Elaſtiſche, Schnellende, leicht Schreitende und Schwebende abgeht. Auf dem Boden des Tanzes hat die Violinmuſik ſich entwickelt und ihr Vorrecht auf ihn ſollte ihr nicht entzogen werden; ſie iſt auch am eheſten befähigt, jene Ausartungen in's Ueppige, Sentimentale, Rohe von der Tanzmuſik abzuwehren, welche durch Mißbrauch der Blasinſtrumente in der Regel veranlaßt werden. — Eine Verbindung des Tanzes mit orcheſtiſcher Vocalmuſik oder vielmehr ſtreng rhythmiſcher Vocalmuſik mit entſprechend rhythmiſcher Orcheſtik iſt bei ruhiger, feierlicher Bewegung wohl ausführbar, aber künſtleriſch gerechtfertigt nur bei höchſt einfacher Geſtaltung des Geſangs, welche der einfach gemeſſenen Bewegung des Tanzſchritts harmoniſch, in gleich einfachem Tonſchritt ſich anſchließt; nur die Inſtrumentalmuſik kann neben dem Tanze in allen ſeinen Formen ſich frei nach jeder Richtung hin entwickeln.

2. Der Marſch, das gleichmäßige Vorangehen einer geſchloſſenen Maſſe zur Vornahme oder zur Mitbegehung einer gemeinſamen oder für die Gemeinſamkeit bedeutenden Handlung, zu Wettkampf, Streit, religiöſer, patriotiſcher und ſonſtiger Feier, geſellt ſich außer dem Marſchliede (und beſſer als dieſes, da dem Geſang der einzelnen Individuen eine das Ganze beherrſchende und durchdringende rhythmiſche Kraft nicht beiwohnt) auch die inſtrumentale Marſchmuſik zu in ähnlicher Bedeutung wie der Tanz die orcheſtiſche. Die Marſchmuſik objectivirt wie dieſe ſowohl das Zeitmaaß der Bewegung als die Stimmung, welche gemäß der Bedeutung der vorzunehmenden oder anzuſchauenden Handlung die Gemüther erfüllt; der Zug geht ſtill einher, den Rhythmen und Tönen der Muſik folgend und lauſchend, indem er eben durch dieſe Hingebung an die Muſik theils in gleichmäßigem Voranſchritt, theils vor Allem in der Stimmung, die ſie ausdrückt, erhalten wird. Die der Marſchmuſik offen liegenden Stimmungskreiſe ſind beſchränkter als die der Tanzmuſik, aber immer noch mannigfaltig, charakteriſtiſch und namentlich ideal genug, um auch ihr einen reichen und ſehr dankbaren Stoff darzubieten, feierliche Andacht, entſchloſſener Sieges- und ernſter Todesmuth, triumphirender Jubel, feſtliche Freude, frohe Lebensluſt, tiefempfundene, ſchwer an's Herz ſchlagende Trauer; dieß Alles einfach plaſtiſch, damit die Unmittelbarkeit des Eindrucks, das Schlagende der Wirkung nicht verfehlt, und doch ausdrucksvoll, damit der höchſte Grad der Eindringlichkeit erreicht werde, darzuſtellen iſt hier die Aufgabe, die vor Allem durch belebten, gehobenen, der Stimmung adäquaten und doch gleichmäßigen Rhythmus, ſowie durch volle, helle, markige Harmonie, durch gemeſſene, klar hinſchreitende, an geeigneter Stelle ſchwungreich, freud- oder leidvoll ſich emporhebende Melodie zu löſen iſt. Der Marſch, ſelbſt der jubilirende, hat weit mehr gehaltenes Maaß als die Tanzmuſik, weil er nicht die Bewegung beflügeln, ſondern ſie regeln und zuſammenhalten muß, er iſt mehr Takt, wie dieſe mehr Rhythmus (vgl. S. 906), er einigt die Vielheit der Individuen zu Einer Geſammtempfindung und Geſammtbewegung, während die Tanzmuſik neben ihrer gleichfalls einigenden Wirkung die Gefühlserregtheit im Gang zu erhalten, zu beleben und zu ſteigern hat; die Tanzmuſik ladet ein zu begeiſtertem oder fröhlichem Gebahren, der Marſch ordnet und beherrſcht gebieteriſch die Bewegung, er gibt ihr ideales Maaß, Beſtimmtheit, Styl, die Marſchmuſik iſt muſikaliſches Stylbild (§. 699), wie die Tanzmuſik Stimmungsbild. — Die Ausführung des Marſches fällt der Harmoniemuſik

und den Schlaginſtrumenten oder dem „verſtärkten Orcheſter“ zu; die Streichinſtrumente ſind zwar ſo univerſeller Natur, daß ſie ſich auch für den Marſch weit eher als die Blasorgane für den Tanz eignen und jedenfalls an der Marſchmuſik mit Erfolg theilnehmen können, aber die volle Wirkung erreichen ſie nicht; die Klangfülle, das Schwere und Tiefdröhnende, wie das Helle, Runde, friſch Dreinblaſende, das kräftige Dehnen und Aushalten, wie das ſo wirkſame Abſetzen und Abſtoßen vollklingender Töne, das hier erforderlich iſt, bieten nur die Blasinſtrumente dar, und die in gedämpfterer Muſik geſetzten Prieſtermärſche in Idomeneo und Zauberflöte machen daher, wenn ſie außerhalb ihres Zuſammenhangs, durch den ihre Inſtrumentation bedingt iſt, gehört werden, lange nicht den Eindruck, den ſie rein in Harmoniemuſik umgeſetzt hervorbringen. — Die normale Kunſtform iſt für Tanz und Marſch die gleiche, Dreitheiligkeit mit Trio, wie ſich dieß aus der Zuſammenhaltung von §. 787 mit dem in §. 809, 2. über Gliederung der Harmoniemuſik Bemerkten und mit dem im gegenwärtigen §. Erörterten von ſelbſt ergibt; an die Stelle der Dreitheiligkeit kann eher, namentlich in langſamer bewegten Tänzen und Märſchen, die Zweitheiligkeit treten (welche auch wirklich die urſprüngliche Form war), als die Vier- und Mehrtheiligkeit, damit das Geſchloſſene, Sprechende des Tonbildes nicht verloren gehe. — Ein Miniaturbild des eigentlichen Marſches iſt der Claviermarſch, eine wegen der kräftigen Vollſtimmigkeit und Compactheit dieſes Inſtruments im Kleinen ſehr wirkſame Form, die ebendarum eine Hauptſpecies der Claviermuſik bildet.

§. 814.

Dem Tanz und Marſch reiht ſich als nächſtverwandt an die Eröffnungsmuſik, wie jene nicht für ſich Selbſtzweck, aber deßungeachtet eine Hauptgattung der Inſtrumentalmuſik, weil ſie den Zweck hat, das Stimmungsgebiet, welches die zu eröffnende Handlung umſchreibt, in der Form eines charakteriſtiſchen Tonbildes von lebendiger Wirkung unmittelbar zu veranſchaulichen. Allgemeinerer Art iſt die Einleitungsmuſik, ſofern ſie nur die Stimmung überhaupt in Tönen zu malen hat, welcher die folgende Handlung angehört.

1. Der Marſch führt in längerem Zuge zu einer Handlung hin; die Ouvertüre ſtellt uns unmittelbar vor den Vorhang, der ſie den Blicken noch verhüllt, und läßt die Töne einer Muſik hören, welche der Handlung eine ihrer Bedeutung entſprechende und ihren ganzen Charakter veranſchaulichende Eröffnung voranſchicken will. Die Handlung iſt entweder eine wirkliche, z. B. eine Feſtfeier, oder eine blos angeſchaute, ein poetiſches Schauſpiel oder ein ſelbſt muſikaliſches Drama oder Epos; beide Arten von Handlungen eignen ſich zu muſikaliſcher Eröffnung, ſie ſchlägt die Brücke

von der Proſa des gewöhnlichen Lebens zu der Feierlichkeit oder künſtleriſchen Darſtellung, die vor ſich gehen ſoll, ſie thut dieß, indem ſie ein ihrem Zwecke gemäß eng begrenztes, aber qualitativ um ſo ſprechenderes Bild der Stimmung gibt, welche aus der zu erwartenden Handlung uns entgegentreten und in welche ebendamit ſie ſelbſt uns verſetzen wird; auf das Letztere, auf das Hervorrufen der der Handlung entſprechenden ſubjectiven Stimmung, iſt es bei der Feſtouvertüre, die mehr praktiſches Mittel für das Feſt ſelbſt iſt, auf das Erſtere, auf objective Veranſchaulichung der der Handlung ſelbſt ihren Charakter gebenden Stimmung, iſt es bei der Ouvertüre zum Drama abgeſehen (indem wir die zum „Epos“ noch bei Seite laſſen); jene iſt rein lyriſch, dieſe zugleich oder vorzugsweiſe dramatiſch ſchildernd, jene ſteht noch in Einer Kategorie mit Tanz und Marſch, dieſe aber ſtellt das Moment des Charakteriſtiſchen, des Inhalts ſo entſchieden in den Vordergrund, daß ſie über jene Formen bereits weit hinausgreift in das Gebiet des concreten Tongemäldes, das zunächſt nicht unmittelbar auf die Stimmung des Hörers einwirken, ſondern ſeiner Phantaſie ein Bild einer beſtimmten Handlung, d. h. der Stimmung oder der Mannigfaltigkeit von Stimmungen, welche in einer Handlung enthalten ſind, entgegenbringen will. Es ließe ſich auch eine Ouvertüre zu einem Drama denken, welche die Stimmung wiedergeben wollte, in welche der Zuſchauer durch die Handlung und ihren Verlauf verſetzt werden wird; aber man bekäme damit nur einen ſehr beſchränkten Kreis von Ouvertüren, traurige und heitere, tragiſche und komiſche, erhebende und rührende; die Ouvertüre würde zu wenig Beſtimmtes bieten, ſie würde von dem unrichtigen Prinzip ausgehen, als ob es beim Drama nur um eine ſubjective Stimmung, um Rührung, Ergötzung u. ſ. w. zu thun wäre; die Ouvertüre muß alſo objectiv, *Charakterbild einer Handlung* ſein. Dieß vermag ſie nun aber allerdings nur dadurch, daß ſie die Empfindungen, Affecte, Erregungen, Leidenſchaften, kurz die *Stimmungen* malt, von denen die Handlung ausgeht, deren unmittelbares Abbild ſie iſt, die Stimmungen, in deren Umkreis ſie ſich bewegt, die in ihr rege werden, in ihr zuſammen und auf einander treffen, ebenſo für's Zweite ſolche Stimmungen, die ſich innerhalb des Verlaufs der Handlung an einzelnen Orten durch dieſes Aufeinandertreffen der Perſonen mit ihren Affecten, Leidenſchaften u. ſ. w. erzeugen, und für's Dritte die allgemeine Stimmungsſpecies, unter welche die ganze Handlung durch den in ihr vorherrſchenden Stimmungsgehalt ſich einreiht. Dieſe Arten von Stimmungen ſind weſentlich zu unterſcheiden; die erſtern ſind die *activen Stimmungen*, die in einer Handlung agiren und wenn ſie auch erſt durch ſie angeregt ſind doch thätig in ſie eingreifen, die zweiter Art ſind *paſſive Stimmungen*, die durch den Gang der Handlung in den Handelnden und Leidenden erzeugt werden, ſie ſind wiederum lyriſch, das lyriſche Reſultat des Ganzen, ſo z. B. die

Stimmung heiteren Behagens, in welche die Verwicklungen eines komiſchen Schauſpiels am Ende ſich auflöſen, die dritte Art endlich iſt eine Stimmung, welche durch alle in der Handlung ſpielenden Einzelſtimmungen hindurchgreift und auch in der Phantaſie des Zuſchauers als die Geſammtſtimmung, der Grundton des Ganzen ſich reflectirt, wie z. B. das Gepräge des Ernſtes, der Trauer, das von Anfang bis zu Ende über dem Ganzen einer tragiſchen Handlung und der handelnden Perſonen ausgebreitet liegt. Offenbar iſt es nun, daß die Ouvertüre ſich hauptſächlich an die activen Stimmungen, d. h. an den Kreis menſchlicher Erregungen und Leidenſchaften, welcher nun eben in dieſem Drama auf den Schauplatz tritt, Lebensluſt, Kraftgefühl, Heroismus, Kampfluſt, Trotz, Liebe, Sehnſucht u. ſ. w. zu halten hat; die paſſiven Stimmungen kann ſie im Einzelnen nicht malen, da dieſe ſo ſpezifiſch durch den Gang der Handlung und die einzelnen Wendungen deſſelben bedingt ſind, daß ſie nicht ſchon jetzt, wo die Handlung ſelbſt noch nicht vorliegt, mit Anſchaulichkeit wiedergegeben werden könnten, wogegen jene activen Stimmungen allgemein menſchliche, in der Menſchenbruſt überhaupt ſchlummernde und daher, ſobald ihre Töne muſikaliſch angeſchlagen werden, durch ſich ſelbſt klare und verſtändliche Erregungen ſind, welche die Muſik recht gut malen kann; ſo wenig die Eröffnungsmuſik den Gang der Handlung ſelbſt in ſeinen Einzelheiten vorausgeben kann, da die Muſik nicht die Mittel zu ſo beſtimmter Schilderung hat, ebenſowenig darf ſie die einzelnen Stimmungen, welche durch einzelne Ereigniſſe hervorgerufen werden, in Tönen ſpeziell darſtellen wollen. Von den paſſiven Stimmungen bleibt ihr daher faſt nur dieß übrig, etwa am Schluß des Ganzen oder der Haupttheile die Endſtimmung, in welche das Ganze ſich auflöst, ihrem weſentlichen Charakter nach noch auftreten, und ebenſo ſchon von Anfang an durch das Ganze hindurch die Geſammtſtimmung, die über ihm ſchwebt, mehr oder weniger beſtimmt hervorleuchten zu laſſen. Die activen Stimmungen bilden das dramatiſche, die paſſiven das lyriſche Element der Ouvertüre; beide zu Einem Ganzen zu verſchmelzen iſt ihre Aufgabe, da durch dieſe Vereinigung der höchſte der Muſik mögliche Grad der Veranſchaulichung einer Handlung erreicht wird. — Aus dieſer Zweiheit von Momenten geht zugleich eine zweifache Art von Ouvertüren hervor, die mehr dramatiſche und die mehr lyriſche. Die erſtere iſt mehr Charakter-, die letztere mehr Stimmungsbild (mit der Ouvertüre zu feierlichen Acten verwandt, aber dadurch immer von ihr verſchieden, daß ſie nicht den Hörer in eine Stimmung verſetzen, ſondern die Geſammtſtimmung der Handlung oder die durch ſie erzeugten paſſiven Einzelſtimmungen vorzugsweiſe veranſchaulichen will). Die dramatiſche Ouvertüre weist den lyriſchen Partien eine untergeordnete Stellung an, wie z. B. die Figaroouvertüre zuerſt das bewegte Treiben der Handlung und der handelnden Perſonen zu malen, dann im letzten weich melodiſchen Satz des erſten Theils die behaglich vergnügte Stimmung, die das Endreſultat ſein wird, kurz anzudeuten, endlich aber, nachdem dieß Alles wiederholt iſt, in der pianissimo beginnenden, immer ſtärker und belebter werdenden Schlußpartie, wo Alles ſich jagt und überholt, den unendlichen Jubel, in den ſchließlich Alles ausgeht und der auch jene ſanftern melodiſchen Klänge übertäubt, darſtellen zu wollen ſcheint. Etwas anders iſt es in der Ouvertüre zu Don Juan; ſie ſtellt das Wichtigſte, den niederſchmetternden, ſchmerzlich bangemachenden Ernſt höherer Schickſalsgewalt, der in's Leben hereintritt und es entzweiſchneidet, zwar dramatiſch, aber doch zugleich mit der Wirkung voran, daß dadurch überhaupt die ernſte, drohende Geſammtſtimmung, die im Hintergrunde über der ganzen Handlung ſchwebt, veranſchaulicht wird, worauf dann erſt im Allegro der eigentliche, rein dramatiſche Theil der Ouvertüre folgt; ein ziemlich regelmäßiger Wechſel des Dramatiſchen und Lyriſchen dagegen iſt wieder in Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis zu bemerken. Die mehr lyriſche Ouvertüre iſt vorzugsweiſe an die Geſammtſtimmung des Ganzen oder, wenn auch ſie concreter verfahren will, an die Hauptunterſchiede der Stimmung, durch die es ſich hindurchbewegt, gewieſen; ſo iſt die Ouvertüre zu Idomeneo eigentlich blos eine Einleitungsmuſik, die durch ihre düſtere, nur von wenigen Lichtblicken erhellte, unruhig und ſchmerzlich erregte, endlich ganz in Klage ſich auflöſende Haltung allerdings paſſend auf die Handlung vorbereitet; lyriſch iſt deßgleichen Beethoven's Egmontouvertüre, die ja nur verſchiedene Zuſtände, gedämpfte Trauer, ſchmerzerfüllte Aufraffung und Erhebung, innige Zärtlichkeit und dann nach plötzlichem Stillſtande jubelnde Freiheitsfreude an uns vorüberführt. Dem Begriff der Ouvertüre entſpricht die dramatiſche Art mehr als die lyriſche, ſie iſt concreter, anſchaulicher, kräftiger, ſie iſt ein Bild, während die lyriſche ein zu farbenloſes Tongewebe iſt, außer wenn ſie, wie die zur Zauberflöte, auf eine ihr doch nicht vollkommen erreichbare Schilderung des Wechſels der Einzelſtimmungen verzichtet und ſtatt deſſen ſich darauf beſchränkt, ein zur Totalſtimmung des Ganzen überhaupt paſſendes, durch Ausdruck, Formſchönheit und Formenmannigfaltigkeit beſtimmtere Charakteriſtik erſetzendes Tongemälde zu geben (und ſomit wiederum mehr der Feſtouvertüre ſich anzunähern). — Die lyriſche Ouvertüre könnte des vollen Orcheſters eher entbehren als die dramatiſche; dieſe aber bedarf es zu ihrer Charakteriſtik der neben und gegen einander ſpielenden Affecte, Empfindungen, Leidenſchaften, ſie braucht die Orcheſterpolyphonie nothwendig, um ein Bild einer Handlung zu ſein, in welcher eine Mehrheit von Charakteren auftritt, ſie braucht nicht minder die Geſammtmaſſe und Geſammtkraft des Orcheſters, je größer, maſſenhafter der Kreis der Perſonen, je gewichtiger der Inhalt und das Endreſultat der Handlung iſt.

Der Verſuch, in einer Ouvertüre den ſpeziellen Gang der Handlung vorauszugeben, iſt ſchon in §. 792 als ein widerſprechender bezeichnet. Aber auch die dramatiſche Charakteriſtik darf nicht überconcret ſein, ſie muß wohl das ganze Stimmungsgebiet, das die Handlung umſchreibt, umfaſſen, wie z. B. die Titusouvertüre der Oper ſelbſt entſprechend, hauptſächlich Kampfesmuth, Zärtlichkeit, Wirrniſſe gegen einander ſtreitender Maſſen zeichnen zu wollen ſcheint, aber ſie kann qualitativ dieſe Hauptſtimmungen des Drama's nicht beſchreiben, ſondern nur Anklänge daran geben. Die Ouvertüre iſt nicht eine Inhaltsanzeige oder gar ein Extract, ſondern ein Analogon des muſikaliſchen Drama's, wie z. B. ein lyriſches Gedicht, das Liebe und Treue ſingt, ein Analogon eines Epos oder eines Drama's iſt, in welchem daſſelbe Thema zur Breite eines concreten geſchichtlichen Verlaufs ſich ausdehnt. Auch die dramatiſche Ouvertüre iſt ihrer Kunſtform nach noch Lyrik, wie die Ballade es gleichfalls iſt; beide können eine Anſchaulichkeit nicht bezwecken, die über ihre Grenzen hinausgeht. Nichts verſteht ſich ſo von ſelbſt wie dieſer Satz, und gegen nichts wird deſſungeachtet mehr verſtoßen, obwohl Mozart und Mendelsſohn ſo klar zeigen, daß die Beſchränkung auf die „Analogie“ keine Schranke für den Künſtler iſt, ſondern ihm Raum genug zu reicher Ideenentwicklung verſtattet, ja gerade die wahre Freiheit ihm erſt eröffnet, d. h. die Freiheit, nicht zu viel in die Ouvertüre hineindrängen, nicht zu beſtimmt ſein zu müſſen, ſondern die muſikaliſchen Gedanken in aller Weite und Fülle ſich ausgeſtalten laſſen zu können. Es iſt ein vom Weſen der Muſik abkommender Empirismus, in der Ouvertüre die Oper ſelbſt zu ſuchen; die Muſik hat Mittel genug, eine Stimmung und ſo auch die der Oper in mehrfacher Art, in directer, aber auch in indirecter, mehr andeutender Weiſe zu ſchildern; das Letztere bezweckt die Ouvertüre, ſie wäre höchſt überflüſſig, wenn ſie ſchon die Oper ſelbſt wäre, ſie hat pſychologiſche Begründung nur, wenn ſie als zur Sache ſelbſt erſt überleitende Vorandeutung gefaßt wird, ſie kann Intereſſe und Wohlgefallen erregen eben nur durch dieſes Schweben in der Mitte zwiſchen ganz allgemein gehaltener Einleitungsmuſik und der in der Oper ſelbſt erſt auftretenden concreten Individualiſirung; ſobald ſie dieſe Mitte verläßt, wird ſie entweder zu unbeſtimmt oder zu beſtimmt und damit gerade unklar, weil ihre concreten Beziehungen unverſtanden bleiben. Einzelne Stellen aus der Oper ſelbſt finden ihren Ort in der Ouvertüre nicht in der Meinung, dieſe müſſe die Hauptgedanken der Oper in ſich vereinigen, ſondern, wenn es geſchieht, blos deßwegen, weil der Componiſt die Ueberzeugung hegt, in ſolchen Stellen ſo ſehr den treffendſten Ausdruck der Hauptſtimmung des Ganzen zu haben, daß auch für die Ouvertüre ein beſſerer und kräftigerer als ſie nicht zu finden wäre. Sonſt aber, abgeſehen von verfehlter Detailmalerei, ſoll die Ouvertüre allerdings der unmittelbarſte Wiederſchein der Oper ſein, ſie ſoll den Ernſt, die Bedeutſamkeit, die Lebendigkeit der Handlung mit allen Tonmitteln abbilden, und namentlich Eines ſoll ihr nicht fehlen, die Verwicklung, Steigerung der Bewegung; wie die Handlung von einfachen Anfängen aus ſich erweitert, größere Dimenſionen annimmt, verwickelter, ſchwieriger wird, ſo iſt auch die Ouvertüre nur dann vollkommen dramatiſch, wenn ſie dieß abbildet durch allmälige Erweiterung, Verſtärkung, Spannung, Verdichtung der Tonbewegung, die ſich aber ebenſo auch wieder auseinander wickelt und auflöst, wie die Handlung; dieſer ſteigende und fallende Rhythmus iſt eine Hauptzierde der Ouvertüre, durch ihn iſt ſie ächt muſikaliſch, obwohl natürlich nicht für alle Ouvertüren, z. B. zu leichtern Opern, gefordert werden kann, daß dieſe Verwicklung gleich ſtark hervortrete. Dieſer Steigerung der Bewegung dient in der Ouvertüre vor Allem der kunſtreichere, vollſtimmigere, die Stimmen kräftiger und raſcher gegen einander führende, ſie auch geradezu polyphoniſch verflechtende „Mittelſatz“ (S. 950); hier, wo Alles enger zuſammenrückt, ſich in einander wirrt, ſich jagt und verfolgt, hier ſtehen wir mitten in der bewegteſten Handlung, hier ragt das Drama ſelbſt am anſchaulichſten in die Ouvertüre herein, hier werden wir es am beſtimmteſten inne, daß wir im Begriff ſind einer Handlung zuzuſchauen und ihr in alle ihre Verſchlingungen zu folgen. Aufbau des Ganzen aus einem oder wenigen Motiven (fugirte oder ſtreng thematiſche Arbeit S. 961) iſt für die dramatiſche Ouvertüre in der Regel nicht Geſetz; ſelbſt die fugirte Ouvertüre muß ſich freier bewegen und zu eigenen Nebenſätzen fortſchreiten, wenn ſie ein Bild der aus den Actionen mehrerer und mannigfach verſchiedener Individualitäten ſich zuſammenſetzenden Handlung ſein will; die normale Form iſt die Gliederung in Hauptabſchnitte, deren jeder einem Hauptſtimmungsmotiv des Drama's entſpricht, damit die verſchiedenen treibenden Elemente deſſelben nach und neben einander in der Ouvertüre ſich abſpiegeln. Dieſe Abſchnitte im Einzelnen ſelbſt wieder reich zu gliedern, ſie an einander in der Art anzureihen, daß ſowohl das allmälige Wachſen der Handlung in die Breite, die Erweiterung ihres Umfangs durch Hinzutreten neuer Momente, als ihre innerliche Zunahme an Intenſität und Verwickeltheit lebendig veranſchaulicht, nach Umſtänden auch ihr endlicher Verlauf angedeutet werde und ſo die ganze Ouvertüre der Mannigfaltigkeit ihrer Sätze ungeachtet ein organiſch fortſchreitendes Ganzes ſei, iſt die Aufgabe der Compoſition, über deren Löſung die Theorie etwas Spezielleres nicht beſtimmen kann, außer etwa dieß, daß die Ent- und Verwicklung, nicht aber der Schlußverlauf die Hauptſache iſt, nicht nur weil die erſtere am beſten den Stoff zu einem lebendig bewegten Tonbild liefert, ſondern auch deßwegen, weil eine zu beſtimmte Schilderung des Schluſſes, wie z. B. im letzten Satz der Egmontouvertüre (der doch richtiger erſt am Ende des ganzen Drama's gehört wird), in zu großem Abſtande ſich befindet zu der mit dem Aufgehen des Vorhangs beginnenden, vom Schluß ſelbſt noch fern abliegenden allmäligen Entwicklung des Ganges der Handlung; die Ouvertüre ſoll eben zu dieſer Entwicklung hinüberführen, und daher iſt es das Richtigere, dieſe ſelbſt ihr zum Hauptinhalt zu geben und die Ouvertüre lieber, wie Gluck und Mozart hie und da, introductionsartig in die Oper ſelbſt direct übergehen zu laſſen, als ſie zu ſelbſtändig hinzuſtellen; die Ouvertüre iſt zugleich Ouvertüre zum erſten Act, der unmittelbar auf ſie folgt, und iſt mithin ſo zu geſtalten, daß dieſer ſich ungezwungen an ſie anreiht.

2. Die Ouvertüre zum muſikaliſchen „Epos“ (Oratorium) iſt mehr lyriſcher Natur, da dieſes Epos eine weniger bewegte und mannigfaltige, ja oft, wie namentlich das religiöſe, blos eine ideale Handlung, eine heilige Geſchichte oder ſelbſt eine nur in Form der Geſchichte auftretende Vergegenſtändlichung von Hauptmomenten einer idealreligiöſen Anſchauung zu ſeinem Inhalte hat. Einzelne Fälle, in welchen das Oratorium die Bewegtheit des Drama's, ſeinen Reichthum an gegeneinanderſtrebenden Kräften und an Conflicten nahezu erreicht, bilden natürlich eine Ausnahme (wie z. B. Händel's Samſon). Doch ſind hier die Formen überhaupt weniger ſtreng; das Oratorium kann ſich noch mehr als die Oper auch mit bloßer „Einleitungsmuſik“ begnügen, die im Allgemeinen auf den in ihm waltenden Stimmungsgehalt hinweiſt. Ueber die ſpeziellen Formen dieſer Art von Muſik, z. B. das Präludium, iſt blos zu bemerken, daß ſie zu den freiern Muſikgattungen gehören und daher je nach Umſtänden einfacher oder mit mehr Aufwand von Kunſt, namentlich freier Polyphonie, die ſpannend, auf etwas Gewichtiges aufmerkſam machend und damit ſpezifiſch „einleitend“ wirkt, behandelt werden können.

§. 815.

Ihren Höhepunct erreicht die Inſtrumentalmuſik in den umfangreichern Formen zunächſt der größern Stücke für ein- oder mehrſtimmigen Soloſatz, der Sonate und des Concerts.

Der §. erwähnt Variation, Rondo, Inſtrumentalfuge nicht. Die erſtere iſt ſchon in §. 789 behandelt; auch über das Rondo iſt nach dem in §. 788 Geſagten nichts hinzuzufügen; die Inſtrumentalfuge fällt, ſo weit ſie überhaupt zuläßig iſt (§. 803), theils der „gebundenen Phantaſie“ (S. 1013), theils der freiern Polyphonie (§. 785), innerhalb der Inſtrumentalformen aber hauptſächlich der Ouvertüre (obwohl mit Einſchränkungen S. 1079) anheim. Zudem treten dieſe Formen, ſelbſt die Variation nicht immer ausgenommen, in der Regel als Theile des größern Tonſtücks (§. 791) auf, zu welchem die Inſtrumentalmuſik mit innerer Nothwendigkeit fortſchreitet, ſobald ſie die durch äußere Zwecke beſtimmten kleinern Stimmungs- und Charakterbilder (§. 812 u. ſ. f.) verläßt und ſich ſelbſtändig auszubreiten beginnt. Der ihr mitgegebene Reichthum an Formen und Wirkungen, ihre Fähigkeit zu mannigfaltigſt contraſtirenden, die verſchiedenſten Grade der Steigerung (des Bewegungsrhythmus) durchlaufenden Bewegungen kann nicht zur vollen Entfaltung kommen innerhalb des engen Rahmens des einfachen oder blos mehrtheiligen Tonſtücks; es iſt z. B. ganz natürlich, daß ein Beethoven die Schranken der Ouvertüre zu eng fand und dadurch zu Ausſchreitungen über die ihr nothwendige Begrenzung getrieben wurde; die reine Inſtrumentalmuſik muß ſich expandiren, ſo weit die Gedankeneinheit der Compoſition es nur irgend geſtattet, ſie muß hinaus über das geſchloſſene plaſtiſche Bild zum breit ſich hinlagernden, geſtaltenvollen, lyriſchen, epiſchen, dramatiſchen Gemälde (§. 697), damit erſt gewinnt ſie Leben, Freiheit, Unendlichkeit.

1. Der ein- und mehrſtimmige Soloſatz kann rückſichtlich des Umfangs auf die engen Grenzen des „Stücks“ (§. 811) oder des mehrtheiligen Tonſtücks ſich beſchränken; das Violinſolo, das Duett, Trio u. ſ. w. kann möglicherweiſe nur aus Einem Satze beſtehen. Indeß kommt hiemit ſchon der Wechſel und Contraſt mannigfaltigerer rhythmiſcher Bewegung, welcher namentlich das ganz frei ſich bewegende Einzelinſtrument fähig iſt, nicht zu ſeinem Rechte, und der monodiſche Soloſatz drängt daher von ſelbſt zu zwei, drei oder mehr Sätzen vorwärts; daſſelbe iſt der Fall beim mehrſtimmigen, indem die Mannigfaltigkeit von Tonbewegungen, welche die Combinirung mehrerer Inſtrumente ermöglicht, innerhalb Eines Satzes nicht zu erſchöpfen iſt. Den hienach geforderten weitern Inhalt erreicht der Soloſatz durch den in §. 791 bereits begründeten Wechſel und Contraſt von „Erregungs- und Stimmungsmuſik“, der in dem größern und doch für die Einheit des Ganzen nicht zu weiten Rahmen von zwei, drei, vier, ſelten mehr Sätzen zur Erſcheinung kommt, oder (ſ. ebd.) er erreicht ihn dadurch, daß er nicht eine Einzelempfindung, ſondern den Wechſel und Gegenſatz von Empfindungen ſich zum Gegenſtande nimmt, der die Grundform des Gefühlslebens iſt, kurz dadurch, daß er nicht blos Stimmungs-, ſondern Lebensbild wird, wie ſchon die Ouvertüre nichts mehr mit der Einzelempfindung zu thun hatte, ſondern bereits ein Stück Leben, ein hiſtoriſches Gemälde war. Eine ruhige, aber ſpannende, beſonders durch reichere Harmonie, künſtliche Stimmführung den Hörer voll faſſende und feſſelnde Einleitung kann, wenn das Tonſtück an ſich oder durch größeren Umfang gewichtigerer Art iſt, vorhergehen; dann folgt als erſter Hauptabſchnitt ein erregter Satz, der das Gemüth und die Phantaſie mit Entſchiedenheit mitten in das Gebiet eines irgendwie bewegten, aus der Ruhe der Indifferenz gebrachten, gehobenen, ſich kräftig regenden oder auch in Kampf ver-

wickelten Seelenlebens hineinverſetzt: wie das Leben nicht träge, kraftloſe Ruhe, ſondern nur da wirkliches, volles Leben iſt, wo es eine beſtimmte Richtung, Strebung, einen Schwung zur Thätigkeit erhält durch lebendige Anregungen, Affectionen, die es aus ſeiner Indifferenz herausheben und erſt hintennach der Ruhe und Sammlung wieder Raum laſſen, ſo eröffnet ſich hier die Muſik mit dem Moment der Sollicitation, des Anhebens, Anſteigens, lebendigen Sichausſprechens innerer Erregung, mit einem Satz, der durchaus entſchieden Bewegtheit athmet und, ſofern an dieſe alles Weitere ſich anreihen muß, von weſentlichſter Wichtigkeit für den Totaleindruck des ganzen Werks iſt. Tonſtücke, die mit längerem Adagio beginnen, machen von vorn herein einen erſchwerten, trübern Eindruck: die Muſik tritt hier nicht entſchieden genug an's Leben heraus, löst ſich gleichſam nicht vollkommen los von der in ihr Gefühl verſenkten, ihm nachſinnenden Seele; dieſe Form, ſo ausdrucksreich ſie hiedurch auch iſt, kann ebendarum nur Nebenform ſein, da ſie nur auf vertieftere, innigere, ſanftere Seelenzuſtände paßt, in denen Affect und Wille in ungewöhnlicherer Weiſe zurücktreten. Auf die Unruhe, Erregtheit, ſtrebende Bewegtheit des erſten Satzes folgt im zweiten, das Gemüth und die Phantaſie gleich anſprechend, die Ruhe, die Zuſtändlichkeit, das an ſich ſelbſt hingegebene, ſich behaglich ſammelnde oder grübleriſch ſich in ſich vertiefende Fühlen, auf die überſchäumende Fröhlichkeit, Lebens- und Thatenluſt die ſtille Zufriedenheit des Glücks, das ernſtere Anſichhalten ſinniger Zurückziehung in ſich ſelbſt oder auch eine plötzlich einbrechende, die Seele beſchäftigende, niederdrückende Schmerzensſtimmung, auf Kampf und Streit Frieden und Stillſtand oder traurig in ſich zurückſinkende Wehmuth. In dieſer Zuſtändlichkeit aber kann die Muſik, ſobald ſie einmal ein größeres Ganzes geben will, nicht verharren, das Leben fordert ſein Recht: nicht mit erſchlaffendem Behagen und Genießen, nicht mit zehrendem Kummer und ermattender Sehnſucht kann ein Tongemälde ſchließen, das nicht etwas Einzelnes aus dem Leben herausgreifen, ſondern Totalität, Lebensbild ſein will, ſondern es muß dieſe Zuſtändlichkeit, dieſes Stehenbleiben des Rades der Bewegung, das immer etwas Unlebendiges, Contemplativtheoretiſches, Kraftloſes hat, wieder negiren, das Leben muß ſich aus der Raſt, aus der Reſignation, aus der Schmerzbefangenheit wiederherſtellen zu ſich ſelbſt, zur Beweglichkeit, Thätigkeit, Freiheit oder doch zum Ringen um dieſelbe, es muß ſich ſelbſt affirmiren, es muß ſich abermals darſtellen als ſich ſelbſt, als Lebendiges, als vorwärtsgehend, und zwar entweder als leicht dahineilendes Leben, das die wiederum gewonnene Erregtheit mit Luſt und froher Kraft zum Schluſſe führt, oder als Leben, das die an es gekommenen Gegenſätze, Entzweiungen, Kummergefühle bekämpft und wo möglich verſöhnend überwindet. Damit iſt ganz naturgemäß der bewegtere Schlußſatz und zugleich die zwei Hauptgattungen deſſelben gegeben: er iſt entweder einfacher, leicht und kräftig belebter Endſatz, der die Bewegung des erſten Satzes wieder aufnimmt, ihm ſelbſt aber an innerem Gewicht und verſchlungenem Bau nachſteht, weil er im Gegenſatz zur Ruhe und Gehemmtheit des zweiten eben das Leichte, das Abwerfen aller Hemmung und Feſſel, die ohne Störung und Verwicklung geradlinigt dahinſtrömende, fröhlich und kräftig ſich geben laſſende, zu heiterem Schluß eilende Bewegung darſtellt, oder iſt der Schlußſatz concreterer Natur, ein Bild des Kampfes, der das eine Mal bis zum Ende anhält, ſo daß das Ganze nicht mit wirklicher Befriedigung (daher z. B. in Moll, nicht in Dur) ſchließt, das andere Mal aber auch zum Siege hindurchdringt, deſſen fröhliche Feier in kräftigen, heitern, humoriſtiſch neckiſchen Sätzen das Ganze verſöhnend zu Ende führt. — Dieſer Wechſel, Contraſt, Kampf, durch deſſen Vergegenſtändlichung die Muſik hier zum Lebensbilde wird, kann ſich in drei Sätzen vollſtändig verwirklichen, aber auch noch ein vierter Satz eignet ſich treffend dazu beizutragen, nämlich *ein Satz in Tanzform*, ſofern dieſe der unmittelbarſte Ausdruck ſchwungreich ſich hebender, von Freude beflügelter, in Lebensluſt vergnügt ſich wiegender Empfindung iſt; im Tanze wird am directeſten die „Zuſtändlichkeit", die Ruhe, der träge Unmuth negirt, der Tanz iſt ja eben dieſes Sichlosreißen von der Indifferenz des Gleichgewichts, dieſes Sichaufraffen, Hineineilen in lebendige Bewegtheit. Ein dieſer Form ſich bedienender, ſie jedoch dem Charakter des Ganzen gemäß modificirender, mäßigender, veredelnder Satz bietet ſich am beſten dazu dar, dem Adagio oder Andante als ſeine Negation zu folgen und von ihm den Uebergang zu bilden zum bewegten Schlußſatz, der, um das Ganze doch ſeinem gewichtigern Charakter gemäß nicht gar zu leicht zu beſchließen, nicht ſelbſt Tanzform haben, ſondern ſie nur als vorbereitende Einleitung ſich voranſtellen darf. Oft findet ſich der Satz in Tanzform ſehr paſſend auch in Tonſtücken, die mit Adagio beginnen und mit Allegro ſchließen, als vermittelnder Zwiſchenſatz zwiſchen dieſen beiden; ſehr häufig nimmt er aber auch die Stelle nach dem erſten Allegro ein und geht dem Andante vorher, ſei es nun um die Bewegtheit des erſten Satzes, der in dieſen Fällen einen geringern Grad von Erregung hat, höher zu ſteigern und ſo nach vollſtändiger Erſchöpfung des Momentes der Bewegung um ſo ruhiger und ungeſtörter den ſtillern Klängen des Andante ſich zu widmen, oder auch umgekehrt, um z. B. zwiſchen ein kraftvoll bewegtes, ſchwerwiegendes Allegro und ein zartes, ſanftes Andante einen leichtern, das Herabſteigen zur Ruhe des Andante vermittelnden Uebergang einzuſchieben; doch normal iſt dieſe Stellung nicht, ſie hält das Bewegungsmoment zu lange in einſeitiger Weiſe feſt, was im einzelnen Falle nur durch die hierauf angelegte Tendenz des ganzen Stücks motivirt ſein kann. Von ſelbſt ergibt es ſich, daß der Satz in Tanzform vorkommen kann nur in Inſtrumentalwerken größern Umfangs, ſowie daß er in Werken, deren einzelne Sätze bereits ſehr in's Breite ſich dehnen, paſſender weggelaſſen und etwa erſt am Schluß durch einen heitern Endſatz erſetzt wird; auch muß er ſelbſt immer eine untergeordnete Stelle einnehmen und ſomit ſeinen Umfang beſchränken, wenn er den Schlußſatz nicht überflüſſig machen, anticipiren, ſein Intereſſe ſchmälern ſoll; man ſieht z. B. aus Beethoven's Adur-Symphonie, welche faſt extremen Mittel der Componiſt anwenden muß, um nach einem großartiger angelegten Satz in Tanzform auch noch dem Schlußſatz die ihm gebührende Bedeutſamkeit und Wirkungskraft zu verleihen. Ebenſo iſt klar, daß je nach Charakter des einzelnen Tonſtücks die Formen auch noch anders modificirt, dem Andante ein Allegretto oder ein in gehaltenem Tempo vorwärtsſchreitender Marſch von ernſter Empfindung ſubſtituirt, daß ebenſo der Satz in Tanzform durch ein Allegretto oder Aehnliches erſetzt oder in einen Satz mit gehobenem dreitheiligem Rhythmus, der gar nicht mehr tanzartig, ſondern nur noch ſpezifiſch gehobener Bewegungsſatz iſt, umgewandelt, oder der Schlußſatz ganz oder theilweiſe in lebendig erregter Marſchform componirt werden, oder endlich ein Thema mit Variationen die Stelle eines oder mehrerer Hauptſätze des Ganzen, beſonders des Andanteſatzes, einnehmen kann. Aber die normale Form bleibt jene Dreiheit oder Vierheit von Sätzen, weil ſie das unmittelbare Bild des Pulsſchlags der Wirklichkeit des Lebens darſtellt, deſſen Veranſchaulichung das Motiv und der Sinn und Zweck dieſer ganzen Muſikgattung von Anfang an iſt und bleibt.

2. Die Unterſchiede, zu welchen ſich dieſe Muſikgattung wiederum im Einzelnen beſondert, ergeben ſich aus den Bemerkungen früherer §§. über Solo-, Concert-, Orcheſterſatz. Das begleitete monodiſche Solo, beſonders der Violine, iſt bereits hinlänglichen Ausdrucks und hinreichender Formenmannigfaltigkeit fähig, um durch die Trias (oder Vierheit) von Sätzen ſich hindurchzubewegen; es iſt ein Monolog des Individuums, in welchem dieſes ſich darſtellt als der Reihe nach zu den Stimmungen ſich erhebend, niederſenkend und wieder erhebend, die zuſammen in jener Trias ſich ausſprechen. Die Hauptaufgabe iſt daher hier individuelle, ſubjectiv charakteriſtiſche Geſtaltung der Compoſition, ohne ſich in's einſeitig Subjective, Bizarre zu verlieren, und reicher, ſchöner Ausdruck, damit eben jener Eindruck der ſich ſelbſt mittheilenden, ihr Empfinden darlegenden Individualität (§. 808) entſtehe; ſowohl um des Ausdrucks willen als zum Behuf der Vermeidung der Eintönigkeit, der das Einzelinſtrument leicht verfällt, iſt zugleich lebendiger Wechſel und Contraſt der Gedanken und Formen der einzelnen Sätze gefordert, womit die Gelegenheit zu umfaſſender Darlegung der Eigenthümlichkeit des Inſtruments und der Virtuoſität des Spiels von ſelbſt gegeben iſt (Bedingungen, die namentlich in Molique's Violincon-

certen ſehr ſchön realiſirt ſind). — Eine ganz eigenthümliche Form des Soloſatzes entſteht durch die polyphonen Inſtrumente, insbeſondere das Clavier. Dieſes ebenſo bewegliche als volle Organ iſt bereits mehrſtimmig, es iſt eine Harmonie-, eine Concertmuſik, ein Orcheſter im Kleinen, es iſt zwar ſo compact, daß es wie andere Soloinſtrumente nur eine individuelle, nicht eine Geſammtheitsſtimmung ausſprechen kann, wenn es ſeinem Charakter gemäß wirken will, aber es erlaubt, den Ausdruck dieſer Stimmung mit einer Klang-, Farben- und Formenfülle auszuſtatten, welche dem Individuum die Möglichkeit eröffnet, die ganze Macht, Tiefe und Unendlichkeit der Subjectivität, die ganze Mannigfaltigkeit und Intenſität voller menſchlicher Gemüthsbewegtheit in die Töne des Inſtruments niederzulegen, und zwar ſo, daß es dabei den muſikaliſchen Ausdruck dieſer Wärme und Fülle von Inhalt ſchlechthin in ſeiner Gewalt behält, ſtatt ihn von außen her, von einer fremden Begleitung und Verſtärkung zum Theil erſt borgen zu müſſen. Das Clavier, weil es mit der Melodie die Harmonie verbindet und dieſe letztere doch in die Hand des Subjects gibt, iſt das Hauptorgan für das freie und volle Sichergehen des letztern; das Subject iſt in dieſem Inſtrument *rein für ſich* und deßungeachtet, ja gerade auch hiedurch in den Stand geſetzt, *ſich rein und ganz in ihm auszuſprechen*, intenſiv und extenſiv, je nachdem das Eine oder das Andere Hauptzweck iſt, und das Clavier iſt daher vor allen andern Inſtrumenten auf das größere, das Empfindungsleben darſtellende Tonſtück als auf die Gattung hingewieſen, in welcher es ſeine Haupttriumphe feiern kann. Das Clavierſtück von dieſer Gattung iſt die *Sonate* (ein Name, der auch von andern mehrſätzigen Inſtrumentalſtücken, z. B. ein- oder zweiſtimmigen Violincompoſitionen gebraucht, paſſender aber auf die polyphonen Inſtrumente beſchränkt wird, um für dieſe ſo ganz eigenthümliche Compoſitionsgattung auch einen beſondern Ausdruck zu haben). Die Sonate dehnt ſich zwar als Soloſtück nicht immer bis zu dem Umfang von vier Sätzen aus, aber ſie iſt doch ebendazu beſtimmt, einen reichen und ausdrucksvoll ſich gebenden ſubjectiven Gefühlsinhalt zu entfalten, ſei es nun daß derſelbe ſich mehr in die Breite ausdehnt als eine ſchöne, charakteriſtiſche, mannigfaltige *Folge von zuſammengehörenden Stimmungsbildern*, oder daß er mehr Eine die verſchiedenen Stadien des Gefühlslebens durchlaufende *einheitliche Stimmung* in Form eines großen Tongemäldes entrollt. Im erſten Fall iſt Reichthum der Phantaſie und Vielſeitigkeit des Empfindens, im zweiten neben jener warme, tiefe, ſtarkfühlende, in Contraſte und Gegenſätze eingehende, ſich in ſie vertiefende, ſich aus ihnen emporarbeitende Erregtheit des Ichs dasjenige, was in der Sonate hervortritt, und zwar iſt es immer dieſes Zweite, worin die Clavierſonate ihren Gipfelpunct erreicht, weil nur bei dieſer zweiten Form das ganz freie und alle Ausdrucksmittel erſchöpfende Ausſichheraustreten des Subjects, zu welchem das Inſtrument auffordert, zu Stande kommt. Die gemüthliche Sonate, wie wir die erſte Form benennen können, (die Haydn-, Mozart'ſche) leiſtet noch nicht Alles, was ſich hier leiſten läßt, dieß vollzieht ſich erſt in der zweiten (Beethoven'ſchen) Art, in der Sonate der freien Gedankenentwicklung (obwohl dieſer Name nicht vollſtändig zutrifft, weil das ideell, ſchattenhaft „Gedankenmäßige“, das wir als charakteriſtiſche Eigenſchaft des Streichquartetts fanden, der in reicher Klang- und Farbenfülle tönenden Sonate nicht zukommt, ſondern vielmehr in ſcharfem Gegenſatze zu ihr ſteht). In der Hauptſache aber ſind beide Formen einander gleich; das muſikaliſche Subject iſt in ihnen ganz frei und ganz unmittelbar zu rein und voll muſikaliſcher Production veranlaßt, es iſt ganz in ſich und ebenſo ganz befähigt und getrieben ſich voll auszuſprechen: die Sonate iſt nur möglich, wo ſchöpferiſcher Reichthum der Phantaſie und ein reiches charakteriſtiſch ausgeprägtes Empfindungsleben, dem es Selbſtzweck iſt, ſich zu äußern, vorhanden ſind und zu engſtem Bande ſich vermählen; wo die Erfindungsgabe, noch mehr wo das poetiſche Gemüthsleben, die Individualität eigenartigen Fühlens, am meiſten aber wo der naive Drang zur Gefühlsäußerung verſchwunden, wo künſtliche Combination, verflachende Reflexion, weiche Verſchwommenheit der Sentimentalität und vollends eine die Muſik nur als techniſches Fach und mit einſeitiger Tendenz auf dramatiſche Wirkung betreibende Verſtändigkeit an die Stelle getreten ſind, da hört die Sonate auf, ihre Blüthezeit iſt auch die der Muſik, ihr Welken das Zeichen, daß die „empfindende Phantaſie“ phantaſie- oder empfindungslos zu werden beginnt und ſich daher zu andern Muſikgattungen flüchten muß, in welchen mit Empfindung ohne Phantaſie (und ohne ausgeprägtern Charakter) oder mit Phantaſie ohne Empfindung eher etwas zu leiſten iſt. Das Clavier kann auch mit andern Inſtrumenten zu einer reicher beſetzten Sonate zuſammentreten, es kann die ſüße, luſtige Flöte ſich beigeſellen, in Läufen mit ihr wechſeln und wetteifern, ihre liebliche Melodie mit vollen Accorden und reichen Figuren begleiten, es kann ſeine hellklingende Vollſtimmigkeit, ſeine ſtarken, ſcharf markirten, ſilberklaren Laute mit den ernſtgedämpften, kräftig durchdringenden und doch wiederum weichen, zarten, ſchwellenden Tönen der Violininſtrumente verbinden und durch dieſe Vereinigung den höchſten Zauber gediegenen Wohlklanges, lebendigſter Energie der Bewegung, reizendſten Tonſchmelzes hervorbringen; aber der Charakter der Sonate als freien und vollen Ausdrucks des ſubjectiven Gefühlslebens wird dadurch nicht beeinträchtigt, ſondern nur verſtärkt, indem das kraft- und klangreiche Clavier die Nebeninſtrumente im Grunde doch beherrſcht und ſie in ſeinen eigenen Kreis ausdrucksreichen Erguſſes muſikaliſcher Empfindung mit hereinzieht.

3. Das einfache oder gemiſchte mehrſtimmige Soloſtück, das Duo, Trio, Quartett, Quintett u. ſ. w. geht einen bedeutenden Schritt weiter, es läßt mehrere Stimmen ſelbſtändig (ſymphoniſch) zuſammenwirken und ſtellt ſo ſchon eine wenn auch nicht nothwendig tiefere, ſo doch mannigfaltiger erregte, nicht an Einem Faden fortlaufende, ſondern verſchiedene Kräfte gegen einander in Bewegung ſetzende, verſchiedene Stimmungsfarben miſchende Gefühlsentwicklung dar. Auch dieſe Form eignet ſich daher ganz beſonders zu größern, ſonatenartigen Tonſtücken, in deren drei oder vier Hauptſätzen die verſchiedenen Fäden, aus denen das Ganze ſich zuſammenſpinnt, in die mannigfaltigſten Formen der Gegenüberſtellung und des Zuſammenwirkens gebracht werden. Lebendig contraſtirende, hiedurch zum Schwung des Ganzen nach Vermögen beitragende Stimmenbewegung und Stimmenverflechtung im erſten Satze; im zweiten eine enger zuſammenrückende, zu klarem, weichem, tiefem Stimmungsausdruck zuſammentönende Stimmführung, die jedoch im Verlauf auch dazu fortſchreitet, das Thema kunſtreich auszubilden, es in verſchiedene Formen zu kleiden, deren jede ihm eine neue bedeutende Seite abgewinnt; im dritten abermaliges Zuſammenrücken in geſchloſſenen Gliedern zu belebtem Chor- oder Wechſeltanz, der im Trio zartere, lieblichere, auch etwa mit einem leichten Anflug von Wehmuth oder Sehnſucht ſich verbindende Formen annimmt; endlich im Schlußſatz entweder einfach abſchließende oder „concrete", zu künſtlicherer Gegeneinanderführung der Stimmen fortgehende Geſammtbewegung (ſ. Anm. 1); dieß ſind die Grundzüge, in welchen dieſe Form im Allgemeinen ſich halten wird, nur daß die gemiſchte mehrſtimmige Compoſition durch mannigfaltige Verwendung der Klangfarben mehr eine gemüthliche, die Compoſition für Streichinſtrumente dagegen durch kunſtvolle Combination der Stimmen mehr eine geiſtig anregende Wirkung erſtrebt (§. 809). Auch neigt ſich die letztere mehr zu einer Vierzahl kürzerer, contraſtirend gebauter Sätze, um Monotonie zu vermeiden, während die erſtere mit ihrer Klangfarbenpolyphonie leichter auch zu längern, weiter ausholenden, mannigfach variirenden Sätzen ſich ausbreitet.

4. Auf lange, in's Weite und Breite gehende Sätze iſt vor Allem das Concert angewieſen. Denn hier handelt es ſich ganz beſonders um ungebundene, ungehemmt austönende Gedankenentfaltung, damit beide Elemente, das Einzelſpiel und die Mitwirkung des Orcheſters und der Nebeninſtrumente, zu ihrem vollen Rechte kommen. Individuum und Geſammtheit treten hier mit einander auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um ſich zu zeigen und zu meſſen: ſtellt der mehrſtimmige Soloſatz meiſt noch Gefühle dar, die im Innern der Seele auftauchen, zuſammentreffen, in Kampf gerathen, in verſöhnter Harmonie ſich wieder zuſammenfinden, ſo tritt dagegen das Concert in die Realität eines concretern Lebens heraus, es legt eine erhöhte

Seelenſtimmung des Individuums dar, die ſich ganz und voll gibt, die ſich nicht blos, um ſich ſelbſt Genüge zu thun, in Tönen verkörpern, ſondern gehört, vernommen werden, Anklang und Wiederhall finden will und ihn wirklich findet in dem mittönenden, bald ſchweigenden, bald voll einfallenden, bald ſcheinbar ſtill zuhorchenden, bald wiederum mitſingenden und kräftig zuſtimmenden Chor der Inſtrumente. Zu dieſem Wechſelſpiel eignet ſich am beſten ein vom normalen Orcheſter weſentlich verſchiedenes, ihm ſelbſtändig und mit eigener individueller Kraft und Tonfülle gegenüberſtehendes Inſtrument, am beſten alſo das Clavier; das Clavierconcert iſt eigentlich nur eine aus der Innerlichkeit ſich nach außen wendende Clavierſonate, die ihre Klangfülle nicht mehr zu einſamem Spiel mit ſich ſelbſt zurückhält, ſondern ſie frei nach allen Seiten entſendet und dazu den Wiederklang der übrigen Inſtrumentenſtimmen ſich ſelbſt zugeſellt. Der Bau der Sätze iſt daher der gleiche, mit Ausnahme der breitern, mannigfaltigern Anlage der Concertſätze, die mit ihrem Zweck und mit der ihnen zu Gebote ſtehenden Inſtrumentalpolyphonie gegeben iſt; nur muß das Concert ſeiner Natur nach einfacher in qualitativer Beziehung, in Gedankengehalt und künſtlicher Anlage, es muß vollkommen klar und durchſichtig ſein, weil nicht Vertiefung des Subjects in ſich, ſondern ſein Herausgehen aus ſich ſelbſt zur Wechſelwirkung mit einer Welt außer ihm Gegenſtand der Darſtellung iſt. Die Sonate geſtattet, weil ſie dazu da iſt, daß das Ich ſich, ſein Fühlen und nichts weiter in ſie niederlege, die mannigfachſten Verwicklungen der Stimmführung, ſie erlaubt Härten der Harmonie, die in einem Concert wie unverſtändlich oder unſchön ſich ausnehmen; das Concert iſt die Arie der Inſtrumentalmuſik; nicht Tiefe, ſondern Klarheit und Kraft, der allerdings ein tieferer Hintergrund anzufühlen iſt, lebendiger Ausdruck iſt in ihm die Aufgabe. Zunächſt verdankt das Concert ſeine Exiſtenz freilich dem äußern Umſtande, daß es das Bedürfniß befriedigt, die Virtuoſität des Einzelinſtruments mit einer reichern und glänzendern Orcheſterbegleitung zu hören als beim gewöhnlichen Solo; aber dieſes Bedürfniß hat hiemit eine Kunſtgattung hervorgetrieben, die ebenſo aus dem innern Weſen der Inſtrumentalmuſik folgt und zu ihrer vollſtändigen Verwirklichung mitgehört; die Inſtrumentalmuſik ſetzt hier das einzelne Inſtrument in Rapport mit dem Ganzen, ſie läßt die Stimmen ſich ſelbſtändig entwickeln und ebenſo einander unterſtützen und beantworten, und damit iſt es von ſelbſt gegeben, daß charakteriſtiſche Belebtheit, Entfaltung der ganzen Beweglichkeit und Formenfülle der einzelnen Stimmen, namentlich ein glänzend ſich emporhebendes, ſozuſagen provocirendes Auftreten des Hauptinſtruments hier das Weſentliche iſt; die Einzelſtimme ſoll hier in ihrer ganzen Leiſtungsfähigkeit angeſchaut werden, das Ganze ſoll die Wirkung der Einzelſtimme ergänzen und heben, aber ſie nicht in Schatten ſtellen, und die Einzelſtimme muß daher ihre ganze Kraft und

Schönheit aufbieten; nicht alſo die Rückſicht des Effects, des Ohrenkitzels, ſondern die Idee der Kunſtform ſelbſt, die Idee des Wechſelſpiels des Einzelnen mit dem Ganzen bewirkt, daß das Concert populärer, glänzender, auf Ausdrucksmittel bedachter iſt als die Sonate und das Quartett; es iſt in ihm nach dieſer Seite bereits etwas Dramatiſches, obwohl es in anderer Rückſicht, ſofern nämlich das Dramatiſche die Bedeutung einer die Subjectivität in Kämpfe und Gegenſätze hineinziehenden Verwicklung hat, jenen Formen an dramatiſchem Charakter durchaus nachſtehen und ſich auf reiche, klar hinſtrömende, in jedem Moment ſchöne Gedanken- und Formenentwicklung beſchränken muß. Das Concert iſt durchaus directer Idealiſmus, es verwirklicht dieſen auf dem Boden der Inſtrumentalmuſik am reinſten, es kehrt das Schöne des Inſtruments, des Orcheſters und ihres Gegeneinanderſpiels heraus, es iſt damit freilich dem Nachtheil unterworfen, daß für Sonate und Quartett ein charakteriſtiſcher und tiefer Gehalt leichter zu gewinnen iſt, weil ſie das Seelenleben in ſeinen innerſten Verſchlingungen erfaſſen und malen dürfen, aber es iſt ebendamit auch weniger ſubjectiv, es iſt wie die Harmoniemuſik eine ſociale, volksthümliche Form, die weit mehr, als es gewöhnlich geſchieht, neben dieſer ihrer maſſiveren Schweſter zu allgemeinerer Verbreitung auch feinerer muſikaliſcher Kunſtanſchauungen dienen könnte.

§. 816.

Mit den in §. 815 aufgeführten umfangreichern Formen gehört die Symphonie zu Einer Hauptgattung zuſammen, unterſcheidet ſich aber von ihnen dadurch, daß ſie einer vollern und breitern Gedankenentfaltung, einer größern Mannigfaltigkeit des Inhalts, einer charakteriſtiſchern und tiefer bewegten Entwicklung fähig iſt, ſo daß mit ihr die Inſtrumentalmuſik formell und materiell zu ihrer letzten Vollendung gelangt.

1. Das Volltönende, Kräftige, Breite, Farbenreiche, das Zuſammenſein der Maſſenwirkung und des Einzelſpiels, das §. 810, 2. als das Eigenthümliche des Orcheſterſatzes hervorhob, kommt auch deſſen höchſter Form, der Symphonie, zu (ein Ausdruck, welcher dem gewöhnlich gewordenen Sprachgebrauch entſprechend ganz auf die große oder Orcheſterſymphonie beſchränkt werden ſollte, für die er auch etymologiſch beſſer ſich ſchickt, als namentlich für mehrſtimmige Soloſätze, indem z. B. wohl von einem ſymphonieartigen, d. h. beide Inſtrumente zu gleich ſelbſtändigem Zuſammenwirken vereinigenden und zu weiterem Umfang ſich ausdehnenden Duo der Violine und Viola, nicht aber von einer Symphonie beider paſſend geſprochen werden kann). In der Symphonie iſt die freie Bewegung des monodiſchen Solo, die feine Stimmenverwebung des Streichquartetts, der

Farbenreichthum des gemiſchten Satzes, die Fülle und Tonklarheit des Concertſatzes vereinigt und zugleich unter die höhere Potenz der Orcheſtermuſik geſtellt, in welcher das Einzelne dem Ganzen untergeordnet iſt, innerhalb deſſelben aber die ihm in der Harmoniemuſik verkümmerte Freiheit individueller Bewegung in reichem Maaße genießt. In Folge dieſer Maſſenhaftigkeit und Univerſalität iſt die Symphonie zu einer ganz andern Art von Tongemälden berufen als die bisherigen Formen, ſie iſt, da ſie allſtimmig iſt und da ſie namentlich die hell austönenden Blasinſtrumente mit den ideellern Streichorganen vereinigt, ein Bild des in ſeiner ganzen Fülle und Kraft, nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit, in allen ſeinen Regionen ſowohl innerlich bewegten als nach außen ſich erſchließenden Gefühlslebens, ſie iſt *ganzes, vollſtändiges Lebensbild* und zwar Bild ſowohl des Lebens, wie es zunächſt im ſtillern Bereich des Innern ſich regt, als auch wie es von da mächtig und klar heraustritt an's Licht des Tages, alle ſeine Schwingen kräftig entfaltend, nichts verbergend, bald in voller Selbſtmittheilung fröhlich einhergehend, bald in ihr Entlaſtung und Erleichterung ſuchend von dem, was die Bruſt begeiſternd ſchwellt oder das Herz drückend beengt. Die Univerſalität iſt der Symphonie allein eigen: die Zeichnung innerlicher Seelenzuſtände hat ſie, obwohl ſchon in concreterer, mehr maleriſcher Form, mit dem Streichquartett, das volle Heraustreten, jedoch mit mehr Tiefe und Intenſität, mit dem Concert gemein, daher die Gliederung in die drei oder vier Sätze auch für ſie ihre Geltung behält. Sie kann ſich ebendeßwegen auch bald der einen, bald der andern Seite mehr zuneigen, ſie kann das eine Mal (mit „einfachem Orcheſter") mehr quartettartig, das andere Mal mehr concertmäßig verfahren, obwohl im erſten Falle die ſymphoniſche Kraft kleiner iſt, im zweiten der Gehalt leicht nothleidet. Ja innerhalb jeder Symphonie ſelbſt kehren dieſe Unterſchiede wieder; diejenigen ihrer Sätze und Theile der Sätze, in welchen (§. 815, 1.) die Zurückziehung des Gefühlslebens in ſich, zu innerer Beſchaulichkeit, Ruhe u. ſ. w. zur Darſtellung kommt, werden ſich immer der Quartett-, die belebtern, ſchwungreichern der Concertmuſik verwandter zeigen. Deßgleichen werden an die letztere, ſowie an den monodiſchen und den mehrſtimmigen Soloſatz für Blas- und gemiſchte Inſtrumente, ſolche Partien erinnern, welche die Einzelinſtrumente zum Reden kommen laſſen, an das Quartett aber diejenigen, in welchen das ganze Orcheſter oder eine einzelne ſeiner Gruppen in engerer Stimmverwebung ſich vernehmen läßt. Hier jedoch iſt der Vergleichungspunct ein anderer; es tritt nämlich an ihm die univerſelle Formenmannigfaltigkeit der Symphonie hervor, ihre Formenmannigfaltigkeit, durch die ſie eines weit reichern Inhalts fähig iſt als die übrigen Gattungen. Die Symphonie iſt nicht nur ganz heraustretende Gefühlsmalerei, ſondern auch Malerei des ganzen Gefühlsgebiets; die in ihr vereinigten Klangfarben und die ihr möglichen Toncombinationen klingen ſo klar und charakteriſtiſch an die ſämmtlichen Erregungsarten, Stimmungskreiſe und Empfindungsgebiete des Seelenlebens an, daß ſie dieſelben vollſtändig zu erſchöpfen, ſie für ſich oder in größerer Vereinigung zu ſchildern vermag. Es ergibt ſich hiemit für die Symphonie eine ähnliche, jedoch mehrgliedrige Eintheilung wie für die Ouvertüre. Sie iſt einmal *lyriſche Symphonie*, ſie ſtellt einen Wechſel, Contraſt und Fortgang verſchiedener Stimmungen dar, die das Gefühl nach der Seite entweder der Luſt und der Unluſt, oder der Erhebung und der Ruhe, des freudigkräftigen Aufſchwungs und der Sammlung in ſich ſelbſt, der Begeiſterung und der Rückkehr zu ſinniger Betrachtung nach einander afficirt zeigen; ſie hat in dieſem Falle weniger charakteriſtiſche Färbung, weniger intenſive Ergriffenheit, ſie geht nur aus auf klares und ausdrucksvolles Wiedergeben der Stimmungen; ſie zerfällt jedoch ſchon innerhalb dieſes Gebietes gleich wieder in zwei Unterarten, je nachdem ihre Lyrik (wie bei Haydn) eine einfachere, dem Stimmungscharakter des Liedes und ſonſtiger gemüthlicher Muſik ſich annähernde Bewegtheit der Empfindung oder (wie bei Mozart) eine bereits wärmere, tiefergehende, großartigere, pathetiſchere Erregung des Gefühles iſt. Eine zweite Form iſt die *epiſchlyriſche, maleriſche Symphonie*; ſie ſtellt nicht blos Stimmungswechſel, ſondern eine Gefühlserregtheit von qualitativ beſtimmter Art und Aeußerungsweiſe dar, ſie malt Naturempfindungen, ſie malt Gefühle, von denen das Menſchenleben ſich bewegt zeigt, ſociale Gefühle, wie ſie bei Einzelnen oder größern Maſſen nach verſchiedenen Richtungen, der Freude oder des Leids, der behaglichen, ſtürmenden Luſt oder des Ernſtes und der Trauer lebendig werden, ſie malt friedliche, ebenſo aber auch kriegeriſche Stimmungen und deren Aeußerung, — idylliſche, paſtorale, romantiſche, Freuden- und Tanzſymphonie, elegiſche, Kriegs- und Siegesſymphonie. Anſätze zu ſolchen maleriſchen Schilderungen können auch die kleinern Formen des Quartetts u. ſ. w. ausnahmsweiſe nicht ohne Glück verſuchen, aber volle Mittel hat dazu erſt die Symphonie. Natürlich iſt es, daß die einfachlyriſche und die epiſchlyriſche Symphonie häufig in einander verſchmelzen; namentlich gibt dazu der dritte Satz, der Satz in Tanzform, faſt von ſelbſt Anlaß, weil er ſelbſt immer ſchon etwas Maleriſches hat, ſei es nun daß er die Vorſtellung eines wirklichen Tanzes erweckt, oder daß er wenigſtens durch charakteriſtiſchere Stimmungsfarbe, die ihm immer gegeben werden muß, um ihn nicht unbedeutend erſcheinen zu laſſen, über das einfach Lyriſche hinausgeht, dem Idylliſchen, Elegiſchen u. ſ. w. ſich annähert (wie z. B. das Trio des Menuetts in Mozart's lyriſcher Gmoll-Symphonie, das dem dunkel gefärbten, kräftig ſchreitenden Mollſatz gegenüber wie eine momentan eröffnete Perſpective in ein heiter vergnügtes, gemüthlich ſich wiegendes Naturdaſein ſich ausnimmt). Die einzelne

Symphonie kann auch mehrere jener Stimmungskreiſe vereinigen; ſo tritt in die Behagen und Luſt ſprühende Adur-Tanzſymphonie Beethoven's mit wunderbarer Wirkung (im zweiten Satz) der Ernſt des Lebens hinein, zuerſt in ſtillem Schritt, aber immer mehr anwachſend, immer ſchmerzlicher anfaſſend, immer rührendere Klagen hervorrufend, bis er endlich noch einmal ſtark aufleuchtend wie eine ſich zurückziehende unheimliche Rieſenfauſt verſchwindet, um dem bewegten Treiben einer Menge wieder Raum zu laſſen, die bald fröhlich hüpfend und lärmend, bald wie in geſchloſſenen Reihen Arm in Arm umherziehend ihr Feſt zu feiern ſcheint, bis Alles in dem großartig bacchantiſchen Eilen und Jagen des letzten Satzes ſich auflöst. Die Tonmalerei kommt in dieſer Gattung der Symphonie zu der ganzen Berechtigung, die ihr gebührt; die Muſik ſchafft hier Gebilde, die der Phantaſie wie farbenreiche, aber der Klarheit des Umriſſes und daher der eigentlichen Erkennbarkeit entbehrende Geſtalten aus der Wirklichkeit entgegentreten; nirgends iſt es deutlicher als hier, daß die Muſik nie zeichnen, nur malen, nur andeutende Züge geben und ihnen Farbe verleihen kann, daß ſie aber allerdings ſich ſelbſt eines ihrer dankbarſten Gebiete berauben würde, wenn ſie auf die Pracht, Gluth und Fülle der Färbung, die ſie hier aufzubieten vermag, Verzicht leiſten müßte. Das tönende Orcheſter iſt das unendlich wahre Bild des aus verſchiedenſten Kräften ſich zuſammenſetzenden, von den verſchiedenſten Stimmungen bewegten Menſchenlebens, ein lebendig die Stimmen gegen einander führender Orcheſterſatz macht den Componiſten ſelbſt ohne Abſicht zum Maler einer bewegten Lebensſcene (wofür auch der Inſtrumententanz im Anfang des zweiten Theils des erſten Satzes der großen Mozart'ſchen Cdur-Symphonie als Beiſpiel dienen kann); kurz die Symphonie iſt durch die reichern und mannigfaltigern Formen und Farben der Inſtrumentalmuſik weſentlich auf das Charakteriſtiſche, ſomit auf Lebensbilder (höheres Genre) hingewieſen. Die dritte Symphoniegattung iſt *die dramatiſchlyriſche* (vgl. S. 964). In ihr kehrt das Subject aus der Objectivität in ſich zurück und nimmt, ſtatt von der Außenwelt ſich mit Bildern und Stimmungen erfüllen zu laſſen, wie in der höhern Sonate ſein eigenes Leben, aber nicht dieſe oder jene einzelnen mehr beiher ſpielenden Stimmungen und Stimmungswechſel, wie ſie die lyriſche Symphonie ſchildert, ſondern eine tiefere Stimmung zu ſeinem Gegenſtande, wie ſie theils im Subject überhaupt, theils eben in dieſem Individuum durch das Verhältniß zur Wirklichkeit, zum Gang der Dinge erzeugt werden, in welche es ſich hineingeſtellt findet. Dasjenige, um was ſich ſchließlich das ganze Leben mit all ſeinen Strebungen, Hoffnungen, Gefühlen dreht, die Harmonie zwiſchen Subject und Object, zwiſchen dem Ich und dem Weltlauf, wird hier zum Inhalt der Symphonie, die nun ihre reichen Farben und Mittel dazu verwendet, den ganzen Verlauf der ſo mannigfaltigen, entgegengeſetzten und widerſpruchsvollen, tiefſtgehenden Stimmungen zu malen, welche die Reflexion auf ſein Verhältniß zur Welt, auf das Schickſal im Innerſten des Menſchen hervorruft. Es gibt hier nichts, wozu die Kraft der Symphonie nicht ausreichte; die innerliche Ergriffenheit des Ganzen, die einzelnen Wechſel und Gegenſätze der Stimmungen, der Streit verſchiedener Empfindungen mit einander, das Aufſtreben zu Kraft und Sieg, das Zurückſinken zur Wehmuth und Sehnſucht, die abermalige Ermannung und Aufraffung, die Erhebung zu ſeliger, freudenvoller Harmonie des Gemüths mit ſich, mit der Welt und der Menſchheit, das ſind insgeſammt Dinge, welche die höchſte und für ſie in vollkommenſter Weiſe lösbare Aufgabe der Symphonie bilden, wie dieß nach Beethoven's C- und D moll-Symphonieen nur einfach geſagt zu werden braucht. Als höchſte Form erſcheint dieſe dramatiſch lyriſche Symphonie auch dadurch, daß ſie die objective Formenmannigfaltigkeit der Inſtrumentalmuſik einerſeits zu reichſter Entwicklung kommen läßt, andrerſeits aber dieſelbe auch wieder zurückbiegt zum eigentlich Muſikaliſchen, zur unmittelbaren Schilderung des Herzensgefühls; dieſe Art von Symphonie iſt mit aller ihrer dramatiſchen Lebendigkeit doch nur Ein großartiger Gefühlserguß mit derſelben ſich einfach wie ſie iſt gebenden Innigkeit, welche das Weſen der Vocalmuſik ausmacht. Die Inſtrumentalmuſik realiſirt ſich hier nicht blos nach der Seite ihrer beſondern Eigenthümlichkeit, ſondern läßt in ihr zugleich das allgemein Muſikaliſche zur Erſcheinung kommen; mit der dramatiſchlyriſchen Symphonie ſchließt ſich ſo der ganze weite Umkreis der Muſikformen harmoniſch ab, die Bewegung kehrt wieder in ihren Anfang, zur unmittelbaren Gefühlsmuſik zurück; weitere Formen können nur noch dadurch entſtehen, daß die an der Symphonie in eminenteſter Weiſe zu Tag tretende Befähigung der Inſtrumentalmuſik zu wirkſamer Mitausſprache des Gefühls nach allen ſeinen Richtungen Anlaß zu einer Combination der Inſtrumente mit der Vocalmuſik gibt, um ſo endlich alle Ausdrucksmittel zumal in erſchöpfender Wechſelwirkung zur Anwendung zu bringen. —

2. Ueber die *muſikaliſche Conſtruction der Symphonieſätze* iſt mit Rückſicht auf §. 790 hier beizufügen, daß ſie den Aufbau eines größern Satzes aus Motiven eines kurzen Grundthema's, die „*thematiſche Verarbeitung*" ganz beſonders begünſtigt. Die Mannigfaltigkeit der Combinationen und Klangfarben iſt hier ſo groß, daß es ſehr gut möglich iſt, das Motiv zu den verſchiedenſten Formen zu entwickeln, in welchen es immer wieder neu, kräftiger, umfang-, farbenreicher oder ebenſo auch zarter, leichter, feiner erſcheint als in der urſprünglichen Geſtalt. Am vollkommenſten wird dieſe Conſtruction durchgeführt, wenn *ein einziges Motiv* ganz kurzer Art den hervorſtechenden „Hauptgedanken" des ganzen Satzes oder zunächſt des „erſten Theils" bildet, indem es durch Wiederholung in

mannigfaltigen melodiſchen Hebungen und Wendungen, in wechſelnder harmoniſcher Begleitung, ſowie durch Ausweitung und nachahmende Fortbildung zu verwandten Bewegungen ſich zur Dimenſion einer längern Tonreihe ausdehnt; der Symphonieſatz baut ſich ſo ganz organiſch auf aus einem Keime, der nur was in ihm ſchon enthalten iſt aus ſich hervortreibt in mannigfaltigen Unterſchieden der Geſtaltung, der Kraft, des Umfangs, und doch ſo, daß alle Sproſſen nur Figurationen Einer Grundform ſind, die ſich in ihnen fortwährend veräſtelt und verzweigt, bis der ganze Baum, groß und umfangreich und deßungeachtet nur Vervielfältigung jenes Einen Urtypus, vollendet daſteht. Die Conſtruction des Symphonieſatzes erhält hiedurch eine Einheit des Grundgedankens, einen Charakter ſchöpferiſcher Evolution, productiver Kraft, großartiger Expanſion, der gerade für dieſe das Seelenleben in großartigem Entfaltungs- und Erregungsprozeß darſtellende Muſikgattung beſonders ſich eignet, obwohl er beeinträchtigt wird, wenn die Ausführung des Grundmotivs zu hartnäckig ſyſtematiſch wird und ſo in eine unſchöne Kleinlichkeit geräth. Verwandt mit dieſer Art thematiſcher Verarbeitung iſt der in der Form der Nachahmung und der *Fuge* ſich bewegende Symphonieſatz, nur daß in letzterem Falle das Motiv, weil es aus „Thema und Gegenſatz" beſteht, bereits breiter und daher jene Einfachheit des Gedankens ſchon nicht mehr vorhanden iſt. Wiederum eine andere Art ergibt ſich damit, daß ein gleichfalls nicht zu kurzes Thema nicht blos in andere melodiſche und harmoniſche Formen ausgeweitet und übergeführt, ſondern auch zerſtückt, *in Motive getheilt* und dieſe dann zu ſelbſtändigen Figuren und Gedanken vergrößert und fortgebildet werden, eine Methode, die ſich (wie z. B. im zweiten Theil des erſten Satzes von Beethoven's Cmoll-Symphonie) mit der erſtgenannten Art, der Evolution aus einfachem Motiv, paſſend verbindet, aber auch für ſich beſtehen kann (wie im erſten Satze von Mozart's großer C dur-Symphonie); hier iſt nicht bloße Expanſion, ſondern auch Auseinandergehen, Auflöſung des Ganzen in Glieder, die ſich ſchließlich ſelbſt wieder zu Einem größern Ganzen zuſammenordnen. Eine Schwierigkeit entſteht bei all dieſen Formen thematiſcher Verarbeitung für den zweiten Theil. Der Anfang des zweiten Theils (der „Mittelſatz") bildet den Höhepunct des ganzen Satzes, den Culminationspunct der Bewegung, und ſtellt dieß naturgemäß dar durch polyphone, verwickeltere Satzbildung aus Elementen des erſten Theils, damit hiedurch eben die Bewegung des erſten Theils in dieſen belebtern Bewegungscharakter übergeleitet werde (S. 950, 961); iſt nun aber der erſte Theil bereits ſo conſtruirt, daß ſeine Grundelemente complicirtere Satzbildungen aus ſich hervorgetrieben haben, ſo ſind dieſe eigentlich ſchon vorweggenommen, und es kann jedenfalls leicht eine Einförmigkeit entſtehen, wenn ſo im zweiten Theil wieder dieſelbe Conſtructionsform und damit derſelbe Inhalt erſcheint, wie im erſten.

Nur mit großer, kaum überall genügender Kunſt überwand Beethoven dieſe Schwierigkeit im erſten Satz ſeiner C moll-Symphonie; es bietet ſich aber ein von Mozart im erſten Satz der ſchon erwähnten C dur-Symphonie mit Glück betretener Ausweg dar; es kann dem erſten Theil ein kurzer, das Ganze paſſend abſchließender, ſeine Bewegtheit charakteriſtiſch recapitulirender Schlußgedanke gegeben und dann dieſer zum Thema des „Mittelſatzes" gemacht, in dieſem weiter ausgeführt werden; der Symphonieſatz erhält ſo zwar eine Trias von Hauptgedanken, aber hiemit auch mehr Mannigfaltigkeit, der Einheit unbeſchadet, wenn nur der dritte Gedanke innerlich mit den übrigen eng zuſammengehört. Aehnlich iſt das Verfahren Mozart's in dem Andante der kleinern C dur-Symphonie; hier kommt am Anfang des zweiten Theils ein neuer Nebengedanke hinzu, ein kräftiger, zuerſt im Baß auftretender Tongang, der anfänglich zu der Weichheit des Hauptgedankens mit ſeinem Ernſte ſchön contraſtirt, allmälig aber ſelbſt wieder in weichere Formen ſich auflöst und ſo dem Grundcharakter des durch ihn belebter gewordenen Ganzen ſich wieder unterordnet. Weiter können die ſpeziellen Formen der Conſtruction hier nicht verfolgt werden, und es iſt ja von ſelbſt klar, daß hier ein großer Spielraum gelaſſen iſt, indem es in der Hauptſache nicht auf Identität, Gleichlaut der Theile des Ganzen, ſondern auf ihre innere Wahlverwandtſchaft ankommt. Auch in Bezug auf die muſikaliſche Gedankenfolge hat das aggregirende, anreihende Prinzip (S. 964) neben dem ſtrenger einheitlichen ſein Recht, wie die epiſch in's Breite malende Symphonie neben der einfach lyriſchen und neben der in ſich concentrirtern dramatiſchen. — Der „zweite Hauptgedanke" des Symphonieſatzes (§. 790) wird auch durch die ſtrengſte thematiſche Verarbeitung nicht ausgeſchloſſen. Namentlich im erſten Satze kann er nicht fehlen; die dieſem eigene Bewegtheit ſoll nicht nur in mannigfaltigerer Form ſich ausſprechen, als es der Fall wäre, wenn der ganze Satz nur die einförmige Entwicklung Eines Gedankens bildete, ſondern ſie muß ſchon deßwegen „zweitheilig" auftreten, damit durch das Hinführen des erſten Hauptgedankens zu dem zweiten, melodiſch, harmoniſch, rhythmiſch von ihm verſchiedenen Hauptgedanken ein höherer Rhythmus, eine wirkliche Voranbewegung, ein Fortgang zu neuer, durch das Vorhergehende hervorgerufener Richtung und Farbe der Gefühlserregung in's Ganze hereinkomme; nur wenn dieß der Fall iſt, ſteht das Ganze nicht als Aggregat von Gedanken da, die mehr oder weniger gleichgültig gegen einander ſind, ſondern als ein lebendig ſich Bewegendes, in welchem ein Fortſchritt iſt von Urſache zu Wirkung, von Motiv zu Reſultat, und welches eben hiedurch, daß in ihm Ein Gefühl, Eine Erregung (erſter Hauptgedanke) ein zweites, drittes hervorruft, Bild des Gefühlslebens iſt, dieſes unendlichen Ineinanders von Empfindungen, Erregungen, deren jede wieder Anlaß und Motiv neuer

Empfindungen iſt u. ſ. f. Die muſikaliſche Compoſition iſt nun allerdings genöthigt, aus dieſer Unendlichkeit von Erregungen eine einzelne Hauptſtimmung und ihren Verlauf herauszugreifen, aber die Symphonie und der einzelne Symphonieſatz entwirft doch dieſe Stimmungsbilder ſchon in einem ſo großen Maaßſtabe, daß jenes Moment des Fortgangs von Urſache zu Wirkung, von Motiv zu Reſultat in ihm nicht fehlen darf. Dieß wird noch beſtimmter erhellen, wenn wir mit Rückſicht auf die früher den einzelnen Sätzen der Symphonie zugewieſene Stellung und unter Zurückgehen auf die pſychologiſche Begründung jenes „Fortgangs" uns genauere Rechenſchaft darüber geben, wie hier die Muſik verfahren muß, und warum uns das Uebergehen von Einem Hauptgedanken zu einem zweiten, wie wir es gewöhnlich hören, ſo durchaus natürlich und befriedigend erſcheint. Der erſte Allegroſatz iſt (§. 815, 1) ein erregter, kräftig belebter; je mehr dieß der Fall, je unruhiger und geſpannter die Erregung iſt, mit der er gleich oder nach vorbereitenden kleinern Sätzen beginnt, je mehr ſie ſich ſodann geſteigert, erbreitert und verdichtet hat, deſto mehr iſt zu erwarten, daß das Gemüth aus ihr wieder zu ſich ſelbſt kommt, zurückblickt, der Stimmung ſich bewußt wird, in welche es durch jene erſte Erregung verſetzt iſt; der Affect, die Unruhe, die heftige Schmerzergriffenheit, der Aufſchwung, die Begeiſterung u. ſ. w., hinterläßt eine Stimmung, ein Gefühl, in welchem das Gemüth eben empfindet, wie ihm in Folge des Affects u. ſ. w. übel oder wohl zu Muthe iſt, oder führt er zu einem neuen, in der Regel jedoch gefaßtern, weniger unruhigen Affect hinüber, der aus ihm ſelbſt pſychologiſch ſich ergibt, z. B. die Schmerzergriffenheit zur Sehnſucht nach Freiheit u. ſ. f.; das menſchliche Gefühlsleben ſtrömt, weil es ein bewußtes iſt, nicht mechaniſch uno tenore fort, ſondern es iſt Prozeß, in welchem aus der Affection, welcher das Gemüth zunächſt hingegeben iſt, etwas Neues, ein ruhigeres, geſammelteres Gefühl des Zuſtands, in den die Affection das Ich verſetzt, ſich entwickelt; das Ich nimmt ſich aus der einſeitigen Erregtheit, durch die es afficirt war, in ſich zurück, wird ſeiner ſelbſt wieder inne, es ſtellt dem das Bewußtſein aus ſich herausreißenden Affect immer wieder das Gefühl gegenüber, in welchem es wieder rein bei ſich iſt, aus welchem aber ebenſo neue Affecte ſich wieder entwickeln können. Auch kann der erſte Affect wieder in den Vordergrund des Gefühlslebens treten, wieder Meiſter werden, ſich verſtärken, gerade weil er zurückgedrängt war und noch nicht ganz durchgekämpft iſt — dieſen Höhepunct hat der den zweiten Theil eröffnende „Mittelſatz" darzuſtellen; — aber ganz allein kann er nicht dominiren, das wäre ungeiſtig, und darum läßt die Symphonie (wie auch Sonate, Quartett u. ſ. w., für welche dieß Alles gleichfalls gilt) den erſten bewegten Hauptgedanken fortführen zu einem zweiten, der innerhalb des einzelnen Symphonieſatzes eine ähnliche Stellung einnimmt, wie das Andante oder Adagio innerhalb der ganzen Symphonie; es iſt mehr Ruhe, Sammlung, Zuſtändlichkeit, Klarheit und daher auch mehr melodiöſe Helligkeit in ihm, aber allerdings eine Ruhe, die hier noch der Erregtheit untergeordnet bleibt und erſt im Andante ganz für ſich hervortritt. Auch das Andante, wenn es gedankenvoller iſt und nicht etwa leichtes Rondo oder Variationsſtück iſt, führt die Tonbewegung von einer Empfindung zur andern fort, welche Reſultat der erſtern iſt; ein Gefühl gebiert immer ein zweites, weil jedes Gefühl ein Zuſtand iſt, deſſen Verhältniß zum ganzen Leben und Sein der Ichheit abermals für ſie Urſache und Gegenſtand eigenen weitern Fühlens wird. Selbſt der Tanzſatz zeigt keine blinde, taumelnde Erregtheit, er brauſt zuerſt voll und unruhig einher, aber er erweicht und ſammelt ſich im Trio, obwohl er deſſen nicht nothwendig bedarf, wenn er ſelbſt ſchon ernſtern Ton und Charakter angenommen hat. Der Schlußſatz, wenn er einfacherer Natur iſt (§. 815, 1), kann die Gliederung in zwei gleich wichtige Hauptgedanken am eheſten entbehren, weil in ihm die Gefühlserregtheit bereits in dem Stadium der Vereinfachung, der leichter, gegenſatzloſer werdenden Bewegtheit angekommen iſt, er kann ſich mit der Rondoform begnügen, wogegen der concretere Schlußſatz, in welchem noch einmal Erregung, Streben und Kampf auf den Schauplatz tritt, den zweiten Hauptgedanken wiederum weſentlicher bedarf, um an ihm ein Element beruhigterer Bewegung zu haben, das vom Ganzen den Charakter einſeitiger Erregtheit ferne hält. Muſikaliſch kann freilich der zweite Hauptgedanke auch ganz oder theilweiſe aus Elementen des erſten, des Hauptmotivs, herausgebildet ſein, aber es thut dieß dem entſchiedenen Contraſt, in welchem er zum erſten Gedanken ſteht, und der Bedeutung, die er hiemit im Ganzen hat, keinen Eintrag, wie dieß namentlich an dem Beiſpiel des zweiten Hauptgedankens im erſten Satz der Cmoll-Symphonie ſo klar erſichtlich iſt. Warum er in der Regel melodiſcher, figurenärmer, durchſichtiger, liedartiger iſt als der alle Orcheſterkräfte in Bewegung ſetzende erſte Gedanke mit ſeinen Nebenſätzen, ergibt ſich von ſelbſt aus ſeinem Zweck und Charakter; er verhält ſich zu jenem wie die Melodie zu undurchſichtigern Harmoniegeweben (S. 923), die Tonbewegung öffnet, erhellt, vereinfacht ſich in ihm, und daher finden namentlich auch die Soloinſtrumente, beſonders die weichern Blasorgane, eben an dieſem Orte hauptſächlich ihre charakteriſtiſche Verwendung. — Die ſpeziellere Gliederung der Hauptſätze, z. B. das Geſetz, daß ein Hauptſatz die Theilung in zwei Hauptgedanken innerhalb ſeiner ſelbſt abbildlich wiederholen kann, muß die Aeſthetik der Muſikwiſſenſchaft überlaſſen; wie in der rhythmiſchen, ſo kann auch in der Gedankengliederung eine Vielfachheit ſymmetriſcher Subſumtion kleinerer Theile unter größere ſtattfinden, die genauer aprioriſcher Beſtimmung nicht unterliegt und nur an der Forderung ihre Grenze hat, daß das Ganze dadurch nicht in zu viele kleine Theile und Theile von Theilen zerſtückelt werde. Auch die Lehre von den (ſchon früher mehrfach berührten) fortleitenden Neben- und Zwiſchen-, ſowie von den Schlußſätzen ſowohl der großen Sätze als der Theile und ihrer Hauptabſchnitte iſt zu ſpezieller Natur; alles Einzelne in ihr beruht auf denſelben Geſetzen der Gliederung der Reihen, des fließenden Fortgangs, des Bewegungsrhythmus, welche für die ganze muſikaliſche Compoſition maaßgebend ſind.

Die durch gegebene Zwecke hervorgerufenen oder ganz freien Phantaſieformen, Etüde, Notturno (Serenade), Capriccio, Divertiſſement, größere Phantaſie (S. 962) können alleſammt Schönes, Charakteriſtiſches, Großartiges leiſten, ſie ſind, die eigentliche Etüde abgerechnet, Zier- und Prachtblumen in dem reichen Garten der Muſik, welche neben ihren kraft- und ſaftvollern Producten edlern und ſtrengern Styls immerhin ſo viel Raum als ihnen beliebt einnehmen mögen, wenn ſie nur das Feld nicht allein behaupten wollen; ſie ſind eine Poeſie der Muſik, zu welcher die muſikaliſche Phantaſie hinſtrebt, um ſich in ihrer reinen Freiheit zu haben, mit welcher ſie aber ebendarum auch bereits an der Grenze ihres Kunſtgebietes angekommen iſt.

γ. Vocal- und Inſtrumentalmuſik in Einheit und Wechſelwirkung.

§. 817.

Die beiden Hauptgattungen treten naturgemäß zu einer Verbindung ihrer beiderſeitigen Wirkungen zuſammen, da der einfache Gefühlserguß der Vocalmuſik in der concreten Gefühlsmalerei der Inſtrumentalmuſik ganz von ſelbſt ſeine Verſtärkung und belebende Vermannigfaltigung findet, wie hinwiederum der Formenreichthum der letztern zu vollſtändiger Verwendung und allſeitiger Entwicklung, ſowie zur Erfüllung mit ganz beſtimmtem Inhalt nur gelangt, wenn ſie ſich auch zu geſangbegleitender Muſik ausbildet und zur muſikaliſchen Darſtellung des concretern Empfindungsinhalts, wie er der Geſangsmuſik durch das zu Grund gelegte Wort zuſteht, ihrerſeits mitwirkt.

Daß der Geſang in dem Kraft- und Formenreichthum der Inſtrumentalmuſik eine Ergänzung, eine Verſtärkung und Belebung des Ausdrucks, einen ſympathetiſchen Wiederhall nicht nur findet, ſondern auch ſucht, ſobald er aus der Sphäre rein in ſich ſeiender Subjectivität (im unbegleiteten Liede) und in ſich vertiefter Idealität (in der heiligen Muſik) zu vollerer, kräftigerer, lebendigerer Aeußerung, zu ausgeſprochener Selbſtmittheilung des

Gefühls heraustritt, bedarf nach früher Erörtertem keiner Ausführung mehr. Ebenſo klar iſt, daß die Inſtrumentalmuſik, wie ſie durch Begleitung des Tanzes und Marſches, durch Eröffnung des Drama's ihr Gebiet erweitert und gerade hier zu ganz beſonders charakteriſtiſcher Tonmalerei Stoff erhält, ſo auch durch Geſangsbegleitung ihre Formenmannigfaltigkeit weiter ausbilden und concretern Gehalt gewinnen kann, als wenn ſie blos innerhalb ihrer ſelbſt verharren und aus ihrer nach der Seite des Inhalts doch immer geſtaltlos unbeſtimmten Sphäre gar nicht heraustreten wollte. Wer blos reine Inſtrumentalmuſik will, muß auch jene Formen, in welchen ſie begleitend zu Handlungen ſich hinzugeſellt, (Marſch u. ſ. w.) verwerfen; wer aber dieſe Formen, aus denen die Inſtrumentalmuſik ſich herangebildet und in welchen ſie jederzeit die reichſten und charakteriſtiſchſten Wirkungen hervorgebracht hat, nicht als Mißbildungen, ſondern als naturgemäße Gattungen betrachtet, in denen die Inſtrumentalmuſik eine ihr nicht aufgedrängte, ſondern in ihrem eigenen Weſen liegende Befähigung zur Begleitung ausübt und glänzend beurkundet, der kann auch in geſangbegleitender Inſtrumentalmuſik keinen Widerſpruch finden; gerade weil ſie weit formenreicher iſt als der Geſang, kann ſie auch die Form der Begleitungsmuſik annehmen, die ihr Gelegenheit zu neuer Verwendung ihrer Mittel, zu neuen Bewegungen und Stellungen und zugleich Aufforderung zum Streben nach einer charakteriſtiſchen Inhaltsbeſtimmtheit bietet, durch welches ſie ſelbſt nur gewinnen und ſich bereichern kann. Die Unterordnung, in welche ſie ſich (§. 798) bei dieſem Bunde mit der Geſangsmuſik begeben muß, läßt ihr immer noch Raum genug zu ſchöner Entfaltung ihres eigenen Weſens und wird reichlich aufgewogen durch die erhöhte Pracht und Kraft, in welcher ſie gerade in der Vereinigung prangt vermöge des mittelſt dieſer entſtehenden Contraſtes zwiſchen der Einfachheit des Geſangs und der Klang- und Farbenfülle des Inſtrumentenchors. Ja ſie gewinnt darin ſelbſt ein neues Leben, eine ihr erſt in dieſer Vereinigung erwachſende Function, die Function nicht nur verſtärkender und vermannigfaltigender, ſondern auch ſympathetiſch mitgehender, den theilnehmenden Wiederklang, den das ſubjective Gefühl in der objectiven Welt außer ihm findet, darſtellender Begleitung (§. 812). In Concert und Symphonie konnte dieß doch nur unvollkommen, uneigentlich (ſymboliſch) geſchehen, weil hier den von andern Inſtrumenten umſpielten und beantworteten Hauptſtimmen das klare, ſcharfe Gepräge eines einer objectiven Welt gegenüberſtehenden Subjectiven fehlte; dieſes entſteht erſt dann, wenn ſubjective und objective Muſik einander wirklich gegenübertreten, wie es da der Fall iſt, wo ein der Menſchenbruſt ſelbſt entſteigender Geſang von Inſtrumenten begleitet wird, welche nichts Anderes ſind, als äußere, von außenher tönende und ſomit eben die Sympathie einer Außenwelt mit dem Subject darſtellende Naturobjecte.

§. 818.

Die Vereinigung beider Gattungen ermöglicht Tonwerke größeren Umfangs und Styls, belebterer und ſchärferer Charakteriſirung, als die einzelne Gattung für ſich ſie hervorbringen könnte, Tonwerke, welche nicht einzelne Empfindungen und Stimmungen, ſondern eine in ſich abgeſchloſſene Reihe von Gefühlen ſchildern, die ſich an ein dem Bewußtſein vorſchwebendes Ganzes objectiver Anſchauung, Geſchichte, Handlung knüpfen, oder aus einer ſolchen als in ihr enthalten ihm entgegentreten. Mit Werken dieſer Art realiſirt die Compoſition eine Aufgabe, welche durch das eigenſte Weſen der Muſik ſelbſt vorgezeichnet iſt, und durch deren Löſung ſie erſt zu ihrer vollſtändigen Entfaltung gelangt.

Größere Tonwerke ſind der Inſtrumentalmuſik unmöglich wegen ihres Mangels an anſchaulicher Inhaltsbeſtimmtheit, ebenſo aber auch der Vocalmuſik wegen ihrer Einfachheit, die bei weiterer Ausdehnung zur Einförmigkeit würde; anſchaulichen Inhalt hat der Geſangtext, mannigfaltigere Formbelebung und ſchärfere Ausdrucksmittel der Inſtrumentenchor zu liefern. Findet ſich dieß Beides zuſammen, ſo iſt das „Tonwerk" (§. 786, 1.) möglich. Es wäre ſchlimm für die Muſik, wenn ſie ſich auf „Tonſtücke" beſchränken müßte; in ihrem Weſen liegt es, allerdings mit Hülfe eines beſtimmtern Inhalt und größern Zuſammenhang leihenden Textes, nicht nur einzelne Tonbilder und Tongemälde, ſondern auch Reihen von ſolchen zu geben, die zuſammen Ein umfaſſendes Ganzes bilden; ſie ſtrebt nach Totalität, Entwicklung weit mehr als die bildenden Künſte, weil die Fixirung eines einzelnen Gebildes in ſchlechthin concreter ſinnlicher Erſcheinung ihr nicht in dem für ſich befriedigenden Grade der Vollkommenheit wie jenen zuſteht, und weil ihr Stoff einmal kein anderer iſt als der unendlich bewegliche, unruhige, in unaufhaltſamem Fortſchritt begriffene, ſich ſelbſt ſtets neu gebärende Proceß des Gefühlslebens; ſie iſt nicht blos Bild, ſondern Reihe von Bildern und kommt erſt damit zu voller Verwirklichung ihrer ſelbſt, daß ſie dieſes iſt, daß ſie ſich zu einer Folge von Stimmungsbildern entfaltet, welche durch die Verhältniſſe des Contraſtes, der Motivirung, des fortſchreitenden, auf- und abwogenden Bewegungsrhythmus unter ſich zuſammengehalten Ein größeres Ganzes conſtituiren. Sodann zerfällt ja auch das Gefühlsleben ſelbſt gar nicht blos in eine Unzahl einzelner lediglich ſubjectiver, einander zwar bedingender, aber dem Inhalte nach heterogener, nur durch die Individualität, an der ſie haften, äußerlich zur Einheit einer Reihe zuſammengehaltener Empfindungen; im Gegentheil über jenes unendliche Chaos wechſelnder, ſingulärer, zufälliger idiopathiſcher Einzelempfindungen heben ſich Gefühle tiefern, höhern, weitergreifenden Gehalts und Intereſſes, ſympathetiſche Gefühle, Empfindungen religiöſer, ethiſcher, allgemeinmenſchlicher (gemüthlicher) Natur empor, welche an großen, allgemein bedeutſamen, für das menſchliche Gemüth als ſolches wichtigen, die Sympathie der Menſchenbruſt überhaupt erregenden Gegenſtänden, Ereigniſſen, Anſchauungen ihr Object haben, und dieſe Art von Gefühlen iſt nun nicht blos beſchränkt auf jene unmittelbarern, ſelbſt wieder ſubjectivern Stimmungen der Andacht, der Demuth, der Begeiſterung, welche wir bei der Betrachtung der kirchlichen Muſik kennen lernten, ſondern ſie erſtreckt ſich weiter, ſie geht fort zu einer fühlenden Betrachtung *ganzer Reihen von Ereigniſſen oder von Anſchauungen*, welche religiöſe, ethiſche, gemüthliche Bedeutung für die Subjectivität haben, zu der fühlenden Betrachtung bedeutungsvoller Ereigniſſe und Anſchauungen, welche ſelbſt ſo inhalt- und umfangreich ſind, daß ſie nicht innerhalb des engen Raumes des Pſalms, der Motette, der Meſſe, des Lieds, der Ballade u. ſ. f. befaßt werden können, ſondern ſich ausdehnen zu einem großen zuſammenhängenden Ganzen, zu einem „Cyclus“ von Begebenheiten und Vorſtellungen, der in dieſer ſeiner ganzen Ausdehnung Gegenſtand des Gefühls iſt, vom Gefühl des Anſchauenden lebendig empfunden wird und ſo eine ſeinem objectiven Inhalt entſprechende große Reihenfolge von Gefühlen, einen Cyclus von ſubjectiven Gefühlen *in ihm* erregt. Auch Gefühle dieſer Art fallen unter das Gebiet der Muſik, ſie werden, wie alles Gefühl, erſt durch ſie recht lebendig, und ſie gewähren andrerſeits ihr den edelſten und zugleich umfaſſendſten Stoff, der überhaupt denkbar iſt, der aber eben wegen ſeines weitern Umfangs Fixirung der Gefühle in andeutendem Worte, alſo Vocal-, und wegen ſeiner concretern, objectiver entwickelten Natur lebendigere, farbenreichere Charakteriſtik, alſo Inſtrumentalmuſik verlangt. Ein zweiter Grund, der die Muſik zu größern Tonwerken forttreibt (und der mit dem vorigen zuſammen zugleich bereits die Grundlage der Gliederung dieſes ganzen Muſikzweiges abgibt) iſt folgender. Zuſammenhängende „Gefühlscyclen“ (um dieſen bezeichnendſten Ausdruck beizubehalten) bilden ſich auch dadurch, daß jede größere Folge von *Begebenheiten und Actionen*, jede „Geſchichte“ und „Handlung,“ die nicht ganz äußerlicher, zufälliger, mechaniſcher, bedeutungsloſer Art iſt, ihrer ſubjectiven Seite nach nichts Anderes iſt, als eine Reihenfolge von „paſſiven und activen“ Gefühlen (§. 814), welche durch das Geſchehende bedingt ſind und das Geſchehen ſelbſt bedingen. Eine in der Sphäre bewußter, empfindender, wollender Weſen vor ſich gehende, eben mit ihnen zu thun habende Geſchichte löst ſich pſychologiſch betrachtet auf in eine Reihe von Zuſtänden, Affectionen, Gefühlen, welche in den Betheiligten hervorgebracht werden oder ſie, ſoweit ſie mithandeln, zu dieſem Handeln beſtimmen: daſſelbe iſt bei einer Handlung der Fall, nur daß hier die zum Handeln beſtimmenden activen Gefühle, Affecte, Leidenſchaften, Strebungen ſtärker und mit mehr

Bedeutung hervortreten als bei der bloßen Geſchichte, indem eigentlich ſie den Kern des Ganzen ausmachen. So entſtehen mithin objective Gefühlscyclen, Reihen von Gefühlen nicht des anſchauenden Subjects, ſondern der bei der angeſchauten Geſchichte oder Handlung betheiligten Perſonen, und dieſe objectiven Gefühlsreihen kann natürlich die Muſik ebenſogut als jene noch ſubjectivern muſikaliſch darſtellen, denn es macht für ſie nichts aus, ob ſie der ſubjectiven Stimmung des fühlenden und ſein Gefühl in Tönen ausſprechen wollenden Subjects ſelbſt einen Ausdruck zu geben, oder ob ſie Stimmungen leidender und handelnder Perſonen, denen das Subject blos zuſieht, zu ſchildern hat, wenn nur dieſe Stimmungen muſikaliſch darſtellbar und zugleich ihrem Gehalte nach von der Art ſind, daß der Wunſch ſie auch in Muſik zu hören, einen muſikaliſchen Eindruck von ihnen zu empfangen wirklich entſtehen kann. Ja die Muſik erhält hiemit ein ganz beſonders fruchtbares Gebiet; in „Geſchichte“ und „Handlung“ werden die Gefühle, weil hier verſchiedene Individuen durch reale Ereigniſſe afficirt werden, weil ſie das Erregendſte, Schwerſte, Schmerzlichſte, Furchtbarſte erleiden, zu den verſchiedenartigſten, heftigſten, extremſten Affecten und Leidenſchaften hingetrieben werden können, kurz, weil hier Individuen in das Leben und ſeine Einwirkungen und Conflicte mitten hineinverſetzt ſind, dergeſtalt intenſiv, innig, tief, durchgreifend, kurz dergeſtalt dramatiſch bewegt und dergeſtalt mannigfaltig und individuell, oder ſie nehmen hier ſo ſtarke und ſo concrete Färbungen an, daß die Muſik, ſobald ſie nur einigermaaßen ihrer dynamiſchen und qualitativen Ausdrucksmittel bewußt und Herr geworden iſt, dieſes Gebiet als ihre eigentlichſte Sphäre ergreifen und anbauen muß, was ſie aber wiederum nur thun kann durch Fixirung des darzuſtellenden Gefühlscyclus (der Geſchichte oder Handlung) in beſtimmtem Wortinhalt und durch Verwendung der draſtiſchen Kräfte und maleriſchen Formen der Inſtrumente, welche für den Ausdruck, ſowie ſchon für die bei längeren Compoſitionen erforderliche Mannigfaltigkeit, unentbehrlich ſind. Dieſe muſikaliſche Vergegenſtändlichung des einer Geſchichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalts wird aber noch weiter führen; die Theilnahme an demſelben, welche dazu treibt, ihn auch muſikaliſch dargeſtellt haben zu wollen, wird bald auch den Wunſch hervorrufen, die Geſchichte und insbeſondere die Handlung, weil in letzterer die Activität der Perſonen den Schwerpunct bildet, nicht blos zu hören, ſondern auch zu ſehen; die Sänger, welche ſich bereits dazu verſtanden haben, die Helden, deren Thaten und Leiden ſie ſingen, muſikaliſch vorzuſtellen, werden es auch dramatiſch zu thun ſich nicht lange weigern, ſie werden ſingende Schauſpieler werden und als ſolche, accompagnirt von den Choriſten und Soliſten des Orcheſters, die Handlungen und Geſchicke, die Empfindungen und Affecte der vorgeſtellten Perſönlichkeiten ſo ganz unmittelbar und in ſolcher Verbindung des mimiſchen Ausdrucks mit dem muſikaliſchen darſtellen, daß dieſer letztere, um den es hier in erſter Linie zu thun iſt, dadurch an Klarheit und Leben unendlich gewinnen muß. Die Fähigkeit und der Beruf der Muſik zu größern Tonwerken von einer Tiefe, Kraft und Schönheit der Wirkung, welche ihr gewiß wohl anſteht und dem, was ſie auf andern Gebieten leiſtet, gewiß nicht nachgeſetzt werden kann, iſt hiemit erwieſen; es iſt gezeigt, daß es nicht eine Verirrung, wie der Purismus behauptet, ſondern der folgerechte Fortſchritt zu einer ihr Weſen erſt vollſtändig realiſirenden Kunſtform iſt, wenn ſie zur Geſchichte und zum Drama fortgeht, und es kann ſich daher weiter nur um Betrachtung der ſpeziellern Geſtaltungen dieſer Kunſtform handeln. — Ein untergeordneter, aber nicht unwichtiger Punct, den die obige Erörterung noch bei Seite laſſen mußte, iſt der, daß die Muſik auch Mittel hat, Ereigniſſe (z. B. Sturm, Erdbeben, ſanftes Wogen, Säuſeln u. ſ. f.) und einzelne Actionen (z. B. Angriff, Marſch, Kampf, Verwirrung, Flucht, Getümmel, Tanz u. ſ. f.) mit einem charakteriſtiſchen, ihren Eindruck auf Phantaſie und Empfindung (ihren Stimmungsgehalt) malenden Ausdruck begleitend hervorzuheben; auch dieſe Seite der Muſik, die Tonmalerei, kann erſt dann zu voller und zu künſtleriſch berechtigter Entwicklung gelangen, wenn ſie zu einer durch den Wortausdruck oder die ſceniſche Darſtellung klar veranſchaulichten Begebenheit oder Handlung hinzutritt und ſo ſelbſt klar und deutlich wird (ſ. S. 968); die Muſik müßte auf eine große Zahl der ihr eigenthümlichſten Tonwirkungen verzichten, wenn ſie nicht zu Werken fortginge, in welchen ſie Gelegenheit erhält objectiven Ereigniſſen, Zuſtänden, Begebenheiten, Actionen, Bewegungen muſikaliſchen Ausdruck zu verleihen und dadurch zugleich die Veranſchaulichung der Stimmungen und Gefühle zu verſtärken, die an jene Ereigniſſe u. ſ. w. ſich anknüpfen und deren Darſtellung für ſie allerdings die Hauptſache bleibt.

§. 819.

Das Tonwerk, welches (§. 818) den einer objectiven Anſchauung, Geſchichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalt muſikaliſch wiedergibt, iſt zunächſt, wie alle Muſik urſprünglich, lyriſch (d. h. noch ohne dramatiſche Darſtellung), aber es iſt bereits epiſch-lyriſch, weil es die muſikaliſche Darſtellung der an ein beſtimmtes objectives Sein oder Geſchehen ſich knüpfenden oder in ihm zu Tage tretenden Reihen von Stimmungen und Gefühlen bezweckt. Dieſes epiſchlyriſche Tonwerk kann in dreierlei Hauptformen erſcheinen. Es iſt 1) vorherrſchend lyriſch, indem die Ausſprache der für das anſchauende Subject an die Vorſtellung eines objectiven Seins oder Geſchehens ſich knüpfenden Gefühle überwiegt, lyriſches Oratorium. Es iſt 2) vorherrſchend oder rein epiſch, indem die Begebenheit oder Handlung ähnlich wie im hiſtoriſchen Liede geſungen, in der Form belebter muſikaliſcher Erzählung eines das Gefühl anſprechenden und ſelbſt eine Reihenfolge von Gefühlen und Stimmungen darſtellenden Geſchehens vorgetragen wird, epiſche Cantate. Es iſt 3) in ſeiner epiſchlyriſchen Haltung zugleich dramatiſch, indem es die Einzel- und Geſammtperſönlichkeiten, auf die das Ganze Bezug hat und deren Zuſtände und Thätigkeiten, Stimmungen und Empfindungen den Inhalt und Verlauf des Ganzen ſelbſt bilden, in der Form ſelbſtändiger, durch eigene Stimmen und Stimmenganze repräſentirter Individuen neben und nach einander auftreten und ihre Gefühle ſelbſt ausſprechen läßt, ſo daß der Gefühlsgehalt des Ganzen in allmäliger Entfaltung dem Subject in völlig objectiver Form gegenübergeſtellt wird, epiſchdramatiſches Oratorium. Streng zu ſondern ſind dieſe drei Hauptformen nicht, da eine ausführlichere Hereinnahme epiſcher Elemente in das lyriſche, lyriſcher in das epiſche und epiſchdramatiſche Tonwerk unter Umſtänden Jenes zur Belebung der Darſtellung, Dieſes zur Innigkeit des Stimmungsausdrucks weſentlich beitragen kann. Weitere Unterſchiede ergeben ſich aus dem Inhalt, der religiös oder allgemeinerer Art iſt, ſowie daraus, daß er entweder dem Gebiet idealer Anſchauung oder realer Objectivität angehört, welche letztere dann wiederum entweder religiös oder hiſtoriſch oder Lebensbild, Sittenbild (§. 702 ff.) iſt.

Der §. ſucht die ſchwierige, vielbeſprochene Frage über Begriff und Eintheilung des Oratoriums und der verwandten Zweige der Muſik zu erledigen. Die Sache iſt im Grund einfach. Das Oratorium beginnt da, wo epiſche Muſik in größerem Maaßſtabe (als z. B. in Ballade) in die lyriſche herein-, zu ihr herantritt. Innerhalb religiöſer Muſik bezeichnet namentlich das Stabat mater den Fortgang von lyriſcher zu epiſchlyriſcher Muſik; in der erſten Strophe bis pertransivit gladius iſt oratorienmäßige Epik, aber ſie wird nicht fortgeſetzt, ſondern geht zur Lyrik theilnehmender Klage und herzinniger Bitte zurück. Wirkliches, aber lyriſches Oratorium ſind Haydn's „Worte des Erlöſers am Kreuze"; die Worte treten in objectiver Weiſe, theils von Einzelſtimmen, theils vom Chor vorgetragen, dem anſchauenden Subject, der Gemeinde gegenüber, deren an die „Worte" ſich knüpfende Empfindungen aber dann allerdings den Hauptinhalt der muſikaliſchen Compoſition ausmachen. Ebendeßwegen weil dieſes Lyriſche hier das Hauptmoment bildet, iſt auf rein epiſche oder gar dramatiſche Form bei der Compoſition der Worte ſelbſt nicht Bedacht genommen, die Mehrzahl derſelben wird einfach, ohne alles erzählende Beiwerk recitirt, und zwar in Choralform, nicht in Recitativ- oder Liedform (wie das Geſetz der Dramatik es fordern würde), weil es ſich eben nur darum handelt, ſie der Gemeinde gegenüberzuſtellen in einer der Gewichtigkeit, die ſie als Mittelpunkt des Ganzen haben, vollkommen entſprechenden (darum choriſchen) Form. Das „Ach mich dürſtet" wird von einer Soloſtimme vorgetragen, die aber nicht dramatiſch den Sprechenden ſelbſt, ſondern nur einen epiſchen, die Worte dieſes Letztern berichtenden Erzähler vorſtellt; hier macht ſich das epiſche Moment mehr geltend, wie auch nachher in der inſtrumentalen Schilderung des Erdbebens, aber nur ganz im Vorübergehen. In umfaſſenderem Maaßſtabe tritt das Epiſche, an einzelnen Puncten („Ja nicht auf das Feſt" u. ſ. w., „Laß ihn kreuzigen" u. ſ. w.) zum wirklich Dramatiſchen fortgehend, in das lyriſche Oratorium herein in *Bach's Paſſionsmuſik*. Sie iſt der Grundtendenz nach lyriſch, Betrachtung der Leiden Chriſti, an die ſich überall ſogleich das Ausſprechen der Gefühle des Subjects, der Gemeinde anſchließt, die für ſie ſich an jenes Leiden knüpfen; aber ſie läßt auch der epiſchen und dramatiſchen Schilderung in epiſchen Recitativen und dramatiſchen Chören ſo weiten Raum, daß ſie eigentlich alle drei Formen des Oratoriums in ſich vereinigt. Nicht ſo großen aber gleichfalls ſehr bedeutenden Umfang hat das Epiſche in *Händel's Meſſias*. Die Anlage iſt hier die: einzelne der Geſchichte und Handlung gleichſam während ihres Verlaufes zuſchauende Stimmen erzählen dieſelbe nach ihren einzelnen Momenten einem zuhörenden, idealen, die Gemeinde repräſentirenden Chor, jedoch ſo, daß die Erzählung nicht in die epiſche Breite des Thatſächlichen eingeht, ſondern die innere Bedeutung deſſelben überall als Hauptſache behandelt; dieſer erzählenden Schilderung, die im dritten Theil („Merkt auf, ich ſag' ein geheimes Wort") auch zu lebhafter Anſprache übergeht, antwortet der Chor, bald vollſtimmig (d. h. auch muſikaliſch als Chor), bald nur durch Quartett, bald auch blos durch Einzelſtimmen ſich ausſprechend (z. B. in der Arie „Iſt Gott für uns"), indem er ſeine Gefühle darlegt, wie ſie an die einzelnen Momente der Handlung ſich knüpfen. Einmal tritt auch ein dramatiſcher Chor ein („Er trauete Gott"), der eigentlich zu vereinzelt neben den ſonſt faſt durchaus lyriſchen Chören daſteht und daher in's Ganze nicht recht paßt. Aus dem über dieſe beiden Oratorien Geſagten geht zugleich hervor, daß die Vereinigung der drei Gattungen, namentlich des Epiſchen und Lyriſchen (obwohl Verfehltes dabei mitunterlaufen kann), nicht unerlaubt, ſondern je nach Anlage des Ganzen ſehr wirkſam iſt. Je reicher das Objective ſich entwickelt, je ausdrucksvoller es dargeſtellt wird, deſto mehr gewinnt auch das ſubjectiv Lyriſche an Entwicklung, Farbe und Ausdruck; dem blos lyriſchen Oratorium fehlt es an concreter Schilderung und daher auch an eigentlich concreter Gefühlsfärbung. — Rein epiſch, höchſtens mit lyriſchen Beigaben (z. B. Schlußſätzen) iſt die (epiſche) *Cantate*, wie z. B. Händel's Alexanderfeſt. Eine Begebenheit oder Handlung, das Einzelne, was die in ihr auftretenden Perſonen reden und thun, wird von zuſchauenden Perſönlichkeiten der Reihe nach erzählt; weder ein der Handlung gegenübertretender Chor iſt da, noch treten die Perſonen der Handlung ſelbſtredend auf. Aber — und hierauf beruht der Unterſchied der „Cantate“ von Lied, Ballade u. ſ. w. — die Handlung ſoll doch in größerem Styl, in der Form des Tonwerks, nicht des bloßen Stücks, objectiv veranſchaulicht, ſie ſoll dem Hörer geſchildert werden mit allen muſikaliſchen Mitteln, welche aufgeboten werden können, um ihr inneres Leben, die in ihr immanenten, in ihr ſpielenden und wirkſamen Gefühle, Affecte u. ſ. w. in voller Objectivität, in kräftigem Heraustreten zu veranſchaulichen, und daher erzählt nicht blos Eine Stimme (nicht blos ein Balladenſänger), ſondern die Erzählung vertheilt ſich (wie bei der größern lyriſchen Cantate §. 804 die Ausſprache der Gefühle) an verſchiedene muſikaliſche Perſönlichkeiten, an Recitativ- und Arienſtimmen, an Terzette, Chöre u. ſ. w., je nachdem das einzelne Moment der Handlung durch ſeinen Inhalt mehr für den einfachern Solo- oder für den gewichtigern, nachdrücklichern Enſemblevortrag ſich eignet; bedeutſam verwickelte Momente, z. B. ſolche, in welchen Reden oder Handlungen einer Mehrheit, einer Kriegertruppe oder dgl., erzählt werden, theilt der Componiſt einem Chore, weniger bedeutende den Einzelſtimmen zu. Die Cantate nimmt alſo in ihrer Stimmenvertheilung bereits Rückſicht auf die Perſönlichkeiten der Handlung ſelbſt; die ſingenden Stimmen und Stimmganzen bilden bereits die handelnden oder leitenden Einzel- und Geſammtperſönlichkeiten entſprechend ab, und es iſt ſomit nur noch ein kleiner Schritt zum dramatiſchepiſchen Oratorium, das ein Drama, nur ohne ſceniſche Darſtellung iſt, aber auch lyriſche Elemente, z. B. Geſänge eines zuſchauenden idealen Chors (wie in Mendelsſohn's Paulus und am Schluſſe des Elias), und ausführlichere epiſche Recitationen ſei es nun durch Einzelſtimmen (wie die Oper es thut) oder an geeigneten, bedeutſamen Stellen durch Chorſtimmen (wie mehrmals im zweiten Theil des Elias) in ſich aufnehmen kann, ſo daß in letzterem Falle das Oratorium gerade wie die Cantate verfährt. Im Ganzen jedoch iſt zu rathen, daß das dramatiſch-epiſche Oratorium nicht zu viel lyriſche Zugaben erhalte, da die Lebendigkeit der Handlung durch zu öftere Unterbrechungen nothleidet und ſo ein erſchlaffendes Element in die Compoſition hereinkommt. Anders iſt es beim lyriſchen Oratorium; dieſes kann in einzelnen Momenten ſich zu dramatiſcher Objectivirung deſſen, was das Subject anſchaut und mit Empfindung betrachtet, ſteigern (wie eben bei Bach), damit gewinnt das Werk an Leben und Kraft; aber ein Herabgehen aus dem bewegtern dramatiſchen in das weichere lyriſche Gebiet iſt immer mißlich, es wirkt leicht ſentimental, abſchwächend (im Paulus z. B. iſt doch etwas zu viel Lyriſches, zu viel Choral, am Schluß des im erſten Theil ſo dramatiſchen Elias auch; Händel hat mit Recht dergleichen nicht in ſeinen epiſchen Oratorien, die eben auch darum ſo ganz aus Einem Guß und von ſo ungetheilt kräftiger Wirkung ſind).

Die weitere Gliederung, religiöſes und weltliches, ideales oder realepiſches Oratorium, ergibt ſich von ſelbſt. Das *ideale Oratorium*, wie Spohr's letzte Dinge, das nicht eine Geſchichte, ſondern eine in epiſch-dramatiſcher Form ſich darlegende ideale Anſchauung zu ſeinem Inhalte hat, wird am eheſten auf dem Boden der Religion ſich bilden, jedoch ſtets beſchränkte Bedeutung haben, weil es der concreten Beſtimmtheit, wie dieſer Muſikzweig ſie fordert, zu ſehr entbehrt und daher auch der religiöſen Cantate noch zu nahe bleibt.“ Das *realepiſche Oratorium* kann neben den religiöſen auch ethiſche, heroiſche, patriotiſche, weltgeſchichtliche, ſowie Stoffe aus der unmittelbaren Wirklichkeit des Lebens wählen, Alles mit gleich guter Wirkung, obwohl die Aufgabe immer ſein wird, auch in nicht direct religiöſen Oratorien *ein religiöſes und ethiſches Grundgefühl* durchklingen zu laſſen, um dem Ganzen die höhere Weihe tiefern Empfindungsgehalts und innigerer Ergriffenheit zu geben, die es nicht ſo entbehren kann, wie die mehr auf Einzelcharakteriſtik und draſtiſche Wirkung angewieſene Oper. Das Oratorium läßt ſeine Anſchauungen, Begebenheiten, Handlungen und Perſonen noch nicht ſceniſch zu voller empiriſcher Wirklichkeit heraustreten, es kann ebendarum auch weder zu ſpeziellerer Charakterentwicklung, die erſt bei concretem Verlauf einer in's Breite ſich exponirenden Handlung anſchaulich wird, noch zu einer ſolchen reichern Entfaltung der Handlung ſelbſt fortgehen, es erzählt die Handlung blos und erzählt ſie nur in ihren Hauptmomenten, es läßt die activen Perſonen nicht wirklich handeln, ſondern es läßt theils nur Andere ihre Handlungen und den Eindruck derſelben auf ſich berichten, theils ſie ſelbſt blos die Hauptſtimmungen vortragen, in denen ſie handeln oder in die ſie durch den Gang der Ereigniſſe verſetzt werden, es iſt alſo überall auf das Moment des Gefühles als auf die Hauptſache hingewieſen, ein Oratorium, in welchem dieſes nicht zu voller Entwicklung käme und nicht den Schwerpunkt des Ganzen ausmachte, wäre etwas ſo Trockenes und Unlebendiges, daß es nicht angehört werden könnte, und darum muß es auch einen tiefern, innigern d. h. religiösethiſchen Gefühlsinhalt haben, in welchem zugleich die in der Handlung auftretenden Einzelgefühle ihre Zuſammenfaſſung zu höherer Einheit erhalten. Die ſchöne Vereinigung des Religiöſen mit Stoffen, die dem Gebiet der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen ſind, in *Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten* iſt bekannt; dieſe Werke ſind aber zugleich, auch hievon abgeſehen, Hauptbeiſpiele für die Oratorien, welche der §. als Lebens- oder Sittenbilder bezeichnet. Sie ſind nicht mehr eigentliche Geſchichte oder Handlung, aber ſie ſind, wie das Sittenbild überhaupt (§. 702), doch epiſcher Natur, Schilderungen von Begebenheiten und Zuſtänden, an welche ſowohl in dem betrachtenden Subject als in den an ihnen betheiligten Perſonen die von dem Tonwerk muſikaliſch objectivirten Empfindungen ſich knüpfen. Beachtenswerth iſt, wie in der „Schöpfung“ ein Fortgang vom Epiſchlyriſchen zum Dramatiſchen ſtattfindet. In den beiden erſten Theilen wird das Schöpfungswerk von einzelnen Engeln und von Chören geſungen, welche zugleich Engelchöre repräſentiren; hier alſo herrſcht, indem die Handlung von zuſchauenden Perſonen, die außerhalb derſelben ſtehen, vorgetragen wird, die Weiſe der epiſchen Cantate, allerdings mit dem Unterſchiede, daß dieſe Perſonen nicht abſtracte Perſonen (Erzähler), ſondern zugleich ſelbſt wenigſtens innerlich an der Handlung ſich betheiligende, ſie mitfühlende und ſie daher auch (in den Chören) mit Lobgeſängen verherrlichende Individuen ſind; vollſtändig aber beginnt die dramatiſche Form erſt im dritten Theile mit dem erſten Menſchenpaare, das hier auf den Schauplatz tritt und die Empfindungen ausſpricht, in die es ſich durch ſeinen Eintritt in die göttliche Welt verſetzt findet. Der Unterſchied der Behandlung war nothwendig durch die Natur der Sache; die Schöpfung ſelbſt konnte nicht dramatiſch dargeſtellt werden; ebenſowenig aber wäre es paſſend geweſen, im dritten Theil die epiſchrecitirende Form beizubehalten, es mußte vielmehr hier zu der lebendigern dramatiſchen fortgegangen werden, wieder ein Beweis, wie auf dem Gebiete des Oratoriums keine ſtrenge Sonderung der Behandlungsarten vorgeſchrieben werden kann.

Geſetz iſt für das Oratorium, daß die Muſik, auch wo der Inhalt religiös erhaben iſt, *muſikaliſch ſchön*, d. h. directer Gefühlsausdruck, ebendarum aber in den ſpezifiſch dramatiſchen, affectvollen Partien auch vollſtändig dramatiſch bewegt ſei. Die Muſik wirkt hier nur durch ſich ſelbſt, ſie allein muß den Text veranſchaulichen und beleben, ſie muß alſo ein volles und ſchlechthin klares und charakteriſtiſches Heraustreten der Gefühle und Erregungen zu ihrem Einen Zwecke machen. Nirgends iſt daher vor Allem Melodie und bei gewichtigern, bewegtern Partien wirkſame Harmonik und Rhythmik ſo unerläßlich wie hier; die rein lyriſche Muſik kann einfacher verfahren, weil ſie weniger in der Charakteriſtik zu leiſten hat, auf die im Oratorium Alles ankommt, weil es beſtimmte, an eine concrete Anſchauung ſich anſchließende, aus beſtimmten Ereigniſſen, Handlungen, Zuſtänden ſich entwickelnde Gefühle ganz allein in voller Anſchaulichkeit zu malen hat. Eine Hauptſtelle nehmen ebendeßwegen auch die *Chöre* ein, ſowohl die lyriſchen als die dramatiſchen; ſie ſind im Oratorium überall der Gipfel- und Schlußpunct, weil in ihnen ſowohl die Bewegtheit der Handlung als beſonders der Reflex der Ereigniſſe und Actionen im Gefühle der betheiligten Perſonen ſowie im ſubjectiven Bewußtſein ſeinen umfaſſendſten, kräftigſten, unumwundenſten, vollſten, erhabenſten Ausdruck erhält. *Richtige Vertheilung der Stimmen*, paſſende Folge der

Solo- und Enſemblepartien in Gemäßheit des Inhalts der einzelnen Partien und entſprechend den Geſetzen des Wechſels und Contraſts, der Abſtufung und der Steigerung (des höhern Rhythmus) iſt natürlich eine Hauptſache. Dankbar iſt beſonders die Stellung des Orcheſters; es verſtärkt den Gefühlsausdruck, es begleitet den individuellen und den Chorgeſang mit unſichtbaren, ſympathetiſch mitklingenden Stimmen, welche die Bedeutung des Vorgetragenen in ihr volles Licht ſetzen (daher im Oratorium namentlich auch die Orgel mit ihren urkräftigen, weltdurchſchütternden Tönen auftritt, wenn es gilt, den objectiven, ſubſtantiellen, transſcendenten, übermenſchlichen Gehalt des Gegenſtandes in ſeiner vollen Wucht fühlen zu laſſen); das Orcheſter malt die Gefühlseindrücke, die an Ereigniſſe, Begebenheiten, im ſittenbildartigen Oratorium auch an Veranſchaulichung von Naturgegenſtänden, mit denen das menſchliche Leben in Berührung kommt, ſich anknüpfen, es belebt die dramatiſch bewegten Partien, kurz es wirkt auch hier lyriſch, epiſchmaleriſch, dramatiſchpathetiſch wie in den entſprechenden Symphonieen, Quartetten, Sonaten u. ſ. f. Sind alle Geſetze dieſer Kunſtform in einem Oratorium erfüllt, alle Mittel, die es gebrauchen darf und ſoll, richtig verwendet, ſo ruht ein Zauber der Schönheit auf ihm, der mit nichts beſſer zu vergleichen iſt als mit dem Wohlgefühl, in das ein in Ausdruck und Farbe vollendetes, reich belebtes und doch in ruhigſter Haltung vor uns ſtehendes Gemälde uns verſetzt. Wir ſind im Oratorium aus der engen ſubjectiven Sphäre rein lyriſcher Muſik heraus, wir haben eine Anſchauung, ein Bild vor uns, das ſich ohne alle einſeitige Erregtheit allmälig entfaltet, klar und ruhig wie Sonnenſchein und doch eines ſchönen Wechſels von Licht und Schatten, hellerer und dunklerer, einfacherer und bunterer Färbung, anſprechender Lieblichkeit und ergreifender Erhabenheit, ſanfterer und ſpannenderer Bewegung nicht entbehrend. Die Muſik bietet im Oratorium ihre Mittel bereits in mannigfaltigerer und draſtiſcherer Weiſe auf, aber ſie geht über das Maaß ausdrucksvoller Schönheit noch nicht hinaus, weil ſie die verwickeltern, drängendern Momente der Handlung vor unſern Blicken verbirgt und auch die handelnden Perſonen nur vorübergehend oder gar nicht in derjenigen Aufgeregtheit zeigt, die erſt mit der ſceniſchen Darſtellung verträglich iſt. Das Gefühl ergießt ſich voll, aber nicht in ausſchreitendem Uebermaaß, es bleibt Alles innerhalb der Linie der reinen Schönheit, das Ganze athmet eine ideale Zartheit, eine zurückhaltende Jungfräulichkeit, welche der Oper allerdings fehlt, weil ſie die Conflicte und Affecte des realen Lebens in ihrer ganzen Schärfe und Macht zur Anſchauung bringen muß. Aber — und dieſe Seite der Sache iſt ebenſowenig zu überſehen — die Oper kann doch dieſes Element der Idealität, des feinern Gefühlsausdrucks ſowie des tiefen Gefühlsgehalts auch in ſich aufnehmen, das Zarte mit dem Scharfeinſchneidenden, das Jungfräuliche mit dem Männlichherben vereinigen, ſie kann die Kunſtform des Oratoriums auf höherer Stufe reproduciren und mit dem vollſtändig entwickelten dramatiſchen Prinzip verſchmelzen, während das Oratorium in dieſes Gebiet nie ganz einzutreten, ſondern es nur unvollſtändig abzubilden und nur im Vorübergehen es zu berühren vermag; die Oper iſt eine univerſellere Form, zu der das Oratorium geradezu ſelbſt hindrängt, je mehr es ſich der rein lyriſchen Muſik gegenüber in ſeiner Eigenthümlichkeit, d. h. nach der dramatiſchen Seite hin entwickelt. So hat gerade Händel's letztes Oratorium Jephtha einen ſo entſchiedenen Charakter dramatiſcher Verwicklung und dramatiſcher Erregtheit der Empfindungen und Affecte, daß die Oratorienform zu weich, zu zart, zu farblos erſcheint; gerade der Meiſter des Oratoriums mußte, nachdem er eine ſo große Reihe lyriſcher und epiſcher Werke dieſer Gattung durchgearbeitet hatte, naturgemäß endlich wieder bei dramatiſchern Stoffen ankommen, die bereits nach vollſtändiger ſceniſcher Darſtellung verlangen.

§. 820.

Das größere Tonwerk wird *rein dramatiſchlyriſch*, wenn es nicht mehr den für das Subject an ein objectives Geſchehen ſich knüpfenden, ſondern lediglich den in einer Handlung ſelbſt zu Tage tretenden Gefühlsinhalt d. h. die Gefühle und Stimmungen der Perſonen der Handlung, wie dieſelben den Gang der Handlung theils beſtimmen, theils durch ihn beſtimmt werden, muſikaliſch darſtellt, und wenn es hiemit ſowohl eine ſceniſche Darſtellung der ganzen Handlung, als auch eine Tonmalerei verbindet, welche allen beſonders hervorzuhebenden und muſikaliſcher Veranſchaulichung fähigen Momenten und Partien der Handlung dieſe Veranſchaulichung zur Seite ſtellt.

Der §. hebt die *muſikaliſche Begleitung der Handlung* erſt hier ausdrücklich hervor, weil ſie im Oratorium um ſeines ſubjectiv innerlichen Charakters willen weniger bedeutend und durchgreifend iſt. Geht die Veranſchaulichung einer Handlung bis zur vollſtändigen ſceniſchen Darſtellung fort, mit welcher eine reiche Zahl mannigfachſter im Oratorium verſchwiegen bleibender oder blos kurz erzählter Einzelactionen, Situationen, Zufälle, Ueberraſchungen, Schreckniſſe, Wirrniſſe, Tumulte, oder auch concrete Handlungen, wie Tanz, Marſch, Prozeſſion, Opfer, offen auf den Schauplatz treten, ſo wird das Verhältniß anders, die Muſik muß hier wirklich über die bloße Gefühls- und Affectsſchilderung zur Malerei von Situationen, Begebenheiten und Handlungen oder doch zu einer ihre Bedeutung andeutenden Begleitung fortgehen, ſie kann da nicht ſchweigen, wo die Vorgänge auf der Bühne ſo laut reden, ſie muß auch dem Ohre einen kräftigen und beſtimmten Eindruck von Dem geben, was das Auge in lebendiger Wirklichkeit vor ſich ſieht; ſie muß den „Gefühlsgehalt“ der Ereigniſſe und Handlungen gerade ſo objectiviren, wie die Gefühle ſelbſt, einmal deßwegen, weil auch von letztern (z. B. dem Schrecken, der Unruhe, der innern Vernichtung) ein vollſtändig klares muſikaliſches Bild erſt entſteht, wenn ſie nicht gemalt werden, ohne zugleich die ſie bedingenden und beſtimmenden Anläſſe (ſchreckendes, niederſchmetterndes Auftreten einer höhern Natur- oder Schickſalsgewalt u. dgl.) zu malen, und für's Zweite auch hievon abgeſehen ſchon darum, weil jeder nicht indifferenten oder zu unbedeutenden Begebenheit, Lage und Action auch an ſich irgend ein Gefühlsgehalt, ein Verhältniß zum Gefühl, eine Art auf das Gemüth ſo oder anders zu wirken (zu ſchrecken, zu beunruhigen, lebhaft zu beſchäftigen, Behagen zu erregen, komiſch zu ergötzen, frei aufathmen zu laſſen u. ſ. f.) eigen iſt, ein Gefühlsgehalt, deſſen Nichtmalung der muſikaliſchen Darſtellung der Geſammthandlung alles höhere Leben und alle beſtimmtere Färbung entziehen würde. Das Mittel, das die Muſik dazu hat, ſind die Kräfte, Klangfarben und charakteriſtiſchen Tonbewegungen des Orcheſters und der einzelnen Inſtrumente. Das Oratorium ſteht noch immer wie der rein lyriſchen, ſo der bloßen Vocalmuſik näher, weil es dieſe inſtrumentale Malerei der Situationen und Handlungen nur in beſchränkterem Maaße anwendet; erſt mit dem muſikaliſchen Drama tritt die Wechſelwirkung von Vocal- und Inſtrumentalmuſik vollſtändig in Wirklichkeit, obwohl auch hier das durch die Natur der Sache gebotene Verhältniß der Unterordnung des Orcheſters unter den Geſang nicht aufgehoben werden darf, wenn nicht die Klarheit und Schönheit des Ganzen zu Grunde gehen ſoll. Der Schwerpunct liegt auch im muſikaliſchen Drama auf Seiten der Malerei des Innern, der Empfindungen und Affecte, die ihr allein vollkommen gelingen kann; wird dieſer Schwerpunkt verſchoben, ſo tritt der ſchon erwähnte Purismus in ſein relatives Recht ein, der die Wahrheit und Innigkeit des melodiſchen Gefühlsausdrucks für das Ein und Alles der Muſik erklärt. — Bloße Inſtrumentalbegleitung der Handlung eines (geſprochenen) Drama's, das ſog. Melodrama, iſt zuläſſig bei Werken, in welchen das Element der lyriſchen Empfindung (wie z. B. theilweiſe in Göthe's Egmont) ſich ſo entſchieden geltend macht, daß muſikaliſche Begleitung einzelner Momente der Handlung, in welchen dieſes lyriſche Element ganz für ſich heraustritt, naturgemäß iſt und nichts Störendes in's Ganze hereinbringt. In der Regel aber muß der Gang des nichtmuſikaliſchen Drama's einen Verlauf nehmen, der innerhalb der Sphäre des realen nach außen gewendeten Handelns bleibt und mithin ſolche Uebergänge in's lyriſche Gebiet ausſchließt, daher das Melodrama und ebenſo die nur unter denſelben Bedingungen wie dieſes zuläſſige Muſik der Zwiſchenacte blos eine exceptionelle Nebenform der dramatiſchen Muſik bilden kann. Daſſelbe gilt, nur in anderer Weiſe, vom Ballet, dem pantomimiſchen Drama mit Inſtrumentalbegleitung, einer Form, die durch ſich ſelbſt auf einen engen Kreis poetiſcher Darſtellungen beſchränkt iſt, der Muſik aber allerdings Stoff zu charakteriſtiſchen Compoſitionen gewähren kann.

§. 821.

1. Wenn das dramatiſche Tonwerk über die Schilderung einfacherer und
beſchränkterer Vorgänge zur eigentlichen „Handlung“ von größerem Umfang und
von concreter Entwicklung ſich ausdehnt, welche das Product der Charaktere
einer Mehrheit in ihr zuſammentreffender Perſonen und beſtimmter Verhältniſſe
und Situationen, in denen ſie ſich finden, iſt und ihrem ganzen Verlaufe nach
2. bis zu ihrem nothwendigen Abſchluſſe zur Darſtellung kommt, ſo iſt hiemit die
Oper gegeben. Die Muſik iſt in der Oper Selbſtzweck, nicht bloßes Mittel zu
einer Verſchärfung oder Verdeutlichung des dramatiſchen Ausdrucks, und die
Anlage des Drama's muß daher der Muſik zu freier Entfaltung ihrer ſelbſt,
d. h. zu ungehemmter Gefühlsmalerei, die ihr Weſen iſt, Raum gewähren.
Andrerſeits iſt der Zweck der Oper eine rein dramatiſche, Handlung und zwar
eben dieſe beſtimmte Handlung zu muſikaliſchem Ausdruck erhebende Muſik,
der dramatiſche Ausdruck alſo Grundgeſetz der Opernmuſik. Beide Forderungen
finden ihre Vereinigung und Vermittlung darin, daß die Oper ſo angelegt iſt,
daß in der Handlung, im Drama ſelbſt der Gefühlsgehalt das Ueberwiegende
und überall Heraustretende iſt, das Drama ſomit ſelbſt einen muſikaliſchen Aus-
druck, der überall Gefühl in reichen Formen und Farben oder in freier Ent-
faltung der Mittel der Muſik malt, nicht nur zuläßt, ſondern geradezu fordert.

1. Kleinere Formen, wie die Scene, die nur eine einzelne dramatiſche Situation oder (wie die Ode-ſymphonie Columbus von F. David) eine Reihe ſolcher muſikaliſch, wiewohl ohne theatraliſche Darſtellung (ſomit noch in der Art des Oratoriums) veranſchaulicht, das Sing- und Liederſpiel, das Vaudeville (Singſpiel, das vorzugsweiſe Volkslieder in ſich aufnimmt), können als Uebergangsſtufen zwiſchen Oratorium ſowie zwiſchen reiner Vocalmuſik und Oper wohl für ſich beſtehen, aber ſie bilden keine Hauptgattung, weil es ihnen an einer ſich in ſich verwickelnden und vertiefenden Handlung fehlt; ſie heben nur den Gefühlsgehalt einzelner Momente heraus, ſie ſind Situationsbilder (§. 711) oder Reihen von ſolchen und laſſen daher auch mit der Muſik den Dialog abwechſeln, ſobald die lyriſchen Momente vorüber ſind und die Handlung, d. h. das was ſie an Handlung haben und dem es an muſikaliſch zu ſchildernder innerer dramatiſcher Erregtheit und Bedeutſamkeit fehlt, wieder ihren Verlauf nimmt. Um muſikaliſch darſtellbar zu ſein, muß, wie ſchon §. 820 bemerkt iſt, die Handlung ſtärkern Gefühlsgehalt, höhere Eindringlichkeit und Nachdrück-

lichkeit, intenſivere Wirkung auf Gefühl und Gemüth haben; wo kein beſtimmter, ſcharfer Eindruck auf die Empfindung iſt, da iſt kein Stoff zur Muſik; eine ſolche Nachdrücklichkeit und Eindringlichkeit aber gewinnt die Handlung erſt bei concreterer Verwicklung, wie das eigentliche Drama ſie darſtellt, und daher entſteht auch erſt mit dieſem die wahrhaft dramatiſche Muſik, das vollkommen dramatiſche Tonwerk.

•. Die Sätze, welche die zweite Hälfte des §. aufſtellt, ſind ſchon in §. 802 (der Wagner'ſchen Schule gegenüber) ſowie in §. 818 vorbereitet, und es iſt daher hier blos genauer anzugeben, worin die Anlage der Oper beſtehe, vermöge welcher in der Handlung ſelbſt der Gefühlsgehalt ſo überwiegt und ſo überall heraustritt, daß ſie ſelbſt nicht einen dürftig trockenen, ſondern voll muſikaliſchen, alle Mittel melodiſcher, harmoniſcher, rhythmiſch-dynamiſcher Entfaltung verwendenden Ausdruck poſtulirt. Der Gefühlsgehalt muß 1) *überwiegen*; denn Lyrik bleibt die Muſik immer, da die Tonmalerei, welche objective Ereigniſſe und Actionen begleitet, immer von untergeordneter Stellung und Bedeutung bleiben muß, auch die Oper iſt dramatiſchlyriſches Gedicht. Damit iſt gegeben, daß die Handlung der Oper *einfach* ſein muß, einfach in dem Sinne, daß nicht zu viel Handlung, zu viel „Action,“ d. h. nicht zu viele und zu große Partieen in ihr ſind, in welchen gehandelt oder verhandelt wird, in welchen die Perſonen aus der Sphäre des Gefühls in die breite Sphäre des Verſtändigpraktiſchen hinaustreten. Eine Oper, welche zu viel Action und in ihr ihren Schwerpunct hat, müßte manches Unmuſikaliſche muſikaliſch componiren und würde ſelbſt, wenn dieſer Uebelſtand vermieden werden könnte, zu einer Breite und Dehnung der muſikaliſchen Compoſition, die all den umfangreichen Verſchlingungen und Wendungen der in's Detail ſich ausſpinnenden Actionen zu folgen hätte, genöthigt werden, bei welcher nichts Anderes als Stoffüberfüllung, Undurchſichtigkeit, Ermüdung herauskäme. Zu viel und zu ſpezialiſirte Handlung abſorbirt zudem das Intereſſe an der Muſik; durch Ueberladung mit Handlung wird die Oper allerdings ein Zwitter, ein Compoſitum aus unverträglichen, nicht zur Einheit zuſammenzuſchauenden Elementen (S. 829 f.), bei dem man bald die Muſik wegwünſcht, um die Handlung rein zu haben und ſie nicht durch die Muſik ſtets retardirt zu ſehen, oft aber auch die Handlung, um der Muſik ungeſtörter folgen zu können. So kann es, um von andern Beiſpielen zu ſchweigen, nicht geleugnet werden, daß die Oper Figaro in Vergleich mit Don Juan zu viel Handlung und zu viele der muſikaliſchen Compoſition widerſtrebende Partieen von zu undurchſichtiger Verwickeltheit und von zu wenig Gefühlsgehalt hat, namentlich im erſten und letzten Finale, wo die muſikaliſche Recitation oft noch bloße Form iſt und hinter der Bewegtheit der Action ganz zurücktritt, während die beiden Finale's in Don Juan nicht nur dramatiſche, ſondern ebenſoſehr die höchſte muſikaliſche Erregtheit und dabei eine Einfachheit haben, die das muſikaliſche Intereſſe zu ſeinem Rechte kommen läßt, ohne dem dramatiſchen Eintrag zu thun, wogegen dann allerdings die Zauberflöte wieder zu wenig Action hat, zu lyriſch, dem Oratorium zu nahe iſt; nur ein „Ueberwiegen," nicht ein das Dramatiſche abſchwächendes Vorherrſchen des weichen lyriſchen Elements iſt in der Oper das Richtige. Sodann muß 2) der Gefühlsgehalt überall *heraustreten*, qualitativ oder quantitativ. Die Handlung der Oper kann z. B. keine dem Gebiet des Verſtändigen angehörige Staatsaction, ſie muß vielmehr überall durchdrungen ſein von der Poeſie des Gefühles, des ernſten oder heitern, des tragiſchen oder komiſchen, ſie muß eine Handlung ſein, in der nicht Berechnungen, ſondern Gefühle das Wort führen, in den Vordergrund treten, thätig werden, in welcher ebenſo die Ereigniſſe, die Verwicklungen, die Erfolge Gefühlsgehalt haben, eindrucksreich, gemütherregend u. ſ. w. ſind (§. 820); die Empfindung, der Affect, die Leidenſchaft, die Gemüthsbewegung, die Herzensſtimmung müſſen die Handlung bedingen und beſtimmen, nicht der verſtändige Plan, das proſaiſche Vorgehen des berechnenden Willens und Charakters, der Charakter darf hier nur auftreten mit der Wärme oder mit der Erregbarkeit des Gefühls, die ihn unmittelbar zum Handeln treibt, ſo daß ſein Handeln ſelbſt nur ein in Praxis umgeſetztes Fühlen, ein innerlich bewegtes oder pathetiſch erregtes Handeln iſt. Aber auch quantitativ muß der Gefühlsgehalt überall heraustreten, d. h. die Gefühle müſſen nicht nur die Handlung durchgängig beſtimmen und fortgehend erwärmen und beleben, ſondern ſie müſſen auch für ſich zur Ausſprache und zur Darſtellung kommen, *zur Ausſprache*, indem die Handlung ſo angelegt iſt, daß ſie ganz von ſelbſt, ganz ungezwungen und folgerecht, ohne regelwidrige Hemmung des Fortgangs jezuweilen in Scenen ausmündet, in welchen ein zu ihr gehöriges, durch ſie veranlaßtes oder zur Aeußerung gedrängtes Gefühl Zeit hat ſich auszuſprechen, in Monologe, Dialoge des Gefühls, ähnlichen Partieen des Wortdrama's vergleichbar, nur daß in letztern auch nüchterne Reflexion und Ueberlegung zu Tage treten kann. *Zu beſonderer Darſtellung* aber müſſen die Gefühle kommen dadurch, daß innerhalb der Geſammthandlung immer auch Situationen und Actionen ſich ergeben, in welchen jene Belebung und Beſeelung des Handelns durch das Gefühl in ganz ſpezifiſch ausgeprägter Weiſe heraustritt, affectvoll erregte, gefühlvoll durchwärmte Scenen, ſowie neben dieſen auch ſolche, in welchen durch Ereigniſſe, durch dieſe oder jene Erfolge der Handlung die Gefühle, welche wir ſchon §. 814 „die paſſiven Stimmungen" genannt haben, rege und laut werden, alſo Scenen mit ergreifenden, erſchütternden, Jubel und Luſt erregenden Wendungen des Stückes. Zu beachten iſt hier die Unterſcheidung des affectvoll Erregten, Belebten und des gefühlsvoll Durchwärmten, Beſeelten; Beides iſt nicht Daſſelbe, und Beides muß bis auf einen gewiſſen Grad ſtets neben einander in der Oper vorkommen; ohne eine verhältnißmäßige Zahl affectvoller, lebendig erregter Scenen wird die Oper ſelbſt bei ſonſtigem tiefſtem Gefühlsinhalt zu ſtill, zu farb- und leblos, wie z. B. Fidelio dieſen Mangel zeigt; ohne gefühlsvoll bewegte Scenen aber verliert ſie an Innigkeit, an muſikaliſcher Wärme und Tiefe, wie man z. B. aus Don Juan empfindungsvollere Scenen, wie im Sextett, ohne den höhern Gehalt des Ganzen zu beeinträchtigen nicht herausnehmen dürfte und aus demſelben Grunde der Schluß des zweiten Finale's bei keiner Aufführung weggelaſſen werden ſollte (eine Abkürzung, die blos von einſeitigem Intereſſe für das draſtiſch Erregte und damit von derſelben Einſeitigkeit ausgeht, welcher ein Adagio unerträglich iſt, weil ſie nur für Allegro's und Preſto's Sinn hat).

Für die Anlage und Dispoſition des Operngedichts folgt aus dem Bisherigen, ſowie aus den allgemeinmuſikaliſchen Geſetzen des Wechſels, Contraſts, Rhythmus, der Gliederung und Gruppirung, 1) das Geſetz der Beſchränkung und der Einfachheit der Handlung; z. B. womöglich nur Zweizahl der Acte, da auf dem Boden der Muſik, die eine ſo reiche Fülle von Gedanken und Formen in ſchneller Folge an dem Hörer vorüberführt, nur das An- und Abſteigen der Handlung innerhalb dieſes engern, zweitheiligen Rahmens oder in zwei einander correſpondirenden Hälften ein wirklich überſchauliches, ſich von ſelbſt zu Einem Ganzen zuſammenfaſſendes Geſammtbild und damit einen Totaleindruck gibt, während zu viele Acte, ſelbſt wenn ſie nicht ermüden, jenen Rhythmus des An- und Abſteigens nicht ſo klar hervortreten laſſen und zu ſehr in ſelbſtändige, einander nicht mehr direct correſpondirende, als Einheit zuſammenzuſchauende Ganze aus einander fallen (auch in der Oper iſt ſomit wie überall in der Muſik die Zweitheiligkeit die Grundform); ebenſo ſchlechthin ſpannende, aber nicht in's Breite und Proſaiſche ſich verlierende, einfach und durchaus anſchaulich ſich wieder löſende, das Muſikaliſche frei gewähren laſſende Verwicklung. 2) Das Geſetz zunächſt der formalen Belebung und Vermannigfaltigung des ſonſt eintönig werdenden Ganzen durch wechſelndes Auftreten der verſchiedenen muſikaliſchen Formen, von Monodie und Lied oder liedartiger Arie bis hinauf zum Chor (Duette u. ſ. f.), vom einfachern Inſtrumentaltonſtück und einfacher Inſtrumentalbegleitung bis hinauf zu ſymphoniſcher und voller Orcheſterverwendung. 3) Das mit dem zweiten ſachlich zu demſelben Reſultat führende Geſetz des wechſelnden Hinundhergehens zwiſchen Scenen vorwärtsſchreitender Handlung und ſtillhaltender Ausſprache der Empfindung, zwiſchen Scenen affectvollen, draſtiſch bewegten Zuſammen- und Gegeneinanderwirkens der Perſonen und Maſſen und ruhigern Heraustretens der Gefühle einzelner beſonders betheiligter

Individuen, endlich zwiſchen Scenen activen, vorherrſchend thätigen, die Handlung weiterführenden Charakters und hinwiederum ſolchen, welche mehr abſchließender Natur ſind, indem in ihnen Reſultate, durch die Actionen motivirte Erfolge, Begebenheiten nebſt lebendigem Ausdruck der durch ſie erregten paſſiven Stimmungen zu Tage treten. Daß ſomit an der bisherigen Form der Oper mit ihrem Wechſel von Enſembleſtücken (beſonders ſtark bewegten, alle Kräfte zuſammenführenden, große Abſchnitte oder Abſchlüſſe der Handlung darſtellenden Finale's) und ein- oder mehrſtimmigen Soloſtücken nichts Weſentliches geändert werden, daß man aus der Oper weder ein in einſeitiger Erregtheit vorüberrauſchendes Finale oder Maſſendrama, noch ein ohne reichern Scenenwechſel ſich fortziehendes, mehr epiſches als dramatiſches Gewebe von unmelodiſch recitativiſchen Dialogen kommender und gehender Stimmen, wie man neuerdings will, machen kann, liegt am Tage; ſelbſt das blos muſikbegleitete, der antiken Tragödie verwandte Drama (§. 802), in welchem die muſikaliſche Gedankenentwicklung der poetiſchen untergeordnet und ihr nur zur Erhöhung des lyriſchen Eindrucks beigegeben wäre, könnte ohne Wechſel ein- und vielſtimmiger Muſikformen und ohne geordnete ſceniſche Dispoſition nicht beſtehen.

In Betreff der Wahl der Stoffe für die Oper ergibt ſich aus der Forderung, daß der Gefühlsgehalt überwiege und überall heraustrete, vor Allem das Negative, daß aus ihr Handlungen, die zum Geſungenwerden untauglich ſind, und Perſonen, denen ihrer ganzen Natur nach das Singen, das gemüthbewegte Aufgehen in muſikaliſchen Gefühlserguß nicht beigelegt werden kann, ſteife Charaktere, proſaiſche Rechner, reiſende Engländer mit Regenſchirm und Shawl, betrogene Betrüger, falſche Propheten, bei denen ſingender Herzenserguß nur noch eine Lüge weiter iſt, überallhin, nur nicht in die Oper, gehören. Gefühlerwärmte Handlung und gefühlwarme Perſonen können hier allein auftreten; wie alle Muſik Bild des Lebens iſt, ſo muß vor Allem in der Oper der friſche Pulsſchlag wirklichen Lebens herrſchen, wenn ſie nicht eine widerſprechende und widerliche Fiction, eine bemalte Statue, eine geſchminkte Kokette ſein ſoll. Es iſt in ihr wahrlich ſchon Fiction genug, da ſie den natürlichen Wortausdruck in einen erhöhten Stimmungsausdruck umſetzt; dieſe Fiction iſt nur dann nicht unwahr, wenn in den Perſonen ein ſo erregtes und bewegtes Leben iſt, daß der erhöhte Stimmungsausdruck für ſie als der natürliche, d. h. als ein Ausdruck erſcheint, der deßwegen an die Stelle des gewöhnlichen trete, weil das lebhafter wogende Gefühl zu einer ſtärkeren, die Schranken der Gewohnheit und Convention, die Nüchternheit der Reflexion durchbrechenden Aeußerungsweiſe dränge. In dieſer Beziehung iſt ſchon die komiſche Oper weit beſchränkter als das komiſche Drama; die reflectirtere Komik des Verſtandes, des Witzes, der Intrigue iſt von ihr ausgeſchloſſen, ihre Sphäre iſt die unmittelbare Gefühlskomik, die friſch in's Leben heraustritt; komiſch heitere, luſtige Stimmungen, komiſches Pathos und Poltern, komiſche Affecte der Furcht, der Ueberraſchung, des Aergers, der getäuſchten Erwartung und dergleichen bilden ihr Gebiet, da ſonſt die Compoſition an ihr keinen Stoff fände, den ſie muſikaliſch beleben könnte. Aehnlich verhält es ſich mit der ernſten Oper. Am wahrſten iſt ſie, wenn volle und frei ſich gebende Gefühlserregtheit, Gefühlspoeſie oder tiefe, innerlich ergreifende, das Herz zur Aeußerung treibende Gemüthsbewegtheit oder Beides zumal ihr Grundton iſt; die Gefühlspoeſie der Lebensluſt, der Liebe, die Bewegtheit der Leidenſchaft, der Begeiſterung, der opferbereiten Hingebung, der verletzten, Sühnung eines Frevels ſuchenden Pietät, des heroiſchen Thatendranges, des Patriotismus, des Glaubensmuthes, der Kindes-, Eltern-, Gatten- und Menſchenliebe, dieſe und verwandte Motive ſind die Sphäre, aus welcher die Oper wählen muß. In dieſer Beziehung hat R. Wagner ganz Recht, wenn er gegenüber einer Entartung des Opernweſens, welche unmuſikaliſchen Süjets muſikaliſche Kleidung umhängt, wieder auf Gefühlsſtoffe dringt und ſolche z. B. in der deutſchen Mythe ſucht; nur iſt es einſeitig, blos in einer abſtracten, poetiſch überſpannten Hingebung und Aufopferung, wie ſeine weiblichen Hauptfiguren ſie darſtellen, eine des muſikaliſchen Ausdrucks würdige Gefühlsbeſtimmtheit finden zu wollen und überhaupt das poetiſche Element der Oper in dem Maaße vorherrſchen zu laſſen, wie es hier geſchieht. Die Gefühlspoeſie, wie die Oper ſie zu ſchildern hat, verlangt freilich auch eine entſprechende poetiſche, nichtproſaiſche Umgebung; aber damit iſt es noch nicht geſtattet, eine ganz abſtracte, phantaſtiſch mythologiſche, abenteuerliche Poeſie auf die Bühne zu bringen, welche ja bekanntlich mit dem Wunder nur ſehr ſparſam umgehen, nicht aber ſchlechthin Unwirkliches in Form eines Wirklichen in Scene ſetzen darf. Mozart's Don Juan, den Wagner nicht müde wird zu preiſen, zeigt am beſten was für eine Poeſie in der Oper am beſten wirkt, nämlich eben die Poeſie des Gefühls ſelbſt, nicht die des Mährchens, die Poeſie der Lebensluſt und Leidenſchaft; dieſer Poeſie des Lebens tritt in der Perſon des „ſteinernen Gaſtes“ die mythiſche Poeſie allerdings zur Seite und gegenüber, aber in einer von den realen Verhältniſſen der menſchlichen und ſittlichen Welt nicht zu weit abliegenden Form, weil es doch nur der Geiſt des Gemordeten iſt, der erſcheint, und weil ſich in ihm zugleich die Idee der ebenſo ernſt ſtrafenden als mit Liebe zur Beſſerung mahnenden ewigen Gerechtigkeit treffend perſonificirt. Die Oper kann an ſich wohl poetiſcher ſein als die eben genannte; ſie darf uns in eine zauberhafte romantiſche Welt verſetzen, denn der Gefühlsgehalt, der ihr die Hauptſache iſt, kann auch innerhalb einer ſolchen ſich reich entwickeln, ja das Gefühl ſcheint in ihr in ſeinem eigentlichſten Elemente zu ſein, weil eine poetiſche Welt nur der äußere Wiederſchein der innern Poeſie des über die Schranken der Wirklichkeit ſich emporhebenden Gefühles iſt; dieſe rein poetiſche oder romantiſche Oper, wie ſie namentlich Weber ausgebildet, iſt wirklich eine vollberechtigte Gattung. Aber eine bis zum Phantaſtiſchen gehende Steigerung des Romantiſchen iſt unzuläſſig, da wenn aller feſte Boden der Wirlichkeit entſchwindet, auch für wahres Gefühl, das doch allein muſikaliſch anſpricht, kein Platz mehr iſt, ſondern in einer durch und durch unwirklichen Welt auch die Gefühle zu leerem Scheine werden ohne Leben und Wirklichkeit, ohne Kraft und Innigkeit, wie ſie zu muſikaliſchem Ausdruck als nothwendige Bedingung erforderlich iſt. Auch iſt die romantiſche Oper, ſelbſt wenn ſie ſich von ſolchen Extremen ferne hält, nicht die höchſte Gattung, eben weil in ihr doch immer zu wenig Wirklichkeit, Subſtanz, Gediegenheit, zu wenig Möglichkeit wirklicher dramatiſcher Spannung und Entwicklung, zu wenig ſelbſtthätiges Wollen und Handeln, zu viele Phantaſiegeſtalten (Geiſter u. ſ. w.), welche die Sphäre des menſchlichen Handelns verengen, zu wenig Boden für ſittliche und ſociale Verhältniſſe iſt, aus denen in Folge von Colliſionen und Conflicten eine vollgewichtigere Gefühlserregtheit und beſonders eine tiefergehende Gemüthsbewegtheit erwachſen kann; mit der Romantik wird Alles Spiel der Phantaſie, mit dem Spiel aber entſchwindet die objective, feſte Realität und damit auch der ernſtere und gediegenere Gefühlsgehalt. In Don Juan wirkt das mythiſch Poetiſche nicht als Poetiſches, ſondern lediglich als Bild einer ſittlichen Idee, die nichts Gedichtetes, ſondern abſolute Wirklichkeit iſt, und auch das andere poetiſche Element dieſer Oper, die Gefühlspoeſie der Lebensluſt, iſt nur ihre Eine Seite, ſie ruft durch den Frevel, in den ſie ſtürzt, die Gemüthsbewegtheit der verletzten Pietät und Freundſchaft gegen ſich auf, und erſt dadurch, daß dieſes ernſtere, tiefere, den einfachen ſittlichen Verhältniſſen der Wirklichkeit entnommene Gemüthselement die andere Seite des Ganzen ausmacht, wird dieſe Oper das was ſie iſt, das ebenſo ſchöne als erhabene Werk, dem kein anderes ſich vergleichen kann, weil es durch die Vereinigung beider Elemente und durch die kräftige und entſcheidende Entwicklung, die beide in ihm erhalten, einen ſonſt nirgends ſich ſo zuſammenfindenden Reichthum inhaltsvollſter Beziehungen in ſich vereinigt. Die Gattung, unter welche Don Juan fällt, kann man nicht wohl anders bezeichnen als durch den Namen ethiſchpoetiſche Oper im Gegenſatz zur romantiſchpoetiſchen; ethiſchpoetiſch iſt die Oper dann, wenn einerſeits dem ſubjectiven Element der Lebensluſt, des Genuſſes, des Glückes ein objectives ethiſches Element gegenüber- oder geradezu entgegentritt, und wenn andrerſeits beide Elemente nicht nur lebendig individualiſirt, in lebhaft und innig fühlenden Individualitäten verkörpert, ſondern das Ganze zugleich mehr oder weniger idealiſirt, über die gewöhnliche Sphäre hinausgehoben iſt, damit durch dieſe Idealität diejenige proſaiſche Realität, welche mit der Oper als dem Kunſtwerk des poetiſch erhöhten Stimmungsausdrucks unverträglich iſt, gänzlich aus ihr entfernt werde, die ganze Handlung und Umgebung das entſprechende Abbild der in dem Drama herrſchenden erhöhten Stimmung ſei, und damit nicht minder die Individuen, welche die Vertreter der beiden Elemente, des ſubjectiven und des objectiv ethiſchen ſind, in einer idealen Höhe und umfaſſenden Bedeutſamkeit erſcheinen, vermöge welcher ſie nichts als die Träger des Prinzips, das ſie repräſentiren, ſind und dieſes Prinzip in ihnen vollſtändig und vollkommen ſeinen Ausdruck findet (wie z. B. die Geſtalt des Don Juan in dem Prinzip der freien Subjectivität, der einſeitigen Poeſie des Lebens ganz aufgeht, der Comthur aber, oder in der Zauberflöte Saraſtro mit ſeinen Prieſtern das ethiſche Prinzip in concreter Ausprägung darſtellt). Zu dieſer ethiſchpoetiſchen Gattung gehört auch die heroiſche Oper; ſie iſt ein etwas weniger idealiſtiſcher Zweig derſelben, ſie ſtellt der gewöhnlichen Realität nicht eine ſchlechthin poetiſche, ſondern nur eine in großartigern Formen ſich bewegende, großartigere Charaktere und großartige Motive und Actionen zeigende Wirklichkeit entgegen, das ideal, mythiſch Poetiſche kann auch in ſie hereingreifen, wie in Gluck's Iphigenien, Alceſte, Armide, ſo daß ſie ſich, wie z. B. die letztgenannte Oper, der romantiſchen Gattung hierin annähert, aber ſie bleibt dadurch von ihr getrennt, daß die Verwicklung auf ethiſchen Momenten mit beruht und daher im Kreiſe wirklicher, nicht phantaſtiſcher Verhältniſſe ſich bewegt; die heroiſche Oper kann, wie z. B. bei Spontini, das romantiſche Element auch ganz entbehren und ſich mit derjenigen Idealität begnügen, die in der Größe der Charaktere und in der ethiſchen Bedeutſamkeit der Motive und Verwicklungen liegt. Einfach ethiſche Oper iſt diejenige, in welcher ethiſche Momente die Handlung beſtimmen, aber die Geſtaltung des Ganzen aus den gegebenen Verhältniſſen der empiriſchen Realität nicht heraustritt; dieſer Opergattung fehlt die der erhöhten muſikaliſchen Stimmung entſprechende idealiſirte Form und Umgebung, ſie läßt ſich ſchon etwas proſaiſch an, ſo daß das Muſikaliſche den Eindruck willkürlicher, äußerlich bleibender Zuthat macht, ſo tief und gehaltvoll auch an ſich die Compoſition namentlich im Ausdruck der ethiſchen Gefühle und Stimmungen ſein mag, wie z. B. in Fidelio und Waſſerträger. Epiſche, hiſtoriſche Oper wäre die Gattung zu nennen, in welcher die normalen Lebensverhältniſſe auch beibehalten, die Verwicklung dagegen zwar umfaſſender und ernſter Natur, aber allgemeinerer Art und in ihrem concreten Verlauf und Abſchluß nicht durch das Ethiſche bedingt und beſtimmt, ſondern mehr Schickſal, Glück, Unglück überhaupt iſt; dieſe Gattung (wie z. B. Hugenotten, Clemenza di Tito) iſt in Gefahr, für die muſikaliſche Compoſition zu ſchwer und breit, zu ſehr mit realem Stoff überladen zu ſein oder auch kein höheres geiſtiges Intereſſe zu bieten; Stoffe ſolcher Art, obwohl den heroiſchen verwandt, gehören mehr dem Schauſpiel als der Oper an. Dagegen eignen ſich Stoffe aus der empiriſch reellen Welt für die Oper, ſobald ſie eine einfachere Verwicklung haben und das Moment der Empfindung (des Reinmenſchlichen) ſtärker hervortreten, voller ſich ausſprechen laſſen; wenn die Handlung, obwohl an ſich nicht poetiſch, doch ganz in Gefühl, Liebe u. ſ. w. aufgeht, ſo iſt das Ganze wenigſtens lyriſch, gemüthreich genug, um für muſikaliſche Compoſition zu paſſen; ſo z. B. die Entführung aus dem Serail und ähnliche Stoffe von Opern und Operetten namentlich älterer Zeit. Jedoch nicht blos die Lyrik, ſondern auch die Komik belebt die unpoetiſche Realität zu einem Gebiet, das die Opernmuſik mit beſonderem Glück anbauen kann; die komiſche Oper entſpricht der heitern Tanzmuſik, wie die heroiſche der Marſch-, die lyriſche oder gemüthliche der Lied-, die ethiſchpoetiſche der dramatiſchen Symphoniemuſik entſpricht, ſie ſtellt das bewegte Treiben und Gegeneinanderſpielen der ſich frei ergehenden Subjectivitäten und ſubjectiven Affecte und Leidenſchaften dar, ſie hat mit der romantiſch- und ethiſchpoetiſchen Oper die Poeſie, mit der gemüthlichen die Gefühlsbelebtheit gemein und kann ſich daher auch geradezu mit ihnen verbinden (wie in Don Juan, Zauberflöte, Entführung u. ſ. f.) — eine Verbindung, die in der Muſik leichter durchzuführen iſt als im Wortdrama, weil die in der Oper nun einmal herrſchende poetiſch erhöhte Stimmung beide Gattungen eng unter ſich zuſammenhält; — die komiſche Oper tritt aber ebenſo auch für ſich auf in einer nicht unbedeutenden Mannigfaltigkeit von Unterarten, von denen die verwickeltere Converſationsoper und die einfachere gemüthlich heitere, burleske Oper am weiteſten von einander abſtehen. Während die erſtere der verſtändigern Komödie ohne Muſik ſich annähert, bildet ſich die letztere weiter aus zum idylliſchen Liederſpiel (Schäferſpiel), zum Quodlibet, zur Poſſe, Nebenformen, in welchen das Dramatiſche wieder verloren geht und davon nur das Allgemeine einer Darſtellung heiter komiſcher Situationen und Handlungen übrig bleibt. Der Name „Operette" gibt keinen beſtimmten Begriff, da er ſich nur auf den Umfang bezieht; die Operette kann noch ganz dramatiſch, wie das einactige Luſtſpiel, ſie kann aber auch mehr lyriſches Singſpiel ſein und dann zu den am Anfang des §. erwähnten Uebergangsformen gehören; ebenſo gehören zu ihr diejenigen kleinern komiſchen Stücke, die ſich noch nicht zu weit von einheitlicher Entwicklung der Handlung und vollſtändigerer muſikaliſcher Begleitung derſelben entfernen. Daß wir der komiſchen Oper nicht ſpeziell eine tragiſche, ſondern nur eine ernſte, ethiſche Oper überhaupt gegenübergeſtellt haben, iſt darin begründet, daß die Tragik in der Oper nicht dieſelbe Bedeutung und denſelben Umfang beanſpruchen kann, wie im Wortdrama. Die nothwendige Einfachheit der Handlung der Oper läßt eine ausgeführtere tragiſche Verwicklung nicht zu, und die ernſte, ethiſchpoetiſche Oper kann daher wohl auch eine tragiſche, aber nicht eine Tragödie ſein und kann das Tragiſche nicht zum Hauptſtoffe haben, weil nicht jeder Stoff dieſer Art die einfachere Opernbehandlung zuläßt. Ein weiterer Zweifel könnte darüber entſtehen, ob innerhalb der Kategorie der ernſten Oper nicht ein Unterſchied gemacht werden ſollte zwiſchen Opern, in welchen das Einzelindividuum, und ſolchen, in denen eine größere Geſammtheit die Hauptperſon iſt und den Mittelpunct des Ganzen bildet. Das Oratorium leiſtet Großes in dieſer letztern Gattung (Judas Maccabäus, Israel in Aegypten); ſoll die Oper es ihm nicht gleichthun? ſoll ſie nicht auch Völkergeſchicke auf die Bühne bringen und mit den Chören, die ſie dazu aufzubieten hätte, großartigere Wirkungen erſtreben, als ſie es gewöhnlich thut? Die Frage iſt zu bejahen, ſofern in dieſer Beziehung allerdings mehr geſchehen kann, als namentlich in der claſſiſchen Blüthezeit der deutſchen Oper geſchehen iſt, aber zu verneinen, ſofern damit gemeint wäre, es ſollte geradezu die Geſammtheit ſtatt des Einzelſubjects zum Mittelpunct der Handlung gemacht werden. Dieß konnte bis jetzt ſelbſt von R. Wagner nicht verſucht werden, weil nur das individuelle Leben ſo begrenzt und ſo bedingt, ſo beweglich iſt, um in dem Wechſel der Activität ſowohl als der Geſchicke dargeſtellt zu werden, ohne welchen es kein Drama und vollends keine Oper gibt. Es wäre allerdings eine würdige Aufgabe der zukünftigen Muſik, etwa in heroiſchen Opern, von welcher Gattung ohnedieß für die Muſik mehr zu hoffen iſt als von der mythiſchromantiſchen, Individuum und Geſammtheit in eine engere Verbindung zu bringen, in eine Verbindung wie ſie von Händel in ſeinen Oratorien ausgeführt, von Gluck in kleinerem Maaßſtabe verſucht wurde, und wie ſie Beethoven bei ſeiner Sinfonia eroica vorgeſchwebt haben mag. Einfach iſt die Sache freilich nicht; große Maſſen ſind für die Oper bald zu ſchwer, und der tiefpraktiſche Ernſt, der ſolche Tonwerke zu durchdringen hätte, könnte ſich mit dem Singen, das auf der Bühne gerade durch ſeinen Contraſt zur gewöhnlichen Stimmungsäußerung (zur Rede) ſich ſtets als etwas rein Poetiſches ausnimmt, leicht als unverträglich zeigen; die Frage muß daher eine offene bleiben und ihre Beantwortung von künftigen Entwicklungen erwartet werden.

Ueber die Stellung des Orcheſters in der Oper iſt nach früher (beſonders §. 820) Bemerktem nur beizufügen, daß es nicht blos die Einzelgeſänge, Arien, Chöre u. ſ. f. und nicht blos die einzelnen Handlungen malend, ausführend, verſtärkend, ſympathiſirend begleitet, ſondern auch die beharrliche harmoniſche Grundlage der großen Opernmelodie bildet (vgl. S. 897). Das Orcheſter ſchlingt ein Band der Einheit um das in Scenen, Handlungen und Perſonen ſtets wechſelnde Ganze; wegen des Ueberwiegens und Heraustretens des Gefühlsgehalts muß die Oper die Handlung in eine Reihe von Scenen zerfällen, in welchen das Gefühl ſich ausſpricht, die hiedurch momentan beeinträchtigte Continuität des Fortgangs ſtellt das Orcheſter her, indem es Alles ſtets mit gleich unermüdeter Beweglichkeit begleitet, den Faden ſtets lebendig weiter führt, Pauſen ausfüllt, Uebergänge (wie z. B. im Sextett des Don Juan) von einer Wendung der Handlung zur andern bildet u. ſ. f. Das Orcheſter beginnt die Handlung mit der Ouvertüre (deren Weglaſſung den Uebelſtand mit ſich führt, daß wir ſo nicht gleich dieſe zuſammenhaltende, hiemit auch den Totaleindruck erhöhende Grundlage des Ganzen bekommen), es leitet ſie in belebtem Gange fort durch alle Wechſel, hebt ſich und ſenkt ſich, vereinfacht und verſtärkt ſich mit ihr, bezeichnet ihre Höhe und Ruhepuncte, ihre Verwicklungen und ihre Abwicklung und ſchließt ſie mit Kraft und Beſtimmtheit ab, obwohl es hier auf eine der Ouvertüre entſprechende reichere Entfaltung ſeiner Mittel verzichten muß, indem ein hintennachkommender Nachhall der ſo reich bewegten Muſik, mit welcher es die Handlung begleitete, nur matt und ſchwach erſcheinen würde; die dramatiſche Muſik kann nicht enden mit einem lyriſchen Nachklang, und an dieſem Puncte bleibt daher der ſymmetriſche Bau der Oper unvollendet, auch dieß einer der Fälle, in welchen die Muſik die Strenge der Form dem Ausdruck unterordnen muß.

c.

Die Geſchichte der Muſik.

§. 822.

1. Die Geſchichte der Muſik zeigt eine weit langſamere Entwicklung als die
der übrigen Künſte; die äußeren Momente, daß die Muſik als begleitende Kunſt
ſich ſchwerer zur Selbſtändigkeit entfaltet, und daß das Tonmaterial ohne beſtimmtes
Naturvorbild größtentheils erſt zu entdecken und zu geſtalten iſt, ehe
es Mittel eines künſtleriſchen muſikaliſchen Ausdrucks werden kann, wirken mit
der Idealität und Innerlichkeit des Weſens der Muſik ſelbſt zu dieſem Reſultate
2. zuſammen. Das treibende Motiv der Entwicklung iſt auch hier der Gegenſatz
und Streit der beiden Stylprinzipien, des directen und indirecten Idealiſmus,
zu welchem aber noch ein weiteres Moment, der Kampf des abſtract formaliſtiſchen
Prinzips mit dem des freien Gefühlsausdrucks hinzukommt.

1. Die formal techniſchen Schwierigkeiten ſind bei der Muſik größer als bei andern Künſten. Sie tritt zuerſt unſelbſtändig als Verſtärkung der

Univ. Bibl. München

Rede, des Rufens, als Mittel zu Signalen, zur Erhöhung feierlicher oder vergnügter Stimmung, als vorübergehendes Spiel mit Inſtrumentalklängen auf; man kann lange gar nicht daran denken, dieſe nicht geſtaltenbildende Kunſt doch als ſolche zu behandeln, ſie zu eigener Entwicklung zu erheben, Tonbilder, Tongemälde aus dem Tone zu erſchaffen; wie die poetiſche Lyrik nur ſchwer und ſpät zum Drama ſich herausringt, ſo und noch mehr die Muſik zu beſonderem Fürſichſein. Die Schwierigkeit der Entdeckung und künſtleriſchen Geſtaltung des Tonmaterials (§. 767, 1.) kommt hinzu; die Herausfindung der mathematiſch acuſtiſchen Verhältniſſe fordert Beobachtung, Reflexion und ſomit höhere Cultur (daher die langſamen Fortſchritte im Mittelalter). Die Idealität der Muſik macht ſie unfaßbar, hält ſie lange auf der Stufe des taſtenden Herumſuchens zurück, und auch von all dieſen formellen Hemmniſſen abgeſehen, kann der Trieb zu concreterem muſikaliſchem Gefühlsausdruck, mit welchem die Muſik erſt zu ihrer ganzen Innerlichkeit vordringt, ſo lange nicht erwachen, als das ſubjective Gefühlsleben ſelbſt gebunden und gehemmt oder noch zu wenig entwickelt iſt in Folge einer die freie Berechtigung der Subjectivität noch nicht zur Anerkennung zulaſſenden einſeitig objectiven oder dualiſtiſch unfreien Weltanſchauung. Die Muſik iſt ein Sichſelbſtvernehmen des Subjects in ſeinem Gefühl, in welchem es ſich nach Dem was es ſelbſt bewegt, nach *ſeinen* Empfindungen, Freuden, Leiden, Hoffnungen gegenſtändlich wird; dieſes Sichſelbſtvernehmenwollen hat überall und immer Keime und Blüthen des Volkslieds hervorgetrieben, indem in der volksthümlichen Sphäre das individuelle Einzelleben von lebendiger muſikaliſcher Aeußerung ſeines Gefühls nie zurückgehalten werden konnte, aber auf dem Gebiet des öffentlichen, des religiöſen und politiſchen Lebens fand dieſes Prinzip erſt mit dem Aufgang der modernen Zeit ſeine Geltung, und es begegnet uns daher im Alterthum und Mittelalter die merkwürdige Erſcheinung, daß der Muſik politiſch und religiös gerade die entgegengeſetzte Beſtimmung zugewieſen wird, die Gefühlsäußerung in objective, der Willkür des Einzelſubjects entnommene plaſtiſche Formen zu bringen, obwohl eine Reaction hiegegen, eine Regſamkeit des freien Prinzips, ſchon frühe ſich zeigt und endlich im Ausgang der mittlern Zeit gewaltſam ſich Bahn bricht.

2. Auf dem Boden der Muſik bekämpfen einander dem zuletzt Bemerkten zufolge nicht nur directer und indirecter Idealiſmus, reine Formſchönheit und charakteriſtiſch individueller und naturaliſtiſcher Gefühlsausdruck, ſondern auch Form und Ausdruck überhaupt (vergl. §. 792), objective Gebundenheit und ſubjective Freiheit. Die religiöspolitiſche Praxis, die Theorie und der Zeitgeſchmack vereinigen ſich von ſcheinbar ganz entlegenen Geſichtspuncten aus in dem Streben, der Muſik feſte Formen zu geben; die erſtere ſuchte Typen zu fixiren, in denen die Muſik unverändert ſich bewegen ſollte, um objective,

gleichmäßige Haltung, beſtimmten Styl, wie ihn z. B. kirchliche Zwecke fordern, zu erhalten und zu bewahren; die Theorie fand ſich, ſobald man in der künſtleriſchen Geſtaltung des Tonmaterials zu beſtimmten Reſultaten, zur Unterſcheidung von Tonarten und Tongeſchlechtern, der conſonirenden und diſſonirenden Accorde, der verſchiedenen Arten der Modulation, der verſchiedenen Formen der Stimmverflechtung (Contrapunct u. ſ. f.), der Geſetze der Gliederung der Tonſtücke (der Arien, der Marſch- und Tanzmuſik, der Ouvertüre und Symphonie) vorgedrungen war, mit Naturnothwendigkeit getrieben, dieſe Reſultate feſtzuhalten, in's Einzelne auszubilden, ſie in Syſteme zu bringen, welche der Compoſition die Geſetzmäßigkeit und Methode verleihen ſollten, die gerade der Muſik ſo nöthig iſt wegen der Flüſſigkeit und Freiheit ihres ganzen Weſens; die verſchiedenen Zeitalter übten einen ähnlichen Zwang aus durch den Geſchmack, der zwar ſtets wechſelnd, aber doch unter entſchiedenem Einfluß auf die Kunſt für gewiſſe Compoſitionsgattungen (z. B. Contrapunct, Madrigal), für die eine oder andere Manier der muſikaliſchen Figuren (z. B. der Arie), der Inſtrumentation u. ſ. f. ſich entſchied, indem jede Zeit vermöge ihrer ganzen Bildungs- und Anſchauungsweiſe unwillkürlich eine Vorliebe für Formen hat, welche derſelben irgendwie entſprechen. Gerade der freiſten aller Künſte hat ſich ſo ein Formalismus typiſcher Obſervanz, grübelnder Theorie, einengender Deſpotie des Geſchmacks angehängt, der ſie wiederholt mit Erſtarrung und Veräußerlichung bedrohte, ebenſo aber auch durch ſeine Einſeitigkeit in gewiſſen Epochen ein nur um ſo kräftigeres Erwachen des freien Prinzips hervorrief; die Geſchichte der Muſik geht nicht in gerader Linie vorwärts, ſondern in dem fortwährenden Wechſel und Kampf der beiden entgegengeſetzten Prinzipien, deren jedes ſein Recht, aber auch jedes, wo es für ſich ſein will, ſeine Einſeitigkeit hat. Auch der Gegenſatz des directen und indirecten Idealiſmus nimmt nach einer Seite hin an dem Kampfe des formalen und des freien Prinzips Theil; der directe Idealiſmus mit ſeiner Tendenz auf Schönheit der muſikaliſchen Gebilde ſchafft ſich auch ſogleich feſte Formen, die er allerdings mit ſchönem Inhalt (Ausdruck) erfüllt, die aber nur um ſo mehr ſich zu fixiren, ſich als unabänderlich geltend zu machen ſuchen, je mehr in ihnen und mittelſt ihrer geleiſtet worden iſt, er wählt ſeinem ganzen Prinzip gemäß einfachere Harmonieen, Rhythmen, einfachere Gliederungen der Theile, Sätze und Tonſtücke und ſtellt hiemit unabſichtlich feſte Typen hin, die ſodann der indirecte Idealiſmus, um ſich frei und voll zu bewegen, ſprengen muß, ſo daß dieſer letztere zu ſeinen übrigen Eigenſchaften, mit denen er dem directen gegenüberſteht, auch noch die Tendenz auf reine Freiheit, die Neigung zu transſcendentem Ueberfliegen feſter Maaße und Grenzen hinzu erhält; der indirecte Idealiſmus der Malerei hat ſtets ſein Maaß an den gegebenen Formen der Wirklichkeit, aber die Muſik hat ein ſolches nicht, ſie ſcheint ſich in's Unendliche expandiren zu können, und ſie neigt ſich dieſem Extreme von Zeit zu Zeit wirklich zu, weil der Gefühlsausdruck einmal in abſolute Form ſich nicht bannen läßt. Mit dem Bisherigen iſt jedoch nicht geſagt, daß der directe Idealiſmus blos auf Seiten des Form-, der indirecte blos auf Seiten des Freiheitsprinzips ſtehe; beide Gegenſätze ſind nicht identiſch, ſie berühren ſich zwar mit einander, aber ſie haben auch noch eine zweite Seite, von welcher aus ihr Verhältniß eine andere Geſtalt annimmt. Der directe Idealiſmus hält die Form entſchieden feſt, aber er iſt nicht formaliſtiſch, er geht auf ſchönen Ausdruck des Einzelnen, er ſucht die typiſchen Formen, wo er ſich ihrer bedient, freier und belebter, einfacher und durchſichtiger zu machen (wie z. B. die römiſche Schule Canon und Contrapunct, Mozart die Fuge); der indirecte Idealiſmus dagegen kann (wie bei S. Bach) ſehr gut auch in typiſche Formen ſeinen tiefern Ausdruck, ſeine ſchärfere Charakteriſtik, ſeine dunklern Harmonieen, ſeine kräftigern Farben legen, obwohl er allerdings nur dann ganz in ſeiner Sphäre iſt und vollkommen ſich verwirklicht, wenn er die Form zerbricht und frei dem Fluge des individuellen Genius folgt; die beiden Gegenſätze decken alſo einander nicht ganz, wie dieß ſchon in §. 792 u. f. ſich geltend machte, ſie durchkreuzen ſich vielmehr blos an einigen Puncten. Der Gegenſatz des directen und indirecten Idealiſmus iſt dem zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip nicht ſubordinirt als bloße Spezification von ihm, ſondern er ſteht neben, ja über ihm, denn er iſt ein concreter Gegenſatz, deſſen beide Seiten wirklich etwas muſikaliſch Ganzes für ſich ſind, während der zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip ein abſtracter Gegenſatz iſt, der in ſeiner Reinheit gar nicht erſcheinen kann, weil weder die abſtracte Form noch die abſtracte Bewegungsfreiheit noch Muſik wäre; aber auch der abſtractere Gegenſatz iſt in der Muſik von ſehr großer hiſtoriſcher Bedeutung, welche darauf beruht, daß die Muſik einerſeits nach feſten Formen ringen muß, um ein Geſetz zu haben, und andrerſeits durch ſich ſelbſt doch ſtets wieder über ſie hinausgetrieben wird; es wird ſich zeigen, daß das Freiheitsprinzip zuletzt nicht blos gegen die Form, ſondern gegen den Inhalt und Ausdruck ſelbſt negativ wird und ſo die extremſte Subjectivität in der Muſik Raum gewinnt.

§. 823.

Das Alterthum bringt es vermöge ſeines plaſtiſchen Charakters bis zur Herſtellung eines künſtleriſch brauchbaren, ausdrucksfähigen Tonmaterials, aber es ſucht den Ausdruck in dieſem künſtleriſch gegliederten Material ſelbſt, in der auf ſcharffühlende Unterſcheidung gegründeten Verwendung der in den Charakteren (Stimmungsunterſchieden) der verſchiedenen Tonlagen, Tongeſchlechter, Tonarten, Rhythmen, Inſtrumentengattungen gegebenen allgemeinen

Ausdrucksmittel; es gelangt nicht zu einer Belebung des ſcharfgegliederten Materials durch individualiſirende Melodie, durch eine das Tonſyſtem modulatoriſch in Fluß ſetzende, concrete Accordklänge erzeugende Harmonie; die Muſik bleibt daher unentwickelt, ſie hat Ausdruck, aber nur typiſchabſtracten, ſie hat Schönheit, aber nur durch Begrenzung, durch abſolute Durchſichtigkeit, durch Fernhaltung alles Concreten, das die Einfachheit des Stimmungsausdrucks beeinträchtigt, ſie trennt ſich ebendarum auch nicht weſentlich los von dem Bunde mit Poeſie und Orcheſtik, in welchem ſie ſich zu dieſer ebenſo ſcharfgegliederten als einfachen Form entwickelt hat, ſie bleibt melodiöſe, rhythmiſirte Declamation und Begleitungsmuſik, welche der poetiſch erregten Rede und mimiſchen Bewegung Maaß, Takt und Stimmungston gibt; es iſt directer Idealiſmus, der das Ungeregelte der Gefühlsäußerungen in ſchöne und beſtimmte Form bringt, aber in dieſem formalen Stehen bleibt und ſo zum Formalismus wird.

Die Muſik des Orients könnte hier nicht in Betracht kommen, ſelbſt wenn wir beſſer von ihr unterrichtet wären als wir es ſind. Kulturgeſchichtlich iſt es allerdings von großem Intereſſe zu ſehen, wie z. B. der zartfühlende Inder die feinern Klänge der Saiten-, der trockene Chineſe den handgreiflichen Lärm und das ohrenfälligere Geklingel der Schlag- und Klinginſtrumente vorzieht; es iſt ferner namentlich dieß nicht zu bezweifeln, daß im iſraelitiſchen Volke der erhabenen und gefühlreichen Entwicklung, die ſeine religiöſe Lyrik nahm, auch eine Geſtaltung der Geſang- und Inſtrumentenmuſik zur Seite ging, die ſich vor der der übrigen Semiten gewiß durch Einfachheit und Würde auszeichnete; aber von freier muſikaliſcher Productivität iſt keine Spur, der Geſang bewegte ſich in wenigen traditionellen Tonweiſen, und die Inſtrumentenmuſik, wenn ſie auch für die damalige Zeit prächtig und feſtlich war, kam über eine ganz einfache Begleitung der Stimmen oder religiöſer Acte niemals hinaus, daher denn auch ſeit der Berührung des jüdiſchen Geiſtes mit dem Hellenismus die griechiſche Muſik die herrſchende und namentlich von den alexandriniſchen Juden nachgebildet ward.

Die Griechen brechen auch in der Muſik für alle Folgezeit Bahn durch die künſtleriſche Geſtaltung des Tonmaterials, deren klare und ſcharfe Herausſtellung vor Allem ihr Werk iſt. Herſtellung von Saiteninſtrumenten mit vollſtändiger Octave, Auffindung und Scheidung der diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen Leiter (welche letztere jedoch wegen der Schwierigkeit des Fortgangs in Vierteltönen wieder aufgegeben ward, indem derſelbe auf die Dauer der Klarheit des griechiſchen Geiſtes nicht zuſagen konnte), Aufbau von (transponibeln) vier Moll- und drei Durtongeſchlechtern auf den ſieben Tönen der diatoniſchen Leiter, welche nebſt ihren Nebentonarten ſpäter Grundlage der Kirchentonarten (obwohl zum Theil mit veränderten Benennungen) wurden, Feſtſtellung von dreizehn Tonärten (toni) auf beſtimmten Stufen des Tonſyſtems, ſeine Belauſchung des Stimmungscharakters aller dieſer Scalengattungen, ſowie des Klangcharakters der verſchiedenen Tonlagen, eine auf dieſe Beobachtung gegründete Verwendung der Tonarten (und der Ausweichungen von der einen in die andere) für die verſchiedenen Zweige der lyriſchen, dramatiſchen und orcheſtiſchen Muſik, ſowie der verſchiedenen Tonlazen für Chor- und monodiſche Muſik, insbeſondere Herſtellung eines in kräftigernſtem Baſſe ſingenden Männerchores für die Tragödie, ſodann beſondere Pflege und höhere Ausbildung der feiner geiſtigen Muſik der Saiteninſtrumente, taktmäßige Bewegung des Chor- und Einzelgeſangs, gleichfalls mit Rückſicht auf die Stimmungsunterſchiede der rhythmiſchen Bewegungsweiſen verſchieden geartet, dieß Alles gehört ganz oder vorzugsweiſe den Griechen an. Sie ſelbſt ſchufen mit dieſen Mitteln eine Muſik, die uns deßwegen fremdartig erſcheint, weil unſere Ausdrucksmittel weit concreter ſind als die ihrigen; den Griechen wirkten die verſchiedenen Stimmlagen, Baß, Bariton, Tenor als ſolche direct, jede in Gemäßheit ihrer natürlichen Klangfarbe, die auch auf uns ihren Eindruck nicht verfehlt, ſie überließen ſich und lauſchten dem Eindruck ihrer Moll- und Durleitern direct, dieß Alles gewann Charakter und Ausdruck für ſie nicht erſt vermittelt durch reiche Melodieentwicklung, und nicht erſt vermittelt durch Harmonik und damit verbundene feinere Rhythmiſirung der Stimmführung, ſondern in rein unmittelbarer Weiſe, wie z. B. der Farbenton eines Gemäldes ſchon durch ſich ſelbſt Ausdruck einer gewiſſen Stimmung iſt. An beſtimmte Tonarten, Tonlagen, Taktbewegungen, Inſtrumente knüpfte ſich im griechiſchen Bewußtſein der Eindruck einer beſtimmten Stimmung, Gemüthsverfaſſung, Gemüthserregung, dieſe Stimmung hörte man heraus in ihrer Eigenthümlichkeit, in ihrem Contraſt zu den andern, ſie fand man einfach immer wieder, ſo oft die entſprechenden Töne erklangen; daher auch die großen Wirkungen der Muſik auf das Gemüth, weil ſie ſogleich einen beſtimmten Stimmungstypus mit allen in ihm enthaltenen ethiſchen Beziehungen direct veranſchaulichte. Männlich, erhaben kräftig klang ihnen das Doriſche (das ſpätere Phrygiſche), ecſtatiſch, hochfeierlich das Phrygiſche (das ſpätere Doriſche), üppig, gehoben und muthvoll das Aeoliſche (unſer Moll mit kleiner Septime), zur Klage geeignet, mild, kindlich das Lydiſche (unſer Dur), etwas kräftiger wieder das Joniſche (Dur mit kleiner Septime), indem, wie es ſcheint, das bedeutſame, erſchwerte, gleichſam Hemmungen überwindende, ernſtere Dahinſchreiten der Molltonarten einen erhabenen und erhebenden, das leichte, klare Dahingehen der Durtonarten aber einen mattern, erſchlaffendern Eindruck auf den Sinn der Alten machte, ſo daß ihnen alſo „Dur“ Moll und „Moll“ Dur war, ein charakteriſtiſcher Unterſchied der antiken, ethiſchpraktiſchen, männlichen und der modernen, gemüthlichen, in freiem Aufſchwung, in ungetrübtem Wohlgefühl individuellen Daſeins allein befriedigten Empfindungsweiſe, der aber auch deßwegen nicht auffallen darf, weil die Alten in Ermanglung der harmoniſchen Ausdrucksmittel ſolche in der Tonbewegung ſelbſt ſuchen und daher diejenigen Tongeſchlechter bevorzugen mußten, welche bereits an ſich concrete Farbe haben und dieſelbe auch der uniſonen Melodie mittheilen. Eine ſolche Muſik des unmittelbarſten Idealiſmus war natürlich blos dadurch auf die Länge möglich, daß ſie keine weitern Anſprüche machte als die, einerſeits den Stimmungsausdruck der dramatiſchen und lyriſchen Poeſie zu verſtärken, zu ſchärfen, zu heben, rhythmiſch zu beleben, jeder Art von Feier gleichſam als letzten, den Stimmungscharakter ſymboliſch klar bezeichnenden Umriß noch die Töne der einen oder andern Scala in melodiſcher Bewegung beizugeben, andrerſeits aber eben durch dieſe feſte und klare Tonſymbolik, ſowie durch das feſte Taktmaaß, durch die Einfachheit des uniſonen Klanges, durch die gehaltene und gemeſſene, wenig Intervallwechſel zulaſſende Melodiebewegung den Stimmungsausdruck zu idealiſiren, ihm im Gegenſatz zu allem Naturalismus leidenſchaftlicher Erregtheit die Geſchloſſenheit in ſich ſelbſt, die höhere geiſtige Ruhe zu verleihen, welche der plaſtiſche Sinn des Hellenenthums von der Kunſt als eine Pflicht forderte, weil ſie auch das ſtärker erregte Leben in feſtem, allgemeingültigem Maaß, in idealer Geſetzmäßigkeit darſtellen ſollte (wovon ſelbſt nicht die bewegtere dithyrambiſche Weiſe, ſondern nur die orgiaſtiſche Muſik dionyſiſcher Culte eine Ausnahme machte); die Muſik wirkte nur zum Ganzen mit, als belebendes und als maaßgebendes Element zugleich, und ſie blieb daher melodiſchrhythmiſche Declamation und Begleitungsmuſik, ſie trat nur wenig aus dieſer Stellung heraus, die ſie feſthalten mußte, wenn nicht die mit ihr untrennbar verflochtene Dramatik und Lyrik ſelbſt zu Grund gehen ſollte. Das naturgemäße Bedürfniß nach concreterer Belebung der Muſik durch Harmonie machte ſich auch geltend; die Monodie wurde bereits mit höhern und tiefern Octaven-, Quint-, Quartklängen der Lyra begleitet; aber weiter zu gehen, auch die andern, die ſogen. diaphoniſchen Intervalle, wie die Terz, anzuwenden oder gar den Zwei- zum Dreiklang zu erweitern, dieß gelang nicht oder fand es, wenn es verſucht ward, Mißbilligung; was die klare Durchſichtigkeit der Muſik alterirte, galt dem griechiſchen Ohre als verletzend, und auch die Verſuche diaphoniſche Intervalle anzuwenden hatten wohl mehr das Streben nach größerer Mannigfaltigkeit, namentlich der Inſtrumentenmuſik, als ein Bedürfniß nach gefühlreicherer Erwärmung der uniſonen Muſik zu ihrer Grundlage; die Muſik ſollte ja überhaupt die Gefühle nicht aufregen, nicht ſchmelzend auf das Gemüth wirken, ſondern dem das Gemüth erfaſſenden muſikaliſchen Stimmungsausdruck ſtets zugleich Beſtimmtheit, klare Form, feſtes Maaß, geregelte Bewegung geben und ſo in derſelben Art vor Allem beruhigen, wie das Geſammtkunſtwerk mit ſeinen geſchloſſenen Formen überhaupt; nicht die Harmonie der Accorde, die immer etwas Undurchſichtiges hat und gerade auch hiedurch auflöſend und erweichend wirkt, ſondern eine ideale Harmonie, die Harmonie der Reinheit diſtincter Klänge, die Harmonie der klar durchſichtigen, direct ſymboliſchen Stimmungsveranſchaulichung, der Haltung und der Gemeſſenheit war es, was man wollte; man verſchmähte, weil man die Muſik wie die andern Künſte plaſtiſch auffaßte, ihr ſubjectives maleriſches Element, das nun einmal verſchlungenere Tonbewegungen und Tonverknüpfungen fordert, als der Sinn des Alterthums in der Kunſt, wo ſie öffentlich auftrat, es zuließ. Die Muſik mußte aber mit dieſem directen Idealiſmus beginnen, der die Elemente der Tonwelt zuerſt klar und ſcharf unterſchied (vergl. §. 769, 1.) und in ihnen einen unmittelbaren, einfach ſchönen Stimmungsausdruck ſuchte; erſt im Gegenſatz zu der hiemit gegebenen typiſchen Starrheit des unvermittelten Nebeneinanders ſcharf geſchiedener Tongeſchlechter und zu der Kälte und Lebloſigkeit des monotonen Ein- und Octavenklangs konnte ſich der Schmelz, der modulatoriſche Fluß, die Weichheit und Lebendigkeit harmoniſcher Muſik entwickeln.

§. 821.

Die Impulſe, welche das Chriſtenthum mit ſeinem das Gemüth im 1.
Innerſten erfaſſenden und aufſchließenden Bewußtſein des ebenſo tiefen als ewig zur Verſöhnung aufgehobenen Gegenſatzes zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen der empfindenden Phantaſie gegeben hatte, ſchaffen nicht ſogleich eine weſentlich neue muſikaliſche Kunſtform. Die Kirche erhält die höhere Muſik und rettet ſie aus dem Alterthum in's Mittelalter herüber, ſie ſtellt den Ausdruck als allein beſtimmendes Prinzip auf, gibt dem Geſang mehr Innigkeit und Feierlichkeit der Bewegung, aber hält ihn wiederum in typiſchen Formen feſt. Die Melodie bleibt Sprechgeſang, in Noten von gleichem Zeitwerth fortſchreitend (Cantus planus), einſtimmig, die Anfänge zu harmoniſcher Begleitung gehen wieder verloren. Allein endlich tritt eine Reaction ein gegen dieſe 2.
Monotonie durch die Ausbildung der Harmonie, welche gegen den Ausgang des Mittelalters zur Polyphonie fortſchreitet. Die hiemit gegebene Möglichkeit einer vollern und tiefern muſikaliſchen Darſtellung realiſirt ſich nur allmälig, da die neugewonnene polyphone Harmonie zunächſt gegen die Melodie ſich verſelbſtändigt, gegen die Rückſicht auf den Stimmungsausdruck ſich abſchließt und in eine leere Syſtematik, in eine abſtracte Form ausartet, welche der Geiſt zunächſt noch nicht überall mit Gefühlsgehalt zu durchdringen vermag, welche er aber beharrlich feſthält und fortbildet, weil in ihr doch das Prinzip belebter Individualiſirung der Stimmführung und geſetzmäßigen Fortſchritts der Conſolge vertreten iſt.

a. Die Anſätze zu belebterem Stimmungsausdruck, welche die wenigen Notizen über den älteſten chriſtlichen Cultus durchblicken laſſen, bleiben vereinzelt und ohne Erfolg, indem die ecſtatiſchen Gefühlserregungen des ſog. Zungenredens, in welchem der ſeiner Verſöhnung mit dem Göttlichen in unendlicher Selbſtgewißheit ſich bewußt gewordene Geiſt offenbar eine neue, ſeinem überwallenden Gefühl entſprechende Aeußerungsform ſuchte, zu geſtaltlos waren, als daß ein neuer muſikaliſcher Stimmungsausdruck ſich aus ihnen hätte entwickeln können; das ecſtatiſche Element, dieſer reine Gegenſatz zum Antiken, tritt wieder zurück, der Kultus nimmt feſt geregelte Formen an; der kirchliche Prieſter- und Chorgeſang erhält wieder eine ähnliche Beſtimmung wie im Alterthum, die Beſtimmung feierlich declamatoriſcher Begleitung religiöſer Handlungen und feierlichen Vortrags religiöſer Geſänge, Gebete, Hymnen, Pſalmen, evangeliſcher Abſchnitte u. ſ. f. Der Ausdruck kommt aber mehr zu ſeinem Rechte, die Texte ſind einfacher, die Muſik kann mehr für ſich heraustreten, als es in der ehemaligen Verbindung mit einem concreten, ſtreng rhythmiſch gegliederten poetiſchen Inhalt möglich war, die Stimmungsunterſchiede der Tonarten werden immer noch wirkſam verwendet, aber der Stimmungsausdruck des einzelnen Geſangſtücks iſt jetzt das Weſentliche; ſo einfach Alles noch iſt, ſo weht doch in den Melodien des kirchlichen, „gregorianiſchen“ Geſangs eine an den Inhalt ſich anſchmiegende Weichheit, die auf höhere Formen der Ausbildung bereits hinausweist. Die Muſik folgt in gleichlangen Noten, in gleichförmigem, nur zum Behuf beſondern Ausdrucks größere Intervalle ergreifendem Vor- und Herumſchreiten auf der Scala, ohne Takteintheilung, meiſt ſyllabiſch geformt dem Texte und läßt deſſen Wort- und Sylbenrhythmus klar durchſcheinen, es iſt nur Sprechgeſang, aber durch Wahl der Tonart, durch treffende Hebungen, Senkungen, Wendungen muſikaliſch ausdrucksvoller, melodiöſer Sprechgeſang, obwohl von melodiſcher Gliederung, Periodiſirung noch nicht die Rede iſt, es iſt alle äußere Form aufgelöst in die einfach der Stimmung nachgehende, ſie in Einem Zuge, ohne Ein- und Abſchnitte wiedergebende Ausſprache des religiöſen Gefühlsinhalts; auch Schönheit der Muſik als ſolcher iſt nicht Zweck, ſie iſt nur ſchön in ihrer treffend ausdrucksvollen Einheit mit dem Inhalt, jedoch hier mit dem Unterſchied vom Antiken, daß die größere Innigkeit des Ausdrucks, indem ſie zugleich eine durchaus klare und einfache bleibt, auch eine muſikaliſche Schönheit einzelner Wendungen mit ſich führt, welche die antike Muſik wohl nicht gekannt hatte. Kurz es iſt ein indirecter Idealiſmus, aber noch nicht in Oppoſition gegen das Prinzip einfacher Schönheit, ſondern dieſes ſelbſt innerhalb ſeiner reproducirend und neu geſtaltend in Folge der Unmittelbarkeit, mit welcher der Geſang, obwohl er nicht mehr blos die „allgemeinen“ Ausdrucksmittel gebraucht, doch überall die nächſtliegenden ergreift und ſo die Durchſichtigkeit, die reine Idealität ſich bewahrt.

[illegible]. Vollkommen wird die Muſik über das antike Prinzip erſt hinausgeführt durch die Einführung der Harmonie. Die Monotonie des uniſonen, blos melodiſchen Geſangs ruft zwar auch in Italien, wo ſie ſich vorzugsweiſe ausgebildet hat, ſchon ſeit dem ſiebenten Jahrhundert einzelne Verſuche mehrſtimmiger Belebung des Geſangs (wie ſchon im Alterthum) hervor, aber erſt vom deutſchen Geiſte wird ſie in ihrer ganzen Leerheit empfunden, ſeitdem man hier zuerſt nur ſchüchtern taſtend auf die Harmonieverhältniſſe der Intervalle aufmerkſam geworden war und angefangen hatte die Hauptſtimme mit conſonirenden Nebentönen zu begleiten; mit dieſer, wie es ſcheint, ſeit dem zehnten Jahrhundert in Flandern, wo auch die Malerei einſt am beſtimmteſten den concreten ächt maleriſchen Styl der flachern italieniſchen Anmuth entgegenſtellen ſollte, ſyſtematiſcher behandelten und practiſch gemachten Erfindung beginnt erſt die Muſik der Neuzeit, die ganze und volle Muſik überhaupt. Es war nichts Anderes als das Wohlgefallen am Mitklingen der einen Stimme zur andern und an den in demſelben zu Tage kommenden geſetzmäßigen Klangverhältniſſen, was einem Hucbald u. A. für die Harmonie ein ſo belebtes Intereſſe einflößte; die altitalieniſche Muſik ſetzte zwar mit Recht der antiken die Melodie, die Zuſpitzung des abſtracten bloßen Tonganges zu individuellerer, dem ſubjectiven Gefühl genügender Geſtaltung entgegen, aber ſie war in dieſer ſelbſt wiederum plaſtiſchen Herausführung des Innern zur Selbſtdarſtellung in einfach ebenmäßigem, planem Linienumriß ſtehen oder vielmehr ſchweben geblieben, ſie hatte wie alle italieniſche Kunſt etwas einſeitig Superficielles, ein Heraustreten des Innern an die Oberfläche in klarer, großartiger Zeichnung, aber ohne Tiefe und Lebenswärme; hier aber iſt es anders, man will erſtens nicht blos dieſes einfache Linienziehen, das von einem Momente zum andern vorwärts ſchreitet und damit zwar einen klaren, aber auch einen leeren Eindruck macht, man will nicht mehr den Einzelton, ſondern ein Tonganzes, man will um jeden Preis der Längendimenſion die in die Breite und Tiefe, dem dünnen Laute den volleren, wärmeren Klang, dem Tonumriß die Tonfärbung, und man will zweitens dem tonus vagus, der auf den Stufen der Leiter aufundabirrt, den beſtimmten Ton, beſtimmte Klangverhältniſſe beigefügt haben, die in die Muſik ein Element der Geſetzmäßigkeit und ſomit neben der Wärme auch etwas Strafferes, Strengeres, Tieferes bringen, man will nicht blos Kunſt, Melodiecompoſition, Subjectivität, ſondern Natur, eine natürliche Geſetzmäßigkeit, eine Objectivität, einen realen Hintergrund, auf welchem das Subjective ſich bewege, wie dieß Alles auch die deutſche und beſonders die flandriſche Malerei (§. 728) in entſchiedenſter Weiſe erſtrebte. Damit entſteht nun aber freilich auch eine einſeitige Richtung in der Entwicklung, die alle ſonſtigen Cruditäten der mittelalterlichen Kunſt noch weit hinter ſich läßt. Die Harmonie wird zunächſt in abſtracter Selbſtändigkeit genommen; man begleitet die Hauptſtimme mit fortgehenden Quarten und Quinten, als ob dieſe Klangverhältniſſe, weil ſie geſetzmäßig und natürlich ſind, nun überall angewandt werden müßten, man zerſtört mit dieſen gleich fortlaufenden Zweiklängen nicht nur alle Abwechslung, ſondern auch alle wirklich harmoniſche Fortſchreitung, weil dabei alle natürliche Accordverbindung durch den Mechanismus des Fortrückens in gleichen Intervallen unmöglich gemacht iſt. Allmälig, gegen den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ſind zwar endlich die richtigen Grundſätze über den nothwendigen Intervallwechſel bei der Fortſchreitung und über die Auflöſung der Accorde durchgedrungen, der Italiener Marchetto von Padua und der Franzoſe Jean de Meurs ſtellen ſie auf, ſie bringen in die Harmonie das wieder hinein, was ſie *mit der Melodie gemein* haben muß, die Biegung, die Hebung und Senkung, durch die Accordwechſel und Accordübergang ermöglicht wird, und es iſt ſomit die wahre Harmonik gewonnen; zugleich hatte die Vertiefung des Geiſtes in die Harmonie vom zwölften Jahrhundert an Anſtoß gegeben zur Ausbildung der Metrik und Rhythmik, ſoweit ſie für das Nebeneinanderhergehen mehrerer Stimmen erforderlich iſt, und es war alſo auch hiemit ein weiteres Element objectiver Geſetzmäßigkeit, das in der altitalieniſchen Muſik verloren gegangen war, wieder hergeſtellt. Allein dieſes Prinzip harmoniſcher Vielſtimmigkeit tritt dem Prinzip des Ausdrucks, das bei jener noch rohen Harmonie gleichfortſchreitender Intervalle ganz zerſtört war, abermals in den Weg und hebt wiederum wie jene die Harmonie ſelbſt, die ſie zu cultiviren meint, auf. Die Vielſtimmigkeit wird Polyphonie, einfacher, doppelter, mehrfacher Contrapunct, Canon; der Geiſt arbeitet ſich, froh darüber, daß er in der Muſik concrete Mannigfaltigkeit und ein Geſetz entdeckt hat, mit welchem ſich kunſtvolle Tongebilde hervorbringen laſſen, in dieſe Polyphonie, in die Häufung und Gegeneinanderſtellung der Stimmen ſo hinein, daß die Muſik ſelbſt, der Ausdruck, die Melodie ihm verloren geht; die contrapunctiſche Kunſt iſolirt ſich, wird zur mathematiſchen Technik, welche lange Zeit ſich ſpröde verhält gegen das neben ihr, beſonders durch die Troubadours aufblühende melodiſche Lied; wie ein zu ſehr auf's Einzelne gehendes Naturſtudium der deutſchen und der niederländiſchen Malerei das Durchdringen zu reiner Schönheit der Geſtalt vielfach verdirbt, ſo, nur in weit größerem Maaße, iſt es auch hier, das Schöne geht im Gelehrten unter, die Form im Formalismus. Es kann daher auch nicht anders kommen, als daß dieſer Formalismus, weil es ihm am Intereſſe für den Inhalt fehlt, am Ende, ſo ernſter Natur er zu ſein ſcheint, auch in leere Spielerei umſchlägt, die zwar von den Meiſtern der Kunſt, wie von Josquin des Prés im fünfzehnten Jahrhundert, nur nebenbei mit Humor betrieben wird, aber deßungeachtet auf dem Wege iſt, die Muſik ganz von ihrem eigentlichen

Ziel, der Darſtellung lebendiger Gemüthserregung, abzulenken und des Gehalts und Ernſtes ſie zu berauben. Zudem bleibt Ein Mangel der monodiſchen Muſik, das ſchwebende Aufundabirren der Töne ohne feſte Baßbaſis unbeſeitigt, die Melodie iſt nur multiplicirt, nicht aber eine Geſchloſſenheit des Kunſtwerks in ſich ſelbſt erreicht, die es nur erhält, wenn die Harmonie ſich auch nach ihrer der Melodie entgegengeſetzten Seite, als ſtützende und begleitende Unterlage ausbildet. Allein gerade an dieſem Mangel tritt am klarſten hervor, welches an ſich doch berechtigte Motiv dieſer einſeitig polyphonen Kunſt zu Grund liegt, es iſt die Stimmenfülle und Stimmenſelbſtändigkeit, an welcher jene immer mehr zum Bewußtſein individueller Selbſtberechtigung heranreifende Zeit ihre Freude hat, es iſt das in einander und um einander herum Spielen der Stimmen mit ſeiner lebendigmaleriſchen Mannigfaltigkeit, was der an ſich trockenen Kunſtform Reiz verleiht und ſie ſogar populär macht im Madrigale (§. 803) trotz ihrer ſo abſtract ſcheinenden Syſtematik. Nirgends tritt das indirect idealiſtiſche Prinzip, das auf Geſtaltenſchönheit verzichtet und auf weitem Umweg mit vielen Härten und Schroffheiten eine Geſammtwirkung ſucht, ſo ſprechend heraus und dem direct idealiſtiſchen entgegen, es tritt ihm entgegen ſelber in der Weiſe der Form, die ſonſt Hauptmoment des andern Prinzips iſt, weil eben dieſe Form doch das Moment der Individualität, ſowie das eines naturaliſtiſchern Klang- und Figurenreichthums, zu ſeiner Berechtigung bringt. Diſcantus, Auseinanderſingen, bei belebtern Stücken auch Fuga, Stimmenjagen (welche erſt ſpäter zu dem ſymmetriſcher gebauten Stimmgefüge, das die jetzige Fuge darſtellt, ſich fortbildete), nannte man dieſe contrapunctiſchen Geſänge, zum deutlichen Beweis, daß eben die Verſelbſtändigung und das freie Gegeneinanderſpielen der Stimmen der Zeit ſelbſt als das Charakteriſtiſche, als das was ſie eigentlich wollte, vorſchwebte; kommt es doch vor Paleſtrina ſo weit, daß man in extremſter Oppoſition gegen die altkirchliche Monotonie in der Liturgie verſchiedene Stücke derſelben, ja nebenbei weltliche Melodieen, zuſammen und durcheinander ſingt, weil eben die Individualität dem monotonen Concentus um keinen Preis mehr ſich fügen will.

§. 825.

Die Harmonie und Polyphonie bewirkt im fünfzehnten Jahrhundert eine Umbildung hauptſächlich der kirchlichen Vocalmuſik; ſie bringt in ſie eine Vielſtimmigkeit, Figurirung und Stimmenverflechtung, durch welche ſie erſt wirklicher Chorgeſang, Muſik einer in ihren einzelnen Gliedern lebendig von dem religiöſen Inhalte bewegten Geſammtheit wird. Die niederländiſchen Meiſter bilden ſie in dieſer Richtung immer weiter aus, das Moment des rein Muſikaliſchen kommt allmälig wieder zur Berechtigung, obwohl erſt

Orlandus Laſſus im ſechszehnten Jahrhundert dieſe Kunſtform zu der Großartigkeit des Ausdrucks erhebt, der ſie fähig iſt. Zu derſelben Zeit wird die harmoniſch polyphone Muſik in Italien von Paleſtrina auf eine Stufe der Ausbildung erhoben, welche zugleich Grundlage eines neuen Styles wird. Der religiöſe Ausdruck und die Klarheit werden Hauptgeſetz; die Polyphonie wird mit ausdrucksvoller Weichheit des in einander Ueberfließens der Stimmen und mit ebenſo durchſichtiger Auseinanderhaltung derſelben behandelt; das melodiſche Prinzip der altkirchlichen Muſik wird wieder aufgenommen und durch die Harmonie erwärmt und beſeelt, zugleich aber durch die lichte Einfachheit dieſer Harmonie, durch ruhigen Rhythmus, durch beſchränkte Anwendung der Figurirung dem Element des Ausdrucks eine ſtrenge Formſchönheit und eine Hohheit und Großheit beigegeben, durch welche das die Grundlage bildende indirect idealiſtiſche Prinzip der Klangfülle und Stimmenindividualiſirung in erhabenſter Plaſtik wieder zur reinen Idealität verklärt iſt.

> Die bedeutendſten niederländiſchen Meiſter, Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés führen in ernſter, jedoch noch trockener Weiſe, zum Theil in Anlehnung an kirchliche oder Volksmelodieen, welche ſie mit contrapunctiſch geführten, theils unter, theils über der Hauptſtimme herlaufenden Nebenſtimmen umgeben, die Polyphonie in die Vocalmuſik, insbeſondere in die kirchliche, ein; am freieſten verfährt hierin Josquin, deſſen Charakteriſirung durch Luther, daß ihm es die Noten machen müſſen, wie er es wolle, die Andern aber, wie die Noten es haben wollen, zugleich zeigt, wie wenig es bis zum ſechszehnten Jahrhundert im Ganzen gelungen iſt die ſpröden Kunſtformen zu beherrſchen, ihnen Leben und Geiſt einzuhauchen. Mit dem höhern geiſtigen Aufſchwung des letztgenannten Jahrhunderts erreicht die niederländiſche Schule ihren Höhepunct in den Werken des O. Laſſus, welche eine reiche Stimmenfülle mit unverkennbarer Tendenz auf Großartigkeit vereinigen, aber mit dem formaliſtiſchen Prinzip nicht in ſo ausgeſprochener Weiſe zu brechen die Abſicht haben, wie dieß in Italien geſchieht. Hier, in Rom, tritt der Bruch ein zwiſchen dem abſtracten Formalismus und der Forderung des Ausdrucks, der Klarheit und der Würde für die kirchliche Muſik. Paleſtrina gibt der polyphonen Figuralmuſik zurück, was ihr in dieſer Beziehung fehlt; er verwendet aber zugleich auch für die einfache melodiſche Muſik des gregorianiſchen Sprechgeſangs die Harmonie in wirkſamſter, großartigſter Weiſe. Die Melodie erhält an der Harmonie eine tragende Baſis und damit feſtere Haltung und größere Kraft; die Melodie wird in ihrer alten Einfachheit belaſſen, aber eben auf Grundlage dieſer Einfachheit wird ſie mit der Harmonie, d. h. ſowohl mit bloßen Accorden als mit ſelbſtändiger ſich bewegenden, antwortenden, ausfüllenden, einzelne Wendungen ausführenden Nebenſtimmen dergeſtalt verſchmolzen,

daß das Ganze nur eine ſich fortbewegende, ruhig wogende Harmonie wird, eine Muſik, welche nicht blos melodiſch, ſondern harmoniſch anſpricht, die Seele nicht blos melodiſchklar, ſondern auch harmoniſchweich ergreift, ſie auflöst in die mit den Wendungen der Harmonie entſtehenden Stimmungstöne (Ausdrucksſchattirungen), wie die Stimmen ſelbſt nichts für ſich bedeuten wollen, ſondern aus dem Ganzen nur heraustreten, um immer wieder in daſſelbe zurückzugehen und zu ſeinem hellen weichen Klange mitzuwirken; es iſt (S. 897) beſtimmte Muſik, umhaucht und umſchwebt von der Muſik überhaupt. Zugleich aber iſt dieſe Harmonie eine ſo lichte, unweichliche, gediegene, von allem Süßen und Pathetiſchen reine, einfache, durch die antiken Tonarten allerdings ſehr beſtimmt gefärbte Dreiklangharmonie, daß Alles ebenſo ſehr klar aus einander tritt, als es zuſammenklingt, und Alles ebenſo ruhig ſich gegen einander bewegt, als es ſchön in einander fließt; desgleichen iſt der Rhythmus auch, wo mehr figurirt wird (von den Stimmen z. B. kleine ſchnellere Tongänge ausgeführt werden), ſo ebenmäßig, daß die Haltung des Ganzen, das zu ruhen ſcheint in der Bewegung, nirgends geſtört oder erſchüttert wird. Von dramatiſcher Erregtheit iſt keine Spur, auch da nicht, wo mehrere Chöre einander antworten, es iſt eine plaſtiſche Objectivität über das Ganze hergebreitet, die allerdings einen wärmeren und beſtimmtern Ausdruck an einzelnen Puncten nicht ausſchließt, aber doch in der Art, daß der gleichbemeſſene Rhythmus des Ganzen auch hier nur vorübergehend in einfacher Weiſe belebt wird, das Gleichgewicht, in dem Alles ſich bewegt, ſomit keine Störung erleidet. Die Idealität wird noch beſonders verſtärkt durch die Einfachheit der Ton- und Ausdrucksmittel; die Menſchenſtimmen, zu mehrſtimmigen Solo's oder Chören vereinigt, ſprechen das Ganze aus für ſich allein und ohne ſelbſt ein ſubjectives Ausdrucksvollſeinwollen in daſſelbe zu legen, die Sache allein ſoll wirken und der Ausdruck vor Allem darin beſtehen, daß nichts ſich vordrängendes Subjectives die ideale Stimmung des Ganzen ſtöre und abſchwäche.

§. 826.

Während die römiſche Schule den Styl Paleſtrina's fortſetzt ſowohl nach der Seite der Großartigkeit als nach der des Ausdrucks hin, welcher letztere beſonders durch Allegri eine hohe Vollendung erreicht, entwickelt ſich in Italien ſeit dem Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts aus der polyphonen Madrigalmuſik die Oper, welcher das Oratorium und eine höhere Ausbildung der Inſtrumentalmuſik für den Zweck der Geſangsbegleitung auf dem Fuße folgt. Die weltliche Muſik wirkt auf die kirchliche zurück und befördert das in dieſer ſelbſt erwachte Streben nach größerer Bewegtheit, nach freierer Ausbildung des melodiſchrhythmiſchen Elements, nach reicherer Figura-

tion, ohne zunächſt den Gehalt und die Strenge des Styls aufzuheben; die religiöſe Muſik Italiens wird ſo dasjenige Gebiet, auf welchem die moderne Muſik, ſo weit ſie nicht dramatiſch iſt, die Ausbildung zu einer die Form bemeiſternden, ſie zum einfach ſchönen Ausdruck des Gefühlsinhalts erhebenden Claſſicität erlangt, wiewohl dieſelbe am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bereits in eine der Tiefe ermangelnde Anmuth und Weichheit überzugehen beginnt. Die Oper bildet das Recitativ, mit dem ſie begonnen, zur Arie fort und bringt hiemit ein Hauptelement der dramatiſchen Muſik zu claſſiſcher Entwicklung, aber ſie bewegt ſich in Italien von vorn herein in einſeitig melodiöſer Tendenz, welche ſie hindert, ſich zum wirklich dramatiſchen Kunſtwerk auszubilden, und auch ſie wieder einem Formalismus anheimfallen läßt, dem Formalismus einer die Oper zum bloßen Rahmen für die verſchiedenen Formen der Geſangsmuſik zurichtenden und dieſe ſelbſt in Singkunſt verwandelnden Vorliebe für das Aeußere der Geſangsvirtuoſität.

Die italieniſche Muſik bleibt großartig und gediegen, ſo lange und ſo weit ſie das urſprünglich deutſche Element der Harmonie als Grundlage der Compoſition fortbeſtehen läßt. Die Polyphonie und die Verbindung der Harmonie mit der Melodie war jedoch auch innerhalb des Prinzips directer Idealiſirung, welchem die italieniſche Muſik dieſe ihr von außen zugekommene Kunſtform wieder unterworfen hatte, noch weiterer Ausbildung fähig, und es zeigt ſich daher ſchon in der römiſchen Schule eine über Paleſtrina hinausgehende Entwicklung; die Weichheit der Harmonie, das Gefühlvolle findet in Nanini und im ſiebenzehnten Jahrhundert in Allegri ihre Hauptvertreter, deſſen berühmtes Miſerere die Melodie d. h. das in dieſer ſelbſt, in ihren Wendungen und Hebungen liegende Ausdruckselement ſchon ſelbſtändiger hervortreten läßt, ohne jedoch die Mitwirkung der Harmonie in Paleſtrina's Weiſe irgend an ausdrucksreicher Bedeutſamkeit verlieren zu laſſen. Auf der andern Seite findet auch das Prinzip der ſonſt mehr in Deutſchland ausgebildeten, möglichſt geſteigerten Vollſtimmigkeit in ſeinem Zeitgenoſſen Benevoli ſeine Vertretung innerhalb der römiſchen Schule, wiewohl immer noch mit verhältnißmäßig einfacher Figurirung der Stimmen. Es lag in der Natur der Sache, wie des italieniſchen Geiſtes, daß das melodiſche Element ſich mehr und mehr hervordrängen mußte, das ſchon Paleſtrina ſelbſt dem einſeitig harmoniſchen entgegengeſtellt, dann aber allerdings mit dieſem wieder untrennbar verſchmolzen hatte; eine gewiſſe Gleichförmigkeit obligat wiederkehrender melodiöſer Wendungen, welche ſtehendgewordenen harmoniſchen Combinationen (beſonders am Schluſſe der Sätze und Perioden) dient, ſowie eine entſchiedene Mäßigung der ſelbſtändigen Bewegung der polyphon zuſammenwirkenden Stimmen, iſt der ältern römiſchen Schule noch eigen, weil ſie die Einzelſtimmen noch nicht individualiſiren, ſondern ſie nur zum Ganzen mitwirken laſſen will; hiebei aber konnte nicht beharrt werden, der italieniſche Charakter verlangte unmittelbar in's Ohr fallende Klarheit des Ganges der Melodie, und dieſem Trieb kann auch die römiſche Schule nicht widerſtehen. Vollkommen aber wird dieſes Prinzip der Stimmenindividualiſirung in's Leben eingeführt erſt in Folge der Erfindung der Oper, die eben aus dem Drange der italieniſchen Natur nach freier, nicht durch die Harmonie gebundener muſikaliſcher Bewegung, nach freiem Ausdruck des Charakters und Verlaufs ſubjectiver Stimmungen, wie ſolche im Drama auftreten, hervorgegangen iſt. Die durch das Madrigal über die kirchliche Sphäre hinaus in weitere Kreiſe gedrungene Vocalkunſtmuſik folgt endlich ſeit dem Schluſſe des ſechszehenten Jahrhunderts dem auf andern Kunſtgebieten ſchon früher durchgebrochenen Streben, die überlieferten ſtereotypen Formen zu verlaſſen und mit vollkommen freier Handhabung der Mittel, mit freier Erfindung einer ſchön charakteriſtiſchen, lediglich dem Weſen des eben vorliegenden Gegenſtandes ſelbſt entnommenen Darſtellung der Kunſtſtoffe ſich zu widmen; angeregt durch die Erinnerung an das antike Drama, beginnt man dramatiſche und zwar zunächſt mythologiſche Stoffe, welche charakteriſtiſche, ſangbare Situationen und Handlungen darbieten, mit Muſik in Scene zu ſetzen. Hiemit iſt der Muſik ein neues Gebiet eröffnet, das Gebiet des beſtimmtern Ausdrucks des Individuellen, des Pathetiſchen und des Rührenden, ſowie der dramatiſchen, die Entwicklung einer Stimmung verfolgenden, in ihr Einzelnes eingehenden Schilderung. Die Opernmuſik iſt ebendeßwegen zunächſt blos Recitation, hie und da wechſelnd mit kleinen, zuſammenfaſſenden, abſchließenden Chören, ſowie verbunden mit einer zur Belebung dienenden, wenn gleich noch ſehr einfachen Inſtrumentenmuſik; aber das neue Prinzip der Individualiſirung der Muſik iſt damit ſeiner noch ſehr unentwickelten Geſtalt ungeachtet ein für allemal aufgeſtellt und verfehlt nicht vorherrſchenden Anklang in Italien zu gewinnen. Das geiſtliche Drama, das Oratorium und Cantate erhält im Verlauf des ſiebenzehenten Jahrhunderts, beſonders durch Cariſſimi eine ſchöne, bewegte Recitation mit melodiſchen Arien und vollern, kunſtreichern Chören vereinigende Ausbildung, durch welche dieſe Kunſtgattung zwiſchen die im Ganzen noch ſehr muſikloſe Oper und die Harmoniefülle der Kirchenmuſik in die Mitte tritt. Seit dieſer Zeit iſt nun ein entſchiedener Einfluß des von Oper und Oratorium vertretenen rhythmiſchmelodiſchen Prinzips auf die kirchliche Muſik vorhanden. In Neapel und Venedig, wo die Oper ihre Hauptſtätte findet, wird, nicht ohne Einflüſſe von Deutſchland her, auch die Kirchenmuſik freier in Melodie, Rhythmus, Harmonie und Charakteriſtik; die Stimmen werden individualiſirt, ſie treten in den polyphoniſchen Werken ſchärfer und geſonderter aus einander, ſie erhalten belebtere rhythmiſche Gliederung, mannigfaltige inſtrumentale Begleitung, die Figurirung verdrängt immer mehr den ebenmäßigen Cantus planus, der gregorianiſche Geſang iſt bald nicht mehr als Grundlage der italieniſchen Kirchenmuſik zu erkennen; die freien Formen der recitativiſchen und arioſen Monodie, des Vocalterzetts u. ſ. w. werden mit Vorliebe ergriffen, die Harmonie und Modulation durch reichere Anwendung der zuſammengeſetztern Accorde und durch Beſeitigung des ausſchließlichen Gebrauchs der Kirchentonarten mannigfaltiger und vielſeitiger; die charakteriſtiſche Geſtaltung der einzelnen Tonſtücke je nach ihrem Inhalt und der ſubjectiveren Auffaſſung des Componiſten verdrängt, namentlich in den ſog. Kirchenconcerten mehr und mehr die typiſche Behandlung, ſo daß die Kirchenmuſik allmälig einen reichen Kreis mannigfaltiger Productionen aus ſich emportreibt, der im ſechszehenten Jahrhundert noch unmöglich geſchienen hatte. Der einſt durch die flandriſchen Meiſter und durch Paleſtrina gegebene Impuls zu gehaltvoller und polyphoniſch tiefer Compoſition wirkt deßungeachtet auch außerhalb der römiſchen Schule fort; religiöſe Compoſitionen der Gabrieli, Lotti, Caldara aus der formenreichen venetianiſchen und der Scarlatti, Aſtorga, Durante, Leo aus der gelehrten neapolitaniſchen Schule athmen immer noch religiöſe Kraft, Innigkeit und Würde, und erſt allmälig machen im Laufe des achtzehenten Jahrhunderts dieſe Eigenſchaften bei einem Marcello und Pergoleſi entſchiedener einer formellern Schönheit, Anmuth und Weichheit Platz, welche mehr dem Oratorium und der Oper als der kirchlichen Muſik angehört. Damit hat die Muſik in Italien ihren Kreislauf vollendet; ſpätere Entwicklungen der italieniſchen Muſik ſtehen weſentlich unter franzöſiſchem und deutſchem Einfluß; die Miſſion Italiens iſt hier wie auf dem Gebiet der Malerei die Ergänzung des antiken plaſtiſchen Prinzips durch das concretere, realiſtiſchere moderngermaniſche Prinzip und die Zurückführung dieſes letztern zur Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erſcheinung. In Folge dieſer Tendenz war Italien auch die Wiege der Oper geworden, die ja nur da entſtehen konnte, wo der Drang zu freimelodiſcher, einfach ſchöner Muſik lebendig war. Aber hier reicht nun das italieniſche Prinzip nicht vollkommen zu; Italien ſchuf die Oper, ohne ſie ihrem wahren Begriff nach realiſiren zu können. Das trockene, ſteife Recitativ treibt zur Arie fort, deren über das Lied weit hinausgehende Beſtimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nur in Italien zugleich mit dem ſchönen Fluß und dem leichten Schwung der Melodie, ohne den ſie eckig und unbeholfen bleibt, ausgebildet werden konnte; die Vereinigung dieſer beiden Elemente hat italieniſche Lebhaftigkeit und italieniſcher Formſinn geleiſtet. Aber je mehr die Geſangsmuſik zu dieſer freien Schönheit ſich entwickelt, deſto mehr wird die ſchöne Form Selbſtzweck, deſto mehr geht die Vocalmuſik über in Geſangsvirtuoſität. Nicht als ob blos das Mechaniſche der Technik Gegenſtand des Intereſſes wäre; ſondern die Geſangkunſt wird in Italien, losgetrennt von höherem dramatiſchem und tieferem Gemüthsausdruck, deßwegen für ſich Object, weil das in ihr ſtattfindende vollkommene Heraustreten des Innern in äußere ſinnliche Form, d. h. weil das draſtiſch Pathetiſche einer-, das anmuthig Weiche andrerſeits, das im Geſange als unmittelbarer und vollſter Aeußerung innerer Bewegtheit liegt, dem ebenſo ſüdlich lebhaften und leicht erregbaren als formbegierigen, klare Anſchaulichkeit, treffende Wirkung, packenden Eindruck verlangenden italieniſchen Geiſte als ein Höchſtes und Letztes erſcheint; der Geſang iſt ihm für ſich ein lebendiges plaſtiſches Kunſtwerk der bewegten Subjectivität, das als ſolches ihn befriedigt, ſo daß der Inhalt Nebenſache wird. Manches Schöne in Melodie und Ausdruck mag mit den zahlloſen in den Schutt der Vergeſſenheit begrabenen Opern der zwei erſten Jahrhunderte dieſes Kunſtzweiges bis jetzt verloren gegangen ſein; aber die muſikaliſche Dramatik konnte auf dieſem Boden nicht gelingen.

§. 827.

In Deutſchland geht aus der Muſik der niederländiſchen Schule eine ähnliche Blüthe harmoniſch melodiſcher Kunſtmuſik hervor, wie in Italien durch Paleſtrina. Aber zu ihr tritt mit dem Proteſtantismus die volksthümlichere, neben gleicher religiöſer Tiefe kräftigere und lebensvollere Form des Chorals hinzu, welche auch auf jene Kunſtmuſik einen kräftig belebenden Einfluß ausübt, wie die Muſik in Deutſchland überhaupt von Anfang an eine mehr auf innigen Gefühlsausdruck als auf Formſchönheit gehende Richtung einſchlägt. Ebendeßwegen aber entwickelt ſich die deutſche Muſik langſamer zu einer eigenthümlichen Kunſtform; erſt im achtzehenten Jahrhundert erreicht ſie in Sebaſtian Bach und Händel ihren erſtmaligen Höhepunct. In dem erſten dieſer beiden Heroen iſt die ganze Strenge und Verwickeltheit harmoniſcher und polyphoner Kunſt mit einer in die Formen derſelben in vollſter Wärme ſich ergießenden Gemüthsinnigkeit und Gefühlslebendigkeit, ſowie mit treffender, bis zum Dramatiſchen fortgehender Charakteriſtik in einer Art und Weiſe verbunden, welche das Prinzip des indirecten Idealiſmus in erhabenſter Verwirklichung darſtellt, aber das plaſtiſche Element der Abrundung, der Durchſichtigkeit, der kunſtvollern Dispoſition des Tonwerks, der einfach großartigen Styliſirung, der klaren entſcheidenden muſikaliſchen Wirkung noch nicht ausbildet. Dieſes Element tritt, durch italieniſchen Einfluß bedingt, in Händel auf, aber durch und durch geſättigt mit Ernſt des Gefühls, mit Größe des Gedankens und Charakters, mit umfaſſender, auch das Zarte und Liebliche in anmuthigen, jedoch immer kraftdurchwehten Formen darſtellender, die Polyphonie zwar beſchränkender, aber die einfachere Harmonie nur um ſo erhabener verwendender Univerſalität des Ausdrucks. Während S. Bach ſeiner Eigenthümlichkeit gemäß die formen-

ſtrenge Kirchenmuſik und die formenreiche Inſtrumentalmuſik zu ſeinen Hauptgebieten nimmt, bildet Händel vor Allem das Oratorium in muſtergültiger Vollendung aus.

Die Muſik iſt wie eine moderne ſo insbeſondere eine weſentlich germaniſche Kunſt, da ſie erſt mit dem germaniſchen Element der Harmonie ſelbſtändige Kunſt und Kunſt vollen Gefühls- und Gemüthsausdrucks wird. Es iſt daher natürlich, daß auch in Deutſchland die flandriſche Polyphonie Vertreter erhält, die ſie, wie Paleſtrina's Zeitgenoſſe Handl, nach der Seite des Ausdrucks fortbilden. Abweichend aber iſt die deutſche Entwicklung von der italieniſchen ſchon darin, daß die Behandlung der polyphonen Muſik ſchon im ſechszehenten Jahrhundert einen lebhafter rhythmiſch bewegten Charakter zeigt; die Kunſtmuſik, ſofern unter ihr vorzugsweiſe Polyphonie verſtanden wird, iſt zwar ein deutſches Geiſtesproduct, aber ihre Zurückführung zu der einfachern Form der Figuralmuſik, wie ſie in Italien ſich vollzieht, kann in Deutſchland ſich nicht auf die Dauer behaupten, die deutſche Muſik ſprengt immer wieder die Feſſeln der abſtracten Form, ſie iſt naturaliſtiſch lebendig, volksthümlich friſch und kräftig; nicht Sprechgeſang, ſondern Melodie, nicht ideale Hoheit, welche die eigentlich muſikaliſche Bewegtheit niederhält und nie recht zum Durchbruch kommen läßt, ſondern der Realismus eines ungebundenen Heraustretens der Empfindung, einer ſich ſelbſt nie genug thuenden, immer zu neuen Figuren und Tonverknüpfungen greifenden, die Combinationen ſtets mehrenden und ſteigernden poetiſcherregten Phantaſie iſt auch in der Muſik das ſpezifiſch Deutſche, zu dem der Naturalismus italieniſcher Componiſten, wie er ſich in der Vollchörigkeit und Stimmenhäufung eines Benevoli und Lotti darſtellt, ſich doch immer nur verhält, wie der Geſtalten- und Farbenreichthum venetianiſcher Malerei zu der realiſtiſchen Fülle und Mannigfaltigkeit der deutſchniederländiſchen, und ebendarum iſt in Deutſchland auch die Entwicklung der Inſtrumentalmuſik, ſobald ſie begonnen hat, gleich von weit größerer Bedeutung als in Italien. Vor Allem aber iſt das volksthümliche religiöſe Lied, der Choral, eine ächt deutſche Kunſtform, wiewohl er zuerſt bei den Huſſiten mit charakteriſtiſcher Bedeutung auftritt; in ihm, der ebendeßwegen auch aus dem Volksliede zu ſchöpfen nicht verſchmäht, iſt das Ernſte und Tiefe des Religiöſen vereinigt mit der ſubjectiven Innigkeit und Gefühlslebendigkeit, die ſich nicht in idealer Feierlichkeit ſelbſt wieder die Schranke hoher Gemeſſenheit anlegt, ſondern in freiem und vollem Herzenserguß ſich äußern will; der Choral erſt iſt vollkommen Gemeindegeſang, Geſang nicht einer idealen Gemeinde, die wieder zwiſchen die reale und den Gegenſtand ihrer Anbetung hineintritt und dieſe Anbetung an ihrer Stelle in objectiv typiſcher, kunſtvoll geregelter Weiſe vollzieht, ſondern

Geſang der realen Gemeinde ſelbſt, Geſang der Individuen, der Herzen, nicht eines beauftragten, ſtellvertretenden Chors, welcher der Gemeinde das, was ſie fühlt und fühlen ſoll, darzuſtellen hat und darum nicht ſelbſt eine Geſammtheit rein unmittelbar von dem geſungenen Inhalte zur Aeußerung getriebener Perſönlichkeiten iſt. Von ſelbſt ergibt es ſich bei dieſer Eigenthümlichkeit der deutſchen Muſik gegenüber der italieniſchen, daß ſie zu einer ihr Weſen vollkommen ausdrückenden claſſiſchen Form, die hier viel ſchwerer zu gewinnen war, nicht ſo bald gelangte; der Choral iſt wohl bereits claſſiſch, aber er repräſentirt nur die Eine Seite, den ſubjectivern Charakter, den hier das Empfindungsleben und der Empfindungsausdruck annimmt; die andere dagegen, die individuelle Lebendigkeit der empfindenden Phantaſie, die in ſolchen einfachern Formen ſich nicht genug thun kann, dieſe konnte erſt allmälig eine ihr ganz entſprechende Aeußerungsweiſe finden, ſie erhielt ihren adäquaten Ausdruck erſt in einer Polyphonie, die weit figurirter und rhythmiſch belebter war als die italieniſche, in einer Polyphonie, die namentlich nicht mehr die gleichförmigere Bewegung des Canons, ſondern die Fuge, die Nachahmung, die Stimmenfigurirung zur Hauptſache machte. Daher iſt erſt S. Bach derjenige Muſiker, der den eigenthümlich deutſchen Styl des indirecten Idealiſmus vollendet darſtellt in der Weiſe, die der §. ausſpricht, freilich aber auch in der dort gleichfalls hervorgehobenen Einſeitigkeit dieſer ganzen Stylrichtung, die ſich namentlich in der bei Bach noch nicht zu künſtleriſcher Rundung erhobenen, zu ſehr figurirten, ſich zu viel windenden und ſchlängelnden, nicht klar zu einfach großem Ausdruck heraustretenden Solomelodie bemerklich macht. Der Raum geſtattet nicht auf das Große wie auf das noch Einſeitige dieſes Heros näher einzugehen, in welchem das Syſtematiſchtechniſche der Compoſition ſeine höchſte Vollendung und die erhabenſte und reichſte Durchdringung einerſeits mit tiefſter Andacht, innigſter Herzensergriffenheit, ſüßeſter Lieblichkeit, andrerſeits (beſonders in Inſtrumentalwerken) mit unerſchöpflicher Gefühlsbelebtheit und Phantaſiefülle, mit geſundeſter Freudigkeit, mit charakteriſtiſcher Formenmannigfaltigkeit, ſelbſt mit dramatiſcher Anſchaulichkeit (in den Paſſionsmuſiken) erhalten hat, aber doch zur Claſſicität plaſtiſcher Kunſt und einfach concentrirter muſikaliſcher Wirkung nicht gekommen iſt, weil die Vertiefung in das Spezielle der Formen und in den ſubjectiven Gefühlsgehalt ihn nicht dazu gelangen läßt. Auch auf Händel kann nur kurz als auf Denjenigen hingewieſen werden, der die deutſche Muſik zu dem Grade von Claſſicität und Wirkung, deſſen ſie damals fähig war, hingeführt hat; das Große an ihm hebt der §. bereits hervor; beizufügen iſt nur, daß auch Händel die Solomelodie noch nicht überall in vollen Fluß und Schwung gebracht hat, obwohl ſie bereits viel weiter als bei Bach entwickelt iſt und ihr bei Händel mehr die Leichtigkeit als die Einfachheit fehlt (von Arien rein italieniſcher Manier hier abgeſehen); das zarte Gewebe der Einzelmelodie iſt zu fein und ſchwebend für dieſen maſſiven Styl, der hauptſächlich den Chor großartig ausbildet, ſo ſchön ſie auch oft durch kräftige Charakteriſtik und tiefen Ausdruck in einzelnen Geſängen und Stellen ſich darſtellt.

§. 828.

In Frankreich entwickelt ſich ſeit der Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts an der Oper das dramatiſche, ſowie überhaupt das draſtiſche, in Melodie und beſonders im Rhythmus ſcharf zeichnende Element der Muſik; doch muß auch hier dem Eindringen italieniſcher Geſangseinſeitigkeit, das nicht abzuwehren iſt, weil die zu nüchterne, zu antike franzöſiſche Art ein melodiſches Gegengewicht fordert, durch den deutſchen Gluck eine Schranke entgegengeſetzt werden. Wie Händel den indirecten Idealiſmus überfüllt werdender Polyphonie zum directen Idealiſmus einfacherer Harmonie und energiſchen Gefühlsausdrucks zurückführt, ſo macht Gluck den dramatiſchen Ausdruck zum Prinzip, ſchneidet die Auswüchſe des Formelweſens in der Geſangmuſik ab, verwendet die Inſtrumentalmuſik zu vollerer und ſchärferer Charakteriſtik, wahrt trotz der Vereinfachung des Geſangs das dramatiſche Pathos, breitet über die Oper durch ſeine Chöre ein ächtdeutſches Element tiefer Gemüthsbewegtheit aus und ſchafft ſo zum erſten Mal eine Oper von bleibender claſſiſcher Vollendung, der jedoch die freiere Bewegtheit ſowohl der Charaktere als der Einzelmelodie, die Wärme und der Schmelz des Ausdrucks, der volle, unumwundene Erguß muſikaliſchen Gefühls und Phantaſiereichthums noch fehlt. Die ſpätere franzöſiſche Oper ermäßigt dieſe Nüchternheit, ſie greift zu belebtern, der Melodieentwicklung günſtigern Stoffen, bildet dabei das Draſtiſche und das Pathetiſche immer vollkommener aus, aber ſie entbehrt fortwährend den tiefen und vollen Farbenton deutſcher Muſik, ſie behält dieſer gegenüber etwas Kühles und Aeußerliches; Frankreich geſtaltet, ſtyliſirt die Oper, welche erſt Deutſchland mit muſikaliſchem Gehalt wahrhaft zu erfüllen beſtimmt iſt; auch bleibt es außerhalb des Drama's in der höhern Muſik unfruchtbar.

Im Weſen des franzöſiſchen Geiſtes liegt es, daß er dem rhythmiſchen Element der Muſik und Allem, was hiemit zuſammenhängt, dem Draſtiſchen u. ſ. w. vorzugsweiſe ſich zuwendet; auch die Volksmelodie entwickelt ſich zwar reich, denn die Faſſung des Lieds in kurzen muſikaliſchen Ausdruck ſagt der Neigung zum ſcharf Charakteriſtiſchen zu, aber ſie entwickelt ſich ebendeßwegen auch nur in dieſer letztern Richtung. Die Oper erhält (wie die Malerei §. 733) in Frankreich ſeit Lulli Styl, dramatiſche Architectonik, bewegte Finale's, Märſche, Tänze, ſcharfe muſikaliſchrhythmiſche Zeichnung der Handlung, der Situationen, der Affecte, freilich aber auch zu viel Dramatiſches, Ueberladung mit Stoff (große Oper, fünf Acte) und mit Effect. Das Speziellere geſtattet keine nähere Ausführung; daß Gluck dem Inhalt das Uebergewicht gibt über den Formalismus, daß ihm aber das eigentlich Schöpferiſche, der Fluß fehlt trotz ſeiner heroiſchen Claſſicität und trotz ſeiner nicht blos dramatiſch erregten, ſondern auch gefühlstiefen Chöre, daß ebenſo die ſpätere franzöſiſche, ernſte wie komiſche Oper bis zu Boieldieu u. A. herab in der im §. angegebenen Weiſe große ſtyliſtiſche Vorzüge mit Mangel an Wärme vereinigt, iſt anerkannt.

§. 829.

Auf die Periode Gluck's folgt in Deutſchland die Epoche der Entwicklung des freien und des ſchönen Styls durch Haydn und Mozart, mit welcher die Muſik überhaupt zur claſſiſchen Vollendung, zur vollſtändigen Entfaltung ihrer Hauptformen endlich gelangt.

1. Der durch Bach und Händel vollendeten polyphonen und harmoniſchen Compoſition tritt der freie Styl in reicher melodiſcher Entfaltung gegenüber und ſetzt das ſtreng formale Element zu einem untergeordneten Moment des Ausdrucks herab. Der indirecte Idealiſmus des deutſchen Geiſtes erſcheint jetzt in ungebundener Geſtalt, er ſprengt die Feſſeln, die einſt ſein Tiefſinn ſich ſelbſt geſchaffen, und tritt in jugendlicher Friſche, durch einfache Formen der muſikaliſchen Gliederung Freiheit und Klarheit zumal gewinnend, zu der ganzen ächt maleriſchen Mannigfaltigkeit der Production heraus, deren er fähig iſt; das goldene Zeitalter, der Frühling der Tonkunſt beginnt, die Inſtrumentalmuſik Haydn's eröffnet ihrem Fluſſe freie Bahn, auch die Vocalmuſik lernt durch ihn die Sprache der einfachen Gefühle des Herzens, die Muſik kommt in ihm endlich zum klaren Bewußtſein, daß ſie nicht Syſtem, Wiſſenſchaft, ſondern freie Bewegung, Lyrik iſt, ſie wird wieder Gefühl und bleibt es, da in Deutſchland der neuitalieniſche Geſangsformalismus keinen nationalen Boden findet. Aber die deutſche Muſik iſt doch bereits zu tief und zu vielſeitig entwickelt und in zu ſtarke Wechſelbeziehung mit Italien und Frankreich getreten, als daß dieſe Epoche der frei werdenden Empfindung und Phantaſie nicht noch eine zweite höhere Blüthe deutſcher Kunſt treiben ſollte; in Mozart faßt ſich der Genius der zum freien Selbſtbewußtſein gelangten Muſik zur Erſcheinung in voller Schönheit zuſammen; deutſcher Ernſt, der die Form zu achten und die Formen in ihrer eigenthümlichen Bedeutung für den muſikaliſchen Ausdruck anzuerkennen weiß, deutſche Wärme des Fühlens, welche in die Form ganz und voll ſich hineinlegt, nichts Kühles und Froſtiges duldet, Melodie und Harmonie innerlichſt beſeelt und ſie in vollem, reichem Fluß und Schmelz

ausſtrömen läßt, ſchöpferiſche Phantaſie, welche alle Arten des Stimmungsausdrucks in vielſeitigſter Objectivität reproducirt, in jugendlicher Kraft und Fülle Alles friſch anfaßt und das Tonmaterial in lebendig pulſirende und ſchwingende Bewegung verſetzt im reinſten Gegenſatz zu der beſonders in die Oper eingedrungenen formaliſtiſchen Steifigkeit, italieniſch plaſtiſcher Sinn, welcher die Kraft mäßigt und ſie dadurch am rechten Orte um ſo erhabener herantreten läßt, welcher die ſprudelnde Raſchheit genialer Bewegtheit in ſchönſtem Maaß und Gleichgewichte hält und allmälig den Meiſter von dem Styl der erſten Periode, in welchem dieſe Bewegtheit culminirt, zum maaßvoll, charakteriſtiſch ſchönen Styl der zweiten, von dieſem zum idealſchönen Styl der dritten Periode verklärend hinanführt, italieniſche Anmuth und Weichheit, franzöſiſche Schärfe, Dramatik, Kunſt zu treffen vereinigen ſich, um nun auch die freie deutſche Muſik zu einer ihrer Eigenthümlichkeit und Univerſalität vollkommen entſprechenden claſſiſchen Form zu erheben; die freie Schönheit iſt für die Muſik überhaupt gewonnen, die beiden Stylprincipien zu lebendigſter und wirkungsvollſter Einheit verſchmolzen, unter den einzelnen Zweigen beſonders die Oper zu muſtergültiger Geſtalt und zugleich zu einer ſchönen Mannigfaltigkeit verſchiedener Gattungen ausgebildet.

2. Der §. hebt die Wendung ſcharf hervor, welche die Muſik wie der deutſche Geiſt überhaupt im vorigen Jahrhundert, in der Epoche der frei werdenden, ebendamit auch zur Genialität ſich erhebenden Subjectivität nimmt; namentlich Mozart iſt nur zu begreifen aus dieſer Erhebung des Geiſtes zur Freiheit und zur vollen Bewegung in ihr, auf deren Höhe er im Figaro angelangt iſt, wie andrerſeits ſpäter wieder eine komiſche Oper (Cosi fan tutte) mit ihrer ſchon an die Zauberflöte mahnenden harmoniſch-melodiſchen Weichheit und zartern Gefühlsbewegtheit den Uebergang zu dieſer und damit den Uebergang von der mittlern Periode (Don Juan) zur dritten, zum idealſchönen Styl bezeichnet. In der Inſtrumentalmuſik iſt Mozart am größten in der Symphonie, die von der Haydn'ſchen gerade ſo weit abſteht, wie das Dramatiſche vom Gemüthlichen; ſie iſt zwar nicht dramatiſch im Sinn von §. 816, 1. ſie gehört zur höhern lyriſchen Gattung (ebd.), aber ihre Lyrik hat eine weſentlich dramatiſch bewegte und dramatiſch contraſtirende Tendenz; bei Haydn iſt die Muſik, die Form, bei Mozart auch der Genius, die Subjectivität frei geworden und legt die ganze Erregtheit und Kraft ihres Selbſtgefühls, ihres reich und ſtark bewegten Lebens und Empfindens in ihre Inſtrumentalwerke nieder. Das Quartett glückt weniger; es wird Haydn gegenüber auch mehr erwärmt und innerlich belebt, aber dieſe Erwärmung gelingt nur ausnahmsweiſe in einer dem Charakter dieſes Zweiges wirklich entſprechenden Form; auch in der Claviermuſik geht Mozart über die in ihrer Einfachheit Treffendes leiſtende Art Haydn's

hinaus und ſucht eine vollere Entfaltung, ohne ſie ſchon recht zu finden; ſein Genius entwickelt ſich vollkommen doch nur an ſchon vorliegenden feſten Formen, wie die Oper und die dem Componiſten klarer als Quartett und Clavier eine beſtimmte Aufgabe vorzeichnende Orcheſtermuſik. Haydn hat daher vor Mozart vielfach eine einfache und doch farbenreichere, charakteriſtiſchere Inſtrumentalcompoſition voraus, er iſt ächt maleriſch, Mozart dramatiſch plaſtiſch, ohne dieſen Typus ſchon überall befriedigend durchführen zu können, wozu ihm auch die Zeit nicht gegeben war. So viel, um beiden Männern gerecht zu ſein; weiteres ließe ſich nur unter Berückſichtigung der einzelnen Hauptwerke und Hauptperioden der beiden Meiſter näher erörtern; auch Männer, welche vor und neben Haydn die Epoche des freien Styls eröffnen und neben ihm und Mozart wirken, E. Bach, ſpäter der Komiker Dittersdorf u. ſ. w., können nicht ſpeziell beſprochen werden.

§. 830.

Die Epoche des freien Styls iſt mit Haydn und Mozart nicht abgeſchloſſen, ſondern erſt angefangen, es bleibt ihm neben jenen noch ein weites Gebiet übrig in der Gefühls- wie in der dramatiſchen Muſik, dieſes Gebiet wird jetzt ergriffen von den verſchiedenſten Seiten her, und zwar einerſeits unter dem vorbildlichen Einfluß Mozart'ſcher Fülle und Idealität, andrerſeits mit der in der Natur des Entwicklungsganges ſelbſt liegenden Tendenz auf concretere Stoffe, mannigfaltigere und individuellere Stylgeſtaltung, charakteriſtiſchere Tonmalerei, vielſeitigern und ſtärkern Ausdruck und Effect, als der ſchöne Styl geſtattete; kurz der indirecte Idealiſmus tritt aus demjenigen Bunde mit dem directen wieder heraus, den er in Mozart geſchloſſen, er wird wieder das überwiegende Element. Ein zweiter Genius des freien Geiſtes tritt zunächſt in Beethoven auf, der die Form nun ganz dem Inhalte und zwar einem ſubjectiven Inhalte dienſtbar macht; die Muſik wird Darſtellung der Subjectivität, des in ſich vertieften, auf ſich und ſeine Beziehung zur objectiven Welt reflectirenden, die Anziehung wie die Abſtoßung des Subjects durch die Objectivität gleich ſtark bis in's Innerſte hinein und nach allen Seiten hin fühlenden, in Allem ſeiner ſelbſt kräftig bewußten und mit gleicher Kraft und phantaſievollſter Reflexion über die Tonmittel gebietenden, ſie zur Herausſtellung des mächtigen Gefühlsinhalts, von dem es erfüllt iſt, ächt deutſch in ſtets neuer, ſich ſelbſt nie genügender Weiſe verwendenden Ichs.

Gleich ſtarkes und nach allen Seiten, um die es ſich in dieſem Gebiete handeln kann, ſich erſtreckendes innerlichſtes Fühlen ſowohl der Anziehung als der Abſtoßung zwiſchen Subject und Object iſt das Charakteriſtiſche des Beethoven'ſchen Genius. Es iſt das volle Herz in ihm, das der Wirklichkeit freudig, kräftig, mit feuriger Liebe, mit Begeiſterung für alles Große und Schöne in ihr entgegenſchlägt und bald dieſe Stimmungen, bald auch die Wirklichkeit ſelbſt, welche ſie hervorgerufen, in Tönen ausſpricht, ſchildert, malt und feiert (z. B. Paſtoral-, A dur-, heroiſche Symphonie); daſſelbe Herz hat aber auch die Colliſion zwiſchen Subject und Object ſchmerzlich empfunden und ſpricht daher auch die Entzweiung des Ichs mit Welt und Schickſal, jedoch immer mit ſubjectiver Entſchiedenheit und Kraft, aus, obwohl es ſchließlich zur Verſöhnung, zum Triumph über die Wehmuth, zum reichſten Humor, zur herzensfreudigen Feier des Bruderbundes mit der Menſchheit, zur dankbaren, alle Mittel aufbietenden, ſolennſten Verherrlichung der höhern, die große Weltharmonie aufrecht erhaltenden, durch ſie auch den Einzelnen beglückenden Ordnung der Dinge ſich immer wieder emporhebt. Dieſer an ſich großartig mächtige und vielſeitige, ebenſo ſubjectiv in tiefſtem Ernſt und lebendigſter Ergriffenheit empfundene Gefühlsinhalt ſetzt die muſikaliſche Phantaſie in eine gleich großartige und ſchwungvolle Bewegung, vollere und tiefere Harmonieen treten hervor, Tonkräfte und Klangfarben ungekannter Art werden lebendig, die Formen wachſen in die Weite und Breite, Orcheſter und Clavier werden zu Organen für den vollen Wiederhall des erregten, in ſeine Stimmungen ſich immer tiefer hineinarbeitenden, überall unendlich groß fühlenden Gemüthes erhoben, die ganze Fülle von Tonbewegungen und Toncombinationen, deren die Muſik fähig iſt, ſcheint offenbar werden zu wollen. Auch des Klaren, Plaſtiſchen, einfach Charakteriſtiſchen, Anmuthigen iſt der an Haydn und Mozart herangebildete Genius Herr und weiß es anzuwenden, es bewahrt ihn davor, die Grenzen der muſikaliſchen Darſtellung und die Geſetze der Deutlichkeit ſowie der Anſchaulichkeit des Fortgangs öfter zu überſchreiten, die Claſſicität geht nicht verloren. Aber als beherrſchendes Geſetz wird ſie allerdings nicht feſtgehalten, der Inhalt iſt für die Formen oft zu reich oder zu tief oder zu verwickelt, die Formen werden nicht blos geſtreckt, ſondern auch geſprengt (wie in der letzten Symphonie), die Muſik iſt an der äußerſten Grenze angekommen, der ſubjectiven Genialität Eingang in ſie verſtattet, obwohl dieſe hier eine durchaus gehaltvolle und daher insbeſondere zur Darſtellung ethiſcher Empfindungen in ihrer ganzen heiligen Tiefe und Innigkeit berufene, den Menſchen und den Künſtler in ſonſt nie geſehener Gleichheit der Achtungs- und Sympathiewürdigkeit darſtellende Subjectivität bleibt.

§. 831.

Die übrige nachmozartiſche Entwicklung tritt nicht in ſo ausgeſprochener Weiſe auf die Seite des indirecten Idealiſmus, wie die beethoven'ſche Muſik. Die italieniſche Oper, nachdem ſie in Cimaroſa Mozart einen in der Komik nahezu ebenbürtigen Zeitgenoſſen zur Seite geſtellt, erhebt ſich in Cherubini und Spontini, an Gluck anknüpfend, zu tieferem Ausdruck, zu heroiſcher Kraft, zu energiſcher und glänzender Totalwirkung; Roſſini bereichert das italieniſch melodiſche Element mit den Tonmitteln der deutſchen Muſik, zieht aber die Oper zur Einſeitigkeit des Melodiereizes, der Geſangsanmuth und Geſangsvirtuoſität, des äußern Effects wieder herab. Eine höhere Richtung nimmt die Muſik bei den deutſchen Romantikern; am kräftigſten und geiſtreichſten geſtaltet ſich dieſe Romantik bei Schubert, weicher, aber ausdrucksvoll, gefühl-, formen- und farbenreich, poetiſch, obwohl auch zu viel ſchimmernd und glänzend, bei Weber. Eine überaus regſame Production in allen Zweigen des freien Styls bereichert auch neben jenen Hauptrichtungen die Muſik mit Werken, die mehr oder weniger Einen Zug mit dieſen und unter einander gemein haben, die Modernität, d. h. die mit Stoff und Form abſolut frei waltende Subjectivität; eine Ausnahme hievon tritt da ein, wo das ältere lyriſch melodiſche Element theils, wie bei Spohr, zum Subjectiv-elegiſchen ſich fortbildet, theils die Liedcompoſition aus ſich hervortreibt, indem in dieſer freien Gattung das neunzehente Jahrhundert eine hohe Stufe der Vollendung erreicht.

Die Gefahr der modernen Muſik iſt dieß, daß ſie eine abſolut freie iſt; ſie iſt durch keine Typen mehr gebunden; die Naivität Haydn'ſcher Gemüthlichkeit, die Mozart'ſche Objectivität künſtleriſchen Schaffens, die in natürlichem Drange und mit der wonnigen Freude ſteten Gelingens die gegebenen Formen mit einem Inhalte füllt, welcher erwärmen, Wirkung thun, zeigen ſoll, was die Muſik vermag, die Objectivität, in der ſelbſt Beethoven iſt, weil in ihm der Menſch den Muſiker zur Aeußerung treibt, dieß Alles iſt mit dem freien Standpunct des modernen Bewußtſeins überwunden, die Muſik iſt mehr Phantaſie- als Empfindungsthätigkeit, daher in ihr das Urſprüngliche und Urkräftige des unmittelbaren Hervorquellens aus Gefühl, Gemüth und Charakter zurückweicht, am wenigſten bei Schubert, deſſen Romantik z. B. in der Symphonie durch poetiſche Gedanken- und Farbenfülle anſpricht und ihrer blumenreichen Mannigfaltigkeit ungeachtet das entſchiedene Gepräge eines kräftig in die Tonwelt hineingreifenden, ächt muſikaliſchen Charakters an ſich trägt; überhaupt iſt gerade die Romantik diejenige Form der Modernität, die trotz ihrer über dem Inhalte ſtehenden Subjectivität doch eine Ausfüllung des Lebens mit Poeſie und poetiſchem Klange wirklich ſucht und ſo aus der Unmittelbarkeit nicht ganz heraus iſt, — daher die hohe Bedeutung, welche außer Werken von Marſchner, Schumann namentlich die Weber'ſche Oper durch ihre Poeſie des Tones und ihre Verwendung der muſikaliſchen Mittel zu weich und hell wiederklingendem Gefühlsausdruck ſtets behaupten wird trotz der im §. hervorgehobenen, auch der romantiſchen Poeſie nur mit wenigen großen Ausnahmen anhängenden Mängel. Die Modernität iſt an ſich nicht zu verwerfen, ſie iſt eine Form der Muſik, welche deren Entwicklungsgang mit ſich bringt, ſie findet ſich auch bei Beethoven in Werken, in welchen der Gefühlsinhalt ſich weniger hervordrängt, ſie hat ihre Berechtigung in der ſtoffbeherrſchenden, ſelbſtbewußt auftretenden Freiheit des muſikaliſchen Gedankens, Ausdrucks, und Effects; aber daß hier die Gefahr des Effectmachens, des Brillanten, des Inhaltsloſen u. ſ. w. nahe liegt, und daß dieſe Modernität nur ein Durchgangspunct iſt, daß ſie eine Sättigung mit concreterem Gefühlsinhalt fordert, iſt klar, da die Muſik Kunſt der empfindenden Phantaſie iſt. Ebendarum kann ſie auch nicht das ganze Gebiet der Muſik beherrſchen; es bleibt neben dem abſolut Modernen die Sphäre einfach melodiſcher Lyrik namentlich durch die ſchön erblühende Liedcompoſition vertreten, in welcher nicht blos durch Opern-, ſondern durch eine zahlreiche Reihe von Geſangscomponiſten auch in dieſer Epoche noch eine reiche Fülle ächter und ächtdeutſcher Muſik zu Tage gefördert wird; die Blüthe der claſſiſchen deutſchen Poeſie wirkt auch auf die Muſik anregend und ruft die ſchönen Tondichtungen eines Reichardt, Zelter, Schubert u. ſ. w. hervor, das Volkslied wird beſonders durch Silcher wieder erweckt und die Gattung des volksthümlichen Kunſtliedes von ihm mit ſchönen Productionen leichtanmuthiger wie ernſterer und tieferer Art bereichert, und auch der ſeit Nägeli aufblühende Männergeſang zeigt, daß die moderne Kunſtmuſik, obwohl ſie auch in dieſen eindringt, für ſich allein dem Bewußtſein der Zeit nicht genügt.

§. 832.

Während die Muſik bei Meyerbeer in der Oper den Gipfel der Modernität erreicht, erlebt ſie in Mendelsſohn eine Nachblüthe, in welcher ſie ſich der einſeitigen Modernität zu begeben, ſich mit reinem Gefühlsausdruck und tiefem Gehalt wieder zu erfüllen, durch ſtrengere Formen feſtere Haltung und objectivere Gedankenentwicklung neu zu gewinnen ſtrebt. Ein Gefühl, daß die Muſik der Gegenwart in die gefährliche Bahn eines mit den Tonmitteln willkürlich waltenden hohlen Subjectivismus gerathen ſei, macht ſich deßungeachtet in immer beſtimmterer Weiſe geltend und drängt Wagner zu dem Verſuche, eine dramatiſche Muſik zu begründen, welche ſich der Poeſie als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhaltes unterordnen, ſomit auf ſelbſtändige Entwicklung der muſikaliſchen Kunſtformen verzichten ſoll. Daß die Muſik eine derartige Rückkehr zum antiken Standpunct vollziehen und damit den Kreislauf ihrer Entwicklung beendigen werde, iſt nicht anzunehmen, ein Fortſchritt der Oper aber allerdings nur von neuen, der empfindenden Phantaſie ſich darbietenden objectiven gehaltvollen Stoffen zu erwarten.

So reich und erhebend der Entwicklungsgang der Muſik bis zur erſten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts iſt, ſo unbefriedigend, ja beunruhigend iſt der Blick auf ihre letzte, jetzige Periode, die Kunſt der Subjectivität ſcheint eben durch dieſen ihren ſubjectiven Charakter ihrer Selbſtauflöſung entgegengetrieben zu werden. *Meyerbeer* bezeichnet zwar in der Oper einen Fortſchritt, indem er durch umfaſſenden und energiſchen Gebrauch der dramatiſchen Mittel an die Stelle romantiſcher Weichheit und italieniſcher Anmuth einen kräftigern Ausdruck, eine ſchärfere Charakteriſtik des Einzelnen ſetzt, aber die plaſtiſche Klarheit und Schönheit der Muſik kann neben der theatraliſchen Breite und Ueberfülle der großen Oper nicht beſtehen, und an den Stoffen zeigt es ſich, daß die muſikaliſche Dichtung des Charakters, die Muſik des tiefern Gehalts verluſtig gegangen, daß ſie eine ſubjective Technik geworden iſt, welche nicht mehr durch empfindende Phantaſie zu einem für die Muſik ſpezifiſch geeigneten Inhalte hingetrieben, ſondern durch einſeitige Rückſicht auf die dramatiſche Wirkung zur Wahl ihrer Süjet's beſtimmt wird. Daß es ſo nicht fortgehen kann, oder auch, daß ſo in's Unendliche fortgemacht werden könnte, ohne daß damit für die Muſik etwas Höheres wiedergewonnen wäre, dieſes Gefühl haben vor Allem die Meyerbeer'ſchen Opern hervorgerufen, da ſie trotz der eminenten Befähigung des Componiſten zum Muſikdrama der muſikaliſchen Empfindung theils zu viel, theils zu wenig bieten, zu viel durch die Stoffmaſſe und den äußern Glanz und Effect piquanter Situationen, zu wenig durch den Mangel des poetiſchen Hauchs der Idealität und der Gefühlswärme, der das Kunſtwerk durchwehen ſoll, ſowie durch das Gemachte, Geſchraubte, das aus der Textdichtung ſo vielfach heraustritt. Anders hat für die Muſik *Mendelsſohn* gewirkt; bei ihm iſt vor Allem edler Geſchmack, in ihm tritt die Phantaſie auf als *gebildet empfindende Phantaſie*, es iſt wieder Form und Gehalt, es iſt das Streben des wahrhaft gebildeten Geiſtes da nach Beidem, die Muſik bekommt ideale Klarheit, Gedanken, Gefühl, gediegene Compoſition, die freie Subjectivität verſenkt ſich in die objectiven Formen, damit die Muſik wieder Kunſt werde, die ſcharfe Spitze der Modernität biegt ſich um und erweicht ſich, die Tonkunſt wird wieder Selbſtzweck, der Geiſt lebt und webt in ihr, taucht in ihre Fülle unter, um Schätze zu heben, welche ältere verwandte Meiſter noch zurückgelaſſen; eine neue Blüthe reiner, warmer und dabei fein poetiſcher Muſik ſcheint mitten in einem durch Reflexion zerklüfteten, großartiger Production unfähigen Zeitalter zu entſtehen, und auch an kräftiger Charakteriſtik, an geſundfroher Friſche fehlt es den hervorſtechenden unter den Compoſitionen des Meiſters nicht. Allein die Erſcheinung bleibt vereinzelt, und auch die andere Seite der gebildet empfindenden Phantaſie macht ſich bemerklich, der Mangel an durchgreifender Kraft, an einfacher Männlichkeit und ebendamit auch an der vollen Lebenswärme, an Natur, die ſich gibt, es iſt zu viel Kunſtmuſik, es ſind ſchöne Bilder, welche die Perſönlichkeit ihres Urhebers wohl überall abſpiegeln, in welchen aber doch nicht ein ausgeprägter Charakter mit der Wucht oder mit der Lebendigkeit unmittelbarer Empfindung activ, durchſchlagend auftritt, es iſt mehr gebildete Reproduction als geniale Production; das Modernitätsprinzip bleibt eben damit, daß der Componiſt dieſe zurückhaltende Stellung des gebildeten Künſtlers einnimmt, doch wieder ſtehen, und die Vorliebe für das Weiche und Romantiſche, das allerdings mit ſchöner neuer Erfindung behandelt wird, zeigt, daß ein ſubſtantiellerer Gehalt auch hier jenem Modernitätsprinzip nicht gegenübergetreten iſt. Wirklich befreit wird alſo auch hier die Muſik nicht von dem Extrem der Subjectivität, auf das ſie durch die ganze Entwicklung hinausgedrängt iſt, und die Frage, was werden ſoll, wird nur immer ſchwieriger, da die verſtändige Reflexion mehr und mehr allgemeiner Zeitcharakter wird und auf die Naivität des muſikaliſchen, namentlich melodiſchen Schaffens immer zerſetzender einwirkt. Hieraus geht endlich in einfacher Conſequenz die ſchon in Früherem mehrfach beſprochene Richtung Wagner's hervor. Die Muſik ſoll Mittel des Ausdrucks werden, ſtatt ſich ſelbſtändig hinſtellen zu wollen und durch dieſe Selbſtändigkeit Halt und Gehalt zu verlieren; in dieſem Poſtulat iſt das Wahre enthalten, daß die Muſik wieder objectiven Inhalt bekommen ſoll, und es iſt mit ihm doch zugleich die Reflexion an die Stelle der nun einmal ſelbſt bei Mendelsſohn nicht mehr ſchöpferiſch wirkenden Phantaſie geſetzt; die Modernität bekennt, daß ſie inhaltslos war und Inhalt ſuchen muß, und ſie ſchwingt ſich zugleich nun erſt zur ganzen Abſolutheit empor, ſie beſeitigt die Formen, durch welche die Muſik ſelbſtändige Kunſt wird, ſie nimmt der Muſik ihre durch dieſe Formen bedingte Ausbreitung zu eigener Geſtaltung und damit ihr Phantaſieelement, der künſtleriſche Verſtand wird von ſeiner Gebundenheit an die Phantaſie frei gemacht, der muſikaliſche Satz in eine Erfindung gefühlvoll vorgetragener Rede, in eine Melodiſirung und Rhythmiſirung des Sprechens umgewandelt, bei welcher der Componiſt volle Freiheit hat; denn dieſe Art von Compoſition, weil ſie nicht mehr auf die Ausgeſtaltung einer beſtimmten Form, z. B. einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umſpannenden Melodie ausgeht, hat ſo ſehr nur mit dem Einzelnſten, bei welchem alle Möglichkeit einer objectiven Beſtimmung für die rechte und beſte Art des Ausdrucks ausgeht, ſo ſehr nur mit einer Maſſe vereinzelter, zu keinem Ganzen zuſammenrückender melodiöſer Wendungen, Hebungen, Accente u. ſ. f. zu thun, daß nun über die Compoſition nicht mehr die Muſik, ſondern der Muſiker entſcheidet und auch wenn die Entſcheidung erfolgt iſt, das Ganze ein rein ſubjectives Werk bleibt, da mit dem Wegfallen der beſtimmten muſikaliſchen Formen Alles zufällig geworden iſt. Es iſt zu wünſchen, daß aus dieſer Richtung, welche es mit der Muſik doch ernſt nimmt und durch die Verlegung einer ausdrucksreichern Färbung in die begleitende Inſtrumentalmuſik Dasjenige, was ſie der Melodie nimmt, auf anderer Seite ſelbſt wieder erſetzen zu müſſen zugibt, ein muſikbegleitetes lyriſches Drama, eine Mittelgattung zwiſchen Oper und Schauſpiel (§. 802), die aber doch mehr Melodieentfaltung haben müßte, dem Oratorium verwandt, ſich entwickle; für die Oper aber, wie für die nicht blos begleitende Muſik überhaupt, iſt zu hoffen, daß ihr mit neuen Stoffen, welche neue Entwicklungen bringen werden, auch wieder eine Aera der Productivität bevorſtehe, in welcher ein großartiger Inhalt, wie ihn bisher vorzugsweiſe die franzöſiſche Oper in ihrer Weiſe hatte, auch auf deutſchem Boden in wahrhaft muſikaliſcher, die beiden Stylprinzipien mit Kraft, Fülle und Klarheit unter ſich neu verſchmelzender Geſtaltung erſcheinen wird.

Anhang.

Die Tanzkunſt.

§. 833.

1. Mit der Gymnaſtik als einer lebendigen Sculptur (vergl. §. 647, 2.) verbindet ſich die Muſik, indem ſie den Rhythmus des Tons und das in ihm ſich entfaltende Gefühl in der Bewegung der menſchlichen Geſtalt verkörpert; die alſo in das Sichtbare übergetragene Muſik oder muſikaliſch belebte, rhythmiſche Plaſtik iſt die **Tanzkunſt** oder **Orcheſtik**. Sie ſteht der ſelbſtändigen Schönheit näher, als die Gymnaſtik, denn ſie iſt mehr zur reinen Darſtellung, mehr zur Entwicklung der Schönheit beſtimmt und ungleich reicher im Ausdruck. Dieſer erweitert ſich weſentlich, indem aus der orcheſtiſchen Geſammtbewegung nicht blos der künſtlichere und ausdrucksvollere Tanz Einzelner, ſondern beſtimmter die muſikaliſch geregelte Mimik, die **Pantomime**, heraustritt, und eine Hand-
2. lung darſtellt. In der Geſchichte der Orcheſtik macht ſich der Gegenſatz der Style durch eine mehr darſtellende, objective und eine mehr auf geſelligen Genuß und engeren, ſubjectiven Ausdruck beſchränkte Form des Tanzes geltend.

1. Die Tanzkunſt drückt das äſthetiſche Bewegungsleben des Tons zunächſt in der horizontalen Richtung des Raumes aus, die Muſik wird zu einer projicirten Figuration der Linie. Hierin hängt ſie mit den gymnaſtiſchen Maſſenbewegungen, den Evolutionen zuſammen, die bereits muſikaliſche Begleitung fordern und ſo in die Orcheſtik herübergehen (vergl. Anm. 2. zu §. 647). Die neuere Gymnaſtik verbindet gern mit ihren Uebungen Attitüden des Einzelnen, die zwar auf Ausbildung der Kraft und Gewandtheit berechnet ſind, aber doch zugleich ein äſthetiſches dramatiſches Bild ergeben; dieß weist beſtimmter auf die Tanzkunſt hinüber; einen wirklichen Uebergang in dieſe nahm die griechiſche Gymnaſtik durch eine Verbindung mit rhythmiſch gemeſſenem Scheinkampfe, durch den Schwerttanz, der bei ſo vielen Völkern vorkommt und wohl eine der urſprünglichſten Formen des Tanzes iſt. Der andere Hauptpunct des Uebergangs iſt das Spiel (Ballſpiel u. dgl.), das gemeſſene Ordnungen mit Begleitung von Geſang und

Muſik ganz naturgemäß annimmt. — Die Figuration der horizontalen Linie iſt nur die eine, abſtracte Seite des Tanzes, die poſitive, concrete die Bewegung, wie ſie ſich während der Ortsveränderung und eben in deren verſchiedener Qualität über die ganze Geſtalt nach allen Richtungen verbreitet. Die phyſiologiſche Wirkung, vermöge welcher die Muſik in die Nerven, die Glieder und ſo in unwillkührliche Bewegung übergeht, wird zum Gegenſtande der Kunſtthätigkeit und die Bewegung ſo zu einer gemeſſenen und geordneten Ausſtrahlung des idealen Gefühlspuncts der Seelen-Erregung in das Sichtbare, in den Raum. Hier iſt nun eine doppelte Seite zu unterſcheiden: die Schönheit der Bewegungen ohne beſtimmtere Beziehung auf einen Inhalt, der zum Ausdruck kommen ſoll; wie ja in der Muſik ſelbſt, auch abgeſehen davon, daß das Innerliche, was ſie ausdrückt, in gewiſſem Sinn immer unbeſtimmt bleibt, ein formellerer Genuß des Schwebens und Wiegens in den Wellen der Töne von der gleichzeitigen tieferen Bewegung der Seele zu unterſcheiden iſt. Neben dem Spiele der Füße, des Rumpfes iſt das der Arme und Hände (die im modernen Ballet-Tanz ſo elend unthätig ſind), das Neigen und Beugen des Kopfes weſentlich: „ſie rührt ſich, die Cymbeln zum Tanze zu ſchlagen, ſie weiß ſich ſo lieblich im Kreiſe zu tragen, ſie neigt ſich und biegt ſich und reicht ihm den Strauß“. Die plaſtiſche Schönheit der menſchlichen Geſtalt wird zu lebendiger Muſik, die Muſik wird plaſtiſche Schönheit. Die Anmuth, die Welle des Runden und Weichen als Ausdruck der fließenden, rinnenden Natur des Tons iſt ſo ſehr Grundbeſtimmung, daß ſie auch die Gegenſätze des Schönen, wie ſie in jeder leidenſchaftlich ſtarken, in der männlichen Bewegung gegenüber der weiblichen, und im Groteſk-Tanz hervortreten, beherrſchen und mildern muß. Zu der Bewegung des übrigen Körpers kommt nun als beſtimmterer Seelen-Ausdruck noch weſentlich die Mitwirkung der Geſichtszüge. Dieß Moment führt uns dann unmittelbar zu der nähern Aufgabe der Tanzkunſt: nämlich den ſpezifiſchen Inhalt, die qualitative Stimmung der Muſik in der Aufeinanderfolge der Bewegungen auszudrücken. Wie beſchaffen ſolcher Inhalt ſei, läßt ſich nicht näher beſtimmen, ehe man auf den großen Unterſchied des antiken und des modernen Tanzes eingeht; was aber das Verhältniß zu der Muſik betrifft, ſo iſt klar, daß der Tanz weniger und daß er mehr ſagt, als ſie. Weniger: denn in der Darſtellung für das Auge durch die Bewegung geht verloren jene Unendlichkeit in der Muſik, die in irgend ein Gefühl die ganze Gefühlswelt legt und ebendaher durch kein anderes Ausdrucksmittel zu erſchöpfen iſt; mehr, denn das Unbeſtimmte wird beſtimmt, wie denn z. B. trauriger, ängſtlicher, banger, heftiger, beſchleunigter, heiterer Ton als trauernde, fürchtende, zürnende, verſöhnte und glückliche Liebe zur Erſcheinung kommt. Es treten nun aber hier verſchiedene Stufen der Beſtimmtheit des Ausdrucks ein, welche ſich an ein weſentliches Unterſcheidungsmoment im Tanze knüpfen, nämlich an das Auseinandertreten des Allgemeinen und Beſondern. Aus der Bewegung größerer Maſſen treten Mehrere, tritt ein Paar, tritt endlich eine einzelne Perſon hervor und ſtellt das Gefühl, das die Muſik andeutet, beſtimmter dar, zunächſt durch reinen Tanz, der nur ſubjectiv bewegter, mannigfaltiger, kunſtreicher iſt, als der Maſſentanz, welcher ſtets mehr bloße Evolution bleibt, wobei aber ja nicht an die Kunſtſtücke des modernen Ballets zu denken iſt. Von da nun geſchieht ein weiterer Schritt: die Tänzer und Tänzerinnen, die aus der orcheſtiſchen Geſammtbewegung heraustreten, gehen in die Pantomime über und ſtellen durch ſie nun deutlicher und ausgeprägter, als der reine Tanz es kann, eine Handlung dar. Hier iſt zunächſt wohl zu unterſcheiden: es iſt nicht die Rede von der freieren Pantomime ohne Muſik, wie ſie in den Harlekinaden der Italiener auftritt, auch nicht von der muſikaliſch begleiteten des modernen Ballets; die erſtere führt hinüber zur eigentlichen Mimik, iſt eine Lostrennung der Action von der Declamation, und auch die zweite ſteht dem eigentlichen Tanze, obwohl mit ihm äußerlich verbunden, bereits zu fern. Es gibt eine Darſtellung von Handlung durch bloße Gebärden, in welcher das Spiel derſelben einer gemeſſenen Reglung durch die Muſik unterliegt, ſo daß zwar einige Freiheit, vor Allem die Intenſität des Ausdrucks dem Tänzer überlaſſen iſt, aber doch die Hauptſtellungen, Bewegungen, Ortsveränderungen vorgeſchrieben, feſt formulirt ſind. Ein Bild kann man ſich machen an den Formen der katholiſchen Meſſe, welche der Reſt eines urſprünglichen liturgiſch dramatiſchen Tanzes iſt; hier wurde das Begräbniß, die Aufſuchung des Leichnams durch die Frauen, die Auferſtehung durch vorgeſchriebene Gänge nach beſtimmten Theilen der Kirche, Stellungen, Bewegungen dargeſtellt, wovon jetzt nur noch ein abgekürztes Hin- und Wiedergehen, Verneigen u. ſ. w. am Altar übrig geblieben iſt. — Die Alten gingen, allerdings erſt in der ſpäteren römiſchen Zeit, in der Ausbildung der Pantomime bis dahin, daß Ein Tänzer die andern Perſonen und weiteren Objecte, die ſich der Zuſchauer vorzuſtellen hatte, mimiſch anzeigte, ja mit raſchem Wechſel der Maske, Kleidung und des Standortes alle Perſonen einer Handlung tanzte, und ſie bewunderten darin noch mehr die pſychiſche Fülle, Kraft und Einſicht, als die ſomatiſche Geſchicklichkeit (Lucian vom Tanz c. 66). Ein Zuſammenwirken mehrerer pantomimiſcher Tänzer wird natürlich dadurch nicht ausgeſchloſſen und bleibt vom Standpuncte des darzuſtellenden Inhalts das Natürlichere. Die höchſte Fähigkeit, jeden reichſten Inhalt darzuſtellen, wird nun erreicht, wenn die Pantomime nicht blos von der Muſik, ſondern auch vom Geſange, deſſen Text den Inhalt der Handlung wie im Drama ausſpricht, ſich begleiten läßt. Bei den Alten that dieß urſprünglich der Tänzer ſelbſt, nachher trennten ſich die

Rollen und der Textgeſang wurde von Andern übernommen. Der Tanz mit der Muſik tritt hier in die Stellung, welche dieſe für ſich in ihrer Anlehnung an die Poeſie als Geſang gewinnt: der Umfang deſſen, was ausgedrückt werden kann, dehnt ſich weit über das urſprüngliche Maaß, die Welt der Leidenſchaften kann unendlich mannigfaltiger und tiefer erſchöpft werden und zugleich mit ihr die Sphären, wie ſie ſich nach den Grundgegenſätzen des Schönen theilen, namentlich das Komiſche, was bei den Alten zu einer höchſt ausgebildeten Gebärden-Satyre ſich ſteigerte. Mit dieſer zur vollen, deutlichen Handlung zuſammengefaßten mimiſchen Orcheſtik wirkt nun wieder das Geſammtſpiel des Chors zuſammen, der auf der Stufe der einfacheren Tanzbewegung bleibt und mit ihren weniger ſpezialiſirten Mitteln den pantomimiſchen Acteur wie ein Echo begleitet.

Blickt man auf die Gymnaſtik zurück, ſo erhellt, daß die Orcheſtik dem rein Aeſthetiſchen näher liegt. Jene iſt weſentlich praktiſches, pädagogiſches, politiſches Mittel und wird, wo ſie nicht käuflich ihre Künſte zeigt, nur aus beſtimmten, feſtlichen Anläſſen der bloßen Darſtellung wegen ausgeübt, ſie ſieht auf Schönheit und befördert ſie, aber mehr auf Ausbildung der Kraft, und Ausdruck von Seelen-Leben iſt gar nicht ihre Abſicht, ſondern ergibt ſich, und zwar in ſehr beſchränkter Weiſe, nur von ſelbſt bei der Kraftübung. Bei der Orcheſtik verhält ſich dieß Alles umgekehrt. Sie iſt wohl auch pädagogiſches Mittel und gehört nach dieſer Seite zur Gymnaſtik als ihr feinerer Theil, aber ſie eilt doch viel directer dem zweckloſen Zwecke der ſchönen Darſtellung zu, in welcher das erhabene Bild der Kraft nur ein Moment iſt; ſie ſieht es neben der reinen Darſtellung auch auf geſelligen Genuß ab, in dieſem bildet aber neben der heilſamen Emotion der Säfte und Nerven und der Erheiterung, die in den Anziehungen der Geſchlechter liegt, eben das Zeigen und Schauen, alſo wieder das objective Bild ein Hauptmoment. Uebrigens werden wir finden, wie hierin das Alterthum und die neuere Zeit ſich unterſcheidet. Die Schattenſeite der Tanzkunſt liegt darin, daß ſie eben um ſo viel, als ſie äſthetiſcher iſt, auch Gefahr läuft, durch ihre Verwendung lebendigen Naturſtoffes zu einem Syſtem anmuthvoller Bewegungen ſich zu pathologiſchen Reizen verführen zu laſſen; was denn auch von jeher geſchehen iſt. Mit gutem Recht iſt ein Hauptthema einer Kunſt der ſchönen Bewegung die Liebe der Geſchlechter, aber der Uebergang von dem Bilde der Luſt, das in allem Feuer rein bleibt, zum gemeinen und ſtoffartigen Kitzel liegt nahe und ſchon die Griechen hatten ihren Cancan, das pantomimiſche Theater der Römer ſo üppige und üppigere Darſtellungen, als die orientaliſche Tanzbühne noch heute ſie aufweiſt. Dem Tanze ſelbſt um dieſer Verirrung willen zu zürnen muß man aber denen überlaſſen, die nur eine häßliche Sinnlichkeit kennen.

2. Der geſchichtliche Gegenſatz der Style wendet ſich in dieſem Gebiet anders, als in den bildenden Künſten und in der Poeſie. Dort iſt der claſſiſche Styl einfacher, uncolorirter, hier dagegen unendlich mannigfaltiger, reicher, bunter, als der moderne. Von der Höhe, dem Umfang der Tanzkunſt bei den Alten können wir uns nur ſchwer ein annäherendes Bild machen. Damit ſcheint es in Widerſpruch zu ſtehen, wenn der antike Tanz als weſentlich objectiv im Gegenſatze gegen den modernen bezeichnet werden muß, denn die reichere Farbe und Fülle jener andern Künſte im Style der neueren Zeit hat ja gerade in der vertieften und erweiterten Subjectivität ihren inneren Grund. Die Sache verhält ſich aber hier ſo, daß gerade die weniger entwickelte und in ſich gegangene Subjectivität in ungleich weiterer Ausdehnung es wagen wird, das Leben durch ſtumme Bewegung darzuſtellen, weil ſie eben ein Leben vor ſich hat, wo alles Innere in die Geſtalt heraustritt. So iſt denn alſo gerade die urſprüngliche Hauptform des Tanzes ſtreng objectiv: es iſt der Tanz in ſeiner religiöſen monumentalen Bedeutung als weſentlicher Theil des Cultus. Hier werden Thaten und Leiden der Gottheit durch jene muſikaliſch geregelte Pantomime dargeſtellt, die aus der rhythmiſchen Maſſenbewegung des Chors heraustritt. Vom Gottesdienſte begibt ſich die Orcheſtik auf die Bühne, aus dem Pantomimen wird der Schauſpieler, der Chor und ſeine orcheſtiſche Bewegung bleibt. Und ſo herrſcht in allem Tanz, auch dem Feſttanze, der nicht zur Bühne gehört, zunächſt das Gemeinſchaftliche, die Geſammtbewegung von Maſſen, was an ſich ſchon objectiven Charakter trägt. Hiezu kommt nun aber der reiche Inhalt deſſen, was hier zur Darſtellung kam: Weinleſe, ländliche Geſchäfte verſchiedener Art, kriegeriſcher Kampf, ſtreng Objectives, wie das Labyrinth von Kreta, menſchliches Thun und Leiden aus dem reichen Gebiete der Sage. In ſeiner höchſten Ausbildung ſchafft ſich der Tanz ſeine beſondere Bühne, die ganze Mythologie, ein Stoff, der an orcheſtiſchen Motiven unendlich reich war und um den unſere Balletmeiſter die Alten beneiden müſſen, wird durchgeſpielt, ja man tanzt Begriffe, wie die Freiheit u. dergl. Neben dem höheren Kunſttanze ſchlingt ſich der geſellige in reicher Fülle, unendlichen Formen durch das Leben und ſchmückt namentlich das Mahl. Aber auch dieſer iſt objectiv, nämlich in dem allgemeineren Sinne, daß er mehr die Darſtellung für die Zuſchauer, als den unmittelbaren Genuß für die Ausübenden zum Zweck hat. Die Geſchlechter, die bei Homer noch in den Reigen vereinigt ſind, tanzen ſpäter durchaus nur getrennt und gerade dieß begründet den mehr darſtellenden Charakter, denn wo ſie vereinigt tanzen, nehmen ſie die Freude für ſich weg und fragen wenig danach, wie es ausſieht. So wurde allerdings auch der geſellige Tanz zum größern Theile Kunſttanz, Tänzer und Tänzerinnen von Profeſſion tanzten bei Mahlen und andern Beluſtigungen; das Volk aber

behielt daneben ſeine choriſchen Tänze, die jedoch ebenfalls mehr auf Schau angelegt waren, als auf bloße Unterhaltung der Tanzenden.

Der moderne Tanz iſt vorherrſchend geſelliger Genuß, hat auf dieſem Gebiete faſt kein choriſches Element, keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen mehr, vereinigt durchaus die Geſchlechter, legt ſomit den Accent auf das Vergnügen der Tanzenden, nicht der Zuſchauenden und hat kaum ein Bewußtſein, daß er auch in dieſer Behandlung eigentlich etwas darſtellt, und zwar durchaus Beziehungen der Liebe. Dieß Thema kann an ſich ſubjectiv genannt werden, und wo es ſo ſehr vorherrſcht, wie im modernen Tanze, begründet es allein ſchon den Charakter, den dieſes Wort bezeichnet; ſubjectiv iſt aber ebenſoſehr das Abſehen vom Darſtellungszwecke, die Beſchränkung der Tanzenden auf ihre Freude in der Ausübung. Die Italiener haben darin immer noch antiken Sinn bewahrt, daß mehr für die Zuſchauer getanzt wird, alle romaniſchen Völker darin, daß ſie mehr auf Grazie als unmittelbaren Genuß ſehen. Unſer geſelliger Tanz iſt ferner an Formen unendlich arm. Allerdings fehlt es ihm nicht an reichen Modificationen ſeines herrſchenden erotiſchen Inhalts in den Nationaltänzen, und hier iſt zunächſt eine Unterſcheidung nachzuholen, die der Tanz mit der Muſik und Poeſie gemein hat. Temperament und Charakter der Stämme, Völker, Zonen legt ſich vor allem ausgebildeten Bewußtſein über Sinn, Ausdruck und Kunſtregel in der gleichzeitig erfundenen Tanzmuſik und Tanzweiſe nieder. Es gibt alſo im Tanz eine naive Kunſt, wie in Poeſie und Muſik. Auch die Alten theilten ihre geſelligen Tänze neben andern, auf Gegenſtand, Anlaß, Tempo gegründeten Unterſcheidungen nach ihrem localen Urſprung ein, bezeichneten ſie mit Stämme- und Völker-Namen und drückten damit beſondere Charaktere aus. Die bewußte Kunſt entwickelt ihre Formen zunächſt aus dieſem naiven Stoffe und ſchreitet dann zur eigentlichen Compoſition, endlich bis zur geregelten, dramatiſchen Handlung fort. Unſre gebildete Geſellſchaft hat, noch nicht für höhere Kunſtdarſtellung, aber für correcteren geſelligen Genuß verſchiedene Nationaltänze aufgenommen, ja ſie recrutirt ihr Tanzbedürfniß eigentlich nur aus dieſer Quelle, ſtößt aber dem entlehnten Stoffe ſeinen Naturton ab, ſtatt ihn zu veredeln, ja ſie verſtümmelt ihn gern gerade in ſeinen edelſten Theilen, wie denn z. B. unſer Walzer das Stück eines Tanzes iſt, der zuerſt im Finden, Fliehen, ſcherzenden Schmollen und Meiden, Verſöhnung den Roman und erſt zuletzt im längeren Drehen den Jubel der Hochzeit darſtellte; wir tanzen phantaſielos dieſe ohne den Roman. Nun fragt es ſich aber, ob wir auch die höhere Kunſtform, die umfaſſende Compoſition zum reinen Zwecke der Darſtellung noch haben, und allerdings beſteht ſie in gewiſſer Geſtalt, nämlich im Ballet. Es theilt ſich in drei Momente: Maſſentanz des Chors, vereinzelter Tanz der aus ihm heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen, pantomimiſche Handlung. Die letztere iſt nicht mehr zugleich wirklicher Tanz, wie bei den Alten; zwar wird ſie von der Muſik begleitet, aber nicht zu eigentlich orcheſtiſcher Beſtimmtheit mit jenem geringeren Spielraum des freien Theils der Bewegungen geregelt, wie bei den Alten. Der Kunſttanz der heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen iſt, wo nicht Nationaltänze, wie die ſpaniſchen, ſlaviſchen, von ihnen ausgeführt werden, faſt ausdrucklos und zum widerlichen Kunſtſtück herabgeſunken, welches das Schwere mit dem Schönen verwechſelt; dieß führt nothwendig zum Schweren auf Koſten des Schönen, zur häßlichen Verrenkung, und für die Beleidigung der Anmuth entſchädigt der Kitzel der Entblößungen, den der Reiz des Verbotenen in einer Welt ſtrenger Dezenzbegriffe verdoppelt: ein Zuſtand, den die Aeſthetik der Sittenpolizei anheimzugeben hat. Am meiſten Schönheit iſt noch in den Chortänzen unſeres Ballets. Es wäre Zeit, daß aus dieſen Reſten ein neuer, edlerer, theatraliſcher Kunſttanz entwickelt würde.

Berichtigung.

Seite 786 Zeile 3 von unten lies: „lebendige Mitte“ ſtatt lebendige Mutter.

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem
Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunſtlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Fünftes Heft:

Die Dichtkunſt.

(Schluß des ganzen Werkes.)

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Universitäts-
Bibliothek
München

N 57/618

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Vorwort

zu der letzten Abtheilung.

Indem ich, faſt eilf Jahre nach dem Erſcheinen des erſten Bandes, meine Aeſthetik vollendet der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mich vor Allem verpflichtet, einen Uebelſtand der techniſchen Form dieſes Werks bereitwillig zuzugeſtehen. Es iſt die Paragraphen-Einrichtung. Ein einfacher, freilich grober Rechnungsfehler hat mich um einen guten Theil des Erfolgs meiner Arbeit gebracht. Das Werk ſollte zum Gebrauch akademiſcher Vorleſungen, zunächſt meiner eigenen dienen, die Zuſammendrängung des Inhalts in Paragraphen das Dictiren erſparen, dieſe ſollten vorgeleſen, die Anmerkungen der Erläuterung in freier Rede zu Grunde gelegt werden. Zu ſpät erkannte ich, daß das Buch den Umfang, der dabei vorausgeſetzt war, weit überſchreiten mußte; die einmal angenommene Form durfte nicht mehr verlaſſen werden. Sie ſchreckt nun wie ein eiſernes Stachelgitter von den Früchten meiner Arbeit ab; die Paragraphen mußten durch die nothwendige Kürze hart, ſpröd im Style werden und die ſchwere Mühe, die ſie koſtete, dankt mir natürlich Niemand. Doch bleibt Ein Zweck, dem dieſe Einrichtung dient: die vielen Rückbeziehungen, Anführungen früherer Stellen in einem Werke, worin Alles in ſtreng organiſcher Verbindung ſteht, ſind dadurch weſentlich erleichtert, daß überall auf die ſcharf hervortretenden, bündigen Zuſammenfaſſungen mit der Deutlichkeit der Zahl verwieſen werden kann.

Es mag jedoch von der Härte, welche in den Paragraphen unvermeidlich war, auf die Ausführung in den Anmerkungen etwas übergegangen ſein und der Styl mehr Schwere angenommen haben, als ſelbſt der ſtreng wiſſenſchaftliche Charakter rechtfertigt. Der erſte Theil mag zudem von der damaligen Stimmung des Verfaſſers nicht unberührt geblieben ſein: der Vorwurf frivoler Leichtigkeit in der Behandlung der Wiſſenſchaft kann immerhin dazu verleiten, daß man denkt, man wolle einmal zeigen, ob man es nicht auch ſchwer machen könne. — Im Ganzen und Großen bedenke man aber wohl, daß ich durchaus kein populäres Werk ſchreiben wollte. Es gibt eine Gemeinfaßlichkeit edler Art, deren Werth, deren große Wichtigkeit für eine Zeit, zu deren höchſten Aufgaben es gehört, dem Geiſte Schloß und Riegel zu öffnen und ihn in die Maſſen zu verbreiten, ich natürlich nicht beſtreiten will; aber daneben bleibt eine ſtreng eſoteriſche Form der Wiſſenſchaft in ihrem Recht, in ihrer Nothwendigkeit für alle Zukunft ſtehen. Es iſt ein anderes, zweites Geſchäft, die ſtrenge Form zu ſprengen und den Inhalt an möglichſt Viele auszugeben, ein Geſchäft mit anderer Technik, anderen Werkzeugen, und diejenigen, die dem Arbeiter jener innerſten Werkſtätte vorwerfen, daß er in Formeln ſich bewege, die nicht gemeinverſtändlich ſind, kommen mir immer vor, wie Leute, die etwa dem Goldſchmiede vorrückten, daß er nicht der einfachen Hämmer, Zangen, Meiſel u. ſ. w. ſich bediene, wie man ſie in jedem Hauſe braucht und kennt. Das Ausmünzen, Verarbeiten für die Maſſe iſt denn ein ganz ehrenwerthes, verdienſtliches Geſchäft, nur ſoll es auch redlich ſein und geſtehen, woher der Inhalt geholt iſt. Ich könnte hierüber allerhand erzählen, begnüge mich aber mit der Bemerkung, daß ich nicht ſo geizig bin, es für Diebſtahl zu achten, wenn Einer nicht bei jedem Worte, das er meinem Buch entnommen, die Anführungszeichen ſetzt, daß aber wenigſtens diejenigen Züchtigung verdienen, die einen Schriftſteller ausſchreiben und ihm zum Danke dafür bei jeder Gelegenheit einen Stich verſetzen. Freilich mögen ſich dieſe Unredlichen einer ziemlichen Sicherheit erfreuen, da ſie wohl wiſſen, daß man ſich ſchwer entſchließt, die peinliche Mühe einer genauen Conſtatirung des Betrugs durch actenmäßigen Nachweis zu übernehmen, und daß ſie, ſo lange man dieß nicht thut, gegen jede Nennung proteſtiren können. Wenn ich aber einmal recht viel Zeit übrig habe, gedenke ich doch ein Exempel zu ſtatuiren. — Ich meines Theils habe mir zur Pflicht gemacht, kein Wort eines Andern ohne Citat, und zwar, wo ich ſie immer finden konnte, mit ausdrücklicher Angabe der Stelle aufzunehmen. Mein Werk ſollte zugleich eine Fundgrube für die geſammte Literatur der Aeſthetik, ja für Alles ſein, was da und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt dieſer Wiſſenſchaft zerſtreut iſt. Die Trockenheit ſeines Charakters iſt allerdings auch dadurch, nur dieß nicht zufällig, ſondern mit Wiſſen, verſtärkt worden. Im Uebrigen bedenke man auch billig, welch maſſenhafter, aufquellender Stoff zuſammenzupreſſen war; man wird, wenn man genauer zuſieht, wohl finden, wie oft ich gewaltſam anhielt, wo der Zug der Darſtellung in's Weite gehen und ſich der Ergießung in die gefällige Form hingeben wollte, ſo daß Gefahr eintrat, mehr ſchön, als über das Schöne zu ſchreiben.

Niemand wird meinen, ich ſei ſo wenig fortgeſchritten, daß ich mit einer Arbeit, deren Anfang ſo weit hinter mir liegt, ganz zufrieden wäre. Was ich von der Kritik im Einzelnen gelernt, worin ich ſie ungerecht, ja feindſelig, hämiſch, ſelbſt lügneriſch gefunden, dieß auseinanderzuſetzen gehört nicht in das Vorwort eines Werkes, das auf Objectivität Anſpruch macht. Nur das kann ich nicht ganz unterdrücken, daß ich mich verwundert habe, die Schwächen und Mängel, die mir ſelbſt am klarſten ſich aufgedeckt haben, ſo wenig von Andern aufgezeigt zu ſehen, während ſie mir ſo häufig weſentliche Lücken und Fehler vorrückten, wo das Vermißte, Ergänzende, Zurechtſtellende nur an andern Stellen ausgeführt iſt, als an welchen ſie es ſuchten. Uebrigens wird man nicht verlangen, daß ich über die Gebrechen, die mir zum Bewußtſein gekommen ſind, hier ein Bekenntniß ablege, man wird dieſe Unterlaſſung mir mindeſtens dafür verzeihen, daß ich auch nicht verkündige, was nach meiner Ueberzeugung in dem Buche neu und gut iſt. Nur über eine Hauptfrage halte ich für Pflicht mich hier auszuſprechen. Die meiſten und ſtärkſten Angriffe hat der Aufbau meines Syſtems auf der Grundlage einer Metaphyſik des Schönen erfahren, welche den Satz, daß das Schöne in der Auffaſſung und Thätigkeit des Geiſtes liegt, noch unentwickelt läßt; man hat mir vorgeworfen, daß ich in der Weiſe des Platoniſchen Idealiſmus den Begriff hypoſtaſire, wie ein Weſen für ſich in die Luft hinſtelle. Was ich ſchon in der Vorrede zum erſten Theile, was ich an hundert Orten im Zuſammenhange des Syſtems zu meiner Rechtfertigung hierüber vorgebracht habe, wurde nicht berückſichtigt. Dieſer Punct mag denn hier aus der Tendenz des ganzen Werks noch einmal kurz beleuchtet werden. Daſſelbe arbeitet in ſeinem ganzen Geiſt und Bau gegen eine hohle, gegenſtandsloſe, blos ſubjective Kunſt, gegen den falſchen äſthetiſchen Idealiſmus; für ein wahres Kunſtwerk wird nur dasjenige erklärt, welches in naturvollem Contacte des Künſtlergeiſtes mit einem gegebenen, vorgefundenen Object auf dem Wege der Zufälligkeit entſtanden iſt; der Genius ſchaut in dieſer Berührung durch die empiriſch getrübte Geſtalt der Dinge hindurch in die reinen Urtypen, auf welche das Leben angelegt iſt, und dieß Schauen iſt in ſeinem Ausgangspunct von dem Scheine begleitet, als begegnen ihm dieſe reinen Formen vermöge einer beſonderen Gunſt des Zufalls, die einem Naturſchönen mangelloſe Entwicklung gegönnt, mitten in der empiriſchen Welt. Wird nun das Syſtem der Aeſthetik aus der Phantaſie conſtruirt, ſo wird dieſer freudige Schein, von dem der Künſtler ausgehen ſoll, von vorneherein in entwickelter Weiſe vernichtet und ſtellt ſich der Gang der Wiſſenſchaft an, auf ein gegenſtandloſes Dichten hinzuarbeiten, das mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeugt. Daher habe ich in dieſem erſten Theile wohl angelegt, aber noch nicht entwickelt, daß die reinen Typen nur ſcheinbar im naturſchönen Gegenſtand empiriſch vorgefunden worden, ich habe den Begriff des Schönen metaphyſiſch behandelt, d. h. von dem Standpuncte, daß der Geiſt Schönes findet und ſchafft vermöge ſeiner Herkunft aus dem allgemeinen Lebensſchooße, in welchem auch die reinen Urgeſtalten ſchweben, die allen Gebilden der Außenwelt zu Grunde liegen. In dieſem allgemeinen Subſtrate, in dieſem Urgrunde verweilt der erſte Theil, darum heißt er metaphyſiſch, daher trennt er noch nicht, unterſcheidet noch nicht ausdrücklich, wie viel Antheil an der Erzeugung des Schönen der thätige Geiſt, wie viel das empiriſche Object hat, daher geſteht er noch nicht förmlich, daß das eigentlich Schaffende jener, dieß blos das Weckende und der Stoff iſt. — Ein weiterer Grund für dieſe Anlage des Syſtems liegt in den gegenſätzlichen Formen des Schönen, dem Erhabenen und Komiſchen. Die Auffaſſung im Sinne der einen oder andern dieſer Formen geht bald nur vom Künſtler und ſeiner Stimmung aus, bald aber zwingt ihn der Gegenſtand; es gibt Erſcheinungen, die ebenſogut anmuthig, als erhaben oder komiſch, es gibt aber auch ſolche, die nur entweder anmuthig, oder erhaben, oder komiſch gefaßt werden können: daraus folgt, daß dieſe großen Unterſchiede in einem allgemeinen, abſtracten Gebiet außerhalb und vor denjenigen Gebieten behandelt werden müſſen, wo das Schöne ausdrücklich zuerſt im Objecte, dann im Subjecte gefunden wird, d. h. daß ſie in einer Metaphyſik des Schönen ihren Platz fordern. So liegt die Sache; mag man dieſe Gründe widerlegen, bis jetzt hat man ſie meines Wiſſens noch nicht einmal bedacht.

Eine ſchwere Beichte aber muß ich hier ablegen: die Lehre von der Muſik iſt nur im erſten, allgemeinen Theile (§. 746 — 766) und in dem Anhange von der Tanzkunſt (§. 833) von mir ausgeführt. Ein Freund, der philoſophiſche Bildung mit tieferer Kenntniß der Muſik vereinigt, Dr. Carl Köſtlin, Profeſſor in Tübingen, auf theologiſchem Gebiete durch hiſtoriſch kritiſche Arbeiten ehrenvoll bekannt, neuerdings durch philoſophiſche Vorträge auf der genannten Univerſität mit Beifall und Erfolg thätig, hat die übrigen Theile übernommen und im Anfange ſeiner Arbeit einiges freundlich überlaſſene Material von einem in die phyſikaliſchen Grundlagen und das techniſche Syſtem der Muſik noch ſpezieller Eingeweihten, der nicht genannt ſein will, benützt. Der Entſchluß wurde von beiden Seiten nicht früher gefaßt, als bis ſich bei unſern Beſprechungen ergeben hatte, daß Prof. Köſtlin mit meinen Grundgedanken, insbeſondere mit meiner leitenden Idee eines Gegenſatzes von zwei Stylprinzipien, der alle Künſte und ihre Geſchichte beherrſcht, ſich in völliger Uebereinſtimmung fand. Er hat ſich, wie ich, zur Aufgabe gemacht, den Begriff ganz in das Concrete hineinzuarbeiten, durch die Elemente, Formen, Zweige der Muſik vollſtändig und ſyſtematiſch durchzuführen, und er muß bei ſolcher Natur ſeiner Arbeit ebenſo lebhaft, als ich bei der meinigen, wünſchen, daß man das Ganze lieſt, ehe man es beurtheilt. Ich hoffe, daß der Unterſchied der zweierlei Hände nicht allzufühlbar ſein, ſich nicht als ſtörende Kluft darſtellen werde; ich kann freilich nicht die Verantwortung für jedes Einzelne übernehmen, aber ich freue mich, durch eine Kraft von ſolcher Tiefe, Fülle, Schärfe und Feinheit des Eindringens unterſtützt worden zu ſein. Ganz ruhig iſt mein Gewiſſen allerdings nicht dabei, daß ich dieſer Unterſtützung bedurfte; ich bekenne hier eine tiefe und traurige Lücke in meiner Bildung. Ich habe in dem Alter, wo man es ſoll, weil man es kann, keine Muſik gelernt; es war ein Verſäumniß in meiner Erziehung. Allerdings hätte ich wohl in den ſpäteren Jugendjahren mehr Willen und Beharrlichkeit gehabt, das Verſäumte nachzuholen, wenn nicht Alles an einem tödtlichen Grauen vor Noten geſcheitert wäre. Man verſichert mich, daß ich ganz richtig höre, ich freue mich an der Muſik, ich glaube Manches, weit mehr, als in jenem von mir ausgeführten Theil, über ſie ſagen können, und ich darf anführen, daß ein Kenner mir ſeine Verwunderung darüber ausgedrückt hat, wie erträglich die Ausführung der ganzen Lehre von dieſer Kunſt mir in den akademiſchen Vorleſungen gelungen ſei. Ich bin aber allerdings mehr auf das Auge, als auf das Ohr angelegt und noch beſtimmter muß ich bekennen, zu den unmathematiſchen Naturen zu gehören. So lernte ich denn kein Inſtrument und ein letzter, ganz ſpäter Verſuch, mir theoretiſch das Verſtändniß der Zeichenſchrift der Muſik anzueignen, war vergeblich. Wer aber keine Noten, kein Inſtrument verſteht, hat ein für allemal kein Recht, über Muſik zu ſchreiben; was er immer über ſie gedacht haben mag, er würde bei jedem Schritt auf das Concrete ſtoßen, das er nicht berühren darf; ich wollte und konnte einen ſolchen Eiertanz nicht auf mich nehmen. Ich hatte nun die Wahl, entweder den Abſchnitt über die Muſik auf das Wenige zu beſchränken, was ich gegeben, und ſo die Symmetrie meines Werkes zu opfern, oder dieſelbe um den Preis zu retten, daß ich eine fremde Hand zu Hülfe rief. Der deutſche Sinn für Vollſtändigkeit und Ebenmäßigkeit zog das Erſtere vor. Sagt man mir nun, wem es in einem ſo weſentlichen Stück fehle, der ſei nicht berechtigt, eine Aeſthetik zu ſchreiben, ſo muß ich es mir gefallen laſſen und kann nur bedauern, daß es dennoch geſchehen iſt. — Auf dem Titel der Abtheilung von der Muſik iſt der Name meines Mitarbeiters nur darum nicht genannt, weil ſich keine Bezeichnung darbot, welche in der Form und Kürze, wie es für dieſen Zweck gefordert iſt, ſeinen Antheil von dem meinigen unterſchied.

Zürich im Januar 1857.

Fr. Viſcher.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

	§§.	Seite.
a. Das Weſen der Dichtkunſt.		
α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgeſetz.		
Verhältniß zu der Muſik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunſt	847	1199—1204
— zu der Proſa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealiſmus	849	1211—1215
Der ſprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranſchaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegenſatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbeſtimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, claſſiſchen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteriſtiſchen Styls	860	1250—1258
Die Compoſition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunſt.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
α. Die epiſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundbeſtimmung	865	1265—1266
Die epiſche Weltauffaſſung	866—868	1266—1275
Der epiſche Dichter. Das Stylgeſetz	869	1275—1278

	§§.	Seite.
Die Compoſition	870	1278–1283
Werth und logiſche Stellung	871	1283–1285

2. Die Arten der epiſchen Poeſie.

Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientaliſche und) griechiſche	873	1285–1289
Styl-Unterſchied innerhalb deſſelben. Idyll	874	1289–1291
Das römiſche Kunſt-Epos	875	1291–1292
Das perſiſche und das deutſche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292–1295
Das romantiſche Epos. – Legende. – Mährchen	877	1296–1300
Das religiöſe und weltliche Epos der Italiener	878	1300–1303
Die epiſche Dichtung des modernen, charakteriſtiſchen Styls oder der Roman	879–880	1303–1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der ariſtokratiſche, der Volksroman, der bürgerliche, hiſtoriſche, ſoziale	881	1310–1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterſchieden: der ernſte und komiſche, der ſentimentale Roman	882	1315–1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317–1321

β. Die lyriſche Dichtung.

1. Ihr Weſen

Grundcharakter	884–886	1322–1333
Styl. Compoſition	887	1333–1338
Rhythmiſche Form	888	1338–1341

2. Die Arten der lyriſchen Dichtung

Eintheilungsgrund	889	1342–1345
Die Lyrik des Aufſchwungs: das Hymniſche, Dithyramb, Ode	890	1345–1351
Die reine lyriſche Mitte: das Liederartige	891	1351–1354
Styl-Unterſchied. Volkspoeſie und Kunſtpoeſie	892	1354–1358
Objective Formen. – Ballade und Romanze	893	1358–1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientaliſche Lyrik, romaniſche Formen (Sonett), Epigramm u. ſ. w.	894	1367–1374

γ. Die dramatiſche Dichtung

1. Das Weſen derſelben.

Grundbeſtimmung	895–896	1375–1381
Die dramatiſche Weltauffaſſung	897–900	1381–1389
Der dramatiſche Styl	901	1389–1391
Die dramatiſche Compoſition	902	1391–1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403–1405

2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.

Der Stylgegenſatz	904	1406–1408
Die claſſiſche Tragödie und Komödie	905–906	1408–1412
Das moderne Drama	907	1413–1416
Wechſelwirkung und bleibender Unterſchied der Style	908	1417–1419

§§. Seite.
Haupt-Eintheilung: tragiſch und komiſch . . . 909. 1419—1420
Tragödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoff: ſagenhaft heroiſch, bürgerlich, privat . 910 1421—1423
Nach der Seite der Auffaſſung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie . . . . . 911 1423—1426
Verhältniß dieſer Unterſchiede zu einander . . . . 912 1426—1428
Verhältniß derſelben zum Stylgegenſatze . . 913 1428
Unterſchied des negativ und poſitiv Tragiſchen 914 1429—1430
Komödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoffe: politiſch, bürgerlich, privat. Die mythiſche Form . . . . 915 1431—1433
Nach der Seite der Auffaſſung: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel . . . . . . 916 1433—1436
Verhältniß zum Stylgegenſatze . . . . . . 917 1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang 918 1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komiſchen. Volks-Luſtſpiel und Luſtſpiel der Kunſtpoeſie; Poſſe . . . . 919 1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie . 920 1443—1446

Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunſt: die Schauſpielkunſt.

Die Mimik . . . . 921 1447—1453
Die Bühne . . . . 922 1453—1455

Anhang zu der Lehre von der Dichtkunſt überhaupt. Satyriſche, didaktiſche Poeſie, Rhetorik.

Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen . . . . 923 1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und poſitive, directe Form 924 1458—1462
Die didaktiſche Poeſie. Epiſche Formen: Beiſpiel, Parabel, Fabel und beſchreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyriſche und dem Dramatiſchen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht 925 1462—1472
Die Tendenzpoeſie und Rhetorik . . . . . . 926 1472—1474

Druckfehler.

Theil I.

Seite Zeile
5 10 v. u. ſtatt: cognitatio lies: cognitio
35. 9 v. o. ſt. Geiſtet l. Geiſte,
35. 10 v. o. ſt. ausgebilde l. ausgebildet
54. 10 v. o. ſtreiche das Komma nach: das
54. 11 v. o. ſetze ein Komma nach: erſchiene
88. 9 v. u. ſt. die l. dieß
89. 19 v. o. ſt. gibt l. gilt
105. 6 v. o. ſt. Dürr l. Dürer
105. 6 v. o. ſt. Lamezzo l. Lomazzo
110. 6 v. o. ſt. Lamezzo l. Lomazzo
110. 6 v. o. ſt. Nic. l. Nie.
126. 15 v. u. ſtreiche: nämlich
126. 11 v. u. ſt. ſubjectiv l. objectiv
142. 15 v. o. ſt. ſie l. es
149. 12 v. o. ſt. befreiten l. befreien
149. 14 v. o. ſt. befreiten l. geläuterten

Seite Zeile
173. 13 v. u. ſtatt: auf lies: auch
199. 11 v. o. ſtreiche „nicht“ nach
„läßt ſich“ und ſetze es nach
„aber“
203. 11 v. u. ſt. Ring l. Reiz
210. 6 v. o. nach „Idee“ ſetze: der Einheit
224. 1 v. o. nach „ſtärkere“ ſetze ein Komma.
260. 4 v. o. ſt. Weislinger l. Weislingen
275. 19 v. o. ſt. Vermögens l. Vergnügens
277. 9 v. o. ſt. In l. Je
321. 18 v. u. ſt. Kampfwuth l. Kampfmuth
341. 16 v. o. ſt. Tedel l. Tadel
419. 10 v. o. ſt. welche l. welchen
467. 5 v. o. ſt. Dichtens l. Denkens
469. 15 v. o. ſt. mag l. muß

Theil II.

Seite Zeile
78. 2 v. o. ſtatt: Klängen lies: Klänge
116. 20 v. o. ſt. nun l. nur
297. 19 v. o. ſt. arbeitet l. darbietet
317. 19 v. o. ſt. Freude l. Schmerz
321. 3 v. o. ſt. Anderew l. Anderem
347. 19 v. o. ſt. dieſelbe l. dieſelbe
348. 16 v. u. ſt. meinen l. meiſten
358. 2 v. u. ſt. ρωγράφο, l. ζωγράφος
359. 12 v. u. ſt. ἐριννίας l. ἐριννύας

Seite Zeile
363. 13 v. o. ſtatt: natur lies: natur
386. 19 v. u. ſt. Aber l. Oder
442. 3 v. u. ſt. Politheiſmus
l. Polytheiſmus
459. 7 v. o. ſt. 1 l. 2
489. 9 v. o. ſt. Gleiche l. gleiche
509. 15 v. o. ſt. innere l. moderne
513. 15 v. o. ſt. ziehen l. zu ziehen
513. 1 v. u. ſt komm l. kommt

Theil III.

Seite Zeile
28. 21 v. o. ſtatt: dieſer nicht.
lies: dieſer, nicht
47. 21 v. o. ſt. faſſet l. faſelt
83. 4 v. o. ſt. nach l. auch

Seite Zeile
134. 8 v. u. ſtatt: prachliebenden
lies: prachtliebenden
175. 12 v. o. ſt. ungeſchaffene
l. umgeſchaffene

Seite	Zeile	
189.	18	v. u. ſtatt: §. 553 lies: § 550
197.	16	v. u. ſt. hingeſteckten l. hingeſtreckten
200.	14	v. o. ſt. kleiner l. kleinen
203.	1	v. o. ſt. 303 l. 203
240.	9	v. o. ſt. und l. der
244.	18	v. o. ſt. Kapitel l. Kapitell
365.	10	v. u. ſt. ſubjectiver l. ſubjective
371.	3	v. o. ſt. reell l. real
439.	17	v. u. ſt. nathropologiſcher l. anthropologiſcher
490.	7.	v. o. ſt. Piſa l. Florenz
662.	10	v. u. ſt. unbenanten l. unbenannten
723.	4	v. u. ſt. Schutzwetzr l. Schutzwehr
777.	9	v. u. ſt. nun l. nur
786.	3	v. u. ſt. Mutter l. Mitte
799.	12	v. u. ſt. dann l. denn
800.	16	v. o. ſt. uns l. was
803.	2	v. u. nach: „liegen" ſetze ein Komma.
807.	5	v. o. ſt. binden l. Binden
808.	12	v. o. ſt. Strömungs l. Stimmungs-
808.	18	v. u. ſt. Reſonnanz l. Reſonanz
818.	16	v. o. ſtreiche das Wort: Ton
819.	1	v. u. nach: „unbefriedigende" ſetze ein Komma.
821.	1	v. u. ſt. unendlichen l. unendlicher
823.	18	v. o. ſt. die l. der
823.	8	v. u. ſtatt: einem lies: ſeinem
827.	2	v. u. ſt. und an dem l. nur an dem
828.	11	v. o. nach „Sinnlichen" ſtreiche das Komma.
836.	8	v. u. nach „Melodie" ſtreiche das Komma.
838.	13	v. o. nach „weil" ſetze: er
838.	18	v. o. ſtreiche: „auch"
838.	19	v. u. ſt. das l. der
839.	19	v. o. nach „Ausgebreiteten" ſetze ein Komma.
907.	6	v. u. ſt. Verſchieden l. Verſchieben
1153.	14	v. u. ſt. dann l. denn
1154.	13	v. u. nach „Zeit" ſtreiche das Komma
1157.	14	v. o. nach „Grazie" ſetze ein Komma.
1180.	9	v. u. ſt. flüchtigen l. flüſſigen
1204.	4	v. o. ſt. Zuge l. Gange
1209.	15	v. u. ſt. nur l. aus
1212.	8	v. u. nach: 506) ſetze ein Komma.
1222.	9	v. u. ſt. harmoniſch l. homeriſch
1236.	4	v. u. ſt. Buck l. Blick
1248.	20	v. o. ſt. anatamiſchen l. anatomiſchen
1317.	9	v. o. ſt. eretiſchen l. erotiſchen
1328.	21	v. o. ſt. anſchließt l. anſchießt
1333.	12	v. u. ſt. Atmöſphäre l. Atmoſphäre
1345.	1	v. u. ſt. eigenthümliche l. eigentliche
1370.	8	v. u. ſt. Sinnen l. Sinne

Universitäts-
Bibliothek
München

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

A.

Das Weſen der Dichtkunſt.

α. Ueberhaupt.

§. 831.

Die Kunſt hat nunmehr alle Seiten der Erſcheinung und der Art ihrer Auffaſſung iſolirt, welche überhaupt iſolirt werden können. Jede dieſer Beſchränkungen hat mit ihrem Werth auch ihre Mängel und Nachtheile geoffenbart (vergl. §. 533); die letzte derſelben, die Muſik, hat mit der Form der Bewegung von der ſubjectiven Welt Beſitz genommen, aber die ganze objective geopfert; die Nothwendigkeit des Schritts (vergl. §. 746), wodurch dieſe wieder gewonnen und mit dem ganzen Reichthum der erſteren vereinigt werden ſoll, hat ſich nachdrücklich hervorgeſtellt.

Das Geſetz, das uns im wiſſenſchaftlichen Gange vorwärts treibt, iſt in dem angeführten §. 533 aufgeſtellt und erläutert. Es hat nun die bildende Kunſt das Object, d. h. die Welt als körperliche, ſichtbare Realität, im Raume nachgebildet und dem Auge vorgeführt; ihre Darſtellung war zuerſt räumlich im engſten Sinne des Worts, indem ſie die Bewegung, welche den Raum in der Zeit überwindet, überhaupt nicht zum Gegenſtand ihrer Nachahmung machte, ſondern nur die bewegungsloſe Maſſe zu reinen Verhältniſſen ordnete: als Baukunſt; ſie hat organiſch ſich Bewegendes nachgebildet, aber ohne die Bewegung wirklich in ihr Werk aufzunehmen, und ſie hat zugleich von den Momenten, die das Sehen in ſich begreift, dasjenige, das ſich auf die Form im engeren Sinne des Worts bezieht, das taſtende Verhalten des Auges iſolirt: als Bildnerkunſt; ſie hat die dargeſtellte, aber nicht eigentlich nachgeahmte Bewegung beibehalten und das bewegte Leben in ungleich reicherem Umfang, mit unendlich vertieftem und erweitertem Ausdruck dem Auge in der Totalität ſeines Wahrnehmens geboten, wie es mit der Form die Verhältniſſe des Lichts und der Farbe erfaßt: als Malerei. Hiemit iſt Alles erſchöpft, was im Raum ohne wirkliche Bewegung dargeſtellt werden kann; eine Verbindung der letzteren aber mit der räumlichen Darſtellung iſt, wie wir ſahen, nur möglich durch Verwendung lebendigen Naturſtoffs in der blos anhängenden Kunſtform der Gymnaſtik (ebenſo der Orcheſtik). Jede der einzelnen Beſchränkungen in dieſer Folge der Künſte erreichte durch ihr Verzichten ein relativ Vollkommenes und deckte doch zugleich ihren tiefen Mangel auf. Dieß trieb mit Nothwendigkeit zur Muſik. Wir haben geſehen, was dieſe gewinnt und verliert, indem ſie die Welt der Innerlichkeit, das ſubjective Leben, in der Form der reinen Bewegung, d. h. ſo ausſpricht, daß das geiſtige Zeitleben im Zeitleben des Darſtellungsmittels ſeinen Ausdruck findet, aber keine ſich bewegende Geſtalt, kein räumliches Subject einer Bewegung zu ſehen iſt. Erſt jetzt vermochte die Kunſt das innerſte Geheimniß der Dinge, wie es vom Menſchen durch lebensvolle Sympathie mit der Welt in ſeinen Buſen hereingenommen wird, jenes Geheimniß, das ſtill über den Geſtalten der bildenden Kunſt ſchwebt, ihnen und dem Zuſchauer auf der Zunge liegt und ſich nicht löſen kann, zu entbinden und zu verrathen, und doch wußte ſie es nur auszuhauchen, nicht zu nennen, denn mit dem Sichtbaren hatte ſie die Fähigkeit geopfert, überhaupt einen Gegenſtand anzugeben; ſie war ganz Gefühl und ſtand ſtill an der Schwelle des Bewußtſeins. Das Gefühl haben wir aber als jene lebendige Mitte des Geiſteslebens erkannt, welche ſtetig in das bewußte Verhalten übergeht; es war nicht nur die volle Empfindung des Mangels da, ſondern poſitiv war es uns, als müſſe er jeden Augenblick ſich tilgen, das Object ſchwebte ſtets in die nächſte Nähe heran, ja die ganze Kunſtform verband ſich mit der Sprache des Bewußtſeins, mit dem Worte, um ihrem tief gefühlten Mangel abzuhelfen, freilich wieder mit einem Opfer, denn eben die Iſolirung der Erſcheinungsſeiten in der Kunſt begründet ja auf der einen Seite die Vollkommenheit ihrer Sphären und die ſelbſtändige Muſik mußte daher für reiner erklärt werden, als die begleitende. Der Fortgang nun, wodurch die Lücke gefüllt werden ſoll, welche auch dieſe neue, ſo reiche und tiefe Kunſtform zurückgelaſſen hat, muß ſich von den bisherigen Schritten, die von der einen zu der andern Kunſt überführten, weſentlich unterſcheiden. Dort beſtand das Neue nicht darin, daß je die neue Kunſtform, um dem Mangel der in der logiſchen Folge vorhergehenden abzuhelfen, auf eine noch hinter dieſer liegende Hauptform zurückgriff, ſondern ſie behielt zwar etwas von der vorhergehenden (wie die Plaſtik von der Baukunſt das ſchwere Material, die maſſiv räumliche Darſtellung und die Strenge der Verhältniſſe, die Malerei von jener das Gewicht der Form in Zeichnung und Modellirung, die Muſik von allen dreien die in ihren Darſtellungen ſchlummernde Stimmung), aber ſie erfaßte zugleich eine neue Seite des Erſcheinungslebens, wodurch denn das Behaltene zugleich weſentlich verändert wurde. Die Poeſie aber greift, um das, was ſie von der Muſik behält, zu ergänzen, — wodurch ſie es natürlich ebenfalls weſentlich verändert, — zurück nach dem Sichtbaren, dem Gebiete der bildenden Kunſt. Freilich auch dieſe wieder ergriffene Seite der Welt wird ſie, verglichen mit der Behandlung, die ihr in der bildenden Kunſt widerfährt, auf's Tiefſte verändern, eben weil ſie, was die Muſik gewonnen hat, hinzubringt; ja in gewiſſem Sinne iſt es ganz und ſchlechthin Neues, in keiner von dieſen zwei Hauptgattungen der Kunſt Dageweſenes, was mit ihr in die äſthetiſche Welt eintritt, allein es iſt nur Neues aus Erſcheinungsgebieten, welche vorher in engeren Schranken der Kunſt ſich eröffnet haben, kein neues Erſcheinungsgebiet, keine neue Kategorie des Daſeins wird erobert. Einfach, weil es nichts mehr zu erobern gibt, weil kein Erſcheinungsgebiet mehr übrig iſt. Wir ſind daher an der letzten Gattung der Kunſt angekommen. Der Fortgang iſt ein Rückgang, die Linie läuft als Kreis in ſich zurück. Es iſt aber dieß Rückgreifen nicht nur ein Nichtanders-Können, es iſt eine poſitive, innere Nothwendigkeit, denn alles Sein der Idee iſt zunächſt Sein im Raume, räumliche Exiſtenz iſt die vorausgeſetzte Grundlage innerlicher, geiſtiger Exiſtenz, eine Grundlage, welche die Muſik ſich unter dem Fuße weggeſchoben hat; vergl. §. 746, wo überhaupt der Schritt zu der Muſik gar nicht vollzogen werden konnte, ohne ſogleich auf die Poeſie vorwärts hinüberzuweiſen.

§. 835.

Durch dieſe Aufgabe iſt gefordert, daß die Phantaſie diejenige Art ihrer Thätigkeit in Wirkung ſetze, worin ſie ſich nicht auf das eine oder andere ihrer Momente, ſondern auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit und auf das Innerſte und Reinſte ihres Weſens, auf die tiefſte Vergeiſtigung aller ihr zugeführten Bilder ſtellt: die dichtende Phantaſie (vergl. §. 404. 535).

Der Dichter ſoll die Wirkung auf das Auge mit der Wirkung auf das Gehör (das Letztere keineswegs blos dadurch, daß er ſich durch ſein Kunſtmittel an daſſelbe wendet,) vereinigen, er ſoll zu allen Sinnen ſprechen. Vor Allem muß er daher ſelbſt mit allen Sinnen ſchauen. Dieß thut aber jeder Künſtler; es muß alſo ſeinen Grund in der Organiſation der Phantaſie haben, wenn der eine dieſe, der andere jene Seite der Erſcheinung, die er doch ſinnlich mitauffaßt, in demſelben Act ausſcheidet, um ſich auf eine beſtimmte zu iſoliren, wenn dagegen die Auffaſſung des Dichters ſich in das Ganze der Erſcheinung legt. Dieſer Satz iſt hier aus der Lehre von der Phantaſie ausdrücklich wieder aufzunehmen, welche in §. 401 auf Grundlage der Darſtellung des Weſens derſelben jene innern Unterſchiede aufgeführt hat, die darauf beruhen, daß die Phantaſie als Ganzes ſich entweder auf den Standpunct des einen oder andern ihrer Momente ſtellt oder in den Inbegriff dieſer Momente legt; und darauf eben beruht ja die Theilung der Kunſt in Künſte (§. 535). Es ſind aber in §. 404 zwei Linien der Eintheilung aufgeſtellt, welche entſprechend nebeneinander laufen: die eine, ebengenannte, iſt genommen aus den Weiſen des Verhaltens zum äußern Object, welche der innerlich frei geſtaltenden Thätigkeit vorausgeſetzt ſind, die andere aus dieſer ſelbſt; ſo gründet ſich die bildende Phantaſie auf den Standpunct der Anſchauung in der erſten, auf den der Einbildungskraft in der zweiten Linie, die empfindende auf die Seite der innigen, mit dem Gehörsſinn auffaſſenden Aneignung des angeſchauten Gegenſtands in der erſten, auf die Stimmungsſeite der Begeiſterung in der zweiten; was nun die dichtende betrifft, ſo iſt jetzt genauer zu beſtimmen, wie es hier mit den zwei Begründungslinien ſich verhalte. Der geborene Dichter ſchaut denn allerdings zum Voraus anders an, als der bildende Künſtler und der Muſiker; Geſtalt und Ton, jede Bewegung, jede Aeußerung des Lebens umfaßt er, wie ſchon geſagt, mit gleich aufmerkſamen Sinnen. Allein ſchon in §. 404 iſt zu der Beſtimmung: „die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit“ gefügt „und die reichſte geiſtige Bewegung aller ihrer Mittel.“ Der Künſtler, der ſich nicht auf einen beſtimmten Sinn iſolirt, ſieht es ſchon in ſeiner Auffaſſung auf eine Kunſt ab, welche, weil dem äußern Sinne niemals alle Erſcheinungsſeiten zugleich dargeſtellt werden können, nur für den innern darſtellt und die Totalität der Erſcheinung weſentlich in geiſtige Einheit zuſammenfaßt, das Ganze des Lebens, ergriffen im geiſtigen Centrum, nachbildet. Von dieſem Centrum laufen die Strahlen in gleicher Kraft nach allen Seiten der Erſcheinung: jede Weiſe, ſie wahrzunehmen, kann bedeutend werden, iſt bedeutend, jeder Punct der Peripherie führt in das Innere, jeder Nerv betheiligt ſich in der Aufnahme. Alſo nur darum iſt hier die ganze Sinnlichkeit berechtigt und berufen, weil ſie ſchon als Sinnlichkeit Alles geiſtig betont, weil jeder ihrer Töne unmittelbare Reſonanz im Geiſte hat, weil in jedem Ergreifen des Gegenſtands die Tiefe dieſer Beziehung vorbehalten iſt, ja miterfolgt. Dieß iſt eben dadurch bereits ausgeſprochen, daß der Dichter die ſubjective Innerlichkeit der Muſik mit der objectiven Geſtaltung der bildenden Kunſt vereinigen ſoll. Sehen wir nun genauer auf jene zwei Linien zurück, ſo iſt die ganze Sinnlichkeit, womit der Dichter anſchaut, darum bereits auch die verinnerlichte, ideal geſetzte, alſo die Einbildungskraft, weil die Totalität der Anſchauung ſogleich in der Bedeutung vor ſich geht, daß ſie ohne jede äußere Gegenwart des Objects das Bild bewahren und im Zuhörer hervorrufen muß. Das innere Bild ſoll aber in emphatiſchem Sinne vergeiſtigt, alſo von der eigentlich Ideal-bildenden Phantaſie verarbeitet werden. So ruht die dichtende Art der Phantaſie gleichmäßig auf dieſen beiden Linien: auf der ganzen Sinnlichkeit, die als Einbildungskraft zur innerlichen wird, und auf dem intenſiv reinſten Thun der Phantaſie. Trat in der Begründung der bildenden Phantaſie die Einbildungskraft in zweiter Linie ebenfalls auf, ſo lag hier das Gewicht auf der Objectivität des innerlich vorſchwebenden Bildes im Gegenſatze gegen das bildloſe Empfinden; tritt ſie jetzt in erſter Linie, ſofern nämlich die Totalität der Sinnenwahrnehmung unmittelbar in ſie überleitet, wieder auf, ſo liegt der Nachdruck eben auf der Vollſtändigkeit, womit alle äußeren Sinne in ihr auf innerliche Weiſe, in Abweſenheit des Gegenſtands, der Seele das Bild vorführen, das durch ihre Thätigkeit erfaßt wird, denn die Einbildungskraft ſieht nicht nur, ſondern hört auch, taſtet, ſchmeckt, riecht innerlich. Nun aber iſt allerdings das Thun der Einbildungskraft noch kein Läutern der Erſcheinungen zum Ausdruck der reinen Idee, daher ergänzt ſich die Begründung dahin, daß die dichtende Phantaſie auf die Phantaſie ſelbſt im engſten Sinne des Worts, auf die reine, Ideal-bildende Formthätigkeit geſtellt iſt. Alle Arten der Phantaſie müſſen zwar zu dieſer Höhe des Thuns ſich erheben, wenn ſie ächte Kunſtwerke hervorbringen wollen, ſie müſſen ein reines, ideales Bild geiſtig im Innern erzeugen, aber während die andern dieß Bild im äußeren Stoff niederlegen, bleibt es bei dem Dichter im Mittheilen nach außen geiſtig, innerlich: daher iſt ſein Element wie das keines andern Künſtlers die innere Idealbildung; daher haben wir die dichtende Phantaſie die Phantaſie der Phantaſie genannt.

§. 836.

Soll nun die dichtende Phantaſie ihr inneres Bild in Kunſtform darſtellen und hiemit den vollen Schein der Dinge vorführen, ſo muß ſie nothwendig auf alles Material, auch auf diejenige Beziehung zu einem ſolchen, die in der Muſik noch beſteht (vergl. §. 759. 767, 2), verzichten (vergl. §. 533. 534) und ſich ſtatt deſſen eines bloßen Vehikels bedienen. Dieß kann nur der articulirte Ton, die Sprache ſein, als das Mittel, wodurch der Dichter das Bild, das er in ſich ſelbſt erzeugt hat, im Innern desjenigen hervorruft, an den er ſich wendet, alſo mit Phantaſie in Phantaſie thätig iſt. In engerem Sinne, als bei der Muſik, iſt daher die Phantaſie, in welche der Dichter das Gebilde der ſeinigen überträgt, das eigentliche Material, in welchem er arbeitet.

In §. 533. 534 iſt gezeigt, daß die Kunſt in ſtufenförmigem Gange je das Material, worin das Leben umfaſſender und tiefer zur Darſtellung gebracht werden kann, an die Stelle des beengenderen ſetzt, bis endlich alles Material, weil ſein Charakter weſentlich die ſinnliche Ausſchließlichkeit iſt, abgeworfen wird, und es iſt nachgewieſen, daß daraus zunächſt eine Zweitheilung der geſammten Künſte entſteht, indem der Gruppe derſelben, welche ſich ſinnlichen Materials bedient, eine Kunſt gegenübertritt, welche dieſes Band zerſchneidet. Darauf iſt dann in §. 535 die Dreitheilung eingeführt durch diejenige Kunſtform, welche den Moment des Uebergangs zu dieſer völligen Löſung darſtellt, indem ſie ein ſinnliches Material noch verwendet, aber nur als Vorausſetzung, d. h. nur, um ihm das rein Bewegte, ſchon der Zeitform Angehörende, den Ton, zu entlocken. Daß nun die Abwerfung alles eigentlichen Materials mit der Poeſie eintreten muß, folgt eben daraus, daß ſie für alle Sinne und daß ſie ſowohl das innere, als das äußere Leben darſtellt. Es iſt ſchon bei der Verbindung von Künſten untereinander (§. 514) berührt, daß es Unnatur iſt, Poeſie, Muſik und Malerei vereinigen zu wollen, der Unſinn der Verbindung voller Farbenwirkung und Formwirkung iſt bei den bildenden Künſten nachgewieſen. Der bloße Verſuch, ſich ein Werk der Kunſt vorzuſtellen, worin die Erfaſſung des Gegenſtands nach ſämmtlichen Seiten der Erſcheinung ſich an ein Material bände, hebt ſich von ſelbſt auf: nachgeahmte Figuren, welche völlige Farbe haben, ſich bewegen, ſingen, ſprechen, dazu wirklich bewegte Lüfte, Waſſer, Pflanzen, und auch dieſe in allen Verhältniſſen des Lichts und der Farbe, ſind undenkbar. Die Kunſt, die auf der ganzen innerlich geſetzten Sinnlichkeit ruht, kann ſich auch nur an dieſe wenden, der *volle Schein* kann nur in der Einbildungskraft des Zuhörers oder Leſers hervorgerufen werden. Auch die bedingte Beziehung der Muſik zu einem Körper als Material fällt daher weg: das Schöne kann mit dem, wodurch es vermittelt wird, nicht ebenſo unmittelbar Eines ſein, wie in der Muſik mit dem Tone, den ſie durch Anſchlagen eines Körpers hervorbringt. Will ich nun, daß im Innern derjenigen, an die ich mich als Künſtler wende, das Bild entſtehe, das ich in meinem Innern trage, ſo bleibt als Mittel, als tragendes, überführendes, von meinem Innern zu dem des Andern überleitendes Medium, d. h. als *Vehikel*, nur die Sprache übrig. Die Sprache iſt ein Syſtem articulirter Töne; die Zuſammenſchließung der Vocale durch Conſonanten entnimmt den Ton dem bloßen Weben der Empfindung, bildet ihn im Worte zum Ausdruck des Bewußtſeins, des Begriffs. Bewußtſein, Begriff: dieß bedeutet uns hier zunächſt nur: Angabe beſtimmter Objecte; wir unterſuchen noch nicht die ſchwierige Frage, in welchem Sinne der Dichter allerdings auch an das Bewußtſein als eigentliches Denken des Allgemeinen ſich wende. Die Sprache iſt nun zwar ſchlechthin ein Verallgemeinern und das Wort als ſolches gibt nie ein eigentliches Dieſes, ein empiriſch Einzelnes an, denn das Erzeugen von Lautzeichen, wodurch jedes Object ohne ſinnliche Aufweiſung kennbar gemacht wird, ſetzt ja eben voraus, daß durch Zuſammenfaſſung der Vielheit empiriſcher Individuen der Begriff, das Allgemeine gebildet ſei, und der urſprüngliche ſymboliſch bildliche Charakter der Laute und Schriftzeichen iſt in der entwickelten Sprache nothwendig und mit Recht vergeſſen, dem reinen Mechanismus gewohnter Verknüpfung des Inhalts mit dem Worte gewichen. Allein die Abſtraction des Denkens, wie es ſich in der Sprache darſtellt, iſt keine abſolute: die Einbildungskraft begleitet ſie und erzeugt ſich einen Auszug aus der unbeſtimmten Vielheit des Einzelnen, ein Bild der Gattung, das nun den Begriff derſelben, wie er im Wort als mechaniſirtem Zeichen gegeben iſt, umſchwebt: was man in der Pſychologie Denkbild genannt hat. Die Selbſtbeobachtung ſagt Jedem, daß mit dem Worte, wie es vernommen oder geleſen wird, eine ſinnliche Vorſtellung vor ſeinem Innern ſteht, bei dem Wort Mann ein Mann, Baum ein Baum u. ſ. w. Der Dichter kann alſo mit dem Vehikel der Sprache überhaupt auf das innere Schauen wirken, es hervorrufen, ſie iſt ſein elektriſcher Telegraph, durch den er ſein Bild zu dem hinüberſtrömen läßt, für den er dichtet. Dieß bedarf allerdings einer eingreifenden näheren Beſtimmung. Jenes Denkbild, das mit dem vernommenen Worte wie durch einen Zauberſchlag innerlich entſteht, hat an ſich weder die Kraft der Idealität, noch der Individualität mit dem äſthetiſchen Bilde gemein, es iſt blaß, verſchwommen und zur äußerſten Unbeſtimmtheit zerfließt es bei den Wörtern, welche abſtracte Begriffe im engeren Sinne bezeichnen, obwohl auch ſie urſprünglich andere, concrete Bedeutung hatten. Die Aufgabe des Dichters fällt in den Mittelpunct dieſes Verhältniſſes zwiſchen Sprache und innerem Bild hinein: er hat die Sprache ſo zu verarbeiten, daß er das Denkbild zum Idealbild erhebt, dem ganz Abſtracten ſeine Beziehung zum Sinnlichen zurückgibt, ebenſoſehr aber, daß er in dieſer Rückbildung zum Sinnlichen und durch dieſelbe die Energie des Allgemeinen vielmehr gerade verdoppelt. Wie er dieß bewerkſtelligt, welche Behandlung der Sprache dadurch gefordert iſt, dieß iſt hier noch nicht weiter auszuführen, ſondern zuerſt nur das Gewicht der Aufgabe an ſich feſtzuhalten. Und es liegt darauf der ganze Nachdruck eines Grundbegriffes: der Dichter hat Bilder, d. h. natürlich nicht blos einzelne Gleichniſſe, Metaphern u. ſ. w., ſondern innere Anſchauungen, richtiger: eine ganze Anſchauung zu geben. — Es erhellt nun, daß, wenn man in der Poeſie noch von einem Materiale ſprechen kann, dieß die Phantaſie des Zuhörers iſt. In §. 767, 1. iſt dieß auch von der Muſik geſagt, aber durch 2. beſchränkt: zwiſchen dem Künſtler und dem Zuhörer ſteht hier zwar kein Material mehr als fixer Körper, ſondern ſchwebt nur ein Bewegtes, der Ton, aber er iſt mehr, als bloßes Vehikel, er iſt doch das lebendige phyſikaliſche Daſein des Kunſtwerks. Auch dieſe Beſchränkung alſo fällt in der Poeſie weg. Genauer geſagt iſt es eigentlich die Einbildungskraft des Vernehmenden, die der Dichter zur Phantaſie umzubilden hat, am richtigſten: die blos allgemeine Phantaſie (§. 379—383), die er, ſo lange ſein Gedicht wirkt, zur beſondern, ſchöpferiſchen emporheben ſoll. Der Dichter arbeitet alſo mit Phantaſie in Phantaſie, er baut, er modellirt und meiſelt, zeichnet, malt, ſtimmt wie der Muſiker in der innerlich geſetzten ganzen Sinnlichkeit ſeines Hörers oder Leſers. In gewiſſem Sinne gilt ſelbſt von dieſem Materiale der Satz, daß alles Kunſtmaterial roher und todter Stoff ſein muß (vergl. §. 490): roh und todt iſt die empfangende Phantaſie in dieſem Verhältniß, d. h. ſie hat nach der Seite, in Beziehung auf den Gegenſtand, den jetzt der Dichter bearbeitet, nicht ſelbſt vorher etwas wirklich Schönes bilden können; auch ihre Thätigkeit in Mythus und Sage iſt verglichen mit dem Kunſtwerke noch formlos, roher, todter Stoff. Obwohl Geiſt iſt alſo der Geiſt des Empfangenden doch in dieſer Beziehung widerſtandsloſes Wachs, das erſt zu kneten iſt.

§. 837.

Die Kunſt iſt nun im eigentlichen Sinne ſprechend und damit erſt eigentlich klar geworden; denn durch die Sprache wird aller Inhalt an das Bewußtſein geknüpft. Mit dem vollen Scheine iſt nun erſt der reine Schein gewonnen; hiedurch vollendet ſich der ſchon in der Auffaſſungsweiſe begründete Charakter der Geiſtigkeit (§. 835), wodurch die Poeſie von allen andern Künſten ſich unterſcheidet; ſie verzehrt tiefer und inniger, als die andern, alles Stoffartige, ſteht im vollſten Sinne des Worts auf dem Boden der Idee und trägt den Charakter der Unendlichkeit und der Totalität, vermöge der ſie in jedem Bilde ein Weltbild gibt.

Es iſt ſchon in §. 835 enthalten, daß die Poeſie die geiſtigſte Kunſtform iſt; der Satz blieb aber noch unentwickelt, das Prädicat der beſondern Geiſtigkeit wurde zunächſt in der Auffaſſungsweiſe gefunden, es erhält ſeinen vollen Sinn erſt, wenn dieſe auch in die Darſtellungsweiſe verfolgt wird. — Von jeder Kunſtform galt es, daß ſie gewiſſermaaßen ſprechend ſei, der Muſik iſt die Zunge gelöst, aber ihr fehlt der abſchließende, Wort und Begriff bildende Conſonant, die Dichtkunſt erſt iſt eigentlich ſprechend, erſt dem Dichter „hat ein Gott gegeben, zu ſagen, was er leidet.“ In dieſer allereinfachſten Beſtimmung liegt eine Welt. Wir faſſen dieſelbe zunächſt nur an ihren Hauptpuncten. Im vorh. §. ſind wir von der Beſtimmung, daß die Sprache dem Bewußtſein einen beſtimmten Gegenſtand, dem Denken einen Begriff gibt, alsbald fortgeeilt zu der andern, daß es ſich um die Ueberleitung eines Bildes in die empfangende Phantaſie handle. Wir nehmen jetzt die erſte zunächſt für ſich wieder auf und laſſen dabei allerdings den Begriff im engeren Sinne des Wortes, das abſtracte Denken des Allgemeinen, vorerſt aus; die Frage, wie weit er neben dem in ein Denkbild überlaufenden Begriffe, der Concretes in ſeiner Allgemeinheit zuſammenfaßt, eine Rolle in der Poeſie ſpielen könne, werden wir ſpäter aufnehmen. Weſentlich iſt alſo, daß in der Poeſie Alles vom Bewußtſein getragen und begleitet wird, das denn in Begriffen ſich deutlich ſagt, was es in ſich aufnimmt. Gegenüber dem bloßen Empfinden in der Muſik, die ſich an den dunkeln Sinn des bloße Töne vernehmenden Gehörs wendet, haben wir allerdings ſchon der bildenden Kunſt, die dem Auge das klare Object vorführt, den Boden des Bewußtſeins zuerkannt. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch ſich das Subject ein Object klar gegenüberſtellt; in dieſem Acte, ohne daß er darum ſchon in den idealiſtiſchen des Selbſtbewußtſeins (vergl. §. 748) übergeht, kann das eine Glied der Syntheſe, das Subject, ſich mit größerer oder geringerer Schärfe in ſeiner Selbſtthätigkeit, daher auch mehr oder minder activ, eindringend, aneignend das Object erfaſſen. Dieſer Unterſchied hängt davon ab, ob zur Vorführung des Gegenſtands die Sprache nicht im Kunſtwerk ſelbſt, ſondern nur daneben, oder ob ſie innerhalb deſſelben und als urſprüngliche Trägerinn verwendet wird. Bei Bauwerken, Statuen, Gemälden wird uns der Zweck und Gegenſtand meiſt genannt oder wir nennen ihn uns ſelbſt und auch das Aeſthetiſche der Darſtellung geben wir uns in Worten an, aber der Künſtler ſelbſt als Künſtler ſpricht nicht. Der Dichter dagegen ſpricht eben als Künſtler und das Nennen iſt weſentlich. Daraus folgt zunächſt ganz einfach, daß dem Geſetze: jedes Kunſtwerk ſoll ſich ſelbſt erklären, keine Kunſt ſo ganz und eigentlich genügt, wie die Poeſie. Dieß iſt von der tiefſten Bedeutung für das Innerſte der künſtleriſchen Thätigkeit: der bildende Künſtler iſt durch die Stummheit ſeiner Kunſt gehalten, bekannte und geläufige, im Weſentlichen ſchon erfundene Gegenſtände vorzuziehen, und freilich muß er ſie wieder zum Stoff herabſetzen, daß ſeine Umbildung den Werth einer neuen Schöpfung habe; der Dichter dagegen heißt zwar auch geläufige, von der Volksphantaſie ſchon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeſchränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt ſind, denn da er ſie mit Worten exponirt, ſo braucht er keine Bekanntſchaft vorauszuſetzen; er iſt daher weit mehr eigentlich erfindend; vgl. Leſſing's Laokoon Abſchn. 11. Es entſpringt aber hieraus überhaupt eine Eigenſchaft, ein Grundzug in der Phyſiognomie der Dichtung, der als ein abſolutes, klares Faſſen, ein Treffen mit der Spitze des Bewußtſeins zu bezeichnen iſt; das Auge des Dichters und durch ihn das unſrige verhält ſich zu dem des bildenden Künſtlers wie ein durchbohrendes zu einem hell und deutlich, aber mehr paſſiv ſpiegelnden. Alles hat hier dieſen bewußten Blitz, der Lichtpunct im Auge iſt packender, hat den Ausdruck der nicht fehlenden Sicherheit. Die Poeſie iſt die eigentlich wiſſende Kunſt. Sie verhält ſich zu allen bildenden Künſten und zu der Muſik wie die Malerei zu der Plaſtik, welche dem todten Auge erſt den faſſenden Lichtpunct gibt; es iſt ein geiſtiges Durchleuchtetſein aller Dinge in ihr, wie dieß keine andere Kunſt erringen kann, denn dieſer Ausdruck kann alle Formen erſt da beherrſchen, wo ſie wirklich reiner Schein ſind. An der Forderung, daß im Schönen aller Stoff in reinen Schein ſich verwandle, daß nicht der Durchmeſſer, nur der Aufriß, nicht das Innere des Gebildes, ſondern davon abgelöst die bloße Oberfläche wirke (vgl. §. 54), haben wir vorzüglich die Bildnerkunſt und die Malerei gemeſſen (§. 600 u. 650). Aber Stein oder Erz und Farbſtoff auf körperlicher Fläche, obgleich dieſe Stoffe als ſolche mit dem dargeſtellten Stoffe von Fleiſch, Knochen, Blut u. ſ. w. nichts zu ſchaffen haben, gemahnen doch mit der Gewalt ſinnlicher Gegenwart an die ſtoffartigen, phyſiologiſchen, phyſikaliſchen Bedingungen des Lebens, an den Durchmeſſer, und was die Muſik betrifft, ſo ſetzt die Luftwelle den wirklichen Nerv ſo unmittelbar in's Zittern, daß eine höchſt pathologiſche Wirkung nahe liegt. Kurz: in allen andern Künſten iſt die Materie noch nicht vollſtändig conſumirt und ſie verhalten ſich zur Dichtkunſt wie eine Malerei, welche noch die Farben in ungebrochener Stoffartigkeit verwendet, zu derjenigen, welche dieſelben wahrhaft concret ineinander verarbeitet und ſo das Colorit zur Reife ſättigt. Das iſt die Frucht davon, daß die Poeſie nur für das innere Auge und Ohr darſtellt, den Geiſt zu dieſer camera obscura macht. Mit Geiſt in Geiſt malend verwandelt ſie alle Schwere des Körperlebens in reine Geſtalt, alles Sein in bloßes Ausſehen, bloßes Erſcheinen. Hier iſt daher Alles verkocht, geiſtig durcharbeitet, durchbeizt. Sie iſt gefrorner Wein ohne das Eis, das die andern Künſte mitgeben. Mit dieſer Geiſtigkeit ſteht nun die andere Beſtimmung des vorh. §., daß die Poeſie das Vehikel der Sprache zu einem Leiter lebendiger innerer Bilder zu geſtalten hat, ebenſowenig im Widerſpruch, als der Grundbegriff des Schönen überhaupt einen ſolchen enthält; das Element der Innerlichkeit hebt die Sinnlichkeit ſo wenig auf, daß vielmehr gerade die Poeſie außerordentlich ſtoffartiger, pathologiſcher Wirkung fähig und leicht in Verſuchung iſt, zu ſolcher überzugehen. Wir haben ein Aehnliches bei der Malerei geſehen, welche ſo viel geiſtig ſublimirter, vermittelter iſt, als die naive Sculptur, und doch die Sinnlichkeit ſo viel tiefer und heißer zu entzünden vermag, namentlich im Nackten. Es hat dieß ſeinen Grund nicht nur in der Farbe, ſondern eben in der vertieften Innerlichkeit dieſer Kunſt überhaupt. Alle Leidenſchaft hat ihre wahre Stärke gerade im innern Bilde, das glühend vor dem Geiſte ſchwebt, und die Kunſt, die dieß ganz in der Gewalt hat, muß die heftigſten Erregungen, die concentrirteſten Affecte hervorrufen können. Es folgt einfach aus dem Weſen des Schönen, daß dieſe Hebel nur objectiv verwendet werden ſollen, d. h. daß das Wilde und Ueppige nur entfeſſelt werden darf in einem Zuſammenhang, der ihm durch einen großen und geſunden Inhalt ſeine ſtoffartige Spitze bricht und aus der Vollendung der Form hervorleuchtend dem Heißeſten ſelbſt eine ideale Kühle gibt; ſonſt fällt die Poeſie unter ihren ſchönſten Beruf herab, worin ſich alles hier Geſagte zuſammenfaßt: entſchiedener, als jede andere Kunſt, die Idee durch die begrenzte Erſcheinung hindurchſcheinen zu laſſen. Alle Kunſt ſtellt für die Phantaſie dar, „die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, iſt das Geheimniß des Künſtlers“ (W. v. Humboldt. Aeſth. Verſuche. W. B. 4, S. 19), aber die bildenden Künſte ſtellen einen Körper in die Mitte zwiſchen die Phantaſie des Künſtlers und Zuſchauers, der Muſiker bedarf noch eines ſolchen, um die Tonwelle zu erzeugen, welche er zur Erſcheinung des Bildes ſeiner empfindenden Phantaſie geſtaltet; der Dichter aber weckt unmittelbar Phantaſie mit Phantaſie und macht ſein Bild nur ſo äußerlich, daß es in der Veräußerung innerlich bleibt. Daher geht ihm nichts verloren von der Unendlichkeit, deren wunderbarer Hauch das Object der Anſchauung umſchwebt, ſobald es durch die Einbildungskraft innerlich geſetzt iſt (vergl. §. 388), und die natürlich nicht verſchwindet, ſondern wächst, wenn ſich dieſer Act zur Phantaſie ſteigert. Es iſt zu §. 388 geſagt, die Vergeiſtigung bemächtige ſich in dem Momente, wo das Angeſchaute zum innern Bilde wird, obwohl es qualitativ noch nicht zum ſchönen umgeſchaffen ſei, ſozuſagen erſt der Umriſſe und mache ſie erzittern, in unendlichen Wiederhall des ſubjectiven Gefühls verſchweben, es iſt an die grenzenloſe Geiſtergewalt des Furchtbaren erinnert, das wir genöthigt werden uns vorzuſtellen, während wir es nicht ſehen. Wir kommen an ſeinem Orte darauf zurück, wie der Dichtkunſt die beſondern Wirkungen, die in dieſen Zuſammenhang gehören, erſt wahrhaft zu Gebot ſtehen. Die Geiſtigkeit des einzelnen Zuges im poetiſchen Bilde iſt aber zugleich ein Theil der geiſtigen Durchſichtigkeit, der in dieſer Kunſt wie in keiner andern das Ganze durchdringt. Sie betont mit jedem Strich ihres Gemäldes nachdrücklicher, als die übrigen Künſte, die ideale Einheit, welcher alle Theile deſſelben dienen. Der Ausdruck herrſcht hier ähnlich wie in der Malerei, aber auf höherer Stufe, daher intenſiver über die Form. Iſolirt ſich ein Theil des Kunſtwerks und dient nicht der Idee, ſo iſt das Weſen dieſer Kunſt noch ſchuldhafter verletzt, als wenn ebendieß in der bildenden geſchieht, denn ihre Geſtalten ſind geiſtig ſchwebend und flüſſig, das Beziehungsvolle iſt ihr Element. Nun offenbart das Schöne in der beſtimmten Idee die abſolute Idee (§. 15); indem es ein Individuum zeigt, das ganz Individuum iſt und doch ganz ſeiner Gattung entſpricht, alle Gattungen und deren Individuen aber Glieder des Einen Weltganzen ſind, ſo öffnet es den Blick in eine Welt, welche überall vollkommen iſt und faßt in ſeinen Ring, ſei er klein oder groß, das All. Die Unendlichkei des ächten Kunſtwerks iſt daher zugleich Totalität; hat aber keine Kunſt ſ intenſiven Charakter der Unendlichkeit wie die Poeſie, ſo entfaltet auch keine im engen Raum des Einzelnen ſo vernehmbar das Ganze der Welt, der Menſchheit und ihres Schickſals, der Natur in ihrer unendlichen Sympathie mit der Menſchenwelt, keine vermag uns ſo entſchieden „in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche ausgehen“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30). Es iſt das Herrliche an einem Kinde, daß es noch ganz als bloße Möglichkeit, daher als unendliche Möglichkeit erſcheint; die männlichſte, activſte Kunſtform verleiht ihren Gebilden bei aller Kraft der Begrenzung dieſe Grenzenloſigkeit der Perſpective und erhebt den einfachſten Fall zum Weltbilde. Hemſterhuis beſtimmt das Schöne als das, was die größte Ideenzahl in der kleinſten Zeit gewährt; damit iſt nicht ſein Weſen, aber ein nothwendiges Merkmal ſeines Weſens ausgeſprochen und der Poeſie kommt im höchſten Grade dieſes Merkmal zu. Ueber Homer's, Shakespeare's, Göthe's Geſtaltungen meint man ein wunderbares Zittern myſtiſcher Luftwellen wahrzunehmen, Zauberfäden, die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es iſt eine Ausſicht, wie von einem feſten Puncte auf das Meer; es ſcheint alles Große, ewig Wahre herzuſchweben, um ſich in den geſchloſſenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite. Es iſt nur dieſer Menſch, dieſe Gruppe von Menſchen, dieſe Natur umher, und man ruft doch aus: ſo iſt der Menſch! das ſind des Menſchen Kräfte, das die Wechſelwirkung mit der Natur! Oder es iſt ſogar nur ein Baum, Fluß, Berg, ein Thier und doch knüpft ſich Ahnung des ganzen Daſeins und der Geſchicke der Seele und der wechſelnden Menſchengeſchlechter daran. Das ächte Dichtwerk iſt auch daher nie zu Ende zu erklären; ein ſolcher Baum mag geſchüttelt werden, ſo oft man will, er ſpendet immer neue Früchte. Ein Vorhang ſchließt den Hintergrund der Scene ab, aber er bewegt ſich geiſterhaft und man meint ein Flüſtern hinter ihm zu vernehmen von wunderbaren Stimmen. Der Maler wird einen Fluß ſo behandeln, daß man ſeine Kühle zu fühlen, ſein Rauſchen zu vernehmen glaubt, daß man im Wechſelſpiel ſeines Spiegels mit Luft und Himmel ein Bild der menſchlichen Seele ahnt, aber Göthe im „Fiſcher“ und E. Mörike in „Mein Fluß“ ſagen es, leihen der Ahnung das Wort.

Die Perſönlichkeit des Dichters wird von dieſem Charakter der Poeſie das Gepräge tragen. Den Naturen, die für die bildenden Künſte organiſirt ſind, theilt ſich etwas von der Ausſchließlichkeit ihres Materials mit und der Beruf, den Inhalt wortlos in daſſelbe zu verſenken, iſt von einer gewiſſen relativen Unbewußtheit begleitet; der Muſiker löst dem Inhalt die

Zunge, aber ſo ganz in der Weiſe der Innerlichkeit der Empfindung, daß er gerade noch unbewußter erſcheint, als namentlich die Maler-Natur, die hellblickendſte und am meiſten geſchüttelte in der Gruppe der bildenden Künſtler. Der Dichter aber wird ſich zu andern Künſtlern verhalten wie (in allem tiefen Unterſchiede) der Philoſoph zu den Männern der Fachwiſſenſchaften, vor ihm liegt das Leben enthüllt, er hat das Räthſel gefunden. Die geiſtige Gelöstheit, durch die er ſich auszeichnet, hat ihre negative Grundlage in der ungleich leichtern Beherrſchung des Vehikels, das an die Stelle des Materials getreten iſt: der Dichter iſt weniger, als jeder andere Künſtler, Handwerker, der Geiſt hat daher wirklich auch weit mehr ſeine Zeit frei für ſinnendes Umſchauen und Durchdringen der Dinge. Der poſitive Grund aber liegt in dem Weſen ſeiner Kunſt, wie es aufgezeigt iſt.

§. 838.

Die Poeſie iſt aber als die ſubjectiv-objective Kunſtform auch die Totalität der andern Künſte. Auf der einen Seite hat ſie (vgl. §. 834 u. 835) das Reich der bildenden Künſte im Beſitze: ſie bildet nicht nur ihr Verfahren nach, ſondern umfaßt überhaupt ihre Gegenſtände, und zwar, wie keine von ihnen, in unbeſchränkter Ausdehnung, ſo daß ſie die ganze ſichtbare Welt vor dem innern Auge ausbreitet. Dazu kommt noch, daß der Dichter auch Taſtſinn, Geruch und Geſchmack (vergl. §. 71) bedingter Weiſe in Wirkung ſetzen kann.

Es iſt jetzt näher zu beſtimmen, wie die Poeſie den Gegenſatz der Künſte, der objectiven, bildenden, und der ſubjectiven, ſtimmenden Hauptform ſo aufhebt, daß ſie in ſich vereinigt, was jede derſelben vor der andern voraus hat, und ſo als die Kunſt der Künſte ſich darſtellt. Dabei iſt von der Wiederaufnahme des Prinzipes der bildenden Kunſt auszugehen, denn es iſt eine ebenſo weſentliche, als vielfach, namentlich in der modernen Zeit, verkannte Grundbeſtimmung, daß der Dichter das Innere, das er darſtellen will, in Geſtalten niederlegen, dieſe als Träger deſſelben vorführen muß. Wer dem innern Auge nichts gibt, wer ihm nicht zeichnen kann, iſt kein Dichter. Das iſt die *μίμησις* der Alten: objective Darſtellung; dadurch iſt der Künſtler *ποιητής*. „Jeden, der im Stande iſt, ſeinen Empfindungszuſtand in ein Object zu legen, ſo daß dieſes Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszuſtand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher,“ dieſes Wort Schiller's (Briefwechſel mit Göthe Th. 6. S. 35), das wir zu §. 392, 1. in weiterer Bedeutung ſchon angeführt haben, gilt hier natürlich in ſeiner engſten. Mancher hält ſich für einen Dichter, weil er ein paar Gefühle in Verſe gebracht hat, während er unfähig wäre, das einfachſte Object, einen Tru Bauernburſche, Muſikanten, Zigeuner u. dergl. lebenswahr zu zeichne Man berufe ſich gegen unſere Grundforderung nicht auf die lyriſche Dich kunſt. Es wird ſeines Orts gezeigt werden, daß ihr ſubjectiver Charakt keinen Einwand gegen dieſelbe begründet; vorläufig darf als unbezweife vorausgeſetzt werden, daß die zwei Gattungen, die ein umfaſſendes Weltbil in handelnden und leidenden Charakteren objectiv niederlegen, das Weſe der Poeſie vollkommener ausſprechen, daß aber auch die lyriſche Dichtun eine gewiſſe Objectivität, eine Situation, hervortretendes Bild einer Perſön lichkeit fordert. Wir ziehen nur das Reſultat aus §. 834 und 835, wenn wir nun aufſtellen, daß der Standpunct der bildenden Kunſt in der Poeſi wiederkehrt. Im Allgemeinen hat das Wort des Simonides, die Dichtkunſ ſei eine redende Malerei, ſeine Wahrheit. Die dunkle Halle, worin ſich di Kunſt als Muſik von der Zerſtreuung des Sichtbaren tief in ſich ſammelte, thut ſich wieder auf, die Welt liegt im hellen Sonnenſchein ausgebreite wieder vor dem Auge, aber nur vor dem der innern Vorſtellung. Zunächſt hat dieſe Erneuerung der bildenden Kunſt den Sinn, daß der Dichter das Verfahren der bildenden Künſte eigentlich nachahmen, ein Bild ihres ſpezifiſchen Werkes geben kann: Paläſte vor uns aufbauen, Bildwerke, Gemälde, ſchöne Gärten, gymnaſtiſches Spiel uns vorführen. Es darf nur an die herrlichen Beiſpiele im Homer erinnert werden. Ungleich weſentlicher jedoch, als dieſes Nachbilden, iſt das verwandte freie Bilden an demſelben Stoffe. Dem Dichter ſteht der Wechſel der verſchiedenen Auffaſſungen der bildenden Künſte zu Gebot und er wird bald dieſe, bald jene in Anwendung bringen: er nöthigt uns, bald mit meſſendem, bald mit taſtendem, bald mit maleriſchem Auge zu ſehen. So kann er z. B. Erd- und Bergformen vor unſerem innern Auge entweder mehr ſo aufbauen, daß unſer Gefühl für Maſſenverhältniſſe befriedigt wird, oder er kann ihre ſanften Wölbungen, Sättel, Falten, überhaupt das Bewegtere ihrer Formen dem in das Auge übergetragenen Taſten vergegenwärtigen, oder endlich dieſe Auffaſſungsweiſen ganz in eine Licht- und Farbenwirkung ſtimmungsvoll auflöſen. Es gibt menſchliche Geſtalten, welche nur dem Bildhauer, andere, welche nur dem Maler günſtigen Stoff bieten; der Dichter, der beides zugleich iſt, hat die Mittel, ſowohl die einen, als die andern, der entſprechenden Art der Anſchauung lebendig entgegenzubringen. Die ächte Poeſie iſt im Vergegenwärtigen ſo ſtark, daß wir meinen, ihre Geſtalten greifen zu können; Homer's Gebilde leuchten in vollkommen plaſtiſcher Beſtimmtheit der Formen und Umriſſe, Shakeſpeare's Charaktere wandeln in maleriſcher Beleuchtung ſo nahe zu uns her, daß wir jeden Zug ſehen können. Zu genau darf es mit dieſem Eindruck allerdings nicht genommen werden, wie ſich anderswo zeigen wird, die Energie ſeines Scheins iſt aber eine vollſtändige.

Wir faſſen hier bereits auch den Umfang des Darſtellbaren in's Auge, ohne jedoch diejenige Seite der Erweiterung noch zu berückſichtigen, welche ſich aus der Vereinigung mit der Grundform der Muſik ergibt, obwohl darauf bereits hier Rückſicht zu nehmen iſt, daß die Gebilde des Dichters Bewegung haben, die des bildenden Künſtlers nicht. Der Dichter umfaßt denn nicht nur dieſelben Stoffe wie dieſer, ſondern auch in unbeſchränkter Ausdehnung. Das ganze Gebiet des Sichtbaren iſt ihm aufgeſchloſſen, auch die Grenzen, welche der Malerei noch geſteckt ſind (vergl. §. 678 ff., abgeſehen von der Beziehung auf das Häßliche, welche hier noch nicht aufzunehmen iſt). Was naturſchön iſt, aber nicht nachgeahmt werden kann, weil es zu momentan, zu unmittelbar, zu außergewöhnlich, zu unerreichbar blendend erſcheint: er kann es uns vorzaubern und er darf es, denn er wetteifert ja nicht in wirklicher Farbe mit der Intenſität der Naturfarben, er gibt dem Momentanen und ganz Unmittelbaren (wie Baumblüthen und erſtes Frühlingsgrün), dem Außergewöhnlichen, Einzigen eine ausgeſprochene Beziehung auf inneres Leben, die ihm ewige Bedeutung ſichert, er „läßt den Sturm zu Leidenſchaften wüthen, das Abendroth in ernſtem Sinne glüh'n." Auch das Kleinſte iſt ihm nicht undarſtellbar, er mag Inſektenſchwärme durch die Luft ſpielen laſſen, mit denen ſich der Pinſel des Malers nicht befaſſen kann, u. dgl. Es iſt namentlich nicht zu überſehen, daß er ſelbſt Solches, was an ſich dem äußern Auge ſichtbar, aber verdeckt iſt, dem innern vorführen, daß er uns z. B. den dunkeln Meeresgrund mit ſeinen Ungeheuern ſchildern kann. In der Poeſie iſt auch das Dichte zugleich durchſichtig. Dieß iſt von den umfaſſendſten Folgen für die Weite und Fülle des Feldes, das der Dichter vor uns ausbreitet: ſeine Bilder decken ſich nicht (Leſſing Laok. Abſchn. 5). Er hat kein beengendes Gedräng im Raume zu ſcheuen, er mag ihn füllen, wie es ihm aus inneren Gründen gut dünkt. Es liegt aber in dieſer Richtung noch ein weiterer ungemeiner Vortheil. Durch ihre Beziehung zum Volksglauben fließt der Kunſt eine Gattung von Geſichts-Erſcheinungen zu, welche ſichtbar unſichtbar genannt werden können und von der gewaltigſten Wirkung ſind: Götter- und Geiſter-Erſcheinungen. Dieſe Weſen ſollen bald nur von denjenigen innerlich geſehen werden, an die ſich der Künſtler wendet, bald äußerlich von einigen der Perſonen, die er im Kunſtwerke vorführt, von andern nicht (wie Banquo's Geiſt im Makbeth und des Königs im Hamlet), bald von allen, immer aber nur ſo, daß es ein unbeſtimmtes Sehen, Sehen einer Geſtalt von verſchwebenden Umriſſen iſt. Ueberall iſt hier der Maler in einer übeln Lage: im erſten und zweiten Falle geräth er in den Widerſpruch, eine Erſcheinung ſchlechthin ſichtbar zu machen und doch anzeigen zu ſollen, daß ſie von Niemand oder nicht von Allen geſehen wird. Leſſing zeigt (Laokoon Abſchn. 12), wie derſelbe aus den Grenzen ſeiner Kunſt herausgeht, wenn er ſich hier mit der Wolke hilft, die bei Homer nur die Unſichtbarkeit bedeuten ſoll. Er zeigt aber auch, wie der Maler mit den ungemeinen Größe-Verhältniſſen der Göttergeſtalt in's Gedränge kommt, indem er ihr die übergroßen Dimenſionen nicht geben kann, und er überſieht nur, daß er das an ſich zwar könnte, da ja in der Malerei aller Maaßſtab relativ iſt (§. 649, ₂.), daß aber doch dieſe Freiheit nicht ſchrankenlos benützt werden kann, weil im vorliegenden Falle durch die räumliche Fixirung ſo ungleicher Größenverhältniſſe die Helden zu klein erſchienen. Hier zeigt ſich alſo, daß doch erſt die Poeſie auch in der Darſtellung jeder Größe ganz frei ſich bewegt. Aber noch mehr: die Größe des Götter- und Geiſterleibes wächst für die Phantaſie zu einer unendlichen an, dem äußern Auge iſt ſie begrenzt, richtiger: dem deutlich ſehenden äußern Auge. Solches unbeſtimmtes Sehen kann nun der Maler ſchwer ausdrücken, denn ſo dämmernd und in Helldunkel verſchwimmend er ſein Object geben will, es hat doch zu viel Beſtimmtheit, um den Abgrund von Staunen zu öffnen, den nur die Phantaſie ohne die äußern Sinne kennt. Endlich genießt der Dichter noch einen beſondern Vortheil, der in der Anm. zu §. 837 ſchon berührt wurde, wo von dem Charakter der Unendlichkeit die Rede war, der dem innern Bild eigen iſt: er kann Handlungen ſo ſchildern, daß wir wiſſen, ſie geſchehen jetzt, daß ſie uns aber zugleich verhüllt ſind, im Dunkel vor ſich gehen, oder ſo, daß Perſonen im Gedichte ſelbſt darum wiſſen, ſie aus andeutenden Zeichen errathen, ſie ſich vorſtellen, aber ohne ſie zu ſehen. Hier ergeben ſich denn dieſelben ungeheuern Wirkungen, wie durch das halbdeutlich geſehene Wunderbare. Welche Hölle gräßlicher Entſcheidung liegt in den Worten der Lady Makbeth: jetzt iſt er d'ran! Der Maler mag wohl einen Lord Leiceſter darſtellen, wie er verdammt iſt, Moment für Moment den Hinrichtungs-Act der Maria Stuart ſich zu vergegenwärtigen, man mag ihm den furchtbaren Vorgang in ſeinem Innern anſehen, aber wie ganz anders wirkt die Scene, wenn der Dichter durch ſeine Mittel uns zwingt, mit Leiceſter aus den dumpfen Lauten, die er vernimmt, uns das Bild des Gräßlichen zu erzeugen, das ungeſehen von unſerem phyſiſchen, wohl geſehen von unſerem geiſtigen Auge vor ſich geht! — Das ſind denn lauter Vortheile, die Leſſing wohl berechtigten, (Laok. Abſchn. 14) zu ſagen: müßte, ſo lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre deſſelben auch die Sphäre meines innern Auges ſein, ſo würde ich, um von dieſer Einſchränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verluſt des erſtern legen.

Schließlich iſt nicht zu überſehen, daß der Dichter auch jene ſtoffartigeren Sinne, die auf unmittelbarer Berührung, chemiſcher Auflöſung der Körper beruhen, in Wirkung ſetzen kann und darf, da er ja an die ganze innerlich geſetzte Sinnlichkeit ſich wendet. Dieſe Sinne liegen allerdings ſchon dem Charakter des Gehöres näher, zu dem wir erſt übergehen; ihre

Eindrücke gleichen den toniſchen darin, daß die Sprache eigentlich keine Worte für ſie hat, allein der Dichter kann das Object nennen und darauf geſtützt genügen die unzulänglichen Sprachmittel, uns die dunkeln, aber ſtark ergreifenden Wahrnehmungen dieſer Art zu vergegenwärtigen. Allerdings darf er ſie nur ungleich untergeordneter, als die Vergegenwärtigung von Tönen, ungleich mehr nur als Beigabe des Sichtbaren in uns hervorrufen, es bleibt daher bei dem Satze §. 834 Anm., daß die Poeſie eigentlich kein neues Erſcheinungsgebiet erobert, daß er ſie aber nicht zu ſcheuen hat, daß ſie im Gegentheil bedeutende äſthetiſche Hebel für ihn werden können, iſt ſchon in der Anm. zu §. 71 berührt; er wird ſie wie eine tiefe Symbolik mit menſchlichen Stimmungen in geheimnißvolle Verbindung ſetzen, Aufregungen der bedeutendſten Art aus ihnen entſpringen laſſen.

§. 839.

Auf der andern Seite hat die Dichtkunſt mit der Muſik durch ihr 1.
Vehikel, die Sprache, überhaupt die Form der reinen Bewegung, des Geiſtes-
lebens, die Zeitform gemein. Sie wendet ſich nun mit dieſer Form zunächſt, 2.
wie jene, an das Gefühl, indem ſie nicht nur muſikaliſche Kunſtwerke für das innerlich geſetzte Gehör irgendwie nachzubilden vermag, ſondern, was ungleich wichtiger iſt, indem ſie mit der Tonkunſt den Inhalt theilt und mit ihrem eigenen Mittel, in gewiſſer Beziehung ſogar umfangreicher, Stimmungen darſtellt. Sie hat aber überhaupt das Gebiet der bildenden Kunſt, das Sichtbare, mit dem der Muſik, der innern Welt, ſo zu vereinigen und die unmittelbare Herkunft von der letztern ſo zu bethätigen, daß alle ihre Gebilde durchaus empfunden ſind, daß ſie dadurch lebendiges Gefühl der Zuſtände mittheilt.
Endlich gibt ſie gemäß dieſer nahen Verwandtſchaft und um nicht alle äußere 3.
Sinnenwirkung zu opfern, ihrem Vehikel, der Sprache, eine der Tonkunſt verwandte, urſprünglich für muſikaliſchen Vortrag wirklich beſtimmte, rhythmiſche Form.

1. Zunächſt iſt vom Unterſchiede zwiſchen dem muſikaliſchen und dem zum Wort articulirten Ton abzuſehen und beſtimmt hervorzuheben, daß die Poeſie mit der Muſik die Form des Nacheinander, die Zeitform, alſo die des pſychiſchen Lebens theilt. Der Boden des Geiſtes iſt erreicht und wird nicht wieder verlaſſen, ſondern in die Tiefe bearbeitet. Es iſt aber hier, wo es eben auf die Vereinigung der Wirkungen des Nacheinander mit denen des Nebeneinander ankommt, dieſe Beſtimmung genauer anzuſehen. Der Geiſt iſt keineswegs blos eine Bewegung im Nacheinander, ſondern er iſt zugleich die innerlich gewordene Raumwelt, innerliches Anſchauen des Nebeneinander, alſo des Gleichzeitigen. Es iſt falſch, wenn man ſagt, der Geiſt

könne nicht mehrere Vorſtellungen gleichzeitig vollziehen. Als Phantaſ breitet er ein Bild vor ſich aus, das viele Bilder in ſich ſchließt, ſein Gefühle ſind concrete Einheiten, als Denken faßt er einen Umkreis vo Gedanken in Einem zuſammen. Aber Alles, was er innerlich ſchaut, fühl und denkt, bewegt ſich im ſtetigen Fluſſe der Zeit. Der Geiſt iſt zeitloſ Idealität, in Zeitform ſich äußernd, dieſe iſt der Pulsſchlag, der Perpendike ſeiner Ewigkeit. So kann er denn das, was er gleichzeitig in ſich zuſammenfaßt, nicht anders, als in der Form des Nacheinander darſtellen, wenn er nicht ſeine Grundform freiwillig aufgeben und ſein Inneres in feſten Körper nachgebildet in den Raum ſtellen will. Die Muſik führt gleichzeitige Unterſchiede des Gefühls im Nacheinander der Zeit vor, indem ſie ſich zu Harmonie ausbildet. Die Poeſie kann mit dem Vehikel der Sprache nicht ebenſo verfahren, denn es können nicht Mehrere zugleich gehört oder geleſen werden, ſie gibt aber in Einem Momente der Phantaſie eine räumliche und geiſtige Vielheit, freilich nicht, ohne in Schwierigkeiten und Incongruenzen zu gerathen, indem ſie dieſe Vielheit ſucceſſiv fortführt. Davon wird ſeines Orts die Rede ſein; jetzt iſt zunächſt die Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Poeſie weiter zu verfolgen.

2. Wie das Bewußtſein überhaupt die Erinnerung des Gefühls bewahrt und von ihm begleitet wird, ſo muß die Kunſtform, die den Uebergang vom Einen zum Andern vollzieht, das Element, aus dem ſie (logiſch, doch in gewiſſem Sinn auch hiſtoriſch) herkommt, feſthalten und kundgeben. Es ſind aber die Momente, worin dieß innige Band, dieſe Rückweiſung auf den mütterlichen Schooß ſich ausſpricht, wohl zu unterſcheiden. Für's Erſte findet, ähnlich wie bei der geiſtigen Erneuerung der Wirkungen der bildenden Kunſt, ein eigentliches Nachahmen der Leiſtungen Statt: die Dichtkunſt kann bis auf einen gewiſſen Grad dem innerlichen Gehöre durch Worte Charakter und Gang von Tonwerken vergegenwärtigen; ſie kann es, ſofern dem Gefühle das Bewußtſein (§. 748), die Vorſtellung beſtimmter Objecte (§. 749), das Denken und die Willenserregung (§. 756) immer unmittelbar nahe liegt, ſie kann es aber doch nur in ganz entfernter und ſchwankender Andeutung, indem das Innerſte des ſpezifiſch für ſich auftretenden Gefühls niemals in Worte zu faſſen iſt. Nur das Allgemeinſte einer Stimmung, wie ſie in einer Melodie liegt, kann ausgeſprochen werden, wie tief und ahnungsvoll aber, dafür gibt Shakespeare ein Beiſpiel in den Worten des Herzogs in „Was ihr wollt“:

Die Weiſe noch einmal! — ſie ſtarb ſo hin;
O ſie beſchlich mein Ohr dem Weſte gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte ſtiehlt und gibt. —

Zu größerer Beſtimmtheit bringt es natürlich die Poeſie, wenn ſie dieß ungenügende Andeuten durch das Bild der *Wirkung* einer beſtimmten Muſik ergänzt, wie Homer, wo er von Demodokos erzählt, der Dichter der Gudrun, wenn er ſchildert, wie bei Horands Geſang die Vögel ſchweigen, die Fiſche im Waſſer ſtille halten. Dieß ganze Moment bleibt aber ein ſehr untergeordnetes; ungleich weſentlicher iſt das andere, daß die Poeſie einfach durch ſich ſelbſt die Welt der Stimmungen darſtellt. Der §. ſagt: „nach einer Seite ſogar umfangreicher, als die Muſik“; dieß erklärt ſich aus dem, was über das Verhältniß von Vocal- und Inſtrumentalmuſik (§. 761) mit Rückbeziehung auf das Verhältniß zwiſchen Gefühl und Bewußtſein (§. 748) geſagt iſt: das Reich der Gefühlszuſtände wird viel umfaſſender geöffnet, wenn das Wort die Objecte nennt, auf welche das Gefühl bezogen iſt. Es iſt aber an der erſtern Stelle auch gezeigt, wie durch dieſe hülfreiche Anlehnung für die Muſik doch eine Incongruenz entſteht, wie ſie ſich des Textes ebenſoſehr erwehrt, als an ihn anſchmiegt; verhält ſich dieß ſo in jenem Gebiete, wo der Dichter ganz nach den Zwecken des Muſikers ſich richtet und die Poeſie in ſeinem Text als ſolche nur geringen Anſpruch macht, ſo wird ſich im eigenen Felde der Dichtkunſt die Sache anders wenden: in allen ſpeziellen Schilderungen des Stimmungslebens wird, indem das Wort dem Gefühle durchaus Beziehung auf Objecte gibt, dieſes in einem gewiſſen Sinne vielſeitiger erſchöpft, aber auch aus ſeinem Elemente gehoben und zum bloßen Begleiter anderer Kräfte, zur bloßen Atmoſphäre, worin beſtimmter Inhalt, Sichtbares, Vergegenwärtigung wirklich genannter Affecte, Entſchlüſſe, Handlungen ſich geſtaltet. Nur darf dieß Element, dieſe Atmoſphäre darum keineswegs zu einer bloßen Nebenſache werden, und dieß führt auf das dritte Moment, das Weſentliche, den Mittelpunct. Nicht nur nämlich, wo es ſich ſpeziell von Schilderung einzelner Gefühlszuſtände handelt, ſondern überhaupt und immer ſoll Alles in der Poeſie *ſtimmungsvoll* ſein. Wir haben ja geſehen, daß das Gefühl die lebendige Mitte des Geiſteslebens iſt, woraus alles Beſtimmte hervorgeht, worein es wieder einſinkt, worin es erſt zum innerſten Eigenthum des Subjects wird, woraus es wieder auftaucht, wie aber das Gefühl nicht verſchwindet, wenn das Beſtimmte, Bewußte aus ihm ſich ausgeſchieden hat, ſondern es als innige Erinnerung ſeines Urſprungs begleitet. Dieß gilt nun ganz von der Poeſie als der Kunſt der Darſtellung des bewußten Lebens in Phantaſieform. Was nicht empfunden iſt, hat kein Leben, keine Wahrheit. Alles ächt Poetiſche iſt durchaus in Empfindung getaucht; es ſind wahrnehmbare Wellen, warme Strömungen, welche das ganze Gebild umweben, es iſt ein beſtimmter Duft, der Niemand entgeht, welcher Sinn hat. Wie viele Poeſie iſt freilich geruchlos! Ein großer Theil der poetiſchen Literatur, namentlich der neueren, fällt ſchon durch dieſen einfachen Maaßſtab in das Nichts. Man kann ſagen, daß in der zum vorh. §. angeführten Schiller'ſchen Definition des Dichters nach ihrem erſten Theile: „Empfindungszuſtand“ die Poeſie nicht genug von der Muſik unterſchieden ſei; man könnte ebendaſſelbe dem Worte Göthe's vorwerfen: „lebendiges Gefühl der Zuſtände und die Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Dichter“; man könnte darauf erwiedern, daß hier unter „Zuſtände“ wohl das Ganze der Situationen, das Gefühl ſammt den Dingen und Gedanken verſtanden ſei; allein daran liegt hier wenig, ſondern mit gutem Grund haben die beiden großen Dichter unſerer Nation einmal recht und ganz betonen wollen, daß alles Aufzeigen der Dinge in der Poeſie null ſei, wenn es nicht jedem Gemüthe die Innigkeit urſprünglicher Empfindung mittheile zum Zeugniß, daß es daraus hervorgegangen. Daher iſt in ſeiner Einfachheit doch ſo bedeutend, was Göthe von Shakespeare geſagt hat: bei ihm erfahre man, wie den Menſchen zu Muthe ſei. — Wir können nun das Weſen der Dichtkunſt, wie ſich in ihr die bildende Kunſt und Muſik wiederholt und vereinigt, dahin beſtimmen: die Dichtkunſt iſt empfundene und empfindende Geſtalt. Der Mangel dieſer Beſtimmung wird ſich zeigen und heben. — Nahe liegt es übrigens, ſchon hier den Schluß zu ziehen, daß die jetzt hervorgeſtellte Seite der Dichtkunſt ihr beſonderes Recht in einem eigenen Zweige zur Geltung bringen werde. Zum vorh. §. wurde dieſer Zweig vorläufig erwähnt, um einem Einwande gegen die Forderung objectiver Bildlichkeit zu begegnen; der gegenwärtige Zuſammenhang weiſt poſitiv auf ihn hin, doch iſt dieß erſt aufzunehmen, wenn wir zur Eintheilung der Poeſie in ihre Gebiete übergehen.

2. Vom Rhythmiſchen, — worunter alle Formen der gebundenen Rede begriffen werden, — nehmen wir hier vorerſt nur die allgemeinſte Bedeutung, die innere Begründung im Zuſammenhange zwiſchen Poeſie und Muſik auf. Wenn alles Dichten vom Gefühl ausgeht und, wie es immer zum Objectiven fortgehen mag, im Gefühle bleibt, ſo folgt von ſelbſt, daß die poetiſche Stimmung zugleich eine Nervenſtimmung iſt, welche den Keim und Grund zu gewiſſen formalen Ordnungen, die ſich im Darſtellungsmittel niederlegen, auf ähnliche Weiſe mit ſich führen wird, wie die muſikaliſche. Es leuchtet freilich auch ſogleich ein, daß eine andere Formenwelt in dem articulirten Tone ſich entwickeln muß, der nur Vehikel iſt, als in dem nicht articulirten Tone, der das Material einer Kunſt bildet, aber dieß hebt die urſprüngliche Verwandtſchaft nicht auf. Es iſt bekannt und oft angeführt, daß gehobene Stimmung ſelbſt Naturen, die ſonſt kein Talent zur Dichtkunſt haben, zu rhythmiſcher Sprache fortreißt; wir dürfen hier ſtatt alles Weiteren auf den erſten Theil der Lehre von der Muſik, auf die Blicke verweiſen, die wir in jenen geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen Seelenſtimmung und Schwingungsleben der Nerven geworfen haben. Derſelbe wird ſich im

Dichter natürlich noch ganz anders, beſtimmter und gemeſſener geltend machen, als im gewöhnlichen Menſchen, der nur einzelne poetiſche Momente hat. Wie er das Bild ſeines Kunſtwerks im Geiſt empfängt, wird auch das entſprechende Versmaaß im innern Gehöre mit anklingen und ſeine Formen ſind ihm keine Feſſel, ſondern wachſen organiſch mit dem Körper der Dichtung. In Wahrheit iſt dieſer Uebergang des Gefühlsſchwungs in die poetiſche Sprache eigentlich eine Reminiſcenz davon, daß das Element der Sprache, der Ton, in einer unmittelbar benachbarten Kunſt überhaupt nicht bloßes Mittel, ſondern Material des Schönen war. Der Dichtkunſt würde, wenn es anders wäre, das letzte Band verloren gehen, das ſie an die eigentliche, äußere, nicht blos innerlich geſetzte Sinnlichkeit knüpft, oder richtiger: das Band, das ſie allerdings unter allen Umſtänden noch an dieſe knüpft (da doch gehört oder geleſen werden muß), verlöre allen Zuſammenhang mit dem Schönen, deſſen Vermittler und Leiter es iſt. Daher iſt urſprünglich alle Poeſie unmittelbar muſikaliſch, das Lied entſteht mit der Melodie und wird anders gar nicht vorgetragen, als in Form des Geſangs mit Begleitung eines Inſtruments. Dieſer innige Zuſammenhang kann allerdings, je mehr die Poeſie ihr eigenes Weſen in den größeren, objectiven Formen ausbildet, nicht fortbeſtehen; der volle Sinnen-Eindruck des muſikaliſchen Vortrags drückt auf die Entwicklung des rein Poetiſchen, ſtört das nöthige Verweilen bei der Beſtimmtheit der innern Anſchauung; daher iſt es natürlich, daß ſolche unmittelbare Einheit beider Künſte ſich in jenen Zweig zurückzieht, deſſen nothwendiges Erwachſen aus dem Verhältniſſe der Poeſie zum Gefühle ſich uns bereits angekündigt hat, in den lyriſchen. Doch iſt ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dieß beſonders enge Verhältniß kein abſolutes iſt und, nachdem das urſprüngliche Band gemeinſchaftlichen Werdens des Textes und der Melodie ſich gelöst hat, das ſtimmungsvollſte Lied für ſich beſtehen kann, ſo daß durch die muſikaliſche Compoſition und den Vortrag etwas zwar innig Verwandtes, aber doch Neues und Anderes hinzukommt. Kurz, die rhythmiſche Form iſt, ohne nothwendigen Zuſammenhang mit eigentlicher Muſik, ein der Poeſie weſentliches Analogon von Muſik im Bau und Gang der gebundenen Sprache. Die Sache hat übrigens noch eine andere Seite, als die, von welcher wir hier ausgegangen ſind und wonach die poetiſche Stimmung den rhythmiſchen Gang und Klang der Sprache von ſelbſt mit ſich führt; neben dieſem Wege von innen nach außen beſteht eine Rückwirkung von außen nach innen: die rhythmiſch gehobene Rede trägt und hält den Dichter auf der Höhe der idealen Stimmung, warnt ihn, wo dieſelbe in's Platte fallen will, und leitet ſie in die äußerſten Spitzen, den einzelnen Ausdruck hinaus. Nur die Oppoſitionsſtellung im Kampfe gegen eine Dichtung, die in der Form aufzugeben drohte, konnte ein relatives Recht haben, im ernſten Drama grundſätzlich die proſaiſche Rede als

Regel einzuführen, und die Vorkämpfer ſelbſt giengen unter Vorgang Leſſing's im Nathan auf die gebundene Form zurück. Eine Vergleichung der erſten und zweiten Bearbeitung von Göthe's Iphigenie gibt die intereſſanteſten Belege für unſern Satz (vgl. Göthe's Iph. auf T. in ihrer erſten Geſtalt herausgeg. v. Ad. Stahr). Im bürgerlichen Luſtſpiel oder nach Shakeſpeare's Vorgang in komiſchen Scenen, die ſich in das ernſte Drama miſchen, behauptet dagegen die Proſa ihr Recht, eben weil ſie anzeigt, daß hier das Gewöhnliche jene Geltung hat, welche ihm an ſich im Komiſchen gebührt. Die Auflöſung des Epos in den Roman war zugleich ein Uebertritt dieſer Gattung auf den Boden der Realität mit ihren proſaiſchen Bedingungen und ebendaher auch eine Auflöſung der rhythmiſchen Sprache in die Proſa; die Frage über Bedeutung und Berechtigung dieſer Form kann hier noch nicht aufgenommen werden. Ueberall jedoch muß die proſaiſche Rede in der Poeſie wenigſtens durch einen Anklang des Rhythmiſchen, den Numerus, ausdrücken, daß hier geweihter Boden iſt, und ihren Eintritt rechtfertigen. — Es wirkt aber ferner die rhythmiſche Sprachform auf die Thätigkeit des Dichters auch in dem poſitiven Sinne zurück, daß ſie im Einzelnen poetiſche Gedanken in ihm weckt, welche in der Intention des Ganzen noch nicht angelegt waren. Auch hier hat die Muſik-ähnlich gehobene Sprache etwas von der Natur eines Materials: es iſt mehrmals, namentlich in §. 518, 1. geſagt, daß der Kampf mit dem Materiale auf die Erfindung ſo zurückwirkt, daß er Motive weckt. Wie manche ſchöne Dichterſtelle verdankt ihren Urſprung dem Zwang und Drang eines metriſchen Verhältniſſes, eines Reims!

Was die Perſönlichkeit des Dichters betrifft, ſo iſt ihm durch den weſentlichen Unterſchied zwiſchen dem bloßen Analogen von Muſik in der rhythmiſchen Behandlung der Sprache und der wirklichen Tonkunſt die Strenge und Länge der Schule erſpart, welche der Muſiker, wie der bildende Künſtler bedarf. Dieß iſt ſchon §. 520, Anm. 1. berührt. Der Dichter braucht überhaupt, da er mit einem wenig widerſtrebenden Vehikel in dem flüchtigen Elemente der Phantaſie arbeitet, ſeiner Kunſt nicht das Ganze ſeiner Lebensbeſtimmung zu widmen, wenn ihm nur Geſchäft, Amt u. ſ. w., dem er daneben ſich widmen mag und das gegen die Verſuchung zu überhitztem Phantaſieleben den heilſamen Widerhalt einer geſunden Trockenheit gibt, die unentbehrliche Muße läßt. Freilich liegt in dieſer größeren Freiheit vom Handwerk auch die ſtärkere Verlockung zum Dilettantismus.

§. 840.

Da aber die Wirkungen der andern Künſte in der Dichtkunſt ſich ſo wiederholen, daß ſie in ein ſchlechthin neues Element verſetzt werden, wodurch allein ihre Vereinigung möglich wird, ſo muß ihre Aufnahme auch mit einem großen Verluſte verbunden ſein: das Leben des Gefühls kann entfernt nicht mit der Innigkeit erſchöpft werden, wie in der Muſik, das Sichtbare verliert die Schärfe, Deutlichkeit, geſchloſſene Objectivität, welche ihm die bildende Kunſt gibt, und der Verſuch, dieſen Mangel durch verweilende Ausführung zu heben, geräth, ſowie die Darſtellung des Gleichzeitigen, durch den Widerſpruch mit der Grundform der zeitlichen Fortbewegung in tiefe Schwierigkeiten.

Wenn ſich mit der Innigkeit des Gefühls die Deutlichkeit der Vorſtellung des Sichtbaren verbindet, wenn es nicht mehr in ſeiner Reinheit durch Töne, ſondern vermittelſt genannter Objecte ausgeſprochen wird, wenn dieß Tageslicht in ſein Helldunkel fällt, ſo entweicht nothwendig ein gutes Theil ſeines eigenthümlichen Weſens; es bleibt nur warme Dunſthülle, die einen lichten Kern umgibt, welcher von anderer Natur iſt. Daß es nach anderer Seite umfangreicher zur Darſtellung kommt, haben wir im vorh. §. gezeigt, bereits aber auch ausgeſprochen, daß damit ein Verluſt in der Qualität verbunden ſein muß. Und doch behält die Poeſie von der Muſik gerade ſo viel bei, um dadurch auch nach anderer Seite einen ſtarken Verluſt zu begründen. Muſikaliſch können wir nämlich ihre Innerlichkeit überhaupt nennen, ihr Weſen, ſofern ſie ſich blos an die innerlich geſetzte Sinnlichkeit wendet: und dadurch wird nun auch die Vorführung des Sichtbaren, wodurch ſie die bildende Kunſt in ſich erneuert, mit einem tiefen Mangel unvermeidlich behaftet. Die innerlich geſetzte Sinnlichkeit, ſofern in ihr der Proceß der Umbildung des Aufgenommenen beginnt, heißt Einbildungskraft. Mit dieſer Hereinziehung in das Innere verliert die Anſchauung nothwendig an Schärfe und Beſtimmtheit, vergl. §. 388, 1. Dieſer Mangel wird auch durch die Phantaſie als die zur Ideal-bildenden Thätigkeit erhobene Einbildung nicht ganz getilgt. Wenn dem reinen Bilde, das ſie im Innern erzeugt, volle Objectivität (§. 391), ſogar ganze ſinnliche Lebendigkeit (§. 398) zuerkannt worden iſt, ſo kann dieß nur relativen Sinn haben; der Objectivität als blos innerem Gegenüberſtellen kommt nicht die Kraft der Unterſcheidung zu, wie dem Gegenſchlage zwiſchen Subject und wirklichem, äußerem Object, dem lebendig ſinnlichen Bilde, das nur innerer Schein iſt, nicht die Deutlichkeit, wie der eigentlichen, realen Erſcheinung. Ebendadurch war ja der Uebergang der Phantaſie in die Kunſt gefordert, welche dem innern Bilde wieder die Objectivität und Deutlichkeit des Naturſchönen verleiht (§. 492, vergl. dazu beſonders §. 510). Die Kunſt ſelbſt aber, nachdem ſie die Hauptformen der Darſtellung in ſinnlichem Materiale durchlaufen hat, kehrt nun auf höherer Stufe zu dem Standpuncte der Phantaſie vor der Kunſt zurück. „Auf höherer Stufe,“ denn der Unterſchied iſt klar: die Phantaſie als Dichtkunſt iſt ja von der Phantaſie, die noch nicht Kunſt iſt, weſentlich dadurch verſchieden, daß ſie ſich nach außen erſchließt, ſich in einem techniſch durchgeführten Gebilde mittheilt, wogegen das Gebilde der noch nicht künſtleriſch thätigen Phantaſie weſentlich noch ein unreifes iſt; ihr Erzeugniß hat alſo nicht nur Objectivität in dem Sinne, wie das innere Idealbild überhaupt, ſondern die ganz entwickelte Objectivität der Kunſtgeſtaltung; allein es bleibt in dieſer Erſchließung nach außen doch innerlich und muß daher die Unbeſtimmtheit und Undeutlichkeit des Phantaſiebildes, das ſich noch gar nicht erſchloſſen hat, doch in irgend einem Sinne theilen; es hat Körper gewonnen, deſſen Glieder in feſtem Kunſtverhältniß ſtehen, aber dieß iſt ein Körper, aus welchem der Blitz des Gedankens mit einer Beſtimmtheit leuchtet, in welcher diejenige Beſtimmtheit, Compactheit und Schärfe der Umriſſe ſich verzehrt, die dem Werke der bildenden Kunſt eigen iſt. Das vollſtändige, wirkliche Ausbreiten vor dem Auge bleibt der unendliche Vortheil des bildenden Künſtlers vor dem Dichter. Es müſſen nun auch die Incongruenzen ſtärker betont werden, welche ſchon zu §. 839, Anm. 1. berührt ſind. Der Dichter wird der Undeutlichkeit, an welcher ſeine Bilder in Vergleichung mit denen des Malers leiden, durch ein Verweilen bei den einzelnen Zügen abzuhelfen ſtreben. Allein es iſt dieß in Wahrheit kein Verweilen, denn in Zeitform darſtellend rückt er ja fort. Dieſer wichtige Satz iſt hier vorerſt einfach hinzuſtellen, in der Lehre vom Styl aber genauer auseinanderzuſetzen und in ſeine Conſequenzen zu verfolgen. Es handelt ſich jedoch nicht nur von der Deutlichkeit, ſondern auch von der Gleichzeitigkeit. Wenn nämlich Mehreres, was auf weiten Räumen zu gleicher Zeit geſchieht, dargeſtellt werden ſoll, ſo iſt nicht die Vielheit an ſich dem Dichter ein Hinderniß, denn die Phantaſie ſchaut gleichzeitig Vieles und er mag ſein Geſichtsfeld ſtrecken, ſo weit er will, aber die Theile des Vielen bewegen ſich in der Zeitform, ein Geſchehen iſt darzuſtellen und der Dichter kann nur Eine dieſer gleichzeitig laufenden Linien nach der andern verfolgen. Dieß iſt die andere Seite der Beengung, um welche er die freie Weite ſeiner Kunſt erkauft; beide Seiten faſſen ſich zuſammen in dem Widerſpruche des Succeſſiven mit dem Simultanen.

§. 841.

Dieſer Verluſt wird reichlich erſetzt durch das *ſchlechthin Neue*, was gewonnen iſt. Zunächſt liegt dieß in der Vereinigung des Räumlichen und Zeitlichen: die Dichtkunſt feſſelt nicht einen Moment der Bewegung an das Nebeneinander des Raumes, ſondern ihre Geſtalten bewegen ſich vor dem innern Auge wirklich und ſie führt daher eine *Reihe* von Momenten vorüber, deren Abſchluß nur der künſtleriſche Zweck beſtimmt. Dieſer weſentliche Fortſchritt vereinigt ſich mit den in §. 838 hervorgehobenen Vortheilen.

Ein Theil des großen Vorſprungs der Poeſie, nicht in Eroberung neuer, aber unendlich neuer Erſchöpfung der Erſcheinungsgebiete, worin die andern Künſte ſich bewegen, iſt allerdings ſchon in §. 838 aufgeführt; der Zuwachs an Ausdehnung über alle Art von Inhalt wurde ſchon dort hervorgehoben, um dann zunächſt die Verluſte auf demſelben Boden nachzuweiſen, hierauf aber nunmehr zu dem abſoluten Gewinn aufzuſteigen, der für dieſe Verluſte entſchädigt. Der quantitative Umfang des Darſtellbaren, von welchem dort die Rede war, iſt denn eine an ſich zwar höchſt bedeutende, verglichen jedoch mit dem unendlichen Gewinne, von dem jetzt die Rede iſt, noch untergeordnete Eroberung. Die Poeſie hat gewonnen eine Einheit des Nebeneinander im Raume und des Nacheinander in der Zeit. Das Werk der bildenden Kunſt feſſelt einen Zeitmoment im Raume, der Zuſchauer löst wohl durch ſeine Phantaſie dieſe Feſſel wieder, indem er ſich aus dem fruchtbaren Momente, den der Künſtler gewählt hat, die vorhergehenden und folgenden entwickelt; er thut dieß aber, obwohl auf Anlaß, doch nicht unter Anleitung des Künſtlers, es iſt alſo zufällig, ob er dieß Vorher und Nachher ſich richtig oder falſch, ſchön oder unſchön vergegenwärtigt und wie weit er es fortführt, ja was das Letztere betrifft, ſo iſt überhaupt gar nicht zu beſtimmen, an welchem Puncte dieſer Reihe ſeine Phantaſie umbiegen und zu der unentwickelten Sammlung von Momenten in Einem entwickelten, die ihm das Kunſtwerk vor Augen ſtellt, zurückkehren ſoll. Man erkennt, daß dieß trotz allem Charakter klarer Abgeſchloſſenheit ein Grundzug von Unreife, Unvollendung iſt, welcher der bildenden Kunſt anhängt. Der Dichter dagegen gibt die Reihe wirklich, er überläßt ſie nicht der ungewiſſen Fähigkeit der allgemeinen Phantaſie, er führt ſie künſtleriſch gebildet an unſerem innern Anſchauen vorüber, beginnt und ſchließt ſie, wo der innere Einheits- und Lebenspunct ſeines Kunſtwerks es verlangt: wir ſehen den Apollo von Belvedere nicht nur, wie er abgeſchoſſen hat und dem Schuſſe triumphirend nachblickt, den Laokoon nicht nur, wie er von den Schlangen umſchnürt in Todesſchmerz aufſtöhnt, ſondern jenen, wie er den Feind erſieht, wie er ſchießt und nachher in ſeiner Götterruhe zurückkehrt, dieſen, wie er die dämoniſchen Thiere mit Grauen erblickt, ſich mit ſeinen Söhnen auf den Altar flüchtet, erfaßt wird und wie er nach den letzten tödtlichen Biſſen mit ihnen, eine tragiſche Leichengruppe, hingeſtreckt liegt. Nun erſt nehme man wieder den rein quantitativen Gewinn hinzu, welcher ſchon in §. 838 hervorgehoben iſt: ebenſo bewegt, wie die Figur oder Gruppe, die je zunächſt den Mittelpunct ſeiner Darſtellung bildet, gibt uns der Dichter Alles mit, was rings dieſe Gruppe umgibt, ſoweit es ihm äſthetiſch beliebt, ſeinen Kreis zu ziehen, und dieß gefüllte Ganze führt er dann zu den weiteren Momenten fort; eine ganze breite Maſſe der verſchiedenſten Gegenſtände in den verſchiedenſten Zuſtänden und Stimmungen kann er vor uns hinführen, einen ganzen, mächtigen Strom, der das unendliche Leben ſpiegelt, wälzt er gewaltig vor unſerem Innern vorüber. Die Schwierigkeiten, denen er nach dem vorh. §. unterliegt, ſind darin keine abſoluten Hinderniſſe, ſie bedingen nur gewiſſe Geſetze des Verfahrens und ein gewiſſes Maaß.

§. 842.

1. **Das Ganze des unendlichen Gewinns erhellt aber in der Verbindung des
Inhalts von §. 837 mit §. 841: die alſo bewegte Geſtaltenwelt erſcheint nicht
nur allen Sinnen, ſondern dem innern Gehör weſentlich in der Form der
Sprache, welche Alles in das volle Bewußtſein erhebt. Mit der geſammten
ſichtbaren Welt kommt alſo die geſammte innere zur Darſtellung und zwar
ſo, daß jene ſich in dieſe, dieſe aber ſchließlich zur Handlung als dem wahren
Ziele der dichteriſchen Weltauffaſſung concentrirt, welche demnach das Schöne
2. wahrhaft in der Form der Perſönlichkeit (§. 19) verwirklicht. Die Handlung
begreift auch abſtracte Gedanken in ſich und ſolche ſind, wofern ſie nur durch
Empfindung und Leidenſchaft mit Veränderungen der Außenwelt in innerem
Zuſammenhang ſtehen, von der Dichtkunſt keineswegs ausgeſchloſſen.**

1. Der Dichter zeigt Geſtalten, bewegte Geſtalten und bewegt in einer Reihe von Momenten, wir ſehen ſie, wir hören ſie innerlich. Wir hören ſie aber nicht nur tönen, ſeufzen, lachen, weinen, ſondern auch ſprechen. Der Dichter ſpricht ſelbſt, er erzählt, was ſeine Perſonen ſprechen, er kann ſie auch in der oratio recta ſprechen laſſen. Er ſagt uns, wie ſeine Perſonen das Geheimniß der Welt, alle Berührungen zwiſchen Welt und Menſch auffaſſen, er ſagt uns, wie er ſelbſt es auffaßt, er deutet Alles. Darin erſt vollendet ſich der Begriff der Einheit des Subjectiven und Objectiven in der Dichtkunſt: Alles geht in's Innere, wird zum Innern, wird hier durch die Sprache zu einem Bewußten, und umgekehrt: aller Ausfluß des menſchlichen Innern in der Welt, der zur Darſtellung kommt, wird mit der Ausdrücklichkeit des Worts auf dieſe ſeine Quelle zurückgeführt. Zunächſt iſt alſo klar, daß hiemit erſt die Lichtfackel in das Innere getragen iſt; alle Kunſt ſtellt das Innere dar, entfaltet die Welt, wie ſie der Geiſt beleuchtet, aber wo das Wort fehlt, treten doch nur dämmernd und höchſt unvollſtändig die weiten Gewölbe der unendlichen Innenwelt in's Licht. Was ein Menſchenherz in ſich bewegen, was es thun und leiden kann, in welchen unermeßlichen Weiſen die Welt es anregt, welche Abgründe und Höhen in ihm ſich aufthun, welche unendlichen Kämpfe ſich in ihm entſpinnen, in welchen verwickelten Prozeſſen die Leidenſchaften, die Entſchlüſſe, die Charaktere reifen, welche Empfindungen ganze Maſſen, welche Kräfte die mächtige Wucht des Gemeinlebens beherrſchen, welche Ideen die Geſchichte regieren: Alles wird

nun erſt offenbar, weil es ausgeſprochen wird. Dieß Ausſprechen iſt aber immer zugleich das Zuſammenfaſſen der innern und äußern Welt: jene wird eben darum deutlich, weil durch das Wort alle Beziehungen auf dieſe, auf die Objecte, auf die Natur, auf die feſten Formen der Geſellſchaft, des Staats ausgedrückt, alle Seiten der Erſcheinung verwendet werden können, um Seelenbewegungen zum Verſtändniſſe zu bringen. Göthe bezeichnet das Weſen des Dichters, wenn er von Shakespeare rühmt, wie er das Geheimniß des Weltgeiſtes ausplaudert und verräth, wie es heraus muß und ſollten es die Steine verkündigen, wie ſeine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie ſie Uhren gleichen, deren durchſichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk ſehen ließe. Der Dichter zeigt die Welt, wie ſie ſich ſtetig im Subjecte zum Lichte des Bewußtſeins zuſammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspuncte der Perſönlichkeit; er verwirklicht alſo mehr, als jeder andere Künſtler, was der angeführte §. der Metaphyſik des Schönen aufgeſtellt hat: daß alles Schöne perſönlich iſt. Er macht die Welt durchſichtig, man ſieht durch alle Erſcheinung auf den Brennpunct, dem alles Aeußere nur Anreiz, Organ und Stoff ſeiner freien Beſtimmung iſt. Wir haben von der Poeſie bereits geſagt, der Ausdruck herrſche in ihr über die Form, wir haben ebendaſſelbe von der Malerei geſagt, aber auch in dieſer Beziehung wiederholt ſich der Charakter der Malerei in der Poeſie auf höherer Stufe in unendlich intenſiverem Sinne. — Die Auffaſſung der Welt unter dem Standpuncte der ausgeſprochenen Perſönlichkeit führt nun ſchließlich zum Standpuncte der Handlung. Die Perſönlichkeit, mit dem Inhalte der Welt in unendlichen Wechſelwirkungen erfüllt, beſtimmt die Welt durch Denken und Handeln. Das Denken kann als ſolches nicht den herrſchenden Inhalt eines Kunſtwerks bilden, die Beſchließung, die Verwirklichung der Perſönlichkeit muß alſo die Handlung ſein. Die Welt iſt in der Anſchauung der Poeſie weſentlich Wille. In §. 684, **2.** iſt der Malerei ein vorzüglich dramatiſcher Charakter zuerkannt. Dieß im Gegenſatze zu der Sculptur; vergleicht man aber jene Kunſt mit der Poeſie, ſo leuchtet ein, daß dieſe noch eine ganz andere Meiſterinn iſt in der Durchführung der ſtraffen Spannungen, der entſcheidenden Momente, zuckenden Blitze der That. Das iſt die Spitze, in welche ſie das weite und tiefe Bild des innern Lebens zuſammendrängt, das ſie vor uns entfaltet; auf dieſe Spitze ſtellt ſie die Welt; ſie iſt radical, aus der Tiefe der Freiheit läßt ſie die durchgreifenden Acte heranſchwellen, welche den Faden des Gegebenen, die Macht des blos Zuſtändlichen durchſchneiden. Dieſe Stellung der Welt unter den Standpunct des Willens darf natürlich nicht in nackter Einfachheit verſtanden werden; ſie ſchließt z. B. den Zufall nicht aus, nur daß er nicht gilt, als ſofern er vom Willen zum Acte erhoben wird; es darf ferner nicht blos an einzelne Willens-Acte gedacht werden, ſondern ebenſoſehr an fortdauernde

Folgen von ſolchen, an beſtehende Zuſtände als Product des Gemeinwillens im weit verwickelter Wechſelwirkung mit den Bedingungen der umgebenden Natur u. ſ. w. Ueberhaupt wird die Poeſie verſchiedene Formen treiben, deren eine mittelbarer, die andere unmittelbarer die innere Einheit der Weltanſchauung dieſer Kunſt bis zu ſolcher Straffheit entwickelt, und es iſt das hier erſt Angedeutete in der Lehre von den Zweigen wieder aufzunehmen. — Auch die Perſönlichkeit des Dichters iſt hier noch einmal in's Auge zu faſſen: was zu §. 385, §. 389 Anm. 2. §. 393, 2. als Bedingung der Phantaſiethätigkeit überhaupt aufgeſtellt iſt: ein reiches Erfahrungsleben, das gilt ebenfalls mit beſonderem Nachdruck dem Dichter. Da in ſeiner Künſtlerhand alles Leben zum Seelenleben werden, da er die ganze Außenwelt in's Innere führen und wenden ſoll, ſo muß er mit dem ſcharfen Auge der objectiven Anſchauung den lebendigſten Nerv der Theilnahme vereinigen und dieß kann er nicht, ohne in den Strudel des Lebens, das Meer der Leidenſchaften und tiefſten Kämpfe ſelbſt hineingeriſſen zu werden. Weſſen Bruſt das Leben nicht durchwühlt, wer nicht der Menſchheit ganzes Wohl und Wehe erlebt hat, iſt kein Dichter. Es iſt nicht vorausgeſetzt, daß buchſtäblich alles Schwerſte, Aufregendſte erlebt ſei, dem Dichter-Gemüthe kann zum Himmel und zur Hölle werden, was Andere nur leicht anſtreift, aber genug muß erlebt ſein, um ſich in jedes Glied der Kette menſchlicher Erfahrungen lebendig verſetzen zu können. Um ſo ſtärker iſt aber auch die andere Forderung feſtzuhalten: wer aus dem wühlenden Kampfe nicht geſammelt und geläutert hervorgegangen iſt, der iſt auch kein Dichter, denn wir brauchen nicht auf's Neue zu beweiſen, daß das eigene Innere nicht mehr ſtoffartig mit einer Leidenſchaft verwachſen ſein darf, wenn ſie zum künſtleriſchen Stoffe werden ſoll. Shakeſpeare's Sonette geben einen höchſt merkwürdigen Blick in ein Gemüth, das von furchtbaren Kämpfen durchwühlt iſt, aber ſich mit der ſtrengſten ethiſchen Kraft der Selbſtbeſtimmung daraus emporarbeitet und Verjüngung aus dem trinkt, was Vernichtung drohte; Tieck hat dieß im Dichterleben tiefſinnig verwendet und und durch Zuſammenſtellung mit R. Green und Marlowe dem Erhebungsproceß Shakeſpeare's die künſtleriſche Folie gegeben. Ein durchaus normales Bild für den Satz, von dem es ſich hier handelt, iſt auch Göthe's Leben, namentlich die Entſtehung von Werther's Leiden, worauf ſchon in Anm. 2. zu §. 393 hingewieſen iſt.

2. Es iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß die Dichtkunſt fähig und berechtigt iſt, auch Abſtractes auszuſprechen. Es ſteht dieß nicht im Widerſpruch mit §. 16, welcher ſtrenge die Verwechslung der Idee mit dem abſtracten Begriff ausſchließt, denn dort iſt die Rede vom Mittelpunct eines äſthetiſchen Ganzen, hier von Solchem, was nur als Moment im Verlaufe dieſes Ganzen auftritt. Natürlich muß ein ſolches, an ſich proſaiſches, Moment in ſichtbarem Zuſammenhang von Grund oder Folge mit dem

Mittelpuncte, der lebendigen Idee des Dichtwerks ſtehen; ſo können ganz proſaiſche Verhältniſſe, z. B. Rechtsfragen, die furchtbarſten Leidenſchaften, Probleme des Wiſſens die ſchwerſten Gemüthskämpfe hervorrufen, umgekehrt ſittliche Kräfte ſich darin äußern, daß ſie Thaten ausführen, Lebensformen begründen, welche weſentlich proſaiſche Beſtandtheile mit ſich führen, die vom Dichter auseinandergeſetzt werden müſſen, ſie können ihre Fülle und Tiefe im Ausſprechen von allgemeinen Wahrheiten, Sätzen der Weisheit offenbaren, wie der ſchlimme Charakter ſeine Verkehrtheit durch Lüge und Widerſpruch. Ja alles dieß iſt vielmehr nothwendig, wo die Kunſt mit dem Mittel der Sprache das Leben in der Geſammtheit ſeiner Erſcheinungsſeiten darſtellt, und es iſt abermals zu erinnern, was die bildende Kunſt entbehrt, indem ſie alle dieſe Vermittlungen nicht nennen kann. Umfaſſende Kunſtwerke der Poeſie werden, indem ihnen ſo der Dichter unbeſchadet der Objectivität und Concretion ihres äſthetiſchen Lebensſitzes Gedanken in reiner Gedankenform einflechten darf, zu einem Schatze tiefer Wahrheiten; Shakespeare's und Göthe's Werke ſind ganz durchſättigt mit dem Salze der Lebensweisheit. — Wir haben dieſen Punct ſchon berührt in der Lehre vom Erhabenen des Subjects, §. 103; hier, im Gebiete der Poeſie, tritt er erſt in volles und richtiges Licht.

§. 843.

Vor dieſen Mitteln und dieſem Geiſte der Poeſie fallen die Schranken, welche der Einführung des Häßlichen auch im Gebiete der Malerei noch geſetzt ſind, und es bleibt nur die allgemeine äſthetiſche Bedingung übrig, daß ſich daſſelbe in ein Erhabenes oder Komiſches auflöſe. Sie erſchöpft nicht nur dieſe widerſtreitenden Formen, ſondern auch das einfach Schöne in einer Weite und Tiefe wie keine andere Kunſt.

Die Mittel, wodurch die Malerei befähigt iſt, Häßliches äſthetiſch aufzulöſen, erkannten wir in der Vielheit von Erſcheinungen, die ſie in Einem Bilde zu vereinigen vermag und durch die es ihr möglich wird, den an ſich abſtoßenden Eindruck einer Form im Fortgang zu andern, ſchöneren, aufzuheben, ferner in dem fortleitenden, dämpfenden Charakter der Farbe und endlich überhaupt in der Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Die Poeſie beſitzt nicht nur dieſe Mittel, ſondern ungleich mehr. Sie ſchwächt überhaupt und vor Allem die Graßheit der unmittelbaren Erſcheinung des Häßlichen ſchon dadurch, daß ſie es nur der innern Anſchauung vorführt. Mit dem Satze in §. 837 Anm., daß das nur vorgeſtellte Furchtbare unendlich ſtärker wirke, als das wirklich geſchaute („Schrecken der Einbildung ſind furchtbarer, als wirkliche“ ſagt Makbeth), ſteht dieſe Wahrheit in keinem

Widerſpruch, denn was durch die Verhüllung vor dem äußern Sinne geſchwächt wird, iſt eben nicht das Furchtbare, ſondern das Häßliche, das zu ſehr als ſolches ſich zu fühlen gibt, um ſich in das Furchtbare poetiſch aufzulöſen, wenn dieſe Schwächung nicht Statt findet. Unter Anderem wird es hiedurch möglich, ſelbſt einen Sinnen-Eindruck zu vergegenwärtigen, in welchem das Häßliche recht eigentlich als ein Eckelhaftes auftritt: den Geſtank; der Dichter kann dieſe apprehenſive Wirkung als Hebel des Furchtbaren (z. B. mephitiſche Dünſte der Flüſſe der Unterwelt, verweſender Leichname) ſo verwenden, daß der Eckel nur ein Mittel iſt, Grauen zu wecken. Er kann aber auch, was den einen Sinn beleidigt, zugleich einem andern zu vernehmen geben, das Uebergewicht des Intereſſes im Sinne des Furchtbaren dieſem zuſchieben und ſo das Häßliche, was jenen verletzt, zu einem bloßen Moment herabſetzen: „wenn Virgil's Laokoon ſchreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig iſt und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug daß: clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſein, was er will" (Leſſing Laok. Cap. 4). Hier dient alſo dem Dichter die gleichzeitige Verbindung eines Zugs mit andern Zügen; das wichtigſte Auflöſungsmittel aber iſt ihm natürlich das ſucceſſive Fortrücken im Gegenſatze gegen das Fixiren des Moments in der bildenden Kunſt: das Bild, das ſchwebend am innern Sinne vorüberzieht, läßt ſich unendlich leichter in die poſitive anderweitige Wirkung überleiten, die es, an ſich häßlich, hervorrufen ſoll; der Laokoon ſchiene im Marmor unabläßig zu ſchreien, bei dem Dichter ſchreit er nur einen Augenblick (Leſſing a. a. O. Cap. 3); wie aber ein ſolcher weitgeöffneter Mund auf die Leinwand gefeſſelt ſich ausnimmt, kann man an dem gekreuzigten Petrus von Rubens in Köln ſehen. Es iſt ſchon in der Lehre von der Bildnerkunſt gezeigt worden, daß Leſſing Unrecht hat, wenn er der bildenden Kunſt (obwohl er im Allgemeinen natürlich zugibt, daß ſie die Bewegung errathen laſſen, daß ſie Handlungen andeutungsweiſe durch Körper ausdrücken kann), doch das entſchieden Tranſitoriſche verſchließt, vergl. §. 613 und 623; zu dem letztern §. iſt der Satz aufgeſtellt: verboten iſt nicht das Augenblickliche an ſich, ſondern das, deſſen Anblick nur einen Augenblick erträglich iſt. Auch Frauenſtädt (Aeſth. Fragen XIV) weist nach, daß Leſſing hier die Form des dargeſtellten Gegenſtandes und die Natur des Materials, worin dargeſtellt wird, miteinander verwechſelt, indem die Fixirung im dauernden Materiale keineswegs die abgebildete Bewegung in räumliche Dauer verwandelt, alſo z. B. der fliegende Vogel darum, weil ſein Bild auf der Leinwand feſthaftet, keineswegs zu einem ruhenden wird. Nur fehlt er dann ſelbſt gegen die Logik, wenn er ſagt, in der Poeſie werden gewiſſe Darſtellungen, welche nicht wegen ihrer Bewegtheit an ſich, ſondern wegen der grellen Art derſelben aus der Sculptur und Malerei auszuſchließen ſeien, darum möglich, weil dieſe durch das hörbare, minder lebhaft und anſchaulich wirkende Wort ſchildere; hier verwechſelt er ſelbſt Inhalt und Darſtellungsweiſe; es ſollte heißen: weil die Poeſie vermittelſt des Worts nur auf die Phantaſie, nicht auf die äußere Anſchauung wirke. Darin liegt dann als beſonderes Moment, daß durch jenes Vehikel, deſſen Laut mit dem Dargeſtellten an ſich gar nichts zu ſchaffen hat, auch Gehörs-Eindrücke vergegenwärtigt werden können, und dieß eben iſt der Fall in dem Beiſpiele von Laokoon. Der geöffnete Mund wäre im Marmor oder auf der Leinwand nicht darum häßlich, weil ſchreien momentan, ſondern weil es, für das Auge allein dargeſtellt, ein Momentanes häßlicher Art iſt; der Dichter aber gibt uns nur eine ſchwache Vorſtellung vom offenen Mund und lenkt uns überdieß auf den furchtbaren Laut ab. Uebrigens, nachdem man einer wiſſenſchaftlichen Verwechslung von Inhalt und Darſtellungsmittel gehörig vorgebeugt, hat man dann dennoch nicht zu überſehen, daß der Zuſchauer bis zu einem gewiſſen Grade allerdings dieſes auf jenen in ſeinem Gefühl unwillkürlich überträgt, und dieß iſt eben der Fall bei Solchem, was, wenn es mehr, als momentan, iſt, widerlich wird; da meint man denn, es wolle ſich, von der bildenden Kunſt techniſch feſtgehalten, auch wirklich für permanent erklären. Daher bleibt trotz der urſprünglichen Verwechslung Leſſing's Satz richtig, daß der Laokoon im Marmor immer zu ſchreien ſchiene, während der des Dichters nur einen Augenblick ſchreit. — Ein weiteres Mittel, wodurch die Poeſie das Häßliche in erweitertem Umfang einzuführen und aufzulöſen ſich befähigt, iſt die Farbe. Sie theilt es mit der Malerei, es hat aber für ſie, wie für die letztere, nicht nur die Bedeutung eines mildernden Uebermittelns an einen andern Sinn, ſondern einer Eintiefung der ganzen Erſcheinungswelt und einer Dämpfung ihrer Härten durch die Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Der Dichter hat aber durch das Wort noch einen Reichthum von andern Vortheilen, denn er bringt vermittelſt deſſelben eine Summe von Zügen herbei, die ſämmtlich verhindern, daß das Häßliche ſich als ſolches verhärte, und es ſchließlich als Moment in den Fluß der Handlung überführen. Leſſing zeigt a. a. O., wie Laokoons Schreien das Störende auch dadurch verliert, daß uns der Dichter ſo viele andere Züge des unglücklichen Prieſters kennen lehrt. Angeſichts ſolcher Freiheit erhellt noch entſchiedener, als bei andern Künſten, daß der Begriff einer bloßen Zulaſſung des Häßlichen unzulänglich iſt: die Poeſie kann nicht nur, ſondern ſie will und ſoll das Häßliche erſt in ſeinem ganzen und wahren Weſen in die Kunſt einführen, denn das Häßlche iſt ſchließlich (vgl. §. 108, Anm. 1) das Böſe in ſeiner Erſcheinung und erſt dieſe Kunſt öffnet ja wahrhaft die innere, die ſittliche Welt, welche ohne die Contraſtwirkungen und das Ferment des Böſen gar nicht denkbar iſt. Durch die reichen Mittel des Dichters wird es nun in den tiefen geiſtigen Zuſammenhang geſetzt, der es gleichzeitig verſtärkt und mildert. Es erhält einen eigenthümlichen dämoniſchen Reiz, indem es mit dem Großen und Edeln geheimnißvoll ſich verwickelt und in ſeiner äußerſten Verirrung noch einen verführeriſchen Erinnerungsſchimmer des Schönen auf der Stirne trägt.

Mit der vollen Enthüllung der innern Welt öffnen ſich aber auch erſt alle jene Widerſprüche, durch welche dem Häßlichen ſein Stachel genommen, vielmehr in einen Reiz zum Lachen verwandelt wird, und ein gemalter Falſtaff iſt nicht halb ſo komiſch, als der wandelnde, ſprechende, handelnde, dem wir in das Spiel hineinſehen, das ſeine Genußſucht, ſein Witz und ſein Gewiſſen miteinander treiben wie drei Eimer, die immer ihren Stoff ineinander herüber- und hinübergießen. Die Metaphyſik des Schönen hat gezeigt, daß keine ſeiner Grundformen nach der Seite ſeines Inhaltes ſo entſchieden ein Hergang, ein Verlauf und nach der ſubjectiven Seite ſo prägnant ein Act des Bewußtſeins iſt, wie das Komiſche. Daraus folgt, daß nur diejenige Kunſt, welche wirkliche Bewegung darſtellt und durch die Sprache eine Kunſt des Bewußtſeins iſt, dieſe Welt erſchöpfen kann. Wir haben geſehen, wie die Malerei trotz ihren erweiterten Grenzen im Grunde ſehr zurückhaltend, mäßig im Komiſchen iſt und ſein muß. Der Dichter alſo erſt entfeſſelt alle Geiſter des Humors, er erſt zeigt uns, wie Weisheit und Thorheit, Kraft und Schwäche in den Tiefen des Gemüths miteinander ihr Spiel treiben, und führt dieß Spiel an das Tageslicht der bewegten, ſpringenden Handlung heraus.

Die Grenze des Verzerrten und Tollen liegt daher für den Dichter einzig in dem allgemeinen äſthetiſchen Geſetze, daß es ſich nicht als ſolches verſelbſtändige, ſondern in eine jener contraſtirenden Formen des Schönen überlaufe; es ſteht zwiſchen ihm und dieſem Reichsgeſetze keine Zwiſchen-Inſtanz, er iſt reichs-unmittelbar. Allein auch das einfach Schöne erſcheint in unendlich vertiefter Anmuth, wenn es durch die Kunſt des Bewußtſeins und der Sprache weſentlich als Seelenſchönheit auftritt. Ein Wort kann einen innern Himmel der Liebe, Reinheit, Unſchuld enthüllen, in deſſen Herrlichkeit der bildende Künſtler mit allen ſeinen Mitteln uns ſo nicht blicken laſſen kann: die Seelen-Anmuth einer Margarethe im Fauſt, einer Cordelia, Ophelia, Desdemona iſt dem Griffel und Pinſel unerreichbar.

§. 844.

Hiemit ergibt ſich, daß die Poeſie noch mehr, als die Malerei (vergl. §. 657), auf das Prinzip der *indirecten Idealiſirung* gewieſen iſt. Dennoch wird dadurch das entgegengeſetzte der directen Idealiſirung weniger, als in jener Kunſt, auf die Seite gedrängt.

Das Häßliche iſt, wie wir geſehen haben, da, wo alle Kunſtmittel vorhanden ſind, es aufzulöſen, nicht blos zugelaſſen, ſondern es wird herbeigerufen, die Kunſt muß es wollen. Das Häßliche iſt nur die Spitze einer Formenwelt, welche in ihren niedrigeren Graden blos abweichend vom rein entwickelten Normaltypus einer Gattung, unregelmäßig u. ſ. w. genannt wird. Es geht nun in der Poeſie der Zug der Auffaſſungsweiſe nothwendig dahin, daß nicht die einzelne Geſtalt im Sinne des Normaltypus ſchön ſei, ſondern das Schöne aus einer Geſammtwirkung entſpringe, worin mehr oder minder unregelmäßige, vom Maaßſtab ihrer Gattung mit mehr oder minder Eigenheit bis zur Empörung des Häßlichen abweichende Erſcheinungen zuſammentreten. Der Grund davon iſt zunächſt ebenderſelbe wie in der Malerei: die Mitaufnahme des die Hauptgeſtalten Umgebenden, die überleitende, dämpfende Farbe, die freie Einführung einer Vielheit von Geſtalten, das Vorwiegen des Ausdrucks über die Form: alles dieß zieht ſo zu ſagen an der einzelnen Geſtalt, lockert die Selbſtändigkeit der äſthetiſchen Geltung, auf, die ihr in der Götterbildenden Plaſtik zukommt, und verändert den feſten Körper des Schönen in ein ergoſſenes Fluidum, ſeinen Buchſtaben in einen Geiſt, der zwiſchen den Zeilen zu leſen iſt. Erwägt man nun, daß in der Poeſie alle jene Momente ſich nicht nur unendlich erweitern, ſondern daß noch das wirkliche Fortrücken, die Zeitform hinzukommt, ſo kann kein Zweifel ſein, daß eine ſo geiſtig bewegte Kunſt die Würze des Umwegs durch das Indirecte dem geraden Wege des Schönen vorzieht. Hier wird der Strahl der Schönheit aus einer Gährung aufblitzen, in welcher die reine Schönheitslinie nicht gefordert iſt, der Gott wird ſeine Marmorſchönheit opfern und wenn tiefe Seelen-Conflicte ſeine Geſtalt zerfurchen, ſo wird das klar geſprochene Wort dieſe Furchen deuten. Der Einzelne wird Glied in der Kette einer Handlung mit weitem, Natur und Geſchichte umfaſſendem Horizonte werden, der Stempel des tief und allſeitig Durcharbeiteten wird ſich daher ſeiner Erſcheinung aufdrücken, wie ſie vor unſerem innern Auge vorüberzieht. Trotzdem wird das Prinzip der directen Idealiſirung von dem der indirecten in der Poeſie nicht nur nicht ſchlechthin unterdrückt ſein, wie ja dieß auch in der Malerei nicht der Fall iſt (vergl. §. 657), ſondern es wird unter der Herrſchaft deſſelben noch ein ungleich größeres Recht fortbehaupten, als in dieſer Kunſt. Zum Beweiſe ziehen wir aus der Geſchichte beider Künſte die einfache Thatſache herbei, daß Homer unzweifelhaft ganz Dichter iſt, während der Malerei der Alten ſpezifiſche Eigenſchaften fehlen, welche zum vollen Begriffe dieſer Kunſt gehören. Das Stylprinzip in beiden iſt hier das direct ideale, die Malerei aber leidet darunter, die Poeſie nicht. Hätte jene das Helldunkel, die Dimenſion der Tiefe, die figurenreichere Compoſition und die Vielſeitigkeit des Ausdrucks entwickelt, wie das innere Weſen der Malerei dahin drängt, ſo hätte ſie charakteriſtiſch, individualiſirend werden müſſen, die Poeſie dagegen entfaltete ihre ſämmtlichen Mittel und konnte doch plaſtiſch ſchön bleiben, ſo daß ein Therſites einſam im Saale der Homeriſchen Statuen wandelt. Es ſcheint auffallend, daß eine Kunſt, in welcher das Salz der Negativität im Verhältniſſe zwiſchen Ausdruck und Form noch um ſo viel ſtärker iſt, als in der Malerei, daß die Poeſie doch in den Grenzen einer prinzipiellen Auffaſſung, welcher dieſe Negativität fremd iſt, auf dem Boden einer einfach ruhigen Harmonie zwiſchen Ausdruck und Form eine ſo viel unzweifelhaftere, den ſpezifiſchen Bedingungen des beſtimmten Kunſtgebiets entſprechende ebenbürtige Welt der Schönheit ſchaffen kann. Es erklärt ſich aber dieſe Erſcheinung einmal daraus, daß in der Poeſie die Farbe kein ſo weſentliches Moment iſt, wie in der Malerei, daß jene vielmehr leichter, als dieſe, dem Formgefühle wieder ein gewiſſes Uebergewicht über das Farbgefühl geben kann. Die Farbe in ihrer Ausbildung zu einer geſättigten Welt unendlicher Uebergänge, Durchkreuzungen von Licht und Dunkel iſt es vorzüglich, was den Accent auf eine Art des Ausdrucks wirft, die einen gewiſſen Bruch zwiſchen dem Innern und Aeußern vorausſetzt, was die Kräfte, Eigenſchaften, Beziehungen jedes Weſens zur Außenwelt ſo reich ſpezialiſirt, daß die einfachere Grundlinie der Schönheit, welche auf naturvolle Harmonie des Gemüthslebens weist, in dieſer Kunſt zu matt, zu unintereſſant erſcheint. Die Gebilde, welche die Dichtung vor unſere Phantaſie führt, haben nun allerdings auch Farbe, über Homer's Welt wölbt ſich der tiefblaue Himmel des Südens und glänzt alles Leben im glühenden Sonnenlichte. Allein wenn alle Züge der Erſcheinung, wie ſie nur der innerlichen Sinnlichkeit vorſchwebt, unbeſtimmter werden, ſo gilt dieß doch mehr von der Farbe, als vom Umriß; dieſer zeichnet ſich deutlicher und ſchärfer vor das Auge der Einbildungskraft, weil er Linie iſt. Es iſt doch ungleich mehr Umriß- als Farben-Freude, was wir bei Homer's Gebilden als Objecten des inneren Sehens genießen. Die Poeſie bleibt daher weniger, als die Malerei, hinter den Bedingungen ihrer ſpezifiſchen Kunſtform zurück, wenn ſie die Zeichnung über die Farbe herrſchen läßt; die Zeichnung führt aber als das plaſtiſche Element mehr dem Prinzip der directen Idealiſirung zu. Dieß iſt aber noch nicht die ganze Begründung; zunächſt iſt das Element Bewegung noch in Betracht zu ziehen. Dieſelbe geht in der Dichtkunſt, wiewohl nur innerlich geſchaut, doch wirklich vor ſich, wie in keiner bildenden Kunſt. Sie hat ihr eigenes Reich der Schönheit in der Welle der Anmuth; ihm ſteht eine andere Welt von Bewegungen gegenüber, welche wir gebrochene nennen können und welche auf ein inneres Leben hinweiſen, das aus der Einfalt urſprünglicher Harmonie des Seelenlebens herausgetreten iſt. Der Dichter, der ſich des Vortheils erfreut, daß ihm wirklich bewegte Geſtalten zu Gebote ſtehen, wird nun mit demſelben

Fuge die eine oder andere Welt des Charakters der Bewegung zu der ſeinigen machen können. Hiemit haben wir aber die Frage bereits in ihren wahren Mittelpunct, in das Innere, in die Form des Seelenlebens geführt, indem wir die Anmuth der Bewegung ſogleich mit ihrem innern Grunde, der Schönheit der Gemüths-Einfalt, zuſammennehmen mußten. Nun iſt nach allem Obigen keine Frage, daß die Poeſie unendlich erweiterte Mittel beſitzt, jede verwickeltſte Brechung des einfach ſchönen Seelenlebens, das ſich mit der Sinnlichkeit in gediegener Harmonie ergeht, in alle ihre Ecken und Härten zu verfolgen, und der Beſitz dieſer Mittel iſt natürlich zugleich der Wille, ſie anzuwenden; allein man überſehe nicht, daß jene Welt des Gemüthslebens nur auf dem vergleichenden Standpunct einfach, ungebrochen, harmoniſch iſt, daß ſie an ſich ein bewegtes Leben voll von Kämpfen bis zu den äußerſten tragiſchen Conflicten umfaſſen kann, Alles mit nur weniger vertiefter Reſonanz und daher in gewiſſen Grenzen der Form, welche die unzartere Ausbiegung, den ſchrofferen Sprung von einer Stimmung in die andere, den tieferen Griff in die Härte der Lebensbedingungen ausſchließen. Die Poeſie muß nun gerade einen beſondern Beruf in ſich tragen, die Bewegtheit, welche auch dieſer Lebensform zukommt, mit dem Umfang ihrer Mittel zu entfalten, wie es die Malerei, ohne ihre Mittel von ihrem wahren Ziele zurückzuhalten, nicht vermag, einen Beruf, zu zeigen, daß eine Welt, die für den Maler zu leiſe, zu ungeſalzen iſt, unter ihrer Hand auflebt, ſich vertieft und erweitert, die volle Würze ſtark wirkender Gegenſätze empfängt. Kurz das Verhältniß iſt dieſes: der plaſtiſche Standpunct hindert die Malerei, wenn er auf ſie übergetragen wird, an der vollen Ausbildung ihres Weſens als ſpezifiſche Kunſtform, aber nicht ebenſo die Dichtkunſt: ſie kann eine Welt von Statuen, worin wie in der Sculptur das Geſetz gilt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſei, beſeelen und nach allen Seiten beleben, weil ſie die Sprache und die wirkliche Bewegung in der Macht hat. Dieſe Auffaſſung wird ſich dann über alle Seiten der Behandlung des Stoffs erſtrecken: wie die einzelne geſchilderte Perſönlichkeit, ſo die Welt, die Culturformen, die Natur umher, ſo in der künſtleriſchen Form an ſich die Sprache, die ganze Compoſition; Alles wird Ausdruck der „folgerechten, Uebereinſtimmung liebenden Denkart" ſein, welcher Mercutio und die Amme in Romeo und Julie als „poſſenhafte Intermezziſten unerträglich ſind" (Göthe's W. B. 45, S. 54). — Der hier aufgeſtellte Satz wird ſeine nähere Anwendung in dem Abſchnitt über den poetiſchen Styl finden und hier die ganze Bedeutung ſeiner Conſequenzen zu Tage treten.

§. 845.

Vermöge dieſer Eigenſchaften kommt der Poeſie der Charakter der Allgemeinheit zu; ſie ſtellt gegenüber den andern Künſten den Begriff der

Kunſt an ſich dar; die beziehungsweiſe Leichtigkeit ihrer Uebung iſt nur ein Ausdruck ihrer geiſtigen Natur. Daher verhält ſie ſich anders zur zeitlichen Entwicklung, als jene: ſie eilt ihnen, in naiver Form mit der Muſik vereinigt, aber auch in höherer Ausbildung voran, ſie iſt keiner Nation fremd, ſie iſt daher die älteſte Kunſt; aber zu voller Entwicklung ihres Weſens iſt moderne Cultur vorausgeſetzt, daher iſt ſie ebenſoſehr die neueſte Kunſt.

Der Hauptſatz dieſes §. iſt ſchon durch den Inhalt des vorh. eingeleitet, denn wenn die Poeſie auf einer Baſis der Auffaſſung, wobei die höchſte der bildenden Künſte, die Malerei, nicht zu voller Entwicklung gelangen kann, doch in einer Form aufzutreten vermag, welcher kein Merkmal der Kunſt mangelt, ſo ſieht man in ein Verhältniß, worin die Coordination mit den andern Künſten aufhört und die Dichtung von ihnen gelöst wie ein feiner Aether über feſten Körpern erſcheint, ja die Stellung des Begriffs zu den realen Individuen einnimmt. Sie verhält ſich zum Syſtem der Künſte wie das bedeutendſte Nervencentrum, das Gehirn, zu den untergeordneten Nerven-Centren und zu den Gliedern, nur daß man dieß Bild ja nicht ſo verſtehen darf, wie Rich. Wagner es braucht, als bezeichne es das Denken im Gegenſatze von Empfinden und Anſchauen, denn die Poeſie iſt ja vielmehr die ganze Kunſt, vereinigt Empfinden und Anſchauen, die Muſik und die bildenden Künſte, eben wie im Gehirn jede Thätigkeit des ganzen Organismus concentrirt iſt, vorgebildet wird. Der Begriff der Allgemeinheit trägt ſich nun auf das Hiſtoriſche ſo über, daß ſie von jedem Volk in jedem Bildungszuſtande geübt wird, nach Göthe's Wort „eine Welt- und Völkergabe“ iſt und daß ſie in der einzelnen Epoche den ſchweren Gang der andern Künſte nicht abwartet, ſondern ihnen vorauseilt. Natürlich erklärt ſich dieß vor Allem aus der Geſchmeidigkeit ihres Vehikels, der Sprache: denn obwohl dieſelbe künſtleriſch, techniſch gebildet werden muß, iſt doch dieſe Arbeit dadurch unendlich erleichtert, daß hier dem Subjecte kein fremder Stoff mit der Sprödigkeit des Objects gegenüberſteht, wie im eigentlichen Materiale bei den andern Künſten, ſondern eine Aeußerungsform, die an ſich zum Leben des Subjects gehört, nur edler, ſchwungvoller, gemeſſener zu geſtalten iſt. Dieſe techniſche Leichtigkeit iſt daher nur die andere Seite der relativen Körperloſigkeit, der Geiſtigkeit der Poeſie. Es erhellt aus dem Weſen einer ſolchen Kunſt, warum auch das ſpeziellere Talent für ſie ungleich verbreiteter iſt, als die Begabung für andere Künſte, denn ſie liegt ja in dem reinen, menſchlichen Weſen unmittelbarer, inniger begründet, als dieſe. Ihre eng verwandte Nachbarinn, die Muſik, ſcheint als die ſubjective Kunſtform auf dieſe Bedeutung mehr Anſpruch machen zu können und demnach ſollte man meinen, das Talent für ſie ſei verbreiteter. Allein das wahrhaft allgemein Menſchliche iſt nicht das Gefühl, ſondern der Geiſt, der ſeiner Natur nach nicht lange im bloßen Gefühle verweilt. Im Gefühle verharren iſt individuell und ſoll es für ſich fixirt werden, ſo bedarf es einer Begabung, die eine beſondere Organiſation des Gehörs vorausſetzt, wie ſie in ſolcher Beſtimmtheit für die Auffaſſung und Behandlung des Rhythmiſchen in der poetiſchen Sprache nicht gefordert iſt, denn gar Mancher hat feinen Sinn für Versbau und dabei doch kein muſikaliſches Gehör. Dennoch macht ſich die innige Nachbarſchaft beider Künſte auch im zeitlichen Verhältniſſe geltend; denn man kann von jeder ſagen, ſie ſei die älteſte Kunſt, und der ſcheinbare Widerſpruch löst ſich in dem Satz auf, daß beide vereinigt die älteſte Kunſt ſind. Es iſt ein altes und wahres Wort, daß die Poeſie älter ſei, als die Proſa. Wo der Menſch zum Erſtenmale die Welt mit erwachtem Geiſt im Lichte des Allgemeinen betrachtet, da ſpricht er dieß nicht auf dem Wege aus, der durch eine Reihe verſtändiger Vermittlungen bei der Idee anlangt, ſondern unmittelbar in der idealen Stimmung und Anſchauung. So entſteht eine urſprüngliche und unmittelbare Dichtkunſt, welche, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Poeſie, relativ kunſtlos, Product der Volksphantaſie, Kunſt vor der Kunſt, *naive* Kunſt (vergl. §. 519) iſt, und dieſe Form des unmittelbaren Hervorbrechens theilt die Poeſie nicht nur mit der Muſik, ſondern beide Künſte treten in derſelben durchaus verbunden auf als *Volkslied*. In §. 766, der darauf ſchon hingewieſen, iſt auch gezeigt, daß die Muſik, wie im naiven Zuſtand eine durchaus frühe, ebenſoſehr, in ausgebildeter Form, eine weſentlich ſpäte, moderne Kunſt ſei. Dieß gilt auch von der Dichtkunſt, doch mit Unterſchied. Um in dem rein ſubjectiven Gebiete eine Fülle und Reife des Schönen zu erreichen, iſt eine Summe von Erfahrung und Durcharbeitung des menſchlichen Geiſtes und Herzens vorausgeſetzt, welche in dem engſten Sinne modern heißt, wonach wir die Kunſtepoche der Jahrhunderte ſeit der Auflöſung des mittelalterlichen Ideals darunter verſtehen, denn früher hat es doch eine wahre Muſik in der ganzen Bedeutung des Wortes nicht gegeben. Eine ganze und wahre, eine ausgebildete Poeſie, eine Kunſtpoeſie haben dagegen alle Culturvölker in den verſchiedenen Haupt-Perioden ihrer Geſchichte gehabt; nur gewiſſe Zweige derſelben, — der lyriſche und dramatiſche, wie wir ſehen werden — ſetzen den modernen Zuſtand einer vielſeitigen und tiefen Entwicklung des ſubjectiven Lebens, einer Fülle von Erfahrung voraus, doch nicht in dem ausſchließlichen Sinne des Worts, wie dieß bei der Muſik der Fall iſt, ſondern in dem relativen, wie derſelbe auch in einer Völkerbildung eintrat, die unſerer Gegenwart als eine kindliche erſcheint, für die Völker ſelbſt aber eine ſpäte Stufe ihres Culturgangs war. Doch ſtellt ſich die Sache bei dem Drama etwas anders, als bei der Lyrik: es konnte ſich zu dem Inbegriff deſſen, was es ſpezifiſch ſein ſoll, erſt in der eigentlich modernen Zeit, in dem Kunſtideal unſerer Jahrhunderte entwickeln.

β. Die einzelnen Momente.

§. 846.

1. In der Poeſie kommt zuerſt das Stylgeſetz in Betracht, weil unabhängig
von einem eigentlichen Materiale die ganze Thätigkeit von der innern Auf-
faſſung ausgeht und nur an die Geſetze gebunden iſt, die ſich aus dem Weſen
2. der Phantaſie und ihrem Verhältniß zum Vehikel ergeben. Die erſte Beſtimmung
dieſes Geſetzes iſt negativ, gegen die Verirrung auf den Boden der andern
Künſte gerichtet, welche der Poeſie dadurch nahe liegt, daß in gewiſſem Sinne
dieſe in ihr vereinigt ſind. Die Poeſie vergeht ſich in die Muſik, wenn ſie
geſtaltlos im unbeſtimmten Weben der ſubjectiven Empfindung ſich bewegt oder
wenn ſie die Technik der künſtleriſchen Sprachform zu ihrem hauptſächlichen
Augenmerk und ihrem Ausgangspuncte macht.

1. Wollte man in der ſpeziellen Erörterung des Weſens der Poeſie vom äußeren Verfahren, hier von der Verskunſt ausgehen, ſo geriethe man in die Schwierigkeit, daß man den tiefen und weſentlichen Gegenſatz in der muſikaliſchen Behandlung der Sprache, der in der claſſiſchen und romantiſchen Form gegeben iſt, darſtellen müßte, ehe man ſeinen innern Grund, den Unterſchied der ganzen Gefühls- und Auffaſſungsweiſe, in's Licht geſetzt hätte. Die Betrachtung dieſes hiſtoriſchen Unterſchieds gehört aber allerdings in den gegenwärtigen Abſchnitt, er kann nebſt allem Hiſtoriſchen nicht in einen beſondern geſchichtlichen Theil verwieſen werden, denn die Trennung des Geſchichtlichen vom Syſtematiſchen iſt überhaupt in der Lehre von der Dichtkunſt nicht mehr, wie in der Lehre von den andern Künſten, möglich. Es leuchtet dieß zum voraus ein, wenn man namentlich bedenkt, was hier aus der Darſtellung der Zweige würde, wenn man die großen Unterſchiede, welche durch die Geſchichte der Poeſie in ihnen ausgebildet worden ſind, einem beſondern Abſchnitte vorbehielte oder, da dieß eben nicht möglich iſt, welche ſchleppende Wiederholung entſtünde. Ebenſo erhellt von ſelbſt, daß die Art der poetiſchen Darſtellung, wie ſie in ihrem Unterſchiede von der proſaiſchen demnächſt zur Sprache kommen muß, die prinzipielle Erörterung des Stylgeſetzes ſchon vorausſetzt, denn eine weſentliche Verſchiedenheit des Weges, den das dichteriſche Verfahren in dieſer Beziehung einſchlägt, hat ihren Grund ebenfalls in jenem Gegenſatze der ganzen Auffaſſungsweiſe, der an ſich im Stylprinzip eingeſchloſſen iſt. Dieß iſt der negative Beweis für die gewählte Ordnung, der Beweis aus den Uebelſtänden, die ſich im andern Fall ergäben; der poſitive liegt darin, daß die Poeſie kein eigentliches Material mehr hat. Das Verfahren dieſer Kunſt iſt nicht, wie bei den andern

Künſten, aus den Bedingungen eines beſtimmten äußeren Stoffes abzuleiten, den ſich die Phantaſie zwar frei erwählt, durch den ſie ſich aber auch feſte Schranken ſetzt; an die Stelle des Materials tritt ja hier die Phantaſie des Zuhörers, und in welchem Charakter der Formgebung ſie bearbeitet werden ſoll, dieß hängt nur von der innern Auffaſſungsweiſe des Dichters ab. Er iſt hierin allerdings nicht ſchlechthin frei, ſondern, wie der Bildner und Maler an Schwere, Ausdehnung, Licht, Farbe u. ſ. w., an beſtimmte Geſetze gebunden, aber doch nur an ſolche, die aus ſeinem geiſtigen Elemente, nämlich aus dem Weſen der Phantaſie fließen. Hier liegt dasjenige, was den körperlichen und toniſchen Stoffbedingungen in den andern Künſten entſpricht. Die Poeſie iſt auch in dieſem Sinne reichsunmittelbar. Die Behandlung des äußern Vehikels, der Sprache, iſt dann zunächſt reines Ergebniß der innern Art und Weiſe, wie der Dichter auffaßt und auf ſeinen Hörer wirkt; allerdings ergeben ſich aus dem Verhältniſſe dieſes Vehikels zum Inhalte, zum Leben der Phantaſie, auch gewiſſe Schwierigkeiten, die wir angedeutet haben und jetzt deutlicher auseinanderſetzen werden; aber die hieraus fließenden Beſchränkungen der Freiheit des Dichters gleichen entfernt nicht der Strenge der Geſetze, die für andere Künſte aus ihrem Material entſpringt.

2. Die Uebergriffe auf den Boden einer andern Art der Phantaſie und ihres ſpezifiſchen Verfahrens, zu denen die Poeſie wie alle andern Künſte verſucht iſt, ſind für ſie, die das Syſtem der Künſte abſchließt, lauter Rückgriffe: ſie meint zu gewinnen, was ſie gegen jene eingebüßt hat, und ſie verliert, was ſie durch dieſe Einbuße erreicht hat. Der erſte dieſer Rückgriffe, die ihrem Stylgeſetze widerſprechen, iſt nach dem Elemente gewendet, aus welchem ſie zunächſt herkommt. Die Poeſie kann auf zweierlei Art muſiciren, ſtatt zu dichten. Die erſte beſteht darin, daß ſie es überhaupt dem ganzen Inhalte nach nicht eigentlich zur Anſchauung bringt, ſondern den Hörer oder Leſer im Nebel des geſtaltloſen Empfindens feſthält. Es iſt dieß eigentlich bloße Stimmung zum Dichten ſtatt wirklichen Dichtens, eine falſche und einſeitige Wendung der Wahrheit, daß jede ächte Poeſie vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen machen muß; denn wir haben geſehen, daß die Dichtkunſt das Gefühl weſentlich an das Bewußtſein knüpft, in Geſtalten als ſeine Träger verlegt und eine objectiv klar gebildete Welt mit ſeinem warmen Element umhüllt. Man wird nicht ſagen können, daß eine ſolche Geſtaltloſigkeit vorzüglich den unreifen Anfängen der Poeſie eigen ſei; wohl kann es in der urſprünglichen, naiven Dichtung an Liedern nicht fehlen, die faſt nichts ſind, als etwas entwickeltere Interjectionen, im Ganzen und Weſentlichen aber werden wir ſehen, daß dieſelbe, unbeſchadet ihrer unmittelbaren Verbindung mit dem muſikaliſchen Vortrage, dem Inhalte nach objectiv, anſchauend iſt. Geſchichtlich betrachtet wird eine Poeſie der geſtaltloſen Empfindung vielmehr in verhältnißmäßig ſpäter Zeit

durch den Kampf gegen die geiſtloſe Regel eines conventionell gewordenen Styls ſich erzeugen. So brach in der neueren deutſchen Poeſie der erwachte Genius im Sturme gegen Gottſched und die Franzoſen zuerſt als hoch angeſchwelltes, überſchwengliches Gefühl hervor; dieſe Stimmung brütet wie eine heiße, zitternde Luft, in die ſich alle Beſtimmtheit der Umriſſe auflöst, über den erſten Poeſieen der jugendlich drängenden Geiſter. Klopſtock's Meſſias wurde, wie es Gervinus treffend bezeichnet hat, mehr ein Oratorium, als ein Epos, Herder's und Göthe's Styl war ein Sprudeln des übervollen Herzens, das ſich athemlos in Ausrufungen und Gedankenſtrichen bewegt und die Herrlichkeit der neu aufgegangenen inneren Welt zu verletzen fürchtet, wenn es zur Ruhe objectiver Geſtaltung übergienge. Das hatte freilich ſeinen tieferen und allgemeineren Grund in dem Charakter einer geiſtigen Revolution, welche, ergänzend, was die Reformation begonnen, dem Subjecte zuerſt das Bewußtſein ſeiner freien Unendlichkeit gab, ohne ihm noch den Weg zu zeigen, wie ſich dieſelbe mit der Erfahrung, mit der Schranke des Endlichen zu vermitteln habe; wie daher die politiſche Revolution nicht zu bauen vermochte, ſo die geiſtige nicht, ein klares Weltbild zu geben. Vergl. hiezu §. 477. Ohne die Kraft und Friſche, die ſie in jener erſten Zeit der ächten Sentimentalität hatte, blieb die Subjectivität ein Grundzug der modernen Zeit, der ſich auf Koſten der Geſtaltung in die Poeſie legte. Es äußert ſich dieß nicht nur darin, daß das Lyriſche im Epiſchen und Dramatiſchen überwuchert, die feſten Grenzen der Zweige löst und Zwitterformen hervorbringt, ſondern auch im Lyriſchen ſelbſt, denn wie ſehr dieſer Zweig der Muſik verwandt ſein mag, ſo verlangt er doch ſeine Beſtimmtheit, Deutlichkeit, ſeine Art von Objectivität. Ein Beiſpiel des muſikaliſch Nebelhaften ſind namentlich die lyriſchen Dichtungen Tieck's: ſie wirken, als hätte man zu ſtarken Thee getrunken und befände ſich in einer Ueberſpannung aller Nerven, die der Seele eine unendliche Hebung ihrer Kräfte vorſpiegelt, ein inneres Sauſen, Summen und Weben, wobei ſchlechterdings nichts zu denken iſt und das etwa einem verworrenen Phantaſiren auf dem Clavier gleicht. — Muſikaliſch ſubjectiv iſt auch die unendliche Maſſe von lyriſchen Erzeugniſſen jenes Dilettantismus zu nennen, dem die Leichtigkeit, in einer längſt zugerichteten Dichterſprache Verſe zu machen, den Mangel des Talents, der Originalität verhüllt: allgemeine Empfindungen, wie ſie in jedem menſchlichen Leben wiederkehren, ausgedrückt in verbrauchtem Apparate, gelten für Poeſie, weil ſie eben Empfindungen ſind.

Die andere Art des Uebergriffs in die Muſik liegt auf der formellen Seite: das Vehikel, der Rhythmus, die Sprachform, wird zum Zwecke. Die Verſuchung hiezu entſpringt daraus, daß das Vehikel allerdings, obwohl es nicht Material iſt (vergl. §. 839, 3.), von der Idealität der Stimmung ergriffen und umgebildet werden ſoll. Aus der zuerſt noch geſtaltloſen Fülle der wahren poetiſchen Stimmung keimt aber vor Allem die innere Geſtalt, der Körper einer gehaltvollen Anſchauung, das rhythmiſche Gewand wächſt mit ihm und umſchließt ihn in würdigen Falten; es iſt nicht der ächte Prozeß, wenn die Wärme unmittelbar in die Technik der Sprachform ausweicht; die Draperie, auf welche die erſte Aufmerkſamkeit gerichtet wurde, wird eine verſchwommene Bildung umkleiden. Dieſer Weg läßt vielmehr auf Mangel an wahrer Wärme, das entſchiedene Uebergewicht der formellen Virtuoſität auf innere Kälte ſchließen. Es ſcheint hier das gerade Gegentheil jenes andern Uebergriffs vorzuliegen, der im Ueberſchwang der Empfindung ſeinen Grund hat; es verhält ſich auch zunächſt ſo, allein das überhitzte Gefühl, das ſich ſträubt, in die feſte Geſtaltung überzugehen, kann auch Manier werden, erkaltet zur Routine und ſchlägt ſich in den Eisblumen der Verskunſt nieder. Die romantiſche Schule iſt auch für dieſe „kalte Gluth und lichten Rauch“ ein belehrendes Beiſpiel. Es iſt aber noch eine andere, ſchwieriger zu faſſende Erſcheinung zu nennen, die der §. durch den Zuſatz: Ausgangspunct bezeichnet: es gibt Dichter, welche im Ganzen mehr Virtuoſen der formellen Technik, als wahre Schöpfer eines poetiſchen Inhalts ſind, denen aber in manchen Momenten am Klange der formellen Schönheit das gehaltvollere Gefühl, das innig geſchaute Bild anſchießt; ſie arbeiten von außen nach innen, ſtatt von innen nach außen, aber in glücklichen Stunden führt ſie ihr umgekehrter Gang auch zum Ziele. Solche Naturen werden ihren, zwar fragmentariſchen, höheren Beruf allerdings ſchon in der techniſchen Form, auch wo die Pygmalions-Statue nicht erwarmt, durch eine beſondere Feinheit, ein plaſtiſches Gefühl an den Tag legen, ſo daß man verſucht iſt, die Genugthuung, die der Rhythmus des Verſes an ſich allein gewährt, für ganze äſthetiſche Freude zu nehmen. Platen iſt eine ſolche Natur, zum Theil auch Rückert. — Man ſieht, in wie mannigfachen Verſchiebungen die Wirklichkeit auseinanderlegt, was in der Idee der wahren Dichtung ein Volles, Ganzes, Eines iſt.

§. 847.

Noch näher liegt der Poeſie die entgegengeſetzte Verirrung auf den Boden der bildenden Kunſt. Sie beſteht darin, daß das Sichtbare durch Aufzählen der einzelnen Züge ſo geſchildert wird, als verweilte der Zuhörer mit dem äußern Auge vor einem in das wirkliche Nebeneinander des Raums geſtellten Bilde. Dadurch geräth die Langſamkeit, womit die Rede vorrückt, und der Zwang, den ſie ausübt, mit der Schnelligkeit und Freiheit der von ihr angeregten Phantaſie, die mit Einem Blick ein Ganzes ſchaut, in Widerſpruch. Der Dichter hat vielmehr das Sichtbare mit wenigen Zügen ſo zu vergegen-

wärtigen, daß es in den Bewegungszug der Phantaſie aufgenommen wird. Tiefer betrachtet entſpringt das wahre Stylgeſetz aus der Zuſammenfaſſung der Aufgabe der Poeſie, Geſtalten zu geben (§. 838), mit ihrer höchſten, die innere Welt und ſchließlich Handlung darzuſtellen (§. 842), und beſtimmt ſich dahin, daß dieſe Kunſt *Körper andeutungsweiſe durch Handlungen nachzuahmen hat* (Leſſing).

Die Poeſie ſchwebt zwiſchen den beiden Verirrungen, von deren zweiter dieſer §. handelt, wie zwiſchen Scylla und Charybdis: um der geſtaltloſen Empfindung zu entgehen, verfällt der Dichter leicht in das Verfahren des Malers und da die Flucht vor dem Unbeſtimmten und Farbloſen jedem klaren Geiſte das Natürlichere iſt, ſo droht von dieſer Klippe die größere Gefahr. Die deutſche Literatur darf ſtolz darauf ſein, durch Leſſing das große Grundgeſetz der Dichtkunſt, welches dieſer §. ausſpricht, ein für allemal hingeſtellt zu haben. Seit wir ſeinen Laokoon beſitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen ſoll, zum ABC der Poeſie. Wer dagegen am meiſten fehlt, ſind noch heute, wie damals, als ſie die beſchreibende Poeſie einführten, die in Deutſchland in den Brockes, Haller, Kleiſt ihre Nachahmer fand und gegen welche Leſſing's Schrift gerichtet war, die Engländer; Walter Scott hat ſeine bedeutenden Schöpfungen unter dem Druck eines eingefleiſchten Sündigens gegen dieſen Urcodex faſt erſtickt. Es iſt das ſcharfe, faſt mikroſkopiſche Sehen, was ihn und Andere dazu verführt: das umſtändliche Aufzählen der Züge ſoll den Leſer in den Stand ſetzen, die Geſtalt bis zur Illuſion des phyſiſchen Schauens und Greifens überzeugend vor ſich zu bekommen; der Dichter will den Beweis führen, daß er ſelbſt ſo haarſcharf geſchaut habe, und der Leſer ſoll ihm folgen, aber die Wirkung iſt die entgegengeſetzte. — In der Nachweiſung des Geſetzes, von dem es ſich hier handelt und auf das wir zu §. 839 und 840 vorläufig hingedeutet haben, weichen wir jedoch von Leſſing's Begründung (ſ. Laokoon Cap. 16 und 21) auf den erſten Schritten ab, um erſt zum Schluſſe die poſitive Formel von ihm zu entlehnen. Der Satz, von welchem er ausgeht, daß die Kategorie der Zeit, welcher die Poeſie durch ihr Darſtellungsmittel angehört, das Simultane des räumlichen Nebeneinander als Inhalt des Dargeſtellten ausſchließe, iſt nicht richtig. Die Kategorie, in welche das Vehikel fällt, iſt allerdings zugleich diejenige, in welcher das Leben des Geiſtes an ſich, alſo das Organ, von welchem und für welches gedichtet wird, ſich bewegt. Das Zeitleben des Geiſtes iſt aber, wie wir gezeigt haben, in jedem Moment eine intenſive Einheit von Verſchiedenem, ſo denn auch als Phantaſie eine intenſive Anſchauung einer Vielheit, welche im Raum ausgebreitet iſt: Ein innerlicher Blick, der ein Ganzes von coexiſtirenden Theilen überſchaut. Der Gegenſtand dieſer innern Anſchauung kann an ſich ganz wohl ein ruhender ſein und die Mittheilungsform der Rede iſt dadurch, daß ſie ſucceſſiv ſchildert, an ſich nicht unfähig, den Geiſt in der Weiſe zu beſtimmen, daß er ſich das Bild eines ſolchen räumlich feſt ausgebreiteten Ganzen erzeuge. Leſſing bemerkt richtig, daß bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke das allmälige Aufreihen von Zügen kein Hinderniß für den Leſer iſt, ſich aus ihnen ein Bild zuſammenzufügen (a. a. O. Cap. 17). Natürlich ermangelt ein alſo zuſammengeſetztes Bild der Wärme, der Idealität. Und hier ſitzt denn das Weſentliche: im Gebiete der Kunſt will auch die empfangende Phantaſie zeugend, nachſchaffend ſich verhalten; ſie iſt in dieſe Stimmung, dieſe Selbſtthätigkeit von Anfang an durch den Dichter verſetzt. Einmal ſelbſtthätig erzeugt ſie ſich nun auf Eine richtige Berührung des poetiſchen Zauberſtabs in Einem Augenblick das von dem Dichter beabſichtigte Bild mit ſeiner Vielheit von Zügen, richtiger: nur das ſeiner Abſicht irgendwie entſprechende, denn hier tritt ein weſentlicher weiterer Unterſcheidungszug der Dichtkunſt auf: der bildende Künſtler ſchreibt dem Zuſchauer das Bild genau vor, indem er es ihm ſichtbar ausgeführt vor das äußere Auge ſtellt; der Zuſchauer iſt hierin unfrei; worin er frei iſt, das iſt die innere Erzeugung eines Bildes der Reihe von Bewegungen, die dem dargeſtellten Momente vorangehen und folgen; der Dichter dagegen ſchreibt dem Zuhörer das Succeſſive, das Weſentliche der Bewegung, den Gang des Ganzen vor, da iſt der Erſtere hierin unfrei; dagegen gibt er ihm zur Erzeugung des innern Bildes in ſeiner qualitativen Geſtaltung nur den Anſtoß: darin iſt der Zuhörer alſo hier ungleich freier, als in der bildenden Kunſt. Es verſchlägt auch nichts, wenn dieſer ſich die Geſtalt etwas anders, als jener, vorſtellt, wenn nur die Grundzüge im Bewegungscharakter der Abſicht des Dichters entſprechen. Wenn die Amme in Romeo und Julie in eitlem Putz angeſtiegen kommt, den Auftrag Juliens an Romeo zu beſtellen, und anfängt: „Peter, meinen Fächer!“ ſo mag ſie ſich der Eine größer, der Andere kleiner, jener in dieſe, dieſer in jene Farbe gekleidet vorſtellen: nur ein ganz ſtumpfer Leſer wird nicht augenblicklich ein in den weſentlichen Zügen richtiges Bild der närriſchen, treuen und gemeinen, geſchwätzigen und verſchwiegenen, kuppleriſchen, in Runzeln noch eiteln, aufgeputzten Alten vor ſich haben, wie ſie mit koketten Schwenkungen der Hüfte und ſteilem Kopfe die vornehme Dame affectirt. Die Phantaſie will alſo in der Dichtkunſt ſchlechterdings nicht aufgehalten und gezwungen ſein. Verkennt dieß der Dichter, ſo kommt nicht eigentlich „das Coexiſtirende des Körperlichen mit dem Conſecutiven der Rede in Colliſion,“ ſondern die windſchnelle, eine Vielheit von Zügen auf Einen Schlag vor ſich ausbreitende Bewegung und die Freiheit der Phantaſie mit der Langſamkeit, womit die Rede fortrückt, und mit dem Zwange, den ihr Ausmalen auflegt. Der Dichter verfährt dann, als ſtünde ſein Zuhörer vor einem aufgehängten Bilde, faßte nach dem erſten Ueberblick unter ſeiner Anleitung Theil für Theil in's Auge, ohne Furcht, daß ihm die Zuſammenfaſſung entgehe, denn das Ganze bleibt ja im Raum feſt vor ihm, und endlich gienge er dann zu dieſer über, die nun ein gefüllterer, durch Einzelbeobachtung vollkommenerer Act wäre, als der erſte Ueberblick. Er vergißt, daß er es mit einer bewegten Kraft zu thun hat, welche nichts Feſtes vor ſich hat, welche daher dieſem Zuzählen unter den Händen entſchwebt, entweicht, indem ſie, auf den erſten Schlag ſchon mit ihrem Bilde fertig, bei dem Aufreihen der folgenden ſchon über Berg und Thal iſt, daß ſie, während vornen zuwächst, hinten verliert, daher ſchließlich nichts übrig hat, was ſie zuſammenfaſſen könnte, ſo daß es iſt, „als ſähe man Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze deſſelben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden ſoll, die aber alle auf der andern Seite von ſelbſt wieder herabrollen;“ eine treffliche Vergleichung Leſſing's, nur daß die vernommenen Theile nicht nur, wie er ſagt, dem Ohre, ſondern vielmehr der vorausgeeilten Phantaſie, welche durch das Ohr in Thätigkeit gerufen iſt, verloren gehen. In der That kann Jeder an ſich die Erfahrung machen, daß Walter Scott's und ſeiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegentheil ihrer Abſicht bewirken, daß man nämlich nichts hat, nichts ſieht. Ja auch bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke iſt unſer obiges Zugeſtändniß zu beſchränken; bekanntlich iſt es ohne Zeichnung ſehr ſchwer und peinlich, ſich z. B. einen Schlachtbericht klar zu vergegenwärtigen. Der Dichter hat alſo nicht eigentlich und ſchlechthin das Coexiſtirende in ein Succeſſives zu verwandeln, er kann uns Coexiſtirendes vorführen, obwohl ſein Vehikel nicht coexiſtirende Form hat, aber er muß es ſo thun, daß er den bewegten Charakter der Phantaſie berückſichtigt, er muß daher mit wenigen Mitteln dem Leſer oder Zuhörer nur den nöthigen Anſtoß geben und er muß das Räumliche, das er ſo ſchildert, an geſchilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantaſie, weil ſie ſelbſt bewegt iſt, will Solches ſehen, was ſich bewegt. Von jenen Mitteln, namentlich den Epitheten, iſt weiterhin in beſonderem Zuſammenhang zu ſprechen, der gegenwärtige betont zunächſt nur, daß ſie einfach ſein müſſen, nicht verſuchen dürfen, ein ausführliches Bild zu geben. Allzu ängſtlich darf dieß allerdings nicht genommen werden und es iſt mehr einzuräumen, als das karge Maaß von den Bezeichnungen, welche Leſſing (a. a. O. Cap. 18) zuläßt; wenn nur die Grundbedingung, das Hereinziehen in den Bewegungsſtrom der Phantaſie, erfüllt iſt. Zunächſt geſchieht dieß dadurch, daß die Gegenſtände als bewegte im eigentlichen Sinne des Worts zur Darſtellung gebracht werden; Leſſing zeigt, wie Homer die Kleider und Waffen Agamemnons ſchildert, indem er ſie ihn anlegen, den Wagen der Juno, das Scepter des Agamemnon und Achilles, den Bogen des Pandarus, den Schild des Achilles, indem er ſie vor unſern Augen entſtehen läßt. Er hätte noch andere Beiſpiele wählen können, welche mit dieſen Homeriſchen überhaupt unter den allgemeineren Begriff der Thätigkeit fallen. Thätigkeit hat aber einen innern Grund und dieß führt uns tiefer, zu der Beziehung auf das Innere. Auf dieſem Uebergang iſt eine beſondere Sphäre von Stoffen der Darſtellung wichtig: Leſſing hat überſehen, daß es ſich auch von unbeweglichen Gegenſtänden, namentlich von der Landſchaft handelt. Zunächſt wird auch hier gelten, daß ihr Bild an dem Faden einer Thätigkeit (Wandern, Jagen u. dergl.) uns vorübergeführt werden ſoll. Es gibt eine tiefere Form: der Dichter kann, der gute wird immer auch das unorganiſche Leben vor uns werden laſſen, indem er uns eine Ahnung der planetariſchen Thätigkeit gibt, welche dieſe Maſſen aufgerichtet, dieſe Waſſer ergoſſen, dieſe Pflanzen gebildet hat. Allein auch dieſe Wendung iſt es noch nicht, welche Weſen und Streben der Dichtung am klarſten und vollſtändigſten bezeichnet: der Dichter wird die umgebende Natur in die Seele des Menſchen tragen, er wird uns zeigen, wie durch die Sinne ſein Gemüth dieſelbe auffaßt, er wird bewirken, daß der Leſer die Landſchaft mit den Augen der epiſchen Spieler ſieht, — „ihr Auge vor das ſeinige als Augenglas nimmt“ (J. Paul Vorſch. d. Aeſth. §. 80). Dieſes Schildern durch Schilderung des Reflexes auf Zuſchauer im Gedichte kommt nun aber ebenſo bei Gegenſtänden jeder Art in Anwendung; Leſſing führt es nur als Mittel auf, um menſchliche Schönheit zu vergegenwärtigen (a. a. O. Cap. 21. Helena vor den Greiſen auf der Mauer von Troia erſcheinend). Jetzt iſt dieſe directe Beziehung auf das Innere mit der Bewegung überhaupt wieder zuſammenzufaſſen. Bringt der Dichter die Gegenſtände, die er ſchildert, auch nur in Zuſammenhang mit phyſiſcher Bewegung, ſo führt doch der zunächſt nur äußere Zweck derſelben directer oder indirecter auf einen innern. Mit einem ſolchen werden auch Empfindungen über landſchaftliche, menſchliche und jede andere Schönheit immer in unmittelbarer Verflechtung ſtehen. Agamemnons Ankleiden, die Scepter, die Waffen, der Achillesſchild: Alles führt an längeren oder kürzeren Fäden in den Mittelpunct der großen Handlung in der Ilias, die Gefühle der Greiſe bei dem Anblick der Helena ebenſo, und gefühlvolle Betrachtung von Landſchaft im Roman hängt mit Affecten, dieſe mit Thaten und Leiden zuſammen, die vom Centrum der Haupthandlung ausgehen und zu ihm zurückleiten. Leſſing ſelbſt hat daher die Sache im Mittelpunct erfaßt, indem er den Satz aufſtellt, den der §. wörtlich von ihm aufnimmt. — Unter dieſen Mitteln iſt aber gerade das Gewöhnlichſte, Einfachſte noch nicht genannt, auch von Leſſing nicht erwähnt, nämlich die Form der unmittelbaren Begleitung. Der Dichter ſchildert Körper dadurch, daß er einfach zeigt, wie ſie der innern Bewegung, dem Zweck, dem Willen, der Handlung folgen und das Innere ausdrücken. Gerade an dieſer Form läßt ſich auch am beſten nachweiſen, wie ein kurzer Zug hinreicht, um die Phantaſie zur Erzeugung eines innern Bildes zu beſtimmen. Der Dichter ſage uns alſo von dem Aeußern einer Perſon, die er einführt, zuerſt gar nichts, oder nur ein Wort: ſchön, ſchlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet u. ſ. w. Nun ſetze er ſie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie in raſchem Vorübergleiten pflückend, einen Zug auf, z. B.: jetzt blitzte das dunkle, das blaue Auge, ſchüttelte er die braunen, die blonden Locken, ſchlug er die Toga auseinander, hob er das lange Schwert u. ſ. w. Später mag dann, um den Zuhörer genauer zu beſtimmen, bei ähnlichem Anlaß ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen; eine Berichtigung, Ergänzung des auf den erſten Zug raſch geſchaffenen Bildes ſtört ihn nicht, ſondern nur eine Zumuthung, langſam und in's Kleinſte hinein gezwungen vorzuſtellen. — J. Paul gibt (a. a. O. §. 79) noch zwei Winke: er räth dem Dichter, zu wirken durch Aufhebung, d. h. indem er eine Geſtalt zuerſt verhüllt, als eine durch äußere Hinderniſſe verdeckte einführt, was die Phantaſie doppelt ſtark reizt, ſie ſich vorzuſtellen, und ſie dann erſt aufdeckt; ferner durch Contraſt der Farben oder Verhältniſſe: wenn z. B. die Alten eine Venus zornig darſtellen, ſo heben die Contraſte ſtärker ihre Anmuth hervor, als die Verwandtſchaftsfarben. Dieſe Kunſtmittel ſubſumiren ſich ebenfalls unter den Begriff der Bewegung im allgemeinſten Sinn und haben ſich überdieß mit dem Verfahren zu verbinden, die den Gegenſtand in die Bewegung im engern Sinne des Seelenlebens und der Handlung hineinzieht.

Hiemit iſt nun aber nicht nur eine poetiſche Stylregel aufgeſtellt, ſondern ein tieferer Blick in das Weſen der Dichtkunſt gewonnen. In §. 842 iſt die höchſte Kraft und Beſtimmung derſelben ausgeſprochen: Offenbarung der innern Welt, die ſich in der Handlung zuſammenfaßt; es iſt geſagt, daß hier alles Aeußere in das Innere mündet und aus ihm hervorſtrömt. Dadurch tritt der Inhalt des §. 842 mit dem des §. 838 in eine innere Einheit: die Wiederholung des Standpuncts der bildenden Kunſt auf dem geiſtigen Boden der Dichtkunſt iſt nun in erfüllten Zuſammenhang geſetzt mit ihrer eigenſten Aufgabe, die innere Welt zu erſchließen. — Sieht man auf die Perſon des Dichters und den innern Prozeß ſeiner Thätigkeit zurück, ſo begreift man, wie ihm ſein eigenes Vorfühlen der innern Zuſtände, die er ſchildert, mit dem Schauen der Geſtalten, welche deren Träger ſein ſollen, zu einer lebendigen Einheit ſo zuſammenwachſen wird, daß er ſie wohl unwillkürlich ſogar mimiſch ſich vorſpielt; daher ſagt Ariſtoteles (Poetik 17), der Dichter müſſe bei der Verſetzung in die Leidenſchaften ſeiner inneren Bewegung ſelbſt mit der Gebärde folgen.

§. 848.

Durch ihre Stellung an der Grenze der Künſte iſt die Dichtkunſt die unmittelbare Nachbarinn des Gebiets, worin ſcheinlos das Wahre und Gute vorgetragen wird und welches ihr gegenüber Proſa heißt. Sie tritt daher leichter, als jede andere Kunſt, auf dieſen Boden über, indem ſie die wahre äſthetiſche Einheit von Idee und Bild entmiſcht, allgemeine oder thatſächliche Wahrheit mit ſchönen Formen nur äußerlich bekleidet und durch ſolchen Inhalt näher oder entfernter auf den Willen zu wirken ſucht. Hiedurch wird immer zugleich die äſthetiſche Illuſion aufgehoben, indem die Perſon des Dichters zu ſichtbar hervortritt.

Die Stellung der Poeſie iſt eine andere, als die der übrigen Künſte: ſie hat zur einen Seite das Land der Kunſt, zur andern das Meer der ſcheinloſen, reinen Geiſtesthätigkeiten, welche weiterhin wieder in den Willen und das praktiſche Leben führen, während ihre Schweſtern, von Kunſtgebiet umgeben, mitten im Lande wohnen und daher einen größern Sprung nöthig haben, um den feſten Boden des ungemiſcht Schönen zu verlaſſen. Während daher in der Erörterung des Stylgeſetzes bei dieſen nur die Ausweichung auf den Boden anderer Künſte zur Sprache kam, muß hier ſchon im gegenwärtigen Zuſammenhang auch die Ausbreitung in das Gebiet des mit äſthetiſchen Mitteln nur äußerlich ſich ſchmückenden Wahren und Guten zur Sprache kommen. Die Enge der Nachbarſchaft iſt ausgeſprochen in der gangbaren und weſentlichen Entgegenſetzung der Begriffe Poeſie und Proſa: beide werden in dieſe ausdrückliche Beziehung des Gegenſatzes geſtellt, eben weil ſie trotz der Schärfe der Grenze hart aneinander liegen. Was Proſa ſei, wäre nach den Erörterungen in der Metaphyſik des Schönen eigentlich nicht mehr zu unterſuchen; doch müſſen wir darauf zurückkommen, weil dieſe Spannung des Verhältniſſes eine ſpezielle Beleuchtung verlangt. Wir gehen dabei von der Berichtigung der betreffenden Sätze Wilhelms v. Humboldt aus. Er ſagt (Aeſth. Verſ. S. 20), der Unterſchied des Reiches der Phantaſie von dem Reiche der Wirklichkeit beſtehe darin, daß in dieſem jede Erſcheinung einzeln und für ſich daſtehe, keine als Grund oder Folge von der andern abhänge; eine ſolche Abhängigkeit könne niemals wirklich angeſchaut, immer nur durch Schlüſſe eingeſehen werden; der Begriff des Wirklichen mache auch das Aufſuchen derſelben überflüſſig; denn hier ſei die Erſcheinung einfach da, brauche ſich nicht erſt durch ihre Urſache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen; ſobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergehe, ſo beſtehe Jedes nur durch ſeine Abhängigkeit von etwas Anderem, und Alles, was nicht anders als unter der Bedingung eines durchgängigen innern Zuſammenhangs gedacht werden könne, ſei idealiſch. Es verhält ſich aber ſo gewiß umgekehrt, daß nur zu fragen iſt, wie Humboldt zur der ſchiefen Aufſtellung gekommen ſei. Nicht die Wirklichkeit ſchlechthin ſtellt ihre Individuen wie ſelbſtändige Erſcheinungen auf, ſondern ſo werden ſie aufgefaßt von der Anſchauung, und es iſt gerade die idealiſirende Kunſt, welche an der letztern unmittelbar fortbildet; dagegen die Beobachtung, der Verſtand geht hinter die Anſchauung zurück, welche die Dinge aus der Kette ihrer Vermittlungen herausgreift, ſtellt ſie durch Schlüſſe nach den Kategorieen der Cauſalität, des Mittels und Zweckes u. ſ. w. in den Zuſammenhang allſeitiger Bedingtheit, und dieß iſt die Proſa, welche in Wahrheit eben das gemein wirkliche Verhältniß begreift. Die Proſa kennt nicht den Schein, als ob ein Individuum abſolut ſei, das Einzelne iſt ihr nie eine Totalität, ſie ſteigt als Philoſophie zu der Idee einer Totalität auf, welche im ganzen Weltall, in den unendlichen Zeiten und Räumen, in der allſeitigen Vermittlung und Wechſel-Ergänzung alles Einzelnen real iſt; dieſe Totalität nennt man im ſpeculativen Sinne concret, das Individuum iſt in ihr als lebendiges Glied des Ganzen geſetzt, aber ſie iſt nicht concret in dem Sinne, daß das Individuum in ihr mangellos ſeine Gattung und durch ſie das Weltall in ſich darſtellte. Dieſer Betrachtung gegenüber iſt das Einzelne auf dem Standpuncte der Proſa immer todt, und zwar ohne Unterſchied der niedrigeren und höheren Gebiete; alle Proſa lieſt das Allgemeine aus ſeinen Individuen zuſammen, die Poeſie hat es im Individuum. Jene Fäden der Cauſalität, welche vom Individuum fortleiten in den unendlichen Progreß des Einzelnen, ſchneidet die Poeſie gerade durch, während die Proſa ſie verfolgt. Man ſieht aber, wie W. Humboldt bei ſeiner übrigens ſo richtigen Idee vom Schönen auf den falſchen Begriff gekommen iſt. Er bezeichnet (a. a. O. S. 21) die Phantaſie als einen Theil der Vernunftthätigkeit, deren Aufgabe es iſt, Alles im Zuſammenhang zu faſſen, zu Einheiten und endlich zur höchſten Einheit zu verbinden. Die Phantaſie iſt nun wohl eine der Formen des abſoluten Geiſtes, in ihrem Verfahren aber von den übrigen Formen dieſer höchſten Sphäre gerade dadurch verſchieden, daß ſie die Sinnlichkeit in ſie heraufnimmt und die höchſte Einheit in das ſinnlich Eine legt, und eben dieſer Unterſchied war hier zu betonen. Ferner erkennt Humboldt als weſentlichen Grundzug des Schönen die Tilgung des gemein Zufälligen und meint nun, dieſe müſſe dadurch bewerkſtelligt werden, daß die Dinge in ihrem allſeitigen Zuſammenhang nach Grund und Folge aufgefaßt werden. Allein auf dieſe Weiſe tilgt eben nur die Proſa den rohen Begriff des Zufalls, indem ſie zeigt, daß das, was eine jeweilig gegebene Linie anſcheinend irrationell durchkreuzt, vielmehr nur eine Folge davon iſt, daß das Ganze des Lebens ein Syſtem von Linien bildet, die ſich nach allen Seiten unberechenbar ſchneiden; nicht in ihren einzelnen, beſchränkten Gebieten leiſtet ſie dieß, denn jedes derſelben überläßt die Verfolgung gewiſſer Durchkreuzungen in ihre Cauſalität einem andern, die Philoſophie nur überblickt das Ganze und verſöhnt mit jeder Störung jedes Zuſammenhangs auf jedem Punct. Im Reiche des Schönen dagegen wird das Zufällige auf anderem Wege getilgt: es wird in ſeiner, die jeweilige Linie ſtörenden Form entweder gar nicht zugelaſſen, als nicht ſeiend behandelt, oder in ein Furchtbares, ein Komiſches aufgehoben, nimmermehr aber durch denkenden Ueberblick des unendlichen Zuſammenhangs in Natur und Geſchichte auf ſeine entfernten Nothwendigkeiten zurückgeführt. Hier ſind weſentlich die §§. 52 und 53 zu vergleichen. Wie konnte nun W. von Humboldt den falſchen Begriff mit ſeiner richtigen Idee, daß das Schöne eine Totalität, ein geſchloſſenes, nur von ſich ſelbſt abhängiges Ganzes iſt, vereinigen? Er verwechſelt die organiſche Motivirung im Kunſtwerk und jenen Charakter der Unendlichkeit, wodurch die Idealgeſtalt alle Möglichkeiten, die Keime zu allem Großen in ſich trägt, mit dem allſeitigen Netze der Begründungen und Beziehungen, worin die Dinge außerhalb des Kunſtwerks ſtehen und wodurch auf dem Standpuncte der Proſa Alles auf Alles hinweist, aber auf andere Weiſe, nämlich auf Koſten der freien Selbſtändigkeit.

Wir werfen noch einen Blick auf ein beſonderes Gebiet der Proſa, die Geſchichte. Das Weſentliche iſt allerdings in anderem Zuſammenhange (§. 400) ſchon vorgebracht und es bleibt nur wenig zu ſagen übrig. Die Grundlage des hiſtoriſchen Standpuncts bleibt unbeſchadet ſeines höheren Zieles weſentlich die, daß man erfahre und wiſſe, was geſchehen iſt, wogegen der Dichter zur Anſchauung bringt, was nie und immer geſchieht, jedoch in ſolcher individueller Beſtimmtheit, daß der Zuhörer überzeugt iſt, es könne in einer beſtimmten Zeit, an beſtimmtem Ort ſo und nicht anders geſchehen ſein, oder richtiger: es müßte, wenn es geſchähe, ſo und nicht anders geſchehen. Ariſtoteles ſagt in der ſchon zu §. 400 angeführten Stelle der Poetik (C. 9), die Dichtkunſt ſtelle mehr das Allgemeine, die Geſchichte das Einzelne dar, und das Allgemeine beſtimmt er näher dahin, daß die Reden oder Handlungen, die einem beſtimmten Manne beigelegt werden, Möglichkeit und Wahrſcheinlichkeit haben. Statt des Letztern würden wir ſagen: innere Wahrheit; eine logiſche Verwirrung aber liegt darin, daß durch die Worte: „einem beſtimmten Manne“ der Begriff des Einzelnen, der vorher die Geſchichte von der Poeſie unterſcheiden ſollte, gerade auch in dieſe aufgenommen iſt. Ariſtoteles ſtellt hiemit die Forderung auf, daß die allgemeine, innere Wahrheit vereinigt ſei mit dem überzeugenden Ausdruck der Individualität; daß das Ewige ſich darſtelle als ein Solches, was auch die Energie hat, unter den Bedingungen der Wirklichkeit zu ſein. Das Richtige iſt, daß ſowohl die

Geſchichte, als auch die Poeſie, jede das Allgemeine und jede das Einzelne hat, aber jede das letztere in anderem Sinn und daher auch das erſtere in anderem Verhältniß dazu. Die Geſchichte nämlich, da es ihr um den Stoff als ſolchen zu thun iſt, nimmt alle die Trübungen des Einzelnen, alſo des Bandes zwiſchen dem Allgemeinen und Einzelnen auf, welche im Naturſchönen der ſtörende Zufall mit ſich bringt, ſie verſöhnt mit ihnen durch den weiten Blick über die Zeiten und Ereigniſſe, die Poeſie aber vollbringt die Verſöhnung hier, auf dieſem Puncte, indem ſie dieſelben ausſcheidet. Ebenſo verſchieden ſind ſie im Umfang der Aufnahme des Einzelnen. Der Geſchichtſchreiber nimmt nur gelegentlich ſolche Züge auf, welche den Gegenſtand der innern Anſchauung greiflich vergegenwärtigen, der Dichter grundſätzlich und überall; auf der andern Seite führt jener eine Maſſe cauſaler Vermittlungen ein, welche den Individuen den ſchönen Schein der freien Bewegung entziehen und ſie insbeſondere in der Zeit mechaniſirter Staatsformen in die Schnüre des Vorgeſchriebenen, Canzlei- und Ordonnanzmäßigen einſpannen, der Dichter ſtößt ſie aus und ſein Augenmerk iſt, dem Menſchen ſeine freie Lebendigkeit zu erhalten. (Vergl. hierüber auch Hegel, Aeſthetik. Th. 3, S. 256 ff.) Dieß führt auf den Unterſchied im Stoffe: die Geſchichte umfaßt Alles, die Dichtkunſt meidet mechaniſirte Zuſtände. Im Uebrigen iſt bei dieſer Vergleichung von Poeſie und Geſchichte vorausgeſetzt, daß ſich beide in denſelben Stoff theilen. Warum es unbedingt vorzuziehen iſt, wenn der Dichter in den betreffenden Zweigen ſeiner Kunſt den Stoff nicht frei erfindet, ſondern aus der Geſchichte nimmt, brauchen wir, da unſer ganzes Syſtem nach Bau und Inhalt vor Allem gegen ſtoffloſen Idealiſmus der Phantaſie gekehrt iſt, nicht weiter zu zeigen. Wenn Ariſtoteles denſelben Satz darauf gründet, daß das Mögliche glaubwürdiger ſei, wenn es geſchehen iſt, ſo muß man wohl bemerken, daß er vorher überſehen hat, in dem Begriffe des Möglichen ausdrücklich den des überzeugend Individuellen hervorzuheben. Der Dichter thut darum gut, ſich an die Geſchichte zu halten, weil ſonſt ſeinem Werke der Schein der Naturwahrheit, Ton, Wurf und Haltung des individuell Wirklichen abgeht; ſein Werk intereſſirt uns nicht, weil das, was es darſtellt, wirklich geſchehen iſt, ſondern weil es zur Kraft des Allgemeinen die unendliche Eigenheit alles Individuellen aus dem Boden des empiriſch Wirklichen heraufzieht. Daß aber die Umſchmelzung ſchwer und daß daher der Dichter im Vortheil iſt, wenn ſich ihm geſchichtliche Stoffe darbieten, welche die allgemeine Phantaſie, die dichtende Sage ſchon umgeſtaltet, ſchon bis auf einen gewiſſen Grad poetiſch zugerichtet hat, iſt ſchon öfters bemerkt und muß bei dem Drama noch einmal aufgenommen werden. Eine Aehnlichkeit zwiſchen Geſchichtſchreibung und Dichtung liegt endlich im Großen und Ganzen der Anordnung, worin doch auch die erſtere nach einem Geſetze der Ausſcheidung, Auswahl zu verfahren hat, die der poetiſchen Compoſition verwandt iſt. In dieſer Beziehung vorzüglich ſpricht man von hiſtoriſchem Kunſtwerk. Allein das leitende Prinzip bleibt auch hierin für den Geſchichtſchreiber, daß die ſächliche Wahrheit in volles und reines Licht trete. Würde z. B. eine Thatſache oder eine Reihe von Thatſachen noch ſo dunkle Schatten auf die Idee einer ewigen Gerechtigkeit werfen, die ſich nur anderswo, in andern Geſchichtswerken über den weitern Verlauf der Begebenheiten wieder ausgleichen, der Hiſtoriker dürfte ſie der künſtleriſchen Anordnung zu liebe natürlich nicht unterdrücken.

Nach dieſer Auseinanderſetzung wären nun die verſchiedenen Arten des Uebertritts aus der ächten Poeſie in die Proſa zu beleuchten. Wir beſchränken uns aber hier auf wenige Bemerkungen, weil die Sache an andern Orten zur Sprache kommen muß, nämlich theils in der Darſtellung der Zweige der Poeſie, theils im Anhang (vergl. §. 547). Ohne Vorgriff in die Zweige ſind allerdings auch dieſe Bemerkungen nicht möglich. — Das Vortragen allgemeiner (wiſſenſchaftlicher, ethiſcher, politiſcher) oder hiſtoriſcher Wahrheit, das ſchließlich irgendwie immer auf den Willen berechnet iſt, alſo die Welt unäſthetiſch aus dem Standpuncte des Sollens auffaßt, und das ſich von der äſthetiſchen Einheit entbindet, in welcher es nur als ein vom lebendig anſchaulichen Ganzen getragenes Moment Berechtigung hat, iſt immer zugleich ein falſches Hervortreten der Perſon des Dichters, eine Aufhebung der Objectivität, die, in verſchiedenem Sinne zwar, allen Zweigen zukommt, alſo eine Störung der Illuſion. Im Epiſchen erzählt der Dichter; er verkennt aber das richtige Verhältniß, wonach er blos Organ iſt, wenn er *über* ſeinen Stoff redet, ſtatt ihn durch ſeine Rede nur aufzuzeigen, und das Letztere geſchieht, indem er ſeine Perſonen handeln läßt. Hier müſſen wir nur §. 513 das Wort des Ariſtoteles wieder aufnehmen: der Dichter ſelbſt dürfe am wenigſten ſprechen, denn ſo ſei es nicht gemeint mit ſeiner Aufgabe, nachzuahmen; die Andern drängen durchaus die eigene Perſon vor, ahmen Weniges oder ſelten nach, Homer aber führe nach einer kurzen Einleitung geradezu einen Mann oder eine Frau oder ſonſt etwas ein und nichts ohne, ſondern mit Charakter. Wie wenig iſt dieß einfache Grundgeſetz namentlich in unſerer Romanliteratur erkannt und befolgt! Da werden Verhältniſſe, Charaktere, Stimmungen analyſirt, ſtatt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie ſie ſind, da hört man überall den Dichter als Pſychologen, Philoſophen, Moraliſten, Politiker, der ſich nur dürftig und fadenſcheinig in eine Handlung verkleidet hat. Bei J. Paul, der dieſe unter Excerpten, Excurſen, Reden, Abhandlungen, Hundspoſttagen u. ſ. w. faſt verſchüttet, hängt dieß anders zuſammen, denn er weiß eigentlich, daß er ſündigt, und thut es aus humoriſtiſchem Eigenſinn doch. Eine beſonders gewöhnliche Form iſt die, daß weit zu viel Geſpräch eingeflochten wird; es ſprechen zwar die Perſonen im Roman, aber aus ihnen ſichtbar der Poet, der ſeine Reflexionen an den Mann bringen will und es dadurch ſicher wenigſtens dahin bringt, daß man ihm gar nicht mehr glaubt, es ſei ihm Ernſt mit dem Erzählen. — Eine andere, gröbere Form der proſaiſchen Entmiſchung iſt nun das Ausweichen auf den hiſtoriſchen Standpunct. Es verbindet ſich, wo es auftritt, mit jenem Ueberſchuſſe der Reflexion; der ſcheinbare Dichter will ſich in beiden Formen mit dem proſaiſchen Bewußtſein des Leſers in Vermittlung ſetzen, durch die letztere aber ſpeziell gegen Vorwürfe, die aus dieſem Bewußtſein kommen, verwahren und decken: er kann nichts dafür, wenn dieß und das verletzt, es iſt geſchehen. Ausdrückliche Verſicherungen der hiſtoriſchen Wahrheit, Vorworte, Randbemerkungen mit ſtatiſtiſchen Notizen und Argumenten, Nachbemerkungen, überflüſſig ſpezielle Data, zu genaue Localiſirungen, Aufnahme einzelner Züge, die ohne poetiſche Bedeutung ſind, aber die geſchichtliche Wahrheit verbürgen ſollen: das Alles wirkt zuſammen, dafür zu ſorgen, daß ein recht fühlbarer Erdgeſchmack, ein recht ſchwerer Bodenſatz des Stoffartigen zurückbleibe, den kein Schütteln mit dem darüber ſchwebenden Spiritus zu amalgamiren vermag. Da bleibt das Ganze tonlos, da treten die Maſſen nicht in Fluß, da erklingt nicht der Strom in jenem Rhythmus, der uns ſagt, daß aller Stoff in freien Schein verwandelt iſt, daß wir eine zweite, ideale Welt vor uns haben. Man leſe z. B. jede beliebige Parthie in dem gewiß nicht talentloſen Bulwer, halte ſie neben irgend eine Parthie des Wilh. Meiſter und höre hin, ob der Unterſchied nicht iſt wie zwiſchen dem Klang von Kupfer und Silber. — Auf die lyriſche Dichtung wollen wir noch nicht näher eingehen; der betreffende Abſchnitt wird zeigen, wie der Lyriker, obwohl er im eigenen Namen ſpricht, doch ſich in gewiſſem Sinne zu objectiviren hat, wie nahe es aber allerdings ihm beſonders liegt, ſich nackt an das proſaiſche Bewußtſein zu wenden. Die Reflexionspoeſie iſt in dieſem Gebiete am meiſten zu Hauſe; in das Feld der hiſtoriſchen Proſa geräth leicht das erzählende Gedicht in Volkslied und Kunſtpoeſie. — Im Drama iſt kein directes Hervortreten der Perſon des Dichters möglich, um ſo näher liegt das ſubjective Hervorſprechen aus den nur ſcheinbar objectiven Charakteren. Schiller hatte ſchon große Stufen der Schülerjahre hinter ſich, als er im Don Carlos noch recht in die oberflächlich maskirte Rhetorik des ſubjectiven Pathos verfiel. Seine Nachahmer brachten zu demſelben Fehler nicht ſeine große, weltumfaſſende Seele mit. Schiller erkannte ſeine Blöße, nahm ſeinen Geiſt in die Zucht der ſtrengen Realität des geſchichtlichen Stoffs und gründete mit ſeinem Wallenſtein das neuere hiſtoriſch politiſche Drama. Aber ſeine Nachfolger wußten die Umſchmelzung nicht zu dem Puncte zu führen, auf dem ſie trotz ſo vielen Reſten von Dualiſmus bei Schiller ſchon angelangt iſt. Vielmehr im Drama gerade geht das tendenziös rhetoriſche Pathos und neben ihm die ſtoffartige Schwere des Hiſtoriſchen recht im Schwange. Dabei bemerkt man doch auch, abgeſehen von dem pathetiſchen Peroriren hinter der Maske, ein im engeren Sinne merkliches Selbſtſprechen des Dichters, und dieß in allen Gattungen, auch im Luſtſpiel: es werden Entwicklungen von Sachlagen, namentlich Expoſitionen im Anfang, Auseinanderſetzungen der Stimmungen, Leidenſchaften gegeben, denen man augenblicklich anſieht, daß die dramatiſche Perſon eigentlich nicht mit den andern auf der Bühne, noch mit ſich ſelbſt, ſondern mit den Zuhörern ſpricht, alſo eigentlich der Dichter. Das iſt zugleich ein Rückfall in die Kindheit des Drama, wo Einer herauskam und dem Publikum direct erzählte, er ſei bös, zornig, dieß und das verhalte ſich ſo und ſo. Auch die zu umſtändlichen Anweiſungen für das Spiel beweiſen, daß dem Dichter das proſaiſche Wiſſen um die Execution und das Publikum über die Schulter ſieht.

§. 849.

Aus dem Verhältniſſe der Prinzipien der directen und indirecten Idealiſirung (§. 844) geht auch in der Poeſie ein Gegenſatz zweier Stylrichtungen hervor. Die eine behandelt im Geiſte der Plaſtik die innere und äußere Welt allgemeiner, einfacher, ungebrochener und regelmäßiger, die andere, dem ächt maleriſchen Verfahren entſprechend, verfolgt eine buntere Welt in die tieferen Brüche des Bewußtſeins und der Erſcheinung, in die härteren Bedingungen des Daſeins und in die ſchärfſte Eigenheit der Individualität und ſchreitet bis zu den kühnſten Verbindungen des Ernſten und Komiſchen fort. Jene wird, vermöge gegründeter Uebertragung des Geſchichtlichen auf einen bleibenden Unterſchied, vorzüglich in der Poeſie die claſſiſche genannt (vergl. §. 438). In keiner andern Kunſt iſt Kampf und Wechſelwirkung beider Style ſo durchgreifend und befruchtend, wie in dieſer.

Es muß hier nachdrücklich auf §. 676 verwieſen werden, wo das Weſen und die ganze Bedeutung der zwei entgegengeſetzten Style für die Malerei auseinandergeſetzt iſt. Zwiſchen dieſer und der Poeſie beſteht, wie ſich aus allem Bisherigen ergibt, die tiefſte Verwandtſchaft auch hierin, in der letzteren behauptet jedoch (vergl. §. 844) das Prinzip der directen Idealiſirung neben dem entgegengeſetzten, das entſchieden zur Herrſchaft gelangt iſt, ſein Recht in ſtärkerem Maaße fort, daher es in der Geſchichte dieſer Kunſt, in der Periode, deren Geiſt der plaſtiſche war, eine vollkommen reife, den Bedingungen dieſes Kunſtgebiets rein entſprechende Poeſie gegeben hat, eine Poeſie, die auf dem Standpunct ihres Ideals ſo ganz und aus Einem muſterhaften Guſſe war, daß von ihr der Name des

Claſſiſchen entnommen iſt, wie er nicht nur dem Beſten und Vollkommenſten, ſondern in engerer Bedeutung dem Style gegeben wird, der auf jenem Prinzip der directen Idealiſirung ruht, nach welchem die einzelne Geſtalt ſchön ſein ſoll. Auch in der Malerei nennt man die entſprechende Richtung die claſſiſche, die claſſicirende; man bemerke aber dabei wohl, daß dieſer Styl hier ſeine Muſter nicht eigentlich in den Werken der Alten auf demſelben Kunſtgebiete, vielmehr auf dem einer andern Kunſt, der Sculptur, hat, wogegen die claſſiſch fühlende, zeichnende, componirende Richtung in der Poeſie ihre Vorbilder eben in den alten Meiſtern derſelben Kunſt findet und der verwandte Charakter der Bildnerkunſt nur zur näheren Belehrung über ihr Weſen beizuziehen iſt. Die Bezeichnung trifft daher noch weit enger zu, wenn man (unter den nöthigen Einſchränkungen) die Dichtung der romaniſchen Völker, unter den Deutſchen Göthe's und Schiller's im Gegenſatze vorzüglich gegen Shakespeare, die claſſicirende nennt, als wenn man den älteren und jüngeren Akademikern der Malerei in Frankreich, den Carſtens und Wächter in Deutſchland dieſen Namen gibt. Die durchſchlagende Bezeichnung claſſiſch und romantiſch, wie ſie nicht nur einen geſchichtlich dageweſenen, ſondern bleibenden Unterſchied der Auffaſſung im Auge hat, iſt im Gebiete der Poeſie aufgekommen, der große Gegenſatz der Style hier früher, ausdrücklicher, tiefer erkannt worden, als auf allen andern Kunſtgebieten: natürlich, weil der geiſtigſten Kunſt ein ausgeſprochneres Bewußtſein ihrer Geſetze, eine ausgebildetere Kritik zur Seite geht. Seit dem Kampfe gegen Gotſched dreht ſich Alles um dieſe Angel, Shakespeare iſt der Name, in welchem man Alles zuſammenfaßt, was man unter dem naturaliſtiſchen und individualiſirenden Style begreift. Um was es ſich eigentlich handelt, kann man ſich auf empiriſchem Weg am beſten veranſchaulichen, wenn man deutlich das Schwanken zwiſchen zwei Stylen in Göthe's Egmont beobachtet, wenn man in Schiller's Wallenſtein genau unterſcheidet, wo unter dem Einfluſſe des großen Britten die geſättigte Farbe der vollen Lebenswahrheit und wo dagegen die generaliſirende Allgemeinheit des Idealiſmus durchdringt, wenn man die Aeußerung von Gervinus über Schiller's Charaktere: ſie halten ſich in einer Mitte zwiſchen der typiſchen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare (Neuere Geſch. d. poet. Nat.-Lit. d. Deutſch. Th. 2. S. 506) wohl überlegt. Letztere iſt zwar nicht ganz richtig; dieſe Mitte ſuchen wir erſt, ſie iſt das Ziel unſerer Poeſie, aber das Wort gibt viel zu denken. — Der §. faßt in Kürze die ſchon in früheren Abſchnitten mehrfach beſprochenen Grundzüge beider Style noch einmal zuſammen und hebt als neuen Zug nur die kühnere Miſchung des Ernſten und Komiſchen hervor; jede weitere Auseinanderſetzung an der gegenwärtigen Stelle wäre zweckwidrig, weil in der Folge der große Unterſchied, von dem es ſich handelt, auf allen Hauptpuncten hervortritt und zur Sprache kommt. Nur gewiſſe Beſtimmungen, Definitionen deſſelben ſind hier noch zu berückſichtigen, um Einwürfen vorzubeugen. In der Grundlage ſeiner Weltanſchauung haben wir den claſſiſchen Styl weſentlich als einen objectiven beſtimmt („das Ideal der objectiven Phantaſie" §. 425). Widerſpricht dieß nicht dem Begriffe des Idealiſtiſchen? Wie kann man von dem klar ſchauenden, gegenſtändlichen Göthe und von dem ſubjectiven Schiller gemeinſchaftlich das Claſſiciren ausſagen? Allein man muß richtig unterſcheiden. Im claſſiſchen Style wird verlangt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſei, daher greift er nicht tief in die ſpezielleren Züge der Exiſtenz hinein, gibt mehr Typen, als Individuen, berührt nur die reinen, lichten Gipfel der Dinge. Göthe und Schiller in ihrer durch die Alten geläuterten Periode haben dieß gemein; von dem Unterſchiede, der übrigens zwiſchen ihnen ſtattfindet, iſt hier zunächſt ganz abzuſehen und ebenſo von den Einſchränkungen, die im Gemeinſchaftlichen ſelbſt daraus entſpringen, daß Schiller vermöge ſeiner draſtiſchen Energie durch Shakespeares Einfluß vielfach zur geſättigteren, keckeren Farbengebung geführt wird. Durch jene Keuſchheit nun, die ſich ſcheut, in die Einzelzüge der Dinge bis zu einer gewiſſen Spezialität einzugehen, iſt der Geiſt des claſſiſchen Styls idealiſtiſch, nimmt die großen Schritte des Kothurns; dem unbeſchadet iſt aber ſeine Auffaſſung an ſich ſtreng ſächlich, ihr verwandelt ſich alles Innere ganz in ein Bild, das ſo feſt und in ſo klaren Umriſſen daſteht, wie eine Statue; ſie ſetzt keinen Reſt von Subjectivität. Von dieſer Seite betrachtet, ſteht Schiller der claſſiſchen Auffaſſung ganz ferne und fällt ſogar in die rhetoriſche Entmiſchung der äſthetiſchen Elemente (§. 848). Wir haben den Charakter des claſſiſchen Ideals früher auch einen realiſtiſchen genannt (§. 439, a.); darauf kommen wir nachher zurück, um namentlich in dieſer Bezeichnung verwirrendem Mißverſtändniſſe zu ſteuern. Vorerſt iſt noch zu verhüten, daß nicht ein Begriff zur Unzeit herbeigebracht werde, welcher den richtigen Gegenſatz ebenfalls umzuſtoßen droht: in gewiſſem Sinn iſt nämlich Göthe ſubjectiver, als Schiller, indem jener in Gemüthskämpfen, dieſer in Thaten und Geſchichte als dem eigentlichen Elemente ſeines Dichterberufes ſich bewegt; dieß geht aber die Grundſtimmung der ganzen Perſönlichkeit und den durch ſie beſtimmten Inhalt, nicht den Styl der Poeſie an; es hat freilich auch weſentlichen Einfluß auf denſelben, allein dieſe Urſache des verſchiedenen Colorits gehört nicht hierher. Wir gehen jetzt hinüber zu dem entgegengeſetzten Style, um hier ebenſo die Begriffe zu ordnen. Schiller nennt ihn ſentimental; dieſe Begriffsbeſtimmung iſt im Ganzen und Großen beurtheilt in Anm. 1 zu §. 458. Es bleibt das Wahre, daß im romantiſchen und modernen Ideale die innere Welt über die äußere wiegt und daher ein ſubjectiver Stimmungshauch ſich über alle Gebilde der Poeſie legt, in welchem die Umriſſe zu verzittern ſcheinen; allein der Charakter der ganzen Auffaſſung iſt damit nicht erſchöpft; und ebenſowenig durch W. v. Humboldt's entſprechende Unterſcheidung der zwei Style als des bildenden und ſtimmenden (Aeſthet. Verſ. Abſchnitt XIV). Es handelt ſich nämlich darum, wie das Uebergewicht der ſubjectiven Welt in der Art der dichteriſchen Zeichnung der Gegenſtände ſich äußere; und hier tritt ein Merkmal auf, das mit dem Sentimentalen, blos Stimmenden gerade in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint. Eine Vergleichung zwiſchen Homer und Arioſt, wie ſie W. v. Humboldt (a. a. O. Abſchn. XXI) anſtellt, dient nicht dazu, daſſelbe zu finden, das halb ironiſche, halb ſentimentale Spiel der Einbildungskraft iſt eine vereinzelte Erſcheinung ohne Anſpruch auf Allgemeinheit. Das Wahre iſt vielmehr, daß der Geiſt, der die Dinge im Lichte der innern Unendlichkeit auffaßt, gerade eine ſchärfere Zeichnung der Einzelzüge begründet, als jener Idealiſmus, weil im Lichte des eröffneten Zuſammenhangs mit der unermeßlich vertieften inneren Welt ſelbſt das Kleine, Enge, höchſt Eigenthümliche berechtigt, bedeutend wird. Der Styl, welcher vermöge des vorherrſchenden Stimmungstons nach der einen Seite einen gewiſſen muſikaliſchen Nebel über die Dinge legt, iſt daher ebenderſelbe, welcher dieſen Nebel plötzlich zerreißt und in alle Falten und Winkel der Welt, ſelbſt in die häßlichen, Strahlen von einer Schärfe ſchießt, vor welchen der claſſiſche zurückſcheut. Die Schönheit aber reſultirt dann eben als ſtimmungsvoller Geiſt aus dem Ganzen. Es mag in gewiſſen Zweigen der Dichtkunſt, die ſich in dieſem Elemente bewegt, Erſcheinungen geben, welche ſich ganz in jenem empfindungsvollen Dufte halten, zu keinerlei Härte und Schärfe fortgehen und doch gut ſind, aber im Ganzen und Großen wird, wo die bewegte Subjectivität der Auffaſſung herrſcht, das Verfolgen des Objects in die engere Naturwahrheit weſentlich mitgeſetzt ſein. Dieß nun hat man im Auge, wenn man dieſen Styl den realiſtiſchen nennt; der claſſiſche heißt ſo, wenn man die Objectivität der Vergegenwärtigung überhaupt, der naturaliſirende und individualiſirende, wenn man Grad und Umfang des Hereinziehens der Einzelzüge des Daſeins betont; Realiſmus im letzteren Sinn iſt die gründliche Verſetzung künſtleriſchen Bildes in die volleren, härteren Bedingungen der Exiſtenz, der ausführlichere Schein des Lebens. Man ſieht, wie ſich dieſe Beſtimmungen herumwerfen: beide Style ſind in gewiſſem Sinne idealiſtiſch und beide in gewiſſem Sinne realiſtiſch; der erſtere iſt idealiſtiſch im Sinne der ſtrengeren Ausſcheidung der particularen Züge, der zweite iſt in dieſem Sinne realiſtiſch, der erſte iſt realiſtiſch, weil er keine verborgene Innerlichkeit kennt, der zweite iſt in dem Sinn idealiſtiſch, daß er ſeinen Ausgang von dieſer Tiefe nimmt. Idealiſmus als Bezeichnung des erſteren kann weniger mißverſtanden werden, aber den Namen realiſtiſch, der ſonſt für den zweiten gebraucht wird, haben wir vermieden, um der Verwirrung zu entgehen, und die freilich unbequemen Benennungen: naturaliſtiſch und individualiſirend vorgezogen; wir werden jedoch von nun an beide Begriffe auch in dem Ausdrucke charakteriſtiſch zuſammenfaſſen. In §. 39 iſt gezeigt, daß der Begriff des Charakteriſtiſchen in der Lehre vom Schönen an ſich zu einer müßigen Streitfrage führt, aber auch vorgeſorgt, ihm in der concreten Kunſtwelt ohne Mißverſtändniß ſeine Anwendung zu ſichern. Uebrigens vermeiden wir es, dieſen Styl romantiſch zu nennen, ihm alſo einen geſchichtlichen Namen beizulegen, wie dem andern. Er ruht ja keineswegs ebenſo auf einem muſterhaften Vorbilde, das im Mittelalter gegeben wäre, wie dieſer auf dem ewigen Vorbilde des Alterthums; ſeine Grundlagen ſind dem Mittelalter und der neuen Zeit gemeinſchaftlich, den Unterſchied in der Entwicklung derſelben verfolgen wir hier noch nicht. Der Begriff des Romantiſchen hat überdieß durch eine krankhafte Art, das Mittelalter zu erneuern, einen ſchiefen Nebenton bekommen. — Das Schwere in den Unterſcheidungen liegt aber auch darin, daß in der Poeſie noch mehr, als in der Malerei, die beiden Stylrichtungen ſich mannigfach durchkreuzen und brechen, daß in beiden Lagern verwickelte Miſchungen aus dem Entgegengeſetzten ſich darſtellen. Daraus erhellt jedoch nur um ſo mehr die beſondere chemiſche Kraft, welche in der Poeſie dieſem Gegenſatze zukommt.

§. 850.

**Der poetiſche Styl, wie er im ſprachlichen Ausdruck erſcheint, hat 1.
die proſaiſch gewordene Sprache ſo zu behandeln, daß mit der Bezeichnung
auch das Bild des Bezeichneten in ſelbſtändiger Kraft vor der Phantaſie erſteht
und ſich lebendig bewegt. Die Dichtkunſt wirkt dadurch ſchöpferiſch und ſprachbildend
ſtets von Neuem auch auf die Proſa zurück. Da aber das Ganze 2.
ihrer Thätigkeit auf lebendige Veranſchaulichung gerichtet iſt und da ſie die
Nachahmung der Malerei zu vermeiden hat (§. 847), ſo iſt ſie in den einzelnen
Mitteln einfach und ſpart den reicheren Glanz den Momenten der
entſprechenden Stimmung auf. Syſtematiſche Aufzählung dieſer Mittel ſetzt die
Proſa voraus und gehört der Rhetorik an; die Poetik hat nur die weſentlichen
Formen derſelben zu unterſcheiden.**

1. Wir haben (§. 836 Anm.) geſehen, wie zwar auch im gewöhnlichen Gebrauche der Sprache das Sprachzeichen immer ein Bild des Bezeichneten vor die innere Vorſtellung ruft, aber dieß Bild nothwendig matt und unbeſtimmt bleibt, wie mit dem Fortſchritte des Bildungszwecks der Sprache das Band zwiſchen Bedeutung und Wort mehr und mehr dem Mechanismus bloßer Gedächtniß-Verknüpfung weicht. Die Sprache, wie ſie dadurch geworden, dient dem proſaiſchen Bewußtſein, das keine Abſicht haben kann,

die Einzelvorſtellungen, die es in ſeinen verſtändigen Zuſammenhang reiht, für die innere Anſchauung zu beleben. Es iſt nun nicht nur vergeſſen, warum ein Gegenſtand ſo und nicht anders genannt wird, das Denkbild wird nicht nur immer blaſſer, ſondern es verliert auch eine immer größere Anzahl von Wörtern ihre urſprünglich ſinnliche Bedeutung und wird in der metaphoriſchen gebraucht, als wäre dieß die eigentliche (z. B. Herz, wirken, entwickeln). Jenes Wort, daß die Poeſie älter ſei, als die Proſa, gilt daher nicht nur von der früheren Ausbildung der erſteren als Anſchauungsweiſe überhaupt und im Liede, das lebendig von Mund zu Munde gieng, ehe es eine Kunſt der proſaiſchen Darſtellung geben konnte, ſondern im weiteren, unbeſtimmteren Sinne von der ſinnlichen Friſche der urſprünglichen Sprache der Naturvölker und der damit verbundenen Vorſtellung. Eigentliche und wahre Poeſie ſetzt jedoch die Proſa voraus, entſpringt aus einer Macht des Geiſtes, die mit dieſer ringt und das ideale Weltbild aus ihr herausarbeitet. Je weiter die Proſa, als Bildungsform und Auffaſſungsweiſe überhaupt, vorgeſchritten, deſto ſchwerer freilich iſt dieſer Kampf, deſto ſchwerer erklingt die ſpröde Verſtändigkeit der Sprache im Munde des Dichters. Seine Aufgabe nun iſt, dafür zu ſorgen, daß das Wort dem Hörer nicht mechaniſches, todtes Zeichen bleibe, er muß ihn zwingen, zu ſehen und Belebtes, ſelbſtändig Lebendiges zu ſehen. Der §. unterſcheidet dieſe beiden Seiten, denn es handelt ſich von dem doppelten Berufe der Poeſie, nach der einen Seite das Weſen der bildenden Kunſt, nach der andern die Natur der Muſik geiſtig auf ihrem Boden wiederherzuſtellen (§. 838 und 839); daß er Geſtalten vor uns hervorruft, darin gleicht der Dichter dem bildenden Künſtler, daß dieſe Geſtalten ſich bewegen, von innerem Leben erklingen, darin iſt er dem Muſiker verwandt. Dieſer Unterſchied wird ſeine Anwendung finden, wenn wir die Arten der Mittel, wodurch die Phantaſie vom Dichter zum lebendigen Bilden aufgerufen wird, näher auseinanderſetzen. Zunächſt muß hier noch die Rückwirkung auf die Proſa, die Sprache überhaupt hervorgehoben werden. Nach Wortbildung Wörterverbindung, Wortſtellung, Periodenbau, Kraft, Lebendigkeit und Reichthum anſchaulicher directer und bildlicher Bezeichnungen verdankt die gewöhnliche Sprache dem ſtetigen Einfluſſe der Dichtkunſt, noch mehr den plötzlichen und reichen Strömen, die in den großen Momenten ihrer Wiedergeburt hervorbrechen, unendliche Befruchtung. Man muß z. B. wiſſen, wie viele Ausdrücke, die wir jetzt als höchſt natürliche und ſchlichte gebrauchen, Gotſched noch als ganz entſetzlich verwarf (wir nennen: das Jauchzen, das ewige Schaffen, das Lächeln, das Jugendliche). Mit Klopſtock brach damals die ſchöpferiſche Sprachkraft herein und Göthe's jugendliche Poeſie wimmelt von Sprachbildungen, in welchen die kühne und doch ſo warme, milde, weiche Geſtaltungskraft ſprudelt. Hat ſich aber die

Proſa dieſe Schöpfungen angeeignet, ſo werden ſie allmälig auch verbraucht und fallen hinüber zu dem gemeinen Vorrathe der durch Gewohnheit abgeſchliffenen Sprachmünze, die man verwendet, ohne dabei innerlich etwas zu ſchauen. Dieſe Abnützung iſt von furchtbarer Stärke. Man bedenke nur, daß ja die Sprache urſprünglich keine unſinnliche Bezeichnung hatte, daß ein Wort um das andere ſeine ſinnliche Bedeutung in eine geiſtige verwandeln mußte, gegen deren ſchöne metaphoriſche Bedeutung man mit der Zeit ſtumpf wurde. Wie dieß im Ganzen und Großen geſchah, ſo wiederholt es ſich immer im Einzelnen. Der abreibende Verbruch wird vermehrt durch eine höchſt tadelnswerthe Verſchwendung, welche ohne Noth Bezeichnungen voll organiſch anſchaulicher Kraft für das Gewöhnlichſte ausgibt. Wie ſchön iſt das Wort Entwicklung und wie Viele brauchen es, wo Werden, Wachſen, ſich Bilden und dergl. vollkommen hinreichend wäre! Wie treffend iſt Hegel's: „von Haus aus“ und wie hat man es für alles und jedes Anfängliche verſchwendet! Im ausdrücklich Bildlichen kommt dazu, daß ſo manche ſchlagende Vergleichung im ernſten Sinn unbrauchbar wird, weil ſie zu häufig komiſch verwendet worden und die blöde, frivole, ſtumpfe Meſſe nicht fähig iſt, den Vergleichungspunct feſt im Auge zu behalten und nach dem Uebrigen nicht umzuſehen. Wir könnten keinen Helden mehr mit einem Eber, Eſel vergleichen wie Homer, das Nibelungenlied, das A. Teſt., das Kameel haben uns die Studenten weggenommen. Shakespeare durfte ein ſehr helles Auge mit dem der Kröte vergleichen und kein Lachen gebildeter Weinreiſender befürchten, die wohl meinen, er habe nicht gewußt, daß die Kröte im Uebrigen häßlich iſt. Die Stärke und Raſchheit der Abnützung fordert allerdings ſtets auf's Neue die Zeugungskraft der Poeſie heraus, führt aber zugleich die Verſuchung mit ſich, daß der ſprachliche Ausdruck ſich überhitze, überſteigere, um ja der ſtark und weit angewachſenen Proſa zu trotzen. Dieß führt zu dem wichtigen Satze, den der zweite Theil des §. aufſtellt.

2. Das Ganze der poetiſchen Schöpfung und die einzelnen Mittel derſelben im ſprachlichen Ausdrucke ſind ſtreng zu unterſcheiden. Jenes muß urſprünglich ſo empfangen ſein, daß die Idee nicht anders, denn als lebendige Geſtalt vor dem Innern des Dichters ſteht, und daraus ergeben ſich ihm die Mittel, wodurch er ſein Bild in den Zuhörer überträgt, mit innerer Nothwendigkeit; dieſe Nothwendigkeit mag ihm ſelbſt verborgen ſein, er mag im Einzelnen zweifeln, wählen, verändern, ſie leitet ihn dennoch als Geſetz und die Bemühung um das Einzelne iſt daher nicht, wie es ſcheint, ein beſonderer, zweiter Act ſeines Thuns. Ausdrücklicher Accent, den er auf die einzelnen Schönheiten legt, als beſtünden ſie für ſich, erregt daher bei Allen, die um das wahre Weſen der Dichtkunſt wiſſen, den Verdacht, daß es gelte, Blößen des Ganzen zu verhüllen. Man wird bei den großen

Dichtern eine Grundlage tüchtiger Nüchternheit, geſunder Trockenheit finden; ohne dieſe herbe Wurzel ſchwebt die Phantaſie taumelnd in der Luft. Iſt nur das Ganze poetiſch empfangen und empfunden, ſo mag es im Uebrigen gut ſchlicht und natürlich hergehen. Man ſehe z. B. wie außerordentlich einfach die Begebenheit in der Braut von Corinth erzählt iſt; eine Menge von Wendungen kommen vor, die unſere Bilderüberwürzten, in jedem Wort aufgeſtelzten modernen Lyriker als platt und proſaiſch verachten würden, aber welcher Stimmungshauch zittert über den einfachen Worten, wie düſter ſpannend, bebend ſchreitet die Handlung fort, wie iſt Alles geſchaut! Wenn im Drama ein Charakter wie leibhaftig geſchaffen iſt, hat er dann nöthig, in jeder einzelnen Rede den Mund voll zu nehmen? Der epiſche Dichter, wenn er zu viele ausdrückliche Anſtalten trifft, ſein inneres Bild vor unſere Anſchauung zu bringen, fällt in jenes Malen, das wir als Vergehen gegen den poetiſchen Styl in §. 847 aufgezeigt haben. Einfachheit darf freilich nie mit Dürftigkeit verwechſelt werden; das deutſche Epos mit ſeinen trockenen Farben, ſeiner unentwickelten Intention der Anſchauung gibt ein Beiſpiel. Selbſt den Durchbruch reicherer Fülle, prachtvoller Bilder-Häufungen ſchließt das Geſetz der Sparſamkeit nicht aus; wo immer Sache und Stimmung den Begriff des Vollen und Ergiebigen mit ſich führen, muß auch die Sprache ſprudeln. Man vergegenwärtige ſich z. B. Shakeſpeare's Prachtſtelle voll Ueberſchwall der Bilder in Heinrich IV, Abtheil. 1, Aufzug 4, Sc. 1: „Ganz rüſtig, ganz in Waffen“ u. ſ. w.; hier mußte, um ein in ſtrotzendem Kraftgefühl und jugendlicher Kriegesluſt heranwimmelndes Heer zu ſchildern, auch der Ausdruck ſtrotzen und wimmeln. Die Komik ohnedieß fordert ſtellenweis ihre verſchwenderiſchen Witzſpiele. Geht aber der Dichter zu ausdrücklich auf die einzelnen Schönheiten, ſo wird er ſie auch in der Quantität ohne wahres Motiv ſteigern. Es iſt vorzüglich die Ueberfülle derſelben, was Argwohn gegen die innere Poeſie des Ganzen erregt. Die ganze orientaliſche Dichtung häuft die Pracht des Einzelnen in dem Grade, in welchem das innere Verhältniß zwiſchen Idee und Bild nicht das organiſch äſthetiſche iſt; ſie ſchlägt dem ſymboliſchen, äſthetiſch dürftigeren Kern einen um ſo reicheren, mit Bilderbrillanten beſäten Mantel um. Schiller's zu glänzender Jambenſtrom verräth einen innern Mangel ſeiner poetiſchen Begabung, wo er nicht durch feurige Energie im ſpeziellen Zuſammenhange motivirt iſt. In ſeiner Jugendpoeſie geht die Ueberſättigung des Styls vielfach bis zur Abſurdität der euphuiſtiſchen Phraſen und concetti, aber er hat ſich geläutert und wie tief er theoretiſch das Richtige erkannte, zeigt Nro. 377 im Briefwechſel mit Göthe, wo er den folgereichen Satz von einem gewiſſen Antagoniſmus zwiſchen Inhalt und Darſtellung ausſpricht: ſei der Inhalt bedeutend, ſo könne eine magere Darſtellung ihm recht wohl anſtehen, wogegen ein unpoetiſcher, gemeiner Inhalt, wie er in einem größeren

Ganzen oft nöthig werde, durch den belebten und reichen Ausdruck poetiſche Dignität erhalte. Dazu hätte er ſetzen können, daß auch höchſt bewegte Leidenſchaft üppige Fülle des letzteren motivire. Dieſer Begriff eines Antagoniſmus leitet aber ſchließlich auf die Bemerkung, daß der Dichter, der ohne Motiv ſeine einzelnen Mittel ſteigert, die Bedeutung des bloßen Vehikels vergißt, welche der Sprache als der Darſtellungsform der Poeſie zukommt. Sie ſoll dem reinen, durchſichtigen Waſſer gleichen, durch das wir die Gebilde auf dem Grunde ſehen. J. Paul's Styl geht von dem ſchweren Irrthum aus, daß die Sprache für ſich ein dicker, ſalzüberfüllter Säuerling ſein müſſe, und quält uns mit der Entzifferung der läſtig pikanten Form, wo wir den Inhalt ſuchen.

Es iſt keine Frage, daß eine genaue Analyſe und logiſche Aufreihung der einzelnen Mittel, wodurch ſich die poetiſche Sprache von der proſaiſchen unterſcheidet, auch für die Poetik von tiefem Intereſſe wäre, denn die Wiſſenſchaft hat Alles zu würdigen und in die kleinſte Falte des Einzelnen einzudringen. Ausgegangen aber iſt das Intereſſe für dieſes Gebiet, das man unter dem Namen der *Tropen* und *Figuren* begriff, von der Rhetorik, alſo der Wiſſenſchaft einer praktiſchen Thätigkeit, welche auf der Proſa ruht, die ſcheinlos aufgefaßte Wirklichkeit durch Beſtimmung des Willens zu verändern den Zweck hat und hiezu als Mittel Phantaſie und Empfindung aufbietet. Die Vorausſetzung, daß das Ganze proſaiſch ſei, lag zu Grunde in der Art, wie man nun die einzelnen Mittel unterſuchte; man dachte an keine tiefere Ableitung, man erkannte nicht, wie in einem Gebiete, das ganz und weſentlich der Phantaſie gehört, jede einzelne Form der Veranſchaulichung und Belebung nur Ausfluß davon iſt, daß das Ganze anſchaulich lebt, kurz, wie der Dichter auch im Einzelnen darum individualiſirt, weil das Ganze Individualiſirung iſt. Ueberdieß hat von jeher die trübſte logiſche Verwirrung, die dürftigſte äußere Aufreihung in dieſen Erörterungen geherrſcht. Es wäre aber eine gründlichere Unterſuchung und Berichtigung nicht ſowohl Aufgabe der Aeſthetik, als vielmehr einer getrennten Poetik. Jene hat keinen Raum dazu übrig; wir werden nur einige Hauptpuncte aus dieſer Lehre von den Tropen und Figuren berühren.

§. 851.

Es ſind, unter Vorbehalt, daß der Gegenſatz kein abſtracter iſt, nach §. 850 1.
die Mittel der *Veranſchaulichung* und der *Belebung*, des *Bildes* und
der *Stimmung*, alſo objective und ſubjective, mehr maleriſche und mehr
muſikaliſche Formen zu unterſcheiden. Beiden ſteht die allgemeine, negative
Beſtimmung voran, daß die Dichtkunſt alle blos beſchränkenden Ausdrücke ſcheut.
Die Veranſchaulichung in ihrer einfacheren, directen Form legt ſich im Satze vor- 2.

züglich auf das **Epitheton**. Im indirecten Verfahren, noch abgeſehen von der Herbeiziehung eines Subjects aus anderer Sphäre, vertauſcht ſie die Begriffsmomente in verſchiedener Weiſe, ſelbſt in derjenigen, daß ſie das Abſtracte für das Concrete ſetzt, jedoch ſo, daß ſie hier zur Verwandlung des Begriffs in eine Perſon übergeht; alle Mittel der Veranſchaulichung drängen als beſeelend weſentlich zur **Perſonification** hin.

1. Der vorh. §. hat zu der hier aufgeſtellten Unterſcheidung bereits den Grund gelegt. Es verſteht ſich jedoch, daß ſie nur relativ iſt: die bildlichen Mittel ſtellen der Phantaſie ein Objectives gegenüber, ſie fließen aber natürlich auch aus erhöhter Stimmung und erregen ſolche, und umgekehrt, die belebende Stimmung fördert natürlich auch die Kraft der innern Anſchauung. Tropen und Figuren als Formen der Anſchaulichkeit und der Lebhaftigkeit, der Einbildungskraft und des Gefühls, als maleriſch und muſikaliſch zu unterſcheiden iſt alſo unter dieſem Vorbehalte richtig. Uebrigens bringt die gewöhnliche Aufzählung unter den Figuren Solches, was, auch den Vorbehalt angenommen, doch entſchieden vielmehr unter die Formen der Anſchaulichkeit gehört; hat man doch ſogar die Perſonification und Comparation unter jene geſtellt. Eher konnte man die Sermocination (die eine Perſon oder Perſonification außerhalb des Drama's redend einführt) als Ausdruck der wärmſten Belebung einer übrigens der Veranſchaulichung angehörigen Form, und ähnlich die Hyperbel als eine weſentlich auf der Stimmung ruhende Steigerung der Metapher zu den Figuren herüberziehen. Uebrigens fällt die Unterſcheidung von Mitteln der Anſchaulichkeit und der Lebhaftigkeit dem Umfange nach mit den Tropen und Figuren nicht zuſammen: Tropus bedeutet Vertauſchung des Subjects, indirecte Bezeichnung in verſchiedenen Weiſen und und Graden; die Theorie der poetiſchen Ausdrucksformen hat keinen allgemeinen Namen für den anſchaulichen Ausdruck, der unbildlich iſt, d. h. keine zweite Anſchauung zur Beleuchtung eines gegebenen Inhalts herbeibringt, und dieß iſt der ſtärkſte Beweis dafür, daß ſie bisher ihre Aufgabe für die Poetik gar nicht begriffen, nicht geahnt hat, wie es ſich hier von einem Grundgeſetze der Dichtkunſt, dem der Individualiſirung überhaupt, handelt, wovon das tropiſche Verfahren nur ein Theil iſt.

Der §. ſtellt nun zuerſt eine allgemeine negative Beſtimmung über das ganze vorliegende Gebiet voran, die nämlich, daß die Poeſie im Ausdrucke nichts Halbes, blos Limitirendes, Vorbehaltendes, Theilendes duldet. Weil in ihr Alles leben ſoll, ſoll auch Alles ganz ſein, lieber kühn bis in's Unglaubliche, als beſchnitten. Ausdrücke wie „ziemlich, einigermaaßen, theilweiſe, inſofern, ſo zu ſagen“ erkälten augenblicklich, legen ſich wie Mehlthau auf den poetiſchen Zuſammenhang. Vom bildlichen Verfahren kann hier anticipirt werden, daß aus dieſem Grunde die Metapher poetiſcher iſt, als die Vergleichung. Das „Wie“ oder „Gleichſam“ iſt eine Verwahrung vor der vorausgeſetzten Proſa, daß man Bild und Inhalt nicht verwechsle, und ſtürzt ebendaher in dieſe. Das Komiſche freilich nimmt die Proſa abſichtlich auf und liebt darum die beſchränkenden Redeformen (z. B. „Gottwalt begann mäßig zu erſtarren“), und ſo werden ſie poetiſch verwendbar wie kümmerliche Körperformen maleriſch, aber dieß beſtätigt nur ihren negativen Charakter.

2. Es ſind nun zuerſt die einfachſten Mittel der Veranſchaulichung zu betrachten. Die Poeſie ſoll das Wort nicht als einen für die Phantaſie todten Begriff liegen laſſen. Da das Hauptwort als Subject des Satzes aus der allgemeinen Sprache vertrocknet, wie es in ihr geworden, übernommen wird, ſo liegt das nächſte Mittel, ſeinen Begriff für die Phantaſie zu beleben, in der Eigenſchaftsbeſtimmung. Sie tritt hier weſentlich als Zuſatz, nicht als das durch die Copula zu vermittelnde Prädicat auf; es handelt ſich zunächſt nicht um die Ausſage, die durch den Satz erſt erwachſen ſoll, ſondern, noch abgeſehen von dieſer, um eine Entwicklung des Subjects an ſich für das innere Schauen. Die Bezeichnung epitheton ornans will dieß ſagen, iſt aber wohlweis nüchtern, weil man dabei nicht bedenkt, daß, was vom proſaiſchen Standpuncte blos anhängender Schmuck, vom poetiſchen weſentliche Aufthauung des im Wort erſtarrten Bildes iſt. Dieſe Auswicklung iſt der Poeſie ſo unentbehrlich, daß ſie ihre Epitheta, natürlich vor Allem im epiſchen Gebiete, gern als ſtehende fixirt, und zwar keineswegs blos als geläufiges Mittel der Versfüllung; Homer's geflügeltes Wort, hauptumlockte Achaier, langhinſtreckender Tod laſſen uns nie ſtumpf, ſo oft ſie auch wiederkehren. Was ſchon mehrfach über das Geſetz der Einfachheit der Anſchauungsmittel geſagt iſt, das gilt nun ſogleich auch vom Epitheton. In der neueren Poeſie gibt namentlich Göthe's Hermann und Dorothea lehrreiche Beiſpiele. W. v. Humboldt (Aeſth. Verſ. Abſchn. XXX) entwickelt treffend, wie die einfachen, wenigen Prädicate: tüchtig, groß, ſtark, gewaltig, bei der erſten Schilderung von Dorothea, wo wir ſie die Stiere des Wagens lenken ſehen, getragen vom großen poetiſchen Zuſammenhang, ein ideales Bild vor uns aufbauen. Ebenſo ſteht durch die Wirkung des Zuſammenhangs im Anfang der Melpomene mit den wenigen Worten: — „des hohen wankenden Kornes, das die Durchſchreitenden faſt, die hohen Geſtalten, erreichte,“ eine heroiſch große Anſchauung vor uns. Unſere Proſa hat ſich ſo verwöhnt, mit ſtarken bildlichen Ausdrücken umzuwerfen, daß wir gegen die Kraft des einfachen Prädicats, wenn es treffend iſt, gegen die Feinheit der Wahl des ſchlicht Bezeichnenden, kurz, gegen die Wahrheit faſt abgeſtumpft ſind; uns heißt Alles nur ſogleich herrlich, ſchauerlich, glühend, ſtrahlend, lachend u. ſ. w., wir fühlen kaum die Schönheit und Wirkſamkeit der Adjective dunkel, ſanft, blau, ſtill, hoch im Anfang des

Liedes: „Kennſt du das Land,“ wir vernehmen kaum mehr das Rauſchen des Haines, deſſen Wipfel Iphigenie nicht etwa gewaltig, erhaben u. dgl., ſondern reg nennt, oder die geiſterhaft herbſtliche Stimmung in den Worten des Mephiſtopheles: wie traurig ſteigt die unvollkommene Scheibe des rothen Monds mit ſpäter Gluth heran, wir unterſcheiden kaum, wie viel poetiſcher Wallenſtein von hohlen, als von leeren Lägern ſpricht. Gerade unſere ſinnlich ſtarken Bezeichnungen ſind durch die Verſchwendung, indem man nicht mehr nach dem paſſenden Orte fragt, allgemein, abſtract geworden. Wie matt muß dem, der an lauter ſpaniſchen Pfeffer gewöhnt iſt, es erſcheinen, wenn Göthe ſeinen Hermann nur wohlgebildet, den Vater den menſchlichen Hauswirth, die Mutter die zuverläßige Gattin nennt! Die letzteren zwei Prädicate ſind nicht verſinnlichend, ſondern moraliſch; der Dichter hat ja überhaupt ebenſoſehr zu vergeiſtigen und zu verallgemeinern, als zu individualiſiren; dieß Verfahren verfolgen wir hier im Allgemeinen nicht, eine beſondere Wendung deſſelben aber wird zur Sprache kommen. — Es gilt nun aber auch natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorſchrift der Sparſamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeſchloſſen iſt; unſere Phantaſie kann recht wohl die ſucceſſiven Prädicate in ein ſimultanes Ganzes zuſammenfaſſen; Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beſchleunigte Prädicat-Häufung: des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines über und Beiſpiele noch viel reicherer Fülle ſind in der ächten Poeſie unendlich. — Die Verſinnlichung legt ſich nun aber natürlich auch in die Bezeichnung des Zuſtands oder Thuns durch das Zeitwort. Hier iſt immer die nähere, ſchärfere, ſinnlichere Beziehung der allgemeineren vorzuziehen. Es iſt poetiſcher, zu ſagen: der Schmerz wühlt, gräbt, nagt, bohrt im Innern, als: er bewegt, erfüllt es u. ſ. w. Es tritt hiemit, wie in dieſem Beiſpiel, meiſt ſchon metaphoriſche Bezeichnung ein und führt dieß daher zu der Betrachtung des bildlichen Verfahrens im engeren Sinne des Worts; davon ſoll erſt nachher ſpezieller die Rede ſein, aber es iſt unumgänglich, ſchon bei dem Epitheton es zu erwähnen, ebenſo das metonymiſche Verfahren, wo der Dichter ſtatt der ganzen Thätigkeit eine nähere Erſcheinungsſeite derſelben herausſtellt; wir führen hiezu nicht im Scherz als ächt harmoniſch gefühlt an, wenn Hebel, wo er den Wohlſtand eines Landgeiſtlichen ſchildert und unter Anderem ſeine Schweinezucht erwähnt, nicht etwa ſagt: in den Wäldern mäſtet ſich, ſondern: knarvelt d'Su. Das Verbum kann allerdings auch umgekehrt die Enge des Sinnlichen vergeiſtigend erweitern, dieß führt jedoch ebenfalls zur Metapher. — Bei genauerer Analyſe wäre nun zu zeigen, wie die veranſchaulichende Kraft den Satz entwickelt, mit Zwiſchenſätzen gliedert (z. B. in Hermann und Dorothea, wo der Pfarrer dem Vater den Ring vom Finger zieht und in Parentheſe ſteht: nicht ſo leicht, denn er war vom rundlichen Gliede gehalten) und dem einzelnen Sprachmittel ſeine Wirkung durch den Zuſammenhang, durch Hintergrund, Folie, Contraſt ſichert; wir müſſen uns aber mit dieſen Andeutungen begnügen, um nun vom Einfacheren zum Kühneren, von dem Verfahren, das den Gegenſtand beläßt und nur dem Auge auffriſcht, zu dem fortzuſchreiten, das ihn löst und lockert, jedoch nur, um die zerſprengte gemeine Ordnung der Dinge mit neuem, freiem Leben zu durchſchießen und in das Licht einer höheren Einheit zu rücken. Hier beginnen denn die ſogenannten Tropen oder Vertauſchungen und es handelt ſich zuerſt von derjenigen Art derſelben, welche nicht eine Erſcheinung aus einer andern Sphäre vergleichend oder verwechſelnd herbeizieht, ſondern bei dem Gegenſtand und ſeiner Sphäre ſtehen bleibt: es iſt die ſogenannte Metonymie (eine geiſtloſe Bezeichnung, als gälte es blos Namensverwechslung) und Synekdoche. Jene bewegt ſich in geſchloßnerem Kreis, indem ſie die concreten Verhältniſſe und Erſcheinungsſeiten des Gegenſtandes vertauſcht: Stoff, Werkzeug, Zeichen, Wirkung, eine der Wirkungen, einen Theil für das, was aus dem Stoffe beſteht, für den Träger des Werkzeugs, Zeichens, für die Urſache, für das Geſammte der Wirkungen, für das Ganze ſetzt u. ſ. w. Es iſt z. B. ſelbſt in der Proſa poetiſch, wenn es heißt: tauſend Säbel, Bajonette, Segel für Reiter, Fußgänger, Schiffe. Die Synekdoche iſt ein gewaltſamerer Act, indem ſie das logiſche Verhältniß des Gegenſtands in ſeiner ganzen Sphäre auflöst, Abſtractes mit dem Concreten, Art und Individuum mit der Gattung vertauſcht und umgekehrt. Es iſt nicht paſſend, die Verwechslung des Ganzen und der Theile ihr zuzuzählen, weil dieſe im geſchloßnen Umkreiſe des concreten Subjects ſtehen bleibt; wir haben ſie daher zur Metonymie gezogen. Die meiſten Formen der Vertauſchung, die man unter dieſer aufführt, fallen ebenſo gut, als unter den Begriff von Wirkung, Werkzeug u. ſ. w., auch unter den des Theils für das Ganze: ſo das angeführte Segel für Schiff, ſo wenn der Dichter ſagt: ſein Brod mit Thränen eſſen ſtatt: betrübt ſein; jenes iſt eine Wirkung der Betrübniß oder ein Theil ihrer Wirkungen. Daran knüpft ſich denn von ſelbſt, daß die Metonymie auch im eigentlichen Sinn Theil und Ganzes vertauſcht, z. B. Schwelle für Haus ſetzt. Man kann die Claſſificationsverhältniſſe, welche die Synekdoche verwechſelt, nothdürftig auch als Ganzes und Theile auffaſſen, aber dieß führt nur zur Verwirrung. Wichtig iſt nun bei dieſer Form, daß ſie nicht nur dem Geſetze der Individualiſirung folgend das Einzelne und die Art ſtatt des Allgemeinen und der Gattung ſetzt (z. B. Cicero ſtatt Redner, Hund ſtatt Thier), ſondern, was dieſem Grundſtreben zu widerſprechen ſcheint, auch das Allgemeine, Abſtracte für das Beſondere, Einzelne, Concrete, das Jahrhundert für: die in ihm lebenden Generationen, die Menſchheit, ſtatt: die Menſchen, die Hoffnung ſtatt der Hoffenden, Friede, Krieg ſtatt der darin-Begriffenen, Buhlſchaft ſtatt der Kleider, womit ſie ſich putzt, der Mord ſtatt: der Mörder. Es iſt nun dieß zunächſt gar nichts Anderes, als eine logiſche Abbreviatur, welche alle Sprache, auch die ganz gewöhnliche Proſa übt; dennoch bedarf es nur eines Schritts, um von dieſer ſcheinbar weiteſten Entfernung zu dem lebendigſten Mittelpuncte der Poeſie umzulenken. Dieß geſchieht nicht etwa blos dadurch, daß der Dichter das Abſtractum ſetzt, wo es die Proſa nicht geſetzt hätte; wenn z. B. Makbeth vor der Ermordung Duncan's ſagt: jetzt geht der Mord an ſein Geſchäft, ſo hätte hier auch die gewöhnliche Rede Mord, ſtatt: Mörder ſetzen können. Der Dichter erhebt vielmehr, was annähernd oder wirklich in jedem Momente wärmeren Antheils der Phantaſie auch die Proſa vollzieht, dann abgenützt in unzähligen Wendungen ſtehend wiederholt (die trauernde Menſchheit, die lächelnde Hoffnung, das ſchnellſchreitende Jahrhundert u. dergl.), zum vollen Acte: er beſeelt, er perſonificirt das Abſtractum. Dieß geſchieht durch originale Belebungskraft im Epitheton und im Verbum mit ihren weitern Entwicklungen und Zuſätzen: der dürre Mord, geweckt von ſeiner Schildwacht, dem Wolf, der das Signal ihm heult, fährt auf und ſchreitet hin nach ſeinem Ziel geſpenſtiſch; die ſeidne Buhlſchaft liegt im Kleiderſchrank (wie ein lebendiges Weſen, das zur todten Puppe geworden); der Krieg ſträubt den zornigen Kamm und fletſcht dem Frieden in die milden Augen; dieſer ſchlummert in der Wiege des Landes, tritt „mädchenblaß" unter die Menſchen, jener als gluthaugige, ſchnaubende Jungfrau. Es erhellt, daß dieß Perſonificiren derſelbe Act iſt wie der, durch welchen die Götter entſtanden ſind, mit dem Unterſchiede, daß er freier äſthetiſcher Schein bleibt, während in der Mythologie die bedeutendſten ſeiner Schöpfungen ſich im Glauben als wirkliche Weſen feſtſetzten. Doch hat das mythiſche Bewußtſein neben dieſen ſeinen feſtgeglaubten Perſonificationen natürlich auch in frei poetiſcher Weiſe denſelben Act, nur gerade noch erleichtert durch die Gewohnheit des Götterbildens, fortwährend in der reichſten Fülle ausgeübt; die Alten zeigen in der Beſeelung allgemeiner Begriffe eine Kühnheit, Bewegtheit der Phantaſie, die man von ihrer plaſtiſchen Ruhe kaum erwartet. Bei Sophokles heißt die Hülfe heiterblickend, Reden bei Euripides und Ariſtophanes unfreundlich blickend, bei Pindar hat das im Werden begriffene Lied ein fernleuchtendes Antlitz, ſelbſt der Seele werden Augen zugeſchrieben, die Verläumdung hat brennenden Blick, wie bei Shakespeare die Eiferſucht ein grünaugiges Ungeheuer iſt, (vergl. Ueber perſonific. Adjectiva und Epitheta bei griechiſchen Dichtern. V. C. C. Henſe). Noch Horaz hat phantaſievolle Anſchauungen dieſer Art, wie z. B. die Sorge, die ſich hinter den Reiter auf's Pferd ſetzt. Shakespeare's beſonderes Feuer und Alles belebender Reichthum im Perſonificiren genoß, wie bekannt, eine Unterſtützung, welche faſt als Surrogat jener mythiſchen Gewöhnung der Phantaſie betrachtet werden kann: nämlich in den ſog. Moralitäten, welche mit der größten Keckheit jeden moraliſchen Begriff als dramatiſche Perſon einzuführen pflegten. Es war dieß freilich, da es ohne mythiſchen Glauben geſchah, zunächſt Allegorie; allein die dramatiſche Aufführung gab dem perſönlichen Bild etwas Ueberzeugendes, die Geläufigkeit etwas Haltbares und es durfte nur die Zauberkraft des Genius dazu kommen, ſo ſprang ſtatt der Allegorie ein Weſen hervor, das wenigſtens im Augenblicke der poetiſchen Anſchauung wahres Leben hat, kein Gott, aber etwas wie eine Geiſter-Erſcheinung. So zur Kühnheit gewöhnt und durch die entſprechende Gewohnheit ſeines Publikums gehalten konnte Shakespeare es wagen, ſogar die Luft einen ungebundenen Wüſtling, den Wind einen Buhler, das Gelächter einen Geck zu nennen, das Mitleid als nacktes Kind auf Wolken einherfahren zu laſſen, den Ariel anzureden: mein ſchöner kleiner Fleiß (als ob der Fleiß ein perſönlicher Geiſt und dieſer Ariel wäre) und — wunderbar ſchön — von der Zeit zu ſagen: der alte Glöckner, der kahle Küſter. Es ſind dieß nicht eigentlich Metaphern, der Dichter vergleicht nicht, er beſeelt den Begriff in ſich und aus ſich zur Perſon. Doch werden wir ſehen, daß in der Metapher, die das Vergleichen verſchweigt, mehr oder weniger von ſolcher Innigkeit des immanenten Beſeelens liegt.

Zu dieſem Gipfel der belebenden Veranſchaulichung, der Perſonification, dringen nun die Formen des poetiſchen Ausdrucks, und zwar eben auch die bisher betrachteten einfacheren, überhaupt mit aller Gewalt hin. Es handelt ſich jetzt nicht mehr blos von abſtracten Begriffen, auch das Sinnliche, jede Erſcheinung, die kein oder für ſich kein beſonderes Leben hat, wird ſo behandelt, daß ein eigener Geiſt in ſie zu fahren ſcheint. Da Brutus Dolch den Cäſar durchbohrt, folgt ihm das Blut, als ſtürzt' es vor die Thür', um zu erfahren, ob wirklich Brutus ſo unfreundlich klopfte; dieß iſt wie eine Vergleichung ausgedrückt, wir dürfen aber das kühne Bild von der Erörterung des Gleichniſſes und der Metapher getrennt betrachten, weil es ſo ſchlagartig wirkt, daß das Blut eine fühlende Seele für ſich zu haben ſcheint. Wenn bei Homer die Lanze haſtig ſtürmt, wenn der Pfeil mit Begierde fliegt, im Fleiſche zu ſchwelgen, ſo iſt dieß ebenfalls ſolche unmittelbare Beſeelung. Die Alten ſind auch hierin nicht weniger kühn, als ein Shakespeare; Erz, Helm, Feuer, Fackel, Licht, Tag, Wolke, Pflanze, ſelbſt der glänzende Tiſch haben Augen, die Felskluft iſt hohläugig, ja ſogar das nur Hörbare, der Ruf der Stimme heißt bei Sophokles fernſehend oder ferngeſehen (vergl. Henſe a. a. O.) Das iſt durchaus nicht ein mühſames Herbeiziehen, ſondern ein ſehr phantaſiereiches Schauen, wie die friſche Einbildungskraft des Kindes in Allem Geſichter ſieht, und daraus erwächst eine allgemeine Belebung der Natur.

§. 852.

Die andere, mehr äußerliche, aber farbenreichere Hauptform des indirecten Verfahrens, der Tropus, zieht vergleichend eine Erſcheinung aus einer andern Sphäre herbei; verſchweigt ſie dieſen Act und ſcheint das Verglichene identiſch zu ſetzen, ſo iſt ſie eigentliche Uebertragung, Metapher; entlehnt dieſe ihr Bild aus dem beſeelten Leben, ſo fällt ſie in ihrer höchſten Lebendigkeit mit der Perſonification zuſammen. Schlagende Kraft des Vergleichungspunctes iſt im ernſten Gebiete (über den Unterſchied des komiſchen vergl. §. 199) der Charakter des ächten Bildes.

In den bisher aufgeführten Formen wird nicht ein Fremdes, das einen eigenen Körper hat, mit dem vorliegenden Subjecte, dem ebenfalls eigene Erſcheinungsform zukommt, zuſammengebracht, ſo daß wir dieſe zwei vermittelſt einer Eigenſchaft, die beiden gemein iſt, in Einheit zuſammenfaſſen ſollen; jenes Verfahren iſt, auch wo es die Momente eines Ganzen, eines Ordnungsverhältniſſes vertauſcht, einfacher, bleibt in der Sache, erwärmt und beſeelt ſie von innen heraus; dieſes iſt zwiefältig, unruhiger, macht einen Sprung, iſt äußerlicher und daher gewaltſamer. Die eigentlichen Tropen, von denen es hier ſich handelt, ſind ebendarum weniger poetiſch. Was zu §. 850 von Bedeckung poetiſcher Blößen durch Glanz des Ausdrucks geſagt iſt, gilt namentlich dieſem bildlichen Verfahren im engeren Sinne des Worts. Es verſteht ſich, daß darum die ächte Poeſie auf das Bild nicht kann verzichten wollen. Es iſt vermöge ſeiner ſpringenden Natur colorirter, als jene andern Formen, und viele Stellen fordern die buntere Farbe; der Geiſt in wärmerer Bewegung, ſei ſie eine ſanftere und beſchauliche oder feurige und wilde, fühlt den natürlichen Drang, ſeinen Gegenſtand, damit er in ſeinem Werth nachdrücklicher erſcheine, nicht nur in einfacher, ſondern in doppelter Beleuchtung, ſozuſagen im Sonnen- und Kerzenlichte zugleich zu zeigen; der Vergleichungspunct, der das innerſte Weſen des Gegenſtands mit verdoppeltem Accente betont, iſt das farbigere Kerzenlicht. In dieſem Drange liegt aber noch ein Tieferes: einerſeits weidet ſich in ſolchem Umherſchauen nach vergleichbarem Stoff aus andern Sphären die Phantaſie an ihrer eigenen Schönheit, jedoch in der ächten Dichtung niemals ſelbſtſüchtig, ſondern in dem guten Sinne, daß durch die Freiheit, durch das ideale Ueberſchweben, worin ſie ſich genießt, die innige Vertiefung in das beſtimmte Object, dem die Vergleichung gilt, nicht geſtört wird; es iſt eine Befreiung von ſtoffartigem Feſtkleben, eine Löſung in der Beſchränkung, deren Natur beſonders da einleuchtet, wo ſie der Dichter einer poetiſchen Perſon als ihren eigenen Act beilegt, ſo daß wir Zeugen eines objectiven Schauſpiels ſind, worin der Menſch von ſeiner Leidenſchaft ſich befreit, indem er alle Bilderkraft der wühlenden Phantaſie aufbietet, ſie darzuſtellen. Vergl. über dieſen Sinn des vergleichenden Verfahrens Hegel Aeſth. Th. 1. S. 521 ff., wo namentlich die letztere Seite an Richard II treffend auseinandergeſetzt iſt. Schließlich aber erkennen wir darin, wenn nicht der einzelne Vergleichungs-Act, ſondern dieſe Form überhaupt und ihre nimmer ruhende Thätigkeit in's Auge gefaßt wird, die allgemeine, metaphyſiſche Wahrheit, daß alle Weſen der Welt Glieder Einer Kette ſind und in unendliche Anziehungen der Verwandtſchaft treten können, daß das All im Fluſſe der innern Einheit ſich bewegt.

Wir eilen nun, ohne auf die ſogen. Allegorie im engeren Sinne des Worts (eine durch mehrere Momente durchgeführte Metapher, welche in der Art verdeckt iſt, daß ſie den verglichenen Gegenſtand verſchweigt und räthſelartig errathen läßt) einzugehen, zu dem Unterſchiede des Gleichniſſes und der Metapher. Die Metapher iſt die kühnere, feurigere Form, indem ſie das Wie und So wegläßt und die zwei verglichenen Erſcheinungen wie identiſch zu ſchauen nöthigt. Mit ſolcher Energie verfährt Shakespeare, wenn ſein Othello nicht ſagt: mein Herz iſt wie verſteinert, ſondern: mein Herz iſt zu Stein geworden, ich ſchlage daran und die Hand ſchmerzt mich. Die Satz-Entwicklung kommt hier noch dazu, die verglichenen Zwei wie identiſch zuſammenzuzwingen, ebenſo wenn Othello einen Beweis verlangt, an dem kein Häkchen ſei, den kleinſten Zweifel d'ran zu hängen. Kürzer tritt die Metapher durch den bloßen Genitiv oder eine Präpoſition auf, die das zur Vergleichung Beigezogene zur Eigenſchaft, Attribut, Theil eines zunächſt unbildlich geſetzten Ganzen zu machen ſcheinen, welches aber mittelbar dadurch in ſeiner Totalität bildlich wird (z. B. „die Thore, eurer Stadt geſchloßne Augen“, oder: „hier, nur hier, auf dieſer Sandbank in der Zeit“; dort wird die Stadt zu einer Perſon, hier die Zeit zu einem Meer); es iſt dieß eine Form, die enger bindet, als das bloße Epitheton (wie: Wunden, dieſe Fenſter, die ſich aufgethan, dein Leben zu entlaſſen), doch geht letzteres wieder in eine ſtärkere Form über, wenn das Verglichene nicht genannt, ſondern nur darauf hingezeigt wird (wie ſtatt: Lippen: dieſe ſchwellenden Himmel). Eine ganz gewöhnliche Wendung, die doch in der Lehre vom h. Abendmahl auf ſo wilde Verhärtung ſtieß, iſt die Bindung durch die Copula; lebendiger iſt das Band, wenn das Bild als bewegte Form im thätigen oder leidenden Zeitworte liegt oder von dieſem kühn ſubſumirt wird, wie wenn Hamlet „Dolche zu ſeiner Mutter ſpricht.“ — Die ruhigere Form des bildlichen Verfahrens, das Gleichniß, gewinnt dagegen, was ſie zu erzwingen verzichtet, indem ſie Bild und Gegenſtand auseinanderhält, durch ſtetigen Fortſchritt in ihrer Entwicklung, wie Northumberlands ſchönes Bild: Ganz ſolch ein Mann, ſo matt, ſo athemlos u. ſ. w. (Heinrich IV, Abth. 2. Act 1, Sc. 1.); natürlich verſtärkt ſich die überzeugende Kraft, wenn an die

Stelle der Vergleichungsformel die mimiſche Darſtellung tritt, wie in der Vergleichung der Krone mit zwei Eimern in Richard II, in ſo vielen claſſiſchen und namentlich orientaliſchen Erzählungen.

Was nun das Verhältniß der Sphären des Verglichenen und zur Vergleichung Hergeholten betrifft, ſo gibt es, genau genommen, nur Einen weſentlichen Unterſchied: es wird Engeres mit Weiterem verglichen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Sinnlichen zum beſeelteren Sinnlichen und zum Geiſt aufgeſtiegen oder umgekehrt vom Allgemeinen, Geiſtigen zum ſinnlich Geſchloßneren übergegangen. Wenn Sinnliches mit Sinnlichem verglichen wird, ſo wird man immer finden, daß entweder der verglichene Gegenſtand unorganiſch, unbewegt, oder unbeſeelt organiſch, das Bild bewegt, organiſch, beſeelt iſt (wie wenn z. B. treibende Wolken mit gejagten Roſſen verglichen werden), oder umgekehrt (wie wenn ich ein feurig bewegtes Roß mit Wellen, ſeine Mähne mit deren ſchäumendem Kamm vergleiche); und ähnlich wird, wenn Geiſtiges in Geiſtigem ſein Gegenbild findet, der Weg der Vergleichung vom Individuelleren, von dem, was im Geiſtigen relativ ſinnlich iſt, in das geiſtig Allgemeinere, das reiner Geiſtige gehen oder umgekehrt, es wird namentlich auf der einen Seite Geiſtiges mit ſeiner ſinnlichen Aeußerung zuſammengenommen, auf der andern dieſe abgezogen bleiben (wie wenn eine reine Empfindung mit einem Gebete, eine raſche Handlung mit der Schnelle eines Gedankens verglichen wird). Der natürliche und gewöhnlichere Weg iſt nun, wie ſich aus dem Geſetze der Individualiſirung von ſelbſt ergibt, der vom Allgemeinen zum Beſondern, vom Geiſte zum Körper, vom Menſchlichen zu der ungeiſtigen Natur. Allein man hüte ſich, dieſe Begriffe ungenau zu nehmen; ſie werden nach Umſtänden ſchwierig, was zunächſt abſteigende Vergleichung ſcheint, iſt, genauer betrachtet, aufſteigende, die aufſteigende aber hat im Bilde etwas relativ Abſteigendes. Das Natürliche, das Körperliche, kann von unbeſtimmter Weite, ungeſchloſſener Geſtaltung ſein, dann ſucht der Dichter das anſchaulich Beſtimmte, individuell Geſchloſſene gern im perſönlichen Leben, weil dieß individuelle Geſtalt hat; geht er aber nicht von einem Sinnlichen unbeſtimmter Art zu perſönlich Lebendigem als Ganzem, ſondern von einem Beſondern, ſelbſt Perſönlichen nur zu einer allgemeinen geiſtigen Beſtimmtheit, einem Zuſtand, einer Thätigkeitsform über, ſo iſt der Prozeß verwickelter. Hier wird man nämlich immer finden, daß vorher das Allgemeine dunkel perſonificirt wird und erſt auf dieſen Vorgang die aufſteigende Vergleichung ſich gründet. Wenn Leontes von Hermione ſagt: ſie war mild wie Kindheit und wie Gnade, ſo ſchweben dieſe dem Dichter dunkel wie Perſonen, wie Götter mit entſprechenden Zügen vor und mit dieſen abſoluten Weſen, worin jene Eigenſchaften in unbedingter Reinheit angeſchaut ſind, wird dann Hermione verglichen. Wenn Lenau die düſtre Wolke einen am Himmelsantlitz wandelnden bangen, ſchweren Gedanken nennt, ſo iſt der Gedanke eben in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung genommen, wie er über das Angeſicht hinzieht, und dahinter liegt überdieß noch die Perſonification, daß der Gedanke wandelt. Man wird überhaupt finden, daß man alle wirklich aufſteigenden Vergleichungen erſt umkehrt und dann erſt wieder in die gegebene Stellung bringt. Man könnte z. B. ſagen: dieſes Fackellicht gleicht Shakespeare's Styl; dann wird der Zuhörer ſich beſinnen, warum man das poetiſche Colorit dieſes Dichters mit dem flackernden, in's Dunkel unruhig glühenden Feuer der Fackeln vergleichen kann, und hierauf wird er mit der Vergleichung im umgekehrten Weg einverſtanden ſein. Der Geiſt läßt ſich mit dem lichtvoll Durchſichtigen vergleichen; ich kann nun umgekehrt von einem ſtrahlenden, durchleuchteten Waſſerſpiegel ſagen: das iſt, wie Geiſt Man ſteigt von der Materie auf, um den Geiſt in ſie hereinzuſehen. Es iſt eine Art von Genugthuung, die das Sinnliche dafür erhält, daß es ſonſt immer nur als Gegenbild dient; der tiefere Grund und Trieb iſt immer der, daß die Phantaſie von allen Puncten ausgeht, um Geiſt und Materie wechſelnd zu durchdringen, den Gegenſatz von allen Seiten anfaßt, dieſe zu beſeelen und jenen zu verkörpern. Doch iſt das aufſteigende Vergleichen zu ſparen und behutſam zu verwenden; es wird leicht geſchraubt, gemacht, ſublimirt. Lenau z. B. hat das Maaß weit überſchritten, er erſcheint auch darin unnatürlich überhitzt und vernichtet oft eine ſchöne Anſchauung durch das geiſtige Gegenbild. So wird im Gedichte: die nächtliche Fahrt, das düſter ſchöne Bild der durch das nächtliche Schneegefilde im Schlitten geführten Leiche durch die Vergleichung mit dem Schickſale Polens plötzlich zur Allegorie, zur bloßen Hülſe herabgeſetzt. Die aufſteigende Vergleichung wird leicht wider Willen komiſch, wenn der Sprung zu ſtark, namentlich wenn er moraliſirend iſt. Kant bewunderte noch den Vers: „die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt", worüber wir jetzt lächeln. Die ganze Gattung eignet ſich aber vortrefflich für die abſichtliche Komik (er ſah aus wie eine Predigt, ſie iſt ein Lehrgedicht und dergl.).

Es iſt klar, daß die Metapher und trotz dem auseinanderhaltenden „Wie" ſelbſt die Vergleichung in ihrer höchſten Innigkeit und Energie das Bild, wenn es ein beſeeltes iſt, nicht neben dem Verglichenen ſtehen laſſen, ſondern in dieſes herüberziehen, als wäre es ſeine Seele. Wir ſind zu der Perſonification von der Synekdoche übergegangen und haben bei den Bemerkungen über allgemeine Beſeelung ſchon Solches beigebracht, was zunächſt metaphoriſch, tiefer genommen Beſeelung, beſeelende Perſonbildung iſt. Die Synekdoche ſetzt das Allgemeine der eigenen Sphäre des Gegenſtands für dieſen; Gleichniß und Metapher bringen ihr Bild aus fremder Sphäre und doch vollbringen auch ſie einen freien augenblicklichen Schein, als wäre das Eine im Andern gegenwärtig. Wenn Exeter in Heinrich V ſagt: meine

Mutter kam mir in's Auge und übergab mich den Thränen, ſo wird ſich eine lebendige Phantaſie dieß nicht in die trockene Aeußerlichkeit der Vergleichung auflöſen: eine weibliche Rührung kam über mich, als würde der Theil meiner Natur, den ich von meiner Mutter geerbt, über den männlichen Herr, ſondern ein Bild wird vor uns auftauchen, als ſchwebte der Geiſt der Mutter herein in den Sohn wie ein Thauwind und ſchmölze ſeine männliche Härte. Vergleichungen der äußern Natur mit Geiſtigem werden froſtig, allegoriſch, wenn das Bild zu beſtimmt heraus und neben die Sache hingeſtellt iſt. Es mögen wohl z. B. in gewiſſer Stimmung die letzten Wellenſchläge nach einem Sturm im Gefühl anklingen wie das Nachzucken einer Leidenſchaft, die ſich eben erſt gelegt hat, aber wenn Lenau, nachdem die Naturerſcheinung geſchildert iſt, mit „alſo zuckt nach ſtarkem Weinen“ u. ſ. w. fortfährt, ſo tritt das moraliſche Phänomen äußerlich neben das natürliche und vernichtet eigentlich dieſes, ſtatt innig hineingefühlt zu ſein.

In aller Vergleichung ſoll natürlich der Vergleichungspunct treffend, ſchlagend ſein. Othello's Bild für das ſchauerliche Nachwirken von Jago's Einflüſterungen über Desdemona's Tuch: „o, es ſchwebt um mich ſo wie der Rab' um ein verpeſtet Haus“ iſt ein ſchönes Beiſpiel tiefer Zweckmäßigkeit im Gleichniß. Ruhige Kraft des Ueberzeugens ziemt vorzüglich der epiſchen Poeſie; Göthe's Geiſt erweiſt ſich in der einfachen Nothwendigkeit und plaſtiſchen Sicherheit ſeiner Bilder als vorzüglich epiſch, ſelbſt im Drama. Wir greifen aus der unendlichen Fülle nur als nächſtes, beſtes Beiſpiel das tief ſchlagende Bild des Oreſtes in der Iphigenie von den Furien heraus, die ihn nur ſo lange verſchonen, als er im Heiligthum Dianen's weilt: „Wölfe harren ſo um den Baum, auf den ein Reiſender ſich rettete“. Auch in der Proſa iſt er außerordentlich reich an ſolchen ruhig treffenden Bildern (z. B. an Frau v. Stein auf der Harzreiſe: „die Menſchen ſtreichen ſich bei meinem Incognito recht auf mir auf wie auf einem Probirſteine“; — „behalten Sie mich lieb auch durch die Eiskruſte, vielleicht wird's mit mir wie mit gefrornem Wein“; — aus der Schweiz: „Himmelsluft, weich, warm, feuchtlich, man wird auch wie die Trauben reif und ſüß in der Seele“). Es muß aber auch ächt poetiſche Bilder, und zwar im ernſten Gebiete, geben, die nicht unmittelbar einleuchten und doch tief treffend ſind. Dieß führt auf den Unterſchied der Style und muß bei der Betrachtung deſſelben zur Sprache kommen.

Die Vorſchrift, *im Bilde zu bleiben*, kann den ächten Dichter nicht unbedingt binden. Wirkliche Verſtöße, die man als ſog. Katachreſen zu den Sünden gegen den Geſchmack zählen muß, finden nur da Statt, wo durch einen eigentlichen lapsus der Aufmerkſamkeit aus einer Vergleichungs-Region in eine andere übergeſchritten wird, die keine naturgemäße Verbindung mit der erſten zuläßt, oder wenn mit fühlbarer Abſichtlichkeit ein Bild ausgeſponnen und doch nur ſcheinbar feſtgehalten wird, wobei gewöhnlich Verwechslungen der verglichenen Seite des Subjects mit andern Seiten deſſelben ſich einſchleichen (vergl. J. Paul Vorſch. d. Aeſth. §. 51 das Beiſpiel aus Leſſing), oder endlich, wenn eine üppige Phantaſie keine Grenze mehr achtet und mit Kühnheiten, die bei richtigerem Maaß erlaubt wären, gar zu freigebig iſt, wie die romantiſche mit ihren ewigen klingenden Farben, duftenden Tönen, ſingenden Blumen u. ſ. w. An und für ſich iſt es nichts weniger, als unnatürlich, wenn die Verwandtſchaft, worin die bereits als Bild dienende Erſcheinung mit andern ſteht, die Phantaſie anzieht, von jener zu dieſen weiter zu gehen, um den verglichenen Punct immer voller, kräftiger zu beleuchten und allerdings auch, um neue Puncte oder Seiten des Gegenſtands, ſofern es nur mit heller poetiſcher Einſicht geſchieht, in die Vergleichung einzuführen. So iſt z. B. ein Feuerregen ein gewöhnlicher Ausdruck; wenn nun ein Affect wegen ſeiner verzehrenden Gewalt mit Feuer verglichen wird, ſo bezeichnet der Regen die Fülle, die gehäuften Schläge ſeiner Aeußerung und ein Feuerregen zorniger Worte iſt ein durchaus natürliches Bild. Der Dichter kann auch im Bilde bleiben, eine andere Seite deſſelben hervorheben und auf eine andere Seite des Verglichenen anwenden wie in den ſchönen Worten des Oreſtes: die Erinnyen blaſen mir ſchadenfroh die Aſche von der Seele und leiden nicht, daß ſich die letzten Kohlen von unſers Hauſes Schreckensbrande ſtill in mir verglimmen. Mit dem Worte „letzten“ wird hier das Leiden in Oreſtes Seele in den Begriff des allgemeinen Unglücks ſeines Hauſes, das mit ihm endigen ſollte, umgewendet. Die Grenzlinie, hinter welcher für die Uebergänge aus einem Bild in das andere, aber freilich auch für das einfache Fortführen eines Bildes das Abgeſchmackte beginnt, iſt freilich zart und läßt ſich darüber im Allgemeinen nichts beſtimmen, als daß der Act des Vergleichens in ſeinem Weſen immer ein einfacher Wurf der Phantaſie bleiben muß, nie in ein Feſtrennen und Zerren übergehen darf, denn dieß fordert den Verſtand heraus, der den Schein höhniſch aufhebt. Shakeſpeare hat bekanntlich in ſeiner jugendlichen Periode jenem abgeſchmackten Mode-Tone ſeiner Zeit, den man Euphuismus nannte, nicht geringen Zoll gezahlt; doch iſt nicht zu überſehen, daß manche beſonders ſeltſame Bilder, die in dieß Gebiet gehören, mit dem offenbaren Bewußtſein überkühner Hyperbeln gebraucht ſind, die einen beſonders tiefen und ſtarken Affect bezeichnen ſollen. So haben dieſelben in ihrer Abſurdität doch einen eigenthümlich ſtarken Hauch von Stimmung, wie wenn Richard II ſagt: macht zu Papier den Staub und auf den Buſen der Erde ſchreib' ein regnicht Auge Jammer. Wie dieſer unglückliche Fürſt ſo in ſeinem Schmerze wühlt, brütet er (— der Bilderwechſel in dieſen Worten ſei auch erlaubt —) ein andermal die Hyperbel aus: ſelbſt die fühlloſen Brände des Kamins, bei dem die Königin ſeinen beklagenswerthen Fall erzähle, werden mitleidsvoll das Feuer ausweinen und theils in Aſche, theils kohlſchwarz um die Entſetzung eines ächten Königs trauern. Shakespeare fühlte hier gewiß das Kindiſche und wollte es, ohne daß er darum ganz entſchuldigt wäre. Noch weniger iſt die Uebertragung eines an ſich ſchon hyperboliſchen Bilds in ein weiteres, das dann ganz abſurd wieder einen eigentlichen Zug vom Verglichenen aufnimmt, durch die Situation entſchuldigt in der Stelle von Romeo und Julie, wo dieſer ſchwört, wenn er Roſalinden verlaſſe, ſo ſollen ſeine Thränen Feuer werden und nachdem ſie ſo oft (in ihrer eigenen Fluth) ertränkt waren und doch nicht ſterben konnten, nun für ihre Lüge als durchſichtige (!) Ketzer verbrannt werden. Wir werden jedoch am Folgenden zeigen, daß manche Bilder Shakespeare's, welche die Phantaſieloſigkeit noch heute für geſchmacklos erklärt, nicht nur keiner Entſchuldigung bedürfen, ſondern vielmehr die höchſte Bewunderung verdienen.

§. 853.

1. Die, der muſikaliſchen Wirkung verwandteren, Formen der ſubjectiven Belebung (vergl. §. 851) ſind die ſogenannten *Redefiguren*: Bewegungslinien der *Stimmung*, wie ſich ſolche in der Sprache niederſchlagen. Ein Theil derſelben liegt näher an der Grenze der objectiven Veranſchaulichung theils durch bildlichen Charakter, theils durch Aufnahme der Redeformen der Handlung; ein anderer enthält die Unterſchiede der Fülle und Enge, des Anſchwellens und Abſchwellens im Fluſſe der Empfindung, ein anderer die
2. Intenſitäts-Unterſchiede des einzelnen Moments. Dem eigentlich Muſikaliſchen nähert ſich die dichteriſche Sprache durch *Klangnachahmung*.

1. Man begreift unter dem Figürlichen öfters auch das Tropiſche, in genauerer Unterſcheidung bezieht ſich aber der Begriff des anſchaulichen Bildes, der hier in *figura* liegt, nicht auf ein feſtes Object, das dem innern Auge gegenübertritt, ſondern auf die Linien der Sprachbewegung als Ausdruck der Stimmung: die Wiſſenſchaft verſucht mit dieſer Beſtimmung ein Aehnliches, wie die Zeichnung, wenn ſie die Bewegungen eines Tanzes durch die Figur auf der horizontalen Fläche darſtellt, nur daß die Abſtraction vom Dichter, der Verſuch, die Formen ſeiner Rede ohne den wirklichen Inhalt des einzelnen Zuſammenhanges zu fixiren und aufzuzählen, ein ungleich härterer, mühſamerer und durch das Unbeſtimmbare der freien Bewegung mangelhafterer Act iſt, als dort die Abſtraction vom Tänzer. Der §. ſucht einige Ordnung in die bisher durchaus verworren aufgehäufte Maſſe zu bringen durch die aufgeſtellte Eintheilung. Demnach unterſcheidet ſich zuerſt

eine Gruppe von Figuren, welche dem Gebiete der objectiven Veranſchaulichung näher liegt, und in dieſem wieder zwei Arten: die eine iſt wirklich maleriſch und würde daher entſchieden zu jenem Gebiete gehören, wenn nicht der Accent hier mehr auf die Stimmung, als auf die bildliche Natur des Mittels fiele. Unter dieſem Standpuncte kann die Hyperbel (vergl. §. 851, Anm. 1.) hieher gezählt werden; lächerlich iſt es, die Beſchreibung (Diatypoſe und Hypotypoſe) unter den Figuren aufzuzählen, außer etwa, ſofern man im Auge hat, daß ſie durch erwärmte Stimmung eintritt, wo ſie nicht erwartet wurde; die Umſchreibung iſt, wenn ſie den eigentlichen Ausdruck wählt, nichts, als eine Auflöſung des Subjects, das von der Sprache in die Einfachheit des Begriffs zuſammengezogen iſt, in ſeine Eigenſchaften, wenn den uneigentlichen, gehört ſie unter die Metaphern, und nur entfernt, ſofern man auch hier die beſondere Wärme der Stimmung als Grund der Vermeidung des logiſchen und eigentlichen Ausdrucks betont, unter die Figuren. Die ſog. Diſtribution, eine maleriſch entwickelnde Auseinanderlegung ſtatt des directen Ausdrucks, verdient nur zweifelhaft unter derſelben Bedingung dieſe Stelle, entſchiedener die Häufung, Cumulation, denn es iſt Affect, was hier in wiederholten Schlägen wirkt, deren Qualität an ſich zwar maleriſch ſein mag. Eine andere Reihe von Figuren ſtellt ſich durch ihren dramatiſchen Charakter in die Nähe des Bildlichen, ſie iſt objectiv durch Fiction von Perſonen und Hervorbrechen der eigenen: Anrede, Frage und Antwort, Einführung Redender, Ausruf. Dieſe Formen, die ſich im wirklichen Drama, zum Theil auch in der lyriſchen Poeſie, von ſelbſt verſtehen, ſind in der epiſchen Darſtellung ein Ausdruck der erhöhten Stimmung, die einen Inhalt in Geſpräch und Handlung umſetzt; ſie wären bei der Perſonification aufzuführen, wenn es ſich nicht hier um die ſubjective Bewegtheit als Urſache des Verfahrens handelte. In Leſſing's Styl wird Alles lebendiger Dialog; Göthe erkannte ſelbſt ein Kennzeichen ſeines Dichterberufes darin, daß jeder Gegenſtand des Nachdenkens ſich in ſeinem Innern zu einem bewegten Geſpräche zwiſchen Perſonen verwandle, welche die verſchiedenen Standpuncte, Gründe u. ſ. w. vertreten. — Zu der zweiten Ordnung von Figuren, die der §. aufführt, gehört der Klimax und Antiklimax, der Pleonasmus, die Wiederholung mit ihren verſchiedenen Arten (Anaphora u. ſ. w.), die Abbrechung und Auslaſſung (Apoſiopeſe und Ellipſe), das Aſyndeton und Polyſyndeton. Man ſieht leicht, daß ein Theil dieſer Formen, welche ſämmtlich Steigen und Fallen, Fülle und Enge, Vorſturz, Fluß und Stocken des Redeſtroms charakteriſiren, directer die innere Qualität der Stimmung, ein anderer ihren Niederſchlag in der Sprachform anzeigt. Man hat daher Wortfiguren und Sinnfiguren oder Sachfiguren unterſchieden, allein der Unterſchied iſt flüſſig und nicht zu verwundern, daß in der Anwendung deſſelben keine Uebereinſtimmung herrſcht.

Aſyndeton und Polyſyndeton z. B. drücken deutlich verſchiedenen Stimmungsrhythmus aus und umgekehrt kann von Klimax und Antiklimax in der Lehre von der Poeſie nur inſofern ausdrücklich die Rede ſein, als ſich Steigerung und Senkung in der Sprachform niederlegt. Reine Wort- oder Formfiguren ſind nur beſtimmte grammatikaliſche Unregelmäßigkeiten, wie Synkope, Apokope, Zeugma u. ſ. w., über die weiter nichts zu ſagen iſt, als daß ſie in der Poeſie häufiger vorkommen werden, als in der Proſa, weil dieſelbe auch an dem rein techniſchen Sprachgeſetz ihre Freiheit geltend zu machen liebt. — Zu dieſer zweiten Ordnung mag, wenn man ſie außer ihrem Zuſammenhang im komiſchen Prozeſſe betrachtet (vergl. §. 201 ff.), auch die Ironie (mit der Litotes) als Figur gezählt werden, denn man kann ſie als eine Rückhaltung des Sprachfluſſes auffaſſen, der ſich wie hinter einer Schleuſe ſpannt, um errathen zu laſſen, daß das Verborgene das Gegentheil des Sichtbaren iſt. — Bei der dritten Ordnung handelt es ſich von den punctuellen Accenten, welche ſich auf den einzelnen Moment der Rede werfen; hieher gehört die Betonung durch Contraſt, wie ſie in der Sprachform als Inverſion, Anaklaſe, Epanodos, Antitheſe erſcheint. Die letztere bedeutet hier einen Widerſpruch zwiſchen Subject und Epitheton (z. B. der arme Reiche), eine ſehr wirkſame, aber auch leicht zu mißbrauchende Form, wie ſie denn in der Mariniſchen Jagd nach concetti einſt beſonders beliebt war.

2. Die Onomatopoeſie verhält ſich zu dem allgemeinen, ſtetigen Einklang zwiſchen Tonfall und Inhalt, der in aller ächten Dichtung mit innerer Nothwendigkeit herrſcht, wie ein vereinzeltes, beſonderes Spiel, den nachahmenden Tonſpielereien der Muſik ähnlich und wie dieſe nur ſparſam anzuwenden. Der ſauſende Diſkus des Odyſſeus und der rückwärts zu Thal polternde Stein des Siſyphus ſind berühmte Beiſpiele aus Homer; nicht leicht ein ſchöneres, ungeſuchteres bietet die moderne Literatur, als die herrliche Stelle in Göthe's Fauſt, wo die Folge der Conſonanten und Vocale genau zu beobachten iſt:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Rieſenfichte ſtürzend Nachbaräſte
Und Nachbarſtämme quetſchend niederſtreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert u. ſ. w.

§. 854.

Der große Gegenſatz der Style macht im ſprachlichen Ausdruck ſeine ganze Stärke geltend. Der naturaliſtiſche und individualiſirende Styl zeichnet durchaus enger in's Einzelne, greift daher kühner in das Niedrige und Platte, zugleich aber bricht das tiefere Geiſtesleben, das ihn hiezu berechtigt, unruhiger, aufgeregter, traumartiger in Bildern und Figuren hervor.

Hier namentlich iſt das Beiſpiel der Malerei belehrend, der Gegenſatz iſt genau derſelbe, wie zwiſchen den großen italieniſchen Meiſtern, Raphael an der Spitze, und Rubens, Rembrandt nebſt den holländiſchen Kleinmalern im Sittenbilde. Wir greifen ſogleich in's Concrete und führen namentlich einige Beiſpiele auf, welche zeigen, wie anders der claſſiſche gehobene Schiller fühlt, als Shakespeare, der maleriſche Individualiſt in der Poeſie. Bei dieſem zählt Makbeth dem Mörder, dem er erwiedert, er ſei nur dem Geſchlechte nach Mann, wie die furchtſamen kleinern Hunde im Verzeichniß des Hundegeſchlechts freilich auch mitlaufen, neun Raçen auf, Schiller in ſeiner Ueberſetzung hält bei der zweiten inne: der claſſiſche Styl, der auf dem Kothurne geht, fürchtet durch engeres Spezialiſiren platt zu werden, der charakteriſtiſche ſcheut es nicht, er geht durchaus in's Detail und ſorgt für die Haltung der poetiſchen Würde durch Ton und Stimmung im Ganzen. Sicher hätte Schiller den verbannten Romeo nicht die Fliege und die Maus um Juliens Nähe beneiden laſſen und doch gehört dieß nicht unter Shakespeare's Geſchmacksverletzungen, ſondern iſt nur genau wahr gefühlt; und wenn Shylock ſein böſes Wollen mit der Thatſache gewiſſer Idioſynkraſieen belegt, die er ſo ſpeziell aufführt („es gibt der Leute, die kein grunzend Ferkel ausſtehen können" u. ſ. w. Act 4, Sc. 1), ſo geſchieht dieß zwar in einer Komödie, doch im ängſtlich ſpannenden Theile derſelben, und kein Dichter der claſſicirenden Richtung hätte einen finſtern Charakter, der doch etwas Tragiſches hat, in ſeiner Rede ſo detaillirt. Solche Züge ſind aber nur vereinzelte Merkmale der Zeichnung des Charakters, der Leidenſchaft, der Handlung und aller Dinge, wie ſie im charakteriſtiſchen Styl vorneherein darauf angelegt wird, die Eigenheit der Züge bis in's Kleine mitaufzunehmen, mag dieß auch im ernſten Zuſammenhang ſo oder ſo in das Komiſche auslaufen. Daſſelbe ſpricht ſich denn auch im Bildlichen aus. Wenn Hamlet in einer hochtragiſchen Scene, in der äußerſten Spannung des Gemüths und aller Nerven dem Geiſte ſeines Vaters zuruft: brav gearbeitet, wackerer Maulwurf! ſo iſt dieſer Abſprung in das Platte allen denen, welche im Sinne des directen Idealiſmus auffaſſen, rein ungenießbar; ſie verſtehen nicht, wie recht wohl Shakespeare weiß, daß das platt iſt, und wie er es gerade darum ſeinem tragiſchen Humoriſten in den Mund legt; man kann recht wohl die verborgen arbeitende Macht, die endlich eine Unthat an das Licht bringt, mit dem ſtillen Wühlen eines Maulwurfs vergleichen, ja Hegel wendet die Stelle treffend auf den Geiſt in der Weltgeſchichte an, wie er lange in unſichtbarer Tiefe thätig iſt, aber in den großen Momenten der Kriſe ſich an das Licht herausarbeitet; freilich liegt trotz der Wahrheit des Vergleichungspunctes wegen der übrigen Kleinheit des Bildes eine komiſche Incongruenz darin, dieſe aber iſt gerade beabſichtigt, um durch die Ironie des weiten Abſtands die Hoheit des Verglichenen um ſo mehr zu betonen. Dazu kommt die Stimmung im gegebenen Momente: Hamlet iſt freudig gehoben durch die Entdeckung eines längſt geahnten Verbrechens und er liebt es, eine große Genugthuung im Tone gemeiner Luſtigkeit auszudrücken, nicht um jene, ſondern um dieſe zu ironiſiren; man vergleiche ſein Benehmen nach der Wirkung des aufgeführten Schauſpiels auf den König. Solche Sprünge ſind denn im claſſiſchen und claſſiſch auffaſſenden modernen Style gar nicht denkbar. Zwar darf man den Unterſchied zwiſchen dieſen beiden letzteren auch nicht überſehen: Homer und die griechiſchen Tragiker hatten noch nicht das Lachen des modernen Stumpfſinns zu fürchten, der, wie zu §. 850 erwähnt iſt, bei übriger Ungleichheit ſo ſchwer den Vergleichungspunct feſtzuhalten vermag, ſie wimmeln von Bildern, welche die niedrige Sphäre nicht ſcheuen, wenn ſie nur ſchlagende Wahrheit darbietet; Homer vergleicht ſeine Helden nicht nur mit Eſeln, Stieren, Widdern, — dieſe Thiere waren überhaupt noch nicht für die Komik abgenützt, — er verſchmäht es auch nicht, den Eigenſinn der Fliege, den am Lande zappelnden Fiſch herbeizuziehen, um dem hartnäckigen Muthe, der ſtets auf dieſelbe Stelle im Getümmel ſich wirft, dem ſchnappenden Röcheln des tödtlich Verwundeten ein haarſcharfes Licht der Vergleichung zuzuführen. Solche Bilder kommen uns naiv vor, ſind aber nur rein poetiſch und beiden entgegengeſetzten Stylen gemeinſam; es iſt daher nicht durch die übrigens allerdings zarteren Grenzen des claſſiſch gebildeten Gefühls gerechtfertigt, ſondern nur ſehr bezeichnend für ſeine rhetoriſche Art, wenn Schiller ſich ſcheut, in dem treffenden Bilde von dem Geier und den Küchlein zu bleiben, wo Makduff ausruft: „All' die lieben Kleinen? Ihr ſagtet: alle? — Höllengeier! — Alle? — Wie, meine ſüßen Küchlein mit der Mutter auf einen gier'gen Stoß?“ und überſetzt: „Alle! Was? Meine zarten kleinen Engel alle? O hölliſcher Geier! Alle! Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff!“ Wahrhaft platt ſind dieſe vermeintlich erhabeneren „Engel“ und der „Tiger“, zugleich hat die Scheue vor dem einfach Wahren hier zu einer wirklich ganz unſtatthaften Katachreſe geführt (vgl. über dieſes belehrende Beiſpiel: Timm, das Nibelungenlied u. ſ. w. S. 25). Wenn aber im Uebrigen der charakteriſtiſche Styl auch in dieſem Gebiete ſich ſcharf genug von dem plaſtiſch idealen unterſcheidet, wenn er gerade darum ungleich mehr wagt, weil die Tiefen des Geiſtes, die er aufdeckt, die freie Entlaſſung der Particularität nicht nur ertragen, ſondern ſogar fordern, damit die Macht des Bandes ſich zeige, welches die Extreme zuſammenhält, ſo bricht jene vertiefte Haltung und Stimmung auf der andern Seite in Bildern aus, welche überpathetiſch, viſionär, verzückt erſcheinen, welche, auf den erſten Blick ſeltſam und wildfremd, demjenigen, der ſich in den Zuſtand zu verſetzen vermag, bei näherem und längerem Anſchauen klar werden, wie Rembrandt's traumhaft in's Dunkel leuchtendes Helldunkel oder das wilde Licht des Blitzes auf dem Sanherib von Rubens. Der Dramatiker wird ſolche traumhafte Bilder den Momenten der tiefſten Erregung vorbehalten. Ein ſolches Bild gebraucht der entzückte Romeo in der Gartenſcene: „herrlich über meinem Haupt erſcheinſt du mir in dieſer Nacht wie ein beſchwingter Bote des Himmels den erſtaunten Menſchenſöhnen, die rücklings mit weit aufgeriſſ'nen Augen ſich niederwerfen, um ihm nachzuſchaun.“ Man hat ſelbſt neuerdings, nachdem wir längſt die ſtumpf phantaſieloſe Kritik des guten Geſchmacks hinter uns haben, Makbeth's ungeheures Geſicht von den Folgen der Ermordung des Königs für abgeſchmackt erklärt: „Duncan's Tugenden werden wie Engel poſaunenzüngig Rache ſchrei'n dem tiefen Höllengreuel dieſes Mords und Mitleid wie ein nacktes, neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend, oder Himmels-Cherubim zu Roß auf unſichtbaren, luſt'gen Rennern werden die Schreckensthat in jedes Auge blaſen, bis Thränenfluth den Wind ertränkt.“ Der Vergleichungspunct iſt die furchtbare Schnelligkeit und Gewalt, mit welcher die Folgen des Mords, die Kunde, die tiefe Empörung der Gemüther, Abſcheu, Rachtrieb, Mitleid eintreten. Daß auf den Sturmwolken Duncan's Tugenden als Engel hinſauſen, iſt eine nur natürliche Perſonification und Zungen, deren Ruf ſo ſtark iſt wie Poſaunenton immer noch keine übertriebene Hyperbel, dann folgt eine ganz ungewöhnliche Vertauſchung von Subject und Object, indem der *Gegenſtand* des innigſten Mitleids, ein nacktes, neugeborenes Kind, für das *Gefühl* des Mitleids geſetzt iſt, aber wer Phantaſie hat, kann ſich doch wohl in die Anſchauung verſetzen: es wird den Menſchen zu Muthe ſein, als ſehen ſie ein hülfloſes Kind in den Wolken hinſchweben, dem ſie zueilen müſſen, wie um es zu retten; die Cherubim, die nachfolgen, ſcheinen dieſes Kind wie eine Geiſter-Erſcheinung ſich vorausgeſandt zu haben, wie einen Genius des Mitleids, der die Geſtalt eines Objects des innigſten Mitleids annimmt, um dieſes zu erwecken; ſie ſelbſt, auf unſichtbaren luſt'gen Rennern, ſind windſchnelle Diener der göttlichen Gerechtigkeit; mit dieſer Häufung ſammelt ſich Alles an wie zu einem Bilde der wilden Jagd und das wollte Shakespeare; daß der Gehörs-Eindruck ſich dann in ein Anweben der Augen verwandelt, indem der Weg, den die Kunde vom Ohr zum Gefühle, von da in's Auge nimmt, überſprungen wird, dieß iſt ein Uebergang, dem man in ſo tiefer Aufwühlung der Einbildungskraft ſollte folgen können, und daß „die Thränenfluth den Wind erſtickt“, iſt nur lebendiger Ausdruck dafür, daß, wie Sturmwind ſich in Regen auflöst, die Gefühle bei der erſten Kunde dieſes Mords ſich alle in einen grenzenloſen Schmerz auflöſen werden, der dann ſeine Wirkung ſo ſicher haben wird, wie angeſchwollene Fluthen. Alle Folgen von Makbeth's Mord ſind in dieſer furchtbaren Viſion zuſammengefaßt, das Drama entwickelt in klarer Handlung, was in ihr ſeltſam helldunkel enthalten iſt; nicht in jeder Stimmung, nicht aus dem

Munde jeder ſeiner Perſonen dürfte der Dichter ſo wilde, raſch überſpringende, phantasmagoriſche Bilder vorbringen, wohl aber dem Helden, dem er ein ſo nervöſes Weſen, eine ſo gefährliche Romantik der Phantaſie geliehen hat, durfte er ſie in der höchſten Spannung, da er mit Eins eine entſetzliche Zukunft überblickt, auf die Lippen legen. — Etwas eigenthümlich Bewegtes aber haben alle Bilder Shakespeare's; ſie gemahnen uns, wie wenn man mit unruhigem, blutrothem Fackellicht in eine Stalaktiten-Höhle leuchtete, wogegen die Vergleichungen der Griechen und Göthe's wie eine Sonne ruhig aufgehen und Zug für Zug den Gegenſtand in ſcharfer Deutlichkeit des Umriſſes aufzeigen. Dieß iſt epiſch; die griechiſchen Dramatiker haben allerdings etwas von Shakespeare's bewegter, geiſterhafter Gluth, doch gekühlt im plaſtiſchen Formgefühle.

Der charakteriſtiſche Styl wird auch im nicht bildlichen Gebiete, dem der ſog. Figuren, im Allgemeinen der kühnere ſein. Subjectiver bewegt, wie er iſt, erlaubt er ſich eine naturaliſtiſche Freiheit auch in Behandlung der Sprachregeln und wirft ſich in trotziger Nachläſſigkeit gegen die claſſiſche Correctheit auf. Auch hierin iſt der erſte große Dichter dieſes Styls, Shakespeare, ein Beiſpiel, beſonders belehrend aber der Muthwille der Schreibart in der Sturm- und Drang-Periode, denn dieſer gieng von der geſteigerten, überſchwenglichen Empfindungsfülle aus (vergl. §. 846, 2.), die ſich aber aus ihrer inneren Herrlichkeit zugleich das Recht des derbſten und freieſten Umſpringens mit der Sprache nahm; die Natur wurde in dem doppelten Sinne des Gefühls der Unendlichkeit und gleichzeitig als die ſogen. liebe Natur, als Cynismus entfeſſelt und beides ſchlug ſich insbeſondere in den Formen nieder, die man Figuren nennt; da wimmelt es denn namentlich in Göthe's Jugendſtyl von Apoſiopeſen, Abbrechungen, unendlichen Ausrufungen u. ſ. w. bis hinaus auf die eigentlichen Formfiguren, die Weglaſſungen des Artikels, des perſönlichen Fürworts, des Hülfszeitworts, die Stutzung der Endſylben, die Provinzialismen. Als aber Göthe ſich claſſiſch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem ſäuberlichen Styl an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein neuer Beleg iſt, daß die Stylrichtungen ſich nicht zu weit von einander entfernen ſollen.

§. 855.

Der poetiſche Styl im engeren formalen Sinne des Worts legt ſich als Rhythmus in der Sprache nieder (vergl. §. 839, 3.). Derſelbe beſteht in regelmäßiger Wiederkehr einer beſtimmten Anzahl von Zeitmomenten, welche von einem Accente beherrſcht werden, alſo ſich nach dem Merkmale der Stärke und Schwäche unterſcheiden. Vermöge einer natürlichen inneren Verwandtſchaft der

Stärke und der Zeitdauer des Tons erſcheinen bei organiſcher Entwicklung dieſe Unterſchiede zugleich als ein beſtimmter Wechſel von Kürzen und Längen. Dieſes Syſtem iſt ein reines, ſelbſtändiges Kunſt-Erzeugniß, das ſich über die Sprache als ihr Material überbreitet.

Wir verſuchen, zuerſt das Weſentliche der poetiſchen Rhythmik allgemein aufzuſtellen, wiewohl dieſe Abſtraction ſchwer und die Hinweiſung auf den durchgreifenden Unterſchied der concreten Style ſchon hier nicht zu vermeiden iſt. Die rhythmiſche Form iſt in ihrem urſprünglichen Weſen ein reines Taktleben: es folgen ſich in geordneter Wiederkehr beſtimmte Abſchnitte, die ſich in Zeit-Einheiten, Momente, Moren von beſtimmter Anzahl theilen und von einem unter ihnen, der die ſtärkere Intention, den Jctus, die Arſis (was in der Muſik Theſis heißt), den Accent hat, beherrſcht, getragen werden. Mit innerer Nothwendigkeit fällt dieſer ſtärkere Druck auf die erſte der von ihm beherrſchten Moren, denn ein Fortgang in der Zeit, der ſich in Momente theilt, gleicht immer einer Bewegung und dieſe bedarf eines Anſatzes, Abſtoßes, von welchem folgende Bewegungen abhängen und welcher regelmäßig wieder eintritt. Dieſes Syſtem erweitert ſich zur rhythmiſchen Reihe, indem der einzelne Taktabſchnitt im Größern ſich ſo wiederholt, daß ein verſtärkter Accent, wie vorher der einfache Einen Abſchnitt, ſo drei Abſchnitte beherrſcht. Dieſe Reihen ſind nicht mit dem Verſe zu verwechſeln; der Vers kann aus mehreren Reihen beſtehen, oder (durch den Reim) Eine Reihe zerſchneiden. — Der Zeit nach ſind die Momente des Takt-Abſchnittes urſprünglich gleich; der Unterſchied der Länge und Kürze iſt nicht, wie ſo häufig geſchieht, mit dem des Accents zu verwechſeln. Es ſteht, wie ſich zeigen wird, dem Style, der dieſe beiden Kräfte in Verbindung ſetzt, ein anderer gegenüber, der in ſeiner urſprünglichen, rein nationalen, ſelbſtändigen Ausbildung nur Takt-Verhältniſſe, keine Längen und Kürzen kennt und erſt ſpäter auch dieſe Seite in gewiſſem Sinne ſich aneignet. Dazu wird derſelbe allerdings durch die innere Natur der Sache ſelbſt getrieben, denn zwiſchen Accent und Länge beſteht eine innere Wahlverwandtſchaft und der Styl, welcher urſprünglich das im engeren Sinn Rhythmiſche mit dem Zeitbegriff in Verbindung ſetzt, iſt der organiſchere, normalere. Intention und Zeitaufwand ziehen nämlich einander darum mit Nothwendigkeit an, weil naturgemäß auf dem ſtärkeren Theil auch länger verweilt wird. Die Intention, die zugleich Länge iſt, wird nun aber zwei der vorher gleichen Momente umfaſſen und ſo tritt eine Länge an die Stelle von zwei Kürzen. Nur iſt dieß kein völliges Zuſammenfallen und es darf nicht ſchlechthin als eine Unregelmäßigkeit, ſondern nur als ein ſeltener Rückgang auf die noch nicht vollzogene Verbindung von Accent und Länge angeſehen werden, wenn im Verſe ſich eine Länge mit Arſis in zwei Kürzen, deren erſte die Arſis hat, aufgelöſt darſtellt; der Rhythmus geſtattet die Wahl zwiſchen zwei Kürzen und einer Länge auch in dem nicht betonten Theile des Fußes, wie z. B. im daktyliſchen Rhythmus zwiſchen Daktylus und Spondäus: ein Beweis, daß die Sprache mit ihren gegebenen Längen und Kürzen zu dem reinen rhythmiſchen Geſetze als ein Anderes hinzukommt und ihm in ſeiner Anwendung den Ausdruck der Mannigfaltigkeit gibt. Das rhythmiſche Geſetz iſt nicht der Sprache entnommen, nicht aus Verwendung der in der Sprache gegebenen Accente, Längen und Kürzen entſtanden; es konnte ſich natürlich nur an ihr ausbilden, allein es wurde in jener urſprünglichen Poeſie, welche dem Bewußtſein der Regel vorhergieng, nur aus ihr herausgehört, was urſprünglich als ein Reines, Selbſtändiges in der Seele und dem Nerve liegt, ein Ideales, das, wie es nun ſein Leben zur erkannten Regel geſtaltet hat, ſich frei als künſtleriſches Prinzip über das Sprachmaterial herbaut, es in ſeinen Rahmen faßt. Das Rhythmiſche in dieſer ſeiner Reinheit kann daher zwar nur im Ton ausgedrückt werden, iſt aber an ſich eine reine Bewegung und ebenſogut in ſichtbarer, als in hörbarer Form, als Hebung, Senkung der Hand, beſchleunigte oder verweilende Gebärde zu verſinnlichen.

§. 856.

Der Unterſchied von der Muſik beſteht alſo weſentlich darin, daß der poetiſche Rhythmus aus dem Leben des Tones nur den Unterſchied der Stärke (in Verbindung mit dem der Länge und Kürze), jene dagegen im Rahmen des Taktes als ihr Haupt-Ausdrucksmittel den Unterſchied der Höhe entnimmt und verwendet. Das rein quantitative Weſen der Rhythmik gewinnt dagegen eine qualitative Füllung, indem es in der Sprache als ein Syſtem articulirter und ausdrucksvoller Laute verwirklicht wird; hier treten zugleich Momente hinzu, welche der Melodie, der Klangfarbe, ſelbſt der Harmonie analog ſind, und dieß wird um ſo mehr gefordert und der Fall ſein, je weniger ſtreng und organiſch das reine rhythmiſche Geſetz zur Herrſchaft gelangt.

Die poetiſche Rhythmik und die Muſik beziehen ſich verſchieden auf ein Gemeinſchaftliches, das Ganze des Tons. Jene kann ſich nur in dem durch Verbindung von Vocal und Conſonant zur Sprache articulirten Tone verwirklichen; ſo bleibt ihr nur der Unterſchied der Stärke und Schwäche nebſt dem der Länge und Kürze als ihr Element übrig. Die Kunſt der reinen Empfindung aber, die Muſik, bewegt ſich im Tone weſentlich, ſofern er nicht zur Sprache erhoben iſt, ſie hat es daher mit dem Unterſchiede der Höhe und Tiefe als dem Elemente zu thun, worin die Qualität des Gefühls ihren Ausdruck findet, ſie kann in dieſem Sinn Entwicklung des Vocals genannt werden. Die Rhythmik dagegen hat mit dieſem Unterſchiede nichts zu ſchaffen. Das Band zwiſchen ihr und der Sprache kann ein engeres oder freieres ſein; die deutſche Rhythmik entnimmt den Unterſchied der Stärke und Schwäche aus dieſer, die antike that es nicht; allein der Satz, daß die Rhythmik nur in der Sprache realiſirt werden kann, bedarf der Verſtärkung durch die erſtere Thatſache nicht, er ſteht feſt auch bei dem antiken Verhältniß, wogegen in der Muſik, wenn ſie ſich mit der Sprache verbindet, dieſe durchaus nicht die Bedeutung eines Vehikels hat, deſſen die beſtimmende Kunſtgattung bedarf, um zu exiſtiren. Die Füllung, die der Rhythmus durch ſeine Realiſirung in der Sprache erhält, bringt nun aber dennoch Elemente hinzu, welche näher oder entfernter dem Muſikaliſchen entſprechen. Den Sprachlauten iſt nicht alle Reminiſcenz, daß ſie urſprünglich das Gefühl des Gegenſtands, des Tiefen, Dunkeln, Dumpfen, Hohen, Hellen, Offenen, Herben, Sanften, Geſchloſſenen, Freudigen, Schmerzlichen u. ſ. w. ausdrückten, verloren gegangen, man mag dieß zunächſt mit der Klangfarbe vergleichen; die Vocale ſprechen ſich zudem an ſich in beſtimmten Unterſchieden der Höhe und Tiefe aus und eine neue Welt von Muſik-ähnlichen Modificationen bringt (vom eigentlich muſikaliſchen Vortrag hier natürlich abgeſehen) die Declamation hinzu: Belebungen, die theils der Scala, theils jenem Unterſchiede der Stärkung oder Schwächung des einzelnen Tones angehören, der vom Takt-Accente wohl zu unterſcheiden iſt, theils der Beſchleunigung oder Hemmung im Tempo entſprechen; die Wiederkehr des Verſes endlich und beſonders die des ſymmetriſchen Wechſels in der Strophe wird zwar nur ſucceſſiv vernommen, aber das innere Gehör faßt das Nacheinander doch wie in ein gleichzeitiges Tönen zuſammen und dadurch nähert ſich der Eindruck entfernt dem Gefühle der muſikaliſchen Harmonie. Dieſe Anklänge an die Muſik verſtärken ſich, wo die Rhythmik ſich mit dem Reime verbindet; doch hängt damit Verluſt auf der andern Seite zuſammen, wie ſich zeigen wird.

§. 857.

Die Poeſie iſt gemäß dieſem Verhältniſſe nicht reine Kunſt der Stimmung wie die Muſik, ſondern des zur bewußten Vorſtellung entwickelten Inhalts der Stimmung, worin aber das Stimmungs-Element über dieſe Scheidung fortdauert und ſeinen Ausdruck in der rhythmiſchen Form findet. Dieſe Seite iſt aber ebendaher darauf eingeſchränkt, daß nicht das Ganze der Stimmung, daher auch nicht ihr individueller Wechſel, ſondern nur ihre allgemeine Gang-Art in der gemeſſenen äußern Kunſtform ſich Geſtalt geben kann. Denn obwohl die gleichförmige Wiederkehr von dem einfachen Fortgang im Verſe zum geregelten Wechſel von zwei ungleichen Verſen und weiter zu der ſymmetriſchen Zuſammenſtellung mehrerer verſchiedener Verſe in der Strophe, ja zur

Gruppirung verſchiedener Strophen fortſchreitet, ſo iſt es doch nur das inhaltvolle Wort ſelbſt, worin das Leben der Stimmung in ſeiner innerſten Qualität und ſeinem Verlaufe ſich den vollſtändigen Ausdruck gibt.

Hiedurch iſt genauer beſtimmt, was in §. 839 erſt allgemein über das Verhältniß der Poeſie zu der Muſik geſagt wurde. Die letztere füllt Tonleben mit Tonleben, auch ihr eigentlich Qualitatives iſt Ton als Ausdruck der bloßen Stimmung; die erſtere füllt ein blos quantitatives Tonleben mit dem Inhalte, der ſich aus der bloßen Stimmung herausgewickelt hat und im articulirten Wort als bewußte innere Anſchauung ausſpricht. In dem Quantitativen, worein er gefaßt wird, dem Rhythmus, iſt allerdings die Stimmung als einhüllendes und begleitendes Element über jene Ablöſung hinüber erhalten; das Stimmungs-Element, worin das Gedicht empfangen iſt, überlebt den Proceß, durch welchen der lichte Tag des Bewußtſeins aus dem Nebel hervorgetreten iſt; aber wenn ſo die Stimmung bleibt, während doch das Kunſterzeugniß mehr, als bloße Stimmung, iſt, ſo folgt, daß auch in der Seite, welche ihrem Ausdrucke dient, eben der rhythmiſchen Form nämlich, doch nicht das Ganze der Stimmung ſich offenbaren kann, denn ihr Innerſtes iſt übergegangen in die deutliche Sprache des Wortes, in ihm iſt das Gefühl Bewußtſein, der qualitative Kern deſſelben iſt alſo ein Anderes geworden. Es fragt ſich genauer, was übrig bleibt, wenn nicht mehr das ganze Leben der Stimmung als ſolches zum Ausdruck kommt. Der §. gebraucht für dieſes ſchwer zu bezeichnende Moment das Wort Gang-Art. Wie ſich der Takt als quantitativer Ausdruck der Stimmung von dem eigentlich Qualitativen derſelben unterſcheidet, geht daraus hervor, daß eine Tanz- und eine Trauer-Melodie in demſelben Takte componirt ſein können. Und dennoch wird ſich die freudige Stimmung und die traurige auch wieder qualitativ anders gefärbt zeigen nach Unterſchied des Taktes. Dieß iſt das Schwierige. Die Gang-Art zeigt vom Quantitativen auf das Qualitative, iſt eine verſchiedene Temperatur in demſelben, ohne mit ihm zuſammenzufallen. Es verhält ſich wie mit der wirklichen Bewegung eines Menſchen: aus der Art, wie er ſich vom Boden abſtößt, aus dem Unterſchied im Auftreten, Gehen oder Laufen, Innehalten, Zögern, wieder Aufſpringen u. ſ. w. ſchließen wir auf ſeine Stimmung mit dem Vorbehalte, daß es doch verſchiedene Stimmungen ſein können, die in denſelben Weiſen der Bewegung ſich ausdrücken, und umgekehrt, daß dieſelbe Stimmung in verſchiedenen Bewegungsweiſen ſich ausdrücken kann, allein ſo, daß dadurch innerhalb der gleichen Qualität Modificationen zu Tage treten, für die ſich in der Sprache kaum das Wort findet. Daher iſt es auch ſo ſchwer, die Stimmung der verſchiedenen Metren zu bezeichnen, und gehen die Verſuche, dieß zu thun, ſo weit aus einander. Zorn und Freude kann ſich raſch bewegen, Angſt und ſtille Beſchauung kann ſäumen, ſchweben, gleiten u. ſ. w. Wenn nun die beſtimmte Qualität der Stimmung in der Muſik erſt durch die Melodie, d. h. die Bewegung in den Verhältniſſen der Tiefe und Höhe, in der Poeſie dieſelbe Qualität, aber als klar vorgeſtellter Inhalt, durch die Sprache hinzukommt, ſo ergibt ſich weiter, daß zwar in beiden Gebieten die Takt-Art gleichförmig durch das ganze Kunſtwerk geht, in der Poeſie aber, was dem Gebiete des unarticulirten Tons angehört, ganz an das Geſetz der gleichförmigen Wiederkehr gefeſſelt bleibt, während die Muſik im Tonleben ſelbſt den individuellen Wechſel innerhalb einer Stimmung, ein Hauptmoment ihrer Qualität, zum Ausdruck bringt. Es treten zwar Wechſel im poetiſchen Rhythmus ein, Verſe von ungleicher Länge und Meſſung folgen ſich in fortlaufender Reihe, oder ein reicherer Unterſchied, buntere Verſchlingung gruppirt ſich zur Strophe, gleiche und ungleiche Strophen abwechſelnd ſtellen eine erweiterte Gruppe dar, aber auch in dieſen kunſtvollen Gebäuden iſt überall ſymmetriſche Wiederkehr das Geſetz, während die Stimmung, in der Sprache ausgedrückt, wechſelt. Gerade in der Verbindung mit der eigentlichen Muſik fällt dieß doppelt auf: in den Strophen wiederholt ſich mit demſelben Rhythmus dieſelbe Melodie, während der Inhalt mit ſeiner Stimmung ſich ändert. Das iſt im Lyriſchen; die Kunſtwerke der objectiven, ein umfaſſenderes Weltbild darſtellenden Zweige aber verzichten, das Epos überall, das Drama wenigſtens in der neueren Zeit, auch auf jenen Grad des Wechſels und bewegen ſich bei den tiefſten Unterſchieden des Inhalts in der Form gleichförmiger Wiederkehr einfacher Verſe. Der qualificirte Ausdruck der Sprache liegt nun zwar, wie wir ſogleich ſehen werden, nicht wie ein gleichgültiger Stoff im Rahmen des Rhythmus, allein der innerſte Gehalt ſchwebt doch, obgleich mit ihm empfangen und lebendig vereint, zugleich frei und hoch über dieſem Elemente.

§. 858.

Allerdings gewinnt jedoch der formelle Ausdruck der Stimmung einen weitern Zuwachs durch ein Verhältniß lebendigen Widerſtreits zwiſchen Rhythmus und Sprache im Versbau, worin beide ihre Selbſtändigkeit, aber ebendadurch um ſo inniger ihre Vereinigung betonen. Der Vortrag gleicht theilweiſe dieſen Kampf aus, belebt aber auch von ſeiner Seite den Unterſchied und bringt einen weiteren Anklang des eigentlich muſikaliſchen Elements hinzu.

Das rhythmiſche Maaß und die Sprache verbinden ſich und fliehen ſich in ihrer Verbindung, bekämpfen ſich, um deſto ausdrücklicher verbunden zu erſcheinen. Es ſind zwei Liebende, die ſich entzweien und verſöhnen und in dieſem Spiele die Natur eines Bundes offenbaren, der ein freies Opfer der Freiheit iſt. Hieher gehört zuerſt die Regel, daß die Wort-Enden nicht mit den Enden der Versfüße zuſammenfallen. Der Vers ſtellt demzufolge im metriſchen Schema eine andere Figur dar, als in ſeinen Wörtern; nimmt man dieſe für ſich und ſieht jedes Wortes Proſodie als ein metriſches Ganzes für ſich an, ſo ſcheinen andere Versfüße zu entſtehen, während doch das Schema das Geltende iſt: ein Nebeneinanderſpielen von zwei Bildern, worin ein weſentlicher Lebensreiz der poetiſchen Form beſteht. Man erkennt ſeine volle Bedeutung durch die unleidliche Klang- und Schwungloſigkeit der Verſe, worin jedes Wortganze einem Versfuß entſpricht. Dieſer Widerſtreit heißt im Allgemeinen Cäſur, iſt aber auf beſtimmten Puncten des Verſes als Cäſur im engeren Sinne des Worts ausdrücklich gefordert: hier wird ein Versfuß durch ein Wort-Ende zerſchnitten, um einen zweiten Haupt-Accent (verſtärkten Ictus vergl. §. 855. Anm.) anzuzeigen, wie im Hexameter, wo aber die Cäſur, um die Monotonie der Theilung in zwei gleiche Hälften zu meiden, in den Fuß vor dem zweiten Hauptaccent zurückverlegt iſt. Dadurch nimmt nun der Reiz jenes Widerſtreits beſtimmtere Geſtalt an: es ſcheint ſich der Vers in Hälften von ungleichem Metrum zu theilen, z. B. der jambiſche Trimeter nach einer Cäſur in der Mitte des dritten Fußes trochäiſch fortzulaufen. — Eine weitere Belebung der rhythmiſchen Verhältniſſe beſteht in ausdrücklicher Zulaſſung von Seiten des Schema's: es iſt der Spielraum der freien Wahl zwiſchen Längen und Kürzen, die an gewiſſen Stellen, z. B. des Hexameters und Pentameters, offen gelaſſen iſt. Da wir hier die allgemeinen Züge aufſtellen, die von beiden geſchichtlichen Hauptformen der Rhythmik gelten, ſo muß die deutſche nicht blos in dem Sinne miteingeſchloſſen werden, daß ſtillſchweigend ihre moderne Aneignung der antiken Metrik vorausgeſetzt iſt, ſondern auch in Rückſicht auf ihre urſprüngliche Geſtalt: was hier jenem Spielraum ungefähr entſpricht, iſt die Freigebung der Senkungen zwiſchen der geregelten Zahl der Hebungen. Es iſt bekannt, wie lebendig die Nibelungenſtrophe in ihrer urſprünglichen Form verglichen mit der modernen Nachbildung erſcheint, welche einen regelmäßigen Wechſel von Senkungen und Hebungen beobachtet. Wendet man auf jene das (ihr an ſich fremde) metriſche Schema an, ſo erſcheint ſie als ein freier, nach dem Stimmungs-Inhalte ſich bewegender Wechſel von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapäſten u. ſ. w. — Eine fernere Quelle reicherer Bewegung iſt der Kampf zwiſchen Vers- und Wort-Accent. Die antike Metrik hat dieſen jenem geopfert; aber wir müſſen hier ſogleich eine Seite deſſen heraufnehmen, was am Schluſſe des §. vom Vortrage geſagt iſt: derſelbe ließ neben der Herrſchaft des Vers-Accents den Wort-Accent durchhören und erzeugte ſo auch hier einen reizvollen Widerſtreit. Die neuere deutſche Rhythmik liebt es, nachdem ſie ſich das Syſtem der Länge und Kürze ſo angeeignet hat, daß ſie es im Weſentlichen ihrem urſprünglichen Geſetze der Hebung und Senkung unterſchiebt, an manchen Versſtellen, namentlich des Jambus, einen nachdrucksvollen Kampf des Verſes mit dem Schema einzuführen, indem ſie z. B. Spondäen, Trochäen, Anapäſte, Daktylen ſtatt der Jamben-Füße anwendet. Man erkennt hier am unmittelbaren Eindrucke klar die Bedeutung einer ſolchen Divergenz: man ſtutzt, wird aufmerkſam und fühlt mit doppelter Stärke auf der einen Seite das rhythmiſche Geſetz, auf der andern den emancipirten Nachdruck des Worts. — Auch das Uebergreifen des Sinns von dem einen Vers in den andern (enjambement) iſt ein weſentlicher Zug in dem freien Spiele der Anziehung und Abſtoßung zwiſchen dem rhythmiſchen Schema und der Sprache; man trägt, was durch den Inhalt zuſammengebunden iſt, auf das gleichförmig fortlaufende Versmaaß unwillkürlich ſo über, daß man ſich an Strophen, an Strophengruppen erinnert fühlt, und die Pauſe des Sinnes ſcheint zur Pauſe des Vers- und Strophenſchluſſes zu werden, während dieſe fortbeſtehen und ſo ein Ineinanderſchimmern von zwei Eindrücken entſteht. — Endlich der Vortrag. Es iſt hier allerdings mehr die Declamation, als der Geſang, in's Auge zu faſſen, jedoch nicht allein, denn der Geſang enthält jene in ſich und hat das muſikaliſche Schema ebenſo mit der Sinn-Betonung durchſchlingend zu beleben, wie die bloße Declamation das blos rhythmiſche. Aus dieſem Zuſammenhange haben wir ſchon oben die Seite heraufgenommen, wonach der Vortrag den Wort-Accent gegen den Vers-Accent hält und ſtützt; ebenſo gibt er nun auch dem Sinn-Accent ſein von dieſem geſchwächtes Recht, er legt jedem Worte erſt die feineren Unterſchiede des Nachdrucks und, zugleich im relativen Widerſtreite mit Länge und Kürze, des Verweilens bei, die ſein Empfindungsgehalt mit ſich bringt; er faßt die Verſe, worin der Sinn übergreift, in lebendigem Zuge zuſammen, ohne den Versſchluß ganz verſchwinden zu laſſen, umgekehrt pauſirt er dem Sinne gemäß, wo der Vers fortläuft; er bringt aber vor Allem die Modulation der Scala hinzu, welche die Gefühlsſchwingungen ausdrückt, wie ſie durch den Inhalt gegeben ſind, und dieß iſt die wichtigſte Seite ſeines Geſchäfts. Sie erweitert jene verſchiedenen Momente, wodurch im poetiſchen Rhythmus etwas vom ſpezifiſch Muſikaliſchen anklingt, um eine weſentlich neue: das muſikaliſche Rudiment, das im Sprechen liegt (§. 760), wächst im gehobenen Sprechen der Declamation. Die Linie, welche die richtige Mitte zwiſchen zu hörbarem Scandiren oder einer zur Manier gewordenen wiederkehrenden Scala und dem Erdrücken des Rhythmus unter dem Ton-Ausdrucke des Inhalts beobachtet, iſt allerdings fein und ſchwer zu treffen. Die romaniſchen Völker haben als Erbe aus dem antiken Vortrage der dramatiſchen Verſe ein dem Recitativ oder dem liturgiſchen Halbgeſange verwandtes ſingendes Sprechen überkommen. Der Krieg gegen die von ihnen ausgegangene conventionelle Poeſie im vorigen Jahrhundert war zugleich Kampf gegen dieſen Sprachgeſang und die Proſa der Rede, in die man ſich warf, um die Naturwahrheit zu retten, diente dem Mimen als Anhalt, die Modulation der wahren Töne der Empfindung zu ihrem Rechte zu bringen. Nun aber riß der Naturaliſmus ein, und als man in zurückgekehrter Erkenntniß der Würde der Poeſie den Jamben einführte, zeigte ſich, daß die Schauſpieler nicht mehr rhythmiſch hören und ſprechen konnten, ſo daß Göthe eine bedeutende Schauſpielerinn in der Probe am Arme nahm und auf- und abgehend das Jamben-Maaß mit ihr ſtampfte. — Was von der Declamation gilt, gilt auch vom Leſen als einem inneren Sprechen, nur natürlich in ſchwächerem Maaße. Das Band, das die Poeſie an die unmittelbare Sinnlichkeit knüpft, iſt immer dünner, blaſſer geworden, ſie hat die Muſik, den Tanz verloren, endlich iſt ſie nicht nur vom Singen auf das Sagen, ſondern ſogar in das Leſezimmer zurückgedrängt worden. Dieſe Entſinnlichung hat nach der einen Seite ihren Grund in dem Geſammten unſerer Bildung und es hieße gegen eine Welt von Erquickung im ſtillen Kämmerlein predigen, wenn man dagegen eiferte. Dennoch lebt ein Gedicht nur halb und verſtümmelt, wenn es blos geleſen, nicht wenigſtens vorgeleſen wird. Entſchieden hat die Berechnung auf das bloße Leſen der dramatiſchen Literatur geſchadet. Das Aufkommen der Leſe-Dramen hat den Sinn für das, was Handlung iſt, was lebt, wirkt, fortſchreitet und packt, faſt ertödtet.

§. 859.

Der allgemeine Gegenſatz der Style, der alles Kunſtleben beherrſcht, iſt mit beſonderer Beſtimmtheit in der Rhythmik zur Erſcheinung gekommen. Die orientaliſche Dichtung iſt auf dieſem Gebiete ganz in den Grenzen einer unreifen Vorſtufe ſtehen geblieben; dagegen tritt der direct idealiſirende plaſtiſche Styl des claſſiſchen Ideals in vollendeter Geſtalt bei den Griechen auf. Zu Grunde liegt ein Syſtem von Takt-Arten, das in ſeiner Anwendung auf die rein quantitirende Sprache ſich mit dem Prinzip der Länge und Kürze, den Wortaccent opfernd, in reiner Geſetzmäßigkeit verbindet, indem es vermittelſt des Vorſchlags (Anakruſe) die verſchiedenen Metra mit ihrem verſchiedenen Charakter als eine feſte Kunſtordnung ſchafft, worein ſich der Sprachkörper mit dem Naturgeſetze ſeiner Proſodie einfügt. Es entſteht ſo eine ſelbſtändige Welt organiſcher formaler Schönheit, welche zugleich mit der Muſik lebendig vereinigt bleibt und die kunſtreicher verſchlungenen Strophen durch den Tanz auch dem Auge als räumliche Figur vorzeichnet.

Die alt-orientaliſche Poeſie zeigt nur unentwickelte Keime der Rhythmik. In der alt-perſiſchen und indiſchen Dichtkunſt werden die Sylben nur gezählt und in gleichen Zahlenreihen zuſammengeſtellt; der epiſche (und gnomiſche) Vers des Sanskrit, der Slokas, zeigt allerdings von dieſer erſten kindlichen Stufe (auf welche die deutſche Poeſie nach der Auflöſung des rhythmiſchen Geſetzes, das in der Poeſie des Mittelalters herrſchte, einige Zeit lang zurückſank) einen Fortſchritt: er beſteht aus ſechszehn Moren mit einer Cäſur in der Mitte; in jeder der beiden Hälften, in welche er hiedurch zerfällt, ſind die vier erſten Sylben in der Quantität völlig frei, alſo rein gezählt, die vier folgenden aber metriſch gebunden, indem die erſte Hälfte mit einem Antiſpaſt, die zweite mit einem Doppeljambus ſchließt, nur daß dort die Schlußſylbe auch lang, hier auch kurz ſein kann. Je zwei ſolche ſechszehnſylbige Verſe reihen ſich als eine Art von Diſtichen aneinander. Es hat ſich bei den Indiern im Verlauf eine große Zahl anderweitiger Maaße, aber keines mit durchgeführter metriſcher Bindung, entwickelt. — Eigenthümlich iſt die Bindung von Wortreihen durch die bloße Einheit des Gedankens in der hebräiſchen Poeſie. Es beſteht zwar eine unbeſtimmte Grundlage von Sylbenmeſſung: die offene Sylbe hat in der Regel den langen, die geſchloſſene an ſich den kurzen Vocal, aber der Wortton alterirt dieß Verhältniß, ohne doch einem rhythmiſchen Schema zu folgen. Da überdieß auch die bloße Sylbenzählung fehlt, ſo bleibt nur der Rhythmus der Gedanken-Einheit, der ſogenannte parallelismus membrorum, der zwei Sätze im antithetiſchen, ſynonymen oder gar identiſchen Sinne zuſammenbindet. Allerdings bewirkt dieß jedoch einen gewiſſen Anklang von Rhythmus auch in der Form: die Sätze klingen wie Hemiſtichen, der Sylbenzahl ſind mit der Wiederkehr des Inhalts ungefähre Grenzen geſetzt und als Ausdruck einer Neigung zu muſikaliſchem Erſatz tritt gerne die Aſſonanz ein. Zu der Ausbildung dieſer Seite zeigte der Orient eine aus der Stimmung ſeiner Phantaſie begreifliche Neigung; der Reim war in der arabiſchen Poeſie vor der muhamedaniſchen Zeit und die neuperſiſche hat ihn (neben einer der deutſchen Rhythmik verwandten Herrſchaft des Worttons) aufgenommen.

Wir verweilen bei dieſen unentſchiedenen Formen nicht weiter, denn uns beſchäftigt vor Allem die Frage, wie der große Gegenſatz zweier ausgebildeter Stylrichtungen, der als rother Faden uns durch die ganze Kunſtlehre begleitet, auf dem rhythmiſchen Gebiete zu Tage tritt, und wirklich erſcheint er auf demſelben in beſonders entſchiedener Geſtalt: hier die ruhige, wohlgemeſſene, rein gegoſſene Form der unmittelbaren, plaſtiſchen Schönheit der griechiſchen Muſe, dort die unruhige, den gebrochneren Körper geiſtig durchleuchtende, durch den Ausdruck des Ganzen mittelbar wirkende, maleriſche, charakteriſtiſche Schönheit der germaniſchen. Die griechiſche Rhythmik kann als das Vollkommnere in dieſem Gegenſatz, als das Claſſiſche im Sinne des Muſterhaften angeſehen werden, die deutſche iſt genöthigt, in der Ausbildung der modernen Form ſich ein weſentliches Moment von ihr anzueignen, doch bleibt nach einer andern Seite die Frage über den größeren Werth, wie bei allen ächten Gegenſätzen, amphiboliſch liegen. Jenes Moment iſt das eigentlich Metriſche, das wir in der ſchwierigen Abſtraction der allgemeinen Erörterung bisher unbeſtimmt bald neben dem Rhythmiſchen nannten, bald in daſſelbe einſchloſſen: die Verhältniſſe der Länge und Kürze im Unterſchiede von denen des Tongewichts, d. h. vom Rhythmiſchen im engeren Sinne des Worts. Die griechiſche Poeſie hat dieſe beiden Seiten klar und feſt ausgebildet und in Harmonie geſetzt. Sie gieng davon aus, daß ſie dreierlei rhythmiſche Ordnungen feſtſtellte: von drei, vier und fünf Momenten, entſprechend dem $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{8}$ und $^{5}/_{8}$ Takte. Wir verfolgen nur die beiden erſteren Formen mit Uebergehung der dritten, im päoniſchen Verſe dargeſtellten, weil dieſe verwickelte Geſtaltung wie aus der Muſik, ſo auch aus der Poeſie verſchwunden iſt, und haben alſo eine Form des ungeraden und eine des geraden Taktverhältniſſes vor uns. Daß nun Tongewicht und Länge in einem Verhältniß der nothwendigen Anziehung ſtehen, iſt in §. 855 ausgeſprochen und dieſe Anziehung vollendet ſich, indem das Taktleben des Rhythmus ſeine Verwirklichung findet in einer Sprache, die ein feſtes, organiſch mitgewachſenes, dem Körper der Sylben wie die anatamiſchen Proportionen dem organiſchen unverrückbar einverleibtes Syſtem von Längen und Kürzen darſtellt, zu welchem das Geſetz der Verlängerung durch Poſition hinzutritt, deſſen Urſprung noch heute aus der Ausſprache von Sylben, die ſich mit doppeltem Conſonanten ſchließen, bei den romaniſchen Völkern leicht zu erkennen iſt. Die zwei erſten Takt-Momente ziehen ſich nun zu einer Länge zuſammen, welcher natürlich der Ictus bleibt, den vorher das erſte der drei und vier urſprünglich gleichen Momente hatte. Die nicht zuſammengezogenen Einheiten ſind nun Kürzen. Hiemit wird die rhythmiſche Form zugleich zur metriſchen, d. h. das Taktverhältniß ſtellt ſich zugleich als ein beſtimmtes Verhältniß von Längen und Kürzen dar und der einzelne Takt-Abſchnitt heißt nun Fuß. So ſind die fallenden Metra, das trochäiſche und daktyliſche, entſtanden; das letztere erzeugt durch Zuſammenziehung auch des dritten und vierten Moments zu einer Länge den Spondäus. Es iſt nun aber natürlich, daß der Rhythmus ſich weiter eine Form aneignet, die wir in allen Gebieten der Bewegung, namentlich aber in Gang und Sprung als eine in der Natur der Sache begründete finden: es iſt dieß ein den eigentlichen Abſprung, das Abſchnellen vom Boden unterſtützender, vorbereitender Anſatz, Vorſchlag, Anſprung: die Anakruſe. Durch den Vorantritt eines ſolchen Moments oder zweier entſteht eine Verſchiebung, Durchkreuzung der urſprünglichen Ordnungen und bildet ſich das jambiſche Metrum, worin je die Kürze, die im Trochäus auf die Länge folgte, zum nächſten Abſchnitte gezogen wird und ſo der

Länge vorangeht, und das anapäſtiſche, worin es ſich ebenſo mit den zwei Kürzen verhält, die im Daktylus auf die Länge folgen. In dieſem neuen Verhältniß hat ſich auch der Accent verſchoben, er fällt nicht mehr auf das erſte, ſondern auf das letzte Moment. Dieß ſind die einfachen Grundlagen, woraus ſich der ganze rhythmiſch-metriſche Reichthum der griechiſchen Poeſie entwickelt, und dieſe Entwicklung erfolgt weſentlich durch das ſchon in unſere allgemeine Erörterung (§. 855. Anm.) aufgenommene Geſetz der Erweiterung des einzelnen Takt-Abſchnitts zur rhythmiſchen Reihe, worin nun der verſtärkte Accent des erſten Abſchnitts ebenſoviele Abſchnitte beherrſcht, als der einfache im einzelnen Abſchnitt Momente. Es ſind einfache, verbundene, ſymmetriſch zuſammengeſtellte verſchiedene Reihen, woraus die in ihren verſchiedenen Graden kunſtreicher Bildung rhythmiſch-metriſchen Schemata entſtehen. Die griechiſche Poeſie hat ferner alle andern weſentlichen Momente, die wir in der allgemeinen Betrachtung aufgeſtellt haben, normal ausgebildet. Wir führen als ein einzelnes Moment noch die Pauſe an, wodurch die weitere Ausbildung des rhythmiſchen Syſtems mit dem Unterſchiede des katalektiſchen und akatalektiſchen Verſes bedingt iſt. — Die griechiſche Poeſie beſitzt nun in dieſem klar und feſt organiſirten Materiale zugleich die einfach beſtimmten Elemente des Stimmungs-Ausdrucks, wie ihn die Rhythmik zu übernehmen hat. Mit Vorbehalt der unendlichen Modificationen, welche die Versmaaße durch die Verbindung verſchiedener Füße und die ganze reiche Welt der Strophen erhalten, kann in Kürze hier ſo viel geſagt werden: der Stimmungscharakter der Haupt-Metra zeigt an ſich einen einfachen Gegenſatz, der aber von einem andern durchkreuzt wird: der eine ruht auf dem Unterſchiede des Geraden und Ungeraden, der andere auf dem Eintritt der Anakruſe. Das ungerade Taktverhältniß iſt an ſich das bewegtere, das aufgeregte, allein im Jambus bringt die Anakruſe etwas dem ungeraden Verhältniß Verwandtes herein: die Bewegung muß durch ein ſichtbares Anſtreben erſt in's Werk geſetzt werden, zeigt die Abſicht des Fortſchreitens, markirt ſich ausdrücklich, wogegen der Trochäus gleich mit dem erſten Schritte feſt und ohne die Unruhe des Anſatzes auftritt, daher er im Charakter des Laufes doch zugleich den der ruhigeren Stärke hat; da er aber im zweiten Momente nachläßt, ſo hat er nicht das draſtiſch Fortſtrebende, Dramatiſche des Jambus, ſondern einen Zug von der Weichheit, ſchmelzendem Nachlaſſen, melancholiſcher, lyriſcher Stimmung geſellt ſich ſeiner Kraft-Entwicklung. Das gerade Taktverhältniß hat an ſich den Charakter der ernſten Ruhe, die ihre Bewegungsmomente gleichmäßig abmißt. Allein die in zwei raſchen Schlägen vorhergehende Anakruſe erinnert an den Anſatz zum Höheſprung, gibt daher dem Anapäſte den Charakter des haſtig Aufſpringenden, des leidenſchaftlich bewegten Lyriſchen, wogegen der Daktylus auf der breiten Baſis des vorangeſchickten Hauptſchritts ſicher und feſt vordringt und nach dieſem entſchiedenen Anfang dem Leichten und Beweglichen, doch in ruhiger Gleichmeſſung, ſich zu entfalten gönnt: der Vers des würdigen, gehaltenen Fortſchritts im Epos, der aber auch mit dem Spondäus wechſeln kann, welcher mit ſeinen zwei ernſten Längen keine leichtere, hellere Empfindung zuläßt, ſondern die Stimmung tief, dunkel und ſchwer im Grunde des ſubſtantiell Gebundenen, des Erhabenen zurückhält.

Dieſes rhythmiſche Syſtem iſt natürlich nur durch ſeine Anwendung auf den Sprachkörper mit ſeinen Längen und Kürzen zugleich ein metriſches. Aber, obwohl in dieſer Anwendung entſtanden, iſt es doch ein Syſtem für ſich, ein idealer Bau, von dem wie von keinem andern rhythmiſchen Style gilt, was in §. 855 geſagt iſt: ein künſtliches Syſtem wölbe ſich über das Sprachmaterial her. Dieß findet ſeinen entſchiedenſten Ausdruck darin, daß, wie öfter bemerkt, hier dem Vers-Accente und dem Metrum der Wort-Accent rein geopfert wird: eine Vollkommenheit und ebenſoſehr eine große Unvollkommenheit, genau wie in der Sculptur die Vollkommenheit der reinen Nachbildung der Form mit der tiefen Unvollkommenheit Eines iſt, daß die Accente der Farbe, des ſeelenvollen Schimmers im Auge, der ganzen Welt kleinerer, aber charaktervoller Bewegungen wegfallen. Hier iſt denn die rhythmiſche Geſtalt eine Schönheit für ſich, erfreut und befriedigt auch bei geringerem Werthe des Sprach-Inhalts und ſetzt hiefür jenes unendlich feine Gehör voraus, das dem claſſiſchen Alterthum eigen war und ſelbſt in Rom dem Redner wegen eines ſchlechten Tonfalls in ſeiner Proſa ein Ziſchen, wegen eines ſchönen einen Sturm des Beifalls bereitete. In dieſer Selbſtändigkeit des rhythmiſch Schönen hatte es auch ſeinen Grund, daß das Band mit dem eigentlich muſikaliſchen Vortrage nicht aufgelöst war und daß ſich hiezu bei den kunſtreicheren Formen der gehobenſten, feierlichſten Lyrik das zweite, der Tanz, geſellte. Es iſt in dem Anhang über die Tanzkunſt von der uns völlig verlorenen Form die Rede geweſen, welche die rhythmiſche Schönheit durch Maſſenbewegung räumlich objectivirte, als Figur projicirte, ſ. §. 833.

§. 860.

1. Dagegen iſt der, in ſeiner reinen Ausbildung nur der germaniſchen
Dichtung eigene, charakteriſtiſche Styl urſprünglich ein Syſtem von Accen-
ten, das mit der Quantität nichts zu thun hat; der Vers-Accent fällt mit dem
Wort-Accente zuſammen und heißt Hebung, das Verhältniß der unbetonten
Sylben, d. h. der Senkungen hat kein Geſetz. In dieſer Rhythmik, worin
alſo nicht gemeſſen, nur gewogen wird, herrſcht hiemit der Begriff, der Aus-
2. druck. Im Verlaufe hat ſich die deutſche Dichtkunſt das Claſſiſche in der

Weiſe angeeignet, daß die Hebungen für Längen, die Senkungen für Kürzen
gelten und beide gezählt werden. Indem ſich aber daneben die natürlichen
Längen, verſchiedene Stufen der Betonung, die Verſchiebung des Accents durch
Zuſammenſetzung von Wörtern geltend machen und überdieß der Sinn-Accent
den Wort-Accent kreuzt, entſteht ein Gebilde, deſſen Körper von dem Geiſte,
der ſich in ihm bewegt, gelöst und gebrochen iſt. Dieſe Brechung der plaſti- 2.
ſchen Schönheit fordert einen Erſatz; derſelbe iſt gegeben in dem maleriſchen
und der eigentlichen Muſik näher verwandten Mittel des Reims.

1. Wir nennen dieſen Styl (deſſen Spuren ſich übrigens auch in dem Saturniſchen Verſe der älteſten römiſchen Poeſie und, wie zu §. 859 berührt iſt, im Hebräiſchen und Neuperſiſchen finden) vorerſt germaniſch, weil er dem Deutſchen und Skandinaviſchen gemein iſt, nachher in ſeiner veränderten Geſtalt deutſch, weil nur in unſerer Dichtung dieſe entſtanden und wahrhaft durchgeführt iſt. Von der romaniſchen (und engliſchen) Poeſie nachher in Kürze das Nöthige. — Jener urſprünglich germaniſche Styl bindet nun die Verſe allein durch die gleiche Anzahl von Accenten; dieſes rhythmiſche Geſetz ſteht aber ſchon urſprünglich in untrennbarem Zuſammenhang mit der Sprache, es vollſtreckt ſich alſo ſchlechthin nur im Einklange mit dem Wort-Accent und ſo heißen die Accente Hebungen. Hebungen ſind Sylben, die in der Sprache an ſich accentuirt ſind und der Rhythmik die geforderten Accente herſtellen. Nicht betonte Sylben d. h. Senkungen können zwiſchen die Hebungen in verſchiedener Anzahl treten oder ganz fehlen; das Geſetz gibt ſie frei und es wird dadurch jene nach dem Unterſchiede des Sprach-Inhalts belebte Mannigfaltigkeit möglich, von welcher zu §. 858 die Rede war. Es wird alſo nicht gemeſſen, ſondern gewogen, die Sprache hat daneben auch Längen und Kürzen, ſie kommen aber als ſolche ſchlechthin nicht in Betracht; die Hebung iſt in allen Sylben, die lang ſind, wohl zugleich Länge, aber dieſe Seite geht die Rhythmik nichts an, die Stufen, Modificationen, verſchiedenen Stellungen der Länge zu der accentuirten Sylbe können demnach die Schwierigkeiten noch nicht erzeugen, von welchen nachher die Rede ſein wird, weil Metrum im eigentlichen Sinne des Worts gar nicht beſteht; ob z. B. Jahrhundert als Amphibrachy's gebraucht werden darf, kann gar nicht gefragt werden. Dagegen bereiten die verſchiedenen Stufen der Betonung, da der ſtarke wie der ſchwache Ton ſich noch in Grade theilt, gewiſſe Schwierigkeiten, in die wir uns aber hier nicht einlaſſen können. Die Hebung gehört nun im Weſentlichen der Wurzelſylbe an, gewiſſe Bildungsſylben und ſtärkere Flexionsſylben treten daneben allerdings noch mit demſelben Anſpruch auf, doch iſt jenes das Entſcheidende und hiemit, da die Wurzel den Begriff enthält, die Herrſchaft des Sinns als des Tongebenden Prinzips, das Ueberwiegen des

Ausdrucks über die Form, alſo der charakteriſtiſche Styl ausgeſprochen. Hier ſteht keine plaſtiſch gemeſſene Normalgeſtalt vor uns, ſondern eine unregelmäßigere Bildung, welche durch den bedeutungsvollen Blick, der auf innere Tiefen weist, für den Mangel der reinen Formſchönheit entſchädigt. Es hat ſich aber aus den einfach fortlaufenden Verspaaren, welche nur dieſes Geſetz band und als Vorläufer des Reims die Alliteration ſchmückte, ein reicher Strophenbau im Mittelalter entwickelt, worin ſich ein künſtleriſcher Sinn offenbarte, der in ſeinem Gebiete nicht weniger fein war, als der claſſiſche. Dennoch genügte bei dem Mangel an Quantität auch dieſe Kunſtbildung nicht: die Alliteration wurde (vermittelſt der Uebergangsform der Aſſonanz) zum Reime, um ſich in ihm den maleriſchen Erſatz zu ſuchen. Wir faſſen jedoch den letzteren in dieſer Bedeutung erſt nachher näher in's Auge, da er der urſprünglichen und der modernen Form des charakteriſtiſchen Styls gemeinſchaftlich iſt.

2. Die moderne deutſche Dichtkunſt hat nun auch in der äußeren Sprachgeſtaltung die Aufgabe des modernen Ideals erfüllt, den romantiſchen Gehalt mit der claſſiſchen Form, die ſubjectiv geſtimmte Phantaſie mit der objectiven zu vereinigen (vergl. §. 466 ff.): ſie hat ſich auf die im §. ausgeſprochene Weiſe das quantitative Prinzip von der Poeſie der Alten angeeignet. Dadurch iſt nun aber eine vielfache Verſchlingung und Durchkreuzung von rhythmiſch-metriſchen Bedingungen eingetreten. Die niedrigere Abſtufung des Tons wird zum Theil als mittelzeitig behandelt, doch hat ſie ſelbſt wieder einen Unterſchied von Graden, welche, an ſich zweifelhaft, nur durch den Zuſammenhang ihrer Stellung beſtimmbar ſind. Volle Länge gehört nur Wurzelſylben an, und dieſe haben auch den Accent, allein wie, wenn der Accent durch Zuſammenſetzung von Wörtern ſo verſchoben wird, daß, was ſonſt Länge war und den ganzen Ton hatte, zwar Länge bleibt, aber nun ſchwächeren Ton hat (wie in: Hofjäger, Jahrhundert, Hinzieh'n die Sylben jäg, Jahr, zieh'n)? Entſcheidet man hier trotz der Verſchiebung des Accents leichter für den Gebrauch der geſchwächten Sylben als Längen, ſo wird dagegen die Frage zweifelhafter, wo eine kurze, aber betonte Sylbe einen Theil ihres Tons verliert, wie z. B. in Weinberg, Feldſchlacht die zweite. Man mag beſtimmen, daß in dieſen Fällen Doppelconſonant für Länge entſcheidet, aber man wird finden, daß die freie Bewegung im Verſe dadurch ſehr beläſtigt wird. Das jedoch ſteht feſt, daß nimmermehr der Vers-Accent auf eine Sylbe fallen darf, deren ſtarker Ton durch Verbindung mit einem andern Worte geſchwächt worden iſt, was denn zur Folge hat, daß ein zweites, ſelbſtändiges Wort als das nicht accentuirte Moment des Fußes nachhinkt (wie der Hexameter-Schluß von Voß: „der Herrſcher im Donnergewölk Zeus“). Erhellt nun aber doch genugſam, daß hier an die Stelle des organiſch feſten Geſetzes der antiken Rhythmik, die zugleich ge-

ordnete Metrik war, eine vielſeitige Bedingtheit und Beſtimmbarkeit getreten iſt, ſo wird dieſer Charakter vollendet durch das Gewicht des Sinn-Accents, der den Wort-Accent und ebenhiemit auch deſſen Verwendung als Länge durchkreuzt. „Ich bin's“ iſt Jambus; „bin ich's?“ iſt auch Jambus, aber „bin ich's?“ iſt Trochäus (oder, wegen des Doppelconſonanten am Schluß, Spondäus). Dieß Moment iſt es nun aber zugleich, was von Neuem die Frage über das Verhältniß der natürlichen Längen erſchwert, die durch Verbindungen, Satzſtellung doch den Hauptton verlieren. „War“ iſt lang und hat ſtarken Ton, aber wenn es in der Frage: „War ich's?“ als lang behandelt wird, ſo entſteht Unklarheit des Sinns, denn es iſt nicht zu erkennen, ob nicht vielmehr gefragt wird: „war ich's?“ — Es iſt nicht unſere Aufgabe, hier die Schwierigkeiten zu verfolgen, zu entſcheiden und Regeln aufzuſtellen, ſondern nur, auszuſprechen, welcher Geiſt und Charakter aus ſolcher Beſchaffenheit der Verhältniſſe hervorgeht. Der Körper dieſer Formwelt erſcheint nun gegenüber dem feſten Fleiſche und den normalen Proportionen der claſſiſchen zunächſt, da er ſich davon angeeignet hat, was möglich iſt, zwar regelmäßiger, als die ältere deutſche Form, welche die Senkungen nicht zählte, aber durch die Verwicklung des hinzugekommenen neuen Prinzips mit dem urſprünglichen auf der andern Seite nur deſto gemiſchter, vermittelter, gebrochener, durcharbeiteter, mürber von allen Seiten; aber die Lichter des Geiſtes, die auf ihm hin und wiederſpielen, frei ihre Stelle wechſeln, ihren Druck jetzt auf dieſen, jetzt auf jenen Punct werfen, auf ihm wie auf Taſten hin und her laufen, geben ihm für den Verluſt der Jugendblüthe ein zweites, höheres, ein wiedergebornes Leben, das ſeine Falten verſchönert. Es iſt dieß noch derſelbe Geiſt, der den Charakter der urſprünglichen, nicht quantitirenden, deutſchen Rhythmik beſtimmt hat: es iſt der Inhalt, die Sache ſelbſt, es gibt keine Rhythmik als Kunſtſyſtem an und für ſich, ohne die innere Bedeutung der Dinge; aber dieſer Geiſt beherrſcht jetzt eine reichere, gemiſchtere Welt.

Durch die Aneignung der Quantität iſt es der deutſchen Sprache möglich geworden, die antiken Versmaaße nachzuahmen. Aber ſie hat dabei doch nicht nur mit den genannten Schwierigkeiten zu kämpfen, ſondern der Mangel eines feſten, organiſchen Wechſels von Längen und Kürzen, zu welchem wir noch erwähnen müſſen, daß uns im Laufe der Zeit zu viele urſprüngliche Längen verloren gegangen ſind, hängt auch mit der wachſenden Verſtümmlung der Flexionen und Bildungen zuſammen, die unſere Sprache erfahren hat, und dieſe entzieht dem Verſe, der doch plaſtiſche Schönheit verlangt, ſeine natürliche Fülle. Unſere Poeſie, Literatur, Sprache hat unendlich dadurch gewonnen, daß wir die antiken Maaße nachbilden können und oft nachbilden; aber es bleibt doch eine Maske, ein fremdes Kleid. Es verhält ſich wie mit der Aufnahme der alten Götterwelt und ihrer direct idealen Formen in der Plaſtik und namentlich in der Malerei: eine Verſetzung der Phantaſie in eine fremde Welt, die unter Anderem gut und ſchön iſt, aber nie das Bleibende, das Beſtimmende ſein kann. Die Nachahmung der alten Metra als einzig wahres Geſetz anſprechen, wie Klopſtock that, heißt im formalen Gebiet in den falſchen Claſſicismus zurückſtürzen, von dem er ſelber im materialen, in der innern Welt der Poeſie uns befreite. Wir ſollen durch das claſſiſche Ideal Sinn und Gefühl läutern, aber nur den Honig aus ihm ziehen, nicht ſeine Zellen nachahmen. Unſer Erſatz für den Verluſt an unmittelbarer Schönheit, den wir auf dieſem Wege nicht ſuchen können, liegt auf einer Seite, die ſchon vor der Aneignung des Claſſiſchen ihre Ausbildung fand und die wir nun genauer in's Auge faſſen müſſen.

Zuvor nur noch Weniges über die romaniſche und engliſche Rhythmik. Die romaniſchen Völker zeigen in dem ganz unorganiſchen Verhältniſſe, worein ſie das Sprach-Material zu der Versform ſetzen, daß mit der Verſtümmlung, Miſchung und Auflöſung des Lateiniſchen, woraus jenes hervorgegangen, auch die Innigkeit des rhythmiſchen Gefühls verloren gegangen iſt. Sie zählen nur die Sylben und ſpannen, unbekümmert um den Wort-Accent, großentheils ſelbſt um die Quantität, den Vers darüber. Wenn die antike Rhythmik ſich ebenfalls um den Wort-Accent nicht kümmerte, ſo war dieß etwas Anderes: ſie hatte dafür die ſtrenge Proſodie, worin das Wort ſeinen ganzen Naturgehalt organiſch geltend machte, und ihr Vers-Accent war ein reines, künſtliches Syſtem, nicht urſprünglich auf den Wort-Accent gebaut, während die romaniſchen Völker die letztere, germaniſche Form annehmen und doch ganz willkürlich anwenden. Am meiſten gilt dieſe Willkür von den Franzoſen, an deren Versbildung man recht auffallend erkennt, daß ihnen die lateiniſche Sprache zudem aufgeimpft iſt, daß ſie daher kein lebendiges Naturgefühl für den Körper des Wortes haben. Die Willkür der Anwendung des Vers-Accents (der nach dem modern germaniſchen Prinzip als Länge gilt, wie die Theſis, Senkung als Kürze,) wird hier noch unterſtützt durch das ſogenannte Sprechen ohne Accent, d. h. die Betonung der Endſylben neben der Wurzel (nicht ſchlechtweg Betonung der Endſylben wie Manche harthörig meinen). Der Armuth, welche die Abſtutzung der urſprünglichen lateiniſchen Endungen mit ſich gebracht, wird theilweiſe dadurch abgeholfen, daß die ſtummen e im Verſe geſprochen werden und gelten, allein nur um ſo fühlbarer wird der unorganiſche Zuſtand, wenn ſelbſt dieſe Sylben Accent und Länge tragen müſſen. Bei einem ſolchen Grade der Willkür würden die Versformen geradezu unkenntlich, wenn nicht das Geſetz eingeführt wäre, daß am Ende des Verſes Wort- und Vers-Accent immer zuſammenfallen müſſen. Es kann bei dieſen Verhältniſſen von einer Ausbildung reicher gegliederter Versfüße nicht die Rede ſein, weil nur das Einfachſte erkennbar iſt; es gibt nur Jamben und Trochäen, Nachahmung der reicher gegliederten antiken Maaße iſt unmöglich. Die monoton wiederkehrende Zerhackung der rhythmiſchen Reihe im Alexandriner entſpricht dem Geiſte der witzigen antithetiſchen Zuſpitzung, welcher der Nation eigen iſt. — Das Italieniſche trägt ungleich mehr Fähigkeit einer organiſchen Rhythmik in ſich; es läßt im Weſentlichen der Stammſylbe die entſchiedene Betonung und hat nicht alle Flexionen, Endungen verſtümmelt. Die vielen Endungen mit zwei kurzen Sylben liefern neben dem herrſchenden jambiſchen Tonfalle reichen anapäſtiſchen und daktyliſchen Stoff, ſtören aber die Anwendung des Spondäus, welcher ohnedieß der Verluſt ſehr vieler lateiniſcher Längen große Schwierigkeit bereitet. Dieſe Sprache iſt aber durch die volle Klangſchönheit, welche ſie vor allen neueren auszeichnet, ſo entſchieden nach der reichſten Ausbildung der muſikaliſchen Seite in kunſtreich verſchlungenen Reimſyſtemen hingelenkt, daß auch ſie das rhythmiſch-metriſche Verhältniß in jenem Zuſtande der Willkür, obwohl dieſelbe nicht ſo tief greift, wie die franzöſiſche, belaſſen hat. Aehnlich verhält es ſich im Spaniſchen; unter den Versarten entſpricht ſeinem gravitätiſchen Geiſte vorzüglich der feierlich empfindungsreiche Trochäus, den ſie, in kurzen Reihen Gewicht an Gewicht hängend, ſich zu eigen gemacht hat. — Die engliſche Sprache trägt als original deutſche, mit romaniſchem Zuſatz nur mäßig gemiſchte, das Geſetz der Zuſammenſtimmung von Vers- und Wort-Accent durch urſprüngliche Natur und Neigung in ſich. Anders aber verhält es ſich mit der Fähigkeit, dieſes Geſetz ſo zu verwenden, daß es zugleich metriſche Geltung hat, d. h. Hebung und Senkung für Länge und Kürze gilt und ſo die antiken Versfüße nachgeahmt werden können. Das Engliſche iſt noch weit mehr, als das Deutſche, wo es rein blieb, der Neigung gefolgt, die Fülle der aus Abwandlung und Ableitung entſpringenden Endſylben abzuſtoßen, in ſtumme e zu verſenken; ſo iſt es überreich an einſylbigen Wörtern und ſeine mehrſylbigen entbehren mit den volleren Endungen der proſodiſchen Mannigfaltigkeit. Hiemit mußte das metriſche Gefühl ſich abſtumpfen, was ſich namentlich auch darin zeigt, daß die Willkür im Gebrauche der Mittelzeiten ungleich größer iſt, als im Deutſchen. Ferner hat das gehobene Sprechen, die Declamation im Engliſchen eine ſtoßweiſe Bewegung, wodurch der Charakter einer Accentſprache ſich noch verſtärkt und gegen geſetzmäßige Verwendung der Accentverhältniſſe als quantitirender ſich ungleich mehr verhärtet, als das Deutſche. Noch durchgreifender wird der Accent durch die Stellung des Worts bedingt, der Wort-Accent durch den Sinn-Accent gekreuzt und auch dadurch eine wirkliche Durchführung geordneter Längen und Kürzen geſtört. Nun iſt zwar das Metriſche ſo weit eingedrungen, daß die Senkungen als Kürzen neben den Hebungen als Längen durch Zahl geregelt ſind, aber die Versmaaße werden doch mehr accent-, als quantitäts-mäßig gefühlt: es gibt Daktylen und Anapäſte, aber ſie können aus dieſem Grunde nicht wohl zur Nachbildung der antiken Metren, denen ſie angehören, gebraucht werden, ſie ſind beliebt im ſpringenden Balladen-Versmaaß, aber zwiſchen Jamben oder Trochäen eingefaßt, und dieſe einfachen Formen ſind die herrſchenden. Die ſchon erwähnte Menge einſylbiger Wörter bereitet nun ſpezieller dadurch große Schwierigkeiten gegen conſequente Uebertragung des Quantitativen, daß dieſelben doch dem Gehalte nach großentheils bedeutend ſind, daß dieſer in umgekehrtem Verhältniß zu ihrem Körper ſteht, daß ſie ſich daher gegen die Einfügung in die antiken Verſe, namentlich die längeren, ſträuben: „ein mit ihnen gefüllter längerer Vers müßte überfüllt erſcheinen“ (Grundriß der Metrik antiker und moderner Spr. v. Krüger S. 96).

4. Den Reim haben wir mehrfach einen Erſatz für den Verluſt der ſtrengen Geſetzmäßigkeit des metriſch Rhythmiſchen genannt. Er tritt am Schluſſe des Verſes ein, und dieß eben iſt recht ein Ausdruck davon, daß hier im Verskörper ſelbſt noch etwas fehlt, vermißt, geſucht wird, das denn als Extremität, als Einfaſſung ſeinen Gliedern erſt den fehlenden organiſchen Halt gibt. Er kann auch die rhythmiſchen Reihen durchſchneiden und ſo in mehrere Zeilen zerfällen; dadurch iſt er eine Quelle der reichſten Mannigfaltigkeit in Strophen geworden. Durch den Reim tritt nun eine Wiederkehr neuer Art in die poetiſche Formbildung ein. Vergleicht man dieſelbe mit den anderen Künſten, ſo erinnert ſie in der Architektur an den gothiſchen Styl: dieſer liebt das geometriſche Spiel der Stellungen, Umſtellungen, des ſymmetriſchen Gegenüber kryſtalliniſch gebundener, aber ohne ſtrengen Zuſammenhang mit dem Structiven in buntem Ornamente ſchwelgender Formen, während der claſſiſche ſeine keuſch geſparten Ausſchmückungen mit ſtreng organiſchem Gefühl aus den fungirenden Kräften entwickelt; der Unterſchied zwiſchen normal rhythmiſcher Schönheit und zwiſchen Reimſchmuck bei zerworfenen Verhältniſſen der letzteren entſpricht auf's Einleuchtendſte dieſem architektoniſchen. Noch näher liegt die Vergleichung mit der Malerei: es iſt tief in der Natur der Sache begründet, daß man bei Farben an Klänge und bei dieſen an jene denkt; die lebendig warme, den Charakter individualiſirende Farbe bringt ganz ebenſo das Element einer neuen Qualification zu der feſten Form, die ſich in der Sculptur iſolirt, wie der Reim zu dem bloßen Proportionsleben in Takt und Quantität. Am nächſten aber liegt der Blick in das eng benachbarte muſikaliſche Gebiet: der Klang des Worts, wie er im Reime techniſch verwendet wird, daher als ſolcher ausdrücklich in's Gehör fällt, iſt tief verwandt mit der Klangfarbe der verſchiedenen Inſtrumente. Gleichzeitig ertönend bringen dieſe die Harmonie hervor; der ſucceſſive Eindruck der Reime tönt noch ungleich beſtimmter, als die wiederkehrenden Zeilen in reimloſen Strophen, wie eine gleichzeitige

Wirkung im Gefühle nach und ſo bringt er entſchieden ein der muſikaliſchen Harmonie Verwandtes in die dichteriſche Form. In ihr vereinigt ſich verſchiedene Melodie in Einem Gange: der Reim hat aber auch dieß in der Kreuzung, Verſchränkung verſchiedener ſich entſprechender Folgen, in der Anreihung ſolcher Folgen zur Strophe, in der Wiederkehr gleicher Strophen mit verſchiedenen Reimen. Die Harmonie in der Muſik haben wir (vergl. §. 757) als Ausdruck vervielfachter Reſonanz Einer Empfindung in demſelben Gemüthe oder in dem Gemüthe Mehrerer gefaßt: daſſelbe vertiefte, erweiterte Gefühlsleben drückt das Echo des Reimes aus, ein liebendes Herüber und Hinüber, Neigen und Beugen, das bezeugt, daß die Welt der Gegenſtände mit anderer Innigkeit und Vielſeitigkeit, als durch das blos gewogene und gemeſſene Wort, in's Herz zurückgeſchlungen und hier verarbeitet wird. Nun aber iſt zunächſt wohl zu beachten, daß an ſich die Reimwörter einander nichts angehen. Wenige Wörter ſind ſo ſinnverwandt wie Mark und Stark, Leben und Streben. Indem der Reim uns dennoch zwingt, das Fremde, Entlegene wie ein lebendig Einiges zuſammenzufaſſen, gleicht er dem Witze (vergl. §. 193); ſein tertium comparationis iſt die Gleichheit des Klangs und dieſe freilich noch ein ungleich ſchwächeres, äußerlicheres Band, als die Aehnlichkeit der Eigenſchaften zwiſchen den Dingen, die der Witz zu ſeinem Spiele verwendet, ausgenommen das Wortſpiel und ſpeziell das Klang-Wortſpiel, das wegen ſeiner nahen Verwandtſchaft oft genug in Reim-Reihen übergeht. Wenn aber der Reim nach dieſer Seite willkürlicher, äußerlicher ſcheint, als der, doch ſo kalte, Witz, ſo vergeſſe man nicht, was zwiſchen und in den Reimwörtern liegt: wirklicher, empfundener Inhalt. Der Witz ſpringt momentan, unvermittelt von Entlegenem zu Entlegenem, das er ſcheinbar identiſch ſetzt; die reimende Poeſie vermittelt Reihen tief gefühlter Vorſtellungen und wenn der Gleichklang des Reims ſie an ihren Enden zuſammenfaßt, als wären ſie eben durch ihn wirklich verwandt, wie ſie es durch ihn allein vielmehr noch nicht ſind, ſo wird nun der wirkliche Zuſammenhang des Inhalts, den die Reime binden, unwillkürlich und unbewußt vom Gefühl auf den Gleichklang ſo übergetragen, als ergänze er, was dieſem an wahrer, innerer Bindung der Vorſtellungen an ſich mangelt. Dieß iſt der tiefe, der ſeelenvolle Reiz in der Willkür des Reimſpieles: man fühlt immer wieder, daß der Gleichklang nicht wahre Einheit des Inhalts iſt, und läßt ſich immer wieder täuſchen, indem man ihm wirklichen inneren Zuſammenhang zuſetzt und zurechnet. Allerdings ſollen eben darum nicht bedeutungsloſe Wörter zu Reimen verwendet werden, außer in komiſcher Abſicht, wo dann das Reimſpiel zum wirklichen Witzſpiele wird. Hierüber namentlich vergl. Poggel Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge u. ſ. w., ein Werk voll tiefen und feinen Sinns für das Geheimniß dieſer Form der poetiſchen Technik. —

Fragt man endlich, ob der Reim auch der Melodie an ſich verwandt ſei, ſo iſt dieß natürlich inſofern zu verneinen, als auch er mit den Unterſchieden der Tiefe und Höhe, deren charakteriſtiſche Folge ja das Weſen der Melodie bildet, nichts zu ſchaffen hat. Allein im Gange der Melodie entwickeln ſich immer entſprechende Folgen, Verhältniſſe wie Frage und Antwort tauchen auf, ein Steigen und Sinken zieht ſich hindurch; indem nun der Reim ein Syſtem von lauter ſolchen Correſpondenzen iſt, ſo gemahnt er entfernt auch an den Wechſel von Höhe und Tiefe, in welchem die Muſik als Melodie dieſelben entwickelt.

§. 861.

Die Geſetze der Compoſition können in der Lehre von der Poeſie nur zugleich mit den Zweigen unterſucht werden; die Darſtellung der letzteren muß ferner auch die Hauptmomente der Geſchichte dieſer Kunſt in ſich ſchließen.

Es iſt klar, daß die Compoſitionsweiſe zu verſchieden iſt in Epos, Lyrik und Drama, um von der Erörterung dieſer Hauptformen, in die unſere Kunſt ſich verzweigt, getrennt und für ſich behandelt zu werden. Sogleich die Frage, wie ſich die Compoſition im Rhythmiſchen äußere, die hier unmittelbar im Zuſammenhange zu liegen ſcheint, führt darauf: denn ganz ungleich iſt in den Zweigen der Poeſie der Umfang, in welchem der innere Rhythmus des poetiſchen Kunſtwerks ſich beſtimmend nach dieſer Seite hin ausſpricht; insbeſondere leuchtet von ſelbſt ein, daß es die Lyrik ſein wird, in welcher die Compoſition mit beſonderer Entſchiedenheit als rhythmiſcher Bau an den Tag treten muß; da wären wir alſo unmittelbar zu der letzteren geführt und dieß verbietet doch ein höheres Geſetz der Eintheilung. — Die Lehre von den Zweigen verſchluckt aber nach der andern Seite auch einen ganzen Abſchnitt, der bisher überall als dritter in unſerer Anordnung aufgetreten iſt. Die Kreuzung der logiſchen Eintheilung mit dem Geſchichtlichen, wovon in §. 541 die Rede geweſen, iſt nämlich in keiner Kunſt ſo ſtark und bedeutungsvoll, wie in der Poeſie, und fordert hier wirklich, daß die hiſtoriſche Entwicklung in die Lehre von den Zweigen ſich auflöſe. Schon in §. 846, Anm. 1. mußte ausgeſprochen werden, daß jene ſich nicht, wie bisher, vom Syſtematiſchen trennen laſſe. Den eigentlichen Beweis hiefür wird die Ausführung ſelbſt liefern.

b.

Die Zweige der Dichtkunſt.

§. 862.

Als die geiſtigſte unter den Künſten erweist ſich die Poeſie auch dadurch, daß in ihr erſt mit voller Beſtimmtheit der Auffaſſungs-Unterſchied der Phantaſie (§. 401), alſo das Verhältniß des Künſtlers zum Gegenſtande den Eintheilungsgrund für die Hauptformen bildet. Hiedurch wird die Stoff-Beziehung der Phantaſie (§. 403) auf die Seite gedrängt, der Gegenſtand iſt in jeder Hauptform die Welt und vor Allem der Menſch; der Dichter betrachtet ihn nur jedesmal von einer andern Seite, wobei allerdings der Ausſchnitt des Stoffgebiets ſich verändert, und in einer andern Beziehung der Zeit.

Auffaſſungs-Unterſchiede nennen wir jene Arten der Phantaſie, worauf die Theilung der Kunſt in die Künſte beruht: die *bildende*, die *empfindende*, die *dichtende* Phantaſie. Die letzte wiederholt die andern in ſich: ſie ſtellt ſich auf den Boden der erſten und erzeugt ſo die *epiſche*, auf den Boden der zweiten und erzeugt die *lyriſche*, ganz und voll auf den eigenen Boden und erzeugt die *dramatiſche* Form. Wir haben dieß vermöge eines unvermeidlichen Vorgriffs ſchon öfters ausgeſprochen, denn in den andern Künſten tauchen dieſe Unterſchiede bereits auf, aber noch ohne entſchiedene Kraft. In der bildenden Kunſt war, ihrem körperlichen Charakter gemäß, immer noch die Stoffbeziehung beſtimmend für die Eintheilung, der Unterſchied des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen trat daneben zu Tage am fühlbarſten in der Malerei (vergl. §. 697. 698. 699. 700, 2. 702. 705, 2. 709, 1. 710. 711. 712), aber daß er ſich auch hier noch nicht entſcheidend in den Vordergrund ſtellt, machte ſich ſchon in der Schwierigkeit der Bezeichnung bemerkbar: wir waren genöthigt, wenn wir nicht jedesmal den beſchwerlichen Ausdruck: Stellung der bildenden Phantaſie auf den Boden der empfindenden u. ſ. w. gebrauchen wollten, die Benennungen aus der Poeſie vorauszunehmen. In der Muſik machte ſich dieſes Unterſcheidungsprinzip natürlich ſelbſtändiger, energiſcher geltend, doch immer noch halbverhüllt; denn von weſentlichen Unterſchieden der Auffaſſung kann nur die Rede ſein, wo das Subject einem Objecte klar gegenüberſteht; die Muſik iſt ſubjectiv, der Stoff nicht mehr entſcheidend, aber ſie iſt *zu* ſubjectiv, um nicht ebenfalls in dieſer Beziehung von der Poeſie Licht zu erwarten. Nun aber ſteht klar vor uns, was ſich bis dahin nur undeutlich an die Oberfläche drängte: wir haben eine Eintheilung, wie ſie ſo ſcharf und entſchieden in keiner andern Kunſt auftritt. Sie iſt daher auch längſt ſtehend und die Aeſthetik hat hier nicht mehr das ſchwierige Geſchäft der Entwirrung von Unterſcheidungen, die im gewöhnlichen Bewußtſein dunkel nebeneinander herlaufen. Die Stoffbeziehung der Phantaſie tritt nun alſo nothwendig zurück. Von einer beſondern Richtung auf das Landſchaftliche, Thieriſche kann ohnedieß nicht die Rede ſein: wir haben geſehen, daß es mit dem Satze, der Inhalt des Schönen ſei im höchſten Sinne die Perſönlichkeit, in der Poeſie voller Ernſt wird (§. 842). Der Menſch iſt die wahre Aufgabe aller Kunſt, und er iſt es in der Poeſie ausdrücklich; er wird in jeder ihrer Hauptformen nur von einem andern Standpunct aufgefaßt und ſo verändert ſich freilich, da die veränderte Auffaſſungsſeite eine veränderte Beziehung zum Stoffgebiete mit ſich bringt, jedesmal auch der Ausſchnitt aus dem letzteren, wie denn z. B. das Epos landſchaftliches und thieriſches Leben in ganz anderem Umfang aufnimmt, als das Drama. Es wird ſich zeigen, daß dieſer Unterſchied der Umfaſſung des Stoffes namentlich davon abhängt, ob die reinmenſchliche oder die geſchichtliche Richtung herrſcht, und dieſe Arten der Richtung der Phantaſie haben wir zwar in §. 403 zu denjenigen geſtellt, welche ſich auf den Stoff beziehen, ſie fallen aber, wo die Auffaſſung als ſolche entſcheidend herrſcht, natürlich an dieſe herüber. Dieß wird ſich im Verlaufe näher erklären. Uebrigens mag die Dichtkunſt den Weltſtoff in kleinem oder großem Umfang aufnehmen, bezogen iſt der Menſch immer auf die Natur und Alles rings um ihn, daher iſt der Inhalt der Poeſie immer die ganze Welt; ſie ſieht vom Menſchen aus die Welt. — Der veränderte Standpunct der Beleuchtung bringt nun aber allerdings zugleich jedesmal eine andere Erſtreckungsſeite der Zeit mit ſich: wir werden ſehen, daß das Epos den Gegenſtand unter dem Standpuncte der Vergangenheit betrachtet, in der lyriſchen Dichtung Alles zur Gegenwart im Gefühle wird, im Drama die Gegenwart, indem ſie ſich als Handlung entwickelt, ſich gegen die Zukunft ſpannt. Es hat dieß zwar ſeine logiſchen Schwierigkeiten und darf nimmermehr zum Eintheilungsgrund erhoben werden wie von Juſt. Fr. Richter (Vorſch. d. Aeſth. §. 75), aber es ſteht im tiefſten Zuſammenhange mit der Weiſe, wie das Ich des Dichters mit ſeinem Gegenſtande ſich durchdringt, und dieſes Moment iſt jetzt vor Allem beſtimmter hervorzuheben.

§. 863.

1. **Der Unterſchied der Arten der Phantaſie, der ſich auf die Weiſe der Auffaſſung gründet, hat ſeinen tieferen Grund in dem Geſetze der Diremtion des Objectiven und Subjectiven und ihrer Zuſammenfaſſung im Subjectiv-Objectiven (vergl. §. 537) und dieſes tritt jetzt in ſeiner ganzen Beſtimmtheit**

hervor als ein Unterſchied des Durchdringungsproceſſes zwiſchen dem Ich des Dichters und ſeinem Gegenſtande. So wiederholt ſich in der Dichtkunſt nicht nur das Syſtem der Künſte, als deren Totalität ſie ſich nun beſtimmter (vergl. §. 838) erweist, ſondern zugleich das ganze Syſtem der Aeſthetik. Mit [1] dieſem innerſten Eintheilungsprinzip iſt zugleich ein Unterſchied im Grade des Umfangs und in der Art der Technik gegeben, aber die Geiſtigkeit der ganzen Kunſt und ihres Mediums iſt Urſache, daß die verſchiedenen Hauptformen ſich nicht als Künſte ausſcheiden, ſondern nur als Zweige einer Kunſt auftreten (vergl. §. 538).

1. Wie die Dichtkunſt den Charakter der bildenden und den der Muſik in ſich vereinigt, iſt aufgezeigt worden. Es wiederholt ſich hiedurch das Syſtem der Aeſthetik in ihr, indem in der bildenden Kunſt auf veränderter Stufe die Objectivität des Naturſchönen, in der Muſik die Subjectivität der Phantaſie wiederkehrt, und iſt ſo in ihrer concreten Totalität dieſer Grundgegenſatz ſchließlich zuſammengefaßt. Allein nicht genug: der Kreis kehrt in der Poeſie noch einmal in ſich zurück, denn in ihren Zweigen wiederholt ſich die Stellung, die in den verſchiedenen Künſten der Künſtler zum Object einnimmt, und zwar in einem Proceſſe von ſolcher Entſchiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung iſt und rückwärts das Entſprechende, was den Künſten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht ſtellt. Auseinandergeſetzt kann dieſer Proceß in ſeinen Unterſchieden noch nicht werden, ohne daß zu ſtark vorgegriffen wird, doch ſagen wir in Kürze ſo viel: es wird ſich zeigen, wie dem epiſchen Dichter die Welt eine gegebene, feſte, objective Macht iſt und bleibt, obwohl ſein Ich neben dem Inhalt ſichtbar hervortritt und der Stimmung nach ruhig betrachtend über den Dingen ſchwebt, wie der lyriſche die Welt ganz in ſubjectives Empfindungsleben umſetzt, wie der dramatiſche ſie als eine nun ſubjectiv ganz durchdrungene oder in das Subject ganz eingegangene in der Form der Handlung wieder entläßt und entfaltet, ſo daß man ſein Ich gar nicht wahrnimmt, weil es ganz darin, daß er ganz abweſend, weil ganz gegenwärtig iſt. In dieſen Wendungen des Verhältniſſes ſcheidet ſich denn zu beſtimmten Hauptformen das, worin der Dichter dem bildenden Künſtler, worin er dem Muſiker verwandt und worin er ganz er ſelbſt iſt, und mit dieſer Wiederkehr der Künſte wiederholen ſich in der Poeſie abermals die entſprechenden Haupttheile des ganzen Syſtems: die Objectivität des Naturſchönen, die Subjectivität der Phantaſie und die erfüllte Einheit beider in der Kunſt. Ohne Zwang läßt ſich hinzuſetzen: die Poeſie kehre, indem ſie ſo das Ganze des wirklichen Schönen in ſich vertieſt wiederholt, als die idealſte Kunſt in den erſten Theil des Syſtems, die reine, allgemeine Idee des Schönen, zurück. —

Hier iſt nur noch das Nöthige zur Rechtfertigung der Stelle zu ſagen, die dem Lyriſchen gegeben iſt. Es ſcheint der Zeit und dem Begriffe nach, oder, wenn man will: der Zeit nach, weil dem Begriffe nach vielmehr das Erſte zu ſein, denn die Poeſie iſt die enge Nachbarinn der Muſik, kommt aus ihr und ſchickt ſich an, aus der Innerlichkeit der Empfindung die Welt der Objecte wieder zu erſchließen und auszubreiten, ihr Weſen iſt die Entfaltung der innerlich verarbeiteten Welt; daher waren lyriſche Ergießungen der unmittelbaren Empfindung nothwendig überall die erſten Aeußerungen der dichteriſchen Phantaſie. Ein Intereſſe der bloßen logiſchen Conſequenz, die Kategorie der Objectivität um jeden Preis voranzuſtellen, wäre nur eine Verirrung der Abſtraction und das Syſtem könnte ganz ebenſogut hier dem Subjectiven die erſte Stelle anweiſen, dann das Objective aus ihm hervortreten laſſen, endlich beide vereinigen, als in der Gruppe der bildenden Künſte umgekehrt die ſubjectivſte unter ihnen, die Malerei, als dritte, nicht als zweite geſetzt worden iſt. Allein genauer betrachtet verhält ſich die Sache anders: die älteſten Lieder waren überall objectiven Inhalts, prieſen Thaten der Götter und Menſchen; freilich in lyriſchem Tone, und man kann inſofern ſagen, es liege hier eine noch unentwickelte Einheit des Lyriſchen und Epiſchen vor, allein es war keine Einheit, die ein Gleichgewicht enthielt, vielmehr das objective, epiſche Element herrſchte und geſtaltete ſich zuerſt weiter zu beſtimmten Formen, zu Heldenliedern, die dann zu Epen zuſammenwuchſen, während das ſubjective, lyriſche noch lange Zeit viel zu unentwickelt blieb, um als entſchiedene Form in das Licht der Geſchichte der Poeſie herauszutreten, vielmehr die ſpäte Reife der Bildung abwarten mußte, die dem erfahrungsvolleren, durcharbeiteten Gemüthe des Menſchen erſt die tiefere und reichere Reſonanz gibt, ihm die Menge von Saiten aufzieht, welche erklingen muß, wenn von einer lyriſchen Dichtung als ſtehendem Zweige ſoll die Rede ſein können. Hiſtoriſch und pſychologiſch hat den Beweis für den Vorgang des Epiſchen Wackernagel geführt (Schweiz. Muſ. f. hiſtor. Wiſſenſch. „Die epiſche Poeſie" B. 1 u. 2). Wir haben den innern Grund mit der letzten Bemerkung bereits angedeutet: der ideale Weltgehalt erſcheint dem Individuum, das noch nicht durch die Arbeit der Bildung in ſich zurückgetreten iſt, als objectives Sein, Macht, Geſchichte. Kindliche Bewunderung all' des Vielen und Herrlichen, was es gibt, iſt der erſte Standpunct. Dennoch behält jener Begriff einer urſprünglichen, unentwickelten Einheit des Lyriſchen und Epiſchen in den älteſten erzählenden Liedern ſeine relative Richtigkeit; jenes war im Keime vorhanden, mußte dann dieſem den Vortritt laſſen, nahm aber, als es ſelbſt an die Reihe der Entwicklung kam, die Form wieder auf, in der es einſt neben dem Epiſchen geſchlummert hatte, und gab ihr wirklich lyriſche Geſtalt; dieß wird an ſeinem Orte näher erklärt werden.

2. In §. 540 iſt „Moment und Grad des Umfangs" als weiterer Theilungsgrund für die Zweige der Künſte aufgeführt. Der „Moment" fällt in der Poeſie weg, da ſie überhaupt in der Zeitform ſich bewegt, daher immer eine Reihe von Momenten vorüberführt und alſo kein Unterſchied entſtehen kann, der darauf begründet wäre, daß der Gegenſtand in einem ſo oder anders beſchaffenen Moment aufgefaßt würde; der Unterſchied im Grade des Umfangs aber macht ſich nachdrücklich geltend: Epos und Drama geben ein Weltbild, jenes extenſiver, dieſes intenſiver, das lyriſche Gedicht dagegen iſt ein kleines Ganzes, das wohl auch die Welt unter einer beſtimmten Beleuchtung im Gemüthe ſpiegelt, welches ja an ſich ein Mikromus iſt, allein die Kleinheit des Umfangs iſt nicht gleichgültig, im einzelnen Reflexe iſt nur ſehr mittelbar das Ganze der Welt und des Gemüths der Perſönlichkeit enthalten. — Mit der Auffaſſung wird auch die Technik eine andere. Unter dieſer verſtehen wir jetzt die äußere Form, die Rhythmik; denn nicht wird, wie im Fortgang vom einen Gebiete der bildenden Kunſt zum andern, oder, was dem Verhältniß eigentlich entſpricht, wie im Uebergange von dieſer zur Muſik und von der Muſik zur Poeſie das ganze Material gewechſelt, da ja alles eigentliche Material abgeworfen iſt und mit einem geiſtigen Medium in Geiſt gearbeitet wird. Dieß muß ausdrücklich noch geſagt werden, um daran die Wiederaufnahme des Satzes in §. 538 zu knüpfen, der nunmehr ſeine völlige Begründung gefunden hat: die Hauptformen der Poeſie ſind als die Wiederholung der großen Kunſtgebiete und der Haupttheile des Syſtems ſo bedeutend, daß ſie eigentlich nicht dem entſprechen, was wir in den andern Künſten Zweige nennen, aber die Geiſtigkeit des Elements läßt nicht die Iſolirung und Verſelbſtändigung dieſer Formen zu, welche in den andern Gebieten Künſte begründet, und ſo erſcheinen dieſelben dennoch als Zweige einer Kunſt.

§. 864.

In der weiteren Eintheilung der Zweige tritt theils der Unterſchied der Style, und zwar in tiefem Zuſammenhang mit dem des Mythiſchen und nicht Mythiſchen, als entſcheidendes Moment auf, theils macht ſich ein Unterſchied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung geltend, theils greift mit einer Beſtimmtheit wie in keinem andern Gebiete der Unterſchied der Grundgegenſätze des Schönen (§. 402) durch. Daneben machen ſich in verſchiedenen Verhältniſſen die andern Eintheilungsgründe (§. 540) geltend.

Der §. deutet an, welche Momente der Reihe nach innerhalb der Zweige der Poeſie als Eintheilungsgründe für ihre einzelnen Formen an die Spitze treten. Wir belaſſen es zunächſt bei dieſer Andeutung und bemerken nur über das an zweiter Stelle genannte Moment ſo viel im Voraus: es handelt ſich hier vom Lyriſchen und es wird ſich zeigen, daß in dieſem Gebiet an die Stelle deſſen, was wir Auffaſſungs-Unterſchied der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend) nennen, ein anderer Unterſchied treten muß, der mit ihm verwandt, aber nicht identiſch iſt: es wird ſich hier von verſchiedenen Graden handeln, in welchen der Stoff in das Gefühl eingeht, ſich in inneres Gemüthsleben verwandelt oder von demſelben ſich wieder ablöst. Dieß wird ſich ſeines Orts näher erklären und ebendamit der abweichende Sinn, worin hier die Kategorie des Objectiven und Subjectiven auftritt. Auch die entſcheidende Bedeutung, welche nun das dritte unter den angeführten Momenten, der Gegenſatz des Ernſten und Komiſchen, gewinnt, verfolgen wir jetzt noch nicht weiter, ſondern bemerken, was die im §. zunächſt genannten Eintheilungsmomente betrifft, nur noch im Allgemeinen, daß, wo eines derſelben an die Spitze tritt, die andern dadurch nicht ihre Geltung verlieren, ſondern für weitere Unter-Eintheilungen auf verſchiedene Weiſe beſtimmend werden, ſo namentlich auch jener Auffaſſungs-Unterſchied, der nur im lyriſchen Gebiete ſich in einen andern verwandelt. — Dazu kommen nun die Eintheilungsgründe, die außerdem in §. 540 allgemein aufgeſtellt worden ſind: es iſt die Stoffbeziehung der Phantaſie (nach §. 403), welche untergeordnete Geltung gewinnt: man denke nur an die heroiſch-mythiſche Welt des Epos, die reale des Romans und wieder an den hiſtoriſchen, den ſocialen Roman u. ſ. w., an das politiſche und an das bürgerliche Drama, wobei denn auch der Unterſchied des Styls im höchſten Grade wichtig wird; ferner tritt der Unterſchied im Grade des Umfangs noch einmal auf (Roman und Novelle, Drama und Farce) und es wird ſich zeigen, ob in der engeren Eintheilung auch der des erfaßten Moments entſcheidend eingreift; endlich macht ſich der Unterſchied der Technik, worunter wir jetzt neben der Sprachform auch die Compoſitionsweiſe verſtehen, innerhalb der einzelnen Zweige geltend. Auch hierüber enthalten wir uns noch aller Erläuterung, um nicht zu ſehr vorzugreifen.

α. Die epiſche Dichtung.

1. Ihr Weſen.

§. 865.

Im Charakter der *Objectivität*, der vollen und ſcharfen Abſonderung vom Subjecte, wie ſie dem Werke der bildenden Kunſt eigen iſt, kann der Dichter ſeinen Gegenſtand nur dadurch hinſtellen und halten, daß er ihn als eine *vergangene Begebenheit erzählt*. Als Erzähler bleibt er aber neben dem Inhalt in naiver Syntheſe gegenwärtig und in ſeiner Thätigkeit ſichtbar; nur dem Geiſte der Behandlung nach tritt er hinter ihn zurück und weiß oder behauptet ſein Product nicht als ſolches, ſondern als ſelbſtändiges Leben des Gegenſtands.

Es iſt zuerſt der Unterſchied des epiſchen Dichters vom bildenden Künſtler in der Aehnlichkeit genauer in's Licht zu ſetzen. Dieſer nimmt einen Stoff in ſeine Phantaſie auf, greift dann zu körperlichem Materiale, formt, meiſelt, malt daran und damit, bis ſein Phantaſiebild in voller, ſcharf abgeſchnittener, räumlicher Gegenüberſtellung vor den Zuſchauer tritt. Jetzt iſt der Künſtler verſchwunden, er hat ſein Werk ſtehen laſſen, wir finden es im Raume vor wie ein ſchönes Natur-Object. Der Dichter aber bleibt bei ſeinem Werke; er iſt thatſächlich auch weggegangen, nachdem er es vollendet hat, aber während wir es genießen, mag es ein Anderer vortragen oder mögen wir es leſen, iſt er dabei und darin, denn ſtatt des Materials hat er ja nur das Wort, er ſpricht es, er ſpricht mit uns, bis wir zu Ende ſind. Und dieß wird eben gerade ausdrücklich fühlbar, wo er uns Vergangenes vorträgt: da leuchtet recht ein, wie wir im lebendigen Worte den Dichter zugleich gegenwärtig haben, während der ihm ſo verwandte bildende Künſtler ſchweigend ſein Werk im uneigentlichen Sinne erzählen läßt. Daher heißt dieſe Gattung Epos: Wort. Wir nennen das Verhältniß zwiſchen dem Dichter und dem Inhalt im Epos das einer naiven Syntheſe, weil bei dieſem einfachen Vortreten des erzählenden Dichters noch gar nicht gefragt wird, inwieweit er denn der Umbildner, Schöpfer des Inhalts ſei; genug, ſein Subject iſt da. Soll ſein Werk in emphatiſchem Sinn objectiv heißen wie das des bildenden Künſtlers, ſo muß dieſe Eigenſchaft anderswo liegen, als in dem eigentlichen Verfahren. Zunächſt iſt es die Vergangenheit des Stoffs als einer Begebenheit, was die Objectivität mit ſich bringt. Das Vergangene iſt fertig, abgeſondert vom Subjecte, tritt in beſchloſſenem Gegenſchlag ihm gegenüber. Hiemit ſteht aber im innigſten Zuſammenhange der Geiſt des Verfahrens, der von der allgemeinen Kunſtform des Verfahrens wohl zu unterſcheiden iſt. Gerade weil er ein vergangener iſt, kann der Stoff ſo behandelt werden, als habe er ſich ſelbſt gemacht und der Dichter thue nichts dazu, ſondern ſtehe blos mit dem Stabe daneben und zeige die Bilder wie Sculpturwerke oder Gemälde, wo wir von Theil zu Theil, von Bild zu Bild fortrücken; darin alſo liegt die tiefe Verwandtſchaft mit dem bildenden Künſtler. Man hat dieß nicht immer unterſchieden, wie man es ſollte; Hegel z. B. ſagt einfach, der epiſche Dichter verſchwinde in ſeinem Gegenſtande, nur das Product, nicht aber er erſcheine (Aeſth. Th. 3, S. 337), Göthe: der Rhapſode ſollte als ein höheres Weſen in ſeinem Gedichte nicht ſelbſt erſcheinen u. ſ. w. (Briefwechſel zwiſchen Göthe und Schiller B. 3, S. 378). Schon der antike Anruf an die Muſe ſpricht aber aus, daß der begeiſterte Dichter gegenwärtig iſt, er kann auch ſonſt mit lyriſchen Wendungen, mit Betrachtungen hervortreten, ohne daß darunter die Objectivität im Geiſte des Verfahrens litte. Der §. ſagt: der Dichter „weiß oder behauptet ſein Product nicht als ſolches,“ um dem Unterſchiede des ächten, urſprünglichen Epos und der ſpäteren Formen, die näher am Romane liegen, namentlich aber des Romans ſelbſt ſeinen Spielraum zu laſſen, denn wir ſind noch im Allgemeinen. Der Dichter kann nämlich noch immer vom epiſchen Geiſte der Gegenſtändlichkeit durchdrungen ſein, obwohl er mit ſeiner Zeit ſchon weit entfernt iſt vom naiven Glauben an die geſchichtliche Wahrheit ſeines Stoffs, von jenem Verhältniſſe, worin er nur „Mund der Sage“ iſt und worin auch ein ſchöpferiſches Umbilden des Gegenſtands von keinem vollen Bewußtſein der eigenen freien Thätigkeit begleitet iſt; da wird er aber mit einer gemeſſenen, milden Ironie dieſes Bewußtſein verbergen und ſich durchaus benehmen, als gebiete ihm der Stoff, und dieß wird inſofern keine Unwahrheit ſein, als der Auffaſſung nach allerdings die Nothwendigkeit des Weltlaufs ihm imponirt: das äſthetiſche Spiel beſteht nur darin, daß er vermöge einer Vertauſchung der Subjecte vorgibt, als gelte der Reſpect, den er der inneren Wahrheit zollt, der äußeren, thatſächlichen. Allerdings gedeiht aber jener Geiſt der Gegenſtändlichkeit beſſer, wo es dieſer Uebertragung nicht bedarf, ſondern der Dichter mit ungetheilter Naivetät in der Sache iſt.

§. 866.

Hiedurch iſt die ganze Weltauffaſſung des Dichters bedingt. Er hat allerdings in einer Handlung das Leben des Willens und ſeine Conflicte darzuſtellen, aber als vergangen iſt dieſelbe der Nothwendigkeit anheimgefallen und ſtellt ſich mit allen übrigen Bedingungen des Geſchehens unter den Standpunct des Seins, der Subſtantialität. Die Hauptperſon, der Held,

erſcheint daher trotz der Selbſtändigkeit der That, die jedoch überhaupt nicht von ſchneidend radicalem Charakter ſein darf, als getragen vom allgemeinen Strome des Weltlebens, auf den er als voller Menſch vielſeitig bezogen iſt, und der innere Proceß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebenſoſehr als ein äußeres Beſtimmtſein, die That als ſinnliche Bewegung der Außenwelt in der Breite ihrer Erſcheinung dargeſtellt.

Wir unterſcheiden das Weltbild des epiſchen Dichters von ſeiner Perſönlichkeit und Stimmung und handeln zuerſt von jenem. Hier ſind nun, wie Göthe und Schiller in ihren trefflichen Erörterungen über Epos und Drama klar erkannten (vergl. a. a. O. B. 3, S. 374), alle weſentlichen Züge vom Merkmale des Vergangenen abzuleiten, und dazu hat der vorh. §. den Grund gelegt.

Der weſentliche Inhalt des Epos iſt Handlung; die Grundaufgabe der Poeſie, Perſönlichkeit, Handlung, mithin inneres Leben (vergl. §. 842) darzuſtellen, gilt natürlich auch dieſem Zweige und kann durch die folgenden ſcheinbar widerſprechenden Bedingungen nicht aufgehoben werden. Schon Ariſtoteles (Poetik C. 23) fordert für das Epos wie für die Tragödie dramatiſchen Inhalt, d. h., daß Eine vollſtändige und vollendete Handlung den Mittelpunct bilde. Sie bewirkt dieß dadurch, daß ſie die Vielheit des Geſchehenden durch das Streben nach einem aus freier Willensbeſtimmung geſetzten Ziele zur Einheit bindet. Dieß eben iſt der Unterſchied von der bloßen Begebenheit, wie wir in §. 865 den Inhalt noch bezeichnet haben, und hiemit, wie Ariſtoteles hervorhebt, von der Geſchichtſchreibung, deren Verhältniß zur Poeſie in §. 848, Anm. beſprochen iſt. Allein die Handlung im Epos iſt vergangen. Im Augenblick ihres Eintritts ſcheint jede Handlung wie eine aus grundloſer Tiefe ſteigende, nur von ſich ausgehende, im tiefſten Sinne des Wortes radicale Macht den Complex des Wirklichen zu durchbohren; iſt ſie aber vollendet und vorüber, ſo zählt man ſie ſelbſt zu dieſem Complexe. Zunächſt einfach, weil nichts mehr an ihr zu ändern iſt, ſie iſt nothwendig geworden; aber man blickt auch zurück, man überſchaut ſie im Zuſammenhang, man urtheilt pragmatiſch, man ſucht und findet die vielerlei Motive, die von außen und von innen wirkten und auf weitere Motive und Urſachen zurückweiſen; ſie erſcheint ſo als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt ſie als Urſache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabſichtigten, alſo dem Willen, nur ſehr mittelbar zuſammenhängen. So reiht ſich trotz dem innern Unterſchiede die Handlung in die Linie aller andern Urſachen und Wirkungen ein, die als Ganzes nur die Bewegung des nothwendigen, einfachen Seins iſt, und es ſtellt ſich auf einem Umwege der Begriff der Begebenheit wieder her. Wenn Schiller (a. a. O. Th. 3, S. 86) ſagt, der dramatiſche Dichter ſtehe unter der Kategorie der Cauſalität, der epiſche unter der Subſtantialität, ſo iſt unter dem erſteren Begriffe die rein von vorn anfangende innere Cauſalität zu verſtehen, nicht die Reihe der Cauſalitäten, der äußeren und inneren miteinander, wie ſie eben als die Expanſion der Subſtanz erſcheint. Das aber iſt richtig, daß Handlungen, die ſehr nachdrücklich zunächſt den Charakter tragen, daß ſie den Faden des Gegebenen revolutionär durchſchneiden, kein epiſcher Stoff ſind. Die Epochen der Geſchichte, die dem Epos und die dem Drama den Stoff liefern, die großen Männer, die mit dem Ganzen gehen, und jene, die ſich von den Maſſen losreißen, iſoliren, um eine neue Ordnung der Dinge zu ſchaffen, hat treffend Gervinus unterſchieden (Geſch. der poet. Nat.-Lit. der Deutſchen, 1. Ausg. B. 5, S. 491 ff.). Dieß führt uns auf die Organe der Handlung und das Hauptorgan, den Helden im Mittelpunct. Er muß als ein Subject der lebendigſten Selbſtthätigkeit hervorragen. Allein wie frei und friſchweg von innen heraus er handeln mag, ſo folgt doch eben aus dem einreihenden, an die Summe der Bedingungen anknüpfenden Charakter der Auffaſſung und Stoffwahl, daß auch dieſe Selbſtthätigkeit wieder nur als Glied des Complexes erſcheint, der als Ganzes nothwendig iſt; der epiſche Held ſchwimmt mit ſtarkem Arme, aber nicht gegen, ſondern mit der Woge, und die Waſſermaſſe, die er theilt, hält doch ihn ſelbſt. „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt“ (J. P. Fr. Richter, Vorſch. der Aeſth. §. 63). Dieſe Selbſtändigkeit ohne Iſolirung nimmt in den Arten der epiſchen Poeſie allerdings verſchiedene Formen an und wird faſt zum bloßen Verarbeiten von Eindrücken, Leidenſchaften, Bildungsmomenten in demjenigen Gebiete, wo es ſich nicht um Thaten, ſondern um Bildung handelt (Roman; W. Meiſter z. B. iſt übrigens allzu unſelbſtändig), aber der Grundbegriff bleibt der gleiche. — Mag nun die Thätigkeit des Helden die lautere oder ſtillere ſein, die Entſchlüſſe keimen und gähren im tiefen Grunde der Seele und es fragt ſich, ob oder wieweit die epiſche Poeſie mit dieſem innern Proceſſe ſich zu beſchäftigen habe. Natürlich nicht ſchlechthin darf man dieß verneinen, es bleibt vielmehr auch für dieſe Gattung der Satz in Kraft, daß die Poeſie mehr, als jede andere Kunſt, den Grund des Lebens in das Innere verlege und die Welt des Bewußtſeins ſchildere (§. 842), allein nach zwei Seiten macht ſich die ſubſtantielle, ſächliche Auffaſſung des Epiſchen geltend. Der innere Proceß ſelbſt erſcheint mehr als ein Beſtimmtſein, denn als ein Wollen, das Geiſteswerk ſelbſt als ein Naturwerk, Wachſen, Reifen oder plötzliches Entſtehen; es kommt über den Helden wie eine fremde Macht, den Achilles warnt eine innere Stimme, ſeinen Zorn gegen Agamemnon mitten im Ausbruche zurückzuhalten: es iſt Athene, die ihn an der blonden Locke faßt; ſo werden die innern Motive ſelbſt zu Begebniſſen (Hegel a. a. O. S. 356. 357), und ſind es nicht

Götter, in denen das Subjective ſelbſt objectiv erſcheint, ſo ſind es Umſtände, allgemeine Lebensmächte, moraliſche Nothwendigkeiten, die wie Naturnothwendigkeiten auf das Innere wirken, Inſtincte. Zu dieſer Seite gehört noch weſentlich, daß im epiſchen Helden nicht die Straffheit ſeines Zweckes die übrige Mannigfaltigkeit einer reichen Menſchennatur beſchränken und ſtreng zuſammenſpannen darf: er muß ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter, allſeitig empfänglicher, in mancherlei Verhältniſſen ſich bewegender Menſch ſein (vergl. Hegel's ſchöne Darſtellung Aeſth. B. 1, S. 301. 305; B. 3, S. 361 ff.) Es folgt dieß aus dem Charakter der Sächlichkeit, der Subſtantialität, der realen Bedingtheit; wo das Weltweſen waltet, muß die Vielheit ſeiner Fäden vor Allem gerade in der Beziehung auf das Centrum der Perſönlichkeit ſich behaupten, nach demſelben hin und von ihm wieder auslaufen. Die andere Seite liegt auf dem Puncte, wo das Innerliche ſich erſchließt. Es gilt troß dem Obigen, daß das Epos mehr den außer ſich wirkenden, als den nach innen geführten Menſchen behandelt (Briefwechſel zwiſchen Göthe und Schiller a. a. O. S. 375. 376). Der innere Proceß muß ſelbſt ſchon darauf angelegt ſein, daß er auf ein breites, Maſſenbewegendes Wirken geht; geſchicht dieß nicht in dem Sinne, daß die Handlung vor Allem die ſinnlichen Organe des Menſchen ſelbſt gewaltig, heldenmäßig und dadurch erſt große äußere Maſſen (tantae molis erat, Romanam condere gentem iſt ächt epiſch) in Bewegung ſetzt, ſo muß doch in anderer Form, in Reiſen, Unternehmungen und Thätigkeiten jeder Art, die in's Weite gehen und ſich beziehungsreich in die Weltverkettung einflechten, das im Innern Gewordene dieſen in's Aeußere ſtetig auslaufenden Charakter offenbaren.

§. 867.

Weiter folgt aus der Grundbeſtimmung, daß der Held nicht iſolirt auftritt, 1.
ſondern in inſtinctartiger Geſellung Viele zuſammenwirken. Mit der
maſſenhaften Fülle der Perſonen theilt ſich die Handlung in eine Mannigfaltigkeit
untergeordneter Handlungen. Neben den Menſchen und ihn bewegend tritt 2.
auf gleiche Höhe des Intereſſes das ganze übrige Daſein in ſeiner Breite: die
ſämmtlichen Culturformen und vor Allem die Natur in der geſchloſſenen Geſetzmäßigkeit
ihres Lebens und Bildens. Daher wird auch das Geſchichtliche
mehr im Elemente des allgemein Menſchlichen aufgefaßt und iſt das Epos dem
Sittenbilde verwandt.

Die epiſche Poeſie ſetzt Maſſen, ja ganze Völker in Bewegung, denn ſind die innern Motive einmal ſächlich, ſubſtantiell gefaßt, ſo wollen ſie auch große Bahnen, worauf Viele mitgehen. Sie wirken inſtinctiv, man folgt dem Zuge des Zwecks als einer Macht, von der man gebunden iſt, ohne zu fragen: warum? So halten die Griechen und die Nibelungen zuſammen, ohne ſich von einer allgemeineren Idee als Grund ihres Handelns Rechenſchaft zu geben, jene, um einen Frauenraub zu rächen, wobei ſie die höhere Bedeutung des Kampfes von Occident gegen Orient kaum ahnen, dieſe durch das Band der Vaſallentreue vereinigt. Auch der ſtillere Bruder des Epos, der Roman und was ihm verwandt iſt, ſpielt immer unter Maſſen, die etwas zuſammenbindet, was als unvordenkliches Geſammtproduct unbeſtimmt vieler Individuen ſtärker iſt, als das einzelne Individuum, und über der Willkür deſſelben ſteht. Daher fühlt ſich überhaupt auch in einzelnen Anſchauungen alles maſſenhaft Bewegte epiſch an, z. B. das Gewoge einer Menge, worin Alles blind mit dem Strome geht: ſo der Zug der Ausgewanderten in Göthe's Hermann und Dorothea, mit den Wagenladungen, denen man die wahlloſe Haſt des Aufbruchs anſieht, der Wirrwarr, der aus dem Gedräng ihrer Menge, ein andermal aus der Ungeduld entſteht, womit man ſich auf eine Quelle ſtürzt. Ziehen, Wandern in Menge iſt immer namentlich epiſch; der epiſche Menſch hat etwas vom inſtinctmäßigen ſich Schaaren und Reiſen der Zugvögel, der Geſellung der Thiere überhaupt, man iſt geneigt, Jäger-Ausdrücke wie Rudel u. dergl. von ihm zu gebrauchen. Epiſch iſt das Heer des Xerxes mit ſeinen fremdartigen Völkern, Waffen, Trachten, wie es ſich gegen Griechenland heranwälzt, in der Schilderung des Herodot, epiſch iſt die Völkerwanderung. Es folgt aus dieſer Maſſe der Mitwirkenden als eine Grundeigenſchaft des Epos die Polymythie, die Erweiterung der Einen Handlung in viele (Ariſtoteles a. a. O. C. 18), denn wo Maſſen ſich betheiligen, treten nothwendig beſondere Zwecke als Motive von Neben-Handlungen hervor. Dieß führt auf die Epiſoden, wovon nachher bei Erörterung der Compoſition.

2. Wo einmal das Sein die Grundform bildet, herrſcht auch die Freude an dem, was iſt, einfach an dem vielen Merkwürdigen, Großen und Schönen, was es gibt. Dieſe Naivetät darf ſelbſt dem modernen, epiſchen Dichter nicht fehlen. Daher vor Allem die Wichtigkeit der Culturformen. Darunter iſt der Menſch in ſeiner äußeren Erſcheinung zu verſtehen, wie ſie die Gefühls- und Auffaſſungsweiſe, den geiſtigen Bildungszuſtand einer Zeit, eines Volks charakteriſirt; die geſammten, geiſtigen, ſittlichen Sphären, Wiſſenſchaft, Kenntniſſe, Religion, moraliſche Begriffe, Vorurtheile und conventionelle Maaßſtäbe, Verhältniſſe, Sitten: Alles dieß, ſofern es in beſtimmten Formen erſcheint, durch die Hand der Technik auf einer beſtimmten Stufe ſich in ſtehender Weiſe ausprägt, heißt Culturform. Von außen treten die klimatiſchen, telluriſchen Bedingungen hinzu, aber nur, ſofern ſie mit der geiſtigen Beſtimmtheit zuſammenwirken, begründen ſie Culturformen. Die Kunſtſtyle ſelbſt heißen Culturformen, ſofern ſich die geiſtigen Grundzüge

einer Zeit überhaupt in ihnen ausdrücken; z. B. kirchliche Baukunſt und Malerei wird dann nicht rein äſthetiſch, ſondern ſo zu ſagen ſymptomatiſch als Theil des Gottesdienſtes, ſomit des innern Culturzuſtands überhaupt, betrachtet. Waffen, Kleidung, Geräthe drücken die Art der Kriegsführung, die Begriffe vom Angenehmen, Anſtändigen, Nützlichen aus; die Fertigkeiten, durch die ſie hervorgebracht und womit ſie gebraucht werden, weiſen dadurch mittelbar auch auf den tieferen Charakter einer Nation, Epoche, auf die Höhe ihres Wiſſens und Fühlens, und ſo heißen ſie Culturformen. Es handelt ſich alſo weſentlich immer darum, wie das Innere in ſeiner Erſcheinung ſich ausnimmt, das Aeußere hat allerdings weſentlich die Bedeutung des Symptoms, aber dieß hebt das ſpezifiſche Intereſſe für die ſinnliche Erſcheinungsweiſe als ſolche nicht auf. Dieſe ganze Formenwelt rückt denn alſo im epiſchen Gebiete mit der Handlung und dem innern Leben des Menſchen in die Beleuchtung Eines ungetrennten poetiſchen Nachdrucks; man will überall ſehen, wie der Menſch ſich gebahrt, im Umgange ſich bewegt, Gott verehrt, baut, bildet, malt, fährt und reitet, kämpft, welche Geräthe er gebraucht, wie er gekleidet iſt, ißt und trinkt. Dieß Alles erfreut gleichzeitig und gleich innig das innere Anſchauungsbedürfniß wie den ſittlich geiſtigen Drang, von dem eigentlichen Denken, Fühlen und Wollen einer Zeit ein klares Bild zu bekommen. Da nun der tiefere Grund ſolcher Auffaſſungsweiſe überhaupt darin liegt, daß ſie auf der Kategorie des Seins ruht, ſo erhellt ferner von ſelbſt, daß vorzüglich das Gebiet, welchem dieſe Kategorie urſprünglich und eigentlich angehört und von welchem ſie auf das menſchliche Leben übergetragen iſt, die Natur, mit kindlicher Freude angeſchaut und beleuchtet wird: Luft, Licht, Land und Waſſer, Sturm und Stille, die Pflanze und namentlich das Thier, das zum Menſchen, wo er im Sinne des höheren Inſtinctlebens aufgefaßt wird, wie ein einfaches, unentwickeltes, aber auch unverwickeltes Prototyp ſich verhält und als ſein Genoſſe und Diener ihn fortſetzt nach der Naturſeite. Die Gediegenheit des Daſeins, wie ſie ſich in compacten, klar umriſſenen, feſt gemeſſenen Geſtaltungen und ebenſo mächtigen, Alles tragenden, nährenden, umhüllenden, elementariſchen Potenzen offenbart, erfreut den offenen Sinn für Realität, Kraft und Form.

Es leuchtet ein, daß das Epos eine tiefe Verwandtſchaft mit dem Sittenbilde hat, denn dieſes „faßt den Menſchen unter dem Standpuncte des Seins, der Zuſtändlichkeit auf“ (vergl. §. 696 Anm., wozu in §. 697 bereits der Begriff des Epiſchen vorausgenommen und auf dieſes Gebiet angewandt werden mußte). Und dieß führt zurück auf den Standpunct des allgemein Menſchlichen (§. 702). Die Parallele gilt nicht nur einer beſondern Form, die dem Sittenbilde ſpezieller verwandt iſt und die wir unterſcheiden werden, ſondern auch dem großartigen heroiſchen Epos. Es ruht auf Geſchichte, aber die Sage, die dem Dichter vorarbeitet, und die Auffaſſung, die er hinzubringt, arbeitet aus jener Spannung der Kräfte auf den Moment, der ſich geſchichtlich verewigt, die rein menſchlichen Züge und die Zuſtände heraus, die ſich unter den Jahrzahlen der Geſchichte im ruhigen Kreislaufe des Lebens gleich bleiben, und die Thaten behalten ihre Größe, werden aber dennoch in die Beleuchtung des Zuſtändlichen gerückt. Man könnte näher auf das geſchichtliche Sittenbild hinweiſen, namentlich bei dem hiſtoriſchen Romane.

§. 868.

Durch dieſe Fülle des Inhalts gibt die epiſche Poeſie ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Geſammtheit ſeiner Zuſtände, und darin ausdrücklicher, als es andere Kunſtformen vermögen, einen Spiegel des Menſchenlebens überhaupt, alſo eine Totalität. Dieſes Gemälde der breiten Verkettung des Weltverlaufs iſt durchdrungen von Schickſalsgefühl, aber das Schickſal waltet im Sinne des Verhängniſſes, d. h. als das Ergebniß dunkler Zuſammenwirkung unendlicher äußerer Urſachen mit dem menſchlichen Willen; der Zufall ſpielt darin eine Rolle, die ſich rechtfertigt, das Tragiſche in ſeiner erſten Form, als Geſetz des Univerſums, entſpricht weſentlich dem ganzen Standpuncte, der Ausgang aber iſt zwar nicht nothwendig, doch vorherrſchend ein glücklicher.

Totalität im intenſiven Sinne iſt Grundbeſtimmung alles Schönen als eines Mikrokoſmus; in keinem Zweige der Kunſt gilt ſie ſo ſehr auch im extenſiven Sinne, wie im Epos. Es gibt durch ſeine Breite ein relativ Ganzes von ungleich größerem Umfang, als irgend ein anderes Werk der Kunſt: ganze Nationen werden nach allen Seiten ihres Lebens, Bildungszuſtands, Strebens, dazu im Conflicte mit andern geſchildert. Der Roman, wiewohl er die großen Lebensäußerungen weitgreifender That nicht oder nur als Hintergrund in ſich aufnimmt, gibt doch in ſeiner wahren Geſtalt ebenfalls ein umfaſſendes Bild der Geſellſchaft, Nation, Zeit. Die kleineren Formen, Idylle und Novelle, können keinen Einwand gegen dieſe Natur der epiſchen Poeſie begründen, denn auch ſie dehnen doch ihre Darſtellung ſo vielſeitig auf die Lebenszuſtände aus, daß von dem zwar engeren Saum überall die ſichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorſtellung der Zuſtände des größeren Kreiſes knüpfen. Nun iſt natürlich zwiſchen dem ſehr Vielen, dem relativ Ganzen, welches ſich in der epiſchen Dichtung vor uns ausbreitet, und dem wirklichen Ganzen der Menſchheit, Geſchichte und Natur die Kluft an ſich nicht weniger unendlich, als wenn jenes relativ Ganze ein kleineres wäre, allein eine Dichtung, die ausdrücklich ſehr viel umfaßt, weist uns doch mit breiterer Hand hinaus auf die unendliche Perſpective des unausmeßbaren Ganzen. Es handelt ſich freilich in allem Idealen nicht um das Extenſive, ſondern das Intenſive, nicht um Quantität, ſondern Qualität, und jeder Künſtler und Dichter hat „ſeinen Leſer in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche laufen" (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30), allein die innere Unendlichkeit entwickelt ihre Lebensfülle in der äußern, die Intenſion in der Extenſion, die Qualität in der Quantität und je mehr mich der Dichter wirklich zu ſehen anleitet, um ſo mehr und voller leitet er mich an, den ganzen Reichthum auch des nicht Geſehenen als Ausdehnung der Subſtanz zu ahnen. Daher iſt das ächt Epiſche von einem Gefühle begleitet, als höre man einen breiten, unausſprechlich mächtigen Strom brauſen, als rauſche die ganze Geſchichte in gewaltigen Wogen an uns vorüber. Darin liegt zugleich das volle Gefühl des Erhabenen der Zeit (vergl. §. 93. 94); man ſieht die Geſchlechter kommen und gehen, wachſen und welken. Ein tief und ächt epiſches Gefühl knüpft ſich an den uralten Birnbaum in Göthe's Hermann und Dorothea, der, wie heute, die Schnitter, die Hirten und Heerden ſchon ſo viele Generationen hindurch in ſeinem Schatten hat ruhen geſehen und noch ſehen wird. Der Dichter hat aber zu zeigen, wie im Mittelpuncte dieſes weit ausgebreiteten Daſeins die ſittliche Welt ſteht, in der ein ewiges Geſetz der Gerechtigkeit ſich vollzieht, und ſo iſt jenes Gefühl eines unendlichen Fluſſes in ſeinem tieferen Gehalte Schickſalsgefühl. Es ſcheint weit mehr vom Drama, als vom Epos zu gelten, daß es durch und durch von Schickſalsgefühl getränkt ſei. Allein dann wird dieſer Begriff in dem ſtrafferen Sinn eines engen Zuſammenhangs zwiſchen der freien That und ihren Folgen genommen; im Epos dagegen herrſcht das Schickſal als der Factor des unendlichen Complexes des Weltverlaufs, worin die Acte des Menſchenwillens nur einzelne Wellen ſind, worin der ſittliche Zuſtand, der ſich als Summe der Zuſammenwirkung unbeſtimmt vieler Individuen ergibt, ſich ununterſchieden mit allem dem verflicht, was natürliche Urſachen, äußere Bedingungen jeder Art hinzubringen, und worin der Begriff des Zuſammenhangs zwiſchen Schuld und Leiden ſich mehr in das Weite und Loſe verlaufen muß. Es iſt allerdings angemeſſener, dieß Verhängniß zu nennen: „im Epos wohnt das Verhängniß, — da der Charakter hier nur dem Ganzen dient und da kein Lebens- ſondern ein Weltverlauf erſcheint, ſo verliert ſich ſein Schickſal in das Allgemeine" (J. P. Fr. Richter a. a. O. S. 63). Dieß führt auf den breiten Spielraum des Zufälligen im Epos. Der Begriff eines Complexes, einer Cauſalitäts-Verkettung, den wir vom Epos aufgeſtellt haben, widerſpricht demſelben nicht; das Zufällige iſt immer motivirt, nur der gegenwärtige Zuſammenhang zeigt nicht ſeine Motivirung. Dem Epos genügt dieß; der zuſtändliche Menſch, der Sohn der Natur, darf ſich über die Irrationalität in der Durchkreuzung der Naturgeſetze nicht beklagen; es iſt nur in der Ordnung, wenn ihn ohne ethiſchen Zuſammenhang das Geſetz der Schwere, des Falles, des Erkrankens in Folge gewiſſer Urſachen trifft, und über den glücklichen Zufall, der ihm Stärke, Reichthum u. ſ. w. ertheilt, darf er ſich freuen, ohne ihn ängſtlich vom Verdienſte zu unterſcheiden (Schiller's Gedicht: das Glück iſt epiſch gefühlt); das Gut wird nicht minder geſchätzt, als das Gute, und es genügt, daß der Eingriff des Zufalls in den ſittlichen Zuſammenhang, der ihm in ſeinem Anfangspuncte fehlt, im Fortgang, an ſeinem Endpunct aufgenommen werde. Odyſſeus iſt ein wahrer Spielball des Zufalls, der als Götterlaune doch nicht ethiſch motivirt iſt, und er bethätigt ſich als Heldenſeele, indem er ſich hindurchringt. Es iſt im Ganzen dieſer Verhältniſſe begründet, daß jene Form des Tragiſchen, die der §. aus dem erſten Theil (§. 130. 131) anführt und die wir auch das Naturtragiſche nennen können, vorzüglich dieſer Weltanſchauung entſpricht. Früher Tod eines jugendlich ſtrahlenden Helden iſt Hauptinhalt der großen ächten Heldengedichte des Alterthums; aber auch abgeſehen von beſtimmten Theilen der Fabel liegt ein Flor der Wehmuth über jeder wahren epiſchen Dichtung, der nur vollſtändiger zu erklären iſt, als Hegel gethan hat, indem er blos die Einzelſchickſale berückſichtigt (a. a. O. S. 366. 367). Es bringt ſchon der Klang der Vergangenheit, jenes Zeitgefühl im Epiſchen den Ton der Trauer mit ſich: wir ſehen die Geſchlechter kommen und gehen und werden einſt auch hinabſinken. Im ächten, urſprünglichen Heldengedicht hat aber dieſer elegiſche Hauch den beſonderen, tieferen Grund: der Untergang der Helden, namentlich des jugendlichen Heros, iſt ein Bild des unabänderlichen Entſchwindens des Jugendalters, des Jünglings-Lebens der Völker, das noch keine Proſa kennt; natürlich kein abſichtliches Bild, ſondern unbewußter Ausdruck eines tiefen Gefühls. Es folgt aber aus dieſem Stimmungs-Elemente keineswegs die Nothwendigkeit tragiſchen Endes für das Ganze des Epos. Hier wird ſich vielmehr das Gefühl geltend machen, daß eine Kraft in den Nationen iſt, welche den Untergang ihrer Jugend-Epoche überlebt: dieß iſt der eine Grund für das Vorherrſchen glücklichen Schluſſes in dieſer Dichtungsart, der andere liegt im Weltbild überhaupt, ſofern es keine revolutionär durchbrechende Thaten zum Mittelpunct hat, in der Harmonie des Willens mit den Naturmächten, der „Eingeſtimmtheit der Helden mit dem Schickſal" (Gervinus a. a. O. S. 490). Glücklicher Schluß entſpricht insbeſondere jener vorläufig ſchon berührten Form des Epos, die dem Sittenbild in engerem Sinne verwandt iſt, denn wo es ſich weniger um große Thaten, als um perſönliche Schickſale, häusliches, geſelliges Leben handelt, da tritt der Begriff der Schuld und der großen Kluft des Lebens zurück und mögen wir das freundliche Glück walten ſehen. Dabei wird aber jene Stimme der Wehmuth immer ein weſentliches Moment des Epos bleiben, der glückliche Schluß überall die dunkle Folie eines tragiſchen Hintergrundes haben, wie der Sieg des Achilles den Tod Hektors, den Fall Troja's, den bevorſtehenden eigenen frühen Untergang, der Sieg des Odyſſeus eine lange Leidenszeit des Helden ſelbſt und die furchtbaren Schickſale der anderen Kämpfer vor Troja und ihrer Häuſer. Es iſt jedoch auch tragiſcher Schluß durch den Charakter des epiſchen Weltbildes nicht ausgeſchloſſen: das Tragiſche des Conflicts gehört nicht dem Drama allein an, es kann auch in Zuſtänden ſeine Rolle ſpielen, die übrigens naive Culturform haben und in denen keine bewußten Kämpfe um Prinzipien geführt werden. Wir kommen darauf bei dem Nibelungenliede zurück.

§. 869.

Der Dichter ſchwebt über dieſem großen Stoffe mit dem Gleichmuthe 1.
der parteiloſen Betrachtung, den der Standpunct der Allgemeinheit mit ſich
bringt, und mit der milden Ironie, welche die Begeiſterung nicht ausſchließt.
Indem dieſe Grundſtimmung mit der Aufgabe, das Geſchäft der bildenden Kunſt
in der Form der Poeſie zu übernehmen, ſich vereinigt, beſtimmt ſich das Stylgeſetz
des epiſchen Dichters dahin, daß er mit der Ruhe der Gegenſtändlichkeit
die Dinge als gediegene Geſtaltungen des Seins mehr in ihrer Erſcheinung,
als in ihrem innern Geheimniß und ihrer Wirkung auf das Innere ſchildern,
daß er nicht ſtoßweiſe, ſondern ſtetig, Eines aus dem Andern entwickelnd fortſchreiten
ſoll. Er hat durch die Ausführlichkeit ſeines Verweilens zu zeigen,
daß hier der Zweck in jedem Puncte der Bewegung ſelbſt liegt. Der gemeſſenen, 2.
breiten, ruhig großartigen Fortbewegung hat die äußere Sprachform den gemäßen
rhythmiſchen Ausdruck zu geben.

1. Wir ſind zu dem Dichter übergegangen und begründen jene Grundſtimmung der contemplativen Ruhe mit Schiller (a. a. O. S. 388) einfach darauf, daß ſich derſelbe um die Begebenheit als eine vollendete bewegt, daß ſie ihm nicht entlaufen kann, daß er ſchon im Anfang und in der Mitte das Ende weiß. Daher keine Aufregung, daher die ruhige Freiheit des Gemüths, das wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte ſcheint und ſein Licht mit parteiloſer Gleichheit vertheilt. Ob naiv oder bewußt, Volks- oder Kunſtdichter, er wird eben, weil er Alles mit gleicher Liebe umfaßt, ſelbſt dem Böſen und Schlechten nicht zürnt, da es doch ein Ferment der geſchichtlichen Bewegung iſt, am Guten, Tüchtigen, Geſunden, Großen ſeine Herzensfreude hat, ohne doch ſeine Schwächen zu überſehen, im milden Sinne des Worts immer ironiſch ſein, man wird ein Gefühl haben, als ob ein feines Lächeln, weit entfernt von jeder hohlen Eitelkeit

ſubjectiver Ueberbildung, ſeine Lippen umſpiele. Dieß widerſpricht im Geringſten nicht dem hohen Schwunge, mit welchem ihn die Majeſtät ſeines Weltbildes erfüllt. Hiezu haben wir nun §. 865 wieder aufzunehmen und danach die Aufgabe des epiſchen Dichters als ſpezifiſche Art des Verfahrens näher zu beſtimmen. Es iſt ihm aus der Totalität der Künſte, wie ſie in der Poeſie geiſtig enthalten iſt, durchaus vorherrſchend das Moment zugefallen, wodurch in dieſer die bildende Kunſt ſich wiederholt: er hat darzuſtellen, zu ſchildern, zu bauen, zu meiſeln, zu zeichnen, zu malen, nur daß er das unterſcheidende Grundgeſetz ſeiner Kunſt nicht verkennen darf, das in §. 847 aufgeſtellt iſt. Klar, in ſcharfen Umriſſen, nicht mehr verwachſen und verklebt mit ſeinem Innern, ſoll er die Geſtalt der Dinge vor uns hinſtellen. Er muß vorzüglich auf das Auge organiſirt ſein; wem es gleichgültig iſt, wie die Dinge ausſehen, wer ſich nicht um Körperformen, Kleider, Geräthe, Arten der ſinnlichen Bewegung in allem Thun bekümmert, der iſt zum epiſchen Dichter verloren. Auf die Vereinigung dieſes Verfahrens der auf das Auge organiſirten Phantaſie mit jener Ruhe der Objectivität, gründet ſich nun das Stylgeſetz dieſer Form der Dichtkunſt. Göthe's Natur iſt wahrhaft typiſch für dieſelbe. Er ließ immer „die Dinge rein auf ſich wirken“ und gab ſie rein wieder, es lag ſo viel vom bildenden Künſtler in ihm, als eben recht iſt, um für das innere Auge zu leiſten, was jener dem äußeren hinſtellt; ſein Gemüth ſcheute ſich vor ſchroffen Thaten der Freiheit in der Geſchichte und ſtrebte mild und verſöhnt zum allgemein Menſchlichen, die „ſtrenge, gerade Linie, nach welcher der tragiſche Poet fortſchreitet, ſagte ſeiner freien Gemüthlichkeit nicht zu“, er „erſchrack vor dem bloßen Unternehmen, eine Tragödie zu ſchreiben“; der feſte Zeichner und der hoch in der Vogelperſpective der reinen Allgemeinheit der Idee ſchwebende Betrachter verbinden ſich in ſeinen Werken ſo, daß ſie „ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich ſind wie die Natur“, daß die „ſchöne Klarheit, Gleichheit des Gemüths, woraus Alles gefloſſen iſt“, bewundert werden muß (vergl. a. a. O. B. 3, S. 361. 356. B. 2, S. 79). Es verſteht ſich, daß durch die Aufgabe des Zeichnens und die Grundbedingung eines ruhig geſtimmten Gemüths das Stimmungsvolle, wodurch in der Poeſie auch die Muſik ſich wiederholt (§. 839, 1.), nicht ausgeſchloſſen ſein kann, aber das geiſtig bewegte Weſen ſeiner Kunſt verführt den Dichter leicht, zu viel zu ſtimmen, zu wenig zu bilden (vergl. W. v. Humboldt a. a. O. S. 49); Göthe iſt auch hierin Muſter: der bewegteſte Stimmungshauch zittert um ſeine Geſtalten, ohne je ihre Umriſſe zu lockern. Es gibt wohl innerhalb des epiſchen Gebiets einen Unterſchied des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen, Bildenden und Stimmenden, aber die Grenze, worüber die letztere Behandlungsweiſe nicht gehen darf, iſt deutlich genug; ein Klopſtock z. B., dem es ganz an Auge und Sinn für Handlung gebricht, iſt ganz und gar unepiſch und nur im lyriſchen Gebiete wahrer Dichter. — Das Stylgeſetz muß ſich nun auch in der Art der *Fortbewegung* äußern. Die heutige Neigung, im Roman auf Ueberraſchungen und ſtarke Stöße zu arbeiten, in rapidem Scenenwechſel Neues auf Neues zu pfropfen, die Hauptfabel in unaufhörlichem Abbrechen bis zur äußerſten Spannung der Ungeduld hinzuhalten, zeigt durch das Gegentheil des Richtigen recht das Richtige. Die ſtarken ſtoßweiſen Wirkungen ſind, wie ſich zeigen wird, dramatiſch und ein ſolches Haſchen nach denſelben (das jedoch überhaupt unkünſtleriſch iſt und auch im Drama jedes Maaß überſchritte) zeugt zugleich von unſerer Ueberſättigung, die nicht ruht, bis ſie jede Gattung aus den Fugen bringt und in die andere hinüberſteigert. Schon die Fülle des anhängenden Sinnlichen bringt einen Tenor der epiſchen Darſtellung mit ſich: daß man zwiſchen dem Größten und Furchtbarſten ißt, trinkt, ſchläft, ſich kleidet, ſchon das vermittelt die Gegenſätze, füllt die ſchroffen Sprünge aus. Doch iſt gewaltſam Einbrechendes, ergreifend Plötzliches dadurch natürlich nicht unterſagt. Der höhere Grund der mildernden Ueberleitung liegt in der Ruhe des Dichters und in jener Anſchauung, für welche Alles ebenſowohl begründet und begründend, als eine reine und ſelbſtändige Erſcheinung des allſeitig begründeten Weltganzen iſt. Daher wird er auch das Erſchütternde reichlich vorbereiten und in die Breite verhallen laſſen, ohne darum die Gewalt ſeines Ausbruchs zu ſchwächen, denn wir erſchrecken z. B. über ſehr furchtbarem Geräuſch auch wenn wir es erwartet haben. Daher werden ſeine Gemälde „gegliederten Ketten gleichen, in welchen Bewegung aus Bewegung, Figur aus Figur entſpringt, das Ganze wird in ſeinen einzelnen Gruppen durch nirgends unterbrochene Umriſſe eine einzige Figur bilden, — die Empfindungen folgen durch leiſe Uebergänge aufeinander, abſtechende Töne werden durch Zwiſchentöne gemildert, erſchütternde allmälig vorbereitet und ruhig verhallen gelaſſen, — die Handlung geht ununterbrochen fort, jeder Umſtand fließt als nothwendige Folge aus dem Vorigen her und herrſcht ſo das Geſetz durchgängiger Stetigkeit“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 57. 58. 161. 164. 218. 219). Was das Spannen betrifft, ſo darf man dieſe Wirkung allerdings vom Epos nicht ganz ausweiſen: Hektor's Schickſal z. B. zu erfahren mußte jeder Hörer begierig ſein und dieſe Begierde wurde nicht aufgehoben dadurch, daß er es wie das Ende des ganzen Kriegs durch die Sage zum Voraus wußte, denn der Dichter gab dem Ganzen und jedem Theile den friſchen Glanz der Neuheit, wohl aber war dadurch die pathologiſche Gewalt der Neugierde gebrochen und ſo die ideale Intereſſeloſigkeit im Intereſſe geſichert. Wir werden dieſen Punct bei dem Roman wieder aufnehmen und ſagen hier nur ſo viel, daß, wer ein Werk dieſer Gattung künſtleriſch genießen will, immerhin das Ende vorweg leſen mag, um den ſcharfen Pechfaden der Neugierde, mit dem der Romandichter uns anſchnürt, durchzuſchneiden. Die Weiber freilich thun daſſelbe aus anderem Grund und mit anderem Erfolg; haben ſie die Endpuncte vorweggenommen, ſo verlieren ſie den Genuß der Linie zwiſchen beiden. — Der wahre epiſche Dichter „ſchildert uns das ruhige Daſein der Dinge nach ihren Naturen; ſein Zweck liegt ſchon in jedem Puncte ſeiner Bewegung, darum eilen wir nicht ungeduldig zum Ziele, ſondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte“ (Schiller a. a. O. Th. 3, S. 73).

2. Was der §. ganz allgemein über das Versmaaß ſagt, iſt hier noch nicht näher auseinanderzuſetzen, um für die tiefen Unterſchiede bis zum metriſch nicht gebundenen Wohlklange der Proſa im Roman Raum zu laſſen. Es genügt der allgemeine Satz, daß die epiſch rhythmiſche Form vor Allem die Hoheit der Empfindung auszudrücken hat, welche das mächtige Weltbild des Inhalts mit ſich bringt, daß derſelbe ſich als Ruhe im Fortſchritt, als feierlich gemeſſener Gang äußern muß, dem aber ein belebender Wechſel von Beſchleunigungsverhältniſſen nicht fehlen darf. Der Gang des Hexameters bleibt freilich für dieſen Zweck ſo normal, daß er ſchon hier wie ein Dogma genannt werden darf.

§. 870.

1. Für die epiſche Compoſition entſpringt hieraus das Geſetz der ſtetig
fortſchreitenden, die Contraſte dämpfenden Motivirung, aber zugleich das Geſetz
der ſtarken Herrſchaft rückſchreitender und hemmender Motive, der relativen
Selbſtändigkeit der Theile, und eines bedeutenden Spielraums für die Epiſode
2. (vergl. §. 496). Die Maſſe, die ſich auf dem weiten Sehfelde wie auf einer
unendlichen Fläche ausbreitet, iſt durch beſtimmte Auseinanderhaltung eines
Hintergrundes und eines die Hauptgruppe enthaltenden Vordergrundes näher
zu gliedern und in der Vielheit einzelner Handlungen durch die Alles bindende
Haupthandlung mit Anfang, Mitte und Schluß die Einheit zu ſichern.

1. Was über die Art der Fortbewegung geſagt iſt, greift bereits in das Compoſitionsgeſetz ein. Wir haben die Motivirung als ein weſentliches Band des Zuſammenhalts der Einheit und Vielheit in der geiſtigen Organiſation des Kunſtwerks erkannt (§. 499). Es erhellt nun aus Allem, was als epiſche Stylbedingung ſich ergeben hat, daß dieſes Moment in ganz beſonderem Sinne zu den Aufgaben der epiſchen Compoſition gehört, und daſſelbe umfaßt das ganze Gebiet der vermittelnden, lückenlos fortführenden Wirkungen, das Reichliche, Gefüllte, die völlige Auswicklung, die Milderung der Contraſte. Dieſe mögen in vollem Kampf auseinanderſtoßen, aber dieſelbe liebende Hand hat die Griechen und Trojaner, Achilles und Hektor, Odyſſeus und die Freier, ſelbſt Polyphem mit dem Fluſſe der plaſtiſchen Linie

bedacht und zu harmoniſchen Gruppen ohne wilden Riß vereinigt. Das Geſetz der Motivirung ſteht natürlich nicht außer Zuſammenhang mit dem Inhalt, es fordert Ableitung des Einzelnen aus genügenden Urſachen und Triebfedern, allein das Verhältniß der rein künſtleriſchen Bindung zur Bindung des Inhalts iſt ein freieres, als wir es im Drama finden werden; der Faden mag ſchwach ſein, wenn ihn nur der Dichter ſchön knüpft, die Cauſalität im Einzelnen eine loſe, wenn nur der Eindruck einer allgemeinen Welt-Cauſalität durch die Behandlung des Ganzen geſichert iſt. Wir haben dem Zufalle großen Spielraum gelaſſen (§. 868); der Dichter wird ihn ſo einführen, daß er, obwohl an ſich zunächſt unmotivirt, ſich doch ruhig und elaſtiſch in den Zuſammenhang einfügt. Hier iſt alſo kein Widerſpruch; eher ſcheint ein ſolcher zu entſtehen durch die andern Momente des Compoſitionsgeſetzes, die der §. zunächſt folgen läßt, denn ſie führen in gewiſſem Sinne zu einer Zerſchneidung des Bandes zwiſchen den Theilen. Der epiſche Dichter hat mit einem ſucceſſiven Mittel das Zeitliche nach mehreren Dimenſionen darzuſtellen, er muß daher den Faden oft abbrechen, um nachzuholen, was gleichzeitig mit dem eben Erzählten oder vor der Zeit, in welcher wir uns befinden, geſchehen iſt („rückwärtsſchreitende Motive" Göthe im Briefw. mit Sch. Th. 3, S. 376); er bewegt ſich in einem ungemein breiten Raume und muß uns daher oft in einem Sprunge von dem einen Ort in den andern verſetzen, von den Freiern zu dem reiſenden Telemach, von dieſem zu Odyſſeus bei den Phäaken u. ſ. w. Der innere Gang der Handlung ferner iſt nach allem ſchon Ausgeführten ein zögernder, der in eine Maſſe von Mithandelnden, von Bedingungen der Natur und Cultur hineingeſtellte Menſch begegnet vielen Hemmniſſen („die retardirenden Motive", von Göthe a. a. O. ungenau der dramatiſchen und epiſchen Dichtung in gleichem Maaße zugeſchrieben). Die Odyſſee und Gudrun ſind ihrer ganzen Compoſition nach vorzüglich auf Hemmungen gebaut (vgl. Zimmermann über d. Begr. d. Epos S. 120). Es liegt aber tiefer und allgemeiner im ganzen Standpuncte, daß der Dichter oft ſtehen bleibt, oft Seitenwege einſchlägt, denn wir haben geſehen, daß im Grunde alles tüchtige Daſein ihm gleich intereſſant iſt; der dramatiſche Dichter geht ſtraff gerade aus und wirft raſch nieder, was ihm im Weg iſt, der epiſche gleicht dem Luſtwandler, der ſich überall aufhält; „Selbſtändigkeit der Theile macht einen Hauptcharakter des epiſchen Gedichtes aus (Schiller a. a. O. S. 73). Es entſpringen daraus Beſtandtheile, welche von der Handlung nicht ſtreng gefordert ſind, und ſo ergibt ſich die große Rolle, welche im Epos die Epiſode ſpielt. Wir müſſen zu ihr auch die Ausführlichkeit der Vergleichungen zählen. Wir haben in §. 854 Anm. die epiſche Vergleichung charakteriſirt. In ihrer ruhigen Objectivität liebt ſie es, ſich in einem Grade zu entwickeln, der weit über den Vergleichungszweck hinausgeht. Allein dieß Alles hebt in der ächten epiſchen Poeſie die Stetigkeit des Fortſchritts, den ruhigen Uebergang der Linien, das Herauswachſen der Theile auseinander nicht auf, denn dieſe Bedingungen fordern nicht eine ſtraffe Anknüpfung der Theile aneinander, ja gerade die Liberalität, womit die Einheit herrſcht, iſt ihnen günſtig und begründet das Runde, Fließende der Verbindungen. Der ächte epiſche Dichter ſetzt den Leſer durchaus in die Stimmung, daß er, auch wenn innegehalten oder der Weg verlaſſen wird, ſich ruhig bewußt bleibt, es werde weiter gehen und auf die Bahn wieder eingelenkt werden. Bricht er den Faden ab, ſo zeigt er doch zugleich, daß er das Ende noch in der Hand hält, ihn wieder anzuknüpfen. So wenn er den Zeitpunct verläßt und uns zu Früherem wegführt. Im Anfang der Odyſſee fliegen wir mit dem Blicke der Götter leicht von Odyſſeus und der Inſel der Kalypſo zu Telemach nach Ithaka, von Argos wieder zu den Freiern; wir ahnen, daß der Vater und Sohn im Kampfe gegen dieſe zu Einer lebendigen Gruppe ſich vereinigen werden. Bei den Phäaken erzählt Odyſſeus ſeine Irrfahrten ſeit der Zerſtörung von Troja, da müſſen wir in der Zeit bedeutend zurück, aber Alles iſt ebenſoſehr gegenwärtig, denn mit dem Inhalte des erzählten Vergangenen ſteht der Held, der es erlebt hat, als der Erzähler vor uns, und wir ſehen voraus, daß ſeine Leiden die Prüfungen ſind, durch die er zum künftigen Siege geht. Die eigentlichen Hemmungen der Handlung können keine Störungen ſein, denn ſie zeigen doch nur das gemeſſene Vorſchreiten der thätigen Kraft; mag ſie ſich auch, wie der grollende Achilles, eine lange Zeit in ſich zurückziehen, ſie wird nur um ſo furchtbarer wieder hervorbrechen. Für die Epiſode haben wir dreierlei verlangt: eine äußere Anknüpfung im Sinne der Cauſalität, — dieſe darf loſe ſein, wie z. B. das Bedürfniß einer ausgezeichneten Wehr, wodurch wir das ausführliche Gemälde des Schildes des Achilles erhalten, — die Wirkung eines Ruhepunctes und die wirkliche Erweiterung des Lebensbildes: beides trifft auf die ſchönſte Weiſe eben in dieſem Beiſpiele zu. Die Bekenntniſſe einer ſchönen Seele in W. Meiſter's Lehrjahren fallen namentlich unter den Begriff des Ruhepunctes: im Getümmel und der Zerſtreuung der Welt ein Bild der Sammlung, der tiefen, ſtillen Einkehr in ſich. Die ſtärkere Beziehung iſt aber natürlich die zweite: Erweiterung des Lebensbildes zu einer Totalität iſt ſo ſehr der beſtimmende Standpunct des epiſchen Dichters, daß dagegen der Anſpruch auf ſtreng organiſche Nothwendigkeit für die Handlung gerne zurücktritt. Im ächten alten Epos hat dieß Motiv der Epiſode die beſtimmtere Bedeutung, daß das Gedicht die ganze Heldenſage von einem beſtimmten Punct aus zu umfaſſen ſtrebt, daher da und dort einen Anlaß benützt, um dieſen und jenen Zweig derſelben einzufügen (vgl. Wackernagel d. ep. Poeſie. Schweiz. Muſ. f. hiſtor. W. B. 2, S. 82). Auch für die reich entwickelten Gleichniſſe Homer's gilt jener Begriff, der Blick wird über alles Umgebende, vorzüglich über die Natur ausgedehnt, und dieß hat die tiefere Bedeutung, daß ja die Menſchenwelt ſelbſt und die Handlung unter den Standpunct des Seins, alſo der Natur gerückt iſt, daher durch die Hinausführung in dieſe nur urſprünglich Verwandtes inniger aufeinander bezogen wird. Im Ganzen und Großen iſt über die Selbſtändigkeit der Theile nur zu wiederholen, was ſchon zum vorh. §. geſagt iſt: dem Dichter gilt Alles ebenſoſehr als ein Glied in der allgemeinen Cauſalität, wie als freie Erſcheinung des Ganzen, worin die Cauſalität erſchöpft iſt; das Einzelne iſt eine Welt für ſich, ein Himmelskörper, frei ſchwebend, doch aber mit dem Andern durch den tiefen Zug der Einheit verbunden; „wie iſt es Ihnen gelungen, den großen, ſo weit auseinandergeworfenen Kreis und Schauplatz von Perſonen und Begebenheiten wieder ſo eng zuſammenzurücken! Es ſteht da wie ein Planetenſyſtem“ (Schiller an Göthe a. a. O. Th. 2, S. 80).

2. Es bedarf aber nun allerdings eines beſtimmteren Bandes zwiſchen der Einheit (der Handlung) und der Vielheit, wie z. B. Leonardo da Vinci ſich nicht begnügte, die dreizehn Perſonen ſeines Abendmahls durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Eindrucks der Worte Chriſti zuſammenzuhalten, ſondern außerdem die Jünger zu drei und drei in ungeſuchten Stellungen gruppirte. Dieß iſt bei einer ſo umfangreichen Compoſition wie die epiſche doppelt nothwendig; man hat dieſelbe mit der Ausdehnung auf einer unabſehlichen Fläche im Gegenſatze gegen den Punct oder die Linie verglichen, worauf das Drama ſich concentrirt (W. v. Humboldt a. a. O. S. 170); wir müſſen uns erinnern, wie der Dichter die Grenzen der bildenden Kunſt hinter ſich läßt, alles Sichtbare und Unſichtbare und jenes nach allen Erſcheinungsſeiten darſtellt; keiner macht daraus ſo ſehr Ernſt, als der epiſche, und ſo erhält er ein unendliches Sehfeld. Dennoch muß er in Theilung und Beſchränkung dieſer von Geſtalten wimmelnden Fläche dem Maler gleichen, der durch einen wirklichen Ausſchnitt des Raumes den unendlichen Raum mit unendlichen Geſtalten nur durch die in's Unbeſtimmte verſchwimmende Behandlung des Hintergrunds ahnen läßt, von dieſem aber einen (Mittel- und) Vordergrund mit der Kraft der Nähe und Deutlichkeit unterſcheidet. Das treffendſte Beiſpiel iſt die flüchtige Gemeinde in Hermann und Dorothea, die mit ihrem Gewimmel und Gedränge auf die franzöſiſche Revolution, auf Völker- und Menſchenſchickſal mit ihren großen politiſchen Fragen wie auf eine dunkle, ahnungsvolle Ferne hinausweist, während Hermann mit ſeinen Eltern und Freunden den Vordergrund bildet (W. v. Humboldt a. a. O. S. 208). So dehnt ſich in der Odyſſee neben dem Schickſale Troja's und Griechenlands die weite Welt mit ihren Wundern, ſo weit der Horizont der Griechen reichte, das Geſammte des häuslichen Lebens und der Sitte als Hintergrund aus. Da aber die Poeſie zeitlich

fortſchreitet, ſo werden ſich Hinter- und Vordergrund im Verlaufe zuſammenbewegen: Dorothea tritt aus jenem auf dieſen herüber, wird mit Hermann vereinigt und deutſche Geſinnung ſtellt ſich als feſter Damm gegen das Chaos, aus dem ſie kommt. Die Erſcheinungen, welche, in einem mittleren Maaße von bloßer Andeutung und voller Ausführung gehalten, die Hauptgruppe umgeben, wie die Bewohner des Städtchens in unſerer Idylle, kann man den Mittelgrund nennen. Der Dichter wird hier wieder Einige herausgreifen, um ſie mit der Hauptgruppe auf den Vordergrund einzuführen; ſo ſtellt Göthe den Pfarrer und Apotheker in helleres Mittellicht, ſo nimmt die Ilias aus dem dunkeln Gewimmel der Streiter Einzelne heraus und bringt ſie im Kampfe mit den Haupthelden auf das Proſcenium. Durch ſolche Mittel läuft denn ſchließlich unbeſchadet der deutlichen Scheidung Nahes und Fernes mit ſtärkeren und dünneren, längeren und kürzeren Fäden in die Eine Hauptgruppe, wie die Welt der Ilias in die Entzweiung des Achilles mit Agamemnon, ſein Grollen, ſein Hervorbrechen nach dem Tode des Patroklus und die Beſiegung Hektor's zuſammen; die Phantaſie genießt ſich in der freien Bewegung, von da wieder hinaus in den Hintergrund, das Schickſal Troja's und die Ahnung der großen griechiſchen Zukunft, und wieder zurück zu dem bindenden Mittelpuncte des Vordergrunds zu laufen. Dieſer iſt denn alſo enthalten in der eigentlichen, unmittelbar vor Augen liegenden Handlung. Sie muß als organiſches Band der Einheit durchgreifen: dieſe alte Lehre des Ariſtoteles, der hierin im Weſentlichen Epos und Tragödie, ohne den Unterſchied der liberaleren Form, worin das Geſetz im Epos herrſcht, zu verkennen, unter dieſelbe Forderung befaßt, haben wir ſchon oben, wo vom Inhalte des Epos als ſolchem die Rede war, angeführt. Einfach und ſchlagend ſetzt Ariſtoteles hinzu, um dieſe Einheit durchführen zu können, habe Homer nicht den ganzen trojaniſchen Krieg behandelt, weil er zu groß und nicht leicht zu überſehen war, ſondern einen Theil, der ſich durch ſeine Epiſoden zum Bilde des Ganzen erweitert. Die Auseinanderhaltung eines Vordergrunds und Hintergrunds, die wir zunächſt als mittleres Moment der Bindung des Einen und Vielen gefordert haben, gehört mehr der räumlichen, extenſiven Seite an, ſofern auch in der Poeſie, da ſie für die innere Anſchauung darſtellt, allerdings von einer ſolchen die Rede ſein kann; die Handlung aber verlangt eine ſpeziellere Bindung in zeitlicher Form und wir haben hier beſonders deutlich jene in §. 500, a. für alle Compoſition als weſentlich ausgeſprochene Erſcheinung eines Dreiſchlags in der einfachen Unterſcheidung des Ariſtoteles: Anfang, Mitte, Ende; d. h. Darſtellung der Sachlage mit den Keimen der Verwicklung, die Verwicklung mit ihren Kämpfen, deren Gipfel die Kataſtrophe iſt, welche ebenſoſehr als das Ende der Mitte, wie als der Anfang des Endes erſcheint, und das Ende d. h. die ſchließliche Löſung, der Ablauf der Kataſtrophe bis zum eigentlichen äußeren Schluß. In der Ilias bildet den Anfang Zorn und Grollen des Achilles mit der ganzen Lage der Griechen und Trojaner im Hintergrund, die Mitte ſein Vorbrechen zur Theilnahme am Streit in Folge des Tods des Patroklus bis zum Kampfe mit Hektor; der Tod des letzteren, mit Troja's ſicherem Untergang im Hintergrund, iſt die Kataſtrophe, die ebenſoſehr die Mitte abſchließt, als den Ablauf eröffnet, deſſen eigentlicher Inhalt in der Zurückgabe des Leichnams und dem Begräbniß des Patroklus liegt. So beſteht in der Odyſſee aus den Schickſalen des Helden unmittelbar vor ſeiner Rückkehr nach Ithaka mit Einſchluß deſſen, was er vor Beginn des Epos erlitten hat und was in den Aufenthalt bei den Phäaken als Erzählung eingeſchoben iſt, der Anfang; die Scenen nach der Rückkehr, die ſämmtlich in den Vorbereitungen zum Kampfe mit den Freiern zuſammenlaufen, bilden die Mitte oder Verwicklung; mit dem Kampfe ſelbſt iſt das Gedicht auf ſeiner Höhe, unmittelbar an der Kataſtrophe, die Entſcheidung deſſelben iſt Anfang der Löſung, des Ablaufs, und was noch folgt, die Reinigung des Saals und Hauſes, Beſtrafung der Treuloſen, die Scene mit Penelope, dann die wahrſcheinlich ſpäteren Zuthaten: der Auftritt in der Unterwelt, die Begrüßung des Laertes und Dämpfung des Aufruhrs, der eigentliche Ablauf, das Ende. Im Nibelungen-Liede ſtellt der ganze Theil bis zu Chriemhildens zweiter Vermählung ebenſoſehr die Expoſition für das Folgende, als ein eigenes Epos mit Anfang (bis zu dem Streite der Weiber), Mitte (von da bis zur Ermordung Sigfried's), Ende (Klage, Trauer, neue Kränkung der Chriemhilde durch den Raub des Schatzes) dar; im Folgenden waltet Sigfried's Geiſt als Nemeſis im Rachedurſt der Chriemhilde: Anfang bis zu der Einladung der Nibelungen, Mitte von den erſten Ausbrüchen des feindſeligen Geiſtes, nachdem ſie in Etzelenland angekommen, bis zu der Ermordung Gunther's und Hagen's im Gefängniß, Ende das Gericht, das Dieterich von Bern an Chriemhilde vollſtreckt, und, wenn ſie mit dem Epos noch verbunden wäre, die Klage. Die Ilias erſcheint als ſchlußlos nur dann, wenn man verkennt, daß der Dichter aus dem großen Cyklus eine Parthie herausnehmen mußte, in der ſich als in einem engen Ring ein Bild des Ganzen geben ließ, ſie erſcheint als über ihren natürlichen Schluß fortlaufend nur dann, wenn man verkennt, daß ein Epos voller ausathmen muß, als ein Drama. Die Annahme einer gewiſſen Schlußloſigkeit des Epos hat nur ſo viel Wahres, daß dieſe Gattung mehr, als andere Kunſtwerke, vielleicht am meiſten noch dem Gemälde ähnlich, das unbeſtimmte Bewußtſein erregt, daß die Kette der Dinge und Begebenheiten, obwohl hier eine ideale Einheit aus der empiriſchen Unendlichkeit einen Ausſchnitt gibt, über dieſen Ausſchnitt fortläuft. Im Romane namentlich mag es zweifelhaft ſein, ob wir über das Ende der Nebenperſonen etwas mehr oder weniger erfahren ſollten. **Vergl. hierüber die Anm. zu §. 501.**

§. 871.

Dieſe Eigenſchaften begründen einen gewiſſen *generiſchen* Charakter der epiſchen Dichtung und es ſcheint daher zunächſt, daß ſie aus der logiſchen Reihe der Formen der Poeſie heraustrete.

In der epiſchen Poeſie ſind der Dichter und ſein Object vereinigt und doch unterſchieden; obwohl dem Geiſte der Behandlung nach jener zurücktritt, bleibt er doch dem einfachen Sachverhalte nach ſichtbar gegenwärtig neben ſeinem Stoffe. Dieß Verhältniß wurde als eine naive Syntheſe bezeichnet (§. 865). Nach dieſer Seite haben wir ein einfaches Beiſammenſein der zwei Factoren, die in den andern Formen der Poeſie ſich gegenſeitig abſorbiren, denn in der lyriſchen geht die Welt im Dichter, in der dramatiſchen der Dichter in ſeiner Welt auf. Das Epiſche erſcheint ſchon dadurch als eine elementariſche Form, die zu den beiden andern nicht im Verhältniſſe der Coordination ſteht wie Einzelnes zu Einzelnem, ſondern in dem des Allgemeinen zum Einzelnen, der urſprünglichen Einheit zu den Formen des Gegenſatzes. Nimmt man nun den Geiſt der Behandlung dazu, ſo ſcheint auch nach dieſer Seite der epiſche Dichter durch ſeine objective Ruhe und ideale Univerſalität, ſowie durch ſeine Aufgabe, ſelbſt Alles klar zu zeichnen und dem innern Auge zur Erſcheinung zu bringen, weit mehr der Dichter überhaupt, ja der Künſtler überhaupt zu ſein, als es der lyriſche und dramatiſche iſt. Der Künſtler überhaupt: denn Objectivität iſt Grundbegriff aller Kunſt gegenüber dem blos ſubjectiven Phantaſiegebilde und man kann mit W. v. Humboldt (a. a. O. S. 46 u. 49) es ſo wenden: er gleiche am meiſten dem bildenden Künſtler, die bildende Kunſt ſtelle aber das Weſen der Kunſt an ſich am reinſten dar; man kann ihn, den Schöpfer der „*Sculpturbilder der Vorſtellung*“ (Hegel a. a. O. S. 322), näher dem Bildhauer vergleichen und nun daran erinnern, wie die Plaſtik mit einem gewiſſen Anſpruch auf den Werth einer abſoluten Kunſt inmitten der bildenden Künſte ruhig thront. Dieß Alles weiſt nun wieder ganz auf Göthe's normale Dichternatur und in jenen Stellen des Göthe-Schiller'ſchen Briefwechſels, worin überhaupt das Drama gegen das Epos zurückgeſetzt wird, ſagt denn dieſer das intereſſante Wort über jenen: „ich glaube, daß blos die ſtrenge gerade Linie, nach welcher der tragiſche Dichter fortſchreiten muß, Ihrer Natur nicht zuſagt, die ſich überall mit freier Gemüthlichkeit äußern will; alsdann glaube ich auch, eine gewiſſe Berechnung auf den Zuſchauer, von der ſich der tragiſche Poet nicht diſpenſiren kann, der Hinblick auf einen Zweck genire Sie, und vielleicht ſind Sie gerade nur deßwegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, *weil Sie ganz zum Dichter in ſeiner generiſchen Bedeutung erſchaffen ſind*“ (a. a. O. Th. 3, S. 361). Die freie Ruhe des epiſchen Dichters gründet ſich, wie wir geſehen, namentlich auf die Vergangenheit ſeines Objects und wenn die Ferne eine idealiſirende Kraft hat, ſo kommt ſie vor Allem ihm zu ſtatten: ein weiterer Ausdruck für den Satz, daß dieſe Form durch reine Idealität außer und über den andern ſtehe. Endlich enthält ja das Epos im Keime das Lyriſche und Dramatiſche; die objective und ſinnliche Haltung ſchließt Momente des hervorbrechenden ſubjectiven Gefühls, ſei es das des Dichters oder ſeiner Perſonen, nicht aus, und die Handlung nimmt oft genug durch die directe Rede dialogiſche Form an, ſo daß die Betheiligten gegenwärtig vor uns aufzutreten ſcheinen. — Hier laſſen wir dieſen Satz von dem Vorzuge, richtiger vor der generiſchen Natur der epiſchen Poeſie ſtehen. Der Ausdruck des §.: „es ſcheint zunächſt“ wird im Fortgang zu den weiteren Formen ſeine Erledigung finden.

2. Die Arten der epiſchen Poeſie.

§. 872.

In der geſammten Ausbildung der epiſchen Poeſie treten nur zwei Formen auf, welche in dem Sinne rein und ächt ſind, daß jede von ihnen als wirklicher Typus eines der Style erſcheint, deren großer Gegenſatz die Geſchichte aller Kunſt beherrſcht: das griechiſche Heldengedicht und der moderne Roman. Alles Andere ſtellt ſich unter den Maaßſtab des erſteren und fällt, trotz mancherlei werthvollen Eigenthümlichkeiten, an Werth unter daſſelbe; der Roman dagegen iſt zwar eine ſehr mangelhafte Form, aber beſtimmter und ſelbſtändiger Ausdruck eines Styls.

Der Inhalt dieſes §., der wohl nur auf den erſten, flüchtigen Blick paradox erſcheint, iſt durch die folgende Ausführung zu rechtfertigen.

§. 873.

Während das einzige urſprüngliche Gedicht im idealen Style, welches der 1.
Orient hinterlaſſen hat, das indiſche, Anſätze von ächt epiſcher Schönheit in
das Formloſe auflöst, ſteht das griechiſche Epos ſo in einziger Vollendung 2.
da, daß es als hiſtoriſche Erſcheinung doch ganz mit dem Be-
griffe der Sache zuſammenfällt; denn in einer Dichtungsart, welche
ihrem Weſen nach ein plaſtiſches und naives Weltbild fordert, wird das Vollkom-
menſte da geleiſtet, wo nicht nur die Phantaſie des Volksgeiſtes an ſich plaſtiſch
iſt, ſondern auch das dichtende Bewußtſein ſich zur Kunſtpoeſie erhoben hat,

ohne den Boden der Naivetät zu verlaſſen. Den Stoff entnimmt dieſe Dichtung aus der Heldenſage und dem mit ihm vereinigten Göttermythus und entfaltet in ihm ein vollſtändiges, organiſches Bild des nationalen Lebens in welthiſtoriſchem Zuſammenſtoße. Die rhythmiſche Form entſpricht rein der bewegungsvollen Würde des Inhalts.

1. Wir können uns bei dem indiſchen Epos nur kurz aufhalten und müſſen auf das verweiſen, was in §. 343 ff. über den Charakter des Orients überhaupt, in §. 346, 1. über Indien insbeſondere, dann in §. 426 ff. über die orientaliſche, und §. 431, 1. speziell über die indiſche Phantaſie geſagt iſt. Mahabharata und Ramayana enthalten Anſätze, die ſich ganz homeriſch fühlen, namentlich die eine der großen Epiſoden des letzteren, in ſeinen Hauptbeſtandtheilen urſprünglicheren Epos, Nalas und Damajanti. Allein wie die früher einfache Religion Indiens, ſo ſind dieſe — man weiß nicht, ſoll man ſagen: Keime oder Trümmer eines geſunden heroiſchen, plaſtiſch gezeichneten Bildes ächter männlicher Thatkraft, gediegener Sitte, gehaltener weiblicher Lieblichkeit und rührender Treue überwuchert worden von der zwiſchen Mythologie und bloßer Symbolik wild ſchwankenden, alle Umriſſe auflöſenden Einbildungskraft, von der Doctrin, die unter Anderm eine ganze Theologie in einem Geſpräch vor der Schlacht ausſpinnt (in der Epiſode Bhagavadgita), von abſurder Vergötterung des Thieriſchen (Affe Hanuman in Ramayana). Es iſt eine epiſche Poeſie, welche in Religionsphiloſophie, namentlich Theogonie (Herabkunft der Ganga in Ramayana) zurückſinkt oder übergeht. Das Theogoniſche werden wir aber überhaupt gar nicht zur reinen Poeſie ziehen, ſondern in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen, denn es iſt nicht reine Verſenkung einer allgemeinen Wahrheit in ein Bild des Lebens. Die theologiſche Verſchwemmung des rein Menſchlichen hat denn auch an die Stelle des heroiſchen Handelns das wahnſinnige Büßerweſen geſetzt, das mit ſeinen mehr als tauſendjährigen Peinigungen ſelbſt den Götterhimmel zu ſprengen droht. Daß die gelenkloſe Gaukelei der Phantaſie im Umfang des Epos maaßlos iſt wie in allen Formen und Zahlen des Inhalts, in der Compoſition kein Verhältniß zwiſchen Hauptkörper und Epiſode kennt, unorganiſch die Theile ineinanderſchachtelt, folgt nur von ſelbſt aus ihrem innern Charakter.

2. Der vorh. §. hat das griechiſche Heldengedicht und den Roman noch nebeneinandergeſtellt, doch bereits den letzteren eine mangelhafte Form des Styls genannt, dem er angehört; wir fügen zunächſt ſo viel hinzu: der Roman wird zwar nicht durch den Maaßſtab des urſprünglichen Epos gerichtet, denn er ſtellt ſich nicht unter denſelben, wohl aber durch den Maaßſtab einer Aufgabe, die offenbar von einer andern Dichtungs-Art vollkommener zu löſen iſt, der ihn alſo zu einer zweifelhaften Geſtalt herunterſetzt. Hiedurch

wird nun das homeriſche Heldengedicht als einzig und abſolut hingeſtellt. Es verhält ſich hier wie in der Sculptur: eine hiſtoriſche Erſcheinung fällt mit dem Begriffe der Sache zuſammen, iſt normal. Wenn man das Weſen der Sculptur ſchildern will, ſchildert man die griechiſche, und umgekehrt; ebendieß gilt von dem Weſen des Epos an ſich und von dem homeriſchen Epos. Es hat aber nicht nur die Bedeutung eines Beiſpiels, wenn hier an jene Kunſt erinnert wird, vielmehr erhellt, daß daſſelbe Volk, das durch die Reinheit der Objectivität ſeines Kunſtgeiſtes in der bildenden Kunſt das normale Höchſte im Gebiete der Sculptur leiſtete, ebendarum auch in der Poeſie das ſchlechthin Muſterhafte im Gebiete des Epos hervorbringen mußte; denn es bedarf keines Beweiſes mehr, daß die epiſche Darſtellung in der Art, wie ſie die klare und ruhige Vergegenwärtigung der Dinge, die volle Gegenüberſtellung ſcharf abgeſonderter Bilder zur weſentlichen Aufgabe hat, auf's Innigſte der Sculptur entſpricht. Hieran knüpft ſich unmittelbar das Moment des Naiven. Mit dieſem Einen Worte bezeichnen wir den Weltzuſtand, wie er in der epiſchen Dichtung aufgefaßt wird, die unmittelbare Harmonie, worein hier die Welt der innern Motive mit der Welt der ſinnlichen Bedürfniſſe, Thätigkeiten, Culturformen zuſammengeht. Nun kann aber kein günſtigeres Verhältniß eintreten, als wenn der Dichter im edelſten Sinne des Worts naiv iſt, wie ſein Gegenſtand. Es führt dieß auf den Unterſchied der naiven und der bewußten Kunſt, der ſeine höchſt wichtige Geltung erſt im Gebiete der Poeſie erlangt und hier als Gegenſatz der Volkspoeſie und Kunſtpoeſie auftritt (vergl. §. 519). Nun iſt aber die Volkspoeſie in ihrer Innigkeit und Friſche und mit ihrem Minimum von techniſcher Kunſtbildung doch zu arm, den großen Stoff der epiſchen Poeſie anders, als in getrennten einzelnen Liedern, zu geſtalten. Solche Lieder (Rhapſodien) ſind bekanntlich die Elemente, aus denen überall das urſprüngliche, allein ächte Epos erwachſen iſt. Sollen ſie nun zu einem künſtleriſchen Ganzen umgebildet werden und doch der epiſche Charakter nicht verloren gehen, ſo bedarf es einer Kunſtbildung mit Einſicht in die Aufgabe, die doch unerſchütterlich naiv bleibt. Keinem andern Volke iſt aber das Glück geworden, wie den Griechen, ihr National-Epos zu vollenden in dem Momente, da eben die naive Poeſie die Vortheile der Kunſt in ſich aufnimmt und die Kunſtpoeſie den ganzen Vortheil der Naivetät genießt. In der getrennten Volkspoeſie fragt man nach der Perſon des Dichters gar nicht, in dieſer künſtleriſch erhöhten Volkspoeſie dagegen iſt allerdings die künſtleriſche Vollendung eines epiſchen Ganzen offenbar einem, auf ungezählten Stufen von Vorarbeitern aufgeſtiegenen hochbegabten Einzelnen zuzuſchreiben, der aber doch Volksdichter und daher namenlos bleibt. Doch könnten wir uns mit einem andern Ergebniß immerhin auch verſöhnen: denn wo die Dichtkunſt noch eine inſtinctive Macht iſt, läßt ſich eine Mehrheit von Dichtern, die wie Bienen ein Ganzes bauen, auch ohne tief verſchiedene Thätigkeit des Letzten, der die Hand anlegt, nicht allzuſchwer vorſtellig machen. Dieſem hohen Glücke der Kunſt geſellt ſich nun das andere des Stoffs. Es erhellt nämlich aus unſerer allgemeinen Erörterung auch dieß, daß für die epiſche Auffaſſung der abſolut entſprechendſte Stoff das heroiſche Jugendalter eines Volkes iſt, wie wir es in §. 328 in Kurzem charakteriſirt und dabei auf Hegel's ausgezeichnete Darſtellung verwieſen haben. Dieſer Zuſtand konnte aber bei keinem Volke ſo poetiſch ſein wie bei dem der Griechen, deſſen Charakter auch in der hiſtoriſchen Zeit die ſchönen in §. 348 ff. geſchilderten Grundzüge bewahrt. Die Heldenſage, reich und rein bildend wie keine andere (§. 436), hat einen Moment aus dieſem vorgeſchichtlichen Zeitalter, einen Rachezug gegen eine aſiatiſche Stadt ergriffen und zu einem Bilde geſteigert, das eben in und mit den Liedern ſelbſt fortwuchs bis zu der Idealität, die es in der letzten Hand gewann. Wir haben vor uns das Jugendleben eines unendlich zukunftreichen Volks, das ſeine Nationalität im Kriege bekräftigt. Die Tapferkeit iſt die Cardinaltugend und ſo durch den beſtimmenden Mittelpunct dafür geſorgt, daß wir es rein epiſch mit dem „nach außen wirkenden Menſchen“, „der Naturſeite des Charakters“ zu thun haben. Die ganze Nation iſt, wie im näheren Sinn der Einzelne, nach außen gewendet und zwar in einem welthiſtoriſchen Zuſammenſtoße, worin ſie ſich ihrer Eigenthümlichkeit, ihres Werths, ihres großen künftigen Berufs bewußt wird und alles Einheimiſche den Accent der gegenſätzlichen Spannung erhält. Dieſer Gegenſatz iſt aber weſentlich der des rein Menſchlichen gegen das Barbarenthum. Neben der Wildheit, die des Feindes entriſſene Schaam den wilden Hunden und Geiern zur Beute hinwirft, iſt die zarte Knoſpe rührender Humanität erſchloſſen, der Sinn für die tieferen und feineren Kräfte der Intelligenz aufgegangen. Eine Gruppe plaſtiſch feſter Charaktertypen repräſentirt die Grundzüge des Nationalgeiſtes auf der gegebenen Stufe ſeiner ſittlichen Entwicklung. Das ganze Leben der nationalen Sitte, in naiver Verwunderung über die fremde, breitet ſich aus. Das einfachſte Thun erſcheint als ein urſprüngliches, ehrwürdiges und eine Wäſche am Fluß, beſorgt von einer Königstochter, wird zum anmuthigſten, rührendſten Bilde; auch dabei gedenkt man gern Göthe's, wie er ſchon in Werther's Leiden ſeinen Beruf zum epiſchen Dichter gezeigt hat durch die ſchöne Stelle über das „Waſſerholen am Brunnen, das harmloſeſte Geſchäft und das Nöthigſte, das ehemals die Töchter der Könige ſelbſt verrichteten.“ Die Kunſt hat ſich in dieſen Zuſtänden ſchon kräftig genug entwickelt, um durch Schmuck jeder Art das Bedürfniß zu veredeln, aber ſie begegnet noch einem kindlichen Staunen, Alles iſt noch friſch. Keine Lebensform iſt in dem reichen Ganzen vergeſſen, kein weſentliches Gefühl, keine Gewohnheit, kein

Hauptzug der herrlichen umgebenden Natur; die Nation beſitzt in dieſem Geſammtbilde, dieſer „Bibel des Volks“ (Hegel Aeſth. Th. 3, S. 332), einen Schatz, der für alle Seiten des Lebens den unerſchöpflichen Grundtext enthält. Dieß Alles iſt nun durch reine Künſtlerhand ſonnenhell beleuchtet, ſteht aufgeſchlagen in unendlicher Klarheit vor uns, iſt durchaus rein geſchaut. Die Weihe der Idealität gewinnt aber der große Stoff ſchließlich dadurch, daß ſich Alles an die Götter knüpft, daß Heldenſage und Mythus überall ineinandergehen. Die lenkenden Mächte des Lebens, Natur-Urſachen, Geſetze heiliger Sitte, Forderungen des Vaterlandes, innere Motive des Beſinnens und Wollens ſind als Götter neben die Menſchen geſetzt und handeln mit ihnen durcheinander auf Einem Boden. Dieſe poetiſche Tautologie iſt das unendliche Erhöhungsmittel für die Grundempfindung, in dieſem Lichte wird Alles abſolut und es verhält ſich auch hier wie in der Sculptur, welche weſentlich eine Götterbildende Kunſt iſt. Es iſt natürlich nicht blos Poeſie, ſondern weſentlich Glauben; eine nicht geglaubte Welt tranſcendenter Weſen kann nur in ſeltenen, einzelnen Momenten durch beſondere Kraft der Zurückverſetzung der Phantaſie belebt werden. Aber das ſchlicht Geglaubte iſt zur reinſten Geſtalt der Schönheit erhoben und auch hier Alles hell, ſonnenklar, während die indiſchen Götter im Nebel des wirren Geſtaltenwechſels taumeln.

Es ſind nun unſerer allgemeinen Beſtimmung des Weſens der epiſchen Poeſie mehrere neue Momente zugewachſen, die nur vom urſprünglichen Epos, dem volksthümlichen, doch dem plaſtiſchen Idealſtyle angehörigen Heldengedichte gelten: Entſtehung aus naiver Poeſie der Form nach, nationaler Krieg, weltgeſchichtliche Colliſion, Verbindung der Heldenſage und des Göttermythus dem Inhalte nach. Ob und wieweit alle dieſe ſpezielleren Bedingungen als Maaßſtab gelten, nach welchem zunächſt die Erſcheinungen zu beurtheilen ſind, die bei allem Unterſchiede doch mit dem homeriſchen Epos ſich unter das Prinzip des idealen Styles ſtellen, dieß muß ſich nun zeigen; doch iſt vorher eine wichtige Unterſcheidung innerhalb dieſes Styls aufzuſtellen. — Was die Form im engſten Sinne des Wortes, das Metrum, betrifft, ſo müſſen andere Zeiten deren andere finden können, aber daß der Hexameter durch ſeine Beweglichkeit in der Haltung, ſeine Freiheit und ſein Spiel in der Majeſtät als heroiſches Maaß nicht übertroffen werden kann, durften wir ſchon bei der allgemeinen Charakteriſtik der epiſchen Poeſie ausſprechen (§. 869, Anm. e.).

§. 874.

Wie jedoch alles geſchichtliche Leben der Kunſt darauf beruht, daß die 1.
Styl-Gegenſätze ineinander übertreten, ſo ſtellt ſich auch im claſſiſchen Idealſtyle

der epiſchen Dichtung neben das erhabene, pathetiſche Heldengedicht ein Epos,
das ſeinem Hauptinhalte nach rührendes, das Innerliche mehr betonendes, die
2. Einzelzüge individueller zeichnendes Sittengemälde iſt, und in dieſer Richtung
entſteht zuletzt das kleine Bild des Volkslebens mit entferntem Anklang ſen-
timentaler Vertiefung in die Stille des Engen und der Natur: das Idyll.

1. Ariſtoteles unterſcheidet (Poetik C. 24) ein einfaches und ein verwickeltes, ein pathetiſches und ein ethiſches Epos; einfach und pathetiſch, ſagt er, iſt die Ilias, verwickelt und ethiſch die Odyſſee. Ethiſch heißt hier, was wir ſittenbildlich nennen, mit dem Unterſchiede, daß das eigentliche Sittenbild in der Malerei keine Fabel hat und haben kann, ſondern nur Gebaren, Gewöhnung, Zuſtände in ihrem bleibenden, wiederkehrenden Weſen ſchildert. Das Merkmal der verſchlungenen Compoſition haben wir als untergeordnet nicht in den §. aufgenommen; natürlich aber iſt es allerdings, daß, wo nicht die großen Leidenſchaften den Inhalt bilden, welche auf dem Schauplatze der Heroenthat walten, dafür ein Reiz des Suchens und Findens eintreten wird, der in der Compoſition, doch auch in der Fabel an ſich begründet ſein muß: Anziehungen, Spannungen, die hingehalten, nach manchem Wechſel befriedigt werden und ſowohl nach Stoff, als Behandlung ein wärmeres, concentrirteres *ſubjectives Element* in das Epos bringen. Hiemit kündigt ſich ein Motiv an, das erſt im romantiſchen und modernen Ideal ſeine volle Ausbildung zu finden beſtimmt iſt: die Liebe. Im antiken Epos iſt es eheliche Liebe mit Heimath und Hausweſen, was den Mittelpunct dieſer Form, der Odyſſee bildet. Ariſtoteles ſagt: die Odyſſee iſt verſchlungen, denn ſie iſt durchaus Erkennung (und ſittenbildlich); d. h. die Spannung auf das Wiederſehen iſt der poetiſche Reiz, ſie wird durch viele, von der Compoſition ineinandergeſchlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subject der Erkennung natürlich liebende Menſchen ſind, ſo erhellt, wie in der ἀναγνώρισις des Ariſtoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchſt intereſſante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyſſee iſt „der antike Ur-Roman (J. P. Fr. Richter Vorſch. d. Aeſth. §. 66). Es folgt von ſelbſt, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnſucht und Wiederſehen den Haupt-Inhalt bildet; Odyſſeus am Ufer der Inſel der Kalypſo in das Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einſamen Kammer und der ſuchende Sohn ſind Bilder eines innigeren Seelenlebens. Nur daß natürlich das epiſche Grundgeſetz, wonach alles Innerliche in ſinnlicher Ausführlichkeit der Erſcheinung ſich geben muß, unangetaſtet bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit ſubjectiverem Intereſſe beſchaut, das Meer, die landſchaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. ſ. w. So erſcheint die Odyſſee wirklich als „der

Mond" neben der Ilias „der Sonne". — Im Style dieſer Form des Epos erkennen wir ein erſtes Auftauchen der charakteriſtiſchen, die individuelleren Züge aufnehmenden Richtung innerhalb der direct idealen, wiewohl natürlich noch feſt am Bande des plaſtiſchen Schwunges gehalten: die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idylliſchen Wirthſchaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen, treuen Hofhund, des Gebarens und der Gewöhnungen der Menſchen nach allen Seiten, treten in ſchärferes Licht, als ſonſt die Antike es anſteckt. Kann man im weiteren Sinn alle epiſche Poeſie ſittenbildlich nennen (vergl. §. 867, [illegible].), ſo iſt es alſo dieſer Prototyp des Romans in dem engeren Sinne des Worts, auf den wir eben da ſchon hingewieſen haben.

[illegible]. Das ſpäte Alterthum trägt nun die Leuchte noch weiter weg vom heroiſchen Schauplatz in das Enge des Menſchenlebens, die Zuſtände der Sitte im nahen und innigen Umgang mit der Natur. Theokrit's Idyllen ſind bekanntlich etwas Anderes, als die moderne Gattung dieſes Namens: das Intereſſe für das Anſpruchloſe und ſtill Glückliche des Landlebens, für die Reize der Natur iſt noch durch keine Culturmüdigkeit, keine Kämpfe des ſubjectiven Bewußtſeins geſchärft, die Figuren ſind auch nicht blos Hirten, Fiſcher u. ſ. w., ſondern zum Theil Handwerker, Bürgerfrauen u. dergl., das Neue liegt mehr im Anwachſen der charakteriſtiſchen Stylrichtung, im Belauſchen und Aufnehmen des ungenirt Derben, die Ausführung beſteht in kleinen Bildchen ohne Fabel oder nur mit unentwickeltem Keim einer ſolchen; daher εἰδύλλιον: (Sitten-) Bildchen. Dennoch macht ſich ein entfernter Anklang von ſentimentalem Intereſſe fühlbar: ohne Ueberdruß an einem zerfallenen öffentlichen Leben hätte ſich der Sinn nicht dieſen Heimlichkeiten des Kleinlebens, der Zufriedenheit und der milden Parodie göttlicher Selbſtgenügſamkeit in der Stille zugewendet und in dem Blicke, womit dieſe Dichtung auf den Heimlichkeiten und Schönheiten der Natur ausruht, liegt doch ein Ausdruck tieferer Erwärmung, die im ſtreng Claſſiſchen nur ganz vereinzelt auftaucht. Zarte Anſätze zu dem Allem finden ſich aber allerdings ſchon in der Odyſſee; man denke, was das Letzte betrifft, nur an die Schilderung der Umgebungen der Kalypſo-Grotte (V Geſang).

§. 875.

Die römiſche Poeſie erzeugt ein Kunſt-Epos, welches ſich, obwohl ihm ein Geiſt pompöſer Großheit eigen iſt, durch künſtliche Nachbildung ſämmtlicher Merkmale des Homeriſchen unter den Maaßſtab des letzteren, das doch aus der naiven Poeſie entſprungen iſt, ebendadurch aber als ein Werk der Reflexion, zum Theil auch der zu ſehr geſteigerten ſubjectiven Empfindung, außerhalb des Aechten ſtellt. Das Kunſt-Epos iſt kein reines Epos.

Es kann hier nicht die Aufgabe ſein, Virgil's Aeneis nach allen ihren Zügen zu ſchildern, ſondern nur, den großen Zuſammenhang in's Auge zu faſſen, worin dieſes Werk der bewußten, correcten, eleganten Kunſt an der Spitze einer ganzen Gattung und Generation ſteht, die mit ihm gerade durch den von ihr ſelbſt thatſächlich anerkannten Maaßſtab jenſeits der richtigen Linie, in das Zweifelhafte verwieſen wird. Denn ein Product der bewußten Kunſt, das in allen weſentlichen Zügen der (zwar auf dem Uebergange zur Kunſtpoeſie begriffenen, doch in ihrem Weſen noch reinen) naiven Volkspoeſie nachgebildet iſt, richtet ſich eben durch ſich ſelbſt und bekennt ſich als unächt. So erwächst der Satz, der uns im Folgenden führen wird: daß das Kunſt-Epos kein reines Epos iſt. Die vollendete Bildung iſt dem Weltzuſtande nach proſaiſch geworden in Staat, Geſellſchaft u. ſ. w.; dieſer Zuſtand macht natürlich die Poeſie an ſich nicht unmöglich, aber er verweist ſie an diejenigen Formen, welche nicht ein Bild der unmittelbaren ſchönen Einheit des innern und äußern Lebens im Großen (im Kleinen iſt es etwas Anderes) fordern; denn dieſem Zuſtande muß man nahe ſtehen, wenn man ihn künſtleriſch wiedergeben will. Verſucht es der Künſtler dennoch, ſo iſt er zur Nachahmung genöthigt und das Urſprüngliche nachahmen iſt ein innerer Widerſpruch. Beſonders deutlich zeigt ſich dieß am Einwirken der Götter: ſie ſind nicht mehr lebendig geglaubt, daher iſt es bereits Maſchinerie. Allein dieß iſt nur ein Ausdruck davon, wie der Standpunct im Ganzen verloren iſt: kein Zug, der ein flüſſig einfaches Naturſein des Menſchen darſtellen ſoll, hat hier die Wahrheit, die nur in einer Welt möglich iſt, von deren Naivetät auch ihr inniger Götterglaube Zeugniß gibt. Der Menſch, der das Naturband gelockert hat, lebt tiefer nach innen: das Sentimentale (namentlich in der Liebe der Dido) wird daher ſtärker, weit zu ſtark für das Heldengedicht. Der römiſche Geiſt der That, das mannhaft Gewaltige, Herrſchende, Maſſen-Bewegende, in der Form feierlich Große (vergl. §. 352 ff., 442 ff.) bleibt dieſem Epos ein unbenommener Ruhm, hat auch epiſchen Charakter, aber nicht hinreichenden, das ganze Weltbild epiſch zu beſtimmen. — Wenn nunmehr die Poeſie ſich zu den Hirten begibt, ſo iſt es ſchon Flucht aus einer falſchen, naturloſen Cultur, der Sehnſucht wohl erſcheint ein Bild des naturvollen Lebens, aber ein beſchränkteres, vom großen Schauplatz heimlich abgelegenes; Virgil's Eklogen und Georgica werden die Stammväter der modernen Idylle.

§. 876.

Im Mittelalter treten bei zwei Völkern Heldengedichte auf, die ihrem Kerne nach dem griechiſchen an ächt epiſchem Charakter ſich zur Seite ſtellen, denen aber nicht das Glück einer ununterbrochenen Fortbildung und Abſchließ-

ung durch höhere Kunſt innerhalb der Volkspoeſie zu Theil wurde, ſo daß ſie als ein Ganzes aus verſchiedenartigen Schichten überliefert ſind: das perſiſche und das deutſche. Das letztere unterſcheidet ſich dem Inhalte nach von dem griechiſchen namentlich durch einen intenſiv tragiſchen Geiſt des Schickſals, mit dem der Heldencharakter zu einer finſtern Größe zuſammenwächſt, ſteht ihm aber in ſeinen Grundbeſtandtheilen, ſowie durch Scheidung in die zwei Formen (§. 874), ebenbürtiger gegenüber, als das Epos irgend eines andern Volkes.

In dem Zuſammenhange, wie wir hier die logiſche Eintheilung und die geſchichtliche Entwicklung ineinanderarbeiten, ſtellen ſich die beiden Heldengedichte, von denen die Rede iſt, an den Schluß der Lehre vom Epos im urſprünglichen Sinne des Wortes und an den Anfang der Poeſie des Mittelalters, richtiger: zwiſchen heidniſches Alterthum und muhamedaniſches, chriſtliches Mittelalter ſo hinein, daß jenes den Kern, dieſes (in Perſien im zehnten, in Deutſchland zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) den formellen Abſchluß gibt. Der große Unterſchied iſt nun freilich der, daß im Oriente Firduſſi den ächt epiſchen Beſtandtheil ſeines Schahname, die uralte Heldenſage vom Kampfe zwiſchen Iran und Turan mit der herrlichen Heldengeſtalt Ruſthems, ganz im Sinne eines Kunſtepos voll Glanz und Reichthum der Phantaſie, aber auch mit der grübelnden Künſtlichkeit der reifen muhamedaniſchen Bildung abſchließt oder vielmehr zu dem kleineren Theile eines Ganzen von maſſenhaftem, den weitſchichtigen Geſchichtsſtoff in ſich faſſenden Umfang herabſetzt, während dagegen die deutſche Heldenſage im Volksliede fortlebt und ihren Abſchluß Händen oder einer Hand verdankt, die ſich nur ein kleines Maaß von Kunſtbildung angeeignet. Der Prozeß der Entſtehung des deutſchen Epos wäre ſoweit immerhin demjenigen, wodurch die Homeriſchen Epen entſtanden ſind, ähnlich genug. Auch der Stoff iſt bei allem Unterſchiede von tief verwandter, wahrhaft epiſcher Natur. So ſchlechthin kann Homer nicht Maaßſtab ſein, daß nicht eine Charakterwelt, die mit ungleich gröberer Form tiefer und härter in ſich gedrängt iſt, noch als ganz epiſch gelten könnte; eine Heldenſtatue aus dunklem Granit iſt nicht ſo erfreulich, wie eine aus Marmor, kann aber immer noch monumental genug ſein; die geringere Flüſſigkeit, der Stempel einer kargeren, winterlicheren Natur, die derbe, pralle Haltung erſcheint doch ſo ganz und ächt naiv, ſächlich, fern von jener Subjectivität, die das Band der Unmittelbarkeit zerſchneidet, der Geiſt ſo gediegen inſtinctiv, in Maſſen handelnd, Maſſen bewegend, mit Roß und Schwert im geſund realen Verkehr, kindlich all der Dinge, die ſchön und gewaltig ſind, ſich erfreuend, in alter Väterſitte einfach wurzelnd, daß man ſich durchaus in der rechten epiſchen Luft befindet. Die Leidenſchaft, hier die Rache, geht ihren breiten und langen Weg ächt heidniſch reflexionslos wie eine

Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewiſſen kommt als objective Macht in perſönlicher Form, als die That eines Größeren und Stärkeren über ſie. Die Helden ſind ächte Typen nationaler Grundzüge, die Heldinnen nicht minder. Daß faſt keine tranſcendenten Mächte einwirken, daß Odin und der Fluch, den Andwari auf das Gold gelegt, in der deutſchen Sage ausgewaſchen iſt und einzig noch Alberich und die Meerweiber als mythiſches Motiv bleiben, iſt ſchon ein ſchwierigerer Punct. Allein wir können uns auch gefallen laſſen, daß der Mythus nicht ausdrücklich im Epos hervortritt, nur noch durchſchimmert; es mag genügen, daß das Element des Ganzen noch daſſelbe ſei, das urſprünglich auch den Götterglauben nothwendig in ſich befaßt, daß nur an deſſen Stelle die Motive noch nicht in der Weiſe ſubjectiver Reflectirtheit in das Innere geworfen ſeien, daß mit Einem Worte nur die Form des Bewußtſeins überhaupt noch objectiv, „grundheidniſch“ ſei. Gewonnen aber wird im deutſchen Epos durch ſolche Haltung jene eiſerne Großheit des Charakters, der ganz mit dem Schickſale zuſammenwächst, ächt erhaben es zu ſich herüberzieht und ſo mit ihm identiſch wird, indem er ſeine That ganz auf ſich nimmt, für alle Folgen einſteht und dem ſicheren Untergang ohne Wanken entgegengeht. Es iſt dieß noch nicht zu dramatiſch, deßwegen nicht, weil aller bewußte Conflict von Prinzipien noch ausgeſchloſſen und weil der Schickſalsgang durch die epiſch nöthigen, vielen und breiten Retardationen gehemmt iſt. Die bange und ſchwüle Atmoſphäre, der Drang zum tragiſchen Ende, dieſer düſtere Balladengeiſt bleibt aus denſelben Gründen noch in den Grenzen des Epiſchen und erſetzt gewiſſermaaßen das Einwirken feindſeliger Götter. Glücklichen Schluß haben wir in §. 868 nicht als nothwendig erkannt. Man kann ſagen, es äußere ſich im drängenden, geſpannten tragiſchen Geiſte des Nibelungenlieds ein dramatiſcher Beruf des germaniſchen Dichtergeiſtes, aber er zerſtört in dieſer Erſcheinung noch nicht das Weſen des Epos. — Das Unternehmen, wovon es ſich handelt, iſt zwar kein nationales, doch fühlt ſich im Heldenkampfe gegen die Hunnen noch die weltgeſchichtliche Colliſion des deutſchen Volkes, ſein großer Beruf, den es in den Rieſenſchlachten der Völkerwanderung bewährt hat, vernehmlich durch. Sitte und Culturform iſt nach manchen Seiten ächt epiſch, ausgiebig, reichlich und doch gediegen, namentlich wenn man die Gudrun zu den Nibelungen hinzunimmt, die ſo ſchön der Odyſſee, wie dieſe der Ilias, entſpricht. — Nun aber drängen ſich auf der andern Seite die großen Uebelſtände auf, die ſich alle darin zuſammenfaſſen, daß das deutſche Volk nicht das Glück gehabt hat, in ununterbrochen ſtetigem Gange ſeine Heldenſage bis zum Abſchluſſe fortzubilden: das Vergeſſen urſprünglicher Motive der Handlung, die doch noch durchſchimmern und in ihrer richtigen Geſtalt zum Verſtändniſſe nöthig ſind (ſo namentlich

Sigfried's frühere Verlobung mit Brunhilden), das Eintragen geſchichtlicher Perſonen und Verhältniſſe, die weſentlich umgebildet ſind und doch nicht genug, um uns den Anreiz kritiſcher Vergleichung der Geſchichte zu erſparen, der uns peinlich den poetiſchen Genuß ſtört, endlich und namentlich die Einflechtung heterogener, chriſtlich ritterlicher Culturformen, die den breitſchultrigen Recken wie ein enger, zierlicher Rock viel zu knapp ſitzen. Dieß von der Seite des Inhalts. Vergl. hiezu §. 355, a. zu dem ganzen Bilde §. 459. Was die Form betrifft, ſo erkennen wir eine Volkspoeſie, die nicht auf dem Puncte des Uebergangs zu einer ſo ſchönen Kunſtpoeſie ſteht, wie die Homeriſche. Sie hat eine alte Schönheit (Hildebrandslied) verloren und eine neue, künſtleriſch freiere nicht gewonnen. Man ſieht, der Dichter trägt eine Anſchauung in ſich, aber er kann ſie nicht herausgeben, nicht entfalten. In ſeiner Hand wird der zierliche Rock ſelbſt wieder zur rohen Sackleinwand; es treten Stellen gediegener Einheit gefühlten Inhalts mit körnigem Wort und Bild hervor, einigemale wird er ſelbſt beredt, aber weit häufiger iſt er Wort-, Reim- und Bilder-arm bis zur äußerſten Dürftigkeit, breit und langweilig bis zur Maaßloſigkeit. Er iſt naiv im engen, beſchränkten Sinne des Worts. Die Nibelungenſtrophe war es nicht, die einer entbundneren Kunſt die Feſſel angelegt hätte. ſie hat heroiſche Bewegung, läßt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechſel des Gefühlsganges Raum und gibt im Reim einer geſteigerten ſubjectiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyriſch iſt. Dem deutſchen Geiſt hätte müſſen ein Styl möglich ſein, der von der Baſis des Idealen, Monumentalen, die den großen Intentionen durchaus nicht abzuſprechen iſt, hinübergeſtreift hätte in das Gebiet der charakteriſtiſchen, der individualiſirenden Behandlung, wie ſie jenen mehr nach innen gedrängten Naturen mit ihrer härteren Eigenheit entſpräche; ein ſolcher ſpringt auch in einzelnen ſcharfen, gelegentlich derb humoriſtiſchen Zügen an, aber er bleibt unentwickelt; die Dichtung der Nation gieng vorerſt andere Wege.

Wir erwähnen hier noch die Romanzen vom Cid. Sie liegen bereits außerhalb der Linie des heroiſchen Epos, der Recke iſt Ritter geworden, der Kampf geht gegen die Feinde des Chriſtenthums, die Sarazenen. Dabei bewahren ſie wahrhaft große und rührende Züge uralter Tüchtigkeit, Einfachheit, ſchlichter Häuslichkeit, welche allerdings dem ächt epiſchen Element angehören; wir haben ſie aber im §. nicht genannt, weil ſie nur einen loſen Kranz aus ungleichzeitigen Blumen bilden, zu keinem geſchloſſenen Ganzen zuſammengewachſen ſind.

§. 877.

1 Dem ritterlich-höfiſchen Epos der ausgebildeten Romantik fehlen
im Inhalt weſentliche Züge, die das Geſetz der Dicht-Art fordert, wogegen
andere eintreten, die ein Vorwalten des Subjectiven, Lyriſchen offenbaren, namentlich
im Pathos der Liebe, deſſen Einführung als Hauptmotiv in ein
epiſches Ganzes auf den Roman hinzeigt; die Form iſt nicht mehr naiv im
2 hohen Sinne des Worts und doch nicht wahrhaft kunſtmäßig. Neben dem
größern Epos, worin der weltliche und religiöſe Sagenkreis vereinigt iſt, tritt
die geſonderte Behandlung des religiöſen als biographiſcher Mythus, als myſtiſche
3 Erzählung in der Legende auf. Dem Mittelalter vorzüglich eignet das
phantaſtiſche Spiel des Mährchens, das in der Weiſe der traumhaften Einbildungskraft
dichtend dem Menſchen das Gefühl der Löſung ſeiner Naturſchranken
bereitet.

1. Wir dürfen über den Inhalt der ritterlich höfiſchen Epopöe auf die umfaſſende Darſtellung der wirklichen (§. 355 ff.) und der idealen Welt des Mittelalters (§. 447 ff.) verweiſen. Es ſind im letzteren Abſchnitt auch bereits die Sagenkreiſe unterſchieden und es iſt ausgeſprochen, daß dieſe bunt gebrochene Welt unendlich abliegt von der Gediegenheit der objectiven Lebensform, welche der Geiſt des wahren Epos erfordert (§. 462 Anm.). Gewiſſe Züge des Epiſchen ſind allerdings erhalten: der Weltzuſtand iſt noch nicht proſaiſch geordnet, der Ritter, wohl zu unterſcheiden vom Helden oder Recken, hat doch den letzteren noch nicht ganz abgelegt, die Sitte iſt in allem Glanze, ſelbſt in der Manirirtheit der Ausländerei, noch naiv, die Culturformen ergiebig, reich und gediegen genug für das Bedürfniß epiſcher Entfaltung. Der Charakter des national Geſchloſſenen dagegen, der ein Grundmerkmal des ächt Epiſchen bildet, iſt nach zwei Extremen auseinandergegangen: das höchſte Ziel iſt, obwohl in myſtiſcher Faſſung, ein univerſelles, weltbürgerliches, die Idee der chriſtlichen Religion, das nähere Intereſſe aber iſt individuell, es gilt der Perſon des Ritters in ſeinen Abentheuern, ſeinen Kämpfen mit wirklichen und imaginativen Feinden. Tritt nun ſo der Einzelne, Iſolirte in den Vordergrund, ſo iſt es zugleich der Innerliche mit ſeinem ſubjectiven Leben, dem ſich das Intereſſe zuwendet. Eine unendliche, myſtiſche Gefühlswelt ſchließt ſich auf, ihr Mittelpunct iſt, unbeſchadet des myſtiſchen Zieles, die Liebe. Dieß iſt nun offenbar ein Eintritt lyriſcher Motive in das Epos; damit iſt nicht (vergl. §. 874 Anm. 1.) geſagt, daß ſolcher Inhalt dem Epiſchen überhaupt widerſpreche, wohl aber, daß er bei ſpezifiſcher Ausbildung auflöſend und zerſprengend wirke in derjenigen Form, die nach der andern Seite in ihren Grundlagen, in der Naivetät der dargeſtellten Culturformen ſich noch unter den

Maaßſtab des urſprünglichen, gediegenen, idealen Epos ſtellt; denn dieſes fordert eine Welt, die in ſolcher Weiſe noch nicht innerlich, nicht ſentimental iſt, kennt kein vorwiegend pſychologiſches Intereſſe. Soll ein ſolches leitend werden in der epiſchen Poeſie, ſo iſt eine andere Welt vorausgeſetzt, die Welt der Bildung, der Erfahrung, die moderne Welt; die Liebe wird nun zum Bande, woran die Metamorphoſen der perſönlichen Charakter-Entwicklung ſich verlaufen. Dazu nimmt das ritterlich-höfiſche Epos wohl einen Anlauf, aber ohne Conſequenz, denn ihm fehlen ja die modernen Bildungsbedingungen, es iſt phantaſtiſch. So ſchwebt es unſicher zwiſchen ächtem Epos und Roman, iſt nicht ganz mehr jenes und noch nicht ganz dieſer. Aehnlich amphiboliſch verhält es ſich mit der Form. Die adelichen Dichter verachten die einheimiſche Heldenſage und den Volksgeſang, wiſſen ſich viel mit ihrer Kenntniß der ausländiſchen Stoffe und Muſter, mit ihrer Kunſt und ſetzen ihren Namen mit voller Bewußtheit an die Spitze ihrer Werke. Daher nennt man dieſe Gedichte Kunſt-Epen im Vergleiche mit jenen Heldengedichten der rein nationalen Volksdichtung. Allein nur ganz relativ im Gegenſatze gegen jene unzweifelhafte Volkspoeſie können ſie ſo genannt werden, von reifer Kunſtpoeſie iſt nicht die Rede, dieſer Gegenſatz ſelbſt iſt eigentlich mehr im Bewußtſein, als im Können und Ausführen; Tugenden und Mängel der Volkspoeſie hängen dieſer ritterlichen Dichtung noch an, während ſie doch auf den Boden, dem ſie entwachſen zu ſein meint, vornehm herabſieht. Der Dichter glaubt naiv an ſeinen Stoff und wundert ſich kindlich über die weite Welt mit all' ihren ſchönen Dingen, aber während von der andern Seite allerdings der Künſtler in ihm ſich nach Kräften regt und namentlich die deutſchen Meiſter, der tiefſinnige Wolfram von Eſchenbach und der heitere, freie, leichtfertige, ſeelenkundige Gottfried von Straßburg die ſchweren Maſſen der nordfranzöſiſchen Gedichte zu durchſichtigerer Einheit verarbeiten, wird doch das Stoffartige keineswegs durchgreifend überwunden, ſondern lagern ſich zwiſchen das grüne Land breite Wüſten, bald öde, bald durch Ueberfruchtung mit blinden Abentheuern und wirrem Schlachtengedräng ein Zerrbild ächter epiſcher Fülle, in beiden Fällen ermüdend, und nach der rhythmiſchen Seite findet das platt eintönige Fortlaufen in den monotonen Reimpaaren ſeinen Ausdruck. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Langweiligkeit ein Grundzug dieſer Producte iſt, daß man an dieſem fortplätſchernden Brunnenrohr ſich ſchwer des Einnickens erwehrt. So ſind dieſe Dichter neben den Anſätzen zu bewußter Kunſt und Reſten ächter Naivetät noch naiv auch im übeln, dürftigen, kindiſchen Sinne des Worts, formlos, barbariſch. Der Form-Mangel hängt immer wieder mit dem des Inhalts zuſammen und hier iſt weſentlich noch zu ſagen, daß der Aufgang des Subjectiven zu träumeriſche Geſtalt hat, um an die Stelle der ſubſtantiellen Einfalt eine lichte, ſittliche Ordnung zu ſetzen. Die ethiſche Welt iſt anbrüchig, im Nebel des Phantaſtiſchen, im Chaos der Abentheuer verwirren ſich die ewigen, rein menſchlichen Grundgefühle, namentlich iſt der Begriff der Treue ſchwankend geworden. Gervinus hat das Verdienſt, unſer Urtheil hierin zur Klarheit geführt, das Geſunde des nationalen Heldengedichts von dem Ungeſunden des ritterlichen Epos feſt geſchieden zu haben.

β. Die Legende ſetzt eigentlich das religiöſe Epos voraus, indem ſie meiſt die Lebenswendung einer Perſon erzählt, die mit der Welt bricht und in den neuen Olymp der Heiligkeit aufſteigt. Sie iſt ein Fragment dieſes Kreiſes, ein Griff der tranſcendenten Welt in die profane, der einen Menſchen aus dieſer in ſie herüberzieht, ein Gegenbild des ritterlichen Lebensgangs, aber ein kürzeres, weil hier die weltliche Fülle abgewieſen iſt, und kein reines, weil auch des Ritters höchſtes Ziel ein jenſeitiges, ein Tempeldienſt des heil. Graals u. ſ. w. iſt. Sie kann ſich auch auf momentanere Wunder beſchränken, iſt aber immer zu bezeichnen als Darſtellung eines einzelnen Actes aus der großen Geſchichte der Auflöſung der Welt in das Jenſeits. Der §. nennt ſie auch myſtiſche Erzählung; wir könnten ſagen: kirchliche Novelle, wenn wir die letztere Bezeichnung ſchon eingeführt hätten. Wirklich hat aber das reine Mittelalter wohl gewußt, warum es das große Ganze der religiöſen Sage nicht zu einem beſondern Epos verarbeitete, den Weg des Heliand und der Evangelienharmonie von Otfried nicht verfolgte, genügenden epiſchen Inhalt vielmehr nur in der Verbindung der myſtiſchen Sage mit der weltlichen ſuchte. Wir werden dieß im Folgenden begründen. So konnte wirklich nur das Fragment eines vorausgeſetzten, rein religiöſen Dichtungskreiſes aufkommen. Es iſt aber die Legende keine Form von bleibendem poetiſchem Werthe; ihr aſcetiſcher Geiſt macht ſie zu einer Spezialität des Mittelalters. Die religiöſe Weltanſchauung enthält allerdings in der Ironie, welche die weltliche Betrachtung der Dinge umkehrt, eine Möglichkeit humoriſtiſcher Behandlung, die auch den modernen Dichter auf dieß Gebiet führen mag, wo denn Erfreuliches zu Tage kommt, wenn ſtatt des kirchlich obligaten Motivs ein geſund ethiſches in Wirkung geſetzt wird, wie in Göthe's trefflicher Legende von Petrus und dem Hufeiſen.

γ. Das Mährchen führen wir, wiewohl es der claſſiſchen Welt an dieſer Form auch nicht fehlte, hier auf, weil es inniger zur Romantik gehört, die ja mitten im Epos ſchon halb Mährchen war, da hier neben dem eigentlichen Mythus des Mittelalters, den göttlichen Perſonen, ihren Wundern, ihrer myſtiſchen Gegenwart an beſonderem Orte (h. Graal) die Feen, Elfen, Zwerge u. ſ. w. ihre bekannte ſtarke Rolle ſpielen und ſo das Mythiſche als Phantaſtiſches auftritt. Wenn wir das Orientaliſche ausführlicher zu behandeln den Raum gehabt hätten, ſo hätte es ebenſogut ſchon dort aufgeführt werden können, denn der traumhaften Thätigkeit dieſer Phantaſie mußte es allerdings ganz beſonders zuſagen (Indien, Perſien, Arabien; Tauſend und Eine Nacht); auch hat das Mittelalter, das ja vielfach unter orientalem Einfluſſe ſein Ideal ausbildete, keinen kleinen Theil ſeines Mährchenſtoffs durch verſchlungene Vermittlungen aus dieſer Quelle geſchöpft. Das Weſen dieſer phantaſtiſchen kleinen Nebenform des Epos beſteht darin, daß die unreife Vorgängerinn der Phantaſie, die Einbildungskraft (vergl. §. 388 ff.) in Bewegung und Geltung geſetzt wird, um ein Weltbild zu ſchaffen, in welchem das Naturgeſetz zu Gunſten des Begriffs des Gutes ſich lüftet. Das Gut im Unterſchiede vom Guten iſt Grund-Inhalt des Mährchens. Die Natur wird flüſſig und kommt dem Wunſch entgegen, der Menſch bewegt ſich frei von „den Bedingungen, zwiſchen welche er eingeklemmt iſt" (Göthe). Wir haben in der Anm. 1. zu §. 389 dieſe Bedeutung der Einbildungskraft, die nun von der dichtenden Phantaſie approbirt und aufgenommen wird, bereits hervorgehoben. Allerdings zieht ſich nun in den Begriff des Gutes auch der des Guten herein. Das Wunder, das hier das Natürliche geworden iſt, beſtraft den Böſen, belohnt den Guten, die leidende Unſchuld; auch ahnt das Mährchen, daß die Vorſtellung, es möchte in unſerer Macht ſtehen, die Naturgeſetze zu brechen, um unmittelbar unſere Einfälle und Wünſche zu verwirklichen, eigentlich der Willkür angehört, die zum Böſen führt, daher feindliche Zauberer und Zauberkräfte eine finſtere Rolle in ihm ſpielen, allein ohne Conſequenz, denn dieſe böſe Magie wird ſelbſt durch Magie beſiegt und beſtraft. Das Wunder kommt nun wohl gerne dem verfolgten Guten zu Hülfe, doch nicht ſowohl der thätigen, männlichen Tugend, als vielmehr der kindlichen Unſchuld, Gutmüthigkeit, dem holden Leichtſinn und der luſtigen Schalkheit, beſonders gern aber der rührenden, ſchönen, poetiſchen Dummheit, in welcher ein Göttliches, eine große Anlage dunkel ſchlummert; es handelt ſich alſo immer mehr von Glück, als von Verdienſt, es ſoll dem Menſchen einmal wohl ſein, er ſoll wie im glücklichen Traume vergeſſen, daß das Leben ein ſchweißvoller Kampf mit unerbitlichen Geſetzen iſt. Der ahnungsvolle, geiſterhafte Hauch vereinigt ſich daher gerne mit dem Humor. Die wunderthätigen Mächte ſind vielfach als Trümmer des Mythus, depotenzirte Götter zu erkennen, doch darf dieß nicht als allgemein und durchgängig behauptet werden, wie z. B. von Wackernagel (Schweiz. Muſ. f. hiſtor. Wiſſ. B. 1, S. 352 ff.). — Das Mährchen iſt keine Spezialität wie die Legende, ſondern allgemein menſchlich, daher jedem Zeitalter angehörig. Es gedeiht aber nicht in der Kunſtpoeſie, ſeine wahre Heimath iſt die Phantaſie des Volkes, es iſt weſentlich naiv und gehört ſo als ſpielende Arabeske ſtreng an den Stamm des ächten Epos. In der modernen Dichtung, die am entſchiedenſten Kunſtpoeſie iſt, kann es daher nur vereinzelt den

Momenten glücklicher Zurückverſetzung in das Helldunkel der Volksphantaſie gelingen.

§. 878.

1. In Nachahmung der römiſchen Kunſtpoeſie bringt die romaniſche Literatur
ein religiöſes Epos hervor, das allerdings ein Totalbild eines ganzen Zeit-
alters darſtellt, auch Beſtandtheile von gediegener epiſcher Objectivität hat, als
Ganzes aber, auch abgeſehen von der ſcholaſtiſchen Anordnung und Speculation,
der Herrſchaft der Allegorie, den Beweis liefert, daß dieſe Form den Geſetzen
2. der Dichtart nicht angemeſſen iſt. Die Gedichte weltlich romantiſchen Inhalts,
welche der reifen Kunſtbildung ebenda entſpringen und jenen mit geiſtreicher
Ironie zum Mährchen verflüchtigen oder mit ernſtem Sinn an eine weltge-
ſchichtliche That phantaſtiſch religiöſer Begeiſterung knüpfen, ſind ebenſo wenig
ächte Gebilde des epiſchen Geiſtes.

1. Wir haben in §. 875 das Virgiliſche Epos aufgeführt, um den Satz feſtzuſtellen, daß im Gebiete des ächten, urſprünglichen Epos die Nachahmung durch Kunſtpoeſie ein Widerſpruch iſt, der nur zweifelhafte Producte hervorbringen kann. Dieſer Satz findet nun ſeine Anwendung auf die ganze Gruppe von Erſcheinungen, die aus Virgil's Einfluß entſtanden ſind, und zwar in doppelter Stärke, da dieſe den Nachahmer nachahmen. Dieß lag freilich den ſtamm- und bildungsverwandten Italienern näher, als einem andern Volke. Was nun Dante betrifft, ſo ſchafft ſein gewaltiger Geiſt allerdings, wie es ſcheint, in der Gattung eine neue Form, die religiöſe. Wir behaupten aber, daß dieſe Form im Widerſpruche mit dem Weſen der Dicht-Art liegt. Eine weſentliche Geſtalt der Poeſie, deren innerſter Geiſt gediegene Objectivität iſt, verlangt, daß die reale Welt mit einfach menſchlichen Motiven der eigentliche Hauptkörper der Dichtung ſei, neben welchem das Mythiſche als eine naive Doppelſetzung, ideale Spiegelung dieſer Motive ſich unbefangen in das Bild einer alſo ungebrochenen Welt einflechte; das Reale nimmt den feſten Grund und Boden ein, das Mythiſche lagert leicht darüber und ſteigt beliebig darauf herab. Bei Dante dagegen herrſcht ein Aufſteigen vom Realen zum Mythiſchen: die ganze Welt wird unter dem Standpunct einer Hinaufläuterung zur durchſichtigen, körperlos körperlichen, myſtiſchen Einheit mit dem Göttlichen als des höchſten Zieles angeſchaut, alles Sinnliche iſt nur ſymboliſcher Spiegel des Jenſeits und dadurch die Kraft des Daſeins negativ behandelt; das Jenſeits iſt die Wahrheit. Dieß iſt nun ein für allemal unepiſch, eine Spezialität des Mittelalters, während Homer auch dem Chriſten ewig wahr bleibt. Dante's Genius war groß genug, um eine Totalität zu ſchaffen, wie wir ſie für das Epos verlangen, er umfaßt ſein Weltalter, ja die ganze Welt und Geſchichte, aber vom

Standpuncte ſeines Weltalters, und dieſer Standpunct iſt kein geſunder, allgemein wahrer. Der urkräftige Geiſt konnte von ſolcher blos ſpezifiſchen Anſchauung nicht unterdrückt werden und dieſe Urkraft, wo ſie durchbricht, erſcheint allerdings als eine ächt epiſche. Dieß iſt in den real-geſchichtlichen Beſtandtheilen, in dem Bilde der wirklichen Welt, wie ſie als die gerichtete in das Jenſeits verſetzt iſt. Die Kämpfe der Parteien Italiens, die Thaten und Leiden der Männer ſtehen hier in Charakterfiguren ächt hiſtoriſchen, markigen Styls vor uns, wirklich ſtylvoll im beſten Sinne des Worts. Und der Zuſtand des Gerichtetſeins bringt allerdings, wie es Hegel treffend auffaßt (Aeſth. Th. 3, S. 409), noch einen beſondern plaſtiſchen Zug hinzu, ein Feſtgehalten- und Hingebanntſein durch das Geſetz der Ewigkeit, einen ehernen Charakter des Monumentalen. Dieß iſt der wahre, bleibende Inhalt, der Kern des Ganzen, nach Dante's Meinung nicht das Eigentliche, denn er ſtrebt dem myſtiſchen Ziele zu, aber eben da iſt er ganz epiſcher Dichter, wo er ſich deſſen nicht bewußt iſt. Es verhält ſich wie mit den hiſtoriſchen Charakterfiguren in der florentiniſchen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die um irgend ein Mirakel gruppirt ſind, das den bezweckten Inhalt bildet, und doch mehr Werth haben, als dieſer, doch den Keim der geſchichtlichen Malerei darſtellen, die ihr Bett noch nicht finden kann (vergl. §. 722). Im Uebrigen ſteht die Dichtung trotz dem claſſiſchen Muſter auch in der Compoſition noch ganz unter dem ſcholaſtiſchen Formgefühle des Mittelalters: ſie iſt mit dem Cirkel gothiſch architektoniſch, bis in das Kleinſte hinein arithmetiſch, ſtatt poetiſch componirt und die herrſchende Dreigliederung ſchließlich auch myſtiſch ſymboliſch gemeint, ſie lagert in breiten ſcholaſtiſchen, mönchiſch ariſtoteliſchen Unterſuchungen, Unterſcheidungen ermüdende Maſſen doctrinellen Inhalts an, und da ihr die chriſtliche Mythologie nicht genügen kann, hilft ſie ſich mit der Allegorie, für welche ſie zum Theil auch den Apparat des claſſiſchen Mythus ausbeutet. Ueber dieſe vergl. §. 441; Dante's Allegorien bekommen ein gewiſſes Leben durch einen traumhaft myſtiſchen Hauch, der ſie umweht, aber ſie leiden nichtsdeſtoweniger an allen Schattenſeiten dieſer Zwittergeburt, die ebenſo dem barbariſchen, unreifen, als dem überreifen, verſchnörkelten Geſchmack angehört und dem Epos fremder iſt, als jeder andern Kunſtform, weil in ihm recht beſonders Alles einfach das ſein ſoll, was es iſt. Die vielen Commentare ſind eben ein Beweis der tiefen Unzulänglichkeit, denn die Poeſie ſoll ſich ſelbſt erklären.

e. Wir können über *Arioſto* und *Taſſo* kürzer weggehen. Hier iſt völlig freie, entbundene Kunſtpoeſie, wie ſie den Schluß des Mittelalters, den Anfang der modernen Zeit bezeichnet, und zwar nachahmende, vornehme, gelehrte Kunſtpoeſie angewandt auf Stoffe der romantiſchen Sage und Geſchichte, die einem phantaſtiſchen, unkritiſchen, naiven Bewußtſein angehören und volksthümlicher Natur ſind. Dante iſt ungleich gebundener in ſeinem Bewußtſein, wäre es nur an eine reale Weltanſchauung, ſo ſtünde Alles gut, und daß ächte Freiheit, epiſche Gleichheit des Gemüths mit dieſer Bindung vereinbar ſei, haben wir geſehen. Arioſt aber bewegt ſich ſchwebend in einer Freiheit des Spieles, in welcher die wahrhaft epiſche Einheit von Ernſt und milder Ironie völlig aufgelöst iſt. Mit dieſer Stimmung ergreift er den mährchenhaften Theil der Carls-Sage ohne jede Pietät für den Stoff und läßt ihn zu einem melodiſchen Bilder-Labyrinth aufquellen, das denſelben Genuß gewährt, wie das ſinnlich heitere Wiegen und Schaukeln italieniſcher Muſik. Die feſte Zeichnung, welche das Epos fordert, zerfließt in nie ruhendem Rinnen der Geſtalten, die fruchtbarſte Erfindung und die lebendigſte ſinnliche Vergegenwärtigung, ächt epiſche Kräfte, wirken nicht epiſch, weil kein Bild verweilt, und das Geſetz der retardirenden Unterbrechungen wird ironiſch zu ſolcher Neckerei der immer ſich verlierenden, immer wieder hervortauchenden Linie geſteigert, daß man ſich lächelnd trotz allem ſüdlichen Sinnenreize des Stoffs und Gewichte der vereinzelten ernſten Stellen im reinen Zuſtande ſtoffloſer Bewegungsluſt befindet: ein künſtleriſch entfaltetes, ausgedehntes Mährchen, wozu auch Ovid ein gutes Theil des Vorbilds gegeben, gewiß kein Epos. Daß das Erotiſche Haupt-Inhalt iſt, liegt in der Natur eines ſolchen Spiels. — Der ernſte Taſſo knüpft die romantiſchen Sagen an die große, welthiſtoriſche That der Kreuzzüge. Er folgt in dieſem Theile der Geſchichte; das ächte Epos aber ruht auf Sage, die den geſchichtlichen Stoff typiſch umgebildet, idealiſirt hat. Die Begeiſterung für den Inhalt iſt da, aber, da derſelbe ſich in Wahrheit ausgelebt hat, doch fühlbar angeſpannt und nach der andern Seite im Pathos für die glatte Formſchönheit verhauchend, ſo daß man mitten in ihrer Anerkennung von Kälte angeweht wird. Arioſt's behagliche Leichtigkeit iſt naturvoller, als dieſe claſſiſche Anſpannung. Er iſt immer bequem, ganz Italiener und in dieſem Sinne ganz naiv. Man fühlt nicht eine Abſicht, den Virgil zu erreichen, und ſein Gedicht kann weit eher als eine wahre Spezies angeſehen werden, wenn man ſie nur nicht als Epos, ſondern, wie wir ſie genannt, als epiſch entwickeltes Mährchen faßt. Taſſo iſt Nachahmer bis zur Copie einzelner Stellen Virgil's und anderer Claſſiker. Ueberhaupt jedoch entweicht bei dieſen Italienern durchgängig ein gutes Theil der innern Wärme in die rhythmiſche Form. Die Stanze iſt zu ſehr für ſich künſtlich ſchön, um nicht die Hälfte des Intereſſes zu Gunſten der formellen Seite zu abſorbiren, und ſpeziell für das Epos im Reimſyſtem ihrer Strophe zu lyriſch muſikaliſch. Die Terzine Dante's iſt epiſcher durch die Bindung, welche je die Mitte der vorhergehenden Strophe für die zwei äußern Zeilen der folgenden verwendet, aber offenbar auch zu künſtlich, zu ſchwer und dadurch eine weitere Urſache des Dunkels. -- Nur flüchtig erwähnen wir *Camoens*; der hiſtoriſche Inhalt der Luiſiaden hat energiſches Leben, Schwung des Nationalſtolzes, aber an die Stelle der organiſch idealiſirenden Sage und des ächten Mythus tritt die Ausbeutung des Olymps und ſeine Verbindung mit dem chriſtlichen, eine Caricatur des ächten epiſchen Weltbildes.

§. 879.

Die *moderne Zeit* hat an die Stelle des Epos, nachdem allerdings die 1.
Umwälzung der Poeſie mit neuen Verſuchen deſſelben, und zwar der religiöſen
Gattung, eröffnet worden war, den *Roman* geſetzt. Dieſe Form beruht auf 2.
dem Geiſte der Erfahrung (vergl. §. 365 ff. 466 ff.) und ihr Schauplatz iſt
die proſaiſche Weltordnung, in welcher ſie aber die Stellen aufſucht, die der
idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben. Der Dichter iſt ſelbſtbewußter 3.
Erfinder und fingirt frei den Hauptinhalt, was jedoch die epiſche Naivetät nicht
in jedem Sinn ausſchließt.

1. Es kann nicht unſre Aufgabe ſein, ausführlich zu zeigen, wie durch die Epopöen Milton's und Klopſtock's nur unſere Behauptung beſtätigt wird, daß das eigentliche Epos der modernen Kunſtpoeſie zuwiderläuft und daß einem religiöſen überhaupt das Weſentliche der Dichtart abgeht; wir fügen zu dem früher Geſagten nur noch einige Bemerkungen. Was der Proteſtantismus von Mythen hat ſtehen laſſen, iſt zu arm und unſinnlich; ausgeſponnen, mit eigenen Erfindungen (namentlich aus dem Gebiete der Angelologie) vermehrt, wird es zur todtgebornen Maſchine. Der Begriff der *Maſchinerie*, durch die Franzoſen aufgebracht und namentlich von Voltaire in der Henriade froſtig allegoriſch zur Anwendung gebracht, zeigt ſchon im Namen die Verkehrtheit an, poetiſche Motive, die einſt lebendig waren, nach ihrem Tode erneuern zu wollen, denn der Name geſteht, daß ſie mechaniſch werden. Die innere Unwahrheit wird zur poetiſchen Leere und Kälte. Der reife Geiſt der Selbſtbeſtimmung in der modernen Zeit ſetzt den Schein jenſeitiger, tranſcendenter Verhandlungen über das Loos des Menſchen zu einer hohlen Illuſion herab. Wir haben bei Dante geſagt, das religiöſe Epos ſei aufſteigend ſtatt niederſteigend; Klopſtock beſingt zwar den Menſchgewordenen Gottesſohn, aber nur um ihn und in ihm die Menſchheit durch ſeinen Leidensweg und Tod zum Himmel zurückzuführen. Tranſcendent iſt der Gang, tranſcendent die Hauptperſon: ein Gottesſohn kann nicht Held eines Epos ſein, weil er nicht fehlen, nicht für Fehl menſchlich leiden kann. Daß Klopſtock überdieß eine ganz anſchauungsloſe, weſentlich auf die Empfindung geſtellte, muſikaliſch und lyriſch geſtimmte Natur war, verfolgen wir hier nicht weiter: hätte er auch die Partieen ſeines Stoffs,

welche Handlung, Fülle, Bild darboten, beſſer benützt und ausgebildet, ſo wäre nur ein ſich widerſprechendes Ganzes entſtanden. Milton's und Klopſtock's Epen ſind und bleiben im hiſtoriſchen Zuſammenhange der Literatur höchſt merkwürdig, indem der Drang, das neu aufgegangene unendliche Empfindungsleben in erhabener Geſtalt auszuſprechen, und der neue Sinn der Objectivität, der Zeichnung (dieſer freilich bei Milton kräftiger, als bei Klopſtock), der in der beſchreibenden Poeſie vorher auf falſchem Wege begriffen war, in der Nachbildung Homer's ſich Luſt machte, aber wir halten uns bei dieſer Seite nicht auf, denn wir ſchreiben hier keine Geſchichte der Poeſie. Ebendaher befaſſen wir uns auch nicht mit den neueren Verſuchen, Heldengedichte auf geſchichtlichen Stoff zu gründen, nicht mit Klopſtock's und Schiller's Entwürfen, die aus begreiflichen Gründen nicht zur Ausführung kamen, nicht mit dem Späteren, Pyrker u. ſ. w., nicht mit den neueſten kürzeren Dichtungen, die abermals dieſe Form wiederzubeleben verſuchten. Günſtiger ſteht es mit Wieland's Oberon; er will kein Epos ſein, ſondern ein entwickeltes Mährchen im Geiſt Arioſto's, und ſchließt doch einen ſchönen ſittlichen Kern in die bunte Schaale; da aber das Mährchenhafte doch für ſolchen größern Zuſammenhang keinen hinreichenden Boden mehr hat, konnte er der Nation kein bleibendes Intereſſe abgewinnen.

•. Der §. weist dem Romane ſeine eigentliche Zeit ganz in der modernen Literatur an; dabei iſt natürlich nur allgemein der Eintritt dieſer Kunſtform in ihre wahre Geltung in's Auge gefaßt; wenn wir hiſtoriſch verführen, müßten wir das Verhältniß derſelben zu den Rittergedichten nachweiſen: den poſitiven Urſprung aus denſelben in der proſaiſchen Auflöſung ihrer Form zu Volksbüchern, den negativen in der ironiſchen Auflöſung ihres Inhalts durch Cervantes. Dieß iſt nicht unſere Aufgabe, wir berühren aber jenen Urſprung nachher im innern Zuſammenhang, beſprechen die letztere Erſcheinung da, wo der Unterſchied des Ernſten und Komiſchen einzuführen iſt, und beſchränken uns hier auf das Allgemeine und Prinzipielle. Durch die Darſtellung der Weltalter der Phantaſie iſt aber bereits Alles ſo vorbereitet, daß es nur kurzer Zurückverweiſung bedarf. Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, iſt die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, alſo die ſchlechthin nicht mehr mythiſche, die wunderloſe Welt. Gleichzeitig mit dem Wachsthum dieſer Anſchauung hat die Menſchheit auch die proſaiſche Einrichtung der Dinge in die Welt eingeführt: die Löſung der Staatsthätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Theilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemeinen Vervielfältigung, wodurch der Umfang phyſiſcher Uebungen aus der lebendigen Vereinigung mit ſittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, ſich ſcheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug zur Mechaniſirung der techniſchen Producte, des Schmucks u. ſ. w., die Rafſinirung der Genüſſe. Hegel bezeichnet nun mit einfach richtiger Beſtimmung das Weſen des Romans, wenn er (Aeſth. Th. 3, S. 395) ſagt, er erringe der Poeſie auf dieſem Boden der Proſa ihr verlorenes Recht wieder. Es kann dieß auf verſchiedenen Wegen geſchehen. Der erſte iſt der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Proſa noch nicht oder nur wenig Meiſterinn der Zuſtände war; allein dieß iſt nur ſcheinbar die einfachſte Auskunft, denn das Wiſſen um die unerbittliche Natur der Realität iſt jedenfalls im Dichter und theilt ſich dem Gedichte mit; wo nun eine ganze Dicht-Art einmal auf dieß Wiſſen geſtellt iſt, ſucht ſie ihrem Weſen gemäß der Poetiſche gerade in einem Kampfe der innern Lebendigkeit des Menſchen mit der Härte der Bedingungen des Daſeins, und Zuſtände, die noch ſo flüſſig ſind, daß ſie einer ſchönen Regung des Lebens keine Hinderniſſe entgegenbringen, entbehren daher für den Roman ebenſo des Salzes, wie die plaſtiſche Schönheit der antiken Culturformen für den Maler. Ein zweites Mittel iſt die Aufſuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Proſa, ſei es der Zeit nach (Revolutionszuſtände u. ſ. w.), ſei es dem Unterſchiede der Stände, Lebensſtellungen nach (Adel, herumziehende Künſtler, Zigeuner, Räuber u. dergl.). Dieß iſt eine ſehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück. Ein dritter, mit den beiden genannten begreiflich im innigſten Zuſammenhang ſtehender Weg iſt die Reſervirung gewiſſer offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält. Der bedeutendere Geiſt wird dieſe Blitze der Idealität aus tiefen Abgründen des Seelenlebens aufſteigen laſſen, wie Göthe in den Partieen von Mignon, die wie ein Vulkan aus den Flächen ſeines W. Meiſter hervorſprühen; ſolche pſychiſch myſtiſche Motive ſind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythus, und wahrlich ein beſſeres, als jene abſurde Oberleitung der geheimnißvollen Männer des Thurmes im W. Meiſter. Es verſteht ſich übrigens, daß wir hiemit keine Tollheiten moderner Romantik rechtfertigen wollen. Der gewöhnliche Weg aber beſteht einfach in der Erfindung auffallender, überraſchender Begebenheiten. Hier iſt es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menſchen an der Proſa der Zuſtände eine beſonders ſtarke Rolle ſpielt, allein von dieſer Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zuſammenhängt. Er iſt, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entſtanden, die aus dem romantiſchen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantaſtiſchen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Rieſen, Zwerge, Feeen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Thaten überſchwenglicher Tapferkeit ein Kinderſpiel waren. Das eigentliche Wunder, das abſolut Unmögliche des romantiſchen Glaubens, verſchwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit des an ſich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrſcheinlichen blieb, und der Roman, ſofern er ſich auf dieſe Richtung wirft, hat daher den Begriff des *Romanhaften* begründet, d. h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünſchen der Phantaſie entgegenkommen, wie die Vorſtellung, als dürfe man nur in den nächſten beſten Poſtwagen ſitzen, um eine verkappte Prinzeſſin darin zu finden, die man dann von einem Schock Räuber befreit, u. dergl. Dieß Abentheuerliche lag allerdings ſchon in den griechiſchen Anfängen des Romans, auf die wir, als auf verlorene Vorpoſten, nicht weiter eingehen können. Gewöhnt ſich der Leſer, die Welt ſo aufzufaſſen, ſo wird ihm allgemach das Hirn verbrannt und da er ſich in die Rolle der Helden denkt, in die ſich Alles verliebt, wie ſie nur die Schnalle einer Thüre aufdrücken, ſo verliert er die Einfachheit des Unbewußten und ſieht ſich ſtets im Spiegel. Wir haben hier ſchon eine Seite, die dem Roman etwas Bedenkliches gibt und ihn aus dem Gebiete der Aeſthetik unter das Tribunal der Pädagogik zu ziehen droht; wir reden wohl zunächſt von dem ſchlechten Roman, allein auch der gute ſtreift unwillkürlich an dieſe Nahrung eines abentheuerlichen, ſelbſtbewußt eiteln Weltbildes. Endlich iſt derjenige Weg der Herausarbeitung des Idealen aus der Proſa zu nennen, der eigentlich mit allen andern ſich vereinigt, aber ebenſoſehr, wie wir ſehen werden, auch eine beſondere Richtung begründet: der Roman ſucht die poetiſche Lebendigkeit da, wohin ſie ſich bei wachſender Vertrocknung des öffentlichen geflüchtet hat: im engeren Kreiſe, der Familie, dem Privatleben, in der Individualität, im Innern (vergl. §. 375). Es folgt aus dem Obigen, daß hier, im Conflicte dieſer innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt, das eigentliche Thema des Romans liegt. Wir werden dieß im Folgenden wieder auffaſſen.

2. Der Romandichter mag einen gegebenen Stoff aus der Wirklichkeit behandeln, dieß wird hier wie überall das Beſſere, das Naturgemäße ſein. Allein er kann Nebenhandlungen, ja die Haupthandlung frei erfinden, gänzlich umbilden, wogegen der epiſche Dichter an die Umbildung, welche ein Stoff durch die feſtſtehende Sage erfahren hat, gebunden und nur in der Durchführung, Entwicklung, Vergegenwärtigung frei iſt. Der Romandichter iſt alſo weit mehr freier Erfinder und ſchon in dieſer Beziehung reiner Kunſtpoet. Es iſt nun aber auf den in §. 865 aufgeſtellten Satz zurückzuverweiſen: „der Dichter weiß *oder behauptet* ſein Product nicht als ſolches.“ Die epiſche Objectivität fordert, daß auch der frei ſchaltende Romandichter ſich ſtelle, als thue er nichts dazu, als mache ſich die Fabel von ſelbſt oder zwinge ihn, weil ſie einmal thatſächlich ſei, ſo und nicht anders zu erzählen. Es iſt dieß eine ſtillſchweigende Convention zwiſchen ihm und dem Leſer. Dadurch tritt ein neuer, beſonderer Zug von Ironie zu derjenigen,

die im weiteren Sinne des Worts dem epiſchen Dichter überhaupt eigen iſt (vergl. §. 869). Mit dieſem ſelbſtbewußten Verhalten iſt nun zwar die volle Naivetät allerdings nicht verträglich, die das Element des ächten Epos bildet; allein von der Fabel iſt das Bild der Dinge zu unterſcheiden, die Darſtellung des ganzen Weltzuſtands, der Sitte, der Verhältniſſe, die Vergegenwärtigung der Hauptfiguren im Gange der Handlung: hierin iſt der Romandichter im guten Sinne des Wortes gebunden wie der Dichter des Epos und muß denſelben objectiven, kindlichen Sinn bewahren und zeigen. Die geſchärftere Ironie im Verhalten des Romandichters erſcheint in dieſem Zuſammenhang wieder milder und nicht zu weit abliegend von der epiſchen Objectivität; wir haben in §. 865, Anm. bereits jene Uebertragung beleuchtet, vermöge welcher hinter der Fiction des Glaubens an die thatſächliche Nöthigung des Fabel-Inhalts die Wahrheit der Unterwerfung des Geiſtes unter die allgemeinen Geſetze und Bedingungen des Weltlaufs ſich verbirgt.

§. 880.

Die epiſche Forderung der Totalität bleibt ſtehen, doch nur in Beziehung 1.
auf die Culturzuſtände, der Roman trägt in weit engerem Sinne den Charakter
des Sittenbildlichen, als das Epos; der Held iſt nicht handelnd, er macht auf
dem Schauplatze der Erfahrung ſeinen Bildungsgang, worin die Liebe ein Haupt-
motiv iſt und Conflicte der Seele und des Geiſtes an die Stelle der That
treten. Die Auffaſſung iſt daher ungleich mehr, als dort, auf das Innere ge-
richtet, der Styl aber geht noch weit enger in das Einzelne und iſt weſentlich
der ausgebildet charakteriſtiſche, individualiſirende. So bildet der 2.
Roman einen vollen Stylgegenſatz gegen das Epos; er iſt aber ein mangel-
haftes Gefäß für den Geiſt der modernen Dichtung, er ſteht, wie ſchon ſeine
proſaiſche Sprachform zu erkennen gibt, bedenklich an der Grenze des ſinnlich
oder geiſtig Stoffartigen und dieſe innere Unſicherheit gibt ſich namentlich durch
die Art der Spannung und die Schwierigkeit des Schluſſes zu erkennen.

1. Der Roman hat nicht eine große National-Unternehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geſchichtlichen Sinne gäbe; umfaſſend ſoll er nur ſein in Beziehung auf das Zuſtändliche, rein Menſchliche, indem er von ſeinem Punct aus Sitten, Geſellſchaft, Culturformen einer ganzen Zeit und darin das Allgemeine des menſchlichen Lebens darſtellt. Der hiſtoriſche Roman begründet keinen Einwand gegen dieſe Beſchränkung der vorliegenden Kunſtform auf die vom Schauplatze der großen Thaten abliegende Seite der Wirklichkeit; es wird ſich zeigen, daß in ihm das Gebiet der politiſchen Handlung nur den Hintergrund bildet. In dieſen Grenzen

ſoll der Roman ein deſto reicheres Gemälde entwerfen, denn dem Geiſte der Erfahrung ſteht Alles im Zuſammenhang, ſein Weltbild iſt ein gefülltes, kennt keine Lücken. Er iſt naturgemäß polymythiſch und wie Ariſtoteles von der zweiten, „ethiſchen“ Gattung des Epos ſagt, in der Compoſition verwickelt. Wir haben in dieſer das entfernte Vorbild des Romans erkannt (§. 874), ſie als ſittenbildlich im engeren Sinne bezeichnet und vom Romane gilt dieß natürlich noch mehr. Der Romanheld nun heißt wirklich nur in ironiſchem Sinne ſo, da er nicht eigentlich handelt, ſondern weſentlich der mehr unſelbſtändige, nur verarbeitende Mittelpunct iſt, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Culturſumme einer Zeit, die Maximen der Geſellſchaft, die Wirkungen der Verhältniſſe zuſammenlaufen. Er macht durch dieſen Lebens-Complex ſeinen Bildungsgang, er durchläuft die Schule der Erfahrung. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Perſönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden iſt ſchließlich immer die Humanität, irgendwie gilt von jedem, was Schiller vom Wilh. Meiſter ſagt: er trete von einem leeren und unbeſtimmten Ideal in ein beſtimmtes, thätiges Leben, aber ohne die idealiſirende Kraft dabei einzubüßen; er wird vom Leben realiſtiſch erzogen, er ſoll reif werden, zu wirken (— im Unterſchiede vom Handeln —), aber zu wirken als ein ganzer, voller, ausgerundeter Menſch, als eine Perſönlichkeit. In dieſer Erziehung iſt denn die Liebe, da wir das rein Menſchliche, Ideale im Weibe ſymboliſch anſchauen, ein weſentliches Moment und zugleich Surrogat für die verlorene Poeſie der heroiſch-epiſchen Weltanſchauung; die tiefſten Metamorphoſen der Perſönlichkeit, ſo haben wir ſchon zu §. 877, 1. geſagt, knüpfen ſich an eine Leidenſchaft, die auf ſinnlicher Grundlage den ganzen Menſchen ergreift, alle ſeine geiſtigen Kräfte in Bewegung ſetzt, an ihre Wechſel, Freuden, Leiden; ſie wird ſo zu dem Bande, an welchem der innere Bildungsgang des Menſchen, obgleich er ſeinem höheren Inhalte nach weit darüber hinausliegt, ſeinen Verlauf nimmt. Dieß führt zurück zu dem Wege der Gewinnung des Poetiſchen inmitten der Proſa, den wir im vorh. §. zuletzt aufgeführt haben: die Geheimniſſe des Seelenlebens ſind die Stelle, wohin das Ideale ſich geflüchtet hat, nachdem das Reale proſaiſch geworden iſt. Die Kämpfe des Geiſtes, des Gewiſſens, die tiefen Kriſen der Ueberzeugung, der Weltanſchauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit den Kämpfen des Gefühlslebens: dieß ſind die Conflicte, dieß die Schlachten des Romans. Doch natürlich ſind dieß nicht blos innere Conflicte, ſie erwachſen aus der Erfahrung und der Grundconflict iſt immer der des erfahrungsloſen Herzens, das mit ſeinen Idealen in die Welt tritt, des Jünglings, der die unerbittliche Natur der Wirklichkeit als einer Geſammtſumme von Bedingungen, die, von unendlich vielen Individuen in Wechſel-Ergänzung erarbeitet, über jedem einzelnen Individuum ſtehen, gründlich durchkoſten muß, um Mann zu werden. Das Hauptgewicht fällt aber natürlich ſtets auf das innere Leben und wenn demnach der Roman im Unterſchiede vom Epos immer vor Allem Seelengemälde iſt, ſo wird dadurch das epiſche Geſetz, daß der Dichter uns überall nach außen, in die Erſcheinung führen ſoll, in ſeiner Geltung zwar beſchränkt, aber keineswegs aufgehoben; ja das Licht des tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um ſo bedeutſamer, beleuchtet die ganze Erſcheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um ſo gründlicher, dringt heimlicher in die feinſten Falten. Hier ſtehen wir nun am Hauptpuncte. Eine Welt von Zügen, die das plaſtiſch ideale Geſetz des Epos ausſcheidet, nimmt das maleriſch ſpezialiſirende des Romans wie mit mikroſkopiſchem Blick auf, weil jene Idealität der Zuſtände, welche dieß nicht ertragen könnte, vorneherein gar nicht vorhanden iſt, weil hier die Idealität vielmehr aus der Proſa der harten Naturwahrheit eben durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergeſtellt wird.

2. Man hat den Roman ein verwildertes Epos, eine Zwittergattung genannt. Wir halten zunächſt unſern in §. 872 an die Spitze geſtellten Satz feſt, daß er eine wahrere Erſcheinung iſt, als alle Heldengedichte nach Homer, die der Kunſtpoeſie entſproſſen ſind; denn er will gar kein Epos ſein, ſondern ſtellt ſich dieſem als Product einer ganz andern Stylrichtung auf klar getrenntem Gipfel gegenüber. Aber dieſer Gipfel iſt viel niedriger, als der, worauf das Epos ſeine Stelle hat. Warum? Weil der Styl, der das Recht des tieferen Griffes in die härteren Bedingungen und Züge der Wirklichkeit aus der vertieften Innerlichkeit der Weltauffaſſung ſchöpft, ſeine wahre Heimath in einer andern Dicht-Art haben muß, in derjenigen nämlich, welche die Welt als eine von innen, aus dem Willen beſtimmte darſtellt, alſo der dramatiſchen. Er iſt kein Epos mehr und doch kein Drama, er mag in dieſem Sinn eine Zwittergattung heißen; ein verwildertes Epos aber kann man ihn nicht nennen, denn er hat die Trümmer des Epos, aus denen er allerdings entſtanden iſt, in etwas ſpezifiſch Anderes verwandelt. Dagegen drängen ſich ſchwere Bedenken auf, wenn man ſeine Stellung ganz allgemein vom Standpuncte der reinen, ſelbſtändigen Kunſtſchönheit betrachtet: hier bricht über eine kaum merkliche Schwelle der Charakter des Zwitterhaften in anderer, weiterer Bedeutung herein: der Roman hat zu viel Proſa des Lebens zugeſtanden, um einen ſichern Halt für ihre Idealiſirung zu haben; daher ſchwankt er ſo leicht nach zwei Extremen hin aus dem Gebiete des rein Aeſthetiſchen weg: er wirkt ſinnlich ſtoffartig, ſei es in der gemeinen Bedeutung des Worts oder überhaupt im Sinne pathologiſcher Aufregung, und ſinkt zur breiten, leichten oder wilden Unterhaltungsliteratur herunter; oder er wirkt didaktiſch, tendenziös, nimmt jeden Streit

der moraliſchen, ſocialen, politiſchen, religiöſen Theorieen und Ideen unter dem unruhigen Standpuncte des Sollens auf und vergißt nun abermals, daß das wahrhaft Schöne zwecklos iſt. Die Literatur hat Romane erlebt, deren Zweck war, vor der Onanie zu warnen. Das Intereſſe am Individuum und ſeinen Schickſalen, namentlich in der Liebe, bringt ferner eine zu ſtoffartige Spannung der Neugierde mit ſich, wie wir dieß ſchon früher berührt haben. — Die innern Mängel kommen aber vorzüglich am Schluſſe zum Vorſchein, denn dieſer iſt unvermeidlich hinkend. Die Frage iſt nämlich einfach: was ſoll der Held am Ende werden? Zum politiſchen Heroen erzieht ihn der Roman nicht, unſere Aemter ſind eine zu proſaiſche Form, um das Schiff, das unterwegs mit ſo vielen Bildungsſchätzen ausgeſtattet worden iſt, in dieſem Hafen landen zu laſſen. Es bleiben Thätigkeiten ohne beſtimmte Form übrig, die aber ſämmtlich etwas Precäres haben. Wilh. Meiſter wird Landwirth und iſt dabei zugleich als wirkend in mancherlei Formen des Humanen und Schönen vorzuſtellen, allein der Dichter ſetzt doch einen gar zu fühlbaren Reſt, wenn er, nachdem ſo viele Anſtalten gehäuft waren, einen Menſchen zu erziehen, uns ein ſo unbeſtimmtes Bild der Thätigkeit des reifen Mannes auf der untergeordneten, wenn auch ehrenwerthen Grundlage der bloßen Nützlichkeit gibt. Künſtlerleben iſt zu ideal, die Kunſt thut nicht gut, die Kunſt zum Objecte zu nehmen; geſchieht es aber doch, ſo erſcheint das Continuirliche einer beſtimmten Thätigkeit, deren ideale Innenſeite das Dichterwort doch nicht ſchildern kann, eben auch proſaiſch. Dem Romane fehlt der Schluß durch die That, ebendaher hat er keinen rechten Schluß. Er hat die Stetigkeit des Proſaiſchen vorneherein anerkannt, muß wieder in ſie münden und verläuft ſich daher ohne feſten Endpunct. Ein Hauptmoment des Roman-Schluſſes iſt die Beruhigung der Liebe in der Ehe. Hier verhält es ſich nicht anders. Die Ehe iſt eigentlich mehr, als die Liebe, aber in ihrer Stetigkeit nicht darzuſtellen, in ihrer Erſcheinung proſaiſch und ſo läuft auch dieſe Seite der gewonnenen Idealität in zugeſtandene Proſa aus. Dieſen Charakter, die Proſa nicht gründlich brechen zu können, geſteht nun der Roman auch dadurch zu, daß er in gebundener Sprache ganz undenkbar iſt und mit bloßem entferntem Anklang des Rhythmiſchen ſich begnügen muß. Allein die Sprachform wird auch zum rückwirkenden Motive, dießmal im ſchädlichen Sinne, und ſteigert die Verſuchung, die an ſich ſchon in der Dicht-Art liegt, ſtoffartige Maſſen von Hiſtoriſchem, Gelehrtem aller Art, unverarbeiteter Weisheit, Tendenziöſem, Erbaulichem u. ſ. w. in das geduldige Gefäß zu ſchütten.

§. 881.

1. **Nach Stoffgebieten eingetheilt nimmt der Roman vorherrſchend das Privatleben zu ſeinem Schauplatz und ſucht hier das Poetiſche entweder in**

**der ariſtokratiſchen Geſellſchaft, ſei es im engeren, ſei es, um die Er-
werbung ſchöner Humanität in den bevorzugten Kreiſen darzuſtellen, im weiteren
Sinne des Worts, oder, und zwar in ſtets erneuter Oppoſition gegen dieſe
Form, im Volke, oder im gebildeten Bürgerſtande, vorzüglich in ſeinem
Familienleben, und dieſe Gattung nimmt die breiteſte Stelle ein. Ueber dieſe 2.
Sphären erhebt ſich unvollkommen der hiſtoriſche Roman in das politiſche
Gebiet und der ſociale zu den großen Fragen über das Wohl der Geſellſchaft.**

1. Es folgt aus allem Geſagten, daß der Roman „vorherrſchend“ d. h. nicht nur meiſt, ſondern wie ſich zeigen wird, auch wo er das Oeffentliche ergreift, wenigſtens mit ſeinem ganzen Vordergrunde ſtets im Privatleben ſpielt. Natürlich aber ergriff er zuerſt deſſen glänzendſte, am Oeffentlichen unmittelbar liegende, durch ſeine Glorie beſchienene Seite, das Hofleben. Der ältere ariſtokratiſche Roman, im ſiebenzehnten Jahrhundert, hauptſächlich nach Calprenede und Mad. de Scüdery, ausgebildet, war nur ſcheinbar ein hiſtoriſcher, ein „Heldenroman.“ Es war in den Herkules, Herkuliskus, Aramena, Octavia, Arminius von Buchholz, Herzog Anton Ulrich von Braunſchweig, Lohenſtein bis zu Ziegler's aſiatiſcher Baniſe um einen „Hofſpiegel“ und nur im Sinne aufgeklebter Gelehrſamkeit um einen „Weltſpiegel“ zu thun; hinter den hiſtoriſchen Helden ſtacken Hofleute der Zeit. Dieß war der nächſte Ableger der an die Rittergedichte ſich anſchließenden Amadis-Romane; das Ariſtokratiſche war zunächſt hiſtoriſch motivirt als Reminiſcenz, Nachwirkung der Romantik, die Dichter ſelbſt waren Adeliche. Dabei lag als inneres Motiv der Inſtinct zu Grunde, etwas der erhabenen Thätigkeit der Heroen im urſprünglichen Epos Aehnliches als Stoff zu ergreifen, und man ſuchte dieß Aequivalent in der feinſten Bildung und freieſten Lebensbewegung, wie ſie den bevorzugteſten Ständen ſich öffnet. Der ariſtokratiſche Roman iſt ein verſpäteter Verſuch dieſer Dicht-Art, auf der Linie des Epos zu bleiben; das Heroiſche ſoll als Vornehmes conſervirt erſcheinen. Die geiſtigere, moderne Wendung iſt nun die, daß das Vornehme nicht in die feinſte, ſondern in die reinſte Bildung, in die Blüthe der Humanität geſetzt wird, aber doch ſo, daß die Erwerbung derſelben an bevorzugten, der Enge und Sorge des Lebens enthobenen Stand als an ihre Bedingung geknüpft bleibt. Göthe hat dieſe Verſchmelzung des Bildungsbegriffs mit dem Adelsbegriffe im Wilh. Meiſter zwar durch das Aufſteigen eines Bürgerlichen in die vornehmen Kreiſe, durch Geltendmachung der Kunſt als eines geiſtigen Adels, die jedoch im Schauſpielerſtand auch ihre ganze Sterblichkeit enthüllt, durch die Mißheirathen am Schluß ironiſirt, aber darum keineswegs aufgehoben, ſondern doch in Ton und Inhalt recht ſanctionirt. Dieſes Kunſtwerk kann im engeren Sinne des Worts ein Humanitäts-Roman genannt werden. Die ganze Dicht-Art hat, wie wir

geſehen, die Idee des Heranreifens zur reinen Menſchlichkeit zum Inhalt, das eigentliche Handeln iſt nicht ihre Sphäre. Damit iſt aber natürlich nicht geſagt, daß nicht der Kern der menſchlichen Vollendung der Perſönlichkeit in das Ethiſche, die Charakterbildung, und zwar allerdings auch in Beziehung auf das nationale, politiſche Leben zu legen ſei, nur daß es bei der Beziehung bleibt und nicht die That ſelbſt, höchſtens eine Ausſicht auf ſtetiges Wirken in die Fabel eintritt. Göthe's Roman faßt aber im Sinne ſeiner Zeit das Humanitätsleben als ein Syſtem idealen Selbſtgenuſſes, worin das eigentlich Active und das Intereſſe für die großen Gegenſtände deſſelben fehlt; die Schlußwendung zu der Idee nützlicher Thätigkeit und der Begriff der Reſignation vermag dieſe Grundlage nicht zu verändern, fällt vielmehr ſelbſt wieder unter die von ihr ausgehende Beleuchtung. Es iſt dieß ein Mangel an männlichem Marke, der aber in unſerem Zuſammenhang als natürlicher Mangel der Spezies zur Sprache kommt. Es verhält ſich ebenſo mit dem Künſtler-Romane, zu welchem der W. Meiſter neigt, und den wir zum ariſtokratiſchen zählen dürfen. Der allgemeine Grund, der gegen die Wahl ſolcher Stoffe aus dem Gebiet idealer Beſchäftigung entſcheidet, iſt mehrfach und noch ſo eben von uns ausgeſprochen; in dieſer Rückbiegung der Kunſt auf ſich ſelbſt verräth ſich ganz die bedenkliche Scheue der neueren Zeit vor dem herben Roh-Stoffe des realen Lebens. Wir wollen jedoch damit nicht ſchroff abſprechen; Künſtler, mehr noch Dichter, Schauſpieler können erſchütternde Schickſale erleben, die hinreichenden Stoff für den Mittelpunct einer Roman-Fabel liefern, ſo daß man das Mißliche einer Beſchäftigung, welche dem Epiker zu wenig Realität darbietet, weniger fühlen mag; je ernſter aber ein ſolcher Lebensgang erſcheint, je ergreifender die Kämpfe einer künſtleriſch idealen Natur mit der Welt, deſto beſtimmter tritt ein ſolcher Roman aus der ariſtokratiſchen, fein epicureiſchen Sphäre heraus und in die Gattung des bürgerlichen Romans hinüber. Innerhalb der Sphäre, in der wir ſtehen, ja der Behandlung nach in aller Roman-Literatur iſt Göthe's Roman ein Werk faſt unvergleichlicher Vollkommenheit. Die breiten und vollen Maſſen des Inhalts, getränkt mit Lebensweisheit, erklingen unter der Hand des Künſtlers wie in höheren Rhythmen, das Stoffartige iſt rein getilgt und mit ächter Milde, ſeinem epiſchem Lächeln ſchwebt objectiv der ruhige Geiſt über der harmoniſch geordneten weiten Welt. — Es war zunächſt die innere Unwahrheit des ariſtokratiſchen Romans in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, was den Gegenſatz herausforderte. Dieſe Unwahrheit lag in der kindiſchen Häufung des Unwahrſcheinlichen, den unglaublichen Thaten der galanten Tapferkeit, den unendlichen abentheuerlichen Zufällen, die derſelbe aus der Ritter-Romantik mit herüberbrachte, ebenſo aber in dem falſchen Welt- und Sittenbild überhaupt, der Unnatur des Umgangtons, dem Hohn auf alle Wahrheit der Erfahrung, auf welche doch die ganze Dicht-Art, realiſtiſch in ihrem innerſten Weſen, gegründet iſt. Der Volksroman, der Ableger des Sancho Panſa, begleitet wirklich den ariſtokratiſchen Roman, wie dieſer den Don Quixote, von den ſpaniſchen Schelmen- und Räuber-Romanen bis heute, wo er ſich in den Dorfgeſchichten eine neue Geſtalt gegeben. Räuber, Abentheurer aller Art, wandernde Muſikanten, Studenten, Handwerksburſche, Bediente, arme Findlinge, die ſchließlich emporkommen, endlich Bauern: wir dürfen dieß ganze Perſonal im Volksromane zuſammenfaſſen, der uns die Welt kennen lehrt, wie ſie iſt, wie ſie mit rauhem Stoße den jungen Lehrling enttäuſcht und ihm das Schulgeld grob und hart abfordert. Der Styl geht um ſo viel naturaliſtiſcher in dieſe Gröbe des Lebens, als der Geiſt der Wirklichkeit die ganze Grundlage bildet. Er iſt in den früheſten Erſcheinungen noch ein Stück ächten Volkstons, namentlich in dem trefflichen Simpliciſſimus, auch in den „wahrhaftigen Geſichten Philander's von Sittewald," die zwar didaktiſch ſind, aber ſo viel ächt Epiſches enthalten: Werken, durch welche der Geiſt der Enttäuſchung und Erfahrung, der Erkenntniß der Argheit und „Hypokriſie" der Welt, der über das ſechszehnte und ſiebenzehnte Jahrhundert kam, mit ſo ſcharfer Schneide geht. Wir können auch die Robinſonaden nach der einen Seite in unſern Zuſammenhang ziehen, als Ausdruck einer Stimmung, welche die überſatte und üppige Cultur erfriſchen wollte, indem ſie ihr zeigte, wie ſchwer und intereſſant ihre Anfänge ſind: ſie ſollte wieder Natur-Reiz erhalten durch das Bild eines Schiffbrüchigen, der von allen ihren Vortheilen getrennt iſt und von vorn beginnen muß. Dieſe Claſſe ſteht aber zugleich in einem größern, bedeutenderen Zuſammenhang und weist merkwürdig auf die Ideen-Strömung hin, die mit Rouſſeau ihren ſtärkeren Lauf anhob; ſie verkündigt einfache, naturgemäße, freie Staats- und Geſellſchafts-Bildung. — Die Dorfgeſchichten der neueren Zeit gehören ihrem beſchränkten Umfange nach eigentlich in die Geſchichte der Idylle und ſind bei der modernen Form derſelben noch einmal aufzunehmen; doch iſt nicht zu überſehen, daß dieſe ſelbſt an dem hier vorliegenden Gegenſatze Theil hat, indem das falſche Bild des Idylliſchen in der bekannten Form des Schäferweſens von der höfiſch ariſtokratiſchen Dichtung ausgeht, das denn auch im eigentlichen Romane dieſes Geſchmacks einen ſtarken Einſchlag bildet. Die Dorfgeſchichte gibt dagegen wahre Landleute, enthüllt die Härten, die Uebel des Bauernlebens, hält es nicht ſchlechthin abgeſchloſſen von der verderblichen Berührung mit der raffinirten Cultur, und doch rettet ſie zugleich die Einfalt, die Schönheit des Heimlichen und Beſchränkten. So gehört ſie in den Zug der Oppoſition gegen die ariſtokratiſche Romanliteratur. — Der bürgerliche Roman dagegen iſt die eigentlich normale Spezies. Er vereinigt das Wahre des ariſtokratiſchen und des Volksromans, denn er führt uns in die mittlere Schichte der Geſellſchaft, welche mit dem Schatze der tüchtigen Volksnatur die Güter der Humanität, mit der Wahrheit des Lebens den ſchönen Schein, das vertiefte und bereicherte Seelenleben der Bildung zuſammenfaßt. Der Heerd der Familie iſt der wahre Mittelpunct des Weltbildes im Roman und er gewinnt ſeine Bedeutung erſt, wo Gemüther ſich um ihn vereinigen, welche die harte Wahrheit des Lebens mit zarteren Saiten einer erweiterten geiſtigen Welt wiedertönen. In dieſen Kreiſen erſt wird wahrhaft erlebt und entfaltet ſich das wahre, von den Extremen ferne Bild der Sitte. Die Engländer, die der neueren Literatur überall die bedeutendſten Anſtöße gegeben, ſind auch in dieſer Gattung vorangegangen. Der Urheber derſelben, Richardſon, iſt Pedant im Ausmalen, peinlicher Anatom in der pſychologiſchen Zergliederung, abſtracter Moraliſt, und doch begründet er den ſcharf zeichnenden realiſtiſchen Styl, wie ihn die Kunſtform fordert, weist auf das wahre Ziel hin, in dieſem Styl ein Seelengemälde zu entfalten und ihr zum Mittelpuncte den gediegenen ethiſchen Gehalt unſerer gebildeten bürgerlichen Stände zu geben.

2. Wir könnten den hiſtoriſchen Roman auch in anderem Zuſammenhang aufführen, nämlich da, wo von dem Hinübergreifen des claſſiſchen, monumentalen Styls in den charakteriſtiſchen zu handeln iſt. Doch iſt es nur die Größe des Stoffs, wodurch ſich dieſe Form zu einem Seitenbilde des Epos und ſeiner Erhabenheit zu ſteigern ſucht; im Style hat gerade ſie von ihrem Begründer, W. Scott, die Richtung auf das Individualiſiren bis zu jenem Exceſſe des breiten, verweilenden Ausmalens erhalten, den wir mit Leſſing als Verletzung eines poetiſchen Grundgeſetzes verwerfen mußten (vergl. §. 847), und eine Neigung dazu wird bleiben, weil der epiſche Poet, wo er mit dem Hiſtoriker den Stoff theilt, den Unterſchied der Behandlung immer in recht haarſcharfer Vergegenwärtigung wird zeigen wollen. Es iſt nun hier allerdings die monumentale Großheit des geſchichtlich politiſchen Stoffs gewonnen, allein der innere Mangel der ganzen Dicht-Art tritt in dem Verhältniß der Theile und namentlich im Schluſſe nur um ſo fühlbarer zu Tage: das große Schickſal der Völker und das Bild der politiſchen Charaktere muß Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrund darf nicht hiſtoriſch bedeutend ſein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenloſe des Privatlebens, das rein Menſchliche der Perſönlichkeit zum Inhalt hat; nun ſpricht ebendaher dieſer Vordergrund das höhere Intereſſe an, das doch ſeinem bedeutenderen Gewichte nach der Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das iſt ein innerer Widerſpruch; dort ſpannt uns die höhere Bedeutung der Geſchichte, das Schickſal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, Beides gleichzeitig und ſo, daß die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beſchäftigt. — Der ſoziale Roman ſchlummert als

mehr oder weniger beſtimmter Keim ſchon im Volksroman und im bürgerlichen. Es liegt beiden, namentlich dem erſteren, nahe, die brennende Frage über die Einrichtung der Geſellſchaft, Unterſchied und Kampf der Stände, Verhältniß zwiſchen Arbeit und Erwerb, Vergehungen und Strafen u. ſ. w. fühlbarer aus ihrem Erzählungsſtoff hervorſpringen zu laſſen, ausdrücklich zu behandeln und näher oder ferner an die Grenze des Tendenziöſen zu treiben; es kann aber einen Roman geben, der ſolche Fragen entſchieden und doch nicht in unpoetiſcher Abſichtlichkeit, ſondern mit der Friſche unmittelbarer Kraft und Erfindung zu ſeinem Mittelpuncte macht; ſeine Sphäre iſt entweder bürgerlich oder volksthümlich, das Gewicht aber, das auf dieſem Mittelpuncte liegt, begründet ſeinen Namen, weiſt ihm ſeine eigene Stelle an. Immermann's Epigonen ſind trotz ihren ſchwachen und nachgeahmten Partieen ein achtungswerthes Beiſpiel. Es wird freilich nur Wenigen und in wenigen Momenten gelingen, einen Inhalt, der ſeiner Natur nach in ſehr bewußter Weiſe gedacht ſein will, ſo in ſich aufzunehmen, daß er ganz als Geſtalt und Handlung vor dem Innern ſteht, und demnach ſo zu behandeln, daß alſo nicht der unorganiſche Weg der Tendenz eingeſchlagen wird. Die geniale George Sand ſteht hoch in den endloſen Fluthen, welche der tendenziös ſoziale Roman in der neueſten Zeit aufgeworfen hat, nicht weil man ſagen kann, ſie habe jene Schwierigkeit gelöst, vielmehr ſie iſt ganz tendenziös, aber dem außer-äſthetiſchen Zwecke ſteht ein Auge, eine Kraft der Zeichnung, eine Seele, ein Stylgefühl Raphael's zu Gebot, welche Bewunderung und Liebe fordern.

§. 882.

Was die Stimmungsunterſchiede der Phantaſie betrifft, ſo zieht der Roman in vollem Umfang das Komiſche in ſeinen Kreis und bildet es zu einer beſondern Form aus. Die ironiſche Auflöſung des (romantiſchen) Epos war für ſeine Entſtehung überhaupt und für die Begründung dieſer Form ein weſentliches Moment, wogegen innerhalb des Epos das Komiſche nur ſparſamen Raum findet und nicht eine eigene Form, ſondern nur eine Parodie der Dichtart hervorbringen kann. Der Roman bewegt ſich durch alle Stufen des Komiſchen bis zum Humor, der ſich naturgemäß mit der ſentimentalen Richtung verbindet. Der Stoffſphäre nach vereinigt ſich das Komiſche mit der volksthümlichen oder bürgerlichen Oppoſition gegen den ariſtokratiſchen Roman. Der ernſte Roman liebt glücklichen Ausgang, kann aber auch tragiſch endigen.

Wir haben die Frage über das Verhältniß der epiſchen Poeſie zum Komiſchen bis hieher verſchoben, weil erſt beide gegenſätzliche Stylformen vorliegen müſſen, um ſie zu beantworten. Das ächte Epos iſt durch die

Idealität des claſſiſchen Styls gehalten, das Komiſche in enge Grenzen zu weiſen, nicht zwar in ebenſo enge, wie die Sculptur, welcher kein Therſites erlaubt iſt, aber begreiflich in viel engere, als die Gattung, die vorneherein auf einer erfahrungsgemäßen, realiſtiſchen Weltanſchauung ruht und ſich im maleriſchen, individualiſirenden Style bewegt. Es gibt kein komiſches Epos. Was man ſo nannte, von der Betrachomyomachie bis zu Boileau's lutrin, Pope's Lockenraub, Zachariä's Renommiſten und Murner in der Hölle, iſt nicht eine Spezies, ſondern nur Parodie einer Spezies, worin dieſe dadurch lächerlich gemacht wird, daß ihre großen Motive und großer Styl auf die Folie kleiner Stoffe gelegt werden. Dieſe Formen gehören in den Anhang von der Satyre. Ebenda werden wir auch, obwohl wir den tiefen Unterſchied nicht verkennen, das deutſche Thier-Epos aufführen. — Eine poſitive neue Spezies entſteht aus der Ironie eines Weltbilds, das ſich ausgelebt hat und welchem unter dem Spotte zugleich ein neues Weltbild entgegengeſtellt wird. Das Ausgelebte wird als eine Illuſion dem Lächerlichen übergeben. Mit Illuſionen tritt aber der Romanheld immer ſeinen Erfahrungsweg durch das Leben an, daher hat es tiefen innern Zuſammenhang, daß die wahre Entſtehung des Romans und die Schöpfung des komiſchen Romans im Grunde zuſammenfallen. Der tolle Humor des Rabelais und Fiſchart konnte erſt eine formlos wilde Caricatur der romantiſchen Ritterwelt, keine neue Form hervorbringen; mit einem Werke der künſtleriſchen Ironie dieſer Welt den komiſchen Roman, ſchließlich den wirklichen Roman überhaupt geſchaffen zu haben, dieß iſt die unſterbliche Leiſtung des Cervantes. Der edle Narr Don Quixote, deſſen Hirn von der Lectüre der Ritterbücher verbrannt iſt, zieht Abentheuer ſuchend durch die Welt, deren proſaiſche Wirklichkeit ihm auf allen Tritten den komiſchen Anprall bereitet und deren grobe Wahrheit von den Lippen ſeines komiſchen Schattens, ſeines bäuriſchen Chors, des Sancho Panſa gepredigt wird. So iſt dieſe Ironie des Ritterthums zugleich Volksroman, nimmt im Volke den Anſatz zum Spotte gegen das ausgelebte Ideal der Ariſtokratie. Um dieſen Roman gruppiren ſich jene Schelmen- und Abentheurer-Romane in Spanien, die in Frankreich ihre Nachahmung im Gil Blas von Leſage finden, und in Deutſchland treten die Volksromane, die oben erwähnt ſind, der abſurden Fortſetzung des Ritterlichen im ariſtokratiſchen Kunſtroman entgegen. Eine andere Linie tritt in England hervor. Hier bildet ſich der bürgerlich komiſche Roman in Oppoſition gegen die Prüderie, die abſtracten Tugend- und Bosheits-Muſter, die pedantiſche Selbſtzergliederung in Richardſon's Romanen, wiewohl dieſe ſelbſt die bürgerliche Form begründet und in der Feinheit, Schärfe und Sicherheit der Zeichnung ſo großes Verdienſt haben. Naturaliſtiſch derb und poſſenhaft tritt die Gegenwirkung in Fielding, wüſt und aus tieferen Abgründen des

Häßlichen keine reine Komik entbindend in Smollet auf. — Inzwiſchen hatte ſich das Sentimentale entwickelt. Es verbindet ſich in der engliſchen Literatur alsbald mit dem Komiſchen ſo, daß die tiefere Geſtalt deſſelben, der Humor, auflebt: Goldſmith und Sterne ſchaffen den humoriſtiſchen Roman. Es iſt hier nicht unſere Aufgabe, dieſe Geſtalt zu ſchildern, da ihr inneres Weſen im erſten Theil im Abſchnitt vom Humor aufgezeigt iſt (vergl. namentlich §. 220). In Deutſchland bildete ſich unter ſtarkem engliſchem Einfluß die empfindſame Stimmung zu einer Gewalt aus, welche ſich im Romane, der durch ſeine erotiſchen Motive ihr unmittelbar das natürlichſte Gefäß darbietet, eine beſondere Form ſchafft, die geiſtvollſte in Werther's Leiden, worin ſie mit ihrer verführeriſchen Schönheit ihr wahres Weſen zugleich als Selbſtverrichtung enthüllt und, indem ſie ſich ganz darſtellt, ſich negativ heilt. Aber daneben zieht ſich, ebenfalls von der engliſchen Literatur angeregt, die komiſche Linie hin und bereitet eine andere Weiſe der Auflöſung des Sentimentalen vor, den eigenthümlichen Umſchlag in den Humor, der ſich nicht wirklich von dieſem Geiſte der überſchwenglichen Sehnſucht befreit, ſondern immer ſein Bild neu erzeugt, um es neu in das „Lächeln zwiſchen Thränen" aufzulöſen: J. P. Fr. Richter (vergl. §. 205 ff. und §. 480). Der komiſche Roman iſt ſeither in mancherlei Form aufgetreten, hat aber den Reichthum und die Gewalt dieſes zwar formloſen Humoriſten und ſeiner engliſchen Vorgänger nicht wieder erreicht. Die neuere romantiſche Schule hat die phantaſtiſchen Motive der urſprünglichen Romantik wieder ausgebeutet, dämoniſche Geſtalten des Unheimlichen beſchworen und dieſe Welt in die kranke Form des gebrochenen, zerriſſenen Humors unvollkommen aufgelöſt.

Wir haben geſehen, daß das Epos tief tragiſch endigen kann, ſeiner Natur nach aber mehr zum glücklichen Ausgang treibt. Dieß iſt noch mehr der Fall bei dem Romane, da er ſich mit den milderen Motiven des Seelenlebens befaßt und den Gang ſeines Helden durch die Conflicte des Lebens mit der Entwicklung ſeiner Perſönlichkeit zur wahren Humanität zu ſchließen ſeine innerſte Aufgabe iſt. Allein dieſe Conflicte begründen nicht nur im Einzelnen um ſo ſchneidendere tragiſche Momente, als die Subjectivität hier in ihrer ganzen Feinfühligkeit auf die Härten des Lebens ſtößt, ſondern es muß dem Roman auch unbenommen ſein, ſich ganz im tragiſchen Elemente zu bewegen und es in einen finſtern Schluß, in das Bild einer an der Unerbittlichkeit der Weltbedingungen ſcheiternden Perſönlichkeit zuſammenzudrängen.

§. 883.

**Dem Romane ſtellt ſich als das kleinere Bild einer Situation aus dem 1.
größern Ganzen des Weltzuſtands und der perſönlichen Entwicklung die Ro-**

velle zur Seite. Das Volksthümliche hat ſich vorzüglich in dieſe Form gelegt und als realiſtiſche Idylle die Dorfgeſchichte eingeführt. Einzig in ihrer Art ſteht aber eine andere Geſtalt der modernen Idylle: der ideale Styl tritt in den charakteriſtiſchen über und ſteigert das beſcheidene Bild des Landlebens zur monumentalen Höhe des Epos.

1. Die Novelle verhält ſich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmaſſe. Sie gibt nicht das umfaſſende Bild der Weltzuſtände, aber einen Ausſchnitt daraus, der mit intenſiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perſpective hinausweist, nicht die vollſtändige Entwicklung einer Perſönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menſchenleben, das eine Spannung, eine Kriſe hat und uns durch eine Gemüths- und Schickſalswendung mit ſcharfem Accente zeigt, was Menſchenleben überhaupt iſt. Man hat ſie einfach und richtig als eine Situation im Unterſchied von der Entwicklung durch eine Reihe von Situationen im Romane bezeichnet. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert; das Mittelalter kannte Menſch und Welt nicht, träumte überall von Exemtionen, Bocaccio plauderte das Geheimniß aus, daß Menſchen Menſchen, „ſterbliche Menſchen“ ſind. Dieſelbe Bedeutung hat die große Beliebtheit des Schwankes, wie er im ſechszehnten Jahrhundert in Deutſchland herrſcht. Dieſe kleinen Formen ſind zum Theil bloße Anekdoten. Die Anekdote iſt mit kurzer Spannung und Löſung zufrieden ohne das Reſultat eines fruchtbaren, inhaltvollen Blickes in die Wahrheit des Menſchenlebens, daher meiſt komiſch; die Novelle dagegen bewegt ſich auch im tragiſchen Gebiet, und zwar mehr, als der Roman. Es liegt dieß in ihrer ſtrafferen Natur; wer Intereſſantes kurz erzählen will, muß das Retardirende ſchneller niederwerfen und auf die Kataſtrophe zueilen, wo ſich aber dieſe acuter hervordrängt, da iſt auch die ſchärfere Schneide des Schickſals, wie die Pritſche des lächerlichen Zufalls, im Zuge des Ausholens. Es lag der modernen Zeit ſehr nahe, den Inhalt der Novelle als Thema zu behandeln, d. h. unſere Converſation und Debatte ſo in ſie zu verlegen, daß eine Lebensfrage, ein Kampf geiſtiger Richtungen, dunkle Erſcheinungen des Seelenlebens und dergl. vorherrſchend geſprächsweiſe erörtert werden, während in den perſönlichen Schickſalen zugleich die factiſche Antwort erfolgt. Die Form iſt bedenklich, denn es liegt nur zu nahe, die zweite Seite, welche natürlich den weſentlichen Körper des Ganzen bilden müßte, zur Nebenſache zu machen und ſo die Idee didaktiſch, ſtatt poetiſch und zwar mit dem beſondern Geruche des Salons, der Theegeſellſchaft herauszuſtellen, wie wir in den meiſten Novellen Tieck's ſehen. Ein Anderes iſt es, wenn eine harmloſe Geſellſchaft ſich Novellen erzählt, wie bei Bocaccio, wo denn ſchließlich allerdings auch die Erzählenden ſelbſt eine

Novelle ſpielen mögen; ohne Bocaccio's Naivetät iſt auch dieß von Tieck (im Phantaſus), Göthe und And. nachgeahmt. — Eine gegen den Roman hin erweiterte Novelle ſind Göthe's Wahlverwandtſchaften, ſie bleiben aber in ihrer Grundlage feſt auf dem Boden der Dichtart, denn ſie ſchildern nicht einen ganzen Entwicklungsgang einer Perſönlichkeit, die Hauptperſonen ſind beziehungsweiſe reif; eine einzelne, verfängliche Lebensfrage, die Frage über das Verhältniß zwiſchen Freiheit, Pflicht, Selbſtbeherrſchung und dunkeln phyſiologiſch-pſychiſchen Gewalten, die Individuum an Individuum bannen, bildet den weſentlichen, ächt novellenhaft ſpannenden Inhalt und nur die breite Fülle der Darſtellung bringt den Romancharakter hinzu. —

Wir hätten nun hier mancherlei ſchwer zu beſtimmende Nebenformen zu beſprechen, ſagen aber nur ein Wort von der ſog. poetiſchen Erzählung. Sie hätte ſchon neben dem claſſiſchen Epos erwähnt werden können, ſie läuft aber ebenſo neben dem Roman und auch der Novelle her. Dort erſcheint ſie, wie z. B. die Erzählungen einzelner Thaten des Herkules bei Theokrit, als eine epiſche Studie, ein Eidyllion, aber im hohen Style, nur ohne die Weihe, welche die Einreihung in den Zuſammenhang des großen Weltbildes gibt. Soll zwiſchen der poetiſchen Erzählung der neueren Zeit und der Novelle ein feſter Unterſchied angegeben werden, ſo kann er nur darin liegen, daß jene entweder im Sinne des Hinneigens zum Hiſtoriſchen, oder zum Didaktiſchen mehr ſtoffartig iſt, wiewohl ſie im Uebrigen ihre Materie mit mehr oder weniger Selbſtthätigkeit der Kunſt umbilden mag. Hoch ſtehen in der erſteren Gattung trotz der Bitterkeit, die ſie verdüſtert, an Kunſttalent die Erzählungen Heinrich's von Kleiſt. Die zweite Gattung war in der Periode, die der Revolution in der neueren Poeſie vorangieng, ſehr beliebt; man trug in anekdotenhaftem Gewande gern ſchalkhafte oder rührende Pointen, Sätze der Lebenserfahrung, Menſchenkenntniß vor, wie Gellert, Lichtwehr, Pfeffel. Dieſe Sachen waren, um ihnen etwas mehr Schein zu geben, verſificirt; ſie blühten gleichzeitig mit der Fabel und ſind ihr verwandt.

2. Die Novelle führt uns zum Idyll (oder, um bei dem Sprachgebrauche zu bleiben, der die moderne Form mit einem grammatiſchen Genusfehler zu bezeichnen einmal gewohnt iſt,) zur Idylle zurück. Das claſſiſche Sittenbildchen wird in der modernen Zeit vor Allem der Compoſition nach erweitert: der bloße Keim einer Handlung, der in ihm lag, entwickelt ſich, es bekommt eine Fabel, wird Erzählung, daher auch größer an Umfang. Es erhellt ſchon daraus, daß dieſer Zweig höhere Wichtigkeit erhalten hat, und der innere Grund liegt darin, daß eine Stimmung, die wir nur erſt als ganz ſchwachen Anhauch im claſſiſchen Idyll gefunden haben, nunmehr völlig ausgebildet den Charakter der Gattung beſtimmt: **das Gefühl der Unnatur in der gebildeten Geſellſchaft, der Härte und Kälte**

des öffentlichen, politiſchen Lebens. Es iſt dieſelbe Spannung der Sentimentalität, die erſt der Gegenſatz erzeugt, wie in der Landſchaftmalerei. Der gebildete Menſch erſcheint unwahr und getheilt, man ſucht den ungetheilten, wahren und glücklichen da, wo man dagegen auf die größeren Intereſſen verzichten muß; daher zieht ſich denn dieſe Dicht-Art dem Stoffe nach immer mehr zu den Ständen zurück, die ſo wenig als möglich vom Raffinement der Bildung berührt werden, zu Landleuten, Hirten. Wir können, was ihre frühere Geſchichte betrifft, nur andeuten, wie jene Spielerei und Affectation des Schäferweſens, worunter Höflinge verſteckt waren, in Italien aufkommt, von da nach Spanien, Frankreich, Deutſchland wandert, hier durch die Nürnberger ſich ganz zum Kindiſchen verſchnörkelt, wie ſpäter Geßner ſie zu vereinfachen und zu veredeln meint, indem er die Sentimentalität, nicht in jenem allgemeinen, ächten, ſondern im ſpezifiſch weichlichen, weinerlichen Sinn ihr eingießt und aus Naturmenſchen ihr empfindſames Gegentheil macht. Sieht man dieſe Dichtungs-Form genauer an und fragt ſich, was der richtige Styl ihrer Behandlung in der modernen Zeit ſei, ſo drängt ſich eine doppelte Beziehung auf: nach der einen Seite hat für uns die Idylle einen claſſiſchen Charakter, denn ſie zeigt ein ungebrochenes, naives Leben, wie es im Ganzen und Großen dem Alterthum eigen war; nach der andern Seite ſoll dieſe Beziehung zu keiner Unwahrheit, keiner falſchen Idealiſirung führen und man ſoll ſich wohl erinnern, daß gerade bei den Alten ſelbſt die Idylle es war, worin der realiſtiſche, charakteriſtiſche Styl ein Gefäß ſeiner relativen Ausbildung fand. Es ergeben ſich naturgemäß aus dieſer doppelten Beziehung zwei Stylrichtungen, die ſich aber vor extremem Gegenſatz hüten müſſen. Fr. Müller, der Maler, gab unter dem Einfluſſe des erwachten Intereſſes für das Volkslied der Idylle zuerſt realiſtiſche Wahrheit, ſpäter floß dieſer Auffaſſung der ganze Gewinn an innigem Einblick in die wahren Heimlichkeiten des Landlebens zu, den die Dialekts-Poeſie, namentlich die Hebel'ſche, brachte, man fieng überhaupt an, geſunder, objectiver zu ſchauen, und daraus haben ſich denn, nachdem Immermann mit dem trefflichen Dorfſchulzen in ſeinem Münchhauſen vorangegangen, die Idyllen in Novellenform, die Dorfgeſchichten gebildet. Wir haben in anderem Zuſammenhange (§. 881, Anm. 1.) bereits das Weſentliche dieſes Zweigs kurz bezeichnet. Das Landleben erſcheint hier nicht wie eine Oaſe, worin nur die Milch der frommen Denkungsart fließt; hier gibt es Kabalen, Neid, Engherzigkeit, Unſauberes aller Art, wie in der großen Welt, der Landmann wird auch nicht mehr vom Städter unwahr abgeſchieden, kommt vielmehr in Verkehr und Conflicte mit ihm, es erfolgen Rücktritte, Uebertritte zwiſchen beiden Ständen, kurz die Uebel der Geſellſchaft und das Glück der ländlichen Naivetät greifen ineinander über. Und dennoch muß der Kern der geſchloſſenen Schönheit des kindlich Engen, der gemüthlichen Heimlichkeit im geſunden

Erd- und Heu-Geruch erhalten bleiben. Dieß iſt das Schwere der Aufgabe, die B. Auerbach, obwohl er von falſchen Tönen und fühlbaren Spuren des allzu modern Bewußten keineswegs frei iſt, Epoche machend gelöſt hat. Die Dorfgeſchichten haben ihren unbedingten Werth, aber die ganze Form darf nicht überſchätzt werden und hat ſich ſehr davor zu hüten, daß ſie ſich über den Beifall des lorgnettirenden Auges der modernen Geſellſchaft täuſche. — Wir haben hiemit der entgegengeſetzten Richtung der Zeit nach vorgegriffen; dieſer Realiſmus iſt im engſten Sinne modern. Die claſſiſche Richtung der großen Zeit der neueren deutſchen Poeſie ſchlug jenen andern Weg ein. Voß gieng voran, Göthe überholte ihn weit und ſchenkte der Poeſie ſein Meiſterwerk, das bis jetzt einzig daſteht und als unicum reiner Typus einer Gattung iſt: einer Idylle, die durch den Geiſt der Behandlung ſich zur Würde des Epos erhebt. Wir haben hier einen der reinſten Fälle der Kreuzung der Style, die uns durch unſere ganze Kunſtlehre begleitet, tief entſprechend jener claſſiſchen Idealität, welche in der Malerei Leop. Robert in das Sittenbild, Rottman in die Landſchaft eingeführt hat. Die Hauptperſonen ſind nicht Hirten, Bauern, aber auch nicht, wie bei Voß, Menſchen, welche der Sphäre der Bildung angehören, die vom Volke trennt, und nur durch das Amt auf das Land verſetzt ſind (wiewohl wir dieſem Stoffe, dem deutſchen Pfarrhauſe, ſeine Poeſie nicht abſprechen), es ſind Bewohner eines Städtchens, deren Geiſt Gewerb und Verkehr gelichtet hat, ohne den nothwendigen und vertrauten Umgang mit der Natur zu lockern. Ein höherer Ton iſt ſchon dadurch gewonnen; das große Weltgeſchick aber, wie es als Hintergrund aufſteigt, mit der einfachen Liebesgeſchichte im Vordergrunde ſich verflicht und ernſte, würdige, ſittliche Erwägungen, nationale Geſinnungen erweckt, gibt der ganzen Stimmung und Compoſition die epiſche Höhe, welcher in der Behandlung und Durchführung das reinſte claſſiſche Formgefühl entgegenkommt, das durch die einfachſten Mittel die ſchlichten Geſtalten in das Licht patriarchaliſcher Volksführer, homeriſcher Männer und Frauen rückt. Deutſches Herz, deutſcher Sinn für die kleinen Züge des engeren Lebens, Naturtreue und Charakteriſtik, maleriſcher Wurf und Hauch hat ſich hier in einer Verſchmelzung, die ſo nicht wiederkehren wird, mit griechiſcher Großheit, Reinheit und Plaſtik vereinigt und das Eine Werk war es werth, daß Wilh. v. Humboldt in ſeiner claſſiſchen Analyſe die Geſetze der epiſchen Dichtkunſt an ihm entwickelte.

β. Die lyriſche Dichtung.

1. Ihr Weſen.

§. 884.

Die einfache Syntheſe des Subjects mit dem Objecte, worin jenes dieſem ſich unterordnet (vergl. §. 865), kann dem Geiſte der Kunſt nicht genügen; er fordert eine weitere Stufe, auf welcher dem Weſen nach die Welt in das Subject eingeht und von ihm durchdrungen wird, ſo daß alles Objective als deſſen inneres Leben erſcheint, und dem Verfahren nach die Umſtändlichkeit ſchwindet, durch welche das Epos der bildenden Kunſt verwandt iſt. Der Act der Freiheit, der dieſem Verhalten zu Grunde liegt, wird jedoch in der verhüllten Form des Beſtimmtſeins, des Zuſtands, der Geiſt als Seele auftreten: die dichtende Phantaſie ſtellt ſich auf den Standpunct der empfindenden. Dieſer Fortgang entſpricht alſo demjenigen, der von der bildenden Kunſt zu der Muſik führt (vergl. §. 746). Die lyriſche Dichtung, die er begründet, kann ſich der Geſchichte, wie dem Begriffe nach zu der epiſchen nur als die nachfolgende verhalten.

Die allgemeine Begründung des Uebergangs von der epiſchen zur lyriſchen Poeſie iſt auf anderer Stufe dieſelbe, wie die des Uebergangs von der bildenden Kunſt zu der Muſik. In der epiſchen Poeſie iſt zwar die Welt der Gegenſtände geiſtig durcharbeitet, bewegt, wie ſie es in der Malerei noch nicht ſein kann, aber die dichtende Phantaſie hat ſich doch wieder auf den Boden der bildenden geſtellt, ſich das Object geben, ſich durch es beſtimmen laſſen; ſie hat den Geiſt wie ein Naturſein angeſchaut. Dagegen tritt nun in der Kunſt dieſelbe Forderung des Geiſtes auf, wie jene in der Philoſophie, die vom Realiſmus zum ſubjectiven Idealiſmus fortdrängt und aus dem Satz Ernſt macht, daß der Menſch das Maaß aller Dinge iſt, indem er begreift, daß für ihn Alles nur ſo viel iſt, als es für ſein Bewußtſein iſt. Es kann bei der Naivetät nicht bleiben, welcher die Gegenſtändlichkeit imponirt; die Welt ſoll vom Geiſte ganz durchdrungen, durchkocht erſcheinen und dieß kann, — auf dem Standpuncte, dem hier der objective zunächſt Platz macht, — nur dadurch geſchehen, daß ſie überhaupt nicht für ſich erſcheint, ſondern nur ſo, wie ſie im Geiſte geſetzt, zu ſeinem innern Bild und Leben geworden, ganz in ihn ein und aufgegangen iſt. Speziell macht ſich die innere Nothwendigkeit des Fortgangs zu der ſubjectiven Form in der Weiſe des epiſchen Verfahrens fühlbar. Wohl gewinnen wir dadurch jenes ſonnenklare Bild der Dinge, aber es geht zu langſam.

Der Geiſt, der den Meiſel und Pinſel weggeworfen hat, um durch das geflügelte Wort zu ſprechen, kann nicht dabei ſtehen bleiben, daß er die langen Wege, auf denen jene die Erſcheinung der Dinge nachahmen, obwohl unter veränderten Beſchleunigungsverhältniſſen zu den ſeinigen macht, daß er, als Wortführer *für* die Dinge und Menſchen, doch immer noch *daneben* ſtehen muß und ſagen: ſo war Dieß und Jenes, jetzt hat Der, jetzt Jener dieß und das geſprochen u. ſ. w. Die Phantaſie muß ſich ihres von innen heraus bewegten und bewegenden Weſens bewußt werden, die Geduld für dieſe Form verlieren und eine andere ſuchen, welche, ob zwar mit Opfer, doch daſſelbe auf einem unendlich kürzeren Weg erreicht, eine Form, worin der dargeſtellte Menſch im eigenen Namen redet und ſo, daß er ſeine Erſcheinung ungeſagt, doch merkbar mitbringt und das Bild der Außendinge, wie ſie in ihm ſich ſpiegeln, durch das Ausſprechen der Spieglung ausſpricht. Wenn dieß die reine, allgemeine Bedeutung des vorliegenden Schrittes iſt, ſo darf er darum dennoch nicht als ein plötzlicher Aufgang der reinen Geiſtigkeit, als ein Act des Ich, das ſich in ſeiner reinen Freiheit erfaßt, verſtanden werden. Daß jene Vergleichung mit dem ſubjectiven Idealiſmus nur eine Parallele iſt, bedarf ohnedieß keines Beweiſes, denn wir ſind im äſthetiſchen Gebiete, wo ein naturloſer Geiſt überhaupt keine Stelle hat. Aber auch zu der Form des Verhaltens, welche äſthetiſch naturvoll iſt und doch den freien Geiſt als weltbeſtimmenden auffaßt und darſtellt, kann die Kunſt in dieſem erſten Schritte von der epiſchen Ausbreitung und Objectivität zur Concentrirung und ſubjectiven Intenſität noch nicht vordringen. Vielmehr wir befinden uns in der Mitte, wo Welt und Natur ſich in das Subject zuſammenzieht, in dieſem ſelbſt aber als die Naturform der empfindenden Seele ſich erhält oder wiederkehrt. Das lyriſche Subject iſt factiſch Welt-Einheit, Brennpunct der Welt, aber die Welt iſt in ihm nur Herz, Gemüth geworden; es vollſtreckt thatſächlich an den Dingen die Wahrheit, daß ſie nichts an ſich ſind, aber nur in einem tiefen, helldunkeln Träumen, worin ſich ihm die wahre Bedeutung ſeines Thuns ſo verbirgt, daß es unter die zufälligen Eindrücke von außen wie unfrei geſtellt iſt, daß es meint, ſein Zuſtand ſei ihm angethan, komme wie eine Naturnothwendigkeit über es, während es doch in Wahrheit ganz bei ſich iſt und Alles, was an es kommt, in dieß Ich auflöſt. Es iſt dieß alſo eine Wiederkehr des Standpuncts der Muſik auf neuem Boden, die dichtende Phantaſie wird zur dichtend-*empfindenden*. Sie iſt als ſolche ganz naiv, aber freilich nicht mehr ſo, wie die dichtend-bildende, die epiſche. Zwar iſt dieſe, von der einen Seite betrachtet, klarer und freier: ſie ſchwebt ruhig über den Dingen und ſchaut ſie deutlich und hell, ſie ſcheint geiſtiger, bewußter. Sie iſt es auch, aber ſie iſt es nur, weil ſie noch nicht zu dem tiefen Prozeſſe fortgeht, dem Subjecte die Welt im Innerſten anzueignen, und dieſer Prozeß muß auf dem Durchgangspuncte, der ſich als lyriſche Poeſie darſtellt, nothwendig mit Verluſt an jener Art von Klarheit und Freiheit verbunden ſein; die neue, höhere, zu welcher er führt, liegt noch unentwickelt und dunkel in ihm. Aber die Naivetät dieſes Dunkels iſt dennoch weit über die Naivetät des Epos hinaus: ſie iſt das Unbewußte des tiefen Verarbeitens, nicht mehr das Unbewußte des Anſtaunens. Sie ſetzt daher auch geſchichtlich eine größere Reiſe voraus. Der Schluß des §. faßt nur in einen Satz zuſammen, was zur Rechtfertigung der allgemeinen Eintheilung ſchon in §. 863, Anm. 1. ausgeführt iſt. Wir haben dort auch auf W. Wackernagel's pſychologiſche und hiſtoriſche Begründung verwieſen und fügen zur letzteren Seite nur noch eine allgemeine Bemerkung hinzu. In Griechenland giengen ſchwere Erſchütterungen voraus, Ringen der Parteien, des Adels und Volks, beider mit Alleinherrſchern, ehe der Einzelne ſich zu der Concentration und Vielſeitigkeit der inneren Erregung zuſammenfaßte, woraus die lyriſche Poeſie ſich entwickelte; im Mittelalter mußte erſt durch lange und wilde Kämpfe das Prinzip der chriſtlichen Religion mit dem Bruchſtücke heidniſcher Objectivität, das den Charakter dieſer Weltperiode weſentlich mitbeſtimmt, zuſammengegohren, deutſche, romaniſche und orientaliſche Elemente mußten in den Kreuzzügen durcheinandergerüttelt ſein, ehe die Knoſpe ſich erſchloß und die erfüllte Innerlichkeit ihren Duft im Liede verbreitete. Doch hat erſt die moderne Poeſie eine wahre und volle Lyrik ſchaffen können, denn es iſt nur der gebildete Geiſt, der die reichen Negationen durchlaufen und überwunden hat, welche Alles hervorlocken, was im Grunde eines Menſchenherzens ſchlummert. Aber ſelbſt ein ſichtbares Aufblühen der Volkspoeſie ſetzt eine Periode voraus, wo das Volk einer früheren Bindung und Dunkelheit der Zuſtände ſich entwachſen fühlt, wie im ſechszehnten Jahrhundert. — Anders verhält es ſich mit dem einzelnen Dichter: die Muſe, welche ganz ein Kind der Stimmung iſt, wird der Jugend mehr, als dem reiferen Mannesalter hold ſein; wenige Lyriker haben lange fortgeſungen, und auch dieſe mit den Jahren entweder ſeltener, oder, wenn reichlich, doch weniger rein poetiſch, ſondern contemplativ, didaktiſch.

§. 885.

1. Da es aber die dichtende Phantaſie iſt, welche ſich auf den Standpunct der empfindenden ſtellt, ſo liegt darin zugleich der Unterſchied von der Muſik: das Gefühl kann in der Dichtkunſt nur durch Anknüpfung an das Bewußtſein als Organ und Inhalt einer Kunſtform auftreten; das Subject ſpricht zwar nur ſich, ſeine Stimmung aus, vermag dieß aber blos dadurch, daß es theils Elemente der epiſchen Anſchauung, directe und indirecte Bilder, theils eigentliche Gedanken (gnomiſche Elemente) und Willensbewegungen in die Stimmungs-

Atmoſphäre überträgt. Durch dieſe ſämmtlichen Mittel bewegt ſich die lyriſche 2. Poeſie in den verſchiedenen Richtungen der Zeit, weſentlich aber iſt ſie im Gegenſatze gegen die epiſche Vergangenheit auf die Gegenwart geſtellt.

1. Wir haben die Muſik als die ſchlechthin ſubjective Kunſt des Gefühls kennen gelernt, die als ſolche kein Object geben kann. Darum iſt ihre Form das reine, verglichen mit aller andern Kunſt geſtaltloſe Bewegungsleben des Tons. Die Poeſie hat ſich über dieſe Sphäre erhoben und ſpricht mit dem Vehikel des articulirten Tons, des Worts, die innere Welt im Lichte des Bewußtſeins aus. Wenn daher in ihr der Standpunct wiederkehrt, auf dem das ganze Syſtem der Künſte in der Muſik ſteht, ſo muß, da dieß eine Verſetzung auf denſelben von einem andern Standpunct iſt, zugleich mit der Analogie auch der tiefe Unterſchied ſich geltend machen; daher ſchon in §. 846, Anm. 2. geſagt iſt, daß gegen das Stylgeſetz, welches Verirrung der Dichtkunſt in das Gebiet der Tonkunſt abwehrt, auch die lyriſche Form keine Einwendung begründe. Man kann nun das Verhältniß ſo beſtimmen: das Gefühl iſt die reine Mitte des Geiſteslebens, woraus die bewußten Thätigkeiten ſtets auftauchen und worein ſie ſtets zurückſinken; dieſe ſtehen daher beſtändig an ſeiner Schwelle (vergl. §. 748. 749); die Muſik, als Kunſt des reinen Gefühls, öffnet ihnen dieſen Eintritt nicht; die lyriſche Poeſie öffnet ihn, umhüllt aber alle beſtimmte Geſtaltung, die hiemit eingelaſſen iſt, mit dem Schleier des Empfindungs-Elements: ein ſtets ſich vollziehender, ſtets ſich zurücknehmender Uebertritt auf andern Boden, ein Schweben zwiſchen dem reinen, unbewußten Sichſelbſtvernehmen und dem bewußten Vernehmen der Dinge, ein Nebel mit lichten Durchblicken. Das Gemüth geht nur aus ſich heraus, um in ſich zu bleiben; es kann ſeinen Zuſtand nur ausſprechen an Anderem, durch Hereinziehen von Solchem, was nicht mehr bloße Empfindung iſt, aber es wird dieſen Stoff auch blos hereinziehen, um ihm ſeine Farbe zu geben. Der lyriſche Dichter ſagt, was ſich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er ſagt es daher ſo, daß er im Sagen verſtummt und durch ſein Verſtummen auf einen unerſchöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unausſprechliches zwiſchen ſeinen Zeilen: das reine, wortloſe Schwingungsleben des Gefühls. Er nennt und zeichnet uns Dinge, Gedanken, aber in ihnen immer nur ſich, ſein Herz, wie ſie auf es wirken, aus ihm hervorſteigen und wie kein Ausdruck ihm genügt. — Wir haben geſehen, wie in der Poeſie die bildende Kunſt ſich wiederholt (§. 838); dieß wird in der epiſchen Dichtart im engeren Sinne zur Wahrheit, aber der Satz iſt ganz allgemein ausgeſprochen und muß auch in der Sphäre wahr bleiben, von welcher mit beſonderem Nachdruck das Andere gilt, daß in der Poeſie die Muſik wiederkehrt. So ſind es denn zunächſt epiſche Elemente, d. h. Bilder der Anſchauung, wodurch der

Lyriker ſeine ſubjective Stimmung objectivirt. Sehen wir nun an einigen Beiſpielen, worin dieſe Anſchauungsbilder, zunächſt die directen im Unterſchiede von den indirecten, metaphoriſchen, beſtehen und wie ſie ſich mit dem eigentlichen, unmittelbaren Gefühls-Ausdruck miſchen. In „Schäfers Klagelied“ hören wir unmittelbar kein Wort von dem, was der Inhalt iſt, dem in Liebesweh gebrochenen Herzen; er zeigt uns, wie er tauſendmal an den Stab gebogen auf dem Berge ſteht, in das Thal hinabſchaut, wie er in dunkler Bewußtloſigkeit hinabſteigt, die wenigen Worte „und weiß doch ſelber nicht wie“ laſſen uns aber nicht zweifeln, daß hier das Anſchauungsbild nur dient, um einen Zuſtand der tiefſten Verſenkung des Gemüthslebens zu enthüllen; es folgt der Zug des unbewußten Blumenbrechens, des Harrens in Sturm und Wetter unter dem Baume, wir erfahren dann den Grund des innern Leidens mit den Worten: ſie aber iſt weggezogen u. ſ. w., und nun, wo man meinen könnte, daß die Schilderung des innern Zuſtandes anfangen werde, bringt das Gedicht zunächſt noch einen äußern Zug: „vorüber, ihr Schafe, vorüber“ und hat zum Schluſſe nur Ein directes Wort für das, was Inhalt des Ganzen iſt: „dem Schäfer iſt gar ſo weh!“ Mignon haucht ihre Sehnſucht nach dem ſchönen Heimathlande in Anſchauungen Italiens aus, nur im Refrain bricht ſie ausdrücklich durch, aber auch nicht rein direct, ſondern als ein Wunſch, dahin zu ziehen, der eigentlich wieder ein Bild enthält. Gretchen im Fauſt ſagt uns in den Strophen, die ſie am Spinnrade ſingt, wie ſie nur nach dem Geliebten aus dem Fenſter ſchaut, aus dem Hauſe geht, ſchildert dann ſeine herrliche Erſcheinung und ſchließt mit einem Bilde der heißen Umarmung, wie ſich Herz und Phantaſie danach drängt, ſie ſpricht ſo die unendliche Sehnſucht in lauter Anſchauungsbildern aus; in jenem Liede des tiefſten Weh's, das ſich als Gebet an die Maria wendet, zeichnet ſie in wenigen Zügen zuerſt das Bild der vom Schwerte durchbohrten, zum Himmel aufblickenden Mutter Gottes, vor dem ſie kniet, ſie erzählt nachher (wir ſehen von den andern Strophen noch ab), wie ſie die Blumenſcherben mit Thränen bethaute, als ſie Morgens die Blumen brach, die ſie vor dem Bilde niederlegt, ſie ſchildert, wie ſie vor Aufgang der Sonne in ihrem Jammer ſchon aufgerichtet im Bette ſaß. Werther, ächt lyriſch, kann uns nur ſagen, wie ihm die Augen der Geliebten vor der Stirne brennen: „hier, wenn ich die Augen ſchließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft ſich vereinigt, ſtehen ihre ſchwarzen Augen. Hier! ich kann es dir nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, ſo ſind ſie da; wie ein Abgrund ruhen ſie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn.“ Es unterſcheiden ſich aus dieſen Beiſpielen bereits zweierlei Formen der objectiven Anſchauung: das lyriſche Subject führt uns erzählend, ſchildernd äußere Objecte vor, aber auch ſein eigenes Bild, indem es ſich vor ſeine und unſere Phantaſie in einem beſtimmten Zuſtand hinſtellt. Die letztere Form iſt zwar ſubjectiv, aber im Subjectiven noch zu den objectiven Elementen zu zählen. Nun muß aber das in Empfindung verſenkte Selbſt auch unmittelbar von ſich ausgehend ohne dieſe Gegenüberſtellung ſeinen Stimmungszuſtand auszuſprechen ſuchen. Da derſelbe jedoch ſchließlich unſagbar iſt, ſo wird es auch für dieſe rein ſubjective Einkehr in ſich abermals nach objectiven Elementen greifen; es wird nämlich der leibliche Reflex des Seelenzuſtands dienen müſſen, um ein andeutendes Bild von dieſem zu geben. Man betrachte Mignon's Lied: „Nur wer die Sehnſucht kennt“: das kranke Herz ſucht zu ſagen, was es leidet; da beruft es ſich zuerſt auf Andere, die daſſelbe leiden, die werden es wiſſen, ſagen läßt es ſich nicht; jetzt folgt ein Anſchauungsbild der zweiten Gattung der erſt von uns aufgeführten Formen: „allein und abgetrennt von aller Freude ſeh' ich an's Firmament nach jener Seite“; mit wenigen Worten wird hierauf ſächlich die Urſache des Leidens angegeben: „ach, der mich liebt und kennt, iſt in der Weite“; nun aber ſoll endlich der innere Zuſtand direct ausgeſprochen werden, da hat das unſagbare Gefühl nur Ein Mittel, es holt ein Bild aus der tiefen Durchwühlung, welche die Sehnſucht im phyſiſchen Leben hervorbringt: „es ſchwindelt mir, es brennt mein Eingeweide“ und hier, wo derjenige, der das Lyriſche nicht verſteht, meinen wird, das Eigentliche, die wirkliche Entwicklung des Seelenzuſtands werde nun folgen, — verhaucht das Lied, es kann nur zum erſten Satze der Berufung auf Andere zurückkehren und ſchließen. So findet auch jenes erſte Lied Gretchen's kein directes Wort für ihren Zuſtand, als: „mein Herz iſt ſchwer, mein armer Kopf iſt mir verrückt, mein armer Sinn iſt mir zerſtückt“; und das zweite greift ebenfalls in die verſtörten Tiefen des leiblichen Lebens, doch nur, um ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dieß eigentlich unausſprechlich ſei: „wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weißt nur Du, nur Du allein“, dann findet die innere Qual nur das einfache Wort: Wehe, fühlt aber, daß es nicht genügt, und wiederholt es daher dreimal, auf den Buſen deutend: „wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Buſen hier“; ſie greift wieder zum Objectiven: „ich wein, ich wein', ich weine“, und noch einmal zum phyſiologiſchen Bilde: „das Herz zerbricht in mir“, dann aber, da dieß Alles unzureichend bleibt, zu jenen epiſchen Elementen der Vergegenwärtigung ihrer Leidensgeſtalt. Clärchen's Sehnſucht langet und banget in ſchwebender Pein, jauchzt himmelhoch zum Tode betrübt und kann nicht weiter. Das Objective, in jenem engeren und dieſem allgemeineren Sinne, genügt alſo nicht und eben das iſt die rechte Lyrik, die dieß nicht Genügen, dieß Wortloſe im Worte ausſpricht, aber es iſt doch der einzige Körper, an welchem der elektriſche Funke des Gefühls hinläuft und aufſprüht. So gewiß iſt im Lyriſchen ein epiſches Element, daß es ſogar Formen gibt, welche ſcheinbar ganz darin aufgehen, eine Anſchauung zu geben, ſei es ein ruhendes Naturbild, Sittenbild oder eine Erzählung. Es iſt aber noch nicht die Rede von dieſen beſondern Formen, ſie ſind dem Abſchnitte von den Zweigen vorbehalten, hier nur vorbereitet. Betrachtet man nun das letzte der aufgeführten Mittel des lyriſchen Gefühls näher, ſo iſt es eine Art dunkler Symbolik, wodurch der leibliche Zuſtand den Seelenzuſtand reflectirt. Behutſam angewendet gilt ebendieſer Begriff dunkler Symbolik von den objectiveren Anſchauungs-Elementen, die vorher aufgeführt ſind. Es handelt ſich hier noch gar nicht von der eigentlichen Vergleichung, aber das Angeſchaute wird ähnlich wie in dem dunkeln Zuſammenfühlen von Inhalt und Bild im altreligiöſen Symbole zu einem Spiegel, verliert ſeine Selbſtändigkeit, das Gefühl, hülflos in ſeiner Unausſprechlichkeit, hängt ſich daran, heftet ſich daran, ſenkt ſich hinein, um ſich an ihm wie an einem Sinnbilde zum Ausdruck zu verhelfen. So in Desdemona's Liede der Refrain von der grünen Weide; das verlaſſene Mädchen ſagt uns nicht, wie ſie unter der Weide ſitzt und ihr die grauen, hingegoſſenen Blätter und Zweige zum Bilde ihres Zuſtands werden, der ſich ganz in Thränen hingießen möchte, ſie vergleicht nicht, es ſchwebt ihr nur ſo vor, aber ſie muß immer darauf zurückkommen. Ein andermal ſind es Blumen, ein murmelnder Bach, eine neblige Haide, woran das Gefühl des eigenen Zuſtandes anſchließt. In Göthe's Strophe: „Ueber allen Wipfeln iſt Ruh'“ haben wir dieß innig ſymboliſche Hineinfühlen in die Natur oder das Herausfühlen aus ihr in unvergleichlich reiner Form. In Ed. Mörike's Jägerlied erinnert die zierliche Spur des Vogels im Schnee den Waidmann an die zierlicheren Züge in den Briefchen der geliebten Hand aus weiter Ferne; nun ſieht er einen Reiher hoch in den Lüften und voll von dem Gedanken der Macht der Liebe über Zeit und Raum ruft er aus: tauſendmal ſo hoch und ſo geſchwind die Gedanken treuer Liebe ſind. — Ein Anderes iſt nun die eigentliche Vergleichung. Es bedarf keines Beweiſes, daß das Gefühl aus demſelben Grunde, wie nach jenen zunächſt directen Bildern, nach ihr greift, nämlich eben, weil es nicht unmittelbar ſich ſelbſt ausſprechen kann. Daher ſpielt die Vergleichung in der Lyrik eine ſo weſentliche Rolle wie im epiſchen Gebiete, ja ſie wird noch ungleich häufiger auftreten, aber in einem ganz verſchiedenen Charakter: ein Unterſchied, den wir nachher an anderem Orte verfolgen werden; hier weiſen wir auf die Stärke der Geltung dieſes Mittels zunächſt nur hin, indem wir eine tief bezeichnende Erſcheinung hervorheben: das Bedürfniß, die dunkle Stimmung in einem Andern, Helleren zu ſpiegeln, dem in's Unendliche ſich verlierenden Hintergrunde das Gegengewicht eines deutlichen Vordergrunds zu geben, iſt ſo ſtark, daß es die Lyrik liebt, geradezu eine ganze Empfindung, einen ganzen Gedanken nur an einem Tropus fortlaufend und ihn durchführend zu entwickeln:

Erzeugniſſe, die man wohl in beſonderer Anwendung des Worts allegoriſche Gedichte genannt hat. So fühlt Göthe im Schwager Kronos mit den Wechſeln einer Wagenfahrt die Wechſel eines Menſchenlebens warm und innig zuſammen; er läßt in dem nachgedichteten Volkslied Haidenröslein einen ſchalkhaften Gedanken durch das Bild vom gebrochnen Blümchen durchſpielen; er ſpricht einen ernſten und tiefen Gedanken direct als Sinn des Bildes aus im „Geſang der Geiſter über den Waſſern", ſo Uhland in der „Ulme zu Hirſchau".

Der §. ſagt, daß das Gefühl auch zu dem Ausdruck von beſtimmten Gedanken und Willensbewegungen fortgehe, um ſich eine Sprache zu geben. Wir haben einen Fall des Erſteren in den ſo eben angeführten Beiſpielen gefunden, er enthält aber natürlich nicht die einzige Art, ſondern in jeder Weiſe wird der lyriſche Dichter ausdrücklich Gedachtes ſeinem Erzeugniß einflechten. Es iſt die Vollendung des Unterſchieds von der Muſik, daß hier das Gefühl zum wirklichen Betrachten, zum Denken des Allgemeinen ſich erſchließt, ohne doch ſeinen Charakter zu verlieren, denn die Gedanken dürfen nur auf ſeinem Strome ſchwimmen, müſſen in das grundbeſtimmende Element ſeines Erzitterns und Schwebens hineingezogen ſein, oder richtiger, nur aus ihm aufſteigen, um wieder in ihm unterzutauchen. Allerdings liegt die Abirrung in das Sentenziöſe und überhaupt das Philoſophiſche, Lehrhafte nahe, die Probe aber, ob dieß Außeräſthetiſche der Ausgangspunct und das Herrſchende, oder nur ein Strahl ſei, an dem das Helldunkel der reinen Stimmung Licht ſucht, wird nicht ſchwer ſein. Wir kommen auf dieſen Punct und die allerdings feinen Grenzbeſtimmungen anderswo zurück. Dieß gedankenhafte Element bezeichnet der §. kurz als das gnomiſche, natürlich nicht zu verwechſeln mit der beſondern Form der gnomiſchen Poeſie. — Auch mit Willensbewegungen verhält es ſich ſo, daß die lyriſche Dichtung, während die Muſik ſie nur anzukündigen ſcheint, ohne ſie ausſprechen zu können, ſich ihrem wirklichen Ausdruck öffnet; ja es muß eine Lyrik des Willenspathos, des kriegeriſchen, politiſchen, ethiſchen geben, die darum noch nicht Tendenz-Poeſie iſt, ſondern der Bedingung genügt, daß die Empfindung das beſtimmende Element bleibe, in welches die Idee, deren Widerſpruch mit der Wirklichkeit den Willens-Eifer begründet, erſt ganz ſich umgeſetzt hat. — Eine andere, negative Bedingung, die gerade hier beſonders zu betonen iſt, nämlich die, daß das Pathologiſche überwunden ſei, wird nachher zur Sprache kommen. Uebrigens verſteht ſich, daß, was wir epiſche oder Anſchauungs-Elemente genannt haben, in der Wirklichkeit von dieſen Eintritten in die Welt des denkenden und wollenden Geiſtes nicht zu trennen iſt, daß ſie vielmehr insgeſammt an und miteinander verlaufen.

α. Die Unterſcheidung dieſer Elemente, welche überall nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinweiſen, führt auf die Zeitbeſtimmung.

Es iſt ſchon in §. 862 geſagt, daß die lyriſche Poeſie auf die Gegenwart, wie die epiſche auf die Vergangenheit geſtellt iſt. Es iſt dieß nur ein anderer Ausdruck für den Satz, daß das Beſtimmende dieſer Dicht-Art die lebendige, alles Object in ſich verarbeitende Subjectivität iſt. Das Lyriſche iſt ganz auf dieſen Moment concentrirt: jetzt, eben jetzt empfindet ein lebendiger Menſch die Welt ſo und nicht anders. Allein der Moment flieht im Werden und weicht dem folgenden. So iſt die Gegenwart nur der ſtets relative Punct, von welchem aus der Lyriker die Vergangenheit und Zukunft durchmißt. Von ganz beſonderer Stärke iſt die Richtung der Vergangenheit. Wo das Gefühl ſelbſtändig waltet, iſt die Wehmuth des Rückblicks beſtimmender Grundzug, ein Flor, der über Allem, auch dem Heitern liegt; denn als ein dunkles Schwingungsleben iſt das Gefühl weſentlich ein Vernehmen der Zeit, eigentlich die Zeit ſelbſt als ſubjectives Vernehmen des ewigen Wechſels: dieſer Ton, den wir ſchon im Epiſchen fanden, dieſer Zuſtand, als ſäße man am Strome der allgemeinen Vergänglichkeit und hörte ihn rauſchen, wird im Lyriſchen herrſchend und weſentlicher Grundzug. Die Gegenwart weiſt aber durch Hoffnung oder Furcht nothwendig auch auf die Zukunft und die Empfindung ſchwillt in zarterer oder gewaltſamerer Weiſe nach ihr hin, das Selbſt ſtellt ſich in ſie hinaus und ſchaut dort ſein Bild. Den Zug der Wehmuth hebt auch dieß nicht auf, es zieht ſich vielmehr etwas hindurch, ein Klang, der zu ſagen ſcheint, daß auch dieß Zukünftige einſt vergangen ſein wird. Wie dieſen verſchiedenen Beziehungen nun die Elemente der Anſchauung, der Betrachtung und der Willensbewegung als Ausdrucksformen dienen, bedarf keiner Auseinanderſetzung.

§. 886.

Wie die lyriſche Dichtung der Zeit nach weſentlich auf den Moment gewieſen iſt, ſo dem Umfange nach, in welchem ſie das Objective ergreift, auf die Vereinzelung: es iſt weſentlich dieſes Subject, das in dieſer Situation von einem Punct aus der Totalität der Welt berührt wird; daher iſt empiriſches Erleben in der Form der Zufälligkeit vorausgeſetzt, daher liegt auch das Pathologiſche (vergl. §. 393, a.) beſonders nahe und muß an dieſer Stelle ausdrücklich wieder abgewieſen werden. Das freie und univerſale Gemüth, das in Kampf und Schmerz ſich mit der Welt verſöhnt hat, legt nun zwar in jedes Einzelne ſein ganzes Inneres und das Gefühl des Univerſums, aber unentwickelt, und nur die Geſammtheit der lyriſchen Aeußerungen gibt das Bild einer Perſönlichkeit, eines Volks, der Völker, der Welt. Die beſtimmte Art des Zuſammenfühlens der Individualität und der Welt verleiht dem Gedichte ſeinen Duft.

Die lyriſche Poeſie hat über der Innigkeit, die ihr gewonnen iſt, das Object zwar nicht ſo ganz verloren, wie die Muſik; wir haben ihre epiſchen, bildlichen, gnomiſchen, überhaupt einen Gegenſtand nennenden Elemente kennen gelernt; aber ſie kann das Object nicht entwickeln, nicht ausbreiten. Iſt ihr zeitliches Element die Gegenwart, alſo der Augenblick, ſo iſt in Beziehung auf ihren Verkehr mit den Gegenſtänden ihr Charakter die Punctualität; ſie iſt ein punctuelles Zünden der Welt im Subjecte: in dieſem Moment erfaßt die Erfahrung dieſes Subject auf dieſe Weiſe. Wir haben in §. 393, ₁. für alle Phantaſiethätigkeit gefordert, daß ſie von der zufälligen Anregung durch irgend ein Naturſchönes ausgehe, allein in den andern Gebieten wird an dem ſo gegebenen Stoffe fortgebildet, bis er ein größeres Weltbild darſtellt, das eine zweite, ideale Natur iſt und worüber man den Ausgangspunct rein vergißt; die Muſik fällt hier weg, da ſie gar kein Mittel hat, den Anſtoß, wovon die erfindende Stimmung ausgegangen, erkennbar durchblicken zu laſſen; der lyriſche Dichter aber ſagt es recht ausdrücklich, daß er bei dem und dem Anlaß, hier am Fluß, im Gebirge, hier, wo er die Geliebte zum erſten oder letzten Mal geſehen, wo er am Todtenbette des Freunds geſtanden u. ſ. w., den Grundgehalt des Lebens ſo oder ſo gefühlt hat; wir ſehen ihn im Nachen auf dem Strom, über den er vor Jahren ſchon einmal gefahren, von den Manen derer, die damals mit ihm waren, begleitet; wir ſehen ihn dem Schnee, dem Regen entgegenſtürzen, um die Bruſt zu kühlen, mit ſchlagendem Herzen geſchwind zu Pferde ſteigen, das Rebengeländer an ſeinem Fenſter mit Thränen befeuchten; das Mägdlein ſteht am Herde, muß Feuer zünden früh, wenn die Hähne kräh'n, und wie ſie in's Feuer blickt, fällt ihr ein, daß ſie die Nacht vom treuloſen Knaben geträumt hat, die Verlaſſene ſchleicht durch's Wieſenthal als im Traum verloren. So accentuirt der Lyriker die Situation und eben weil er ſie als ſolche accentuirt, mit einem raſchen Lichte beleuchtet, geht er nicht zu der Ausführung fort, worin ſie ihre Bedeutung verlöre. Daher gilt von der lyriſchen Dichtart wie von keiner andern das Göthe'ſche Wort, daß ein wahres Gedicht Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne des Wortes ſei, daher konnte aber auch in keinem Kunſtgebiete das Wahre dieſes Wortes ſich ſo ſehr dahin verkehren, daß man unter Gelegenheit einen Anlaß verſtand, von dem nicht freie Gunſt der Muſe, ſondern die Abſicht des Machens, etwa gar auf Beſtellung, ausgeht. Die Gelegenheit iſt der Zufall des Anlaſſes, der die Phantaſie abſichtslos in Bewegung ſetzt. Alles äſthetiſche Erfinden iſt zufällig, aber in keinem Gebiete betont ſich der Begriff der Zufälligkeit ſo, wie im lyriſchen, eben weil der außer aller Berechnung liegende Ausgangspunct als ſolcher in der Situation premirt und erhalten wird. Die Situation iſt der Moment, wo Subject und Object ſich erfaſſen, dieß in jenem zündet, jenes dieß ergreift und ſein Weltgefühl in einem Einzelgefühl ausſpricht. Treffende und feine Bemerkungen über dieſen Lebenspunct der ächten Lyrik gibt Gervinus in ſeiner meiſterhaften

Schilderung des deutſchen Volksgeſangs (Geſch. d. Nat.-Lit. d. Deutſch. Th. 2, VII, 1). — Vermöge dieſes Charakters liegt nun das Pathologiſche im lyriſchen Gebiete näher, als in andern; wir haben es längſt beſprochen und abgewieſen und brauchen daher hier nur zu ſagen, daß es wegen der ſtärkeren Verſuchung beſonders ausdrücklich zu verwehren ſei. Die jambiſche Poeſie der Griechen, ſo manches von Zorn und Rache glühende Lied der Araber, der franzöſiſchen Dichter des Mittelalters, vor Allem aber die neuere Zeit mit ihrer ſo ungleich vertieften Spannung der Gegenſätze im Subjecte liefert unzählige Proben; was der unmittelbare Natur-Ausbruch der Leidenſchaft ſei, zeigt namentlich Bürger in Stellen, wie: „denn wie ſoll, wie kann ich's zähmen, dieſes hochempörte Herz? wie den letzten Troſt ihm nehmen, auszuſchreien ſeinen Schmerz? Schreien, aus muß ich ihn ſchreien“ u. ſ. w. Die Gefahr, daß „die Hand, die vom Fieber zittert, das Fieber zu ſchildern unternehme“, hat noch einen beſtimmteren Grund, als den, daß die Forderung des in gegebener Situation lebensfriſch Gefühlten ſo leicht mißverſtanden wird: er liegt in der falſchen Deutung der Wahrheit, daß das Land des Gefühls ein Land der Schmerzen iſt. Erleben, erfahren heißt durch Leiden gehen; die Welt in ſich verarbeiten, heißt durch das Meer der Qualen ſchwimmen. Das Object tritt nicht kampflos in das Subject ein, um aus ihm verklärt im Glanz und Dufte der Empfindung hervorzuſteigen; die naive epiſche Freude an den Dingen muß erſt bitter vergällt, das Ideal, womit der jugendlich geſchwellte Geiſt an die Welt geht, mit der rauhen Unerbittlichkeit hart zuſammengeſtoßen ſein, ehe die Blume der tieferen, gefüllteren Lyrik aus den Tiefen des Gemüthes ſproßt. Die Lyrik hat dieſen Lebensprozeß in ſeiner innerſten Spannung auszuſprechen und ſo unzählige Lieder der unbefangenen Heiterkeit ſie geſchaffen hat und ſchafft, ſo geben doch dieſe nur zuſammengefaßt mit der weit größeren Summe der ſchmerzvollen das ganze und wahre Bild dieſer Dicht-Art. Aber eben: der Kranke kann die Krankheit nicht darſtellen; nur das Gemüth, das ſich zur Seligkeit der idealen Freiheit durchgekämpft hat oder doch die tiefe Anlage dazu, die Kraft der Geſundheit in ſich trägt, um die gefährlichſten Krankheiten in glücklichen Kriſen zu überſtehen, wird die einzelne Erſchütterung, wie ſie ſo eben noch in ihm nachzittert, verklärt, zur Allgemeinheit der Idee gereinigt wiedergeben. Göthe's unverwüſtliche Elaſtizität ſteht auch in dieſem Zuſammenhang als reines Muſter da. In ſeiner Hand wird Alles leicht und frei, verliert die Erdenſchwere, ſchwebt im Aether der reinen Stimmung und Form. An dem Morgen, da er Wetzlar verläßt, die Flamme einer verzehrenden Leidenſchaft, in welche die Zeitſtimmung der Sentimentalität noch ihr Oel gegoſſen, noch heiß im Herzen, dichtet er „Pilgers Morgenlied“; der Nord des Lebens „ziſcht ihm tauſendſchlangenzüngig um's Herz“, aber die Liebe des einzelnen Mannes zum einzelnen Weibe wird ihm zur

„allgegenwärtigen Liebe, die ihn durchglüht, die ihm gegoſſen in's frühwelkende Herz doppeltes Leben: Freude, zu leben, und Muth.“

Das einzelne Werk der lyriſchen Muſe wird durch dieſe Unendlichkeit, den Ausdruck eines freien, in der Klarheit des Univerſalen lebenden Gemüths zum Mikrokoſmus. Allein die Kunſt im Ganzen und Großen ſtrebt dahin, den Mikrokoſmus in einem entfalteten, größeren Ausſchnitte des Makrokoſmus niederzulegen; die Lyrik faßt nur einen kleinen Punct der Welt an und läßt ihm keine Selbſtändigkeit, entwickelt ihn nicht, ſondern eilt, ihm den Klang des Gemüths zu entlocken; der kleine Punct wird dadurch wohl zu einer Welt, aber doch nicht ſo unbedingt, wie es Angeſichts des größeren Kunſtwerks keine Welt mehr gibt, ſondern die ganze Welt jetzt hier, in dieſem Bild enthalten iſt, wir fühlen vielmehr den Vorbehalt durch, daß es unzählige andere Puncte der Berührung und Klänge geben kann, die erſt das Weltbild vollenden. Man muß daher die Erzeugniſſe der lyriſchen Dichtung ſummiren, das Bild der ganzen einzelnen Perſönlichkeit und ihrer Weltauffaſſung entſpringt nur aus der Reihe ihrer Lieder; dieſe Reihe neigt an ſich zu Gruppen, die einen Lebenszuſtand erſt entfalten. Die Gruppen führen wieder aufeinander und ſchließen ſich zum Geſammtbilde ab. Solche Gruppen ſind aber im Großen die lyriſchen Poeſieen ganzer Völker, wie ſie ſich unterſcheidend ergänzen, und nur die lyriſchen Dichtungen aller kunſtſinnigen Nationen zeigen die Welt auf ihren verſchiedenſten Puncten von der Subjectivität nach ihren verſchiedenſten Seiten erfaßt, durcharbeitet, poetiſch durchwühlt und ſo die Welt im Subject oder umgekehrt. — Wir können dieß Alles ſo zuſammenfaſſen: die lyriſche Poeſie hat nicht ſowohl beſtimmten Körper, als beſtimmten Duft. Man vernimmt in ihr die Perſönlichkeit und ihre Art, die Gefühlsweiſe ganzer Nationen, vereinigt mit der beſtimmten Natur der Gegenſtände, an die das Gefühl im einzelnen Fall und in herrſchender Richtung anſchießt, wie eine ſpezifiſche Atmoſphäre, die man gern mit einem feinen, aber entſchiedenen Eindruck auf den Geruchſinn vergleicht. Es iſt, wie wenn man vom Weine ſagt, er habe Blume, eine beſtimmte Blume, womit man ausdrücken will, daß man das Erdreich, worin er gewachſen, die Zone, die ihn gereift, in den feinſten Nerven durchfühle. Es iſt vielleicht das höchſte, abſolute Lob, wenn man von einem lyriſchen Gedichte ſagen kann, es habe Duft. Herder hat, wie Wenige, das Organ gehabt, dieſen Duft zu finden und zu unterſcheiden.

§. 887.

Der lyriſche Styl iſt im Unterſchiede vom epiſchen (vergl. §. 869) darauf gewieſen, mehr errathen zu laſſen, als auszuſprechen, vom Aeußeren auf das Innere zu deuten und daher nicht in gemeſſener Ruhe zu entwickeln, ſondern

raſch, abgebrochen fortzuſchreiten. Die Compoſition verknüpft die Vorſtellungen nicht nach ihrer objectiven Ordnung, ſondern liebt Abſprünge, die ihren Zuſammenhang in der ſubjectiven Einheit des Gefühls haben und nur entfernt der relativen Selbſtändigkeit der Epiſode ſich nähern können. Die wirkliche Einheit liegt darin, daß ſie ein organiſches Bild des Verlaufs einer Stimmung gibt, worin eine Bewegung durch drei Hauptmomente (vergl. §. 500, [illegible]) ſich vernehmlich durchziehen wird. Dieſem Gange ſagt die unterbrechende und abſchließende Rückkehr zum Grundtone durch den Refrain zu. Die Natur des Gefühls fordert Kürze des Ganzen.

Es wird ſich zeigen, daß der Unterſchied der Style in der lyriſchen Poeſie nicht in der durchgreifenden Bedeutung auftreten kann, wie in der epiſchen; wir erwähnen ihn vorläufig ſchon hier, um zuzugeben, daß die direct ideale, plaſtiſche Richtung allerdings den ſtammelnden, ſprungweiſen, andeutenden Charakter nicht in dem Maaße tragen wird, wie die naturaliſtiſche und individualiſirende; allein es wird dieß nur ein ſehr relativer Maaß-Unterſchied ſein, denn die ſpezifiſche Natur des Gefühls iſt ſich überall gleich: ſie kann ſich eigentlich nicht in Worten ausdrücken und wenn ſie es doch verſucht, muß ſie es ſo thun, daß man den Worten anſieht, es ſei immer noch mehr zurück, als ausgeſprochen iſt. Je mehr ich mein Gefühl zur klaren Geſtalt beredt und in flüſſigem Zuſammenhang herausbilden kann, deſto mehr hört es ſchon auf, Gefühl zu ſein. Wir haben geſehen, daß epiſche Anſchauungs-Elemente, Gedanken und Willensbewegungen herbeigezogen werden, um einen Anhalt zu geben, an dem das Unergründliche zur Aeußerung gelange; es muß aber eben zugleich die Unzulänglichkeit dieſes Anhalts zu Tage treten, es ſind Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten, ſondern wieder zerrinnen und ſo ein Helldunkel erzeugen. Namentlich muß ſich dieß an dem indirect bildlichen Elemente, den Tropen, bewähren: die lyriſche Poeſie wird die kühn verwechſelnde Metapher dem begründenden, entwickelnden Gleichniſſe vorziehen, das gerne dem Bilde die Ausführlichkeit einer über den Vergleichungszweck hinausgehenden ſelbſtändigen Schönheit zuwendet. Es bleibt alſo dabei, daß das ahnungsvoll nach innen Deutende, Springende, Unentwickelte recht im vollen Gegenſatze gegen das Epiſche den allgemeinen lyriſchen Stylcharakter bildet. Man ſehe darauf jenes Lied und liedartige Gebet Gretchen's in Göthe's Fauſt an und beobachte, wie hier das ächt lyriſche Gefühl von jedem Verſuche der Entfaltung, der Ausbreitung wieder in ſeine unerſchöpfliche Tiefe zurückſinkt. Dieß Stylgeſetz wird ſich am meiſten da bewähren, wo es am meiſten in Gefahr ſein wird, nämlich in den Formen, die innerhalb der lyriſchen Poeſie epiſch zu nennen ſind, alſo die Aufgabe haben, im Zuſammenhang erzählend darzuſtellen; hier wird der lyriſche Charakter der ſcheinbar ablenkenden Aufgabe zum Trotz, alſo gerade mit doppeltem Nachdrucke ſich geltend machen. — Der allgemeine Satz führt ſogleich zu der Frage nach der Compoſition und hier bewährt ſich, was von der Schwäche des Unterſchieds der Style geſagt iſt, daran, daß gerade der direct ideale, claſſiſche Styl auf ſeiner Höhe am vollſtändigſten ausgebildet hat, was man die lyriſche Unordnung nennt. Sie hat ſich vorzüglich in der Ode feſtgeſetzt; Pindar componirt wahrhaft labyrinthiſch, knüpft Fäden an, läßt ſie wieder fallen und flicht ſie erſt am Ende ſo zuſammen, daß die Bedeutung klar wird (vergl. u. A. Otfr. Müller Geſch. d. griech. Lit. B. 1, S. 409 ff.). Dieſe vielbeſprochene Art der Anlage, das Abſpringen zu weit von einander entlegenen Gegenſtänden, das ſcheinbar geſetzloſe, der bloßen Einbildungskraft angehörige Spiel der Verknüpfung der Vorſtellungen erklärt ſich leicht daraus, daß die wirkliche Ordnung eine ſubjective iſt und die objectiven Elemente aus dem Einen Geſichtspuncte der Stimmung verbindet. Dieſe ſchwebt über der Welt, wie ein Magnet, an den auf Koſten des ſächlichen Zuſammenhangs Jedwedes anſchießt, was eine weſentliche Seite der Beziehung zu ihm hat, oder ſie kann mit dem ſchwebenden Vogel im Anfange von Göthe's Harzreiſe im Winter verglichen werden: „Dem Geier gleich, der auf ſchweren Morgenwolken mit ſanftem Fittig ruhend nach Beute ſchaut, ſchwebe mein Lied!“ Man wird ſich hierüber klare Rechenſchaft geben, wenn man an ſich ſelbſt beobachtet, wie im Zuſtande entſchiedener Gefühlsſtimmung die Phantaſie umherſchweift, als handle ſie, vom Denken nicht überwacht, ganz willkürlich für ſich; man wird ſich zuerſt wundern, wenn man ſich darauf beſinnt, bei wie fremdartigen Gegenſtänden ſie herumgeirrt iſt, hernach aber ſich überzeugen, daß ſie im Dienſte des Einen Grundgefühls gehandelt hat. Der Wahnſinn als fixe Idee iſt ein krankhafter Verluſt des ganzen Geiſtes in dieſen Zuſtand, dem die Kunſt als einem Zuſtand unter andern freie äſthetiſche Form gibt: er ſieht alle Dinge außerhalb der richtigen Ordnung nur im Zuſammenhang mit Einer habituell gewordenen Vorſtellung, Empfindung; Blitz, Donner, Sturm und Regen, Edgar's Erſcheinung, Gloſter's feinen Hut und alles Andere bezieht Lear nur auf den Undank ſeiner Töchter. Die Phantaſie kann auf dieſer ſcheinbaren Irrfahrt bei dieſem oder jenem Bild auch länger verweilen, als der ſprungweis bewegte Charakter der Dichtung es zuzugeben ſcheint, und man kann dieß Epiſode nennen. Dahin gehören z. B. die mythiſchen Erzählungen Pindar's, wie die des Argonautenzugs im Pythiſchen Gedicht auf den Kyrenäiſchen König Arkeſilas, allein das herrſchende Gefühl ruft die Phantaſie von dieſem Verweilen doch ungleich raſcher zurück, als die epiſche Anſchauung; ſo im gegebenen Beiſpiele, wo jenes Bild nur dient, die Größe des Kyrenäiſchen Königsgeſchlechts durch den Ruhm der Argonauten, von denen es abſtammt, zu verherrlichen. In der modernen Lyrik werden ſolche Epiſodenähnliche Stücke weit kürzer ſein, weil der ſubjective Charakter hier überhaupt das Anſchauungs-Element weit mehr in die Enge zuſammenzieht, man kann ſagen, weil ſie ächter lyriſch iſt. Die Einheit des lyriſchen Gedichts iſt denn weſentlich Ton-Einheit und es gleicht jener Richtung in der Malerei, welche nicht nur die Schönheit der Zeichnung, ſondern überhaupt den Werth der Gegenſtände gegen den Stimmungston zurückſtellt. Wir ſind aber jetzt im Elemente des zeitlich Bewegten: die Ton-Einheit muß alſo in Ton-Unterſchiede ſucceſſiv auseinandergehen und kann als Einheit von dieſen ebenſoſehr Bewegungs-Einheit heißen. Ein beſtimmtes Gefühl ſoll im Liede den Weg gehen, den ihm ſeine Natur vorſchreibt, und nicht ruhen, bis es erſchöpft iſt. Es bedarf keines Beweiſes, daß auch hier der Dreiſchlag von Anfang, Mitte, Schluß, wie wir ihn für alle Compoſition als organiſch gegeben aufgeſtellt haben, das Grundgeſetz der Gliederung bilden wird: Anſchwellen, Ausbrechen, ſich Beruhigen iſt der natürliche Verlauf jeder beſonderen Stimmung. Doch können dieſe Elemente verſchiedene Stellungen zu einander eingehen und zu der Verſchiedenheit dieſer Stellung kommt noch die Verſchiedenheit der Miſchung des Gefühlsklangs mit den Anſchauungs-Elementen, dem Gedankenmäßigen (Gnomiſchen) und dem Hindringen gegen den Willens-Entſchluß. Das letzte der drei Momente, die Beruhigung, kann natürlich die mannigfaltigſten Formen annehmen, iſt nicht nothwendig eigentliche Beſänftigung, beſteht aber weſentlich immer darin, daß das Gefühl eben in der Selbſtdarſtellung ſich läutert, idealiſirt. Pilgers Morgenlied von Göthe (Nachgel. W. B. 16), das wir oben in anderem Zuſammenhang angeführt, enthält den Dreiſchlag der Momente in der einfachen Weiſe, daß im erſten Satze der Anblick von Lila's Wohnung, obwohl im Morgennebel verhüllt, Bilder ſeliger Erinnerung im Dichter weckt; nun folgt ein zweiter Satz, zuerſt epiſch der erſten Begegnung gedenkend, dann raſch zu dem Gefühle der rauhen Wildheit des Trennungsſchmerzes übergehend und dieſem Schmerze kühn den männlichen Willen entgegenſtellend, im letzten Satze aber beruhigt ſich dieſer Sturm nicht im Erlöſchen der ſchmerzvollen Stimmung, ſondern im Verklären derſelben zur allgegenwärtigen Liebe. Dieß iſt allerdings die einfachſte, allgemeinſte Form des Verlaufs; allein die Beruhigung kann auch in einem vollen, ſtürmiſchen Ausbruch des Gefühls liegen und dann haben wir die Umſtellung, daß das zweite der drei Momente, wie ſie oben aufgeführt ſind, an den Schluß tritt; ſo ſchließt Gretchen's Lied „Meine Ruh' iſt hin“ mit dem ſtürmiſchen Wunſche, an den Küſſen des Geliebten, zu dem die wühlende Sehnſucht ſie drängt, zu vergehen: vorher zurückgehalten, gepreßt, erſtickt ſtürzt hier das Grundgefühl gewaltſam wie durch eine Schleuſe hervor, die ſich dadurch geöffnet hat, daß die arme Verlaſſene das Bild des Geliebten im vollen Glanze, wie die Liebe ſchaut, ſich vergegenwärtigt hat. Dieß iſt nun freilich keine Beruhigung im gewöhnlichen Sinn, aber als höchſter Ausdruck der Sehnſucht doch ein idealer Abſchluß. In Mignon's Lied „Kennſt du das Land“ ſteigert ſich die Sehnſucht in ununterbrochener Folge; in drei Strophen ſtellt ſich einfach die Dreigliederung dar; die erſte malt die Natur Italiens, die zweite ſeine Kunſt, und hier hängt ſich an das vorſchwebende Bild die dunkle Erinnerung der dort verlebten Kindheit; dadurch befeuert ſich in der letzten Strophe die Sehnſucht, die Phantaſie ſucht den Weg zu dem Ziele derſelben und findet ihn in einem der Alpenpäſſe, deſſen wilde Gebirgswelt recht der zum Gipfel angelangten Heftigkeit des Wunſches entſpricht, und mit dieſem beſchleunigten Pulſe ſchließt das Lied. Dagegen ſtellt ſich in Göthe's Gedicht „Raſtloſe Liebe“ der ſtürmiſche Ausbruch an den Anfang, bildet den erſten Satz: der Dichter möchte dem Gefühl einer neuen Liebes-Anziehung ſich entreißen, ſtürzt dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen; im zweiten Satze gibt er ſich davon Rechenſchaft, aber wir ahnen ſchon, daß die Schmerzen, denen er entfliehen will, nicht ſo unwillkommen ſind: „alle das Neigen von Herzen zu Herzen, ach! wie ſo eigen machet das Schmerzen!“, und im dritten Satze hat er ſich in das Glück ohne Ruh' ergeben und erkennt der Liebe, aus der es kommt, die Krone des Lebens zu: erſt jetzt, mit dieſem Geſtändniß iſt ausgeſprochen, was dem Anfange noch verſchwiegen zu Grunde liegt. — Dieſe Winke mögen hinreichen, zum weiteren Nachdenken über die lyriſche Compoſition und die mancherlei Umſtellungen ihrer Glieder anzuregen; ſie wären leicht zu vermehren, namentlich wenn wir auf die Form eingehen wollten, die eine Handlung erzählt und hiemit an das Ariſtoteliſche „Anfang, Mitte und Schluß“ in ähnlicher Beſtimmtheit gewieſen iſt wie Epos und Drama. Weſentlich iſt aber hier noch das Moment einer wiederkehrenden Unterbrechung des lyriſchen Verlaufs, die denn auch am Abſchluſſe noch ihr Recht behauptet, hervorzuheben: es iſt der Refrain, wie ihn beſonders das germaniſche Volkslied und die durch es verjüngte Kunſtpoeſie liebt. Er iſt zunächſt überhaupt Ausdruck davon, daß das Gefühl ſich in Worten eigentlich nicht auszubreiten, darzuſtellen vermag; ſo wird in Gretchen's ſchon beſprochenem Liede: „Meine Ruh' iſt hin“ der erſte Vers, der das Thema hingeſtellt hat, zum wiederkehrenden Strophen-Abſchluß, zum Refrain: es iſt ein mattes Zurückſinken von dem Verſuche einer ausführenden Schilderung des Zuſtandes einer liebenden Seele, die ihr Centrum verloren hat, aber am Schluſſe kann er hier nicht wiederkehren, da, entflammt am Bilde des Geliebten, das Gefühl ſich Luft gemacht hat und in's Weite ergießt. Dagegen in Gretchen's Gebet faßt er als Anfang und Schluß das Ganze ein; hier iſt er der Ausdruck davon, daß die Verzweiflung nur bei der göttlichen, mitfühlenden Liebe Hülfe ſuchen kann, er iſt aber am Schluß etwas verändert, ein heftigeres Flehen. Der Refrain trägt durch ſeine

Einſchnitte zu der ſogenannten lyriſchen Unordnung bei, denn unvermittelt durchbricht er die Verſuche des Gefühls, zur objectiven Anſchauung überzugehen; aber in Wahrheit ſtellt er wie eine wiederkehrende Melodie die Einheit des Grundtones aus den Wechſeln und Unterſchieden her; zugleich iſt er ein Ruhepunct: das Gemüth hält ſich an ihm feſt in dem bodenloſen Wogen der Empfindung. Allerdings kann er auch aus bloßen Naturlauten, Interjectionen beſtehen; die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Feſthalten der Grund-Empfindung bleibt ihm dann in dunklerer, der Muſik enger verwandter Weiſe. Das Kinderlied und Handwerkslied ſpielt gerne mit dieſer Form, um eine Körperbewegung auszudrücken, die der Geſang begleitet; die Kunſtpoeſie wird in Nachbildungen leicht kindiſch. — Daß die lyriſche Dichtung auf *Kürze* angewieſen iſt, geht aus der Natur des Gefühles hervor, wie wir auf ſie dieſelbe Forderung ſchon in der Lehre von der Muſik §. 764 begründet haben.

§. 888.

Die lyriſche Poeſie iſt durch ihre Bedeutung als Wiederkehr des Standpuncts der empfindenden Phantaſie in der dichtenden beſonders eng auf die *rhythmiſche Form* gewieſen; ſie führt ihrer Natur nach zum Strophenbau, bildet ihn kunſtreich zu einer Vielfältigkeit verſchlungener Gliederungen fort, verbindet Strophen zur Strophengruppe, deren Compoſition naturgemäß zu einer Gliederung von drei Sätzen neigt, endlich Strophengruppen zu größeren Ganzen. Die Grundforderung aber iſt, daß Ton und Gang der Stimmung ſich in der äußern Form treu ausſpreche, und dieſes Verhältniß ſoll nicht unter allzu viel Kunſt leiden. Weſentlich entſpricht dem Charakter der lyriſchen Dichtung der Reim. Die Verwandtſchaft mit der Tonkunſt wird in ihr zur wirklichen Verbindung durch muſikaliſchen Vortrag.

Die lyriſche Dichtung iſt enger an den Gehörsſinn gewieſen, weil ſie an das Bewußtſein zwar anknüpft, aber ihren Gefühls-Inhalt ihm nicht völlig zu erſchließen vermag, der Ton und ſeine Kunſtbildung aber eben die Sprache des Gefühls iſt. Doch führt dieß nicht unmittelbar auf den eigentlich muſikaliſchen Vortrag; die rhythmiſche Form in ihrem Unterſchiede von der Muſik und ihrer tiefen Verwandtſchaft mit derſelben iſt eben der Punct, worin der Antheil des Bewußtſeins, durch den jene Kunſt dem Gefühle Wort-Ausdruck gibt, mit dem reinen Bewegungsleben des Gefühls geeinigt erſcheint. Die verſchlungenen, mit Bild und Gedanke durchſchoſſenen Wege und Gänge des Gefühls führen nun naturgemäßer zu kunſtreichen rhythmiſchen Gebilden; es tritt an die Stelle der fortlaufenden epiſchen Versreihe eine Verbindung von Reihen zu ſelbſtändigen kleineren Ganzen, zu Strophen, und eine Aufeinanderfolge von Strophen wie dort von einfachen Reihen. Von jeher haben die Strophen dazu geneigt, den Weg des Gefühls dadurch beſtimmter darzuſtellen, daß ſie durch eine nach Länge oder Kürze überhaupt oder auch metriſch ungleiche Zeile ihre zuſammengeſtellten Reihen abſchloſſen und damit das Ausathmen des Gefühls ſchlechthin oder das Ausathmen mit einem kurzen neuen Aufſchwunge darſtellten. Es war zuerſt der Pentameter, der im elegiſchen Versmaaße zum Hexameter trat als „melodiſches Herabfallen der flüſſigen Säule, die im Hexameter geſtiegen iſt,“ es war dann der Epodos in verſchiedenen Formen. Allein der Doppelſchlag von Steigen und Sinken iſt nur die allgemeinere Seite des Gefühlslebens; die Stimmung hat ihren innern Verlauf und wir haben in §. 887 auch von ihm geſagt, daß ſich derſelbe naturgemäß durch drei Momente bewegen wird. Als ſich die Lyrik in der doriſchen Chorpoeſie immer kunſtreicher ausbildete, ſtellte ſich denn auch die Dreigliederung in den drei Sätzen: Strophe, Antiſtrophe und Epode dar. Die Minnepoeſie des Mittelalters hat dieſelbe Kunſtform in den zwei Stollen, die der Aufgeſang hießen, und dem Abgeſang ausgebildet; unter den neueren Bildungen ſind es namentlich mehrere italieniſche, die in der Verſchlingung ihrer melodiſchen Bänder den Abſchluß durch einen zwei vorangehenden Sätzen ungleichen Satz lieben, ſo die achtzeilige Stanze und das Sonett. Die antike Lyrik iſt nun zu äußerſt kunſtreichen Bildungen in der einzelnen Strophe fortgegangen und hat Gruppen von Strophen mit andern zu Einer großen verbunden: eine Höhe, die jedoch bedenklich die Grenze des richtigen Maaßes berührt. Es iſt nämlich der Conſequenz, zu welcher der erſte Theil unſeres §. führt, ihre Schranke zu ſetzen; denn bis auf einen gewiſſen Grad getrieben iſt das Kunſtreiche der rhythmiſch-metriſchen Form nicht mehr Ausdruck, ſondern Abzug, Ableitungskanal der Innigkeit der Empfindung: die Form wächst nicht mehr mit dem Inhalt, ſondern fordert Intereſſe für ſich und ſtiehlt ihm ſeine Wärme. Die Alten, bei denen überhaupt die äußere Kunſtform mehr als eine ſelbſtändige Welt der Schönheit beſtand (vergl. §. 859), konnten hierin ungleich weiter gehen, als die Neueren, ihr Formgefühl war als ſolches ſo warm, daß ſie, wenn ſie auch die Form mit Verluſt an Intereſſe für den Inhalt fühlten, doch innig fühlten. Wir werden zudem ſehen, mit welchen andern Seiten des unterſcheidenden Charakters ihrer lyriſchen Poeſie dieß zuſammenhängt. Dagegen ſchlug die ähnlich kunſtreiche Ausbildung der lyriſchen Formen im Minnegeſang auf der Höhe, zu der ſie ſich ſteigerte, in unzweifelhafte Erkältung des Gefühls, in conventionelles Spiel und ſtabilen Cultus beſtimmter Empfindungen um und es bedurfte der ganzen Schlichtheit des ſpäter aufblühenden Volksliedes, um zur Wahrheit zurückzukehren. Die Künſtlichkeit der romaniſchen und muhamedaniſch orientaliſchen Formen wird uns nöthigen, dieſer Lyrik ihre

Stelle jenſeits der Mitte wahrer Innigkeit anzuweiſen. Was namentlich die größeren Strophenſyſteme betrifft, ſo tritt an ihre Stelle in der neueren Poeſie natürlicher das Cycliſche, der Kranz von Gedichten, den der gemeinſchaftliche Inhalt einer umfaſſenden Gefühls-Situation oder Lebensepoche an geiſtigem Bande zuſammenhält. — Das einfach Weſentliche bleibt immer, daß der Stimmungston im Rhythmus reinen Ausdruck finde. Wir zeigen die rechten Wege durch einen Blick auf Göthe'ſche Balladen. „Der Fiſcher" iſt durchaus anthitetiſch gebaut; jede Strophe beſteht aus zwei kleineren vierzeiligen. Das Maaß iſt jambiſch, alſo anwachſend, andringend, aber je auf eine längere Zeile folgt eine kürzere: ein Zweiſchlag, der auf die Anſchwellung ein Gefühl des Zurückſinkens folgen läßt; die meiſten der Langzeilen aber zerfallen durch eine Diäreſe in zwei Dipodien, z. B: „das Waſſer rauſcht, das Waſſer ſchwoll;" „halb zog ſie ihn, halb ſank er hin." So geht durch das Ganze das Gefühl des anſchlagenden und zurückſinkenden Wellenſpiels, recht das Gefühl des Waſſers und des ſüß, ſchwindlicht Verlockenden, was es hat. „Der Gott und die Bajadere" beſteht aus Strophen, die je wieder aus zwei vierzeiligen gebunden ſind, aber auf jede ganze Strophe folgt eine dreizeilige, die ſich zu jener wie der Abgeſang zum Aufgeſang mit ſeinen Stollen verhält, übrigens durch den Schlußreim, welcher mit dem der größeren Strophen gebunden iſt, ſich an dieſe anſlicht. Jene ſind trochäiſch und drücken durch dieſes Maaß bald das Hohe der Herabkunft des Gottes, bald das ſicher Continuirliche des Fortſchrittes von den erſten Anlockungen und Erweiſungen der Liebe bis zum tragiſchen Ende aus. Die kürzeren Abſchlußſtrophen dagegen beſtehen aus längeren daktyliſchen Zeilen mit Vorſchlag und trochäiſchem Schluß; ſie ſchießen hervor, als habe das Gefühl in den Hauptſtrophen nicht genug Raum gehabt, ſich zu dehnen; in der erſten bezeichnet dieſer Rhythmus nur das ſchnell Wechſelnde in Mahadöh's Erdreiſen, in der zweiten ſchlägt er zum lieblichen Tanz und Zymbel-Klang als beſchleunigter Puls, in der dritten drückt er die dienſtwillige Geſchäftigkeit des Mädchens und die Freude des Gottes aus, in der vierten klingt er ängſtlich anwachſend im Gefühle der ſteigenden Schärfe der Prüfungen, in der fünften athmet er befriedigte Luſt, in der ſechsten bricht er ſtoßweiſe durch wie die Verzweiflung, womit die Bajadere unter die Begleiter des Leichenzugs ſtürzt, in der ſiebenten ſcheint er unter dem tragiſchen Inhalte des Prieſtergeſangs in dunkler Bangigkeit zu zittern, in der achten iſt er ganz Klage und in der neunten ſchwebt er mit dem verklärten Paare beſchwingt zum Himmel empor. Dagegen betrachte man die Braut von Korinth; ihre Atmoſphäre iſt ſchwüle Bangigkeit, es liegt wie ein bleierner Druck auf ihr; zwei kürzere Zeilen vor dem Schluſſe der Strophen ſcheinen unter dieſem Drucke nicht weiter zu können, den wiederholten Anſatz zu hemmen, den Athem einzuhalten, der dann, wie wenn der

Eintritt eines erwarteten Schrecklichen ihn befreite, in einer abſchließenden längeren Zeile, doch, wie die andern, in ſchweren trochäiſchen Wellen, aushaucht, und erſt in der letzten Strophe wird die Recitation dieſem rhythmiſchen Ende einen leichteren, ſchließlich entlaſtenden Ton geben. Aehnlich verfolge man, wie die kurzen Zwiſchenſtrophen im „Zauberlehrling“ bald die unwillkommene Stetigkeit des Fortwirkens der Zauberkräfte, bald die drollig angſtvolle Haſt des Lehrlings, bald den ordnenden Befehl und die Lehre des Meiſters ausdrücken. — Wir haben hier überall Strophenbildungen, die das Einfache verlaſſen, ohne zu verwickelt zu werden und namentlich iſt es der Reim, der die überſichtliche Haltung ſichert. Es erhellt aus Allem, was über den Charakter des Lyriſchen geſagt iſt, daß er in dieſer Dichtart die Bedeutung, die ihm in §. 860, a. zuerkannt iſt, im engſten Sinne behauptet. Er iſt weſentlich ſtimmungsvoll und man kann ſagen, daß die lyriſche Form ihren Beruf, ganz Kunſt der poetiſchen Stimmung zu ſein, erſt mit ihm erreicht habe. Das Verhältniß der lyriſchen Dichtung zur Muſik iſt ſchon in §. 839, a. berührt. Das Epos iſt zum recitirenden Vortrag, das Lied zum Geſange beſtimmt. Die innige Analogie zwiſchen dieſen iſt in aller Volkspoeſie wirklicher, untrennbarer Bund. Die griechiſche Lyrik hob ihn auch als Kunſtpoeſie nicht auf, ſondern wuchs und vervollkommnete ſich durchaus zugleich mit der muſikaliſchen Kunſt, mit den Inſtrumenten, und in der choriſchen Form trat der Tanz hinzu, der die ſchwierig verſchlungenen Maaße auch in die räumliche Figur überſetzte und dem Auge vortrug. Man muß ſich dieß veranſchaulichen, um ſich klar zu machen, welche Fülle ſtimmungsvollen Genuſſes dem Griechen ſchon in der Form lag. Namentlich hatten Strophe, Antiſtrophe und Epodos die Tanzfigur der Evolution, ihrer Abwicklung und des Stillſtands zur Grundlage. Nachdem nun die moderne Bildung das Band gelöst hat, iſt die Lyrik der Kunſtpoeſie zunächſt zum Leſen beſtimmt, doch iſt hier die Trennung vom Sinnlichen ungleich härter, als im Epiſchen, wie es vom öffentlichen Platze, wo einſt der Rhapſode horchenden Volksmaſſen mit heller Stimme vortrug, in die Stube zurückgetreten iſt. Mindeſtens gut declamirt wollen wir das lyriſche Gedicht hören; allein je ſtimmungsvoller, je ächter lyriſch, deſto weniger freilich kann dieß genügen, ja deſto weniger paßt es. Es gibt eine lyriſche Poeſie und wir werden ihr ihre Stelle anweiſen, die declamatoriſchen Charakter hat, aber wer keine Erzeugniſſe aufzuweiſen hat, die wie Geſang klingen, zum Geſang auffordern, dem Componiſten entgegenkommen, der hat ſich nicht wahrhaft als lyriſcher Dichter bewährt; ſeine Werke wurzeln nicht im reinen Elemente der Stimmung.

2. Die Arten der lyriſchen Dichtung.

§. 889.

Der Eintheilungsgrund für die Arten der lyriſchen Poeſie liegt in den verſchiedenen Schritten des Prozeſſes, durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in ſein inneres Leben verwandelt; der Unterſchied des Objectiven und Subjectiven tritt alſo hier in eigenthümlicher Bedeutung auf und begründet drei Formen: eine Lyrik des Aufſchwungs zum Gegenſtande, eine andere des reinen Aufgehens des letzteren im Subjecte und eine dritte der beginnenden und wachſenden Ablöſung aus ihm oder der Betrachtung. Die andern Eintheilungsmomente (vergl. §. 864), namentlich das auf den Unterſchied der Style begründete, berühren ſich vielfach mit dieſem entſcheidenden, ohne mit ihm zuſammenzufallen, ſie treten vielmehr weſentlich auch neben ihm in Geltung.

Der innere Grund der bekannten Schwierigkeit der Eintheilung des lyriſchen Gebiets iſt natürlich der Mangel des eigentlich Objectiven: wo ein gegenſtändliches Weltbild gegeben wird, treten eingreifende Unterſchiede des Standpuncts mit dem Erfolg auf, daß die Welt in verſchiedenem Ausſchnitt, Umfang, daher in erkennbar feſtem Unterſchiede der Compoſition, der Behandlung, der ganzen Form zur Darſtellung kommt; wo dagegen das Subject nur die Welt in ſich, als in Empfindung verwandelte ausſpricht, da geräth Alles in's Fließende und iſt die nothwendige Folge eine unüberſehliche Vielheit der Formen, deren jede Stimmung in jedem Moment eine neue erfinden kann. Die Stimmungen ſelbſt aber ſind unendlich nach Individuen und Momenten und jede einzelne wieder unendlich gemiſcht; nur Ein großer Haupt-Unterſchied läßt ſich aufweiſen, nämlich eben derjenige, den der §. aufſtellt und den wir ſogleich erläutern, aber mit dem Vorbehalte, daß die genauere Benennung der Formen nicht eine beſtimmte Geſtalt, ſondern nur einen Ton, einen Charakter bezeichnen kann: das Hymnen-, das Lieder-artige u. ſ. w. Wir haben die epiſche Poeſie nach dem Unterſchiede der Style eingetheilt und dadurch gewonnen, daß die logiſche Folge im Allgemeinen zugleich als die geſchichtliche erſchien. In einer Kunſtform ohne eigentliche Objectivität kann der Styl-Gegenſatz eine ſo durchgreifende Bedeutung nicht haben. Es wird ein ſolcher natürlich auftreten: der plaſtiſch-ideale Styl wird objectiver in ſeiner ganzen Haltung ſein und ebendarum mehr entwickelnd, weniger unruhig verfahren, mehr

Gedanken-Elemente beimiſchen, er wird vermöge dieſer Eigenſchaften ſeinen Standpunct weniger in jener Mitte einnehmen, wo der Inhalt rein in lauter Stimmung aufgeht, ſondern mehr in der erſten und dritten unter den Formen des Prozeſſes, die der §. unterſcheidet, wogegen der charakteriſtiſche Styl recht entſchieden der rein lyriſchen Mitte angehören wird; dieſer Unterſchied wird ſich alſo mit unſerer auf das Allgemeine des innern Prozeſſes gegründeten Eintheilung berühren, aber nur theilweiſe in einer Art, worin die logiſche Ordnung zugleich die hiſtoriſche iſt, er wird nicht mit ihr zuſammenfallen, vielmehr es wird ſich zeigen, daß, obwohl die eine Stylrichtung mehr auf dieſer, die andere auf jener Stufe des Prozeſſes ihre Stellung hat, doch auf jeder Stufe jede von beiden auftritt und Unterſchiede innerhalb derſelben begründet. — Es könnte ſich fragen, ob nicht der Unterſchied der Auffaſſungs-Arten der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend), welcher die Eintheilung der Zweige überhaupt bedingt, hier, im Lyriſchen, auch als Grund für die Unter-Eintheilung einzuführen ſei. Allein die Subjectivität bildet zu ſehr den Charakter des ganzen Zweiges, als daß dieſer Unterſchied hier von durchgreifender Kraft ſein könnte. Es wird ſich allerdings finden, daß die erſte der Formen, wie ſie ſich nach unſerer Eintheilung unterſcheiden, mehr epiſche Elemente hat, von der zweiten erhellt bereits, daß ſie im engſten Sinne lyriſch zu nennen iſt, die dritte durcharbeitet das Gefühl mit der überwachſenden geiſtigen Beſinnung und könnte ſo in gewiſſem Sinn als dichtend bezeichnet werden; allein im Ganzen und Weſentlichen iſt dieſer Unterſchied demjenigen, den wir aus dem Prozeſſe der Empfindung entnehmen, nur verwandt und ähnlich, keineswegs gleich. Dieß ergibt ſich, wenn wir den letzteren nunmehr genauer, wiewohl nur in vorläufiger Kürze, anſehen. Vorbereitet iſt die Sache ſchon in §. 864, wo geſagt iſt, daß in der Unter-Eintheilung auf einem Puncte der Unterſchied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung ſich geltend mache. Wenn im engſten Sinne lyriſch diejenige Form iſt, in welcher der gegenſtändliche Inhalt des Lebens ganz in Empfindung verwandelt aus dem Subjecte ſpricht, ſo wird dieſe reine Mitte naturgemäß zwei Extreme neben ſich haben: auf dem einen wird die Verwandlung noch nicht ganz vollzogen ſein, auf dem andern nicht mehr in ihrer vollen Reinheit beſtehen; was aber zunächſt als Zeitbezeichnung erſcheint, wird ſich, wie überall in den weſentlichen Sphären des Geiſtes, zugleich als bleibende, nothwendige Form fixiren. Die eine dieſer Formen, welche vor die Mitte fällt, iſt objectiv in dem Sinne, daß das Subject nicht wagt, nicht vermag ſein Object ganz in ſich hereinzuziehen, daß es nur zu ihm ſich erhebt, an es hinſingt, zu ihm aufſingt. Man ſieht, daß hier Objectivität etwas Anderes bedeutet, als gegenſtändliche Darſtellung im Sinne der bildenden Phantaſie; es iſt darunter allgemein zu verſtehen, daß bei aller Begeiſterung der Gegenſtand außer und über dem Subjecte bleibt; allerdings aber wird in der Behandlung die Objectivität in dieſem Sinn Objectivität in jenem Sinne mit ſich bringen. In der mittleren Form dagegen ſingt der Inhalt, ganz Gefühl, Stimmung geworden, ſo unmittelbar, als wäre kein Prozeß der Durchdringung vorhergegangen, aus dem Subjecte heraus. Dieſe Form iſt alſo die ſchlechthin ſubjective. Es wird ſich zwar zeigen, daß ſie das Objective im Sinne der bildenden Phantaſie, des Epiſchen, nicht ausſchließt, daß vielmehr gewiſſe Gebilde der lyriſchen Dicht-Art, worin dieß Element recht beſtimmte Geſtalt annimmt, gerade ihr angehören; aber eben hier, wo der Stoff objectiv geſetzt iſt, wird die Behandlung um ſo entſchiedener den rein ſubjectiven Empfindungscharakter tragen. Da ſowohl demnach jene erſte, als auch dieſe zweite, mittlere Form epiſche Anſchauungs-Elemente zur Ausbildung bringt, freilich jede auf ganz andere Weiſe, ſo leuchtet ein, daß die Eintheilung der Hauptformen nicht auf dieſes Moment gegründet werden kann, vielmehr objectiv und ſubjectiv hier etwas Anderes bedeutet, als bildend und empfindend. Im andern Extreme, in der dritten Form, klingt das Gefühl aus, kühlt ſich leiſe zur Betrachtung ab, allein ſolche Auflockerung gegen den Gedanken hin iſt doch etwas ſpezifiſch Anderes, als was wir dichtende Phantaſie nennen; dieſe ſtellt die Welt als eine im engſten Sinn geiſtig bewegte dar, aber das intenſiv Geiſtige dieſer Auffaſſungs-Art iſt an ſich durchaus nicht mit dem Verhalten zu verwechſeln, worin die Betrachtung die Oberhand gewinnt. — Es erräth ſich nun leicht, daß dieſe Formen in enger Beziehung auch zum Unterſchied der Stoffe ſtehen, doch kann auch der Zweifel nicht eintreten, ob nicht auf dieſes Moment die Eintheilung zu gründen ſei; denn wiewohl die eine Form mehr zu dieſer, die andere mehr zu jener Sphäre von Stoffen neigt, ſo greift dieß doch keineswegs durch, vielmehr umgekehrt, die Formen greifen durch den Unterſchied der Stoffe wieder durch und wenn z. B. die Lyrik des Aufſchwungs nicht wohl anmuthigen, leichten, zierlichen Inhalt behandeln kann, ſo eignet ſich doch die Lyrik der reinen Empfindung ſehr wohl erhabenen an und die der vortretenden Betrachtung dehnt ſich ohnedieß offenbar über jederlei Gegenſtand aus. Hiemit haben wir auch bereits den Unterſchied der Grundgegenſätze im Schönen (Stimmungs-Unterſchiede der Phantaſie im allgemeineren Sinne: einfach ſchön, erhaben, komiſch) berührt; da aber trotz der ſichtbaren Beziehung der erſten Form auf das Erhabene, der zweiten auf das Anmuthige ſchlechthin einleuchtet, daß die zweite auch erhaben ſein kann und daß doch zugleich ſie vorzüglich das Komiſche ergreifen wird, und daß die dritte ſich über die Stimmungen wie über die Stoffe frei verbreitet, ſo gibt es auch keine etwaige Meinung zu widerlegen, welche das Lyriſche nach dieſem Prinzip eintheilen wollte. — Was endlich die geſchichtliche Ordnung betrifft, ſo bringt es der Charakter des Lyriſchen mit ſich, daß ſie in der logiſchen Eintheilung zerworfen wird. Am meiſten wird dieß mit dem Orientaliſchen der Fall ſein, das in der Lyrik eine ganz andere Stelle einnimmt, als in den Hauptgebieten der Kunſt im Großen, wogegen die ſucceſſive Folge des Claſſiſchen und Neueren mit der logiſchen mehr, aber keineswegs conſequent, zuſammenlaufen wird. — Wir bemerken nur noch, daß Hegel's Eintheilung einen Anſatz der unſrigen enthält, ihn aber nicht vollzieht, da in ihr die dritte Form, die betrachtende Lyrik, als Unterabtheilung deſſen auftritt, was wir als mittlere Form ſetzen, nämlich des Liederartigen, dagegen die Ode, die wir ganz anders ſtellen werden, den mittleren Platz einnimmt (ſ. Aeſth. Th. 3, S. 458. 465).

§. 890.

In der Lyrik des Aufſchwungs erſcheint der Inhalt dem Subjecte 1.
weſentlich als ein erhabener, ſo daß es ihn nicht in ſich hereinzuziehen und ganz
in Gefühlsleben umzuſetzen vermag; er bleibt außer ihm, alſo objectiv, und es
ſingt, in ſeinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymniſche.
Dieſe Form entſpricht vorzüglich der claſſiſchen Poeſie; ihr direct idealer, plaſti- 2.
ſcher Styl bildet hier das epiſche Element nebſt dem gnomiſchen in der breiteſten
Entwicklung aus, welche das Lyriſche zuläßt. Dieß verändert ſich auch in den
ſpezielleren Formen des Dithyrambs und der Ode nicht, in welchen der
ſubjective Prozeß zu der Trunkenheit der erſten Aneignung des übergewaltigen
Inhalts und dann zu der kunſtvollen Bemeiſterung dieſes Zuſtands fortgeht.
Die orientaliſche Hymnik iſt ungleich ſubjectiver und ebenſo, obwohl in anderem 3.
Tone, die romantiſche und die moderne.

1. Der Inhalt „erſcheint als ein erhabener", d. h.: das Hymniſche gehört dem Bewußtſein an, das die Kräfte, welche die Welt bewegen, ihrer Ausbreitung und Zerſtreuung im einzelnen Wirklichen entnimmt und als abſolute Mächte, als Weſen für ſich, als Hypoſtaſen ſich gegenüberſtellt. Es erhellt ſogleich, daß die Form der lyriſchen Poeſie, welche ſich darauf gründet, vorzüglich dem Götter-glaubigen, dem mythiſchen Bewußtſein angehört, aber keineswegs allein; vielmehr kann auch der Geiſt, der durch die Aufklärung die Welt entgöttert hat, jenen großen, zuſammenfaſſenden, eine Idee von ihrer Verwirklichung im Einzelnen getrennt für ſich hinſtellenden Act vornehmen; ein ſolches modernes Gedicht wird uns eigentlich factiſch zeigen, wie der Götterglaube entſtanden iſt, mag es nun zur eigentlichen Perſonification fortgehen oder nicht. Sei es die Freundſchaft, die Freude, jede große ſittliche Empfindung, ſei es eine Naturkraft, die als eine ſelbſtändige Macht angeſchaut wird, ohne daß eine eigenthümliche

Perſonbildung einträte: die Vollziehung dieſes Schrittes ſcheint immer in nächſter Nähe zu ſchweben, wie in Hölderlin's herrlicher Hymne an den Aether ohne ausdrückliche Perſonification die Alles umſpannende, nährende, labende Naturpotenz zu einem Gott wird. Dieß verändert ſich nicht, wenn Fürſten, Helden, Landſchaften, Städte, Handlungen, furchtbare Ereigniſſe, einzelne gewaltige Natur-Erſcheinungen beſungen werden: ſie wachſen in der ganzen Auffaſſung und Behandlung, ſowie durch die ſpeziellern Anknüpfungen an abſolute Mächte, an Götter, ſelbſt zu Göttern an, der Weg iſt nach dieſer Seite hin nur ſo zu ſagen analytiſch, bei der unmittelbaren Wendung an das Göttliche ſynthetiſch. Keineswegs wird nun durch die Objectivität in dieſem Sinn einer erhabenen Form das Lyriſche aufgehoben; vielmehr gerade weil vor der Uebermacht des Gegenſtands das Subject zu verſchwinden droht, weil ſie auf ſein Empfindungsleben drückt, ſo ringt dieß, in ſeinen Tiefen erſchüttert und aufgeboten, um ſo gewaltiger und ſchwellt ſich an, dem Gegenſtande näher zu kommen und ihn ſo zu bewältigen, daß ſeine unendliche Größe als ganz vom Dichter empfunden erſcheint, es bewegt ſich um ihn, häuft Prädicat auf Prädicat, muß aber doch am Ende geſtehen, daß es ihn nicht erſchöpft hat, wie Haller am Schluſſe ſeiner Hymne auf die Ewigkeit von dieſer ſagt: er ziehe die Millionen Zahlen ab und ſie ſtehe ganz vor ihm; ſo löst ſich der Verſuch der Bewältigung ſchließlich in die reine Ausrufung auf und das Verſtummen in dieſer iſt eben ächt lyriſch. Es bleibt bei einem Hinan- und Hinaufſingen an den Gegenſtand. Dieß iſt ein Tadel, wenn man vom Lyriſchen überhaupt ſpricht, nicht, wenn es in beſonderem Sinne von einer ſeiner Formen ausſagt. Nur wo dieſe Form einſeitig in einer ganzen Epoche, wie in der Zeit nach Klopſtock herrſcht, erſcheint ſie als Mangel. Sie hat das ganze Recht des Erhabenen.

α. Es folgt zunächſt aus dem mythiſchen Charakter des Hymniſchen, daß daſſelbe vorzüglich der claſſiſchen Lyrik als naturgemäßes Element entſpricht. Der Begriff des Objectiven, wie er dieſer Gattung des Lyriſchen zu Grunde liegt, iſt zwar, wie wir zum vorh. §. gezeigt haben, von der allgemeinen äſthetiſchen Bedeutung, wie wir ihn ſonſt anwenden, verſchieden, allein unbeſchadet dieſes Unterſchieds tritt hier nothwendig ein inniger Zuſammenhang ein: eine Lyrik, die dem Verhalten des Bewußtſeins nach ihren Inhalt objectiv außer und über ſich behält, wird vorzüglich von demjenigen Kunſtſtyle ausgebildet werden, der überall im Sinne der bildenden Kunſt, und zwar der Sculptur, und im Sinne der bildend dichtenden Phantaſie, alſo der epiſchen Form, auf klare Geſtaltung und Schönheit der einzelnen Geſtalt dringt. Es kann ſich fragen, ob eine ſolche Art der Phantaſie überhaupt Beruf zur lyriſchen Dichtung habe, die Antwort wird aber ſein, es werde ſich ähnlich verhalten, wie mit der Malerei, welche dieſem

Ideale nicht verſchloſſen war, aber im plaſtiſchen Geiſte behandelt wurde; nur iſt nicht zu vergeſſen, daß die Poeſie als die geiſtigſte Kunſt in allen ihren Sphären den verſchiedenen hiſtoriſchen Standpuncten der Auffaſſung offener ſein muß, als andere Kunſtformen, daß alſo auch die Griechen in der Innerlichkeit, die ſich im Wort ausdrückt, tiefer mußten gehen können, als in der, welche ſich durch die Farbe ausdrückt. Doch nicht ſo tief, als die Gattung in der ganzen Intenſität ihres Begriffes es fordert, und ſo blieben ſie denn in der Lyrik epiſch und ſagte ihnen ebendaher diejenige Form beſonders zu, worin der Durchdringungsprozeß des lyriſchen Verhaltens ſich auf ſeiner erſten Stufe befindet. Die erſte, im engſten Sinn epiſch lyriſche Geſtalt tritt in den ſog. Homeriſchen Hymnen auf; die Form des Anrufs iſt kurz, der Hauptkörper beſteht in der Erzählung der Thaten des Gottes. Es waren urſprünglich Proömien rhapſodiſcher Geſänge, die ſich dann ablösten und als ſelbſtändige Form ausgebildet wurden; ſo haben wir hier einen Reſt jenes Keimes, in welchem anfangs das Epiſche und Lyriſche noch ungeſondert lagen. Von da ſchritt die Lyrik der Griechen durch die elegiſche und jambiſche Dichtung der Jonier zur meliſchen und zur choriſchen der Dorier fort. Es iſt die letztere, welche hieher gehört; die elegiſche werden wir zur dritten Stufe ziehen, die meliſche entſpricht dem Lieder-artigen und ihr Charakter wird ſich inſofern als ächter lyriſch erweiſen; allein auch dieſe beiden hatten doch *ungleich mehr epiſche Färbung*, als dasjenige, was ihnen in der neueren Lyrik entſpricht, und, was das Wichtigſte iſt, die Krone des Fortſchritts war eben jene choriſche Form der doriſchen Dichtung, welche bei aller innerlichen Erregung doch die epiſchen Elemente gerade am ſtärkſten ausbildete. Dieſer Geſang, der ſeinen Gipfel in Pindar erreichte, war ſeinem ganzen Geiſte nach objectiv, monumental. Er ſprach dieß ſchon in ſeiner Form aus, denn er wurde unter Begleitung von Muſik und Tanz bei öffentlichen Veranlaſſungen, Gottesdienſt, Empfang und Begleitung der Sieger in den öffentlichen Spielen ſtets von ganzen Chören vorgetragen. Der Inhalt konnte wohl auch der Sphäre des ſchönen Lebensgenuſſes angehören, aber die höhere, wahre und herrſchende Beſtimmung dieſer feierlichen Formen waren doch die Götter, die Helden, das Vaterland: es iſt hymniſche Dichtung. Der reiche und kunſtvolle Bau der Strophe, ihre Gliederung in Strophe, Antiſtrophe und Epode war das Prachtgewand für dieſen gewaltigen Inhalt, für die breiten und tiefen Wellen der Erſchütterung, womit er das Gemüth bewegte. Nun iſt allerdings gerade in dieſer Gattung die ſogenannte lyriſche Unordnung, die als ein Hauptmerkmal der Ode angeſehen wird, heimiſch geworden, aber wir ſehen zunächſt von dieſer „labyrinthiſchen Compoſition“ ab, wie ſie ja in der That auch erſt durch Pindar ihre Ausbildung erhielt; ſie hob ohnedieß, ſo ſehr ſie damit in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint, den Grundzug keineswegs auf, welchen dieſe höchſt reife Lyrik mit jenen homeriſchen Hymnen immer noch gemein hatte. Dieß war denn eben die epiſche Haltung. Es wird eine Reihe hoher Sculpturbilder aufgeſtellt, der Gott, der Held, die Stadt, die Landſchaft durch Darſtellung der Thaten, Schickſale in reiner Formenpracht aufgezeigt. Der Dichter trägt aus allen Sphären, die in Verbindung mit ſeinem großen Gegenſtande ſtehen, epiſche Glanzpartieen herbei, wirft auf ihn ihre vereinigten Strahlen. Die einzelnen epiſchen Theile ſind ſelten lang, aber ſie laufen doch an dem gegebenen Bilde epiſch fort: ſie *entwickeln*, und wenn wir vom lyriſchen Style geſagt haben, daß er weſentlich *nicht* entwickle, ſo müſſen wir nun hinzuſetzen, daß der lyriſche Styl der Griechen eben hiedurch im Lyriſchen das Epiſche behält. Zu dieſem Entwickeln gehört aber auch das Fortgehen von einem epiſchen Bilde zum andern; mag es immerhin zunächſt noch ſo ſehr als ein Sprung erſcheinen: es iſt doch ein Entwickeln im Sinne des Anſammelns vieler Bilder, um den Gegenſtand mehr für das innere Auge, als für das Gefühl, in volles Licht zu ſetzen. Hiezu kommt nun ein anderer Zug: die ſtarke Herrſchaft des Gedanken-Elements, des Gnomiſchen. Sie iſt ſo bedeutend, daß die Frage entſtehen könnte, ob wir nicht die geſammten Formen der ausgebildeten Lyrik des claſſiſchen Alterthums in jene Sphäre verweiſen ſollen, welche wir Lyrik der Betrachtung nennen. Was nicht einen beſtimmten Gehalt ausgeſprochener ernſter Lebensweisheit enthielt, hätte dem Griechen nie als ein Gedicht höherer Gattung gegolten. Daran knüpft ſich von ſelbſt das Ausmünden nach der Seite der Willensbeſtimmung: Rath, Warnung, Aufforderung. Dennoch ſchwimmen dieſe Einträge in einem hinreichend ſtarken Elemente gewaltiger Erregung, um den Wärme-Grad des lyriſchen Charakters zu retten. — Ein ganz organiſcher Gang der Fortbildung ſtellt ſich nun dar, wenn wir dieſe hymniſche Dichtung von den homeriſchen Hymnen, dann von den noch nicht ſo labyrinthiſch, wie von Pindar, componirten Kunſtwerken der choriſchen Poeſie zu den *Dithyramben* und von da zu jener Fixirung der kühn abſpringenden Compoſitionsweiſe begleiten, wie ſie ſich als Hauptmerkmal der *Ode* im ſpäteren Sprachgebrauche feſtgeſetzt hat. Wir dürfen nämlich den Dithyramb als diejenige Form des lyriſchen Prozeſſes betrachten, wo der Inhalt in das Subject herübertritt, aber das ihm nicht gewachſene Gefäß in's Wanken bringt und überfluthet. Er wird Stimmung des Subjects, aber dieſes iſt von dem zu ſtarken Trunke berauſcht, mit der innern Betäubung kommt die techniſche Form in's Schwanken und ſchweift ungebunden in den verſchiedenſten Rhythmen hin und her. In Griechenland hatte dieß die beſtimmte Bedeutung, daß der Dithyramb dem Dionyſos galt, der Gottheit, die, wie keine andere, eine tief myſtiſche Einwohnung des All-Lebens in das innerſte Seelen- und Nervenleben des Menſchen darſtellte. Das epiſche Element blieb allerdings auch hier, indem ein Vorſänger die Thaten und Leiden des Gottes vortrug: nach der andern Seite ein Keim des Dramatiſchen, woraus bekanntlich die Tragödie entſtand. Was aber den Griechen Dionyſos war, das iſt uns jeder Moment der leidenſchaftlich dunkeln Erregung, worin das Höchſte und Bedeutendſte uns erfüllt, ohne unſer eigenſter Beſitz zu werden, ohne zum ſtillen, freien und klaren Leben des Gefühls, worin wir ganz uns ſelbſt haben, ſich abzuklären. — Ode heißt in dem intenſiven Sinne, wie der Sprachgebrauch ſich feſtgeſetzt hat, ein hoch erregter Geſang weſentlich erhabenen Inhalts in kunſtreichen Strophen und kühn abſpringender Compoſition. Man darf dann ſtreng genommen die leichteren Formen und kürzeren Strophen mit menſchlich vertrauterem, erotiſchem und verwandtem Inhalt, wie ſie der meliſchen Poeſie, der Aeoliſchen und Anakreontiſchen, angehörten, nicht Oden nennen; will man auch das eine jener Merkmale, die kunſtvoll reiche Strophenbildung (und den Tanz) fallen laſſen, ſo bleibt doch das andere ſtehen und man wird demnach unter den Horaziſchen Gedichten und den neueren Nachahmungen nach dieſer genaueren Bezeichnung nur das Ode nennen, was erhabenen Inhalt, angeſpannt hohen Ton und die ſogenannte lyriſche Unordnung in der Compoſition hat. Es gibt keine ſcherzende, leichte Ode, man müßte denn ſchließlich an dem Merkmale des Anrufs, des antiken Tons und Rhythmus, wie er eine ſelbſtändige Klang-Schönheit darſtellt, überhaupt ſich genügen laſſen, um den Begriff der Ode zu beſtimmen und jene weſentlichen Bedingungen ganz aufgeben. Was nun die Abſprünge in der Compoſitionsweiſe betrifft, ſo haben wir allerdings dieſen Zug ſchon in der Darſtellung des lyriſchen Charakters überhaupt aufgenommen, um an ihm den Gegenſatz der objectiven und der lyriſchen Ordnung zu zeigen. Allein dieſe kann ihre Eigenthümlichkeit, ihren ſchweifenden Charakter in einem ungleich beſcheideneren Maaße des Abſpringens genugſam offenbaren; es iſt Zeit, ſich zu geſtehen, daß die Pindariſche Methode etwas höchſt unabſichtlich Entſtandenes mit einem Uebermaaße der Abſicht fixirt. Die gar zu weiten Sprünge ſind eine Nachahmung jenes Irrens der Phantaſie, das der bacchiſchen Trunkenheit, dem Dithyramben, angehört, und halten mit Bewußtſein das recht eigentlich Unbewußte feſt, machen es zur Manier. Die Ode im ſtrengeren Sinne des Worts, wonach eben die lyriſche Unordnung ein weſentliches Merkmal des Begriffs bildet, zeigt daher einen inneren Widerſpruch, durch den ſie genau an die Grenze des Hymniſchen fällt und eigentlich zur Lyrik der Betrachtung fortleitet, die wir aber aus höheren Eintheilungs-Gründen noch nicht unmittelbar folgen laſſen. Hegel ſagt demnach (a. a. O. S. 458) richtig, ſie enthalte zwei entgegengeſetzte Seiten: die hinreißende Macht des Inhalts und die ſubjective poetiſche Freiheit, welche im Kampfe mit dem Gegenſtande, der ſie bewältigen will, hervorbricht; Gluth und unläugbarer Froſt ſind in ihr verbunden.

a. Der erhabene Inhalt kann tiefer in das Gemüth ſteigen, jener Ton des Schütterns und Dröhnens im Innerſten, der dem Hymniſchen eigen iſt, kann wärmer, inniger erklingen, ohne daß darum das Verhalten zu einem außer und über dem Subjecte ſchwebenden Gegenſtande ſich verändert. Das epiſche und gnomiſche Element tritt zurück, der Styl entwickelt ungleich weniger in Erzählungsform, ſondern häuft kürzere Bilder in raſcher Folge wie Brillanten auf das angeſtaunte Object. In der alt-orientaliſchen Welt waren es die Semiten, welche ein tieferes ſubjectives Empfindungsleben führten, als die andern Völker (vgl. §. 433, a.). Die Unruhe der lyriſchen Bewegtheit bildet den Charakter ihrer Poeſie. Da nun aber die Grundſtimmung auch hier die erhabene iſt, ſo ergibt ſich von ſelbſt eine bedeutende Entwicklung des Hymniſchen im Lyriſchen. Es tritt nirgends ſo ſtark und ſchön hervor, als in den Pſalmen der Hebräer. Hegel hat (a. a. O. S. 456) das Aufjauchzen und Aufſchreien der Seele zu Gott aus ihren Tiefen, das prachtvolle unruhige Bilderhäufen in kräftiger Kürze charakteriſirt. — Das Mittelalter beginnt mit ſeinen lateiniſchen Hymnen wieder in objectiverem Style, der doch ſo viel gefühlter iſt, als der antike (Stabat mater u. And.); die Hymnen auf die Maria, auf die Dreieinigkeit in der mittelhochdeutſchen Poeſie dagegen ſind epiſch nur im Sinn eines unerſättlichen Drangs, an dem unerſchöpflichen Gegenſtande der myſtiſchen Verzückung jede mit irgend einer Pracht des Bildes darſtellbare Seite zu erſchöpfen, der gefühltere Styl wird ganz zum heißen Tone der Inbrunſt (man ſehe z. B. Gottfried's von Straßburg Hymnen auf die Maria). — Die moderne Zeit hat hohe Wahrheiten, ſittliche Geſetze, Natur-Anſchauungen zunächſt ohne Perſonification zum natürlichen Gegenſtand hymniſcher Begeiſterung. Obwohl hier die Objectivität im Sinne gegenübergeſtellter Perſönlichkeit wegfällt, bleibt ſie doch, wie oben bemerkt, ſtehen im Sinne ſtets vorſchwebender Nähe einer Götter-artigen Anſchauung, aber die Rationalität der Auffaſſung führt dieſe hohe Lyrik unſerer Zeit doch ſachte, enger oder ferner an die Grenze der betrachtenden Poeſie. So Göthe's edle Hymnen: Geſang Mahomet's, Geſang der Geiſter über den Waſſern, das Göttliche, Grenzen der Menſchheit, Meine Göttinn, Hölderlin's ſchon erwähntes: An den Aether, ferner: das Schickſal, an den Genius der Kühnheit. Ein Theil dieſer Gedichte nennt ſchon Götter oder ſetzt vernehmlicher an, die Idee, die den Haupt-Inhalt bildet, zu vergöttlichen, vollzogen iſt der Schritt in den herrlichen zwei Gebeten der Göthiſchen Iphigenie: „Du haſt Wolken, gnädige Retterinn“ und „Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht“, in Hölderlin's hoch claſſiſch und ewig wahr gefühltem „Schickſalslied Hyperions“. In Göthe's „Prometheus“ dreht ſich das Hymniſche merkwürdig ſo, daß die Hoheit der Götter eigentlich in den ſie antrotzenden Helden herübertritt. Daß das Dithyrambiſche eine bleibende Seelenſtimmung iſt, zeigt die neuere Poeſie in „Wanderers Sturmlied“ und „Harzreiſe im Winter“ von Göthe. Hier ſieht man die Sprünge des Dithyramben, wie ſie die Ode künſtlich methodiſirt hat, in wahrhafter Trunkenheit der Stimmung. Der moderne Dichter wird hier in der rhythmiſchen Form ſich feſſelloſer bewegen, als der antike, der im wilden Wechſel doch die einzelne rhythmiſche Gruppe ſtrenger maß. Die Ode nun iſt vielfach und ſchön von den Deutſchen nachgebildet, freilich mehr ſo, daß in der Form die kürzern alcäiſchen und ſapphiſchen Maaße gebraucht ſind, die wir nur der Ode im ungenauen Sinne des Worts zuerkennen, während dagegen der Inhalt meiſt hoch geht, wie es die Ode im engeren Sinne will. Klopſtock, Hölderlin, Platen haben hierin das Schönſte geleiſtet. Wir haben ſolche Erzeugniſſe zu beurtheilen wie moderne Sculpturwerke, welche im claſſiſchen Idealſtyle Götter nachbilden, oder richtiger, wie moderne Gemälde, die den claſſiſchen Mythus mit ſeinen reinen Formen, aber einem Anhauch moderner Seele behandeln: ſie werden den feiner Gebildeten und ihrem Klanggefühle immer eine Quelle reinen Genuſſes ſein, aber niemals ſich wahrhaft einbürgern, niemals der Nation geläufig werden.

§. 891.

Die wahre lyriſche Mitte, worin der Inhalt rein im Subject aufgeht, ſo daß dieſes ihn ausſpricht, indem es frei und einfach ſich und ſeinen augenblicklichen Stimmungszuſtand ausſpricht, begreift die große Maſſe des Liederartigen. Alle Grundzüge des Lyriſchen (§. 884—886) gelten vorzüglich von dieſer Form. Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Leichtigkeit, Sangbarkeit iſt ſeine Natur. Demnach ſagt ihm menſchlich vertrauter, anmuthender Inhalt zu, doch keineswegs iſt es darauf beſchränkt, es kann die höchſten Gegenſtände behandeln, die tiefſten Kämpfe des Herzens, die tragiſchen Leiden des Einzelnen und des Geſammtlebens ſo gut, als jede Freude und inniges Naturgefühl, wenn ſie nur ganz in ſubjective Empfindung eingegangen ſind. Aber auch das Komiſche gehört in vollerer Ausdehnung nur dieſem lyriſchen Gebiete. Vom Individuellen neigt das Lied nothwendig zum Geſelligen.

Hier namentlich iſt die Schwierigkeit fühlbar, daß es keine beſtimmten Formen gibt, von denen man ſagen kann: dieß ſind Lieder. Es iſt der Ton, aus dem die Gattung erkannt werden muß, und hiezu gibt den nächſten und einfachſten Anhalt die Vergleichung mit dem Hymniſchen. Will man den Unterſchied von dieſem recht deutlich wahrnehmen, ſo halte man Schiller's Hymne an die Freude und Göthe's Tiſchlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ zuſammen: jener ſingt die Freude an, bewegt ſich um ſie und zählt ihre Wirkungen auf (ob gut oder nicht gut, geht uns hier nicht an), aus dieſem ſingt, ganz Stimmung, ganz Gegenwart und Augenblick, die Freude heraus. Es bedarf keines Beweiſes mehr, daß in dieſem Gebiete die lyriſche Poeſie allein ganz ſie ſelbſt iſt und daß auf ihm der Dichter ſeinen Beruf zu ihr bewähren muß. Schiller hat kein einziges reines Lied und im Lyriſchen kann wirklich nicht die Frage ſein, wer ſpezifiſch mehr Dichter ſei, er oder Göthe. Was jene Grundmerkmale des Liedes heißen wollen, daß es friſchweg, leicht, im Entſtehen ſchon wie geſungen, einfach, naiv hervorfließe, kann man an Göthe's Liedern wie an einer reinen Norm erſehen. Vom Liede wird denn namentlich auch gelten, was in §. 886 über die Situationsfarbe des Lyriſchen geſagt wurde: man muß durchſehen, wie in einer beſtimmten Lage dieſer Stimmungszuſtand entſtanden iſt, in beſtimmtem Augenblicke die Welt ſo und nicht anders im Dichtergemüthe gezündet hat, das innig und ewig Wahre muß doch ganz den Charakter der Zufälligkeit tragen und das ganz Freie den Charakter des nicht anders Könnens, denn der Dichter iſt hier erzeugender Geiſt und reines Naturkind, Stimmungskind, ganz in Einem. — Sehen wir nun nach dem Stoff-Unterſchiede, ſo verhält ſich hier das Lied nicht ausſchließend wie das Hymniſche. Es wird natürlich mit dem breiteren Theile ſeiner Baſis ſich auf dem Boden des heiteren Lebensgenuſſes feſtſetzen, Liebe, Wein, Tanz, geſellige Luſt, Naturgenuß wird ſein liebſtes Thema ſein, denn das menſchlich Vertraute, Kampfloſe ſchlüpft natürlich leichter ganz in das Herz, wird ganz Stimmung, als das Hohe, Monumentale; der holde Leichtſinn in Göthe's Vanitas Vanitatum Vanitas ſtellt eigentlich dieſe reine, freie, widerſtandsloſe Bewegung in normaler Reinheit dar. Allein auch das Erhabene entzieht ſich dem Liede nicht, denn es kann volle Immanenz im Gemüthe des Subjectes werden. Dieß gilt denn zuerſt von dem abſolut Erhabenen: es tritt als Andacht in die Seele und wird zum Liede. Andacht iſt nun freilich auch die Stimmung der Hymne, allein wir müſſen hier das Wort in dem engeren Sinne nehmen, der diejenige Religion vorausſetzt, welche die Idee der Immanenz im Begriffe der göttlichen Liebe beſitzt und die Bewegung der Andacht zu Gott zu einer Bewegung der Liebe im reinen und hohen Sinne des Wortes erhebt; die Diremtion zwiſchen dem abſoluten Gegenſtand als einem außerweltlich perſönlichen und dem Subjecte bleibt der Vorſtellung nach ſtehen, wird aber der That nach durch die Innigkeit der Andacht wie durch einen milden Strom wieder ausgeglichen; in dieſem harmoniſchen Fluſſe iſt jene Erſchütterung des Hymniſchen und Dithyrambiſchen, wobei immer eine herbere Entgegenſetzung zu Grunde liegt, verſchwunden und kann ſo der ſchlichte Erguß des innigen Liedertons eintreten. Das Lied ſchließt denn natürlich auch menſchlich erhabenen Inhalt nicht aus, es feiert Kämpfe des Staats, Freiheit, Vaterland, große Helden und Thaten, wenn nur immer der Stoff ganz Fleiſch und Blut des ſubjectiven

Gefühls geworden iſt. Noch weniger natürlich ſind dem Liede die tiefen inneren Brüche des individuellen Lebens fremd, die Tragödie des Herzens in der ganzen Tonleiter vom wildeſten Sturme der Leidenſchaft bis zum hinſchmelzenden Seufzer der Wehmuth. Jene dunkeln Abgründe der Seele in den Liedern Mignon's und des Harfners ſind doch in die reine Farbe des Liedes getaucht. Der Kampf im Innern iſt ein Dornenweg durch die ſchwerſten Brechungen, Vermittlungen, allein auf ſeinen Stadien ſchwillt die dunkle Summe derſelben zur einfachen Unmittelbarkeit und elementariſchen Gewalt des Gefühles an, wie es im Liede durchbricht. Noch iſt hervorzuheben, daß von den Stoffgebieten nun auch das landſchaftliche beſtimmter wieder auftritt. Es iſt dieß die einfache Umkehrung des Satzes, daß das Landſchaftgemälde weſentlich lyriſch iſt (vergl. §. 698, 1.), und nach dem dort Ausgeführten bedarf es keines weiteren Beweiſes, daß das Gefühl auch ohne Vermittlung der bildenden Phantaſie an die Betrachtung der Natur anſchießt, wie ſie uns das Gegenbild unſerer Stimmungen darbietet. Ja daſſelbe kann — darauf werden wir zurückkommen — ganz, ohne von ſich zu reden, in einem Landſchaftbild aufgehen. Mit der Ausdehnung über alle Stoffſphären iſt nun aber auch die andere über die großen Grundgegenſätze des Schönen ſo gegeben, daß neben dem Anmuthigen und Erhabenen die Welt des Komiſchen in freier Fülle ſich öffnet. Iſt ja doch das Komiſche die im engſten Sinn ſubjective unter den Formen des äſthetiſchen Widerſtreits, ganz Wohlſein des Subjects, alſo ganz Stimmung. Es fragt ſich nur, ob das Lyriſche nicht überhaupt zu wenig Objectivität habe, um dem Lachen erſt den Anhalt des komiſchen Vorgangs zu geben; allein es beſitzt ja das Wort und iſt daher in dieſem Gebiete natürlich nicht ſo beſchränkt wie die Muſik. Der Vorgang muß nicht ein Ereigniß in der Außenwelt ſein, er kann auf innern Widerſprüchen beruhen, die der Witz aufdeckt, und dieſer, wenn nur getragen vom warmen Fluſſe der Stimmung, hebt keineswegs den Charakter des Liedes auf. Wir werden aber bald ſehen, daß das Lied ſogar im Sinne der Erzählung objectiv verfahren, alſo auch einen äußern Vorgang komiſcher Art darſtellen kann; vorläufig weiſen wir nur auf Göthe's ächt komiſche Schlagwirkung in „Schneider-Courage“. — Das Gefühl iſt ſympathetiſch; am meiſten das ſchlichte und naive; ertönt der Hymnus in vollſter Kraft als choriſcher Geſang, ſo muß noch gewiſſer das Lied zur vollen Strömung vereinigter Empfindungsflüſſe, zum Ausdrucke des Gemeingefühls neigen. Dieſe Seite tritt hier mit ſolcher Stärke hervor, daß ſie ſogar eine Unter-Eintheilung in individuelle und geſellige Lieder nahe legt, und die letzteren ſprechen entweder die momentane Geſammtſtimmung Solcher aus, die zu Andacht, Trauer, Genuß, oder die eingewurzelte Solcher, die bleibend in einem Stande vereinigt ſind, beides natürlich in Anknüpfung an eine beſtimmte Situation.

Welche Stände am meiſten im Liede vertreten ſein werden, ergibt ſich aus §. 327, 2. und §. 330. Das Lied gewinnt durch dieſe anſchmiegende, umfaſſende, vorzüglich ſympathetiſche Natur unabſehliche Bedeutung für das Leben, ſchließlich für die Geſchichte einer Nation; es ſpricht Grundgefühle aus, die in jeder Bruſt leben, verſtärkt ſie rückwirkend, führt in Schlachten, tröſtet in Niederlagen, weckt vom politiſchen Schlummer auf, knüpft ſich an Alles, begleitet jede Thätigkeit, jeden Genuß.

§. 892.

1. **Es folgt aus der Stellung des Liedes in der reinen Mitte des Lyriſchen,**
daß ſein Styl vorzugsweiſe der in §. 887 angegebene iſt. Doch kehrt innerhalb
dieſes Charakters der Unterſchied eines verhältnißmäßig mehr objectiven dar-
ſtellenden, offenen und hellen und eines mehr innerlichen, abgebrochenen, dunkeln
und verſchleierten Styls zurück. Jener gehört der claſſiſchen, beziehungsweiſe
2. **der romaniſchen, dieſer der germaniſchen Poeſie an. Derſelbe Styl-Unterſchied**
macht ſich aber noch in anderer, bleibender Weiſe geltend, nämlich in dem
Verhältniſſe zwiſchen der Volkspoeſie, deren eigentliche Lebensform das
Lied iſt, und der Kunſtpoeſie.

1. Es iſt ſchon im vorh. §. geſagt, daß die Grundmerkmale des Lyriſchen keiner andern Form in ſo vollem Sinn eignen können, als dem Liede; die Anwendung dieſes Satzes auf den Styl wurde ihrer Wichtigkeit wegen hieher verſchoben. Es iſt aber der Lieder-Styl eben als ächt lyriſcher mit dieſem ſchon geſchildert und ſetzt ſich jetzt nur dadurch näher in's Licht, daß die Unterſchiede beleuchtet werden, die innerhalb dieſes Charakters wieder eintreten. Dem Liederartigen entſpricht bei den Griechen das, was im engeren Sinne Melos hieß: d. h. der Form nach, was, in gleichen kurzen Verszeilen oder leichteren, kürzeren Strophen gedichtet, von einem Einzelnen mit der Begleitung der Lyra vorgetragen wurde, dem Inhalte nach, was wohl auch politiſch, kriegeriſch und überhaupt ernſt ſein konnte, vorzüglich aber der individuellen Erregung durch Wein, Liebe oder irgend einer andern Leidenſchaft galt, und dem Tone nach, was ganz und weſentlich Stimmung war. Dieſe Form iſt von der Aeoliſchen Lyrik ausgebildet; zu Alcäus und Sappho iſt, obwohl Jonier, Anakreon zu ſtellen. Die Innigkeit, die den Styl des Liedes bedingt, kann bei den Griechen freilich nicht in jene Tiefe gehen, wie bei den neueren Völkern, denen die innere Unendlichkeit ſich erſchloſſen hat; das Innerlichſte erſcheint wie eine nach innen geworfene Sinnlichkeit, das Seelenvollſte glüht und wallt in einem heißen Elemente der Leidenſchaftlichkeit, die ſich ganz und unreflectirt in den Moment verſenkt. Bei Anakreon allerdings wird die tiefe Bebung der Leidenſchaft zum leich-

teren, lebensfrohen Spiele, zum freieren Schweben. Dieſer ächt lyriſche Ton des claſſiſchen Styls iſt nun aber ſchon darum mehr mit epiſch objectiven Elementen getränkt, weil jede Lebensmacht in Göttern angeſchaut wird, im Gott aber die innere Erregung immer wieder als herausgenommen aus dem Innern des Menſchen, als gegenſtändliche Erſcheinung ſich hinſtellt. Freilich fallen die ausdrücklich epiſchen Theile der hymniſchen Poeſie, die entwickelten Schilderungen weg, aber das Gefühl ſelbſt entfaltet ſich an dem Bande der klaren Göttervorſtellung in beſtimmtem, hellem Bilde, deutet nicht, zurückſinkend von dem Verſuche, ſich auszuſprechen, dunkel träumend auf noch unausgeſprochene, unerſchöpfliche Tiefen, es verläuft plan, bis es in ſeiner Darſtellung geſättigt iſt. Ebendarum iſt das Gedanken-Element auch hier durchaus ſtärker, als in dem neueren Liede, es ſpricht ſich über Zeitläufe, Göttermacht, Lebensgrundſätze direct in Sätzen aus, die wie feſte Pfeiler im lyriſchen Wellenſpiele ſtehen. Der ſympathetiſche Trieb des Liedes ſprach ſich unter And. in der beſondern Form der Lieder beim geſelligen Mahle, den Skolien, aus. — Der lyriſchen Poeſie der romaniſchen Völker werden wir ihren bedeutendſten Platz an einer andern Stelle anweiſen; doch fehlt ihnen nicht das rein gefühlte, friſchweg geſungene Lied, obwohl es in der Kunſtpoeſie, wenigſtens Spaniens und Italiens, durch Ausbildung jener verſchlungenen Formen, die einen andern Ton, als den des Liedes, mit ſich bringen, frühe faſt ganz verſchwindet. Was man nun hier ächt liederartig nennen kann, hat allerdings auch das ſchöne Helldunkel, das träumeriſch Andeutende, was die Empfindungsſprache der neueren Völker von jener der alten unterſcheidet; wir erinnern ſtatt unzähliger anderer Züge nur an das italieniſche Lied, das Göthe im „Nachtgeſange“ nachgebildet hat, und ſeinen ſo ächt lyriſch in's dunkel Gefühlte verſchwebenden Refrain: dormi, che vuoi di piu? Doch verbirgt ſich auch in dieſem Gebiete die Verwandtſchaft der romaniſchen Völker mit der claſſiſchen Anſchauung nicht; es iſt im Ganzen und Großen Alles mehr heraus am hellen Sonnenlichte, ſchon die Sprache bringt den offenern Klang, das vom Innern gelöſtere Bild, und der Vers neigt doch überall ſchon zu den Verſchlingungen, die ein Wohlgefallen an der Form für ſich ausdrücken. Die Franzoſen bewegen ſich auch in der Kunſtpoeſie anmuthig im leichten Liede, im chanson, aber die Leichtigkeit hat hier auch die Bedeutung des ſpielenden Leichtſinnes, der nichts tief nimmt. Der liebenswürdige Beranger, lebensheiter wie Anakreon und doch warm für jedes Große, vor Allem für die Freiheit, aber bei alledem ohne eine gewiſſe letzte Reſonanz, die nur das Gemüth der germaniſchen Völker kennt, iſt das reinſte Bild der franzöſiſchen Gefühlsweiſe. Die ganze Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe gehört dem deutſchen und engliſchen Liede und zwar dem Kunſtliede wie dem Volksliede. Solche hingehauchte Strophen, ſolches tiefe Ahnen wie in Göthe's „Wonne der

Thränen", in den beiden: „Wanderers Nachtlied" und „ein Gleiches (Ueber allen Gipfeln iſt Ruh' u. ſ. w.)", wie in jenen Liedern, die wir als Grundtypen lyriſchen Charakters in §. 885 und 886 näher betrachtet haben, ſolches dämmernde Beſchleichen wie in Jägers Abendlied oder „An den Mond" haben ähnlich nur die Engländer und Schotten aufzuweiſen in dem eigenthümlich beflorten, wie in Nebeln verzitternden Tone, der aus ihrem Volkslied in die neuere Kunſtpoeſie Byron's, Moore's, Shelley's, Burn's, Campbell's und der Dichter der ſog. Seeſchule übergegangen iſt. Man kann namentlich hier die ergreifende Wirkung des Refrains erkennen, denn er iſt der brittiſchen und ſchottiſchen Poeſie beſonders eigen. — Wir haben uns hier nicht ausdrücklich über das Mittelalter ausgeſprochen: nicht als hätten wir vergeſſen, daß ſeine Phantaſie vorherrſchend die empfindende war; aber die ganze Bildungsform war doch noch ſo weit epiſch, daß dieſer Zweig überwog und das Lyriſche, freilich zum Schaden des Gattungscharakters, ſich in ihn warf. Zugleich war es allerdings die wirkliche Lyrik, worin die Knospe des neu aufgegangenen Gemüthslebens ſich erſchloß; die Minnepoeſie, aus dem älteren Volkslied hervorgegangen, iſt eine Erſcheinung voll Lieblichkeit, allein ſie wird bald monoton durch die Wiederkehr deſſelben Inhalts, conventionell in dem methodiſirten Cultus der Frauen und des Frühlings und die kunſtreiche Form leitet, wie ſchon früher bemerkt wurde, alsgemach die Innigkeit der Stimmung nach der Seite des Geſätzes ab. Hier erkennt man, daß das Bewußtſein des Mittelalters zu weltlos arm, noch zu wenig von vielſeitigen Beziehungen des Lebens geſchüttelt war, und ein Walter von der Vogelweide ſteht an Reichthum der Perſönlichkeit und ihrer Intereſſen für die reale Welt faſt einzig da; das Volk, trotzdem, daß ſein inneres Leben noch einfacher ſein mußte, als das des ritterlichen Standes, war doch in unbefangnerem Verkehr mit der Wirklichkeit, als dieſer, den der Geiſt der Kaſte abſchloß, und was ſeinem Seelenleben an Reichthum der Saiten fehlte, erſetzte die Friſche und Fülle der Reize, die von jener ausgiengen. Wie daher die Minnepoeſie aus der Volkspoeſie herkommt, ſo muß ſie, nachdem ſie ſich in Künſtlichkeit ausgelebt, der letzteren wieder weichen, denn der Geiſt des Volkes iſt inzwiſchen, gegen das Ende des Mittelalters, ungleich erfahrungsreicher und aufgeweckter geworden und am Ende des fünfzehnten, Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts tritt die herrliche Blüthe des Volkslieds ein, auf deſſen beſtimmtere Auffaſſung wir längſt hingeleitet ſind.

[illegible]. Der Unterſchied der Volks- und Kunſtpoeſie iſt ſchon in §. 519 aufgeſtellt. Hier, im lyriſchen Gebiete, hat er ſeine eigentliche Stelle; denn das Epiſche im urſprünglichen Volksgeſange verewigt ſich, wie wir ſchon ausgeführt, nur, indem es aus dem Schooße des Lyriſchen heraus und in die Hände einer höheren, auf der Schwelle der Kunſtpoeſie ſtehenden Bildung übertritt, und es bleibt dem Volke das, was einſt ein Theil des Ganzen war, das Lyriſche, zur ſtillen Pflege, die, in ihrem Thun weſentlich um keine Belauſchung wiſſend, endlich doch belauſcht wird und ihr ſchönes, heimliches Werk in den Garten der Oeffentlichkeit hinübergetragen ſieht. Was heißt Volk, wenn man vom Volksliede ſpricht? Es iſt urſprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Beſitz, Macht, Recht, Geſchäft, Würde, ſondern nach der ganzen Form des Bewußtſeins trennt, die geſammte Nation. Da iſt kein Unterſchied des poetiſchen Urtheils; daſſelbe Lied entzückt Bauern, Handwerker, Adel, Geiſtliche, Fürſten. Nachdem nun dieſe Trennung eingetreten iſt, heißt der Theil der Nation, der von den geiſtigen Mitteln ausgeſchloſſen iſt, durch welche die Bildung als die bewußtere und vermitteltere Erfaſſung ſeiner ſelbſt und der Welt erarbeitet wird, das Volk. Allein dieſer Theil iſt das, was einſt Alle waren, die Subſtanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachſen ſind, aus dem ſie aber kommen. Von denjenigen, die in unbeſtimmter Mitte ſtehen, nicht mehr naiv und doch nicht gründlich gebildet oder durch Noth abgeſtumpft und verwildert ſind oder das Raffinirte der Bildung ohne ihr Gegengift ſich angeeignet haben, iſt nicht die Rede, ſondern von der Maſſe, die in der alten, einfachen Sitte wurzelt, die ihre Bildung auch hat, aber eine ſolche, welche der die Kluft bedingenden Bildung gegenüber Natur iſt. Dieſe ganze Schichte lebt ein vergleichungsweiſe unbewußtes Leben und weil die lyriſche Poeſie weſentlich ein Erzeugniß nicht des hellwachen, ſondern des als Seele in Natur verſenkten, ahnenden Geiſtes iſt, ſo liegt gerade hier ein beſonderer Beruf zu dieſer Dichtart, deſſen reichere Erfüllung nur wartet, bis die dämmernde Volksſeele vom ſchärferen Geiſte der Erfahrung angeweht wird, ohne doch ganz zum Tageslichte der Reflexion aufgerüttelt zu werden. In dieſem Boden erwächst nun jene Kunſt ohne Kunſt, deren Grundzug die Schönheit der Unſchuld iſt, die „nicht ſich ſelbſt und ihren heil'gen Werth erkennt". Sie iſt nur möglich in unmittelbarer Verbindung mit der Muſik, das Volkslied wird ſingend improviſirt, pflanzt ſich nur mit ſeiner Melodie fort, denn hier wird nicht geſchrieben und gedruckt. Der Dichter tritt nicht hervor, wird nicht genannt, Niemand fragt nach ihm, er hat im Namen Aller geſungen, das Subject iſolirt ſich ja auf der ganzen Bildungsſtufe nicht, es gibt nur Ein Geſammtſubject, dieß iſt das Volk, und das Volk iſt eigentlich der Dichter, es gibt keinerlei literariſches Intereſſe, Intereſſantſein und Intereſſantſeinwollen, kein kritiſches Urtheil; was ſchön iſt, erfreut, weil man es an der Rührung fühlt. Dieß iſt das Waldesdunkel, wodurch in §. 519 die wahre Geburtsſtätte des Volkslieds bezeichnet iſt. Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden und, weil ſie dem Volkstone gut nachgefühlt ſind, ſelbſt in Volksmund übergeben, ſind darum nimmermehr Volkslieder zu nennen. Daher nun die in dem genannten §. aufgeſtellten Züge des Volkslieds, ſeine Mängel und ſeine Schönheiten, zu denen in §. 886 noch der weitere der überall lebendig fühlbaren Situation, der Lebenswahrheit gefügt worden iſt. Man kann die Mängel in dem Bilde zuſammenfaſſen, daß das Volkslied durchaus einen Erd- und Wurzel-Geruch mit ſich führt, daß man die Blume nie ohne dieſen Beigeſchmack bekommt, dafür hat ſie ſelbſt um ſo friſcheren Duft. Die Kunſtdichtung, die nicht periodiſch aus dem friſchen Boden dieſer Waldblume ſich verjüngt, bildet nur ſeidene Blumen. Sie wird vor Allem ſich zu ſehr dem entwickelnden, hell beleuchtenden Styl hingeben, ausmalen, beweiſen, rationell aufzeigen; dort lernt ſie den ächten, helldunkeln, ſpringenden Styl, wie er freilich bis zum unkünſtleriſch Verworrenen, Unverſtandenen, Zuſammenhangsloſen fortgeht, an ſpezifiſchen Taktloſigkeiten leidet, der Volkstracht ähnlich, die in ſo vielen Gegenden nicht weiß, wo die Taille hingehört, die aber auch nie gemacht, immer wahre Natur iſt. Das Volkslied iſt Gemeingut aller culturfähigen Völker; außer den ſchon genannten iſt namentlich die ſlaviſche Nation reich, die weichen und wehmüthigen Klänge ihrer verſchiedenen Stämme haben aber nicht das Mark der germaniſchen. Die Verjüngung der Kunſtpoeſie durch die Volkspoeſie geſchieht namentlich auch durch Wechſelwirkung der Literaturen, durch die Erkenntniß, daß die Dichtkunſt „eine Welt- und Völkergabe“ iſt. Kein Moment der Einwirkung des Volkslieds auf die Kunſtdichtung war ſo bedeutend, als der, da Percy's Sammlung in England, ſtärker und früher noch entſcheidend in Deutſchland zündete, die Göttingerſchule zu den erſten friſcheren Lauten geweckt wurde, Bürger die erſte wahre Ballade dichtete, Herder die Stimmen der Völker ſammelte und Göthe's Genius ſich zu dieſem friſchen Borne beugte, um zu trinken.

§. 893.

1. Es widerſpricht dieſer Natur des Liedes nicht, daß es beſtimmte objective
Formen hervorbringt, vielmehr ſie zeigt ſich gerade dadurch, daß ſie das Gegentheil
2. des Subjectiven ſetzt und doch ganz in ihren Stimmungston taucht. Die
eine Art der Objectivität beſteht darin, daß der Dichter einen Gemüthszuſtand
nicht als den ſeinigen, ſondern den einer andern Perſon ausſpricht, oder daß
er in eigener Perſon vortragend ein Sittenbild oder ein Naturbild gibt; die
3. andere iſt epiſch in dem beſtimmten Sinne des Worts, daß eine ergreifende
Handlung als vergangen erzählt wird, wobei der Gegenſatz der Style an
die ſchwankende Unterſcheidung von Ballade und Romanze ſich unbeſtimmt
anlehnt und das Lyriſche als Dialog durchbrechend auch dem Dramatiſchen ſich
4. nähert. Die meiſten dieſer Formen, namentlich die letzte, gehören ſowohl der
Volkspoeſie, als der Kunſtpoeſie an.

1. Es kann auffallen, daß wir dieſe Gruppen von objectiven Formen zum Liede rechnen, das im engſten Sinne ſubjectiv iſt. Man unterſcheide aber die Objectivität, von der es hier ſich handelt, wohl von derjenigen, welche dem Hymniſchen zu Grunde liegt: in dieſem Gebiete blieb das Subject außerhalb des Gegenſtands und wandte ſich nur, obwohl tief bewegt, an ihn, im gegenwärtigen ſetzt das Subject den Gegenſtand als einen ſolchen, der erſt durch ſein Inneres gegangen iſt; nicht als handle es ſich um einen Act reiner Fiction, vielmehr der Dichter hat ſich ganz und ohne eigenes Bewußtſein über jene tiefſte Bedeutung des Lyriſchen, wonach ſich in ihm die Subjectivität als Centrum der Welt erweiſt, an das Object hingegeben, von ihm durchziehen laſſen, ebendadurch aber, indem er ganz paſſiv ſcheint, es mit ſeinem Innern ganz durchdrungen, ganz in Stimmung umgewandelt, und indem er es wiedergibt, kommt es nun zu Tage ganz getaucht in lauter Bebung des Gefühls. Man ſieht den Prozeß nicht mehr, der Erfolg tritt ganz als unmittelbare Thatſache auf. So erſcheint der ächt lyriſche Charakter des Liedes gerade da in ſeiner vollen Kraft, wo er ſich an ſeinem Gegentheile geltend macht, indem er im Objectiven und Vermittelten eben recht ſubjectiv und unmittelbar iſt.

2. Die Objectivität tritt in zweierlei Form auf, immer als Gegenſtand, welcher der Anſchauung geboten wird, aber in der einen Gruppe gegenwärtig, wiewohl dabei eine Succeſſion von Momenten ſich abwickeln kann, in der andern vergangen. Die erſtere, die wir zunächſt in's Auge faſſen, ſcheint viel unzweifelhafter lyriſch, denn die Vergangenheit begründet ein ſtärkeres Zurücktreten des Subjects vom Object. Dieß gilt jedenfalls von der erſten Form dieſer Gruppe: es iſt die einfache Form der Verkleidung, wo der Dichter aus der Maske einer zweiten Perſon oder, wie in ſo vielen geſelligen und Standes-Liedern, aus einer Vielheit von ſolchen ſpricht; er hat ſich völlig in den Zuſtand der andern Perſönlichkeit hineinempfunden, ſo ſtellt er doch ganz ſeinen eigenen Stimmungszuſtand dar und liegt daher das Lied, das auf dieſem Acte beruht, dem objectlos reinen Lied am nächſten. Man braucht gar kein beſonderes Gewicht darauf zu legen, daß die Stimmung oft in dem engeren Sinn die eigene des Dichters iſt, wie im Mignon-Liede: „Kennſt du das Land“, wo Göthe mit der fremden ſeine eigene Sehnſucht nach Italien ausſpricht, oder in ſo unzähligen Liedern, wo der Dichter Empfindungen ſo allgemeiner Art, daß er ſie ſicher auch perſönlich erlebt, wie unglückliche Liebe, Weinluſt, in einer beſtimmten Maske, als Hirt, Jäger, Muſikant u. ſ. w. und mit einer beſtimmten Situation ausſpricht: er kann ſich in ſpezifiſchere Lebensformen, Zuſtände, Situationen verſetzen, welche nie ſeine eigenen ſein konnten, und ſie doch ſo tiefgefühlt wie eigene und ſelbſterlebte wiedergeben. Wir erinnern ſtatt vieler Beiſpiele nur an jenes Gebet Gretchen's im Fauſt, an die Lieder des

Harfners im W. Meiſter, an Heine's „Hirtenknaben“. Rein menſchlicher Gehalt iſt natürlich auch im Spezifiſchen vorausgeſetzt. Vielleicht die ganze Hälfte des lyriſchen Parnaſſes gehört dieſer einfachen Uebertragungsform an. Auch in die Natur kann der Dichter ſein Inneres legen und aus ihr ſprechen laſſen, wie Göthe in: „der Junggeſell und der Mühlbach“ oder wie Anakreon durch ſeine Taube ſagen läßt, wie es ſich bei ihm lebt. — Die zwei andern Formen dieſer Gruppe ſind viel weniger unmittelbar: der Dichter gibt ein kurzes Sittenbild, kleines Landſchaftgemälde; er tritt nicht im eigenen, auch nicht im Namen eines Andern auf, er zeigt ein Object, aber ein gegenwärtiges, auf und läßt daſſelbe ſo ohne alles weitere Zuthun für ſich ſprechen. Es ſcheint nichts einfacher, als ganz auf den eigenen Vortrag des Gefühls zu verzichten, es ganz in den Gegenſtand zu verſenken, aber dieß Verzichten geſchieht mit mehr Bewußtheit, als es ſcheint, und zugleich hängt die Richtung mit denſelben Urſachen zuſammen, aus welchen in der neueren Zeit das Sittenbild und die Landſchaft in der Malerei eine ſo bedeutende Rolle ſpielt: dem Intereſſe für die Aufdeckung immer neuer Länder, Zonen, den ethnographiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Neigungen, und allerdings zugleich der Sehnſucht nach Friſchem, von der Sündfluth der Reiſenden nicht Abgelecktem, alſo in Culturmüde, in idylliſchem Bedürfniſſe. So ſind denn dieſe Formen ſehr modern. Bei Heine hatten ſie entſchieden noch ſubjectiveren Ton, wie ſein unheimliches Bild des Jägerhauſes „Die Nacht iſt feucht und ſtürmiſch“ (Heimkehr N. V), des Pfarrhauſes (N. XXVIII) „Der bleiche, herbſtliche Halbmond“, das Völkerbild: „Wir ſaßen im Fiſcherhauſe“ (N. VII), das rührende kleine Gemälde: „Das iſt ein ſchlechtes Wetter“ (N. XXIX), die liebliche Berg-Idylle aus dem Harze, dieſe nur leider mit dem blaſirten cremor tartari ſtark vermiſcht; ebenſo die vielen tief bewegten Landſchaftbilder; die berühmten Strophen von der Fichte und Palme gehören nicht der vorliegenden, ſondern jener erſten Form an, weil ſie, obwohl in ſchlagend einfacher Objectivität, doch durch eine poetiſche Fiction einem Naturgegenſtande ganz menſchliches Empfinden leihen. Lenau's Bilder magyariſcher Zuſtände und Haiden entwickeln bereits mehr das Object an ſich und Freiligrath wird ganz zum glühenden, aber auch ſeinen Pinſel ſehr bewußt führenden Maler menſchlichen, thieriſchen, landſchaftlichen Lebens aus der Wildniß, wohin der Fuß der Cultur nicht getreten. Das ſanfte und ſchöne Gemüth C. Mayer's liebt es beſonders, mit völliger Verzichtung auf ein Wort im eigenen Namen kleine Bilder friedlich heimlicher Landſchaft aneinanderzureihen. Recht und Fug ſolcher lyriſchen Objectivität kann nach dem Obigen nicht beſtritten werden, nur wechsle ſie öfter mit directem Ausſprechen der Stimmung, denn ſchließlich iſt ſie doch ein Zurückhalten, das im Fortgang ermüdet, weil man der Natur der Gattung nach darauf wartet, die Menſchenſtimme ſelbſt zu vernehmen.

a. Die Ballade und Romanze ſind Abkömmlinge der alten Heldenlieder, die zuerſt einzeln geſungen, dann zum Epos fortgebildet und zuſammengefügt wurden; ſie leiten alſo zu jener mehrfach erwähnten elementariſchen Form zurück, wo das Lyriſche und Epiſche noch im Keime vereinigt lagen. Allein nachdem das Letztere ſich zu einer eigenen Gattung ausgeſondert hat, iſt der Theil des gemeinſchaftlichen Keimes, der dieſem Zuge nicht folgte, ein anderer geworden: er hat, obwohl dem Stoffe nach epiſch, lyriſchen Charakter angenommen. Epiſch iſt vor Allem das Moment der Vergangenheit, wodurch dieſe Form von der vorhergehenden Gruppe ſich unterſcheidet; aber es bewirkt jetzt nicht mehr die frei über dem Gegenſtand ſchwebende, ausführlich zeichnende Haltung des Dichters, ſondern dieſer legt ſich mit ſeiner Empfindung ganz in den Gegenſtand, als ob derſelbe, zwar als ein vergangener erzählt, zeitlich wie räumlich gegenwärtig wäre; die Zeichnung wird dem Tone untergeordnet, der ganze Hauch und Wurf wird ſubjectiv, bewegt, der Gang überſteigt raſch die retardirenden Elemente und eilt zum Schluſſe, der Rhythmus baut ſich muſikaliſch in lyriſchen Strophen, das epiſche Lied entſteht mit der Melodie oder nach einer vorhandenen Melodie, lebt im Volksgeſange oder muß doch, wenn es ächter Kunſtpoeſie angehört, den Charakter des Sangbaren tragen. Dem alten Heldenliede ſieht man ferner die Neigung an, ſich als Glied in ein größeres Ganzes zu fügen, es ſetzt die Kenntniß einer umfaſſenden Sage voraus; Ballade und Romanze dagegen ſtellt einen Stoff für ſich, ähnlich wie die Novelle im Unterſchied von dem Roman eine Situation, abgeſchloſſen hin, behandelt daher auch nicht leicht mehr Theile der Heldenſage, ſondern vereinzelte Ereigniſſe und Handlungen, Mordgeſchichten, Schickſale der Liebe, Kriegsauftritte u. ſ. w., die aber allerdings den ächten Inhalt vorzüglich dann liefern, wenn ſie vorher von der Sage poetiſch zubereitet ſind, wohl auch Elemente des Mährchenhaften, Geiſterhaften aufgenommen haben, worin tiefer und rein menſchlicher Sinn eingehüllt iſt. Die nähere Geſchichte iſt noch zu ſtoffartig und proſaiſch verſetzt und führt mehr zur poetiſchen Erzählung. Alle dieſe Merkmale weiſen der epiſchen Lyrik im Unterſchiede vom Epos den ahnungsvoll charakteriſtiſchen, nicht entwickelnden Styl zu; dennoch iſt es natürlich, daß auch innerhalb dieſes Bodens der Gegenſatz eines relativ helleren, ſubjectiv klaren, mehr gegenſtändlich ausführenden und in dieſem Sinne plaſtiſch idealen Styls gegen einen im engeren Sinne maleriſch helldunkeln ſich von Neuem erzeugt. Die claſſiſche Dichtung bietet nichts für dieſe Stelle, im Alterthum blieb nach der Ausſcheidung des Epos keine epiſche Form von lyriſchem Charakter zurück. Dagegen tritt der Unterſchied der Stylprinzipien in der neueren Poeſie zunächſt als ein nationaler auf und lehnt ſich ſo an die Namen Romanze und Ballade. Ballade iſt zwar ein italieniſches Wort und bezeichnet ein

Tanzlied, das urſprünglich die beſtimmte rhythmiſche Form von drei verſchlungenen Strophen mit Refrain hatte, allein wie es in England ſtehend wurde als Name für das epiſche Lied, wie es dort und in Schottland ſich ausbildete, ſo verband ſich damit der Sinn eines beſtimmten Charakters der Behandlung, in dem wir ein reines Bild jener zweiten Stylrichtung haben, und die rhythmiſche Form bewegte ſich frei in heimiſchen Maaßen. Es iſt die nordiſche Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden, als zeichnenden Ton, ihrem ſtoßweiſen, Mittelglieder überſpringenden Gange, es iſt, was Göthe die myſteriöſe Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme. Der Name Romanze hat ſich in Spanien für das epiſche Lied feſtgeſetzt und das äußere, rhythmiſche Merkmal iſt der Trochäus, gewöhnlich in Tetrametern, welche fortlaufend aſſoniren. Es iſt aber nur natürlich, daß wir mit dem Namen auch den Begriff einer beſtimmten Behandlung verbinden und zwar derjenigen, wie ſie dem romaniſchen Völkergeiſt entſpricht und eben in den ſpaniſchen Romanzen vorzüglich ſich zeigt: nämlich jener helleren, durchſichtigeren, ruhigeren, mehr epiſch entwickelnden, mehr plaſtiſchen. Beſteht nun dieſer Gegenſatz zunächſt als ein nationaler, ſo hindert nichts, denſelben, wie er innerhalb der Literatur einer Nation, namentlich der deutſchen, jederzeit wieder auftreten und beſtehen wird, mit jenen Namen zu bezeichnen, nur geſchehe es mit dem Vorbehalte, daß man damit nicht ängſtlich ausmeſſen und abſtract Alles eintheilen will; ſonſt thäte man beſſer, mit W. Wackernagel, der (Schweiz. Archiv f. hiſtor. Wiſſ. B. 2, S. 250) die Unterſcheidung rein auf das Metriſche zu beſchränken. Der Ballade kommt vermöge des oben bezeichneten Charakters ihrer Bewegungsweiſe genauer das Merkmal des dramatiſchen Ganges zu und dieß widerſpricht keineswegs dem rein Lyriſchen, Beſchleierten, Beflorten ihres Tons, das ſich wie Moll zu dem Dur der Romanze verhält. Das Drama beſchleunigt, wie wir ſehen werden, ſeinen Gang, wirft die Hemmungen raſcher nieder, als das Epos, motivirt tiefer aus dem Innern, weniger umſtändlich und nur bedingt aus dem Aeußern; dieß thut es, weil es die Welt als eine von innen heraus beſtimmte darſtellt; die lyriſche Poeſie aber iſt, wie ſie nach der einen Seite vom Epos herkommt, nach der andern eben hierin der Durchgang, aus dem das Drama hervorgeht; hier wird die Welt in's Innere gezogen, zur Bewegung von innen heraus bearbeitet, zubereitet, durch Lichter aus dem Innern beleuchtet. Wirft ſich nun das Lyriſche epiſch auf Erzählungsſtoff, ſo wird es alſo gerade je intenſiver lyriſch, deſto mehr dieſen Stoff in einer Weiſe innerlich durchwärmen, daß ſeine wallende Bewegung auf die Nähe des Dramatiſchen hinweiſt. Es iſt keineswegs ein blos äußerlicher Zug, daß dieſer Styl ungleich mehr, als der Romanzenſtyl, die dialogiſche Form liebt. Hier werden die Sprechenden nicht weiter genannt, der Dichter hat ſich, wie der dramatiſche, in ſie verwandelt; Momente der Handlung ſind zwiſchen den Reden verſchwiegen, es iſt vorausgeſetzt, daß man ſie ſich vorſtelle, die Anſchauung derſelben aus dem Geſprochenen ſich erzeuge, wie im Drama, ſofern die Schauſpielkunſt es nicht ergänzt. In der bekannten ſchottiſchen Ballade Eduard iſt z. B. nicht erzählt, daß der Mörder mit blutigem Schwerte vor ſeine Mutter tritt, es geht ſogleich aus der Anrede hervor: „warum iſt dein Schwert von Blut ſo roth?“ In dieſem Ueberſpringen, Ahnenlaſſen liegt etwas Banges und ſo iſt mit ſolchem Style auch die Neigung zu tragiſchen Stoffen gegeben; man kann ſagen, daß das Nibelungenlied in ſeiner Stimmung als tragiſches Epos eben zugleich mehr balladenartig ſei, als das Homeriſche Heldengedicht, und es iſt merkwürdig, daß in England zu der Zeit von Shakeſpeare's Auftreten beliebte Volksballaden den Stoff zu manchen Dramen gaben. Doch wurden auch heitere Balladen zu Komödien verwendet, und unſer Satz will nicht ſagen, daß die Ballade nothwendig tragiſch ſei, ſo wenig, als der Romanze blos heiterer Inhalt zugeſchrieben werden ſoll. Ja der Ballade ſagt ausdrücklich auch das Komiſche zu, denn die ſubjectivere Durchſchüttlung des Objectiven erzeugt mit ihren raſchen Beleuchtungen den komiſchen Contraſt, wie den erhabenen. Die vordrängenden Jamben und Anapäſte, welche namentlich die ſchottiſche, engliſche Ballade liebt, entſprechen dieſer ſpringenden nordiſchen Unruhe, wie die fallenden Trochäen der romaniſchen Ebenmäßigkeit und ſtetigeren Beleuchtung der Dinge, aber der relative Fortbeſtand des innern Gegenſatzes innerhalb einer National-Literatur kann nicht weiter nur an dieſe Formen gebunden ſein. Auch die Neigung zum Geiſterhaften, die jenem helldunkeln Tone näher liegt, als dieſem klaren, hängt mit unheimlich düſterem Inhalt zwar gerne, doch nicht ſchlechtweg zuſammen, die wunderbaren Mächte können auch neckiſch, hülfreich wirken. Selbſt die reinſte, anmuthvolle Heiterkeit des Inhalts hebt den Balladencharakter nicht auf: der Junggeſell und der Mühlbach, der Edelknabe und die Müllerinn von Göthe weiſen ſich durch die völlige Verſenkung des Gefühls in den Stoff, die ihn dialogiſch ſelbſt ſprechen läßt und alle Mittelglieder überſpringt, noch genugſam als Balladen aus. — Es iſt aber noch eine andere Seite des Unterſchieds hervorzuheben, die dem Bisherigen auf den erſten Blick zu widerſprechen ſcheint. Viele ſpaniſche Romanzen ſind von der Art, daß ſie den Schritt zum Epiſchen, d. h. jetzt zunächſt einfach zum Erzählen, nur halb vollziehen: der Dichter redet ſeine Perſonen an, ſpricht ſein Gefühl über ſie, über ihr Schickſal direct aus, erzählt im Präſens und gibt oft ſtatt einer ganzen Begebenheit nur eine Situation. Man leſe nun von Uhland: der Traum, Sängers Vorüberzieh'n, der nächtliche Ritter, der kaſtiliſche Ritter, S. Georgs Ritter, Romanze vom kleinen Däumling, Ritter Paris, der Räuber und was in der Sammlung folgt bis zu Bertran de Born, ſo wird man das eine oder andere dieſer Merkmale oder die ſämmtlichen zutreffen ſehen. Noch beſtimmter wird man dieß Verweilen im Subjectiven, das nur einen Anſatz zum Erzählen nimmt und den Stoff wieder in lyriſchen Klang zurückzieht, in den Gedichten Heine's finden, die er Romanzen nennt; Balladen, wie die „Grenadiere“, „Belſatzar“, durcherzählende Romanzen, wie „Don Raniro“, mehreres Lieder- und Sonett-artige iſt leicht auszuſcheiden; wir bezeichnen als Beiſpiele für den Charakter, von dem hier die Rede iſt, I, II, III, IV, V, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV. Wir haben die Ballade reiner lyriſch genannt, als die Romanze; ziehen wir nun zu dieſer die in Rede ſtehende Form, welche zum Erzählen nicht ernſtlich fortgeht, ſo ſcheinen wir in Widerſpruch zu gerathen, denn dieß iſt ja vielmehr ein Stehenbleiben im Lyriſchen. Allein beide Male iſt Lyriſch in anderem Sinne genommen: im Balladenſtyle bedeutet es den Act der ſubjectiven Empfindung, der ſich an ſeinem geraden Gegentheile, der vollen Objectivität, ſo ſtark erweist, daß er ſie ganz in lauter Ton, Stimmung umſetzt, das anderemal die Subjectivität, die den allgemeinen Begriffscharakter des Lyriſchen ſo einhält, daß ſie bis zu voller Objectivität gar nicht fortſchreitet, nur halbe Anſtalten zum Erzählen macht.

Hiemit haben wir Linien zu einer Grenzbeſtimmung zwiſchen Ballade und Romanze zu geben verſucht. Daß dieſelben in der Anwendung durchaus Lücken haben müſſen, folgt nothwendig aus der innern Natur des Lyriſchen; wo es ſich um ſo zarte Potenzen handelt, für die wir nur den Namen Behandlungston haben, kann am allerwenigſten bei Schuh und Zoll ausgemeſſen werden. Der Sprachgebrauch iſt daher locker und ſchwankend. Göthe nennt alle ſeine erzählenden Lieder Balladen und mit Recht. Angeſichts der Vollſtändigkeit der Verſenkung, der Umtauſchung des eigenen Ich gegen die Perſonen und das Ereigniß, des bewegungsreichen Ganges, der ganzen wallenden Natur dieſer Lieder kann man zu dem Schluſſe kommen, Göthe ſei mehr Dramatiker, als Schiller; allein ſeine Dramen leiden bei aller übrigen Vollendung an einem Mangel gegenüber dem Spezifiſchen der Dichtart, ſie ſind zu ſeeliſch und haben zu wenig Handlung; er iſt dagegen im Epiſchen ſo Homeriſch klar und ſo ganz, wie es die Dichtart will, rein zeichnend und entwickelnd, daß man den Meiſter des lyriſchen Helldunkels der Empfindung nicht in ihm erwarten ſollte. Wir überlaſſen dieſen Knoten dem Leſer zur Auflöſung; ſie wird ſich daran knüpfen müſſen, daß Göthe doch auch als Epiker keinen ſtraff männlichen, ſondern lauter rein menſchliche, weiblich ſeeliſche Stoffe behandelt hat. Schiller nennt nur ſeinen Kampf mit dem Drachen Romanze, alles Andere Balladen; ſonderbar: thut er es wegen der lichten Deutlichkeit und beredten Entwicklung im Style, ſo hätte er alle ſeine epiſch lyriſchen Gedichte Romanzen nennen können außer dem Taucher, denn dieſer hat trotz den beredten Schilderungen doch viel von dem tief dunkel bewegten, ſpringenden, dramatiſchen Style der ächten Ballade, und etwa noch außer dem Handſchuh, wo ähnliche Bewegung waltet. Wählt er den Namen wegen des glücklichen Ausgangs im Gegenſatze mit der tragiſchen Schickſals-Idee in den andern, ſo wären der Gang nach dem Eiſenhammer, der Graf von Habsburg, die Bürgſchaft auch Romanzen zu nennen. Das Richtige wird ſein, von Schiller's ſämmtlichen epiſch lyriſchen Gedichten zu ſagen: ſie haben von der Ballade den ſtark bewegten dramatiſchen Gang, aber nicht das Helldunkel des reinen Empfindungstons, der immer eine Verwandtſchaft mit dem Volksliede auch in der Kunſtpoeſie bewahrt, vielmehr neigen ſie durch ihre lichte Bewußtheit und Sentenzioſität noch über die Helle der Romanze hinüber in die betrachtende Lyrik; zugleich aber ſeien ſie durch die Fülle und Pracht ihrer Schilderungen epiſch über das Maaß dieſer Eigenſchaft hinaus, wie wir ſie ebenfalls der Romanze zuerkannten, ja auch über das Maaß des Epos, nämlich mit zu fühlbarer rhetoriſcher, declamatoriſcher Haltung; ein Verhältniß der Kräfte, mit dem man ſich, ſo oft der Mangel des Naiven, ächt Liederartigen ſich bis zum Ueberdruß aufzudrängen droht, doch immer wieder verſöhnt durch die Entſchiedenheit des Einen Grundzugs, der dramatiſchen Energie, die ganz den wirklich dramatiſchen Dichter ankündigt.

Wir haben bis hieher abgeſehen von den Begriffsbeſtimmungen, welche Echtermeyer in der Abh.: „Unſere Balladen- und Romanzenpoeſie“ (Hall. Jahrb. 1839, N. 96 ff.) gegeben hat, um weder unſere Entwicklung, noch die Beurtheilung zu verwirren. Er geht vom Inhalt aus und erklärt die Ballade für die Form, worin der noch natürlich beſtimmte Volksgeiſt, der Geiſt in ſeiner Naturbedingtheit ſich ausſpreche, wie er entweder den Gewalten der äußeren Natur unterliegt, oder ſeinen eigenen dunkeln Trieben anheimfällt und von ihnen verſchlungen wird, — die Nachtſeite des Geiſtes, die denn eine düſtere Stimmung und eine tragiſche Wendung begründe; die Romanze dagegen ſoll, nicht mehr an einen beſtimmten Volksgeiſt gebunden, der rein menſchlichen Bildung angehörig, das ideale Selbſtbewußtſein, die freie ſittliche Macht des Geiſtes verherrlichen. Daraus leitet er dann den Styl-Unterſchied ab und faßt ihn ähnlich unſerer Beſtimmung. Es ſcheint dieß eine klare und einleuchtende Entſcheidung der ſchwierigen Frage; ſieht man aber näher zu, ſo wird man finden, daß dieſer Schein täuſcht. Für's Erſte wird nicht Alles eingetheilt, was einzutheilen iſt: wohin ſoll die ganze große Welt des Gemüthslebens fallen, die weder der düſtern Nachtſeite des unfreien, noch dem vollen Tage des ſittlich ſelbſtbewußten und wollenden Geiſtes angehört? Vor Allem die Welt der Liebe, ſofern ſie nicht in ideales Denken erhoben und doch in ſich frei, ſchön und heiter iſt? Der nordiſche Styl wird ſie dunkel, ahnungsvoll, der ſüdliche wird ſie licht und klar behandeln, dort wird eine Ballade, hier eine Romanze entſtehen. Der Styl-Unterſchied, wie er hiſtoriſch auf Nationalitäten zurückführt, iſt es alſo, was entſcheidet, nicht der Inhalt. Für's Zweite: es iſt umgekehrt in dem Style, welcher mit herkömmlicher nationaler Beziehung den Namen der Romanze führt, viel finſter blutiger, nächtlicher Stoff behandelt und man kann nur ſagen, der dunkle, liederartig bewegte Styl verbinde ſich lieber und naturgemäßer dem düſtern Inhalte, der lichte dem klaren und freien, wie denn dieß auch der Stimmungs-Unterſchied der Völker iſt, von denen beide Style ausgiengen, es ſei dieß aber nicht nothwendig. Auch ganz ſittlich lichter Inhalt kann in Balladenſtyl behandelt werden; der Ton in Göthe's Gott und Bajadere hat ſo ganz den tief erzitternden Charakter, daß wir dieſes Gedicht nimmermehr Romanze nennen könnten, und der Inhalt gehört doch unzweifelhaft der ſittlichen Lichtwelt an. Echtermayer hat, dieß iſt die dritte und wichtigſte Einwendung, bei dem, was er als Inhalt der Romanze beſtimmt, durchaus Schiller's philoſophiſch gebildetes Bewußtſein im Auge gehabt und ſtoffartig auf den ethiſchen Werth der Idee der Freiheit geſehen. Das Wahre iſt, daß, je durchſichtiger ſolches ſittliches Bewußtſein, deſto ſchwerer es wird, ſowohl eine ächte Romanze, als eine ächte Ballade zu dichten. Das Gefühl iſt in der Romanze heller, als in der Ballade, aber nicht ſo gedankenhaft durcharbeitet. Für den äſthetiſchen Maaßſtab iſt diejenige Bildung des modernen Dichters die höchſte, die von dem zu hellen Lichte ihres Selbſtbewußtſeins ſich in die dämmernden Stimmungen umſetzen kann, aus welchen die ächte Romanze, noch mehr die ächte Ballade hervorgeht. Die bedeutendſten Producte der neueren erzählenden Poeſie ſind Balladen, vor Allem die Göthe'ſchen. — Echtermayer hat eine dritte, mittlere Form aufgeſtellt, die er Mähre oder Rhapſodie nennt und welcher er als Inhalt die Heldenwelt zuweist, wie ſich durch ſie die Völker in energiſcher That von ihrer erſten dunkeln Unmittelbarkeit befreien: eine urſprüngliche Kraft, die ſchon in die Licht- und Tagesſeite des Geiſtes, in die Geſchichte, hereinragt. Uhland's vaterländiſche Balladen namentlich würden in dieſe Gattung fallen und es erſcheint zweckmäßig, ſie aufzuſtellen.

4. Es verſteht ſich, daß die hier aufgeführten Formen, das rein objective Sitten- und Naturbild ausgenommen, ihren urſprünglichen Boden recht in der Volkspoeſie haben, vor Allem aber Ballade und Romanze. Hier vorzüglich iſt die Stelle, wo die Kunſtpoeſie neues, ächt lyriſches Leben aus ihr getrunken hat. Nachdem aber dieſe Verjüngung vor ſich gegangen war, mußte eine epiſch lyriſche Kunſtpoeſie möglich werden, die den ächt lyriſchen Ton einhält und doch in der ganzen Behandlung zeigt, daß ebenſoſehr die claſſiſche Bildung auf uns eingewirkt hat, die aber darum nicht zu der allzu lichten und glänzenden Beredtſamkeit fortgeht, welche einmal unlyriſch iſt; dieſe Art epiſch lyriſcher Gedichte entzieht ſich am meiſten der

Eintheilung Ballade und Romanze und warnt uns, Alles eintheilen zu wollen. Man hat unſern in dieſen Formen ſo reichen Uhland als den Claſſiker der Romantik bezeichnet; am Marke des Volkslieds genährt, eine gediegene, einfach körnige Natur, die ſich doch mit offener Seele den verſchiedenen Stimmungen der nord- und ſüdfranzöſiſchen, ſpaniſchen Romantik, des claſſiſchen Alterthums, wie der dunkleren, härteren, biderben altdeutſchen Welt öffnet, führt er überall einen ſcharfen Meiſel, der jedem Geſteine klar beſtimmte, reine Geſtalt gibt. In der Deutlichkeit des Umriſſes, welche auch ein ahnungsvoll dunkler Inhalt hiedurch erhält, wird denn die Grenze zwiſchen Ballade und Romanze, jetzt abgeſehen von jener ſubjectiveren Nebenform der letzteren, der wir einen Theil dieſer Gedichte bereits zugewieſen haben, nothwendig ungewiß werden. Da, wo mehr Volksliedston iſt, kann kein Zweifel ſein; aber wohin ſollen wir z. B. Ver sacrum zählen und mit ihm die ganze Welt epiſch lyriſcher Gedichte, die im Inhalte bald finſter, bald heiter, im Ton und Gang bald dramatiſch bewegter, bald milder und heller fließend, doch in der ganzen Form zu claſſiſch durchgebildet ſind, zu ſichtbar auf claſſiſchem Kothurne gehen, um unter Begriffe eingereiht zu werden, die doch immer an die Naivetät der Volkspoeſie erinnern? Es bleibt alſo dabei, daß hier keine zu erſchöpfender Eintheilung ausreichende Terminologie beſteht.

§. 894.

Die Lyrik der Betrachtung ſteht auf dem Punct einer beginnenden 1. Auflöſung des reinen Gefühlszuſtands, worin derſelbe in eine beſchauende und beſchaute Seite auseinandergeht, die in ein Wechſelſpiel treten, in welchem die Empfindung mit verhüllter oder ausgeſprochener Wehmuth ihrer eben noch warmen und eben verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter bereits den denkenden Geiſt durchſcheinen läßt. Unter den claſſiſchen Formen gehört hieher die Elegie, aus dem Oriente in verſchiedener Beziehung die indiſche und die kunſtreichen Bildungen der muhamedaniſchen Lyrik, aus der romaniſchen Literatur die verſchlungenen Strophen des Sonetts u. a. An der Grenze der 2. Proſa liegt als beſondere Form das Epigramm und mit ihm eine große, unbeſtimmte Maſſe, die ſich unter dem Namen der ſchönen Gedankenpoeſie zuſammenfaſſen läßt und namentlich der modernen Zeit und der deutſchen Poeſie angehört.

1. Wir könnten das Weſen dieſer Form auch als eine bis an die Grenze der äſthetiſchen Einheit fortſchreitende Entbindung des Gnomiſchen bezeichnen, wenn wir nicht eben hier der gnomiſchen Poeſie im engeren Sinn uns näherten, die wir doch als beſondere Form in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen und mit welcher wir das vorliegende Gebiet nicht

verwechſelt ſehen möchten. Um was es ſich handelt, zeigt ſogleich die Elegie. Es iſt bekannt, daß man unter ihr nach der antiken Bedeutung des Worts durchaus nicht blos ein Lied der Wehmuth und Klage zu verſtehen hat, daß dieſe erſte Form, in welcher ſich bei den Joniern die lyriſche aus der epiſchen Poeſie herausbildete, anfänglich politiſchen und kriegeriſchen Inhalts war, daß ſie denſelben, auch nachdem ſie ſich anderem zugewandt, nicht ſo bald aufgab. Allerdings darf man behaupten, daß es Zeichen eines unreifen Zuſtandes war, wenn Kallinos und Tyrtäos ſo ſtarken Inhalt in ſolchem Gefäße niederlegten, daß dieß nur geſchah, weil es überhaupt die erſte lyriſche Form war, die man gefunden und in die nun zuerſt der noch ganz von heroiſch mannhaften Gefühlen geſchwellte, noch wenig lyriſch erweichte Sinn ſich warf; denn indem das elegiſche Versmaaß dem gewaltig und feierlich vorſtrebenden Hexameter den zurückweichenden, verathmenden, Grenze ſetzenden, abſchließenden Pentameter hinzufügte, war auch für den Inhalt ein ſanftes Nachlaſſen gefordert, der verhauchende Vers ſollte das Verhauchen der Seelenbewegung darſtellen. Es liegt in dieſer Bewegungsweiſe ein Abſchiednehmen von der Empfindung, ſie iſt eben noch warm und kühlt ſich eben ab. Dieß iſt das eigentliche Weſen der Elegie; Wehmuth und Trauer in beſtimmtem Sinn iſt damit zunächſt noch gar nicht ausgeſagt, denn dieß wäre ein Abſchiednehmen vom Inhalte der Empfindung, vom ſchönen Gegenſtande. Dagegen iſt allerdings zunächſt eine ſtärkere Entbindung des gedankenhaften Elements hiemit gegeben, denn Auskühlung des Gefühls und Uebergang deſſelben in das denkende Betrachten, Beruhigung durch allgemeine Wahrheiten fallen nothwendig zuſammen. So diente denn das elegiſche Maaß, das Diſtichon, früher namentlich bei Solon, überhaupt aber jederzeit auch dem eigentlich Gnomiſchen, dem Ausſprechen allgemein gültiger Lebensweisheit. Aber auch dieß directe Lehren entſpricht ſeinem wahren Charakter nicht und ſoll durch die Behauptung, daß das Austönen des Gefühls ein Aufſteigen des Gedankenmäßigen ſei, vielmehr nur ein erſtes Durchſcheinen des Letzteren gerechtfertigt werden. Die Elegie begriff ihre Bedeutung erſt, als ſie ſich ſeit Archilochos in die ſchönen Empfindungen des von Seele durchdrungenen Lebensgenuſſes, auf Wein und Liebe und jede andere Stimmung warf, in welcher die Gegenwart, der Augenblick im Schimmer des Idealen aufglänzt, und ſie konnte noch einmal zu voller Blüthe erwachſen, als im Verfall des öffentlichen Lebens die römiſche Welt das kurze Glück im leidenſchaftlichen, ſubjectiv entzündeteren Genuſſe des ſchönen Momentes ſuchte (vergl. §. 445, 1.). So heiß nun aber das Gefühl in dieſen Stimmungen erglühen mag, ſo bringt doch eben jener Charakter des Rhythmus, das regelmäßige Abſinken nach dem ſteigenden Hexameter, einen Ton des Verglühens nothwendig mit ſich; das Gemüth iſt noch ganz in ſeinen Zuſtand verſenkt und beginnt doch ſchon, ihm zuzuſehen, frei über ihm zu ſchweben; der Liederdichter fühlt, der elegiſche beſpricht, was er fühlt; das Gefühl mag noch ſo heiß ſein, es verdunſtet in der Elegie eben im Aufſprühen. Dieß führt uns denn auf den Ausgangspunct und zu dem Begriffe der Wehmuth und Trauer zurück. Nur im unbeſtimmteren Sinne des Worts liegt ein Zug derſelben zunächſt in jenem Abſchiednehmen von der Empfindung; es erhellt aber, wie nahe der Schritt gelegt iſt, in den beſtimmteren Ton der Klage überzugehen, der nun ein Abſchiednehmen vom ſchönen Gegenſtand ausſpricht. Ich blicke auf meine Empfindung wie auf eine flüchtige, entſchwindende: ſo wird mir ja die Empfindung ſelbſt zum ſchönen Gegenſtande, an dem ich erfahre, daß die Momente der höchſten Lebenserregung kurz und vergänglich ſind, und es iſt nur natürlich, wenn ich nun von der Empfindung den Gegenſtand und Inhalt derſelben unterſcheide und die Flüchtigkeit des Glückes auch objectiv mit entſchiedener Stimmung der Trauer betone. Dann wird die Elegie zu dem, was man ſich in der neueren Zeit gewöhnlich unter ihr vorſtellt, zum Gedichte der Klage um verlorenes ſchönes Gut des Lebens, ſie iſt es gerne, und ſie iſt es ja auch ſchon im griechiſchen Alterthum geweſen, aber jener Klang der Wehmuth durchzieht ſie wie ein Ton der Aeolsharfe, auch wenn ſie ganz nur von Freude und glücklicher Gegenwart ſingt. Es ergibt ſich nun, daß dieſer Form aus dem tieferen Grunde die Stelle an der nahen Grenze der ungemiſchten Poeſie anzuweiſen iſt, weil ſie eigentlich weiß, daß das Ideal nur momentan in das Leben eintritt. Der ſchöne Moment, auf den ſie ſelbſt mitten in ſeiner Feier ſchon wie auf einen fliehenden zurückblickt, iſt in Wahrheit nichts Anderes, als die ideale Verklärung des Lebens, welche in der empiriſchen Wirklichkeit ohne den Zauber der Kunſt nur ſcheinbar und raſch entſchwindend eintritt, denn dieß iſt ja der Charakter alles Naturſchönen, welche aber von der Kunſt *bleibend* vollzogen wird; die Elegie ſteht alſo nicht rein inmitten der idealen Phantaſie, ſondern ſehnt ſich von dem Standpuncte der Wirklichkeit nach dem Ideale, welches dem ungetheilten äſthetiſch idealen Bewußtſein ein ſtetiges Dieſſeits iſt, als nach einem Jenſeits, das nur vorübergehendes Dieſſeits wird, und trauert dem flüchtigen Eintritte deſſelben nach. Sie trauert eigentlich um die ideale Phantaſie ſelbſt; eine Poeſie, die ſo eben nicht mehr ganze Poeſie iſt, trauert um die ganze. Schiller ſtellt in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtkunſt die Elegie als eine Form der letzteren auf; was er aber ſentimentale Dichtkunſt nennt, iſt diejenige, welche das Wirkliche und die Idee nur aufeinander *bezieht*, und ſo geſteht er damit, daß die Elegie den einen Fuß ſchon auf der Grenze der Poeſie hat. Er ſelbſt hat in den Gedichten: die Ideale und: das Ideal und das Leben dieß geradezu beſtätigt und die Elegie im Grunde verrathen: im erſteren, indem er ſich zum Schluſſe rein proſaiſch mit der Befriedigung tröſtet, die in der Beſchäftigung liegt, im zweiten, indem er die wahre Erhebung aus den Enttäuſchungen des Lebens im Himmel der Phantaſie ſucht, den uns die volle Poeſie, ohne ihr Geheimniß zu geſtehen, durch die That auf die Erde ſenken ſoll. Die ächte Elegie ſchwatzt aber doch nicht ſo ihr Geheimniß aus, weiß es ſelbſt kaum und ihre Betrachtungen decken in aller Trauer über die Flüchtigkeit des Schönen nicht ſo ausdrücklich die Kluft auf, welche die ganze und volle Kunſt ſchweigend ausfüllt; das heißt von der Phantaſie ſprechen, ſtatt in Phantaſie thätig ſein. Doch wir verdanken Schiller auch wahre Elegieen. Pompeji und Herculanum, der Spaziergang gehören zu den ſchönſten Erſcheinungen dieſes Gebiets und führen verglichen mit Göthe's herrlichen römiſchen Elegien, auf einen Unterſchied, den wir noch zu berühren haben. Dort breitet ſich das Ideale in dem Bilde der verſchütteten Städte, das wunderbar wieder an den Tag der Gegenwart getreten, in den Landſchaftbildern, an denen der Spaziergänger ſich fortbewegt, als objectivere Anſchauung vor dem betrachtend fühlenden Geiſt aus; hier blickt der Dichter auf perſönliches Glück zurück, das ſich wohl wie eine Roſe an die Trümmer der großen Vergangenheit der alten Weltſtadt ſchlingt, wo einſt Amor, der dem Liebenden die Lampe ſchürt, ſeinen Triumvirn denſelben Dienſt gethan hat, wie jetzt dem nordiſchen Gaſte, das aber weſentlich ſein Genuß, ſein ſubjectiv Erlebtes iſt. Es treten alſo eine mehr objectiv epiſche und eine mehr ſubjectiv lyriſche Form einander gegenüber. — Das antike Versmaaß der Elegie iſt hier beibehalten; im Allgemeinen folgt übrigens eine Nöthigung hiezu aus dem nicht, was über deſſen Charakter geſagt iſt; die modernen Strophenbildungen haben der abſinkenden und austönenden Formen genug, um dem elegiſchen Stimmungscharakter ſeinen Ausdruck zu geben. — Nicht immer iſt es leicht, das Elegiſche vom Liedartigen zu unterſcheiden; weſentlich iſt, daß man immer den betrachtenden Charakter in's Auge faſſe, wehmüthiger Ton allein, ſelbſt ausgedrückter Gedanke wehmüthigen Inhalts macht noch keine Elegie, wenn er nur kurz hervorbricht, keine Entwicklung hat. Uhland's „Kapelle" z. B. iſt ein Lied, keine Elegie.

Es kann Widerſpruch erregen, daß wir hier die lyriſche Poeſie Indiens aufnehmen. Sie verſenkt ſich mit berauſchter Wonne in eine Natur, deren Ueppigkeit alle Sinnen umſtrickt, in das Entzücken der Liebe, eine ſeelenvolle Sinnlichkeit, fern von der tieferen Sammlung, welche dem betrachtenden Momente, das wir doch in dieſer Dicht-Art für ſo weſentlich halten, eine Entfaltung zuließe; ſie hat in ihrer trunkenen Verſenkung einen primitiven Charakter, wie alles Orientaliſche, und ſcheint daher mindeſtens vor die claſſiſche Elegie geſtellt werden zu müſſen. Allein in dieſer Trunkenheit wohnt doch eine ſelige Müde, ein Hinſchwinden in die Naturtiefen, ein ſüßes Krankſein vor lauter Luſt, die in ihrer Schönheit ſich badet und wohl fühlt, daß ſie zu ſchön iſt, um zu bleiben. Der elegiſche Ton liegt daher im Ganzen, auch wo er ſich nicht direct ausſpricht, er tritt aber doch auch wirklich und ſogar herrſchend hervor und kann als das Bezeichnende der indiſchen Lyrik angeſehen werden. Ihre ſchönſten Erzeugniſſe ſind eigentlich elegiſch; das herrliche Gedicht: die Jahreszeiten iſt mit Mahnungen an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks durchzogen; ſehnſuchtvolle Liebesklage iſt der beliebteſte Ton, der ſich mit dem wunderbar träumeriſchen Naturgefühle vereinigt und ſeinen ergreifendſten, reichſten Ausdruck in dem Wolkenboten von Kalidaſas gefunden hat. Mit dem Elegiſchen tief verwandt iſt das Idylliſche, wie ſich aus der Erörterung deſſelben (§. 874. 883) ergibt; man kann es die epiſche Elegie nennen, denn indem der idylliſche Dichter das ſchöne Bild naturvollen Menſchenlebens in der ländlichen Stille aufſuchen muß, geſteht er deſſen Flüchtigkeit; das Ideal iſt noch da, aber nur eben noch da, wird eben noch ferner vom großen Menſchengetümmel aufgefunden und erhaſcht. Mit richtigem Sinne ſtellt daher Schiller (a. a. O.) Elegie und Idylle nebeneinander. So knüpft ſich denn das Elegiſche an ein idylliſches Motiv in dem anmuthvollen indiſchen Gedichte Gitagowinda, das die Liebe des Kriſhna zu der Hirtinn Ratha beſingt. Es fehlt jedoch in dieſer Poeſie auch an Sprüchen der Erfahrung und Lebensweisheit nicht, die dem Elemente der Betrachtung, freilich ohne die ethiſche Sammlung des claſſiſchen Occidents, noch mehr ohne die concentrirte Innerlichkeit der neueren germaniſchen Zeit, im elegiſchen Elemente ſein Recht ſichern. Voranſtellen aber mußten wir hier die Form, die am deutlichſten den Begriff darſtellt. — Trotz dem großen Sprunge iſt es nur natürlich, an die Seite der indiſchen die muhamedaniſche Lyrik zu ziehen, wie ſie im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ihre höchſte Blüthe in Perſien getrieben hat. Der Pantheiſmus, der in der indiſchen Poeſie noch trunkenes Naturgefühl war, iſt hier durch reiche Vermittlungswege ſo durchgebildet, daß er ſich mit vollem und ausgeſprochenem myſtiſchem Bewußtſein in den Genuß des Einzelnen verſenken kann; Tſchelaleddin Rumi ſtellt die reine Myſtik, Saadi den Uebergang zur Einlebung derſelben in das Gefühl des ſinnlichen Augenblicks, Hafis die reine und ungetheilte Verſenkung dar. Hier hat ſich das Gemüth von jeder Feſſel der Scheinwelt losgemacht, in das ewig Eine hingegeben und iſt völlig frei von jeder beſonderen Beſtimmtheit, heiter in der Bedürfnißloſigkeit des Derwiſch, gepäcklos wie Diogenes. Das ewig Eine iſt aber auch in jedem Wirklichen gegenwärtig; dem freien Gemüthe ſteht es ganz frei, ſich in eine Form ſeiner Realität, wie in ſeine geſtaltloſe Unendlichkeit, aufzulöſen, und es wird diejenige Form wählen, welche durch Hingabe des Ich an ein zweites oder an die Tiefen des Naturgeiſtes ein ſinnliches Symbol deſſelben Wegs iſt, wie er in Aſceſe und Speculation vollzogen wird. In ſeeligem

Liebesrauſche gibt ſich nun der Dichter unter Wohlgerüchen von Veilchen, Jasmin, Roſen und Moſchus der Geliebten, in deren Wangengrübchen der Weltengeiſt gefallen iſt, dem Weine hin, in deſſen Feuer das ewige Geheimniß glüht; er iſt aber in dieſer Hingebung ganz frei, denn das Welttrunkene Gemüth iſt daſſelbe, das ſich auch rein geiſtig mit dem Unendlichen verſöhnt und in der Reinheit dieſer Verſöhnung nur von jedem Dogma und Sektenvorurtheil befreit hat; er taucht ſich ganz in den Genuß und ſchwebt doch frei und heiter über ihm und er ſpricht mit hellem Bewußtſein die Einheit der beiden Wege des Aufgehens in der Unendlichkeit überall und in immer neuen Wendungen aus. Dieſe Form iſt daher in aller ungeheuchelten Fülle der Sinnlichkeit doch zugleich betrachtend, das Gefühl ſelbſt löst ſich hier beſonders ſichtbar in die zwei Seiten des Seins in der Sache und der heiteren Beſchauung dieſes Seins auf; es iſt dieß durchaus elegiſch und man wird auch an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks oft genug ſo ausdrücklich gemahnt, als es die Elegie im engeren Sinne des Worts nur thun kann. Dieſem Spiele mit der ſtetigen Wiederkehr zum myſtiſchen Centrum entſpricht das reiche Formenſpiel und namentlich das Ghaſel mit ſeinem durchgehenden Reimbande. In den einzelnen Mitteln iſt dieſe Dichtung die vorherrſchend bilderreiche; ſie bedarf es aber auch, denn ſie dreht ſich ſchließlich doch immer um Eines. Göthe's heiteres Greiſenalter hat in der entſprechenden Stimmung des freien Schwebens und Betrachtens in dieſen Formen gedichtet und ſie noch einmal zur Wahrheit gemacht.

Auch der weitere Sprung zu der ſubjectiven Lyrik der romaniſchen Völker läßt ſich unſchwer rechtfertigen. Hier iſt eine Welt der Innigkeit aufgegangen, wie ſie der Orient und das Alterthum nicht kannte, der platoniſche Idealiſmus und die Myſtik fließt als Element in den ethiſch geſammelten occidentaliſchen Geiſt ein und vereinigt ſich mit einem Volksnaturell, das doch flüſſiger, weltlich freier, ſinnlich biegſamer iſt, als der noch tiefere, aber weltloſere, härter in ſich gedrängte germaniſche Charakter. Allein dieſer Genius theilt auch mit dem antiken die Eigenſchaft, daß ein großer Theil der innern Wärme nach der Seite der Form hindrängt, um ſich hier als eine Schönheit für ſich niederzuſchlagen; dieß iſt nun natürlich in der urſprünglichen Art der Stimmung geſetzt und wirkt ebenſoſehr in der Ausführung wieder auf ſie zurück: die reich verſchlungenen Formen des Sonetts, der Canzone, Terzine, Seſtine, der achtzeiligen Stanze, des Trioletts, Rondeau's, Madrigal's u. ſ. w. ſtellen ein Spiel der Verſchiebungen dar wie mauriſche Arabesken; das Gefühl des Dichters kann in der Künſtlichkeit dieſes Spiels die Unmittelbarkeit nicht bewahren, ſondern wird nothwendig zu einem Witze der Empfindung, wiewohl im guten und ernſten Sinne des Worts; er ſchaukelt ſich wie ein geſchickter Ruderer mit kunſtfertigen Wendungen auf ihren Wellen und ſieht mit reiner Betrachtung ihrem plätſchernden Wellenſpiele zu. Es ſind vorzüglich die Italiener, die uns dieſe Formen gebracht haben, und es verhält ſich wie mit der Herrſchaft der melodiſchen Schönheit bei relativ verminderter Ausdruckstiefe in ihrer Muſik. Das deutſche Gemüth wird ſich aber nie ganz frei und heimiſch in ihnen bewegen.

[illegible]. Wir können in der unbeſtimmten Maſſe, die wir enger an die Grenze der Proſa ſchieben, nur Eine benannte Form aufführen: das Epigramm. Wenn alles Lyriſche aus einer Situation entſpringen ſoll, ſo gilt dieß vom Epigramm in dem ganz ſpeziellen Sinne, daß es auf ein einzelnes äußeres Object gerichtet iſt, dem der Dichter gegenübertritt, das er aber nicht in das rein innere Leben des Gemüths umſetzt, ſondern nur ſo weit auf das Subjective bezieht, daß er einen ſchönen Gedanken darüber ausſpricht, und zwar ohne weitere Entwicklung, in ſchlagender Kürze. So iſt die Lyrik an ihrer Grenze noch einmal ganz punctuell, aber jetzt nicht mehr rein empfindend und nicht mehr in den Ring der beſonderen Stimmung die Welt faſſend, ſondern Einzelnes durch einzelne Gedankenlichter beleuchtend; es ſind die zerſtreuten erkaltenden Funken der Flamme, welche die volle Lyrik in gedrängter Wärme zuſammenhält; der Prozeß der Verklärung der Welt im Subjecte hält eine Nach-ärndte, geht weit und breit in der Welt um und wirft auf die einzelnen Dinge, ohne ihre Objectivität aufzuheben, ſeine geiſtigen Blitze. Wir haben den Ausdruck gebraucht: ſchöner Gedanke. Dieß heißt nicht nur ein Gedanke von reinem, edlem Gehalte, ſondern ein ſolcher, der im idealen Gefühls-Element empfangen und geeignet iſt, von ihm umfangen zu bleiben. Wir ſchließen damit das Epigramm, das eine ſatyriſche Spitze hat, vom gegenwärtigen Zuſammenhang aus; es gehört mit allem Satyriſchen in den Anhang. Das Gefühls-Element hat ſeinen Anhalt darin, daß das Epigramm ein gegebenes Object zum unmittelbaren Ausgangspunct hat, das geeignet ſein muß, unmittelbar in einen Stimmungszuſtand zu verſetzen, aus dem ſich eine bedeutende Betrachtung entwickelt. Es iſt urſprünglich beſtimmt, dem Gegenſtand als Aufſchrift zu dienen, der alſo ein ſinnlich gegebener iſt, dieſes Band löst ſich, es genügt, daß der Gegenſtand der Vorſtellung gegeben ſei, wenn er nur den Charakter eines vorgefundenen, Erlebten hat, woran ſich tiefe Lebensbeziehungen knüpfen. Daraus ergibt ſich die Art der Compoſition im Epigramm: es erregt zuerſt durch Nennung des Objects, Anlaſſes eine kurze Erwartung, dann läßt es in raſcher Wendung den Aufſchluß, die Pointe hervorſpringen. Der Uebergang in die ſatyriſch witzige Form liegt daher nahe genug, man kann aber von einem Witze des ſchönen Gedankens reden und dabei die Satyre noch völlig ausſchließen. Wir verweiſen auf die unendlichen ſchönen Epigramme der Alten, unter den Neueren nur auf einen großen Theil von Göthe's und Schiller's Xenien, auf Uhland's Sinngedichte, zu denen er zwei Strophen nicht rechnet, die doch zu den ſchönſten Epigrammen aller Zeit gehören: „Verſpätetes Hochzeitlied“ mit dem Schluſſe: des ſchönſten Glückes Schimmer erglänzt euch eben dann, wenn man euch jetzt und immer ein Brautlied ſingen kann. — Das Epigramm nun iſt der kleine benannte Punct in einer ganzen weiten Welt von Dichtungen, die keinen Namen haben und die wir als Poeſie des ſchönen Gedankens bezeichnen; ſie verhalten ſich zum Epigramme wie das Ausgeführte zum Zuſammengezogenen. Es iſt die ſchwer zu beſtimmende Form, die auch Hegel (a. a. O. S. 465) zuletzt, aber gewiß unrichtig als eine Art des Liedes aufführt. Er weist auf Schiller hin, deſſen Gedichte im Ganzen und Großen eine eigentlich normale Erſcheinung deſſen ſind, was wir ſchöne Gedankenpoeſie nennen; die neuere, namentlich deutſche Literatur, hat aber überhaupt in weiter Ausdehnung dieß Feld angebaut, und Namen wie G. Pfitzer, Geibel ſind faſt ausſchließlich nur hier zu treffen. Der moderne Geiſt hat ſeinen unendlich reichen, vielſeitigen und verwickelten Inhalt in das philoſophiſche Bewußtſein erhoben, das ſich auf unzähligen Wegen der allgemeinen Bildung mitgetheilt hat; ſo iſt dieſes längſt eine untrennbare Form ſeines Weſens und wird durch ſeine Gegenſätze und Kämpfe ſelbſt wieder zu einem Theile ſeines realen Lebens, ſeiner Erfahrungsmaſſe. Unmöglich kann eine ſolche von Gedanken durchſäuerte Welt nach ihrem Umfang und ihrer Tiefe in die liederartige Form der Unmittelbarkeit umgeſetzt werden; viel eher noch in den hymniſchen Ton, von dem ſchon oben geſagt iſt, daß er ſich mit der Poeſie der Betrachtung berühre. Der Trotz des freien Menſchengeiſtes iſt in Göthe's Prometheus, der Werth der Phantaſie in: „Meine Göttinn,“ die Kleinheit des Menſchen gegen das Unendliche in „Grenzen der Menſchheit,“ Edelmuth und Wohlwollen als höchſte Zierde des Menſchen in „das Göttliche“ wirklich ſo ganz in hoch gehender reiner Stimmung ausgeſprochen, daß der ächt lyriſche Hymnenton erklingt. Es iſt aber ſolche Umſetzung gedankenmäßigen Gehaltes nur dem höchſten Talente, ſeltenen Augenblicken und einem kleinen Theile der unabſehlichen Gedankenwelt gegönnt. Es muß eine Poeſie geben, welche den Gedanken merklicher in Gedankenform ausſpricht, aber doch noch auf ſo ſtarker Grundlage pathetiſcher Stimmung, daß wir ſie noch nicht zum Didaktiſchen zählen dürfen. Sie wird aller hohen Anerkennung werth ſein, wenn ſie ihre Stellung an der Grenze der Poeſie, wenn ſie ihren Glanz, ihren rhetoriſch declamatoriſchen Styl als einen Schmuck zugeſteht, deſſen ſie um ihres innern Mangels willen bedarf. Die Grenze zwiſchen dem, was dem ächt Poetiſchen näher und was ihm ferner liegt, wird hier ſchwebend und iſt nicht weiter zu verfolgen. Schiller bleibt, wie geſagt, Vorbild und reinſtes Muſter.

γ. Die dramatiſche Dichtung.

1. Das Weſen derſelben.

§. 893.

Wie die Dichtkunſt überhaupt die gegenſtändliche Welt, nachdem dieſelbe ganz in das ſubjective Empfindungsleben der Muſik eingegangen, wieder entfaltet, ſo hat ſie in ihren Zweigen die Subjectivität der Lyrik, welche dem Standpuncte der Muſik entſpricht, wieder zur Objectivität des Epos zu erſchließen und hiedurch dieſe Gegenſätze in einer dritten Form zuſammenzufaſſen, worin, wie in dem Ganzen der Poeſie das geſammte Syſtem der übrigen Künſte, ſo ſie ſelbſt innerhalb ihrer ſich wiederholt und concentrirt.

Der Fortgang begründet ſich wie jener von der Muſik zu der Poeſie, aber er ergibt ſich einfacher, leichter: denn dort gilt es den langen Schritt zu einer neuen Kunſt, der ſeinen Anſatz im ganzen Syſtem der Künſte, in der Nothwendigkeit, daß die Objectivität der bildenden Kunſt aus der ſubjectiven Innerlichkeit der Muſik ſich wiederherſtelle, ohne ſie zu verlieren, endlich in dem Grundgeſetze nehmen mußte, daß der Lebensgehalt als ſichtbarer Körper dem Auge (jetzt dem inneren) erſcheine; hier dagegen gilt es nur die Wiederherſtellung dieſer objectiven Welt innerhalb einer Kunſt, welche urſprünglich dieſen Boden gewonnen, welche ihn verlaſſen hat, um noch einmal wie die Muſik, aber auf neuer Stufe, die Welt der Gegenſtände in die Welt der Subjectivität zurücknehmen, ſie ganz mit dieſer zu durcharbeiten und zu durchdringen, welche ihn aber mit ganz einleuchtender Nothwendigkeit wieder einnehmen muß. Und die dringendere Nähe dieſer Nothwendigkeit hat ſich ja in der Lyrik ſelbſt dadurch überall angekündigt, daß die Welt der ſichtbaren Dinge und ihrer bewußten Auffaſſung nicht blos geahnt, wie in der Muſik, an ihrer Schwelle ſchwebte, ſondern die Empfindung immer nach ihr greifen mußte, um an ſie gelehnt ſich auszuſprechen; ja bis zur Darſtellung einer Handlung ſchritt ſie fort und wir fanden die Keime des Drama in der erzählenden Form der Lyrik. Wenn nun, was in der Lyrik gewonnen iſt, dieſe ſubjective Durchdringung der Welt, ſich vereinigt mit dem, was das Epos durch ſeine Objectivität voraus hat, wenn die von dem Welt-Inhalt erfüllte Bruſt dieſen wieder entläßt, daß er ſich als gegenſtändliches, aber aus dem Innerſten des Geiſtes gebornes Bild ausbreite, ſo kehrt der Kreis der Poeſie ganz gefüllt in ſich zurück, wie in der Poeſie überhaupt der Kreis der Kunſt und mit ihm der ganze Kreis des Syſtems der Aeſthetik: ein Kreis im Kreiſe, eine Verarbeitung der Welt in die Form, die alle Weiſen und Seiten erſchöpft, ihre Linie immer weiter gezogen und, was ſie umfaßt, immer tiefer und tiefer gegründet und verarbeitet hat und nun beruhigt nicht weiter kann und will, ſondern in ſich ſelbſt zurückläuft. Die Poeſie iſt die Kunſt der Künſte; im Epos wiederholt ſich die bildende Kunſt und analog das Naturſchöne, in der Lyrik die Muſik und analog die Phantaſie, im Drama die Poeſie ſelbſt und analog die Kunſt: das Drama iſt die Poeſie der Poeſie.

§. 896.

Das Lyriſche und Epiſche, Subjective und Objective kann ſich nur ſo vereinigen, daß es ſich zugleich weſentlich verändert. Der Dichter ſpricht durch Perſonen, in die er ſich verwandelt und die er gegenwärtig vor uns auftreten läßt, ſein Inneres aus: dieß iſt lyriſch. Der Perſonen ſind mehrere, ſie verharren nicht auf einem Puncte ihres inneren Lebens, ſondern bewegen ſich in der Folge der Zeit, wirken nach außen und bringen durch Wirkung und Gegenwirkung eine Handlung hervor, in welcher ſich mit ihrem Complex von äußern Bedingungen ein breiteres Weltbild, ſichtbar für die innere Vorſtellung entfaltet: dieß iſt epiſch. Allein an die Stelle der lyriſchen Gemüths-Erregung und der epiſchen Zuſtändlichkeit muß in dieſer Verbindung als Inhalt der freie Geiſt treten, der mit hellem Bewußtſein ſeinen Willen zur That beſtimmt; die lyriſche Gegenwart ſpannt ſich energiſch nach der *Zukunft*, die Form iſt ausſchließlich *dialogiſch* und das Weltbild als ein ſichtbares erzeugt ſich ohne ausdrückliche Schilderung aus dem Bilde des innern Lebens der Charaktere. Das Innere des Dichters muß im Subjectiven objectiv, zur Welt und Menſchheit erweitert ſein. Er iſt in ſeinem Werk ebenſo ganz gegenwärtig, als ganz abweſend; dieſes beſteht daher ganz ſelbſtändig, losgelöſt vom Dichter, denn er iſt ganz darin aufgegangen: die vollkommenſte Erfüllung des Begriffes der Kunſt (§. 489 und 524), die reifſte und daher *ſpäteſte* Frucht ihres Wachsthums.

Das directe Ausſprechen des Innern iſt das Lyriſche im Drama. Der Dichter ſpricht zwar nicht in eigener Perſon, ſondern aus dem Munde Anderer, in deren Zuſtände er ſich verſetzt hat, allein dieß hebt zunächſt den lyriſchen Charakter nicht auf, denn wir haben auch dieſe Umwandlung als eine Form des Lyriſchen kennen gelernt, die noch ganz in den Grenzen dieſes Zweiges bleibt, wiewohl ſie allerdings zugleich den Fortgang zum

Dramatiſchen im Keim enthält. Das Drama gehört daher wie die Lyrik zunächſt der Zeitbeſtimmung der Gegenwart an. Von der ſinnlich ſichtbaren Vergegenwärtigung durch Theater und Schauſpielkunſt abſtrahiren wir aber noch ganz; es iſt hier, wie durchaus im Folgenden, immer nur von der Vergegenwärtigung für das innere Schauen die Rede, das allerdings weiterhin das Bedürfniß des äußern mit ſich führt; aber erſt der Anhang von der Mimik wird dieſe Seite aufnehmen. — In der Aufzeigung des epiſchen Elements der Objectivität, wie es im Drama erhalten iſt, durfte ſogleich die Vielheit der Perſonen, durch die der Dichter ſpricht, nicht übergangen werden; die erzählende Form der lyriſchen Dichtung kann, wenn ſie ſich durch dialogiſche Behandlung dem Drama nähert, kaum über zwei Perſonen ſprechen laſſen; der Kreis, in den ſich der gedrungne Kern der Empfindung umſetzen und verkleiden kann, iſt eng gezogen. Das weitere epiſche Moment iſt das Fortrücken in der Succeſſion der Zeit; die lyriſche Stimmung hat auch ihren Verlauf, bleibt aber doch punctuell, bewegt ſich nur in ſich, nicht ernſtlich hinaus in die Dinge, an denen wir die Zeit meſſen; wirklicher, erfüllter Zeitverlauf iſt nur im Elemente des äußeren Geſchehens und Handelns. Das Innere, indem es ſich ausſpricht und fortrückt, erſchließt ſich alſo zugleich zur Veränderung der Außenwelt, die Wirkung ruft die Gegenwirkung hervor und es entſteht eine Handlung; ſo mußten wir auch den Inhalt des Epos nennen, ſo lange wir das Wort nicht in ſeinem ſtrengſten Sinne nahmen. Die handelnden Perſonen in ihrer Vielheit und der nothwendig mitgeſetzte Complex umgebender phyſiſcher Welt und realer Verhältniſſe der moraliſchen bedingen nun den größeren Umfang, das umfaſſendere Bild des Lebens, wodurch das Drama wie das Epos von dem Mikrokoſmus des Lyriſchen ſich unterſcheidet. Daß dieſes Weltbild der innern Anſchauung ſich darbiete, wie im Epos, dafür muß der Dichter irgendwie ſorgen; von der Art, wodurch er dieß bewerkſtelligt, iſt jedoch abzuſehen, ſo lange man den Unterſchied vom Epiſchen, der freilich gerade hier tief und durchſchneidend iſt, nicht in Betrachtung zieht. — Es unterliegen aber beide Elemente, das lyriſche und epiſche, indem ſie ſich zu einem Dritten verſchmelzen, nothwendig einer weſentlichen Veränderung und wir müſſen dieſelbe zuerſt in ihrem prinzipiellen Mittelpunct erfaſſen. Wenn der Dichter ſich in Perſonen verwandelt, welche ſo ſprechen, daß daraus eine Veränderung der Außenwelt, eine Handlung ſich ergibt, ſo kann das Innere dieſer Perſonen nicht mehr das in Gefühl verſenkte des Lyrikers ſein: es muß die Objecte und ſich ſelbſt mit hellem Bewußtſein ergreifen und ſich frei als Wille aus ſich entſcheiden. Der dramatiſche Menſch iſt aber auch nicht mehr der zuſtändliche im Sinne des epiſchen Charakters, der zwar handelt, jedoch geführt und getrieben von ſeinem Naturell, von der Sitte, von dem, was als treibende Kraft in den Maſſen waltet.

Der Dichter zwar verhält ſich im Epos nicht zuſtändlich wie ſeine Helden, er ſchwebt frei und klar über der alſo bedingten Welt, allein wo der Menſch als Object des Dichters noch blos zuſtändlich iſt, da kann doch die Klarheit und Freiheit, womit der letztere über dem Stoffe ſteht, noch nicht jene ganze und intenſive ſein, welche im Reiche der möglichen Verhaltungsweiſen liegt und dem dramatiſchen Dichter zukommen muß, der den Menſchen in jenem determinirten Sinn auffaßt. Der Geiſt wird darum im Drama allerdings ebenſowenig in ſchlechthin abſtracter Selbſtbeſtimmung auftreten, als in irgend einer Form des Schönen, aber, obwohl in poſitiver Einheit mit ſeinem Naturell, doch den Entſchluß mit klarer Rechenſchaft über die Gründe frei aus ſich ſchöpfen und wenn Gefühl und Affect ihn blind und inſtinctiv fortreißt, ſo wird dieß in einem Zuſammenhange geſchehen, wodurch es als das erſcheint, was nicht ſein ſoll. So iſt es das Drama, was allein unter den Formen des Schönen den wahren, wirklichen Geiſt zur Erſcheinung bringt. Aus ſeinen Tiefen läßt es vor unſern Augen eine Handlung hervorſteigen, wir ſehen ſie ſtetig aus dem energiſch wirkenden Innern werden. Hienach beſtimmt ſich nun auch das Verhältniß zum Zeitbegriffe. Zunächſt alſo theilt das Drama mit der Lyrik die Form der Gegenwart. Das lyriſche Gedicht entwickelt den Verlauf einer Stimmung, bereitet uns durch den gegenwärtigen Moment auf den künftigen vor und enthält demnach natürlich auch die Erſtreckung der Zukunft, allein es fällt kein Gewicht auf dieſe Seite, weil im weichen Elemente des Gefühls keine Erwartung ſchlagartiger Folgen entſteht. Dagegen wo der wache Geiſt im Kampfe wirkt, da müſſen Entſcheidungen erfolgen, denen wir mit Spannung entgegenſehen, und ſo fällt ein fühlbarer Nachdruck auf das Moment der Zukunft. Die Gegenwart aber bleibt natürlich die beſtimmende Kategorie und dieß führt uns nun vom Mittelpuncte nach der formellen Seite. — Die dramatiſche Handlung kann ſich nur in der Form des Dialogs bewegen. Die lyriſche Poeſie geht zu dieſer Form fort, aber ſie iſt ihr nicht weſentlich und ebenſo verhält es ſich im epiſchen Gedichte; wo aber die Handlung gegenwärtig vor uns aus dem Innern ſich erzeugt, da iſt der Dialog die einzig mögliche Darſtellungsweiſe. Man kann ſagen und hat geſagt, das Drama ruhe formell weſentlich im Fortgange des lyriſchen Monologs zum Dialog: nur nennen wir natürlich das Alleinſprechen des lyriſchen Dichters nicht Monolog, weil dieſer Name eine Handlung vorausſetzt, worin im Uebrigen die Zwieſprache oder das Sprechen Mehrerer herrſcht. — Nun iſt aber auch jenes epiſche Moment wieder aufzufaſſen, wodurch das Drama die Handlung, die es entwickelt, als ſichtbares Bild, nur zunächſt als blos innerlich ſichtbares, uns vorführt, und es erhellt, wie grundverſchieden der Weg ſein muß, durch den der dramatiſche Dichter dieß bewerkſtelligt. Er ſchiebt kurze Anmerkungen ein, um uns das Local, wohl auch die Geſtalt der Perſonen und ihre Gebärden zu veranſchaulichen, dieß geht aber faſt nur die Bühnendarſtellung an und kommt neben dem Weſentlichen, was er als Dichter zu thun hat, gar nicht in Anſchlag. Er läßt die äußere Umgebung und die Erſcheinung ſeiner Charaktere durch dieſe ſelbſt mit einzelnen Zügen zeichnen: dieß iſt bereits ein integrirender, aber gegenüber demſelben Verfahren in der epiſchen Poeſie ganz klein zuſammengehender Theil ſeines Verfahrens. Das Weſentliche iſt vielmehr: die Charaktere müſſen von ihm ſo lebendig geſchaut ſein, daß ſie das Bild ihrer äußern Erſcheinung und Bewegung für unſere Phantaſie ohne weiteres Zuthun nöthigend mitbringen. Einen wahrhaft organiſch aus ſeinem Centrum herauswirkenden dramatiſchen Charakter ſehen wir im bloßen Leſen ſo deutlich vor Augen, daß wir meinen, ihn greifen zu können. Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren dramatiſchen Literatur beweist mit dem Mißtrauen zu unſerer und des Schauſpielers Phantaſie nur den Unglauben an die eigene. Die Energie der vollen Gegenwart, womit die Perſönlichkeit im Drama vor uns tritt, gibt ihr bei allem Unterſchied der Künſte eine Verwandtſchaft mit der Sculpturgeſtalt. Die epiſche Schilderung gleicht mehr dem Gemälde, dem Auftrag auf der Fläche. Die Sculpturgeſtalt erſcheint wie aus einem geiſtigen unerforſchlichen Grunde in den Raum hereingewachſen, ſo baut ſich aus ſeinem geiſtigen Kerne heraus vor unſerem inneren Auge der dramatiſche Charakter und ſtellt ſich feſt, klar abgeſchnitten in den idealen Raum der inneren Vorſtellung.

Blicken wir nun auf das Innere des Dichters zurück, deſſen Einſtrömen in ſeine Perſonen wir zunächſt zu dem Lyriſchen im Drama geſtellt haben, ſo erhellt aus dieſer veränderten Stellung, daß es ſelbſt eine Welt ſein muß, wenn es, mit dem ſo umgebildeten Epiſchen ſo verbunden, ein Weltbild ſoll geben können. Was das heißt, zeigt Keiner, wie Shakespeare, dieſer centrale Menſch, der den Menſchen und den Dingen unbegreiflich in's Herz ſieht, dieſes Individuum, das alle Formen der Menſchheit durchwandelt zu haben, Kind und Greis, Mann und Weib, Knecht und Fürſt, Krieger und Staatsmann ſelbſt geweſen zu ſein, ihre Schickſale ſelbſt erlebt zu haben und ſich ſo zur Gattung zu erweitern ſcheint. Keine Kunſtform verſetzt uns ſo in die Zuſtände wie das Drama, das ſie uns gegenwärtig vorſtellt. Der Lyriker führt uns nur in *ſein* Gemüth und nur in ſein *Gemüth*, nicht in ſeine *ganze* Perſönlichkeit, weil er nicht handelt. Göthe's Wort: bei Shakespeare könne man ſehen wie den Menſchen zu Muthe iſt, ſcheint wenig zu ſagen und ſagt unendlich viel. Dagegen kann man an Schiller, — deſſen übrige Größe darum doch unbeſtritten bleibt — negativ erkennen, was der Prozeß der völligen Entäußerung des dichteriſchen Subjects beſagen will. Er gießt rhetoriſch ſeine ideale Anſchauung, ſein ſchönes Gemüth in ſeine Perſonen, man vernimmt ihn ſelbſt, wie er hinter ihnen als dünnen Masken ſteht und hervorſpricht, er zeichnet das Böſe und Niedrige mit ſeinem Haſſe, ſtatt ihm den kurzen Schein behaglicher Berechtigung zu gönnen. Wo er dieſe Subjectivität, welche wohl in Allgemeinheit des Gedankens und reiner Liebe die Welt umfaßt, aber nicht im Sinne der poetiſchen Selbſtverwandlung eine Welt iſt, am meiſten überwunden hat, im Wallenſtein, ſpart er ſich doch die Parthie von Max und Thekla als directes Gefäß für ſein Gemüth aus, und eben dieſe Parthie hat daher am wenigſten Haltung und Farbe von Stoff und Schauplatz. Das Drama fordert einen Geiſt, der im Subjectiven ſelbſt ganz objectiv iſt, der daher, wenn er ſich ausſpricht, den Gegenſtand und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt, ausſpricht; es iſt eine totale Selbſtumſetzung, die reinſte Reproduction des Traumes (vergl. §. 390) im hellen Wachen. In dem Werke dieſer concentrirteſten und expandirteſten Form der Phantaſie iſt daher verſchwunden jene epiſche Syntheſe von Subject und Object und jenes lyriſche Alleinſein des Subjects, welches die Welt in ſich reſorbirt. Man ſieht keinen Dichter, ſein Subject iſt verſchwunden, aber es iſt verſchwunden, weil es im Werke ganz da iſt, nichts blos Subjectives zurückbehalten hat. Es iſt von zwei Seiten die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven: blickt man auf die ſubjective Seite, ſo ſieht man den Dichter, der, wenn er ganz ſich gibt, die Welt gibt; blickt man auf die objective, ſo ſieht man die Welt, die eine ganze und reine Entäußerung des dichteriſchen Subjects, daher ganz von ſubjectivem Leben durchdrungen, durcharbeitet iſt. Von keinem Werke der Kunſt gilt daher ſo ganz und abſolut, was für alle Kunſt in den angeführten §§. als Forderung aufgeſtellt iſt; keines ſteht ſo ganz auf eigenen Füßen, rein abgelöst vom Künſtler wie ein Naturwerk, eine ſelbſtändige Welt, ein Planet, der ſich um ſich ſelber dreht, und iſt zugleich der Object gewordene Geiſt des Künſtlerſubjects. — Es erhellt, daß eine ſolche Kunſtform in der zeitlichen Entwicklung nicht nur die epiſche Naivetät, ſondern auch die ſubjective Bewegtheit der Lyrik hinter ſich haben muß und eine noch ungleich mehr geſchüttelte, erfahrungsreiche, energiſche und befreite Welt vorausſetzt, als die letztere. In Griechenland ſtand das Drama auf, als jene Kämpfe mit Tyrannis und Ariſtokratie, deren Unruhe das lyriſche Bewegungsleben des Gemüths gelüftet hatte, zur Entſcheidung gelangt, die Freiheit in der Demokratie eine Thatſache geworden und durch den Sieg über die Perſer die Geiſter zum vollſten Selbſtbewußtſein gekommen waren. Das Mittelalter konnte kein wahres Drama haben, die Myſterien ſind noch eine halb-epiſche Form mit eingeſetzten lyriſchen Geſängen. Man kann dieſe Erſcheinung in beſchränktem Sinne Volksdrama nennen; in welcher Begrenzung von einer fortdauernden Thätigkeit der Volkspoeſie im dramatiſchen Gebiete die Rede ſein könne, werden wir im Zuſammenhang der Komödie zur Sprache bringen. Das wirkliche und wahre Drama der modernen Zeit iſt aber ein Kind der Reformation und des Humanismus, der erneuten Wiſſenſchaft, alſo des Bruchs mit der mittelalterlichen Bindung der Geiſter und des gedankenklaren Blicks geprüfter und enttäuſchter Menſchen in die Wirklichkeit. Shakeſpeare, der Proteſtant, der Sohn jenes unendlich lebendigen Jahrhunderts, dem die breite Binde von den Augen gefallen war, iſt der „Homer des Drama“ (Gervinus, Shakeſpeare B. 4, S. 341). Die Blüthe dieſer Kunſtform im ſtrengkatholiſchen und deſpotiſchen Spanien war nicht möglich, wenn nicht der Welt ringsumher die neue, freie Bildung wäre aufgegangen geweſen, der Kern der Weltauffaſſung im ſpaniſchen Drama iſt aber gerade ſo weit nicht wahrhaft dramatiſch, als dieſelbe ihn nicht durchdringen konnte: er begründet den typiſch gegebenen Rahmen von Motiven, die nicht aus der wahren und allgemeinen Menſchen-Natur erwachſen. Wir haben dieſe Verhältniſſe ſchon in der Geſchichte der Phantaſie berührt, vergl. §. 472. 475. Die Franzoſen haben in der Beweglichkeit und kritiſchen Schärfe ihres Geiſtes immer ein Analogon des Proteſtantismus gehabt. Was aber ihrem Drama fehlt, hängt doch mit der ſchematiſch unlebendigen Auffaſſung des innern Menſchen zuſammen, die ihren Grund im romaniſch Katholiſchen hat. Den ganzen und vollen Beruf zu dieſer Gattung hat die eigentlich moderne Zeit und der germaniſche Geiſt. Die großen claſſiſchen Dichter unſerer deutſchen Nation ſind in dieſen Beruf eingetreten, freilich ohne Shakeſpeare's unbedingtes dramatiſches Genie und ohne den Styl zu erreichen, den wir als nächſtes Ziel der bisherigen Geſchichte des Drama erkennen werden, und ohne in der Komödie es den neuern Franzoſen und Engländern gleichzuthun.

§. 897.

Die *Welt*, wie ſie in dieſer Auffaſſung erſcheint, iſt weſentlich ganz von *innen heraus* beſtimmt, Alles fließt aus dem Innern und führt in es zurück; es wird alſo vollkommener, als in den andern Zweigen, erfüllt, was nach §. 812, 1. im Weſen der Dichtkunſt liegt. Die Beſtimmtheit dieſes Innern als bewußter Wille bringt ein entſchiedenes Hervortreten des Gedankenhaften, des gnomiſchen Elements, mit ſich (vergl. §. 812, 2.). Der Wille ſetzt ſich ſeinen *Zweck* und vollführt ihn. Die Breite des *Aeußerlichen* zieht ſich durch die Rückführung auf den alle Maſſe allein bewegenden Zweck in einen engen, nur andeutenden Auszug zuſammen; beſtimmend wirkt es auf den Willen nur, ſofern es zum Motiv erhoben wird. In dieſem durchaus ſtraffen Weltbilde gibt es daher keinen *Zufall*.

Wir verweiſen auf den angeführten §.; was dort von der Dichtkunſt überhaupt geſagt iſt, das wird in derjenigen ihrer Formen zur vollen Wahrheit, für welche nichts exiſtirt, was nicht mittelbar oder unmittelbar vom Geiſt als dem Zweckſetzenden, in ein Netz von Zwecken Alles, was ihm gegenüber blos Natur, blos Maſſe iſt, einſpannenden ausgeht oder von ihm als Grund einer Willensbeſtimmung approbirt iſt. Der frei wollende Geiſt denkt ſeinen Zweck; auch der zweite Theil von §. 842, welcher der Poeſie das Ausſprechen allgemeiner Gedanken vindicirt, findet daher hier ſeine vollſte Anwendung: der Zweck wird im Drama, wie vor dem eigenen Bewußtſein, ſo vor dem Freunde, vor dem Gegner gerechtfertigt, es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber und ſtellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn nach allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt. Dieß Element iſt es, was Ariſtoteles (Poet. C. 6) die *διανοια* nennt, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedanken-Ausdruck, und was wir als das Gnomiſche bezeichnen. Die Durchklärung des Stoffs mit dieſem Lichte des Bewußtſeins hat natürlich verſchiedene Stufen, mehr inſtinctives Dunkel bleibt in gewiſſen Formen des Drama zurück, aber wir ziehen den Grundbegriff billig aus der durchſichtigſten. Es gibt auch eine Stufe, wo ſie zu weit geht und eine dramatiſche Poeſie der Betrachtung hervorbringt, eine Grenze, an welcher Göthe und Schiller ſich hinbewegen. — Wenn nun ſo die Welt unter den Standpunct des ſich durchführenden ethiſchen Zweckes rückt, ſo wird durch dieſe Adſtriction die Breite, wodurch ſich das dramatiſche Bild zwar weſentlich von der lyriſchen Punctualität unterſcheidet, in ihrem Umfange doch nothwendig wieder verengt. Aehnlich wie in der Plaſtik muß hier das möglichſt Wenige dienen, um die äußere Sphäre und das phyſiſche Geſchehen anzudeuten, und dieſe Sparſamkeit, ganz abgeſehen von der Rückſicht auf die ſceniſchen Schwierigkeiten, drückt aus, daß der dramatiſche Dichter nicht wie der epiſche am Naturdaſein in ſeiner Gediegenheit einfach ſeine Freude hat, ſondern daß es ihm werthlos iſt, ſofern es nicht in ſichtbaren ethiſchen Zuſammenhang tritt. Im Drama kommt z. B. ein Ankleiden, ein Eſſen vor, wenn es für die Handlung und ihre große Kette von Verdienſt und Schuld weſentlich iſt, daß dieß oder jenes gerade in einer ſolchen Situation eintrat; wogegen das Epos bei dieſen Dingen aus reiner Luſt weit hinaus über den bedingenden Zuſammenhang der Handlung verweilt. — Dieß führt auf die ſtrenge Ausſcheidung des Zufalls. Dieſer Punct iſt in der Lehre vom Tragiſchen §. 117. 130. 133. 135 vollſtändig erörtet.

§. 898.

Der perſönliche Wille iſt in concreter Geſtalt weſentlich Charakter, dem ſein Zweck zum Pathos geworden. Keine Form der Kunſt iſt ſo ganz zur

Charakterdarſtellung berufen und ſo ſtreng zur conſequenten Durchführung deſſelben verpflichtet, wie das Drama. Daher faßt es den Charakter in dem intenſiven Sinne, daß er ſich vom Gegebenen losreißt und radical in die Verhältniſſe eingreift. Die Zuſammendrängung ſeiner Kräfte auf ſeinen Zweck beſchränkt die Vielſeitigkeit ſeiner Erſcheinung. Er vollzieht entweder in der Darſtellung ſelbſt eine entſcheidende Wendung in ſich bis zur völligen Veränderung ſeines Centrums, oder er verharrt in ſeiner ſchon reifen Beſtimmtheit. Der Zweck enthält eine Mehrheit von Momenten und ſetzt den entgegengeſetzten Zweck voraus: in der Gruppe von Charakteren, welche dieß erfordert, deren Perſonenzahl aber durch das Weſen der Dicht-Art beſchränkt iſt, herrſcht Ein Charakter als Hauptperſon.

Der Begriff des Charakters iſt in §. 333, der des Pathos in §. 110 ff. entwickelt. In §. 842, 1. iſt aufgeſtellt, daß die Poeſie das Schöne vollkommener, als irgend eine andere Kunſt, in der Form der Perſönlichkeit verwirklicht. Im höchſten Sinne wird dieß vom Drama geleiſtet, indem es die Perſönlichkeit in der ganz geſättigten und entſchiedenen Geſtalt des Charakters zu ſeinem Mittelpunct hat. Stetige Einheit mit ſich iſt ſein Hauptmerkmal: Ariſtoteles fordert (Poet. C. 15) namentlich das *ὁμαλόν*, die Conſequenz, und wäre es auch nur Conſequenz in der Inconſequenz. Die neuere Romantik hat grundſätzlich kernlos ſchwankende, ſelbſt in der Inconſequenz inconſequente Charaktere geliebt und war ebendarum vor Allem durch und durch undramatiſch. Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie ſoll ein klares Verhältniß im Gegenſatze der Wechſelwirkungen Statt finden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt? Tritt nun der Charakter in ſeiner ganzen Entſchiedenheit auf, ſo muß er ſich auch in die Spitze zuſammenfaſſen, daß er die Kette des Gegebenen, frei aus ſich beginnend, durchſchneidet. Im vollſtändigen Sinne gilt dieß vom geſchichtlichen, politiſchen Helden, aber auch von der Hauptperſon im bürgerlichen Drama wird immer verlangt, daß ſie in irgend einer Form radical handle, d. h. das Beſtehende auf irgend einem Puncte durchbreche, um es im Sinne des Idealen zu erneuern. Der Begriff des Idealen darf dann allerdings nicht zu eng gefaßt werden, das Motiv kann eine ſubjective Leidenſchaft ſein, aber ſie muß ſich an eine Idee knüpfen und im Glauben handeln, ſie ſo ausführen zu dürfen, daß ſie ſich ein neues, eigenes Geſetz ſchafft, wie z. B. Othello, indem er als Richter handeln zu dürfen meint, die Idee der Gerechtigkeit in unerhörter Form auszuüben wagt. — Der dramatiſche Charakter iſt vermöge dieſer Straffheit ſeines Handelns nothwendig gedrängter, als der epiſche; er muß reich ſein, damit man die Macht der Idee, die ihn erfüllt, an der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Eigenſchaften erkenne, die ſie durchdringt, in Bewegung ſetzt und in ihren Dienſt zieht; aber dieſe beſonderen Seiten können und ſollen nicht zu der wirklichen Entfaltung kommen, wie im Epos, ſondern durch ihre Verſchlingung abgekürzt auf das Eine Ziel losdrängen. Dieſe Ineinanderarbeitung des beſtimmenden Pathos und der reichen Perſönlichkeit tritt in's ſtärkſte Licht, wenn jenes einen Charakter ergreift, der ihm urſprünglich widerſtrebt, wenn ſeine Natur und die Leidenſchaft einander nur ſchwer und langſam annehmen, wie Othello's argloſes, großes Herz und das Gift des Argwohns. Wenn dann endlich das Amalgam vollendet iſt, erſcheint der ganze Charakter in um ſo tieferem und gewaltſamerem Aufruhr. Es iſt dieß der Fall, wo derſelbe im Drama eine ſolche Wendung nimmt, daß ſeine Kräfte um ein neues Centrum ſich vereinigen; von dieſer ſtärkſten Form des Umſchlags eines Charakters iſt wohl zu unterſcheiden eine andere, wo er innerhalb ſeines urſprünglichen Centrums und natürlichen Pathos durch Schickſalserfahrungen zu einer Kriſe geſteigert wird, die ſeine ganze Stimmung, ſeinen Zuſtand verändert, wie z. B. König Lear. Ein mittlerer Fall iſt der, wenn der Keim zu einem Umſchlag, welcher das anfängliche Bild des Charakters aus den Fugen treibt, in dieſem ſchon vorher tiefer angelegt war, als es ſchien, wie im Makbeth, dem ungleichen tragiſchen Bruder Richard's **III**, der als reifer, hart geſchmiedeter Böſewicht von Anfang an auftritt. Hamlet, der in dem fortgehenden Kampfe mit einem Pathos, das den Anſpruch macht, ſich ſeiner ganz zu bemächtigen, ſich doch weſentlich gleich bleibt, ſteht faſt einzig in der Geſchichte der Tragödie. Die einfachſte Form der Steigerung im urſprünglichen Centrum iſt das Anwachſen zum höchſten Pathos der Liebe; es ſetzt jugendliche Naturen voraus, die nicht vorher ſchon zu markirter Reife gelangt ſind, wie Romeo. Ein anderer Theil der dramatiſchen Charaktere bringt dagegen völlig reife Geſtalt nicht nur ſogleich mit, ſondern verharrt auch darin, ſo daß ſeine Handlungen einfach aus der gegebenen feſten Beſtimmtheit hervorgehen. Soll dieß aber von der Hauptperſon gelten, ſo muß doch die That, die zur Kataſtrophe führt, mit einer Aufregung, Aufwühlung verbunden ſein, die annähernd als eine Veränderung des Charakters bezeichnet werden kann, wie bei Wallenſtein, da ihn der Ehrgeiz zum Verrathe führt. — Der Zweck, welcher der Hebel der dramatiſchen Handlung iſt, ſetzt den Gegenzweck voraus, beide legen ſich in ihre Momente auseinander und dieß natürlich eben in der lebendigen Form von Charakteren. Man vergleiche z. B. Schiller's Wilhelm Tell. Die Idee der nationalen Freiheit tritt in die Momente der entſcheidenden Thatkraft, der jugendlichen Leidenſchaft, der berathenden männlichen Klugheit auseinander: das erſte in Tell, das zweite in Melchthal, das dritte in Stauffacher, W. Fürſt und einer Anzahl weniger beſtimmt hervortretender Perſonen; Jäger, Hirten, Fiſcher, Landleute, ihre Klagen und Leiden ſind nothwendig, den Geſammtzuſtand zur Darſtellung zu bringen. Weiblicher Heroismus, in mildem Contraſte dem ſtilleren Familienſinne gegenübergeſtellt, ſchließt ſich an jene Momente an und ſelbſt Kinder mit einigen Strichen von Charakterzeichnung ſind nothwendig. Der That der Vertheidigung der Familie und des Vaterlands ſtellt der Dichter in ſtarkem Contraſte den Mord aus Rache entgegen in Joh. Parricida. Auf der andern Seite die Tyrannei in Geßler; ſie erfordert Werkzeuge, Begleiter, Soldaten. In der Mitte ſteht der Adel des Landes, theils national geſinnt, aber die Erhebung des Volkes als ſolchen, das Aufſteigen der Demokratie erſt im Tode erkennend, theils der fremden Gewaltherrſchaft anhängend, im Verlauf aber zur nationalen Sache übergehend: Attinghauſen und Rudenz. Die Maſſen aber, welche die Befreiung im Großen vollbringen, ſind nur angedeutet. Die Frage, ob der Stoff des W. Tell nicht mehr epiſch, als dramatiſch iſt, brauchen wir hier nicht zu unterſuchen, denn wir hätten genug andere unzweifelhaft dramatiſche Stoffe als Beiſpiel anführen können, welche für eine große nationale Handlung Maſſen in Bewegung ſetzen müſſen. Auch auf dieſer Seite tritt nun aber im Drama doch eine Zuſammenziehung der epiſchen Breite ein: verhältnißmäßig Wenige gelten als Repräſentanten für ſehr Viele, und aus den Figuren, welche die Maſſe vertreten, ſind nur einige ſkizzirt, ſo daß man erkennt, es handle ſich hier blos um ein Material, das nicht den Vollwerth der freien Perſönlichkeit hat und daher nur den Saum der Darſtellung bildet. Aber, was wichtiger iſt, auch der Häupter der Handlung ſind gegen die Fülle von Helden im Epos Wenige, denn das Drama iſt eingedenk, daß der durchgreifende Geiſt der Geſchichte ſich in wenige Zähler neben unendlich vielen Nieten zuſammenfaßt. Man ſieht auch hier die Aehnlichkeit mit der Plaſtik, welche, wie ſie die Natur-Umgebungen durch Weniges ſymboliſch andeutet, ſo in der Hauptſache, in den Figuren, auf den Begriff der Vertretung Vieler durch Wenige (vergl. §. 606) und keineswegs blos auf die Beachtung der techniſchen Schwierigkeiten ihre Sparſamkeit in der Figurenzahl gründet. — Es verſteht ſich nun, daß ein Werth-Unterſchied unter den Perſonen der Handlung iſt, und davon muß ſchon hier, in der Erörterung des allgemeinen Weſens der dramatiſchen Kunſtform, die Rede ſein, während die ſpezielle künſtleriſche Seite dem Abſchnitte von der dramatiſchen Compoſition angehört. Wo ſich das Leben und die Geſchichte zu einer entſcheidenden Spitze treibt, da muß es Eine Perſon ſein, in welcher dieſe Bewegung ſich zuſammenfaßt; das Drama hat daher nothwendig in viel engerem Sinn eine Hauptperſon, einen Helden, als das Epos, in welchem wohl auch eine Geſtalt alle andern überragt und das höchſte Intereſſe auf ſich zieht, denn dort ſchneidet der herrſchende Charakter das Beſtehende durch, hier iſt er nur die höchſte Fülle, das reinſte Bild der Kräfte, die ſich rings um ihn her ausbreiten, er ſchwimmt oben auf dem Strome dieſes Ganzen, gegen den der dramatiſche Held ankämpft. Es kann nur äußerſt ſeltene

Fälle geben, wo die Hauptperſon ſchwer zu bezeichnen iſt und doch die Einheit nicht leidet; ein ſolcher iſt Shakeſpeare's Jul. Cäſar, wo der Held, der dem Stücke den Namen gegeben, früh untergeht und Brutus zum Helden des Stücks wird, während doch ſein und ſeiner Verbündeten Leiden und die Niederlage der republikaniſchen Idee als ein Fortwirken des Gemordeten, eine Handlung ſeiner Manen erſcheint. Wo das Pathos der Liebe den Inhalt bildet, treten zwei Perſonen, die in der Unendlichkeit ihrer idealen Leidenſchaft zu Einer werden, ſo vereinigt in den Vordergrund, daß man zweifeln kann, ob der wagende Jüngling oder das zur Heldinn gewordene Weib die Hauptperſon iſt, wie in Romeo und Julie. Der Charakter, welcher an der Spitze der Gegenſeite ſteht, gegen welche der dramatiſche Held kämpft, wird häufig ſchärfer gezeichnet erſcheinen, als dieſer, denn er vertritt die verhärtete Geſtalt des Beſtehenden, die herbe Welt des Verſtandes oder das Böſe, die Intrigue, während jener durch das phantaſievoll Geniale ſeines Wollens jugendlicher erſcheint, ohne darum das Prädicat der ſchwungvolleren Energie zu verlieren; ſo iſt ſelbſt das Weib Antigone in der Handlung der Tragödie doch unzweifelhaft der Hauptcharakter gegenüber dem ſtarren, harten Männercharakter Kreon's. Man erkennt daraus, wie hier Alles auf die Stellung ankommt, die ein Charakter in der gegenwärtigen Handlung einnimmt, denn Hauptperſon iſt, wer die vollſte Kraft in die Durchführung des Zweckes ſetzt, um den jene ſich dreht. Dieß führt auf den wahren Einheitspunct im Drama.

§. 899.

Was durch dieſe Zweckthätigkeit des Willens geſchieht, iſt im intenſiven Sinne des Wortes Handlung, eine Reihe von Thaten mit einer entſcheidenden That im Mittelpuncte. Durch ſie bereiten ſich die Perſonen ihr Schickſal. Dieſes geht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen als das dem Ganzen dieſer Bewegung vorher verborgen inwohnende Geſetz hervor, ſtellt ſich als das wahrhaft Herrſchende, als das wahre Subject der Handlung heraus und zieht alſo das Haupt-Intereſſe, welchem ſich nun das für die Charaktere unterordnet, auf ſich. Keine Form der Kunſt iſt ſo ganz, wie das Drama, zur Darſtellung des Tragiſchen berufen.

Ariſtoteles ſagt (Poet. C. 6): die Hauptſache in der Tragödie ſei der Mythus, die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, denn dieſe Dichtungsart ſei eine Nachahmung nicht von Perſonen, ſondern von Handlungen, Lebensverhältniſſen, Glück und Unglück, ihr Ziel ſei eine Handlung, nicht eine Beſchaffenheit; die Handlung ſei nicht da zum Zwecke der Sittendarſtellung, ſondern ihretwegen werde dieſe mitumfaßt, und eher ſei eine Tragödie ohne dieſe, als ohne jene möglich. Dieß iſt in ſeiner ſinnvoll empiriſchen Weiſe naiv, aber durchaus treffend geſagt; naiv, weil der innere Zuſammenhang zwiſchen Charakter und Handlung nicht philoſophiſch entwickelt iſt. Es fehlt das Band, das vom Einen zum Andern führt; es müßte aufgezeigt ſein, wie das Erhabene des Subjects, das zuerſt den Vordergrund einnimmt, dem abſolut Erhabenen des Schickſals Platz macht, jedoch nicht ſo, als ob beide nur ein Nebeneinander wären und das Erſte vom Zweiten äußerlich verdrängt würde, ſondern ſo, daß das Erhabene des Subjects als Bruchtheil eines Ganzen erſcheint, das in ihm ſelbſt, aber nicht in ihm allein, ſondern in der Vielheit von Individuen, zunächſt in der ganzen Gruppe der in dieſer Darſtellung Vereinigten, in verſchiedenen Verhältniſſen der Wechſel-Ergänzung von Recht und Unrecht gegenwärtig iſt und von dem es verſchlungen wird, weil es nur Bruchtheil und zwar auf Trennung des Ganzen ausgehender Bruchtheil war. Dieß iſt der tragiſche Prozeß, wie er in §. 117 ff. auseinandergeſetzt iſt, und wir dürfen jetzt auf dieſen Abſchnitt mit der einfachen Bemerkung zurückverweiſen, daß keine Geſtalt der Kunſt dieſen Prozeß ſo rein und ſcharf zur Erſcheinung bringt, als das Drama. Bei Ariſtoteles fehlt dieſe Begriffs-Entwicklung, weil ihm die tiefere Idee des Schickſals fehlt, ſtatt welcher er einfach empiriſch: Handlung, Umſchwung, Glück und Unglück ſetzt, und ebenſo, weil ihm der tiefere Begriff des Charakters fehlt, wie er als eine Form deſſelben allgemeinen Geiſtes, der als Schickſal über ihn kommt, ſich ſelbſt dieſes Schickſal ſchmiedet, weil er in den Zuſammenhang des Ganzen trennend eingreift. Sein Satz iſt dennoch höchſt wichtig und fruchtbar, denn die Geſchichte des Drama, namentlich des neueren, zeigt, wie häufig man der falſchen Anſicht folgte, als ob Charakterzeichnung bei vernachläßigter Handlung ſchon ein Drama ſei. Dieß heißt für uns: bei dem Erhabenen des Subjects verweilen, ſtatt von da zum abſolut Erhabenen der Weltordnung fortzugehen. Die dramatiſche Conception geht nicht von den Charakteren, ſondern von der Situation aus und man kann beobachten, daß dem ächten Dichter häufig das Charakterbild aus den Bedingungen des Schickſals erwächſt. So fordert z. B. die Handlung im Othello ein Weib, das ſo wehrlos, ſo unfähig iſt, die Zunge zu brauchen, daß ihre Unſchuld troß allen Mißhandlungen zu ſpät an den Tag kommt. Aus dieſer Bedingung iſt wie aus einem zarten Keime dem Dichter ein himmliſches Bild verſchleierter, ſtiller, ſüßer Seelenſchönheit, reiner Sanftmuth hervorgewachſen. So entwickelt das ächte Genie den Charakter vorneherein aus dem Schickſal und vereinigt organiſch die Kräfte, welche für dieſe beiden Seiten erforderlich ſind, in richtigem Verhältniß. Dieſe Vereinigung iſt ſelten, die Talente und Richtungen ſind ſo vertheilt, daß Mancher einen Charakter zeichnen, aber keine Handlung, die vorwärts geht und zu einer großen Entſcheidung drängt, componiren kann.

Wir dürfen ſchon hier, obwohl wir dieſen Punct an ſeinem Orte noch ausdrücklich in's Auge faſſen müſſen, unſern Satz durch die Erſcheinung im Gebiete der Komödie beleuchten, daß man ſo häufig humoriſtiſche Charakterſchöpfung ohne lebendigen Gang und Wirkung der Fabel oder wohl angelegte Intrigue bei dürftiger Charakterzeichnung findet. Das Talent der Charakterſchöpfung iſt an ſich bedeutender, als das der Fabelſchöpfung, aber Angeſichts der ſpezifiſchen Forderung der Dichtungsart iſt das letztere das ſtrenger geforderte und ſo allerdings das vorzüglichere. Doch wir haben hier zunächſt das ernſte, das tragiſche Schickſal im Auge, und bemerken noch zum Schlußſatze des §.: im Drama muß das Tragiſche darum am vollſten und reinſten zur Darſtellung kommen, weil ſeine ganze Majeſtät aus dem Gange einer gegenwärtigen Handlung ſich entwickelt. Das Schickſalsgefühl iſt ein Gefühl des unendlich Drohenden, dann plötzlich Eintretenden, es wird in ſeiner ganzen Stärke nur da erweckt, wo vor unſern Augen, jetzt, in dieſem Augenblick das Ungeheure geſchieht.

§. 900.

In derſelben Form des gegenwärtigen Entſtehens einer Handlung aus den Charakteren durch das geiſtige Mittel der Sprache, wodurch die dramatiſche Dicht-Art den tragiſchen Prozeß in ſeiner ganzen Tiefe und Straffheit zur Erſcheinung bringt, iſt es begründet, daß ſie auch ſein komiſches Gegenbild in einer Vollkommenheit und Selbſtändigkeit ohne Gleichen zu erzeugen vermag. Das einfach Schöne in ſeiner ganzen Anmuth kann ſie in dieſe Bewegungen ſtürmiſcher verwickeln oder unverſehrter in ſie einflechten. Sie iſt daher der vollendetſte Ausdruck der allgemeinen Grundformen des Schönen und auch in dieſem Sinne kehrt durch ſie das Syſtem in ſich ſelbſt zurück.

Der §. nimmt ſeinen erſten Satz aus dem Schluſſe der Anm. zum vorh. §. deßwegen auf, weil für das Komiſche die Form der Gegenwart ſeine ganz beſondere Wichtigkeit hat, und ebenſo verhält es ſich mit dem Mittel der Sprache, das darum hier ausdrücklich noch einmal betont werden mußte. Das Komiſche iſt diejenige unter den Grundformen des Schönen, in welcher am ſichtbarſten der Accent nicht auf dem Factiſchen liegt, ſondern auf dem Bewußtſein, ſeinen Widerſprüchen, ihrer Auflöſung. Sein volles, wahres Bild muß alſo erſt da möglich ſein, wo es als komiſcher Charakter vor uns tritt, in Redeform ſein Inneres ſelbſt bekennt, ſo daß wir in die Widerſprüche ſeines Bewußtſeins hineinſehen, daß er in ſeiner unendlichen Naivetät gegenwärtig von uns belauſcht wird. Er hat wohl die Lauſcher im Stücke um ſich, als ſubjectiv humoriſtiſcher Charakter belauſcht er ſogar ſich ſelbſt, aber der Bruch löst ſich darin nicht ganz, der völlig durchſichtige komiſche Act iſt nur im Dichter, wir folgen ihm und ſtehen als die Lauſcher über den Belauſchten und Lauſchern im Stücke: die komiſche Scala, welche in §. 182 aufgewieſen iſt. Die ganze Lehre vom Komiſchen, namentlich von der Poſſe und vom Humor, wies überall ſchon auf das Drama hin, klang fühlbar dramatiſch, da in jedem Sinn ein Wechſel-Act zwiſchen Spieler und Zuſchauer geſetzt war. Wir haben im Epos komiſche Beſtandtheile, wir haben einen komiſchen Roman, komiſche Lyrik gefunden; die letztere iſt doch kein häufiger, kein reicher Klang, dieß widerſpräche der Poeſie der Empfindung: die epiſche Breite iſt ein Hinderniß, daß ein Moment, das auch hier noch, wie im Tragiſchen, beſonders hervorgehoben werden muß, nämlich die abſolute Plötzlichkeit des Komiſchen recht zum Durchbruch komme. Der komiſche Blitz iſt der Form der Gegenwart vorbehalten, die ſich nach der Zukunft ſpannt. Wie das Schickſal in den Reibungen des komiſchen Charakters mit der Außenwelt zum *Zufalle* wird und an die Stelle der Nemeſis die bloße Verlegenheit tritt, iſt in der Lehre vom Komiſchen auseinandergeſetzt und kann danach ein Schein des Widerſpruchs mit dem Satze, daß das Drama den Zufall aufhebe, wie keine andere Kunſtform, nicht entſtehen. — Die Schönheit der harmloſen Anmuth wird im tragiſchen und komiſchen Prozeß ihre weſentliche Stelle finden; ſie wird wie eine Blume am ſchäumenden Waſſerſturze ſtehen und gerettet oder mit in ſeine Wirbel hineingeriſſen werden. Dieſes Schickſal wird ein mehr äußeres oder mehr inneres ſein, Clärchen folgt dem Geliebten durch freien Entſchluß in den Tod, Gretchen im Fauſt wird erſt innerlich zerriſſen, um dann in erhabener Faſſung zu ſterben; im Komiſchen theilt die naive Luſtigkeit der Anmuth harmlos das komiſche Spiel, durch Schmerzen geht der tiefere und freiere Humor einer Roſalinde und Porzia. — So treten denn jene Grundformen, die in der Metaphyſik des Schönen entwickelt ſind und den Unterbau des ganzen Syſtems bilden, aus ihrer Tiefe herauf und bilden in ſcharfer Gliederung ebenſoſehr die Spitze der Pyramide. Das Syſtem kehrt alſo durch die Poeſie und im höchſten Sinne durch die dramatiſche nicht nur überhaupt in ſeinen erſten Theil als die reine, geiſtige Geſtalt des Schönen (vergl. §. 863, Anm. 1.), ſondern auch ſpeziell in deſſen unterſchiedene Formen mit gefüllter Intenſität zurück.

§. 901.

Der dramatiſche *Styl* entnimmt ſein Grundgeſetz aus dem Momente des 1.
Fortgangs vom Charakter zur Handlung, er iſt weſentlich vorwärts drängend,
ſpannend und durchſchlagend. Danach beſtimmen ſich die einzelnen Elemente der 2.
Darſtellung: das in engerem Sinn epiſche der *Erzählung* nimmt höhere Bewegtheit an, das lyriſche im *Monologe* darf ſich nicht in die Innerlichkeit

der bloßen Empfindung oder des Denkens vertiefen, ſondern muß durch Affect auf die Handlung lebendig überleiten, der Dialog darf nicht ein bloßer Austauſch von Gründen oder Gefühlen, ſondern muß wechſelſeitig wirkſam ſein, 2. etwas in der Sachlage verändern. Das Feuer der Bewegung ergreift auch die einzelnen poetiſchen Mittel, namentlich die Tropen. Die entſprechende rhythmiſche Form iſt der ſteigende, ſtrebende Jambus.

1. Der epiſche Styl hat ſein Grundgeſetz im Standpuncte des Seins, der Subſtantialität, der Bewegung auf ruhiger Grundlage, der dramatiſche im Standpuncte des Werdens, nämlich des Werdens der That und des Schickſals aus dem Innern. Er iſt daher ganz bewegte Linie, die vorwärts geht, ganz Bahn; ſpannt ſich die Handlung dem Weſen nach von der Gegenwart nach der Zukunft, ſo muß ſich dieß natürlich auch im Styl ausdrücken: er muß vor Allem ſpannend ſein. Es gibt freilich einen Mißbrauch, einen athemlos vorwärts hetzenden, jagenden Styl: die Eile muß ihre Weile, das Bild der Charaktere und ihrer Lagen muß Zeit haben, ſich zu entwickeln; die Franzoſen beſonders neigen zum Uebermaaß der ſpannenden Bewegung, aber was am meiſten und in Deutſchland vor Allem Noth thut, iſt die Warnung vor beſchaulichem Weilen und Kleben, und nicht ſtark genug kann man unſern Dichtern zurufen: was nicht vorwärts drängt und daher nicht ſpannt, iſt nicht dramatiſch. Die Spannung löst ſich von Stadium zu Stadium in Entſcheidungen auf, bis der Schluß die letzte bringt; auf der Spitze des Meſſers ſchwebt die Handlung, ein Schlag, und der Würfel fällt. Hier wird die Spannung zur Ueberraſchung; der ſubjective Ausdruck des Ariſtoteles, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecke, iſt durch den Begriff des Schreckens, doch in einzelnen Momenten der Tragödie und in Schauſpiel und Komödie auch den der Freude und der komiſchen Erſchütterung zu ergänzen. Daß ſie in der Spannung vorbereitet iſt, ſchwächt die Ueberraſchung nicht. Der Gang iſt alſo in vollem Gegenſatze gegen den epiſchen ein ſtoßweiſer, das Merkmal des Plötzlichen, was in allem Erhabenen und Komiſchen liegt, wird zum Styl-Merkmale, und ebenſo ſtark iſt hier unſern Dichtern zuzurufen: was nicht blitzt, durchſchlägt, zündet, iſt nicht dramatiſch. Der Mißbrauch liegt freilich auch auf dieſem Puncte nahe genug, aber von den zwei Uebeln: zu wenig oder zu viel Schlag und Erſchütterung iſt das letztere das, was nur am Maaße ſündigt, das erſtere am Weſen der Dicht-Art. Göthe hat in allen ſeinen Dramen keinen Moment, der ſo rein und ächt dramatiſch wäre, wie der, wo Alba den Egmont in den Palaſt reiten, vom Pferde ſteigen ſieht, und den folgenden, wo er ihn verhaftet. Iphigenie und Taſſo ſind unſterbliche Seelengemälde ohne wahrhaft dramatiſche Spannung und Ueberraſchung. Schiller dagegen iſt überall reich an ſolchen Momenten, wo alle

Herzen klopfen, jeder Nerv ſich ſpannt und dann der Blitz der Entſcheidung zuckt. Wie wirkungsvoll hat er, um nur dieß Eine zu erwähnen, die Scene der Ermordung Geßler's behandelt, wo wir Tell lauernd wiſſen, wo — ein äußerſt glückliches Motiv — die flehende Armgart eintritt, Geßler ihr gegenüber den Uebermuth auf den Gipfel ſteigert und mitten in der harten, ſtolzen Rede vom Pfeil durchbohrt ſein: „Ich will“ — ſtöhnend mit dem Ausruf abbricht: „Gott ſei mir gnädig!“ und vom Pferde ſinkt. Der Großmeiſter aber in ächt dramatiſcher Spannung und Ueberraſchung iſt Shakespeare; wir weiſen nur auf die Scene der Ermordung Duncan's im Makbeth hin. Lady Makbeth in grauenhafter Angſt befindet ſich auf der Bühne; ihre Worte: „er iſt daran“ ſind ein Abgrund ſpannender Bangigkeit, dann bemerke man das tiefe künſtleriſche Motiv, daß Makbeth, ehe die That geſchehen iſt, noch einmal oben erſcheint und fragt, was es gebe; dieß iſt ein Verweilen, das uns zeigt, wie beide Gatten von den gleichen Schrecken der Gewiſſensangſt durchbohrt ſind; endlich tritt jener ſtarr, ſtier mit den Worten auf: „ich hab' die That gethan“ und es folgt die Schilderung ihrer Ausführung und ſeiner innern Zuſtände, die eine Unendlichkeit von Entſetzen in ſich ſchließt.

2. Das Epiſche im allgemeineren Sinne des Worts, wie es ſich im Dramatiſchen erhält, iſt das Geſchehen überhaupt, das freilich hier zu einem intenſiven Handeln wird. Es bedarf aber dieſe Dicht-Art eines epiſchen Elements in engerer Bedeutung: dieß iſt die Erzählung. Sie iſt nöthig, um Solches, was der Länge der Zeit und der Maſſe des Stoffs wegen nicht in gegenwärtiger Handlung dargeſtellt werden kann, doch vorzubringen, ferner um Gräßliches, was, unmittelbar vor das wirkliche Auge gebracht, unerträglich wäre, nur im Spiegel des Bewußtſeins eines Zweiten zu zeigen, ein Mittel, das jedoch dem Schauder nur den graſſen ſtoffartigen Charakter nehmen, nicht ihn erſparen ſoll, ja denſelben im geiſtigen Reflexe vielmehr unendlich ſteigert (vergl. §. 388, 2.). Dieß epiſche Element, in's dramatiſche verſetzt, muß nun natürlich, von dem Charakter des letzteren ergriffen, einen beflügelten, ſchlagenden, kürzeren Styl annehmen. Bei den Alten waren die Berichte von Boten, Wächtern u. ſ. w. als ſtehende Form neben den lyriſchen Geſängen in der Tragödie unterſchieden und geläufig, ſie haben noch mehr ſpezifiſch epiſchen Ton und lieben größere Länge, als die modernen Erzählungen, wo das dramatiſche Gefühl in dieſen Theil ſtärker eingedrungen iſt. Man vergleiche mit antiken Erzählungen die zwei in Göthe's Iphigenie, wo dieſe das Schickſal ihres Hauſes, Oreſtes die Ermordung ſeiner Mutter berichtet, man bemerke namentlich, wie gern die raſche Rede in's Präſens übergeht, und man wird den Unterſchied erkennen. Es gibt innerhalb dieſes Charakters der dramatiſchen Erzählung wieder einen Unterſchied des mehr Epiſchen, mehr Lyriſchen und mehr ſpezifiſch Drama-

tiſchen; mehr epiſch werden wegen des Gezogenen und Maſſenhaften im Stoffe z. B. Berichte von Reiſen, Schlachten, Zurüſtungen zu einer Unternehmung ſein, mehr lyriſch Erzählungen von tief ſtimmungsvollen Momenten wie im Hamlet die herrliche Erzählung von Ophelia's Tod: „es neigt ein Weidenbaum ſich über'n Bach;“ mehr rein dramatiſch alle Schilderungen kritiſcher Schickſalsmomente, wie Wallenſtein's Erzählung von dem Abend vor der Lützner Schlacht, oder furchtbarer Thaten, Verübung eines Mords u. ſ. w. — Der Monolog iſt lyriſch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Inſichgeben des Subjects. Er bildet ſubjective Ruhepuncte im Gedränge, in der ſtürmiſchen Reibung der Kräfte, im vorwärts drückenden Gange der Handlung. Er iſt aber, da hier Alles in der helleren Sphäre des Bewußtſeins geſchieht, zugleich weſentlich Moment der Selbſtbeſinnung, denkend, gnomiſch in der weiteren Bedeutung des Worts. Daher iſt er beſonders motivirt und kehrt in faſt regelmäßigen Pauſen wieder, wo der Held lange zweifelt, oder wo er in der Einſamkeit des Böſen einer Welt gegenüber ſeine Plane überlegen muß, oder wo den Verbrecher von Stadium zu Stadium ſein Gewiſſen überfällt; ſo im Hamlet, Wallenſtein, Makbeth, Richard III, Othello. Allein der Dichter muß ſich hüten, daß er darüber nicht das Grundgeſetz, die Beziehung auf die Handlung vergeſſe; der Monolog, mag er mehr oder weniger Beſinnung enthalten, ſoll vom Affecte getragen ſein, aus ihm fließen, in ihn auslaufen, am Bande des leidenſchaftlichen Wollens bleiben, die Handlung negativ durch Hemmung oder poſitiv durch Eingreifen fördern. Wie draſtiſch ſind Hamlet's reflexionskranke, ſelbſt Fauſt's von Wiſſensdurſt glühende Monologen! Die moderne, namentlich deutſche Poeſie iſt ſeit langer Zeit auf dem beſten Wege, im Monologe lyriſch zu ſchwelgen und philoſophiſch zu grübeln, ja er iſt ihr recht die Zufluchtſtätte für ihre Scheue vor Handlung. Man darf unter Verwahrung vor ſolchem Abweg allerdings einen mehr lyriſchen, mehr betrachtenden, mehr dramatiſchen Monolog unterſcheiden. Juliens Monolog vor der Brautnacht, Egmont's Monolog im Gefängniß z. B. iſt lyriſch, Makbeth's: „Wär's abgethan, wie es gethan iſt“, Hamlet's: „Sein oder Nichtſein“, Wallenſteins: „Wär's möglich“ betrachtend, dagegen: „Du haſt's erreicht, Octavio“, Butler's: „Er iſt herein,“ Makbeth's vor dem Morde Duncan's „Iſt das ein Dolch?“ ächt dramatiſch. — Der Dialog iſt, wie wir geſehen, die eigentliche Form, durch welche die Subjectivität der Lyrik in Wechſelwirkung und Kampf von Subjecten, dadurch in die Objectivität der Handlung übergeht. Da aber die Handelnden wiſſen müſſen, was und warum ſie wollen, und es gegeneinander vertheidigen, ſo iſt das Geſpräch zu großem Theil ein Austauſch von Gründen; namentlich ergibt ſich ganz von ſelbſt jene geflügelte Wechſelrede, die in kurzen Sätzen Behauptung und Einwendung herüber und hinüberwirft: die Stichomythie. Allein gerade hier zeigt ſich der Unterſchied vom logiſchen Geſpräche an der Eile und Leidenſchaftlichkeit dieſes Zuwerfens. Der Dialog ſoll ja in die Handlung münden, er iſt ja im Drama der Ausdruck davon, daß der bewegte Geiſt ſich zur That erſchließt, Arm und Hand, Schwert und jeden körperlichen Stoff von innen heraus in Bewegung ſetzt, der Dialog muß eben der Hebel dieſes Uebergangs ſein. Das Feuer, das ihn darum beherrſchen ſoll, darf auch nicht bloß lyriſche Innigkeit ſein, die ſich in Wechſelgeſängen des Gefühls ergeht. Es beſteht allerdings auch im Dialog ein Unterſchied zwiſchen dem mehr Lyriſchen, wie namentlich in Liebes-Dramen (Romeo's und Juliens Geſpräch nach der Brautnacht z. B. erinnert unmittelbar an die Tage- und Wächter-Lieder des Minnegeſangs), in Parthieen des Jubels über Glück, der Wehklage über Unglück (ſo die geſang-artigen Wechſelklagen der Frauen in Richard III), zwiſchen dem mehr Logiſchen oder Gnomiſchen, wo es auf Rechtfertigung und Widerlegung ankommt, und dem eigentlich Dramatiſchen, wo der Affect entweder dunkler zu Grunde liegt, wie in den Geſprächen, durch welche Oedipus ſein eigenes Unheil erforſcht, der Ton der tiefen, furchtbaren Bangigkeit, in die der Unwille und die Ungeduld übergeht, oder wo er ganz ausbricht, der Entſchluß da iſt und die Vollziehung folgt; da aber ſchließlich Alles auf das letzte Moment führen ſoll, ſo muß dieß auch den erſteren Formen Ton und Farbe geben. Recht ganz dramatiſch ſind die vollen, gewaltigen Ergießungen affectvoller Beredtſamkeit, wo die kürzere Wechſelrede wie in prachtvollen Strom ſich ſammelt und hervorſtürzt; ein ſolcher Feuerſtrom iſt z. B. Apollon's Zornrede, womit er die Eumeniden aus ſeinem Tempel jagt (Eumeniden des Aeſchylus). Der dramatiſche Dialog hat ſo ſeinen Rhythmus im Wechſel des Gedrängten und Entwickelten, des kühler Betrachtenden, wärmer Gefühlten, heiß Gewollten, des Stockens, Laufens, Stürzens und es iſt eine feine Sache darum, ihn in dieſem Sinne mit poetiſch muſikaliſchem Ohre zu belauſchen.

3. Daß jene Mittel, wodurch die Sprache aus einem todten Organe der Proſa zum idealen Leben, aus der Farbloſigkeit zur Farbe gerufen wird und die wir in §. 850—854 beſprochen haben, im Drama zur vollſten Kraft gelangen, bedarf keines Beweiſes. Namentlich wird die Rede beſonders lebhaft in den ſogen. Figuren ſich bewegen. Der Tropus wird wie in der Lyrik die kühnere Metapher dem auseinanderhaltenden und begründenden Gleichniſſe vorziehen. Wir verweiſen ſpeziell auf das, was in §. 854 über den Unterſchied der Style in dieſer Sphäre geſagt iſt; jetzt handelt es ſich zwar von einem Unterſchiede der Zweige und der große Gegenſatz der Style beſteht neben dieſem ſo, daß jede Stylrichtung in Epos, Lyrik, Drama ihren allgemeinen Charakter bewahrt; doch nicht, ohne ihn zu modificiren, und zwar ſo, daß auch der plaſtiſch ideale Styl im Drama die überraſchenderen, phantaſtiſcheren Bilder liebt, die übrigens dem charak-

teriſtiſchen Styl eigen ſind. Wir haben ſchon zu jenem §. bemerkt, daß die griechiſchen Tragiker reich ſind an ſolchen wie aus traumhaft dunklem Grunde ſeltſam aufglühenden Bildern, die an Shakeſpeare erinnern. Die feurig bewegte Stimmung des Drama wühlt die Phantaſie leidenſchaftlicher auf, der ſpannende Gang läßt keine Zeit, das Bild zu begründen, zu rechtfertigen, es muß ſchlagartig wirken, zuerſt befremden, dann wie in Blitz beleuchten, überzeugen. — Es iſt der geniale Takt der Griechen, der ſie führte, den Jambus als dramatiſchen Vers auszubilden. Wie ganz ſein Charakter der dramatiſchen Bewegung entſpricht und wie der Trochäus der Spanier eine aus Feierlichkeit und lyriſchem Verhauchen gemiſchte, undramatiſche Stimmung mit ſich führt, iſt ſchon im Abſchnitte von der Rhythmik geſagt. Die längere, breitſpurigere Bahn des Trimeter im Unterſchiede von der kürzeren des fünffüßigen Jambus im neueren Drama bezeichnet aber auch nach dieſer Seite den Gegenſatz der Style. Färbung und Belebung durch Zwiſchenklang anderer Metren (Anapäſte und Spondäen), durch einen Kampf von Wort- und Vers-Accent, durch die Wechſel des Verhältniſſes zwiſchen Wortfuß und Versfuß fehlt natürlich auch dem Jambus nicht; daß er im claſſiſchen Drama von lyriſchen Strophen unterbrochen wird, gehört nur ſoweit hieher, als die Einflechtung von Reimen im modernen Drama als Ausdruck durchbrechender lyriſcher Stimmung, der freilich ſparſam ſein ſoll, dieſem Formwechſel ungefähr entſpricht. Durchherrſchender Reim, wie z. B. in Göthe's Fauſt, kann nur für die Spezialität eines Drama gerechtfertigt werden, das ſich in innerliche Tiefen verſenkt, die von der Dicht-Art im Ganzen mit Recht vermieden werden, daneben aber das Phantaſtiſche und Naturaliſtiſche walten läßt. Der Gebrauch der Proſa hängt mit dem Styl-Unterſchiede zuſammen, den wir erſt im Folgenden aufnehmen. Im hohen Drama wird er da begründet ſein, wo eine graſſe Wirklichkeit durchbricht, wie im Makbeth, wo die Lady als Nachtwandlerinn auftritt, im Fauſt nach den Blocksbergſcenen, wo der Held das Schickſal Margaretens erfahren hat und, nachdem ihm die Augen ſo fürchterlich aufgegangen, dem Mephiſtopheles die wilden Vorwürfe macht. Komiſche Einſchiebungen werden ebenfalls paſſend in proſaiſcher Sprache reden, dieß entſpricht der Natur des Komiſchen, obwohl es nicht nothwendig durch ſie gefordert iſt.

§. 902.

In keinem Kunſtwerke hat die Compoſition ſo hohe Bedeutung wie im dramatiſchen. Die Zeit und den Raum, in die ſie ihre Handlung ſetzt, idealiſirt ſie im Sinne der Zuſammenziehung und des gemäßigt freien Wechſels. Die Handlung ſelbſt beherrſcht durch ſtrenge Einheit die ihr untergeordnete, ſparſame Vielheit von einzelnen Handlungen, worin die Epiſode nur die

beſchränkteſte Geltung hat, und theilt wie das Epos ihre Gruppen vor Allem in Hintergrund und Vordergrund. Sie bewegt ſich weſentlich in wirkſamen Contraſten, ſchreitet in ſtraff bindender Motivirung fort, wirft die retardirenden Momente im Wachſen und Anſchwellen des herrſchenden Pathos und hinter ihm der Schickſalsmacht mit beſchleunigtem Gang und kurzen Ruhepuncten nieder und gliedert ihren Rhythmus in Schürzung, Verwicklung, Löſung des Knotens oder Kataſtrophe: eine Dreiheit, die ſie mit der epiſchen Compoſition theilt, die ſich aber hier in beſtimmte Einſchnitte, Acte genannt, zerlegt, welche ſich naturgemäß zur Fünfzahl erweitern und wieder in einzelne Auftritte zerfallen.

Der oberſte Satz des §. iſt genauer ſo auszudrücken: kein Werk der Kunſt iſt ſo ganz Compoſition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff ſo durcharbeitet und alles Einzelne ſo ganz und ſtraff in einen Zuſammenhang gerückt, worin es ſeine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum Andern hat. Das iſt die weitere, ſpezifiſch künſtleriſche Bedeutung jenes Ariſtoteliſchen Satzes, den wir in §. 899 zunächſt nur für den Inhalt an ſich, das Weltbild des Drama und das Verhältniß ſeiner Seiten, geltend gemacht haben, des Satzes, daß in der Tragödie nicht die Menſchen, ſondern die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus (der Fabel) die Hauptſache ſei; Ariſtoteles fügt eine feine Vergleichung mit der Malerei hinzu: ein monochromes, gut componirtes Bild erfreue weit mehr, als ein anderes mit planlos aufgetragenen ſchönen Farben. Die Farbe entſpricht der Charakterzeichnung, überhaupt aber aller Einzelſchönheit, allem einzelnen Effecte, wodurch im Zuſchauer ein Intereſſe erweckt wird, das ſtoffartig iſt, wenn es ſich nicht in das reine Intereſſe für das Ganze und ſeinen Gang aufhebt, in welchem Alles ſich gegenſeitig bedingt, hält und trägt. — Was nun zuerſt die allgemeinen Exiſtenzformen, Raum und Zeit, betrifft, in denen das Drama ſich bewegt, ſo gehen wir über die Frage von den ſogenannten Einheiten derſelben in Kürze weg, um eine längſt abgethane und veraltete Debatte nicht müßig aufzuwärmen. Es iſt ſchon dadurch, daß der §. den Begriff der Einheit erſt bei der Handlung einführt, dem Anſinnen ausgewichen, uns noch einmal mit den Franzoſen und ihrem mißverſtandenen Ariſtoteles zu beſchäftigen. Oft genug iſt es geſagt, daß die Poeſie und am entſchiedenſten das Drama die Zeit idealiſirt, indem die Strecken derſelben, worin nichts an ſich Bedeutendes, nichts für die gegenwärtige Handlung Bedeutendes geſchieht, für ſie gar nicht vorhanden ſind. Allerdings darf man aber ebendarum nicht an den Unterſchied der gemeinen Zeit von der empiriſchen ausdrücklich erinnern, wie in jenen neueren, namentlich franzöſiſchen Effectſtücken geſchieht, welche buchſtäblich ankündigen, daß zwiſchen den Acten zehn, zwanzig und mehr Jahre verſchwunden zu denken ſind, und Perſonen, die im erſten Act als Jünglinge auftreten, im letzten als graue Greiſe vorführen. Die Idealiſirung der Zeit iſt, wie alles Schöne, eine Zuſammenziehung und derſelbe Begriff gilt zunächſt auch von der Behandlung des Raums: das weite Sehfeld des Epos zieht ſich in einen verhältnißmäßig engen Raum mit nur angedeuteter Ferne zuſammen, die empiriſche Weltbreite hat für uns in dem Augenblicke, wo der höchſte Lebens-Inhalt ſich auf den gegenwärtigen ſchmalen Punct verdichtet, gar keine Exiſtenz. Allein die Phantaſie, von innen heraus arbeitend, dem Kerne, der Handlung die umgebende Sphäre von innen heraus ſetzend, kann mit ihren geiſtigen Schwingen dieſen Inhalt in jedem Moment auf einen andern Punct des Raums hinübertragen; iſt nur der innere Zuſammenhang gerechtfertigt, ſo mag das Wo durch die mitwirkenden äußern Motive beſtimmt werden. So wird hier die Idealiſirung zum freien Wechſel, allein der Begriff der Zuſammenziehung erhält ſich, tritt noch einmal auf. Willkür im Gebrauche dieſer Freiheit iſt nämlich ihr ſelbſt im Wege, indem ſie gerade an die empiriſche Wirklichkeit erinnert, wo ſie in idealem Schwung über ſie hinfliegen wollte. Zu häufiger Wechſel des Orts beunruhigt, erinnert durch dieſe Unruhe an die proſaiſche Arbeit der gemeinen Raumüberwindung, weist hinaus auf die unendliche Breite des Raums, die wir in der Concentration der Handlung auf einen Punct deſſelben vergeſſen ſollten, und wirkt wie eine bunte, naturaliſtiſch behandelte Baſis als Piedeſtal eines plaſtiſchen Monuments. Bekanntlich iſt bei Shakespeare der raſche Wechſel durch die Armuth der damaligen Theater-Einrichtung entſchuldigt und tritt die unpoetiſch ablenkende Wirkung erſt ein, wo dieß mit dem Reichthum unſerer ſceniſchen Mittel nachgeahmt wird.

Dagegen ſteht als unverbrüchliches Geſetz die ſtraffe Einheit der Handlung feſt. Die Handlung zerlegt ſich in untergeordnete Handlungen, es geſchieht natürlich Mehreres in der Art, daß zunächſt die verſchiedenen Ereigniſſe nebeneinander getrennt herzulaufen ſcheinen. Im Wilh. Tell z. B. wird auf verſchiedenen Puncten das Volk mißhandelt, dann tritt neben dem Helden die berathende Thätigkeit anderer Volkshäupter hervor u. ſ. w. Die Einheit muß zeitig dieſe Fäden zuſammenfaſſen und ihnen ihr bindendes Centrum geben. Von Beiſpielen, wie ein Faden ſich trennt, das Intereſſe von der Haupthandlung abzieht und ſtörend nach einer andern wendet, ſtehe hier ſtatt vieler die Ausweichung vom heroiſchen Inhalt zu einer Liebesgeſchichte und Colliſion der Leidenſchaft im Götz von Berlichingen; von tiefer Verbindung einer doppelten Fabel hat dagegen §. 500, Anm. ein Beiſpiel aufgeſtellt im König Lear. Shakespeare liebt dieſe Compoſitionsweiſe namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraſte feſt und täuſchend die zwei Beſtandtheile, aber doch nur pragmatiſch, nicht wahrhaft innerlich; die

Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Keiſerinn eine organiſch herrſchende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeſtändniß vertauſcht werden müſſen, daß der Dichter es im Luſtſpiele leichter nahm, als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der ſo feſt iſt, daß eher die Steine brechen, als die Fugen ſich löſen laſſen, iſt aber doch nur Kitt. Es iſt überhaupt eine gewagte Sache, zwei ſymmetriſche Fabeln ohne Störung des Verhältniſſes zwiſchen Ueberordnung und Unterordnung nebeneinander herzuführen und die Aufgabe wird nicht leicht wieder ſo gelöſt werden wie im König Lear. Die einfache, natürliche Compoſition wird in klarer Unterordnung eine Mehrheit von Zweig-Handlungen um die Haupt-Handlung ſo gruppiren, daß dieſelben als Veräſtung ihres Stammes ſich leicht zu erkennen geben. Sie dürfen ſich nur nicht, auch in der reicheren Fabel des charakteriſtiſchen Styles nicht, zur epiſchen Fülle ausbreiten. Daß in dieſer Ausbreitung vollends das Epiſodiſche auf den denkbar engſten Spielraum eingegrenzt wird, ergibt ſich aus dem Grundgeſetze ſtraff angezogener Einheit. Es kann ſich hier nur darum handeln, daß eine Scene etwas weiter ausgeführt wird, als der Zweck, die Handlung zu fördern, es erheiſcht, niemals darum, ob eine Scene ſich einſchieben dürfe, die dieſem Zwecke nicht dient, ſie wäre denn klein und anſpruchlos. Die breitere Ausführung mag z. B. die Abſicht haben, den Typus eines Standes, die Form gewiſſer Culturzuſtände zu einer relativen Selbſtändigkeit des Bildes zu entwickeln, aber ſie ſei nach Anfang und Ende feſt eingefugt in den Bau des Ganzen. Einige Beiſpiele gibt §. 496, Anm. — Zwiſchen dem Momente der Einheit und Vielheit liegt als Mittelglied eine Zweiheit, nämlich jener Unterſchied von Hintergrund und Vordergrund, den wir ſchon im epiſchen Gebiet (§. 870, ɛ.) aufgeführt haben und der in ſeiner Anwendung auf das Drama nicht verwechſelt werden darf mit dem verwandten Begriffe, wie er in §. 122 ff. aufgeſtellt iſt, um das Weſen der tragiſchen Bewegung zu beſtimmen. Jetzt hat er ſpezifiſch künſtleriſche Bedeutung. Hintergrund iſt z. B. in Romeo und Julie der Zwiſt der Familien (weſentlich bedeutend als Schooß, woraus das tragiſche Geſchick hervorgeht, doch im Colorit mit Recht nur wenig ausgeführt), im Othello der Krieg Venedigs, im Wallenſtein ſind es ebenfalls die Kriegsverhältniſſe, in Wilh. Tell das ſich verſchwörende, dann handelnde Volk. Der Hintergrund iſt der Boden, worauf die Handlung vor ſich geht, deutet auf das Maſſenhafte, das breite Weltweſen hinaus; dieß verhält ſich ähnlich im Epos, aber hier wird der Hintergrund breit ausgeführt, im Drama ſoll er nur eben ſo viel Entwicklung genießen, daß er dem Vordergrunde, der Haupthandlung, ihre Vorausſetzung, begleitende Erklärung, Atmoſphäre, Stimmung gibt, wie dem Wallenſtein ſeinen „Pulvergeruch“.

Die Herrſchaft ſtarker Contraſtwirkungen neben den milden ergibt ſich aus dem durchſchlagenden, ſtoßweiſen Gange des Drama. Sie liegen theils in den Charakteren, theils in den Handlungen. So ſteigert Shakespeare die Schwärze von Makbeth's That durch Duncan's reine Güte, wobei er den Tadel der Schwäche unterdrückt, welchen ſeine Quelle, die Chronik, enthielt, ſo die Furchtbarkeit des Mords durch den friedlichen Eindruck der Schwalbenneſter, der balſamiſchen Luft, unter welchem Duncan in Makbeth's Schloß tritt. Strenge Motivirung folgt als unverbrüchliche Forderung daraus, daß der dramatiſche Dichter ſeinen Stoff in das ſtraffſte Netz der ethiſchen Cauſalität ſchnüren muß. Dieß ſcheint mit der Forderung des ſtoßweiſen Fortſchritts, der entſcheidenden Ausbrüche, kurz mit dem hier ſo ſtark waltenden Momente der Plötzlichkeit in Widerſpruch zu ſtehen. Allein wir haben bereits geſagt, daß gründliche Vorbereitung nicht die Ueberraſchung aufhebt. Der Durchbruch einer Summe von Kräften zu einer ſtarken Wirkung iſt immer etwas wirklich Neues, obwohl nur ein reif gewordenes Maaß deſſen, was vorher ſchon da war. Die Motivirung muß vor Allem eine innerliche ſein, d. h. Pathos und That muß aus dem Charakter, indem er beſtimmte äußere Umſtände vermöge ſeiner ganzen Organiſation zu Triebfedern erhebt, mit innerer Nothwendigkeit fließen. Schwieriger iſt die Frage, wie weit die Motivirung beſtimmter Momente einer Handlung an das Aeußere anknüpfen ſoll. Göthe erzählt z. B. (Eckerm. Th. 1, S. 196 ff.), Schiller habe ſeinen Geßler ohne äußern Anlaß auf den grauſamen Gedanken kommen laſſen wollen, daß Tell dem Kind einen Apfel vom Kopfe ſchieße, mühſam habe er ihn dahin gebracht, dieſen Gedanken dadurch zu motiviren, daß der Knabe vorher die Geſchicklichkeit des Vaters rühme, einen Apfel vom Baume zu ſchießen. — Ihre beſondere Wichtigkeit hat die Motivirung auf dem Puncte, wo die Entſcheidung eintritt. Der Deus ex machina war bei den Alten etwas Anderes, als bei den Neueren. Eingriff einer Gottheit erſchien ihnen nicht als etwas blos Aeußerliches, weil die Gottheit zum Voraus die Perſongewordene ſittliche Macht war, welche die neuere Kunſt nur in die Menſchen ſelbſt legen und aus ihren Handlungen hervorſpringen laſſen darf. An die Stelle der Götter ſind in der modernen Poeſie Fürſten, fürſtliche Handbillets, Zufälle, Gelegenheiten zu Lebenserrettungen u. dergl. getreten, und ſolche Aeußerlichkeit der Motive iſt nicht durch einen ethiſchen Zuſammenhang entſchuldigt wie der Eingriff jener Tranſcendenz. Wie der rechte Dichter Alles bindet, zeigt nichts beſſer, als eine Vergleichung bedeutender Dramen mit der epiſchen Quelle, wo ſie aus ſolcher gefloſſen. Man ſehe z. B. den Schluß der Novelle nach, die dem Othello zu Grunde liegt: hier wird Othello Jahre lang nach der Ermordung der Desdemona von Verwandten derſelben getödtet.

Das Drama iſt eigentlich eine Kette von Retardationen, denn ſeine Handlung iſt weſentlich ein Kampf und dieſer ſetzt Hinderniſſe voraus. Der intenſiven Stetigkeit nach hat es alſo mehr Hemmung, als das Epos. Dagegen fällt in der Darſtellungsform weg, was Göthe die rückwärts ſchreitenden Motive nennt: das Nachholen früherer Begebenheiten, und dem Inhalte nach nimmt das Epos eine ganze Welt breiter ſinnlicher Retardationen auf, wie Seefahrten, Reiſen u. ſ. w., welche im Drama dieſe Rolle nicht ſpielen können; ſeine Hemmungen liegen im Gebiete des Willens. Das Weſentliche iſt nun aber, daß der Druck gegen die Hemmungen im Drama unendlich ſtärker iſt, als im Epos; der Wille des Helden arbeitet unaufhaltſam vorwärts bis zum Umſchwung. Wie treibt es Schlag auf Schlag dem Abgrunde zu im Makbeth, welche abſolute Gravitation bis zum Schwindel iſt in dieſer Bewegung! Hier blicken wir zunächſt wieder auf den Charakter zurück: die Hauptaufgabe iſt das Wachſen und Anſchwellen der Leidenſchaft und vielleicht das ſchlagendſte Beiſpiel die Vergiftung von Othello's Gemüth von dem Momente an, da Jago mit den Worten: „ha! das gefällt mir nicht“ ihm den erſten, ſeinen Gifttropfen einſpritzt, bis zu dem wahnſinnigen Aufruhr aller Kräfte und der unſeligen That, die aus ihm fließt. Allein es ſchwillt gegen das Streben, das den poſitiven Mittelpunct der Handlung bildet, gleichzeitig die feindliche Welt an, was freilich in ſolchen Dramen, die auf politiſchem Boden ſpielen, ſichtbarer vorliegt, als in dieſem Bilde der Leidenſchaft, wo der ſchließliche Gegner die drohende und endlich eintretende Entdeckung der Wahrheit iſt; ſo im Jul. Cäſar, Coriolan, Makbeth, Hamlet, Wallenſtein; der Held wirft zuerſt die aufſteigenden Hinderniſſe nieder, dann aber zeigt ſich, daß dieſe in ſtetem Druck, wie eine zuſammenpreſſende Maſchine, ſiegreich vorrücken, wiewohl ihre Organe im Sieg auch ſich ſelbſt Leiden bereiten. Es iſt alſo eine ironiſche Doppelbewegung. Im Hamlet hat es der Dichter gewagt, den Helden ſelbſt als fortwährend retardirenden, unter den furchtbarſten Vorwürfen gegen ſich ſelbſt zaudernden Charakter zu halten, und die ſchwere Aufgabe bewundernswerth ſo gelöſt, daß der anwachſende, durch ſeine Halbmittel genährte Schub der feindlichen Welt ihn in dem Augenblicke zum ganzen Handeln bringt, wo er ſchon verloren iſt. Eine ſo unerbittlich fortſchreitende Bewegung fordert ihre Ruhepuncte, nur folgt von ſelbſt, daß dieſe nach der andern Seite die Wirkung derſelben erhöhen; es verhält ſich genau wie mit den Pauſen im Erhabenen der Kraft (vergl. §. 99): die vorhergegangenen Stöße zittern in ihnen nach und geſpannte Erwartung ſieht vorwärts auf das, was ſie vorbereiten; ihre Ruhe verſtärkt den Eindruck der vorhergehenden und folgenden Unruhe, ſie gehören alſo ebenſoſehr zu den Contraſten. Ein ſolcher Ruhepunct iſt im Makbeth die in anderem Zuſammenhang ſchon erwähnte Scene, da Duncan in das Schloß ſeines

Mörders eintritt, dann die Pförtnerſcene nach der Vollziehung und vor der Entdeckung des Mords (wobei wir von der Frage abſehen, ob es paſſend ſei, daß ſie komiſch behandelt iſt); Lear's Schlaf iſt ein rührendes Ausruhen von den vorhergegangenen Stürmen auch für den Zuſchauer, aber ebenſoſehr ein Moment, wo wir uns für das Letzte, Traurigſte vorbereiten müſſen. Im Wallenſtein iſt das Liebes-Verhältniß zwiſchen Max und Thekla, auch das Aſtrologiſche ein wiederkehrender, zu ſehr ausgedehnter Ruhepunct, ein äußerſt wohlerfundener und ſchön ausgeführter die Scene, wo Wallenſtein zum letzten Mal, in der Stimmung milder Wehmuth, auftritt. Daß die Monologe im Allgemeinen ebenfalls unter dieſen Standpunct fallen, iſt ſchon zu §. 901, 2. berührt; ſie beruhigen durch die Einkehr in ſich, es erſtreckt ſich aber die vorhergehende Wirkung in ſie herein und die kommende erzeugt ſich in ihnen.

Was nun den Rhythmus dieſer ganzen Bewegung und ſeine Tempi betrifft, ſo findet hier die deutlichſte und vollſte Anwendung, was §. 500, 2. aufgeſtellt und erläutert iſt. Dort haben wir bereits einen Blick auf das Drama geworfen und gezeigt, wie ſich die Dreiheit der Hauptmomente, welche Ariſtoteles unterſcheidet, Anfang, Mitte und Ende, zu der Zweiheit der Schürzung und Löſung verhält, in welche er das Ganze der Tragödie ſetzt: die Schürzung zerfällt in Vorbereitung und ſteigende, ihren Gipfel erreichende Verwicklung, alſo in zwei Momente, und dann folgt als drittes die Löſung, die Abwicklung, in ihrer entſcheidenden Kriſis Kataſtrophe, als Bild des Schickſal-Umſchlags von Glück in Unglück die Peripetie genannt. Der Anfang oder die Vorbereitung heißt Expoſition, im Unterſchiede von der engeren Bedeutung des Wortes, welche ſich auf eine Erzählung beſchränkt, die zum Eingang von der Lage der Dinge Bericht erſtattet: die Expoſition (der Prologos in der Eintheilung der Griechen) im weiteren Sinne gibt das, woraus die Handlung als ihrem Keime ſich entwickelt, die Situation. Die Diagnoſe der ächt dramatiſchen Situation iſt weſentliche Eigenſchaft des ächten dramatiſchen Dichters und ſein beſter Glücksſtern, wenn er Stoffe findet, die ſie ihm darbieten. Die Lage eines Oedipus, einer Antigone, eines Oreſtes, Hamlet, das ſind dramatiſche Situationen. Natürlich iſt aber die Expoſition nicht ruhiges Bild, ſondern es geſchieht ſchon weſentlich etwas, wodurch die Handlung in Gang kommt, die Dinge ſich verwickeln müſſen, wie z. B. im Tell der Zuſtand des ſchönen Hirtenlandes unter dem Drucke der Vögte nicht etwa blos durch Schilderung und Gefühl ſich darſtellt, ſondern ſogleich neue Gewaltthaten der Tyrannei, Acte der Selbſthülfe, Entſchlüſſe zu Thaten auf der Seite der Schweizer erfolgen. Der mittlere Theil, die Verwicklung oder Schürzung, iſt die Strecke, worin recht die dramatiſche Spannung ihren Sitz hat, naturgemäß der ausgedehnteſte, der in die reichſte Reihe von Momenten ſich zerlegt.

So geht im Makbeth die Stufenfolge vom erſten Morde zum zweiten, dann zu der Hexenſcene, welche den Helden durch den innern Widerſpruch der Prophezeihungen in fieberhafte Wuth ſtürzt, dann zu der Ermordung der Familie Makduff's weiter, und in gleichem Schritte mit dieſer Reihe von Thaten läuft das Wachsthum der innern Zerſtörung und der Macht, welche die äußere Zerſtörung bereitet; mit der letzten Stufe, der That der wilden Grauſamkeit gegen Makduff's Familie, iſt der Held auf dem Gipfel angekommen, ja er hat den Fuß ſchon darüber hinausgeſetzt, das Aufſteigen iſt bereits entſchieden ein Herabſteigen. Ueberhaupt wird ſich der Moment des beginnenden Falles, die Vorbereitung der Peripetie, vermöge des innern, ironiſchen Widerſpruchs der Bewegung immer ſchon auf dieſer Strecke der Verwicklung einſtellen und ein Punct, wo er eintritt, eigentlich nicht nachweiſen laſſen, wohl aber wird ſich ein ſichtbarer Gipfel des Glücks aufzeigen laſſen, wo der Held, der die Vorboten ſeines Falls nicht ſieht oder ſich darüber wegſetzt, ſeinen Zweck erreicht zu haben glaubt, und von dieſem Höhepunct an geht es dann augenſcheinlich bergab. Die Kataſtrophe ſelbſt verläuft natürlich auch wieder in einer Gruppe von Momenten, zumal da es ſich nicht blos um das Schickſal der Hauptperſon, ſondern auch der Nebenperſonen und die Folgen handelt, die in die Weite, in den Hintergrund ſich erſtrecken. Ueberſieht man dieſe Theile, ſo ergibt ſich wie von ſelbſt die Erweiterung der drei Hauptmomente in fünf, die ſich mit Rückſicht auf die Bühne, das Fallen des Vorhangs und die Pauſen als Acte darſtellen: Einſchnitte, die bei den Alten bekanntlich durch die Chorgeſänge gebildet wurden und erſt, als mit der neueren Komödie der Chor wegfiel, eigentlichen Stillſtänden der Handlung Platz machten. Die Verwicklung, die Mitte, wird nämlich mehr Ausdehnung in Anſpruch nehmen, als Anfang und Ende, und mit ihren verſchiedenen Stufen drei Acte fordern. Doch können auch Fälle vorkommen, wo die Kataſtrophe zwei Acte verlangt, indem die Nachwirkungen der eigentlichen Entſcheidung, z. B. für eine ganze Nation wie im Wilh. Tell, noch ausdrücklich entwickelt ſein wollen. Die Alten hatten drei Hauptabſchnitte; Prolog: der Theil, der die Expoſition enthielt und vor den Eintritt des Chors fiel; Epeisodion: die Scene zwiſchen dem Einzuge des Chors und den Standliedern deſſelben; Exodos: nach dem letzten Standliede. Der mittlere dieſer Theile, die Verwicklung enthaltend, zerfiel nach der Natur des Stücks in mehr oder weniger von Standliedern getheilte Momente. Die Fixirung des Ganzen auf eine beſtimmte Zahl von Acten, wie ſie zuerſt Horaz aufſtellt, kann zwar keine bindende Regel ſein, aber es iſt gut und recht, daß ſich ein Brauch feſtgeſetzt hat. Die Acte theilen ſich wieder in Scenen, dieſe in ihre einzelnen Gruppen und Situationen und das Drama erſcheint ſo gegenüber dem ſtetigen Fluſſe des Epos, der mit geringerem Grad innerer Nothwendigkeit in Geſänge zerfällt, als ein durch und durch gegliederter Körper. Wichtig iſt die Frage über die letzten Scenen, ſofern dabei das Compoſitionsgeſetz der ſchließlichen feſten Begrenzung (vergl. §. 501) im tiefſten Zuſammenhang mit dem Inhalte zur Anwendung kommt. Es handelt ſich im Tragiſchen darum, wie weit der Dichter uns eine Ausſicht eröffnen will, die uns mit der Härte des Schickſals verſöhnt. Dieſe Ausſicht darf nicht zu entwickelt ſein, wenn ſie nicht zu einem gemeinen und trivialen Begriffe von Gerechtigkeit führen und überdieß in die Breite des Empiriſchen, das neben dem idealen Ausſchnitte des Drama's eigentlich nicht exiſtirt, ablenken ſoll; ſie darf nicht fehlen, wie am Schluſſe vom Don Carlos und in großen Schickſals- und Effect-Stücken, die mit einem reinen Mißklang endigen. Shakespeare hat das Maaß am richtigſten getroffen. Erörterungen wie die, ob man gut thue, den letzten Auftritt der Maria Stuart bei der Aufführung gewöhnlich wegzulaſſen, ſind für dieſes Moment der Compoſition ſehr belehrend. Unterlaſſung oder zu lange Fortführung eines letzten Strichs kann in einem ſo höchſt conciſen Kunſtwerke wie das Drama viel verderben.

Der §. enthält nichts von cycliſchen Compoſitionen, weil über eine zweifelhafte und wirklich unweſentliche Seite in Kürze nichts Poſitives aufzuſtellen iſt. Die Trilogieen der Alten konnten bei der Kürze ihrer Stücke an Einem Abend miteinander aufgeführt werden; dennoch ſind die Glieder derſelben, die ſich wie Expoſition, Verwicklung, Kataſtrophe im einzelnen Drama verhalten, ebenſoſehr ſelbſtändige, in ſich abgeſchloſſene Dramen. Den innern Zuſammenhang hielt auch die Jedem geläufige Sage dem Bewußtſein gegenwärtig. Die neuere Dichtung iſt ſchon durch die, auf anderweitigen Gründen beruhende, Länge der Stücke gewieſen, Trilogieen zu vermeiden; denn die Aufführung müſſen wir, obwohl wir ſie jetzt noch nicht ausdrücklich hinzunehmen, doch immer im Auge behalten und bedenken, daß die Zerfällung in mehrere Theater-Abende den Zuſammenhang im Bewußtſein der Zuſchauer zerſchneidet. Das einzelne Stück müßte um ſo ſelbſtändiger abgeſchloſſen ſein, in demſelben Grade lockert ſich aber der organiſche Zuſammenhang mit den andern. In Schiller's, — wenn man ſie ſo nennen kann, — Trilogie des Wallenſtein iſt das Lager ein genreartiges Vorſpiel, die beiden Piccolomini haben viel zu wenig Abſchluß. — Ein großartiges Beiſpiel eines umfaſſenderen, auf gewichtigen hiſtoriſchen Stoff und tiefen Schickſals-Zuſammenhang gegründeten Cyclus geben Shakespeare's engliſche Dramen. Dieſes Jugendwerk Shakespeare's (das z. Th. aus bloßer Ueberarbeitung fremder Stücke beſteht) leidet unläugbar an chronikaliſch-epiſcher Behandlung, man wird aber darum noch nicht behaupten können, es wäre dem reifen Shakespeare unmöglich geweſen, mit ſtrengerer Ausſcheidung des Stoffartigen eine Reihe cycliſcher Dramen aus dieſer Epoche der engliſchen Geſchichte zu bilden. In der That kann es

Stadien der Geſchichte geben, die dem Blick eine große Bahn eröffnen, auf welcher eine Reihe von Stoffen zu Dramen liegt, die ſich wie Ausſaat und Aerndte zu einander verhalten, und der Auflöſungsgang des engliſchen Feudalſtaats iſt offenbar ein ſolches Stadium. Aber es gehört große Kunſt dazu, eine ſolche Bahn zu durchmeſſen, ohne in das Maſſenhafte, Epiſche zu verfallen. Es war nicht unmöglich, Heinrich IV und V in Ein ſelbſtändiges Schauſpiel zuſammenzudrängen und die Abtheilungen Heinrich's VI in Eine Tragödie. Dieſe Mitte blieb allerdings auch bei der kunſtvollſten Behandlung dramatiſch loſer, als die feſten Anfangs- und Schluß-Puncte Richard II und Richard III. — Das aber verſteht ſich, daß es verkehrt iſt, von der Anſicht ausgehend, ein Cyclus ſei eine höhere Compoſition, nach der man ſtreben müſſe, nach Stoffen dafür umherzuſuchen und die Geſchichte abzwingen zu wollen. Bietet ſich ein Stadium zu ſolcher Behandlung dar, — wie dieß in der Hohenſtaufengeſchichte offenbar nicht der Fall iſt, — ſo mag es der Dichter verſuchen, ob er einen Cyclus ohne Schaden der Geſchloſſenheit des einzelnen Dramas, deſſen feſte Compoſition immer das Höhere bleibt, durchzuführen vermag. Wir möchten nur die Möglichkeit nicht läugnen.

§. 903.

Vergleicht man nach dieſen Grundzügen das Drama mit dem Epos, ſo erhellt, daß es an Intenſität und Einheit gewinnt, was es in Vergleichung mit dieſem an Breite und Fülle verliert. Die milde Gemüthsfreiheit (vergl. §. 869) iſt, gegen die leicht zu pathologiſcher Wirkung verleitende Unruhe der Spannung und des Stoßweiſen, aber geraden Ganges zum dramatiſchen Ziele gehalten, zunächſt ein unbedingter Vorzug des epiſchen Dichters. Aber der dichteriſche Geiſt bewährt eine um ſo höhere Macht, wenn er trotz und in der Aufregung ſeine Freiheit behauptet und das Bild des Kampfes zum harmoniſchen Schluſſe führt. Die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven in dem Acte der dramatiſchen Phantaſie iſt unzweifelhaft höher, als die naive Syntheſe in der epiſchen Dichtung.

Es iſt längſt (vergl. §. 533, $_{1}$.) vorgeſorgt, daß wir nicht in falſche Werthvergleichungen gerathen. Es beſteht ein Stufen-Unterſchied, aber jeder Gewinn iſt auch Verluſt. Das Intereſſe, welches die Frage über das Werthverhältniß zwiſchen Epos und Drama ſeit der Debatte über Göthe und Schiller und der intereſſanten Erörterung zwiſchen den beiden großen Dichtern ſelbſt (im Briefwechſel Th. 3) gewonnen hat, beſtimmt uns, ein ausdrückliches Wort hierüber, wie am Schluſſe der allgemeinen Betrachtung der epiſchen Poeſie (§. 871), folgen zu laſſen. Vom Drama ſagt Schiller (a. a. O. S. 387): „die Handlung bewegt ſich vor mir, während ich mich um die epiſche ſelbſt bewege und ſie gleichſam ſtille zu ſtehen ſcheint; dadurch bin ich ſtreng an die Gegenwart gefeſſelt, meine Phantaſie verliert alle Freiheit, es entſteht und erhält ſich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer bei'm Objecte bleiben, alles Nachdenken iſt mir verſagt, weil ich einer fremden Gewalt folge", und (S. 72): „der tragiſche Dichter raubt uns unſere Gemüthsfreiheit, und indem er unſere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, ſo vereinfacht er ſich ſein Geſchäft um Vieles und ſetzt ſich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil ſetzt". Er nennt (S. 361) den dramatiſchen Weg den der ſtrengen geraden Linie, er ſagt, Göthe werde genirt durch den Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieſer Dichtungsart nicht ganz verlaſſen werde. Entgegengeſetzt urtheilt Ariſtoteles; er geht in ſeiner Werthvergleichung (Poet. C. 27) ebenfalls vom Zugeſtändniß einer ſtoffartigen Wirkung des Drama aus, ſchreibt jedoch dieſe nur der Leidenſchaftlichkeit einer übertriebenen Mimik zu und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Muſik und Scenerie noch mehr, ſodann, weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter ſei „mit weniger Zeit gemiſcht" (wobei das Bild gewäſſerten Weins zu Grunde liegt), und endlich weil es mehr Einheit habe. In dieſen treffenden Sätzen iſt nur unrichtig, daß die pathologiſche Wirkung blos auf Schuld der Schauſpieler geſchrieben, nicht als eine dem Dichter ſelbſt nahe liegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet iſt, das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos hat, ſeine Kürze und Gedrängtheit ſei ein Gewinn ohne Einbuße. ie pathologiſche Aufregung iſt eine Klippe, die dem Drama vermöge ſeines eren Weſens nahe liegt, Muſik und Scenerie erſetzt nicht, was das Epos klarer, entwickelter Zeichnung voraus hat, und das breitere, ausführlichere eltbild iſt gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzuſetzen, ſondern hält ſeinen Werth; Schiller hätte die letztere Seite ausdrücklich hervor- hen dürfen. Dennoch, wenn wir die Sache im Mittelpuncte faſſen, kann in Zweifel ſein, daß das gedrängtere, zu ſtraffer Einheit angezogene Weltbild trotz dem Verluſt an anderer Schönheit höher iſt, als das gedehnte und entwickelte ohne energiſch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentſchieden, was ſchließlich die Welt beſtimme, das Drama entſcheidet: es iſt der active und weſentlich imputable Geiſt. Wir haben von der Poeſie (§. 837, Anm.) geſagt, ſie ſei der gefrorne Wein des Lebens, das Bild gilt im engſten Sinne vom Drama. Was nun das Pathologiſche der Wirkung betrifft, ſo führt es auf den Dichter ſelbſt und auf den Punct der Gemüthsfreiheit, von welchem Schiller ausgeht. Der Dichter bewahrt ſie im Epos wie der Hörer oder Leſer; im Drama ſcheint ſie durch die Unmittelbarkeit der gegenwärtigen Wirkung und des Drängens nach dem Ziele verloren zu gehen, ja in gewiſſem Sinne geht ſie wirklich verloren, weicht der Unruhe und Haſt. Allein es gibt eine Ruhe in der Unruhe und der wahre Dichter beſitzt ſie. Es iſt ſchwerer, im Sturme frei, feſt und klar zu bleiben, als auf der ruhigen See, aber es iſt auch eine höhere Bewährung der Energie des Geiſtes. Göthe war ſehr geneigt, in der Geſchichte nur Willkür zu ſehen, und vermochte die Idee der Naturnothwendigkeit nicht dahin umzubilden, daß ſie ſich ihm zu einem Begriffe ſteigerte, der auch die geſchichtlichen Kämpfe des Menſchen und jene Acte der Freiheit, die ein Gegebenes revolutionär durchbrechen, unter ſich befaßte; es war ein Mangel ſeines Dichtergeiſtes, daß er die epiſche Ruhe wohl hatte, aber nicht die dramatiſche Ruhe in der Unruhe. Wie auf der Seite des Dichters, ſo verhält es ſich auf der Seite des Zuſchauers. Das Drama wühlt die ganze Seele gründlicher auf, als das Epos, es iſt um ſo ſchwerer, nicht pathologiſch fortgeriſſen zu werden, wer aber den Geiſt frei behält, ſchaut auch um ſo tiefer in den Grund des Lebens. Jede Kunſtform hat ihre ſpezifiſchen Verirrungen, ihre eigenthümliche Maſſe des Schlechten und Mittelmäßigen. Es fehlt nicht an Effect- und Rührſtücken ohne Kern, ohne Erhebung zur Ruhe des Geiſtes. Es gibt Talente, die ſehr leicht erfinden, eine Fabel wirkſam durchführen und doch aller Tiefe ermangeln; die dramatiſche Compoſition ſcheint leichter, als die epiſche. Sie iſt es auch für den, der auf dem geraden Wege zum Ziele wenig zu tragen hat, aber der ächte Dichter trägt ein ganzes Bild der Welt, iſt ſich bewußt, eine concrete Anſchauung erzeugen zu müſſen ohne die Mittel der epiſchen Poeſie; was ſo leicht und kurz ſcheint, iſt geſättigt von Bildungskraft und die Anordnung des gedrängten Ganzen fordert tiefere Weisheit, als die des breiten Epos, dem ein holdes Irren geſtattet iſt. Schiller iſt nicht deßwegen weniger voller, ſpezifiſcher Dichter, als Göthe, weil er zum Drama berufen iſt, ſondern weil er nicht gleichmäßig und ſtetig ſeine Subjectivität in der Handlung zu objectiviren vermag. Shakespeare iſt ganz dramatiſcher Dichter und größer, als beide. Wir brauchen hier nicht weiter zu gehen, ſondern nur auf das Weſen des poetiſchen Prozeſſes im dramatiſchen Verfahren (§. 896) zurückzuweiſen. Jene Verwandlung des Dichterſubjects in das Object bis zur völligen activen Gegenwart iſt der größte Act, den der Geiſt der Kunſt vollziehen kann. Das freie Schweben des epiſchen Dichters über dem Stoffe iſt ſchön und behält neben dem dramatiſchen Verhalten ſeinen eigenen Werth, aber es iſt erkauft um den Preis der noch nicht vollzogenen reinen Wechſeldurchdringung, deren Erſchütterungen Göthe nicht aushielt. Es iſt natürlich, Epos und Drama als die zwei Formen zu vergleichen, die das größere, objective Weltbild geben, aber man darf nicht vergeſſen, daß in der Mitte zwiſchen beiden die lyriſche Dichtung liegt, die den dramatiſchen Geiſtesprozeß vorbereitet, indem ſie das freie Nebeneinander des epiſchen Subjects und Objects in ſubjective Einheit aufhebt, die Welt der Gegenſtände mit geiſtigem Feuer durchglüht und ſchmelzt, um ſie neugeboren und geiſtig ganz durcharbeitet im Drama wieder an das Tageslicht zu bringen.

2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.

§. 904.

Der Stylgegenſatz, der alles Kunſtleben beherrſcht, tritt nirgends ſo durchgreifend zu Tage, als in der dramatiſchen Poeſie. Er theilt dieſelbe zunächſt geſchichtlich in zwei große Wellen, deren Werthverhältniß jedoch ein anderes iſt, als in der epiſchen Dichtung, indem das Drama des modernen, charakteriſtiſchen Styls dem Weſen der Dichtungsart vollkommener entſpricht, als das Drama des antiken, idealen Styls. Doch behält dieſes für alle Zeit ſeinen regulativen Werth.

Der erſte Satz bedarf kaum eines Beweiſes, denn nur bei oberflächlicher Betrachtung könnte es ſcheinen, daß in einer Kunſtform, welche das Aeußere auf den ſchmalſten Punct zuſammendrängt, kein tiefer Unterſchied eintreten könne in der Behandlung der Züge, die der Pflug des Lebens den Erſcheinungen eingräbt und durch die ſich Individuum von Individuum unterſcheidet. Alles Aeußere gewinnt ſeine wahre Bedeutung erſt auf dem Puncte, wo es vom Charakter verarbeitet wird und zugleich ihm ſeine ſpezifiſche Farbe verleiht; die unendliche Eigenheit des Individuums hat ihren letzten Grund im Innern, wo geheimnißvoll die reine geiſtige Kraft des Willens ſich mit dem Angeborenen, mit der ganzen Naturbeſtimmtheit zur Einheit bindet. Im Kampfe des Lebens wird dieſer Einheitspunct thätige Kraft, nun kommt es auf uns an, welche beſtimmtere, markirende Züge ſich dem Bild unſerer Erſcheinung aufprägen; der Charakter iſt ſelbſt der Zeichner ſeiner Geſtalt. Eben aus dieſer Wahrheit macht das Drama Ernſt, indem es nicht, wie das Epos, der Phantaſie die Erſcheinungen vorzeichnet, ſondern den Charakter vor uns ſo handeln und leiden läßt, daß wir, noch ohne Hülfe der Schauſpielkunſt, uns ſein äußeres Bild von innen heraus, aus ſeinen Willensbewegungen aufbauen. Diejenige Kunſtform, die aus dem Charakter das Schickſal entwickelt, führt alſo gerade recht an die Quelle, in den Mittelpunct, wo das individuelle Gepräge der Lebenszüge ſeinen Sitz und Ausgang hat, in deſſen verſchiedener Behandlung der große Stylgegenſatz beruht. Stellt man Sophokles und Shakespeare oder Göthe und Shakespeare nebeneinander, ſo zeigt man klarer, was unter dieſem Gegenſatze verſtanden ſei, als wenn man Homer mit einem epiſchen Dichter der romantiſchen Zeit oder einem modernen Romandichter zuſammenſtellt, ja klarer ſelbſt, als wenn man Raphael und Rembrandt nebeneinander hält.

Da wir die Geſchichte der Poeſie nicht getrennt behandeln, ſondern in die Lehre von den Zweigen verarbeiten, ſo iſt der Stylgegenſatz, wie er ſich hiſtoriſch im Großen ausſpricht, an den Anfang der hier aufzuführenden Unterſcheidungen zu ſtellen. Es liegt aber darin keine logiſche Störung, weil das Geſchichtliche alsbald die Bedeutung gewinnt, in den Charakter der Dichtungsart, wie er an ſich und abgeſehen von der zeitlichen Entwicklung beſteht, ſo einzugreifen, daß bleibende Gegenſätze ſich bilden. — Dem Orientaliſchen können wir dießmal nur noch die kurze Bemerkung widmen, daß die einzige dramatiſche Erſcheinung in einer begreiflichermaßen undramatiſchen Form des Phantaſielebens, das indiſche Drama, ſeinen höchſten Werth in dem hat, was eigentlich lyriſcher Natur iſt, in der Schönheit und Anmuth der Liebe, und daß es an dramatiſch wirkſamen Momenten in der Handlung zwar nicht fehlt, daß aber das Spezifiſche der Kunſtgattung durch die immer wieder einbrechenden phantaſtiſchen, allgemein menſchlicher Wahrheit entbehrenden Motive und Entrückungen auf tranſcendenten Boden durchbrochen wird. — Behalten wir nun das Griechiſche und ihm gegenüber das Moderne im Auge, ſo ſehen wir ſogleich ein ganz anderes Verhältniß, als im epiſchen Gebiete. Dort hatte alles Nach-Homeriſche einen zweifelhaften Charakter; einen reinen Gegenſatz gegen das ächte Epos bildete nur der Roman und es wurde doch von ihm behauptet, er ſei das Werk eines berechtigten, entgegengeſetzten Styls, der aber ſeine wahre Beſtimmung in einem andern Gebiet haben müſſe. Dieß Gebiet iſt eben das dramatiſche. Hier iſt ſo entſchieden der wahre Boden des modernen, charakteriſtiſchen, als im Epos der des direct idealen Styls, und es iſt Zeit, daß man ſich die großen, tiefen Mängel geſtehe, an denen das griechiſche Drama leidet, wenn es ſtreng an den Maaßſtab des Spezifiſchen der Dichtungsart gehalten wird. Keineswegs aber dreht ſich nun das Verhältniß ſo um, daß von dem griechiſchen Drama ebenſo beſtimmte Zweifelhaftigkeit des Werthes ausgeſagt werden müßte, als von den epiſchen Erſcheinungen nach Homer. Die Griechen haben die große Genialität gehabt, im tiefen Widerſpruch mit den Grundlagen ihrer Weltanſchauung, die weſentlich epiſch waren, doch das Drama in der Poeſie zu ſchaffen, wie ſie im Staatsleben zur Freiheit fortſchritten. Umringt und gebunden von einer Götterwelt, die bei den Völkern des Orients, woher ſie gewandert, Ausdruck und Ausfluß eines verhüllten und willenloſen Lebens war, erwachten ſie doch zum Bewußtſein, zu der That, zu der Entſcheidung, liehen ihren Göttern die erwachte Seele, machten ſie zu Vertretern des freien Menſchen und konnten ſo mit und unter ihnen frei ſein. Ein Volk von Bildhauern, belebten ſie doch die ſtille Statue, warfen die Trennung in die ſtille Harmonie des Geiſtes und der Sinne, den Blitz des wollenden Blickes in ihr lichtloſes Auge und verſetzten ſie wandelnd, handelnd auf die Bühne. Der homeriſche Held entwuchs dem Gängelbande der Gottheit, des Inſtinctes, des Affectes, der wahllos über ihn kam, und lernte eine ſtraffe Entſcheidung aus ſich ſelbſt nehmen. Mitten im zerreißenden Conflicte bewahrten dieſe Geſtalten dennoch den griechiſchen Geiſt der maaßvoll ſchönen Naturkraft; aber wie viel davon ſie bewahrten, ebenſo viel ungelöſten Dunkels und undramatiſcher Einfachheit bleibt in dem Bilde ſtehen. Nicht ſo viel, um ihm die Bedeutung eines Vorbilds zu nehmen, an dem für alle Zeiten das rohere, wildere Gefühl der neueren Völker ſich zu läutern hat, nur ſo viel, um ſtreng zu verbieten, daß ſie ſich je in der ganzen Auffaſſung unfrei daran binden. Das claſſiſche Drama iſt ſo eine große und herrliche Vorlage, die als höchſte Ausbildung des direct idealen Styls auf einem Boden, wo er kein volles Recht hat, allem Modernen vor- und gegenüberliegt, ähnlich wie die claſſiſche Malerei (vergl. §. 717), doch ungleich höher, denn es hat zwar keineswegs alles Spezifiſche, doch ungleich mehr des Spezifiſchen der beſtimmten Kunſtform ausgebildet, als jene.

§. 905.

Die claſſiſche Tragödie ſpielt auf mythiſch-heroiſchem Boden, die Fabel und die Motivirung iſt einfach, die Compoſition liebt es, die Handlung, wodurch die Kataſtrophe bedingt iſt, als geſchehen vorauszuſetzen, der Perſonen ſind wenige, die Charaktere mehr Typen, als Individuen, die Schickſals-Idee leidet an einem unverſöhnten Widerſpruche (vergl. §. 135. 440). Der Chor, der ſtehengebliebene Boden des religiöſen Urſprungs, iſt epiſch als Repräſentant des Volksganzen, lyriſch in der Form und in ſeiner Bedeutung als idealer Zuſchauer, der dem empiriſchen vorempfindet; er hält das Band der Poeſie mit der Muſik und Orcheſtik feſt.

Auf den ungemeinen Vortheil, der dem griechiſchen Tragiker aus jenen großen Stoffen der Heldenſage erwuchs, haben wir ſchon öfters hingezeigt; eine von der Volksphantaſie ſchon umgebildete Wirklichkeit kam ihm entgegen, das Bild einer Zeit, worin ungeheure Kräfte ungebunden von aller Mechaniſirung des Staatslebens ihren Schickſalsweg gehen, und er hatte nur „Poeſie auf Poeſie zu impfen“ (W. Schlegel Vorleſ. über dram. Kunſt und Lit. Th. 1, S. 80): doch darf man nicht überſehen, daß das Verweilen auf dem mythiſch ſagenhaften Boden, der Ausſchluß des klaren Tages der Geſchichte (wo er betreten wird, geſchieht es nur in Anknüpfung an Mythiſches oder in der Weiſe mythiſcher Stellvertretung für das Hiſtoriſche) zugleich mit der Großheit auch die aus der Transcendenz des Standpunctes fließenden Mängel dieſer Tragödie bedingt. Die Großheit ruht vor Allem auf der Einfachheit einer Menſchenwelt von unentwickelter, aber auch ungebrochener, objectiv beſtimmter, monumentaler Subjectivität. Damit hängt ſogleich auch die Einfachheit der Fabel zuſammen, denn es iſt nicht das

Intereſſe ausgebildet, zu zeigen und zu ſehen, wie eine beſtimmte Erſchütterung des Lebens ſich in einer Gruppe einzelner Situationen und Handlungen, in welche die Haupthandlung ſich veräſtet, vielſeitig reflectirt, mannigfaltig färbt, in einem Reichthum von Folgen modificirt. Ebenſowenig iſt ein Intereſſe da, die Handlung auf einem längeren Wege des Wachſens und Anſchwellens im Zuſammenwirken mehrerer und aufeinanderfolgender Motive werden zu laſſen. Der objective Menſch zaudert im Conflict nicht lange, allgemeine Lebensmächte ſtreiten ſich um ſein Inneres, er entſcheidet im Namen der Einen ſiegreichen raſch wie mit Nothwendigkeit, das Gewicht der Behandlung kann noch nicht auf die Seelengeſchichte, den pſychologiſchen Prozeß fallen. Dieſer Prozeß bedingt mehrere kritiſche Momente, die ſelbſt ſchon relative Kataſtrophen ſind; ſo enthält Shakespeare's Makbeth eine Reihe von Kriſen, Stadien mit entſcheidenden Wendungen des Bewußtſeins und Thaten; die alte Tragödie hatte nur Eine Kriſe: raſche That und Kataſtrophe war ihr Loosungswort, ja ſie liebte eine Form, worin eigentlich Alles nur Kataſtrophe iſt; es iſt dieß jener Gang der Compoſition, den wir mit Immermann (Ueber d. raſenden Ajax des Sophokles S. 65) analytiſch nennen können, indem das entſcheidende Einzelne, die That, woraus die Kataſtrophe fließt, mit dem Anfang des Drama ſchon geſchehen iſt (Ajax und Oedipus), und in den Folgen, die ſich nun entwickeln, durch Induction zugleich den Weg, wie die That entſtand, und die Wolke des Schickſals erkannt wird, welche von Anfang an über dem Helden hing. Der uncolorirte Charakter dieſer Tragödie zeigt ſich nun vor Allem in den Charakteren. Wenn man eine Antigone, einen Oedipus aufmerkſam liest, ſo fühlt man einen ſchwachen Anſatz zu beſtimmterer Färbung, etwas von individueller Complexion, Temperament, ſpezielleren Zügen; es iſt höchſt intereſſant, ſich vorzuſtellen, was Shakespeare aus ſolchen Keimen gemacht, wie er ſie zum Bilde reicher, mit vielen Saiten beſetzter, vieltöniger und eigenartiger Charaktere entwickelt hätte; bei den Alten bleibt es ein Anflug, ein Farbenton, den die objective Beſtimmtheit der plaſtiſchen Umriſſe und das Monumentale der nur von den allgemeinen Mächten durchzogenen Seele nicht zur Entwicklung kommen läßt. Nennt man ſie mehr Typen, als Individuen, ſo iſt dieß näher dahin zu beſtimmen, daß im claſſiſchen Style des modernen Drama das, was wir Typen nennen können, die Charaktere, die mehr das Allgemeine eines Temperaments, eines Standes, einer ſittlichen Angewöhnung vertreten, als das unendlich Eigene von Individuen darſtellen, doch ſubjectiv ausgearbeiteter, naturaliſtiſcher gehalten iſt, als jene einfach großen Naturen. Und doch ſind jene nicht leblos, ja weit lebendiger, als die ſchematiſchen Charaktere des verwandten Styls der neueren Poeſie, denn ſie ſind Anſchauungen einer Zeit, eines Volkes, wo dieſe objective Einfachheit eine Wahrheit und das

Gepräge des weſentlichen, großen Pathos zugleich das der Lebenswärme war. Die geringe Anzahl der Perſonen folgt aus der Einfachheit der Handlung, findet aber ihre Ergänzung im Chore.

Der innerſte Mangel dieſes Drama liegt nun aber in dem antiken Schickſalsbegriffe. Was in den angeführten §§. über dieſen geſagt iſt, faſſen wir nur mit Wenigem noch einmal auf. Es unterſcheiden ſich leicht zwei Formen des tragiſchen Prozeſſes im griechiſchen Drama, in deren einer die Schuld klarer und beſtimmter iſt unbeſchadet des Zwielichtes, das ſie von der einen Seite mildert, indem man ſich den ganzen Heldencharakter und die ganze Situation anders denken müßte, wenn es ohne Schuld abgehen ſollte, während in der andern das Schickſal weit mehr noch die tückiſch auflauernde, neidiſche Macht des älteren Volksglaubens iſt, die den Helden gerade durch die Mittel, die er ergreift, ihm zu entgehen, in's Elend ſtürzt. Dieſe zweite Form tritt nirgends ſo beſtimmt auf, wie im Oedipus. Ganz ohne Schuld geht es allerdings auch in ihr nicht ab; im Oedipus ziehen wir aus dem herriſchen, jähzornigen Weſen des Helden einen dunkeln Schluß auf eine ὕβρις, welche nicht ganz ungerecht gedemüthigt wird. Allein in beiden Formen wird der Schuldbegriff getrübt und gekreuzt dadurch, daß das Schickſal durch Träume, Seher, Orakel prophezeit, alſo zum Voraus geſetzt iſt: Ausfluß eines finſtern Geiſtes der Nemeſis, der durch ganze Häuſer geht und das Verbrechen des Ahnherrn im Enkel ſtraft. Die Schuld des Enkels fällt nun in ſchwankender Verwirrung halb mit unter den Begriff der über das Geſchlecht verhängten Strafe. Wo das Schickſal vorherbeſtimmt iſt, kann es ſich nie und nimmer rein aus dem Gange der Handlung als Reſultat erzeugen. In richtiger Betrachtung iſt das, was als Reſultat hervorſpringt, freilich immer ſchon im Anfang der Handlung angelegt, aber nur implicite, nicht, wie bei den Griechen, explicite. Der Begriff der Vorherbeſtimmung iſt überhaupt ein falſcher, tödtet allen wahren Begriff von Schuld, Handlung, Menſchenleben. Die Allwiſſenheit hat nur Sinn, wenn man erſt die Kategorie des Vorher und Nachher in der Zeit aufgehoben hat. Die Griechen haben jene Antinomie von abſolutem Schickſal und Schuld ungelöst ſtehen laſſen und es wird dabei bleiben, daß dieß der kranke, immer beunruhigende Punct in ihrer Tragödie iſt.

Der Chor iſt bekanntlich die ſtehengebliebene Wurzel, woraus die Tragödie hervorgegangen iſt; er bewahrt den Urſprung aus den Geſängen des Dionyſiſchen Cultus als weſentlichen Theil und ſtehenden Zug ihres religiöſen Charakters. Epiſch iſt er ſeiner realen Bedeutung nach als Zuziehung des Volkes zu der Handlung, die auf den Höhen des Lebens, unter den Heroen vor ſich geht, als Ausdruck der Oeffentlichkeit, alſo des Maſſenhaften, Ausgedehnten. Das real Allgemeine, dieſer Grund und Boden, aus dem ſich die Helden erheben, wird aber im Inhalte der Chorgeſänge zum ideal

Allgemeinen der Betrachtung. Die betrachtende Haltung des Chors hat zunächſt den tieferen Sinn, den Hegel (Aeſth. Th. 3, S. 547 ff.) ausgeſprochen hat: er ſtellt die unentzweite Subſtanz des ſittlichen Bewußtſeins dar, die ſich gegenüber den tiefen individuellen Colliſionen, die aus ihr wie aus dem Schooße des Erdreichs hervorſchießen, in ihrer Allgemeinheit erhält. Dieſe Allgemeinheit ſpricht der Chor durch ſtetige Anknüpfung der angeſchauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche aus, gibt ſo dem religiöſen Urſprung des Drama's, der in ihm bewahrt iſt, ausdrückliche Form und erſcheint in ſeiner Spruchweisheit zugleich als gnomiſcher Beſtandtheil. Aber nicht, als ob das Erſchütternde der Handlung ihn nicht ſubjectiv bewegte, er iſt weſentlich fühlend, Empfindungs-Echo des tragiſchen Vorgangs. Das Allgemeine, was ſich in ihm darſtellt, gemahnt nach dieſer Seite unwillkürlich an die Landſchaft, an das allgemein Umgebende, Luft und Erde, was mitzutönen, verhallend weiter zu tragen ſcheint. Hiemit iſt denn auch die lyriſche Bedeutung des Chors ausgeſprochen. Er empfindet als Zuſchauer im Stück, als künſtleriſcher Auszug aus der empiriſchen Menge der Zuſchauer dieſen vor; die pathologiſche Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, iſt ſchon dadurch gebrochen, daß ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunſt-Ausdruck findet. Allein indem der Chor im Sturme des Gefühls jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch poſitiv Furcht und Mitleiden, die er dem empiriſchen Zuſchauer vorempfindet. W. Schlegel's Wort, er ſei der idealiſirte Zuſchauer (a. a. O. Th. 1, S. 77), bleibt daher ebenſo treffend, als geiſtreich. Die griechiſche Poeſie entwickelt, um dieſer vielſeitigen und großartigen Bedeutung zu genügen, auf dieſem Puncte den höchſten Glanz der Lyrik. Das Band zwiſchen dem Drama und dieſer Form ſchlingt ſich aber auch in die Handlung ſelbſt hinüber, da die Perſonen derſelben von der Rede in Wechſelgeſang mit dem Chor übergehen; der Geſang wird von der Muſik begleitet und der Chor ſtellt ihre Rhythmen zugleich in orcheſtiſcher Bewegung räumlich dar. Wir ſehen alſo eine Verbindung der Zweige der Poeſie mit Muſik und Tanzkunſt, die ebenſo impoſant und lebensvoll, als unſerem auf Theilung der Gattungen gerichteten Sinne fremd iſt. Wir müſſen trotz aller Großartigkeit dieſer Lebensfülle eine ſolche Verwachſung für einen unreifen Zuſtand erklären; das Drama kann in dieſem Prachtgewande nicht zur klaren Ausbildung ſeiner tiefſten Bedingungen, eines hellen Bewußtſeins von Charakter, Motiv und Schickſal gelangen, während es in der neueren Zeit ſeine Reife freilich um den theuren Preis jener unmittelbaren Lebendigkeit der Verſchlingung mit andern Zweigen und Künſten erkauft. Es verhält ſich ähnlich wie mit der Polychromie in Architektur und Sculptur.

§. 906.

Streng geſchieden von der Tragödie bewegt ſich die claſſiſche Komödie zwar auf dem Boden der realen Gegenwart und ihr Humor ruht auf der Grundlage der politiſchen Satyre, ihrem Style nach aber iſt ſie mythiſch phantaſtiſch, das reine Gegenbild der erſteren. Dagegen tritt hier innerhalb des claſſiſchen Ideals ein Stylgegenſatz, der im tragiſchen Gebiete ſchwächer angedeutet iſt, mit relativer Entſchiedenheit in der neueren Komödie hervor.

Im ernſten Drama des claſſiſchen Ideals war durch den plaſtiſchen Geiſt und ſein Stylgeſetz des directen Idealiſmus, welches Schönheit der einzelnen Geſtalt forderte, durch die hierin begründete Einfachheit der Charaktere, durch die dunkle, drohende Wolke des Schickſals, die es nicht geſtattete, daß der Menſch ſich ſeiner unendlichen ſubjectiven Freiheit erinnerte, der Uebergang in das Komiſche ſtreng ausgeſchloſſen. Kaum ein ferner Ton iſt z. B. dem Wächter in der Antigone angehaucht und auch hier iſt die Vorſtellung anziehend, was wohl Shakespeare daraus entwickelt hätte. In der antiken Komödie nun, die wegen der Stylfrage hier einzuführen iſt, obwohl die betreffende ſtehende Eintheilung erſt nachher aufgeführt wird, herrſcht ebenſo unbedingt das Komiſche in der Handlung. In der Stimmung allerdings kann ihr ein ernſter Grundzug nicht abgehen, vielmehr iſt ihr Humor von den Klängen der erhabenſten Geſinnungen und Schmerzen durchzogen. Was Stoff und Inhalt betrifft, ſo bringt es das Weſen des Komiſchen ſelbſt mit ſich, daß im vollen Gegenſatze gegen die Tragödie hier die unmittelbare empiriſche Wirklichkeit ergriffen wurde; die ältere, Ariſtophaniſche Komödie hat das große Thema der Auflöſungszuſtände des griechiſchen Staats, ſie iſt in ihrer Grundlage politiſche Satyre. Die Großheit dieſes Stoffes gibt ihr den monumentalen Charakter und ſichert ſo zunächſt nach dieſer Seite im Realiſtiſchen den hohen Styl; allein dieſes Bild der Auflöſung der plaſtiſchen Schönheit des griechiſchen Lebens iſt noch in einem andern Sinne ſelbſt plaſtiſch: es objectivirt den Geiſt der Komik in einer Parodie der mythiſchen Welt, worauf die Tragödie ruht, nimmt ſo die Geſtalt des greiflich wunderbar Komiſchen, des Grotesken an, treibt zugleich die porträtirten Perſönlichkeiten zur phantaſtiſchen Caricatur auf und erhebt ſich von der Grundlage der Satyre in den ausgelaſſenſten Humor. Dagegen bildet nun die neuere Komödie der Griechen einen vollen Gegenſatz; der monumentale politiſche Beden und mit ihm das Reich der koloſſalen komiſchen Wunder wird verlaſſen, ſie ſteigt in das Privatleben herab, wird ſittenbildlich, naturaliſtiſch, es tritt in den claſſiſchen Styl der charakteriſtiſche ein. Vergleicht man ſie jedoch mit dem Ganzen des letzteren Styls in ſeiner wirklichen und vollſtändigen Ausbildung, ſo iſt der Gegenſatz gegen die alte Komödie doch ein blos beziehungsweiſer: die neuere Komödie der Alten generaliſirt mehr, als ſie individualiſirt, ihre Sklaven, Schmarotzer, geprellten Väter, leichtſinnigen Söhne, Dirnen, ſoldatiſchen Aufſchneider, Trunkenbolde u. ſ. w. ſind mehr Masken, als wirkliche Einzelweſen, und es wird dieß folgenreich für den Uebertritt des claſſiſchen Styls in den weſentlich charakteriſtiſchen modernen durch den Einfluß des Abbilds der neueren Komödie der Griechen, der römiſchen, auf die romaniſche Literatur. Obwohl nach dieſer Seite nur ein relativer Gegenſatz, konnte eine ſolche Form doch im Alterthum nicht gleichzeitig mit der rein claſſiſchen auftreten, dort iſt der Unterſchied vielmehr ein ſucceſſiver und es verhält ſich damit wie mit dem Uebergange der antiken Plaſtik und Malerei in das Realiſtiſche, Sittenbildliche; die Erſcheinung iſt aber als geſchichtliches Vorbild eines bleibenden, der weitern, logiſchen Eintheilung angehörigen Gegenſatzes durchaus wichtig und weſentlich. Ein ähnlicher Gegenſatz tritt nun, ebenfalls geſchichtlich, auch in der antiken Tragödie ein, denn Euripides faßt die Menſchen ſchon empiriſch, ſubjectiv, pſychologiſch, vielſeitig, reicher colorirt, ſkeptiſch; aber dieſe Behandlung ſteht im Widerſpruche mit dem großen heroiſch mythiſchen Stoffe, der doch beibehalten iſt, und ſo gelangt auf dieſem Boden die Stylwendung nicht zu derſelben Beſtimmtheit, wie auf dem komiſchen. In ſchwacher Andeutung iſt allerdings ein Styl-Gegenſatz auch als ein gleichzeitiger wahrzunehmen, und zwar in der Eintheilung der Arten der Tragödie bei Ariſtoteles (Poetik C. 18.); denn die ethiſche Art, die er unter den andern aufzählt, iſt ſittenbildlich, charakteriſtiſch und der Peleus, den er neben den Phthiotiden als Beiſpiel anführt, war nicht nur von Euripides, ſondern auch von Sophokles behandelt. Allein dieſe Form war wenig ausgebildet und das pſychologiſche, rein menſchliche Gemälde, auf das ſie ſchließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteriſtiſchen gehen, die einen ſo entſchiedenen Gegenſatz der Stylrichtung innerhalb des Antiken darſtellte, wie die neuere Komödie.

§. 907.

Der charakteriſtiſche Styl des modernen Drama's ſtellt ſich, ohne auf die ſagenhaften Stoffe zu verzichten, auf den Boden der naturgemäßen Wirklichkeit des politiſchen, bürgerlichen, oder Privatlebens und entwickelt aus der tieferen, auf prinzipielle Umgeſtaltung des Beſtehenden ſchneidender gerichteten Subjectivität vielſeitiger, eine ſcheinbar widerſpruchsvolle Einheit darſtellender und in härtere Einzelzüge auslaufender Charaktere in organiſchem Anwachſen eine reichere, verzweigtere, größere Perſonenzahl fordernde Handlung. Das Schickſal ergibt ſich als immanentes Geſetz aus den Wirkungen und Gegenwirkungen der Freiheit. Der Chor, die Verbindung des Drama mit Lyrik,

Muſik und Tanz, fällt weg. Innigere Miſchung des Ernſten und Komiſchen, Eintritt des Letzteren in die Tragödie und ernſtes Intereſſe der Fabel in der Komödie folgt aus den innerſten Bedingungen dieſes Styls.

Die Grundzüge dieſes Unterſchieds ſind zum Theil ſchon in der Darſtellung des claſſiſch idealen Styls ausgeſprochen, da derſelbe nur an ſeinem Gegenſatze geſchildert werden konnte, zum Theil müſſen ſie noch bei der folgenden Ziehung der bleibenden Theilungslinien zur Sprache kommen. Wir heben daher hier nur Weniges über einzelne Puncte hervor. Auf die dunkeln, großen Stoffe aus vorgeſchichtlicher, ſagenhafter Zeit mit ihren mythiſchen Motiven kann auch das Drama des naturwahren Styls nicht verzichten: die bedeutendſten Tragödien des Vaters des modernen Drama's, Shakeſpeare's, ſpielen auf ſolchem Boden. Die Begründung des charakteriſtiſchen Styls iſt ſein Werk, er ſprang in voller Rüſtung, wie Minerva, aus ſeinem Haupte. Seine ſagenhaften Stoffe gehören der nordiſchen Welt; eignet ſich der charakteriſtiſche Styl in dem Sinne, welcher zur Sprache kommen wird, den claſſiſchen an, ſo iſt dadurch auch die Aufnahme antiker Sagenſtoffe gegeben. Nur wird der Unterſchied von den Alten nothwendig der ſein, daß alle übernatürlichen Motive, welche dieſe Stoffe mit ſich bringen, im Verlaufe der Handlung in's Innere verfolgt, zurückverlegt werden müſſen. Das Schwere iſt, dieß ſo zu behandeln, daß das Wunderbare zum Ausdruck einer inneren Wahrheit wird, ohne doch zur todten Allegorie ſich auszuhöhlen; Shakeſpeare iſt darin unübertroffen; er verbeſſert im Fortgang den mythiſchen Ausgang, ſeine Geiſter und Hexen werden zu Thatſachen des Bewußtſeins und bewahren doch die ganze Schauer-Atmoſphäre geglaubter Erſcheinungen aus einem Reiche des Uebernatürlichen. Aehnlich verhält es ſich mit den Furien in Göthe's Iphigenie; der Dichter verlegt ſie von Anfang an nur in das Innere des Oreſtes und ſie behalten doch die Lebens-Wahrheit uralter, geläufiger Tradition. Die wahre Heimath des modernen Drama iſt aber allerdings die wunderloſe Wirklichkeit der Geſchichte. Es tritt mitten in die Bedingungen der Realität bis hinein in die engere Sphäre des Privat- und Familienlebens, das erſt dem Ideale der neueren Welt ſeine Wärme und innere Lebendigkeit erſchloſſen hat. Wie der Roman, ſo muß nun das Drama die Stellen aufſuchen, wo die proſaiſch verſtandene oder wirklich proſaiſche Ordnung der Geſchichte durchbrochen wird, ſich lüftet und ein Bild freierer Bewegung darbietet. Wir werden bei dem Unterſchiede der Stoffe noch ein Wort über die Momente ſagen, die der dramatiſche Dichter aufzuſuchen hat; die Hinweiſung liegt aber ſchon in dem, was der §. über die Charakterbehandlung und den Schickſalsbegriff des naturaliſtiſchen und individualiſirenden Styls enthält. Die Tranſcendenz des Schickſals iſt überwunden, dieß ergibt ſich bereits aus der Forderung, daß mythiſche Motive im Fortgange ſich in naturgemäße Wahrheit aufheben; der Menſch iſt alſo auf ſich, auf die eigenen Füße geſtellt, ſeine Looſe fallen in ſeinem eignen Innern, das Schickſal erzeugt ſich aus der Freiheit. „Das Schickſal oder, welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind da oder dorthin führt“, ſagt Göthe (Briefw. mit Schiller Th. 3, S. 84). Es fehlt in dieſer Bezeichnung der immanenten modernen Schickſals-Idee eine Reihe vermittelnder Begriffe, die nach unſerer Lehre vom Tragiſchen keiner weiteren Auseinanderſetzung bedürfen, ſie iſt aber dennoch ſchlagend und treffend. Der Charakter nun erkauft ſich in dieſer Auffaſſung das Recht, mit dem weiteren Umfang ſeiner Eigenheiten und Härten, mit ſeiner unregelmäßigeren, zerfurchteren Geſtalt in die Poeſie einzutreten, durch das Uebergewicht des Ausdrucks, und dieſer Ausdruck iſt im Drama der Ausdruck der Freiheit, des entſcheidenden Wollens. Nun erſt legt ſich das ganze Gewicht ſo auf dieſen Punct, daß der Wille in jener Form der ſchärfſten Intenſität auftritt, die wir in §. 898 als die weſentlich dramatiſche aufgeſtellt haben: das moderne Drama fordert revolutionäre, im tiefſten Sinne des Worts radicale Charaktere. Mit der durchſchneidenden Entſchiedenheit entwickelt ſich jetzt auch die Fülle und Tiefe der inneren Welt, der charakteriſtiſche Styl iſt zugleich der ſubjective, pſychologiſche. Dieß hat aber ebenſo ganz objective Bedeutung: das Streben des Helden ſoll ja allgemein menſchlichen, ewig wahren Inhalt haben, ſoll Pathos im gewichtigen Sinne des Wortes ſein und gerade die objective Gewalt und Wahrheit des Pathos will der moderne Geiſt daran erkennen, daß es den Menſchen mit aller Vielſeitigkeit, Beſonderheit und Eigenheit ſeiner Kräfte in Beſitz nimmt. Der complicirtere, oder, wie man ſonſt ſagte, gemiſchtere Charakter iſt demnach objectiv wie ſubjectiv gefordert, ein Charakter, der ſich in gebrochener Linie, in ſcheinbaren Widerſprüchen bewegt. Dieß iſt zugleich der Grund der reicheren Fabel, der mannigfaltig ſich veräſtenden Handlung, der Polymythie im neueren Drama. Es verhält ſich wie mit der Ausbildung der Harmonie in der neueren Muſik: die größere Zahl der Perſonen entſpricht genau der reichen Inſtrumentirung des modernen Muſikwerks; wir wollen den einen Grundton in mannigfaltigerer Reſonanz vernehmen, dieſelbe Bewegung des Innern vielfacher gewendet, wie ſie ſich in verſchiedenen Gemüthern, Fällen, Folgen ſpiegelt, oder, um die Beziehung der Style zum Unterſchiede der Plaſtik und Malerei nicht zu vergeſſen, wir wollen den tieferen Hintergrund, die reichere Compoſition der letzteren ſtatt der unbenützten Fläche, welche die ſparſameren Gruppen des Relief umgibt. Iſt die Handlung mannigfaltiger, ſo iſt ſie nothwendig auch verwickelter und ihr verſchlungener Knoten entſpricht der verſchlungneren Form des Charakters. — Dieſe innern Bedingungen ſind denn auch der tiefere Grund der Entfernung des Chors. Eine Handlung, die vom Prinzip der Immanenz ſo ſtreng zuſammengehalten iſt, kann nicht einen idealen Zuſchauer neben ſich haben: ſie nimmt ihn in ſich herein, hat ihr ſubjectives Echo in der Vielzahl der betheiligten Perſonen und ihres vertiefteren, vielſaitigeren Gemüthslebens, ſie ſelbſt empfinden dem empiriſchen Zuſchauer vor. Daß unſere Zuſtände nicht öffentlich ſind, daß das Wichtigſte in geſchloſſenen Räumen vor ſich geht, darin liegt der untergeordnete, reale Grund dieſer Weglaſſung. Hiezu kommt nun aber das moderne Prinzip der reinen Theilung und Auseinanderhaltung der Künſte und ihrer Zweige. Muſik und Tanz iſt an die Oper und das Ballet gefallen, wie die Plaſtik die Farbe ganz an die Malerei abgegeben hat.

Die Einflechtung des Komiſchen in das Tragiſche und die Erhebung des Ernſten zum leitenden Motive in der komiſchen Handlung iſt an mehreren Stellen ſchon ſo hinreichend beſprochen und begründet, daß wir das Wenige, was noch darüber zu ſagen iſt, der näheren Beleuchtung der Arten überlaſſen und hier nur noch darauf aufmerkſam machen, wie der Uebergang des Tragiſchen in's Komiſche ſchon durch die Behandlung des Charakters gegeben iſt: je complicirter derſelbe erſcheint, deſto weniger können Contraſte ausbleiben, die an's Komiſche ſtreifen oder beſtimmt in daſſelbe übergehen, und iſt hievon ſelbſt der erhabene Charakter nicht ausgenommen, ſo iſt ſchon dadurch gegeben, daß neben ihm auch wirklich und ganz komiſche Charaktere auftreten können. Die moderne, nordiſche Weltanſchauung hat die Kraft, dieſe Widerſprüche zu ertragen und zuſammenzuhalten, und wenn Göthe die Wärterinn und Mercutio in Romeo und Julie im Namen unſerer „folgerechten, Uebereinſtimmung liebenden Denkart“ als poſſenhafte Intermezziſten verwirft, ſo ſpricht er vom Standpuncte des claſſiſchen Styls, dem er ſich hierin bis zu einem Grad anſchließt, der zum Unrechte gegen diejenige Aufgabe der neueren Poeſie wird, von welcher ſofort die Rede ſein muß.

§. 908.

Ungleich weſentlicher, als die Anſätze des charakteriſtiſchen Styls im rein idealen des claſſiſchen Alterthums, iſt die Nachwirkung des letzteren auf jenen, woraus ein Gegenſatz und Kampf der Prinzipien erwachſen iſt, der auf keinem Boden ſo ſichtbar, bewußt und belebend auftritt, wie auf dem dramatiſchen. Derſelbe fällt theils mit dem Unterſchiede der romaniſchen und germaniſchen Nationalität zuſammen, theils wiederholt er ſich innerhalb der Poeſie jeder von beiden, doch ungleich kräftiger in der germaniſchen, welche wie keine andere berufen iſt, die Aufgabe der Verſöhnung beider Style mit Uebergewicht des charakteriſtiſchen zu löſen.

Die Erläuterung mag dießmal den Schluß des §. herausnehmen und von da aus die vorangehenden Sätze in's Licht ſtellen. Unſere Aufgabe iſt, wenn nicht die ganze leitende Idee unſerer Lehre von dem Leben der Kunſt unrichtig ſein ſoll, offenbar in das Wort zu faſſen: **Shakespeare's Styl, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken.** Um dieſen Punct oſcillirt die neuere dramatiſche Poeſie der Deutſchen wie die neuere Malerei um eine höhere Vereinigung des deutſchen, niederländiſchen Styls mit dem Raphaeliſchen oder überhaupt italieniſchen. Göthe nimmt die Wendung zum claſſicirenden Styl in ſeinem Egmont; der naturaliſtiſche, charakteriſtiſche, in den ſeine Jugendpoeſie ſich geworfen, und der hohe, ideale ſind in dieſem Drama als zwei nicht wirklich verſchmolzene Elemente merklich zu unterſcheiden, wie oft eine Strecke weit die Waſſer zweier vereinigter Flüſſe. Von da an vertieſt Göthe ſeine antik gefühlten Geſtalten durch moderne Humanität und deutſches Herz, aber er ſetzt ſie nicht in die concrete Farbe der wirklichen Individualität und Naturwahrheit, ſchon darum nicht, weil es mehr Seelenbilder, als männliche Charaktergeſtalten ſind. Eine ähnliche Schwankung wie im Egmont iſt in Schiller's Wallenſtein; im Lager, in manchen Scenen und Zügen der beiden Piccolomini und des Schlußſtücks der Trilogie, die ſelbſt bis zum behaglichen Humor charakteriſtiſch ſind, in dem tiefen Gefühle, womit Phyſiognomie und Stimmung der Zeit erfaßt iſt, erkennt man Shakespeare's Geiſt, aber im Kothurn des rhetoriſchen Pathos, in der Idealität, die in Charakterzeichnung und einzelner Darſtellung doch wieder eine Welt von Zügen der ſtrengeren geſchichtlich naturwahren Haltung fern hält, vor Allem in der Schickſals-Idee tritt doch mit Uebergewicht die claſſiſche Styliſirung hervor. Von da an halten ſich Schiller's Charaktere „in einer Mitte zwiſchen der typiſchen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare", ſo ſagt Gervinus (Neuere Geſch. d. poet. Nationallit. d. Deutſch. Th. 2, S. 506 Ausg. 1842), geht aber offenbar zu weit; denn man wird dieß Wort, das eine ſo bedeutende Gedankenreihe eröffnet, nur auf einige derſelben, nicht auf alle anwenden dürfen. Die Schiller'ſche Charakterwelt iſt weit mehr antik ſententiös, rhetoriſch und hochpathetiſch, als Shakespeariſch naturwahr und in die Einzelzüge der Eigenheit hinausgeführt, es ſind weit mehr Typen, als Individuen, er generaliſirt weit mehr, als er detaillirt. Seine Schickſals-Idee behielt immer einen Reſt ungelöster Härte, der an die neidiſche Macht des altgriechiſchen Fatums erinnert. In der Braut von Meſſina nahm er förmlich dieſen Begriff auf und gab dadurch den Anſtoß zu den ſog. Schickſalstragödien, in welchen das Fatum nicht nur in antiker Weiſe ein Vorausgeſetztes, ſondern in graſſer Trivialität ſogar an ein beſtimmtes Datum, an ein beſtimmtes ſinnlich Einzelnes geknüpft iſt. Von dieſer Caricatur fern wollte Schiller ihm ſeine finſtere Majeſtät ſichern, jeden Schein abſchneiden, als gelte es im Tragiſchen blos der Erhabenheit des menſchlichen Subjects; er erkannte nicht, daß die abſolute Erhabenheit des Schickſals ſich nur vertieft, wenn es als immanentes Geſetz aus den Charakteren und der Handlung entwickelt wird, aber nach jener Seite iſt doch Wahrheit und wirkliche Größe in ſeiner Schickſals-Idee; bei einem Müllner und Grillparzer ſchlug dieſe in's Lächerliche um. — Wir erwarten noch den claſſiſch gereinigten deutſchen Shakeſpeare. Eine abſolute Vereinigung der Stylgegenſätze gibt es freilich nicht, ſoll es nicht geben, die Geſchichte der Kunſt iſt ja gerade die Geſchichte ihres Kampfes und wir haben hier ihre Beleuchtung vorangeſchickt, um darauf einen bleibenden Unterſchied zu gründen, der ſich durch die folgenden ſtehenden Eintheilungen hindurchzieht; aber ein relativ Höchſtes der Vereinigung mit reicher Umgebung von Modificationen und Miſchungsverhältniſſen muß der Begriff ſein, nach welchem wir ſteuern. Keiner Nationalität kann dieſe Aufgabe ſo geſetzt ſein, wie der germaniſchen; ihr angelſächſiſcher Stamm, in England mit dem feurigeren normanniſchen gemiſcht, hat das wunderbare, aber noch mit nordiſcher Formloſigkeit behaftete Muſter in Shakeſpeare dem deutſchen hingeſtellt, das er mit dem andern ewigen Muſter, dem claſſiſchen, zuſammenfaſſen ſoll. — Das Drama der romaniſchen Völker nun ſtellt ein überleitendes Band zwiſchen dem letzteren und der ganzen Aufgabe dar. Sie hängen durch Abſtammung und Cultur alle noch in der claſſiſchen Tradition, ſo verſchieden ſie dieſelbe durch ihre Beſonderheit und moderne Bildung auch gefärbt haben, und das entſcheidende Zeichen davon iſt, daß ſie Shakeſpeare mit ſeinen Contraſten im tief individuell geſättigten Style niemals ganz verſtanden haben, verſtehen können. Das ſpaniſche Drama ſtellt ſeine Menſchen, die durchaus mehr Stände, Temperamente, Leidenſchaften, als Individuen ſind, unter die Wunder eines Himmels, zu dem ſie ſich durch das Aufgeben deſſen, was eben den wirklichen Inhalt des Charakters und Drama's ausmacht, in myſtiſcher Auflöſung erheben ſollen, oder ſpannt ſie, in der weltlichen Sphäre, in einen Codex conventioneller Begriffe der Ehre, Liebe, Ergebung des Unterthanen ein, der die leidenſchaftlichſten Conflicte zur Folge hat, aber der concreten menſchlichen Wahrheit entbehrt. Dieſes Drama iſt in all ſeiner Pracht eine Spezialität, der antiken Anſchauung aber verwandt durch den Charakter des Gegebenen und Vorausgeſetzten, den, wie dort das Schickſal, hier die Welt hat, in die der dramatiſche Menſch geſtellt wird, und durch die, obwohl farbigere, doch typiſche Behandlung ſeiner Perſönlichkeit. Das franzöſiſche Drama nannte ſich in der Blüthezeit ſelbſt das claſſiſche. Seinem innern Geiſte nach, dem Geiſte der Hof-Etikette, der kalten rhetoriſchen Antitheſen war es dem Claſſiſchen ſo fremd, als möglich, und doch durch ſeine negativen Eigenſchaften dem formloſen Geiſte des Nordens eine Schule der Zucht (vergl. §. 476), ein Muſter, worin das wahre Muſter zwar froſtig entſtellt war, aber ein nothwendiges Mittleres, deſſen unfreie Nachahmung der freien Aneignung des ächten Claſſiſchen, das man noch nicht verſtand, vorangehen ſollte. Es iſt ein ähnlicher Gang wie die verſchiedenen Stufen des Claſſicismus in der neueren Geſchichte der Malerei §. 737 ff. — Im Luſtſpiel hat das ſpaniſche Drama, abgeſehen von den eigentlichen, ſtehenden Masken, die Charaktere immer maskenhaft behandelt, immer mehr komiſche Typen, als Individuen gehabt und das Gewicht auf die Komik der Fabel, auf die Intrigue gelegt. Es verhält ſich mit dem franzöſiſchen, ſo bedeutend und fruchtbar ſeit Moliere der Geiſt der Nation in dieſem Gebiete ſich erwieſen hat, nicht anders: der feinſte Witz in der Handlung und keine humoriſtiſche Tiefe und Individualität in den Charakteren, ſo ergötzlich ſie auch als generelle Figuren ſein mögen. Es iſt im Weſentlichen immer die in's Moderne überſetzte römiſche Komödie. — Das italieniſche Drama iſt dem franzöſiſchen gefolgt. Was in dieſen Literaturen durch Einflüſſe des bürgerlichen, ſozialen Drama's, das von England ausgieng, durch Diderot die erſte Nachahmung fand, in Deutſchland aufkam und dann nach Frankreich zurückwirkte, was ferner durch Einflüſſe der deutſchen romantiſchen Schule entſtanden iſt, verfolgen wir hier nicht weiter: es ſind Schritte zum charakteriſtiſchen, naturwahren Style mit ſtarker Neigung zum falſchen Effect und zum Graſſen; die höchſte Aufgabe dieſes Styls, die Tiefe der Individualiſirung, blieb, wie geſagt, den Deutſchen als Aufgabe vorbehalten.

§. 909.

Der Styl-Unterſchied bildet eines der Momente für die allgemeine Eintheilung des Drama's. Der oberſte, durchgreifende Gegenſatz aber iſt der des Tragiſchen und Komiſchen. Glückliche Löſung tragiſcher Conflicte begründet keine eigene Form, ſondern das Drama ſolchen Inhalts fällt je nach Stoff und Behandlung in das eine oder andere dieſer zwei Gebiete. Die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen treten als eines der Motive für die Unter-Eintheilung auf.

Wir haben der feſten, ſtehenden Eintheilung der Formen des Drama eine hiſtoriſche Beleuchtung der Stylprinzipien vorangeſchickt, die jedoch mit der Aufzeigung eines bleibenden Gegenſatzes ſchloß und dieſer wird denn weiterhin als einer der Eintheilungsgründe auftreten. Es bedarf aber keiner Nachweiſung mehr, daß im Gebiete des Drama das Tragiſche und Komiſche den entſcheidenden, höchſten Eintheilungsgrund abgibt, wir verweiſen auf §. 540, u. §. 864. 899. 900; es kann ſich nur fragen, ob nicht eine dritte Gattung aufgeſtellt werden müſſe, worin dieſer Gegenſatz aufgelöſt ſei.

Als eine ſolche hat man das Drama mit glücklichem Ausgang aufgeführt, wofür wir den Namen Schauſpiel kaum brauchen können, weil er ſich einmal factiſch für eine beſtimmte geſchichtliche Form, und zwar eine zweifelhafte, nämlich das bürgerliche Rührſtück, fixirt hat. Man erkennt nun aber ſogleich, daß dieſer Begriff ſich nicht dem der Tragödie und Komödie logiſch coordiniren kann, ſo daß man etwa an ein Mittleres zwiſchen Ernſt und Komik zu denken hätte, was in der frohen Stimmung des heiteren Ausgangs enthalten wäre. Die Stimmung des Glücklichen und die komiſche ſind keine Begriffe, die unter Eine Kategorie fallen. Jene kann in dieſe übergehen, dann begründet ſie, wenn es ſich nicht blos von einer mäßigen, vereinzelten Einmiſchung des Komiſchen in das Tragiſche, wie ſie überhaupt dem charakteriſtiſchen Style natürlich iſt, ſondern von einer ſtarken, zur Herrſchaft gelangenden handelt, eine Komödie, ſie muß aber dieſen Uebergang nicht nehmen, und ein Drama, das vorherrſchend ein Bild von ernſtem Kampf, Schuld und Leiden, darſtellt, gehört, mag auch dieß Leiden vorübergehend und der Schluß glücklich ſein, zur Tragödie: es iſt nichts Anderes, als das poſitiv Tragiſche, deſſen Sinn und Werth in §. 128 erörtert iſt, in der Form des Drama realiſirt. Es handelt ſich einfach um die zwei Glieder jenes Dualismus, der durch alles Erhabene geht und im Tragiſchen ſeine höchſte Bedeutung hat. Wir wiederholen den Satz aus jenem §., daß die negative Form die reinere und bedeutendere, die poſitive aber, d. h. die Darſtellung ſchwerer und ernſter Conflicte mit glücklichem Ausgang, die ſchwächere iſt, weil ſie immer noch einen Schein übrig läßt, als gelte es die Verherrlichung des ſubjectiv Erhabenen. Dieſen Schein zu vermeiden, muß der ganze Accent darauf gelegt werden, daß nicht menſchliches Verdienſt ſeine Genugthuung erhalte, ſondern, daß ihm nach tiefem Leiden, das mit irgend einer Schuld zuſammenhängt, womit edles Streben ſich getrübt hat, von der abſoluten Macht der Weltordnung vergönnt ſei, ſeinen Zweck ſiegreich durchzuführen. Je ſchwächer nun das erſte Moment in dieſer Bewegung iſt, d. h. je weniger tief und furchtbar der Conflict und die Schwere der Prüfung, deſto näher liegt es allerdings, daß der glückliche Schluß in der Grundſtimmung anticipirt wird und dieſe aus der nur freien und freudigen in die komiſche ſich umſetzt. Das Mittelglied iſt, daß die Frohheit auch die ſubjective Willkür, das abſolute Leichtnehmen alles Inhalts entbindet. Dann entſteht eine Form, die, wie geſagt, zwar nicht als dritte neben Tragödie und Komödie ſteht, aber eine Art der letzteren bildet, welche etwas von der erſteren hat: die Komödie mit ernſtem Mittelpunct. Die Sache iſt damit allerdings noch nicht erſchöpft, das Weitere gehört in die Unter-Eintheilung der zwei Hauptgattungen, wo die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen als Motive einer engeren Unterſcheidung hervortreten.

§. 910.

Für die Tragödie bildet den nächſten Eintheilungsgrund der Unterſchied des Stoffes. Derſelbe iſt entweder ſagenhaft heroiſch oder hiſtoriſch politiſch, wo denn prinzipielle Umwälzungen des Beſtehenden durch gewaltige Charaktere den der Dichtungsart entſprechendſten Inhalt darbieten, oder er gehört dem bürgerlichen und Privat-Leben an. Hiſtoriſch politiſcher Hintergrund hebt die letztere Sphäre in die Nähe der erſteren.

Es verſteht ſich, daß die Eintheilung nach dem Stoffe nicht erſchöpfend iſt; die Eintheilungsgründe ſind nacheinander aufzuſtellen und dann ihre Convergenzen und Divergenzen aufzuzeigen. — Wir haben ſchon in §. 907 geſagt und in der Anm. weiter ausgeführt, daß das moderne Drama die ſagenhaft heroiſchen Stoffe mit dem oft von uns hervorgehobenen großen Vortheile, den ſie bringen, nicht aufzugeben hat. Es bedarf alſo keines weiteren Wortes, um zu rechtfertigen, daß wir dieſe Sphäre als Glied einer bleibenden Eintheilung aufführen. Der eigentliche, heimiſche Boden des modernen Drama's ſind aber natürlich die hellen Epochen der Geſchichte; die Arbeit iſt unendlich ſchwerer, der Fehlgriff der Stoffwahl, die Ueberwältigung durch den maſſenhaften, von der Sage nicht vereinfachten Gegenſtand, daher die Verirrung in die Breite des Epiſchen liegt nahe genug, allein alle moderne Kunſt hat die Aufgabe, zur urſprünglichen Stoffwelt ſich zurückzuwenden und den ſchweren Kampf ohne die hülfreiche Vorarbeit der allgemeinen Phantaſie auf ſich zu nehmen. Von der einen Seite betrachtet ſind Stoffe aus der alten Geſchichte günſtiger. Die Welt iſt eine einfachere, klarere, ſchon durch die größere Ferne der Zeit mehr idealiſirte. Der alte Orient enthält noch manchen ungehobenen Schatz, namentlich iſt Herodot noch zu wenig benützt. Ganz modernes Bewußtſein, tiefe und raffinirte Conflicte des Herzens und Weltſchmerz in altteſtamentliche Stoffe zwängen iſt eine der Verkehrtheiten unſerer Zeit. Einen größeren Reichthum ächt dramatiſcher Stoffe bringt natürlich die claſſiſche, die griechiſche und römiſche Geſchichte dem Dichter entgegen. Er findet hier neben ſolchen Zuſtänden, Begebenheiten, Charakteren, die unzweifelhaft mehr epiſcher Stoff ſind, die prinzipiellen Kämpfe, die das Drama verlangt, die radicalen Charaktere, welche mit hellem Bewußtſein eine beſtehende Ordnung ſtürzen und tragiſch untergehen. Wie glücklich hat Shakespeare im Coriolan, im Cäſar gegriffen! Dagegen haben die antiken Stoffe den Nachtheil, daß die Charaktere und Culturformen für das Drama zu typiſch einfach ſind. Im Mittelalter iſt es umgekehrt; dieſe ſind colorirt, aber die ſittlichen Kräfte handeln zu dunkel und unbewußt. Dieß iſt beſonders der Fall in dem wilden und blutigen Auflöſungskampfe des Feudalſtaats, wie er namentlich in England ſo belehrend über das innerſte Weſen und der nothwendige Gang dieſer Zuſtände ſich entwickelt hat: ein ebenſo gewaltiger, als durch ſeine Maſſenhaftigkeit und Rohheit ſchwieriger Stoff, dem Shakeſpeare trotz allen zugegebenen Mängeln jenes Cyclus doch die tragiſche Idealität abgewonnen hat, daß die rauhen Kräfte als die verſtockten Werkzeuge eines ungeheuern Schickſals erſcheinen und ſo ihren Gipfel in der dämoniſchen Geſtalt Richard's III finden, in welchem ihre ganze Wildheit ſich zum gründlich Böſen anſammelt, hiemit aber auch ſich zerſtört und der neuen Staatsordnung Platz ſchafft. Einen klaren Prinzipienkampf ſtellt der Kampf des Pabſtthums und Kaiſerthums dar, es fehlt ihm aber im Einzelnen und Ganzen doch zu ſehr an wirkſamen Schlußpuncten. Der günſtigſte Stoff der Tragödie liegt offenbar in den großen Gährungsmomenten der neueren Zeit: die radical einſchneidenden Naturen ſind häufiger und handeln nicht nur mit hellem Bewußtſein, ſondern haben auch das tiefer in ſich concentrirte, der Einfachheit typiſcher Objectivität entwachſene Leben, deſſen das Drama bedarf. Als Göthe und Schiller nach Egmont, Fiesko, Don Carlos, Wallenſtein, Maria Stuart griffen, zeigten ſie dem neueren Drama den richtigen Weg (vergl. Gervinus a. a. O. S. 492. 493). Allerdings werden, je näher die moderne Zeit rückt, die Culturformen um ſo ungünſtiger, doch lockert ſich in den Tagen der Auflöſung und Prinzipienkämpfe auch die proſaiſche Ordnung der Dinge.

In der dritten Sphäre ſoll durch den Ausdruck: bürgerliches und Privatleben derjenige Stoff, der ſoziale Fragen, Conflicte, die ſich um die Einrichtung der Geſellſchaft drehen, als dramatiſchen Inhalt mit ſich bringt, von dem reinmenſchlichen unterſchieden werden, deſſen Intereſſe in den großen Empfindungsmotiven der Liebe, der Pietät, der Freundſchaft liegt. Wir kommen auf dieſen Punct bei der Unterſcheidung von Prinzipien- und Charaktertragödie zurück. Im ungenaueren, gewöhnlichen Sprachgebrauche nennt man das ganze Gebiet das bürgerliche Drama. Beiderlei Stoffe haben nicht die monumentale Großheit wie jene erſteren; ſie nähern ſich aber derſelben, wenn das Geſchichtliche, Oeffentliche ſo den Hintergrund bildet, wie in Romeo und Julie, im Othello. Es iſt die ähnliche Erhöhung, wie ſie W. Scott dem Romane, Göthe in Hermann und Dorothea der Idylle gegeben hat. Der Dichter wird hier meiſt aus zufälliger Kunde oder aus poetiſcher Ueberlieferung, namentlich Novellen ſchöpfen. — Der Begriff des Hiſtoriſchen ſteht zu dem des Bürgerlichen und Privaten zunächſt nicht im Verhältniß einer logiſchen Unterſcheidung; doch erhellt, daß es ſich dort um die großen Gegenſtände handelt, welche die Geſchichte mit Nothwendigkeit aufzeichnet, hier aber um Solches, was ſie je nach Umſtänden aufzeichnet oder nicht. Gegen völlig freie Erfindung brauchen wir uns nach dem, was die Lehre von der Phantaſie aufgeſtellt hat, nicht mehr auszuſprechen;

dagegen kann die Erfindung ganz wohl von einem kleinen Puncte ausgehen, der in der vollſtändig entworfenen Handlung nur einen untergeordneten Theil bildet, vergl. §. 393, Anm. 1.

§. 911.

Das zweite Eintheilungs-Moment liegt in dem Unterſchiede der Seite, von welcher der Stoff aufgefaßt wird. Der Dichter legt das größere Gewicht entweder auf den Conflict der ethiſchen Grundmotive an ſich oder auf das Bild des Charakters und der Sitte. Der Gegenſatz von Prinzipien-Tragödie und Charakter- (Sitten-) Tragödie, der hiedurch entſteht, kommt zurück auf die Unterſcheidung im Tragiſchen §. 131 ff. 135 ff. Derſelbe kann jedoch nur ein relativer ſein. Die zweite Art theilt ſich wieder nach §. 105 ff. in ein Drama der Leidenſchaft, namentlich der Liebe, des böſen und des guten Willens.

Was Hettner (a. a. O. S. 38) Prinzipientragödie nennt, iſt nach unſerer Unterſcheidung in der Lehre vom Tragiſchen die Tragödie des ſittlichen Conflicts, und was er Charaktertragödie nennt, Tragödie der einfachen Schuld; es iſt aber zweckmäßig, im concreten Gebiete jene einfacher bezeichnenden Namen zu brauchen. Es handelt ſich hier von einer wichtigen Unterſcheidung, die aber durchaus nur relativ ſein kann: würde ſie abſolut genommen, ſo wäre entweder der Satz umgeſtoßen, daß im Drama nicht der Charakter, ſondern die Handlung das Weſentliche iſt, oder umgekehrt: es würden ſich Conflicte bekämpfen, die wie Platoniſche Ideen als Weſen für ſich in der Luft ſchwebten. Die Prinzipientragödie ruht auf Conflicten, die nach der Trennung, die in den menſchlichen Dingen das ewig Zuſammengehörige erfährt, wirklich unverſöhnlich ſind, aber die Einſeitigkeit der Trennung muß in ſchroffen und heftigen Charakteren ihre lebendige Realität haben, ſo daß der Eindruck bleibt, bei größerer Nachgiebigkeit würde allerdings der Conflict ſich ſchmerzloſer löſen, nur fiele dann eben die Kraft der Einſeitigkeit in den Charakteren und die Löſung wäre eine matte, ſchlaffe. Die claſſiſche Muſtertragödie des Conflicts, die Antigone des Sophokles, kann daher allerdings auch ſo gefaßt werden, daß die Starrheit und Heftigkeit der beiden Hauptperſonen die Angel der Handlung ſei und daß wir aus dem Schluſſe die große Lehre von der Mäßigung zu ziehen haben, aber es iſt dieß nicht die ganze Erklärung, ſondern nur Hervorhebung ihres einen, hier des untergeordneten Moments. So ſind in Shakeſpeare's Jul. Cäſar die Charaktere typiſch einfacher, als in irgend einem andern Drama Shakeſpeare's, ſchlicht erhabene Träger der ſich bekämpfenden Ideen der Republik und Monarchie, das Gewicht fällt auf dieſe, aber der

Ideenkampf iſt doch weſentlich lebendiger Perſonenkampf. Der Charaktertragödie darf umgekehrt, obwohl das Gewicht auf die andere Seite gelegt iſt, ein Pathos von allgemeiner, objectiver Wahrheit nicht fehlen. Nach der Auffaſſung von Gervinus, der das tragiſche Ende durchaus nur aus dem Ueberſturz heftiger Leidenſchaft ableitet (Shakeſpeare B. 1, S. 380 ff.), gäbe es nicht blos nur eine Charaktertragödie, ſondern auch nur eine ſolche, die keine Allgemeinheit enthält, als die Lehre von der Pflicht der Mäßigung, die als ein abſtracter Satz der Moral nie einen großen poetiſchen Inhalt begründen kann. So predigt Gervinus dem Romeo Mäßigung, wohl mit Recht, Lorenzo thut es auch; wäre er aber beſonnen, ſo wäre er kein liebender Jüngling und wäre im Drama nicht die Liebe in ihrem ganzen Feuer, ihrer ganzen Unendlichkeit dargeſtellt; ein andermal mag man bedenken, daß es noch andere Dinge auf der Welt gibt, Rückſichten, Pflichten; hier aber, dießmal gilt es der Göttlichkeit der Liebe, dießmal muß ſie abſolut daſtehen, eine ideale Leidenſchaft; die Welt außer ihr beſteht auch jetzt und es wäre Pflicht des Liebenden, ſie nüchterner zu berückſichtigen; es iſt Schuld und nicht Schuld, daß Romeo es in raſcher Uebereilung unterläßt; in dieſes Zwielicht mitten hinein ſtellt ſich die Tragödie. Alles aus der bloßen Individualität und der Natur des menſchlichen Herzens entwickeln heißt der Tragödie ſowohl das wahrhaft Allgemeine, als das wahrhaft Concrete nehmen. Selbſt wilde und rohe Charaktere dienen, das muß uns der Dichter zeigen, einem geſchichtlichen Geſetze, ſelbſt ein Richard III iſt Werkzeug eines ſolchen, Makbeth's mörderiſcher Ehrgeiz iſt Verkehrung des moraliſchen Anrechts heroiſcher Größe und hohen Geiſtes an die Krone und Wallenſtein führt den Anſpruch des genialen Feldherrn auf unbegrenzte Vollmacht in Kampf gegen das Recht der kaiſerlichen Macht, das aber durch kleinliche Ueberwachung zum halben Unrechte geworden iſt. Kurz, das Pathos muß immer objective Allgemeingültigkeit haben, das Gewicht der Behandlung kann aber mehr auf dieſe oder mehr auf das ſubjective Leben des Pathos im Charakter fallen. Im letzteren Falle wird allerdings immer die Spannung gegenüberſtehender Rechte weniger nothwendig und unvermeidlich erſcheinen, und dieß iſt es, was in §. 131 ff. das Tragiſche der einfachen Schuld heißt. — Die Charaktertragödie nun wird mehr oder weniger von der ſtrafferen Zuſammenfaſſung eines Pathos in der energievollen Hauptgeſtalt hinausweiſen auf die ſittlichen Geſammtzuſtände geſellſchaftlicher Kreiſe; je mehr dieß der Fall iſt, deſto mehr wird das Charakterdrama zum Sittenbilde. Dieß geſchieht im edelſten und höchſten Sinne, wenn das Gewicht auf das Beſtehen und Wachſen der reinſten Humanität gelegt wird wie in Göthe's idealen Sittengemälden Iphigenie und Taſſo; das tragiſche Schickſal geiſtiger Naturen, wie Philoſophen, Künſtler, Dichter, gehört in dieſes rein menſchliche Gebiet, doch nehmen wir unſer Bedenken gegen ſolche Stoffe nicht zurück. Ein trivialeres Sittenbild, dem holländiſchen Genregemälde ähnlich, eine ſchwungloſe Darſtellung des Familien- und Stände-Lebens war das bürgerliche Drama der Leſſingiſch-Ifflandiſchen Zeit. Man könnte dieſe ſittenbildliche Wendung der Charaktertragödie nach Ariſtoteles (Poetik C. 18) die ethiſche nennen, wiewohl er nicht ganz denſelben Begriff mit dem Worte verbindet, ſondern mehr ein Gemälde paſſiver Seelenzuſtände im Auge hat gegenüber der ſtarken, heroiſchen Leidenſchaft, die den Inhalt der Art der Tragödie bildet, welche er die pathetiſche nennt. Was wir unter Charakter im ſtricten Sinne des Wortes verſtehen, iſt allerdings auch in der letzteren Art nicht befaßt, denn es iſt ein moderner Begriff. — Zur weiteren Eintheilung der Charaktertragödie ziehen wir aus dem erſten Theile die dort unterſchiedenen Formen des ſubjectiv Erhabenen herauf. Demnach wäre die erſte Form die Tragödie der Leidenſchaft. Sie unterſcheidet ſich von den andern dadurch, daß die Leidenſchaft mit reifem und geſchloſſenem Charakter zwar zuſammentreffen kann, aber nicht muß. Das Pathos der Liebe, ein Hauptmotiv im modernen Drama, wie dieß im Weſen des modernen Ideals begründet liegt, fordert jugendliche Naturen, die noch nicht zum Charakter geſchmiedet ſein können, das Pathos der verletzten Familienpietät findet im König Lear einen Greis, der hohe Eigenſchaften, aber nicht Charakter im engeren Sinne des Wortes hat; dagegen vergiftet die Eiferſucht im Othello einen Charakter, der wirklich zur vollen Reife gelangt iſt. Die Tragödie der Leidenſchaft wird häufig zugleich Sittenbild im kräftigſten Sinne des Worts; ſo ſehen wir im König Lear eine ganze Generation entartet. Die Tragödie des Böſen hat Shakespeare geſchaffen; was auch immer nach ihm in dieſer Richtung noch entſtanden iſt oder entſtehen mag: Richard III und Makbeth (der aber noch andere Seiten hat, die in andern Zuſammenhang gehören,) ſind einzelne Werke, die den abſoluten Werth von Gattungen haben. Daß und wie die Tragödie des Böſen und der Leidenſchaft ſich naturgemäß verbindet, zeigt Othello und Lear. Die Tragödie des guten Willens iſt natürlich nicht ein Bild der fleckenloſen Tugend, ſondern des edlen Strebens und Wirkens mit Schuld, wenigſtens nicht ohne innern Kampf, wie ihn Göthe's Iphigenie gegen die Verſuchung zur Lüge und zum Undank beſteht. Dieſe Gattung iſt jedoch in der ächten Poeſie ſchwach vertreten, weil es ſehr ſchwer iſt, reine Charaktere zu behandeln, ohne ihnen den Schatten zu entziehen, den das Tragiſche fordert, und ſehr leicht, in ein Gemälde der platten Rechtſchaffenheit und das falſche Bild des Tragiſchen zu verfallen, wie dieß im bürgerlich rührenden Schauſpiele der Fall war.

Es entſteht die Frage, ob nicht noch eine weitere Form aufzuſtellen ſei, nämlich eine Tragödie des Bewußtſeins. Im Makbeth fällt ſchließlich das ſtärkſte Gewicht auf das Gewiſſen, ſeine Phänomene, Bewegungen, Geſchichte; im Hamlet liegt es von Anfang bis Ende auf der Reflexion, die den Willen nicht zum Handeln kommen läßt. Es iſt aber bedenklich, eine eigene Claſſe ſolchen Inhalts einzuführen; man kann nur ſagen: es gibt Dramen, in welchen der Haupt-Accent ſo eben aus der Handlung und dem Thatſächlichen ſich herauszieht und auf die innerlichen Kämpfe legt; wo aber dieſe zum ganzen Inhalt werden, da ſind ſie theoretiſch und ſolche Werke, wie Göthe's Fauſt, behalten ihren unendlichen Werth, ſind aber ſchwebende Formen, die zu wenig Handlung und feſten Körper haben, um eigentliche Dramen genannt zu werden.

Wir haben die neuere Schickſalstragödie als eine Verirrung erwähnt. Iſt es aber nicht logiſch gefordert, daß auch eine Form unterſchieden werde, die dieſen Namen ohne Tadel trägt? Wenn nach der Seite der Auffaſſung eingetheilt und danach eine Prinzipien- und Charaktertragödie unterſchieden wird, ſo ſcheint ein dritter Fall überſehen, wo das Hauptgewicht auf den tragiſchen Gang der Handlung fällt. Die Alten hatten eine ſolche Gattung: Ariſtoteles (a. a. O.) nennt ſie die verwickelte und erklärt dieß dahin, daß hier das Ganze in Erkennung und Umſchwung beſtehe. Der König Oedipus iſt das reinſte Bild derſelben. Allein dieſelbe kann nur in der Poeſie des claſſiſchen Alterthums auftreten, und zwar deßwegen, weil nur dieſe ein vorausgeſetztes, neidiſch auflauerndes, nicht aus den Handlungen der Menſchen ſich entwickelndes Schickſal kennt. Was den Griechen normal war, iſt uns abnorm, daher iſt eine moderne Schickſals-Tragödie eine ſchlechte Tragödie. Anders verhält es ſich, wie wir ſehen werden, in der Komödie; hier kann der Gang, die Verwicklung, die Bewegung zum Schluſſe ſo das Uebergewicht über das komiſche Pathos und die Charaktere haben, daß darauf eine durchgreifende Eintheilung zu gründen iſt.

§. 912.

Der Unterſchied der Auffaſſung verhält ſich zu dem des Stoffes ſo, daß am beſtimmteſten der hiſtoriſch politiſche Schauplatz die Bedingung zu der Prinzipien-Tragödie enthält, wogegen der ſagenhaft heroiſche und der bürgerliche, das Privatleben mehr auf das Charakter- und Sitten-Drama führt; jedoch beides keineswegs ausſchließlich, denn im bürgerlichen Gebiete treten Conflicte tiefer und allgemeiner Art auf, welche die ſoziale Prinzipientragödie begründen, im hiſtoriſch politiſchen kann ſich der Nachdruck doch dem Charakter zuwenden und das ſagenhaft heroiſche lädt zu einem gewiſſen Gleichgewichte von Prinzipien- und Charakter- (oder Sitten-) Tragödie ein.

Daß der hiſtoriſch politiſche Stoff am entſchiedenſten zur Prinzipien-Tragödie führt, bedarf keines Beweiſes; dagegen arbeitet die umbildende

Sage aus den Ereigniſſen und Thaten eines noch unbefeſtigten öffentlichen Lebens das allgemein Menſchliche heraus: es iſt in den claſſiſchen Tragödien, im Lear, Makbeth, Hamlet nicht gleichgültig, daß es ſich um Heroen, Fürſten, Völker, Staaten handelt, das menſchliche Pathos gewinnt andere Bedeutung auf dieſer monumentalen Höhe, aber den Mittelpunct bildet doch nicht ein Kampf zwiſchen einer beſtehenden politiſchen Ordnung und einer Idee, die ſie zu ſtürzen, organiſch umzugeſtalten ſtrebt, ſondern Charakter, Grundempfindungen des menſchlichen Lebens, innere Zuſtände des Gemüths, Sitten. Die Stoffe der bürgerlichen Geſellſchaft haben wir in §. 910, Anm. von denen des Privatlebens dadurch unterſchieden, daß ſie ſoziale Fragen enthalten. Doch führt dieß noch nicht unmittelbar zu der Prinzipientragödie; auch ſo kann der Nachdruck auf Leidenſchaft und Charakter liegen, und daß ebendieß der Sphäre des engeren Privatlebens natürlich iſt, erhellt von ſelbſt. Allein dieſe Sätze gelten keineswegs unbedingt. Daß der hiſtoriſch politiſche Schauplatz je nach ſeiner Beſchaffenheit auch zur Charakter-Tragödie führt, beweiſt Shakespeare's Coriolan, Antonius und Cleopatra, Heinrich V. Weichen und paſſiven Naturen, leidenden Frauen, wenn ſie Hauptperſonen ſind, iſt tragiſche Würde nur dadurch zu geben, daß ihnen um ſo mehr menſchliche Theilnahme geſichert wird; ſo neigen ſich Shakespeare's Richard II und Schiller's Maria Stuart von prinzipiell politiſchen zu Charakter- und Sittentragödien. Die ſchneidenden Conflicte der bürgerlichen Geſellſchaft führen nicht nothwendig, aber doch entſchieden drängend zu einer Behandlung, welche das Intereſſe an den prinzipiellen Conflicten des Rechts, des Herzens, der Ehre, des Anſpruchs auf Glück und Beſitz mit feſtgewurzelten Vorurtheilen der Geſellſchaft, Einrichtungen, Vorrechten, Stände-Unterſchieden ſtärker betont, als das Intereſſe an den Charakteren und Leidenſchaften: eine Form, die in der modernen Zeit zu großer Bedeutung berufen iſt. Schiller erhob das bürgerliche Charakterſtück durch Kabale und Liebe in dieſe Sphäre. Daß wir die Abſichtlichkeit der eigentlichen Tendenz auch hier, wo ſie am nächſten liegt, aus der wahren Poeſie wegweiſen, folgt aus allen Vorderſätzen des Syſtems. Hettner (a. a. O. S. 86 ff.) nennt dieſe Gattung das Drama der Verhältniſſe und will ſtrenge zwiſchen Conflicten mit vorübergehenden Vorurtheilen, Einrichtungen der Geſellſchaft und mit bleibenden unterſcheiden. Allein die Grenze iſt kaum zu ziehen; der menſchliche Geiſt ſchafft ſich in der Geſellſchaft immer neue Formen und verhärtet ſich dann in ihnen, ſo daß ſie zur Grauſamkeit werden, bis er ſie endlich ſtürzt; mag je für die Gegenwart auch eine ſolche Form ganz veraltet ſein, ſo erkennen wir doch darin ein Bild derſelben Verhärtung, die in anderen Formen auch heute da iſt und ſtets wiederkehrt, und das allgemeine, bleibend menſchliche Intereſſe wird daher nicht fehlen, wenn nur nicht ganz zufällige und unſerem Bewußtſein, unſerer Cultur allzufern liegende Colliſionen ſtatt tiefwurzelnder behandelt werden. — Die Tragödie des engeren Privatlebens endlich kann ſich doch auch zur Hervorſtellung des Prinzipiellen hinneigen, wenn z. B. in Colliſionen wie zwiſchen Liebe und Ehre, Liebe und Kindespflicht das Gewicht von der beſondern Färbung der Charaktere mehr auf das allgemein Sittliche verlegt iſt.

§. 913.

Die claſſiſch ideale Stylrichtung ſteht in natürlichem Anziehungsverhältniß zu den ſagenhaft heroiſchen und hiſtoriſch politiſchen Stoffen, die naturaliſtiſche und individualiſirende zu denen des bürgerlichen und Privat-Lebens. Allein auch dieß Verhältniß iſt kein ausſchließliches; insbeſondere iſt im letzteren Styl eine dem idealen Schwunge des erſteren bei allem Gegenſatze tief verwandte oder durch Aneignung deſſelben erhöhte Form von einer im engeren Sinne naturaliſtiſchen zu unterſcheiden, die ſich zu den Stoffgebieten ſo verhalten, daß jene auch den großen Gegenſtänden der zwei erſten, dieſe nur den weniger erhabenen der andern Sphären angemeſſen iſt.

Die Stylfrage, deren geſchichtliche Beleuchtung wir vorangeſchickt haben, tritt alſo jetzt als ein Moment in der Eintheilung der Formen ein. Der erſte Satz des §. bedarf keiner Erörterung und wir wenden uns ſogleich zu dem tiefen Unterſchiede innerhalb des charakteriſtiſchen Styls, den der Schlußſatz zugleich mit ſeiner Beziehung zu den Stoffgebieten hervorhebt. Es iſt klar, daß unter der Geſtalt dieſes Styls, die als eine bei allem Gegenſatze doch dem claſſiſch idealen tief verwandte bezeichnet wird, der Shakeſpeare'ſche verſtanden iſt. Er ſteht auf ſchroff gegenüberliegendem Gipfel und trägt doch einen Kothurn, der ihn den Griechen ganz ebenbürtig macht. Er kann und ſoll ſich aber, wie wir geſehen haben, mit dem Formgefühle des claſſiſchen verbinden, noch inniger, als bei Schiller und Göthe. Dieſer geläuterte germaniſch charakteriſtiſche Styl gehört nun ganz den hiſtoriſch-politiſchen Stoffen; er kann ſich aber auch den Stoffen des bürgerlichen und Privatlebens zuwenden, wie wir an dem reinen Sittenbilde, Göthe's Taſſo, ſehen, worin der Umſtand, daß der Schauplatz ein Hof iſt, an dem Begriffe der Sphäre nichts verändert, denn mit der politiſchen Seite des fürſtlichen Standes hat dieß Drama nichts zu ſchaffen, nur mit der menſchlich ſozialen. Im Großen und Ganzen aber, namentlich wenn es nicht durch ſolchen Hintergrund der edelſten Blüthe der Humanität auf den Höhen der Geſellſchaft gehoben iſt, führt dieß Gebiet allerdings ſo viel Nöthigung mit ſich, in die realen, harten, ſelbſt proſaiſchen Lebensbedingungen tief einzugehen, daß hiedurch der charakteriſtiſche Styl im engeren Sinne der Naturwahrheit bedingt iſt und hiemit auch die proſaiſche Sprache.

§. 914.

Sämmtliche Stoffgebiete, Auffaſſungen und Stylrichtungen können ſich im negativ oder poſitiv Tragiſchen bewegen und es läßt ſich nur bedingt ausſprechen, daß der Schauplatz des bürgerlichen und Privatlebens im Allgemeinen mehr die zweite Form zu begründen geeignet ſei. Wichtig iſt neben der größeren oder minderen objectiven Härte des Conflicts der Unterſchied der Charaktere, indem der freiere, ſittlich harmoniſche das Mittel iſt, auch den ſchwereren Conflict glücklich zu löſen. Je fühlbarer dieſer Schluß von Anfang an geſichert erſcheint, deſto ſtärkere Einmiſchung des Komiſchen iſt gerechtfertigt; womit aber auch der Uebergang in die Komödie eintritt.

Es iſt wiederholt geſagt worden, daß ein Drama tragiſch zu nennen iſt, mag der Ausgang auch ein glücklicher ſein, wofern nur der endliche Sieg einer guten Sache als Werk einer Weltordnung ſich darſtellt, die den Helden durch Leiden führt, in denen er als ein nicht ſchuldloſes, vielmehr der Prüfung und Läuterung bedürftiges Werkzeug derſelben erſcheint. Es bleibt aber dennoch dabei, daß das negativ Tragiſche die wahrere, tiefere, bedeutendere Form iſt. Die Geſchichte hat Momente, wo ſie einer verſöhnten Weltanſchauung, dem Glauben an den Sieg des freien und guten Geiſtes ſchon durch den Stoff entgegenkommt; ein ſolcher Stoff iſt der des W. Tell. Allein die Dichtkunſt faßt die Geſchichte als bewegtes Ganzes auf, behält im Auge, daß es kein ruhendes Vollkommenes gibt, und premirt auf dieſem Standpuncte das negative Moment der Bewegung, den Kampf, worin jede einzelne Kraft im Leiden bekennen muß, daß ſie nicht rein, daß ſie nicht das Ganze iſt, und darum zieht ſie es vor, den ewig neuen Sieg im ewigen Kampfe nur in der Perſpective zu zeigen. Die dramatiſche Literatur hat daher nur wenige bedeutende Dramen mit glücklichem Ausgang aufzuweiſen. Daß die Sphäre der bürgerlichen Geſellſchaft und des Privatlebens zu einem ſolchen eher neige, läßt ſich nicht objectiv, ſondern nur ſubjectiv behaupten; d. h. ſofern die weniger heroiſch gehobene Stimmung dieſer Stoffe es mit ſich bringen mag, daß der Dichter den ſchneidenden Conflicten aus dem Wege geht, an denen es natürlich in beiden Gebieten nicht fehlt. Das im engeren Sinne ſogenannte Schauſpiel, das bürgerliche Rührſtück, bedurfte den glücklichen Schluß, nachdem es ſeinen Standpunct in einer trivialen Anſicht von der göttlichen Gerechtigkeit genommen hatte, als wäre ſie juriſtiſche Belohnung und Beſtrafung (vergl. §. 128, Anm. 2.). Sie kannte keine wirkliche, nothwendige Conflicte, dieß und die in's Kleine malende Art des charakteriſtiſchen Styls war eigentlich komödiſch und es iſt nur Schade, daß ſo viel Gutes, wie es ſich in jener Literatur findet, nicht im Zuſammenhange von Komödien ſteht. In ſeinem Nathan vergißt Leſſing, welchen ſchweren Conflict zwiſchen dem Fanatismus des Chriſtenthums und der reinen Humanität er angelegt hat, und ſchließt die Handlung ſchlecht im Sinne des bürgerlichen Familienſtücks. Der Patriarch mußte zum Aeußerſten ſchreiten, der Templer in einem ſpannenden Momente furchtbarer Gefahr als Retter Nathan's auftreten und dadurch ſeine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurtheils vollenden; dann möchte dieſes Drama immer glücklich ſchließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geſchwiſtern werden müſſen. Es iſt hier vor Allem der freie, klare, harmoniſche Charakter des Nathan, der ein poſitives Ende fordert; ſo in Göthe's Iphigenie der Charakter der Heldinn, von deſſen himmliſcher Reinheit heilende, ſittliche Wirkungen nach allen Seiten ausgehen, ſo Heinrich V in Shakespeare's Drama, ein Held, der von Anfang an gegen H. Percy die lichte, elaſtiſche, freie, zum Sieg über ſich und dunkle, blinde, wilde Kräfte berufene Kraft darſtellt. Die Charakter-Auffaſſung iſt die eine der ſpezielleren Grundbedingungen glücklichen Ausgangs: ſie kann mit der andern, der minder ſchneidenden Härte des Conflicts, Hand in Hand gehen oder, was jedoch natürlich das Seltnere iſt, in ſiegreichen Widerſpruch mit ſchroffem Conflicte treten. Zu den leichteren Conflicten gehört eine Situation wie die in Heinr. v. Kleiſt's Prinzen Friederich von Homburg, es iſt der Widerſtreit zwiſchen Subordination im Krieg und jugendlichem Heldenmuth; er wird gelöſt durch die ſchlichte Weisheit und Größe des Kurfürſten; dagegen in Göthe's Iphigenie ſehen wir eine Colliſion von furchtbarer innerer Schwere, den Kampf zwiſchen Bruderliebe und zwiſchen der Pflicht der Dankbarkeit und Wahrhaftigkeit nur durch tiefes, inneres Ringen eines idealen weiblichen und humanen männlichen Charakters (des Thoas) ſich löſen. — Wir kommen nun auf das zurück, was zu §. 909 über den Eintritt des Komiſchen bei Anlegung auf glücklichen Schluß bemerkt iſt. Shakespeare gibt der Gewißheit eines glücklichen Ausgangs, wo ſie ſich ſchon in der Anlage der Handlung ankündigt, immer die Folge, daß er das komiſche Element weit über den Grad verſtärkt, den der charakteriſtiſche Styl auch im negativ Tragiſchen zuläßt, und zwar bis dahin, daß ſelbſt Heinrich V eine Komödie hieße, wenn er ſeine Stelle nicht in einem Zuſammenhang hätte, der den Namen hiſtoriſches Drama begründet. Es wäre gut, wenn ihm mehr gefolgt würde, aber es verdient allerdings nicht durchaus Nachahmung, denn es muß ernſten Zuſammenhang geben, der glücklichen Ausgang bedingt und doch gebietet, das Komiſche, mag es ſich auch hervorthun, zu mäßigen, ihm namentlich in der Nähe der ſchweren Entſcheidungsmomente Schweigen zu gebieten; es muß namentlich dem direct idealen Style der modernen Dichtung unbenommen bleiben, eine lichte Weltanſchauung in Dramen mit poſitiv tragiſchem Ausgang ſo niederzulegen, daß er dabei ſeine „folgerechte, Uebereinſtimmung liebende Denkart“ (wenn ſie nur übrigens nicht ungerecht urtheilt, wie Göthe über die komiſchen Figuren in Romeo und Julie) behauptet.

§. 915.

Die Komödie unterſcheidet ſich dem Stoffe nach wie die Tragödie in eine politiſche und eine ſolche, die im bürgerlichen und Privatleben ſpielt; die Natur des Komiſchen bringt es mit ſich, daß die letzteren Sphären die dauernder und fruchtbarer angebauten ſind und daß die Leidenſchaft der Liebe den Mittelpunct des Inhalts bildet. Das Mythiſche kann ſich mit beiden Hauptgebieten verbinden, iſt aber in der Komödie weit mehr Sache der freien Erfindung, als in der auf ſagenhaft heroiſchem Grunde ruhenden Tragödie.

Die ausführliche Darſtellung des Komiſchen nach allen ſeinen Momenten und Hauptformen, die im erſten Theile gegeben iſt, enthebt uns der Obliegenheit, Allgemeines über das Weſen der Komödie vorauszuſchicken. Auch dieß iſt ſchon nachgewieſen, daß das Weſen des Komiſchen in keiner Kunſtform zu ſo voller und erſchöpfender Geſtalt gelangt, wie im Drama; das Weitere über ſpezifiſche Bedingungen der dramatiſchen Geſtaltung des Komiſchen bringt die Darſtellung der verſchiedenen Arten von ſelbſt hinzu. — Das Komiſche führt ſeinem innerſten Weſen nach in die Stoffwelt des ſozialen und Privat-Lebens mit ſeiner ausgebildeten und in der Spezialität der Motive vom Auge der Bildung belauſchten Subjectivität. Die coloſſale politiſche Caricatur der Ariſtophaniſchen Komödie iſt eine durchaus großartige Erſcheinung, ſteht aber auch in dem Sinn einzig da, daß dieſe ganze Form bis jetzt nicht wiedergekehrt und daß es zweifelhaft iſt, ob ſie wiederkehren kann. Die Schwierigkeit der Frage liegt darin, daß ſie nicht nur ein wahrhaft politiſches Leben und volle demokratiſche Freiheit vorausſetzt, ſondern wirklich auch nur da möglich zu ſein ſcheint, wo der Sinn für das Subjective, das Privatleben überhaupt noch nicht erſchloſſen iſt: ſo wie dieſer aufgeht, wirft ſich als Luſtſpiel auf die belauſchte Kleinwelt und nach dieſer Seite war der Uebergang zur neueren Komödie in Griechenland ein Fortſchritt. Es kann nicht die Meinung ſein, daß das Wichtige und Große, Geſetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geſchichtlichen Politik nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne, aber wie die neuere Zeit dieſe Stoffe anfaßt, ſo hören ſie im Grund auf, eigentlicher Gegenſtand des dargeſtellten komiſchen Vorgangs zu ſein: die kleinen Leidenſchaften und Zufälle, die Geſpinnſte der Liſt, aus denen die große Politik in Stücken, wie jene zierlichen franzöſiſchen Luſtſpiele, das Glas Waſſer von Scribe und and., abgeleitet wird, treten in den Mittelpunct, werden der poſitive Inhalt, wogegen bei Ariſtophanes freilich auch der Egoismus mit allen ſeinen Niedrigkeiten es iſt, worin das Große, Oeffentliche, Monumentale ſich ironiſirt, aber nicht ſo, daß das Kleinliche neben den politiſchen Zwecken ſeine Rolle ſpielt und dieſe zu blos ſcheinbaren herabſetzt, ſondern, daß es doch mit dieſen Ernſt iſt, die Verkehrtheit ſich wirklich in ſie ſelbſt legt und ſo als große politiſche Narrheit auftritt. Darf man hoffen, daß eine ſolche Form wieder aufſtehe, ſo iſt es nur möglich in einem großen politiſchen Moment, etwa einer ſiegreichen Revolution, wo Alles politiſch geſtimmt iſt, wo das Treiben der Beſiegten als ein großartiger, tragikomiſcher Wahnſinn erſcheint und wo der Sieger zugleich großmüthig und klar genug iſt, ſich ſelbſt, ſeine Sünden und Schwächen mit in den Taumel des Humors zu werfen. So talentvolle Verſuche wie die politiſche Wochenſtube von Prutz ſind ein Beweis, daß wenigſtens den Deutſchen die Ader nicht fehlt. Der größere Theil des Inhalts in dieſem Verſuch iſt allerdings literariſche Satyre. Wir haben die Literatur nicht als Stoffquelle im §. aufgeführt; denn die unbedingte Popularität und Oeffentlichkeit, die Verwachſung mit dem politiſchen Leben, deren ſie ſich in Griechenland erfreute, kann nicht wiederkehren (vergl. Hettner D. moderne Drama 162); Komödien wie Tieck's geſtiefelter Kater können daher in der neueren Zeit ſchon aus dieſem Grunde nur Leſedramen für wohlbewanderte Kreiſe ſein. — Die Sphäre der ſozialen Komödie unterſcheiden wir wie in der Eintheilung der Tragödie als die bürgerliche von der des eigentlichen Privatlebens: es handelt ſich von Verkehrtheiten, welche durch beſtimmte Einrichtungen, Gewohnheiten, Verhältniſſe der Geſellſchaft bleibend gegeben ſind und aus welchen Typen entſtehen, wie der Adelſtolze, der bürgerliche Emporkömmling, der Heuchler (Tartuffe), der Charlatan, der Büreaukrat, der Philiſter, der geplagte Ehemann u. ſ. w. Das Gebiet liegt innerhalb des nicht politiſchen Stoffkreiſes zunächſt an der Grenze des letzteren und nimmt hiſtoriſch-politiſche Zuſtände gern zum Hintergrund. Man kann allgemeiner ſagen, die Komödie lege es oft mehr auf ein Bild der gegebenen Zuſtände, der Sitte, als der beſondern Fabel an, und die unbeſtimmte Maſſe, die unter dieſen Standpunct fällt, zur ſozialen Komödie rechnen. Spielt ein ſolches Stück in der feineren Geſellſchaft, ſo iſt es ſehr natürlich, daß ſich die Handlung an dem Faden der geiſtreichen, witzigen, beweglichen Converſation verläuft und das Hauptabſehen ſich auf dieſe richtet: das Converſationsluſtſpiel, worin begreiflich die Franzoſen ihre Hauptſtärke haben. — Das Luſtſpiel des gemeinen Privatlebens lehnt ſich wohl an Verhältniſſe und Sitten, nimmt aber ſein Motiv nicht aus den chroniſchen Verhärtungen, welche hier eine Welt des Unbequemen und Verkehrten hervorbringen, ſondern aus der menſchlichen Natur wie ſie an ſich und jederzeit beſchaffen, zu beſtimmten Leidenſchaften, Verirrungen geneigt iſt und in unendliche Colliſionen mit der Wirklichkeit geräth. Daß die Liebe in beiden Sphären die Hauptrolle ſpielt, bedarf nach den Andeutungen des §. 322 keiner weiteren Erklärung; knüpfen ſich im modernen Ideale die Metamorphoſen der ſich entwickelnden Perſönlichkeit im ernſten Sinn an dieſe innigſte Genugthuung der Subjectivität, ſo wird die Parodie des Ernſtes, die weſentlich das Subjective aufſucht und dem Menſchen in ſein Geheimſtes nachſchleicht, daſſelbe Motiv mit der größten Vorliebe ausbeuten und die Noth der Liebenden luſtig mit einer Heirath oder mehreren ſchließen. — In der Tragödie haben wir eine Form unterſchieden, die auf ſagenhaft heroiſchem Grunde ruht; in der Komödie kann von ſolch' großem Inhalte nicht die Rede ſein; zwar hat das Satyrſpiel, zum Theil auch die griechiſche Komödie den komiſchen Keim, der in den Göttern und Heroen lag, kühn ausgebeutet, im Ganzen und Großen aber kann es nur die Verwendung mythiſcher Motive zu einer frei erſonnenen phantaſtiſchen Fabel ſein, was der ſagenhaft heroiſchen Tragödie logiſch an die Seite zu ſtellen iſt; dem griechiſchen Komiker diente die mythiſche Anſchauungsform überhaupt, Alles zu perſonificiren und ſich eine tolle Wunderwelt jenſeits des Naturgeſetzes zu ſchaffen; den neueren ſteht die Poeſie des romantiſchen Aberglaubens zu Gebote, wie Shakespeare die Elfen, den Zauber in heiterer Weiſe verwendet; er hat aber freie Hand, auch in den claſſiſchen Mythus zu greifen, ja dieſen und den mittelalterlichen in humoriſtiſcher Willkür zu vermengen. Man erkennt jedoch, daß wir hier aus der Eintheilung, wie ſie ſich zunächſt rein auf den Stoff gründet, heraustreten: das Komiſche bringt es mit ſich, daß das Gewicht ſogleich auf die freie Willkür in Ausſpinnung der durch Glauben und Sage gegebenen Motive fällt; da entſteht die Frage, wie weit eine hierauf gebaute Fabel noch zeitgemäß ſei, und wenn, mit welchen Stoffen ſie ſich am naturgemäßeſten verbinde u. ſ. w.: dieſe Frage gehört aber in andern Zuſammenhang.

§. 916.

Der Seite der Auffaſſung nach kann es im komiſchen Gebiete nicht einen ebenſo beſtimmten Unterſchied von Prinzipien- und Charakterdrama geben, wie in der Tragödie, dagegen tritt mit entſcheidender Kraft ein anderer auf, der darin beſteht, daß das Komiſche entweder aus den Charakteren oder dem Schickſale, d. h. hier, dem Spiele der Liſt und des Zufalls, entwickelt wird: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel. Jene Form iſt die tiefere, dieſe mehr Sache des formellen, doch ſpezifiſcher dramatiſchen Talents; der Gegenſatz ſoll nicht einſeitig, ſondern bloßes Uebergewicht der einen oder andern Auffaſſung ſein.

Es bedarf hier keiner beſondern Beſtimmung darüber, wie ſich die vorliegende Eintheilung zu der erſten verhält, denn es leuchtet ein, daß der eine oder andere Stoff nach Beſchaffenheit oder Auffaſſung im Sinne der Charakter- oder Intriguen-Komödie behandelt werden kann. Dieſe Unterſcheidung iſt es, welche im komiſchen Gebiete an die Stelle des Gegenſatzes von Prinzipien- und Charakterdrama tritt. Die politiſche Komödie des Ariſtophanes und die moderne ſoziale kann zwar in entfernter Bedeutung Prinzipienkomödie heißen, da ſie ein Bild der Endlichkeit und Verkehrung objectiver Lebensmächte gibt, allein das Gewicht fällt doch in allem Komiſchen ſo ſtark auf das Subjective, auf die Willkür, Narrheit, Schwäche und Eitelkeit als den Grund jener Verkehrung, daß der Unterſchied dieſer Form von der ganzen übrigen Maſſe viel zu relativ iſt, um einen ſtehenden Gegenſatz zu begründen. Dagegen konnte ini ernſten Gebiete der Unterſchied von Charakter- und Schickſals-Drama keine eingreifende Bedeutung gewinnen: nur entfernt kann man eine Tragödie der grauſamen Gewalt der Verhältniſſe Schickſalstragödie nennen und was in der modernen Poeſie gewöhnlich ſo heißt, hatten wir nur als eine Verirrung aufzuführen. In der Komödie verhält ſich dieß anders, hier kann der Nachdruck der Behandlung ganz entſchieden auf die Seite des Ganges der Handlung, auf die dramatiſche Bewegung fallen. Zunächſt bildet hier ein Hauptmoment die Liſt und dieſe fließt allerdings aus dem Charakter, doch nicht aus der Tiefe der Individualität, ſondern einfach aus der untergeordneten Sphäre der Intelligenz, welche im Luſtſpiel eine natürliche Herrſchaft behauptet. Es iſt aber nicht die Liſt an ſich, ſondern ihre Kreuzung mit den frappanten Schlägen des Zufalls, was die Form des Intriguenluſtſpiels begründet. Die Zufalligkeit iſt im Komiſchen berechtigt, ihrem ganzen Umfange nach losgelaſſen (vergl. §. 150); ſie tritt an die Stelle des Schickſals. Im Tragiſchen iſt ein Schickſal, das ſich nicht aus den Handlungen entwickelt, das wie aus einem Hinterhalte dem Menſchen auflauert, ein Fehler; das Komiſche dagegen als durchgeführte Handlung, als Drama, iſt gerade ſeinem Weſen nach ein Spiel zwiſchen der Freiheit und einer Macht, die unvermuthet, unberechenbar von außen eingreift, überraſcht, neckt, völlig irrational und doch wieder wie ein kluger, neckender Dämon erſcheint, ganz ähnlich dem Verhältniſſe von Zufall und Berechnung im Kartenſpiel (vergl. St. Schütze, Verſ. einer Theorie d. Kom. S. 76). Negativ rechtfertigt ſich dieſe Macht des Zufalls dadurch, daß ſie kein ernſtliches Uebel bewirkt, poſitiv aber dadurch, daß im Komiſchen der Menſch ſelbſt als relativ unbewußt, hiemit als bloße Natur geſetzt iſt, daher er dem Naturzufall nicht zürnen kann. Nun bietet er allerdings ſeinen Verſtand auf, alle Mittel der Liſt, je feiner, deſto beſſer; zunächſt kämpft Liſt mit Unverſtand, größere mit geringerer auf der menſchlichen Seite, aber alle Kämpfenden miteinander ſchwanken zwiſchen Vernunftweſen und bloßen Naturweſen, weil die Liſt, ſo fein ſie ſein mag, eine mehr thieriſche Kraft bleibt; dieſer Kampf zwiſchen Menſch und Menſch nun wiederholt ſich im Verhältniß der Menſchen zum Zufall, dem unwillkürlich ebenfalls Liſt untergeſchoben wird. Die Unterſchiebung iſt im komiſchen Drama noch ſpezieller begründet, als im Komiſchen überhaupt, weil hier Alles Handlung und Berechnung iſt, daher ganz natürlich dieſe Auffaſſung auf den Zufall übergetragen wird, als wäre er ein Mitſpieler, der Gegner im Schachſpiele; ſie hat aber auch eine Wahrheit: was der Menſch durch den Zufall erlebt, bleibt imputabel, weil er ſich mit ſeinen Wünſchen, Gelüſten, Wollen und Berechnen ganz in das Element einläßt, worin der Zufall waltet; die eigene Zurechnung aber legt dem Zufall naturgemäß einen Zurechner unter. Alle ächten, glücklichen Luſtſpielmotive drehen ſich um einen ſchlagenden Moment des neckenden Spiels zwiſchen Berechnung und Zufall. Allein dieß Verhältniß kann auch ſo behandelt werden, daß es das Motiv bildet, um die Aufmerkſamkeit auf das Spiel des Hellen und Dunkeln, des Bewußten und Unbewußten im Innern des Menſchen hinzuleiten, und darauf gründet ſich das Charakterluſtſpiel im Unterſchiede vom Intriguenluſtſpiel. Es iſt kein Zweifel, daß daſſelbe die tiefere Seite der Komik ergreift; das Zwielicht im Geiſte, die wunderbaren Verſchiebungen und Reflexe des Vernünftigen und der Grille, des feſten, klaren Wollens und der Schwäche, des dunkeln Triebs, der Selbſterkenntniß und der Blindheit, des Sinns im Wahnſinne, des Wahnſinns im Sinne, alle die irrationalen Brüche im originellen Menſchen und die Widerſprüche des Humors: da liegt ohne Frage eine tiefere Komik, als in dem mathematiſchen Witze der Kreuzungen von Liſt und Zufall. Wir haben ſchon in der allgemeinen Erörterung der Stylgegenſätze den romaniſchen Völkern, namentlich Spaniern und Franzoſen, vorherrſchend das Talent für dieſe zweite Seite zugeſprochen (vergl. §. 908). Die ſpaniſchen Mantel- und Degenſtücke, ſo weit ſie zur Komödie gehören, ſind weſentlich Intriguenſtücke; Moliere iſt als Charakterzeichner berühmt, aber ſeine Charaktere ſind nicht Individuen, ſondern Typen, und der komiſche Accent fällt daher nicht auf verſchlungene Tiefen der Subjectivität, ſondern auf die Situation, worin der Charakter ſeine ſtehenden maskenhaften Züge entwickelt; die ganze neuere Luſtſpiel-Literatur der Franzoſen aber zeigt, daß es das Spiel der Intrigue iſt, was ihrer zierlichen Hand, ihrem diſponirenden, mathematiſch witzigen romaniſchen Geiſte beſonders anſteht. Niemals haben wir ſie in ihrer leichten, ſchwebenden Bewegtheit, ihrem heiteren Witze der komiſchen Schläge im Gange der Handlung erreicht. Witz iſt allerdings weniger, als Humor. Der germaniſche Geiſt iſt ſtets der concreteren Komik des Charakterluſtſpiels nachgegangen; von Shakeſpeare's Komödien ſind eigentlich nur die Irrungen ein Intriguenſtück zu nennen; aber Shakeſpeare hatte zum Humor, der eine komiſche Charakterwelt erfand, den leichten Witz der Compoſition einer Handlung, welche mehr oder minder Intrigue iſt, und hier fehlt es den Deutſchen. Der Grund, warum wir ſo arm ſind an Komödien, liegt zum Theil allerdings in dem Mangel einer Geſellſchaft, einer großen Tonangebenden Hauptſtadt mit der gleich fließenden Stoffquelle komiſcher Typen, komiſcher Verhältniſſe, zum Theil auch im Mangel politiſcher Freiheit, weit mehr aber in einer Einſeitigkeit des Talents, die wir zu §. 899 ſchon erwähnt haben: der deutſche Genius beſitzt alle Tiefe für die inhaltsvollere

Seite, die humoriſtiſche Charakterſchöpfung, und entbehrt die Leichtigkeit für die formellere Seite, für die Compoſition der Handlung, die ja eben irgendwie immer Intrigue ſein muß. So kommt es, daß der tiefer begabte Geiſt nichts machen kann, weil ohne Handlung kein Drama denkbar iſt, und vom leichteren überholt wird, der friſchweg eine Handlung erfindet und oft mit nichtigen, ſchablonenhaften, ſelbſt frivolen, nicht komiſchen Charakteren wie mit Rechenpfennigen witzig ſpielt, und daß wir in unſerer Armuth noch an einem Kotzebue dankbar zehren müſſen. Wir haben ähnliche Trennungen des an ſich Zuſammengehörigen in aller Kunſt, namentlich auch in der bildenden beobachtet. Es gilt auch hier, was von allem Dramatiſchen gilt, daß das Talent für die Compoſition der Handlung, wenn auch das weniger tiefe, doch das von der Gattung ſpezifiſcher geforderte iſt. Freilich dürfen wir uns mit unſerem Sinne für Charakter-Tiefe auch nicht zu ſehr brüſten, er verläuft ſich in eine fatale Neigung, das Seltſame, Grillenhafte, was auch nicht komiſche Wahrheit hat, für Tiefe der Individualität zu geben. — Der Unterſchied des Charakter- und Intriguenſtücks wird und ſoll bleiben, aber das letztere mit leeren, blos ſchematiſchen oder blos ſkizzirten Charakteren iſt hohl und das erſtere mit ſchwacher Fabel bewegt ſich nicht, klebt, wird bloßes Leſedrama.

§. 917.

Der Unterſchied der Style iſt in der Komödie von ungleich geringerer Kraft, als in der Tragödie, da die ganze Gattung vermöge der Natur des Komiſchen zum charakteriſtiſchen Style drängt. Der claſſiſch ideale äußert ſich theils durch mehr generaliſirende, typiſche Behandlung der Charaktere, theils durch phantaſtiſche Perſonificationen und Handlung, daher das Mythiſche (§. 915) eigentlich hier ſeine Stelle findet; dieſe Art der komiſchen Idealität fordert zugleich rhythmiſche Sprachform, während dem entgegengeſetzten Style die Proſa angemeſſen iſt; urſprünglich hat ſie ſich mit dem politiſchen Stoffe verbunden.

Der Styl-Unterſchied iſt ſchon in §. 906 in Beziehung auf den Uebergang von der alten zur neuen Komödie in der griechiſchen Poeſie berührt und geſagt, daß derſelbe nach der einen Seite ein Fortſchritt ſei, weil das Weſen des Komiſchen auf die ausgebildete Kleinwelt des Privatlebens führe. Es folgt dieß einfach aus der Begriffs-Entwicklung dieſer Grundform des Schönen im erſten Theile des Syſtems; der Komiker ſpezialiſirt, detaillirt, weil er das unendlich Kleine gegen das Erhabene in den Kampf führt; was durch die Würde der tragiſchen Idee auch im charakteriſtiſchen Style nothwendig gebunden und gedämpft wird, die Naturwahrheit, die Einzelzüge menſchlicher Eigenheit, die Härten der Exiſtenz und jedes geſelligen Verhältniſſes, das eben entbindet er und ſein Blick iſt ein mikroſkopiſcher. Der Gegenſatz eines charakteriſtiſchen und eines claſſiſch idealen Styles iſt daher für die Komödie ein im engſten Sinne nur relativer und Ariſtophanes ſelbſt im Vergleiche mit Sophokles ſo naturaliſtiſch und individualiſirend, als Rembrandt und Teniers im Vergleiche mit Raphael. Trotz dieſer Relativität iſt der Styl-Unterſchied vorhanden. Der §. ſetzt ihn zunächſt in die Behandlung des Charakters. Die Komödie der romaniſchen Völker hat denſelben, wie in anderem Zuſammenhang ſchon öfters geſagt worden iſt, von jeher typiſch behandelt: es ſind die Masken-artig ſcharfgeſchnittenen Figuren des zärtlichen Vaters, gutmüthigen Polterers, ſchelmiſchen und dummen Bedienten, Geizhalſes, Charlatans, Hypochondriſten, Heuchlers, Intriguanten, Renommiſten, Biedermanns u. ſ. w., die in der Schauſpielkunſt Rollen-Fächer heißen. Die Typen ſind durch ihre Einfachheit ſchlagend, entſchieden ausgeprägt wie das Bild menſchlicher Eigenſchaften in den Charakteren der Thierwelt, aber es ſind keine wahren Individuen mit der verwickelten, unausmeßbaren Vielheit von Eigenſchaften, die das wirkliche Einzelweſen, ſo beſtimmt auch Eine Eigenſchaft in ihm herrſchen mag, charakteriſiren. Dieſe Richtung des Geiſtes der romaniſchen Komödie ſtammt durch verwandte Anſchauungsweiſe und wirkliche Nachahmung von der neueren Komödie der Alten; ihre Charaktere ſind die reinen Abkömmlinge der letzteren, und dieſe, obwohl ſie in anderer Beziehung den Aufgang des charakteriſtiſchen Styls darſtellt, iſt doch in der Charakterbehandlung auf ihre Art einfach und uncolorirt wie die Statuen-artigen Geſtalten der antiken Tragödie; es ſind ungleich mehr empiriſche Züge aufgenommen, aber weit nicht ſo viele, als der porträt-artige Blick der germaniſchen Auffaſſungsweiſe ergreift und aufnimmt. Dieß läuft denn ſchließlich auf den Standpunct des mythiſchen Bewußtſeins zurück, dem doch auch die neuere Komödie des antiken Theaters noch angehört: die Gewohnheit, die allgemeinen Grundzüge des Lebens, herausgehoben aus der Verwicklung des Empiriſchen, in abſoluten Perſonen zu objectiviren, wirkt vereinfachend, nur die weſentlichen Züge entwickelnd auf die Charakterzeichnung in der Kunſt. Sie äußert ſich aber auch in der beſondern Form: in der Perſon des Narren, des Hanswurſts, der in der neueren Komödie der Griechen und beſtimmter in der römiſchen ſchon auftaucht, im Mittelalter fortlebt und in den Anfängen der modernen Komödie, wie noch heute im Volksluſtſpiel, ſeine große Rolle behauptet. An dieſer Figur kann man recht den Unterſchied der Style erkennen, denn im charakteriſtiſchen iſt Alles gegenſeitig bedingt, die Komik liegt im dialektiſchen Zuſammenhange des Ganzen und iſt an die Einzelnen nach Maaßgabe ihres motivirten Verhältniſſes zu der Handlung vertheilt, der Narr dagegen hat in der Handlung nur eine ſcheinbare Rolle und iſt eigentlich die Perſongewordene, für ſich herausgeſtellte Komik des Ganzen, ein komiſcher Gott. Neben ihm treten in der italieniſchen Volkskomödie, wo er wirklich auch noch die Maske trägt, die Masken-artigen ſtehenden Figuren des Stotterers u. ſ. w. auf. Shakespeare hat den Narren noch; er iſt aber im Luſtſpiele wirklich nicht ebenſo der Urheber des charakteriſtiſchen Styls wie im ernſten Drama; wenigſtens nur ſofern das Charakteriſtiſche in der humeriſtiſchen Tiefe der Perſonen liegt: ſeine Fabel führt nicht ſo eng in die Wirklichkeit des Lebens, als der moderne Realismus es mit ſich bringt, er liebt phantaſtiſche Situation und Handlung. — Dieß führt uns auf einen weiteren Grundzug des komiſchen Idealſtyls, wie er in ſeiner reinſten Geſtalt allerdings nur in der alten, der Ariſtophaniſchen Komödie gegeben iſt: jenes Gegenbild des Mythiſchen in der Handlung, die weſentlich wunderbar komiſch (vergl. §. 915), alſo grottesk iſt (vergl. §. 440, a.). Der neueren Zeit ſteht hiefür ſtatt des claſſiſchen Mythus der romantiſche Glauben, die Elfen-, Feen-, Zauber-Welt des Occidents und Orients, Himmel und Hölle, Engel und Teufel zu Gebote: freilich ein anderes Element, das mit einem vertieften Gemüthsleben zuſammenhängt; dennoch wird auch hier, wo es eingeführt wird und eine phantaſtiſche Fabel begründet, niemals der Grad von Detaillirung der menſchlichen Verhältniſſe eintreten können, welche der charakteriſtiſche Styl mit ſich bringt, denn alles Herausſtellen der Motive in der Form wunderbarer Perſonification führt irgendwie auf die einfachere Idealität des claſſiſchen, plaſtiſchen Styls. Wie die typiſche Charakterbehandlung und die phantaſtiſchen Motive in der Fabel ſich naturgemäß anziehen, zeigt Gozzi in der Vereinigung der italieniſchen Masken mit dem dramatiſirten Feen-Mährchen; es war der Verſuch einer Verjüngung der Volkskomödie, die in Gefahr ſtand, von dem charakteriſtiſchen Style der Kunſtdichtung (Goldoni) verdrängt zu werden, ähnlich den ſpäteren Beſtrebungen Raimund's in Wien. Es iſt wahr, daß die moderne Zeit dieſe phantaſtiſche Komödie der Volksbühne und der Verbindung von Poeſie und Muſik, der höheren komiſchen Oper und der volksmäßigen, muſikaliſchen Zauberpoſſe überlaſſen hat, daß jene Verſuche der romantiſchen Schule, auf den Spuren von Shakespeare's Sommernachtstraum und Gozzi's Stücken, keine gedeihliche Folge haben konnten (vergl. Hettner a. a. O. S. 165. 166); doch haben wir bereits die Meinung ausgeſprochen, daß die phantaſtiſch mythiſche Komik ſich unter günſtigen Verhältniſſen wieder erheben und mit großem politiſchem Stoffe verbinden könnte (auch Hettner läßt dieſe Ausſicht unbenommen, S. 176 ff.); dieß geſchah in den Bemerkungen zu §. 915 und es beſtätigt ſich nun, was dort geſagt iſt, daß die Frage über das Mythiſche in der Lehre von der Komödie nicht zu den Unterſchieden des Stoffs, ſondern des Styls gehört. — Endlich erhellt von ſelbſt, daß der claſſiſch ideale Styl, ſo weit er in der Komödie ſich entwickeln kann, rhythmiſche Sprachform mit ſich bringt; als komiſches Gegenbild der Götterwelt, das die Wirklichkeit aus den Bedingungen des proſaiſchen Zuſammenhangs heraushebt, wird er auch nach dieſer Seite der Stimmung jenen Ausdruck geben, daß wir in einer andern, als der gemeinen Welt, uns befinden. Ein Wechſel kühner Versformen wird ſich einer modernen hohen Komödie ebenſo natürlich darbieten, wie der Ariſtophaniſchen. Der charakteriſtiſche Styl ſpricht dagegen zwar nicht nothwendig, aber mit Fug und Recht, je enger er in die Zuſtände der wirklichen Geſellſchaft hereintritt, in Proſa. Er iſt und bleibt der höher berechtigte und herrſchende, genau, wie in der Malerei, ja noch um ſo viel mehr, als die Poeſie das Komiſche tiefer erſchöpfen, in ſeine engſten Falten verfolgen kann und muß.

§. 918.

Die moderne Komödie liebt, namentlich um der Bedeutung willen, die ſie der Leidenſchaft der Liebe beilegt, einen im ernſten Sinne ſpannenden und rührenden Mittelpunct und je nach der Intenſität und Ausdehnung dieſer Seite entſteht daher ein fließender Unterſchied zwiſchen Werken, die der Tragödie mit glücklicher Löſung verwandt ſind, und ſolchen, die ſich in ungetheilterer Komik bewegen (vergl. §. 914).

Es iſt hier nicht die Rede von jenem Ernſte, der den Einen Pol im Weſen des Komiſchen überhaupt und mit beſonderer Tiefe im Humor bildet, ſondern von einem beſtimmten Inhalte der Fabel, der eine Spannung für ſich in Anſpruch nimmt, die ſich Furcht- und Mitleid-erregend anläßt. Das Eindringen ſolcher Motive in das moderne Luſtſpiel iſt zunächſt aus demſelben Grunde zu erklären wie die Polymythie der modernen Tragödie: wir wollen eine colorirtere, vielfacher gebrochene, eine contraſtreichere Welt, und ſo denn auch hier eine Wirkung der Folie, eine Schärfung des Scherzes durch ernſte Unterlage. Dieß hat namentlich in der Compoſition den Dualismus von zwei Handlungen oder Gruppen zur Folge gehabt, wovon die eine die Ironie der andern iſt; eine Anlage, wie ſie die Spanier und Shakespeare nicht nur in derjenigen Gattung lieben, die wir nicht hieher zählen, nämlich im Tragiſchen mit glücklichem Ausgang, im Schauſpiele, ſondern auch im Luſtſpiele, wo denn die parodirte Seite entweder im ſtrengeren Sinn ernſtes Intereſſe in Anſpruch nimmt oder von der parodirenden wenigſtens durch erhöhende Sitte und Bildung abſticht. Der ſpeziellere Grund der Einführung rührenden Ernſtes liegt in dem unendlich vertieften Intereſſe, das die Perſönlichkeit und ihr ſubjectiver Lebensgang für den modernen Geiſt gewonnen hat; namentlich iſt es die Liebe, die für uns mit der Entwicklung des ganzen Menſchen in ſo ernſtem Zuſammenhange ſteht, daß wir uns einen ſpannenden, ſentimentalen Grundton im Luſtſpiele nicht gern nehmen laſſen. Damit iſt natürlich nicht die breite Phantaſieloſigkeit gerechtfertigt, die keinen ganzen Humor verſteht und nichts zu greifen meint, wenn ihre plumpen Finger nicht ein ſolides Stück nackter Wahrheit faſſen und eine Moral ad saccum ſchieben können; der verbreitetere Grund des in Rede ſtehenden Bedürfniſſes iſt leider dieſer proſaiſche Sinn, der die Wahrheit, daß unſere Komödie in proſaiſchen Verhältniſſen ſpielt, aber eben aus ihnen ihre komiſchen Contraſte zieht, in die Unwahrheit der Forderung eines proſaiſchen, ſtoffartig berechneten Inhalts verkehrt. Da kann freilich die Shakespeare'ſche Komödie nicht mehr verſtanden werden, die nicht nur eine Welt phantaſiereicher, flüſſiger, jeder luſtigen Grille Luft laſſender Sitte zum Schauplatz hat und daher die Tiefen der Komik aus dem ungehemmt waltenden Charakter ſchöpft, ſondern ſelbſt den ſchweren Ernſt, wo ſie ihn einführt, mit dem ganzen übrigen Inhalt in leichten, perlenden Champagnerſchaum, in ſtoffloſen Aether des Humors auflöst. — Dieß führt uns in entgegengeſetzter Richtung zu dem Puncte zurück, zu dem uns die Tragödie mit glücklichem Ausgang in §. 914 führte. Es iſt ein ſchwankender Unterſchied verſchiedener Annäherungsgrade an dieſe Form des Tragiſchen, der ſich aus jener Miſchung erzeugt und der ſich am beſten an Shakespeare's Stücken aufweiſen läßt, auf die wir zurückkommen, nachdem wir ebendort bereits geſagt, daß wir ihm nicht ſchlechthin Recht geben, wenn er eine Tragödie mit glücklichem Ausgang anders, als mit ſo ſtarker Einmiſchung des Komiſchen, daß eine Komödie entſteht, gar nicht kennt. Wir unterſuchen hier nicht, ob er im einen oder andern der folgenden Dramen nicht beſſer das Komiſche mehr geſpart und ſo das daraus gemacht hätte, was wir gewohnt ſind ein Schauſpiel zu nennen, ſondern ſagen nur, daß die verſchiedenen Stufen der Annäherung an dieſes, wie ſie hier ſich darſtellen, überhaupt möglich ſind und bleiben. Die eine ſteht durch beſondere Stärke und Ausdehnung des Ernſtes in der nächſten Nachbarſchaft des Schauſpiels; ſo der Kaufmann von Venedig, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Sturm, Cymbeline, Maaß für Maaß, das Wintermährchen. Shakespeare hat eine eigene Kraft, das Peinliche, Furchtbare, Schauerliche in ganze und anhaltende Wirkung zu ſetzen und ihm doch einen leichten, ſchwebenden Charakter zu geben, ſo daß man es von Anfang an nur wie einen böſen Traum fühlt; ein Reich des Lichtes, Gewißheit des über Dämonen ſiegenden Geiſtes, gießt ſeine Strahlen darüber aus, geſammelt in Charakteren wie Porzia. Nach dieſer Form folgt eine zweite, worin das Komiſche entſchiedener überwächst, aber ein rührender, ſentimentaler Hauptfaden hindurchgeht; hieher gehören H. Dreykönigsabend, So wie es euch gefällt, hieher auch die ganze Hauptmaſſe des neueren Luſtſpiels, nur daß kaum irgendwo das Sentimentale in jenen tiefen, fließenden, immanenten Zuſammenhang eines humoriſtiſchen Charakters geſtellt iſt wie namentlich in dem letzteren Stücke Shakespeare's und deſſen Hauptfigur, der herrlichen Roſalinde. Endlich öffnet ſich ein Feld, worin auch das Rührende vorneherein ſo leicht genommen, in ſo heitere Bedingungen hineingeſtellt iſt, daß wir uns von Anfang bis Ende in der Sphäre des reinen Spiels befinden; Shakespeare's Der Liebe Müh' umſonſt, Gezähmte Böſe, Sommernachtstraum gehören hieher. Wir enthalten uns, aus der Maſſe des Modernen weitere Beiſpiele einzureihen, aber wir wiederholen die Klage, daß uns die unendliche Poeſie der Heiterkeit abgeht, die den ſtoffartigen Ernſt des ſpannenden Theils unſerer Fabel in die leichten Lüfte der humoriſtiſchen Idealität erhöbe. Wir haben ſehr luſtige Intriguenſtücke, aber keine tief humoriſtiſche Charakterluſtſpiele, die zugleich in der Fabel ſich leicht und geiſtreich bewegten. Es iſt freilich ſchwer, die Proſa der Lebensverhältniſſe zu bezwingen, nachdem der moderne, ausgebildet charakteriſtiſche Styl ſich doch in ſie einlaſſen muß; ähnlich ſchwer wie im Roman. Shakespeare war, wie wir vorhin angedeutet, durch die gelüftete, phantaſiereiche, das Leben mit unendlichen Maskenſcherzen ſchmückende, jeder Originalität und Narrheit freien Raum gönnende Sitte ſeiner Zeit unterſtützt; das hochgeſtimmte, in allen Nerven bewegte ſechszehnte Jahrhundert hat ihm den Weg in die Seligkeit des komiſchen Olympus geöffnet, wo er mit Ariſtophanes weilt.

§. 919.

1. Der Unterſchied der **Hauptformen des Komiſchen** fordert, was die
unmittelbarſte und einfachſte derſelben betrifft, eine beſondere Neben-Eintheilung,
welche ſich darauf gründet, daß im Gebiete der Komödie die naive Poeſie eine
dauernde Rolle ſpielt: das **Volksluſtſpiel** bewegt ſich rein auf dem Boden
des **Burlesken**, die **Kunſtpoeſie** iſt ihm fremder, am meiſten hält ſie ihn
2. in einer Gattung kleineren Umfangs, der **Poſſe**, feſt. Im Uebrigen zieht ſich
dieſe Form des Komiſchen wie die des **Witzes** und des **Humors** in unbeſtimmbaren
Verhältniſſen durch die verſchiedenen Arten der Komödie, wie dieſelben
nach den andern Eintheilungsgründen ſich unterſcheiden, und es läßt ſich
nur ſo viel aufſtellen, daß das Intriguen-Luſtſpiel mehr Sache des Witzes,
das Charakter-Luſtſpiel mehr Sache des Humors iſt und daß, was den Stylgegenſatz
betrifft, der letztere ſeine entſchieden angewieſene Stelle in der phantaſtiſchen
Fabel der idealkomiſchen Richtung hat und eben hier zugleich in der
Form des Burlesken ſich ausſpricht (vergl. §. 214).

1. Hier, wo es ſich von der Anwendung der großen Unterſchiede des Komiſchen auf die Eintheilung der Komödie handelt, müſſen wir noch einmal auf die Volkspoeſie zurückkommen. Wir haben ſie im Epos, in der lyriſchen Dichtung thätig und am entſchiedenſten in der letzteren ihr Feld behaupten geſehen; aber auch das Drama iſt ihr nicht verſchloſſen, der natürliche Spieltrieb als ſubjectiver Nachahmungstrieb (§. 515, ^{1}.) kommt ihr hier zu entſchieden zu Hülfe, als daß ſie nicht der kunſtmäßigen Poeſie ihre naiven Erzeugniſſe voranſchicken ſollte. Die Myſterien waren die Vorläufer der modernen Tragödie, die Faſtnachtsſpiele der Komödie. Allein auf jenem Felde konnte ſich die naive Dichtung neben der entwickelten Kunſtpoeſie nicht fortbehaupten; im ernſten Gebiete kennt das Volk keine andere Idealität, als die mythiſche, und bringt es nie vom halb Epiſchen zum ächt Dramatiſchen; die Hoffnungen, die man an die Feſtſpiele im bairiſchen Gebirge knüpfte, waren irrig. Dagegen hat gerade das Volk den rechten Sinn der Realität für das Komiſche und der Vorgang ſeiner naiven Erzeugniſſe in dieſem Gebiete war ungleich wichtiger und fruchtbarer, als der im ernſten; daher hat ſich neben der Komödie der Kunſtpoeſie und ihrem Theater das Volksluſtſpiel mit der Volksbühne mitten in den Städten erhalten längſt nachdem die erſtere recht in Oppoſition gegen ſie und ihren Cynismus die feinere Komik ausgebildet hatte. Es bewegt ſich naturgemäß im greiflich Komiſchen, wie wir es in §. 188 ff. dargeſtellt haben, und an dieſe Form knüpft ſich daher die hier erwachſende Neben-Eintheilung der Komödie. Wir haben dem derben Geiſte des Poſſenhaften ſein gutes Recht zuerkannt und die Komödie der Bildung dürfte ſich an dieſer Quelle recht wohl erfriſchen, Geiſt des geſunden und ungetrübt heiteren Lachens ſchöpfen, wie die lyriſche Poeſie ächtes Gefühl aus dem Brunnen des Volkslieds. Die Objectivität des Naiven geht hier ſo weit, daß die Rede entbehrlich wird und die Pantomime hinreicht; die alten italieniſchen Scherze des Pierro, Arlechino, Pantalone, der Colombine u. ſ. w. haben ſich gerade darum auch wirklich am reinſten in ihrem Element erhalten, denn mit der Rede ſind viele zerſetzende Stoffe in das Volksluſtſpiel eingedrungen, wie S. Carlino in Neapel, die Volkstheater in Wien allerdings leidig beweiſen. Raimund führte Romantik, directe Moral, Politik, Sentimentalität hinein, blieb aber in den Grundlagen noch ächt volksthümlich komiſch, mit Neſtroy und And. aber beginnt die Gemeinheit und die Corruption. — Wir haben im erſten Theile das naiv Komiſche durch den Namen Poſſe bezeichnet; der §. ſetzt dafür nur darum den Namen Burleske, weil im gegenwärtigen Zuſammenhang der erſtere eine beſondere Form bezeichnet, und zwar diejenige, welche im Gebiete der Kunſtpoeſie am verwandteſten dem Volksluſtſpiele gegenüberſteht. Es iſt eine kleine Form, die gewöhnlich einer Tragödie oder einer Komödie mit rührendem Mittelpunct an Einem Theater-Abende nachfolgt, die Farce der Franzoſen und von dieſen mit beſonderer Zierlichkeit angebaut. Sie verhält ſich wie die Novelle zum Romane, ſie entwickelt mit ſchlagender Kürze eine komiſche Situation. Sie mag dieſelbe aus den raffinirten Zuſtänden der modernen Geſellſchaft nehmen: auch dieſe laden ſich in unendlichen Verlegenheiten, Contraſten aus, die ſich derb in der Körperwelt niederſchlagen, und davon handelt es ſich, denn die Poſſe ſpielt eben wegen ihrer Kürze nothwendig in dem Elemente der greiflichen Komik, des Burlesken, und liebt denn bei aller Kunſtform der Behandlung auch vorneherein in der Fabel den Boden der ſinnlichen Contraſte. Ihr entſpricht das Satyr-Drama der Alten. Es war vom Volke gefordert, das ſich die Luſt des Dionyſos-Feſtes nicht ganz durch die Tragödie nehmen laſſen wollte, ſondern eine Erholung von ihrem ſtrengen Ernſte bedurfte, und dieſe Bedeutung hat auch die moderne Poſſe. Das Komiſche iſt unendlich mehr, als bloße Erholung, aber es iſt doch weſentlich auch Erholung, und wenn der deutſche Ernſt es verſchmäht, jener wehmüthigen Beruhigung, welche im Schluſſe der ächten Tragödie liegt, noch das derbe Gelächter folgen zu laſſen, ſo mag er doch dem leichteren franzöſiſchen Blute darum, weil es ſolche Abſpannung liebt, ſo wenig zürnen, als dem griechiſchen.

•. Im Uebrigen kann der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen keine Eintheilung begründen; die verſchiedenen Arten der Komödie, wie ſie ſich uns nach andern Eintheilungsgründen ergeben haben, ſtellen ſich ſämmtlich bald mehr auf dieſen, bald mehr auf jenen Boden, und Beſtimmteres läßt ſich nur ſo viel ſagen, was übrigens ſchon in unſern frühern Erörterungen mehrfach von ſelbſt hervorgetreten iſt: das Intriguenſpiel mit ſeinen Schachzügen gehört mehr dem Witze, das Charakterſpiel, nur nicht jenes, das den Charakter typiſch behandelt wie Moliere, dem Humor an. Daß der hochkomiſche Styl, wie er ſich bei Ariſtophanes mit dem politiſchen Stoffe verbunden hat, im großartigen mythiſchen Wahnſinn ſeiner Fabel humoriſtiſch iſt, haben wir ebenfalls ſchon früher ausgeſprochen; daß aber der Humor gern in die Poſſe heruntergreift, die Keckheit ſeiner Weltverkehrung in ihre Form gießt und ſie ſo zur Grotteske auftreibt, iſt in §. 214 gezeigt.

§. 920.

Dem Werthverhältniſſe nach ſteht die Komödie inſofern über der Tragödie, als ſie freiere, in Gemüthsgleichheit über dem Gegenſtand ſich erhaltende Subjectivität fordert und das Erhabene, das den Inhalt der Tragödie bildet, als das eine ihrer Momente mitumfaßt. Allein in dieſer Stellung wird das Erhabene nur von einer Seite, der verſtändigen, beleuchtet und kommt nicht zur Entwicklung, die Gemüthsfreiheit aber ohne die Aufgabe, in der Gewalt der ſubſtantiellen Aufregung Stand zu halten, wird leicht zur Inhaltsloſigkeit oder zum grillenhaften Spiele der willkürlichen Subjectivität.

Man muß ſich natürlich auch hier hüten, ein abſtractes Verhältniß von Geringer und Beſſer anzunehmen, auch hier wohl bedenken, daß der Gewinn im Fortſchritte zu einer reicheren Stufe immer zugleich Verluſt iſt.

Schiller (Ueber naive und ſentimentale Dichtkunſt S. 256 ff.) ſpricht den Vorzug der Komödie in folgenden Sätzen aus: „die Tragödie fordert das wichtigere Object, die Komödie das wichtigere Subject; dort geſchieht ſchon durch den Gegenſtand viel, hier nichts durch ihn und Alles durch den Dichter. Den tragiſchen Dichter trägt ſein Object, der komiſche muß durch ſein Subject das ſeinige in der äſthetiſchen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu ſo viel eben nicht gehört, der andere muß ſich gleich bleiben, er muß alſo ſchon dort ſein und dort zu Hauſe ſein, wohin der Erſtere nicht ohne einen Anlauf gelangt. Es iſt der Unterſchied des ſchönen und des erhabenen Charakters: dieſer iſt nur ruckweiſe und nur mit Anſtrengung frei, jener iſt es mit Leichtigkeit und immer. — Die Tragödie iſt beſtimmt, die Gemüthsfreiheit, wenn ſie durch einen Affect gewaltſam aufgehoben worden, auf äſthetiſchem Wege wieder herſtellen zu helfen; in ihr muß daher die Gemüthsfreiheit künſtlicher Weiſe und als Experiment aufgehoben werden; in der Komödie dagegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemüthsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödiendichter ſeinen Stoff immer praktiſch, der Komödieendichter den ſeinigen immer theoretiſch, jener muß ſich vor dem ruhigen Räſonnement in Acht nehmen, dieſer muß ſich vor dem Pathos hüten und immer den Verſtand unterhalten; jener zeigt alſo durch beſtändige Erregung, dieſer durch beſtändige Abwehrung der Leidenſchaft ſeine Kunſt. Das Ziel der Komödie iſt einerlei mit dem Höchſten, wonach der Menſch zu ringen hat, frei von Leidenſchaft zu ſein, immer ruhig um ſich und in ſich zu ſchauen, überall mehr Zufall, als Schickſal, zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“ — Schiller hat nicht bemerkt, daß dieſe Sätze in Einem Zuge mit der Behauptung auch deren Einſchränkung enthalten. — Daß zunächſt die Komödie in gewiſſem Sinn höher ſteht, folgt für uns prinzipiell aus dem innerſten Weſen des Komiſchen, wie es in der Metaphyſik des Schönen entwickelt iſt. Das Komiſche hat ſich erwieſen als Act der reinen Freiheit des Selbſtbewußtſeins, das den Widerſpruch, womit alles Erhabene behaftet iſt, ſich in unendlichem Spiel erzeugt und auflöst. Es enthält alſo das ſchlechthin Große, welches eben das Tragiſche iſt, als das eine Moment ſeines Prozeſſes in ſich, hat ſomit mehr, iſt darüber hinaus. Man kann ſo zunächſt immerhin ſagen, das Tragiſche ſei ſtoffartiger, in dem allgemeinen Sinne nämlich, daß der Dichter von der Wucht eines Geſetzes hingenommen ſei, das, aus einer Welt aufgewühlter Leidenſchaft aufſteigend, furchtbar, obwohl gerecht, durch die Welt geht und keinen Vollgenuß des Lebens, keine ſubjective Genüge geſtattet. Die Leichtigkeit und Freiheit des von dieſer Schwere entbundenen Geiſtes, der in der Komödie waltet, gleicht jener, die wir bei dem epiſchen Dichter gefunden haben; es iſt das verwandte freie Schweben über den Dingen, deren Gegenſätze, von ſolcher Höhe, mit ſo gelöstem Sinne betrachtet, gleich werden. Allein in der Verwandtſchaft ſteht die geiſtige Freiheit des Komödien-Dichters um ſo viel höher über der des epiſchen, als ſie mitten in der ergreifenden Gegenwärtigkeit der dramatiſchen Handlung ſich zeigt, im Elemente der Erſchütterung ſich behauptet. Die ſchwere, ſubſtantielle Aufwühlung der Tragödie hat ſie hinter ſich, die Form der Spannung hat ſie behalten und bewahrt in ihr den ungetrübten Gleichmuth. Die Komödie gehört daher auch dem ſpäteren Alter männlicher Reife, das aus Stürmen zur Ruhe und Heiterkeit gediehen iſt, von keiner Gewalt der Erfahrung aus dem Gleichgewichte gebracht wird und mit klarem, heiterem Blicke Großes und Kleines als die ungetrennten Seiten Eines Weltweſens erfaßt. Allein der Fortſchritt iſt auch Verluſt, die Leichtigkeit und Freiheit wird bei näherem Anblick ſelbſt wieder einſeitig. Sieht man auf die Tragödie zurück, ſo darf der Dichter doch natürlich nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes ſich ſtoffartig verhalten. Schiller ſtellt zwei Sätze, die einer Vermittlung bedürfen, ohne ſolche nebeneinander: nach dem einen ſcheint die Tragödie Pathos und Affect unmittelbar aus ihrem Inhalte zu empfangen, nach dem andern iſt es nur des Dichters freier Kunſtzweck, Experiment, daß er die Gemüthsfreiheit aufhebt, um ſie wieder herzuſtellen. Das Wahre wird ſein, daß gleichzeitig ein aus dem Stoff aufſteigender pathetiſcher Schwung und eine freie Beherrſchung deſſelben und Leitung zum Kunſtziele zuſammentreffen müſſen. Dem unreifen Jüngling ſcheint jener Schwung leicht das Ganze der poetiſchen Begeiſterung, aber die ächte Ironie iſt ihre andere, wichtigere Seite. Wenn wir nun vom epiſchen Dichter ſagten, er habe ſeine Ruhe noch nicht auf dem ſtürmiſchen Meere bewährt, ſo gilt vom komiſchen Dramatiker, daß er ſie *nicht mehr* auf dieſem Schauplatz bewähre; oft, weil er es nicht will, oft auch, und, ſo lang er es (durch Tragödieen) nicht gezeigt hat, immer vielleicht, weil er es nicht kann. Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragiſche in ſich, aber nur um es, noch ehe es ſich entwickelt, an ſeiner Einſeitigkeit zu faſſen und in ſein Gegentheil mit plötzlichem Umſchlag überzuführen. Sie muß verhüten, daß wir uns in ſeinen Ernſt vertiefen, ſie darf daher alles Erhabene nur von der Seite des Verſtandes auffaſſen, wie in §. 179 gezeigt iſt und auch Schiller weiß. Der Humor gründet tiefer, als der Witz, er hat eine Wärme, ein Pathos zur Vorausſetzung, aber auch er eilt von dieſer Vertiefung fort zu der blos theoretiſchen Auffaſſung, wie Schiller es nennt, er muß es, um die Verkehrung alles Erhabenen als bloße Ungereimtheit, Narrheit belächeln zu können. Die Leichtigkeit iſt alſo um den Preis erkauft, daß das, was den großen Inhalt des ernſten Drama bildet, wirklich auch zu leicht genommen wird; jetzt, dießmal, auf dieſem Standpuncte mit Recht, aber nicht mit Recht, wenn man das ganze Schöne im

Auge hat, das auch den andern Standpunct fordert, welcher in die reine Form den ethiſchen Ernſt einſchließt. Es iſt im Erhabenen, ſagt §. 229, dem ganzen Schönen ein Unrecht geſchehen, indem das Moment der Sinnlichkeit, Einzelheit, Gegenwärtigkeit negirt wurde; das Komiſche iſt auch ein Unrecht, indem es die Idee negirt. Die humoriſtiſche Subjectivität weiß ſich als Hort und Bürge der Idee, nur darum wagt ſie, in jeder Geſtalt ſie zu verflüchtigen und aufzulöſen, aber ſie behält ſich ebendarum die wahre Wiederherſtellung derſelben ſtets nur vor, iſt mit keiner Wirklichkeit derſelben zufrieden, gönnt keiner, ſich auszubreiten. Und das iſt der gute, der höchſte Fall. Verbirgt ſich unter dem ſubſtantiöſen Pathos der Tragödie leicht die überſchauende Weisheit und den Stoff beherrſchende Ironie, lockt daher dieſe Dichtart Geiſter an, die es nie über das Pathologiſche bringen, ſo iſt die leichte Luſt der Komödie auch das Element für die windigen Geiſter, für die leere Subjectivität im ſublimeren und im niedrigeren Sinne: jene kennt nicht den Ausgangspunct vom Ernſt im komiſchen Prozeſſe, verflüchtigt geiſtreich Alles im Schaum des inhaltsloſen Spiels, wie unſere Romantiker es als Prinzip aufgeſtellt und geübt haben; was ſie noch Stoffartiges bewahrt, iſt die reine Grille, die Caprice, die ſo wenig komiſch, als ernſt motivirt iſt; dieſe zerrt an den Lachmuskeln um jeden Preis und meint, das Komiſche dürfe gemein ſein, weil es ſich mit dem Gemeinen befaſſen muß. Da verlangt die poſitive Idealität des Ernſtes wieder ihr volles Recht und man ſehnt ſich, daß ſie mit dem ſtrengen Antlitz unter die Narren trete. Shakespeare hat in ſeiner letzten Periode nur Komödieen mit beſonders ſtarker Grundlage des Ernſtes geſchrieben: Cymbeline, Wintermährchen, Sturm, Maaß für Maaß (die gallige Satyre Timon von Athen nicht zu rechnen); aber, was wichtiger iſt, er hat den Hamlet vollendet, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Makbeth, Othello gedichtet, gedankentief, ſtahlhart, gedrängt und geſättigt von finſterer Kraft und furchtbarem Schickſalsgefühle, doch aber ohne die Freiheit des Gemüths in die Gewalt des Affects zu verlieren und ohne ſtoffartige Bitterkeit in der Schlußempfindung.

Anhang zur Lehre von der dramatiſchen Dichtkunſt.

Die Schauſpielkunſt.

§. 921.

Die Dichtkunſt hat die ſichtbare und hörbare Welt nur der innern Vor- 1.
ſtellung wieder eröffnet. Bis zur vollen Gegenwärtigkeit, aber zunächſt in derſelben
Grenze, iſt dieß im Drama geſchehen; hier aber wird dieſe Grenze nothwendig
durchbrochen, die innere Gegenwart geht in die äußere, ſinnliche über,
indem die lebendige Perſönlichkeit mit den Mitteln der Darſtellung für das
Auge und Ohr, Action und Declamation, als Material herbeigezogen wird,
um das Werk der Poeſie zur Anſchauung zu bringen. Die Schauſpielkunſt,
welche dieß leiſtet, iſt zwar blos anhängend, aber, weil die Reproduction des
Dichtwerks productiv künſtleriſchen Geiſt fordert, die höchſte unter den anhängenden
Künſten. Ihre Geſchichte zeigt in entſchiedener Geſtalt den Gegenſatz 2.
des direct idealen und des charakteriſtiſchen Styls.

1. Daß nicht bloß die ſichtbare, ſondern auch die hörbare Welt von der Dichtkunſt für die innere Vorſtellung wieder aufgethan iſt, muß hier ausdrücklich noch aufgenommen werden. Dieſe Kunſt ſpricht, aber ſie ſpricht nicht nur ſelbſt, ſondern führt uns durch ihr Sprechen das Sprechen der dargeſtellten Perſonen vor und bringt uns überhaupt die Tonwelt vor den inneren Sinn. Nur in der lyriſchen Form fällt das Sprechen als Vehikel der Kunſt und als Inhalt, den dieſes Vehikel uns mittheilt, einfach zuſammen, denn der Dichter ſpricht hier im eigenen Namen; das Epos meldet uns vom Sprechen und von Tönen, und kann allerdings, doch iſt dieß nicht weſentlich und nothwendig, die Perſonen auch in directer Rede ſprechend einführen; in der dramatiſchen Dichtkunſt dagegen ſpricht der Dichter als objectiv gewordenes, in ſeine Perſonen auseinandergelegtes Subject ſo, daß man vielmehr nur dieſe vernimmt und daß ſie gegenwärtig ſprechend die Handlung erwirken. Dieß Alles alſo zunächſt nur für die innere Vorſtellung. Die Poeſie hat auf alle Sinnenwirkung, bis auf das

dünne Band des (zunächſt nicht mimiſchen, nicht künſtleriſchen) Vortrags verzichtet. Was dadurch gewonnen iſt, haben wir geſehen; aber der unendliche Gewinn iſt auch ein weſentlicher Verluſt. Das Schöne will auf die wirkliche, eigentliche Sinnlichkeit, nicht blos auf die innere wirken, es will ſein, die Kunſt iſt nicht umſonſt höhere Einheit des Naturſchönen und der Phantaſie. Die Poeſie kann nicht aus ſich ſelbſt das Band mit der wirklichen Sinnlichkeit wieder aufnehmen, ſie bewegt ſich rein in der innerlich gewordenen, ideal geſetzten; ſie muß ſich, wenn ſie den Schritt thun will, anhängend, aber doch innig mit andern Formen verbinden. Gegeben aber iſt der Schritt auf der Spitze der Dichtkunſt, im Drama. Die innerlich vorgeſtellte Gegenwärtigkeit iſt hier ſo ſtark, ſo voll bis an die Schleuſe gedrängt, daß ſie mit Macht durchbrechen, ſich auch als äußere erſchließen muß. Geſchichtlich verhält ſich dieß ſogar ſo, daß das Drama als Dichtwerk aus der ſinnlichen Darſtellung, der Mimik, zunächſt als Spiel des ſubjectiven Nachahmungstriebs, auf den wir (§. 919 Anm. 1.) ſchon zurückgewieſen haben, erwachſen iſt; nur hindert dieß nicht, die wirkliche dramatiſche Poeſie als das logiſch Vorausgehende hinzuſtellen, das als beſtimmendes Subject eines Ganzen das Element, aus dem es naturaliſtiſch erwachſen iſt, ſich künſtleriſch nachbildet und zu ſich heraufnimmt. Wir haben in der Lehre vom Weſen der dramatiſchen Poeſie durchaus die gegenwärtige Lebendigkeit der Handelnden als Grundbegriff aufgeſtellt und doch die wirkliche Aufführung noch ausgeſchloſſen. Dieß war wiſſenſchaftlich nöthig, um die Begriffe in ihrem Unterſchiede rein zu halten, und die Forderungen der Gattung laſſen ſich feſt begründen, wenn auch nur an die Schaubühne in der Phantaſie der Leſer gedacht wird. Nun aber iſt es Zeit, es auszuſprechen, daß hiemit die Gegenwärtigkeit auf dem Puncte der äußerſten Reife und Sättigung angekommen iſt, wo ſie zur äußern werden muß. Die blos innere Schaubühne leidet wieder an den Mängeln der bloßen Phantaſie vor der Kunſt, für den Leſer wie für den Dichter. Wir haben geſagt, es ſtelle ſich der dramatiſche Charakter mit greiflicher Deutlichkeit vor unſer inneres Auge; aber dabei war von dem Maaßſtabe der Deutlichkeit abgeſehen, den die wirklich ſinnliche Erſcheinung abgibt. Erſt durch dieſe, erſt in der Aufführung erkennt Dichter und Zuſchauer die Lücken und Mängel des erſt noch innerlichen Phantaſiebildes. Die Execution iſt deſſen Probſtein, ja, wie alles Material durch ſeine feſten Bedingungen (vergl. §. 518, 1.), ein auf die Erfindung rückwirkender, durch die an ihm gemachten Erfahrungen Motive hervorrufender Hebel. Es iſt bekannt, wie manche große Charakter-Rollen in Berechnung für beſtimmte Schauſpieler geſchaffen ſind; namentlich erkennt der Dichter ſelbſt an der wirklichen Aufführung erſt, was ächt dramatiſch, d. h. ſchlagend, packend iſt. Die dramatiſche Poeſie kann nur an einem Orte gedeihen, wo Theater iſt. Die Entfremdung von der

Bühne, die Einſchließung in die Studirſtube und an den Theetiſch hat uns, und zwar vor Allem uns innerliche Deutſche, mit der Fluth der bloßen Leſedramen beſchenkt. So nennen wir das Drama, das entweder Seelenleben mit zu wenig Handlung darſtellt oder Handlung in raſcher, abgebrochener, die äußern Bedingungen der Bühne überſpringender Folge, oder beides miſcht, wie Göthe's Fauſt. Es wird immer ſolche Dramen geben und darf ſie geben; die Poeſie hat Manches dramatiſch zu ſagen, was ſich den Schranken und der Flüſſigkeit der Bühnendarſtellung nicht fügt, aber das Ueberhandnehmen dieſer Gattung weist bedenklich auf den Ueberſchuß an Reflexion in unſerer Zeit. Das reale Leben des Drama's ſchwankt aber um den Pol, auf welchem geiſtige Tiefe und Bühnenhaftigkeit zuſammenfallen, ſo, daß nicht weniger maſſenhaft auf dem andern Extrem eine Literatur ſich ausbreitet, die auf Koſten der geiſtigen Tiefe bühnenhaft wirkt, und hier beſonders iſt der ſchwache Punct dieſer Dicht-Art, wie die epiſche den ihrigen in der platten Unterhaltungsliteratur und in der ermüdenden didaktiſchen Breite hat. Die Kräfte ſind ſo vertheilt, daß tiefere Geiſter oft nicht verſtehen, was wirkt, und die Andern, die es verſtehen, keine Tiefe, keinen Gehalt haben. Doch auch hier muß man billig ſein: auch Bühnendramen ohne bleibenden Anſpruch an Gediegenheit des Textes muß und darf es immer geben, die Fürſten müſſen ihr Gefolge haben, die Bühne will leben und kann nicht lauter Claſſiſches auf ihr Repertoire ſetzen.

Die Schauſpielkunſt iſt blos anhängend, weil ſie lebendigen Stoff als Material verwendet (§. 490). Es iſt derſelbe Stoff wie in der darſtellenden Gymnaſtik und der Orcheſtik, nämlich die eigene Perſon des Darſtellenden, zwar in ungleich größerem Umfang und ungleich vielfältigerer, geiſtigerer Anwendung ihrer Ausdrucksmittel, als in dieſen Künſten, aber nur um ſo fühlbarer den Störungen, Zufällen, Unangemeſſenheiten des Naturſchönen ausgeſetzt: dieſelbe Geſtalt, Stimme, Phyſiognomie ſoll abwechſelnd für die verſchiedenſten Charaktere als Material dienen, die Perſon iſt dabei abhängig von ihren Stimmungen, Körperzuſtänden u. ſ. w. Ja die ungleich tiefere und ausgedehntere Bedeutung, worin hier die eigene Perſon als Darſtellungsmittel verwendet wird, iſt gerade der Grund, warum der Schauſpielerſtand ſo lange gegen die öffentliche Mißachtung zu ringen hatte: denn um jederlei Ausdruck an ſeiner Geſtalt zu zeigen, muß ſich der Mimiker in jederlei Charakter und Stimmung künſtlich verſetzen, muß den Zuſtand, in den er ſich ſo verſetzt hat, durch den vollen Schein äußerer Zeichen darſtellen, die ſonſt durchaus unwillkürlich und unbewußt den wirklichen, nicht nachgeahmten Zuſtand begleiten, und ſo liegt es nahe, den äſthetiſchen Standpunct mit dem moraliſchen zu verwechſeln, den Künſtler als handwerksmäßigen Lügner anzuſehen, der die Gewohnheit, Stimmungen auszudrücken, in die er ſich nur mit Abſicht hineinverſetzt, auch auf ſein

Leben außer der Kunſt übertrage: man denkt, er habe zu oft geweint, gelacht u. ſ. w. auf der Bühne, als daß man ſein Weinen und Lachen außer derſelben für Wahrheit nehmen könnte. Es iſt zunächſt richtig, daß die Verſetzung des Schauſpielers in die Stimmungen ganz anderer Natur iſt, als die des Dichters (wie des Bildhauers, Malers, Muſikers); bitterer, ſtoffartiger Ernſt iſt es natürlich auch dieſem mit dem Zuſtande nicht, den er uns darſtellt, er iſt darin und er ſchwebt doch frei darüber; die dramatiſche Dichtung ſetzt mit doppelter Stärke dieß Schweben voraus, weil ſich da der Poet in verſchiedene Charaktere direct und abwechſelnd verwandelt, allein derſelbe fingirt nicht mit der vollen Stärke ſinnlicher Gegenwart, als ſei der dargeſtellte Zuſtand der ſeinige, er tritt nicht vor uns hin und gibt die ganze Wärme der Unmittelbarkeit des Zuſtandes vor, als durchdränge derſelbe ſein Weſen bis auf jeden Nerv; der Schauſpieler thut es und darum fällt auf die künſtleriſche Abſicht und Verſetzung, womit er es thut, ein geſchärfter Accent des bloßen Scheins. — Im Verhältniſſe zum Dichter liegt nun die andere Seite der Abhängigkeit, wodurch die Schauſpielkunſt zur blos anhängenden wird: der Inhalt der Darſtellung iſt von jenem vorgezeichnet, der Schauſpieler kann als ſolcher nicht zugleich der Erfinder ſein, denn er kann ja in einer Handlung nur Einen Charakter, ein Glied derſelben darſtellen, nicht ſein Subject, wie der Dichter im Acte ſeiner Phantaſie, in viele zerlegen und verwandeln (daß ein Schauſpieler oft mehrere Rollen in einem Stück übernimmt, wäre lächerlich hier geltend machen zu wollen). Es iſt bekannt, wohin das Schauſpiel durch Improviſiren verſinkt. Eben hier liegt nun aber auch der Punct, von dem die Ehrenrettung der Schauſpielkunſt ausgeht. Um die Schöpfung des Dichters in den vollen Schein der Wirklichkeit zu überſetzen, muß ihm der Mime, wie Eckhof ſagt, „in das Meer der menſchlichen Geſinnungen und Leidenſchaften nachtauchen, bis er ihn findet". Hier iſt eine Reproduction gefordert, wie in keiner blos nachbildenden, vervielfältigenden, exequirenden Kunſtübung, eine Reproduction, die zur Production wird. Hat der Schauſpieler dem Dichter in ſeinen Geiſt, ſo hat er ihm auch in ſeinen Gehalt, ſeinen Ernſt, ſeine Idealität nachzutauchen und es gilt nichts Geringeres, als den hohen Zweck, Menſchen, Menſchenleben, Menſchenſchickſal darzuſtellen. Er bildet auch nicht blos nach, er entwickelt, ergänzt, füllt aus; neben dieſer Erfüllung, dieſer Herausführung in die volle Farbe erſcheint das Werk des Dichters wieder als bloßer Entwurf, iſt, wie wir geſehen, blos innerliches Phantaſiebild, dem es an Fülle und Schärfe fehlt. Der ächte dramatiſche Dichter rechnet auf dieſe Ergänzung, führt nicht bis in's Kleinſte aus, läßt Einzelnes relativ ſkizzenhaft, ſchneidet dem Schauſpieler die Selbſtthätigkeit nicht ab. Der Act der Verſetzung in das Werk des Dichters fordert alſo in erſter Linie verwandtes Genie, Intuition; dazu aber den Ernſt und Fleiß des Denkens, des Einarbeitens, und derſelbe hat ſich nicht nur auf die einzelne Rolle, ſondern auf das Ganze zu erſtrecken, denn ſie iſt Glied des Ganzen, und auf dieſes muß alſo auch die geniale Intuition ſich ausbreiten: der Schauſpieler muß die Idee ſeiner Rolle ebenſoſehr aus der Idee des ganzen Drama, als aus dieſer ſelbſt ſich erzeugen. Hier liegt denn zugleich ein weſentliches Moment der Kunſtmoral für dieſen Stand: die Pflicht der Einreihung in das Ganze, der Unterordnung unter daſſelbe, die Bezwingung der Eitelkeit im Dienſte des Ensemble. Zwiſchen dem geiſtigen Eindringen in die Rolle und der Ausführung liegt nun die Nothwendigkeit eines umfaſſenden Studiums des hiehergehörigen großen Gebietes des Naturſchönen: des phyſiognomiſchen, pathognomiſchen Ausdruckes (vergl. §. 338 ff.), des Menſchenlebens überhaupt im weiteſten Sinne. Der Schauſpieler, welcher der Reflexion mehr, als dem Talente, verdankt, ſetzt Einzelzüge aus den Erwerbungen dieſes Studiums muſiviſch zuſammen, dem genialen ſchießen dieſelben von ſelbſt organiſch an das mit Einem inneren Wurfe der Phantaſie dem Dichter nachgeſchaffene Charakterbild an, und die Mühe des Denkens und Uebens iſt getragen von dem magiſchen Zuge dieſes Schauens. — In der wirklichen Ausführung iſt das nächſte Moment die Herſtellung der ſog. Maske; es iſt von Wichtigkeit, weil es hier gilt, der Schauſpielkunſt im Mittelpunct ihrer Schwäche, der Incongruenz der lebendigen Perſönlichkeit zu dem geiſtigen, concret gedachten Bilde des Dichters, mit allen Mitteln der Kleidung, Behandlung der Haare u. ſ. w. nachzuhelfen. Was aber von Unangemeſſenheit zurückbleiben mag, wird durch ächte Kunſt im wirklichen Spiele momentan verwiſcht; denn der fortgeriſſene Zuſchauer erzeugt ſich das Bild der Erſcheinung aus dem geiſtigeren Theile der Darſtellungsmittel und die Phantaſie hat die wunderbare Fähigkeit, darüber wirklich die Geſtalt anders, namentlich heroiſch größer zu ſehen, als ſie iſt. Dieſe geiſtigeren Mittel beſtehen denn in der Activität der Geſtalt für Auge und Ohr, Action und Declamation: jene umfaßt Geſichts-Ausdruck, Geſticulation der Hände, Bewegung der Füße und des ganzen Körpers, wobei das Verweilen in einer Geſte, das Verhalten in der Ruhe ſo weſentlich iſt, als die Reihe der wirklich bewegten Momente, das ſtumme Spiel ſo wichtig, als das mit der Rede verbundene; dieſe erhebt die unendliche Tonwelt der Sprache nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Beſchleunigung und Langſamkeit zum künſtleriſchen Ausdruck des Charakters und jeder ſeiner innern Bewegungen. Die letztere Unterſcheidung iſt namentlich für den Schauſpieler wichtig: der Charakter bleibt ſich im Wechſel der Stimmungen und Affecte gleich, ſein ſtehendes Gepräge ſoll aber ebenſowenig den letztern ihre momentane Gewalt und Wärme entziehen, als von denſelben überwachſen und aus den Fugen ſeiner Grundzüge getrieben werden. Die Deutſchen ſind beſſere Darſteller des (ächt individuellen) Charakters, Italiener und Franzoſen der Leidenſchaft. Wir müſſen uns verſagen, den ganzen Reichthum wichtiger Begriffe und Beobachtungen zu entwickeln, der in den hier angedeuteten Hauptſeiten der Darſtellungskunſt eingeſchloſſen liegt, verweiſen ſtatt deſſen auf Rötſcher: „Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihrem organiſchen Zuſammenhang wiſſenſchaftlich entwickelt“ und bemerken nur noch, daß vermöge der Aufgabe des Ensemble der einzelne Mime auch das Einzelne ſeiner Mittel auf die Zuſammenwirkung mit den andern zu berechnen hat: die Lehre von der Schauſpielkunſt hat es weſentlich auch mit dem Einklange des Zuſammenwirkens zu thun, nicht nur im tieferen Sinne, ſondern im Heraustreten für das Gehör und namentlich für das Auge in der Gruppirung des Perſonals und ihrem Wechſel. — Iſt es nun allerdings wahr, daß die Gewohnheit der Verſetzung in Charaktere und Stimmungen und der künſtlichen Annahme des vollen, unmittelbaren Scheins dieſer Verſetzung eine Gefahr mit ſich bringt, den Menſchen auszuhöhlen, auf den eiteln Schein zu ſtellen, ſo hat der ächte Mime in dem hohen und würdigen Begriffe der Bedeutung ſeiner Kunſt, eine Interpretinn der Dichtkunſt und durch ſie der ewigen Wahrheit des Menſchenlebens zu ſein, in dem Ernſt und Fleiß, den dieſer Begriff fordert und mit ſich bringt, das ſichere Gegenmittel und iſt der Stand großen Verſuchungen ausgeſetzt, ſo iſt er nur um ſo achtungswerther, wo er ihnen widerſteht. — Eine weitere Schwäche dieſer Kunſt, welche unmittelbar damit gegeben iſt, daß ſie in lebendigem Stoffe darſtellt, beſteht in der Flüchtigkeit ihrer Wirkung; ſie „ſchreibt in's Waſſer“. Ein Streben nach um ſo ſtärkerem momentanen Erfolg, Empfindlichkeit über Tadel, gereizte, nervöſe Stimmung wird dadurch erklärbar, ſelbſt entſchuldbar, den höheren Künſtler ſtärkt dagegen das Bewußtſein der Intenſität und des ſtillen Nachwirkens der Wirkung.

2. Der Gegenſatz der Style in der Poeſie ſpricht ſich ſo ſchlagend in der Schauſpielkunſt aus, daß er durch ſie in volles Licht tritt, an ihr auf's Belehrendſte nachgewieſen werden kann. Dem plaſtiſchen Charakter des antiken Drama's entſprach die Maske, der Kothurn, die feierlich typiſche Kleidung, das einfach große Syſtem der Bewegungen, wodurch der Schauſpieler als wandelnde Statue erſchien, der recitativartige, ſtellenweiſe in Geſang übergehende Vortrag. Hier galt es nur die ſubſtanziellen, gewaltigen Grundzüge; die Durchführung in das Spezielle und Individuelle, die feinere Schattirung war ausgeſchloſſen. Es hieng dieß Alles mit der Scenerie, zu der wir erſt im folg. §. übergehen, namentlich dem Spiel im hellen Tageslichte zuſammen. In Allem iſt das moderne Spiel das gerade Gegentheil, das volle Bild des maleriſchen Styls im Gegenſatze des plaſtiſchen; hier wird durchaus ſpezialiſirt, detaillirt, während dort generaliſirt wird, hier iſt Alles porträtartig, phyſiognomiſch. Allein der Gegenſatz

erneuert ſich innerhalb dieſes Styls; theils iſt er ein nationaler ebenſo wie in der Poeſie: Italiener und Franzoſen haben in der hohen Tragödie immer noch etwas Geſang-artiges, Recitativ-ähnliches im Vortrag, ſtrenge, gemeſſene Regel, einfach große Bewegung, plaſtiſches Verweilen im Spiel, in der Komödie bringt wenigſtens die generelle Behandlung der Charaktere eine geringere Individualiſirung mit ſich. Die franzöſiſche Art war mit der poetiſchen Dramaturgie und geſammten conventionellen Diſciplin in Deutſchland eingedrungen und ward von Eckhof geſtürzt, der die wahre und individuelle Sprache und Tonleiter der Natur zum Geſetz erhob. Nun aber riß mit dem bürgerlichen Drama und ſeiner proſaiſchen Redeform, dann mit dem wilden Schrei der Sturm- und Drang-Periode ein Grad des Naturalismus ein, der eine neue Reaction des plaſtiſchen, claſſiſch idealen Styls hervorrufen mußte: er knüpfte ſich an Göthe's und Schiller's claſſiſche Werke, man führte ſogar wieder franzöſiſche Tragödieen in den Kampf. Dieß führte abermals in gleichtöniges Pathos, jambiſche Modulation ohne Naturwahrheit des Tonfalls, kaltes Anſtands-Syſtem; die entgegenſtehende Richtung mußte abermals ihr Recht zurückfordern. Seither ſuchen wir einen charakteriſtiſchen Styl, der naturwahr individualiſirt und doch ideal iſt, wie in der Poeſie und in allen Künſten, aber dem richtigen Begriffe des Zieles bringt die Zeit nicht die hinreichende Kraft und Friſche entgegen, den falſchen Ueberſchuß der Reflexion fühlt man nirgends mehr, als auf dieſem Gebiete. — Statt alles Weiteren beſchränken wir uns hier, auf das treffliche Werk von Ed. Devrient: „Die Geſch. d. deutſchen Schauſpielkunſt“ zu verweiſen.

§. 922.

Die Schauſpielkunſt ſetzt die Bühne voraus: die Baukunſt, die Malerei und als Stimmungsmittel die Muſik verbinden ſich mit ihr und es entſteht eine Vereinigung aller Künſte, in welcher die Poeſie der beſtimmende Mittelpunct iſt (vergl. §. 544 a.). So kehrt denn dieſe zu der bildenden Kunſt im eigentlichen Sinn, hiemit die geſammte Kunſt auf ihrer Spitze zur Unmittelbarkeit zurück und erreicht hiedurch eine äſthetiſche Wirkung auf die Gemüther, welche auch zu einer ſittlich politiſchen Macht wird.

Der ganze Inhalt unſerer Kunſtlehre erſpart uns eine Widerlegung der R. Wagner'ſchen Theorie von einer Verbindung ſämmtlicher Künſte im Theater, von einem Kunſtwerke, das Drama, Oper, Tanz und hiemit lebendige Plaſtik, Gemälde und architektoniſche Schönheit gleichzeitig in der Art ſein ſoll, daß wenigſtens die erſteren dieſer Künſte zu gleichen Theilen in der Verbindung wiegen. Jede Kunſt hat das ganze Schöne auf ihre Weiſe und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künſten, als eine ſolche, worin entſchieden Eine Kunſt herrſcht, die andere, oder die andern nur mitwirken: die Verſchüttung dieſer feſten Geſetze iſt moderner Ueberreiz und führt praktiſch zum überladenen, phantaſtiſchen Opernpompe. — Auf die untergeordneten Formen, worin Poeſie mit Geſang und Muſik wechſelt, die Miſchgattungen zwiſchen Oper und Drama: Melodrama, Singſpiel, Vaudeville konnten wir uns bei dem Umfang der großen Aufgabe nicht einlaſſen. — Die Muſik wirkt denn in dieſer Verbindung der Künſte nur als Stimmungsmittel vor und zwiſchen den Acten, vorbereitend, auflöſend mit. Was die Bühnen-Einrichtung betrifft, ſo können wir nur im Ganzen und Großen hervorheben, wie ſich der Gegenſatz der Style auch hier ausſpricht. Das Tageslicht gehört weſentlich zu dem plaſtiſchen Style der antiken Mimik; das Lampenlicht iſt maleriſch, wird auf die Bühne concentrirt und beleuchtet mit berechneter Sammlung der Strahlen das detaillirende Spiel. Maleriſch iſt auch die größere Tiefe der modernen Bühne und ihre vollere Scenerie; die antike kannte nur offene Räume, dieſe ſtellt ebenſoſehr, ja häufiger innere Wohnräume dar und weist dadurch Hand in Hand mit der Poeſie auf die Ausbildung des Innerlichen im Privatleben. Von den Extremen der Dürftigkeit und des falſchen Pomps auf unſern Theatern iſt in Kritik und Aeſthetik oft und hinreichend geſprochen. Uns beſchäftigt hier die weſentliche innere Bedeutung einer Anſtalt, welche alle ſinnlichen Mittel zuſammenfaßt, um den geiſtigen Gehalt der Poeſie mit der Macht des Augenblicks und den Wirkungen für Auge und Ohr in tauſende von Gemüthern zu werfen. Wir haben ſchon die dramatiſche Poeſie an ſich als die Spitze aufgefaßt, mit welcher das Syſtem der Künſte in ſich zurückläuft und ſeine Gegenſätze in erfüllte Einheit zuſammenſchließt (§. 895); in ihrer Verbindung mit Schauſpielkunſt und Bühne geſtaltet ſich dieſer Zuſammenſchluß noch ſpezieller, indem das ſubjective geiſtige Weltbild nicht nur für die innere Vorſtellung, ſondern auch für die äußeren Sinne objectiv wird, und auch dieß nicht in unbewegter Ruhe, ſondern mit wirklicher Bewegung und wirklich tönender Sprache. Da dieſe nun weſentlich iſt, da nicht mehr, wie in der Poeſie an ſich, die Schrift genügen kann, ſo iſt das Element der Muſik, der Ton, wiewohl in der veränderten Potenz der Sprache, im eigentlichen Sinne des Worts mit der Dichtkunſt vereinigt, und ebenſo, was wichtiger iſt, in Architektur und Scenerie die bildende Kunſt mit ihrer eigentlichen Wirkung auf das äußere Auge. Durch die theatraliſche Execution des Drama's biegt ſich alſo die Kunſt auf ihrem geiſtigſten Gipfel auch in dieſer unmittelbaren Bedeutung zu ihrem Anfang, zu ihrer erſten Hauptform um. So entlädt ſich nun hier der höchſte Kunſt-Inhalt als Blitz der augenblicklichen, vollen, ganz geiſtigen und ganz ſinnlichen Wirkung und hiemit öffnet ſich wie in keiner andern Form die Kunſt in das Leben. Sie kann nicht weiter innerhalb des eigenen, rein äſthetiſchen Cirkels, ſie hat Alles durchlaufen, erfüllt, zuſammengefaßt, ſie durchbricht den Kreis und ergießt ſich in die Wirklichkeit des Menſchenlebens. Es kann auch hier nicht ihre Abſicht ſein, direct ſittlich, politiſch zu wirken, wenn ſie ächte Kunſt bleiben will, aber die rein äſthetiſche Wirkung des Drama's auf der Bühne läßt ungeſucht und mit innerer Nothwendigkeit unendliche Wirkungen im Menſchen und Bürger zurück, wie kein anderes Kunſtwerk, Wirkungen, welche ſich durch die Gewalt der gemeinſchaftlichen Erſchütterung, die in Einem Momente ganze Maſſen durchzittert, in jedem einzelnen Zuſchauer ſo verſtärken, als erweiterte und vervielfachte ſich ſein Herz um ſo viele Herzen, als hier gemeinſchaftlich ſchlagen und pochen. Wenn man von Schiller's Abhandlung: „Die Schaubühne als moraliſche Anſtalt betrachtet“ die unrichtigen Begriffe von direct ſittlichem Berufe der Kunſt abzieht, ſo bleibt immer noch dieſe große Wahrheit zurück. Hier, vor dieſem majeſtätiſchen Thore, das ſich nach dem wirklichen Leben öffnet, iſt das Syſtem der Aeſthetik zu Ende; das andere Grenzgebiet, das wir noch zu betreten haben, liegt ſchon entſchieden außerhalb.

Anhang zur Lehre von der Dichtkunſt überhaupt.

Satyriſche, didaktiſche Poeſie, Rhetorik.

§. 923.

Außer dem Schritte, wodurch die Poeſie ſchließlich innerhalb der reinen Kunſtſphäre ſich mit andern Künſten verbindet, iſt nur noch der eine möglich, wodurch ſie ſich nach dem fremden geiſtigen Gebiet öffnet, woran ſie am nächſten grenzt: der Proſa (vergl. §. 848). Es entſteht eine Miſchung des Schönen mit dem Wahren und Guten, welche, obwohl nicht rein äſthetiſch, doch von großer allgemein menſchlicher, geſchichtlicher Bedeutung iſt. In keiner andern Kunſt iſt dieß Grenzgebiet ſo ausgedehnt und mannigfaltig.

Die Kunſt kann innerhalb ihrer ſelbſt nicht weiter, ſie tritt über ihre Grenze hinaus und geht verſchiedene Miſchungsverhältniſſe mit der ſcheinloſen, von der äſthetiſchen Einheit mit dem Bilde gelösten Idee, mit der reinen Darſtellung des Wahren und Guten ein. Von anderem Standpuncte, vom Boden der Proſa geſehen, iſt es umgekehrt ein Uebergreifen dieſes Gebiets in das äſthetiſche, eine Vermählung der nackten Wahrheit mit dem Schönen, eine Erhebung, wenn man will; „die Fußgängerinn Proſa entlehnt das Fuhrwerk der Dichtkunſt“ (Plutarch V. d. Lect. d. Dichter C. 2). Dieſe zwei Auffaſſungen widerſprechen ſich nicht, ſondern heben ſich in den Begriff eines Entgegenkommens beider Sphären auf; praktiſch findet in unbeſtimmten Uebergängen bald der eine, bald der andere Standpunct ſeine Anwendung, denn bei dem einen Poeten iſt es mehr Nachlaſſen der Dichterkraft, bei dem andern Aufſtreben vom Abſtracten zum Anſchauungsvollen, was dem Prozeſſe zu Grund liegt, durch welchen lehrhafte oder ſatyriſche Erzeugniſſe entſtehen. Das Weſentliche iſt immer, daß von der Idee, vom Allgemeinen aus das Bild geſucht und äußerlich hinzugezogen wird, es gibt aber unendliche feine Unterſchiede der Innigkeit oder Aeußerlichkeit im Anklingen und Mitklingen des äſthetiſchen Elements und die Grenze, wo das reine organiſche Band der Beſtandtheile bricht oder die Kraft nicht reicht, es zu knüpfen, iſt ſo zart, daß ſie nur im Einzelnen am concreten Kunſtwerk aufgedeckt werden kann. Daß wir den Werth der Formen, welche hier noch zu betrachten ſind, darum nicht überhaupt herunterſetzen wollen, weil wir ſie, wenn der rein äſthetiſche Maaßſtab angelegt wird, als blos anhängende beſtimmen, dieß iſt bereits in §. 742, Anm. 1. ausgeſprochen, wo von den verwandten Seitenzweigen der Malerei die Rede war, der einzigen Kunſt, welche mit der Poeſie den Uebergang in ein gemiſchtes Grenzgebiet von ſo großer Ausdehnung und Fülle theilt. Das äſthetiſche Urtheil zieht ſeine Strenge zurück, ſobald nur zugeſtanden wird, daß das Gemiſchte eben nur gemiſcht iſt; das Leben iſt reich an Formen und gerne leiht die eine der andern ihre Mittel. Satyre und Didaktik nebſt Rhetorik gehören zu den gewaltigſten Hebeln des ethiſchen, politiſchen Lebens und die Bewegung der Geſchichte wäre ohne ſie nicht zu denken. Ihr Weſen und ihre reichen, gerade durch ihre gemiſchte Natur ſchwierigen Formen ſind daher der gründlichſten Unterſuchung werth, aber in geſonderter Behandlung oder als Anhang einer Poetik; die Aeſthetik iſt durch den großen Umfang ihres Ganzen zur Kürze genöthigt. Daß aber dieſes Gebiet nur einen Anhang der Lehre von der Poeſie, nicht einen Theil derſelben bilden kann, bedarf längſt keines Beweiſes mehr; eher wäre es der Mühe werth, zu erklären, wie es kam, daß man ſo lange die grobe logiſche Sünde der Eintheilungen überſehen konnte, die das Didaktiſche und Verwandte dem Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen coordinirten. Schon der erſte Blick zeigt, daß eine Erſcheinung, welche, außer andern, unbeſtimmteren Formen, wechſelnd die Geſtalt des einen oder andern dieſer drei Zweige annimmt, nicht einen Zweig neben denſelben bilden kann. Der innerſte Grund lag in der Verkennung des reinen Weſens der Poeſie; dieſe geiſtigſte aller Künſte, die als ſolche am nächſten an dem Gebiete der Proſa liegt, verbarg dem noch ungeübten Auge den unendlichen Unterſchied des Wahren, das ganz in reinen Schein verwandelt iſt, von dem Wahren, das ſich nur nebenher mit dem Scheine bekleidet. Man ſah, wie die Dichtkunſt nach allen Seiten vielfacher und maſſenhafter, als es irgend einer andern Kunſt möglich iſt, in dieß gemiſchte Gebiet übergeht, und man überſah die feine, aber ſcharfe Linie, welche auf allen Puncten dieſes Austretens überſchritten wird. — Uebrigens ergibt ſich nun (vergl. §. 546. 547) eine merkwürdige Parallele mit derjenigen Kunſt, welche, die entfernteſte von der Poeſie, am Eingange des Syſtems der Künſte liegt, mit der Architektur. Wie jene mit dem ethiſchen Gebiete, ſo iſt dieſe mit dem des Zweckmäßigen durch die engſten Bande verflochten. So mündet die Kunſt an ihrem Anfangs- und Endpuncte in das außeräſthetiſche Gebiet: dort erhebt ſich ihre Baſis auf dem breiten Boden des praktiſchen Bedürfniſſes, hier ſteckt ſich ihr Gipfel in die Luft der ſchmuckloſen Wahrheit.

§. 924.

Am nächſten der reinen Poeſie ſteht die Satyre. Sie unterſcheidet ſich innerhalb ihres allgemein negativen Charakters in eine negative, indirecte und eine poſitive, directe. Beide wenden komiſche Mittel an, die erſtere aber erhebt ſich je nach Geiſt und Stimmung in das Gebiet der rein äſthetiſchen Komik (vergl. §. 547). Sie folgt in ihren beſtimmteren Bildungen den Gebieten der reinen Poeſie, liebt, wie die verwandte Richtung der Malerei (vergl. §. 742), die Caricatur und erzeugt auf dieſem Wege komiſche Gegenbilder der großen Hauptzweige (bei ſpeziellerer Richtung auf die Form Parodie und Traveſtie). Die zweite Art der Satyre iſt proſaiſcher und verſinkt in das Dürftige und Gemeine, wenn ſie nicht, obwohl zunächſt immer auf Einzelnes gerichtet, in das Allgemeine und Große geht und aus dem Pathos der Idee fließt.

Wir ſtellen die Satyre vor das Didaktiſche, da der Gang, der ſich ſchrittweiſe vom rein Aeſthetiſchen entfernt, hier der natürlichere iſt. Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältniſſes zur ächten Poeſie in die Negativität ihres Verhaltens geſetzt wird; denn negativ iſt ſeinem Weſen nach das ganze Gebiet der komiſchen Dichtung, an welches ſich die Satyre lehnt, ſofern alles Komiſche das Bewußtſein des wahren Verhältniſſes von Idee und Bild aus dem ſchlagenden Widerſpruche ſeiner Verkehrung, alſo durch eine Negation erzeugt. Der Unterſchied, wie er ſchon bei Betrachtung der Caricatur in der Malerei (§. 742, Anm. 1.) hervorgehoben iſt, beruht darin, daß die Phantaſie in Erzeugung des rein Komiſchen dennoch naiv, harmlos zu Werke geht, alſo das Verfahren poſitiv iſt, während die Satyre, geführt von ſtoffartigem Unwillen gegen die verkehrte Wirklichkeit, an die ſie mit Bewußtſein den Maaßſtab der Idee hält, auch in der Grundſtimmung ihres Verfahrens negativ iſt. Hier aber macht ſich ein Unterſchied geltend: eine im engeren Sinne negative Form ſtellt ſich mit entſchiedenem Anſpruch auf höheren poetiſchen Werth neben eine ſolche, die, unbeſchadet der negativen Natur des ganzen Gebietes, alſo nur beziehungsweiſe poſitiv verfährt und proſaiſcher iſt. Man bezeichnet den Unterſchied gewöhnlich als den der lachenden, harmloſen und der ſtrafenden, ſcharfen Satyre. Der Sprachgebrauch iſt nicht paſſend; die negative oder indirecte Satyre iſt immer gewaltſamer, als es ſcheint, und geht zu ſichtbar gewaltſamer Form über, und die directe, poſitive Satyre kann auch mild predigen. Es fragt ſich nun, wie und warum die erſtere der reinen Komik näher ſteht. Zunächſt, wenn man nicht die Grenze zwiſchen dieſer und der Satyre verwiſchen will, muß man als das Spezifiſche der letzteren jene Grundlage des Unwillens, der Bitterkeit gegen die Welt, die dem Maaßſtabe der Idee widerſpricht, die unpoetiſche Grundſtimmung feſthalten. So iſt ein Schelten und Schimpfen auf das griechiſche Leben, wie es geworden, der Grundzug der Ariſtophaniſchen Komödie, ſo beginnt J. P. Fr. Richter mit Ergießung Swift'ſcher Galle. Dieß Ausſprechen der Bitterkeit iſt eigentlich poſitive, directe Satyre, allein bei ruhigerem, objectivem Ueberblick und reicher Begabung entwickelt ſich von ſolchem Ausgangspunct eine andere Form des Verhaltens. Die Idee, der Maaßſtab der Dinge, wie ſie ſein ſollen, wird nicht mehr ausdrücklich fixirt und für ſich hingeſtellt, ſondern als eine verhüllte Macht, als verſchwiegen wirkende Folie den Dingen untergeſchoben; nun wird nicht mehr direct geſagt: ſo ſollte die Welt ſein und ſo iſt ſie doch nicht, ſondern die geſchilderten Gegenſtände ſelbſt müſſen dieß durch ihre Widerſprüche, ihre Mißgeſtalt bekennen. Hier verändert ſich denn Grundſtimmung und Verfahren. Jene iſt nicht mehr die ausſchließlich bittere, denn dem Unterſchieben liegt ein Gefühl der Wahrheit zu Grunde, daß doch wirklich die Macht der Idee ſelbſt in der argen Welt nicht zu Grunde gehen kann; wie tief der Zorn und Aerger ſein mag, er wendet ſich doch unwillkürlich zum freieren, unbefangeneren Lachen; er iſt geneigt, das Böſe für Thorheit zu nehmen, wie die ächte Komik; das Verfahren, die Darſtellung wird anmuthig, leicht, ſpielend, liebenswürdig, nachläßig, geht in das objective Verfahren über, gibt ein Weltbild, und dieß wirkt wieder zurück auf die Stimmung, denn der Dichter muß Liebe für ſeine Narren gewinnen, wenn er in längerer Beſchäftigung, wie ſie ein ausführlicheres Gemälde, z. B. die beſtimmte Form des Romans mit ſich bringt, mit ihnen umgeht. Nur darf man immer nicht ohne Weiteres von Harmloſigkeit reden, denn mag auch das ganze Bild mit Liebe gepflegt ſein, die Bitterkeit und das Schelten bricht doch im Einzelnen herb genug durch. Die Satyren des Horaz gehören der ſogenannten lachenden Form an, aber von durchgehender freier Komik iſt doch auch hier nicht die Rede. Ein Hauptmerkmal des Unterſchieds von der freien Komik iſt nun immer die Neigung zum Uebertreiben, zur Caricatur. Der Prozeß, welcher dem Wirklichen die Idee als Folie unterlegt, hat im rein Komiſchen nicht ebenſo nothwendig dieſe Wirkung, weil es nicht von derſelben bewußten Schärfe der Entgegenſetzung ausgeht. Auch die lachende Satyre faßt die Wirklichkeit hart und gewaltſam mit dem Maaßſtabe der Idee an und zwingt ſie, ihre Verkehrtheit durch Ueberladung des Häßlichen zu bekennen; auch die Sittengemälde eines Horaz ſind Caricaturen. Wie die Malerei (vergl. §. 742, 2.) ſteigert nun auch die Poeſie dieſe Form bis zum phantaſtiſch Ungeheuren. Die wild gährende Phantaſie eines Rabelais und Fiſchart gibt eine Anſchauung davon. Ariſtophanes iſt trotz ſeinem phantaſtiſchen Bilden nicht ebenſo frazzenhaft, ordnet ſeine grotesken Schöpfungen zu gerechten Kunſtwerken und erhebt ſich daher von der Grundlage der ſatyriſchen Caricatur unzweifelhafter zur reinen Komik. Ein anderer Zug der

Satyre im Unterſchiede von der ächten Poeſie iſt ihre Neigung, einzelne gegebene Formen und Erzeugniſſe der Poeſie in's Komiſche zu ziehen, ſei es durch Unterſchiebung eines kleinen Subjects unter die Prädicate des großen und heroiſchen im parodirten, ſei es durch Belaſſung des Subjects und Vertauſchung der großen Prädicate mit kleinen und ungereimt modernen im traveſtirten Originale. Der ächte Komiker beſchenkt ſtatt deſſen die Literatur mit einer neuen Form: Cervantes parodirte oder traveſtirte, wie wir ſchon zu §. 882 hervorgehoben, nicht die Ritter-Romane, ſondern ſchuf in ſeinem ironiſchen Bilde des Zuſammenſtoßes der ritterlichen Romantik mit der wirklichen Welt den modernen, realiſtiſchen Roman. Gerade die Geſchichte des Romans zeigt übrigens belehrend die mancherlei Uebergänge zwiſchen Satyre und Komik. So erſchien in Deutſchland manches Satyriſche in Romanform gegen den puritaniſchen Geiſt der Romane nach Richardſon, gegen den Idealiſmus Klopſtock's, gegen Phyſiognomik, gegen Genieweſen, Orthodoxie, Excentricität aller Art, bis dieſe unreifen Bildungen unter wachſendem Einfluß der engliſchen Humoriſten, welche ſelbſt von der Ironie gegen Richardſon's abſolute Tugendmuſter ausgegangen waren, in J. P. Fr. Richter einen relativen, an unzweifelhaft ächter Komik jedenfalls reichen Abſchluß fanden. — Hiemit ſehen wir bereits, wie die Satyre den Zweigen der reinen Poeſie folgt, zunächſt dem epiſchen. Das komiſche Epos, das nichts als eine Parodie oder Traveſtie der Gattung iſt, haben wir bereits hieher verwieſen. Das Lyriſche muß einem Verhalten, das am liebſten mit wiederholten einzelnen Stichen ſich gegen die Welt wendet, natürlich eine beſonders angemeſſene Form ſein. Daß die Lyrik der Betrachtung und in dieſer vorzüglich das Epigramm ihr natürlicher Boden iſt, ergibt ſich von ſelbſt, aber darum iſt ihr doch das leichte Lied nicht verſchloſſen; je mehr ſie ſich allerdings in deſſen Ton verſetzt, um ſo mehr erhebt ſie ſich auch in den Humor. Ein ſchönes Beiſpiel hievon ſind Göthe's „Muſen und Grazien in der Mark“: man ſieht hier recht, welche freie Leichtigkeit in dieſer Hand Alles, ſelbſt die harte Waffe des Spottes, gewinnt. Das politiſche Spottlied muß freilich ſchwerer wiegen, doch gibt es auch hier einen reichen Unterſchied von Formen bis zu der Heiterkeit der ächten Komik. Zum Dramatiſchen kann die der Satyre beliebte Geſprächsform gezogen werden. Lucian hat das Muſter gegeben, wie man das Ausgelebte und Verkehrte in eigener Perſon auftreten und in der Dialektik der Wechſelrede ſeine inneren Widerſprüche naiv bekennen laſſen muß; Horaz geht vielfach in dieſe belebte Form über. Das ſechszehnte Jahrhundert hat ſie rüſtig aufgenommen; wir erinnern nur an U. v. Hutten's Geſpräch: die Anſchauenden. Auch die Briefform nähert ſich, wenn ſie verſchiedene Perſonen auftreten läßt, dem Dramatiſchen; Meiſterwerk für alle Zeit bleiben die Epistolae obscurorum virorum. Je mehr ſich aber die Satyre zum eigentlichen Drama entwickelt, deſto mehr iſt ihr der Aufſchwung zum ächt Komiſchen geſichert, ja mehr noch, als im Epiſchen, weil die Selbſtverwandlung des Dichters in ſeine Perſonen ihn entſchiedener aus dem Standpuncte der Entgegenſetzung gegen die Welt, der ſeine Grundlage bildet, in die Trunkenheit des wirklichen Humors hineinreißt. Auf Ariſtophanes haben wir in dieſer Beziehung ſchon öfters hingewieſen. —

Die directe oder poſitive Satyre hält das Ideal ausgeſprochener Maaßen an den Gegenſtand, zeigt deſſen Schlechtigkeit in offenem Angriff auf und gehört alſo entſchiedener dem Boden der proſaiſchen Trennung zwiſchen der Idee und der Welt an. Sie verfährt daher auch meiſt monologiſch, tritt in Briefen, Abhandlungsform u. dergl. in der eigenen Perſon auf. Es iſt damit zugleich geſagt, daß, wie in der Stimmung die freie Heiterkeit, welche ihre Narren liebt und geneigt iſt, das eigene Ich unter den komiſchen Widerſpruch zu ſubſumiren, ſo im poetiſchen Acte die Objectivirung nicht eintritt; daher in Vergleichung mit den Zweigen der Poeſie nur eine Verwandtſchaft mit dem Lyriſchen übrig bleibt. Die directe Satyre wäre daher überhaupt nicht äſthetiſch, ſondern ethiſch, wenn ſie nicht im Einzelnen komiſcher Mittel, natürlich im Weſentlichen des Witzes, ſich bediente, und da die objectivſte Form des Witzes die Ironie iſt (vergl. §. 201—204), ſo folgt, daß ihr Verfahren, wenn ſie zu dieſer greift, am nächſten an die höhere und freiere Natur der indirecten Satyre grenzt. Das Lob der Narrheit von Erasmus und die ironiſchen Abhandlungen von Liscow mögen als Beiſpiele genannt werden. Allein hier ſchwächt ſich auch die praktiſche Gewalt einer Aeußerung des Geiſtes ab, die als beißendes Salz der trägen Maſſe des geſchichtlichen Lebens unentbehrlich iſt. Verderbene Zuſtände wollen nicht mit der verſteckt lachenden Ironie, ſondern mit der äzenden Schärfe einer gründlichen Erbitterung bearbeitet, durchbohrt ſein, der äſthetiſche Standpunct weicht dem ethiſchen, dem das Verhüllte zu matt, zu ſchwächlich iſt. Fortgeſetzte Ironie iſt daher etwas Veraltetes, iſt Rokoko, wir ertragen das ſchleppende Hinterhalten nicht mehr. Es verſteht ſich, daß, je mehr bei dieſem poſitiv ſatyriſchen Verhalten der äſthetiſche Standpunct hinter den ethiſchen zurücktritt, deſto ausdrücklicher ein reiner Haß gefordert werden muß, der aus der Idee fließt: „die Abneigung könnte auch eine blos ſinnliche Quelle haben und lediglich in Bedürfniß gegründet ſein, mit welchem die Wirklichkeit ſtreitet, und häufig genug glauben wir einen moraliſchen Unwillen über die Welt zu empfinden, wenn uns blos der Widerſtreit derſelben mit unſerer Neigung erbittert; — die pathetiſche Satyre muß jederzeit aus einem Gemüthe fließen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen iſt" (Schiller Ueber naive und ſentim. Dichtung. Werke B. 18, S. 252. 254). Die Satyre hat von einem durchaus perſönlichen, wilden Schimpfen und

Schelten in der jambiſchen Poeſie der Griechen (Archilochos) ihren Ausgang genommen; als eine Art von Vorübung für die Komödie hat das ſeine natürlichen Wege, aber fixirt, wie in den ſpäteren Satyren der Italiener und in den Gemeinheiten eines Murner, wird es abſcheulich. Nicht die Einzelheit, Perſönlichkeit des Objects iſt das Verwerfliche; was packen will, muß einen greiflichen Gegenſtand haben, und ſoll der Gegenſtand gründlich durchbeizt und durchpfeffert werden, ſo kann der Satyriker nicht genug ſpezialiſiren, auch die Farben mögen grell ſein, wenn nur das Häßliche nicht die furchtbare Erdenſchwere behält, wie in einem Juvenal. Das Weſentliche aber iſt, daß das nächſte Object immer nur der Punct ſein ſoll, an welchem ein allgemeines Uebel angefaßt wird, und wir werden den Satyriker um ſo mehr achten, wenn dieſes Uebel zugleich mit Macht bekleidet iſt, wenn es Muth fordert, es zu bekämpfen. — Die Satyre fällt im Ganzen und Großen naturgemäß in Zeiten der Auflöſung; die ſpäte Zeit Roms und das ſechszehnte Jahrhundert, dieſes freilich ſo viel friſcher und von Morgenluft bewegt, waren ihre Blüthe-Perioden.

§. 925.

1. Der eigentlich didaktiſchen Poeſie gehen mit dem Charakter ungeſchiedener Urſprünglichkeit in Epos und Drama Erzeugniſſe voran, welche den
2. Lehrgehalt als religiöſe Thatſache ausſprechen. In ausgebildeter Geſtalt ſchließt ſie ſich an die epiſche Dichtung als Beiſpiel, Parabel, Fabel und beſchreibendes Gedicht. Die naivſte unter dieſen Formen, verwandt mit
3. dem Thier-Epos, iſt die Fabel. Zu der lyriſchen Dichtung geſellt ſich die lehrende Ballade und Romanze, das Spruchgedicht oder die Gnome, Sprichwort, Näthſel, zu der dramatiſchen der lehrhafte Dialog und alle
4. die Formen, welche den Charakter pathetiſcher Monologe tragen. Daneben breitet ſich ein unbeſtimmtes Gebiet aus, das bereits der proſaiſchen Abhandlung verwandt iſt und ſeinen Zuſammenhang mit der Poeſie nur durch Schilderungen des Naturſchönen rettet, durch die es mehr oder minder dem beſchreibenden Gedichte ſich nähert: das eigentliche Lehrgedicht.

1. Wir haben die Theogonie und das urſprüngliche religiöſe Epos, das vor der Ausbildung der Kunſtpoeſie liegt, nicht in der Lehre von der epiſchen Dichtung, die gottesdienſtlichen Acte, aus denen das griechiſche Drama hervorgieng, die Myſterien des Mittelalters und die religiöſen Dramen der Spanier, die zwar der Kunſtpoeſie angehören, aber doch von jenen naiven Anfängen ſich ableiten, nicht in der Lehre von der dramatiſchen Dichtung als bleibende Arten aufgeführt. Darſtellungen des abſoluten Religions-Inhalts in Form von Ereigniß,

Handlung, Leiden, kurz reiner Mythus, nicht blos eingewoben in menſchliche Handlung und Leiden, ſondern als eigentlicher und weſentlicher Stoff, iſt niemals ungemiſchte Poeſie, ſondern Lehrpoeſie. Es verhält ſich anders in der bildenden Kunſt, hier iſt das Vorführen der göttlichen Perſonen ein lebendiges Motiv, um rein und allgemein Menſchliches darzuſtellen, weil es mit der ſinnlichen Erſcheinung Ernſt wird; in der Poeſie dagegen, wo das Anthropomorphiſche nur durchſichtige Vorſtellung bleibt und doch die Geſtalt in durchgeführte Handlung geſetzt wird, fällt hier die überzeugende Kraft der Lebenswahrheit weg; dieſe kann einem Ganzen von faſt lauter tranſcendenten Geſtalten und Begebenheiten nicht zukommen, menſchliche Sympathie iſt nicht möglich, wo es keine Schuld, kein eigentliches Glück und Unglück gibt, und wo dieſe nicht möglich iſt, bleibt nur das Verhältniß des Bewußtſeins zu reinen Ideen, die ihm unter poetiſcher Hülle eingeprägt werden. Freilich aber iſt bei dieſen primitiven Erſcheinungen des religiöſen Epos der Unterſchied von eigentlicher Lehrdichtung nicht minder einleuchtend: ehrwürdiger, feſter Glaube hält die großen Wahrheiten noch unbefangen in ſinnlicher Form feſt und iſt wirklich überzeugt, Thatſachen, Geſchichte und Handlung vorzutragen, zu vernehmen. Es iſt dieß der Antheil der Phantaſie an der Religion, durch welchen dieſe die zweite Stoffwelt ſchafft (§. 416 ff.), und darin eben ruht die innigere Verwandtſchaft dieſer altehrwürdigen Lehrpoeſie mit der ächten Dichtkunſt; der Unterſchied aber liegt, wie geſagt, darin, daß dieſe niemals die zweite Stoffwelt ohne die urſprüngliche gibt und immer irgend einen Grad von äſthetiſcher Lockerung des unfreien Scheins vorausſetzt (vergl. §. 417. 418).

Die eigentliche Lehrpoeſie dagegen hat entweder bei übrigens phantaſieloſer Bildung den unfreien Schein in religiöſen Dingen behalten, aber auf Verſtandsgründe geſtützt und das iſt ebenſo gut, wie wenn ſie ohne dieſen proſaiſch geretteten Phantaſie-Antheil bildloſe Wahrheit vortrüge, oder ſie hat ihn aufgehoben und dann tritt eben der letztere Fall ein, die Zuthat der Phantaſie aber legt ſich nachträglich an den ſo getrennten und für ſich bewußten Gehalt. Eine genauere Erörterung der Heſiodiſchen Theogonie und des Verwandten in der griechiſchen Literatur gehört nicht hieher; dieſelbe hätte übrigens Alles, was die orientaliſchen Religions-Urkunden von ausdrücklich und zuſammenhängend vorgetragener Götterlehre, Göttergeſchichte enthalten, ebenfalls zu berückſichtigen. Aus der nordiſchen Welt reihen ſich daran die Edda-Lieder mythiſchen Inhalts und aus der althochdeutſchen die Evangelien-Harmonien Otfried's und die altſächſiſche, der Heliand. Dante, Milton, Klopſtock dagegen gehören der Kunſtpoeſie an und ſind in der Darſtellung der Formen des Epos beleuchtet worden, es weiſen aber die Bemerkungen in jenem Zuſammenhang herüber in den Begriff des Gebietes, in welchem wir uns nun befinden. So hat denn auch das Drama urſprünglich vermeintliche Geſchichte, abſolute Geſchichte, Glaubensgehalt als Thatſache dargeſtellt und das moderne Schauſpiel iſt aus den Myſterien, wie das antike aus den Dionyſiſchen Feſt-Aufführungen, hervorgegangen; die geiſtlichen Dramen der entwickelten Kunſtpoeſie aber, wie ſie eigentlich nur in Spanien (vidas de Santos und autos sacramentales) geblüht haben, weben zwar den chriſtlichen Mythus in menſchliches Leben, Schuld und Schickſal ein, entziehen aber dieſem die rein menſchliche Wahrheit und Sympathie und ſind wirklich Nachkommen der Myſterien bei einem bigotten Volke, die keine Stelle in der Lehre von der Poeſie als ächte, des Bleibens werthe Formen finden können. Wir haben ſie bereits als Spezialitäten bezeichnet. — Eigentlich könnten wir nun zu der elementariſchen, großartig unbefangenen Lehrpoeſie auch das aus den dunkeln Zeiten vor der Kunſtdichtung überlieferte Gnomiſche, alle poetiſch vorgetragene, noch immer an den religiöſen Glauben geknüpfte ethiſche Wahrheit ziehen: einen Theil der ſogenannten Orphiſchen Poeſie, die Sprüche der ſieben Weiſen, das entſprechende Orientaliſche, wie es in poetiſcher Spruchform ſich durch die Religionsbücher der Inder und Perſer zieht, älteſte deutſche Spruchweisheit; allein wo immer Lebenswahrheit, nicht oder nur als Hintergrund der Anlehnung vermeintliche Thatſache vorgetragen wird, iſt die wirkliche Scheidung von Idee und Bild vorhanden und ſpricht ſich denn auch in der Zerſtücklung des Vorgetragenen, der Einzelheit der Sätze aus.

a. Wir haben ſchon bei der Satyre geſagt, daß es mancherlei Stufen und Miſchungsformen zwiſchen den beiden Enden: der organiſch bildenden Phantaſie und dem die äſthetiſchen Elemente nur äußerlich verknüpfenden Verfahren gibt. Die didaktiſche Poeſie geht immer vom geiſtigen Inhalt aus und von da erſt zum Bilde fort; ſie unterſcheidet ſich von der ſatyriſchen dadurch, daß ſie zwar vorausſetzt, das Leben entſpreche noch nicht dem, was es ſein ſoll, der Idee, aber es bei der bloßen Vorausſetzung beläßt, nicht die Anſchauung des Verkehrten und Erbitterung darüber zu Grunde legt. Es fehlt ihr daher die Leidenſchaft, welche die Phantaſie zu jenem negativen, komiſchen Acte aufbietet, den wir kennen gelernt haben; aber von der einen Seite belebt ſich ihre größere Nüchternheit durch die Wärme der Ueberzeugung und Geſinnung, von der andern kann leicht und unbefangen ein Anſchauungsbild an die Idee, welche den Lehrgehalt bildet, anſchießen und innig damit zuſammenwachſen, ſo daß die Lehre als das posterius erſcheint, das nur ſo von ſelbſt aus der Anſchauung hervorſpringt. Dieß liegt denn am reinſten vor in den Formen, die ſich an die epiſche Dichtung anſchließen. Das Beiſpiel (nicht im mittelhochdeutſchen Sinne, wo es Fabel und jede didaktiſche Erzählung bedeutet, ſondern im gewöhnlichen modernen Sprachgebrauche verſtanden,) bringt zum Beleg einer Wahrheit einen Fall, eine Erſcheinung aus dem Leben ohne Fiction herbei, worin dieſe Wahrheit real geworden iſt oder immer auf's Neue wird; es gehört eigentlich ganz in die Proſa und wird hier nur erwähnt als belehrende Stufe der Leiter, die von da zur Parabel und Fabel führt. Idee und Bild fallen in dieſer einfachen Form gar nicht und ebenſoſehr ganz auseinander: gar nicht, weil die angeführte Erſcheinung eigentliche Wirklichkeit der vorgetragenen Wahrheit iſt, ganz, weil dieſe Wahrheit in unbeſtimmt vielen andern Erſcheinungen ebenfalls wirklich iſt, woraus ſogleich folgt, daß doch die Wahrheit, der allgemeine Begriff und das zu ſeinem Belege beigebrachte Einzelne ſich nicht decken, denn ſind deren viele, worin jener realiſirt iſt, ſo ſind es auch vielerlei (verſchieden nicht wie Individuen einer Gattung, ſondern Individuen aus verſchiedenen Gattungen), ſo ſind in ihnen auch noch andere Wahrheiten wirklich; die Güte eines Beiſpiels beſteht nur darin, daß die vorgetragene Wahrheit den weſentlichſten unter den Zügen des angeführten Wirklichen bildet. Die Parabel dagegen fingirt einen Hergang für ihren Zweck, hebt als Band zwiſchen ihm und der Wahrheit, die ſie vortragen will, das tertium comparationis heraus und knüpft an dieſes die letztere. Hat ſie ſich ihren Fall erfunden, ſo iſt er eben ganz auf dieß tertium angelegt, und daß in ſolchem Hergang auch noch andere Geſetze, Wahrheiten liegen können, geht ſie gar nichts an. Der Zuſammenhang zwiſchen Idee und Bild iſt daher loſer, als im Beiſpiel, aber loſer im Sinne des Freien, was ſich das zweckmäßigſte Anſchauungs-Bild ſelber mit Phantaſie ſchafft, und ebendadurch ſtraffer. Die Parabel iſt demnach eigentlich ein Gleichniß, aber ein entwickeltes, zur Erzählung ausgebildetes, epiſch gewordenes Gleichniß und dieſe Entwicklung hat ihren Grund darin, daß die vorzutragende Lehre nicht einfach, ſondern vielſeitig iſt, eine Reihe von belegenden Momenten, eine Reihe von Vergleichungspuncten fordert (vergl. Babrios Fabeln überſetzt, nebſt einer Abhandlung über die Fabel u. ſ. w. v. W. Hertzberg S. 93 ff.). Es iſt in der Sache begründet, daß der Parabeldichter am liebſten einen Vorgang aus der Menſchenwelt erdichtet, weil er hier die reichſten Vergleichungspuncte für ſeinen vielſeitigeren Lehrgehalt findet. Dieſer bewegt ſich weniger im untergeordneten Gebiete der Lebensklugheit, als in dem hohen und ernſten der Ethik; die Parabel iſt eine Bilderſchrift, welche kindlichen Menſchen erhabene und ehrwürdige, auf die Religion gegründete Wahrheiten des ſittlichen Lebens einprägt und ihren friſchen Geiſt durch die einleuchtende Zweckmäßigkeit erfreut und erfaßt. Der Lehrgehalt wird direct ausgeſprochen: „das Himmelreich iſt gleich“ u. ſ. w.; der Parabel-Erzähler geſteht offen, daß das Bild blos Mittel iſt; Nathan in der Parabel von den drei Ringen thut es zwar nicht ausdrücklich, aber es liegt im Anlaſſe, daß der Lehrzweck ſeiner Erzählung kein Geheimniß iſt. — In der Fabel nun ſcheint auf den erſten Blick das Verhältniß zwiſchen dem Bild und dem Gehalte viel lockerer zu ſein, als in der Parabel. Das Gleichniß wird auch in ihr zur Erzählung, dieſe aber iſt Fiction in viel engerem Sinne, denn ſie leiht der unbeſeelten Natur, Pflanzen, Bergen, Gewäſſern, einzelnen Organen des Körpers, vor Allem aber der Thierwelt Bewußtſein, Vernunft, Sprache und verlegt ſo Handlung in ein Gebiet, wo es nach Naturgeſetzen keine gibt, freilich eine Handlung, die dem beobachteten Charakter der Naturweſen entſpricht. Producte der menſchlichen Kunſt treten ebenfalls auf und werden wie beſeelte Naturweſen aufgefaßt. Lehrhafte Fiction auf Grundlage der Naturbeobachtung iſt alſo das Weſen der Fabel, nicht blos der Aeſopiſchen, ſondern der Fabel überhaupt. Daß auch geiſterhafte Geſtalten, Rieſen und Zwerge, Götter, allegoriſche Perſonen auftreten, ändert nichts an dieſem Charakter, denn ſie werden in dieſem Zuſammenhange ganz ähnlich wie typiſch einfache Thiercharaktere verwendet; daß ſich die Fabel in Sammlungen jederzeit mit Parabeln gemiſcht hat, welche mit ihr unter Einem Namen befaßt werden, kommt nur von der nahen Verwandtſchaft beider Formen und der Ungenauigkeit gewöhnlichen Sprachgebrauchs. Die Fabel vereinigt alſo Wunderbarkeit und Natürlichkeit. Die erſtere Eigenſchaft ſcheint denn eine Abſichtlichkeit des Bildes, eine Aeußerlichkeit ſeiner Beziehung zu ſeiner Idee, einen Verluſt an Einfachheit und ſchlichter Angemeſſenheit in Vergleich mit der Parabel zu begründen. Allein umgekehrt: der Vergleichungspunct iſt durch die geläufige Einfachheit und Entſchiedenheit der Züge, die von dem Naturweſen entlehnt werden, namentlich die ſchlechthin einleuchtende Analogie der allbekannten Thiercharaktere zu menſchlichen Eigenſchaften, Geſinnungen, ſo ganz ſchlagend, daß er mit voller Ungeſuchtheit hervorſpringt. Es iſt nur ein unmerkbarer Ruck, der das Menſchenähnliche zum Scheine des wirklich Menſchlichen erhebt, ein augenblickliches ſcheinbares Ernſtmachen aus einer Unterſchiebung, die jedes lebendigen Menſchen Phantaſie leicht und gern mit den Naturgebilden vornimmt, am meiſten die kindliche, und der Fabel gehört urſprünglich ein Auditorium, das wie die Kinder gewohnt iſt, Bäume, Steine, Flüſſe, Tiſche, Meſſer und Gabel, Fuchs und Wolf ſprechen zu laſſen. Es iſt nichts zu verwundern, es verſteht ſich von ſelbſt. Die Beziehung der vertrauten und einleuchtenden Eigenſchaften der Naturweſen auf das tief verwandte Menſchliche liegt nun eben ſchon in dieſem Rucke zum ſcheinbar wirklich Menſchlichen; der Dichter braucht daher die Moral gar nicht herauszuſtellen, ſie wird, wenn er richtig und lebendig erzählt, in der Handlung ſelbſt von den Acteuren ausgeſprochen. Ja die Lieblichkeit und der Humor der Erzählung gewinnt unter der Hand ein Intereſſe für ſich, einen ſelbſtändigen Werth, und die Fabel, indem ſie mit dem Lehrzwecke ſpielt, hebt ſich dadurch näher an die ſelbſtändige Poeſie. Es hängt aber die Entbehrlichkeit des Epimythions noch anders zuſammen: die Fabel ſtand urſprünglich nicht für ſich, ſondern gehörte dem Leben an, wurde bei Anlaß einer Situation, einer

Thatſache vorgetragen (Fabel des Menenius Agrippa) oder war Theil eines größeren Gedichts und dieſer Zuſammenhang gab von ſelbſt die Beziehung, den Sinn (vergl. Hertzberg a. a. O. S. 128, deſſen ſcharfſinniger Unterſuchung wir überhaupt in dieſen Erörterungen folgen). Erſt die hiſtoriſche Aufbewahrung, die Nachahmung in der Kunſtpoeſie hat ſie vereinzelt, ihr dieſe Beziehung genommen und dafür das ausdrückliche fabula docet aufgedrängt. Dadurch iſt ſie zugleich um ihren Grundzug, die Naivetät gekommen und ſelbſt Leſſing konnte epigrammatiſche Kürze mit kindlicher Einfachheit verwechſeln. Es mag eine witzige, pointirte, ſatyriſche Fabel berechtigt ſein, aber ſie iſt ein ſpäter, moderner Ableger der wahren. Dieſe iſt Eigenthum des friſchen Auges, das die Natur liebevoll und unbefangen belauſcht, das Thierleben nicht in der Studirſtube, ſondern in Wald und Feld, Stall und Hof beobachtet hat. Die Fabel iſt im beſten Sinne ein Stück rechter Bauern-Poeſie. Daher iſt ſie auch nicht eigentlich ethiſch; die Bauernklugheit entnimmt praktiſche Sätze, Regeln des Lebensverſtands aus dem verwandten Naturleben, namentlich aus dem Egoismus, der Sinnlichkeit, der Liſt des Thieres. — Parabel und Fabel ſind demgemäß von ſo urſprünglichem Charakter, daß wir ſie zu jenen unbefangenen, altehrwürdigen Urformen der Lehr-Poeſie hätten ſtellen müſſen, wenn ſie nicht doch durch die Iſolirung einer einzelnen Lebenswahrheit ſich von einem Gebiete ſonderten, das noch im großen, monumentalen Zuſammenhange des mythiſchen Glaubens und ſeiner Phantaſiewelt liegt. — Auf einen größeren Zuſammenhang anderer Art weist allerdings die Fabel hin. Dieß iſt die Thierſage. Sie belauſcht die Thiere und hebt wie die Fabel das Menſchenähnliche ihres Thuns in die Form des wirklichen Bewußtſeins, der Sprache, allein ſie hat nicht daneben den Menſchen im Auge, um, was ſie an den Thieren beobachtet, nun mit Lehr-Abſicht auf ihn zu beziehen, das Intereſſe bleibt ihnen ungetheilt und ſie werden zu freien, ſelbſtändigen Weſen, Perſonen für ſich, wie in der Heldenſage die Helden, daher auch mit Eigennamen, die urſprünglich Charakterbezeichnungen ſind, wie dieſe ausgeſtattet. Es iſt daher natürlich, daß die Hauptperſonen freie Waldthiere ſind, Raubthiere von feſt ausgeſprochenem typiſchen Charakter, und die Thierſage weist auf die älteſten Zeiten des deutſchen Volkes, dem ſie ausſchließlich eigen iſt, auf friſches Wald- und Jägerleben zurück, das „die Heimlichkeit der Thierwelt“ belauſchte, ſie athmet „Waldgeruch“ (J. Grimm. Reinhart Fuchs Einl.). Nun kann aber der Menſch, der ein ſo nahe Verwandtes in der Natur liebend beobachtet und dichtend umbildet, nicht völlig ſich ſelbſt neben dem Gegenſtande vergeſſen; er kann nicht dauernd in das Thier den Menſchen ganz hineinſehen; der Menſch iſt außerdem noch da und die Hinüberziehung muß eintreten, es muß einleuchten, daß ja dieß Alles ein ſprechendes Bild des Menſchenlebens iſt; das Bewußtſein der Beziehung wächst mit dem

Verfolgen, dem Ausſpinnen der einzelnen Abenteuer und endlich ſpringt — nicht Lehrabſicht wie in der Fabel, aber Satyre als Bedeutung des Ganzen hervor, Satyre von jener negativen Art, die nur im Sinne der untergelegten Folie verfährt. Die Thierſage ſteht urſprünglich nur an ihrer Schwelle, ſie bewegt ſich aber nach und nach nothwendig über dieſelbe; das Ausſpinnen äußert ſich zugleich als der Trieb, ein zuſammenhängendes ſatyriſches Weltbild zu ſchaffen, daher ein Zug zur Verbindung der einzelnen Erzählungen, der ganz wie in der Heldenſage endlich zu einem Epos führt. Dieß Epos iſt denn die vollendete Ironie des Heldengedichts, ein Bild der Welt, wie ſie iſt, wenn man das Gewiſſen daraus wegläßt, ein Streit der allgemeinen Selbſtſucht, worin die liſtigſte jede andere überholt. Seine Vollendung fällt natürlich in eine ungleich ſpätere Zeit, ſie fällt zuſammen mit der Epoche, da die Nation jenes bittere Ding, das wir Erfahrung nennen, um eine Welt von Illuſionen erkauft und da ſie begriffen hat, was eigentlich Politik und was Pfaffenthum iſt, da „Reineke Fuchs wirklich zum Kanzler des Reichs geworden iſt" (Roſenkranz Geſch. d. deutſch. Poeſie im Mittelalter S. 611). Es iſt eine etwas ſchwierige Frage, wohin man das Thier-Epos ſtellen ſoll: in die Lehre vom Epos, von der Satyre, oder neben die Fabel. Nur die innige Verwandtſchaft des bildlichen Stoffes entſcheidet uns für die letztere Anordnung. Vermöge derſelben iſt es nur natürlich, daß ſich Fabeln unter den Thierſagen finden, ja es fragt ſich, ob die Fabel nicht eine degenerirte, didaktiſch gewordene, zerſtückelte Thierſage ſei, wie J. Grimm annimmt; ſie iſt aber wohl vielmehr urſprünglich eine ſelbſtändige Schweſter derſelben. —

Aus dieſen uralten, urſprünglichen Gebieten führt uns nun ein freilich raſcher Sprung, wie ihn die Mannigfaltigkeit der Formen in dieſem gemiſchten Gebiete mit ſich bringt, zu dem beſchreibenden Gedichte. Es blühte im achtzehnten Jahrhundert, als die Poeſie mit allen Kräften nach der Natur, nach der Anſchauung drängte, aber das Grundgeſetz, daß ſie nicht malen darf, als hätte ſie ein räumlich Feſtes vor ſich (vergl. §. 847), noch nicht begriffen hatte. Nun gab man Naturſchilderungen ohne Handlung; hiemit war der ideale Gehalt in das unorganiſche Verhältniß geſtellt, daß er nicht als immanente Bewegung in den Darſtellungsſtoff ſelbſt eindrang, daher als Lehre neben denſelben treten mußte, und ſo kann keine Frage ſein, daß Werke wie Thomſon's Jahreszeiten, Brocke's irdiſches Vergnügen in Gott, Haller's Alpen, Kleiſt's Frühling in das didaktiſche Gebiet gehören, und zwar des objectiven Charakters der Schilderung wegen in deſſen epiſche Sphäre. — Noch iſt kurz ein Ausläufer der Poeſie nach einer andern Art der Proſa, nämlich der hiſtoriſchen Wahrheit zu erwähnen: die Reimchronik, ein Werk der Kindheit der Geſchichtſchreibung im Mittelalter; die Geſchichte iſt mit der Sage vermiſcht und ladet ſo zur Bearbeitung in Versform ein. Von dem Verhältniſſe der reifen Kunſt der Geſchichtſchreibung zur Poeſie iſt in §. 848, Anm. die Rede geweſen.

2. Andere Formen der didaktiſchen Dichtung ſchließen ſich dem Lyriſchen an und am nächſten der ächten Poeſie ſtehen offenbar die erzählenden lyriſchen Formen, die bei unverhülltem Lehrzweck doch den indirecten Weg einſchlagen, die Lehre in den Körper des Stoffes, etwa als Ausſpruch in den Mund einer handelnden Perſon zu legen. Welcher Anmuth die didaktiſche Dichtung fähig iſt, wie verkehrt es wäre, ihren Werth zu verkennen, wenn er nur an ſeinen Ort geſtellt iſt, zeigen ſo treffliche lehrende Balladen oder Romanzen, wie Göthe's Schatzgräber, Schiller's Theilung der Erde, Pegaſus im Joche. Der Zauberlehrling neigt entfernt zum Didaktiſchen; es gibt unendliche Uebergänge. Dagegen dehnt ſich nun das weite Gebiet des direct Didaktiſchen, das dem Lyriſchen parallel läuft, in dem einfachen, unmittelbaren Ausſprechen und Hinſtellen ethiſcher, überhaupt praktiſcher Wahrheit, wobei das äſthetiſche Element nur als Gleichniß, Metapher u. ſ. w. ſeine dienende Rolle ſpielt: es iſt das Gnomiſche, herausgenommen aus ſeinem Verhältniß als bloßes Moment im Lyriſchen (vergl. §. 885, 1.): Spruch, Xenie, oder unter welchen Namen es auftreten mag, der Ausläufer der Lyrik der Betrachtung (vergl. §. 894), in kürzerer Faſſung, einfachem Hinſtellen einer Wahrheit dem Epigramm, in vollerer, aber an eine Situation geknüpfter Entwicklung der Elegie nachbarlich verwandt, ja mit ihr zuſammenfließend. Es iſt der reiche Schatz ſeiner Lebensweisheit, den ein Volk in der Form ſchöner Gedankenpoeſie an den Grenzlinien ſeiner höheren, rein äſthetiſchen Dichtung aufhäuft; alle ächten National-Literaturen, vor Allem die hebräiſche, griechiſche, deutſche bieten eine Fülle der gediegenen Nahrung für Geiſt und Charakter, die in dieſem einfachen, geſunden Brode liegt. Wir dürfen jene Dichter-Naturen nicht gering anſchlagen, die, nachdenklich, wie Walther von der Vogelweide, zwiſchen der reinen lyriſchen Stimmung und der ſtrengen Betrachtung ſich bewegen und alle Verhältniſſe ihrer Zeit mit dem Salze des ernſten Gedankens durchdringen, noch dürfen wir dem vollen Genius unſere Liebe entziehen, wenn im Alter ſeine Phantaſie nachläßt, ſich zerſetzt und den Gehalt einer langen Erfahrung und Geiſtes-Arbeit nach allen Lebens-Beziehungen in ſinnvollen Sprüchen widerlegt, wie Göthe in ſeinen zahmen Xenien. Aber auch in ſeiner beſten Zeit hat er und Schiller zwiſchen dem ſcharfen Hagel der ſatyriſchen Xenien die reinſten Goldkörner, ja volle, aus Gold getriebene Kränze gnomiſcher Poeſie ausgeſtreut. — An dieſen Zweig der lehrhaften Kunſtpoeſie reiht ſich als Ausdruck der praktiſchen Volksweisheit das *Sprichwort*. Es liegt weiter ab von der Dichtung, es iſt gangbare Münze mitten im wirklichen Leben, daher es zwar gern, aber nicht weſentlich und nothwendig rhythmiſche Kunſtform und Reim annimmt. Doch iſt es meiſt (nicht immer, denn es kann auch nackt und

direct eine Regel, Rath, Lehre in kurzem Satz ausſprechen) poetiſch durch ſein eigenthümliches bildliches Verfahren. Es liebt nämlich, eine allgemeine Erfahrung aus dem Natur- oder Menſchen-Leben als einen Satz hinzuſtellen, der eigentlich die figürliche Seite bildet, aus welcher durch den Vergleichungspunct die beabſichtigte Lehre erſt zu ziehen wäre, die wirkliche Ziehung derſelben aber dem Leben ſelbſt, dem jeweiligen Falle zu überlaſſen (z. B. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, eine Hand wäſcht die andere u. ſ. w.) Gerade daß es die Anwendung nicht ſelbſt übernimmt, darin liegt ſein Charakter, für den Hausbrauch des wirklichen Lebens beſtimmt zu ſein. Wird das Bild aus den menſchlichen Zuſtänden und Thätigkeiten genommen, ſo iſt es natürlich eine greifliche Sphäre derſelben, organiſches Leben, Handwerk u. ſ. w. Es kann übrigens auch humoriſtiſch die tranſcendente Welt verwendet werden, als wäre ſie ſo vertraut und nahe wie die menſchliche (z. B. wenn der Teufel hungrig iſt, frißt er Fliegen). — Endlich verläuft ſich die fragmentariſche Form der didaktiſchen Dichtung in das Gebiet des Spiels durch die verſchiedenen Arten des Räthſels. Es wird aufgegeben, ein Wort zu errathen und das Finden (in der gewöhnlichen, allgemeinſten Form) dadurch erſchwert, daß ſolche Eigenſchaften des Gegenſtands angegeben werden, die er mit andern gemein hat, und daß ſie der Räthſeldichter gerade mit der Abſicht, nach andern Gegenſtänden irre zu führen, bezeichnet und zuſammenſtellt, während er doch zugleich dunkle Winke einflicht, die auf den rechten Weg leiten. Das Räthſel iſt enge mit der Allegorie verwandt, aber es iſt ehrlicher, als dieſe: es geſteht, daß es blos Spiel iſt und hilft dem verlegenen Rather durch ſchließliche Nennung des Worts oder Zugeſtändniß des richtigen Funds aus der Noth. So verhält es ſich z. B. mit den Allegorieen im zweiten Theile von Göthe's Fauſt nicht; wir ſollen rathen und werden nie wiſſen, ob wir richtig gerathen haben.

An die dramatiſche Form findet begreiflich in der didaktiſchen Poeſie weniger Annäherung ſtatt; das forttönende Ausſprechen des directen Pathos (wie in Tiedge's Urania) gemahnt nur ganz entfernt an den Monolog und der Dialog bringt, da er nicht zur Handlung fortſchreiten kann, ungleich weniger äſthetiſches Leben herzu, als das ſchildernde Element in den Formen, die ſich an die epiſche Poeſie anlehnen. Die ſtrenge Wiſſenſchaft hat, angelockt von dem Scheine natürlicher Zweckmäßigkeit, welchen der Dialog nach der ſubjectiven Seite für das Verhältniß zwiſchen dem Lehrer und Schüler, nach der objectiven für das Verhältniß von Satz und Gegenſatz, Grund und Gegengrund, überhaupt für das Dialektiſche entgegenbrachte, dieſe Form geliebt, aber die Erfahrung gemacht, daß die Zuthat der Poeſie, die Zerfällung in Perſonen, die nothwendigen Anknüpfungen an Zufälligkeiten der Situation u. dergl. ihr nicht förderlich, ſondern nur hinderlich, ſtörend ſind. Wo die Wiſſenſchaft auf ihrem eigenen, ſtrengen Boden ſteht, ſoll ihr die Poeſie nicht folgen wollen; ſie lenkt vom Wahren als blos Wahrem ab und die Miſchung verwirrt durch die Theilung unſeres Intereſſes an den Selbſtzweck des Schönen und an den Selbſtzweck des Wahren.

ε. Endlich gelangen wir zu dem äußerſten breiten Rande dieſes Gebietes, dem *Lehrgedicht im engeren Sinne des Worts*. Es nimmt eine beſtimmte Materie vor und handelt ſie nach ihrer innern, gegenſtändlichen Ordnung ab; der ausgeſprochene Lehrzweck, die logiſche Ordnung und die ausgedehnte Durchführung ſind ſeine Merkmale. Hier iſt die Grenze, wo die Poeſie in die Abhandlung übergeht und das Aeſthetiſche am entſchiedenſten nur äußerlich anhängt. Es iſt klar, daß dieſes ſich in dem Grade verſtärkt, in welchem der Gegenſtand naturvoll iſt, innige Beziehung des Menſchen zur Natur enthält: dann nähert ſich das Lehrgedicht in ſeinen epiſchen und lyriſchen Elementen der Idylle, ſo vor Allem in den Gedichten vom Landbau. In Heſiod's Werken und Tagen beſitzt auch dieſe Gattung ein Gedicht jenes urſprünglichen, ehrwürdigen Charakters, der allerdings die idylliſche Wirkung nur für uns hat, denn hier iſt das Bild eines Zuſtands, der weit hinter der Trennung der Kräfte und Zerſpaltung des Lebens liegt, die den müden Menſchen treibt, in der ländlichen Natur die verlorene Einfalt zu ſuchen, hier iſt urſprüngliche Einfalt, die einfache Thätigkeit in Feld und Haus mit ihren Regeln und Geſetzen bildet Einen ungetrennten Kreis mit den höchſten ethiſchen Pflichten und mit der Religion; wogegen Virgil's Georgica ihre Anleitungen mit einer Naturſchilderung ſchmücken, die ſchon den elegiſchen Charakter einer Welt tragen, wo das Gemüth die verlorene Natur wieder aufſucht, um ſich in ihr zu erholen. — Ein Reichthum poetiſcher Motive liegt in den Heilkräften, die aus dem Schooße der Natur ſprudeln; Neubeck hat in ſeinen „Geſundbrunnen" einen glücklichen Stoff glücklich behandelt. — In anderem Sinn erwärmt ſich das Didaktiſche, wenn eine Seite des menſchlichen Lebens ergriffen wird, die dem Affect angehört und an ſich keine Methode kennt, wie in Ovid's Kunſt zu lieben; hier entſteht durch das Lehrhafte, das Abhandelnde eigentlich eine freie und heitere Ironie des Lehrgedichts. Das ethiſche Lehrgedicht, ſei es ermahnend oder tröſtend (Opitz: von der Ruhe des Gemüths, vom wahren Glück, Troſtgedicht in den Widerwärtigkeiten des Kriegs), hat neben der Poeſie der Schilderungen ſeine äſthetiſche Stütze auf die Energie des Pathos zu ſtellen. Die farbloſeſten Bildungen entſtehen natürlich, wenn rein wiſſenſchaftliche oder techniſche Materien behandelt werden. Noch einmal iſt allerdings naiv alterthümliche und moderne Form des Bewußtſeins zu unterſcheiden: der poetiſche Vortrag der Philoſophie im Mund eines Parmenides und Empedokles iſt etwas Anderes, als die Gedichte eines Lucretius und gar der Neueren von der Natur der Dinge. Die Stubenpoeſie hat ſich denn über alle möglichen Zweige der Wiſſenſchaft verbreitet bis zu den anmuthigen Sphären der Medizin (Bilderdyk über die Krankheiten der Gelehrten), ſie hat höhere, künſtleriſche (ars poetica des Horaz u. ſ. w.) und niedrige Technik, bis zur Seidenſpinnerei, in ihr Bereich gezogen: aus dem äſthetiſchen Inhalt der erſteren iſt ihr geringer Gewinn an poetiſchem Werth erwachſen, denn die Wohlweisheit des Recepts, ſo viel Verſtändiges daſſelbe enthalten mag, ſinkt an dem freien Geiſte des Ideals, über den ſie ſich ergießt, als mattes, laues Waſſer hinunter.

§. 926.

Die Tendenzpoeſie verhüllt die unorganiſche Verbindung der äſthetiſchen Elemente, welche in der didaktiſchen zu Tage liegt, unter der Energie des pathetiſchen Hindringens auf den Zweck und nähert ſich dadurch einem andern Grenzgebiete der Poeſie, der Rhetorik. Dieſe greift vom praktiſch ethiſchen Boden in die Dichtkunſt herüber, indem ſie zum Zweck einer beſtimmten Wirkung auf den Willen Gefühl und Phantaſie aufbietet und dieſe Mittel mit denen der Ueberzeugung zu einem künſtleriſchen Ganzen verarbeitet.

Die Lehrpoeſie im Großen und Ganzen will allerdings nicht blos auf den theoretiſchen Geiſt wirken, ſondern auf das ſittliche, politiſche Leben (vergl. §. 517), aber doch nur mittelbar und unbeſtimmt eben durch jenen. Die Tendenzpoeſie (vergl. §. 517. 181) hat den bewußten Zweck, ſich direct in das Leben hineinzuarbeiten, die Gemüther zu beſtimmen, daß ſie durch den Willen die Idee, für welche der Dichter begeiſtert iſt, realiſiren, und indirect verfährt ſie dabei nur ſofern, als ſie dieſen Zweck unter den poetiſchen Mitteln verhüllt. Sie iſt in §. 848 als Fehler beſprochen; hier, im Anhang, wo es ſich von berechtigten Nebenformen handelt, muß ſie noch einmal, und auch nach ihrer begründeten Seite zur Sprache kommen. Sie ſteht über und unter der didaktiſchen: über ihr, ſofern das Pathos für ein beſtimmtes reales Sollen gedrängter, acuter, feuriger iſt, als die ſtille Wärme, die eine Betrachtung begleitet, unter ihr, ſofern die Betrachtung, welche die Welt nicht unter dem Standpuncte des Sollens anſieht und nicht das pathologiſche Intereſſe hat, auf ſie direct einzuwirken, idealer iſt und wenn ſie die höchſten Sphären zum Inhalte nimmt, dem Gebiete des abſoluten Geiſtes angehört; man kann hinzuſetzen, daß die geſtändige Lehr-Abſicht weniger unbehaglich ſtimmt, als die verſteckte des Wirkens, die man wittert und der man auf die Spur kommt. Je nach Standpunct und Situation wird man die eine der andern vorziehen und am leichteſten ſich mit dem Tendenziöſen verſöhnen, wenn man ſieht, daß es nur die ſchwächere Seite eines Dichtergeiſtes iſt, der in ſeinen Weiheſtunden das Feuer ſeiner Begeiſterung in den wahrhaft äſthetiſchen Prozeß der Phantaſie zu erheben vermag. Das Tendenziöſe iſt beſonders in der dramatiſchen Poeſie zu Hauſe, weil dieſe ſich am entſchiedenſten gegen das wirkliche, ſittlich politiſche Leben öffnet, und die Form, worin es ſich äußert, wird am richtigſten hier *rhetoriſch* genannt. Dieſer Zug hat ſich bei uns vorzüglich in Nachahmung Schiller's feſtgeſetzt, von welchem nach dieſer Seite in §. 896, Anm. die Rede war. — Im Uebrigen iſt es auch hier in der Ordnung, daß man ſich nicht immer auf die Höhe des ſtrengſten äſthetiſchen Maaßſtabs ſtellt, ſondern zu rechter Zeit auf den praktiſch ethiſchen herüberneigt und zufrieden iſt, wenn ein Tendenz-Roman, lyriſches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüther mit ſtarken Hebeln faßt, erſchüttert, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeiſtert. —

Wir ſind aber hier wirklich zu der letzten Grenzmarke gelangt, mit welcher ſich die Aeſthetik zu beſchäftigen hat, zu der *Rhetorik*. Ihr Grund und Boden iſt der praktiſch ethiſche: der Redner hat direct den Willen einer Verſammlung zu einem Entſchluſſe zu beſtimmen; nur die religiöſe Rede und noch mehr die ſogenannte Schaurede unterſcheidet ſich dadurch, daß ſie nicht einen einzelnen Entſchluß, ſondern eine bleibende Stimmung hervorzurufen ſucht, aber auch dieſe ſoll in den Willen übergehen und ſo iſt eben Willensbeſtimmung der ſpezifiſche, allgemeine Zweck des Redners. Für dieſen Zweck werden nun neben dem theoretiſchen Mittel der Ueberzeugung nothwendig ſolche in Bewegung geſetzt, welche der Poeſie angehören, denn die Ueberzeugung ſoll durch Entzündung des Gefühls, Affects und der Phantaſie zum Willens-Acte, zum Beſchluſſe werden. Das Epiſche tritt in der Schilderung, das Lyriſche in der directen Gefühls-Erregung, ſofern ſie noch vom Affecte, d. h. der Spannung gegen den Willen hin zu unterſcheiden iſt, das Dramatiſche in den ſtarken ſchlagartigen Wirkungen auf dieſe Kräfte hervor. Wirklich liegt nun aber in dieſer Verbindung poetiſcher Elemente mit der Proſa entſchieden nicht mehr eine Auflöſungsform der Poeſie vor, ſondern ein Herübergreifen eines andern Gebiets in dieſe, mag auch in der Perſönlichkeit des gebornen Redners gemäß den unendlichen Miſchungen, welche die Natur hervorbringt, die Verbindung der Elemente eine ganz flüſſige, lebendige ſein. Wir haben alſo den Boden der Aeſthetik unzweifelhaft verlaſſen und blicken bereits von einem andern nach ihr herüber. Zwar iſt auch die Anordnung der Rede keine Aufgabe des proſaiſchen Denkens, nicht rein logiſch, ſondern die beſtimmte Energie ſeines Zwecks gebietet dem Redner, die Ueberzeugungsgründe, die poſitiven und die negativen (widerlegenden), mit den poetiſchen Mitteln im Ganzen und im Einzelnen ſo zu diſponiren, daß dieſe ſämmtlichen Kräfte ſteigend zu einem Strom anwachſen, der endlich reif iſt, durch die Schleuſen zu brechen, d. h. als Entſchluß der Verſammelten, als That in die Welt hinauszufluthen. Die eigenthümliche Miſchung der Elemente bringt es mit ſich, daß der Accent einſeitig auf den Kunſtbegriff gelegt werden und dieſe formale Auffaſſung ſich mit praktiſcher Liſt und Partei-Intereſſe zu der Ausbildung einer perfiden und doch höchſt wirkſamen Schein-Rhetorik verbinden kann. Dieß hat aber eben nicht die Aeſthetik, ſondern die Ethik zu rügen, ſoweit ſie nicht als Politik Urſache hat, den Unterſchied der politiſchen Moral von der Privat-Moral entſchuldigend anzuwenden. Die wahre Beredſamkeit aber theilt mit der Poeſie die Lauterkeit der Idee.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem
Polytechnikum in Zürich.

[4,]

Vollſtändiges
Inhaltsverzeichniß,
Namen- und Sachregiſter.

Stuttgart.
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken.
1858.

Universitäts-
Bibliothek
München

Druck der Buchdruckerei von J. G. Mäcken Sohn in Reutlingen.

A.

Inhaltsverzeichniß.

Erſter Band.

§§ Seite.
Einleitung . . . . 1—8 3—41

Erſter Theil.

Die Metaphyſik des Schönen.

Aufgabe derſelben . . . . 9 45—46

Erſter Abſchnitt.

Das einfach Schöne.

Grundbegriff . . . . 10—14 47—54
A. Die Idee . . . . 15—29 55—92
Verhältniß des Schönen zum Guten . . . . . 22—23 77—80
„ „ „ zur Religion . . . . 24—27 81—88
„ „ „ zum Wahren . . . . 28—29 88—92
B. Das Bild . . . . 30—40 93—116
C. Die Einheit der Idee und des Bildes 41—69 117—178
Verhältniß des Schönen zum Guten . . . . . 56—60 151—161
„ „ „ zur Religion . . . . 61—67 161—172
„ „ „ zum Wahren . . . . 68—69 172—178
Der ſubjective Eindruck des Schönen . . . . . . 70—81 179—213

Zweiter Abſchnitt.

Das Schöne im Widerſtreit ſeiner Momente.

Grundbegriff . . . . 82—83 214—220
A. Das Erhabene.
Grundbegriff . . . . 84—88 221—231

Universitäts-
Bibliothek
München

a. Das objectiv Erhabene.

	§§	Seite
Grundbegriff	89—90	231—234
α. Das Erhabene des Raums	91—92	234—238
β. Das Erhabene der Zeit	93—94	239—241
γ. Das Erhabene der Kraft	95—102	242—254

b. Das Erhabene des Subjects.

Grundbegriff	103—104	255—257
α. Das Erhabene der Leidenſchaft	105—106	257—260
β. Das Erhabene des böſen Willens	107—109	260—264
γ. Das Erhabene des guten Willens	110—116	265—277

c. Das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragiſche.

Grundbegriff	117—129	277—300
α. Das Tragiſche als Geſetz des Univerſums	130	300—303
β. Das Tragiſche der einfachen Schuld	131—134	303—312
γ. Das Tragiſche des ſittlichen Conflicts	135—139	312—321
Der ſubjective Eindruck des Erhabenen	140—146	322—333

B. Das Komiſche.

Grundbegriff	147—155	334—351
Das erſte Glied	156—167	351—374
Das Gegenglied	168—172	374—379
Zuſammenfaſſung beider Glieder zu widerſprechender Einheit	173—187	379—408
a. Das objectiv Komiſche oder die Poſſe	188—191	408—416

b. Das ſubjectiv Komiſche oder der Witz.

Grundbegriff	192—196	416—429
α. Der abſtracte Witz	197—198	429—432
β. Der bildliche Witz	199—200	432—435
γ. Der in ſeinen Gegenſtand eingehende Witz oder die Ironie	201—204	436—443

c. Das abſolut Komiſche oder der Humor.

Grundbegriff	205—215	441—459
α. Der naive Humor oder die Laune	216—217	459—462
β. Der gebrochene Humor	218—219	463—466
γ. Der freie Humor	220—222	467—473
Der ſubjective Eindruck des Komiſchen	223—227	473—480
C. Rückkehr des Schönen in ſich aus dem Widerſtreit ſeiner Momente	228—231	481—489

Zweiter Band.

Zweiter Theil.

Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

	§§	Seite
Grundbegriff	232	1— 2

Erſter Abſchnitt

Die objective Exiſtenz des Schönen
oder
das Naturſchöne.

	§§	Seite
Grundbegriff	233—239	3— 24
A. Die Schönheit der unorganiſchen Natur.		
Grundbegriff	240	25 — 27
a. Das Licht	241—245	28— 37
b. Die Farbe	246—253	37— 55
c. Die Luft	254—256	55— 59
d. Das Waſſer	257—259	59— 64
e. Die Erde	260—269	65 — 78
B. Die Schönheit der organiſchen Natur.		
a. Die Schönheit des Pflanzenreichs.		
Die Pflanze überhaupt	270—277	79— 92
Erſter Typus	278	92— 94
Zweiter Typus	279	95— 96
Dritter Typus	280	96— 99
Gruppen	281	99—100
b. Die thieriſche Schönheit.		
Das Thier überhaupt	282—291	101—117
Die wirbelloſen Thiere	292—294	117—124
Die Wirbelthiere:		
Ueberhaupt	295—298	124—129
Die Fiſche	299—301	129—133
Die Amphibien	302	133—134
Die Vögel	303—305	134—141
Die Landthiere	306—315	141—156
C. Die menſchliche Schönheit.		
Grundbegriff	316	157—158
a. Die menſchliche Schönheit überhaupt.		
α. Die allgemeinen Formen.		
Die Geſtalt	317—319	159—166
Zuſtände und Altersſtufen	320	166—169
Die Geſchlechter, die Liebe	321—322	169—173
Die Ehe, die Familie	323	173—175
β. Die beſondern Formen.		
Die Racen und Völker	324—326	175—181
Die Culturformen	327	182—187
Das Staatsleben	328—330	187—192

	§§.	Seite
γ. Die individuellen Formen.		
Die natürliche Beſtimmtheit des Individuums	331	193—195
Die ſittliche Beſtimmtheit des Individuums	332	195—196
Der Charakter	333—337	196—206
Phyſiognomik, Pathognomik	338—340	206—219
b. Die geſchichtliche Schönheit.		
Grundbegriff	341	220—221
α. Das Alterthum:		
Ueberhaupt	342	222
Vorſtufe: der Orient	343—347	223—233
Mitte: die Griechen	348—351	233—241
Ausgang: die Römer	352—353	241—245
β. Das Mittelalter:		
Der germaniſche Charakter	354	246—249
Vorſtufe	355—357	249—254
Mitte	358—361	254—261
Ausgang	362—364	261—267
γ. Die neue Zeit:		
Ueberhaupt	365	268—269
Vorſtufe	366—369	269—279
Mitte	370—378	279—298

Zweiter Abſchnitt.

Die ſubjective Exiſtenz des Schönen
oder
die Phantaſie.

A. Die Phantaſie überhaupt.

	§§.	Seite
a. Die allgemeine Phantaſie	379—383	299—314
b. Die beſondere Phantaſie.		
Grundbegriff	384	315
α. Die Anſchauung	385—386	315—320
β. Die Einbildungskraft	387—391	320—334
γ. Die eigentliche Phantaſie.		
Die vorausgeſetzte Perſönlichkeit	392	335—338
Das Verſinken des Naturſchönen	393	338—344
Die Stimmung, Begeiſterung	394—395	344—347
Die reine Formbildung	396—397	347—357
Das Ideal	398—400	357—370
c. Die Phantaſie des Einzelnen.		
α. Die Arten.		
Eintheilungsgrund	401	370—371
Schön, erhaben, komiſch	402	371—373
Landſchaftlich, thieriſch, menſchlich	403	373—378
Bildend, empfindend, dichtend	404—405	378—384
Abartungen und Ausartungen	406	384—387
Die Verbindung im Individuum	407	387—388

§ Seite.

β. Das Maaß.

Grundbegriff . . . 408 388
Das Talent . . . 409 388—391
Das fragmentariſche Genie . . . 410 391—393
Das Genie . . . 411—413 393—397
γ. Die Verbindung der Arten und des Maaßes 414—415 397—402

B. Die Geſchichte der Phantaſie oder des Ideals.

Verhältniß der allgemeinen und beſondern Phantaſie 416—424 403—414

a. Das Ideal der objectiven Phantaſie des Alterthums.

Grundbegriff . . . 425 414—416

α. Die vorbereitende ſymboliſche Phantaſie des Morgenlandes.

Dualiſmus, Symbol, Mythus, Sage . . . 426—429 416—427
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . . 430 427—432
Inder, Perſer . . . 431 432—436
Semiten, Aegyptier . . . 432 436—440
Juden . . . 433 440—445

β. Mitte: das claſſiſche Ideal der griechiſchen Phantaſie.

Aufhebung des Dualiſmus, Mythus, Sage . . . 434—436 446—456
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . . 437—441 456—465
γ. Ausgang: die römiſche Phantaſie . . . 442—446 466—473
Die Allegorie . . . 444 467—471

b. Das Ideal der phantaſtiſchen Subjectivität oder die romantiſche Phantaſie des Mittelalters.

Grundbegriff . . . 447—450 473—479
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . . 451—458 479—489
α. Vorſtufe . . . 459—460 490—492

β. Mitte.

Die Frucht der Verſchmelzung der Volksgeiſter 461 493—495
Religiöſer und weltlicher Sagenkreis . . . 462 495—496
Die romaniſchen Völker und die Deutſchen . 463 496—497
γ. Ausgang . . . 464—465 497—500

c. Das moderne Ideal oder die Phantaſie der wahrhaft freien und mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität.

Auflöſung der zweiten Stoffwelt . . . 466—469 500—506
α. Vorſtufe . . . 470—475 506—512

β. Mitte.

Die Franzoſen, die Claſſicität . . . 476 512—513
Die Deutſchen, die Sentimentalität . . . 477 513—514
Naturaliſmus, Genialität . . . 478 514—515
Reine Claſſicität, Hum. . . . 479—480 515—516
Romantik, Zerriſſenheit, Blaſirtheit 481 516—520
Die neue Aufgabe, Anfänge . . . 482—484 520—524

Dritter Band.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen
oder
die Kunſt.

Erſter Abſchnitt.
Die Kunſt überhaupt und ihre Theilung in Künſte.

	§§.	Seite
Aufgabe	485	1
A. Die Kunſt überhaupt.		
Aufgabe	486	2
a. Der Uebergang der Phantaſie zur Kunſt .	487—492	3 — 15
b. Die Vorarbeit zur Ausführung.		
Motiv, Conception, Skizze .	493	16 — 20
α. Die organiſirende Vorarbeit oder die Compoſition.		
Grundbegriff	494	20 — 22
1. Die Momente dieſer Thätigkeit oder die Compoſitionsgeſetze.		
Das Maaß des Umfangs (Epiſoden)	495—496	22 — 27
Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung	497	27 — 31
Scheidung, Contraſt	498	32 — 37
Verbindung (Vorbereitung, Motivirung, Auflöſung des Contraſts) .	499	37 — 43
Rhythmus	500	44 — 51
Aeußere Begrenzung	501	51 — 53
2. Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künſtlers zum Zuſchauer.		
Grundbegriff	502	53 — 55
Naturgemäßer Zuſtand (Wettſtreit, Beſtellung)	503—504	55 — 60
Trennung der Kunſt vom nationalen Boden .	505	60 — 62
Naturalismus (Improviſiren) . . .	506	62 — 65
Die Kunſt der bürgerlichen Bildung. Kritik, moderne Mittel ihrer Pflege . .	507	65 — 71
Zwiſchenſtufe der Gegenwart . . .	508	71 — 73
Der Geſchmack	509	73 — 76
β. Der Rückblick auf das Naturſchöne.		
Nothwendigkeit deſſelben	510	76 — 77
Formen deſſelben (Modell, Act, eklektiſches Sammeln)	511	77 — 82
Uebung, Studien	512	83 — 84
Schließliche Löſung der Frage von der Naturnachahmung	513	84 — 86

§§. Seite.
c. Die Technik.
α. Ihre Vorausſetzungen.
Das Handwerk . . . . . 514 87—90
Das Spiel . . . . . 515 90—94
Die Wiſſenſchaft . . . . . 516 94—95
β. Die Schule.
Das Material, die künſtleriſche Technik . . . 517—518 95—98
Die naive Kunſt . . . . . 519 98—100
Der Schüler, der Dilettant, die Regel . . . 520 100—103
Die familiäre Kunſtſchule . . . . 521 103—105
Die Akademie . . . . . 522 105—110
Aufgabe der Verbindung beider . . . 523 110—111
γ. Die Meiſterſchaft und der Styl.
1. Der Meiſter als Einzelner.
Vollendung der Technik . . . . 524 112—116
Die Virtuoſität . . . . . 525 116—118
Die Manier . . . . . 526 119—121
Die Meiſterſchaft, der Styl . . . 527 122—126
Geſchmack, Correctheit, Manier am Styl . 528 126—129
2. Der provinzielle und nationale Styl . . 529 130—133
3. Der Styl als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals 530 133—134
4. Der Styl in ſeinen allgemeinen Entwicklungsſtufen 531 134—138
5. Der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte . . 532 138—142
B. Die Theilung der Kunſt in Künſte.
a. Prinzip der Theilung.
a. Die Haupteintheilung . . . . 533—538 143—153
b. Die Untereintheilung . . . . 539—541 153—160
b. Die Einheit in der Theilung . . . . 542—444 160—166
c. Die anhängenden Künſte.
Bedeutung 545 167
Aeußere Zweckmäßigkeit 546 168
Ethiſche Zweckmäßigkeit (didaktiſch, tendenziös, ſatyriſch) 547 168—170
Spiel mit lebendigem Naturſtoff . . . . . 548 170—171
Nachbildung, Vervielfältigung . . . . . 549 171—172

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung.

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

Grundbegriff . . . . 550—552 173—177
A. Die Baukunſt.
a. Das Weſen der Baukunſt.
α. Ueberhaupt . . . . 553—561 178—207
β. Die einzelnen Momente.
Das Material . . . . 562 207—215
Die Haupttheile des Baus . . . . . 563 215—217

	§.	Seite
Die Linien	564	217–221
Die Hauptrichtungen	565	221–223
Die Compoſition.		
Die Oekonomie	566	223–226
Die Proportion	567	226–228
Der Contraſt	568	228–230
Die Löſung des Contraſts, die Gliederung	569	230–232
Der Rhythmus, die Symmetrie	570	232–236
Die Eurhythmie	571	237–238
Die Glieder im engeren Sinn	572	238–244
Das Ornament	573	245–250
b. Die Zweige der Baukunſt	574–576	251–264
c. Die Geſchichte der Baukunſt.		
Vorbegriff	577	265–266
α. Die Baukunſt des Alterthums.		
1. Die orientaliſche Baukunſt	578–582	267–283
2. Die griechiſche Baukunſt	583–585	284–293
3. Die römiſche Baukunſt	586	294–297
β. Die Baukunſt des Mittelalters.		
1. Vorſtufe	587–590	297–311
2. Mitte	591–593	312–325
3. Ausgang	594	321–326
γ. Die moderne Baukunſt	595	326–330
Anhang. Die untergeordnete Tektonik	596	331–338
B. Die Bildnerkunſt.		
a. Das Weſen der Bildnerkunſt.		
a. Ueberhaupt	597–606	339–370
b. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	607	370–377
Polychromie, maleriſche Hülfen	608	378–384
Poſtament, Verhältniß zur Umgebung, Größe	609	384–389
Umfang des Darſtellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Menſch, Thier	610	389–391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunſt: Giebelfeld, Relief	611	391–394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: ſymboliſche Hülfen, Attribut, Gebärdenſprache	612	395–399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges	613	399–403
Die innere Beſtimmtheit. Allgemeines Stylgeſetz	614	404–406
Behandlung der menſchlichen Geſtalt überhaupt: Forderung glücklichen Stoffs, Beſchränkung im Individuellen und Geſchichtlichen	615	406–409

§§. Seite
Gegenſatz des direct idealiſirenden und des individualiſirenden, naturaliſtiſchen Styls . 616 410—414
Die Proportionen . . . . 617 414—415
Weichtheile, Muſkel, Sehnen, Adern . . . 618 415—418
Haupt, Geſichtsbildung, Haar . . . . 619 419—421
Nacktheit, Gewand . . . . . . 620 421—425
Die beſondern Formen. Ihre Grenze; Verſchmelzung im Ideal . . . . 621 425—428
Der beſtimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung . . . . . . 622 428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect . . . . 623 430—435
Flüchtiges Mienenſpiel; Ausdruck ſubjectiv innerlichen Geiſtes . . . . 624 435—437
Ruhe der Seele, Charakter . . . . . 625 437—441

Die Compoſition

Linienverhältniſſe, Rhythmus der einzelnen Geſtalt 626 441—447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung . . . . . 627 447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geſchloſſene Gruppe . . . . 628 450—454
Umfaſſende, cykliſche Compoſition 629 454

b. Die Zweige der Bildnerkunſt.

Das Mythiſche und nicht Mythiſche. Hauptaufgabe: Götter und Heroen 630 455
Eintheilung nach den Unterſchieden: Thier, allgemein Menſchliches, Geſchichtliches; Schwierigkeit . . 631 455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmloſe, geſpannte Situation . . . . 632 461—462
Eintheilung nach dem Unterſchiede des Materials und der techniſchen Behandlung . . . . . 633 462—463
Unterſchied des einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen . . . . 634 463—465
Unterſchiede der Verbindung mit andern Auffaſſungs-Arten der Phantaſie . . . . 635 465—467

c. Die Geſchichte der Bildnerkunſt.

Die treibenden Gegenſätze . . . . . . 636 468—469

α. Die Bildnerkunſt des Alterthums.

Die orientaliſche Bildnerkunſt . . . . . 637—638 469—475
Die griechiſche (und römiſche) . . . . . 639—641 475—481

β. Die Bildnerkunſt des Mittelalters.

Allgemeiner Charakter . . . . . . 642 482—485
Früherer Styl . . . . 643 485—487
Späterer Styl . . . . 644 487—490
γ. Die moderne Bildnerkunſt . . . . 645—646 490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunſt. Das lebendige plaſtiſche Kunſtwerk . . . . 647 497—504

C. Die Malerei.

a. Das Weſen der Malerei.

	§§	Seite
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landſchaft, zur Architektur. Größe-Maaßſtab	661	543—546
Das künſtleriſche Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealiſirung	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealiſirung	669—674	561—577
Das Stylgeſetz.	675	577
Naturaliſmus und Individualiſmus. Die zwei Styl-prinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landſchaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thieriſche und menſchliche Geſtalt	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591—592
Ausdruck, Affect, Moment, Character	682—685	592—609
Die Compoſition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cykliſche Compoſitionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636

b. Die Zweige der Malerei.

Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung	697	646—647
α. Die Landſchaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651
Stylbild und Stimmungsbild	699	651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffaſſung. Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	653—656
β. Das Sittenbild.		
Uebergang: Das Thierſtück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtſtück und das ſogenannte Still-Leben	701	657—661
Grundbegriff	702	661—664
Reines, geſchichtliches und mythiſches Sittenbild	703	665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffaſſung	704	666—669

	§§.	Seite
Nach Moment der Auffaſſung, Grad des Umfangs, Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des Schönen, Erhabenen und Komiſchen	705	669—671
Nach dem Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik	706	672—673
Verbindung mit Landſchaft, Thierſtück, Geſchichtlichem	707	673—674
γ. Das geſchichtliche Bild.		
Uebergang: Das Bildniß	708	674—679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldenſage	709	679—683
Epiſche Form: ſittenbildliches Geſchichtsbild	710	683—685
Lyriſche Form. — Situationsbild	711	685—688
Dramatiſche Form	712	688—689
Grad des Umfangs	713	689—690
Schön, erhaben, komiſch; Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik	714	690—691

c. Die Geſchichte der Malerei.

Die treibenden Gegenſätze	715	692—694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient. Griechenland (Rom)	716—717	694—700
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.		
Allgemeiner Charakter, Vorſtufen	718—719	700—704
1. Der italieniſche Styl	720—725	704—723
2. Der deutſche Styl	726—732	723—739
γ. Die moderne Malerei.		
Italieniſcher Eklekticismus, Naturalismus, franzöſiſche Landſchaftmaler	733	739—741
Belgien, Spanien, Holland	734—736	741—747
Eintritt des eigentlich Modernen: franzöſiſcher Claſſicismus	737	747—749
Deutſcher Claſſicismus	738	749—750
Die romantiſche Schule	739	750—751
Die neuſten Bewegungen	740—741	751—755
Anhang. Die Caricatur	742	756—762
Die vervielfältigende Technik	743	762—768
Die Decorationsmalerei	744	768—771
Die ſchöne Gartenkunſt	745	772—773

Vierter Band.

[— Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte. —]

Zweite Gattung.

Die ſubjective Kunſtform oder die Muſik.

	§§.	Seite
a. Das Weſen der Muſik.		
α. Ueberhaupt	746–766	775–840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und ſeine Gliederung	767–778	840–914
Der Höhenunterſchied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847–851
Das Tonſyſtem und die Intervallverhältniſſe	769–770	851–864
Die Tonleiter und die Tongeſchlechter	771–772	864–872
Die Tonarten	773	872–881
Harmonie	774–775	881–900
Rhythmus	776–777	900 912
Dynamik des Tons	778	912–914
Die Compoſition und ihre weſentlichen Formen.		
Melodie	779	914–924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze	780	924–932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932–936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	937–938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge	783–784	938–948
Strenge und freie Polyphonie	785	948–950
Cycliſche Compoſitionsform; mehrtheiliges, größeres Tonſtück	786	950–952
Erſte (triadiſche) Form des mehrtheiligen Tonſtücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787–790	952–962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen beſtehende Tonſtück	791	962–965
Der muſikaliſche Styl.		
Stylgeſetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965–971
Stylarten	793	971–976
b. Die Zweige der Muſik.		
Eintheilung	794–795	976–979
Unterſchied der Vocal- und Inſtrumentalmuſik	796	980–983
Verhältniß beider zu einander	797–798	983–988

§§. Seite.

α. Die Vocalmuſik.

Ihre Eintheilung . . . . 799 988—989
Lied, Ballade, Romanze . . . . . . 800—801 989—998
Recitativ, declamatoriſcher Geſang, Arie . . 802 998—1011
Polyphone Vocalmuſik: Chor . . . . . 803 1011—1016
Größere Geſangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Meſſe 804 1016—1023

β. Die Inſtrumentalmuſik.

Die Inſtrumente . . . . 805—806 1023—1049
Eintheilung des Inſtrumentalſatzes . . . 807 1049—1050
Soloſatz, mehrſtimmiger Soloſatz, Harmonie, Concert, Orcheſterſatz . . . . 808—810 1050—1066
Die Gattungen der Inſtrumentalmuſik . . 811 1066—1067
Das einfache Inſtrumentaltonſtück . . . . 812 1067—1069
Das mehrtheilige Inſtrumentaltonſtück; Tanz, Marſch 813 1069—1074
Die Eröffnungs- und Einleitungsmuſik; Ouvertüre 814 1074—1080
Größere Tonſtücke, Sonate, Quartett u. ſ. w., Concert, Symphonie, freie Formen . . . . 815—816 1080—1098

γ. Vocal- und Inſtrumentalmuſik in Einheit und Wechſelwirkung.

Begründung und Zweck derſelben; das durch ſie entſtehende Tonwerk im Allgemeinen . . . 817—818 1098—1103
Das epiſchlyriſche Tonwerk, das Oratorium . 819 1103—1110
Das dramatiſchlyriſche Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Dispoſition, die Wahl der Stoffe, die verſchiedenen Gattungen . . . . . 820—821 1110—1122

c. Die Geſchichte der Muſik.

Eigenthümlichkeit und treibende Gegenſätze ihrer Entwicklung . . . . 822 1122—1125
Die Muſik des Alterthums . . . . . 823 1125—1129
Die Muſik des Mittelalters . . . . . 824 1129—1133

Die moderne Muſik.

Die italieniſche Kirchenmuſik des 16. Jahrhunderts 825 1133—1135
Die kirchliche und weltliche Muſik in Italien ſeit dem 17. Jahrhundert . . . . . . 826 1135—1139
Die deutſche Muſik bis Bach und Händel . . 827 1139—1142
Die franzöſiſche Muſik; Gluck . . . . . 828 1142—1143
Die Muſik ſeit Haydn und Mozart . . . . 829—831 1143—1148
Die neueſten Richtungen . . . . . . 832 1148—1151
Anhang. Die Tanzkunſt . . . . 833 1152—1158

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

a. Das Weſen der Dichtkunſt.

α. Ueberhaupt . . . . 834—845 1159—1195

	§§	Seite
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgeſetz.		
Verhältniß zu der Muſik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunſt	847	1199—1204
— zu der Proſa	848	1205—1211
Die zwei Stylprincipien: directer und indirecter Idealiſmus	849	1211—1215
Der ſprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranſchaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegenſatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbeſtimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, claſſiſchen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteriſtiſchen Styls	860	1250—1258
Die Compoſition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunſt.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
α. Die epiſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundbeſtimmung	865	1265—1266
Die epiſche Weltauffaſſung	866—868	1266—1275
Der epiſche Dichter. Das Stylgeſetz	869	1275—1278
Die Compoſition	870	1278—1283
Werth und logiſche Stellung	871	1284—1285
2. Die Arten der epiſchen Poeſie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientaliſche und) griechiſche	873	1285—1289
Styl-Unterſchied innerhalb deſſelben. Idyll	874	1289—1291
Das römiſche Kunſt-Epos	875	1291—1292
Das perſiſche und das deutſche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantiſche Epos. — Legende. — Mährchen.	877	1296—1300
Das religiöſe und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epiſche Dichtung des modernen, charakteriſtiſchen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der ariſtokratiſche, der Volksroman, der bürgerliche, hiſtoriſche, ſociale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterſchieden: der ernſte und komiſche, der ſentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyriſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333

	§§.	Seite
Styl. Compoſition	887	1333—1338
Rhythmiſche Form	888	1338—1341

2. Die Arten der lyriſchen Dichtung.

	§§.	Seite
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufſchwungs: das Hymniſche, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyriſche Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterſchied. Volkspoeſie und Kunſtpoeſie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358—1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientaliſche Lyrik, romaniſche Formen (Sonett), Epigramm u. ſ. w.	894	1367—1374

γ. Die dramatiſche Dichtung.

1. Das Weſen derſelben

	§§.	Seite
Grundbeſtimmung	895—896	1375—1381
Die dramatiſche Weltauffaſſung	897—900	1381—1389
Der dramatiſche Styl	901	1389—1394
Die dramatiſche Compoſition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405

2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie

	§§.	Seite
Der Stylgegenſatz	904	1406—1408
Die claſſiſche Tragödie und Komödie	905—906	1408—1412
Das moderne Drama	907	1413—1416
Wechſelwirkung und bleibender Unterſchied der Style	908	1416—1419
Haupt-Eintheilung: tragiſch und komiſch	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoff: ſagenhaft heroiſch, bürgerlich, privat	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffaſſung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423—1426
Verhältniß dieſer Unterſchiede zu einander	912	1426—1428
Verhältniß derſelben zum Stylgegenſatze	913	1428
Unterſchied des negativ und poſitiv Tragiſchen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoffe: politiſch, bürgerlich, privat. Die mythiſche Form	915	1431—1433
Nach der Seite der Auffaſſung: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegenſatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komiſchen. Volks-Luſtſpiel und Luſtſpiel der Kunſtpoeſie; Poſſe	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie	920	1443—1446

Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunſt: die Schauſpielkunſt.

	§§.	Seite
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455

Anhang zu der Lehre von der Dichtkunſt überhaupt. Satyriſche, didaktiſche Poeſie. Rhetorik.

	§.	Seite.
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen . . .	923	1456–1457
Die Satyre; negative, indirecte und poſitive, directe Form	924	1458–1462
Die didaktiſche Poeſie. Epiſche Formen: Beiſpiel, Parabel, Fabel und beſchreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyriſche und dem Dramatiſchen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht .	925	1462–1472
Die Tendenzpoeſie und Rhetorik	926	1472–1474

B.

Verzeichniß

der

Schriftſteller, Künſtler und ihrer Werke.

(NB. Die Zahl III bezieht ſich auf die erſte und zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Abraham a Sancta Klara I 426. 429.
Achenbach III 655.
Addiſon I 480.
Aeſchylus I 167. 187. III 138. 381. Eumeniden II 451. III 1393. Oreſtie I 304. 314. II 175. III 1400.
Agathon I 304.
Agorakritos III 478.
Alberti III 325.
Alcäus III 1354.
Alcibiades II 240.
Alkamenes III 478.
Allegri III 1135 f.
Amadis III 1311.
Ambrogio di Lorenzo III 707.
Anakreon II 124. III 1349. 1354.
Angelo, M. I 460. II 372. 389. 391. 396. 398. 402. 522. III 64. 105. 121. 123. 125. 128 f. 130 ff. 141. 326 f. 405. 492. 551. 591. 597. 619. 673. 691. 709. 712 f. 714—716. 718 f. 741 ff.
Apelles III 698.
Apollodorus III 697.
Archilochus III 1368. 1462.
Arioſt II 385. 500. III 78. 1214. 1301 f.
Ariſtenidas III 434.
Ariſtophanes I 372. 374. 378. 406. 412 f. 429. 433. 445. 457. 460. 469. 471 f. 483. II 342. 378. 464 f. III 138. 170. 758. 1224. 1412. 1431. 1433. 1436—1438. 1443. 1459. 1461.
Ariſtoteles I 38 ff. 119. 131. 145. 255 f. 275. 290. II 71 f. 207. 333. 350. 358 f. 364 f. III 49 f. 609. 825. Sein Begriff des Schönen I 98. 100 ff. Begriff der Nachahmung III 85 f. über das Tragiſche I 299. 303 ff. 313. 329 f. über das Komiſche I 344. 367. über die Poeſie III 1207. über das Epos III 1267. 1270. 1282. 1290. 1308. über das Drama III 1382 f. 1386 f. 1390. 1395. 1400. 1404. 1413. 1425 f.
Ariſtoxenos III 822.
Aſt I 4. 404 f. III 148. 151. 171.

Aſtorga III 1138.
Autran I 110.
Auerbach III 1321.

B.

Babrios III 1465.
Bach, E. III 1145.
Bach, Seb. III 1019. 1105 f. 1125. 1139. 1141.
Backhuyſen III 655.
Bartolommeo, Fra III 594 f. 716.
Baſſano II 500. III 17. 31. 723.
Batrachomyomachie III 1316.
Batteux III 86.
Baumgarten, über den Begriff der Aeſthetik I 3 ff. 8. 16. 39. über das Schöne 122 ff. 150.
Baur II 420 ff. 449.
Beattie I 380. 382.
Bechſtein II 138.
Beer II 391.
Beethoven II 523. III 952. 969. 971. 981 f. 1065 f. 1077. 1079 ff. 1084. 1086. 1121. 1145—1146. Fidelio III 871. 913. 949. 969. 971. 1115. 1119. Septett III 869. Prometheus-ouverture 889. Symphonieen: CMoll 850. 971. 1093 ff. 1097. DMoll 1093. ADur 954. 971. 1092. 1146. eroica 1146. pastorale 1146.
Bellini, G. III 132. 721.
Bendemann III 686.
Benevoli III 1136. 1140.
Béranger III 1355.
Berlioz III 1066.
Bernini III 132. 134. 140. 326. 493. 495.
Bettina von Arnim III 398.
Bièfve II 273. 522.
Bilderdyk III 1472.
Bles, Herry de III 739.
Boccaccio I 86. 413. III 1318 f.
Böckh I 321.
Börne I 424 f. 427. 468.
Bötticher III 189 f. 198. 209. 238 ff. 245. 249. 285 ff. 313. 319. 329. 335.
Bohtz I 276. 330. 332. 425.
Boïeldieu III 1143.
Boileau III 1316.
Borromini III 326 f.
Bramante III 325.
Braun II 44 f.
Brockes II 90. III 1200. 1468.
le Brun III 719.
Brunelleschi III 325.
Bürger II 393. III 1332. 1358.
Bulwer II 291. III 1210.
Burke I 105 ff. 108 f. 215. 224. 226 f. 230. 235. 245. 249.
Burckhardt III 483. 492.
Burns III 1356.
Byron I 465. II 520. III 1356.

C.

Caglioſtro II 282.
Calame III 655.
Caldara III 1138.
Calderone III 1311.
Camoëns II 500. III 1303.
Campbell III 1356.
Canova III 495.
Caracci III 652. 740.
Caravaggio III 741.
Cariſſimi III 1137.
Carus II 209. 212.
Caſanova II 282.
del Caſtagno, A. III 709. 720.
Cellini, Benv. I 138.
Cervantes II 500. III 1304. Don Quixote I 377. III 1313. 1316. 1460.
Cherubini III 1025. 1119. 1147.

Chevreul II 45. 50. III 565.
Cicero II 360.
Cid II 259. 496. III 1295.
Cimabue III 102. 132. 705 f.
Cimarosa III 1146 f.
Claude Lorrain III 124. 612. 626. 652 f. 655. 741.
Clementiniſche Homilien I 49.
Cornelius II 522. III 125 ff. 552. 635. 682. 751 f.
Correggio I 327. III 121. 129. 572. 588. 597. 673. 682. 718—720.
Coxie III 739.
Cuvier I 68 f. II 119 f. 143. 177.

D.

Dannecker III 495.
Dante I 161. II 262. 414. 492. 498. III 552. 691. 706. 734. 1300—1301. 1302. 1463.
Danzel I 8. 31. 59 ff. 62 ff. 71. 74. 120.
David, F. III 1112.
David, J. L. III 681. 748 f.
Delaroche II 275. 522. III 111. 603. 625. 687 f. 753.
Demetrius III 413.
Denner, Jan. III 587.
Deutinger II 31. III 161 f. 188.
Devrient, Ed. III 10. 65. 1453.
Diderot I 113. 117. II 162. 350. III 86. 1419.
Dittersdorf III 1115.
Dominichino III 740.
Donatello III 492. 705.
Dſchel Alledin Rumi III 1371.
Duccio von Siena III 57. 705 ff.
Dürer I 105. 110. II 398. III 636. 722. 734 ff. 766.
Dufay III 1134.
Dupuis III 110.
Durante III 1138.
Durſch I 38.
van Dyk III 568. 591. 677. 744.

E.

Eberhard I 7. 124 f.
Echtermeyer III 1365 f.
Eckhof III 110. 1453.
Edda III 1463.
Eiben, C. III 1016.
Empedokles I 76. 255. III 1471.
Engel II 215.
Erasmus III 1461.
Erdmann I 8. 126.
Eulenſpiegel I 109. II 426.
Eupompos III 698.
Euripides I 299. II 488. III 138. 1224 1413.
Everdingen III 124. 627. 655.
van Eyck, H. und J. III 635. 730—732.

F.

Fernow I 112.
Feuerbach, L. I 121.
Feuerbach, Anſ. III 8. 45. 356. 376 f. 381. 384. 402. 423. 427. 431 434.
Fichte I 38. 40. 127 ff. 194. 471.
Fielding III 1316.
Fieſole III 102. 121. 132. 709 f.
Firduſi III 1293.
Fiſchart I 378. 413. 426. 429. 431. 473. II 278. 500. 508. III 734. 1316. 1459.
Flögel I 387.
Floris, Franz III 742.
Förſter III 488.
Feuet III 749.
Fra Filippo Lippi III 132. 709.
Francia, Fr. III 121. 132. 721.

Frauenſtädt III 1188.

Freiligrath II 156. III 1260.

G.

Gabrieli III 1158.

Gaddi, Tadd. III 707.

Gallait II 522. III 590. 688. 753.

Geibel III 1374.

Gellert III 1319.

Genelli III 19. 127. 635.

George II 124 f.

Gervinus II 456. III 1198. 1212. 1268. 1274. 1298. 1331 f. 1381. 1417. 1422. 1424.

Geßner III 1320.

Ghiberti III 491. 708.

Ghirlandajo III 132. 709 f.

Giorgione III 567. 721—723.

Giotto III 102. 104. 121. 132. 706 f. 709 ff. 713.

Gluck III 871. 937. 1008. 1077. 1080. 1119. 1121. 1142 f.

Göthe als Schriftſteller I 75. 78. 112. 138. 143. 149. 179. 194 f. 198. 287. 330. II 146. 162. 199. 263. 301 f. 313. 341. 351. 358. 361 f. 365. 390. 395. 489. 520. 524. III 33. 45. 86. 101 f. 193. 399 f. 459. 601. 659. 1193 f. 1233. 1299. 1331. 1362. 1379. —, Ueber die Farbenlehre II 37 ff. 42. 130. 142. über Malerei und Poeſie III 605. über Poeſie III 1178. 1185. 1194. über das Epos 1266 f. 1269. 1279. über das Drama 1115 f. 1130.

als Dichter I 147. 150. 157. 159. 170. 174. 443 f. 483 f. II 62. 192. 272. 290. 319. 326. 329. 334. 343 ff. 358. 366 f. 372. 374 ff. 393. 396 f. 402. 408. 515 ff. III 56. 62 f. 66. 69. 79. 92. 99 ff. 123. 128 f. 131 f. 398. 405. 997. 1170. 1186 f. 1198. 1212 f. 1216. 1218. 1230. 1238. 1246. 1298. 1319. 1352. 1460. — Göthe's Jugendpoeſie III 1238. Göthe als Epiker 1276. 1284. 1288. 1364. G. Lyrik III 1326 ff. 1332 f. 1335 ff. 1340 f. 1350 ff. 1355 f. 1358 ff. 1363 f. 1366. 1370. 1372. 1374. 1460. 1469. G. als Dramatiker III 1364. 1390. 1398 f. 1403 ff. 1417. 1422. 1428. 1453. Luſtſpiele II 376. G. als Spruchdichter III 1469.

Bürgergeneral I 364. 384. Clavigo I 315. Egmont I 278. 305. 311. II 181. 194 f. 367. 377 f. III 1111. 1212. 1327. 1390. 1392. 1417. 1422. Fauſt I 76. 255. 278. 315. 319. 323. 367. 377. 400. 416. 484. II 348. 369. 470. 502. III 23. 25 f. 36. 40. 43. 114. 128. 204. 525. 552. 691. 993. 1190. 1222. 1234. 1326 f. 1334. 1336 f. 1359 f. 1389. 1392. 1394. 1449. 1470. Götz I 260. 311. 316. 319. II 174. 366 f. 376. 378. III 63. 1396. Hermann und Dorothea II 83. 192. 376. III 141. 1221 f. 1270. 1273. 1281 f. 1318. 1321. 1422. Iphigenie I 185. 275. III 98. 1180. 1222. 1230 f. 1350. 1390 f. 1414. 1421 f. 1430. natürliche Tochter III 128 f. Taſſo I 315 ff. 321. II 192. III 1390. 1424. 1428. Wahlverwandtſchaften I 157. 260. 315. II 173. III 1319. Werther I 260. II 514. III 51. 132. 1186. 1280. 1288 f. 1317. 1326. Wilhelm Meiſter I 161. II 184. 200. 282. III 26. 127. 601. 1210. 1221. 1268. 1280. 1305. 1308. 1310 ff. 1326 f. 1353. 1360.

Goldoni III 1438.

Goldſmith I 468. III 1417.
Gottfried von Straßburg II 497. III 1297. 1350.
Gottſched III 109. 127 f. 1198. 1212. 1216.
Gozzi III 1438.
Gozzoli, B. III 709.
Grabbe I 465.
Grandville III 761.
Gretry III 871.
Grien, Hans Baldung III 735.
Grimm, J. II 189. 201. III 1467.
Grimm, W. III 99.
Gros III 590.
Grün III 1186.
Grünewald, M. III 738.
Gruppe I 317. 320.
Gudin III 655.
Gudrun II 491. III 1177. 1279. 1294.
Günther II 393.
Guhl III 638 f. [illegible] 682.

H.

Händel III 1080. 1105 ff. 1110. 1121. 1139—1142. Meſſias 1105.
Haſſe III 1371.
Haackert III 131. 568. 662.
Haller I 238. II 131. III 1200. 1346. 1468.
Hallmann II 353. III 68. 260.
Hamann I 468.
Hand III 834.
Handl III 1140.
Hanslick III 790 f. 817. 829 f.
Hartung II 358.
Haug I 354.
Haydn III 165. 1055. 1065. 1086. 1091. 1107 f. 1143—1145. Schöpfung III 967 f. 1107 f. Worte am Kreuz 1101 f.
Hebel III 1222. 1320.
Hegel I 4. 8 f. 26 f. 31 ff. 37 f. 66. 68. 71. 74. 85 ff. 154. 162 ff. 173. 177. 182. 215. 265 ff. 280. 285. 294. 297. 312. 485. II 6. 9. 109. 162. 183. 188. 202. 229 f. 258. 318. 325. 328. 346. 353. 361. 368. 389. 402. 420 f. 429 f. 433. 439. 441 f. 447 ff. 459 f. 475. 482. 493. 520. III 54. 74. 158 f. 162. 181. 268 f. 284. 321. 343. 356. 362 f. 367. 401. 436. 512. 514. 519. 524 f. 537. 567. 593. 604. 775 f. 812. 1217. 1227. 1235. 1274. 1284. 1289. 1374.
H.'s Aeſthetik I 40. 19. Begriff des Schönen I 56—65. 70. 133—135. Stellung der Kunſt im H.'ſchen Syſtem I 12 f. 19—23. Begriff des Ideals I 149. 151. Stellung der H.'ſchen Philoſophie zur Individualität I 117 ff. H. über das Naturſchöne II 20. über Malerei III 616. über Murillo 745. über Gartenkunſt 773. über das Gefühl 788. über das Weſen der Muſik 825. über den Takt 805. über Poeſie III 1208. über das Tragiſche I 287 f. 301 f. 313 f. über das Komiſche 366 ff. 403 f. 406 f. über das Epos 1266. 1268 f. (über Dante 1301). über den Roman 1305. über die Lyrik 1345. 1349 f.
Hegel'ſche Schule I 32.
Heine I 465. II 392. 520. III 133. 751. 1360. 1364.
Heinſe II 385.
de Heem, D. III 661.
Heliand III 1298. 1463.
Hemskerk III 739.
Hemſterhuys III 1170.
Henſe III 1224.
Herbart II 317.

Herder II 81. 101. 112. 116. 155. 163. 317. 386. III 99. 204. 1198. 1330. 1333. 1358.
Hermann, G. F. III 78. 82. 89. 105.
Herodot I 302. II 230. 455. III 272. 277. 1270. 1421.
Herzberg III 1465. 1467.
Heſiod II 449. 455. III 1463. 1471.
Hetſch III 598. 681.
Hettner I 36. 121. II 17. 340. III 293. 1423. 1427. 1432. 1438.
Hildebrand III 603.
Hildebrandslied III 1295.
Hippel I 466. II 117.
Hirt I 112.
Hittorf III 248. 380.
Hobbes I 480.
Hölderlin II 56. 386. 392. III 1346. 1350 f.
Hoffmann, Th. I 457. 465.
Hoffſtadt III 195. 236. 320.
Hogarth I 104 ff. 147. 365. III 350. 757.
Holbein, H. der Vater III 732.
Holbein, H. der Jüngere III 636. 677. 734. 736—738. 766.
Home I 106.
Homer I 198. 304. 358. II 147. 168. 238 f. 319. 411 f. 425. 455 f. III 79. 553. 1170. 1172. 1177. 1191 f. 1202 f. 1217. 1221 f. 1225. 1231 f. 1268. 1270. 1274 f. 1277. 1278—1283. 1285—1289. 1290 f. 1363. H. Hymnen III 1347. H. Bilderſprache 1236.
Hondekoeter III 659 f.
Horaz II 186. 470. 488. III 1224. 1349. 1401. Satyren III 1459. Ars poetica 1472.
Hotho III 662. 671. 680. 729.
Hucbald III 1131.
Hübner II 523. III 757.
Hübſch III 239. 296. 314. 322. 329.
Humboldt, W. II 169 ff. III 1169 f. 1205 ff. 1214. 1221. 1273. 1277. 1281. 1284. 1321.
Humboldt, Alex. II 13. 89.
Hutcheſon I 104.
Hutten, U. v. III 1460.
Huyſum III 661.

J.

Jäger, C. H. III 502 f.
Jakobi I 27.
Jean Paul als Schriftſteller I 40. 232. 242. 246. 275. 377. 391. 396 f. 399. 419. 425. 435 ff. 441. 449. 451 ff. 457 f. 460. 466. 479. II 331. 336. 356 f. 386. 391. 482. III 1203. 1209. 1231. 1268. 1273. 1290. ſeine Aeſthetik I 40. J. P. über das Erhabene I 234 ff. über das Komiſche 247 ff. 354 ff. 361 f. 374 f. 384 ff.
als Dichter I 377 ff. 409. 414. 420 f. 429 f. 468. 470 f. II 175. 192. 282. 317. 372. 516 ff. III 121. 132. 398. 727. 1317. 1459 f. J. P. Styl 1219.
Iffland III 1425.
Immermann III 1315. 1320. 1409.
Joel II 124.
Jeniſche Malerſchule III 697 f.
Josquin des Prés III 1132. 1134.
Juvenal III 1462.

K.

Kalidaſa III 1371.
Kallenbach III 214.
Kallinos III 1368.
Kant I 30. 38 ff. 59. 80. 88. 103. 105 f. 128. 146. 154. 196. 223 f. 227. 232. 234 ff. 243. 251. 253.

Eigentum d. Univ.-Bibl. München

259. 266 f. 271. 324 f. 362. II 193 f. 203. 353. 460. III 74. 90. 93. 112 f. 409. 1229. K. Kritik der Urtheilskraft I 13—19. ſein Begriff des Aeſthetiſchen I 5 ff. 173 f. über das Wohlgefallen am Schönen I 192 ff. 202—210. ſein Begriff von Kunſt III 87. ſeine Eintheilung der Kunſt 151. K. über die Normalgeſtalt I 111 f. II 348. über das Genie II 394 ff. über das Erhabene I 215. 221 ff. 322 ff. über das Naive I 360 f. über das Lachen 474 ff. über die Muſik III 828 f.
Karſtens I 66. II 522. III 19. 106. 141. 681. 750. 757. 1212.
Kaulbach II 378. 523. III 18. 600. 619. 660. 754.
de Kayſer II 522.
Kiß III 457.
Kleiſt, E. III 1468.
Kleiſt, H. I 321. II 342. 424. III 1200. 1319. 1429 f. 1468. zerbrochener Krug I 381.
Klopſtock I 171. II 373. III 131 f. 601. 1198. 1216. 1276 f. 1303 f. 1346. 1351. 1460. 1463.
Koch III 106. 652. 750.
Köhler III 815.
Kotzebue III 122. 1436.
Kraft, Adam III 333. 489.
Kranach III 734 f. 736 f.
Krauſe III 504. 812. 903.
Krüger III 1256.
Krug I 7 ff. III 151. 171.
Kugler III 68. 109. 111. 269. 380. 705. 741 f.

L.

Labenwolf III 491.
Landſeer III 659.
Lanzi III 135.
Laſſus, Orl. III 1134.
Lavater II 125. 146. 206.
Leibnitz I 38. III 822.
Leibnitz, H. III 110. 295.
Lenau III 1228 ff. 1360.
Lenz II 392.
Leo III 1138.
Leochares III 375.
Leonardo da Vinci II 396. 398. 402. III 61. 79. 105. 129 f. 608. 698. 713—715. 717. 736 f. Abendmahl III 33. 555. 594. 608. 627 f. 688. 715. 1281.
Leſage III 1316.
Leſſing als Schriftſteller I 145 f. 184. 246. 248. 250. 275. 327. 330. 337. 344. 382. II 350 f. III 51. 1173 f. 1188. 1467. Laokoon III 401 f. 1167. 1173. 1188. 1200 ff. als Dichter I 435. II 264. 333. 355. 367. 514. 523. III 1233. 1425. Emilia Galotti I 12. II 387. III 12. Nathan I 441. III 1180. 1429 f. 1465.
Leſſing (Maler) III 163. 601. 619. 674. 687. 753.
Leſueur III 749.
Leutze III 682. 688. 753.
Lichtenberg I 426. 432. II 177. 206 f.
Lichtwer III 1319.
Linné II 14.
Liskow I 419. 424. 427. III 1461.
Lohenſtein III 127.
Lomazzo I 105. 110.
Longin I 225. 323. II 359.
Lotti III 1138. 1140.
Lotze III 49. 796.
Lucas von Leyden III 739.
Lucian I 370. II 502. III 382. 413. 1160.
Lucretius III 1471.

Ludius III 698.
Luini, Bern. III 715.
Lulli III 1142.
Luther I 267. 413. 431. 454. II 216. . 272 f. 415. III 1134.
Lyſippus III 8. 138. 375. 415. 417. 452. 480. 486. 496. 697.

M.

Maaß III 805.
Mabuſe III 739.
Maes III 31.
Mahabbarata III 1286.
Mantegna III 132. 721.
Manuel II 507. III 760.
Marcello III 1138.
Marchetto von Padua III 1132.
Marlowe II 372. 393. III 1186.
Marſchner III 1147.
Marr III 912. 952. 1047.
Maſaccio II 396. III 27. 102. 105. 132. 708 f. 731.
Mayer, C. III 1360.
Meier, E. II 433. 437.
Memling, Hans III 602. 731 f.
Mendelsſohn, M. I 123 ff.
Mendelsſohn-Bartholdy III 871. 1002. 1078. 1106. 1148—1150.
Mengs III 141. 749.
Menzel I 150 f.
Menzel, Adolf III 683.
Meſſys, Qu. III 739.
Metzger III 317. 319.
de Meurs, Jean III 1132.
Meyerbeer III 1119. 1149.
Milton III 1303 f. 1463.
Mörike III 1170. 1328.
Molière III 1419. 1435. 1443.
Moore III 1356.
Moritz III 1009.
Mozart III 405. 876. 953 f. 974. 1005. 1007. 1029. 1055. 1065. 1069. 1078. 1080. 1086. 1091 f. 1094 f. 1125. 1143—1145. Don Juan III 861. 869. 871. 876. 895. 908. 919 f. 942. 955. 1014. 1077. 1113 ff. 1117 ff. 1120. 1122. 1144. Figaro III 871. 876. 1076. 1113. 1144. Zauberflöte III 871. 927 f. 973. 1006. 1074. 1114. 1119 f. Entführung III 871. 1120. Cosi fan tutte III 876. 1144. Titus III 876. 1078. 1119. Idomeneo III 1074. 1077. Symphonieen: CDur III 912. 954. 1092. 1094 f. kleine CDur 1029. 1095. GMoll 872. 913. 953. 1091.
Müller, Carl III 545.
Müller, Ed. I 100 ff. 329 f. II 333. 346.
Müller, Fr. III 1320.
Müller, Otfr. II 421 f. 425. 468. III 332. 382. 396. 419. 1335.
Mundt I 177.
Murner III 1316. 1462.
Muſäus I 468.
Myron III 131. 375. 429. 457. 479.

N.

Nägeli III 1148.
Nal und Damajanti II 429.
Nanini III 1136.
Napoleon II 216. 288. 401 f.
van der Neer III 656.
Neſtroy III 1442.
Neubeck III 1471.
Neukomm III 1018.
Neuplatoniker I 39. 92.
Nibelungenlied I 252. 268. 278. 290. 305. 307. 309 f. 314. III 23. 26. 42. 1270. 1283. 1293 — 1295. 1363.
Nicolaus von Piſa III 705.
Novalis I 133. II 62.

O.

Ockenheim III 1134.
Oerſted II 31. 43 f. 51.
Oken II 105. 116. 119 f. 128 ff. 138. 143 ff. 150. 155.
Opitz III 1471.
Orcagna III 590. 619. 706.
van Orley, Bernh. III 739.
Orphiſche Poeſie III 1464.
Oſten III 68.
Otfried III 1298. 1463.
Overbeck III 751.
Ovid I 181. III 1471.

P.

Paleſtrina II 509. III 1133—1136.
Parmenides III 1471.
Parrhaſius III 82. 697.
Patenier III 739.
Pauſanias I 167.
Percy III 1358.
Pergoleſe III 1104. 1138.
Perikles II 239. III 72. 374.
Perugino, P. II 478. III 121. 129. 132. 594 f. 711. 717. 732.
Petion I 419.
Pfeffel III 1319.
Pfizer, G. III 1374.
Phidias I 487. II 360. III 8. 131. 135 f. 165. 374. 380. 388. 405. 477. 478 f. 546. 592.
Pindar III 1224. 1335. 1347 ff.
Piſano, Nicola III 487.
Planck III 786. 797.
Platen III 1199. 1351.
Plato I 39. 108. 132. 134. 157. 190. 483. II 60. 134. 311. 333. 345 f. 358 ff. 401 f.
über den Begriff des Schönen I 90 ff. 98 ff. Hippias I 92. Phädrus I 90. Philebus I 91. 99. 108. II 60. 358. III 194.
Plinius III 382. 429.
Plotin I 92. 103.
Poggel III 1257.
del Polajuolo, Ant. III 709. 720.
Polygnot III 609. 697.
Polyklet III 131. 374 f. 380. 388. 415. 429. 478 f.
Pope III 1316.
Potter III 659.
Pouſſin I 110. III 652 f. 741. 748 f.
Praxiteles III 137. 479. 498. 697.
Properz II 488.
Prutz III 1432.
Pyrker III 1304.
Pythagoras III 821 f.

Q.

Quandt III 398.
Quatremère de Quincy III 82.
Quinctilian II 359. III 413.

R.

Rabelais II 500. III 1316. 1459.
Raimund III 1438. 1442.
Ramayana III 1286.
Ramberg III 30.
Ranke II 318.
Raphael II 301. 360. 372. 391. 396. 398. 480. 498 f. 522. III 18. 23. 57. 61. 105. 123 ff. 127. 129 ff. 157. 326. 405. 541. 588. 590. 592. 602. 608. 610. 622 ff. 627 ff. 633 f. 641. 643. 658. 673. 677 f. 687 f. 712 ff. 716—718. 1235.
ſixtin. Madonna III 594 f. 615. 619. Diſputa 618.
Rauch III 409. 413. 495.
Reichardt III 1148.
Reineke Fuchs III 1467 f.
Reinhard III 652.
Rembrandt II 511. III 572. 574 f. 591. 677. 688. 745—747. 1235 f.

Rethel III 754.
Reuſch III 320.
Revett III 328.
Richardſon III 1314. 1316. 1460.
Richter III 1260.
Riedel III 80.
Rietſchel III 425. 495.
Ritter II 13.
Robbia III 491. 708.
Robert, L. II 186. 393. 522. III 141. 626. 628 f. 672. 753. 755. 1321.
Rötſcher I 212 f. 306. 313. II 193. 364 f. 369. III 1452.
Romano, G. III 157. 737.
Roon II 179.
Roos, H. III 659.
Roſa, Salv. III 652. 655. 741.
Roſenkranz II 216. 332. III 1468.
Roſſini III 1147.
Rottmann III 72. 124. 128. 582. 584. 624. 649. 652. 654 f. 754. 1321.
Rouſſeau I 466. 471. III 899 f. 1004. 1012. 1313.
Rubens II 401. III 61. 128. 413. 417. 591 f. 598. 622. 628. 652. 658. 660. 672. 677. 688. 742 — 744. 746. 1188. 1235. 1237.
Rückert I 141. III 1199.
Ruge I 40. 73 f. 99 f. 179 f. 189. 191 f. 216 ff. 232 f. 247. 262 f. 337 ff. 345 ff. 355 f. 359. 361. 364. 384. 386 f. 395 ff. 401 ff. 409. 415 f. 421 f. 424. 437. 439 ff. 444. 450 f. 454 f. 457. 460. 484. 488 f. II 346.
Rumohr II 306 f. 340. III 78. 81. 110. 130. 139 f. 429.
Ruysdael III 124. 530. 612. 626. 651 f.

S.

Saadi III 1371.
Sakontala II 426. 430.
Sachs, H. I 409.
Sand, G. II 523. III 1315.
Sangallo III 326.
Sappho III 1354.
del Sarto, A. III 716.
Scarlatti III 1138.
Schadow, J. G. III 413. 495.
Schadow, W. F. III 604. 751.
Schäfer III 601.
Schaffner, M. III 738.
Scheffer, Ary III 601.
Schelling I 39 f. 53. 88 f. 112. 133 f. 154. 403. II 311 f. 323. 340. 401 f. 482. III 147 f. 359 ff. 369 ff. 442. 825.
 ſein Princip der Einheit des Idealen und Realen I 33. Begriff des Schönen I 128 ff. Stellung der Kunſt I 175 f. Sch. über das Verhältniß von Kunſt und Religion I 85 f.
Schenk II 391.
Schick II 522. III 106. 750.
Schiller als Schriftſteller I 30. 125. 128. 149 f. 154. 157. 171. 174. 176. 182. 190 f. 193 f. 198. 232. 266. II 335 f. 351. 355. 358. 361. 365. 390. III 56. 90. 101 f. 161. 258. 441 f. 1178. 1218 f. 1267 f. 1284. 1461.
 Sch. über die äſthetiſche Erziehung III 93 f. über Anmuth I 184 ff. über Würde 272 ff. über das Erhabene I 234. über das Pathetiſche 270 f. über das Tragiſche 275. 288. 301 f. über die Poeſie II 335. 338. 355. 390. III 1171. über naive und ſentimentale Dichtung I 358 ff. über das Epos 1267. 1269. 1275. 1278 f. 1281. über das Drama 1403 f. 1455. über Tragödie und Komödie 1444 f. über die Satyre 1461.

als Dichter I 128. 432. 484. II 118. 131. 186. 272. 319. 344 f. 372 f. 376 ff. 402. 411. 515. 517. III 66. 70. 123. 128 f. 131 f. 1210. 1212 f. 1218. 1274. 1351 f. 1379 f. 1382. 1405. 1469.

Sch. ſprachlicher Ausdruck III 1235 f. Sch. Lyrik III 1351 f. 1364 f. 1369 f. 1374. 1469. Sch. als Dramatiker III 1379 f. 1390 f. 1398. 1405. 1417. 1422. 1428. 1453. 1473. — Braut v. Meſſina I 310. II 175. III 1417 f. Fiesko I 326. II 177. III 1422. Jungfrau v. Orleans II 368. III 128. Kabale und Liebe III 1427. Karlos II 201. 342. 367. III 1210. 1402. 1422. Makbeth III 1235 f. Maria Stuart I 271. 309 ff. III 43. 1174. 1402. 1422. 1427. Räuber III 413. Tell I 198. 290. II 166. 203. 378. III 24. 27. 38. 1384 f. 1391. 1396 f. 1398. 1400 f. 1429. Wallenſtein I 271. 278. 289 f. 308. 312. 316. 318 f. II 203. 342. 369 f. 378. III 27. 40. 77. 141. 1210. 1212. 1222. 1380. 1392. 1397. 1399 f. 1402. 1417. 1422. 1424.

Schinkel III 337.

Schirmer III 655.

Schlegel, F. I 160. 275. 288. 403. II 389. III 189. 703. 836. 1408. 1411.

Schleiermacher I 162. 182. 190. 364. II 338. III 5 f. 12 ff. 18. 54. 171. 198. 233. 352. 793. über Lucinde I 160.

Sch. über das Verhältniß des Ethiſchen und Aeſthetiſchen I 10 ff. über das Komiſche I 364. über Malerei III 611. 613 f.

Schlüter III 493.

Schmidt, C. III 415.

Schnaaſe I 174. III 199. 206. 236. 283. 299. 304. 310. 661. 668. 673.

Schnorr III 682. 751.

Schön, Martin III 732.

Schoreel III 739.

Schröder III 110.

Schubart II 281. III 65.

Schubert, G. H. II 88. 112. 331.

Schubert, Fr. III 1147 f.

Schütze I 358 f. 363 f. 375. 382. 387. 389. 393 ff. 396 ff. 415. III 1434.

Schumann III 1147.

Schwanthaler III 398. 495.

Scott, Walter II 392. III 1200. 1202. 1314. 1422.

Scribe III 1431.

de Scüdery, Mad. III 1311.

Semper III 247. 278 f. 338.

Seneka I 268. III 82.

Shakſpeare I 121. 241. 266. 307 f. 312. 314. 373 f. 378. 413. 429. 435. 457. 460. 465 f. 469. 483. II 167. 199. 203. 214 f. 263. 329. 366. 372. 378. 393. 395 f. 408. 412. 477. 488. 508. 514 f. 522. III 26. 34 ff. 61. 63. 66. 72. 75. 79. 98 ff. 126 f. 165. 405. 495. 609. 1170. 1172. 1178. 1180. 1185 ff. 1212 f. 1217. 1224 f. 1227 ff. 1231. 1363. 1379. 1381. 1394. 1396 f. 1402. 1405. 1409. 1412. 1414 ff. 1417 f. 1423 f. 1428.

Sh. Bilderſprache III 1235 ff. 1394. hiſtoriſche Dramen I 264. III 1402 f. 1422. Luſtſpiele III 1433. 1435. 1438 ff. 1441. 1446. Sonette I 469. III 1186. Antonius und Kleopatra I 318. III 28. 1427. 1446. Cäſar I 314. 318 f. II 203. III 1386. 1399. 1421. 1423. 1446.

Coriolan I 314. III 1399. 1421. 1427. 1446. Cymbeline III 1440. 1446. Ende gut, Alles gut III 1440. Gezähmte Keiferin III 1397. 1441. Hamlet I 255. 305. 307 f. 311. 320. 323. 439. 447. 457. 465. II 166. 168. 194. 201. 356. 359. 366. 368. 370. 401. III 36. 1173. 1190. 1227. 1235. 1384. 1392. 1399 f. 1426 f. 1446. Heinrich IV. I 258. 319. 398 ff. III 1218. 1227. Heinrich V. I 350. II 194. III 1229 f. 1427. 1430. (Falſtaff I 347 f. 354. 367. 388. 392 ff. 400. 430. 447 f. 462 f. III 609. 1190). Heinrich VI. I 272. Irrungen III 1435. Kaufmann von Venedig I 76. 464. III 783. 1235. 1389. 1397. 1440. Lear I 264. 272. 289 f. 307 f. 312. 372. 461. II 166. 168. 175. 206. 368. 376. III 28. 35 f. 46—49. 53. 233. 1190. 1335. 1384. 1396 f. 1400. 1425. 1427. Makbeth I 306 ff. II 166 f. 203. 205. 368. III 26. 28. 35 f. 43. 127. 1173 f. 1187. 1224. 1235—1238. 1384. 1391 f. 1394. 1398 ff. 1409. 1424 f. 1427. 1446. Maaß für Maaß III 1440. 1446. Othello I 262. 287. 305. 307 f. 310. II 98. 174. 177. 204. 368. III 23 f. 36. 42. 1190. 1227. 1230. 1328. 1383 f. 1387. 1392. 1397 ff. 1422. 1425. 1446. Richard II. III 1227 f. 1231 f. 1427. Richard III. I 260 f. 263 f. 278. 306 ff. 390. III 35 f. 40. 42 f. 164. 1384. 1392 f. 1422. 1424 f. Romeo I 287. 307. 309. 311 f. 462. II 167 f. 172 ff. 370. 376. III 35 f. 38. 40. 686. 1193. 1201. 1232. 1235. 1237. 1384. 1386. 1392 f. 1397. 1416. 1422. 1424. Sommernachtstraum III 1397. 1433. 1438. 1441. Sturm III 1440. 1446. Timon III 1446. Verlorne Liebesmüh III 1440 f. Viel Lärmen um Nichts III 1440. Was ihr wollt III 1176. 1438. 1440. Wie es euch gefällt I 464. 466. II 167. III 1389. 1440 f. Wintermährchen III 1440. 1446.

Shelley III 1356.

Signorelli III 709.

Sigwart I 271.

Silanion III 434. 479.

Silcher III 1148.

Simonides III 1172.

Simpliciſſimus II 275. III 1313.

Sittewald, Phil. v. II 275. 278. 508. III 1313.

Skopas III 137. 453. 479. 498. 697.

Smollet III 1317.

Snyders III 658. 660.

Sokrates I 255. 406 f. 439. 441.

Solger I 4. 9 f. 28. 39. 86 ff. 112. 129. 131 f. 134. 152. 215 f. 224 ff. 272. 275. 288. 292 ff. 347. 349. 475 f. II 454. 482. 492. III 145. 147 f. 162. 206. 813. 836. 838.

Solon III 1368.

Sophokles I 314. II 401. III 138. 381. 405. 609. 1224 f. 1409. 1413. Ajax I 305. 309. Antigone I 314 ff. 317 f. 319 ff. II 175. III 1386. 1400. 1409. 1412. 1423. Elektra I 314. Oedipus I 291. 304 f. 308 f. 311 f. 390. III 1393. 1400. 1409 f. 1426.

Spagnoletto III 741.

Spinoza I 38. 255.

Spohr III 1107. 1147.

Spontini III 1119. 1147.

Squarcione III 720.

Stahr I 330. II 365. III 388.

Stephan, Meiſter III 729.
Sterne I 458. 460. 468. II 516. III 1317.
Steuben III 689.
Stieglitz III 205 f. 236.
Stoß, Veit III 491.
Strauß I 151. 157. II 443.
Stuart III 328.
Stuhr II 415. 437.
Süe, E. II 271. 387. 391.
Süvern I 317.
Sulzer I 7. 123 ff.
Swift I 460. 466. III 1459.
Syrlin III 333. 490.

T.

Tacitus II 248.
Talleyrand I 421.
Taſſo III 1300—1302.
Teichlein III 693. 747. 753.
Teniers III 626.
Tertullian I 49.
Theokrit II 152. III 1291. 1319.
Theuerdank II 499.
Thierſch III 2. 49 f.
Thomſen III 1468.
Thorwaldſen II 343. III 355. 495.
Thümmel I 468.
Tieck I 66. 241. 287. 351. 414. 460. II 167. 191. 276. 319. 329. 369. 502. III 1186. 1198. 1318 f. 1432.
Tiedge III 1470.
Timanthes III 697.
Timm III 1236.
Timomachus III 431.
Tintoretto III 723.
Titian III 521. 567 f. 587. [illegible]. [illegible]41. 644. 652. 673. 721—[illegible]
Titurel I 188.
Tölken III 357. 376. 393.
Töpffer II 211. III 761.
Tyrtäos III 1368.

U.

Uhland III 246. 598. 1329. 1363 f. 1366 f. 1370. 1374.
Unger, M. III 563. 566. 569. 574.
Unger, F. W. III 565. 630.

V.

Vecchio, Palma III 722.
Veit III 751.
Velaſquez III 745.
van de Velde III 651. 655.
Vernet, H. II 522. III 684. 690. 753.
Verocchio III 491. 709. 720.
Veroneſe III 17. 630. 672. 721—723.
Virgil II 470. 488. III 1188. 1300. 1302. Aeneis III 1291 f. Georgika 1471.
Viſcher, F. III 89. 104. 491. 495.
Voigt II 143.
Voltaire I 475. III 1303 f.
Voß II 272. III 1252. Luiſe III 1321.
Veuet III 749.

W.

Wackernagel III 1262. 1280. 1299. 1324. 1362.
Wächter, E. II 522. III 106. 141. 681. 686. 750. 1212.
Wagner, E. II 391.
Wagner, Rich. III 815. 1009 f. (1012. 1019). 1051. 1067. 1113. 1117. 1121. 1148. 1150. 1194. 1453.
Wappers III 753.
Walther von der Vogelweide III 1356. 1469.
Watteau III 662.
Weber III 1118. 1147 f.
Weigel, Rud. III 766.
Weiße I 22. 25 ff. 28 ff. 40. 48. 57 f. 62. 88. 121 f. 132. 146. 177. 212. 215. 218 f. 222 ff. 227 ff. 233. 247. 295 ff. 301. 337 ff. 349. 423 f.

437. 444. 479. 484. 488 f. II 7 f. 194. III 163.
Werff, Adr. v. d. III 749.
Weyden, v. d. III 731.
Wieland I 157. 160. 188. 383. 468. II 387. III 131.
  Oberon III 1304.
Winkelmann I 33. II 349. 463. 522. III 134 ff. 137 f. 361. 377. 383. 396 f. 405 f. 414. 418. 427. 432 f. 436. 443. 453. 478. 493. 495. 527. 750.
  W. über die Idee der Schönheit I 87. 111.
Wirth I 12 f. 22. 24 f. 152 f. II 194.
Wohlgemuth, H. III 732.
Wolff I 4. Wolff'ſche Schule I 8. 122 ff. 130. 380.
Wolfram von Eſchenbach II 496 f. III 1297.
Wouvermann, Phil. III 658. 674.

Z.

Zachariä III 1316.
Zamminer III 877. 879 f.
Zeitblom III 732 f.
Zelter III 1148.
Zeſtermann III 298.
Zeuxis III 82. 609. 697.
Ziegler III 1311.
Zſchocke II 342.
Zurbaran III 686. 744.

C.

Sachregiſter.

(NB. Die Zahl III. bezieht ſich auf die erſte und zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Aachen, Münſterkirche III 301.
Abakus III 239. 244. 292. 311.
Abentheurerroman III 1316.
Aberglauben II 275 f. 279 f.
Abgeſang III 1339 f.
Abſichtlichkeit II 384. 386 f. III 115.
Abſtraktes in der Dichtkunſt III 1184. 1186 f. im Drama 1381 f.
Accent in der Muſik III 901. 904—908. in der Poeſie 1234. 1239. Vers- und Wortaccent 1244. 1250. Wort- und Sinnaccent 1253.
Accentverſchiebung in der Muſik III 907.
Accord, Farbenaccord II 47 ff. III 565. muſikaliſcher III 819 f. 881 ff. Accorde 885 ff. ſelbſtändige und unſelbſtändige A. (überleitende A.) 887. überladene, zufällige A. 891.
Accordfolge III 887. ſtrengere und weichere A. 891 f.
Act III 78—82. Acte im Drama 1395. 1401 f.
Action III 1451.
Adagio, Tonſatz III 963.
Adel im Mittelalter II 255. 261 f.
Aegineten III 135. 448. 451. 477.
Aeginetiſcher Styl III 380. 413.
Aegypten II 230 ff. 241. Phantaſie 436—440. Religion 437 ff. Baukunſt III 190. 197. 229. 270 ff. 274. 277. 279 f. 281 ff. Bildnerkunſt III 140. 157. 470—474. Malerei 694 f.
Aeoliſche Tonart III 868. 1127. äoliſche Lyrik 1349. 1354.
Aeſthetik, Begriff und Name I 3 ff. Stellung im Syſtem der Philoſophie 7—13. Verhältniß zur Kunſtgeſchichte 31—37.
Aeſthetiſche Stimmung I 192—213.
Aeſthetiſches Wohlgefallen I 192. II 307 ff. 344 f.
Affe II 23. 155 f.
Affect I 267. III 797. in der Plaſtik dargeſtellt III 430—435. in der Malerei 592. 595 f.
Agoniſtik, griechiſche III 58.
Ahnungen II 205.
Ahorn II 95.
Akademie III 105—110. 260. A. S. Luca und A. de France in Rom III 108 f.
Akademiſcher Styl in der Malerei III 739 f. 1212.
Akazie II 95.

Akrolithen III 382.
Akroterien III 245 f. 290.
Alexanders Zeit II 230. 240 f. 467. III 60 f.
Alexanderſchlacht III 696. 698.
Allegorie II 358. 371. 467—471. III 114. 203. 491. 494. Verhältniß zu Mythus und Symbol II 467 ff. Die A. im Mittelalter II 491 f. 499 f. in der modernen Zeit 510 f. A. in der Malerei III 600. 638 f. poetiſche A. 1227. 1301. 1470.
Allegoriſche Gedichte III 1329.
Allegro, Tonſatz III 963. in der Symphonie 1096.
Alliteration III 1252.
Aloe II 93.
Alt III 850 f.
Altar III 302. 306.
Altarniſche III 299 f.
Altchriſtliche Baukunſt III 297 ff. Bildnerkunſt 486. Malerei 699. 701 ff. Muſik 1130.
Altersſtufen II 167—169.
Alterthum, äſthetiſcher Charakter II 222—245. III 55 f. Phantaſie II 414—471. 478 f. Sage 491 f. Stellung der Kunſt im A. III 55 f. 60 f. Baukunſt des A. 267—297. Bildnerkunſt 469—481. Malerei 694—700. Muſik 1125—1129. Tanzkunſt 1154. 1156.
alto rilievo III 392.
Altteſtamentliche Stoffe III 640 f. 1217.
Amerikaniſche Baukunſt III 269 ff. 277.
Amor und Pſyche (Gruppe) III 452. 466.
Amphibien II 129. 133 f.
Amphitheater III 261 f.
Amtliche Gebäude III 260.
ἀνάγλυφον III 498.
Anaklaſe III 1234.
Anakruſis III 1246. 1248 f.
Anapäſt III 1244. 1249. 1394.
Andante, Tonſatz III 963.
Anekdote III 1318.
Angenehm I 195 f. 203. II 182.
Angeſicht II 209 ff. Mienenſpiel 214 f.
Anhängende Künſte III 167—172.
Anmuth I 184 ff. in der Plaſtik III 473 f. in der Malerei 596. in der Poeſie 1193.
Anmuthiger Styl in der Muſik III 974.
annulus III 244.
Anordnung in der Malerei III 609 ff.
Anrede III 1233.
Anſchaulichkeit, poetiſche III 1219—1225.
Anſchauung I 50 ff. 126. II 315 ff.
Anſtand I 356 ff.
Antentempel II 286. 289.
Antik vgl. Alterthum, Griechenland ꝛc.
Antilope II 147.
Antitheſe III 1234.
Antwerpener Kunſtſchule III 111.
Apocope III 1234.
Apollino III 439. 466.
Apollo II 447. 451. A. von Belvedere III 137. 399. 402 f. 418. 425. 427. 433. 466. 1183.
Apoſiopeſe III 1233.
Apoſtelgeſchichte, maleriſche Stoffe III 640 f.
Apſis III 299. 302.
Aqua-tinta-Manier III 765.
Araber II 231 f. 259. 493 f. Poeſie III 1247.
Arabeske III 304. 768—771.
Archaiſtiſcher Styl III 477.
Architektoniſcher Styl III 140.
Architekturmalerei III 657. 660 f.
Architekturplaſtik III 270.
Architrav III 213 f. 239. 246. 288 f. 293.
Archiv III 260.
Ariadne III 439.
Arie III 961. 1004—1011. italieniſche 1138 f.

Arienſage II 132 f.

Arioſo III 1001.

Ariſtokratie der Geſtalt I 164 ff. II 483 ff. in der Bildnerkunſt III 460. ihre Aufhebung in der Malerei 530 f.

Ariſtokratiſcher Roman III 1311 f.

Arkadenbögen III 295. 299. 306.

Armenhäuſer III 259.

Arpeggio III 1032.

Arſenale III 259.

Arſis in der Muſik III 905. in der Poeſie 1239.

Artusſage II 495.

Aſſonanz III 1247. 1252.

Aſſyrien II 437. Baukunſt III 277 ff. Bildnerkunſt 470—475.

Aſyndeton III 1233.

Athen, Bauwerke III 263 f. 392.

Athene II 418 f. III 410 f. Statuen III 388.

Atmoſphäre II 57.

Atrium III 300.

Attribute in der Bildnerkunſt III 395 ff. 441 f.

Auffaſſung III 119 ff. des muſikaliſchen Kunſtwerks 841 f.

Aufführung, muſikaliſche III 843—846.

Aufgeſang III 1339 f.

Aufklärung II 281 f.

Auflöſung der Contraſte III 37. 42 f. in der Baukunſt 230 f. in der Bildnerkunſt 453. in der Malerei 631.

Aufriß III 221.

Auftritt III 1401.

Aufzüge II 189 f.

Auge II 164. ſeine Behandlung in der Bildnerkunſt III 380. 382. in der Malerei 519. 591 f.

Ausdruck, architektoniſcher III 190. 202. plaſtiſcher 343 f. 430 ff. maleriſcher 517. 592—597. muſikaliſcher 918 f. 965—970. ſprachlicher A. in der Poeſie 1215—1238.

Ausdrucksvoller Styl in der Muſik III 974 f.

Ausführung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838.

Ausgang im Epos III 1274 f. im Roman 1310. 1317. im Drama 1402. in der Tragödie 1429.

Ausmalen in der Poeſie III 1199—1204.

Ausruf III 1233.

Außenbau III 221 f. 270. 276 f. 280 f.

Ausſtellungsgebäude III 259.

Autodidakt III 102.

Automaten III 347. 379.

B.

Babylon III 277.

Bacchiſcher Kreis III 464. 479.

Bach II 63.

Backſteinbau III 97. 214 f.

Badanſtalten III 261.

Bär II 23. 151.

Balkon III 225 f.

Ballade in der Muſik III 996. poetiſche B. 1361—1367. didaktiſche B. 1469.

Ballet III 1111. 1153 f. 1157 f.

Banane II 93.

Band III 244.

Baptiſterium III 264.

Barberiniſcher Faun III 464.

Baſilika III 211. 260. 297—300. 306. 546. 632. 702.

Baſis (Fuß der Säule) III 239. 244. 292.

Baß III 850. 934 ff. baßgemäße Bewegung 935.

Baſſetthorn III 1027.

basso rilievo III 392.

Bauernkrieg II 273 f.
Bauführer III 184.
Baukunſt III 151 f. 178—338. Stellung im Gebiet der Künſte 178 ff. 199 f. Vergleichung mit der Muſik 189. 835 ff. Objectivität der Baukunſt 180. verſtändiger Charakter 183 f. mathematiſcher Charakter 189. 195. Verhältniß des Zweckmäßigen und rein Aeſthetiſchen in der B. 183—191. Verhältniß der B. zur unorganiſchen Natur 192 ff. zur Landſchaft und Pflanzenwelt 197. zum Geſammtleben 197 f. monumentaler Charakter 199 f. ſymboliſcher Charakter 201 ff. Material 207—215. Compoſition 223—238. Zweige 251—264. Geſchichte 265—330.
Baum II 83 ff. 92 ff. dreifacher Typus der Baumformen, architektoniſcher, plaſtiſcher, romantiſcher 93 ff.
Baumgruppen II 99 f.
Bavaria III 494.
Bazar III 259.
Begeiſterung, künſtleriſche II 344 f. 355 ff.
Begleitung in der Muſik III 910 f. 922. 934 f. 985 ff. des Lieds 995 f. der Arie 1006 f. 1069. der Cantate 1017 f. der religiöſen Muſik 1020 ff. des Inſtrumentalſolo 1053.
Begräbnißplätze III 263.
Begrenzung des Kunſtwerks III 51—53. 614—616.
Beinkleid II 276 ff.
Beiſpiel III 1464 f.
Beiwerk III 27. 29—31. in der Baukunſt 226.
Bekleidungskunſt III 504.
Beleuchtung II 28 f.
Belgier, Phantaſie II 510 f. Malerei III 753 f.
Beredtſamkeit III 1474.
Berg II 66.
Bergformen II 66 ff.
Berliner Bauwerke III 260 f. Friedrichsdenkmal 385. 409. 413. 425.
Beſchreibende Poeſie III 1468.
Beſchreibung in der Poeſie III 1200 ff.
Beſinnung I 345 ff.
Beſonnenheit, künſtleriſche II 347 ff. 355 ff. III 62 f.
Beſtellung II 341. III 58 ff.
Bewegung, Schönheit II 165 f. 213 ff.
Bewegungsrhythmus in der Muſik III 924. 929—932.
Bewußtſein, Begriff III 780 ff. 1166 f. Tragödie des B. 1425.
Biber II 144.
Bibliotheken III 261.
Bild I 433 f. III 340. poetiſches B. 1226—1232.
Bilden III 339 f.
Bildende Kunſt III 144. 147 ff. Charakter der b. K. 173 f. Objectivität 175 f. Schranken 176 f. Eintheilung 178 ff. Verhältniß zur Poeſie 1171 ff. 1199 ff.
Bildende Phantaſie II 378 ff. III 149.
Bildender Künſtler III 175 f. 354 f.
Bildnerkunſt (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. Weſen 339—444. Stellung im Gebiet der Künſte III 339 ff. Verwandtſchaft mit der Baukunſt 350 ff. Weſen der plaſtiſchen Darſtellung 342 f. Grenzen derſelben 344 ff. plaſtiſche Objectivität, Ruhe 355 ff. 402 ff. 437. Maß der Lebendigkeit und Bewegtheit 355 f. 428. Geſetz der direkten Idealiſirung 357 f. 369 f. plaſtiſche Schönheit 359 ff. Charakter und Bedeutung der Individualität in der B. 365 ff. Material der B. 370 ff. Farbe 378 ff. Größenmaßſtab 387 ff. Stylgeſetz

404 ff. Stylunterſchiede 410 ff. Ausdruck 430 ff. Compoſition 444 ff. Stoffe 389 f. 430 ff. 450 ff. Zweige 455 ff. epiſche, lyriſche, dramatiſche Plaſtik 465 ff. Geſchichte 468—496.

Bildniß ſ. Porträt.

Bildung, Verbindung der Kunſt mit der B. III 65 f.

Birke II 98.

Blasinſtrumente III 1023—1029. Satz für Bl. 1055 f. 1074.

Blaſirtheit II 291. B. der Romantik 516. 520.

Blattform II 86 ff.

Blau II 38. 42. 50.

Blechinſtrumente III 1027—1029. 1059.

Blitz II 33 f.

Blume II 88 f.

Blumenſtück III 657. 661.

Bock II 147.

Börſe III 259.

Böſes I 140 ff. II 244 f. 485 f. Erhabenheit des Böſen I 260 ff. Komik 366 f. ſeine Behandlung in der Malerei III 424. 427 f. Tragödie des B. 1425.

Borgheſiſcher Fechter III 376. 400. 416. 429. 446 f.

Brauch II 189 f.

Briefe, ſatyriſche III 1460.

Brücken II 258.

Brunnen II 64. III 258.

Bruſtbild III 678.

Buchdruckerkunſt II 267. 501.

Buche II 98.

Bühne III 1453—1455.

Bühnenmalerei III 769.

Bürgerlicher Roman III 1311. 1313 f. b. Drama 1421 f. b. Komödie 1432.

Büſte III 461.

buffo I 409.

Burlesk I 408 ff. III 835. die Burleske 1442.

Byzantiniſches Reich II 245. b. Baukunſt III 300—303. Bildnerkunſt III 486. Malerei I 167. III 102. 701—703.

C.

Cäſur III 1244.

Cameen III 498 f.

Canneluren III 239.

Cantate III 1016 ff. 1019. 1104 ff.

cantus firmus III 950.

cantus planus III 1129.

Canzone III 1372.

Capitoliniſcher Faun III 439.

Caricatur I 342 f. II 507. III 170. in der Malerei 756—762. in der Poeſie III 1458 f.

Carlsſage II 490 f.

Carneval II 260.

Caſuar II 141.

Cella III 286. 288. 291.

Ceremonienbild III 683 f.

Cetaceen II 132.

Charakter I 110 ff. 265 ff. II 193. 196—206. 213. 217 f. 367. ſeine Darſtellung in der Bildnerkunſt III 361 ff. 437—444. in der Malerei 524. 527 f. 605—609. in der Muſik 831—835. 968. 972. 975. im Drama 1382—1386. 1406.

Charakterbild II 219.

Charakteriſtiſch I 110 ff. III 442. 606 ff. 1215. charakteriſtiſcher Styl in der Muſik III 972. 975. in der Poeſie 1215. 1234—1238. in der Metrik 1252 ff. im Roman 1307 ff. in der Lyrik 1343. im Drama 1382. 1413—1416. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452 f.

Charakterluſtſpiel III 1433—1436.
Charaktertragödie III 1423—1425. 1427. Eintheilung der C. 1425.
Charge III 169. 465.
Charivari III 759.
Chineſen II 229. Baukunſt der C. III 211.
Chor III 1012—1016. griechiſcher Chor 1408. 1410 f. 1415 f.
Choral III 994. Geſchichtliches 1139 f.
Chorlied III 993 f. 1016.
Chriſtenthum II 249 ff. 474 ff.
Chriſtlicher Cultus II 252 ff. Mythus 473 ff. 490. chr. Kunſt I 165. 167. chr. Baukunſt III 190. vgl. altchriſtlich.
Chriſtus II 474 ff. 486. in der Bildnerkunſt III 484. in der Malerei 641.
Chromatiſche Accorde III 890.
Chromatiſche Tonleiter III 864. 869.
Chryſelephantine Statuen III 374. 384.
Cicade II 124.
Circus III 263.
Cither III 1032.
Clarinette III 1026 f.
Claſſicirende Dichtung III 1212.
Claſſicismus in der modernen Malerei III 747 ff. (franzöſiſcher 747 ff. deutſcher 749 f.)
Claſſicität der Franzoſen II 512 f. III 109. der Deutſchen II 515. III 133.
Claſſiſch I 33. 40. II 414 ff. 459. III 699 f. claſſiſche Stylrichtung in der Poeſie III 1211—1215. 1235. in der Rhythmik 1246—1250. im Epos 1285—1289. in der Lyrik 1345—1351. in der Tragödie 1428. in der Komödie 1436—1439. ſ. Griechenland.
Claſſiſches Drama III 1406—1413.
Clavier III 1030 ff. 1038—1041. 1048. 1074.
Claviermuſik III 1074. 1085. 1088.
Coloraturen III 1009.
Colorit III 561—577. Verhältniß des C. zur Zeichnung 574 ff. 611.
Coloſſales in der Bildnerkunſt III 381 f. 471. 478. in der Malerei 544 ff.
Coloſſe III 389.
Coloſſeum III 297.
Compoſition III 20—76 (Geſetze 22 ff.) in der Baukunſt 223—238. Bildnerkunſt 444—454. Malerei 609—636. Muſik 914—965. Poeſie 1258. im Epos 1278—1283. in der Lyrik 1334—1338. im Drama 1394—1403.
Conception III 16—18.
Concert III 1059—1061. 1087—1089.
Conflict, tragiſcher I 312 ff. III 1421 ff. 1427 ff.
Conſole III 239 f. 308.
Conſonanz III 819.
Conſonirender Accord III 881. 885 ff.
Conſtantinopel, Kirchen III 302.
Conſtantinſchlacht III 157.
Contrabaß III 1036.
Contrapoſt III 447. 450.
Contrapunct III 938—941. 943 f. 949. 1132.
Contraſt, im Komiſchen I 376. 379 ff. in der Kunſt überhaupt III 32—37. in der Baukunſt 228—230. Bildnerkunſt 446 f. Malerei 621—626. im Epos 1278 f. Drama 1395. 1398.
Contur III 547. 635 f.
Converſationsluſtſpiel III 1432 f.
Converſationsoper III 1120.
Copiren III 101. 103.
Correctheit III 126—128.
Cultur II 182 ff. 267 f. 295.
Culturformen II 182—187. III 1270. orientaliſche 223. 225. griechiſche 233. 235 f. römiſche 241. 243. mittelalter-

liche 251 ff. 258 ff. 265 f. moderne 268 f. 276 ff. 284 ff. 291 ff. III 336 f. 494 f. Verhältniß der C. zur Phantaſie II 363. 368 ff. zur Malerei III 584. 586. Wichtigkeit der C. im Epos 1269—1271.
Cultus II 189 f. orientaliſcher C. 228. griechiſcher 233. 236 f. römiſcher 243. chriſtlicher 252. 254. 256. 269. 271. 481.
Cumulation III 1233.
Curve III 217 f. 220 f.
Cycliſche Compoſition in der Baukunſt III 262. 264. in der Bildnerkunſt 454. 467. in der Malerei 632—636. in der Muſik 933 f. 951 ff. im Epos 1278. 1283. im Drama 1402 f.
Cyklopiſcher Mauerbau III 208.
Cynismus I 413. II 464.
Cypreſſe II 96.

D.

Dach III 215 f. 225. 231. in der indiſchen Baukunſt 276. in der ägyptiſchen 280 f. in der griechiſchen 284 f. 288 f. in der gothiſchen 315.
Dachs II 151.
Daguerreotyp III 172. 676. 768.
Daktylus III 1244. 1248 ff.
Darſtellen I 9 f.
Decke III 190. 208 f. 215 ff. 230 ff.
Deckenbilder III 633.
Deckgurten III 306.
Declamation III 1241. 1243. 1245 f. 1451 f.
Declamatoriſcher Geſang III 1002 f.
Decoration III 187. 190 f. 195 f.
Decorationsmalerei III 543. 768—771.
Delphin II 132 f.
Denkbild III 1165.
Deus ex machina III 1398.
Deutſchland (vgl. Germanen), Landescharakter II 246. Nationalität und Geſchichte 251 ff. 269 ff. 282 f. 288 f. 503. Charakter 289. D. Reich 252 f. Phantaſie 490 ff. 506 ff. 512. 513—521. Bildung II 259 f. Baukunſt III 312 ff. Bildnerkunſt III 485—490. Malerei III 132. 588 f. 595. 723—739. 752 f. Muſik 1139. Poeſie III 130 ff. 133 f. 1198 f. 1252 f. Metrik 1247 f. 1252 ff. Epos III 1293 ff. Heldenſage II 490 f. III 1293 f. Drama III 1381. 1390. 1417. Schauſpielkunſt 1451. 1453. Spruchdichtung 1461. 1469.
Dialog III 1376. 1378. 1390. 1392 f.
Diana II 148. D. von Verſailles III 402.
Diatoniſche Leiter III 864 f. 869.
Diatypoſe III 1233.
Dichtende Phantaſie II 378 ff. III 149. 1161—1163. 1259.
Dichter III 1161. 1165. 1170. 1180. 1186.
Dichterorden III 109.
Dichtkunſt, Stellung im Gebiet der Künſte III 1159—1163. 1180 ff. Verhältniß zur bildenden Kunſt 1171 ff. 1199 ff. zur Malerei 1172—1175. 1185. 1191. 1199. zur Muſik 1175—1179. 1194. 1197 f. zur Proſa 1205. 1209. 1216. zur Geſchichte 1207. Ihre Idealität 1170; Objectivität 1171; Empfindungs- und Stimmungsfülle 1175. 1177; Innerlichkeit 1181. 1184; Bewußtheit 1166. 1184 ff.; Univerſalität 1193 ff. Volksthümlichkeit 1195; Inhalt der Poeſie 1260. Bewegtheit der poetiſchen Darſtellung 1182 ff. 1193. das Succeſſive in der Dichtkunſt 1200 ff. Vehikel der D. 1164. 1166—1175.

Stylgeſetz 1196 ff. Stylunterſchiede 1211. Eintheilung III 151 ff. 1259 ff. Geſchichtliche Entwicklung 1194. 1196. 1258. vgl. I 183 f. II 381 f. III 9. 103. 109. 118. 147 ff. 154. 164. 597 ff. 682 f.
Didaktiſche Kunſt II 472 f.
Didaktiſche Poeſie III 168 f. 1457. 1462—1472.
Dienſte III 240. 315.
Dilettant III 100 ff. Dilettantiſmus in der Poeſie 1180. 1198.
Dipteros III 286.
Direkter Idealiſmus in der Bildnerkunſt III 357 ff. 410. in der Malerei 575. 634. in der Muſik 832. 898. 910. 928. 965 ff. 1123. 1145. in der Poeſie 1190. in der Rhythmik 1246. im Drama 1406 ff. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Discantus III 1133.
Disharmonie III 806. 881.
Dispoſition III 32. 621 ff.
Diſſonanz III 819.
Diſſonirender Accord III 881. 885 ff.
Diſtichon III 1368.
Diſtribution III 1233.
Dithyramb III 1345. 1348 f. 1351.
Dominantdreiklang III 888.
Dominante III 855.
Dominantſeptimenaccord III 888.
Doppeltes Licht II 35. III 558.
Dorfgeſchichten III 1313. 1318. 1320 f.
Doriſche Chorpoeſie III 1339. 1347.
Doriſche Tonart III 868. 1127.
Doriſcher Styl III 289. 291 ff.
Drachenbaum II 94.
Drama, Weſen III 1375 ff. Verhältniß zu Epos und Lyrik 1376. 1403. Verwandtſchaft mit der Bildnerkunſt 1379. 1385. Inhalt des D. 1377. Dram. Stoffe 1421 f. Dramatiſche Weltauffaſſung 1381 f. Form des Drama 1378. Oekonomie des Drama 1382. Rhythmik 1394. Styl 1389. Compoſition 1394 ff. Stylgegenſätze 1406. Eintheilung 1419. geſchichtliche Hauptformen 1406 -- 1419. — vergl. I 24. 284. II 356 f. 362. 375. 505. III 92. 152. 155 f. 381. 560. 603. 1210. 1261.
Drama mit glücklichem Ausgang III 1420. 1429.
Drama, ſatyriſches III 1461.
Dramatiſcher Dichter III 1378. 1380. 1405.
Dramatiſches Geſchichtsbild III 688 f.
Dramatiſche Lehrpoeſie III 1470.
Dramatiſche Malerei III 603 f. 647. 656.
Dramatiſche Plaſtik III 465 f.
Dramatiſches Sittenbild III 671.
Draſtiſcher Styl in der Muſik III 972.
Dreiblatt III 319 f.
Dreiklänge III 820. 862 ff. verminderte 886 ff. übermäßige 890.
Dreipaß III 319 f.
Dreiſchlag im Kunſtwerk III 44. 49 ff. im Epos 1282 f. im lyriſchen Gedicht 1334. 1336. im Drama 1395.
Dreißigjähriger Krieg II 273 ff. 278 f.
Dreizahl (vgl. Dreiſchlag) in der Bildnerkunſt III 453 f.
Dresden III 417. 612. 630.
Drollig I 408.
Dromos III 282.
Dualiſmus der orientaliſchen Anſchauung II 416. 426 ff. 443. 446 ff.
Düſſeldorfiſche Schule III 31. 111. 125. 752 f.
Duett III 1012.
Duft, des Gedichts III 1330. 1333.

Dunkelheit III 113 f.
Duo III 1087.
Dur III 802. 1127. Durtonleiter, Deduction und Charakter III 864 f. 869 ff. Durdreiklang 887.
Durchcomponirtes Lied III 995 f.
Durchgangsaccorde III 891.
Durchkreuzung der Farben III 570 ff.
Durchſchnitt III 221.
Durchſichtigkeit II 33. 46. III 556. 558. 570 ff.

E.

Ebbe II 64.
Ebene II 66.
Eber II 145.
Echinus III 242. 292.
Eckelhaftes I 250 f. in der Malerei III 590.
Edelſtein II 77.
Effect, muſikaliſcher III 970 f.
Ehe II 173 ff. 259.
Ehre II 259.
Ehrfurcht I 326. 332.
Eiche II 87. 96. 98.
Eichhorn II 144.
Eierſtab III 242.
Eigenthümlichkeit I 137.
Einbildungskraft II 320 ff. reproducirende E. 327 ff. E. des Dichters III 1162 f. 1181.
Einführung Redender III 1233.
Einheit, als Kunſtgeſetz überhaupt III 23. in der Baukunſt 225. in der Bildnerkunſt 448. in der Malerei 626 ff. im Epos 1278. 1281 ff. im Drama 1395 ff. Einheit und Verbindung der Künſte unter ſich III 160 ff.
Einheiten, dramatiſche III 1395.
Einleitungsmuſik III 1074. 1080.
Einzelbild in der Malerei III 689 f.
Einzelheit I 119. 135 ff.
Eis II 63.
Eisbär II 41.
Eiſen als Baumaterial III 207. 215. als Material der Plaſtik 375.
Eklekticismus III 78. 82. in der Baukunſt 328. in der italieniſchen Malerei 739 f.
ἔκτυπον III 498.
Elegant I 188. II 293.
Elegie II 472. III 1347. 1367—1370.
Elektriſcher Strahl II 33 f.
Elephant II 23. 145.
Elfenbein III 373 f.
Ellipſe III 1233.
Ellora, Tempel III 275.
Elſter II 138.
Empfindende Phantaſie II 378 ff. III 149. 1322 ff.
Empfindung III 778 ff. in der Poeſie 1175. 1177.
Engführung in der Fuge III 945.
England, Nationalität und Geſchichte II 251. 263. 273 ff. 280 f. 366. III 548. Phantaſie II 496. 508 f. 514 f. Malerei III 548. 598. Poeſie III 133 f. 1200. 1363. Rhythmik III 1255 f. Roman 1314. 1316. Lyrik 1356. 1363. Komödie 1435. Humoriſten 1460. Aeſthetiker I 39. 98. 103 ff. 214 f.
Engliſche Parks III 773.
ἔγγλυφον III 498.
Enharmoniſche Tonleiter III 852 f.
enjambement III 1245.
Enkauſtik III 542. 698.
Entaſis III 239.
Ente II 140.
Entkantung III 317.
ἔντυπον III 498.
Epanodos III 1234.
Epigramm, ſatyriſches III 1367. 1373 f. 1460.

Epiſcher Dichter III 1275 ff. 1284. Naivetät 1265. 1284. 1287.
Epiſches Element in der Lyrik III 1324 f. 1348. im Drama 1376 f. 1389 ff.
Epiſches Geſchichtsbild III 683 ff.
Epiſchlyriſches Tonwerk III 1103.
Epiſche Malerei III 647. 656.
Epiſche Plaſtik III 465 f.
Epiſches Sittenbild III 671.
Epiſode III 25 ff. im Epos 1279. in der Lyrik 1334 ff. im Drama 1397.
epistolae obscurorum virorum II 264. III 1460.
Epitheton III 1220 ff.
Epode III 1339. 1341.
Epos III 1261. Weſen 1265 -- 1285. Verhältniß zum Drama 1403 ff. zur bildenden Kunſt 1265. 1271. 1284. plaſtiſcher Charakter 1284. Objectivität 1265 f. epiſche Weltauffaſſung 1266. 1270 f. ep. Geſtaltenfülle, Polymythie 1269 f. ep. Breite 1272. Stylgeſetz 1275. Geſetz des ep. Fortgangs 1277. 1282 f. Versmaaß 1250. 1278. Compoſition 1278. Arten 1284. — vgl. Epiſch.
Erbfolgekriege II 283.
Erdbildungen II 65 ff.
Erde II 65 -- 78.
Erfindung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838 f. in der Poeſie 1171.
Ergänzungsfarben II 47 ff.
Erhaben ſchöner Styl III 478 f.
Erhabenheit, das Erhabene I 218 -- 322. ſubjectiver Eindruck 322 — 333. Das E. in der orientaliſchen Phantaſie II 427 ff. im Judenthum 443. in der griechiſchen Phantaſie 462 ff. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 f. in der Baukunſt III 198. 200 f. 272 f. 316. in der Bildnerkunſt 361. 364 f. 463 f. 532. in der Malerei 532 f. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der Muſik 833 f. in der Dichtkunſt 1187 ff.
Erinnerung I 35. II 324 ff.
Erker III 26. 226. 257.
Erle II 97.
Erleben II 317 f.
Ernſte Motive in der Komödie III 1439.
Ernſte Oper III 1117 — 1120.
Erſcheinung I 54. 178.
Erz III 374 — 376.
Erzählung im Drama III 1389. 1391 f.
Eſche II 95.
Eſel II 149 f.
Ethik, Verhältniß zur Aeſthetik I 10 ff. 152 ff. zur Phantaſie II 335 ff.
Ethiſche Poeſie III 1329.
Etrusker II 466. III 295.
Eule II 139.
Euphuismus III 1231.
Eurhythmie in der Baukunſt III 237 f.
Evolutionsform in der Muſik III 960 ff.
Ewiger Jude II 508.
Expoſition im Drama III 1400.

F.

Fabel III 1465 ff. F. des Dramas 1396.
Fabrikbauten III 223. 259.
Façade III 221 ff. 230. 322.
Fagott III 1026.
Falten, in der Bildnerkunſt III 422 ff. in der Malerei 588.
Familie II 174 f. 226 f. 480 f.
Fanatiſch I 266.
Farbe in der Natur II 37 — 55. phyſiſche Farben 37. chemiſche 39. F. der Pflanzen 88 f. F. in der Baukunſt III 245.

248 ff. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490. in der Malerei 517 ff. (in der griechiſchen 696). Idealiſirung der F. in der Malerei III 563. Kraft und Wärme der Färbung 563 f. Vollſtändigkeit, Harmonie der Farbengebung 564 f. Wahl der Farben 562. Theilung in Maſſen 565 f. Uebergänge 566. 568 ff. Dämpfung, Brechung 566. 570. Schmelz 566. 569. Verbindung mit Licht- und Schattengebung 569 ff. Magie der F. 575.
Farbendruck III 768.
Farbenglanz II 46.
Farbenharmonie II 47 ff. im Gemälde III 565.
Farbenſchattirungen II 45 f.
Farbentöne II 45 f. 50. 52.
Farbloſigkeit I 34.
Farce III 1442 f.
Farneſina III 61.
Farneſiſcher Herkules III 402. 418. 439. f. Stier 453 f. 466.
Farrenkraut II 92.
Faſan II 141.
Faſtnachtsſpiele III 1442.
Fauſtſage II 426. 508.
Fechter, borgheſiſcher III 376. 400. 416. 429. ſterbender III 433.
Feierlich I 246. 248 f.
Feige II 94.
Feldhuhn II 141.
Felſen II 67 ff.
Fenſter III 215 f. 231. 319.
Ferne, idealiſirende Wirkung derſelben II 305. III 559. 610. 650. im Epos 1285.
Feſte II 189 f. griechiſche 233. 236 f. römiſche 243. mittelalterliche 260 f.
Feſtarchitektur III 263.
Feſtungsbauten III 259 f.
Feuer II 33 f.
Fialen III 246. 321.
Figur in der Muſik III 908 f. 921 ff. 1009 f. ſprachliche Figuren 1219 f. 1223 ff. 1393.
Figurirung in der Muſik III 909. 923 f. 933. 1138.
Finale III 1116.
Fink II 138.
Fiſch II 129 f.
Fiſchblaſe III 320.
Fiſcherei II 182. 185.
Fläche II 66.
Flamingo II 140.
Flamme II 34.
Flandriſche Bildnerkunſt III 488. Malerſchule 730—732. 738. 746.
Fliegende Blätter III 759 f. 762.
Flöte III 1025.
Florenz III 72. 263. 708 f. florentiniſcher Eber 421. Fauſtkämpfer 429. 452. Campanile 490. fl. Malerſchule III 677. 705—711.
Fluß II 63 f.
Föhre II 97.
Folie, im Komiſchen I 396. 437. III 1439.
Form, reine I 149. 227.
Formaliſmus in der Muſik III 965. 970 f.
Formloſigkeit, Erhabenheit I 227 f.
Frack II 285 f. 294.
Frage und Antwort III 1233.
Frankreich II 269 f. fz. Nationalität II 251. 266. 269. 274 f. 504. Geſchichte II 263. 269 f. 273 f. 279 f. (Revolution II 287 ff.) Phantaſie II 496. 512 f. 523 f. Kunſt III 37. 86. Baukunſt 327. Bildnerkunſt 492 f. Malerei 605. 739. 741. 747 ff. 752 f. (Gartenkunſt 773). Muſik 1142 f.

Versbildung 1254 f. Lyrik 1355. Drama 1381. 1418 f. Komödie 1431 f. 1435. 1442 f. Schauſpielkunſt 1452 f. Theater II 368.
Freiburg, Münſter III 212.
Freier Styl in der Muſik III 974. 1143 ff.
Freiheitskriege II 288 f.
Fresko III 66. 541 f. 545. 600 f. 615. 633 f. 651 ff. 673. 691.
Freundſchaft II 199—202.
Friedrich der Große und ſeine Zeit II 282 ff.
Fries III 288. 291. 394.
Frivolität I 371. 383. 431. 471 f.
Froſch II 134.
Froſchperſpective III 550.
Frucht II 88. 90 f.
Fruchtbarer Moment, in der Bildnerkunſt III 399 ff.
Fruchtſtück III 657. 661.
Frühſtücksbilder III 661.
Fuchs II 152 f.
Fünfzahl der Acte III 1395. 1401.
Fuge III 913—948. 1012 f. 1133. freie Fuge 949 f. Inſtrumentalfuge 1079 f. 1094.
Furchtbar I 243. das Furchtbare in der Bildnerkunſt III 357 f. 430. 434 f.

G.

St. Gallen, Abteikirche III 301.
Gans II 140.
Ganzchor III 1014 f.
Ganzton III 851—853.
Gartenkunſt III 170. 772 f.
Gattung und Individuum I 94 ff. 135 ff.
Gazelle II 147.
Gebälk III 250. 288 f.
Gebärde II 213. 216.
Gebirge II 66 ff.
Gebirgsarten II 67 ff.
Gebrochene Farbe III 568.
Gedächtniß II 318. 320.
Gedanke, in der Muſik III 921. in der Poeſie 1186 f.
Gedankenhaftes in der Poeſie III 1156 f. 1329. 1355. 1374.
Gedankenpoeſie III 1367. 1374.
Gefängnißbauten III 260.
Gefäße III 334 f.
Gefühl I 162 f. III 778. Weſen 780 ff. Stellung unter den Geiſtesthätigkeiten 786. das Gefühlsleben in ſeinen Unterſchieden und Gegenſätzen 794 ff. das Gefühl als Miſchung von Luſt und Unluſt 797 ff. Vibriren, Oscilliren des Gefühlslebens 799 ff. 806. Unterſchiede des Kraftverhältniſſes der Gefühle, des Stimmungscharakters, der Gefühlsfarbe 801 ff. Bewegung des Gefühlslebens und Rhythmus derſelben 803 ff. 807 f. das Gefühl als Gehalt der Tonkunſt 790 f. 816 f. — vgl. 1175—1178.
Gegenbewegung, in der Muſik III 936.
Gegenwart (neueſte Zeit) II 291 ff. 520 ff. Baukunſt III 329 f. Sculptur 494 ff.
Gehöfte III 258.
Gehörſinn I 181 ff. 242. II 379. 381. III 823 f.
Geiſt I 19 ff. 51. 130. 361 ff.
Geiſtigkeit der Dichtkunſt III 1161 ff. 1166. 1168 f.
Gelb II 38. 42. 50.
Gelegenheitsgedicht III 1331.
Gemälde, äußere Umgrenzung III 614 f.
Gemäßigte Zonen, Pflanzentypus II 95 ff.
Gemein I 378.
Gemeinbild II 328.
Gemeinſinn, äſthetiſcher I 207.
Gemiſchter Chor III 1014. u. Soloſatz 1056.

Gemmen III 498.

Gemſe II 147.

Gemüth II 198 f. III 788.

Gemüthliche Oper III 1120.

Genial II 393.

Genialität, Periode der G. II 514 f. vgl. III 62 ff.

Genie I 127. 139. 174. II 391—397. 413. G. und Sittlichkeit 329. 337. fragmentariſches G. 391.

Genre (ſ. Sittenbild) II 510. III 420. 442. in der Bildnerkunſt 455—459. 494. in der Malerei 544 f. 559. 657 ff. vgl. 662. in der Muſik 1071.

Geometriſche Stiliſirung (arch.) III 247.

Gerade Bewegung, in der Muſik III 936.

Gerade Linie II 59 ff.

Geräthe III 332—336.

Germanen II 246—267. Charakter 246 ff. leiblicher Typus 247. Naturell 247 f. Bildung II 249 f. 259 f. Geſchichte II 249 ff. Heldenſage 250 f. Tracht 253 f. 260. Muſik III 899 f. Metrik 1250 f. Volkspoeſie 1358. Drama 1416—1418. vgl. deutſch. gothiſch.

Germaniſcher Styl III 486 f.

Geruch I 181 f. II 88 f. III 1174.

Geſammtkunſtwerk III 1153.

Geſang III 830. 980—982. 989. G. der Vögel II 115.

Geſchichte, Verhältniß zur Kunſt II 220 f. 318. III 680 ff. zur Phantaſie II 363—370. 377. zur Poeſie III 1297 ff. I 172.

Geſchichte der Aeſthetik I 37 ff. der Phantaſie oder des Ideals II 403—524. der Baukunſt III 265—330. der Bildnerkunſt 468—496. der Malerei 692—755. der Muſik 1122—1151. der Poeſie 1194. 1196. 1258.

Geſchichtliche Malerei III 679 ff. Zweige 683 ff.

Geſchichtliche Schönheit II 220—298. ihre Darſtellung in der Bildnerkunſt III 407. 409. 455. 459 f. in der Malerei 585. 589. 681. im Drama 1421.

Geſchichtliches Sittenbild III 665.

Geſchlechtsgegenſatz II 169 ff. 200.

Geſchmack I 202 f. III 73—76. 126 f.

Geſchmacksſinn I 182. III 1174.

Geſelliges Lied III 990. 1353.

Geſichtsſinn I 181 ff. II 378 ff.

Geſimſe III 238 f. 244.

Geſinnung II 198.

Geſpräche, ſatyriſche III 1460.

Geſtalt I 96 ff. 146 ff. II 31 f. 483 f. der Pflanze 83 ff. des Thiers 104 ff. des Menſchen 159 ff. III 445 ff.

Geſtalten, künſtleriſches II 338—357.

Geſtein II 67 ff.

Geſträuche II 91 f.

Gewandung in der Bildnerkunſt III 421—425. in der Malerei 587 f. 590.

Gewerbehallen III 259.

Gewitter II 58.

Gewölbbau III 195. 197. 213 f. 246. 294 ff. 300.

Ghaſel III 1372.

Giebeldach III 284 f.

Giebelfeld III 288. 291. 391 f. 450 f. 479.

Giraffe II 147.

Glanz II 32 f.

Glasmalerei III 316. 322. 770.

Glaspalaſt III 259.

Glaube I 83 ff.

Gleichgewichtspolitik II 282 f.

Gleichniß III 1227—1232. 1465.

Glieder in der Baukunſt III 190 f. 209. 221 ff. 238—244. 288. 290.

Gliederung in der Baukunſt III 230 ff. in der Muſik 866. 917. 925.
Gnomik III 1324. 1329. 1348. 1367. 1381 f. 1464. 1469.
Götter I 165 ff.
Götterbild I 168. 169.
Göttinger Schule III 1358.
Götzendienſt I 169.
Gothiſcher Styl III 133. 195. 197. 225. 228 f. 231 ff. 235 f. 242 ff. 246. 248. 312—324. in der Plaſtik 485 ff.
Grabkirchen III 264.
Grabmonument III 185 f. 263.
Gräßlich I 250.
Gralſage II 494. 496.
Gras II 91 f.
Grau II 42 ff. 50. Grau in Grau III 553.
Grauſamkeit I 327.
Grauſen I 326.
Grazie I 184 ff. III 135 f. in der Bildnerkunſt 365.
Gregorianiſcher Geſang III 1130.
Greiſenalter II 168.
Griechenland I 90. II 233—241. 319. Geſchichte II 239 ff. 243 f. Landescharakter II 71. 233 f. Pflanzentypus 95 f. 234. Thierwelt 234. Körpergeſtalt II 235. III 408. Profil II 211. 235. III 419. 433 f. Volkscharakter II 237. Stämme 233 ff. Tracht II 184 f. 235 f. III 421 f. Feſte II 189 f. 233. 236 f. III 263. Spiele II 233. 236 f. Kampfſitte 236. Staatsleben 238 f. III 262. Erziehung III 127. Gymnaſtik II 238. Freundſchaft 239. Bildung 250. Religion 446 ff. Sage 453. Götter 452 f. III 441 f. Heroen II 238. Phantaſie II 446 ff. 453. Ideal 456 ff. Kunſt I 165 ff. III 55 f. 60 f. 68. 78. 127. 131. 135 ff. Baukunſt III 190. 197. 199. 205. 209. 225 f. 228 f. 233. 235. 238 ff. 246. 248 f. 259. 262 f. 284—293. Haus 257. Bildnerkunſt und einzelne Skulpturwerke III 135 ff. 374. 378 ff. 392 f. 411. 413. 419. 431. 434 ff. 441 ff. 456 f. 475—481. Zierplaſtik III 498. Malerei III 588. 694—700. Muſik III 825. 850. 855 f. 860. 867 f. 899. 1002. 1125—1129. Tonarten 1126 f. Rhythmik III 1246—1250. Epos III 1285—1289. Rhapſoden III 64 f. Roman III 1306. Lyrik III 1324. 1339. 1341. 1345—1351. 1354 f. 1368. Drama III 1380. 1394. 1400 f. 1407 ff. 1452 f. Bühne III 1452. 1454. Tragödie I 306. II 193. 342 f. 443. III 138. 160. 380. 1408. (Charakterbehandlung, Sprache III 1236). Komödie I 404. II 464 f. III 138. 464 f. 1412 f. 1431 ff. 1436 ff. (Charakterbehandlung 1437). Satyre III 1462. Spruchdichtung III 1469. Beredſamkeit II 238.
Größenverhältniſſe in der Baukunſt III 226 ff. in der Bildnerkunſt 384—389. in der Malerei 543—546.
Grottentempel, indiſche III 273 ff.
Grotesk I 409. Das G. bei den Griechen II 162. 165. in der griechiſchen Komödie III 1438. in der Caricatur 756. 761.
Grün II 38. 40. 42 ff. 88.
Grund, maleriſcher III 514.
Grundfarben II 54.
Grundriß III 221.
Grundton III 820.
Gruppe, plaſtiſche III 390 f. 447 ff. 461 f. freie und geſchloſſene G. 450 ff.
Gruppirende Symmetrie in der Baukunſt III 232. 234. 309 f.

Gruppirung in der Malerei III 609 f. 622.
Guitarre III 1032.
Gurtbogen III 213. 238 ff. 295. 306 ff. 312 ff.
Gut, Verhältniß des Guten zum Schönen I 151—161. 165 f. zur Phantaſie II 400 f.
Guter Wille, Tragödie des g. W. III 1425.
Gymnaſien III 261.
Gymnaſtik II 192. 236. 238. III 170. 427. 497. 500—504. 1155.
Gyps III 372.

H.

Haartracht II 277 f.
Hackbrett III 1031 f.
Häßlichkeit I 246 ff. 262 f. 270. 336 ff. 342. II 14 ff. das Häßliche in der orientaliſchen Phantaſie II 431 f. im Mittelalter 484 f. in der Bildnerkunſt III 357 f. 408. 432. in der Malerei 531 f. 589 f. in der Muſik 833. 898. 966. in der Dichtkunſt 1187—1190.
Hafenbauten III 258.
Hahn II 141.
Haifiſch II 131.
Halbchor III 1014.
Halbſäule III 240. 307 f.
Halbſchatten III 558.
Halbton III 853.
Hallen III 286.
Haltung III 33. in der Malerei 560.
Hand, Behandlung in der Bildnerkunſt III 418.
Handel II 182. 186.
Handlung in der Plaſtik III 399—403. in der Malerei 601—605. in der Muſik 1073. 1075—1080. 1100—1103. 1110 f. 1113 ff. 1121. als Stoff der Poeſie III 1155. H. im Epos 1266 f. 1278. 1281 ff. im Drama 1378. 1386 f. 1396 ff.
Handwerk III 87—90. 181 ff.
Handzeichnungen III 552.
Hanswurſt I 410. III 1437.
Harfe III 1032 f.
Harlekin I 409.
Harmonie, in der Baukunſt III 231. 237. in der Malerei 560. 570. 572 ff. muſikaliſche H. 881 ff. Bedeutung derſelben 806. 808. 832. 892—900. Verhältniß zur Melodie 894 ff. 922. Erfindung und Ausbildung der H. 1131 ff. 1135. 1146.
Harmoniemuſik III 1057—1059. 1073 f.
Harmonika III 1048.
Harter Styl III 134. 476 ff. 697. 703.
Haſe II 141.
Haß I 259. 316. 366.
Haupt, Behandlung in der Bildnerkunſt III 419 ff. 461.
Haus III 255—258.
Hautfarbe II 162. 164.
Hebräiſche Poeſie III 1247. 1350. Spruchdichtung 1469.
Hecht II 132.
Held im Epos III 1268. im Roman 1308. 1310. im Drama 1383. 1385 f.
Heldenroman III 1311.
Helldunkel II 35 ff. III 556 ff. 570 ff.
Henne II 141.
Herkules, farneſiſcher III 402. 418. 439. ſchlangenwürgender H. in Neapel 427. Epitrapezios III 388.
Hermaphrodit II 171. III 427.
Herme III 461.
Heroiſche Landſchaft III 651 f.
Heroiſche Oper III 1119.
Heroiſche Tragödie III 1421. 1427.
Heroiſcher Zuſtand II 157 f. III 1288.

Heroen III 263.
Hexameter III 1244. im Epos 1275. 1278. 1286. 1289. 1339. 1368.
Hexenproceſſe II 276.
Hierarchie II 252. 256 ff.
Hieratiſcher Styl III 134 f. 177.
Hintergrund II 56. in der Malerei III 559 f. im Epos 1281 f. im Drama 1397.
Hieb II 445.
Hirſch II 147.
Hiſtorienmalerei III 679 ff.
Hiſtoriſches Drama III 1421.
Hiſtoriſche Landſchaft III 651 f.
Hiſtoriſcher Roman III 1307. 1311. 1314.
Hiſtoriſche Tragödie III 1426 f.
Hiſtoriſche Treue II 363 ff.
Hochachtung I 326.
Hochbau III 221 f.
Höherſtellung (räumliche) des Bedeutenden in der Bildnerkunſt III 445. in der Malerei 627.
Hoheit I 186 ff.
Hohenſtaufen II 258. 263. 402.
Hoher Styl III 134. 136. 478 f. in der Malerei 697. in der Muſik 972.
Hohlkehle III 242 f. in der Gothik 317.
Holländer, Phantaſie II 510 f. Malerei III 743. 745 ff.
Holzarchitectur III 207. 210 f. 245. Holz als Material der Bildnerkunſt 372 f. der Malerei 540.
Holzſchnitt III 553. 766 f.
Holzſchnitzerei III 488 ff.
Homophonie III 932 f.
Horizontale Linie II 59 ff.
Horn III 1028 f.
Hoſen II 278. 286. 293.
Hufeiſenbogen III 303.
Hufthiere II 145 ff.
Hugenotten II 273.
Humaniſtiſche Studien II 264 f. 271. 288. 290. 502 f.
Humor I 444—473. II 465. Laune I 459. gebrochener H. 463. freier H. 467. in der griechiſchen Phantaſie II 465. in der Malerei III 660. 671. 690. 758. in der Muſik 835. 966. in der Poeſie 1190. im Roman 1316. in der Komödie 1435. 1443. 1445 f.
Hund II 152 ff.
Huſſiten II 273. 275. III 1140.
Hut II 292.
Hyäne II 151 f.
Hymne in der Muſik III 1020 f. hymniſche Poeſie 1345—1351.
Hypäthriſcher Tempel III 287.
Hyperbel III 1220. 1231 ff.
Hyperjoniſch III 875.
Hypochondriſten I 466.
Hypojoniſch III 875.
Hypotypoſe III 1233.

J.

Jagd II 182. 185.
Jambiſches Maaß III 1244. 1246. 1248 f. 1253. 1390. 1394.
Jambiſche Poeſie III 1347.
Jauchzen III 816.
Ibis II 140.
Ideal, das J. II 311. 357—370. Geſchichte des Id. 403 ff. J. des Alterthums 414—471. (claſſiſches J. 456—465). des Mittelalters 473—500. modernes J. 500—524.
Idealbildende Phantaſie III 1163.
Idealer Styl in der Muſik III 972 f. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f. im Drama 1428. 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1452 f. vgl. directer Idealiſmus, plaſtiſcher Styl.
Idealität der Dichtkunſt III 1166—1171.

Idealiſirender Styl in der Bildnerkunſt III 410—414.
Idealiſirung der Natur II 305. 348 ff. 360 ff.
Idee, Begriff I 55 ff. 65 ff. die abſolute I. und die beſtimmten Ideen I 49. 67 ff.
Ideenmalerei III 580. 599.
Idyll II 472. III 1272. 1290 f. 1319—1321. 1371.
Idylliſches Genre III 668.
Jeſuiten II 271.
Ildefonſogruppe III 452. 466.
Illuſtration III 20. 172. 767 f. 771.
Improviſiren III 62—65. 1450.
Incarnat III 564. 567 f. 571.
Indien II 226. 229. 241. Phantaſie 432 ff. Religion I 118. II 426 f. 433 f. Baukunſt III 208 f. 220. 269 ff. 273 ff. 277. 279. Bildnerkunſt 416. 473 ff. Malerei 694. Poeſie 1246. Epos 1285 f. Lyrik 1367. 1370 f. Drama 1407.
Indirekter Idealismus, in der Malerei III 533 f. 575 f. 673. in der Muſik 832. 898. 911. 923. 928. 965 ff. 972. 1123. 1141. 1145. in der Poeſie 1190. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Individualismus, in der Bildnerkunſt III 410—414. 427. 430. 439. 442. 468. in der Malerei 577—581. 636. 692. in der alten Malerei 698 f. in der deutſchen 727. in der Muſik 831—833. 965 f. 972. 975. in der Poeſie 1212. im ſprachlichen Ausdruck 1234 ff. im Roman 1307 ff.
Individualität I 94 ff. Gattung und Individuum 136 ff. Berechtigung 154 f. Schönheit des Individuums II 193 ff. Bedeutung der Individualität in der Bildnerkunſt III 365 ff. in der Malerei 524 ff.
Induſtrie II 288. 290 f. III 259.
Inhalt des Schönen I 149 ff.
Innenbau III 221 f. 270 f. 273 ff.
Inſecten II 120 ff.
Inſtinkte II 111 ff.
Inſtrumente III 1023—1049.
Inſtrumentalbegleitung III 1068. 1099. im Oratorium 1109. in der Oper 1110. 1121.
Inſtrumentallied III 1068.
Inſtrumentalmuſik III 830. 923. 977. 1023—1098. Verhältniß zur Vocalmuſik 977 ff. 980—988. Verbindung beider 1098—1122. italieniſche I. 1135. deutſche 1140.
Inſtrumentalſatz, Eintheilung III 1049 f. Inſtrumentalſolo 1050 ff. 1084. mehrſtimmiger I. 1053 ff. gemiſchter Satz 1056. 1087.
Inſtrumentaltonſtücke, Eintheilung III 1066 ff.
Intaglien III 498.
Intereſſant I 192 ff.
Interieurs III 660.
Interjection III 816.
Intervall III 806. 819. 848. 851—864. mathematiſche Verhältniſſe der Hauptintervalle 855 ff.
Intriguenluſtſpiel III 1433—1436.
Intuition II 319. 396.
Invalidenhaus III 259.
Inverſion III 1234.
Jodeln III 816.
Joniſche Lyrik III 1347. jon. Tonart 867. 1127.
Joniſcher Bauſtyl III 246. 289. 291—293.
Ironie I 292 ff. 371 ff. 436—443. romantiſche I. II 520. I. in der Ma-

lerei III 671. J. als Redefigur 1234. Ironie des Epikers 1275 f. des Romandichters 1307. tragiſche J. I 286. 288 ff. ſatyriſche J. III 1461.
Italien II 192. 251. Pflanzentypus 95 f. Geſchichte II 269 ff. mittelalterliches Städteleben 262. Phantaſie II 494. 496. 498 f. 509 f. 522. Improviſatoren III 64. Akademieen 105. 109. Baukunſt II 509. III 325 ff. Bildnerkunſt 487 ff. 490 ff. Malerei II 509. III 121. 130 ff. 134. 138. 704—723. 739 ff. Muſik II 509. III 134. 1133—1139. Kirchenmuſik 1134 ff. Rhythmik III 1255. Epos 1300 ff. Lyrik 1373. Drama 1419. Komödie, Charaktere 1437 f. Volkskomödie 1442. Schauſpielkunſt 1452 f.
Juden II 232 ff. Geſchichte 232 f. 263. Phantaſie 440—445. 465. Religion 440 ff. Muſik III 1126. Poeſie 1247. 1350. 1469.
Jugend II 167.
Juno Ludoviſi I 190. III 441.
Jupiter des Phidias III 388. J. von Otricoli 420.

K.

Kabinetsmalerei III 673. 745—747.
Käfer II 123.
Kaiſerthum, römiſches II 252 f. 255 f. 263.
Kalymmata III 225.
Kanon III 415. muſikaliſcher Kanon 942 f. 949. 1014.
Kapitell III 239. 242. indiſches 275. perſiſches 278. ägyptiſches 281. 292. griechiſches 292 f. byzantiniſches 303. gothiſches 315.
Kappen III 213. 308.
Karolingiſche Bauweiſe III 301.
Karpfen II 132.
Karthago II 232.
Karyatiden III 248. 290. 467.
Kaſerne III 259.
Kaſtanie II 95.
Katachreſis III 1230.
Katakomben III 274. 701.
Kataſtrophe im Epos III 1283. im Drama 1395. 1400 ff.
Katholiciſmus II 269 ff.
Katze II 152 f.
Kelten II 251. Phantaſie 493. Baukunſt III 270 f.
Kernform III 191.
Keuperſandſtein III 212.
Kielbogen III 303. 311.
Kindesalter II 167.
Kinn II 163.
Kirche, Verhältniß der mittelalterlichen K. zum Staat II 254 ff. proteſtantiſche K. 272 f.
Kirchenbauten III 254. 261.
Kirchenconcert III 1138.
Kirchenmuſik III 871 f. 991 f. 1000. 1002. 1016—1023. 1133 ff. italieniſche K. 1135. deutſche 1139.
Kirchentonarten III 867 f.
Klang II 77 f. 111 f. III 813 f. 818.
Klangfarben III 801 ff. 814. 819. 1024 ff.
Klangwitz I 429.
Kleidung I 203 f. II 50. 182 ff. 369. III 421 f.
Kleines, Bildung des Kl. in der Kunſt I 100 ff. II 74. III 513. 544.
Klimax III 1233.
Klöſter II 228. 254. III 264.
Knieſtück III 658.
Knorpelfiſch II 131.
Kölner Malerſchule III 728—730.
Koilanaglyphen III 392. 472. 506.
Kolibri II 138.

Komiſch I 263 f. Begriff des K. 334—473. K. im Tragiſchen 372 ff. ſubjectiver Eindruck 473 ff. Komik des Thiers II 116 f. das Komiſche in der orientaliſchen Phantaſie II 429 f. in der griechiſchen 462. 464 f. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 ff. das K. in der Baukunſt III 198. 200 f. in der Bildnerkunſt 357 f. 361. 364 f. 430. 435. 463 ff. 479. in der Zierplaſtik 499 f. in der Malerei 531 ff. im Thierſtück 660. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der deutſchen Malerei 723. 727 f. 733. 735. in der Muſik 831. 833 ff. 898. 911. in der Dichtkunſt 1187—1190. im Epos 1316. im ernſten Drama 1430. Verbindung von K. und Tragiſchem 1416. 1420. 1430. 1440.
Komik III 1221. 1229.
Komiſches Epos III 1316.
Komiſches Lied III 1120. 1351. 1353.
Komiſche Oper III 1116. 1120.
Komödie III 1431—1446. Eintheilung 1431. 1433. Stylunterſchiede 1436. Werthverhältniß zur Tragödie 1443—1446. komiſche Motive 1434 ff.
Komödie mit ernſtem Mittelpunkt III 1420. 1439.
Kopf II 163.
Korinthiſcher Styl III 291 ff.
Koſtüm II 369 f.
Kothurn III 1452.
Krabben III 321.
Kräuter II 91 f.
Kraft, Erhabenheit I 242 ff. Komik 353 ff.
Kraft und Laſt in der Baukunſt III 221.
Kragſtein III 239 f.
Kranich II 140.
Krankenhaus III 259. 261.
Krankheit II 168.
Kranzgeſimſe III 239. 241. 246. 289.
Krebs II 122.
Kreidezeichnung III 767.
Kreis III 220 f. 319 f.
Kretiniſmus I 142.
Kreuz, griechiſches III 302. lateiniſches 305.
Kreuzgang III 264.
Kreuzgewölbe III 295. 300 ff. 304. 306 ff. 329.
Kreuzgurten III 308.
Kreuzzüge II 258 ff.
Krieg II 182. 186 f. 267. 274 f. 279. 285. 292.
Kriegsbauten III 259 f.
Kritik III 66—71.
Kröte II 134.
Krokodil II 134.
Kruſtenthiere II 120 ff.
Krypta III 300. 305. 312.
Kryſtall II 71 ff. III 194.
Künſtler III 76 ff. Studium 76 ff.
Künſtlerroman III 1312.
Kugel II 61 f. 218. 220 f.
Kunſt, überhaupt III 1. Theilung in Künſte 143 ff. Einheit der Künſte 160 ff. Stellung der Kunſt zur Religion und Philoſophie I 51 f. Verhältniß zum Publikum III 53 ff. zum Volksleben 71 ff. Kunſt und Handwerk 103.
Kunſtakademie III 105—110. 261. (Gebäude 261).
Kunſtausſtellungen III 67 f.
Kunſtepos, römiſches III 1291 f.
Kunſtform in der Architektur III 191.
Kunſtgeſchichte I 32. 36. 176.
Kunſtkenner III 55 ff.
Kunſtkritik I 212 f. III 66—71.
Kunſtlied III 990 f. 995—998. 1356 ff.
Kunſtpoeſie III 99. 1287. 1297. 1356. 1366.

Kunſtregeln III 100 ff.
Kunſtreiſen III 104 f. 109. 111.
Kunſtſammlungen III 67 f. 544. (Gebäude 261).
Kunſtſchule III 100—105.
Kunſtvereine III 67 f.
Kunſtwerk III 112—116.
Kupferſtich III 763—765.
Kuppelbau III 197. 216 f. 220. 234. 295. 300—304. 305 f.
Kyma III 243.

L.

Lachen I 474 f. 478 ff. II 310.
Ländliches Haus III 257.
Längegarten III 306.
Längencompoſition in der Bildnerkunſt III 447 f. in der Malerei 615.
Lager III 259.
Lambris III 241.
Landbau II 182. 185 f.
Landſchaft, in der bildenden Kunſt III 347—349. 455 f. Auffaſſung der L. in der Malerei 524 ff.
Landſchaftliche Formen, Einfluß auf die Baukunſt III 197 f.
Landſchaftliche Phantaſie II 373 f. 479 f.
Landſchaftliche Schönheit der Natur II 25 ff. vgl. 56 ff. 65 ff. 88 ff.
Landſchaftliche Stimmungen III 648 f.
Landſchaftmalerei, Stylgeſetz III 581. 645. 647 ff. heroiſche (hiſtoriſche) L. 651 ff. Stylbild und Stimmungsbild 651 ff. 656. weitere Eintheilung 653 ff.
Landthiere II 128. 141 ff.
Landvögel II 137 f. 139.
Langbau III 221 f. 280 f. 284 f.
Langſchiff III 299. 304 ff.
Laokoon II 175. III 28 f. 34. 38. 45 f. 137. 376 f. 398 f. 400 ff. 416. 431 f. 434 f. 447. 462. 466. 598. 1183. 1188 f.
Laſt und Kraft in der Baukunſt III 221.
Laſter, Komik I 259. 365 f.
Laſur III 572.
Laubfroſch II 134.
Lauf in der Muſik III 1009 f.
Laune I 459—462.
Lautinſtrumente III 1030—1033.
Lebende Bilder III 9 f.
Lebendigkeit, poetiſche III 1219—1225.
Lebensbild, muſikaliſches III 1081. 1090.
Leere, Erhabenheit I 237 f.
legato III 803. 805. 908.
Legende II 495 f. III 484. 1296. 1298.
Lehrgedicht II 473. III 1471 f.
Leiden, tragiſches I 289 ff.
Leidenſchaft, Erhabenheit I 257 ff. Komik 365. Tragödie der L. III 1425.
Leinwand als Material der Malerei III 540.
Leiſtchen III 857.
Leiſten III 857.
Lerche II 138.
Leſedrama III 1449.
Leſen der Poeſie III 1246. 1341.
Licht II 28—37.
Licht- und Farbeneinheit im Gemälde III 609—614.
Licht- und Schattengebung in der Malerei III 553—561. Verbindung mit der Färbung 569 ff.
Lichtſtrahl II 32 f.
Liebe II 172 ff. 199 ff. 374. III 797. im Epos 1290. 1292. 1296 f. im Roman 1307 f. 1310. im Drama 1425. in der Komödie 1432. 1439.
Lied, in der Muſik III 989—998. L. ohne Worte 1067 f. poetiſches L. 1351—1367.
Liedcompoſition III 1148.
Liederſpiel III 1112. 1120.
Lila II 45.

Lilie II 93.
Linde II 98.
Linearperſpective III 549 ff. 559.
Linie I 105. 234 ff. Linien in der unorganiſchen Natur II 59 ff. 66 ff. in der Pflanzenwelt 83 ff. in der Baukunſt III 192 ff. 217 ff. 231 f. Linienverhältniſſe in der Bildnerkunſt 444 f. in der Malerei 508 — 511. 549. 609 ff.
Liſſenen III 240. 309 f. 329.
Liſt, als komiſches Motiv III 1434.
Litotes III 1234.
Localfarbe II 51. 53. III 563 f. 570 ff.
Localton II 51. III 568.
Löſung im Drama III 1395.
Löwe II 152.
Loggia III 257.
Lorbeer II 96.
Louis Philipp III 71. 635.
Ludwig XIV. II 279 ff. 368. 512 f. Malerei ſeiner Zeit III 748.
Ludwig XVI. I 272. 291.
Ludwig von Bayern III 71 f. 752.
Luft II 55 — 59.
Luftperſpective II 56 f. III 559 f. 570.
Luftvögel II 137.
Luſt I 322 f. III 795 ff.
Luxor, Tempel III 283.
Lydiſche Tonart III 867 f.
Lyra III 1031 f.
Lyrik III 1172. 1178. 1261 f. 1322—1374. Subjectivität 1322. Beſchränkung auf's Individuelle 1330. lyr. Styl 1335 ff. Compoſition 1335. Versbau 1338. Eintheilung 1342. Verhältniß zur Muſik 1324. zum Epos 1327.
Lyriſches Element im Epos III 1296 f. im Drama 1376 f.
Lyriſcher Dichter III 1324.
Lyriſches Geſchichtsbild III 685—688.
Lyriſche Malerei III 647. 656.
Lyriſche Opernſtoffe III 1120.
Lyriſche Plaſtik III 465 f.
Lyriſches Sittenbild III 671.

M.

Maaßloſigkeit der orientaliſchen Phantaſie II 427. 430 f.
Maaßwerk III 318—322.
Madrigal in der Muſik III 1014. 1133. 1135. 1137. in der Poeſie 1372.
Mäander III 247.
Mähre III 1366.
Mährchen III 1296. 1298 ff.
Männerchor III 1014—1016.
Männliche Schönheit II 169 ff.
Märkte III 259.
Magie des Lichts II 34. der Farbe 55. III 574 f.
Majeſtätiſch I 246. 248.
Maler III 535 f.
Malerei (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. 154. im Allgemeinen 505. Stellung unter den Künſten III 505 ff. Verhältniß der M. zur Baukunſt 543 f. zur Bildnerkunſt 507 ff. 514 ff. Urſprung der M. 506. Weſen der maleriſchen Darſtellung 508 ff. Weite des Umfangs 516 f. Grenzen der mal. Darſtellung 597 ff. Objectivität 515. innerlichgeiſtiger Charakter 517 ff. 524 ff. Bedeutung der Individualität in der M. 522 ff. 524—531. Bewegtheit der mal. Darſtellung 535 ff. 591. 619. maleriſche Schönheit 528 ff. Recht des Häßlichen 531 ff. 589 f. Prinzip der indirekten Idealiſirung 533 ff. 577 ff. Verhältniß des Prinzips der indirekten und direkten Idealiſirung in der M. 546. 548. 577 ff. Material 538 ff.

das künſtleriſche Verfahren 546—577. (vgl. Zeichnung, Licht, Farbe, Colorit) Stylgeſetz 577 ff. Ausdruck 592 ff. Compoſition 609 ff. Zweige 637. Geſchichte 692.
Maleriſcher Styl (vgl. indirekter Idealiſmus) III 110. 597 f. 591. 608. 672 f. 691. in der Muſik 972. 975. in der deutſchen Kunſt 723 ff. in der Tanzkunſt 1156.
Mandoline III 1032.
Manier III 119 ff. 126. 128 f. 139. 141 f.
maniera dolce III 564.
Manieriſten, italieniſche III 121. 134. 384. 558. 564.
Mannesalter II 167 f.
Marder II 150.
Maria II 474. 476. 486. III 483.
Marmor III 212 f. 376 f.
Marſchmuſik III 953. 1073 f.
Maſchinenweſen II 294 f.
Maſchinerie III 1303.
Maske, plaſtiſche III 461. — im antiken Drama 1452. komiſche M. 1437. 1441. ſchauſpieleriſche 1451.
Maſſentheilung III 228 f.
Material der Kunſt III 8—15. 95 - 98. der Baukunſt 207—215. der Bildnerkunſt 370—377. der Malerei 538—543. der Muſik 811 ff. 840—914. der Poeſie 1163—1166.
Maus II 134. 144.
Mauſoleum III 280.
Mechaniſmus, Komik deſſelben I 353.
Medaillon III 499.
Mediante III 855.
Meduſe III 435. 462.
Meer II 61. 63 f. 179.
Mehrſtimmiger Inſtrumentalſatz III 1053—1066.
Mehrtheiliges Tonſtück III 952 ff. 1080 ff.
Meiſterſchaft III 100 ff. 112—129.
Melodie III 806. 849 f. 892 ff. 900. Weſen 914—921. 992. M. im engern und weitern Sinn (melodiſche und melodiöſe Muſik) 921 f. periodiſche Gliederung 924—929. Bewegungsgeſetz 929. geſchichtliche Ausbildung 1128. 1130. 1136. 1138. 1141.
Melodrama III 1111. 1454.
Melos III 1347. 1354 f.
Menſchenſtimme III 1011 f. 1023 f.
Menſchliche Geſtalt II 159—166. ihre Behandlung in der Bildnerkunſt III 389. 406—425. in der Malerei 585—589.
Menſchliche Schönheit II 157—298.
Meſſe, muſikaliſche III 1021 ff.
Metalle II 78. als plaſtiſches Material III 374 ff.
Metallſtich III 541. 553. 763—766.
Metapher III 1220 f. 1226 ff. 1393.
Metonymie III 1223.
Metopen III 288. 291. 393.
Metrik, antike III 1245. moderne 1245. orientaliſche, griechiſche, germaniſche, romaniſche 1246—1258.
Metrum III 1242. 1248.
mezzo rilievo III 392.
Mezzotinten III 568.
Mienenſpiel II 214 f. in der Bildnerkunſt III 435 ff.
Mikrotechnik III 499.
Mimik III 166. 170 f. 1447—1453.
Mimiſcher Ausdruck II 213—218. in der Malerei III 594 f.
Mimeſe II 94.
Minarets III 304.
Mineralreich II 71 ff.
Miniaturmalerei III 544 ff. 771.
Minneſänger III 1339. 1356.
Mitleiden I 326 ff.

Mittelalter II 246—267. III 205. 316. Erfindungen II 265 ff. Staat II 254 ff. 263. Städteweſen 263. Sitte 255 ff. 262. Feſte 260 f. Phantaſie 473—500. III 55 f. Tracht II 184. 253. 260. 265 ff. Ideal II 483 ff. Kirche II 256. Sage II 474 ff. Styl III 133. 200. Baukunſt 199 f. 205. 226. 233 f. 260. 264. 297—326. Bildnerkunſt III 379. 482 — 490. Malerei 598. 700—739. Muſik 867 f. 1129—1133. Epos, Legende, Mährchen 1292. 1296—1300. Lyrik III 1324. 1339 f. 1350. 1356. Drama 1380 (mittelalterliche Geſchichte als trag. Stoff 1421 f.). Komik 1437.
Mittelfarben II 54. III 568 f.
Mittelgrund II 56. III 559 f.
Mittellage in der Muſik III 850. 878.
Mittelſatz III 930. 950. 1077. 1079. 1094 ff.
Mittelſchatten II 29. III 558.
Mittelſchiff III 299. 305.
Mixolydiſche Tonart III 868.
Mode I 203 f. II 265 ff. 276. 284 ff. 293.
Modell III 78—82.
Modellirung III 555 f.
Moderne Zeit II 268—298. III 65—73. Geſchichte II 269 ff. III 755. Staatsleben II 279 f. 282 f. Kriegsweſen 279. Stände 279 f. Tracht 185. 276 ff. 292 ff. 424 f. Culturformen 291 ff. Sitte 282. Bildung III 330. 437. Geſchmack 337. Phantaſie II 500—524. III 55 f. 1213. Ideal II 500 ff. Kunſt III 60 f. 66 ff. 71 ff. 114 f. Baukunſt 190. 257. 265 f. 326—330. Haus 257. Bildnerkunſt III 490—496. Malerei 739 — 755. Muſik 1133 — 1151. Tanz 1157 f. Poeſie III 1177. (1194 f.) 1198 f. epiſche Dichtung 1303—1321. Lyrik 1324. 1335 f. Drama 1376. 1381. 1413—1416. 1439—1443.
Modulation III 875 ff. 926. M. in der Declamation 1245.
Mönchthum II 257. 262. 264 f. 271.
Möve II 140.
Molch II 133.
Moll III 801 f. 1127.
Molldreiklang III 887.
Molltonleiter, Charakter III 867. 870 ff. 1147.
Moment (ſ. fruchtbar), Wahl des M. III 659. 669. 683 ff. beim Porträt 678.
Monarchie, moderne II 279 ff.
Mondſcheinlandſchaft III 654. 656.
Monodie III 993. 998.
Monolog III 1378. 1390. 1392—1400.
Monumental III 122. 198. 201. 361. 364. 540.
Monumentalſtyl III 255.
Monumente III 262 f. 452.
Moos II 91 f.
Moralitäten III 1225.
Moſaik III 543. 702.
Moſaiſche Religion I 252. II 440 ff.
Moſchee III 303 f.
Motett III 1019 f.
Motiv des Handelns II 202 ff. künſtleriſches III 16 ff. muſikaliſches 961. 1093 ff.
Motivirung im Kunſtwerk III 16. 37—42. in der Baukunſt 230 f. in der Malerei 631. im Epos 1279. dramatiſche M. 1395. 1398.
Münchener Gießerkunſt III 97. Bauwerke 261.
Münchener Schule III 111. 125. 752.
Münze III 499.
Muhamedaniſmus II 258 f. muhamed.

Phantaſie 493 ff. Baukunſt III 300 f. 303 f. Epos 1293. Lyrik 1367. 1371 f.
Muſcheln II 121.
Muſik (vgl. Inhaltsverzeichniß), Stellung unter den Künſten III 775 ff. 835 ff. 1160. Verhältniß zur Baukunſt 161. 189. 835 ff. 928. zur bildenden Kunſt 812. zur Religion 793 f. zur Natur, zum Naturſchönen, zur Sprache 814 ff. Urſprung der M. 816. die muſikaliſche Phantaſie 809 f. die Muſik als Gefühlskunſt 780 ff. ihr mathematiſcher Charakter 818 ff. ihre Innerlichkeit 789; Idealität 826; Unbeſtimmtheit, Dunkelheit 826 ff.; ihre ſinnliche Seite 828. pſychologiſche Wirkung 823 ff. Selbſtſtändigkeit und Unſelbſtſtändigkeit der M. 830. Bedeutung der Individualität in der M. 791 f. Individualiſmus, Naturaliſmus, Komiſches 831 ff. 911. Material der M. 840 ff. Techniſche Seite 842. 1122. Compoſition 914 ff. Stylgeſetz 965 ff. Stylunterſchiede 971 ff. Zweige 976 ff. Geſchichte 1122 — 1151. — vergl. III 44 f. 147 ff. 154. 164.
Muſikaliſche Begleitung im Drama III 1454.
Muſikaliſches Element in der Kunſt überhaupt III 161 f.
Muſikaliſches in der Poeſie III 1181. 1197 ff. 1214. 1219. 1232 ff. 1241. 1256 ff.
Muſikaliſche Malerei III 647.
Muſikaliſches Sittenbild III 1104. 1107 f.
Muſikdrama III 1003. 1010. 1151.
Muſiker III 1170 f.
Myrte II 96.
Myſterien, mittelalterliche III 1380. 1442. 1462. 1464.
Mythenbild III 637 ff. M. und hiſtoriſches Bild 639.
Mythiſches Sittenbild III 665 f. 672 f.
Mythologiſche Stoffe in der Bildnerkunſt III 455 ff. in der Malerei 643. 665 f. 712 f. im Epos 1286. 1289. in der Komödie 1433. 1438.
Mythus II 419 — 423. M. und Sage 423 ff. M. in der ägyptiſchen Religion 439. in der jüdiſchen 441 ff. in der griechiſchen 446 ff. III 475. in der römiſchen II 466 ff. in der chriſtlichen 473 ff. 495. 499 ff.

N.

Nachahmende Phantaſie II 389.
Nachahmung in der Muſik III 938. 941—943. 944. 948 f.
Nachahmungstrieb III 90. 92 f.
Nachſatz in der Muſik III 927 f.
Nachtigall II 42.
Nacktheit in der Bildnerkunſt III 425—429. in der Malerei 587 f. im Genre 673.
Nadelhölzer II 96 f.
Nagethiere II 143 f.
Naiv I 356 ff. 411 ff. II 488 f. III 361 ff. Naivetät im Epos 1287.
Naive Kunſt III 98 — 100. 1194 f.
Narr I 362 f. 374. 382 f. 460 f. III 1437.
Nashorn II 145.
Naſſe Gewänder III 422 f.
Nationalität II 180 f.
Nationaltänze III 757.
Nationaltrachten II 296.
Natur I 77. 89. 130. N. und Ideal II 306 ff. 363 ff. N. im Epos 1269. 1271.
Naturaliſmus II 514. III 62—65. 98. 100. 134 ff. in der Bildnerkunſt 410 ff. 427. 430. 468. in der Malerei 577 —582. 586 f. 636. 692. 726 f. 740 f.

in der alten Malerei 698 ff. in der deutſchen M. 727 ff. in der italieniſchen M. 739 ff. in der Muſik 831 ff. 965. 972. 976. in der Dichtkunſt 1211—1215. 1234. 1238.
Naturaliſtiſches Lied III 990.
Naturdichtung III 98 ff.
Naturell II 181.
Naturgefühl II 316 ff.
Naturgeſchichte, Verhältniß zur Aeſthetik II 12 ff.
Naturmuſik III 98—100.
Naturnachahmung, Prinzip derſelben III 84—86. in der Baukunſt 192 f. vgl. Naturaliſmus.
Naturreligion II 414 ff.
Naturſchönes I 40. II 3 ff. Verhältniß des N. zur Phantaſie 301 ff. 338—344. 347 ff. Auflöſung des N. in der Phantaſie 301 ff. Verhältniß des N. zur Kunſt III 6 ff. zum Künſtler 77—86. 150.
Naturſinn II 316.
Naturtrieb I 281.
Neapolitaniſche Muſikſchule III 1137 f.
Nebel II 57.
Nebenordnung, ſ. Ordnung.
Neid der Götter I 302.
Neuere Komödie III 1412 f. 1431.
Neueſte Malerei III 751 ff.
Niederländiſche Bildnerkunſt III 488. N. Malerei I 171 f. II 32. 35. 63. 273. 510 f. III 17. 120. 138. 588 f. 658. 668. 730—732. 738 f. 741—747. Muſik 1133 f.
Niedlichkeit I 187 f.
Niedrig I 378.
Nilpferd II 145.
Ninive III 277.
Niobe II 175. III 434. 451. 462. 466. 479.
Niſche III 295.
Nonenaccord III 886. 888.
Nordiſche Völker II 180.
Normaltonart III 872 f. 877—881.
Normannen II 251. 269.
Noten, punctirte III 907.
Nothwendigkeit, ſittliche I 279 ff. 301 f.
Novelle III 1272. 1317 ff.
Nürnberg, Bauwerke III 258. Bildwerke 488 f. Maler 730. 732 f.
Nußbaum II 95.

O.

Obelisken III 182. 269.
Objectiver Styl in der Muſik III 976.
Objectivität der bildenden Kunſt III 175 f. des Epos 1265 f. des Drama's 1376. 1379—1381.
Oblongum III 219—222. 228 f.
Oboe III 1025 f.
Ochs II 146.
Octave III 819. 852. 854 ff. 859 f. 882.
Ode III 1345. 1347. 1349. 1351.
Odeon III 261.
Odeſymphonie III 1112.
Oekonomie (Sparſamkeit) als allgemeines Compoſitionsgeſetz III 22 ff. in der Baukunſt 223 ff. in der Bildnerkunſt 354. in der Malerei 621. im Drama 1382.
Oelbaum II 96.
Oelmalerei III 542. 615. 635. 673. 691. 730.
Ohr II 164.
Olympia, Zeustempel III 392. 452.
Onomatopoeſie III 1232. 1234.
Oper III 829 f. 1109 f. 1112—1122. Arten 1116. italieniſche Oper 1137. franzöſiſche 1142 f. deutſche 1144 ff.
Operette III 1120.
Orange II 45.

Oratorium III 979. 1080. 1103—1110. italieniſches O. 1137 f. deutſches 1140 ff.
Orcheſter III 1061—1066. im Oratorium 1109. in der Oper 1121 f.
Orcheſtik III 166. 170 f. 1152—1158.
Ordnung (Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung) in der Kunſt überhaupt III 27 ff. in der Baukunſt 227. in der Bildnerkunſt 444 ff. in der Malerei 626.
Organiſche Natur II 75 ff.
Orgel III 1041—1048.
Orgelpunkt III 891. 901. 945.
Orient II 223 ff. Natur 223 f. Nationalitäten 224 f. 228 ff. Staatsformen 226 ff. Gottesdienſt 228. Religion 416 ff. Dualiſmus 416. 426—432. Tracht II 184. 223 ff. Phantaſie 416—445. Baukunſt III 181 f. 197. 267—283. Bildnerkunſt 469—475. Malerei 511 f. 694—695. Muſik 1126. Poeſie 1218. Rhythmik 1246 f. Gnomik 1464.
Originalität I 119. 138. II 394 f.
Ornament III 191. 209. 226. 245—250. in der griechiſchen Baukunſt 288. 290 f. in der muhamedaniſchen 301. 303 f. in der romantiſchen 309. 311. in der gothiſchen 316. 318 ff.
Ouvertüre III 961. 969. 1062. 1074—1080. 1122.

P.

Pabſtthum II 256 ff. 264.
Paduaniſche Schule III 718. 720 f.
Päſſe III 319 f.
Pagode III 277. 279. 472.
Palaſt III 185. 222 f. 230. 234. 255. 257 f.
Palme II 93 f.
Palmetten III 246.
Pantheiſmus und Theiſmus, Bedeutung für die Aeſthetik I 48 f.
Pantheon III 224 f. 295 f. 300.
Pantomime III 1152. 1154. 1158.
Papagei II 138.
Pappel II 97.
Parabel III 1465. in der Malerei 599.
Pariſcher Marmor III 212. 377.
Parlamentsgebäude III 262.
Parodie III 1460. in der Komödie 1432. 1439.
Parthenon III 392. 417. 449. 451. 454.
Paſtellmalerei III 543.
Paſten III 498.
Pathetiſch I 257. 265—274. II 384. 386. das P. in der Bildnerkunſt III 430 ff. in der Malerei 606 ff. v. Styl in der Muſik 972. 975. das P. im Drama 1382 f.
Pathognomik II 213. 216 ff.
Pathologiſches Intereſſe I 194 f. Pathologiſches im Drama III 1403 f. in der Lyrik 1330. 1332 f.
Pathos I 257. 265 ff.
Patriarchaliſches Leben II 187 f. v. Genre III 668.
Pauſe, muſikaliſche III 803. 805. 908. in der Poeſie 1249.
Pelikan II 140.
Pentameter III 1244. 1339. 1368.
Penteliſcher Marmor III 212. 377.
Peribolos III 286.
Periode, Periodicität in der Muſik III 865. 904. 925 ff.
Peripetie I 290. III 1400.
Peripteros III 286.
Perle II 121.
Perrücke II 286.
Perſerkriege II 230. 240.
Perſien II 221. 229 f. 241. Religion 427. 435 f. Phantaſie 433. 435 f.

493. Baukunſt III 276—279. Bildnerkunſt 470—475. Poeſie 1246. Epos 1293. Lyrik 1371 f.
Perſiflage I 480. II 310.
Perſönlichkeit, Begriff I 72 f. Reich der P. 75 ff.
Perſonification III 1220. 1224.
Perſpective III 549—551. 609 f.
Perſpectiviſche Anſicht III 221 f.
Pfau II 141.
Pfeife III 1025.
Pfeiler III 217. 238 ff. indiſcher 273. 275 f. römiſcher 296. romaniſcher 307 f. gothiſcher 314. 317.
Pferd II 147 ff.
Pflanze, Leben und Geſtalt der P. II 81—88.
Pflanzenformen, architekt. Anwendung III 238 ff.
Pflanzenreich II 79 ff.
Pflanzenthiere II 118 f.
Pflanzentypen II 93 ff.
Pflanzenwelt, orientaliſche II 223 f. griechiſche 234. römiſche 241.
Pfühl III 242. 244. 278.
Phantaſie I 40. 46. 58 f. 65. 120. 131. 145 f. 218 f. 422 f. II 2. Lehre von der Ph. 299—402. allgemeine Ph. 299—314. 403 ff.; beſondere 315 ff.; individuelle 387 f. — Arten 370—388 (ſchöne, erhabene, komiſche Ph. 371. landſchaftliche, thieriſche, menſchliche 373 f. Combinationen 376. bildende, empfindende, dichtende Ph. 378—384. III 149. vergleichende II 384 f. Abarten, Unarten, Ausartungen der Ph. 384 ff.) Maaß der Ph. 388—397 (Talent 388. Genie 391). Verbindungen von Arten und Maaß der Ph. 397—402. Geſchichte der Phantaſie II 403—524. Uebergang der Ph. zur Kunſt III 3—15. 150 f.
Phantaſie als muſikaliſche Compoſitionsform III 962. 1098.
Phantaſtik des Mittelalters II 477 ff. III 311.
Phantaſtiſch II 478 f. ph. Komödie III 1438.
Philoſoph I 174 f.
Philoſophie I 19 ff. 51. 172 ff. Verhältniß zur Phantaſie II 338.
Phönizier II 230 ff.
Phonognomik II 216.
Phrygiſche Tonart III 868. 1127.
Phyſiognomik II 206—213. 219. 483 f. Ph. der Natur II 13. der Malerei III 585 ff. 592 ff.
Phyſiognomiſcher Ausdruck in der Malerei III 593 ff.
Piccolo III 1025.
Pietiſmus II 272 f. 465.
Pigment II 39.
Pilaſter III 240. 276. 309.
Pinie II 96.
Pinſel III 673.
pizzicato III 1034.
Plaſtik (vgl. III 339) ſ. Bildnerkunſt.
Plaſtiſche Anſchauung III 344 f.
Plaſtiſche Phantaſie II 460 f.
Plaſtiſcher Geiſt der griechiſchen Baukunſt III 291.
Plaſtiſcher Styl III 140 f. 401 ff. in der Malerei 579 ff. 591 f. 608. 633. 672. in der antiken Malerei 694 ff. in der italieniſchen Malerei 704—723. in der Muſik 972 ff. in der Tanzkunſt 1156. in der Dichtkunſt 1191 ff. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f.
Platane II 95.
Platte III 244. 289. 292 f. 317.

Pleonaſmus III 1233.
Plinthus III 214. 289.
Plötzliches, Erhabenheit I 224 f. Komik 350 f. 422. Im Drama III 1390.
Poeſie ſ. Dichtkunſt.
Poetiſches Element der Kunſt III 161.
Poetiſche Erzählung III 1319.
Poetiſcher Ausdruck III 1215—1238. Anſchaulichkeit 1219—1225. Vergleichung 1226—1232. Redefiguren und Klangnachahmung 1232—1234. Stylunterſchiede 1234 ff. p. A. im Drama 1394.
Poetiſcher Charakter der Oper III 961. 1117—1119.
Pointe I 419. 421 f.
Politiſche Bauten III 185. 262 ff.
Politiſche Komödie III 1431 f.
Politiſche Tragödie III 1421. 1427.
Polizei II 280. 288 f.
Polychromie III 209. 214 f. in der Baukunſt 248—250. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490.
Polygone Formen III 318.
Polymythie im Epos III 1270. im Drama 1415.
Polyphonie III 932 ff. Erfindung und Ausbildung 1132 f. 1139. polyphone Vocalmuſik 1011—1016. v. Inſtrumentalmuſik 1050. 1053—1066.
Polyſyndeton III 1233.
Polytheiſmus II 414 ff. 442 f. 446. 458 f.
Pompeji und Herkulanum III 541. 543. 684. 698 f.
Pornographie II 472.
Portal III 230. 309 f. 316. gothiſches 322.
Porträt II 507. 511. III 52. 80. 409 ff. 442. 545.. 585. 589. in der Malerei 674—679. in der Geſchichtsmalerei 685.
Porträtſtatue III 456. 460. 462.
Poſaune III 1029.
Poſſe I 408 ff. in der Malerei III 671. muſikaliſche P. 1120. poetiſche 1441 f.
Prachtthore in der griechiſchen Baukunſt III 284. 286.
Prächtig I 246. 248. das P. in der orientaliſchen Phantaſie II 430. in der römiſchen 467.
Präludium III 1080.
Preisvertheilungen III 67 ff.
Presbyterium III 299.
Preußen II 282. 284.
Prinzipientragödie III 1423 f. 1427.
Privatleben, griechiſches II 238. römiſches 471 f. Tragödie des P. III 1422. Komödie des P. 1432.
Profil, griechiſches II 235. III 419. 433 f.
Pronaos III 282 f.
Proportion I 109 f. in der Baukunſt III 226—228. in der Bildnerkunſt 414 f.
Propyläen III 286.
Proſa III 1205—1211. 1215. im Drama 1179 f. 1394. in der Komödie 1438.
Proteſtantiſmus II 272 f.
Proteſtantiſche Muſik III 1139.
Prytaneion III 259.
Pſalm III 1020 f. hebräiſche. 1350.
Punch III 761.
Punctirmanier III 764.
Punctirte Noten III 907.
Punctualität, Charakter der Lyrik III 1330 f.
Pylonen III 282 f.
Pyramidaliſche Anordnung in der Bildnerkunſt III 450 ff. in der Malerei 617 ff. 626 ff.
Pyramide III 218. 220. 277. 279 f.

Q.

Quart III 856 ff. 863. 883 f.
Quartett III 1087. 1144.

Quelle II 63 f.
Quergurten III 306.
Querſchiff III 299. 304 ff.
Quint III 820. 852. 854 ff. 861. 882 f.
Quintett III 1087.
Quintſextaccord III 886.
Quodlibet III 1120.

R.

Rabe II 138.
Racen II 175 ff.
Radfenſter III 310.
Radirverfahren III 764 f.
Räthſel III 1470.
Rahmen in der Malerei III 614—616.
Rathhaus III 260.
Raubthiere II 151 ff.
Raubvögel II 139.
Raum, Erhabenheit I 234 ff.
Raumöffnung III 216 f. 228 f.
Raupe II 123.
Ravenna, Kirchen III 301 f.
Realiſmus in der Poeſie III 1213 f.
Rebhuhn II 141.
Rechtsleben II 189.
Recitativ III 962. 974. 998 ff.
Reflex des Lichtes II 32 f. in der Malerei III 556 ff. 571.
Reflexion in der Poeſie III 1210.
Reformation II 269—273. 407. 501. III 731 ff.
Refrain III 1334. 1337 f.
Regelmäßigkeit I 109. im Naturſchönen II 72 ff. in der Baukunſt III 232 ff. vgl. Symmetrie.
Regen II 58.
Regenbogen II 62.
Reh II 147.
Reiher II 140.
Reim III 1247. 1251. 1256—1258. 1338. 1341. im Drama 1394.
Reimchronik III 1468 f.
Reinigung, tragiſche I 291.
Reißinſtrumente III 1032 f.
Reizender Styl III 134. 291. 478 ff. in der Malerei 697. in der Muſik 972. 974.
Relief III 166. 391—394. 399. 428. 430. 447—450. 463. 466 f. 479. 488 f.
Religiöſe Muſik ſ. Kirchenmuſik.
Religiöſes Drama III 1462.
Religiöſes Epos III 1300 f. 1462.
Religiöſes Lied III 991 f.
Religion, ihr Verhältniß zum Schönen I 81—88. 161 ff. 199. komiſche Behandlung der R. 369 ff. die Religion als Stoff für die Phantaſie II 404 ff. für die Bildnerkunſt III 455 ff. für die Malerei 642. 712. für die Muſik 791 ff. für die Poeſie 1300. 1303. 1463.
Renaiſſance II 279. III 75. in der Baukunſt 324 ff. 393. in der Bildnerkunſt 491 f.
repoussoirs III 624.
Repräſentationsbild III 685.
Requiem III 1021 f.
Reſidenzſtädte, moderne III 264.
Revolution II 287—289. 326. 328 f.
Rhabdoſis III 239.
Rhapſoden, griechiſche III 64 f. Rhapſodien 1287.
Rhetorik III 1157. 1472—1474. Rh. in der Poeſie 1210. 1213. 1219.
Rhythmiſche Muſik III 911 f. 1142.
Rhythmus als Compoſitionsgeſetz III 44—51. Rh. in der Baukunſt 187—189. 223 f. 232—238. in der Bildnerkunſt 414 ff. in der Malerei 616—632. Rh. in der Muſik 807 f. 832. 900—912. 919 f. Rh. in der Poeſie 1175. 1178 ff.

1238—1258. (poetiſcher und muſikaliſcher Rh. 1240.) im Epos 1275. 1278. in der Lyrik 1338—1341. im Drama 1390. 1394. i. d. Komödie 1438.
Riegelbau III 210.
Riemen III 243 f.
Rind II 146.
Riß III 183 f. 221 f.
Rittergedichte des Mittelalters III 1296 ff. Epos 1296—1298. Roman 1315.
Rittersage II 476.
Ritterthum II 258 ff. 261 f.
Robben II 150.
Robinſonaden III 1313.
Roche II 131.
Rock II 276.
Rohrblasinſtrumente III 1025—1027.
Rokoko II 284 ff. III 132. in der Baukunſt 326 ff. 393. Bildnerkunſt 492 f. 499. Malerei 749. 773.
Rollenfächer III 1437.
Rom II 241—245. 466. Geſchichte 243 ff. Staat 244 f. Kaiſerthum 244. Kriegsweſen 243. Stände 242. Naturell 242 f. Bildung 250 ff. Religion 466 ff. Cultus 243. Feſte 243. Spiele III 91. Tracht II 184 f. 243. III 421. Phantaſie II 466—471. (allegoriſche Tendenz 467). Kunſt III 61. Baukunſt 190. 197. 262 ff. 294—297. Bildnerkunſt 393. 478. 481. Malerei 694. 698 f. Poeſie 1291 f. Komödie 1413. Theater 1455. Satyre 1462.
Rom, Akademieen III 108 f. Peterskirche 543.
Römiſche Schule (Muſiker) III 1125. 1135 ff.
Roman II 199. 375. 472. 523. III 1200. 1209. 1268. 1270. 1272. 1277 f. 1283. Weſen 1303—1308. Fortgang im R. 1308. R. und Epos 1309. Eintheilung 1310.
Romandichter III 1306.
Romaniſche Völker II 251. 259 ff. 269 f. 277. 491. 496 ff. 503 f. 509 f. III 133. Architektur 304—311. Plaſtik 486 f. Muſik 899 f. Poeſie 1212. Declamation 1245. Rhythmik 1254—1256. Epos 1300—1303. Lyrik 1355. 1367. 1372 f. Drama 1416. 1418. Luſtſpiel 1435. (Charakterbehandlung 1437).
Romantiker II 516 ff. III 66. 1199. 1317. 1446.
Romantiſch II 491. I 33. 40. II 482. III 1212.
Romantiſches Drama III 1383.
Romantiſches Epos III 27. 1296—1298.
Romantiſche Malerei III 750 f.
Romantiſche Muſik III 1147.
Romantiſche Oper III 1118.
Romantiſche Phantaſie des Mittelalters II 473—500. III 700. 1213 f.
Romantiſcher Styl III 1212.
Romanze in der Muſik III 997. in der Poeſie 1358. 1361—1367. didaktiſche 1469.
Rondaniniſche Meduſe I 187. II 463. III 431. 435.
Rondo III 954—957. 1372.
Roſe in der Baukunſt III 310.
Roth II 38. 40. 42.
Rothblau II 45.
Rothgelb II 45.
Rotunde III 221. 223. 295.
Rouladen III 1010.
Routinier III 100.
Rührend I 270 f. rührender Styl III 134. in der Bildnerkunſt 478 ff. in der Muſik 972. 975. Rührendes im Drama III 1420. in der Tragödie 1425. 1429. in der Komödie 1441.
Rührſtück III 1420. 1425.

Rührung I 271.
Ruhepunkte im Drama III 1399.
Ruheſtellen im Gemälde III 557.
Ruhmeshalle III 263.
Rundbau III 220 f. 223. 294—297. 300 ff.
Rundbogen III 190.
Runde architektoniſche Glieder III 241.
Runde Linie II 59 ff. III 217 f. 220 f.
Rundfries III 246.
Rundſtab III 240. 243. 290. 308. 314.
Rußland II 284. Baukunſt III 302 f.

S.

Säugthiere II 128.
Säule II 462. III 188. 195 f. 216 f. 225. 238—240. indiſche S. 273. 275 f. perſiſche 278 f. ägyptiſche 280 f. 283. griechiſche 286 ff. doriſche, joniſche, korinthiſche 291 ff. in der byzantiniſchen Baukunſt 303. in der muhamedaniſchen 303. in der romaniſchen 307 f.
Säulenhalle III 187. 191. 217. 286 f.
Säulenhof III 284. 286.
Sage II 423—426. S. und Mythus im Epos III 1286. 1289.
Saiteninſtrumente III 1023. 1030—1038.
Sanctuarium III 299.
Sandſteine III 212. 374.
Sarkasmus I 438 f.
Saturniſcher Vers III 1251.
Satyre I 106. 454 f. II 473. III 168 ff. in der Malerei 756—762. in der Poeſie 1458 ff. Eintheilung (poſitive und negative S.) 1458. Formen der S. 1460.
Satyrſpiel III 1433. 1443.
Satz in der Muſik III 1050. Sätze des Tonſtücks 963 f.
Scandiren III 1245.
Scene III 1112. dramatiſche Scenen 1395. 1401 f.
Schabmanier III 765.
Schädelkunde II 208 f.
Schäfergedicht III 1292. 1320.
Schaf II 147.
Schaft der Säule III 239.
Schall II 77. III 818. 847.
Schatten II 28 ff.
Schattengebung in der Malerei III 553—561.
Schattirungen der Farben II 45 f. III 566. 568.
Schauen, äſthetiſches I 179 f. 216 f.
Schaum II 63.
Schauſpiel III 1420. 1429. vgl. Drama.
Schauſpieler III 1449—1452.
Schauſpielkunſt III 10. 55. 65. 79. 92. 109 f. 166. 170 f. 1447—1455.
Scheidung als Compoſitionsgeſetz III 32 ff. in der Baukunſt 228—230. in der Bildnerkunſt 419. in der Malerei 622.
Schein I 53. 146 ff. 170 f. II 314. III 94. 143 f. 515 f. in der Poeſie 1163 f.
Schelmenroman III 1316.
Schickſal I 294 ff. II 204 f. 367 f. griechiſches 449 f. im Epos III 1272—1275. im Drama 1386—1388. im antiken 1408. 1410. im modernen 1415—1418.
Schickſalstragödie III 1417 f. 1426.
Schiff III 258.
Schiff (in der Baukunſt) III 299.
Schifffahrt II 182. 186.
Schildbogen III 307.
Schilderung, poetiſche III 1202.
Schlachtbild III 669 f. 683 f. 688 f.
Schlaf II 166.
Schlaginſtrumente III 1048 f.
Schlagſaiteninſtrumente III 1031—1033.
Schlagſchatten II 28. III 556 f.
Schlange II 129. 133 f.
Schlingpflanzen II 91 f.

Schlußblumen III 246.
Schlußſatz III 931. 1082.
Schmelz der Farben III 564. 566.
Schmelzend I 271.
Schmetterling II 123.
Schmuck III 90. 92. 168 f. 300.
Schnee II 58 f.
Schnitzerkunſt III 333.
Schöne Seele I 157 f.
Schöner Styl III 143 f. in der Baukunſt 291. in der Plaſtik 478. in der Muſik 972. 975. 1143.
Schöngeiſt I 53.
Schönheit, Begriff des Schönen I 53 f. 108 f. 189 ff. das Sch. als reine Form 149 ff. Verhältniß des Sch. zum Guten I 151—161. zur Religion 169 ff. zum Angenehmen 195 f. zum Wahren 200 f. — Das einfach Schöne I 47 ff. im claſſiſchen Ideal II 462 ff. im romantiſchen Ideal 485 f. im modernen Ideal 504. in der Architektur III 200. in der Bildnerkunſt III 361. 364 f. 463 f. in der Malerei 531 ff. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. in der Poeſie 1190. im Drama 1388 f. einfach ſchöner Styl 478 ff. — anhängende Schönheit I 78. 80. 156. 158. 173. 202 ff. ſelbſtſtändige I 78.
Schönheitsſinn I 202 f.
Scholaſtik I 171.
Schräge Linie III 217 ff. 231 f.
Schraffiren III 764.
Schrecken I 331.
Schuld I 285 ff. 301 ff. 372. 392.
Schule III 95—111. 130—132.
Schwäbiſche Malerſchule III 732.
Schwalbe II 139.
Schwan II 140.
Schwank I 409. III 1318.
Schwein II 145.
Schweizer Holzbau III 211. 257.
Schwere, Verhältniß der Baukunſt zum Geſetz der Schwere III 187—189. Verhältniß der Bildnerkunſt zu demſelben 350 ff.
Schwertfiſch III 132.
Schwimmvögel II 137. 139 ff.
Schwüle II 58.
scotia III 243.
Sculptur III 339.
Secund III 854. 857. übermäßige 890.
Secundaccord III 886.
Seelenleben in äſthetiſcher Beziehung II 164 ff.
Seemalerei III 654 f.
Seeſchule III 1356.
Seitenkapellen III 226.
Seitenſatz III 956.
Seitenſchub III 295. 307. 313.
Sekten, mittelalterliche II 264 f.
Selbſtachtung, Erhabenheit I 326 ff.
Selbſtbeſchönigung, Komik I 387 f.
Selbſtbewußtſein III 780 ff.
Semiten II 230 ff. 241. Phantaſie der S. 436 f.
Senkrechte Linie II 61. III 217 ff. 228 f.
Sentimentaler Roman III 1315—1317.
Sentimentaler Styl in der Muſik III 972. 975.
Sentimentalität I 468. II 291. 488 f. 513 f. III [illegible]92. 1198. 1213.
Sextett III 1056.
Sextime III 852. 856 ff. 884 f.
Sextimenaccorde III 886 f. 888 f.
Sermocination III 1220.
Seſtine III 1372.
Sext III 852. 856 ff. 885.
Sicyoniſche Malerſchule III 697 f.
Siegelringe III 498.
Sieneſiſche Malerſchule III 705—707. 711.

Silberpappel II 98.
Singſpiel III 1112. 1454.
Sinne I 181 f. II 102 f. 105 f. 316. III 1171. 1174 f.
Sinnlicher Kitzel I 187 f.
Sinnlichkeit I 155 ff. 159 f. II 316. S. des Dichters III 1161—1163.
Sittenbild III 645 f. 657 ff. Begriff 661 ff. Zweige 665 ff. höheres S. 672 ff. Verbindung mit der Landſchaft 673 f. das S. im Alterthum 698. Verwandtſchaft mit dem Epos 661 ff. 1271 f. muſikaliſches S. 1104. 1107 f. lyriſches S. III 671. 1360.
Sittenbildliches Geſchichtsbild III 683—685.
Sittlichkeit, Begriff I 154 f. Sittlichkeit der Kunſt 151—161.
Sittlicher Conflict I 284 ff. 312 ff.
Sittliche Welt als Gehalt des Schönen I 75 ff. 80 f. Mächte der ſ. W. 281 ff.
Situation II 202 f. III 461 f. 659. 687. harmloſe, geſpannte Situationen 461. 656. beim Porträt 678. in der Lyrik 1331. im Drama 1400.
Situationsbild III 686—688.
Skizze III 16. 18—21. (Zeichnung) 551—553. 600. 634—636.
Skolien III 1355.
Slaviſche Volkspoeſie III 1358.
Sockel III 244.
Soldatenſtand II 186.
Soloſatz III 1050—1053. mehrſtimmiger S. 1054 ff.
Sonate III 1080. 1084—1086.
Sonett III 1339. 1367. 1372.
Sonne II 30 f. 34.
Sopran III 850 f.
Sozialer Roman III 1311. 1314 f. ſoz. Komödie 1431 f.
Spätgothiſcher Styl III 325.
Spätrömiſche Malerei III 701 f.
Spanien II 251. Geſchichte 263. 269 f. 280. 283. Tracht 277 f. Phantaſie 493. 496. 511 f. Malerei III 744 f. Rhythmik 1255. 1394. Romane 1316. Lyrik 1363. Romanzen 1362. Drama II 512. III 1381. 1418. geiſtliches Drama 1462. 1464. Komödie 1419. 1435. 1439.
Spannung I 331. komiſche 473. S. im Epos III 1277 f. im Drama 1378. 1390. 1400 f.
Specht II 138.
Sperling II 138.
Spiegelung II 32 f.
Spiel, ſchönes I 185 f.
Spiele II 180. III 93 f. moderne Spiele II 291.
Spielen, muſikaliſches III 844 f. 980—983.
Spielende Lichter III 558.
Spielfuß III 429.
Spieltrieb III 90 ff. 170 f.
Spinne II 122.
Spitzbogen III 190. 276. 303. 311—316.
Spitzbogenfries III 246.
Spitzbogengewölbe III 313.
Spitzgiebel III 321.
Spondäen III 1245. 1248. 1253. 1394.
Spottlied III 1460.
Sprache I 419. 429. III 815. in der Poeſie 1163—1166. 1179. 1199. Sprachbildender Einfluß der Poeſie 1215 f. Verhältniß der Sprache zum Rhythmus 1243—1246.
Sprachlicher Ausdruck in der Poeſie III 1215—1238.
Sprechend, das Sprechende in den bildenden Künſten III 174. in der Baukunſt 182. 201 ff. in der Bildnerkunſt 342 ff. in der Malerei 521 f. in der Muſik 812 f. in der Poeſie 1166.

Sprechgeſang III 1002 f.
Sprichwort II 207. III 1469 f.
Springbrunnen II 63.
Spruchweisheit III 1464. 1469.
Staar II 138.
Staat I 51. II 187 ff. 269. orientaliſcher Staat 226 ff. mittelalterlicher 255 ff.
Staatsbauten III 260.
Staatsleben II 187—192.
Stab III 243.
staccato III 803. 805. 908.
Stadthaus III 260.
Stadium III 263.
Städtebau III 234. 264.
Städteleben II 261 ff.
Stände II 191 f. ihre Darſtellung im Sittenbild III 666 ff. St. im Orient II 226 f. in Griechenland 238. in Rom 242. im Mittelalter 255 f. in der neuen Zeit 279 f. 288 ff.
Staffage III 30. 648. 650 f.
Staffeleibild III 540 f. 544 f. 634 f.
Stahlſtich III 765 f.
Stallungen III 258.
Standfuß III 429.
Stanze III 1302. 1339. 1372.
Starke Manier III 741.
Statue III 444—447. 461 f.
Stein als Baumaterial III 207. 211 ff. als Material der Bildnerkunſt 370 f. 373 ff.
Steindruck III 553. 767 f.
Steinſchneidekunſt III 497 f.
Stempelſchneidekunſt III 497 ff.
Sternenhimmel II 30 f.
Stichomythie III 1392.
Stier II 146.
Stillleben III 657. 661.
Stimme III 815. 829. 1011. 1023.
Stimmenführung III 932—936.
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung III 937 f.
Stimmung, äſthetiſche I 192—213. St. im Gemälde III 556. 558. in der Muſik 799—801. 806 ff. Stimmungen, Darſtellung in der Poeſie III 1175—1178. Stimmungsausdruck in der Poeſie 1242 ff.
Stimmungsbild in der Malerei III 651 ff. 678 f. muſikaliſches Stimmungsbild 1071.
Stirne II 163.
Stirngurten III 306.
Stockwerk III 230.
Stoen III 286.
Stoff und Form I 148 ff. Werth gegebener Stoffe II 341 ff.
Stoffwelt, religiöſe und weltliche II 405.
Storch II 140.
Strafe im Tragiſchen I 308 ff.
Straßburg, Münſter III 212.
Straßen III 258.
Strauß II 141.
Strebebogen III 314.
Strebepfeiler III 321.
Streichinſtrumente III 1023. 1033—1037. 1072 f.
Streichquartett III 1054 f.
Streiflichter III 558.
Strenger Styl, in der Baukunſt III 134. 291. Plaſtik 476 ff. Malerei 703. Muſik 972.
Strom II 63.
Strophe III 1241 ff. 1249. lyriſche 1338 f.
Structive Function III 191.
Stubenpoeſie III 1472.
Studie III 83 f.
Stück (für Inſtrumente) III 1067—1069.
Stützen III 216 f. 230.

Stufenfolge der Gattungen und Arten in der Natur I 67 ff.
Sturm II 57.
Sturm- und Drangperiode II 514 f. III 1238.
Stuttgart III 489. 545.
Styl III 56. 122—126. 404 f. individueller St. 126. provinzieller und nationaler 130. der St. als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals 133 f. Entwicklungsſtufen 134. der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte 138 ff.
Stylbild in der Malerei III 651 ff. 678 f.
stylo rustico III 208.
Stylgegenſatz ſ. direkter und indirekter Idealiſmus.
Stylgeſetz der Baukunſt III 197 f. 200. der Bildnerkunſt 404—454. der Malerei 577—609. der Muſik 965. der Poeſie 1196—1215. des Epos 1275—1278. der Lyrik 1333—1335. des Drama 1389—1394.
Styliſirung III 139. 141. 405 f. 581.
Subjectiver Eindruck des Schönen I 178 ff.
Südliche Völker II 179.
Süjet I 198. II 8. III 814. 817.
Sumpf II 64.
Sumpfvögel II 137. 140.
Symbol II 371. 417 ff. in der ägyptiſchen Religion 438 ff. in der jüdiſchen 441. in der griechiſchen 446 ff. in der römiſchen 466 ff. in der chriſtlichen 491 f.
Symbolik des Orients II 416—445. 457.
Symboliſcher Charakter der Baukunſt III 201 ff. der orientaliſchen 267 ff.
Symboliſche Hülfen der Bildnerkunſt III 395—399. 403.
Symmetrie II 72. in der Baukunſt III 232—236. in der Bildnerkunſt 444 ff. 448 ff. in der Malerei 618. 622—626. in der Muſik 900 ff. 914.
Symphonie III 961. 963. (1081—1054) 1089—1098.
Symphoniſch III 1054.
Symplegma III 452 f.
Syncope III 1233.
Syncopirung III 907.
Synekdoche III 1223.
Syrer II 230 ff.

T.

Tabaksdoſen III 771.
Tabakspfeifen III 771.
taenia III 244.
Tafelmuſik III 829.
Takt III 44. 804 ff. 836 f. 900—905.
Taktarten III 906 f.
Taktlied III 927.
Taktverhältniſſe in der Poeſie III 1239. 1243.
Taktzahl III 925. 928.
Talent II 388—391. 397 ff.
Tanne II 97.
Tanz II 286. III 92. 953. T. und Muſik 1069 f. 1152. moderner T. 1157. italieniſcher 1157. romaniſcher 1157.
Tanzkunſt III 1152—1158.
Tanzmuſik III 1069 — 1073. 1093 f. religiöſe Tanzmuſik 794.
Tapeten III 770.
Taſtſinn I 181. III 1174.
Taube II 138.
Taugenichts, humoriſtiſcher I 461 f.
Tauſend und eine Nacht II 227. III 1299.
Technik III 87—142. Wiſſenſchaft derſelben 91 f. T. der Baukunſt 183 f. der Bildnerkunſt 462 f. der Malerei 546—577. der Muſik 838. der Poeſie 1198 f. 1215. 1238.
Tegea, Athenetempel III 392.
Teich II 64.
Tektonik, untergeordnete III 331—338.

Telamonen III 291. 467.
Tempel III 185 f. 253 ff. 262 ff. griechiſche T. 285 ff.
Temperamalerei III 542.
Temperamente II 176 f. 180 f. 193 ff.
Temperatur III 873 f. 877. 1048.
Tempo III 805. 901. 908 f.
Tendenz I 155. II 523 f. in der Poeſie III 1211.
Tendenzbild III 757.
Tendenziöſe Kunſt III 167 ff. Malerei 756 ff.
Tendenzpoeſie III 1472 f.
Tendenzroman III 1315.
Tenor III 850 f.
Teocalli III 277. 285.
Teppichwirkerei III 770.
Teraſſenbau III 276 f. 285.
Terz III 820. 852. 854 ff. 862. 883. 886 f.
Terzett III 1012.
Terzine III 1302. 1372.
Terzquartaccord III 886.
Teufel I 263. II 442. 474. 477 f. 486 ff.
Textur des Baumaterials III 211.
Thal II 70 f.
Thau II 58.
Theater III 199. 261 f. antikes und modernes 1454.
Theile des Muſikſtücks III 925. 929 ff.
Theiſmus I 144. 279. II 6 ff. vgl. Pantheiſmus.
Thema III 922. 957 ff. in der Fuge 944. in der Symphonie 1093 f.
Thematiſche Arbeit III 1093.
Theogonie III 1462.
Thermen III 261.
Theſis III 905.
Thierreich II 101 ff. Thierleben 102 ff. Ausdruck der thieriſchen Lebendigkeit 106 ff. Thierindividualität 108. Seeleben des Thiers 108 ff. Inſtinct 111 f. Thiercharaktere 112 f. 144 f. 153 ff. Analogieen des Sittlichen im Thier 113. Ton und Stimme des Thiers 113 ff. Komik des Thiers 117 f. Thierphyſiognomie 125. Thierclaſſen 117 ff.
Thierepos III 1467 f.
Thiergeſtalt II 104 ff. plaſtiſche Darſtellung derſelben III 389 ff. 414. 443 f. 455 ff. maleriſche 516. 526. 528. 581 f.
Thiermalerei III 516. 526. 528. Stylgeſetz 584 f. 589 f.
Thierſage III 1467.
Thierſtück III 645 f. 657—660.
Thon III 370. 372. 541.
Thränenweide II 98.
Thüren III 215 f. 231.
Thurm III 190. 220. 223. 230 f. 264. 276 f. 304. 308 f. 312. 315 f.
Tod II 168.
Todtentänze III 635.
Ton I 148. 249. II 505. III 148. der Farben in der Natur II 46. 52. 53. in der Malerei III 556. 558. 566. 568. 570. 572 f. Hauptton und Localtöne 573. muſikaliſcher Ton III 811 ff. 818. 847 ff. ſeine Beziehung zum Gefühl 813 f.
Tonart III 801. 819. 872 ff. Charaktere der Tonarten 876 ff.
Tonfolge III 892 ff.
Tongebiete III 847. 849 ff.
Tongeſchlechter III 869 ff.
Tonhöhe III 799—801. 819. 847—851.
Tonica III 873.
Toniſche Künſte III 144. 147.
Toniſcher Dreiklang III 888.
Tonkraft III 801 f.
Tonlagen III 947 ff.

Tonleiter III 864—869. 917—920.
Tonmalerei III 834. 965—970. 1091 f. 1103.
Tonmaterial und ſeine Gliederung III 840—914.
Tonnengewölbe III 297. 300 ff. 306. 329.
Tonſchwingungen III 800. 818 ff. 823. 847 f. 855 ff.
Tonſtärke III 912—914.
Tonſtücke, Arten derſelben III 951.
Tonſyſtem III 852 ff.
Tonverhältniſſe III 818—823.
Tonwerk III 951. 1100.
Torſe III 417 f. 439.
Toräs III 242.
Trachten II 182. 184 f. orientaliſche T. 223 ff. griechiſche 184 f. 235 f. römiſche 184 f. 243. mittelalterliche 253 f. 260. 265 ff. moderne 276—279. 284—286. 292—294. III 424. Behandlung der Tr. in der Plaſtik III 423—425. in der Malerei 590.
Tragiſch I 40. 140 f. 269. 273. Begriff 277 ff. das Tr. in der orientaliſchen Phantaſie II 429. in der jüdiſchen 443. in der griechiſchen 462 f. 487. in der modernen 504 f. im Geſchichtsbild III 690 f. im Epos 1275. im Drama 1386 ff. 1419 f. Verbindung von Tr. und Komiſchem 1420. 1416. 1420. 1430. 1440. tragiſche Stoffe III 1421 f. 1426—1430. trag. Conflicte I 312 ff. III 1420 ff. 1427 ff. poſitiv und negativ Tr. I 297 ff. III 1429.
Tragödie III 1421 ff. Eintheilung 1421. 1423. 1429. Stylunterſchiede 1428. Tr. mit glücklichem Ausgang 1429. Werthverhältniß zur Komödie 1443—1446.
Traum II 204 ff. 227. 330—334. vgl. 428. 433. 440.
Traveſtie III 761. 1460.
Tribuna III 299. 305.
Triglyphe III 239 f. 245. 289.
Triller III 908.
Trilogie III 1402.
Trimeter III 1394.
Trio III 953 f. 1087.
Triolen III 908.
Triolett III 1372.
Triumphbogen III 299.
Trochäus III 1244. 1248 f. 1253. 1255. 1394.
Trochilus III 242 f.
Trockene Naturen I 460.
Trompete III 1029.
Tropen, architectoniſch III 245.
Tropiſche Pflanzenwelt II 89. 92 f. 223 f. Thierwelt 224. Vögel 138.
Tropus III 1219 f. 1226 ff. 1390. 1393 f.
Türken II 283.
Tufſtein III 212. 374.
Tugend I 154.
Typhonien III 286.
Typiſcher Styl III 134 f.

U.

Uebereckſtellung III 317 f.
Uebergang, muſikaliſcher III 932.
Uebergangsfarben II 54.
Ueberlieferung II 318 f.
Ueberordnung, ſ. Ordnung.
Ueberraſchung III 38.
Uebung des Künſtlers III 83 f.
Ulm, Münſter III 321.
Ulme II 97.
Umbriſche Schule III 711 ff.
Umriß in der Malerei III 509—511. 551—553.
Umſchreibung III 1233.
Undulationstheorie II 38. 43.
Univerſitäten II 265.

Unluſt I 322. III 795—798.
Unmittelbar, das U. I 50. 118 f. II 3 f. 331 f.
Unorganiſche Natur II 25 ff.
Unperſönlich I 73.
Unruhige Compoſition, in der Malerei III 619—621.
Unſchuld I 154 f.
Unſchuldige Sinnlichkeit I 159 f.
Unterbau III 216. 284 ff.
Unterordnung, ſ. Ordnung.
Unterrichtsgebäude III 260.
Urgebirge II 67.
Urtheilskraft I 14—19.

V.

Variation III 957—960.
Variirende Begleitung eines Lieds III 995 f.
Vaſenmalerei III 334 f. 771.
Vaudeville III 1112 f. 1454.
Vedutenmalerei III 648. 769.
Venetianiſche Malerſchule II 499 f. III 11. 61. 566. 588. 628. 672. 677. 718 ff. Muſikſchule III 1138.
Ventilinſtrumente III 1059.
Venus, mediceiſche I 487. III 137. 421. 521. von Melos III 137. 421. kallipygos 137. von Knidos 382. Tizianiſche 521.
Veranſchaulichung, ihre ſprachlichen Mittel III 1219 ff.
Verbindung im Kunſtwerk III 37—43.
Verflechtung, Verknüpfung der Stimmen III 937 f. 941.
Vergleichung III 1226. 1234—1238. im Epos 1279 ff. in der Lyrik 1324. 1328 f. im Drama 1393 f.
Vergleichender Witz I 432.
Verhältniſſe in der Baukunſt III 224. 227. in der Muſik 818—823.
Verhängniß, im Epos III 1273.
Verkürzung III 549—551.
Vers III 1241—1246. Versbau in der Lyrik 1338—1341.
Verſchönernde Künſte III 168.
Verſchönerungstrieb III 90 f.
Versfuß III 1248.
Verſöhnung im Tragiſchen I 307 ff. 319 ff. vgl. Auflöſung.
Verſtändigkeit der Baukunſt III 183 f.
Verſtändlichkeit in der Malerei III 602 ff.
Verticale Linie II 59 ff.
Verticularismus III 315. 321.
Vervielfältigende Technik III 762—769.
Verwicklung im Drama III 1395. 1399 ff.
Viehzucht II 182. 185.
Vielſtimmigkeit III 933.
Vierblatt III 319 f.
Viereckbau III 221. 223.
Vierpaß III 319 f.
Villa Ludoviſi III 401. 433. 453. 466. vgl. Juno.
Viola, Violine, Violoncell III 1036.
Violett II 45.
Virtuoſität III 116—118. Virtuoſenthum in der Inſtrumentalmuſik 1050—1053.
Vocalmuſik III 829 f. 923. 977. 988—1023. Verhältniß zur Inſtrumentalmuſik 977 f. 980—988. Verbindung beider 1098—1122.
Vögel II 128. 134 ff.
Vogelgeſang II 115.
Vogelperſpective III 550.
Völkerunterſchiede II 178—181.
Volksfeſte II 189 f. III 262 f.
Volkskomödie III 1437. 1444 f.
Volkslied II 507. III 99 f. 839. 990 f. 1123. 1147 f. 1194 f. 1354. 1356—1358.
Volksphantaſie II 407.
Volkspoeſie III 1287. 1297. 1356. 1367.
Volksroman III 1311. 1313.

Volkstrachten II 266 f.
Vollkommen I 122 ff. vollkommene Naturen als Gegenſtand der Plaſtik III 359 ff.
Voluten III 243.
Vorbereitung der Contraſte III 37. in der Baukunſt 230. in der Bildnerkunſt 453. in der Malerei 631.
Vordergrund II 57. III 551. 559 f. 624. im Epos 1281 f.
Vorderſatz und Nachſatz in der muſikaliſchen Periode III 927.
Vorhalle III 283. 286.
Vorhalt III 891.
Vorſchlag III 908.
Vorſtellung I 23. 162 f. 168.
Vortrag, muſikaliſcher III 844 f. poetiſcher 1245.
Vulkane II 69.

W.

Wachsfiguren III 378 f.
Wagrechte Linie III 217 ff.
Wahnſinn II 204 ff.
Wahrheit und Schönheit I 88 ff. 200 f. Verhältniß der Phantaſie zum Wahren II 400.
Wald II 99 f.
Walhalla III 199. 263.
Walzer III 1157.
Wand III 215 ff. 230. 240.
Wandmalerei III 540. 543 ff. 632 ff.
Waſſer II 59—64. 77 f.
Waſſerfall II 61.
Waſſerleitungen III 258.
Waſſerſpeier III 246. 321.
Waſſerſpiegel II 61.
Waſſerſtrahl II 61.
Waſſerthiere II 127 ff.
Waſſertropfen II 61.
Waſſerverkehr III 258.
Weiberrollen III 10.
Weibliche Schönheit II 170 ff.
Weichthiere (Mollusken) II 120 f.
Weiß II 42. 50.
Welle II 62. architectoniſch III 243. 278. 311.
Wellenlinie I 105. 110. II 59 ff.
Weltanſchauung des Künſtlers III 78 ff. des Epikers 1266—1275. des Dramatikers 1381—1389.
Weltliche Baukunſt III 256—262.
Weltliches Epos der Italiener III 1300 ff.
Weltliches Gebiet der Kunſt II 408.
Weltlitteratur II 516. 520.
Weſtphäliſche Malerſchule III 732.
Wettſtreit, künſtleriſcher III 55—58. 67 f. 108 f.
Widder II 147.
Widerlager III 307.
Widerſpruch, im Komiſchen I 381 ff.
Wiederholung in der Muſik III 926. 930 f. in der Poeſie 1233.
Wiederkäuer II 146 f.
Wiedertäufer II 273.
Wiener Volksluſtſpiel III 1438. 1442.
Wille, als Stoff der Poeſie III 1185. Erhabenheit des guten W. I 265 ff. Komik 367 f.
Wind II 57.
Winterlandſchaft III 654. 656.
Wirbelthiere II 125 ff.
Witz I 416—443. II 320. 384. ſchlechter W. 426. freier oder ſchweifender 427 f. treffender 427 f. vergleichender 432. Wortwitz 429. ſatyriſcher Witz III 1461. W. in der Komödie 1435. 1443. 1445.
Wölbung III 294—297.
Wohlgefallen, äſthetiſches I 125. 127. 192.
Wohnhaus III 255 ff.
Wolf II 152.
Wolken II 57 f.

Wort III 782.
Wortſpiel I 429 ff.
Wortwitz I 429.
Würde I 272. in der Malerei III 596.
Würfel III 219. 228 f.
Würmer II 120 f.
Wulſt III 242.
Wunder. in der jüdiſchen Religion II 441. 444 f. in der griechiſchen 454. in der chriſtlichen 474 ff.

X.

Xenie III 1469.

Z.

Zahl, Bedeutung in der Baukunſt III 189. 232. 234 ff. in der Bildnerkunſt 453 f. in der Malerei 622. in der Muſik 820 ff.
Zauberpoſſe III 1438.
Zeichnung III 509. 546—548. 551. in der griechiſchen Malerei 695 f. Zeichnung und Colorit 574 f. 611. poetiſche Zeichnung 1214.
Zeit III 1175 f. 1182 ff. 1273. Erhabenheit I 239 ff.
Zeitmaaß III 900 ff.
Zeughaus III 259.
Zeugma III 1234.
Zeus II 447 f. 450. der olympiſche Zeus des Phidias III 388.
Ziege II 147.
Ziegel III 214 f.
Zierlichkeit I 187 f.
Zierplaſtik III 497—500.
Zitterpappel II 97.
Zonen, Pflanzentypen II 92 ff.
Zorn I 258. Komik 365.
Zote I 413. 431.
Zufälle im Gemälde III 557.
Zufällige Accorde III 891.
Zufälligkeit als Geſetz im Schönen I 96 f. 113 f. 117 ff. im Komiſchen 371 f. tragiſcher Zufall 301. ſtörender Zufall 339 ff. Zufall im Epos III 1273. im Roman 1305. beim lyriſchen Gedicht 1330 f. in der Komödie 1434.
Zunftleben der Künſtler III 103—105.
Zuſchauer, Verhältniß des Künſtlers zum Z. III 53—76. des bildenden Künſtlers 176. des Malers 535—538.
Zweckmäßigkeit, Verhältniß zum Schönen I 78 ff. Z. in der Architektur III 181—184. 186 f.
Zweiklang III 881.
Zweitheiligkeit des Tonſtücks III 925 f. der Oper 1115.
Zwiſchenſatz in der Fuge III 945. im Rondo 956.

Rede

zur hundertjährigen Feier der Geburt

Schiller's

am zehnten November 1859

in der St. Peters-Kirche zu Zürich

gehalten von

D. Friedr. Viſcher

ordentl. Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur

Zürich.
Druck und Verlag von Orell, Füßli und Comp.
1859.

Wohl iſt es dieſes ernſten Raumes nicht unwürdig, daß wir in ihm das Andenken eines Dichters feiern, der mit ſeinen reichen Kräften treu dem Unendlichen gedient hat. Sind doch dieſe Hallen nicht gewohnt, anderes, als lebendiges Wort zu vernehmen: ja auch die Geiſter jener ernſten Männer werden uns nicht zürnen, die einſt hier und in Deutſchland den Glauben gereinigt haben. Wenn ich ſie mir vorſtelle in verklärtem Kreiſe verſammelt, die Luther, die Zwingli und wer mit ihnen wirkte, wenn ich dann mir denke, wie unſers Schiller geiſtige Geſtalt zu ihnen herſchwebt: o, ſie ſtoßen ihn nicht zurück, ſie drücken ihm freundlich die Hand! Wohl klang es anders bei dir, als bei uns, ſo ſagen ſie: wir mit geſtrenger Mahnung, du mit heitern Dichterfarben, aber doch: wie wir, ſo haſt du gearbeitet, daß nichts Fremdes ſich dränge zwiſchen den Menſchen und ſeinen Urquell.

Und wohl iſt es recht, daß wir den großen deutſchen Dichter feiern **in dieſem Lande**, das er verewigt hat. Den Gedanken der höchſten Güter der menſchlichen Geſellſchaft und das Bild der Schweiz hat er im Bewußtſein aller Menſchen für immer verknüpft. Wer Freiheit, unbefleckten Kampf für freie Ordnung, worin alles Große und Gute blühen kann, wer das denkt, dem ſchwebt von nun an die Tellsplatte und das Rütli, dem ſchweben die ſilbernen Gletſcher, die glühenden Alpenhäupter vor, und wer dieſe ſchaut oder dieſer gedenkt, dem lüftet ſich die Bruſt, dem tritt die Loſung: Sieg über Gewaltherrſchaft in Geiſt und Herz.

Daß nichts Fremdes ſich dränge zwiſchen den Menſchen und ſeinen Urquell, daß der Menſch ſein eigen ſei und frei aus ſich zum Ewigen ſich erweitere, dafür brannte in dieſer Bruſt ein nie erkaltendes heiliges Feuer. Ja, das iſt ſein innerſtes Weſen: eine Feuernatur iſt er, ein Menſch, in dem jene Flamme des Einen, Unbedingten, — nennen wir es Ueberzeugung. Gewiſſen, Wille —, die in uns Allen leuchtet, ſtärker und ſtetiger brannte, als in unzähligen Andern, die da namenlos bleiben: eine unentwegte Begeiſterung, ein Stolz des innern Menſchen-Adels, eine herzliche Verachtung alles deſſen, was als dumpfe Sinnlichkeit den Menſchen in die Tiefe zieht, was ihn als Wahn blendet, was ihn als Kleinlichkeit zerſplittert, und gar deſſen, was ihn als Gewalt will zwingen und zum Knechte machen. Und wie ſein Wille ſtark war, die innere Gluth zu hüten, mit dem edelſten Inhalt zu nähren, ſo ſtark war ſein Glaube, daß dem die Welt nicht widerſtehen könne, daß dem Großen und Edeln der Sieg gehöre in der Geſchichte der Völker. Weit hinter ihm, — ſo rief der Freund ihm nach —

Weit hinter ihm in weſenloſem Scheine
Blieb, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Es glühte ſeine Wange roth und röther
Von jener Jugend, die uns nie verfliegt,
Von jenem Muth, der früher oder ſpäter
Den Widerſtand der ſtumpfen Welt beſiegt,
Von jenem Glauben, der ſich ſtets erhöhter
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig ſchmiegt,
Damit das Gute wirke, wachſe, fromme,
Damit der Tag des Edeln endlich komme!

Ja, das iſt ein Menſch, ſtraff, geſpannt, kämpfend, ringend, ſtrebend, unabläſſig fortſchreitend, ſich erneuend; lang von Noth verfolgt und heimathlos irrend, nie weich gebettet, früh gebrochen an Leibeskraft und doch immer friſch, dem gedrückten Nerv Schwung abzwingend, — ein Menſch, an dem Tauſende ſich aufgerichtet haben und Tauſende ſich aufrichten werden. Er iſt der Liebling der Jugend, weil er ſelbſt jung, männlich und doch jung iſt. Wir treten in die Mannesjahre, die Erfahrung droht uns einen Ring von Eis ums Herz zu legen, uns will zu Muthe werden, als ob nur Gewalt und Liſt, Gold und Jagen nach Gold die Welt beherrſchen, es kommt eine Zeit, wo wir meinen, uns von ihm abkehren zu müſſen, weil man bei ihm die Welt nicht finde, wie ſie ſei; aber wir werden noch reifer, wir kehren zu ihm zurück, er behält Recht und er reicht uns die Fackel, um das Feuer auf dem Heerd unſeres innern Heiligthums zu neuer Gluth anzufachen.

Nicht, als ob dieſer wunderbare Menſch eine Ausnahme von den Sterblichen geweſen, als ob er mit Einem Male reif in die Welt getreten wäre. Ungeſtüm, eine unvergohrne Leidenſchaft, ungeſchlacht, einer wilden Naturmacht gleich lodert in den Jahren der Jugend ſein Feuergeiſt. Starrer Schulzwang, Willkühr eines Fürſten, der ſeinem Talente befehlen will, gießen Oel in die Flamme. Und ein Sturm brauſt hinein: der Sturm der neuen Gedanken von Aufklärung, angebornem Menſchenrecht und Rückkehr zur Natur, die in England erſtanden, in Frankreich genährt über Europa ſich verbreiten: Gedanken, beſtimmt, die Welt zu durchdringen, aber noch unreif, halbwahr und ſo mehr zum Zerſtören, als zum Bauen angethan. Und auch in der Dichtung galt es ja ein Umwälzen, es galt den Kampf der ſchöpferiſchen Geiſteskraft gegen die todte Regel, unter deren Herrſchaft ſie vertrocknet und verkommen war: aber in der Jähheit des Kampfes überhitzt ſich Empfindung und Phantaſie, ſtößt mit den falſchen auch die wahren Grenzen um. Da läßt er im Zorn gegen das Unrecht in der Geſellſchaft einen wilden Jüngling als Räuber mit blutiger Horde in die Welt einbrechen und Unrecht mit Unrecht bekämpfen, ein ahnungsreiches Vorbild der Greuel, die Frankreich bevorſtanden, eine Dichtung nicht ohne Flecken des Unmaßes, des Wüſten, des Rohen, und doch — etwas wie altteſtamentliche Urkraft haucht aus dem wilden Bild uns an; es iſt furchtbar, aber groß wie die Urwelt, ehe der Planet ſeine geordnete Geſtalt empfing; und doch — eine innere Stimme warnt ihn und er läßt ſeinen Räuber zum Schluſſe ſprechen: „Ich ahne, daß zwei Menſchen wie ich den Bau der ſittlichen Welt zu Grunde richten würden."

Wenn er dann mit ſeinem glühenden Griffel den Druck, die Mißhandlung zeichnet, die das Vorurtheil des Standes gegen das reinſte menſchliche Verhältniß, die Wahl des Herzens, ausübt; — wenn er, kühn genug in einer Zeit, wo ſein Vaterland im politiſchen Schlummer lag, den geſchichtlichen Boden betritt und uns das Schauſpiel der Herrſchſucht entwirft, die eine Verſchwörung für die Freiheit mißbraucht, um ſich einen Herzogsmantel umzuwerfen, ſo wird im bewundernswerth raſchen Fortſchritt doch Maß und Einfachheit noch nicht gewonnen, der Wein ſeiner Dichtung hat noch nicht ausgeſchäumt und oft genug entſtellt Schwulſt und gewaltſamer Witz die ergreifende Größe der Grundgeſtalt.

Es war Zeit, daß die Flamme ſich läutere, damit ſie reines Licht umhergieße nah und fern. Edle Frauen wirken mildernd, hülfreich ein, die Freundſchaft ſänftigt, beruhigt, bildet, die Erfahrung ackert den rauhen Boden. Und was das Wichtigſte: eine neue Welt öffnet ihm ihren Schatz, die Welt der Griechen, ihr ſchönes Maß, der würdige Ernſt, der doch immer naturvoll bleibt, die edle Einfalt, das ungebrochene, gediegene Ganze von Geiſt und Sinnenleben, die Grazie, die Klarheit, der ruhig große, deutliche, ſonnige Umriß, die Morgenfriſche, die noch von keiner mechaniſch gewordenen Welt weiß, die heitere Erfindung, die das All beſeelt und mit menſchenähnlichen, menſchlich fühlenden Weſen bevölkert.

Aus der nordiſchen Welt, vom ſtammverwandten brittiſchen Volke her hat frühe ſchon jener unerreichte Vater der neueren Schauſpieldichtung, jener Genius, der ſich unbegreiflich in alle Formen der Menſchheit zu verwandeln weiß, als wäre er ſie ſelbſt geweſen, jener ſchrecklich Starke und rührend Zarte, jener vertraulich Helle und geheimnißvoll Tiefe, jener Shakespeare auf ihn gewirkt und ihn zur Nacheiferung entflammt; ſeine ſtrotzende Fülle, ſcharfe Zeichnung und geſättigte Farbe der Lebenswahrheit, ſeine Innigkeit und ſeine Schauer ſtrebt er nun mit dem ſchönen Maße der Griechen in Eins zu ſchmelzen: ein hohes Ziel und ein ſchweres, nach dem wir noch heute ringen.

Noch haben wir die Quellen der Läuterung nicht alle vereinigt. Die ernſte Forſchung tritt hinzu. Zuerſt Forſchung der Geſchichte. Der handelnde Menſch, das öffentliche Leben iſt der Schauplatz, worauf dieſer Männliche ſich zu Hauſe fühlt. Große Männer und Thaten waren ſchon die Freude des Knaben geweſen. Was ihn feſſelt, ſo ſagt er ſelbſt, iſt der große Menſchen-Ocean, das Völkergewimmel, wo durch die gewaltige Wucht unendlicher Bedingungen und Folgen im großen weiten Zuſammenhang Alles den ernſten Zug der Nothwendigkeit annimmt und heraus aus der Enge des Lebens auf ein höheres Poſtament ſich ſtellt. Kein Fleiß wird geſpart, ſich in die ſtrengen Quellen zu vertiefen, die Neigung aber verweilt immer bei den Stellen des großen Buches, wo Nationen ſich befreien.

Doch weiter: in ſeinem Geiſte ſollte Dichter und Denker ſich vereinigen. Der Denker wollte ſeine eigne Zeit und ſeine Nahrung haben, auf daß er den Dichter befruchte, ohne ihn zu ſtören und befangen zu machen, auf daß Werke entſtünden, geſtaltvoll, körperhaft und doch von großen und lichten Gedanken durchzogen. Da verſenkt er ſich in jenen tiefen Bau des Königsberger Meiſters, auf dem Alles ruht, was wir Neueren forſchen und deuten am Räthſel des Geiſtes und der Welt, des ehrwürdigen Kant, der mit ſeiner unbedingten Erhebung des freien Geiſtes über alle Sinnenwelt ihm ſo wahlverwandt entgegenkommt. Er ſcheidet aus, was an ſeinen Jugend-Ideen trüb und formlos, er begründet klarer, was ächt daran war, und nun, da er aus dem dunkeln Schachte des Forſchens ſich wieder ſehnt nach dem heitern Lichte des Schaffens: da findet er den Freund, deſſen Dichtergabe größer, deſſen Geiſt milder, von innigerem Naturgefühl, künſtleriſcher, feiner, von der reinen Schönheit des Alterthums früher durchdrungen war, aber nicht ebenſo auf männlich ſtarken, heldenmäßigen Inhalt ſich erſtreckte. Eine Freundſchaft wird geſchloſſen, neidloſe Wechſelwirkung zweier ſo verwandter und doch ſo verſchiedener Geiſter, eine Wechſel-Ergänzung, ſegensreich für die Kunſt und Bildung Deutſchlands und aller Nationen.

An der Pforte dieſes Läuterungsganges ſteht ein Werk, noch nicht von voller Reife zeugend, aber doch wie aus Edelſtein gefügt. Ein kühner, großer Menſch, deſſen Liebe die Menſchheit iſt mit allen künftigen Geſchlechtern, ein Bürger der Jahrhunderte, die da kommen werden, wirft ſich vor einem Tyrannen nieder und fleht ihn, daß er der Menſchheit verlornen Adel wieder herſtelle, daß er ein Schöpfer werde, in deſſen Reiche Geiſter reifen und der Freiheit ſtolze Tugenden erblühn: er rührt ſein ſteinernes Herz, aber er thut in zu ſeiner Berechnung für ſeinen Zweck einen Fehlgriff und er opfert ſich, um ihn zu ſühnen. Damit verkündigt uns Schiller, daß ſein Herz ſich trüber Leidenſchaft entwunden hat, weit und groß geworden iſt, und unverſtanden von jenen, die über den ſeltſamen Schwärmer lächeln, ſteht er als der deutſche Genius vor uns, in welchem jene ganze Strömung weltumwälzender Freiheits-Ideen gereinigt ſich zuſammenfaſſen ſollte. Was jene Freidenker, jene geiſtreichen Spötter, jene

Träumer von paradieſiſcher Geſetzloſigkeit verworren gewollt und was mit Blut und Schrecken endete, in ihm iſt es geadelt, das Sturmlied des achtzehnten Jahrhunderts, in ihm wird es zur reinen Hymne, zum Morgenlied einer Zeit, die es edler, menſchlicher, beſonnener zu Ende führen wird.

Vollendet aber ſehen wir die Läuterung am Schluß dieſer Jahre des Lernens. Der wilde Waſſerſturz wird zum klaren Strom, der den Himmel ſpiegelt und die Völker verbindet. Der Kern bleibt feſt und ſtreng, die Schaale wird weich. Schiller war im Stolze der erhabnen Freiheit des Geiſtes ungerecht gegen die Natur geweſen: jetzt erkennt er, daß nicht durchaus der Geiſt mit ihr im Kriege liegen muß, er erkennt, wie Pflicht zur Neigung werden ſoll und die wahre Tugend die des ſchönen Gemüths iſt, die, welche das Gute um ſeiner Schönheit willen übt und Würde mit Anmuth eint; er verherrlicht die Frauen, die das ewige Feuer nähren in der Grazie züchtigem Schleier, lehren die Kräfte, die feindlich ſich haſſen, ſich in der lieblichen Form zu umfaſſen, und vereinen, was ewig ſich flieht. Freude hat das ſtrenge Herz durchzittert und erweicht bei dem Odem dieſes neuen Geiſtes, das Entzücken im Gefühl der Einheit aller Weſen, des Zuſammenklangs der Schöpfung, der Jubel, daß Alles gleich iſt vor dem Höchſten und ſich ſonnen darf im heitern Lichte des Daſeins. Angeſichts der Barbaren-Gräuel der franzöſiſchen Staatszerſtörung fordert er, daß der Menſch zur innern Uebereinſtimmung mit ſich gebildet ſei, ehe er an's Werk gehe, den Noth- und Gewaltſtaat zum Vernunftſtaat umzubauen; im Schönen, in der Kunſt ſucht er den Weg, ihn zum Gerechten und Guten, zum freien Bürger einer freien Gemeinſchaft zu erziehen. Mag es ſein, daß die Geſchichte andere Wege geht, daß die Völker zuerſt durch die herbe — freilich aber geſunde — Kraft ſich befreien müſſen, um zur ſchönen Menſchlichkeit zu gelangen, aber daß es erſt dann der Mühe werth iſt, frei zu ſein, wenn Freiheit die Frucht der rein menſchlichen, harmoniſchen Bildung trägt, das bleibt ſtehen für immer.

Wie Charakter und Weltanſchauung, ſo ſteht nun auch Schillers Dichtergabe auf der Höhe. Der Lernende iſt Meiſter geworden; man ſieht ſeinen Werken keine Mühe mehr an, Alles bewegt, ordnet ſich wie von ſelbſt, ſpricht ſich völlig aus, ſo daß das Innere durchſichtig wird und nichts in Stummheit verborgen bleibt. Die Sprache erklingt unter der Meiſterhand. Was das Deutſche Schiller verdankt an Belebung, Schmeidigung und Erhöhung, iſt nicht zu berechnen. Und mit ſeinen geflügelten Worten ſagt er die Dinge ſo, daß wir rufen müſſen: getroffen, uns von der Zunge genommen! Gelöst und heraus, was uns dunkel Herz und Geiſt bewegte, aber auf der Lippe ſtockte, und doch neu, doch niemals dageweſen! So geſagt, daß es für alle Ewigkeit geſagt iſt, Loſungswort für alle Zeiten, ſo daß, wo und wann immer es um dieſelben großen Dinge im Leben ſich handelt, Schillers goldene Sprüche wie Flammenſchrift heraustreten!

Doch daß wir keine menſchliche Größe unbedingt preiſen! Es iſt wahr, nicht immer ſtrömt gleich voll und ſtark die dichteriſche Ader, ihr Puls iſt unterbrochen. Der edle Menſch, der tiefe Denker und der Dichter ſind in Schiller nicht ganz Eins geworden. Er faßt ſeine Stoffe gern zu gewaltſam an, um ſie zu der Bedeutung zu heben, die er ihnen geben will;

allzuberedt tritt oft er ſelber vor, ſtatt die Sache wirken zu laſſen; die Stellen ſind zu unterſcheiden, wo der prachtvolle Fluß ſeiner Rede ſchlichter ſein müßte, um dem Gegenſtande gemäß zu bleiben, die Stellen, wo er Farbe, Stempel, Sitte, Bedingungen der Zeiten überſpringt, die er ſchildert, wo er ſeine Perſonen zu deutlich ſelber ſagen läßt, was ſie ſind und denken, ſtatt es uns entnehmen zu laſſen aus dem, was ſie thun und verſchweigen oder nur halb ausſprechen. Er iſt auch jetzt, da ſeine Herbe ſich gemildert, nicht immer gerecht gegen die Natur und das Wirkliche. Und verhehlen wir es uns nicht: neben dem männlichen Ton zieht ſich ein ſehnſüchtig empfindſamer hindurch, den wir nicht durchaus loben können. Stark iſt Schiller, wenn er ſeinen Stand nimmt im feurigen, thätigen Willen, der ſich anſpannt, in die wirkliche Welt ſeinen hohen Inhalt hineinzuarbeiten, zu ſchmelzend aufgelöst iſt er, wenn er von dieſer wirklichen Welt ſich leidend hinüberſehnt nach einem Bilde des Vollkommnen und vergißt, daß der Dichter den Abglanz des Himmels auf die gegenwärtigen Geſtalten des vollen, kämpfenden Lebens wirft. Und doch, es klingt da wieder etwas hindurch, was uns ſchnell mit ihm verſöhnt, ſo etwas Vertrauliches, ein Herzenston, ſchlicht, einfach wie Schillers eignes beſcheidenes Leben, treuherzig, ächt deutſch: man muß ihm gut ſein, es iſt nicht möglich, ſich ihm zu entfremden. Das Herrſchende aber iſt ja doch der ſtarke, der tüchtige, der männliche Ton.

Die Dichtergabe ſeines großen Freundes war ungemiſchter: reines Gold der Dichtung, wohl aber auch weich wie Gold. Schiller ſetzt dem Gold etwas zu, was mit ihm nicht in Ein Metall aufgeht: es iſt aber Stahl, ächter Stahl, es iſt ſein großer Wille, ſein gedankenreicher Geiſt, den er nur nicht völlig in die Dichterkraft einzuſchmelzen vermag. Göthe ſchließt den handelnden Menſchen aus, Schiller ſchließt ihn ein: der mächtigere Inhalt war ſchwerer in gegenſtändliche Form aufzulöſen. Die Natur miſcht in unendlicher Weiſe die Kräfte. Hat ſie hier einen Redner und Denker mit einem Dichter gemiſcht: es ſei, warum ſollen wir ihn nicht lieben und verehren, wie er iſt, da die Miſchung ſo herrlich geworden?

Wo aber der Dichter wieder ungetheilt ſpricht, ja, da iſt er ganz Dichter. Oder fehlt ſie ihm, jene wunderbare Anſchauung der Dinge, die das leibliche Auge nie geſehen? Reißt er uns nicht in die wilde Brandung des Meeres, deren Anblick ihm nie geworden? Iſt es uns nicht als athmeten wir Lüfte der Schweiz in ſeinem Tell? Und er kannte ſie nur aus Büchern. Vertraut wandeln die Bilder der Welt und die Charaktere der Menſchen vor ſeinem innern Auge vorüber, ja auch das Arge der Welt, die Netze der Liſt, was an Höfen im Verborgenen ſpielt, in Staatsverwicklungen hinter der Oberfläche ſich abſpinnt, die Irrgänge der Leidenſchaft, die Abgründe des Böſen: er iſt nicht ſo Schwärmer, daß er ſie nicht wohl kennte und verſtünde. Oder hat er nur Solches zu zeichnen gewußt, was eng und nah mit ſeiner höchſten Begeiſterung zuſammenhieng? Woher dann — es ſei nur Eine Probe genannt, wo er ſo ſichtbar aus ſich herausgieng, — woher jenes muntere Bild eines wilden, aber rüſtigen Lagerlebens, wo das bunte Gewühl ſo ganz nicht wiſſend, daß es belauſcht wird, in derber Natürlichkeit ſich geben läßt und doch der Geiſt der Ehre auch die rauhe Kriegerbruſt adelt? Woher der treue Ton und Wurf jener raſſelnden Kriegszeit im ganzen Wallenſtein?

Aber noch haben wir ja auf die Stelle nicht gewieſen, wo unzweifelhaft die volle Stärke dieſer Dichtergabe wohnt. Jene Form der Dichtkunſt, die am meiſten beſtimmt iſt, den Geiſt der neuen Zeit, den ſeiner bewußten, den freien Geiſt auszuſprechen, jene Form, welche Menſchen gegenwärtig vor uns aufführt und eine Handlung vollenden läßt, in welcher ſpannend, überraſchend, tauſend Herzen der verſammelten Menge mit ſympathetiſchen Schlägen erſchütternd des Schickſals hoher Wille ſich vollſtreckt: die Schauſpieldichtung, darin iſt er Meiſter, das iſt der rechte Boden für ſeinen Feuergeiſt und auf dieſem Boden erreicht ſelbſt ſein noch begabterer Freund ihn nicht. Hoch zu Roſſe rückt der Tyrann, — wir wiſſen, jetzt ſpannt der verborgene Schütze die Sehne, — Todesſtille liegt über dem ganzen Haus, jedes Herz klopft — und wie ein Blitz ſchlägt die ewige Gerechtigkeit ein.

Ueberſchaut man nun die Reihe von Werken, die in raſcher Folge der raſtlos thätige Meiſter geſchaffen, ſo finden ſich doch noch zwei dunkle Stellen, die ſich nur allmälig lichten. Es herrſcht von Anfang ein finſteres Schickſal: um ja keinen Schein zu laſſen, als ob er den Menſchen allein und nicht viel mehr die Weltordnung verherrlichen wolle, läßt er dieſe in einer furchtbaren Majeſtät walten, die menſchlichem Wollen und Wünſchen wie ein ſchroffes, unnahbares Gebirge gegenüberſteht, wo drohende Wetter ſchwellen und ſich zerſtörend entladen. Er rettet im Leiden die Menſchenwürde, aber er verſöhnt uns nicht wahrhaft mit der Sendung des Leidens.

Was ſind Hoffnungen, was ſind Entwürfe,
Die der Menſch, der vergängliche Sohn der Stunde,
Aufbaut auf dem beweglichen Grunde?

Wenn die Wolken gethürmt den Himmel ſchwärzen,
Wenn dumpftoſend der Donner hallt:
Da, da fühlen ſich alle Herzen
In des furchtbaren Schickſals Gewalt.

Fürchte des Unglücks tückiſche Nähe,
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren!
Wer beſitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück iſt, lerne den Schmerz!

Wohl iſt das erhaben, aber noch lange nicht das wahrhaft Erhabene. Dieß iſt nur da, wo mitten im Untergang die Ausſicht in eine Weltordnung ſich öffnet, die im Einklang iſt mit jedem hohen und edeln Streben des Menſchen, die ihm Leiden ſendet, weil er kein reines Gefäß iſt für ſeine und ihre erhabenen Zwecke, die aber, mag auch dieß Gefäß zerbrechen, ſie doch zum Siege führen wird Und das war ja Schiller's Glaube; verdunkelt hatte ihn nur eine alte, düſtere Vorſtellung der Griechen von einer Schickſalsmacht, die wie ein Dämon lauert, Menſchenglück zu brechen, damit der Menſch ſich nicht überhebe.

Die andere ungelichtete Stelle iſt da, wo es ſich handelt um Vaterlandsliebe und Weltbürgerthum. Die Anſichten der Zeit waren weltbürgerlich, Vaterlandsliebe war man geneigt unter dem Namen Nationalſtolz als eine Beſchränktheit der Griechen und Römer herabzuſetzen, die alle Fremden als Barbaren verachteten. Man vergaß, daß das wahre

Selbſtgefühl der Nationen ein edler Stolz, eine ſittliche Macht und der geſunde Boden iſt für jedes menſchliche Gedeihen, daß es die allgemeine Menſchenliebe nicht ausſchließt, daß jeder Einzelne vor Allem Glied ſeines Volkes und nur durch dieſe Mitte Glied der Menſchheit iſt, daß die große, ferne Idee eines Bundes aller Völker in nichts zuſammenſinkt, wenn man die kräftige Eigenheit der Völker auslöſcht, die eben ihn bilden ſollen. Auch Schiller hatte in dem weitausſehenden Ziele des Weltbürgerthums und der allgemeinen Menſchenfreiheit die Idee des Vaterlandes verflüchtigt. Der Freiheitsgedanke, wo er ganz zum herrſchenden wird, verbirgt ſich leicht, daß wir vor Allem ein Vaterland haben müſſen ſchlechtweg, frei oder unfrei.

Wie er von dieſem Irrthum ſich losmacht, das zeigt zuerſt jenes hohe Bild einer begeiſterten Jungfrau, die ihr Vaterland vom Feinde befreit, ein Bild, das er aus dem Staube des leichtfertigen Hohns, der ſchmutzigen Verläumdung gerettet. Da brechen ſolche ſchlagende Worte hervor, wie das oftgenannte:

Nichtswürdig iſt die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig ſetzt an ihre Ehre!

Fragt ihr aber, wo dieß Dunkel ſich lichtet und jenes andere? Wo das Schickſal zur hellen, geiſtigen Weltordnung wird, die der opferwilligen, ſchwergeprüften Mannestugend den Sieg gönnt? Wo Vaterland, geſchloßne, liebe Heimath und das reine allgemeine Menſchengut, die Freiheit, ſich zu Einem verbinden? Und noch mehr, wo auch jene Reinigung und Klärung der wilden Freiheitsrufe des achtzehnten Jahrhunderts, die wir ſchon gerühmt, ihren Triumph ſeiert? In jenem Bild eines Volks von Hirten iſt es, das nicht früher ſich zum Aufruhr erhebt, als bis es zu dem Aeußerſten gebracht iſt, wo der Menſch

Getroſten Muths hinaufgreift in den Himmel
Und holt herunter ſeine ew'gen Rechte,
Die droben hangen, unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne ſelbſt!

eines Volkes, das im gerechten Kampfe der Nothwehr keinen Tropfen Blutes mehr vergießt, als nöthig iſt, um Recht und Ordnung, friedliche Pflanzſtätte für alles Gute und Menſchliche, zu gründen, in jenem vollſten Gegenbilde zu ſeinem wilden jugendlichen Räuberſchauſpiel iſt es, im Wilhelm Tell.

Ja wohl ehrenvoll für dieſes glückliche Land, daß er ihm ſeine alten Helden, von denen es ſeit frühen Zeiten ſang und ſagte, alſo zu leuchtenden, ewig gültigen, der Menſchheit bleibend eingeprägten Bildern geſtaltet, daß er ſie ihm, wie Homer den Griechen ihren ſtrahlenden Heroen-Kreis, dadurch erſt wahrhaft zum geiſtigen Eigenthum gegeben hat!

In ſeinem Dank vergeſſe es nicht, dieß alſo verherrlichte Land, daß Schiller alle Völker und ſein Volk vor Allen im Auge hat. Er hat geahnt, was dieß Volk zu werden beſtimmt iſt. Er war ein Seher, ein Prophet! O, in dem Manne war, ich weiß nicht welches Wunderbare, welcher weit in die Zukunft vorragende, weit über alle Lande ſich ausdehnende Geiſt! Um wie viel er uns als Schwärmer erſcheint, um ſo viel müſſen wir in die Zukunft und ins Weite blicken, um ihn zu verſtehen. Darum wächſt auch in Tiefe und Weite die Liebe und das Verſtändniß für ihn;

ein Jahrhundert iſt vorüber ſeit ſeiner Geburt und wir verehren ihn als einen der erſten unter den Geiſteshelden der Menſchheit, ein Jahrhundert und wieder eines und wieder wird vergehen, man wird ihn feiern von Jahrhundert zu Jahrhundert und endlich wird eine Feier kommen, wo die Menſchen rufen: ſeht hin, er hat Recht gehabt mit ſeinem hohen Bilde der Freiheit und ſchönen Menſchlichkeit! Nicht, als wäre er der Thor, zu meinen, es ſei je eine Welt ohne Gebrechen möglich, und noch weniger heißt er uns die Gegenwart mit jäher Haſt anfaſſen. Als Menſch ſah er nüchtern in die Welt, die er beſſer kannte, als Mancher, der ihn Schwärmer ſchalt. Er ſenkt uns ein ſtrahlendes Bild in den Buſen und überläßt uns, zu urtheilen, wie viel davon wir Schritt um Schritt in beſonnenem Werk übertragen können in die ſpröde Wirklichkeit; nur immer warm und unbeirrt im Innern ſollen wir den heiligen Schatz bewahren:

Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume ſeiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann ſein wird,
— — — — daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeiſterung, die Himmelstochter, läſtert.

Und fragt ihr, wo bereits ſein Seher-Auge ſich bewährt hat? In den Räubern, in Kabale und Liebe hat er die franzöſiſche Staatsumwälzung, im Fiesko mit wunderbarem Blick in Gang, Getriebe eines politiſchen Ereigniſſes, wovon ihm jede Anſchauung fehlte, im Wallenſtein, im Geßler hat er ihre Wendung zur Alleinherrſchaft, ihren Bändiger, ihren abgefallenen Sohn, der zum Tyrannen und blutigen Eroberer wurde, geahnt und gemeint. Und während rings um ihn noch keine Spur das Kommende verrieth, hat er im Tell die Erhebung ſeines Volkes gegen dieſe ſeine Geiſel geweiſſagt. Als wir, — ja ich darf es ſagen: wir den Gewaltigen zertrümmerten: Tauſende von jenen, die nicht zitterten, als die Erde unter der Wucht ſeiner gepanzerten Reiter dröhnte, die dem Donner ſeiner Geſchütze die Bruſt boten, Tauſende von jenen Tauſenden, die jene Wahlſtätten, jenes blutgedüngte Feld der Völkerſchlacht mit ihren Leichen deckten: ſein Lied hat auf ihren Lippen geſchwebt, ſein Geiſt hat ihre Schlachten mitgeſchlagen. Und wenn es wieder gilt und wenn wir wieder blutig ringen ſollen um Vaterland, Sitte, Recht, Wahrheit: ſein Lied wird auf unſern Lippen ſchweben, ſeine flammenden Worte werden der Schlachtruf ſein.

Er ſollte nicht mehr mit leiblichen Augen ſehen, was er vorausgeſchaut. Mitten unter herrlichen Entwürfen ging er dahin. Nicht um zu klagen ſind wir gekommen. „Er hat als ein Mann gelebt“, ſo ſprach der trauernde Freund, „und als ein vollkommener Mann iſt er von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erſcheinen, denn in der Geſtalt, wie der Menſch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten und ſo bleibt uns Achill als ewig ſtrebender Jüngling gegenwärtig.“

Der das ſprach, hat den Geſchiedenen lang überlebt, mit abnehmender Friſche der Dichterkraft, mit zunehmender Helle und Weisheit iſt er zu hohen Jahren gelangt. Und wenn ich das Bild der Beiden ſuche mit den Augen des Geiſtes, ſo iſt mir, ich ſehe den Einen als heiteren Greis ruhig von oben wie von einem hohen Sitze niederſchauen auf die weite Welt: mild und ſicher und ſtet ruht ſein Blick über dem Ganzen; vor dieſem weichen und doch ſo klaren Auge liegt jedes Ding in der ſcharfen Deutlichkeit ſeiner Umriſſe, und auch in das Innre der menſchlichen Bruſt dringt es tief und mächtig, es ſcheint zu ſagen: ich kenne deine Freuden und Leiden, ich habe ſie ſelbſt durchſtürmt und bin zum Frieden durchgedrungen. Aber da iſt eine Stelle, ja eine ganze große Sphäre, wo dieß feſte Auge unſicher wird und ſich abwendet: es iſt das Gebiet der Manneskämpfe im öffentlichen Leben. Das liegt vor ihm wie eine dunkle verſchloſſene Wolke. Es zuckt, es blitzt in der Wolke: und da, mitten in dieſer zuckenden Wolke, da ſehe ich das Bild des Andern. Er ruhet nicht, er ſchreitet, er ſchwebt. In ſeinen Locken wühlt etwas wie ein Weben von oben; von ſeiner Stirn glüht etwas, von ſeinen ſtolzen Lippen droht etwas wie ein Moſes-Zorn, da er vom Sinai kam und die Menſchen tanzend fand um das goldene Kalb, aber es iſt Zorn aus Liebe; in ſeiner Hand wogt etwas, es iſt ein blankes, haarſcharfes Schwert, zu zerhauen, was des Menſchen unwürdig iſt, Lug und Trug und Wahn und ſchlechte Leidenſchaft und Knechtſchaft. So ſchreitet er ſchwebend, ſchwebt ſchreitend den Völkern, allen Völkern, ſeinem Volke vor Allen, deſſen Kraft und Größe noch verſchüttet liegt unter Trümmern der Vergangenheit, voran, vorwärts zum hohen Ziel!

* * *

Fauſt.

Motto:

Und allegoriſch wie die Lumpen ſind,
Sie werden nur um deſto mehr behagen.

Göthe.

Fauſt, der Tragödie
zweiter Theil.

7

Fauſt.

Der Tragödie dritter Theil

in drei Acten.

Treu im Geiſte des zweiten Theils des Göthe'ſchen Fauſt

gedichtet

von

Deutobold Symbolizetti Allegoriowitſch Myſtifizinsky.

Tübingen, 1862.
Verlag der H. Laupp'ſchen Buchhandlung.
— Laupp & Siebeck. —

MONA

Den Bühnen gegenüber Manuſcript.

Der Dichter behält ſich das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen vor.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Erſter Act.

Erſter Auftritt.

(Zimmer. **Gretchen** deckt einen Tiſch. **Fauſt** tritt ein.)

Gretchen (nimmt Fauſt den Hut und Mantel ab).

Biſt müde, mein Geliebter? Komm, gieb her!

Fauſt (den Schweiß abwiſchend).

Ach, wie war heut die Mühe wieder ſchwer!
Wie ſchmeckte mir einmal ein Gläschen Wein!

Gretchen.

Mein guter Heinz, du weißt, es darf nicht ſein!
Hier ſteht die Milch; ſchenk dir ein Gläschen ein.

Fauſt.

Ach ja (ſchenkt ein und trinkt mit Widerwillen)!
und Hunger ſetzt's; was haſt du denn zu eſſen?

Gretchen.

Du weißt es ja, Heuſchreckentag iſt heut,
Doch morgen gibt es liebliches Gebäck
Von wildem Honig.

Fauſt.

Widriges Geſchleck!
O ſchmale Koſt, o harte Prüfungszeit!

Gretchen.

Beherrſche dich, denk immer an den Zweck!
Ach, dulde Heinrich, harre aus mit mir!
Es iſt ja deutlich in Erinnrung dir
Noch jener Anhang, jenes Corollarium
Zum Spruch, der für Elyſium

Nach ausgeſtandner Pilgerfahrtbeſchwerde
Dich für befähiget erklärte.
„Es hat“, ſo klang es feierlich von oben,
„Nicht ohne Recht
Der Kritiker Geſchlecht,
Den Mephiſtophel an der Spitze,
Der ſie regiert mit ſeinem Witze,
Den Einwand gegen Fauſt erhoben,
Es habe dieſes edle Glied
Der Geiſterwelt nicht ſtets ſo ſtrebend ſich bemüht,
Als nöthig, ihn zu retten
Aus Satans Ketten.
Darum wird hiemit reſolviret
Und klärlich decretiret:
Noch fernere drei Uebungen,
Heilbringende, prüfende Trübungen
Nebſt einem eignen läuternden Prozeß,
Der noch verhüllt bleibt unterdeß,
Sollen ergeh'n über unſern Knecht!
Gezeichnet. Vidit. Es iſt recht.“

Fauſt.

Und noch ein Nachtrag ſetzte bei:
„Zu mehrerer Betröſtung ſei
Gretchen, die ſchon begnadete Büßerin,
Als ſeines Kampfs Verſüßerin,
Als Warnerin, als Mahnerin,
Vollkommenheits-Anbahnerin
Dem Waller aus der niedern Welt
In Gnaden beigeſellt.“
Auch folgt' als Nachtrag Nr. 2 der Satz:
„Es ſoll noch außer ſeinem alten Schatz
Dem Doctor Fauſt, dem Himmels-Baccalaureus,
Zur Hülfeleiſtung als ſein Famulus
Der Valentin, weiland ſein blut'ger Feind,
Nunmehr im Himmel freundlich ihm vereint,
Zur Seite ſteh'n, ſoll, wenn Gefahr ihm dräut,
Mit ſeiner Muskel Vorkraft ſein bereit.“

Gretchen.

Die erſte Prüfung nun zunächſt,

So ſtand im Text,
Muß dieſe ſein: um dich in der Geduld
Zu üben, abzubüßen alte Schuld,
Sollſt zur Erinnrung an dein Amt auf Erden
Du hier, im Vorraum vor dem höchſten Himmel
Bei ſel'ger Knaben munterem Gewimmel
Präzeptor werden!
Der Dichter Göthe deutet ziemlich klar
Auf Solches hin, da dieſe Knabenſchaar,
Wie dein Unſterbliches empor ſich ſchwingt,
Mit holden Stimmen alſo ſingt:
„Er überwächst uns ſchon
An mächtigen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwiedern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieſer hat gelernt,
Er wird uns lehren.“

Fauſt.

Ja, ja, und ſoll, das macht mir viel Beſchweren,
Den Schlingeln Göthes Fauſt, den zweiten Theil,
erklären
Und ſoll dabei den Stecken zwar beſitzen,
Doch ihn bei ſchwerer Strafe nicht benützen,
Soll, was ſie auch für Bubenſtreiche treiben,
Geduldig bleiben.

Gretchen.

Heinrich!

Fauſt.

Ach, verzeih!
Verzeih, daß mir das rauhe Wort entfloh'n!
Ein Rückfall war's in alten Erdenton,
Plump, wie im Keller Auerbachs die Kneiperei.
O wolle du nur fort und fort
Als Hüterin, als ſänftigender Hort,
Wenn mich die alten, böſen Sitten zwacken,

Von dieſen groben Erdenſchlacken
Mich reinigen, in dieſen Vorgefilden
Hier an des Himmels Ranſt
Zart und ſanft
Mich bilden!

Gretchen.

O nein, mein Guter, du auch bildeſt mich,
Ich dich durch des Gefühles zarte Bande,
Du mich mehr mit dem männlichen Verſtande;
O Wechſelbildung ſchön und wonniglich!
O herrlich, zu Walhallas hehren Hallen
Einander bildend ſo emporzuwallen!

Fauſt.

Indeſſen ich der Wahrheit kräft'gen Moſt!
Den ſel'gen Knaben reiche, ſoll die Koſt,
So hieß es leider
Im Texte weiter,
In unſrem Hauſe ſchrecklich einfach ſein.

Des Leibs Entbehrung
Soll der Verklärung
Noch ſein Vermehrung,
Sie ſoll empor bis zu dem reinen Engel
Filtriren mich aus einem Erdenbengel.
O, das iſt hart, das macht mir öfters Pein!
Wenn man vom Schulhaus kommt ſo hungrig, ſo verſchwitzt,
Und endlich nun zu Tiſche ſitzt,
Und findet da das traur'ge Einerlei,
Heuſchrecken, Honig, fade Milch dabei:
O Gretchen, du mit deinem zarten Magen,
Du ahneſt nicht, was das will ſagen!
Warum dieß Leben wie Johann der Täufer?
Ich war auf Erden doch kein Freſſer und kein Säufer!

Gretchen.

Du ſagteſt ja, o, du erkannteſt ja,
Daß ſolch Kaſteien niedern Sinnentrieb

Abdämpft, der leichtlich einſchleicht wie ein Dieb.
Gedenk, o Fauſt, gedenk der Helena!

Fauſt.

Ach, geh' mir weg! Es ſei dir nicht verhehlt:
Symboliſch war ich nur mit ihr vermählt;
Ich lüpfe dir der tiefern Wahrheit Deckel:
Ich fand zu meinem Ueberdruß und Eckel:
Das ganze Luder war von Pappendeckel.

Gretchen.

Heinrich, mir graut vor dir!

Fauſt.

Ach verzeihe mir,
Verzeih', verzeih' das unanſtänd'ge Wort
Und bilde mich nur immer weiter fort!
Um aber auf den Gegenſtand zurückzukommen:
O welch ein Bild iſt heute mir entglommen,
Als aus der Schul' ich gieng, im tiefſten Geiſt!

Ich ehre dieſes Darbens Zweck, du weißt;
Doch iſt es Jedem eingeboren,
Daß ſein Gefühl hinan und vorwärts ſtrebt,
Wenn innerlich vor uns, in Stille reif gegoren,
Mit holdem Dampf ein Sauerkräutchen ſchwebt,
Wenn zart geräuchert neben Schweines Rüßel
Ein Wurſtpaar dampfet in der wackern Schüßel,
Hienebſt — verzeihe mir mein lüſtern Schmatzen —
Bayriſche Knödel oder Schwabenſpatzen!
Dazu ein Tröpfchen edles, firnes Naß
Vom Keller aus dem älteſten Faß —

Zweiter Auftritt.

(Es erſcheint oben in einer Wolke Mephiſtopheles mit einem Orcheſter von hölliſchen Geiſtern, die als Köchinnen gekleidet ſind; er dirigirt mit dem Taktſtock.)

Geſang der Geiſter.

Schwindet, beengende,
Mönchiſch bedrängende,

Traurige Wände!
Weichet behende
Reinlichen Räumen
Freundlicher Küche!
Schüßeln umſäumen,
Blanke, die Ränder,
Pfannen die Ständer;
Holde Gerüche
Duften ſo ſüß,
Denn an dem Heerde
Froher Gebärde
Stehet die nette
Köchin Liſette,
Drehet das fette
Gänschen am Spieß.
Weitre Gewahrung
Zeiget daneben
Köſtlichen Harung,
Welcher ſo eben
Neben Kartöffelein,

Die ſie gerädelt ſein.
Wartet geduldig;
Denn er iſt ſchuldig
Opfernde That:
Seine Beſtimmung kennt
Er ja wohl, als Moment
Förderlichſt aufzugeb'n
Ganz ohne Widerſteh'n
Bald in den ſalzigen,
Sauern und ſchmalzigen,
Räſen Salat.
Doch in Kamines Schooß
Drängen ſich klein und groß
Bis zu dem Firſte,
Locken und winken
Rauchige Schinken,
Zungen und Würſte,
Zieh'n um die niedliche,
Die appetitliche
Köchin, die drehende,

Sorglich beſehende,
Würdigen Kranz.
Fertig nun findet ſie,
Ziehet vom Spieß ſie die
Brodelnde, protzelnde,
Brätelnde, ſchmotzelnde
Bräunliche Gans.
  Wie ſie ſich beuget,
Wie ſie ſich neiget
Ueber die Schüßel,
Klirren bewegt,
Raſſeln die Schlüßel,
Lange und kurze,
Blinkend am Ringe
Stählerner Zwinge,
Die ſie am Schurze
Amtsgemäß trägt.
  Doch der gewaltigſte
Unter denſelbigen
Oeffnet auf's Baldigſte

Zu dem gewölbigen
Keller die Thür;
Dort aus dem kluftigen,
Dunkeln Gelaß
Luget herfür
Strotzend von duftigen,
Alten und reinen,
Köſtlichen Weinen,
Faß an Faß!

Fauſt (ſich den Mund wiſchend).

O, o, o, o, o!
O das iſt nicht von Stroh!
(Gebärden des Entzückens, hierauf Anzeichen eines träumeriſchen Zuſtandes; er ſchläft ein. Der Geiſterchor iſt verſchwunden, zugleich aber erſcheint Mephiſtopheles hinter Fauſt.)

Mephiſtopheles
ad spectatores.

Begreifet es in ſeiner ganzen Tiefe:
Wo Prüfung iſt, iſt auch das Negative.

(Sich über Fauſt beugend und die dürren Finger über ihm ausſtreckend:)
Er ſchläft, ſo recht, nun iſt er wieder mein!

Gretchen.

Was ſeh' ich? Iſt das Scheuſal wieder da?

Mephiſtopheles.

Ja, lieber Grasaff, freilich bin ich's, ja!

Gretchen.

Du ſollſt nicht ſiegen, o Verderber, nein!
(zu Fauſt, indem ſie ihn rüttelt)
Wach' auf, wach' auf, du biſt verloren!

Fauſt (im Schlaf redend)

Hörſt du das Gänschen in der Kachel ſchmoren?

Gretchen (ihn ſtärker rüttelnd)

Ermanne dich: ſiehſt du den Höllen-Mohren?

Fauſt (halb erwachend)

Ach laß mich träumen, halt silentium,
Una poenitentium!
Davon verſtehſt du gar nix,
Liebe peccatrix,
Wie ſo was einen Schulmann packt,
Der ſich den ganzen Tag geplackt!
Auch mahnt mich bildlich dieſer ſüße Duft
An manches Gänschen in der Erdenluft.

Gretchen.

O Noth! o Noth! vergebliches Bemüh'n!
(ſchellt und ruft)
Komm, komm zu Hülſe, Bruder Valentin!

Dritter Auftritt.

Valentin.

Was gibt's ſchon wieder mit dem frommen Schäfer?

Gretchen

(auf Fauſt weiſend, der wieder eingeſchlafen iſt)

Da ſieh ihn an, den nur zu holden Schläfer,
Und hinter ihm die alte Teufelsfratze!
Sie hat ihn eingelullt mit ſchnödem Traumgebild
Und recket grinſend wild
Nach ihm die Tatze!

Mephiſtopheles (den Degen ziehend)

Den Degen ſieh, mit dem ich dich gelähmt,
Worauf dann Fauſt dich Lümmel hat gezähmt!

Valentin

(wirft Fauſt ſammt dem Stuhl um, worauf Fauſt erſchrocken aufſpringt, ergreift dann den Stuhl)

Dießmal geht's anders, dürrer Höllenhund!

Den Stoß parir' ich mit dem Stuhl,
Denn der gehört zum himmliſchen Aerar,
Iſt zauberfeſt geweihtes Mobiliar,
Und ſo hinunter in den Pfuhl,
Woraus du kommſt, werd' ich dich jagen!
Wo nicht, dich ungeſpitzt in Erdengrund
Einſchlagen!

(Dringt mit dem Stuhl auf Mephiſtopheles ein, ſchlägt ihm den Degen aus der Fauſt, wirft dann den Stuhl weg und ſtößt Mephiſtopheles mit Fußtritten der Thüre zu.)

Mephiſtopheles.

O weh, der Kerl ſprengt mir den dürren Steiß!

Valentin.

Hinaus du Racker, hölliſches Geſchmeiß!

(Mephiſtopheles mit Geſtank ab.)

Vierter Auftritt.

Geſang unſichtbarer guter Geiſter.

Glücklich erſtanden!
Selig der Sterbliche,
Welcher die reizende,
Küchengewerbliche,
Ziemlich einbeizende,
Sinnebethorende,
Bratende, ſchmorende,
Fleiſchliche, gänſliche,
Quirlende, brenzliche,
Wurſtliche, fettige,
Dann auch Liſettige,
Lüſterne, kitzliche,
Gaumenerhitzliche,
Weinlich beſpritzliche,
Schmatzende, bitzliche,
Immerhin nützliche
Prüfung —

wenn auch mehr nur thatſächlich, mehr nur dem
Erfolge nach, als wirklich verdienſtlich —
Beſtanden.

Fauſt (zu Valentin)

Laß dich umarmen, den ein Gott mir ſchickte
Zum Retter aus dem Rauſch, der mich umſtrickte!
Du ſcheinſt mir, mit Vergunſt,
In jener edeln Kunſt,
Hinauszuſchmeißen, an die Luft zu ſetzen,
Des ächten Hausknechts amtlichem Ergötzen,
Ein wahrer Techniker zu ſein.

Valentin.

Sieh zu und lerne, liebes Doctorlein,
Ich bin ein Kerl, der etwas kann;
Wie ich's gemacht, ſo macht's ein rechter Mann!
Half einſt nicht dir, dem üppigen Minneſänger,
Mit ſeinem Schwert der ſchnöde Rattenfänger,
Dem jetzt der Zauber in der Scheide blieb.

Wie hätt' ich damals weidlich dich gezwiebelt
Mit manchem groben, unparirten Hieb!
Du biſt und bleibſt, — es ſei mir nicht verübelt, —
Man grollt ja nicht in dieſem Heiligthumb, —
Im Himmel wie auf Erden halt ein Lump.

Fauſt.

Wart nur! Wart nur! Das ſag' ich meinem Düntzer!

Valentin.

Was ſcheer' ich mich um dieſen Zopf?
Zeig's ihm nur an, dem tauſendfachen Münzer
Von Göthe's letztem Hoſenknopf,
Dem Famel Wagner N. 2,
Es ſei!
Jetzt muß es anders gehen, weil es muß,
Denn jetzt bin ich dein Famulus!
Vorwärts mit mir durch Höllen-Qualm und Schwaden,
Mit mir, der Arm und Schenkel hat und Waden!

Fauſt.

Der Menſch iſt wacker, zuverläßig, ſtät,
Doch fehlt's ihm ziemlich an Humanität!

Gretchen.

Umarmet mich, mir iſt vor Freude weinrich!
Komm, Valentin, komm her, geliebter Heinrich!
Vergeben ſei dir, bald verklärter Buhle!
(Man hört eine Glocke läuten.)
Die Glocke ruft, jetzt geh in deine Schule!

Fünfter Auftritt.

(Verwandlung. Ein Schulzimmer. Es treten lärmend ein mit Schulſäcken, Büchern

Dreißig ſelige Knaben.

Wie ſie nach und nach auf den Bänken Platz genommen haben, ſteckt den Kopf zur Thüre herein:)

Mephiſtopheles.

Gut Morgen, holde Jugend, liebe Fratzen!

Knaben (jubelnd)

O ho! Der luſt'ge Kauz iſt wieder da!

Mephiſtohpeles (iſt eingetreten)

Heut ſetzt's wohl Tazzen?

Knaben.

Wie ſo, wie ſo? Er darf uns ja
Nichts thun, er darf nicht ſchlagen!

Mephiſtopheles.

Wollt ihr's mal recht drauf wagen?
Nun, ſagt mir doch, ihr allerliebſte Tocken,
Was denkt ihr heut' ihm wieder einzubrocken?

Karlchen.

Hier eine Kugel Pech, ich ſchmier's auf den Katheder.

Mephiſtopheles.

Auch gut, da klebt er feſt mit ſeines Sitztheils Leder.

Fritzchen.

Ich habe da Knallerbſen mitgebracht.

Mephiſtopheles.

Nun ja, ihr müßt ſie auf den Boden ſtreuen,
Daß, wenn er auftritt, es ergötzlich kracht;
Doch bin ich ſtets ein Freund vom Neuen.
(Zieht ein Schächtelchen aus der Taſche.)
Kommt her, ich hab' euch was!

Knaben (ihn umringend und drängend).

Ach wie, laß ſehen, was iſt das?

Mepiſtopheles.

Platz, ſüßer Pöbel, Platz!
(Hält Guſtelchen die Schachtel an's Ohr.)
Horch' her, mein Schatz!
Hörſt, Aeffchen, wie es krabbelt?
Wie's rutſcht und ſchiebt und zappelt?

Guſtelchen.

Ach, Maienkäfer!

Mephiſtopheles.

Ja, mein liebes Kind!
Ich haſchte ſie nur ſo geſchwind
Heut Nacht, wie ich vom Blocksberg ſtieg herunter
Im Katzenjammer, doch noch ziemlich munter.
Ich dachte eben an die alte Zeit,
Da einſt der Göthe, aus Verlegenheit,
Wie er ſein Drama weiter führen ſollte,
Mit uns hinauf zum Zauberberge trollte,
Um etlichen von ſeinen Epigrammen,
Wie ſie der Wind geweht zuſammen,
Für die er keine Unterkunft
Gewußt, bei unſrer Hexenzunft
Ein Plätzchen zu beſorgen.
Da hört' ich denn die Käfer gegen Morgen;
Sie ſummten fröhlich ihre Frühlingslieder,
Es ſpukte wohl ſelbſt durch die Käferglieder

Die herrliche Walpurgisnacht —
Blitz, wer hat aufgemacht?
(Fritzchen hat die Schachtel geöffnet, die Käfer fliegen herum.)

Knaben.

Der Fritz! der Fritz!

Mephiſtopheles.
(Gibt ihm eine Ohrfeige.)

Da haſt du was für deinen Wunderfitz!
(Beſchwörend, die Schachtel hinhaltend, die er Fritzchen genommen.)
Der Herr der Käfer, Wanzen, Schwaben,
Der Spinnen, Milben, Motten, Schaben,
Der Schlangen, Kröten, Krokodille,
Vampyre, Molche, Armadille,
Der Herr der Würmer und Lacerten,
Der Herr des Krebsgangs auf der Erden,
Er ſchickt euch das Verhängniß:
Zurück in das Gefängniß!
(Die Käfer fliegen in die Schachtel.)

Mephiſtopheles

(zu Guſtel, der ſich des Deckels bemächtigt hat)

Klapp zu! Klapp zu!
So, jetzt iſt Ruh.
Da nimm's, und wenn der Lehrer iſt im Zug,
Mach auf und laß den Thierchen ihren Flug!
Doch halt, jetzt fällt mir noch ein Stückchen ein,
Ich denke, das ſoll luſtig ſein!
Langt vom Katheder mir den Stecken!

Fritzchen, Karlchen

(ihn holend und bringend)

Was mag er wohl bezwecken?

Mephiſtopheles

(ihn nehmend, ein Meſſerchen ziehend, am Stecken mit Schneiden beſchäftigt)

Wir ringeln ihn.

Knaben.

Was iſt denn das?

Mephiſtopheles.

Sancta Simplicitas!
Wie, ihr, in allen Bubenſtreichen
Zu Lehrers Qual bewandert ſondergleichen,
Ihr wißt vom Steckenringeln nichts? Schaut her!
Ich nehm' ihn, ſchneid' hinein, doch nicht ganz queer,
Auch nicht bis in des Markes Mitte;
Aufſteigend in Spirale mit dem Schnitte,
Ganz fein, daß man ihn ja nicht ſieht,
Richt' ich den Stab ſo her, daß, wenn der Meiſter
Nun doch einmal vom Leder zieht,
Der Herrſcherſtab ihm in der Hand zerbricht,
Die obere Hälft' ihm ſchnellet in's Geſicht.

Fritzchen.

Ach was, er darf ja nicht!

Mephiſtopheles.

Dafür ſorgt ihr, daß ihn des Zornes Geiſter
Noch übernehmen!

Knaben.

Recht, das iſt famos!

(Man hört Schritte.)

Mephiſtopheles.

Er kommt! An euern Platz! Dann friſch drauf los
Mit allen euren Teufelein!
Den Stecken ſchnell hinein!

(Knaben legen den Stecken in das Kathederpult, Alle ordnen ſich ſchnell, Mephiſtopheles verſchwindet.)

* * *

Sechſter Auftritt.

Fauſt (tritt ein).

Es iſt ſo ſchwül und dumpfig hie,
Daß es den Athem mir bedrückt!
Ihr habt wohl, ſel'ge Knaben-Colonie,
Mir wiederum die Luft verdickt?

(Oeffnet ein Fenſter, ſitzt auf den Katheder.)

Wir kommen alſo heut' an den Homunkel;
Nicht leicht iſt's, heute gebt beſonders Acht!
— Was gibts? Was hör' ich da für ein Gemunkel?
(Vom Katheder herabeilend.)
Wer ſcharrt, wer ſchwatzt, wer huſtet, kichert, lacht?

Knaben (durcheinander)

Der Fritzchen, Karlchen, Guſtelchen u. ſ. w. hat's gethan.

(Während dieſer Verwirrung ſchleicht Karlchen auf den Katheder und ſchmiert das Pech auf den Sitz.)

Fauſt.

Die Koboldrotte ſeh' mir Einer an!
Mir reißt am Ende doch noch die Geduld!
Heraus damit! Wer hat die Schuld?
(Er tritt auf eine Knallerbſe, ſie kracht, er rutſcht, fällt; allgemeines Kichern, Lachen.)
Das iſt zu viel! Jetzt greif ich nach der Waffe!
Ha zittre, dunkler Thäter, frecher Laffe!
(Schreitet zum Katheder, ergreift den Stecken, hält aber plötzlich ſtill.)

Wie iſt mir? Welche ſanfte Friedensſtimme,
Die mich ermahnet, abzuſtehen vom Grimme!
Geiſt Gretchens, ja du ſchwebeſt um mich her,
Du fächelſt mich mit deiner Demuth Flügel
Und liſpelſt engliſch: Heinrich, ſei kein Bär,
Bezwinge dich, verzichte auf die Prügel!

(Er legt den Stecken weg.)

Geſang unſichtbarer guter Geiſter.

Glücklich erſtanden!
Selig der Sterbsliche,
Welcher die derbsliche,
Beinah verderbsliche,
Heil doch erwerbsliche,
Knallende, erbsliche,
Erbsliche, knallende,
Rutſchende, fallende
Prüfung beſtanden!

Fauſt.

Jetzt merk',

O Schaar,
Gieb Acht auf's Haar!
Jetzt gehts an's Werk!
Der Gegenſtand iſt ſchwer und dunkel!
Es geht jetzt, wie geſagt, an den Homunkel!

(Ableſend aus einem Manuſcript.)

Der Homunkulus, das von meinem früheren Famulus Wagner auf chemiſchem Wege verfertigte Menſchlein, iſt einerſeits die geiſtloſe Gelehrſamkeit, welche Schätze des Wiſſens zwar ſammelt, aber nicht in lebendigen geiſtigen Beſitz zu verwandeln weiß, andererſeits aber ebenſoſehr das beſonnene, in ſelbſtbewußter Kraft ahnungsvoll nach dem idealen Schönen hingerichtete Streben, die Liebe zum Schönen, die dem Menſchen voranleuchten muß, wenn er das Land der Schönheit ſuchen und finden ſoll; übrigens endlich, da ſeine Phiole am Muſchelwagen der Galatea zerbricht —

Doch nein, der Reſt ſei aufgeſchoben!
Jetzt will ich ſehen, ob ich euch kann loben,

Jetzt wird behört. Nun, Karlchen, ſag' —

(Er will aufſtehen, fühlt, daß er anklebt, reißt ſich los.)

Das Wetter ſchlag' —!
Was hält mich da?
Hier pappt es ja!
Was hält, was ſperrt?
Was reißt, was zerrt?
Ha! das iſt Pech!
O, blutig zahlt der Thäter mir die Zech'!

(Eilt vom Katheder unter die Knaben; man bemerkt, daß ein Theil ſeines Beinkleids etwas mangelhaft geworden.)

Wer hat's gethan? Ihm nahet das Gericht!

Knaben.

Ich nicht — ich nicht — ich nicht — ich nicht —

Fauſt.

Ha, Lügenbrut! Ha, marternde, quälige,
Obwohl bereits ſelige
Lausbubenrotte! Ja, ob auch die Fackel

Der Furien mir jetzt zur Hölle leuchte,
Den Miſſethäter bring ich noch zur Beichte!
Es ſei! Es ſei! Ich ſchreite nun zum Backel!
Geſpannt iſt jeder Nerv zu Schreckensthaten!
Vom Erſten fang' ich an und haue fort
Mit furchtbar'm Hieb von Ort zu Ort,
Bis mir der Schuld'ge wird verrathen!

(Geht entſchloſſen zu dem Katheder, ergreift den Stecken, ſteht plötzlich ſtill.)

Wär's abgethan, ſo wie's gethan iſt, dann wär's gut,
Man thät' es eilig: — wenn der Prügelſchlag
Ausſperren könnt' aus ſeinem Netz die Folgen
Und nur Befried'gung aus der Tiefe zieh'n, —
Daß mit dem Hieb, einmal für immer, Alles
Sich abgeſchloſſen hätte — hier nur hier —
Auf dieſer Schülerbank der Gegenwart.
So ſetzt' ich weg mich über's künft'ge Leben. —

(Die Thür wird leiſe halb geöffnet, Gretchen wird ſichtbar.)

Gretchen (flüſternd).

Enthalte dich auch jetzo von dem Wilden

Und ſuche vielmehr wahrhaft dich zu bilden,
Wenn wilde Bären unter Menſchen laufen,
Da muß der Fühlende entſetzlich ſchnaufen.
Ergieb Dich ganz humanitar'ſchen Zwecken
Und laß im Schubfach den barbar'ſchen Stecken!

(Zieht die Thüre wieder zu, ab.)

Fauſt.

O Engelſtimme, ſei geſegnet mir!
Ja du haſt Recht! Ich habe keinen Stachel
Als einzig Zornwuth, die zum Aufſchwung eilt,
Sich überſchlägt und in die Patſche fällt.

Geſang unſichtbarer guter Geiſter.

Glücklich erſtanden!
Selig der Sterbliche,
Welcher die pappiche,
Sitzledergerbliche,
Hinterwärts färbliche,
Schmierige, tappiche,
Klebrige, ſchnappiche

Hoſen=abklappiche
Prüfung beſtanden!

Fauſt.

Jetzt aber wieder zum Homunkel!
Jetzt ohne weiteres Geflunkel,
Sag, Fritzchen, was iſt alſo der Homunkel?

Fritzchen.

Der Homunkel iſt für's Erſte überhaupt —
Er iſt, — iſt —

Fauſt.

Nun — wie man mehrſtentheils glaubt —
Er iſt — (für ſich) der Tauſend auch! könnt' ich nur ſeh'n
In's Manuſcript, aus etwa zehn
Commentatoren hab' ich's abgeſchrieben —
Er iſt — iſt nämlich — halt, wo ſind wir ſtehn
geblieben?
Er iſt, wenn man's beſieht beim Licht —

Fritzchen.

Erlaubt, mir ſcheint, ihr wißt es ſelber nicht,
Drum laſſet mich in Ruh'!

Fauſt (für ſich)

Du ahnungsvoller Schlingel, du!

(Beſteigt den Katheder, ſieht in das Manuſcript.)

Ja gut, zuerſt folgt noch der Reſt der Definition: der Homunkulus iſt nämlich außerdem, daß er theils die trockene Gelehrſamkeit, theils die Liebe zum ideal Schönen iſt, zugleich eine äußerſt tiefſinnige Anſpielung auf den Vulcanismus. Indem er nämlich am Muſchelwagen der Galatea —

(Maienkäfer ſummen)

Welch' tiefes Summen, welch' ein dumpfer Ton
Stopft mit Gewalt das Wort in meinem Munde?
Verkündigen die Maienkäfer ſchon
Des lauen Frühlings Wonneſtunde?

(Mehr Maienkäfer ſummen)

Was ſucht ihr, mächtig und gelind,

Ihr Brumſeltöne mich im Schulenſtaube?
Klingt dort umher, wo freie Menſchen ſind —

(Noch mehr Maienkäfer ſummen.)

Des Sumſelns hör' ich mehr — Wie! was! mir
ſcheint —, ich glaube —

(Gekicher. Ein Maikäfer ſitzt Fauſt auf die Naſe. Stärkeres Gekicher.)

Das Bubenpack
Zum Schabernak
Ließ frevelnd los das käfrige Gefieder —
Die Ader ſchwillt — die Zornwuth hat mich wieder —

(Er ſtürzt vom Katheder herab unter die Knaben, findet nach längeren Schwierigkeiten bei Guſelchen die Schachtel, reißt ihn am Wamskragen zum Katheder.)

Was iſt die Himmelsfreude mit gebundnen Armen?
Jetzt ſoll der Stab in meiner Hand erwarmen!
Hilf, Teufel, mir die Wuth verkürzen!
Was muß geſcheh'n, mag's gleich geſcheh'n!
Mag dein Geſchick auf mein's zuſammenſtürzen
Und du mit mir zu Grunde gehn!
In Todesmuth will ich zum Stecken greifen,

Der Schläge fünf und zwanzig auf den Sitz dir
häufen,
Zum Globus den geſchwollnen dir erweitern
Und wie du ſelbſt am End' auch ich zerſcheitern!

(Er ergreift den Stecken, ſchwingt ihn, während er mit der Linken Guſtelchen die Hoſen ſpannt; der Stecken zerbricht, das obere Stück fliegt ihm an den Kopf; wieherndes Gelächter der Knaben.)

Fauſt.

Ha! dießmal hat der ſchlimmſte Bubenſtreich
Gerettet mich juſt aus der Hölle Rachen!
Vernunft kehrt wieder; lacht ihr Buben gleich,
Der Teufel, der's euch rieth, wird ſchwerlich lachen.

Mephiſtopheles

(im Hintergrund, nur dem Zuſchauer ſichtbar, hinter dem Ohr kratzend.)

O dießmal war ich ſonder Zweifel
Ein dummer Teufel,
Die Patſche hab' ich ſelbſt mir angerichtet,

Durch Steckens Ringlung meinen Sieg vernichtet;
Ich Eſel, hab’ ich nicht bedacht,
Daß allzuſcharf nur ſchartig macht!
Von Neuem wird mirs klar, ich bin die Kraft,
Die ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft.

Geſang unſichtbarer guter Geiſter.

Selig der Lehrende,
Dichtung-erklärende,
Knaben behörende,
Der die beſchwerende,
Aergerlich ſtörende,
Käferlich brummende,
Schläferlich ſummende,
Lüftedurchirrende,
Naſebeſchwirrende,
Krabbliche,
Fabbliche,
Schwappliche,
Zappliche,

Prüfung zwar nicht ſo ganz,
Wenigſtens nicht mit Glanz,
Immerhin unterdeß
Doch noch in Folge des
Rundſchnittumzingelten,
Steckengeringelten,
Bubengeſchlingelten
Streiches beſtanden.

(Die Knaben weinen gerührt, Gretchen tritt herein: Umarmung. Hinter der Gruppe Mephiſtopheles, immer noch hinter dem Ohr kratzend.)

Zweiter Act.

Erſter Auftritt.

(Zimmer wie im erſten Auftritt des erſten Acts. Fauſt eben niederſitzend am Tiſch, den Gretchen deckt.)

Fauſt.

Das wäre durchgeſchwitzt!
Doch was kommt itzt?
Die Ruhepauſe dauert wohl nicht lange;
Wie iſt mir vor der dritten Prüfung bange!
Die beiden erſten kannten wir, *ſie* iſt noch dunkel,
Hängt noch verſchleiert an der Parzen Kunkel.

Gretchen (eine Flaſche und eine Schüſſel aufſtellend).

Nun ſammle Kraft in unſrer ſtillen Hütte

Zum neuen, ſchweren Schritte;
Erhole Dich, vergiß!
Da — trink und iß!

Fauſt.

Was iſt denn das? Nicht Milch, nicht wilder Honig; —
Iſt es wohl Wein? Ich hoff', er iſt nicht konig —
Und in der Schüßel, wie? Heuſchrecken ſind es nicht.

Gretchen.

Bratwürſte! Sieh das köſtliche Gericht!
Durch ein beſonderes Decret,
Heut Morgen mir in Gnaden abgereicht,
Iſt heute dir verbeſſert die Diät,
Daß nicht die Kraft zum neuen Gang Dir weicht.
Der Trank jedoch iſt reiner Apfelwein.

Fauſt (zugreifend).

Nun, es mag ſein!
Ach wie das ſchmeckt,

Die abgeſtumpften Lebensgeiſter weckt!
Da nimm, halt mit, ſtoß an!

Gretchen.

Glück auf zum Schluß der langen Pilgerbahn!

(Sie eſſen und trinken. Es donnert.)

Eine furchtbare Stimme.

Du, Doctor Heinrich Fauſt!
Es iſt genug geſchmaust!
Vernimm
Die Stimm':
Jetzt reicht das Schickſal dir noch einen Bittern:
Noch einmal ſollſt hinab du zu den Müttern!

(Pauſe.)

Gretchen.

Bleib aufrecht, Fauſt! Wie iſt dir? Schaudert's dich!

Fauſt.

Die Mütter! Mütter! 's klingt ſo wunderlich!

Die Mütter! 's trifft mich immer wie ein Schlag,
Das Schreckenswort, das ich nicht hören mag.

(Neuer, gedämpfterer Donner.)

Stimme (etwas milder).

Zu deiner Hülfe ſoll der Valentin
Hinab mit dir, du Hoſenmacher, zieh'n!

Zweiter Auftritt.

Valentin (tritt ein, den Degen an der Seite, einen großen Prügel in der einen Hand, einen alten Schlüßel in der andern).

Habt ihr's gehört? Ich weiß es ſchon!
Mach dich bereit, du armer Aengſte-Sohn!
Der Mephiſtophel — wie viel lieber
Hätt' ich dem Kerl ſo einen Naſenſtüber
Wie den von damals applicirt,
Als er dich hatte faſt magnetiſirt!
Doch eine Stimme ſagte mir von oben,
Zur dritten deiner Geiſtesproben

Sei's nöthig, — kurz der kalte Wütherich
Er gab mir da den roſt'gen Dieterich
Und ſprach: der führt zu einer Thür,
Die findet ihr
Nach kurzem Niederſteigen im Geſchoß
Der Erde, feſt verriegelt und das Schloß
Verroſtet; ſteckt ihn ein und drückt und dreht,
Mit Aechzen geht
Der Riegel auf, ihr ſeht
Nun einen Sitz —

Fauſt.

Ha! räthſelhafter Myſtagog!
Der wunderbare Dreifuß iſt's,
Ich kenne von dem erſten Gang ihn noch.

Valentin.

Ja geben wird es viel des Miſts,
Ich aber, ſag' ich dir, ich bin kein Gog.
Verbitte mir's. Kurz einen Sitz von Holz und rund,

In ſeiner Mitte gähnt ein Loch
Schwarz wie der Hölle-Mund.
Das führt euch in den tiefſten Grund
Der Unterwelt; ihr ſchlüpft in ſeinen Bauch
Und rutſcht hinab durch einen engen Schlauch:
Ein Weg iſt's und kein Weg,
Ein Steg und auch kein Steg;
Er führt euch grauſend in das Unbetretne,
In's ewig Unerbetne,
Von Sterblichen nur ungern Ausgetretne,
Dann immer tiefer in des Hades Ritzen,
Die ſich erweitern zu den ſtyg'ſchen Pfützen,
Wo ſchauerlich die Mütter ſitzen,
An Lebens Urſtrumpf ſtrickend ſchwitzen, —
Er ſprach ſo etwas, halt, wie hieß es nur —

Fauſt.

Umſchwebt von Bildern aller Creatur,
Urtypen der erzeugenden Natur,
Lebens Phantom, Geſtaltung, Umgeſtaltung,

Des ew'gen Sinnes ew'ge Unterhaltung,
Origo omnium formarum —

Valentin.

Ja, ja! So Lirum Larum.

Fauſt.

Mir krümmt das Herz ſich vor der Schauderqual;
Weißt was? Ich bleib! Ich wag's nicht noch einmal.

Valentin.

(Nimmt eine entſchieden gebietende Attitüde mit dem Schlüßel.)

Jetzt werd' ich gröber als der bayr'ſche Hieſel!
Haſt Du vor Feigheit abermals den Pinieſel?
Willſt oder nicht? Ich ſtoße Dir den Schlüßel
Gleich auf die Schnauze, auf den bleichen Rüßel!

Fauſt.

Es ſei! Ich folge. Gretchen, lebe wohl!
Jetzt geht's hinunter in das grauſe Hohl!

Gretchen.

Zieh kühn hinab in's dunkle Reich der Mütter!
Bald grüß' ich dich als ſieggekrönten Ritter.
Du aber, Valentin, ſei etwas minder grob,
Dann ärndteſt du der Schweſter zärtlich Lob.

Valentin.

Ich bin halt, wie ich bin, ich mein' es nicht ſo böſe.
Soll der da vorwärts geh'n, ſo braucht es eben Stöße.

Dritter Auftritt.

(Aufenthalt der Mütter in einem Raum außerhalb des Raums.

Es ſinkt.

Drei Mütter trinken Caffee und ſind zugleich beſchäftigt, Figuren zuſammenzunähen und auszuſtopfen.)

Mutter A.

Theils ſind wir weſenhaft,
Theils jedoch nicht,

Hexenhaft, beſenhaft,
Wahrheit, Gedicht!
Tief in der Erde Schooß,
Alle im Raum,
Doch zugleich körperlos,
Geiſtiger Schaum,
Außer der Zeit Geſetz,
Dennoch zur Stund' anjetz
Thronen wir plauderbar,
Grauſamlich ſchauderbar,
Trinken Caffee,
  Juchhe!

Mutter B.

Und zugleich flicken wir,
Sitzend im Ring,
Leimen und ſticken hier
Seltſames Ding.
Jegliches Weſens Form,
Das in der Welt,

Findet hier ſeine Norm,
Die ſich verhält
Als ſein ſchematiſches,
Gleichſam thematiſches
Urgebild, Urgeſtalt,
Zeugende Grundgewalt.
Trinket Caffee!
Juchhe!

Mutter C.

Frageſt du, was und wie
Dieſes denn ſei,
Halte dich nur an die
Philoſophei!
Nimm deinen Plato her:
Reineſten Wein
In der Ideenlehr'
Schenkt er dir ein,
In der beſchaulichen,
Myſtiſchen, blaulichen,

Aeußerſt erbaulichen,
Gruſelich graulichen.
Trinket Caffee!
Juchhe!

Mutter A.

Andre behaupten nun
Sinniglich grübelich,
Dieſes geheime Thun
Interpretire ſich
Richtiger, klarer aus
Dem Diodor,
Denn dieſes alte Haus
— Bringen ſie vor —
Melde beziehlichen,
Schwer zu erklärenden,
Mütter verehrenden
Cult auf Sizilichen.
Trinket Caffee!
Juchhe!

Alle drei Mütter (ſich anfaſſend, tanzend).

Uns iſt die Conjectur
Uebrigens wurſt,
Löſcht der Caffee uns nur
Unſeren Durſt!
Göthe dort oben lacht
Des labor improbus,
Wenn euch der Zahn erkracht
Ueber der harten Nuß!
Drehet und windet euch,
Zanket euch, ſchindet euch,
Schreibet und ſchnörkelet,
Firgelet, nörgelet —
Hoch der Caffee!
Juchhe!

(Ausgelaſſener hölliſcher Fandango. Schauderhaftes Gelächter. Es klopft an der Thür.)

Mutter A.

Wer iſt der Unberufne, der an dieſes Thor,

Um welches rings ein ſchauerlich Geheimniß weht,
Mit ungeweihter, frevler Hand zu rühren wagt?

Mephiſtopheles (außen).

O ho, ihr Mütterchen, o he!
Stellt euch nicht ſo!
Nur ſchnell geöffnet ohne viel Geflunker!

Die drei Mütter.

Herr Je, Herr Je, der Herr iſt da, der Junker!
(Oeffnen eilig.)

Vierter Auftritt.

Mephiſtopheles (eintretend).

Guten Abend! Guten Abend!

Die drei Müller (ihn umtanzend).

O wie herrlich! O wie labend!
Grüßet ihn mit Jubelruf,

Ihn, den Meiſter,
Der die Geiſter
Mächtig aus dem Nichts erſchuf!

Mephiſtopheles.

Ich ſeh', es gibt Caffee, ihr lieben Schätzchen,
Ihr gönnt mir wohl ein Schälchen und ein Plätzchen?

Die drei Mütter
(durcheinander, einen Stuhl ſetzend, einladend, Caffee einſchenkend).

Da ſitzt, da trinkt und laßt's euch ſchmecken!

Mephiſtopheles (ein Cigarren-Etuis ziehend).

Iſt es erlaubt wohl, eine anzuſtecken?

Mutter A.

Wir können's wohl vertragen, riechen's gern.

Mephiſtopheles.

Zündhölzchen ſind nicht fern;
Ich führe ſie zum Glück

Aus eigener Fabrik.

(Reibt, ſteckt an, nimmt einen Schluck Caffee. Für ſich —:)

Puh! Puh! Die gelben Rüben ſchmecken raus,
Man kann dazu das Rauchen
Vom hölliſchen Havannah-Wenzislaus
Wahrhaftig brauchen.

(Es ſtinkt ſtärker.)

Mutter A.

Nun ſaget an, was gibt's denn Neu's jetzunder?

Mephiſtopheles (behaglich im Stuhle ſich dehnend).

Nun ja, der Fauſt kommt wieder runter.

Mutter A.

Was ſagt Ihr? Der, um deſſentwillen wir —

Mephiſtopheles.

Um deſſentwillen ihr von mir,
Da es bedurfte ſchnellen, neuen Raths,

Seid aus dem Chaos, aus des Urſalats
Nicht angemachtem Theil herausgezwickt,
Herausgeklaubt, geſchuſtert und geflickt.
Ihr wißt, ihr holden Grazien, wie mein Zauberſtab
Euch ſeiner Zeit das Leben gab
Und euch ſodann von meiner Schöpferkraft,
Die Scheingeburten, Schatten, Schemen ſchafft,
Ein Theil vererbte, um den närriſchen Jungen,
Den Zögling Fauſt, nachdem mir's nicht gelungen,
Ihn in der Wolluſt Schlamme zu verſumpfen,
Nunmehr in dem Abſurden zu verdumpfen.
Es galt, den regen Geiſt in ihm zu tödten;
Im höchſt Langweiligen, im blöden
Reſpect vor faden Zopf-Allegorien,
Wollt' ich ihn ganz in's Schaale niederzieh'n,
Ich wollt' im gründlich Oeden
Ihn ganz verſimpeln. Ach, da kam die Scheere
Des Schickſalſchluſſes arg mir in die Queere!
Die Luſt der Politik, die herbe, friſche,
Nahm ihn am Wiſche,

Rieß ihn empor aus unſern Netzen;
Er eilte, ſich ein großes Ziel zu ſetzen,
Das ſogenannte Volkswohl! Dummes Wort!
Doch ſchlimm für mich! Er ſchlüpft mir eben fort!
Zwar noch einmal ſucht' ich ihn dran zu kriegen;
Ich war der Dämon,
Der an Philemon
Und Baucis hieß Gewaltthat ihn verfügen.
Allein es half mich nichts, dieweil das alte Paar
Vom längſt erfindungsloſen
Poeten in der Noth aus den Metamorphoſen
Ovidii gepumpet war.
Schlägt man nur Plagiate todt,
Auf ſolche That nicht Strafe droht.
Dann aber, dann kam ein Moment,
Darob mich heut noch wilder Aerger brennt.
Mein Doctor Fauſtus rennt
Sich feſt in Zukunft-Freiheits-Schwärmerei'n,
Dem Stundenzeiger ruft er zu: „Halt ein!
Im Vorgefühl von ſolchem hohen Glück

Genieß ich jetzt den höchſten Augenblick.“
Da fällt er ex abrupto nur ſo um
Maustodt, und ich, ich war nicht dumm —
Ach nein — ich war's — war's nachher — ſchweig, o Junge —
Ich armer, unerfahrner Junge! —
Da haben Liſterfinderlich
Die Engelknaben hinterlich
Mich angeführt —
Ach ja, ich habe ſchändlich mich blamirt!

Mutter A.

O Armer! ſeht, er ſchämt ſich! Purpurröthe
Kämpft mit dem Schwefelgelb; ein rein Orange
Entſteht aus der chromatiſchen Melange,
Und daran reiht ſich, — ſchau, wie iſt das nett! —
Ergänzungsfarbe Blau und Violett!
O ſieh dieß Schauſpiel an, verklärter Göthe!
Wir möchten gern das Farbenphänomen
Im zweiten Theil des Fauſt verwendet ſeh'n;

Es ſtehet dort ſo viel von Mineralogie,
Der Farbenlehre nur gedenkeſt du faſt nie!

Mephiſtopheles (geſammelt)

Jedoch ich habe nachher mich gewehrt!
Mit würd'gem Nachdruck macht' ich geltend,
Zu leicht ſei ihm die Seligkeit beſcheert;
Wie? rief ich edel zürnend, ſittlich ſcheltend,
Der Menſch hat ja im Grunde nichts gethan,
Und dafür langt er nun im Himmel an?
Und ſo erreicht' ich, daß dort oben
Verhänget wurden noch drei ſtrenge Proben,
Davon er zwei nun leidlich hat beſtanden;
Die dritte macht ihn hoffentlich zu Schanden:
Herunter ſoll er in die Geiſterhöhle;
Beſtürmt mit Schauern ſeine Seele,
Ihm ſoll der Schreck das dünne Blut entfärben,
Den Tod der Feigheit ſoll er ſchmählich ſterben!
Kurzum, ſo wahr ich bin der Mephiſtophel:
Er muß mir doch noch unter den Pantoffel.

Die drei Mütter (durcheinander)

Was aber thun wir? Satan! Edler Vetter!
Gib Rath, ſag' an, ſprich, hilf, potz Donnerwetter!
Zwar haben wir noch da
Im Magazin die Helena,
Auch den Herrn Sohn
Euphorion,
Dazu den ganzen tragiſchen Mädel-Chor,
Allein der alte Kram hält nicht mehr vor,
Er hat's verſchmeckt,
Hat halb entdeckt,
Was hinter dieſen Lappen ſteckt.

Mephiſtopheles.

Gebt her, bringt Leinwand, Pappe, Werg und Haar
Und andres Zubehör von Lumpenwaar,
Wir machen jetzo einen ſtrohlichen,
Im höchſten Grad bedrohlichen
Popanz, Knecht Ruprecht, ſündlichen Wauwau.

(Die drei Mütter bringen das Verlangte herbei, Mephiſtopheles fängt an zu arbeiten.)

Die drei Mütter.

Was gibt's? Ei, ei, ſchau, ſchau!

Mephiſtopheles

(flüſtert während der Arbeit unverſtändliche Worte. Spannende ſtille Thätigkeit unter Beihülfe der Mütter; er zieht dann eine Büchſe aus der Taſche und gießt etwas aus ihr in das Füllſel der Figur).

Den Klebeſtoff, den zähen Teufelsleim
Aus hölliſchem Drachenfett gekochten Seim
Gieß' ich nunmehr aus dieſer Büchſe
Zu feſterm Halt ins Lumpenwerk hinein.
(Gießt ein.)

Mutter A.

So, ſo, nun wird's ſolide ſein.

Mephiſtopheles.

Jetzt dort vom Unſchlitthafen etwas Wichſe!
(wird ihm gereicht)
Daß ich den Schnauzbart kräuſ'le fein,

Denn ausgedreht in zwei ſublime Spitzen
Muß er gleich einem Rattenſchwanze ſitzen.

(Es geſchieht. Man hört Schritte.)

Schnell, ſchnell mit ihm hinein in's Magazin!
Dort bei dem Puppenkram verberget ihn!

Valentin (außen)

Wir ſind zur Stelle! Jetzt beginnt der Tanz!

Fauſt (außen)

O Valentin, wie fühl' ich Haut der Gans!

(Derbes Klopfen.)

Mutter A.

Wer iſt der Unberufne, der an dieſes Thor,
Um welches rings ein ſchauerlich Geheimniß weht,
Mit ungeweihter, frevler Hand zu rühren wagt?

Valentin (außen)

Macht auf, ihr alten Schachteln,
Sonſt gibt es Dachteln!

Mutter A.

Wagt es, euch einzudrängen in dieß Heiligthum,
So werfen Schauer, tödtliche, zu Boden euch,
Dem Jüngling gleich zu Sais, der den Schleier zog —

Fauſt (außen)

Ach Valentin, wir wollen höflich bitten,
Wir richten's eher mit beſcheidnen Sitten!

Valentin (außen)

Man wird wohl noch lang betteln!
Macht auf, ihr Betteln!

Die drei Mütter.

Uhu! Schuhu! Uhu! Schuhu!

Mephiſtopheles.

Der wird euch nicht lang Complimente machen!
Ich, meiner Order folgend, gehe jetzt;

Verbergt euch erſt; es ſind nun eure Sachen,
Daß klüglich ihr das Ein' auf's Andre ſetzt;
Den Mädelchor ſperrt ein, denn ſtatt zu ſchaden,
Macht er nur Spaß den beiden Kameraden.

(Gewaltige Schläge an die Thüre; die Mütter eilen in das Seitengemach, die Thüre ſtürzt ein.)

Fünfter Auftritt.

(Fauſt und Valentin mit Degen und Prügel treten ein; Mephiſtopheles hat ſich knapp an den Thürpfoſten geſtellt und ſchlüpft unbemerkt hinter ihnen hinaus.)

Valentin (umſchauend)

Leer iſt das Neſt!
Hier von Geſchirr ein Reſt:
Ach ſeht, hier wohnen alte Caffee-Vaſen!

Fauſt.

Vielmehr es ſcheinen mir etrusk'ſche Vaſen!
Und ſieh, ein brauner Saft darin:

Da ſteckt gewiß geheimnißvoller Sinn!
Iſt's wohl von dem, den ich in jener Nacht der Schrecken
Nicht ausgetrunken?

Valentin.

Da liegen auch noch Wecken
Zum Tunken.

(Die Seitenthüre geht auf, Helena erſcheint.)

Helena.

Erkennſt du mich, o ritterlicher Fauſt, nicht mehr,
Mich Helena, mit der du einſt im Liebesbund
Ineinsgeſchlungen ſelig die Vereinigung
Von zweien Kunſtprinzipien geſtellet dar?
Du warſt der Inhalt, das romantiſche Prinzip,
Ich aber das antike, war die ſchöne Form.
Nachdem ſodann das ſüß prinzipielle Band
Die Frucht getragen der modernen Poeſie
In ihrer erſten trunknen Ueberſprudelung,
Da freilich mußt' ich laſſen dich in tiefem Harm —

Fauſt.

Ach, theure Puppe!
Ich denke, ausgegeſſen iſt die Suppe!
Mir ſcheinet jetzo dieſes Bundes Feier,
Geſteh' ich's nur, langweilig ungeheuer.

Helena.

Treuloſer, hörſt du nicht der Liebe Stimme mehr,
Vielleicht ein Anblick rühret doch das Vaterherz —

(Oeffnet die Seitenthüre; Euphorion kommt mit großen Sprüngen hereingehüpft.)

Euphorion.

Tralala, Tralala!
Ei, da iſt ja der Papa!
Tralirum, larum lei!
Das iſt moderne Poeſei!
Juchhei!

(Helena und Euphorion hängen ſich mit Umarmen und Zerren an Fauſt.)

Fauſt.

Wie mich der Knirps umwuſelt!
Mir ſchwindelt, mir gruſelt,
Schon fühl' ich mich beduſelt!

Valentin.

Sie zieh'n ihn gar noch in den Venusberg,
Zeit iſt's, zu gehn an's Unterſuchungswerk.
Am Weibsbild hier vernehm' ich ſeltſam Knarren,
Papiernes Kniſtern, Raſſeln, Schnarren.

(Er ſtellt ſeinen Prügel an die Wand, faßt Helena mit beiden Händen am Schopf, ſie zerbricht von oben herab in zwei auseinanderfallende Stücke.)

Helena (im Zerbrechen mit ſchwindender Stimme)

Ein altes Wort bewährt ſich leider auch an mir:
Daß Draht und Kleiſter dauerhaft ſich nie vereint;
Zerriſſen iſt der Fädchen und der Rädchen Band,
Bindfaden bricht, Papier zerfällt in Fetzen ganz.
Bejammernd Solches ſag' ich ſchmerzlich Lebewohl

Und falle dir noch einmal weinend an die Bruſt,
Doch ſterbend laß' ich meine Crinoline dir!

(Die zwei Stücke umarmen Fauſt, fallen dann auseinander und in das unverſehrte Geſtell der Crinoline hinein, welches noch ſchwingende Bewegungen macht.)

Valentin.

Hop, hop! Haha! Da liegt der Spatz!
Nun ſieh doch her, mein Schatz:
Was tauſend! Trödelwerk von lauter Drähtchen,
Von Kurbeln, Stangen, Bügeln, Rädchen,
Verkritzeltes Papier, dazwiſchen Werg, mit Nähtchen
Der Ueberzug geflickt, mit tauſend Fädchen!
Ganz blieb nur dieß verrückte Reifgeſtelle;
Da ſieht man's recht: Plusmacherei der Hölle!

Fauſt (ſieht ſtark übergebückt von oben in das Geſtell hinein)

O dieſer Wendung Tiefſinn iſt enorm!
Es bleibet vom Antiken nur die Form!

(er fällt hinein und wirbelt, mit halbem Leib wieder heraus ſchauend, ſammt dem Geſtell im Kreiſe)

Valentin (ungeheuer lachend)

O luſt'ger Mummenſchanz!

(ihn ſtärker wirbelnd)

Komm, Docterchen, Hey! Hey! Tanz'! Tanz'!

Euphorion (zerrt ihn am Rock)

Entheil'ge nicht,
Verwegner Wicht,
Mit plumpem Scherz ſymboliſches Geſicht,
Urtiefes Bild, bedeutſamſtes Gedicht!

Valentin.

Halt Lausbub, ungezogner Naſeweiß,
Verwöhnte Kröte du, am Hoſenpreiß
Erfaß ich dich —

Fauſt (aus dem Gefecht zuſchauend)

Ja gieb zu ſeinem Heil
Ihm eine Tracht auf den bewußten Theil
Der menſchlichen Perſönlichkeit.

Der ſtets, wie er ſich wölbet rund und breit,
Am meiſten ein Objekt iſt der Erziehung,
Ein Ziel der pädagogiſchen Bemühung!

Valentin.

Du meineſt wohl den A . . .?

Fauſt.

Natürlich! Sprich doch nicht ſo bariſch!

Valentin.

Nun gut! Wir ſind ja einig in der Sache!
Komm, kleiner Drache!
(Er ſchlägt den vergeblich Sträubenden und Schreienden mit der flachen Hand.)
Hei! Wie das patſcht
Und klatſcht!

Fauſt.

Der Menſch iſt ſchrecklich draſtiſch!

Valentin.

Was Donnerwetter! Wie elaſtiſch
Fühlt ſich die ſtraffgeſpannte Wölbung an!
Mir ſcheint, von Kautſchuk iſt der kleine Mann!
Ich dacht' es doch, das tolle Hüpfen, Springen,
Es ging nicht zu mit rechten Dingen.
Komm, Fant, laß mich verſuchen!
(Er ſitzt ihm auf den Kopf, Euphorion ſchrumpft zuſammen.)
Ganz richtig, jetzo ſchrumpft er ein zum Kuchen!
Und laß' ich wieder etwas Luft —
(Die Figur quillt auf und drückt Valentin bei Seite.)
Ha! Ha! So ſchmeißt mich um der Schuft!
Sieh her nur, Fauſt, betracht' ihn näher jetzt,
Ein kleines Rätſchchen iſt ihm eingeſetzt
Als Stimm-Organ;
Komm, laß uns dran!

(Er nimmt den Prügel, ſchlägt auf die Figur, Fauſt ſteigt aus dem Korbe, ſchlägt mit der Hand, ſie ſetzen unter großem Gelächter und Abſingung des Wechſelgeſangs: Gummi arabicum — Gummi elasticum das Spiel fort, während die Figur, ſpringend und fallend kreiſcht und quickt:

Aber Herr-Jeremie — ſo laßt mich doch — ich bin ja die moderne Poeſie — die tolle Sturm- und Trangperiode — ich bin ja zugleich auch der Byron — I am Lord Byron, the great poet — pray you — let me quiet — Goddam!

Valentin.

Blitz! Was für Töne gurgeln an mein Ohr!
Die bringt der Menſch bei mir zu Land
Nicht mit dem Mund hervor.

Fauſt.

Das iſt ja engliſch, Ignorant!

(Sie treiben ihr Spiel fort. Euphorion zuckt weiter:

Aber ſo laßt mich doch — ich will ja brav ſein, — übrigens ſchwärme ich ja als Byron außerdem auch für Nationalitäten —

Ae! Ae! Ae!

(Während Fauſt und Valentin ſich mit der Kautſchukfigur immer luſtiger im Zimmer herumtreiben, iſt unbemerkt die zuletzt verfertigte Geſtalt eingetreten, gibt dem Valentin von hinten eine ungeheure Ohrfeige, daß er ſeitwärts taumelt und in die Kniee ſinkt.)

Sechſter Auftritt.

Geſtalt.

Nun iſt er zahm, der Lümmel!

Euphorion (noch ſpringend)

Ae! Ae! Ae! Ae!

Geſtalt (zu Fauſt, dem ſie die Wange ſtreichelt.)

Du liebe mich, l'empire c'est la paix.

Valentin (noch unfähig, ſich aufzurichten.)

Das war ein Fall, als wie vom Himmel!
Fauſt, hilf mir, ſteh mir bei!
Den Kerl bezwingen wir zu zwei,
Getrennt erliegen wir dem ſtarken Feind!

Geſtalt

(den Fauſt mit der einen Hand ſtreichelnd wie vorher, die andere unvermerkt ſeiner Taſche nähernd.)

Halt du mit mir! der Menſch war nie dein Freund!
Gar Angenehmes thu' ich jetzt dir kund:

Für Zoll und Handel vortheilhaſten Bund,
Und wenn du jetzo bald im Himmelreich
Gekrönet wirſt
Als Geiſterfürſt
Von Gottes Gnaden,
Wenn du ergreifſt vom Göttertiſch das Scepter
Als nun erhöhter früherer Präcepter,
So ſchick' ich dir zur höhern Ehre gleich
Als Krönungsboten einen Pracht-Soldaten;
Er wird zu einem Himmelsſchmauß dich laden,
Da ſollen glänzen Millionen Lichter,
Feenhaſter, als es je beſchrieb ein Dichter,
Man wird im Himmel — ſo flott wird er ragen —
Nach ſeinem Schnitte ſogar Hoſen tragen,
Und wenn der Lümmel dort bedräuet dich,
Ich helfe dir, verlaß dich ganz auf mich!

(hat dem Fauſt inzwiſchen ſeine Verſe geſtohlen.)

Fauſt (geſchmeichelt, tänzelnd ſingt.)

Das klinget ſo herrlich, das klinget ſo ſchön.
Nie hat man ſo etwas gehört, noch geſeh'n!

Valentin (noch matt)

Fauſt, glaub ihm nicht, dem Hund!
Nur Lügen ſpricht ſein Mund!
Nimm du den Prügel da,
(er reicht ihm denſelben mühſam)
den Sabel
Behalt' ich ſelbſt, ſo ſind wir wohl capabel —

Fauſt.

Den Prügel halt' ich, aber ſchlage nicht,
Auf's Handeln nie, auf's Rüſten nur erpicht.
Mein Standpunkt iſt, mir ſolche Macht erſchaffen,
Um zu bezwingen eine Welt in Waffen,
Dann, ſo gepanzert, in Geduld mich ducken,
Daß ſelbſt ein Zwerg mir darf in's Antlitz ſpucken.
Die freie Hand behalt ich ſtets mir vor,
Wer ſich entſchließet, kommt in's Pech, der Thor;
Stets war der Mann ich der Intelligenz.

Valentin.

O Impotenz!
O ewig Wollen und nicht Können!

Fauſt.

Gerechte werden ſtets mich nennen
Den Denker!

Valentin.

O feiges, ſchwächliches Geſtänker!
Doch halt' — ich habe daran nicht gedacht:
Im zweiten Theile ſchlugſt du eine Schlacht.

Fauſt (lachend)

Ach, das war ja nur ſo gethan!
Die fictionären Brand- und Waſſergüſſe,
Sie waren, ſah' man's etwas näher an,
Depeſchen, Noten, Acten, Tintenflüße.
Der Feind auch war nur aus Papier gemacht,

Sonſt hätt' er meiner Künſte ja gelacht.
Kurzum ich bleibe ſteh'n, mein guter Sohn,
Bei der bewaffneten Mediation.

Valentin.

Ich bitte dich, belehret die Vernunft dich nicht,
Sieh doch dem Kobold näher in's Geſicht!
Ich ſah einmal in meinem Vaterlande,
In einem Thal voll heilſam warmer Quellen,
Allwo, mit unſrem Abſchaum in dem Bund,
Zu unſrer Schmach und ew'gen Affenſchande
Ein Spielbankpächter ſitzt, ein welſcher Hund,
So eine Art zuchthäuslicher Geſellen.
Ich drückte mich — zuſeh'n wollt' ich einmal —
Durch die pariſer Huren in den Saal;
Mir eckelte, gar manche deutſche Frauen
Vermengt mit dieſem Lauspack hier zu ſchauen.
Indeß den Mann der ſchnöde Kitzel jückte,
Zu ſeh'n, was an dem Schandtiſch wohl ihm glückte:
Da ſah ich Kerle, die mit ſeinen Krücken

Das Blutgeld ſo zuſammenſchäufelten,
Mit matten, überwachten Blicken
Es ſonderten, vertheilten, häufelten:
Sieh, Fauſt, ganz ſo verſchnurrt, verkohlt und ſtumpf,
So ausgeſogen, ſo ein ſtiller Sumpf
Iſt dieſes Kerls verwittert Angeſicht,
So ausgebrannt ſtiehlt ſich ein müdes Licht
Aus ſeinen eingezwickten Lidern!

Fauſt.

Die groupiers meint er; ſeht den Guten, Biedern,
Er kennt ſogar den Namen nicht!

Geſtalt.

So laß den plumpen, rohen Strolch doch ganz,
Tritt mit mir an vereinten Ländlertanz!

Fauſt.

Es iſt auch wahr, der Menſch war immer grob.

Geſtalt.

Dir aber ſpend' ich edler Bildung Lob.

Fauſt.

Du, weil du dicker, willſt der Erſte ſein.

Valentin.

Du auch, und biſt ſo ſchmächtig nur und klein.

Fauſt.

Du riechſt zu ſehr nach dumpfem Mittelalter.

Valentin.

Wohlweiſer Schulfuchs, den verlach' ich halter.

Fauſt.

Halb wild biſt du, ein Türke, ein Barbar.

Valentin.

Und du ein Schneider, aller Raçe baar.

Fauſt.

Du biſt nicht in den Himmel eingeladen

Mit deinen fremd ausländ'ſchen Kameraden,
Landsknechtiſchen Panduren und Kroaten.

Valentin.

Die ſind zu mehr gut, als zu Wachparaden.

Fauſt.

Das Schwert haſt du mir auf die Bruſt geſetzt.

Valentin.

Und du mir dann den tück'ſchen Stoß verſetzt.

Fauſt.

Soll ich denn ſchlagen, ſchlag' ich lieber dich!

Valentin.

Windbeutel, komm, verſuch's und zwinge mich!

(Sie gehen auſeinander los. In dieſem Augenblick verſetzt die Geſtalt dem Fauſt eine ungemeine Ohrfeige, daß er auf die Naſe fällt.)

Fauſt.

Ach, ach, mein Arm, — mein Bein, — mein Kopf!

Valentin.

Da haſt du's nun! Da iſt der Trumpf!
Du weiſer Mann, wo iſt nun dein Triumph?
Und doch — und doch — jetzt dauert mich der Tropf.

(Valentin, der inzwiſchen nach und nach wieder zu Kräften gekommen, ſtößt die Geſtalt, die ſich über den gefallenen Fauſt hermachen will, bei Seite und hilft ihm auf die Beine.)

Komm, komm! Wir waren beide Sünder,
Du, armer Fauſt, und ich nicht minder!
Wie ſteht's?

Fauſt.

Ich fühle wieder Kraft!

Valentin.

Jetzt ſchnell zuſammen dich gerafft!
Du mit dem Prügel, ich mit meinem Degen,

So laß uns kämpfen mit vereinten Schlägen!

(Fauſt ermannt ſich gewaltſam, ſie dringen eng geſchloſſen auf die Geſtalt ein.)

Geſtalt

(ſucht ſie durch dämoniſche Seitenſprünge, Zupfen, Locken, Zwicken und Zerren zu trennen.)

L'un après l'autre!

Valentin.

Selbſt! Selbſt! Du ſelber biſt der Lotter!
Jetzt hilft kein Recken mehr und wälſch Geſtotter!
Fauſt, halte feſt, nur unverdroſſen!
Die engſte Fühlung! Mann an Mann geſchloſſen!
Schlag zu! Schlag zu! Verwinde deine Schmerzen!
Du haueſt nach dem Kopf, ich ſtoße nach dem Herzen!

(Nach kurzem Kampf ſitzt der Hieb und der Stoß.)

Geſtalt.

Hélas! je suis perdu!

(zerfällt in Fetzen, die Gänz, die Mephiſtopheles eingegeſſen, fliegen umher;
Es ſtinkt auf's Stärkſte.)

Valentin.

Pfui Teufel! Schau hierher, in lauter Brüh'
Löſt er ſich auf, die ſtinkt, ſo ſtank's noch nie!

Fauſt.

Nach Pech und Schwefel, cremor tartari!
Es wirft mich faſt.

Valentin.

Ganz wie verſtunkne Eier!
Komm her, wir zünden's an, es weicht der Stank
im Feuer.
(während er Feuer macht)
Beim Blitz, mein Fauſt, du haſt dich brav gehalten
Im ſchweren Kampf!

Fauſt (ihn betrachtend)

Sah ich dich walten

Mit deinem Degen gleich der Todes-Sichel,
Mir war es faſt, ich ſäh den deutſchen Michel.

(Wie der Galert angezündet iſt, verzehrt das Feuer ſchnell die Ueberbleibſel der Geſtalt, auch Euphorion, der am Boden liegen geblieben, und frißt dann drohend um ſich.)

Fauſt.

Das Feuer frißt umher, brennt lichterloh!

Valentin.

Bald brennen wir! He! Feuerjoh!

(Die Seitenthür ſpringt auf, heraus ſtürzen)

Die Mütter.

Hu! Hu! Wittohu! Schuhu! Hu! Hu!
Jetzt faſſet, Miſſethäter, euch der Rache Strahl!
Wir tunken euch noch tiefer in die Gluthen ein,
Wir ſelber unverbrennbar, ewig, wie Asbeſt!

Fauſt.

O dieſe fürcht ich! Grauſes Rache-Feſt!

Valentin.

Die thun uns nichts, ich fürchte nur die Flammen!
Die alten Luder hauen wir zuſammen.
Du haſt mit mir den Höllenmolch erſchlagen,
Du wirſt vor dieſen Betteln doch nicht zagen!
Noch einmal angeſchloſſen! Ziele wacker!
Wir haun in Fetzen die verfluchten Racker!

(Schlägt mit dem Degen, Fauſt, der ſich ermuthigt, mit dem Prügel ein, die Mütter löſen ſich in Tinte auf, die Tinte löſcht das Feuer.)

Valentin (ſtark lachend)

Haha! da ſiehſt du nun die Lügenfinte!
Sie ſeien ewig? Siehe, ſie ſind Tinte!

Fauſt.

Wir aber *aus* der Tinte!
Es ziſcht
Der Giſcht
Das Feuer liſcht.

Man hat ſchon länger einen Lärm von zankenden weiblichen Stimmen im Seitengemach vernommen, plötzlich geht die Thüre auf und ſtrömt heraus der Jungfrauen-Chor der Helena, beſtehend aus gefangenen Trojanerinnen. Es ſind deren 23, darunter mehrere Backfiſche.)

Siebenter Auftritt.

Erſte Chorführerin.

Männer, erſchrecket nicht, wir ſind die Bilder
Eines zerriſſenen, kläglichen Reiches;
Haben uns häßlich unter uns ſelber
Ueber den Vortanz unſeres Reigens
Lang gezankt.

Zweite.

Seit ihr den Hader unter euch zweien
Friedlich geendet und durch der Eintracht
Kräftige Bande euern Bedränger
Muthig beſieget, ziehet uns Liebe
Hin zu euch.

Dritte.

Kräftige Arme ſollen uns lenken,
Wollen uns ſchlingen, wollen uns ſchwingen,
Liebend uns neigen, reizend uns beugen,
Wollen uns fügen, wollen uns ſchmiegen
Ganz an euch.

Vierte.

Gebet der Einen, gebet der Andern
Jeder an Jede, ohne zu wählen,
Ohne des Neides widriges Eifern
Nun in des Reigens lieblichem Wirbel
Froh die Hand.

Valentin.

Blitz! Sind das nette Mädel, runde, fixe!
Was machen ſie für allerliebſte Knixe!
Was meinſt du, Fauſt, das ſind nicht Höllengeiſter?
Ein Tänzchen nach ſo ſchweren Thaten,
Das kann nichts ſchaden!

Fauſt.

Ich ſelber fühle mich bei dieſen dreiſter;
Ein Walzerchen möcht' ich wohl wagen —
Doch was wird Gretchen ſagen?

Valentin.

Ach, darum mußt du dich nicht grämen!
Die Schweſter wird's nicht übel nehmen!
Dein Fürſprech bin bei ihr ich, alter Junge;
Nun greife zu, verſuche Bein und Lunge.

(Es ertönt eine fröhliche Tanzmuſik nach der Melodie: „Schwäbiſche, bairiſche, ſächſiſche Mädel, Juchhe.“ Es wird gewalzt. Während des Tanzes:)

Geſang unſichtbarer guter Geiſter.

Glücklich erſtanden!
Selig derjenige,
Welcher wie Wenige
Hat die Helenige,
Kunſtvoll natürliche,

Wächſern figürliche,
Dann die Euphoriſche,
Springend emporiſche,
Naſeweiß knabiſche,
Gummi arabiſche,
Dann die mephitiſche,
Furchtbarlich kritiſche,
Vielleicht politiſche,
Schließlich die mutternde,
Nerven erſchutternde
Herz faſt verbutternde
Prüfung beſtanden!
Dir auch, o anderer
Unterweltswanderer,
Derblicher
Sterblicher,
Der du entrißeſt ſchon
Früher den Sorgenſohn
Voll Reſolution
Aus jener brätlichen

Duftend ſalätlichen
Sinnebeſchleichenden,
Naſebeſtreichenden
Prüfung und treuelich,
Nimmermehr ſcheuelich
Jetzo ihn ſchützeteſt
Und mit ihm ſchwitzeteſt
Feind niederblitzeteſt
Sagen wir Amen
Nach dem Examen!

(Während fröhlich abgewalzt wird, fällt der Vorhang.)

Dritter Act.

Erſter Auftritt.

(Zimmer wie im erſten Act, aber in eine Schenkſtube verwandelt.)

Gretchen (mit den Anordnungen zu einem Trinkgelage beſchäftigt).

Sie ſind gerettet! Sieger! Sind zurück!
Nun folget noch ein letztes, ſchweres Stück.
Ein Sonderbares ſtehe noch bevor,
So klang ein hohes Wort zu unſrem Ohr;
Als Prüfung ſei es kaum zu definiren,
Es gelte mehr nur, letzlich zu viltriren,
Den Reſt der Sterblichkeit ganz zu purgiren.
Zurüſten ſoll ich myſtiſches Bankett.

Fauſt (eintretend).

Schau! Schau! Da wird's ja nett!

Zweiter Auftritt.

(**Pater Ecstaticus, Pater Seraphicus, Pater Profundus** treten ein, mit Studenten-Mützen, an ihrer Spitze **Doctor Marianus**, einen Schläger in der Hand.)

D. Marianus.

Sei benedeiet Fauſt! Die Stunde lobe!
Jetzt gilt es nur noch eine Fuchſenprobe.

Fauſt.

Ich faſt von Eurer Glorie Betäubter
Grüß euch voll Ehrfurcht, ihr bemooſten Häupter!

D. Marianus.

Heut wirſt du ledig letzten Erdenkäſes,

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

Zeig' ich dir an als dieſes Suffes Präſes;
Geſelle kecklich dich zu unſrem Reih'n.
Die Gläſer her! Komm, Gretchen, ſchenk' uns ein!
Einſt Sünderin und Zöllnerin,
Nun dien' als flinke Kellnerin!

(Es geſchieht. Pauſe.)

P. Ecstaticus.

Jetzt mag es losgeh'n! Faleri Juchhei!
Heut bin ich außer mir und trink' und ſchrei'!

P. Profundus.

Heut ſoll es gelten, tief in's Glas zu ſeh'n!

P. Seraphicus.

Da nichts hier wörtlich gilt, ſo mag's geſcheh'n;
Nicht äußerliche, photographiſche
Naturwahrheit bemerke man hierin,
Vielmehr entſcheidet der ſeraphiſche
Höhere Sinn.

P. Ecstaticus.

Um nun bei'm alten, guten Brauch zu bleiben:
Dem Fuchſen laßt uns einen Salamander reiben!

Fauſt.

Iſt's jener, der einſt glühen ſollte?

D. Marianus.

Das Füchslein denkt an alte Zeit, das holde.
Zu Ehren ihm nach überſtand'nen Proben
Nunmehr die Gläſer feierlich erhoben!
Exercitium Salamandris fiat!
Eins! Zwei! Drei!
Eins! Zwei! Drei!

Fauſt.

Geriebner Zahlentiefſinn, ernſt und neu!
Gerühret dank' ich, edle Companei!
(Trinkt.)

D. Marianus.

Nun ſinget friſch den Vers vom Bundeslied,
Der dient zum Gruße für ein neues Glied!

(Schlägt mit dem Schläger auf den Tiſch.)

Geſang der drei **Patres** und des **Doctor Marianus.**

Myſtiſcher Trinkerchor,
Hehres Studentencorps,
Geiſtige Stiftlerſchaar,
Schier Repetenten gar,
Ernſteſte Streblinge,
Strahlende Schweblinge,
Nimmer Buchſtäblinge,
Setzen wir minniglich,
Brüderlich inniglich,
Hebend das Glas empor,
Dir einen Halben vor,
Irdiſchen Drucks
Nunmehr entbürdeter,

Eintritts gewürdeter
Lieblicher Fuchs!

D. Marianus.

Empfange nun die Fuchſentaufe!
(Gießt ihm ein Glas über den Kopf.)

Fauſt (blinzend und wiſchend).

Merkwürdig ſpürbare ſymbol'ſche Trauſe!

D. Marianus.

Ausſchnauſe,
Dann ſauſe!

Fauſt.

Steigt!

Gretchen.

Wüßt' ich nicht, daß es Sinnbild ſei,
Wie ſchmerzte mich die Völlerei!

D. Marianus (das Glas nachſehend).

Zeigt!
Auch nicht bemogelt? Völlig ausgeſoſſen;
Der junge Mann gibt uns zu hoffen.
Jedoch ein Halber will noch nicht viel heißen;
Du ſollſt erſt jetzt, was du vermagſt, beweiſen!
Wir ſingen jetzt mit hellem Klang
Den Rundgeſang!
Da muß mir dann urkräftig, ohne Zieren
Jedweder einen Ganzen expleniren.

Die drei Patres.

Uns iſt nicht bang, wir haben's los!

P. Ecstaticus.

Es iſt doch ganz famos,
So unter des Symboles Falten
Zu ſaufen was das Zeug mag halten!

P. Seraphicus.

Aus dieſes Gerſtenſaftes Schäumen
Entfaltet ſich ein überirdiſch Träumen.

P. Profundus.

Steigt aus der Tiefe auch der Katzenjammer,
Man ſchläft ihn aus in ſeiner ſtillen Kammer
Und wird alsdann bei Häring, ſauren Nieren
Noch gründlicher philoſophiren.

Fauſt.

Seit lange ſoff ich keinen Ganzen mehr,
Das Ganze wird mir immer etwas ſchwer.

D. Marianus.

Drum blieb der Fauſt ſo lang auch ein Fragment;
Jetzt heißt es abſolviren, Herr Student! —
Inzwiſchen muß ich noch ein Wort mit Gretchen
ſprechen;

Die kleinen Gläschen da ſind nur für Lumpen,
Vom Schranke brauch' ich die Verbindungshumpen.

(Für ſich.)

Ich muß das Mädel jetzo ſecerniren,
Sie würd' uns bei der Procedur geniren.

(Geht nach dem Schenktiſch. Zu Gretchen.)

So eben wird die neue Fäſſerfracht
Vom Hofbräuhaus des Himmels hergebracht;
In Keller geh' und ſtich uns an,

(kneipt ſie in die Wange)

Du kleiner Pater Guardian!

Gretchen.

O geh'ns, Sie ſein halt immer
Ein Schlimmer!

(Sie entfernt ſich, nachdem ſie die Humpen gefüllt hat, die **D. Marianus** aus dem Schranke genommen. **D. Marianus** erſcheint, im Hintergrund **Mephiſtopheles.**)

D. Marianus (flüſternd).

Du Sauerteig des Lebens,
Fermentum alles Strebens,

Nun wie der Auftrag ſpricht,
Thu deine Pflicht!
(Hält ihm einen der Humpen hin.)

Mephiſtopheles.

Gar ſehr bereit zur Dienſt-Erzeigung!
Pflicht iſt hier Neigung.
(Er gießt in den Humpen eine Eſſenz.)
Wenn du mir das verdauſt,
Dann Glück zu deinem Magen, Fauſt!
(Schleicht ab.)

D. Marianus (laut).

Komm', edler Kneipfuchs, ſtelle nun
Die Humpen auf, im Keller hat zu thun
Die Grete. Dieſer da iſt dein,
Nach altem Brauch beſtimmt für Füchſelein.
(Uebergibt ihm bei den letzten Worten den Humpen, in den Mephiſtopheles die Eſſenz gegoſſen, Fauſt ſtellt die übrigen Humpen auf.)

D. Marianus (ſchlägt mit dem Schläger auf den Tiſch).

Silentium!
Nun ſingt herum!
Bei'm Fuchs beginnt der Rundgeſang,
Dann weiter ſo nach dem Comment!

Fauſt.

Ei guten Abend, guten Abend, meine Herrn —
darf ich's ſagen?

D. Marianus.

Mitglied biſt du; nur vorwärts ohne Zagen!

Fauſt.

— meine Herrn Confratres! Iſt es den Herrn Confratribus nicht gefällig, eine kleine Sauf-Meſſe mit mir anzuſtellen?

Alle.

Ei warum denn das nicht?

Fauſt.

So belieben die Herrn Confratres nur zu beſtimmen, in wie viel Zügen es geſchehen ſoll?

Alle.

In den bekannten ſieben Zügen.

Fauſt.

So belieben die Herrn Confratres nur gefälligſt nachzuzählen.

(Trinkt.)

Alle.

Eins, Zwei, Drei, Vier!

Fauſt (abſetzend).

Ei der Vier,
Der mundet mir!

(Trinkt weiter.)

P. Ecstaticus.

Rempetepemp, laß einegeb'n!

P. Seraphicus.

Rampitipamp, laß einegeb'n!

P. Profundus.

Rumpitipump, laß einegeb'n!

D. Marianus.

Ach was! Das iſt aus einem andern Chor!
Ich ſchreib Euch Jedem einen Halben vor!

P. Seraphicus.

Wir wiſſen's wohl, indeſſen gebt doch zu
Die Tiefbedeutung von E, A und U *)!

---

*) In der That bittet man den darſtellenden Künſtler, in dieſen Laut-Unterſchied den höchſten Ausdruck von Seele zu legen, deſſen er fähig iſt, damit die ganze Tiefe des verborgnen Sinns für den ahnungsvollen Zuhörer vermittelt werde.

D. Marianus.

Ihr ſauft!

(Zu Fauſt, der während dieſer Epiſode abgeſetzt hat.)

Fauſt, nicht zu lang geſchnauſt!

Alle.

Fünf — Sechs — Sieben —!

Fauſt (den Humpen umkehrend).

Iſt auch nicht die Nagelprobe drin geblieben!

Alle.

Solche Brüder müſſen wir haben,
Die verſaufen Rock und Kragen,
Strümpf und Schuh,
Strümpf und Schuh,
Laufen dem Himmel baarfuß zu!

P. Ecstaticus.

Ei guten A —

Fauſt

Au! Au! Oh! Ach! Au! Wie mir's im Bauche zuckt!
Ach weh! Was hab' ich denn verſchluckt!

D. Marianus.

Die Reihe geht nicht weiter um!
Silentium! Silentium!
Vernimm', o Fauſt, nun wunderbare Kunde,
Was dir beſtimmet war aus Schickſals Munde:
Verordnet ſei — ſo klang's — zur letzten Reinigung,
Zur ſchließlich gänzlichen Entſchweinigung
Von Erdentand, von irdiſcher Verſtopfung,
Von feſtgeſeßner Sterblichkeitsverpropfung
Ein intenſives höheres Laxier,
Wirkſam wie jemals kräftigſtes Klyſtier!
Von höchſtem Ort gelangte das Rezept
An mich, ich gab's dem hölliſchen Adept,
Dem Mephiſtophel nach des Auftrags Laut.
Der ſchmunzelt, wie er's angeſchaut,
Gedenket ſeiner alten Schliche,

Hinkt dann mit ſeiner ärztlichen Scharteke
Hinüber nach der Höllen-Apotheke,
Die du ſchon kennſt, der ruß'gen Hexenküche.
Das alte Weib ſucht unter würz'gen Kräutern
Die ſchärfſten aus und die am tiefſten läutern,
Kocht, ſiedet, ſiebet, quirlet, ſudelt, ſchmieret,
Preßt aus, verdämpfet, ſeiet, deſtilliret
Und liefert ihm die fertige Mixtur,
Die rettende von jeder Darmſtrictur.
Auf mein Geheiß, du vielgeprüfter Zecher,
Gießt Mephiſtophel ſie in deinen Becher, —
Nun halte feſt, mit Willensſpannkraft klemme,
Daß nicht verfrüht die Wirkung ſich verſchwemme!
So führt dich das Klysterium
Zum höhern Magisterium; —
O Fauſt, hier iſt Mysterium!

Fauſt.

Au! Au! Ach! O! Au wai, o weh!
Es zwickt hinunter mir bis in die Zeh'!

D. Marianus.

Halt' aus! Halt! Halt' aus! Ihr, meine Patres,
Bedeutſamen Commerſes heitre Fratres,
Singt nunmehr in erhabner Ruh
Dem Dulder Euern Kanon zu!

P. Ecstaticus.

Würge, du wirkender,

P. Seraphicus.

Wirke, du würgender,

P. Profundus.

Säubernder Trank!

P. Ecstaticus.

Heize, du beizender,

P. Seraphicus.

Beize, du heizender,

P. Profundus.

Sauerer Schank!

(In derſelben Stimmen-Vertheilung die zweite Strophe:)

Darmkanals ganze Bahn
Bürſte von obenan,
Schraubender Krampf!
Schüttle den edeln Mann,
Beiße weit mehr, als franzöſiſcher Sampf!

Fauſt.

Au! Au! Es wird zu ſchwer,
Ich kann nicht mehr,
Ich müßte ſterben!
Poeſie, du Flammenquell,
Brich nur los mit leuchtendem Verderben,
Aber ſchnell!

D. Marianus (die Uhr ziehend).

Es hat genug gewirkt, es ſei!

Ich laß dich frei!

(Es bildet ſich eine ſchaamhafte Nebelwelle und hüllt den Fauſt ein; da ſich das Weitere der Wahrnehmung des Geſichtes entzieht, hat der zarte Dichter für paſſend gehalten, hier eine Wirkung der wahrhaft charakteriſtiſchen Tonkunſt eintreten zu laſſen, und ſich zu dieſem Zwecke bereits mit dem Erfinder der Muſik der Zukunft in Verbindung geſetzt.)

D. Marianus.

Es kann im Himmel und auf Erden
Auch allzuviel des Guten werden,
Sogar der Läutrung iſt ein Maaß geſetzt.
Darum nach Vorſchrift ruf' ich jetzt:
Erſcheine, Valentin, mit Hammer und mit Zapfen!
— Ich höre ſchon die ſchweren Schritte ſtapfen!

Dritter Auftritt.

Valentin (tritt auf; ordonanzmäßig).

Hier!

D. Marianus.

Biſt du bereit?

Valentin.

Sehr wohl!

D. Marianus.

Soll Fauſt geſunden,
So mußt du ihn nach Order nun verſpunten.

Valentin (tritt hinter die Wolke, wird nicht mehr geſehen, ſpricht laut, hörbar).

Nüſſiger Knackerling!
Hoſiger Kackerling,
Lege dich itzt!

(Man hört einen Schlag und den Ruf:)

Eins!

(Fauſt's Stimme:)

Au, au!

(Valentin's Stimme:)

Zwei!

(Fauſt's Stimme:)

Au waih!

(Valentin's Stimme:)

Drei! Es ſitzt!

(Der Nebel fällt. Fauſt und Valentin werden ſichtbar, Fauſt ſteht ſoeben auf.)

Fauſt (vortretend mit verklärten Zügen).

Wie wohl, wie wunderbar, wie leicht iſt mir!
Komm', ernſter Küfer, ſtrenger Böttcher,
Komm', Valentin, mein Rettcher,
An meine Bruſt! O Menſch, wie dank' ich dir!

(Umarmung.)

D. Marianus.

Jetzt wartet dein, du gründlich Durchgeſeiter,

Auch gegen dieſen Durchfall biſt Gefeiter,
Das Letzte, Wunderbarſte. Als Geweihter
Nach dieſer Qual, der letzten, ſteißiſchen,
Haſt du vom Erdenſtaub für immer Ferien
Und ſchaueſt die Eleuſiſchen
Myſterien.

(Zu Valentin:)

Auch du, mein Sohn, als treuer Famulus,
Rückſt nun empor zum freien Genius.

Valentin.

Was iſt's denn dann?
Gibt es etwan
Auf der Verklärung reinen Tugendhügeln
Doch auch noch Jemand abzuprügeln?

D. Marianus.

Das minder. Doch Verwendung
Von meiner Seite ſoll dir nicht entſteh'n,
Gibt es hinab auf Erden eine Sendung

Wo es auf Schläg' iſt abgeſeh'n.
Damit das Menſchenvolk, das eitle, ſtumpfe,
Das ſkrophulöſe, nicht im Sumpf verdumpfe,
Bedarf es öfters einer Keilerei,
Kanonen, Flinten, Pulver, Blei.
— Nun rufe Gretchen!

Valentin (an der Thür hinausrufend)

Gretchen, komm herbei!
Jetzt geht der Jubel an, Juchhei!

Vierter Auftritt.

(Gretchen tritt ein.)

Fauſt (ſie umarmend)

Jetzt freue dich, mein altes Erdenſchätzel!
Jetzt auf die Prüfung folgt die Schulfeſtbretzel!

Gretchen.

Iſt es gelöſt, das ſchauerliche Räthſel?

Wie war mir bang! O, ich erlebt' es kaum,
Indeß im dunkeln, feuchten Keller-Raum
Mich Ahnende gleichwie mit Geiſterzangen,
Des Mephiſtophels Zauber hielt gefangen.
Sind wir gebildet gegenſeitig ganz?
Wird jetzt geſchwebt in ew'gem Aetherglanz?

Valentin.

Die Freude fühl' ich in der Kehle brodeln;
Verzeihet mir, ich muß ein wenig jodeln!
(Jodelt.)

D. Marianus.

Das Jodeln ſchweige! Das iſt zu profan!
Das Stück vom Landesvater ſtimmet an!

Patres.

Alles ſchweige,
Jeder neige
Wunderchören nur ſein Ohr!

Und er ſchaue
In das blaue
Abſolute nun empor!

Fünfter Auftritt.

(Verwandlung. Decke und Wände verſchwinden, den ſeitlichen Saum der Bühne bilden leichte Wolken. Die drei **Patres** mit **D. Marianus** gruppiren ſich auf die eine, Fauſt, Gretchen, Valentin auf die andere Seite, Alle mit geſpannten Blicken nach der Mitte, mehr nach dem Hintergrunde zu, ſchauend. Nach einer feierlichen Pauſe erhebt ſich eben an dieſer Stelle ein großer Wolkenhügel und erſcheint auf deſſen Höhe in bengaliſcher Beleuchtung, die ihre Helle auf die vorher halbdunkel gewordene Bühne verbreitet,

ein koloſſaler Stiefelknecht.

Allgemeiner Ausdruck ernſten Staunens. Hierauf erſcheint und ſtellt ſich zur Rechten des Stiefelknechts auf

ein Stiefel.

Hierauf erſcheint und ſtellt ſich zur Linken des Stiefelknechts auf

ein zweiter Stiefel.

Hierauf erſcheint eine Gruppe von

fünf Hühneraugen.

Dieſelbe bewegt ſich zuerſt durch die Luft mit rhythmiſchen Evolutionen, wie die des Chors der antiken Tragödie waren, und ſteht dann auf der rechten Seite des Stiefelknechts über dem Stiefel ſtill. Hierauf erſcheint eine zweite Gruppe von

fünf Hühneraugen

bewegt ſich in derſelben Weiſe und ſteht ſtill auf der linken Seite des Stiefelknechts über dem betreffenden Stiefel. Dieſe zwei Gruppen werden durch Chor A und Chor B bezeichnet. Geſang dieſer Chöre ebenfalls in der Weiſe des antiken Chors, begleitet von rhythmiſchem Stellenwechſel der Individuen der einzelnen Gruppe.)

Geſang der Hühneraugen.

Chor A.

Drückende Hornungen,

Chor B.

Brennende Laugungen,

Chor A.

Leichliche Dornungen,

Chor B.

Hühnliche Augungen,

Beide Chöre.

Zwickende Stockungen,
Säfte-Verbockungen,
Hemmende Blockungen!
Der tiefre Sinn iſt aber noch zurück;
Leſt ihn in unſrem ſeelenvollen Blick!

Gretchen.

Bis jetzo ahnt' ich nicht von fern,
Was doch in ſolchem Hühneraugenſtern
Ein Ausdruck liegen kann von Schmerz und Sehnen;
Faſt ſcheint es mir, ſie füllen ſich mit Thränen.

Valentin.

Was für ein närriſch Zeug ſpricht doch das Gretel!
Im erſten Theil war ſie ein andres Mädel;
Seitdem hat ſie den zweiten Theil geleſen,
Von da an iſt verändert all ihr Weſen,
Ihr Kopf verſchoben,

Ihr Hirn verſchroben.
Was! Hühneraugen ſind halt Hühneraugen!

Fauſt.

Das ſind Bemerkungen, die gar nichts taugen!
Das Bild nicht iſt's, es iſt ja die Idee.

Valentin.

Ich dank' für die Idee,
Die ſtecket in der Zeh.

D. Marianus.

Belächelt liebend dieſen Mann, den Guten,
Den treuen Kammeraden,
Der nun mit euch aus Gnaden
In's lichterfüllte Meer des Abſoluten,
Obwohl der Tiefſinn ihm noch nicht entglommen,
Auf Hoffnung doch, es werde ſchon noch kommen,
Iſt aufgenommen.
Doch ſchweigt, emporgewandt das Angeſicht!

Ein Stiefel ſpricht;
Vielmehr er ſinget hoch und tief
In einer Art Rezitativ!

Stiefel A (rechts)

Füße beklemmen wir,

Stiefel B (links)

Ueberſturz dämmen wir,

Stiefel A.

Fortſchritt oft hemmen wir,

Stiefel B.

Wandelung ſtemmen wir

Beide Stiefel.

Und doch bedarf man unſer ſehr,
Denn barfuß geht man mit Beſchwer;
Nichts taugt die nackige Natur,
Das wahre Ziel iſt die Cultur.

Gretchen.

Hörſt du, mein Fauſt? Das zielt auf Bildung,
Der Sitten Zähmung und Entwildung;
Das wollteſt du nicht immer recht beachten,
Wenn ich bemerkte, danach ſei zu trachten.

Fauſt.

Mir ſcheint, da liegt noch nicht der ganze Pfiff.

Gretchen.

O, Heinrich, ſprich doch zärter!

Fauſt.

Jetzt ſprech' ich wie ich mag; ich bin ja ein Verklärter!
Zu allgemein iſt mir noch der Begriff
Der Bildung, iſt noch nicht der Treffer,
Da liegt noch nicht der Haas im Pfeffer.

Valentin.

Mir ſcheint, man wolle hier uns informiren,

Daß man die Stiefel gründlich ſolle ſchmieren;
Doch geht der Marſch durch Waſſer und durch Schluchten,
Nichts beſſer, als ein gutes Paar von Juchten.

D. Marianus.

Wie liebenswürdig biſt du doch, Naiver!
Du liebſt das Klare. Doch der Sinn liegt tiefer.
Doch horchet, ſammelt euch jetzund,
Das Urſinnbild gibt Urſinns Urwort kund!

P. Ecstaticus.

Schon reget ſich ſein zangenhafter Mund!

P. Seraphicus.

Aufglühet myſtiſch ſeiner Augen Rund.

D. Marianus.

Er zaudert noch, er läßet euch noch Friſt,
Bis ſeine Rede meditiret iſt.

Inbrünſtiglich von Wolkenberges Stufen
Mit ächtem Göthe-Vers ihn anzurufen.

P. Ecstaticus.

Schauer vom Wolkenrand!
Ewiger Wonnebrand!
Glühendes Liebeband!
Bundſchuh, beenge mich,
Stiefel, du zwänge mich,
Leichdorn durchſenge mich!
Leder, das tüchtige.
Preſſe das Richtige,
Daß ſich's verflüchtige!
Glänze der Stiefelknecht
Uebrigem Erdgeſchlecht!

P. Seraphicus.

Welch' ein Morgenwölkchen ſchwebet
Von des Holzes hohem Sitz!
Ahn' ich, was im Innern lebet

Für ein ungeheurer Witz?
Blick herab zu meinen Füßen,
Welt- und erdgemäß Organ!
Schau' von Pilgerſchuh'n zerriſſen
Dieſer Zehen Gegend an,
Wund von Wurzeln und von Felſen,
Wund vom Strom, der abeſtürzt,
Schrund' und Brand, weil keine Stelzen
Mir den Erdenweg verkürzt!

P. Profundus.

Aus des Abgrunds dunkeln Tiefen
Komm' ich aufwärts angeſtiefelt;
Fußes Schmerzen nimmer ſchliefen,
Weil der Strumpf zu grob verwiefelt,
Weil die Stiefel ſehr gedrücket,
Erdenleder hart gezwicket,
Weil den Riß, der es zerſtücket,
Grobe Pechſchnur hat geflicket,
Plumpen Schuſters Pfriemen, Alen!

O beſchwicht'ge dieſe Qualen,
Schaff' Erlöſung, ſchaff' ein End',
Urbedeutſam Inſtrument!

(Feierlicher Donner.)

Stiefelknecht (tiefſter Baß)

Ung
Lung
Ickelung
Wickelung
Twickelung
Entwickelung
Twickelung
Wickelung
Ickelung
Lung
Ung.

(Lang und würdevoll nachdröhnendes [illegible])

Ung!

Valentin.

„Eng“ wird's, der Stiefel wegen, heißen wohl.

Fauſt.

Nun aber ſchweige doch vor höchſtem Weltſymbol!

(Neuer, ſtärkerer Donner. Es erſcheint über dem Stiefelknecht eine große Null.)

Null (allertiefſter Baß)

Euch Bilder jetzt verſchling' ich wie ein Nero:
Das Abſolute iſt das reine Zero!

(Die Null verſchlingt Stiefelknecht, Stiefel, Hühneraugen und ſchwebt nun allein in der Höhe.)

Valentin.

Proſ't Mahlzeit! Nun, ein rechter guter Magen
Kann ſchon etwas vertragen!

Fauſt.

Begreifſt du denn bis zu dem letzten Schritt

Auch nimmermehr ein tiefſtes Symbolum?
Geſang der Eingeweihten geht jetzt um:
So ſammle dich und ſinge würdig mit!

D. Marianus.

Dieſes Hiſtorium

D. Ecstaticus.

Iſt kein Brimborium

D. Seraphicus.

Iſt Allegorium

D. Profundus.

Urſinns Senſorium

Fauſt.

Urpräzeptorium

Gretchen.

Bildungs-Doctorium

Valentin.

Schub-Reviſorium.

Unſichtbarer Chor jüngerer Geiſter.

Seelen-Ciborium

Unſichtbarer Chor älterer Geiſter.

Ohne Cichorium

Unſichtbarer Chor ganz alter Geiſter.

Urigen Urbegriffs Repetitorium!

D. Marianus.

Empor nun, ganzes Auditorium!
Aufſchwingt euch zum Emporium,
Allwo unbeſchnipfelt
Die Idee ſich gipfelt,

Wo das I ſich tüpfelt,
Wo der Weltbaum wipfelt,
Wo die Weltwurſt zipfelt!

(Während ſämmtliche ſichtbare Perſonen ſich anfaſſen und nach der Höhe des Wolkenberges zu ſchweben beginnen, ertönt ein)

Chorus mysticus.

Das Abgeſchmackteſte,
  Hier ward es geſchmeckt;
Das Allervertrackteſte,
  Hier war es bezweckt;
Das Unverzeihliche,
  Hier ſei es verzieh'n;
Das ewig Langweilige
  Führt uns dahin!

(Die Perſonen ſchweben in der Luft empor; man bemerkt noch, daß einige Schwierigkeiten, welchen dieſe Bewegung bei Valentin unterliegt, durch Nachhilfe der Uebrigen beſeitigt werden. Inzwiſchen wird jetzt bei ſteigender Klarheit am höheren Himmel ein offenes Fenſter ſichtbar, aus demſelben ſchaut Göthe; man hört ihn herzlich lachen.)

Göthe.

Mein Lebtag hab' ich nicht ſo froh gelacht,
Noch ſeit ich hingieng zu der Geiſterhalle;
Der tolle Kerl, der dieſen Spuck erdacht,
Der hat mich lieber, als ihr andern Alle!

Finis.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Druck von H. Laupp.

Im gleichen Verlage iſt ebenſalls neu erſchienen:

Moriz Rapp:

Das
goldne Alter der deutſchen Poeſie.
2 Bände. 45 Bog. 8. broch. fl. 4. 30 kr.
Thlr. 2. 22½ Ngr.
Erſter Band. Von Klopſtock bis Göthe.
Zweiter Band. Schiller, Hebel und Jean Paul.

Geſchichte
des griechiſchen Schauſpiels
vom Standpunkt der dramatiſchen Kunſt.
gr. 8. broch. fl. 3. — Thlr. 1. 27 Ngr.

Studien
über das engliſche Theater.
Erſte und zweite Abtheilung.
gr. 8. broch. fl. 2. 15 kr. Rthlr. 1. 10 Ngr.

Göthe's Fauſt,

ſeine Kritiker und Ausleger,

von

Dr. Karl Köſtlin,

Profeſſor der Philoſophie an der Univerſität Tübingen.

gr. 8. broch. fl. 1. 24 kr. — 27 Ngr.

Die öffentlichen Beurtheilungen dieſer Schrift, im Litterariſchen Centralblatt, Teutſchen Muſeum, Herrig's Archiv, in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, den Heidelberger Jahrbüchern und andern Blättern, haben ſie mit ſeltener Einſtimmung für eine der werthvollſten Monographien über deutſche Litteratur erklärt. Die „Gründlichkeit und Gediegenheit" des Inhalts, die „Klarheit der entwickelten Anſchauungen und Urtheile", die „geſchmackvolle, friſche und belebte Darſtellung", ſind als weſentliche Vorzüge des Werks allſeitig anerkannt worden. Es vereinigt Wiſſenſchaftlichkeit mit geſundem Urtheil und Sinn für Poeſie und empfiehlt ſich als Muſter einer ungeſuchten, auch in ſchwierigern Materien klaren und fließenden, durch Wärme anſprechenden Darſtellung.

Epigramme

aus

Baden-Baden.

Stuttgart.
Verlag von Carl Grüninger.
1867.

K. Hofbuchdruckerei Zu Guttenberg (Carl Grüninger).

Bayeriſche
Staatsbibliothek
München

Vorwörtliche Denunziation.

Arme Geſchöpfe! Ihr ruhtet bei mir gemüthlich im Pulte;
Fort und hinaus in die Welt! riefen die Freunde euch zu.
„Sei es!“ erwiedertet ihr, „doch dann mit geflügelter Eile,
Sonſt empfängt man uns kalt wie den verſpäteten Gaſt;
Auf! es drängt der Moment, in die Stunde der horchenden Spannung
Mitten hinein aus der Luft falle das ſchwebende Wort!
Schnelle denn leget uns an die weichen papierenen Schwingen,
Wenn ſie nur breit genug für die Hexameter ſind!“
Ach, da fehlt das Format. Man ſchickt zum Papirius Curſor,
Welcher — o weh! — dießmal Fabius Zauderer wird.
Und ſo kommt ihr zu ſpät; doch mag es zum Troſte gereichen,
Daß ja den Hannibal doch ſchlug der bedächtige Held.

Wer es nicht weiß, wer er iſt, der Papirius Curſor, und etwa
Richtigen Spiels mit dem Wort obige Diſticha zeiht,
Schlage von David Strauß die Kleinen Schriften, die Neue
Folge, nur auf, vom Papier-Reiſenden liest er daſelbſt
Seite vierhundert und ſechs und ſiebzig und folgende, wie er
Höchſt ſeltſamen Beſuch vom Semikolon erzählt.
So mit dem Finger gezeigt zur Strafe nun ſei er unſterblich,
Doch, zu erklären den Spaß, werd' er zu Tode gefragt.

3. November 1867.

Freiheit und Gleichheit.

Hier im prächtigen Saal, umkreiſend die Tiſche der Spieler,
Streifet die deutſche Frau hart an der Metze vorbei,
Welche der Sumpf von Paris herſpie in die Berge des Schwarzwalds,
Wo von Fichten umkränzt duftig die Matte ſich dehnt,
Wo jungfräuliches Grün vor den frechen Gäſten erröthet
Und die Quelle vor Zorn dampfet, zu löſchen die Schmach.
Ja, zu Haus, in der heimiſchen Stadt, da hält man es anders;
Haarſcharf werden daſelbſt Schafe und Böcke getrennt,
Ueber Wort und Blick wird ſtreng zu Gerichte geſeſſen,
Aus unſchuldigem Kuß wird ein Verbrechen gemacht;
Hexenſabbath iſt hier und Ferien feiert die Tugend,
Freiheit und Gleichheit gilt, Dame und Dirne iſt Eins
Und man verarget es nicht, wenn etwa ein lockerer Vogel
Als demi-monde anſpricht eine der ehrbaren Frau'n.

Deutſcher Franzos.

Siehe den deutſchen Lümmel! Er hat in Paris ſich gebildet,
　　Weiß aus dem Grund, wie man mit den Loretten es hält.
Zierlich führt er zu Tiſch die hochgegürtete Schöne
　　Mit dem geſchwollenen Bauſch röthlicher Locken um's Haupt,
Zierlich reicht er ihr Eis und läßt von der Flaſche des Schaumweins
　　Knallend ſpringen den Propf, zierlich dann ſchenkt er ihr ein,
Zierlich ſpricht er und glatt wie Waſſer die galliſche Sprache,
　　Häufig erhebt er die Hand geſticulirend dazu;
Plump ſind die Finger und krumm wie Zehen der Pfote gebogen,
　　Im Magazin wohl lang haben ſie Tonnen gewälzt.
Und ſie trinkt und ſie ſchaut auf die rohen Organe und ſendet
　　Einen verſtändlichen Blick ihrer Begleiterin zu.

Frühe Schule.

Kinder auch tummeln ſich hier, vornehmer Familien Sproßen,
Knaben im ſammtenen Wams, Mädchen zu Affen geputzt,
Auch der Jüngling erſcheint und die reizende Knoſpe der Jungfrau,
Welcher ſo rührend ſteht werdender Tag des Gemüths:
Hier, wo lüſtern und frech die prunkende Buhlerin auflacht,
Wo beim Gelage ſie ſchwelgt und auf die Nacht ſich verdingt.
Recht ſo! Lernet bei Zeit! Hier giebt's „Beiſpiele des Guten",
Herrliche Schule für dich, Blüthe des künft'gen Geſchlechts!

Mode.

Mit dem Gebirge von Haar vergrößert den Kopf ſie zum Kürbis,
Tief nach vornen hinab ſitzet ein Teller von Stroh,
Gleich als hätte von hinten gewaltige Feige des Ohres
Ihr das Deckelchen vor bis auf die Naſe geſtülpt.
Breit und männiſch erſcheint die Schulter, es greifet der Gürtel
Hart an den Rippen hoch über der Weiche hindurch,
Treibet den Leib heraus zu widerlich ſchwellender Rundung,
Aber kümmerlich ſchmal enget die Hüfte ſich ein.
Buhleriſch kurz iſt bald das Gewand, bald fegt es als Schleppe
Lang nachrauſchend den Koth oder den wirbelnden Staub,
Schwankend trippelt der Fuß auf hohem, ſpitzigem Abſatz,
Der ihn bei jeglichem Schritt mit der Verſtauchung bedroht;
Daß aus Dunkel hervor gefährlicher blitze das Auge,
Färbt ihr das Augenlid fein mit arabiſchem Schwarz.

Geht und entlehnet doch auch von der indianiſchen Rothhaut
Noch den goldenen Ring, den durch die Naſe ſie ſteckt!
Aber der Wilde betreibt's mit ehrlicher, kindiſcher Thorheit,
Wenn er mit Farben und Schmuck närriſch ſich putzet den Leib;
Dieß hier hat in Paris die käufliche Dirne erſonnen
Und die geſittete Frau ahmt es getreulich ihr nach.

Dennoch.

Blähe dich auf wie ein Pfau und locke mit Augen und Farben,
Dennoch bleibt es dabei, daß im Spital du krepirſt.

Der Zweck.

Wär' es die Wolluſt nur, was ſie ſuchen, es wäre wahrhaftig
Nicht ſehr rühmlich, jedoch ganz ideal im Vergleich.
Geld nur wollen ſie, Geld, und gewiß im höchſten Momente
Denken ſie: was er wohl zahlt für das Roulett und den Schmuck?
Wie man nur küſſen ſie mag, die gar nichts fühlen im Kuſſe,
Als der Frage Gewicht: wie viel Napoleonsd'or?

Moral und Phyſik.

„Predigſt du immer Moral?“ O nein, ich lehre Phyſik nur!
Hat die Natur euch denn völlig die Naſe verſagt?
Riecht ihr den Schwefel denn nicht der Verworfenheit, welcher euch beizend,
Qualmend entgegendampft unter dem Patcholi-Duft?

Gegenüber.

Geſtern um Mitternacht ein Geſchrei und Heulen vernahm ich;
Schergen ergriefen ein Weib, das ſie im Laſter ertappt.
Drüben im hohen Palaſt erwartet den Buhlen die ſtolze
Curtiſane und ſtreift nieder das reiche Gewand.

Unterſchied.

Heut verbannte das Amt verdächtige Dirnen an hundert,
Deutſche; in Ehren verbleibt, was uns Lutetia ſchickt.

Verſen vor die S....

Herrlich erklingt die Muſik, die ſchönere Seele des deutſchen
Volks ergießet ſich rein in die balſamiſche Luft,
Ohrenſchmauß für den üppigen Gaſt, der in der Zerſtreuung
Halb hinhöret und nie, wenn er auch hörte, ſie fühlt.

Ein Lied.

Altes Studentenlied! Da töneſt du aus dem Gewirre
Von Melodieen heraus, das ſich im Quodlibet ſchlingt.
Komm, ſei allein mit mir, ich verſtehe dich, und du verſtehſt mich
Und ſie entdecken dich nicht, Franken und Britten umher.
Als ich dich ſang, da wußt' ich noch nicht, wie ſchändlich die Welt iſt;
Senke dich, rührendes Lied, in das verbitterte Herz!

Gebirgsvolk.

Zwei breitkrempige Hüte, mit goldner Quaſte gezieret,
Hoch über alles Volk ragen ſie dort im Gedräng;
Rieſen ſind es fürwahr an nervigem Baue der Glieder,
Friſch und heiter und keck leuchten die Augen umher.
Dies iſt Heldengeſchlecht des Andreas Hofer, die Väter
Haben das tödtliche Blei unter die Dränger geſandt,
Haben vom Berge den Fels, die Stämme der Fichte gerollet,
Wild aus der Eiſack Fluth ſtarrte zermalmtes Gebein.
Heute verjodeln die Söhne um's Geld ihr tiroliſches Heimweh
Und des Geſchlagenen Sohn reichet verächtlich den Sou.

Noch eines.

Nicht auch fehlet der Senn vom Appenzeller Gebirge:
Gelbliches Molkengetränk reicht er manierlich umher,
Biederer Sohn der Natur in lederner Hoſe der Bergtracht;
Sauber auf Scharlachgrund ſchimmert das leinene Wamms.
Horch, er bietet das Glas mit gewiegtem, leichtem Franzöſiſch
Und nach der Stellungen Schick iſt er vom corps de ballet.

Koketten.

Lachen noch mußt' ich bei allem Verdruß, als heut' ich die Ziegen
Sah im zierlichen Stall ſtehen zum Melken bereit.
In der berechneten Welt, wo Alles lebt vor dem Spiegel,
Schien mir, als blickten kokett ſelber die Thiere umher.

Ein Monument.

Eines erheitert mich doch: das ſchlichte, gemüthliche Denkmal,
Nahe dem Säulengang traulich im Grünen verſteckt;
Eine Büſte von Erz auf einfachem Stein; dem geheimen
Hofrath Dr. N. N., les' ich geſchrieben am Fuß.
Wie er lächelt, der Schalk! Mit zwinkerndem Winkel des Auges
Und mit ſchmunzelndem Mund blickt er vergnüglich mich an.
Curarzt war er; mir iſt, als ſpräch' er vernehmlich: „Ja wohl, ja,
Manchen geheimen Rath gab ich an allerlei Volk,
Und abſonderlich gern vornehmen Herren und Höfen;
Dadurch hab' ich den Glanz nicht um ein Kleines vermehrt.“
Seh' ich den dummen Ernſt in all dem nichtigen Jagen
Und die geblendete Gier all des betrogenen Schwarms,
Lenk' ich gerne den Schritt zu dem grünen, verborgenen Plätzchen
Und wie ein Faun im Gebüſch lächelt behaglich der Schelm.

Schwarzwald-Sage.

Sieh, zu den Buden des Markts iſt jetzt eine neue gekommen,
Neben den Waaren der Welt bietet ſie geiſtlichen Stoff.
Bibeln hat man hier feil juſt gegenüber dem Curhaus,
Wo ſich von Haus und Hof Mancher im Spiele curirt.
Billig mußt' ich dabei der alten Sage gedenken,
Die uns des Künſtlers Hand dort in der Halle gemalt:
Engels- und Teufels-Kanzel; es ſind zwei Felſen im Walde,
Ganz wie in Lehrſtuhlform hat die Natur ſie gebaut;
Auf der vorderen ſteht ein Engel und predigt vor ſchwachem
Auditorium laut himmliſches Liebesgebot;
Drüben der ſchwarze Dozent erfreut ſich volleren Hörſaals,
Alle gebildete Welt ſtrömt dem Collegium zu.

Wettrennen.

Heute ergießt ſich die Welt, das Rennen der Roſſe zu ſehen,
Wagen an Wagen gedrängt ſtürzen ſie raſſelnd hinaus.
Heut wie ein Blumenfeld erglänzet die Blüthe der Schönheit
In des leuchtenden Schmucks voller, berauſchender Pracht.
Selber lenket das Roß am Scharlachband die Lorette,
Fürſtliches Viergeſpann leitet der ſchlanke Jokei.
Ringsum gaffet das Volk und nach dem beneideten Glanze
Lecken die Bürger der Stadt gierig den lüſternen Mund.
Aber wer kann, fährt mit, es ſchleppt den gemietheten Wagen
Blutend von viehiſchem Hieb, keuchend der Klepper dahin.
Könnt' ich retten nur Eine der Creaturen, der armen,
Aus des Peinigers Fauſt, gäb' ich die Menſchen daran,
Grafen, Barone und Lords, Sportsmen und wettende Narren
Mit dem ſämmtlichen Volk, welches den Schwindel beglotzt.
Möchten ſie Arm und Beine nur immer brechen! Ein Gaul iſt
Wahrlich immer noch mehr werth, als das ganze Geſchmeis.

Doppelte Nacktheit.

Wie man fahren nur mag, wenn von dem Hagel der Hiebe
Unbarmherzig zerfetzt ſtöhnt das geſchundene Pferd!
Reiße den Kutſcher vom Bock, wenn du Menſch biſt, tritt ihn mit Füßen
Und in die Lache am Weg ſchleudre den Schinder hinein!
Das iſt der andere Theil der unverzeihlichen Duldung,
Daß die Grauſamkeit nackt wie die Schande hier geht.

Sinnentäuſchung.

Einmal wollte ich doch das Bild mir wieder betrachten,
Das dem Auge ſich beut hinter den Tiſchen des Spiels,
Und ich erfuhr daſſelbe, wie ſchon vor Jahren; die tiefe
Stille, die ringsum herrſcht, ward mir im Ohre zu Lärm.
Tigergeheul und Affengeblöck und Schrei der Verzweiflung,
Horch, und ein Kichern dringt zwiſchen die Töne der Wuth!
Jetzo ward das Geſicht von demſelben Zauber befallen,
Beſtien ſah ich umher fletſchen das weiße Gebiß;
Von Dämonen gepeitſcht mit kleinen, zierlichen Krücken,
Rannten und ſprangen ſie auf, grauenhaft war es zu ſeh'n.
Aber kein Wort beſchreibt, wie ſcheußlich das ſchöne, geſchmückte,
Lächelnde, ſpielende Weib in der Verwandlung erſchien;
Schamlos nackt und die Formen verwelkt und die blühende Farbe
Schillernd in Blau und Grün, wie die Verweſung es bringt,
Doch es bewegte die Glieder noch frech wollüſtiges Zucken,
Während über die Stirn ſtreiften die Schauer des Tods.

Nichts Neues.

Aus dem Spielſaal kamen ſie her; es fragte das Dämchen:
Avez-vous gagné? Oui, ſprach der geſchniegelte Fant.
So im Vorübergeh'n vernahm ich die Worte in dunkler
Stunde der Mitternacht juſt nach dem Schluſſe des Spiels.
Froh des Dunkels und müde des Tags und müde des Taumels,
All des Lärmens um Nichts ſuchte das Lager ich auf.
Plötzlich knallt es; ein Schuß aus ſtark geladener Waffe
Fährt wie ein jäher Blitz wild in die Stille der Nacht,
Hart am Hauſe; ich eile hinab, die Bewohner, die Nachbarn
Kommen mit Kerzen herbei, leuchten im Finſtern umher.
Siehe, ein ſterbender Mann! Ausathmend ſtreckt er im Blut ſich
Und an der Mauer hinauf klebt das verſpritzte Gehirn.
Neben dem Leichnam fand ſich ein Blatt, mit zitternden Zügen
Gab es Kunde vom Loos, welches den Armen ereilt.
Bürger war er im Nachbarland und nährte ſich redlich;
Da zum verfluchten Tiſch lockt ihn der tückiſche Reiz.

Sein Erſpartes verſpielt er, den letzten Pfennig verſpielt er,
Weib und Kinder daheim läßt er als Bettler zurück.
Schauernd ſtand ich, ſie ſahen mich an; das iſt ja nichts Neues
Hier bei uns, ſo was, ſagten ſie, ſind wir gewohnt,
Schickten zur Polizei, damit ſie für's Weitere ſorge,
Zuckten die Achſeln und dann ſtiegen ſie gähnend zu Bett.

Pädagogiſche Waare.

Allerhand Kinderſpiel ſteht hier in der Bude gehäufet;
Unter dem niedlichen Zeug ſeh' ich ein kleines Roulett.
Auch Anweiſungen wohl, gemalte, zu kindlicher Unzucht
Hinten im Winkel verſteckt birgt der verdienſtliche Kram.

Kein Spieler.

Weg von der Stätte der Schmach in des Waldes heilige, dunkle,
Kühlende Einſamkeit floh ich und athmete tief.
Doch nicht konnte wie ſonſt die gepeinigte Seele ſich laben,
Auch in das ſtille Aſyl folgten die Geiſter mir nach.
Angeſteckt von der Peſt ſchien ſelbſt das harzige Grün mir,
Blätter und Nadeln und Moos ſchienen vergiftet zu ſein.
Seufzend ſank ich in's Gras; da krabbelt es über den Waldweg:
Plump und ſchwer und dick kriechet ein Käfer daher,
Blaugepanzert, mich freute das Thier; der ehrliche Kerl iſt
Sicher auch etwas Schelm, aber er ſpielet doch nicht.

Kein Deutſch.

Eſſen verlangt' ich. Ein Kellner erſcheint. Der ſchmierige Schlingel
Im verſchlißenen Frack ſtellt ſich, als könnt' er nicht Deutſch.

Der Dank.

Aermlicher deutſcher Tropf! Das ſteht geſchrieben auf jeder
Von den Naſen umher wälſchen und brittiſchen Schlags:
Tanzplatz unſerer Luſt iſt dein gebogener Rücken,
Lohnbedienter, das warſt, biſt du und wirſt du auch ſein!
Dazu biſt du uns gut, du edles, moraliſches Deutſchland,
Daß du uns Alles erlaubſt, was man zu Haus uns verbeut!

Grobheit.

Jeder blickt und geht und ſteht, als dächte er eben:
So recht unverſchämt möchte ich eigentlich ſein.
Ungezogen reckeln ſie ſich, die ſtaubige Sohle,
Daß ſie den Nachbar ſtreift, ſetzen ſie über den Stuhl.
Kommt ſie aber im Ernſte heran, die geſtiefelte Grobheit,
Spricht oder thut Jemand, was dich beleidigen muß,
Iſt es ein deutſcher Lakay; für Franzen, Ruſſen und Britten
Spart er den dürftigen Schatz ſeiner Gefälligkeit auf.

Ehre Deutſchlands.

„Jetzo ſind wir denn doch viel höher geachtet im Ausland,
Da wir im vorigen Jahr Thaten der Helden vollbracht.“
Geſtern ſprach es ein Deutſcher. Ein Croupier hört' es und ſagte:
„O ja, ihr habt euch brav ſelber die Hoſen geſpannt,“
Eilte zum Spieltiſch dann, wo in enggeſchnittenem Beinſchlauch
Stand ein Sproſſe des Teut und die Dukaten verlor.

Valentin.

„Tragt ſie nicht allzuhoch, die Naſe, ihr lockeren Franken!
Ihr Herrn Nachbarn und wir kranken im gleichen Spital;
Seit mit dem Staatsſtreich ſchloß der Freiheit große Bewegung,
Zieht ihr als Sklavenvolk an dem vergoldeten Joch.
Was der Corſe begann, das hat der Märker vollendet,
Rohe Gewalt für Recht iſt die Parole der Zeit.
Jeder geiſtige Schwung iſt lächerlich hüben wie drüben,
In der erlahmten Zeit ſchwingt ſich allein das Roulett.
Trente et quarante iſt die Zahl für 48 geworden
Und Germania iſt Metze der Gallia gleich.
Stimmet ein Mund jetzt eines noch an der heiligen, alten
Lieder des Vaterlands: höhniſches Lachen erſchallt.
Und es iſt leider wahr, mit Singen und Feſten verjubelt
Haben wir unſere Zeit, Lieder für Thaten gehabt.

Jetzo, da es die Kraft, die gewiſſenloſe, zur Hand nahm,
Was wir Alle verſäumt, bleibt uns der ärmliche Spott.
Tief in der Seele Grund iſt blaſirt die Jugend, ein Witzlein
Streut auf den ſtumpfen Genuß mäckernd das dürftige Salz.
O, es gähnet die Zeit! ihr hippokratiſches Antlitz,
Hinter dem Becher der Luſt brecheriſch grinst es hervor.
Aber von euch kommt uns das Schlimmſte; wir hatten gerettet
Einige Schaam und ihr bringt uns die Frechheit herein.“
Wie ich ſo ſprach, da verſetzte der Ernſten, Denkenden Einer,
Wie ſie das galliſche Volk tiefer im Kerne noch hegt:
„Läugnen kann ich es nicht, verdorben bei uns iſt die Maſſe,
Ja verdorbener wohl, als im germaniſchen Land,
Aber ihr ſeid ſchläfrig und wir ſind feurig, der Ehre
Heißes Gefühl durchzuckt immer den Einzelnen noch;
So gehorchen wir zwar dem Tyrannen, der Alle gebeuget,
Aber die Gleichheit gilt in der geſelligen Welt;
Uns nicht ſcheidet der Rang in gehorſame Diener und Herren,
Vor dem geſchwollnen Stolz krümmen den Rücken wir nicht,
Und noch weniger je vor dem fremden; die eigene Sprache
Würde verläugnen bei uns nicht der erbärmlichſte Knecht.“

Ich fuhr auf und er ſchwieg und gab mir fein zu erkennen,
Daß er im Vaterlandsfreund wiſſe zu achten den Schmerz;
Aber ich gieng verdrießlich hinweg, es kam ins Gedächtniß
Ein zutreffendes Wort mir aus dem Göthiſchen Fauſt:
Möcht' ich ſie alle vor Grimm zuſammenſchmeißen, ich könnte,
Sagt der wackre Soldat, Lügner ſie heißen doch nicht.

Unpolitiſch.

Daß ihr am Ende mir gar, Epigramme, politiſch noch werdet,
Iſt nicht politiſch von euch. Immerhin weiter! Es ſei!

Geſtändniß.

Oftmals ſagt' ich im Zorn, er wäre mir heute willkommen,
Wer uns die Einheit bringt, wär' es mit Geißel und Schwert.
Aber da hoffte ich ſtets, die rückſichtsloſe Gewaltthat
Komme mit Einem Streich über uns Alle zugleich;
Anzutreten den Kampf um der Freiheit heilige Güter,
Sei dann ſchlichtes Gebot für das geeinigte Volk;
Und ich ahnete nicht, es könne die Stunde noch ſchlagen,
Wo dem Freunde des Rechts naht die entſetzliche Wahl:
Ja zu ſagen zum Werk der Gewalt, zu verläugnen die Wurzel,
Die in des Staates Baum führt den lebendigen Saft,
Zu verläugnen das Recht, der Lüge die Ehre zu geben
Und zu opfern dem Zweck Würde des Bürgers und Manns,
Dranzurücken ein Leben, ergraut im Dienſte der Freiheit,
Und ſich in's eig'ne Geſicht ſo zu verſetzen den Schlag,
Oder ſie mitzutragen, die Schuld, daß Anker und Steuer,
Maſt und Segel und Wehr fehle dem ſchwankenden Schiff,

Daß es verbandslos werde die Beute des nächſten Corſaren,
    Ja mit dem ſchlimmeren Feind ſchließe den ſchimpflichen Bund.
Ach, was ſagen und thun? Uns bleibt nur düſteres Schweigen;
    Die ihr am Ruder ſitzt, thut was ihr könnt, was ihr müßt!
Dränge nur, wackerer Stand, der mit des Fleißes Erzeugniß
    Axe befrachtet und Schiff, dränge dem Norden uns zu!
Wir vielleicht vertrauen beſchämt dem nächtlichen Lager,
    Immerhin beſſer noch ſei's, daß die Gewalt ſich erfüllt;
Doch mittanzen wollen wir nicht den tollen Fandango,
    Den um den Prügel im Kreis hüpfet die trunkene Schaar,
Welcher noch warm vom vergoſſenen Blut der Unſrigen rauchet,
    Nicht mitküſſen die Fauſt, die ihn zum Schlage erhob,
Nicht mitloben den Mann, der, wenn er ſein Lob hat geleſen,
    Nickend bemerkt: dazu iſt die Canaille doch gut.
Winter muß ſein, es bedarf der härtenden Decke das Erdreich,
    Aber die menſchliche Hand ſäet und machet ihn nicht,
Unerbittlich Geſetz der unbeſeelten Naturmacht,
    Fühllos bricht er herein, fraget und brauchet uns nicht.
Wenn der Boden erwarmt vom liebenden Lichte des Frühlings,
    Wenn ein himmliſches Weh'n ſprenget den Panzer von Eis,

Macht ſich der Landmann auf mit dem erſten Strahle des Morgens
Und mit frohem Geſang eilet er rüſtig an's Werk,
Reißt mit dem Pfluge die Furchen und über die dampfenden Schollen
Weitausſchreitend mit Kraft ſtreut er den Samen umher.

Maaßſtab.

Um ſo viel iſt er groß, als wir Urtheilende klein ſind;
Ihn erheben mit Lob, heißt, ſich erniedrigen ſelbſt.
In der verächtlichen Zeit, da Niemand zu handeln vermochte,
Scheinet der einzige Menſch, welcher doch handelte, groß;
Weil charakterlos wir und ſchlaff ſind, zeiget der Eine,
Der ſie gewaget, die That, daß es Charakter noch gibt.
Dennoch lieber die Zunge ſich ſelbſt abbeißen, als jemals
Durch das geſtändige Lob multipliziren die Schmach!
Wer in ſich ſelber fühlt Etwas vom Manne, der ſchauet
Ruhig von oben zu, wie ſich das Völkchen erhitzt.

Haß und Liebe.

Volk, o deutſches Volk, im Kerne doch mehr, als ſie alle,
Weil du ein Miſchmaſch nicht, weil du ein Volk ja doch biſt,
Weil eine Sprache du haſt, nicht bäuriſche Trümmer von Sprachen,
Wie ſie zum ſüßlichen Brei näſelnd der Franke vermantſcht,
Wie ſie mit Fröſchegequack und Ziſchen und Pruſten und Blaſen
Brittiſcher Mund curios gurgelt und ſtrudelt und quirlt,
Volk, o deutſches Volk, dem auf der Stirne das Siegel
Leuchtet, welches da heißt: Ruhe der klaren Vernunft,
Das du verachteſt mit Recht den vorſchnell fertigen, ſeichten,
Leidenſchaftlichen Stoß, welcher dem Franken gefällt,
Das du verachteſt mit Grund des Britten blinde, beſchränkte
Sicherheit, die es noch nie gründlich zum Zweifel gebracht
Volk, o deutſches Volk, dem ſeine Vernunft ſich in Trägheit,
Zähen und klebrigen Schmutz, faulenden Käſe verkehrt,
Armes, verachtetes Volk, die müſſen am gröbſten dich ſchelten,
Die dich in Herzens Grund immer am meiſten geliebt.

Italieniſch.

O wie hör' ich ſie gern, Italiens reinere Sprache,
Wenn ſie mit hellem Vocal tönt aus dem trüben Gewälſch!
Was ihr auch ſündigen mögt, ihr Kinder des ſonnigen Landes,
Habt ihr doch immer Styl, bleibt ihr doch immer naiv.
Winterlich, wie wir Deutſchen es ſind, ſo zieht ein geſunder
Und gerader Contraſt reizend uns immer zu euch.
Eiferſucht verwickelt uns ſchief mit Franken und Britten,
Ehrlich lieben wir euch mitten im Schelten und Kampf.

Gerechtigkeit.

„Sage, was treibſt du auch? du ſchiltſt auf Völker und Sprachen,
Welche doch immer ein Recht haben, zu ſein, wie ſie ſind!
Kennſt die Gedanken du nicht, die weltbefreienden Blitze,
Welche der Gallier warf in das verdorbne Latein?
Weißt du nicht mehr, daß Shakeſpeare ſchrieb im gegurgelten Plattdeutſch,
Welches man Engliſch nennt, Sterne und Byron und Scott?“
Ach, ich weiß es ja wohl und Manches noch könnteſt du ſagen;
Das iſt der traurige Fluch hier an der Stätte der Schmach,
Daß ſie uns ſtachelt, den Zorn auf andere Völker zu ſchleudern,
Den das empörte Gemüth gegen das eigene fühlt;
Alles erſcheinet ſchlecht, man vergißt das Gute, die Tiefe
Bleibt verborgen, es ſteigt ſchäumend zur Höhe der Schmutz.

Keine Partei.

Nur durch blinde Partei'n bewegt die Geſchichte ſich vorwärts;
Dießmal gehör' ich — verzeiht! — keiner und beiden zugleich.
Steure nur hin, mein Schiff, in's preußiſche Waſſer! Es gibt ja
Nicht auf der weiten Welt irgend noch anderen Schutz;
Hätten wir es vermocht, vermöchten wir's heute, zu ſchaffen
Etwas Beſſres, ſo ſchwer ſtrafte der Himmel uns nicht.
Fahre denn zu, doch bemannt mit widerſtrebenden Herzen,
Welche der Schlamm nicht täuſcht, der in dem Hafen ſich ſtaut!
Nur der Stärke vertraun wir uns an, was zu euch uns
Zögernde führet, das iſt einzig die eiſerne Noth.
Recht nicht ſuchen wir da und Vernunft, wo der Junker und Leutnant
Straflos Bürger verhöhnt, prügelt, erſticht und erſchießt.
Von den Freunden nicht, den fanatiſchen, hört ihr die Wahrheit,
Nur vom bezwungenen Feind, der ſich euch murrend ergibt.

Er nur ſagt es euch deutſch, wer ihr ſeid und was ihr gethan habt;
　　Wie ihr gethürmet zuerſt ſchändliches Lügengebirg,
Um vom Zaune den Krieg in günſtiger Stunde zu brechen,
　　Wo der verbündete Staat ſeufzte nach Frieden allein,
Wie mit dem Säbel von vorn, mit dem wälſchen Dolche im Rücken
　　Ihr euch mörderiſch dann auf den Betrogenen warft.
Ja, wir ſind erlegen, doch wohl uns, daß wir gefochten,
　　Denn wir ſind für das Recht ehrlich erlegen im Kampf.
Schaut nicht zu ſtolz auf die Felder des Siegs, denn glaubet mir, manches
　　Brave Soldatenherz, das für des Vaterlands Wohl
Redlicher ſchlug, als das Herz in der Bruſt des feindlichen Schützen,
　　Liegt durchſchoßen von euch dort in dem blutigen Sand.
Aber es gibt noch Männer, die nicht vergeſſen, daß Wahrheit
　　Wahrheit bleibet und Recht bleibet in Ewigkeit Recht,
Die in die Macht ſich nicht verlieben wie ſchwärmende Mädchen,
　　Welchen zum Muſter ein Mann aller Vollkommenheit wird,
Und wir kommen zu euch, doch mit bewahrtem Gewiſſen,
　　Und in das Adergeflecht bringen wir reineres Blut.
Eines jedoch erlauben wir nicht: daß Einer des Schwarzen
　　Großmama gegen ihn ſelbſt rufe zu Hülfe vor Zorn.

Wer mit dem Feind liebäugelt, dem alten lauernden Reichsfeind,
　　Wer wahnſinnig in ihm gar den Befreier ſich hofft,
Wer verrätheriſch ruft: franzöſiſch lieber als preußiſch!
　　Darf nicht bleiben im Schiff; packt ihn und ſchmeist ihn hinaus!

Damals.

Nicht im Sommer des Kriegs, wir ließen zu Boden uns ſchlagen
　　Damals, als wir im Stich ließen die Lande am Meer.
Leicht erkannte das Auge, das Geiſter ſiehet, in jenen
　　Tagen des Richtſchwerts Blitz, das uns den Nacken durchhieb.

Volkserziehung.

Müßiggehen im Bad, das iſt nur ganz in der Ordnung,
Nicht für die Arbeit blos iſt uns das Leben geſchenkt.
Säh' man euch nur nicht an, daß die Arbeit euch als gemein gilt,
Daß ihr verachtet den Mann, der ſich verdienet ſein Brod!
Aber wer es erlaubt, zu errichten den lockenden Glückstopf,
Arbeitsloſen Gewinn ſtellet als Loſung er auf.
Wehe dem Staat, der es thut, er tödtet ſein eignes Gewiſſen
Und er wundre ſich nicht, wenn er Geſindel erzeugt.

Der hölliſche Schatz.

Wenn es der Himmel beſchließt, eine Stadt, ein Land zu verderben,
Schenkt er ihm heilenden Quell, Wunder der ſchönen Natur.
Labſal ſuchet zuerſt der beſcheidene Kranke, der friſche
Wanderer, rühmet zu Haus dann die geſundene Luft.
Mehrere kommen, es häuft ſich der Zug von Jahre zu Jahre,
Völkerwandrung beginnt mäßigen, üppigen Schwarms,
Welcher die Laſter der Zeit, den frechen, lüſternen Anſpruch
Trägt in das ſtille Gebirg, trägt in das friedliche Thal.
Weg iſt die Einfalt nun aus des Bürgers Haus und des Hirten
Hütte; des Gaſtes Gelüſt forſcht er und beutet er aus.
Eile thut Noth, denn es gilt, zu benützen den flüchtigen Sommer,
Und es mehrt ſich die Gier haſtigen, leichten Gewinns.
Ziehen ſie dann mit den Schwalben hinweg, die geſchröpften Beſucher,
Köſtliches Liebesgeſchenk laſſen ſie ſcheidend zurück:

Gleich dem müßigen Gaſt lebt wie im Land der Schlaraffen,
Wenn er den Seckel gefüllt, nun der Bewohner dahin;
Iſt er geleert, was thuts? Es kommt ja wieder der Sommer
Und es beginnt von vorn fröhlich das Saugeſyſtem.
So von der Hand in's Maul fortlebet das Völkchen und richtig,
Durch den hölliſchen Schatz ſind ſie zu Lumpen gereiſt.

Ausnahme.

Wenn mein Wort euch verletzt, ihr Beſſeren unter dem Volke,
Deren ich keinen vergaß, reicht zur Verzeihung die Hand!
Rund, wenn ſie wirken ſoll, und ganz muß ſprechen die Wahrheit,
Rückſichtslos gradaus führt das entſchiedene Wort.

Die wahre Schuld.

Euch nicht klage ich an, ihr Einzelnen, die der Verſuchung
Mächtiger Reiz bezwingt; ſchwach iſt des Menſchen Natur;
Wenige werden erzogen; im Schwall der Menge vergebens
Suchſt du des Denkens Kraft, ſucheſt Charakter du auf.
Schlimm, wenn ein Mann vom giftigen Spiel in jegliche Fäulniß,
Schlimm, wenn ein Weib in die Kluft prunkender Schande verſinkt;
Schrecklich, wenn vom verächtlichen Tiſch der bethörte, beraubte
Bürger und Landmann weg ſchleichet, den Tod im Geſicht.
Doch es dürfen uns nicht die einzelnen Fälle verdüſtern;
Stets mit gefaßtem Blick lerne du ſchauen die Welt!
Aber der Fälle unendliche Zahl in unendlicher Folge
Wie ein dämoniſcher Geiſt zeugt ein gefälſchter Begriff.

Wer den Begriff verfälſcht, wer die Macht hat, es zu verhindern,
Daß er ſich fälſche, und doch förmlich die Fälſchung erlaubt,
Der verdienet den Fluch, verdient, daß ein blitzender Gott ihm
Mit dem Donnerkeil treffe das ſchuldige Haupt.
Wer mit Ruthen gehau'n ſich im Winkel ſollte verkriechen,
Prunket — ihr laſſet es zu — unter den Edeln des Volks,
Wer in's Zuchthaus gehört als diebiſcher Kuppler Fortuna's,
Treibt im feſtlichen Saal lächelnd das teufliſche Rad.
Alſo ſieht es das Volk und ihm verſchwindet die Grenze,
Die zwiſchen Gut und Schlecht heilig und ewig beſteht.
Nicht ſo ſchlimm wird es ſein, ſo denken ſie, wenn ſie es ſchauen,
Und das Sittengeſetz ſcheinet am Ende ein Wahn.
Ehre und Schande wird gleich, die Keuſchheit gleich und die Wolluſt
Und das Bordell wird gleich offenem, geſelligem Saal,
Ehrliche Arbeit gleich dem Betrug, der hinter des Zufalls,
Den er im Großen bemißt, täuſchende Maske ſich ſteckt.
Dieß, dieß lehret ihr hier, an's Steuer des Staates Berufne,
Die ihr den hölliſchen Tiſch duldet im heimiſchen Land!
Schon an ſich ja gleicht er dem Haus der Schande, das ſtraflos
Nackt vor der Thür' ausſtellt jeden gefährlichen Reiz,

Und das Bordell — was Wunder! — es wird zum wahren Bordelle,
Wo ſich des Nachbarlands Hefe das Stelldichein gibt,
Wo man es offen betreibt am Lichte des Tages, der Lampen,
Was doch aus menſchlicher Schaam ſonſt ſich im Dunkel verbirgt.
Wenn nicht ſämmtliches Volk aufwächst zu Betrügern und Dieben,
Dem der geſetzliche Raub ſtets vor die Augen ſich drängt:
Wahrlich, ihr danket es nur der unverwüſtlichen Volksart;
Gieng' es nach euch, ſchon längſt wär' ſie verfault bis in's Mark,
Die ihr den Keſſel des Gifts, woraus unzählige Röhren
Sittlichen Choleraſtoff führen in's Leben hinaus,
Hier aufſtellt im geſegneten Lande und zu deutſcher Gefilde
Stinkendem Schandfleck macht das paradieſiſche Thal.

Einwurf.

„Aber weißt du denn nicht, daß längſt der Spruch ſchon gefällt iſt
Ueber den leidigen Pacht, Erbe vergangener Zeit?
Daß drei Jahre nur Friſt dem erkannten Uebel vergönnt ſind,
Weil für den Pächter ja doch zeugte der alte Vertrag?
Weil um Verlängerung noch für die fließende Quelle der Wohlfahrt
Flehend in kläglichem Ton bat die erſchrockene Stadt?“
Ja, ich weiß es und lache des nichtigen Worts; mit dem Giftmord,
Heiße er, wie er will, kenne ich keinen Vertrag,
Quelle des ſittlichen Tods iſt mir nicht Quelle der Wohlfahrt
Und gleich Ewigkeit jede Minute der Schmach.

Wanderung.

Heute Abend verpufft des Sündengeldes ein Theilchen
Unſer heil'ger Criſpin flott in die nächtliche Luft.
Landvolk wälzt ſich in Schaaren herbei, der Pächter des Spieles
Iſt Wohlthäter des Volks, Kirchen ja baut er ſogar;
Rings von der Luſtfahrt kehrt, noch zu ſeh'n das feurige Schauſpiel,
Auch die glänzende Welt früher zum Bade zurück.
Und ſo find' ich wohl jetzt die Natur von dem Stoffe geſäubert,
Welcher ihr reines Bild täglich entweiht und vergällt.
Frei ſind die Wege, es ſchweigt das Geraſſel, Geſchwätz und Gehetze
Und, zu mißhandeln das Thier, pfeifet die Geißel nicht mehr.
Weiter hinaus und weiter! es führt am rauſchenden Waldbach
Tiefer der rüſtige Schritt mich in der Fichten Gewölb.

Abend wird es und Nacht und das allausgleichende Dunkel
Wiſcht die Gedanken mir weg an die verdorbene Welt.
Ja, es löst ſich das Herz, es ſpringt vom Buſen die Rinde,
Leiſe beſchleicht das Gemüth ſüßer Erinnerungstraum.
Jung bin ich wieder, leicht iſt der Muth und leicht das Gepäcke,
Wie vor Jahren ſo friſch wandr' ich durch Wald und Gebirg.
Hoffnung lebt in der Bruſt und fröhliche, kräftige Täuſchung,
Und der Gewäſſer Sturz über den Felſen hinab
Und das Brauſen des Winds und der Ruf des kreiſenden Falken,
All' das Leben des Walds, Singen und Klingen umher,
Einſam und keuſch und groß, es wächst mir hinein in die Seele
Und in der Seele Grund wacht die Begeiſterung auf.
Meines Vaterlands und meines Volkes gedenk' ich,
Träume von einem Tag, wo es ſich herrlich erhebt,
Wo es aus eigener Kraft, aus innerer ſtolzer Bewegung
Gründet den freien Bund, welcher die Glieder vereint.
Wie ich ſo ziehe des Wegs in meine Gedanken verloren
Und zur Gegenwart mir ganz die Vergangenheit wird,
Sieh', da geſellt ſich ein Schatten zu mir, er trippelt und zottelt
Ordentlich neben mir her, läufet voraus und zurück,

Stutzt manchmal, wenn im Schimmer des Monds die Rinde der Tanne
Ihm ein Fratzengeſicht ſcheinet, er brummt und er bellt.
Das iſt der Hans, mein Hans, er iſt es, der redliche, gute,
Der auf ſo manchem Marſch treuer Begleiter mir war.
Längſt ſchon deckt ihn der Grund; ihn brachte, von tödtlichen Biſſen
Qualvoll ſterbend, im Arm einſt mir der Knabe nach Haus.
Wohl ein Hund nur war es, doch kann ich den Blick nicht vergeſſen,
Wie er nach ſeinem Herrn, zuckend im Tode, noch ſah.

Der Krieg und die Künste.

Der
Krieg und die Künste.

VORTRAG

am 2. März im Saale des Königsbaues
zu Stuttgart gehalten

von

FRIEDRICH VISCHER.

STUTTGART.
Julius Weise's Hofbuchhandlung
WILHELM SPEMANN.
1872.

Vorwort.

Eine Rede ist schon Wortes genug, man pflegt ihr nicht auch ein Vorwort beizugeben. Ich thue es, um zu erklären, warum ich diessmal von einem Grundsatz abweiche, dem ich bisher mit zwei Ausnahmen immer gefolgt bin. Zur Rechtfertigung gegen entstellende Gerüchte habe ich die bekannte Inaugural-Rede im Jahr 1845, auf dringendes Zureden mehrerer Freunde die in Zürich am Schiller-Jubiläum 1859 gehaltene Festrede dem Druck übergeben, sonst aber zu diesem Schritte mich niemals entschliessen können. — In dem Gebiete, von dem es hier sich handelt, den öffentlichen Vorträgen vor gemischtem Städte-Publikum, ist eine Gattung stark vertreten, welcher ich ihr Recht, zu bestehen, natürlich nicht bestreite; es sind Vorträge lehrhaften Inhalts; sie werden gewöhnlich geschrieben, meist abgelesen; ob der

Styl und der mündliche Vortrag rhetorisches Leben habe, darauf kommt nicht allzuviel an. und da der Zweck darin besteht, Kenntnisse in gemeinfasslicher Form mitzutheilen, so ist es nur natürlich, dass solchen der Abhandlung mehr oder minder verwandten Arbeiten durch den Druck eine weitere Verbreitung gegeben wird. Die Gegenstände meiner Studien bringen es mit sich, dass ich. wenn ich veranlasst bin, vor einem grösseren Kreis aufzutreten. einen andern Zweck im Auge habe. nämlich, nicht einen Lehrvortrag, sondern eine Rede zu halten, die wirklich eine Rede ist. Wer weiss. was er darunter zu verstehen hat, dem brauche ich nicht erst zu beweisen. dass hier die Form ebenso wesentlich. als der Inhalt, ja von ihm gar nicht zu trennen ist. Form aber heisst nicht nur Aufbau. Darstellungsweise. Styl, sondern namentlich und recht ausdrücklich ist dabei an den Vortrag durch die lebendige Stimme zu denken. Eine Rede wirkt durch dies sinnliche Medium. sie lebt nur in ihm; Alles muss darauf berechnet, von dem Gesichtspunkte aus überdacht sein, wie es durch das Gehör an die Vorstellung. an Gefühl und Phantasie gelangen, wie es auf diesem Wege den ganzen innern Menschen ergreifen soll. Sie darf daher nicht geschrieben und auswendig gelernt sein, geschweige denn abgelesen werden; es würde sie tödten, wäre sie auch noch so gut angelegt; auswendig Gelerntes Vortragen ist eben auch nur eine Art von Ablesen; das Blatt. von dem abgelesen wird. ist das Gedächtniss. der Zuhörer fühlt dies leicht durch, denn Alles bekommt ein gewisses mechanisches Gepräge und keine Bemühung des Redners kann diesen Stempel verwischen. Doch es ist unrichtig, wenn ich annehme, eine Rede könne in diesem Fall doch gut angelegt sein; sie ist gar nicht lebensfähig empfangen, wenn nicht das Durchdenken des Inhalts von Anfang bis Ende von dem Gedanken geleitet wird: wie wird es erscheinen, wie wird es lauten, wenn du droben stehst und sprichst? Nur ein Unverständiger könnte hier einwenden, dass mit solchem Berechnen auf die Wirkung Frische und Wärme unvereinbar sei; es kann in diesem Vorwort nicht meine Aufgabe sein, zu beweisen, was für Denkende keines Beweises bedarf: dass Natur und Kunst, dass redlicher Eifer für die Sache und Absehen auf die Form gar wohl zusammenleben können. In dem Gespräche zwischen Faust und Wagner, wo der Eine sagt: wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen u. s. w., der Andere das Glück des Redners im Vortrag sucht, haben beide Recht und in der Trennung und Entgegenstellung beide Unrecht. Kurz, dass der Redner mit seinem Innern, mit seinem ganzen Selbst sich in seinen Gegenstand geben, mit seiner Seele darin und dabei sein muss, dass der Zuhörer es gar wohl spürt, wenn derselbe sein Ich ausserhalb der Sache hält, und in diesem Fall immer kalt bleibt: dies ist eine Voraussetzung, die sich so von selbst versteht, dass ich mich bei ihr gar nicht aufzuhalten habe und nur die andere Seite der Aufgabe, die Form-Frage mich hier beschäftigen kann.

Bleibt also Streben nach lebendiger Wirkung das erste Gesetz für den Redner, so ist doch schon aus dem bisher Gesagten zu entnehmen, dass ich dabei nicht an Improvisiren denke. In einer Debatte, in manchem bewegten Momente mag geflügeltes, nicht vorher überdachtes Wort wohl gelingen und wirken, eine eigentliche Rede aber, da sie Kunstform ist, will wohl überlegt und vorbereitet sein. Auch das Niederschreiben ist durch die obigen Bemerkungen keineswegs ganz ausgeschlossen. Einen logischen Bau bringt man nicht zu Stande, wenn dem Denken nicht die Feder, die Fixirung für das Auge zu Hülfe kommt. Der Redner wird sich eine sorgfältig gegliederte, mit Unterscheidungs-Zeichen wohl versehene Disposition schreiben, die optische Fixirung wird ihm nachher im freien Vortrag wesentliche Dienste leisten; er wird sich mitten im Sprechen innerlich mahnen: vergiss nicht, was auf der Disposition bei dem und jenem Zeichen steht! Man irrt sehr, wenn man meint, er bedürfe solcher Hülfen nicht, in jedem Momente ist er der Zerstreuung durch fremde Gedanken-Reihen ausgesetzt, die sich an die zufälligen Wahrnehmungen des Auges unter dem Sprechen knüpfen können. — Am Faden dieser geschriebenen Skizze wird er den ganzen Inhalt gründlich durchdenken, an den wichtigsten Stellen sich sogar auf die zu wählenden Ausdrücke besinnen und sich dieselben einprägen, er wird die ganze Rede mehr als einmal sich innerlich vorsprechen, doch ja nicht bis in alle Einzelnheiten, vielmehr muss innerhalb des bestimmten Rahmens dem Einfall des Moments, dem frisch aus dem Innern quellenden Worte freier Raum in vollem Maasse übrig bleiben.

Für was nun einen so entstandenen Vortrag, für was eine Rede, deren ganzer Werth, wenn sie einen hat, in der lebendigen unmittelbaren Wirkung besteht, in die Presse geben? Sucht man sie aus dem Gedächtniss wiederherzustellen, so bekommt man so recht zu erfahren, dass Sprechen und Schreiben zwei verschiedene Dinge sind, darauf muss ich weiter unten noch zurückkommen. Ist diese Arbeit nothdürftig vollbracht und geht nun, was nur bestimmt war, als bewegter und bewegender Ton durch das Ohr an die Seele zu dringen, Schwarz auf Weiss in die Welt und muss es dem Auge, durch das Auge dem weisen Verstande stille halten, so ist sicher zu erwarten, man werde den armen Verhafteten auf sein Wissen, Denken und Erkennen verhören und dann finden, dass dessen doch eigentlich sehr wenig sei, wie ich dies bei der erwähnten Schiller-Rede erfahren habe, wo mir ein kritischer Leser bemerkte, es seien doch eigentlich keine neuen Gedanken darin; und zwar mit vollem Recht, denn die Rede wollte bewegen und da sie gedruckt war, sah sie aus, als wolle sie belehren. Und hiemit ist im Grunde Alles schon gesagt, was über den Widerspruch mit sich selbst zu sagen ist, in welchen ein Redner sich begibt, wenn er seinen Vortrag drucken lässt.

Wenn ich denn erklären soll, warum ich gegen mein eigenes besseres Wissen handle, befinde ich mich in der beschwerlichen Lage, von einem Naturzufall sprechen zu müssen, welcher an sich der Erwähnung wahrhaftig nicht werth wäre. Es will mir selber etwas komisch erscheinen und ich habe nur die Bitte, man möge Nachsicht üben, wenn Einer, der sich Mühe gegeben hat und durch den Kobold Heiserkeit um die Frucht dieser Mühe betrogen ist, sich von der Menschlichkeit beschleichen lässt, besagtem Kobold dafür, dass er ihm seine Rede todtgeschlagen hat, nachträglich einen Stoss mit dem Pressbengel zu versetzen. Doch am Ende ist es erst noch ein instructiver Beitrag zur Beleuchtung der obigen Sätze von der Natur einer wahren und wirklichen Rede, wenn ich ein wenig darauf eingehe, wie eine solche durch einen so dummen Naturzufall rein um ihre Wirkung gebracht werden kann. — Unendliche kleine Pausen neben den etwas grösseren mussten gemacht werden, um die Stimme ruhen zu lassen; das belief sich unvermerkt auf eine ganze Stunde, und so musste, was ich gewohnt bin bei Andern scharf zu tadeln, starke Ueberschreitung der Zeit, gerade mir widerfahren, indem ich die Zuhörer durch dritthalbstündiges Sprechen ermüdete. Man wird mir, wie die Rede nun im Druck vorliegt, kaum glauben, dass sie mit der Sicherheit vielfacher Erfahrung auf anderthalb Stunden bemessen war; das Niederschreiben bringt nothwendig eine bedeutende Dehnung mit sich; der freie Vortrag hat, wie sorgsam er überdacht sein mag, immer noch etwas von der Herbe, dem Unverarbeiteten der Natur an sich, was dem Redner selbst erst zum Bewusstsein kommt, wenn im Raum sichtbar vor ihm steht und vor der prüfenden Betrachtung verweilt, was er in der raschen Aufeinanderfolge von Zeitmomenten an das Gehör gerichtet hat. Da haben gewisse Mittelglieder im Gedankengang gefehlt: die Lücken müssen ergänzt werden; dort war ein Ausdruck, eine

Reihe von Ausdrücken nicht mit der nöthigen Sorgfalt gewählt, es muss zu edleren Formen gegriffen werden und dies führt wohl auch zum Feilen, doch öfter noch zum Häufen und Erweitern; auf Wohlklang im Tonfall der Sätze konnte im Drange des Augenblicks nur nebenher geachtet werden, damit muss ganz anders Ernst gemacht werden, wenn das innere Gehör die niedergeschriebenen Worte auf seine feine Wage legt, und auch daraus ergeben sich mehr Dehnungen, als Kürzungen. Es versteht sich, dass diese Mängel des freien Vortrags mir nur sehr ungenau im Gedächtniss sind; ich habe keinen Stenographen aufgestellt; es schwebt mir eben dunkel vor: dies und das wird hart, unvermittelt, uneben gelautet haben. Wer aber stenographirte freie Reden liest, der wird mich ganz verstehen: fast Satz für Satz wird er sich überzeugen, dass man so wohl sprechen, aber nicht schreiben darf. Diese Naturhärten begründen natürlich keinen Vorwurf; wäre eine gesprochene Rede ganz correct in der Form, so wäre sie keine freie, sondern eine auswendig gelernte, denn Freisprechen und gründlich Ausfeilen ist ein Widerspruch. Uebrigens ist hiemit natürlich schon gesagt, dass man eigentliche Identität des geschriebenen Vortrags mit dem gesprochenen nicht fordern darf; nur an den Stellen, wo es dem Redner ganz besonders darauf ankam, dass der angemessene Ausdruck gewählt werde und wo er ihn genau vorgedacht sich einprägte, kann er für buchstäbliche Treue einstehen, wenn er zeitig genug an das Niederschreiben geht, um seinem Gedächtniss noch vertrauen zu können.

Wie sehr durch die genannte Störung auch die Qualität des Vortrags, die Declamation, gelitten hat, kann sich Jeder von selbst denken; ich muss es nur darum ebenfalls erwähnen, weil ich es hier mit dem zu thun habe, was sich wohl nicht Jeder von selbst denkt, und dies ist die Wahrheit, dass eine Rede, welche im Vortrag die Zuhörer abgespannt hat, statt sie zu spannen und zu beleben, gar nicht zum Dasein gelangt, dass sie todtgeboren ist; abspannend aber wirkt ja natürlich ebenso, ja noch weit mehr die Mattheit, wie die Dehnung des Vortrags. Und hiemit stehen wir wieder bei der Frage, die ich selbst mir entgegengeworfen habe: sie ist dieselbe geblieben, obwohl sie jetzt etwas anders lautet, nämlich: wenn eine Rede durch schlechten Vortrag um ihre Wirkung gekommen ist, was wird dann dadurch verbessert, dass sie im Druck erscheint, da ja doch eben in der unmittelbaren Wirkung ihr ganzer Werth, falls sie einen hat, bestehen soll? Meine Antwort ist einfach: es gibt doch auch ein inneres Gehör und es gibt da und dort einen guten Vorleser. Vom inneren Gehör musste ich ja schon oben etwas sagen und nun darf ich mich auch auf die Poesie berufen: wie könnten wir die Sprachschönheit gelesener Gedichte fühlen, wenn nicht, wie alle unsre Sinne, auch das Gehör eine doppelte Form hätte, eine nämlich, welche den wirklichen Laut vernimmt, und eine zweite, welche ein inneres, vorgestelltes Klang-Bild sich erzeugt? Ist der äussere Gehörsnerv wohl organisirt und ausgebildet, so wird der entsprechende Nerv des Gehirns bereitwillig zur Hand sein, auch das nur gesehene Wort mit der Schwingung zu begleiten, welche das gehörte im ersteren hervorrufen würde, der Leser wird die geschriebene Rede sich innerlich vorsprechen, mit jeder Hebung und Senkung, Dämpfung und Oeffnung, Accentuirung des Tons, den die lebendige Declamation fordert, begleiten und mit sicherem Gefühle prüfen, ob er Wohlklang oder Missklang empfindet, Seele und Feuer oder Schlaf und Kälte wahrnimmt. Nun sind dazu freilich nicht alle Naturen angethan, aber wie in andern Dingen, so sind auch hier die glücklicher Gebornen und zum Kunstgefühl Gebildeten dafür da, dass sie den dürftig Ausgestatteten und den Zurückgebliebenen aushelfen, und so darf denn eine im Sprechen verunglückte Rede auch bei guten Vorlesern noch Trost und Hülfe suchen. Vielleicht schwebt dem Leser schon lang die Frage auf der Zunge, warum ich nicht einfach auf eine bekannte Thatsache mich berufe? Haben doch Redner aller Zeiten, haben doch selbst die alten Meister der Beredtsamkeit, die besser, als wir Neueren insgesammt, wussten, dass eine Rede nur im wirklichen Laute wahrhaft lebt und auf ihn ganz berechnet sein will, sich nicht versagt, was sie für die Gegenwärtigen gesprochen, für die Entfernten niederzuschreiben, und haben sie sich doch keineswegs blos dann dazu entschlossen, wenn etwa ein Vortrag an einem Naturzufall gescheitert war; sie haben wohl eben auch auf das innere Gehör der Leser und auf gute Vorleser gerechnet. Ich antworte: ein kümmerliches Surrogat bleibt es immer; von der Poesie unterscheidet sich die Beredtsamkeit dadurch, dass jene nur darstellen, diese aber wirken, unmittelbar wirken will; eine Rede ist ein für allemal keine Schreibe. Ich füge hinzu: nach diesem Surrogat zu greifen wird dann am meisten Grund vorhanden sein, wenn eine Rede historische Bedeutung in Anspruch nehmen darf, wenn der Redner sich bewusst ist, dass sie verdient, als Ergänzung der Thaten, Ereignisse und Documente zu den Acten der Geschichte, künftigen Geschlechtern eine Quelle vollerer Einsicht, gelegt zu werden. Es kann mir nicht einfallen, dem Vortrage, den ich hier der Oeffentlichkeit übergebe, solches Gewicht beizulegen; doch hat mich bei der Wahl des Stoffes allerdings auch der Gedanke geleitet, es sei recht und in Ordnung, dass auch aus den Kreisen der Wissenschaft ein Wort vernommen werde, das der Stimmung der Nation in der grossen Zeit, die ihr mit unserem glorreichen Krieg aufgegangen ist, den freien rhetorischen Ausdruck verleihe, der einer nicht politischen, sondern vom ästhetischen Standpunkt ausgehenden Betrachtung zusteht, ein Wort, das, vor Vielen gesprochen, als eine Zusammenfassung dessen erscheinen könne, was in unendliche Vielheit zersplittert an unzählichen Orten zerstreut und vereinzelt laut geworden ist. Ich hoffe, es werde dies nicht zu stolz klingen; es will nicht sagen, dass Andere es nicht auch gekonnt hätten; da kein Anderer es gethan, so habe ich es versucht und gemacht, so gut ich konnte. Für sich allein würde dies Motiv nicht ausreichen, aber addirt mit dem andern, — dem vielleicht verzeihlichen Trieb der Rache an dem oben erwähnten Dämon —, mag es wohl genügen, meinen Entschluss zu vertheidigen und zu decken.

Schliesslich noch ein Wort von unvermeidlichen Auslassungen. Ich habe gar manchen Künstler nicht genannt und manchen nur genannt, den ich gern erwähnt und den ich gern charakterisirt hätte. Wer mir daraus einen Vorwurf machen möchte, den bitte ich, nur zu vergleichen, wie ich es in andern Gebieten gehalten habe; vermisst er z. B. in dem Abschnitt von der Malerei etwa Pils, Yvon, bedauert er, dass ich eine ganze Reihe deutscher Schlachtenmaler nur mit ihren Namen aufgeführt habe, so wird er finden, dass ich im Gebiete der Poesie nicht nur berühmte epische Dichtungen kaum flüchtig berührt, den Roman (man denke z. B. an die gewiss höchst anschaulichen Schilderungen kriegerischer Kämpfe bei Walter Scott!) ganz übersprungen habe, dass unter dem Lyrischen das Marlbrough-Lied nicht erwähnt ist, dass unter den dramatischen Dichtern sogar Heinrich von Kleist fehlt. Schwer genug habe ich darauf verzichtet, all den Schmerz einer leidenden Patrioten-Seele, der in seiner Hermannschlacht gährt und brennt, an Luft und Licht unsrer Zeit der Erfüllung herauszuführen. Das Zeitmaass gebot eben die Beschränkung. Auch in solchen Parthieen, wo es sich um Begriffe, um Schärfe und um Vollständigkeit in der Untersuchung und Aufführung ihres Inhalts handelt, wird man auf Lücken stossen. So heisst es z. B. vom physisch-moralischen Muth, er komme wesentlich im Kriege zum Vorschein; hier sollte auch die gefahrvolle Reise für Zwecke der Entdeckung erwähnt sein; aber es hätte zu weit geführt, es musste wegbleiben. Die Frage, warum auch das Schreckliche seinen Reiz habe, ist oberflächlich behandelt; wollte ich aber tiefer gehen, so gerieth ich in eine psychologische Untersuchung, und hiermit kehrt dies Vorwort in seinen Anfang zurück: eine Rede ist keine Abhandlung, sie ist mit keinem andern Maasstab zu messen, als dem rhetorischen, dem ich mich denn mit dem Bewusstsein redlicher Bemühung, doch frei vom Wahne der Tadellosigkeit unterwerfe.

April 1872.

Fr. Vischer.

Es ist der Krieg überhaupt, von dem ich zu sprechen gedenke, der Krieg, darauf angesehen, welhen Stoff er der Kunst, der ästhetischen Anschauung darbiete. — Ich werde mich ganz sächlich halten, aber unnatürlich wäre es, wenn ich am Schluss mir versagen wollte, das volle Herz sprechen zu lassen über den Krieg, der uns in so naher, so furchtbarer und erhebender Erinnerung ist.

Es wird passend sein, von der wohlbekannten Wahrheit auszugehen, dass der Krieg ein doppeltes Angesicht hat.

Der Krieg ist roh, schrecklich, wild und verwildernd, zerstört das Wohl von Tausenden und hat schon ganze Nationen auf Jahrhunderte gelähmt, ja für immer gebrochen; der Krieg ist ein Ungeheuer mit bluttriefender Sense des Todes.

Aber der Krieg ist auch ein Wecker von ungemeinen Kräften, die sonst geschlummert hätten.

— — — »Der Krieg auch hat seine Ehre,
Der Beweger des Menschengeschicks — —«

Denn

— — »Der Krieg lässt die Kraft erscheinen,
Alles erhebt er zum Ungemeinen,
Selber dem Feigen erzeugt er den Muth.«

Er vermag die Völker zur höchsten Anspannung ihrer ganzen Kraft zu spornen, zu Leistungen, die im Frieden sie selbst sich nimmer zutrauten; er hebt die Geister wohlthätig aus der Niederung der Interessen, die sich an ehrenwerthe Thätigkeit knüpfen, aber wenn sie in langer Friedenszeit herrschend werden, Erschlaffung, Verweichlichung zur Folge haben. —

»Der Fröhner, der sucht in der Erde Schooss,
Da meint er den Schatz zu erheben;
Er gräbt und schaufelt, so lang er lebt,
Und gräbt, bis er endlich sein Grab sich gräbt.«

Der Krieg weckt den Muth. Es gibt einen physischen Muth: er ist eine angeborne Naturkraft; es gibt einen moralischen Muth: er geht rein vom Willen aus, es ist der Muth des Charakters im Widerstand gegen Gefahren, wie sie täglich auch das bürgerliche Leben bringen kann, und ferne sei es von uns, seine Ehre zu verkleinern; ein Luther, der nach Worms geht und wenn jeder Ziegel auf dem Dach ein Teufel wäre, ist wahrlich auch ein Held; der Krieg aber gibt dem Willen in der stürmisch aufgeregten Naturkraft einen Bundesgenossen, er vereinigt beide zum physisch-moralischen Muth, und diesen nennt man im bestimmten Sinne des Worts den heroischen. Heroen schafft der Krieg; und nicht nur Heroen der That, sondern auch der Ausdauer; er lehrt Anstrengungen und Leiden ertragen, welche auszuhalten nur in so ausserordentlicher Hebung und Erregung der menschlichen Natur möglich ist, so dass das Höchste und Aeusserste dessen zur Erscheinung kommt, was wir im Begriffe der Männlichkeit zusammenfassen. Der Krieg will aber nicht nur Wagen, Schlagen und Tragen, sondern auch Denken; der Krieg ist im Fortgange der Zeit und Bildung eine Wissenschaft geworden, und so bringt er auch ungekannte Tiefen des Geistes zu Tage. — Die Lasten und Leiden des Kriegs rufen in allen Ständen den schlummernden Opfersinn wach, fordern Mitleid und Menschlichkeit zu mehr als gewöhnlichen Thaten auf, und so hebt er auch nach dieser Seite eine Welt von sittlichen Kräften an's Licht.

Geschichtlich im Grossen hat der Krieg die Kraft der entscheidenden Thatsache. Schleichende, verjährte Reibungen, verschleppte Völker-Prozesse bringt er zum Durchbruch und Austrag. Die Vergleichung mit dem Blitze, dem luftreinigenden Gewitter ist zu wahr, als dass man sie nicht immer wiederholen müsste.

»Mit ihrem heil'gen Wetterschlage,
Mit Unerbittlichkeit vollbringt
Die Noth an Einem grossen Tage,
Was kaum Jahrhunderten gelingt« *).

Siegreich in gerechtem Kampfe verjüngen sich Nationen durch ihn und haben mehr als Einmal segensreiche Ordnungen, Bürgen einer grossen Zukunft, auf die Erfolge

---

*) Hölderlin: »Das Schicksal.«

des Schwertes gegründet. Es ist falsch, wenn man sagt, was der Krieg sei, das wisse nur der, welcher ein Schlachtfeld, einen Verbandplatz, ein Feldspital besuche; grosse Zeiträume, Jahrzehnte, Jahrhunderte muss man überblicken, um ein Urtheil über die Wirkungen eines Krieges zu gewinnen.

Angesichts dieser sich widerstreitenden Sätze was kann der Mensch, hineingestellt in das Gedränge des Lebens, der Mensch mit seinem kurzen Blick über eine Spanne Zeit, was soll er sich sagen? Da ist nur Ein Rath: führe den Krieg nie herbei, verhindre ihn, so lang du kannst, soll es doch sein, so wehre dich so brav du nur immer vermagst, mit dem Aufwande deiner ganzen Kraft, und endige ihn, so schnell du kannst, denn diess Eine ist gewiss, der Krieg ist seinem Wesen nach momentan, wird er im Widerspruch mit ihm dauernd, dann kann er — unsere Nation hat es in dreissig Leidensjahren mit ihren Folgen erfahren — nur verderblich sein; ist er vorüber, dann schaffe, wirke, baue Pflanzungen des Friedens, baue am Werk der Erziehung der Menschheit!

Statt nun sogleich die Künste aufzureihen, lassen Sie uns vorerst diese Sätze mit dem Schönen, mit der Kunst überhaupt zusammenhalten.

Sie folgt dem Kriege mit Geistertritt auf allen seinen Wegen, auch auf dem des Schrecklichen.

Der Krieg ist darum nicht unästhetisch, weil er wild, weil er furchtbar ist. Denn auch das Schreckliche hat ästhetischen Reiz. Für das edlere Gefühl allerdings nur im Bilde und nur unter der Voraussetzung eines höheren, eines sittlich erhebenden Zusammenhangs; aber, wie immer bedingt, dieser Reiz besteht. Wir legen den Homer nicht weg, wenn wir lesen, mit welcher grausamen Genauigkeit er Verwundungen beschreibt: wie die Lanze durch die Brust hinein, zu den Schulterblättern herausfährt, beide Schläfen durchbohrt, in die Mundhöhle eindringt und die Zunge an der Wurzel durchschneidet, — »heulend sank er in's Knie und Todesschatten umfing ihn, — dumpfhin kracht' er im Fall, den Staub mit den Zähnen zerknirschend, — nicht mehr sollte das liebende Weib ihn seh'n und an die Kniee geschmiegt das stammelnde Knäblein;« — wir steigen gern die Treppe des Kapitols hinauf, um die Statue des sterbenden Fechters zu sehen, wie er, zu Boden gesunken, mit der breiten Wunde in der Brust, noch einen Augenblick den Oberleib aufrecht hält, — schon ist das Haupt geneigt, das Auge umflort, das Haar sträubt sich im Todesgrauen, im nächsten Augenblick wird er zusammenbrechen; abgestossen und doch angezogen beschauen wir die grässlichen Bilder des Rückzugs aus Russland, die Entsetzens-Scene an der Beresina; Sie kennen wohl die Darstellungen eines Landsmanns *). Werke eines talentvollen Dilettanten voll Kraft der Naturwahrheit, und fühlen mit Grausen sich doch in der Betrachtung gefesselt. Wir wollen die Unendlichkeit des Abgrunds ahnen, aus dem eine Schauer-Welt furchtbarer Gefühle in uns aufsteigen kann; wir wollen erfahren, welcher Schwingungen unsere Nerven fähig sind, und wären sie noch so schmerzlich. Gewiss kann sie missbraucht werden,

---

*) General Favre du Four.

diese Wirkung des Schrecklichen, des Grauenhaften, aber noch einmal: sie ist im Wesen unserer Seele begründet.

Doch ebenso gewiss, sie kann nur ein Theil des Ganzen einer ästhetischen Wirkung sein. Wir verlangen vom Bilde der Zerstörung zum Bilde der zerstörenden Kraft hinübergeführt zu werden, die Anschauung schlägt sich von der leidenden zur thätigen Seite, wir fühlen uns Eins mit ihr, wir wachsen an ihr, mit ihr, in ihr empor. »Der Krieg lässt die Kraft erscheinen.« Wenn Achilles auf die Feinde einwüthet »wie ein wirbelnder Waldbrand,« wenn er die Flüchtigen in die Fluthen des Skamandros verfolgt, wenn am Ufer Lykaon, Priamos' Sohn, seine Kniee umschlingt, um sein Leben fleht, — »denn er wünschte so herzlich noch zu entflieh'n dem schwarzen Verhängniss,« — wenn der Unerbittliche ihm grausam mitleidig den tragischen Trost gibt:

»Siehest du nicht, wie ich selber so schön und gross an Gestalt bin?
Denn dem edelsten Vater gebar mich die göttliche Mutter;
Doch wird mir nicht minder der Tod und das harte Verhängniss nah'n« —

wenn er ihm dann das Schwert in die Kehle stösst, ihn am Fuss ergreift und in den Strom schleudert, den Fischen zur Beute: das Mitgefühl mit dem Armen wird doch zur Folie, worauf mit doppeltem Glanze das Bild des wilden, hohen, furchtbar schönen Heros emporleuchtet. Dieselbe Doppelwirkung werden wir bei der Scene fühlen, wie Achilles den Leichnam Hektors um die Mauern von Troja schleift. — Es ist zunächst die Anschauung der sinnlichen Kraft und Heldenschönheit, welche auf dem dunkeln Grunde des Leidens, dem wir den Bekämpften erliegen sehen, um so gewaltiger vor unserem Auge sich hebt, und unter den Künsten ist es die Sculptur, welche vor allen andern aus dieser vollen Quelle geschöpft hat, als der Krieg noch in Einzelkämpfen bestand und noch nicht der Druck eines Fingers, die Bewegung eines Armes ein ferntreffendes Geschoss entlud. Die antike Kampfesweise zeigte die Gestalt, jedes Glied, jeden Muskel in jeder Biegung und Bewegung und bot dem Meissel eine unerschöpfliche Fülle von schönen und gewaltigen Motiven. Die Centauren- und Lapithen-Kämpfe, die Kämpfe mit den Trojanern, den Amazonen, den Persern gaben den reichen Stoff für den plastischen Schmuck der Tempel auf Aegina, in Bassä, in Athen und so vieler andern; an Friesen, in Giebelfeldern, auf Metopen quoll von wildbewegten Kräften, feurig geschwungenen reinen Formen eine Welt an das Licht des griechischen Himmels. Wie der entscheidende Moment, wo das Leben auf dem Spiele steht, jede Sehne, jedes Organ des Willens spannt und zeigt, gibt die Statue des borghesischen Fechters, obwohl aus später Zeit, noch in lebensvoll durchgefühlter Wahrheit zu schauen. — Zu keiner Zeit hat die schlachtendarstellende Kunst den edlen thierischen Kampfgenossen, das Ross, vergessen. Für unzählige Bilder mag ein uraltes Werk der Poesie, das Buch Hiob, sprechen: »Es schnauben seine Nüstern, es stampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft und zeucht aus, den Geharnischten entgegen. Es spottet der Furcht und erschricket nicht und fleucht vor dem Schwert nicht, — wenn gleich wider es klinget der Köcher und blitzet beide, Spiess und Lanze. Es bäumet sich und scharret die Erde und steht nicht mehr still, wenn die Drommete tönt. Es ruft Hui, wenn sie schmettert, und reucht den Streit von ferne, das Schreien und Jauchzen der Fürsten.«

Doch nicht nur im Kampfe der Einzelnen liegt das sinnlich Schöne des Kriegs: das Getümmel, die Menge, der Drang, der unaufhaltsame Sturm und Stoss von Massen vereinigt die thätigen Kräfte zu Einer gehäuften und dadurch für Auge und Phantasie um so gewaltigeren Wirkung. Unwiderstehlich drückt die Schaar der verfolgenden Sieger in Rubens' Amazonenschlacht vorwärts und drängt und schleudert, was nicht auf der Brücke niedergemacht, zermalmt wird, über ihre niedere Brüstung hinab in den brausenden Strom.

Der moderne Krieg verstärkt diese Schrecken, die durch das Auge eindringen, durch eine furchtbare Wirkung auf das Gehör, den Donner der Geschütze.

»Kann denn kein Lied
Krachen mit Macht,
So laut wie die Schlacht
Hat gekracht um Leipzigs Gebiet?« *)

Doch wir steigen auf zum höheren Inhalte der sinnlichen Erscheinungen des Kriegs; es ist die mächtige Bewegung der Seele, es ist das Bild des Willens, der im höchsten Aufschwung seiner ganzen Kraft die Schrecken des Todes nicht fürchtet; es ist noch mehr das Bild seiner Erhabenheit in dem furchtbaren Augenblick, wo von dem hingeopferten Leibe scheidend der Geist noch im letzten Seufzer bezeugt, dass es Güter gibt, die ihm mehr gelten,

---

*) Rückert: »Auf die Schlacht von Leipzig.«

als das Leben. Heldentod ist schöner und grosser Tod, am schönsten dann, wenn der Sterbende noch wissen darf, dass der Sieg gewiss ist. »Legt mich in die Sonne, wendet mich nach der Sonne!« — Sie wissen, Einer der Unsrigen sagte es, als er tödtlich getroffen niederfiel am blutigen Tage von Villiers; er schaute hinein, bis sie sank, die Siegeskunde erreichte ihn noch, und mit dem herrlichen Gestirn des Tages sank auch sein jugendliches Mannesleben hinab.

»Wohl wieget Eines viele Thaten auf«

— ist das Trostwort des Vaters in Uhlands »Sterbenden Helden« —

»Das ist um deines Vaterlandes Noth
Der Heldentod.
Sieh hin! Die Feinde fliehen! Blick hinan!
Der Himmel glänzt! Dahin ist unsre Bahn!«

Dies ist eine Gruppe von Sterbenden; zusammen sterben: welche rührende Verdopplung der tragischen Schönheit des Heldentodes! Wer Virgils Aeneide kennt, wird hier mit innigem Gefühl der Jünglinge Nisus und Euryalus gedenken, der Freunde, die zusammen sich nächtlich aus dem Lager wagen, den entfernten Aeneas aufzusuchen, eine Anzahl der berauschten, schlafenden Feinde niedermachen, dann zusammen fallen.

»Aber Euryalus wälzt sich im Tod, um die reizenden Glieder
Rinnet das Blut, es fällt einsinkend das Haupt auf die Schulter,
So wie die Purpurblume, vom Pflug zerschnitten, sich umneigt,
Welkt und stirbt, wie Köpfe des Mohns am erschlaffenden Halse
Müde sich niedersenken, vom Regensturze belastet.«

Nisus rächt noch den Freund, indem er den Anführer der Reiterschaar tödtet, von der sie überfallen sind, dann fällt er sterbend über ihn, und der Dichter ruft aus:

»Glückliches Freundespaar, wenn Kraft in meinem Gesang wohnt,
Lebet ihr fort und fort in der Zeiten Erinnrung, so lange
Noch des Aeneas Geschlecht den nimmer wankenden Felsen
Des Capitols umwohnt und Roma beherrschet den Erdkreis.«

In Shakespeare's Heinrich V. berichtet Exeter, wie er zwei Helden, nicht Jünglinge, sondern altbewährte Kriegsmänner, den Herzog York und Grafen Suffolk im Tode vereinigt sah:

»Suffolk starb erst und York, zerstümmelt ganz,
Kommt zu ihm, wo er lag in Blut getaucht,
Und fasst ihn bei dem Barte, küsst die Schrammen,
Die blutig gähnten in sein Angesicht,
Und rufet laut: wart', lieber Vetter Suffolk,
Mein Geist begleite deinen Geist zum Himmel!
Wart', holde Seel', auf meine, dass wir dann
Gepaarten Flugs entfliehn, wie wir uns hier
Auf rühmlichem und wohlerstrittnem Feld
In unsrer Ritterschaft zusammenhielten!
Bei diesen Worten kam ich, frischt' ihn auf;
Er lächelte mir zu, bot mir die Hand
Und, matt sie drückend, sagt er: theurer Lord,
Empfehlet meine Dienste meinem Herrn!
So wandt' er sich und über Suffolks Nacken
Warf er den wunden Arm, küsst' ihm die Lippen
Und siegelte, dem Tod vermählt, mit Blut
Ein Testament der schönbeschlossnen Liebe.
Die süsse und holdsel'ge Weis' erzwang
Von mir dies Wasser, das ich hemmen wollte,
Doch hatt' ich nicht so viel vom Mann in mir,

Dass meine ganze Mutter nicht in's Auge
Mir kam und mich den Thränen übergab.«

Und doch gibt es eine Erweisung der Willenskraft im Kriege, die zum mindesten so gross ist, als der Muth im vollen Kampfe: es ist die Ruhe des Feldherrn mitten im Feuer, es ist das unerschütterte Ausharren ganzer Schaaren im Angesichte des ringsum mähenden Todes, wo es gilt, festzustehen und stille zu warten, bis man schlagen darf; ich erinnere Sie, des jüngsten Krieges noch nicht zu gedenken, an jene Bataillone, die unter Prinz Eugen von Württemberg bei Wachau den furchtbaren Stoss des Massen-Angriffs der französichen Reiterei aushielten; ich erinnere Sie an jene Linien des österreichischen Fussvolks bei Aspern, auf welche die achttausend Gepanzerten anstürmten, dass unter ihrer Wucht die Erde erdröhnte, und welche unbewegt wie eine Mauer standen, den donnernden Schwall bis auf zehn Schritte ankommen liessen, dann erst ihr verheerendes Feuer mit der sichern Wirkung eröffneten, dass die fürchterliche Brandung zerstob.

Man sollte meinen, ein Leben, wo jede Stunde solche Schrecknisse bringen kann, müsse eine Menschenseele verdüstern. Aber die Stimmung des Tapfern ist frei und heiter. Es liegt ich weiss nicht welcher Druck der Bangigkeit auf dem Leben; man braucht nicht feig zu sein, um oft von einem Gefühle beängstigt zu werden, als lauern Gespenster hinter den bekannten Gestalten des Lebens. Es gibt mehr als Einen Weg, sich von dieser Angst zu befreien: Arbeit, Wissenschaft, Kunst, Religion — die reine nämlich, denn die trübe macht nur noch mehr Angst —, aber einer dieser Wege und nicht der letzte ist ausser Zweifel die Fassung des Geistes im Kriege. Wer abgeschlossen hat mit dem Leben, wer entschlossen ist, dem wird das Gemüth hell und wolkenlos mitten unter den drohenden Bildern des Todes, ja doppelt und dreifach geniesst er das Gefühl des Lebens. »Gefasst sein ist Alles« —.

»In's Feld, in die Freiheit gezogen!
Im Felde, da ist der Mann noch was werth,
Da wird das Herz noch gewogen.
Da tritt kein Andrer für ihn ein,
Auf sich selber steht er da ganz allein.

Des Lebens Aengsten, er wirft sie weg,
Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen,
Er reitet dem Schicksal entgegen keck,
Trifft's heute nicht, trifft es doch morgen,
Und trifft es morgen, so lasset uns heut
Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit!

— — — — —

Die Jugend brauset, das Leben schäumt:
Frischauf, eh' der Geist noch verduftet!
Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein!«

Daher ist der tapfre Soldat auch munter; er scherzt gern mitten unter Entbehrungen und Strapazen. Ein wandernder Diogenes muss er sich behelfen und einrichten so gut er kann, brüderlich theilt man mit den Kameraden, die Vergleichung der nomadischen Noth-Wirthschaft mit den Bequemlichkeiten und der wohlgepflegten Ausstattung des friedlichen Hauses gibt zu Spass und Witz des Stoffes genug, der Zufall bringt das Abenteuer, den Wechsel zwischen Mangel und Ueberfluss, und das Lachen kann nicht fehlen »auf der steigenden, fallenden Woge des Glücks«.

Lässt der Krieg die Kraft erscheinen, so schafft er ja wahrlich auch eine Welt von Leiden. Die Kunst aber, der Genius des Schönen folgt ihm auch auf diese seine Leidenswege: der Krieg ist darum nicht unästhetisch, weil er Leiden bereitet. Leiden rührt zum Mitleid; das Mitleid aber ist schön, weil es die Fremdheit zwischen Mensch und Mensch aufhebt, weil es getrennte Töne zu einem Accord vereinigt. Das Rührende ist kein kleiner Theil des ästhetischen Empfindungs-Gebiets; es zog sich in unsere Betrachtung schon herein, als wir einen Lykaon, einen Hektor in der Hand des zürnenden Achilles sahen, als wir sagten, wie im Anblik des Heldentodes das Mitleid mit dem äussersten Schmerze die Bewunderung erhöht, womit er ertragen wird; jetzt ist es Aufgabe, getrennt und ausdrücklich zu erwägen, wie die finstere Seite des Kriegs durch diese sanfte und tiefe Seelen-Regung in das verklärende Licht des Schönen gehoben wird. Er bringt das Weh des Abschieds: wäre dies Weh nicht, so hätte Homer nicht die Scene gedichtet, wo Hektor von Andromache und seinem Kind Astyanax scheidet. Wie ihm die Gattin den Knaben reicht, wie dieser vor dem Helmbusch erschrickt, Andromache zwischen Thränen lächelt, Hektor den Helm absetzt, das Kind auf den Arm nimmt, küsst und ihm wünscht, dass es ein Held werde gleich dem Vater, wie er fest bleibt bei den Thränen und Bitten des Weibes, dass er sich nicht gefahrvoll aussetze, sie beklagt, streichelt, tröstet, wie sie hinweggeht »rückwärts häufig gewandt und reichliche Thränen vergiessend« —: es ist ein Bild voll ewiger, für immer gültiger, menschlicher Wahrheit; ich sah beim Ausmarsch einer Abtheilung unserer Soldaten, wie einem der Männer seine Frau noch den Knaben in den Wagen reichte, er ihn noch einmal küsste; es war nur ein untergeordneter Führer, aber: Hektor, Andromache und Astyanax musste ich denken, und so lang es Krieg gab und gibt, immer auf's Neue wird die tiefrührende Scene sich wiederholen. Wie Priamos zu Achilles im Feindeslager sich wagt, ihn zu flehen, dass er den Leichnam seines Sohnes Hektor herausgebe, wie er die Hand an die Lippen drückt, die »ach! ihm die Kinder getödtet,« wie jenen ein Mitleid erfasst beim Anblick seiner grauen Haare, wie er, an den eignen Vater gemahnt, der einsam sehnsuchtsvoll nun in der Ferne des Sohnes gedenke, mit dem Greise weint und seine Bitte erfüllt: es ist die Leidensquelle des Kriegs, welche auch zu diesem ergreifenden Bilde dem Sänger den Stoff zugeführt hat. Den Anblick trauernder Bräute, Frauen, verwaister Familien, denen die geliebten Häupter nicht wieder zurückkehren, wie mag ihn die Kunst in immer neuen Darstellungen uns bringen, wie kann er uns anziehen, wie mögen wir dabei verweilen? Weil Rührung, weil Mitleid schön ist, seien sie nur im Zuschauer, seien sie im Bilde selbst und tragen von da die Stimmung auf uns über, wie eben das erweichte stolze Herz des Achilles uns zeigte. Und wie weit ist das Feld der pflegenden, heilenden, tröstenden Thätigkeit der Liebe, die, im Kriege selbst thätig, eine Welt von sittlicher Schönheit hart neben die klaffenden Wunden, Bäche des Blutes und brechenden Augen stellt! Ein Verwundeter und neben ihm der Kamerad, der ihn aufhebt, der Arzt, der ihm den Verband anlegt, ein Sterbender und bei ihm knieend ein Priester, der den Kugelregen nicht fürchtet, — ist das nicht auch schön? Ich habe erwähnt, man behaupte, dass den Krieg nicht beurtheilen könne, wer nicht ein Feldspital gesehen habe; ich habe gesagt, man müsse weiter blicken, grosse Zeiten überschauen: nein, auch in die Stätten der Krankheit, der Wunden, des Todes kehrt mit dem Erbarmen der Menschlichkeit der Engel des Schönen ein.

Wohl dürfen wir uns nicht verbergen, dass trotz alledem ein so furchtbares Thun und Leiden, wie der Krieg es bringt, nimmermehr bis auf den letzten Rest von der Kunst, vom ästhetischen Gefühle zu bewältigen ist; es bleibt des Erdigen nur allzuviel zurück, das der Strahl des Schönen nicht zu durchdringen vermag, und wären es auch nur die schleichenden Tage, wie sie während einer langen Belagerung vorkommen, Tage, Wochen, Monate, wo im dumpfen Einerlei, in der niederdrückenden Entbehrung alles dessen, was einem gebildeten Dasein Bedürfniss ist, nur der zähe Wille aushält und alle Poesie erlischt. Doch es ist ein wohlthätiges Geschenk der Natur, dass wir verschmerzen können, was die Verschönerung durch Phantasie und Kunst nicht zulässt, und wer wird nicht alle erduldeten Beschwerden leicht verschmerzen und vergessen, wenn der Sieg die Mühe krönt! Der Heimzug, der Sieges-Einzug: dessen haben wir ja noch nicht gedacht. Ohne Krieg kein Siegesfest.

Ohne Krieg nicht das Bild der blumengeschmückten Schaaren, der Freudenthränen, des Jubels und Jauchzens im wimmelnden Volke:

»O schöner Tag, wann endlich der Soldat
In's Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit
Wann alle Hüte sich und Helme schmücken
Mit grünen Maien, —
Von Menschen sind die Wälle rings erfüllt,
Von friedlichen, die in die Lüfte grüssen,
Aus Dörfern und aus Städten wimmelnd strömt
Ein jauchzend Volk, mit liebend emsiger
Zudringlichkeit des Heeres Fortzug hindernd! — —

Wir haben bis hieher unsern Standpunkt vom Kriege aus genommen, von da auf das Schöne, die Kunst hinübergeblickt und bald die eine, bald die andere der einzelnen Künste gab uns die Beispiele. Nun verändern wir unsere Stellung und durchwandern die Reihe der Kunstgebiete mit der Frage, wie sich ihre Formengebung des gewaltigen Stoffes bemächtige. Wir müssen aber grosse Schritte nehmen und gleich auf die erste, die uns unter den bildenden Künsten begegnet, die **Baukunst**, können wir nur im Vorübergehen einen Blick werfen. Der Krieg zerstört und richtet auf. Der Pallas-Tempel, das Erechtheum auf der Akropolis von Athen und manches andere Heiligthum fiel durch die verwüstende Hand der Perser, aus der Siegesbeute wurden sie schöner wieder aufgebaut und erstanden neue Prachtwerke, wie die Propyläen, der anmuthige Nike-Tempel. Die Thaten und Helden des Kriegs verherrlicht in Marmor und Erz die

Bildhauerkunst; ich darf mich auf wenige Worte über sie beschränken, weil wir uns schon gesagt haben, welch' ein willkommener Zufluss von Schönheit in der für die plastische Anschauung besonders günstigen Kampf-Art, der antiken, ihr entgegenkam. Doch auch härtere Formen kann sie immerhin bezwingen und zu keiner Zeit hat sie sich versagt, kriegerische Kraft und Grösse in ihren Kreis zu ziehen und zu ihrer Verewigung den Bund der zwei monumentalsten Künste mit der Architectur zu schliessen. Wer sich den Krieg aus der Geschichte wegdenkt, muss sich auch eine unabsehliche Vielheit von Zeugen seines Ruhms, Triumphbögen, reliefumwundenen Säulen, Ruhmes-Hallen, Standbildern, Denkmalen jeder Art aus den Plätzen, den Strassen alter und neuer Städte hinwegdenken, deren Zierde sie waren und sind, und er wird fühlen, welchen Schmuck er aus dem Leben tilgen würde.

Grosse Vortheile vor der Sculptur kommen in Darstellung des Krieges der Malerei zu Statten, denn er bietet ausser der Körperschönheit, wie sie bei der antiken Kampfesweise so bewegungsreich und dem Bildhauer so zusagend sich entfaltet, noch gar manche andere Erscheinungs-Seiten, die wir zum Theil schon erwähnt haben und denen zu folgen jene Kunst die weit zulänglicheren Mittel besitzt. Die Malerei vermag durch die Relativität des Maasstabs der Grösse, durch das Medium der Farbe, durch die Dimension der Tiefe, deren Schein sie durch die letztere und durch die Perspective bewirkt, ein ausgedehntes Bild einer Schlacht vorzuführen, sie leitet den errathenden Blick in weite Fernen, indem sie andeutet, was sie nicht deutlich aufzeigt. Durch die

Menge der Figuren, die sie in Einem Rahmen vereinigen kann, wird es ihr möglich, jene Gewalt des Stosses vordringender Massen wiederzugeben, deren wir früher gedacht haben; der verhüllende Pulverdampf unserer Schlachten ist ihr nicht unbedingt im Wege, denn eben jenem andeutenden Verfahren kann er zu Hülfe kommen. Hiemit ist ausgesprochen, dass die moderne Kriegführung ihr nicht dieselben Schranken entgegenhält, wie ihrer gebundneren Schwester, der Bildnerkunst. Durch die Farbe ist auch das Mittel gewonnen, die ganze Welt der Leidenschaften, jede Bewegung des Gemüths und jede Anspannung des Willens ungleich eingehender, als Formen in Erz und Stein es vermögen, zum Ausdruck zu bringen. Zum Bilde des Kampfes gibt sie erklärend und ergänzend das Bild des Schauplatzes; sie kann Erde, Luft und Licht in stimmungsvolle Einheit mit ihm setzen, die Schrecknisse der Natur kann sie mit den Schrecken des Kriegs zusammenwirken lassen, wie Kotzebue auf dem erschütternden Gemälde des Gefechtes an der Teufelsbrücke. Dennoch stösst auch diese um so viel beweglichere Kunst auf nicht geringe Hindernisse. Eine ganze Schlacht kann ja natürlich auch das Werk des Malers nicht umspannen; nur ein Theil kann zur Darstellung kommen, und es muss ein bedeutender, es muss, wenn Ein Bild Alles sagen soll, der bedeutendste sein, derjenige, in welchem sich auf's Ueberzeugendste der Charakter des Ganzen ausspricht. Da findet sich nun der Künstler in schwieriger Lage gerade einem Stoff gegenüber, auf dessen Darstellung er nicht kann verzichten wollen: den Schlachten der neuern Zeit. Der Geist und Charakter des Ganzen kann sich in Einem Momente voller nicht aussprechen, als in einem solchen, wo der Feldherr, wo die Häupter sich am Kampfe persönlich betheiligen; solche Momente brachte der antike Krieg, der in gewissem Sinne verglichen mit dem modernen immer naiv blieb; sie sind in der stärksten Bedeutung des Worts heroisch zu nennen, die Kunst aber liebt das Heroische; bewegt sich ein Kampf um grosse Ideen, ist er ein Welt- und Principien-Kampf, so ist es dieser grosse Inhalt, der im Zusammenstoss der führenden Herrscher persönliche Gestalt annimmt, Fleisch und Blut wird und sich zu Einer schlagenden Wirkung zusammenfasst. Es gibt, wenn man diesen höchsten Maasstab anlegt, kein Schlachtbild, welches über das berühmte in Pompeji ausgegrabene Mosaik: die Schlacht bei Yssus, gestellt werden könnte. Von links stürmt Alexander der Grosse an der Spitze seiner Reiterei ein, durchbohrt hart vor dem Streitwagen des Darius einen Perser, der sich wie ein Wurm an der Lanze krümmt; vorgebeugt über die Brüstung des Wagens, die grossen orientalischen Augen weit aufgerissen, sieht der König auf den Schrecklichen und sein Opfer; schon hat sein Wagenlenker die Rosse gewendet, ein Andrer ihm ein Reitpferd herbeigebracht, unmächtig murrend ergreift die auserlesene Reiterschaar der königlichen Leibwache die Flucht. Hier stehen Griechenland und Persien, Europa und Asien, Kraft und Pracht, eine ganze Zukunft von Bildung und von Stillstand des Geistes in den Personen ihrer höchsten Vertreter sich gegenüber. In demselben grossen Sinne durfte Raphael seinen Gegenstand fassen, als er die Constantins-Schlacht malte. Der

Kaiser selbst, die Lanze gehoben, führt sein Heer zum Siege, das unaufhaltsam den weichenden Feind nach der Tiber drängt, sein Gegner Maxentius ist hineingestürzt und kämpft zu Ross mit den Wellen, im Hintergrunde geht Verfolgung und Flucht in wildem Getümmel über die milvische Brücke. Hier ist es Christenthum und Heidenthum, die den Entscheidungskampf schlagen, und wenn das Brausen und Gewühle ein grausames Morden mit sich bringt, so weiss Raphael, wie wir ihn kennen, alles Wilde und Grasse durch den Adel der Form und den Rhythmus der Gruppen zu mildern und zu lösen. Es ist nicht anzunehmen, dass Leonardo da Vinci und Michel Angelo ebenso bedeutende Hauptgruppen in den Mittelpunkt jener Cartons gestellt haben, deren Composition dem Raphaelischen Bilde vorangieng und von denen uns leider nur Bruchstücke in Nachbildung erhalten sind. Der Sieg der Florentiner über die Mailänder bei Anghiari, den Beide zum Gegenstand hatten, bot hiezu nicht den Stoff. Von Leonardo's Werk ist uns durch die Copie des Rubens und den Stich von Edelink noch der Kampf um die Standarte gerettet: vier Reiter, zwei gegen zwei um das Kriegszeichen raufend, ein Bild voll wilder Bewegung und Leidenschaft, worauf selbst die Rosse sich mit wüthenden Bissen anfallen. Michel Angelo wählte den Augenblick, wo die Florentiner durch Signale, welche die plötzliche Nähe des Feindes anzeigen, im Flussbad überrascht sind: in der Hast des Aufkletterns am Ufer, des eiligen Ankleidens und Wappnens war hier dem Meister der Zeichnung eine Fülle von Motiven, war der Energie seines Lebensgefühls ein Moment voll Kraft und Handlung gegeben. Beide Fragmente tragen das Gepräge des grossen Styls in der Formenbildung, den ja eben diese schöpferischen Geister selbst begründet und als leuchtendes Muster dem Jahrhundert und aller Zukunft überliefert haben. Die Bewaffnung und Kampfesweise der Zeit war immer noch der antiken ähnlich genug, um diesen Styl zuzulassen, ja zu fordern, denn noch gab es keine Maschinen, die dem einzelnen Mann die volle Thätigkeit ersparten, worin alle organischen Kräfte der menschlichen Gestalt in die Erscheinung heraustreten. Der moderne Künstler wird, wenn er Schlachten des Alterthums oder selbst des Mittelalters darstellt, allerdings diesen Meistern auf der Bahn des grossen Styles sich anschliessen; auch eine Hauptgruppe, worin Feldherrn und Herrscher selbst die Waffen führen, wird ihm bei solcher Stoffwahl in manchen Fällen sein Gegenstand bieten oder erlauben; Kaulbach durfte in seiner Hunnenschlacht den wilden Attila selbst als Vorkämpfer seiner neubelebten Leichen dem stolzen Römer entgegenstellen. Anders, wenn der moderne Krieg darzustellen ist. Das ferntreffende Geschoss, die ungemein grossen Massen, worin der Einzelne immer mehr verschwindet, die Uniform, welche dies Verschwinden — für den Maler nachtheilig genug — in verbreiteter Farbengleichheit zum Ausdruck bringt, die äusserste Seltenheit des Falles, dass benannte Hauptgrössen sich unmittelbar am Kampfe betheiligen: Alles dies bedingt den realistischen Styl und das Schlachtenbild ist dadurch mehr und mehr zum historischen Genré-Bild geworden. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, es sei in diesen Grenzen kein Kunstwerk möglich. Der Maler wird aus einer grossen Schlacht einen einzelnen Moment herausgreifen, der die Einbildungskraft entschieden genug anregt, um sich eine Vorstellung vom Charakter des ganzen Kampfes zu machen; kann er seinem Bild keine schlechthin bedeutende Hauptgruppe zum Mittelpunkte geben, so ist dadurch eine bedeutende, eine treffend bezeichnende nicht ausgeschlossen, wobei ihm doch zu Statten kommt, dass in unsern neuesten Kriegen die Offiziere weit mehr als früher sich zur Pflicht machen, voranzugehen und sich auszusetzen. Ein Kunstwerk will Einheit, anschauliche Einheit; es genügt hiezu nicht, dass Ein Geist durch das Ganze gehe, er muss sich in einer Gruppe oder Figur zusammenfassen, die sich als herrschende Mitte hervorstellt. Das Raufen, das Hauen, Stechen, Metzeln, dieses Bild einer unterschiedslosen Reibung wilder Kräfte, wie es die Naturalisten des siebzehnten Jahrhunderts zu geben liebten: es ist, gestehen wir es uns, uninteressant, ist Genre-Bild in sehr untergeordnetem Sinne des Worts; der Anblick jener Scharmützel, wie sie ein Falcone, Bourguignon, Tempestà, Salvator Rosa, Rugendas, selbst Wouvermann (dessen Werth und Bedeutung in andrem Gebiete liegt), so häufig gemalt haben, wird daher, obwohl es an Feuer, Leidenschaft, Ton und Stimmung nicht fehlt, in der Wiederholung ermüdend. Dem Charakter des Genre in dem bessern Sinne, der keineswegs den Vollwerth eines Kunstwerks ausschliesst, hat die neuere Schlachtenmalerei unaufhaltsam immer mehr sich zugewendet. Das Pathos der Revolution, das noch in die erste Periode der napoleonischen Zeit nachwirkte, führte ein schwungvoller gestimmtes Geschlecht in den Kampf, als jenes, das die Kabinets-Kriege der vorangehenden Jahrhunderte geschlagen hatte; folgerecht drang dieser Geist auch in die Kunst ein und goss ein neues, höheres Leben in das Schlachtenbild. Gerard und Gros eröffnen eine neue Epoche dieses Zweigs der Malerei mit den grossen Formen des hohen, pathetischen Styls. Aber Gericault — im Grunde doch auch schon Gros — lenken zum realistischen, zum genre-artigen Styl ein, der sich nun nach dem in der Natur der Sache liegenden Gesetze weiter entwickelt, bis er in Horace Vernet seinen lebendigsten Repräsentanten findet. Resolut, feurig, geistreich, voll packender Naturwahrheit und schlagender Wirkung, straff und doch leicht, ein haarscharfer Kenner des Troupier und seines Gehabens und Gebahrens, höchst vielthätig und fruchtbar: einen Künstler, der diese Eigenschaften in sich vereinigt, müsste man als den Vollender der modernen Schlachten-Darstellung preisen, wenn ihm nicht ein Etwas abgienge, das doch mit dem Realismus gar wohl vereinbar, das gewisse Etwas, das doch ein Unendliches ist, das gewisse Feuer von höherer Herkunft, wie es auch in Formen, die ganz den Stempel der Naturwahrheit tragen, leuchtend hervorbricht, wenn ein Künstler von der Macht des Genius getragen ist. Seinem Talente kam zu Statten, dass die neueren Kriege wieder Nationalitäten mit malerischen Trachten in den Kampf geführt haben. Das ästhetische Interesse tritt bekanntlich mit dem Interesse der Zweckmässigkeit in vielfachen Widerspruch; so können auch Culturformen, Bewaffnung, Kampfes-Art, die unserer Kriegskunst in die

Länge nicht zu widerstehen vermögen, dem Künstler höchst erwünscht sein. Auch frühere Kriege der neueren Zeit, die Kämpfe in Spanien, Tirol, in Griechenland, im Kaukasus haben der Schlachtenmalerei die willkommenen Motive gebracht, um Wechsel und buntes Leben in die Eintönigkeit unserer taktischen Ordnungen und uniformen Massen zu bringen, und deutsche Meister haben dies so gut benützt als französische.

Wir sind nicht so arm an bedeutenden modernen Schlachten-Malern, um durch einen H. Vernet und seine Zeitgenossen und Nachfolger jenseits des Rheins in beschämenden Schatten gestellt zu werden, nur sind gerade diejenigen Kräfte, die wir ihnen als geistvolle Realisten an die Seite zu setzen hätten und die durch gewisse ächt deutsche Züge doch ganz die Unsrigen sind, nicht als Maler so in das volle Licht herausgetreten, wie der berühmte Franzose; Adolf Menzel hat sein Bestes, die durch und durch charakteristische Darstellung des siebenjährigen Kriegs und seines Helden, in Illustrationen, Horschelt seine wahrhaft erlebten, tief naturwahr geschilderten Scenen des Tscherkessen-Kriegs in Federskizzen niedergelegt, und ihn hat ein früher Tod uns früh hinweggenommen. Viele achtungswerthe Namen, einen Peter Hess, Monten, Adam, Steuben, Norden, Diez, Camphausen, Bleibtreu kann ich nur nennen, ohne ihr Talent, ihren Styl und ihre Stoffe zu charakterisiren, den Gang zu verfolgen, den der Zweig der Malerei, von dem wir sprechen, bei uns genommen hat, und namentlich die neue Belebung zu schildern, die er den Befreiungskriegen verdankte. Noch eine Bemerkung aber kann ich mir nicht versagen, die uns zugleich auf den bleibenden Zug der deutschen Malerei zum grossen Styl und den ihm entsprechenden grossen Stoffen des antiken Krieges führen wird. Da es so schwer, eine Schlacht zu vergegenwärtigen, da die Versuchung so gross ist, ein Chaos des Würgens ohne geistige Einheit dem Auge vorzuführen, so beschränkt sich die Kunst gerne auf das Vorher oder Nachher: sie gibt einen dem Kampfe vorhergehenden Moment, um die Phantasie das bevorstehende Furchtbare ahnen, oder einen nachfolgenden, um sie auf das vergangene zurückschliessen zu lassen. Ein zwar kleines Bild von einem Franzosen, Protais, soll mir dienen, zu zeigen, wie der Moment vor dem Gefechte künstlerisch wirksamer sein kann, als dieses selbst; es ist Ihnen unter dem Namen *avant l'attaque* bekannt: Jäger, das Zeichen zum Angriff erwartend, jede Bewegung gespannter Nerv, und doch kein Zug weder von Angst noch von gezwungener Fassung, ein Bild, so frisch wie der kühle Morgen vor Sonnenaufgang, in dessen herber Luft diese Krieger ihr blutiges Tagewerk anzutreten bereit sind. Ein Schweizer (Landerer aus Basel) hat den Moment dargestellt, wo der Hauptmann die Landsknechte vor Anbruch der Schlacht von Marignano zum gewissen Tode weiht. Er streut eine Handvoll Erde über sie und in Ausdruck und Haltung liest man leicht die Worte, die er spricht: »wie ich diese Erde über euch streue, so wird heute Abend Jeder von euch als Leiche am Boden liegen; ich erwarte, dass ihr streitet und sterbet mit Ehren!« Sie haben es versprochen und gehalten. — Noch sei ein Bild von einem deutschen Meister, von Leutze, genannt, realistisch im Styl, aber ein historisches Gemälde durch die bekannte Grösse, die es zum Gegenstand hat, und durch den Geist der Auffassung, der ganz von dieser Grösse durchdrungen ist: Washington in der Dämmerung eines Wintermorgens über den Delaware setzend, um die Feinde in ihrem Lager zu überfallen. Der Fluss treibt mit Eis, dessen Schollen die Bootsmänner mit Rudern und Haken erst bei Seite stossen müssen, um vorwärts zu kommen, die Bewaffneten hüllen sich frierend in ihre Mäntel, aber hochaufgerichtet, den einen Fuss auf eine Bank gehoben, ganz Auge nach den fernen Wachfeuern spähend, ganz straffer Wille, ganz Entschluss, ganz Mann, steht der Held da, der Befreier Amerika's. — Wie manche Gemälde wären nun anzuführen, welche den fruchtbaren Moment am andern Ende des Ganzen suchen, indem sie uns die Walstatt nach der Schlacht vorführen und uns durch sie den blutigen Vorgang erzählen lassen, der auf diesem Schauplatze gespielt hat. Da genügt Weniges: rauchende Trümmer von Gebäuden, Leichen, Sterbende, Freunde, die ihnen die letzte Labung reichen; doch der Maler mag den Zuschauer auch selbst in das Bild einführen, doppelt ergreifend, wenn dieser Zuschauer zugleich der Urheber des furchtbaren Schauspiels ist, wie Napoleon auf dem Bilde von Gros: das Schlachtfeld von Eylau. Aber ein figurenreicheres Werk, das nicht den Moment der bereits eingetretenen Ruhe, sondern die letzte Stunde eines Vertilgungskampfes darstellt, ist die gewaltige Composition von Cornelius im Heroen-Saale der Glyptothek in München: die Zerstörung Troja's; wohl das Grossartigste, was der ernste, hohe Geist des Meisters geschaffen hat.

Wie verscheuchte Tauben klammern sich die Töchter an die greise Hekuba, die wie versteinert vor sich hinaus in den Abgrund des Schicksals starrt, hinter ihnen, die Gruppe überragend, steht Kassandra mit wehendem Haar, in Propheten-Wahnsinn die Gerichte der Nemesis verkündend, welche die Zukunft noch im dunkeln Schoosse birgt, zur Seite ist sterbend, das zerbrochene Schwert noch in der Rechten, Priamus niedergesunken, der welke königliche Greis, ein Bild der Endlichkeit aller Grösse auf Erden. Wie aber die Feinde noch wüthen, zeigt eine Gruppe zur Linken: es ist Neoptolemus, der den Astyanax am Fusse gepackt hat und eben mit wilder Bewegung des schönen Heldenleibs ausholt, ihn über die Zinnen der Mauer zu schleudern.

Ein anderes weites Gebiet reiht sich an die Schlachtenmalerei: das Bild des Soldatenlebens ausser dem Kampfe, das eigentliche militärische Genre-Bild. Abschied, Marsch, Halt und Erfrischung, das Lager mit seinem Scherz und Spiel, Beiwache am Feuer, Quartier, Schrecken der Plünderung und Verwüstung, Trauer um Gefallene, Heimkehr: eine Welt von Motiven heiterer, rührender, trauriger Art liegt in der breiten Fülle dieses Stoffes. Wouverman hat in einem Theile dieses Gebiets seine Bedeutung, soweit sie überhaupt in die Sphäre fällt, von der wir sprechen; Horace Vernet ist wiederum zu nennen, Meissonier mit der feinen Juwelier-Arbeit seiner Kleinbilder darf nicht unerwähnt bleiben; um aber auch hier mit einer mächtig stylvollen deutschen Schöpfung zu schliessen, weise ich auf die Composition von Rethel: Hannibals Zug über die Alpen: welche Reihe von furchtbaren Kämpfen mit allen Schrecken des Gebirgs, mit den Anfällen barbarischer Bergvölker, den tosenden Bergwassern, mit Eis und Schnee, mit den Gefahren der jähen Fels-Höhen, von deren einer in wildem Knäuel ein Elephant, Pferde und Menschen in die Tiefe stürzen, während ein Theil der Fallenden sich an zackigen Baumstämmen spiesst! Auf dem letzten Bild aber sind die Drangsale überwunden, auf freier Höhe steht Hannibal und zeigt den Müden Italien, das ersehnte Ziel. —

Die geistigste, die geistig concentrirteste aller Künste, die Poesie wird nicht die letzte sein, wenn es gilt, dem Krieg abzugewinnen, was er der idealen Anschauung bietet. Oft genug freilich wird sie in ihrem eignen Leben zu sehr unter ihm leiden, um nur überhaupt unverkümmert sich zu erhalten; wie die allgemeine Verwilderung sich in ihr spiegelt, die ein langer Krieg zur Folge hat, davon gibt in unserer Literatur die sogenannte zweite schlesische Schule ein nur zu sprechendes Bild; aber auch vom umgekehrten Fall ist ein Beispiel in naher Erinnerung: zur Zeit der napoleonischen Herrschaft war unsere Dichtkunst unter der Ueberreife einer schöngeistigen inneren Bildung, die »nach aussen nichts bewegen« konnte, erkrankt, in ein eitles Spiel der Ironie ausgeartet; die Befreiungskriege führten ihr neue, gesunde Luft zu und verjüngten ihr welkendes Leben. Doch wir sprechen vom Inhalt, vom Krieg als Gegenstand, und fragen, wie sich die Zweige der Dichtkunst dazu verhalten.

Das ächte, ursprüngliche Epos ruht auf der Heldensage, die Heldensage spiegelt das vorgeschichtliche Jugendalter der Völker, dessen erste Leidenschaft immer der Krieg, dessen erste Tugend die Tapferkeit war. Um Krieg dreht sich die Handlung, Helden gilt es zu besingen, an das Bild ihrer Thaten knüpft sich die grosse, freie, weite und doch mit liebevollem Blick auf den einzelnen Erscheinungen des tüchtigen Gesammtdaseins verweilende Anschauung eines ganzen Völkerlebens und in ihm der Menschheit. — Einem Krieg wegen Frauenraubs, der die vereinigten Stämme der Griechen nach der Küste Kleinasiens führte, verdanken wir die homerischen Gesänge. Grundnaiv und nur um so poetischer ist Taktik und Strategie: Einzelkampf auf Streitwagen und zu Fuss mit Speer und Schwert, Eroberung einer feindlichen Stadt durch die kindliche List mit dem hölzernen Pferde. Die hellen Knaben sind sie, diese Helden; wer den Andern zwingt, ist die Frage; an Waffenpracht, Essen und Trinken erfreut sich wie ein Kind der Heros und der Dichter. Aber was für Knaben! Wahrlich ideale Knaben, die Edelsten Griechenlands, leuchtende Typen des Nationalcharakters, seine Grundzüge in plastischen Gestalten zusammengefasst. Wild wie die Lohe der Feuersbrunst im Kampf, sind sie doch jedem edeln Gefühl offen, fein und klug und gross an Geist. Götter beschützen, Götter verfolgen sie, von einer Göttin stammt der Herrlichste unter ihnen, der jugendliche Mann Achilles, aber traurig gross und schön steht über ihnen das allgewaltige Schicksal.

Ein Sprung führt uns von diesen plastischen Gestalten zum rauhen nordischen eisernen Ritter, zu den Nibelungen-Recken, die aus den Helmen den »heiz vliezenden bach holen,« auf die Panzer-Ringe hauen, dass der feuerrothe Wind herausfährt. Es ist eigentlich nicht Krieg, was im Nibelungen-Liede den blutigen Schluss bildet, sondern Familien- und Vasallen-Kampf, angestiftet durch ein Weib, das aus einer innig liebenden Braut und Frau durch den zurückgehaltenen Drang der Rache für die Ermordung des theuren Mannes und den Raub des Hortes zur Furie wird; aber die Dichtung nimmt, ohne irgend nach den Grenzen des geschlossenen Raumes zu fragen, der den Schauplatz bildet, so grosse Zahlen an, führt so grosse Massen in den Streit, dass er wie Krieg erscheint. Furchtbar schwül sind die Stunden, nachdem die rheinischen Helden, mit klarem Wissen und festem Muth in ihr Schicksal reitend, in Etzelen-Land angelangt sind. Der Kampf bricht los mit dem Ueberfalle der Knappen durch Blödelin, Dankwart der Ritter, unter dessen Obhut sie abseits ihr Mahl einnahmen, haut sich durch, tritt mit hochgehobenem blutigem Schwerte in den Rittersaal und verkündet, was geschehen. »Nu trinken wir die minne unde gelten's küneges win! der junge vogt der Hiunen, der muoz der allererste sin!« mit diesen Worten fährt Hagen auf und schlägt Ezels und Chriemhildens Kind Ortlieb das Haupt ab, dass es der Mutter in den Schoos fällt, sogleich zieht auch sein treuer Waffenbruder Volker, der Spielmann, — er »videlte ungefuoge, — sine Leiche (Weisen) lûtent übele, sin züge sint rôt, — ez ist ein rôter anstrich, den er zem videlbogen hât —«; der Kampf ist los und endet mit dem Tod aller Hunnen, die im Saale sind; es tritt eine jener langen Pausen ein, die von nun an nach jedem abgeschlagenen Angriff wiederkehren und einen Rhythmus furchtbarer Art begründen, eine Stille voll Schauer und Weh um das, was geschehen, voll dunkler Spannung auf das, was bevorsteht. Iring, Markgraf von Dänemark, nimmt jetzt mit tausend Mann den Kampf auf, sie alle fallen und er selbst durch Hagens Schwert. Nun beschliesst Chriemhilde, den Saal zu vereiten (verbrennen), den die Nibelungen nicht verlassen können, ohne von einer unwiderstehlichen Ueberzahl erdrückt zu werden; doch bietet sie Frieden an unter der Bedingung, dass sie Hagen herausgeben; er ist es ja, dem eigentlich allein ihre Rache gilt, um seinetwillen hat sie das Blutbad angehoben, um an ihn zu gelangen, schont sie die eignen Brüder, all die Ihrigen nicht. Die Forderung wird mit Unwillen abgewiesen: sie konnten »durch ir triuwe einander nit verlân.« Der Saal wird angezündet, sie decken sich gegen die Brände mit ihren Schilden, trinken im glühenden Durste das Blut der Todten, schlagen am Morgen einen neuen Angriff der Hunnen ab, ihrer sechshundert sind noch am Leben und warten in den ausgebrannten Mauern, was da kommen werde. Jetzt beschwören Chriemhilde und Etzel den besten ihrer Mannen, den Markgrafen Rüdiger von Bechlarn, dass er seinen tapfern Arm dem Werk der Rache nicht entziehe. Er steht im tiefsten innern Kampfe. Er ist Etzels Vasall, er hat für ihn um Chriemhilden geworben, er hat ihr damals versprochen, ihr beizustehen, wenn es gelte, ein Unrecht zu strafen, das ihr widerfahren sei; aber die Nibelungen sind auf der Reise seine Gäste gewesen, er hat Freundschaft mit ihnen geschlossen und dem jüngsten der königlichen Brüder, Giselher, seine Tochter verlobt. Was er thut oder lässt, so wird er schuldig. Doch es siegt in seiner Erwägung die ältere

Pflicht, er entschliesst sich zum Kampf: »dô liez er an die wâge die sêle und ouch den lîp.« Er kündigt den Freunden, die nun Feinde sein müssen, sein Vorhaben an; sie erschrecken, können es nicht fassen; er wollte, sagt er zu Gernot, dass sie zurück am Rheine wären und er todt mit etlichen Ehren. Hagens Schild, eine Gabe Gotelindens, der Gemahlin Rüdigers, ist zerschlagen, er bittet ihn um den seinen; Rüdiger reicht ihn hin: »dô wart genuoger ougen von heizen trehen rôt; ez was die leste Gâbe, die sider immer mêr bôt deheinem degene von Bechlâren Rüedegêr« (die letzte Gabe, die der gastfreie, freigebige Rüdiger noch einem Degen bot). Wie grimm Hagen war und wie zornig gemuth, doch erbarmt ihn die Gabe, in tiefer Rührung dankt er ihm und verspricht ihm, ihn im Streite zu meiden. Nun schreitet Rüdiger zum Angriff, »des muotes er ertobte«, im wilden Gewühle des Kampfes erschlagen er und Gernot sich gegenseitig und endlich fallen — »der tôt, der suochte sêre« — auch alle seine Mannen. Es wird still, eine neue schwüle Pause bereitet das Ende vor. Jetzt tritt Dieterich von Bern auf die Bühne, der bei dem ersten Beginn des Kampfes den Saal verlassen und sich vom Streite fern gehalten hat. Er schickt seinen alten Waffenmeister Hildebrand an der Spitze seiner Mannen, die Nibelungen zu fragen, wie Alles gekommen sei, und Rüdigers Leichnam zu verlangen; sie sollen unbewaffnet gehen, sie gehorchen nicht, es fallen aufreizende Reden, der wilde Wolfhart kann seiner Streitlust nicht widerstehen, springt an den Feind, die Andern folgen, der Kampf entbrennt und rafft alle hinweg ausser Hildebrand, der mit Noth sich durchhaut, um seinem Herrn die grause Mähr zu bringen; aber auch von den Nibelungen ist bis auf Hagen und Gunther nicht Einer mehr am Leben. Nun legt Dieterich selbst sein Streitgewand an, geht hin, findet die Beiden an die Mauer des Saal-Baus gelehnt und verlangt, dass sie sich ergeben; er will sie dann schützen und heimgeleiten. Das wolle Gott vom Himmel nicht, sprach da Hagen, »daz sich dir ergäben zwêne degene, die noch sô wërlîche gewâfent gein dir stênt und noch so lediclîche vor ir vienden gênt.« Dieterich greift ihn an, verwundet, bindet ihn, führt ihn vor Chriemhilde und empfiehlt ihr, ihn zu schonen; sie lässt ihn in's Gefängniss abführen. Er kehrt zurück, bezwingt König Gunther und mit ihm geschieht dasselbe. Chriemhilde tritt zu Hagen in den Kerker, sie verlangt von ihm den Nibelungen-Hort; er weigert, zu verrathen, wo er versenkt ist, so lang noch Einer seiner Herren lebe. Jetzt lässt die Schwester dem Bruder das Haupt abschlagen und trägt es an den Haaren vor Hagen: du hast nun, sagt dieser, nach deinem Willen Alles zu Ende gebracht und ist Alles ergangen, wie ich es stets mir gedacht, den Schatz weiss nun Niemand, als Gott und ich, der soll dir Valandin (Teufelin) nun für immer verholen sein! So hab' ich doch noch Siegfrieds Schwert, erwidert sie, zieht es und schlägt ihm das Haupt ab. Hildebrand springt hinzu und haut sie zu Stücken. — »Mit leide was verendet des Küneges hôhzît (Fest), als ie die liebe leide ze allerjungiste gît« (wie stets die Freude Leid zuallerletzt gibt).

Ich wollte mir nicht versagen, in raschen Zügen dies grosse Bild Ihnen vorüberzuführen. Unserer Heldensage ist nicht die Gunst widerfahren, dass der Stoff von so künstlerischer Hand geformt worden wäre, wie der griechischen; es sind Glieder, wie in rauhe Leinwand gehüllt, Heldengestalten, wie in Granit unvollkommen und grob gemeisselt, aber so oft ich sie wieder betrachte, muss ich mir sagen: wie ächt deutsch sind doch diese Charaktere! Derb, rauh, wild im Kampf, aber brav, treu, gründlich unverdorben, unverbrüchlich ehrenhaft und wie gut und weich, wo ihnen an's Herz gerührt wird! Ich habe gesagt, durch die Grösse der Zahlen erscheine ein häuslicher Kampf wie ein Krieg, und da auch fremde Nationalitäten, die Dänen, die bunte Völkermenge, die der Name der Hunnen in sich befasst, in den Streit hineingezogen werden, so ist es ein Krieg, worin deutsche Tapferkeit über Alles geht; durch dieselbe Weite des Umfangs erhält das allgemeine Sterben eine Bedeutung von Unendlichkeit, gemahnt uns wie Weltuntergang, wie Götterdämmerung, und furchtbar tragisch waltet das Schicksal: von dem ersten kleinen Fehl Siegfrieds und Chriemhildens geht eine Alles umschlingende Kette aus, wird ein Rad in Bewegung gesetzt, das rollend Ein Dasein ums andere erfasst, in seine Zähne hereinreisst und zermalmt.

Es kann nicht mein Vorhaben sein, die Literatur des Epos zu durchwandern; ich musste mit Schweigen das orientalische, musste das römische, Virgils Aeneis, und muss ebenso das romanische, Ariost, Tasso, Camoëns übergehen. Aber nicht übergehen darf ich ein deutsches Idyll, das der Dichter durch den homerischen Geist der

Behandlung und die Grösse des Hintergrunds in die Höhe des Epos gehoben hat: Hermann und Dorothea; ich darf nicht, weil es gilt, unserem grössten Dichter Raum zu geben, dass er sich selbst von einem Vorwurf reinige. Es ist wahr, dass Göthe im Befreiungskrieg sich verdrossen von der Begeisterung der Nation abgewendet hat, aber der Schluss dieser vollkommensten seiner grösseren Dichtungen mag zeugen, dass Herz und Geist richtiger bestellt waren, als er selber in Stunden weltscheuer Verstimmung sich und uns gestand. Denn wie Hektor steht hier dieser Hermann aufgerichtet, da Dorothea mitten im Glücke zagend der gefahrvollen Zeit gedenkt und den Boden unter sich schwanken fühlt, — nein, wie Hermann der Deutsche, denn nicht umsonst trägt er ja diesen Namen —, und wie aus Propheten-Mund, als ahnte er, als ahnte der Dichter, was wir Enkel Grosses erlebt haben, spricht er die mannhaften Worte:

»Dies ist unser! So lasst uns sagen und so es behaupten!
Denn es werden noch stets die entschlossenen Völker gepriesen,
Die für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder
Stritten und gegen den Feind zusammenstehend erlagen.
Nicht mit Kummer will ich's bewahren und sorgend geniessen,
Sondern mit Muth und Kraft! Und drohen diessmal die Feinde
Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen!
Weiss ich durch dich nur versorgt mein Haus und die liebenden Eltern,
O so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen,
Und gedächte Jeder wie ich, so stünde die Macht auf
Gegen die Macht und wir erfreuten uns alle des Friedens!«

Nur Eines ist dunkel in dem herrlichen Schluss: man versteht nicht, warum der Dichter im vierten Vers nur den einen Fall, den des Erliegens nennt, warum er nicht hinzusetzt: »oder die freche Gewalt abwehrten mit siegendem Schwerte!«

Die lyrische Poesie, die Poesie der Stimmung, wird dem Kriege nicht nur nachfolgen, um ihn zu besingen, sondern sie wird mit ihm gehen; von ihr gewiss nicht gilt das Wort, dass im Kriegeslärm die Musen schweigen. Sobald einmal der Krieg aufhörte, thierisch wilder Kampf zu sein, hat jedes Volk seine Lieder der Anfeurung gehabt, und Tyrtäus, der den Spartanern Muth einsang, war nicht der erste, auch bei den Griechen nicht der erste Kriegsdichter, wie Simonides, von dem jene in ihrer schlichten Kürze so erhabene Inschrift auf dem Grabmal der Thermopylen stammt, nicht der Erste, der vollzogene Thaten der Helden besang. Heldenlieder singend giengen die alten Deutschen in die Schlacht, den Normannen schritt bei Hastings Taillefer voran und sang das Rolandslied. Neues Leben, höheres Feuer hauchen grosse, geistig bewegte Zeiten in den Kriegsgesang; die Marseillaise, drangvoll, pathetisch, declamatorisch vorwärts stossend trägt wie auf Flügeln des Sturmes die Franzosen in die Revolutionskriege, aber nachdem sie aus Freiheitskriegern Eroberer geworden, dringt aus der Seele des von schwerem Schlaf erwachten deutschen Volkes ein anderer Ton dem Laute der sprühenden Leidenschaft entgegen: ein voller, inniger Herzenston, der reine, helle Klang der Lieder unseres Körner, des jugendlichen Sängers, dem es beschieden war, den Heldentod zu sterben, unseres Schenkendorf, Arndt, Rückert, Uhland, und wie Trompetenschall schmettert dazwischen Schillers Reiterlied. —

Es ist eine der schönen Wirkungen des volksthümlichen Krieges, dass, von gebildeten Geistern gedichtet, solche Lieder in die Massen dringen; doch diese bleiben nicht blos empfangend, der einfache Krieger selbst lässt als ehrlicher, unberedter, unbeholfener, naiver Volksdichter sich hören. Der Kampf eines tüchtigen, tapferen deutschen Stammes um Recht und Freiheit hinterliess uns die Dietmarsen-Lieder, Hans Suter besang die Schlacht von Sempach, worin er selbst mitgefochten, Veit Weber die Schlacht von Murten; der Kriegsdienst wird Handwerk, der Landsknecht singt von seinem ungebundnen Leben, seinen Gefechten, und wir haben unter manchen Landsknechtsliedern eines auf die Schlacht von Pavia, das uns so stimmungsvoll, als kunstlos mitten in das Blutbad des schrecklichen Kampfes versetzt. So sind uns Lieder aus den Reformationskriegen erhalten, aus den früheren und späteren Kämpfen mit den Türken — wer kennt nicht: »Prinz Eugen, der edle Ritter«? —, aus dem siebenjährigen Kriege; da fängt eines an:

»Wer hat sich denn dies Liedlein erdacht?
Es haben's drei Husaren gemacht,
Unter Seidliz sind sie gewesen,
Sind auch bei Prag selbst mitgewesen,
Victoria! Victoria! König von Preussen ist da.«

und vorwärts bis in die neuesten Kriege ertönt in schlichten Reimen Muth, Kampflust, Klage, Siegesfreude und Spott auf den Feind aus Soldaten-Mund. — Da diese Lieder, wie schon angedeutet, nicht blos vom Kampfe singen, sondern alle Zustände des Soldatenlebens sich in ihnen spiegeln, so stellt sich der Genre-Malerei, die sich an das Schlachtgemälde reiht, ein entsprechendes Gebiet in der Poesie gegenüber; lustig, scherzend, leichtsinnig, jubelnd, kühn, stürmisch, furchtlos und trauernd, klagend, seufzend, in allen Tönen hallt ein reicher Lieder-Chor Alles wider, was der Soldat geniesst und erleidet, strebt und wagt. Lieder des Schmerzes zeugen insbesondere von der furchtbaren Härte des Zwangs zum Dienste, des Dienstes und der Strafen in der Zeit der gepressten, geworbenen Heere, und wehmuthvoll beklagt in den Strophen: »zu Strassburg auf der Schanz« der zum Tod verurtheilte Fahnenflüchtling sein Schicksal. — Es bleibt noch zu erinnern, dass kaum irgend so schön, als in der Kriegsstimmung, Kunst- und Volkspoesie sich verschmolzen haben. Kunst-Dichter haben Lieder geschaffen, so rein im Tone des Volks, dass dieses sie singt, als wären sie aus seiner Mitte hervorgegangen; in Friedrich Müllers Lied: Soldaten-Abschied (»Heute scheid' ich, heute wander' ich —«), in Uhlands: »Ich hatt' einen Kammeraden«, in Wilh. Hauffs: »Morgenroth! Morgenroth!« und: »Steh' ich in finstrer Mitternacht«: in diesen und so manchen andern spricht das Gefühl so schlicht und innig, dass der Unterschied zwischen Bildung und Volksseele sich in Einen Klang auflöst.

Mit dem Liede haben wir auch die Musik schon genannt, denn es lebt wahrhaft nur in seiner Melodie, nur im Gesang. Aber auch in selbständiger Form gesellt sie sich zum Kriege und schöpft reiche Nahrung aus diesem Bilde der Kraft. Im Marsch ermuntert sie die Müden, durch den Mund der Trompete ruft sie zum Kampf und aus dem Kampf, ja oft genug hat ihr begleitendes Spiel nicht nur in leeren Stunden die Krieger erheitert, sondern ist Muth erweckend mit ihnen kühn in den Schlachtsturm gegangen, und endlich verherrlicht sie in grossen Ton-Gebilden That, Sieg und Opfertod der Helden.

Wir haben noch vom Drama zu sprechen und dürfen vorausschicken, dass in Griechenland die Blüthe dieser höchsten Form der Dichtkunst eine der Wirkungen der Perser-Siege war. Den Inhalt aber für das Schauspiel kann nur in bedingter Weise der Krieg abgeben. Die Handlung kann sich am Kampfe der Waffen verlaufen, aber ihre Angel muss sich um tiefere Conflicte drehen; sittliches Recht oder Unrecht im innern Leben des Willens, Schuld und Verantwortung vor dem ewigen Schicksal: das ist die Frage; Heldenmuth und Standhaftigkeit gegen feindliche Gewalt sind kein hinreichender Stoff für den dramatischen Dichter und die Bühne thut gut, das sinnliche Schauspiel des Kampfgetümmels so viel als möglich zu vermeiden; die rühmliche That eines Zriny ist epischer, nicht dramatischer Stoff.

Als der Schöpfer der griechischen Tragödie, der bei Marathon, Salamis, Platää selbst mitgekämpft hat, als Aeschylos seine »Perser« dichtete, wurde die dramatische Siegesfeier in seiner Hand zu einer Tragödie der Schuld und Nemesis. Hier vernimmt man kein Wort des Hohns über den geschlagenen Feind, wie denn der reine Sinn der Griechen schon in früher Zeit eine fromme Scheu vor Ausbrüchen des Jubels im Rausche des Sieges zeigt; im Homer schon wird Eurykleia, da sie beim Anblick der getödteten Freier laut aufjubelt, von Odyssus mit den Worten zurechtgewiesen:

»Freue dich, Mutter, im Geist, doch beherrsche dich, jauchze nicht laut auf!
Sündhaft ist frohlockender Ruf vor erschlagenen Feinden.«

Die unendliche Wehklage der Perser ist der einzige Triumphgesang des Dichters; der Uebermuth von der Gottheit gestraft: dies ist der hochreligiöse Inhalt seiner ernsten Dichtung. In dunkler Bangigkeit um das stolze Heer in Feindesland zieht zu Anfang der Chor auf, schwere Träume haben Atossa, die Mutter des Xerxes, erschreckt. Jetzt erscheint ein Bote mit der Nachricht der Niederlage bei Salamis: weh! weh! beginnt er, gefüllt mit Leichen ist Salamis Strand! Ein herrliches Bild in seinem Berichte ist das Heransegeln der griechischen Flotte zum Kampf:

»Als nun mit seines Wagens Lichtgespann der Tag
Die ganze Meerbucht sonnenhell beleuchtete,
Da scholl fernher von den Hellenen freudiger
Gesang herüber und ihr Kriegslied jauchst zurück
Des Felsen-Eilands tausendstimmiger Wiederhall. —
— Sofort die Woge schlugen sie mit rauschender
Seeruder gleichgemessnem Schwung dem Takte nach;
Da tauchten Alle plötzlich auf vor unsrem Blick,
Voran in wohlgeschlossnen Reih'n erschien zuerst
Der rechte Flügel, hinter ihm in stolzem Zug
Die ganze Flotte; ringsumher erscholl zugleich
Vielfacher Ruf: Auf Hellas Söhne, stürmt zur Schlacht!
Befreit des Vaterlandes Boden, Weib und Kind,
Befreit der Heimath-Götter alten Sitz, befreit
Der Ahnen Gräber! Jetzt um Alles gilt der Kampf!

Er berichtet die Seeschlacht, die Niederlage, berichtet, wie Xerxes, zuschauend vom Berg Aegaleos, laut aufschrie vor Jammer und sein Gewand zerriss. »Nun seufzt die ganze Asia, dass so sie verödet weit und breit«, wehklagt der Chor, da er die Menge der Gefallenen vernimmt, auf sein und Atossa's Flehen erscheint aus Nebeln des Styx der Geist des verstorbenen Königs Dareios, verkündet, dass bei Platää auch das zurückgelassene Landheer erliegen wird, und spricht der Tragödie ernsten Sinn aus: so strafen die richtenden Götter die Vermessenheit, die in wahnsinnigem Frevel selbst den Hellespont in Fesseln legte und in Hellas die Heiligthümer verwüstete; die Todtenhügel der Gefallenen werden noch den späten Enkeln zeugen:

»Dass nicht zu hoch sich heben soll des Menschen Herz,
Dass Uebermuth zu thränenreicher Erndte schnell heranreift.«

Zum Schluss erscheint mit wenigem Gefolge Xerxes selbst, der Geschlagene der Gottheit, mit zerrissenem Königsmantel, verstörtem Haar und unter den Jammertönen seines Wechselgesangs mit dem Chore verhallt der erhabene Gesang von der gerechten Weltordnung.

Auf drei Dichter muss ich das Bild der dramatischen Behandlung des Kriegs beschränken. Als zweiten führe ich Shakespeare auf, den grossen Geistes-Verwandten des Aeschylos. Der Aufruhr in Heinrich IV. ist Folge der Schuld, welche Lancaster durch den Sturz und die Ermordung Richards II. auf sich geladen hat: die stolzen Häupter des Adels empören sich in Waffen gegen ihn wie er gegen jenen. Wir verdanken diesem dramatischen Kriegsbilde die Gestalt Heinrich Percy's des Heisssporns, des Mannes, dessen ganzes Wesen lodernder Feuergeist der Ehre ist, ihm gegenüber des Prinzen, der aus Wolken jugendlichen Leichtsinns zur Klarheit der Vernunft emporwächst, ein lichter und guter, in Brust und Kopf wohlbestellter Mensch wird; wir verdanken ihr Falstaff, die köstlichste humoristische Schöpfung des Dichters. Der lustige, dicke Schelm hat auch etwas vom miles gloriosus und dies könnte uns auf die Motive führen, die der Krieg für die Komödie abwirft; wir hätten unter Anderem von den Hauptleuten Horribilicribrifax und Daradiridatumdarides im Lustspiele von Gryphius zu sprechen; doch wird uns noch ein anderes, bedeutenderes Werk der komischen Gattung begegnen, auf dessen Betrachtung wir wegen der Kürze der Zeit uns beschränken. Heinrich V. ist ein Triumphlied, eine schmetternde Siegesfanfare auf den Tag von Azincourt, wo ein ganz erschöpftes Heer den fünffach überlegenen französischen Feind besiegte, gedichtet im Vollgefühle der englischen Kraft, als die spanische Armada in alle Winde zerstreut war. Shakespeare hat sich nicht des Spotts auf den geschlagenen Feind enthalten wie Aeschylos in seinen Persern, er hat das Bild seiner Prahlerei übertrieben, doch falsch ist es nicht, davon haben uns gründlich unsre letzten Erfahrungen belehrt. Dem Helden aber leiht er die reinen Züge edler Bescheidenheit und denselben Geist der Religion, der die Tragödie des Griechen durchdringt. Von oben erbittet er sich den Sieg in dem berühmten Gebete vor der Schlacht:

»O Gott der Schlachten! Stähle meine Krieger,
Erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen nun

Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
Sie um ihr Herz bringt. — Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergeh'n mir nicht, als er die Kron' ergriff!« —

Wiederholt und nachdrücklich — man erkennt deutlich des Dichters eignen Sinn — gibt er die Ehre des Siegs der gerecht waltenden Gottheit und lässt im Heer Todesstrafe ausrufen für den, der prahlt und den angeordneten Dankgebeten sich entzieht. — Ueber die unreife Jugend-Arbeit Heinrich VI. sei nur das Eine gesagt, dass sie in chaotischem Bilde zeigt, wie durch Schwäche des Herrschers und Uneinigkeit alle Früchte der englischen Tapferkeit und Siege verloren gehen.

Und nun zu Schiller! Von ihm muss gerade recht die Rede sein, wenn es sich um die Poesie des Krieges handelt. Der Pulsschlag seines Dichtergeistes, nicht selten unterbrochen, schlägt kaum je so voll und ungehemmt, als wenn er in Kriegszeit und Kriegsleben sich bewegt; schon in seinem Jugendgedichte, »Die Schlacht«, das mit so wirkungsvoller Kraft uns in die Momente des »wilden eisernen Würfelspiels« versetzt, hat er diesen Zug seines Talents an den Tag gelegt; man fühlt ihm an, dass er ein Soldatenkind ist, im kriegerischen Element, unter dem Rasseln der Muskete und dem straffen Laute des Befehles aufgewachsen; freilich hängt auch ein anderes Schwert an seiner Seite und er schaut sehr ernst, wenn er es zückt: das Schwert der Wahrheit, der Menschenwürde, der Freiheit; unbestritten aber ist, dass er Haltung und Farbe seines Gegenstandes nie so naturtreu getroffen und eingehalten hat, als da er einen Helden wählte, dessen

Bild er auf den Grund jener reisigen, gepanzerten, wuchtigen, gestrengen, rauhen und wilden Zeit eines dreissigjährigen Kriegs zu zeichnen hatte, und es ist ein treffendes Wort, dass ein Pulvergeruch durch Schillers Wallenstein gehe; diess dramatische Gemälde ist gesättigt, getränkt vom Geiste der Geschichte, diese Melodie tönt und klingt vom Metalle historischer Wahrheit. Die Erzählung des schwedischen Obersten allein schon bewährt dieses Urtheil. Eine Charakter-Gestalt von so harter Männlichkeit wie Buttler hätte Göthe schwerlich geschaffen. Das Vorspiel der tragischen Handlung, Wallensteins Lager, ist ein Kunstwerk im Kleinen, die Frucht einer Entäusserung, wie sie dem Dichter so rund und ganz im Grossen nicht wieder gelungen ist. Wie hat er es angefangen, eine geworbene Soldateska, verwildert durch einen langen Krieg, die Geissel des Volkes, das sie beschützen sollte, uns so vorzuführen, dass wir unsere Freude daran haben? Er gibt sie schlechthin naiv; nicht ahnend, dass sie belauscht sind, sprechen diese Wildfänge behaglich ihre unbedingte Ueberzeugung aus, dass der Staat um ihretwillen, der Bauer, um sie zu ernähren, da sei. Wir müssen über den Unsinn dieser Verblendung lachen, das Lachen lässt keine Zeit zum Abscheu und was in anderer Beleuchtung beklagenswerth erschiene, wird komisch. Aber der Dichter geht höher, er hat sich Stellen vorbehalten, wo er das komische Sittenbild in den grossen Styl des historischen Gemäldes hinaufrückt; wie eine dämonische Geisterjagd, wie das wilde Heer braust und fegt in der Schilderung des Holkischen Jägers die gefürchtete Reiterschaar an uns vorüber; den höheren und edleren Geist aber, der auch ohne den sittlichen Inhalt eines reinen und grossen Zwecks dem Wirken kühner männlicher Kräfte einen Schimmer des Idealen verleiht, den Geist der Ehre lässt er in gefühlten, hochgestimmten Worten aus dem Munde des ersten Kürassiers sprechen. Wächst schon in diesen Stellen der Soccus zum Kothurn, so ist es noch mehr die finster grosse Gestalt des Feldherrn, die unsichtbar sichtbar wie ein Geist über den Hintergrund geht, und mit ihr der Gewitterhimmel der Schicksale Deutschlands, wodurch diess historische Lustspiel zu der Tragödie, deren Exposition es einleitet, sich selbst emporhebt. Nimmt man hinzu, wie der Dichter die bunte Masse durch den Unterschied der Waffen-Arten, Nationalitäten und Gesinnungen theilt und gliedert, wie er das ruhende Bild durch kleinere episodische Handlungen und eine grössere, die Vereinigung der Truppen zu dem bekannten Beschlusse, dramatisch belebt, so fehlt nichts zur Begründung des Urtheils, das ich vorangeschickt; Göthe hat als Künstler sein Höchstes geleistet, als er in Hermann und Dorothea die anspruchslose Form des Idylls durch stylvolle Behandlung zur Höhe des Epos steigerte, Schiller, als er in diesem kleinen historischen Genrebild, in Wallensteins Lager, das Naiv-Komische mit dem Tragischen zu Einer unvergleichlichen Wirkung verband. Doch wir wollen ihm da begegnen, wo mit dem Gehalt in seinem Geiste der höhere Gehalt im Gegenstande zusammentraf; sein Stoff im Wallenstein ist ein Krieg, in dessen Wirrsaal die Idee, die ihn entzündet hatte, unter der Selbstsucht politischer Zwecke verschwand. Erst weltbürgerlich gesinnt und auf Patriotismus wie auf einen engen Nationalstolz herabsehend öffnet er im Fortschritt Herz und Geist dem Verständniss der Vaterlandsliebe und eine reine Jungfrau wird zum Genius des gerechten und heiligen Kriegs um die höchsten Güter eines Volkes; goldene Worte, unzähliche Male, bis zum Missbrauch, in Rede und Schrift, und doch nie oft genug wiederholt, streut er wie leuchtende Sterne in dieses Bild voll Handlung und Begeisterung. Worte wie:

»Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.« —
»Was ist unschuldig, heilig, menschlich, gut,
Wenn es der Kampf nicht ist um's Vaterland?«

Die politische Idee füllt sich mit neuem Inhalt im Wilhelm Tell; nicht gegen den Angriff einer fremden Nation, sondern gegen Gewalt und Unrecht im Innern und gegen den schlimmeren Feind, die eigene Uneinigkeit, ist hier der Kampf gerichtet. Freiheit durch Eintracht ist die Loosung. Nächtlich auf grüner Matte am wallenden See unter dem gestirnten Himmel tagt ein Volk von Hirten und beschwört bei dem Lichte des Morgens, der die glühende Hochwacht auf den hohen Bergen ausstellt, den Bund gegen die Tyrannei. Mögen die mächtigen Stellen, in welchen der reine und hohe Geist dieses Drama's mit strahlender Kraft hervorbricht, noch so häufig, wie jene Worte der begeisterten Jungfrau, zu eitlem rednerischem Schmuck verwendet werden, sie bleiben ewig jung und die Morgensonne, deren Glanz den heiligen Bund begrüsst, mag uns wohl gemahnen wie der junge Tag eines neuen, helleren Lebens der Menschheit; die Stelle meine ich von den ewigen Menschenrechten, die droben hängen unveräusserlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst, an den Schwur erinnere ich:

»Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Noth uns trennen und Gefahr! —
Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben!«

Im Herzenstone ergeht der Ruf, der jedem Volke gilt, von den Lippen eines edlen Greises an einen abtrünnigen Sohn der Heimath:

»An's Vaterland, an's theure, schliess dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen,
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!«

und das letzte Wort des Sterbenden ist:

»Seid einig! einig! einig!«

Und hier, wie könnte ich mich länger zurückhalten und schweigen von dem unzweifelhaft reinen, gerechten und heiligen Kriege, den wir heute vor einem Jahr durch den Friedensschluss beendigt haben! Noch kann ich mich allerdings nicht auf grosse Werke der Kunst berufen, die aus ihm hervorgegangen wären; die Illustration ist ihm auf dem Fusse gefolgt, die Bildhauer haben mit ersten Werken der verzierenden Kunst die Siegesfeste geschmückt, aber sie und die Maler sind noch in ihren Werkstätten beschäftigt, Bedeutenderes, Dauerndes zu schaffen. Die Poesie hat sich schon in den ersten Tagen mit manchem frischen Liede vernehmen lassen und ich darf sagen, unsere Landsleute sind darin nicht die letzten gewesen; aber verhehlen können wir uns nicht, dass die Befreiungskriege eine ungleich schönere Blüthe der Dichtkunst getrieben haben und dass unsere »Wacht am Rheine« nicht den Schwung und das Feuer hat, wie man vom Sturmlied eines solchen Kriegs erwarten sollte. Vielleicht haben wir den Grund darin zu suchen, dass all die hohe Begeisterung mit einer zu nüchternen Erkenntniss verbunden war, um jene Romantik der Stimmung zuzulassen, aus welcher damals der reiche Liederfrühling hervorgieng; ich meine die Erkenntniss, wie viel kühlen Denkens und besonnener Arbeit es bedürfe, um diessmal mit dem Feinde ganz fertig und um die Früchte unserer Opfer nicht wieder getäuscht zu werden. Noch ist die Poesie dieses Kriegs ein von der Kunst nicht gehobener Schatz, ein Drama, von der Geschichte selbst gedichtet, erschaut und empfunden in Phantasie und Gemüth, ein Bild im Innern, eine Erinnerung für immer und ewig. So reich an Stoff ist er gewesen, dass die Künstler und Dichter ihn nie werden umfassen und erschöpfen können: eine unendliche Fülle von Bildern grosser, furchtbarer und bewundernswerther Art, alle Formen des Kriegs, unglaubliche Märsche, Standhalten und Angriffe in jeder Gestalt, Vorstürmen in den hellen, aus unzähligen Rachen höllisch blitzenden Tod, Gefangennehmung eines Kaisers, Belagerung, blutiger Kampf gegen Ausfälle, — die Muse allein wird es nie bewältigen, immer wird ihr die Prosa lebendigen geschichtlichen Berichtes zur Seite gehen müssen, um ein so ungeheures Ganzes vor dem innern Auge auszubreiten.

Aber wie unendlich reich, bunt, verwickelt dies Schauspiel, es ist dennoch einfach, wie wohl noch nie ein grosser Krieg es gewesen ist. Viele Völker in alter und neuer Zeit haben ruhmvoll um ihre Freiheit gestritten; in keinem dieser Kämpfe war Alles so rund und ganz, so beisammen, so klar, geschlossen und fertig. Diese Einfachheit gibt unserem Krieg etwas Antikes, er gleicht keinem andern so sehr, als den Perser-Kriegen des alten Griechenlands. Wohl waren wir nicht in der Minderzahl gegen den Feind, wie die Hellenen, und wohl haben wir seinen Einbruch abgewehrt; aber diesen Unterschied verdanken wir unsrer ungleich rascheren und vollständigeren Einigung. Doch im Uebrigen welche Aehnlichkeit! Derselbe Uebermuth, derselbe die Nemesis herausfordernde Frevel der Vermessenheit bedrohte hier wie dort ein Volk, das im Frieden leben, streben und wachsen wollte. Mit barbarischen Horden sollte Deutschland überfluthet werden, wie Griechenland es wurde; Xerxes führte Chronisten mit, die den Griffel bereit hielten, jede einzelne Heldenthat seiner Perser aufzuzeichnen, in Frankreich war schon der Maler berufen und ausgestattet, der die Siege des Heeres verherrlichen sollte. Dieselbe tragische Ironie des Schicksals verkehrte hier wie dort das freche Unterfangen in sein Widerspiel; Persien will den Griechenstamm auslöschen unter den Nationen und erhebt ihn zum grossen Bildungsvolk für alle Zeit; wir sollten gedemüthigt, beraubt, für immer geschwächt werden und wir sind bleibend geeinigt worden, um ungestört unsrer Weltaufgabe, worin wir den Griechen bei allem Unterschiede so tief verwandt sind, unsre volle Kraft zu weihen. Ja noch sichtbarer, als dort, hat hier jene geheimnissvolle Hand gewaltet, die im umgekehrten Sinn eintreffen lässt, was der menschliche Stolz zu träumen sich erdreistet. »Nach Berlin!« lautet der Ruf des sieges-gewissen Muthwillens, und sie kommen auch, überfüllen unsre Städte, aber —

nicht als Sieger. Ein Kaiser will seinen Thron befestigen, stürzt, gibt Deutschland einen Kaiser und dort in den glänzenden Sälen, an deren Wänden die alte Siegesherrlichkeit Frankreichs in schimmernden Farben prunkt, wird feierlich die neue Würde angenommen und ausgerufen.

Das Ganze, Runde, klar Beschlossene gibt diesen grossen Thatsachen einen Charakter der Vollkommenheit. Nur mit wohlbedachtem Vorbehalt darf ich diesen Ausdruck wagen. Es ist ja dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen! Das volle Licht hat ja auch seine tiefen Schatten! Uns am wenigsten, die wir von der Weltordnung gewürdigt wurden, die Vermessenheit zu bestrafen, ziemt es, uns zu überheben. Doch Annäherung an das Vollkommne gibt es in den menschlichen Dingen, ein Strahl des Vollkommenen kann in das Thal des Lebens fallen und wahrlich ja, wenn jemals, so ist in jenen grossen Tagen dies ungetheiltere Licht uns erschienen.

Vollkommenheit, so dürfen wir sagen, tritt ein, das beschränkte Menschenleben nähert sich dem Vollkommenen, wo geeinigt, was sonst getrennt ist.

Geeinigt waren diessmal, endlich! die deutschen Stämme, schädliche Eifersucht wurde heilsamer Wetteifer. So sind sie alle an die Reihe gekommen, alle haben ihren Ehrentag, ihre Ehrentage gehabt, und wohl uns in allem Weh! auch wir sind daran gekommen, wir haben unsre Thermopylen gehabt, auch bei uns hat es geheissen: wir lassen Keinen durch, koste es, was es wolle! Der Hirsch hat sein Geweih dem Feinde gezeigt und der Löwe seine

Tatzen, die schwarzrothe Fahne darf sich in Ehren zerschossen an die schwarzweissrothe lehnen.

Geeinigt war deutsches Denken, deutsche Vernunft-Ruhe, Wissenschaft, Ordnung, Schule, Zucht mit deutschem Muth, mit der Naturkraft der Tapferkeit, mit dem alten Kampfgeiste der Deutschen. So wurde diese Naturkraft endlich einmal an die rechte Stelle gesetzt und nun erst sah man ganz, was sie ist. Es war, als seien die Nibelungen-Recken wieder auferstanden, ja die alten Deutschen aus ihren Hünen-Gräbern gestiegen; sie waren wieder da, die Cherusker, die Katten, die Sueven, die einst die römischen Legionen schlugen, und ganz anders noch, als auf das Heer des Prinzen Eugen, passten als Zuruf die Worte des schlesischen Dichters:

> Nur drauf, du Kern der deutschen Treu!
> Nur drauf, du Kraft aus Hermanns Hüften!
> Beweise, wer dein Ahnherr sei,
> Und krön' ihn auch noch in den Grüften! *)

Und wie sie hervorströmten, die gedrängten Schaaren, aus ihren Bergen, Forsten, Thälern, Städten, Dörfern, den Urvätern im Teutoburger Walde gleich, da war es, als schwebten und sausten wunderbare Wesen, Gestalten des dunkeln Glaubens unsrer Ahnen, Walkyren, Nornen, Donar der Kriegsgott mit dem Streithammer und Wodan auf seinem Geisterhengste hoch in Lüften voran zum heiligen Streite.

So hat sich unsere Bildung mit unserer Urkraft und dem Feuer der Leidenschaft in Eins zusammengefasst,

---

*) J. Chr. Günther: Auf den zwischen Ihro Röm. Kaiserlich. Majestät und der Pforte 1718 geschlossenen Frieden.

der Schatz unseres Wissens, unserer Dichtung, unsere lang gesammelte geistige Habe ist zum Blitze verdichtet in die Schwerter gefahren und ein Culturvolk hat bewiesen, dass es auch ein Volk der That ist.

Geeinigt war mit dem Schlage des Schwerts die Menschlichkeit, das heilige Mitleid. Im Kriege selbst, wir verhehlen es uns nicht, waren dunkle Stellen; zwar auch unsre Streiter haben Menschlichkeit geübt, von edlen und rührenden Handlungen wird nicht Weniges berichtet, doch ohne Härte, ohne grausame Maassregeln, ohne Thaten der Rache ist es nicht abgegangen. Krieg ist Krieg. Wir mussten hinüber, sie haben es nicht anders gewollt; wir konnten ihnen ein Heer, nach Menschenmöglichkeit zur Mannszucht gebildet, schicken, ein Heer von Engeln konnten wir nicht aufbieten. Die deutsche Bürgerwelt aber hat redlich ergänzt, was der Theil der Nation, der in Waffen stand, ihr zu thun überlassen musste. Zu Haus und auf dem Kriegsschauplatz, am Feinde wie am Freunde ist in allen Ehren geleistet, was reine, wahre Menschlichkeit irgend leisten kann. Geeinigt waren im Werke des Pflegens, Erquickens, Heilens alle friedlichen Stände, geeinigt war Mann und Weib. Sei mir Zeuge dieser Saal, wo Hunderte von milden Händen unermüdet sich regten, seien mir Zeugen die Leidens- und Sterbe-Lager, an welche, ein tröstender, lindernder Genius, weibliche Güte und Sanftmuth getreten ist!

Geeinigt waren die Stände, verschwunden die Kluft eines unseligen Kastengeistes, die einst den Soldaten vom Bürger trennte und die selbst von der neuen Wehrverfassung noch lange nicht ausgefüllt war. Nur in den reinsten Kriegen der Geschichte war so das Herz des Bürgers bei seinen Kriegern, begleitete er sie so mit innigem, liebendem Gedenken, mit seiner Sorge, seiner Hoffnung, seinem Sehnen, seinen Thränen, seinem Vertrauen und seinem Dank. Wer hat es nicht gefühlt, wer sich nicht gesagt, wer mag zählen, wie oft es wiederholt wurde, wenn wir die Gefangenen in unsern Strassen sahen: dass diese nicht hier sind, auszusaugen, zu rauben, zu sengen und zu brennen, unsere Frauen zu entehren, dass sie geschlagen, entwaffnet, unfreiwillig hier sind, das verdanken wir denen, die jetzt draussen frieren, hungern, dürsten, dem Hagel der tödtlichen Geschosse entgegenstürmen, während wir die Berichte lesend zu Haus im warmen Gemache sitzen!

Nur in den reinsten Kämpfen für die höchsten Güter einer Nation ist so der Krieger mit dem Herzen bei den fernen Seinen gewesen, so gestärkt vom Bewusstsein: für sie, für Weib und Kind, für Eltern und Geschwister, für sie, die Theuren, wage und dulde ich das Alles! Gekühlt von diesem Troste trugen sich leichter die brennenden Wunden, leichter löste sich die Seele des Verröchelnden in der Blutlache und stieg auf zum ewigen Ehrensaale der Helden, nach Walhalla.

In jenen Wintertagen, als stündlich die Todtenglocken läuteten und die Ehrenschüsse an den Gräbern erschollen, in den Tagen nach Villiers und Champigny, welche Vereinigung von Schmerz und Erhebung! Da wurden Thränen geweint, heisse, zahllose, Thränen von Bräuten, Gattinnen, Vätern, Müttern, Kindern, Brüdern, Schwestern, aber wann jemals war in so viel Thränen so begeisterter

Aufblick, in so tiefem Schatten so viel Licht! Und als sie einzogen, mit Blumen statt mit mörderischen Kugeln überschüttet, das war nicht ein Jubel, wie ihn gemeine Freude sich gönnt, das war ein Jubel vom Schmerze, vom höchsten Ernste geheiligt, denn nicht vergessen waren die, welche nicht mehr zurückkehrten, nicht vergessen, was die gelitten, die zurückkehrten von den Armen der Liebe empfangen: ein Fest, einzig und unvergleichlich, unvergesslich für Kind und Kindeskinder.

Und endlich: geeinigt war, was in jenen Befreiungskriegen, die uns nun als blosses Bruchstück und Vorspiel erscheinen, nicht geeinigt war: That und Erfolg, Mittel und Zweck, Samen und Frucht: Deutschland ist erstanden, wir haben ein Vaterland.

Aber noch einmal: ferne sei uns die Selbstüberhebung! Vergessen wir nie, was Alles noch zu thun bleibt, uns erst einzurichten im neugebauten stattlichen Hause! Jetzt heisst es, wohl auch ferner die Waffen pflegen, aber weit mehr noch das Leben des Geistes, denn er ist es, durch den wir gesiegt haben und gross geworden sind; jetzt heisst es, arbeiten am Bau des Rechtes und Gesetzes, jetzt heisst es, all die Formen und Ordnungen erweitern und befestigen, auf denen ein menschenwürdiges Dasein beruht. Wir haben uns ein Ehrenkleid, einen Talar umgelegt, wir sollen ihn erst tragen, erst darin schreiten lernen. Doch nicht, um zu mahnen, bin ich da; nur um ein grosses, ein herrliches Bild zu entfalten, habe ich heute vor Ihnen gesprochen; zeigen wollte ich: dass der Krieg, ein Schauspiel des Grauens, ein Verbrechen an der Menschheit, wenn frevelhaft begonnen, schön und erhaben wird, wenn er ein heiliger Vertheidigungskrieg ist, wenn die Zwietracht schweigt, wenn er mit so viel Weisheit und Menschlichkeit, als Stärke und Tapferkeit, geführt wird, wenn er durch den Sieg die Ehre und Macht einer Nation begründet; und in solchem Fall darf wohl auch ein Einzelner von sich sprechen, Einer von den Unzählichen, die draussen erfahren mussten, was es hiess, einem Volke angehören, das um seiner Uneinigkeit und Unmacht willen gering geschätzt war, darf laut sich freuen, dass der Traum und das Sehnen seiner Jugend, seiner Mannesjahre Wirklichkeit geworden ist, und dass er diess erleben durfte unter den Seinigen und in ihrer Mitte rufen: Wohl dir mein Vaterland! Blühe in Frieden!

Druck von C. Hoffmann in Stuttgart.

Der deutſche Krieg

1870–71

ein

Heldengedicht

aus dem Nachlaß

des ſeligen

Philipp Ulrich Schartenmayer

= F. Th. Vischer

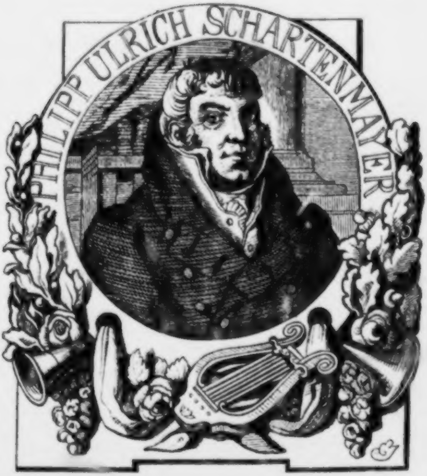
herausgegeben

von

einem Freunde des Verewigten.

Nördlingen.
Gedruckt in dieſem Jahr.

[illegible]


PHILIPP ULRICH SCHARTENMAYER

Hier das treue Ebenbild der Züge des unvergeßlichen Entſchlafenen, aus deſſen Nachlaß ich dieß Heldengedicht dem deutſchen Volke übergebe. Er ſelbſt, der Gute, Beſcheidene, ſchwankte unſchlüßig, ob er das Werk ſeiner Muſe veröffentlichen ſollte. Er hatte

Stunden des Zweifels, ob ſein Lied des großen Gegenſtands würdig ſei. Unter ſchweren Kämpfen iſt es überhaupt entſtanden. Hoch begeiſtert von den erhabenen Bildern dieſes Kriegs ſchauerte ſeine wohlwollende, im Grunde ganz den ſanften Gefühlen des Friedens zugewendete Seele vor der Welt von Leiden, Schauer und Entſetzen, die ein ſo furchtbares Schauſpiel in ſeinem Gefolge führt, in ihren Tiefen zuſammen. Glaubte er ſich kaum der Aufgabe gewachſen, jene in ihrer ganzen Großheit zu ſchildern, ſo bebte ſeine Hand, wenn er dieſer den entſprechenden Ausdruck zu geben ſuchte. So beſorgte er denn auch ſtets, man möchte ſeinem Liede die Herzens-Theilnahme an ſo viel Weh nicht genügend anfühlen. Gleichzeitig beſtand er, wie er in Vers 82 mit gewohnter Redlichkeit bekennt, ernſtliche Kämpfe mit den Schwierigkeiten der poetiſchen Form. Jubelte dagegen ſein Innerſtes dem Ruhm unſerer Siege entgegen, war ſein patriotiſches Gemüth beglückt, entzückt über die herrliche Frucht der gemeinſamen That, die lang erſehnte Einigung des Vaterlandes, ſo folgte doch bald eine Zeit, wo Schmerzen anderer, nicht ſchöner, nicht mitten im Weh erhebender Art, bittere, ſchneidende Schmerzen auf dieſes gefühlvolle Herz hereinbrachen; es war das tiefe Leid, der Unmuth, die Empörung über die ſittliche Verdorbenheit, die in Deutſchland um ſich griff. Dieſe gehäuften, vereinigten Stürme, inneren Kämpfe, Mühen, Freuden und Leiden, im Conflicte miteinander kämpfend, untergruben mehr und mehr die ſchon gealterte Lebenskraft. Man wird leicht fühlen, daß die Schärfe und Bitterkeit, wie ſie in einem Theile der Schlußpredigt waltet, eigentlich nicht der alte Schartenmayer-Ton iſt. Ich ahnte ſein nahes Ende, als ich die heftigſten Strophen dieſes letzten Geſanges las, denn mir fiel das Sprichwort ein: wenn Einer etwas thut, was ihm nicht gleich ſieht, ſo ſtirbt er bald. In mildere Wehmuth löste ſich ſein Schmerz auf, als er an die Strophen kam, worin er einen Theil der Neuerungen beklagt, die das deutſche Reich uns gebracht hat. Seid nachſichtig, die ihr dieſe Klagen lest! Ja, Schartenmayer war ein Stöckſchwabe vom alten Schlage, ja, man kann ihn gewiſſermaßen einen Particulariſten nennen, aber o! wären nur alle Particulariſten ſo unſchädlich! Bei aller Anhänglichkeit an das Alte ſo reichstreu!

Eines Tages fand ich den Greis, deſſen Kräfte zuſehends ſchwanden, in beſonders weicher Stimmung an ſeinem Schreibtiſch, ſein Blick hatte etwas Schmelzendes oder Geſchmolzenes, eine Thräne rann über ſeine Wange nieder auf die ſo eben gedichtete Schlußzeile von Strophe 261 „noch e halbes Schöpple, Lis! Dieſer Auftrag klang ſo ſüß.“ Es war kurz vor ſeinem Tode. Oft hatte ich mich beſonnen, ob ich ihn nicht vom Weiterdichten abmahnen ſollte, denn ich ſah ja, wie er der Seidenraupe glich, die ſich ihren Sarg ſpinnt, aber ich durfte nicht: ſtill entſchloßen, nach ſeinem Ableben dieß ſein Schwanenlied der Nation zu übergeben, mußte ich ſeinen Opfertod ertragen. Noch ſollte er eine Freude erleben. Der Brief des deutſchen Kaiſers an den Papſt fiel wie Balſam auf ſeine wunde Seele, erfüllte ſie mit Zuverſicht, daß in dem großen Kampfe der Staat, das Recht, die Vernunft ſiegen werde, und in dieſer gehobenen Stimmung löste ſich auch die ſchwere Beſorgniß, ob jene ſittlichen Uebel, deren Ueberhandnahme wir jetzt beklagen, nicht verderblich am Marke der Nation zehren. Ein Ausdruck von Verklärung legte ſich auf ſein mildes Antlitz, während ſichtbar ſein letztes Stündlein heranrückte. In dieſem Zuſtand dichtete er die rührenden Schluß-Verſe von der Trauerweide und faſt mit dem letzten Federzuge erloſch ſein ſanftes, dem Guten, der Menſchlichkeit, der Bildung gewidmetes Leben. Schartenmayer hat ſich an dieſem Heldenliede todt gedichtet und ſo darf man ſagen: auch er iſt für das Vaterland gefallen.

Noch bin ich dem Leſer einige Mittheilungen über das Leben des Verewigten ſchuldig. Schartenmayer war Schulmeiſter in einer der größeren Landgemeinden Schwabens; ſeine alten Tage verlebte er, nachdem er ein kleines Vermögen geerbt und ſich in den Ruheſtand hatte verſetzen laßen, in der Hauptſtadt Stuttgart. Ich glaube dem Seligen nicht zu nahe zu treten, wenn ich es ausſpreche, daß er die kleine Schwäche hatte, es nicht ungern zu ſehen, wenn man ihn für einen penſionirten Präzeptor hielt; dieſer Menſchlichkeit haben wir es zuzuſchreiben, daß wir in Vers 98 leſen: „ſieht ein denkender Präzepter“ u. ſ. w. Verzeihen wir ſie ihm um ſo mehr, da er an einer andern Stelle (Vers 238) der Wahrheit offen die Ehre gibt! Die Profeſſoren dagegen ſcheint er nicht geliebt zu haben, wie aus Vers 229 wohl zu ſchließen iſt; habe Nachſicht, freundlicher Leſer, mit dieſem Vorurtheil wie mit jener kleinen Eitelkeit! Sie war ein harmloſer Auswuchs des begründeten Selbſtgefühls eines Mannes, der ſich bewußt iſt, redlich an ſeiner Bildung zu arbeiten. Schartenmayer las, er las viel, Schartenmayer war nicht nur — und zwar entſchieden! — für den Fortſchritt, er ſchritt ſelbſt fort. Ich fand ihn einſt in eine Ueberſetzung des Herodot vertieft (man erkennt die Frucht aus Vers 55 u. 56); ich gab ihm die Voſſiſche Ueberſetzung des Homer — wie verſchlang er ſie! — nicht ahnend, daß er ſelbſt der Homer des deutſchen Volkes werden ſollte! Vergleicht man das erſte Hervortreten dieſes Geiſtes, ſein Lied auf die Mordthat des Datpheus und ihre blutige Strafe, mit ſeinem zweiten, der ernſten Warnungsſtimme bei der Hinrichtung des Helfer Brehm, dann beide mit dieſem ſeinem Heldengedichte: welche ſtufenförmige Entwicklung! welches Vorwärtsſchreiten vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Kleinen zum Großen, ja Größten, welches ächt organiſche Wachsthum in Klärung, Veredlung des Gefühls, endlich, trotz einigen wenigen Spuren der nicht verhehlten Mühe, welche Fortbildung ſelbſt in der Sprache und poetiſchen Form! Man laſſe ſich in Erkenntniß und Anerkenntniß des letzteren Fortſchrittes nicht irren durch einige Volks-Ausdrücke, einige dem Dialekt angehörige Unregelmäßigkeiten! Daß Schartenmayer ſtatt Weinberg Wingert, ſtatt Präzeptor Präzepter ſchreibt, das iſt ihm nicht entwiſcht, das hat er ſich erlaubt. Ein Sohn des Volkes — ſein Vater war ein Landmann, bieder wie ſein Philipp Ulrich, der ſein Stolz war — liebte er es, ab und zu gewiſſen Sprachbildungen ſeines heimiſchen Dialekts, obwohl er ſie als grammatiſch unrichtig kannte, ein Recht zu gönnen um ihrer Vertraulichkeit willen, er war geleitet von dem Gefühle, daß daraus der höheren Kunſtdichtung eine gewiße Wärme des Naturtons erwachſe; ſo verband er Natur und Kunſt in der höheren Einheit der wahren Claſſicität.

Entſchwundene Geſtalt, die aus einer beſchaulicheren, gemüthlicheren, unſchuldigeren, ſo wie auch wohlfeileren Zeit in unſere moderne Welt hereinragte, Lehrer des Volkes, ernſter Geiſt, ehrliches Herz, lebe wohl! Nicht mehr ſitzeſt du Abends nach redlich vollbrachter Arbeit beim Gläschen Wein im Kreiſe deiner Freunde, die deinen weiſen Worten, deinen unſchuldigen Scherzen horchen! Schlafe ſanft, du Guter! Friede deiner Aſche!

Erſter Geſang.

Wie es angieng.

Krieg anfangen iſt bekanntlich
Ohne Urſach immer ſchandlich;
Geht es dem, der anfangt, ſchlecht,
So geſchieht es dieſem recht.

2. Aus den Zeitungen ergibt ſich,
Daß es ſchon vor anno 70
Drüben in der Seine-Stadt
Allerdings gepfupfert hat,

3. Da im 66er Kriege
Man die vielen Preußenſiege,
Gar voll den von Sadowa
Ja natürlich ungern ſah.

4. Auch hat es ſie ſehr gegiftet,
Daß der Nordbund ward geſtiftet,
  Denn man ſah darin mit Neid
  Den Beginn der Einigkeit.

5. Die Franzoſen ſind zu eitel
Möchten, daß der alte Speidel,
  Der uns auseinander trieb,
  Nur auf immer ſtecken blieb',

6. Daß es noch zu dieſer Stunde
Wäre wie im deutſchen Bunde;
  Da gieng's zu — o Schand und Spott!
  Der rief Hiſt und jener Hott.

7. Daß es nun auf deutſcher Erde
Vielmehr noch viel beſſer werde,
  Macht der Herr es einfach ſo:
  Er verſtockt den Pharao.

8. Halt! jetzt wetz' ich aus die Scharte!
Denkt der Kaiſer Bonaparte,
Da kommt ja ein Vorwand mir
Wie geſchlichen vor die Thür.

9. Soll denn gar ein Hohenzoller,
Spricht er in verſtelltem Koller,
In Hiſpanien König ſein?
Oha! ich befehle: nein!

10. Auf der Emſer Promenade
Lauft ein kleiner Diplomate.
Männdle, ſag, was willſt in Ems?
Du biſt eine freche Brems!

11. Nach der unverſchämten Mucke
Hat mit einem kleinen Rucke
König Wilhelm nur gepatſcht
Und ſie auf der Hand verplatſcht.

12. An dem Schöppchen Wein ſich labend
Las an einem Sommer-Abend
Schartenmayer im Mercur
Die beſagte Prozedur.

13. Und er ſprach mit vielem Feuer:
Ei! hier iſt es nicht geheuer!
Doch die andern alten Herrn
Merkten es auch nicht von fern.

14. Richtig hat es eingeſchlagen
Und es ſchreit nach wenig Tagen
Der großmaulige Franzos:
Feuerjo! Der Krieg iſt los!

15. Dieſe Nachricht hat zur Folge,
Daß im ganzen deutſchen Volke
Alt und Jung und Groß und Klein
Ruft: jetzt heißt es einig ſein!

16. Die ihr nicht im Nordlandsbunde,
Was ſagt Ihr zu dieſer Kunde?
König Ludwig, was ſagſt Du?
König Karl, und Du dazu?

17. Ei, was werden wir denn ſagen?
Auf mit Preußen! Eingeſchlagen!
Unſer Heer, wir geben's her,
Es gibt keinen Rheinbund mehr!

18. Jetzt entſteht ein großer Trubel,
Vor das Schloß zieht man mit Jubel,
Dankt und ſingt und jauchzt und ſchreit:
Vivat hoch die Einigkeit!

19. Doch man ſagte ſich mit Jammern,
Daß in unſern Ständekammern
Eine trutzige Partei
Nicht recht deutſch beſchaffen ſei.

20. Aber an dem Iſarſtrande
Hielt man gut zum Vaterlande,
Nur der alte Kolb ſprach: nein!
Doch die Andern lenkten ein.

21. So lief auch am Reſenbache
Ganz erfreulich ab die Sache;
Einen ſtupft man vor der Thür
Und ſo ſtimmt er noch dafür.

22. Nur ein einz'ger Demokrate
War ſo äußerſt obſtinate,
Daß er blieb auf ſeinem Kopf:
Dieſes war der Pfarrer Hopf.

23. Jetzo aber zu den Fahnen
Auf Chauſſee und Eiſenbahnen
Ruckt die Mannſchaft muthig ein,
Keiner will der Letzte ſein.

24. Man begleitet ſie mit Juchzen,
Freilich auch mit vielem Schluchzen,
Gleich groß waren Freud und Leid
Bei des Abſchieds Wichtigkeit.

25. Da iſt Folgendes geſchehen,
Was ich ſelber hab' geſehen:
Eine Zahl Infanterie,
Etwa eine Compagnie

26. Zog zum Bahnhof und es drängte
Sich das Volk um ſie, es hängte
Sich ſein Schatz an einen Mann,
Daß er ſchwer marſchiren kann.

27. Doch der Burſch ſagt ohne Bangen:
„Muß ja den Napoleon fangen,
Darum ſtill mit Ach und Au!
Sei ſo g'ſcheut und laß mi gau!

28. Wer hat damals noch geahnet,
Daß ſo richtig dem geſchwanet!
Wache ſtand bei Donchery
Dieſe ſelbe Compagnie.

* * *

29. Alle, die auf Nachricht harrten,
Mußten ziemlich lange warten,
Selbſt dem Menſchen, der ſonſt kuhl,
Ward es um den Bruſtlatz ſchwul.

30. Labung war in dieſer Schwüle
Vor dem großen Heldenſpiele
Jener Streifzug, welchen kühn
Angeführt Graf Zeppelin

31. Daß bei ſo verwegnem Ritte
Er doch aus der Feinde Mitte
Mit dem Leben kam davon,
War ein gutes Vorſpiel ſchon.

32. Selbſt nach ſo viel großen Schlachten,
Die uns ſo viel Siege brachten,
Sieht man heut noch gern zuruck
Auf dieß flotte Reiterſtuck.

33. Dann bei Saarbrück an der Grenze
Gab's die erſten kleinen Tänze,
Wo von Deutſchen vorderhand
Nur ein kleines Häuflein ſtand.

34. Doch der Feind ſich zahlreich ſammelt
Und auf einem Berg verrammelt,
Von wo er dann mitleidslos
Wie zum Spaß die Stadt beſchoß.

35. Sieh, da kommt mit ſtolzem Schritte
Er, Napoleon der Dritte.
Wer iſt bei ihm? Zweie ſind's.
Dieſes iſt der kleine Prinz.

36. Und was thut der Menſch, der böſe?
Führt an eine Mitrailleuſe,
Kugelſpritze auch genannt,
Seinen Buben an der Hand.

37. Zeigt ihm, wie man es muß machen,
Daß die vielen Schüße krachen;
Das Commando-Wort ergeht:
Feuer! — und der Luile dreht.

38. Iſt nun das nicht eine Sünde
An ſo einem jungen Kinde,
Das noch nicht iſt confirmirt,
Daß man es zum Blutdurſt führt?

39. Kann man das Erziehung nennen?
Muß mein Abſcheu nicht entbrennen?
Spricht dagegen nicht zumal
Chriſtenthum und auch Moral?

40. Wäre ich dabei geweſen,
Hätt' ich ihm den Text geleſen:
Dreh' nicht an der Kurbel, Lui!
Laß es ſogleich bleiben! Pfui!

41. Uebrigens ward dann gelogen
Und ganz Frankreich ward betrogen,
Daß ein Sieg gewonnen ſei;
O die Lugenbeutelei!

42. Häuſer einer Stadt verbrennen,
Iſt denn das ein Sieg zu nennen?
Eine ſolche Feuersbrunſt
Iſt wahrhaftig keine Kunſt!

43. Euch, ihr braven Sigmaringer,
Die ihr dort in ſo geringer
Anzahl trotztet der Gefahr,
Bis es nicht mehr möglich war,

44. Euch Ulanen, drei Schwadronen,
Die man hielt für Legionen,
Weil ſo keck ihr ſcharmuzirt,
Euch die Ehr' allein gebührt.

Zweiter Geſang.

Wie es fortgieng bis Sedan.

In dem Schwarzwald unterdeſſen
War die Vorkehr nicht vergeſſen,
Den ein Schwaben-Oberſt deckt
Und den Feind durch Märſche neckt.

46. Doch beſorglich war die Lage,
Denn von einem Menſchenſchlage
Man daſelbſt bedroht ſich ſah,
Welcher kommt aus Afrika,

47. Namens Turko's, braune Strölche
(Theilweis ſogar ſchwarze), welche
Mahomet ergeben blind,
Noch ganz ungebildet ſind.

48. Bonapart hat ſelbſt geſchrieben:
Sind ſie überm Rheine drüben,
Weh dem Mann und ſelbſt dem Weib
Und dem Kind im Mutterleib!

49. Kann in aufgeklärten Zeiten
Solche Rohheit ſich verbreiten?
So ſpricht man ja förmlich Hohn
Der Ziviliſation!

50. Seht, dort ſtehen dieſe Mohren
An den Weißenburger Thoren,
Aber plötzlich wie der Blitz
Fährt auf ſie der Kronprinz Fritz.

51. Auf das Neſt voll Teufels-Eyer
Stürzt voran der tapfre Bayer
Mit des Adlers ſchnellem Stoß
Durch den Wald und Wingert los.

52. Und das Neſt wird eingenommen,
Doch der Hauptſchlag muß erſt kommen,
Da den Gaisberg man erblickt,
Mit Kanonen vollgeſpickt.

53. Und die Bayern und die Preußen
Stürmen kühn hinauf und ſchmeißen
Nunter über Thal und Schlucht
Alles in verwirrter Flucht.

54. Es iſt zwar total gelungen,
Doch es wurde ſchwer errungen,
Denn der Franzmann hielt ſich zäh
Unter General Douay.

55. Wer Geſchichte hat ſtudiret,
Weiß, wie Xerxes einſt ſtolziret
Und ſein Oberſt hoch zu Roß
Pochte, der Mardonios.

56. Bei Platää im Getümmel
Schoß ein Grieche ihn vom Schimmel,
Sein erſchrecktes Heer entfloh;
Douay, dir gieng's ebenſo!

* * *

57. Nur zwei Tag nach dieſer Kunde
Noch beim Wein in ſpäter Stunde
Saßen wir, — lang bleibt man auf
In ſo wicht'gem Zeitenlauf —;

58. In gemäßigtem Vergnügen
Tranken wir mit ſteten Zügen
Nicht ganz ohne Sorge, was
Kommen werde, unſer Glas.

59. Plötzlich hört man lauten Lärmen
Von gehäuften Menſchenſchwärmen,
Alles ſchreit und Alles rennt,
Es iſt g'rad, wie wenn es brennt.

60. Und wir treten aus der Thüre,
Sehen nach dem Eck herfüre,
Wo ein Theil der Menſchheit lauft
Und den Staatsanzeiger kauft.

61. Hier ſah man ein groß Gedränge,
Viele hielten in der Menge
Extrablätter in der Hand,
Riefen: Hoch das Vaterland!

62. „Ja, was hat es denn gegeben?“
Hoch! Das deutſche Heer ſoll leben!
Hellauf! Vivat! Hurra! Hört!
Große Schlacht und Sieg bei Wörth!

63. Und ich ſah aus dieſem Blatte,
Wie es ſich begeben hatte.
Unſer Heer war vorgerückt,
Hat bei Wörth den Feind erblickt.

64. Auf ein Hauptcorps der Franzoſen
War man, wie man ſah, geſtoßen
Und es concentrirte ſich
Bei Fröſchweiler eigentlich.

65. Hier befiehlt in dieſem Kriege
Einer, der auf früh're Siege
Sich nur allzuſehr verließ
Und der Mahagoni hieß.

66. Ein Theil kämpfte an der Sauer,
Ein Theil ſah nicht ohne Schauer
Vor Fröſchweiler an den Höh'n
Tauſendweis die Feinde ſtehn.

67. Dieſe Stellung nun zu nehmen,
Mußte man ſich ſchon bequemen;
Sturm zu laufen auf den Berg,
O, das war ein hartes Werk!

68. Mehr als einmal abgeſchlagen
Thut man's ſtets auf's Neue wagen;
Als man bald voll oben war,
Zeigt ſich eine neue Schaar:

69. Sieh, zur Linken aus dem Walde
Ueber eine grüne Halde
Bricht ein würtembergiſch Corps
Noch zum guten End' hervor,

70. Durch den Brand von Elſaßhauſen
Stürmt es vorwärts ohne Grauſen,
Hilft entſcheiden ſo den Kampf,
Mahageni kriegt den Krampf.

71. Unter fürchterlichem Schnaufen
Sieht man die Franzoſen laufen
Theils nach Bitſch, theils nach dem Wald
Ohne allen Aufenthalt.

72. Aber auf dem ſauren Wege
Setzt es erſt noch rechte Schläge
Und ſie haben aufgeſchaut,
Wie der Schwabenſäbel haut.

73. „Donner, wie die Kerle rennen,
Daß wir's kaum verreiten können"
Sprach der Hans von Gablenberg
Unter dem Verfolgungswerk.

74. Auch ein Wagen voll von Gelde,
Und zwar Gold, zahlreiche Zelte,
Selbſt ein Staatszelt elegant
Fallen noch in ihre Hand.

75. Solches muß ich ja doch nennen,
Meine Landsleut anerkennen;
Gut bis recht gut iſt ihr Lob,
Sind ſie auch bisweilen grob.

76. Doch der Feind, der brav gefochten,
Dann ward in die Flucht verflochten,
Dauert mich in ſeiner Schmach
Sehr, obwohl nur hintennach.

77. Namentlich den Küraſſieren,
Die des Feindes Retiriren
Deckten durch den Todesritt,
Ruf' ich nach: ich fühle mit!

78. Doch auf meinen Dichterſchritten
Muß ich jetzt um Nachſicht bitten,
Ueberhupfen muß ich viel,
Schneller gehen an das Ziel.

79. Theilweis wird die Arbeit ſauer,
Weil ich wie vor einer Mauer
Vor ſo grauſen Schlachten ſteh,
Vor ſo vielem Todesweh.

80. Und ich werde ſtill und weine,
Denk' ich an die Leichenſteine,
Die in Wörth und ringsum ſteh'n,
Die ich ſelber hab' geſeh'n.

81. Vollends gar auch zu erwähnen,
Was nicht Menſchen, nein! Hyänen
An Verwundeten verübt,
Machte mich zu tief betrübt.

82. Theilweis wird die Arbeit ſauer,
Weil doch wirklich auf die Dauer
Die Verfertigung mir ſchwer
Wird von ſo viel Verſen ſehr.

83. Wenn denn alſo nun zum Beiſpiel
Nur in magerem Kanzlei-Styl
Deſſen von mir wird gedacht,
Was am Tag der Wörther Schlacht

84. Dort bei Spichern iſt geſchehen,
Wie der Preußе jene Höhen,
Wo die Leichen ſich gethürmt,
Heldenmäßig hat geſtürmt:

85. Will ich dieſen Ruhm nicht ſchmälern;
Unter vielen Menſchenfehlern
Mag ein neidiſch gelb Geſicht
Ich von je beſonders nicht.

86. Nun erſt die drei großen Schlachten,
Die den Bazaine dahin brachten,
Daß er ſitzen blieb in Metz
Feſt wie ein gefangner Petz,

87. Wie das Blut, für uns vergoßen,
Da in Strömen iſt gefloßen,
Allermeiſt bei Gravelotte —
Ich verſtumme, helf mir Gott!

88. Wie ſie in den Tod geſchritten,
Wie ſie in den Tod geritten
Tauſendweis — vor Schmerz und Graus
Geht mir hier das Dichten aus.

89. Meine Feder leg' ich nieder
Und ergreiſe ſie nur wieder,
Weil es mir erfriſcht den Muth,
Daß umſonſt nicht floß das Blut.

90. Gelt, du wollteſt uns entwiſchen,
Lieber Bazaine? Bleib inzwiſchen
Halb verhungert nur in Metz,
Dir geht es am End noch letz!

91. Nun das große Keſſeltreiben
Dort bei Sedan zu beſchreiben
Unterlaß' ich, ſag in Ruh:
Generalſtab, ſchreib es du!

92. Beſſer, als ein Menſch, der dichtet,
Seid ihr dort ja unterrichtet,
Klar in jeglichem Betreff,
Moltke iſt ja euer Chef,

93. Den man Schöpfer nennen könnte
Unſres Siegs, da bis zum Ende
    Er von Anbeginn erſann
    Den geſammten Feldzugsplan.

94. Wie viel muß ein Kopf doch denken,
Um zu ſchwenken und zu lenken
    Eine ſolche Menſchenzahl,
    Wie viel denken auf einmal!

95. Such' ich mir nur vorzuſtellen,
Wie es ausſieht in dem hellen,
    Schnellen, ſtets gefaßten Hirn,
    Schwindelt mir es vor der Stirn.

96. Aber kurz zu übergehen,
Was bei Sedan noch geſchehen,
    Wäre für mein altes Haupt
    Doch in Wahrheit unerlaubt.

97. Vorſehung, aus deinen Werken
Kann man doch dein Daſein merken;
Oeſters biſt du dunkel zwar,
Hier dagegen offenbar.

98. Sieht ein denkender Präzepter
Sinken ſo ein ſtolzes Scepter,
Findet er den Satz bewährt,
Daß Geſchichte ſehr belehrt.

99. Kaiſer will dem König wehren,
Daß er ſteigt zu Kaiſer-Ehren;
Wie merkwürdig das nun klappt:
Kaiſer wird und Kaiſer ſchnappt!

100. Aber Kaiſer oder König!
An dem Namen liegt ja wenig;
Wilhelm führt die Nation
Auf verdienter Ehre Thron.

101. Schick ihm jetzt nur deinen Degen,
Fahr' ihm zitternd nur entgegen,
Sieh' ihm ſchamroth in's Geſicht,
Kenne nun des Herrn Gericht!

102. Wilhelm hat dich jetzt in Händen,
Kann dein Schickſal ſchrecklich enden,
Wenn er dir gerecht vergilt,
O du bleiches Jammerbild!

103. Ich will dir es nur entdecken:
Jetzt in deiner Haut zu ſtecken
Wär mir grad ſo angenehm,
Als in der des Helfers Brehm.

104. Doch er übt ſtatt Rechtes Gnade,
Sänftet deines Schickſals Pfade,
Schickt dich zur Gefangenſchaft
In nur zu gelinde Haft.

105. Nämlich ich will zwar nicht ſagen,
Daß man ihn noch ſolle plagen,
Schwer genug iſt ja ſein Weh
Droben auf der Wilhelmshöh.

106. Um die Ehre zu bewahren,
Soll mit Anſtand man verfahren,
Grade wenn man Sieger iſt,
König, Ritter, Menſch und Chriſt.

107. Doch nach ſolcher Kataſtrophe
Auch noch Köche von dem Hofe?
Noch Muſik und Ehrenwacht?
Dieſes find' ich übermacht.

108. Es genügt nach ſolchen Streichen,
Dieſem Mann verabzureichen
Eine gute Hausmannskoſt,
Sonntags Wein und Werktags Moſt.

109. Späzlein ſogar meinetwegen
Kann zum Sauerkraut man legen,
Blutwurſt auch ſei zugeſellt,
Wenn er ordentlich ſich hält.

110. Wer es hat auf dem Gewiſſen,
Daß ſo Viele hungern müßen,
Tragen Hitz und Froſt und Durſt,
Da iſt faſt zu viel die Wurſt.

Dritter Geſang.

Wie es ausgieng.

Doch wir wenden unſre Blicke
Nun zum Kriegs-ſchauplatz zurücke,
Wo man meint, der Krieg ſei aus
Und man dürfe nun nach Haus.

112. Auf den Saiten ſeiner Leyer
Sandte damals Schartenmayer
Zu des Himmels lichtem Thor
Folgendes Gebet empor:

113. Senk', o Friede, dein Gefieder
Endlich auf die Menſchheit nieder,
Daß von ſeinem Flaum bedeckt
Ihr das Abendgläslein ſchmeckt,

114. Daß getroſt von heut auf morgen
Ihr Geſchäft ſie kann beſorgen,
Daß die Bildung wird vermehrt,
Welche doch von hohem Werth!

115. Aber er hat ſich geſtoßen,
Anders meinten's die Franzoſen,
Sie beſchloßen Republik,
Bis auf's Meſſer neuen Krieg.

116. Straßburg iſt noch nicht gefallen,
Unter unſrer Bomben Knallen
Hauſet hier der bleiche Tod,
Feuersbrunſt und Hungersnoth.

117. Meine Seele hat's geſchauert,
Sehr hab' ich die Stadt bedauert,
Ja gefragt — ich ſag' es frei —,
Ob man nicht zu grauſam ſei.

118. Aber Männer von dem Fache
Haben mir erklärt die Sache:
Erſtlich that man's, weil Gefahr
Damals im Verzuge war.

119. Zweitens, weil man wohl bedachte:
Gienge man voran zu ſachte,
Müßte man am Ende doch
Schreiten zu dem Sturme noch;

120. Mehr des Bluts wär' dann gefloßen,
Als da man die Stadt beſchoßen
Und ſie durch des Schreckens Drang
Noch zur Uebergabe zwang.

121. Wie ſich dann auch Metz ergeben,
Half hinfort kein Widerſtreben:
Brummt ihr auch als wie ein Bär,
Elſaß, Lothringen muß her!

122. Wie, man will uns das vervehmen,
Daß wir endlich wiedernehmen
Das geſtohlne Eigenthum?
Seid doch ſtill! Das iſt zu dumm!

123. Wenn im erſten Theil des Krieges
Manches großen Schlags und Sieges
Ich nur kurz Erwähnung that,
Iſt nun vollends gar kein Rath.

124. Bei dem Edlen, bei dem Schönen,
Bei den friedlicheren Scenen,
Wo zu Haus ſich früh und ſpät
Zeigte die Humanität,

125. Will ich lieber jetzt verweilen
Und mit meinen ſchlichten Zeilen
Melden, wie man da vereint
Hat geſorgt für Freund und Feind.

126. Es war wohl wie ein Geſichte
Von des Höchſten Strafgerichte,
Als die Bahn nun Zug auf Zug
Zu uns her Gefangne trug.

127. Nach Berlin, habt ihr geſchrieen,
Wollt ihr als Erobrer ziehen,
Jetzt geht nach Berlin, Juchhe!
Die gefangene Armee.

128. Auch nach Stuttgart halb erfroren
Kommen Zuaven, Zephyrs, Mohren
Halb demüthig und halb wild
Als des Schickſals warnend Bild.

129. Doch man hat ſie nicht verhöhnet,
Eher theilweis faſt verwöhnet,
Jedenfalls tractirt ſo gut
Wie das eigne deutſche Blut.

130. Speis' und Trank, Cigarren, Hoſen
Theilt man ſowohl an Franzoſen,
Als an wunde Deutſche aus,
Pflegt ſie gut im Siechenhaus.

131. Man ſah auch beſchäftigt immer
Mitleidsvoll das Frauenzimmer
In dem Bahnhof, nicht allein
In dem Sanitätsverein.

132. Mit hochachtendem Befremden
Liest man, was allein an Hemden,
Watt, Charpie, Arznei, Verband
Dieſer hat hinausgeſandt.

133. Ja es ſoll den armen Seelen
Am Chriſtkindle auch nicht fehlen,
Selbſt Lebkuchen ſchickte man
Da hinaus für jeden Mann.

134. Jeder Zug führt Samariter
Mit ſich: Aerzte, Johanniter,
Schweſtern der Barmherzigkeit
Und Privatleut', hilfbereit.

* * *

135. Doch wir haben unterdeſſen
Faſt den böſen Krieg vergeſſen,
Der, wie ich bereits erwähnt,
Sich noch in die Länge dehnt.

136. Mitleidswürdige Soldaten,
Stets bedrohet von Granaten!
Feldwach in der dunkeln Nacht,
Dann ein Ausfall, eine Schlacht!

137. Schnee und Eis und kalter Regen,
Chaſſepot-Kugeln allerwegen,
Dieſer Zuſtand vor Paris
Iſt fürwahr kein Paradies.

138. Um die Hauptſtadt zu entſetzen,
Bringt mit ungeſtümem Hetzen
Des Gambetta Treiberhand
Neue Heere noch zu Stand.

139. Zu der Linie Reſt addiret,
Was man neuerdings formiret:
Franctireurs und Garde mobil,
Gibt zuſammen doch ſchon viel.

140. Ich will nun die blut'gen Schlachten
Alſo nicht zu ſchildern trachten,
Die man hat erlebt darob,
Mit Erfolg des Siegs Gottlob!

141. Aber ſingen noch und ſagen
Muß ich von den Lorbeer-Tagen,
Von dem Kampf bei Mont Mesly,
Villiers, Ceuilly, Champigny.

142. Preußen, Sachſen, Bayern, Heſſen,
Alle ſind ſie unterdeſſen
An die Reih gekommen ſchon,
Pflückten ihren Ehrenlohn.

143. Nur von unſern Würtembergern,
Reitern, Fußvolk, Feuerwerkern
Hat man ſeit der Schlacht von Wörth
Gutes, doch nicht viel gehört.

144. Daher raunt des Argwohns Teufel
Manchem ein den leeren Zweifel,
Weil man von uns denke krumm,
Stelle man uns hinten num.

145. Doch der Herr, damit die Schwaben
Auch noch ihre Ehre haben,
Daß vergeh der böſe Schein,
Gibt dem General Dücrot ein:

146. Siehe dort, die dünne Kette!
Dort auf jenem Punct, ich-wette,
Schlagen wir mit keckem Stoß
Uns noch durch! Hinaus und los!

147. Herr! was war das ein Geſchmetter,
Heulen, Brummen und Geſchätter
Von Granat und von Kartätſch
Und der Kugelſpritzenrätſch!

148. Doch der Schwabe, unerſchüttert,
Ob die Erde bebt und zittert,
Spricht in dieſem Höllengraus:
Keinen laßen wir heraus!

149. Champigny, in deinen Straßen
War des Kampfes letztes Raſen!
Da war Einer gegen acht
Und hat Keiner Kehrt gemacht.

150. Lebet wohl, Geliebte, Brave,
Die ihr ruht im Todesſchlafe
Unter jenen Hügeln dort,
Euer Ruhm lebt in uns fort!

151. Lebet wohl, die ihr als bleiche,
Schußdurchbohrte, kalte Leiche
Heimgekehrt vom Marne-Strand
In das theure Vaterland!

152. Habe Manchen weinen ſehen,
Mitgeweint, und darf geſtehen:
Selten fühlt ein Menſchenherz
So viel Troſt in ſo viel Schmerz.

153. Aus dem Blut, das ihr vergoßen,
Iſt ein ſtolzer Baum entſproßen;
Wer ſie ſelber pflanzte, ruht
In der Eiche Schatten gut.

154. Es kann eigenliebig ſcheinen,
Daß ſo viel ich von den Meinen
Bis hieher ſchon vorgebracht,
Anderer nur kurz gedacht,

155. Doch die übrigen Provinzen
Nebſt den Fürſten und den Prinzen
Werden ja von Süddeutſchland
Darum keineswegs verkannt.

156. Unſre Nachbarn, die Badenſer,
Sie auch waren keine Schwänzer
Ihrer deutſchen Ehrenpflicht,
Uebergeh'n darf ich ſie nicht.

157. Straßburg haben ſie beſchoßen,
Dort auch ſchon ihr Blut vergoßen,
Schanzarbeit im tiefen Sumpf
Machte ihren Muth nicht ſtumpf.

158. Doch noch andre Ehrenſtufen
Warteten. Wenn wir gerufen
In dem fürchterlichen Strauß:
Keinen laßen wir heraus!

159. Rief bei Belfort unſer Nachbar,
Unter Werder, durchaus achtbar:
Herr Burbaki, laß' es ſein!
Keinen laßen wir hinein!

160. Doch mit ſchrecklichen Gefährden,
Strömen Blutes und Beſchwerden
In der kalten Jahrszeit dort
Löstet ihr dieß Ehrenwort.

161. Möglich iſt es ſo geworden,
Daß man die geſammten Horden
Faſt wie einen Zwetſchgenſtein
Drückte in die Schweiz hinein.

162. Und indeß kapituliret,
Nachdem man es bombardiret
Und recht tüchtig hungern ließ,
Das belagerte Paris.

163. Und ſo ſenket ſein Gefieder
Endlich doch der Friede nieder,
Mit der Palme in der Hand
Grüßet er das deutſche Land.

164. In den deutſchen Städten allen
Gibt es unter Glockenſchallen
Vormittags Prozeſſion,
Nachts Illumination,

165. Reden, Feſtſpiel, gutes Eſſen
Ward dabei auch nicht vergeſſen,
Selbſt in jedem kleinen Neſt
Feiert man ein Friedensfeſt.

* * *

166. Doch noch höhere Bedeutung,
Längſt verkündigt durch die Zeitung,
Wohnte dieſen Feſten in,
Hoch politiſch war ihr Sinn.

167. In Verſailles ſtolzen Räumen,
Die ſich's wohl nicht ließen träumen,
Die einſt andre Zeit geſeh'n,
Was iſt da indeß geſcheh'n?

168. Der in jenem prächt'gen Schloße
Unter Donner der Geſchoße
Dort ſchon länger reſidirt,
Iſt beträchtlich avancirt.

169. „König Wilhelm, künftig heiß' er
Nicht mehr König, ſondern Kaiſer!"
Von dem König Ludwig lief
Dieſes Inhalts hin ein Brief.

170. Deutſchlands Fürſten und die Städte
Stimmten alle um die Wette
Mit dem Vorſchlag überein,
Riefen: ja, er ſoll es ſein!

171. Dieſer ſagte: meinetwegen!
Ich hab weiter nichts dagegen!
Und ſo ward es reſolvirt,
In Verſailles proclamirt.

172. Deutſchland hat nicht nur den Frieden,
Noch viel mehr iſt ihm beſchieden:
Daß der Heerde nun ein Hirt
Endlich doch beſcheeret wird.

173. Und ſo ſtehet nun mit voller
Rüſtung in dem Hohenzoller
Jener große Hohenſtauf
Barbaroſſa*) wieder auf.

174. Doch das ſchönſte und das beſte,
Herzerhebendſte der Feſte
War, als nach der Wiederkehr
Einzog unſer Militär.

---

*) Friederich I., Rothbart, daher von den Italienern Barbaroſſa genannt, berühmter deutſcher Kaiſer, geborner Württemberger, nämlich a. 1121 auf dem Hohenſtaufen, Beſteigung am zweckmäßigſten von der Station Göppingen aus.

Anm. d. Dichters.

175. Morgens hatte es geregnet,
Doch der Himmel ſelber ſegnet
Dann mit hellem Sonnenſchein
Dieſe braven Kriegerreih'n.

176. Daß ſie kothbeſpritzet waren,
Zierte wahrhaft dieſe Schaaren:
Man ſah, mit Reſpect erfüllt,
Von dem Feldzug ſo ein Bild.

177. Und nach ſo viel Angſt und Sehnen
Floßen nun die Freudenthränen,
Selbſt der Kälteſte ward warm
In dem dichten Jubelſchwarm.

178. Auf der Bajonnette Spitzen,
Säbelklingen, die da blitzen,
Kommt — ein Jeder hat's erkannt —
Ein erneutes Vaterland.

179. Feſtjungfrauen, Ehrenpforten
Mit Inſchriften aller Sorten,
Zuruf, Fahnen, Paukenſchall,
Blumenwerfen überall!

180. Ja, der dichte Blumenregen,
Der euch Tapfern kommt entgegen,
Sagt mit ſeinem Gruß zugleich:
Blühen ſoll das deutſche Reich!

Vierter Geſang.

Schlußpredigt.

Leider iſt noch nicht erledigt
Mein Gedicht. Noch eine Predigt
Muß ich halten. Blieb' ich ſtumm,
Gieng' ich todt noch geiſtweis um.

182. Heitrer hätte es geſchloßen
Hätt' ich bei Zeit unverdroßen
Fertig es an's Licht geſetzt;
Streng und ernſthaft ſchließt es jetzt.

183. Zwar das Reich iſt aufgerichtet,
Unſer Reichstag legt und ſchichtet
Zu dem Ausbau Stein um Stein,
Immer mehr tritt Ordnung ein.

184. Mit beſonderer Verehrung,
Da ich Freund bin der Aufklärung,
Hat mich alles das erfüllt,
Was dem Schutz derſelben gilt.

185. Unſer Kanzler hielt die Pfaffen
Sonſt für Brüder in den Waffen
Gegen Unordnung im Staat,
Und ſo nährt' er böſe Saat.

186. Dieſen Mann mußt' ich bewundern,
Konnte doch mich nicht ermuntern,
Daß das Herz auch wär' dabei;
Es gab früher Allerlei.

187. Zwar bin ich noch lang kein Schwärmer,
Doch iſt mein Gefühl jetzt wärmer,
Seit er einſieht: Anarchie
Folgt aus der Hierarchie.

188. Und es bleibt ja unbeſtritten,
Daß der Papſt, die Jeſuiten
  Nebſt der wälſchen Politik
  Uns gebracht den blut'gen Krieg.

189. Bravo denn! Gefegt, gelüftet!
Wer die Luft verderbt, vergiftet
  In dem neugebauten Haus,
  Dieſen ſchmeißen wir hinaus!

190. Laß dich, Falke nicht bedrängen!
Stoße nur mit ſcharfen Fängen
  Auf das Eulenvolk der Nacht,
  Hab' auf ihr Gekrächz nicht Acht!

191. Es iſt nicht ſo ſchnell gewonnen;
Was im Dunkel wird geſponnen
  Von dem giftigen Gezücht,
  Zwingt man ohne Hauptſchlacht nicht.

192. Unſre Zeit will dictatoriſch,
Daß du nun obligatoriſch
Machſt die Trauung durch Civil,
Sonſt verlierſt du noch das Spiel.

193. Aber mag es auch gelingen,
Ach, es droht von andern Dingen
Unſrem deutſchen Geiſt fürwahr
Jetzo faſt noch mehr Gefahr!

194. Schartenmayers Seele trauert,
Daß er faſt ſich ſelber dauert,
Weil ſo viel Verdorbenheit
Um ſich greifet weit und breit.

195. Wie vermehrt ſich das Geſindel,
Das da lebt vom Mammon-Schwindel,
Actien- und Gründerpack
Mit dem Gauner-Geldſchnappſack!

196. Seid verwünſcht, fünf Milliarden,
Die ihr uns in unſern Garten
Dieſes Tollkraut eingeſetzt,
Das zur Geldwuth reizt und hetzt!

197. Wucher hat es ſtets gegeben,
Schelmen werden immer leben,
Aber ſonſt hieß Lug doch Lug
Und das Wort für Trug war Trug.

198. Kein honetter Menſch verkehrte
Sonſt mit dieſer kräz'gen Heerde,
Jetzo aber heißt's: Herr von!
Ehrenplatz dem Geldbaron!

199. Für den Schmu, für die Geſchäftchen
Trägt er Orden an dem Häftchen;
Johann! ruft er, eingeſpannt!
Und mit vieren wird gerannt!

200. Haben darum dran gegeben
Unſre Söhn' ihr junges Leben,
Daß in ihrer Siege Schutz
Blühe ſolcher Stank und Schmutz?

201. Alle, die verächtlich ſinnen,
Ohne Arbeit zu gewinnen,
Die mit Künſten eines Wichts
Summen bau'n aus Luft und Nichts:

202. Stellt den ganzen Menſchenkutter
Vornhin als Kanonenfutter,
Wenn der Kriegstrompete Stoß
Wieder ſchmettert: es geht los!

203. Daß an die gefallnen Brüder
Sie doch endlich denken wieder,
Daß die niederträcht'ge Brut
Selber ſchmeckt, wie ſterben thut!

204. Und die Wirth' und Handwerksleute!
Schlechte Waare, heißt es heute,
Und dafür enorm die Zech!
Wer ein Haus hat, ſteigert frech.

205. Lache mich nur aus und grinſe,
Der du ſchraubeſt in dem Zinſe
Stille Hausleut ohne Noth;
Deine Seele iſt von Koth!

206. An die Surrogat-Bemäntler,
An die Brauer, Weinehändler
Wend' ich jetzo ärgerlich,
Ja mit wahrem Abſcheu mich.

207. Der du mit am Siegesfeſte
Zogſt im Frack und ſeidner Weſte
Denkend: wohl mir edlem Sohn
Dieſer edeln Nation!

208. Dann zu Hauſe an Droguiſten,
Apotheker lange Liſten
Schriebſt um all das ſchnöde Gift,
Das im Wein und Bier man trifft,

209. Belladonna, Gockelskörner,
Veilchenwurzel-Auszug, ferner
Saccharin und Glycerin,
Aloë und ſelbſt Strychnin:

210. In dem Zuchthaus, du Vergifter,
Schwindel-, Kopfweh-, Lähmung-Stifter,
Wär', ich ſag' es kecklich dir,
Von Rechtswegen dein Quartier!

211. So wie keiner Waare trauen,
Kann man auf kein Wort mehr bauen,
Wenn der Handwerksmann verſpricht,
Weiß man ſchon: er hält es nicht.

212. Dieß iſt heutzutag die Regel
Und dazu iſt er noch Flegel,
Denn wo es an Ehr gebricht,
Um ſo mehr der Hochmuth ſticht.

213. Während nun die Kunden ächzen
Fühlt er morgens ſchon ein Lechzen,
In der Frühmeß wird verlumpt,
Was er dort herausgepumpt.

214. Maurer, Schneider, Schuſter, Setzer
Folgen irgend einem Hetzer,
Streiken, geh'n dem Herrn davon,
Hoch genug iſt bald kein Lohn.

215. Lieber Gott, wie ſoll es gehen,
Wenn, wie doch vorauszuſehen,
Ausbruch eines neuen Kriegs
Droht den Früchten unſres Siegs!

216. Gnädig uns davor bewahre,
Laß uns Friſt noch manche Jahre,
Laß zur Beſſerung noch Zeit,
Himmliſche Barmherzigkeit!

217. Was hilft Eiſen, Blei, Kanonen,
Wenn das Mark der Nationen
Angefreſſen iſt vom Wurm
Und nicht Stand hält in dem Sturm!

218. Schwindet einem Volk die Tugend,
So verlottert auch die Jugend,
Faulenzt, kartelt, ſimpelt, träumt,
Vom gefälſchten Bier verſchleimt.

219. Menſchen nun mit ſolchem Magen
Können die den Feind dann ſchlagen?
Mit dem Gockelskorn im Hirn
Muthig bieten ihm die Stirn?

220. Bohret immer die Kanonen,
Füllet immer die Patronen,
Stecket aber alſo doch
Etlich Brauer erſt in's Loch!

221. Nicht von außen kann man heften;
Rüſtet immerhin nach Kräften
Rüſtet viel! nicht allzuviel!
Krieg iſt nicht der Staaten Ziel.

222. Die Militarismus-Phraſe
Iſt zwar nichts, als eine Blaſe,
Alle Schlagwort-Reiterei
Ueberhaupt nur eitel Spreu.

223. Doch nur um ſein Haus zu ſchützen,
Setzt man auf des Daches Spitzen
Einen Blitzableiter hin,
Nicht baut man das Haus für ihn.

224. Die Soldaten ſind für Staaten,
Nicht der Staat für die Soldaten;
Dreht nicht das Verhältniß um,
Euer Salz, es wird ſonſt dumm.

225. Sorget mehr doch für die Geiſter,
Denket an der Schule Meiſter,
Die für gar ſo wenig Geld
Bildend wirken auf die Welt.

* * *

226. Was nun dieß thut anbelangen,
Daß man bei uns eingegangen
Militär-Convention:
Ich ſag weiter nichts davon.

227. Es wird gut ſein; inſtruiren,
Streng und ſtraff organiſiren
Muß der Staat uns für den Krieg,
Der uns ja geführt zum Sieg.

228. Doch verzeih' es mir, Herr Preuße:
Sei dabei nicht allzuweiſe!
Greif' nicht, wo es nicht muß ſein,
Mit zu ſcharfem Meſſer ein!

229. Machet nicht ſo den Profeſſer,
Meint nicht, ihr wißt alles beſſer,
Seid ihr auch noch ſo geſcheut,
Hinter'm Berg ſind auch noch Leut!

230. Alles Saure macht gerinnen;
Lernet Sympathie gewinnen,
Das iſt ja der beſte Kitt,
Führt zu gleichem Schritt und Tritt!

231. Manches Beſſre iſt gekommen,
Manches Gute, das genommen,
Opfern wir dem Ganzen gern,
Nicht ſo dem beſondern Herrn.

232. Sagt ſtatt Deutſch nicht immer Preußiſch,
Dieß erſcheint uns faſt karthäuſiſch:
Wie wenn Einer für die Welt
Seinen Kloſter-Orden hält.

233. Auch kann wohl das Heer gedeihen
Ohne ſo viel Schreibereien,
Reiterei, Infanterie
Ohne die Pedanterie.

234. Und warum die Sprach von Jenen,
Die man doch geklopft, entlehnen?
Premier-, Second-Lieutenant,
Warum das im deutſchen Land?

235. Laßt den Zopf dem alten Fritze,
Sagt ſtatt tête kecklich Spitze,
Spricht ſich „Kette, Saum“ ſo ſchwer?
Braucht man Chaine und Lisière?

236. Sprecht ihr aber doch franzöſiſch,
Soll's nicht lauten wie chineſiſch,
Träng, Detalch und Reglemang
Iſt ein ſonderbarer Klang.

237. Ich hab zwar nur Deutſch gelernet,
Blieb von dieſer Sprach' entfernet,
Weil ſie meinem ſchlichten Ohr
Immer kam zu kätſchig vor,

238. Doch ſo viel auch unbeſehen
Von der Ausſprach zu verſtehen,
Das iſt doch wohl, wie mir däucht,
Auch dem Volksſchullehrer leicht.

* * *

239. In gewiſſen andern Dingen
Mußten wir auch Opfer bringen
Für das neue deutſche Stift,
Nämlich was Geſchmack betrifft.

240. Jn dem Uniformenweſen
Hat der neue, ſcharfe Beſen
Manches, was zu bleiben werth,
Ohne Noth hinausgekehrt.

241. Auch mein Freund, der Schneider Dobler,
Sagt: das Alte war doch nobler,
Daß des Rothen jetzt ſo viel,
Dieß ſei gegen ſein Gefühl.

242. Und bei manchen Regimentern
Wär das Gelbe zu verändern,
Denn vor ſo viel Gelb ja Gelbſt
Seh' man kaum den Menſchen ſelbſt.

243. Seine Kappe ſchief zu ſetzen
Sei ein Menſchenrecht; verletzen
Sollte man ein ſolches nie
Durch zu viel Geometrie.

244. Alles ſei zu mathematiſch,
Zirkelrund und ſtreng quadratiſch,
Es regiere allzumal
Viel zu ſehr das Lineal;

245. Pappendeckel-eingebunden,
Wie mit Eiſenreif umwunden
Seien zu der Jugend Hohn
Die Kadettenbüblein ſchon.

246. Ein gewiſſer Wurf da fehle,
Der dem Kleide doch die Seele
Geben müße, ſprach er kühn,
Daß ich ſtaunte über ihn.

247. Namentlich der lange Kittel
Sei doch mehr für einen Bittel,
Als für einen Offizier,
Sagte dieſer Künſtler mir.

248. Was für länglichte Figuren
Werden da aus den Staturen!
Taille hoch und ſchlapp der Schooß!
Und dazu die Tulpenhos!

249. Und um unſre flotten Jäger,
Champigny's berühmte Schläger,
That es ihm beſonders leid,
Auch betreffs der Nettigkeit.

◆

250. An das Eckige, Gezwängte,
Das Linirte, das Beengte
Knüpfet ſich inſonderheit
Noch ein Punct von Wichtigkeit.

251. Frei ſoll es dem Menſchen ſtehen,
Ob er in die Kirch will gehen,
Hält er nicht die Predigt aus,
Bleibt er beſſer doch zu Haus.

252. Zwar wird in den Himmelshöhen
Ohne Zweifel gern geſehen,
Wenn ein Kriegsmann ruhmgeziert
Auch die Predigt frequentirt.

253. Doch man legt an dieſer Stelle
Sicherlich auf ſolche Fälle,
Wo er ungern kommt und hört,
Weiter keinen großen Werth.

254. Auch iſt ja doch nicht zu läugnen:
Es kann öfters ſich ereignen,
Daß in einer Predigt man
Lange Weile fühlen kann.

255. Nun darf man zu manchen Dingen,
Doch zur langen Weil nicht zwingen;
Drückt alſo zur Kirchenthür
Nicht hinein den Offizier!

256. Man ſollt meinen, es genüge,
Führte Einer nur die Züge
Und man übergäb dieß Amt
Einfach einem Leutenampt.

257. Doch den andern Offizieren
Laße man zum Reſpirieren
Nach der Woche Müh und Plag
Ihren Sonntag Vormittag.

258. Ohne ſchwarze Kanzeltücher
Können durch vernünft'ge Bücher
Sie indeſſen ja zu Haus
Ihr Gemüth ſich bilden aus.

259. Beiſpielsweis der Hauptmann bilde
Durch „Der Andacht Stunden“ milde
Auferbauend Geiſt und Herz,
Oefters blickend himmelwärts.

* * *

260. Andre ſchwere Neuerungen,
Die bereits auch eingedrungen,
Läſtig im Verkehrsgebiet,
Sie beklaget noch mein Lied.

261. Dieſes neue Maß, der Litter,
Iſt für unſre Denkart bitter;
„Noch a halbes Schöpple, Lis!“
Dieſer Auftrag klang ſo ſüß!

262. Statt der Elle heißt es Meter,
Dieſes Maß verſteht nicht Jeder,
Kauft zu einem Rock man Tuch,
Muß man rechnen nach dem Buch.

263. Längſt nicht ohne innres Leiden
Sehnt man ſich nach jenen Zeiten,
Da es noch Sechsbäzner gab,
Doch — ich geh' ja bald in's Grab,

264. Muß mich alſo nicht mehr quälen,
Noch nach Pfennigen zu zählen.
Und als Trinkgeld eine Mark?
Dieſe Ausgab' iſt zu ſtark!

265. Schartenmayers Lied verſtummet;
Hat er auch geklagt, gebrummet,
Bleibt dem alten Knaben gut,
Glaubt's, er iſt ein ehrlich Blut,

266. Hält's nicht mit den Reichsverräthern,
Den ruchloſen Uebelthätern,
Die das Reich uns nagen an
Wie mit gift'gem Rattenzahn.

267. Er iſt kein ſo Ungeheuer,
Iſt und bleibt des Reichs getreuer
Ordentlicher Burgersmann,
Der nur warnt, ſo gut er kann.

268. Schartenmayer iſt nicht grämlich,
Indem es ihn vielmehr nämlich
Hoch erfreuet und entzückt,
Daß er dieſe Zeit erblickt,

269. Dieſe Zeit, die heil'ge, große,
Die, was in des Schickſals Schooße
Tief und bang verhüllet lag,
Endlich brachte an den Tag.

270. Er will hoffen, er will glauben,
Daß kein Teufel uns kann rauben,
Was uns die geſunde Kraft,
Geiſt und Schwert uns hat verſchafft,

271. Und in dieſen jüngſten Tagen
Hat ſich etwas zugetragen,
Was ſein müdes Herze jetzt
Wie mit friſchem Thaue letzt.

272. Deutſcher Kaiſer, ſei geprieſen,
Gutes wird daraus entſprießen,
Was du dieſem frechen Papſt
Auf gut Deutſch zur Antwort gabſt!

273. Seit man dieſen Brief geleſen
Iſt's, als ob ein reinres Weſen,
Von dem dumpfen Qualme frei
In die Luft gefahren ſei.

274. Wenn ein Kaiſer ſo kann ſchreiben,
So wird's ja dabei verbleiben,
Daß es ordentlich und ſtet
Ueberhaupt nun vorwärts geht.

275. Man kann das Vertrauen ſchöpfen,
Daß die Klarheit in den Köpfen,
Daß nach trüber Zwiſchenzeit
Doch Vernunft und Recht gedeiht.

276. Gieb, o Himmel, meinem Liede,
Daß troß Standes-Unterſchiede
Es doch ringsum wirke frei,
Daß es wahrhaft bildend ſei!

277. Nur dem Wahren und dem Guten
Widmet es die Dichtergluthen,
Es bekämpft das Niedere,
Es kämpft für das Biedere!

278. Da nun meine Kräfte ſchwinden,
Werd ich bald die Stätte finden,
Wo in kühler Grabes-Hut
Mein erſchöpfter Körper ruht.

279. Wenn im Freundeskreis ich fehle,
Denkt, daß zwiſchen Leib und Seele,
Wie ich es bereits geahnt,
Endlich die Verbindung ſchwand.

280. Doch es ſtehet ja zu hoffen,
Daß die Anſtalt ſei getroffen
Schon in einer beſſern Welt,
Daß das Band wird hergeſtellt.

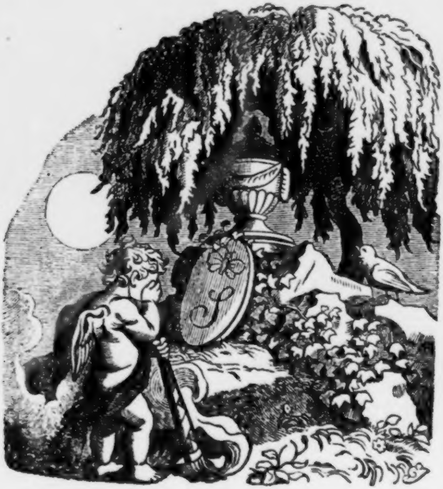
281. So daß dann die beiden Theile
Mir zum wahren, ew'gen Heile
Auf die Dauer ſind vereint,
Wo man keine Thräne weint.

282. Wenn indeß die ird'ſche Hülle
Man hinausträgt, folget ſtille
Ihr zu der Beerdigung,
Meine Freunde alt und jung!

283. Eine Grabred ſoll man halten,
Welche mit dem todten Alten
Streng nicht gehet in's Gericht,
Vielmehr billig von ihm ſpricht.

284. Eine Trauerweide ſetzet
Von des Mitleids Thau genetzet
Ueber deſſen Ruheſtatt,
Der dieß Lied gedichtet hat,

285. Daß ſie ihre grünen Zweige
Wie mit Wehmuth niederneige
Und an meines Grabes Ranft
Gleichſam flüſtre: ruhe ſanft!



Nördlingen.
Druck und Verlag der C. H. Beck'ſchen Buchhandlung.
1873.

Göthe's Fauſt.

Neue Beiträge
zur
Kritik des Gedichts

von

Friedrich Viſcher.

> O, daß dem Menſchen nichts Vollkommnes wird,
> Empfind' ich nun!

Stuttgart.
Meyer & Zeller's Verlag.
(Friedrich Vogel.)
1875.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Das Recht der Ueberſetzung wird vorbehalten.

Druck von Karl Kirn in Stuttgart.

Vorwort.

Man erlaube mir, daß ich den Hergang der Entſtehung dieſer Arbeit berichte, um einer Meſſung mit unrichtigem Maßſtabe vorzubeugen. — Im Jahr 1857 brachte die Monatsſchrift des wiſſenſchaftlichen Vereins, die damals in Zürich erſchien, einen Aufſatz von mir: „Kritiſche Bemerkungen über den erſten Theil von Göthes Fauſt, namentlich den Prolog im Himmel.“ Die Verlagshandlung (Meyer und Zeller) gab dieſelbe in beſonderem Abdruck heraus. Dieſe kleine Broſchüre (20 Druckſeiten) iſt vergriffen, der jetzige Beſitzer jenes Verlags, Herr Vogel in Stuttgart, zeigte ſich zu einer neuen Ausgabe geneigt; von einfachem Wiederabdruck konnte keine Rede ſein, Manches durfte ſtehen bleiben, aber in vielen Puncten mußte der Aufſatz umgearbeitet, mußten ſeine Sätze gegen Einwendungen, die inzwiſchen aufgetreten ſind, vertheidigt werden. Ich gieng im Anfang vorigen Winters an dieß Geſchäft, da mich die Reihe meiner amtlichen Vorleſungen wieder zu Göthes Fauſt führte, und ich glaubte eigentlich, nur mit raſcher Feder meinen Vorträgen folgen zu dürfen und ſo die Arbeit ziemlich glatt erledigen zu können. Sie ward mir, offen geſtanden, ungleich ſchwerer, als ich vorhergeſehen; ich mußte aufs Neue erfahren, daß man mit dieſem unfertigen Wunderwerk der Dichtung nie fertig wird. Als ich meine Mühe zu Ende geführt und niedergeſchrieben vor mir lag, was jetzt den Theil des zweiten Abſchnitts S. 205 bis 260 bildet, hielt ich für paſſend, eine Einleitung über die Urſachen der langen Verſchleppung des Fauſt hinzuzugeben; ja ich glaubte, den gegebenen Anlaß hiezu benützen zu ſollen.

Meine Anſichten hierüber hatten ſich ſeit meinen letzten Veröffentlichungen geändert, ich hatte aufgehört, mit Gervinus den einzigen Grund des langen Stockens in Göthes Scheue vor dem politiſchen Schauplatz zu ſuchen, auf den der Held doch geführt werden ſollte; es war natürlich, daß ich wünſchte, Rechenſchaft vom jetzigen Stand meiner Auffaſſung zu geben.

Das wuchs und wuchs mir nun unter der Hand. Was ich jetzt für die erſte Urſache des Zauderns, Hinziehens bis ins letzte Lebensjahr des Dichters halte: der gänzliche Wandel ſeines Stylprincips, das verlangte eine Nachweiſung, die nicht von kurzer Hand ſein konnte, dieſelbe führte naturgemäß auf den äſthetiſchen Charakter des ſpätvollendeten zweiten Theils, und nun ſtand ich abermals einem Urtheil gegenüber, das ich längſt bekämpft habe, alte Vertreter dieſes Urtheils waren ſeit meinen letzten Publikationen gegen mich vorgegangen, neue hatten ſich eingeſtellt und mich angegriffen; ich mußte mich meiner Haut wehren, doch dieß war Nebenſache, es handelte ſich um eine Aufgabe der Kritik, die ich für ihre Amtspflicht halte nach wie vor: nicht zu dulden, daß zahnloſe Pietät uns den Geſchmack verderbe. Die Polemik führte unter Anderem nothwendig auf eine Unterſuchung der Begriffe: Symboliſch und Allegoriſch, die den Umfang nicht um Weniges ausdehnen mußte. — Was ich dann als zweites Hinderniß entſchloſſener Fortarbeit aufführte: die „philoſophiſche Schwierigkeit,“ war ebenfalls nicht in Kürze klarzulegen; da galt es, ſchwere Fragen über das Verhältniß von poetiſchem Inſtinct und Denken aufzunehmen, Fragen, die nur ganz natürlich dazu führten, daß ich mehrere Hauptſtellen des Gedichts in dieſem Zuſammenhang herbeizog und darauf anſah, ob ſie der dichteriſchen Divination oder der bewußten Abſicht und Reflexion ihren Urſprung verdanken. — Dann erſt als dritte Urſache der langen Säumniß ließ ich die Schwierigkeit der politiſchen Aufgabe folgen, wie ſie für Göthe beſtand; ſie konnte kürzer erledigt werden, war aber auch nicht leichtweg abzumachen; und die vierte —

was ich die rein ſubjective Schwierigkeit nenne — ſchien mir eine Wärme zu fordern, die ſich mit einer gewiſſen Ergiebigkeit ausſprechen mußte.

Ich hatte nun zwei Aufſätze geſchrieben: einen über die Urſachen der langen Verſchleppung des Gedichts, einen über den Prolog im Himmel. Sie bildeten nebeneinanderſtehend ein Paar von einer Ungleichheit des Umfangs, die das Proportionsgefühl ſtören mußte. Die Zuſammenſtellung zeigte aber auch im Inhalt ein organiſches Mißverhältniß. Ich habe vorhin geſagt, jener Theil, der die Aufſchrift führt: „die zweite Urſache, die philoſophiſche Schwierigkeit“ habe mehrere Hauptſtellen des Gedichts unter dem Standpuncte beleuchtet, der die betreffende Unterſuchung leitet. Es ſind diejenigen, die beſonders viel und ſchwer zu denken geben; zu dieſen gehört namentlich der Prolog im Himmel; dieſer aber mußte dort ausgelaſſen werden, denn er war ja in einem beſondern Aufſatz ſchon behandelt mit einer Ausführlichkeit, die den Charakter einer ſelbſtändigen Arbeit trug und ſo die Einreihung in jenen Zuſammenhang ausſchloß. Die beiden Aufſätze verhielten ſich denn nun ſo zu einander, daß der letztere, zweite, urſprünglich erſte, an einer der Scenen des Drama, welche ſo tief ſind, daß ſie dem begriffmäßigen Denken eine unendliche Aufgabe bieten, eine eingehende Analyſe vornahm, ein Beiſpiel philoſophiſcher Auswicklung des Inhalts gab, während andere Stellen, welche dieſelbe Schwierigkeit bringen, im jetzt erſten, urſprünglich zweiten Aufſatz eine ähnliche, nur kürzere Behandlung fanden. Dieß alſo wie die Ungleichheit des Umfangs forderte eine organiſche Aenderung. Die Parthieen, welche es mit den Stellen des Gedichts zu thun haben, die beſonders ſchwere Probleme enthalten, bei denen zugleich die Frage iſt: divinatoriſch erſchaut oder reflectirt oder etwa auch eine Art Miſchung von beidem? kurz mit allen erquicklich oder minder erquicklich bemühenden tiefſinnigen Stellen: dieſe Parthieen mußten beiſammen ſtehen. Ich zog alſo aus der genannten Abtheilung des Aufſatzes, der jetzt den erſten Abſchnitt bildet, alles Betreffende heraus, behandelte namentlich die Contract-Scene nun ungleich eingehender, ſtellte dieſe Analyſen mit der des Prologs in eine Reihe zuſammen und gab der ſo erweiterten älteren Studie die Aufſchrift: die inhaltſchweren Stellen des Gedichts, — ein Name, der mir ſelber nicht klingen will, nicht im Titelſtyl iſt und für den ich doch keinen beſſeren finden konnte (ſ. S. 201. 202).

So war denn größere Gleichheit des Umfangs und zugleich beſſeres organiſches Verhältniß hergeſtellt. Sagt man mir nun, ſo ſollte es bei der Entſtehung eines Buchs nicht zugehen, ein klarerer Plan müſſe zu Grunde gelegt und nach ihm gearbeitet werden, ſo könnte ich antworten, die Schuld ſei doch wohl durch die Mühe abgetragen, die ein ſolcher Umbau koſtet; wer es verſteht, kennt ſie. Eben die Mühe aber wird man nur zu ſehr herausfühlen und darum gebe ich das Buch nicht ohne Sorge in die Welt. Mit aller Anſtrengung iſt es namentlich nicht mehr gelungen, da und dort die Wiederholungen auszuſcheiden, die eine ſolche Umſtellung ſchon dadurch mit ſich bringt, daß neue Verbindungsglieder für die verſetzten Theile geſchaffen werden müſſen und daß man bei allem Zurückblättern nicht überall mehr entdeckt, was man ſchon geſagt hat. Von den *unvermeidlichen* Wiederholungen nicht zu ſprechen! Göthes Fauſt gleicht einer Stadt, die fächerförmig gebaut iſt und deren Häuſerreihen zudem Lücken haben, ſo daß man ſich doppelt leicht von allen Puncten aus auf einmal unverſehens wieder im Centrum, im Ausgangspunct der Radien, mitten in den Grundgedanken befindet. — Doch auf die vermeidlichen und nicht ganz vermiedenen Wiederholungen und auf alle nicht ganz getilgten Spuren der Mühe zurückzukommen: das ſoll ja freilich nicht ſein, ich bin nicht geſonnen, dem Geſetze den Gehorſam zu weigern, das gebietet, die Mühe müſſe bis dahin gelangen, daß der Schein der Müheloſigkeit entſteht, und wenn ich mir denn nicht bewußt bin, dieß Ziel ganz erreicht zu haben, ſo fühle ich, da meine Arbeit gedruckt vor mir liegt, recht das Bedürfniß, unter dem Schutz meines Motto, der einem ſo ungleich Größeren zu Gute kommen ſoll, nebenher auch mich zu bergen; allein wenn mir ein bitterſaurer Kritiker käme, dieſe Offenheit mißbrauchte und den drakoniſchen Spruch fallte, ich hätte einfach einen Bau, dem man anſehe, daß im Bauen der Plan verändert worden ſei, umſtoßen und einen neuen aufführen ſollen, ſo bin ich doch nicht wehrlos. Ich will es darauf ankommen laſſen und für jetzt nur ſagen, daß es auf jeden Fall unrichtig wäre, wenn er ſeinem Richterſpruch die Vorſtellung zu Grund legte, ich habe ſollen und wollen ein auf Einheit und Vollſtändigkeit geplantes Buch ſchreiben, das ſei mir mißlungen und ich habe durch Flicken zu helfen geſucht. Es bleibt dabei, daß ich bieten wollte einen umgearbeiteten Aufſatz über eine Hauptſtelle des Göthe'ſchen Fauſt und daß ich dann einen zweiten, eine zweite Studie hinzufügte, und Niemand kann ſagen, daß es ein ſolches Buch nicht geben dürfe. Natürlich war es auch, daß ich beiden Studien aus dem Vorrath meiner Gedanken über das Gedicht ſo viel als möglich einverleibte; nur daß dabei das Verhältniß der ſpäteren zur früheren unter der Arbeit nicht zeitig bemeſſen wurde, daß hieraus die geſchilderte Ungleichheit entſtand und daß die Müheſpuren der hiedurch nöthigen Umänderung nicht mehr ganz zu vertilgen waren: nur hier liegt, wie geſagt, der Angriffspunct und ich bin alſo des Angriffs gewärtig.

Insbeſondere habe ich wohl zu erwarten, daß mir verübelt wird, wie ich die äſthetiſchen Schätzungen in verſchiedene Parthieen zerſtreut habe. Zu dieſer Verzettlung — wenn es ſo ſtark bezeichnet werden ſoll — führte auch der Zwieſprach mit mehreren Gegnern, daher kommt z. B. die Helena ſo wiederholt vor, weil ſie von dieſen der eine ſo, der andere anders in Schutz nimmt oder rühmt. Schwerer ſcheint zu verantworten, daß ich, was ich zum Preis des erſten Theils der Tragödie ſage, da- und dorthin vertheilt habe, je nach Anlaß, nicht nach der

Ordnung des Gedichts. Ich muß aber geſtehen, daß ich gerade darüber mich vergeblich bemühe ein böſes Gewiſſen zu haben. Ich habe ſogar in die erſte Eintheilung des erſten Abſchnitts, welche nur erſt erzählt, wie unterbrochen Göthe an ſeinem Fauſt gearbeitet hat, einzelne Urtheile äſthetiſchen Inhalts eingeſtreut und mache mir auch darüber keine Scrupel. Es war ſogar Abſicht in dieſem Abweichen von ſucceſſiver Folge. Welche? Das erräth der Einſichtige; ich warte, bis der erſte Stein aufgehoben wird, und hoffe, mich dann decken zu können.

Und nun habe ich noch nichts von der Schwere geſagt, die in meiner Aufgabe lag, nach welchem Plane ſie auch gelöst und ob der Plan unterwegs verändert wäre oder nicht. Wer den Fauſt kennt, der weiß was ich ſage. Man kann über ihn kein Buch für Damen ſchreiben. Höchſt verwickelte Gedankenprozeſſe können Niemand glatt eingegoſſen werden. Habe ich aber die Klarheit nicht erreicht, die auch der verlangt, der Denkarbeit verſteht: dieß iſt etwas Anderes, da bedarf ich Nachſicht, da berufe ich mich mit noch ganz anderem Ernſt als vorhin auf mein Motto, darf aber auch hoffen, daß der Appell Gehör findet.

Dieß führt auf die Verſchiedenheit der Leſerkreiſe, denen das Buch ſich gegenüber befinden wird. Nach einer Schrift über Göthes Fauſt greift eine Menge von Aufſchlußbedürftigen, welche nicht die Zeit, nicht die Kenntniſſe, nicht die Uebung der Denkkraft haben, um das Gedicht hiſtoriſch, aus ſeiner Zeit, aus ſeiner Entſtehungsart, ſeiner Stoffquelle, aus der Natur und Perſönlichkeit des Dichters zu begreifen und die Schlüſſel der Philoſophie an ſeine ſchweren Schlöſſer zu ſetzen. Sie dürfen nicht vornehm zurückgeſtoßen werden, denn unter ihnen iſt gar Mancher, der doch gut einſieht, daß man ſich über das Tiefe nicht oberflächlich belehren laſſen kann. Ihnen zu liebe muß man denn Manches ſagen, wiederholen, was die Eingeweihten längſt wiſſen; um aber dieſe zu befriedigen, muß man eine

Sprache reden und Unterſuchungen anſtellen, die über den Horizont der Erſteren, auch ſo weit ſie ernſten Willen der Vertiefung haben, doch weit hinausgehen. Da iſt nun nicht zu helfen: eine Arbeit, die beiden etwas bringen will, wird hier den Einen zu leicht ſein, zu viel Altbekanntes ſagen, dort den Andern zu ſchwer und lange nicht genug ſagen.

Auch der Vorwurf könnte erhoben werden, daß ich Manches wieder ſage, was ich in verſchiedenen früheren Schriften ſchon geſagt habe, daß ſich alſo auf einzelne Wiederholungen innerhalb dieſer Schrift noch Wiederholungen aus weiterer Diſtanz häufen. Wer genauer zuſieht, wird nicht zugeben, daß dieſe Wiederholungen mir vorgerückt werden dürfen. Vor Allem vergeſſe man nicht, daß ein Haupttheil nichts Anderes iſt als eine neue Ausgabe einer früheren Publikation, übrigens doch nicht in einfachem Wiederabdruck, ſondern in eingreifender Umarbeitung, wobei nur keine Pflicht beſtand, alles Frühere auszuſtoßen. Und ſo konnte ich auch in den übrigen Theilen nicht meinen, mir jede Wiederholung früher von mir ausgeſprochener Gedanken verbieten zu müſſen, es durfte mein Zweck ſein, was ich im Weſentlichen bisher gedacht, mit neuen Einblicken in einer gewiſſen Vollſtändigkeit zuſammenzuſtellen. Geſagt iſt ſchon, daß Angriffe auf mein längſt bekanntes Urtheil über den zweiten Theil der Tragödie, neue Lobpreiſungen dieſes Spätlings mich beſtimmen mußten, auf die Kritik deſſelben nach Inhalt und Form zurückzukommen. Ich konnte das alte Lied auf keine ſanftere Melodie ſetzen. Einverſtandene, die es müßig finden möchten, daß ich es wieder ſinge, bitte ich, doch mitleidig der Tauſende zu gedenken, die aber- und abermals in das Elend hineingeführt werden, den Bewunderten und Bewunderungswerthen auch da bewundern zu ſollen, wo er nothdürftig zu entſchuldigen iſt. Ich habe es Amtspflicht der Kritik genannt, ſie zu befreien; es iſt auch Menſchenpflicht.

Da ich mich mit einzelnen Gegnern theilweis eingehend beſchäftige, ſo könnte man auch fragen, warum ich die Fauſt-Literatur nicht in größerem Umfang berückſichtigt habe. Die Antwort iſt nicht ſchwer. Grenzen muß man ſich ſtecken, ſonſt iſt kein Abſehen eines Endes, und die natürlichſten Marken ergeben ſich einfach aus dem Zweck der Vertheidigung gegen die zunächſt in Sicht ſtehenden Gegner.

In Summa — ich bin mir freilich gewiſſer Mängel meiner Arbeit bewußt. Es kommt nun eben darauf an, ob ſie Inhalt genug bietet, um ſammt denſelben der Exiſtenz werth zu ſein. Steht Einiges im Buche, was über ein Geiſteswerk, das unergründlich und unerſchöpflich iſt wie alle höchſten Erzeugniſſe des Genius, neues Licht bringt, ſo iſt es gerechtfertigt und darf nebenher auch Nachſicht anſprechen, und darüber iſt nun eben das Urtheil derjenigen abzuwarten, von denen man Grund hat gern zu lernen.

Es iſt noch übrig, eine kleine Ungleichmäßigkeit in einer Bezeichnung zu entſchuldigen. Ich hatte oft zu citiren die ältere Sammlung und die neue Folge meiner „Kritiſchen Gänge.“ Der Kürze wegen ſollte jene einfach durch ein A., dieſe durch ein N. bezeichnet werden. Es kann kein Mißverſtändniß bereiten, wenn ich in der Correctur überſehen habe, dieß conſequent durchzuführen und nun einige Male z. B. ſtatt N. ſteht: N. F. — Die Correctur iſt ſo pünktlich beſorgt worden, daß nach Abſchluß des Drucks ein nochmaliges Spähen nach Fehlern für erläßlich gehalten werden durfte; bei flüchtigem Einblick hat ſich S. 48 gefunden: Dirn ſtatt Dirne, man laſſe die „kurz angebundne“ paſſiren.

November 1875.

Fr. Viſcher.

Inhalts-Verzeichniß.

Erſter Abſchnitt.

Die lange Säumniß und ihre Urſachen.

Seite
Die Zeitſtrecke der Entſtehung 1
Die erſte Urſache der Verzögerung: der Stylwechſel 41
Die zweite Urſache: die philoſophiſche Schwierigkeit 147
Die dritte Urſache: die Schwierigkeit der politiſchen Aufgabe für Göthe 161
Die vierte Urſache: die rein ſubjektive Schwierigkeit 180

Zweiter Abſchnitt.

Die inhaltſchweren Stellen des Gedichts.

Der Prolog im Himmel 205
Die Anfangs-Scenen, die Expoſition 260
Monolog im Studirzimmer, erſte Scene zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles 276

Seite
Zweites Geſpräch des Fauſt und Mephiſtopheles. Die Wette, der Bund 285
Geſpräch des Mephiſtopheles mit dem Schüler 343
Die Scene: Wald und Höhle 346
Das Religionsgeſpräch zwiſchen Fauſt und Gretchen 351
Die letzten Scenen des erſten Theils 360

Erſter Abſchnitt.

Die lange Säumniß und ihre Urſachen.

Die Zeitſtrecke der Entſtehung.

Es iſt bekannt, wie ungemein langſam, unter welchen Stockungen, Unterbrechungen Göthe's Fauſt entſtanden iſt. Die Daten hierüber ſind in der Fauſtliteratur längſt, am ſorgfältigſten von Heinr. Düntzer (Göthe's Fauſt. Erſter und zweiter Theil. Zum erſtenmal vollſtändig erläutert*) zuſammengeſtellt; es iſt aus dieſem, obwohl den Kennern wohlbekannten Material für unſern Zweck das Weſentliche hier aufzunehmen.

Die erſte Conception des Gedichts fällt in das Jahr 1770 oder 1771, vielleicht ſchon 1769, die Abfaſſung der erſten Scenen in die Zeit von 1773 und 1774; dann rückt die Dichtung raſch weiter; Jakobi hat, wie er 1791 ſchreibt, ſchon im Jahr 1775 faſt Alles gekannt, was in der erſten Ausgabe von 1790 erſchien. Von da an bis zur Reiſe nach Italien 1786 erfahren wir außer einer ſchwachen auf die Helena weiſenden Spur von einem Fortrücken nichts, Göthe nimmt ſein altes Manuſcript nebſt der erſten (proſaiſchen) Redaction der Iphigenie, nebſt den Plänen und vollendeten Theilen des Egmont und Taſſo mit nach Italien und berichtet bei ſeinem zweiten Aufenthalt in Rom in dem merkwürdigen Briefe vom 1. März 1788, er habe den Plan zu Fauſt gemacht und hoffe, die Operation ſolle ihm geglückt ſein; aus dieſem Briefe ergibt ſich die oben angegebene Jahreszahl 1773 für die Anfänge der Dichtung, denn Göthe ſagt: „es iſt ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren ausſchreiben.“ Mit eigenthümlicher Empfindung betrachtet er ſein vergilbtes und vergriffenes Manuſcript wie einen alten Codex, der ihn in eine ſelbſtgelebte Vergangenheit verſetzt; er hofft, das Stück ſolle bei der langen Unterbrechung nichts verlieren, beſonders da „ich jetzt glaube, den Faden wieder gefunden zu haben.“ Aus dem Vorſatze, den Fauſt jetzt zu vollenden oder wenigſtens weiterzuführen, wird nun aber nichts; Göthe ſchreibt wohl, er habe ſchon eine neue Scene ausgeführt; man weiß aus den Geſprächen mit Eckermann und der „Chronologie der Entſtehung Göthe’ſcher Schriften,“ daß es die Hexenſcene iſt; aber dabei bleibt es.

---

*) Eine ſehr pünktliche Nachleſe zu ſeinen Notizen und Erläuterungen enthält die Ausgabe des Fauſt von G. v. Löper (Göthe's Werke B. 12. Hempel).

Auf dieſem Puncte der Geſchichte unſerer Dichtung müſſen wir etwas verweilen. Zur Vergleichung mit ſpätern Angaben wollen wir uns gut merken, daß Göthe nur glaubt, den Faden wieder gefunden zu haben. Sodann vergeſſen wir ja nicht, daß wir uns in der Zeit befinden, wo die bekannte gründliche Wandlung in ſeinen äſthetiſchen Prinzipien, ſeinem Styl, längſt ſtille vorbereitet in der Heimath, nun unter dem italieniſchen Himmel und in der Anſchauung der Antike ſich vollzogen hat. Ein Dichter, der ſo eben ſeine Iphigenie zu der Geſtalt umgebildet hat, in welcher wir ſie beſitzen und als Meiſterwerk des

Idealſtyls in ſeiner ſublimſten Reinheit bewundern, kann ſich unmöglich in der Stimmung befinden, ſeinen Fauſt rüſtig fortzuführen. Dieſe Dichtung ließ ja den neuen Styl, den claſſiſch idealen nicht zu, forderte unbedingt den Jugendſtyl, worin ſie begonnen war, jenen Styl, der kühn und feurig dem hochbewegten geiſtdurchdrungenen Realismus Shakeſpeares folgte, — einen Styl, der eine Reinigung freilich auch noch erwartete, aber eine Reinigung, die ihm ſeinen Grundcharakter bewahrte. Ein Beweis allerdings liegt vor, daß auch jetzt die alte Stimmung wieder ihr Recht behauptete; dieß iſt eben die vorhin genannte Hexenſcene, die merkwürdig genug nach Göthes eigener Angabe in der Villa Borgheſe concipirt iſt. Unter Pinien, Cypreſſen, Oliven, Myrthen und Marmorbildern rührt ſich plötzlich wieder die nordiſche Natur und führt den Dichter auf die alten Dunſt- und Nebelwege; allein zufrieden mit dieſem Einen Durchbruch tritt ſie wieder in verborgene Tiefen zurück, und übrigens iſt der Niederſchlag dieſes Durchbruchs mit einem Elemente bedenklicher Art verſetzt, das hier zum erſtenmal hervortritt, das ſpäter entſchieden ſprengend auf den Körper der Fauſt-Dichtung gewirkt hat und das im Verlauf zur Sprache kommen wird.

Von da bis 1790, wo die erſte Ausgabe erſchien, wird Göthe nur im Einzelnen zurechtgerückt, dem Bilde nur da und dort noch einzelne Striche gegeben haben. Dieſe längſt vergriffene Ausgabe iſt Wenigen bekannt; es iſt daher anzugeben, wodurch ſie ſich von der verbreiteten unterſcheidet. Es fehlen die Zueignungsſtrophen, das Vorſpiel auf dem Theater, der Prolog im Himmel. Die Expoſition ſchließt mit dem Ausrufe Fauſts nach Wagners Abgang: „Wie nur dem Kopf — Regenwürmer findet.“ Es fehlt der folgende Monolog, der Schritt zum Selbſtmord, die Zurückhaltung von dieſem Schritte durch Glockenklang und Oſtergeſang, der Spaziergang vor dem Thore, die Beſchwörung des Pudels im Studirzimmer und das erſte Geſpräch Fauſts mit Mephiſtopheles; wir finden nach dieſer großen Lücke beide mitten in dem Geſpräch begriffen, welchem nach der ſpäteren Ausgabe der Abſchluß des Bündniſſes vorangeht; der Dialog beginnt mitten in einem Satze bei den Worten: „und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt“ u. ſ. w. Beide Ausgaben bleiben ſich von da an gleich, zunächſt bis an einen Punct, wo Göthe eine Umſtellung vorgenommen hat: das Geſpräch zwiſchen Lieschen und Gretchen ſteht in der alten Ausgabe vor der Scene: „Wald und Höhle“, in der neuen nach derſelben: gewiß eine Veränderung aus guten Gründen, denn hat die Verführung, wie es jene Scene beſagt, ſchon ihr Ziel erreicht, ſo hat Mephiſtopheles wenig Intereſſe mehr, Fauſt aus ſeiner Einſamkeit und ſeinen hohen Betrachtungen zu Gretchen zurückzulocken, und dieſem kann ſein Gewiſſen eher erlauben, ſich zurückzuziehen und in der Stille zu ſammeln, nachdem er Gretchen um ihre Ruhe, als nachdem er ſie auch um ihre Unſchuld gebracht hat. Nach dem Gebet Gretchens im Zwinger fehlt in der alten Ausgabe der Auftritt, wo Valentin ermordet wird, und hierauf ſchließt dieſelbe mit der Scene in der Kirche; die Worte des böſen Geiſtes: „auf deiner Schwelle weſſen Blut?“ ſind natürlich erſt eingeflochten, nachdem jene Mordſcene hinzugefügt war.

Nun, nach 1790, bleibt die Arbeit wieder liegen, nun fängt von Neuem erſt recht das Verſchleppen an. In einem Brief vom 2. Dezember 1794 an Schiller findet ſich eine Stelle, die wir uns für die folgende Betrachtung ſehr geſagt ſein laſſen müſſen. Die Freunde kannten ungedruckte Bruchſtücke der Fortſetzung. Es iſt ſehr zu vermuthen, daß ſich darunter Fragmente des tragiſch Größten, was Göthe gedichtet hat, der Kerkerſcene, befanden, denn ſie kann nur aus der Zeit von Göthe's beſter Kraft ſtammen. Schiller kannte dieſe geheimen Schätze noch nicht; er bittet im vorhergehenden Brief, ſie leſen zu dürfen, denn, was gedruckt vorliegt, iſt ihm der „Torſo des Herkules", er findet „eine Kraft und Fülle des Genies, die unverkennbar den erſten Meiſter zeigt," er bewundert „die große und kühne Natur, die darin athmet." Göthe aber ſchlägt ab; er „wagt es nicht, das Paket aufzuſchnüren," das den Fauſt „gefangen hält"; „ich könnte nicht abſchreiben, ohne auszuarbeiten, und dazu fühle ich keinen Muth. Kann mich künftig etwas dazu vermögen, ſo iſt es gewiß Ihre Theilnahme." — Im Januar 1795 wünſcht Schiller wiederum lebhaft, daß Göthe doch einige Scenen aus dem Fauſt noch zu hören gebe, Frau v. Kalb habe Ihn äußerſt begierig gemacht. Göthe antwortet darauf nicht. Im Auguſt deſſelben Jahres ſtellt er für die Horen „etwas von Fauſt" in Ausſicht, „wenn es möglich wäre," und hier folgt das oft angeführte höchſt bezeichnende Bild für ſein Zögern: „mit dieſem letzten geht es mir wie mit einem Pulver, das ſich aus ſeiner Auflöſung nun einmal niedergeſetzt hat; ſo lange Sie daran rütteln, ſcheint es ſich wieder zu vereinigen, ſo bald ich wieder für mich bin, ſetzt es ſich nach und nach zu Boden."

Wieder Pauſe bis 1797! Da endlich, im Juni, ſchreibt

Göthe an Schiller, er habe ſeinen Fauſt wieder vorgenommen. Ich hebe aus der höchſt merkwürdigen Correſpondenz, die nun beginnt, für jetzt nur die Aeußerung Göthe's im erſten der betreffenden Briefe hervor, welche beſagt, daß er über die Idee des Fauſt nun „ziemlich mit ſich ſelbſt einig ſei." Alles Weitere ſei zurückgeſtellt, bis wir den Urſachen des langen Verſchleppens eine ſelbſtändige Beſprechung widmen. Was aber geſchieht am Werke? Es werden (nach der „Chronologie") um dieſe Zeit die Zueignungsſtrophen gedichtet, vielleicht wird auch nur die letzte Hand daran gelegt, denn man erkennt ihren Entſtehungskeim zu deutlich in der Stimmung, worin der Brief aus Rom 1. März 1788 geſchrieben iſt, um annehmen zu können, zwiſchen ihr und ihrer erſten Faſſung in lyriſche Form ſei ſo lange Zeit verfloßen. Es entſteht ferner der Prolog im Himmel. Da Göthe um dieſelbe Zeit geſchrieben hat, er ſei über die Idee ziemlich mit ſich einig, ſo haben wir in dieſer genialen Einleitungs-Scene entweder den Beweis, daß er bald darauf ganz mit ſich einig wurde, oder jene Briefſtelle verſteht unter Idee nicht den Grundgedanken, ſondern die Grundlinien ſeiner dramatiſchen Weiter-Entwicklung über den erſten Theil hinaus. Iſt das Erſtere anzunehmen, ſo drängt ſich eine Frage auf, die viel zu denken gibt. Nachdem wir den Prolog haben, der klar die Perſpective eröffnet, daß die Handlung mit einer Aufnahme Fauſts in den Himmel ſchließen werde, vollends nachdem der zweite Theil dieſe Erwartung beſtätigt hat, ſcheint jede Möglichkeit abgeſchnitten, auch nur einen Augenblick zu denken, daß Göthe je geſchwankt habe, ob er ſeinen Fauſt retten oder zur Hölle ſenden wolle. Die Zeitgenoſſen aber, denen nur erſt die Ausgabe 1790 vorlag, waren ja noch nicht im Beſitze des großen Expediens, das der Prolog bringt, und ſo konnte z. B. Wilh. Schlegel auf die Annahme gerathen, Fauſt müſſe nothwendig untergehen. Man nehme hinzu, daß auch der Anfang der Scene des Pakt-Abſchluſſes noch nicht vorlag, worin die Schlagworte: „werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen" u. ſ. w. eine Friſche und Schwungkraft des ſtrebenden Geiſtes ausdrücken, welche eine lichte Perſpective eröffnet. Die Volksſage ſchließt ja mit einem grauſigen Ende Fauſts, eine furchtbare Schuld lädt er im erſten Theil unſerer Tragödie auf ſich, dieſer hatte zwar die Kerkerſcene noch nicht gebracht, daß aber Gretchen durch die Verzweiflung zu einem Verbrechen getrieben werden und ein ſchreckliches Ende nehmen werde, ſah man voraus oder wußte es beſtimmt aus Mittheilungen des Dichters; daß dieß Alles auf Fauſts Gewiſſen falle, daß er am Schluſſe furchtbar ſchuldig daſtehen werde, war leicht zu erkennen; man hatte eine gräßliche Verführungsgeſchichte vor ſich und jeder ausdrückliche Fingerzeig fehlte, daß der Schuldige trotzdem nicht verloren ſein könne, daß er durch großartiges Weiterſtreben die ſchwere Schuld ſühnen werde. Stellen wie die Worte des Mephiſtopheles: „wir ſeh'n die kleine, dann die große Welt," waren ein zu ſchwacher Anhaltspunct für eine ſolche Ausſicht. Daß der Dichter ſelbſt wenigſtens im Jahre 1797 an einen troſtloſen Ausgang ſeines Fauſt nicht dachte, wiſſen wir nun freilich; ob er aber vorher niemals daran gedacht hatte, wiſſen wir nicht mit Sicherheit. Man würde gerne ſagen: er kann daran niemals gedacht haben, wenn nur die Schlußworte des Vorſpiels auf dem Theater nicht wären: „vom Himmel durch die Welt zur Hölle." Freilich das

Vorſpiel erſchien ja erſt mit und neben dem Prolog. Auf dieſes Geleitſchreiben, das Göthe ſeinem Werke 1808 mit auf den Weg gibt, dieſen humoriſtiſchen Entſchuldigungsbrief dafür, daß er die Handlung auch jetzt nicht über den erſten Weltgang des Helden hinausgeführt, ſondern nur um einige Scenen vermehrt hat, werden wir zurückkommen; hier handelt es ſich nur von den genannten Schlußworten. Sie ſtehen mit dem Prolog, mit welchem die Zuthat alſo gleichzeitig erſchien, ſchlechtweg im Widerſpruch, ſie würden unzweifelhaft auf eine Höllenfahrt des Fauſt weiſen, wenn jener nicht auf eine Himmelfahrt wieſe. Wie iſt dieſer Widerſpruch zu erklären? Es ſind drei Fälle möglich. Entweder wird er geläugnet, dann müßte wahrſcheinlich gemacht werden, daß das „zur Hölle" nichts bedeute, als: es wird ein Teufel und hölliſcher Spuck vorkommen. So wird es aber Niemand nehmen, das „zur" bedeutet doch das Ende, wohin die Handlung führt. Oder der Widerſpruch wird zugegeben und als ein Verſehen des Dichters erklärt; es ſpielt die Reminiſcenz eines früheren, jugendlichen Vorhabens herein, den Fauſt zur Hölle fahren zu laſſen; Göthe hatte im Sinne gehabt, die Untreue zu ſtrafen, wie an ſeinem Clavigo und Weislingen. Aber ſo ſehr zu vergeſſen, welche entgegengeſetzte Ausſicht der Prolog eröffnet, war doch faſt unmöglich. So bleibt nur die Annahme eines eigenthümlich kecken Scherzes, den der Dichter mit dem Leſer treibt. Genug, man muß ſich einfach an den Prolog halten und ſagen: ob Göthe zu einer früheren Zeit daran dachte, ſeinen Fauſt untergehen zu laſſen, können wir nicht wiſſen.

Wir haben aber noch eine andere, faſt unbegreiflich grelle Erſcheinung zu conſtatiren: um dieſelbe Zeit, da die erhabene

Scene des Prologs gedichtet wird, beſchließt Göthe, einen Haufen ſatyriſcher Xenien, den Schiller nicht in den Muſenalmanach für 1798 aufnehmen mochte, unter dem Titel: Oberons und Titania's goldene Hochzeit zu ſammeln und in ſeinen Fauſt zu werfen. Um dieſelbe Zeit muß dem Dichter auch ſchon die Walpurgisnacht vorgeſchwebt haben, wiewohl die erſte Spur der Ausführung dieſer Epiſode erſt 1800 auftaucht; mehrere Epigramme des lyriſchen Intermezzo beziehen ſich ja auf die Blocksberg-Erſcheinungen, Göthe dachte ſich doch vielleicht den Titel jener Epigrammengruppe gleich mit dem Zuſatz: Walpurgisnachtstraum; an ſich liegt nichts daran, ob die Brockenbeſteigung ſchon damals oder etwas ſpäter entworfen wurde; die leidige Willkühr, der wir den Walpurgisnachtstraum verdanken, ſpielt jedenfalls breit genug auch in der Walpurgisnacht. Wir kommen darauf zurück. So viel iſt klar genug: Göthe geht zickzack ſtatt vorwärts.

Es liegen zu wenig Nachrichten vor, um nun beſtimmt anzugeben, in welche Zeiten der langen Strecke von 1797 bis 1808, wo die Geſammtausgabe der Werke erſchien, die den erſten Theil in ſeiner jetzigen Geſtalt enthält, oder 1806 und 1807, wo ſie vorbereitet wurde, die einzelnen Ergänzungen fallen, durch die er ſich von der erſten Ausgabe unterſcheidet. Wo ſich Anhaltspuncte für die Zeit der Abfaſſung finden, dienen ſolche keineswegs immer, um auch die Zeit der Entſtehung, d. h. der Conception und der erſten ſchriftlichen Skizze zu beſtimmen. So hat Düntzer in Riemers „Mittheilungen über Göthe“ die Notiz gefunden, daß dieſer dem Verfaſſer die Scene: Trüber Tag. Feld nach 1803 dictirt hat. Schon die Proſa weiſt aber auf einen früheren Entwurf. Göthe ſchreibt an Schiller 5. May 1798, da er das alte „höchſt confuſe“ Manuſcript hat abſchreiben laſſen und daran gehen will, einzelne Theile weiter auszuführen und das Ganze „früher oder ſpäter zuſammenzuſtellen,“ es erſcheine dabei ein ſonderbarer Fall: „einige tragiſche Scenen ſind in Proſa geſchrieben, ſie ſind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältniß gegen das Andere ganz unerträglich. Ich ſuche ſie deßwegen in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchſcheint und die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedämpft wird.“ Es müſſen dies Scenen ſein, die ſehr frühe niedergeſchrieben waren, und daß eine von denſelben die genannte war, geht ſchon aus ihrem Styl hervor; die wilden Vorwürfe Fauſts gegen Mephiſtopheles ſind ganz in Göthes feuerſprühendem Jugendgeiſte gehalten. Unzweifelhaft aber geht die frühe Entſtehung dieſer Scene daraus hervor, daß ſie unter diejenigen gehört, worin die Spuren des alten, in der Ausgabe von 1808 doch aufgegebenen Planes ſtehen geblieben ſind, wonach Mephiſtopheles der beauftragte Diener des Erdgeiſtes war; auf dieſen werde ich mit Nächſtem eingehen und dann die betreffenden Stellen aus dieſer Scene anführen. — Gewiß aus wahrhaft künſtleriſchem Grunde hat nun aber Göthe in dieſer Einen Scene die Proſa beibehalten, denn nur höchſt angemeſſen entſpricht ihre Grellheit im Contraſte gegen die gebundene Sprache aller übrigen der Grellheit des Lichtes, das dem Fauſt aufgegangen iſt, der nackten Wahrheit, die er nun erfahren hat; die Proſa wirkt hier ganz ähnlich, wie in der Scene, wo Lady Macbeth als Nachtwandlerin den wahren

Zuſtand ihres im wachen Leben künſtlich verhüllten Innern enthüllen muß.

Der vordere Theil des Geſprächs mit Mephiſtopheles, das nun das zweite iſt, wird nicht lang nach dem Prolog entworfen ſein; es iſt ſchon erwähnt, daß die Schlagworte des Contractes ganz von demſelben friſchen, Licht verheißenden Geiſte bewegt ſind, wie jene tiefſinnige Einleitungsſcene. Der Valentin-Auftritt iſt nach einem mit Datum verſehenen Manuſcript im Jahr 1800 geſchrieben: ein Beweis, welche Fülle von männlicher Dichterkraft noch hervorbrach, wenn Göthe der alten, ächten Fauſtſtimmung Luft ließ. Die Kerkerſcene iſt außer Zweifel in ihrer Conception und nicht wenigen Theilen der Ausführung eine der älteſten Schichten, die dem Feuerheerde entfloſſen ſind, welchem der Fauſt ſein Daſein verdankt. Man fühlt ihr die ganze Unmittelbarkeit, Innigkeit, Gewalt der jugendlichen Dichterſeele an; man wird ſo erſchüttert, daß man kaum Zeit hat, auf die Künſtlerhand zu achten, welche dieſe Welt von Herz, Liebe, Jammer, Weh zu einer Einheit geordnet hat, und nur deswegen wird Göthe bis 1807 gezaudert haben, die Scene zu geben, weil er lange warten mußte, bis im eigenen Innern die nöthige Abkühlung ſich einſtellte, um durch Nachhilfe im Einzelnen das, was er im Sturme des Gefühles niedergeſchrieben hatte, künſtleriſch durchzubilden und ſo erſt zur höchſten Wirkung zu rufen.

Es iſt nun für die Leſer, denen die Entſtehungsgeſchichte des Fauſt nicht geläufig iſt, zunächſt noch auf die eigenthümlich dunkle Erſcheinung aufmerkſam zu machen, die vorhin bei der Scene: Trüber Tag, Feld ſchon berührt wurde, daß nämlich

Göthe in der Ausgabe 1808 eine Anzahl von Stellen unverändert ſtehen gelaſſen hat, welche zweifellos auf einen Plan weiſen, den er bei der erſten Ausgabe noch gehabt haben muß, dann aber aufgegeben hat. Es iſt merkwürdig, daß man ſie lang überſah und erſt Chr. Herm. Weiße (Kritik und Erläuterung des Göthe'ſchen Fauſt 1837) ſie entdeckt hat. Nach dieſem Plane iſt es alſo der Erdgeiſt, der den Mephiſtopheles zu Fauſt ſendet, ihm als Begleiter durch das Leben beigibt, und gleichzeitig behält ſich jener Genius vor, dem Fauſt während ſeines Lebensgangs in einzelnen Pauſen der innern Sammlung tiefe Blicke in das Geheimniß der Natur zu öffnen. Die Stellen ſind:

(Wald und Höhle):

Erhabner Geiſt, du gabſt mir, gabſt mir Alles,
Warum ich bat. Du haſt mir nicht umſonſt
Dein Angeſicht im Feuer zugewendet —.

(Ebenda):

— — Du gabſt zu dieſer Wonne,
Die mich den Göttern nah' und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich ſchon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech
Mich vor mir ſelbſt erniedrigt und zu Nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt.

(Ebenda, Worte des Mephiſtopheles):

Und wär' ich nicht, ſo wäreſt du ſchon
Von dieſem Erdball abſpaziert.

Dieſe letzteren Worte laſſen ſich allerdings auch unbeſtimmter nehmen, ſo daß ſie eben beſagen, Fauſt hätte längſt aus Lebensüberdruß den Tod geſucht, wenn Mephiſtopheles ihn nicht zerſtreute; zuſammengenommen aber mit den vorhergehenden und folgenden Spuren begründen ſie den Schluß, daß nach dem alten Plane Mephiſtopheles in dem Momente, wo Fauſt die Giftſchale an den Mund ſetzt, eintreten und ihn umſtimmen ſollte. Das ſchöne Motiv des Oſtergeſangs wäre dann freilich weggefallen; es ſei übrigens vorläufig angedeutet, daß dieſe Scene der genaueren Betrachtung doch auch einige nicht kleine Schwierigkeiten darbietet.

(Trüber Tag, Feld.)

Hund, abſcheuliches Unthier! Wandle ihn wieder, du unendlicher Geiſt! wandle den Wurm wieder in ſeine Hundsgeſtalt u. ſ. w.

(Ebenda.)

Großer, herrlicher Geiſt, der du mir zu erſcheinen würdigteſt, der du mein Herz kenneſt und meine Seele, warum an den Schandgeſellen mich ſchmieden, der ſich am Schaden weidet und am Verderben ſich letzt!

Wenn Göthe dieſe Scene wirklich nach 1803 dictirt hat, ſo muß er jedenfalls dieſe letzteren Stellen aus einem älteren Blatt oder aus dem Gedächtniß, wie ſie ſich ihm früher fixirt hatten, entnommen haben uneingedenk, daß ſie nun nicht mehr paßten. Dabei iſt die erſte von beiden beſonders verwirrend, da es nach den übrigen Spuren des alten Plans doch ſcheint, Mephiſtopheles ſollte ohne Umſtände bei Fauſt eintreten und ſich — denn woher ſoll Fauſt ſonſt wiſſen, daß er dieß iſt? — als den Sendling des Erdgeiſtes zu erkennen geben; es ſieht ja ganz danach aus, Göthe habe ſich hierin früher an das Volksbuch halten wollen, wo der Teufel erklärt, er ſelbſt könne ihm nicht dienen, wolle ihm aber einen ſeiner dienenden Geiſter ſchicken; danach wäre es alſo ein ſpäteres, nach dem Aufgeben dieſes Plans ergriffenes Motiv, den Mephiſtopheles zuerſt als Pudel erſcheinen zu laſſen, wogegen nun aber dieſes Motiv in unſerer Stelle unverſtändlich als ein mit dem alten Plan gleichzeitiges auftritt. Zugleich ſieht man aus dieſer, daß Göthe vorübergehend daran gedacht haben muß, den Mephiſtopheles in Pudelgeſtalt mehrere Annäherungsverſuche machen zu laſſen: — „in ſeine Hundsgeſtalt, wie er ſich oft nächtlicher Weile gefiel, vor mir herumzutrotten.“ Was läßt ſich ſagen, als: non liquet?

Ganze Neſter von ſchweren Fragen heften ſich an dieſe ſtehengelaſſnen Zeugniſſe eines aufgegebenen Plans. Wenn Mephiſtopheles der beauftragte Diener des Erdgeiſtes iſt, repräſentirt alsdann dieſer, obwohl er zunächſt die Eine Kraft in allen Naturkräften bedeutet, nicht ausdrücklicher auch die Welt der Begierden und Leidenſchaften, als man glauben ſollte? „Ausdrücklicher,“ denn allerdings zwar, wenn der Erdgeiſt die ſchaffende Natur iſt, ſo iſt er auch die Natur im Menſchen, alſo auch Affect und Leidenſchaft; allein dieß bleibt, ſo lang man nicht gedrängt iſt, in ihm den Herrn und Auftraggeber des Mephiſtopheles zu ſehen, einfach latent, der bloßen Folgerung überlaſſen; tritt er aber in die letztere Rolle, ſo iſt es anders und erſcheinen in einem eigenthümlichen Lichte die Worte, die Fauſt ausruft, wie das Zeichen des Erdgeiſts plötzlich geheimnißvoll und mächtig auf ihn wirkt:

Schon fühl' ich meine Kräfte höher,
Schon glüh' ich wie von neuem Wein,
Ich fühle Muth, mich in die Welt zu wagen,

Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herumzuſchlagen
Und in des Schiffbruchs Kniriſchen nicht zu zagen.

So lange man keine andere Beziehung zwiſchen Fauſt und dem Erdgeiſt anzunehmen hat, als die des Wiſſensdurſtes und ſeines Gegenſtandes, denkt man bei dieſen Worten eben unbeſtimmt, Fauſt fühle ſich ſo hochbewegt nur in demſelben Sinne, in welchem er nach dem Verſchwinden des Erdgeiſts und dem Abgang Wagners ausruft:

Ich mehr als Cherub, deſſen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und ſchaffend Götterleben zu genießen
Sich ahnungsvoll vermaß —

man findet in jenem Glühen den Beginn einer Stimmung die bis zu titaniſcher Weſens-Indentifizirung mit dem Erdgeiſt höchſt leidenſchaftlich, doch ohne Beziehung auf die Welt der Begierden und Thaten anſchwillt, ein Vermeſſen, das freilich auch Geſinnungsſache iſt, doch vorerſt noch in der Erkenntnißſphäre eingeſchloſſen bleibt. Kennt man aber den früheren Plan, ſo fällt auf jene Worte der beſondere Accent, daß man vermuthet, der Anblick des Zeichens des Erdgeiſtes reize in Fauſt ſogleich nicht nur die myſtiſche Gluth des Erkenntnißdrangs, ſondern auch ſeinen Lebens- und Weltdrang ſo ſtark auf, daß er neben dem erſteren mit gleicher Gewalt hervortrete. So wird Hegel dazu gekommen ſein, unter dem Erdgeiſt den Geiſt der egoiſtiſch genießenden, kein ſittliches Geſetz achtenden Individualität zu verſtehen (Phänomenologie: die Luſt und die Nothwendigkeit und andere Abſchn.). Im Volksbuch ſieht Fauſt, wenn er ſeine magiſchen Bücher ſtudirt, Lichter um ſich ſchweben und ſchließt daraus, daß die Geiſter eine Inclination zu ihm haben. Kommt nachher Mephiſtopheles ja doch im Auftrag des Erdgeiſts, ſo muß es wohl zum Voraus in ſeinem Willen liegen, ihn zu ſenden. Ja es kann nun die Vermuthung auftauchen, der Erdgeiſt wirke ſchon bei dem Anblick ſeines Zeichens magiſch auf Fauſt ein und rege planmäßig neben dem Wahrheitsdurſt den Welttrieb auf, um nach der dem Beſchwörer vorerſt zugedachten Beſchämung ihn auf den Weg zu leiten, daß er zunächſt den erſteren zurückſtelle, dem zweiten folgend mit Mephiſtopheles ſeinen Lebensgang antrete, dann aber in Pauſen zum Forſchen nach Wahrheit zurückkehre, um ſchrittweiſe, wie es dem Menſchen allein möglich, durch die Hülfe des Erdgeiſts (ſ. den Auftritt in Wald und Höhle) in die Tiefe, in das Geheimniß alles Lebens einzudringen. Der eine Theil dieſer Auffaſſungen wird, obwohl nahe liegend, unrichtig ſein; der Erdgeiſt iſt nicht die Begierde, wirkt nicht zum Voraus heimlich anziehend auf Fauſt, aber der andere Theil, der eben genannte Plan des Erdgeiſts, muß Göthes Intention geweſen ſein. — Wie wollte er nun wohl den alten Plan urſprünglich weiter ausführen? Nach der Beſchämung die Seelenqual Fauſts bis dahin zu ſteigern, daß er zum Selbſtmord ſchreiten will, dieß war gewiß immer die Abſicht des Dichters. Und wenn dann im Momente, wo Fauſt zur Ausführung übergeht, Mephiſtopheles eintreten ſollte, wie gedachte Göthe ihn einzuführen? Iſt es richtig, wenn ich oben angenommen habe, Mephiſtopheles ſollte nach dieſem Plan ſich ohne Umſtände als den vom Erdgeiſt geſandten Diener zu erkennen geben? Als Grund habe ich genannt, daß Fauſt ja nach den angeführten, von eben dieſem Pläne zeugenden Stellen nicht anders weiß, als: der Erdgeiſt habe ihm den Gefährten gegeben. Oder ſollte dieſer Eröffnung doch etwas Mummerei und Beſchwörung ſchon nach der damaligen Abſicht vorangehen? Sollte ferner Mephiſtopheles auch Andeutungen geben, aus denen Fauſt das Vorhaben des Erdgeiſtes errathen könnte, ihn zum Gegenſtande jener Doppelerziehung zu machen? Oder ſollte Fauſt von einer Verbindung zwiſchen beiden zuerſt nichts ahnen, ſondern davon erſt im Verlauf erfahren, und wie?

Alles dieß bleibt dunkel, nur den Grund, warum Göthe die Verbindung gelöst, den ganzen Plan aufgegeben hat, glaubt man zu erkennen. Wahrſcheinlich hat er es gethan, weil ihm der Erdgeiſt zu bedeutend wurde. Die große Erziehungs-Rolle mußte einem unendlich Höheren zufallen, der Sonne, Mond und Sternen ihre Bahn weist; Göthe kam auf den herrlichen Gedanken, das Expoſitions-Motiv aus dem Hiob zu benützen, der Zuſammenhang zwiſchen dem Erdgeiſt und Mephiſtopheles wurde gelöst, die Beſchwörungs-Scene, falls ſie doch urſprünglich auch leidenſchaftlichen Weltdrang enthalten ſollte, nun auf ihre theoretiſche Bedeutung eingeſchränkt, wonach es ſich nur um Erkenntniß und ihre Grenzen handelt, und das gleichzeitige Aufwallen jenes Drangs in Fauſt verlor ſeinen Accent. Eine der ſchwierigſten unter dieſen Fragen iſt die, wie es denn mit dem ſchrittweiſen, in Pauſen während ſeines Lebensganges vor ſich gehenden Wachsthum Fauſts in der Erkenntniß nach der einen dieſem Motiv dienenden Scene „Wald und Höhle“ ferner gehalten werden ſollte. Der wahre, edle Kern ſeines Weſens iſt ja doch der Wahrheitsdurſt, „verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft, des Menſchen allerhöchſte Kraft.“ Es ſollte nur ein vorübergehendes Verachten ſein. Fauſt ſollte ſich zu etwas dem Aehnlichen entwickeln, was Göthe war: ein Forſcher, ein Weiſer und ein Staats- und Weltmann. Es bot aber die Aufgabe, Fauſt in der Erkenntniß, wie in der Lebenserfahrung weiterhin fortſchreiten zu laſſen, der poetiſchen Darſtellung Schwierigkeiten, die faſt unüberwindlich ſcheinen; hierüber verweiſe ich auf meine Erörterung Krit. G. N. F. H. 3, S. 148, 149 und ſchließe hiermit die Betrachtung dieſes Punctes ab. Man kann nicht weiter, ſondern muß das Gedicht mit ſeinen ungelösten Fragen eben nehmen wie es iſt.

Das Vorſpiel auf dem Theater, das nun in der Ausgabe 1808 hinzukam, habe ich als einen humoriſtiſchen Entſchuldigungsbrief bezeichnet, den Göthe ſeinem Torſo mit auf den Weg gab. Natürlich geht es als ein poetiſches Geſpräch über dieſen Zweck auf manchen Puncten hinaus, ergeht ſich am Faden der Zufälligkeit und gibt z. B. ein köſtliches Bild des gewöhnlichen Theaterpublikums, — wie prächtig ſind z. E. die Worte: „ſchon ſitzen ſie mit hohen Augenbraunen gelaſſen da und möchten gern erſtaunen"! —, doch ſehr leicht erkennbar liegt der genannte Zweck vor Augen. Hätte Göthe den Geiſt, der an ſo manchen Stellen dieſes Geleitſchreibens ſo munter ſtrahlt und blitzt, dazu verwendet, ſeinen Fauſt weiter zu führen, ſtatt dazu, mit bequemem Humor dieſe Unterlaſſung zu entſchuldigen! Er erleichtert ſich in dieſem poetiſchen Vorwort, deſſen Motiv bekanntlich der Sakontala entlehnt iſt, ſeine Aufgabe dadurch, daß er dem Dichter durch den Director die Zumuthung ſtellen läßt, ein Zug- und Effectſtück für den Publikus, wie er iſt, zu ſchreiben, und indem er ſich gegen dieſe Zumuthung, die im Ernſte an den Fauſtdichter zu ſtellen Niemand einfallen kann, mit den bekannten herrlichen Worten über das Weſen der wahren Poeſie verwahrt, läßt er leichtweg den Schein entſtehen, als habe er ſich gegen eine Zumuthung, die man allerdings ſtellt, ſtellen darf und muß, überzeugend verwahrt: die Zumuthung, die vor Allem dahin ging, daß das Drama, als es nach achtzehn Jahren in neuer Auflage erſchien, wenn nicht vollendet, doch in der Handlung über Fauſts erſten Weltgang hinaus um einen guten Schritt vorwärts geführt ſein ſollte, die Zumuthung, doch ſo viel Fortſchritt und Geſchloſſenheit in die Handlung zu bringen, als ein Drama auch dann verlangt, wenn es viele phantaſtiſche Freiheit geſtattet, ja bedingt. Die „luſtige Perſon“ iſt der perſonificirte Ausdruck der Abſolution, die ſich Göthe für ſein Liegenlaſſen, für alle Klüfte, Spalten, Sprünge, Ungleichheiten in ſeinem Fauſt ertheilte. Die Worte: „laßt Phantaſie mit allen ihren Chören, Vernunft, Verſtand, Empfindung, Leidenſchaft, doch, merkt euch wohl! nicht ohne Narrheit hören!“ umfaſſen heiter und geiſtreich Alles, was der erſte Theil des Drama's in genialem Durcheinander von Tiefe, Feuer, Herz, packender und energiſch fortſchreitender Handlung und phantaſtiſcher, willkürlicher Abſchweifung brachte. Von da an wird das Thema noch einmal durchgeſprochen und ich verweile bei dieſem Gang ſo weit, um noch auf eine Vertuſchung, Ueberſpringung eines Mittelglieds aufmerkſam zu machen, die vielleicht Manchem entgangen iſt. Der Director benützt die gemüthliche Läßlichkeit in den Worten der luſtigen Perſon, als wären ſie Waſſer auf ſeine Mühle, nimmt die ſchlagend wahre, ausgezeichnet humoriſtiſche Schilderung des Publikums, wie es iſt, noch einmal auf, wünſcht ſich ein rechtes Quodlibet von Spektakelſtück nach deſſen Geſchmack und empört dadurch den Dichter ſo, daß er in jene herrliche Apoſtrophe über den wahren Geiſt der Poeſie ausbricht: „geh' hin und ſuch dir — im Dichter offenbart" Es iſt das Tiefſte und Schönſte in ſeinem Drama, deſſen der Dichter, der aus der Maske des fingirten Dichters ſpricht, in dieſer Stelle ſich annimmt, es iſt die Einheit der Idee, die Seele des Gedichts, wie ſie auf ſo vielen Puncten mit dem ächten Goldglanz der Dichtung hervorleuchtet, aber aus ihrem Centrum nicht ganz hervorzuquellen, nicht einen geſchloſſenen Körper hervorzubringen, die Theile, die ihr an's Licht zu ſtellen gelang, nicht harmoniſch zu ergänzen und zu durchdringen vermocht hat. Was nun die luſtige Perſon darauf erwidert, will, kurz ausgedrückt, ſagen: ſchon gut, aber meine darum nicht, mit der höchſten Anſpannung des Geiſtes auf gleichmäßige Tiefe und Harmonie arbeiten zu müſſen; ein glücklicher Fund, ein friſcher Griff ins Leben thut's auch. So friſchweg hatte Göthe ins Leben gegriffen, als ſeiner jugendlichen Phantaſie ohne langes Suchen ſich das Motiv der Liebe zu einem bürgerlichen Mädchen als Inhalt für den erſten Lebensgang ſeines Helden darbot und als er mit jugendlich raſcher Hand die Skizze und die erſten Scenen dieſer Handlung aufs Papier warf. Man erkennt dieſe Beziehung ganz deutlich, da hierauf der Dichter im Vorſpiel ſagt, um ſo fortzufahren, müßte ihm ſeine Jugend wiedergegeben werden. Und nun folgt, was ich (— ohne pedantiſche Härte natürlich —) eine Vertuſchung nenne; denn in ihrer Antwort vertröſtet die luſtige Perſon den Dichter mit einer Leiſtungsfähigkeit, die auch dem Alter noch zu Gebot ſtehe —:

Doch ins bekannte Saitenſpiel
Mit Muth und Anmuth einzugreifen,
Nach einem ſelbſtgeſteckten Ziel
Mit holdem Irren hinzuſchweifen,
Das, alte Herrn, iſt eure Pflicht.

Es iſt poetiſche Paraphraſe der Worte in einem der Briefe an Schiller, auf die wir in anderem Zuſammenhang zurückkommen: da das Ganze doch immer ein Fragment bleiben werde, ſo wolle er dafür ſorgen, daß wenigſtens die Theile anmuthig ſeien und etwas zu denken geben. Man denke, um ſich das „Schweifen“ ſtatt des gemeſſenen Vorwärtsgehens recht vorzuſtellen, namentlich an die willkührlichſte aller Abſchweifungen, die Walpurgisnacht und den Walpurgisnachtstraum. Allein zwiſchen der Jugend mit ihrem Glück in friſchen poetiſchen Griffen und dem hold ſchweifenden Alter lag doch die Zeit der vollen Manneskraft. Iſt das Vorſpiel etwa in den Jahren zwiſchen 1797 und 1800 gedichtet, ſo hatte Göthe in den Jahren von 1790 bis dahin 7, 8, 9 oder 10 Jahre verloren, ohne ſeinen Fauſt vorwärts zu führen, er ſtand im Alter von 41 bis 51 Lebensjahren; das war noch keine Zeit, um ſich die Friſche des poetiſchen Inſtincts, die Gabe der glücklichen Funde und Griffe, die Feuerkraft der Phantaſie zu gemeſſen ſchreitendem Bilde der Leidenſchaft abzuſprechen, das waren vielmehr die Jahre, wo ſich die Naturkraft des Geiſtes mit ſeinem freien Denken und Wollen, mit Tiefe und Beſonnenheit noch in der geſundeſten Mitte zuſammenzufinden pflegt, und eben, daß er dieſe Zeit verpaßt hat, dieß iſt im vorliegenden Uebergang des Geſprächs escamotirt. Nun war aber dieſer poetiſche Paß etwa bald nach 1797 zwar geſchrieben, blieb aber wieder im Pulte, bis er 1807 in die Druckerei wanderte; bis dahin gingen alſo wieder gegen 10 Jahre verloren, während deren gar wohl etwas hätte geſchehen können, was den Paß überflüſſig machte, oder — da es um ſeine ſchönen Stellen ſchade wäre — was geſtattete, ihn als objectlos geworden um ſeines poetiſchen Werthes willen gelegentlich anderwärts zu publiciren. Auch zwiſchen 48 und 58 Jahren ſollte ein Dichter immer noch nicht auf eine Alterszulage von Indulgenz Anſpruch machen. Uebrigens mit „Muth" hat der „alte Herr" nicht in's Saitenſpiel eingegriffen, denn der Muth hätte ihn dem „ſelbſtgeſteckten" Ziele näher gebracht. Was nun der Director noch ſpricht, enthält Sätze, die ſich als Waffen gegen den Dichter kehren, während die, freilich unverſtändliche, Meinung iſt, ſie ſollen als Schilde ihn decken.

> Was hilft es, viel von Stimmung reden?
> Dem Zaudernden erſcheint ſie nie.
> Gebt ihr euch einmal für Poeten,
> So kommandirt die Poeſie!

Die Poeſie kommandiren kann doch nicht bedeuten: ſich entſchließen, ein unvollendetes Drama, das man nach ſo langer Zeit in der Handlung nicht weſentlich vorwärts gebracht hat, in ſo unfertigem Zuſtand wieder in die Welt ſchicken. Es kann nur heißen: dichtet, um etwas vorwärts und fertig zu bringen, auch einmal invita Minerva! Aber hatte denn Göthe der Minerva etwas abgezwungen? Die Scenen von abſolutem poetiſchem Werthe, die dem erſten Theile zugewachſen waren, ſind natürlich Werke der reinſten Stimmung, die phantaſtiſchen und ſatyriſchen (Walpurgisnacht und Walpurgisnachtstraum) ſind ja auch keine Zwangsarbeit, ſondern muthwilliges Spiel, und vorwärts über den erſten Theil war ja der ſtettiſche Pegaſus eben nicht geritten worden. Nein! Göthe hatte immer auf Stimmung gewartet, um die Handlung weiter zu führen, und ſie hatte ſich nicht einſtellen wollen. Und nun müſſen wir den Punct genauer nehmen. Gewiß: ohne Stimmung keine Poeſie! Aber der Dichter (und Künſtler) darf ſich auch nicht zu weich ſein, nicht immer warten, daß die Stimmung eben komme. Er muß eben doch wie ein anderer Arbeiter auch gar manchen lieben Tag ſich zur Arbeit zwingen in Hoffnung, daß im Fortgang der Anfang ſich verbeſſere, d. h. daß durch eine, zunächſt der natürlichen Bequemlichkeit abgezwungene Vertiefung in die Aufgabe, in den Stoff, die Phantaſie erwache, erwarme, die Stimmung ſich einſtelle. So hat es Schiller gehalten, ſo muß es ja auch jeder bildende Künſtler halten, wenn er auf Beſtellung arbeitet, und man wird doch nicht läugnen, daß auf dieſem Weg unzählige, der ächten Phantaſieſtimmung entſprungene Kunſtwerke entſtanden ſind. Der rechte Stoff packt, wenn er muthig „beim Schopfe gefaßt iſt," und hat eine Kraft in ſich, den Dichter zu zwingen, daß er weiter wirkt: „und wirket weiter, weil er muß." Auch der Poet braucht eben Willensakte, wenn etwas fertig werden ſoll. Dieß iſt nicht wohlweis und moralpedantiſch gemeint; man hat ſterile Tage, Wochen; hat man's redlich verſucht und die Stimmung will doch nicht kommen, nun ſo mag man es eben liegen laſſen. Geniale Menſchen ſind Naturkinder, haben Perioden, wo ſie ſchlafen oder ſich im Aufgreifen neuer Pläne zerſplittern, man muß ſie läßlich beurtheilen; der Tag bringt Zerſtreuungen, bringt unterbrechende Arbeiten, auch dieß entſchuldigt reichlich das Brachliegen eines Kunſtwerks, aber was zu viel iſt, iſt zu viel, eine wartende Nation zu lang hinhalten iſt nicht recht. „Es hat mich dieſen Winter oft geſchmerzt, Sie nicht ſo heiter und muthvoll zu finden, als ſonſt —. Die Natur hat Sie einmal beſtimmt, hervorzubringen; jeder andere Zuſtand, wenn er eine Zeitlang anhält, ſtreitet mit Ihrem Weſen. Eine ſo lange Pauſe, als Sie diesmal in der Poeſie gemacht haben, darf nicht mehr vorkommen und Sie müſſen darin ein Machtwort ausſprechen und ernſtlich wollen. — Wenn ich mir übrigens die Maſſe von Ideen und Geſtalten denke, die Sie in den zu machenden Gedichten zu verarbeiten haben und die in Ihrer Phantaſie lebendig liegen, ſo begreife ich gar nicht, wie Ihre Phantaſie auch nur einen Augenblick ſtocken kann.“ So ſchreibt Schiller an Göthe März 1799; es handelt ſich augenblicklich um die Achilleis, das Was iſt aber hier gleichgültig, es paßt Alles ja noch weit mehr auf den Fauſt. Es iſt durchaus intereſſant naiv, was Göthe auf dieſen Sporndruck antwortet: „Ich muß mich nur, nach Ihrem Rath, als eine Zwiebel anſehen, die in der Erde unter dem Schnee liegt, und auf Blätter und Blüthen in den nächſten Wochen hoffen.“ Wie ſehr hat er Recht, ſich unter das Naturgeſetz zu ſtellen, und wie ſehr doch auch Unrecht! Schiller antwortet, nachdem Göthe doch etwas vorwärts gemacht hat: „Herzlich gratulire ich zu den Progreſſen in der Achilleis, die doppelt wünſchenswürdig ſind, da Sie dabei zugleich die Erfahrung machten, wie viel Sie durch Ihren Vorſatz über Ihre Stimmung vermögen.“

Dieß iſt der Commentar zu dem „kommandirt die Poeſie“ und Göthe läßt ſich's hier vom Director ſagen, als hätte er es befolgt, während er es eben recht nicht befolgt hat. Es werden in anderem Zuſammenhang noch weitere Momente in Betracht kommen, welche einen Abzug von der Schärfe dieſes Urtheils begründen; es muß ja auch von den ungemeinen Schwierigkeiten die Rede werden, die in der Sache lagen; aber ganz kann Göthe von Vorwurf der Läßigkeit und Säumniß nicht freigeſprochen werden.

Ganz muthwillig iſt nun der Schluß dieſes Vorſpiels. Der Director ſpricht, als käme nun ein Spektakelſtück zur Aufführung. Man mag bei den „Proſpecten, Maſchinen, Waſſer, Feuer, Felſenwänden“ u. ſ. w. an die Walpurgisnacht denken, allein die Stelle lautet, als ob das ganze Drama ſolch ein phantaſtiſches Schauſtück wäre, und dabei kann die Abſicht nur die ſein, der Leſer ſolle dem innerlich widerſprechen, nur um ſo mehr ſich vergegenwärtigen, daß der Fauſt denn doch etwas Anderes ſei, und darüber vergeſſen, wie hoch die Schuldſumme des Dichters ſich noch belief. Und ſchließlich macht ſich Göthe den Spaß, ihn mit dem Scheine zu necken, als werde Fauſt am Ende zur Hölle fahren. Es iſt oben geſagt, daß die Worte „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ eine andere Erklärung kaum zulaſſen; Göthe, der gern myſtificirte, wird lächelnd gedacht haben: nun wollen wir ſehen, ob ſie darauf anbeißen.

Ich füge nun noch einige Notizen über die Entſtehungsgeſchichte des zweiten Theils bei. Wir haben, vom erſten ſichern Datum endgültiger Ausführung an gerechnet, einen Zeitraum von 31 Jahren vor uns; der Anhaltspuncte ſind nicht viele, es iſt wenig Sicheres zu geben, was uns übrigens auch wenig verſchlägt, da wir es nach unſerer Aufgabe nur mit dem gemeinſamen Charakter der ungleichzeitigen Theile zu thun haben.

Es muß hier vor Allem von dem Motiv die Rede werden, das Göthe ſo ſehr beſchäftigt hat: von der Helena. Im älteſten Volksbuch (von Johann Spies, erſte Ausgabe 1587 Frankfurt) kommt ſie zweimal vor. Das eine Mal wird ihre Erſcheinung von Fauſt beſchworen, wie denn überhaupt das Vorzaubern antiker Geſtalten unter die magiſchen Kunſtſtücke Fauſts gehört: ſo citirt er Alexander den Großen und ſeine Gemahlin auf den Wunſch Kaiſer Karls V. (nach dem ſpäteren Volksbuche von Widmann 1599 iſt es Kaiſer Maximilian); im Puppenſpiel dagegen citirt er am Hof in Parma altteſtamentliche Figuren: Simſon und Delila, Holofernes und Judith, David und Goliath. Es ſind Studenten von Wittenberg, welche nach Spies die ſchöne Helenam aus Gräcia zu ſehen begehren. Die Erſcheinung wird höchſt naiv beſchrieben: „mit einem runden Köpflin, ihre Lefzen roth wie Kirſchen, mit einem kleinen Mündlein, einem Hals wie ein weißer Schwan, rothe Bäcklin wie ein Röslin, ein überaus ſchön gleißend Angeſicht, eine länglichte, aufgerichte, gerade Perſon, in Summa, es war an ihr kein Untädlin zu finden, ſie ſahe ſich allenthalben in der Stuben umb mit gar frechem und bübiſchem Geſicht, daß die Studenten gegen ihr in Liebe entzündet waren.“ Das andere Mal tritt nun aber Helena nicht als zauberiſch herbeſchworene Erſcheinung, ſondern als Buhlteufelin, als Succuba auf; bei Spies ohne weiteres Motiv, als daß Fauſt in ſeinem Laſterleben, nachdem er ſich ſchon vorher ſieben teufeliſche Succubas „berufen, mit denen er Unkeuſchheit triebe bis an ſein Ende,“ auch noch auf den Einfall kommt, von Mephiſtopheles zu verlangen, er ſolle ihm die Helenam „darſtellen,“ ſo er vormals den Studenten

„erweckt“ hatte, indem er ſich der unvergleichlichen Reize jener Erſcheinung erinnert; Mephiſtopheles willfährt ihm, Helena erſcheint in „ebenmäßiger Geſtalt wie damals, und hat ſie, als Dr. Fauſtus Solches ſahe, ihm ſein Herz dermaßen befangen, daß er anhube, mit ihr zu bulen und für ſein Schlafweib bei ſich behielt.“ Er zeugt mit ihr einen Sohn, den er Juſtus Fauſtus nennt. Nach Widmann und nach dem Puppenſpiel fällt die Verbindung mit der Helena ſpäter, ganz nahe vor das Ende, und iſt beſtimmter motivirt. Bei Widmann durch einen Ehe-Vorſatz Fauſts; er verliebt ſich in eine „ziemlich ſchöne, doch arme Dirne,“ vom Lande, die bei einem Krämer im Dienſt iſt, will ſie verführen, ſie widerſteht, „er nehme ſie dann zur Ehe,“ auf den Rath guter Freunde beſchließt er, ſie zu heirathen, Mephiſtopheles aber hat den wichtigen Punct im Contrakte, worin Fauſt ſich verpflichtet hat, nie in die Ehe zu treten, nicht vergeſſen, ſchreckt ihn durch fürchterliche Erſcheinungen, Sturmwind, Feuerflammen in ſeiner Wohnung, läßt ihn durch einen Geiſt wie einen Ballen umherſchleudern, ja Lucifer ſelbſt erſcheint ihm, grauſam anzuſehen, leibhaftig und ſo wird ihm ſein Wunſch ausgetrieben; zum Erſatz verlangt er nun von Mephiſtopheles die ſchöne Helena als Beiſchläferin, dieſer erfüllt ſein Begehren und nun wird die Erſcheinung der reizenden Griechin beſchrieben, wie von Spies bei Anlaß ihrer Beſchwörung. Auch nach dieſer Darſtellung erzeugt er einen Sohn Juſtus mit ihr, nach ſeinem Tod verſchwinden beide. Im Puppenſpiel wird Fauſt von Parma nach Konſtantinopel geführt, dann wird der Schauplatz nach Mainz verlegt, Fauſt tritt in furchtbarer Reue und Zerknirſchung auf, will ſich bekehren und jetzt führt ihm Mephiſtopheles die Helena zu, von deren Anblick er ſo bezaubert wird, daß er Gott auf's Neue abſchwört, ſie verwandelt ſich aber, da er ſie umarmen will, in eine Schlange, wie in Calderons wunderthätigem Magus das reizvolle Scheinbild der Juſtina verſchwindet, da Cyprian ſich ihm naht, und wie in verwandten Sagen ſolche Phantome ſich in Gerippe verwandeln. Unmittelbar darauf folgt im Puppenſpiel das fürchterliche Ende des Fauſt.

Man ſieht leicht, welch ein ausgezeichnetes Motiv in dieſer Helena ſich darbot. In der Volksſage ſind dieſe Beſchwörungen ein höchſt intereſſanter Zug vom erſten Aufgang des Bildes antiker Schönheit im ahnenden, naiv ſuchenden Vorſtellen der eben aus der Barbarei des Mittelalters erwachenden Völker; es drängt ſich wie von ſelbſt auf, an der Hand dieſes Motivs in klarerer, künſtleriſch gebildeter Weiſe dem Fauſt eine neue, die humaniſtiſche Welt aufgehen zu laſſen. Nur wird man ſich dabei ſogleich ſagen, ein dramatiſcher Dichter, der es benützte, dürfte nicht vergeſſen, daß er Alles in einen ethiſchen Zuſammenhang zu ſtellen hat, wie es ja auch die Sage thut und wie es dem Drama unzweifelhaft obliegt. Nur durch den Frevelbund mit dem Teufel wird es hier dem Fauſt möglich, die Erſcheinungen heraufzubeſchwören, und noch viel beſtimmtere ethiſche Beziehung hat die zweite Einführung der Helena: da iſt ſie nicht ein ſchattenſpielartiges Phänomen, ſondern eine Buhlteufelin, und Mephiſtopheles ſchafft ſie herbei nach der einen Wendung, um Fauſt den Heirath-Gedanken, d. h. den Willen des Eintritts in die bürgerliche Ordnung, in die Welt der Sitte, nach der andern, um ihm Reue und Vorſatz der Beſſerung auszutreiben.

Man überſehe aber auch nicht den feinen Zug, wie im älteren Volksbuche (von Spies) das Auftreten der Helena als Buhlteufelin mit dem früheren, blos bildartigen Erſcheinen in Verknüpfung geſetzt iſt: Fauſt erinnert ſich jener entzückenden Geſtalt und begehrt nun von Mephiſtopheles eine wirkliche (freilich nur dämoniſch wirkliche) Helena zum Beſitze; alſo hat das bloße Erſcheinen doch auch ſeine beſtimmte, reale, dramatiſch verwendbare Nachwirkung. Beſonders gut müßte ſich jedoch die Motivirung in Widmanns Buch vom neueren Dichter benützen laßen — wobei ich bemerke, daß Göthe dieſe ganze Literatur gekannt hat. Man ſtelle ſich auf den Punct ſeines Drama's, wo Fauſt den Valentin ermordet hat und die Stadt meiden muß. Da er natürlich nicht ſo tief geſunken ſein kann, um ſich nicht herzlich um Gretchens Schickſal zu kümmern, ſo läge es nun doch ganz nahe, ihn auf den Gedanken der Ehe kommen zu laſſen; freilich zwar ſtehen weite, große Bahnen vor ihm und ſchließt es die dramatiſche Handlung aus, daß er ſich im Beginne derſelben bürgerlich bindet, aber warum ſollte ihm der Dichter nicht die Inconſequenz leihen dürfen, trotz ſeinem unruhigen Vorwärtsſtreben jetzt an Gretchen als ehrlicher Mann handeln zu wollen? und was den Gang der Handlung betrifft, ſo müßte ja natürlich eben jetzt Mephiſtopheles dafür ſorgen, daß es nicht geſchieht. Er würde in die Rolle des Carlos im Clavigo eintreten und mit Weltmannsgründen die Treue ausreden; dieß würde nicht genügen, und ſo würde er ihn nun raſch in neue Verhältniſſe führen, in eine Welt feiner Bildung und geiſtreicher Zerſtreuungen. Ich bin längſt der Anſicht, daß an dieſer Stelle ſich Paſſenderes nicht darbieten könne, als das Motiv des Puppenſpiels, die

Verſetzung an einen Hof, und zwar an einen jener italieniſchen Höfe, wo gerade in der Zeit, da die Sage ſpielt, die neue Renaiſſance-Bildung ſich mit allen Reizen und Laſtern ſüdlicher Sinnlichkeit verband. Man wäre auf realem Boden und doch wären geiſterhafte Motive nach allen Vorausſetzungen des Stoffes und ſeiner Behandlung durchaus zuläßig; es ginge alſo ſehr wohl an, die Helena als einen Inbegriff griechiſcher Schönheit von Fauſt heraufbeſchwören und dann, nachdem er ſich in die Erſcheinung heftig verliebt, durch Mephiſtopheles ein dämoniſches Weſen an ihre Stelle ſubſtituiren zu laſſen, das nun Fauſt in einen Wirbel der Leidenſchaft und zu irgend einem neuen Verbrechen fortriße. Ich habe hier nicht die Skizze eines abweichenden Plans zu einem zweiten Theil im Auge, die ich in den Krit. Gängen N. F. H. 3 zu geben ohne Anmaßung mir erlaubt habe; dort meinte ich, dieſen Theil der Handlung nach Gretchens Untergang folgen laſſen zu müſſen; die Zeitmaaße geſtatten jedoch ganz gut, ihn zwiſchen Valentins Ermordung und die Kerkerſcene zu ſetzen, denn zwiſchen jener und dieſer verfließt eine geraume Zeit, Gretchen flieht, irrt als Bettlerin in der Fremde, wird ergriffen (wie aus ihren halb wahnſinnigen Worten erſichtlich), ihre Verurtheilung wird dann nicht ohne Verfluß einiger Zeit erfolgen; da Göthe an die Stelle einer ſich inzwiſchen abſpielenden Zeit fordernden Handlung eine einzige Nacht auf dem Brocken ſetzt, ſo ſpringt er auch über alle Zeitbedingungen weg und nöthigt uns, durch eigene Nachhilfe den phantaſtiſchen Sinnbildern der tollen Zaubermacht realere Bilder von Hergängen längerer Dauer unterzuſchieben. — Bei der Betrachtung des Helena-Motivs, wie es die Sage bietet, muß man ſich ferner ſagen, nichts wäre unglücklicher, als wenn es nicht nur aus dem ſittlichen Zuſammenhang geriſſen, ſondern auch zu einer Allegorie oder Reihen von Allegorieen verarbeitet würde. Die Verſuchung liegt nahe genug, aus der wilden Ehe mit der Teufelin Helena eine Allegorie der Verbindung des Claſſiſchen und Romantiſchen herauszuſpinnen und dann dem Sproſſen Juſtus Fauſtus zuzumuthen, daß er die culturgeſchichtliche Frucht dieſer Verſchmelzung bedeute. Hiedurch wird die Helena, welche Fauſt als Buhlteufelin zu ſeinem Kebsweib nimmt, ebenſo zu einer bloßen Bild-Erſcheinung wie jene, die er heraufbeſchwört und dieſe Bilderſcheinung ſelbſt auch des Lebens, das einer Leidenſchaftweckenden Erſcheinung zukommt, noch beraubt und in eine nur auf einen Begriff hindeutende Hülſe verwandelt.

Wir kehren zu unſerer Chronologie zurück. Göthe nennt die Helena in einem Brief an Zelter 1827 ein fünfzigjähriges Geſpenſt. Nach andern Spuren wäre die erſte Conception noch älter, fiele in die Jahre 1774 oder 1775; dieß iſt nur ſehr wahrſcheinlich, denn, wie gezeigt, das Motiv drängt ſich mit dem erſten Blick in die Sage als ſchlechthin nachbildenswerth von ſelbſt auf. Ferner weiß man, daß er 1780 der Herzogin Amalie unter andern Dichtungen antiken Inhalts (Proſerpina, Iphigenie) auch Helena-Scenen vorlas. Man möchte nicht gern glauben, daß er um dieſe Zeit ſchon den Weg betreten hatte, den er mit der Dichtung einſchlug, wie ſie nun vorliegt, und ganz unglaublich iſt, daß er ſchon früher, in den ſiebziger Jahren, gedachte, ihn zu wählen, denn damals beirrte ihm noch kein Claſſicismus und Formalismus den natürlichen, unbefangenen

Sinn, den Lebensſinn, den Sinn der Lebenswärme und Lebensfülle.

Ob die Hexenſcene ſchon damals, als er ſie 1788 in Rom dichtete, auch die Worte enthielt:

Du ſiehſt mit dieſem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe

kann man nicht wiſſen. Es iſt möglich, daß ſie auf eine ſpätere Einführung der Helena präludiren, aber ebenſo möglich, daß Göthe zur Zeit, da er ſie niederſchrieb, ſich mit dem Motiv abfinden wollte, um ſich nicht weiter damit zu befaſſen. Eigentlich ſcheint doch die letztere Annahme die richtige, denn wenn das Bild eines nackten Weibs im Zauberſpiegel ſo wirken wird, daß Fauſt in jedem Weibe die Helena zu ſehen glaubt, ſo bedarf es der wirklichen dämoniſchen Erſcheinung eines Ebenbildes der Helena nicht weiter. Allein ſehr begreiflicher Weiſe ließ ihm der ſchöne Dämon keine Ruhe und im Jahr 1800 gieng er an die Ausführung, von der wir nicht wiſſen, welche frühere Verſuche er dabei benützte oder verwarf. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß er nur verworfen hat, daß alſo Erfindung wie Form der Helena des dritten Actes neu iſt. Denn von dieſer zunächſt handelt es ſich, ihre Entſtehung kündigt er Schiller jetzt an und lieſt ihm einen Theil des Ausgeführten vor. Schiller nennt in einem Brief vom 23. September 1800 unter dem Vorgeleſenen namentlich einen Monolog, woraus einem der hohe und edle Geiſt der alten Tragödie entgegenwehe, und dieß iſt ſicher der Monolog der Helena im Anfang des jetzt dritten Acts des zweiten Theils; auch iſt nicht zu zweifeln, daß er ſchon in Trimetern gedichtet war, und es werden dieſe Trimeter ſein, die Schiller zur Nachbildung in der Montgomery-Scene der Jungfrau von Orleans und in Act 4. Sc. 8 der Braut von Meſſina angeregt haben. Ich ſtelle nun aber die äußerſt wichtigen und belehrenden Aeußerungen beider Dichter in dem Briefwechſel von 1800, wie jene über den erſten Theil von 1797, zurück, um ſie an der Stelle aufzufaſſen, wo die geſchichtlichen Daten als Stoff zu einer allgemeinen Reflexion dienen ſollen.

Wie weit dieſes Stück des ſpäteren zweiten Theils damals zunächſt vorrückte, bleibt dunkel, den Spuren einzelner Rucke, welche die Arbeit bis 1827 gethan, ins Einzelne zu folgen ſei mir erlaſſen. In dieſem Jahr iſt bekanntlich (im 4. B. der Werke) der Theil der Handlung, der jetzt den dritten Act des zweiten Theils Fauſt bildet, für ſich erſchienen unter dem Titel: Helena, claſſiſch-romantiſche Phantasmagorie. Ein Zwiſchenſpiel zu Fauſt. — Alſo nur Zwiſchenſpiel, urſprünglich nicht zur Aufnahme in den zweiten Theil beſtimmt, doch erfuhr man dann aus der bekannten Erklärung Göthes in „Kunſt- und Alterthum" (VI, 1), daß er die „Phantasmagorie" in denſelben einzupaſſen gedenke. Vor und nach der Veröffentlichung hat Göthe nun bald an einem, bald am andern der übrigen Acte des zweiten Theils gearbeitet, und die zerſtreuten Notizen, wie ſie von Düntzer und v. Löper geſammelt ſind, geben ein höchſt verworrenes Bild von Durchkreuzung der Zeitfolge der Entſtehung mit der Reihenfolge der Stücke der Handlung, wie ſie nun vorliegt, ſind auch viel zu ſehr nur äußere Daten, um durch ſie irgend einen Einblick in den innern Prozeß der Entſtehung zu erlangen und dadurch einiges Licht für die Beantwortung der Frage zu gewinnen, wie Göthe endlich dazu kam, zu meinen, er habe ein organiſches Ganzes zuwege gebracht, deſſen einzelne Theile in einem inneren Zuſammenhang von natürlichem und begreiflichem Fortſchritt ſtehen. Wie und wann kam er, nachdem er die Helena in Sparta hatte erſcheinen und ſich mit Fauſt vermählen laſſen, dazu, nun auch das andere Motiv aus der Sage, die Heraufbeſchwörung, aufzunehmen? Oder iſt dieß ein viel älterer Gedanke? Als er an die claſſiſche Walpurgisnacht gieng, ſchwebte ihm dabei denn wirklich vor, dieſe ſolle das Vermittlungsglied zwiſchen der einen und andern der Helena-Erſcheinungen bilden, und was auf der Welt konnte er ſich dabei denken? Es iſt etwas von dem Zuſammenhang da, der im älteſten Volksbuch zwiſchen beiden beſteht: Fauſt verliebt ſich in die Heraufbeſchworene, kann ſie nicht vergeſſen und ſucht ſie. Aber wie verſtändlich und einfach, wenn er ſie bei Spies nun von Mephiſtopheles ſich erbittet, wie abſtrus und verworren das Suchen bei Göthe! — Wie und wann kam er auf die Mütter? Dieſe Scenen ſind ſehr ſpät entſtanden; 1830 liest er ſie Eckermann vor, doch erfährt man, er habe den Einfall von den Müttern ſchon viele Jahre früher gehabt. — Das Schönſte und Tiefſte im zweiten Theil, der Gedanke, ſeinen Helden als Herrſcher eines thätig ringenden Volkes endigen, in dem Augenblick ſterben zu laſſen, wo er in eine Zukunft ſchaut, da er mit freiem Volke auf freiem Grunde ſteht, wann mag er dem Dichter aufgeſtiegen ſein? Eigenthümlich wird uns eine Stelle in der Achilleis (alſo ſchon 1799) auf dieſen Gedanken weiſen. Und ſtand er nie im Zuſammenhang mit einem Plan, der den Fauſt vorher durch irgend welche andere Form, Eine Form wenigſtens männlicher Thätigkeit führte, ſo daß der Antritt eines Herrſcheramts nicht gar ſo unvorbereitet blieb? Was nun der erſte Act enthält, das Auftreten an einem Hofe: hatte Göthe dabei in der Zeit größerer Friſche nicht vielleicht andere, kräftigere Intentionen, ſollte man Fauſt da nicht handeln ſehen? Der Beginn der Ausführung des fünften Acts muß nach mehreren Indizien in die Jahre 1824 bis 1826 fallen. Alſo auch die legendariſch hochkatholiſche Behandlung des Schluſſes, der Himmelfahrt, die in ihrem Grundmotive ſchon mit dem Prolog gleichzeitig, aber zunächſt gewiß in einfacherer Form concipirt ſein muß, gehört dieſer ſpäten Zeit an. Genug der Fragen! Es darf hier nicht weiter eingetreten werden, ſonſt wird der Beſprechung des Inhalts dieſer Productionen zu ſehr vorgegriffen. Zum Abſchluß ſei die bekannteſte aller Notizen noch hergeſetzt: daß der zweite Theil im Jahre vor Göthes Tod, 1831, vollendet iſt. Rund gerechnet hat alſo Göthe ſechzig Jahre am Fauſt gearbeitet. Nur höchſt rührend iſt es, durch Verfolgung der einzelnen Aeußerungen, die aus Briefen und Geſprächen bekannt ſind, zu ſehen, wie gewaltſam er endlich in ſeinem Alter unter Abhaltungen, Unterbrechungen jeder Art den Willen aufbietet, „durch Vorſatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwillig thätigen Natur allein zukommen ſollte“ (Brief an W. v. Humboldt), wie er in halb träumender Greiſenart meint, in ſeinem „wunderſamen Werk“ alle alten und neuen Theile ſo gefügt und aneinander gepaßt zu haben, daß „es klappt“ (Brief an Zelter), und wie er nach gethaner Arbeit, im Bewußtſein, ſein ganzes Selbſt und eine ganze Welt in den Fauſt niedergelegt zu haben, Feierabend macht: „mein ferneres Leben kann ich nun als reines Geſchenk anſehen und es iſt jetzt im Grunde einerlei, ob und was ich noch thue" (zu Eckermann).

Dem Urtheil, zu deſſen Begründung ich dieſe Notizen zuſammengeſtellt habe, muß ich eine Verwahrung voranſchicken. Haben wir ſoeben mit herzlicher Pietät den Muth, die Ausdauer und mühſame Vertiefung anerkannt, durch welche der Greis kurz vor ſeinem Tode den ungeheuren Stoff noch in ſeiner Weiſe bezwungen hat, ſo werden wir doch unverholen beklagen, daß er zu dieſer Anſpannung ſeiner Kräfte erſt gelangte, als die beſte unter ihnen, die Phantaſie, altersſchwach geworden war. Wir werden die Urſachen der langen Zögerung aufſuchen und zum Theil zwar Grund genug finden, mit gebührender Gerechtigkeit für den Dichter einzutreten, zum andern Theil aber keinen, ihm ſtrengen Vorwurf zu erſparen; vor Allem eben die Schuld der Verſchleppung wird ſtehen bleiben, ſo Manches auch in Abzug kommt. Ich weiß, dieß wird übel aufgenommen werden. Es iſt einmal die Art der Menſchen, in allen Dingen, die in ausnehmender Weiſe zweiſeitig ſind, Parteien zu bilden, welche ſich blind in ein Für und Wider theilen. Das große Unglück der Wahrheit ſuchenden Menſchheit ſind die falſchen Alternativen des Denkens, in der Philoſophie, in der Religion, im Staate, in der Kunſt und Dichtung. Man ſoll ſich ja freilich entſcheiden und nicht weder kalt noch warm ſein, und wer wird nicht Partei halten für das Große! Aber die Klarheit ſoll man ſich bewahren, ſehend ſoll man bleiben in und trotz der Partei, alſo auch fähig, gegneriſche Sätze der Unwahrheit, die ſie nur in Verbindung mit einem falſchen Prinzip bekommen haben, zu entkleiden und mit dem Stück Wahrheit, das ihnen übrig bleibt, in ſeinen Gedankenkreis aufzunehmen. Die Mehrheit wird dieß niemals lernen. In Sachen Göthes kann man freilich nicht mehr von zwei Parteien ſprechen, wenn man mit dem Begriff der Partei den eines Lagers verbindet, das ſich ſtark hörbar macht und gerne eine Schlacht annimmt. Es iſt Göthes wie Shakeſpeares Schickſal geweſen, daß die Kritik das Ungeſchick begieng, falſche Maßſtäbe anzulegen und daß, als dieſe zurückgewieſen waren, ein unkritiſcher Cultus an ihre Stelle trat, der nun von einer ſolchen Mehrheit getrieben wird, daß nur vereinzelt und halbverſteckt die Angriffe ſich noch hervorwagen. Die falſchen Maßſtäbe waren moraliſch, poſitiv religiös, politiſch. Dieß will, wie ſich von ſelbſt verſteht, nicht beſagen, daß in der Beurtheilung eines Dichters oder Künſtlers das Ethiſche zu ſchweigen habe. Was ethiſch nicht geſund iſt, das iſt ja auch nicht ſchön; ferner fällt der Entwicklungsgang des Talents, die Geſchichte ſeiner äſthetiſchen Richtungen, ſeiner Stylbildung, obwohl von Naturbedingungen und allgemeinen culturhiſtoriſchen Geſetzen abhängig, doch nicht ganz außerhalb der Linie des Verantwortlichen, und es iſt ja doch auch die Frage aufzuwerfen, ob es die nöthige Strenge des Willens an ſich geübt habe, um ſo viel zu leiſten, als es konnte und ſollte (talent oblige kann man ſo gut ſagen als: noblesse oblige); allein dieſe Normen ſelbſt dürfen nicht von engem und horizontarmem Standpunkte aus gehandhabt werden und ſteht man dem höchſt Bedeutenden gegenüber, ſo muß ihre Anwendung von Liebe und Verehrung, der Frucht eines innigen Verſtändniſſes getragen ſein. Die Menzel ſind längſt verſtummt; man kann ſagen: es gibt eine Kritik Göthes ſeit Gervinus; das Erſcheinen ſeiner Lite-

o wirklich?

raturgeſchichte beſtimmte mich ſchon 1844, in einer Note (A. Krit. G. Th. 2, S. 189) mein Wort zurückzunehmen, Göthe habe bis jetzt noch keine Kritiker gefunden, ſondern nur enthuſiaſtiſche Freunde und unedle Feinde. Allein es bedarf heute keiner Nachweiſung mehr, daß auch mit Gervinus eine wahre Kritik des Dichters doch erſt begonnen hat. Hier ſpricht der geſättigte, weiſe Geiſt des Hiſtorikers und ſucht das Ja und Nein gerecht gegeneinander abzuwägen, aber dem Willen der Gerechtigkeit und dem geſchichtlichen Wiſſen kommt nicht das Kunſtgefühl gleich, der Nerv der rein äſthetiſchen Auffaſſung iſt nicht in genügender Feinheit und Wärme vorhanden und die Stimmung der Zeit, welche unruhig nach den politiſchen Zielen rang, hat dem ernſten Richter eine mürriſche Falte eingegraben. Als man nun dieß erkannt hatte, ſo ergoß ſich nach kurzer Stauung der unkritiſche Cultus nur allzu ſiegesfroh wieder in ſein altes Bett. Er iſt jetzt nicht mehr ſo blind, wie zu jenen Zeiten, da das Verſtändniß Göthes der Nation erſt aufgegangen war und die Romantik in ihm den Buddha der reinen Form anbetete. Es iſt eine Verehrung, die auch zu tadeln wagt, die aber meint, ſie wäre keine Verehrung mehr, wenn ihr Tadel Zähne hätte. Etwas von der Moroſität eines Gervinus iſt allerdings in Gödeke wiedergekehrt. Es ſind zwiſchen dem vollen Laub ſeiner Anerkennung da und dort Brenneſſel verſteckt, deren feine Härchen mit Widerhaken in der Haut ſitzen bleiben und übel nachbrennen. Beides iſt ja nicht das Rechte; nicht der ſchüchterne, ſanfte, in ein „dürfte vielleicht," ein „möchte etwa" ſäuberlich gewickelte und ebenſo wenig der ſpitzige und halbverborgen ſtechende Tadel! Die wahre Pietät glaubt ſich nicht verpflichtet, das Urtheil zu unterbinden; wen ich herzlich liebe, gerade auf den darf ich recht böſe ſein, wenn ich finde, daß er an dem ſündigt, um deſſen willen ich ihn liebe, an ſeinem eigenen herrlichen und freien Können und ſeinem hohen Sollen! Gibt es einem Göthe gegenüber kein kaltes Lob, ſo gibt es auch keinen halben Tadel; jene, die ihm nicht zürnen, wo er leichtweg mit der Künſtlerpflicht ſpielt, uns für Narren hat, wo er über alles billige Maß ſäumt und verzögert, wo er abſurd, affectirt, ſteif, widerwärtig, lächerlich wird, ſie fallen in den Verdacht, ihn da nicht zu lieben und mit ganzer Seele zu bewundern, wo zu ſeinem Preiſe kein Wort genügen will. Alſo heraus mit dem Unwillen, ſo offen und voll wie mit der Bewunderung! „Einen elenden Dichter tadelt man gar nicht; mit einem mittelmäßigen verfährt man gelinde; gegen einen großen iſt man unerbittlich“: dieß Recht iſt Göthe bis heute nicht angethan und dem, der das Wort geſagt hat und der nicht ſo groß iſt, aber groß genug, um das Recht anzuſprechen, — Leſſing auch nicht. Noch ein Wort über einen beliebten Vorwurf der Götzendiener. Wagt es die Kritik, poſitiv zu werden, d. h. ſucht ſie Wege aufzufinden, wie das, was ſie für verfehlt hält, etwa anders zu machen geweſen wäre, ſo ſind die Herrn mit dem Vorhalt der Unberufenheit bei der Hand. Ich habe dagegen vergeblich ſchon in den Krit. Gängen geſagt, ob man ein Raphael ſein müſſe, um berechtigt zu ſein, an Raphaeliſchen Werken Fehler zu finden, und zwar auch ſtarke Fehler, nicht nur da eine kleine Verzeichnung, dort einen vernachläſſigten Farbenton, ſondern Mißgriffe in Figuren, Gruppen, ja Compoſitionen! Dieſe Tempelhüter ſelbſt ſind gar nicht ſo ſchüchtern, gegen irgend eine Größe ganz friſch ins Zeug zu gehen, wofern ſie ihnen nur nicht ans Herz gewachſen iſt; nur den Liebling darf man nicht antaſten, da ſoll man ein Göthe ſein müſſen, um über Göthe urtheilen zu dürfen. Es liegt aber jedem Urtheil, das negativ ausfällt, ein Bild zu Grunde, wie das Beurtheilte ſein ſollte, in Sachen der Kunſt freilich nur ein ſchwebendes; wagt es der Kritiker einmal, es beſtimmter zu faſſen, ſo iſt das nicht Unbeſcheidenheit, die es beſſer wiſſen will, als das ſchöpferiſche Talent, denn die ungefähre Skizze einer Idee iſt noch lange kein frech nebenbuhleriſcher Verſuch der Durchführung. Wer es verbieten will, möchte eben das Urtheil verbieten. Urtheil ſoll erlaubt ſein, aber nur, wenn es Lob iſt, alſo erlaubt und eigentlich nicht erlaubt. Kurz, die Menſchen ſind eben Kinderart, die nur ein Für oder Wider kennt. Verehrung wird Anbetung. Taſtet Einer dem Angebeteten an ſeinen Nimbus, ſo heißt es: auf ihn! er iſt vogelfrei! und die zarten Gemüther werden grob, ſo grob, daß ſie gar nicht wiſſen, wie grob ſie nur ſein ſollen!

Alſo zur Sache. Ich habe früher den Grund des Stockens, Zauderns, der ganzen Verſchleppung mit Gervinus darin allein gefunden, daß Göthe, wie wir ihn kennen, vor dem politiſchen Schauplatz ſcheute, auf den er ſeinen Fauſt doch führen mußte; ich habe mich eines Anderen überzeugt; dieſe Scheue kann nur eines der Hinderniſſe geweſen ſein und nicht das ſtärkſte, nicht das tiefſte. Ich werde es jetzt nur an dritter Stelle beſprechen.

Die erſte Urſache der Verzögerung: der Stylwechſel.

Unter den Hemmniſſen der rechtzeitigen Fortführung des Dramas iſt offenbar jenes voranzuſtellen, das gleich zu Anfang der vorausgeſchickten Entſtehungsgeſchichte berührt wurde: Göthes Stylwechſel. Das dort erſt Angedeutete iſt nun genauer ins Auge zu faſſen. Dabei muß ſogleich wieder in Anwendung kommen, was vorhin in anderer Richtung über falſche Alternativen geſagt worden iſt. In allen Literaturgeſchichten iſt es noch herkömmlich, im verbreiteten Urtheile noch üblich, den Uebergang Göthes in diejenige Stylrichtung, die wir mit unzulänglichen Namen Claſſicismus und Idealismus nennen, unbedingt als einen Aufgang zum wahren und rechten Gipfel und hiemit ſchlechtweg als ein Glück für unſere Literatur anzuſehen. Es iſt ja wahrlich auch ein Aufſteigen, es iſt ein Glück, dem wir Meiſterwerke, „Sculpturgeſtalten mit deutſchem Seelenblick," dem wir eine ſegensreiche Ernte in unſerer ganzen Cultur verdanken, aber es iſt ebenſoſehr ein Abweg und ein Unglück. Die Freunde zu Hauſe, welche ſich enttäuſcht fanden, als ihnen Göthe die umgedichtete Iphigenie aus Italien zuſchickte, welche geſtanden, ſie hätten „ſo etwas Göziſches erwartet," waren im großen Unrecht und hatten doch auch ein gutes Stück Recht. Sie waren im Unrecht, weil ſie Göthes Jugendſtyl in der Gröbe ſeines Naturalismus wieder zu finden verlangten, im Recht, weil ſie ahnten, daß der beſſere Kern dieſes Jugendſtyls nicht grober Naturalismus, ſondern geiſtdurchdrungener Realismus war, welcher nicht abgeworfen, ſondern erhalten ſein wollte; ſie waren im Unrecht, weil ſie gehofft hatten, in Göthe wieder Shakeſpeare mit Haut und Haaren zu begegnen, im Recht, weil Göthe ſeinen Griechen nicht den Shakeſpeare, der übrig bleibt, wenn man ſeine Rohheiten und Abſurditäten, ſeinen Aberwitz abzieht, ſo ganz hätte opfern ſollen. Wer auch mit nur etwas Urtheil von jenem Wendepuncte vorwärts ſieht auf Göthes weiteren Gang und Werke und auf alle folgenden Gährungen und Kämpfe in unſerer Literatur, der wird ſich durch die Gefahr, den Vorwurf des nachträglichen Beſſerwiſſenwollens zu befahren, nicht von dem Verſuch abhalten laſſen, ſich eine andere Entwicklungslinie zu denken, eine Linie, welche folgende Bewegung genommen hätte: in Göthe vollzieht ſich ein geiſtiger Prozeß, wodurch er an ſeinem bisherigen Hauptmuſter Shakeſpeare klar unterſcheidet, was graß, was wilde Natur, was maaßlos, was Harmonie der Stimmung zerreißend, abgeſchmackt, [illegible] Zeitſchnörkel, was dagegen markig, lebenswahr und hoch[illegible]iſch zugleich, ganz individuell gezeichnet und doch gattungs[illegible]ßig, ganz concret und ganz gedankentief, was ahnungs- und [illegible]mmungsvoll, geiſterhaft, traumhaft, wunderbar helldunkel, was [illegible]gemäßer, nicht willkürlicher, kühner Wechſel zwiſchen Ernſt und Humor iſt, — eine Kriſe, die wie ein richtiger chemiſcher Prozeß ſo die Beſtandtheile in Shakeſpeare ſonderte, jene ausſchied und dieſe behielt, eine Kriſe, die ein Mann wie Göthe zu vollziehen doch allerdings die geiſtige Naturkraft beſaß. Gewiß hätte er dieſe Scheidung nicht vollziehen können, ohne erſt aus der antiken Kunſt und Dichtung das wahre Maaß- und Schönheitsgefühl geſchöpft zu haben. Es bleibt ja wahr, daß die neuern Völker, ſicher wenigſtens wir ungemiſcht germaniſches Volk mit all unſrem eignen Talente doch barbariſch geblieben wären ohne die Zucht der Griechen; hat ſich ja eben Shakeſpeare ſelbſt aus dem Barbariſchen nicht ganz befreien können, weil er den claſſiſchen Geſchmack in der Entſtellung, worin er ihm entgegentrat und womit er bereits auf ihn zu wirken begonnen hatte, von ſeiner Volksbühne ausſtoßen und dem ſteifen Schuldrama überlaſſen mußte. Das aber ſteht feſt, daß nur ein durch die claſſiſche Bildung zwar geläuterter, aber in ſeiner eignen Lebensfriſche erhaltener germaniſcher Styl unſrem Genius zuſagt. Göthes Jugendſtyl und vor Allem die freien Reime in ſeinem Fauſt, derb, friſch von der Leber, unnachahmlich lebenswahr und doch nie gemein wahr, blitzend von Geiſt, unbekümmert, wie ſcharf die Contraſte des Unheimlichen, Schauderhaften und Komiſchen aufeinander ſtoßen mögen, Rembrandtiſch in der Magie der Beleuchtung, Rubensiſch in Breite des Pinſels, Saftigkeit und Fülle der Formen, in Leidenſchaft und Feuer der Bewegung, herzlich in rein deutſcher Art: das iſt Fleiſch von unſrem Fleiſch, Bein von unſrem Bein und Göthe wäre ein — im guten Sinne, verſteht ſich — populärer Dichter geworden, wie er es nun nie werden kann, wenn er, in dieſem Zuge fortſchreitend, immer reiner das unmotivirt Grobe und nur Subjective, Willkürliche ausgeſtoßen, gleich kühn und ſtark aber auf Leben und wiederum auf Leben gearbeitet hätte, ohne lang zu fragen, in welche unplaſtiſche Ecken und Kanten das feurig bewegte Bild auslaufen möge. Und Schiller! Es geht ja doch nichts über Wallenſteins Lager und die Parthieen der Wallenſtein-Dramen, die in Zeichnung und geſättigtem Colorit gut deutſch, gut ſhakeſpeariſch (und das iſt ja im Grund auch deutſch), naiv im beſten Sinne unſerem inneren Auge, Sinn und Ohr entgegenkommen. Dabei konnten beide den Marmorſtyl, den Styl der Statue mit bloßem Farbenton ſich immerhin für die Stoffe, die ihn verlangten, mit freier Wahl vorbehalten und auch ihn tiefer beſeelen, auch ihn noch mit einem Zuſatz von Realismus ſo kräftig miſchen, wie es die Griechen nicht vermochten. Von dieſer Art der Durchdringung iſt das reinſte Bild Hermann und Dorothea, dieß einzige Amalgam von Homers Kunſtgeiſt, Gegenſtändlichkeit, contemplativer Klarheit und dem Seelenleben unſerer Zeit, dem Herzſchlag unſeres Volks, den Einzelzügen, die unſere Menſchenart ſtempeln, wie es die Welt nicht wieder ſehen wird. Der Idealſtyl iſt eine Schwalbe, die das Meer des Lebens nur mit den Flügelſpitzen badend berührt, der (gute, ſhakeſpeariſche) Realſtyl ein Delfin, der mitten durch die Wellen ſchießt, manchmal freilich auch ein Leviathan, welcher den Meerſchlamm aufwühlt und (mit Luther naiv zu überſetzen) das Meer zu einer Mixtur machet, er wird dann naturaliſtiſch und dieß widerfährt Shakeſpeare. Der moderne Dichter kann wählen und wechſeln, er kann „ein Bürger zweier Dichterwelten" ſein, dort wird er tiefer tauchen, hier den Schlamm vermeiden, doch ſeine wahre Heimath wird nicht die Luft, ſondern das Meer ſein.

Fragt man, welchen Stoffen der Realſtyl vorbehalten blieb, ſo haben wir ja ein Beiſpiel, das uns freilich nun eben aufs Belehrendſte zeigt, wie Göthe den Weg, die Linie, auf der man ihn zu ſehen wünſchte, nicht einſchlug. Er hat ſich in ſeinem Egmont den Shakeſpeare, „an dem er zu Grunde zu gehen fürchtete, vom Halſe geſchafft.“ Das höchſt merkwürdige Wort öffnet den Blick in ſchwere Kämpfe, und in dieſen Kämpfen konnte es ſich um nichts Anderes handeln, als um jene Sichtung, Ausſcheidung, von der wir geſprochen haben und die Göthe als Aufgabe unſerer Dichtung ſo richtig ahnte, als er ein andermal ſagte, Shakeſpeare habe das Ungeheure mit dem Abgeſchmackten verbunden: ſo grundwahr, wenn man „ungeheuer“ im Sinne des Wortes verſteht, das derſelbe Göthe zu Eckermann ſagte: an Shakeſpeare könne man nur hinaufſehen. Nun kommt aber alſo ſtatt einer Ausſcheidung des Abgeſchmackten vom Ungeheuren ein „ſich vom Halſe ſchaffen“ heraus, d. h. eine Ausſtoßung des ganzen Shakeſpeare unter einer letzten Ehrenerweiſung. Dieſe beſteht darin, daß der eine Theil des Egmont in der Um- und Ausarbeitung, obwohl durchgängig die Proſa beibehalten iſt, antikiſirend im Geiſt, in der Form mit durchklingenden Jamben, der andere Shakeſpeariſch (will ſagen: gut Shakeſpeariſch, in Shakeſpeares ächtem Naturgeiſt, ohne ſeine Flecken) und ohne Vers-Anklang behandelt wird. Dieß ſind längſt bekannte und beſprochene Dinge; Gervinus iſt meines Erinnerns der Erſte, der dieſen Knotenpunct in ſeiner ganzen Bedeutung aufgewieſen hat; ich weiß aber nicht, ob es gerade viele Leſer ſind, die nicht nur die Volksſcenen genauer mit denjenigen vergleichen, welche unter den Hauptperſonen ſpielen, ſondern auch dieſe ſo untereinander, daß ſie z. B. aus Egmonts Monolog, aus Klärchens Rede an die Bürger heraushören, wie ſie geradezu lauten, als wären ſie aus dem Lateiniſchen oder Griechiſchen überſetzt. So erſt erkennt man ganz den Unterſchied der Style, die hier neben einander hergehen, vielleicht ſchärfer, als wenn man die ſinnbildliche Traum-Erſcheinung am Schluß mit dem Geiſte der Realität in der übrigen Handlung zuſammenhält. Göthes Egmont (ich weiß nicht mehr, ob die Vergleichung neu oder eine Reminiscenz iſt) erſcheint wie ein Fluß, in welchem man ganz deutlich die andere Farbe eines eingetretenen zweiten unterſcheidet. Wer zweierlei Stylarten ſo neben einanderſtellen kann, hat vorher ſchon entſchieden; und dieß war ja mit der Iphigenie der Fall; der Doppelſtyl im Egmont iſt eine *nachträgliche* Abfindung mit Shakeſpeare. Und wer wird es nun nicht bedauern, daß es eben eine Abfindung iſt! Den Styl aufgeben, dem wir jene Volksſcenen verdanken, wer wird nicht rufen: ſchade! Wer wäre der claſſiſche Schulmeiſter, der mürriſch dazu ſähe, wie hier das Komiſche und Tragiſche ſich verbindet, wie ein Schneider Jetter zugleich Kaſſandra iſt! Der ein Aergerniß nehme, wenn dieſe naiven Scenen mit ſo einzig hochtragiſch geſpannten wechſeln, wie die, wo Alba am Fenſter den Egmont vom Pferde ſteigen ſieht!

Nun betrachte man ſich genauer, was entſtehen mußte, wenn ein Dichter, der von nun an die Forderung jener claſſiſchen Reinheit an ſich machte, die ſolche Naivetät und ſolches Zwielicht und ſolchen Wechſel des Furchtbaren und Naiven ausſchließt, ein Jugendwerk fortführen ſollte, das ſchlechterdings vermöge ſeiner ganzen Natur einen andern Styl nicht vertrug, als den des geiſtdurchdrungenen germaniſchen Realismus! Die claſſiſche Stylwelt iſt eine Ariſtokratie, ſeine Götterſchönheit ein Adel im Staate des Schönen. Mit vornehmem Auge wird alſo Göthe auf den feurigen Wildling ſeiner Jugend herunterſehen. Er wird ihn *verachten* und in dieſer Stimmung wird er erſt von Andern erfahren müſſen, was ſein Fauſt werth iſt. So iſt es auch außer Zweifel geweſen, Göthe mußte in manchen Zeiten erſt durch den Widerhall ſeines Fauſt vernehmen, was an ihm ſei. Nicht ganz, nicht immer; es waltet da ein eigenthümlich naiver Widerſpruch; er wußte von ſelbſt, er ahnte es ein andermal wieder gar wohl, was er geſchaffen, und ſo mußte die Verachtung und das ganze Gefühl des Werths, Anziehung und Abſtoßung, Liebe, Stolz auf den muthwilligen Jungen und Scheue, Unheimlichkeit, Unbehagen mit einander wechſeln. Wie es nun zu gehen pflegt, ſo rettet man ſich aus ſolcher Ebbe und Fluth eben gern an das breite Ufer des Liegenlaſſens; man thut eben nichts und es kann kommen, daß dieß Monate, Jahre, Reihen von Jahren dauert. Selbſt zur Zeit des zweiten Aufenthalts in Rom ſchien es noch lange nicht an dem, daß es ſo kommen könnte; da ſchrieb Göthe, wie ſchon angegeben, die Hexenſcene; es iſt aber nun Zeit, zu erklären, was ich unter dem bedenklichen Element verſtehe, das hier bereits ſich fühlbar macht. Das Motiv bot ſich zunächſt als ein Expediens, um einen Widerſpruch auszugleichen, ſo gut es eben gehen wollte. Der Fauſt, der Gretchen erblickt hat, iſt ein anderer, als jener in den erſten Scenen. Wir ſollen dieſen auf etwa fünfzig Jahre und darüber ſchätzen („und ſchafft die Sudelköcherei wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?“); freilich iſt der Mann, der ſo leidenſchaftlich alle gegebne Wiſſenſchaft verdammt, ſo feurig den Erdgeiſt beſchwört, viel jugendlicher, als ſeine Jahre es glaublich machen; in ihm ſteckt der Jüngling Göthe; doch dieſe Unwahrſcheinlichkeit läßt man ſich gerne gefallen. Aber das erwartet man nicht, daß dieß Feuer auf dem erſten Schritt ins Leben ſo rückſichtslos ſinnlich, ja mit Don-Juaniſcher Verführerluſt hervorbrechen werde (—„hör', du mußt mir die Dirn ſchaffen“ — „Hab' Appetit auch ohne das“); dieß iſt ein gar zu jäher Sprung; doch nimmt man weniger an der Hitze, als an der Gewiſſenloſigkeit Anſtoß. Man fragt ſich, ob es unmöglich, ob es zu ſchwer geweſen wäre, die Einheit des Charakters beſſer feſtzuhalten. Göthe hätte, meint man, ſeinen Fauſt, obwohl ſchnell vom Pfeile getroffen, nur ſchrittweiſe die Schüchternheit des Gelehrten, die Bedenken des Gewiſſens ablegen laſſen ſollen. Dieß fühlt der Dichter ſelbſt und ſchiebt daher ein magiſches Motiv zwiſchenein: den verjüngenden, alle ſinnlichen Lebensgeiſter aufreizenden Trank. Auch dieß läßt man ſich gefallen, man weiß einmal, daß man nicht auf dem Boden der gewöhnlichen Wahrſcheinlichkeit ſich befindet, und Göthe verſteht Alles ſo zu behandeln, daß man Lücken und Sprünge über der Zaubergewalt ſeiner Phantaſie gern vergißt. In der That iſt auch die Hexenſcene ein Meiſterſtück dieſer Genialität. Sie iſt rein und ganz in die geiſterhafte, rothglühende Beleuchtung eines zackigen Feuers unter einem Hexenkeſſel geſetzt, ſprüht von täuſchungauflöſendem Witz und gleichzeitig fortbeſtehender Gewalt der Täuſchung, Vers für Vers läuft und klappt, wie es dem Dichter Keiner nachahmt. Dazwiſchen ſind nun aber ſatyriſche Andeutungen geſtreut: ein paar Hiebe auf ſeichte Dichterei; der eine „Nun iſt es geſcheh'n — Poeten ſind“ kam ſchon 1790, der andere: „breite Bettelſuppen“ iſt allerdings erſt ſpäter eingeſchoben; die Stelle von der Krone, die mit Schweiß und Blut geleimt werden ſoll, gibt zu denken, man weiß nicht recht, ob man ſie auf die nahdrohende Revolution, oder auf was Anderes beziehen ſoll, das

Hexeneinmaleins geht ſichtbar auf die Lehre von der Dreieinigkeit und auf dunkeln terminologiſchen Kram der Wiſſenſchaft. Damit beginnt denn bereits das Element einzudringen, das ſpäter in der Walpurgisnacht und dem Walpurgisnachtstraum den Leib der poetiſchen Anſchauung aus Rand und Band treibt. Wer beſtreitet das Recht der Satyre? Wer begreift aber auch nicht, daß ſie in der ächten und wirklichen Poeſie ein fremdes, zerſetzendes Element iſt? Denn ſie weist ja aus dem Körper des Gedichts hinaus auf Anderes, was in dieſen Körper nicht gehört, ſie weiß um die empiriſche Welt und haut aus der Idealwelt der Kunſt nach ihr hinüber, ſie zerſprengt daher die Illuſion, daß jetzt nur jene die wahre Welt iſt. Nicht als ob dem Dichter die Freiheit beſtritten werden ſollte, das eine oder andere Mal ſich einen feinen Seitenhieb zu erlauben, ſolche ſehen wir manchem claſſiſchen Werke nach, ein ſolcher ſteht z. B. in der Scene, wo Mephiſtopheles darüber wüthet, daß ein Pfaffe das erſte Geſchenk für Gretchen eingeſtrichen hat: „die Kirche hat einen guten Magen“ u. ſ. w., und wem wird der ſcharfe Stich nicht gefallen? aber es iſt etwas Anderes, wenn man in ſolchen kleinen Licenzen wie jene die Vorboten deſſen kennt, was nachher in den Brockenſcenen ſo beklagenswerth um ſich griff.

Wir müſſen nun zunächſt über die ſchrecklich breite Lagune bis 1797 hinübereilen und aus den bis hieher zurückgeſtellten Aeußerungen im Briefwechſel mit Schiller diejenigen aufnehmen, die in den gegenwärtigen Zuſammenhang gehören. Göthe hat alſo endlich ſeine Gedanken wieder dem Fauſt zugewandt. „Unſer Balladenſtudium hat mich wieder auf dieſen Dunſt- und Nebelweg gebracht,“ ſo ſchreibt er am 22. Juni. Dieß hat an ſich noch nichts Bedenkliches; auf einem Dunſt- und Nebelweg läßt ſich eine nordiſche Welt entdecken, die in ihrer Art für den Dichter ſo fruchtbar iſt, als ſüdliches Land im klaren Sonnenlicht. Aber im Zuſammenhang bekommt der Ausdruck noch eine ganz andere Bedeutung; Göthe fährt fort: „und die Umſtände rathen mir in mehr als Einem Sinne, eine Zeit lang darauf herumzuirren." Die „Umſtände" heißt: eine unbeſtimmte Summe von Zufällen, die ihm die rechte Sammlung nehmen, die ihn in eine Stimmung verſetzen, lieber zu irren, als gemeſſen zu ſchreiten, alſo ſich jetzt mit einer Dichtung zu beſchäftigen, die keine feſte Geſchloſſenheit verlangt. Göthe meint namentlich die Unruhe, worin ihn die Verzögerung der beſchloſſenen Schweizerreiſe verſetzt; man beachte nun, daß er in demſelben Briefe vorher ſagt: „da die ganze Arbeit ſubjectiv iſt, ſo kann ich in einzelnen Momenten daran arbeiten und ſo bin ich auch jetzt etwas zu leiſten im Stande." „Subjectiv" würde eigentlich bedeuten, daß hier die ganze Handlung von rein innerlichen Kämpfen ausgeht und daß bei dieſem Bilde des Dichters eigenes Seelenleben in ungewöhnlichem Grade betheiligt iſt; wenn nur nicht dieſer Bedeutung des Worts ſich hier die weitere unterſchöbe, daß daraus ein gewiſſes Recht zum willkürlichen Belieben in der Behandlung ſich ergebe! — Wohl erlaubt ja ein Stoff wie dieſer und eine Betheiligung des Ich, wie an ihm, eine beſondere Freiheit der Bewegung, kühn gebrochene Lichter, zerklüftete Formen, manchen Zickzack, aber ſchließlich will er eben doch auch mit jener concentrirten Hingebung behandelt ſein, die ein Ganzes ſchafft. Wir werden bei Anlaß eines Wortes von Göthe über den Unterſchied des erſten und zweiten Theils ſpäter auf die Begriffe ſubjectiv und objectiv zurückkommen; nehmen wir es hier noch nicht ſo genau, ſeien wir läßlich gegen ein pathologiſches Verhalten des Dichters und verlangen wir nur wenigſtens dieß: dem Begriffe ſubjectiver Stoff ſoll nicht der Begriff: Recht zu ſubjectiver Behandlung ſo untergeſchoben werden, daß der Dichter ſchweift und herumirrt, ſtatt vorwärts zu gehen und fertig zu machen; erlauben wir ihm kecke Epiſoden, aber fordern wir, daß er doch nach ſeinem Ziele vorrücke; allein eben auch dieſe unerläßliche Forderung iſt es, über die ſich Göthe mit ſeinem „ſubjectiv“ hinwegtröſtet. Hiezu folgt als ſehr verſtändlicher Commentar, nachdem Schiller eingeräumt hat, daß die Fabel ins Grelle und Formloſe gehen müße, nachdem er dann die Grund-Idee des Fauſt in gewiſſe Sätze zu faſſen geſucht hat, die wir an anderer Stelle aufnehmen, Göthe's Antwort: „Ihre Bemerkungen waren mir ſehr erfreulich, ſie treffen, wie es natürlich war, mit meinen Vorſätzen und Planen recht gut zuſammen, nur daß ich mir's bei dieſer barbariſchen Compoſition bequemer mache und die höchſten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen gedenke.“ Aus dem Wort barbariſch ſpricht ganz und voll Göthes längſt entſchiedener claſſiciſtiſcher Idealismus. Wohl ſcheint es als Prädicat zur Compoſition nur den formloſen Charakter gerade dieſer Compoſition zu bezeichnen, natürlich aber ſieht Göthe denſelben als Conſequenz des Styles an, worin überhaupt der Stoff behandelt iſt und den derſelbe mit ſich bringt, und ſo nennt er barbariſch den Shakeſpeariſch germaniſchen Styl mit dem Geiſterhaften, Traumhaften, was er gerne mit ſeiner lebenswahr individuellen Zeichnung vereinigt. Dieſer Styl läßt zu, ja fordert trotzdem eine geſchloſſene Compoſition ſo gut als der claſſiſch idealiſtiſche; bei einem Stoff wie der des Fauſt mag der Dichter nach dieſer Seite beſondere Nachſicht anſprechen dürfen und ſie wird ihm nicht verſagt, aber er darf nicht meinen, damit ſei jede Willkür zugedeckt, jedes Schlendern erlaubt. Auch ſprunghafte Behandlung dürfte ſich doch nicht erlaſſen, den Hauptmomenten gerecht zu werden, die im Grundgedanken liegen; wenn manche Felder des durch ihn ausgeſteckten Raumes leer bleiben, wenn dagegen abſeits liegende Stellen bemalt werden, ſo müßte der Künſtler doch wenigſtens auch dafür ſorgen, daß die weſentlichſten Stellen des architektoniſchen Riſſes nicht der klaren Zeichnung und Colorirung entbehren. Man überſehe nicht, daß Schiller eben vorher auf den Inhalt, auf die Grund-Idee hingewieſen hat: gegenüber der Anforderung, die ſich hieraus ergibt, will es Göthe ſich bequem machen; er mag immerhin von der Straße abirren, aber er ſollte ſie doch wieder einſchlagen und verfolgen: dem gegenüber will er ſich Nachläſſigkeit gönnen. Er fährt fort: „ich werde dafür ſorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend ſind und etwas denken laſſen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epiſchen Gedichts zu Statten kommen.“ Noch einmal: wir werden nicht die Pedanten machen, Göthe mag ſich in einem Drama die laxere, breitere, auf Seitenwegen luſtwandelnde Gangart des Epos gönnen, wir verdanken ihr z. B. das anſchauungsreiche Sittenbild des Spaziergangs vor dem Thore. „Fragment bleiben:“ was bedeutet dieß? Heißt es: wird nicht geſchloſſen werden können? Dann müßte angenommen werden, Göthe habe, als er dieſen Brief ſchrieb, die Idee des Prologs im Himmel noch nicht gehabt, obwohl er ihn, wie oben aus ſeinem eigenen chronologiſchen Verzeichniß angeführt iſt, noch in dieſem Jahre ſchrieb; denn wir werden doch wohl Recht haben mit der dort ausgeſprochenen Meinung, daß dieſes Motiv auf einen entſprechenden Schluß hinweiſe, daß alſo dem Dichter gleichzeitig mit dem Prolog eine Aufnahme in den Himmel vorgeſchwebt haben müſſe. Hatte er aber den Prolog und hiemit einen ſolchen Schluß ſchon im Sinne, ſo bedeutet das „Fragment bleiben,“ die Linie zwiſchen dieſem Anfangs- und Endpunct werde ſich niemals ausfüllen laſſen. Die Frage, ob dieß möglich war oder unmöglich, wird uns in anderem Zuſammenhange ſehr beſchäftigen; aber auch angenommen, die Linie ſei nicht auszufüllen geweſen, weil das Thema eine Unendlichkeit der Materie zu fordern ſcheint, ſo iſt doch klar, daß Fauſt in neue Lebensformen verſetzt werden, daß mit der *Weiterziehung* der Linie doch begonnen werden mußte, und ſo kommen wir immer wieder auf die Pflicht der *Fortführung* zurück. Dieſe iſt es, die ſich Göthe mit dem „Fragment bleiben“ ſchenkt, und dieſe durfte er ſich nicht ſchenken, wenn er nicht abwarten wollte, bis ihm die Kraft zur Ausführung erlahmte. Wir ſprechen im gegenwärtigen Zuſammenhang nur von dem Einen Motive dieſer Vernachläſſigung, der Verachtung des eigenen Jugendſtyls, und für dieſe zeugen nun noch folgende Briefſtellen. In derſelben Zeit bezeichnet Göthe ſeinen Fauſt als *Poſſen*. „Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, ſo ſollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entſetzen wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachſen. Sollte aus meiner Reiſe nichts werden, ſo habe ich auf dieſe Poſſen mein einziges Vertrauen geſetzt.“ (1. Juli 1797).

Vom Jahr 1800, da er die Helena aufgenommen hatte, iſt jetzt die ganz ſchlagende Aeußerung gegen Schiller aufzunehmen: „nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin ſo ſehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es in eine Fratze verwandeln ſoll.“ Schiller verſteht dies in ſeiner Antwort ganz, wie es zu verſtehen iſt: in eine Fratze verwandeln durch Aufnahme unter die Fratzen, und Fratzen ſind die Geſtalten des erſten Theils, weil die Darſtellung barbariſch iſt. „Laſſen Sie ſich ja nicht durch den Gedanken ſtören, daß es Schade ſei, die ſchönen Geſtalten (die claſſiſchen der Helena-Scenen) zu verbarbariſiren; — das Barbariſche der Behandlung, das Ihnen durch den Geiſt des Ganzen aufgelegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerſtören“ u. ſ. w. Hätte Schiller wenigſtens davon abgerathen, die „Phantasmagorie“ je in den urſprüglichen Fauſt aufzunehmen! Die Geſtalten des erſten Fauſt haben ihr Stylrecht ſo gut, daß man fragen kann, ob nicht eine antik behandelte Helena, vollends eine allegoriſche, neben ſie geſtellt zur Fratze werde. Sind nun die Gebilde des erſten Theils einmal Fratzen, ſo wird es natürlich dem Dichter, der ſo ſein Werk ſchätzt, nicht darauf ankommen, Geburten hineinzuwerfen, die auch für uns wirklich Fratzen ſind. Dieß iſt zunächſt der Epigramme-Haufen „Walpurgisnachtstraum,“ wovon bereits erwähnt iſt, wann und wie er in den Fauſt zu liegen kam: gute und ſchlechte, viele darunter von rein ephemerer Bedeutung, das Ganze eine Einſtreuung von ſatyriſchem Häckerling in ein ewiges Gedicht, die ein unverantwortlicher Leichtſinn zu nennen iſt. Hier iſt denn jenes Element, das wir ein ſprengendes, aus den Fugen treibendes genannt haben, zum vollen Durchbruch gekommen. Auch in der Walpurgisnacht ſelbſt kündigt es ſich ja ſchon ſtark genug an. Ehe wir auf dieſe inſoweit näher eingehen, wie es an gegenwärtiger Stelle gefordert iſt, darf hier eine Aeußerung Göthes gegen Charlotte v. Schiller nicht unerwähnt bleiben. Er ſchreibt an ſie 1798: „Fauſt hat dieſe Tage immer zugenommen; ſo wenig es iſt, bleibt es eine gute Vorbereitung und Vorbedeutung. Was mich ſo viele Jahre abgehalten hat, wieder daran zu gehen, war die Schwierigkeit, den alten geronnenen Stoff wieder ins Schmelzen zu bringen. Ich habe nun auf Celliniſche Weiſe ein Schock zinnerne Teller und eine Portion hartes trockenes Holz daran gewendet und hoffe nun, das Werk gehörig im Fluß zu erhalten.“ (Charlotte v. Schiller und ihre Freunde B. 2, S. 238.) Was die Zinnteller und das Holz bedeuten, iſt nicht lange zu fragen, wenn man die in Rede ſtehenden Beſtandtheile anſieht. Auf die Walpurgisnacht hat uns ſchon die Beſprechung der Frage geführt, wie das Helena-Motiv zu verwenden geweſen wäre. Die ganze phantaſtiſche Scene iſt ſinnbildliches Surrogat für die Leiſtung, die man, wie ich dort gezeigt, an dieſer Stelle des Drama's erwarten durfte. Wie haben, wie natürlich, ſchon zugegeben, daß auf dem realen Boden einer reichen glänzenden Welt voll ſinnbetäubender geiſtgewürzter Zerſtreuungen, in welche Fauſt hier zu führen war, dämoniſche, geiſterhafte Motive nur ganz zuläſſig waren, aber kein überzeugender Grund iſt mir bekannt, der es irgend rechtfertigte, daß der Dichter nun allen Boden der Wirklichkeit uns unter den Füßen wegzieht und in Träumen eines Delirirenden umwirbelt, daß ſtatt Phantaſie nun Phantaſiren eintritt. Wer könnte ſo ſtumpf ſein, nicht einzuſehen, daß Göthe immer Göthe iſt, auch wo er fehlgeht! Er hat es ganz vermocht, uns in die irre Traum- und Zauberſtimmung zu verſetzen, der Sturm im Wald und Gebirg, der Hexenſchwarm zu Anfang ſind Meiſterbilder, es heben ſich Stellen hervor, wo Göthes ganze Macht, Anſchauung, Zuſtand, Erſcheinung mit Sprachklang, Reim und Rhythmus in Eins zu fühlen, wunderbar zu Tage tritt, auf einen Vers wie dieſen (um nur die eine Stelle anzuführen):

Wie traurig ſteigt die unvollkommne Scheibe
Des rothen Monds mit ſpäter Gluth heran!

war er mit gutem Grunde ſtolz. Am Schluß die Gewiſſens-Viſion, worin dem Fauſt das Bild Gretchens erſcheint, macht durch das todesbange Dunkel der bloßen Andeutung das Blut in den Adern gerinnen wie bei entſetzlichen Traumgeſichten. Betrachtet man aber das Ganze von der Seite der Compoſition, ſo ſind die Theile mit der denkbar gründlichſten Verachtung aller Einheit zuſammengewürfelt. Man erwartet doch eine Steigerung, einen Mittelpunct. Nach dem Anblick des Hexenſchwarms aber treten Fauſt und Mephiſtopheles bei Seite zu einer Geſellſchaft, die ſich abwegs niedergelaſſen hat und vergnügt: eine Epiſode — immerhin! aber dann zum Gipfel! Das ſchneidet Göthe gleich zu Anfang der Epiſode mit den Worten ab, welche Mephiſtopheles dem Fauſt antwortet, der lieber oben ſein möchte, weil ſich da manches Räthſel löſen müſſe: „doch manches Räthſel knüpft ſich auch.“ Im Grunde ſehr natürlich. Göthe konnte hier keine Metaphyſik des Böſen vortragen; es läßt ſich nicht etwa ein mythiſches Bild denken, eine dem Prolog im Himmel gegenübergeſtellte Verſammlung der hölliſchen Heerſchaaren um Beelzebub, worin philoſophiſche Offenbarungen über das Böſe vorkämen, die tiefer wären, als diejenigen, welche in Charakter und Thun des Mephiſtopheles poetiſch niedergelegt ſind. Und ich ſage: eben daran, daß dem Ganzen kein Mittelpunct zu geben war, hätte Göthe zum Bewußtſein kommen können, daß er den ganzen Brocken-Einfall opfern müße. Oder ſollte die Lilith eine ſolche Steigerung ſein, ein Gipfel aller Sinnlichkeit? Allein eine Steigerung dieſer Art braucht es nicht mehr neben dem Tanz mit den nackten Hexen, der weibliche Buhlteufel aus der Talmud-Sage iſt müßig und gehört unter den Kram, der durch Nothwendigkeit eines Erklärungsapparats bemüht; Göthe hat vielleicht einen Augenblick gedacht, ihn ſtatt der Helena fungiren zu laſſen. Man könnte etwa auch vorbringen, die Höhe der Brockenſcenen ſei die Erſcheinung Gretchens, indem der Dichter damit ſage, daß die höchſte Losgelaſſenheit des Sinnentaumels in Schauer des Gewiſſens umſchlägt; allein dieſer furchtbare Ernſt wird ja mit den Worten: „nur immer dieſe Luſt zum Wahn“ u. ſ. w. wie mit einem Spazierſtöckchen hinweggeſchnellt, indem hiemit Mephiſtopheles den Fauſt zum Theater einlädt, wo eben Oberons und Titania's goldene Hochzeit aufgeführt wird, und dieſer die Einladung nicht ablehnt. — Und nun alſo das ſatyriſche Scheidewaſſer, das nicht nur alle Poeſie zerſetzt, ſondern zu einem nicht kleinen Theil zugleich durch ungelöstes Dunkel auf die Nerven drückt! Es iſt zugleich Göthes Neigung zum Myſtificiren, die noch viel ſtärker, als in der Hexenſcene, hiemit in ſeinen Fauſt einbricht. Der Hexenſchwarm wird halbdeutlich zu einem Bilde des Drängens und Schiebens nach oben in Literatur und Leben. Die Eule im Neſt iſt der Schuhu aus Göthes Fragment: die Vögel, er bedeutet die Kritik, dann folgen ein paar Verſe, die auf den Hexenzug ein Schlaglicht werfen, als ſtelle er das Drängen nach Zielen der Begierde vor, indem ſie Weib und Mann nach der Geſchwindigkeit ihres Uebergangs zum Böſen vergleichen („wir ſchleichen — Mann"); damit wechſeln wieder Andeutungen auf Literatur („wir möchten gern mit in die Höh'" u. ſ. w. „ich tripple auch ſo lange Zeit" u. ſ. w.), vielleicht auch Wiſſenſchaft, wer weiß? („ich ſteige ſchon dreihundert Jahr — meinesgleichen"). Der Vers: „und wenn wir — Hexenheit" ſcheint die breite Maſſe der Mittelmäßigkeit zu bedeuten, die den Parnaß umlagert. Bei ſolchen Brocken auf dem Brocken rückt nun der Erklärungsphiliſter ſeinen Sitzbock zurecht, ſenkt den Kopf tiefer und denkt: Donnerwetter! da wollen wir uns einmal Mühe geben, das herauszubringen! und Göthe lacht hinter ſeiner ſpaniſchen Wand. Die alten Herrn am Feuer, laudatores temporis acti, ſind auch ein ſolcher Anſpielungsſpaß, drei Verſe politiſchen, ein Vers literariſchen Inhalts; wenn Politik auf dem Blocksberg, warum nicht mehr, nicht auch etwas von den Scheuſalen der Revolution? Die alten Herrn ſehen auch aus, als ſollte man an beſtimmte Perſonen denken, und man kann nicht entdecken, an welche? Wer Luſt hat, grüble! Bei dem Tanze nun der Spaß auf Nicolai als Proktophantasmiſten, dieß ſehr nett, da die Satyre zur drolligen Poſſe wird, namentlich der Vers: „er wird ſich gleich in eine Pfütze ſetzen — curirt" ganz prächtig, geiſtreich cyniſch (das Cyniſche iſt doch etwas ganz Anderes, als das ſexuell Obſcöne), aber die ganze Poſſe gehört doch nicht in den Fauſt! Dann kommt übrigens der Nicolai ja wieder vor im Narren-Aufzug des Walpurgisnachtstraums. Der Servibilis muß auf eine beſtimmte Perſon gehen; man bringt nicht heraus, auf welche? — Auf den Walpurgisnachtstraum laſſe ich mich nicht weiter ein. Soll hier etwa zum hundertſten Mal erläutert werden, wer der Hennings iſt? In der Jugend, als ich Göthes Fauſt mit heiligen Schauern anſah wie ein Werk eines Gottes, in welchem Unglück ſaß ich über dieſem Zeug! Iſt nicht ſchon das eine Sünde, durch ſolche Neckereien in einem unſterblichen Werke die Pietät für Narren haben! Nun endlich die Obſcönitäten! Ich erinnere an gewiſſe Gedankenſtriche beim Tanz mit den nackten Hexen. In einer Handlung, welche die Epoche in Fauſts Leben, die hier darzuſtellen war, nicht phantaſtiſch uneigentlich, ſondern phantaſiereich eigentlich darſtellte, müßte Fauſt tief in die Wirbel des Sinnengenuſſes geriſſen werden; ſollen wir aber annehmen, er treibe Dinge, die dem entſprechen, was hier eckelhaft angedeutet wird, ſo iſt er ein Schwein geworden, an dem nichts mehr zu retten iſt. Ich muß in dieſem Zuſammenhang eine ſehr bekannte Briefſtelle aus einer viel ſpäteren Zeit anführen, aus Göthes Brief an jenen Schubarth, der das nichtige und affectirte Buch über den Fauſt geſchrieben hat; der Brief iſt vom Jahr 1820; wir brauchen die Stelle ſpäter noch einmal, um zu ſehen, wie Göthe die Irrthümer bezeichnet, durch welche ſich durchzuarbeiten ſeinem Helden im zweiten Theil vorbehalten ſei; von dieſen Irrthümern ſagt dann der Brief, der arme Menſch (Fauſt) dürfte ſich edler, würdiger, höher in ſie verlieren, „als im erſten, gemeinen Theile geſchieht.“ Gemein: dieß kann unmöglich blos auf die Schlichtheit der Verhältniſſe in ſeinem erſten Lebensgang ſich beziehen. Göthe kann Gretchen nicht gemein nennen, auch Valentin nicht; es muß auf die Behandlung gehen. Göthe nennt ſeinen naturderben Jugendſtyl gemein; man denke auch wieder an die „Fratzen,“ die „Poſſen.“ Nun, wenn ihm ſein erſter Theil einmal doch gemein vorkam, ſo konnte es ihm nicht darauf ankommen, auch noch Einiges hineinzuwerfen, was recht ausdrücklich — nicht ungemein iſt. In den Stunden, wo er ſeinen Fauſt verachtete, hielt er ihn für einen Schubſack, in den ſich die dickſten Obſcönitäten ſtecken ließen, die ihm eben einmal einfielen. Der Phantaſiemenſch hat ſo ſeine diaboliſchen Stunden, wir werden kein Minos-Gericht darüber halten, wenn ihn der Teufel einmal reitet, ſolchen wüſten Einfällen auch Geſtalt zu geben; man kennt gewiſſe Blätter von bedeutenden Künſtlern; die wurden dann aber nicht für die Oeffentlichkeit beſtimmt, und wenn je, ſo wurden ſie nicht in Werke großen Inhalts, in unſterbliche Werke geſteckt. Göthe aber, ſage Göthe, hat ſeinen Fauſt nicht für zu gut geachtet, um ihn als Ablagerungsgrube für ſolche Phantaſieen zu behandeln. Ich muß noch an das Paralipomenon „Gipfel des Brockens“ erinnern; dieß wenigſtens blieb glücklicher Weiſe im Pult. Einen Tragelaphen konnte er übrigens nun ſeinen Fauſt wohl nennen (an Schiller 1797), da ſo dem Edelhirſch ein Bockskopf am Rücken auswuchs.

Dieß ſind Entſtellungen des Gedichts, die wir alſo mittelbar dem ungünſtigen Einfluß des bezeichneten Stylwechſels zuſchreiben, ſofern derſelbe Stimmungen der Geringſchätzung des eignen Werks zur Folge hatte. Wir haben nicht vergeſſen, daß die guten Stunden zurückkehrten, wo der Dichter wieder den ganzen

Werth ſeines großen Wurfes fühlte, wo die alte ächte Fauſtſtimmung über ihn kam. An der Schönheit der Theile, welche zwiſchen den Ausgaben von 1790 und 1808 aus dieſer Quelle gefloſſen ſind, werden wir uns erquicken, für jetzt müſſen wir unſer Thema verfolgen, das uns auflegt, uns mit dem Unerquicklichen und minder Erquicklichen zu beſchäftigen. Direct organiſch zu ſeinem Nachtheil in das Gedicht eingreifend wirkt der Stylwechſel von da an, wo der Dichter das Helena-Motiv in der Form zu behandeln anfängt, in der es vorliegt; doch wurden ja dieſe Scenen zunächſt nicht in das Drama aufgenommen; wir können das ganz beſtimmte Eindringen des Claſſiſchen und zugleich Allegoriſchen noch zurückſtellen und zunächſt auf eine andere Erſcheinung hinweiſen, die immerhin auch als eine indirecte Folge der immer beſtimmtern Feſtſetzung Göthes auf dem Boden des claſſiſchen Styls zu erklären iſt; ich meine die ſichtbare Abnahme der Kraft, die Leidenſchaft darzuſtellen. Sie iſt allerdings nicht aus dieſem Grund allein abzuleiten; es war auch das wiſſenſchaftliche Forſchen, es war überhaupt der ſtets wachſende Zug zur Contemplation, zur Ruhe der Weisheit, was kühlend auf jene Dichterkraft wirkte; ja man könnte gegen die Behauptung jenes Einfluſſes vorbringen, daß es ja den Alten wahrlich auch nicht an Feuer der Leidenſchaft fehlt, doch hierauf iſt zu antworten, daß Göthe, dieſer Ruhe der Betrachtung zugethan, wie er war, und Winkelmanniſch gebildet, wie er es auch war, ihnen doch mehr die maaßvolle Stille als das feurige Pathos abgeſehen hat. Die Erſcheinung iſt zunächſt nur ſporadiſch. An manchen Stellen flammt noch in voller Gluth das alte Feuer auf; wie bricht es z. B. hervor in dem hochpathetiſchen

Fluche Fauſts auf alle Erdenfreuden, der ja in der erſten Ausgabe noch fehlte! Dagegen iſt von der Kritik ſchon längſt richtig geſehen worden, daß der Monolog nach Wagners Abgang, ſo tief und gedankenreich er iſt, gegen den Schluß hin abfällt, — abfällt von dem Grade der Leidenſchaft, der gerade an dieſer Stelle gefordert wird. Vor den Worten: „doch warum heftet ſich mein Blick auf jene Stelle?“ erwartet man etwas Anderes, als die männlich ruhige Betrachtung:

Was du ererbt von deinen Vätern haſt,
Erwirb es, um es zu beſitzen.
Was man nicht nützt, iſt eine ſchwere Laſt,
Nur was der Augenblick erſchafft, das kann er nützen.

Wem der freiwillige Tod als einzige Löſung erſcheint, der muß ſich in einem Zuſtande des Eingeklemmt- und Eingekeiltſeins, in einer Qual der Spannung befinden, die ihm doch wohl andere Worte auspreſſen wird. Jenes Gefühl der Linderung, das ſchon bei dem Anblick der Phiole Fauſt überkommt und das ſo rührend ſchön ausgeſprochen iſt, hatte der jugendlichere Göthe nicht verfehlt in doppelte Wirkung zu ſetzen durch einen vollen Kontraſt gegen unmittelbar vorhergegangene Seufzer und Ausrufe der tiefſten Seelenpein. Auf dem Spaziergange vor dem Thore ſteigert ſich im Anblick der untergehenden Sonne und der Landſchaft das Schmerzgefühl zu dem Wunſche, fliegen zu können, und Fauſt fleht die Geiſter in der Luft, ihm einen Zaubermantel zu leihen. In dieſem Augenblick knüpft die Hölle an. In der folgenden Scene zurückgekehrt in ſeine ſtille Zelle, fühlt er ſich geſammelt, beruhigt, betröſtet er ſich, daß „wilde Triebe“ entſchlafen ſind und „Vernunft fängt wieder an zu ſprechen.“ Jener Wunſch iſt aber nicht wild, ſondern ganz weich lyriſch ausgeſprochen, die Stelle bewegt ſich ganz in den ſchön fließenden Accorden wie alle Reden Fauſts in dem Geſpräch, deſſen Schluß ſie bildet, und ebendarum markirt ſie ſich nicht ſtark genug in der Auffaſſung des Leſers, um ihm nahe zu legen, daß es ſich um ein höchſt leidenſchaftliches, aus verzweifelter Beklemmung aufſteigendes Begehren handelt, das die Hölle reizt, ſich dem Fauſt nun an die Ferſen zu heften; man überſieht daher, welcher ſittlich gefährliche Gedanke in ihm ſich verräth: Fauſt möchte durch das Leben ſtürmen, ohne die Laſten des Lebens zu tragen, ohne ſich zu binden. Man verſetze ſich in die Situation. In Fauſt hat ſich, nachdem das Ungeſtüm des Wiſſenstriebs durch den Erdgeiſt zurückgeſtoßen und beſchämt iſt, der Lebenstrieb hervorgedrängt, aber Fauſt getraut ſich nicht, das Leben anzufaſſen, wie er die Wahrheit nicht anzufaſſen weiß. — Beides, weil er Alles oder nichts, weil er Alles auf einmal will: wie die Wahrheit mit Einem Geiſtesgriffe ganz, ſo will er die Lebensgüter mit Einem Zuge ganz und hemmungslos, weiß aber doch, daß dieß nicht möglich iſt; man leſe die frühere Stelle nach, die wir zu genauerer Betrachtung anderswo vornehmen müſſen: „wenn Phantaſie ſich ſonſt — beweinen;“ Fauſt möchte leben und fürchtet doch, an Alles, was bindet im Leben, ſeine innre Freiheit zu verlieren. Und nun alſo ruft er die Hölle an, ihm zu helfen, daß er leben könne, ohne die Einſchränkungen der Freiheit tragen zu müſſen, die jedes ſich Einlaſſen ins Leben zur Folge hat; dieß iſt mit dem Fliegen gemeint und dieß iſt es, was wir weit nicht ſo leidenſchaftlich ausgedrückt finden, als ſeine Seelenlage es erfordert.

Zu den Beweiſen gegen eine Abnahme des Feuers in Darſtellung der Leidenſchaft werden wir den Auftritt „trüber Tag. Feld“ und die markerſchütternde Schluß-Scene des erſten Theils wenigſtens in ihrer Entſtehung nicht zählen können, denn dieſe fällt, wie wir ſchon geſagt und uns ſchwerlich beſtritten wird, in eine frühere Zeit.

Wie anders verhält es ſich mit der in Rede ſtehenden Kraft bei Shakeſpeare! Nur immer drangvoller faßt ſich dieſer poetiſche Zorngeiſt bei ihm in ſeiner dritten Periode zuſammen! Was Göthe am längſten treu bleibt, iſt das ſanftere Feuer, das in der Liebe nach innen brennt und das noch in der „Trilogie der Leidenſchaft“ den Puls des dreiundſiebzigjährigen Greiſes beſchleunigt. Beweiſes genug auch dieß, daß nicht der Stoß und Drang der Manneskämpfe im Leben, ſondern das rein Menſchliche ſein Element war.

Noch ein anderer Zug iſt zu beobachten. Man ſehe zu, wie oft im Fauſt geſungen wird. Nun iſt natürlich zu unterſcheiden. Wo es durch die Situation innen heraus motivirt iſt, wer wollte da nicht Geſang, auch in einem Drama, gern hören? Wer möchte die herrlichen Lieder entbehren, die wir durch dieſe Neigung des Dichters gewinnen? Geſang der Erzengel, Lied der Soldaten, prächtiges, heiß geſtimmtes, in mediam rem reißendes Lied der tanzenden Bauern, Lied der Studenten in Auerbachs Keller und Flohlied des Mephiſtopheles, Gretchens Lieder: der König von Thule und: „meine Ruh iſt hin,“ die furchtbar erhabenen Verſe aus dem Requiem, eingeführt in der Kirchenſcene, endlich das Bruchſtück des Volkslieds, das Gretchen im Wahnſinne ſingt — lauter lyriſche, muſikaliſche Motive am rechten Ort und mit der beſten Wirkung! Nun aber kommen noch andere Geſänge hinzu, welche zu zweifeln geben. Fragt man, warum ich den Oſtergeſang hier bei den Zweifel zulaſſenden muſikaliſchen Einſchiebungen aufführe, ſo habe ich zu geſtehen, daß ich meine alten Scrupel noch nicht habe los werden können. Man bedenke doch: Fauſt glaubt an das Wunder der Auferſtehung, das der Geſang verkündigt, ausdrücklich nicht; was ihn rührt, iſt die Reminiſcenz früherer kindlicher Rührung bei dem Ertönen des alten Oſterlieds und der Glocken; es ſind die ſchönen Täuſchungen der Menſchen, die ihn erweichen; die Scene geht genau auf derſelben Linie wie die folgende: die Menſchen, in deren Anblick Fauſt auf dem Spaziergang vor dem Thor aufthaut, ſind dieſelben, welche Morgens in der Kirche gläubig dieſe Geſänge gehört haben; Fauſt hat ſich am Oſtermorgen in ihre andächtige Stimmung hineinziehen laſſen und läßt ſich am Nachmittag durch den Anblick ihrer Freude, durch Frühlingsluft, Licht und Landſchaft in ihre fröhliche Stimmung hineinziehen, beidemal ohne Illuſion; im zweiten Geſpräche mit Mephiſtopheles fühlt er ſich tief beſchämt und verwundet, da ihn dieſer daran mahnt, wie ihm eine menſchliche Rührung den Giftbecher vom Munde zog, er flucht jenen ſchönen Täuſchungen und darum jeder Täuſchung:

Wenn aus dem ſchrecklichen Gewühle
Ein ſüß bekannter Ton mich zog,
Den Reſt von kindlichem Gefühle
Mit Anklang froher Zeit betrog,
So fluch' ich Allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umſpannt u. ſ. w.

Nun iſt allerdings wohl kaum zu zweifeln, daß der Dichter will, wir ſollen noch etwas Anderes in der Scene finden: eine

Wahrheit, die in ihrem Werthe ſtehen bleibt, wenn man auch ihre ſymboliſche Hülle als blos ſymboliſch klar und frei durchſchaut. Der Chriſtus, der nach ſchwerer Prüfung aus Todesbanden erſteht, wir ſollen in ihm den Menſchengeiſt ſehen, der ſich ſiegreich durch die Kämpfe der Welt hindurchringt, der Chor der Engel ruft: reißet von Banden freudig euch los! und tröſtet die Ringenden, daß der Meiſter ihnen nah, ihnen gegenwärtig ſei. Dieſe Gegenwart dürfen wir ungeſucht auf die Immanenz des abſoluten Geiſtes in philoſophiſchem Sinne deuten als eine Bürgſchaft, daß Fauſt, das Bild der Menſchheit, nicht verloren ſein werde. Wir — die Leſer. Der Mann im Stück, Fauſt nimmt aus der ſymboliſchen Hülle nicht dieſen Gedanken heraus, wir hören aus ſeinem Munde nur, daß er den Wunderglauben abweist; daß ihm das Wunder, das die Kirche und der Glaube als Thatſache aufſtellt und nimmt, zum Symbol einer reinen Wahrheit werde, davon hören wir nichts; es müßte denn der Dichter durch die Worte: „zu jenen Sphären wag' ich nicht zu ~~dringen~~, woher die holde Nachricht tönt" andeuten wollen, daß Fauſt von Weitem einen großen Inhalt ahne, der als verborgener Kern im Mythus liege. Da dieß im Dunkel bleibt, ſo folgt: daß der ſymboliſch eingekleidete Sinn eigentlich an den Leſer adreſſirt iſt. Ich ſage: Leſer, denn in der Aufführung gehen die ſymboliſch bedeutenden Worte unter Orgelklang, Geſang und Beſchäftigung des Auges dem Ohr und der Aufmerkſamkeit verloren. Göthe hat zwar erſt ſehr ſpät, auf Anlaß von außen, an eine wirkliche Aufführung ſeines Fauſt gedacht, aber deſſenungeachtet doch natürlich mit ſeinem innern Auge und Ohr Alles geſehen, gehört, als ob es aufgeführt würde, ſichtbar aber beſonders dieſe Scene mit der inneren Vorſtellung der theatraliſchen Wirkung gedichtet; es folgt, daß er in Rechnung zu nehmen hatte, wie die Textesworte, um die es ſich handelt, in den Tönen der Melodie halb gehört verſchwimmen müſſen. Wollte alſo Göthe wirklich einen Wink geben, daß man die Textesworte im genannten Sinne ſymboliſch verſtehen ſolle, wollte er auf eine Schlußſcene präludiren, wo die kirchlich mythiſche Vorſtellung ebenſo dienen werde, den Helden nun als gerettet und erlöst darzuſtellen, ſo hat er dieſen Wink nur den Wenigen gegeben, die mit Vertiefung leſen und genau hinhören, die Mehrheit aber rührt er durch ein theatraliſch an ſich außerordentlich ſchönes, opernhaft wohlgefälliges, jedoch das Verſtändniß faſt unvermeidlich irreführendes Motiv. So iſt es nun ſehr begreiflich, wenn dieſe Mehrheit die Scene vollſtändig dahin mißverſteht, daß dem Fauſt eine Mahnung ertheilt werde, von ſeinem Forſchen überhaupt abzuſtehen und ſich dem Kinderglauben in die Arme zu werfen. Fauſts Wort: „das Wunder iſt des Glaubens liebſtes Kind," mit ſeiner tiefen Wahrheit iſt für dieſe Menge vergeblich geſprochen, ſie merkt nicht, daß es damit dem Dichter ernſt iſt, und hat für den Satz kein Verſtändniß, daß alle Wunderthatſachen der Religion nur Producte der gläubigen Phantaſie ſind. Hat ja doch ein Mann der Wiſſenſchaft, Chr. H. Weiße, den Auftritt ſo verſtanden; er meint, der Dichter habe hier einen Anlauf genommen zu der allein richtigen chriſtlichen Wendung des Dramas, er lege Hand an, ſeinen Helden dem Reich der Gnade zuzuführen, aber es bleibe bei dem kurzen Anſatz, weil ihm ſelbſt der wahre Glaube fehle. Doch Weiße ſteht nicht allein, Schubarth, Falk, Enk und And: haben ſich

Andere

von der Scene auf ähnliche Art blenden laſſen. In modificirter Weiſe hat neuerdings Sengler (Göthes Fauſt. Erſter und zweiter Theil 1873) dieſen Standpunct zum ſeinigen gemacht: „die Engelſtimmen ſind die Offenbarungen des chriſtlich-religiöſen Gewiſſens in Fauſt als Gottes- oder als Himmelsſtimme“ u. ſ. w. Dieß meint er offenbar ſo, daß in der Aufrichtung, wozu das Gewiſſen mahnt, der Glaube an die Gottmenſchheit und Auferſtehung Chriſti als an Thatſachen enthalten ſein ſoll. Da würde alſo der Fauſt, der das Wunder nicht glaubt, einen zweiten Fauſt in ſich tragen, der ſich auffordert, daran zu glauben. Vergißt man denn ganz das Religionsgeſpräch zwiſchen Fauſt und Gretchen! Hier ſagt uns der Dichter doch deutlich genug, wie er ſich verſtanden wiſſen will, wo es ſich vom Glauben handelt, denn er ſpricht durch ſeinen Helden ſehr vernehmlich ſeine eigene Ueberzeugung aus. Nun redet er hier zwar in ſeiner jugendlichen Periode; zwiſchen damals und zwiſchen der Zeit, wo er die Oſterſcene ſchrieb, wird ſein Denken ſich verändert, vertieft haben, wir werden, wenn wir das Religionsgeſpräch ſeines Orts eingehend beſprechen, in Fauſts freiem Pantheismus ein weſentliches Moment vermiſſen und die Ahnung dieſes Mangels vom Dichter im weiteren Gang der Handlung niedergelegt finden; aber nimmermehr iſt es ihm eingefallen, ſich und ſeinen Fauſt dem poſitiv kirchlichen Glauben zuzuwenden und deſſen Vorſtellungen anders, denn als Symbole zu gebrauchen; in der Oſterſcene dagegen findet der fromme Wunſch derjenigen, die ihn gläubig haben möchten, einen Anhalt; das iſt mein Bedenken, bei dem ich ſtehen bleiben muß.

Wir kehren zu unſerem Zuſammenhang zurück; was uns beſchäftigt, ſind die vielen Opern-Motive. Ein ſehr merklich nur eingelegtes Stück iſt der hölliſche Geiſter-Chor „drinnen gefangen iſt einer“, mir will ſcheinen, er ſei auch für die Erhöhung des geiſterhaften Stimmungs-Elements entbehrlich und dürfte zu den Gründen gezählt werden, die für Dewette's Urtheil ſprechen, in dieſer ganzen Scene (Beſchwörung des Pudels, erſtes Geſpräch mit Mephiſtopheles) ſei doch des Hokus-Pokus zu viel. Je ſchwerer es ihm wurde, mit der ganzen Handlung über den erſten Theil hinaus vorwärts zukommen, um ſo mehr ſolchen Aufputz hat ihm Göthe gegeben. — An ſich von ungemeiner Schönheit iſt der den Fauſt in Schlummer einwiegende Geiſtergeſang in dieſem Auftritt. Um ihn noch ungleich weltluſtiger zu ſtimmen, als er es auf dem Spaziergang geworden, zieht der Dichter dem Mittel der Rede, des Zuredens durch Mephiſtopheles, ein Mittel vor, das auf die Nachtſeite, den unbewußten Grund der Seele, auf Nerven und Phantaſie wirkt: er läßt ihn in Schlaf und einen alle Sinne mit ſüßem Zauber befangenden Traum einſingen; — kurze daktyliſch trochäiſche Zeilen in einfacher und wechſelnd in frei gekreuzter Reimfolge, aufregend und einlullend, gleich die erſten Worte: „ſchwindet ihr dunkeln Wölbungen droben“ höchſt ſtimmungs- und anſchauungsvoll, und nun öffnet ſich ein herrliches Bild einer ſchöneren, entzückenden Natur, worin ein freieres, göttergleiches Menſchengeſchlecht ſelig ſchwebt und ſchwelgt: ächt traumartig fließen die Bilder ineinander über, flatternde Gewandbänder in blauen Himmel und Zeltdächer über Lauben, wo ſich „fürs Leben tief in Gedanken Liebende geben,“ die Lauben in Reben, die ſchäumenden Weine und Quellen in Seen, wobei das edle Geſtein, durch das ſie rieſeln, mit einem vorübergehenden Schlaglicht die Vorſtellung von Reichthum und Schätzen weckt; das wandernde Geflügel, die jauchzenden, tanzenden, über Höhen und Seen ſich zerſtreuenden Menſchen ſind verklärte, erweiterte Erinnerungsbilder deſſen, was Fauſt ſo eben auf ſeinem Spaziergang geſehen hat, und der grammatiſch freie phantaſirende Schluß überbietet alles Herrliche, was der Traum vorgeführt, durch die Ahnung noch ſeligerer Fernen. — Der Text iſt ſo ſchön, daß er faſt zu ſchön iſt, im Theater geſungen zu werden. Es iſt ein bekannter und zugegebener Satz, daß Opern-Texte nicht durch ſelbſtſtändigen poetiſchen Gehalt ſich auszeichnen ſollen; anders verhält es ſich mit Compoſitionen für Haus- und Concertmuſik, wo im Geſang das Wort mehr zur Geltung kommt. Wir haben alſo in einem ernſten Drama ein opernhaftes Motiv, bei dem ſich der Dichter wie beim Oſtergeſang theatraliſche Aufführung, wenn er ſie auch nicht bezweckte, doch vorgeſtellt hat, und deſſen poetiſcher Werth durch dieſe faſt verloren geht. Es wäre pedantiſch, klein, grämlich, ſich durch dieß Bedenken den Genuß verderben zu wollen; häuften ſich die muſikaliſchen Motive nicht ſo ſehr, ſo würde man an dieſer Stelle den Zweifel gern unterdrücken; nun aber, da gleich in der nächſten Scene nach dem Fluche Fauſts auf alle Erdenfreuden abermals ein Geiſtergeſang folgt, ſo entſteht eine Cumulation, zu der denn doch geſagt werden muß, es ſei des Opernhaften zu viel. Hier ſingen wieder hölliſche Geiſter, beklagen die Zertrümmerung der ſchönen Welt und rathen, in neuem Lebenslauf ſie prächtiger herzuſtellen; es iſt die Objectivirung des Gefühls, das nach ſolchem Paroxysmus im Innern des Mannes ſelbſt nachzittern muß, der den Fluch ausgeſtoßen hat, einer Art von Selbſtbedauern, daß es nun für ihn keine Freude auf der Welt mehr geben ſoll; daß dieß die Bedeutung iſt, erhellt aus der ganz unbefangenen Art, mit der Mephiſtopheles gleich darauf anknüpft, als wäre der Fluch gar nicht geſprochen. So kann man ſich die abermalige Vocalmuſik wohl zurechtlegen, aber helle Worte aus dem Munde des teufliſchen Bearbeiters könnten ebendaſſelbe, was ſie leiſtet, deutlicher leiſten. Doch iſt noch auf einen bedeutenden Zug aufmerkſam zu machen: eigenthümlich klingt aus dem Klagen, Liſpeln, Locken dieſer Stimmen ein idealer Ton heraus: „prächtiger baue ſie wieder, in deinem Buſen baue ſie auf.“ Es iſt von großer Tiefe, daß uns nahe gelegt wird, Fauſt dürfte die Flüſtertöne auch in das Gegentheil ihrer hölliſchen Abſicht deuten und die Mahnung daraus entnehmen, im guten Sinn eine neue Welt ſich in ſeinem Innern aufzubauen.

Auf den zweiten Theil der Tragödie gehe ich hier vorerſt nur mit der kurzen Bemerkung ein, daß ich keinen Grund ſehen kann, von meiner alten Behauptung (Krit. Gänge N. F. H. 3 S. 152) abzugehen, gleich der erſte Auftritt vermehre das Zuviel des Opernhaften um einen leidigen Beitrag, da Fauſt durch Elfengeſang von ſeiner Seelenqual geheilt wird. Ein Mann, der ſo eben den Henkerstod der Geliebten erlebt hat und auf ſeinem Gewiſſen trägt, auf blumigen Raſen gebettet, von Elfen eingelullt, was will das heißen! Nun: es will heißen, daß er an der Natur geſundet, aber hat das Wahrheit? Muß aus einer innern Hölle von Selbſtanklage nicht eine ethiſche Bewegung, eine Willensbewegung, ein Entſchluß, eine That erlöſen und iſt das weichſchöne Einwiegen durch äußere Natur-Erſcheinung und Muſik hier zu ertragen? Freilich iſt ja eben auch der Seelenzuſtand ſelbſt gar nicht dargeſtellt; doch nachdem die Energie des Bildes der Leidenſchaft bei Göthe ſchon früher nachgelaſſen hat, können wir ſie um die Zeit, wo dieſe Scenen entſtanden, nicht mehr erwarten. — Auf das lange hochkirchliche Oratorium am Schluſſe wollen wir für jetzt nicht eintreten; es genügt, darauf hinzuweiſen.

Dieſen Bemerkungen über das Opernhafte füge ich noch bei, daß es abſichtlich geſchah, wenn ich Göthes directe Befaſſung mit der Oper nicht erwähnt habe. Warum ſollten wir ihm ſeine Singſpiele verargen? Warum darf ein Dichter nicht daran gehen, einmal einen Text zu einem zweiten Theil der Zauberflöte zu ſchreiben? Nur freilich gerade bei einem Göthe iſt es um die Zeit ſchade. Immer noch mit dem Fauſt nicht fertig, — da erſt thut es leid, daß er ſeine Muße ſolchen Spielen gönnt. Doch auch dieß bei Seite, — nur daß er die Opernform ſo ſtark in's Drama hereinzieht, das iſt es, um was es hier ſich handelt. — Führte es nicht zu weit über die Grenzen hinaus, die ich dieſen Betrachtungen ſtecken muß, ſo wäre viel eher dabei zu verweilen, daß Göthe ſich entſchließen konnte, zwei Stücke von Voltaire zu überſetzen; Alles eingerechnet, wodurch dieſe Thatſache ſo und ſo mildernd erklärt wird, es wäre ihm doch nicht möglich geweſen, hätte ihn ſein Stylwechſel nicht weiter und weiter von der Natur abgeführt. Auch ein Theil ſeiner Theaterregeln erinnert an franzöſiſch claſſiſchen Wohlanſtand.

Das zu ſtarke Eindringen des Opernhaften und dieſer letztere Zug führen nun auf einen Punct von weiterem Belang, den ich hier freilich nicht erſchöpfend behandeln kann, der eigentlich eine gründliche ſelbſtſtändige Ausführung verlangt.

Es findet ſich in unſern beiden claſſiſchen Dichtern ein Zug, für den ich keinen rechten Namen zu finden weiß. Es iſt ein gewiſſes Etwas, zu dem man ſagen möchte: zu ſchön! Kann nun aber in der Welt des Schönen, in der Kunſt, auch etwas zu ſchön ſein? Eine dialektiſch ſchwere Frage, auf die in Kürze hier nur zu ſagen iſt: nennt man das Charakteriſtiſche auch ſchön, dann muß ſie verneint werden; was ſchön ausſieht, aber nicht charaktertreu iſt, wäre dann als nicht wirklich ſchön zu bezeichnen; ſtellt man das Charakteriſtiſche dem Schönen gegenüber und nennt es lieber wahr und bedenkt zugleich, daß ein Kunſtwerk, wie ſehr das Schöne ſein Ziel ſein mag, doch Parthieen haben muß, die durch mehr oder minder herbe Wahrheit hindurch zur Schönheit führen, ſo iſt die Frage zu bejahen und hiemit zuzugeben, daß es auf Koſten der Wahrheit ſchön ſein kann. Darf man nun ſagen: es findet ſich bei unſern großen Dichtern ein Zug zum Schönmachen, das nicht wahrhaft ſchön, weil nicht charaktertreu iſt, oder zum Schönmachen auf Koſten der Wahrheit, alſo ein Zuviel des Schönen? Wenigſtens etwas von einem ſolchen Zuge? Hat man wirklich öfters ein Gefühl bei ihnen, daß ſie mehr auf ſchönes Arrangiren, als auf jene Schönheit arbeiten, die auch lebenswahr iſt? Um den Schein gehäſſiger Verkleinerung abzuwehren, wenn man dieſe Frage gegen ſie aufwirft und nicht mit Nein beantworten zu können geſteht, muß dieſer Punct in das Licht des Hiſtoriſchen gerückt werden. Wer eine Verirrung aus geſchichtlichen Bedingungen begreift, der weiß, wohin er die größere Hälfte der Schuld zu ſchieben hat, auch wenn er ſie unverblümt beim Namen nennt. Nun verſetze man ſich in die ganze Schwere des Prozeſſes, der vor ſich gehen muß, wenn ein

Nationalgeiſt, an ſich barbariſch wie der deutſche, ſeine Geſchmacksbildung durch Aufnahme eines ihm national fremden, von einem längſt untergegangenen Volk überlieferten Schönheits-Ideals vollziehen ſoll. Da muß es ja nothwendig Kriſen geben, wie wenn ein Körper einen heterogenen Stoff in ſich einlaſſen und verarbeiten muß, und dieſe Kriſen können nicht ablaufen, ohne Spuren bedenklicher Art zurückzulaſſen. Den Griechen wuchs die Art von Schönheit, die ſie ſchufen, aus der gegenwärtigen Wahrheit ihres Lebens; dieſe war es, welche in die Phantaſie eingieng und zur Schönheit wurde. Es gab keine Claſſiker, als die Claſſiker, die glücklichen, ſchrieben. Die Art von Schönheit, die ſie uns als Muſter hinterließen, iſt jetzt eine Hülſe geworden, die wir erſt dadurch innerlich beleben müſſen, daß wir uns, unterſtützt durch unſer Wiſſen, in das Ganze des Lebens, aus dem ſie einſt entquollen, künſtlich zurückverſetzen. „Künſtlich“ ſoll nicht ohne Weiteres in tadelndem Sinne geſagt, die Verſetzung kann eine innige und lebendige ſein und eine ſolche war es ja, die nach der Sturm- und Drangperiode den falſchen franzöſiſchen Claſſicismus erſt ganz beſiegte und uns den ächten Claſſicismus ſchenkte. Für den ſchaffenden Künſtlergeiſt und den ihm nachempfindenden handelt es ſich ja aber nicht einfach um eine Zurückverſetzung, die Aufgabe iſt ja eine doppelte und dadurch geradezu eine unendliche: nichts Geringeres ſoll er leiſten, als jene fremde Formſchönheit zugleich aufnehmen und zugleich ſo umwandeln, daß ſie unſerem Lebensgehalt zum adäquaten Gewande wird, zu einem Kleide, das ihm ſitzt. Wer wird den erſten Stein aufheben, wenn dieß ungeheure Werk nicht ſo gelingt, daß nicht ein Reſt von leerer Form, von Ueberziehen und

Uebertünchen bleibt? Ein Zug zum Koſtümiren, Drapiren, glatt ſchön Ausbreiten, Schönfärben, ſo eine Art Schönmacherei? Shakeſpeare hat, wie man weiß, als Sonettiſt und mythologiſcher Erzähler dem Renaiſſance-Geſchmack der Zeit ſeinen Tribut abgezahlt, im Drama wußte er von der bezeichneten ſchweren Aufgabe einer Verſchmelzung noch nichts, er ging frei und friſch im eigenen Rock als geſunder Barbar aus Einem Stück und Guß. Er ſah das Claſſiſche neben ſich ſo geiſtlos entſtellt im Schul-Drama, daß es für ihn nur Einen Weg gab: wegſtoßen und bekämpfen. Dadurch iſt nicht ausgeſchloſſen, daß er nicht an einem Schnörkel, einem Auswuchs des Humanismus ſeiner Zeit, der Mode des claſſiſchen Citats und dem Euphuismus hängen blieb, daß es ihm in einzelnen Momenten nicht doch auch einfiel, ſich mit claſſiſch gelehrten Federn aufzuputzen, und daß er nicht auch einmal ein Stückchen zum Beſten gab, wie die Erſcheinung Jupiters mit Opern-Bimborium in Cymbeline, aber dieß geſchah naiv, es ſind einige bunte Lappen an ſeinem übrigens guten, rechten, ihm auf den Leib geſchnittenen Kleid. Dagegen ein Schön-machen im Widerſpruch mit unſerer Gefühlsweiſe, Charakterwelt, Sitte, wie z. B. die Exequien der balſamirten Leiche Mignons mit Chören der Jungfrauen und Jünglinge, eine Scene, wie die Wunderheilung am Schluſſe der Wahlverwandtſchaften (nach anderer Seite zugleich romantiſirend, was gut zuſammengeht) iſt nicht naiv, iſt bewußt theatraliſch, iſt, was die Münchner-Künſtler eine Draperie-Huberei nennen, und der Ueberfluß von Opernſcenen im Fauſt iſt auch nicht naiv, ſondern auch bewußt theatraliſch, eben auch mehr Putz als Schönheit. Die Art von rundabglättendem Hinlegen, wie ſie in Göthes Proſa eindrang und wie wir ſie ſpäter, wenn von ſeinem Altersſtyl zu ſprechen iſt, in ihrer Ausartung zu charakteriſiren haben, gehört auch zu dieſen Erſcheinungen, hängt ebenfalls mit dem Antikiſiren, wenigſtens indirect, zuſammen. Im Großen aber handelt es ſich um die Wahl ganzer Stoffe, um einen Zug in der Behandlung ganzer Aufgaben, und darauf wird die weitere Verfolgung unſeres Thema führen. Zunächſt ſei es erlaubt, hier einen Seitenblick auf Schiller zu wenden.

Ganz merkwürdig iſt es, zu ſehen, wie ſein Verhältniß zu Göthe unter dem Einfluß des geſchwornen Claſſicismus, der Neigung zum Opernhaften und zum Schönhinlegen, die ſich bei dieſem feſtgeſetzt hatten, aus ſeiner urſprünglichen Bahn entgleiſt. Sonnenklar iſt dieſe gegeben in den Briefen der erſten Zeit. Die kürzeſte Formel dafür iſt: Schiller erkennt, wie er von der normalen Dichternatur ſeines Freundes lernen muß: jeden Gegenſtand aus deſſen eignem Weſen und Charakter heraus idealiſiren, nicht, wie früher, eine abſtracte Idealiſirung von oben herunter über die Gegenſtände breiten. Die falſch idealiſtiſche Verallgemeinerung neigt nothwendig ſtark zu einem Ueberfluß von Schmuck; auch von dieſer Neigung ſich zu befreien, ſchien ihm das Schickſal den Freund gegeben zu haben, den die Natur als ihren Vertrauten am Buſen hegte. Ein zweiter Führer, der ihm in Reinheit der Form kein Muſter ſein konnte, dem er aber an draſtiſchem Feuer ſo tief verwandt war, Shakeſpeare, wies ihn in der Grundmethode des Schaffens auf denſelben Weg, den Schiller mit dem treffenden Worte bezeichnet: einen Stoff aufquellen machen. Der ganze Segen dieſes Verhältniſſes liegt vor Augen in ſeinem Wallenſtein. Schiller hat ihn nicht wieder erreicht, hat ſich vielmehr Schritt für Schritt immer weiter von dieſer Tiefe der Sättigung des Colorits nach der Richtung des allgemein und typiſch Schönen entfernt und zwar nicht zum wenigſten dadurch, daß er in der claſſificirenden Tendenz, die zwar ſchon vor der Verbindung mit Göthe in ihm angeſetzt hatte, eben von dieſem Dichter mehr und mehr beſtärkt wurde, von dem er beſtimmt war Vereinigung claſſiſcher Reinheit mit germaniſch naturwahrem Individual-Styl zu lernen. Und hiemit entbindet ſich auch wieder ſeine urſprüngliche Neigung zur Pracht, zur Ueberladung mit Pracht, freilich auch geknüpft an ſeinen Zug zum Sentimentalen, deſſen Ueberſchwang ihn allezeit von Göthe unterſcheidet. Und nun ſteigern beide mit einander ihren claſſiſch-typiſchen Schönheitsbegriff zu dem äſthetiſchen Princip der bloßen Formſchönheit (vgl. Krit. Gänge N. F. H. 6, S. 92). Inzwiſchen erſteht die romantiſche Schule, conſtruirt ſich, freilich auf anderer Baſis und mit ungeſunden, windigen Elementen verſetzt, daſſelbe Princip und beide Claſſiker halten ſich nicht von ihrer Anſteckung frei. So wird es möglich, daß beide ganz Leſſingiſch geſinnten Männer zu ſtockkatholiſchen Motiven neigen, weil ſolche ſich ſchön machen, ſchön anlaſſen, und daß ſie hiefür vom Leſer und Zuſchauer eine Objectivität fordern, auf welche ſich zu ſtellen ebendieſelben Dichter durch ihren rein modernen klaren Geiſt, der ſchon aus ihrer Sprache weht, ihn hindern. Ich habe an den Schluß der Wahlverwandtſchaften erinnert und hätte an ſo Manches in Meiſters Wanderjahren erinnern können; bei Schiller denke man an: Gang nach dem Eiſenhammer, Rudolph von Habsburg; in Maria Stuart hängt die Herabſetzung eines großgeſchichtlichen Stoffs zu einem Weiberſtreit und Intriguenſtück allerdings mit einer jetzt ſehr beſtrittenen geſchichtlichen Annahme Schillers zuſammen (Maria unſchuldig bei Babingtons Verſchwörung), doch auch ſo iſt es auffallend, daß ſein ethiſcher, wuchtiger Geiſt nicht erkennt, wie die unglückliche Königin erſcheinen müßte als zermalmt vom weltgeſchichtlichen Kampf zwiſchen dem hochberechtigten Factor der Reformation und dem culturfeindlichen Katholicismus, mit deſſen drohenden Gewalten ja Maria jedenfalls conſpirirt hat; die Segensgrüße an den Papſt und an das Scheuſal Philipp II., Nachtmahlſcene, Crucifix, Agnus Dei u. ſ. w. ſollen nur als rein äſthetiſch und ſymboliſch gute Motive wirken und können es nicht, weil der denkende Zuſchauer durch die unwürdige Repräſentation des Proteſtantismus im ganzen Stück gerade erſt recht an deſſen Werth erinnert iſt, weil er erkennt, daß die Verwerthung dieſes Werths dem Drama die wahre tragiſche Würde gegeben, alſo eben *äſthetiſch* in die Höhe geholfen hätte, und weil er nun erſt recht *nicht* in der Stimmung iſt, die innere Blödheit und Vernunftwidrigkeit dieſer Motive zu vergeſſen. Schiller würde ſagen: begreift ihr aber nicht, daß dieß objectiv zu nehmen iſt? Gewiß meint er es ſo; Mortimers entzückter Preis des katholiſchen Cultus und ganzer Fanatismus iſt ja auch nicht des Dichters ſubjective Meinung, ſondern objectiv zu verſtehen. Allein dieſelbe Objectivität verlangte, dieſen gehäuften Farben gegenüber, die der katholiſchen Kirche den reichen Glanz geben, den Proteſtantismus, an den das ſchwerbedrohte Wohl Englands und mit ihm das wahre Wohl Europas geknüpft war, in ein warmes, gediegenes Colorit zu ſetzen. Da dieß (namentlich in Burleigh) fehlt, ſo entſteht gegen des Dichters Willen der Schein einer ſubjectiven Parteinahme für den Feind dieſer großen ethiſchen Bewegung in der Menſchheit. Uebrigens, was Perſonen-Charakteriſtik betrifft, ſo entfällt der Maria Stuart nicht ein einziges jener naiven Worte, wodurch Weib erſt als Weib und Individuum als Individuum Lebenswahrheit erhält. Schiller gleicht häufig einem virtuoſen Bildhauer, Zeichner, Maler, der zu wenig Modell anſieht. Der Gipfel von Typusſchöpfung auf Koſten wahrer Individualität iſt die Jungfrau von Orleans. Sie iſt Pallas, Prophetin, modern ſentimental liebendes Weib und Heilige. Wenn über Schiller die ideale Stimmung kommt, ſo reißt ihn eine Art von Sauſen über die Lebenswahrheit hinweg. Die wahrſten Züge ſeiner Johanna ſind jene, wo das Gefühl ihres hohen Berufs mit der gewiſſen ſchönen Naturwildheit der Hirtin aus ihr ſpricht. Das Stück iſt mit Pracht aller Art, wechſelnden lyriſchen Formen, Trimetern, Operſchauſtücken, ſo überladen, daß es hier wenigſtens erlaubt ſein wird, zu ſagen: zu ſchön! viel ſchöner, wenn weniger ſchön! Aus den Mannesworten des ſterbenden Talbot glaubt man wie eine fremde Stimme zu vernehmen; Schiller will den Materialismus in ihm repräſentiren, allein was er ſonſt ſpricht, iſt ſo klar und wahr, daß man dieſen leicht abzieht, und was bleibt, das ſchlägt eigentlich die ganze Tragödie in ihren Wundergeſchichten todt. — Das antike Fatum in das moderne Weltbild herüberzunehmen, darin iſt Schiller freilich nicht von Göthe beſtärkt worden. Es hängt mit ſeinem Kantianismus zuſammen, der das moraliſche Subject abſtract auf ſich ſtellt und nichts von einem geheimnißvoll gerechten Geſetze weiß, das aus dem Ineinanderwirken der Subjecte immanent reſultirt; dem abſtract freien Subjecte ſteht nun der Weltgang wie eine dunkle Macht gegenüber, gegen die es „ſeine Independenz von Natururſachen" zu bewähren hat, ein lichtloſes Ding an ſich, auf das leicht der Herodotiſche „Neid der Gottheit" überzutragen iſt. Dieſe tückiſche Macht ſtößt den Wallenſtein ins Verbrechen und die finſtere Wolke im Hintergrund drückt ſchwer auf die übrigen großen Vorzüge des Stücks; das Vorſpiel, das Lager, hat darunter natürlich nicht zu leiden und bleibt das Vollkommenſte, was Schiller geleiſtet hat, weil es in reiner Naivetät durchgeführt iſt; in der Maria Stuart dienen die Verfolger der Königin dieſem böſen Schickſalsdämon als Organe; der Jungfrau verbietet er, in chriſtliche Vorſtellungsbilder verkleidet, was eine ächte Johanna aus natürlicher Herbigkeit freiwillig meiden würde, bis ſie ihre Miſſion erfüllt hätte: die Liebe zu einem Mann; in der Braut von Meſſina wird dieſes Geſpenſt zum Helden der Tragödie, eine Familie muß untergehen, damit ein Fluch, Traum, Weiſſagungen Recht behalten, die Mittel, dem Fatum zu entgehen, führen gerade in ſein Netz und die wirkliche Schuld, die begangen wird, erſcheint in dem verfänglichen Zwielicht, daß ſie vielleicht begangen werden mußte, eben weil das Schickſal Recht behalten muß. Es iſt, wie Jeder weiß, Uebertragung des Oedipus-Schickſals; darauf näher einzugehen, warum eine aus Wahrheit und Aberglauben dunkel gemiſchte Vorſtellung, die dem Griechen natürlich war, uns unnatürlich iſt, kann hier nicht meine Aufgabe ſein. Die ſchwere Wolke lichtet ſich im Tell, nicht aber kann man ſagen, daß gleichzeitig die Charaktergebung an Sattheit und Tiefe der Farbe gewachſen ſei, die gut naiven Züge, die Schiller mit ächtem Gefühl aus Tſchudi ſchöpft, bleiben vereinzelt und der Bauernſohn Melchthal apoſtrophirt im höchſten Schmerze den Werth des Augenlichts ſo redneriſch ſchön, daß man nicht ihn, ſondern den Dichter hört. Beſonders abſtract iſt der Landvogt Geßler ausgefallen. Der Einfall mit dem Hut iſt barock; dieß führt ganz wie von ſelbſt auf das Bild eines grauſamen Spaßmachers und hiemit auf ein ſehr concretes Charakterbild. Göthe hat dieſe Conſequenz auf den erſten Blick erkannt; was hätte Shakeſpeare, der uns in Richard III. einen grauſigen Hanswurſt der Hölle gezeichnet hat, aus dieſem Landvogte gemacht! Bei Schiller iſt er bloßer Typus, ein Tyrann überhaupt. Hedwig hat Momente, wo ſie weit über den Charakter einer Gebirgs-Hirten- und Jägers-Frau ſchön beredt ſpricht und in Bertha von Bruneck wird Niemand Individualität finden.

Die Schickſalswolke füllt ſich wieder dunkelſchwarz im Demetrius. Der Held iſt vom Schickſal präjudizirt. Aber ein ungemeiner Fortſchritt liegt darin, daß hier das Fatum aller Transcendenz entkleidet iſt; es liegt rein in den wirklichen Verhältniſſen, die realen Prämiſſen ſind es, an denen Demetrius zu Grunde gehen muß; er iſt vorgeſchobener Prätendent, blindes Werkzeug, und ſo wie er es entdeckt, iſt er gebrochen, verloren. In dieſem Sinn — das Schickſal ſo immanent gefaßt — darf und ſoll es immer eine Schickſalstragödie geben. Auch der Hamlet iſt eine ſolche; der Held iſt durch das vor dem Anfang der Handlung Geſchehene präjudizirt, d. h. hier: beſtimmt, etwas zu vollziehen, was ihm zu ſchwer iſt und woran er untergeht, weil er zu ſpät handelt.

Dieſe Bemerkungen haben viel getadelt, ich muß erwarten, daß man mir nachſagen werde, ich reiße nun auch Schiller herunter, und was kann ich dagegen thun, als auf meine einleitenden Bemerkungen über Pietät und Kritik verweiſen. Es könnte ſich finden, daß, wer ſo die Mängel ſcharf zu beſehen wagt, auch die Kraftparthieen des ächteſten Real-Idealismus, die ſich zwiſchen die formaliſtiſchen Scheinſchönheiten des abſtracten Idealismus lagern, um ſo klarer ſieht und wärmer liebt. Es iſt nur unſer Zuſammenhang, der es ausſchließt, auf die männliche Großheit von Dichter-Gedanken einzugehen, wie der iſt, aus dem Rütli-Schwur eine Landsgemeinde nach dem bekannten uraltdeutſchen Schweizerbrauch zu machen und der Scene dadurch eine ſächliche Mächtigkeit einziger Art zu geben; es iſt nur unſer Zuſammenhang, der uns nicht Zeit läßt, bei all den Zeugniſſen jenes Organs zu verweilen, durch das Schiller dem Shakeſpeare ſo verwandt war: des Organs, das ſpezifiſch Wuchtige im geſchichtlich politiſchen Stoff zu fühlen und, nicht abgeſchreckt von ſeiner Spröde und Rauhheit, ihn in Poeſie zu verwandeln, und ebenſowenig iſt hier der Ort, die ächt dramatiſche Schlagkraft, die ihm eigen bleibt, ins Licht zu ſetzen. Das aber ſei noch geſagt, daß er auch, was nicht ächt poetiſch gedacht iſt, in einer Weiſe zu überdecken weiß, die ihm Keiner nachahmt; durch die feurige Bewegtheit ſeiner Phantaſie, durch die wunderbare Kunſt ſeiner Compoſition umwachſen auch Knochengerüſte, in denen ſchadhafte Stellen ſind, ſich ſo mit lebendigem Fleiſch, daß ein Ganzes entſteht, das einzig, daher klaſſiſch trotz alledem iſt und bleibt. In der Braut von Meſſina knüpft der Chor, der doch gewiß auch Uebertragung einer für uns ausgelebten äſthetiſchen Form iſt, an eine unwahre Schickſalsfabel

Wahrheiten, erhaben, majeſtätiſch und hochreligiös, wie je ein ächtes Drama ohne Kanzel und ohne Pfarrer ſie gepredigt hat. Es bleibt dabei, daß in Schiller da, wo der Dichter in ihm ausſetzt, nicht immer zwar, aber häufig genug, um Nationen zu begeiſtern, die Menſchheit zu heben, der große, reine, heilige Redner einſetzt.

Es iſt Zeit, zu unſerem eigentlichen Thema zurückzukehren. Wie ſicher Göthes Gefühl ging, wenn er unbefangen einen ſeiner deutſchen Natur homogenen Stoff anſah, das beweist nicht nur ſein Vorhaben mit Geßlers Figur, ſondern Alles, was wir von ihm über den herrlichen Stoff der Tellſage vernehmen, der ihn auf ſeiner Schweizerreiſe 1797 ſo erfaßte, daß er ihn epiſch zu behandeln beſchloß. Hätte er es gethan! Man kann nicht ſagen, er habe den Stoff an Schiller abgegeben, denn er wußte ſelbſt ja ſehr wohl, daß ein Epos Tell neben einem Drama Tell gar gut beſtehen konnte. Es iſt nie genug zu beklagen, weinen könnte man darüber, daß dieſer Plan liegen geblieben iſt. Es hieße längſt Erkanntes, namentlich von Gervinus klar Geſehenes noch einmal darthun, wenn ich hier zeigen wollte, wie in Göthes Begabung Alles ſich vereinigte, ihn zum epiſchen Dichter zu beſtimmen. Mit dieſem Beruf iſt er in eine Zeit hineingeboren, deren ſämmtliche Bildungsformen und Anſchauungsweiſe dem Epos widerſtreben; Göthe findet die Gattung, die ſein Beruf war, ausgeſtorben. Ein kleiner Raum iſt noch übrig, wo er ſich mit dieſer ſeiner eigenſten Kraft niederlaſſen kann: ländliche Stille, wo Menſchen noch menſchlich vertraut mit der Natur wohnen und leben; er betritt dieß Gebiet und ſchafft jenes Idyll, worin wir, nachdem er den Gedanken, die Tellſage zu behandeln, nicht ausgeführt hat, ſeine höchſte Leiſtung bewundern und worin wir ſchon oben die reinſte Vereinigung ſeiner deutſchen und realiſtiſch ſchauenden mit ſeiner griechiſch fühlenden Natur geſehen haben: einen deutſchen Theokrit und Homer zugleich. Nun aber betrachte man die ganze Gunſt des Tellſtoffes! Die Grundlage idylliſch, ein Hirtenvolk im Hochgebirg; das Lokal ganz beſtimmt und begrenzt, ein Umſtand, den Schiller (in ſeinem Brief vom 30. October 1797) mit ſo gutem Recht als hochwichtig, als eine Hauptquelle inniger und intenſiver Rührung an dieſem Stoffe rühmt und in deſſen geiſtvoller Benützung geradezu das Hauptgeheimniß der Reize ſeines Dramas liegt. Nun aber auf dieſer Baſis nicht eine bloße Herzensgeſchichte wie in Hermann und Dorothea; hier mußte nicht ein großer hiſtoriſcher Hintergrund erſt erfunden werden, um das Ganze in die Höhe des Epiſchen zu heben, wie es Göthe ſo großartig gethan hat, indem er die Weltbegebenheit der franzöſiſchen Revolution am Horizont vorüberführt und das Schickſal ſeiner Perſonen an ſie knüpft; vielmehr eine volkbefreiende, freiheitſchaffende That ſteht im Mittelpunkt der Sage ſelbſt und dieß nicht die That eines eigentlich politiſchen Helden — ein Stoff, für den Göthe einmal nicht das Organ hatte, — ſondern eine That aus der natürlichſten einfachſten Leidenſchaft eines mißhandelten Naturſohns der Berge, eines guten Gebirgsſchützen hervorgehend, die That eines Naturhelden, gerade wie gemacht für Göthes hoch naiven Dichtergeiſt, und parallel mit dieſer That das nicht minder ächt epiſche gemeinſame Handeln des Volkes, endlich Beides zuſammentreffend zu einer Wirkung, der Abſchüttlung eines Joches, an welche ſich ungeſucht der Gedanke an jede große Völkerbewegung für die höchſten Menſchengüter knüpft, doch ſo rein ideal, daß Göthe wie Schiller den Abſcheu gegen die wilde Ausartung der franzöſiſchen Revolution aus dem Bilde der Handlung hätte hervorblicken laſſen können und dürfen. Ja, ein Epos Wilhelm Tell, dieß wäre Göthes wahres Meiſterwerk geworden.

Und ſtatt deſſen beginnt er ſeine Achilleis. Einen leidigeren Beweis für die Wahrheit des Satzes, mit deſſen Ausführung wir uns hier beſchäftigen, kann es nicht, ſtärker kann Göthe uns nicht Recht geben, wenn wir die Determinirtheit ſeiner Wendung zum Claſſiſchen als ein Unglück beklagen, das uns um ſo viel Herrliches, was ſonſt entſtanden wäre, und ſo auch um eine des wahren Göthe würdige Fortführung des Fauſt gebracht hat. Wir ſind nun einmal keine Griechen; es kann mit Homer, aber nicht auf ſeinem eigenen, rein griechiſchen Felde gewetteifert werden. Was ein Göthe anfaßt, wird ja natürlich immer die Spuren ſeines Geiſtes tragen; das Fragment, das uns als einzige Spur dieſes Fehlgriffs geblieben iſt, enthält einige herrliche Stellen und ich kann mir nicht verſagen, eine derſelben hier anzuführen, weil ſie uns wieder an die Fauſt-Idee erinnert. Pallas Athene iſt entſchloſſen, vom Olymp niederzuſteigen und den Achilles über ſeinen frühen Tod zu tröſten, ihm die Seele durch den Gedanken der Unſterblichkeit ſeines Ruhmes aufzurichten; ſie eröffnet dieß der Here und klagt, daß das ſchöne Bildniß ſchon ſo früh der Erde entriſſen werden ſoll, die „breit und weit am Gemeinen ſich freuet:“

„Ach! und daß er ſich nicht, der edle Jüngling, zum Manne
Bilden ſoll! Ein fürſtlicher Mann iſt ſo nöthig auf Erden,
Daß die jüngere Wuth, des wilden Zerſtörens Begierde
Sich als mächtiger Sinn, als ſchaffender, endlich beweiſe,
Der die Ordnung beſtimmt, nach welcher ſich Tauſende richten!

Nicht mehr gleicht der Vollendete dann dem ſtürmenden Ares,
Dem die Schlacht nur genügt, die männertödtende! Nein, er
Gleicht dem Kroniden ſelbſt, von dem ausgehet die Wohlfahrt.
Städte zerſtört er nicht mehr, er baut ſie; fernem Geſtade
Führt er den Ueberfluß der Bürger zu; Küſten und Syrten
Wimmeln von neuem Volk, des Raums und der Nahrung begierig.“

Zwar nicht ein zerſtörender Krieger iſt Fauſt, aber ein leidenſchaftlicher Stürmer, und enden ſoll er mit Bauen und Wirken, wie es Athene dem Achilles wünſcht. Man ſieht ganz den Gedanken aufſteigen, der das Motiv zum letzten Acte des zweiten Theils der Tragödie bilden ſollte.

Ich befaſſe mich hier nicht mit der Frage, ob es Göthe möglich geworden wäre, einen tragiſchen Stoff, der (nach ſeinem eigenen Ausdruck, ſiehe den Brief an Schiller vom 16. May 1798) zugleich ein ſentimentaler war, weil die Liebe zu Polyxena noch die Wehmuth über den frühen Tod erhöhen ſollte, epiſch und im ächt antiken Geiſte zu bemeiſtern, und ich halte mich nicht bei Stellen im Fragmente auf, die in ganz anderem Sinne ſehr ungriechiſch ſind (man leſe die Verſe von Aphrodite, der „äugelnden“ Göttin); was uns hier noch intereſſirt, iſt der Umſtand, daß an die Säumniß gerade in dieſer Arbeit die ernſten Mahnungen Schillers ſich knüpfen, die ich oben angeführt habe. Warum gibt er dieſer freundlichen Strenge nicht die Richtung, den Freund zur Aufnahme des Tell zu mahnen? Ob er ſelbſt den Stoff als Drama zu behandeln damals ſchon beabſichtigte, wiſſen wir nicht; ſchwerlich war es der Fall, aber wenn auch, ſo hätte es ihn nicht abhalten können, eine epiſche Behandlung durch Göthe lebhaft zu fördern; Schiller hat einfach den Fehlgriff nicht als Fehlgriff erkannt, im Gegentheil für einen vortrefflichen Griff gehalten und den Freund in dem Fahrwaſſer ſehen wollen, das ihn doch von der Strömung des Jahrhunderts, von den Bewegungen der lebenden Völker abführte. Die Achilleis war es, wozu er ihn mit dem Wort ermuthigte, er ſei einmal ein Bürger zweier Dichterwelten. Dieß Wort iſt oben angeführt und als wahr anerkannt, doch nur in dem Sinn, daß bei der einen der zwei Dichterwelten an eine Iphigenie, nicht daß an eine Achilleis zu denken iſt; jene iſt kein Fremdling für die deutſche Nation, dieſe wäre es geworden und geblieben.

S. 85

Dennoch zeigt der Geiſt unſerem Dichter einen Stoff, der mitten in die Woge des vollen Lebens fällt, einen Stoff, der ſich in ſeiner Behandlung zu einem Bilde der franzöſiſchen Revolution erweitern ſollte. Göthe beginnt „Die natürliche Tochter" im Jahre 1801. Eben jedoch der Theil dieſes Unternehmens, der zur Vollendung gelangte, iſt gerade darum recht ein Beweis, daß der Stylwechſel, in welchem wir das ſtärkſte Hinderniß einer friſchen Fortführung des Fauſt ſehen, nun ſeine Höhe erreicht hat, weil ein Stoff, der Leben und wiederum Leben forderte, ſo ganz im Sinne jenes Schönmachens abgeglättet wird, das wir oben charakteriſirt haben. Nicht „marmorglatt und marmorkalt" darf man dieſes Fragment, eigentlich erſten Theil einer Trilogie nennen, zu deren Ganzem er ſich als die Expoſition verhalten ſollte. Dieſe Dichtung ſcheint nur marmorkalt, weil ſie marmorglatt iſt. Dabei muß an Politur gedacht werden, an polirte Statuen; dieſe Vergleichung paßt nur zu gut. Läßt man dem Marmor das glanzlos Körnige ſeiner Oberfläche, ſo iſt bekanntlich eine warme Aehnlichkeit mit der menſchlichen Haut zu erreichen, durch Politur erſcheint ſie wie Bein. Man fühlt in dieſem Drama eine tiefe Bewegtheit nach und nach durch, wenn man nur durch wiederholtes Leſen den ganz anfremdenden erſten Eindruck überwunden hat, den die Politur des Marmors hervorbringt. Nach der Seite dieſer verborgenen Wärme gehört es nicht unter die Zeichen frühen Nachlaſſes der dichteriſchen Feuerkraft. Der Dichter nimmt den innigſten Antheil an der armen Herzogs-Tochter, die aus der Welt des Glückes und Glanzes durch Deportation herausgeriſſen werden ſoll und vor dieſem Schickſal ſich nur dadurch rettet, daß ſie durch Trauung mit einem bürgerlichen Mann in Obſcurität verſchwindet; die Klage des Vaters, der ſie todt glaubt, erglüht von Leidenſchaft des Schmerzes, mit bangem Schickſalsgefühl vernimmt man den nahen Donner der Revolution, mit herzlicher Wärme wird der Werth der Ehe ausgeſprochen. Nun aber wird Alles ſchon dadurch in kalte Fremde entrückt, daß das Land und die Perſonen nicht benannt ſind. Göthe glaubte, dieß entzöge dem Schickſalsbild etwas von ſeiner allgemeinen menſchlichen Bedeutung. Wie? Sind Land und Leute im Hamlet, im Macbeth nicht benannt und ſind dieſe Tragödien dadurch weniger furchtbare, jedes Menſchenherz erſchütternde Bilder ewiger Wahrheit? Es liegt eben die Meinung zu Grunde, Individualität und Allgemeinheit der Bedeutung, hervorleuchtende Idee oder wie man es nennen will, ſchließen einander aus, und das trifft in den Mittelpunct der Stylfrage, damit entſteht der falſche Idealſtyl, der griechiſch gemeint und doch erſt nicht griechiſch iſt, denn die Griechen benannten doch auch ihre tragiſchen Helden. Man muß doch wiſſen, wo man iſt! Darin liegt denn der erſte Grund, warum dieſe Dichtung den Leſer nicht annimmt; man kommt nicht hinein, wird nur mühſam zu Hauſe darin. Nun folgt daraus natürlich von ſelbſt, daß es überall an jenen Einzelzügen fehlt, wodurch Perſonen, Gruppen, Maſſen nahe, vertraut, greifbar, überzeugend werden. Es iſt Stand, Alter, Geſchlecht, es gibt Geſinnungen, es gibt Zuſtände, Stimmungen, aber es gibt keine Individuen. Schon dieß kann man ein Wegpoliren nennen; nun aber die Sprache! Sie entbehrt nicht des Bildlichen, neigt aber doch ſtark dazu, den allgemeinen Ausdruck dem anſchaulichen vorzuziehen, an Shakeſpeares Phantaſie, die Alles beſeelt und Alles verkörpert, darf man gar nicht denken. Wodurch aber das Maaß jener Verallgemeinerung voll wird, die Alles abglättet, abſchwächt und abkühlt, das iſt die Art von Schönheit, die im Verſe herrſcht. Nicht lauter Schönheit; viele Jamben ſind auffallend unakuſtiſch, man begegnet gar nicht durchaus jenem Gehöre voll Naturgefühl des Worts und Klangs, wodurch Göthe im Lyriſchen ſich ſo einzig auszeichnet. Aber den ſchönlaufenden wie den matt hinkenden Jamben: allen fehlt der energiſche Stoß, der in Accentfolge und Cäſuren dieſem dramatiſchen Metrum ſeine Schlagkraft geben ſoll. Dieß zuſammen mit der Sprache an ſich, wie in ihr das Korn des Marmors abgerieben iſt, vollendet erſt den Charakter der Politur. Der Herzog klagt ſo ſchön, daß man vor lauter Schönheit ſeinen Schmerz erſt findet, wenn man ſich ſeine weich melodiſchen Laute in draſtiſchere überſetzt; man könnte ſich verſucht finden, den Schrei der Natur herbeizuwünſchen, wie er in der Zeit der Sturm- und Drangperiode hervorbrach; die teufliſchen Intrikanten, der Secretär und der Weltgeiſtliche, ſprechen in der Form ſo edel, daß man ſich nach einem Sekretär Wurm ſehnen möchte. Was wäre in ſo weicher, feiner, adelicher Hand aus den wilden Volksſcenen geworden, die der zweite und dritte Theil forderte! Schiller rühmt an der Natürlichen Tochter die hohe Symbolik, die alles Stoffartige vertilgt habe, aber rühmt er nicht mit ganz ähnlichen Worten Shakeſpeares Richard III. und folgt daraus nicht, daß ein Dichter unendlich kecker in das feurige, unerbittliche Leben greifen und dennoch alles Stoffartige ausſcheiden kann? Und ein Dichter, der ſo ſchreibt, wie Göthe jetzt, kann er noch Freude haben an einem Jugendwerk, wo es lautete: „verfluchtes, dumpfes Mauerloch!" und „es möchte kein Hund ſo länger leben," und „belaſtet hier zu ſchwitzen," und „Kopf und Hintern, die ſind dein," kann er Luſt haben, ſo fortzuſchreiben? Wird er ſich ſagen, wie er ſich ſagen ſollte: habe ächtes Feuer, ſo gehen einige Derbheiten heiter mit darein! Dein Volk iſt nicht zimperlich, es läßt ſich gern ein Stück grober Natur gefallen, wo warmes, tiefes Leben athmet! Schreibe du für dieſes dein Volk nur kecklich weiter und weiter!? Er wird es ſich nicht ſagen, er iſt vornehmer Styliſt, ſein Fauſt ihm eine Fratze geworden und es iſt nicht zu wundern, wenn er in ſolcher Stimmung 1807 an Zelter ſchreibt, er habe bei der neuen Ausgabe ſeiner Werke ſehr lebhaft gefühlt, wie fremd ihm „dieſe Sachen" geworden ſeien, unter welchen Sachen, wie der weitere Inhalt des Briefes zeigt, namentlich der Fauſt zu verſtehen iſt.

Da wir Shakeſpeares wieder gedacht haben, ſo wird es erlaubt ſein, hier in der Zeitfolge einen Sprung zu thun und Einiges über Göthes Verhältniß zu dem großen Meiſter des Realſtyls, richtiger: des indirecten Idealismus zu ſagen. Wie

Göthe durch ſeinen Styl zur Allegorie geführt wurde, dieß werden wir nachher aufnehmen und dann die Zeitfolge, ſo weit hier nöthig, wieder einhalten.

Im Jahre 1813 ſchreibt er ſeinen Aufſatz: Shakeſpeare und kein Ende; dazu gehören die Nachträge von 1816. Nicht mit der merkwürdigen Behauptung will ich mich hier beſchäftigen, daß der Britte eigentlich nicht für die Augen des Leibes dichte, ſondern für den inneren Sinn, die innere Anſchauung; Göthe gründet ſie nicht auf diejenigen Züge Shakeſpeares, mit denen wir es hier zu thun haben, und eine eingehende Erörterung würde uns zu weit abführen.*) Schwerer widerſteht man der Verſuchung, das herrliche, ſtaunende Lob des unerreichbar hohen Geiſtes, das dieſer Aufſatz enthält, ſo oft es auch ſchon geſchehen, abermals nachzuſchreiben ſelbſt da, wo eigentlich die Verkennung zu beſprechen iſt, die ſich ſeltſamer Weiſe an eben dieß Lob knüpft. Man kann ſich oft dem Gedanken nicht entziehen, es ſei eine Art Schauer vor Shakeſpeares Geiſtertiefe geweſen, die unſern deutſchen Dichter, der ſie verſtand, wie kein Anderer, im Anziehen zurückſchreckte und lähmte. „Shakeſpeare geſellt ſich zum Weltgeiſt, er durchdringt die Welt wie jener, beiden iſt nichts verborgen;" dazu gehören die bekannten Worte, die er ſpäter zu Eckermann ſprach: „man kann über Shakeſpeare gar gar nicht reden, es iſt Alles unzulänglich; ich habe in meinem W. Meiſter an ihm herumgetupft, allein das will nicht viel heißen." Es iſt aber nicht bloß Shakeſpeares centrale Tiefe, was er bewundert; dabei könnte die Stylfrage immer noch dahingeſtellt bleiben; ſondern es iſt gerade die Art, wie dieſer Geiſt in der Behandlung die Wahrheit des Lebens naturvoll offenlegt. Göthe erwähnt die außermenſchlichen Weſen, die Shakeſpeare aus der Phantaſiewelt entlehnt und einführt, und fährt fort: „dieſe Truggeſtalten ſind aber keineswegs Hauptingredienzien ſeiner Werke, ſondern die Wahrheit und Tüchtigkeit ſeines Lebens iſt die große Baſis, worauf ſie ruhen, deßhalb uns Alles, was ſich von ihm herſchreibt, ſo ächt und kernhaft erſcheint.“ Dieſe Geſundheit bringt er in Zuſammenhang mit dem Proteſtantismus Shakeſpeares: „er hatte den großen Vortheil, daß er zur rechten Erntezeit kam, daß er in einem lebensreichen proteſtantiſchen Lande wirken durfte, wo der bigotte Wahn eine Zeit lang ſchwieg, ſo daß einem wahren Naturfrommen wie Shakeſpeare die Freiheit blieb, ſein reines Innere, ohne Bezug auf irgend eine beſtimmte Religion, religiös zu entwickeln.“ So preist er ihn auch in dem Aufſatz: „Calderons Tochter der Luft“ glücklich, daß er als Proteſtant geboren und erzogen worden, und dieſen Glückwunſch läßt er folgen auf die Vergleichung des engliſchen und ſpaniſchen Dichters: Shakeſpeare reiche uns die volle reife Traube vom Stock, Calderon ſtehe an der Schwelle der Uebercultur, gebe eine Quinteſſenz der Menſchheit, reiche abgezogenen, höchſt rectifizirten Weingeiſt. Wie verhält ſich Göthes eigene gleichzeitige Praxis zu dieſem herrlich klaren Urtheil? Sein Fauſt war volle Traube am Stock — mit etwas Erde daran, was man gern mit hinnimmt —, ſeine Natürliche Tochter und was wir bei dem Allegoriſchen betrachten werden, iſt rectifizirter Weingeiſt, nicht germaniſch proteſtantiſch, ſondern ſtark den Neigungen der Völker entſprechend, die lateiniſches Blut in den Adern und ſich von der römiſchen Kirche nicht getrennt haben, romaniſch, ſpaniſch. Und aus dieſer Richtung, nicht aus der Stimmung jener vollen Einſicht, iſt es geſprochen, wenn nun Göthe über Mercutio und die Amme in Romeo und Julie die bekannten Worte ſagt: „Betrachtet man die Oekonomie des Stücks recht genau, ſo bemerkt man, daß dieſe beiden Figuren und was an ſie grenzt nur als poſſenhafte Intermezziſten auftreten, die uns bei unſerer folgerechten, Uebereinſtimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich ſein müſſen.“ Ob ihn, als er dieß niederſchrieb, Mephiſtopheles, Wagner, die Hexe, Frau Martha Schwertlein nicht am Aermel zupften? Vielleicht — und dann wird er ſie als Fratzen weggeſcholten haben. Mit mehr Recht that er das freilich, wenn ihm auch die Walpurgisnacht und der Walpurgisnachttraum über die Schulter ſahen. Dieß führt nun auf die Bearbeitung von Romeo und Julie, die Göthe 1811 für die Bühne vornahm. Hier begegnet man gleich im Eingang einer Veränderung unglaublicher Art. Die Geſchichte des Drama kennt kaum eine beſſere Expoſition, als die Anfangs-Scene von Romeo und Julie. Zwei feindliche Häuſer, deren Bedienten ſich nicht auf den Straßen begegnen, ohne ſich durch Hohn- und Drohworte zu reizen und dann vom Leder zu ziehen, — man begreift augenblicklich die dämoniſche Natur eines ſolchen eingefleiſchten Haſſes, der, wenn auch die vernünftigeren Häupter ſteuern wollten, durch ihren Anhang immer fortgenährt, immer neu aufgefacht wird, und die ganze folgende Handlung iſt hiemit auf den dunkeln Grund dieſer Wetterwolke geſtellt. Einen verdrießlicheren Beleg für das was ich über die Neigung zum Opernhaften, zum ſauber Hinlegen und Drapiren geſagt habe, kann es nun nicht geben, als dieſe Scene, wie ſie bei Göthe lautet.*) Capulets Bediente ſchmücken die Thüre ſeines Palaſtes (zum Ballfeſt) mit Lampen und Kränzen und ſingen:

---

*) Ich verweiſe auf Ad. Stahrs Abhandlung: Shakeſpeare in Deutſchland. Literarhiſtor. Taſchenbuch v. Prutz. 1843.

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran,
Hell ſei das Haus!
Ehret die nächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet, der Prächtige,
Richtet ſie aus. u. ſ. w.

Nun kommt bei Göthe Benvolio mit Romeo, ärgert ſich über das Hoch, das die Diener dem Capulet noch bringen, will losſchlagen und wird von Romeo beſänftigt. Allein Shakeſpeare ſtellt ja den Benvolio zu jenen Vernünftigeren auf die Seite der Montague, die gerne Frieden halten; erſt durch des haßvollen Tybalt Hinzukunft wird bei ihm, nachdem die Bedienten bereits aufeinander ſchlagen, Benvolio ſelbſt und werden dann Bürger, endlich die Familienhäupter in den Streit gezogen. Dieſes Bild voll anſchwellenden wilden Lebens in ein fein ordentliches Opernſtückchen verwandeln! Unleidlich!

Nun aber folgen Widerſprüche, die man nach dieſem Anfang und nach der Stelle von den „poſſenhaften Intermezziſten" nicht erwarten ſollte. Dieſe iſt zwar 1813 geſchrieben, die Umarbeitung, wie geſagt, 1811; allein da dieſe Anfangsſcene deutlich genug ſagt, daß Göthe 1811 ſchon dachte, wie 1813, ſo ſollte man meinen, er habe Mercutio und die Amme geſtrichen. Nein! erſt nicht! Er muß gefühlt haben, daß ſie doch von der Oekonomie gefordert, doch keine Intermezziſten ſind. Von dem ſtehen gelaſſenen Mercutio erwartet man anfangs, er werde ihm einen andern Charakter beigelegt haben, als Shakeſpeare, denn der Prinz, den Göthe auf Capulets Maskenball einführt, bittet ihn, für Verſöhnung der Parteien thätig zu ſein:

---

*) Dieß und das Folgende theilweiſe bekannt durch die oben angeführte Abhandlung von Stahr. Die ganze Umarbeitung ſ. Boas: Nachträge zu G. ſämmtl. W. B. 1.

„So wirke mir beſonders auf die Jüngern:
Der Alten Starrſinn macht es faſt unmöglich,
Denn Jugend iſt zwar heftig, doch verträglich.“

Den Humor läßt ihm Göthe zwar von Anfang an, nach dieſer Stelle aber ſcheint es, die Raufluſt werde er ihm caſſiren; wie hätte er es gekonnt! Dann wäre ja der tragiſch entſcheidende Auftritt im dritten Acte weggefallen, er mußte bleiben und Göthe hat dem muthwilligen Geſellen ſogar ſeine letzte Rede gelaſſen: „Nein, nicht ſo tief wie ein Brunnen, noch ſo weit wie eine Kirchthüre“ u. ſ. w.; kurz, er hat erkannt, daß er den Mann braucht und ſo braucht wie er iſt: als heiteren Raufer im Gegenſatz gegen den ſchwarzgalligen Raufer Tybalt. Einige Zoten hat er ihm geſtrichen, mit Recht natürlich; einige hat ja ſchon W. Schlegel unterdrückt. Und die Amme? Auch gelaſſen! Auch als unentbehrlich erkannt! Nicht alles Gefaſel und Geſchwätze, nur ein Theil, namentlich der zotenhafte, wird geſtrichen, freilich auch ein paar ganze Scenen, darunter die köſtliche (II, 4.), wo ſie mit Peter angeſegelt kommt, dem Romeo Juliens Botſchaft auszurichten; die rohen Zweideutigkeiten in den Hänſelworten Mercutios hätten ja hier immer wegbleiben können, aber im Uebrigen: wer wird nicht ſagen: ſchade! Streng nöthig zur Handlung iſt der Auftritt nicht, aber er dient ausgezeichnet dem Zwecke der Belebung, der runden Durchbildung der Figuren und Situationen: ſo eine alte Schachtel, noch eitel und im Gefühl der Wichtigkeit ihrer Miſſion als Poſtilionin d'amour, wie ſie nun unter junges muthwilliges Volk geräth und aufs Blut geärgert wird, wer mag das entbehren? Nun, derjenige, der etwa die allerdings auch entbehrliche Scene im Fauſt: Auerbachs Keller entbehren möchte. Aehnliches wäre von den weggelaſſenen Späſſen zwiſchen Capulet und den Bedienten zu ſagen, ich eile aber zu ſolchen Parthieen, welche wieder im reinen Widerſpruch mit dem glättenden Bügeleiſen ſtehen, womit die Expoſitionsſcene applanirt iſt. Man erwartet danach einen Capulet, deſſen Härte gelaſſen, deſſen Rohheits-Ausbruch gegen die ungehorſame Tochter aber getilgt wäre, — Irrthum! der Capulet des fünften Auftritts in Act III (Shakeſpeare) iſt geblieben, geblieben mit ſeinen Schimpfworten und Flüchen, ſogar mit dem Dreinſchwätzen der Amme und ſeinen groben Antworten darauf; Göthes beſſere Natur kommt an Shakeſpeares Stärke und Wahrheit wieder zur Geltung. Dagegen die Scene IV, 5., wie die Amme Julien wecken will, die Todtenklage der Eltern iſt geſtrichen, obwohl ſie Göthes Operngeſchmack hätte zuſagen können; wohl deswegen geſtrichen, weil ihm die tragiſche Ironie darin zu herb erſchien, doch hat ja er ſelbſt in der natürlichen Tochter auch eine Todtenklage aus Irrthum. In V. 3. charakteriſirt Shakeſpeare Romeos wilde Stimmung durch den drohenden Befehl an Balthaſar und den Ausruf:

Die Zeit und mein Gemüth ſind wüthend wild,
Viel grimmer und viel unerbittlicher
Als durſtige*) Tiger und die brüllende See!

Dieß war Göthe wieder zu ſtark und er macht einen ungleich zahmeren Monolog daraus. — Ich muß, ehe ich zum Schluß übergehe, noch ein paar Einzelheiten herausheben. Es fehlt in Romeo und Julie bekanntlich nicht nur an zotigen, ſondern auch an ſonſt widrigen und an abgeſchmackten Stellen ſo wenig, als in irgend einem Werke Shakeſpeares; hier gewiß wäre Göthes reinigende Hand erwünſcht. Manches der Art iſt nun auch, wie zu erwarten, getilgt, namentlich jenes entſetzlich abſurde concetto Romeos an den durchſichtigen Ketzern (I, 2.); allein, was man nicht glauben ſollte: Juliens Beiſeite-Reden im Geſpräch mit der Mutter (III, 5.), pſychologiſch richtig an ſich, aberwitzig in der Behandlung, iſt von Göthe gelaſſen, wie es iſt, und den eignen Augen traut man kaum, wenn man in Romeos Apoſtrophe an die vermeintlich todte Julie (V, 3), eine Metapher, die das Abſurde und Eckelhafte in ſchrecklicher Einheit miſcht, **nicht** geſtrichen findet, ſie heißt:

Hier will ich bleiben
Mit Würmern, ſo dir Dienerinnen ſind. (chambermaids.)

Nun aber der Schluß! Die Verſöhnung der Eltern an den Leichen ihrer Kinder iſt ein Motiv, deſſen Schönheit doch kein geſundes Gefühl beſtreiten kann. Dem milden, lindernde Löſung liebenden Weſen Göthes mußte es, ſo meint man, als ein Schlußaccord von idealer Reinheit entgegenkommen. Und dieſen Schluß läßt er weg, ſetzt an ſeine Stelle eine kurze ſeichte Predigt von Lorenzo!

---

*) Eigentlich ausgehungerte (empty), was nicht in den Jamben geht.

Dieß nur einige Bemerkungen zur Vergleichung des Originals mit der Umarbeitung; ich konnte, wollte ich nicht zu ſpät zu meinem Zuſammenhang zurückkehren, nicht alle Abweichungen aufführen. Uebrigens wird man keine müßige Abſchweifung darin ſehen, daß ich etwas näher auf dieſe Arbeit eingegangen bin. Sie gibt äußerſt belehrend das ſchwankende Verhältniß Göthes zu Shakeſpeare zu erkennen und ſie zeigt einerſeits die Neigung zum ſchönen Abhobeln und zum Opernhaften, die wir zu verfolgen haben, andrerſeits durch Stehenlaſſen von Abſurdem doch den Beginn eines Nachlaſſes in der Sicherheit des Geſchmacks, welcher dann im zweiten Theil des Fauſt ſo leidig überhand nimmt.

Wir verfolgen nun den Götheſchen Claſſicismus in eine fernere Wendung, die er ganz naturgemäß genommen hat: es iſt der Zug zur *Allegorie*. Der Grund iſt einleuchtend. Das Alterthum blickte mythiſch, uns leben die Mythen nicht mehr und Mythen, da verwendet, wo man ſie nicht mehr glaubt, werden zu Allegorieen, wenn nicht eine ſehr mächtige Phantaſie mit ſchöpferiſcher Rückverſetzung in die Zeit der Blüthe des Mythus ihn noch einmal belebt. Wir glauben (poetiſch) an geglaubte Wunder. Iſt der Glaube todt, ſo braucht es doppelten Zuſchuß vom Dichter, um ihnen das Leben einzuhauchen, das dieſen Phantaſievorſtellungen urſprünglich ſchon der Umſtand lieh, daß ſie geglaubt waren. Doch auch der noch beſtehende Glaube des Alterthums lief ſehr begreiflich in allegoriſche Erfindungen aus. Wo alles Allgemeine gläubig perſonificirt wird, da perſonificirt leicht der einzelne Dichter für ſein Bedürfniß, was der Volksglaube nicht perſonificirt hat, und dieſen oberflächlichen Verkörperungen kommt die allgemeine Gewohnheit und Fertigkeit der mythiſchen Illuſion ſo zu gute, daß etwas vom vollen Scheine der Lebendigkeit, die Götter, Geiſter und Dämonen genießen, für ſie abfällt. Solche Bildungen ſind die „Kraft“ und die „Gewalt“ in Aeſchylos Prometheus, in das Seichte und Gemachte laufen ſie aus in ſo fühlbar erdachten und ausgeſponnenen Figuren, wie die Neceſſitas des Horaz mit ihren Klammern und Balkennägeln. In dem modernen Dichter, der einmal begonnen hat, auf der Bahn des Claſſicismus jener Individualiſirung zu entſagen, welche der wahre Kunſtgenius unſerer Zeit als Bedingung poetiſcher Lebenswahrheit fordert, wird nun überhaupt eine Vorliebe zu ſolchen transcendenten Motiven ſich ausbilden. Abſolute, von der glaubigen Phantaſie erzeugte Idealgeſtalten dulden äußerſt wenig Individualiſirung, fordern den großen Styl im engſten Sinne, der nur mit wenigen gewichtigen Hauptzügen operirt: ein Alphabet von großen Initialen, das der Kunſt allezeit unentbehrlich ſein wird, mit dem aber in mythusloſer Zeit nur ſparſam und nur unter der genannten Bedingung zu ſchalten iſt. Ueber der Vorliebe zu dieſen Gebilden wird der claſſicirende Dichter dieſe Bedingung leicht überſehen, wird vergeſſen, daß ſie doppelt warmer Belebung bedürfen, weil ſie nicht mehr vom Glauben getragen ſind. So werden ſie in ſeiner Hand bloße Allegorieen. Ebenſo aber wird die Neigung der Alten, mit freien Erfindungen über den Volksglauben hinauszugehen, für ihn ein beſtechender Vorgang ſein, und auch hier wird er vergeſſen, daß dieſen Erſinnungen keine allgemeine Geneigtheit zu mythiſcher Illuſion mehr entgegenkommt. Hat nun gleichzeitig ſeine Phantaſie ohnedieß ſchon gealtert, ſo werden

Todtgeburten unerquicklicher und ſeltſamer Art entſtehen. Die erſte allegoriſche Dichtung Göthes, das Gelegenheitsſtück Paläophron und Neoterpe (1800), zeigt dieſe Wendung noch nicht in beſchwerender Weiſe, ſie iſt humoriſtiſch, und wer wollte bezweifeln, daß für komiſche Erfindungen die Allegorie jederzeit friſchweg freigegeben ſein muß! Nun beginnt Göthe um dieſelbe Zeit, wie wir geſehen, ſeine Helena; da wir aber nicht wiſſen, wie weit er ſie geführt hat, alſo auch nicht wiſſen, ob es damals bereits ſeine Intention war, ſie ſo unbarmherzig in eine Allegorie zu verwandeln, wie dann geſchehen iſt, ſo belaſſen wir es vorerſt bei dem oben Geſagten, daß ſich ihm damals der claſſiſche Styl in ein Werk eindrängte, in das er nicht gehört, ſo daß nun beide Elemente peinlich auf einander drücken mußten: das ideal ſchön griechiſche auf das keck naturwahre, genial phantaſtiſche germaniſche und umgekehrt, und verfolgen zunächſt noch ferner, abgeſehen von der Fortführung des Fauſt, den Hang zur Allegorie in ſeinem Wachsthum. In daſſelbe Jahr mit der Redaction des erſten Theils des Fauſt für die zweite Ausgabe, das Jahr 1807, fällt die Pandora. Ein tiefer Seelenſchmerz des Dichters, das Weh der Trennung von Minna Herzlieb, maskirt ſich in antik mythiſche Figuren, die dadurch, daß ein ihnen fremder Inhalt in ihre Hülſen geſteckt wird, zu abſtruſen Allegorieen werden. Hier ſchieben ſich nun zwiſchen Trimeter deutſche Liedformen, worin einzelne Laute ertönen, ſo innig, ſo herzlich wie die rührendſten, ächteſten Seelenklange aus Göthes beſter Zeit. So die tief ergreifend ſchönen Strophen, die Epimetheus ſpricht:

Wer von dem Schönen zu ſcheiden beſtimmt iſt,
Fliehe mit abgewendetem Blick u. ſ. w.

Es iſt, als hätte der Dichter gewollt, daß man dieſe Perlen nicht finde, denn welches einfache, natürliche Gefühl ſucht ſolche Herzlaute in einer Dichtung, die man ohne gelehrte Schlüſſel nicht und auch mit dieſen nur halb verſteht, die daher bemüht, beunruhigt, ſtatt zu erfreuen, und die ein Leſer von der Friſche der Empfindung, wie ſie der Dichter ſeinem Werke doch wünſchen muß, nach dem erſten Leſeverſuch aus der Hand legt. — Sehr merkwürdig iſt nun aber dieſes Fragment dadurch, daß in ihm fertig und ausgebildet bereits der Styl vorliegt, der nachher im zweiten Theil Fauſt der herrſchende geworden iſt. Ich hebe einige Beiſpiele von dieſen Tänzelungen und Kräuſelungen aus, die unſerem Fiſchart Spaß machen würden:

„Allſchönſt und allbegabteſt regte ſie ſich hehr
Dem Staunenden entgegen, forſchend holden Blicks.“

Von Pandoras Erſcheinung, ihren Sandalen:

Gegliedert ſchnürten goldne Riemen ſchleifenhaft.

Von ebenderſelben:

Ihr Antlitz, angeſchaut allein, höchſt ſchöner war's,
Dem ſonſt des Körpers Wohlgeſtalt wetteiferte.

Höchſt ſchöner ſtatt: viel ſchöner! und die folgende Conſtruction ſtatt eines Satztheils mit „als“ bemühend ſchwierig. Und noch ein Beiſpiel von Satzbildung:

Der Fackel Flamme morgendlich dem Stern voran
In Vaterhänden aufgeſchwungen kündeſt du
Tag vor dem Tage.

Dieß ſind Seltſamkeiten, Sprach-Affectationen, die aus Nachahmung des Griechiſchen entſtanden; aber ganz des alternden

Göthe eigener Geſchmack ſind Verſe wie folgender im Geſang der Schmiede:

Waſſer, es fließe nur!
Fließet es von Natur
Felſenab durch die Flur,
Zieht es auf ſeine Spur
Menſchen und Vieh.
Fiſche, ſie wimmeln da,
Vögel, ſie himmeln da,
Ihr iſt die Fluth;
Die unbeſtändige,
Stürmiſch lebendige,
Daß der Verſtändige,
Manchmal ſie bändige,
Finden wir gut.

Man vergleiche aus der Schluß-Scene des zweiten Theils Fauſt die immerhin noch klarere Strophe:

Waldung, ſie ſchwankt heran,
Felſen, ſie laſten dran,
Wurzeln, ſie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan;
Woge nach Woge ſpritzt,
Höhle, die tiefſte, ſchützt;
Löwen, ſie ſchleichen ſtumm-
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

Es hilft nichts, es muß heraus: dieß iſt kindiſch, unbegreifliche Erſcheinung theilweiſe Kindiſchwerdens in einem Alter von acht und fünfzig Jahren, während derſelbe Mann im Uebrigen noch in der vollen Kraft ſteht, die Wahlverwandtſchaften, die doch, welche Bedenken man haben mag, ein Kunſtwerk ſind, eine Welt von herrlichen Liedern zu dichten, eine Saat köſtlicher

Epigramme auszuſtreuen und unabläſſig über Welt, Daſein, Natur zu forſchen. Alles, was wir vom Stylwechſel geſagt, erklärt nicht ganz die Erſcheinung; ich verzichte darauf, ſie zu verſtehen. Wir müſſen übrigens weiterhin noch auf dieſe ſeltſamliche Sprachperrücke zu ſprechen kommen, wenn ſpezieller vom zweiten Theile Fauſt die Rede ſein wird, wo ſie ja in voller Lockenpracht ſteht; daß ſie Liebhaber, ja Verehrer gefunden hat, iſt mir nicht unbekannt.

Im Jahre 1814 wird Göthe aufgefordert, für das Berliner Theater die Feſt-Dichtung zur Feier des Sieges über Napoleon zu ſchreiben und es entſteht des „Epimenides Erwachen." Man kennt das Product, die Nation hat mit verdrießlichem Lachen darüber gerichtet. Mußte je etwas populär ſein, ſo war es ein Gedicht mit dieſer Beſtimmung, war je etwas werth, eigentlich, nicht uneigentlich beſungen zu werden, ſo war es die That, die das Volk recht eigentlich ſelbſt, mit ſeinem Herzen, ſeinem Arm, ſeinem Blut vollbracht hatte; auch hier mit Allegorieen-Cichorie aufwarten, das hieß der ſchlachtenmüden Nation einen traurigen Kaffee bieten. Einige Töne, die warm aus der Seele kamen, wie die Strophe, welche die Liebe ſingt:

Ja ich ſchweife ſchon im Weiten
Dieſer Wildniß leicht und froh,
Denn der Liebe ſind die Zeiten
Immer ſo und immer ſo!

ſchwanken wie arme verirrte Kinder zwiſchen den Strohmännern dieſes Marionettenſpiels.

Es iſt hier nicht meine Aufgabe, eine Geſchichte der Göthe'ſchen Dichtung zu ſchreiben; ſelbſt Manches, was mir im vorliegenden Zuſammenhang diente, muß ich übergehen, z. B. die Wanderjahre, denn es iſt hohe Zeit, nun zu unſerem Fauſt zurückzukehren. Es ſind nun alſo zwei Erſcheinungen, die wir zu beklagen haben. Die wachſende Einſeitigkeit, womit Göthe ſich in den claſſiſchen Idealſtyl einlebt, wirkt Jahrzehent um Jahrzehent als Urſache der Verſchleppung dieſes tiefſten aller ſeiner Werke; das iſt die eine Erſcheinung. Aber dann dringt ſie, und zwar, nachdem ſie ſich in natürlicher Conſequenz zur Allegorien-Spinnerei ausgebildet hat, in den Fauſt ſelbſt ein und zerſprengt den urſprünglichen Charakter des Gedichts: dieß iſt das Neue. Nicht unmittelbar geſchieht es; noch 1827 hat Göthe, wie wir geſehen, trotz Schillers Unbedenklichkeit, das richtige Gefühl, daß er das erſte Product dieſer Einmengung, die Vermählung der Helena mit Fauſt, getrennt halten, als „Zwiſchenſpiel“ geſondert publiciren müſſe. Später ſchwindet dieß Gefühl und die Helena wird als dritter Akt in den zweiten Theil geſteckt. In dieſem früheren „Zwiſchenſpiel“ blieb der alte Fauſtſtyl nach ſeiner humoriſtiſchen Seite fern; Mephiſtopheles als Phorkyas ſagt und thut nichts Komiſches; Euphorion iſt ganz gegen die Abſicht des Dichters komiſch. Nur die Stylvermiſchung erlaubt ſich Göthe, lyriſche Strophen in deutſcher Liedform und Gefühlsfarbe zwiſchen die Trimeter zu ſtellen, wie in der Pandora; dieß iſt eine Kühnheit ſchöner Art und wäre nur erfreulich, wenn die Sprache dieſer Strophen freier von Manier wäre. In den übrigen Acten iſt es anders. Die Verachtung ſeines jugendlichen Fauſt-Styls, in der wir bis dahin die Haupturſache der langen Verſchleppung geſehen, iſt der Dichter nun los geworden; er nimmt, mit Ausnahme der

Trimeter, in denen er die Erichtho in der claſſiſchen Walpurgisnacht und Fauſt im Anfang des vierten Acts ſprechen läßt, die alten Reimpaare wieder auf und wechſelt noch freier und häufiger, als in Epimenides Erwachen und im „Zwiſchenſpiel," jetzt dritten Acte, mit lyriſchen Strophen, in zwei Scenen des vierten Acts, der Aemterverleihung durch den Kaiſer und dem Auftritt mit dem begehrlichen Erzbiſchof, tritt humoriſtiſch ſachgemäß der zopfige Tact des Alexandriners ein, die kecke Miſchung von Ernſt und Scherz iſt wieder da und jener Humor, der Göthe nie verlaſſen hat, wirft leuchtende Funken, wagt derbe Cynismen wie im erſten Theil. Aber ach, zu ſpät! zu ſpät! Denn im Uebrigen iſt nun die Allegorie Meiſterin geworden; ſie müßte nicht nothwendig dunkel ſein, aber der gewiſſe ägyptiſche Zug, der ſich in Göthe mehr und mehr ausgebildet hat, gefällt ſich im „Hineingeheimniſſen" und ſpielt in Räthſeln Verſteckens, das Schönmachen, das angenehme Runden und das Opernhafte lagert ſich an Hauptſtellen, die mit lauter Stimme Lebenswahrheit, dramatiſche Kraft, Leidenſchaft, energiſchen Ernſt verlangen, der Nachlaß des Geſchmacks, der uns in der Pandora, in der Bearbeitung von Romeo und Julie überraſcht hat, erſcheint zum Ungeſchmack in einem unbegreiflichen Grade geſteigert, mitten im Schönen begegnet man auf Schritt und Tritt mindeſtens einer anfremdenden und curioſen Sprachform, und ſo kommt es, daß in Allem, auch im Beſten, ein Haar iſt, und daß alle Tiefe eines Theils der Intentionen, die Niemand läugnet, dem gaumenabſtoßenden Gerichte die Ungenießbarkeit nicht nehmen kann.

Seit ich in den Krit. Gängen (alt. Sammlung B. II., N.

Folge B. I, Heft 3. B. II, H. 4.) meine Anſicht über dieſen zweiten Theil ausgeſprochen habe, iſt man ſtark gegen mich losgegangen. Zunächſt ſei geſagt, daß man bei dieſen Angriffen gewiſſe Veränderungen meines Urtheils, die in den ſpäteren Aufſätzen, auch ſchon im Vorwort zu der älteren Sammlung Krit. Gänge, ſtehen, überſehen hat. Ich vertrete das frühere Urtheil nicht mehr in ſeinem ganzen Umfang. Verkannt hatte ich früher das ſtellenweiſe Aufleuchten des ächten Göthe'ſchen Geiſtes, namentlich ſeines Humors in dieſem zweiten Theile; dieß iſt längſt von mir ſelbſt berichtigt. Einen Schluß hielt ich früher nicht für möglich, ließ den Göthe'ſchen nicht gelten, ſpäter überzeugte ich mich, daß er auf ſymboliſchem Wege allerdings ausführbar iſt, und ſprach dieß aus in den „Krit. Bemerkungen über den erſten Theil an Göthes Fauſt, namentlich den Prolog im Himmel"; wenn ich auch nach ſolcher Berichtigung meiner Anſicht ſagte (Krit. Gänge N. F. I. 3 S. 139), der Fauſt ſei in's Unendliche fortſetzbar, ſo iſt dieß nicht ein Widerſpruch, wie mir G. v. Löper vorhält (Hempelſche Ausg. d. Fauſt Th. 2. XXXIX.); es will ſagen: Fauſt kann noch durch die verſchiedenſten Lebenslagen geführt werden; es kommt dann darauf an, ob ein Dichter, der ſo etwas verſucht, nur einzelne Situationen oder ein geſchloſſenes Ganzes geben will; immer aber muß er, wenn er anders der Fauſt-Idee treu bleiben will, einen Schluß in Ausſicht nehmen, der irgendwie ſymboliſch eine Verſöhnung enthält, im Grundgedanken dem ähnlich, was Göthe (vom Barocken eines Theils ſeiner Ausführung abgeſehen) gegeben hat.

Doch es handelt ſich von der Geſammt-Auffaſſung des zweiten Theils und ich befinde mich in einer ſchwierigen Lage.

Die Gegner werden verlangen, daß ich eine neue Beweisführung für mein Urtheil antrete, das ich in der Hauptſache doch aufrecht erhalte. Es ſcheint auch Pflicht, denn die Wiſſenſchaft fordert Beweiſe. Wir befinden uns aber im Gebiete des Schönen und mir drängt ſich im gegebenen Fall ſtärker als jemals die Ueberzeugung auf, daß die Anwendung wiſſenſchaftlich gefundener äſthetiſcher Sätze auf ein gegebenes Object nicht mehr Sache der Wiſſenſchaft iſt, daß es ſich vielmehr verhält wie in der Medizin, wo Wiſſen und Diagnoſe doch wahrhaftig ſehr verſchiedene Dinge ſind. Dennoch geräth man in ſolchen Fällen, wo es ſich um äſthetiſche Diagnoſe handelt, immer wieder in die Täuſchung hinein, es müßte ſich durch Beweis etwas erreichen laſſen. Wahrhaft befreiend und erlöſend kommt mir in dieſer Schwierigkeit das Wort eines Gegners. Der ebengenannte Commentator, G. v. Löper, ſtellt (ebenda Th. 2, Einl. S. XXXV. XXXVI.) zuerſt den Satz auf; was ich und Andere im zweiten Theil Fauſt für Allegorieen halten, ſeien vielmehr Geiſter und es ſei doch zugegeben, daß ſolche im Fauſt auftreten dürfen; der Stoff fordere eine gewiſſe Entfaltung des Wunderbaren und der Geiſterfictionen, Mephiſtopheles dürfe doch der Menſchenwelt gegenüber nicht allein ſtehen, was demgemäß neben ihm oder als ſein Gegenſatz ſich weiter Geiſterhaftes entwickle, ſei deshalb noch nicht Allegorie, ſondern Perſonification. Er ſetzt dann hinzu, die Perſonification ſei theils ſchon gegebenen Fictionen des Volksglaubens entnommen, theils eigene Fiction; im letzteren Falle müſſe die Kunſt des Dichters uns die Perſonen glaubhaft erſcheinen laſſen, während er im erſteren ohne Weiteres Glauben erwarten dürfe. Dieß ſtreift an eine Bemerkung, die ich oben gemacht habe, als nachzuweiſen war, wie leicht der claſſiſche Idealismus den modernen Dichter auf den Weg der Allegorie führe. Der Unterſchied zwiſchen den Sätzen, die ich dort aufgeſtellt habe, und zwiſchen den Loperſchen erſcheint klein und greift doch tief. Gegebene Fictionen des Volksglaubens ſind ohne Weiteres noch nicht poetiſch glaubhaft, ſondern nur geläufig. Mythiſche Motive aus dem Glauben des Mittelalters liegen uns näher, als Motive aus dem griechiſchen, ſind uns theilweiſe geläufiger als dieſe; nur theilweiſe, z. B. der Teufel, nicht aber die ſämmtlichen Heiligen des Mittelalters, nicht magna peccatrix, nicht pater profundus und dergleichen, die Götter des alten Olymps ſind uns durch Kunſt und Poeſie geläufiger, als der obſcurere Theil des chriſtlichen. Wie geläufig uns nun aber ſolche Phantaſieweſen ſein mögen, ſo iſt doch Geläufigkeit noch nicht poetiſches Leben, das Illuſion, Phantaſieglauben erzeugt. Wir müſſen, wie oben geſchehen, hinzunehmen, daß unſerer Zeit der Glaube an dieſe Weſen im gewöhnlichen Sinne des Wortes fehlt; übrigens auch dieſer erſpart dem Dichter nicht Neubelebung, er unterſtützt ihn nur noch mehr, als bloße Geläufigkeit, d. h. bloße Bekanntheit mit der Vorſtellung. Der Act der Neubelebung, den dieſe Vorſtellungen fordern, iſt nur graduell von dem verſchieden, den eigene Fictionen bedürfen, er gelingt leichter, weil der Dichter ſich mehr getragen fühlt. So war Göthe getragen durch die Miſchung des Finſtern und Komiſchen in der Volksvorſtellung vom Teufel, aber ihn ſo für uns zu beleben, wie Mephiſtopheles lebt, das forderte dennoch die ganze Zauberkunſt des Dichters. Loper wendet nun ſeinen Satz zunächſt auf zwei Weſen an, deren eines aus der griechiſchen Heldenſage, das andere aus den phantaſtiſchen Vorſtellungen der Alchemie entnommen iſt, auf Helena und den Homunculus. Die erſtere nicht nur zu entlehnen, ſondern auch zu beleben, hat Göthe allerdings einen Anlauf genommen; es käme darauf an, zu zeigen, wie weit ihm dieß gelungen iſt, vorzubringen für ihn, was etwa vorgebracht werden kann, gegen diejenigen, welche meinen, der Anlauf ſiſtire ſich nach wenigen Schritten und Helena werde zur hohlen allegoriſchen Hülſe. Der Homunculus aber lebt ja doch offenbar gar nicht, ſondern thut nichts als bedeuten, wer weiß, was? Der Vertheidiger des Dichters müßte verſuchen, nachzuweiſen, daß er allerdings lebe. Nun aber darf ſich ja Löper den einen wie den andern Beweis ſchenken, weil nach ſeinem eben beſprochenen Satz der Umſtand allein, daß dieſe Figuren aus nicht geglaubten Fictionen entnommen ſind, ihnen ſchon Leben verleihen ſoll. Will er ſich mit dem nun folgenden Ausſpruch wirklich auf dieſen Satz ſtützen oder enthält derſelbe einen neuen Satz? Löper ſagt: „in weſſen Phantaſie dieſelben" (nämlich eben zunächſt Helena und Homunculus) „kein Daſein mehr gewinnen, dem iſt nicht zu helfen und das „„peinliche Dunkel,"" welches er in dieſem und „„andern Allegorieen"" findet, ihm nicht zu erhellen." Das kann doch nicht als bloße Berufung auf den obigen Satz gemeint ſein; Löper glaubt offenbar, Göthe habe die Figuren nicht nur entlehnt, ſondern neubelebt und der Beweis hiefür ſei ihm aus einem anderen Grunde erlaſſen, und der andere Grund kann nur ſein, daß man das Gefühl der Schönheit des poetiſchen Lebens Niemand andemonſtriren könne; es tritt alſo wirklich ein neuer Satz auf, der bekannte Satz vom Geſchmacksurtheil. Ich komme ſogleich darauf zurück und bemerke nur erſt noch, daß Löper, was er von Helena und Homunculus ſagt, nachher auf alle weiteren, nicht dem bekannten Menſchen- und Naturleben angehörigen Figuren und Motive in dieſem zweiten Theil ausdehnt; man ſoll z. B. ſo wenig fragen, was Mephiſtopheles als Phorkyas bedeute, als danach, was er als Pudel bedeutet hat. Und alſo nicht nur keine Allegorieen ſollen es ſein, ſondern ächte Poeſie; ſagt er doch ſelbſt von einem Stück, wie die claſſiſche Walpurgisnacht: hier iſt nichts Allegorie und Alles poetiſches Leben. Ich füge hinzu, daß er ausdrücklich auch die Sprache rühmt, daß er Göthe gerade auch in Rückſicht auf dieß Alterswerk einen Regenerator der deutſchen Sprache nennt, namentlich unter Anderem die abſoluten Superlative (die Superlative mit unbeſtimmtem oder ohne Artikel) als eine Bereicherung derſelben anſieht, und beeile mich nun, für die Zuthat des zweiten zum erſten jener Sätze meinen aufrichtigen Dank auszuſprechen.

Ja, ihr habt Recht: mir iſt nicht zu helfen! Es muß in der Natur ſitzen und die läßt nichts mit ſich anfangen. In Wahrheit, es handelt ſich um ein Geſchmacksurtheil, brauchen wir nur ſtatt Diagnoſe das gute alte Wort. Ihr ſagt: du haſt keinen Geſchmack! So darf ich ſagen: ihr habt keinen Geſchmack! Der Gründe ſind genug gewechſelt, Keiner bekehrt den Andern und ich, der Unverbeſſerliche bleibe einfach dabei: dieſer zweite Theil Fauſt nimmt da und dort bedeutende poetiſche Anläufe, läßt da und dort den ächten Geiſt Göthes durchblicken, iſt aber im Ganzen eine Reihe lederner, abſtruſer Allegorieen und verläuft nicht nur durch ſie, ſondern namentlich auch durch ſeine ſenilen Sprachſchnörkel auf Schritt und Tritt ins Abſurde.

Was meiner alten Behauptung fehlte und den Gegnern einen Schein von Recht gab, iſt außer dem oben Zugeſtandenen noch eine Einſchränkung, die ich nun nachhole. Es läßt ſich nicht läugnen, es iſt erkennbar, daß ein Theil der Allegorieen von Göthe formell ſchön geſchaut iſt; der Helena, dem Knaben Lenker, der Galatea, dem trabenden Chiron fühlt man ſein künſtleriſches, an den großen italieniſchen Meiſtern, auch an Karſtens gebildetes Auge an und ſtellt ſich die Geſtalten gerne vor, wie von ſolchem Griffel ſkizzirt; ebenſo fühlt man große, ſtylvoll geſchaute Landſchaftſcenerieen durch. Dieſe Spuren haben Köſtlin beſtimmt, auszuſprechen, man müſſe den zweiten Theil ſehen, nicht leſen, und haben wirklich zu theatraliſchen Aufführungen verleitet. Die Einſchränkung iſt nun aber auch ſchlechterdings nichts als eine Einſchränkung. Denn erſtens wird alle Freude an dieſen Zügen dadurch aufgehoben, daß andere und nicht wenige Bilder, die uns vorgeführt werden, eben auch formell, dem inneren Auge vorgeſtellt, widerwärtig komiſch ſind, während ſie nach des Dichters Meinung ernſt ſchön ſein ſollen. „Fauſt nimmt eine entſchieden gebietende Attitüde mit dem Schlüſſel!“ wer kann das Lachen halten? Der auf- und niederſpringende Euphorion, wer ums Himmels willen kann denn läugnen, daß das eine abgeſchmackte Vorſtellung iſt? „Selige Knaben, in Kreisbewegung ſich nähernd“ — warum nicht lieber in Spiralbewegung? Oder in Bewegung einer Pentagrammfigur? Wäre das nicht bedeutſamer? Der Pater ecstaticus ſchwebt auf und ab — da kann man doch auch nicht ernſt bleiben; der Pater seraphicus „nimmt die ſeligen Knaben in ſich,“ daß ſie aus ihm herausſehen, — der Sinn: mit den Augen eines Andern ſehen hübſch buchſtäblich in Allegorie überſetzt —; müßte etwas ſchwierig auf dem Theater zu geben ſein; ob er die Jungen auch wieder aus ſich herauszieht, iſt nicht geſagt. Der Homunculus in ſeiner Flaſche ſcheint nicht angeführt werden zu dürfen, weil er vom Dichter ſelbſt komiſch gemeint iſt; ja, wenn er nur komiſch behandelt wäre! aber er iſt es ja erſt nicht und ſo wird der Dichter (objectiv) komiſch. Sinnliche Läuterung oder Läuterungsbedürftigkeit als Bild für innere zu gebrauchen iſt herkömmlich und nur ganz natürlich; da iſt aber eine feine Grenze: man muß ſich ſehr hüten, auch nur mit einer Sylbe es dahin zu treiben, daß wir den zu entfernenden Schmutz uns vorſtellen müſſen, ſonſt wird am Ende gar die Geruchsvorſtellung in Mitleidenſchaft gezogen. Da ſingen nun die Engel, die Fauſts Unſterbliches tragen:

„Uns bleibt ein Erdenreſt
Zu tragen peinlich,
Und wär' er von Asbeſt,
Er iſt nicht reinlich.“

Und gleich darauf erſcheint Doctor Marianus „in der höchſten, reinlichſten Zelle,“ worüber ich ſchon in den N. Krit. Gängen geſagt habe, dieß nöthige, die niedriger liegenden Zellen ſich ſtufenweiſe ſchmutziger zu denken. Wie unappetitlich! Loeper ſagt: es iſt eben ein Purgatorium. Es wird zur Waſchanſtalt. — Zweitens: eine formell ſchöne Anſchauung, bei der ich nicht weiß, was ich zu denken habe, hört auf, ſchön zu ſein. Im Schönen muß doch das Denken ungetrennt im Schauen aufgehen; ſehe ich aber ſchöne Formen, Bewegungen, die in jedem Zuge mir ſagen: ich trage meine Bedeutung nicht als meine Seele in mir, ich weiſe nur auf ſie hinüber und lege dir auf, ſie zu ſuchen, ſo trennt ſich das Denken vom Schauen, man muß grubeln und die Freude des Schauens iſt verderbt. Man hat neuerdings wieder geleſen, der zweite Theil Fauſt ſei in Leipzig mit ungemeiner Wirkung aufgeführt worden. Ich wills ſchon glauben; die Leute ſind längſt gewohnt, das Theater zu meiden, wenn Stücke zu ſehen ſind, die im geſunden poetiſchen Sinne zu denken geben, und in prunkende Schauſtücke und Opern zu laufen, die nichts zu denken geben. Der zweite Theil Fauſt gibt freilich zu denken, aber da *das* Denken, das *er* dem Zuſchauer auflegt, verzweifelt ſchwer, beunruhigend und großentheils vergeblich iſt, ſo entſchlägt ſich die Menge, wie wir ſie kennen, einfach des Denkens ganz und gafft den Prunk an, der dem Auge geboten wird. Aber auch des Fühlens entſchlägt ſie ſich gern, auch dieß iſt ihr zu bemühend. Dieſer Arbeit enthebt ſie ein Drama, für deſſen Perſonen ſich nichts fühlen läßt, weil ſie nicht leben, ſondern nur bedeuten. Ein ſolches Werk mit ſeinem unnatürlichen Misverhältniß zwiſchen Sinn und Anſchauung aufführen heißt daher nichts Anderes, als unſer Publikum noch mehr in ein gedankenloſes Gaffer-Publikum verderben, als es darein ſchon verdorben iſt. Shakeſpeares Hamlet iſt dunkel; in die Fragen, die er in ſeiner Tiefe birgt, dringt nur ein, wer im Denken anders geübt iſt, als die Menge, aber nicht ſo iſt er dunkel, daß die Perſonen im Stück nicht lebten und litten, ſondern Leben und Leiden iſt nur ſo tief verwickelt, daß das Senkblei des Denkens kaum ausreicht, und ſo warm und wahr iſt dieß Leben und Leiden, daß die Aufführung Alle hinreißt; Gelehrte und Ungelehrte, ſie alle packt der Sturm und Drang der Handlung, Jeden rührt das innere Unglück des Helden, mag er auch ſeine Quelle nur ahnen, Jeder leidet mit, zürnt, bangt, erſchrickt, weil er Menſchen menſchlich athmen, handeln, fehlen, erliegen ſieht; und der Geiſt des Ermordeten ſelbſt: Shakeſpeare ſorgt dafür, daß er uns nicht ein fremdes Wunder bleibt, ſondern zum mitleidswerthen fühlenden Weſen wird. Loper nennt Geiſter, was wir Allegorieen nennen; er halte den Maaßſtab an ſie, den ihm dieſer Hamletgeiſt, den ihm der erſcheinende, verſchwindende, grauſig nickende Geiſt des Banquo, den ihm die halb menſchlichen, halb geiſterhaften Hexen im Macbeth an die Hand geben, oder er ſehe die Geiſter im erſten Theil Fauſt noch einmal an: ich will jetzt nicht einmal von Mephiſtopheles ſprechen; der böſe Geiſt, der Gretchen in der Kirche die entſetzlichen Worte zuraunt, iſt nur eine momentane, ſkizzirte Erſcheinung, aber wie iſt durch ſein heiſeres teufliſches Flüſtern die einfach aus dem Teufelglauben gegriffene Perſonification des Seelenvorgangs in Gretchen mit Einem Schlage zu einem poetiſch glaubwürdigen Bilde belebt! Im Sinne des fühlenden Weibs war die aus der griechiſchen Heldenſage phantasmagoriſch auferweckte Helena zu charakteriſiren, zu beleben; daß Göthe einen Anlauf dazu nimmt, haben wir gerne zugegeben, aber wem vergeht das Mitgefühl nicht, wenn ſie durch vermummte Zwerge geſchlachtet werden ſoll, über die man ſogleich grübeln muß, was ſie bedeuten (— ich vermuthe, es ſeien die Romantiker gemeint, —), und wenn ſie nachher eine Brautnacht feiert, aus welcher mit ſo unkliniſcher Plötzlichkeit das Purzelmännchen Euphorion hervorgeht! Geiſterhaft, nicht allegoriſch, konnte Loper ſagen, ſind die „Mütter;“ ſie ſind aus dem alten Glauben der Naturreligionen an weibliche Urgottheiten geſchöpft und genießen alſo den Vortheil, von dem er behauptet, er verſchaffe allein ſchon einem Gebilde poetiſches Leben. Wo iſt aber hier eine Spur von Geiſterhauch, Geiſterſchauer? Glaubt Löper, dieſes Problem für Kopfzerbrechen werde dadurch ſtimmungsvoll, daß Fauſt ausruft: „die Mütter! Mütter! — 's klingt ſo wunderlich!“? Iſt das nicht zum Lachen ſtatt zum Schauern? Und klopft denn irgend einem der andern Schattenweſen ein menſchliches Herz in der Bruſt, mit welchem, für welches das unſere klopfen konnte? Fragt alle die Unbefangenen, die kein Unterſuchungsreiz treibt, noch zu ſtudiren, wo ſie nicht einfach menſchlich mehr fühlen, bewundern können, — fragt ſie, ob ſie die Geduld haben, dieſen zweiten Theil Fauſt durchzubringen, ob ſie nicht ärgerlich das Buch zuſchlagen! Nun aber glauben ſie doch und wiſſen, daß Göthe ein großer Dichter iſt, und nun wird ihnen zugemuthet, ſeine Größe eben auch und gerade recht in dieſen Strohpuppen zu finden, zu bewundern, — dieß iſt der richtige Weg, ihnen den ganzen Göthe zu entleiden! Daher thut die wahre Pietät dem Dichter einen Dienſt, wenn ſie die Armen aus dieſem Elend erlöſt, indem ſie ihnen ſagt: laßts ruhig liegen, da findet ihr nicht den wahren Göthe!

Und wem die Sprache natürlich und poetiſch vorkommt, dem iſt auch nicht zu helfen! Begreife ein Anderer als ich, wie man die Sprache im erſten Theile bewundern kann und die Sprache im zweiten noch genießen, noch verdauen! Ich kämpfe im Namen des Naturgefühls der Sprache, im Namen des

Naturgefühls, das in Göthe, wo er er ſelbſt iſt, ſo wunderbar und einzig lebt, gegen die Naturloſigkeit, ja Naturwidrigkeit in ſeinem Altersſtyl. Nicht zur Bereicherung, ſondern zum Verderbniß unſerer Sprache ſehe ich ihn wirken. Ich muß noch einmal auf den Misbrauch des Superlativ zurückkommen, den ich ſchon früher (A. Krit. Gänge B. 2, S. 60) angegriffen habe. Wer einmal ſich gewöhnt, dem deutſchen Sprachgeiſt zuwider den Superlativ mit unbeſtimmtem oder ohne Artikel zu gebrauchen, der wird ſich bald gewöhnen, ihn auch unnöthig, auch mit beſtimmtem Artikel unnöthig zu gebrauchen; alle überflüſſige Steigerung iſt aber Unnatur, Verſalzung, Ueberwürzung, Manier. „Und ſollt' ich nicht ſehnſüchtigſter Gewalt ins Leben ziehn die einzigſte Geſtalt?" Hier iſt Alles beiſammen (von dem undeutſchen Genitiv, den Löper auch belobt, abgeſehen); der erſte Superlativ iſt undeutlich, weil ohne Artikel, überflüſſig, da „ſehnſüchtig" genügt; der zweite, „einzigſt" kommt öfters vor, z. B. „durchgrüble nicht das einzigſte Geſchick": das Wort einzig enthält ja aber in ſich ſchon den Begriff des Superlativ. Göthe ſagt auch: der letzteſte. Die Sprache nimmt ſich allerdings die Freiheit, auch das nicht mehr zu Steigernde zu ſteigern und zu ſagen: der allererſte, der allerletzte, aber ſie hütet ſich wohl, dieſes Wagniß gegen die Logik in der grammatiſchen Bildung ſelbſt auszudrücken, denn da lautet es abgeſchmackt: allererſter geht, aber erſteſter iſt lächerlich; man könnte nach Göthe auch ſagen: höchſteſter und oberſteſter. Bei jenen Superlativen ohne (oder mit unbeſtimmtem) Artikel iſt die Meinung, es dürfe aus dem Griechiſchen und Lateiniſchen der Gebrauch herübergenommen werden, mit dem Superlativ nicht den höchſten, ſondern nur einen ſehr hohen Grad auszudrücken. Dieß iſt und bleibt undeutſch; deutſch iſt nicht: es wird ſich ein Graulichſtes ereignen, ſondern: etwas höchſt Grauliches oder einfach: höchſt Grauliches. Seit dieſe Superlativ-Affectation aufgekommen, wimmelt es in unſerer Literatur von lebendigſten Blicken, braunſten und weißeſten Haaren, eröffnet ſich überall dem Blick Bedeutſamſtes und Forderſamſtes. In unſern Romanen kommt ein ſchönſter Graf mit blondeſten Locken zur Thür herein und ſeine Reden ſind intereſſanteſt. Nun zu Wortbildungen! Dichter dürfen darin viel wagen, aber Sprache und Geſchmack ſetzen Grenzen. Unter die Stellen, wo man den urſprünglichen Göthe vernimmt, gehören die erſten unter den Lied-Strophen des Elfenchors im Anfang des erſten Acts, aber in der dritten ſtößt man auf: „Thäler grünen, Hügel ſchwellen, buſchen ſich zu Schattenruh“ — darf man dieß, dann darf man auch ſagen: die Fläche graſt ſich, der Berg bäumt ſich, der Tiſch tucht ſich, das Tiſchtuch löffelt ſich. Ich ſtoße bei dem Durchblättern wieder auf Koſtbarkeiten wie: echoen, jungholdeſte Schaar, feeiſch heitres Feſt, — golden-golden, — mauerbräunlich, — lieber Kömmling. Wir wollen annehmen, Göthe habe gewußt, daß Chomeling althochdeutſch (äußerſt ſelten) vorkommt; dann hätte er ſich ſagen müſſen, daß die Form mit Recht abgeſtorben iſt, weil ſie auf die curioſe Conſequenz führt, auch zu ſagen: Gehling oder Scheidling *).

---

*) Es mag hier noch ein Beiſpiel ſtehen davon, wie man meine Ausſtellungen im Lager der Verehrer auffaßt und wie man mit ihnen umgeht. Ich habe (in den A. Krit. Gängen) geſagt: wie geckenhaft iſt der Zuſatz, da im Mummenſchanz die Pulcinelle auftreten: „täppiſch, faſt läppiſch.“

Nicht weiter! Vielleicht ſchon zu viel der Beiſpiele, wo Eines genügt! Ach, das iſt ja Alles nicht friſch, nicht jugendlich keck, ſondern ſchnörkelhafteſt, ſonderbarlichſt, greiſenhafteſt! In der Proſa begann frühe dieſer Altersſtyl mit einer gewiſſen Miſchung von Vornehmheit und bequemlich rundender Behäbigkeit, für die ich kein Wort weiß; Heines Vergleichung mit einer Rokoko-Staatskutſche drückt mehr den erſteren, als den zweiten Zug aus, der ſich ſpeziell, oder ſagen wir ſtylgemäß einziglichſt in der Liebe zu dem behaglichen: und ſo denn — und ſo fortan gefällt — ein falſches Bild der claſſiſchen Ruhe, das denn auch ebenfalls förderſamſt ſo fortan reichlichſte Nachahmung in unſerer Schriftſtellerwelt gefunden hat und „fern und ſo weiter fern“ finden wird.

Der Vers zeigt in den früher entſtandenen Theilen noch manche Schönheiten, namentlich wo ſein Rhythmus Ausdruck einer bedeutenden inneren Anſchauung iſt. In den Reden der

---

Herr von Löper meint nun, meine Bemerkung gelte der Zweiheit der Prädicate und ihrem Gleichklang, führt zur Vertheidigung Georgs Lied aus dem Göz an („der freut ſich traun ſo läppiſch und grief hinein ſo täppiſch“), nennt es das Lied vom dummen Buben und ſagt dann: „weßhalb ſollen die Bezeichnungen weniger auf die italieniſchen Pulcinelle, als auf den dummen deutſchen Buben paſſen?“ Zunächſt iſt zu ſagen, daß mir die Wiederholung des „dummen Buben“ auffallen wollte. Ich habe jedoch ſchnelle erwogen, daß mir die Achtung vor der Perſönlichkeit meines Gegners, wie ſie in ſeinen Leiſtungen ſich kundgibt, verbiete, einen Argwohn aufkommen zu laſſen. Was aber die Sache betrifft, ſo ſollte man doch meinen, es ſei klar, daß meine Bemerkung lediglich dem zwiſcheneingefügten „faſt“ gilt. Dieſes „faſt“ iſt poſſirlich preziös, weil es ſcheint, als ſei die Kühnheit einer Steigerung zu entſchuldigen, die doch ſchlechthin nicht Statt findet.

Helena treten einzeln und in Gruppen ſtyl- und klangvolle Trimeter auf, aber keineswegs von allen kann man ſagen, daß ſie ſchöne Bewegung haben. Im Chorgeſang der trojaniſchen Jungfrauen beim Anblick der Phorkyas iſt die erſte, zweite und vierte Strophe großartig zu nennen, die folgenden fallen ab, werden zum Theil hart, unflüſſig. In Reimzeilen und Reimſtrophen finden ſich mancher Orten noch Spuren der alten muſikaliſchen Kraft, des alten organiſchen Zuſammenfühlens von Sinn, Accent und Klang; z. B. in der Stelle, wo Helena mit Fauſt Reime wechſelt. Ueberall aber treten nach einigen Schritten wieder Stockungen, Verhärtungen, ſtörende Bequemlichkeiten, Manirirtheiten ein, die nun freilich von der Seltſamlichkeit der Sprache als ſolcher gar nicht zu trennen ſind. Sie häufen ſich in den ſpäteren Beſtandtheilen. Ich habe einen Vers aus der Schluß-Scene bei Gelegenheit der Pandora angeführt. Ein ganz ähnlicher mag hier noch ſtehen. Die roſenſtreuenden Engel ſingen:

Blüthen, die ſeligen,
Flammen, die fröhlichen,
Liebe verbreiten ſie,
Wonne bereiten ſie,
Herz, wie es mag.
Worte, die wahren,
Aether im Klaren,
Ewigen Schaaren
Ueberall Tag!

So geht es fort. Wie Göthe einmal in dieſen Versſtyl hineingekommen war, hat das einmal in Bewegung geſetzte Rädchen ſo in ihm fortgeſurrt; man kann ſich ganz hineinverſetzen, ja man wird förmlich angeſteckt. Wer dieſen zweiten

Theil in Vorleſungen behandeln, bei dieſen Dingen verweilen muß, wird erfahren, daß es Wochenlang in ihm umſummt, ja er wird in demſelben Ton parodiſch weiterdichten müſſen, mit dem Zwang eines Mechanismus wird es in ihm ſo forträdeln. Die vielen falſchen Reime dagegen (— ſo reimt Göthe z. B. auch erbötig auf gnädig —) ſollen uns wenig Beſchwer machen; an ſolchen fehlt es auch im erſten Theile nicht, davon zu ſprechen wird ſich noch Gelegenheit finden.

Es wird paſſend ſein, an dieſer Stelle, ehe ich zu andern Gegnern übergehe, die Begriffe: Symbol und Allegorie genauer als bisher ins Auge zu faſſen; es wird uns auf dieſen weiteren Schritten zu gute kommen. Löper nämlich ſieht im zweiten Theil Fauſt ein „Ideen-Drama," ein „Tendenzſtück," er rühmt die „höchſte Geſchichtlichkeit" von ihm und verſteht dieß letztere Wort ſo, daß es daſſelbe bedeutet, wie das erſte, denn es ſind Ideen im Sinne großer Factoren in der Culturgeſchichte gemeint. So bedeutet z. B. auch ihm die unvermeidliche Helena den Humanismus, die Renaiſſance. Mit ſich ſelbſt tritt er dadurch in keinen Widerſpruch; mit der Behauptung, daß die Figuren unſeres zweiten Theils poetiſches Leben haben, läßt ſich die andere, daß weite Gedanken in ſie gelegt ſind, ja ſehr wohl vereinigen. Es fragt ſich um die Art des Bandes zwiſchen Sinn und Bild. Sie iſt nach Löper in den tranſcendenten Motiven des zweiten Theils Fauſt nicht allegoriſch, ſondern ſymboliſch. Er verſteht alſo, wie aus dem Ganzen ſeiner Auffaſſungen hervorgeht, unter ſymboliſch ein Gebilde der Phantaſie und Kunſt, das eine allgemeine Idee ſo ausdrückt, daß dadurch poetiſches Leben deſſelben nicht ausgeſchloſſen iſt, wir wollen es immanent nennen: immanente allgemeine Bedeutung eines concreten lebendigen Bildes; unter Allegorie dagegen ein Gebilde, dem die allgemeine Bedeutung ſo innewohnt, daß dadurch Anſchauungswerth, äſthetiſches Leben ausgeſchloſſen iſt oder wenigſtens nach Abzug der Bedeutung nur leerer Schein von Schönheit — im beſten Falle — übrig bleibt. Dieſer Gebrauch der vieldeutigen Worte iſt nicht anzufechten, er darf als üblich gelten. Die da und dort aufgeſtellte Einſchränkung des Begriffs der Allegorie auf eine ſucceſſive Reihe von Symbolen, die ſich zu einer Handlung verbinden, läßt ſich nicht halten; ich habe mich ſchon in den A. Krit. Gängen (B. II, S. 101) dagegen ausgeſprochen und nur zugegeben, daß das allegoriſche Verfahren zu ſolchem Ausſpinnen neigt. Die vier alten Weiber, die ſich Fauſt nähern, und die Göthe ſelbſt Mangel, Schuld, Sorge, Noth titulirt, treten nur momentan auf, ihre Rolle iſt kurz; Niemand wird darum bezweifeln, daß dieß Allegorieen ſind, vielleicht ſelbſt Löper, obwohl im Uebrigen anders denkend, wird es zugeben. Den Begriff des Symboliſchen habe ich an manchen Stellen meiner Schriften beſprochen; früher (Aeſth. §. 426) ſchränkte ich ihn dem Object nach auf ein unperſönliches Bild, dem Modus des Verfahrens nach auf ein dunkles Confundiren von Idee und Bild ein und zwar in dem beſtimmten engen Sinn, wie es den Naturreligionen eigen iſt; ſo blieb dem Worte nur hiſtoriſche Bedeutung. Später veränderte ich meine Anſicht dahin, daß unter dem Begriff des Symboliſchen alle Formen zu befaſſen ſeien, worin das Verhältniß zwiſchen Sinn und Bild das indirecte der bloßen Bedeutung iſt. Aber gerade an dieſer Grundbeſtimmung iſt eine Veränderung vorzunehmen; ſie muß durch einen Zuſatz gelockert, larer gemacht werden; ſagen wir einmal: oder worin das Verhältniß der Bedeutung zum Bilde das eines fühlbaren Plus iſt. Es wird ſich erklären, warum ich zu einem ſo unbeſtimmten Ausdruck greife. Schon das, was ich in den N. Krit. Gängen B. II. H. 5 nun unter den Begriff Symbol ſubſumirte, ſetzte eigentlich eine läßlichere Beſtimmung voraus; ich befaßte nämlich darunter alle folgenden Geſtaltungen dieſes Verhältniſſes: dunkle Verwechslung eines unperſönlichen Gegenſtandes mit der ihm geliehenen Bedeutung in den Naturreligionen (alſo eben die Form, worauf ich den Begriff früher einſchränkte); ferner: die geglaubten Perſonificationen, wie ſie der Mythus aller Religionen enthält; dieß ſind die dunkeln unfreien Arten des Verbindens von Idee und Bild; dieſen parallel folgen äſthetiſch freie Arten deſſelben Verfahrens: die eine derſelben bezieht ſich wie das, was ich früher allein Symbol genannt hatte, auf Erſcheinungen der unperſönlichen Natur, es wird ihnen Seele, Stimmung untergelegt, dieſer Prozeß iſt ebenfalls ein dunkler, was ſtreng genommen bloßes Vergleichen wäre, wird ein inniges Hineinlegen, Unterlegen, Leihen, dennoch iſt das Verfahren äſthetiſch freies Spiel und auf ihm ruht das äſthetiſche Gefühl der Landſchaft, auf ihm ruhen auch die Künſte, die keine concrete Erſcheinung der Natur darſtellen, ſondern in abſtracten Formen ſich bewegen; mit dieſer Art des Verhaltens habe ich mich an mehreren Stellen der N. Krit. Gänge im Streit gegen die Formaliſten beſchäftigt und den eigenthümlichen Act näher erörtert (B. II, H. 5, S. 140 ff. H. 6, S. 7 ff.); endlich dem unfrei geglaubten Mythus parallel ſteht der äſthetiſch freie Gebrauch früher geglaubter Mythen und die freie, aus eigener Erfindung hervorgehende Perſonification und Führung der ſo erdichteten Weſen durch eine Reihe von Momenten in bewegter Handlung; dieß Verfahren iſt nun entweder poetiſch lebendig oder es fehlt ihr das poetiſche Leben, und im letzteren Fall entſteht Allegorie. Dieſe nun habe ich (ebenda H. 5, S. 148) auch noch unter den Allgemeinbegriff Symbol geſtellt; daraus aber entſteht Unklarheit, dieſe Subſumtion muß aufgegeben werden; wie ungenau immer im gewöhnlichen Sprachgebrauch verfahren werden mag, in der Wiſſenſchaft bringt es Verwirrung, wenn der Begriff des Allegoriſchen dem des Symboliſchen ſubordinirt wird. Es bleibt alſo dabei: ſymboliſch heißt in dieſem ganzen Gebiete, was poetiſches Leben hat und allegoriſch, was unlebendiges Product der Phantaſie im Dienſte der Reflexion iſt.

Nun iſt aber noch ein Punct in meinen früheren Verſuchen, dieſe Begriffe klar zu beſtimmen, der einer Berichtigung bedarf. Wie ſteht es denn mit allen jenen Gebilden, denen wir einfach äſthetiſchen Werth beilegen, mit allen wahrhaft gelungenen Geſtalten, die uns ein Künſtler, ein Dichter vorführt? Wenn doch ſymboliſch heißen ſoll, was poetiſch lebt, und wenn doch jede lebendige Schöpfung Tiefe der Bedeutung hat, warum nennen wir nicht jede ſymboliſch? Es iſt noch einmal zu unterſcheiden. Eine ganz concrete Schöpfung, die ihre Bedeutung einfach als ihre Seele in ſich trägt, die ganz direct bedeutet, nennen wir nicht ſymboliſch, wenn dieſe Seele nicht ſo weit und groß iſt, daß das poetiſche Weſen, dem ſie gehört, uns von ſelbſt zum Repräſentanten einer ganzen inhaltvollen Lebensſphäre, einer allgemein menſchlichen gewichtigen Wahrheit wird. Valentin z. B. ſymboliſch zu nennen, wäre unpaſſend, obwohl er recht ein

Typus des derben friſchen Landsknechts iſt; Fauſt aber, obwohl ganz concretes Individuum, können wir allerdings ſymboliſch nennen, weil die Stärke und Tiefe ſeines ungeduldigen Strebens ihn uns ungeſucht zum Repräſentanten alles ſich überſtürzenden Idealismus macht. Dieß habe ich in jener früheren Erörterung nicht erkannt und daher gerade den Fauſt als Beiſpiel von nicht Symboliſchem angeführt (N. Krit. Gänge B. II, H. 5, S. 138); und dieſe Erweiterung des Begriffs iſt es nun vor Allem, welche die größere Larheit in ſeiner Grundbeſtimmung verlangt, die ich ihr oben durch den Zuſatz zu geben ſuchte: „oder worin das Verhältniß der Bedeutung zum Bilde das eines fühlbaren Plus iſt. Dieß gilt nun natürlich von Scenen, Handlungen, wie von einzelnen Perſonen. Gothe nennt z. B. den Auftritt in Shakeſpeares Heinrich IV., wo dem todtkranken ſchlummernden König der Sohn und Nachfolger die Krone wegnimmt und aufſetzt, ſymboliſch, er gebraucht das Wort auch ſonſt gern in der hier aufgeführten Bedeutung, ſo daß er denn alle fühlbar hochbedeutungsvolle Poeſie ſymboliſch nennt. Ich führe als Beiſpiele noch König Lear und Macbeth an. In der erſteren Tragödie leuchtet das Tragiſche an ſich, die Wahrheit der Verzehrung alles Endlichen, ſo mit Flammenſchrift hervor, daß man ſie, namentlich in den Hauptmomenten, mitten in der durchaus concreten Handlung doch nur ſymboliſch nennen kann. Ich weiſe namentlich auf die Stelle Act 3, Sc. 6, wo Gloſter beim Anblick des wahnſinnigen Lear ausruft: „o du zertrümmert Bauwerk der Natur! ſo nutzt das große Weltall einſt ſich ab zu nichts;“ am Schluß auf die Worte Kents, wie Lear die todte Kordelia in ſeinen Armen auf die Bühne trägt: „iſt dieſes das verkündete Weltende? ein Vorbild jener Schrecken?“ wozu Albanien fügt: „des allgemeinen Untergangs?“ Daß Shakeſpeare in dieſer Tragödie und im Hamlet am Schluß ſo viele Leichen auf der Bühne verſammelt, iſt nicht unnöthige Häufung des Schauderhaften, ſondern hat dieſelbe ſymboliſche Abſicht. Macbeth iſt in allen Hauptmomenten hoch ſymboliſch in der ungemeinen Durchſichtigkeit, womit die Natur des Gewiſſens und die Gravitation des Böſen hervortritt. Im gewöhnlicheren, engeren Sinne des Worts iſt das Erſcheinen des Geiſtes Banquo's und ſind die Hexen ſymboliſch; beide ſind nichts weniger, als Allegorieen, ſie haben wirkliches Leben, jener das Leben, welches der Geſpenſterglauben ſeinen gefürchteten Weſen leiht, dieſe halb menſchliches, halb dämoniſches, und doch iſt jener ganz Schreckensviſion des Gewiſſens, ſind dieſe ganz ein Bild des dunkeln Knäuels, des Gewürms der böſen Gedanken und der thörichten Sicherheit im Grunde der Menſchenſeele. Man vergleiche damit die papiernen vier alten Weiber, Mangel, Schuld, Noth, Sorge, die im letzten Acte des zweiten Theils Fauſt auftreten! Die Scene in Richard III., wo dieſer dem Richmond gegenüber auf der Bühne ſchläft und beiden die Geiſter erſcheinen, ſei aus Shakeſpeare noch angeführt als ſehr ſtarkes und klares Bild ſymboliſcher Darſtellung. Ohne tranſcendentes Motiv ſymboliſch und höchſt meiſterhaft gerade in dieſem Sinn behandelt iſt die Erſchießung des Geßler in Schillers Wilh. Tell. Schon daß er zu Roß iſt, fühlt ſich ungeſucht ſymboliſch, man ſagt ſprichwörtlich: der Stolz hoch zu Roß; mitten in einem Satze voll trotzigen, planvollen Herrſcherhochmuths bricht er, da ihn der Pfeil trifft, mit den Worten ab: „Gott ſei mir gnädig!“ — ein höchſt ergreifendes Schickſalsbild, und Schiller ſtellt die darin liegende Wahrheit heraus in dem Geſang der barmherzigen Brüder: „raſch tritt der Tod den Menſchen an“ u. ſ. w.

Wir haben unter dieſen Beiſpielen ſolche angeführt, wo zwei Formen ſich vereinigen, neben Menſchen Geiſter oder geiſterhafte Weſen auftreten, und die letztere ſymboliſch im gewöhnlichen engeren Sinne des Wortes genannt. Dieſer Sprachgebrauch, der bei dem Symboliſchen an Darſtellungen zu denken pflegt, welche irgendwie über das Naturgeſetz hinausgehen, Wunderbares, Außermenſchliches, Uebermenſchliches vorführen, Mythen verwenden oder dem Mythus Analoges erfinden, kann uns nun aber alſo nicht hindern, auch Kunſtſchöpfungen, deren Bilder ſich ganz im Naturgemäßen halten, ſymboliſch zu nennen, wenn ſie den Charakter tragen, der nach dieſen Beiſpielen keiner weiteren Erklärung bedarf. Die erſtere Form, die, welche übernatürliche Motive gebraucht, wollen wir — immer alſo ächt poetiſche Lebendigkeit vorausgeſetzt — zur leichteren Unterſcheidung die eminent ſymboliſche nennen. Natürlich hat man es im Fauſt mit dem eminent Symboliſchen faſt ſo viel wie mit jener Form zu thun, welche ſymboliſch zu nennen iſt, obwohl ſie ſich in den Grenzen des Naturgemäßen bewegt; wir werden auf dieſen Punct alſo wieder zu ſprechen kommen, namentlich beim Prolog im Himmel; für jetzt führt er uns in unſern Zuſammenhang zurück.

Es iſt alſo ganz zugegeben, daß Löper ſich logiſch nicht widerſpricht, wenn er die in Rede ſtehenden Motive ſymboliſch genannt wiſſen will und ihnen ächt poetiſches Leben zuerkennt; ebendieß hat uns auf unſere Auseinanderſetzung geführt. Nennt er Helena, die Mütter, den Homunculus u. dgl. Geiſter, ſo will er damit ſagen, daß ſie keine todten Schemen, keine Allegorieen ſeien. Ebenſo kann er nach den Beſtimmungen des Symboliſchen, wie wir ſie aufgeſtellt haben, ohne jeden Widerſpruch im Helden ſelbſt ein Bild der ſtrebenden Menſchheit und doch zugleich ein athmendes, lebenswahres Individuum ſehen. Es kommt eben nur darauf an, ob er dieß wirklich und ob auch jenen Weſen fictives Leben wirklich vom Dichter eingehaucht iſt. Wo ſtehen wir alſo nun? Einfach da, wo wir ſtanden. „Lebensvolle Poeſie“ ſagt Löper, „ledervolle“ ſage ich: die poetiſchen Weſen des zweiten Theils bedeuten und athmen, ſagt er, ſie bedeuten nur und athmen nicht, ſind alſo nur Allegorieen, ſage ich; die Frage iſt, wie wir längſt geſehen, Sache der Diagnoſe, Sache der Anwendung feſtgeſtellter äſthetiſcher Begriffe auf ein gegebenes Object, mit Einem Wort: Geſchmacksſtreit. Wo Gründe verſagen, appellirt man gern, und zwar an die Mehrheit. Nun bin ich feſt überzeugt, daß die Mehrheit für mich ſtimmt, und zwar unter Mehrheit nicht plebs, ſondern denkende und gebildete Menſchen verſtanden, allein ich kann es nicht nachweiſen, denn die große Mehrheit dieſer Mehrheit nimmt ſich nicht die Mühe, zu ſchreiben, was ſie über dieſen zweiten Theil denkt, weil ſie meint, er verſtehe ſich zu ſehr von ſelbſt, als daß ein geſunder Kopf daran zweifeln könne, daß hier eine Welt von abſtruſem Dunkel und Ungeſchmack vorliege. So kommt es, daß ich in dieſem Streit ſo vereinzelt ſtehe.

Uebrigens iſt Löper in der Anwendung ſeines logiſch conſequenten Satzes nicht conſequent und dieß iſt nicht unintereſſant, denn es beweiſt, daß es eben mit der Anwendung nicht beſonders wohlbeſtellt ſein muß. Vom Homunculus heißt es zuerſt, er ſei ſymboliſch, alſo: lebensvoll dargeſtellt und doch zugleich einen

Gedanken ausdrückend, nachher aber: er bedeute nichts und müſſe uns als der Sage nachgebildete Fiction genügen, da „dieſes Weſen individualiſirt ſei wie nur irgend eine Perſon des Dramas!“ Die Helena betreffend, habe ich einen Anlauf, ihr Leben und Gefühl zu leihen, wiederholt eingeräumt; hier aber mag noch ein Beiſpiel von den Geſchmackloſigkeiten ſtehen, in die er ausläuft: ihr iſt das menſchliche Gefühl der Mutterſorge beigelegt, da Euphorion ſeine Purzelſprünge macht, aber wie? Sie ruft einmal: „o denk', o denke, wem du gehörſt!“; man meint, ein Kindsmädchen und ein Söhnchen aus gutem Hauſe vor ſich zu haben. Uebrigens was anders als bloße Allegorieen ſind es, in welche jener Anlauf umſchnappt? Als ſolche iſt ſchon oben die Plötzlichkeit der Entſtehung des Euphorion angeführt, ebendahin gehört das Verſchwinden Helenas, die Auflöſung ihres Gewandes in Wolken. Wir ſtreiten nicht weiter dafür, daß dieß Hinweiſungen auf Begriffe, nicht lebensvolle Bilder ſind, denn wir vergleichen jetzt Löpers Urtheile mit ſeinen eigenen Vorderſätzen und erwähnen hierzu noch den Euphorion. Löper verlangt, man ſolle nur an Lord Byron denken, aber auch an ihn nur nebenher, es ſolle an ihn und an die Befreiung Griechenlands nur erinnert werden, der ganze Euphorion ſei lediglich eine ſchnell vorübergehende Nebenfigur, die eigentliche Frucht der Verbindung mit Helena ſei der thatige Humanismus (Fauſts). Dieß widerſpricht ganz dem verweilenden Nachdruck, womit Euphorion behandelt iſt; Löper konnte ohne jede Inconſequenz zugeben, daß dieſe Figur zugleich etwas Allgemeines bedeuten müſſe, nämlich durch das wechſelnde Auffliegen und Niederſinken den Umſprung der modernen Poeſie zwiſchen Idealismus und Realismus, und es käme nur darauf an, ob er nachzuweiſen vermochte, daß die Scene außerdem auch mit ächt poetiſchem Leben ausgeſtattet ſei. Wir aber, weil dieſe Sprünge als Anſchauungsbild, abgeſehen von der Abgeſchmacktheit, keinen Sinn geben, erklären ſie als Allegorie und ſo den ganzen Burſchen, der freilich nebenher auch an Byron erinnern ſoll. Uebrigens bleibt die Allegorie, außerdem, daß ſie als Bild abſurd iſt, in ihrer Bedeutung ſchief, denn ſolch dualiſtiſcher Urſprung war nicht das Reſultat der Verſchmelzung antik idealiſtiſchen und modern realiſtiſchen Kunſtgeiſtes, ſondern gehörte zum Charakter des Kampfes gegen den erſteren in der Sturm und Drangperiode; eine Frucht der Verſchmelzung beider läßt ſich übrigens in Byron erſt recht nicht erkennen.

Noch ein Wort vom Helden zu ſagen, ſo könnte Löper unſeren Satz, daß ein wahres Empfindungsleben ihm nicht geliehen ſei oder daß die Empfindungsanſätze, die da und dort auftauchen, keinen tenor haben, immerhin beſtreiten und ſich doch wenigſtens gegen einzelne Momente, wie ſie der Dichter behandelt hat, ein freies kritiſches Urtheil vorbehalten. Da will ich denn noch anführen, was er gegen meine alte und auch oben wieder ausgeſprochene Behauptung vorbringt, daß die Gemüthsheilung Fauſts durch Elfengeſang ein ſchwerer Fehlgriff ſei, ein Schönmachen, wo ethiſches Leben gefordert iſt. Er ſagt, Fauſts Krankheit, wie ſie der erſte Theil ſchildere, ſei ganz in das intellectuelle Gebiet verlegt, wir intereſſiren uns für ihn nur wegen des Heroismus ſeines Geiſtes und dieſem würde es nicht entſprechen, in Empfindungen hinzuſchmelzen. Nun, ich meine, Fauſt ſei doch im Verhältniß zu Gretchen ein fühlender Menſch und habe ſeine Geiſteskämpfe zunächſt zurückgeſtellt, als fühlender Menſch aber habe er etwas erlebt, worüber ihn keine Opern-Arien von Elfen tröſten können. Es iſt doch ſchwer begreiflich, wie man das verkennen, wie mit ſo ganz künſtlicher Auskunft verſuchen kann, den Dichter zu rechtfertigen. Aus der Art, wie Göthe die Elfen verwendet, iſt übrigens zugleich belehrendes Licht über die Frage: Geiſter oder Allegorieen? zu entnehmen. Hier ſind Geiſter, aus altem Volksglauben geſchöpft; nach dieſem haben ſie wohl oft mit freundlicher Hülfe für Unglückliche, aber nichts mit Heilung tiefer Seelenſchmerzen zu thun. Alſo iſt ihnen eine fremde Bedeutung eingeſchoben und ſo ſind ſie zu Allegorieen geworden, wie die ganze Scene allegoriſch iſt.

Löper bringt gegen mich, wie gegen Andere, noch vor, daß es unrichtig ſei, des Dichters eigene Lebensgeſchichte, eigenen Entwicklungsgang im Fauſt dargeſtellt zu finden. Es iſt dieß ein Punct, der uns anderwärts beſchäftigen wird, wo denn leicht zu zeigen iſt, wie gut allgemein menſchliche und perſönliche Bedeutung bei einem Gedichte wie der Fauſt und bei einem Dichter wie Göthe ineinander gehen. Für jetzt erinnere ich nur, was den erſten Theil des Dramas betrifft, an die ſo oft in der Fauſtliteratur angeführte Aeußerung Göthes in der Anzeige der franzöſiſchen Ueberſetzung von Stapfer mit den Zeichnungen von Delacroix: „den Beifall, den das Werk nah und fern gefunden, mag es wohl der ſeltenen Eigenſchaft ſchuldig ſein, daß es für immer die Entwicklungsperiode eines Menſchengeiſtes feſthält, der von Allem, was die Menſchheit peinigt, auch gequält, von Allem, was ſie beunruhigt, auch ergriffen, in dem, was ſie verabſcheut, gleichfalls befangen, und durch das, was ſie wünſcht, auch beſeligt worden.“ Das gilt alſo dem erſten Theil; Göthe fährt fort: „ſehr entfernt liegen ſolche Zuſtände gegenwärtig dem Dichter,“ und dieß Wort iſt ein weiterer Beleg für unſern Satz von der Haupturſache der Verſchleppung des Fauſt; als er ihn aber endlich vollendete, da hat er gerade nur zu ſehr ſeine eigene Perſönlichkeit hineingelegt, nämlich als durch und durch humaniſtiſche; daher kommt es, daß er ſich bis in den vierten Act des zweiten Theils immer und immer nur mit dem Humanismus beſchäftigt.

Unter den abweichenden Standpuncten glaube ich zwei hier noch in Kürze berückſichtigen zu müſſen. H. Düntzer (Würdigung des Götheſchen Fauſt, ſeiner neueſten Kritiker und Erklärer) ſtellt den zweiten Theil unter den Begriff des Mährchens („dramatiſches Mährchen“). Es wäre zu fragen, ob dieß überhaupt zuläſſig iſt. Im Mährchen herrſcht doch der Standpunct des Gutes in ſolcher Stärke, daß ſich Bedenken erheben, ob ein ernſtes Drama, deſſen innerſte Idee das Streben iſt, ſo benannt werden darf. Allerdings iſt das Mährchen nicht ohne ethiſche Beziehung, alſo Beziehung zwiſchen dem Gut und dem Guten; es hilft gern mit Wundermotiven der Natur nach, um das Gute, namentlich die mißhandelte Unſchuld, mit Gütern zu belohnen, das Böſe mit Uebeln zu ſtrafen; ſeine Grundſtimmung iſt Erleichterung, zunächſt in dem Sinne, daß die Naturſchranken zu dem ebengenannten Zwecke gelüftet werden, dann aber in ſolchem Uebergewicht, daß es doch mit dem Guten nicht ſo genau genommen und auch der heitere Lump in den Himmel oder das Schlaraffenland eingeführt wird. Man kann den Inhalt des Götheſchen Fauſt wohl auch ſo auffaſſen, daß man die Idee des

Gutes in den Vordergrund ſtellt, man kann ſagen, die Handlung bewege ſich um die Idee des höchſten Gutes, indem ihre Grundfrage lautet: darf oder kann ein großes Streben, wenn auch ſchuldvoll, mit Beſeligung ſchließen? und, da aus dem einzelnen Fall die allgemeine Bedeutung von ſelbſt hervorſpringt: iſt die ſtrebende, handelnde Menſchheit in ihren Kämpfen und Verwirrungen ſtets gerettet oder verdammt, ſelig oder unſelig? Allein man ſieht, wie ſich hier der Begriff des Glücks oder Guts an den gewichtvoll ernſt ethiſchen des Strebens mit ſolcher Strenge kettet, daß der Name Mährchen nicht mehr paſſen will. — Der Stoff unſeres Drama erlaubt, bringt vielmehr ganz von ſelbſt mit ſich phantaſtiſche Motive, der Name mährchenhaft iſt aber zu kindlich dafür. Doch der Name thut ja ſo viel nicht. Löper ſagt, was ich für Allegorieen erkläre, ſeien Geiſter; es iſt in der Sache, um die es ſich handelt, gleich, ob man den Ausdruck: geiſterhaft, ſagenhaft oder mährchenhaft vorzieht. Die meiſten tranſcendenten Motive auch im zweiten Theile ſind wirklich aus der Sage entnommen, nicht willkürlich erfunden, was Löper mit Recht betont und durchführt; doch nicht alle ſind es, der Euphorion z. B. hat nichts als den Namen vom Sohne des Achilles. Es iſt aber an ſich ja gar kein Vorwurf, daß ein Theil dieſer Motive frei erfunden iſt; wenn nur die einen wie die andern in Göthes Behandlung poetiſch lebendig, vom Hauche der Phantaſie umweht wären, ſo wäre es ja gut und wir würden gemäß dem Sinne des Worts, wie wir ihn feſtgeſtellt, alle dieſe Parthieen eben einfach als ſymboliſch bezeichnen. Nun weicht aber Düntzer von Löper darin ab, daß er dennoch Allegorieen zugibt, ſo iſt ja auch faſt ſein ganzes Geſchäft im umfangreichen Fauſt-Commentar

Alleg[illegible]ieendeutung, und hiemit verlauft die Sache in einen Wortſtreit. Was poetiſch lebt, nenne ich (und nennt Loper) nicht Allegorie; ich wiederhole aber: mit Recht, denn man braucht ſcharfe terminologiſche Unterſcheidungen und daher ein beſtimmtes Wort für alles Sinnbildliche, das nicht lebenswarm behandelt iſt, nicht athmet. Aeußerſt ſchwierig verwickelt ſich die Frage, wenn man etwa Dante anführt und ſagt, in ihm finden ſich ſehr viele Motive, die doch ſichtbar nur mit dem Kopfe combinirt, alſo allegoriſch, und doch durch die Behandlung in traumhaft poetiſche Stimmung getaucht ſeien. Es iſt ſo; will man aber nicht alle Terminologie verwirren, ſo muß man dieſe Erſcheinung ſo beſtimmen: Motive allegoriſchen Urſprungs ſind durch die Behandlung doch noch in ſymboliſches Leben umgeſetzt worden. Etwas von dieſem ſeltenen, eigenthümlichen pſychiſchen Proceß verſpürt man auch bei Göthe; ſeine erklügelten Geſpinnſte müſſen für ihn ſich mit einer Art von zitterndem Traumhauch umwoben haben; man merkt, daß er meint, es ſei ihm gelungen, dieſe ſeine Stimmung als inneres Leben auf ſeine Gebilde objectiv überzutragen, aber wo bleibt die myſtiſche Gluth, die Dante ſo vielen ſeiner ſcholaſtiſch ausgeſonnenen Gebilde im Fortgange ſeiner Behandlung noch einzugießen weiß?

Nun, und dieß Alles führt ſchließlich auf den Punct zurück, wo wir mit Loper ſtanden. Auch Düntzer vernimmt poetiſches Weben, Rauſchen, wo ich keines vernehme, und mir iſt nicht zu helfen.

Ich habe in meinen früheren Publicationen geſagt, Göthes Allegorieen-Geheimniſſe ſeien auch peinlich dunkel, man wiſſe nie, ob man recht gerathen habe. Dieß hat mir Düntzer beſonders übel genommen, er iſt der Deutungs-Monopoliſt des Götheſchen Fauſt und ein Angriff auf ſeine Autorität natürlich keine Kleinigkeit. Ich muß auch hier zugeben, daß mir nicht zu helfen iſt; was z. B. im Mummenſchanze des erſten Acts der Pan, der Brand, das Löſchen eigentlich will, was der Homunculus im zweiten, was im dritten Mephiſtopheles als Phorkyas, ich geſtehe, es trotz Düntzers Auslegungen nicht zu wiſſen. Und wie die Allegorie, wenn man ſie einmal beliebt, ins Räthſelaufgeben geräth, ſo enthält ſie auch rein keine Bürgſchaft in ſich, ob ſie im Bilde ſchön ſei oder unſchön, albern, häßlich, ja das häßliche Bild kann dem beabſichtigten Sinn beſſer dienen, als das ſchöne: auch dieſen meinen alten Satz finde ich keinen Grund zurückzunehmen; Beiſpiele von abſurden Anſchauungsbildern habe ich oben gegeben und will ſie nicht vermehren.

Von Düntzers Geiſt in der Deutungskunſt mag hier noch ein Beiſpiel ſtehen. Wie alle Bewunderer des zweiten Theils findet er einen organiſchen Fortſchritt, der den Helden wohlvorbereitet von Phaſe zu Phaſe führt. In der Verbindung mit Helena iſt Fauſt, ſo meint er, Künſtler geworden. Angenommen, es ſei ſo und Göthe wolle nicht blos zu verſtehen geben, es ſei eben nun ein humaniſtiſch gebildeter Menſch geworden, und abgeſehen davon, daß unſer Dichter doch auch gar keine Anſtalten macht, irgendwie zur Darſtellung zu bringen, daß Fauſt nun als Künſtler oder Poet wirke, — was iſt nun von da der Fortſchritt? „Auch die Kunſt kann Fauſt keine dauernde Befriedigung gewähren, weil ſie immer auf einen ſelbſtſüchtigen Genuß gerichtet iſt, da der wahre Künſtler doch nur zunächſt in ſeinem Werke lebt“, darum muß nun Fauſt zu einer großartigen realen Thätigkeit übergehen und ſo iſt nun der Fortgang zu Act 4 und 5 ja herrlich motivirt. Ich überlaſſe dieß Stück Erklärung dem Urtheil der Unbefangenen.

Natürlich findet Düntzer mein Mißfallen an der Sprache des zweiten Theils ſo ketzeriſch, als Loper. Ihm habe ich bei dieſem Puncte nur zu ſagen, daß er mir freilich nicht beiſtimmen kann, weil er ſelbſt ein warnendes Beiſpiel von dem ſchädlichen Einfluſſe des Götheſchen Altersſtyl iſt. „Lebendigſte Vergegenwärtigung,“ „erwünſchteſte Vereinigung“ das ſind ja glücklichſte Nachahmungen von Göthes ſuperlativſten Sprachſchätzen.

Später, bei Beſprechung des Prologs im Himmel wird man finden, daß ſich meine Stellung gegen Düntzer eigenthümlich verändert. Während ihn das Allegorieen-Errathen im zweiten Theil beglückt, will er mir nicht erlauben, im erſten allgemeine Ideen zu finden.

Habe ich mich einmal ſoweit auf abweichende Anſichten eingelaſſen, ſo darf ich Sengler (Göthes Fauſt, erſter und zweiter Theil 1873) nicht ganz mit Schweigen übergehen. Ein philoſophiſcher Geiſt von höchſt beweglicher Gedanken-Aſſociation kann ſich hier kaum genug thun im Auffinden einer unendlichen Ideen-Fülle; der erſte und zweite Theil des Gedichts wird unter ſeiner Hand eigentlich zu einer Philoſophie der Geſchichte und Geſchichte der Philoſophie. Dieſer Ideenzug führt nothwendig ins Schweifen, wenn man ſo faſt ganz, wie Sengler, die Frage nach dem Band überſieht; man wird dann glauben, die Menge der Ideen beſtimme den Werth eines Gedichts und keine Grenze der Beziehungen auf alles Mögliche finden. Und ſo ſpielen denn bei Sengler ganze Reihen von Ideen-Batterieen, er iſt ein Dreidecker, der uns Lagen mit der ganzen Breitſeite gibt, oder, wenn man will, er wird zur Ideen-Mitrailleuſe. „Band," ſo wollen wir in Kürze das Verhältniß zwiſchen Idee und Bild benennen. Wie iſt dieſe incommenſurable Summe von Ideen im Gedicht enthalten? Auf ächt poetiſche Weiſe oder nicht? Ich werde in einem andern Zuſammenhang ſuchen, die Stellen im erſten Theil, welche unabſehlich viel zu denken geben, ohne irgend aus den Grenzen der Poeſie zu gehen, von denen zu unterſcheiden, welche Denk-Aufgaben auf Koſten der Poeſie ſtellen, ich werde bei jenen ſehr viel zu ſagen haben und es kann dann ſcheinen, als dürfe mir Sengler den heiteren Vorwurf, den ich bei aller Achtung vor dem gewichtigen Ernſte ſeines Buchs ausſpreche, mit gutem Recht heimgeben. Allein ich werde beſtrebt ſein, analytiſch zu verfahren, den Gedanken aus der geſchloſſenen Form ſachte zu entbinden, herauszuwickeln, während er ihn bald hineinliest, ohne genau zuzuſehen, wie denn nachzuweiſen ſei, daß all dieſe Ideen-Menge im Gedicht ſtehe, bald zufrieden, einen bedeutenden, der wirklich vorliegt, gefunden zu haben, die Frage vergißt, ob er auf äſthetiſche Weiſe hineingelegt ſei oder nicht. Daher mein Vergleich, der einen Eindruck bezeichnet, als werde man beſchoſſen. Ein Beiſpiel vom erſteren Fall, dem Hineinleſen! Helena iſt ja, um es abermals zu ſagen, gewiß eine Allegorie der claſſiſchen Schönheit; ſie weist auf den großen Culturgang aus dem Mittelalter durch Erweckung des Alterthums zur humanen Bildung, dann wieder aus der Sturm- und Drangperiode des deutſchen Genius zur Durchdringung mit griechiſchem Maaße, griechiſchem Geiſt der Harmonie und auch mit dem geſunden Realismus der Alten. Schon dieß iſt allerdings nur mit behutſamem Vorbehalt zuzugeben; man darf doch nicht vergeſſen, daß die Helena eine ſehr leichtſinnige Perſon geweſen iſt; ſie kann zunächſt durchaus nur bedeuten, daß Fauſt die claſſiſche Schönheit in ſich aufnimmt, das Weitere ſchwebt eben in Perſpective. Sengler aber ſteigert ſie zu einem Inbegriff der Wahrheit, Sittlichkeit, Religion; durch die Verbindung mit ihr läutert ſich nach ſeiner Auffaſſung Fauſt aus kranker Innerlichkeit, ſubjectiver Leidenſchaftlichkeit zur wahrhaft ſittlichen Verſöhnung mit dem Leben und zur wahren Religion des Pantheismus, des objectiven Idealismus. Ich bitte ihn nun, aus ſeiner Flughöhe auf das Gedicht ſelbſt zu blicken, und zwar nur auf jene Stelle, wo nach dem ſchönen Reim-Austauſch die beiden, Fauſt und Helena, einen wohlgepolſterten Thron beſtiegen haben und der Chor uns ſagt, was ſie da treiben: ſie ſitzen aneinander gelehnt, Schulter an Schulter, Knie an Knie, wiegen ſich Hand in Hand und verſagen ſich nicht „heimlicher Freuden vor den Augen des Volks übermüthiges Offenbarſein.“ Näheres Licht, ſofern es nöthig, geben hiezu die Worte des Mephiſtopheles:

> Buchſtabirt in Liebesfibeln,
> Tändelnd liebelt fort im Grübeln —

heißt das ſich mit der ächten Sittlichkeit und Religion durchdringen? Ich habe ſchon früher (Krit. Gänge. N. F. B. II, H. 4) gegen dieſe Stelle den Vorwurf grober Verletzung des Schamgefühls erhoben, wie es gerade der ächt antiken Kunſt eigen iſt, die ja mit ſtrenger Keuſchheit unterſcheidet, in welchem Zuſammenhang das Sinnliche ſich frei bewegen darf, in welchem es von der Würde gebunden ſein muß. Ein Spötter ſagte neulich, jene Titillationen werden wohl allegoriſch zu nehmen ſein und die Reibungen bedeuten, welche der Durchdringung des Geiſtes der neueren Völker mit dem antiken Formengeiſte vorangehen mußten. Man lachte und gab ihm übrigens zu, er meine es nicht ſchlimm mit dem Dichter, denn wenn das Motiv allegoriſch „bedeutſam“ ſein ſolle, ſo ſei es doch wenigſtens nicht *blos* unanſtändig. Dann wurde die Frage aufgeworfen, ob ein gewiſſes anderes Motiv, nämlich in der vorletzten Scene gewiſſe Gedanken, die dem Mephiſtopheles beim Anblick der Rückſeite der Engel aufſteigen, dadurch leidlicher werde, daß es zur Charakteriſtik des Teufels diene? Man kam überein, daß es wenigſtens gewiſſen Stellen in der Blocksbergſcene ſehr entſpreche. — Jedenfalls kann nun doch wohl kein Zweifel ſein, daß Tugend und Religion von Helena eben nicht zu lernen iſt. — Wir haben vom Hineinleſen ein richtiges, jedoch die äſthetiſche Frage überſehendes Finden unterſchieden. Ich erinnere mich nicht, ob Sengler die pädagogiſche Stelle in der Schluß-Scene belobt; nach ſeinem Standpunct muß ſie ihm um des bloßen Inhalts willen höchſt werthvoll erſcheinen. Die ſeligen Knaben ſingen beim Anblick von Fauſts wachſender Geiſtergeſtalt:

Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieſer hat gelernt,
Er wird uns lehren.

Nun iſt es gewiß ein ſchöner Zug von Göthe, daß ihn der Gedanke der Erziehung ſo viel und ernſt beſchäftigte, und es iſt *an ſich* nur rührend, daß er meint, er müſſe ihn auch hier vorbringen. Aber es kommt in der Kunſt doch immer auf das Wie an! Und ich frage, ob die Vorſtellung Fauſts als himmliſchen Knabenlehrers, bei der man hier unvermeidlich anlangen muß, nicht eine komiſche iſt? Ja, ob es möglich iſt, dieß nicht zu parodiren? Scheffel in einem poetiſchen Gruß an die Hebelgeſellſchaft ſieht den liebenswürdigen alemanniſchen Dichter in einem Traum als himmliſchen Kinderſchullehrer; allerliebſt, weil es gemüthlich humoriſtiſch, dazu noch im Dialekt behandelt iſt; das iſt etwas Anderes, als wenn man dieſelbe Vorſtellung in einem Oratorium bringt, das durchaus erhaben ſein ſoll. Gleich nachher bittet umgekehrt Gretchen, den Fauſt belehren zu dürfen. Gretchen didaktiſch! Auch dieß noch! — Im beſten Sinn kann man den ganzen Fauſt ein Erziehungs-Schauſpiel nennen, um ſo weniger war es gegeben, die pädagogiſche Idee am Schluß noch ſpeciell einzuführen. Muß es im Himmel noch einmal angehen?

Sengler läßt das „Band," wie ich es bezeichnet, nicht ganz unbeſprochen. Er ſagt von der Hauptparthie, der Vermählung des Fauſt mit der Helena, ſie ſei weder ſymboliſch, noch allegoriſch, ſondern mythengeſchichtlich, und wiederholt mehrfach den Satz, die Motive, welche wir als allegoriſch angreifen, ſeien Reproduction von Phantaſie-Erzeugniſſen der Volksreligion. Bei allem Unterſchied und trotz Senglers Verwahrung läuft dieß auf daſſelbe hinaus, wie Löpers „Geiſter" und Düntzers „Mährchen;" das Gemeinſame iſt, daß behauptet wird, Göthes tranſcendente Geſtalten und Handlungen haben das Leben, das geglaubten Erdichtungen der Volksphantaſie zukommt. Es wird ihnen Natur zugeſchrieben, Entſtehung aus jener Region des Geiſtes, wo der Geiſt ſelbſt wie Natur wirkt und welche daher Gebilde ſchafft, welche Naturhauch, Naturton haben. Nur großartiger nimmt es Sengler, da er an die weltbedeutungsvollen, monumentalen Gebilde der götterſchaffenden Religion und Heldenſage denkt. Den Begriff des Symboliſchen hätte er dabei nicht abzuwehren gebraucht. Ich berufe mich hier auf die obige Auseinanderſetzung zurück. Sengler verſteht unter Symboliſch nur die hellen Erfindungen des einzelnen, ſpeciell des modernen Dichters, die eine Idee durch ein irgendwie das Naturgeſetz überſteigendes (tranſcendentes) Bild ausdrücken, und da es Wenigen gelingt, ſolchen Productionen Leben einzuhauchen, ſo ſchwebt ihm bei dem Wort Symboliſch immer das Allegoriſche vor. Wir haben geſehen, daß der allgemeine Sprachgebrauch für uns iſt, wenn wir unter Symboliſch ächt poetiſche Gebilde jeder Art verſtehen, die in ausnehmendem Sinne bedeutungsvoll ſind, allerdings beſonders ſolche, die es dadurch ſind, daß ſie einen Gedanken durch ein tranſcendentes Bild verſinnlichen. Es iſt nichts im Wege, darunter die Vorſtellungen uralten Völkerglaubens zu befaſſen, es iſt üblich geworden, nach Belieben unter Symbol auch das Mythiſche zu verſtehen; man macht gewöhnlich nur den Unterſchied, daß man bei Symboliſch mehr an einzelne Figuren, Gruppen, auch Scenen, bei Mythus mehr an ganze Reihen bewegter Handlungen denkt: eine unbeſtimmte Unterſcheidung, von der wir hier abſehen können. Der Dichter genießt nun freilich, wie wir geſehen, einen großen Vortheil, wenn er nicht frei erfindet, ſondern altgeglaubte Symbole oder Mythen verwendet, aber es hilft ihm nichts, wenn er ſie nicht aus eigener Seele neu zu beleben vermag. Und ſo kommen wir auch hier einfach auf die Geſchmacksfrage zurück. Ich finde hier von jenem Naturhauche, der Mährchenweſen, Geiſter umgibt, nichts und von dem, der Götter, Dämonen, Genien und Helden oder Heldenweiber umgibt, erſt recht nichts. Nehmen wir doch unter dieſem Standpunct noch einmal die Vermählung mit Helena vor! Das Zuſammenwirken der Weltkräfte haben ſich alle Naturreligionen unter dem Bilde der Liebe und Ehe vorgeſtellt. Das iſt eine Naivetät, die etwas Großartiges hat und aus welcher ſich eine reiche Fülle von bedeutenden und ſchönen Anſchauungen entwickelte. Heißt es nun in dieſem Geiſt des antiken Mythus dichten, wenn man die Wechſeldurchdringung von zwei Kunſt- oder Bildungsprincipien in das Bild von Liebe und Ehe als ihre Bedeutung hineinſteckt? Verkehrt ſich nicht, was ſchön und groß naiv war, wenn man dieſen Inhalt hineinſchiebt, zur komiſchen Gliederpuppe? Kuß und Brautnacht als Sinnbild moderner Culturproceſſe — iſt das geſchmackvoll?

Uebrigens fehlt es bei Sengler auch im Begriffe an logiſcher Conſequenz: er gibt dennoch Allegorieen zu und verwechſelt das Allegoriſche mit dem (Symboliſchen oder) Mythiſchen. „Auch die allegoriſche Form des zweiten Theils wird ſich aus dem metaphyſiſch religiöſen Inhalte der Volksmythologie in einem ganz anderen Lichte darſtellen und ſich weniger anſtößig erweiſen“ (S. 32), und in demſelben Zuge ſagt er: Prolog, Oſterfeſt, Hexenküche, Blocksberg im erſten Theil ruhen ja auch auf Volksmythologie. Das heißt nun doch unterſcheidungslos! Davon handelt es ſich ja eben, meine Behauptung iſt ja: gerade an der Friſche gemeſſen, womit jene Motive des erſten Theils aus Volksglauben und Volksphantaſie geholt und neu belebt ſind und welche ſelbſt den ſtimmungsvollen Parthieen der ſo unorganiſch eingeflickten Brockenbeſteigung zukommt, ſinken die in Rede ſtehenden Motive des zweiten, obwohl auch aus altem und uraltem Volksglauben, Mythus und Sage geſchöpft, durch die Art der Verwendung und Behandlung zu traurigen Schemen herunter; gibt Sengler dieß nicht zu, ſo muß er auch nicht zugeben, daß es Allegorieen ſind. Nun macht ihn aber ſeine magnetiſche Ideen-Aſſociation erſt recht zum Allegorieen-Sucher und Entdecker. Ich führe nur an, wie er gleich bei der erſten Scene des zweiten Theils die aufgehende Sonne nicht blos als Bild der unerkennbaren Wahrheit an ſich, ſondern auch einer neuen Lebensbahn faſſend, dieß auf den Oſtermorgen im erſten Theil zurückbezieht und zu Fauſts Worten beim Sonnenuntergang: „dort eilt ſie hin und fördert neues Leben," bemerkt: „ſie geht hier unter, um an einem andern Welttheil wieder aufzugehen, wie ſie auch für Fauſt im Anfang des zweiten Theiles wieder aufgeht". Ich hüte mich, dieſe Deutungen weiter zu verfolgen, es würde mich ſelbſt zu Erklärungsverſuchen der wimmelnden Allegorieen verführen, ich habe mich aber nicht verpflichtet, in dieſen Blättern einen Commentar des zweiten Theils Fauſt zu geben; ich werde mich alſo nicht auf „die ideale" Entſtehung der Helena in Fauſts Studirſtube, nicht auf die „reale" Entſtehung der Helena in der claſſiſchen Walpurgisnacht und Aehnliches einlaſſen; ich verweile nur noch kurz bei folgenden Puncten.

Sengler kommt mehrmals auf Göthes Aeußerung gegen Eckermann zurück, der erſte Fauſt ſei ſubjectiv, der zweite objectiv. Eine Stelle aus einem Brief an Schiller hat uns ſchon früher veranlaßt, uns mit dem erſten Prädicate in Anwendung auf den erſten Theil des Drama's zu beſchäftigen, die Gegenüberſtellung von ſubjectiv und objectiv in Anwendung auf beide Theile verlangt nun eine entſprechende, vergleichende Erörterung dieſer Begriffe. Der erſte Theil ſtellt ſubjective Kämpfe dar und mit fühlbarem Antheil des Dichters ſelbſt, der zweite den Geiſt, der aus ſich herausgeht, ſich mit der Welt vermittelt und in ihr thätig wird, und dieſe Darſtellung iſt, will Göthe ſagen, mit der gegenſtändlichen Ruhe des Künſtlers vollendet. Allein in Wahrheit dreht ſich die Sache ſo um, daß die zwei Bedeutungen der zwei Prädicate auf die zwei Theile des Gedichts angewandt ſich über's Kreuz verbinden, d. h. der ſubjective Fauſt des erſten Theils iſt trotz dem ſtarken pathologiſchen Antheil des Dichters in den von aller Welt bewunderten Hauptparthieen ungleich objectiver dargeſtellt, als der objective Fauſt des zweiten Theils. Den Mann, der krank iſt an Durſt zur Wahrheit, ſtellt der Dichter, der ebenſo krank iſt an dieſem edlen Durſte, ſo treu und gegenſtändlich dar, wie nur je ein Geſunder einen Kranken ſchildert, dem feurigen Bilde der Liebes-Leidenſchaft, in welcher doch mehr als Eine eigene Erfahrung des Dichters zuſammenlief, geſellt ſich ein Geiſt der Erfahrung und Ironie, als hätte ein Jüngling und ein erfahrungsreicher Alter zuſammen gedichtet, — ich fahre nicht fort, denn ich habe mir vorbehalten, zur Erfriſchung nach dieſen ſchweren Gängen noch zu dieſer kerngeſunden Bilder-Reihe zurückzukehren, und ſage nur noch: man muß doch zugeben, daß hier Seelenleben, das dargeſtellt werden *ſoll*, auch dargeſtellt *iſt*; wenn aber im zweiten Theil Fauſt humaniſtiſch gebildet werden ſoll und wir eigentlich von den Proceſſen, Kriſen nichts erfahren, die bei einer Wandlung aller äſthetiſchen Gefühle, aller Formvorſtellungen in einem vorher mittelalterlich fühlenden Menſchen vor ſich gehen, wenn dafür die Vermählung mit Helena vicarirt, ſo ſcheint dieß objectiv, iſt es aber nicht. Ferner müßte das Objective in der Kunſt der Compoſition liegen, es müßte organiſcher Fortgang wahrzunehmen ſein; wie es damit beſtellt iſt, darauf werden wir anderswo noch genauer eingehen und ſagen vorerſt nur: hat man die Lücken im erſten Theil ſubjectiv zu nennen, ſo muß der zweite, lückenhaft allüberall, in ſeinen Compoſitionsſprüngen erſt recht ſubjectiv heißen.

Sengler erhebt den Vorwurf gegen mich, daß ich im Fauſt nicht das Bild der Principien-Kämpfe des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, der Aufklärungs-Zeit und der Zeit des nach Verſöhnung mit der Realität ſtrebenden Geiſtes als durchgehenden Inhalt erkenne. Auf dieſe Vorſtellung iſt er gekommen, weil ich in jenem Bild eines andern zweiten Theils, das ich als eine Art von poſitiver Kritik einſt allen vorausſichtlichen Angriffen preis zu geben mich entſchloß (N. Krit. Gänge B. 1, H. 3), die Ereigniſſe der Zeit, in welchen die Sage ſpielt, beſſer benützt ſehen wünſchte, als Göthe gethan. Sonderbar! Als ob die Bewegungen des ſechzehnten Jahrhunderts nicht eben die beſte Maske wären, durch welche ein Dichter ohne jede Gewaltſamkeit die des achtzehnten und neunzehnten könnte blicken laſſen! Als ob Göthe nicht ſelbſt danach gehandelt hätte und nur im zweiten Theil nicht genug! Wenn der Angelpunct dieſer Bewegungen doch die Aufklärung und die Revolution, wenn die Aufklärung der Fortſchritt zur humaniſtiſchen Bildung war, konnte dann dem Dichter, da er ſie ja in eine andere Zeit zurückverlegen mußte, ein hiezu geeigneterer Stoff ſich darbieten, als Reformation, Bauernkrieg, Eintritt der Renaiſſance-

Bildung im ſechzehnten Jahrhundert? Uebrigens bitte ich H. Sengler, meine A. Krit. Gänge B. II, S. 114 nachzuſchlagen, und wenn er die dortige Hinweiſung auf die geiſtigen Kämpfe der Zeit, in welcher der Fauſt entſtand, nicht genügend findet, ſo kann er im Vorwort S. XXXVIII deutlicher ausgeſprochen finden, was er vermißt. Wie konnte ich jemals verkennen, daß in jenen Selbſtgeſprächen und dem Dialog mit Wagner der ganze Feuerdrang des achtzehnten Jahrhunderts nach einer Neuſchöpfung der Erkenntniß aus dem Centrum der Wahrheit brauſt und lodert? Es hat nur bis jetzt der jemalige Zuſammenhang es noch nicht mit ſich gebracht, daß ich dieſen Punct einläßlicher behandelte. Dießmal wird ſich Gelegenheit finden.

Endlich iſt noch etwas von dem Verhalten zu denjenigen Motiven zu ſagen, die Göthe aus Mythus und Cultus des Chriſtenthums ſchöpft. Sengler meint mit ſeiner überfließenden philoſophiſchen Gedankenfülle den dogmatiſchen Glauben vereinen zu können; Mythen wie die Auferſtehung Chriſti ſind ihm, wie ſchon früher bei der Oſterſcene erwähnt iſt, innere Wahrheiten und zugleich Thatſachen. So macht ihm das, was ich Durchkreuzung des Rationellen und Mythiſchen im Fauſt nenne und womit ich mich namentlich in Betrachtung des Prologs beſchäftigen werde, freilich keine Bemühung und ſo kann er auch den Schluß des zweiten Theils, da er gegen das Weſentliche des kirchlichen Apparats keine Bedenken hat, ohne Skrupel preiſen und rühmen; er erkennt die Vorſtellungen von Himmel und Hölle als ſinnbildlich, hält aber eine perſönliſche Fortdauer in einem Jenſeits mit ſteter Thätigkeit, von welcher doch Kampf und Schmerz ausgeſchloſſen iſt, für ſo denkbar, daß er ſich von da aus leicht in die

Stimmung ſetzen kann, über das Abſurde hinwegzuſehen, das wir gerade an dieſer Stelle beſonders gehäuft finden.

Ich ſchließe hier den erſten Abſchnitt dieſer Beleuchtung der Urſachen, aus welchen die Vollendung des Fauſt ſich durch ſechzig Jahre hinauszog. Keine Liebe und Bewunderung durfte mich abhalten, an manchen Stellen ein herbes Urtheil auszuſprechen. Darum habe ich nicht vergeſſen, daß der größere Theil der Schuld auf die Zeit fällt. So kann man gegen die Flecken an Shakeſpeare heftig reden und doch ſehr wohl eingedenk ſein, daß ſie mehr Flecken ſeiner Zeit und ihrer Culturzuſtände ſind, als ſeine eigenen. Es iſt begreiflich, daß der Claſſicismus unſerer deutſchen Dichter im Kampfe mit dem nächſten Gegner, dem Geiſte der platten Natürlichkeit, der namentlich die Bühne beherrſchte, ſich ſteigerte und ſteigerte, bis er vergaß, daß es noch eine andere Natürlichkeit gibt, als die platte. Auch mag zu einiger Verſöhnung derjenigen, welche meinen, Pietät müſſe das Urtheil binden, und denen ich daher wehe thue, noch geſagt ſein, was ſich allerdings eigentlich von ſelbſt verſteht: daß der Geſammt-Eindruck ganz anders ausfallen würde, wenn wir den ganzen Göthe, ich meine: auch den alternden ganz, vor uns hätten. Da müßte auch von der lyriſchen Muſe auf ihrem eigenen Gebiete die Rede ſein, die ihm ſo viel länger, als die dramatiſche und epiſche, treu blieb, und von jener Nebenform, dem Epigramm, worin er am längſten gezeigt hat, wie der Weiſe in ihm aufſtieg, während der Dichter niederging, und worin der derbe Hieb des Zorns gegen unbeſcheidene Thorheit, Hohlheit und Niedrigkeit mit ſo köſtlichem Selbſtbelächeln und Weltbelächeln wechſelt und ineinander blitzt;

da müßte von Göthe dem Naturforſcher und dem Denker über jedes Menſchliche die Rede ſein. Doch es liegt auf unſrem eigenen Wege nun eine Betrachtung, deren Ergebniſſe ebenfalls manchen Verdruß lindern werden, den wir ſanfteren Gemüthern bereiten mußten.

Die zweite Urſache: die philoſophiſche Schwierigkeit.

Der Sinn dieſer Ueberſchrift wird ſich ergeben, das Folgende iſt ſeine Auseinanderſetzung und enthält zugleich die Entſchuldigung für ihre Unzulänglichkeit; es will ſich kein paſſendes Wort finden laſſen, in Kürze anzuzeigen, wovon hier die Rede iſt.

Es iſt jetzt ein lang zurückgeſchobener Theil der Stelle aus dem Briefwechſel mit Schiller aufzunehmen, wovon andere Theile im Obigen längſt berückſichtigt worden ſind. Göthe ſpricht, wie man ſich erinnert, im Juni 1797 dem Freunde ſeine Abſicht aus, an den Fauſt zu gehen und ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigſtens um ein gutes Theil weiter zu bringen. „Nun wünſchte ich, daß Sie die Güte hätten, die Sache einmal in ſchlafloſer Nacht durchzudenken, mir die Forderungen, die Sie an das Ganze machen würden, vorzulegen und ſo mir meine eigenen Träume, als ein wahrer Prophet, zu erzählen und zu deuten.“

Schiller findet es nicht leicht, dieſer Aufforderung zu genügen, doch will er den Faden aufzufinden ſuchen und dann folgen die Worte: „ſo viel bemerke ich hier nur, daß der Fauſt, das Stück nämlich, bei aller ſeiner dichteriſchen Individualität die Forderung einer ſymboliſchen Bedeutſamkeit nicht ganz von ſich abweiſen kann, wie auch wahrſcheinlich Ihre Idee iſt. Die Duplicität der menſchlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und das Phyſiſche im Menſchen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen, und weil die Fabel ins Grelle und Formloſe gehen muß, ſo will man nicht bei dem Gegenſtand ſtille ſtehen, ſondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Fauſt ſind zugleich philoſophiſch und poetiſch und Sie mögen ſich wenden, wie Sie wollen, ſo wird Ihnen die Natur des Gegenſtands eine philoſophiſche Behandlung auflegen und die Einbildungskraft wird ſich zum Dienſt einer Vernunft-Idee bequemen müſſen. — Aber ich ſage Ihnen damit ſchwerlich etwas Neues, denn Sie haben dieſe Forderung in dem, was bereits da iſt, ſchon in hohem Grad zu befriedigen angefangen.“

Hierauf gibt Göthe eine ſehr wenig eingehende Antwort: „wir werden wohl in der Anſicht dieſes Werkes nicht variiren, doch gibt es gleich einen ganz andern Muth zur Arbeit, wenn man ſeine Gedanken und Vorſätze auch von außen bezeichnet ſieht, und Ihre Theilnahme iſt in mehr als einem Sinne fruchtbar.“ Es ſieht aus, als ſei der Muth nicht ſo groß geweſen, wie er glaubte, da er ſich auf den Inhalt von Schillers Mittheilung gar nicht einläßt. Ohne daß Schiller im nächſten Briefe den Gegenſtand wieder berührt hätte, kommt Göthe nun in ſeiner

Beantwortung des letzteren noch einmal auf jene Aeußerung Schillers zurück mit den Worten: „Ihre Bemerkungen waren mir ſehr erfreulich, ſie treffen, wie es natürlich war, mit meinen Vorſätzen und Plänen recht gut zuſammen", allein während man nun erwartet, daß er eingehe, folgt vielmehr eben jetzt die Stelle von der „barbariſchen Compoſition," die ich oben beſprochen habe, die aber auch in unſerem jetzigen Zuſammenhang äußerſt belehrend iſt und daher wieder angeführt werden muß: „nur daß ich mirs bei dieſer barbariſchen Compoſition bequemer mache und die höchſten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen gedenke." Es wird zu fragen ſein, wie weit er dann mit den folgenden Worten doch auch den Inhalt berührt: „ſo werden wohl Verſtand und Vernunft wie zwei Klopffechter ſich grimmig herumſchlagen, um Abends zuſammen freundſchaftlich auszuruhen." Folgt noch die Aeußerung, er werde ſorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend ſeien und etwas denken laſſen u. ſ. w., die uns ebenfalls früher beſchäftigt hat.

Im nächſten Briefe nimmt Schiller den Faden wieder auf: „den Fauſt habe ich nun wieder geleſen und mir ſchwindelt ordentlich vor der Auflöſung. Dieß iſt indeß ſehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anſchauung, und ſo lange man die nicht hat, muß ein ſelbſt nicht ſo reicher Stoff den Verſtand in Verlegenheit ſetzen. Was mich daran ängſtigt, iſt, daß mir der Fauſt ſeiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern ſcheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erſcheinen ſoll, und für eine ſo hoch aufquellende Maſſe finde ich keinen poetiſchen Reif, der ſie zuſammenhält. Nun, Sie werden ſich ſchon zu helfen wiſſen." Die folgenden Aeußerungen, welche beſtimmter den Inhalt betreffen, wollen wir vorerſt auslaſſen; ich nehme aus dieſem Brief hier nur noch die Worte auf: „ich bin überhaupt ſehr erwartend, wie die Volksfabel ſich dem philoſophiſchen Theil des Ganzen anſchmiegen wird.“ Dieſe tief eingreifenden Bemerkungen werden von Göthe nicht mehr beantwortet und im zweitnächſten Briefe heißt es nun: „meinen Fauſt habe ich, in Abſicht auf Schema und Ueberſicht, in der Geſchwindigkeit recht vorgeſchoben, doch hat die deutliche Baukunſt die Luftphantome bald wieder verſcheucht. Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, ſo ſollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entſetzen wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachſen.“ Folgt die ſchon früher beſprochene Stelle von den „Poſſen“; dann noch: „ich laſſe jetzt das Gedruckte wieder abſchreiben, und zwar in ſeine Theile getrennt, da denn das Neue deſto beſſer mit dem Alten zuſammenwachſen kann“ und — der Fauſt ſchläft wieder ein, wie wir im vorigen Abſchnitt geſehen haben.

Aus dieſer höchſt merkwürdigen Correſpondenz wollen wir zunächſt die Stellen geſondert betrachten, welche vom pſychologiſchen Modus der Entſtehung des Gedichtes handeln; ſie ſind zwar nicht ganz von denjenigen zu trennen, welche ſich mit dem Inhalt beſchäftigen und welche ich noch nicht ſämmtlich wiedergegeben habe; doch iſt die Trennung nothwendig.

Wie ſchön und hoch naiv iſt es, daß Göthe den Freund bittet, ihm ſeine Träume zu deuten! Er hat alſo all das Wundertiefe, das wir mit unſerem Denken zu erſchöpfen uns abmühen, ganz als ächter Poet nur durch ahnenden Inſtinct gedichtet. Nun aber will der Inſtinct nicht mehr ausreichen, ihm den

Weg zu zeigen, auf dem er vorwärts gehen ſoll, oder, hat ihm durch denſelben Inſtinct der Weg einſt vorgeſchwebt, ſo kann er dieſe Ahnungen nicht mehr finden und haſchen, ſie ſind ihm entſchwunden; mit dem Denken wird er es inzwiſchen ſchon oft verſucht gehabt haben, ſie zu erſetzen, auf ſeine Weiſe freilich, d. h. nicht mit Philoſophiren, ſondern mit Reflexionen, die ſich immer hart an der Anſchauung, am Körper der Sage und ſeiner Dichtung hielten, und mit dieſem Denken hatte es nicht gelingen wollen; er iſt ſich, ſo habe ich es ſonſt ſchon ausgedrückt, mit dem Inſtincte vorausgeſprungen und kann ſich mit dem Denken nicht mehr einholen. Doch wie viel beſſer iſt ſein eigener Ausdruck: „Träume!“ Er hat ja auch das grundwahre Wort geſprochen, das Genie ſei ein wacher Schlafwandler.

Und dieſen Nachtwandler hat Schillers Antwort geweckt; er iſt erſchrocken, hat geſtutzt und vorerſt nun gerade recht nicht weiter gewußt! Dieß iſt der Satz, der nun näherer Ausführung bedarf.

Schiller hat mit jener Antwort Recht und Unrecht. Es iſt wahr, daß die Anforderungen des Gedichts zugleich philoſophiſch und poetiſch ſind. Danach hätte das Gedicht philoſophiſch fortgeführt werden und doch zugleich ganz bleiben müſſen, was es iſt, nämlich eben Poeſie. Was war hiemit verlangt? Daß Göthe zugleich ganz Dichter und ganz Philoſoph ſei. Dieß gibt es nicht. Beide Kräfte, jede als ganz und ungetheilt gedacht, ſchließen ſich aus. Die Menſchen-Natur kann das nicht in ſich vereinigen, daß Ein Mann wahrer Dichter und Philoſoph ſei, denn die Philoſophie zerſetzt den Schein, der Dichter braucht den ganzen Schein und lebt in ihm. Er kann durch die Ahnung im feſten Körper dieſes Scheins eine Welt von philoſophiſchen Wahrheiten zuſammenballen und durch deren Tiefe und Tragweite die Philoſophie beſchämen, aber wo ihm die Ahnung ausgeht, iſt er Fiſch am Boden. In ſeinem Elemente philoſophirt er, ohne zu philoſophiren, richtiger —, da das Zeitwort doch ein ſpecifiſches Thun bezeichnet: er dichtet philoſophiſch, bereichert die Philoſophie, ohne zu philoſophiren. Schiller hat alſo im Recht Unrecht, weil er zwar eine wahre Forderung aufſtellt, aber vergißt, daß es nicht menſchenmöglich iſt, ihr zu genügen. Dabei ſind nun ſeine verſchiedenen Wendungen äußerſt intereſſant. Er ſagt einerſeits, das Stück könne eine ſymboliſche Bedeutſamkeit nicht ganz abweiſen. Verſteht Schiller hier unter dieſem Wort ebendaſſelbe, was wir, ſo iſt der Ausdruck: ſymboliſch ganz Waſſer auf unſere Mühle, denn ſymboliſch nennen wir ja nach unſerer obigen Feſtſtellung, was eine Fülle von Ideen ausſtrahlt und doch ganz poetiſch lebendig bleibt, alſo im hellen Schlafwandel gedichtet iſt. Unzweifelhaft allerdings in unſerem Sinne ſtimmt Schiller, wenn er nachher ſagt, es ſei natürlich, daß ihm vor der Auflöſung ſchwindle, denn die Sache ruhe auf einer Anſchauung, und ſo lange man die nicht habe, müſſe ſelbſt ein nicht ſo reicher Stoff den Verſtand in Verlegenheit ſetzen; er erkennt hiemit, daß der Verſtand, das eigentliche reine Denken nicht im Stande ſei, die Anſchauung, die in ihren Bildern tiefe Wahrheiten ahnend ergreift, zu erſetzen und in ihre Lücken zu treten; wenn er demnach die Anſchauung als die führende Kraft betrachtet und doch ſymboliſche Tiefe fordert, ſo muß er eine divinatoriſche, alſo wirklich poetiſche Verbindung von Sinn und Bild im Auge haben. Weiß er doch auch ſonſt in dieſem Briefwechſel ſehr wohl, daß der Dichter „mit dem Bewußtloſen anfängt,“ daß er ſich glücklich zu ſchätzen hat, „wenn er durch das klarſte Bewußtſein ſeiner Operationen nur ſo weit kommt, um die erſte dunkle Total-Idee ſeines Werks in der vollendeten Arbeit ungeſchwächt wiederzufinden.“ Aber ein andermal verſteht er unter dem Wort ſymboliſch ein äußerliches Verknüpfen von Bild und Gedanke; ſo, wenn er von ſich ſelbſt ſagt, ſein Geiſt wirke eigentlich ſymboliſch, und ſo ſchwebe er als eine Zwitterart zwiſchen dem Begriff und der Anſchauung. Aus dieſer Zwitterart iſt z. B. der ſchwarze Ritter in der Jungfrau von Orleans entſtanden; er hat kein Geiſterleben, nach unſerem Sprachgebrauch müſſen wir ihn allegoriſch nennen; dagegen iſt die Erſcheinung des Parricida im Tell, obwohl merklich erdacht, um den Helden durch die Gegenüberſtellung zu rechtfertigen, dennoch ſo ſtimmungsvoll, ſo wirkſam unheimlich und geiſterhaft behandelt, daß ſie das Prädicat ſymboliſch in unſerem Sinn verdient; dem Nachſinnen muß hier ſehr ſchnell das Glück des Einfalls und die freiwillige Gunſt der Phantaſie zu Hülfe gekommen ſein. Wie aber also meint nun Schiller das Wort ſymboliſch in der gegenwärtigen Stelle? Er ſagt, die Natur des Gegenſtandes lege eine philoſophiſche Behandlung auf, und ſetzt hinzu, die Einbildungskraft müſſe ſich zum Dienſte einer Vernunft-Idee bequemen. Dieß führt eben auf zwitterartiges Verbinden von Begriff und Anſchauung, das in dem Sinne ſymboliſch wäre, wie er in jener Aeußerung über das Dualiſtiſche in ſeinem Talent das Wort gebraucht. In dieſem Sinne ſymboliſch verfahren, das konnte nun aber Göthe, das ganze ungetheilte Dichtergenie, in der guten Zeit ſeiner vollen

Kraft eben nicht, ſeine Einbildungskraft konnte nicht dienen, denn „alle ſeine denkenden Kräfte hatten auf die Einbildungskraft als ihre gemeinſame Repräſentantin compromittirt“ und wie er durch begriffmäßiges Denken ſich „von ſich ſelbſt ſcheiden“ mochte, ſo „vereinigte ſich ſeine Natur doch immer wieder leicht und ſchnell wie getrennte Queckſilberkugeln.“ Erſt im Alter bequemte ſich ſeine Einbildungskraft zum Dienſte und dichtete er „ſymboliſch“ in der Bedeutung des Worts, die wir in Kürze dualiſtiſch nennen wollen, die nach unſerem Sprachgebrauch eigentlich allegoriſch heißt, und ſo denn namentlich im — zweiten Theil Fauſt, einige Blitze ausgenommen, die aus der Zeit der lebendigen Einheit ſeiner Kräfte darin nachzucken.

Was ſagt nun Göthe im Briefwechſel dazu? Von dem Puncte, um den es hier ſich handelt, ſagt er überhaupt gar nichts. Höchſtens indirect läßt ſich etwas herausleſen aus jenen Aeußerungen, die wir zu nochmaliger Betrachtung herbeigezogen haben, weil ſie nun noch ein beſonderes pſychologiſches Intereſſe gewinnen: „barbariſche Compoſition“ — „dafür ſorgen, daß wenigſtens die Theile anmuthig ſeien und etwas denken laſſen“ — „die höchſten Anforderungen mehr berühren als erfüllen.“ Ich habe geſagt, er müſſe erſchrocken ſein; eigentlich wird er in einem helldunkeln Zuſtande zwiſchen Reſpect und Gefühl der Ablehnung geſchwebt haben: Reſpect vor der Philoſophie auf der einen, Gefühl, daß es ſo nicht zugehen, daß er ſo nicht ſchaffen könne, auf der andern Seite, und da dieſer Zuſtand ein ſehr unbehaglicher war, ſo ſuchte die geſtörte Ganzheit ſeiner Natur Zuflucht bei der Bequemlichkeit. Alles dieß verbindet ſich zu einem halbkomiſchen Zuge leichter

Ironie, der in dieſem Ausweichen ſich durchfühlt. Inzwiſchen muß der Reſpect in ihm ſitzen geblieben ſein. Ich werde eine höchſt intereſſante Briefſtelle, die darauf weiſt, nachher beibringen.

Der Inhalt dieſer Briefe beſchäftigt uns hier eigentlich nur ſoweit er pſychologiſch iſt, d. h. den Modus, das Verfahren bei der Fortführung des Gedichtes betrifft. Die Stellen, die von der Idee des Gedichts handeln, bleiben einem andern Zuſammenhang vorbehalten und gehen uns hier nur ſo weit an, als ſie ſich mit der formellen, pſychologiſchen Frage berühren. Daher mag über Schillers Aeußerung, der Kern des Gedichtes ſei die Duplicität der menſchlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und das Phyſiſche im Menſchen zu vereinigen, hier vorerſt nur geſagt werden, daß dieß ein raſch gegriffener Ausdruck iſt, der nicht in die Tiefe geht; die ſcheinbar flachen Allgemeinheiten: Idealismus und Realismus hätten in der nöthigen Kürze beſſer ausgeholfen; wir werden über die Factoren, die ſich hier bekämpfen, und die Verwicklung ihres Kampfes noch ſchwierige Unterſuchungen zu führen haben. Dagegen geht die Unterſcheidung: Verſtand und Vernunft, die Göthe unmittelbar an ſein Wort von der barbariſchen Compoſition und vom ſich's bequem Machen knüpft, allerdings zunächſt auf die Behandlung; ſo nimmt ſie Schiller im erſten Satze der betreffenden Antwort: „in Rückſicht auf die Behandlung finde ich die große Schwierigkeit, zwiſchen dem Ernſt und Spaß glücklich durchzukommen,“ allein gleich im nächſten Satze, aus dem hervorgeht, daß eben die zwei Ausdrücke: Ernſt und Spaß ſich auf die von Göthe gebrauchten: Verſtand und Vernunft beziehen, gibt Schiller den letzteren zugleich eine objective Bedeutung, indem er ſagt: Verſtand und Vernunft ſcheinen mir in dieſem Stoff auf Tod und Leben miteinander zu kämpfen. Und in dieſem doppelten Sinn, ſubjectiv und objectiv, hat ſie natürlich auch Göthe verſtanden. Im letzteren ergänzen ſie weſentlich Schillers ungenügende Kategorie: (das Göttliche und) das Phyſiſche. Mephiſtopheles repräſentirt ja nicht nur das Phyſiſche, ſondern die Welt und ſo auch den Weltverſtand, die Erkenntniß des Bedingten gegen Fauſts Streben ins Grenzenloſe und Sehnſucht nach einem unbedingten Ganzen. Die Rolle des Verſtändigen gegen den Ueberſchwenglichen ergibt den Humor, wie die des letzteren gegen den erſteren den Ernſt; ſoll der Dichter die Handlung in dieſem Doppelgeiſte führen, ſo müſſen ſich beide Stimmungen natürlich in ihm ſelbſt ablöſen und auch durchdringen: dieß iſt die ſubjective Bedeutung der beiden Begriffe, und nun verſteht man Göthes erſte Aeußerung, von der wir ausgegangen ſind: da das Wechſelſpiel von Verſtand und Vernunft in der Handlung den Humor bedingt, ſo will er ſich gönnen, den Humor auch auf die Compoſition überzutragen, welche ja doch einmal barbariſch iſt, und ſich die Sache bequem machen.

Statt Vernunft ſetzt Schiller in der zuletzt angeführten Briefſtelle nachher: Herz; „der Teufel behält durch ſeinen Realismus vor dem Verſtand, Fauſt vor dem Herzen Recht. Zuweilen aber ſcheinen ſie die Rollen zu tauſchen und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Fauſt in Schutz.“ Dieß bietet natürlich keine Schwierigkeit; bei „Herz“ denkt Schiller an das Verhältniß zu Margarete, dann, in allgemeinerer Beziehung, gebraucht er wieder den tieferen und umfaſſenderen Ausdruck: Vernunft. Höchſt eigenthümlich iſt der nun folgende Satz: „eine Schwierigkeit finde ich darin, daß der Teufel durch ſeinen Charakter, der realiſtiſch iſt, ſeine Exiſtenz, die idealiſtiſch iſt, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn ſo, wie er da iſt, gelten laſſen und begreifen.“ Auch dieſe Stelle iſt hier noch nicht näher zu erörtern, ſondern erſt aufzunehmen, wenn die ganze Genialität in der Behandlung des Mephiſtopheles zur Sprache kommt.

Nun wäre noch auf die Stelle einzugehen, wo Schiller von der für jeden poetiſchen Reif zu hoch aufquellenden Maſſe ſpricht. Es mag aber genügen, hier zu wiederholen, was ich in der mehr erwähnten kurzen Abhandlung (Krit. Bem. u. ſ. w.) über dieß Bedenken geſagt habe: „Ein Held, der die ſtrebende Menſchheit, wie ſie den Geiſt der Unendlichkeit und den Geiſt der Erfahrung durch Kampf, Schuld, Leiden ſoll vereinigen lernen, in ſich darſtellt, ſcheint durch alle weſentlichen Verhältniſſe und Schickſale des Menſchenlebens hindurchgeführt werden zu müſſen; es bietet ſich nicht ſo ſchnell der Einſicht dar, was allerdings Göthe ſpäter erkannt und nur unzulänglich geleiſtet hat: daß doch in der That einige Hauptformen des Lebens genügen, um für die unendliche Mannigfaltigkeit ſeiner Kreiſe ſtellvertretend zu dienen. Wenn Fauſt als Staatsmann und Hofmann auftrat, wenn er gleichzeitig im Elemente der Kunſt, der feinſten Humanität und der ausgeſuchten Genüſſe eines poetiſchen Luxus ſich bewegte, wenn er nach einer tragiſchen Kataſtrophe hierauf Mann des Volkes wurde,*) ſo hatte er die bedeutendſten Lebensgebiete ausreichend durchmeſſen. Die einzelne Form aber läßt ſich dabei doch in engerem Rahmen abthun, als Schiller meinte“. Uebrigens führt dieß wieder auf die unendliche Fortſetzbarkeit des Fauſt, die man, wie ich ſchon gezeigt habe, ſehr wohl behaupten kann, ohne die Möglichkeit eines Schluſſes zu beſtreiten. Beide Sätze widerſprächen ſich nur, wenn man ſagte, der Fauſt müßte ins Unendliche fortgeſetzt werden.

---

*) Zur Abwehr von Mißverſtändniß dieſes oft mißbrauchten Ausdrucks vergl. N. Krit. Gänge H. 3, S. 160.

Der helle Träumer, der wache Schlafwandler iſt von Schiller aufgeweckt worden, ſo habe ich geſagt, und iſt erſchrocken, da ihm die Anſprüche zum Bewußtſein gebracht wurden, welche die Philoſophie an ſeinen Fauſt machte. Er erfuhr jetzt erſt, was er im wachen Traum eigentlich geleiſtet hatte, und ſollte nun in traumloſem Wachen den Erwartungen genügen, die er hervorgerufen. Wir ſpringen im Briefwechſel wieder um vier Jahre vorwärts und finden da eine Stelle, die wieder im beſten Sinn hoch naiv iſt. „Keinen eigentlichen Stillſtand an Fauſt habe ich noch nicht gemacht, aber mitunter nur ſchwache Fortſchritte. Da die Philoſophen auf dieſe Arbeit neugierig ſind, habe ich mich freilich zuſammenzunehmen.“ Alſo doch großer Reſpect und etwas Examens-Angſt, während ganz unbewußt der Ausdruck „neugierig“ trotzdem zugleich die Ironie der Ueberlegenheit verräth, die den Dichter in ſeinem Elemente weit über die Philoſophen ſtellt. Aber wie es ihm gehen mußte, wenn er es in ihrem Element verſuchte, es ihnen recht zu machen, von einem gedachten Begriff aus ſein Gedicht zu bereichern und fortzuführen, das ergibt ſich mit köſtlicher Klarheit aus dem Worte zu Eckermann: „Da kommen ſie und fragen, welche Idee ich in meinem Fauſt verkörpert habe; als ob ich das ſelber wüßte!“ Es iſt nur ganz in der Ordnung, daß der geniale Dichter ſein eigenes Werk nicht mit dem Senkblei der Reflexion ergründen kann; darf die Philoſophie ſelbſt ſich nicht rühmen, anders als mit Anſtrengung aller ihrer Mittel ihm in ſeine Tiefe folgen zu können, um die verwickelten Gedanken-Summen aus ihm zu ziehen, ja wird ſie mit dieſem Geſchäfte niemals fertig, wie ſoll der Dichter, der mit ganz andern Organen operirt, damit fertig werden, wie alſo von der philoſophiſch verſtandnen, Idee aus weiter operiren? Nun aber iſt dieſes Gedicht darin einzig, daß es in Tiefen geht, wo doch immer wieder die Organe des Dichters nicht ausreichen wollen, und ſo kommen wir einfach auf unſern Satz zurück, daß die Unvollkommenheit des Fauſt ihren letzten Grund in einer unüberwindlichen Grenze der menſchlichen Natur hat. Das Komiſche in Göthes Reſpect vor den Philoſophen wird zum Tragiſchen der menſchlichen Begrenztheit, dem nun das Abquälen der Philoſophen um ſeine ahnungsvolle Tiefe ebenſo komiſch und tragiſch gegenüberſteht.

Hiemit haben wir denn eine Urſache des Stockens, für welche der Dichter im Grunde nicht verantwortlich gemacht werden kann. Hier gilt es nicht, eine Einſeitigkeit der Stylrichtung im Hinblick auf die Zeit, auf die Stellung im Kampfe relativ zu entſchuldigen, ſondern hier fällt die Schuld vor einer innern Schranke, die alle Zeit beſteht. Wer wollte auch nur einen kleinen Stein aufheben gegen den Genius, der aus der Unbefangenheit herausgeſchüttelt war und mit dem Beſinnen nicht vorwärts kam? Nicht das Stocken iſt es, worüber man ſich zu wundern hat, ſondern die Kraft, womit die Dichternatur eben in der nächſten langen Periode des Stockens (1797—1803) ſich in einzelnen gewaltigen Rucken wieder als Ganzes aus der eingetretenen Scheidung zuſammennahm, die getrennten Queckſilberkugeln ſich wieder vereinigten. In andern Momenten allerdings mußte die Abſicht und die Ueberlegung ſich mühen, zu leiſten, was die Einheit der ganzen Dichternatur verweigerte. Davon wird der zweite Abſchnitt dieſer Arbeit handeln, auf den ich ſchon bei der Beſprechung Senglers hingewieſen habe; er wird es verſuchen, den ganzen Reichthum des Inhalts zu heben und in Gedankenform zu faſſen, welchen diejenigen Stellen des erſten Theils in ſich ſchließen, die wir im Allgemeinen philoſophiſche nennen dürfen. Philoſophiſch: das iſt nun, wie aus allem Bisherigen folgt, ein Wort, das wir nur der Kürze wegen brauchen, um eine Claſſe zu bezeichnen, die allerdings ſehr verſchiedene Arten enthält. Wir werden nämlich die Parthieen zu unterſcheiden ſuchen, welche ächt poetiſch und doch voll philoſophiſcher Tiefe ſind, ſagen wir in Kürze: philoſophiſch durch dichteriſche Divination, und diejenigen, welche ſichtbar aus der Bemühung hervorgegangen ſind, den Philoſophen zu genügen, alſo Producte jener Scheidung, von der uns ſcheint, daß ſie durch Schillers Wort in Göthes naive Kraft eingedrungen ſei, jener Weckung des Nachtwandlers, wie wir es nennen. Dabei werden wir des Näheren ſehen, welche Welt von ſchweren Fragen unſern Dichter beſchäftigt haben, in welches Labyrinth er hineingeſehen haben muß in den Stunden und Tagen, wo er das ſo lang zurückgelegte Gewebe wieder aufnahm, und Alles zuſammen wird uns zur vollen Nachſicht gegen jeden ungelöſten Knoten, jede gefallene Maſche, und zur doppelten Bewunderung für jede geniale Löſung ſtimmen.

Die dritte Urſache: die Schwierigkeit der politiſchen Aufgabe für Göthe.

Erſt in die dritte Linie ſtelle ich nun diejenige Urſache der Verſchleppung und des Stockens, welche ich früher als die einzige angeſehen habe: die Schwierigkeit der Ueberführung in das politiſche Gebiet, welche ſubjectiv im Dichter lag. Es handelt ſich von der bekannten Grenze in Göthes Natur, ſeiner Scheue vor dem Lärm, Gedränge und Stoß, vor der ganzen Härte und Herbheit der Realität im politiſchen Leben. Sie war ja freilich auch ſeine Kraft, ſie gab ihm die volle Stärke im rein menſchlich Schönen, der wir eine Iphigenie verdanken; aber als Schwäche mußte ſie erſcheinen, wenn ein Stoff, von dieſem Dichter einmal ergriffen, den entſchloſſenen Vorſchritt auf den Schauplatz forderte, wo „um der Menſchheit große Gegenſtände, um Herrſchaft und um Freiheit wird geſtritten." Nicht immer, nicht durchaus hat der rauhe Stoff ihn abgeſtoßen, er bot ihm gewiſſe Seiten, an denen er ihn gern und leicht erfaßte. Im Göz gelangen die treibenden Fragen und Conflicte der Zeit nur ſehr ſchwach zur poetiſchen Verarbeitung, der Held iſt ein ächt Göthe'ſcher Naturheld, aber die Bauernſcenen ſind von Shakespeariſcher Lebenswahrheit. Wer Göthe verſteht, für den bedarf es keiner Erklärung, wie in ſeinem Genie ein beſonderes Talent für die Volksſcene gegeben war; die einfachſte Antwort lautet: weil ſie naiv iſt. Dieß kam nun noch ganz anders ſeinem Egmont zu gut; hier ließ ſich das Weſentliche des politiſchen

Zuſtands durch dieſes Motiv exponiren und wie prächtig das ausgefallen iſt, haben wir ſchon in der Beſprechung des Stylwechſels berührt. Auch wo ein politiſches Princip mit ausnehmender eherner Ungetheiltheit in einem Manne ſich zuſammenfaßt wie in einem Alba, da findet ſeine Art von Organ noch eine Handhabe, doch muß man auch ſo bewundern, wie der weiche Göthe ſich ſelbſt übertroffen hat, als er dieſen Fels von Unerbittlichkeit hinſtellte, er hat nie wieder einen Menſchen gezeichnet, der ſo ganz Mann iſt, und nie einen politiſch dramatiſchen Moment wie den, wo er am Fenſter ſteht und Egmont abſteigen ſieht, und den, wo er ihn verhaftet. Wie ſchwer ihm das politiſche Geſpräch im vierten Act wurde, wiſſen wir aus ſeinen eigenen Geſtändniſſen, um ſo höher iſt die Leiſtung anzuerkennen. Was aber den Helden betrifft, ſo liegt die Kluft vor Augen, worein das Drama ſich ſpaltet: als Ganzes eine politiſche Tragödie, im Helden eine Tragödie der ſchönen Gemüthsfreiheit fällt ſie in heterogene Theile auseinander. Es führt dieß freilich zu der Frage, ob Egmont überhaupt zum Stoff einer Tragödie taugt, worauf hier nicht eingegangen werden kann. Von der natürlichen Tochter iſt ebenfalls ſchon früher die Rede geweſen und nur hinzuzuſetzen: es iſt die Stimmungsſeite, wonach das Politiſche allerdings zu ganzer dichteriſcher Wirkung gelangt; ich meine die Stimmung der allgemeinen Schwüle; aber wo es auf die Hauptſache, auf die vergegenwärtigende Heraushebung aus dieſem Grunde ankommt, bleibt durch die ſchon bezeichneten Mängel Alles in einem Flore wie halb leſerliche, feine Bleiſtiftſchrift. Dieſe Hinweiſungen werden uns bei der vorliegenden Frage nicht ohne Nutzen ſein.

Es iſt mir beſtritten worden, daß Göthe ſeinen Fauſt auf das politiſche Gebiet überführen *wollte*; wäre dieſe Beſtreitung begründet, ſo käme es immer noch darauf an, ob er es nicht *ſollte*. Ich muß mich nur ſogleich gegen jeden Schein des ſuperklugen Vorſchreibens verwahren, der in dieſem Worte geſucht werden könnte: „ſollen" bedeutet einfach eine Forderung, die nachweislich in den Prämiſſen der Handlung liegt.

Alſo zuerſt: wollte er? Ich habe bei der Aushebung der Hauptſtellen des Briefwechſels mit Schiller die Aeußerung des letzteren: es gehörte ſich, daß Fauſt in das *handelnde* Leben geführt würde, noch ausgelaſſen, um ſie hier einzuführen. Göthe antwortet darauf *nicht* und ſo kommt für Schiller kein Anlaß, zu ſagen, welche Form des handelnden Lebens er im Auge hat. Im Gedichte ſelbſt ſagt Mephiſtopheles: „doch ſo iſt's nicht gemeint, dich unter das Pack zu ſtoßen," und noch deutlicher nachher: „wir ſeh'n die kleine, dann die große Welt." Dem entſpricht einfach die: „Emporführung in höhere Regionen, würdigere Verhältniſſe," in der bekannten Stelle von Kunſt und Alterthum. Wollte man darunter nur die humaniſtiſche Bildungsſphäre verſtehen, ſo widerſpricht die in der Fauſtliteratur oft citirte Aeußerung Göthes in dem Brief an K. E. Schubarth (1820), die ich jetzt ganz gebe, nachdem ich in früherem Zuſammenhang nur den Ausdruck „gemeiner erſter Theil" ausgehoben: „daß man ſich dem Ideellen nähern und zuletzt darin gefallen werde, haben Sie ganz richtig gefühlt; allein meine Behandlung mußte ihren einzelnen Weg gehen, und es gibt noch manche herrliche reale und phantaſtiſche Irrthümer auf Erden, in welche der arme Menſch ſich edler, würdiger, höher, als im erſten, gemeinen Theile geſchieht, verlieren dürfte. Durch dieſe ſollte ſich unſer Freund auch durchwürgen. In der Einſamkeit der Jugend hätte ich's aus Ahnung geleiſtet, am hellen Tage der Welt ſäh' es wie ein Pasquill aus." Es iſt kaum begreiflich, wie Düntzer (Würdigung des Götheſchen Fauſt u. ſ. w. S. 11) behaupten mag, dabei müſſen dem Dichter verkehrte Richtungen in der Kunſt vorgeſchwebt haben, da ja dieß Bewegungen im ideellen Gebiete ſind, welchem Göthe gerade hier das Reale entgegenſetzt. Sehr paſſend, ſich ſelbſt zu widerlegen, citirt Düntzer hier eine Stelle eines Briefes aus Rom von 1787, wo Göthe ſchreibt, es werden jetzt in Brüſſel Scenen geſpielt, gerade wie er ſie vor zwölf Jahren in ſeinem Egmont niedergeſchrieben, man werde Vieles jetzt für ein Pasquill halten. Man ſieht doch aus dieſer Aeußerung, daß Göthe das Wort Pasquill auf das Politiſche bezieht. Er will ſagen, man werde eine objective Darſtellung geſchichtlicher politiſcher Verhältniſſe jetzt fälſchlich als Satyre auf Ereigniſſe, Verhältniſſe und Perſonen der Gegenwart auslegen; es iſt doch evident, daß er alſo in der Stelle des Briefes an Schubarth ebendieß befürchtet für den Fall, daß er thäte, wozu er Grund hätte, d. h. ſeinen Fauſt auf den politiſchen Schauplatz führte. Düntzer ſucht dieſe Argumentation durch eine merkwürdige Logik abzuwenden: es handle ſich ja nur von einer Auslegung als Spott auf beſtimmte wirkliche Verhältniſſe, die er alſo (im Egmont) in der That nicht habe treffen wollen. Folgt denn aber, wenn Göthe gewiſſe politiſche Verhältniſſe (empiriſche, gegenwärtige) nicht treffen wollte, daß er keine treffen wollte? — Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß Göthe bei den „realen und phantaſtiſchen Irrthümern" das Bild des Lebens an einem Hofe vorſchwebte, wobei er aus ſeinen eigenen Erfahrungen in den erſten Zeiten zu Weimar, ſeinen erſten Verſuchen, wie ihm „die Weltrolle zu Geſichte ſtehe," alſo ſeinen jugendlichen Proben als Staatsmann, ſeinen Lehrjahren als Hofmann, zugleich aus dem Wildfangleben und dem Durcheinander von Sammlung und Zerſplitterung die bezeichnenden Grundzüge herauszuheben gedachte, aber ganz begreiflichermaßen beſorgen konnte, man klaube ihm lauter Anſpielungen auf die empiriſchen Perſonen und Verhältniſſe heraus. Es läßt ſich dieß ganz wohl ſchließen aus dem, was er im erſten Acte des zweiten Theils wirklich gegeben hat, nur freilich war ſeine urſprüngliche Intention gewiß eine lebendigere; nach dieſer ſollte ſich Fauſt gewiß nicht als unſichtbarer Mummenſchanz-Director hinter allegoriſchen Masken verbergen, ſollte nicht das Handeln dem Mephiſtopheles überlaſſen und dieſes Handeln ſollte gewiß in etwas Anderem, als Papiergeldmachen beſtehen. Alſo Staatsmann und Hofmann. Nun, und der fünfte Act? Fauſt als werkthätiger Herrſcher eines tüchtigen Volkes? Das beſtätigt ja doch wohl genügend, daß Göthe ſelbſt unter den höheren Verhältniſſen auch und namentlich politiſche verſtanden hat. Zwei Rollen alſo haben wir, die auf dieſem Boden ſpielen; daß Göthe ihn betreten wollte, darüber iſt kein Zweifel mehr. Was bleibt nun von dem ſollte zurück? Ich habe (A. Krit. G. Vorwort. N. Krit. Gänge Heft 3) behauptet, Fauſt müßte auch als Revolutionär auftreten, zugleich die Meinung ausgeſprochen, als höchſt willkommener Stoff für dieſe Rolle biete die Zeit, worin die Sage ſpielt, den Bauernkrieg dar, ich habe Köſtlins Einwendung hiegegen beantwortet; zugleich habe ich geſagt, Fauſt müſſe auch die *Armuth* koſten und in dem bereits erwähnten, ſehr unmaßgeblichen, gegen übeln Schein von Anmaßung mit einer Armatur von Gründen verſehenen und doch ſo viel beſchrieenen Entwurf zu einem andern zweiten Theile gezeigt, wie leicht ſich dieſe Motive verknüpfen ließen. Ich behaupte heute noch, daß dieß nur richtige Schlüſſe aus gegebenen Prämiſſen ſind. Soll Fauſt ins handelnde Leben und ſoll auch hier der wilde Idealismus, der ja ſein Grundzug iſt, Schulgeld zahlen, ſo ruft, ſo ſchreit eine ganze Welt von Gründen: er muß ſich auf die Idee der Freiheit, auf die Idee einer neuen Staatsordnung werfen, muß dieſe Idee faſſen, wie Rouſſeau, wie die franzöſiſche Revolution ſie gefaßt hat, wie heute der politiſche Idealiſt ſie faßt und jederzeit faſſen wird, d. h. abſtract, ohne Rückſicht auf die Wirklichkeit, er muß dieſe unpraktiſch gefaßte Idee aus ihrer Abſtraction in das Leben überzutragen einen vorſchnellen Anlauf nehmen, muß erfahren, daß ihm die Reinheit ſeiner Idee getrübt, beſchmutzt wird, Mephiſtopheles dient dazu wie gerufen, Fauſt ſieht ſein Werk ſcheitern, und ſchaut in hoher Ahnung eine Zukunft vor ſich, wo erreicht und von Schlacken gereinigt ſein wird, was ſein Ueberſturz nicht erreichen konnte. Kein Wort weiter verliere ich darüber, wie leicht und natürlich dieß an die Geſchichte der Zeit, in der die Sage ſpielt, ſich anknüpfen ließ. Welche ganz andere Anachronismen hat Göthe wirklich gewagt! Für meine Behauptung, Fauſt müſſe auch erfahren, was Armuth iſt, für das Recht ihrer Ableitung aus den Stellen: „das bin ich nicht gewohnt, den Spaten in die Hand zu nehmen“ und: „der Menſchheit Wohl und Weh auf meinen Buſen häufen“ kann ich ohne pure Wiederholung früher gegebener Gründe kein Wort weiter hinzuſetzen. Laſſen wir aber, wenn es ſein ſoll, die Armuth und behalten die Revolution, ſo kommt man gegen dieſe ſo einfache Folgerung aus der Aufgabe immer mit dem Humanismus. Fauſt ſoll eine zu geiſtige, zu ideale Natur ſein, um in eine wilde politiſche Bewegung geworfen zu werden. Düntzer z. B. (a. a. O. S. 9) ſagt, der durch den Kreis der idealen Schönheit durchgegangene Fauſt könne nicht von Umwälzungen, ſondern nur von einer allmählichen ruhigen Entwicklung das Heil erwarten, in den Kampf der Parteien ſich zu miſchen, ſei ihm unmöglich u. ſ. w. Hat ein Hutten darum, weil er Humaniſt war, weniger für die Idee eines Kampfes geglüht, der ſein Vaterland von Rom befreien und politiſch einigen ſollte? Und wenn Hutten nur ein unvollkommener Humaniſt, wenn ihm das Ganze der claſſiſchen Schönheit noch nicht aufgegangen war, warum ſoll ein Mann, dem ſie aufgegangen iſt, nicht dennoch wie er für große politiſche Ziele erglühen können? Ja, wenn man es ſo matt ausdrückt: „ſich in den Kampf der Parteien miſchen,“ dann hat man ſichs freilich ſchon verdorben. Was Parteien! Wen ein heiliges Feuer treibt, der läßt ſich durch das Unreine, was allen Parteien anhängt, nicht abkühlen. Ein ſolches Feuer hatte Göthe darzuſtellen, und wenn er ſelbſt ſich ſehr klar bewußt war, daß das Parteileben die großen Ziele zu beſchmutzen pflegt, ſo entſprach dieß ja eben ſeiner Aufgabe, denn er mußte, wie geſagt, ſeinen Helden durch die Wildheit ſeines zwar edlen Feuers ſtraucheln, mußte ſeinen reinen Zweck gegen ſeinen Willen durch ſeine Partei beflecken laſſen, um ihn dann zur Klarheit zu führen. Das Hinderniß lag alſo nur im Dichter ſelbſt, er wagte ſich nicht in dieſe Sphäre, weil in ihm der Humanismus mit jener Senſibilität verbunden war, welche vor der Berührung mit dem rauhen Boden der Thaten die Fühlfäden einzog. Auch die Reformation war ihm ja, weil ſie grob und derb vorging, zuwider, wie einſt dem feinen Erasmus. Er wußte ſehr wohl, was wir dieſer großen ethiſchen Kriſis des ſechzehnten Jahrhunderts verdanken, er wünſcht Shakespeare Glück, daß er als Proteſtant geboren und erzogen war, er verſpottet im erſten und zweiten Theil des Fauſt die Habſucht und Wahnpflege der katholiſchen Kirche, er mußte ſich fragen, wo ſein ganzer Fauſt geblieben wäre, wenn es keine proteſtantiſche Bildung gäbe, und konnte um die Antwort darauf nicht verlegen ſein, aber jene Scheue ſeiner Natur vor allem Ungeſtümmen, Groben und Knöchernen, Unſchönen wirft ihn in den Widerſpruch mit ſich ſelbſt, Princip und Geiſt der Reformation mit dem Beſchränkten, das in Luthers Charakter neben dem Großen war, mit dem Kunſt- und Schönheitsfeindlichen in ihren geſchichtlichen Kämpfen und mit ihrer ſpäteren Verhärtung zu einem dumpfen Kirchen- und Dogmenſyſtem zu verwechſeln, und in dieſer Laune beſchuldigt er das „Lutherthum,“ daß es „ruhige Bildung zurückdränge,“ in dieſen Stunden meint er, man hätte die äſthetiſche Bildung des ſechzehnten Jahrhunderts nur ungeſtört fortſchreiten laſſen ſollen, und ſie hätte uns auch, ja wohl beſſer zum Ziele geführt. Das Verkommen des italieniſchen Volkes in ſeiner blos äſthetiſchen Bildung, bis es nach Jahrhunderten ſich aufraffte, hätte ihn belehren können, was aus den Völkern geworden wäre, wenn der große, grobe Riß durch Luthers rauhe Hand nicht dazwiſchen gefahren wäre. Und da die Reformation es war, an welche die erſten Bewegungen für die Menſchenrechte im Bauernkrieg und die erſte Regung der Idee eines deutſchen Staates im gebildeten Adel ſich knüpfte, ſo ſcheut er ſich denn davor, das eine wie das andere dieſer Motive, das die Zeit der Entſtehung der Fauſtſage ſo willkommen ihm darbot, friſchweg zu benützen. Gothe hat in dieſer Einſeitigkeit des Humanismus etwas Romaniſches; die große Mehrheit der Gebildeten in Frankreich und Italien lebt ja nicht in der geringſten Täuſchung über die katholiſche Kirche, aber es iſt kein Ernſt, kein Wille da, ſie in ihrem Kern zu bekämpfen, es fehlt an dem ethiſchen Haß, ohne den kein großes Uebel hinweggeſchafft wird. Von dieſer Schneide braucht aber etwas auch der Dichter, wiewohl ſie zunächſt nur Geſinnung iſt; ſein Talent wird ſchon dafür ſorgen, daß ſie in die künſtleriſche Geſtaltung übergeht. Man mag vor Leid kaum daran denken, was aus dem Fauſt geworden wäre, wenn in Göthes ſchöpferiſchen Formgeiſt etwas vom Feuer eines Hutten eingeſtrömt wäre.

Nun ſoll aber, wie namentlich Sengler ausführt, der Humanismus zugleich die wahre Vorbereitung ſein für das große politiſche Wirken des Helden im fünften Act. Seit wann iſt äſthetiſche Durchbildung der Perſönlichkeit (ſei ſie zugleich auch ſo ſehr eine ſittliche, wie ſolche Fauſt nach Sengler der Helena verdanken ſoll) die einzige rechte Vorſchule fur einen Herrſcher? Laſſen wir die großen Vortheile, die es böte, wenn man Fauſt in einem Kampfe um große Güter der Menſchheit und des Vaterlands fallen ließe, einfach bei Seite, laſſen wir ihn lebend daraus hervorgehen und halten uns an Göthes Schluß: da wären doch die grauſamen Erfahrungen, die Fauſt als Fuhrer in einem Freiheitskampf machen müßte, wahrlich ein beſſeres Lehrgeld für den künftigen Herrſcher! Man bekäme einen inneren Fortgang von der tiefſten Wahrheit, einen Fortgang von überſtürzter That zum ſtetigen, vernünftigen und maaßvollen Wirken: ein Unterſchied der Willens-Activität, der uns in den ſpäteren Erörterungen ſehr wird beſchäftigen müſſen. Das Wahre aber iſt, daß Göthe im fünften Acte ſeine Helena-Geſchichten einfach vergeſſen hat. Wäre ihm irgend daran gelegen, zu zeigen, daß daraus ein Ertrag hervorgehe, der dem Fauſt als Herrſcher zu gute kommt, ſo müßte doch irgendwie (was poetiſch ganz thunlich war) eine Thätigkeit ſichtbar werden für die Cultur-Anſtalten in ſeinem Staate; es iſt aber keine Spur davon; das Ringen, um dem Meer Land abzukämpfen und zu behaupten, muß freilich als Sinnbild fungiren für viele und für höhere Formen großer fürſtlicher Thätigkeit, aber was hilft dieß? Iſt die erziehende nicht hervorgeſtellt, ſo erfahren wir auch nicht, ob Göthe ſie unter dem Sinnbild errathen laſſen will.

Dieß führt auf die Frage nach einem organiſchen Fortgang, einem natürlichen Fortſchreiten von Stufe zu Stufe. Wir haben ſie an zwei Stellen ſchon berührt, namentlich als davon die Rede war, ob dieſer zweite Theil objectiv genannt werden könne, wenn dieſes Wort denn doch auch künſtleriſche Compoſition bedeuten ſoll. Dabei muß lax verfahren werden; wir dürfen von einer genialen Skizze nicht verlangen, was von einem geſchloſſenen Drama verlangt wird; aber irgendwie muß doch der Maaßſtab eines Entwicklungsgangs angewandt werden, und mit ihm natürlich immer zugleich die Frage nach Schuld und Lernen aus Schuld und aus Folgen der Schuld. Erſter Act: Heilung des zerriſſenen Gemüths durch Opernmotiv — ſchon beſprochen. Dann

Fauſt mit Mephiſtopheles an einem Hofe. Durfte dieß unmotivirt bleiben? Im Puppenſpiel motivirt es ſich von ſelbſt, Fauſt will Genüſſe. Aber hier? — Fauſt iſt zuerſt nicht ſichtbar, während Mephiſtopheles dem Kaiſer Ausſicht auf verborgne Schätze eröffnet. Nachher, da ſich die Schätze als Papiergeld entpuppen,. iſt er da und ſpricht dazu ein flach allgemein pathetiſches Wort. Inzwiſchen der Mummenſchanz, Bild des Lebens in einem Maskenzug, der ganz in Allegorieen übergeht, bei denen wir uns nicht aufhalten: zu brüten, was z. B. der Schluß bedeutet, wo des Kaiſers Bart anbrennt, dadurch Feuer ausbricht, von Plutus gelöſcht wird, das überlaſſen wir denen, die gern über des Kaiſers Bart ſtreiten. Uns geht hier die Frage an, ob denn eine unſichtbare Mitwirkung Fauſts bei dieſer Mummerei anzunehmen iſt. Er ſcheint hinter dem „Knaben Lenker“ zu ſtecken; mehrere Stellen deuten hier ſichtbar auf Göthe ſelbſt als geiſtreichen Meiſter der Feſte am Hofe zu Weimar, dann auf ſeine Zurückziehung in die Stille und innere Sammlung; der Inhalt wäre: Fauſt in den Zerſtreuungen eines Hofes, dieſelben durch ſeinen Geiſt belebend und ſchmückend; dieß wäre aber nicht dargeſtellt, ſondern wir hätten nur (dunkle) Darſtellung der Darſtellung. Doch es iſt ja die folgende Heraufbeſchwörung der Helena, wo Fauſt als höherer Hoffeſtmeiſter auftritt, demnach wird er bei dem Mummenſchanz in dieſer Rolle wohl nicht betheiligt ſein? Non liquet. Folgt das Hinabſteigen zu den Müttern, worüber ſchon genug und übergenug; Erſcheinung der Helena und des Paris, leidenſchaftliches Entzücken Fauſts — ich hole nach, daß in ſeinem Ausruf: „Hab' ich noch Augen? — Wahnſinn zolle“ eine der ſpäten Spuren alter Kraft in Darſtellung der Leidenſchaft aufflimmert, —; Verſuch, ſie an ſich zu reißen, Exploſion, Ohnmacht. Es ſcheint, dieß ſolle eine ähnliche Bedeutung haben, wie die Beſchwörung des Erdgeiſts und die Demüthigung durch denſelben im erſten Theil: hier ein leidenſchaftlich überſtürzter Verſuch, ſich den Geiſt der claſſiſchen Schönheit anzueignen, wie dort ein Verſuch, gewaltſam, ohne die Mittel der Wiſſenſchaft ſich der Wahrheit zu bemächtigen. In dieſer Ungeduld, dieſer Leidenſchaft läge nun etwas, das ungefähr einer Schuld ähnlich iſt, und dieſe Schuld beſtrafte ſich durch ein geiſtiges Rückſinken und Erſtarren, das in der Exploſion und Fauſts Ohnmacht ausgedrückt ſcheint. Allein dieſer Schatten von Schuld, was hat er zu thun mit ſolcher wirklicher Schuld und ihren Folgen, wie ſie das Drama als Lehrgeld Fauſts verlangt, nachdem er ins Leben übergetreten iſt? Wir haben längſt gezeigt, wie ein organiſcher Fortgang es gefordert hätte, das Motiv der Helena ſo zu verwenden, daß das Humaniſtiſche an eine Lebenslage mit wirklichen Verſuchungen geknüpft worden wäre. — Folgt der unleidlich abſtruſe zweite Act, im erſten Theil allerdings zwei reizende humoriſtiſche Parthieen enthaltend: das Fabriciren des Homunculus iſt allerliebſt, ſchade nur, daß man nachher nicht herausbringt, was der Knirps bedeutet, der Spaß wird halb Ernſt, ſtatt daß er toll komiſch verfolgt wäre, mag nun an den Halbwerth der blos philologiſchen Gelehrſamkeit oder (wie es nach dem Zerſchellen an Galatea's Muſchelwagen ſcheint) auch an den Vulcanismus zu denken ſein; ganz köſtlich aber iſt der Baccalaureus als überhirniger Idealiſt und des Mephiſtopheles gemüthliche Antwort auf ſeine Grobheit, namentlich: „Ihr wißt wohl nicht, wie grob ihr ſeid?“ Vom zweiten Theile dieſes zweiten Actes an — der claſſiſchen Walpurgisnacht — durch den ganzen dritten hindurch bleiben wir nun ſtets im Humaniſtiſchen (nebenher zugleich Naturwiſſenſchaftlichen: Vulcanismus und Neptunismus und dergleichen); und zwar immer ohne jede ethiſche Beziehung, wie das Drama ſie verlangt. Soll das Suchen der Helena unter den auf dem theſſaliſchen Schlachtfelde verſammelten Fratzen eine ſolche haben, d. h. bedeuten, daß Fauſt nun auf dem Wege ſich ſelbſt überwindenden geduldigen Eindringens zur wahren Aneignung der antiken Schönheit ſtrebe: in einer ſo dünnen, fadenſcheinigen Spur einer Art von Verdienſt wird doch keine Seele einen dramatiſchen Schritt Vorwärts erkennen; das Herumgrübeln und Leſen eines mythologiſchen Collegiums aber an dem krauſen Material, das Göthe hier zuſammengeſtoppelt hat, überlaſſen wir billig denen, die glauben, ein modernes Dichtwerk ſei dazu da, Mythologie zu ſtudiren. Denkt man an die Werdung des ſchönen mythiſchen Ideals aus den Unformen der Naturreligion, wie Sengler, dann iſt übrigens des Zeugs noch zu wenig, dann durften die alten Kuh-, Hunds-, Sperber-, Eulenköpfe und dergleichen nicht fehlen. Nun ſagen die abſoluten Verehrer, das wirkliche Erſcheinen der Helena im dritten Acte ſei organiſche Frucht vom rechten Suchen im zweiten. Das iſt nun doch Göthe gewiß nicht eingefallen; er konnte eben die Helena nicht los werden, bringt ſie daher, nachdem die „Phantasmagorie," die dann der dritte Act wurde, längſt gedichtet iſt, noch einmal, wie ſie von Fauſt heraufbeſchworen wird, er kann dem Einfall nicht widerſtehen, ein Gegenſtück zur nordiſchen Walpurgisnacht auszuſpinnen, läßt ſie hier durch Fauſt ſuchen, weiſt dieſen an die Perſephone, vergißt dabei, daß er mit dem Hinabſteigen zu den Müttern eigentlich daſſelbe ſchon geſagt hat, und bringt ſo dieſen Schemen, wenn man jenes Geſuchtwerden mitrechnet, dreimal. Im dritten Act iſt nun Fauſt auf einmal Ritter, fränkiſcher Heerführer im Peloponnes, der ſich gut auf Taktik verſteht und ſeine Schaaren ordnet, Helena gegen Menelaos zu ſchützen. Wie iſt Fauſt, der aus einem Gelehrten ein Weltmann wurde, kurze Zeit Hofmann war, nun ein Kriegsherr geworden? Oder iſt das eine phantaſieloſe Frage? Beruft ihr euch auf das Recht des Dichters zu mährchenhaften Sprüngen? Gut, aber von organiſchen Uebergängen, Fortſchritten ſollt ihr nicht reden, wenn die Sprünge ſo ganz verwegen ausfallen! Und nicht von Conſequenz, denn wenn Fauſt hier ein Heer führen kann, warum lehnt er es ab im vierten Act, oder umgekehrt, wenn es in der Ordnung iſt, daß er ſich hiezu nicht tauglich weiß, warum taugt er dort dazu? Daß hinter der Principien-Heirath mit Helena und hinter den Purzelungen Euphorions nichts ſtecken kann, was in unſerem jetzigen Zuſammenhang uns anginge, iſt zu klar, um dieſen Spuck noch einmal aufzunehmen. Nach der Hochzeit zwiſchen Romantik und Claſſik was ſoll Fauſt nun im vierten Act anfangen? Nun, vorderhand aus einem allegoriſchen Schemen wieder Menſch werden. Dann, was treiben? Nach einem geologiſchen Geſpräch im Hochgebirg nimmt endlich der Poet einen Anlauf zu einer Verſuchung. Mephiſtopheles möchte Fauſt durch Bilder eines glänzenden Genußlebens ködern, bekanntlich deutet die Stelle auf Verſailles und den Hirſchpark, knüpft ſich übrigens ſehr gut an jenes Wort im erſten Theil: „wenn ich ſechs Hengſte zahlen kann“ u. ſ. w. Fauſt weiſt die Verſuchung zurück und ſpricht hier die ſchönen Mannesworte: „ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß — die That iſt Alles, nichts der Ruhm.“ Er will Herrſchaft gewinnen, Eigenthum, er will Land dem Meer abzwingen, und nachdem ihm Mephiſtopheles vom Kampfe zwiſchen Kaiſer und Gegenkaiſer geſagt und wie jener in der Vorſtellung aufgewachſen ſei, man könne regieren und zugleich genießen, ſo legt ihm Göthe noch die gehaltvolle Rede in den Mund: „Ein großer Irrthum; wer befehlen ſoll, muß im Befehlen Seligkeit empfinden — — Genießen macht gemein.“ Aber eine Verſuchung, die blos durch Rede wirkt, iſt doch wahrhaftig eine ſchwache, es handelt ſich hier gerade von dem Motiv, das viel früher und im Zuſammenhang mit dem Humaniſtiſchen, und zwar eben draſtiſch, durch ſtarke ſichtbare Reize in Wirkung geſetzt ſein ſollte. Und Fauſt? Iſt das nun irgend vorbereitet und vermittelt, daß er jetzt an großes männliches Wirken denkt? Ja, wenn die Aneignung des Antiken vorher ſo zur Darſtellung gebracht wäre, daß wir zugeſehen hätten, wie nicht nur die Schönheit, ſondern auch die Lebenstüchtigkeit, Mannhaftigkeit und Thatkraft der Alten in ſeinen Geiſt überging! Wo iſt auch nur eine Spur davon vorgekommen? Gebrutet hat er mit der Helena, ſonſt gar nichts. Und könnte Jemand behaupten, das ſei nachgeholt in dem Worte des Mephiſtopheles: „man merkts, du kommſt von Heroinen?“ — Seltſam iſt es, wenn man es dann als verdienſtvolle Reaction gegen die Verſuchung zur Ruhmbegierde auslegen will, daß er die ihm von Mephiſtopheles angetragene Rolle eines Obergenerals im Kriege zwiſchen Kaiſer und Gegenkaiſer ablehnt. Fauſt weiß eben — um vom vorhin genannten Widerſpruch mit ſeiner Führerſchaft als Frankenfürſt abzuſehen —, daß er ſich auf Kriegsbefehl nicht verſteht: „das wäre mir die rechte Höhe, da zu befehlen, wo ich nichts verſtehe.“ So ſieht er denn unthätig zu, wie Mephiſtopheles durch ſeine Zauberkünſte und „allegoriſchen Lumpen“ (ſo ſagt ja Göthe ſelbſt) Raufebold, Habebald, Eilebeute dem Kaiſer zum Siege verhilft, und hat nichts zu thun, als das dem Meer eigentlich erſt abzuringende Land als Lehen einzuſtreichen. Die nachfolgende Zeichnung der Pfaffen-Herrſchſucht und Habſucht gehört unter die glücklichen komiſchen Motive. Es iſt nur ſehr richtig im Sinn des Tragiſchen und der Fauſtfabel gedacht, daß dann im fünften Acte, wo ſich der Dichter nun zur ſchönen Idee eines großen Herrſcher-Wirkens erhebt, eine doppelte Schuld eingeführt wird, wodurch dieß edle Walten ſich befleckt, aber kann man ſagen, daß dieſer richtige Gedanke auch poetiſch exponirt ſei? Mephiſtopheles treibt Seeräuberei, ſie fällt auf die Verantwortung Fauſts, aber mit dem „widrigen Geſicht,“ das er bei der Mittheilung dieſes Verbrechens macht, iſt doch der Schmerz, den er fühlen müßte, nicht dargeſtellt und von Gegenwirkung iſt keine Rede; ungeduldiger Eigenwille des Gewalthabers verleitet ihn, Philemon und Baucis aus ihrem Beſitzthum wegtragen zu laſſen, ihr Tod aus Schrecken, obzwar nicht beabſichtigte Folge, fällt doch als Schuld auf ſein Gewiſſen; der Schmerz auch darüber iſt nur ſchwach entwickelt. Dann ſehen wir Fauſt noch von Schuldbewußtſein darüber gedrückt, daß er ſich vom Zauber nicht losſagen kann: ein ſehr dunkler Punct. Bis dahin iſt die Benützung der Zauberhülfe des Mephiſtopheles nicht an ſich ſchon Schuld geweſen, ſondern Schuld lag nur in den Thaten, die Fauſt in den Situationen begieng, wie ſie durch dieſe Hülfe vermittelt waren. Doch man kann etwa ſagen, der Bund mit

Mephiſtopheles, der Entſchluß, ſich der Zauberkünſte der Hölle zu bedienen, ſei ja als Ausdruck eines Willens, der durch die Welt ſtürzen will, ohne ſich an Pflichten zu binden, an ſich ſchon Verbrechen: man kann dieß ſagen, wiewohl immer unerklärt bleibt, warum Fauſt nicht die *wirkliche* Schuld der That, die an den alten Leuten verübt worden iſt, wenigſtens auch und noch mehr verwünſcht. Nun aber, wenn Fauſt als Herrſcher das Beſte durch dieſen Zauber bewirkt, wie ſteht es um den Werth ſeines Wirkens, der doch als wahrhaft ſittlicher hingeſtellt ſein ſoll? Man bedenke, daß wir gleich in der zweiten Scene von Baucis erfahren, Damm und Kanal ſei nicht durch den Fleiß der Arbeiter, ſondern durch unheimlichen Zauber, ja *Menſchenopfer* zu Stande gekommen. Und eben dieſe Arbeit, das Land gegen das Meer zu halten und zu erweitern, ſoll ja, wie wir geſehen, das Sinnbild ſein für alle menſchlich geſunde gemeinnützige Thätigkeit, zu der Fauſt nun hindurchgedrungen iſt! Wie reimt ſich das? — Folgt der Auftritt mit den vier alten Weibern, den allegoriſchen Bälgen Mangel, Schuld, Noth, Sorge. Warum findet die Schuld keinen Eingang? Weil Monarchen unverantwortlich ſind? Aber hier handelt es ſich doch wahrhaftig von innerem Schuldgefühl, und davon ſoll doch Fauſt nicht befreit ſein? Noch ein hübſches Erklärungsſtückchen ſei hier erwähnt: „Schuld iſt nicht im ſittlichen Sinne zu verſtehen, ſondern es iſt der drückende Zuſtand der von Gläubigern gepeinigten Armen gemeint“ Düntzer. — Was will nun das Erblinden durch den Anhauch der Sorge? Ihren inneren Einfluß hat Fauſt in der Trotzrede gegen das Blinzen nach Jenſeits, einer der wenigen ächten Kraftſtellen dieſes Theils, abgewieſen;

es ſcheint alſo die Blindheit buchſtäblich gemeint, eben als eine phyſiſche Strafe für die letzten Verſchuldungen. Aber was können wir bei einer ſolchen phyſiſchen Strafe denken? Soll ſie als Motiv dienen, um zu zeigen, daß Fauſt ſich durch kein Uebel niederſchlagen läßt, da er gleich darauf wieder mannhaft ſeine Thätigkeit aufnimmt? Allein es iſt ja doch die Sorge, durch deren Anhauch Fauſt erblindet; ſoll es vielleicht heißen, Fauſt erblinde zwar nicht durch tiefere Sorge um das künftige Heil ſeiner Seele, aber durch ein Leben voll praktiſcher Sorgen? Können aber dieſe ſo groß ſein, da ihm in all ſeinem Thun der Zauber beigeſtanden iſt? So führte dieß auf den fatalen Punct zurück, daß er ſich über die Feſſel der Magie, an die er noch gekettet, zwar beklagt, aber dieſe Feſſel nicht bricht und daß hiedurch ſein Wirken allen ethiſchen Werth verliert. Allerdings ſagt Fauſt bei dem Andringen der Sorge für ſich: „nimm dich in Acht und ſprich kein Zauberwort;“ künftig alſo will er doch auf Zauber verzichten, alſo Sorgen übernehmen wie ein anderer Menſch, aber von künftigen Sorgen wird man nicht blind. Kurz, ein ganzes Neſt von Verwirrung.

Dieß iſt denn Alles nicht eigentlich Dichtung, ſondern es ſind nicht zur Klarheit gediehene Denk-Operationen. In der letzten, großartigen Rede Fauſts: „ein Sumpf zieht am Gebirge hin — Augenblick“, da iſt wieder Poeſie und philoſophiſche Tiefe vereinigt, die wir in einem andern Zuſammenhang zu heben ſuchen; man vergißt, ſo lange man ſie lieſt, daß die Thätigkeit, in deren Fortführung und Erweiterung nach den höchſten Zielen Fauſt ein ſo reines Glück genießt, ſo unzulänglich dargeſtellt, ſo ſchwierigen Zweifeln ausgeſetzt worden iſt. Aber das legendariſche Schluß-Oratorium, welches folgt, nachdem Mephiſtopheles um ſeine Beute gebracht iſt, rührt das Gefühl jener Unzulänglichkeit und die Zweifel erſt recht wieder auf. Eigentlich tritt eine Wechſelaufhebung ein. Die ethiſche Kraft der letzten Reden Fauſts, namentlich des energiſchen, freien Wortes gegen das Jenſeits, ſchlägt den äſthetiſchen Glauben an dieſe Goldgrundbilder todt, wir wollten ſie nicht mehr, auch wenn ſie ſo rührend gemalt wären wie die eines Fieſole; der Athem will frei ſein und duldet nicht mehr den mit Kuttengeruch vermiſchten Weihrauch-Geruch; doch nicht von dieſer Seite iſt hier zu ſprechen, ſondern von der umgekehrten Wirkung, nämlich eben von dem Anreiz zu Zweifeln in rückwärtsgehender Richtung: man hat durch das vorhergehende Bild von Fauſts Thätigkeit zu wenig Inhalt gewonnen für die an ſich ſo herrlichen Worte der Engel: „wer immer ſtrebend ſich bemüht, den können wir erlöſen.“

Und dieß nun, dieſes Bedenken wirft ſich weiter zurück und dehnt ſich auf den ganzen zweiten Theil aus: Fauſt hat nicht wahrhaft geſtrebt, menſchlich gefehlt, aus Schuld ſich erhoben, iſt nicht bereichert aus Verirrungen hervorgegangen, und ich muß bei meiner alten Behauptung (N. Krit. Gänge B. 1, H. 3, 153) ſtehen bleiben, daß der Einwurf frommer Gemüther, die das Kirchliche im Schluß für baare Münze nehmen und im Ganzen dieſes zweiten Theils die eigentlichen Intentionen des Dichters nicht von der ſchwachen Ausführung zu unterſcheiden vermögen, der Einwurf, Fauſt werde zu leichten Kaufs erlöst, einen Schein von Recht erhält. Man erinnere ſich nun alſo, daß drei Acte hindurch das humaniſtiſche Streben, und zwar unlebendig dargeſtellt, ſich fortſchleppt; daran aber hat Göthe fort und fortgeſponnen weil er, wie er einmal war, nicht an die eigentliche Aufgabe hinwollte, das Handeln. Daß er es zuletzt ſeinem Widerſtreben noch abgerungen hat, mit dem großen Herrſcher-Motiv zu ſchließen, ſei noch einmal und abermals höchlich anerkannt, allein ſo ſchön das Facit, die Colonnen der Rechnung wimmeln von Lücken; es iſt umgekehrt wie im Wilhelm Meiſter, wo Göthe nach eigenem Geſtändniß „aus einem realiſtiſchen Tik“ es unterließ, aus der Fülle ſeiner Factoren die Summe zu ziehen.

Die vierte Urſache: die rein ſubjective Schwierigkeit.

Als letzter Grund der langen Wehen, welche die Geburt des Fauſt hinhielten, iſt die Intimität des Verhältniſſes zwiſchen Dichter und Gedicht aufzuführen. Warum nicht als erſter, da vom Ich des Poeten doch Alles ausgeht? Nur deswegen nicht, weil wir nach dem Grade des Erſchwerungsgewichts angeordnet haben; da mußte voranſtehen, was einer rüſtigen Fortarbeit mit einem gewiſſen Schwergewicht der Objectivität entgegentrat. Der Stylwechſel war freilich auch etwas Subjectives, allein waren die Räder von Göthes Dichterwagen einmal im Geleiſe des Claſſicismus eingefahren, ſo war nur mit einem ſo gewaltſamen Ruck herauszukommen, wie man es täglich ſehen kann, wenn ein Wagen in Pferdebahnſchienen gerathen iſt; auch die philoſophiſche Schwierigkeit war ſubjectiv, aber ein Geſetz nennen wir objectiv, auch wenn es in der ſubjectiven Welt herrſcht, ein pſychiſches Geſetz aber ſpricht, daß Niemand zugleich ganz Philoſoph und ganz Dichter ſein kann; die politiſche Schwierigkeit endlich ruhte für Göthe auf einer Naturſchranke ſeines Geiſtes, die jenſeits ſeiner Willkür lag. Hier nun aber iſt vom Subjectivſten des Subjectiven die Rede. Der Fauſt iſt, wie man längſt weiß, mit des Dichters eigenem Herzblute geſchrieben, dem Herzblut ſeines Geiſtes und ſeiner Seele. Man kennt Göthes Wort, ſeine Gedichte ſeien eine fortlaufende Beichte; im Fauſt hat er ſein Geheimſtes gebeichtet. Ich trete nicht weiter auf das Bekannte ein: — die erſte Liebe Göthes, die Margareten ihren Namen gegeben hat, die Gewiſſensleiden nach der Trennung von Friederike; in welchem Sinn einer der älteſten Freunde Göthes, Merck, gewiſſe Züge zum Mephiſtopheles leihen mußte, wird gleich zum Prolog beſprochen werden müſſen, obwohl man mit der Notiz ſelbſt Niemand etwas Neues ſagt; wichtiger als alles dieß iſt das Bild der ſelbſterlebten Geiſtesſtürme, wie es den Anfangsmonologen zu Grunde liegt, es iſt ſchon berührt und muß weiterhin einläßlicher zur Sprache kommen; wie der dunkle Drang nach Erkenntniß den jugendlichen Dichter ſelbſt zur Myſtik und Alchemie trieb, weiß man aus „Wahrheit und Dichtung"; das Umfaſſenwollen eines All der Menſchheit, wie es Göthe dann im eigenen Buſen erlebt hat, die Mühen der Arbeit, ſich zur Reſignation durchzuringen, auch dieß bedarf beſonderer Erörterung an gegebener Stelle und iſt hier nur für die gegenwärtige Beleuchtung anzudeuten; man nehme hiezu den langen, tiefen, ſchweren Proceß der Aneignung des Antiken, die bis zur Krankheit geſteigerte Sehnſucht nach Italien, dieſe eigene heiße

Leidenſchaft für Helena, und man vergeſſe, daß dieſer Zug poetiſch nicht mehr zu friſcher Geſtaltung hat gelangen können: genug, Göthe muß ein Gefühl gehabt haben, als ſtelle er ſein geheimſtes Inneres nackt vor die Augen der Welt. Eine Scham, eine Scheu, ein Bangen, ein Schauern — man nehme es zuſammen mit der Angſt vor der Tiefe der geahnten Weltgeheimniſſe und man verſteht das Wort: „mein Lied ertönt der unbekannten Menge, ihr Beifall ſelbſt macht meinem Buſen bang“; allerdings hat man Grund, dieſem Worte noch andere Beziehungen zu geben, nämlich auf alles bisher Beſprochene; der Beifall macht dem Dichter bang, weil er inzwiſchen ſeinen Styl umgebildet hat, weil er nun den Philoſophen genügen und weil er das politiſche Feld betreten ſoll. Und ſo verhält es ſich mit dem Ganzen der Zueignungsſtrophen, man verſteht es nur, wenn man ſich die Intimität vergegenwärtigt, wovon wir ſprechen. Daher auch das Verpacken, Verſiegeln, Verbergen, das widerſtrebende Wiederöffnen des Manuſcripts, überhaupt alſo das ſchwere Losgehen vom Innern als die geheimſte, letzte, dem Drucke ihrer Wirkung nach nicht ſtärkſte, aber darum wahrlich nicht ſchwache Urſache des langen Zögerns.

Dieß rein perſönliche Gefühl verband ſich nun mit dem Gefühl der alten Sage und ihres Zauberhauchs, der Sage, die nach Widmanns Worten in ſeinem Fauſtbuch „wunderlich daherrauſcht.“ Alles dieß ſpricht ſich höchſt merkwürdig in der Briefſtelle von Rom 1788 aus, die wir längſt angeführt haben, die aber für dieſen Zuſammenhang ſo beſondere Bedeutung hat, daß wir ſie jetzt nach ihrem ganzen Wortlaut herſetzen: „das alte Manuſcript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir ſehe. Es iſt noch das erſte, ja in den Hauptſcenen gleich ſo ohne Concept hingeſchrieben, nun iſt es ſo gelb von der Zeit, ſo vergriffen, ſo mürbe und an den Rändern zerſtoßen, daß es mir wirklich wie das Fragment eines alten Codex ausſieht, ſo daß ich, wie ich damals in eine frühere Welt mich mit Sinnen und Ahnen verſetzte, mich jetzt in eine ſelbſtgelebte Vorzeit verſetzen muß.“ So fließt ihm die eigene Vergangenheit mit der vergangenen Sage ineinander, und ſo — im Großen — iſt das tiefſte innere Leben eines modernen Dichters mit einer dunkeln, geſpenſtiſchen Sage aus alten Tagen ſeines Volks ineinandergefloſſen.

Die deutſche Heldenſage hat nicht das Glück genoſſen wie die griechiſche. Wohl hat eine Art von ſelbſt noch naiver Kunſtpoeſie den Stoff in die Hand genommen, aber ſie war weder als Kunſt ſo hell, noch als naive Kunſt ſo naturvoll wie die homeriſche; hier iſt nicht Homers Auge, noch der Strom ſeines Verſes, die Naivetät iſt zu ſehr auch Armuth und Ungeſchicklichkeit, um den Stoff, deſſen Urgeſtein mit heterogenen ſpäteren Culturſchichten durchſchoſſen iſt, von innen heraus zu einer Einheit zu durchdringen und neu zu beleben; große und ſtimmungsvolle Anſchauungen fühlt man im Nibelungenliede durch, ohne daß man ſie ans volle Licht gebracht fände. Dieß Glück aber iſt der deutſchen Literatur geworden, daß ſpät, nach langem Verſinken in die Unnatur, langer Entfremdung vom eigenen Genius und langem Herausringen aus dieſem Elend ein Dichter erſtand, ein Kind der freien und wachen Bildung der neuen Zeit, und doch geheimnißvoll aus dem Schooße des eigenen Volksgeiſtes geboren mit Sinnen, die noch etwas vom Brauſen des alten

Wodan vernahmen, und doch zugleich mit Augen ſo klar wie die des Homer, ein ganz gelöſter, ganz hellblickender Geiſt und doch ein Kind im Sinne der hohen Kindheit jener wenigen Erleſenen, die als eine zweite Art höherer Naturweſen unter den Menſchen wandeln. Die Heldenſage aus dem Zauberſchlaf zu wecken, dazu war es zu ſpät, ihr konnte ein Seelenleben, das mit dem Geiſt des neuen freien Völkerlebens getränkt war, nicht mehr eingegoſſen werden. Aber eine Sage bot ſich dar, viel älter in ihrem Urſprung als in der conſiſtenten Bildung, in der ſie überliefert iſt, noch umwittert vom Zauberhauch des Heidenthums, in ihrer beſtimmten Geſtalt finſter chriſtlich, ja theologiſch gefärbt, eine Sage von fürchterlichem Abfall von Gott, Bund mit dem Teufel und entſetzlichem Ende. Abfall von Gott und Allem, was den Menſchen heilig bindet: ahnungsvoll ergreift der junge Dichter dieß Motiv und der wilde, freche, dumpftrotzige Abfall der Sage wird zum Bilde des ungeheuern Strebens der erwachten Menſchheit, frei von ſich ſelbſt aus zur Wahrheit und zum wirklich Guten und zum wahren Gute durchzudringen. Man hat die Sage blind überſchätzt. Die Nachklänge alter Mythologie, das Geiſterhafte ihrer Stimmung: dieß iſt etwas ganz Anderes als die Art von Tiefe, welche moderne Erklärer in ihr ſuchen. Eine Vertiefung iſt ihr widerfahren, die in allen Puncten eine radicale Umwandlung iſt. Fauſt, der Teufel, der Pact, das Ende ſind von Grund aus andere geworden. Das Wunderbare iſt, daß dennoch zugleich der dunkle, bange Stimmungshauch erhalten blieb, getragen durch die tiefen Zuſammenhänge mit dem geheimnißvoll Selbſterlebten im Dichter. Göthe ſpielt mit der Sage, er geht ganz frei weltmänniſch mit ihr um und der Fauſt, der über den Teufel, wie er endlich erſcheint, gar nicht erſchrickt, ſondern nachläßig und bequem mit ihm plaudert, iſt ja er ſelbſt, der klare Weltmann, der an den Teufel gar nicht glaubt. Wir werden des Näheren ſehen, mit welchen ironiſchen Lichtern das Rationelle überall durch das Mythiſche ſcheint, die Illuſion aufgehoben und wiederhergeſtellt wird. So iſt auch Alles mit Humor durchleuchtet, grobem und feinem, der ſich anſchaulich in der Handlung niederſchlägt. Ein Contraſtleben, ſo ſcharf, ſo keck, ſo ſpringend, wie es der gräciſirte Göthe nicht wieder und der allzuſpät zu ſeinem Fauſt zurückgekehrte mit ſchwachem Erfolg wieder wagte, hebt mit blitzenden Schlaglichtern und ſcharfen Schlagſchatten Gruppe von Gruppe, Gedanke von Gedanke, die doch Alle wieder ineinander hinüber und herüber dämmern, flimmern und glitzern. Hier iſt Alles in ſtarke Theile, kantige Maſſen geſondert und doch verſchweben im Weiten und in den Ecken und Winkeln des Raumes die ſtechenden Scheine ungewiß in Dämmerungen, wo das Auge nichts mehr ſieht und der Sinn um ſo mehr Unbekanntes ahnt. Lücken, Sprünge, zerworfene Formen beleidigen den Blick, der zuſammenfaſſen möchte, aber das Geiſterlicht beſchäftigt alle Nerven und alle Gehirnſchwingungen ſo, daß das Urtheil über die Kunſtmängel entwaffnet wird.

Und doch iſt auch dieß nur wieder ein Theil der Betrachtung, wir müſſen auf die Vergleichung mit Homer zurücktreten. Göthe ſchreibt über ihn 1787 aus Neapel an Herder, friſch aus den Eindrücken Siciliens, von denen er ſoeben herkommt: „Was den Homer betrifft, ſo iſt mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beſchreibungen, die Gleichniſſe u. ſ. w. kommen uns poetiſch vor und ſind doch unſäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erſchrickt. Selbſt die ſonderbarſten, erlogenen Begebenheiten haben eine Natürlichkeit, die ich nie ſo gefühlt habe, als in der Nähe der beſchriebenen Gegenſtände“. Es ſcheint ein Abſtand unendlicher Weite, der den raſch hinwerfenden, geiſtreich ſkizzirenden, magiſch beleuchtenden modernen Dramatiker von dem behaglich verweilenden, ruhig nachzeichnenden epiſchen Dichter uralter kindlicher Zeiten trennt, und doch — da Dichter Dichter bleibt — wer muß nicht an Homer denken, wenn er aus jenen geiſterhaften Dämmerungen, phantaſtiſchen Bildern und gekreuzten Reflexen im Vordergrund die einzelnen Geſtalten ganz taghell ſich in einer Klarheit abheben ſieht, daß er ſie glaubt greifen zu können, während ſie doch, wenn er ſie greifen will, zurückweiſend ſprechen: wir ſind nicht von dieſer Welt! Und Alles mit ein paar Pinſelzügen, wie Rottmanns Erd- und Bergbildungen! Wir hören es tauſendmal wiederholen, der Künſtler müſſe nur das Weſentliche geben, das Unweſentliche tilgen, ſo werde er das Reale ins Ideale verwandeln: nun, hier iſt es einmal geleiſtet; wenn man fragt: was bedeutet realiſtiſcher Styl, der doch ganz idealiſtiſch iſt? — hier hat man die Antwort. So auch die komiſchen Figuren. Wir wollen noch nicht weiter auf den tieferen Humor eingehen, der muß im Zuſammenhang mit der Bedeutung des Mephiſtopheles beſprochen werden, ſondern uns nur gönnen, in Auerbachs Keller einzukehren. Die Entbehrlichkeit der Scene haben wir zugegeben, als ſie uns bei gewiſſen Parthieen in Romeo und Julia einfiel; Fauſt kennt dieß Studententreiben und hat nicht hier zu lernen, wie leicht ſichs leben läßt, er langweilt ſich, es iſt eine Epiſode, für die man vom Standpunct der Compoſition aus nur das Wenige ſagen kann, ſie erweitere das Bild des akademiſchen Lebens, helfe dem Drama Stimmung, Ton, Charakter der alten Zauberſage mit ihren luſtigen Streichen ſichern und gebe ein derbes Vorſpiel der feineren Liſten des Mephiſtopheles, — wer fragt lang nach ihrer Müßigkeit, wenn er die platten Burſche ſo im Vollſaft der beſtialiſchen Naivetät ſich baden ſieht, ganze, runde Kerle, eine Art umgekehrter Götter, freilich Schweine von Göttern, wie jene zwei ſeligen brüllende Strolche in der Dresdener Galerie, von Adrian Bouwer mit wunderbarer Genialität auf die Leinwand geſchleudert, oder wie das umgekehrte Ideal eines edeln Ritters von Shakespeares Zauberhand, der Falſtaff! Und welche Skala der Komik darin, da unter den Platten der Platteſte ſagt: „wie ſich die platten Burſche freuen!“ und über Alle wieder der hölliſche Erzſchelm lacht, weil ſie ihm Alle gleich platt ſind!

Denkt man ſich einen Künſtler von ſo großem Genie und ſo ſicherer Technik, daß er fähig iſt, eine Figur, wie ſie der Zuſammenhang einer Gruppe fordert, mit ganz wenigen Strichen und Puncten wie mit Einem Zug ſo hinzuſtellen, daß jede Linie, jeder Tupf zum beabſichtigten Ausdruck und Charakter genau eben recht geführt iſt und ſitzt, ſo hat man ſich der Vorſtellung von dem Bilde Margaretens genähert. Eine Nachhülfe für das Verſtändniß einer ſolchen Leiſtung, die mit ſo wenig ſo viel gibt, wird es ſein, wenn man ſieht, wie der Künſtler den Eindruck mitwirken läßt, den die Erſcheinung auf die andern Figuren in der Gruppe hervorbringt; ich erinnere nur an das erſte Auftreten: wir ſehen Margareten ſogleich mit Fauſts

Augen und Seele: „beim Himmel, dieſes Kind iſt ſchön — Entzücken gar;“ man rufe ſich namentlich die Wirkung des einen unter den Prädicaten ins Bewußtſein: „wie ſie die Augen niederſchlägt, hat tief ſich in mein Herz geprägt“ (chinava a terra il bel guardo gentil. Petrarca). Die Vergleichung mit dem Zeichner iſt ja natürlich auch wieder ganz unzulänglich, der Dichter legt mit ſchlechthin ſicherer Berührung durch das elektriſche Wort ganz leiſe Reize, einen um den andern, an unſere Phantaſie, daß ſie ſich vorſtellen muß, und zwar gleich bei dieſer erſten Begegung nicht nur ein ſchönes Weib, ſondern ein Weib, dem Sitte, Scham, Frömmigkeit im alten Volksſtyl inwohnt. Schon ſind wir geſtimmt, eine Seele zu finden, die ganz unverfälſcht iſt, ganz einfach, wir möchten ſagen: wie ein blauer Himmel, wenn der Ausdruck nicht ſo leidig verbraucht wäre —, einer Seele, deren Einfalt nicht ſalzlos iſt, — da wir ſogleich ſehen, daß ihr die Waffe des Weibes gegen Frechheit, das raſch abweiſende Wort, nicht mangelt, — die aber gegen einen Angriff, der im Tone der Herzlichkeit ergeht, wahrſcheinlich wehrlos ſein wird. Wenn man die rührendſten Frauenbilder dramatiſcher Dichter zuſammenſtellt, wird man finden, daß ſie das Höchſte an Reiz hervorbringen, wo ſie, nachdem dafür geſorgt iſt, daß wir uns die Erſcheinung anmuthig vorſtellen, die Anmuth mit der Lauterkeit und Güte verbinden. So iſt Ophelia, ſo iſt Desdemona. Der letzteren muß man auch bei dem Zuge gedenken, den Göthe wirken läßt, da er Gretchen zum zweiten Male einführt; jene plaudert unter dem Auskleiden mit Emilien, Gretchen mit ſich, während ſie die Zöpfe flicht; das nebenherlaufende zufällige Thun drückt der

Situation den ganzen Stempel der Unbelauſchtheit auf und Alles rückt ins Licht der reinen Naivetät. Göthe leiht nun ſeinem Geſchöpf eine weibliche Schwäche und eine Schwäche der Volkseinfalt, die ſich aus dem beſcheiden Geſchloſſenen ihres Zuſtandes hinaufſehnt nach dem, was für dieſes Glück zerſtörend iſt, die dem Reiz von Geſchenken und dem Reiz der überlegenen Bildung nicht widerſtehen kann, er leiht ihr eine Blindheit um die andere; Gretchen hat z. B. ſo wenig unterſcheidendes Urtheil, daß ſie mit einem ſo gemeinen Weib umgehen kann, wie Frau Schwertlein; es iſt nur immer vorgebaut, daß dieſe Blindheit nie ſo mißverſtanden werde, als könnte jemals Unreines ſie beflecken; die Einführung der Frau Marthe wirkt weit mehr noch als lichthebender Contraſt wie als zweites, die Verführungsgefahr ſteigerndes Moment neben Mephiſtopheles. Die Garten-Scene gehört unter das Wirkſamſte, was je ein Dichter erfunden hat. Nachdem Göthe einmal zwei Paare hatte, eines die Ironie des andern, das gemeine durch das reine doppelt komiſch, das reine durch das gemeine und durch Fauſts Gewiſſensſchwäche auf die Folie des Unheimlichen geſetzt, ſo fiel ihm ein, er wolle ſie abwechſelnd nebeneinander am Zuſchauer vorübergehen und in dieſer Situation, auf ſolchem dunkeln, hölliſch komiſch dämmerndem Grunde die Roſenknoſpe der Liebe rührend und erſchreckend ſich öffnen laſſen. — Wenn wir in der Betrachtung der Stellen, die von beſonderer philoſophiſcher Tiefe ſind, das Religionsgeſpräch aufnehmen, wird zu zeigen ſein, wie der Dichter es meint, wenn er an dieſes reine Motiv die Zuſage knüpft, die, Gretchens Untergang herbeiführt. Von da an ſieht man finſterer die dunkle Wolke über ihr ſchweben. Das Geſpräch am Brunnen iſt wieder ein Meiſterzug; die Scene kündigt ganz herb realiſtiſch und doch höchſt ſtimmungsvoll bang, ſchwül, den nahen Blitz und Donner an; Gretchen ſubſumirt ſich ſelbſt unter die Unbarmherzigkeit des Volksgerichts, das ihr droht, denn ſie ſelbſt hat immer ebenſo gerichtet und theilt auch die wahre Triebfeder ſeiner Grauſamkeit, die Lischen klar genug verräth; zugleich aber wie reinigt ſie der Dichter, wie ſichert er ihr unſer Mitleid durch ihre Hoffnung auf Treue des Geliebten und durch die rührend herzlichen zwei letzten Zeilen! Nun hat er uns zu ſagen, daß das Schickſal da iſt und daß die Vertrauende auch bereits ahnt, ſie werde es als Verlaſſene hilflos ertragen müſſen. Wie thut er es? Nichts wird auseinandergeſetzt, nichts entwickelt, Alles in das Gebet vor dem Madonnenbilde, dieſen ſtammelnden, aus den Tiefen des Jammers hervorgeholten Seufzer zuſammengepreßt: Zittern, Beben, Durchwühltſein bis auf's Mark, Todesangſtſchweiß im fürchterlichen Alleinſein — dem Hörer iſt überlaſſen, alle beſonderen Umſtände ſich vorzuſtellen und er durchfliegt dieſe Vorſtellungen in Einem Augenblick mit einem Grauen und Mitleid, das vom Geiſterhauch entſetzlicher Träume durchſchauert iſt. Valentin: wer führt Göthe den breiten, ſaftig derben Zug der Hand nach, womit dieſe Landsknechtfigur aus Kernholz geſchnitten iſt? Gleich der Monolog: wie lebt die Anſchauung, das Gefühl des früheren Stolzes auf die Schweſter, der jetzigen Scham, wie wird es ganz Gegenwart! Dann der Anfall, der Kampf, Alles blitzſchnell und in dieſer Blitzesſchnelle dem Fauſt durch Parade und Zuruf des Mephiſtopheles ein Mord nur ſo geſchwind auf dem Teller präſentirt und aufgegriffen, — der bequeme Hohn: nun iſt der Lümmel zahm! — und endlich der wilde Fluch des braven und rohen Ehrenretters, der die Schweſter erſt ganz entehrt, wie ſprudelt Alles, wie kniſtern elektriſche Höllenfunken hindurch und mit welchem Donnerſchlag entlädt ſich das Schickſal! Greift man in das Ganze dieſer Scene, eines Kunſtwerks für ſich, hinein, wo man will, und nimmt nur ein paar Verſe heraus, ſo ſind ſie claſſiſch; ſo die Zeilen, worin Fauſt bei ſeinem Auftreten den dumpfen Depreſſionszuſtand, Mephiſtopheles dagegen ſeine Wohligkeit ausdrückt: „und mir iſt's wie dem Kätzlein ſchmächtig, das an den Feuerleitern ſchleicht" u. ſ. w.; es macht Mancher ſchöne Verſe und hat nie eine zufällige Erſcheinung, kleine Beobachtung ſo mit einer Stimmung zuſammengefühlt wie Göthe in den wenigen letzten Worten. — Nun iſt vorzubereiten, zu erklären, wie die Unglückliche zur Kindsmörderin wird, es wäre die Reihe der Zuſtände zu verfolgen: Qualen des von der Phantaſie, welche die Schuld übertreibt, irre geführten Gewiſſens und Schauer vor dem entſetzlichen Gott des Mittelalters, tödtliche Bangigkeit aus den dunkeln Tiefen des leiblichen Daſeins aufſchwärend — Hülf- und Rathloſigkeit: kein Freund, kein entlaſtendes Geſtändniß gegen Andere möglich — ſtatt all dieſer Ausführung ſtellt der Dichter die Verlorene unter die Gewölbe eines Domes in die Mitte des Volks, das ihr der Repräſentant des unbarmherzigen Urtheils über ihre Schuld iſt, und unter die Schreckensbilder des jüngſten Gerichts, die ihr aus dem Requiem mit Poſaunenton entgegenwettern, und was eigentlich die innere Stimme jenes irrenden Gewiſſens ſpricht, raunt ihr von außen mit heiſerem Flüſtern, in kurzen, geſtoßenen, athemloſes Bangen erpreſſenden Verſen ein Höllengeiſt ins Ohr: einer der bewundernswerth raſchen, durch und durch unmittelbaren und ſpontanen Phantaſie-Acte des Dichters. — Die Scene: Trüber Tag, Feld beſprechen wir anderswo, da ſie an philoſophiſchem Gedankengehalt ſo tief, als ſtark und wild durch Leidenſchaft, ſchneidend durch teufliſche Kälte, durchaus furchtbar ſtimmungsvoll iſt. — Jetzt ſoll uns angekündigt werden, daß Gretchen zum Tod verurtheilt ſei, die Urſache ahnen wir von ſelbſt. Statt aller Auseinanderſetzung nun dieſes Vorüberbrauſen des Fauſt und Mephiſtopheles auf ſchwarzen Pferden am Rabenſtein, den Geiſter unter ſeltſamem Reigen und Beugen zu einem dunkeln Werke zubereiten und weihen: es iſt wie im Wahnſinn, im Fieber geträumt und doch ganz klar, der Dichter weiß ganz wach, was er eminent ſymboliſch ſagen will. Das einzige wie in einem magiſchen Schattenſpiel vorüberhuſchende Bild ſtellt ihm das Dichterzeugniß aus, wenn es anders wahr bleibt, daß der Dichter ein heller Nachtwandler iſt, und es gibt der Pſychologie des Schönen Recht, wenn ſie zur Erklärung des künſtleriſchen Schaffens es für nöthig hält, ſich mit der Natur des Traumes zu beſchäftigen.

Darf man mit Ariſtoteles die Wirkung der Tragödie in die Erweckung und Reinigung der Affecte des Mitleids und der Furcht ſetzen und iſt unter dieſen Namen die geſammte Welt der ſympathetiſchen Seelenbewegungen zu verſtehen, ſo muß man ſagen, daß die ganze Geſchichte des Drama keine Scene aufzuweiſen hat, welche umfaſſender der Beſtimmung des Tragiſchen genügt, als die Schluß-Scene des erſten Theils; denn es wird keine zu finden ſein, welche mit rührender bewegten Geſtalten, tieferen Herztönen, markerſchütternderem Grauen die ganze Seele aufwühlt und heißere Thränen auspreßt, die im Einzelſchickſal das ganze Menſchenloos beweinen. Jedes leere Rührungs-Elend wird ſchon durch die Anfangsworte Fauſts abgeſchnitten: „der Menſchheit ganzer Jammer faßt mich an,“ — der ganzen Scene iſt durch dieſe Worte allein ſchon die hochſymboliſche Bedeutung geſichert. Hat der Dichter dadurch vorgebaut, daß die Gewalt der Stürme und Stöße auf die Seele keine rohſtoffartige bleibe, ſo wird die Reinigung noch tiefer von innen heraus vollzogen durch Margaretens Erhebung aus Schuld, Schmach, Verzweiflung, Verrückung zur ſittlichen Klarheit, durch ihr freies Scheiden von Fauſt und ihr freies Gehen in den Tod, der nun aufhört, ein blos von äußerer Gewalt aufgelegtes Schickſal zu ſein. Dieſe Klarheit iſt nicht völlige Helle des Bewußtſeins, ganz tritt die Arme nicht aus dem Irrereden heraus, in der Form ſpricht auch dieſer ſittliche Act ſich traumhaft aus, aber nur um ſo ſicherer, unbeſtechlicher, weil darin das Sittengeſetz mit der Nothwendigkeit eines Naturgeſetzes auftritt, als unbeirrter Inſtinct, als unverrückbarer Compaß erſcheint. Dieß iſt die Krone des Naturtons, der ſich ſo einzig mit der geiſtigen Höhe und Großheit der furchtbaren Scene einigt. Hier iſt Alles naiv, volksmäßig, ein Bild des Realſtyls, wie es die Welt reiner nie geſehen hat, noch ſehen wird. „Da ſitzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopfe“: — der claſſicirende Göthe hätte es nicht zu ſagen gewagt und welche Schauer hauchen aus dem komiſch platten Worte! — Es erſchöpft nicht die Bedeutung unſerer großen Dichter, aber ein wichtiger Theil derſelben wird ausgeſprochen, wenn man ſagt, ſie ſeien in den Kern des Weſens der Nation eingedrungen und haben ihn in Kunſtform gehoben. Gretchen iſt eine reine Volksgeſtalt, aber wir ſagen nicht umſonſt:

Nation; Fauſt ſpricht eine andere Sprache, als ſie, er gehört der freien und hellen Geiſtesſphäre an, doch iſt er in jedem Tone ebenſoſehr ein Mann von deutſcher Art, wie ein Menſch, ein Bild der Menſchheit in ihrem „übereilten Streben“; beiher geſagt: auch dieß ein Beweis, daß es möglich war, ihn in höhere Verhältniſſe zu führen und doch dem lebenswahren Style treu zu bleiben. — Hier breche ich ab, um nicht noch einmal in die Frage hineinzugerathen, was der zweite Theil aus dieſem lebendigen Menſchen gemacht habe.

Es ſind dieß unzulängliche Andeutungen, in Wahrheit nur Anſätze zu einer rein äſthetiſchen Würdigung des Fauſt, einer Arbeit, die unſerer Literatur ebenſoſehr noch fehlt, als eine genügende Hebung all des tiefen Sinnes, der in ihm verborgen liegt. Zu letzterer beizutragen, iſt die Aufgabe des zweiten Abſchnittes dieſer Schrift; er wird natürlich den poetiſchen Werth der zu behandelnden Stellen auch als ſolchen wieder berühren; auch der erſte Abſchnitt hat uns nur indirect darauf geführt, dieſe Winke zur äſthetiſchen Schätzung zu geben; eine erſchöpfende Behandlung des Ganzen hätte natürlich den Gehalt- und Formwerth ungetrennt, und Schritt für Schritt dem Drama folgend zu umfaſſen, dazu aber bedarf es, wie mir ſcheint, noch mehr als Einer Vorarbeit. Auf was ich mich gar nicht näher einlaſſen kann, weil es mich viel zu weit führte, dieß iſt der Vers; nur ein paar Worte kann ich mir nicht verſagen. Wer aufmerkſam liest, wird im Fauſt eine große Menge falſcher Reime finden (Höhe auf Nähe, reicht auf ſteigt u. dgl., gleiche Wörter z. B. auf — auf), zum Theil ſind es Frankfurtismen, doch auch ein arger Schwabismus kommt vor (dämmert auf flimmert).

Aber auch nur wer die Aufmerkſamkeit auf dieſe Seite iſolirt, wird die Verſtöße entdecken: eine ſchlagende Probe dafür, daß Correctheit nicht den Dichter macht. Man hat einfach keine Zeit, dieſe Fehler zu ſpüren, und dabei denke ich nicht etwa an ſtoffartiges Hingeriſſenſein, auch nicht an geſonderte Beſchäftigung mit der Tiefe des Sinns, ſondern eben recht an die Form: d. h. die Schönheiten im Gebiete des Verſes und der Sprache ſelbſt ſind ſo reich, ſo groß, daß man darüber die Unebenheiten in demſelben Gebiete rein überſieht; die Vollkommenheiten der Form ſelbſt abſolviren den Dichter für ihre Unvollkommenheiten. Doch dieß ſind flache Bezeichnungen; er ſteht in einem Geheimbund mit dem Geiſte des Rhythmus, des Reims und der Sprache. Die Aufgabe wäre, das ganze Gedicht darauf anzuſehen und dem geheimnißvollen Taſten des inneren Gehörs zu folgen, wodurch dieſer Magier Klang, Gang und Accent mit dem Sinn zuſammenfühlt.

> Hier lag das Kind, mit warmem Leben
> Den zarten Buſen angefüllt,
> Und hier mit heilig reinem Weben
> Entwirkte ſich das Götterbild.

Der Vers flüſtert wie ein leiſes Reden im Schlaf, die Worte perlen, daß man die zarte verborgene Geſchäftigkeit der kreiſenden Säfte zu vernehmen glaubt, und dann betrachte man ſich das Wort: entwirken; — ſolch ein Wort finden, das heißt aus dem Urquell ſchöpfend die Sprache bereichern. Nun nehme man die Worte aber auch nach der ethiſchen Bedeutung; Fauſts haſtige Leidenſchaft veredelt ſich in dieſem Auftritt zur Liebe, beim Anblick des reinlichen Bürgerſtübchens lebt das Herz, die beſſere Seele auf und nun erwachen bei der Oeffnung des Bettvorhangs — nicht Wolluſtgedanken, ſondern ein reines Künſtlergefühl, vielmehr Gefühl der Natur als heiliger Künſtlerin und ſo im Zuſammenhang verſteht man erſt ganz das tempelartig Stille im ſanften Laut und leiſen Gang der naturandächtigen Worte. — Nun wäre auch von allen Freiheiten zu ſprechen, wodurch Göthe der ſchlicht Hansſachſiſchen Reimform das wunderbare, nach Sinn und Stimmung wechſelnde Leben gibt: Kürzung, Dehnung der Zeile, Vermehrung der Reime oder Begnügen mit zweien, Reimloſigkeit, Wahl des klingenden Reimes, Kreuzung oder entferntere Verſchiebung der Reime, verſchiedene Zahl der Hebungen und Senkungen, wodurch (wenn für deutſche Accentverhältniſſe Bezeichnungen der quantitirenden Metren gebraucht werden dürfen) zwiſchen Jambus und Trochäus Anapäſt, Amphibrachys, Daktylus anklingt; hiefür ſei nur Ein Beiſpiel herausgehoben, die Stelle in der Schlußſcene: „o laß uns knien — liebenden Ton"; man höre hier genau hin, wie zuerſt in den kurzen Zeilen Angſt und Grauen den Athem hemmt, man fühle das plötzliche Aufhorchen in den folgenden, dann das Entbundene, Kräftige in dem „Ich bin frei! mir ſoll Niemand wehren," und hierauf, wie in den ſechs letzten Zeilen Jubel der Seele, die auf einen Augenblick den ganzen Jammer der Gegenwart vergißt, in jauchzendem Rhythmus emporſpringt und aus den dunkeln, ſchneidenden, knarrenden Klängen, welche den rings andringenden Hohn der Hölle ſymboliſiren, zuletzt die weichen Klangfarben hervorquellen: „erkannt' ich den ſüßen, den liebenden Ton".

So bis hinaus in die feinſten Enden der Form iſt alſo hier ein altes, wohl auch an ſich ſtimmungsvolles, doch dumpfes und ſchweres Gebilde der Sage vom modernen Dichter verklärt worden. Man halte nun an all dieſe Taghelle auf magiſch helldunklem Grunde, all dieſen Feuergeiſt, dieß Mark des Lebens und dieſe Seele, bis in die Klang-, Accent- und Dehnungs-Verhältniſſe der Sprache ergoſſen, noch einmal den zweiten Theil und man wird es begreifen, wenn ich nicht glauben kann, daß beide Theile einem und demſelben Mann gefallen können! Nein, mich wird Niemand, dem der zweite gefällt, überzeugen können, daß er den erſten Theil in ſeinem Werth kenne und fühle. Oft fällt mir bei jenem die Unbehaglichkeit ein, in der man ſich befindet, wenn man nicht unterſcheiden kann, ob es Wolken oder Berge ſind, die man in einer Landſchaftferne ſieht. Doch es iſt richtiger, das Bild vom Leſenſollen einer halbverwiſchten Bleiſtiftſchrift, das ich — aus anderem Grund — auch von der Natürlichen Tochter gebraucht habe, angewandt auf den zweiten Theil Fauſt und verſtärkt durch eine bekannte Traum-Erfahrung feſtzuhalten. Das Alpdrücken kleidet ſich oft in die Vorſtellung, man ſolle nothwendig etwas leſen und könne die Augen nicht aufbringen; Jedermann weiß, was wir in ſolchen Traumqualen ausſtehen; ſo und nicht anders iſt doch wohl nicht mir allein zu Muthe, wenn ich mit dem zweiten Theil Fauſt mich abmühen muß.

Indem ich hier den erſten Abſchnitt ſchließe, muß ich noch einer Frage entgegenkommen, die dem Leſer wohl längſt auf der Zunge liegt. Warum iſt unter den Entlaſtungszeugen für die

Schuld des langen Verſchleppens in unſerer bisherigen Prozeßführung die Univerſalität Göthe's nicht vorgeführt? Hierüber ein ausdrückliches Wort zu ſagen, habe ich abſichtlich zunächſt für dieſen Ruhepunct aufgeſpart. Es iſt nun freilich leidiger, daß er ſeinen Fauſt nicht zur rechten Zeit vollendet, als daß er ſo manches Andere nur in Bruchſtücken hinterlaſſen hat, aber Alles zuſammengenommen und im Großen betrachtet muß man ja gewiß eingedenk ſein, daß Göthe nicht blos Dichter war, ſondern ein Menſch von einer Allſeitigkeit, die uns berechtigt, zu ſagen, nicht wohl werde ein Individuum je gelebt haben, das ſich ſo ſehr zur Gattung erweiterte, deſſen ganzes Leben eine ſo ungemeine Arbeit nach dieſem Ziele war. Wer ſo immer ſtrebend ſich bemüht, dem muß die Kritik auch ſeine Sünden erlaſſen, wiewohl ſie ſie beim rechten Namen nennt. Doch damit iſt noch wenig geſagt; ich verweiſe auf den zweiten Abſchnitt, der auf dieſe große Eigenſchaft in concretem Zuſammenhang eingehen wird.

Zum Entſchuldigenden wären auch noch die vielen äußern Unterbrechungen in einem vielbewegten geſelligen Leben zu zählen. Göthe hat einmal an Schiller geſchrieben, man ſollte ihn wie Luther auf der Wartburg einſperren, damit er an der Arbeit bleiben könne. Draußen in der zerſtreuenden Welt hat dieſer eine unſerer großen Reformatoren doch ein Werk zu Stande gebracht, das eine Bibel in ſeiner Art iſt: das beiſpielloſe Bild eines ganzen Menſchen.

Zweiter Abſchnitt.

Die inhaltſchweren Stellen des Gedichts.

Es iſt nicht möglich, in der Kürze, die eine Ueberſchrift fordert, auszudrücken, was dieſer Abſchnitt enthalten ſoll. Es wird, wie am Schluſſe der Erörterung über die „philoſophiſche Schwierigkeit“ angekündigt iſt, die Rede ſein von den Stellen des Gedichts, die beſonders viel zu denken geben, ſo viel, daß man ohne Philoſophie nicht auskommt, wenn es den Verſuch gilt, ſich über den ganzen Umfang der Gedankenſumme Rechenſchaft zu geben, die der Dichter mit ſeinem ahnungsvollen Blick umſpannt; ebenſo aber auch von denjenigen Stellen, die aus Gründen, welche auseinandergeſetzt ſind, eine Denkmühe nicht ſo fruchtbarer und erquicklicher Art auflegen. Es könnte, ſo ſcheint es, als Ueberſchrift gewählt werden: die philoſophiſchen Stellen des Gedichts; doch wird es nicht ebenſo zuläſſig ſein, dieſe Bezeichnung nun objectiv zu gebrauchen, wie ſie bei jener Erörterung ſubjectiv gebraucht iſt. Es gieng noch an, unter „philoſophiſche Schwierigkeit“ zu verſtehen die innere Schwierigkeit, die für den Dichter entſtand, als ihm Schiller — mit Recht und Unrecht wie wir ſahen, — zumuthete, ſeine Kräfte zu ſcheiden, die Einbildungskraft in den Dienſt der philoſophiſch gedachten Idee zu ſtellen, — die Schwierigkeit, ſeine Kräfte dennoch ungeſchieden in Wirkung zu ſetzen, die Gefahr, ein andermal in ſolcher dualiſtiſchen Weiſe zu operiren; es könnte aber zu leicht mißverſtanden werden, wenn nun gegenſtändlich die beiderlei Stellen, die den bezeichneten Charakter tragen, als philoſophiſche bezeichnet würden, denn es könnte ſcheinen, als meinte man, der Dichter habe auch da wirklich philoſophirt, wo er nur philoſophiſch ahnungsreich gedichtet hat. Durch das Hauptwort „Schwierigkeit" war in der früheren Anwendung dieß Mißverſtändniß verhütet. Vergeblich ſucht man nach einem andern, einleuchtenden Namen für die wichtige Unterſcheidung, die uns in dieſem Abſchnitt beſchäftigen ſoll; es findet ſich kein zuſammenfaſſendes Wort für die Begriffe: Stellen, welche in dem Sinn philoſophiſch ſind, daß ſie doch nicht aufhören, ächt poetiſch zu ſein, und Stellen, welche es in dem Sinn ſind, daß die Poeſie damit nicht ungeſchädigt zuſammenbeſtehen kann; man kann nicht überſchriftlich ſagen: ächt poetiſch philoſophiſche und unächt poetiſch philoſophiſche Stellen. Für die erſteren habe ich in jenem früheren Zuſammenhang den Ausdruck gebraucht: philoſophiſch durch dichteriſche Divination; es wird nicht gelingen, die anderen, in denen der philoſophiſche Gedanke fühlbar durch Reflexion erbracht und nur äußerlich in Bild eingekleidet iſt, ebenfalls nur mit vier Worten zu bezeichnen. Kurz, man laſſe ſich die ungenügende Ueberſchrift gefallen! Das „ſchwer" im Wort inhaltſchwer ſoll nun eben beſagen ſowohl: gewichtig durch Fülle des Gedankengehalts, als auch: ſchwierig, und zwar in doppeltem Sinne: theils durch dankbare, theils durch undankbare Mühe, welche aus dieſen verſchiedenartigen Stellen erwächst.

Vom zweiten Theile werde ich nur den Schluß beiziehen, mit dem Uebrigen haben wir uns mehr als genug beſchäftigt.

Von einem Theile dieſes Schluſſes kann man ſagen, es tauche hier wieder etwas auf von jener Einheit der Gedankentiefe und Anſchauungskraft, welche die mächtigſten Stellen, die Grundparthieen des erſten auszeichnet; ſein Urſprung muß offenbar in früheren, kräftigeren Zeiten von Göthes Phantaſieleben geſucht werden, weit zurückliegen hinter der Periode, wo die allegoriſchen Zuthaten, die auch hier wieder die große Intention abſchwächen, und das legendariſche, oratoriſche Finale entſtanden ſind. Die Beiziehung dieſes Theils iſt natürlich ſchon dadurch gegeben, daß der Prolog und die Schlagworte des Vertrags mit dem Teufel in gerader Linie auf ihn hinausweiſen.

Man ſucht immer nach Bildern, wenn der wunderbare Charakter jener inhaltsvollſten Parthieen ausgedrückt werden ſoll, für die ſich eine wiſſenſchaftliche Bezeichnung ſo ſchwer findet. Wenn die Sonne auf feuchtes Holz oder Erdreich ſcheint, ſo ſieht man die Luft darüber in wellenförmigen Bewegungen zittern. So wallt in dieſem Gedichte die geiſtige Luft über den Linien. Ganze Bündel, ganze Garben von Gedankenſtrahlen quillen auf, man ſucht ſie zu unterſcheiden, zu ordnen, und glaubt man, es ſei gelungen, ſo fühlt man doch immer, daß man nicht alle Lichtwellen erfaßt hat und daß die erfaßten weiter in unbekannte Fernen verſchweben. Ich habe das Geſchäft des Analytikers auch ſchon mit dem Ausziehen von Fäden aus einem verſchlungenen Ganzen verglichen; man kann mit Grund ſagen, Göthes Fauſt ſei ein von Geiſterhand wohlgewickelter Knäuel von Gedankenfäden. Die Kritik muß ſuchen, ihn abzurollen, findet, daß der Fäden kein Ende iſt, hat die äußerſte Noth, die gefundenen in vollſtändiger Klarheit auseinanderzuhalten, und muß verſtummen, wenn ſie nur entfernt daran denkt, wie das Abgerollte wieder aufzurollen wäre. — Ein anderes Bild für dieſe Natur des Gedichts wäre das der farbigen Durchſichtigkeit; das durchſcheinende Licht erhellt und vertieft zugleich die Farbe ſo, daß ein Gefühl des Unergründlichen entſteht. Wieder ein anderer Ausdruck, der kürzeſte, von mir und Andern längſt gebrauchte, iſt: Unendlichkeit der Perſpective. Eine Folge dieſer Eigenſchaft iſt die mehrfach ſchon berührte, daß die äſthetiſch kritiſche Behandlung des Fauſt vor lauter Erklären kaum noch Zeit zu ihrem eigentlichen Geſchäfte findet, der Prüfung am Maßſtabe des Schönen, des Dichteriſchen, des Kunſtwerks, — ſehr tadelnswerth, wenn ſie ohne Bewußtſein ihrer wahren Aufgabe, alſo ihres Namens eigentlich verluſtig, in dieſe Schuld geräth, wenn ſie insbeſondere am zweiten Theil ſo recht in den pedantiſchen Ergötzungen der Deutungsluſt wühlt und die Frage nach der poetiſchen Schätzung oder nach dem Rechtsgrund ihrer Hochſchätzung darüber faſt vergißt; ſehr entſchuldbar, wenn ſie die Schuld und nur zugleich die ganze Schwierigkeit der gleichzeitigen Erfüllung beider Aufgaben erkennt. Der Schluß des erſten Abſchnittes hat wenigſtens ein Stück dieſer Schuld abzutragen geſucht, hiebei aber die Parthieen des erſten Theils, die nun zu behandeln ſind, noch vorbehalten; der Rückſtand iſt unvergeſſen, aber gerade hier das Geſchäft der Inhalts-Analyſe ſo weitſchichtig, daß ich verzichten muß, mit gleich eindringendem Blicke immer auch nach der Form zu ſchauen.

Der Prolog im Himmel.

Als einen herrlichen, ächt poetiſch philoſophiſchen Fund und Wurf, als einen Beweis, wie die „Queckſilberkugeln" ſich immer wieder vereinigten, auch nachdem Schillers Aufforderung, die Phantaſie in den Dienſt des Denkens zu ſtellen, mit ſcheidender Hand ſie auseinandergetrieben hatte, als eine wahre Oaſe in den (ſieben) 17 Jahren des Stockens von 1790 bis 1807 habe ich längſt den Prolog im Himmel geprieſen, und wir nehmen nun, dem Gedicht auf ſeinen Schritten folgend, dieſe ſpäte Zuthat zuerſt in Betrachtung.

Der Geſang der Erzengel gehört zum Größten, was Göthes lyriſche Poeſie in hymniſcher Form hervorgebracht hat. Das ganze Staunen jugendlicher Völker vor dem Feuerball, welcher der Erde das Licht ſendet, ihre kindliche Vorſtellung, daß er unſern Planeten umwandle — ſie iſt aufgenommen in den Worten „vorgeſchrieb'ne Reiſe" —, faßt der Dichter mit dem modernen Wiſſen von der Umdrehung der Erde in Eine ungeheure Anſchauung zuſammen. Die Anſchauung wird mit dem erſten Schritt zu einem ebenſo großartigen Bilde auch für das innere Gehör, da er ſie mit der erhabenen Vorſtellung der Sphärenharmonie verbindet. Der Contraſt von Licht und Nacht, die furchtbare Gewalt, womit die Erde und alles Gewicht, alle feſte und wildfluthende Maſſe ihrer Oberfläche in der Drehung umgeriſſen wird, die Wuth des Sturmes, der Blitz und Donner des Gewitters taucht in einem rapiden Schlaglicht auf, das Ohr wird bei dieſen Kraft- und Machtbildern mit einer Reihe von Accenten, hell ſchallenden und dunkel murrenden Vocalen, ziſchenden, ſtoßenden, krachenden, praſſelnden, hallenden Conſonanten getroffen, die den ſtumpfſten Nerv wecken, ſchrecken, erfriſchen, beſchwingen müſſen, und wunderbar mild werden dann die hoch aufgeregten Geiſter durch das Bild der ewigen Ordnung und der ſanften Wirkungen des Lichts beruhigt: ein feierliches Calmo, ein andächtiges Beugen und Neigen vor dem ewig Einen in dieſem majeſtätiſchen Bewegungsleben.

Stünde der Geſang der Erzengel als ein Hymnus für ſich unter Göthes Gedichten, ſo wäre er eine poetiſche Verherrlichung des Sonnenſyſtems und nichts weiter. Er iſt aber Theil einer dramatiſchen Scene, die ewige Einheit im Vielen iſt als „der Herr“ perſonificirt gegenwärtig, die Erzengel ſingen vor ihm ihren Lobgeſang, die Scene ſpielt im Himmel fort und ſogleich nach ſeinem Schluß tritt ein Diener Gottes auf, von dem wir alsbald erfahren, daß er ſich mit der moraliſchen Welt befaßt, daß er ſie für ſchlecht hält und daß es ſeine Luſt iſt, ſie wo möglich noch ſchlechter zu machen, zu vernichten, wenn er könnte, zunächſt durch Verführung, Zerrüttung eines ausgezeichneten Geiſtes. Der Herr läßt ſich mit ihm ein und ſchließt mit ihm darüber eine „Wette“; dabei kommen, geknüpft an den individuellen Fall, Sätze von unzweifelhafter, unbeſtreitbarer Allgemeinheit der Bedeutung zu Tage. Die Verhältnißſtellung zu dieſem weiteren Theile der Scene iſt es, was gebieteriſch verlangt, in dieſem Hymnus mehr zu ſehen, als eine Verherrlichung der aſtronomiſch kosmiſchen Natur. Im Contraſte gegen das Chaos, das die moraliſche Welt dem Blicke des Mephiſtopheles darbietet, muß dieſem Geſang ſchlechterdings die Bedeutung beigelegt werden, daß es die unverrückbar geſetzliche Ordnung der Natur überhaupt iſt, die er feiert. In ihr iſt unter allen Wechſeln und Stürmen ewige, wunderbare Harmonie, die ſittliche Welt iſt auf den erſten Blick eine Welt der Disharmonie: dieſer allgemeine Sinn ſpringt ſonnenklar in die Augen und nur die Frage läßt ſich erheben, warum der Hymnus dieſen Inhalt nicht zu vollerem Ausdruck dadurch bringe, daß er ſeinen Preis über die Herrlichkeit der organiſchen Natur, ihr wunderbares Bilden und Erhalten ausdehne. Allein durch dieſe Ausdehnung hätte ſich der Dichter auf eine Bahn begeben, die ihn der Menſchenwelt zu nahe gebracht hätte, welche nach dem Zwecke des Prologs als Territorium des Mephiſtopheles zu der Naturwelt in die, zunächſt unvermittelte, Stellung des Gegenüber geſetzt werden mußte. Und übrigens: warum ſoll das Wunder der geſetzmäßigen Bewegung der Himmelskörper nicht ein Bild ſein können für die geſammte wunderbare Ordnung der Natur? Kann man die mechaniſchen Geſetze des Univerſums von den dynamiſchen trennen? Durfte Göthe nicht darauf rechnen, daß der Leſer fühle: in einem Kosmos, wo es mit den Geſtirnen ſo beſtellt iſt, müſſe auch das organiſche Leben unter geheimnißvoll unergründlichen Geiſtergeſetzen wohl geborgen ſtehen und im Wechſel beharren?

Den Einwand eines Ungenannten in einer Broſchüre:

Ueber den Prolog zu Göthes Fauſt (Berlin 1850) habe ich früher (Krit. Bem. über d. erſt. Th. v. Göthes Fauſt, namentl. d. Prolog im Himmel S. 15) falſch angegeben. Nicht dieſe Ausdehnung des Hymnus (über das organiſche Leben) vermißt er, ſondern irgend einen Gedanken, „aus welchem uns über das folgende Schauſpiel eine Beruhigung oder Erhebung aufgehen konnte.“ Die moraliſche Welt, habe ich geſagt, mußte in dieſem Prolog zu der phyſiſchen in einen „zunächſt“ unvermittelten Gegenſatz geſtellt werden. Das „Zunächſt“ will andeuten, daß die Sache in ein anderes Licht tritt, wenn man die ganze Scene geleſen hat und überblickt. Dann verſteht man, daß der Dichter durch die Worte: „doch deine Boten, Herr, verehren das ſanfte Wandeln deines Tags“ eine Stimmung hervorrufen will, welche vorausahnt, daß die mild ſtetigen Wirkungen des Lichts ihr Gegenbild auch in der ſittlichen Welt finden, daß den in Lebensſtürmen und Finſterniſſen ſchuldvoll gewordnen Menſchen ein Goldhimmel des Friedens und der Verſöhnung ſich öffnen werde. Hätte der Anonymus dieſen ungeſucht nahe gelegten Sinn darin finden können, ſo hätte er nicht dem ſchönen Hymnus Dürftigkeit vorgeworfen; der Vorwurf iſt übrigens ſtumpf genug, auch wenn man nichts in dieſem Geſange findet, als einfach den Preis der Naturordnung.

Ich habe mich nun gegen eine Auffaſſung zu wenden, welche die Allgemeinheit der Bedeutung, die ich im Prologe finde, mir beſtreitet, und ehe ich mich in's Einzelne einlaſſe, iſt der Grundbegriff feſtzuſtellen, um den die Frage ſich dreht. Köſtlin und, darin ſeinem ſonſtigen Gegner in Fauſt beiſtimmend, Düntzer meinen, jene Weite des Sinnes, die ich annehme, und die Individualität, die concrete Natur des Falles, der Charaktere, der Handlung, wie ſie der Dichter fingirt und mit poetiſchem Leben ausgeſtattet hat, ſchließen einander aus. Hiemit befinden wir uns einfach wieder da, wo wir uns bei der Unterſuchung über die Begriffe des Symbols und der Allegorie befanden, es kommt uns zu gut, daß ſie geführt iſt, daß wir die Begriffe beſtimmt haben, und es wäre rein überflüſſig, die Erörterung noch einmal aufzunehmen. Man wird ſich alſo erinnern, daß wir ſymboliſch Gebilde der Poeſie nennen, die durchaus anſchaulich, concret, lebendig, ſtimmungsvoll ſind, von denen aber Strahlen allgemeiner Bedeutung ausgehen, welchen wir ungeſucht eine ganz beſondere Intenſität und Tragweite zuerkennen müſſen; daß wir Darſtellungen, welche das Naturgeſetz überſchreiten, mag ſie der Dichter aus der Vorſtellungswelt des Glaubens aufgenommen oder ſelbſt erfunden haben, durch das Wort eminent ſymboliſch bezeichnen wollen, vorausgeſetzt immer auch hier, daß ihnen wahres poetiſches Leben geliehen ſei, was freilich im zweiten Fall ſchwerer iſt, als im erſten, denn jene bringen ſchon ein gewiſſes Leben mit, Erfindungen bedürfen mehr Zuſchuß aus dem Innern des Dichters. Die Terminologie in dieſer Sache, wo es ſich um poetiſche Beſeelungsgrade handelt, iſt nicht leicht; man mag ſich den Ausdruck eminent ſymboliſch gefallen laſſen wie den andern, den wir gewählt haben, wo es ſich um Gebilde handelt, die innerhalb der Naturgeſetze ſich bewegen, aber ſichtbar von ungewöhnlich weitgreifender Bedeutung ſind, nämlich prägnant ſymboliſch. Statt eminent ſymboliſch können wir promiscue mythiſch ſagen, ohne Widerſpruch zu befürchten, nachdem der Begriff des Symboliſchen in der früheren Erörterung auch über handelnde Gruppen ausgedehnt worden iſt; es bedarf alſo keines Wortes weiter, daß man nach unſerem Sprachgebrauch den Prolog im Himmel nicht mythiſch nennen und ihm doch die Allgemeinheit und Weite der Bedeutung abſprechen darf. — Weſen aus der Menſchenwelt treten im Prolog nicht gegenwärtig auf, es wird nur über den abweſenden Fauſt verhandelt, indirect aber haben wir, da wir bereits erfahren, daß er eine höchſt bedeutende Menſchennatur iſt, jene beiden Formen des Symboliſchen hier beiſammen, und nun kann alſo nach dieſer Feſtſtellung der Begriffe Niemand mehr glauben, ich wolle beiden Beſtandtheilen ihr poetiſches Leben ausziehen, wenn ich ſie hoch ſymboliſch faſſe, wir gehen alſo auf feſtem Boden vor und nur die nähere Prüfung des Einzelnen kann entſcheiden, ob wir nicht zu weit gehen.

Wir wollen mit Fauſt beginnen und nur gleich ſagen: um ein Individuum blos als Individuum bemüht ein Dichter im Ernſte nicht den lieben Gott und ſeine Heerſchaaren, den Teufel miteinbegriffen, am allerwenigſten ein moderner, der den mythiſchen Perſonificationen entwachſen iſt und den nur das poetiſche Gefühl eines Bedürfniſſes, ungleich mehr zu ſagen, als man ſonſt mit Einer oder wenigen Figuren ſagt, zu ihrer Verwendung beſtimmen kann. Wenn ich nun in Fauſt das Bild der ſtrebenden, im Ueberſturz des Strebens ſich verirrenden, aus dem Fall erſtehenden, mit ihrem Urquell ſich verſöhnenden Menſchheit ſehe, ſo ſagt Köſtlin: nein, nur um einen Charakter, einen durch ſeine Individualität und Schickſale intereſſanten Menſchen, um ein concretes Lebensbild iſt es dem Dichter zu thun (Göthes Fauſt, ſeine Kritiker und Ausleger S. 151 ff.). Es grenzt doch ſchon an Selbſtwiderlegung, wenn er ihn dann mit mehreren beredten Wendungen als den vollen, ganzen, für alles Menſchliche offenen Menſchen ſchildert und zu dem Satze gelangt, daß es ſich „um die Frage nach dem ächt und rein Menſchlichen, um Thaten und Leiden, Freuden und Schmerzen der nach voller, menſchheitgemäßer Befriedigung ſtrebenden Menſchenbruſt handle.“ Zunächſt hat nun Göthe, wie wir es längſt ausgeſprochen, wie Jeder erkennt und auch Köſtlin nicht in Abrede ſtellt, an ſeine eigenen Geiſtes- und Lebensſtürme und Klippen gedacht. Dieſer Fauſt, der Alles oder Nichts, Alles auf einmal will, dieſer Fauſt, in dem das Feuer des Geiſtes und das der Sinne flammend überſchlägt, iſt ja klar der ſtürmende, nach Wahrheit und Natur brennende Göthe und beſonders der Göthe in den wilden Jahren ſeiner erſten Zeit zu Weimar, auf welchen der in die Klarheit gelangte Göthe mit dem Gefühle zurückblickt, daß man damals bange um ihn ſein konnte, wenn man nicht ſo helle ſah, wie hier der Herr ſieht; es iſt der Göthe, der ein All von Erkenntniß, Thätigkeit und Genuß titaniſch in ſich umfaſſen wollte. Man leſe in Göthes Gedichten die Strophe: Hoffnung (Schluß: „jetzt nur Stangen, dieſe Bäume geben einſt noch Frucht und Schatten“), das ausgeführte Bild: die Seefahrt (ebenfalls namentlich den Schluß). Die wohlbekannte Thatſache, daß der Dichter außer dem Bilde ſeines verworrenen Strebens auch einzelne theure und ſchwere Erinnerungen aus ſeinem Leben in die Handlung des Drama niedergelegt hat, iſt im vorigen Abſchnitt berührt. Nun aber iſt doch auch längſt und allgemein erkannt, daß ſeine Natur in Wahrheit eine univerſale, daß er ein Menſch war in prototypiſchem Sinne des Worts; ein ſolcher

Mann ſchiebt ſich nicht mit ſubjectiver Eitelkeit und Willkür ſeinem Helden unter, ſondern darf ſich in ihm als Repräſentanten der kühn und gefährlich ins Unendliche ſtrebenden Menſchheit hinſtellen. Verſteht ſich, daß es einem wahren Dichter darum nicht einfallen wird, uns eine Copie ſeines Lebens aufzudrängen. Göthe, dieſe ganz humaniſtiſche Natur, hat zwar über ſeine Grenzen ſo weit gegriffen, daß er neben Wiſſenſchaft, Kunſt, Poeſie und der Rolle des Meiſters und Lenkers, die er bei den Vergnügungen des Hofes ſpielte, noch hohe, ſchwere, klippenreiche Staatsämter übernahm, aber er hat ja natürlich nie geträumt, auch noch Fürſt zu werden, wie ſein Fauſt am Schluß; da dieſer ſein Held aus der idealen Sphäre, in die ihn doch der zweite Theil zurückführt, um ihn drei Acte hindurch im Humanismus feſtzuhalten, ſo weit herausſpringt, daß er endlich den Gipfel des praktiſchen Lebens, einen Thron erſteigt, ſo vereinigt er aber ja eben durch dieſe Abweichung von dem Bilde der Lebensbahn des Dichters nur um ſo ſichtbarer mehr in ſich, als ein Individuum eigentlich kann, und wird namentlich auch dadurch eine prägnant ſymboliſche Figur. Hätte Göthe dieſen zweiten Theil bei beſſerem Kraftſtand ſeiner Phantaſie geſchrieben, ſo hätte er Fauſt, wie wir gezeigt, noch durch andre Formen politiſch praktiſcher Thätigkeit, wildere, ſtürmiſchere geführt und es wäre noch deutlicher geworden, wie ſehr hier die Grenzen der Individualität durch Umfaſſung diſparater Sphären zu allgemeiner Bedeutung erweitert ſind. — Zu den beſtimmten einzelnen Erinnerungen, aus denen der Dichter Züge benützt hat, gehört, wie man weiß, die Perſönlichkeit und der Einfluß ſeines Freundes Merck auf ihn. Dieſen wichtigen Punct nehmen wir an anderer Stelle auf.

Es muß, ehe wir weiter gehen, noch von einem Nebenzwecke des Prologs die Rede werden. Köſtlin, da er die Allgemeinheit ſeiner Bedeutung beſtreitet, ſieht dieſen Nebenzweck als den Hauptzweck an. Es handelt ſich um den aufgegebenen alten Plan, der ſchon zu Anfang unſeres erſten Abſchnitts zur Sprache gebracht iſt; nach ihm beſtand, wie ſich der Leſer erinnert, ein enger Zuſammenhang zwiſchen dem Erdgeiſt und Mephiſtopheles; in ſeinem Auftrag ſollte ſich dieſer an Fauſt machen. Wie ſollte nun nach Aufgebung dieſes Plans die Verbindung zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles eingeleitet werden, da dieſer nicht mehr als Sendling des Erdgeiſtes ohne Weiteres eintreten durfte? Durch eine Beſchwörung, wie es in der Sage geſchieht? Dieß gieng nicht, denn an die Stelle der Teufelsbeſchwörung war ja die Beſchwörung des Erdgeiſtes getreten, der doch ganz etwas Anderes iſt, als der Satan. Ein zweiter Beſchwörungs-Act durfte wohl eingeführt werden, wie es ja Göthe auch thut, aber Fauſt ſollte zu dieſem veranlaßt, von außen angereizt ſein, eben durch den Böſen ſelbſt. Man könnte fragen, ob es eine beſondere Motivirung davon, daß er den Fauſt umſchleicht und es (durch ſein Knurren) dahin bringt, daß dieſer ihn beſchwört, denn wirklich bedurfte, ob es nicht genügte, eben anzunehmen, der Teufel mache ſich in irgend einer Geſtalt zuerſt verkappt an Fauſt, einfach weil er nach Seelen gierig iſt. Allein dieß wollte nicht genügen, weil ein Bund beſonderer Art mit einem Individuum beſonderer Art einzuleiten war. Es gilt, einen ausgezeichneten Mann zu fangen, die Annäherung des Mephiſtopheles muß in einen beſtimmten, höheren Zuſammenhang gebracht werden. So kommt denn Göthe zunächſt von dieſem Punct aus, wie es Köſtlin gewiß mit Recht annimmt, auf den Gedanken, an die Stelle der Verbindung mit dem Erdgeiſt eine Verbindung mit dem Herrn zu ſetzen, und dieſer Gedanke muß ganz in Einen Moment gefallen ſein mit der genialen Idee, die Anfangs-Scene des Buchs Hiob zu benützen und umzubilden; die Auskunft war alſo gefunden: es iſt der Herr ſelbſt, der den Fauſt Mephiſtopheles überläßt und eine Art Wette mit ihm über ſeine Seele eingeht. An ihm ſoll eine Probe gemacht werden, weil er ein ungewöhnlich hoher, aber auch an ſchwindelndem Abgrund ſtrebender Charakter iſt. Ganz ähnlich wie in der Anfangsſcene von Friedrich Müllers Fauſt klagt nun Mephiſtopheles, das Menſchengeſchlecht ſei ſo heruntergekommen, daß es nicht der Mühe werth ſei, es zu plagen (geſchweige denn zu verführen), der Herr ſelbſt macht ihn auf einen Mann aufmerkſam, deſſen hoher Geiſt die Mühe gar wohl verlohne, während bei Friedrich Müller Mephiſtopheles einen ſolchen erſt ſuchen muß, da Lucifer verlangt, er ſolle ihm „einen einzigen feſten, ausgebackenen Kerl“ beiſchaffen, „von dem man ſagen könnt': fix und fertig iſt der.“ Aber an dieſes myſterienhafte Eröffnungsmotiv ſchießt nun im Geiſte Göthes alsbald die weite und tiefe Idee der allgemeinen Frage über die Macht des Böſen in der Menſchheit an und dieſe wird zum Hauptzweck der ganzen Scene. Nach Köſtlin dagegen wäre umgekehrt das, was ich als bloßen Ausgangspunct anſehe, der zum Nebenzweck wird, der Hauptzweck. Da iſt es nun Zeit, den Text näher anzuſehen.

Wir ſteuern im Intereſſe dieſer Grundfrage ſogleich auf die Worte des Herrn los:

„Du darfſt auch da nur frei erſcheinen;
Ich habe deinesgleichen nie gehaßt.
Von allen Geiſtern, die verneinen,
Iſt mir der Schalk am wenigſten zur Laſt.“

Mephiſtopheles iſt alſo nur einer unter vielen Teufeln, nicht der Teufel; ſchon damit wird alles ſpeciell, ſo ſcheint es, alſo auch der Held: iſt Mephiſtopheles nur ein Teufel, ſo iſt auch Fauſt nur ein Menſch und kann nicht zugleich den Menſchen bedeuten. Allein wie verfährt der Poet mit dieſer Fiction im Fortgang des Gedichts?

„Sinn und Verſtand verlier' ich ſchier,
Seh' ich den Junker Satan hier“

ſagt die Hexe, und:

„Den Böſen ſind ſie los,
Die Böſen ſind geblieben“

ſagt Mephiſtopheles und auf dem Blocksberg ruft er:

„Platz, Junker Voland kommt,
Platz, ſüßer Pöbel, Platz!“

Man ſieht auch hier, wie der Dichter mit den Motiven ſpielt, die er aus der Dunſtwelt der ſuperſtitiöſen Phantaſie ſchöpft; er läßt ſie gelten und hebt ſie auch wieder auf. Hebt ſich aber ein Teufel in den Teufel auf, ſo hebt ſich ja natürlich auch der Böſe in das Böſe auf. Wir werden doch wohl nicht am Ende gar noch an Teufel oder an den Teufel glauben ſollen? Kurz, die Worte:

„Von allen Geiſtern, die verneinen,
Iſt mir der Schalk am wenigſten zur Laſt“

können uns in unſerer univerſalen Auffaſſung nicht irre machen. Eine Schwierigkeit wird allerdings noch „der Schalk“ bereiten; darüber nachher. Wir folgen dem Text weiter.

Der Satz, der nach dieſen Worten ſteht: „des Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen,“ ſcheint durch die Allgemeinheit des Ausdrucks unmittelbar uns Recht zu geben in der Behauptung, daß hier durchaus nicht blos an den einzelnen Fall zu denken ſei; „des Menſchen“: dieß geht ja doch nicht blos auf Fauſt. Freilich nicht ſo ohne Weiteres dürfen wir die Stelle für uns anführen. Man ſpricht oft einen allgemeinen Satz nicht mit der Abſicht aus, bei dem Allgemeinen zu verweilen, ſondern nur, um durch alsbaldige Anwendung zu begründen, was im beſtimmten vorliegenden Falle eben begründet werden ſoll. Doch ein andermal knüpft man allerdings eine allgemeine Betrachtung an einen vorliegenden concreten Fall mit der Abſicht, ganzen Nachdruck auf ſie zu legen. Mit Einem Worte: entweder ſoll ein Ausſpruch allgemeinen Inhalts nur dienen, etwas Einzelnes zu erhärten, oder dieſes Einzelne ſoll (als Gelegenheit) dienen, etwas Allgemeines auszuſprechen, wobei dann der Zweck, das Beſondere, um das es ſich handelt, zu begründen, zwar nicht wegfällt, aber untergeordnet bleibt. Läßt nun Göthe den Herrn die genannten Worte in dieſem oder in jenem Sinn ſprechen? Es kann ja kein Zweifel ſein: in dieſem. Dafür entſcheidet das „gern“ in der nächſtfolgenden Zeile: „drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu“ u. ſ. w. Dieß Wort kann doch nicht blos ſagen wollen: dem Fauſt; das „ihm“ geht ja auf das Subject des Satzes, den Menſchen, und ſo iſt es eine höchſt wichtige Ergänzung des Ausdrucks: du darfſt auch da nur frei erſcheinen, denn dieſer enthält zunächſt blos den Sinn einer Zulaſſung, „gern“ aber drückt mehr als Zulaſſung aus. Das Böſe als eine Zulaſſung Gottes anzuſehen, iſt ein oberflächlicher Begriff; es iſt im göttlichen Weltplane mitgeordnet, aber freilich nicht als Böſes, nicht getrennt von dem, was es im Ganzen und Großen bewirkt, vom Fortſchritt der Menſchheit. Dazu gehört ja auch das Verbum: beigeben. Das Böſe iſt als Geſelle dem Menſchen von Gott gern beigegeben: dieß erkennt ſich nun leicht als ein poetiſch concreter Ausdruck, den wir uns durch einen andern klar machen können: das Böſe iſt der Intrikant im Drama der Menſchengeſchichte, ohne den daſſelbe ſtille ſtünde, ohne den eine Handlung, Vorwärtsbewegung nicht wäre. Auch die Bilder: Ferment, Sauerteig mögen dienen, den Begriff: Entwicklungsreiz zu veranſchaulichen. Wir kommen am Schluß der Beſprechung des Prologs auf dieſen in die Theodicee greifenden Punct zurück.

Iſt ſomit die Allgemeinheit der Bedeutung in dieſer entſcheidenden Stelle nachgewieſen, ſo fragt ſich, ob jene und die einzelnen Vorſtellungen mit ihrem ſprachlichen Ausdruck bei dem Dichter ganz miteinander im Einklang ſind, ob ſie ſich genügend decken oder nicht. Fragen wird man doch dürfen, es wird ja nicht polizeilich verboten ſein. Die Worte des Dichters ſollen auf den allgemeinen Sinn und auf den beſonderen fingirten Fall gleich gut paſſen: dieß iſt alſo die Forderung. Nun wollen wir zuerſt die Worte in's Auge faſſen: „der reizt und wirkt und muß, als Teufel, ſchaffen“, und dann auf die vorhergehenden: „von allen Geiſtern, die verneinen — — — Ruh“ zurückſehen.

„Reizt und wirkt“ paßt ohne Frage gleich gut auf das Einzelne und das Allgemeine. Mephiſtopheles reizt Fauſt auf die Welt bei dem erſten Beſuch durch den Geiſtergeſang, bei dem zweiten durch die verſchiedenen Bemerkungen, worin er ihm einleuchtend zu machen ſucht, daß die Freuden, die ſie gibt, ſchmackhafter und ſättigender ſeien, als ſie ſeinem überſpringenden Geiſt erſcheinen, er reizt ihn durch den Hexentrank, er reizt ihn zwar nicht ſpeciell auf Gretchen, es iſt nicht nöthig, denn Fauſt „ſieht mit dieſem Trank im Leibe bald Helenen in jedem Weibe“, er reizt ihn aber, dießmal teufliſcher als je, aus ſeiner Einſamkeit in Wald und Höhle, ſeinen hohen Betrachtungen zu Gretchen zurück: „Schlange, Schlange!“ „„Gelt, daß ich dich fange!““, er reizt ihn zur Ermordung Valentins, reizt ihn zur Fahrt auf den Blocksberg, und hätte der Dichter ſeinen Helden, wie er ſollte, im zweiten Theil auf den Boden klar vorgeführter ſittlicher, ſtatt dunkel allegoriſch dargeſtellter äſthetiſcher und naturwiſſenſchaftlicher Fragen geſtellt, ſo hätten wir noch ganz andere Stücke von Verführung geſehen. Angewandt auf die Menſchheit überhaupt, ſo bedarf es keines Wortes weiter, daß in Mephiſtopheles die jedes Menſchenkind umgebenden Reize zur Leidenſchaft perſonificirt ſind, mögen ſie von ſelbſt je in einer Lage gegeben ſein oder von verführeriſchen Menſchen ausgehen, und daß ſich davon die jedem inwohnende Begierde nicht trennen läßt, ergibt ſich von ſelbſt. Soweit gewiß brauchte von einem beſonderen Teufel unter vielen nicht die Rede zu ſein im Widerſpruch mit anderen Stellen des Gedichts, nach denen es nur Einen Teufel gibt. — Ich verfolge hier noch nicht die in vorläufiger Kürze und Allgemeinheit ſchon hervorgeſtellte affirmative Seite dieſes Punctes, nämlich den Satz, daß das Böſe durch dieſe Aufreizung mittelbar Gutes ſchafft. Es genügt, was Fauſt betrifft, vorerſt hinzuzuſetzen, daß ſein Leben brach liegen bliebe, der Umfang ſeiner Kräfte ſich gar nicht entfaltete, ſich in ſich verzehrte, wenn er nicht in die Welt, in das Leben der Leidenſchaft geworfen würde; dieſer Punct wird im Großen ſeine Beleuchtung finden, wenn wir den Satz auf die Menſchheit anwenden.

Nun aber operirt Mephiſtopheles im Drama noch in ganz anderer Weiſe auf Fauſt. Er dämpft, er kühlt, und zwar in mehr als Einer Form. Die eine beſteht darin, daß er der Leidenſchaft Hinderniſſe bereitet, daß er retardirt, um ſie deſto mehr zu ſchüren. So verfährt er ja gleich in den erſten Scenen, nachdem Fauſt Gretchen auf der Straße erblickt und angeredet, dann, nachdem er ihr Zimmer beſucht hat; er hält dem ungeduldigen Fauſt entgegen, daß es ſo ſchnell nicht geht, er macht Schwierigkeiten im Herbeiſchaffen von Geſchenken. „Bedenkt, was geh'n und ſtehen mag“ u. ſ. w. Gerade dieß Wort iſt vom Dichter ausgezeichnet glücklich gegriffen und leitet ſogleich weiter auf eine noch ganz andere Art des Dämpfens und Kühlens, die eine viel allgemeinere Bedeutung hat. Mephiſtopheles mahnt Fauſt an die Schranken der Welt, an die Bedingtheit des Lebens, er iſt nicht nur der Reiz zur Leidenſchaft, zum Böſen, ſondern er iſt auch die Erfahrung. Ueber dieſen Begriff noch hinaus bis zu der Wahrheit der allgemeinen Schranke des Daſeins gehen ſeine Worte im erſten Geſpräch: „Beſcheid'ne Wahrheit ſprech' ich dir: wenn ſich der Menſch, die kleine Narrenwelt, gewöhnlich für ein Ganzes hält, ich bin ein Theil des Theils“ u. ſ. w.

Im zweiten Geſpräch kommen wieder ſchlagende Stellen, worin er dem Geiſte, der über alle Grenzen wegſtürzen will, die Wahrheit von Maaß und Schranke entgegenhält. „Euch iſt kein Maaß und Ziel geſetzt“ — „O glaube mir, der manche tauſend Jahre an dieſer harten Speiſe kaut“ (— die ganze Welt fertig bringen, verzehren möchte —) „daß von der Wiege bis zur Bahre kein Menſch den alten Sauerteig verdaut! Glaub' unſer Einem, dieſes Ganze iſt nur für einen Gott gemacht! Er findet ſich in einem ew'gen Glanze, uns hat er in die Finſterniß gebracht und euch taugt einzig Tag und Nacht.“ Dieſer Haupt- und Urſtelle, dem Mittelpunct, aus welchem das belehrendſte Licht über die Bedeutung des Mephiſtopheles und des — ganzen Drama's ausgeht, folgt der vielſagende ironiſche Paſſus in der nächſten Rede; Fauſt hat eigenſinnig gerufen: allein ich will (das Ganze der Leiden und Freuden der Menſchheit in mir vereinigen)! und Mephiſtopheles räth ihm, ſich zu dieſem Behuf mit einem Poeten zu aſſociiren, der alle unvereinbaren Qualitäten der höchſten Menſchheitskräfte auf ſeinen Scheitel häufe. Lauter Lehren, die ſo wahr ſind und ſo gut, wenn man vergißt, daß Mephiſtopheles die falſche und böſe Conſequenz daraus zieht, Fauſt ſolle ſich, ſtatt vernünftig, gemein und niedrig beſchränken — ein teufliſcher Prediger der Einſicht in die menſchlichen Schranken und des ſich Fügens in die Bedingtheit der Erfahrungswelt! Auf Weg und Steg entfallen ihm nun Worte derſelben tiefen Bedeutung, ich führe nur noch die Antworten an, die er auf die wüthenden Vorwürfe Fauſts gibt in dem Auftritt: „Trüber Tag, Feld.“ Sie ſind teufliſch durch die zu Grund liegende Abſicht, Fauſts Gewiſſen abzuſtumpfen, zieht man aber dieſe ab, ſo hat man die nackte, grauſame, unerbittliche Wahrheit vor Augen. „Es iſt die erſte nicht;“ es iſt ſchon oft ſo gegangen, wenn man es gemacht hat, wie du, es iſt die natürliche Folge deiner Untreue. „Drangen wir uns dir auf oder du dich uns? — Wer war's, der ſie ins Verderben ſtürzte? Ich oder du?“ — „Greifſt du nach dem Donner? Wohl, daß er auch elenden Sterblichen nicht gegeben ward! Den unſchuldig Entgegnenden zu zerſchmettern, das iſt ſo Tyrannen-Art, ſich in Verlegenheit Luft zu machen!“ Dieß iſt ja die helle Vernunftpredigt als kaltes Waſſer auf die Hitze der Selbſttäuſchung und unmächtig nach dem Schwerte der göttlichen Gerechtigkeit greifenden Rachwuth. Genug, Mephiſtopheles begleitet alſo die Folgen von Fauſts Verirrung und Verſchuldung mit beißenden, ſchneidenden Reden; ja, tiefer genommen: man kann ſagen, er iſt dieſe Folgen und die in ihnen enthaltene Lehre.

Erweitern wir nun auch dieſe Seite der Rolle des Teufels in's Allgemeine, wenden wir ſie auf die Menſchheit an, ſo ergibt ſich folgende Gedankenreihe. Mephiſtopheles war uns nach ſeiner erſten Bedeutung, ſofern er „reizt und wirkt,“ der in uns liegende und um uns verbreitete Reiz zur Leidenſchaft. Nun müſſen wir tiefer gehen. Die Leidenſchaft kann ſich mit dem Willen des Guten verbinden und ein Mittel, ein Vollſtreckungswerkzeug für ihn werden; dieſe Seite iſt hier nicht zu verfolgen, ſondern nur zu erwägen, daß, wenn ſie dem Guten dienen ſoll, doch ihr erſter Naturdrang gebrochen, umgelenkt ſein muß; die Leidenſchaft an ſich iſt Entzündung des Egoismus, die ſich jederzeit zur Empörung gegen Alles, was recht iſt, was unſern Willen binden ſoll, gegen die Vernunft und Geſetze der ewigen ſittlichen Ordnung, zum Verbrechen, zum Böſen ſteigern kann. Der Hang zum Egoismus iſt allgemein. Er ruht ſchließlich darauf, daß wir Individuen ſind. Dieß führt auf die Betrachtung, daß Alles, was iſt und lebt, beſchränkt und begrenzt iſt. An den Egoismus Anderer und an dieſe allgemeine Begrenztheit aller Dinge, an die Kanten und Ecken aller Exiſtenzen, wie ſie ſich gegenſeitig einengen, prallen wir an, wenn unſer die Schranken überſpringendes Wollen, unſer erhitzter Egoismus uns fortreißt. So hängen die Begriffe des Böſen und der unerbittlichen Realität zuſammen. Schranke iſt Negation. Man kann, was Mephiſtopheles iſt und bedeutet, unmöglich genauer betrachten, ohne auf das Welt- und Grund-Moment der Negativität im Allgemeinen geführt zu werden als des Princips aller Scheidung, Individualiſirung, Theilung des Einen in das Viele. Dieß hat ſchon frühe der Hegeliſch ſcholaſtiſche Erklärer des Fauſt, Göſchel erkannt und habe ich in d. A. Krit. Gängen (B. II. S. 134 ff. 158 ff.) längſt nachgewieſen. Man kann es nicht, weil man ſonſt nicht begreift, wie es kommt, daß Mephiſtopheles zugleich das Böſe und zugleich die Erfahrung, den Realismus, die im Anprall gegen die Erfahrung liegende Komik, die Ironie im Weltlauf vorſtellt. Mephiſtopheles ſtäubt nun in unendliche Mephiſtopheles auseinander; er iſt da, wo immer Jemand lacht über den Stoß der Leidenſchaft auf die Schranken und Felſen der Wirklichkeit, woran ihre Träume, ihr falſcher Idealismus, ihr Uebermuth, ihr blinder Zorn zerſchellen; wäre aber auch im Stück, nämlich im Weltlauf Keiner da, der lacht, wir, die Zuſchauer bei dieſer univerſalen Fauſttragödie, glauben bei dieſem Anprall jedesmal ein Gelächter in der Luft zu hören; es iſt der Geiſt des Mephiſtopheles, der in der Welt umgeht und lacht. Wir glauben freilich auch eine Stimme zu hören, die uns zuruft: lerne daraus! Wäre dieß die Stimme des Mephiſtopheles, ſo würde ſie hinzuſetzen: ein andermal gemein klug ſein! aber eine himmliſche Stimme ruft: vernünftig und gut ſein!

Warum ſollte es ſonderbar ſein, wenn ich Leſer, die gut ſehen und hören, einlade, ein Stück neuerer Geſchichte zu überblicken, zu behorchen und wahrzunehmen, wie Mephiſtopheles ſowohl reizt und wirkt, als dämpft und niederſchlägt, beidemal aber wider Willen Gutes ſchafft — bis auf Weiteres nur — natürlich. — Napoleon I. hatte keinen Bocksfuß, doch war ſeine Herrſch- und Eroberungsſucht eben nicht vom Himmel. Er hat unſer deutſches Reich heilſam aufgerüttelt, in Bewegung und Fluß gebracht, die lächerliche Zahl unſerer Staaten reducirt und uns endlich zum erſten großen gemeinſamen Acte, den Befreiungskriegen aufgetrommelt. Da zauſten wir ſeinen Uebermuth wie er zuvor unſere ſelbſtzufriedene Ruhe, man konnte alſo Mephiſtopheles lachen hören hüben und drüben. Aecht fauſtiſch war Preußens Erfahrung 1806. Es war erſchlafft in der „unbedingten Ruhe“ auf ſeinen alten Lorbeeren, im Schlummer der Selbſtgefälligkeit, des Stolzes auf ſein Heerweſen, das in den Traditionen Friedrichs d. Gr. feſtſtehend für unüberwindlich galt. Mit mephiſtopheliſcher Ironie ſah die Weltgeſchichte zu, wie es bei Jena zuſammenbrach, aber es hat ſich gute Lehre aus dem teufliſchen Spiel entnommen. Napoleon III. hat ſicher mephiſtopheliſch in ſich hineingelächelt, als er auf den Schultern der Demokratie, einer Caricatur von Fauſts Idealismus, wenn man ihn praktiſch gewendet denkt, zum Kaiſer emporſtieg und ſo den Fröſchen den gewünſchten Storch zum König gab, dann als er die Loſung ſprach: das Kaiſerreich iſt der Friede! Rußland war ein Fauſt, der Alles wollte, vorerſt die Türkei; es wurde lahm gelegt auf ein gutes Weilchen; Oeſtreich glaubte Italien feſt unter ſeiner Sohle zu haben und gefiel ſich in ſeinen Radetzky-Siegen, Mephiſtopheles wirkte und reizte es heraus zum Einbruch in Sardinien und konnte lachen, als er Stand und Führung ſeines Heers in ihrer Morſchheit und Blöße herausſtellte und ihm den Fuß in Italien abſchlug. Beide Staaten haben aus dieſer Erfahrung gelernt, ſie hat nach innen immerhin eine gewiſſe Summe guter Folgen getragen. Jene Procedur, durch welche Oeſtreich zum Mitwirken gegen Schleswig-Holſtein, dann mit dem übrigen Deutſchland zum Krieg gegen Preußen 1866 herausgereizt wurde, wird Mancher heute noch mephiſtopheliſch nennen, der die Schuld als wahrhaft geſühnt anſieht und dem, was nun geworden, aufrichtig anhängt; man konnte wieder ein ironiſches Lachen in den Lüften vernehmen, als die ganze Unmacht unſerer ausgelebten Bundesverfaſſung mit ſo grobem Stoße blos gelegt wurde. Epiſoden unvergleichlichen Werths, Komödien wie von Mephiſtopheles ſelbſt componirt, waren die Schickſale Hannovers und Kurheſſens, vorzüglich des erſteren. „Das Haus Hannover wird beſtehen bis an's Ende der Tage,“ oft und noch kurz vorher noch hatte es ſo geheißen und dann ein Ruck und — ab, herunter vom hohen Roß der Hybris, welche ſo ganz vergeſſen hatte, daß man das θεῖον φθονερόν nicht herausfordern ſoll. Gewiß, wenn es Grund hat, was der alte Napoleon ſagte: das Schickſal ſei die Politik, ſo hat es auch Grund, zu ſagen: die Politik iſt Mephiſtopheles. Aber wie ſchön wirft ſich ſeine Rolle manchmal herüber und hinüber in der Geſchichte! Er hatte ſich alſo in Napoleon III. geſteckt und ihn angewieſen, die alten ſtolzen Kaiſerſtaaten durch Reizen und Wirken dahin zu bringen, daß ihr Uebermuth und Obenhinauswollen eine tüchtige Abkühlung erfuhr. Dann kommt die Zeit, wo er, dießmal Mephiſtopheles gegen den, in dem er ſteckt, in ihm ſelbſt reizt und wirkt, daß er Deutſchland reize und in ihm Einigkeit wirke, und wie es geſchehen, fährt er aus ihm und lockt den vorigen Träger ſeiner Maske, als Geiſt über Leichenfeldern lachend, nach Sedan, wo der Kaiſer, der ſich recht befeſtigen wollte, ſtürzt und dem König, den er ſtürzen wollte, den Kaiſerthron zimmert. „Und muß, als Teufel, ſchaffen“ —: das deutſche Reich gründen. Man kann, wenn man große Zeiträume überblickt, gerade an der deutſchen Geſchichte recht einſehen lernen, daß es die Kürze unſeres gewöhnlichen Sehwinkels iſt, die uns hindert, zu erkennen, wie das Böſe Gutes wirkt. Wer zur Zeit der Mordbrennerkriege Ludwigs XIV. lebte, konnte nicht ahnen, daß durch die ſpäten Enkel, in denen auch die Erinnerung dieſer alten Greuel vererbt iſt, die Nemeſis auch hiefür werde vollzogen werden. — Ein Auge, das Alles überblickte, würde keine unbezahlte Schuld und keinen Zufall ſehen.

Ehe ich von dieſen Betrachtungen, die ſich ſo natürlich an den „Schalk“ knüpfen, mich zu den Textworten zurückwende, iſt jene Perſönlichkeit, jener Freund Göthes nun genauer in's Auge zu faſſen, der, wie wir vom Dichter ſelbſt wiſſen, zum Bilde des Mephiſtopheles gewiſſe Züge hat leihen müſſen. Bei dem Einfluſſe Mercks auf Göthe kann von einem Reizen im Sinne des Verführens natürlich nicht die Rede ſein. Ermuthigt hat er ihn, wie bekannt, die Herausgabe ſeines Göz zu wagen; oft mag er ihn aus der vorübergehenden Läßigkeit aufgerüttelt haben, in welche geniale Naturen zwiſchenhinein zu verfallen pflegen. Weit öfter hat er ihn mit ſeiner täuſchungs- und ſchonungsloſen Verſtändigkeit gekühlt und gedämpft; Göthe erzählt, wie er ihm über ſeine Leidenſchaft zu Lotte das Urtheil zurechtzurücken ſuchte, wie der Geiſt des abweſenden Freundes ihn am Kragen zupfte, als er ſich von der Tollheit der Grafen von Stolberg in ihre Strudel reißen ließ. Wir wiſſen offenbar lange nicht genug, um die ſichtliche Ungerechtigkeit, womit er dieſen Merck ſchildert, als ſolche ganz zu erkennen; wie oft mag er ihm ſeine trunkene Sentimentalität, ſeine jugendliche Selbſtgefälligkeit, Leidenſchaftlichkeit, den Uebermuth, die Ungeduld, die Exaltation und Excentricität, das zu viel Wollen, kurz die geiſtige Maaßloſigkeit, wozu lebhafte Jugend immer neigt, mit dem äzenden Geiſte ſeiner unbeirrten Verſtandsſchärfe, ſeines Spottes betupft haben! Davon blieb in dem ſanguiniſchen Göthe eine Bitterkeit zurück; ſein Bild reflectirte ſich in ihm zu negativ. Doch muß er anerkennen, daß Merck (freilich ſetzt er die Einſchränkung „von Natur“ hinzu) ein braver und zuverläßiger Mann war; wir werden ungleich mehr annehmen müſſen: bei dieſem Merck werden alle herben, ſkoptiſchen Eingriffe in Göthes jugendlich fluthendes und ebbendes Weſen auf dem Grunde des Wohlwollens, eines pädagogiſchen Wohlwollens geruht haben: ein guter Mephiſtopheles. Nimmt man dieſen Grund hinweg und ſetzt dafür die böſe Endabſicht, ſo hat man den Mephiſtopheles im Fauſt: einen Teufel, der durch ſeinen täuſchungsloſen Verſtand, ſeine Ironie zugleich der Realismus, der Geiſt der Erfahrung, der Grenze iſt und dadurch Fauſt erzieht, während er ihn verderben will, und zwar erzieht zur Einheit des Idealismus und Realismus.

Wir haben durch die Hinzunahme dieſes perſönlichen Moments aus Göthes Leben gewonnen, daß ein verſtärktes Licht auf die eine Seite der Thätigkeit fällt, die der Teufel als Schalk ausübt: das Dämpfen, das Kühlen. Was uns beſchäftigt, iſt die Frage, ob der Dichter das, was er ausdrücken will, auch ganz ausdrückt. Wir haben, denke ich, der Beweiſe genug beiſammen, um ſicher zu erkennen, daß er dieß Dämpfen und Kühlen ausdrücken will. Nun fragt ſich zuerſt, ob der Ausdruck: „des Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen, er liebt ſich bald die unbedingte Ruh“ das Object dieſes Dämpfens, Kühlens, überhaupt Hemmens, und ob der Ausdruck: „reizt und wirkt“ das Hemmen genügend ausdrückt. Kann „unbedingte Ruh“ auch für die Selbſtzufriedenheit, die Ueberhebung, die leidenſchaftliche Ueberſchätzung der Kräfte, die hohe Meinung ſtehen, womit — um ein ſpäteres Wort im Drama heraufzunehmen — der Geiſt ſich ſelbſt umfängt? Und kann „reizt und wirkt“ zugleich den Sinn vertreten: und hemmt oder: und dämpft und kühlt? Das iſt doch wohl zu bezweifeln; man kann zur Noth ſagen, die Selbſtüberſchätzung und Ueberhebung ſei auch eine Art von Stillſtand, von unbedingter Ruhe, man kann in dem Reizen und Wirken auch den ätzenden, ſchneidenden, bohrenden Reiz der negativen Eingriffe des Hemmens enthalten finden, man kann geltend machen, das Kühlen und Niederſchlagen ſei mittelbar auch ein Bewegen, indirect auch ein Reiz, aber es will mir gezwungen erſcheinen, ich komme immer darauf zurück, daß hier ein paar Lichter mehr mit ſicherem Pinſel aufgeſetzt ſein ſollten; einem Göthe wäre es möglich geweſen ohne Schaden der bündigen Kürze, welche ſchlechtweg erhalten bleiben muß, unſer Einer ſcheitert im Verſuche, ſich vorzuſtellen, welche Verſe er wohl hinzugeſetzt hätte, wenn ihm die Lücke zum Bewußtſein gekommen wäre.

Blicken wir nun von hier noch einmal zurück auf die Worte: „von allen Geiſtern, die verneinen, iſt mir der Schalk am wenigſten zur Laſt," ſo entſteht allerdings ein Widerſpruch zwiſchen Fiction und Sinn; zu klar hat ſich dieſer zu einer Einheit zuſammengefaßt, zu klar iſt an den Teufel, das Böſe zu denken, als daß die Phantaſie die Vorſtellung von vielen Teufeln, unter denen der Schalk ein einzelner wäre, noch feſthalten könnte. Dieſen Widerſpruch habe ich früher (Krit. Bem. ꝛc. S. 16 ff.) dem Dichter zum Vorwurf gemacht, bekenne aber jetzt gern, daß man es der Poeſie gegenüber mit der Logik nicht ſo genau zu nehmen braucht. Man muß dem Dichter ſeine Freiheit, ja ſeinen gewiſſen Leichtſinn laſſen. Göthe dachte eben: für meinen concreten poetiſchen Fall nehme ich viele Teufel und darunter einen an, der ein Schalk iſt; zieht ihr daraus die Anwendung auf's Allgemeine, dann laſſet eben die Fiction fallen, dann gibt es freilich nur Einen Teufel, nur Ein Böſes, und iſt ſeine Wirkung immer eine ironiſche. Ich gebe jetzt gern meinen früheren (doch immerhin mit einem „etwa" ſich beſcheidenden, ſ. a. a. O. S. 18) Vorſchlag, zu ſagen: „mag auch der Böſe immerdar verneinen, er iſt, als Schalk, mir nimmermehr zur Laſt," dem Mephiſtopheles ſelbſt zum Lachen preis; es war mehr redliche logiſche Bemühung, als Geſchmack darin.

„Und muß, als Teufel, ſchaffen.“ Iſt das Wort „ſchaffen“ hier ſtark affirmativ gemeint, im Sinne von: hervorbringen, ſchöpferiſch thätig ſein? Wenn dieß, dann ſind die Worte „als Teufel“ mit einem vollen Accent auf „als“ zu leſen und bedeuten: trotzdem, daß er Teufel iſt. Dafür ſcheint das „muß“ zu ſprechen: er muß mir, obwohl er als Teufel nicht will, das Gute hervorbringen helfen. Es wäre genau derſelbe Sinn wie in den ſpäteren Worten des Mephiſtopheles: ich bin die Kraft, die ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft. Mir ſcheint nun aber dennoch, daß dieſer nachdrückliche Sinn den einzelnen Worten nicht beizulegen iſt, es nimmt ihnen die Leichtigkeit des Marſchs, hängt ihnen zu viel Gewicht an die Füße. Zunächſt iſt die Bedeutung nur einfach: „und muß, weil er einmal nicht ruhen kann, thätig ſein auf die Art, wie eben ein Teufel thätig iſt.“ Dabei liegt dann der erſtere Sinn allerdings ganz nahe; wenn der Leſer nachdenkend verweilt, ſo muß ihm einfallen: und dieß Thätigſein wird gegen des Teufels Willen am göttlichen Weltplan mitarbeiten; aber nur mittelbar ergibt ſich dieſer Sinn, er knüpft ſich nur daran, iſt nur Perſpective.

Wir haben, um das Geſpräch vor Allem auf der Stelle zu faſſen, wo ſein bedeutendſter, allgemeinſter Sinn zu Tage tritt, die Worte der Wette überſprungen. Wette heißt die Verabredung über Fauſt freilich nur uneigentlich. In einer Wette bekommt, wer Recht behält, ſeinen Gewinnſt. Hier dagegen iſt das Rechtbehalten ſelbſt ſchon der Gewinnſt und das Unrechtbehalten das Zahlenmüſſen; wer Recht behält mit ſeiner Behauptung, der hat eine Seele gewonnen; wer Unrecht, hat eine verloren. Und aufs Allgemeine angewandt: es kommt eben darauf an, ob die Menſchheit Gottes iſt oder des Teufels.

Und wie lautet nun die „Wette“? Um durch die ungemeinen Schwierigkeiten leichter durchzukommen, erſuche ich den Leſer, er möge ſich die Stelle zunächſt ſo anſehen, daß er ſich die Worte: „So lang er auf der Erde lebt“ bis: „Katze mit der Maus“ hinwegdenkt. Er wird finden, daß ſie dann verſtändlich iſt ohne Kopfzerbrechen. Es ſoll dem Mephiſtopheles überlaſſen ſein, an Fauſt zu operiren, wie er mag und kann, er wird am Ende doch ſein Spiel verloren geben müſſen: dieß iſt einfach die Ausſicht, die uns eröffnet wird. Welche nähere Form des Schluſſes dem Dichter damals vorſchwebte, mit dieſer Frage macht man ſich, wenn man ſo lieſt, wenig zu ſchaffen. Es wird eben dem Mephiſtopheles die Beſchämung bereitet werden, ſehen zu müſſen, daß Fauſt trotz allen Mühen und auch einzelnen Erfolgen des Verſuchers den rechten Weg gefunden habe. Vielleicht ſollte Alles noch einmal auf eine recht gefährliche Verſuchung ankommen, deren Mißlingen Fauſts Befeſtigung im Guten erproben würde. Man ſtellt ſich dann ungenau eben irgend eine Scene vor, worin etwa eine Stimme vom Himmel den Sieg Fauſts oder eigentlich des Herrn beſtätigte und Mephiſtopheles mit Schanden abführe. Man läßt ſich in der einfachen Löſung auch nicht durch die Worte des Mephiſtopheles irre machen: „ſchon gut, nur dauert es nicht lange.“ Irre nämlich könnten ſie machen, wenn man aus ihnen ſchlöße, er werde, wie ſichtbar auch ſein Spiel gegen Fauſt verloren wäre, doch nie beſchämt ſtehen, nie bekennen, daß ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange ſich des rechten Weges wohl bewußt ſei, er werde vielmehr nach jedem Aufſchwung Fauſts einen neuen Rückfall hoffen und ſich dafür auf manche frühere berufen. Dieſe Gedankenlinie nimmt man aber nicht auf und verfolgt ſie nicht, ſo lange man ſich die Stelle durch die Weglaſſung der genannten Rede und Gegenrede vereinfacht. Mephiſtopheles denkt, ſo ſagt man ſich, ganz evident zu ſiegen, ſo daß er ſich auf frühere einzelne Rückfälle nicht erſt werde zu berufen brauchen; er glaubt, Fauſts Zuſtand werde gar keinen Zweifel übrig laſſen, daß er gewonnen habe, Staub werde er freſſen, und mit Luſt! und an Stoff zum Triumph aus voller Bruſt werde es alſo nicht fehlen. Darin wird er ſich aber, ſo ſagt man ſich weiter, gewaltig geirrt haben und deſſen alſo irgendwie überführt werden.

Dieſe Klarheit ſchwindet und an ihre Stelle tritt ein ganzer Knäuel ſchwer zu entwirrender Gedanken, wenn man jene Stelle nicht hinwegdenkt, ſondern ſie ſich nun näher anſieht. Alſo nun die Worte des Herrn:

> So lang er auf der Erde lebt,
> So lange ſei dir's nicht verboten;
> Es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt.

Gewiß, das verſteht ſich, das weiß man. Und es folgt daraus, daß es in der Zeit niemals einen Moment geben kann, wo der Sieg des Guten ſo gewiß erſcheint, daß ein Geiſt wie der des Mephiſtopheles es zugeben würde. Hiemit ſind wir genöthigt, aus der mythiſchen Vorſtellung wie ſie der Dichter braucht und handhabt, heraus und in die rein rationelle Auffaſſung überzugehen. In allen Räumen und in aller Zeit hat die Auffaſſung, welche die Menſchheit für gut hält, Recht und diejenige, die ihr ganzes Leben nur für einen öden Wechſel von Aufſchwung und Rückfall anſieht, ſtützt ſich auf den bloßen Schein. Es iſt ein Streit, der ſich vor dem Forum der Philoſophie entſcheidet, vor dem es kein Dieſſeits und kein Jenſeits, keinen Herrn und keinen Mephiſtopheles gibt. Nun aber wird gleichzeitig die mythiſche Vorſtellung vom Dichter nicht nur feſtgehalten, ſondern noch eine Erweiterung in Ausſicht geſtellt, ſo entſteht eine Durchkreuzung des Rationellen und Mythiſchen und dieſe Durchkreuzung eben iſt es, welche die Stelle ſo ſchwer macht. Der rationelle Sinn müßte, wenn die Dinge glatt und eben lägen, einfach im mythiſchen Bild enthalten ſein, nun aber ſtellt er ſich daneben, das Nebeneinander erzeugt einen Widerſpruch und dieß iſt das Kreuz. Die Fäden dieſer Verwicklung ſind nun ſo deutlich als möglich bloszulegen.

Daß der Menſch irrt, ſo lang er ſtrebt, verſteht ſich alſo von ſelbſt. Warum muß es der Herr dennoch ſagen? Nun, natürlich um eines dem gegenüber zu denkenden Satzes willen, den er verſchweiget. Und dieſer Satz kann kein anderer ſein, als: im Himmel darfſt du nicht mehr an ihn, denn da iſt kein Streben und Irren mehr. Fauſt wird alſo trotz vielem Irren auf Erden zuletzt in den Himmel aufgenommen werden. Es bleibt nun nicht mehr unbeſtimmt, wie der Dichter die Tragödie zu ſchließen gedachte, ſondern es iſt hiemit klar, daß er, als er dieſe Stelle des Prologs ſchrieb, ſchon den Gedanken gefaßt gehabt haben muß, dieß zu thun mit einer dem Prolog ſymmetriſch entſprechenden Scene, einer Aufnahme Fauſts in den Himmel (die er übriges gewiß damals einfacher zu halten gedachte, als er ſpäter that). Dieß iſt es, was ich vorhin eine Erweiterung des Mythiſchen genannt habe. Die Worte: „nun gut, es ſei dir überlaſſen" können nun nicht mehr blos bedeuten: du wirſt eben doch einſehen und bekennen müſſen, daß ſich Fauſt im Guten unverrückbar befeſtigt hat, denn es iſt ja ausgeſprochen, daß eine ganz zuverläſſige, abſolute Befeſtigung im Guten bei einem Lebenden nicht eintreten kann, ſondern ſie müſſen bedeuten: du wirſt ſchon ſehen, wie ich weiterem Streit ein Ende mache, — eben nämlich durch eine Aufnahme Fauſts in den Himmel, ſobald er geſtorben ſein wird.

Iſt dieß dann aber etwas Anderes, als ein Willkühr-Act? Könnte da Mephiſtopheles nicht ſagen: das iſt keine Kunſt, den Knoten ſo zu durchhauen? Es dient zur Orientirung, wenn wir drei mögliche Fälle unterſcheiden und dabei der Ueberſicht wegen zwei mitzählen, deren erſter unmöglich, deren zweiter bereits abgewieſen iſt.

Ein Fall wäre, daß Fauſts Tod einträte, nachdem ihn Mephiſtopheles dahin gebracht hätte, daß er Staub frißt und mit Luſt. Dieſe Vorſtellung hebt ſich von ſelbſt auf; die Himmelfahrt verlöre ja allen Sinn und es kann ja gar keine Rede davon ſein, daß der Dichter ſeinen Helden, ſelbſt wenn er nicht die Menſchheit in ihrer ewigen kämpfenden Geiſtesbewegung verträte, im Sumpfe des moraliſchen Bankerotts je konnte endigen laſſen wollen. Auch ſchließt ja der Wortlaut ſelbſt dieſen Fall aus. „So lang er auf der Erde lebt": zu dieſen Worten ſtehen ja parallel die anderen: es irrt der Menſch, ſo lang er *ſtrebt*; Fauſt wird alſo, ſo lang er lebt, nie aufhören, zu ſtreben. Nun ſetzen wir — für unſern augenblicklichen Zweck — den ſchlechthin entgegengeſetzten Fall, Fauſt ſtünde zur Zeit ſeines Todes auf einer ſittlichen, überhaupt geiſtigen Höhe, von welcher gar kein

Rückfall in Verirrung zu beſorgen wäre. Dann wäre es freilich evident gerecht, ſeine Seele in den Himmel aufzunehmen. Dieß iſt aber eben die Vorſtellung, die wir bereits ausſchließen mußten, ſie läßt ſich kaum einen Augenblick feſthalten, denn Gut ſein iſt Streben, aber „es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt,“ es gibt keine in ruhender Vollkommenheit beſchloſſene Tugend, ein vollkommenes Individuum iſt kein Individuum. So kommen wir zu einem dritten Fall, und dieſer iſt es ja natürlich, welcher eintreten wird. Fauſt hat auf ſeinem Erfahrungsgange durch die wichtigſten Lebensformen ſtets geſtrebt, im Streben auf jeder dieſer Stufen ſich ſchwer verirrt, in Leidenſchaft verſtrickt, die ihn in Schuld ſtürzte: eine Reihe von Rückfällen und neuen Aufſchwüngen; es werden aber die Verirrungen immer ſeltener, die Befeſtigung im Guten und Wahren wird endlich ſo augenſcheinlich geworden ſein, daß nur ein Geiſt, der das Gute nicht ſehen will, es läugnen kann. Allein Mephiſtopheles iſt ein Geiſt, der das Gute nicht ſehen will. Jetzt, da wir die Stelle: „So lang er“ bis „Katze mit der Maus“ nicht mehr bei Seite laſſen, ſondern feſt im Auge behalten, können wir nicht mehr wie dort uns an der unbeſtimmten Vorſtellung genügen laſſen, er werde eben beſchämt ſtehen und wenigſtens ſchweigend bekennen: „ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.“ Es iſt geſagt, es iſt herausgeſtellt und betont, daß der Menſch irrt, ſo lang er ſtrebt, Mephiſtopheles wird ſich darauf berufen, ſein: „ſchon gut, nur dauert es nicht lange“ wird er wieder vorbringen, auch wenn nicht der Fall, den er hofft, nämlich der eines völligen ſittlichen Verkommens, bei Fauſt eingetreten iſt, denn auf ſtets neue Rückfälle hofft er immer, und auch an die Cicade wird er wieder erinnern, die immer fliegt und fliegend ſpringt und gleich im Gras ihr altes Liedchen ſingt.

„Wird ſich berufen.“ Da ſtellen wir uns alſo ein Geſpräch mit dem Herrn vor. Davon ſogleich mehr! Wir müſſen nun vorerſt die Schlag-Worte des Vertrags zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles heraufnehmen:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen — —
Kannſt du mich mit Genuß betrügen — —
Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch! du biſt ſo ſchön!
Dann magſt du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde geh'n —
— — — — — — — — —
Wie ich beharre, bin ich Knecht —

Sehr ſchwerlich zwar wird Göthe, als er dieſe Worte ſchrieb, ſchon ein klares Bild davon gehabt haben, was er am Schluß des Drama's mit ihnen beginnen ſolle, aber etwas dem Aehnliches, was ſpäter, als er den Prolog ſchrieb, ſchon in deutlicherem Umriß vor ihm aufgetaucht ſein muß und was er endlich im beſten Theil ſeines wirklichen Schluſſes ſo genial fixirt hat, wird ihm doch ſchon vorgeſchwebt — er wird ſich geſagt haben: dieſen Fall, daß Fauſt ſich beruhigt, glücklich fühlt im Augenblick, beharrt u. ſ. w., muß ich in gewiſſem Sinne eintreten laſſen, ſo daß es ſcheint, Mephiſtopheles habe gewonnen, ich muß ihn in dieſem Augenblick ſterben und Mephiſtopheles die Hand auf ihn decken laſſen; aber der Schein muß ſich aufheben und Mephiſtopheles Unrecht bekommen; beharren muß Fauſt in einem Sinne, der ſelbſt wieder ein Streben enthält, er muß ganz glücklich, muß zufrieden ſein mit einem Zuſtande, der vielmehr nicht blos Zuſtand, ſondern die edelſte Thätigkeit iſt und eine Thätigkeit, die das Glück Vieler begründet. Der Gedanke, auf den Göthe ſpäter kam, iſt auch dadurch ein herrlicher, daß er den Standpunct der Zukunft hinzunimmt, daß er ſeinen Fauſt in eine Zeitferne ſchauen läßt, wo ſeine gegenwärtige Thätigkeit noch reicher und großartiger ſein wird, daß alſo jeder Begriff eines trägen Beharrens überdieß noch durch dieſe Spannung nach vorwärts ausgeſchloſſen iſt: das Bild einer ſolchen Zukunft wird wie gegenwärtig angeſchaut, auf dieſem Bilde ruht Fauſt aus, ſo und nur ſo beharrt er. Uebrigens, wie ſchon geſagt, iſt dabei natürlich vorausgeſetzt, daß Fauſt bis dahin von Stufe zu Stufe *bereichert* fortgeſchritten ſei, aus ſeinen Verirrungen gelernt habe und daß die Verirrungen immer ſeltener und leichter geworden ſeien. Und nun kommen wir auf die Zähigkeit des mephiſtopheliſchen Unglaubens zurück, nun, da der Fall, der eintreten wird, durch Beiziehung dieſer Puncte deutlich vorliegt, wird man ſogleich erkennen, wie es die Einſicht fördert, wenn man verſucht, ſich ein Geſpräch vorzuſtellen, in welchem die Frage, ob Fauſt nun verloren ſei oder gerettet, durch *Gründe* und *Gegengründe* erledigt würde. Der Herr würde ausſprechen, was wir nun proſaiſch uns geſagt haben, und ſo Fauſt's Seele für ſich in Anſpruch nehmen, Mephiſtopheles aber würde antworten, was wir ſchon wiſſen, was nach dem Geſpräch im Prolog zu erwarten iſt, würde geltend machen, in der Reihe von Aufſchwüngen und Rückfällen, durch welche Fauſt gewandelt, ſeien das Wahre die Rückfälle, auch die letzte Thätigkeit deſſelben ſei doch nicht rein von Schlacken, nicht frei von Schranken geweſen und das Zukunftsbild, auf dem er ausgeruht, ſei doch eben auch nur ein Bild menſchlich beſchränkten Zuſtands. Man ſieht, daß dieß das unendliche Lied wäre, und ſollte ihm ein Ende geſetzt werden, ſo müßte der Herr — ſich auf den Boden der philoſophiſchen Wahrheit begeben. Man bedenke nun, daß Fauſt ja eigentlich immer auf der Erde lebt, da er die ſtrebende Menſchheit repräſentirt; wir treten aus der Zeitform in Wahrheit heraus in ein Nie und Nirgends und Immer und Ueberall; es kann niemals einen Zeitmoment geben, wo man ſagen kann, die Idee habe in der Geſchichte ſchlechthin geſiegt, ihr ewiger Sieg iſt ewiger Kampf, der Gang der Menſchheit ein zeitlich nie endigender Weg durch immer neue Mühe, Verirrung, Blindheit, Schuld und Uebel zu immer neuem, durch dieſe Erfahrungen bereicherten Aufſchwung; in dieſem ewigen Kampfe erſcheint das Böſe (den Irrthum dazu genommen und alle ſchlimmen Folgen) für die Betrachtung, die nicht in die Tiefe blickt, um der größeren Breite ſeiner Herrſchaft willen mächtiger, als das Gute, als der Geiſt, der wahre Blick aber, der in die Tiefe geht, erkennt, daß dem Geiſt und ſeinem guten Wirken die Unverwüſtlichkeit der wahrhaft intenſiven Macht inwohnt. Dieſe zwei Standpuncte ſind es, die ſich über den Menſchen ſtreiten, oft genug geſtritten haben — man denke nur an den neueren Peſſimismus — und ſtets aufs Neue ſtreiten werden. Alſo einen philoſophirenden Herrn und einen philoſophirenden Mephiſtopheles haben wir fingirt! Die ganze Wendung wäre nun aber ja gründlich abgeſchmackt, poetiſch unmöglich, eigentlich ein aberwitziger Widerſpruch zwiſchen einem Stück Poeſie und der Proſa der Philoſophie. Die poetiſchen Figuren des Herrn und Mephiſtopheles hätten wir behalten und einen Kampf mit philoſophiſchen Gründen, worin der Herr ſein Recht demonſtrirt, haben wir hinzugenommen, und hiemit die Diſputanten, die ihn führen, alſo die Subjecte des Kampfes aufgehoben. Es iſt alſo Zeit, uns wieder zu erinnern, daß wir in der Poeſie ſind, aber es war uns dienlich, einige Schritte aus ihr herauszuthun, denn nun erſt iſt ganz klar geworden: ſtatt eines ſolchen Geſprächs und Gründe-Kriegs greift der Dichter, der die Gedanken-Wege, durch die wir nun an dieſem Punct angelangt ſind, in ſeinem Geiſt nicht discurſiv durchwandelt, ſondern ahnend durchfliegt, nach einem mythiſchen Motiv und dieß iſt einfach die Aufnahme Fauſts in den Himmel. Die Thatſache dieſer Erhebung wird ſtatt der Auseinanderſetzung der philoſophiſchen Wahrheit dienen. Es iſt hiedurch in zwei Räume und Zeiten auseinandergezogen, was auf dem Einen Raum und im ſteten Verlauf der Zeit auf ihm wahr iſt: im Dieſſeits ſcheint ewig das Böſe zu herrſchen und ſiegt ewig das Gute, dieß iſt mythiſch überſetzt in die Form: im Dieſſeits hat Mephiſtopheles Recht, im Jenſeits der Herr. Nun erkennen wir aber auch, warum die ganze Stelle, von der die Rede iſt, ſo viel und ſchwer zu denken gibt. Eigentlich, d. h. nicht im nun entwickelten Sinn als ſtellvertretend für eine Idee genommen, wäre ja die Aufnahme Fauſts in den Himmel nach vielen und ſchweren Verirrungen und bei mathematiſch nicht gewiſſer Ausſicht, daß kein Rückfall mehr erfolge, ein Unrecht, ein Willkür-Act des Herrn: davon ſind wir ausgegangen; ſie iſt aber, wie nun klar liegt, kein Unrecht, weil ſie ein mythiſcher Compens für die philoſophiſche Beweisführung iſt; auf die philoſophiſchen Gedankenwege weiſt aber den Leſer doch das Wort: es irrt der

Menſch, ſo lang er ſtrebt, es nimmt ihm die Illuſion des Mythiſchen, und gleichzeitig ſoll er ſie feſthalten. Es iſt ein Durchſchneiden angekündigt: mit einem mythiſch ſymboliſchen Acte wird der Herr ein unfruchtbares Geſpräch im Beginn durchbrechen; mit dieſer Ankündigung ſchneidet aber der Dichter zugleich einen Faden in unſerem Denken durch, einen Denkproceß, den er ſelbſt in uns angeregt hat. Irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt, ſo iſt Himmel und Hölle durcheinander auf Erden und gibt es keinen Zeitpunct, wo Hölle ſchweigt und Himmel eintritt oder aufgeht, oder vielmehr einfach: es gibt keinen Himmel und keine Hölle. Eine demonstratio ad oculos iſt angekündigt und die Augen ſind uns doch ſo geöffnet, daß ſie dem mythiſchen Scheine dieſer demonstratio nicht mehr recht glauben können, und ſo will ſich an die Stelle des zu durchſichtig gewordenen mythiſchen Scheins doch immer wieder der Schein eines Unrechts, d. h. einer herriſchen Durchhauung des Knotens ſchieben. Eben zu dieſem Scheine von Unrecht verhalten ſich die paar Worte, womit der Herr das Geſpräch abbricht, wie ein langer Gedankenſtrich. „Nun gut, es ſei dir überlaſſen:“ was liegt nun Alles in der kleinen Sylbenzahl! Es liegt darin: du wirſt ſchon merken, daß ich am Ende einfach mit einer Himmelfahrt Fauſts durchſchneide, und wirſt dich doch nicht über Unrecht beklagen können, denn — dieſer Act wird für den philoſophiſchen Beweis dienen! Das heißt (nebenbei zur Beruhigung Herrn Düntzers ſei es geſagt, der die Würde des Herrn gegen meine Erklärung in Schutz nehmen zu müſſen glaubt): der Dichter ſpringt mit dieſer Andeutung deſſen, was zu ſubintelligiren iſt, aus dem poetiſchen Schein heraus und gibt dem Leſer anheim, ſich deſſen Sinn zu denken, er legt die Unvermeidlichkeit eines mythiſchen Schluſſes dem Herrn in den Mund als einen gleichzeitigen Wink, daß er uneigentlich zu verſtehen ſein wird. Wir können es eine Art von Parabaſe nennen; darunter verſteht man ſonſt, daß ſich der Chor in der Komödie direct an die Zuſchauer wendet; hier bedeutet das Wort: eine der fingirten Perſonen im Stück wendet ſich an die andere mit Worten, die man nur richtig faßt, wenn man herausfindet, daß durch ſie der Dichter ſich an den Leſer wendet und ihm ſagen will: verſtehe die Himmelfahrt, mit der ich, wie du ſiehſt, ſchließen muß, recht, ſonſt entſteht die Vorſtellung eines Willkür-Acts, wodurch der Herr gewaltthätig gewinnt! Der Herr muthet dem Mephiſtopheles zu, ſich in den vernünftigen Leſer zu verwandeln, der merkt, wie es gemeint iſt.

Dieſe Durcheinanderſchiebung von Illuſion und Sinn, Bild und Gedanke iſt gewiß keine Geſchmacksverletzung, wie ſie vorläge, wenn den beiden Figuren das philoſophiſche Geſpräch, das wir einen Augenblick fingiren mußten, in den Mund gelegt würde, aber ob ein Dichter, der ebenſo ganz Philoſoph wie Dichter, und beides ganz ungetrennt wäre, und den es nicht gibt, ob dieſer nicht doch, wenn es ihn gäbe, einen leichteren Ausweg gefunden hätte, dieß iſt eine andere Frage. So wie die Dinge nun liegen, müſſen wir das vom Dichter ſelbſt in Gang geſetzte Denken allemal in dem Moment ſchnell pariren, wo es die neben ihm beſtehende Illuſion des Mythiſchen ſprengen will. Wir dürfen uns das erhabene Bild des Herrn und der Erzengel, das dämoniſch komiſche des Mephiſtopheles, das draſtiſche einer Wette nicht zerſetzen laſſen, alſo namentlich auch nicht das eines zweiten, ſeligen Lebens, das den Helden einſt im Himmel erwartet. Die letztere Vorſtellung bricht ja mit in Stücke, ſobald wir die Conſequenz aus den Worten: „es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt,“ in ihrer Strenge ziehen. Im Jenſeits iſt entweder wiederum Streben und ſomit auch Irren, und dann fängt ja der Streit zwiſchen Mephiſtopheles und dem Herrn dort von vorn an, damit aber iſt die Vorſtellung eines Jenſeits aufgehoben, denn es iſt nur ein fortgeſetztes Dieſſeits; oder es iſt Vollkommenheit und Seligkeit, damit aber hebt ſie ſich ebenfalls auf, denn ein mangelloſes und ſchmerzloſes Individuum iſt keines mehr. Das Jenſeits, auf das der Herr hindeutet, iſt ja nur die innere Wahrheit des Dieſſeits. Dieſe ganze Dialektik iſt es, die wir alſo — pariren müſſen, habe ich geſagt, man mag es auch ein Unterbinden nennen, wir müſſen bei dem in Ausſicht geſtellten Bild einer Auffahrt in den Himmel ſtehen bleiben und, ſo wenig wir noch fragen, ob die Aufnahme in den Himmel kein Unrecht wäre, ebenſowenig uns Gedanken darüber machen, was Fauſt denn dort oben thun wird (am wenigſten uns gar vorſtellen, er werde dort Lehrer werden, wie uns die Stellen im Schluß des Schluſſes andeuten, die ich bei der Geſchmacksfrage erwähnt habe). Das Schöne im Bilde des in Ausſicht geſtellten Aufſchwebens muß uns ſo beſchäftigen, daß wir die Vernunft unter den poetiſchen Glauben gefangennehmen. Das iſt allerdings leichter bei einem kurzen lyriſchen Bilde, welches keinen Anſtoß zu illuſionsfeindlichen Gedanken gibt; da mag uns der Dichter, frei, wie er iſt, an die Pforte des muhamedaniſchen Paradieſes führen, und es fällt uns nicht ein, uns mit der queeren Frage zu plagen, ob ihn nicht lange Weile erwarte, wenn er eingelaſſen werde. Ich führe das Beiſpiel gern an, weil uns für den inneren Sinn unſerer mythiſchen Stellen, mit dem wir uns ſo lang beſchäftigt haben, die Worte wie gerufen kommen, die der Poet im weſtöſtlichen Divan der Huri zuruft:

Nicht ſo vieles Federleſen!
Laß mich immer nur herein,
Denn ich bin ein Menſch geweſen
Und das heißt, ein Kämpfer ſein.

Hier beſteht denn der poetiſche Schein ganz ungefährdet; es iſt aber auch ein freies Nebeneinander des Scheins und der Wahrheit dem Dichter natürlich nicht unbedingt zu verargen, ſpielt ja doch ſelbſt im gewöhnlichen Leben das gemüthliche Geſpräch gern keck zwiſchen beiden her und hin. Wenn ein Freund in vertrautem Geſpräch mit einem Freunde ſein Leben überſchaut, mancherlei Schuld geſteht, aber auch gute That und gutes Wirken aufzählt, deſſen er ſich betröſten darf, wenn er dann etwa hinzuſetzt, er hoffe, daß am jüngſten Gericht ihm der liebe Gott ſo Ein's in's Andere rechnen werde, ſo wird ſich der Freund das Bild in gutem Humor gern gefallen laſſen, mögen auch beide über die Vorſtellung von einem jüngſten Gerichte längſt hinaus ſein. Durch all unſer Denken und Reden in Spaß und Ernſt ziehen ſich ja noch maſſenhaft die Bilder der chriſtlichen Mythologie. Die Frage wäre nur, ob ſie ſich mit dem hellen Denken auch dann noch vertragen, wenn dieſes durch Worte ſchwarz auf weiß ſo entſchieden und ernſt herausgefordert iſt, wie in unſerem Prolog.

Es kann nicht ſtören, nur nützen, wenn wir hier nach einer Stelle mitten in der Handlung vorwärts blicken, die das

Mythiſche und Rationelle, das Bild und das Bildloſe gerade ebenſo zwiſcheneinander ſchiebt, wie die beſprochne des Prologs. In der Scene, wo zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles der Pact geſchloſſen wird, ſagt dieſer:

Ich will mich hier zu deinem Dienſt bequemen,
Auf deinen Wink nicht raſten und nicht ruh'n;
Wenn wir uns drüben wieder finden,
So wirſt du mir daſſelbe thun.

Wer ſich nun keine Rechenſchaft davon zu geben vermag, wie ein Dichter mit der Illuſion ſpielen, ſie aufheben und zugleich fortbehaupten kann, den muß ſchon die nächſtfolgende Rede Fauſts ganz confus machen: „das Drüben kann mich wenig kümmern“ u. ſ. w. Fauſt läugnet hier nicht buchſtäblich die Möglichkeit eines Jenſeits, er will nur nichts davon hören, weil er ſich kein Bild davon machen kann. Dennoch braucht es wenig Scharfſinn, um zu erkennen, daß der Dichter mit dieſen Worten die ganze Vorſtellung von Dieſſeits und Jenſeits im Grund aufhebt; man ſehe nur die weiteren Zeilen näher an:

Schlägſt du erſt dieſe Welt zu Trümmern,
Die andre mag danach entſteh'n!
Auf dieſer Erden quillen meine Freuden
Und dieſe Sonne ſcheinet meinen Leiden;
Kann ich nicht erſt von ihnen ſcheiden,
Dann mag was will und kann geſcheh'n!
Davon will ich nichts weiter hören,
Ob man auch künftig haßt und liebt
Und ob es auch in jenen Sphären
Ein Oben oder Unten gibt.

Fauſt ſpricht heftig und im Style der Anſchauung, nicht dialektiſch, aber objectiv lieſt man ſehr leicht zwiſchen den

Zeilen die Gedankenreihe: wir wiſſen nur von dieſer Welt, dieſem Planeten, auf dem wir unter dieſen Bedingungen leben; ſo bin ich auch Ich nur in dieſem Körper, der dieß Naturell, Temperament als Baſis meines Ich begründet; wer der iſt, der da fortlebt, wenn man mir ſagt, ich werde mit einem andern Organ, unter ganz andern Naturbedingungen nach dem Tode fortleben, weiß ich nicht, ich kenne ihn nicht, ich bin er nicht.

Mephiſtopheles antwortet:

„In dieſem Sinne kannſt du's wagen.“

Ein harmloſes Gemüth, dem etwa kaum von fern aufdämmerte, was hinter Fauſts Worten ſteckt, wird dieſe Stelle beruhigt ſo verſtehen, als wolle Mephiſtopheles den Fauſt in ſeiner kühnen Hinwegſetzung nur mit dem Hintergedanken beſtärken, er werde es ſchon anders erfahren, wenn er nach dem Tod in jene Sphären verbracht werde, ſo daß es alſo die Meinung des Dichters wäre, hiemit die gewöhnlichen Vorſtellungen vom Jenſeits zu beſtätigen. Die Worte beſagen nun freilich, daß Fauſt etwas, das nicht leicht zu nehmen iſt, freventlich zu leicht genommen hat, und ſie nöthigen freilich, ein: „du wirſt's ſchon anders erfahren“ zu suppliren. Aber dieß „anders erfahren,“ das Mephiſtopheles verſchweigend andeutet, kann nicht ſo zu verſtehen ſein: du wirſt ſchon erfahren, wie im Jenſeits deine Schuld beſtraft wird, ſondern: wirf immer den Gedanken eines Jenſeits weg, du wirſt ſchon erfahren, wie im Dieſſeits die Hölle brennt; ewige Höllenſtrafe mag dir immer ein Mährchen ſein, du wirſt ſchon ſehen, daß in dieſem Mährchen die Wahrheit liegt: Gewiſſenshölle iſt intenſiv unendliches Leiden. Wer erinnert ſich hier nicht, wie Macbeth in dem Monologe, worin er ſich alle Bedenken des Gewiſſens und der Vernunft gegen die ſchon beſchloſſene Ermordung Dunkans vorhält, doch vom Jenſeits nichts wiſſen will? „Das Jenſeits ſchlüg' ich in die Schanze.“ Und der Dichter zeigt uns im fürchterlichen Verlauf der Handlung, daß Macbeth immerhin das Jenſeits des Volksglaubens in die Schanze ſchlagen mochte, aber das wahre Jenſeits als eine namenloſe Hölle von Qualen im Dieſſeits über ihn kommt. — Sollte noch Jemand zweifeln, daß unſere Stelle ſo gemeint iſt, wie wir ſagen, ſo darf er nur weiter leſen:

Wie ich beharre, bin ich Knecht,
Ob dein, was frag' ich, oder weſſen?

Wer wäre ſo blind, nicht einzuſehen, daß damit die Vorſtellung von Teufel und Hölle einſtürzt? Genau denſelben zerſetzenden Sinn haben die ſpäteren Worte des Mephiſtopheles:

Und hätt' er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde geh'n,

und die andern, ſchon citirten, die er in der Hexenküche ſagt:

Den Böſen ſind ſie los, die Böſen ſind geblieben.

Wir haben den reinen Widerſpruch: der Teufel ſpricht Dinge, welche die Vorſtellung der Exiſtenz des Sprechenden aufheben, das Schlagwort ſeines Contracts mit Fauſt enthält eine Beſtimmung, die ſich in Schein auflöst, und Mephiſtopheles lebt doch vor unſern Augen fort, das Dieſſeits und Jenſeits bleiben zwei beſtehende Welten und das Drama ſchließt mit einer Himmelfahrt.

Sieht man ſich die beiden Stellen, die vorliegende im Prolog und dieſe in der Contractſcene genauer an, ſo wird man übrigens finden, daß das kühne Spiel des Dichters mit den zwei Ballen: tieferer Sinn und poetiſcher Schein in der letzteren weniger Schwierigkeit bereitet, als in der erſteren. Dieß kann nur daher rühren, daß in der Contractſcene durch Fauſts energiſches Pathos der Widerſpruch ſchlagender, kühner hingeſtellt iſt, während im Prolog der Satz: „So lang er — ſtrebt“ ſich wie ein Keil einſchiebt, der mit ſtetem, nachwirkendem Druck die Illuſion auseinander treibt. Dort bekämpft der Held offen die mythiſche Vorſtellung, hier beſtätigt ſie der Herr und hebt ſie doch auf.

Um den Angelpunct des Prologs in ununterbrochenem Zuſammenhang zu behandeln, habe ich die Worte, womit Mephiſtopheles acceptirt:

> Da dank' ich euch! denn mit den Todten
> Hab' ich mich niemals gern befangen.
> Am meiſten lieb' ich mir die friſchen vollen Wangen.
> Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;
> Mir geht es wie der Katze mit der Maus.

bis hieher noch zurückgeſtellt.

Hält man hier im Leſen inne nach den erſten vier Worten, ſo meint man, ſie ironiſch geſprochen denken zu müſſen, wie wir zu ſagen pflegen: da dank' ich ſchön! Und dieſer Sinn ſcheint als Antwort auf die letzte Rede des Herrn, mit der wir uns ſo lange mühen mußten, nur paſſend und natürlich; Mephiſtopheles will alſo, meint man, ſagen: „wie weit ich Fauſt auf Erden immer herunterbringen mag, Ihr verſetzt ihn nachher eben doch in den Himmel und damit baſta! Für dieſe Parthie danke ich.“ Sowie man aber weiter lieſt, erkennt man, daß dieſe Auffaſſung falſch wäre; Mephiſtopheles acceptirt im Ernſt, iſt wirklich dankbar. Wie kann er aber dankbar ſein, da er, mag Fauſt unter den Verirrungen, in die er ihn ſtürzen wird, noch ſo ſichtbar immer im Guten gewachſen ſein, niemals an die Kraft des Guten glauben, alſo niemals gewonnen Spiel geben wird? Nun dient uns aber unſere bisherige Auseinanderſetzung, darauf die Antwort zu finden. Hinter Mephiſtopheles ſteht wieder der die mythiſchen Perſonen und Acte vorführende und die Illuſion auch wieder auflöſende Dichter und ſagt uns zwiſchen den Zeilen: Mephiſtopheles verſteht, daß der Herr mit einer Aufnahme Fauſts in den Himmel nach einem Streben voll Verirrungen doch keinen Willkür-Act zu vollführen gedenkt, weil nach ſeiner idealen Schätzung des Menſchen das Gute in Fauſt doch evident geſiegt haben wird; er hofft aber feſt, es dahin zu bringen, daß der Herr die ſo gemeinte (eigentlich von mir, dem Dichter, ſo gemeinte) Himmelfahrt, wenn er irgend gerecht ſein will, nicht eintreten laſſen kann, denn er traut ſich zu, Fauſt ganz unzweifelhaft in den Pfuhl der Nichtigkeit herabzuziehen, und ſo gedenkt er eben an ihm zu operiren, ſo lang er kann, d. h. ſo lang Fauſt lebt. Dieß iſt alſo, während die erſten Worte („da dank' ich euch") nicht ironiſch ſind, der ironiſche Sinn, der zwiſchen den weiteren Zeilen dieſer fünf Verſe ſchwebt. Findet man dieſen Sinn nicht darin, ſo ſagen ſie etwas, was ſich doch zu ſehr von ſelbſt verſteht. Wer könnte meinen, daß dem Mephiſtopheles einfiele, an Todten zu operiren? Aber auch wenn man dieſen hindurchſchimmernden Sinn, wie man muß, zu Hülfe nimmt, erſcheinen die drei letzten dieſer Verſe als überflüſſig; einen Satz, welcher ſo ſehr auf der Hand liegt, daß man ihn nur um eines Hintergedankens willen ausſpricht, den man verſchweigt, braucht man nicht auszumalen, wie Mephiſtopheles mit den Worten thut: am meiſten lieb' ich mir die vollen friſchen Wangen u. ſ. w. Zur Rechtfertigung dieſes Zuſatzes iſt aber zu ſagen, daß er als Pinſelzug zum Colorit des Mephiſtopheles dient. An ſich genügte es, den negativen Satz auszuſprechen, den die zwei erſten Verſe enthalten, aber er verſpürt nun einen Reiz, bei dem poſitiven Gegenſatz des Negirten zu verweilen, d. h. bei dem ſaftigen Bilde des Lebens, das ihm Vergnügen macht, wie dem Jäger das Wild; der Verführer iſt lüſtern auf ſeine Beute.

Ich weiß nicht, ob alle Leſer noch einen weſentlichen Punct, der bei dieſer Wette zu beachten iſt, ſich klar genug aus dem Text entnehmen. Mephiſtopheles dankt für eine beſondere Liberalität des Herrn. Es wird ihm vorgegeben wie beim Billardſpiel; es iſt ihm „überlaſſen," zu wirken, wie er immer kann, d. h. es ſoll der Hölle erlaubt ſein, alle ihre Zauberkünſte zur Verführung Fauſts in Bewegung zu ſetzen, während der Himmel keinerlei beſondere Anſtalt zu ſeiner Rettung trifft, keinen mahnenden Engel, keine warnenden Zeichen ſchickt (wie das Homo fuge! das im Puppenſpiel in Fauſts Hand erſcheint, da er ſich anſchickt, den Contract zu unterzeichnen). Auch hier drängt ſich denn eine Theilung des Mythiſchen und Rationellen auf. Gibt es Himmel und Hölle und treten beide in Kampf um eine Seele, ſo müßten eigentlich beide Theile ihre Wundermittel aufbieten wie die Götter Homers zur Verfolgung und Rettung ſeiner Helden. Welchen andern Sinn kann nun dieſe Ungleichheit in der poetiſchen Logik haben, als den: das Böſe hat ſcheinbar mehr

Mittel, als das Gute; die Reize des Guten ſind ſtill, zart und tief, die Reize des Böſen ſo keck als fein und ſchleichend, ſo laut als tückiſch, durch die weite Welt als unzählige Pfeile ſchwirrend. Man denke z. B. an alle Verführungsmittel, an alle Formen der Verſuchung, um Charaktere zu verderben, über die eine ſchlechte Regierung oder der Jeſuiten-Orden mit ſeiner Propaganda verfügt, und erwäge, wie arm dagegen die einfache Macht des Geiſtes erſcheint. „Zieh' dieſen Geiſt von ſeinem Urquell ab und führ' ihn, kannſt du ihn erfaſſen, auf deinem Wege mit herab.“ Kannſt du ihn erfaſſen in dem Kerne ſeines Weſens, in welchem er mit ſeinem Urquell verbunden iſt, kannſt du ihn in dieſem Centrum erſchüttern, ſo zieh' ihn hinab. Einfach darauf baut der Herr, daß die Menſchheit ihrem Weſen, ihrem Lebensgrunde zu entfremden nicht möglich iſt; die Menſchheit iſt gut, ihre Wurzel der gute Geiſt und nicht zu durchſchneiden.

Und hiemit wären wir im Freien, das Uebrige bietet keine Schwierigkeiten, nur klare Schönheiten dar. Ich muß nur den Leſer vorher etwas bei Seite führen vor ein kleines Theater, wie Göthe auf dem Blocksberg thut. Hier tritt ein Gegner auf, welcher der vorſtehenden Analyſe, wie ich ſie, weniger entwickelt, ſchon in der genannten kleinen Abhandlung (Krit. Bem. u. ſ. w.) gegeben, „unerhörte Willkür“, „gründliche Nichtigkeit ungeheuerlicher Erklärung“ vorwirft. Es iſt H. Düntzer. Er ſelbſt hat entdeckt, daß die Worte: „So lang' er — Katze mit der Maus“ Schwierigkeit bereiten, und ſagt (Würdigung des Götheſchen Fauſt u. ſ. w. S. 22): „man könnte leicht auf die Vermuthung kommen, die ganze Stelle von den Worten:

„„So lang er““ bis „„wie der Katze mit der Maus““ ſei kurz vor der Veröffentlichung eingeſchoben worden, ja man konnte meinen, das: „„Nun gut, es ſei dir überlaſſen““ ſchlöße ſich dann viel beſſer an, wo es ſich auf das unmittelbar vorhergehende „„ihn meine Straße ſacht zu führen““ beziehen würde, während es jetzt gar zu beziehungslos ſteht.“ Er wittert etwas Unbequemes darin, es flirrt ihm etwas vor den Augen, er macht ſich aber kein weiteres Kopfzerbrechen, ſondern erledigt die Sache mit folgender Bemerkung: „ihre Erklärung findet dieſe im Zuſammenhang völlig unnöthige, ja auffallende Beſchränkung nur darin, daß der Dichter hier andeuten wollte, ſein Mephiſtopheles ſei nicht der Volksteufel, welcher alle Liſt darauf verwende, die Menſchen zu verführen, um ſie für das hölliſche Feuer zu gewinnen, und ſein Gott Vater laſſe keineswegs zu, daß die Seelen ewiger Verdammniß anheimfallen, er laſſe ſie auf Erden ſich in freier Selbſtändigkeit entwickeln, er wiſſe ihre Vergehungen nachſichtig zu betrachten und werde ſich ihrer im Jenſeits annehmen.“ Die rührende Verzichtleiſtung auf Weiterdenken, die aus dieſen beſcheiden ſchönen Worten ſpricht, läßt begreifen, daß die ganze Durchkreuzung rationeller Gedanken mit mythiſcher Fiction, wodurch uns jene Stelle ſo viel Noth gemacht hat, ihm gar keine macht, daher auch ganz begreifen, daß er mich, dem ſie dieſe Noth machen und der ich daher dem Leſer die Noth mache, mir in meine Noth zu folgen, mit ſolchen Complimenten beſchenkt. Von Anfang an freilich gefällt es ihm, wie ſchon im Eingang zur Betrachtung des Prologs erwähnt iſt, nicht, daß ich meine, das Drama gehe in die Tiefe und Weite der Idee und es ſei daher natürlich, daß der Dichter den großen Inhalt auch in Form der ausgeſprochenen Allgemeinheit auf ſeine Eingangspforte ſchreibe. Er belehrt mich, daß das dichteriſche Kunſtwerk ſeine Erklärung in ſich ſelbſt finden müſſe. Was kann ich ſagen, als daß ich ihm das Glück ſeiner Weisheit und ſeiner Denk-Beſcheidung herzlich gönnte, wenn es nur etwas ſtiller wäre! Famulus Wagner ſollte etwas harmloſer auftreten, wenn er über Fauſt, ſeinen Herrn, ſchreibt; Niemand läugnet ſeine Verdienſte und für die Regenwürmer, die er zierlich gräbt und beut, wäre man noch weit dankbarer, wenn er ſie weniger laut für Schätze ausgeben möchte.*)

Ich habe den Prolog zu den Stellen gezählt, worin Göthe mit dem ganzen, nicht mit dem getheilten Geiſt operirt, worin er Tiefen der philoſophiſchen Wahrheit nicht metaphyſiſch denkt, ſondern divinatoriſch ſchaut. Es iſt ein eigenthümlicher Geiſtes-Act, woraus dieſe Eingangsſcene entſprang. Ein Act des Bewußtwerdens. Der Dichter hatte ahnend gefühlt, wo er mit ſeinem Fauſt hinauswolle; mit der Conception des Prologs wird dieſe Ahnung zum Bewußtſein, er erhebt ſich über ſich, ſieht ſein Gedicht von oben und findet den Grundbegriff, unter den er es zu ſtellen hat. Aber das Wunderbare iſt, daß auch dieſes Bewußtwerden ſelbſt noch den poetiſchen Charakter der Ahnung behält. Sie wird nur viel heller, es iſt ein Wetterleuchten in ihrem Helldunkel, das mit einem Schlage das Ganze beleuchtet. Nur die Stelle, die uns ſo ſehr bemüht hat, iſt ein momentanes Hinüberſchwanken aus der Ahnung in eine Art von Bewußtheit, die ihr Bildleben mit Zerſetzung bedroht. Im Uebrigen iſt die Bildlichkeit ſchon dadurch ſtreng bewahrt, daß Alles ſich an die beſtimmte Geſtalt des Fauſt knüpft, daß an ihm die Alles erhellende Idee zum Ausdruck kommt, daß es die Frage ſeines Schickſals iſt, von der wir auf die Weltfrage des Schickſals der Menſchheit ausſchauen. Es iſt der Begriff der Entwicklung, unter den beide geſtellt ſind. Dieſe iſt das große Expediens für Fauſts Leben und für das Menſchheitsleben.

---

*) Man vergl. auch Herrigs Archiv für n. Sprachw. XXXIV: „Der Aeſthetiker Fr. Viſcher und Göthes zweiter Theil des Fauſt.“ Nachdem H. Düntzer hier eine Neckerei ſo niedlich parirt hat, warum denn darauf gar ſo fürchterlich grob? „Tropf“ — (das legt er dichteriſch Göthe über mich in den Mund nebſt: „der mein Werk nach Harpyienart beſudelt“) „Anmaßung — ſinnloſe Beſchuldigung — dreiſte Vornehmheit — wie ein unaufmerkſamer Junge — Plattheit und Gemeinheit — Armſeligkeit“ u. dgl. Aber Wagner, Wagner! ſonſt ſo wohlgezogen! Ei!

Ein in ſchweren Wirren und Widerſprüchen befangener, am Ideal tragiſch kranker Held wird uns in der Ferne gezeigt und ſogleich der Klang und Fluß wie der Inhalt der Verſe, die der Herr über ſeinen Zuſtand ſpricht, gibt dem Gehör wie dem Geiſt das Gefühl der reinen Entlaſtung, welche die im edelſten Sinn pantheiſtiſche Auffaſſung aller ſchweren Verwicklung im Menſchenleben mit ſich führt.

> Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
> So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
> Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
> Daß Blüth und Frucht die künft'gen Jahre zieren.

Wie weich und entſchieden zugleich, mit welcher Kraft in der Anmuth und Anmuth in der Kraft bewegen ſich dieſe Verſe! Man vernimmt es ſchon mit dem Nerv, daß hier ein Geiſt ſpricht, für den es kein Stocken gibt. „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient"; ſo gewiß ſieht der Herr in den dunkeln Conflicten einer Seele, die groß und ſtark genug iſt, als Bild aller innern Geiſteskämpfe menſchlicher Bildung zu gelten, die künftige Auswicklung, daß er dieſe Conflicte ſelbſt als Gottesdienſt bezeichnet. Alles von ihm, in ihm, zu ihm! Das Leben ein Garten und wo wir verworrene Blätterknoten ſehen, ſieht der Gärtner ſchon die künftige Blume und Frucht. Denn ihm verengt nicht das hölzerne Richtſcheit Zeit wie unſern Augen den Sehwinkel! Dieſe Idee hat uns im Zuſammenhang der obigen ſchweren Unterſuchungen mittelbar beſchäftigt, jetzt verweilen wir mit ungetheiltem Genuß dabei, daß ſie ſo klar und ſchön dem perſonificirten Weltgeiſt in den Mund gelegt iſt. Wer univerſell, wer zeitlos blickt — heißt es ohne Bild und als Aufforderung an unſer Denken ausgedrückt —, der muß, wenn er auch das Wie? nicht erforſchen kann, ſein Denken dahin ausweiten können, daß er am Geiſt der Welten nicht verzweifelt, wie hoffnungs- und troſtlos die Dinge auf unſerem Planeten ausſehen mögen, denn Spuren der überzeugendſten Art begründen ihm den Glauben, daß Alles einem großen Entwicklungsgeſetze dienen muß. Mephiſtopheles hat eine andere Art von Blick; ſeine Worte müſſen wir nun näher als bisher betrachten.

Der kleine Gott der Welt bleibt ſtets von gleichem Schlag,
Und iſt ſo wunderlich als wie am erſten Tag.
Ein wenig beſſer würd' er leben,
Hättſt du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennts Vernunft und brauchts allein,
Nur thieriſcher als jedes Thier zu ſein.

Er ſcheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Cicaden,
Die immer fliegt und fliegend ſpringt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen ſingt;
Und läg' er nur noch immer in dem Graſe!
In jeden Quark begräbt er ſeine Naſe.

„Nur thieriſcher als jedes Thier zu ſein;" keine Beſtie kann ihre Triebe raffiniren und ſublimiren, wie der Menſch; die unbewußte Natur, ſo wollüſtig, gefräßig und grauſam ſie iſt, trägt ihr Maaß in ſich. Vorher hat Mephiſtopheles geſagt: „ich ſehe nur, wie ſich die Menſchen plagen," d. h. nicht: ſich ſelbſt plagen (placken, abmühen), ſondern: einander plagen; wenn Fauſt im Monolog nach Wagners Abgang ſagt: „daß überall die Menſchen ſich gequält," ſo iſt es ebenſo gemeint. Wie ſcharf Göthe dieß ſah und wie es ihm oft ſein Urtheil verbitterte, werden wir in anderem Zuſammenhang belegen. Da ſpricht er dann als Peſſimiſt, hier nicht, denn er bleibt bei dieſer Betrachtung nicht ſtehen. Man muß es werden, wenn man ſich darein verbeißt und nicht weiter, nicht höher hinauf ſehen will. Und man muß es, muß Peſſimiſt werden, wenn man den Blick nur auf den ſtarken Schein der bloßen Wiederholung fixirt, den die Cultur- und Staaten-Geſchichte darbietet. Im Wechſel der philoſophiſchen Syſteme z. B. wird man dann nichts ſehen als Gellerts Geſchichte vom Hute. Für den Schein einer bloßen Kreisbewegung im politiſchen Leben dient als wahres Muſterbild der Wechſel zwiſchen Revolution und Reaction in der neueren Geſchichte Frankreichs, der nach menſchlichem Ermeſſen nicht darnach ausſieht, als werde er je zu einem fruchtbaren Abſchluß gelangen. Und nun erinnere man ſich, was unſere neueren

Peſſimiſten, was Schopenhauer und Ed. v. Hartmann in der Geſchichte ſehen: eine Poſſe, worin dieſelben ſtehenden Masken nur mit einigem Wechſel des Koſtüms und der Fabel ewig Ein und daſſelbe Thema abſpielen, eine tautologiſche Fratze, ein „wahnwitziges Carnevalſpiel.“ Wer anders ſieht, der gilt den Jüngern dieſer Schule, die ſich zum Unglück der deutſchen Jugend ausbreitet, als ein Philiſter des Optimismus, der zahm und blind an den Abgründen des Lebens vorbeigeht und in geiſtloſer Zufriedenheit ſich gefällt. Göthe hat noch ganz anders in die Abgründe geblickt, als dieſe grämlichen Rechner, die in ganzen Colonnen dem Weltall ſeine Schnitzer aufzählen, ihm dieß und dieß, auch dieß noch aufmutzen, er kennt noch ganz anders die ſchreckliche Komik in der grauenhaften Tragik des Lebens. Aber er hat ſich nicht darin verrannt, nicht verbohrt. Das überläßt er ſeinem Mephiſtopheles. Göthes Fauſt iſt auch darin ein unerſchöpflich inhaltvolles Werk, daß er dieſen Streit der Weltanſichten vorbildet. Er zeigt den Peſſimismus im ganzen Umfang ſeines ſcheinbaren Rechtes und iſt hoch optimiſtiſch. —

Und ſteh beſchämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.

Warum ſagt der Herr nichts von der hellbewußten Willensfreiheit, nichts von energiſchen Acten, wodurch ſie ſich vom Böſen losreißt, das Böſe bekämpft? Weil die Wurzel gut ſein muß, wenn die Freiheit der Selbſtbeſtimmung und ihre Acte zum Guten führen ſollen; die Wurzel, d. h. die Natur, das Weſen der menſchlichen Seele. Und iſt es gut, ſo muß es ſich vor und außer den bewußten Acten als Zug zum Guten, als Inſtinkt, helldunkel, halbbewußt äußern. Wie ſchön iſt der logiſche Widerſpruch zwiſchen: „dunkeln Drange“ und „wohl bewußt!“ Dem Menſchen iſt ſein Compaß mit unverrückbarer Nadel eingeſetzt. „Ganz leiſe ſpricht ein Gott in unſrer Bruſt, ganz leiſe, ganz vernehmlich, zeigt uns an, was zu ergreifen iſt und was zu flieh'n.“ Es iſt das Daimonion in unſrer Bruſt.

Nun ſehe man nach dem Geſang der Erzengel zurück. In der Natur herrſcht trotz allem Anſchein, als müßten die furchtbaren Wechſel und Stürme, die zerſtörenden Gewalten ſie aus Rand und Band reißen, das ewig gleiche Geſetz und die Majeſtät der Ordnung. Kann Mephiſtopheles den Fauſt in den Staub herabziehen, ſo hat er Recht mit ſeiner Anſicht, daß die moraliſche Welt das reine Widerſpiel davon, daß ſie ein Chaos ſei. Die Wirren, in welchen Fauſts Geiſt krank liegt, die Verirrungen, in die ihn Mephiſtopheles allerdings ſtürzen wird, und alle ſchweren Erkrankungen, wilden Leidenſchaften und Verſtrickungen der Menſchheit, deren Bild wir in Fauſt ſehen, ſie ſind in der ſittlichen Welt daſſelbe, was in der phyſiſchen die breiten Flüſſe, die am tiefen Grund der Felſen aufrauſchen, die Stürme, die wüthend vom Meer auf's Land, vom Land aufs Meer brauſen, das blitzende Verheeren, das dem Pfade des Donnerſchlags vorflammt. Die Frage iſt, ob das ewige Geſetz in noch höherer Ordnung der Dinge auch über dieſen Aufruhr in der ſittlichen Welt übergreift, und ob auch hier, was „in ſchwankender Erſcheinung ſchwebt,“ mit „dauernden Gedanken befeſtigt iſt.“ Und der Herr hat dieß bejaht mit den Worten, die dieſen vorangehen und mit denen wir uns beſchäftigt haben.

Man ſieht, daß der Prolog ſich durchaus mit den Fragen der Theodicee berührt. Unſere Reflexionen haben uns hineingeführt, doch hoffentlich nicht ſo, daß man ſpotten könnte, das heiße an Göthe dociren oder gar den Dichter ſelbſt als Docenten hinſtellen. Man gebraucht am beſten auch hier den Ausdruck Perſpective, der Dichter läßt uns eine affirmative Beleuchtung der Fragen der Theodicee als Fernſicht aufgehen, eine Sonne am Horizont, deren Licht die Güte der Weltordnung bejaht. Auch Göthe hat ja ſeine Stunden finſterer Weltbetrachtung gehabt und wir werden, wie ſchon geſagt, auf ſolche zu ſprechen kommen. Wer könnte ein Dichter, wer gar ein dramatiſcher Dichter ſein, der ſie nicht gehabt hätte! Die Dornenleſe peſſimiſtiſcher Dichter-Ausſprüche, die Schopenhauer angelegt hat, ließe ſich leicht vermehren. Aber wer iſt ein wahrer Dichter geworden, der in dieſer Verneinung ſtehen geblieben iſt! Die großen Dichter ſind wie das Weltall ſelbſt. Man kann auf ihren ſchwarzen Schattenſtellen verweilen und bitteren Weltſchmerz herausleſen; dann vergißt man ihr Wohinaus, reißt die Stellen aus dem Zuſammenhang und verſchleiert ſich das Bild der tiefen Verſöhnung der tiefſten Schmerzen. Der Peſſimismus als Princip müßte die ganze Stimmung zum Dichten ertödten, ſelbſt ein Leopardi kann aus dem Gefühle des Nichts heraus nur dichten, weil ihm die Wehmuth ſeiner Klagen ein Sein, ein ſchönes Seiendes iſt. Ich muß dem Anreiz widerſtehen, der hochbejahenden Lichtſtellen aus Göthe auch nur einige zu ſammeln. Nur das freundlich ſchöne Wort aus der Iphigenie mag hier ſtehen: „Der Menſchen weitverbreitete gute Geſchlechter“ und ein humoriſtiſches daran gereiht werden: das Xenion „Hypochonder.“

Der Teufel hol' das Menſchengeſchlecht!
Man möchte raſend werden!
Da nehm' ich mir ſo eifrig vor:
Will Niemand weiter ſehen,
Will all das Volk Gott und ſich ſelbſt
Und dem Teufel überlaſſen!
Und kaum ſeh ich ein Menſchengeſicht,
So hab' ich's wieder lieb.

Dieß gute Wort bringt uns gerade rechtzeitig auf das capitalſte aller Mittel gegen die peſſimiſtiſche Obſtruction, den Humor. Der Peſſimismus iſt vollſtändig humorlos, wenn man unter Humor, wie billig, nicht den Galgenhumor verſteht; nicht nur ihm ſelbſt fehlt dieſes edle löſende Fluidum, ſondern er überſieht auch völlig, es unter den Potenzen, mit denen er rechnet, aufzuführen und es, wenn er die Summe der Güter und Uebel, wenn er das Sollen und Haben überſchlägt, auf die Zahlen-Colonne des „Haben" zu ſetzen. — Göthe hat den groß genialen Gedanken gehabt, einen humoriſtiſchen Teufel zu dichten. Ich verfolge noch nicht die Durchführung dieſes einzigen Bildes; hier haben wir es mit dem Prolog zu thun. An ihm könnte man geradezu Weſen und Bedeutung des Humors im tiefſten Sinne des Worts deduciren.

Von Zeit zu Zeit ſeh' ich den Alten gern
Und hüte mich, mit ihm zu brechen.
Es iſt gar hübſch von einem hohen Herrn,
So menſchlich mit dem Teufel ſelbſt zu ſprechen.

Daran mag ſich ſtoßen, wer nicht begreift, wie aller Humor ſchließlich auf dem Bewußtſein ruht, daß das Unendliche ſich überall im Endlichen bricht und in dieſer Brechung ſich doch erhält, daß alſo das Endliche und Unendliche komiſch ineinanderſcheinen. Der Humor weiß und beſagt, daß die Welt trotz alledem nicht des Teufels iſt, er weiß es lange vor den Bemühungen der Philoſophie. Ein Peſſimiſt, wenn er die Scene lieſt, muß denken, Mephiſtopheles ſollte eigentlich ſtatt des Herrn auf dem Throne ſitzen, und da gäbe es ja nichts mehr zu lachen. — Anders natürlich der religiös Aengſtliche: er nimmt Aergerniß an der Kühnheit des Dichters, weil er einfach den Sinn nicht faßt. In den unendlichen Fällen, wo immer nur das Ideale über ſein Gegentheil, das Bagatell, die rohe Körperwelt, die Schwächen und Schlechtigkeiten der Menſchen ſtrauchelt, ſcheint es verloren, ſcheint die Weltordnung zu taumeln wie ein Betrunkener, im Humor ſpricht ſich das Bewußtſein aus: es thut nichts, es iſt arg, ſehr arg, aber es thut doch nichts, denn es kann die ewigen Geſetze nicht aus den Fugen bringen. Der Stufen des Humors ſind freilich manche und ſehr verſchiedene. Stoff des Komiſchen ſind zunächſt nur die Uebel, die ſich leicht als unſchädlich erkennen laſſen; über die großen Uebel, Schuld und Verbrechen, furchtbare Hemmungen in der Entwicklung der Menſchheit kann und darf nur ein Gemüth lachen, das den ganzen Schmerz, die ganze innerſte Empörung über das Böſe und Gemeine in der Welt gründlich durchlebt und doch mit großer Ahnung vorgreifend die Wahrheit erfaßt hat, daß auch dieſe dunkeln und großen Riſſe dem Beſtand und der Ordnung der moraliſchen Welt nichts anhaben können, und auch dieſes Gemüth kann und darf lachen nicht mitten in den Kämpfen des Lebens, wohl aber in der Stunde hoher, freier und weiter Betrachtung. In einer ſolchen hat Göthe ſeinen Prolog gedichtet, wo der Teufel einen ſo humanen Empfang bei dem lieben Herrgott findet. Ich ſprach einmal, nachdem ich ihn in der Vorleſung behandelt, mit einem denkenden Zuhörer darüber und er ſagte: warum ſollte der Teufel nicht ſo von ihm empfangen werden? Ihn kann er ja nicht holen.

Die Anfangs-Scenen, die Expoſition.

Dem Fauſt der Sage gießt der Dichter die eigene Seele ein mit ihrer ganzen Sehnſucht nach einer neuen Wiſſenſchaft: dieß iſt der erſte große Wurf des noch jugendlichen, ungeſtörten Nachtwandlers. Schon im erſten Abſchnitt, als wir die Prädicate ſubjectiv und objectiv an beide Theile hielten, haben wir die Kraft der Selbſtobjectivirung in dieſen erſten Scenen angedeutet. Sie hat ſich ähnlich in Werthers Leiden bewährt, als der Dichter eine Leidenſchaft, in der er ſelbſt noch befangen war, ſo ganz im Bilde aus ſich herauszuſtellen vermochte, aber Fauſts Leiden iſt tieferer Natur und das Bild iſt dramatiſch, die Loslöſung vom Innern war alſo ſchwerer und das Gelingen iſt noch mehr zu bewundern. So tief war dieſer Act und ſo ahnungsvoll der Zuſtand, der ſich herausrang und im Bild niederlegte, daß wir heute erſt beginnen, ihn zu verſtehen, ja daß der Dichter ſelbſt erſt ſich ſagen konnte, daß er ſich verſtehe, als die deutſche Philoſophie, die Naturwiſſenſchaft, ſein eigenes Forſchen die großen neuen Wege betreten hatte. Wonach dieſer Fauſt ſchmachtet, brennt, dürſtet, lechzt, das iſt Erkenntniß der Einheit des Weltalls, die zugleich der reine Genuß der Weſens-Gleichheit des Erkennenden mit dem Erkannten wäre. Nicht umſonſt begrüßt Schelling in der oft citirten Stelle das Gedicht als einen ewig friſchen Quell der Begeiſterung, der zureichend war, den Hauch eines neuen Lebens über die Wiſſenſchaft zu verbreiten; Göthes Fauſt iſt ja der klare Vorläufer ſeines und des Hegelſchen Pantheismus, — mehr natürlich des erſteren, als des zweiten, denn jener iſt in ſeinen Mängeln und ſeinem Vorzuge dem Geiſte dieſes Drama verwandter; in ſeinen Mängeln, denn die Verachtung, womit Fauſt alle Methode, alle Formen der wiſſenſchaftlichen Vermittlung wegſtößt, ſein Verzweiflungs-Verſuch, die Wahrheit zu erſtürmen durch Beſchwörung des Erdgeiſtes, erinnert ſogleich an den Genialitäts- und Gewalt-Act der Eroberung des Abſoluten durch die intellectuelle Anſchauung; in ſeinem Vorzuge, denn bei Schelling gibt es eine Natur, bei Hegel eigentlich keine; der Vorzug iſt freilich zu leicht erkauft und heute noch ſteht die Philoſophie vor der Aufgabe, der Natur ihr ganzes Recht zu geben, dem Geiſte ſein ganzes zu laſſen und doch Monismus zu ſein, ſo unverrichteter Dinge, wie von jeher. Wenn die Natur doch der volle Gegenſchlag des Geiſtes, nicht blos ſein „Außerſichſein“ iſt, wie kommt es, daß ſie ihn gebiert? Und wenn er doch irgendwie vorher in ihr ſein muß, weil ſie ihn ſonſt nicht gebären könnte, wie kommt es, daß er dieß ſein Gegentheil ſich voranſchickt, um als Hyſteronproteron aus ihm hervorzugehen? Doch nicht dieſe ewige Urfrage iſt hier zu verfolgen, ſondern zu ſagen, was nach der Philoſophie die moderne Naturwiſſenſchaft zum Verſtändniß des Fauſt Willkommenes errungen hat. Die Reihe von Reductionen, durch welche die Phyſik und Chemie,

[illegible]

was beſonderer Stoff, beſondere Kraft ſchien, eines auf das andere zurückgeführt hat, die Entdeckung der Stoffgleichheit der Weltkörper durch die Spectral-Analyſe im Dienſte der Aſtronomie, endlich und vor Allem die Theorie der Entwicklung im Gebiete des organiſchen Lebens: alle dieſe gewaltigen Schritte ſind ebenſoviele Beſtätigungen für die Wahrheit des Kerns im Sehnen Fauſts nach Erkenntniß einer wahren Identität aller Weſen. Was dem gereiften Dichter in ſeiner Naturforſchung noch erſt als eine Einheit des Schema in den Formen des organiſchen Lebens erſchien, ſtrebt die Wiſſenſchaft nun als wirkliche, ſtufenförmige Entwicklung von Gattung aus Gattung, Form aus Form zu erkennen und Ernſt wird daraus gemacht, daß der Erdgeiſt den Fauſt ſeine Brüder im ſtillen Buſch, in Luft und Waſſer kennen lehrt. In das Nähere der jetzigen Streitfragen iſt hier nicht der Ort einzugehen; ich habe nur in Kürze hinzuzuſetzen, daß mir diejenige Anſicht, die alle Formenwerdung blos cauſal erklärt, den Namen Entwicklungs-Theorie nicht für ſich anſprechen zu dürfen und daß mir aus Göthes Anſchauungsweiſe zu folgen ſcheint, er hätte denjenigen beigeſtimmt, welche für einen wahren Begriff der Entwicklung zwei Factoren verlangen: unbewußten, immanent zweckmäßig bauenden Geiſt in der Natur und die Cauſalität nur als Vermittlungsform ſeines Wirkens. Was uns hier angeht, iſt die Seelenlage Fauſts, eigentlich des Dichters zur Zeit, als der Fauſt entſtand, gegenüber ſolchen ſpäten Erfolgen der Wiſſenſchaft. Dieſe iſt auf dem Geduldwege der Forſchung dazu gelangt; Fauſt ahnt ſie dunkel, ganz dunkel von ferne, verachtet aber die Geduldwege und will nun durch Magie erraffen, wozu doch nur dieſe führen können. Darin miſcht ſich Schuld und Unglück; der Dichter, der aus dem Fauſt ſpricht, ſtellt den verzweifelten Schritt als vermeſſen, als ſchuldhaft dar, aber wir fühlen zugleich durch, daß dieſen Schritt der Stand der Wiſſenſchaft zur Zeit Fauſts (eigentlich Göthes) zugleich entſchuldigt, denn ſie eröffnete ihm auch nicht eine entfernte Ausſicht zu dem tiefen Einblick in die Lebens-Einheit, den ſie jetzt gefunden hat; daß aber Fauſt der geahnten Einheit des Alllebens gleich zu ſein ſich vermißt, iſt beſtimmtere Schuld titaniſcher Ueberhebung, die der Dichter mit hellerer Ahnung ihm leiht, um ihn auf den Erziehungsweg zur Beſchränkung zu führen. Die Beſchämung durch den Erdgeiſt habe ich früher (in den A. Krit. Gängen) vom Standpuncte des Hegelſchen abſoluten Wiſſens ſehr ungenügend erklärt, indem ich nur an den Zuſtand der Blendung dachte, der zurückbleibt von gewaltſam errafften, durch keine Vermittlung des Denkens begründeten und zerlegten Ideen. Fauſt fehlt nicht nur durch dieſe Gewaltſamkeit momentanen Erſchauens, ſondern er frevelt in doppelter Weiſe: er glaubt die Schranken des Wiſſens überſpringen zu können, die immer bleiben, auch wenn wir allerdings die tiefſten Blicke in das Centrum alles Lebens zu werfen vermögen, und er verwechſelt die Weſensgleichheit zwiſchen ſich und dem Erdgeiſt, deren er ſich allerdings rühmen darf, mit einem Gleichgroßſein, — als ob wir je den Lebensgrund, die Natur in die Hand bekämen, auch wenn wir ſie ganz zu erkennen vermöchten, und als ob je der Einzelne, der winzige Theil, dem Ganzen gleich wäre. Dabei erinnere ich mich nicht, daß irgendwo in der Fauſt-Literatur ſchon ausdrücklich ins Auge gefaßt wäre, wie höchſt genial der Gedanke war, aus dem Teufel, der im Volksbuch dem Fauſt nach ſeiner düſteren Beſchwörung erſcheint, den Erdgeiſt, den perſonificirten Inbegriff des Naturlebens auf unſerem Planeten zu machen. Es war dieß unmittelbar gegeben mit der andern Vergeiſtigung, wodurch die rohe Triebfeder des Fauſt der Sage, Genußſucht und Uebermuth, zu reinem Wiſſenstrieb vertieft wurde. Ich habe bei der erſten Erwähnung des alten, aufgegebenen Planes die Anſicht beſtritten, daß der Erdgeiſt zugleich das Menſchenleben, die Welt der Leidenſchaften und Thaten bedeuten ſolle, daß alſo der „Thatenſturm“ nicht blos auf die ſtärkſten Naturwirkungen zu beziehen ſei, und daß wir in der Erregung Fauſts bei dem Gefühl der Nähe des Geiſtes ſchon das Erwachen ſeines Welt- und Thatendrangs zu erkennen haben; wäre dieſe Anſicht auch begründet, ſo bliebe doch auch ſo das Weſentliche und Erſte in der Bedeutung des Erdgeiſtes, daß er die Naturkraft vorſtellt, und im Zuſtande Fauſts der reine Wiſſensdurſt, jene beiden Beziehungen auf das heiße praktiſche Leben aber das Zweite, was auch bei dem älteren Plan nur beiherſpielte, wiewohl ſtärker, als dieß nun, nachdem jener Plan aufgegeben, des Dichters ſichtbare Meinung iſt. Wenn dieß Köſtlin (Göthes Fauſt, ſeine Kritiker und Ausleger) umgekehrt anſieht, ſo kommt es daher, daß ihn das Myſtiſche in Fauſts Erkenntnißtrieb täuſcht; für Fauſt iſt das Erkennen ein eſſentielles Sichineinsſetzen, ein Identiſchwerden, dieß gibt dem reinen Erkenntnißdrang ſeine Gluth und dieſe Gluth verwechſelt Köſtlin mit einem ſchon jetzt in ganzer Stärke vorwaltenden, nicht nur erſt noch mitſpielenden Weltdrang. — Die lang und prächtig ausklingenden zwei Schlußzeilen in den herrlichen Verſen, worin der Erdgeiſt ſein wogendes Leben ausſpricht, bekunden übrigens klar die Reinheit, worin der Dichter ſchon bei dem erſten Plane den Erdgeiſt von aller Wildheit des Menſchenlebens wollte gehalten wiſſen. Ebendieß zeigen auch die Worte: „du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt, nicht mir"; der Erdgeiſt wehrt das Gleichſein ab aus dem Grunde des Nichtbegreifens: begreife mich erſt, dann maße dir an, mir gleich zu ſein; der nächſte Accent liegt auf dem „gleichſt," aber der ſtärkere auf dem „begreifſt"; das Begreifen iſt die Vorausſetzung und in Fauſt das Motiv, wovon Alles ausgeht, er glaubt zu gleichen, weil er zu begreifen glaubt, das Erſte iſt und bleibt alſo der Erkenntnißdrang. Uebrigens ſchließt dieß Wort wieder eine Welt von ſchwer auseinanderzulegenden Gedanken in ſich. Unſere Bemerkungen haben bereits daran geſtreift, wir müſſen aber nun genauer zuſehen. Iſt der alte griechiſche Philoſophenſatz wahr, daß Gleiches nur von Gleichem erkannt wird, ſo müſſen wir dem Weſen nach den Erdgeiſt begreifen können, weil wir ihm gleichen, und ihm gleichen, weil wir ihn begreifen können, denn das Kind iſt doch gleichen Fleiſchs und Blutes mit dem Erzeuger. Allein *dieſer* Erzeuger iſt ſo unendlich größer, als jedes einzelne ſeiner unzähligen Kinder, daß die Weſensgleichheit vor der Quantitäts-Ungleichheit ſich ſehr zu beſcheiden hat. Fauſt hat *Recht*, das Erkennen als ein qualitatives Gleichſetzen zu nehmen, darin iſt ſeine Myſtik nur wahre Tiefe; in Wahrheit ergreift ja im Erkennen nur die Gleichheit des Weſens ſich ſelbſt, denn es gibt überhaupt nur Ein Weſen; Fauſt hat aber ſehr Unrecht, den unendlichen Abſtand in Umfang und Macht überſpringen zu wollen, welcher die einzelnen Weſen von dem Weſen der Weſen trennt. Derſelbe Abſtand iſt zugleich aber nun Urſache, daß wir das an ſich qualitativ Gleiche auch nie ganz begreifen, alſo die Weſensgleichheit auch im Denken nie ganz herſtellen können; ſo wird der Quantitäts-Unterſchied trotz der Gleichheit der Qualität doch auch zu einem Qualitäts-Abſtand. Das Weſen, das ich nach ſeinem Umfang nicht zu erkennen und nie zu erreichen vermag, kann ich doch auch in ſeiner Qualität, in ſeiner Tiefe nicht ganz erkennen. Es entſteht alſo ein Widerſpruch, den man ſich ganz klar machen kann, wenn man erwägt, daß wir auch zur völligen Selbſterkenntniß niemals gelangen. Wir ſind doch wir ſelbſt, alſo, ſcheint es, müſſen wir uns auch ganz zu erkennen vermögen; wir holen aber uns ſelbſt mit unſerer Selbſterkenntniß, wie jeder weiß, nie ganz ein. Ebenſo und ebendarum bezwingen wir uns nie ganz, bekommen uns ſelbſt nie ganz in unſere Gewalt: ein wandelnder Widerſpruch und dieſer wandelnde Widerſpruch iſt der Menſch. Dieß iſt nun aber nicht blos ein Beiſpiel, ſondern dieſer Widerſpruch, daß wir uns ſelbſt zugleich erfaſſen und nicht erfaſſen, iſt derſelbe mit dem andern, daß wir uns des Grundweſens der Welt nicht erkennend, nicht wollend und handelnd bemächtigen können; wir tragen dieſes ja in uns, aber als ein an ſo Viele zertheiltes, daß wir ſeiner habhaft und nicht habhaft ſind, und ebendaher ſind wir auch uns ſelbſt dunkel; der — Theil, wenn man mit Göthe das Individuum ſo nennen kann — theilt mit dem Ganzen das Weſen und iſt von demſelben Weſen toto coelo entfernt; er iſt alſo das Weſen des Ganzen und iſt es nicht. Dieſer Theil bleibt ſich dunkel, weil ihm das Ganze dunkel bleibt und das Ganze bleibt ihm dunkel, weil er ſich dunkel bleibt.

Was nun, logiſch ſo zerlegt, abstracter Begriffsgang iſt, das iſt in Fauſt brennende Pein, lohende Leidenſchaft. Nicht genug kann man die Zaubergewalt der Dichtung bewundern, die den dialektiſchen Inhalt dieſer metaphyſiſchen Fragen ahnend packt und in Gefühl, in eine Welt von Qualen verwandelt. Es iſt ein heiliger Schmerz, worin dieſer Fauſt ſo einſam unter dem oberflächlichen Menſchengeſchlechte wandelt, und hier ruht denn auch das Geheimniß des poetiſchen Hauchs, der durch die Spaziergang-Scene weht. Niemand meine, Göthes Fauſt zu verſtehen, der dieß Tragiſche, dieß ſein heiliges Unglück nicht verſteht. Es iſt ein ſtolzes Unglück und doch iſt Fauſt kein hochmüthiger Menſchenverächter, ſondern gegen ſeinen Wagner und gegen das Volk menſchlich gut und freundlich.

Wie oft iſt nun dieſer Wagner beſprochen und die unvergleichliche Contraſtwirkung, die Göthe gewinnt, da er den ſelbſtzufriedenen Wiſſens-Philiſter, der Kenntniſſe für Erkenntniß hält, den Kleinzweifler in Einzelheiten und Autoritätsverehrer im Großen dem nach Erkenntniß lechzenden ſtolzen Unzufriednen gegenüberſtellt und ſo eines jener unſterblichen Paare ſchafft, welche durch die Meiſterwerke aller Zeiten gehen; Don Quixote und Sancho Panſa, Don Juan und Leporello ſind ſolche Paare, aber wie viel, unerſchöpflich viel tiefer und genialer, als jene doch auch claſſiſchen inseparables, iſt die Wechſelhebung durch Contraſt nicht nur in Fauſt und Mephiſtopheles, ſondern auch in Fauſt und Wagner! Ich ſelbſt habe dieſe Dinge längſt beſprochen, aber eine Seite iſt weder von mir, noch meines Erinnerns von Andern genug hervorgehoben: nämlich wie liebenswürdig Göthe doch ſeine Philiſter zeichnet. Es iſt das Naive in der Beſchränktheit, was ihm ſo herzlichen Spaß macht, und als Dichter verwandelt er dieſen ſeinen Spaß in Genuß für uns. „Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich Alles wiſſen": kann man den Schmerz des Nichtswiſſens mit hellerem, köſtlicherem Schlaglicht des Gegenſatzes beleuchten! — Natürlich muß Wagner eine gute Haut ſein, ſonſt könnten wir nicht lachen, und das iſt er auch trotz ſeiner Eitelkeit und Pedanterie. Und was ſind es für Verſe! Man bemerke doch die zierlich zopfige Menuetbewegung in den Verſen: „der Vater zeigt dich ſeinem Knaben" u. ſ. w., dann: „dem Hunde, wenn er wohlgezogen" u. ſ. w. — Ebenſo reizend, ſo durchaus gemüthlich beglückend iſt das Bild des Philiſterbehagens in den zwei Bürgern (Spaziergang vor dem Thor).

Das erſte Geſpräch mit Wagner muß mit Ausnahme des eigenthümlich abfallenden Schluſſes ſehr früh entſtanden ſein; es gehört ſicher zu den älteſten Beſtandtheilen, denn auf den erſten Blick erkennt man das Natur-Evangelium der Sturm- und Drangperiode. Fauſt hat mit ſeiner unbedingten Werthſchätzung des Urſprünglichen gegen das Künſtliche nicht Recht; die Rede iſt zunächſt von der Rhetorik; ein Komödiant könnte ja allerdings gar manchen Pfarrer lehren, der da meint, wenn das Herz voll ſei, dürfe man nur den Mund aufmachen und es werde gut ſein, das: pectus facit dissertos iſt ja nur halbwahr; die Wahrheit ſchwebt zwiſchen und über beiden Sprechenden, und ſie heißt: Einheit von Natur und Bildung, Begeiſterung und Mühe, Weſen und Form. Aber es iſt das höhere, das qualitativ erſte Glied in dieſem Paare, für welches Fauſt als Anwalt ſpricht, und er thut es mit einer Friſche, die das Ohr durch Wohllaut des Tonfalls, wie das Herz durch den Nachdruck des Ernſtes, den Geiſt durch die Schneide des Spotts erquickt. Man leſe ſich die Verſe vor: „Wenn ihr's nicht fühlt — Herzen geht," dann: „Such' er den redlichen Gewinn — Worten nachzujagen" und man wird etwas empfinden, als horchte man einem hervorrauſchenden Waldquell zu; dagegen das Bild der leer formalen Beredtſamkeit am Schluß: „ja eure Reden — ſäuſelt" gibt ſich durchaus wie ein armſeliges, kraftloſes, ſtrohernes Raſcheln zu vernehmen. — Wagner geht von der Redekunſt zum Wiſſen und Erkennen der Wahrheit über, und es folgt die Antwort Fauſts: „Das Pergament — Seele quillt." Natürlich ſtehen ſich zwei Standpuncte gegenüber, die nicht blos der Rhetorik gelten, ſondern jedem Thun und Verhalten des Geiſtes, vor Allem aber des Geiſtes in ſeinem Forſchen nach Wahrheit, und die ſonoren Kraftworte Fauſts wiederholen nun gegen Wagner, was wir aus ſeinen Monologen ſchon wiſſen: daß er alle Vermittlung im Forſchen verachtet. Daß dem Dichter, ſo ſehr er Fauſt ſelbſt iſt, und trotz ſeiner Jugend in entfernter Ahnung hier und dort das höhere wahre Dritte vorgeſchwebt haben muß, iſt ſchon geſagt und ergibt ſich aus dem Gang der ganzen Handlung; Fauſt ſoll ja erzogen werden, ſein theoretiſcher wie ſein praktiſcher Idealismus ſoll in die Bedingungen ſich fügen lernen, unter denen allein das Vorſchreiten möglich iſt. Dieß Gefühl des Unrechts, das Fauſt in ſeinem Rechte doch haben muß, bleibt aber ſo ſehr nur geahnter Hintergrund im Bewußtſein des Dichters, daß er ſeinen Helden doch mit der ganzen Friſche und Kraft eines vollen, fröhlichen Irrthums ſprechen laſſen kann.

Von dieſer Friſche, dieſem Jugendfeuer ſticht nun der Schluß des Geſprächs auf unerfreuliche Weiſe ab und verräth ſehr merklich die ſpätere Hand. Mit den Worten: „Verzeiht, es iſt ein groß Ergetzen“ ſpringt der Dialog, nicht ſogleich ſichtbar, von Beredtſamkeit und Wiſſen überhaupt auf die Geſchichte über und Fauſt ſpricht nun die ganze Geringſchätzung, das ganze Mißtrauen, den ganzen Unglauben gegen Geſchichts-Forſchung, Geſchichts-Erkenntniß aus, die wir am Dichter kennen, wie er in ſeinen reifen Mannesjahren geworden iſt. Man muß darüber vergleichen: „Rückblicke in mein Leben. Aus dem Nachlaß von Luden“. Dort ſagt Göthe u. A.: „die Geſchichte eines Volks? das Leben eines Volks? Wie wenig enthält auch die ausführlichſte Geſchichte gegen das Leben eines Volks gehalten? Und von dem Wahren — iſt irgend etwas über den Zweifel hinaus? Bleibt nicht vielmehr Alles ungewiß, das Kleinſte wie das Geringſte?“ Dieß iſt einfach der Inhalt der Rede Fauſts: „O ja, bis an die Sterne weit — im Munde ziemen!“ Nimmt man dann aus dem folgenden Monolog die Worte herauf: „Daß überall die Menſchen ſich gequält, daß hie und da ein Glücklicher geweſen“, ſo enthält das Geſpräch mit Luden wiederum den richtigen Commentar: „Und wenn Sie nun auch alle Quellen zu klären und zu durchforſchen vermöchten, was würden Sie finden? Nichts Anderes, als eine große Wahrheit, die längſt entdeckt iſt und deren Beſtätigung man nicht weit zu ſuchen braucht, die Wahrheit nämlich, daß es zu aller Zeit und in allen Ländern miſerabel geweſen iſt; die Menſchen haben ſich ſtets geängſtigt und geplagt, ſie haben ſich und Andern das bischen Leben ſauer gemacht und die Schönheit der Welt und die Süßigkeit des Daſeins weder zu achten, noch zu genießen vermocht. Nur Wenigen iſt es bequem und erfreulich geworden. Das iſt nun einmal das Loos des

Menſchen. Was brauchen wir weiter Zeugniß?“ Göthes Standpunct zur Geſchichte enthält alſo: erſtens, man bringt die Wahrheit nie heraus und zwar, weil die Quellen nicht ausreichen, weil ſie unzuverläßig ſind und weil die Schöpfenden nicht unterlaſſen können, ihr ſubjectives Urtheil einzumiſchen („der Herren eigner Geiſt“), zweitens: was man aber herausbringt, iſt, was man ohnedieß weiß, daß die Menſchen in ihrer Mehrheit immer und überall Beſtien geweſen ſind. Göthe war immer geneigt, das Gute und Menſchliche nur im ſtillen Kreiſe zu finden, „wo Lieb' und Freundſchaft unſers Herzens Segen mit Götterhand erſchaffen und erpflegen.“ Wir haben, als im erſten Abſchnitt von der politiſchen Schwierigkeit die Rede war, ſeine Abkehr vor der Rauhheit des geſchichtlichen Lebens beſprechen müſſen, ſeine Scheue vor dem Brauſen des „großen Menſchen-Oceans“ wie Schiller, ſo grundverſchieden fühlend, beim Heranwogen der franzöſiſchen Revolution den Schauplatz nennt, worauf Völkerſchickſale ſich vollziehen. Man weiß, wie Göthe durch dieſe große Begebenheit ſo erſchreckt wurde, daß er geradezu beſorgte, die ganze Weltordnung gehe aus Rand und Band. Durfte er ſeinem Fauſt dieſe ſeine perſönliche Stimmung leihen? Nein! Nimmermehr! Der Fauſt, der mit Wagner bis an jene Stelle geſprochen hat, was Göthe ihn ſprechen läßt, iſt eine Feuerſeele, in deren Mund eine ſolche Anſicht als blaſirt erſcheint; dieſer Fauſt könnte nur klagen, daß die Geſchichtsforſchung und Geſchichtſchreibung nicht aus dem Vollen und Ganzen ſchöpfe, nicht in das bewegende Geſetz der Erſcheinungen eindringe; er müßte ſpotten auf die Oberflächlichkeit, die an der Schale herumtaſtet nicht dürfte er für unmöglich halten, zum Kerne zu gelangen;

Fauſt ſetzt ja voraus: es gibt eine Wahrheit, er verachtet alle gegebene Wiſſenſchaft nur, weil ſie, wie er ſie kennt, nicht zu ihr, nicht zum Weſen vordringt; die Conſequenz wäre, daß er, wo von der Geſchichte die Rede iſt, ebenfalls einen ſchlechthin werthvollen Kern annähme, der ſich finden laſſen müßte, nach dem aber die Geſchichtsforſchung nicht frage, weil ſie an der Oberfläche hängen bleibe. Seine Worte lauten aber dahin, daß ſich ein Kern, d. h. die geſchichtliche Wahrheit überhaupt nicht finden laſſe. Nimmt man nun das oben weiter Angeführte hinzu, ſo lautet Göthes Meinung alſo, wie wir geſehen, weiter: wenn ſich ein Kern finden ließe, ſo wäre es ein ſchlechter, ein fauler. Das ſteht nun zwar nicht auch in Fauſts Geſpräch mit Wagner, aber folgern läßt es ſich leicht. — Durch Wagners Worte „allein die Welt — erkennen“ wendet ſich nun das Geſpräch auf die reformatoriſchen Geiſter, die großen Volkslehrer in der Geſchichte. Und was ſagt Fauſt von ihnen? Daß man ſie von je gekreuzigt und verbrannt habe, weil ſie „thöricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten.“ Nun, wären Sokrates, Jeſus, Huß, Luther nicht ſolche Thoren geweſen, wo ſtünden wir? Der jugendliche oder noch jugendlich fühlende Göthe hätte ſtatt „thöricht gnug“ ſicher geſchrieben: „kühn genug.“ Die peſſimiſtiſche Anſicht über alle Geſchichte ergibt ſich nun aber klar genug aus dieſer ganzen Stelle: geht die Menſchheit ſo mit ihren großen Lehrern um, ſo wird ihr Geſammtleben eben ein Beſtienleben ſein. Aber dieſe mißhandelten Geiſter haben, ſo meinen Andere, doch etwas bewirkt und alle hat man doch nicht gekreuzigt und verbrannt. Es entſteht nun durch dieſen letzten Theil des Geſprächs ein ſchreiender Widerſpruch mit dem Inhalte des Prologs; dieſer befaßt die moraliſche Welt trotz ihren Wirren unter das waltende Geſetz der Ordnung und Entwicklung wie die phyſiſche, dieſer blickt nicht troſtlos, nicht menſchenverachtend wie Fauſt im Momente ſo trüber Selbſtvergeſſenheit. Wir haben ſchon zum Prolog auf ſolche Stellen hingewieſen, da wir von peſſimiſtiſchen Stunden der großen Dichter ſprachen. Sie ſind eben Schatten im Lichte des klaren Optimismus, in welches eben durch den Prolog das ganze Gedicht ſchon vornherein geſtellt iſt.

Der Monolog Fauſts nach Wagners Abgang iſt im erſten Abſchnitt beſprochen und die nöthige Anſchwellung gegen den Moment hin vermißt, wo der Gedanke des Selbſtmords aufzuckt. Was es iſt, das ihn über die Todesangſt emporhebt, die ſonſt der Ausführung eines ſo furchtbaren Entſchluſſes vorangeht, habe ich längſt (A. Krit. G. B. II. S. 203) in den Begriff zu faſſen geſucht, der Selbſtmord habe für Fauſt dieſelbe Bedeutung wie die Magie, die Beſchwörung des Erdgeiſtes: beidemal iſt die Abſicht, die Spannung der Subjectivität gegen das unerkannte Object aufzuheben, mit dem Unterſchiede, daß die Magie das Object nöthigen will, ſich zu offenbaren, der Selbſtmord das Subject in das Object hingibt, um in ihm zu ſein, es zu durchſchauen und eſſentiell in es überzugehen, dem Empedokles gleich, der ſich in den Krater des Aetna, dem Ariſtoteles der Sage gleich, der ſich in den Euripus ſtürzt, da er ſeine Fluth und Ebbe nicht begreifen kann. Glaubte Fauſt bei der Erſcheinung des Erdgeiſts ſchon „in die Adern der Natur zu fließen und ſchaffend Götterleben zu genießen," ſtieß ihn aber der Erdgeiſt zurück, ſo hofft er nun, durch den freiwilligen Tod es zu erreichen, daß er „auf neuer Bahn den Aether durchdringt zu neuen Sphären reiner Thätigkeit.“ Doch zu dieſer myſtiſchen Anſchauung, die man auf logiſche Denkbarkeit nicht anſehen darf, weil ſie eben myſtiſch iſt und ſein ſoll, kommt noch etwas Anderes, was den ſtolz Entſchloſſenen über die Todesangſt weghebt, und dieß iſt eine ganz klare Erkenntniß. Sie iſt ausgeſprochen in den Worten:

Vor jener dunkeln Höhle nicht zu beben,
In der ſich Phantaſie zu eigner Qual verdammt,
Nach jenem Durchgang hinzuſtreben,
Um deſſen engen Mund die ganze Hölle flammt.

Fauſt weiß, daß der Tod kein Uebel iſt; er wird das griechiſche Wort kennen: „warum ſoll ich den Tod fürchten? Entweder iſt er, dann bin ich nicht, oder bin ich, dann iſt er nicht.“ Nur die Phantaſie macht den Tod zum Uebel, indem ſie durch eine faſt unüberwindliche Illuſion uns beſtimmt, uns lebend in den Tod hineinzudenken, als empfänden wir mit einer Hölle von Qualen, daß wir todt ſind. Man erzählt von Soldaten, die ſich vor der Schlacht aus Angſt vor dem Tod erſchoßen; es war nicht Angſt vor dem Tod, wie ſie meinten, ſondern Angſt vor der Todesangſt; ſie handelten logiſch richtig, indem ſie die ſehr abgekürzte Todesangſt, die einem Selbſtmord vorangeht, der langen vor und in einer Schlacht vorzogen.

Wie manches Schwierige die Scene: Glockenklang, Oſtergeſang bei all ihrer theatraliſchen Schönheit zu denken gibt, habe ich zu zeigen geſucht, als von den vielen Opernmotiven in unſrem Gedicht die Rede war. — Gerne möchte ich bei der epiſchen Schönheit des Lebensbildes verweilen, das der Spaziergang vor dem Thore bietet; der gegenwärtige Gang fordert aber, daß wir uns auf das Weſentlichſte des Inhalts beſchränken. Dieß iſt Fauſts Stimmung; daß der Wunſch, zu fliegen, in leidenſchaftlicherer Form hervorbrechen ſollte iſt im erſten Abſchnitt an jener Stelle gezeigt, wo eine gewiſſe, in dieſen ſpäteren Zuſätzen ſichtbare Abnahme der Kraft in Darſtellung der Leidenſchaft zur Sprache kam. Wie dieſer Wunſch durch den Anblick der untergehenden Sonne erregt wird, iſt lyriſch wunderſchön gegeben; dann ſpricht Fauſt die berühmten Schmerzensworte von den zwei Seelen in ſeiner Bruſt, wonach es ſcheint, es bekämpfe ſich in ihm einfach der Idealdrang und der ſinnliche Weltdrang. Der Dichter kann und will aber in dieſem lyriſchen Momente nicht das Ganze der Verſtrickung zum Ausdruck bringen, worin ſich Fauſt befindet. Nicht nur dieſe zwei Seelen liegen ja miteinander im Conflict, ſondern jede von beiden befindet ſich in einer tragiſchen Hemmung: der Idealtrieb als Erkenntnißtrieb kann den Eingang zur Wahrheit nicht finden, weil er jede Brücke verachtet, und der ſinnliche Welttrieb den Eingang zur Welt nicht, und zwar aus demſelben Grunde. Wir haben es ſchon im erſten Abſchnitt als einen nur raſch gegriffenen Ausdruck bezeichnet, wenn Schiller den Kern des Gedichts in dem verunglückten Streben findet, das „Göttliche und Phyſiſche im Menſchen zu vereingen“; auf dieſen weſentlichen Punct muß in ſpäterem Zuſammenhang tiefer eingegangen und gezeigt werden, wohin ein Geiſt mit der Loſung: Alles oder Nichts! gelangen muß.

Monolog im Studirzimmer, erſte Scene zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles.

Die Probe von Bibel-Exegeſe in dem Auftritt nach dem Spaziergang bleibt ein ſeltſames Stück. Ich kann ſie nicht zu denen zählen, die dem unbefangenen Dichter ihr Daſein verdanken, die zum philoſophiſchen Denken auffordern und doch poetiſch geſchaut ſind. Daß es ein Verſtoß gegen die Conſequenz der erſten Scenen iſt, wenn Fauſt die Wahrheit bei der Offenbarung im poſitiv chriſtlichen Sinne des Wortes ſucht, dieß hat die Kritik längſt nicht überſehen; es iſt durch das Bedürfniß, ſich zu ſammeln, wohl motivirt, daß er trotz der Beſchämung durch den Erdgeiſt noch einmal zu ſeiner alten Liebe, zum Forſchen nach der Wahrheit, zurückkehrt, es iſt aber durch die Prämiſſen nicht motivirt, daß er nach der Bibel greift, ſondern ſie ſind dagegen. Doch er wählt ja den Anfang des Evangeliums Johannis, er hat es hier mit neuplatoniſcher Philoſophie zu thun und man kann ſagen, hiemit lenke der Dichter in die unterbrochene Linie ſeiner Charakterzeichnung doch richtig wieder ein; die alte Annahme Göſchels, er wolle ſagen, Fauſt befaſſe ſich mit unfruchtbarem Begriffeſpalten, bedarf keiner Widerlegung mehr. Aber was Göthe nun bringt, iſt doch ſonderbar und auf ganz andere Weiſe dunkel, als die erſten Monologen. Jene verſteht, wer den heiligen Durſt nach Erkenntniß der Einheit alles Seins je gefühlt hat, ja auch nur nachfühlend ſich in ihn zu verſetzen vermag, dieſe Probe von Exegeſe verſteht kaum, wer die ganze Literatur der Logos-Lehre ſtudirt hat; ſie ſieht aus, als wolle der Dichter ſagen: da ſeht, ob ich nicht auch philoſophiren kann. Es iſt hier nicht der Ort, dem Einzelnen zu folgen, der Leſer weiß längſt, daß ich keinen Commentar ſchreibe; ich beſchränke mich auf eine Bemerkung über die Worte: „und ſchreibe getroſt: im Anfang war die That". Wenn Göthe ſo viel Werth darauf legt, den Urſprung des Univerſums auf eine Urthat, nicht blos auf einen Urgedanken zurückzuführen, ſo will es mir ſcheinen, es liege darin etwas wie eine Erklärung gegen Fichte. Man könnte einwenden, gerade nach Fichte ſei ja die Welt ein Act, aber daß er dieſen Act als Act des Ich faßte, dieſe Grund-Idee des ſubjectiven Idealismus mußte Göthe, dem Naturandächtigen, aufs Aeußerſte mißfallen und er hat dieß Mißfallen bekanntlich oft ausgeſprochen. An dem Begriff That gefiel ihm das völlige Heraustreten, der Schlag, wodurch das unbekannte Eine Weſen der Dinge Daſein wird und iſt. „Gott iſt das Daſein, das Daſein erkennen, heißt Gott erkennen," hat er ja geſagt. Alles, was innen iſt in der Welt, iſt auch heraus. Sein metaphyſiſches Denken, wenn man es ſo nennen kann, war tiefſinniger, von Geſetz zu Geſetz aufſteigender Empirismus. Die Einheit aller Einheiten, das Grundweſen aller Weſen getrennt von ſeinem Daſein in den Weſen in die Form des Begriffs zu faſſen, war nicht Sache ſeines intuitiven Inductionsverfahrens. Er läßt ſich alſo nicht ein auf die Frage, was das Subject zu dem Begriffe That und was der Grund und die Nothwendigkeit des ſich Erſchließens, des energiſchen Herausgehens ſei, ſondern gefällt ſich einfach in der Vergegenwärtigung des Vollen und Reſoluten, das in der Vorſtellung der That liegt. Man könnte an Schopenhauers Willen und an Hartmanns Unbewußtes denken, nur müßte man ſich dabei Alles fernhalten, was beide Philoſophen auf dieſem Grund aufgebaut haben und wovon man ſich denken kann, wie es einen Göthe angewidert hätte. Wobei ich nun aber beharren möchte, das iſt der Eindruck, daß die Stelle immerhin kein glückliches Einſchiebſel im Fauſt ſei, ſondern ein Verſuch des Dichters, den wartenden Philoſophen einen guten Brocken zu bieten in einem Stück Metaphyſik, welches nun doch immerhin etwas zu ſchwer und dunkel iſt auch für ein Drama, das freilich immer nur Wenigen ganz verſtändlich ſein kann.

Wir überſpringen die Beſchwörung und ſehen uns gleich, wie er hervortritt, den Mephiſtopheles an, ehe wir an die Arbeit gehen, die bisherigen Andeutungen über ſein Weſen und die Züge, die wir noch zu ſammeln haben, ſtrenger zuſammenzufaſſen. Es mag wohlthun, vor Antritt des ſchwierigen Geſchäfts rein betrachtend bei dem Doppelſchein der Komik zu verweilen, in welchen der Höllenſohn getaucht iſt. Als dem Geiſte des puren Realismus iſt ihm jede ideale Erhebung, die ächte und die falſche, die Begeiſterung wie die unvernünftige Excentricität, komiſch und er weist ihr auf Schritt und Tritt dieſe Komik auf. Die Ironie iſt daher ſein Element, darin iſt es ihm wohl, fühlt er ſich bequem und ſchon dadurch hat ſeine Figur etwas Behagliches. Allein er iſt auch ſelbſt naiv, er lacht nicht nur über Andere, ſondern wir lachen auch über ihn, das iſt die zweite Quelle von Komik. Natürlich kann das nun eigentlich nicht ſein; ein Weſen ätzend wie Scheidewaſſer kann doch nicht naiv ſein. Ebendieß Unmögliche hat nun aber der Dichter wirklich gemacht und dadurch wird Mephiſtopheles im poetiſchen Scheine zu einem wirklichen Weſen; er kann leben, denn er widerſpricht ſich; was fadengerad widerſpruchslos iſt, kann ja nicht leben, iſt nur eine Linie, eine logiſche Kategorie. Aber nicht gewaltſam iſt ihm dieſer Widerſpruch angeheftet; das Band beſteht einfach eben darin, daß die bloße Eigenſchaft, den Realismus zu repräſentiren, in eine Luſt und Liebe, in einen menſchlichen Appetit und hiedurch der Realismus in einen Realiſten verwandelt iſt. Daher iſt er z. B. geizig, daher kann er ſich verwundern, daher begreift er nicht, wie man Sonne, Mond und alle Sterne zum Zeitvertreib dem Liebchen in die Luft verpuffen könne; daher geräth er naiv in Wuth, da ein Pfaffe das erſte Geſchenk für Gretchen einſtreicht; die Habſucht der Kirche iſt ja eigentlich Waſſer auf ſeine Mühle, jetzt aber vereitelt ſie ihm gehabte Mühe und ſtört ihm einen Zweck, auch kann er ganz menſchlich die Pfaffen nicht ausſtehen, einfach, weil er grundgeſcheut iſt; freilich er agirt zugleich ſeinen Zorn, er ſpielt ihn, doch nicht, daß er darum nur fingirt wäre, beides ſchimmert im Zwielicht durcheinander. Ebenſo verhält es ſich mit ſeiner Angſt, er möchte von Frau Marthe Schwertlin geheirathet werden; er weiß, daß das nicht geht, dennoch wird ihm naiv bange. — Für dieſen Doppelſchimmer ſubjectiver und objectiver Komik hatte die Phantaſie des Dichters freilich einen Anknüpfungspunct im Volksteufel und ſeiner Rolle in den Myſterien, aber wer außer ihm hat ſolche Tiefen daraus gezogen? —

Hier erinnere ich nun an die eigenthümliche Aeußerung Schillers im Briefwechſel, die ich im erſten Abſchnitt angeführt habe, ohne bei ihr zu verweilen. Schiller ſagt, eine Schwierigkeit finde er darin, daß der Teufel durch ſeinen Charakter, der realiſtiſch ſei, ſeine Exiſtenz, die idealiſtiſch ſei, aufhebe, denn nur die Vernunft könne ihn ſo, wie er da ſei, gelten laſſen und begreifen. Man ſollte meinen, das Umgekehrte ſei aufzuſtellen, und ich habe dieß mittelbar ſchon gethan, als ich gegen den Schluß des erſten Abſchnitts darauf hinwies, wie Göthe mit der Sage ſpielt, die Illuſion aufhebt und wiederherſtellt. Die Sache ſtellt ſich ſo. Schillers Auffaſſung iſt: Wahrheit hat der Teufel nur als Repräſentant einer Vernunft-Idee, d. h. der Idee des Böſen; alles einzelne Böſe in die Einheit eines Begriffs geſammelt, dieß iſt Mephiſtopheles und ſo genommen iſt er eine Wahrheit für das Denken. Daraus wird gefolgert, Mephiſtopheles dürfte eigentlich nicht realiſtiſch behandelt ſein, nicht behaglich, als könnte er ſinnlich exiſtiren. Hienach kann es ſcheinen, als zöge Schiller eine pathetiſche Behandlung vor, einen Miltoniſchen oder Klopſtockiſchen Teufel, denn er dachte ſich wohl, da im Begriffe des Böſen weſentlich die Empörung gegen die Weltordnung enthalten ſei, ſo ſollte dieſer Zug zu ſtarkem rhetoriſchem Ausdruck gelangen; zugleich wird er ihm weniger Körper gewünſcht haben, geiſterhaftere Erſcheinung, die recht merklich auf die Tranſcendenz der Bedeutung hinwieſe. Unſere Auffaſſung dagegen iſt dieſe: von dem Geſetze der Poeſie ausgehend ſagen wir: da Täuſchung nöthig iſt, muß der Teufel realiſtiſch gehalten, es muß ihm der Schein ſinnlicher Wahrheit geliehen werden, daher hat ihn Göthe behaglich, ja naiv behandelt; dieſe Wahrheit wird aufgehoben, wo Göthe den Mephiſtopheles ſo deutlich herausſagen läßt, daß er nur ſymboliſcher Repräſentant einer Vernunftwahrheit ſei. Beide Auffaſſungen gehen vom entgegengeſetzten Ende aus. Dennoch gelangt Schiller von der ſeinigen nicht, wie es ſcheinen könnte, zu einem Tadel der Göthe'ſchen Behandlung; ſeine Sätze ſind nur nicht ganz ausgeführt, er will wohl ſagen: ich hätte eher einen pathetiſchen und einen transparenteren Teufel erwartet, allein auch ſo laſſe ich mir ihn ſehr gerne gefallen, da mich das Spiel des Dichters ergötzt, der mir den Widerſpruch zumuthet, mir eine Vernunft-Wahrheit als behaglich ſinnlich exiſtirende Perſon vorzuſtellen. Und wir gelangen ebenſowenig zu einem Vorwurf gegen den Dichter, vielmehr zu einem hohen Lobe, indem wir finden, daß er den Sinnenſchein durch öfteres Hervorſcheinen der Begriffs-Wahrheit aufhebt, denn wir finden ja zugleich, daß er ihn augenblicklich wieder herſtellt durch irgend einen realiſtiſchen Zug (und wäre es eine gewiſſe Geberde wie in der Hexenſcene). Und ſo treffen beide Anſichten von entgegengeſetzten Ausgangspuncten zuſammen und vereinigen ſich im Wohlgefallen am Spiel zwiſchen Täuſchung und Enttäuſchung. — Ein anderer Punct iſt der merkwürdige Stellenwechſel zwiſchen der Bedeutung, die Fauſt, und der, die Mephiſtopheles vertritt; Schiller berührt ihn ebenfalls, wir nehmen ihn an anderer Stelle auf.

Mephiſtopheles führt ſich, wie er aus ſeinen Verwandlungen herausbeſchworen iſt, ganz im Sinne gut realiſtiſcher Illuſion mit dem weltmänniſch nachläſſigen Wort ein: „wozu der Lärm?" Was aber nun folgt, ſcheint mir nicht zu den Zügen genialer Führung, Aufhebung und Wiedererzeugung der Illuſion zu gehören. Es iſt die harte Nuß ſeiner Selbſtdefinition. Ich geſtehe, noch jetzt wie früher (A. Krit. Gänge B. II., S. 55, 134, 206) der Anſicht zu ſein, daß hier ein Stück wenig geglückter

Philoſophie vorliegt. Die metaphyſiſche Auslaſſung beginnt mit einem genialen Worte, das mir aber als zu ſtarke Störung der Illuſion erſcheint:

Ein Theil von jener Kraft,
Die ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft.

Wahr und tief, aber kann Mephiſtopheles ein ſo ausgeſprochenes Bewußtſein davon haben, daß das Böſe ſchließlich der ſittlichen Weltordnung dienen muß, und wenn er es hat, wird er bei Fauſt damit herausplatzen? Köſtlins Erklärung, Mephiſtopheles wolle nicht ſagen, daß durch das Böſe ſein Gegentheil herauskomme, ſondern verſtehe gerade unter dem Zerſtören ſelbſt das Gute, kann doch wohl kaum ernſtlich gemeint ſein. Ein anderer Punct in dieſem an ſich ſo tiefen Worte, der Begriff: Theil, iſt wohl eher zuzugeben, als ich ſonſt meinte; es beſagt: eine der Aeußerungsformen des Böſen, in einem beſonderen Teufel vertreten, — die Fiction, die ſchon der Prolog im Himmel neben der ganz rationellen Wahrheit feſthielt. Zwar bleibt immer etwas Unadäquates zurück, wenn auf eine Figur, die der Phantaſie, der anthropomorphiſchen Vervielfältigung ihr Daſein verdankt, ſo nachdrücklich der logiſche Begriff des Theils angewendet wird, wie es hier noch beſonders durch das folgende „Theil des Theils“ geſchieht, allein man läßt es ſich um ſo eher gefallen, weil dadurch eine Rede des Mephiſtopheles eingeleitet wird, die zu ſeinen charakteriſtiſch bedeutendſten gehört und aus der vorliegenden Stelle, deren Ganzes ich nicht zu den glücklichen zähle, ſich als höchſt werthvoll heraushebt; es iſt eine der mitten in die Idee des ganzen Drama treffenden Wahrheiten, die Mephiſtopheles gegen die titaniſche Ueberhebung ausſpricht: „wenn ſich der Menſch, die kleine Narrenwelt, gewöhnlich für ein Ganzes hält, ich bin ein Theil des Theils" u. ſ. w. Wir werden dieſe Rede nicht vergeſſen, ſparen es aber zur Erörterung des Contractſchluſſes auf, näher in ſie einzugehen. Nun aber das Weitere, die Stelle im Ganzen, nämlich die Vertauſchung des Begriffs des Böſen mit dem der Zerſtörung in der Natur: was iſt davon zu halten? Rationell betrachtet kann man nur ſagen: das Zerſtörende in der Natur kann als Metapher für das Böſe dienen; Leiden, Vergehen, alles Uebel, wie es in der Begrenztheit, Endlichkeit der Dinge begründet iſt, theilt mit dem Begriffe des Böſen den der Negation; aber damit iſt keine innere Verwandtſchaft zwiſchen beiden geſetzt; ſie können in Zuſammenhang treten, können ſich aber auch abſtoßen, d. h. Leiden kann Verſuchung zum Böſen, aber auch Sporn zum Guten werden, umgekehrt enthält ſinnliches Wohlſein Reiz zum Böſen und Mephiſtopheles liebt ſich daher die vollen, friſchen Wangen, aber es kann auch der naturvolle Träger ſittlicher Tüchtigkeit ſein. Allerdings kann man ſagen, Mephiſtopheles liebe ſich die rothen Wangen nur, um ſie durch die Verführung und ihre Folgen zu bleichen, man kann hinzuſetzen, wenn das Böſe allgemein würde, ſo müßte am Ende das Menſchengeſchlecht auch phyſiſch verderben; allein das ſind Umwege des Gedankens, welche Göthe um ſo weniger durchlaufen haben kann, da ja ſein Mephiſtopheles ſich mit allem Finſtern und Zerſtörenden in der unorganiſchen Welt, alſo abgeſehen von der Menſchheit, identificirt. Er ſpricht wie ein Parſe, dem Finſterniß und Zerſtörung in der Natur nicht blos als Metapher des Böſen dient, der ſie vielmehr mit ihm identificirt wie das Licht mit dem Guten. Erinnert man ſich nun, wie die Naturphiloſophie Gedanken und mythiſche Vorſtellung zu miſchen liebte, wie ihr Begründer Schelling das Böſe aus dem „dunkeln Grund in Gott" ableitete, ſo kann man ſehr wohl darauf kommen, dieſe Stelle als eine derjenigen anzuſehen, worin Göthe den wartenden Philoſophen zeigen wollte, daß er das Examen beſtehen könne. Da aber Göthe Göthe iſt, ſo fehlt es auch hier, wo er eigentlich aus der Poeſie herausgeht, um es jenen zu Danke zu machen, nicht an Schönheiten, großen Anſchauungen, körnig klangvollen Verſen. Doch halt! Sollte nicht folgende Stelle uns auf eine ganz andere Erklärung führen? Es ſind, nachdem Fauſt geſagt hat: „ſo ſetzeſt du der ewig regen" u. ſ. w., die Worte des Mephiſtopheles: „wir wollen wirklich uns beſinnen! Die nächſten Male mehr davon!" Sollte das nicht etwa bedeuten: „du wirſt ſchon merken, was eigentlich mein Territorium iſt und wie ich dir für jetzt nur einen blauen metaphyſiſchen Dunſt vorgemacht habe?" Vielleicht; wer weiß? Iſt aber die Schuld im Leſer oder im Dichter, wenn man mit dieſer ſkeptiſchen Frage abbrechen muß?

Nachdem einmal den Hauptinhalt dieſes erſten Geſprächs zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles die Selbſtdefinition des letzteren bildete und die eigentliche Aufgabe, den Fauſt noch ungleich ſtärker, als die Eindrücke des Spaziergangs es gethan, auf die Welt zu reizen, durch einen Geiſtergeſang gelöst werden ſollte, war es ein guter Griff des Dichters, die Scene ſo zu führen, daß Mephiſtopheles ſich empfehlen möchte, ein Hinderniß im Drudenfuß auf der Schwelle findet und Fauſt im ſchmeichelnden Bewußtſein, den Teufel gefangen zu halten, „gute Mähr" von ihm zu hören wünſcht. Es iſt ein feines Motiv, daß durch dieſe Situation ſein Appetit zur Welt merklich angeſchärft wird. Dieß benützt denn Mephiſtopheles durch die Geſang-Aufführung ſeiner Geiſter, die wir bei der Frage beſprochen haben, wie die manchen Opernſtücke in unſerem Drama zu ſchätzen ſeien. Ein Schlaf bildet nun die Grenze zwiſchen dem alten Zuſtand und dem neuen Lebensgang des Helden.

Zweites Geſpräch des Fauſt und Mephiſtopheles. Die Wette, der Bund.

Geht man nicht ohne Scrupel von dieſer Scene hinweg, läßt ſie ſich jedenfalls nicht unter diejenigen zählen, welche beweiſen, daß auch in den Jahren der Stockung des Gedichts (zunächſt von 1790 bis 1807) in einzelnen Momenten doch wieder die rechte, ganze Stimmung über den Dichter kam, ſo liegt dagegen ein Vollbeweis der Wiederkehr ſeiner Schwungkraft vor in der erſten, größeren, während dieſer Zeit entſtandenen Hälfte des zweiten Geſprächs mit Mephiſtopheles, deren Mittelpunct der Abſchluß des Vertrages bildet. Ein wahrer Lichtblitz fährt hier zwiſchen die Dünſte der rathloſen Säumniß und die zweifelhaften halbhellen Streifen auf der breiten Haide dieſer ſieben Jahre, 17 ſo ſtark und mächtig wie der Prolog im Himmel, vielleicht noch mächtiger, weil es hier doch noch ganz anders galt, geahnten Tiefſinn ganz in den Körper concreter Handlung einzuſenken, denn hier wird ein durchſichtiges Hervorſcheinen der Idee nicht ſo wie dort vom mythiſchen Apparat erleichtert, Mephiſtopheles agirt wohl als hölliſcher Geiſt, hat aber ganz realiſtiſch wie ein kluger Weltmann eine ſtürmiſche Menſchenſeele zu bearbeiten, und nun war der Zuſtand dieſer Seele darzuſtellen, wie darin — ſo ſagt ja Göthe ein andermal vom Zuſtande verwandter Gemüther, von ſeinem eigenen in der Zeit des Sturmes und Dranges — „ein Bild des Unendlichen wühlt.“ Wir ſind wieder ganz in jenem Elemente, wo begriffmäßiges Denken dem Dichter ſo ſchwer in die Tiefen ſeiner Ahnungsfülle folgt.

Wie ſich das Neue dem Alten anſchiftet, wird ſich nun bei der Betrachtung des Geſprächsganges mitergeben. Daß in der erſten Ausgabe (1790) die Scene mitten in einem Satze mit den Worten Fauſts begann: „und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt,“ erinnert ſich der Leſer aus der Ueberſicht der Entſtehungsgeſchichte im erſten Abſchnitt.

Wieder ganz friſchweg und behaglich führt Mephiſtopheles, dießmal in ſeiner Junkertracht, ſich ein, um ſchon durch ſeine Erſcheinung anzukündigen, daß es nun in die Welt gehen ſoll, und nur ein Blick, ein Accent wird ſagen, was Alles in den Worten ſich verſteckt: „damit du losgebunden, frei, erfahreſt, was das Leben ſei.“ Erfahrung! Die kein Denken erſetzt! Deren Sinn keine Jugend ahnt, auch Fauſt, im ſpäten Mannesalter jugendlich, nicht ahnt! Würde er es z. B. glauben, wenn man ihm ſagte: du, ein edler, reiner Menſch von hohem Streben, wirſt in Kurzem ein gutes Mädchen aufs Blutgerüſt bringen und ihm den Bruder erſchlagen? „Losgebunden, frei“ — lautet harmlos heiter, ſcheint eben zu heißen: aus deiner engen Zelle in die Welt geführt, ohne die Pflichten und Rückſichten deines Amtes; nun wird ihm aber die Zauberhülfe des Mephiſtopheles die Bewegung im Leben ſo erleichtern, daß er ſich nirgends zu binden braucht, er wird „fliegen," dieſer Wunſch iſt ihm erfüllt, und die äußerliche Leichtigkeit, ſich nicht zu binden, wird unmerklich für einen an ſich gewiſſenhaften Mann eine Verführung werden, die Bande zu lockern, mit denen das Gewiſſen bindet.

Mit der erſten Gegenrede Fauſts ſind wir mitten in der Frage über Weſen, Werth oder Unwerth der *Illuſion*, alſo mitten in einer Frage, welche die Theorie der Peſſimiſten zu einer ganz modernen gemacht hat. Wir müſſen uns, ſieht man, mehr als einmal mit dieſem Standpunkte beſchäftigen. Schon der Prolog führte uns darauf und ſchon dort iſt etwas von falſchem Aufrechnen der Weltübel geſagt, von einem ſich Verrennen und Verbohren in die ſchwarzen Stellen des Lebens, aber es iſt noch nicht des Näheren davon die Rede geweſen, wohin in einer richtigen Weltrechnung die Illuſion zu ſetzen iſt. — Fauſt klagt über Entbehrung nicht darum, weil ihm ſeine Lage zu wenig Genuß erlaubt; im erſten Monolog hat er wohl ausgerufen: „auch hab' ich weder Gut noch Geld" u. ſ. w.; jetzt aber iſt nach dem klaren Wortlaut ſein Klagepunct ein ganz anderer. „*In jedem Kleide* werd' ich wohl die Pein des engen Erdenlebens fühlen," — alſo mitten im Ueberfluß des flotten Weltlebens, das ihm Mephiſtopheles verſpricht; wir erfahren, daß er, mag er nun viel oder wenig genießen, im Genießen nicht genießt. Er ſagt allerdings, er ſehe an jedem Morgen nur mit Entſetzen den Tag kommen, der ihm auch nicht Einen Wunſch erfüllen werde, aber er ſetzt hinzu: „der ſelbſt die Ahnung jeder Luſt mit eigenſinn'gem Krittel mindert, die Schöpfung meiner regen Bruſt mit tauſend Lebensfratzen hindert.“ Bei dem eigenſinnigen Krittel dachte ich früher nur an ein hypochondriſches Zerlegen und Zerſetzen jeder Lebensfreude. Der nächſte Sinn iſt aber dieß nicht, denn Subject des Satzes iſt ja der Tag, er iſt es, der zu jeder Luſt auch ihre Aufhebung bringt, das Uebel wird alſo zunächſt als ein von außen kommendes bezeichnet. Der Krittel iſt daſſelbe, was die Lebensfratzen. Göthe ſagt einmal zu Eckermann (es handelt ſich zufällig eben vom zweiten Theil Fauſt), er müſſe in frühen Morgenſtunden die Dichtung vornehmen, wo er ſich noch von Schlaf erquickt fühle und wo die Fratzen des täglichen Lebens ihn noch nicht verwirrt haben. Der Krittel und die Lebensfratzen ſind zunächſt alle Störungen, welche, von außen kommend, jede — ſo ſieht es Fauſt an — gehobene und harmoniſche Stimmung durchkreuzen, an ihr nagen, kratzen, ſie thatſächlich ſo verderben, wie ein krittelnder Menſch durch Reden am Guten nichts Gutes läßt. Fauſt hat für dieſe misère des Lebens und muß haben die ganze nervöſe Empfindlichkeit geiſtiger Naturen. Man erinnere ſich an: „O Tod, ich kenn's, es iſt mein Famulus,“ und „darf eine ſolche Menſchenſtimme hier, wo Geiſterfülle mich umgab, ertönen?“ Unzeitige, unbequeme, langweilige Beſuche ſind recht ein Beiſpiel für alle die kleinen Steine, die uns der dumme Zufall zum Straucheln täglich in den Weg wirft, bis zum Schubfach, das nicht gehen will, bis zum Härchen in der Schreibfeder, für all die armſeligen Geſchäfte, die keinen Griff werth ſind und zwanzig koſten. Fauſt iſt nicht wie Andere, die das leicht verſchmerzen, er ſpinnt ſich wie alle Idealiſten eine ganze Metaphyſik der Verzweiflung daraus und ſein Stolz iſt es, keine Geduld dafür zu haben. Man verſuche es, ſolchen Naturen Geduld zu predigen in den taglangen Reibungen mit dem Bagatell! Man wird übel ankommen, denn ſie haben einen andern Begriff vom Werth ihrer Zeit, als das Weib, zu deſſen Pflichten die Geduld in kleinen Dingen gehört, und als ein Mann, dem die Phantaſie fehlt, um die Kobolde zu ſehen, die ſich in Holz, Leder, Feder und in läſtige Menſchen ſtecken, um uns das Leben ſauer zu machen. Nun kommen erſt die ſchwereren Erfahrungen, äußere und moraliſche, und zu dieſen werden für Fauſt vor Allem die Erfahrungen menſchlicher Kleinheit des Denkens, Gemeinheit der Geſinnung gehören. Für alles dieß hat er eine zu weiche Haut, iſt ſchaallos wie Werther, wie — Hölderlin, der „ſiebzig Mal an einem Tag vom Himmel auf die Erde geworfen wird;“ nur iſt er männlicher und wüthet, wo dieſe ſeufzen. Der Idealiſt, wenn er daran gehen will, irgend ein inneres Bild wahrer Lebensfreude in die Wirklichkeit hineinzutragen, fährt in ſich zurück, ſobald er an ihre Kanten und Ecken anſtößt, die ja allerdings irgend einen Riß in jede ſtoßen. Denn er hat ſich ein Unendliches verſprochen, ſein inneres Bild war das Bild eines Vollkommenen, und er erträgt nicht den kleinſten der Makel daran, ohne die es doch bei der Realiſirung nicht abgeht. So bricht er die Brücke zur Wirklichkeit ab, er kann das Unendliche in ſich mit der Endlichkeit der Welt nicht vermitteln. Nun muß er, nachdem er dieß oft erfahren, an die Uebel denken, auch ehe ſie kommen und während er ſich bloß verſtellt; er gienge daran, wieder einmal Freude zu ſuchen. „Die Sorge niſtet gleich im tiefen Herzen“ u. ſ. w. So wird der eigenſinnige Krittel nun allerdings der ſeinige, er geht vom Ich aus, die Phantaſie verwandelt ihm die Lebensfratzen in Geiſterſchaaren, die ihn im Schlaf überfallen:

> Auch muß ich, wenn die Nacht ſich niederſenkt,
> Mich ängſtlich auf das Lager ſtrecken;
> Auch da wird keine Raſt geſchenkt,
> Mich werden wilde Träume ſchrecken.

Der Traumſchauer vor dieſen Geſpenſtern verhundertfacht ihm, was er am vorigen Tage Störendes erlitten und was er am folgenden vielleicht erleiden wird, ihm iſt, als lebte er in einer fürchterlichen Larvenwelt. So ſind ſie, dieſe hochgeſtimmten Naturen: nervös, toll träumend, ſcheue Geiſterſeher, und wenn die Umſtände ihnen das ſchönſte Glück anbieten, zerpflücken ſie es zum Voraus, indem ſie denken: was wird auch viel daran ſein? Hämiſche Kobolde werden dahinter lauern! — Dieß alſo iſt gemeint mit dem Entbehren, und daß wir richtig auffaſſen, geht aus der folgenden Seligpreiſung hervor: Fauſt beneidet Jeden, welcher vom Tode mitten in der Trunkenheit der Freude überraſcht wird, welchem alſo keine Zeit gelaſſen iſt, durch Denken über den Genuß den Genuß zu zerſetzen, die Freude als Täuſchung zu erkennen. Nun fragt es ſich, ob Fauſt denn blos an Freuden, an die Güter des Lebens, gar nicht an das Gute denkt, d. h. — da es ſich hier um die Frage der Luſt handelt — an die Luſt, die das ethiſche Thun und Wirken begleitet? Gerade dieſe Frage wird uns Licht in das Dunkel ſeines Zuſtandes bringen. Zunächſt liegt einfach vor, daß er nur an die ſogenannten Güter, nicht an das Gute, nicht an die Luſt aus ethiſcher Thätigkeit denkt; zwar ſchweben ihm dazwiſchen hinein auch Thaten vor: den „blut'gen Lorbeerkranz" erwirbt man ja nicht, wenn man die Hände in den Schooß legt; doch liegt darauf kein Nachdruck, er will ja in die Welt hinaus, um — ſo wollen wir es vorerſt ungenau ausdrücken — das Leben genießend kennen zu lernen. Im Anfangsmonologe hat er außer Gut und Geld Ehr' und Herrlichkeit der Welt genannt. Die That wird er alſo vorerſt nicht nach der Seite ihres Werthes, ſondern nur ihres Glanzes betrachten. Von allen dieſen ſogenannten Gütern hat er nun aber keine Illuſion. Zunächſt muß uns alſo die Frage nach Grund oder Ungrund ſeiner Begriffe von Luſt und Illuſion beſchäftigen.

Der moderne Peſſimismus, auf den das ewig junge Gedicht ſo prophetiſch hinausweiſt, betrachtet die Welt unter dem Standpunct des Eudämonismus. Der blinde, unvernünftige Wille bringt, mit der Vorſtellung aſſociirt, die Welt hervor, um Glückſeligkeit zu ſchaffen, aber aus dieſem Proceß ringt ſich durch die Individuation das Bewußtſein hervor, welches, zur Klarheit fortſchreitend, alle Glückſeligkeit als Täuſchung erkennt; der Wille hat alſo die ganze Arbeit nur vorgenommen, um ſich durch das Bewußtſein als Selbſtbetrüger zu erkennen, und das wahre Ziel des Weltproceſſes iſt hiemit, durch Erkenntniß der Unſeligkeit alles Seins, des allgemeinen Welt-Elends dahin zu gelangen, daß der Wille zum Sein negirt wird. Nicht allgemeiner Selbſtmord iſt unter dieſem Ziele verſtanden, Ed. v. Hartmann verwirft den Selbſtmord als Thorheit ſo ſtark als Schopenhauer; würde das ganze Menſchengeſchlecht ſich tödten, das Unbewußte würde ein neues ſchaffen und der Jammer von vorn anfangen (— Entmannung, Selbſtverſchneidung wird nebenbei auch genannt und abgewieſen —); es genügt, daß der höchſt fortgeſchrittene Intellect der Majorität zum gemeinſamen Beſchluß gelangt, den Willen zum Sein aufzuheben, in ſich zu verneinen, der Wille wird zu todt gedacht werden, und mit ihm die Welt, die hiemit ihr Ende nimmt. Wir beſchäftigen uns hier nicht mit der Frage, ob eine Philoſophie ſich Monismus nennen kann, in welcher der Wille, um das Daſein zu Stande zu bringen, ſich mit der Vorſtellung in Compagnie ſetzen, dann aber erleben muß, daß dieſe vernünftig wird und ihm als einem Narren den Stab bricht, — uns erſcheint es als ein Gebäude des höchſt dualiſtiſchen, eigentlich manichäiſchen Wahnſinns —; es geht uns hier nur die Kritik der Illuſion an, wie ſie zu dem Schluſſe gelangt, daß alle Luſt nichtig ſei. Ed. v. Hartmann widerſpricht dem Satze Schopenhauers, daß die Luſt nur Aufhebung des Schmerzes, alſo nur privativer, negativer Natur ſei; ſie iſt poſitiv, direct, kann aber nur ſo kurz beſtehen, daß ſie doch ganz zum Verſchwindenden wird gegen die unabſehliche Welt des Schmerzes. Nun werden alle Quellen der Luſt, Güter, Freuden aufgereiht: Geſundheit, Jugend, Freiheit, Stillung des Hungers, Liebe, Ehre, Erwerb, Beſitz u. ſ. w., in dieſer Reihe tritt auch die Arbeit auf, die Freundſchaft, die Ehe, die religiöſe Erbauung, die Wiſſenſchaft, die Kunſt, das Wirken im höheren Sinn als Mitarbeit am Staat, an der Aufgabe der Menſchheit, und von jedem dieſer Genüſſe, jeder dieſer Thätigkeiten als Luſtquellen wird aufgezeigt, daß die Luſt darin doch eigentlich nur momentaner Traum, alſo im Grunde doch Täuſchung ſei. Nun kommen wir auf das Bild von einer falſchen Rechnung zurück, das wir bei der Analyſe des Prologs gebraucht haben. Auf dieſem Zerſetzungsgang, in dieſer Zerreibungsarbeit iſt durchaus die Illuſion von der falſchen Stelle aufgeführt, nämlich überall daneben; es ſind zwei Colonnen; neben dieß und dieß und dieß, was man zu den Gütern zählt, wird immer die Frage geſetzt: wahre Luſt oder Illuſion? und dann, was immer findbar, aufgeſtöbert, um unter: wahre Luſt? nein, und unter: Illuſion? ja zu ſetzen. Dieß iſt falſch; die Illuſion gehört in die Reihe, ſo daß es nur Eine Colonne gibt. Oder ein anderes Bild, zum Lachen — geſchmackvoll! Auf den Schüler-Arbeiten zeichnet der Lehrer die Fehler („Schnitzer") mit einem rothen Strich auf dem Falz an. So corrigirt der Peſſimismus dem Unwillen ſeine Welt und die rothen Striche auf dem Falz beſagen, daß die auf der Linie ihnen gegenüber verzeichnete Luſt keine Luſt, ſondern nur Illuſion ſei. Herr Präzeptor mag die rothen Striche nur innen in den Text ſetzen und das Roth als Farbe der Freude gelten laſſen. — Iſt die Luſt Illuſion, ſo iſt noch lange nicht bewieſen, daß ſie keine Luſt iſt. Gewiß gibt es ohne Phantaſiezuthat keine Luſt! Jeder dem Complex unſerer Perſönlichkeit angemeſſene Zuſtand wird als Luſt gefühlt, Luſt iſt Gefühl der Harmonie. Ein ſolcher Zuſtand kann, da alles Einzelne nothwendig beſchränkt und mangelhaft iſt, niemals ungetrübt beſtehen. Nun gibt es aber kein Gefühl ohne Phantaſie; ein Weſen, das fühlt, ſtellt auch vor; erhöhtes Gefühl erzeugt auch erhöhte Bilder, dieß muß ſelbſt in der ärmſten Thierſeele der Fall ſein, obwohl wir uns von ihren Bildern und Träumen kein Bild zu machen vermögen. Die erhöhte Phantaſie bringt aber dem erhöhten Gefühl etwas hinzu, ſie geht in der Erhöhung höher als dieſes, erhöht alſo das ſchon Erhöhte, tritt in die Lücken, ergänzt, ſchmückt und tröſtet mit Bildern ſchönerer

Zukunft, wenn das Gefühl der Luſt endigt und dem der Unluſt weichen muß. Dieß Werk der Phantaſie, von deren leiſeſtem Antheil bis zur bilderreichſten und heißeſten Verklärung nur Eine Linie geht, in welcher beſtimmte Grenzen nicht zu unterſcheiden ſind, dieß Werk, die Illuſion, iſt an jedem Gute das eigentliche Gut, und beweiſen, daß Illuſion dabei iſt, heißt alſo nicht beweiſen, daß nichts an der Sache ſei, ſondern nur, daß man die Sache mit der Illuſion zuſammennehmen müſſe, um ihren Werth zu ſchätzen, und dieſe Schätzung wird bejahend ausfallen, weil ſich kein Grund auffinden läßt, den Werth der Phantaſie zu beſtreiten, der „ſeltſamen Tochter Jovis, ſeines Schooßkinds“ und mit ihr „der älteren, geſetzteren Schweſter, der ſtillen Freundin, der edlen Treiberin, Tröſterin, Hoffnung.“ Die Phantaſie wird uns wohl auch zur Qual, zur Selbſtqual, aber dazu wird die Vernunft doch gut ſein, ihr das bei Zeit zu verwehren; dieſe, welche die geſunde Phantaſie als den beſſern Theil der Sache ſelbſt erkennt, wird ja auch geſunde und kranke Phantaſie zu unterſcheiden vermögen. Die ſchwerſten Qualen bereitet uns die Phantaſie in der Liebe; warum ſollen wir darum vergeſſen, welche Schönheit ſie ins Leben bringt, indem ſie ſich mit dem Geſchlechtstrieb vereinigt! Schopenhauer hat entdeckt, die Liebe ſei ein Spiel, das die Natur mit uns treibe, um die geſundeſten Kinder zu zeugen, indem ſie uns in die Illuſion verſetze, das Weib für das Weib aller Weiber zu halten, zu welchem wir raçemäßig in einem Gegenſatz ſtehen, der die fruchtbringendſte Ergänzung verſpricht. Die Thatſachen ſind in Mehrheit dagegen; in unendlichen Fällen tritt die Anziehung zwiſchen Paaren ein, die in ſolchem eine tüchtige Miſchungsfrucht verſprechenden Gegenſatze nicht ſtehen. Was es iſt, das dieſem Mann dieſes Weib und umgekehrt als den einzigen Mann und das einzige Weib erſcheinen läßt, iſt rein unbeſtimmbar, wie alles ſchlechtweg Individuelle, unfindbar, wie der Grund, warum der Eine dieſe, der Andere jene Lieblingsſpeiſe hat, die ſeiner Geſundheit häufig nicht eben zuträglich iſt. Das Weſen der Sache aber iſt, daß mit der Fixirung des Geſchlechtstriebs auf Eine Perſon und mit der Phantaſie-Täuſchung, als wäre dieſer Mann der abſolute Mann, dieſes Weib das abſolute Weib, alle höheren Kräfte der Phantaſie, das ganze Gedankenleben, alle edelſten ethiſchen Triebe, Wohlwollen, Muth der Aufopferung, Sinn für alles Liebwerthe und Schöne in der ganzen Welt in Blüthe treten, wie die Pflanze feſtlich ihr Höchſtes in der Blume leiſtet, wenn ſie in den Befruchtungsproceß eintritt. Dieſer Blüthenſtand der Phantaſie ruht nun zwar auf einer Täuſchung — obwohl doch gewiß ſelten auf einer ganzen, denn warum ſoll nicht viel Werth übrig bleiben, wenn man die Illuſion abſoluten Werths abzieht? — aber dieſe Täuſchung ſelbſt iſt werthvoll, iſt geheimnißvolles Werk eines unbewußten Zweckſtrebens im Gattungsleben der Menſchheit, den ſinnlichſten ihrer Triebe zu ihrer Ethiſirung zu benützen; der Geſchlechtstrieb hebt ſich durch dieſe Illuſion über ſich, wird im Sinnlichen unſinnlich, und ſo iſt die Liebe, wenn auch Unzähliche an ihr zu Grunde gehen, dennoch eine Wahrheit und dient zum Segen. Und dieß iſt das rechte Bild für das Weſen aller Illuſion. Sie iſt die ſchönſte unter den Einrichtungen der Natur, — der ganzen nämlich, die Menſchen-Natur dazu gerechnet —, die Illuſion iſt das Gut der Güter. Ein Narr, wer ſie ſich zerſtört! Vor Allem, weil er es erſt nicht vermag, denn ſie rächt ſich, indem ſie ihm die Satisfaction der Eitelkeit über dieſes Zerſtören als armen Erſatz-Brocken unterſchiebt; ein Narr. weil dieſe Eitelkeit im Zehren am Gram eben auch eine Art von Illuſion, nur aber eine klägliche, weil das Selbſtbedauern und Selbſtbeſpiegeln in der Seekrankheit ein trauriger Troſt in der ſelbſtgemachten Seekrankheit iſt. Ein vernünftiger Mann will daher ſeine Illuſion. Es gibt nun aber freilich Werth-Unterſchiede in der Illuſion. Der klarere Menſch kann nicht die Illuſion Hampelmanns theilen, der Sonntags mit Familie in einen Garten wallt und in allem Elend dieſer Sonntagsfreuden „ſich doch amüſirt,“ aber er wird über Hampelmann darum, obwohl lachen, doch nicht ſpotten, ſondern ſich wohl beſinnen, daß er anderswo und anderswie ſelbſt ſeine Vergnügungs-Illuſionen hat, und ihm daher die ſeinige gönnen, wie — Fauſt, darin vernünftiger als jetzt in ſeiner finſtern Stimmung, auf dem Spaziergang vor dem Thor. — Das Leben iſt ein Theater; der Naive ſitzt darin mit einer Täuſchung, als geſchehe wirklich, was ihm vorgeſpielt wird, der Blaſirte mit gar keiner Täuſchung, als mit der, daß es intereſſant ſei, wenn er noch hineingeht, da er doch keine mehr hat; der richtige Menſch freut ſich am inhaltsvollen Scheine, obwohl er den Schein als Schein weiß. Doch das Bild hinkt, denn das Leben iſt kein Theater, wir ſpielen ja mit oder vielmehr, weil wir ſelbſt auf der Bühne ſind, iſt es kein Spiel, ſondern ein Wirken.

Sagen wir nun: Wirken, ſo ſind wir mit dieſem Begriff eigentlich aus dem Illuſionsgebiet und hiemit aus dem Gebiete des Luſtbegriffs zunächſt heraus, denn im Worte Wirken liegt: Arbeiten für den Weltzweck, alſo der Begriff des an ſich Werthvollen, der Begriff: Gehalt, und an die Stelle des Begriffs des Gutes tritt der Begriff des Guten. Selbſt der Peſſimismus beſitzt dieſen Begriff auf ſeine Weiſe. Arbeiten am Weltzweck heißt für ihn: arbeiten an der Enttäuſchung der Menſchheit, an der Verbreitung der Einſicht in das Nichts. Hartmann nennt ſeine Leute Arbeiter im Weinberge des Herrn — wo freilich nach dieſer Lehre ein ſaurer wächst. Nun können wir aber ganz davon abſehen, daß nach den Vorausſetzungen dieſer Anſicht der Weltzweck die Ironie ſeiner ſelbſt iſt; die Arbeit iſt auch nach ihr dennoch eine ernſte und verdienſtvolle, ja gerade ſo werthvoll, als ob in dem Weinberg ein ſüßer wüchſe; alſo gibt es auch nach ihr ein Verdienſt, ein ſolches kann man ſich aber nur erwerben in einer Sache, die Werth an ſich hat, und hiemit ſind eigentlich die Peſſimiſten mit uns aus dem bloßen Luſt- und Illuſionsgebiet heraus und iſt es inconſequent, wenn ſie das Wirken anderswo unter den täuſchungsvollen Genüſſen aufführen. Nun habe ich aber geſagt, es ſei ein Werth-Unterſchied unter den Arten der Illuſion feſtzuſtellen, wiewohl ſie gut, recht, nothwendig ſei. Ein ſolcher läßt ſich nicht finden, wenn man den Maßſtab nicht außerhalb der Illuſion nimmt. Ihre Werth-Unterſchiede ſind nach dem Werth-Unterſchiede des Gegenſtands oder Inhalts zu beſtimmen, dem jene Erhöhung der Luſt durch Phantaſie gilt, welche wir Illuſion nennen.

Ehe wir weiter gehen, iſt von dem Gebiete des rein Werthvollen oder dem des Wirkens nach dem Gebiete der ſogenannten Güter zurückzublicken. Es iſt die Sphäre der Freuden, die uns werden, ohne daß wir uns bemühen, oder welche zu ſuchen wir uns ſo gerne bemühen, daß die Mühe nicht als Mühe gefühlt wird. Die Müheloſigkeit des Genuſſes führt den Schein mit ſich, als verhalten wir uns blos receptiv; ſo entſteht die Vorſtellung eines Gebietes der rein rezeptiven Luſt. Umgekehrt erſcheint die Arbeit als pure Thätigkeit ohne Genuß, hiemit ihr Gebiet als ein Gebiet der Unluſt. Nach zwei Seiten ſind dieſe Begriffe unrichtig. Wir ſind auch im Genuß activ, nur (relativ) mühelos activ, während wir in der Arbeit mühevoll activ ſind. So verhält es ſich darum, weil dort unſere erſte, gegebene Natur agirt, hier unſere zweite Natur, die ſich auf der erſten aufbaut, aber auch mit ihr ringen muß, der Geiſt, der Geiſtwille. Die andere Seite des Irrthums iſt die Meinung, daß die Arbeit, das mühevolle Wirken des Geiſtwillens nur von Unluſt begleitet ſei. Sobald dieſer durch Gewöhnung Kraft gewinnt, ſtellt auch hier die Luſt ſich ein und zwar, da Luſt und Illuſion unzertrennbar ſind, beſtätigt und erhöht durch dieſe. Die Luſt-Illuſion im Wirken werden wir genauer zu betrachten haben; zuerſt iſt ein anderes Ergebniß ins Auge zu faſſen. Nur an das innerlich Werthvolle wird ſich Luſt knüpfen, die nicht, ſobald man ſie näher prüft, in Schaum aufgeht. Wahren Werth haben wir nur im Wirken, in der Thätigkeit des Geiſtwillens gefunden. Blicken wir aber hinüber auf das Gebiet des ſogenannten bloßen Genuſſes, ſo kann es ſich doch nicht ſo mit ihm verhalten, daß die Luſt, die er, erhöht durch Illuſion, enthält, ſchlechthin keine Prüfung aushielte, ſondern in Nichts verflöge. Iſt doch auch der Genuß eine Art von Activität, ſo kann er zum Wirken, hiemit dem Werthvollen, nicht in abſolutem Gegenſatz ſtehen. Wir haben es ſo ausgedrückt: im Genuß ſei nur unſre erſte, gegebene Natur thätig. Dieſe bildet aber den Untergrund unſerer zweiten, der Geiſt-Natur; es iſt, wie bereits angedeutet, nicht vernünftig, dieſen Untergrund nur als ihren Feind anzuſehen und zu behandeln; wiewohl ſie ihn auch bekämpfen muß, zieht doch die Geiſt-Natur aus ihm die allgemeine Stimmung zur Freudigkeit, die ſie nicht entbehren kann, wenn ſie wirken will; naive Freude iſt doch auch Vorbedingung für Geiſt-Freude. Noch mehr: die beiden Gebiete ſind auch darum nicht abſolute Gegenſätze, weil ſich vom wahrhaft Activen, vom Wirken des Geiſtwillens in verſchiedenen Graden ein Theil hinübertragen läßt in das Gebiet des ſcheinbar nur receptiven Verhaltens im Genuſſe, weil er ſich mit Geiſt würzen läßt. Dieß, der Grad des Herüberwirkens des Geiſtwillens in den genießenden Naturwillen, begründet die Werth-Unterſchiede innerhalb des Genuß-Gebiets. Daran knüpft ſich nun aber auch der Maaßbegriff; ſeine wahre Bedeutung ergibt ſich aus dieſem Verhältniß: die Luſt und Illuſion, die der ſogenannte Genuß enthält, iſt werth, geſucht zu werden, wir dürfen, ja ſollen ſie wollen, ſo weit ſie die Grenzlinie nicht überſchreitet, innerhalb welcher ſie den geſunden Untergrund bilden kann für das Gebiet der eigentlichen Activität, der des Geiſtwillens, und innerhalb welcher wirklich auch Geiſt (Witz, Erfindung, Gedanken wohlwollender Art, naturverklärende Phantaſie) in ſie hinübergetragen werden kann. Das Weitere zu unterſuchen, dieſe Begriffe durchzuführen, iſt Aufgabe der Moral und hier nur hinzuzuſetzen, daß, wie ſich aus dem Obigen ergibt, die edelſte Form im Luſtgebiet die Liebe iſt.

Nun wieder zum andern Gebiet, dem eigentlich activen, dem Wirken! Es iſt mühevoll, aber durch die Gewöhnung knüpft ſich —

wie wir geſagt haben, aber nur der Entwicklung der ganzen Begriff-Reihe zu lieb ſagen mußten, da es jeder richtige Menſch von ſelbſt weiß — knüpft ſich an die Mühe die Luſt und zwar nun wahre Luſt; denn hier iſt nicht erſt indirect zu findender, ſondern unzweifelhaft wahrer Werth und wahrhaft werthvolles Thun muß von wahrer, dauernder Luſt begleitet ſein. Man könnte es ein Dislociren der Luſt vom Genußgebiete zum Arbeitsgebiete nennen, wenn dieſes Wort nicht einen künſtlichen Act zu bezeichnen ſchiene; die Luſt mit ihrer wahren Fülle dislocirt ſich durch die Gewöhnung zur inhaltsvollen Thätigkeit von ſelbſt und tritt an die Stelle der Unluſt, womit dieſe für den Trägen ſich verbindet. Nun iſt aber auch dieſe Luſt zugleich Illuſion und ohne die Illuſion nicht wahre Luſt. Und was heißt hier Illuſion? Die Täuſchung, als ob wir mit dem Wirken mehr erreichten, als dieß in Wahrheit der Fall iſt. Wir müſſen, um wirken zu können, die Menſchen für empfänglicher, zum Guten und Vernünftigen williger halten, als ſie ſind. Wie? und dieſer Täuſchung ſollen wir uns mit Wiſſen hingeben? Ja, weil es nur eine relative Täuſchung iſt. Denn nur überall weniger erreichen wir mit unſerem Wirken, als wir hofften, aber nicht Nichts, ſondern immer Etwas, aber eben dieß Etwas würden wir nicht erreichen, wenn wir nicht der Illuſion uns erfreuten, als erreichten wir mehr, als dieß Etwas. Nur ſie gibt die Frohheit und den Muth des Wirkens. Alſo brauchen wir ſie; es iſt alſo vernünftig, iſt logiſch, iſt recht, ſie zu hegen; will es Einer ſich zu leide thun, daß er durch Aufſuchung und ewige Betrachtung alles Schlechten in der Welt ſich allen Spaß verderbt, das iſt ſeine Sache, aber daß er die Welt jedenfalls ſchlimmer macht, als ſie ſchon iſt, weil er die Frohheit des

Wirkens knickt, das iſt ein ernſtes Ding und dadurch wird er gemeinſchädlich. Allerdings eigentlich knicken kann man ſie nicht; wie ſie von ſelbſt da iſt, von ſelbſt aus dem zurechtgerückten Untergrunde der Natur aufſteigt, ſo läßt ſie ſich auch nicht mit der Furca austreiben; aber ſie wird, wenn man ſie mißhandelt, ein unfruchtbares Aufflimmern, das ſchnell wieder den genährten ſchwarzen Vorſtellungen Platz macht, nur Oel in die Flamme der Selbſtqual. „Sie (— die Natur in dem hohen Sinne des Allweſens, wie ſie jener höchſt merkwürdige Aufſatz Göthes meint: „Die Natur. Aphoriſtiſch.“) freut ſich an der Illuſion. Wer dieſe in ſich und Andern zerſtört, den ſtraft ſie als der ſtrengſte Tyrann. Wer ihr zutraulich folgt, den drückt ſie wie ein Kind an ihr Herz.“

Ueber den Eudämonismus aber ergibt ſich nun dieſes Reſultat: iſt erkannt und gezeigt, daß im Wirken für den Weltzweck — und auch das beſcheidenſte dient ihm — die wahre, alſo vorzüglich ſuchenswerthe Luſt liegt, ſo ſcheint es gleichgültig, ob die Luſt oder das Gute zum Princip der Ethik gemacht wird. Allein da die Luſt nur aus der Thätigkeit fließt (relativ und bedingt aus derjenigen des Genießens, die blos Receptivität ſcheint, höher und wahrhaft aus der eigentlichen Thätigkeit), ſo bleibt ſie das Secundäre und ihr Werth iſt, wie ſich erwieſen hat, nur aus dem Primären zu bemeſſen, aus dem Werthe der Thätigkeit an ſich. Die Luſt kann alſo nicht Moralprincip ſein und Kant behält Recht, wenn er das Sittengeſetz als abſolutes Gebot hinſtellt und die Negation jeder blos ſinnlichen Triebfeder als Bedingung des Guten ſetzt; Unrecht nur darin, daß ſein Begriff von Sinnlichkeit ganz mangelhaft iſt: er kennt nur pure, keine von Seele und Geiſt durchdrungene Sinnlichkeit, er kennt die Natur im Menſchen nicht als Untergrund des Geiſtwillens und nicht als eine Sphäre, die dieſer zu ſich hinauf und an ſich nehmen kann; das Sinnliche in dieſer Bedeutung verhält ſich affirmativ zum Guten, nur als Triebfeder muß die Moral es abweiſen, eben weil, ehe ihm Geltung beigelegt wird, vorher geprüft ſein muß, ob es zu dem, was an ſich werthvoll iſt, zum Guten, in dieß bejahende Verhältniß geſetzt iſt; das Gute aus Neigung, davon weiß auch Kant; wohl, aber da muß man vorher wiſſen, ob die Neigung gut iſt: dieſer Zirkel führt nothwendig darauf, daß ſein Moralprincip nicht umzuſtoßen, wohl aber zu ergänzen iſt. Unrecht behält aber Kant auch darin, daß er dem Guten nur die magere Luſt des Gefühls der Selbſtachtung beigeſellt. Gibt es eine ſeeliſche, zum Guten affirmativ geſtellte Sinnlichkeit, ſo iſt das freie Mitergebniß des Guten noch eine ganz andere Luſt: Begeiſterung, Seligkeit. — Stehen bleibt nun aber der Satz: Luſt iſt Reflex der Thätigkeit im Subject als Gefühl; der bloße Reflex kann aber nicht Princip der Ethik ſein. Der Eudämonismus iſt Subjectivismus und er wird in ſeiner wahren Conſequenz Peſſimismus, denn wer von der Luſt ausgeht, findet das an ſich, das objectiv Werthvolle und gerade darum die wirkliche Luſt nicht. Bei Schopenhauer begegnet man überall keinem wahren Begriff von der Arbeit; im Grunde darum nicht, weil er trotz ſeiner Lehre von den Ideen im ganzen praktiſchen Gebiete nichts davon weiß, daß das wahrhaft Seiende das Unſichtbare iſt, der ſinnlich nicht zu greifende innere Vollgehalt im Leben der thätigen Menſchheit, im Bau ihrer Geſellſchaft, der eben durch die Arbeit ſich ſchafft und wirkt. Das Ungeheuer, der blinde Wille, treibt die Subjecte wie Schaumblaſen hervor, ſie ſchweben im

Leeren und da es objectiven Halt nicht gibt, ſuchen ſie ihn in der Luſt, ebendarum aber kann dieſe keine ſein, und ſo bleibt nur das Geſchäft, ſie in Nichts aufzulöſen und in dieſer abſoluten Unluſt die höchſte und unluſtigſte Weide der Luſt zu ſuchen. Dieſer Opiumgenuß iſt die raffinirte Ausbildung des modernen Subjectivismus und die letzte welke Blüthe der Romantik.

Alſo wahre Luſt im Wirken, im Guten, und relative Luſt im Gebiete der ſogenannten Güter, ſoweit ſie mit Geiſt gewürzt werden und ſoweit aus dem Geiſtwillen die Maaßbeſtimmung für ſie entnommen wird: dieß wäre unſer einfaches Reſultat. Der Begriff: wahre Luſt, wird allerdings noch eine Berichtigung erfahren müſſen. Es kann nicht bedeuten: abſolute Luſt, weil jedes Wirken auch Streben iſt, jedes Streben aber bei jedem erreichten Ziele einen Reſt und hiemit das Schmerzsgefühl des Unerreichten zurückläßt; allein die Luſt im ſtrebenden Wirken wird dennoch dieſe beigemiſchte Unluſt unzweifelhaft überwiegen, denn die Illuſion, welche ſie begleitet, haben wir ja als die beſte und feſthaltenswertheſte aller Illuſionen erkannt. Wir werden im folgenden Zuſammenhang veranlaßt ſein, den Schluß der Tragödie wieder heraufzunehmen und eine Stelle aufzuführen haben, welche dieſe tragiſche Seligkeit mit herrlichen Worten ausdrückt.

Doch es iſt hohe Zeit, zu fragen: wie ſteht nun Fauſt zu dem Ganzen dieſes Reſultats? Iſt er moderner Peſſimiſt, und dieß etwa, weil Eudämoniſt? Wenn wir daran gehen, die Antwort aus dem Gedichte zu ſchöpfen, ſo wird ſich denn zeigen, warum wir den großen Umweg der voranſtehenden Unterſuchung einſchlagen mußten.

Fauſt hatte das Ethiſche beſeſſen in der Idealform der reinſten aller Leidenſchaften, des Durſtes nach Erkenntniß; er iſt beſchämt, glaubt ſich in dieſem Streben geſcheitert, will ſich jetzt ganz nur dem Weltdrang, den Trieben hingeben, die auf das Reale gehen, und vergißt ganz, daß es in dieſem Gebiete das gibt, was wir Wirken, Arbeit im Dienſte des Ganzen, des Weltzwecks nennen, und daß dieſe Thätigkeit, als werthvoll an ſich, von einer wahren, den beigemiſchten Schmerz weit überwiegenden Luſt begleitet iſt. Er geht alſo vom unterſcheidungsloſen Eudämoniſmus aus, iſt — für jetzt — Subjectiviſt, Egoiſt; in welchem Sinne conſequent auch Peſſimiſt? Der Antwort darauf müſſen noch lange Erörterungen vorausgehen. — Er weiß alſo für jetzt nur von der Luſt, die aus dem Verhalten fließt, welches blos receptiv ſcheint, nur vom Gebiet der Genüſſe oder Güter; die Illuſion, die den beſten Theil der ſie begleitenden Luſt ausmacht, hat er als Illuſion erkannt und meint, er müſſe ſie darum von ſich ſtoßen; er irrt, wie wir geſehen haben; wir haben uns überzeugt, daß und warum, wenn es vernünftig iſt, die höhere, edlere Illuſion, die das Streben, das Wirken begleitet, als gewollte feſtzuhalten, es ebenſo auch vernünftig iſt, jene an Werth geringere Illuſion feſtzuhalten, welche der eigentliche Grund der Freude in den ſogenannten Freuden der Welt iſt; wir haben zugleich gefunden, daß ſich aus der Vergleichung mit dem rein Werthvollen ein Maaßbegriff für den Genuß dieſer Freuden mit ihrer Illuſion ergibt. Sollte Fauſt, obwohl er ſie verwirft, ſich dennoch in ſie ſtürzen, ſo wird ihm dieſer Begriff fehlen; doch dieß iſt noch nicht zu verfolgen, ſondern für jetzt nur zuzuſehen, wo er zunächſt ſteht. Er will nichts von den Freuden der Welt wiſſen, weil er die Illuſion darin durchſchaut und ihren relativen Werth mißkennt; das Gebiet der wirkenden Thätigkeit, worin das rein Werthvolle zu ſuchen iſt, liegt ſeinen Blicken jetzt noch ganz verdeckt: ſo hat er — nichts. Die eigentliche Conſequenz wäre Selbſtmord. Es ſind tiefwahre Worte, womit er nun das Gefühl ausdrückt, in ſich eingezwängt zu ſein, nicht aus ſich hinauszukönnen:

Der Gott, der mir im Buſen wohnt,
Kann tief mein Innerſtes erregen,
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und ſo iſt mir das Daſein eine Laſt,
Der Tod erwünſcht, das Leben mir verhaßt.

Ein Menſchengedräng ſtaut ſich an einer Thüre; es will ſich nicht theilen und weil alle zugleich hindurch wollen, kommt keiner hindurch, bis ſie ſich entſchließen, Einer um den Andern ſich hinauszubewegen. Genau ſo iſt es mit dem inneren „Gewühl“ in Fauſt. Er will immer ſeine ganze reiche innere Welt auf einmal hinausgeben oder auf einmal in einer Göttergabe des Lebens ſich in der Außenwelt begegnen ſehen. Das geht nicht; Eins ums Andere! Dazu fehlt dem Idealiſten alle Geduld, aller Sinn der Vermittlung, alles Verſtändniß für Abſchlagezahlungen, und ſo bleibt er eingekeilt, eingeklemmt in ſich und muß ſich in ſich verzehren, wenn er nicht den Knoten durchhaut. Man ſieht, wie er ſich im Ringe dreht; ebenda ſtand er, als er die Giftſchaale zum Munde führte, ebenda, als er fliegen zu können wünſchte und die hölliſchen Geiſter um einen Zaubermantel bat, um aus ſich hinauszukommen und ſich ins Leben zu ſtürzen. Jetzt ſcheut er wieder davor, weil er keine Illuſion kennt. Sie hat ihn aber ja doch; eben, als er ſich vergiften wollte, hat ſie ihn erfaßt durch frommen Geſang, Glockenklang, rührende Rückverſetzung in das Feſtgefühl der Kinderjahre. Daran erinnert ihn nun fein zielend und treffend Mephiſtopheles und darauf bricht er, beſchämt, gereizt, geärgert in den wilden Fluch aus: „wenn aus dem ſchrecklichen Gewühle — Geduld!“ Der Fluch beſagt: nun ſoll es erſt recht keine Illuſion für mich geben! Als Schluß beurtheilt, iſt es reiner Unſinn, denn der Schluß heißt: es gibt keine Illuſion für mich; ich muß zugeſtehen, daß ſie doch Macht über mich hat; alſo — nun, logiſch müßte folgen, was wir uns oben geſagt haben: alſo werde ich meine Begriffe berichtigen müſſen, die Illuſion wird doch gut und recht ſein, nur daß ſie nach Werthgraden des Lebensinhalts feſtzuhalten und zu pflegen iſt; Fauſts conclusio aber iſt: alſo will ich in der Illuſion zappelnd ſie verfluchen. Noch beſtimmter, als in der vorhergehenden Weltſchmerzrede, ſtellt er in dieſem Fluche ſein Wiſſen um die Leerheit des Scheins voran: Lock- und Gaukelwerk, Blend- und Schmeichelkräfte, Blenden der Erſcheinung, heuchelnde Träume, und führt übrigens zwiſchen den Gütern, Genüſſen auch jetzt wieder Thaten auf. Man darf aber nicht überſehen, daß er ſie nur nebenher nennt als Anhängſel zum Mammon: „verflucht ſei Mammon, wenn mit Schätzen er uns zu kühnen Thaten regt“ u. ſ. w. Dieß geht ſichtbar tief aus der Abſicht des Dichters hervor; vom inneren Werthe der That hat Fauſt jetzt kein Bewußtſein; es gilt daſſelbe, was wir ſchon zu der vorhergehenden Stelle geſagt haben, wo er den ſterbenden Sieger beneidete: er ſieht die That nur von Seiten ihres Glanzes an, wirft ſie ſo in das Gebiet der Genüſſe und mit ihm von ſich; hätte er einen Begriff von ihrem inneren Werth, ſo müßte ihn dieſer zum Begriffe des höheren Werths führen, der im ſtetigen Wirken liegt, das aber kann ihm jetzt nicht einfallen. That iſt momentan und effectvoll, Wirken ſtetig und beſcheiden, es fügt „zum Bau der Ewigkeiten zwar Sandkorn nur um Sandkorn, doch von der großen Schuld der Zeiten ſtreicht es Minuten, Tage, Jahre.“ — Und daraus entſpringt alſo das ganze Wirrſal, worin er ſich befindet.

Es folgt der Geiſtergeſang, in welchem wir, da wir ihn im erſten Abſchnitt bei den Opernmotiven aufführten, die ſymboliſche Objectivirung des Gefühls einer Art von Selbſtbedauern fanden, das in Fauſt nach ſeinem Fluche ſich regt; und nun ſpricht Mephiſtopheles einfach, als hätte Fauſt das Gegentheil von dem geſagt, was er geſagt hat, —: „Hör' auf, mit deinem Gram zu ſpielen“ u. ſ. w.: was hilft dir das Verfluchen, wenn du ja doch dir nicht das Leben nimmſt, was bleibt dir, als eben einmal aus dir herauszugehen und es mit dem Object zu verſuchen! Fauſt geht ein, der Contract wird geſchloſſen und nachher noch einmal durchgeſprochen, was Fauſt eigentlich dabei denkt und will.

Und was iſt es nun? Fauſt durchſchaut alle Luſt, alle Illuſion, betrachtet ſie als bloßen Schein und will ſie doch. Er wiederholt ja dann zum zweitenmal die Verſicherung ſeiner Täuſchungsloſigkeit, nämlich eben nach dem Schluß der „Wette“ und gibt ebendadurch Anlaß zur nochmaligen Durchſprechung. „Was willſt du, armer Teufel, geben?“ — täglich neu begrünen“. Man muß die letzten zwei Verſe dieſer Rede genau anſehen: „zeig' mir die Frucht, die fault, eh man ſie bricht, und Bäume, die ſich täglich neu begrünen“: er weiß von jeder Luſt, daß ſie im Entſtehen ſchwindet, und will es dennoch damit verſuchen, Mephiſtopheles muß alſo dafür ſorgen, daß für die faulende Frucht immer neue nachwächſt: keine Luſt wahre Luſt, dennoch immer neu zugegriffen und gekoſtet! Fauſt geſteht damit zugleich, daß ſeine Täuſchungsloſigkeit nicht eigentlich aus Erfahrungen im Genußleben erwachſen iſt. Die täglichen Störungen in ſeinen Geiſtesfreuden haben ihm genügt, den Schluß zu ziehen, daß es mit den Lebensfreuden nicht beſſer ſein werde. — Nun, und warum will er ſie dennoch? Es heißt flach beurtheilen, wenn man ſagt, Fauſt ſuche, da er eben nicht weiter wiſſe, einfach Uebertäubung, Vergeſſen ſeines rathloſen innern Conflicts. Er will das freilich auch: „dem Taumel weih' ich mich" u. ſ. w., aber man muß dieſe nächſte Meinung Fauſts tiefer nehmen und ſtatt des ſubjectiven Ausdrucks: Uebertäubung aus dem Weſen des Geiſtes erklären. Der Geiſt will Bewegung; wenn er ſich auch vortäuſcht, in was er ſich bewege, ſei gleichgültig, ſo will er ſie doch; er will ſie als reine Form. Die Räder der Mühle, denen nichts aufgeſchüttet wird, reiben ſich ab; Mephiſtopheles ſoll aufſchütten, was er immer vermag. Ein Jagen ſoll es ſein: „ſtürzen wir uns in das Rauſchen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit, da mag denn Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß miteinander wechſeln wie es kann." Dieſe Worte enthalten Beides, die Uebertäubung und die Bewegung einfach als Bewegung. Nun aber vertiefen ſich dieſe Begriffe noch ganz anders, und zwar um zwei große Stufen. Fauſt will ja auch den Schmerz und ſo viel mehr den Schmerz, als die Freude, daß er ſogar ſagt: „du höreſt ja, von Freud' iſt nicht die Rede," und Fauſt will — dieß müſſen wir jetzt nachdrücklich wieder aufnehmen — er will auch die That durchkoſten, erfahren, erleben. Dieſe kommt jetzt ganz anders als vorhin zur Sprache, ja mit ihr zugleich das Streben. „Das Streben meiner ganzen Kraft iſt grade das, was ich verſpreche, — nur raſtlos bethätigt ſich der Mann.“ Gewiß heißt dieß jedenfalls nicht: gemein genießen wollen; allein nicht genug, der Horizont, auf den Fauſt ausſchaut, erweitert ſich ganz in's Ungemeine, wenn der tiefere Grund zum Vorſchein kommt, warum er Freude und Schmerz, Genuß und That zu durchleben verlangt. Er will ſich zur Menſchheit erweitern; darum will er zu Freude und Genuß Schmerz und That, weil er zu fühlen verlangt, wie es der Menſchheit zu Muthe iſt, weil er das Ganze der Menſchheit in ſich concentriren will.

„Ihr Wohl und Weh auf meinen Buſen häufen
Und ſo mein eigen Selbſt zu ihrem Selbſt erweitern —

Das Herausgehen aus der Vereinzelung des Ich, das ſich Ergänzen mit dem Objecte, der Welt, wird hier ganz großartig gefaßt, das nihil humani a me alienum puto wird mit dem Feuer einer edeln Seele tief und mächtig ausgeſprochen. Das wäre nun alſo ja das Rechte; das Individuum ſoll ſich ja zur Gattung zu erweitern ſtreben, das iſt ja eigentlich der wahre Sinn im Worte: Bildung; Fauſts Idealismus wird Univerſalismus.

Allein Fauſts Zuſtand iſt doch nicht dazu angethan, dieß an ſich Rechte im rechten Sinne zu wollen, und es entſteht nun die ſchwere Aufgabe, in den Strudel von Verwirrung, in welchen ein wahrer Gedanke durch ſeine Wildheit zerſtäubt, mit deutlicher Unterſcheidung einzudringen.

Toll und wild iſt daran vor Allem, daß er die mannigfachen Lebensformen, in denen die Menſchheit ihre Triebe und Kräfte realiſirt und ihr Schickſal zu erfahren bekommt, im denkbar größten Umfang eigentlich und wirklich durchleben will. Er will Bürger, Staatsmann, Herrſcher, Ritter, Held, Künſtler, alles Mögliche wirklich ſein. Er verachtet als philiſterhaft die Nüchternheit, mit der ein vernünftiger Menſch ſich ſagt: werden, ſein will ich, ſo viel dem beſchränkten Einzelnen möglich iſt, und nicht mehr, will meine Kraft nicht in ein Zuviel von Thätigkeit umherſtreuen, ſondern in Einem Puncte fruchtbringend ſammeln, im Uebrigen aber durch Schauen, Lernen mich ideal ausweiten, geiſtig in die möglichſt vielen Lebensformen, in nahe und ferne, in die vergangenen wie in die gegenwärtigen mich verſetzen, meinen Sehkreis immer weiter ausdehnen und zwar nicht theilnahmlos theoretiſch, ſondern mit lebendiger Einfühlung in alle noch ſo fremden Zuſtände. Statt deſſen ſchwebt vor Fauſts fiebernder Leidenſchaft das Bild einer wilden Jagd, die, mit Zaubershilfe, durch alle dieſe Zuſtände wirklich hindurchſauſt, eines wilden Gelages, das alle dieſe Becher, die bittern wie die ſüßen, im Taumel hinunterſtürzt und den Rauſch nicht fürchtet, ſondern will. Alſo maaßlos! und hier beſtätigt ſich, was wir oben ſagten, als zu zeigen war, wie der Verluſt des Maaßbegriffs eine der nothwendigen Folgen davon ſein müſſe, daß Fauſt die verſchiedenen Verhaltens-Arten des Willens nicht nach ihrem Werthe untereinander vergleiche. Zwar fanden wir dort nur erſt, daß ihm der Maaßbegriff für den Genuß, der ſogenannten Güter abhanden kommen müſſe; jetzt will er auch in Beſtrebungen und Thaten über alle Grenzen hinwegſtürzen, auch dieß iſt nur die begreifliche Conſequenz davon, daß er immer noch keinen Begriff von einem geſammelten Wirken hat. Er unterſcheidet jetzt That und Genuß und nennt den Schmerz dazu, aber er unterſcheidet alle drei nicht von inhaltvoll ſtetigem Handeln, daher verſchwimmen ihm die Unterſchiede jener drei dennoch in die eine dunkle Vorſtellung von einer Art verzweifelten Genuſſes. Maaßlos, ſchrankenlos: das heißt nun natürlich auch: ohne Reſignation. Die Geduld, die ſie vor Allem will, hat er ja vor Allem verflucht und wir haben verſtanden, warum er es that: nicht blos darum, weil ihn Mephiſtopheles durch die Erinnerung an einen Act der Geduld beſchämt hatte, ſondern überhaupt weil alle Geiſter ſeiner Art ungeduldig und ſtolz darauf ſind, es zu ſein. In dieſem tragiſch raſenden Wollen iſt nun Fauſt wie in ſeinem Wiſſensdurſt ein Idealiſt, der Alles oder nichts will. Leicht iſt vorauszuſehen, daß dieß auch zu ſchwerer Schuld führen muß; wir erinnern jetzt an das: „losgebunden, frei“ des Mephiſtopheles und ſeinen geheimen Sinn: die Schranken der Pflicht überſpringend. Ein rollendes Fahrzeug ohne Hemmſchuh, ein Dampfwagen ohne Bremſe wird über die Lande ſtürzen, Saaten verwüſten, Menſchen verwunden und tödten.

Was hierin ſchon enthalten iſt, muß nun als Zweites herausgeſtellt und für ſich betrachtet werden: dieſe Jagd denkt ſich Fauſt ziell[illegible] Er will nicht lernen, nicht bereichert von einer Lebensform zur andern fortſchreiten. Denn er glaubt (für jetzt) an keinen Inhalt, keinen Kern, keinen Werth an ſich, der in dieſe Genüſſe und Thaten gelegt werden könnte, immer weil er nichts vom Wirken weiß und wiſſen will, oder umgekehrt — es bleibt ſich gleich: — er will von dieſem nichts wiſſen, weil er an keinen Kern glaubt. Hinter all dem iſt nichts, — alſo ächt nihiliſtiſch und peſſimiſtiſch, ſo ſcheint es vorerſt. Ein ſolches Rennen wird auch zum eigenen Untergang führen: der Wagen wird in den Abgrund ſtürzen, zerſchellen. An das Schuldigwerden, Verwüſten denkt er nicht, über den eigenen Schiffbruch aber täuſcht er ſich nicht, ja er will ihn: „und wie ſie ſelbſt am End' auch ich zerſcheitern."

Auch hiemit iſt der Sinn noch nicht erſchöpft, wir ſtehen nur vorerſt einen Augenblick ſtill und ſehen nach dem Dichter. Auf dieſem Puncte beſonders iſt es merkwürdig, zu finden, wie er (mit dem guten Rechte, das wir ihm längſt eingeräumt,) die eigene Perſönlichkeit in ſein Gedicht niederlegt und doch frei darüber ſchwebt. Er iſt der Held im Gedicht, aber er iſt es auch nicht, er iſt der gefährlich kranke Fauſt, aber indem er ihn ſchildert, ſchon der geſunde oder geſundende. Göthe ſchreibt an Lavater 1771, alſo in der Zeit der erſten wilden Jahre in Weimar: „es mag ſo lange währen, als es will, ſo hab' ich doch ein Muſterſtückchen der Welt recht herzlich mitgenoſſen. Verdruß, Hoffnung, Liebe, Arbeit, Noth, Abenteuer, Langeweile, Haß, Albernheiten, Thorheit, Freude, Erwartetes und Unverſehenes, Flaches und Tiefes, wie die Würfel fallen, mit Feſten, Tänzen, Schellen, Seide und Flitter ausſtaffirt, — es iſt eine treffliche Wirthſchaft." Faſt wörtlich gleich lautet es im Drama: „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit — — Begebenheit! Da mag denn Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß, miteinander wechſeln wie es kann." Aber die nächſte Rede Fauſts ſchließt mit dem „Zerſcheitern" und Göthes Brief ſchließt: „und bei Allem, lieber

Bruder, Gott ſei Dank! in mir und meinen Endzwecken ganz glücklich. Ich habe keine Wünſche, als die ich wirklich mit ſchönem Wanderſchritt mir entgegenkommen ſeh'.“ Wir mußten ja längſt beiziehen, wie Göthe ſelbſt auch zu viel umfaſſen wollte: Dichter, Künſtler, Forſcher, Staatsmann und Lebemenſch in einem Strudel von Zerſtreuungen, Großmeiſter aller geſelligen Freuden und Narrheiten. Aber ſchon fühlt er voraus, wie er ſich ſammeln und beſchränken wird, zurückziehen aus dem Lärm der Vergnügungen, den größeren Theil der Aemter abgeben und dann wohl noch weit mehr als andere Menſchenkinder umfaſſen, aber nicht mehr, als die Erhaltung der Einheit mit ſich, der Klarheit und des ſtillen Friedens in der Bruſt ertragen mag. Die Reſignation, das Streben nach einem Ziele, der Wanderſchritt — alles dieß kann ſein Fauſt noch nicht und ſo wenig als Maaß und Schranke kennen, weil er von keinem Kern, keinem Inhalt, alſo keinem wahren Werthe irgend einer Lebensform wiſſen will.

Noch liegen aber alſo hiemit nicht alle Fäden blos, aus welchen der wirre Knäuel von Fauſts Zuſtand geſchlungen iſt. Ja gerade der rothe Faden iſt es, der noch fehlt. Er iſt der letzte, der zum Vorſchein kommt. Die herabſtimmenden Ein- und Zureden des Mephiſtopheles, die wir vorerſt nicht verfolgen, ſcheinen ſtark zu wirken und Fauſt ſagt zuletzt mit ermattendem Feuer:

Ich fühl's, vergeblich hab' ich alle Schätze
Des Menſchengeiſts auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niederſetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft;
Ich bin nicht um ein Haarbreit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher.

Es dient ſehr zur Verſtändigung, wenn wir zuerſt die letzten zwei Zeilen heraufnehmen. Fauſt verräth am Schluß des Geſprächs, was er von Anfang an eigentlich gemeint hat und will. Jetzt erſt erhellt ganz, wie ungenügend es iſt, ſeinen Zweck nur in Uebertäubung, leerer Form der Bewegung zu ſuchen. Er meint es titaniſch; die Beſchämung durch den Erdgeiſt hat ihn noch nicht von der Ueberhebung geheilt, dem Unendlichen gleich ſein zu wollen, er trägt ſie von dem Erkenntnißdrang auf den Lebensdrang über, daher hat er kurz vorher der Mahnung an die Schranken den einfachen Trotz ſeines energiſchen „allein ich will"! entgegengeſetzt, daher hat er ſo eben geſagt: „was bin ich denn, wenn es nicht möglich iſt, der Menſchheit Krone zu erringen!"; — Worte, deren Sinn man natürlich viel zu eng faßte, wenn man ſie einfach auf Herrſchen deutete, daran wird Fauſt nur auch denken, Befriedigung davon aber nicht hoffen, er ſpricht eben überhaupt im Sinn des Verlangens nach einer unendlichen Größe. Wollte er vorher durch unbegrenzte Erkenntniß, ſo will er jetzt an Lebensumfang ein Gott, ein Erdengott werden. Man verdunkelt ſich die Sache, wenn man ſich ſeine Vorſtellung deutlicher machen will, das Phantaſtiſche kann und ſoll ja nicht logiſch ſein. Was heißt das, ein All der Quantität nach in ſich aufnehmen wollen, wenn Alles in dem All qualitativ keinen Kern haben ſoll? Das wäre ja eine Aufblähung zu einem hohlen Koloß und wie richtig ſieht das Fauſt doch ſelbſt ein, wenn er ſagt, dabei quelle ihm innerlich doch keine neue Kraft! Wie kann er dennoch wollen, was ſo ſich ſelbſt widerſpricht? Weil ſeinem dunkeln und wilden Titanismus eine Ahnung des Wahren zu Grunde liegt, und dieß führt wieder auf den Mittelpunct.

Wir haben es auf Schritt und Tritt mit der Frage vom Unendlichen und Endlichen zu thun. Sie hat uns ſchon bei den Anfangs-Monologen, bei der Beſchämung durch den Erdgeiſt beſchäftigt. Die Frage nach der Luſt, die eudämoniſtiſche Erörterung, die wir anſtellen mußten, bewegte ſich eigentlich um die ſubjective Seite derſelben Grundfrage; Luſt iſt der Reflex der Thätigkeit im Gefühl, alle Thätigkeit ſucht das Unendliche in uns zu verwirklichen, Luſt iſt alſo Gefühl der Befreiung des Unendlichen in uns, Unluſt das Gefühl des Drucks des Endlichen, womit wir behaftet ſind. So wie wir es nun mit dem „Näherkommen" genauer nehmen, gelangen wir zu dem bei der Erkenntnißfrage ausgeſprochenen Satz zurück, daß der Menſch ein wandelnder Widerſpruch iſt. Wer nichts von Monismus weiß, muß unbegreiflich finden, wie wir uns mit der einfachen Wahrheit, mit welcher er es hier zu thun zu haben glaubt, ſo bemühen mögen. Der menſchliche Geiſt nähert ſich nicht nur dem Unendlichen, ſondern er lebt in ihm, trägt es in ſich und iſt von ihm umgeben. Es iſt eſſentielle Gleichheit des Weſens; er hat das Unendliche. Aber er hat es auch nicht, weil er die Herkunft aus ihm mit ſo unzählig vielen und vielerlei Weſen theilt, daß an ihn als einzelnen nur ein unſagbar kleiner Bruchtheil abfällt, — wenn man von Bruchtheilen reden kann in einem ſo weſenhaften Verhältniß. Dieß verhindert uns im Forſchen, unſern eigenen Urſprung (wir entſpringen doch aus dem Univerſum) je ganz zu durchdringen; im Wollen und Streben hindert es uns, je ein Mikrokosmus zu werden. Der Geiſt wächſt im Streben, die Schranken erweitern ſich und ein energiſches Menſchenleben ſtellt daher eine zum Abſoluten aufſteigende

Linie dar, aber es iſt eine Linie, die niemals ankommt; und wir kommen eben hiemit auch bei uns ſelbſt nie ganz an, ſofern wir doch das Unendliche in uns tragen. Als Reflex im Gefühl ergibt ſich daraus ein Schmerz, der keine Grenze zu haben ſcheint. Dieß iſt die Tragödie des Menſchenlebens, für deren Weh keine Vorſtellung eines Jenſeits Troſt bringen kann, denn leben wir dort als Individuen fort, ſo leben wir eben dort auch wieder in endlichen Verhältniſſen mit Endlichkeit behaftet, bleiben alſo der wandelnde Widerſpruch von Unendlichem und Endlichem, Luſt und Schmerz wie hier; die Vorſtellung aber, daß wir dort vollkommene Individuen werden, hebt das Subject des Prädicates auf. — In Fauſts Worten: „bin dem Unendlichen nicht näher" verräth ſich nun ſchließlich ganz klar, was ſeinem titaniſchen Wollen zu Grunde lag: er meinte, das Näherkommen müſſe doch einmal in ein Erreichen übergehen; die gründlich herabſtimmenden Zwiſchenreden des Mephiſtopheles haben ihm jetzt dieſen Wahn benommen und ſo blickt er troſtlos in's Leere. Wäre er klar, hätte er den Begriff eines inhaltvollen Strebens, ſo ſtünde es anders um ſeine Stimmung, da er vom Wahne des Erreichens zurückkommt. Denn in der That, das Weh in dem Gedanken, daß wir beim Unendlichen nie ankommen, ſcheint ja nur grenzenlos; die Tragödie iſt ja doch ein Schauſpiel, worin es an Seligkeit nicht fehlt. Der Stachel des Schmerzes über das Unerreichte ſpornt ja die Luſt am Erreichten. Tragiſche Seligkeit haben wir daher das wahre Gefühl des Lebens genannt, als wir in der allgemeinen Frage nach den Gütern, dem Wohle dieſen tiefen Punct ſchon berührten; Fauſt ſoll die ſelige Trauer des Lebens kennen lernen. Hält man die Einheit aller

Dinge nicht für Nichts, ſondern eben für ihre Einheit, alſo für das abſolut reiche und volle Etwas, ſo muß es in allem Entbehren beſeligen, durch Erkenntniß Blicke in dieſe Centralſonne der Weſen zu thun und durch Handeln als einer ihrer Strahlen zu wirken, Leben zu wecken und zu pflegen. Fauſt verſenkt ſich in das Negative des Widerſpruchs und kann es nicht ertragen, weil er den unendlichen Troſt nicht ahnt, der im Poſitiven dieſes Widerſpruchs liegt. Aber wir wollen jetzt nach dem klar gewordenen Fauſt vorausſchauen, die Stelle aufnehmen, auf die wir längſt hingedeutet haben: kurz vor ſeinem Tode, da er das Wirken kennen gelernt hat („nun aber geht es weiſe, geht bedächtig"), ruft er aus:

Dem Tüchtigen iſt dieſe Welt nicht ſtumm,
Was braucht er in die Ewigkeit zu ſchweifen?
Was er erkennt, läßt ſich ergreifen.
Er wandle ſo den Erdentag entlang
— — — — — —
Im Weiterſchreiten find' er Qual und Glück,
Er unbefriedigt jeden Augenblick.

Das ſtolz und groß Gehobene in dieſen Worten läßt nicht zweifeln, daß das Sinngewicht hier auf das Glück fällt, auf das Gefühl der Befriedigung in der Unbefriedigung, wer dennoch zweifelte, wird den ſonnenklaren Gegenbeweis in Fauſts letzten Worten leſen, die wir mit Nächſtem in's Auge faſſen werden; es iſt nur erſt das Schlagwort der „Wette" einer neuen Betrachtung zu unterziehen.

Die Worte: „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen" — „wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was frag' ich oder weſſen," bieten dadurch wieder viel Schwierigkeit, daß

Fauſt im ahnenden Helldunkel ſeiner Leidenſchaft die eine Hälfte einer ganzen Wahrheit von der andern losreißt. Er ſagt ja zunächſt etwas Großes, Gutes und Tiefes. Verloren iſt, wer nicht mehr ſtrebt, verloren iſt, wer ſtehen bleibt. Wir haben längſt uns klar gemacht, wie es ſich gar nicht blos, wenigſtens nicht zunächſt, um ein tiefes Sinken in Sinnlichkeit handelt, ſondern um jede Stagnation, jede Verhärtung der Elaſtizität, um alles verſchuldete Trägewerden des Geiſtes. Das Stehenbleiben iſt immer auch ein Zurückkommen; ein Sinken und Verſinken in niedrige Sinnlichkeit wird dann freilich auch nicht ausbleiben. Der Begriff der Unendlichkeit, mit dem wir uns beſchäftigt haben, überträgt ſich nun von ſelbſt in den der Freiheit. Der Menſchengeiſt als theilhaftig des Unendlichen heißt frei, wenn vom Streben, vom Vorwärtswollen, vom Greifen, vom Uebergreifen über Gegebenes, über Schranken die Rede iſt. Der Geiſt als Wille muß vermöge ſeiner Natur über jedes Beſtimmte, worein er ſich einläßt, als über ein Endliches, Beſchränktes hinausſtreben. Der Geiſt ſchreitet, ſchreitet vor, ſchreitet immer. Fauſt iſt ſich dieſer reinen Freiheit mit Stolz bewußt, er nennt ſie ſein „hohes Streben.“ Schreitet, ſtrebt ein Menſch nicht mehr, ſo erdrückt er dieſe Schwungfederkraft, ſtumpft ſie ab, lähmt ſie, wird „Knecht“ des gegebenen endlichen Verhältniſſes, worin er ſich befindet, wird von Mephiſtopheles in Feſſeln geſchlagen. Nun aber die andere Hälfte der Wahrheit! In endlichen Verhältniſſen ſind wir immer, ja in uns ſelbſt iſt unſere Unendlichkeit in ein endliches Verhältniß geſetzt, wir ſind äußerlich und innerlich gebunden, wir ſind frei und unfrei. Die Unfreiheit nach außen in jeder Lebensſituation kennt Fauſt nur zu gut. Es iſt hier gegeben, ſein früheres Wort aus dem Monolog nach Wagners Abgang wieder beizuziehen:

> Die Sorge niſtet gleich im tiefen Herzen,
> Dort wirket ſie geheime Schmerzen,
> Unruhig wiegt ſie ſich und ſtöret Luſt und Ruh;
> Sie deckt ſich ſtets mit neuen Masken zu,
> Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erſcheinen,
> Als Feuer, Waſſer, Dolch und Gift:
> Du bebſt vor Allem, was nicht trifft,
> Und was du nie verlierſt, das wirſt du ſtets beweinen.

Wir legen in den Umkreis von Realem, den wir um uns ziehen, um unſere Perſönlichkeit zu erweitern, unſer Selbſt hinein und ſind ſtets in Gefahr, es daran zu verlieren, ſo daß Verluſt von Haus und Hof, Weib und Kind als Selbſtverluſt gefühlt wird. Was ich nie verlieren kann, weil ich es nie wahrhaft beſeſſen — denn wahrhaft beſitze ich nur mich ſelbſt, mein Bewußtſein von mir, mein Ich —, das beweine ich, wenn es verloren geht, als hätte ich mich ſelbſt verloren, ja ehe es verloren geht, befürchte ich ſeinen Verluſt und hierin den Selbſtverluſt. Fauſt will ſich daher ſeine Freiheit bewahren, indem er ſich in ſolche Verhältniſſe nicht einläßt. Falſch! und würde er Einſiedler, lebte er als Diogenes, er würde ſich in ſeine Hütte, ſeine Tonne ſo einleben, daß er ſie, die er nie verlieren kann, beweinte, wenn ſie verbrennte, ja um ſie ſorgte, als verlöre er ſich, wenn er ſie verlöre. Dieß iſt nicht der Weg. Und mit den innern Schranken, Unfreiheiten unſeres Weſens verhält es ſich ebenſo; Fauſt läugnet ſie ſich weg, es iſt gleich falſch. Was iſt denn der Weg? Seine Grenzen klar erkennen, frei anerkennen, alſo nicht mehr wollen, als man vermag, ſeine Individualität mit dieſen beſtimmten Schranken zu einer Perſönlichkeit ausbilden, die ſich derſelben bewußt iſt und eben in dieſer Beſtimmtheit das Mögliche leiſtet, kurz, das Nothwendige in ein Gewolltes verwandeln, — die Perſönlichkeit erweitern durch eine Sphäre von Beſitz, von realen Verhältniſſen, ohne die wir unſere Kräfte nicht entfalten, nicht fruchtbar machen können, ſich einlaſſen in die Welt, aber ſich nicht daran verlieren, ſondern ſich behalten, auf den Verluſt gefaßt; „gefaßt ſein iſt Alles.“ Natürlich liegt in dieſem Geſetz eingeſchloſſen, daß ein klarer Menſch prüft, in welcher Richtung die beſtimmte Anlage ſeiner Kraft geht, daß er ſie in dieſer Richtung ſammelt, concentrirt, und ſo zur größtmöglichen Leiſtung ruft. Die freiwillig beſchränkte nächſte reale Erweiterung unſerer Perſönlichkeit wächst ſelbſt wieder, das Streben und Wirken dehnt ihre Schranken aus, der Kreis wird zu Kreiſen wie der Wellenkreis im Waſſer. Geſammelte Kraft aſſimilirt ſich mehr und immer mehr, ſendet von ihrem Kern aus mehr und mehr Radien ins Allgemeine, in jedes menſchlich Bedeutende, und gerade die Beſchränkung bedingt ſo die Univerſalität. Man iſt immer wieder auf Göthe ſelbſt zurückgeführt. Er zerſplittert ſeine Kraft anfangs durch Uebernahme zu vieler Staatsämter, erkennt dann die Nothwendigkeit der Beſchränkung, entledigt ſich eines Theils derſelben, behält diejenigen, die ſeiner Geiſtesrichtung nicht heterogen ſind (Bildungsanſtalten, Kunſtpflege, Theater, Bergweſen), und lebt im Uebrigen ſtill der Naturwiſſenſchaft, Kunſtwiſſenſchaft, Dichtung, ſtill, ohne ſich geſellig ſo ſehr abzuſperren, daß er ſich nicht an Kenntniß und Gefühl des Menſchenlebens von Tag zu Tag bereicherte. —

ein Muſterbild der tiefen Sammlung und des ſteten Uebergreifens über ihre Schranken.

Alſo Beſchränkung mit Vorbehalt der Freiheit, ſo wollen wir es in Kürze ausdrücken; treu im beſtimmten Kreiſe und zugleich frei darüber! — Dieſe ganze zweite Hälfte der Wahrheit iſt es nun alſo, die Fauſt verkennt. Dieſe Verkennung kennen wir eigentlich ſchon; es iſt durch die letzte Betrachtung nur ein neues Licht darauf geworfen. Frei ſein, ſtreben bedeutet ihm ein leeres Vorwärtsſtürzen, als ob jede Bindung die Freiheit aufhöbe; Freiheit bedeutet ihm nicht freie Beſchränkung, ſondern keinerlei Beſchränkung. Es iſt ein leerer Freiheitsbegriff, der ihm vorſchwebt. Streben nach Nichts und Allem iſt eigentlich Unſinn, dieſer Unſinn iſt ſeine Meinung. Gerade an dieſem leeren Freiheitsbegriff packt ihn Mephiſtopheles; gerade das iſt die Gefahr für Fauſt, vor lauter Freiheitsſtolz unfrei zu werden, und daß der hölliſche Mentor dieß ſehr wohl weiß, beweist ſein Monolog am Schluſſe, den wir ganz wohl gleich heraufnehmen können. „Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft — zu Grunde geh'n." Als negativen Grund zu guten Hoffnungen auf Gewinn der Wette nennt er die Verachtung der Vernunft und Wiſſenſchaft, welche Fauſts jetzige Stimmung iſt; Vernunft iſt das natürliche Denken deſſen, was der menſchlichen Beſtimmung angemeſſen iſt, im Gegenſatz zu der ganzen Ueberſtürzung, phantaſtiſchen Maßloſigkeit, worin Fauſt ſchwebt; die Wiſſenſchaft iſt die methodiſch denkende Vernunft, deren Verachtung wir ja längſt an ihm kennen. Poſitiv begründet ſich Mephiſtopheles ſeine Hoffnung mit den Worten:

Ihm hat das Schickſal einen Geiſt gegeben;
Der ungebändigt immer vorwärts dringt
Und deſſen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überſpringt.

Zunächſt iſt es das Aprioriſche in dem Fauſtiſchen Freiheitsſtolze, worauf er baut. Fauſt verachtet die Erdenfreuden, wie wir ſchon geſehen, zum voraus, noch ehe er ſie kennt; der Erfahrungsloſe ſoll nun erfahren, daß der Reiz doch ungleich ſtärker iſt, als er glaubte.

Den ſchlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit!
Er ſoll mir zappeln, ſtarren, kleben,
Und ſeiner Unerſättlichkeit
Soll Speiſ' und Trank vor gier'gen Lippen ſchweben.

Von der Gewalt des Scheines, den er ſo gut zu durchſchauen meinte, überraſcht, wird der Stolze die Leerheit des Scheines vergeſſen, anbeißen und ſich darein verbeißen; dann wird Mephiſtopheles durch Retardiren (das Moment, deſſen Wichtigkeit beim Prolog im Himmel beſprochen iſt) den Reiz verſtärken, verdoppeln. Aber dieß iſt noch nicht der ganze Sinn ſeiner Worte. Fauſt wird ſich wohl in einer Leidenſchaft verfangen, wie wir ja gleich in ſeinem erſten Lebensgang ſehen; es führt jedoch die ganze Expoſition des Drama's zur Erwartung, daß er von Genuß zu Genuß, von Leidenſchaft zu Leidenſchaft weiter eilen werde, von keiner befriedigt und ſie doch wollend; dieſe Erwartung hat nun leider der Dichter nicht erfüllt; wir haben längſt geſehen, welche Aufgabe er auf den irren und wüſten Traumwegen der eingeſchobenen Walpurgisnacht umgeht, in den vier erſten Acten des zweiten Theils vergißt und durch Einführung eines Vergehens aus herrſcheriſcher Eigenmächtigkeit im fünften Acte, gut dem Motive nach, mangelhaft in der Ausführung löst. Alſo von Leidenſchaft zu Leidenſchaft, und es iſt klar, was Fauſt dabei vorſchwebt: wiſſend, daß der Genuß keinen Kern hat, will er dieſe Leere durch Häufung, die fehlende Qualität alſo durch Quantität erſetzen. Der Stoff ſoll ihn niemals intereſſiren, nur die Form der Bewegung, wie wir es nannten, im ſtets neuen Wechſel. Auch dieß liegt in „Ueberſpringen“: Fortſpringen von Genuß zu Genuß, jedenfalls dieß meint Mephiſtopheles mit: Unerſättlichkeit. Es liegt demnach zweierlei vor: einerſeits hofft er wohl den Fauſt in Einer Leidenſchaft länger feſtzuhalten, als dieſer für möglich hielt, aber er will doch auch dieß Forteilen unterſtützen und hofft ſo, es zu einer Hetzjagd zu bringen, in welcher es gleichgültig wird, ob Fauſt für den Stoff ſich intereſſirt, oder nur die Bewegung will. Fauſt genießt, zappelt und klebt eine Zeit lang, findet dann wirklich, daß der Genuß kein Inneres hat, aber da er jetzt doch nichts Anderes will, als Genuß, Leidenſchaft, ſo bleibt ihm nichts, als dieß Spiel zu wiederholen, das eigentlich in eine unendliche Linie führt. „So tauml' ich von Begierde zu Genuß und im Genuß verſchmacht' ich nach Begierde.“ Dieſe ſchlagend wahren Verſe, die den tiefſten Aufſchluß über die Natur alles Sinnengenuſſes geben, ſollten nur an einer andern Stelle ſtehen, als in der Scene: Wald und Höhle; ſie können ſich nie auf Gretchen beziehen, ſie gehören auf den Blocksberg. Mag alſo Fauſt vom Stoff auch gar nichts erwarten, es wird gerade ſo gut ſein, wie wenn er doch vom Stoffe ſich täuſchen ließe. Man kann ſich dieß gut am Beiſpiel eines Spielers deutlich machen. Seine Leidenſchaft geht zunächſt auf Geld, allein weit mehr noch auf den ſtets erneuten Reiz der Aufregung, Spannung im Hazardiren; es läßt ihm ja keine Ruhe, und wenn er Berge Goldes gewonnen hat, ſie müſſen verſpielt ſein; dieſe Gewohnheit des Aufregungsſchwindels brennt ihm endlich die Seele aus, Herz, Geiſt, Wille, Alles verglüht, verkohlt; nun iſt es gerade ſo gut, wie wenn ſeine Leidenſchaft einfach auf das tückiſche Metall ginge und die dunkeln Naturgeiſter aus der Tiefe der Erde ihn in den Abgrund zögen. Zu einem ſolchen roué hofft Fauſt dem Mephiſtopheles zu machen; der Spieler dient uns dabei natürlich nur als verdeutlichendes Bild; es bleibt dabei, verſteht ſich, ganz gleichgültig, ob Mephiſtopheles vielleicht wirklich daran denken könnte, Fauſt auch zum Spiele zu verführen; gelingen würde es, wie wir dieſen kennen, ſchwerlich; Klingers Fauſt wird Spieler. Das rechte Wort für den geſchilderten Zuſtand iſt Tantalus-Qual und damit wäre denn Fauſt des Teufels auch ohne Hölle und Teufel.

Die Zwiſchenreden des Mephiſtopheles möchte man am liebſten rein poetiſch dem Tone nach betrachten und genießen, ſo behaglich, ſo teufliſch gemüthlich, wie ſie ſind. Ihr Sinn gilt zunächſt einfach dem Zwecke, Fauſt zum „Kleben“ zu ſtimmen. Wie appetitlich legt er's ihm hin, daß die Freuden des Verweilens werth ſeien, daß er es ſich auch ſchmecken laſſen ſoll! „Was Gut's in Ruhe ſchmauſen.“ Aber auch die fortſtürmende Leidenſchaft Fauſts läßt er gelten, er muß natürlich auch den falſchen Freiheitsgeiſt nähren, nur muß er ihm ebenſo gewiß die Tiefe, die Willens-Energie zu nehmen ſuchen, worin ihr beſſerer Keim verborgen liegt; ſo läßt er in der nächſten Rede das Fort- und Weiter-Jagen gelten:

Beliebt's euch, überall zu naſchen,
Im Fliehen etwas zu erhaſchen,
Bekomm' euch wohl, was euch ergötzt,

aber er thut es, um zugleich ein recht gründliches Hineinlangen zu empfehlen: „nur greift mir zu und ſeid nicht blöde.“ Es folgt jener Satz, der uns ſchon bei der Analyſe des Prologs als ein Hauptbeiſpiel gedient hat dafür, wie Mephiſtopheles nicht nur ſtachelt und reizt, ſondern auch dämpft und kühlt und dabei tiefe Wahrheiten ausſpricht, nur mit der hölliſchen Logik, unwahre Schlüſſe daraus zu ziehen:

O glaube mir, der manche tauſend Jahre
An dieſer harten Speiſe kaut,
Daß von der Wiege bis zur Bahre
Kein Menſch den alten Sauerteig verdaut!
Glaub' unſer Einem: dieſes Ganze
Iſt nur für einen Gott gemacht!
Er findet ſich in einem ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finſterniß gebracht
Und euch taugt einzig Tag und Nacht!

Kein Einzelweſen kann je das Ganze bewältigen, alſo? Ein guter Geiſt würde folgern: alſo mäßige dich im Genuß, concentrire dich in der Thätigkeit und ſuche vom beſtimmten Punct aus dich geiſtig ſo auszuweiten, als menſchenmöglich; Mephiſtopheles ſchließt: alſo verſenke dich recht in den einzelnen Genuß. Wir haben uns bei der ganz ähnlichen Stelle im erſten Dialoge zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles nicht aufgehalten, als wir ſie früher anführten, weil ſie uns im jetzigen Zuſammenhange beſonders dienlich iſt:

„Beſcheidne Wahrheit ſprech ich dir.
Wenn ſich der Menſch, die kleine Narrenwelt
Gewöhnlich für ein Ganzes hält:
Ich bin ein Theil des Theils, der anfangs Alles war“ u. ſ. w.

Hier und dort bekommt Fauſt zu hören, daß es Wahnſinn iſt, an eine andere als ideale Erweiterung der individuellen Schranken zur Menſchheit, zum Univerſum zu denken, factiſch alle Lebensformen durchrennen und ſich ſo zu einem Gott aufblähen zu wollen. Zunächſt könnte gefragt werden, ob der Dichter ſeinen Teufel nicht mehr bedeutend als zweckmäßig verfahren laſſe, wenn er ihm Warnungen von ſo geſunder Wahrheit in den Mund legt. Allein Mephiſtopheles darf nicht beſorgen, daß Fauſts Stimmung jetzt dazu angethan ſei, heilſame Schlüſſe aus guten Lehren für ſich zu ziehen, die er mit ſchlimmer Abſicht gibt. Dieſe Stimmung iſt eine viel zu wild vorſtürmende, als daß er hierin vorſichtig zu ſein für nöthig halten müßte. Uebrigens haben wir nun hier ein Hauptbeiſpiel von dem Rollentauſche zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles, deſſen Schiller im Briefwechſel gedenkt: die Vernunft, die in Fauſt durch falſchen Phantaſie-Zuſatz ſich überfliegt, nimmt Mephiſtopheles gegen Fauſt in Schutz, und die Sinnlichkeit, die Mephiſtopheles vertritt, ſtemmt ſich in Fauſt, eben durch den falſchen Idealismus überheizt, den vernünftigen Lehren des Mephiſtopheles entgegen. Wir werden dieſen Rollenwechſel noch einmal finden, in der Scene: Trüber Tag, Feld.

Von der nächſtfolgenden Rede an: „Das läßt ſich hören — Mikrokosmus nennen“ tritt der hölliſche Weltmann in ſeine Rolle als Ironiker ein. Er verſpottet das Streben, alle einander ausſchließenden Kräfte und Lebensformen in ſich vereinigen zu wollen, durch die Vergleichung mit einem ſchaalen Poeten, der in einem abſtracten Idealbild daſſelbe thut. Wiederum eine Predigt voll Wahrheit mit der falſchen Folgerung: alſo beſchränke dich gemein, ſtatt: beſchränke dich weiſe. Warum wirkt dann das Wort: „Du biſt am Ende — was du biſt. Setz' dir Perrücken auf von Millionen Locken, ſetz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken, du bleibſt doch immer, was du biſt“ ſo niederſchlagend auf Fauſt, daß er erwidert: „ich fühl's, vergeblich hab' ich alle Schätze des Menſchengeiſts auf mich herbeigerafft, und wenn ich mich am Ende niederſetze, quillt innerlich doch keine neue Kraft,“ und daß er eben hier ermattet hinzuſetzt: „ich bin nicht um ein Haar breit höher, bin dem Unendlichen nicht näher“? Es kühlt ja wie ein breiter, kalter Schutt Waſſers den Mann ab, deſſen ſtolzes Feuer ſo eben nach der Krone der Menſchheit glühte. Dieſes Wort iſt ſo ganz platt, bleiern phantaſielos und phantaſieentzaubernd, ſtellt in ſo kahler Einfachheit, ſo nackter Blöße die Wahrheit der Schranke hin, daß es ſtimmungtödtend wirken und das andere, höhere Stück der ganzen Wahrheit darüber vor den Blicken Fauſts verſchwinden muß, es iſt horizontraubend. Die ganze Wahrheit iſt ja die ſtete Schranke und das ſtete Ueberwinden der Schranke, der ewige Prozeß zwiſchen beiden. Sie könnte Fauſt, — das haben wir im Gange dieſer Betrachtung ſchon erkannt, — wenn er klar wäre, nicht entmuthigen, er will aber, wie er iſt, von Schranke gar nichts wiſſen, iſt ohnedieß nur zu geneigt, wenn er von Schranke hört, das zweite Moment: die Bewegung in der Schranke über die Schranke hinaus, wegzulaſſen und in dieſer troſtloſen Vorſtellung, als wäre es die einzig mögliche, beſtärkt ihn Mephiſtopheles ſo, daß er nun die Flügel hängen läßt. Neu aber bemerke man, wie der Erzſchelm vorwärts geht: nachdem ſein ödes Wort von der Schranke = Schranke für jetzt die erwünſchte Wirkung gethan, macht er wieder gut Wetter, indem er den Begriff der Schranke auf ſeine Art dennoch erweitert, nämlich gemein: „Mein guter Herr — vier und zwanzig Beine.“ Du kannſt, ſagt er hiemit, durch kein geiſtiges Streben dich zu einem Ganzen der Menſchheit auch nur annähernd erweitern, aber ſinnlich den engen Umfang dieſes Einzellebens ſteigern, multipliciren, — das geht! Und wie angenehm und ſchmackhaft präſentirt er ihm nun das Bild eines vornehmen, reichen Herrn, etwa eines Geldprotzen, der mit ſechſen daherfährt! Zuletzt ſpielt er den Trumpf aus:

Ich ſag' es dir: ein Kerl, der ſpeculirt,
Iſt wie ein Thier auf dürrer Heide,
Von einem böſen Geiſt im Kreis herumgeführt,
Und rings umher liegt ſchöne grüne Weide.

Genau, wie er dem Schüler nachher ſagt: „Grau, theurer Freund, iſt alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum.“ Beide Stellen ſind ſo claſſiſch geſagt, daß Mephiſtopheles damit nicht nur den Fauſt überraſcht und vorerſt ſchwankend macht, den Schüler blendet und verderblich reizt, ſondern — faſt alle Welt jetzt noch täuſcht. Es ſind Schlagwörter geworden, die man zu citiren liebt, als kämen ſie nicht aus Teufels Mund. Freilich ſteckt auch hinter ihnen ein winziger Bruchtheil Wahrheit: die Wiſſenſchaft ſoll den Forſchenden nicht dem Leben entfremden und nicht unfruchtbar fürs Leben bleiben, aber vor Allem ſind und bleiben ſie Schlangenworte der Verführung. Die Wiſſenſchaft iſt ja freilich eine Todtengruft gegenüber dem Leben. Die Geſchichte z. B. muß, was heute ſo friſch ſich begibt und ſo unmittelbar erfahren wird, nach Jahren, Jahrhunderten aus ſtaubigen Blättern mühſam zuſammenbuchſtabiren, die Naturwiſſenſchaft das fluthende Leben, den rund geſchloßnen Leib zerſtäuben und zerſchneiden, alle Philoſophie vom fröhlichen Scheine Abſchied nehmen und hinter ihm das Wahre ſuchen; ein Gefühl, als wandle man auf einer Schädelſtätte, haucht eiskalt bei dieſer Arbeit jugendfriſche Wangen an. Das teufliſche Wort beſtätigt und hebt genial beſtechend dieſen Schein, deſſen Unwahrheit dem Lügenredner nicht verborgen iſt; er weiß, daß in jenen Grüften dem Geiſte ſein wahres Leben erſt aufgeht: „verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft, des Menſchen allerhöchſte Kraft.“

Die Actien ſcheinen nun für den Satan nicht ſchlecht zu ſtehen; wir haben aber in Fauſts wildem Wollen der guten und poſitiven Elemente ſo manche entdeckt, daß die Wagſchale der beſſeren Ausſicht mit der Wagſchale der ſchlimmeren ſichtbar hin und herſchwankt. Jedenfalls iſt er nicht blaſirt. Auf die Frage, ob er Peſſimiſt ſei, antwortet uns aus ſeinen Reden kein ganzes Nein, aber auch kein Ja. Er flucht den Freuden, der Peſſimiſt zerſetzt ihre Täuſchung kalt und ruhig mit Scheidwaſſer. Es iſt das Feuer, womit er flucht, was Hoffnung für ihn gibt, denn es zeigt Mannheit und Mannheit wird den Werth der Freude und, was mehr iſt, den Werth der Thätigkeit noch finden. Er will auch den Schmerz, der Schmerz aber iſt erziehend. Er will die Leidenſchaft, ſie wird ſich vertiefen; iſt es die Liebe, ſo wird das Herz theilnehmen und anfangen, an einen Inhalt des Lebens zu glauben; da es doch Leidenſchaft ſein wird, und da ſeine Beſtimmung fordert, ſich nicht zu binden, ſo wird er ſchuldig werden, aber eine edle Natur lernt aus der Schuld. Er will auch die That, Mephiſtopheles wird ihm bedeutende Sphären öffnen; er wird Intereſſe für Zwecke gewinnen, wohl auch wieder ſchuldig werden, z. B. durch Handlungen der Gewaltthätigkeit, und er wird auch aus dieſer Schuld lernen. Er wird ſich aus dem Lärm des Lebens öfters zurückziehen, das Forſchen nach Wahrheit wieder aufnehmen und ſo ſein wahres, ideales Selbſt reinigen, ſtärken, verjüngen. Ueberall wird ihm Mephiſtopheles die Stirne auf die Schranken ſtoßen, er immer, um ihn zu gemeiner Beſchränkung anzuleiten, dabei werden immer aufs Neue ſolche Worte fallen, die, bös gemeint, doch tiefe Lebenswahrheit enthalten, es iſt Anhalt zur Hoffnung, daß dieſe mehr und mehr hängen bleiben und die böſe Meinung abgleiten werde, und ſo könnte es kommen, daß Fauſt Streben und Selbſtbeſchränkung endlich im Wirken vereinigt, oder, wie wir es, nachdem wir oben den Freiheitsbegriff angeführt, nun ausdrücken können: es öffnet ſich Ausſicht, daß Fauſt ſeinen leeren Freiheitsbegriff ausfüllen lernt.

Es iſt wohl werth, hier einen Augenblick ſtille zu ſtehen, die inhaltsvolle Summe von Begriffen zu ſammeln, die ſich als Schlüſſel zum Verſtändniß des claſſiſchen Paares und ſeiner Wechſelreden darbieten, und ſie ſelbſt nach gegenſätzlichen Paaren zu ordnen. Als einfachſten Gegenſatz, der ſich aus allem Geſagten von ſelbſt ergibt, ſtellen wir vorauf: Subject und Object, Individuum und Welt. Die Wette iſt nichts Anderes als der Weltgang jedes Menſchen mit der Aufgabe, in möglichſt weitem Umfang das Object ſeinem Fühlen, Schauen, Denken anzueignen und den Gehalt ſeines Subjects in die Welt der Objecte hinauszuführen, was werthvoll im Ich iſt, ihr aufzuprägen, — mit der Aufgabe, die geſchloßne Eigenart ſeines

Ichs der Welt zu öffnen, mit ihr zu vermitteln, ohne, was erhaltenswürdig an ihr iſt, an die Welt zu verlieren. — Idealismus und Realismus: jener im Gegenſatz gegen dieſen, iſt Unendlichkeitsdrang, der die Kluft der Endlichkeit überſpringen will; Mephiſtopheles, zunächſt lebendiges Symbol des Böſen, d. h. der Empörung des Willens gegen die Weltordnung, wird durch Vermittlungsglieder des Begriffs, die wir uns bereits klar gemacht haben, der Realismus, der Geiſt der Erfahrung, und zwar im ausſchließenden Gegenſatz gegen den Idealismus freilich der Realismus, der ſein Recht und ſeine Wahrheit in Unrecht und Unwahrheit verkehrt. Schon zum Prolog haben wir mit Beziehung auf die Perſönlichkeit Mercks gezeigt, daß man ſich das Band zwiſchen dem Böſen und dieſer Bedeutung auch ſo klar machen kann: in Mephiſtopheles iſt mythiſch angeſammelt das realiſtiſche Denken verſtändiger Naturen, das immer ſo viel Recht hat und von dem doch nur ein Schritt zu ſchnöder Geiſtesverachtung iſt; man trenne jenes von dieſem Uebergang, ſo iſt es eine gute, bildend wirkſame Potenz und daher hat Mephiſtopheles ſo oft Recht; man nehme es mit dieſer böſen Zuſpitzung zuſammen und ſteigere ſie zum abſolut Böſen, ſo hat man Mephiſtopheles in ſeiner Grundbedeutung. — „Verſtändig:“ damit iſt ſchon geſagt, daß der Gegenſatz auch zu bezeichnen iſt: Vernunft und Verſtand, und dieß bedarf keiner weiteren Erklärung, da es genügend beſprochen iſt. — Als der von der Stimmung genommene Ausdruck für die Glieder dieſer Gegenſätze iſt nun einzureihen: Enthuſiasmus oder (da man Fauſt auf dieſem Puncte der Handlung nicht enthuſiaſtiſch nennen kann) — Pathos und Ironie. Dieſe wird ſich weiterhin noch ganz anders an die Stöße knüpfen, die der Hochgang des Fauſtiſchen Willens im Anprall an die Wirklichkeit erfährt. — Faſſen wir die Frage vom Standpuncte der Ausdehnung der Willens-, der Geiſtesthätigkeit überhaupt, ſo heißt der Gegenſatz: Univerſalismus und Concentration der Richtung. Was wahr und falſch an beiden iſt, haben wir geſehen. — Streben und Stilleſtehen; jenes in der Gegenſatz-Stellung Streben ohne Reſignation, wir haben das Bild eines Wagens ohne Hemmſchuh oder Bremſe gebraucht; Stilleſtehen: gut im rechten Sinn, falſch im ſchlechten und gemeinen. — Dieß führt auf die zu Grund liegenden höheren Begriffe: Freiheit und Bindung, von denen wir eben herkommen; ſtatt: Bindung ſagen wir einfach: Beſchränkung, Schranke, wenn man dieß Wort nicht lieber allgemein je auf das zweite Glied in allen dieſen Begriffspaaren angewendet ſehen will.

Warum führen wir nicht alle dieſe Gegenſätze auf den Grundbegriff Geiſt und Sinnlichkeit zurück? Man kann ſie alle daraus ableiten, aber auf Umwegen, deren Schwierigkeit denjenigen nicht bekannt ſcheint, die mit dieſem ſimpeln Schlüſſel das ſchwere Schloß zu öffnen glauben; wir haben es ſchon früher abgelehnt, die Frage unſeres Drama auf dieſe Kategorie zu reduciren, weil ſie eine Zuflucht der Seichtigkeit iſt. Der Complex, den wir Welt, Wirklichkeit nennen, iſt aus mehr als Einem Faden gewickelt, auch wenn wir die idealen Kräfte, wie die Gegenſatzſtellung in unſern Begriffspaaren es fordert, daraus weglaſſen. Die Sinnlichkeit iſt wohl ein Hauptfaden darin, die Welt iſt freilich voll von Verſuchungen, uns in Liederlichkeit zu verſtricken, allein ebenſo voll von Schlingen, uns den

Schwung der Gedanken zu unterbinden, daß wir uns in armer Verſtändigkeit platter Standpuncte gefallen, die Welt iſt vor Allem der Schauplatz der Intereſſen, des Egoismus; Sinnlichkeit aber und Egoismus ſind zwei Begriffe, die ſich nicht decken; Mephiſtopheles möchte Fauſt gar nicht blos zu einem Schlemmer, ſondern zu einem Herz- und phantaſieloſen Egoiſten machen; aber auch in Verbrechen will er ihn verlocken und dieſe ſind noch etwas Anderes, als Exceſſe der Sinnlichkeit. Fauſt auf der andern Seite iſt ja gar nicht abſtracter Geiſtes-Mann, nämlich auch vor der Verbindung mit Mephiſtopheles nicht: „vom Himmel fordert er die höchſten Sterne und von der Erde jede höchſte Luſt", nur freilich ſteht ſeine ideale Phantaſie mit ſeiner Sinnlichkeit in ſolchem Bunde, daß er von Paradieſes-Herrlichkeiten, von Götterfreuden träumt, und eben, weil es dieſe nicht gibt, iſt er der bitter enttäuſchte Mann geworden; aber auch jetzt, da er in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenſchaften ſtillen will, denkt er ſich dabei eine ſinnliche Gluth, die doch nicht blos ſinnliche Gluth, ſondern eine Phantaſie-Steigerung iſt, an der Mephiſtopheles nur halbe Freude wird haben können. Endlich müſſen wir uns erinnern, daß Fauſt unter die Genüſſe auch Thaten zählt, aber freilich, er unterſcheidet ſie nicht von jenen und dieß ſoll er lernen. So iſt den übrigen Gegenſätzen noch der weitere anzureihen: That und Genuß, jedoch mit dem nachdrücklichen Zuſatz, daß der Thatendurſt in Liebe zum Wirken übergehen muß. Dieß iſt aufgezeigt, nun aber zum Aufgezeigten noch eine weſentliche Beſtimmung hinzuzufügen. Fauſt, genial und feurig, wie er iſt, wird, wenn er zu der Reife gelangt, ſich für das Wirken zu entſchließen, ſchöpferiſch wirken wollen. Man kann dieß als eine Einheit von That und Wirken bezeichnen, That bedeutet dann im Wirken die großen momentanen Acte, wodurch Bleibendes, Segensreiches hervorgerufen wird. Dieß wollte wirklich Göthe ſagen im letzten Acte ſeines zweiten Theils, nur daß ihm die Kraft verſagte, es zur Anſchauung zu bringen.

Dieß wären denn die Namen für die zwei Geiſter, die ſich gegenüberſtehen, und der Pact des Fauſt mit Mephiſtopheles bedeutet, in ſeiner Tiefe gefaßt, daß ſie nun den Weg ihrer gegenſeitigen Durchdringung antreten. Ich glaube dieß nun eingehender auseinandergeſetzt zu haben, als früher (A. Krit. Gänge B. II. S. 137 und namentl. S. 207 ff.). Die Frage der Wette, d. h. des Erfahrungsgangs der Menſchheit iſt, ob beide Geiſter ineinander ſo übergehen werden, daß von Jedem das Unrecht ſeiner Einſeitigkeit ausgeſchieden wird. Ich habe (a. a. O.) auch den Ausdruck Copula gebraucht: „die Copula jener zwei Geiſter, die der Menſch iſt, heißt in der mythiſchen Sprache des Dichters: Vertrag des Fauſt mit Mephiſtopheles.“ Nur iſt dieſer Ausdruck zu todt, deutet nicht die Kämpfe an, die es koſtet, bis die geſuchte Einheit gefunden wird, ſagen wir alſo: Durchdringungskampf. Niemand verſteht dieſe verwickelte Bewegung, dem es an Dialektik des Denkens fehlt, und namentlich muß ihm der Rollenwechſel unverſtändlich bleiben, der ſich aus der Natur des Kampfſpiels ergibt und hier bei der Zuſammenfaſſung noch einmal hervorzuheben war.

Einer beſonderen Formel für das Facit des Durchdringungskampfes bedarf es eigentlich nicht. Die Beſtimmung: Maaß iſt als nur quantitativ unzulänglich; wir haben ſie gelten laſſen für das Gebiet der ſogenannten Güter; der Maaßbegriff ergab ſich uns für dieſe Sphäre aus der ſchätzenden Vergleichung derſelben mit der Sphäre des an ſich Werthvollen; auch ſo iſt er im Grunde precär, denn er bedeutet eine Mitte zwiſchen zu wenig und zu viel und ſoll dieß keine vage Beſtimmung ſein, ſo wäre mathematiſche Meſſung erforderlich, die doch im Gebiete des Qualitativen unmöglich iſt. Stößt man ſich aber nicht an der Vagheit, ſo mag die Maaßbeſtimmung nun auch auf das Gebiet des Guten, der wahren Thätigkeit, des ſtetigen und des ſchöpferiſchen Wirkens für den Weltzweck übergetragen werden. Fauſt wird, wenn es gut geht, auch im Wirken nicht zuviel und namentlich nicht zu viel auf einmal vollbringen wollen. Volle Luſt aber im ethiſchen Wirken und ihr zugewogen zugleich die Luſt im gewöhnlichen Sinn des Genuſſes als relative Zugabe in den Grenzen, die ſich aus der Werthvergleichung beider ergeben, wäre das höchſte Gut. Auf dieſen Begriff iſt alſo zurückzukommen und zu wiederholen, daß man auch ſagen könne, dieß ſei es, um was es im Fauſt ſich handelt.

Und nun ſind wir angelangt, wohin dieſe Reihe von Schritten gezielt hat. Wohl ſei es, haben wir uns mit Fauſts eigenen Worten geſagt, Qual und Glück, -was er, der auch dann nie Befriedigte, im Weiterſchreiten finden wird, aber das Glück ſei unendlich größer, als die Qual. Dann haben wir uns klar gemacht, was der Fauſt, der mit Mephiſtopheles den Vertrag eingeht, Alles erſt lernen muß, bis er bei der Erkenntniß der wahren Einheit des Gutes und des Guten anlangt und ſich überzeugt, daß in der aufſteigenden Linie eines inhaltsvoll ſtrebenden Menſchenlebens, obwohl ſie das Unendliche nie erreicht, zeitlos ein unendlicher Werth und Gefühl des unendlichen

Werthes liegt. Das höchſte Gut iſt, es iſt eine Wahrheit, es beſteht in allen Räumen und Zeiten, ſoweit Herzen ſchlagen, nie als ein Ruhendes, ſtets als ein bewegtes; iſt der Sieg des Guten über das Böſe nur ein ewiger Sieg im ewig neuen Kampfe, ſo kann auch das Gefühl des Glücks in dieſem Siege nie in einem Zeitmoment eine ſchattenloſe Seligkeit ſein, aber da der Menſch, der ſich bewußt iſt, dem Weltzweck zu dienen, aus der Zeit in's Zeitloſe ſchaut, ſo wohnt er doch im Himmel des höchſten Gutes, ſo iſt der Schatten doch nur Hebung des Lichts der Seligkeit. Es gibt ein Glück, ein wahres Glück. Und Seligkeit in dieſem Glück, ſich des höchſten Gut theilhaftig zu wiſſen, iſt das Gefühl des ſcheidenden Fauſt, ſelig im Anblick ſeines Ithaka ſtirbt dieſer Odyſſeus. Jetzt iſt er ſelig im Anſchauen der aufſteigenden Linie, obwohl ſie nie bei dem Unendlichen ankommt, ſelig, „weil er weiß, daß im Aufſteigen ſelbſt das höchſte Gut liegt. Dieſe aufſteigende Linie enthält zweierlei. In jedem Momente iſt ſie ein Ringen um Freiheit und Leben, um wahres Leben.

> Das iſt der Weisheit letzter Schluß:
> Nur der verdient ſich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich ſie erobern muß.

Wer ſchlaff lebt, lebt nicht; das Leben genießt nicht, wer darin wie in einem ſichern Beſitze ſchwelgt, das Leben iſt nicht ein Sein, ſondern ein Thun, nur wer es täglich ſich verdient, hat das Gefühl, es zu verdienen, d. h. iſt glücklich. Das Zweite iſt das Bewußtſein des Fortſchreitens in dieſem Ringen. Fauſt ſchaut zunächſt in die Zukunft und ruht betrachtend auf dem

Bilde, wie ſein Wirken von Stufe zu Stufe ſich erhöhen, erweitern, tiefer und tiefer füllen wird; er ſchaut ebenſo zunächſt ein beſtimmtes Ziel, bei dem es ankommen wird:

„Auf freiem Grund mit freiem Volke ſteh'n.“

Wir wollen nun ganz davon abſehen, daß in der vorhergehenden Darſtellung dieſes Bild gar nicht vorbereitet iſt, die Zuſtände, aus denen dieſer höhere Zuſtand hervorgehen ſoll, nicht entwickelt ſind; wir haben längſt bedauert, daß das Ringen mit dem Meer als ſtellvertretendes Sinnbild für das Geſammte der Thätigkeiten dienen muß, die ein edler Fürſt zum Wohle des Landes ausübt, weckt und leitet; als Unterlage dafür wäre es ein ausgezeichnetes Motiv, nicht iſt es dieß als allegoriſcher Erſatz; wir haben uns längſt geſagt, daß es poetiſch ganz wohl thunlich geweſen wäre, zu zeigen, wie Fauſt die Künſte, die Wiſſenſchaft pflegt, ebenſo hätte es ſich ganz gut in Scene ſetzen laſſen können, wie er ſein Volk zur politiſchen Freiheit erzieht und eine Verfaſſung vorbereitet, die er ihm zu geben gedenkt; allein hier gilt es keine Kritik mehr, ſondern nur Freude an dem, was da iſt, was der Greis mit zitternder Hand doch noch Herrliches gezeichnet hat. Auf freiem Grund mit freiem Volk! Auf der Baſis wohlvertheidigten Beſitzſtands ein menſchenwürdiges Daſein, ein hoher Geiſt zur Geſammtperſon eines thätigen, geſetzlich freien und gebildeten Volks, zur idealen Perſönlichkeit erweitert! Und in dieſem Körper das einzelne Glied glücklich! In der That, wir dürfen bei dem höchſten Gute nicht blos an die Spitzen des Menſchenlebens denken. Wer auch nur im kleinen Kreiſe, nur für das kleinſte Ganze thätig iſt, ja wer auch nur Holz ſpaltet und dabei bedenkt, wie gut er mit ſeiner Arbeit denen dient, die ſelbſt auch dienen und zwar Solchen dienen, die wieder dienen, und ſo hinauf bis zum Mächtigſten, welcher eben auch dient, der hat ſeinen Theil am höchſten Gute. Dienen, dem Weltzweck dienen, der nicht Nichts iſt: da iſt das Glück, — Nun iſt dieß Schauen Fauſts zunächſt zwar nur ein Schauen in eine Zukunft, dieſe Zukunft iſt aber eine Zukunft, worin er ein Wachſendes ſchaut, alſo wieder nicht ein Stillſtehendes, und ſo geht ſein Blick von Zukunft in Zukunft, geht ins Zeitloſe, ins Unendliche, er ruht aus im Bilde des nie Ruhenden, er ſteht ſtill bei dem nie Stillſtehenden, er ſagt: Verweile! zu einem Augenblick, der die Ewigkeit in ſich ſchließt. Dem Wortlaute des Contracts nach muß er ſterben, Mephiſtopheles bekommt Recht, dem Sinne nach iſt er gerettet, erlöst, ſelig, der Himmel iſt es, der Recht behält. Wir haben uns bei der Erörterung des Prologs deutlich gemacht, daß mythiſch in das Nacheinander von zwei Acten ſich auseinanderlegt, was der Idee nach gleichzeitig immer wahr iſt: dem Scheine nach iſt die ſtrebende Menſchheit ſtets verloren, weil ſie im Streben irrt, ſtockt, verweilt, ſich beſchränkt, der Wahrheit nach iſt ſie ewig gerettet, weil ſie in der Schranke, im Irren, Stocken ewig ſtrebt.

Fauſt genießt dieſes ſein hohes Glück auch im Gedanken an ſeinen Nachruhm:

Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergeh'n!

Er ſagt alſo nicht mehr: „der Ehre ſchöne Götterluſt, die wie ein Meteor verſchwindet.“ Die Unſterblichkeit des Namens ſo gefaßt, wie er nun ſie faßt: ihrer ſich bewußt ſein, iſt

Götterluſt. Durch ſegensreiche Mühen des Geiſtes ſeinen Namen dem Jahrhundert, ja der Ewigkeit auf- und einprägen: wer ſich dieß ſagen darf — wie der Dichter ſelbſt es durfte —, der darf in ſeinem Werke ſich auch ſeiner erfreuen, und genießt lebend in der Zeit das Vorgefühl auch der eigenen Ewigkeit. Die perſönliche Fortdauer in alle Zeit hat nur dieſen Sinn, jene des gewöhnlichen Glaubens entbehrt leicht, wer ihn verſteht. Ich genieße lebend das Bewußtſein meines Fortwirkens über den Tod ins Unendliche, ſo fühle ich mich ewig mitten in der Zeit; iſt der, der dieß Glück genoſſen, todt, ſo lebt ja eben der nicht mehr, der bedauern könnte, daß er es nicht mehr genießt. Doch nur Zugabe zu dieſem Glück iſt das Bewußtſein der Fortdauer meines Namens mit meinem Werke, ſie wird den Hervorragenden zu Theil, unentbehrlich iſt ſie nicht zum Gefühl der wahren Unſterblichkeit; auch den Namenloſen überdauert ſein Werk und wäre es das winzigſte Glied in der Kette menſchlicher Thätigkeiten. Arbeit macht froh.

Nun ſehen wir uns noch die Worte des triumphirenden Mephiſtopheles an: „vorbei! ein dummes Wort!“ bis „ewig Leere.“ Wir müſſen auch hier vom Altersſtyl abſehen, wie wir ihn ja längſt kennen, es ſind undeutlich halbgeſagte, uneinleuchtende Stellen in dieſen Verſen; klar aber iſt: „vorbei und reines Nichts, vollkommnes Einerlei! Was ſoll uns denn das ew'ge Schaffen! — Da iſt's vorbei! — es iſt ſo gut, als wär' es nicht geweſen, und treibt ſich doch im Kreis, als wenn es wäre. Ich liebte mir dafür das ewig Leere.“ Es gibt nach ihm nichts Weſenhaftes, keinen unzeitlichen bleibenden Kern im Zeitlichen; ſo hat auch Fauſt ſich umſonſt bemüht, all ſein Thun war nur ein Beitrag zum ſtereotypen Spiel der allgemeinen Lebensposſe mit wechſelnden Masken. Wenigſtens wer dieſe Stelle aufmerkſam lieſt, wird uns keinen Vorwurf machen, daß wir ſo oft des modernen Peſſimismus gedacht haben. Göthe ſpricht hier genau, als hätte er ſein Aufkommen noch erlebt, wolle hier ſeine Sätze dem Mephiſtopheles in den Mund legen und durch Fauſts Schlußworte, durch die Sinnbilder der folgenden himmliſchen Scenen ihn Lügen ſtrafen.

Dieſe letzteren Scenen ſind nun — wie ſie einmal ſind. Man fühlt durch, daß das Gemüth des Greiſes im Anſchauen der hohen Wahrheit, die er in das Ganze niedergelegt hat, in einer Art von Wonne und Seligkeit ſchwamm und zitterte, die zu angemeſſenem Ausdruck nicht gelangen konnte, weil er zu den ſtockkatholiſchen Bildern zu greifen beſchloß. Mythus war nöthig, wie wir längſt geſehen; aber es ſei erlaubt, zu wiederholen, was ich vor Jahren geſagt habe: ein ſparſamer, im proteſtantiſchen Geiſte gedachter Mythus hätte vollſtändig genügt, — nicht nur genügt, ſondern gehoben, reiner beleuchtet, während der überladen gothiſche Apparat nun den an ſich ſo ſchönen Inhalt verdunkelt, ja ins leidig Komiſche verzerrt.

So ſind wir wieder auf das Poetiſche als ſolches zu ſprechen gekommen. Unſer nächſter Gegenſtand, die Contractſcene, iſt recht eine derjenigen, bei denen man fühlt, wie ſchwer es iſt, in der Behandlung des Fauſt gleichzeitig die unendliche Fülle des Sinns und den Werth der äſthetiſchen Form im Auge zu behalten. Folgt man dem Geſpräche der beiden, ſo muß man ſtaunen, wie es gelungen iſt, ſo grundtiefen, ſo verwickelten, ſo ſchweren Inhalt ganz dichteriſch in Ton, Stimmung, Farbe zu halten, nie den vollen Schein zu verletzen, daß wir hier nicht Standpuncte, ſondern einen warmblütigen, athmenden Menſchen, für den wir bangen, und einen dämoniſchen Geiſt vor uns haben, der doch auch ganz wie ein beſtimmter Menſch mit Worten und Mienen ſpricht, ſchmunzelt, ſticht, ſpottet, lockt, reizt und hinterhältiſch droht. Sie ſtehen vor uns in der Rundheit greifbarer Perſonen und der unerſchöpflich tiefe Sinn flirrt und kniſtert wie elektriſche Funken zwiſchen ihnen herüber und hinüber. Dieß ins Einzelne zu verfolgen wäre eine Aufgabe, deren Löſung eigentlich ungetrennt mit der Auswicklung der vom Dichter ſo rein divinirten Gedankenreihe vorgenommen werden müßte. Hier muß der gegebene Wink genügen, dieſe Arbeit beſcheidet ſich, wie ſie längſt geſtanden, einige Steine zu dem ſchweren Bau zu liefern, der in unſerer Literatur noch ausſteht: einer Zuſammenfaſſung des Philoſophiſchen und Aeſthetiſchen, die dem Dichter ganz in das Einzelne, bis ins ſpeciellſte Bild und Wort hinein folgte. — Die Frage, wie es ihm in der vorliegenden Scene gelungen ſei, das Neue an das Alte anzuſchiften, haben wir bis hieher zurückgeſtellt. Von Weiße's Behauptung, der Contract, „die Wette," wie ſie nun den vorderen Theil des Geſpräches bildet, ſei gar kein organiſches Motiv, wird als längſt widerlegt betrachtet werden dürfen, darauf nach unſerer ganzen Betrachtung uns noch einzulaſſen, wäre müßig. Es folgen ſich: auf des Mephiſtopheles behagliche Einladung zum Antritt des neuen Lebensgangs die Klage Fauſts über das ewige Entbehren, das Nicht-hinauskönnen aus ſich, dann nach ſeiner Beſchämung durch das Wort des Mephiſtopheles vom braunen Safte, den Jemand in einer Nacht nicht ausgetrunken habe, der wilde Fluch auf alle

Güter der Welt, auf alle Illuſion, hienach der Geiſtergeſang; dieſer legt ſich, von Seiten der Compoſition betrachtet, allerdings ſehr gut in die Mitte zwiſchen Fauſts Fluch und den Abſchluß des Bündniſſes, wir haben ihn ſo aufgefaßt, daß es ganz erklärlich iſt, wie nun Mephiſtopheles ſeine gemüthliche Einladung dazu folgen laſſen kann, gerade als ob Fauſt nicht die Welt mit all ihren Freuden verflucht hätte; nach dem Abſchluß iſt das Unterſchreiben mit Blut eingeſchoben der Sage gemäß; findet man die Rede des Fauſt an dieſer Stelle etwas breit, ſo vergeſſe man nicht, daß der Dichter dieſer Breite bedurfte, um dem Mephiſtopheles die Worte auf die Lippen legen zu können:

Wie magſt du deine Rednerei
Nur gleich ſo hitzig übertreiben!

Worte, die ja Niemand könnte entbehren wollen, da ſie den Mephiſtopheles ſo behaglich treffend charakteriſiren. Von da an wird das Beſchloſſene noch einmal durchgeſprochen, dieß wird eingeleitet durch die energiſche Auslaſſung Fauſts über die Abſicht, die er bei einem Bündniß habe, von welchem er doch wirkliche Freude ſich nicht verſpreche; Mephiſtopheles ſetzt ſeinen Dämpfer auf: „euch iſt kein Maaß und Ziel geſetzt“ u. ſ. w.; Fauſts hoffnungsloſe Leidenſchaft ſprüht darob nur heftiger auf und nun fügt ſich mit einigen gewichtigen Reimzeilen das Neue ganz ohne daß die Fuge nur bemerkt wird in die Satzmitte ein, womit das alte Fragment in dieſer Scene begann.

Geſpräch des Mephiſtopheles mit dem Schüler.

Zu den zauberhafteſten Einheiten von gedankenſprühendem Tiefſinn und lebensvoller Poeſie in unſerem Gedichte rechnet die allgemeine Bewunderung längſt das Geſpräch des Mephiſtopheles mit dem Schüler. Seine einfache nächſte Bedeutung iſt, daß es Fauſts Unmuth gegen alle gegebene Wiſſenſchaft, das Ausgangsmotiv der ganzen Handlung, in die einzelnen Gebiete hineinleitet. Damit iſt nun noch blutwenig geſagt, denn wie geſchieht es, mit welchem humoriſtiſch poetiſchem Leben! Die liebe Unſchuld voll Ehrfurcht vor dem großen Mann, in welchem ſie nicht den Teufel ahnt, darin der ſtill wirkende Contraſt gegen Fauſt, ähnlich dem zwiſchen ihm und Wagner (der Gute will ja auch Alles erfaſſen, was auf der Erde und im Himmel iſt, die Wiſſenſchaft und die Natur), das Verfahren des Mephiſtopheles, der, was er zerreibend tadelt, zugleich empfiehlt und ſo den armen Jungen rein ſchwindlich macht, bis er den hellen Teufel herauskehrt und den feinen Stachel der Wolluſt, den Reiz des Gedankens, das Amt des Arztes für Befriedigung ihres Kitzels zu mißbrauchen, in die junge Seele drückt, — das Alles blitzt wieder ſo von Geiſt, daß die Rechenſchaft gebende Kritik nur das Nachſehen hat. Nicht daß jedes Wort, das Mephiſtopheles ſagt, gleich wahr und tief wäre, Manches hat nur relative Wahrheit in der Oppoſition gegen den Stand der Wiſſenſchaft zur Zeit der Abfaſſung. Die Ausfälle gegen die Logik und die herrliche Stelle vom Webermeiſterſtück des Geiſtes werden oft ſeicht mißbraucht, als gäbe es jetzt nicht auch eine Pſychologie und Aeſthetik, welche das unendliche Zuſammenwirken der geiſtigen Kräfte wohlbedenkt, wenn auch nicht durchdringt; freilich treffen ſie immer noch auch die fortgeſchrittene Wiſſenſchaft, ſobald ſie dieſer ihrer Grenze ſich nicht bewußt iſt; die Stelle gegen die Logik hat ſubjective Wahrheit als Proteſt des Dichtergeiſtes gegen den Zwang ihrer formalen Ordnungen, objective hätte ſie nur gegen eine formale Logik, die ihren Werth überſchätzte, aber das Wort vom geiſtigen Bande der Theile, das der Encheiresis naturae verborgen bleibe, zündet wieder mitten hinein in den großen Zug des Geiſtes nach Erſchauung einer lebendigen Welt-Einheit. Dieſer Zug und Drang hat uns beſchäftigt bei Betrachtung der Anfangs-Monologe und Scenen; er iſt Grund des Zuſtands unſeres Helden, der die ganze Handlung motivirt. Unendliches wäre über jenes tiefwahre Wort zu ſagen. Die Urſache aller Stockungen unſeres Denkens, aller falſchen Parteiungen in der Wiſſenſchaft iſt das Weglaſſen: das Trennen deſſen, was zuſammengehört. Hier hätte geradezu eine Kritik der Kategorieen einzutreten, aber wir werden uns wohl hüten, dem Dichterwort durch Dociren den Charakter der blitzartig genialen Beleuchtung zu nehmen. — Der Hieb gegen die Metaphyſik iſt ſchwach; er ſagt nur, daß der Dichter ſie für leeren Wortkram hielt, worin er ſelbſt gegen die Philoſophie ſeiner Zeit, die Wolffiſche, Unrecht hatte. Wir hören Göthe, der ſchon frühe ahnte, daß ſein Weg nur der des ſinnigen Empirismus ſein konnte, wenn es galt, zur Wahrheit zu gelangen, den Mann der Intuition, der nicht anders, als inductiv zu großen Geſetzen aufſtieg. Doch wenn er hätte zuſehen können, wie jetzt die Naturforſchung wieder bei der Conſtruction der Welt aus dem Atom angelangt iſt, hätte er wohl klar erkannt, daß haarſcharf an dieſem Puncte die Metaphyſik einſetzen und mit ihren Mitteln die Frage unterſuchen muß, ob die Materie ſchließlich Subſtanz und Weſen habe oder nur das μὴ ὄν ſei, hinter deſſen Scheine von unten auf der Geiſt verborgen iſt. — In den Worten über das Recht ſpringt mit ſchöner, kühner Inconſequenz aus dem teufliſchen Ironiker plötzlich der lautere Geiſt des Revolutionsjahrhunderts, ſpringt aus Voltaire Rouſſeau hervor. Sie ſind ſchlechthin claſſiſch, ſo claſſiſch wie Schillers Worte von den ewigen Rechten, die droben hängen unveräußerlich und unzerbrechlich wie die Sterne ſelbſt. Der ewige Kampf zwiſchen poſitivem Recht und zwiſchen urſprünglichem, zwiſchen zeitweilig beſtehendem und ſchöpferiſch geſchichtlichem Recht, der Inhalt ganzer Berge von Schriften, der Stoff für unendliche Reihen von Unterſuchungen iſt wetterleuchtend in einige Zeilen, in ein paar Schlagworte zuſammengefaßt. — Das Gift in der Theologie, das von der Arznei kaum zu unterſcheiden iſt, wird bedeuten: der studiosus theologiae ſieht hinter die Couliſſen, kann merken, wie Dogma und Kirche entſtanden iſt und — vergehen wird; darüber kann er das Verſtändniß und Gefühl des Weſens und Werths der Religion ſelbſt verlieren: dieß iſt das Gift, vielmehr nur die eine Art des Gifts; er kann vor den Conſequenzen erſchrecken, ſich dagegen verſtocken, die Thür des Weiterdenkens zuſchlagen und ein erbaulicher Halber oder ein orthodoxer Zelot werden, dieß iſt die andere Art des Giftes; er kann von Dogma und Kirche die Religion ſelbſt unterſcheiden lernen und ein frommer Menſch im reinen und freien Sinn des

Wortes werden: dieß iſt die Arznei. — Der Auftritt iſt zugleich künſtleriſch als ein äußerſt glücklicher Ruhepunct nach dem Abſchluß des Bündniſſes zu betrachten, denn obgleich voll feiner Bewegung und Aufforderungen zum Denken bringt er doch dem Leſer oder Zuſchauer einen angenehmen Nachlaß von den Anſpannungen des vorangegangenen Bildes dunkler Seelenkämpfe und ſetzt zugleich humoriſtiſch das Punctum hinter das Stubenleben des Univerſitätslehrers mit ſeinen inneren Conflicten. Voll tiefer Bedeutung iſt wieder die Wahl des Bibelſpruchs für das Stammbuch. Er weiſt vom einzelnen Fall hinaus auf alle Gefahr in aller Erkenntniß.

Die Scene: Wald und Höhle.

Unſer jetziger Gang bedingt es, daß wir alle folgenden Auftritte bis zu der Scene: Wald und Höhle überſpringen. Wir befaſſen uns nicht mehr mit den Spuren des alten Planes, die hier hauptſächlich ſtehen geblieben ſind. Man muß eben die Frage einfach bei Seite laſſen, wie es wohl Göthe urſprünglich einleiten wollte, daß ſein Fauſt vom Erdgeiſt (denn dieſen redet er im Monologe an) trotz jener Zurückſchreckung und Beſchämung tiefer Offenbarungen gewürdigt wird. Genug, er zieht ſich aus der Welt, aus dem Wirbel der Leidenſchaft in ſeine alte Burg, in die Stille des ſinnenden Geiſtes zurück und reagirt hiemit willenskräftig gegen den Verführer. Es kann kein Zweifel ſein, daß dem Dichter dabei die Zeiten vorſchweben, wo er ſich aus den

Zerſtreuungen des Hoflebens in die Waldeinſamkeiten Thüringens rettete und dort ſeinen Naturſtudien ſich hingab; „Niemand ahnt, mit welcher köſtlichen Unſichtbaren ich mich unterhalte,“ ſchreibt er 1784 aus einem ſolchen Aſyl an Frau von Stein. Göthe geht nun plötzlich in den hohen Styl, reimloſe Jamben und Kothurn der Sprache über. Niemand wird darin einen Widerſpruch gegen die Hans-Sachsreime fühlen, welche im Uebrigen herrſchen und gleich nach dem Monolog wieder einſetzen: ein Beweis für meine Behauptung, daß der gut germaniſch realiſtiſche Styl idealiſtiſche Formen, wenn ſie nur nicht ganz und gar gräciſirend ſind, keineswegs ausſchließt. Stolzere Jamben ſind wohl nie geſchrieben worden. Auf die unvergleichliche, rein inſtinctiv gegriffene Klangnachahmung in den Verſen: „Und wenn der Sturm — öffnen ſich“ habe ich längſt (Aeſth. B. III Abth. 2, S. 1234) aufmerkſam gemacht. Was es iſt, das den Einſamen ſo hoch ſtimmt, dieß mußte bei der Beſprechung der erſten Monologen mitaufgenommen werden. Jene Einheit der Natur, welche er dort verzweifelnd ſuchte, iſt ihm aufgegangen, er ſieht das innere Band von Weſen zu Weſen laufen, er ſpricht von der Reihe der Lebendigen, er hat ſie als Kette erkannt. Worin aber liegt der hohe, einzige poetiſche Hauch der Stelle? Eine Erkenntniß, welche die Wiſſenſchaft mit ihren ſtrengen, trockenen Mitteln langſam und ſchwer errungen, eine Erkenntniß, deren Schwelle der Dichter ſelbſt mit Mühe des Lernens, Zerlegens, Experimentirens betrat, iſt ganz in Stimmung überſetzt; man kann ſagen, was den Chemiker, Phyſiker, Mineralogen, Botaniker, Anatomen und Zoologen als geheimes inneres Agens leiten mußte, um durch proſaiſche Unterſuchung zu dem großen Reſultat:

wachſende Reduction von Stoffen und Formen auf Einheiten und endlich zu dem Begriff: Entwicklung vorzudringen, was die Philoſophie ſtille geführt hat, zu ihrer, nun von der Naturwiſſenſchaft beſtätigten Idee des ἓν καὶ πᾶν zu gelangen, das iſt hier als die Poeſie in dieſem großen Entdeckungsgang tief ergreifend herausgeſtellt: die Ahnung; und ebenſo, was dieſe Entdeckungen des Verſtandes und Vernunft-Inſtincts im Gemüthe bewirken müſſen: das Staunen. Dieß iſt das Wunderbare, hoch Myſtiſche in unſerem Monolog. Das Wort von den Brüdern im ſtillen Buſch, in Luft und Waſſer iſt ſchon im früheren Zuſammenhange angeführt als beſonders lichtbringend für die Idee, um die es ſich handelt. Auch dieſe Bruderſchaft gereicht Fauſt zum Staunen. Die Gleichgültigkeit, womit wir die Thiere anſehen, iſt ein Theil der allgemeinen Stumpfheit, mit welcher der gewöhnliche Menſch, für den es eben dieß und jenes und einiges Andere ſo gibt, der ganzen Natur gegenüberſteht. Um hier nur vom Seelenleben zu ſprechen: daß Weſen ohne Sprache und Bewußtſein im unendlichen Abſtand uns doch ſo ähnlich ſind, daß wir in der ganzen Hemiſphäre unſeres Verhaltens und Thuns nur mit der unbewußten und doch ſo ſicher gehenden Seele des Thieres handeln: dieß iſt ja ſo wunderbar, daß der nicht ſtumpfe, ſondern eingehende und ſich vertiefende Menſch von einem Gefühle durchſchauert wird, als wandle er in einem Geiſterreich. — Nun iſt aber noch der große Schritt zu beachten, mit welchem der Monolog die Reiche der Welt durchmißt. In der gewaltigen Stelle vom Sturm im Walde iſt Alles mitbefaßt, was die Gebiete des unorganiſchen Lebens dem Auge und Ohre deſſen, der auch ein Herz, eine Seele hat, unerſchöpflich Staunenswerthes bieten, aber wie herrlich iſt dann der Eintritt in die innere Welt durch die Selbſtbetrachtung in der ſichern Höhle motivirt! Mit den „geheimen, tiefen Wundern der eignen Bruſt“ ſind alle Forſchungen des Menſchen über ſeine Seele, ihre erkennenden und wollenden Kräfte und über ihre ethiſche Beſtimmung in den Ton hoher, reiner Myſtik geſetzt und mit der Vorwelt ſilbernen Geſtalten, die von Felſenwänden, vom feuchten Buſch herſchweben, glaubt man die Marmorglieder der Götter- und Heldengebilde des Vatikans in weißem Mondlicht aufſchimmern zu ſehen: die ideale äſthetiſche Welt iſt erſchloſſen.

Es folgt der tiefgefühlt ſchmerzvolle Abſprung, da der ſo rein Geſtimmte ſich plötzlich des Gefährten erinnert, den ihm der Erdgeiſt zugegeben hat. Die weitere ſichtbare Spur des alten Plans in dieſem Ausdruck braucht uns nun um ſo weniger noch zu beirren, da — der Erdgeiſt uns alle an den Schandgeſellen geſchmiedet hat. Es iſt eben das Gemeine im Menſchen, die pure Sinnlichkeit, die ſelbſtſüchtige Leidenſchaft, der von der Vernunft getrennte frivole Verſtand, die uns alle mitten ſelbſt in der Stunde der gefühlteſten reinen Betrachtung mit niedrigen, ſchmutzigen, geiſtläugnenden Vorſtellungen überraſchen. Wie iſt der freſſende Höllenſtein dieſer begeiſterungtödtenden Macht mit dem Wort ausgeſprochen: „wenn er gleich kalt und frech mit einem Worthauch deine Gaben wandelt!“ Als Perſon in der Fabel muß dieſe Macht den Fauſt zu Gretchen zurücklocken. Fauſt kann noch ſich ſelbſt treu ſein ohne den innern Vorwurf einer gewiſſenloſen Untreue gegen Gretchen (nämlich ſo wie jetzt die Scene ſteht; die Umſtellung in der zweiten Ausgabe und ihre Nothwendigkeit iſt ſchon beſprochen). Seine Liebe hat ſich veredelt, vertieft, ohne aufzuhören, Sinnenfeuer, heiße Sehnſucht zu ſein; um ſo bräver, daß er vermocht hat, ſich zu bezwingen und zurückzuziehen. Mephiſtopheles ſetzt ſeine Mittel in Bewegung; es gehört wieder zum Genialſten, wie Göthe ſeinen Charakter und die Scene führt; Mephiſtopheles iſt hier mehr als je ganz Teufel. Zuerſt Klage über Beſchwerlichkeit des Dienſtes („den ganzen Tag hat man die Hände voll“ — vergl. Leporello: „keine Ruh' bei Tag und Nacht“), dann die ſichere Waffe des Spottes, der dem Fauſt ſeine hohen Contemplationen in der Einſamkeit als obſcure, ſpelunkenhafte, magiſterhafte Gewohnheiten lächerlich zu machen ſucht, dann, gründlich im Sinne der Niedertracht frivolen Verſtandes, die hohe Myſtik darin als Metaſtaſe des Geſchlechtstriebs hinſtellt. Die Gebärde dabei iſt unnennbar frech, der Dichter aber kann ſelbſt das Gewagteſte, wenn er es zur Charakteriſtik einmal braucht, keiner Decenz, ſelbſt der wahren Schaam nicht opfern. Nicht dieſe Mittel verfangen bei Fauſt, aber das letzte hat ſeine Wirkung: er weckt die Sehnſucht und wie! Die Sehnſucht nach der ſich Sehnenden: ſie wird ſo nahe gerückt, daß Fauſt und in ihm wir das arme Kind wie mit leiblichen Augen ſehen. Die neun Worte allein: „ſieht die Wolken ziehen über die alte Stadtmauer hin“ documentiren den ganzen und ächten Dichter, in deſſen Geiſt Alles Anſchauung wird. Ziehende Wolken: auch Schiller kennt es, wie die Sehnſucht mit ihnen ſchwebt, aber wie viel natureinfacher dieſe Stelle, als der beredte Prachtmonolog: „eilende Wolken, Segler der Lüfte!“ Dieß wirkt; Mephiſtopheles hilft dann noch mit ein paar verdichteten feinen Tropfen brennenden Reizes nach und Fauſts Widerſtand iſt gebrochen. Er beſchönigt ſeine Niederlage durch einen Ausbruch von tragiſchem Pathos, worin ihm ſeine Phantaſie vorſpiegelt, als ob Leidenſchaft ein unwiderſtehliches Fatum wäre, das wie eine Naturmacht ihn und auf der wilden Bahn ſeines Sturzes zugleich die friedliche Exiſtenz des guten, halbunbewußten, im engen Kreiſe ſtill beſchloſſenen Mädchens wirbelnd zum Abgrund reiße, doch ſchreit aus dieſer Sturmrede zugleich das Gewiſſen, das ihm ſchon jetzt zu fühlen gibt, wie heiß die Hölle auch im Dieſſeits brenne. Dieß iſt natürlich dem Mephiſtopheles wieder nicht nach Geſchmack und Wunſch, die innere Höllenſtrafe kommt ihm zu früh, er will einen kalten Verführer und mit den Worten „wie's wieder ſiedet, wieder glüht — verzweifelt" ſetzt er ein ächt teufliſches Punctum an den Schluß des Dialogs.

Das Religionsgeſpräch zwiſchen Fauſt und Gretchen.

Die nächſte unter den ſo ganz poetiſchen und ſo unerſchöpflich philoſophiſchen Stellen iſt das Religionsgeſpräch zwiſchen Fauſt und Gretchen. Fauſts Bekenntniß ſtellt ſich durch Ton und freies Schweben zwiſchen rhythmiſch gebundener und ungebundener Rede neben jene hymniſchen Formen: „Grenzen der Menſchheit, Das Göttliche, Meine Göttin, Ganymed" und bewegt ſich mit ihnen in gleich hohem und reinem Aether. Der Sinn iſt oft mißverſtanden worden. Man kann nicht ſagen: ich glaube an Gott, ihn eigentlich nicht nennen, nicht bekennen, denn er iſt kein Object, keine einzelne Exiſtenz; man würde ſprechen, als ſei er außer uns und nicht ebenſoſehr in uns, da er doch Alles iſt, das Allleben, in Allem das wahre Leben. So iſt er auch unſer Gefühl von ihm und jedes höchſte Gefühl und vor Allem das beſeligende Gefühl der Liebe und ſo wenig ein Name die Himmelsgluth dieſes Gefühls erſchöpft, ſo wenig iſt Gott mit einem Namen zu umfaſſen. So lautet die einfache Paraphraſe, die nur zu geben iſt, damit durch die Vergleichung mit ihrem Laute beim Dichter recht erkannt werde, was dieſer vermag, denn athmendes, banges und entzücktes myſtiſches Ahnen iſt bei ihm, was im philoſophiſchen Ausdruck ganz poeſielos klänge, wenn wir ihm nicht ſchon blühende Worte des Dichters beigemiſcht hätten. Jenes Gefühl, das uns in den Stunden ächt religiöſer Stimmung überkommt, das Gefühl, als ob in uns und rings um uns, in Bruſt und in Haupt, in den Lüften und allen Weſen etwas Geheimnißvolles ſchwebe und flüſtere, jenes Namenloſe, das wir nicht begreifen, weil wir ein zu kleiner Theil von ihm ſind: können Worte dafür tiefer aus dem Lebensgrunde geholt werden, als jene:

Wölbt ſich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hier unten feſt?
Und ſteigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf?
Schau' ich nicht Aug' in Auge dir
Und drängt nicht Alles nach Haupt und Herzen dir
Und webt in ewigem Geheimniß
Unſichtbar ſichtbar neben dir?

Und daß das Eine ſich und Alles in ſich trägt, wie iſt dieß geſagt in dem: „Der Allumfaſſer, Allerhalter, faßt und erhält er nicht dich, mich, ſich ſelbſt?“ Der logiſche Widerſpruch, daß Fauſt das Unnennbare doch nennt, nämlich männlich perſönlich bezeichnet, kann dem Dichter als Dichter in dieſem Erguß keine Beſinnungsſchwierigkeit bereiten. In der Aphorismen-Reihe „Die Natur“ (um 1780) trägt das Weſen aller Weſen den weiblichen Namen dieſer Ueberſchrift. Man vergleiche mit dem Bekenntniß Fauſts folgende Sätze daraus: „Natur! Wir ſind von ihr umgeben und umſchlungen — unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in ſie hineinzukommen. — Wir leben mitten in ihr und ſind ihr fremde. Sie ſpricht ewig mit uns und verräth uns ihr Geheimniß nicht. — Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Weſen, jede ihrer Erſcheinungen den iſolirteſten Begriff, und doch macht Alles Eins aus. — Sie liebt ſich ſelber und haftet ewig mit Augen und Herzen ohne Zahl an ſich ſelbſt. Sie hat ſich auseinandergeſetzt, um ſich ſelbſt zu genießen. — Sie ſpritzt ihre Geſchöpfe aus dem Nichts hervor und ſagt ihnen nicht, woher ſie kommen und wohin ſie gehen. Sie ſollen nur laufen; die Bahn kennt *ſie*. — Sie hüllt den Menſchen in Dumpfheit ein und ſpornt ihn ewig zum Lichte. — Sie hat keine Sprache noch Rede, aber ſie ſchafft Zungen und Herzen, durch die ſie fühlt und ſpricht. — Ihre Krone iſt die Liebe. Nur durch ſie kommt man ihr nahe. — Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält ſie für ein Leben voll Mühe ſchadlos. — Sie iſt Alles. Sie belohnt ſich ſelbſt, erfreut und quält ſich ſelbſt. — Sie iſt rauh und gelinde, lieblich und ſchrecklich, kraftlos und allgewaltig. Alles iſt immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt ſie nicht. Gegenwart iſt ihr Ewigkeit. Sie iſt gütig. Ich preiſe ſie mit allen ihren Werken. Sie iſt weiſe und ſtill. — Sie hat mich hereingeſtellt, ſie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir ſchalten. Sie wird ihr Werk nicht haſſen. Ich ſprach nicht von ihr. Nein, was wahr iſt und was falſch iſt, Alles hat ſie geſprochen. Alles iſt ihre Schuld, Alles ihr Verdienſt.“ Das unbekannte Allerzeugende wird auch hier als ein Unperſönliches und doch zugleich als ein Perſönliches, dießmal alſo gemäß dem Geſchlechte des Worts Natur als ein geheimnißvolles Weib behandelt, wiederum ein ſchöner logiſcher Widerſpruch und beſonders ächt Göthiſch. Keinem Verſtändigen braucht übrigens geſagt zu werden, daß Göthe hier und ſonſt, wenn er mit Andacht von der Natur ſpricht, nicht das meint, was wir gemeinhin Natur nennen, ſondern das Ganze, das Reich der Beſeelung miteingeſchloſſen. Nun aber iſt von der großen Lücke zu ſprechen, die in jenem Bekenntniß und in dieſen Aphorismen klafft. Wenn das Göttliche nicht neben und außer, ſondern nur in der Welt und alles Leben iſt, ſo werden doch in dieſer ſeiner Wirklichkeit große Stufen zu unterſcheiden. je werthvoller eine Daſeinskraft, als deſto intenſivere Gegenwart des ewig Einen wird ſie zu betrachten ſein; das Bekenntniß nennt zwei Stufen: Natur und Menſchenſeele als die fühlende; als fühlend wirkt die Seele ſelbſt noch in Naturform, erſt als denkend und wollend iſt ſie wahrhaft Geiſt, und der Geiſt wird doch als ſolcher eine ſo viel vollere Exiſtenzform des Göttlichen ſein, als „das Herz.“ Der Wille als ſittliches Wollen iſt Handeln und ſoll Selbſtbezwingung ſein, wenn die Seele, das Herz, die Liebe mit Pflichten in Colliſion tritt. Göttlich iſt die Natur, göttlich die fühlende Seele, göttlicher der klar handelnde und klar reſignirende

Geiſt. Fauſts Pantheismus iſt Natur- und Gefühls-Pantheismus, alſo Pantheismus mit Auslaſſung der ſo viel höheren und reineren Daſeinsform des Göttlichen, worin es als ſittliches Leben, als Negation des bloßen Naturlebens der Seele wirkt. Würde Fauſt dieſen, den ethiſchen Pantheismus bekennen, ſo müßte er auf der Stelle ſich von Gretchen trennen, denn er ahnt ja doch, daß er ſie verderben wird, da von Bindung keine Rede ſein kann.

Hat der Dichter davon Einſicht, oder gibt er in Fauſts Bekenntniß ſein eigenes? Offenbar zunächſt das Letztere; man ſieht, er trägt eine Lieblings-Anſicht vor und die Aphorismen von der Natur beſtätigen es. Göthe liebte das Univerſum vom Standpunct des Naturbegriffs zu betrachten, wie es dem Genie, dem Glückskinde der Natur ganz natürlich iſt. Allein man vergeſſe nicht, er läßt ja ſeinen Fauſt in tiefe Schuld rennen; daß es der Fauſt mit ſolcher Religions-Anſicht iſt, der Gretchen ſo unglücklich macht, der ſo ſchuldig und dadurch ſelbſt ſo unglücklich wird, muß ihm doch vorgeſchwebt haben, wenn er auch gewiß nicht ſagen will, Fauſt werde durch ſolche Religions-Anſicht ſo ſchuldhaft. Gewiß nicht deutlich bewußt war er ſich der hieraus folgenden Conſequenz, die wir uns nun ſo ausdrücken können: Fauſt muß ſeinen Religionsbegriff erſt ausfüllen, wie wir oben geſehen haben, daß er ſeinen Freiheitsbegriff ausfüllen muß. Doch in der Ahnung, wie geſagt, wird dieß dem Dichter ſicherlich gedämmert haben. Man darf bei Naturen, wie Göthe, nur nicht meinen, ihr Betrachten ſchließe aus, was es nicht deutlich einſchließt. Göthe, dieſer Naturandächtige, hat ja auf ſtilleren Wegen als ſein Fauſt doch ſelbſt Reſignation gelernt; der Verfaſſer der Aphorismen „die Natur“ hat ja doch ein andermal gedichtet:

Von der Gewalt, die alle Weſen bindet,
Befreit der Menſch ſich, der ſich überwindet.

Die Gewißheit dieſes Vorſchwebens ergibt ſich in unſrer Scene auch aus der Haltung Gretchens. Daß ſie in ihrem Glauben ganz ſicher bleibt und Fauſts entzückte Worte einen nur ſehr mäßigen Eindruck auf ſie machen, dieß will ja nicht blos ſagen, daß ſie eben feſt im Kinderglauben ihrer Kirche wurzelt. Dieſer Kinderglauben hat einen Vorzug vor Fauſts Glauben. Er legt ſeinem Gott die Eigenſchaft der Heiligkeit bei. Die Perſonification abgezogen heißt dieß: das Urweſen iſt nicht blos Natur, ſondern in höherer Potenz Sittengeſetz. Das kann ſich Gretchen gewißlich nicht mit Bewußtſein ſo ſagen, aber der Dichter läßt uns die Ahnung dieſer Wahrheit als den wahren Grund ihrer Sicherheit ahnen. Daß ſie jedoch dieſe Wahrheit nur in ſo helldunkler Form beſitzt, iſt ein Theil ihrer Blindheit und durch dieſe Blindheit, welche ihre Anmuth, aber auch ihre Schwäche iſt, kommt ſie doch zu Fall, obwohl ſie einen ſtrengeren Gott verehrt; Fauſt wird ſchuldig im Zuſammenhang damit, daß ſeiner Religion ein weſentliches Stück Inhalt fehlt, nämlich die Verehrung des Göttlichen im Sittengeſetz, Gretchen kommt zu Fall im Zuſammenhang damit, daß die Form ihres zwar inhaltsvolleren Glaubens eine blinde iſt und einen Theil ihrer Blindheit überhaupt bildet.

Es iſt wieder eine der höchſt genialen Wendungen, daß in demſelben Geſpräche Gretchen zuletzt ihr Grauen vor Mephiſtopheles ausſpricht. Und wie! kann das richtige Taſtgefühl einer lauteren Seele den unbedingten Egoismus und jenen Verſtand, der jedes Band zwiſchen Weſen und Weſen durchſchneidet, ahnungsvoller charakteriſiren? Man erkennt nicht die Tiefe der Stelle, wenn man nicht auch hier in Mephiſtopheles die Anſammlung verbreiteter Menſchenzüge erfaßt und an jene Geſichter denkt, denen man anſieht, daß es da kein Sichhineinverſetzen in andere Weſen, kein Eingehen gibt, wohl aber ein ſtetes Zucken der Mundwinkel über Alles im Menſchen, woran noch Natur iſt. Es iſt aber auch die bevorſtehende Treuloſigkeit Fauſts, was Gretchen in Mephiſtopheles verkörpert herausfühlt, und ſo iſt das Hochgeſtimmte und das Anmuthige, rührend Naive der Scene auf einen Hintergrund von banger Schwüle geſetzt. Die eine von Fauſts Antworten: „es muß auch ſolche Käuze geben“ gehört wieder zu den Stellen, deren Bedeutung weit über den nächſten Sinn hinaus ins Allgemeine geht, ſie führt geradezu auf den Inhalt des Prologs zurück: das Böſe ein Ferment, ohne das keine Bewegung in der Geſchichte wäre. Dort konnte es ſcheinen, als ſei dieß ein gefährlicher Satz, auf den ſich der Verbrecher berufen könnte. Allein dieſe Bedeutung hat ja das Böſe nur für den Ueberſchauenden, der es im Großen als einen Reiz und Hebel, vor Allem als die Schein-Macht erkennt, die dadurch, daß ſie bekämpft ſein will, das Gute ſchafft; wer mitten in den Kämpfen des Lebens ſtehend es auf ſeinem Wege findet, handelt ſehr verkehrt, wenn er auf den Satz von der Unentbehrlichkeit des Böſen in der Weltordnung geſtützt es im einzelnen Fall zulaſſen, ja thun zu dürfen glaubt; er läßt ja dann den Hauptgrund dieſer Entbehrlichkeit weg, nämlich eben den, daß es zur Bekämpfung herausfordert, daß alſo an ſeiner Selbſtzerſtörung arbeitet, wer ihm verfällt. Fauſt iſt jetzt zu ſchwach, dieſer Einſicht zu folgen, aber daß ſie ihm nicht fern iſt, beweist ſein nachheriger Ausruf: „du ahnungsvoller Engel du!“

Nun ſehe man zu, wie der Farbencontraſt des hellen Lichts und ſchwülen Grundes in dieſer Scene noch geſteigert wird! — Nicht durch Gretchens Zuſage an ſich. Es ſcheint nur für einen Augenblick tiefe Ironie, ein ironiſcher Abfall von der Höhe in die Tiefe, daß gerade an das Religionsgeſpräch dieſe Gewährung ſich knüpft; ein richtiges Gefühl beſinnt ſich augenblicklich, daß dadurch das reine Licht des Anfangs nicht verdunkelt wird, ſondern umgekehrt von ihm eine ideale Beleuchtung auf dieſe völlige Hingabe herüberfällt. Sie fließt ja aus demſelben Gefühl, mit welchem Gretchen um Fauſts Seelenwohl ſo rein und innig ſich kümmert. Gretchen iſt natürlich nicht in dem Sinn unſchuldig, daß ſie nicht wüßte, allein es gibt in ihr keine getrennte Sinnlichkeit; nur mit dem ganzen Herzen gibt ſie die ganze Perſon darein. Ihre Hingabe iſt alſo rein; wäre eine ſolche an ſich unrein, ſo könnte ja überhaupt keine Sanctionirung ſie rein machen. Und wären alle Menſchen ſo gut wie Gretchen, ſo wären ſie auch treu und dann bedürfte es nicht der bürgerlichen und kirchlichen Geſetze, um ſie für's Leben zu verbinden. Aber freilich ſo ſind eben die Menſchen zum größeren Theile nicht, daher hat ein Inſtitut gegründet werden müſſen, das zwiſchen der Hingebung des Herzens und der ganzen Perſon eine Marke ſetzt, einen ſtarken Strich zieht. Gretchen glaubt aber, die Menſchen ſeien ſo gut wie ſie, die Ahnung, die ſich ihr an Mephiſtopheles knüpft, iſt dunkel und unbewußt, ſie vertraut dem Geliebten; nicht unſchöne Sinnlichkeit, ſondern ihr Vertrauen, alſo rührende Blindheit iſt es, was ſie ſtürzt. Anders freilich verhält es ſich mit dem Schlummertrank für die Mutter. Der Moment, wo ſie zur Anwendung dieſes Mittels beredet wird, iſt höchſt unheimlich. Ihr Gewiſſen muß ihr ſagen, daß ein Eingriff in das phyſiſche Leben der von der Natur ihr geſtellten Wächterin der Sitte ein Verbrechen iſt. Sie läßt ſich das Gewiſſen mit der Betröſtung beſchwichtigen, der Trank könne nicht ſchaden. Allein auch bloßes Betäuben iſt ſchuldvoller Eingriff und überdieß kann Niemand wiſſen, ob es nicht doch die ſchlimmſte Folge für Geſundheit und Leben haben wird; es gibt Zufälle — ein Zuviel aus Verſehen — vielleicht auch ein Zuoft — und dieſe Zufälle müßten ja doch auf ihre Verantwortung kommen.*) Göthe hat durch den reinen Schluß-Accord ihrer letzten Worte dafür geſorgt, daß auch dieſer ſchwere Schatten noch unter die vom Lichtkern ihrer Seele ausgehende Beleuchtung gefaßt wird („Seh ich dich, beſter Mann — übrig bleibt“). Wie viel ſchuldvoller ſteht Fauſt da! Er, der es ſo viel beſſer wiſſen kann, er, der Handelnde! Doch auch auf dieſe ungleich größere Schuld ſoll noch ein mildernder Strahl fallen. Es iſt ein Meiſterzug, daß Göthe zuletzt noch den Mephiſtopheles einführt, der gelauſcht hat und zuerſt über die Katechiſation ſeinen Spott ergießt, wodurch noch das herzliche Wort hervorgerufen wird, womit Fauſt ſich der Reinheit der Seele ſeiner Geliebten annimmt: „Du Ungeheuer ſiehſt nicht ein, daß dieſe treue liebe Seele — verloren halten ſoll.“ So wird zum Schluß — und dieß iſt der Farben=Contraſt, von dem ich ſprach, — aller ſtarke Schatten auf den erſten, hölliſchen Verführer hinausgeworfen. Auch auf ihn freilich nicht ſo, daß nicht ein Schimmer von Durchſichtigkeit übrig bliebe; denn der Humor iſt auch hier nicht vergeſſen: Mephiſtopheles kann es anhören, wenn man übel von ihm ſpricht, und über ſich ſelbſt lachen: „ſie fühlt, daß ich ganz ſicher ein Genie, vielleicht wohl gar der Teufel bin;“ jedoch ganz und nur unheimlich iſt ſein letztes Wort: „hab' ich doch meine Freude dran.“ Dieß iſt das rechte Punctum auf die Scene, hiedurch erſt kreuzt ſich ihr Himmelslicht mit hölliſchem Schwefelſchein, der ſich in ein trübes Helldunkel voll Ahnung des tragiſchen Endes verliert. Die Scene iſt ein volles Kunſtwerk im Kunſtwerk. — Gleich in der nächſten (am Brunnen) beſtätigt ſich die düſtere Ahnung und bricht dann Schlag um Schlag das Gewitter herein.

---

*) Meine früheren Einwendungen gegen die Rolle, die hier dem Zufall überlaſſen iſt (A. Kr. G. 2, 171), waren ſehr unrichtig.

Die letzten Scenen des erſten Theils.

Es bleibt von den Scenen, die ſich durch untrennbar geeinigten Werth der philoſophiſchen Tiefe und der poetiſchen Vollkraft auszeichnen, noch jener Wechſel wüthenden Vorwurfs und tödtlich ſchneidender Antwort zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles übrig: „Trüber Tag, Feld.“ Dieſer Auftritt mußte nothwendig ſchon in der Beſprechung des Prologs beigezogen werden. Schon dort iſt geſagt, daß der Teufel diesmal nicht blos Verſtand, ſondern Vernunft predigt, und dieß zunächſt an der erſten ſeiner Antworten gezeigt, die nur teufliſch kalter Hohn ſcheint: „es iſt die erſte nicht.“ Die zweite lautet:

„Nun ſind wir ſchon wieder an der Grenze unſres Witzes, wo euch Menſchen der Sinn überſchnappt. Warum machſt du Gemeinſchaft mit uns, wenn du ſie nicht durchführen kannſt? Willſt fliegen und biſt vor'm Schwindel nicht ſicher? Drangen wir uns dir auf, oder du dich uns?“

Fauſt hat die Hölle eigentlich doch aufgeſucht. Es war damals, als er ſo heftig wünſchte, fliegen zu können, und die Geiſter in der Luft beſchwor, ihm Flügel zu leihen. Die Hölle hat ſich dann allerdings ſehr bereitwillig an ſeine Ferſen geheftet. Es gehört nun aber dieſes Wort eigentlich zu denjenigen, die im Grunde zu einer Aufhebung der Illuſion führen. Der Menſch iſt überall von Reizen der Verführung umgeben und ihnen entſpricht der Stachel, den er in ſeiner eigenen Natur trägt. Ob er widerſteht oder fällt, das liegt ſchließlich doch an ihm ſelbſt; die Schuld iſt ſeine Schuld, er kann ſie nicht abwälzen. Hiemit iſt der Teufel eigentlich rein überflüſſig, er iſt eine Perſonification der Reize zum Böſen; wir ſind wieder an einer der Stellen, wo wir die Kühnheit des Spiels mit dem poetiſchen Schein zu bewundern haben; der Mephiſtopheles, der ſich für überflüſſig erklärt, ſteht ſo leibhaft vor uns, wir ſehen ihn grinſen, wir empören uns gegen ihn und müſſen ihm doch Recht geben — alſo ganz ein wirkliches Weſen und doch keines: wie eigen packt und bewegt dieſes tief dringende Zwielicht den täuſchungsloſen und doch getäuſchten Leſer!

„Willſt fliegen und biſt vor'm Schwindel nicht ſicher:“ die

Worte beſtätigen ganz unſere Erklärung des Fliegenwollens auf dem Spaziergang vor dem Thor: es rege ſich darin der Wunſch, durch's Leben zu jagen, ohne ſich an Verhältniſſe und *Pflichten* zu binden, die aus den gegebenen Situationen erwachſen. Es geht dieß als Faden durch; in dem „losgebunden, frei" des Mephiſtopheles haben wir den Faden wieder gefunden. Wer dieß durchführen will, muß aber auch kein Gewiſſen haben: „warum machſt du Gemeinſchaft mit uns, wenn du ſie nicht durchführen kannſt?" Alſo wieder der hölliſche Schluß aus einem richtigen Oberſatz; die logiſche Folgerung hieße: alſo wolle nicht mehr fliegen; Mephiſtopheles ſchließt (ſtillſchweigend): alſo werde ganz gewiſſenlos, gleichgültig gegen die Folgen deiner Verbrechen, bereue niemals! Es kann freilich in dem Bund mit Mephiſtopheles, den jeder Menſch abſchließt, — er iſt ja, wie wir längſt gefunden haben, nichts Anderes, als der Schritt ins Leben, das ſich Einlaſſen mit der Welt — ohne Schuld nicht abgehen, auch wenn auf das „Fliegen" verzichtet wäre. Sie bringt Reue. Unfruchtbare Reue ſoll nicht genährt werden; „*deine einzige Reue ſei eine beſſere That*" iſt doch ein wahres, ein weiſes Wort von Jean Paul, ein Wort der ächten Ethik. Hinter dem hölliſchen Schluſſe, Fauſt ſolle ſich gegen die Reue verhärten, ſchwebt alſo noch eine zweite Wahrheit, verzerrt ſich in ihm zu einer Unwahrheit. Sie heißt: verſenke dich nicht, wenn du gefehlt, krankhaft in die Wirbel der Reue, nimm nicht, wie Oreſtes, „das Amt der Furien auf dich," ein „Dampf vom Acheron" umgibt die öde Reue, die „als ewige Betrachtung des Geſchehenen verwirrend um das Haupt des Schuldigen ſich umherwälzt"; ſtrebe rüſtig weiter, handle, wirke! Entnimmt ſich

Fauſt dieß aus der teufliſchen Rede, ſo hat er wiederum von Mephiſtopheles *gelernt*. Die folgenden Worte: „Greifſt du nach dem Donner — Luft zu machen“ ſind von der einleuchtendſten Vernunftwahrheit. Mephiſtopheles kennt gründlich das Menſchenherz. Den Unwillen, den wir für unſere Fehler uns ſelbſt ſchuldig ſind, auf Andere werfen, die uns die Augen der Selbſterkenntniß öffnen wollen, oder die unſerer Leidenſchaft im Wege ſtehen, das iſt die Erleichterung, die wir lieben. Jeder möchte gern hexen können, wenn er ſo recht wild iſt auf unbequeme Einredner, Hinderniſſe und auf fatale Folgen ſeiner Leidenſchaft; es ſtünde traurig um die Weltordnung, wenn er dann des Donnerkeils ſich bemächtigen könnte. Klinger hat in ſeinem Fauſt dieſes Thema als Hauptmotiv der Handlung aufgenommen.

Bei der Contract-Scene haben wir uns mit dem vorübergehenden Rollenwechſel zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles beſchäftigt, der von Schiller ſo richtig beobachtet iſt, und haben damals auf dieſe drittletzte Scene als eine Hauptſtelle vorwärts gewieſen. Dabei war die Frage, ob Mephiſtopheles gegen ſeinen Zweck handelt, wenn er die Vernunft gegen Fauſt in Schutz nimmt, und verſtärkt kehrt nun dieſelbe wieder. Allein ſie beantwortet ſich auch hier ohne Schwierigkeit. Mephiſtopheles hat auch in dieſem Augenblick nicht zu beſorgen, ſeine Vernunftpredigt könnte eine heilſame Nachwirkung üben, denn Fauſt kann jetzt an nichts denken, als an Gretchens Rettung. Hilft er ihm dazu, ſo kann er hoffen, die Abwehr der ſchlimmſten äußeren Folge ſeiner Schuld werde zu ſeiner Abſtumpfung ein gutes Stück beitragen. Von Fauſt ſelbſt kann man natürlich nicht ſagen, daß er in dieſem Geſpräche ethiſch gegen Mephiſtopheles reagire, da müßte er mehr Selbſterkenntniß zeigen, aber verſunken iſt er doch nicht, dieß zeigt ja ſein Feuereifer, die Arme zu retten. Nicht nur dieß; in Gretchens Kerker eintretend ruft er aus: „der Menſchheit ganzer Jammer faßt mich an!“ Es iſt ihm alſo geworden, der Menſchheit Wohl und Weh auf ſeinen Buſen zu häufen; aber es iſt auch noch der Fauſt, der in ſeinem Weh das der Menſchheit, im individuellen das der Gattung ſieht; ſein Auffaſſen bewegt ſich alſo noch im Großen und Weiten, iſt noch fähig, im einzelnen, eigenen Fall das allgemeine Menſchenloos zu ſehen und zu empfinden, ſein Denken und Fühlen hat ſich nicht verengt, er ſtagnirt nicht, ſein Geiſt iſt noch elaſtiſch und ſomit wird ſich Mephiſtopheles getäuſcht, die Wahrheitspredigt, die ſtärkſte, die der Erzlügner ihm gehalten, wird nachwirkende Strahlen in ſeine Seele geſenkt haben, die Saamenkörner von Vernunft, die der hölliſche Sämann neben Blüthenſtaub von Giftpflanzen ausgeſtreut hat, werden doch auf gutes Land gefallen ſein und Frucht tragen.

Die Scene: Nacht, offen Feld iſt in ihrer traumartigen Genialität ſchon gewürdigt gegen den Schluß des erſten Abſchnitts und ebendort auch die Kerkerſcene in ihrem unvergleichlichen tragiſchen Werthe, freilich nur mit der gedrängten Kürze beſprochen, die der Umfang der vorliegenden Aufgabe bedingt. Es bleibt noch übrig, auf den rapiden Ablauf in ihrem Schluß aufmerkſam zu machen. Mit der Schnelle des Blitzes rollen ſich die Schickſale ab. Sein Strahl beleuchtet mit reinem Lichte die Geſtalt Gretchens, die von Fauſt ſich ſcheidet, aus Fall und Schuld ſich hoch aufrichtet und verklärt ſchon emporzuſchweben ſcheint; grell zeichnet er die Umriſſe der dämoniſch dunkeln Erſcheinung des zur Eile treibenden Mephiſtopheles, die wie aus dem Abgrund plötzlich aufſteigt; ein zweifelhafter Halbſchatten fällt auf den ſchwerverſchuldeten Mann, der vergeblich die Folge ſeines Verbrechens gut machen wollte und nun ſeine gefahrvolle Bahn mit dem hölliſchen Begleiter aufs Neue antreten wird. „Du ſollſt leben!“ ruft er Margareten zu; er verſpricht ihr ein Leben, das der innere Tod wäre, denn wie könnte ſie mit geſunder Seele an der Seite des Mannes wandeln, der das ihr angethan und ihr den Bruder erſtochen hat! Ebenſo und noch viel ſchärfer dreht ſich der Sinn der Worte, die Mephiſtopheles ruft, in das Gegentheil um: „Komm! komm! ich laſſe dich mit ihr im Stich!“ Als ob es nicht Rettung wäre, von ihm im Stich gelaſſen werden! Seine Worte ſind die Ironie ihrer ſelbſt. Gretchen übergibt ſich dem Gerichte Gottes, dem Schirme der himmliſchen Schaaren, ihr graut vor dem Geliebten. „Sie iſt gerichtet!“: von Menſchen, vor Menſchen; eine Engelſtimme von oben bezeugt, daß ſie gerettet iſt. Das „Her zu mir!“ womit Mephiſtopheles nun den Fauſt gewaltſam an ſich reißt, iſt ein neuer Ton aus ſeinem Munde; er iſt immer behaglich geweſen, humoriſtiſch, der Zorn gegen den Pfaffen war halb Spaß, wenn er Hohnworte ſprach, that er es ganz ruhig; jetzt zum erſtenmal brüllt das hölliſche Raubthier aus ihm; der Spaß wird Ernſt. Um ſo tiefer beſorgt fragen wir: was ſoll aus Fauſt werden? Die Stimme von innen, verhallend: „Heinrich! Heinrich!“ iſt Margaretens Stimme, ſie iſt in die innere Zelle zurückgetreten. Der Nachruf macht die harte Rede gut: „mir graut's vor dir;“ nicht ganz iſt die Liebe todt, ſie regt ſich als Mitleid und Sorge um das Schickſal des Freundes. Nimmt die Liebe noch an ihm

Theil: es iſt auch die unſrige, ſie begleitet ihn auf ſeinem ſchweren Pfade ins ungewiſſe Loos. Die mitleidig bange Stimme des armen Mädchens im Schauſpiel erweitert ſich ſo zur Stimme eines außerhalb befindlichen, doch unſichtbar anweſenden Chorus unzähliger Stimmen aus theilnehmenden Menſchenherzen; das „von innen“ behält ganz ſeine buchſtäbliche Bedeutung und doch darf durch eine ungeſuchte Ideen-Geſellung uns vorſchweben, daß ſolche Theilnahme aus dem tief erſchütterten Innerſten dieſer Herzen kommt. Und das Verhallen wird ebenſo unbeſchadet ſeiner einfachen nächſten Bedeutung zu einem Symbole all der bangen Fragen, mit denen wir in die weite Ferne, die lange Bahn ausblicken, auf welche Fauſt nun hinzieht. Bang und doch auch getröſtet, denn iſt der Schuldvolle noch werth, daß Gretchen und unſere Liebe an ihm Theil nimmt, ſo wird er ja nicht verloren ſein. Wir vergeſſen auch nicht, daß hilfreiche Kräfte im Univerſum walten; es iſt ausbedungen, daß der Himmel kein Wunder für Fauſt thun ſoll, es bedarf aber deſſen auch nicht, er wird auf ſeiner Irrfahrt auch Freundſchaft und Liebe noch finden, wird nicht mit Mephiſtopheles allein ſein, die Menſchheit hat auch Schätze des Geiſtes aufgehäuft, hat geſellige Ordnungen gegründet, Heilungsquellen werden ihm daraus fließen, Stützen werden ihm daraus erwachſen. So wird es zur wunderloſen Wahrheit werden, was die Engel am Schluſſe des zweiten Theils ſingen: „und hat an ihm die Liebe gar von oben theilgenommen.“ Auch dieſer verſöhnende Gedanke klingt neben dem bangen Ton der verhallenden Stimme ganz von ſelbſt an, auch dieſe Ausſicht öffnet ſich und knüpft ſo die letzte Scene des erſten

Theils mit magiſchem Faden an den großen, freien Inhalt des Prologs im Himmel.

Hier ſchließen wir. Nichts darf uns mehr verführen, noch einmal auf den zweiten Theil einzugehen. Er fällt, nach dem poetiſchen Werthe betrachtet, neben Scenen wie dieſe letzte, welcher die Geſchichte des Drama's eine größere nicht zur Seite zu ſtellen hat, ganz in's Bodenloſe. Der Eindruck ihrer wunderbaren Gewalt ſoll unverſehrt bleiben und ebenſo der Eindruck jener anderen Stellen und Scenen, von deren Betrachtung wir herkommen. Nicht in allen haben wir die gleiche ahnungsvolle Einheit von Gedankentiefe und Vollkraft der Anſchauung gefunden, einzelne mußten wir dem geweckten Nachtwandler zuſchreiben, der zu philoſophiren verſuchte, aber wo wir jene Einheit fanden, da durften wir mit dem Gefühle verweilen, daß hier Vollkommenes erreicht ſei. Unſere übrige Kritik mußte, ſo wenig ſie je vergaß, nach welchen ungewöhnlichen Maaßſtäben ein ſolches Werk zu beurtheilen iſt, Manches auch am erſten Theil, ja auf gewiſſen Puncten ſehr herb ausſetzen. Was tief iſt und genial auch am zweiten, dem hat ſie volle Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Ein Torſo ſteht vor uns, den eine ſpäte Hand zu ergänzen verſucht hat; ſie ſcheint dem erſten Meiſter ganz fremd; ſieht man genauer hin, ſo wachſen aus der heterogenen Zuthat einzelne große Motive und Formen hervor, an denen die Identität mit dem Urheber ſich erkennen läßt; dieß kann nicht genügen, den Eindruck des Vollendeten zu ſchaffen. Dante's großes Epos, ein Weltgedicht wie Göthe's Fauſt, iſt vollendet, aber zu ſeiner Vollendung hat neben der Tiefe und Univerſalität des Geiſtes und der Großheit der Phantaſie ſcholaſtiſche Gebundenheit des Vorſtellens und des Geſchmacks von vornherein mitgewirkt und pünctlich auszirkelnd ein rundes Ganzes zu Stande gebracht. Göthe's Fauſt, noch in ganz anderem Sinn ein Weltgedicht, weltfrei, ein ſtürmendes Drama, den alten Himmel ſtürmend, der auch Dante's Himmel war, und zugleich gegen veralteten claſſiſchen Geſchmack mit genialen Stößen und Würfen vorſtürmend, hat in ſeinem zweiten Theile gegen ſeine innerſte Natur den Himmel Dante's wieder herabgeholt und mit dem gothiſchen Zirkel des Florentiners ſich abgerundet; wir denken uns dieſe Art von Vollendung lieber hinweg und kehren, vom Ende zum Anfang umlenkend, zu unſerem Motto, zu Fauſts eigenem Worte zurück:

> O, daß dem Menſchen nichts Vollkommnes wird,
> Empfind' ich nun!

Auch Einer.

Erſter Band.

Auch Einer.

Eine Reiſebekanntſchaft

von

Friedrich Theod. Viſcher.

Erſter Band.

* * *

Stuttgart und Leipzig.
Druck und Verlag von Eduard Hallberger.
1879.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Jedes Recht, vorzüglich das der Ueberſetzung dieſes Werkes in fremde Sprachen, wird vorbehalten. Nachdruck ſtrengſtens verfolgt.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Auch Einer

von denjenigen nemlich — — — kurz, man verſteht mich.

Wer es darf, hebe den erſten Stein gegen ihn auf! Ich meinestheils gedenke es nicht zu thun.

*

Ich traf ihn auf dem Dampfboot, mit dem ich auf einer Schweizerreiſe über den Zuger See fuhr. In der bunt zuſammengewürfelten Geſellſchaft, die ſich auf dem Verdeck umtrieb, hätte ich ihn ſchwerlich bemerkt, wenn nicht ein beſonderer Umſtand mein Auge auf ihn gelenkt hätte. Es befand ſich unter den Paſſagieren ein junger Menſch, jeder Zoll ein Geſchäftsreiſender in Baumwolle, Cigarren oder Rothwein, der ſich durch ſein vorlautes und eitles Weſen läſtig machte. Er ſchien gekommen, um über Alles zu ſpotten, was er ſah und genoß; bald gieng es über den Mittagstiſch her, von dem er kam, bald über die Einrichtung des Boots, bald über den Schweizerdialekt, den er mit den halb geſtoßenen, halb verſchwommenen Lauten des eigenen Idioms unglücklich genug nachzuahmen ſuchte; die Berge waren ihm nicht hoch, der See war ihm nicht breit genug, er verglich ſie zu ihrem Schaden mit ſkandinaviſchen, iriſchen, amerikaniſchen, und die ganze Geſellſchaft mußte hören, wie weit er in der Welt geweſen ſei. Er ſpielte den Kunſtkenner, ſprach von Tinten, Laſuren, Clair-obſcur, Konturen, verſicherte übrigens, die „Schanga-Malachai“ ſei mehr ſein „Pangſchang“, als die Landſchaftmalerei. Dabei wandte er ſich öfters an einen ernſten Mann, den ich ſchon an der Wirthstafel in Zug bemerkt, der mit uns das Dampfſchiff beſtiegen hatte und der dem Läſtigen ein beharrliches Schweigen entgegenhielt. Durch dieſen Kontraſt wurde meine Aufmerkſamkeit auf die Erſcheinung des ſtillen Fremdlings hingezogen. Man konnte ſeine Züge nicht eben intereſſant nennen, aber es war jenes Etwas darin, das man nicht eben häufig findet und das Wenige zu bemerken pflegen, — jenes Etwas, wozu man ſagen möchte: wieder einmal ein Menſch. Allerdings lag auch eine Art von Beſchattung, etwas wie ein dunkler Flor darüber. Wenn ſein Blick an den waldigen Ufern, am Rücken und ſteilen Gipfel des Rigi aufſtieg, oder über die ſchimmernde Fläche des hellgrünen Sees hinlief, ſo meinte ich ihn öfters mit einem gewiſſen müden Ausdruck von ſeiner Bahn zurückkehren zu ſehen, als wollte er ſagen: das Alles könnte ſchön ſein, wenn nur — Was dem Wenn in ſeiner Seele folgte, war freilich aus dem Blicke nicht zu leſen. Der unbeſcheidene junge Menſch ſchien es auf den Schweigenden gemünzt zu haben und ließ einmal ziemlich hörbar etwas von catoniſcher Würde fallen, als derſelbe einem erneuerten Verſuch, ihn in's Geſpräch zu ziehen, mit der gewohnten Stummheit begegnete und ihm etwas auffallend den Rücken kehrte. In Immenſee ſtieg ich in den Poſtomnibus, der damals nach Küßnacht führte, ein Theil der Dampfbootgeſellſchaft fand ſich hier wieder zuſammen, darunter der Geſchwätzige, der dem Stummen gegenüber zu ſitzen kam. Als wir durch die hohle Gaſſe fuhren, ließ er einige frivole Witze los, deren Wiederholung dem Leſer billig erlaſſen wird, machte ſich hierauf an die Telltradition, ſpielte ſich als hiſtoriſchen Kritiker auf, indem er einige unverdaute Brocken von „bloßer Sage“ vorbrachte, erklärte die Sage für eine pure Erfindung der ſchweizeriſchen Selbſtgefälligkeit, kam von da auf die nächſte politiſche Vergangenheit zu ſprechen, ſpottete über die kriegeriſchen Rüſtungen, die im Jahr 1856 die preußiſche Drohung hervorrief, und ergoß ſich nun in einen Schwall von höhniſchen und prahleriſchen Reden, der mir ſolchen Widerwillen erregte, daß ich im Begriff war, den Schwätzer mit heftigem Wort anzulaſſen. Dieſer aber wandte ſich plötzlich an den ſtillen Mann gegenüber und fragte ihn frech: „Nun, was ſagen Sie dazu?“ Ueber deſſen Geſicht war ſchon eine Zornröthe gefahren, die Augen funkelten, er erhob ſich und mit mächtiger Stimme rief er: „Was ich dazu ſage? Daß Sie nicht unter gebildete Menſchen gehören, daß es gemein iſt und Ekel erregt, ein ehrwürdiges Heldenbild, woran ſeit Jahrhunderten ein braves Volk hinaufſchaut, mit Schmutz zu beſpritzen; die verkehrte Politik eines an Macht überlegenen Staates um ein Nichts“ — hier, mitten im Zug, Schwung und kräftigen Schall ſeiner Rede überfiel ihn plötzlich ein krampfhafter Huſtenreiz, die Stimme überſchlug ſich in lächerliche Fiſteltöne, knirſchend vor Aerger fuhr er in die Höhe, riß den Wagenſchlag auf, ſprang hinaus, blieb am Tritt hangen und fiel zu Boden in den dichten Staub des Weges. Die langſame Bewegung des Wagens auf einer Steigung des Wegs ließ unſerem Geſchäftsreiſenden Zeit, den Kopf aus dem Fenſter zu ſtrecken und dem ſo peinlich unterbrochenen Gegner ein ſchallendes Hohngelächter nachzuſenden, die Mitfahrenden, obwohl ſichtbar theilnahmvoll für Letzteren geſtimmt, konnten des Lachens ſich doch auch nicht ganz erwehren, und ich ſelbſt, im Stillen ſchnell ſein Freund geworden, betroffen und ſtutzend und für ihn beſchämt, konnte ein Zucken der Lachmuskel nicht unterdrücken. Der Gefallene aber hatte ſich ſchnell aufgerafft, über und über mit Staub bedeckt ſtand er und rief uns mit vernehmlicher Stimme nach: „Amplificatio. Ignoranten, amplificatio!“ —

Der Kondukteur hatte inzwiſchen halten laſſen, er winkte ihm, weiter zu fahren, dann ſah ich ihn umkehren und in entgegengeſetzter Richtung forteilen. Das Wort gab mir zu denken: der nächſte Sinn war unſchwer zu finden, allein es ſchien auf einen Zuſammenhang ſonderbarer Art, auf eine Klaſſifikation, auf ein Syſtem zu deuten, gab zu rathen, was für ein Syſtem das denn ſein möchte, und von da weiter zu rathen über den ganzen Mann, der mir ſo würdig und ernſt erſchienen war, den jetzt ein lächerliches Mißgeſchick ereilt, der deſſen offenbar ſchon viel erlebt hatte und dem das Erlebte längſt ein Anreiz zu ſeltſamem Denken geworden ſein mußte. Völliges Licht über den Zuruf ſollte mir freilich erſt in ſehr ſpäter Zeit werden.

Inzwiſchen gab ſich der Ungezogene ganz dem Genuſſe ſeines unverdienten Triumphes hin, unter gellendem Gelächter machte er ſich in frechen Reden luſtig über den unglücklichen Gegner. „Wo mag er nun wohl ſtecken? Ob er nun wohl ſeine Rede als Monolog hält, ſchreibt und herausgibt?“ In dieſem Tone ging es fort. Raſch hatte in mir über den augenblicklichen Lachreiz die Theilnahme den Sieg gewonnen, die Geduld gieng mir aus und ich fuhr den Menſchen an: „Herr! nun iſt es genug!“ Alsbald bekam ich Beiſtand von der Geſellſchaft, ein Erſter, Zweiter, Dritter ſtimmte ein, und als das Subjekt widerbellte, erklärte man ihm, daß es länger nicht im

Wagen geduldet werde. Da nun wenig Ausſicht vorhanden war, daß der Bedrohte freiwillig dieſer Einladung oder eigentlich Ausladung folgen werde, ſo ſtand offenbar Geringeres nicht bevor, als jener thätliche Akt, den man mit dem Ausdruck „an die Luft ſetzen“ zu bezeichnen pflegt. Unterdeſſen hatte der Kondukteur vom Bock aus, wo er neben dem Poſtknecht ſaß, längſt unwillige Blicke durch das offene Wagenfenſter hereingeworfen, er ließ plötzlich wieder halten, ſprang vom Bock, öffnete den Wagen, rief dem Friedensſtörer zu, ſeine Vorſchrift befehle ihm, ungeſittete Perſonen, welche die Fahrgeſellſchaft beleidigen, aus ſolcher auszuweiſen; er habe auch über die Schweiz geſpottet und ſei „einen unverſchamten Manſch“. Da nun der „Manſch“ nicht zweifeln konnte, daß der ehrſame Schirrmeiſter, wenn ſeinem Befehl nicht freiwillig Folge geleiſtet würde, in handgreiflichem Einwirken hinreichende Unterſtützung bei der Geſellſchaft fände, ſo blieb ihm keine Wahl, als weichen. Er ſtieg aus, der Kondukteur nahm, einige Worte vor ſich hinmurmelnd, aus denen ich das minder gewählte „Lausbub“ herauszuhören glaubte, ſeinen Platz auf dem Bock wieder ein und bald waren wir in Küßnacht, wo ich das Dampfboot beſtieg, um nach Luzern zu fahren und dort zu übernachten.

Der See funkelte im Feuer der Abendſonne, die Thürme der Stadt leuchteten in ihrem Golde, eine

Roſenwolke kränzte das Haupt des Pilatus. Ich vergaß das halb ärgerliche, halb lächerliche Abenteuer des Reiſetags zugleich mit allen Dornen und Neſſeln der menſchlichen Lebensreiſe. Am andern Morgen fuhr ich mit dem Dampfer ab, der nach Flüelen führte: meine Abſicht war, den herrlichen See in ſeiner Ausdehnung zu beſchauen, dann weiter zu Fuß bis zur Teufelsbrücke oder bis Andermatt zu gehen, um ruhig die vielgeprieſene wilde Schönheit des Gotthardpaſſes zu betrachten. Halb und halb gedachte ich, ſchon in Brunnen auszuſteigen und auf der kürzlich vollendeten Axenſtraße nach Flüelen zu wandern. Eine der Stationen des Dampfſchiffes iſt, wie Jeder weiß, der den See befahren oder ſeinen Bädeker ſtudirt hat, Weggis am rechten Ufer. Ich ſtand am Geländer und ſah zu, wie die Einen aus-, die Andern einſtiegen. Da gewahrte ich unter den Letzteren meinen Mann, den Mann der Tragödie von geſtern. Er ſah heute ungleich heiterer aus: mit rüſtigen Schritten betrat er das Verdeck und grüßte mich ganz unbefangen, als er wie von ungefähr in's Geſicht ſah und den Mitreiſenden vom vorigen Tag erkannte. Dieß ermuthigte mich, ihn zu fragen, woher er komme. „Vom Rigi herunter,“ war die Antwort. „Wie? in der kurzen Zeit?“ — „Will nicht viel heißen: geſtern Abend hinauf, in der ſchönen Mondnacht herunter.“ — „Wie war's? Schön, nicht wahr? Es war ja ein prächtiger Abend.“

— „Wohl, wohl! Nur viel Bildungsvolk oben! Werden die Berge bald vollends wegätzen. Fehlt ein Abſchreckungs-Bädeker, daß es wieder einſam würde und ſtille Menſchen ein vertrautes Wort mit der Natur reden konnten oder von ihr anhören. Wollte auch Morgens den Kerl nicht erleben, der in alter Schweizertracht den Kuhreigen bläst zum Sonnenaufgang, dann im Gaſthof ſein Trinkgeld einzieht: daher ab, fort, weg noch in der Nacht!“ Damit wandte er ſich, flüchtig grüßend, von mir und hielt ſich ſeitab wie Einer, der allein ſein will. Er war nun wieder der trüb-ernſte Mann und ſaß ſo verſunken in ſich wie geſtern. Am Tiſch auf dem Verdeck entſpann ſich ein lebhaftes Geſpräch über eine Umgeſtaltung des Rütli, die damals im Plane war; es handelte ſich darum, ſaubere Wege anzulegen, die drei Quellen in irgend einer Weiſe zu faſſen, und die Meinungen giengen darüber auseinander, ob es paſſender ſei, nur mit ſchonender Hand die gegebene Natur einigermaßen zu regeln oder bei Faſſung der Quellen architektoniſche Kunſtformen anzuwenden, und wenn dieß, in welchem Styl, klaſſiſch, Renaiſſance, romaniſch oder gothiſch. Mein Mann wurde aufmerkſam, blieb ſtehen und hörte mit ſichtbarem Intereſſe dem wachſenden Eifer zu, womit die verſchiednen Anſichten ſich ausſprachen, wobei Schweizer und Deutſche, Herren und Damen in bunter Miſchung ſich betheiligten. Er nahm Platz am Tiſche, ließ ſich ſogar ein Glas

Wein kommen, zündete eine Cigarre an und man konnte ſehen, daß er ſich anſchickte, ſich lebhaft in's Geſpräch zu miſchen. Einer der Herrn erklärte ſich ſoeben für die Wahl klaſſiſcher Formen, für eine Säulenhalle. Jetzt begann der Ankömmling von Weggis: „Bitte, mein Herr, verzeihen Sie — Klaſſiſch? ei, das wäre ja der reine“ — Der Herr fiel ihm in's Wort, dieſem ein Zweiter, dem Zweiten eine Frau, es gab ein krauſes Durcheinander von Stimmen; eine augenblickliche Pauſe ſchien wieder Luft zu gewähren, er ſetzte wieder an, das Wort wurde ihm wieder aus dem Munde geſchnellt, ſo noch ein drittes Mal, dann fuhr er auf, mit einigen ſtarken Schritten auf mich los, faßte mich ziemlich derb am Arm, zog mich hinweg und ſagte: „Da haben wir wieder das Menſchenvolk! Und darunter ſind erſt noch Schweizer, Republikaner! Selbſtregierung bei Menſchen, die nicht einmal warten können, bis ein Mitmenſch ausgeredet hat! Reif für Tyrannenſtock! Und Sie ſind gewiß ſo klar, nicht zu meinen, ich ſei bös um meinetwillen: ich empöre mich ganz gleich für Jeden, der plump unterbrochen wird. Durch alle Nationen, durch alle Stande geht die Unart! Wenn die Schwatzſchüſſel aufgeſetzt iſt: wie junge Hunde ſind ſie, die mit den Pfoten in den Milchnapf tappen! Wie könnten ſolche Weſen je einen vernünftigen Staat bilden! Blindes, wirres Pack die ganze Menſchenheerde! Der Freiheit unwürdig!“ Während ich ihn befremdet, nach einer Antwort ſuchend, anſah, ſchien ſein Zorn ſchnell wieder dem ſtärkeren Intereſſe am Gegenſtand des Geſprächs zu weichen. „Was ſagen Sie zur Sache?“ fuhr er nach kurzer Pauſe fort. Ich geſtand, nicht darüber nachgedacht, nur keine Anſicht gebildet zu haben. Dieß Wort verſetzte ihn ſichtbar in eine lehrhafte Stimmung. Mit dem Ausdruck und Ton, womit man zu gründlicher Behandlung eines Themas auszuholen pflegt, begann er: „Sie haben mir Zutrauen eingeflößt“ — Ich bewegte die Lippen zu einer Erwiderung, er ſchien zu merken, daß ich etwas von redlicher Theilnahme bei dem geſtrigen Vorfall anzudeuten im Begriff war, und ſagte kurz und ſcharf: „Laſſen wir das,“ dann knüpfte er an ſeine vorigen Worte wieder an: „Die vorliegende Frage iſt eigentlich ohne Belang; ich meine im Grund auch, man ſollte das Rütli laſſen wie es iſt; da aber doch einmal Hand daran gelegt werden ſoll, ſo drängt ſich die Stylfrage auf; ich beſchäftige mich gern mit Kunſtgeſchichte, insbeſondere Geſchichte der Architektur; ſie liegt noch ganz im Argen; man hat den Begriff des Weſens der hiſtoriſchen Hauptſtyle noch nicht entdeckt, und wie will man einen neuen finden, wenn man ſolchen nicht aus dem rechten Grunde des Begriffes ſchöpft? Ich erlaube mir, Ihnen meine Idee vorzutragen: es macht eben Jeder gern Propaganda für ſeine Gedanken, ſeine Entdeckungen. Ich unterſcheide den rein katarrhaliſchen Bauſtyl: dieß iſt der klaſſiſche; ferner den gemiſcht katarrhaliſchen oder den Katarrh- und Froſtbeulenſtyl: dieß iſt der gothiſche, mit einer Vorſtufe, dem romaniſchen, mit deſſen Ergründung und ſchärferer Begriffsbeſtimmung ich noch beſchäftigt bin; der Renaiſſanceſtyl, wie er aus dem römiſchen hervorgegangen, gehört einerſeits noch zur rein katarrhaliſchen Form — ſchon wegen ſeiner Vorliebe zu Hallen und Loggien —, enthält aber andererſeits Keime, um aus ihm den Zukunftsſtyl, den einzig richtigen, den abſoluten Styl, das heißt den reinen Segensſtyl zu entwickeln.“

Ich ſtarrte den eifrig Vortragenden in großer Verblüffung an: ich mochte unbeſchreiblich dumm ausſehen. Er ließ ſich nicht ſtören, ſondern fuhr ſehr ernſt fort: „Sie erkennen doch, daß im klaſſiſchen, das heißt rein griechiſchen Styl Alles auf den Ausdruck des Satzes angelegt iſt: hier, auf dieſem windigen Peribolos, hier in dieſen zugigen Säulenhallen, hier in dieſem kühlen, lichtloſen oder (wenn der Tempel ein hypäthriſcher iſt) erſt doppelt zugigen Heiligthum wirſt du, mußt du — wenigſtens gewiß, wenn du ein Nordländer biſt — dich verkälten! — Glauben Sie mir, verehrter Herr, der Anblick ſolcher Räume in einem Gemälde kann allein ſchon gefährlich werden. Als ich in Paris zum erſten Mal die Hochzeit zu Cana von Paolo Veroneſe ſah, als ich nur in Gedanken mit dieſer glänzenden Geſellſchaft in der offenen, luſtdurchzognen Halle verweilte, habe ich mir einen meiner böſeſten Schnupfen geholt. Wo ſoll man die Stimmung herbringen, ein ſolches Gemälde froh zu betrachten, zu bewundern? — Was wir dagegen aus dem klaſſiſchen Bauſtyl allerdings entlehnen, wie das Entlehnte echt ſymboliſch weiterbilden ſollen, darüber nachher, wenn ich in meiner Auseinanderſetzung zum wahren Ideal- oder Segensſtyl gelange. Um nun zum gemiſcht katarrhaliſchen oder Katarrh- und Froſtbeulenſtyl überzugehen — er iſt für Nordländer geſchaffen in einer Zeit der Rohheit, da man nicht wußte, daß das Geſchloſſene noch nicht genügt, ſo —"

Er hatte ſchon bei den letzten Sätzen begonnen, langſamer, unterbrochener, zerſtreuter zu reden, die Stimme ſank, die Züge verfinſterten ſich und es fiel mir ſeltſam auf, daß er ſtark einwärts ſchielend auf ſeine Naſenſpitze hernieder ſah. Bei den letztgenannten Worten hielt er plötzlich inne und ſagte in gedehntem, tiefem, dumpfem, eigentlich tragiſchem Tone vor ſich hin, als wiſſe er nicht mehr, daß er im Geſpräch mit einem Andern begriffen ſei: „Sie glänzt."

Er lief plötzlich weg, ließ mich ohne alle Entſchuldigung ſtehen und wandte ſich dem faſt leeren Platz zweiter Klaſſe zu. Hier ſah ich ihn heftig auf und ab gehen, dunkle Worte vor ſich hinmurmelnd, von denen ich, behutſam mich nähernd, doch einmal deutlich den Satz heraushörte: „Den haben mir die Ungeheuer, die

Kellner auf Rigi-Kulm hingelaufen: — alſo jetzt zum alten und halbalten ein neuer!" —

Ich konnte keinen Verſuch machen, mit dem Manne noch einmal anzuknüpfen: Alles ſah darnach aus, daß ich heftig abgewieſen würde. Was der gemiſcht katarrhaliſche Bauſtyl, was der reine Segensſtyl ſei, das ſollte mir im Schooß des ewigen Dunkels verborgen bleiben, wenn nicht ein glücklicher Zufall mir noch zum Lichte verhalf. Ich ſtieg in Brunnen aus, um einen ruhigen Abend in dem freundlichen Dorfe zuzubringen, das in die Verengung des Sees ſo reizend ſich einſchmiegt, und entſchloß mich nun gleichzeitig, den andern Tag bis Flüelen auf der neuen Axenſtraße zu gehen, nahm ein Zimmer im nächſten Wirthshaus und ſuchte ſchnell wieder das Freie, um von der Landungsſtätte den großen Blick aufwärts und abwärts über den See, über die wilden und doch am Fuße ſo anmuthig bekränzten Ufer zu gewinnen. Auf der Bank vor dem Hauſe ſaß mein Mann; ich hatte nicht bemerkt, daß er mit mir ausgeſtiegen war. Er ſchien alles Leid vergeſſen zu haben, denn er ſpielte wie ein Kind mit zwei jungen Hunden, deren Hanswurſtpoſſen ihm ſichtbar ein volles, ungetheiltes Vergnügen bereiteten. Ich blieb ſtehen und hatte meinen Spaß an dem Anblick. „Sind Sie auch ein Hundsfreund?" fragte er ganz heiter; ich bejahte es, er ergieng ſich in Bemerkungen über die Raſſe der drolligen Geſellen, die von mehr als gewöhnlicher Kennerſchaft zeugten, er zeigte mir an beiden eine Reflexbewegung, von der er behauptete, ſie komme faſt ohne Ausnahme bei allen Hunden vor; er kratzte nämlich ſcharf an einer Stelle der Bruſt, worauf alsbald der eine Hinterfuß in ein heftiges, unwillkürliches Scharren gerieth: ich meinte, es ſei dieß keine bloß phyſiologiſche Action, der Hund meine, ſcharren zu müſſen, weil er durch das Kratzen gekitzelt werde; er beſtritt es heftig als eine „ſeicht rationaliſtiſche“ Deutung, und ich bemerke gelegentlich, daß ich nach vielen ſeither gemachten Beobachtungen dieſem Gelehrten Recht geben muß; wir plauderten dieß und das über den ehrlichen Geſpielen, Diener, Wächter des Menſchen, und mein Mitfreund des wackeren Geſchlechts bedauerte ſchließlich lebhaft, daß er ein prächtiges Paar, einen großen Hatzrüd und einen Rattenfänger habe zu Haus laſſen müſſen; der erſte ſei „ganz ein Charakter, der zweite Charakter mit Frechheit und Humor“. Ich fragte, ob ich ihn nicht zu einem kleinen Spaziergang einladen dürfe, die Abendbeleuchtung ſei ſo ſchön; er ſchüttelte lächelnd den Kopf und ſah mit erklärendem Blick auf ſeine zwei Hunde. Ich gieng allein.

Später, beim Abendeſſen, ſah ich den ſeltſamen Kauz nicht; als ich aber nachher im Vorbeigehen einen Blick in die allgemeine Wirthsſtube warf, entdeckte ich ihn mitten unter breitſchulterigen Bürgersleuten, größtentheils in Hemdärmeln; er lauſchte mit glänzenden Augen den rauhen Rachentönen des lauten Geſprächs und den wiehernden Jodlern, die es unterbrachen, und das Durcheinander der Stimmen ſchien ihn dießmal durchaus nicht zu beläſtigen. Das Bild erſchien mir ſo heiter naiv, daß ich faſt bedauerte, nicht daſſelbe Theil erwählt zu haben, denn ich war langweilig genug unter einigen ſteifen Theegeſichtern in der „salle à manger“ geſeſſen, wozu ich das früher einfache Landwirthshaus emporgeſchraubt finden mußte.

Ich konnte lang nicht einſchlafen, hörte meinen Wandnachbar in ſein Zimmer treten, ſich auskleiden und zu Bett legen. Das Haus war ſo hörſam, daß ſelbſt das Nagen einer Maus im Nebenzimmer meinem Ohre nicht entgieng. Den unbekannten Bewohner desſelben hielt ich für längſt eingeſchlafen, als ich die Worte vernahm: „Ach, es fängt an.“ Es war die Stimme meines armen Verkälteten. Was denn auch wirklich anfieng, war ein ſcharfes Huſten und häufiges ſtarkes Räuſpern und Spucken, das, von tiefen Seufzern unterbrochen, zu meiner eigenen Qual wohl eine Stunde dauerte, dann aber einem fürchterlichen Schnarchen Platz machte, das im ganzen Regiſter einer Orgel ſich hin und her bewegte, oft von ſtoßenden, plötzlich abſchnappenden Tönen und bangen Pauſen unterbrochen, worin der muſikaliſche Schläfer nach Athem zu ringen ſchien. Ich hatte ernſtlich für ſeine Lunge gefürchtet, wenn nicht ſeine Geſichtsfarbe, gewölbte Bruſt, Energie der Bewegungen, wie ich ſie während des Tags beobachtet hatte, eine ausdauernde Widerſtandskraft verbürgt hätten.] Endlich ſchlief ich doch ſelbſt ein, freilich nur, um ſehr früh geweckt zu werden und zwar durch ein Auf- und Abgehen meines Nachbars, das mit Geräuſchen wechſelte, aus denen ich auf ein ungeduldiges Suchen in Schubladen, auf Tiſchen, in allen Geräthen des Zimmers ſchließen mußte. Das Laufen, Stöbern wurde immer heftiger, ein Selbſtgeſpräch, das dieſe wilden Bewegungen zuerſt leis begleitete, wurde lauter und lauter und gieng dann in wüthende Ausrufungen, endlich in einen Hagel von Flüchen über, die in der That nicht chriſtlich, vielmehr türkiſch, ja heidniſch zu nennen waren und von einem wüthenden Stampfen und Wettern begleitet wurden. Ich hielt es nicht mehr aus, der Menſch ſchien mir rein toll geworden, ich kleidete mich flüchtig an, klopfte an ſeiner Thüre und trat, in meiner Aufregung die Form vernachläſſigend, in's Zimmer, ohne auf das „Herein" zu warten. Mit zornſprühenden Augen, hochroth im Geſicht, fuhr der Bewohner auf mich zu, er ſchien mich an der Kehle packen zu wollen; plötzlich aber faßte er ſich, ſtand unbewegt vor mir, ſah mich mit durchdringendem Blick an und ſagte ruhig ſtreng: „Mein Herr, Sie führt ein Bildungsbedürfniß hierherein." [Das ſchlechte Gewiſſen, das ich über meine

Formverletzung hatte, machte mich wehrlos, ganz kleinlaut ſagte ich: „Ja," und fragte nun, was er denn aber um's Himmels willen eigentlich habe. A. E. — ſo wollen wir meinen Reiſebekannten von nun an der Kürze halber nennen — fiel jetzt wieder in ſeinen Wuthzuſtand und ſchrie mit Donnerlaut: „Meine Brille, meine Brille! Die Canaille hat ſich ja wieder einmal verkrochen. — vom Schlüſſel, dem kleinen Teufel, vorerſt nicht zu reden!"

„Alſo Ihre Brille ſuchen Sie? Iſt dieß Objekt es werth, in ſolche Wuth zu gerathen? Kennen Sie denn auch gar keine Geduld?"

Er wollte gegen mich auffahren, faßte ſich aber auch dießmal wieder, ſah mich an und ſagte: „Schraubenſchlüſſel? Pfropfzieher?"

„Was ſoll das?"

„Nun, neulich träumte mir ſchrecklicherweiſe, ich habe eine Frau; ich lachte ſie aus, daß ſie die Zeitung unaufgeſchnitten leſe und jahrelang eine Schublade dulde, die nicht geht. Hierauf hielt ſie mir eine Geduldpredigt und verlangte, ich ſolle zur Uebung dieſer Tugend an meinem Rock ſtatt Knopflöcher und Knöpfe Schrauben und Schraubenmütter tragen, die ſich ja ganz elegant von blau angelaufenem Metall herſtellen ließen, oder auch Pfröpfe, und ich könne jedesmal, wenn ich den Rock öffnen wolle, jene mit einem Schraubenſchlüſſel, dieſe mit einem Pfropfzieher aufmachen. — O was! ein Weib iſt fähig, über einen Schrank einen Teppich ſo zu legen, daß er über die oberſte Schublade überhangt und ſo oft dieſe gezogen und geſchloſſen wird, ſich einklemmt! Mein Herr, das Weib hat Zeit für den Kampf mit dem Racker Objekt, ſie lebt in dieſem Kampf, er iſt ihr Element; ein Mann darf und ſoll keine Zeit hiefür haben, er braucht ſeine Geduld auf für das, was der Geduld werth iſt. [Ueber die Zumuthung, Beides zu verwenden gegen das Unwerthe, kann, darf, ſoll er wüthen! Sie können doch wiſſen, daß die elenden Objekte, dieſe Igel, dieſe Nickel, ſich nie lieber einhaken, als wenn wir die höchſte Eile haben, etwas fertig zu bringen, was nöthig und vernünftig iſt! Elender Bettel, nichtswürdiger Knopf oder Knäuel eines Bändels, Lorgnettenſchnur, die ſich um meinen Weſtenknopf wickelt, juſt wenn es auf der Eiſenbahn auf's Aeußerſte eilt, einen klein gedruckten Fahrplan nachzuſehen, ich hab' ja keine Zeit, keine Zeit für euch! Und wenn ich tauſend Blutigel an die Ewigkeit ſetze, ſie ziehen mir nicht eine Sekunde Zeit für euch heraus!"

„Was nützt aber die Wuth?"

„O, geiſtlos! Hat es Luther nichts genützt — falls von Nutzen die Rede ſein ſoll —, wenn er den Teufel fortſchalt? Wißt ihr denn nichts von Entlaſtung der armen Seele? Von der köſtlichen Arznei, die im Fluchen liegt?"]

Der böſe Geiſt kam mit neuer Gewalt über ihn, er ſchoß wüthend im Zimmer hin und her und ergoß eine Flut von Schimpfwörtern auf die arme Brille. Ich ſuchte inzwiſchen am Boden herum; ich hob ein paar Hemden weg, die blank, aber zerzaust umherlagen, und mein Blick fiel auf ein Mausloch in einem Bretterſpalt; ich glaubte darin etwas ſchimmern zu ſehen, ſtrengte meine Augen an, die ſich einer guten Sehkraft erfreuen, und die Entdeckung war gemacht; ich nahm den ſchwergeärgerten Mann leicht am Arm und deutete ſchweigend auf die Stelle. Er ſtierte hin, erkannte die vermißten Gläſer und begann: „Sehen Sie recht hin! Bemerken Sie den Hohn, die teufliſche Schadenfreude in dieſem rein dämoniſchen Glasblick? Heraus mit dem ertappten Ungeheuer!“

Es war nicht leicht, die Brille aus dem Loch zu ziehen, die Mühe ſtand wirklich in Mißverhältniß zum Werthe des Gegenſtands, endlich war es gelungen, er hielt ſie in die Höhe, ließ ſie von da fallen, rief mit feierlicher Stimme: „Todesurtheil! Supplicium!“ hob den Fuß und zertrat ſie mit dem Abſatz, daß das Glas in kleinen Splittern und Staub umherflog.

„Ja, jetzt haben Sie aber ja keine Brille,“ ſagte ich nach einer Pauſe des Staunens.

„Wird ſich finden, dieſe Teufelsbeſtie wenigſtens hat ihre Strafe für jahrelange unbeſchreibliche Bosheit. Kommen Sie, da, ſehen Sie!“ Er zog ſeine Uhr heraus; es war eines der ordinärſten, in der That gemeinſten Produkte der horologiſchen Induſtrie, ganz Zwiebel. „Statt dieſes redlichen, treuen Weſens,“ fuhr er fort, „fungirte früher eine goldene Repetiruhr, die, ich kann es ſagen, ihr Stück Geld gekoſtet hatte; ſie vergalt dieſes Opfer jahraus jahrein mit Tücken jeder Art, gieng nie recht, benutzte argliſtig jede Gelegenheit, zu fallen, ſich zu verſtecken, Gläſer zerbrachen ſo viele, daß es mich bald an den Bettelſtab gebracht hätte, endlich ſetzte ſie ſich mit dem Haken der goldenen Uhrenkette in Einverſtändniß, in Verſchwörung. [Mit den Haken, mein Herr, hat es nämlich eine eigene Bewandtniß. Das Tendenziöſe, was im Objekt überhaupt liegt — darüber wäre Einiges zu ſagen, mein Herr, aber das iſt von langer Hand — das Tendenziöſe ſpricht ſich ſo offenkundig in der Galgenphyſiognomie der Haken aus, daß man im Umgang mit dieſen hämiſchen Geſichtern leicht unvorſichtig wird: man denkt: dich kenne ich ja, dich verräth deine griffige, vor ſich ſelbſt warnende Bildung, du wirſt mich nicht überliſten: eben darüber wird man im Gegentheil fahrläſſig. Ganz umgekehrt] verhält es ſich bei ſo manchen anderen Objekten. Wer ſollte zum Beiſpiel einem ſimplen Knopf ſeine Verruchtheit anſehen? Aber ein ſolcher Racker hat mir neulich folgenden Poſſen geſpielt. Ich ließ mich gegen alle meine Grundſätze zur Theilnahme an einem Hochzeitsſchmaus verleiten: eine große ſilberne

Platte, bedeckt mit mehrerlei Zuſpeiſen, kam vor mich zu ſtehen; ich bemerkte nicht, daß ſie ſich etwas über den Tiſchrand heraus gegen meine Bruſt hergeſchoben hatte; einer Dame, meiner Nachbarin, fällt die Gabel zu Boden, ich will ſie aufheben, ein Knopf meines Rockes hatte ſich mit teufeliſcher Liſt unter den Rand der Platte gemacht, hebt ſie, wie ich ſchnell aufſtehe, jäh empor, der ganze Plunder, den ſie trug, Saucen, Eingemachtes aller Art, zum Theil dunkelrothe Flüſſigkeit, rollt, rumpelt, fließt, ſchießt über den Tiſch, ich will noch retten, ſchmeiße eine Weinflaſche um, ſie ſtrömt ihren Inhalt über das weiße Hochzeitkleid der Braut zu meiner Linken, trete der Nachbarin rechts heftig auf die Zehen, ein Anderer, der helfend eingreifen will, ſtößt eine Gemüſeſchüſſel, ein Dritter ſein Glas um — o, es war ein Hallo, ein ganzes Donnerwetter, kurz ein echt tragiſcher Fall: die zerbrechliche Welt alles Endlichen überhaupt ſchien in Scherben gehen zu wollen; mich ergreift die Stimmung des Erhabenen, ich faſſe zunächſt eine Champagnerflaſche, trete an's Fenſter, öffne es, ſchwinge ſie empor, der Bräutigam fällt mir in den Arm, ich erzürne mich, es gibt bös Blut, die Braut war ohnedieß halb ohnmächtig, kurz, — ich mag nicht weiter erzählen, denn nun wurde die Sache komiſch.“ —

„Ernſt, wollen Sie ſagen?“

Er ſtaunte mich an wie einen Menſchen, der alle geſunden Begriffe verwirrt: ich verzichtete auf weiteres Eingehen und bat ihn, das Trauerſpiel von Haken und Uhr zu vollenden.

„Ja, ſo, ja, alſo: der Haken ſchliech in einer Nacht über das Tiſchchen, worauf ich die Uhr achtſam gelegt, leiſe hinüber nach dem Bett, neſtelte ſich in eine Naht des Kiſſenüberzugs ein, das Kiſſen war mir überflüſſig, ich hob es raſch und warf es an das Fußende des Bettes, die Uhr nun natürlich mit: in einem prächtigen Bogen ſchwang ſie ſich an die Wand und fiel mit zerſplittertem Glaſe nieder. Es war genug. Ich zertrat ſie feierlich wie dieſe Verbrecherin von Brille, der Kobold gab dabei einen Ton von ſich, einen Pfiff wie eine verfolgte Maus, ich kann ſchwören, daß es ein Laut war, der nicht im Umfang der phyſikaliſchen Natur liegt. Nun, dann habe ich mir hier dieſe beſcheidene Zeigerin der Zeit um niederträchtig geringes Geld gekauft; betrachten Sie die Gute: bemerken Sie den Ausdruck von Biederkeit in dieſen ſchlichten Zügen; ſeit zwanzig Jahren dient ſie mir — unberufen, unberufen! — treu und ehrlich, ja ich kann ſagen, nicht Einen Verdruß hat ſie mir bereitet. Die goldene Uhrenkette hat jetzt mein Bedienter, der Haken wurde zu ſchmachvollem Tod in der Kloake verdammt und ich trage meine redliche Zwiebel an dieſer ſanftgearteten ſeidenen Schnur; Johann, der muntre Seifenſieder."

A. E. war während dieſer Darſtellung, in deren

Breite er ſich zu gefallen ſchien, ganz ruhig geworden und fuhr gelaſſen fort:

„Jetzt das Uebrige! Die übrige Geſchichte dieſer ſchwarzen Morgenſtunde!

„Zuerſt ſpringen an drei Hemden die Knöpfchen ab, da ich ſie anziehen will. Ja, ja, ſo ein Hemdknopf! Ein Bär ſtellt ſich ehrlich zum Kampf; ich weiß, was ich zu thun, wie ich meine Waffe anzuwenden habe; einen hundertjährigen Eichbaum kann ich mit Kraft und Ausdauer umhauen; aber der Knirps! Ich ſoll Kraft anwenden, denn die Beſtie will abſolut nicht durch's Knopfloch, und ich ſoll ſie zugleich ebenſo ſehr gar nicht anwenden, ſondern ganz fein und leicht mit den Fingerſpitzen arbeiten, und indem ich mich placke, ſchinde, abrackere, foltere, tödte, das Widerſprechende zu leiſten, — o luſtig! ſpringt die Schmachcanaille erſt recht ab! Die Teufel nehmen Beſitz vom Weibe, uns dieß Scheusliche zu bereiten. Ich habe es von glaubwürdigen, wahrheitliebenden und beſonnenen Ehemännern: wegen der Hemdknöpfchen heirathet man und dann iſt es erſt recht nichts damit. — Weiter! — Nur im Vorbeigehen will ich anführen, daß mich zuerſt beim Ankleiden ein höchſt ränkeſüchtiges Armloch gute fünf Minuten lang inſultirt hat, — dabei blieb ich aber noch ganz ruhig — denn ich kann mich beherrſchen, mein Herr! Nun aber ſehen Sie dieſen Schlüſſel" — er zog einen kleinen Schlüſſel hervor, der wohl zu ſeiner Reiſetaſche gehörte, — „und ſodann dieſen Leuchter!“ — er hielt mir den metallenen Leuchter umgekehrt vor's Auge, ſo daß ich in die Höhlung ſeines Fußes ſah; — „was glauben, was denken, was ſagen Sie?“

„Ja, was weiß denn ich?“

„Stark eine halbe Stunde lang habe ich heute Morgen dieſen Schlüſſel geſucht, — es war zum Raſendwerden, da finde ich ihn endlich, ſehen Sie, ſo!“ Er legte den Schlüſſel auf das Tiſchchen am Bett, ſtellte den Leuchter darauf; der Schlüſſel fand juſt, wie ausgemeſſen, Platz unter dem Leuchterfuß.

„Wer kann nun daran denken, wer auf die Vermuthung kommen, wer ſo übermenſchliche Vorſicht üben, ſolche Tücke des Objekts zu vermeiden! Und dazu lebe ich! An ſolches hündiſche Suchen muß ich meine arme, koſtbare Zeit verſchwenden! Suchen, ſuchen, und wieder ſuchen! Man ſollte nicht ſagen: ſo und ſo lang hat A. oder B. gelebt, nein: geſucht! — Und ich bin ſehr, ſehr pünktlich, glauben Sie mir das!“ —

„Ja wohl iſt das Leben ein Suchen“, ſagte ich mit einem Seufzer, der ſcheinen konnte den Mühen des Lebens zu gelten, während er in Wahrheit von der Langenweile ausgepreßt war, da die breite Beſchäftigung mit dem Bagatell mich denn doch zu ermüden begann. Daher denn auch die flache Bemerlung ſelbſt, die nur um jeden Preis nach einem Inhalt abzulenken ſuchte.

Ich kam ſchlecht an. „So, mein Herr, ſymboliſch?“ ſagte er. „Und das ſoll dann tiefer ſein! Ah, Oh!“

„Nun, was denn?“

„Suchen Sie, mein Herr, ſuchen im bildlichen Sinn, darüber, daß das Leben ſo ein Suchen iſt, darüber klage ich nicht, darüber ſollen Sie nicht ſeufzen. Das Moraliſche verſteht ſich immer von ſelbſt. Ein rechter Kerl ſucht, ſtrebt und beſchwert ſich nicht darüber, ſondern iſt glücklich in dieſem Unglück der aufſteigenden und nie anlangenden Linie des Lebens. Das iſt unſer oberes Stockwerk. Aber die Zugabe, die Hundenoth gleichzeitig im untern Stockwerk des Lebens, — davon iſt die Rede. Da iſt alſo zum Beiſpiel das Suchen, das ſo toll, ſo nervös, ſo wahnſinnig macht. Man verfällt ja dabei immer in den Theismus. Der liebe Gott, der oben herunterſchaut, der die Haare auf unſerem Haupte zählt, der mich nun ſtundenlang meine Brille ſuchen ſieht, — er ſieht ja auch die Brille, weiß recht gut, wo ſie liegt, — iſt es zum Ertragen, nun denken zu müſſen, wie er lachen muß? — Allgütiges Weſen! Meinen Sie, ein ſolches würde ferner den Katarrh zulaſſen? Leben — Suchen — Spucken! Da ſagen die thörichten Menſchen von einem Ausgedienten, von einem Erlöſten, von dem ſie meinen, er gehe als Geiſt um, er ſpucke! Dummes Zeug, aus hat er geſpuckt! O, wir ſind geboren, zu ſuchen, Knoten aufzudröſeln, die Welt mit Hühneraugen anzuſehen, und ach! zu nieſen, zu huſten und zu ſpucken! Der Menſch mit ſeines Hauptes gewölbter Welt, mit dem ſtrahlenden Auge, dem Geiſt, der in die Tiefen und Weiten blitzt, mit dem Fühlen, das mit Silberſchwingen zum Himmel aufſteigt, mit der Phantaſie, die ihres Feuers goldene Ströme ausgießt über Berg und Thal und ſterblich Menſchenbild zum Gott verklärt, mit dem Willen, dem blanken Schwert in der Hand, zu ſchlichten, zu richten, zu bezwingen, mit der frommen Geduld, zu pflanzen, zu pflegen, zu wachen, daß der Baum des Lebens wachſe, gedeihe und Himmelsfrucht jeder ſanften Bildung trage, der Menſch mit der Engelsgeſtalt des ewig Schönen im ahnenden, ſehnenden Buſen — ja, dieſer Menſch verwandelt in einen ſchleimigen Mollusken, zur klebrigen Auſter erniedrigt, ein Magazin, ein Schandſchlauch für vergährenden Drüſenſaft, eine Schnäuzmaſchine, im Hals ein zackig Kratzeiſen, ein Neſt von Teufeln, die mit feinen Nadeln nächtelang am Kehlkopf kitzeln, die Augen trübe, das Hirn dumpf, ſtumpf, verſtört, der Nerv giftig gereizt und dabei erſt nicht als Kranker geltend, noch geſchont — und da ſoll es einen Gott —!"

Hier gerieth mein Gottesleugner in ein Nieſen und Huſten ſo theilnahmwerther Art, daß ich eine Bemerkung, die mir auf der Zunge lag: der Katarrh ſei denn doch nicht der gewöhnliche Zuſtand des Menſchen, gern unterdrückte] ich konnte freilich ohnedieß ahnen, daß ich ſchlecht damit gefahren wäre. Dagegen wollte ich mich doch nicht enthalten, als der Paroxismus zu Ende war, vorzubringen: „Aber was machen Sie denn, wenn Sie ernſtlich, ſchwer krank ſind?“

A. E. war inzwiſchen daran, ſich reiſefertig zu machen, wurde über einem Hinderniß, das ſich an der Rückſeite ſeiner Beinkleider zu befinden ſchien, noch einmal ſichtlich aufgeregt, trat plötzlich hart vor mich, machte ſtraff wie ein Soldat Rechtsumkehrt und ſchrie ſehr laut und ſchroff: „Hier!“

Ganz verdutzt, als ich nun ſo breit ſeinen Rücken vor mir hatte, dachte ich, ob denn dieß der Anfang des verſprochenen Bildungsunterrichts ſein ſolle; er ließ mir ziemlich Zeit zur Betrachtung, bis der Aufſchluß kam: „Sehen Sie die Lappen am Hüftgurt? ſind fünfmal, ſage fünfmal beim Schneider geweſen vor der Abreiſe; zuerſt zu lang oder zu weit, dann wieder zu kurz oder zu eng, dann Beides noch einmal ſo — nun? wie ſteht's mit der Theologie?“

Ich verſtand jetzt, daß ich ſehen ſollte, wie die Lappen einander zu nah angenäht waren, die Gürtung alſo nicht genug angezogen werden konnte; er war zufrieden, als ich mein Verſtändniß kund gab, und nun ſchien der Sturm ausgetobt zu haben. Meine vorige Bemerkung fiel ihm jetzt wieder ein.

„Was haben Sie von recht Krankſein geſagt? Nun, das iſt ja Geduld werth. Das Moraliſche verſteht ſich immer von ſelbſt."

Er hatte inzwiſchen ſeine Reiſetaſche gepackt, wobei er, wie ich bemerkte, ſehr geſchickt zu Werke gieng; es galt, viele Kleinigkeiten in kleinen Raum zuſammenzufügen, und er brachte es ganz nett zu Stande; Ungeſchicklichkeit, das ſah ich, konnte nicht die Urſache des Kriegszuſtandes ſein, in dem er mit dem Bagatell ſich befand. Er ſagte mir nun, er wolle ſeine Reiſe auf der Axenſtraße am See zu Fuß fortſetzen. Leicht konnte er ſich denken, daß ich wahrſcheinlich ebendaſſelbe vorhabe; der Gedanke eines Zuſammenwanderns lag, da wir denn doch ſchon Bekannte waren, nahe genug, aber es fiel ihm nicht ein, auch nur einen Wink zu geben, der entfernt einer Einladung gleichgeſehen hätte. Ich dachte, er erwarte, daß ich mich ihm erſt vorſtelle, und begann: „Erlauben Sie, es iſt doch wohl Zeit, daß ich mich Ihnen —"

Er unterbrach mich: „Bitte, danke, lieber nicht, — verzeihen Sie, es iſt nicht Maske, nicht Geheimthuerei von mir, gewiß nicht, liebe aber, auf der Reiſe wenigſtens, Alles klar, frei. Name und Stand macht Nebengedanken, führt auf Namen-Etymologie und dergleichen, wir ſind eben Jeder ein Ich, eine Perſon oder, wie Fiſchart ſagt, ſeelhaftes Lebweſen; wir befinden uns beſſer ſo."

Ich war nun ſchon im Zuge, dem wunderlichen Kauz nichts übel zu nehmen, und da, wie ich geſtehe, meine Neugierde nach Namen und Stand eben auch nicht groß iſt, ſo ließ ich mir's unſchwer gefallen, daß ich auch nicht erfahren ſollte, wen ich eigentlich vor mir habe. Ich reichte auf der Schwelle die Hand zum Abſchied und A. E. wollte ſie eben nehmen, als ihm einfiel, daß er doch erſt frühſtücken ſollte: dieſes Werk wenigſtens noch gemeinſam zu verrichten, dagegen ſchien er denn doch nichts zu haben und ſo ſtieg ich mit ihm in die „salle à manger“ hinab.

Beim Eintreten bemerkte ich, daß er einen ängſtlich ſuchenden Blick nach den vier Ecken des Saales, und zwar auf den Fußboden, warf: der Blick kehrte beruhigt zurück, als er in der vierten ein kleines Geräthe bemerkte, das huſtenden Menſchen erwünſcht ſein mag; mit höchſt gemüthlichem Tone ſagte er: „Der Saal iſt doch ganz ordentlich möblirt,“ und von da ſchien eine erträglich gute Laune bei ihm einzutreten. Das Frühſtück ſtand nach Art der Schweizer-Gaſthöfe in dieſen Frühſtunden ſtets bereit und A. E. — nachdem er Honig und Butter heftig weggeſchoben hatte — griff rüſtig zu, ich deßgleichen. Wir waren allein im Saale, doch bald trat ein dritter Reiſender ein. Es war ein Mann von geſetzten Jahren, er trug ein Staubhemd von ungebleichter Leinwand mit einem kleinen, über die Schultern hängenden Kragen und auf dem Rücken einen nicht ungewichtigen Leinwandtorniſter, auf ſeiner Stirne lag ein bemerklicher Wanderſchweiß, man ſah, er hatte dieſen Morgen ſchon einige Stunden zurückgelegt; er legte ſeine Laſt ab, ſtellte den ſoliden, bauſchigen Regenſchirm in eine Ecke, nicht ohne ihn mit einem Blick zu betrachten, der eine innere Zufriedenheit mit dem gediegenen und nützlichen Geräth ausdrückte, begab ſich raſch an den Tiſch, ſetzte ſich an ſein anderes Ende, rückte ſich den Stuhl recht nahe, zog eine Brille hervor, beſah ſich, was aufgeſetzt war, ſchien mit der Vollſtändigkeit der Dinge, die zu einem engliſchen Frühſtück gehören, ſehr einverſtanden und begann mit dem vollen Ausdruck einer Seele, die ſich bewußt iſt, daß ihr Leib ſein Frühſtück redlich verdient habe, die genußverheißende Arbeit des Schneidens und Butterſtreichens. Es war leicht zu erſehen, daß der Mann dem Gelehrtenſtande angehören mußte, und ſeine etwas bleiche Geſichtsfarbe legte den Schluß nahe, daß er zu jener Gattung der Gebirgsreiſenden gehören möge, die durch ſtarke Fußmärſche in Ferien einzubringen ſuchen, was ſie durch ſitzende Lebensart das Jahr hindurch ihrem Organismus Leides zufügen müſſen.

A. E., der inzwiſchen die Eßluſt geſtillt, ſchien zum Abmarſch keine beſondere Eile zu haben, ſteckte ſich gemächlich eine Cigarre an und begann zu mir: „Sie geben alſo zu, daß die Phyſik eigentlich Metaphyſik iſt, Lehre vom Geiſterreich. Das heißt, ich vermuthe, daß Sie es zugeben, wiewohl ich es Ihnen philoſophiſch eigentlich noch nicht begründet habe, denn was Sie ſicherlich bereits erkannt haben, das iſt die allgemeine Tendenzioſität, ja Animoſität des Objekts, des ſogenannten Körpers, was die bisherige Phyſik geiſtlos mit Namen wie: Geſetz der Schwere, Statik und dergleichen bezeichnet hat, während es vielmehr aus Einwohnung böſer Geiſter herzuleiten iſt."

Der Fremde hatte inzwiſchen einen länglichen Brodlaib höchſt kunſtgerecht, wie man es wohl im „Kurmärker und die Picarde" vom preußiſchen Landwehrmann verrichten ſieht, der Länge nach entzweigeſchnitten und war eben beſchäftigt, die Butter ſchön und glatt wie mit einem Modellirholz aufzuſtreichen; er hielt bei dieſen Worten einen Augenblick inne, warf unter den buſchigen Brauen einen ſonderbaren Blick nach uns herüber und fuhr dann nachdenklich in ſeinem plaſtiſchen Geſchäfte fort, indem er öfters mit einem Ausdruck von Staunen und Ironie den Kopf hin und her wiegte. Es kam mir der Gedanke, ob A. E. auf ihn berechne. Es ſchien entſchieden nicht. Er hatte auf den Eintretenden nur einen raſchen Blick geworfen, freilich einen ſcharf erfaſſenden, denn ſein Auge pflegte zu blicken, als wäre eine feſt greifende Hand darin, doch nicht ein Zeichen ließ vermuthen, daß er ſich weiter um den Unbekannten kümmere.

„Animos,“ fuhr er fort, — „haben Sie denn auch nur ſchon beobachtet, wie das fallende Papierblatt uns verhöhnt? Sind ſie nicht wahrhaft graziös, die Spottbewegungen, womit es hin und her flattert? Sagt nicht jeder Zug mit blaſirt eleganter Frivolität: doch noch gewonnen!? O, das Objekt lauert. Ich ſetze mich nach dem Frühſtück friſch, wohlgemuth an die Arbeit, ahne den Feind nicht. Ich tunke ein, zu ſchreiben, ſchreibe: ein Härchen in der Feder, damit beginnt es. Der Teufel will nicht heraus, ich beflecke die Finger mit Tinte, ein Flecken kommt auf's Papier, — dann muß ich ein Blatt ſuchen, dann ein Buch und ſo weiter, und ſo weiter, kurz, der ſchöne Morgen iſt hin. Von Tagesanbruch bis in die ſpäte Nacht, ſo lang irgend ein Menſch um den Weg iſt, denkt das Objekt auf Unarten, auf Tücke. Man muß mit ihm umgehen wie der Thierbändiger mit der Beſtie, wenn er ſich in ihren Käfig gewagt hat: er läßt keinen Blick von ihrem Blick und die Beſtie keinen von ſeinem; was man da von der moraliſchen Gewalt des Menſchenblickes vorbringt, iſt nichts, iſt Märchen; nein, der ſtarre Blick ſagt dem Vieh nur, daß der Menſch wacht, auf ſeiner Hut iſt, und Blick gegen Blick, gleich fix geſpannt, lauert es denn, ob er ſich einen Augenblick vergeſſe. So lauert alles Objekt, Bleiſtift, Feder, Tintenfaß, Papier, Cigarre, Glas, Lampe — Alles, Alles auf den Augenblick, wo man nicht Acht gibt.

Aber um Gottes willen, wer kann's durchführen? Wer hat Zeit? Und wie der Tiger im erſten Moment, wo er ſich unbeobachtet ſieht, mit Wuthſprung auf den Unglücklichen ſtürzt, ſo das verfluchte Objekt: plump oder feiner, wie es kommt, diaboliſch fein zum Beiſpiel das Eiſenfeilſtäubchen, das mir in's Auge flog am Morgen, als ich eine Fußreiſe antreten wollte, auf die ich mich lange gefreut, und das mich um's Auge zu bringen drohte — o, überhaupt: glauben Sie, wenn ein ordentlicher Menſch reiſen will, halten die Teufel ein ökumeniſches Konzil, — Vorſchläge — Anträge — Amendements — zum Exempel: Antrag: Hühnerauge, Amendement: unter dem Nagel; oder Antrag: Grimmen auf der Eiſenbahn, Amendement: in Geſellſchaft einer Dame; Antrag: ſchlecht Wetter, Amendement: zerriſſene Schuhe und die neuen zu eng. Doch nicht immer waltet aggreſſive Form. Das Objekt liebt in ſeinem Teufelshumor namentlich das Verſchlupfſpiel. Wie die gute, ſorgende, ſchützende Natur einige Thiere dem Boden gleich färbt, bildet, auf dem ſie leben, ſich nähren, damit ſie der Feind ſchwerer entdecke — Raupe, Schmetterling der Baumrinde, dem Baumblatt, Haſe der Erde gleich —, ſo verfahren auch gern die Dämonen: zum Beiſpiel rothbraunes Brillenfutteral verſteckt ſich auf rothbraunem Möbel; doch Hauptſtücke des Objekts iſt, an den Rand kriechen und ſich da von der Höhe fallen laſſen, aus der Hand gleiten, — du vergiſſeſt dich kaum einen Augenblick und ratſch —"

Wir hörten in dieſem Augenblick ein kleines Geräuſch von der Seite des dritten Gaſtes her, ſahen ihn haſtig unter den Tiſch fahren und mit einem Körper in der Hand wieder auftauchen, den er mit großem Schrecken und darauf folgender tiefer Wehmuth betrachtete. Es war ſein zuerſt mit Butter, dann mit Honig ebenſo korrekt geſtrichenes, als korrekt geſchnittenes Brod, und daſſelbe war — „natürlich" würde A. E. ſagen — auf die geſtrichene Seite gefallen.

Ich unterdrückte nur nothdürftig einen mächtigen Lachreiz, denn es war doch auch gerade, als ob das „Ratſch" und das Fallen des Brodes in einem geiſterhaften Kauſalitätsverhältniß geſtanden wären. A. E. ſah ganz ernſt hinüber und nickte ſanft mit dem Kopfe, ohne einen Zug des Spottes, ja eher mit einem Zug der Theilnahme, als wollte er ſagen: das kennen wir armen Sterblichen. Der Fremde ſchoß jetzt nicht nur einen, ſondern eine Batterie von Blicken, grimmigen, auf uns herüber und machte ſich höchſt verdrießlich an das Geſchäft, dem unheilbaren Schnitten einen entſprechenden Nachfolger hervorzubringen.

A. E. fuhr ruhig fort: „Dann iſt es überhaupt ſo eine Sache mit dem Ding da, den zwei Dingern, was Kant die reinen aprioriſchen Anſchauungsformen nannte."

„Raum und Zeit?“

„Eben. Was iſt der Raum denn Anderes, als die unverſchämte Einrichtung, vermöge deren ich, um den Körper a hieherzuſetzen (— er zeigte es an Taſſen, Kannen, Körbchen, Flaſchen, Gläſern, die etwas dicht auf dem Tiſche ſtanden —), vorher b dort weg, um Platz für b zu bekommen, wieder c da hinweg ſtellen muß und ſo mit Grazie in infinitum —? Und die Zeit? Das iſt dasjenige, was man dazu doch nicht hat. Denn Donnerwetter und alle tauſend Teufel, leben wir dazu, um zehn Griffe nöthig zu haben zu dem, was kaum Eines Griffs werth iſt!“

Der Unbekannte bewegte jetzt ſtärker und ärgerlich lachend den Kopf hin und her und eine ſichtbare Unruhe kam ihm in die Beine.

A. E. war nun gut im Zuge. „Ein andermal,“ fuhr er fort, „ſind die Nickel unverſchämt in entgegengeſetzter Richtung. Jetzt will zuſammen, was nicht zuſammengehört. Kennen Sie eine der verfluchteſten Formen: das Mitgehen? Wenn ſo ein liebenswürdiges Blatt, das zum Aktenſtoß Y gehört, beim Ordnen, Aufbewahren zu unterſt an Faſcikel Z hinkriecht und mit hinein in das Schubfach ſchlüpft und ſich über Tag, Woche oder Jahr nicht finden, ſich ſuchen läßt unter Verzweiflung, Wuth, Rennen bis zum Wahnſinn? Dagegen iſt ſo was, wie das bekannte, ewige Unterſchlüpfen der Damenkleider unter den Stuhlfuß des

Nachbars nur ein kleiner, zierlich pikanter Spaß des teufelbeſeſſenen Objekts, doch intereſſant als allein ſchon hinreichend, unſere dumme Phyſik zu ſtürzen, denn wer konnte ſo etwas mechaniſch erklären?“

Jetzt fuhr der Fremde auf mit dem Ruf: „Es wird zuviel!“ ſtieg mit ſtraffen Schritten auf uns los, pflanzte ſich vor A. E. auf und mit Zornblick rief er: „Mein Herr! Wiſſen Sie, ich bin Profeſſor der Phyſik! Sie haben mir aber auch gleichſam mein Butterbrod hinuntergeworfen!“

A. E. verweilte auf dem Mann mit einem ganz gelaſſenen, ganz kontemplativen Blick und ſchwieg. Was werden ſollte, wer konnte es wiſſen? Plötzlich ſtieg ihm eine flammende Röthe in's Geſicht, ſeine Augen funkelten, er fuhr auf und ich, da ich meinen Mann eben doch noch nicht ſo ganz kannte, wurde ſchon für den Frieden beſorgt, als er mit Sturmſchritten, ja mit Sätzen wie ein Panther quer über das Zimmer nach einer Ecke ſchoß, wo das oben zart erwähnte Geräthe ſtand, und nun gieng ein Huſten, Nieſen mit untermiſchtem Schlucken, ſeltſamen, wilden Gurgel- und Schnapptönen, ein ſo ſchreckliches Gluckſen, Kollern, Fauchen, Raſpeln, Schnarren, Stöhnen, ſchußartiges Bellen los, als hörte man die raſende Muſik eines Chors von Höllengeiſtern. Es dauerte ziemlich lange, bis dieſe furchtbare Naturerſcheinung vorüber war, dann richtete ſich der leidende Mann matt in die Höhe, griff nach Hut, Taſche, Stab und ſagte im Abgehen zu mir mit jammernswerth fiſtulirender Stimme: „Bitte, haben Sie die Güte, den Herrn zu beruhigen! Guten Tag beiderſeits.“

Der Herr war im Schrecken zur Seite getaumelt, als A. E. ſo rapid in die Höhe fuhr; dann ſah und hörte er mit ſtarrem Staunen den Evolutionen des erſchrecklichen Gewitters zu und ſchickte dem Abgehenden einen langen, verwirrten Blick nach. Endlich wandte er ſich gegen mich, zwinkerte mich mit den Augen an und deutete mit dem Finger auf ſeine Stirn. Ich zuckte die Achſeln. Er ſchien dieß für volle Bejahung zu nehmen, war nun wirklich beruhigt und ſchritt mit friſchem Eifer an die Erneuerung ſeines Frühſtückwerks.

Ich mochte dem Vorangegangenen nicht ſo ſchnelle folgen; es hätte ſcheinen können, als wolle ich mich aufdrängen. Ich war doch etwas ungehalten, daß er ſo rückſichtslos davongelaufen; indem ich mich beſann, was ich beginnen ſolle, um meinen Abmarſch ein halbes Stündchen noch hinzuziehen, fiel mir ein: Halt, gefunden! Grobian, deine Strafe ſoll nicht ausbleiben, du ſollſt beſchrieben werden! Ich gieng gleich an die Vorarbeit, machte mir eine Reihe von Notizen in mein Tagebuch und brach auf, als ich annehmen konnte, mein wunderlicher Held habe nun genügenden Vorſprung.

Ich ſchritt geruhig meines Wegs, beſchaute mir

See, Fels und hohe Bergeshäupter, nicht eben zu gehobener Naturempfindung geſtimmt, der Himmel war bedeckt, die Spitzen des Nieder- und Oberbauen, des Uri-Rothſtocks verhüllt, ein ſchweres Grau lag auf allen Höhen, Tiefen und Flächen. Dennoch war die Landſchaft nicht tonlos. Eine eigenthümliche Unruhe ſchien im See ſich zu rühren, der doch kaum von einem Windhauch bewegt wurde: kleine Wellen hoben ſich da und dort, als brennte ein Feuer unter dem großen Becken und das Waſſer käme in's Kochen: das gedämpfte Rauſchen mußte ich mit dem Kniſtern einer leis anwachſenden Feuersbrunſt vergleichen. Seltſam blitzte da und dort ein ſcharfer Lichtſtreifen aus dem Waſſerſpiegel auf wie ein zorniger Blick aus einem Auge ſchießt. Es war etwas Geheimnißvolles, dumpf Verhülltes rings umher, wiewohl alle beſtimmten Anzeichen nahen Unwetters fehlten. Das verſchleiert Drohende, das ſich dunkel zu fühlen gab, führte mir doch die Sturmbilder aus Schiller's Tell vor die Phantaſie. Verſenkt in dieſe innere Anſchauung gieng ich meines Wegs und hatte einen Lärm, der in mäßiger Entfernung ſich hören ließ, mit dem körperlichen Ohre wohl längſt aufgenommen, ehe mir die Sinnesempfindung zum Bewußtſein kam. Es war heftiges, zorniges Geſchrei von Männerſtimmen, Hundegebell dazwiſchen. Jetzt erſchollen die wilden Laute ſchon ganz nahe und wie ich um eine Ecke bog, ſah ich eine Szene höchſt unerwarteter Art, eine Gruppe, die mich in leidiger Wirklichkeit an die zwei Ringer, die berühmte und doch unerfreuliche Antike in Florenz, erinnerte. Am Boden wälzte ſich, ankämpfend gegen meinen Reiſebekannten, ein Menſch, der offenbar zu dem Handwägelchen gehörte, welches daneben ſtand. Es war ein gedrungener, breitſchultriger Kerl von offenbar nicht geringer Körperkraft, aber die Vortheile, die er vorübergehend im Raufen gewann, halfen ihm nichts; A. E. war ihm an Stärke gewachſen, an Gewandtheit überlegen, drückte ihn mit gewaltiger Fauſt zur Erde, kniete über ihm und ſchrie dem Ueberwundenen wüthende Worte zu: „Willſt du, Thierſchinder, mir jetzt zugeben, daß es ebenſo grauſam als dumm iſt, Hunde einzuſpannen? Willſt du begreifen, daß ein Pfotenthier nicht zum Ziehen gebaut iſt, weil ihm der Huf fehlt, in den Boden zu greifen? Daß es das Sechsfache der Kraft aufwenden muß, die ein Hufthier braucht? Daß der gute arme Hund in ſeinem Dienſteifer dieß Sechsfache noch überbietet, während ihr Henkersknechte dieſen Eifer dazu mißbraucht, noch aufzuſitzen, ja, das keuchende Geſchöpf mit der Peitſche in Trab hetzt? Weißt du nicht, daß nach einem Vierteljahr ſolchen Qualdienſtes der beſte Hund ſtruppirt iſt, lahm im Kreuz und Sprunggelenk?“ Der Unterworfene remonſtrirte in rauhen Gurgeltönen mit Fluchen und Schimpfwörtern, aus denen ich nur das ſonſt ſchon gelegentlich vernommene „Kaib“ heraushörte. A. E. holte zu einer Ohrfeige aus, der eingeſpannte Hund in rührender Treue verſuchte unter raſendem Gebell ſeinem Dränger und Quäler beizuſtehen, vergeblich, denn ihn hinderten die Riemen des Geſchirrs; im tollen Durcheinander beſann ich mich raſch, daß ich nicht in tadelnswerther Unthätigkeit des Staunens verharren dürfe, rieß mit vieler Mühe die Raufenden auseinander, half den wüthenden Fuhrmann, der, befreit, alsbald die Fäuſte brauchen wollte, feſthalten, und nach langem, langem Reden gelang es mir, ſo viel Ruhe herzuſtellen, daß ein vernünftiges Wort geſprochen werden konnte. Es ergab ſich, daß A. E. den Fuhrmann in der vorhin von ihm verurtheilten Situation getroffen hatte: der Hund im Trab, der Mann mit geſchwungener Geißel auf dem Wagen ſtehend, der eigentlich dazu eingerichtet war, daß er mit dem Hunde ziehen ſollte. A. E. hatte ihn angehalten, vernünftig zu belehren verſucht, der rohe Treiber hatte ihm alsbald mit Hieben gedroht und ſo hatte ſich die Szene entſponnen, zu deren Ablauf ich gekommen war. Ich mußte nun A. E. Recht geben; der Bote erklärte, er wolle klagen; da er aber begreifen mußte, daß er ſeinem gewaltthätigen Humanitätslehrer die Nennung ſeines Namens nicht abzwingen konnte, und da ich ihm auseinanderſetzte, daß durch die Drohung mit Schlägen das erſte ſtrafwürdige Unrecht auf ſeine Seite gefallen ſei, verlor ſich ſein Schimpfen allmälig in ein Brummen, dann in Schweigen. A. E. war ganz ruhig geworden und ſagte mit einem Tone voll Gutmüthigkeit: „Wollt Ihr mir verſprechen, einen Eſel ſtatt des Hundes anzuſchaffen, wenn ich ihn zahle?“ Der Bote ſchwieg und ſah ihn mit einem Blick an, der zu ſagen ſchien: Dummer Menſch, wie wollteſt du mich kontroliren, wenn ich's verſpräche und nicht thäte? „Hört einmal,“ ſagte er, „Ihr ſeid kein reicher Mann, ſonſt würdet Ihr nicht Botenfahren —“ Der Fuhrmann betheuerte, er komme ſchwer aus und ſei Vater von vier Kindern. „Nun,“ fuhr A. E. fort, „ſo will ich Euch einen Vorſchlag machen. Schafft einen Eſel an, verſprecht mir, wenn es mit dem Thier gut geht, daß ihr in der Nachbarſchaft bei den Boten herum —“ — „O, die lachen mich aus!“ fiel der abgeneigte Mann ein. „Ah bah! man muß das nur nicht fürchten, man wird immer ausgelacht, wenn man was gutes Neues einführt; nun alſo, lobt es den Andern, helft, daß ſie's nachmachen! Im Frühling komm' ich wieder des Wegs und ſehe nach Euch, da ſteht am Wagen Euer Name und Ortſchaft angeſchrieben, ich werde Euch finden, und wenn Ihr dann einen Eſel habt, bekommt Ihr das Doppelte, und wenn Ihr einen, auch nur Einen Nachbar perſuadirt habt, es nachzuthun, das Dreifache von dem da.“ Er zog einige Goldſtücke heraus und zeigte ſie dem Boten. „Wollt Ihr mir Euer Wort geben?“ Der Mann ſchlug ein und die Goldmünzen glitten in ſeine rauhe Hand. Gerührt dankte er mit einem zweiten, herzlichen Handſchlag und nahm Abſchied. Er fuhr langſam weiter, neben dem Hund ordentlich ziehend, und wir ſahen noch, wie er das Gold wieder aus der Taſche zog, betrachtete und wieder einſteckte.

„In der Schweiz,“ ſagte nun mein Begleiter, „empört mich der Anblick dieſer Rohheit doppelt. Ich bin nicht zum erſten Mal in dieſem glücklichen Land. Manches hat mich da gefreut, am meiſten die Schonung des Thiers; Pferd und Rind wird menſchlicher behandelt als irgendwo, und gerade da muß nun dieſer Unfug der Hundefuhren herrſchen, eine der allerſchnödeſten Formen der Barbarei. — Ach, Herr, ich komm' halt noch in's Zuchthaus, Sie werden's ſehen, denn ich lang' eben doch noch einmal einen Thierſchinder mit dem Stutzen vom Bock herunter — ſchießen kann ich.“ —

Ich gieng neben ihm fort; eine Einladung zum Anſchluß glaubte ich nach dem Vorgefallenen und dieſer einläßlichen Geſprächseröffnung nicht erſt erwarten zu müſſen. Wir zogen eine gute Weile ſchweigend weiter.

„Es iſt heute ſehr ſchön Wetter,“ fieng A. E. endlich an.

Ich mochte nichts einwenden, wiewohl das Wetter war, wie ich es vorhin geſchildert habe, alſo eben nicht ſchön zu nennen.

„Warmkaltlaukühl. Ganz ſchwacher Nordweſt mit oberem Föhn, beide noch nicht im Kampf. Heut' wird's noch halten; morgen ſteh' ich für nichts, ich denke, er wird herunterkommen.“

Ich kannte den Namen Föhn für Scirocco, wußte aber nichts von Ober und Unter, und ließ mir gern auseinanderſetzen, daß die elektriſch warme, zu uns von Süden kommende Luft häufig in der höheren Schichte erkennbar herrſcht, während in der unteren ſogar Oſt- und Nordwind gehen kann.

„Sie ſind ja ordentlich. Draußen — und der Föhn iſt ja doch überall, in Deutſchland, in ganz Europa, wie hier — draußen glaubt mir's Niemand, ſo muß ich immer davon reden und gelte als Narr. Dem Spott nur etwas vorzukommen, habe ich ſelbſt mir den Namen Föhn-Phänomenoman aufgetrieben. — Sind Sie auch ſo ein Freund vom anſpruchloſen grauen Wetter?“

Ich konnte es glücklicherweiſe ziemlich bejahen. „Nicht wahr? Doch beſſer, als bei Prachtwetter ſitzen wie ein armer Teufel an reicher Wirthstafel, dem das Herz bebt, wenn er an die Zeche denkt? Vollends, wenn es föhnhell iſt! O, das iſt ein bildſchönes, wälſches Weib, die Föhnklarheit, wenn ſie da iſt, ein Weib, das mit der rechten Hand ſchmeichelt und die linke auf dem Rücken hält mit einem Dolch: — da meinen die Menſchen, wenn ſo ein unheimlich ſchöner Sonntagmittag herunterſtrahlt, es ſei gut Wetter, und laufen und ſtrömen hinaus dem Vergnügen nach, und ich, Kaſſandra, ſteh' am Fenſter und weiß, daß ſie wie gebadete Mäuſe Abends heimkriechen."

„Ach, laſſen Sie ihnen die Täuſchung," erwiderte ich, „ſie bringt den guten Tropfen doch ein paar vergnügte Stunden."

„Ja, ja! das iſt auch wahr! Machen wir's nur auch ſo, genießen wir dieß philoſophiſche Wetter, obwohl wiſſend, daß morgen der dumme Lebtag in der Luft angehen wird, — haben Sie ſchon im Schopenhauer geleſen?"

Der Philoſoph des Nihilismus und Peſſimismus war damals noch ſehr wenig bekannt. Ich wußte ungefähr von ihm, nichts aus ihm, hatte ſeine Werke nie zur Hand gehabt.

„Müſſen doch hineinſehen und genau. — Geiſtreich, aber doch eigentlich nur geiſtreich. Eben doch nichtig. Sonderbar: Freude, meint er, ſei nur im Anſchauen der Ideen, in der Kunſt. Aber er muß doch ſein Buch ſelbſt gemacht haben und das war Arbeit. Hat er denn da nicht ſpüren müſſen, daß auch Arbeit froh macht? Der alte Knabe Salomo war doch nicht dumm, der ſagt: Nichts beſſer, denn daß der Menſch fröhlich ſei in ſeiner Arbeit, denn das iſt ſein Theil. Dienſt, mein Herr, Dienſt! Dort liegt's! Das Moralprinzip müßte lauten: du ſollſt dienen! Aber wer kann das begreifen, der bloß Gattungen der Einzelweſen ſieht und hinter ihnen gleich das Nichts? Der nicht merkt, daß das Thun und Treiben der Vielen etwas herausgearbeitet hat, das über ihnen ſteht, ein oberes Stockwerk, bleibende Ordnungen, ewige Geſetze, denen zu dienen reine Luſt iſt, weil dieß Dienen den Diener in's Zeitloſe hinaufhebt? Möchte ſonſt immer ſchimpfen, was das Zeug hält, über die Qual im unteren Stockwerk! Schwätzt immer von jenen Uebeln, gegen die es doch der Mühe werth iſt den Willen aufzubieten, weiß nichts von reiner Luſt in reinem Kampf — das Moraliſche verſteht ſich doch immer von ſelbſt —, kennt dagegen die Uebel erſt recht nicht, die ihm gerade Waſſer auf ſeine Mühle wären. Meint, ein dummer Teufel (ſogenannter Wille) habe die Welt gemacht, und er möchte das immerhin, wenn er nur begriffe, wie dann ein Lichtgott darüber gekommen iſt, der nur mit der Vaſallenſchaar des Teufels, mit den Dämonen, nicht mehr ganz hat fertig werden können; weiß nicht, wo die Dämonen eigentlich ſitzen, die den Menſchen auf den Tod haſſen dafür, daß er die Liebe und die vernünftige Arbeit in die Welt gebracht hat und ihnen damit das Spiel verderbt, kennt nicht, weiß nicht aufzuzählen all' ihren Schabernack, ihre nickelhaften Teufeleien." —

Wir waren inzwiſchen an der Stelle angekommen, wo man zur Tellsplatte hinabſteigt, ich machte ihn aufmerkſam und führte ihn die Stufen hinunter. Wir ſtanden bei der Kapelle und ſahen uns das Felsriff an.

„So? Iſt das da das, wo der Schiller die dumme Komödie druber geſchrieben hat?"

„Aber, bitte, Sie haben doch vorgeſtern den frivolen Spötter im Omnibus —"

„Nun ja, natürlich! Der Wicht hatte ja den inneren Werth der Sage mitverhöhnt — das Moraliſche verſteht ſich doch immer von ſelbſt, da ſoll mir Keiner den Schiller antaſten, aber wenn man's als Geſchichte vorſtellt — als ob's geſchehen wäre — geſchehen könnte — und weiß es nun nicht zum wahrhaft, zum allein Tragiſchen zu wenden, weiß nicht, was die böſen Geiſter treiben, in Wirklichkeit hindern, was ſie gegen das Kühne, Große und Gute vermögen und wie darauf, darauf allein die echte Tragödie zu bauen wäre, darauf, auf den Grund der Wahrheit!"

„Aber ich bitte, was wäre denn hier die Wahrheit?"

„Nun, das ſollte doch klar ſein! Was anders, als daß, wenn man mit der Sage annimmt, Wilhelm Tell ſei aus dem Schiff auf die Platte geſprungen, man nothwendig auch annehmen muß, daß er ausrutſchte und in's Waſſer plumpte. Und nachher vollends mit einem Fußtritt das Schiff vom Ufer zurückſtoßen? Im Sturm? Ich bitte! Das iſt keine Kunſt, ſogenannte Tragödien, Dramen des hohen Styls zu dichten, wenn man den Zuſchauern Sand in die Augen ſtreut! Das iſt leichter Idealismus, ſo hoch daherfahren. Sehen Sie, was ich doch aber auch nicht ausſtehen kann, das iſt, wenn man die Dinge ungenau nimmt. Die Sage iſt naiv, ſie weiß nicht, wie ſie das höhere Geſetz umgeht, der Dichter ſoll bewußt handeln, nicht blind, leichtſinnig über den Punkt weghuſchen, wo das wahrhaft Tragiſche ruht. Das aber iſt der Krieg des Menſchen mit den Geiſtern, dort werden die wahrhaft erhabenen Schlachten und Wunden geſchlagen, dort erfolgen die furchtbaren Niederlagen, aus deren Schauern das tragiſche Grundgefühl, das heißt das ganze Gefühl unſerer Endlichkeit emporſteigt.“

„Ja, wie würden Sie denn nun aber die Tellſage behandeln, wenn Sie glauben, daß ſie überhaupt behandelt werden könne?“

A. E. ſchien nur auf dieſe Einladung gewartet zu haben, es ſchien ihm ſehr zu gefallen, daß ich mich ſo läßlich und eingehend zu ihm verhielt. „Was vorgeht bis zur Einſchiffung Tell's mit Geßler und Gefolge,“ ſo begann er, „das mag im Weſentlichen ſtehen bleiben, wiewohl zum Styl, zur ganzen Behandlung viel und Weſentliches zu bemerken wäre. Jener Realismus, welcher überhaupt allein der echte Idealismus iſt, müßte ja natürlich im Ganzen walten;

dieſe Hirten ſind zu allgemein, zu griechiſch gehalten, ſind lauter gebildete Redner und das Gute, das Muthige gelingt ihnen nur ſo, als ob es keine Kobolde gäbe. Doch das ſei, ich muß zugeben, daß der Dichter die Ueberfahrt des Baumgarten und den Pfeilſchuß gelingen laſſen muß, um da anzukommen, wo er das erhaben tragiſche Mißlingen ſoll eintreten laſſen. Die Szene des Tellſprungs durfte nun keineswegs nur erzählt, müßte dargeſtellt werden, und mit unſeren theatraliſchen Mitteln wäre das möglich. Alſo: Tell ſpringt, gleitet aus, fällt in's Waſſer. Wird herausgefiſcht, trotz allem Sträuben in den Kahn gezogen. Geßler ruft mit teufliſchem Tone: ‚So, jetzt verklabaſtert ihm den Sitztheil recht tüchtig!‘ Es geſchieht, und zwar um ſo wirkſamer, da Tell's Hoſen bereits durch die Naſſe geſpannt ſind. Erlauben Sie hier eine kleine Abſchweifung. Ich trage mich mit der Idee, den antiken Chor in die Tragödie hohen Styls wieder einzuführen, ſo auch hier. Der Chor ſpricht bekanntlich allgemeine Betrachtungen aus und könnte zur Verbreitung nützlicher Kenntniſſe verſchiedener Art benützt werden. Hier nun, an dieſer Stelle, hätte ein am Lande befindlicher Chor von Kunſtfreunden aus Geßler's Umgebung — ein Anachronismus, ich gebe es zu, doch ein poetiſch erlaubter — einige Sätze über die Bedeutung der ſogenannten naſſen Gewänder in der Skulptur vorzutragen.“

Ein ganz leichtes Zucken lief hier über ſeine Züge, ſo ſchwach und ſo blitzſchnell, daß ich ſchlechtweg keine Zeit fand, einen deutlichen Schluß darauf zu gründen.

Er fuhr fort: „Nun aber macht die Exekution den armen Heros ſo wüthend, daß er mit der Kraft der Verzweiflung ſich losreißt und trotz dem Sturm in's Waſſer ſpringt. In höchſter Spannung erwartet der Zuſchauer, ob es ihm gelingen wird, ſich zu retten. Der Dichter darf es annehmen; Tell kann gut ſchwimmen und eine flache Uferſtelle erreichen. Darnach iſt nun in der erſten Szene des vierten Akts die Erzählung abzuändern, worin Tell dem Fiſcher ſeine Rettung berichtet. Folgen die Auftritte wie bei Schiller, auch der Monolog in der hohlen Gaſſe und das Weitere bis zu den Worten: ‚Ein neu Geſetz will ich dem Lande geben, ich will —‘; hier unterbricht ſich Geßler, aber nicht mit den Worten: ‚Gott ſei mir gnädig,‘ denn ihn hat kein Pfeil getroffen; vielmehr hört man nur eine Bogenſehne ſchwirren, gleichzeitig ein ungemein ſtarkes Nieſen in einem Buſch und die Worte: ‚Verfluchter Zufall, Liſt und Trug der Hölle!‘ Dieß kann nicht mißverſtanden werden. Tell hat ſich ja natürlich verkältet und vernieſt ſeinen Schuß; Geßler ruft: ‚Das iſt das Nieſen Tell's, verfolget ihn.‘ Allein Tell hat noch Zeit, ſich aus dem Staube zu machen. Nun muß ich Ihnen eine Notiz mittheilen. Ich habe vor ein paar Jahren in Wien auf dem Schild eines Tiſchlers den Namen Tell mit eigenen Augen geleſen. Das gibt uns den richtigen, den wahrhaft tragiſchen Schluß an die Hand: echte, höhere Ironie des Schickſals: Tell gelangt auf ſeiner Flucht nach Wien, nimmt einen falſchen Namen an, erinnert ſich an ſeine Geſchicklichkeit in Holzarbeiten, wird Schreiner, zieht ſeine Familie nach und überläßt es den Enkeln, im Verlauf der Zeit den richtigen Namen wieder zu ſchreiben. Die Schlußſzene gäbe ein herrliches, herzlich rührendes Tableau: der gerettete, wehmüthig zufriedene Tell mit Weib und Kind in ſeiner Werkſtätte.“

„Und Geßler? Und die Schweiz?“

„Nun, Donnerwetter, die Schweizer in Maſſe ſchlagen das Luder todt, das iſt doch gewiß beſſer als ein Mord, und ich finde es dumm genug, daß ſich die guten Leute ſo um ihren Tell wehren, um den Einzigen, da ſie Tauſende von Tellen gehabt haben. Doch weiß ich nicht, ob ich das darſtellen würde; das Moraliſche verſteht ſich immer von ſelbſt.“

Ich war nur halb aufgelegt, über dieſen erhabenen Entwurf zu lachen; es grub und bohrte doch etwas in mir wie ein feiner Dorn, oder eigentlich ſtachen zwei Dorne in entgegengeſetzter Richtung. Es war dort bei der Stelle vom Chor und den naſſen Gewändern und bei dem flüchtigen Zucken um A. E.'s Mundwinkel doch etwas in mir vorgegangen, was zum Bewußtſein herausdringen wollte. Sollte das nicht am Ende ein Kapitalſchelm ſein, der dich zum Narren hat, wie er ja wohl auch den guten Profeſſor der Phyſik zum Narren gehabt hat? Dem widerſprach nun freilich ſo Vieles, daß der Verdacht, kaum geboren, wieder erſtickt wurde; ſtellte ich mich aber auf dieſe andere Seite, ſo meldete ſich in mir ein Aerger, ein Verdruß über ſolches Pflegen und Hegen des Peinlichen, das am Ende doch krankhaft, weichlich, wohl auch ſelbſtgefällig zu nennen war. Da nun mein Begleiter durch ſeinen Idealentwurf für eine beſſere Tragödie Wilhelm Tell wieder auf das leidige Katarrhthema kam und daran fortnörgelte, ſo ſteigerte ſich dieſes zweite Gefühl allgemach zur Entrüſtung. In der That wurde er nun entſetzlich langweilig, unleidlich ermüdend. Er klagte die Geſchichtsſchreibung an, daß ſie, die doch nichts Großes und nichts Kleines im Gang der Weltgeſchichte zu verſtehen, zu würdigen vermöge, ohne die Katarrhe, die dabei mitgeſpielt haben, in ihrem Weſen, Verlauf und ihrer Individualität gründlich zu kennen, ihre Pflicht verſäume, er fragte mit Pathos: „Iſt auch je Einer in ſeiner Geneſis, Verwicklung, Ablauf exakt — was doch allein hiſtoriſch — zur Darſtellung gelangt? Mein vorletzter zum Beiſpiel domizilirte zuerſt acht Tage lang im linken Naſenloch, ich hoffte bereits —“

Ich bat ihn um Gottes willen, abzuſtehen, ich wolle ja gern Alles glauben, aber er verzichtete nur, um nun auf's Minutiöſeſte auszumalen, wie ſich juſt, wenn man keine Hand frei habe, zum Beiſpiel einen Kupferſtich mit beiden halte, ein heißes Tröpfchen an der Naſe ſammle und dann natürlich mitten auf das Kunſtwerk falle; er verbreitete ſich des Näheren und Nächſten ſpeziell über den krampfartigen Huſtenreiz, der gerade nach Löſung eines Katarrhs zurückbleibe; eine Reihe von Bildern: Kitzeln mit einer feinen Nadel, einem Roßhaar, Zuſammenſchnüren mit einem Pechfaden und dergleichen, wurden verwendet, — und ſo ſchien es ſich in's Unendliche ziehen zu wollen. Wir waren jetzt in einen der Tunnels eingetreten, die ſo kühn durch die Felswände des Axenbergs geſprengt ſind; A. E. verſtummte im Dunkel, während in mir der angeſammelte Verdruß zum Zorn anſchwoll. Als wir heraustraten und mein Begleiter alsbald ſeinen Pechfaden wieder aufnahm, als ich hinabſah nach dem See, wie er am Fuß des ſenkrechten Felsabſturzes anſchlug, ſo war mir, als ſei mein Grimm mit dieſem Geſtein und dieſer grollenden Flut Ein Ding und müſſe ich auch ſo trutzig ſein wie der jähe Fels und ſo brandig wie der Giſcht der anprallenden Woge aufſchäumen, ich ſtand plötzlich ſtill und ſagte in hartem Ton: „Herr, jetzt iſt Heu genug hunten!“ Ich wollte raſch fortfahren, A. E. hätte mich faſt aus dem Konzepte gebracht, er legte mir bei dieſen Worten die Hand auf den Arm und fiel ſchnell und munter ein:

„Hunten, Gegenſatz von drunten, das iſt gut, gutes Wort, kannte es noch nicht, verſteh' es aber;" jedoch, einmal im Zuge, fuhr ich fort: „Sie glauben intereſſant zu reden und reden nur langweilig; Sie gefallen ſich darin, die Wahrheit des Lebens auf den Kopf zu ſtellen; Sie haben einen Palaſt vor ſich und nehmen zum Standpunkt für Ihr Urtheil die Hinterſeite mit dem, was ſie verbirgt; was man vergeſſen ſoll, bei dem halten Sie ſich auf, was des Denkens nicht werth iſt, darüber ſtudieren Sie, daraus machen Sie ein Syſtem! Was keiner Zeit werth iſt, dem widmen Sie Ihre beſte Zeit, was winzig iſt, treiben Sie auf und vergrößern Sie, um recht närriſch zürnen zu können. Nicht aufgeſpart, ſondern aufgezehrt wird auf dieſem Wege die Kraft des Widerſtandes gegen die großen und ernſten Uebel des Lebens!"

A. E. beſah während dieſer Worte nachläßig ſeine Cigarre, die dem Ende zuneigte; dieß reizte mich, noch hinzuzuſetzen: „Uebrigens rauchen Sie auch zu viel! Laſſen Sie das, und es wird mit den Katarrhen beſſer werden!"

Er hatte eben den Cigarrenſtumpf aus der Meerſchaumſpitze geblaſen, dieſer blieb an dem anklebenden Ende des aufgerollten Deckblattes hängen; er ließ den Klunker hin und her baumeln und ſah dieſen Pendelſchwingungen ein paar Sekunden zu, ſchickte dann einen geruhigen Blick auf mich herüber und ſagte: „So? Tetem? Adjes!"

Er zog den Hut, eilte hinweg und überließ mich der vergeblichen Anſtrengung, in dem freilich ſehr ſchwachen Vorrath meiner Sprachkenntniſſe eine Erklärung des nie gehörten Wortes zu ſuchen. Es ſchien mir orientaliſch und ich mußte den Verſuch aufgeben, da mein Wiſſen an dem Gebiete der Sprachen des Morgenlandes rein aufhört. Ein Spott mußte jedenfalls dahinter ſtecken. Dazu kam das „Adjes“. Ich verlangte nicht, daß er Adieu hätte ſagen ſollen, aber wenigſtens: Adje; das s war grob. — Ich ſuchte mir den ſchroffen Abbruch aus dem Sinn zu ſchlagen, um mir die Reiſelaune nicht zu verderben.

Flüelen war erreicht, A. E. aus meinen Augen verſchwunden. Ich ſchlenderte erſt an der Schifflände, es unterhielt mich, dem Treiben des Waſſerverkehrs zuzuſehen. Ein abgehendes Dampfboot nahm Reiſende auf, die mit der Poſt über den Gotthard gekommen waren, darunter drei Jeſuiten, die, kaum eingeſtiegen, ihr Brevier hervorzogen und, auf dem Verdeck wandelnd, ihre Gebete halblaut ablaſen; die Ankunft eines großen Nachens, der eine als engliſch oder ſchottiſch leicht erkennbare Familie an's Land ſetzte, zog mich ab und befreite mich von dem widerlichen Anblick. Ein würdiger älterer Herr, eine anmuthvolle Frau, aus deren Schalten mit zwei ſchönen Knaben zu entnehmen war, daß ſie ihre Mutter ſein mußte, während ihre ganze Erſcheinung zu jenen gehörte, die ſich in die reiferen Jahre das Gepräge der Jugendlichkeit, der Jungfräulichkeit bewahren; eine ältere Dame mit langem, welkem Geſicht und geſtrengen, eſſigſauren, puritaniſchen Zügen, offenbar Gouvernante. Alle waren in Schwarz gekleidet; eigenthümlich wohl ſtand jener edlen Geſtalt die ernſte Farbe, ihr Wuchs war von der reinſten Schlankheit, es war, als biege ſich eine junge Weide, wenn ſie ſich zu den Knaben niederneigte. Ihre Geſichtsbildung war nicht eben regelmäßig ſchön, aber durchdrungen und belebt von einem Ausdruck der rührendſten Güte und Offenheit. Die Geſichtshaut war blaß ohne Anſchein von Kränklichkeit, überhaucht von jenem Dufte, der an den weichſten Pfirſichflaum erinnert, und vollkommen geſtimmt zu dem glanzloſen Aſchblond der anſpruchslos glatt geſcheitelten Haare. Man hätte zu dieſer Farbe blaue oder graue Augen erwartet, ſie waren aber braun, dunkel, ſüdlich, doch ohne einen Funken der Leidenſchaftlichkeit, die oft aus ſolchen Augen blitzt, vielmehr lag darüber jenes Etwas, das durch den Ausdruck: beflort, beſchleiert nur mangelhaft bezeichnet wird. Es war das nicht bloß ein Zug von Trauer, wozu man die Erklärung in ihrem ſchwarzen Anzug finden konnte, es waren die langen Wimpern und ihre beſchattende Wirkung, die großen Augenlider, es war der mandelförmige Schnitt des ganzen Auges, was jene Art träumeriſcher Verhüllung bewirkte, wie man ſie wohl bei umbriſch-italieniſchen

Frauenaugen trifft, aber bei angelſächſiſchem Blute nicht zu finden gewohnt iſt. Die Lippen waren nicht zurückgekniffen, wie man es bei Mann und Weib im engliſchen Volke ſo häufig bemerkt und aus der Gewöhnung dieſes Organs bei der Ausſprache des W ſich leicht erklärt, ſondern geſund, voll, blühend, athmend, umſpielt von einem Zuge, der mir vor die Seele führte, was der Edelmann im König Lear zu Herzog Kent von Cordelia ſagt und ihren „reifen“ Lippen. Schwer rieß ich mich von dem Anblick los, der mich mehr und mehr gefangen nahm. Aber mein Reiſeplan ſtand feſt, ich mußte vorwärts, denn ich wollte heute noch Amſteg erreichen, dort übernachten, morgen den Gotthardpaß in ſeinen wilden Hauptſtellen mit Muße beſchauen, etwa bis Andermatt gelangen und von da die Rückreiſe antreten, denn meine Zeit war kurz bemeſſen; Alles zu Fuß, um ganz unabhängig der Betrachtung mich hingeben zu können. Mittag wollte ich in Bürglen machen, im Schächenthal; ich hatte mir den kleinen Abſtecher vorgenommen, um doch auch einmal die Stätte zu ſehen, wohin die Sage Tell's Heimat verlegt und die durch Uhland's Gedicht über ſeinen Tod gefeiert iſt. Ich gieng raſch durch Flüelen, nachdem ich noch geſehen hatte, wie die engliſche Familie ſich im ausgeworfenen Netz eines Heeres von Kutſchern verſtrickte, wobei die ſteife ältere Dame die Rolle der Dolmetſcherin in den Unterhandlungen um den Fahrpreis zu ſpielen ſchien. In Altorf wollte ich erſt kurzen Halt machen und einen Imbiß nehmen. Wie ich da einem Wirthshauſe zugehe, führt mich der Weg an einem Trödlerkram vorüber, mein Blick fällt durch's niedrige Fenſter in die Stube und wen erkenne ich da drin? Meinen A. E., eben eine Brille prüfend, gegen das Fenſter haltend; der Trödler, ſichtbar zum Kaufe zuredend, ſtand neben ihm. Ich blickte ſchnell wieder weg, hatte aber doch Zeit gehabt, zu bemerken, daß es eine Brille von gediegen altmodiſcher Geſtalt war, und mich an die Zwiebel zu erinnern, die mir in Brunnen als redlichere Nachfolgerin einer zertrümmerten Uhr gezeigt worden war. Zugleich meinte ich, ſo flüchtig mein Blick auch geweſen, doch beobachtet zu haben, daß A. E. mich erkannte und ſich umdrehte.

Ich weiß nicht, welche Rührung in dieſem Momente über mich kam. Während der Anblick doch eigentlich komiſch war, fiel mir Alles ein, was mich an den Mann angezogen, ja, ich muß geſtehen, mir imponirt, mich ſogar in ein gewiſſes Verhältniß nicht drückender Unſelbſtändigkeit zu ihm geſetzt hatte; ſeine Schwächen und Grillen flößten mir nicht mehr Unwillen, ſondern Theilnahme ein. Es kam mir klarer zum Bewußtſein, was es doch eigentlich war, das dieſen Menſchen ſo peinvoll empfindlich, ſo ſchaallos gegen die kleinen Uebel des Lebens machte. Ja, ich war jetzt ſogar geneigt, den Ausdruck: Vernunftwuth, den er einmal von ſeiner durchdachten Leidenſchaft gegen dieſe Dinge gebraucht hatte, zu verſtehen, zurechtzulegen. Kurz, ich fieng an, zu bereuen, daß ich ihm unfreundlich begegnet war, und es tröſtete mich noch ein wenig, daß ich ein noch härteres Wort, das mir dort am Axentunnel auf der Zunge lag, unterdrückt hatte, nemlich: alter Kindskopf! Doch, das half nicht viel: ich verzehrte in der That mit mehr Hunger als Frohheit meine paar Schinkenſchnitten und Eier und nahm ziemlich verdroſſen, mit wenig Sinn für große und kleine Windgelle und Briſtenſtock, meinen Weg unter die Füße. Ein Wagen fuhr an mir vorüber, ich erkannte gleich an einem der Knaben, der neben dem Kutſcher auf dem Bocke ſaß, die fremde Familie wieder, ich traute meinen Augen kaum, als mir ſchien, ich entdecke im Innern neben der anmuthigen Britin oder Schottin meinen A. E. Das Fahren an ſich ſchon war es, was mich an ihm wunderte, denn er hatte auf der Axenſtraße, als ein Reiſewagen an uns vorüberfuhr, geſagt: „Da hocken ſie wieder drin im Kaſten, der nach Leder riecht, und haben nicht ein Fleckchen Raum, um nur auszuſpucken,“ wobei er, ſeiner Freiheit froh, in ſtolzem, kühnem Bogen die hiemit bezeichnete That verrichtete; er hatte ferner bei derſelben Gelegenheit das Fahren für die unter allen Umſtänden unbequemſte, dummſte und anſtrengendſte Art der Fortbewegung erklärt. „Was haben doch die Menſchen für Begriffe von Freiheit," rief er aus, „da meinen ſie, frei zu ſein, weil ſie die Beine nicht rühren!" So nahe es nun lag, den Widerſpruch, in welchen der leidenſchaftliche Freund freier Bewegung ſich dießmal begeben, aus einer Bekanntſchaft mit der Familie zu erklären, der Zuſtand meines Gewiſſens raunte ſtatt deſſen mir ein, er werde ſich zur Fahrt entſchloſſen haben, um mit gutem Schick an mir vorüberzukommen; eine Vorſtellung, die eben nicht geeignet war, meine Laune zu verbeſſern. Daß mein Reiſeziel der Gotthard ſei, hatte ich A. E. geſagt; daß auch er dahin ſtrebe, war keine Frage; es ſchien mir ſo die Hoffnung genommen, noch einmal mit ihm zuſammenzutreffen und eine Ausſöhnung zu ſuchen. Da ich nun doch einmal zum Nachzügler geworden, blieb ich um ſo mehr bei meinem Vorhaben, die kurze Seitenwendung von der Hauptſtraße ab nach Bürglen zu nehmen.

Der Kellner im Gaſthof zum „Wilhelm Tell" ſagte mir, wie ich eintrat, ich könne ſogleich am Mittagstiſch Platz nehmen, das Eſſen habe begonnen, er werde mir nachſerviren. Ich lege ab, laſſe meinen Anzug ſäubern, trete ein und mein erſter Blick begegnet dem verlorenen Reiſegenoſſen. Er ſaß mitten unter der engliſchen Familie, dem Alten gegenüber, zu ſeiner Rechten die junge Frau oder vielmehr ſichtlich Wittwe, zu ſeiner Linken die Gouvernante. Die Tafel war außerdem von Fremden ſo beſetzt, daß für mich nur Ein

Platz blieb, und zwar neben dem älteren Herrn und den zwei Knaben, dem Meidenden und Gemiedenen ſchief gegenüber. Er grüßte nicht unfreundlich, doch formell. Er war im Geſpräche mit der Mißeß begriffen. Sie ſprachen italieniſch, wohl in der Vorausſetzung, daß Wenige der Tiſchgäſte dieſer Sprache kundig ſeien. Ohne zu horchen konnte ich wohl vernehmen, daß einige Fragen A. E.'s ſich auf einen Todesfall beziehen mußten, deſſen Einzelheiten ihm wohl unterwegs ſchon erzählt worden waren. Ich hörte den Namen Erik. Aus Ton und Mienen der Dame ließ ſich erkennen, daß das Geſpräch ſich auf den verlorenen Gatten beziehen mußte; es war der Ausdruck gehaltenen Schmerzes einer Seele, die mit der Kraft der Sanftmuth ſchweres Leiden beherrſcht. Tief bewegt hörte A. E. ihr zu, man ſah, daß er dieſen Kummer im tiefſten Gemüthe theilte und ebenſoſehr die Schönheit des Schmerzes in dieſer anmuthvollen Erſcheinung bewunderte. Mit Blicken wie Blicke der Andacht ſchaute er zu ihr auf und wirklich mußte ich mir nun ſagen, daß mir nicht umſonſt Cordelia in den Sinn gekommen war, denn niemals wird Wehmuth und ein gewiſſes Lächeln, wie es auf den Lippen, in den Wangengrübchen wohlwollender Seelen zum bleibenden Zuge wird, ſich ſchöner auf einem Angeſicht verſchwiſtern. Nicht minder herzgewinnend war die ſanfte Stimme und der Klang des Italieniſchen in dieſem Munde. Sie ſprach es nicht völlig rein; der Vokal **a** nahm eine Färbung gegen **ae** an, aber nur eine ganz leiſe, weit entfernt von der Quetſchung, die dieſer reine Laut in der engliſchen Ausſprache ſonſt erfahren muß. Alle übrigen Buchſtaben kamen ganz lauter und richtig, nur viel milder, als aus ſüdlichen Organen; es war eine Süßigkeit, Zartheit, Keuſchheit in dieſer Miſchung, in dieſem dämpfenden Liſpeln, wobei doch der Beſtimmtheit und Klarheit der Laute ihre Geltung blieb, daß ich mir ſagen mußte, man könnte nicht nur lingua toscana in bocca romana rühmen, ſondern auch lingua toscana in bocca inglese. Die ältliche Dame hatte inzwiſchen mit dem alten Herrn ein Geſpräch über Volk und Natur der Schweiz begonnen, ſoviel ſie auf dieſer Reiſe bis dahin geſehen, und wandte ſich jetzt an A. E. mit der Aufforderung, auch ſeine Meinung zu ſagen. Das Volk fand ſie etwas viereckig und derb. Sie war bei dieſer Anrede vom Engliſchen in's Deutſche übergegangen und ſchien gerne zu zeigen, daß ſie dieſer Sprache mächtig ſei, deren Töne in ihrem Mund allerdings ſtark angelſächſiſche Trübung annahmen. Die Unterbrechung war ihm ſichtbar läſtig, es zuckte auf ſeinem Geſicht und er diente nun der Fragerin mit einer Vergleichung der ſchottiſchen Hochländer und der Schweizer, die offenbar zu Gunſten der Letzteren gemünzt war, deren Inhalt ich aber kaum verfolgen konnte, da ſein ſonderbares Lippenſpiel meine ganze Aufmerkſamkeit anzog. Er lenkte nämlich das Geſpräch wieder in's Engliſche und ſichtbar trieb ihn der Aerger, die engliſche Ausſprache zu karikiren. Er zog zum Beiſpiel bei den Sylben, wo w und a zuſammentreffen, wie bei what, die Mundwinkel um ein Gutes weiter zurück, als üblich, und brachte ſo eine Reihe froſchähnlich quackender Laute hervor, welche die beiden Knaben mit offenem Munde und ſichtbar gegen Lachreiz ankämpfend beſtaunten, und mir gieng es nicht beſſer. Jetzt kam die ſäuerliche Dame, die das in ihrem Eifer nicht merkte, auf die Landſchaft zu ſprechen und dehnte ihre Vergleichung auch auf Norwegen aus. A. E. wurde dabei ſichtbar unruhig und als ſie die Schönheit der Waſſerfälle rühmte, den Rjukanfoß als den mächtigſten, den Ovſthusfoß als den eigenthümlichſten erwähnte, fuhr A. E. ſichtbar zuſammen, erbleichte und das Meſſer entfiel ſeiner Hand.

Jetzt wendete ſich die aſchblonde junge Frau zu ihm her, näherte ihm mit unausſprechlich ſanfter Beugung — Johannes auf Leonardo's da Vinci Abendmahl fiel mir ein — ihr liebliches Haupt und begann zu flüſtern. Ich konnte vernehmen, daß es nicht engliſch und nicht italieniſch war, was ſie jetzt ſprach; es mußte, wie ich aus einigen Lauten ſchloß, norwegiſch-däniſch ſein.

Der ernſte alte Herr hatte inzwiſchen mit ſeinen Enkeln — denn das mußten die Knaben ja ſein — ein Geſpräch über Wilhelm Tell begonnen. „Laßt ſehen," ſagte er, „was ihr von Miß alton gelernt habt," und ich erkannte jetzt, was die ſteife Dame bei der Familie zu thun habe. Sie war Lehrerin der Knaben im Deutſchen und zugleich Reiſemarſchallin in deutſch redendem Land. Dieſe zeigten ſich nicht nur in der Sage, ſondern auch in Schiller's Drama wohl bewandert und die Sprachmeiſterin nahm nun Anlaß, in volleres Licht zu ſetzen, wie weit ſie es in ihrem Unterricht gebracht habe, ſie forderte den älteren, etwa dreizehnjährigen, auf, auch Schiller'ſche Verſe in antikem Metrum vorzutragen. Er wählte das ſchöne Diſtichon auf das Diſtichon, und begann, unterſtützt von der mitſkandirenden Lehrerin:

„Im Hexameter ſteigt des Springquells flüſſige Säule —"

So weit kam er.

Die Geſchichte iſt eine ſtrenge Wiſſenſchaft. Sie kennt nur die Wahrheit. Die Schicklichkeit wird ſie beobachten, ſo lang es thunlich, ohne ein weſentliches Stück der Wahrheit zu unterdrücken. Würde dieſe leiden, wenn ſie jener ſich fügte: ſie wird, wenn auch mit Wehmuth, unerbittlich ihre Bahn verfolgen. Zarte Gemüther, denen dieſe Strenge unerträglich: ſie ſind frei, ſie können die ernſten Blätter der Geſchichte zuklappen, ſie können weiter leſen — nach Belieben. Es hatte mir geſchienen, A. E. ſei des läſtigen Uebels, das ihn auf der Reiſe befallen, ungewöhnlich ſchnell los geworden; doch das war Täuſchung.

Ein Niesreiz juſt bei jenen Worten — ſchnelle Seitenwendung von der ſchönen Nachbarin ab — Taſchentuch — vorſichtige Applikation — trotzdem — der Ueberraſchte ſchien im Drang des Augenblicks verſäumt zu haben, eine doppelte Ringmauer von Leinwandfalten um den kleinen Geyſer der Naſe zu bilden, — eine ganz dünne Fontäne ſteigt in zierlichem Bogen und fällt nieder in den ſoeben mit Kappernſauce friſch verſehenen Teller der geſtrengen Dame zur Linken. Dieſe zuckt zuſammen und rückt mit dem Stuhl. Die Freundin zur Rechten bemerkt den Vorgang nicht, wohl aber der Alte, der ein Lächeln unterdrückt, und ſehr wohl die zwei Knaben, die ein helles Lachen nicht unterdrücken, und nicht minder der Kellner, ein Subjekt mit einem jener Geſichter, die man als ohrfeigenwürdig bezeichnen möchte; er ſprach einen abgeriebenen rheiniſchen Dialekt und war offenbar nur für die Sommerſaiſon herbeſchrieben, A. E. hatte ihm ab und zu einen Blick voll Widerwillen zugeworfen; dieſer nahm grinſend den Teller ſchnell weg und ſchob einen neuen hin.

A. E. war verſchwunden, als hätte ihn die Erde verſchlungen. Beklommen ſuchte ich eine Unterhaltung mit der ſchönen Frau einzuleiten, vermochte aber in meiner Beunruhigung nicht, ſie fortzuführen, und brach auf, ehe der Nachtiſch kam. Ich erledigte meine Zeche und war unten im Hausflur angekommen, als A. E.

die Treppe herabgeraſſelt kam, hinter ihm der Kellner, der ihm nachrief, er bekomme noch heraus. A. E. hörte nicht, wollte an mir vorüberſtürzen, blieb aber plötzlich ſtehen, faßte mich am Arm und zeigte auf eine Katze, die mit ihrem Jungen auf einem Strohſtuhl ſchlief. Es war ein ſchönes Thier, von dem ſeltenen dreifarbigen Schlage, ſchwarz, rothgelb, weiß, und ſie hatte beide Vorderfüße um ihr gleichfarbiges Junges gelegt: eine wirklich rührende Gruppe. „O, ſehen Sie,“ rief A. E., „aber auch wie eine Raphaeliſche Madonna!“ — Das war Sache eines Moments; im nächſten ſieht A. E. den Kellner vor ſich ſtehen, der ihm, noch daſſelbe Grinſen auf dem Geſicht, womit er vorhin den Teller der Gouvernante gewechſelt und dadurch die leidige Ungeſchicklichkeit markirt hatte, nun das übrige Geld hinhält. Ihm verſetzt A. E., die Fauſt ballend, mit dem Gelenk des Mittelfingers einen Stoß unter das Kinn und ſtürmt aus dem Hauſe.

Der Kellner war rücktaumelnd auf die Treppe hingeſtürzt, richtete ſich auf, ſtand zuerſt ſprachlos und brach dann in heftiges Schelten aus. Ich konnte mich nicht enthalten, dem Menſchen zu ſagen, ihm geſchehe recht; jetzt fährt er wild gegen mich auf, in verſpäteter, fehlgehender Rache hebt er die Fauſt und ich verſetze ihm eine Ohrfeige. Es ſtand nun bedenklich, denn am Thürpfoſten lehnte der Hausknecht und der doppelt Geſchlagene rief ihn zu Hülfe; dieſer jedoch verharrte in ſeinem Phlegma und ſagte zu mir: „Schad't nichts, der Herr iſt immer naſeweiß geweſen, gehört ihm ſchon lang eins hinter die Ohren.“ So konnte ich denn ohne weitere Fährlichkeit abziehen und fragte nicht nach den Schimpfworten, die mir der Beſtrafte nachrief.

So war ich denn wieder allein. Wohl ſagte mir nun mein Gefühl, daß hier im Grunde etwas Trauriges vorgegangen ſei; mußte an ſich ſchon ein ſo peinlicher Zufall einen Mann, wie ich A. E. kannte, höchſt empfindlich treffen, ſo waren hier überdieß offenbar Beziehungen zerriſſen, deren Tiefe und Zartheit ich gar wohl ahnen konnte. Allein das Mitleid blieb ganz im Hintergrund, ich verſpürte zunächſt keine Nachwirkung in mir, als eine unbezwingliche Lachluſt, mehr allerdings über die Prügelſzene am Schluß, als über die Kataſtrophe bei Tiſch. Ja es wollte mir kaum gelingen, angeſichts der Begegnenden auf der Straße die Erſcheinung der Menſchenwürde nothdürftig aufrecht zu erhalten; einmal, als eben ein paar rothbackige Bauernmädchen vorübergiengen, konnte ich mich ſo wenig beherrſchen, lachte ſo laut auf, daß ich die eine hinter mir ſagen hörte: „Was hat auch der Herr, es iſt ja noh niht Suſerzit.“ Der trotzige Ernſt der furchtbaren Steinpyramiden, Stöcke, Kuppen, der ſchroffen Wände, die mir näher und näher entgegenſtarrten, als ich wieder in das Thal der Reuß eingetreten war, ſie vermochten nicht, mein muthwilliges

Herz zu bändigen; als ich bei ſinkendem Abend in der Nähe von Klus dem eilenden Bergfluß näher trat und ſein Rauſchen mir ſtärker und ſtärker in das Ohr drang, wurde mein Zuſtand ſtatt ernſter nur närriſcher. Das dumme, unſinnige Wort Tetem kam mir in's Gedächtniß und es war mir angethan, daß ich den blöden Laut nicht mehr los wurde. Ein begegnender Bauer grüßte mich und ich antwortete: „Tetem". Ich blieb öfters ſtehen und ſtarrte in die dunkel murrende, dem ſchroffen Felsblock auf gehemmter Bahn entgegengrollende Flut, ich wollte an dieſem Bilde mich zum Ernſte zwingen, aber es half nichts: als hätte ich die kindiſche Wortform in den Strudeln geleſen, zöge ſie als Reſultat meiner Betrachtung aus der wilden Woge, mußte ich denken, ſagen: „Richtig, ja, Tetem!" Die Felshäupter, Zacken, Zinken, Ecken hatten Mäuler, nickten und blöckten: „Tetem!", „Tetem!" brummte der Briſtenſtock, „Tetem!" kicherte der ſchroffe Gitſchen, „Tetem!" gellten die Windgellen.

Ich wurde mir ſelbſt zum Abſcheu und fieng das Laufen an, um mir zu entſpringen; was half es? Nun ſchlug meine Umhängetaſche mit rhythmiſchen Schlägen mir an die Hüfte: „Tetem! Tetem!" Ich riß ſie von der Schulter, es erſchien mir als das einzig Rationelle, ſie hoch in der Luft zu ſchwingen und zur Strafe ſammt ihrem Inhalt an einem Felſen abzuſchlagen; der Inhalt fiel heraus, und während ich mich bückte, die ſieben Sachen aufzuleſen, erſchrack ich über mich ſelbſt in der Tiefe meiner Seele: „Um Gottes willen,“ rief es in mir, „der Menſch hat dich angeſteckt, du wirſt verrückt!“ Es zogen mir Wolken, Wallungen über das Gehirn her, und als ich in die Wirbel ſah, in denen das Waſſer zwiſchen den Granitblöcken ſich dreht, um dann ſchäumend vor- und hinabzuſtürzen, ſo wurde mir, als wirble und ſchäume es mir gerade ſo in meinem armen Kopfe. Ja, ja! es iſt nicht anders, der Menſch hat dir's angethan! Aber während ich innerlich ſo ſprach: der Menſch! ſtellte ſich freiwillig die Vernunft ein: der Menſch! O ja, ein Menſch! ein menſchlicher Menſch! Die Stimmung kam wieder, in welcher ich Bürglen zugewandert war: Reue über mein hartes Anlaſſen dort auf der Axenſtraße, Rührung, Mitleid, Liebe, und hinter und über der Liebe Achtung, und je mehr Achtung, um ſo mehr wieder Mitleid; kreuzweiſe durchbohrt von all' den widerſprechenden Gefühlen, aufgeregt im Grunde der Seele und niedergeſchlagen zugleich langte ich in Amſteg an und nur die Ermüdung brachte mir den erwünſchten Schlaf, tief und traumlos, wie er nach tüchtigem Marſch den Wanderer erquickt.

Ich ſtand früh auf und gieng rüſtig meiner Straße. Mein A. E. ſchien dießmal wenigſtens keine Wetter-Kaſſandra geweſen zu ſein. Die Luft war hell; der Briſtenſtock ſtieg rein gezeichnet in die Höhe und gönnte dem Auge, mit Wohlgefallen an ſeinem Kegel empor- und an dem ſanft geſchwungenen Sattel ſeiner linken Abdachung niederzuſteigen. Steiler und wilder ſtarrten die näheren Felſen aus dem bewaldeten Fuße hinan und ſchauten ernſt auf die ſanften Matten, die friedlichen Dörfer herab. Bald offener fließend, bald in tiefe Schluchten eingewühlt, dumpf toſend und trommelnd wälzte die Reuß ihre milchig hellgraublauen Wogen. Manche Stellen nah' am Wege erzählten eine grauſe Geſchichte von Zertrümmerung der Felswelt des Hochgebirges. Da lagen ganze Haufen wild übereinandergeworfener Steinmaſſen, in allen Richtungen der Stellung verworren hingeſchüttet und aufgethürmt; hier und da aber ragte ein vereinzelter Felsblock von ungeheurer Größe, bemoost und etwa von kleinen Tannen bewachſen, die mit den ſeltſam verkrümmten Wurzeln in die Spalten hineinſuchten, um kümmerliche Nahrung zu finden. Schaute man nach den Gebirgswänden auf, ſo konnte man bei dem einen und andern dieſer niedergeſtürzten Rieſen noch die Stelle entdecken, wo er einſt oben hieng, da ſich die Gleichheit ſeiner Form mit den Umriſſen einer Kluft in dem Felſenkörper, zu dem er gehört haben mußte, klar erkennen ließ. Mit welchem Donner mögen einſt dieſe Laſten, Alles rings zerſchmetternd, nieder in's Thal geſprungen ſein! In der Nähe von Waſen fand ich einen ſolchen Block am Wege, wohl fünfzehn Ellen hoch, dem das Alles bezwingende Geſchick eine ſeltſame Verknüpfung des Furchtbaren mit dem Komiſchen beſchieden hatte: er trug ein Kartoffeläckerchen auf ſeinem Rücken. Ich mußte geradezu lachen: der Gegenſtand ſchien mir ſo ſehr bedürftig, poetiſch behandelt zu werden, daß ich in Waſen, wo ich eine Erfriſchung einnahm, troß allem herzlichen Verzicht auf den Anſpruch, ein Dichter zu ſein, ein paar Verſe darauf ſchmieden mußte. Der Leſer wird erfahren, warum ich ſo unbeſcheiden bin, dieß anzuführen. Als ich weiter gieng, fühlte ich mich über Erwarten müde. Ich hatte doch erſt dritthalb Stunden gemacht. Es war eine Schwüle gekommen, die Luft wurde dunſtig ohne Wolken, der Dunſt nahm einen ſtrohähnlich fahlgelben Ton an, verdünnte ſich aber allmälig und wich einer neuen, ſonderbaren, unheimlichen Helle, da von den Maſſen im Mittel- und Hintergrund ganz jener bläuliche Duft hinwegſchwand, welcher doch eigentlich allein der Landſchaft den maleriſchen Schein verleiht, der ſie vom Stoffartigen entlaſtet, zugleich aber die Entfernungsgrade klar unterſcheidet und dadurch unſer Raumgefühl ausweitend lüftet und beglückt. Zufrieden aber, daß man doch deutlich ſehen konnte, drang ich vorwärts, denn meiner wartete noch das Größte: die ſtarrſte Felswelt und der wildeſte Kampf zwiſchen Waſſer und Fels auf der Strecke von Göſchenen bis zum Urner-Loch, die ſchauerliche Schlucht, die den Namen der Schöllenen trägt. „Kennſt du den Berg und ſeinen Wolkenſteg?“ ſang es in mir, als ich in die Biegung eintrat, welche die Straße bei dem genannten Dorf links nimmt, — „in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut — es ſtürzt der Fels und über ihn die Flut.“ — Die Phantaſie läßt ſich den Zwang nicht anthun, ſich die Art, wie ſich einſt das Waſſer dieſen Weg bahnte, als einen Jahrhunderte, Jahrtauſende dauernd langſamen Gang vorzuſtellen, ſie muß ſich den Durchbruch wie einen fürchterlichen ſtürmiſchen Gewaltakt denken, ſie wirft ſich ſelbſt in's unwiderſtehliche Element hinein, ſtürzt ſich tobend mit ihm auf die trotzenden Rieſen, zertrümmert ſie, ſchleudert ſich ihre ungeheuren Blöcke in den Weg und ſchäumt zornig ziſchend, brauſend, brüllend über das ſelbſtbereitete Hinderniß dahin.

Bei einer der Windungen des Weges bekam ich plötzlich einen Stoß, der mich faſt zu Boden geworfen hätte. Auf Geierfittigen war jetzt der Föhn über das Joch herabgeſchoſſen und ſchrie wüthend auf, da er ſie an den ſtahlharten Felswänden zerſtieß. Zwiſchen ſein Aechzen, Pfeifen, Kreiſchen, Heulen miſchten die klagenden, grollenden Waſſer ihr Weinen, ihr Schelten, ihren Donner; es war, als ſei die Hölle losgelaſſen. Die Sinne wurden betäubt, die Augen brannten in ihren Höhlen, es war, als ſiedete es mir in den Ohren, als wäre mir hölliſcher Schwefelbrodem durch alle

Poren der Haut in den Leib gepeitſcht, glühte mir den Schlund herauf und hauchte Flammen aus meinen heißen Lippen, meine Schritte taumelten und ſchwankten, als wäre ich betrunken. Und jetzt, — halt, was ſehe ich? Täuſcht es mir der Schwindel vor? Auf dem Vorſprung eines der granitenen Felsungeheuer eine Geſtalt — iſt es möglich? kann ein Menſch dort hinaufgelangen? — und die Geſtalt: ich erkenne ſie — A. E! Den Rücken an die Felswand geſtemmt, einen Fuß vorgeſtellt, die Fauſt himmelwärts geballt — der Sturm wühlt in ſeinen Locken — den leichten Mantel, den er auf der Wanderung gerollt über die Schulter getragen, hat er umgenommen, er flattert in den Stößen und Wirbeln der Windsbraut, und ſie zaust und zaust, bis er ihm vom Leibe gezerrt iſt, dort fliegt er, bleibt an einem Dornbuſch hoch an der Felswand wie eine geſpießte Fledermaus hängen — aber A. E. ſelbſt — man ſieht: er ſpricht laut — man kann nicht hören —

Ich ſuchte näher zu kommen, es gelang mir mit ſchwierigem Klettern ſo weit, daß ich einige zuſammenhängende Worte wenigſtens in den Augenblicken vernahm, wo der Sturm, in ſeinem Anprall an die Hinderniſſe der Felsſchlucht wechſelsweiſe nach allen Richtungen ſtoßend, von der Stelle, wo A. E. ſtand, nach meiner Seite her blies. Ich ſuche dieſe Bruchſtücke wiederzugeben. Die Gedankenſtriche, die ich dazwiſchen ſetze, ſollen die Stellen anzeigen, wo das Getöſe des Windes und das Rauſchen der ſtürzenden, ſchäumenden Waſſer mir das wilde Selbſtgeſpräch in Stücke riß. Ich habe bisher verſäumt, die Erſcheinung des Mannes näher zu ſchildern. Es war mir vom erſten Moment an eine Aehnlichkeit mit Hölderlin aufgefallen; der Leſer kennt wohl das Titelkupfer in der Ausgabe der Gedichte von 1843; der unglückliche Dichter iſt hier im hohen Alter abgebildet: dieſes hat nicht vermocht, dem faſt regelmäßigen Profil ſeinen Adel zu nehmen, aber es hat im Bunde mit dem Wahnſinn die hohe Stirn, die feinen Züge tragiſch zerfurcht; man verjünge dieſe Züge zu etwa fünfzig Jahren, denke ſie ſich überhaupt markiger, die Stirne etwas weniger ſteil, doch hoch, weniger gefaltet, doch nicht ohne einige Furchen über der Naſenwurzel, man öffne die Augen etwas weiter, laſſe ſie aber gleich tiefliegend unter ſtarkem Augenknochen, man ziehe die Mundwinkel um's Kennen weniger herab, ſo wenig nur, daß ein Gepräge von Gewohnheit bitteren Betrachtens nicht ganz aus dieſer Linie verſchwindet, halte aber im Ganzen das wohlgebildete Profil feſt, man ſetze dieſen Kopf auf eine muskulöſe Geſtalt: ſo kann man ſich eine Vorſtellung von dem ſeltſamen Reiſefreund machen, um den mich meine Härte gebracht hatte; ich muß beifügen, daß mir die Rückführung erleichtert war, da ich Hölderlin ſchon zu einer Zeit geſehen habe, wo jene zwei Feinde ſeine Erſcheinung noch nicht ſo ſehr zermürbt und gebrochen hatten. Leicht erkennt der Leſer aus dem Bisherigen, daß der Ausgangspunkt der Seltſamkeiten, die er an unſerem Manne kennen gelernt hat, in einer Grundſtimmung, einer Ideenrichtung liegen mußte, die dem Geiſte des früh verdunkelten Dichters verwandt war, aber ebenſo leicht, daß der ſtärkeren Männlichkeit in der Erſcheinung des Erſteren etwas im Innern entſprach, was dem Zweiten ganz fremd war. Hölderlin war humorlos; ich kann mir nicht denken, daß der unglückliche Dichter aus dem Ernſte jemals in ſolche Derbheit hätte umſpringen können, wie A. E. es liebte. Eben an dieſe Derbheiten, an dieſe Stöße des Zorns und gröblichen Witze hatte ich ſchon bisher den tröſtlichen Gedanken geknüpft, A. E. könne nicht der Verzweiflung, nicht dem Wahnſinn verfallen, wie der wehrloſe ſchwäbiſche Sänger. Solche Umſprünge, ja Cyniſmen wird man nun auch mitten aus den Worten des tiefſten Seelenwehs in dieſem verzweifelten Selbſtgeſpräch heraushören und ich geſtehe, daß ſie in jenen todesbangen Momenten mir doch eine gewiſſe Beruhigung gaben, es werde nichts Aeußerſtes geſchehen; ſo betröſtete ich mich wenigſtens bis zu dem Augenblick, wo —

Doch es iſt Zeit, den raſenden Redner zu vernehmen, ſo weit das Brüllen des Sturmwinds, das Donnern der Waſſer es uns vergönnt.

„Apollo — deine Kinder — Söhne des Lichts — warum nicht — leichten, rhythmiſchen Aetherſchwingungen — — nicht ſterben dürfen an deinen tödtlichen Göttergeſchoſſen — oder warum nicht — Drachen Python — warum — mit Nadeln todtſtechen — Ameiſenhaufen — zu Tode kitzeln — Rieſen — Huſten — Schnäuzen — Qualle — Kaulquappe — widerliche Schnecke — — Und Gott ſprach: es werde! und der Katarrh ward —“

Täuſchte ich mich nicht, ſo konnte ich in dieſem Moment von all' den umgebenden furchtbaren Geräuſchen ein ungeheures Räuſpern unterſcheiden.

„Welt — eine Erkältung des Abſoluten — in der Einſamkeit — ſpuckte aus und die Welt war — Die Welt vom Ewigen gehuſtet, geräuſpert — Schandgallert — Brütneſt der Plagteufel — Trichinen des Daſeins —“

Jetzt ballte er wieder die Fauſt gegen einen der Felsrieſen, die ihm gegenüberſtanden.

„— — verhöhnſt du mich? Urkerl — Schöpfungstagen — immer gleich — undurchbohrbar — Urlümmel — Schweig! — ſelbſt ein alter Rotzler — Triefnaſe — — Menſch doch wenigſtens Schnupftuch —“

Er gebrauchte es mächtig.

„Warum — warum, ewiger Gott, der du nicht biſt — dieß tiefe, ſtarke Bewußtſein der Zwecke —

Zuſammenhangs — daß Etwas, auch nur Etwas ganz ſei — Durchkreuzung — herrliche Gefühle — Kröten — über den Weg laufen — Beinſtellen — uns, deren Adlerſonnenblick — Ganzes — Harmonie — Freude — einmal — einmal — Blütenkelch — Feldwanze darin — Geſpenſter-Angſt, Tag und Nacht — Herzensbangigkeit, tiefe — unſichtbaren Feind — Furcht? — Nie, — vor keinem ſichtbaren — Will endlich frei ſein — frei — Angſtband zerreißen — in Fetzen vor deine Füße! — Ha! Wie? Du auch da unten im Waſſerſtrudel, Nixe mit den Fiſchaugen? Kennſt mich noch? Glotzſt herauf? Soll ich kommen? Fort! fort! Nicht zu dir, nicht dir zulieb! — — Suwarow — weiß, — Gebrüll der Schlacht — wie ſo wohl, ſo frei — Gebeine im wüthenden Waſſerſtrudel bleichen —“

Er that auf der Spanne Raums über dem Abgrund einen Schritt — eine kupferroth glühende Wolke war über der Schlucht aufgezogen, auf deren Grunde ſich dunkel die wilde Geſtalt abhob, über ihm flatterte, gegen die Sturmwirbel mit rudernden Schwingen anſtrebend und zappelnd, ein Rabe — tödtliche Angſt um den Unglücklichen malte mir im Nu das Bild vor, wie er zerſchellt in der Tiefe liege, ein Schmaus den Vögeln des Himmels, ich mußte ihn retten, ſuchte weiter aufzuklettern, gelangte mit äußerſter Noth langſam um ein paar Schritte vorwärts, aber jetzt wackelte unter meiner Fußſpitze das ſchmale, kaum zollbreit ausgeladene Felsſtückchen und unter der greifenden Hand der kleine Zacken — ein Angſtſchrei — ich fiel, ich verlor das Bewußtſein.

Ich erwachte und fand mich in A. E.'s Armen liegend hart am ſteilen Ufer der toſenden Reuß, nahe der Teufelsbrücke. Er goß mir mit der hohlen Hand eiskaltes Waſſer über das Haupt. „Wie ſteht's?“ Ich taſtete an mir herum. „Suchen Sie ſich zu bewegen!“ Ich konnte es, nur in der rechten Hüfte und linken Schulter fühlte ich ſcharfe Schmerzen: er unterſuchte und fand nur ſtarke Schürfungen. Inzwiſchen ſah ich, daß ihm ſelbſt aus einem großen Riß im Rockärmel das Blut hervorſchoß. Er zog den Rock aus, ſtreifte den Hemdärmel auf und es zeigte ſich eine lange Wunde, von einem großen Dorn oder ſcharfen Felszacken geriſſen. Er wuſch ſich den Arm mit der niedertriefenden Gletſchermilch einer Runſe, an der wir uns befanden, und ſagte: „Es iſt nur eine Fleiſchwunde, aber verbinden!“ Er ſtöberte in ſeinen Taſchen und ich mußte in allem Elend einen Augenblick lächeln, als neben zwei gebrauchten zwei ungebrauchte feine Leinwandnastücher zum Vorſchein kamen. Ich half ihm den Verband anlegen und freute mich, des Gebrauchs meiner Hände fähig zu ſein. Bei dieſer Arbeit bemerkte ich eine lange große Narbe, welche, durchkreuzt von der friſchen Wunde, ſchief über den rechten Oberarm lief. „Was iſt denn aber das?“ fragte ich. — „Ach,“ ſagte er, „der Lümmel, der däniſche Dragoner bei Kruſau — ſtill davon! Das Moraliſche verſteht ſich immer von ſelbſt!“

Ich richtete mich langſam auf, that ein paar Schritte und fand, daß ich auch leidlich gehen konnte. „Wir ſchleichen nach Göſchenen hinunter,“ ſagte er, „kommen Sie.“ — „Warum nicht lieber vorwärts nach Andermatt?“ — „Nein, nein! dort ſitzt es voll von Fremden; drunten iſt's ſtill!“ Mit unendlicher Mühe wurden die Hinderniſſe bis zur Teufelsbrücke überwunden; er ſchob, zog, hielt mich, während ich weniger kletterte, als auf allen Vieren kroch. Endlich war die geebnete Straße erreicht, er gab mir den geſunden Arm und mit langſamen Schritten begann die nun etwas leichtere, doch immer noch ſchwierige Wanderung. „Aber wie iſt's denn gegangen?“ fragte ich. „Nun, ich hab' Sie auf einmal geſehen, wie Sie hiengen, dann vorwärts klettern wollten. Wie ich herabgelangt bin, das weiß der Himmel, ich nicht mehr. — Sehen Sie dort!“ — Er zeigte nach der Stelle. „Nicht ein Pfad, nur ein Ritzenzug im Fels, der mir für Gemſen zu ungangbar ſchien, — es gelang mir, juſt noch im rechten Augenblick unter Sie zu kommen, — Sie ſchreien — gleiten mir an die Schulter, ich packe Sie, — und nun, dann ſind wir eben miteinander heruntergerumpelt, wie's zugieng, weiß ich eben auch nicht mehr — es iſt ja recht gnädig abgelaufen — nicht immer können die Geiſter doch das Gute ſtören. Frau von Vorſehung, geborene Zufall, hat ſich dießmal doch ganz ordentlich gehalten.“

Wir ſchwiegen lang, dann fieng er, in den Anblick der ſtürzenden Waſſer vertieft, an: „Wiſſen Sie, wo die Schönheit liegt in dem Vers: ‚Es ſtürzt der Fels und über ihn die Flut‘? Gar nicht bloß im Klang der Vokale und Konſonanten und nicht bloß im Kraftſtoß der einſylbigen Wörter: nein, hauptſächlich in der Cäſur, die mitten in das Wort ‚über‘ fällt. Wie die Woge da — ſehen Sie hin — über den glatt geſpülten Felsblock rinnt, ſo das Wort über den Vers-Einſchnitt.

Eine ſolche lehrhafte Bemerkung in ſolcher Stunde wollte mir im erſten Augenblick ſchulmeiſterhaft erſcheinen, aber ſchnell beſann ich mich, daß ich darin vielmehr ein Zeugniß ſokratiſcher Geiſteskraft zu achten hatte; ich fand die Reflexion fein und richtig und die heilſame Kühle wiſſenſchaftlichen Denkens drang mir beruhigend in die erſchütterte Seele, ja ich meinte zu fühlen, daß ſie von innen auf die zerſtoßene, brennende Haut herausdringe. Ich wollte eben meine Zuſtimmung ausſprechen, als uns ein italieniſches Fuhrwerk begegnete, gezogen von einem Maulthier, das ganz nach der wälſchen Art aufgeſchirrt war: rother Federbuſch, roth geſäumter Pelzbeſatz an den Scheuledern, um den Hals ein klingelndes Schellenband. Wir freuten uns des Anblicks. „Das Maulthier ſucht im Nebel ſeinen Weg,“ zitirte ich. „Ja, wie wir Alle,“ ſagte er, „nur ſtolpert es weniger.“

Wir verfielen wieder in langes Schweigen, Jeder in ſich vertieft und bei der Mühe unſerer Bewegung doppelt wenig zum Sprechen aufgelegt. Die Straße war jetzt ganz menſchenleer.

Indem wir ſo dahinſchliechen, begegneten uns ein paar Kerle, verlumpte Geſtalten, als Landſtreicher leicht zu erkennen, gaben ſich ein Zeichen, als ſie uns ſahen, und bettelten uns dann mit einem Tone an, der auch ohne die unheimliche Erläuterung durch die derben Stöcke, die ſie führten, nicht mißzuverſtehen war. Plötzlich war A. E. ganz verändert; bolzgerad aufgerichtet, nicht mehr ein Hölderlin, ſondern ganz Bild des perſongewordenen Befehls, herrſchte er die Strolche an, verhörte ſie wie ihr geſetzlicher Richter nach Namen, Herkunft, Stand, kanzelte ſie dann als Lumpen ab und ſchloß mit der Drohung, ſie arretieren zu laſſen, wenn ſie ihm noch einmal unter Augen kämen. Sie ſtanden überraſcht und verſchüchtert, doch zaudernd. Jetzt kommandirte A. E. mit lautem und ſtraffem Stoß der Stimme: „Links um! Vorwärts marſch!“ Es fuhr ihnen wie ein Blitz in die Beine und ſie gehorchten. Ich ſah recht, was die Perſönlichkeit allein, auch ohne Machtmittel, durch das Gewicht des einfachen Imponirens erreichen kann. „Sie können herrſchen," ſagte ich. — „Es lernt ſich ein wenig," war die Antwort, „über Subjekte immerhin, dagegen über Objekt — kaum, — nicht — nie. — Uebrigens hatte ich den Kerlen am Gang angeſehen, daß ſie Soldaten geweſen ſein müſſen."

Darauf ruhten wir kurze Zeit an einer Stelle aus, wo wir auf einen der reißendſten Waſſerſtrudel hinabſahen. Wie wir uns ſchweigend das Schauſpiel betrachteten, kam ein Gegenſtand hergeſchwommen, in welchem wir, als er näher war, A. E.'s vom Sturm geraubten breiten Hut erkannten, obwohl er ſich allerdings in ſehr erſchüttertem Zuſtande befand. Die arme Filzgeſtalt trieb dem quirlenden Keſſel hart an einem der Abſtürze zu und ſpielte hier eine Weile im Kreiſe. „Was mag nun der Filz wohl denken, daß das für ein raſendes Zeug ſei, was ihn da umwirbelt?" ſagte ich. „Und was die wilde Reuß," ſetzte er hinzu, „daß das wohl für ein Ding ſei, das ihr da aufgepackt iſt?" — „Nun, was neulich der Mutz im Berner Bärengraben dachte: als ein Hut hinunterfiel, hob er ihn auf, ſah ihn lang an, drehte ihn zwiſchen den Tatzen um, zerarbeitete ihn gründlich und fraß ihn dann auf — geben Sie Acht, ſie wird's gleich ebenſo machen!" — Im ſelben Moment war das Artefact vom Stromſturz ergriffen und verſchwand. „Doch den Jüngling ſah Niemand wieder" — oder auch: „Denn die Elemente haſſen das Gebild der Menſchenhand," zitirte A. E. und ſetzte lachend hinzu: „Und ſo hätten wir uns denn in aller Trübſal doch noch mit unſern zwei Klaſſikern beſchäftigt." Ich hatte bis dahin vergeſſen, daß er barhaupt war, und ſuchte ihm vergeblich meinen Hut aufzunöthigen, den ich, in eine Felsſpalte geklemmt, wieder gefunden hatte. Die ruhiger gewordene Luft ſpielte mit ſeinem feinen, auf dem Scheitel etwas ſparſam gewordenen, nur um Stirne und Hinterhaupts reichlicheren Haare. Es wurde mir eigenthümlich weich zu Muthe, als ich dem ſo zuſah. — Wir erreichten nun Göſchenen. Das Dorf kannte noch nicht die Unruhe, die da herrſcht, ſeit man den Tunnel gräbt, wir traten in ein ländlich ſolides Wirthshaus ein, machten dem freundlich und mitleidig fragenden Wirth etwas von einem unglücklichen Kletterverſuch vor und A. E. zwang mich nun in's Bett, verſchwand auf kurze Zeit, kam dann mit einem naſſen, ausgewundenen Leintuch, wickelte mich kunſtgerecht und ſagte: „So, jetzt ruhen Sie, ſchlafen ein Stündchen, ich will inzwiſchen nach einem Bader umſchauen." Bald meldete ſich, als er hinweg war, der Schlummer bei mir, nur ſchickte er ſich, ehe er eintrat, eine Reihe todbanger Traumbilder voraus; ich glaubte von Fels zu Fels in's Unendliche zu ſtürzen; ſo müßte es einem Waſſerfall zu Muthe ſein, wenn er fühlen könnte; ich zerſchellte tauſendmal in einer Minute zu Staub; ich war der Filzhut, den wir treiben geſehen, ich war zugleich auch ſein Träger; das Becken der Reuß, auf dem ich ſchwamm, erſchien mir als Suppenteller, und ich wurde für ſeine Entweihung verurtheilt, mit den jäh abſtürzenden Wogen in die Tiefe geſchleudert zu werden; ich war ein Leichnam, Raben zerhackten mich, ein Geier ſchlug ſeine Krallen in meine linke Schulter, ein Adler ſeinen Schnabel in die rechte Hüfte, ein Felsblock fiel mir auf die Bruſt, das toſende Waſſer ſchwemmte ihn weg, fuhr mir ziſchend in alle Röhren des Leibes, mein ganzes Inneres fieng an zu rauſchen, zu ſchäumen, ich wurde ſelbſt zum raſenden Strudel, löste mich in Schaum auf, im Schaum zerſtob der Traum und ich ſank in das reine Dunkel des ganzen Schlafes.

Ich mochte ein paar Stündchen geſchlafen haben, als ich, die Augen aufſchlagend, meinen Retter neben mir ſitzen ſah. Ich erkannte ihn nicht ſogleich, denn er hatte eine Pelzkappe auf dem Kopf. Er merkte es, zeigte ſie mir her und erzählte, das Glück habe ihn an einen ländlichen Kleiderkram geführt, wo er ſie gefunden. Sie ſtand ihm wirklich ganz gut zu Geſichte. „Nun,“ fieng er dann an, „Sie ſehen ja ganz friſch aus, jetzt aus der Wickel! und da iſt der Herr Obermedizinalrath von Göſchenen.“ Ein echtes Charakterbild von ländlichem Chirurgen ſah ich jetzt erſt drüben am Tiſch ſtehen und Pflaſter ſtreichen. „Es wird dem Herrn gut thun, wie Ihnen,“ ſagte der ehrſame Künſtler, legte mir zwei große Pflaſter auf und half mich dann ankleiden. Doch ich hätte der Hülfe nicht mehr bedurft; ich fühlte mich ganz leicht und ſtark, die tobende Muſik im Kopfe war verſtummt; mich drängte es, meinem Schickſalsbruder an den Hals zu fallen und Laute des Dankes zu ſtammeln, aber ich hütete mich wohl, dieſem Gefühle zu folgen; ich wußte, wie es mir gegangen wäre: ein Pah! und ein paar Sprachſpiele von gerettetem Retter und rettendem Gerettetem wären ſicher nachgefolgt, ja bei einer leidigen Neigung zum ſchlechten Witz, die ich ſchon an ihm kannte, hätte er nicht geruht, bis ein gegabelter Retter-Rettig zum Vorſchein gekommen wäre, und ſo hätte er die rührende Szene in eine Lachſzene verkehrt.

„Appetit?“

„Ja wohl, ja freilich!“

„Schon beſorgt, kommen Sie zu Tiſch!“

Der Bader wurde, zufrieden mit ſeiner Belohnung, entlaſſen, wir Zwei traten in ein etwas niedriges Zimmer, das aber mit ſeiner Täfelung und reinlichen Gardinen einen ganz heimelichen Eindruck machte, der Wirth erſchien und hinter ihm ein Mädchen mit der Suppenſchüſſel. Ich bemerkte, daß A. E. ſie in's Aug faßete. „Ein Töchterchen?“ fragte er den Wirth. „Eine Nichte,“ war die Antwort. „Ein hübſches Kind,“ ſagte ich, als Beide hinaus waren. „Ich weiß nicht; halb hübſch oder ſo oder — halt! ſo iſt's: ſie ſieht aus, als hätte ſie eine ſchöne Schweſter.“ Ich nahm mir keine Zeit zum Nachdenken über gemiſchte hälftige Schönheit und über Schließbarkeit auf eine ſchönere Hälfte, denn der Hunger war groß und ebenſo ergieng es ſichtlich meinem Tiſchkameraden.

Es begann nach Stillung des erſten Bedürfniſſes ein wachſend heiteres, belebtes Geſpräch. Ich ſah ihn zum erſten Mal eigentlich hell in ſeiner Stimmung. Seine Athmungsorgane erſchienen mir unbeläſtigt, das ſtarke Ereigniß hatte wohl eine gute Kriſis mit ſich geführt. Er fieng wie dort am Axen vom Wetter an: „Der Fohn legt ſich, will ſehen, wann der Regen kommt; ich glaube, viel wird's nicht ſein, er wird wohl dießmal die Hauptmaſſe des Feuchten drüben überm Bodenſee hinunterſchütten. Konnen Sie denn den Wind ausſtehen?“ Ich hütete mich wie billig, von der phyſikaliſchen Nothwendigkeit der Luftbewegung anzufangen, und A. E. fuhr auch fort, ohne Antwort abzuwarten: „Geduld bei allem andern übeln Wetter, aber der Wind iſt ſpezifiſch unverſchämt, betäubt die feinſten Sinne, Auge und Ohr, macht durch den unnöthigen Lärm das Hirn trunken, wild, iſt wie ein Kerl, der mich mit Ohrfeigenregen begleitet, mir auf Tritt und Schritt vorheult, der Teufel ſei los, kurz, kann mich geradezu ganz wüthig machen.“

Dieß war die einzige Andeutung, das einzige, entfernte, ſehr nur mittelbare Geſtändniß der Unvernunft der Szene, die er am Fels aufgeführt. Der

Wink war mir wenigſtens hinreichend, um zu ſchließen, was übrigens auch ſonſt der Augenſchein zeigte: daß eine gewiſſe Befreiung eingetreten ſei. Nur nehme der Leſer die Befreiung nicht für wirkliche Beſſerung: er würde ſich täuſchen, wie ſich bald finden wird.

Er hatte geſtern den Föhn mit einem böſen ſchönen Weibe verglichen, jetzt führte ihn das Föhngeſpräch auf dieſelbe, aber umgekehrte Vergleichung: „Dämoniſch reizvolle Weiber ſind doch wie der Föhn; ſie machen warm, warm, aber ſchwül, nicht Sonnenwärme, — elektriſch, bang, — Schönheit des Tigers — geben die Seele nicht, haben keine — wurzelt nichts — Liebe und Katarrh wurzelt im Mann tiefer als im Weib, — aber, aber, mein Herr —“ Hier begannen ſeine Augen zu funkeln und er fuhr mit der Stimme heraus, als ſpräche er mit einem Feind — „es gibt Kuren — wenn erſt ein rechter Katarrh dazu kommt — wild — ſcheuslich —“ Er brach ab, erbleichte, verſank in ein Brüten und ſprach mit plötzlich erweichtem Tone vor ſich hin: „O keine Kuren — Heilung erſt vom Himmel — vom Lichtgeiſt — dann ein geſunder Säbelhieb —“

Er faßte ſich ſchnell, und als wäre ihm mit den letzten Worten das Stichwort von außen gegeben, auf ein anderes Thema einzugehen, nahm er die deutſche Frage auf und trug durch einen ſichtbar künſtlichen Akt der Seele ſeine Erregung auf dieſen ganz anderen, ſächlichen Inhalt über: eine Gewaltſamkeit, die ihm doch ſo völlig gelang, daß die Kunſt zur Natur wurde und nun die ganz ungeheuchelte Leidenſchaft eines echten Patrioten zum Vorſchein kam. Er brach in bittere Klage aus über die Verachtung, die noch auf der Nation laſte. „Faſt gleichen wir ja,“ rief er aus, „den Juden, die auf Kohlen ſitzen, wo das Geſpräch auf ihr Volk führt. Ich hab's Ihnen nicht erzählen mögen,“ ſagte er: „vorgeſtern Nacht in Brunnen — ich ſaß eigentlich gern unter den Schwyzer-Mannen, obwohl ich ſonſt das Schreien nicht leiden kann; Luftſtimmen, voces non subactae, aber Bruſtſtimmen, Metall, Korn! Da kommen die Kerle auf die Dinge zwiſchen Preußen und Oeſterreich“ — (wir ſind im Spätſommer 1865) — „fängt einer an: ‚ja, die Dütſchen! 's iſt nüt und wird nüt‘; ich fahr' auf, weiſ' ihn zurecht, man droht mir, aber da ſie ſahen, daß ich keinen Teufel fürchte, haben ſie mich in Ruhe gelaſſen. — Inzwiſchen, es kommt jetzt anders. Sie werden ſehen, aus dieſem Wirrwarr entſteht etwas. — So gewiß glaub' ich's, meine es ſchon zu ſehen, daß mir ſchon vor den nächſten Folgen bang iſt, wenn das deutſche Reich aufgebaut ſein wird.“

„Da ſind Sie doch mehr als eine Wetter-Kaſſandra! Was für Folgen?“

„Sehen Sie, die Deutſchen können das Glück und die Größe nicht recht vertragen. Ihre Art Idealität ruht auf Sehnſucht. Wenn ſie's einmal haben —

vielleicht erleben wir's, geben Sie Acht, — und nun nichts mehr zu ſehnen iſt, ſo werden ſie frivol werden, die Hände reiben und ſagen: unſere Heere haben's ja beſorgt, ſeien wir jetzt recht gemeine Genuß- und Geldhunde mit ausgeſtreckter Zunge —"

Ich erſchrack, wollte es nicht glauben, und erſchrack doch.

Und an dieſer Stelle angelangt, erlaube mir der Leſer eine kurze Unterbrechung. Seit es nach und nach kam, wie es nun gekommen, ſeit Unehrlichkeit, Betrug, Fälſchung, Fäulniß ſo mancher Art tiefer und tiefer in das Blut unſerer Nation ſich einfrißt, muß ich täglich dieſer Prophetenworte gedenken. Ja ich bekenne, vielleicht hätte ich trotz meinem Vorſatz es doch unterlaſſen, den unbequemen Sonderling zu ſchildern, wenn nicht dieſe Weiſſagung zu melden wäre, die ſo leidig eingetroffen iſt.

A. E. legte mir, den er ſehr nachdenklich ſah, jetzt die Hand auf den Arm und ſagte: „Nehmen wir's auch nicht zu ſchwer; eine anſtändige Minorität wird bleiben, eine Nation kann ſo was überdauern; es bedarf dann ein großes Unglück und das wird kommen in einem neuen Krieg, dann werden wir uns aufraffen müſſen, die letzte Faſer daran ſetzen und dann wird's wieder beſſer und recht werden."

Ob auch dieß in Erfüllung gehen wird?

A. E. wurde, als dieſer ſchwer laſtende Ernſt heraus war, wirklich munter, er gerieth, redſelig aufgelegt wie er war, in ſein altes Fahrwaſſer und ſein Schiff fuhr ſo mit vollen Segeln, daß ich in meinem Zuhörerkahne daneben von ganzen Sturzwellen übergoſſen wurde. Wie ſollte ich dieſes Sturzbad ſchildern können! Nur einige Wellen mögen ausgehoben werden.

Die Politik brachte ihn auf die Geſchichtsſchreibung und nun gieng's an, nun legte er wieder mit ſeinen Marotten los. Er fordere Gründlichkeit und die Frucht werde ſein: Billigkeit, Gerechtigkeit, Mitgefühl, Toleranz, wahre Humanität. Der Geſchichtsforſcher müſſe vor Allem eine richtige metaphyſiſche Vorbildung genießen, müſſe ſich gute Kenntniſſe in der Urgeſchichte erwerben. Ich bekam bei dieſer Gelegenheit etwas mehr vom philoſophiſchen Syſtem oder vielmehr eigentlich der Mythologie des ſonderbaren Denkers zu hören, als ich bisher wußte. Die Natur ſei das Produkt eines Urweſens weiblichen Geſchlechts. Dieſes höchſt geniale, reizvolle, höchſt gütige und zugleich höchſt leichtſinnige und dämoniſche, höchſt grauſame Weib habe ſich mit Legionen böſer Geiſter verbündet, die ſich im Urſchlamm erzeugten. Man ſolle zuſehen, ob nicht alles Thun und Hervorbringen der Natur weib-artig ſei. So leicht, als die Weiber empfangen, ſchaffe ſie; ſo ohne alles Nachdenken, wie ein begabtes Weib geiſtvolle Gedanken und Plane entwickle, quellen aus ihrer Hand die unendlichen Formen hervor; ſo geſchmackvoll und eitel als das Weib ſich aufputze, ſchmücke ſie ihre

Weſen; man ſolle doch nur zum Beiſpiel die Toilette der Vögel ſehen, die Büſche, Hauben, Klunker, Krägen, Schweife in allen Formen, namentlich in ſolchen, die ſich zu Prachträdern aufſchlagen: man werde doch nicht meinen, dieſe Dinge ſeien gemacht, damit Niemand ſie ſehe, es liege ja auf der flachen Hand, daß das von einer genialen Urkokette ſtamme; dieß Weib ſei wohl auch gut: ſie nähre, pflege, ſorge, heile, wie nur ein Weib es könne; dann aber ſei ſie plötzlich total gedankenlos, abſolut vergeßlich, ganz ſo dumm, wie oft das geiſtreichſte Weib, ja eine reine Gans.

„Von der Sie auch gelegt ſind,“ fiel ich ein.

„Ja wohl, ja leider wohl,“ ſagte er und fuhr ungeſtört fort: „So vergißt ſie, daß ſie einen Frühling voll Blüthenherrlichkeit hat ſproſſen laſſen, macht den ganzen Spaß mit einem Nachtfroſt hin, vertilgt ihre eigenen Produkte, läßt ihre geliebten Kinder verhungern, verſchmachten, verfrieren; ſie flößt der Thiermutter die zärtlichſte Liebe für ihre Jungen ein und leitet den Bärenvater, den Kater an, ſie zu freſſen; ſie gibt dem beſten aller Thiere, dem ſehr philoſophiſchen Thiere, wie Plato es nennt: dem Hunde die Hundswuth zur Mitgift und macht ihn zum Scheuel und Greuel der Menſchen, die er liebt und die ihn lieben; ſie iſt mißlauniſch, widerwärtig juſt wie die Weiber und wirft neben ihre Künſtlergebilde das Warzenſchwein, die Kröte, den Bandwurm, die Läuſe, Flöhe, die Wanzen. Kann dieß Alles noch aus purem Duſel und Unwirſchſein erklärt werden, ſo iſt ſie nun aber auch recht eigentlich grauſam, ſo grauſam als gütig, und hier nun erſt gleicht ſie ganz dem dämoniſchen Weibe oder vielmehr hier am deutlichſten liegt der Beweis, daß dieſes Alles nur von einem Weibe herkommen kann, nämlich einem genial boshaften. Ich habe dieſen Zug oft am Weibe bewundert. Macht das Weib eine rechte Teufelei und man hält es ihr nun vor, ſo pflegt ſie zu ſagen, es ſei nicht mit Ueberlegung geſchehen. Das iſt denn auch ganz wahr: eine Bosheit, ſo raffinirt, wie ſie der Mann nur mit angeſtrengtem Denken erſinnen könnte, bringt das Weib ohne alles Nachdenken im Augenblick fertig, ſataniſch ſchuldhaft ganz unſchuldig; das Weib führt ein Gift, das ein moraliſches und doch ebenſo ſehr ein pures Naturgift iſt, genau wie die Nattern, Skorpionen, Taranteln: ich habe ſchon Briefe geleſen von erbosten Weibern geſchrieben: kein Mann, ſo lang er auch grubelte, könnte ein ſolches Arſenal von Nadeln mit vergifteten Widerhaken zu Stande bringen; den Stich fühlt man oft im Anfang kaum, dann fängt er an zu brennen und nach und nach empfindet man ſein ganzes Weſen bis in's Herz hinein vom hölliſchen Schierling durchträufelt, durchſickert, durchbeizt. Doch weiter im Text: inzwiſchen nun hatten ſich im Urſchlamm infuſoriſch, unabhängig vom Fortpflanzungsſyſtem der perſönlichen Urgottheit, nämlich eben jenes Weibs, in der tropiſchen Hitze der Urwelt Legionen von böſen Geiſtern erzeugt, ſie boten ſich ihr als Gehülfen an und mit ihrer Aſſiſtenz erſt iſt nun das Ganze aller Scheuslichkeiten, die ganze Welt raffinirter Grauſamkeit fertig geworden, welche die Natur aufweist, die ganze wurſtgiftige Wurſt des Daſeins. Es iſt viel zu mild, die Natur ein allgemeines Wechſelmordſyſtem zu nennen, man ſoll bedenken, wie die Thiere ihr Opfer nicht einfach morden, ſondern zum Ueberfluß, zur reinen Wolluſt ſtundenlang, tagelang martern; wiſſen Sie, daß die Raben einen feineren Leckerbiſſen nicht kennen, als die Augen eines jungen Haſen? — es iſt mir gelungen, einmal einen ſolchen armen kleinen Tropfen zu retten, hinter dem ſie ſchon her waren. In Norwegen ſah ich in einem Fjord einen Walfiſch ſtundenlang wie toll aus dem Waſſer emporſchnellen, ich erzählte es einem Schiffer, der fragte mich, ob ich nicht an ſeiner Bruſt zwei ſchwarze Körper bemerkt habe, ich ſolle Acht geben, wenn ich dieſe Erſcheinung wieder beobachte; es ſei eine Art kleinerer Haye, die immer paarweiſe ſchwimmen, denen die Brüſte des weiblichen Walfiſches die höchſte Delikateſſe ſeien, die ſich darin feſtbeißen und nicht ablaſſen, bis das ganze weiche Organ aus ſeinem tiefſten Sitz herausgenagt ſei; das könne taglang, nachtlang dauern und da ſpringe denn das wehrloſe Thier vor wüthendem Schmerz aus der Fluth empor, bis es ermatte und verende. Und da ſoll man ſingen: Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte!? Nein, nein, das freilich iſt klar, daß dieß ebenſo pein- als freudenreiche Ganze, dieß kunſt- und pracht- und teufeleivolle Syſtem nur von einem höchſt intelligenten perſönlichen Weſen hervorgebracht ſein kann, aber nicht minder klar, daß dieſes Weſen ebenſo blind, als weiſe, ebenſo bös, als gut iſt, kurz, daß es nur ein geniales Weib ſein kann. Uebrigens erhellt dieß auch daraus, daß die Natur ſchlechterdings nicht mit ſich reden läßt, daß man mit Gründen abſolut nichts bei ihr ausrichtet, juſt wie die Weiber, die ſagen: drum eben, wenn man ſie ſtundenlang widerlegt hat.“

„Zu was brauchen Sie aber noch die Geiſter?“

„Bitte, mich nicht zu unterbrechen. Der Natur war etwas Ausnehmendes gelungen: ſie hatte endlich den Menſchen gebildet. Mit Hülfe der Geiſter wurde er die grauſamſte aller Beſtien, denn ihm diente der Verſtand zur Erfindung ausgeſuchter Qualen für Thiere und ſeines Gleichen. Allein es geſchah ein Strich durch die Rechnung. Derſelbe Menſch erfand, geführt von einer zweiten, höheren Gottheit, einer männlichen, einem Lichtgeiſt, von dem wir ein andermal noch ſprechen, nach und nach Dinge, auf welche das Urweib und die Geiſter nicht gefaßt waren: das Recht, den Staat, die Wiſſenſchaft, die begierdeloſe Liebe und die Künſte. Das

Weib war mehr nur verwundert, die Natur iſt ja gut und bös, bös und gut durcheinander: ſie hatte es in unachtſamen Stunden werden laſſen und machte nun große Augen, wie es da war. Aber die Geiſter, das Schandſchlammprodukt, wütheten und beſchloſſen furchtbare Rache. Sie ſchlüpften in die Objekte. — Das Weitere wiſſen Sie, wiſſen, wie der Menſch nun geſchunden wird, was Alles ihm über den Weg rennt, wenn er mitten im beſten, im vernünftigſten, im zweckmäßigſten Thun begriffen iſt, wiſſen, wie er in Allem tückiſch durchkreuzt, durchbrochen, das Hackbrett iſt, worauf kichernd, hohnlachend die böſen Geiſter ſpielen. Es iſt nur noch beizubringen, daß es ungenau geſprochen iſt, wenn man das beſeſſene Objekt anſchuldigt, ſtatt den beſitzenden Dämon. Dieß iſt nur ſprach- und phantaſiegemäß; man kann nicht allemal zwei nennen."

„Aber Sie waren eigentlich an der Geſchichte."

„Ja ſo, ja! Billigkeit, Gerechtigkeit, Mitleid, Humanität — wenn ſie gründlich geſchrieben würde. Wenn ein braver, wenn ein geſcheuter, wenn ein großer Mann unſinnig, zweckwidrig, unrecht handelt, ſchwächlich unterläßt, wenn ein Redner, wenn ein Denker ſich in unbegreifliche Widerſprüche verwickelt: wiſſen wir denn, ob ihm nicht ein Knopf an den Hoſen geriſſen war? Wer kann Vernunft bewahren in dieſem Zuſtand? Ob ihm nicht der Katarrh ein teufliſches Haarſeil durch den Schlund zog, ſein Gehirn trübte, bewölkte, verſimpelte und nichts ihm zu denken mehr übrig ließ, als Unſinn, Unrecht, Widerſinn? Brannte nicht vielleicht ein Hühnerauge, gab ihm glühende Dolchſtiche von der Zehe aufwärts bis in's Herz und Mark? O Menſchheit, erkenne dieß, werde klar und du wirſt verzeihender, wohlwollender, edler werden! Menſchheit, habe Religion! Ein Held kann über einen Strohhalm ſtolpern! Ein Halbgott an einer Gräte erſticken! Und das iſt noch nicht das Schlimmſte, aber ein Vernünſtiger, ein Braver kann zum Fex, zum Troddel, zum Kinderſpott, zum böſen Nickel, zum Schmutzigel, ja zum Verbrecher, zum Scheuſal werden. Kurz der Wahnſinn beherrscht das Geſchehen: die Schuld der Geiſter, die Schuld der Teufelsrotte. Und aber trotzdem: ſie können die Menſchheit placken und ſchinden, aber nicht mehr unterkriegen, den Oberbau: Geſetz, Staat, Liebe, Kunſt nicht mehr einſtürzen, wir müſſen ſtreben, ringen, kämpfen, als ob ſie nicht wären. Ja die Geiſter ſelbſt und ihre böſen Werke, obwohl wir ſie nicht hindern können, müſſen uns dienen: wir erkennen ſie, wir verwenden ſie, namentlich in der Kunſt."

Ich erſchrack, weil ich mir denken konnte, nun werde er erſt recht in's Zeug gehen. Denn er war immer aufgeräumter geworden, ließ ſich nicht im geringſten verſtimmen durch die ſchwierige Aufgabe, die uns ein Theil des gediegenen Mittageſſens ſtellte: alles

Fleiſch war hart, wie man es dort zu Lande liebt, aber A. E. arbeitete mit guten Kieferwaffen munter zu und half kräftig mit dem feurigen Veltliner nach, der uns gar wohl that nach unſerem Abenteuer. Ich durfte ihn nicht ſtören in ſeinen Tiſchreden und hörte denn geduldig weiter.

A

Er bewegte ſich durch das Gebiet der verſchiedenen Künſte. Zunächſt kam die Poeſie daran und zwar das Drama, die Tragödie. Schiller's Tell fiel ihm wieder ein und er ſagte: „Wollen Sie dagegen eine wahre Tragödie, das heißt eine ſolche, die den Konflikt der Konflikte, den des Menſchen mit den Geiſtern, behandelt? Eine Tragödie, die aus der Menſchengeſchichte den wahren Inhalt deſtillirt hat? Eine Tragödie, aus der wir die echte Lehre vom Mitgefühl mit dem armen Sterblichen entnehmen, die echte Humanität ſchöpfen ſollen? Eine Tragödie, deren wahre Bedeutung doch bis heute noch gröblich verkannt iſt? Ich kenne, darf ich ſagen, die ganze Literatur über Shakeſpeare's Othello. Nirgends auch die blaſſe Spur von Ahnung der eigentlichen Intention des tiefſinnigen Dichters, zu deren Verſtändniß er uns doch einen ſo deutlichen Wink gegeben hat! Was ſagt denn Othello im vierten Auftritt des dritten Akts zu Desdemona? ‚Ich fühle Schmerz an meiner Stirne hier‘ und wie erläutert er dieß deutlicher im vierten? ‚Mich plagt ein widerwärt'ger böſer Schnupfen.‘ Beiher iſt hier zu bemerken, wie erbärmlich die Ueberſetzer verflachen: ‚Widerwärt'ger!' Salt ſagt Shakeſpeare: ſalzig; o, Shakeſpeare iſt konkret, nie abſtrakt allgemein! o, der kennt es! — Nun meinen die ſeichten Köpfe, das ſei bloß Vorwand von Othello, um herauszubringen, ob Desdemona das Schnupftuch noch habe. Schnupftuch! Handkerchief! Worüber die gemeinen Seelen noch lachen! Als ob Shakeſpeare nicht leicht ſonſt ein Tuch hätte ſetzen können, wenn nicht tiefere Abſicht gerade dieß verlangt hätte! Meint man denn, eine Wuth, eine That wie des Othello ſei aus moraliſcher Verfinſterung allein zu erklären? Nimmermehr! Der Schauſpieler, der ſich ganz in die Tiefe des Dichtergeiſtes verſetzt, wird ſchon im zweiten Akte bei der Ankunft auf Cypern durch eine gewiſſe Dumpfheit, eine naſale Färbung des Tons fein andeuten, daß ſich Othello auf der ſtürmiſchen Seefahrt bedenklich verkältet hat; nun erwäge man, daß es ihm, ſchon angeſchnupft, wie er iſt, unmöglich gut ſein kann, daß er bei dem nächtlichen Skandal auf der Wache ſchnell das Bett verlaſſen muß; der darſtellende Künſtler wird alſo vom dritten Akt an die Symptome etwas ſteigern, etwa auch durch Auftragung von etwas Roth auf dem Naſenzipfel — (hier fühlte A. E. nachdenklich an ſeinen eigenen) — oder, als Mohr, — von etwas Dunkelblau — oder Grün? — er wird beim erſten Ausbruch von Heftigkeit gegen Desdemona durch

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

ſcharfes, trockenes Huſten dem Zuhörer die Ueberzeugung einflößen, daß der Katarrh jetzt in den Hals getreten iſt und allda wie mit einer Nadelſpitze kratzt, kitzelt und krabbelt. Jetzt tritt das eigentliche Katarrhfieber ein, das Hirn iſt eingenommen, giftig gereizt, alles Blut im Kopf, nicht nur die Naſe iſt roth oder blau, auch die Ohren ſind es — Sie wiſſen, mein Herr, wie wüthend und blutdürſtig der Menſch iſt, wenn er heiße, rothe Ohren hat —: mit Jago's Scheinbeweiſen, ſtets erneuten Einflüſterungen ſteigt in gleichem Schritte dieſer traurige Zuſtand, die Ohnmacht im vierten Akt, aus bloßer Phantaſieaufregung denn doch nicht erklärlich, iſt Beweis einer radikalen innern Verpfropfung, das Uebel iſt offenbar in den Magen niedergeſtiegen, iſt ganz zur hölliſchen Grippe geworden; von nun an begleite Räuſpern, Huſten, unendliches Schnäuzen jeden Schritt des Unglücklichen! So gelangen wir zur Mordſzene; hier leiſte der Künſtler das Höchſte! Othello iſt jetzt auf dem Gipfel ſeines Leidens; nicht in kleinlich naturaliſtiſcher Weiſe, nein, ganz im furchtbar hohen Styl werde dieſes Aeußerſte des tragiſchen Zuſtands dargeſtellt, es ſeien Huſtenanfälle erhabener Art, die wie Kanonenſchüſſe explodiren, endlich wird der Unſelige blauroth-grünſchwarz im ganzen Geſicht, er kann mit aller verzweifelten Anſtrengung die im Halſe ſitzenden zähen, ſchmählichen Hinderniſſe nicht herauswürgen, er kann durch den Mund nicht genug athmen und die ganz verſchwollene Naſe verſagt völlig den Luftdurchgang; er iſt am Erſticken; da, in der Wuth, in dieſem Krampf des Lebens, dieſem raſenden Sieden des Gehirns wird er zum Teufel: ſoll ich erſticken, ſo ſollſt du es auch, ſo denkt er; das Schnupftuch! das Schnupftuch! Dieſer Ausruf — (er hat das ſeinige offenbar verlegt) — zeigt an, mit welchen Objekten ſeine tollgewordene Phantaſie ſich einzig noch beſchäftigt, und jetzt — erwürgt er Desdemona. In dieſem Sinn und in dieſem allein richtig aufgefaßt, haben wir im Othello die Tragödie aller Tragödien, die erſte, vollkommenſte, ergreifendſte Dichtung aller Zeiten. Da erſt muß jedes Herz klopfen, jede Lippe ſeufzen: o, was iſt Menſchengröße, Menſchenruhm! O, ſehen Sie,“ fuhr er heftiger fort, — „ich ſelbſt — an wie viel Gutem haben mich die Katarrh-Teufel verhindert, aber zum Böſen, zum Grauenhaften — ja dazu — damals — damals — o man bedarf Nachſicht —“

Er ſtockte, beſann und faßte ſich und fuhr ganz nüchtern fort, es falle ihm übrigens nicht ein, irgend Jemand zu vergöttern. Von den bekannten Flecken Shakeſpeare's — Abſurditäten, Rohheiten — wolle er jetzt nicht reden, ſondern nur bemerken, daß es ihm widerfahren könne, gerade in dem Punkte zu fehlen, worin doch ſeine wahre Größe beſtehe. Er mache uf eine ſchwere Unterlaſſung im König Lear aufmerkſam. Der brave Kent lange nach ſcharfem Ritt in Cornwall's Schloß an, überreiche den Brief von Lear, werde alsbald beordert, Cornwall und Regan nach Gloſter's Schloß zu folgen, und zwar Nachts, erhitze ſich hierauf wieder ſehr ſtark in der herrlichen Schimpf- und Prügelſzene mit Oswald, werde dann von Cornwall in den Block geſpannt, liege nun da, die Füße eingeklemmt, den Leib auf der feuchten Erde, ſchlafe ſogar in dieſer Lage und — kriege bei ſolcher Verkältung keinen Katarrh. Nun wäre es aber ſehr geiſtlos, zu meinen, dieß ſtehe in keinem Zuſammenhang mit dem ſittlichen Gehalte der Tragödie. Dieſer Kent, dieſes wackere, herzſtärkende Mannesbild, vergelte ſeines Königs Ungerechtigkeit mit rührender Dienertreue in freiwilligem Stand der Erniedrigung, werde für ihn beleidigt, ſchmählich beſtraft, aber das größte, das erhabenſte aller Opfer, daß er für ihn einen Schnupfen, einen Katarrh auf ſich nehme: das ſei vergeſſen, dieſes Prachtmotiv nicht entwickelt. Von da an ſprang er zu der Skulptur über. Auch hier äußerte er ſich leidenſchaftlich gegen das, was er falſchen Idealismus nannte, um das Prädikat des wahren Idealismus dem entſetzlichen Naturalismus vorzubehalten, den er predigte, von dem er ſich aber vorſtellte, daß er mit allen hohen Zügen des klaſſiſchen, hohen Styls vereinbar ſei. So rief er unter Anderem aus: „Da ſtellen uns die Zuckerlecker die drei

Grazien dar in holder, marzipanſüßer Umſchlingung! Es iſt leicht, es iſt wohlfeil, mit ſo butterweichem Symbole lügen, das Leben verlaufe ſich in ungebrochenen Wellenlinien! Man ſtelle die Wahrheit dar, allerdings in mythiſchem Gewand, in großartiger, geiſterhafter Perſonifikation! Drei furchtbare Weiber, ſchön und entſetzlich, grauenhaft ſchön, bilden, ſich umarmend, eine Gruppe, ein Symplegma! —: der Schnupfen, der Katarrh oder Pfnüſſel (dieß Wort hatte er, wie er er mir ſagte, in der Schweiz aufgefangen; er unterbrach hier den Zug ſeiner Rede, verbreitete ſich über deſſen onomato-poetiſchen Werth und behauptete mit komiſcher Heftigkeit, das Wort ſei keltiſchen Urſprungs, was ich ihm doch nicht beſtritt, obwohl ich es für gut deutſch hielt) — der Pfnüſſel — und die Grippe! Ziel, des edelſten Künſtlers würdig! Hauptaufgabe: die Nüancen, die Stufen richtig zu geben, abzutonen! Es bedarf dabei keiner gemeinen Naturwahrheit, man kann ganz ideal und doch ganz wahr ſein, der Ausdruck in Stirne, Augen, Lippen, Haltung und Bewegung des ganzen Leibes genügt, wenn er mit zartem Verſtändniß behandelt wird, vollſtändig, die verſchiedenen Grundzuſtände, die Stimmung, die Verdüſterungsgrade der Nerven, des Gehirns höchſt überzeugend auszuprägen; haben doch die Griechen ſelbſt uns den Weg gezeigt, indem ſie die Meduſe — vielleicht ſelbſt urſprünglich eine Perſonifikation des Katarrhs — (er drohte, die Hypotheſe durch eine mythologiſche Unterſuchung zu beweiſen, doch glückte es mir, dieß wenigſtens abzuſchneiden,) — die Meduſe früher als ſcheusliche Fratze, endlich aber in jenem Wunderwerk aus Palaſt Rondanini als ein Weib darſtellten, das den Reiz hoher Schönheit mit den hippokratiſchen Zügen und dem Ausdruck dämoniſcher Bosheit ſo ſchaurig entzückend und entzückend ſchaurig in ſich vereinigt!“

Bei den Griechen angekommen, verfiel er auf die Architektur. Das Räthſel des „reinen Segensſtyls“, von dem er auf dem Vierwaldſtätterſee geſprochen, ſollte mir jetzt gelöst werden. Allein meine Aufmerkſamkeit war denn doch an der Linie der Ermüdung angekommen, um ſo mehr, da ich mit Prämiſſen jetzt reichlich genug verſehen war, um mir eigentlich ſelbſt vorſtellen zu können, was folgen werde. Dazu kam aber noch ein beſonderer Umſtand, den ich angeben werde; zuerſt ſei bloß flüchtig geſagt, daß ich nur obenhin einige Bemerkungen vernahm, wie in den neuen Styl aus der klaſſiſchen Architektur ein Syſtem von kannelirten Pilaſtern für die Dekoration der Schauſeite, ebenſo zu dem Kranzgeſimſe weſentlich die Hängeplatte mit den kleinen Zäpfchen an den mutuli, genannt guttae oder Tropfen herüberzunehmen ſeien, am Sockel dann eine Reihe ſchön und entgegenkommend ausgebreiteter Nastücher auszumeißeln wäre, und ſo weiter und ſo weiter; kurz, alle Formen müſſen ausſprechen:

hier tritt nur ein, hier ſoll dir's bequem gemacht werden, hier darfſt du dir normalen „Verlauf" verſprechen und unbehinderte Pflege. — Ich weiß nicht mehr, wie es ſich gab, daß er noch einmal auf die Poeſie zurückſprang. Es ſummt mir noch halbdeutlich im Ohre nach, daß er weiterhin auf das Epos zu ſprechen kam und ſich rühmte, ſein Syſtem könne es wieder beleben, da es eine neue, tiefe, herrliche Mythologie darbiete, und daß er hierauf noch einmal zum Drama, zu ſeinem Shakeſpeare übergieng. Er war eben beim Hamlet angekommen und eifrig beſchäftigt, auszuführen, wie es doch wieder ein Beleg der Seichtigkeit aller bisherigen Erklärung ſei, daß noch Niemand die Grundurſache aller Urſachen ſeines Zauderns, Stockens, ſeiner geiſtigen Obſtruktion als eine phyſiologiſche erkannt habe: alle Hauptſtellen in dieſem unſterblichen Drama verkünden doch mit Flammenſchrift: jeder Zoll ein Hämorrhodarius! Er machte nun Anſtalt, das Geſammtbild der Konſtitution des Helden in breiter Ausführung aus den Worten der Königin zu entwickeln: „Hamlet iſt fett und kurz von Athem", dieß Alles war eben im Zuge, als das pſychologiſche Ereigniß in mir eintrat, das ich zu melden habe. Der Tiſch war faſt voll beſetzt mit Schüſſeln, Nebenſchüſſeln, Töpfchen, Flaſchen, Gläſern; ein alter, ſteinerner Krug ſolider Geſtalt enthielt das Waſſer; ich hatte ihn wohl bald zehnmal anders geſtellt; er wollte nirgends recht Platz finden; auch A. E., wie ich wohl bemerkt hatte, war ſchon lang von ihm beläſtigt. Was kann gleichgültiger, nennensunwerther ſein? Aber — auf unbewußten Stufen vorbereitet — ſprang plötzlich ein Etwas in mir empor, eine gewiſſe Art von zweitem Geſicht, oder wie ſoll ich es nennen? Der Krug war mir kein Krug mehr, ſondern ein beſeeltes, unverſchämtes Weſen, ein Geiſterlümmel oder Lümmelgeiſt; ſeine Schnauze war ein unverſchämtes Maul, der erhöhte zinnerne Deckel ein freches Geſicht, der Griff ein trotzig eingeſtemmter Arm, dieſes Weſen kroch von Stelle zu Stelle immer dahin, wo es für uns unbequem ſtand. Und das Schlimmſte war, daß ich über dieſen unſeligen neuen Sinn, der mir angehext war, nicht einmal erſchrack, wie geſtern über die andern bedenklichen Symptome, ſondern ganz mit mir eins, ganz ſicher war und voll Begierde, das unzweifelhaft ſchuldvolle Weſen nach Recht und Gerechtigkeit zu behandeln: ein Beweis, daß der Prozeß der Anſteckung ſich gänzlich in mir vollzogen hatte. Ich fuhr auf, ergriff den Sünder, ſtürzte an's Fenſter, riß es auf, — aber ſchnell fiel A. E. mir in den Arm: „Noch nicht, mein Lieber! Ich weiß ſchon, daß Sie ſchöne Fortſchritte gemacht haben in der Bildung, aber es iſt noch nicht ganz reif, vielleicht ſogar noch etwas Schmeichelei dahinter. Warten Sie! Wenn es Zeit, werde ich das Zeichen geben!“

PFAHLDORFGESCHICHT

Wir waren beim Nachtiſch angekommen und bei den aufgetragenen Früchten erinnerte ſich A. E. des verkohlten Obſtes, das er kürzlich unter den Funden aus der Pfahldorfzeit geſehen hatte, welche in beſonders reicher Sammlung die Stadt Zürich bewahrt; wir ſprachen vom Kulturzuſtande der Steinperiode, wie er ſich aus den Reſten ergibt, die man nicht lang vorher in überraſchender Menge da und dort im Grunde des Bodenſees und der Schweizerſeen ausgegraben hatte, von den Fortſchritten der Technik, die doch ſchon gemacht waren, als das Metall noch unbekannt war, von Ackerbau, Brod, Webekunſt, Schnitz- und Töpferarbeit. Der Wirth hatte auf unſer Geſpräch gemerkt und ſagte: „Ich hab' ſo etwas, ich bringe Ihnen zum Nachtiſch ein extrafeines Meſſer.“ Wirklich erſchien mit den Deſſertbrocken ein derber Meißel aus Nephrit, ſehr geſchickt in einen Hirſchhorngriff eingefügt, einer der werthvolleren Funde, da man begreiflicherweiſe Klinge und Griff ſelten mehr vereinigt findet; A. E., der auf das Thema mit lebhaftem Intereſſe eingegangen war, zeigte große Freude an dem Geräth und der Wirth ließ es ſich abkaufen.

„Ich kann es gut für meine Novelle brauchen,“ ſagte er, als der Verkäufer aus der Thüre war.

Er ſchien einen Moment in Verlegenheit, daß ihm das Wort entflogen, ergab ſich aber ſchnell in das einmal Geſchehene und fuhr fort: „Eine Pfahldorfgeſchichte. — Die kann ordentlich werden.“

„Ja, ſind Sie denn auch ein Dichter?“

„Nun, das will ich doch glauben! Wen anders werden denn die Geiſter ſo placken und ſchinden, als einen Dichter?“

Pauſe. Dann ſagte er mit einem Ausdruck von großer Freundlichkeit, ja wahrer Herzlichkeit: „Sie ſollen ſie haben, bald vollends iſt ſie fertig, das Manuſkript hab' ich im Koffer mit, der nach Airolo vorausgeſchickt iſt. Wenn die Arbeit vollendet iſt, ſollen Sie eine Abſchrift bekommen aus Italien.“

Bei dem Anlaß fiel mir ein, daß ich ſelbſt ein wenig in Poeſie gepfuſcht hatte. Ich erzählte ihm von dem kartoffelnährenden Felsblock, zog mein Blatt heraus und ſchickte mich an, ihm meine Verſe vorzuleſen, nicht ohne erſt verſichert zu haben, daß ich mich ſehr beſcheide, mich als Kollege in Apollo aufſpielen zu wollen. Er unterbrach mich bei den erſten Worten mit der Frage, ob ich auch die Haufwerke angeſehen habe. Ich erfuhr von ihm, daß man ſo die wild übereinander geſtürzten Felstrümmermaſſen nennt. „Wiſſen Sie auch,“ ſagte er, „wie ſie das Volk hier zu Lande heißt?“ Ich verneinte. „Dolmen,“ ſagte er, „das iſt keltiſch und bedeutet Opfertiſch — Sie wiſſen doch von den uralten, geheimnißvollen Steinmalen in der Bretagne, Skandinavien, England —

Dolmen ſollten nur die Gruppen heißen, wo ein Felsblock wagrecht über ſenkrecht ſtehende hergeſtürzt iſt, das Gebirgsvolk hier hat das Wort noch, verſteht es nicht und wendet es auf das ganze Haufwerk an. — Nun haben Sie die Güte, zu leſen." So las ich denn:

Aus des Felsblocks rauhen Spalten
Tönt ein Aechzen, tönt ein Knurren.
„Das zu bieten einem Alten!"
Hör' ich eine Stimme murren.

Soll der Sohn ſo hoher Ahnen,
Zeuge von der Urzeit Tagen,
Soll der Sproſſe der Titanen
Einen Grundbirnacker tragen?

Wild und frei emporgehoben
An des Hochgebirges Wangen
Bin ich einſt — ſchaut hin, dort oben!
Stolzes Rieſenkind gehangen.

O die Zeit, da um beeiste
Zacken noch der Sturmwind ſauste,
Um mein Haupt der Adler kreiste,
Meinen Fuß ein Meer umbrauste!

Hätt' ich, als herabgewettert
Nieder in das Thal ich krachte,
Deine Hütten gleich zerſchmettert,
Menſchenvolk, bei dem ich ſchmachte!

Lieber Staub und Splitter werden,
Träg' als Lehm am Boden liegen,
Als ſo ſchmählichen Beſchwerden
Länger mich als Dienſtmann fügen!

Und ſo hebt er an, zu drücken,
Ihn durchzuckt ein Krampf, ein Schüttern,
Daß auf ſeinem breiten Rücken
Die Kartoffelblüten zittern.

Laß das Klagen, laß das Knacken,
Das wird Alles nichts mehr nützen,
Laß geruhig dir im Nacken
Den beſcheid'nen Acker ſitzen!

Denke nur: auch die Kartoffel
Iſt ein Kind der Erdenmutter
Und — erlaub' mir, alter Stoffel —
Schmackhaft namentlich mit Butter.

Mußt dich gar ſo ſehr nicht ſchämen,
Mußt dich, dicker Trotzkopf, eben
Auch dem Praktiſchen bequemen,
Das iſt Loſung jetzt im Leben.

Siehſt du, ſo wird jener, dieſer
Wildfang im geſetztern Alter
Noch ein brauchbarer Acciſer
Oder Kameralverwalter.

Meine Leiſtung wollte mir doch wirklich im Vorleſen gar nicht ſo übel vorkommen und der wartende

Blick, den ich auf A. E. richtete, mochte ziemlich ſelbſtzufrieden ausſehen. „Nun, das iſt ja ganz nett,“ ſagte er heiter, „aber bitte, werden Sie mir nicht böſe, wenn ich ſage: eigentlich nur unter heiteren Freunden beim Weinglas oſtenſibel. Die ironiſchen Abſchnappungen einer poetiſchen Anſchauung, dieſe proſaiſch negativen Schlüſſe ſind mehr nur ein Studentenſpaß, als Poeſie, wobei ich nur nebenbei bemerke, daß das Wort Stoffel doch etwas zu hemdärmelig iſt. Ich will Ihnen damit ja nicht weh thun, wenn ich ſage: Heine hat's angefangen und dann in's Giftige getrieben. Und was Sie von mir leſen werden, kann ſich auch nicht hoch rühmen, man wird es zur ironiſchen, ja vielleicht zur ſatiriſchen Gattung ſtellen, mein Talent geht nicht weit, ich hab' da vorhin im Eifer etwas dick gethan. Inzwiſchen bitte ich Sie doch, geben Sie ein bischen Achtung, ob Sie nicht doch auch Poſitives, ich meine: ſo etwas, was man“ — „Was man Poeſie nennt“ half ich nach. — „Nun ja, falls Sie ſo etwas finden, da und dort wenigſtens, ſo dürfen Sie den Spaß drucken laſſen, wenn ich einmal ausgehuſtet habe. Mir iſt immer vor, es währe nicht mehr lang bis dahin.“

Das Schlußwort ſeiner Rede packte mich ſo, daß ich, hätte ich überhaupt über ſeine Kritik empfindlich ſein können, mich und mein Werk ganz vergaß.

Ich drückte ihm dankbar für ſein Vertrauen und wehmüthig die Hand und glaubte billig jetzt wenigſtens den Augenblick gekommen, daß wir einander uns endlich vorſtellten. Ich griff nach meiner Brieftaſche, um ihm meine Karte zu geben, und hoffte auf die ſeinige.

„Bitte, bitte,“ ſagte er, „laſſen wir's lieber! Kommt es Ihnen denn nicht auch hübſch vor, einmal im Leben nur Menſch zu Menſch?“

Ich verſtand und darf ſagen: mir that wohl, was ich entnahm. Eine feurige Freundſchaftserklärung hätte mir ſo viel, ſo Schönes nicht geſagt. Von einem Andern geübt, hätte die Abwehr und Verſagung alles Wiſſens um Stand und Namen geſucht und eitel erſcheinen können; hier wäre nur eine ſtumpfe Seele einer ſolchen Auffaſſung fähig geweſen.

„Aber wie bekommen?“

„Bitte um eine Chiffre und Wohnort.“ Ich ſchrieb und die Sache war abgemacht, worauf A. E. noch ſo weit auf ſein Opus eingieng, daß er ſich ſehr lebhaft der Originalität ſeiner Erfindung annahm, ja dafür verwehrte, als hätte ich ſie bezweifelt. Das Pfahldorf- und Steinzeitthema war damals in Karikatur und Schrift ſchon zu mancherlei Scherzen verwendet worden. Mit einer Leidenſchaft, als handelte es ſich um einen wichtigen Ehrenpunkt, rief mein Freund — ſo darf ich ihn nun nennen, nachdem er mir Menſchenwerth ohne Rückſicht auf Namen und geſellſchaftliche Stellung zuerkannt hatte — rief mein Freund aus: „Glauben Sie mir, ich bin darin neu und ganz ſelbſtſtändig! Sie werden ſehen, die ganze Dichtung geht tiefſinnig von einer Entdeckung, die nur mir gehört, von einer Idee über den wahren, noch immer nicht erforſchten Grund aus, warum dieſe Menſchen auf Seen wohnten; denn Sicherheit gegen wilde Thiere und Feinde? Iſt ja nichts! Fror ja im Winter zu!“

Der Nachtiſch war inzwiſchen vorüber und der Wirth brachte Licht zum Cigarrenanzünden. Als A. E. das Handleuchterchen gefaßt hatte, hielt er es mir hin mit den Worten: „Da, ſehen Sie: iſt das nicht wieder, um ſich auf's Tiefſte zu empören!“ Er zeigte mir, daß dem Geräthe das flache Blättchen am Griffe fehlte, worauf man den Daumen ſetzen muß, um es ſicher zu halten; das Metall hatte an dieſer Stelle eine runde Biegung, die ſo wenig Halt bot, daß es in jedem Moment vorn überzurutſchen drohte. Wie ich ihn kannte, ließ ich mich durch das Maß ſeines Zorns über dieſe Kleinigkeit nicht befremden; ja, es ſchien mir einen belehrenden Blick in das Innere dieſes Menſchen zu öffnen. Wer über ſo etwas ergrimmen kann, in dem muß das Gefühl der Zweckmäßigkeit von ungewöhnlicher Schärfe ſein. — Uebrigens ſetzte er noch hinzu, ein ſolches Produkt ſei ein wahres Bild unſerer deutſchen Induſtrie, deren Hauptbeſtreben es ja doch ſei, Alles zweckwidrig zu machen. Man ſollte meinen, ſagte er, was Einer fachgemäß treibt, das müſſe er doch verſtehen: ja, ja, hübſch umgekehrt! Der Schneider kann erſt recht nicht ſchneiden, der Sattler nicht polſtern, der Schreiner erſt recht keinen Stuhl bauen! Der Erſte ſchneidet einen Kaſten ſtatt eines Rocks, der Zweite bauſcht Matraze und Sitz ſo, daß du nicht liegen, nicht ſitzen kannſt, der Dritte baut den Seſſel ſo, daß du dich mit den Füßen anſtemmen mußt, um nicht unter den Tiſch zu rutſchen.

Inzwiſchen war ihm über Eis und Winter das Ziel ſeiner Reiſe, Italien, wieder eingefallen. „Und nun will ich's alſo eben wieder dort probiren," ſagte er, „bei meinen lieben Zugteufeln! Denn Teufel ſind ſie im Zugmachen; Fenſter und Thüren auf! anders thun ſie's nicht! Und die verruchten ſteinernen Böden! Aber mein Doktor hat doch Recht: er bleibt dort zwar nicht aus, aber verläuft milder, unſchädlicher. Und eben dann noch etwas!"

„Was denn?"

„Wiſſen Sie — es ekelt Einem eben oft am Menſchen, zumeiſt in der nordiſchen Kulturwelt, die ſo Vieles ſo ängſtlich verbirgt. — Accent durch Gegenſatz: Sie wiſſen, Sie wiſſen! Dort aber: naturalia non sunt turpia. Alſo weniger Ekel."

Er zog nun eine Landkarte hervor, um mir ſeinen Reiſeplan darauf zu zeigen. Es war nicht Raum auf dem Tiſch, um ſie ganz auszubreiten; die Karte war aufgezogen, er öffnete die Blätter zunächſt ſo weit, als der Tiſch Platz bot, aber die weitere Verfolgung der Reiſelinie forderte, daß nach und nach die anderen Abtheilungen aufgeſchlagen wurden, und nun gieng ein Umſtellen, ein Aufräumen mit den mancherlei Geräthen an, womit die Fläche beſetzt war. Der Wirth ſchien gern zu zeigen, daß er einen reichhaltigen und ſchmucken Service beſitze, und hatte daher manches entbehrlich gewordene Gefäß nicht abgetragen; auf einem zweiten Tiſch und einer Kommode ſtanden Blumenvaſen, Taſſen und Anderes, in derſelben Art wie jener mit Goldrand und farbigen Muſtern verziert, umher; wollten wir auf dem Speistiſch abräumen, ſo mußte erſt auf einem dieſer Möbel dieſelbe Arbeit vorgenommen werden, dazu bot aber wieder nur der Speistiſch Raum, den man doch eben leeren wollte, und ſo entſtand ein Kreislauf höchſt verwirrender und bemühender Art, der endlich in ein leidenſchaftlich wirbelndes Hin und Her übergieng und kein Ende zu nehmen drohte. Ein Gott ſchien uns mit Blindheit geſchlagen zu haben, daß uns das einfachſte Mittel nicht einfiel, nemlich abtragen zu laſſen. Plötzlich hielt A. E. inne, während ich in dieſem Geſchäfte noch fortfuhr. Daß er bei dieſem Kreiſen der Objekte ſoeben noch ſelbſt mitthätig geweſen, ſchien er rein vergeſſen zu haben. Mit Stentorſtimme rief er: „Auch gar noch Fandango? Es iſt genug!“

Er klingelte. Der Wirth erſchien. „Was koſtet der ganze Service, Alles was hier im ganzen Zimmer umherſteht?“ Der Wirth fragte: „Wozu?“ und zeigte ſich auf die ungenügende Antwort von A. E., er möchte ihn eben haben, wenig geneigt, ſeinen Schatz zu verkaufen. Doch, da er kaum anders denken konnte, als, der Gaſt ſei auf dieſe Gegenſtände um ihrer Schönheit willen erpicht, da ihm dieß ſchmeichelte und da er ſchließlich wohl kein Geldverächter war, ſo ließ er ſich beſtimmen und nannte eine Summe, die eben nicht beſcheiden, doch auch nicht ſo hoch gegriffen war, als die kundigere Gewinnſucht eines Städters ſie geſpannt hätte. Sie wurde ihm rund in Gold ausbezahlt: er ſtrich ein und fragte: „Soll ich auch die Verpackung übernehmen?“ A. E. ſah ihn ſonderbar an, wendete ſich gegen mich und ſprach feierlich, wie damals im Wirthshaus zu Brunnen: „Supplicium! Todesurtheil!“

Er gab mir den Krug in die Hand und ſagte: „Ihnen die Ehre des Vortritts!“

Ich, wie ich nun leider geworden war, gehorchte mit Pflichtgefühl. Dem Fenſter gegenüber ſtand jenſeits der Straße ein mächtiger Granitblock, einſt — wer weiß vor wie viel Jahrhunderten — herabgeſtürzt von einem der Felsungeheuer und nun als Damm und Schranke hier aufgepflanzt, Zeuge einer Zeit, da es Kruge und Service freilich noch nicht gegeben. Ich zielte nicht ſchlecht und der Krug zerſchellte an ihm in zahlloſe Scherben und Splitter. A. E. belobte mich und ergriff eine Obſtvaſe; ihr Schickſal war dasſelbe. Wir wechſelten ab mit Tellern, Platten, Gläſern, was uns nur in die Hände kam. Unten hatte ſich ſchnell ein Zuſchauerkreis von Dorfjugend verſammelt und jubelte über das ungewohnte Schauſpiel. Unter großem Gelächter wurde nach jeder Aktion unſerer Kriminaljuſtiz gerufen: „G'hei abe! G'hei abe!“ A. E. hatte eben eine hübſche Karaffe aufgenommen, als dieſer Ruf zum erſten Mal erſcholl, hatte auch ſchon zum Wurf ausgeholt, hemmte aber ſeine Bewegung, faßte mit der einen Hand meinen Rockknopf, während die andere mit dem Gefäß mitten im Schwung hoch gehoben verweilte, und hielt mir eine kurze Vorleſung über das Wort, das die Knaben riefen und das ich, der Ausſprache folgend, ohne ſeine Belehrung ſchreiben würde: Keien. „G'heien,“ ſo dozirte er in der geſchilderten Stellung, — „ſchreibe G, Apoſtroph, H E I — alſo eigentlich geheien — von heien mit Vorſchlagſylbe ge — heißt:

a) Werfen;

b) beläſtigen (‚laß mi ung'heit‘ ſagen Oberſchwaben und Schweizer), auch dämoniſch verfolgen (‚der Teufel geheit mich,‘ ſagt Luther);

c) äußerſt feine Modifikation des Sinns, die ich in Schwaben gelernt: es g'heit mich, heißt: ich habe das Mißgefühl, etwas Angenehmes verſäumt, verſcherzt zu haben.

„Ob noch eine andere Bedeutung zu Grunde liege, darüber habe ich lange vergeblich geforſcht, glaube aber jetzt auf der rechten Spur zu ſein. Davon ein andermal.“

Nach dieſem Vortrage befreite er den gehobenen Arm aus ſeinem Banne, holte noch einmal aus, die Karaffe flog den Weg ihrer Geſchwiſter und zerplatſchte am Granitblock.

Ich wollte nun in rhythmiſcher Abwechslung alsbald wieder folgen, als er, den Blick auf unſern Zuſchauerkreis geheftet, mir plötzlich in den Arm fiel und ſagte: „Halten Sie inne, bis ich wieder komme.“ Er eilte hinaus und hinab, ich ſah ihn mitten durch den Haufen der Dorfjungen dringen auf eine Frau zu, die hinter ihren Reihen ſtand, ein Kind auf dem Arme. Sie war dürftig gekleidet, ihr und dem Kind ſah der Hunger aus den Augen. A. E. hatte mit ſeiner ſcharfen Sehkraft offenbar von oben bemerkt gehabt, daß ſie dem tollen Schauſpiel mit vorwurfsvollen Blicken zuſah; man konnte ſchließen, daß ſeine Anrede an das Weib etwas darauf Bezügliches enthielt. Ihre Antwort ließ ſich deutlich hören, da der ganze Haufen mäuschenſtill geworden war: „Ja, Herr, wie das Geſchirr ſo flog, dachte ich: wenn ich nur in meiner irdenen Schüſſel zu Haus ein paar Schübchen gute Suppe hätte.“ Ich ſah, daß Geldſtücke in ihre Hand glitten, er flüſterte ihr Einiges zu, das ſichtbar beruhigend wirkte, wohl aber zugleich eine Bitte enthalten mochte, nicht weiter zuzuſehen; denn ſie gieng hinweg und mit ſichtbar aufgeheiterter Miene.

A. E. eilte wieder herauf und ſagte ſehr munter: „Vereinbar! vereinbar! ſo, nun kann es wieder fortgehen!“ Ich holte wieder aus und zum großen Troſte der Verſammlung auf der Straße lief denn die Aktion weiter.

Hinter uns ſtand der Wirth und ſah zu, ſtarr, ſprachlos, „zur Statue entgeiſtert“.

„Hoffnungslos
Weicht der Menſch der Götterſtärke;
Müßig ſieht er ſeine Werke
Und bewundernd untergeh'n.“

Unſer Eifer nahm zu, als ſich unſere Arbeit dem Ende nahte, die Bogen, in denen wir warfen, wurden immer kühner, der Wurf immer ſicherer; im Feuer dieſes Thuns bemerkten wir nicht, daß außer dem Mädchen, das mit dem Wirth uns bedient hatte, noch Jemand zu ihm getreten war; es war mir nur vor, als hörte ich hinter mir ein helles Lachen und Klatſchen, ich hatte keine Zeit, darauf zu achten. Jetzt war der feierliche Akt vollendet und wie wir uns zurückwenden, ſteht bei jenen Zweien eine dritte Geſtalt, ein hohes, bildſchönes Mädchen, mit großen, dunklen, von Freude leuchtenden Augen, in die Hände klatſchend und lachend, wie Kinder im höchſten Jubel lachen. Schwarze Locken, von ſilberner Nadel gehalten, fielen um ihr braunes Antlitz, gefüllt und ſtolz geſchwungen ſtieg der Nacken und hielt aufrecht das Haupt mit ſeinem reinen Profil empor; man ſah wieder eine Wölbung des Bruſtbaus, wie ſie in unſern nördlichen Ländern ſo ſelten iſt: frei, kräftig, ein wohlgebildeter Raum für das Organ des Athmens.

Wie ich ſie näher anſah, tauchte mir erſt von ferne, dann deutlicher eine Erinnerung auf. Um dieſe ſchönen Augen ſpielte etwas Weiches, man konnte nicht ſagen, in welchen Formen der Augenhöhle und ihrer Umgebung es lag, nicht wenig trugen die großen Lider und die langen Wimpern dazu bei; nach kurzem Suchen kam mein Gedächtniß bei der Dame an, die ich erſt geſtern in Bürglen geſehen hatte. Die Aehnlichkeit in dieſem Zuge war ſo ſtark, daß man leicht das Unähnliche in Gedanken ausſchied; man konnte ſagen: es war dieſe Erſcheinung aus Blond in Schwarz und Braun, aus dem fein Schlanken in's Vollere, aus dem zart Durchgebildeten in's kräftig Volksmäßige überſetzt.

A. E. ſtand erſtaunt, in Schauen verloren. „Come vi chiamate?“ fragte er.

„Cornelia.“

„Siete da Perugia?“

„No, Signore.“

„Da Assisi?“

„No, Signore.“

„Da Arezzo?“

„No, Signore.“

„Da Siena?“

„No, Signore. Io sono da Bellinzona.“

„Fa niente,“ rief er jetzt, ſchloß ſie in die Arme und drückte der Ueberraſchten, die kaum ſich ſträubte, einen feurigen Kuß auf die Lippen. Der Wirth ſah verwundert, halb ärgerlich, halb lachend zu dieſer Szene, ließ jedoch geſchehen. Man konnte ihm auf dem Geſichte leſen, daß in ſeinem Gemüthe zwei Mächte ſich eine ordentliche Schlacht lieferten: das Gefühl der Zweckwidrigkeit des erſt Vorgefallenen, der Unmuth über ſo verkehrtes Handeln und über die jetzige Dreiſtigkeit auf der einen und auf der andern Seite der Reſpekt vor Fremden, die ſich eine ſo großartige Verſchwendung erlaubten, und die Luſt am Spaße, den eine Szene, wie die letzte, denn doch jedem Zuſchauer bereiten mußte. A. E. wandte ſich jetzt mit der Geberde eines Mannes, dem etwas Vergeſſenes einfällt, plötzlich zu ihm, nahm ihn beiſeite, fragte ihn leiſe etwas, die Antwort des Wirths, der ſeine Stimme zum Flüſtern nicht gebildet hatte, verrieth, von was die Rede war: er nannte den Namen einer Frau mit dem Zuſatz einiger weiteren Perſonalien: es konnte nur das arme Weib ſein, deſſen Erſcheinung das kurze Zwiſchenſpiel im großen Töpfedrama herbeigeführt hatte. A. E. machte ſich eine Notiz in's Tagebuch. Der Wirth war jetzt ſichtbar ſo ausgeſöhnt, daß er unſeres Wohlgefallens an dem Mädchen einfach ſich erfreute; er ſagte freundlich: „Meines Bruders Kinder, der eine Italienerin zur Frau hat und in Bellinzona wohnt.“

A. E. ſtand noch einige Augenblicke, die Hand des ſchönen Mädchens haltend, fragte, ob er Grüße nach der Heimat bringen dürfe, ſie wurden ihm gern aufgetragen, dann wandte er ſich zu mir und ſagte: „So, jetzt laſſen Sie uns ſcheiden und gehen: nach dem Vernunftakte, nach der religiöſen Opferhandlung, die wir vollzogen, könnte uns ein ſchöneres Punktum nicht mehr werden.“ Er nahm ſeine Sachen um und an, gab dem Wirth und ſeinen Nichten noch herzlich die Hand und gieng voran und ich folgſam ihm nach. Während er die Treppen hinabſtieg, blieb ich noch bei Cornelia, die mir vor die Thüre folgte, ſtehen und ſah ſie fragend an; ſie verſtand meinen Blick, ſie las ſchnell darin, daß er forſchte, wie ihr der Herr gefalle, und ſie ſagte: „È pazzo, ma pur simpatico. Pazzi siete tutti e due.“ Es drängte mich, ſie dafür nun meinerſeits auch zu küſſen, ich bedachte aber ſchnell, daß ſie „pazzi“ in den Plural verwandelt hatte, „simpatico“ aber nicht, auch widerſprach ein Etwas in mir der Nachahmung in dieſem Fall, kurz ich bezwang die Anwandlung und drückte ihr nur zum Abſchied die Hand.

Ich trat zu A. E. vor die Hausthüre. Der Föhn hatte ſich gelegt, ſein Glutſturm ſchien die Waſſermaſſen, die er mit ſich zu führen pflegt, hinter uns auf die Flächen Deutſchlands gejagt zu haben: hier im Gebirg war nur ein leichter Regen gefallen und hatte die Luft mäßig gekühlt.

„Ich wollte eigentlich bis Andermatt,“ ſagte ich, doch ſetzte ich alsbald hinzu: „Nein, es iſt wahr, es iſt beſſer, wir ſcheiden nun.“ — „Nicht wahr?“ ſagte A. E. mit herzlichem Tone und grundfreundlichem Blick: — „das Weitere würde nur nachhinken und beiſammen bleiben wir ja doch nicht: den Reſt des Paſſes mit Teufelsbrücke können Sie ja morgen oder ſonſt einmal ſehen. Die Novelle alſo kommt. Addio!“ Er ſchüttelte mir die Hand, ſchwenkte mit raſcher Wendung und gieng dahin.

Es konnte mir nicht in den Sinn kommen, auch nur ein Wort zu ſagen, eine Bewegung zu machen, wodurch ich dem Gefühl Ausdruck gab, das im Augenblick dieſes Abſchieds über mich kam, obwohl es nach aller Wahrſcheinlichkeit ein Abſchied für immer war. Ich kannte ihn zu gut, um nicht zu wiſſen, wie wenig

Glück ich mit einem Anlauf zärtlicher Art gemacht hätte; ich erwiderte ſtumm den Handdruck und gieng gleichfalls meines Weges.

Im nächſten Moment fiel mir ein, daß ich nicht dazu gelangt war, nach dem Sinn des ſeltſamen Wortes zu fragen, das mich am vorigen Tage wie ein Geiſt verfolgt hatte. Schnell aber wurde ich mir bewußt, daß dieß darum unterblieben war, weil ich einen paſſenden Moment zu der Frage nicht fand, und weiter wurde mir klar, daß noch etwas Anderes zu Grunde lag: ich war eigentlich doch nicht dazu aufgelegt. Alsbald vergieng mir daher auch die augenblickliche Luſt, zurückzulaufen und das Verſäumte nachzuholen. Ich wäre vor A. E. ſchlecht beſtanden, wenn ich, vollends nach dem Abſchied, einen beſondern Schritt gethan hätte, um zu erfahren, was ein Humorwort bedeute, das irgend einer geringfügigen Anekdote ſeinen Urſprung verdanken mochte. So reſignirte ich denn darauf, jemals noch im Dieſſeits das Räthſel des Tetem gelöst zu ſehen.

Ich war etwa zwanzig Schritte entfernt, als ich ſeine Stimme rufen hörte: „Sie!“

Ich kehrte mich um: A. E. war ſtillgeſtanden und rief mit einem Tone, woraus die helle Frohheit klang, mir zu: „Und ſie hat's erſt nicht abgewiſcht!“ Dann wandte er ſich und ich ſah ihn mit nervigen Schritten die Straße hinanſteigen. Zugleich erkannte ich am Fenſter das dunkle Lockenhaupt Corneliens; ſie ſah ihm nach, bis er an der nächſten Biegung der Straße verſchwand.

Ich wanderte langſamen Schrittes bergab. Warum ſollte ich nicht geſtehen dürfen, daß mir das Auge feucht wurde, und warum nicht, daß ich zu fühlen meinte, dieſer Tropfen gelte gar nicht allein dem Abſchied, ſondern wohl mehr noch gerade dem letzten, komiſchen Wort und dem, was es mir zu denken gab, zu denken nicht bloß über den einen Menſchen, der dort über das wilde Gebirgsjoch in die Ferne zog.

Es war etwa zwei Monate ſpäter, als ein Packet an mich kam mit dem Poſtſtempel Venedig. Ich öffnete ſehr begierig und da hatte ich nun die Pfahldorfgeſchichte — in ſauberer Reinſchrift, da und dort mit Korrekturen von anderer Hand, welche die des Verfaſſers ſein mußte. Ein Zettel lag bei; ich werde nachbringen, was darauf geſchrieben ſtand. Es iſt ein gewiſſes Gefühl von Bedürfniß der Abwechslung, was mich beſtimmt, meinem ferneren Berichte den Abdruck der Novelle vorangehen zu laſſen; ich habe ſo lang ſelbſt geredet, daß es Zeit iſt, unſern Freund — ich hoffe, das ſei er trotz alledem — ganz zu Worte kommen zu laſſen.

Der Beſuch.

Eine Pfahldorfgeſchichte

von

A. E.

Wir blicken durch eine kleine Fenſteröffnung in eine Hütte, die uns gar dürftig erſcheinen müßte, wenn wir uns nicht Bau, Ausſtattung, Schmuck unſerer Räume aus dem Sinne ſchlagen wollten. Die Wände bildet ein Flechtwerk, das mit Lehm bekleidet iſt, daran läuft ein Bord, der einen Hausrath von äußerſter Einfachheit trägt, ein roher Tiſch in einer Ecke, einige Stühle von nicht feinerer Arbeit ſind zu ſehen und auf dem Eſtrich, der eben nicht aus Parkettafeln, ſondern aus einem Guß von Thon und Kohlenſtaub über einer einfachen Lage von Planken beſteht, erhebt ſich ein Herd, deſſen Form auf ſo höchſt urſprüngliche Zuſtände hinweiſt, wie Alles, was wir erblicken. Und dieß Alles gehört keinem armen Manne; die Matte dort aus Binſengeflecht ſcheidet das Ganze des Bodens in eine Schlaf- und eine Wohnſtube, die freilich zugleich als Küche dient, und das iſt ein Raum-Luxus, den nicht jede dieſer Hütten aufweiſt. Der wohlhabende Beſitzer iſt ein ehrſamer Pfahlbürger des Dorfes, das ſich über dem Spiegel des Sees Robanus, wenige Meilen entfernt von der größeren Waſſergemeinde Turik, erhebt. Er heißt Odgal und iſt augenblicklich abweſend; einige hundert Schritte entfernt ſitzt er in einem Einbaum auf dem Waſſer und iſt mit ſeinen Fiſchernetzen beſchäftigt. Dem Gemach aber fehlt es nicht an einem lebendigen Schmuck. Eine rüſtige, rothbackige Dirne, von munteren Kindern umgeben, hantirt mit einem ſchweren runden Stein auf einer größeren Steinplatte, auf welche ſie einen Haufen von Waizenkörnern geſchüttet hat: ſie mahlt. Die Arbeit iſt nicht leicht, ſchwerlich würde auch eine ſtarke Bauerntochter unſerer Zeit die Laſt des Kornquetſchers ſo leicht heben, ſo geſchickt und leicht handhaben, und wir bewundern dabei ein paar prächtige Arme, die aus den aufgeſtreiften Aermeln des einfachen Baſtkleids ebenſo wohlgebildet als muskulös hervorglänzen. Etwas Sonderbares erblicken wir freilich auf dem linken Oberarm: ein ſeltſames Bild, das ebenſowohl einen Kuhkopf, als einen Halbmond vorſtellen kann, iſt hier mit blauer Farbe eingeritzt und längſt mit der Haut verwachſen. Niemand jedoch wird ſagen, daß es den ſchönen Arm entſtellt; es ſieht eben aus, als hätten die blauen Aederchen, die dieſe ſchimmernd klare Haut durchrieſeln, den Einfall gehabt, ſich gelegentlich zu einer Art von Verzierung zu geſtalten. Alſo laſſen wir uns die tätowirte Schöne gefallen und ſehen uns weiter um in dieſem Raume. Drei Kinder, ein Knabe und zwei Mädchen, treiben ihr Spiel mit einem Eichhörnchen; das kleinere iſt ſeit einem Jahr erſt aus den Windeln und erfreut ſich jetzt zugleich ſeiner Freiheit; neben ihm liegt ein Ding, etwas wie ein eigenthümliches Zaumgebilde, am Boden: es iſt der Halfter, womit der arme Wurm an einem Pfoſten feſtgebunden wird, wenn die Fallthüre offen iſt, die wir jetzt niedergelaſſen ſehen; ſie deckt eine Oeffnung, die ſich einfach über dem Seeſpiegel befindet und urſprünglich zum Fiſchfang beſtimmt war. Man ließ durch ſie einen Korb in's Waſſer hinab und durfte ſicher ſein, daß er zappelnde Beute mitbrachte, wenn man ihn nach einiger Zeit aufzog. Seit die Gemeinde ſtark über zweihundert Bürger zählt, iſt der See ſo ergiebig nicht mehr, die Oeffnungen aber ſind geblieben, eine Treppe führt hier in's Waſſer, um ſchneller zum Kahn zu gelangen, als durch die ſpärlichen und engen Durchgänge zwiſchen den Häuſern, die man mit wenig Recht Gaſſen zu nennen beliebt, und über die einzige Brücke des Dorfes. Einen eigenthümlichen Gegenſatz zu den Erſcheinungen der blühenden Kinder und der ſchönen, rüſtigen Jungfrau bildet eine unheimliche Alte, runzlich, von gelber Farbe, die grauen Haare hängen ihr faſt ungeordnet über die Stirne; ſie ſitzt in einer Ecke und ſpinnt. Dazu ſingt ſie in eintöniger Weiſe — man kann es kaum Melodie nennen, es iſt nur wie ein dumpfes Murmeln — ein dunkles, uraltes Lied.

„Helft mir ſpinnen, ſpinnen,
Heil'ge Spinnerinnen,
Die ihr ſchwebt im Schilf!
Selinura, hilf!

Faden kam geronnen,
Haſt die Welt geſponnen,
Du und deine Feen,
Geiſter in den Seen!

Tanze, Spindel, tanze
Fäden, feine, ganze!
Wirtel mit Geſumm
Wirble um und um!

Leiſe rauſcht's im Riede
Mir zum Spinnerliede,
Flüſtert Zauberſang
Mir zum Spindelklang.“

Dazu hörte man die Welle unter dem hohlen Bau an den Pfahlen platſchern und den Abendwind raſchelnd durch den nahen Uferſchilf wehen: eine Begleitung, die gar wohl zu dem geiſterhaften Geſange ſtimmte.

Ein friſcherer, hellerer Klang, von ferne her vernehmbar, unterbrach dieſe düſtere Muſik. Es war ein Jodeln, ganz daſſelbe Spiel wechſelnder ſtarker Fiſtel-

und Baßtöne, wie man es heute noch in den Schweizer- und Tiroler-Alpen oft und gern vernimmt. Das Mädchen ſtrich ſich die braunen Locken aus, die ihr bei der ſtarken Arbeit über die Stirne gefallen waren, und aus ihren dunkelblauen Augen, die bisher nachdenklich, träumeriſch unter den langen Wimpern darein geſchaut hatten, blitzte die helle Schalkheit hervor. Wie ein morgendlicher Strahl fuhr jetzt ihre glockenhelle Stimme durch die nebligen Laute der geſpenſtiſchen Alten:

„Und mein Schatz der kann ſingen
Und jodeln dazu,
Wenn er aufi thut treiben
Sein Kalb und ſein' Kuh.
Ju!

Und e ſchwarzbrauner Jager,
E luſtiges Blut,
Der wär' mir ſchon lieber,
Mit em Gamsbart uf'm Hut!
Ju! Ju!"

Das Ju denke man ſich mit jenem durchdringenden, gezogenen Jodelton geſungen, der fernhin durch Berg und Thal ausklingt. Man ſollte meinen, der entfernte Sänger werde ihn erwidern, aber von dorther ließ ſich kein Laut mehr vernehmen. Ueber die Züge der Alten gieng ein Schatten, ihre finſteren Augen ſchickten einen ſtechenden Blick nach dem Mädchen, ihre Spindel ſtand ſtill und ſie ſagte nur die zwei Worte: „Wieder das?" „O was iſt's denn weiter auch?" erwiderte das Mädchen und wandte ſich nun zu den Kindern, die nach Abendbrod verlangten. Nicht ſo zierlich wie Werther's Lotte theilte ſie mit einem Steinmeißel einen dunkeln Brodlaib, deſſen Rinde in der That ziemlich kohlich und deſſen Subſtanz eben nicht ſo weiß und porös ausſah wie bei unſerem leichtverdaulichen Brod, in wenig regelmäßige Schnitten: der Leſer begreift, daß Meſſerklingen von genügender Länge aus Stein nicht herzuſtellen waren, ſo mußte denn bei Korpern, die für ein Holzmeſſer zu hart waren, der Meißel die Stelle verſehen; man darf übrigens zugeben, daß Sigune den Druck oder Stoß von oben, womit er gehandhabt wird, mit ſo viel Grazie ausübt, als irgend mit dieſer gröberen Bewegung vereinbar iſt. Sie nimmt hierauf mit einem Holzlöffel Butter aus einem thönernen Napf, deſſen Hals einige aufgemalte Zickzack-Linien einfach genug verzieren, ſtreicht ſie mit dem ſpatelförmigen Stiele zierlich auf die Brode und ſagt dann: „Wartet, weil ihr ordentlich brav geweſen, ſollt ihr einen Vorſchmack vom Feſt haben." Sie holt noch einen andern Topf vom Borde und ſchöpft daraus einen braunen Stoff, bei deſſen Anblick die Kinder jubeln: es iſt ein Mus von verkochten Apfelſchnitzen mit etwas Zuſatz von Honig. „Gſälz! Gſälz!" riefen die Kinder und konnten kaum erwarten, bis die Butterlage mit dem wohlſchmeckenden Ueberzuge bedeckt war. Sigune — denn ſo hieß die erwachſene Schweſter der Kleinen, die ihnen getreulich ſeit einem Jahr die todte Mutter erſetzte — vergaß ſich ſelber nicht; der Alten wurde dann ein Becher Meth gereicht und auch das Eichhörnchen nicht vergeſſen, ihm wurden einige Haſelnüſſe geſpendet, und ſo ließ ſich denn die ganze Geſellſchaft ihr Veſperbrod ſchmecken.

„Hixi, Hixi!“ rief jetzt das ältere Schweſterchen Sigunens, „komm' ſing mit uns das Märchenlied von Coridwen einmal wieder!“ Der Knabe ſtimmte mit ein, die Alte — ihr Name nicht abgekürzt hieß Urhixidur — war inzwiſchen munterer geworden und ſtellte nur die Bedingung, daß die Kinder ordentlich einfallen; ſie verſprachen eifrig und ſo begann denn der Geſang, wobei der Leſer zu merken hat, daß bei den fünf erſten Strophen je die zweite Zeile vom Knaben, die vierte vom Mädchen übernommen wird, das Uebrige aber mit näſelndem und zugleich hohlem Tone die Alte vorträgt.

„Gwyon, dieſer kleine Tropf —
  Was thut der?
Hat geſchleckt vom Zaubertopf.
  Wer kommt her?
Kommt hinzu, o weh! o weh!
Coridwen, die ſtarke Fee!

Gwyon, dieſes Zwergelein,
Was wird er?
Wird ein flinkes Häſulein.
Wer kommt her?
Ceridwen als Hündin ſchnell
Will zerzauſen ihm das Fell.

Daß ſie ihn nicht packt am Wiſch,
Was thut er?
Gwyon wird im Nu ein Fiſch.
Wer kommt her?
Ceridwen als Otterthier
Jagt ihn und erhaſcht ihn ſchier.

Gwyon, Gwyon, jetzt ſei flink!
Was thut er?
Er wird flugs ein Diſtelfink.
Wer kommt her?
Ceridwen ſtößt auf den Schalk
Gleich herab als Finkenfalk.

Zu entfliehn des Falken Zorn,
Was thut er?
Er wird raſch ein Waizenkorn.
Wer kommt her?
Ceridwen wird eine Henn'
Und verſchluckt ihn, Ceridwen."

Von ihrer gelungenen Geſangleiſtung faſt noch mehr, als von dem gern gehörten Märchen beglückt, jubelten und klatſchten die Kinder, während die Alte, ohne weiter auf ſie zu achten, mit verändertem, tiefem, finſterem Tone den Schluß vor ſich hinſang, um den ſich die Kleinen niemals bekümmert hatten:

„Das Korn hat gegoren
Im heiligen Leib,
Da hat ſie geboren,
Das Wunderweib,
Die Strahlenſtirne, den Talieſin,
Der da ſchauet allen geheimen Sinn,
Der da blicket hinaus in die Ewigkeit,
Der da iſt und war in aller Zeit,
Der Druiden Vater und Geiſter-Haupt.
Verflucht, wer nicht an Talieſin glaubt!"

Ein Huhn flog herein und pickte die Waizen-Körner auf, die bei der Mahlarbeit zu Boden gefallen waren. Dieß ſteigerte den Jubel der Kinder und eins um's andere riefen ſie: „Schluck' das Körnchen, Henn, Henn, Henn! Coridwen, Coridwen!

Inzwiſchen iſt an der Fenſteröffnung ein unbemerkter Zuſchauer erſchienen, ein Burſch im beſten Jugendalter. Er betrachtet ſich mit ſichtbarem Wohlfallen die Gruppe und verweilt mit innigen Blicken auf der mütterlichen Schweſter der Kleinen. Nachdem er manche Minute ſo ohne Regung geſtanden, zieht er eine Binſe hervor und kitzelt mit ihrem Ende Sigunen hinter dem Ohre; ſie ſpringt auf, „wart' nur, wart' Alpin, ich brech' dir den Finger ab," ruft ſie, faßt ſeine Hand und drückt auf das Zeigfingergelenk, als wollte ſie die Strafe vollziehen. Der Burſche grillt auf und lacht, tritt ſchnell in die Hütte ein, gefolgt von einem zottigen Schäferhund, der mit luſtigen Sätzen, wedelnd, bellend, leckend Sigunen und die Kinder begrüßt, nimmt die Thäterin um den Hals und klemmt ſie in's Ohrläppchen, daß nun das Aufſchreien an ſie kommt. Dann wird er plötzlich ernſt, ſetzt ſich auf den Herd und ſieht ſie ſchweigend an. „Haſt wieder das Gſatzli vom Jager geſungen oder nicht?“ „Ja, ja, ſie hat's,“ miſcht ſich mit angeberiſchem Ton die Alte in's Geſpräch, ſetzt ein „aber“ ohne Wortfolge hinzu und bricht mit ihrem Spinnrocken auf, nachdem ſie den Wirtel ſorgfaltig eingepackt und eingeſchoben hat: denn es iſt einer von den koſtbaren: nur von Thon, aber niedliche Verzierungen, dazwiſchen ſeltſame Runenzeichen ſind darauf eingegraben. Im Abgehen klopft ſie mit ihrem Kunkelſtecken noch leiſe an den größten der Kochtöpfe, die auf dem Bord am Herd ſtehen, und ſieht Sigunen mit einem Blick dabei an, als wollte ſie ſagen: „Da hab' ich zu Haus einen andern!“ Dieſe lacht und verſetzt ſpottiſch: „Na, ich bin dir nicht neidig auf deinen alten Krauthafen!“

„Und hab' dir grad wollen eine Freud' machen, — ſo etwas für's Feſt — aber ich weiß, es g'freut dich erſt nicht,“ ſagt jetzt Alpin. Er handelt jedoch ſeinem eigenen Worte zuwider und zieht unter ſeinem Schafpelz, deſſen Wolle nach außen gekehrt iſt, eine

Schnur von glänzenden Körpern hervor. „Ah! Ei! Je, wie nett!“ ruft das Mädchen, das ohne viel Umſtände darnach gegriffen hat und dem der freundliche Geber das koſtbare Geſchenk leicht in die Hand fallen läßt. Es iſt ein Halsband von aufgereihten Stückchen aus Bergkryſtall; ſie ſind nicht eben ganz gleich an Form, aber man ſieht, ſehr ſorgfältig nach annähernder Aehnlichkeit zuſammengeleſen; ſie zu ſchleifen, bis ſie in ihrer Durchſichtigkeit hell leuchteten, mag mühſam genug geweſen ſein, noch viel mühſamer jedoch das Durchbohren. Sigune weiß wohl, was das Arbeit koſtet, mit einem ſpitzen Splitter von Quarz oder Feuerſtein einen, noch dazu kleinen, harten Körper zu durchlöchern, ohne ihn zu zerbrechen, und ſie kann ſich gar wohl vorſtellen, wie manche lange Stunde, beim weidenden Vieh ſitzend, der zärtliche Hirte daran gearbeitet haben mag. Und daß ſie Sinn dafür hat, am Feſte, ſtatt mit ihrer alten Schnur von farbigen Thonperlen mit ſolchem Schmuck zu erſcheinen, bedarf keiner Verſicherung. Sie iſt nun wohl herzlich gerührt, reicht auch dem Geber mit den Worten: „Biſt immer gut!“ einen Schmatz, der aber ſpürt, daß er etwas kurz und oberflächlich iſt, er weiß gar wohl: hätte er Sigunen einen Auerhahn oder Gemsbock zu Füßen gelegt und erzählt, wie er ihn auf gefahrvollen Wegen erſchnappt habe, da hätte ſie ihn an den Locken gepackt und anders geküßt. Es trat wieder eine Pauſe ein und Alpin, als wäre geſprochen, was er ſoeben nur gedacht hat, ſagt mit weicher Stimme: „Ich mag halt eben die ordentlichen Thierli nicht umbringen, ſie wollen halt auch leben; und weißt, neulich wieder — wie ich den angeſchoſſenen Rehbock im Wald gefunden, mit dem Pfeil im Leib, langſam verendet, aber noch lebig von Hunden angefreſſen, — ſeitdem mag ich ſchon gar nicht mehr jagen; ja, wenn's auf ein recht ſchädliches wildes Thier geht — hab' ich je den Wolf gefürchtet? — ſoll ich dich damit thun, daß ich jüngſt den Bären —“ Hier veränderte ſich der Ausdruck ſeiner milden, hellblauen Augen, er richtete ſich ſtolz und ſteil auf und fuhr fort: „Man hat dir's erzählt — nicht ich — ich mag mich nicht brüſten — heut ſag' ich dir's: ſieh, ſo ſtand das Ungethüm, nahm den Kampf an, will mich umarmen — mein Speer war keiner von den ſtarken — ſonſt eben gut genug zur Schippe — ich wag's darauf und ganz nah' heran, — die Spitze richtig in den Rachen — ſchnell nachgebohrt mit aller Kraft — 's war grad keine Kleinigkeit —“

Er erzählte nicht weiter, ſondern rief heftig: „Wer das kann, der nimmt's auch noch mit manchem Jäger auf! Komm, Ryno, wir gehen! Gut' Nacht!“ Und er war hinweg, begleitet von ſeinem Thiere, das ſich eben nicht gerne von der munteren Geſellſchaft zu trennen ſchien.

Sigune ſaß nachdenklich, die Halsſchnur in der Hand wiegend. Es war eben ſo eine Sache. Alpin war ihr lieb, aber — Man wußte damals noch nichts von Ideal und Bauernmädchen pflegen heute noch nichts davon zu wiſſen, ſonſt würden wir ſagen: es ſchwebte ihr eben ein anderes Ideal vor. Sie hatte dem guten Alpin noch nie beſtimmten Anlaß zur Eiferſucht gegeben, aber ſo viel neckiſche Bosheit war allerdings in ihr, daß ſie ihn oft genug in ihre Gedanken hineinſehen ließ, und dieſe lauteten: ſchlank, behend, ſchwarzbraun, blitzende dunkle Augen, Kraushaar, hübſcher Schnurrbart, wo möglich an den Spitzen in die Höhe geſtrichen, überhaupt keck, flott, jägerartig. Alpin aber war ſtämmig, langſam, hatte Augen, die wir als hellblau ſchon kennen und die gewöhnlich ſanft und nachdenklich blickten, glattes Flachshaar und — was ihm beſonders im Wege ſtand und allerdings ihm ſelbſt auch Kummer machte: der Schnurrbart wollte, obwohl es längſt, längſt Zeit war, nicht recht kommen, ſondern beharrte darauf, dem dünn bewachſenen Kornfeld nach langer Trockenheit gleich zu ſehen. Man hörte jetzt unten einen Kahn anfahren, anlegen, der Vater kam zurück, brachte in einem Schaff ſeinen Fang, einen fetten Karpfen und ein Prachtexemplar der Forelle-verwandten Aſche nebſt einigem Volke niedrigeren Schlags; Sigune hatte nicht Zeit, ihren Gedanken nachzuhängen, Odgal mochte ſich den Karpfen heut

Abend ſchmecken laſſen und die Tochter machte ſich ungeſäumt an's Geſchäft der Zubereitung. Dem Vater wurde das Geſchenk nicht verheimlicht und er ſchien es nicht ungern zu ſehen.

Wir überlaſſen ſie ihrer Arbeit und folgen dem aufgeregten Alpin durch ein paar Zwiſchengänge des Pfahldorfs nach der Hütte ſeines Vaters. Es iſt kein guter Abend heute für unſern jungen Freund. Er findet den Vater öfters nieſend und huſtend, dazwiſchen fluchend über einem Steine ſitzen, der ſeiner bearbeitenden Hand ſichtbare Schwierigkeit entgegenſetzt. Es iſt ein ovaler Kieſel von der Größe einer ſtarken (damaligen) Männerhand und der alte Ullin iſt beſchäftigt, ihn der Länge nach zu durchſägen. Seine Säge beſteht aus einem nur zwei Zoll langen Stück Flins, das heißt Feuerſtein, mit unregelmäßig gezahntem Rande. Der Kieſel ſoll zwei Aexte geben, aber die Säge ſtößt auf eine Verhärtung und kann nicht vorwärts kommen. Schon zwei Tage lang hat ſich Ullin daran abgemüht; jetzt, eben wie der Sohn eintritt, hat er die Geduld verloren, ſchleudert den Stein auf den Eſtrich und flucht unter einem neuen Nies- und Huſtenanfall: „Hol' euch der hölliſche Grippo, Stein, Säge und Naſe!“ Dabei ſtößt er eine Schale voll Meth um, die er ſich eben friſch eingeſchenkt hat. Mit dem ſüßen und eben nicht ſchwachen Getränke hat er ſich unter der ſauern Arbeit geſtärkt und zugleich das Kratzen im Halſe zu beſchwichtigen geſucht. Die Schale iſt ungleich feiner, als andere Arbeiten der Pfahlbewohner, und aus einem Stoffe geſchnitzt, der dort ſelten genug war, dem Holze des Buchsbaums, Erzeugniſſes einer wärmeren Sonne. Ullin hatte das Geräth von einem Freund am Podamurſee, wohin es ein Händler aus fernem Lande gebracht, um die Bälge von zwölf Edelmardern erſtanden. Wer der hölliſche Grippo iſt, werden wir erfahren; für jetzt müſſen wir dem Geſpräche folgen, das zwiſchen Vater und Sohn beginnt. Sie hatten eben auch einen Spahn miteinander und nicht erſt von geſtern her. Der Vater wollte mit dem Sohn höher hinaus, als dieſer mochte. Das unzureichende Werkzeug, das ihm den Kampf mit dem ſpröden Stein erſchwerte, brachte ihn jetzt wieder auf dieſes Thema. Gieng es nach ſeinem Willen, ſo ſollte der Sohn Fabrikant werden und längſt hatte er ihm vorgeſchlagen: entweder ſollte er ſich in einem Schnur- und Fadengeſchäft, das ſich in der großen Waſſergemeinde Turik aufgethan, oder in der weitbekannten Werkzeug- und Waffenfabrik am See Podamur zum Meiſter ausbilden, um ſeiner Zeit ein eigenes Anweſen hier auf dem See von Robanus zu gründen. Der Leſer möge nicht zu ſehr ſtaunen, wenn wir von Fabriken reden in einer Zeit, wo die menſchliche Bildung auf einer Stufe ſtand, wie wir hier ſie darzuſtellen haben. Wo ein Volk doch ſchon ſo weit iſt, wie wir hier ſehen, da hat immer auch ſchon eine Theilung der Arbeit und mit ihr eine Vervollkommnung durch Maſſenbetrieb Einer Gattung von Arbeit begonnen. Wohl iſt der Bauer auch Fiſcher, kann Netze ſtricken und flicken, iſt Zimmermann, ſpitzt ſeine Pfähle ſelbſt mit der Steinaxt, treibt ſie mit dem ſchweren Holzſchlägel in den Seegrund und errichtet darüber ſeine vier Wände, iſt Wagner, baut ſich einen ſchwerfälligen Pflug mit hölzerner Pflugſchaar, einen Wagen mit Rädern aus einer, durch ſchwere Leiſten kümmerlich gefeſtigten Holzſcheibe, wohl kann Frau und Tochter nicht nur melken, kochen, ſondern auch mahlen, ſpinnen, mit beinerner Nadel oder mit Fiſchgräte nähen und auf ſehr einfachem Webſtuhl, dem Kegel und Kugeln von Thon als Netzſtrecker dienen, vermag ſie Stoffe zu weben, nicht nur einfache, ſondern ſogar gemuſterte von ganz niedlicher Zeichnung; aber neben ſolcher Vereinigung von Fertigkeiten in Einer Hand haben ſich doch ſchon die Anfänge des Handwerks eingeſtellt, denn bereits mußte man erkennen, daß Vervollkommnung Zeit braucht und daß nicht Jeder Zeit hat, von dem Vielerlei, das er treibt, Jegliches recht zu lernen. Unternehmende und kluge Männer haben da und dort ſogar einen weiteren Schritt gethan: ſie haben begriffen, wie erſprießlich es iſt, wenn man ſich zuſammen thut zu einerlei Geſchäft, viele Hände in ſeinen Dienſt zieht und in der Theilung wieder eine Theilung vornimmt, indem man je eine der Arbeiten, die das Ganze in ſich begreift, einer Anzahl dieſer Hände zuweist, ſo daß ſie darin eine ausnehmende Fertigkeit erlangen. So iſt drüben am Podamurſee aus kleinen Anfängen ein Anweſen erwachſen, das weit hinein die Lande dieſſeits und jenſeits dieſes großen Waſſers mit Werkzeugen von Feuerſtein und anderem hartem Mineral verſorgt; viele Arbeiter ſind beſchäftigt und theilen ſich, wie gemeldet, in die Arbeit: die Einen fertigen Pfeil- und Speerſpitzen, die Anderen Meißel verſchiedener Stärke und Breite, wieder Andere, und zwar die Geſchickteſten, ſind Sägenſchläger und es war eines ihrer Produkte, das wir in Ullins Hand geſehen haben; ſie wiſſen ein Stück Feuerſtein durch wenige geſchickte Schläge zuerſt in längliche Splitter zu theilen und dann den Rand eines Splitters ſo zu ſprengen, daß ſeine Zacken ungefähr den Dienſt der Zähne einer metallenen Sägenklinge verrichten können. Dieſe kannte man ja noch nicht, und ſo hielt man große Stücke auf ein Werk, das uns gar dürftig erſcheinen muß; man muß auch bedenken, daß kein metallener Hammer, ſondern nur ein kleiner Steinſchlegel zu Gebote ſtand, um die ſchwierige Spaltung vorzunehmen. Wie ſehr man doch die Unzulänglichkeit des Geräthes zu fühlen bekam, haben wir aus Ullin's Geduldermüdung geſehen. Er wußte aber von einem neuen, großen Fortſchritt, der in dieſer Fabrik gemacht worden: die durch Schlagen, Sprengen hervorgebrachte Form wurde durch Schleifen auf Granit, auf harten Quarzen geglättet, regelmäßiger gebildet, die Zähne der Säge wurden durch feilenartige Handhabung deſſelben Geſteins geſchärft. Alles bekam eine Präziſion und Brauchbarkeit, die man bis dahin bitter vermißt hatte, doch länger konnte man freilich die Säge, härter Waffe und Meißel nicht machen. Unbeſtimmte Ahnungen von künftigen, noch größeren Fortſchritten ſchwebten aber Ullins denkendem Kopfe vor und es war ſein Lieblingsgedanke geworden, ſeinen Sohn in dieſe große Bahn einzuſchieben. Mit der Schnur- und Fadenfabrik in dem näheren Turik ſchien es ihm weniger Ernſt zu ſein, denn ſein Alpin, obwohl eine ſtille Natur, hatte bei früheren Anläufen eine noch ſtärkere Abneigung gegen dieſe Art von Arbeit an den Tag gelegt und der Vater ſelbſt dachte ſich in Wahrheit ſeinen Sohn lieber in einem luſtigen Schlag- und Klopfwerk, als in einem dumpfen Gemache voll Flachsgeruch und ſurrenden Häſpeln. Aber auch gegen den andern Vorſchlag ſträubte ſich der Sohn heute wie immer, ja heftiger als jemals. Denn, gereizt wie er von Sigunen herkam, war er ſich eben jetzt recht bewußt, daß ſein Stand auch ſeine Ehre habe, und wollte ein Fabrikant ſo wenig werden wie ein Jäger. Stand dürfen wir ſagen, denn allerdings war auch das Viehhüten in jener Zeit ſchon zum beſondern Geſchäfte geworden wie überall, wo ein Volk zum Ackerbau vorgeſchritten iſt. Und da wollte es einen Mann auf dem Platze; das haben wir aus Alpin's Bärenkampf erſehen, und außer den Bären gab es nicht nur Wölfe, ſondern noch andere, nicht die Heerde, aber den Hirten bedrohende ſchreckliche Feinde, deren einer uns im Verlauf dieſer Geſchichte begegnen wird. Schon darum konnte der Hirtenſtand nicht verachtet ſein, aber er war es ohnedieß nicht, ſondern etwas Ehrwürdiges. Und Alpin war ein kleiner König. Er ſelbſt hatte ſich das ernſthafte, geruhige, genährige, ſtille Rind vorbehalten, unter ihm ſtand ein Roßhirt, ein Schafhirt, ein Ziegenhirt und ein Schweinshirt, den zwar kein Homer den göttlichen Sauhirt Eumaios nannte, den aber die Welt doch nicht minder in Ehren hielt, als ſeine Kollegen, und dieſe untergeordneten Herrſcher hatten ſich wie der Regent ſelbſt noch Hülfskräfte in Form von anſtelligen Buben herbeigezogen. Die erwähnte Gefahr brachte es mit ſich, daß der Hirte oft in den Jäger übergieng, aber darum war er nicht Jäger von Handwerk. Auch die Jagd, obwohl Jedermann nebenher auch jagte, forderte ſchon einen beſondern Stand. Der gelegentliche Kampf gegen die vielen ſtarken und wilden Feinde im Thierreich konnte nicht ausreichen, ſie mußten verfolgt werden und da bedurfte es ausdrücklich zu dieſem Zwecke geübter Liſt und Kraft; auch liebte man ſehr das

Wildpret, das wird uns gründlich der Feſtſchmaus bezeugen, von dem ſpäterhin zu berichten iſt.

Wir kehren zum einredenden Vater und ablehnenden Sohne zurück.

„Ach, laß, Vater! Wenn ich ſo bei meinen Thierlein ſitze und denke ſo allerhand über ihre Art und Thun und kenne ſie aus einander und wundere mich, wie ſie doch verſchieden ſind, und wenn ich ſo weiter denke und kommt mir als großmächtig Geheimniß vor, wie Alles das ſo ſein mag, auch Gras und Laub und die großen Berge und die Sterne, und wenn ich dann nicht weiter weiß und blaſe oder jodle oder blättle — —“

Der Vater unterbrach ihn: „Was nützt mich das Jodeln und Blätteln!“ Aber Alpin war ſtolz auf ſein Jodeln und noch mehr auf ſein Blätteln und dieß mit Grund: er entlockte dem Buchenblatt zwiſchen ſeinen Lippen Töne und Melodieen, wie ſie jetzt ein Virtuos auf Klarinette oder Fagot bezaubernder nicht hervorbringen konnte. Und nun war das Geſpräch natürlich ſchon im unebenen Geleiſe. „Und blättle,“ nahm Alpin in gereiztem Tone wieder auf, „und denke dagegen, ich ſollte zu Zwanzigen klopfen und hämmern an dem todten Geſtein und mein eigen Wort nicht hören vor dem Larm — und ſo immer das Gleiche den ganzen Tag — und dann der Herr oder die Herren — ich arbeite ja dann nicht für mich — was krieg' ich von denen?“

Geld gab es dazumal, in jenen Gegenden wenigſtens, noch keins. Der Vater konnte nichts nennen, als die Tauſchmittel: Geräthe, Kleider, Schmuck, Vieh, Felle, Wolle, Getreide.

„Und wer hilft mir, wenn ich zu wenig krieg', und mit dem, was ich krieg', was ſoll ich anfangen?“

Der Vater fand ſich in einige Konfuſion verſetzt und antwortete nach einer Pauſe: „Wieder tauſchen oder aufſparen und Land kaufen.“

„Wozu brauch' ich aber ſo viel Zeug? Und Land haben wir ja genug!“

Man war an einem Punkt angekommen, wo kein Theil weiter wußte. In beiden Köpfen bohrte etwas, wollte ein Gedanke zur Geburt drängen, der doch unmöglich geboren werden konnte. Zwei Pfahlbauerngehirne, Gehirne, wie ſie organiſirt ſein konnten vor etwa ſechs Jahrtauſenden, an dem Punkte einer Vorſtellungsreihe angekommen, der ſie in logiſcher Linie hätte auf die Perſpektive weiſen müſſen: die Arbeiterfrage! Geld! Geldſpekulation, Geldhandel, Geld aus Geld! Banken! Gründungen! —

In der That machten Beide jetzt ſo unkluge Geſichter, daß ein moderner Zuſchauer ſich des Lachens nicht hätte enthalten können. Der Vater nahm zur Beruhigung ſeiner ſo ungewohnt arbeitenden Centralnervenſtränge wieder einen langen Schluck Meth. Der Sohn, dem Schwindel zu entgehen, den ihm das

Stieren in dieſen kohlrabenſchwarzen Abgrund erregen mußte, packte jetzt die Sache von einer andern Seite, die ihm ein klein, ein ganz winzig klein wenig deutlicher vorſchwebte:

„Und dann — mithelfen ſoll ich, daß das Zeug aufkommt? Und ſo fortwachſt, daß am End' kein Thal in dieſen ganzen Landen vor dem Pick-, Klopf- und Hammer- und Haſpelweſen mehr ſicher iſt? Kein Bächlein lauter und lieblich mehr gehen kann, weil ſie's verſchmutzen mit Waſchereien und — mit“ (man erkennt, daß er Mühlwerke und Fabriken mit Waſſertrieb ahnt und nicht nennen kann, daher ſetzt er nur hinzu:) — „und daß am Ende der Kuhreigen verſtummen muß?“

Mit dem Wort wurde ihm ganz erbärmlich zu Muthe. Er war Meiſter auf dem langen Hirtenhorn ſo gut, wie im Jodeln und auf dem Buchenblatt. Er konnte blaſen, daß es in die innerſte Seele gieng. Ihm kam in dieſem Augenblick das Heimweh, als ob er ſchon weit, weit weg in dem ſteinklappernden Hämmerwerk wäre. Sein See, ſeine Schafe, ſeine Rinder, voran die Pracht- und Staatskuh, die graue Liſel, die ſo ſanft blinzte, wenn er ſie hinter dem Ohr kratzte, ſeine Berge, die fernen ſilberblitzenden Gletſcher —, Alles kam ihm vor, als ſehe er es bereits kaum noch nur ganz ferne — und ebenſo ferne Sigunen. —

Auch ſeine gute Mutter Minona fiel ihm ein, die draußen am Lande ſeit einem Jahr im ſtillen Eichenhaine den ewigen Schlummer ſchlief. Sie hatte freilich ihrem Alpin auch manchmal eine ſchwere Stunde bereitet, da ſie ihm mit einem Lieblingsplan anlag, der dem braven Sohne ſo wenig einwollte, als die weltmäßigen Ideen des Vaters. Sie wünſchte, er ſolle ſtudieren. So dürfen wir wohl ſagen, da es etwas dem ganz Aehnliches, was wir ſo nennen, ſchon in jenen Zeiten allerdings gab. In Turik war nicht bloß die große Schnur- und Fadenfabrik, ſondern unter Anderem auch ein Druidenorden mit ſeiner Pflanzſchule, einem großen Seminar, und neben ihm eine Bardenſchule, die zuſammen das bildeten, was wir jetzt eine Univerſität nennen. Der Druidenorden mit ſeiner klöſterlichen Lehranſtalt entſpricht dem, was jetzt theologiſche Fakultät heißt: die Bardenſchule daneben umfaßt als große, weltliche Fakultät manche Zweige, die jetzt an mehrere ſich vertheilen, als da ſind: die juriſtiſche, kameraliſtiſche, mediziniſche, philoſophiſche, mit Kathedern für Naturwiſſenſchaften, Geſchichte, namentlich Kulturgeſchichte, Metaphyſik, Aeſthetik, insbeſondere Poetik, die jedoch mit der Muſik auch praktiſch gelehrt wird, alſo mit einer Dichterſchule und einem Konſervatorium verbunden iſt. Wenn wir uns hiemit einiger moderner Namen bedienen, ſo wollen wir andurch dem Leſer nicht verwehren, ſich den Zuſtand bemeldeter Wiſſenſchaften noch etwas primitiv, gewiſſermaßen ſteinern vorzuſtellen. Die Barden waren im Grund eigentlich ein Zweig des Druidenordens, wir werden aber im Verlauſe noch Allerhand vernehmen von bedenklichen Spannungen zwiſchen dieſem Zweig und ſeinem urſprünglichen Stamme. — Der ſtolzeſte Traum von Alpin's Mutter war denn, ihr Sohn ſollte in Turik ſtudieren und zwar Theologie: ſie hoffte, ihn einſt als Druiden zu ſehen, und da ſtieg ihre Phantaſie von Sproſſe zu Sproſſe: wir würden ſagen: Pfarrer, Diakonus, Superintendent, Prälat, aber darüber gab es noch eine Spitze, zu der ſie in ihren kühnſten Phantaſiegebilden ſchwindelnd emporklomm: Coibhi-Druid! Druidenhaupt! Und das war keine Kleinigkeit, denn der war Oberprieſter und Fürſt in Einer Perſon, da es Könige zu ſelbiger Zeit noch keine gab. Der Coibhidruid war zudem unfehlbar und vernichtend wirkte ſein Bann, der den Getroffenen von den Opfern ausſchloß. So hoch nun aber die gute Minona träumte, Unmögliches träumte ſie nicht. Denn der Coibhidruid wurde (auf lebenslänglich) von ſeinem Orden gewählt, und wenn es denn bei der Wahl nur auf Würdigkeit ankam, warum ſollte nicht einſt möglich ſein, daß —?

All' dieſe Hoffnungen gründete ſie auf Alpin's ſtille und ſinnige Gemüthsart. Aber der ſonſt ſo lenkſame Sohn ſtemmte ſich, wie ſchon erwähnt iſt, dagegen nicht minder feſt, als gegen die Pläne des Vaters. Alpin hatte mehr als Einen Grund gegen das Geiſtlichwerden. Der erſte, allein ſchon entſcheidende, war: er mochte überhaupt nicht. Warum? Das konnte er nicht ſo recht erklären. Das eine Mal ſagte er, der lange weiße Rock ſei ihm zu vornehm, er bleibe lieber in ſeiner Juppe von Schafpelz; das andere Mal: die geiſtlichen Herren wiſſen Alles ſo gar gewiß, davor ſei ihm bange. Kurz, er reſpektirte die Prieſter, mochte aber keiner werden. Nun kam aber freilich noch ein Grund, den er ſelbſt der lieben Mutter nicht geſtehen mochte. Die geiſtlichen Herren durften nicht heirathen. Die Mutter aber fieng an, zu merken, und als ſie deutlicher und deutlicher merkte, ſtand ſie ſanft von ihrem Zureden ab, denn ſie war Sigunen gut, ſie mochte das friſche Mädchen gar gerne leiden. Der Sohn merkte, daß ſie merkte und nicht ungern ſah, und als ſie ſtarb, betrauerte er in ihr nicht nur die Mutter, ſondern auch eine Stütze für den Wunſch ſeines Herzens.

Davon konnte er nun dem Vater, wie er ihn kannte, kein Wörtchen ſagen. Der Mann, der ſo weit hinaus wollte mit dem Sohn, was war von dem zu erwarten, wenn er ihm ſein Herz eröffnete! Es mußte freilich um jene Zeit auch dem Vater ſchon zugetragen ſein, was in der Gemeinde kein Geheimniß mehr war. Er hatte nicht darauf geachtet, weil er nicht hatte achten wollen; er hatte beſchloſſen, es für eine Jugendſpielerei anzuſehen und todtzuſchweigen.

Und nun wollen wir zu dem Geſpräche zurückkehren, das wir nur zu lang unterbrochen haben. Die wehmüthigen Worte vom Kuhreigen hatten den Alten nicht im geringſten gerührt. Daß dem Sohne vor Weh die Stimme brechen wollte, merkte er gar nicht. Er griff eben wieder nach ſeiner Methſchale, hielt ſie betrachtend in der Hand und begann, ſeinem Sohne noch einen andern Plan zu empfehlen: er ſolle ſich dahin ausbilden, daß er ſeiner Zeit eine große Holzſchnitzanſtalt errichten könne. Es ließe ſich, meinte er, wohl die Quelle erkunden, woher die Schale einſt gekommen, ein ergiebiger Verkehr mit dem fernen Land einleiten, man könnte geſchickte Hände heranbilden, um Geräthe verſchiedener Art mit ſo zierlichen Gliedern, wie ſie den Rand dieſes Runds einfaßten, zu einträglichem Verkaufe zu ſchnitzen. Inzwiſchen kam dem gequälten Sohn die liebe Natur ſelbſt zu Hülfe. Der Alte hatte des wirkſamen Getränkes nachgerade doch ſtark über Durſt geſchluckt und es kam ein gewiſſer milder Nebel über ihn, der ſich in der Erſcheinung des Lallens oder ſogenannten Zungenſchlags äußerte. Er wollte ſagen, er vermuthe oder muthmaße, daß ſich mit Schnitzereien aus Buchsmaſer etwas Tüchtiges anfangen, ein gutes Geſchäft gründen ließe. Die Aehnlichkeit der Sylben in: Muthmaßen, Vermuthen und Buchsmaſer wurde ihm zur Klippe, woran er ſcheiterte. Er produzirte Wortmiſchungen wie Verbuchsmaſerung, Vermasmuthbuchserung, Buchsvermuthmaſerung, Muthverbuchsmaſerung, Masverbuchsmutherung und ähnliche. Dem Sohne war es nicht darnach zu Muth, daß er hätte lachen können, aber er nahm die Zeit wahr, ſagte gute Nacht und gieng.

Am Ende des Pfahldorfs ſtanden drei große Ställe für die Heerden, die untergeordneten Hirten ſchliefen auf Heu- und Strohlagern bei dem Gethier, Alpin, der Oberhirt hatte ſeine beſondere kleine Hütte daneben. Dorthin ſchlich er nun in ſeines Herzens Weh und ſtreckte ſich auf ſeine Felle nieder. Lange wollte ſich der Schlaf nicht einſtellen, als aber endlich die Natur ihr Recht in Anſpruch nahm, ließ ſie ſich auch durch ein ſonderbares Geräuſch, das ringsherum anhub und immer ſtärker wuchs, nicht aus ihrer wohlthätigen Ordnung bringen, um ſo weniger, da dem Schläfer dieſe Erſcheinung nichts Neues war.

Ehe wir den Urſprung derſelben aufſuchen, müſſen wir uns erſt nach einer andern Stelle umſehen. Wir laſſen die Nacht bis zum Morgengrauen verſtreichen, begeben uns an's Land und ſehen in der Dämmerung einen ſchlanken Burſchen dem See zuſchreiten. Eine Pelzmütze bedeckt ſein dunkles Lockenhaupt: ſie iſt mit einer Spielhahnfeder geſchmückt, die aus einem Kreiſe von Gemshaaren aufſteigt, und ſie iſt breit verbrämt mit einer Borte aus zuſammengefügten rothen Federn vom Kopfe des Steinhuhns. Er tragt einen Gürtel, vorn mit einer großen Erzplatte geſchmückt, deren dünne Fläche mit einer reichen Zuſammenſtellung von Linien und kleinen, getriebenen Buckeln verziert iſt. — wer weiß, ob nicht das Urbild des breiten Mittelſchilds am Ledergurt, der heute noch in den benachbarten Gebirgen Tirols getragen wird und an deſſen weiß eingeſtickten Verzierungen man ganz ähnliche Zeichnung bemerken will, wie an jenen uralten Muſtern; bei Arthur aber iſt in der Mitte der Ornamente ein Kreis und im Kreiſe ein Dreieck zu ſehen: an dieſem Gürtel hangt links ein ehernes Schwert in eherner Scheide und rechts ein breiter, ſtark kegelförmig in die Spitze zulaufender Dolch von demſelben Metalle. Ein Sack aus Rehfell hängt auf ſeinem Rücken, mit einer Schnur zuſammengezogen, der jetzt noch übliche Ruckſack unſerer Gebirgsbewohner. Er iſt ſichtbar gefüllt und wird wohl nicht leicht ſein, doch der Träger erſcheint von ſeiner Laſt ſo wenig als von ſeinem Marſch ermüdet, das Haupt hängt ihm nicht vor, ſondern ſteht aufrecht auf dem ſchwungvoll aufſteigenden Halſe, und raſch, mit elaſtiſchem Schritte bewegt er ſich vorwärts nach dem Seeufer, es iſt ein Gang, wie man ihn jetzt nur noch bei Völkern ſieht, deren Füße nicht Schuh und Stiefel, nur Sandalen kennen. Ein Hund begleitet ihn, ein großer braungeſtriemter Hatzrüd: er mochte die Wachſamkeit, den Beiſtand des treuen Thieres wohl bedurft haben auf der gefährlichen

Wanderung, die er heute ſchon mehrere Stunden vor Tag angetreten.

Das erwähnte Geräuſch iſt inzwiſchen zu gewaltiger Stärke angewachſen. Es erinnert bald an das gebellartige Schreien des Schuhus, bald glaubt man ſchmetternde Poſaunentöne, bald das ſchrille Kreiſchen großer Sägen zu vernehmen — ein Durcheinander von Tönen, als brüllte ein Chor von unbekannten, geiſterhaften Ungeheuern.

Der Burſche lächelt und ſtreicht ſich den Schnurrbart. Er kennt das. — Auch das wachſame Thier wird nicht ſtutzig, ſcheint längſt Gewohntes zu vernehmen.

Nahe dem Ziele führt unſern Wanderer ſein Weg an vier grauen, dunklen Steinmalen vorüber. Sie ſcheinen gottesdienſtliche Bedeutung zu haben. Eines derſelben beſteht in einer rohen, mächtigen Granitplatte, die wagrecht auf vier ebenſo rohen ſteinernen Stützen ruht. Es wird wohl ein heiliger Tiſch, ein Altar ſein. Rechts davon, etwas rückwärts, befindet ſich, ſenkrecht als hochragender Steinpfeiler aufgeſtellt, ein zweiter Granitblock, unbehauen wie jener; auf ſeinem Gipfel erſcheint ein Gebilde des Meißels, ſo unbeholfen, als es herzuſtellen iſt, wo alle Geräthe ſelbſt noch aus Stein beſtehen und nur der härtere in weicherem arbeitet. Es gleicht der Form, die wir auf Zigunens Arm eingeritzt geſehen haben: zwei aufgebogene Hörner ſtellen wohl einen Halbmond vor, ſcheinen aber auch an den Stirnſchmuck des Rindes erinnern zu wollen. Links vom Steintiſch, ebenfalls etwas zurücktretend, ragt ein zweiter Pfeiler, gleich maſſig und roh, nur etwas niedriger: er trägt auf ſeiner Spitze ein Bild, ſo ungeſchlacht wie jenes, nur etwas erkennbarer: es iſt offenbar ein Molch, was es darſtellt. Unbekrönt dagegen ſteht in gerader Richtung hinter dem Altare, tiefer zurückgeſtellt, als die beiden Seitenpfeiler, ein dritter, der größte, er beſonders altersgrau, rauh und gemahnend, als ſchwebten uralte Ahnungen der Völker, die in unvordenklicher Zeit ſolche Felſen aufgerichtet, um ſeine moosbewachſenen Hüften.

Arthur — ſo heißt der Wanderer — geht mit gleichgültigem Blicke vorüber. Er unterläßt es, die Steinmale mit einem Zeichen der Ehrfurcht zu begrüßen: er beſchreibt nicht, wie es der fromme Brauch verlangt, mit drei Fingern einen Kreis, dann eine Schlangenlinie auf ſeiner breiten, wohlgewölbten Bruſt. Nach den fernen Gebirgsſtöcken, Gräten und Spitzen iſt ſein Auge gekehrt. Der breite Glärniſch, der ſteile Reiſeltſtock, der ſtolze Tödi, die ſchimmernden Klariden tauchen ihre Rücken, Zacken und Häupter in den erſten Strahl der Morgenſonne; jene Firnfläche, die jetzt Breneli's Gärtli heißt und ſchon damals von alten Sagen umwoben ſein mochte, leuchtet in rein bläulichem Weiß herüber: weit ſind Arthur's Augen geöffnet und ein Ausdruck iſt in ihrem feuchten Glanz zu leſen, der zu ſagen ſcheint, daß ſchon die Seele eines Pfahlbewohners im Bilde beſtrahlten Hochgebirges mehr zu fühlen fähig war, als nur Stein, Erde, Schnee und Eis.

„Halt, wer da?“ ſchrie eine rauhe Stimme.

„Gut Freund!“

Der Wächter oben an der Pfahlbaubrücke hatte bei ſeinem Anruf den Eibenbogen von der Schulter genommen, einen Pfeil aufgeſetzt und lag im Anſchlag. Es war herkömmliche Form, ſo oft ein Bewaffneter ſich der Brücke näherte, aber dießmal zielte er ſo ſcharf, daß es faſt ausſah, als könnte es Ernſt werden, denn er hatte die ungewöhnlichen Waffen geſehen; das Erz ſchimmerte in der Morgenſonne.

„Sag' an, was willſt du ſchaffen
Mit deiner Wehr und Waffen?“ —

‚Will euch laſſen in Frieden!‘ —

„Sollſt ſie wieder haben beim Druiden.“

Man erkennt auch aus dieſem Anruf und der Antwort einen beſtehenden Brauch, der dem Ankömmling geläufig ſein muß. Er löſte Schwert und Dolch von dem ſchimmernden hohen Hüftgurt, von dem ſie an zierlichen Ketten niederhiengen, und legte beide Waffen vor ſich nieder. Der Wächter ließ jetzt das bewegliche Stück der Brücke herab, nahm die Waffen auf und führte ihn zum Druiden. Wir begleiten die Zwei zu ſeiner Wohnung. Sie war inmitten der übrigen Häuſer der geräumigſte Bau des Dorfes, eine Art von Apſis, ein halbkreisrunder Anbau befand ſich an der hintern Seite des Vierecks, man ſah ſchon von Außen, daß darin mehr Bequemlichkeit ſein müſſe, mehr Theilung für verſchiedene Zwecke des Thuns und Laſſens, als in den gewöhnlichen Bauernhütten. Während der Wächter dreimal an der Thüre klopfte, zog eben Alpin mit ſeiner Heerde vorüber: es war die Stunde, wo er austrieb. Er maß den Fremden mit erſtaunten Blicken: als er auf der Mütze die Spielhahnfeder und den Gemsbart bemerkte, verdunkelte ſich das Licht in ſeinen weitgeöffneten Augen und zog ſich eine Falte über ſeine Brauen. Zögernd und noch ein paarmal ſich umſehend trieb er weiter.

„Herein.“ Der Druide ſaß eben, während im Hinterraum das Waſſer zum Kaffee ſiedete, behaglich in ſeinem pelzverbrämten Schlafrock, und hinter ihm ſtand ſeine alte Hauſerin, beſchäftigt, ihm die Haare zu ordnen. Er pflegte den noch reichlichen Naturſchmuck ſeines Hinterhauptes in Anſpruch zu nehmen, um die Kahlheit ſeines Vorderhauptes nach Möglichkeit anſtändig zu decken. Die Alte mußte die herübergezogenen Stränge zierlich mit ausgeſucht zartem, höchſt geläutertem Tannenharz feſtzukleben. Der Wächter meldete den Fremdling. Angus, ſo hieß der Druide, gebot, ihn einzuführen, ſtand auf, nahm ſeine hohe, ſpitze Pelzmütze vom Ende eines Hirſchgeweihs, das, zum Zweck eines Aufhängegeräths ſehr bequem zugerichtet, an der Wand angebracht war, ſetzte ſie auf und gab ſich eine Poſitur, wie ſie ſeinem dreifachen, ja vierfachen Amte entſprach. Denn er vereinigte in ſeiner Perſon den Prieſter, Polizeibeamten, Richter und dazu den Schatzmeiſter des aus den Abgaben ſchön ſich mehrenden Kirchenguts, das in viel Vorrath an Getreide, Fellen, Wolle und anſehnlicher Rinderzahl beſtand. Der Wächter führte jetzt Arthur herein, dieſer ſtellte ſich ſchweigend vor dem Druiden auf in geneigter Haltung und die Hände über der Bruſt kreuzend, denn dieß war die Begrüßungsform, wie die Würde des Seelenhirten ſie forderte. Der ernſte Beamte ließ ſich nun vom Wächter Bericht erſtatten, die nie geſehenen Waffen näher vorzeigen und eröffnete dann das Verhör mit einem Huſtenanfall. Es war etwas in dieſer Aktion, wodurch ſie ſich fühlbar von einem bloßen Naturereigniß unterſchied: es war Takt und Tempo, es war Rhythmus, es war etwas Feierliches, Erhabenes darin. Arthur kannte das und verharrte in ſeiner ehrerbietigen Stellung. „Woher, o Fremdling?“ begann nach dieſer muſikaliſchen Einleitung der Druide. — „Vom See Nuburik“ (— er meint den See, den wir jetzt den Neuenburger nennen). — „Was willſt du hier bei uns?“ — „Den Bürger

Odgal beſuchen, meines Vaters Geſchwiſterkind.“ — „Willſt du Urfehde ſchwören, daß du nichts Feindliches willſt beginnen?“ Der Druide nahm das Schwert auf, beſann ſich einen Augenblick, ob er es für die Steinſtreitaxt, worauf ſeine Bürger zu ſchwören pflegten, wolle gelten laſſen, bot es dann Arthur hin und dieſer legte drei Finger auf die Klinge und ſchwor. Jetzt erſt erlaubte ſich der Prieſter, ſeiner neugierigen Verwunderung über die Erzwaffen Ausdruck zu geben und Frage auf Frage darüber zu ſtellen. Er hatte vorlängſt ganz dunkel etwas ſagen hören von Gerathen aus einem neuen, harten, gelbglanzenden Stoffe, die man in Turik geſehen haben wollte: er hatte es kaum aufgefaßt und bald vergeſſen; der Verkehr mit der Pfahlſtadt war eben kein ſehr häufiger; jetzt feſſelte der Augenſchein nicht wenig ſeine Aufmerkſamkeit. Arthur gab ihm alle gewünſchte Erläuterung. Vor Jahr und Tag ſei ein Fremdling fernher über das Alpengebirge gekommen zur Gemeinde Ruburik, ein Handelsmann aus dem Lande, wovon alte dunkle Kunde gehe, daß da eine wärmere Sonne ſcheine und Menſchen wohnen, die in allerhand Kunſt denen des Alpenlandes weit vorausſeien; der habe Beile, Hämmer, Meißel und manches Andere aus dieſem blinkenden Stoffe gebracht und gegen Felle, Rinder, Schafe und Wolle eingetauſcht. Dann nach Jahresfriſt ſei ein Zweiter eingetroffen und habe kunſtreichere

Werke aus derſelben Miſchung zum Verkauf geboten: Schwerter, Dolche, wie die, welche der Druide hier ſehe, Speer- und Pfeilſpitzen, auch Töpfe, Schalen und außerdem gar feine Dinge, Fiſchangeln, hübſche Schmuckſachen, zierliche Kämme, Armringe, Heftnadeln, Halsſchnüre aus Kügelchen und Kettchen, die den Frauen gar wohl gefallen haben. Das ſei noch immer Tauſchwaare geblieben, dann ſeien Männer gekommen, die auf Saumthieren ganze Laſten der Stoffe gebracht haben, wie man ſie aus den Bergen grabe, ſchmelze und aus der Miſchung des weißen und rothen, des Zinns und Kupfers dieß blinkende harte Erz bereite. Aber auch Gußformen haben ſie mit ſich geführt und gezeigt, wie man verfahre, und nun habe man das gelernt und verfertige ſelbſt alle dieſe nützlichen und ſchönen Dinge. Dann habe man angefangen, in den eigenen Bergen zu graben, die Metallſtoffe gefunden und ſeitdem ſei nun ein ganz neues Leben dort auf dem See zu Haus, es komme da den Menſchen Alles leichter vor und ſie ſeien geweckter, beweglicher geworden. Auf dem großen Nachbarſee Leman und dann in Turik habe man in den letzten Zeiten dieſen wichtigen neuen Zeug auch kennen gelernt und mit Eifer ergriffen. Ihm, dem Herrn Druiden aber beehre er ſich hiemit eine beſcheidene Gabe für ſeinen Haushalt demüthigſt zu überreichen mit der Bitte, ſie in Gnaden anzunehmen.

Er zog aus ſeinem Ruckſack ein zierliches Meſſer hervor, die Klinge hübſch yataganförmig geſchwungen, zierliche Ornamente auf ihrer Fläche, das Heft ungleich feiner, als bei den ſchweren Steingeräthen, aus Hirſchhorn gebildet.

Der Druide hatte bei jenen Erläuterungen nachdenklich den Kopf hin und her gewiegt. Er zögerte ebenſo nachdenklich, nach dem ſchimmernden Geſchenke zu greifen. Ein Schatten glitt über ſein dickes Geſicht, ſeine kleinen, tiefliegenden, ſonſt behaglich glitzernden Augen.

Inzwiſchen war hinten im Anbau das Frühſtück fertig geworden. Wir haben es als Kaffee bezeichnet und es war auch Kaffee, nur nicht aus der arabiſchen Bohne, ſondern aus geröſteten und gemahlenen Eicheln, ein recht gutes und geſundes Getränke, wie man weiß. Die Bereiterin dieſes Labſals iſt daſſelbe Weſen, das wir im Anfang ſpinnend und ſingend bei Sigunen und ſoeben als Haarkünſtlerin gefunden haben, es iſt Urhixidur, die geſchäftige Pflegerin, Hausverwalterin des Druiden und von Geburt ſeine Baſe; ſie hat ſich bei Arthurs Eintritt zurückgezogen, unter der Arbeit an der Matte gelauſcht, hervorgeſchielt und trägt jetzt auf hölzernem Runde das duftende Getränk herein, mehr als dieß, ein Ganzes, von dem man ſagen kann, es wetteifre mit der Vollſtändigkeit eines engliſchen Frühſtücks; denn nicht nur ein Topf herrlichen Rahmes voll geſellt ſich zum Kaffeegefäß, ſondern nebſt einem Brodlaib auch geſottene Eier, Butter, Honig und ein Bärenſchinken, ein Theil des Thieres, welches Alpin kürzlich in ſo muthigem Kampfe getödtet hat. Sie iſt in dem Moment eingetreten, wo Arthur dem Druiden das Meſſer hinbeut, und die ehrſame Schaffnerin findet es paſſend, ohne Zögern und mit ſcharfem Tone zu bemerken: „Dieß iſt auch wieder ſo eine von den gefährlichen Neuerungen. Soll denn alles gute Alte zu Grunde gehen?“ Der Druide ſtrich ſich verlegen ſeinen mit Grau durchſchoſſenen Bart, Widerſprechendes gieng in ihm vor: er ſchämte ſich des Pantoffels, deſſen Herrſchaft die kecke Einmiſchung ſo klärlich an den Tag legte, die Waffen gefielen ihm eigentlich und noch mehr das hübſche Meſſer, zugleich aber mußte er im Innern der Hauſerin Recht geben, denn von Anfang an, beim Anblick der Waffen ſchon, hatte ihm ſo etwas vorgeſchwebt, wie es die vorlaute Alte nun in Worte faßte. Dieſe ergriff jetzt ein ſauberes, glattes Holzmeſſer, trennte damit ein Stück von der Butterform ab und lobte die guten alten Werkzeuge. Arthur hatte ſchon vorher den Schinken in's Auge gefaßt; er war angeſchnitten oder vielmehr angemeißelt, was wir ja bereits kennen; man ſah deutlich die rohen einzelnen Eingriffe des unzureichenden Werkzeugs und zum Ueberfluß lag ein ſolches daneben. Arthur trat hinzu und ſchnitt mit ſicherem Druck und Zug ſeines Erzmeſſers eine dünne Scheibe des röthlichen Fleiſches herunter.

Der Alten funkelten die ſchwarzen Augen, in ihren tiefen Höhlen, ihre gelbe Haut wurde blaß, das heißt hellgelb, dann grünlich, dann roth, richtiger orangegelb, ſie riß Arthur das Meſſer weg, ſchleuderte es zu Boden und rief: „Man wird uns auch noch unſere gute alte Religion zerſchneiden.“ Arthur ſtand ſchweigend, lächelnd über die raſche Logik und ſah den Druiden an mit einem Blicke, der deutlich ſagte: „Was wirſt du nun dazu ſagen?“ Der Druide zog einen mittleren Weg vor — das liebte er — mit gewiſſen Ausnahmen — überhaupt. Er fühlte, daß dem Weibe, deſſen vorſtürzende Leidenſchaft ihn vor dem Fremden beſchämte, ein Verweis gebühre, allein er kannte ihre Wehrhaftigkeit, und zudem, wenn denn einmal ſein ahnendes Gefühl den Beſorgniſſen der Alten beiſtimmte, ſo konnte er auch nicht umhin, die ſo weit gedehnten Folgerungen gutzuheißen. Er beſchloß in dieſer Verwicklung, der geſtrengen Herrſcherin ſeines Hauſes ſowohl Unrecht als Recht, das heißt dem Ankömmling ſowohl eine Artigkeit, als auch einen ernſten Wink zukommen zu laſſen. Die Artigkeit lautete: „Ich nehme die Gabe an, o Fremdling, und gebe dir deine Waffen zurück.“ Eigentlich fragte er ſich, ob er nicht zu Ehren höflicher Sitte, auch ſchärferer Beſtrafung ſeiner unbotmäßigen Schaffnerin ihn zum Kaffee einladen ſollte, aber dieſe las ihm das aufrühreriſche Vorhaben aus den Augen ab und ein ſtrenger

Blick aus den ihrigen genügte, es nicht zur Ausführung gedeihen zu laſſen. Der Wink aber beſtand in den Worten: „Ich hoffe, daß du unſere heiligen Gebräuche achteſt, und erwarte, daß du heute Abend bei dem erſten Vorakte des großen Feſtes, der Betuchung unſerer frommen Jugend, erſcheineſt.“ Arthur bejahte, verabſchiedete ſich und der Druide machte ſich an ſeinen Kaffee. Er trank mit wenig Behagen dießmal; er hätte ſich ſogar faſt unterſtanden, einen an der Beharrlichkeit Urhiridur's längſt erlahmten Widerſtand heute nach langer Zeit wieder zu eröffnen: ſie ließ ſich's nicht nehmen, dem redlichen Getränk eine Beimiſchung von der Wurzel einer Pflanze, genannt Wegeluge, zu geben: demſelben Vegetabil, das wir jetzt Cichorie benennen; ſie behauptete, es gebe dem Kaffee eine beſſere Farbe und Konſiſtenz: der Druide meinte: aber keinen guten Geſchmack: es hatte darüber ſchon Szenen gegeben: die ſtärkſte, als der würdige Mann einmal ſich ſo weit vergeſſen hatte, aufzuſtellen: die kleinſte Doſis von dieſer gemeinen Pflanze gebe dem Kaffee einen Geſchmack von Jauche; darüber war die Verfechterin guter alter Sitte ſo wild geworden, daß von nun an der Muth des Widerſtrebenden gebrochen war. Schweigend, mitunter zwiſchen den Zähnen murmelnd, trank und aß er und ebenſo die Alte. Einen giftigen Blick auf ſie werfend ſchnitt er ſich mit dem Erzmeſſer ein Stück vom Schinken ab, mit einem noch giftigeren meißelte ſie ſich einen derben Schnitz davon herunter und ſchmatzte zum Eſſen etwas ſtärker als ſonſt, denn ſie wußte, daß der Druide das nicht leiden konnte.

„Der Fremdling beſucht Odgal?“ fragt die Alte.

„Ja,“ antwortet der Druide.

„Kann Sigunen gefährlich werden.“

„Ah bah!“

Doch ließ es einen Stachel in ihm zurück; er hatte daran noch nicht gedacht. Er war ein entfernter Vetter von Ullin wie von Urbiridur, die alſo das lebendige verwandtſchaftliche Band zwiſchen beiden Häuſern vorſtellte. Daß dieſe dem frommen Hirtenjüngling, wie ſie Alpin nannte, wohl gewogen war und ihn bei Sigunen eifrig unterſtützte, haben die Leſer ſchon aus dem Anfang unſerer Geſchichte erſehen. So war ihm auch ihr Hausherr freundlich geneigt, nicht nur als Verwandter, ſondern insbeſondere als Freund des Hirtenſtands, in welchem er einen Träger der guten, gläubigen, alten Sitte und Geſinnung ſah. Sigunen's Muthwille machte ihm weniger Sorge als der Alten, er ſcherzte ſelber manchmal mit der munteren Maid und mochte dem braven Burſchen wohl gönnen, daß es ihm mit ihr gut werde.

Alpin war inzwiſchen eine Strecke weit in tiefen Gedanken mit ſeiner Heerde hinausgezogen; plötzlich hielt er, ſagte dem Rinderbuben, er ſolle nur zufahren, und gieng zurück, anfangs langſam, dann ſchneller, dann ward der Gang ein Laufen, endlich ein keuchendes Jagen, ſo kam er an bei Odgals Hütte und ſtand an demſelben Fenſter, durch das er geſtern Sigunen belauſcht, geneckt, herzlich begrüßt hatte.

Was mußte er ſehen! Arthur ſaß neben Sigunen, den Arm um ihren Nacken und ſah mit glänzenden Augen zu, wie ſie einen blinkenden Gegenſtand in der Hand wiegte. Es war eine Halsſchnur, wie er ſie noch nie geſehen; ein zartes Geflechte von gewundenen Erzfäden wechſelte mit Kugeln fein gegliederter und verzierter Geſtalt von demſelben Metall und von Stelle zu Stelle mit ebenſolchen Formen aus durchſichtigem Bernſtein. Entzückt betrachtete ſie den wunderneuen Schmuck und ließ ſeinen Glanz in der Morgenſonne ſpielen. Und was dem Armen noch einen rechten Stich in's Herz geben mußte: daneben auf dem Tiſch lag unbeachtet das Werk ſeines Fleißes, ſeines Schweißes, die Halskette aus Bergkryſtall. Zugleich bemerkte er, daß der Geber des Geſchenks einen ähnlichen Schmuck ſelbſt trug; zwar einfacher: ein Erzgeflechte ohne Zuthat, doch vornehm und prächtig ſchimmernd auf der bräunlichen Haut des ſchlank geſchwungenen Halſes. Es war allgemeine Sitte der Männer, einen Halsring zu tragen, aber um den Hals Alpin's zog ſich nur ein Reif aus geſchlungenen gelben Wollfäden: ein Schmuck, der ihm jetzt gar trocken und ärmlich vorkam trotz dem Klunker von Bärenzähnen, den er kürzlich daran gehängt hatte. Die Kinder jubelten laut auf, auch ſie hatten herrliche Gaben bekommen: das ältere Mädchen Ohrenringe: da baumelten an feinen Kettchen durchbrochene Kugeln, in jeder eine kleinere eingeſchloſſen, — wie es nur möglich war, dieſe in das gegitterte Gelaß hineinzubringen! Und wie allerliebſt mußte das immer ſpielen, klingen, glöckeln, wenn man's nun im Ohrläppchen trug! Der Knabe war beſchäftigt, einen Boug, will ſagen einen Armring an ſeinen Arm zu ſtreifen, in deſſen ſchimmernde Oberfläche gar anmuthige Ordnungen ſpielender Linien eingegraben waren, ein Gebilde faſt ſo ſchön wie jenes, das an Arthur's eigenem Arme funkelte. Das kleinere Mädchen ſchüttelte ein Spielzeug von Erzringen, die an einem Zinnring hiengen, und ergötzte ſich an ihrem Raſſeln. Der Vater aber ſtand unbeweglich, ſprachlos über ein winziges Objekt gebeugt, das er in der Hand hielt und das ihm wie ein Weltwunder erſcheinen mußte: eine Fiſchangel, die ihm von nun an die kümmerlichen Aushülfen von Bein erſetzen ſollte; und was ſein Glück bis zur Höhe des Verſtummens ſteigerte, das war eine Gußform für daſſelbe Geräthe, die er in der Linken hielt.

Alpin blieb unbemerkt; er wollte ſich ſtill zurückziehen, aber ſein Ryno war ihm gefolgt, er ſchnüffelte an der Thüre, ihn hörte und witterte Juras, der geſtrenge Begleiter Arthur's, ſtieß die Thüre auf und im Nu waren ſich beide Hunde in den Haaren. Ein wildwüthendes Raufen gieng los, während die Familie und der Gaſt herausſtürzten. Der große Bulle war dem braven Schäferhund nicht an Tapferkeit, aber an Kraft überlegen, das zottige Fell des Feindes bot ſeinen Zähnen Anhalt und er verbiß ſich nach Art ſeines Schlages ſo in deſſen Genick, daß Alpin nicht zaudern durfte: er packte das ſtarke Thier um den Hals und ſchleuderte es mit einem mächtigen Schwung über die Bruſtwehr des Pfahldorfs; erſt der Flug durch die Luft vermochte die feſtgeklemmte Zange ſeiner Zähne zu löſen, ſo war Ryno mitgeriſſen worden und fielen beide Hunde zuſammen in das Gewäſſer des Sees. Mit rollenden Augen ſtanden Arthur und Alpin einige Minuten ſich gegenüber, Odgal ſuchte ſeinen Gaſt zu beſchwichtigen, auf Alpin fiel ein Blick von Sigunen, ſeltſam gemiſcht aus Unwillen und zugleich aus Mitgefühl, und dann doch auch aus Furcht und Scheu, wie ein Weib ſie wohl fühlen mag vor einem Mann, den ſie als gutmüthig kennt, von dem ſie aber weiß, daß er doch auch einmal ſchrecklich werden könne. Mitten in ſeinem Zorn und Jammer ſchöpfte Alpin aus dieſem Anblick unbewußt eine gewiſſe Genugthuung, die ihm ſo viel Halt gab, daß er ſich durch Arthur's drohende Blicke zu keinem Ausbruch hinreißen ließ. Auch dieſer nahm ſich zuſammen und ſchien nachgerade doch zu bedenken, daß hier kein Unrecht geſchehen war.

„Auf Wiederſehen!“ ſagte Alpin, freilich in einem dumpfen Tone, der nichts Gutes verſprach, wandte ſich und gieng hinweg. Er ſchritt der Brücke zu, erſt jenſeits derſelben fiel ihm ſein Ryno wieder ein, er that einen ſchrillen Pfiff, nach kurzer Zeit erſchien das treue Thier, keuchend, pudelnaß, ganz erſchöpft, wollte am wiedergefundenen Herrn hinaufſpringen und mußte, elend zugerichtet, am Nacken blutend, von dem Verſuche abſtehen. „Armes Thier!“ er ſagte das mit wenig feſter Stimme und es war ihm, als käme ihm die Näſſe aus dem zottigen Fell in die Augen. Langſam zog er mit dem matten Begleiter hinaus ſeiner Heerde zu; als er ſie erreicht hatte, war ſein Erſtes, eine Kuh zu melken und die Wunde des Thieres mit warmer Milch zu waſchen, dann mit welkem Moos ſein Fell zu trocknen; als dieß geſchehen, legte er es wie ein krankes Kind auf ein Rehfell und nun — dachte er an ſich. An wen? An den armen, verlaſſenen, verrathenen Alpin. Er ſchlich weg ins Dunkel eines Gehölzes, warf ſich in's hohe Gras, wälzte ſich links und rechts, wie glühende Nadeln arbeitete es in ihm, ein Schweiß brach ihm aus, er fuhr in Wuth empor, warf ſich wieder zu Boden, betrachtete ſich ſelbſt, wie er ſo hingeſtreckt lag, und zu neuer Qual tauchte jetzt plötzlich das Erinnern einer Wahrnehmung in ihm auf, die er ſich vorher nicht zum Bewußtſein gebracht hatte. Er ſah ſeine Hoſen an, ſie waren von grobem Lodenſtoff und eben nicht geeignet, die Geſtalt ſeiner Beine, die ſich eigentlich gar wohl ſehen laſſen konnte, vortheilhaft zu zeigen, und nun fiel ihm ein, daß Arthur's Beine doch ganz anders ſich ausnahmen; da ſah zwiſchen Lederhoſe und gemuſtertem Stutzſtrumpf das nackte Knie hervor und unbehindert von knorrigen Falten erſchien die ſichere Zeichnung des wohlgeſchaffenen männlichen Bewegungsorgans in ihrer Kraft und Schönheit. Jetzt erſt wurde es ihm ſiedend heiß und abermals warf er ſich zu Boden. „Ja! ja! ich bin ja nur ein ſtiller, zahmer, dummer Hirte! Ich hab' keine ſo gewellten Tanzbeine, trag' ja auch keine Spielhahnfeder und Gemsbart, nur ein paar blaue Haherfederl und einen Wiſch von Luchsohren-Borſten an der Pelzkappe, und bin nicht wie ein Mädel mit glitzernden Ringen aufgeputzt.“ Die Ironie half ihm nichts, die Kraft des Stolzes brach, eine Flut von Thränen ſtürzte hervor; Ryno kam ihm zugekrochen, wie er ſo lag: „Komm' her, gutes Vieh,“ ſagte er, „wir ſind ja wohl zwei unglückliche Kerle miteinander,“ er duldete ihn neben ſich, ja legte den Arm über ihn, verſank nach und nach in ein ſtumpfes Brüten und endlich kam über die beiden Verwundeten, den einen, der im Nacken, und den andern, der tief in der Seele getroffen war, die Wohlthat des Schlafes.

Der Hirtenbub weckte ihn, es mußte heute früher eingetrieben werden, denn Alpin durfte bei der abendlichen Feier nicht fehlen. Der Hunger ſtellte ſich ein, er machte ſein einfaches Hirtenmahl kurz ab und fuhr heim mit ſeiner Heerde, entſchloſſen, Arthur für's Erſte zu vermeiden, — und Sigunen? Er wollte ſie nie wieder ſehen, ja er dachte gar, dem Vater nachzugeben, ſei es, daß er Feuerſteinſchmied werde, ſei es, daß er zu den Druiden oder Barden nach Turik in die Lehre gehe; was dachte er Alles, und hinter dem Allem dachte wieder etwas Anderes in ihm, eine dunkle Stimme, die er nicht recht verſtand, nur daß ihm ſchien, ſie ſage, aus all' den trotzigen Vorſatzen werde nichts werden. Er fand die Gemeinde in verworrener Aufregung, das Dorf glich einem Bienenſchwarm; Alles lief durcheinander, der Plankenboden der engen Gaſſen polterte von tauſend Schritten derb auftretender Mannen. Kurz nach dem unheimlichen Auftritt am frühen Morgen war die Neuigkeit von der wunderbaren Erfindung, deren Erzeugniſſe Arthur mitgebracht, wie ein Lauffeuer durch die Hütten geſprungen. Man kam, man ſah, man ſtaunte an, man verſuchte die Waffen an Fleiſch und Holz, man war entzückt und man ſchüttelte doch auch die Köpfe. Das Staunen nahm einen eigenthümlichen Charakter an, als Arthur nun etwas vorzog, was er in Odgal's Hauſe noch nicht gezeigt hatte. Es war ein kleines Stückchen Erz, flach, viereckig, es zeigte auf einer Seite das Bild einer Kuh, umgeben von einem Syſtem ſehr kunſtreich in einander verſchlungener Linien. Er ſuchte den ſonderbaren Gegenſtand zu erklären, er ſagte geheimnißvoll, es ſei ein neues Tauſchmittel; er nahm einen Anſatz, die Bedeutung auseinanderzuſetzen, allein er ſtieß auf ſolches ſtummes Stieren, verdrießliches Kopfſchütteln, ärgerliches Lachen, daß er ſein Erzſtückchen wieder einſteckte mit einem Geſicht, das ſagte: das iſt noch nicht für euch. Einige der Mannen, denen er es gezeigt, ſahen ihn von da an mit gewiſſen Blicken an, die zu fragen ſchienen: Narr oder verdächtiges Subjekt? Es kam noch etwas dazu, den Luftkreis, der den Fremdling umgab, in eine gewiſſe Geſpanntheit zu verſetzen. Es entfielen ihm, wenn er ſo von Neugierigen umringt war, ab und zu Reden, Andeutungen, die zu denken gaben, als zum Beiſpiel: es könne ſonſt auch noch Manches anders werden, — es ſei nicht gerade Alles für die Ewigkeit, was jetzt felſenfeſt ſcheine, — die Welt ſei weit und wohl nicht überall kommen den Menſchen die Dinge ſo vor, wie hier zu Land. Der Wächter wollte bemerkt haben, daß der Ankömmling die Steinbilder am Ufer nicht begrüßt habe, wie jeder ordentliche Heidenmenſch doch thue. Noch eine andere bedenkliche Erſcheinung gab viel zu raunen und zu munkeln: Niemand hatte Arthur huſten gehört; ein Punkt, deſſen Erläuterung wir allerdings dem Leſer noch ſchuldig.

aber auch mit Nächſtem zu geben bereit ſind. Darauf legten beſonderes Gewicht ein paar Alte, an deren Athmungswerkzeugen dieſe Art von organiſcher Erſchütterung allerdings in regelmäßiger Wiederholung von Pauſe zu Pauſe zu bemerken war: ſie liefen zum Druiden und gaben ihm Alles an, was unheimliche Bedenken über den Ankömmling erregte, und mit wichtig aufgezogenen Augenbrauen betonten ſie vor Allem das letztere bedeutungsſchwere Phänomen oder vielmehr Nichtphänomen. Der Druide hatte heut keinen guten Tag, er war ſchlecht bei Laune zum Voraus: nicht bloß, weil er ſich am frühen Morgen ſchon bei ſeinem Kaffee hatte ärgern müſſen — eine Erfahrung, die uns bekanntlich den ganzen Tag zu vergällen geeignet iſt —; nein, es war da noch ein beſonderer Umſtand, der ihm die Laune verderbte: die alten Denunzianten brachten ihm zugleich die Nachricht, daß auf morgen die zwei Barden angeſagt ſeien, die man von Turik hergebeten habe, und ſie trugen das vor mit Kopfſchütteln und mit Vorwurf in Blick und Ton. Wir müſſen in der Zeit etwas zurückgehen, dem Leſer Licht zu geben.

Die ungewöhnliche Hitze dieſes Sommers hatte einen Theil des Sees trocken gelegt. Ein Pfahlbürger mit Namen Maſſikomur, der wie Andere öfters den Weg zu ſeinen Aeckern der Abkürzung wegen über dieſen Seegrund nahm, meinte einmal, als er in die

Spalten des gedörrten und geborſtenen Schlamms hineinſah, etwas wie Thonſcherben, ein andermal etwas wie eine rohe Axtklinge von Stein zu bemerken. Er war ein nachdenklicher, wißbegieriger Mann; er fieng an, zu graben. Er hackt und hackt und ſtößt, nachdem er einige Schuh in die Tiefe gelangt, auf größere Scherben von Töpfen, denen gleich, die man jetzt gebrauchte, aber weit roher an Form, ohne verzierendes Glied, und wo ſich ein ſolches findet, beſteht es nur in einer Reihe von Vertiefungen am Halſe, die ſichtbar mit dem Nagel eingedrückt ſind; der Thon gröber, unverarbeiteter und viel ſchlechter gebrannt, als der jetzige, die Rundung unförmlicher, als man ſie heutzutage herzuſtellen verſteht: jetzt, heutzutage, das heißt dazumal, als Maſſikomur lebte, wo die Glaſur und die Töpferſcheibe auch noch nicht bekannt, aber doch die Brennung ſorgfältiger, Augenmaß und Hand in der Formung ungleich ſicherer und feiner geworden war. Ferner finden ſich Geräthe und Waffen aus Holz, Stein, Bein, aber weit nicht ſo vielfältig und weit roher als man ſie jetzt zu bereiten weiß: die Pfeil- und Lanzenſpitzen aus Feuerſtein durchaus nur geſpalten, nicht nach allerneueſter, zwar noch ſeltener Art geſchliffen; was aus weniger hartem Stein gebildet war, Aexte, Kornquetſcher, Meißel von ſo plumper Form, daß leicht erſichtlich: wo man den Schleifſtein anwandte, da fehlte die Geduld zu pünktlichem Gebrauch. Mit Hämmern, Schlegeln muß es dürftig ausgeſehen haben; es finden ſich mehrere Unterkiefer von dem gewaltig großen Bären jener Zeit, dem Höhlenbären, die ſichtbar die Stelle jener Schlaggeräthe verſehen mußten. Man entdeckt Küchenabfälle: Fiſchgräten, Körner von Himbeeren, Erdbeeren, allerhand Knochen: hier ein ungeheurer Rückgratwirbel! Den kennt man: er ſtammt vom Ur, der wohl ſeltener geworden, aber noch nicht ausgeſtorben iſt: noch gelingt es wenigſtens einmal im Jahr, einen dieſer Rieſenochſen in der Grube zu fangen und (langſam und grauſam genug mit den doch immer noch höchſt unvollkommenen Waffen) zu tödten. Stangenſtücke vom Schelch, die Zeugen der Ausgrabung bedurften keiner Ueberſetzung des Worts, noch konnte man, wiewohl nicht oft, die Wälder vom ſtreifenden Geweihe des Rieſenhirſches rauſchen hören: hier ein Ende zu einem Dolche verarbeitet: „Wir machen das jetzt feiner," ſagte der Finder. Aber halt! was mag das ſein: ein ungeheures Stück von glattem Bein, rund, es kann nur Zahnbein ſein: dort noch ein Stück, beide gehörten ſichtbar zuſammen und ergeben, da ſie Maſſikomur an einander fügt, das Bruchſtück eines rieſenhaften Zahns, der hauerartig aus dem Rachen eines Thiers herausgeragt haben muß, und zwar zuerſt abwärts gebogen, dann nach oben gekrümmt; das muß ein Thier von fabelhafter

Größe geweſen ſein! Man ſtaunte, man rieth vergebens, denn man wußte nichts mehr vom Mammuth. Nun tauchten mancherlei Knochen auf von nicht ſo über alles bekannte Maß großen, doch ſichtbar auch ſehr anſehnlichen Thieren, die man durchaus nirgends hinzuthun wußte. Unſere Pfahlbürger waren ſo weit ganz exakte Oſteologen, daß ſie genau beſtimmen konnten, ob ein Theil eines Knochengerüſtes einem der ihnen bekannten Thiere angehörte: das Verarbeiten des Beins zu ſo mancherlei Geräthen und das beliebte Spalten, um die Kraft- und Leckerſpeiſe des Marks zu gewinnen, hatte ihnen eine große Sicherheit des Blicks verliehen. Aber wer noch kein Nashorn, noch keinen Löwen geſehen und geſchlachtet hatte, wie ſollte er das Ganze ihres thieriſchen Baus ſich denken, wie ihre Gattung und Art feſtſtellen können, wenn er Reſte ihrer Knochen fand?

Es war eine willkommene Abſpannung von den Anſtrengungen des Staunens, des vergeblichen Rathens, Sinnens, als man wieder zu Lagen gelangte, woraus Geläufiges, Wohlbekanntes an's Tageslicht trat. Auf Getreidebau hatten ſchon die plumpen Kornquetſcher gewieſen, und nun: ſiehe da! ein Brodlaib, freilich nicht ſo gefällig rund, wie Sigune ſie zu kneten wußte. Und endlich: „Donnerwetter! komm' her, Gwalchmai!“ rief Maſſikomur ſeinem Nachbar zu, der ſoeben auch den kürzeren Weg über den vertrockneten Seegrund zu ſeinem Acker gieng: „ſieh' her!“ Gwalchmai eilt herbei und er hebt ihm eine Schaufel voll verkohlter, kleiner, halbrundlicher Gegenſtände unter die Augen. „Hagel auch, Schnitzli!“ rief Gwalchmai, denn es waren ja unzweifelhaft Schnitze von Aepfeln und Birnen, wie ſie heute noch, ſo und ſo verkocht, mit würzigen Körnern, mit Meth angeſetzt, die große Rolle des beliebteſten aller Gemüſe, des allgemeinen Nachtiſchs, des allgemeinen Veſperbrods ſpielten! Das hieng, um an der Sonne gedörrt zu werden und Vorrath für den Winter zu bilden, an allen Dachgeſimſen und Fenſtern in Bündel gefaßt herum, wie heutzutage (das heißt dießmal: in den Tagen des Verfaſſers dieſer Geſchichte und ſeiner Leſer) die Maiskolben, das wurde dann in großen Holztruchen aufbewahrt und die Schnitztruche war den Kindern eines Hauſes das wichtigſte aller Geräthe. Es ſammelte ſich ein Kreis von Neugierigen; Zweifler waren darunter, die meinten, das Zeug werde eben vom jetzigen Dorf einmal hinabgeſunken ſein; ſie ſtutzten, als man ihnen die Tiefe wies, aus welcher der Fund kam, ſie verſtummten ganz und ſperrten weit den Mund auf, als Maſſikomur, vor ihren Augen weiter grabend, zu ſeiner eigenen Verwunderung auf Stümpfe von Pfählen ſtieß in derſelben Tiefe, das obere Ende kohlicht, alſo das Holz herabgebrannt bis auf den noch im alten Seegrund feſtſteckenden Stummel. Alſo kein Zweifel mehr: ein altes Pfahldorf! Alt, wer konnte wiſſen, wie viele Jahrhunderte! Abgebrannt, wie einſt vielleicht — — man ſchauderte, denn man kannte dieſe Gefahr, wie ſie nicht bloß vom Feinde drohte; ſtrenge Geſetze hüteten ängſtlich das Feuer; wenn Föhn kam, gieng der Bittel um und ſah ſtrenge nach, ob es auf jedem Herd richtig ausgethan ſei. Doch viel größer als der Schauer war das Staunen, das Gefühl des Dunkels, der Reiz, die Begierde, es gelichtet zu ſehen. Zwar könnte man meinen, es ſei doch keine ſchwere Aufgabe für die Faſſungskraft der Verwunderten geweſen, ſich vorzuſtellen: der Seegrund lag einſt tiefer, ein Pfahldorf ſtand darauf, brannte ab, der Seegrund ſtieg mit der Zeit durch neue Schlammſchichten und in der neueſten ſtehen die Pfähle der jetzigen Gemeinde. Aber man verſetze ſich billig in den Kopf eines Pfahlbewohners! Dann verſenke man ſich in den Gedanken: Kulturperioden! Ungeheure Zeiträume! Ewiger Wechſel! Man werfe nur einen Blick in die Perſpektive der Betrachtungen, die ſich daran knüpfen, und man wird begreiflich finden, daß die Geiſter gründlich verwirrt, beunruhigt, ja durchſchauert waren. — Dem Druiden hatte man gleich im Beginn Anzeige von dieſen Funden gemacht; er verhielt ſich abweiſend, verdrießlich; er kam nicht zur Ausgrabung; er wollte nichts davon wiſſen. Auch die geregelten alten Huſter, die wir erwähnt haben, ſchüttelten mißlauniſch, mißtrauiſch die Köpfe zu der räthſelhaften Entdeckung. Das ärgerte nach und nach die aufgewecktere Minderzahl der Bürger, man ſaß beim Meth zuſammen, man murrte, man grübelte, man berieth. Eine ſo geſtimmte Gruppe von Pfahlmännern finden wir eines Abends bei Alpin's Vater Ullin im Geſpräche beiſammen. „Von dem, was vorher geweſen, will unſereins eben auch 'was wiſſen,“ brummt der hagere Griffith. — „Ja,“ fällt Nachbar Gwalchmai mit den kleinen, klugen Augen ein, „wir wollen nicht ſo ganz im Dunkeln wandeln.“ — „Und in der Zukunft, was kann da vielleicht Alles noch werden?“ bemerkt der fortſchrittliebende Hausherr und fährt fort: „Wenn der Druide uns nichts ſagen will oder am End' wirklich ſelber nichts weiß —.“ — „Gerade das glaub' ich, daß er ſelber nichts weiß, er hat ja doch nichts als Theologie ſtudiert,“ meint der dickbackige Karmor und lacht. — „So verlangen wir,“ ſchließt Ullin, „er ſolle einen Seanacha aus Turil herberufen; ich weiß gleich einen, den hat man mir doch gerühmt, als ich neulich drüben war, um Häute gegen Meißel zu verkaufen, — Feridun Kallar heißt er —, der wiſſe mehr von alten Geſchichten, auch von Sonne und Mond, Erde, Waſſer, Feuer, Bäumen und Thieren und Menſchenweſen, als irgend Einer. Verſteht ſich, daß er ein Meiſter, ein Pencerdd iſt.“

Griffith: „Aber die Barden kann unſer Herr nicht leiden.“

Gwalchmai: „Ja freilich nicht, weil ſie mehr wiſſen als er! Drum ſagt er immer, von Turik wehe ein ſchlechter Wind herüber."

Griffith: „So verlangen wir's erſt gerade recht. Wir wählen eine Deputation, die ſoll morgen gleich zu ihm: der Barde muß her!"

„Nehmt mich in die Deputation," ruft Karmor, „ich freue mich ſchon jetzt drauf, was der alte Hausdrach Urhiridur für Augen macht, wenn wir unſern Willen vortragen."

„Ja, ja," lachte Gwalchmai, „die gelbe Bohnenſtange möchte eben immer für eine Gwyllion gelten, und ihr Herr läßt es ihr ſo hingehen, läßt manchmal ſelbſt ſo einen Wink fallen, als ob was dran wäre!"

Wir müſſen hier einen Augenblick ungern die Redner unterbrechen. Der Leſer wird nicht wiſſen, warum Gwalchmai nicht ſagt, Urhiridur möchte für eine Druidin gelten, ſondern für eine Gwyllion. Die Druiden leiteten ſich, wie man aus unſerer Geſchichte des Weiteren erſehen wird, von Talieſin, als dem Gründer ihres Ordens, ab, den Druidinnen wollte man ſo hohe Abkunft, Erleuchtung von ſo hoher Lichtquelle nicht zugeſtehen und nicht abſprechen; man gieng daher einen Mittelweg: ſie ſollten ſich auf ihn zurückführen dürfen, aber auf ihn nur, als er noch Gwyon war, der eben aus dem Zaubertopf genippt hatte. So nannte man ſie denn Gwyonkind, Gwyonchen, denn das bedeutet Gwyllion.

Wir kehren zu unſerem Geſpräch zurück.

„Als ob!“ verſetzt Griffith.

„Ja, als ob,“ fährt Gwalchmai fort, „als ob wir nicht wüßten, daß ſie im Examen durchgefallen iſt!“

„Ja,“ erläutert jetzt Karmor, „und ich weiß, warum? Ich hab' mir's neulich in Turik ſagen laſſen: ſie iſt im Prophezeien ſchlecht beſtanden, und da hat ſie nun aber den alten Hafen und ſagt, es ſei der Weisheits- und Zauberhafen der Fee Coridwen, und ſie habe ihn von ihr geerbt nebſt dem Wirtel, denn ſie ſei ihre Ur-Ur-Ur-Urenkelin. Der Pfaff nickt dazu, als ob er's glaubte, ſie hat ihn ganz in ihrer Gewalt, ja, ja, wir wollen Beide recht ärgern.“

Maſikomur, bisher ſtummes Mitglied dieſer Geſellſchaft, nahm jetzt das Wort: „Müßt nicht ſo ſpotten, ihr Burger: wir müſſen geſetzte Mannsleut ſein; ihr könnt's im Großen doch nicht anders machen, als es iſt, und im Kleinen werden die Druiden eben immer auch ſo ihre ſchwachen Seiten haben. Gegen dieſe mögt ihr euch, wenn's der Müh' werth iſt, feſt hinſtellen, aber ohne Bosheit. Wählen wir alſo Boten, ſie ſollen ordentlich und ruhig vorbringen, was wir für eine vernünftige Forderung halten; es wird ja gehen.“

Auch Alpin fehlte nicht im Kreiſe, ſchon darum nicht, weil man in der Stube ſeines Vaters tagte; die Fünde gaben auch ihm viel zu denken, die ſcharfen

Reden waren gerade nicht ſehr nach ſeinem Geſchmack, ohne daß er ſich übrigens darüber empört fühlte; er liebte ſich eben eine gewiſſe Ruhe und Stille, daher gefiel ihm die Geſinnung Maſſikomur's, und da ſeine Worte ſichtbar wirkten, ſo wagte er ſich in der Pauſe, die entſtanden war, ſeinerſeits mit einem Vorſchlag heraus.

„Ich meine,“ ſagte er, „wir könnten bei der Gelegenheit auch einen Filea, natürlich auch einen Meiſter, einen Pencerdd, bitten, daß er uns zum Feſt ein recht ſchönes Lied dichte. Ich kenne einen aus der edlen Sängerzunft der Barden, er heißt Guffrud Kullur, iſt erfahren in allen Weiſen der Dichtkunſt und Muſik, er baut gar ſo ſchöne Lieder, die ſchönſten Reimgeſetzel und ſingt ſie mit Cwlwm und Mwchwl, daß es eine Pracht iſt!“ Seine Zuhörer wußten beſſer, als unſere Leſer, daß die zwei niedlichen Wörter muſikaliſche Sätze und Weiſen bedeuteten; Alpin fuhr fort: „Die Mädel hier ſingen auch gar ſo ein ſchönes Lied von ihm; ihr müßt's ſchon gehört haben.“ Es machte ihm kein Beſchwer, zu wiſſen, daß die Zuhörer gleich auf Sigunen rathen mußten, denn Keine ſang ſo ſchön. Er war verſchämt mit ſeiner Liebe und doch auch ſtolz darauf; wir ſind ja, wie ſich der Leſer erinnert, um einige Wochen zurückgegangen, es ſtand noch harmloſer zwiſchen den Beiden. Alpin hörte denn nicht ungern, daß Maſſikomur ſagte: „Ja, Sigune ſingt ſo etwas gar Schönes, hab's öfter gehört; iſt das von dem berühmten Barden Kultur? Den wollen wir uns erbitten. Alpin fieng jetzt an, eine Melodie zu ſummen, und aufgemuntert von Zeichen des Wohlgefallens, gieng er in Geſang über, begann wieder von vorn und ſang hell bis zu Ende:

„Im Kahne, im Kahne,
Wenn er am Röhricht leiſe ſtreift,
Das Auge weit und weiter ſchweift,
Was ſtill ich ahne,
Ich weiß es nicht;
Im Mondenlicht,
Im Nebelſchein
Gedenk' ich dein.

Die Welle, die Welle,
Wenn ſie ſo flüſtert und ſo raunt
Zum Herzen, das ſo träumt und ſtaunt,
So dunkel helle,
Ob ſie es weiß?
Ich ſinge leis:
Im Nebelſchein
Gedenk' ich dein.

Im Walde, im Walde,
Im Schatten dort ſchläft Baum an Baum
Und rauſchet auf als wie im Traum;
Dort in der Halde
Ein ferner Klang —
Wie wohl und bang!
Im Nebelſchein
Gedenk' ich dein.

Vom Eiſe, vom Eiſe,
Vom reinen Schnee, vom hellen Firn
Dort auf des Rieſenberges Stirn
Wie Sangesweiſe
Zieht's in die Bruſt
In ſtolzer Luſt,
Beim hochher blitzenden Silberſchein
Gedenk' ich dein."

Die Männer faßten ſchnell die angemeſſene, ohrgerechte Melodie auf, ſangen die letzten Verſe kräftig mit, hielten bis zum letzten Vers die Schlußzeilen gedämpft, wie ſich ziemte, ließen ſie aber am Ende mit laut vorbrechendem Jubel erſchallen, ſo daß die Tonwelle mächtig und prächtig über die Waſſer des Sees hinaus in's Weite ſchwoll und im Wiederhall der nahen Berge verklang.

Maſſikomur, Ullin und Karmor wurden gewählt, zogen ihre beſten Röcke an, verfügten ſich zu dem Druiden und trugen ihm geſetzt und höflich ihr Sprüchlein vor.

Der Prieſter machte ein ſaures Geſicht, als er den Antrag vernommen. Wir wiſſen bereits, daß er dem Winde, der von Turik wehte, nicht zu trauen geſtimmt war, müſſen uns aber die Sachen jetzt etwas näher anſehen. Die Barden waren, wie der Leſer ſich erinnert, eigentlich eine Zunft im Orden der Druiden. Man ſollte meinen, dieſe hätten ſich mit ihren Kollegen friedlich in die Wiſſenſchaften ſo getheilt, daß ſie den

Barden das Weltliche überließen, während ſie ſelbſt dem Geiſtlichen oblagen. Zunächſt haben wir zur Vervollſtändigung des früher Vorgebrachten hinzuzufügen, daß in der Körperſchaft der Barden auch ein Fach für Erfindung beſtand: ein Barde, der ſich hiemit beſchäftigte, hieß Priveirdd und da für den Unterricht in dieſen Dingen eine eigene Schule errichtet war, ſo können wir ſagen: es beſtand neben der Hochſchule in Turik ein Polytechnikum. Aus dieſer Anſtalt waren die Köpfe hervorgegangen, denen die große neue Garnfabrik in Turik und das große Anweſen für neue Feuerſteinbearbeitungsmethode am Padamurſee, von denen wir Alpin's Vater ſprechen hörten, ihre Gründung verdankten. Nicht genug. Unlängſt hatte man bemerkt, daß ein paar unruhige Geiſter dieſer Schule mit einem Manne, der vom See Leman herübergekommen, viel zuſammenſtacken und munkelten und daß ſie dann mit ihm hinüberreiſten. Man ſah es nicht gern, denn die Stämme, die dort wohnten gegen Untergang, galten als leichtfertig und neuerungsſüchtig. Das ſagte man zunächſt beſonders den Leuten vom See Nuburik nach und wollte wiſſen, ſie üben neuerdings einen ſchlimmen Einfluß auf die am See Leman, wo es bis dahin den Druiden gelungen war, mit Hülfe eines Anhangs frommer Bürger das leichtblütige Völkchen in guter Zucht zu halten. Nun brachten die Reiſenden mancherlei Geräth aus dem wunderbaren

Stoffe, dem Erz, mit herüber. Heftiger Streit begann in der Waſſerſtadt Turik, als man die Neuerung kennen lernte. Man begriff, daß ſie die Welt faſt auf den Kopf ſtellen würde. Die Einen ſahen darin den Untergang aller guten Sitte und Ordnung, und zu dieſen gehörten die Druiden, die Andern eine unendliche Wohlthat, zu dieſen gehörten alle Freunde des Neuen und ſo auch die Barden: dieſe warfen ſich mit Feuer auf die Aneignung und Fortbildung der durchgreifenden Errungenſchaft.

Nun war es aber eine ſchwierige Sache zunächſt um die Theilung überhaupt in geiſtliche und weltliche Wiſſenſchaft. Die Druiden nämlich beſchäftigten ſich auch mit den weltlichen Zweigen und behaupteten, ſie ſeien deren ſo kundig wie die Barden; die Barden aber beſchäftigten ſich auch mit dem Geiſtlichen, mit Fragen vom Urſprung und von der Regierung des Weltalls, und behaupteten, das gehe ſie ſo gut an wie die Druiden. Dieſelben waren aber zudem in dieſen und jenen Dingen ſo rückſichtsloſe Forſcher, daß den letzteren die Sache anfieng, nach allen Seiten ſehr bedenklich zu werden. Eben um jene Zeit hatte es ein großes Aergerniß gegeben. Es verlautete, ein Barde habe auf dem Lehrſtuhl Aeußerungen fallen laſſen, welche ſehr geeignet ſeien, den Glauben an Selinur, ein anderer Aeußerungen, nicht minder geeignet, den Glauben an Grippo zu erſchüttern:

göttliche Weſen, die wir bald näher werden kennen lernen. Ja noch mehr: mit Schauder erzählte man ſich, ein beſonders kühner junger Meiſter habe ſich erfrecht, Zweifel an der Vernünftigkeit des Wohnens auf Seen, obwohl nur andeutungsweiſe, vorzubringen: einer Sitte, die doch im tiefſten Zuſammenhang mit der Religion ſtand. Die Druiden wußten aber doch ganz gewiß, daß dieſe Götter exiſtirten und dieſe Wohnweiſe geboten hatten; deßwegen gewiß, weil der Oberdruide, der Coibhidruid, es gewiß zu wiſſen befahl, er, der ja nicht irren konnte. Dazu waren denn überdieß die genannten umwälzeriſchen Bewegungen in der Abtheilung der Erfinder gekommen: Stoff genug, um zu befürchten, zu ſchauern, zu haſſen. Gieng das ſo fort, verbreitete ſich dieſer neuerungsſüchtige Geiſt, ſo war zu beſorgen, daß bald den Menſchen nichts mehr heilig ſein und die ſcharfe Waffe gegen Ungläubige, der Bann, der Fluch ſich abſtumpfen werde. Man mußte ſich daher nach einem Rückhalt umſehen, der geeignet wäre, dieſem geiſtlichen Schwert im Nothfall mit weltlichen Mitteln den gehörigen Nachdruck zu geben. Es war der Adel, der vorzugsweiſe kriegeriſche Stand, bei dem man dieſe Anlehnung ſuchte. Allein der Adel war in ſeinen Geſinnungen ſelbſt getheilt. Die Einen hielten ſtark zu den Druiden; denn ihre Anſicht war, ein Orden, der die Götter ſtütze, ſtütze auch den Adel, indem der feinere Menſchenteig, aus welchem derſelbe beſtehe, mit demjenigen feinſten Teig, aus welchem die Götter beſtehen, auf eine ganz beſondere Weiſe verwandt ſei. Die Andern hielten zwar auch große Stücke auf ihren feineren Teig, doch dünkte es ihnen löblich, dieſe Feinheit durch Wiſſenſchaften und Künſte weiter zu verfeinern, und dieſe hielten zu den Barden und machten ſich weiter nicht allzu viel aus ihrem Unglauben. Bald hatten die Einen, bald die Andern das Uebergewicht, und ſo war denn auf die Stütze des Adels nicht eben ſtets ein ſicherer Verlaß für den höchſten, den Druidenſtand. Nun war noch das Volk da. Es hatte freilich ſeinen Namen von: Gefolg, aber ſo ſtark auch das Gefolge der adeligen Herrn, es war doch natürlich nicht alles Volk Gefolg, und die Zahl der noch übrigen Fäuſte ſtellte eine Macht vor, groß genug, um als drohendes Mittel in den Händen einer Partei zu erſcheinen und in äußerſten Fällen den Ausſchlag zu geben. Druiden- wie Bardenſtand ſah bei der Aufnahme ſeiner Schüler nicht auf die Geburt, nur auf Talent und Fleiß, der erſtere allerdings auf noch etwas: auf den Sinn unbedingten Gehorſams; wen er umklammert hatte, der wurde durch ſtrenge Beherrſchung zum ſtrengen Herrſchen erzogen. Hiedurch gelangte der Orden wohl zu großer Macht über die zu den Volksfäuſten gehörigen Volksgemüther, aber die aufgeweckten Bardenſchüler und ihre Meiſter hatten eben auch Eltern, Verwandte, Freunde, gar mancher einfache Mann ſpürte wohl, daß man mit den nützlichen Erfindungen, die man dieſer Zunft verdankte, nicht ſchlecht fahre, und an dieſem Theil der Volksmenge hatte denn jene zweite Adelspartei einen Rückhalt von beträchtlicher Kraft und Breite. In dem Zeitpunkt nun, auf welchem unſere Geſchichte vorgeht, bewegte ſich das Zünglein der oft ſchwankenden Wage merklich nach dieſer Seite hin. Der Oberdruide, der ſich den ſtolzen Namen Mac-Talieſin beigelegt hatte, war alt und etwas bequem geworden, die alte Rührigkeit des Ordens aus Mangel an Trieb von oben erſchlafft und von der jugendlichen Beweglichkeit der Gegner überholt.

Daß dieſer Stand der Dinge ſich auch im Dorfe Robanus verſpüren ließ, haben wir ja eben aus den ziemlich unehrerbietigen Reden erkannt, deren Ergebniß die Deputation an den Druiden Angus war, und es begreift ſich nun nicht nur ganz, warum er den Boten ein ſaures Geſicht machte, ſondern zugleich auch, warum er nicht genug Sicherheit in ſich fühlte, der unwillkommenen Zumuthung zu widerſtehen. Er beſann ſich kurz und ſagte dann: „Nun ja, meinetwegen!“ Wir werden ſogleich noch einen beſtimmteren, einzelnen Grund erfahren, der ihm die Einwilligung erſchweren mußte. Die Deputation zog ab, dieſelben Männer bekamen den Auftrag, ſich zur Einladung der Barden nach Turik zu begeben, die berühmten Meiſter gaben freundlich ihr Jawort und auf morgen alſo, den zweiten der drei Feſttage, vor denen wir ſtehen, wird ihre Ankunft erwartet.

Wir haben zurückſchreiten müſſen, um das Kopfſchütteln zu erklären, womit jene frommen Alten dem Druiden dieſe Nachricht mittheilten; wir begeben uns wieder auf die Zeitſtelle, von der aus wir dieſen kurzen Abſtecher angetreten haben. Angus hat den Ankömmling aufgefordert, heute Abend nicht beim Betuchungsfeſte zu fehlen, womit die dreitägige Feier beginnt. In wenig roſiger Stimmung finden wir ihn beſchäftigt, mit Hülfe Urhiridur's ſeinen Ornat anzulegen. Er hat ihr die verdrießliche Neuigkeit nicht vorenthalten. „Mich dauern nur die ſchönen Verſe, die jetzt in's Waſſer fallen,“ ſagt die Alte. Er hatte ihr noch etwas vertraut, früher, ehe von der Berufung der Barden die Rede war. In der gehobenen Stimmung, womit er dem Feſt entgegenſah, hatte ſich eine lyriſche Ader, die einſt in den Tagen ſeiner Jugend öfters ſich verſpüren ließ, merkwürdigerweiſe wieder geregt. Vers um Vers war ein prächtiger neuer Feſthymnus aus ſeinem Geiſt hervorgequollen, ſo oft einer fertig, hat er ihn der getreuen Schaffnerin vorgetragen und ſie hat jedesmal eine ſehr günſtige Kritik abgegeben; wie wohlwollend hat er ihr noch vor wenig Tagen dafür die welke Wange getätſchelt und geſagt: „Biſt eben mein gutes altes Durli!“ Und nun war ein Fremder berufen, wahrſcheinlich ein moderner, phantaſtiſcher Dichterling, der ihn um die ſchöne Frucht ſeiner Weiheſtunden bringen ſollte! — „Nein, ich weiche nicht,“ rief Angus, ſchwieg eine kurze Weile, preßte dann den untern Kiefer feſt an den obern und ſetzte hinzu: „Ich laſſe mich nicht verdrängen! Ich werde mein Werk trotzdem zur Geltung bringen! Wirſt ſchon ſehen!“ Die Alte nickt zufrieden, neſtelt weiter am weißen Mantel und ſagt, während ſie die Theile mit einem fein geglätteten Dorn an der Schulter zuſammenheftet: „Sollte der Fremdling mit den neuen, unheimlichen Waffen, der heute gekommen, auf ſeiner Reiſe nicht in Turik eingekehrt ſein? Der Weg führte ihn doch darüber!“ — Der Druide ſchrillte auf; er hatte bei der Bemerkung einen ſo heftig zuckenden Ruck gethan, daß ihm der Dorn in die Haut ſeiner Achſel fuhr. Das war eine Fernſicht, die zu denken gab. Gar vielleicht ein Sendling der Bardenpartei, als Wühler vorausgeſchickt und mit den Gäſten fortzuwühlen beſtimmt?

Sein Anzug war vollendet und während Urhixidur im Nebenraum hinter der hängenden Matte ihr Feſtkleid anlegte, gieng er mit großen Schritten auf und nieder. Es wollte ihm ſcheinen, der Boden ſchwanke unter ſeinen Füßen. Freilich war derſelbe immer etwas wacklig geweſen, aber heute kam er ihm wackliger vor als ſonſt. Eines ſtand ihm als Ergebniß ſeiner Betrachtungen feſt: auf den Fremdling wollen wir ein ſcharfes Auge haben.

Urhiridur war ebenfalls fertig, ſeine Begleitung ſtand draußen bereit und er ſchritt hervor, nicht ohne beim Austritt feierlich zu huſten. Alle Kinder der Gemeinde, die das vierzehnte Lebensjahr erreicht hatten, ſtanden, zu zwei und zwei geordnet, in ihren Feſtkleidern bereit; über bunt gewürfelten Röcken trugen ſie kurze weiße Mäntelchen um die Schultern. Zunächſt ihnen ſehen wir die Perſonen aufgeſtellt, die von Amtswegen auf dieſem Gang nicht fehlen dürfen: die übrige Gemeinde befindet ſich ſchon am Lande drüben auf dem heiligen Platz und harrt auf die Ankunft der Feſtſchaar. Der Zug ſetzt ſich in Bewegung. Voran ſchreitet der Weibel, das iſt der Amtsdiener des Druiden, zugleich der Opferdiener. Er trägt ſenkrecht einen langen Stab von Buchenholz, worauf fremdartige Zeichen eingeſchnitten ſind. Darauf folgen zwei Bittel, das heißt Amtsdiener des Gemeinderaths, zugleich Polizeimänner. Einer derſelben iſt außerdem Ehegoumer. Was ein Ehegoumer ſei, weiß man in jenen Gegenden noch heutzutage ſehr wohl, die ehrwürdige Sitte, das ernſte Gemeindeamt hat ſich bis heute erhalten: es iſt ein Mann, der ein wachſames Auge auf ſämmtliche Ehen der Gemeinde hat, nachſpürt, wo Uneinigkeit in einem Hauſe aufkommt, den ſchuldigen Theil erkundet, warnt, ermahnt, zurechtweiſt, und wenn er durchaus gegen Beſſerung verſtockt iſt, tüchtig durchhaut. Dem großen deutſchen Dichter, als er die Figur des Mittler in ſeine Wahlverwandtſchaften einführte, hat ohne Zweifel dieſe uralte Form vorgeſchwebt, er hat das Motiv benützt, veredelt und ſo denn auch den letzteren, draſtiſchen Zug paſſenderweiſe ausgeſchieden. Das Wort kommt von goumen, ein wachſames Auge auf etwas haben, hüten. Man begreift, daß dieſes Amt eine anſehnliche und muskelſtarke Perſönlichkeit verlangte: Eigenſchaften, die dem Ehegoumer von Robanns nicht abgiengen und die ihn auch ganz befähigten, zugleich als zweiter Bittel die Polizei zu unterſtützen. Jetzt folgt, feierlich ſchreitend, der Truide. Weiß wie ſein Mantel iſt ſein Unterkleid, ſein Haupt ziert eine hohe, kegelförmige Pelzmütze, feſtlicher als jene, die wir als ſeine häusliche Kopfbedeckung ſchon kennen: ſie iſt von Biberfell und mit handbreitem Aufſchlage von Hermelin geſchmückt. In der Hand trägt er einen Stab mit einem ſzepterähnlichen Knauf, an dem jenes Mittelding zwiſchen Halbmond und Kuhhörnern ausgeſchnitzt iſt, dem wir ſchon mehrfach begegnet ſind. Hinter ihm ſchreitet Urhiridur und neben ihr ein noch kräftiger Greis mit langem weißem Barte. Sie hat heute öffentlichen Dienſt und iſt — man ſieht es ihr an — ſich deſſen ſehr bewußt. Ein langer ſchwarzer Mantel mit rothem Gürtel umwallt ihre hageren Glieder, ein rothes Tuch iſt turbanartig um ihr Haupt geſchlagen; die grauen Haare hat ſie heute ſorgfältig geflochten, ſie hängen ihr in langen Zöpfen über die Bruſt. Ihr Antlitz iſt heute bemalt: ſie hat ſich mit Röthel (Rothſtein) Figuren darauf gezogen, Linien, die von den Schläfen vorlaufend über die Wangen ſich verbreiten und abwärts als in ſich gezogene Kreiſe endigen; ob ſie bloße Ornamente oder von geheimnißvoller Bedeutung, eine Art Runen ſind, wiſſen wir nicht zu ſagen. Die Stelle unter den Augen hat ſie dunkelblau gefärbt, wie heute noch die Orientalinnen es lieben: ihr Auge lag zwar tief und blitzte ſtechend genug, um ſolcher bebenden Folie nicht zu bedürfen. Das Bemalen des Geſichts war eine eben abkommende Sitte, wenige alte Weiber hiengen ihr noch an; daß ſie einſt geherrſcht haben müſſe, beweist die Menge von Rothſteinſtückchen, die Maſſikomur damals unter den Zeugen der Vergangenheit im alten Seegrund gefunden hat. Der rechte, hinter das Haupt zurückgebogene Arm der unheimlichen Alten hält den Handgriff eines großen Topfes, zwiſchen deſſen Zickzackverzierungen man daſſelbe Zeichen eingegraben ſieht, das wir ſoeben wieder am Stabe des Druiden erblickt haben: eine Gefäßträgerin, freilich nicht ſo anmuthig wie die Kanephoren auf dem Fries des Parthenon, nicht ſo ſchön bewegt in Linien, wie wir im Orient und in Sizilien Waſſerträgerinnen, ihren Krug auf der linken Achſel haltend, wandeln ſehen: eine ſeltſame, wildfremde, geſpenſtiſche Erſcheinung. Der Greis neben ihr trug an einer blauen Schnur einen Holznapf, in ſeinem Gürtel ſteckte eine Art von Futteral, ungefähr jenem gleich, worin unſere Schnitter den Senſenwetzſtein tragen. Hinter den Zweien ſah man ſechs Gemeindeälteſte ſchreiten, auf ſie folgte der Zug der Knaben und Mädchen und ihn beſchloſſen zwei Wächter mit Bogen und Speer. Draußen auf dem Platze ſtanden Männer und Frauen getrennt, doch nicht durch ſo ſtarke Zwiſchenräume, daß die äußerſten Flügel der Burſche und der Dirnen nicht Fühlung miteinander gehabt hätten. Da gab es Geplauder, Spaß, Neckereien. Alpin mied Sigunen; er mußte ſie in munterem Geſpräch mit Arthur ſehen; es tröſtete ihn wenig, daß ſie doch ſeine kryſtallene Halskette trug, denn er dachte, die koſtbarere Gabe des ſchrecklichen Nebenbuhlers werde für's Hauptfeſt geſpart ſein; er wollte es ſich abzwingen, nicht weiter hinzublicken und that es doch; ihm war, wie es Verdammten ſein mag, wenn ihnen Teufel die himmliſche Seligkeit vormalen, denn wie ſchön war ſie heute! wie leuchtend hob ſich Hals und Kopf aus dem feinen Marderpelz, der ihr blau und roth geſtreiftes Gewand verbrämte! Die Kugeln und Würfel des Schmuckes aus ſeiner Hand kamen ihm vor wie Thränentropfen, die er an ihrem Halſe weinte. Inzwiſchen machte ſich Gwennywar, Gwydyr's Tochter, in ſeine Nähe, ſein Drittenkindbäschen. Es war der zierlichen Maid etwas mehr im Herzen als Verwandtenliebe; ſie ſah, wie Alpin nach dem Paare hinſtarrte. Ihr gab der Teufel ein hölliſches Wort ein: „Du, Alpin, weißt, was Sigune heut im Herausgehen zur Nachbarin Daura geſagt hat?" — „Will's nicht wiſſen," aber es war ihm gut anzuſehen, daß er's doch wiſſen wollte. „Der Arthur hat gar ſo ein ſchönes, liebes Genick: es ſteigt ſo ſchön auf und das dunkle Lockenhaar ſchwebt gar ſo ſchön wie angeflogen daran hinauf." — Sie zupfte, während ſie das ſagte, ſchelmiſch an dem Kragen von Schwanenpelz, der über ihrer feinen Bruſt und Schulter lag. Die ſchlimme Kröte! In Alpin ziſchte es auf, als wäre ihm ſiedender Schwefel aus der Gluteſſe des Höllenpfuhls in die Seele geſpritzt. Er ward ſich plötzlich und zum erſten Mal einer äußerſt unvortheilhaften Partie in ſeiner Erſcheinung bewußt. Er trug wie die andern Burſche des Pfahldorfs, was man im heutigen Süddeutſchland einen Hausknecht oder Johann nennt, das heißt einen Kranz von längeren Locken im Nacken, während die Haupthaare kurz geſchnitten, oder vielmehr, da es damals nur Scheeren von Bein gab, grauſamlich abgezwickt waren. Er griff ſich mit der Hand da hinten hin: ihm blitzte Selbſterkenntniß auf, ein entſetzliches Licht. In Arthur's Heimat ſchnitt man ſich die Haare aus dem Nacken; dort wußte man, wie das die Linie der Geſtalt herausnimmt, hebt, ihr etwas Ausgewickeltes, Freies gibt. Noch einmal: ein Giftwort! Den armen Burſchen, den ſie doch heimlich liebt, ſo ſtechen, verſpotten, martern! Und wer weiß, ob ſie nicht erſt noch lügt?

Der Zug hat inzwiſchen die Brücke überſchritten und iſt am Feſtplatze angekommen. Wir haben uns dieſe Stelle mit ihren geheimnißvollen Steinmalen ſchon betrachtet, als Arthur daran vorüberſchritt. Hinter ihr dehnt ſich ein Eichenhain aus, vor ihr ein freier Platz. Die rohe Steintafel, die auf ebenſo rohen Stützen ruhte, haben wir als einen Altar angeſehen und darin nicht geirrt; ſein Name iſt Dolmen (Steintiſch). Vor ihm pflanzt der Bittel, wie der Zug angekommen, den Stab mit den eingeſchnittenen Runen auf. Der Zug wendet ſich inzwiſchen nach rechts, bleibt vor dem Pfeiler mit dem Halbmondbilde ſtehen, der Prieſter verneigt ſich tief und beſchreibt dieſelbe Linie, die das Bild darſtellt, mit dem Daumen auf ſeiner Bruſt, die Kinder folgen ſeinem Beiſpiel. Der Zug geht weiter zum rückwärts ſtehenden maſſigen Steinpfeiler. Ihn müſſen wir jetzt näher in's Auge faſſen als damals, wie wir mit Arthur vorübergiengen: er ſteht ſchief, er neigt ſich über, ſein Fuß ruht in einem Felsblock, in deſſen Höhlung er wie in einen Sattel eingelaſſen iſt. Der Zug ſteht wieder ſtill, der Druide winkt, alle männlichen Mitglieder, die drei Diener, die ſechs Gemeindeälteſten, die zwei

Wächter, treten vor und ſtemmen mit äußerſter Kraft die Schultern an eine Seite des Pfeilers, jedoch nicht in rechtem, ſondern in ſpitzem Winkel, ſie drücken und drücken und ſiehe, er ſchwankt! Er ſchwankt nicht nur, ſondern er dreht ſich auch! Jetzt wiederholen ſie den Druck, er dreht ſich weiter und ſo fort, bis eine Kreisbewegung vollendet iſt und, da der Druck nicht wiederholt wird, die Felslaſt in ihre Ruhe zurückkehrt. Ehrfurchtvoll ſpannen ſich alle Blicke auf dieſe Erſcheinung, alle Lippen vereinigen ſich zu einem murmelnden Gebet, ſo lang ſie dauert, dann umwandelt der Zug dreimal den ungeheuern Block und ſchreitet linkwärts weiter.

Was will, was ſoll dieſes räthſelhafteſte unter den Malen, was bedeuten die heiligen Bräuche, die wir vor und an ihm vollziehen ſahen? Niemand weiß es, Niemand ſelbſt unter eben dem Geſchlechte, bei dem wir uns hier befinden, es müßte denn eine dunkle Sage Grund haben, die in unſerer und rings in mancher Dorfgemeinde umgieng: es leben in den größeren Niederlaſſungen, den Waſſerſtädten, wo ſich die Druiden- und Bardenſchulen befanden, im Schooße dieſer Zünfte noch Männer, welche uralte Erinnerungen und mit ihnen den Schlüſſel des Geheimniſſes bewahren. Der Name dieſer Pfeiler war Menhir und der beſagt nichts als: Steinſetzung, Steinmal. Am Ufer bei Turik ſtanden deren zwölf, einen Kreis um den Dolmen bildend, dunkle Gerüchte giengen um, daß ſie bei verwandten Völkern gegen Abend in ganzen langen Doppelreihen, bis zu hunderten, ja zu tauſenden ſtehen. Einige meinten, ſie ſeien zum Andenken tapferer und verdienter Männer einſt hergewälzt und geſetzt, Andere bezweifelten das und riethen auf dunkle Religionsgeheimniſſe, die Meiſten dachten gar nichts, Alle aber betrachteten ſie mit dunkler Scheu und Ehrfurcht.

Der Zug verweilt jetzt vor dem Pfeiler mit der unförmlichen Molchgeſtalt; der Druide betrachtet dieß Gebilde mit Schauder, macht mit beiden Händen eine Geberde, die ein Abweiſen, eine Scheue ausdrückt, beſchreibt hierauf mit dem Daumen eine Schlangenlinie auf der Bruſt, verbeugt ſich dann tief und auch dieſe Bewegungen werden von ſämmtlichen Theilnehmern des Zuges nachgeahmt. Hierauf ſchwenkt derſelbe linksum in der Richtung des Dolmen ab, auf ihn ſtellt Urhixidur feierlich ihren großen Topf, ſein Inhalt muß hochbedeutend ſein, wenn er an dieſem Orte ruhen darf; ihr gegenüber ſetzt der Greis, der im Zuge neben ihr gieng, ſeinen Napf auf das andere Ende des Steintiſchs, zieht das Holzhalfter aus dem Gürtel und nimmt daraus einige dünne, kurze, ſpitze weiße Beinchen, die er pünktlich nebeneinander auflegt. Beide bleiben neben dem Altare ſtehen, die Kinder ſtellen ſich ihm gegenüber in einem Halbkreis auf und inmitten des freien Raums ernſt und feierlich der

Druide. Ringsherum ſteht die Gemeinde; zu ſitzen gibt es nichts, nur zum großen Feſtmahl übermorgen ſind Bänke und Tiſche, ſehr einfache Zimmerarbeit, im Hain errichtet, der an den Dolmen ſtößt.

Der Druide räuſpert ſich und huſtet, gemeſſen, feierlich. Die Gemeinde folgt ſeinem Beiſpiel, ebenſo die Kinder, mit Nachdruck die Knaben, ſchwächer und unzulänglicher die Mädchen. Der Druide intonirt einen Geſang, ein kurzes geiſtliches Lied, deſſen Text wir nicht herſetzen, weil er in poetiſcher Kürze nur enthält, was wir jetzt aus Fragen und Antworten ausführlicher entnehmen werden.

Mit freundlich väterlichem Tone beginnt nun der Prieſter: „Ihr ſollt heute zeigen, liebe Kinder, ob ihr im Glauben feſt ſeid und wohl vorbereitet, aus dem Kindesalter überzutreten in das Alter des Jünglings und der Jungfrau, auf daß ihr nicht erlieget den Verſuchungen der Jugend, den Gefahren der Welt, ſondern wandelt als ehrſame Glieder dieſer frommen Heidengemeinde, bis ihr einſt das Irdiſche ſegnet und aufgenommen werdet in das Paradies, das da iſt im lichten blauen Zelt über den Sternen.“

Es beginnen nun die Fragen, deren wichtigſten Theil wir mit den Antworten ihrer Reihe nach herſetzen.

1. Warum wohnen wir auf den Seen?

Weil es Selinur befohlen hat.

2. Woher weißt Du das?

Es ſtehet geſchrieben.

3. Wo ſtehet es geſchrieben?

Auf dem heiligen Buchſtab.

Wobei das Kind zu dem oben erwähnten Stab aufſchaut und hindeutet.

4. Hat Selinur uns geoffenbart, warum ſie es befohlen hat?

Ja.

5. Hat ſie es befohlen aus weltlichen Gründen?

So meinen die thörichten Weltmenſchen.

6. Was meinen denn die thörichten Weltmenſchen?

Sie meinen, wir wohnen auf den Seen, um Schutz zu haben vor wilden Thieren und vor Feinden.

7. Warum iſt dieſes thöricht?

Weil unſere Seen im Winter zufrieren, ſo daß uns böſe Thiere und Menſchen leicht erreichen könnten, wenn wir ſie nicht anders abwehrten.

8. Was iſt der wahre Grund, aus welchem Selinur es befohlen?

Zum Heil unſeres Leibes und unſerer Seele.

9. Wer iſt denn Selinur?

Die große Mutter aller Dinge, die da wohnet im

Monde, die da geſponnen hat auf heiliger Spindel Erde und Waſſer und Luft und Gras und Bäume und Thiere und Menſchen und dieſen oft erſchienen iſt als weiße Kuh.

10. Was that ſie, als ſie den Menſchen geſponnen?

Sie blies ihm den lebendigen Odem durch die Naſe.

11. Was that der Menſch hierauf?

Er nos.

> Richtig, liebes Heidenkind, aber man ſagt nicht: er nos, ſondern: er nieste.

Der Knabe, ein allerliebſter Lockenkopf, wurde feuerroth. Der Druide ſtreichelte ihm freundlich die Wange. In dieſem Augenblick mußte der Junge ſelbſt nieſen. Ein wohlwollendes Nicken und Lächeln gieng durch die Gemeinde. Der Druide fragt weiter, den nächſten Knaben.

12. Was bedeutete es aber, daß der Menſch nieſen mußte?

Es bedeutete, daß er ſolle leben und ſich bewegen und eine Seele haben und aber auch unterworfen ſein dem ſchlimmen Reize, denſelbigen aber ausſtoßen und ſich läutern, auf daß er werde rein, klar und gut.

13. Wer hat Solches bemerket und zum Uebel gewendet und will den Menſchen damit verderben?

Der böſe Grippo.

14. Wer iſt Grippo?

Der Geiſt der Finſterniß, der große Molch, der da erzeuget iſt im Urſchlamm, der Drache aus dem Pfuhl, der furchtbare Entzünder.

Das Kind blickt mit Schauer nach der Molchgeſtalt auf dem hohen Blocke links vom Dolmen.

15. Sollen wir ein ſo finſteres Weſen haſſen und verachten?

Scheuen ſollen wir es und begütigen durch Opfer.

16. Was für Opfer?

Lämmer, Böcke, Stiere.

17. Sind nicht in ſchweren Fällen noch andere Opfer nöthig?

Ja.

18. Was für?

Menſchenopfer.

19. Wozu ſind Menſchenopfer außerdem noch gut?

Wahrzuſagen aus den Zuckungen des Sterbenden.

20. Aus welchem beſonderen Grunde ſollen wir Grippo ſcheuen und ihm opfern?

Weil der große Grippo auch iſt der Gott des Kriegs und dem Volke, dem er gnädig, aus dem Hirnreize des Pfnüſſels entzündet die Aergawydd, das heißt die Schlachtwuth, den Feind aber ſchläget mit

Stumpfheit und Dumpfheit, die da iſt eine Frucht deſſelbigen Uebels.

21. Was aber iſt dieß für ein Uebel, ſofern es nicht alſo dienet, ſondern uns verderbet?

Es beginnet in der Naſe und im Hals und will nicht heilen und gehet hinab in den Magen und in alle Gedärme und wird Stockſchnupfen, bleibende Verſchleimung, jahrelanger Huſten, ſei es einfacher oder Keuchhuſten, Glutgift, das da dringet durch alle innere Haut und Fleiſch, Blut, Mark und Knochen, und tödtet öfters ſchmachvoll den Menſchen im Wuſt, der da gleichet dem Urſchlamm, woraus Grippo erzeuget iſt.

22. Welchen Schaden nimmt dadurch die Seele des Menſchen?

Sie wird zuerſt dumpf und ſtumpf, hierauf erzeuget ſich, wenn die Augen brennen und die Ohren blauroth werden, Erbitterung, Zorn, Grimm, Wuth, ſteigen auf arge Gedanken, Haß, Bosheit, Mord, Raub und alle Laſter, kurz die Sünde.

23. Können wir uns davor ſchirmen und retten durch uns ſelbſt?

Ach, nein!

24. Warum nicht?

Weil vor dem Feuerqualm des Gottes ſich nicht gehütet hat Urnar der erſte Menſch und hat vererbet auf alle ſeine Kinder und Kindskinder den böſen Hang zum giftigen Pfnüſſel.

25. Wer allein kann uns helfen?

Die große Göttin, welche liebet die Menſchen, die Weltmutter Selinur.

26. Was hat die große Gottheit gethan zu unſerem Heile?

Sie hat ſich unſer erbarmet und uns geoffenbaret, wir ſollen wohnen auf den Seen, als da geſchrieben ſtehet Buchſtab Zeile 2.

27. Kann uns die große Mutter ganz bewahren vor dem Uebel?

Nein, es iſt zu ſpät. Aber ſie kann das Uebel ſelbſt zum Guten wenden.

28. Sage mir dieſes nun deutlicher.

Wir ſollen wohnen auf den Seen, weil allda der feuchte Nebel über dem Waſſer den Pfnüſſel zu regelmäßigen Friſten hervorbringt und aber der Mondſchein, der da ausgehet von der Göttin Selinur und im Nebel dämmert und wallet, ebendenſelbigen Pfnüſſel geſetzmäßig ausbrütet, auskocht, ausheilet.

29. Welches ſind dieſe Friſten?

Vier im Jahre: Anfang März, Anfang Juni, Anfang September, Anfang Dezember.

30. In welchem Zeitpunkte befinden wir uns jetzo?

Im Anfang der dritten Heilwoche des September, da in der letzten großen Huſt- und Niesnacht das Uebel ſich erſprießlich gelöſet hat.

31. Was iſt die Frucht ſolcher Auskochung und Ausſchüttlung?

Leib und Seele wird geläutert und der Geiſt wird offen, Selinur zu erkennen, zu verehren und ihr zu dienen mit guten Werken und viel Gebet.

32. Wen würdiget Selinur beſonders ſolcher ordentlicher Erkältung und folgender Läuterung?

Fromme Menſchen.

33. Wodurch äußert ſich der Beginn der jedesmaligen Läuterung?

Durch kräftiges, helles, geſundes und biederes Huſten. Es läuft hier durch die verſammelte Gemeinde eine geordnete Reihe ſolcher ſtoßenden Kehlvorgänge, wobei jene Männer, die wir ſchon unter dem Namen alte Huſter aufgeführt haben, ſich durch beſonders feierliche Aktion auszeichnen.

34. Wer ſtehet der großen Göttin in dieſem heilſamen Werke noch insbeſondere bei?

Die heiligen Feen, ihre Dienerinnen, die ſchönen, die weißen.

35. Wo ſind dieſe?

Sie ſchweben und weben mit den Strahlen des Mondes in den Lüften überall und beſonders im Schilf, im Röhricht der Seen, und ſingen geheimnißvolle Lieder und nieſen ſanft.

36. Hat der wilde Grippo auch Gehülfen?

Ja, die Korrig, das ſind die böſen ſchwarzen Zwerge.

37. Wo wohnen ſolche?

In der Zugluft.

38. Welche Waffen führen ſie?

Feine Binſen, Diſtelſtacheln, Schneidgrasſpitzen, Dorne, Brennneſſeln, Büſchel aus Raupenhaaren, Bärte der Gerſtenähre, womit ſie in der Naſe kitzeln, im Schlunde kratzen und ſtechen und hinablangen tief in's Innere des Menſchen, Fläſchchen voll brennenden Giftes, das ſie in die Blutadern ſpritzen, Bretter, die ſie dem Menſchen vor die Stirne nageln, daß er wird verſtöret und ſeine Seele verfinſtert und verblendet, daß ſie nicht mehr kann unterſcheiden recht und unrecht, gut und böſe.

Der Druide hielt nun einige Minuten inne und man ſah ihm an, daß es ein ſchwieriger Punkt ſein müſſe, zu dem er zaudere überzugehen; dann fragt er weiter:

39. Sind mehr als nur die zwei großen Götter?

Ja, es iſt noch ein Gott.

40. Wie heißt er?

Der unbekannte Gott.

41. Was wiſſen wir von ihm?

Nichts.

42. Woher wiſſen wir, daß er iſt?

Es ſteht auf dem heiligen Buchſtab Zeile 7.

43. Wie ſollen wir ihm dienen?

Wir ſollen ſagen am Schluß aller unſerer Gebete:
Sei auch du uns gnädig, unbekannter Gott!

Nachdem dieß letztere Thema in ſolcher Kürze abſolvirt war, wandte ſich der Fragende, ſichtbar erleichtert, zu einem andern, das ihm weniger peinlich zu ſein ſchien.

44. Wie erlangen wir Gehör bei den Göttern?

Allein durch die Druiden, welche ſind die Mittler zwiſchen der Gottheit und dem Menſchen und welche zweierlei Gewalt haben: den Frommen die göttliche Gnade zu öffnen, den Gottloſen zu verſchließen.

45. Wer hat den heiligen Orden der Druiden geſtiftet?

Talieſin oder Strahlenſtirn, der als Zwerg Gwyon genoſſen aus dem Wundertopfe der Fee Ceridwen, von ihr verſchluckt worden iſt als Waizenkorn und aus ihr geboren als Grundbeſitzer aller Gnadengaben des Geiſtes und ſolche verliehen hat dem heiligen Orden, den er gegründet.

Bei Erwähnung des Zwergs Gwyon zuckte etwas wie verhaltenes Lächeln in den Zügen des antwortenden Kindes und die Gemeinde ſchien ähnlich geſtimmt, doch alle Geſichter wurden wieder ſehr ernſt bei dem Schlußſatze von der Gründung des ehrwürdigen Druiden-Ordens.

46. Was iſt die größte Gottloſigkeit?

Zu leugnen, daß Selinur ſei und ihre heiligen Feen, und zu leugnen, daß Grippo ſei und ſeine ſchwarzen Zwerge, und nicht zu gehorchen dem Willen der Götter, der da ſpricht aus den Druiden.

47. So ein Menſch ſich alſo verhärtet und verſtockt, was ſoll ihm geſchehen?

Die Antwort auf dieſe Frage war an ein Mädchen gekommen. Es fieng an:

Er ſoll werden gepfählet oder —

Hier ſtockte es, zuckte zuſammen und zitterte. Der Druide nahm es freundlich an der Hand und ſagte: „Wart', liebes Kind, ich helfe dir, ſprich nur zugleich mit mir.“ Geſtützt und getragen von der Stimme des Prieſters brachte nun das Kind mühſam die Worte hervor:

oder gekreuzigt oder ſoll ihm mit Horndolch aufgeſchlitzt werden die Bruſt oder der Bauch und wann der Druide hat geweiſſagt aus dem Zucken ſeiner Glieder oder Eingeweide, ſoll er verbrannt werden vor dem Bilde Grippo's.

48. Was wird aus ihm werden nach ſeinem Tode?

Er wird verdammt ſein in Ewigkeit, ſich zu wälzen im Pfuhle des Schlammes und der Flammen, darin hauſet der böſe Grippo, der Wurm der Hölle, und ſoll ihm dennoch das Feuer nicht ausglühen den ewigen Pfnüſſel, damit er iſt behaftet und geſtrafet.

49. Was aber wird werden aus den Gläubigen und Frommen nach ihrem Tode?

Sie werden wohnen in Ewigkeit im blauen Gezelte Selinur's und tanzen und ſingen mit ihren Feen.

Es ſei uns erlaſſen, den Fragen und Antworten weiter zu folgen; die fernere Reihe derſelben beſchäftigt ſich mit den Einzelheiten des Gottesdienſtes, deren intereſſanterer Theil durch unſere Erzählung dem Leſer vor Augen geführt wird. Es waren ſiebenzig Kinder und ebenſoviele Fragen. Den Schluß machte ein Gebet, das der Druide vorſprach und die Kinder nachſprachen. Hierauf tritt der Druide an den Dolmen und ſpricht: „Ihr ſollt nun, geliebte Kinder, das Zeichen empfangen, daß ihr jetzo gewürdigt ſeid, einzutreten in die Heilsordnung der großen Mutter Selinur, reif und mündig, zu wandeln durch die Pforten, die ſie geſetzet hat und die da führen zur Läuterung des Leibes und der Seele.“ Die Kinder, ihm folgend, ſtellen ſich am Dolmen auf. Jetzt nimmt Urbixidur feierlich den Deckel von ihrem Topf und reicht dem Prieſter ein viereckiges Stück feinen Linnens, blau mit weißen Tupfen; in der einen Ecke iſt mit gelbem Zwirn das Halbmondzeichen der Selinur eingeſtickt: eine mühſame

Arbeit der Alten, unter Mithülfe einiger geſchickter Mütter vollzogen. Der Prieſter reicht die Gabe dem erſten Kinde und ſo geht die Handlung der Reihe nach fort, bis das letzte beſchenkt iſt. Angus zog, als die Vertheilung zu Ende war, ſein eigenes, ebenfalls blaues und weißgetupftes Tuch und gebrauchte es kräftig und feierlich. Die Kinder folgten ihm auch in dieſem Akte, doch die Mädchen faſt nur ſcheinbar. Der ſymboliſche Akt dieſer erſten Verwendung war eigentlich feſtſtehendes Herkommen, bei den Mädchen hielt man aber nicht eben ſtrenge darauf und ſah es gerne, wenn ſie das Angebinde nur vergnügt anſahen, kaum zum Naſchen führten und dann einſchoben. Das Weib war, wir dürfen es nicht verſchweigen, von den Pfahlbewohnern nicht eben hoch geachtet; daß es von der Entzündung der Schleimhäute, welche der Glaube dieſes Volks in ſo ſonderbare Verbindung mit der Religion brachte, ſeltener befallen wird und daß ſie bei ihm viel leichter zu verlaufen pflegt, darin ſah man eine gewiſſe Oberflächlichkeit, um deren willen man ſich berechtigt glaubte, es als ein niedrigeres Weſen zu betrachten. Nicht daß es unter dieſem verwerflichen Fehlſchluße viel gelitten hätte; heimlich im Innern der rauhen Männerbruſt fällte das Gefühl ein zarteres Urtheil, als im Kopfe der dogmatiſch beengte und erſtarrte Verſtand; ſelbſt der Pfahlbürger ſah es denn doch natürlich nicht ungern, daß das ſchöne Geſchlecht bei Verkältungen von der Natur milder und ſchonender behandelt wird als der Mann, ſelbſt er fühlte, daß er für die Gründlichkeit, womit die Natur im ſtarken Geſchlechte dieſen Prozeß durchzuführen pflegt, denn doch auch ſehr der Langmuth und Nachſicht jener bedurfte, die ſie ihrerſeits darin nicht ebenſo bedürfen. Und ſo verweilten denn nicht nur die Mütter, ſondern auch die Väter mit wohlgefälligen Blicken auf den anmuthigen Mädchen, wie ſie der ſäuberlichen Gabe ſich nur als einer Art von neuem Garderobeſtück erfreuten.

Jedes beſchenkte Kind war, die vorige Ordnung einhaltend, auf ſeine alte Stelle zurückgetreten, der Halbkreis war wieder gebildet, der Druide trat wieder vor und redete die Kinder an: „Und jetzo empfanget mit Andacht an eurem Leibe das heilige Zeichen der Weihe!“

Die Kinder wurden unruhig, mehreren ſah man Spannung und Angſt an, ſie wurden dafür von den andern geneckt, die Miene des geſtrengen Prieſters ſelbſt zeigte eine gewiſſe Erheiterung, es zuckte in ſeinen Mundwinkeln, durch die Gemeinde, namentlich durch die Schaar der Dirnen, zog ein anwachſendes Kichern. Der erſte Knabe ſchritt ſtolz entſchloſſen zum andern Ende des Dolmen, wo der bärtige Alte ſtand, und bot ihm den entblößten Arm. Der Greis hatte bereits eines ſeiner ſpitzen Beinſtäbchen in den Napf getaucht, die Spitze erſchien nun blau, er faßte den Arm des

Knaben, ritzte ihm die Haut und verweilte einige Sekunden drehend in der Wunde, der Junge biß die Zähne übereinander und verharrte lautlos. Nicht alle Kinder hielten ſo feſt, wie ſie nun nacheinander dran kamen, unter den Mädchen waren kaum ein paar, die nicht aufquickten und weinten, worauf jedesmal ein helles Lachen durch das junge Volk in der Gemeinde lief. Auch dieſe Handlung war endlich zum Schluſſe gelangt, das Halbmondzeichen war auf dem letzten Mädchenarm — noch nicht fertig, aber angelegt. Es wäre nicht ſo heiter, nicht mit ſo wenig Schmerzen abgegangen, wenn das Ritzgeſchäft mit dieſem Einen Mal ganz durchgeführt worden wäre. Die Kinder mußten in den folgenden Wochen noch mehrmals daran, dann that es weher, denn für jetzt wurden nur die Endpunkte des Bildes eingegraben, ſpäter erſt ward das Blau, der Saft aus der Pflanze Waid, mit ätzender Flüſſigkeit gemiſcht und ſo in die friſche Wunde eingeführt, um ſich inniger mit der Haut zu verbinden, und dann erſt zugleich das ganze Bild fertig punktirt, um nachher auch an dieſem neuen Theil die Wiederholung vorzunehmen. Doch die Opfer dieſer harten chirurgiſchen Einwirkung ſtanden ja in dem glücklichen Alter, wo man nicht an die Zukunft denkt, jetzt hatten ſie nur noch ein kurzes heiliges Lied zu ſingen, dann wartete ihrer zu Hauſe ein wohlbeſetzter Tiſch, und vergnügt ſuchte nun jedes ſeine Eltern auf, als nach

Vollendung der Ceremonien Alles nach dem Dorfe zurückgieng.

Arthur hatte dem zweiten Theile der Handlung keine Aufmerkſamkeit zugewendet, dem erſten aber von Anfang an mit gehaltenem Ernſte, zugleich mit einem Ausdruck von Trauer zugeſehen und bei den Fragen und Antworten finſter den Kopf geſchüttelt. Wir haben längſt geſagt, daß er das Alles kennt; er kennt es und doch iſt es ihm bei dieſem Anblick wieder neu geworden und drückt ihm ſichtbar die Seele nieder. Zu ſpotten über Dinge, die Andern heilig ſcheinen, war nicht ſeine Art. Einen gewiſſen Blick, den ihm der Druide zuſandte an jenen Stellen der Fragen, wo von ſchweren Fällen, verſtockten Leugnern und Menſchenopfer die Rede war, hatte er in ſeiner Unbefangenheit gar nicht bemerkt. Nun aber kam ein Moment, wo er ſich des Lächelns nicht ganz erwehren konnte. Als die ſingenden Kinder gleichzeitig und anhaltend alle den Mund weit öffneten, fiel ihm auf, daß er in lauter blauſchwarze Höhlen ſah. Es war die Heidelbeerenzeit, die Kinder ſämmtlich hatten ſich's Vormittags im Walde ſchmecken laſſen, und Nachmittags die Eltern wohl daran gedacht, ſie hübſch herauszuputzen, aber nicht daran, daß ſich die Kleinen den Mund ausſpülen ſollten. Das Kosmetiſche war eben in dieſer Richtung ſehr wenig ausgebildet. Die Erſcheinung fiel auch keinem Menſchen außer Arthur auf: um ſo mehr wurde ſein Lächeln von den Vielen mißdeutet, die es bemerkten. Das hätte man vielleicht vergeſſen, als aber die Gemeinde mit den Kindern heimzog, entfiel ihm ein ſehr unbedachtes Wort; die Bruſt war ihm zu voll, er konnte nicht ſchweigen. Gwalchmai gieng gerade neben ihm, den er als einen der aufgeweckteren Köpfe des Pfahldorfs ſchon kannte. „Arme Kinder!“ ſagte er zu ihm, „ich denke, die Heidelbeeren werden ihnen geſünder ſein, als der Blödſinn! Wie iſt es nur möglich, daß er noch beſteht! Kann man damit noch ein Volk erziehen? Iſt dieß ein Stab und Schild für den Eintritt in die Welt? Und es wär' ſo ein ſchöner Brauch, einen ſtarken Einſchnitt in die junge Seele zu machen an dieſem Wendepunkt! Was hätt' ich drum gegeben, hätt' mir Einer zu der Zeit eindringlich, aber einfach geſagt, wo das wahre Glück zu ſuchen iſt! Und der unbekannte Gott, nun, was den betrifft —“ Er brach ab, er wußte wohl nicht weiter. Er gieng vorwärts, ohne eine Antwort abzuwarten, ſtill vor ſich niederblickend wie ein Mann, in welchem Gedanken gähren und langſam reifen. Wer außer Gwalchmai ſeine Worte noch vernommen, hatte er nicht bemerkt. Es war Alpin, zugleich aber noch ein Anderer, von dem wir hören werden.

Jetzt kam mit einem Trupp Kamerädinnen Sigune vorüber, ohne Alpin gewahr zu werden; ſie holten Arthur ein, Sigune nahm ihn an der Hand und ſagte: „Komm' jetzt zu uns, Vetter, wirſt einen langen Magen haben, laß dir gefallen, was unſer Tiſch bietet.“ Alpin's guter Wille war geweſen, abzuzwingen, was in ihm ſtach, bohrte, brannte, trotz alledem wieder in Odgal's Haus einzutreten und mit breiter Bruſt ſich vor Zigunen zu ſtellen auf Gefahr, daß er den tief Gehaßten dort träfe. Jetzt gab er es auf und rannte weg, hinaus und dahin, wo er am frühen Morgen ſchon Troſt geſucht: in die Berge, in die Wälder, um ihnen auf's Neue ſein Leid zu klagen. Er war da zu fern, um einen Auftritt mitanzuſehen, der die Gemeinde Abends noch einmal aus ihren Wohnungen, von ihren feſtlich beſetzten Tiſchen in's Freie trieb.

Ein Verwundeter war im Walde gefunden worden, ohnmachtig, man trug ihn herein; als er zu ſich kam und die Sprache wieder fand, berichtete er in abgeriſſenen Lauten, ein Wiſent habe ihn beim Holzſchlagen überraſcht, angegriffen, mit einem Stoß in die Seite niedergeworfen, und nur dem Umſtand, daß ein zweites Wild derſelben furchtbaren Gattung herbeigekommen und alsbald ein Kampf zwiſchen beiden Stieren ſich entſponnen habe, verdanke er ſeine Rettung; er wäre ſicher in die Luft geſchleudert und dann zerſtampft worden; er ſei dann fortgekrochen, ſo weit er konnte, bis ihn das Bewußtſein verlaſſen habe. Er hatte eine breite Wunde unter der linken Bruſt, das Blut floß noch immer. Man brachte ihn zum Truiden.

Als wir die Aemter dieſes Mannes aufzählten, erſchien es nicht nothwendig, auch die Funktion des Arztes mitzunennen. In größeren Gemeinden war allerdings ein beſonderer Arzt, ein Barde, ein Naturkundiger und Mediziner vom Fach. Für kleinere Gemeinden, wie die unſrige, verſah der Druide dieſe Stelle; es wurden in Turik von den Barden beſondere Vorleſungen für künftige Druiden gehalten, die ihnen das Nöthigſte aus der Medizin und Chirurgie zu eigen machten. Der Leſer iſt bereits gewarnt worden, ſich den Stand dieſer Wiſſenſchaften in jener Zeit nicht als einen allzu rationellen zu denken. Immerhin waren neuerdings bedeutende Fortſchritte gemacht worden: die Studienzeit unſeres ſechzigjährigen Druiden war aber vor dieſelben gefallen. Er hatte zudem, die Wahrheit zu geſtehen, die paſtoral-mediziniſchen und chirurgiſchen Vorleſungen etwas unregelmäßig beſucht, indem er dachte, er könne ſeine Zeit beſſer anwenden mit Erwerbung von Kenntniſſen ſolcher Heilungsmittel, von denen kräftigere Wirkung zu hoffen ſei. Wie dieſe Mittel beſchaffen waren und wen er hierin zu getreuer Beihülfe herangezogen, das werden wir nun erſehen.

Alpin kam ſpät Abends nach Hauſe. Als er Ruhe ſuchen wollte — mit wenig Hoffnung, ſie zu finden —, hörte er in geringer Entfernung einen Einbaum löſen, ſtand auf, ſah hinaus und erkannte Arthur aufwärts rudernd im See. Jetzt hörte er auch eine weibliche Stimme fernher vom Saume des Gewäſſers, wo der helle Mond in den Nebel über dem Röhricht ſchien. Augenblicklich löſte er den eigenen Kahn, der angebunden unter dem Hauſe lag, fuhr ſchnell und leiſe am Geſtrüppe des Ufers hin und hielt im dichteren, höheren Schilfe, als er ſo nahe war, daß er deutlicher ſehen und hören konnte. In kurzen Kreiſen ſah er langſam einen Kahn ſich drehen, darin eine dunkle weibliche Geſtalt. Sie ſang oder ſchleppte vielmehr durch wenige Töne dumpf, einförmig, hohl, einen uralten Zauberſegen:

„Unſer Herr Grippo fuhr über Land,
Im Brande ein Brand.
Brand, du ſollſt nicht hitzen,
Brand, du ſollſt nicht ſchwitzen,
Brand, du ſollſt nicht ſchwären,
Noch über dich begehren,
Bis der Weltenmutter die Spindel bricht,
Bis erliſcht des ewigen Mondes Licht.“

Nach je zwei Zeilen wurde kurz pauſirt und Alpin glaubte zu ſehen, daß die weibliche Geſtalt über einem undeutlichen Gegenſtand, der ausgeſtreckt im Kahne lag, mit der Rechten, worin ſie etwas hielt, das ſich im Helldunkel nicht erkennen ließ, ſeltſame Handbewegungen machte, ſenk- und wagrechte und kreisförmige Linien in der Luft zog. Was es für ein Körper war, der ſich im Einbaum befand und dem dieſe Gebärden galten, darüber konnte er nicht im Unklaren bleiben, als er in dieſen Pauſen ein ſchwaches Aechzen vernahm. Er ſah Arthur jetzt ganz nahe fahren, Kahn an Kahn drängen, ſich hinüberbücken, die ſich Widerſetzende gewaltſam beiſeite drücken, etwas Dunkles in die Höhe richten. „Soll das ein Verband ſein?“ hörte er ihn rufen. „Zauber thut mehr denn Verband.“ — „Gieb ihn her, du mordeſt ihn.“ — „Hinweg, Gottloſer!“ — „Du mußt!“ Er iſt in den andern Kahn hinübergeſprungen, ſie packt ihn an und rauft mit ihm, ein ſchnellender Ruck und das hexenhafte Weib iſt beiſeite geſchleudert, fällt in's Waſſer. Arthur hebt mit der Sicherheit gewandter Kraft den Verwundeten in ſeinen Kahn und fährt mit pfeilſchnellen Ruderzügen hinweg. Alpin ließ unthätig Alles geſchehen, ſah zu, wie von Geiſtern gebannt und gefeſſelt. Jetzt rückt er hervor aus dem Röhricht. „Hir, Hir!“ ruft er, „ich komme.“ — „Biſt du's, Alpin! Hilf! Hilf!“ Der Alten iſt es nach einigem Umplätſchern gelungen, den Rand ihres Kahnes zu erfaſſen, er hilft der Zappelnden hinein, läßt die Durchnäßte auf das Fell nieder, auf welchem vorher der Verwundete gelegen, und zuckt das Ruder, ſie fortzubringen. „Halt, halt! mein heiliger Miſtelzweig, in heiliger Herbſtmondnacht geſchnitten mit der heiligen Sichel, dort ſchwimmt er,“ ächzte die Alte. Alpin gab dem Kahn ein paar Stöße, fiſchte ihn heraus und ruderte weiter, dem

Pfarrhauſe zu. Er trat in etwas Hartes und Scharfes, das ihm in die große Zehe ſchnitt, griff hinab und zog eine Scherbe herauf. Urhiridur ſtieß einen Schrei der Verzweiflung aus: „Coridwen! Coridwen! mein Zauberhafen hin! O hin, hin!“ Sie wälzte ſich vor Jammer im Boot und weinte lautauf, daß es fernhin hallte. Alpin erinnerte ſich jetzt, daß er bei dem Kampfe zwiſchen Arthur und dem unheimlichen Weib ein gellendes Schüttern gehört hatte, wie wenn ein irdener Körper zerbricht. Sie hatte geglaubt, den Schwingungen des Miſtelzweigs mehr Zauberkraft zu verleihen, wenn ſie ihn in dem geheimnißvollen Gefäße mitnahm, und unvorſichtig genug das Heiligthum einer Waſſerfahrt anvertraut. Endlich ſchwieg ſie erſchöpft vom Stöhnen und lag ſtumm, auf einen Arm geſtützt, im Kahne. Auf einmal fuhr ſie mit einer zuckenden Bewegung in ihre Rocktaſche und ein neuer Aufſchrei folgte dieſer Bewegung: „Auch das, auch das! Mein Wirtel auch dahin! Heilige Erbſtücke! O, Ururahnmutter Coridwen, du, die aus der Weltenſpinnerin eigener Hand die göttlichen Gaben empfangen, ſchau' nieder aus den Wolken und hilf rächen, ſtrafen!“ Endlich verſtummte auch dieſe Klage und man legte an dem Stiegchen an, das in das Haus des Druiden hinaufführte. Dieſer lag ſchon in ſo feſtem Schlafe, daß das Geräuſch ihn nicht weckte, das überdieß von ſeinem gewaltigen Schnarchen übertönt wurde. Er hatte ja ſein Amt als Heilkünſtler mit ſo voller Ueberzeugung an Urhiridur abgegeben, ihr den Verwundeten mit ſo vollem Vertrauen überantwortet, daß er ſich, als ſie mit ihm abfuhr, mit ganzer Seelenruhe zum Schlummer niederlegen konnte, und der pflegte bei ihm tief und geſund zu ſein. — „Es gibt ein kaltes Bad, aber auch ein heißes,“ murmelte die Alte, als ſie ausſtieg. „Ein gefährlicher Ketzer,“ ſagte Alpin, „er hat auch über unſere Religion geſpottet,“ mit dieſen Worten löste er den Wiedring, an dem er ſeinen eigenen Kahn nachgezogen hatte, und fuhr heim.

Er mußte wiſſen, was er that, als er in ſo gehäuften Brennſtoff die Brandfackel dieſer Angeberworte warf, es war ihm gar wohl bekannt, was die Baſe bei dem Druiden galt, und er war nicht ſo blind, das verborgene ſehr Gefährliche in dieſem Manne nicht wenigſtens dunkel zu ahnen. Aber er kam ſich ganz zufrieden mit ſich vor, ſein Gemüth ſchien ihm ruhig wie der See, deſſen Spiegel kein Lüftchen bewegte. Es war nur in dem Einbaum ſo eine ſonderbare Unruhe, er wollte in keine regelmäßige Gangart kommen, er ſchwankte, und das Vordertheil fuhr manchmal ſo eigenthümlich wie ein Ausruf in die Höhe. Das Waſſer glurte am Holze wie ſonſt eben auch, aber es klang heute ſo ſeltſam; einmal meinte der Ruderer gar flüſtern zu hören: „Alpin, das war nicht recht!“ Dann kamen dumpfe Töne, die murmelten etwas wie:

krumm, oder: Lump! dann ſpitze, die thaten wie: Wicht! Wicht!

Er dachte: dummes Zeug! und legte ſich ſchlafen; er ſagte ſich, er habe nun endlich doch einen ruhigen Schlaf verdient. Kaum lag er auf dem Ohre, ſo fiel ihm ſiedend heiß ein: jetzt pflegt Arthur den Verwundeten ſicherlich mit Hülfe Sigunens. Er warf ſich auf das andere Ohr, da fragte plötzlich etwas in ihm: Alpin, was hätteſt du thun ſollen? Entweder glaubſt du, die Hexe könne mit Zauberſpruch und Miſtel beſſer heilen, dann durfteſt du ihr den Verwundeten nicht abjagen laſſen; oder Arthur mit den Mitteln, die er anwenden wird, dann mußteſt du ihm beiſtehen. Ueber das Entweder-Oder in den beiden Vorderſätzen hatte er nun freilich noch niemals nachgedacht und er konnte ſich betröſten: wenn man zweifelt, wenn man nicht weiß, was thun von Zweien, ſo thut man am beſten nichts. Dennoch wollte der Troſt nicht vorhalten und — auf einmal ſprang er auf, und — etwas haſt du ja doch gethan: Pfui! Pfui! und noch einmal Pfui! Er rief es laut, ſo laut, daß der Rinderknecht im Nebenraum aus ſeinem tiefen Schlaf emporfuhr und rief: „was gibt's?“ Doch legte ſich der wieder zurück und ſchlief alsbald weiter, auch Alpin ſtreckte ſich wieder hin, verhielt ſich ſtill und blieb ſo liegen auf ſeinem Bärenfell, das nur jetzt kein Fell mehr war, ſondern ein Ameiſenhaufen.

Mit dem erſten Morgendämmern gieng er aus dem Hauſe. „Auch ſo früh ſchon auf?“ grüßte er den Bittel, dem er begegnete. — „Das trifft ſich gut, Alpin, ich ſoll dich zum Druiden beſtellen.“ Er ſagte das nicht im Befehlton, ſondern freundlich und mit einem gewiſſen Zwinkern der Augen. — „Später, ſpäter, hab' augenblicks nicht Zeit, der Schafhirt hat ein paar huſtenkranke Hammel, muß nach dem Vieh ſehen.“ Die Ausrede war nicht ſo grob, als ſie es heutzutage wäre, doch immerhin auffällig und der Bittel blieb verdutzt ſtehen. Alpin begab ſich in ſeinen Heerdeſtadel: es ſchien ihm, ſein Vieh begrüße ihn nicht ſo herzlich wie ſonſt, und ſeine Lieblingskuh, die Liſi, bog gar den Kopf zur Seite, als er zu ihr trat: er gab ihr einen Fauſtſchlag und rief: „Willſt auch du mich verachten?“ Das Thier, ſo rohe Behandlung nicht gewohnt, ſah ihn mit den großen Augen traurig vorwurfsvoll an, als fragte es: wohin iſt's mit dir gekommen?

Er trat heraus, bleich, unſchlüſſig, gieng wieder hinein, ſtreichelte die Kuh, dann fuhr er ſchnell wieder aus der Thüre. Es muß etwas geſchehen! es muß durchgebrochen werden! rief es in ihm, dunkel, aber ſtark. Mit ſtraffen Schritten gieng er nach Odgal's Haus: er wußte, daß Sigune früh aufſtand. Da ſitzt ſie auch, das Herdfeuer iſt ſchon angezündet, aber ſie macht ſich nichts dabei zu thun: ſie hält ein Ding in der Hand, auf das ihre Augen mit großer Spannung gerichtet ſind, während alle Mienen von einem Gefühle lebhaften Wohlgefallens zeugen. „Darf man herein?“ fragt Alpin durch's Fenſter. — „Ja, komm' nur; ſieht man dich einmal wieder? Du ſiehſt bleich.“ Sie gab ihm die Hand. „Heut' Nacht hätteſt dabei ſein ſollen drüben im Freihof —“

Wir müſſen ſie hier einen Augenblick unterbrechen, um dem Leſer ein Wort vom Freihof zu ſagen. Wir befinden uns natürlich in Zeiten allgemeiner Gaſtfreundſchaft, aber auf Pfahldörfern iſt eben kein Ueberfluß an Raum und wenige Familien ſind in der Lage, zu beherbergen. Die wohlhabenderen Gemeinden beſitzen daher ein Haus zur Aufnahme von Fremden, die eine andere Unterkunft nicht finden können oder nicht wünſchen. An Ausſtattung, Bedienung iſt begreiflich nicht zu denken, einige Pelze zum Lager ſind Alles, für das Uebrige muß ein Gaſtfreund ſorgen. Hotel können wir das alſo nicht wohl nennen; damals ſagte man Freihof. In dieſen ſeinen Wohnraum hat Arthur den Unglücklichen gebracht, dem im eigenen Hauſe die richtige Pflege gefehlt hätte.

Alſo — „drüben im Freihof,“ ſagt Sigune. „Wir haben,“ fährt ſie fort, „den Wunden gepflegt, Arthur und ich; ſollteſt ſehen, wie der verbinden kann, und ein Glück, er hat auf ſeiner Reiſe, die ihm ſelbſt Anfall und Wunden bringen konnte, gute, kühlende Salben mitgebracht, aus der Pflanze Selago und Verbena, und hat ſie aufgelegt: der Kranke liegt jetzt in erquickendem Schlaf auf Fellen und weicher Streu.“ — „Gut, ganz recht,“ ſagte Alpin, einen Stich verarbeitend, der ihm durch die Seele gieng. „Was haſt denn aber da?“ Sie hatte den Gegenſtand beiſeite gelegt. „Da ſchau' her,“ rief ſie jetzt, „was Neues, Wunderbares! Vetter Arthur hat uns zu den ſchonen Sachen geſtern Abend noch das gebracht, nun guck'! Nachher will ich den neuen Schmuck anziehen und mich ſo da drin ſehen.“ Es war eine ovale Scheibe von Erz mit zierlichem Griff: Sigune drückte ſie ihm in die Hand. „Was ſoll's?“ — „Nun, ſieh' doch ſtät auf die Flache.“ Alpin ſchaute und ſchaute, er ſah ſich ſelbſt. Vergliche man dieß Bild mit dem, das unſere jetzigen Spiegel uns zeigen, ſo müßte es freilich nur als ein verſchwommenes erſcheinen: das ware aber ſehr unrichtig, wir haben das Bild im Erzſpiegel mit dem ungleich verſchwommenern auf dem Waſſerſpiegel zu vergleichen, dem einzigen, das unſerem Alpin bekannt iſt, und ſo kommt es ihm deutlich in einem Maße vor, das alle ſeine Begriffe überſteigt. Er läßt den Spiegel fallen, geiſterhaft wird ihm zu Muthe. Er ſteht ſo und ſtarrt vor ſich hin, hinaus in's Leere, wie in eine tiefe Finſterniß. Allmälig taucht ein ſchwaches Licht in dieſer Finſterniß auf: „Alſo — alſo ſo — von nun an wird der Menſch ſich ſelbſt ſehen — zweimal daſein — und dann — wenn er von dem Bild weggeht, wird es doch in ihm bleiben — und er wird inwendig ſich ſelbſt ſehen — wird nicht mehr einfach, nicht mehr ein Einfacher ſein — wird ſich zugleich immer auch inwendig fragen, wie er wohl anderen Menſchen vorkomme — und dann — wenn er etwas denkt oder ſagt oder thut, wird man nicht mehr wiſſen, ob er's nicht denkt oder ſagt oder thut, weil er ſich vorſtellt, wie er dabei ausſehe, ſich ausnehme —"

Er ſtockte — wie hätte der Pfahlhirte für das, was ihm in dunkler Ahnung aufdämmerte, die Begriffe finden können und die Worte für die Begriffe! Wir Jetzigen freilich könnten ihm gut nachhelfen, wir, denen ſo leicht erſichtlich iſt, daß mit der Erfindung und Vervollkommnung des Spiegels eine gründliche Veränderung in das Seelenleben, in alle Zuſtande der Menſchheit getreten iſt. Verſchärfung des Selbſtbewußtſeins, aber auch eitle Selbſtbeſpieglung und eitle Beſpiezlung in Anderen: wie ſollte der arme Alpin dieſe Bezeichnungen aufbringen und wie all' das Unabſehliche ermeſſen, das ſich aus einer ſolchen Wendung im Bewußtſeinsſtande des Menſchen ergeben, entwickeln mußte! Ihm wurde ſchwindlig vor dem Bilde der künftigen Jahrhunderte, das ihm dunkel vorſchwebte und das er nicht erfaſſen konnte. Er fand noch das Wort: ſchillern — ihm ſcheine, da ſchillere Alles. Weiter reichte es nicht. Und nun bedenke man noch dazu, daß er nicht in der Lage war, mit freiem Gemüthe über dieß Rathſel zu forſchen, denn ach! der Spiegel gehörte Sigunen, war ein Geſchenk Arthur's! Ob ſie ihm gefalle, wird ſie den Spiegel fragen, und dann wohl auch, wie Dem und Jenem und einem Dritten — und wie wird ſie dann werden? Nun, den Namen Kokette lieferte ihm wahrhaftig ſein Sprachvorrath eben auch nicht, aber die Sache flimmerte ihm vor dem innern Blick. Wir werden alſo billig ſein: es kommt Vieles zuſammen, was jetzt in dieſem Herzen umwühlt. Grauen überrieſelte ihn, dann kochte ein Grimm, eine Wuth auf. Mit wilden Blicken fuhr er in die Höhe, hinaus zur Thüre und ſchleuderte den Spiegel in's Waſſer. Wie er ſich umkehrt, ſteht Arthur vor ihm. Er packt ihn an der Kehle und ruft: „Giftſchenk!“ Arthur legt die Hand an ſein Schwert und zuckt es halb aus der Scheide. Alpin fällt ihm in den Arm: „Nicht ſo! nicht hier!“ Sigune war herbeigeſtürzt, flehte Arthur, hieng an Alpin's Knieen: „Laßt, laßt!“ Die beiden Feinde vereinigten ſich, ſie zu beruhigen, ihr die Vorſtellung beizubringen, als könnte vielleicht mit Worten ausgeglichen werden, führten ſie mit freundlicher halber Gewalt in ihre vier Wände zurück, eilten hinweg und mit wenigen Sylben war verabredet, was in ſchweigendem Einverſtändniß ſchon innerlich beſchloſſen war. „Steinaxt und Hirſchhorndolch gegen Erzſchwert und Erzdolch, ſoll's gelten?“ — „Gut,“ ſagte Arthur, „es ſoll.“ — „Draußen im

Fichtenwald, wo die kleine Lichtung iſt, dreihundert Schritte in gerader Richtung hinter dem Dolmen- und Eichenhain! Ich hab' erſt noch einen Gang zu thun, in einer Stunde bin ich da!" — „Du triffſt mich."

Alpin war es ſo leicht und frei zu Muth, als wären ihm Centnergewichte von der Bruſt gefallen. Er that einen Jauchzer, als er zu Hauſe ſeine Steinaxt genau unterſuchte, ob der Stiel auch feſt genug ſitze, und unter zwei Dolchen den ſtärkeren und ſchärferen wählte. Aber ein leiſer Seufzer folgte dem Jubelruf. Sigune! — doch das war nicht das Schwerſte; Zorn, Grimm war zwar verflogen und die Seele hatte zum Sorgen und Bangen um ſie wohl wieder Raum, aber das mußte jetzt zurückſtehen, denn jetzt galt es nur Eines: Mann gegen Mann; ſie iſt Weib, Schickſal iſt Schickſal, ſie ſoll's tragen, wie es fallen mag. Aber, aber! da hieng noch ein böſes Gewicht: wie es abſchneiden? Da ſaß noch ein böſer Flecken; was auf der weiten Welt thun, ihn abzuwaſchen? Er war ja zum Druiden gerufen, nicht eigentlich befohlen, er konnte wegbleiben, aber das wäre feig, ſagte er ſich; heut' wollte er gut machen als gerader Mann, was er geſtern Nacht ſchlecht gemacht als krummer Angeber, aber der Vorſatz, der Entſchluß zur That, zum Zweikampf, genügte ja nicht und die gethane That doch auch nicht, der Flecken der Verdächtigung ſtand für ſich da, kohlrabenſchwarz, er wollte für ſich behandelt, ausgelöſcht ſein, er blieb ſonſt hängen, klebte ſeinem Gewiſſen an, wenn er lebte, ſeinem Namen, wenn er fiel. Was thun, was thun? — Halt! — ihm kam Licht — die Wahrheit! Die Wahrheit: ſonſt gibt's hier nichts!

Er gieng zum Druiden, ausgerüſtet, wie er war, mit ſeinen Waffen. Vor der Thüre hörte er drinnen einzelne Huſtlaute von verſchiedenen Stimmen. Er trat ein. Urhixidur war — gottlob! rief es in ihm — nicht da, ſie lag in der Hinterſtube tief in einen Berg von Wolfsfellen verſteckt, da ſie, für ihre eigene Perſon doch mehr auf natürliche Mittel als auf Magie vertrauend, eine Schwitzkur auf das nächtliche kalte Bad für gut befunden hatte. Dagegen ſtanden zu den Seiten des Druiden fünf ältere Männer: ſie gehörten zu dem Schlage der „alten Huſter". Der Druide hatte ein Geſicht, ſo hart und geſpannt, als wäre es gefroren, man ſah auf den erſten Blick: das war ein Verhörgeſicht! Der Schluß: ein Zeugenverhör, und die Huſter haben ſchon deponirt, ergab ſich von ſelbſt. „Es liegen," begann Angus, „gegen den Fremdling Arthur mehrere ſehr beſchwerende Inzichten vor als gegen einen Religionsſpötter, gegen einen Götterleugner; von dir, Alpin, iſt mir zu Ohren gekommen, du müſſeſt als Zeuge gegenwärtig geweſen ſein, als er das eine oder andere giftböſe Hohnwort über unſern heiligen Glauben und ehrwürdige gottesdienſtliche Handlung fallen ließ; dieß wird beſtatiget durch die Bemerkung, die du in dieſer Nacht gegen Urhiridur gemacht haſt, als ſie von dem Uebelthäter ruchlos geſtöret worden in dem Heilwerke, das ſie in meinem Auftrag vornahm, als der Frevler ſich ſogar erfrecht hatte, dieſe achtbare Perſon in's Waſſer zu werfen, als dabei der heilige Coridwentopf zerbrach, als er ihr den wunden Pflegling raubte und als dich die Gottheit zu ihrem Retter auserſehen; ſag' an, ſprich, was weißt du? Zuerſt wiederhole mir die Worte, die du zu meiner Hausmeiſterin geſprochen."

„Hochwürdiger Vater!" ſagte Alpin, „erlaube mir, zu ſchweigen. Mich drückt mein Gewiſſen, denn ich habe aus Haß geſprochen, was ich zu Urhiridur über den Mann geſagt; ich haſſe ihn aber nicht, weil ich nachgedacht hätte über die göttlichen Dinge und mir zutraute, das zu verſtehen, und überzeugt wäre, daß er darum ein Frevler iſt, ſondern ich haſſe ihn, weil ich ihn haſſe, und nicht der Strafe Anderer will ich ihn übergeben, ſondern ich ſelbſt will ihn ſtrafen, will es verſuchen, ob mir Grippo, der Herr und Gott des Krieges, vergönnt, ihn zu bezwingen und zu vertilgen."

„Warum haſſeſt du ihn? Ich will es wiſſen!"

Alpin ſtockte. Doch da in einer Gemeinde, die ſo eng zuſammenwohnt, eine Bewerbung um die Liebe eines Madchens, die ſo beharrlich war wie die ſeinige, ohnedieß kein Geheimniß geblieben ſein konnte, ſo vermochte er es, ſein inneres Widerſtreben zu bezwingen, und ſagte: „Weil er eine Tochter unſeres Volks hinwegführen will zu dem ſeinigen, wo Alles fremd und anders iſt und —“

Die Sprache lieh ihm auch hier kein Wort, der Satz blieb unvollendet. Auch ſeine Zuhörer hatten ihn nicht zu ergänzen vermocht mit Worten; woher ſollten er und ſie Bezeichnungen ſchöpfen wie: Ueberbildung, von der Natur abweichende Kultur, Raffinirtheit, Frivolität und dergleichen? aber ſehr leicht und gern ergänzten ſie ihn mit erahnenden Vorſtellungen, mit helldunklen Schlüſſen, die, von der Prämiſſe: Erzwaffen ausgehend, durch eine Kette von unbeſtimmt vorſchwebenden Mittelgliedern raſch bei der Folgerung: Gottloſigkeit anlangten. So war denn Alpin's Wort ganz Waſſer auf ihre Mühle, ja mehr Waſſer, als er eigentlich wollte, da gerade dieß ein Punkt war, den er ſeinerſeits, obwohl geſtern noch Angeber, lieber dahingeſtellt ſein ließ; wir werden ihn in dieſer letzteren Richtung noch näher kennen lernen.

„Was haſt du eigentlich vor?“

„Zweikampf; der Fremdling iſt einverſtanden.“

Die umſtehenden Zeugen riefen: „Es ſei ſo! Verhindert es nicht, ehrwürdiger Vater! Es ſei Gottesurtheil! Gottesurtheil auch über die Waffen: ob beſſer das gute Alte, Stein und Horn, oder der tückiſch ſchimmernde neue Stoff!“

Angus wiegte bedenklich das Haupt hin und her; es mochten einige Zweifel sehr realen, phyſikaliſchen Inhalts durch dieſes Haupt gehen. Er verſchwieg ſie und faßte die Frage von einer andern Seite: „Gottesurtheil,“ ſprach er, „muß öffentlich und feierlich ſein; Alpin muß anklagen vor der verſammelten Gemeinde auf Götterleugnung, Kampfrichter müſſen aufgeſtellt ſein und ich muß vorſitzen.“

„Die Anklage erheb' ich nicht,“ fiel Alpin raſch ein.

Es war noch eine andere Schwierigkeit: Arthur hatte in der kurzen Zeit doch manche Gemüther gewonnen; daß es in der Gemeinde das gab, was wir eine Linke nennen, haben wir aus den Verhandlungen erſehen, aus denen die Berufung der Barden von Turil hervorgieng. Es war zu befürchten, daß die Einleitung eines Gottesurtheils auf ſo ſchwere Anklage großen Widerſpruch fände. Derſelbe Grund aber mußte dem Druiden ſtarke Zweifel erwecken, ob er einen Prozeß mit der einfachen Folge der Verurtheilung Arthur's als Ketzers auch durchzuführen vermoge, ohne ſeine Autorität und Beliebtheit bei der Gemeinde zu untergraben.

„Kein Geſetz hindert,“ ſagte jetzt Morbihan, einer der fünf Zeugen, „daß Zweikampf auch geheim ſtattfinden könne und doch ſein Ausgang als Gottesurtheil gelte; unſer altes Geſetz iſt *für* den öffentlichen, keines beſteht *gegen* den geheimen.“ Die Bemerkung wurde beifällig aufgenommen und unterſtützt.

Nach einer Pauſe ſagte, leicht zum Ja bekehrt, der Druide: „Es ſei! Biete deine Waffen!“

Alpin hielt Axt und Dolch hin, ungern allerdings, denn, was er vorhatte, das meinte er doch eigentlich nicht in dem Sinn, in welchem ſeine Waffen nun eingeſegnet werden ſollten. Der Prieſter beſchrieb das Schlangenzeichen Grippo's in die Luft und ſprach halbſingend in hohldumpfem Beſchwörerton:

„Gieb, o
Grippo,
Alter Rohrmolch,
Daß der Horndolch
Sicher ſteche!

Gieb, o
Grippo,
Urweltsſchlammwurm,
Daß im Kampfſturm
Axt nicht breche!

Gieb, o
Grippo,
Lurch im Urſtrupp,
Daß Hirnſtockſchnupp
Feind's Kraft ſchwäche!

„Und nun zeuch hin, mein Sohn, und ſchlag' und ſtoß' zu in Gottes Namen!“ ſchloß der Prieſter.

Alpin trat ſeinen Gang an. Er war ſchon einige Schritte entfernt, als ihm Angus nachrief, er ſolle erſt ſeinem ältern Gaisbuben noch aufgeben, daß er heute noch einmal zu ihm komme. Alpin beſorgte dieß noch: der Druide machte ſich mit dem Jungen ſeit ein paar Wochen alltäglich zu thun; was? war ein Geheimniß; doch bemerkte man, daß es muſikaliſcher Art ſein müſſe; der Burſche war ein ſehr gelehriger Schüler Alpin's auf dem Hirtenhorn.

„Er ertobte des Muotes," heißt es im Nibelungenliede, da Rüdiger von Bechlarn nach ſchwerem innerem Kampfe und herzerſchütternden Wechſelreden das Schwert zückt, gegen ſeine Freunde, die Nibelungen, zu ſtreiten. Der letzte Auftritt hatte Alpin's Seele wieder beſchwert; er war eben doch unheimlich geweſen, und es wollte ſich nun etwas in ihm regen, was wider den Kampf ſprach, aber er nahm ſich ſtraff zuſammen, ſpannte ſeine ganze Seele auf den Gedanken der Entſcheidung, die nun einmal dieſer Schwüle ein Ende machen müſſe, der Kampfgeiſt fuhr in ihm auf, er beſchleunigte ſeine Schritte, und dieß um ſo mehr, da er befürchtete, er habe über die Zeit gezögert und dieß könnte ihm falſch ausgelegt werden. Er war eingetreten in den dunklen Fichtenwald; er hörte von fern ein Geräuſch wie ein Praſſeln, Wiſchen, Streifen, kurze Rufe einer Menſchenſtimme dazwiſchen, der Wald gab dieſe Töne mit dem eigenthümlich verklingenden Nachhall wieder, als riefe Baum dem Baum eine Kunde zu, die ſo fortlaufe bis in unbekannte Fernen.

Aber halt! Was iſt dieß? ein brummender, gezogener Laut iſt nun deutlich zu unterſcheiden, finſter, furchtbar, tief wie aus den Höhlungen der Erde heraufgrollend, — Alpin kennt ihn, es iſt das Brummen des Wiſents, er eilt vorwärts, ſo ſchnell es nur der Wald erlaubt, erreicht die Stelle und erblickt —

Wir wenden uns in der Zeit um ein Weniges zurück. Arthur hatte ſich beeilt, den verabredeten Kampfplatz zu erreichen. Er ſteht in Gedanken verloren, den Gegner erwartend; auch in ihm ſpricht etwas gegen den Kampf und gegen dieſes Etwas wieder die Ehre und der Zorn. So in ſich verſunken hört er nicht, daß nahe im niedern Holze ſich etwas erhebt und gegen ihn herbewegt, bis ein dumpfes Brüllen ihm die furchtbare Gefahr verräth. Es war der Wiſent, der geſtern den Bürger des Pfahldorfs verwundet hatte; Arthur trug — unvorſichtigerweiſe, denn er konnte vermuthen, daß das ſchreckliche Thier noch um den Weg ſei — ſein rothes Bruſttuch offen.

Der wilde Stier, den unſere Ahnen Wiſent nannten, deſſen amerikaniſcher Vetter Biſon dem Leſer wohl bekannt ſein wird und der nur an Einem Ort in Europa durch Hut und Hegung ſich noch erhalten hat, im Walde von Bialowicza in Littauen: der Wiſent iſt zwar weit nicht ſo groß, wie der längſt ausgeſtorbene, damals ſchon äußerſt ſeltene Stammvater unſeres Rinds, der Ur, der Auerochs, von dem er jetzt fälſchlich den Namen trägt, doch weist eine Höhe von ſieben und eine Länge von dreizehn Fuß, unter welche freilich ſeine heutigen Nachkommen ſtark herabgeſunken ſind, eben auf kein geringes Kraftmaß hin. Schwerlich war ſelbſt der rieſenhafte Ur ein ſo gefährlicher Feind des Menſchen wie dieſes unzähmbar wilde Geſchöpf. Sein Element iſt Wuth; man kann nie wiſſen, wann ſie ausbricht, am ſicherſten geſchieht es beim Anblick rother Farbe. In jähem Sprunge fährt das Ungethüm auf Arthur los, er vergißt im ſchrecklichen Drange des Moments, daß ſein Schwert eine unmächtige Waffe gegen ſolchen Feind iſt, zieht, ſtößt, die Klinge trifft ſchief, ſchlitzt nur die Haut unter der wolligen Halbmähne, die den Wiſentſtier bis in die Mitte des Leibs umkleidet, er wird von der Wucht des Anpralls niedergeworfen, ſchnellt auf und nun beginnt eine Jagd von Thier auf Menſch, die den Tapferſten endlich betäuben, lähmen, entſeelen mußte. Es gelingt Arthur, einen jungen Baum im Sprung zu erfaſſen, aufzuklettern, der wüthende Feind führt einen Stoß dagegen, daß der ſchenkeldicke Stamm abknallt und der Hingeſchleuderte abermals nur ſeiner pfeilſchnellen Behendigkeit die augenblickliche Rettung verdankt. Er beſinnt ſich, daß man vor einem Stier in ſcharfen Zickzackbewegungen fliehen muß, weil es dem Thiere ſchwer wird, raſch umzuwenden: ein Mittel, das vielleicht vorhält, ſo lang ihm die Geiſtesgegenwart bleibt: aber kein Augenzeuge der verzweifelten Hetze konnte das hoffen. Fürchterlich an ſich ſchon der Anblick eines Thieres, an deſſen breitgeſtirntem Haupte durch den krauſen Haarwald die ohnedieß groben organiſchen Formen ſo verdeckt ſind, daß es einfach bloß zur ungeſchlachten, blödiſchen Stoßwaffe gebildet erſcheint. Tiger- und Löwenkopf hat bei ſchöner Bildung grundfalſche, blutdürſtige Katzenzüge, da mag dem Schrecken des Angegriffenen noch die Seelenqual ſich beimiſchen, ſo viel Wildheit mit ſolcher thieriſchen Schönheit verbunden zu ſehen, aber er ſieht doch Züge, das Entſetzen iſt nicht ſo dumpf, wie beim Anblick dieſes Stierkopfs, der wie ein Stück roher Maſſe ausſieht, von dem langen Leibe wie ein Mauerbrecher vorwärts geworfen, um zu Brei zu zermalmen, was nicht hart wie Fels und Eiſen iſt, oder mit Hülfe der kurzen, nah an den Schläfen aufwärts ſtehenden Hörner, was da Lebendiges begegnen mag, und wäre es der ſchwere Körper eines Bären, wie einen Ball in die Luft zu ſchleudern. Und doch verkünden furchtbare Zeichen, daß eben in dieſem formloſen Blocke der dumpfwilde Geiſt wohnt, der ihn als ſeinen Sturmbock, ſeine Schleuder regiert: Feuerqualm ſcheint aus den ſchnaubenden Rüſtern zu ſprühen, das tiefe, wie aus langem Gewölb heraufgeholte Brummen iſt nur noch ſchrecklicher als Brüllen des Löwen, des Bären, dämoniſche Wuth funkelt in dem großen, dunklen Auge, bei ſeinem Schwellen und Rollen zeigt ſich die Bindehaut, die als weißer Grund dem menſchlichen Augenſtern ſeine edle, reine, hebende Umrahmung gibt, als roth durchäderte Folie und erhöht ſo mit ihrer Blutfarbe das ſcheusliche Wuthbild, aus dem Maule hängt die blaurothe Zunge und ein dunkler Bart ſchwankt am Unterkiefer, als hätte der teufliſchen Maske noch ein Stück vom Kopfe des Ziegenbocks gefehlt. Vom mächtigen langen Leibe wird dieß Haupt in ungeheuren Galopprucken zum Stoß vorgeworfen und mit der geſchwungenen Zottel des Schweifes ſcheint ſich das Unthier zu immer erneuter, wachſender Furie zu peitſchen. Das war, muß man geſtehen, ein Anblick beſinnungraubender Art: Arthur ſtand auf dem Punkte, ſie zu verlieren, und ſobald er ſie verlor, mußte ſeine Behendigkeit ſelbſt ſein Untergang ſein, denn eine einzige ſeiner blitzſchnellen Kehrungen verfehlt — und ſie mußte ihn gerade in die Stoßlinie des fürchterlichen Feindes hineinfahren. Bereits iſt ihm dieß widerfahren, er blutet aus einer Streifwunde an der Stirne, ſein Auge umflort ſich, er ſchwankt, er beginnt zu taumeln. In dieſem Augenblick unendlicher Gefahr iſt Alpin erſchienen, ein Gedanke wie ein zuckender Strahl erleuchtet ihn, er nimmt einen Anſatz, ſpringt dem Ungeheuer auf den Rücken, auf den höckerartigen Wulſt des Widerriſtes, klammert ſich mit mächtigen Schenkeln feſt und ſtößt mit der Rieſenkraft und mit den ſichern Sinnen des Naturſohns den ſtarken, außerſt glatt polirten und ſpitzen Dolch aus dem Ende eines Hirſchgeweihs, ungehindert von der bauſchigen Mähne, der dicken Haut, den ſtahlharten Sehnen, zwiſchen den Hinterhauptknochen und den erſten Halswirbel hinein, daß er mit Blitzesſchnelle die Verbindung von Gehirn und Rückenmark zerreißt. Das ſchwere Thier bäumt ſich empor wie ein Hirſch, ſchnellt mit einer unwiderſtehlichen Schüttelbewegung den tödtlichen Reiter weit weg, ſtürzt auf den Rücken, zappelt und verendet. Arthur ſah nur wie durch einen Schleier dieſe That der Rettung, ein ſtarrer, in allen Nerven gelähmter Zuſchauer ſtand er wie in den Boden gewurzelt, an einen Baum gelehnt, und ſtatt dem Retter, der nun bewußtlos am Boden lag, zu Hulfe zu eilen, ſank er jetzt ſelbſt zuſammen und blieb ſo liegen wie ein Träumender mit offnen Augen, bis auch ihm die Lider ſich ſchloßen.

Jetzt hort man ein Bellen, kurze, klaffende Laute, wie die Hunde ſie hören laſſen, wenn ſie einer Spur nachjagen. Schnell dringt es näher und mit einem Sprunge, heulend vor Freude, wirft ſich Tyras auf ſeinen Herrn und leckt ihm die Hände, die blutende Stirne. Kurz darnach rauſcht es wieder durch das Gehölz und aus den Büſchen taucht Sigunens hohe Geſtalt hervor, ihre Haare fliegen, ihre Gewänder ſauſen noch von der Heftigkeit athemloſer Bewegung, ihre ſchönen Arme ſind von ſcharfen Fichtenzweigen, Stechpalmdornen blutig geritzt, das Bruſttuch hat ſich im ſtürmiſchen Rennen durch dieſe dichten Hinderniſſe herabgeſtreift; ſo ſteht ſie nun, ſchaut, ſieht die zwei Betäubten am Boden und — wirft ſich über Alpin.

Er erwachte, das Antlitz an ihrem weißen, warmen Buſen, von ihren braunen Locken überſchattet, benetzt von ihren reichlichen Thränen.

„Biſt du es?“ fragt er.

„Ich bin's,“ antwortet Sigune.

„Ja, haſt du mich denn lieb?“

Jetzt verfiel ſie in ein tiefes, lautes Schluchzen und als ſie die Sprache wieder fand, da brach es hervor: „Vergieb! vergieb! gequält, gepeinigt, gefoltert hab' ich dich im wilden Muthwill, in der grundböſen Schelmenlaune — Liebe war's — Liebe gegen ſich ſelbſt verkehrt — dein will ich ſein — mein ſollſt du ſein — beiſammen, beiſammen, treu bis in den Tod!“

Und ſie wußte noch nicht, daß er Arthur gerettet. Alpin wußte es auch nicht mehr, das Geſchehene war ihm rein entſchwunden, er kannte nur die Gegenwart und preßte wie in ſeligem Traume, auch er nun in einen Strom von Thränen ergoſſen, das ſchöne, reuige Weib an ſeine Bruſt. Mit ſanfter Hand ſchob Sigune jetzt ſein Haupt beiſeite, ſie erröthete, ſie beſann ſich auf ſich, verhüllte ihren keuſchen Buſen und ſchaute ſich nach Arthur um. Ihn hatte nicht eine ſchöne Menſchenerſcheinung, nur das treue Thier aus ſeiner

Betäubung geweckt: er ſah um ſich. Wenige Schritte neben ihm lag das braune Ungeheuer auf dem Rücken, geiſterhaft aufſtarrend mit den erloſchenen großen ſchwarzen Augen. Er entſann ſich. Jetzt ſah er auch die Zwei: ſeine und Sigmunens Blicke begegneten ſich, er nickte, raffte ſich auf, trat hinüber, legte die Hand auf Alpin's blondes Haupt und ſagte, mit der Linken auf die Leiche des grimmen Feindes deutend: „Von Jenem hat mich Dieſer gerettet.“ Nun kam auch Alpin das Gedächtniß wieder, doch mit ihm eine Erinnerung, deren Herbe und Bitterkeit ihm plötzlich die erſchlafften Lebensgeiſter ſammelte, ſpannte, um Einen peinvollen Gedanken zuſammenzog. Er ſchnellte vom Boden auf: „Danke mir nicht,“ rief er, „von Dem dort habe ich dich gerettet, aber an einen Schlimmeren dich verrathen; o Götter, Götter! was habe ich gethan!“ Er erzählte mit wenigen Worten, ſetzte ebenſo kurz die Lage, die Gefahr, die vom Druiden und ſeinem Anhang drohte, in's Licht, ſtarrte dann vor ſich hin, einem Menſchen gleichend, der eben im Begriff iſt, ſich in grenzenloſen Jammer zu verlieren, faßte ſich aber plötzlich im Bewußtſein, daß hier keine Zeit zum Klagen ſei, ſann und ſann und hatte ſchnell einen Rettungsplan entworfen. „Es iſt,“ ſagte er, „nicht weit entfernt eine tiefe Höhle mit mehreren Nebenkammern; hier kannſt du dich den Tag über verbergen; Abends wird alles Volk um die Barden verſammelt ſein, Niemand deine Abweſenheit bemerken, und Nachts hole ich dich ab und bringe dich fort.“ Raſch überſchlug er ſich das Weitere. Wohin den gefährdeten Gaſt zunächſt bringen? Am beſten nach Turik; denn bei dem Stande der Dinge in der großen Waſſergemeinde, wie wir ihn ſchon kennen, war ſchwerlich zu erwarten, daß es der Druide verſuchen werde, ihn dort mit einer Anklage zu belangen. Wie aber auf dem Wege bis dahin vor etwaiger Verfolgung ſichern? Es galt, ihn auf Richtpfaden zu führen. Auf einem Theil des Weges konnte er dieſen Dienſt ſelbſt übernehmen, aber er durfte nicht zu lang abweſend ſein. Er gedachte eines treuen, zuverläſſigen Freundes auf dem nahen Gripinſee, ſeine Hütte war die nächſte am Ufer; zu dieſem wollte er ihn am Naflüßchen hin, das ſich in den Robanusſee ergießt, ſelber begleiten; er ſollte den Flüchtling noch in derſelben Nacht über den See ſetzen; alle nur Hirten bekannten Wege, die von da durch Dick und Dünn nach Turik führten, waren dem Manne bekannt und Alpin durfte vertrauen, daß der längſt Bewährte, durch manche Dienſte und Gegendienſte Verbundene ſich gerne bereit finden werde, ſeinen Schützling auf dieſen geheimen Pfaden ſicher zum Ziele zu geleiten. Den Tag über mußte er den theuern Neugewonnenen leider allein laſſen, man durfte ihn im Dorfe nicht vermiſſen, die Bezwingung des Wiſents konnte nicht lang geheim bleiben, eine Fabel mußte erfunden, dem wartenden, auf Kunde vom Ablauf des Zweikampfs höchlich geſpannten Druiden mußte weiß gemacht werden, der Gegner ſei nicht zu finden geweſen, dafür plötzlich der gefährlichere Feind erſchienen und glücklich beſiegt worden. Einen Schutz, der nicht zu verachten war, verſprach inzwiſchen der ſtarke, muthige Tyras und Abends hoffte er doch auf ſo lang wenigſtens abkommen zu können, um dem Einſamen die nöthige Erfriſchung zu bringen. Die Drei wandelten zur Höhle.

„Kannſt du mir verzeihen?“ ſagte Alpin.

„Du haſt's ja,“ erwiderte Arthur, „mannhaft wieder gut gemacht, vor dem Druiden und dann im Walde. Biſt bös geweſen, ja wohl, aber ich kenne die Eiferſucht; hab's auch einmal durchgemacht und noch anders als du, hätte faſt einen Mord auf meine Seele geladen.“ Ein Schatten lief über ſeine Züge; er fuhr fort: „Ich hab' in heißer Zeit erſter Jugend ein bildſchön Mädchen geliebt aus frommem Hauſe, meine Seele war wie ein Sturm, die Jungfrau ſchwur mir Lieb' und Treue und am Tag darauf find' ich ſie in den Armen eines jungen Druiden, der eben von der Schule kam und jüngſt geweiht war, ein hübſch, glatt Bürſchchen mit geſcheitelten Locken, faſt einer Fee im Mondſchein gleich. Und wie ich den Scheinheiligen einſam finde am Ufer des Sees, pack' ich ihn an der Bruſt und hält' ihm ſeine Sünde vor.

Der entgegnet frech, heuchleriſch und ſpitzfindig. Ich ſtoß' ihn in's Waſſer, wie ich aber den Tropf zappeln ſehe, ſpring' ich nach und zieh' ihn heraus. Das Mädel hat noch Manchen betrogen, ich aber hab' mich auf die Jagd geworfen, ſie zu vergeſſen, und wie ich einmal auf einen Wolf laure, kommt mir der junge Pfaff in den Schuß, der eben zum heiligen Haine gieng. Ich hatte die Finger an Pfeil und Sehne und will ſchon drücken, erſchrecke aber an mir und ſetze ab. Bin ein wilder Menſch geweſen, ſeither hab' ich mich beſonnen und bin ſtiller. Du aber, Alpin, biſt ein Narr geweſen, wir ſind j tter und Baſe; iſt dir doch auch ein wenig recht chen, daß ſie dich geplagt hat."

„Und a ſchwarzbr ager mit'm Gamsbart auf'm Hut," ſagte h d Alpin und deutete auf den Schmuck an Arthur's Mütze.

„Gefällt mir ſchon recht," ſcherzte Sigune, „aber du ſteckſt jetzt einen Büſchel von Wiſentbart auf die deine."

„Komm', Baſe," ſagte Arthur, „gieb mir die Hand!" er ergriff dazu Alpin's Rechte, legte ihnen die Hände zuſammen und darüber ſeine eigene Rechte. Die Blicke des braven Paares weilten ruhig und ſtill ineinander, kein Wort und kein Kuß wurde gewechſelt. „Ich kann's jetzt ſchon ſagen," fuhr Arthur fort; „es hätte meinen Vater gefreut, wenn ich das Bäschen heimgebracht hatte, aber —“ Er nahm ſeine Erzählung wieder auf, als hätte er ſie nicht unterbrochen gehabt: „Es träumte mir in der Nacht nach der Wolfsjagd, ich ſtehe wieder im Wald und ziele und wolle eben abſchnellen auf den jungen Prieſter, da fühle ich meine Hand gehalten und ſehe einen Glanz um mich und neben mir ſteht Talieſin, der Glanz geht von ſeiner Stirn aus und er ſpricht: ‚Dieſe ſoll nicht Pfeil niederſtrecken, ſondern neuer Talieſin.‘ Es kam dann das Erz zu uns und ich erfreute mich noch eine Zeit der Jagd mit den neuen Waffen, aber der Traum kehrte öfters wieder, Gedanken wie Blitze ſind mir in manchen Stunden aufgeſtiegen, unſer alter Götterglaube und Dienſt wollte mir vorkommen glanzlos, zerbrechlich, matt, wie Bein und Stein gegen das gediegene glänzende Metall, das Jagen fieng an, mir zu entleiden — und nun auf der Reiſe — drüben in Turik — bei den Barden — es wurde heller und heller — ſchicken thut mich Niemand, als mein Vater zu Odgal, die Verwandten einmal wieder zu begrüßen und nach der Baſe zu ſchauen, aber jetzt, ſeitdem es mir ſo wetterleuchtet im Kopf und jetzt ſeit dem Feſte da, wo der alte Wuſt mir wieder ſo gröblich vor Augen geplatzt iſt, jetzt muß ich wandern, wandern, es läßt mir keine Ruhe, und dann — ja, ich ſpür's, mir ſchwant's, von dieſen Tagen, von geſtern, von heute an wird mein Leben — wenn ich's rette — eine Jagd werden —

eine Jagd — ich werde jagen, nach Menſchen jagen und gejagt werden — und —, glaub' mir, Alpin, zur Liebe hab' ich keine Zeit mehr, auch wenn ich wollte." Die Worte blieben unerläutert und waren dem Sprecher vielleicht ſelbſt nicht ſo klar, daß er die Erklärung dazu hätte geben können. Und nun war unter all' dem das übervolle Herz noch nicht dazu gelangt, die Hauptſache, den Dank auszuſprechen. Es geſchah erſt, als man am Eingang der Höhle angelangt war. Nur erwarte der Leſer keinen ſtürmiſchen Gefühlsauftritt. Daß auch Männer ſich umarmen und küſſen können, war den Pfahlbewohnern noch rein unbekannt; hätten ſie ſehen können, wie das betrieben wurde zu den Zeiten Vaters Gleim und wie noch heutiges Tags da und dort Männer ſich abſchmatzen: man darf wohl annehmen, ſie hätten ſich mit Scham und Schauer abgewendet. Arthur ſagte einfach: „Ich danke dir, dem Feind, mein Leben!" und begleitete die Worte mit einem Druck der Rechten, worüber unſereinem das Blut aus den Fingern ſpritzen würde und den nur eine Hand aushielt, die fähig war, einen Wiſent mit einem Horndolchſtoß niederzuſtrecken.

Die Höhle war tief und weit und enthielt Nebenhöhlen in ſich, die ausſahen, als hatte Menſchenhand nachgeholfen, ſie zu Wohnungsſtätten herzuſtellen. Einzelne Thierknochen und Scherben lagen umher; es gieng eine alte Sage, dort hätten einſt Menſchen gewohnt. — „Langweilig wird's ſchon ſein,“ ſagte Alpin. Arthur ſah an der hohen, dunkelgrauen Wölbung hinauf: „ich bin gern allein,“ verſetzte er dann. „Da haſt nun recht Zeit zum Brüten,“ meinte Alpin. Arthur nickte lächelnd und ſtriech ihm mit der Hand über die blühende Wange. Eine dunkle Sorge kam über Alpin, als man ſich trennte, obwohl es für ihn vorerſt nicht auf lang war. Ungleich ſchwerer noch lag es auf Sigunen. Wer weiß, wann im Leben man ſich wiederſehen wird? Ja wer weiß, ob? Es kamen ihr Thränen. „Gieb ihm einen Kuß,“ ſagte Alpin. Sie reichte ihn, die gegenſeitigen Lippen verweilten nicht heiß, aber innig in ſanfter Berührung. Man trennte ſich, der verſöhnte Tyras ſah wie fragend zu, als die Beiden hinweggiengen.

Arm um Hüfte, Arm um Schulter geſchlungen, giengen Alpin und Sigune heimwärts durch den Fichtenwald bis an die Lichtung des Eichenhains. Jetzt erfuhr Alpin, wie die Dinge gekommen. Die Herausforderung war aus Blick und dunklem Wort leicht zu erſchließen, Ort und Zeit blieben ihr verborgen. Was litt ſie nun! Wie zerwühlte die Reue, die Liebe, die Todesangſt, die Höllenqual des Schuldgefühls ihre Seele! Jetzt, jetzt fand ſie Worte, und doch weit, weit nicht genug Worte für die Ewigkeit dieſer fürchterlichen Stunde. Sie rennt im Dorf um, ſie fragt Alt und Jung, ob Niemand Alpin und

Arthur habe hinausziehen ſehen und in welcher Richtung; Niemand weiß Auskunft, zu Viele darf ſie nicht fragen, denn ſie muß Aufſehen vermeiden; da verbreitet ſich die Kunde von der nahen Ankunft der Barden aus Turik; zwei Gemeindeälteſte ſind ihnen entgegengeritten, ſie werden, vom Druiden feierlich empfangen, in den Freihof geleitet. Die Thüre dieſes Gelaſſes wird kaum geöffnet, ſo ſtürzt Tyras heraus und fort über die Brücke an's Land. Sigune hat einen Führer gefunden! Das Schnobern nach der Spur ſeines Herrn hemmt die Schnelligkeit ſeines Laufes, Sigune kann ihm folgen und — das Uebrige wiſſen wir. Sie ſtanden am Waldſaum, als ſie ihre Erzählung — nicht Erzählung, ihr in abgebrochenen Sätzen geſtammeltes Bild vollendet hatte. Alpin ſchwieg, ſie ſahen ſich lang in die Augen. „Darf ich bald vier Pfähle hauen?“ fragte Alpin. Sie drückte ihm die Hand, die in ihrer Rechten lag, erröthete, zupfte ihn mit der Linken an ſeinem Nackenhaar und entſprang.

Alpin, als er im Dorf ankam, wünſchte ſich Glück, daß aller Welt Aufmerkſamkeit von den zwei berühmten Fremden hingenommen war. Der Druide, in deſſen Haus ein Feſtmahl für die Ankömmlinge bereitet wurde, hatte keine Zeit, Alpin ausführlich zu verhören; es war alſo glücklicherweiſe nicht nöthig, die bereit gehaltene Nothlüge lang auszuſpinnen. Urhiridur, die natürlich ſchnell erfragt hatte, was im Werke geweſen, war unſichtbar, ganz, wiewohl ungern, Köchin für das große Bewirthungswerk, und den Leuten der Gemeinde gegenüber durfte Alpin doch wenigſtens nur ein Stück der Thatſache weglaſſen, brauchte kaum eigentlich zu lügen. So völlig hatte man nun allerdings nicht bloß für die Barden Sinn und Ohr, daß man nicht mächtig aufgeſchaut hatte bei der Kunde von der Erlegung des gefährlichen Wilds und daß ſie nicht wie ein Lauffeuer ſich verbreitete. Zwar der Genickſtich war keine unbekannte Tödtungsart, zufällige Erfahrung erſetzte die anatomiſche Kenntniß, aber man wußte nicht anders, als daß ſo gewaltige Thiere wie Ur und Wiſent erſt in Gruben gefangen, mit Stricken geknebelt ſein müßten, ehe an der Stelle der langſamen Vernichtung ihres zähen Lebens durch Axtſchläge und Speerſtiche dieſe raſche Abſchneidung ſeines Fadens durch eine ungewöhnlich ſtarke Fauſt mit Nachhülfe eines Schlegels zum Eintreiben des Horndolchs verſucht werden könnte. Alpin wurde angeſtaunt: „da haben wir ja zum Voraus den Schützenkönig für morgen, ſo trifft doch Keiner in's Schwarze!“ hieß es, denn der Morgen des erſehnten hohen Freudentags war dem jährlichen Schützenfeſte beſtimmt. Für Sigunen aber war der allgemeine Jubel kein kleiner Zuwachs zu dem innern, mit Angſt um Arthur wunderbar verwobenen Jubel ihrer Seele; wohl kein Jäger, aber doch ein von der ganzen Gemeinde bewunderter Jagdheld! Und wie heiter glänzten Vater Odgal's Augen! Sigune wußte ſchon lang, daß er nichts gegen die vier Pfähle hätte, aber nun: ein Wiſenttödter zum Eidam! Er rühmte ſich, einmal einen Wels mit ſeinem Flinsſpeer geſpießt zu haben, einen hundertpfündigen! Zwei ſtolze Mannen! Für die Gemeinde aber erſtand noch ein Hebel zur Mehrung der allgemeinen Freude nicht ſowohl aus der Seele, als aus dem Magen: ein ſeltener Feſtbraten für morgen! Man machte Anſtalten, das Wild zu holen: Alpin beeilte ſich, ſie zu leiten, damit ja Niemand nach Arthur's Zufluchtsſtätte ſich verlaufe; im Walde wurde ſchnell eine Tragbahre aus jungen Stämmen gefügt, die man mit ſtarken Wiedſchlingen verband, und nicht weniger als zwölf ſtarke Männer ſchleppten laut jauchzend die Laſt des Thieres hinüber in's Pfahldorf. Mit Augen, die von Stolz und Freude leuchteten, ſtand Vater Ullin an der Brücke, als man die ſeltene Beute herauftrug. Das war nicht der kleinſte Gewinn, daß Alpin jetzt aus dieſen Blicken leſen durfte, der Papa werde ihn künftig mit ſeinen Feuerſtein-, Faden- und Buchsmaſerſchnitzfabrik-Ideen in Ruhe laſſen.

Wir werden morgen einem größeren Schmauſe zuſehen, als dem, welcher heute die zwei Barden mit den Gemeindeälteſten im Hauſe des Druiden vereinigt, der es — mit wenig Luſt — ehrenhalber hat übernehmen müſſen, ſie zu bewirthen: wir wollen uns daher nicht dabei aufhalten, wollen die Reiſemüden ruhig ihrem Nachtiſchſchlummer überlaſſen, noch einige weitere Stunden überſpringen und uns am Abend nach dem Dolmen begeben, wo bereits die Gemeinde verſammelt iſt und dem Prieſter zu beiden Seiten die Barden ſitzen. Blaue Talare ſind ihr ſtattliches Feſtkleid, ihre Häupter unbedeckt, mit Eichenkränzen geſchmückt. Die Pfahlbürger ſind bewaffnet: das war, ausgenommen die heilige Betuchungsfeier, unzertrennlich von der Feſttracht bei allen Volksverſammlungen. Der lange Bogen von Eibenholz hieng über die Schulter, der Köcher über den Rücken, der Horndolch ſtack im Gürtel, nur der Speer, die ſchwere Steinaxt war zu Hauſe geblieben. Die Frauen und Töchter waren nicht zu ſehen. Zwar verbot keine hergebrachte Sitte ihre Zulaſſung, das Weib war nur von der politiſchen Verſammlung, der Landsgemeinde, ausgeſchloſſen; allein das ſchöne Geſchlecht hatte damals noch wenig Luſt, belehrende, bildende Vorträge anzuhören, mit rührender Offenherzigkeit wurde vielmehr geſtanden, man finde dergleichen langweilig.

Nachdem Stille geboten war, erfolgte nun durch Angus die feierliche Vorſtellung der Barden bei der Gemeinde und an den Seanacha Feridun Kallar die Einladung, ſeinen Vortrag zu beginnen. Er ſchlug den Vortritt aus. „Nicht ich,“ ſprach der freundliche Mann, „der Sänger ſei gebeten, voranzugehen! Es iſt billig, daß die helle, jugendliche Dichtung den Reigen führe, daß ſie in den Seelen den ſchönen Stimmungsgrund für die ernſten Wahrheiten lege, welche die Wiſſenſchaft vorzutragen hat.“ Nach kurzem Widerſtreben gegen die Ehre, die ihm der ältere Freund erwies, trat ein jugendlicher Mann vor und beſtieg die Kanzel. Sie war vor dem Dolmen errichtet, ihre Brüſtung mit Tannenreiſern geſchmückt, darin war eine Oeffnung gelaſſen für eine Harfe. Ein Diener trug das hochgebaute Inſtrument, die Telyn, hinauf und ſtellte ſie zurecht. Mit feierlicher Verbeugung, die Hand auf die Bruſt gelegt, begrüßte der Dichter die Verſammlung. Erwartungsvolles Flüſtern gieng durch die Reihen. „Groß iſt er nicht,“ ſagte Bürger Porrer zum Nachbar Ferrex. „Aber ſieh', was für ein edles Haupt,“ erwiderte dieſer und hatte Recht, denn unter der klaren Stirne wölbten ſich in feinem Bogen die Brauen über den lichtvollen dunklen Augen, die Adlernaſe deutete auf Feuer und Schwung, und auf die ſüße Gabe des rhythmiſchen Wortes die wohlgeformten, nur leicht geſchloſſenen Lippen. „Und wie ſchön er den Kopf trägt,“ ergänzte Bürger Liwarch die beiden Andern, denn ungeſucht ſtolz aufrecht ſtand das bärtige Haupt auf dem ſchwungvoll gezeichneten Halſe. Der Mond war jetzt über dem See aufgegangen und warf ſeinen erſten, noch matten Schein auf den Filea, den Sänger-Barden, Guffrud Kullur. Er griff einige einleitende Töne auf der Harfe und begann ſeinen Vortrag. Seine Dichtung war auf eine uralte Melodie geſetzt, die nur den Aelteren in den Gemeinden noch geläufig war: im muſikaliſchen Geſchmack war ſeit einiger Zeit eine Wandlung eingetreten, man liebte bewegtere Weiſen, doch bedurfte der Sinn für den Werth der alten ernſten Gangart nur einer Weckung und der Barde war der Mann, ſolche in's Werk zu ſetzen:

„Sehe dich im Dunkeln leuchten,
Sehe dich im grauen, feuchten
Nebel ſanft und ſtille brüten,
Samen alles Werdens hüten:
  Willkommen, Auge du der Nacht,
  Die auf den Waſſern träumend liegt,
  Gegrüßt im Kranz der Sternenpracht,
  Die ſpielend ſich im Weltraum wiegt!

Weiße Schleier ſeh' ich wehen,
Liſpeln hör' ich heil'ge Feen,
Tauchen auf und tauchen nieder,
Singen dunkle, alte Lieder:
  Sie wiſſen, was da iſt und war,
  Eh' noch ein Menſchenkind gelebt,
  Dem Geiſterblick iſt offenbar,
  Was werdend in den Nebeln ſchwebt.

Urgebirge ſeh' ich ragen,
Aus der Schöpfung erſten Tagen,
Felſenkämme breit geſchichtet,
Hörner himmelan gerichtet:

Das ſchimmert von der Ferne her
Tiefſchweigend wie ein Nachtgebet,
Dahinter höre ich das Meer
Im Geiſt und wie die Brandung geht.“

Hier griff der Sänger gewaltig in die Saiten denen er bis dahin am Schluſſe der Strophen nur leiſe, zitternde Akkorde entlockt hatte: eine ſtürmiſche Tonflut brauste durch die ſtille Nacht und durch die erſchütterten Seelen der Zuhörer, die noch tiefer ſchwiegen, als der kaum bewegte Spiegel des Sees im Strahle des Mondes. Der Barde ließ die mächtigen Laute noch fortrollen, während er die nächſte Zeile ſang, dann gieng er wieder in die zart gegriffenen Töne über, denen er Pauſen ließ, um noch hörbar unter dem gleich ſanften Plätſchern der Wellen im Röhricht und dem leiſen Rauſchen des nahen Haines zu verſchweben und zu verhauchen:

„Brauſen hör' ich's allerwegen
Einem neuen Tag entgegen.
Durch die weiten Geiſterbahnen
Geht ein Träumen, geht ein Ahnen.
Wir ſinnen, wo in weiter Welt
Die Thore wohl geöffnet ſind
Und wann wohl ſeinen Einzug hält
Das längſt erſehnte Heldenkind.

Brüte, Nebel, wärme, brüte
Dunkler Keime Wunderblüte!

Einſt gelangt die Welt zum Worte
In der Göttin keuſchem Horte:
Schon weicht der letzte, leiſe Spott
Und Zweifel aus des Herzens Grund;
Es iſt, als thät' der alte Gott
Mir endlich ſeinen Namen kund.“

Es folgte eine lange Pauſe allgemeiner Stille, nachdem die letzten Töne der Harfe fernhin verzittert waren. Dann begann ein Flüſtern und man hörte aus demſelben da und dort ein tief aus der Bruſt geholtes: „O!“, das nicht nach Schmerzlaut klang oder, wenn nach einem ſolchen, dann war es der Seufzer, der ſich der Bruſt entringt, wenn ſie in ihren Tiefen von Sehnſucht und Ahnung erregt iſt. Dagegen auf einer Seite des Halbkreiſes begannen andere Töne hörbar zu werden, Laute von jener Gattung, die man ein Munkeln nennt. Dieſe Töne mehrten ſich, wuchſen, man bemerkte dann eine Bewegung unter den Leuten, man ſah, wie ſie, auf den Druiden weiſend, einander anſtießen, hierauf ſammelten ſich Einige um ihn und das Ergebniß war, daß er die Rednerbühne beſtieg.

Der Hymnus war eigentlich der Gemeinde zur Entſcheidung darüber vorgelegt, ob er ihr gefalle und ſie ihn am Feſte gern ſingen möge. Daß der Druide ſie als ihr Sprecher vertrat, war nur natürlich, dagegen immerhin etwas vom Zaun gebrochen, daß er nun die Stimmen der Bürger, die ihn da umſtanden, nur ſo ohne Weiteres für den Ausdruck der Meinung Aller nahm, wiewohl übrigens ſtreng parlamentariſche Formen der Abſtimmung allerdings noch nicht im Gebrauche waren; kurz, der ziemlich parteiiſche Obmann betrat nun die Kanzel und ſprach:

„Hochgeachtete Gäſte, insbeſondere hochgeachteter Herr Bardenſänger! Ich weiß, daß ich im Sinne der ganzen Gemeinde ſpreche, wenn ich erkläre, daß ſie in Eurem Feſtgedichte ein Erzeugniß ſowohl der religiöſen Gefühlsbegeiſterung, als auch der tiefen poetiſchen Stimmung begrüßt, im Inhalt höchſt bedeutend, in der Form fließend, korrekt, meiſterhaft. Nur ganz unmaßgeblich, weit entfernt von aller Abſicht, dieſe Blüte der Dichterphantaſie irgend verkleinern zu wollen, möchte ich mir einige beſcheidene kritiſche Bemerkungen erlauben. Dürfte es nicht vielleicht denkbar ſein, daß ein Feſtgeſang als Hymnus mehr ausdrückliche verherrlichende Anrede an die Gottheit, zugleich auch und eben im Zuſammenhang damit mehr eigentlichen religiöſen Glaubensgehalt in ſich ſchlöße? Nicht als Dichter darf ich mich für befugt erachten, dieſe leiſen Ausſtellungen vorzubringen, ich rühme mich nicht, mit der Gabe der Poeſie geſegnet zu ſein: jedennoch ſind in dieſen Tagen weihevoller vorfeſtlicher Stimmung Augenblicke für mich gekommen, wo es mir war, als fühle ich ein Wehen von oben, vom Geſtirn Selinur, und wieder ein Wehen von den Waſſern her, und vernehme eine Stimme, die da rief: ‚Wage es, mein Knecht Angus, dichte, dichte mir ein hohes Lied auf's Feſt!' — Ich habe gehorcht, ich habe es verſucht. Ich bin bereit, die Frucht dieſer ſchüchternen, doch innigen und muthigen Befliſſenheit dem Urtheil der Gemeinde zu unterbreiten, nicht als gehäſſiger Nebenbuhler des geiſtvollen Barden, den ich verehre, ſondern in der Meinung, es dürften vielleicht zwei Feſtgedichte in lieblicher Eintracht nebeneinander beſtehen können und es wäre nicht unpaſſend, das eine zum Beginn, das andere zum Schluß der heiligen Handlung des Opfers zu ſingen."

Barde Kullur ſprang ſogleich, als Angus herabgeſtiegen, auf die Bühne und betheuerte in ganz heiterem Tone, daß er gern bereit ſei, ganz zurückzutreten, er ſei durchdrungen von der Ueberzeugung, daß ein Druide beſſer wiſſen müſſe, was in einem geiſtlichen Feſtliede zu ſagen ſei, als ein Laie, ein Barde; auch glaube er im Sinne der ganzen achtbaren Verſammlung zu handeln, wenn er ihn ergebenſt und dringlich bitte, das Erzeugniß ſeiner Inſpiration nicht länger den geſpannt Harrenden vorzuenthalten, ſondern unverweilt vorzutragen.

Jetzt ſtieg wieder der Druide empor und verſicherte, das laſſe einestheils ſeine Beſcheidenheit nicht zu, daß er mit ſeinem ſchlichten Werke ſich ſo unmittelbar neben den berühmten Dichter dränge, und anderntheils bedürfe es zum Vortrag noch einiger

Vorbereitung. Im Bewußtſein nämlich, daß man in gegenwärtiger Zeit an der Poeſie einen gewiſſen träumeriſchen Charakter liebe — (er ſandte bei dieſen Worten dem Barden einen Blick zu, Kullur bemerkte ihn und lächelte leicht) — und im Bewußtſein, daß ſein Produkt dagegen durch einen gewiſſen deutlichen, mehr nur verſtändigen, weil dogmatiſch klaren Charakter in ſeiner Wirkung verlieren könnte, habe er für gut erachtet, dieſen Mangel durch eine größere Fülle muſikaliſchen Schmuckes zu erſetzen; in der That, er lege faſt mehr Werth auf dieſe Begleitung, als den Text, indem er — hierin vielleicht faſt unbeſcheiden — ſich ſchmeichle, durch ſeine Kompoſition möglicherweiſe eine neue Aera in der Muſik hervorzurufen. Die Exekution ſei aber nicht leicht, fordere noch weitere Einübung, und es ſei jedenfalls noch eine Generalprobe vorzunehmen.

Niemand widerſprach und ſo blieb denn dieſer Genuß vorbehalten. Angus ſtellte jetzt den älteren der zwei Ehrengäſte, Feridun Kallar, den Verſammelten vor und bat ihn, die Kanzel zu beſteigen.

Ernſt und doch freundlich ließ der Mann, wie er nun oben ſtand, die Augen auf der harrenden Gemeinde verweilen, ein mildes Lächeln ſpielte um ſeine Mundwinkel, die hohe, von krauſen grauen Locken umgebene Stirne verkündigte einen Mann des Sinnens und Forſchens, die etwas gelbliche Geſichtsfarbe ſtörte nicht im mindeſten den Ausdruck von Güte und feiner Laune, der auf dieſen Zügen lag, ſondern ließ nur ſchließen, daß anhaltende Geiſtesarbeit die Verrichtung der Leber etwas beeinträchtigt haben dürfte.

Er begann: „Hochwürdiger Herr Druide! Hochachtbare Gemeindeälteſten, achtbare und ehrſame Mannen! Pfahlbürger! Pfahlkerle! Pfahlekarlier! (Bravo!) Ihr habt mir die Ehre erwieſen, mich zu einem Vortrag über die merkwürdigen Fünde einzuladen, die euer Seegrund zu Tage gefördert hat. Glücklicherweiſe bin ich nun in der Lage, euch melden zu können, daß an unſerem See, nur ein paar Stunden von Turik entfernt, gerade dieſelbe Entdeckung gemacht worden iſt; nämlich an der Stelle, wo jetzt die ehrenwerthe Gemeinde Milun auf ihren Pfahlen wohnt, legte die große Dürre einen Theil des Grundes trocken, man ſah uralte ſchwarze Stümpfe hervorragen, Kinder fanden Scherben von Töpfen, brachten ſie nach Hauſe, die Alten wurden aufmerkſam auf die rohe Form, die arme und ungeſchickte Art der Verzierung — es waren, wie ihr es hier gefunden, bloße Reihen von Eindrücken mit Fingernägeln während man jetzt doch einige feinere Linien, ein Zickzackornament einritzt oder aufmalt —, ebenſo auf den zerbrechlichen Thon, der nicht mit feinem Staub aus hartem Geſtein verdichtet war, wie man es jetzt thut; man grub weiter, fand in Milun wie in Robanus Knochen von unbekannten ungeheuren

Thieren, insbeſondere einen Stoßzahn von einem fürchterlichen Geſchöpf, das wie ein trampelnder Berg ausgeſehen haben muß; Enden vom Geweih des Rieſenhirſches Schelch, Wirbel und Schenkelknochen des Ur fehlten ſo wenig, daß man leicht ſah, die beiden gewaltigen Thiere müſſen damals weniger ſelten geweſen ſein als jetzt, wo man ihre Gehörne und Köpfe, bringt einmal das Glück die rare Beute, an die Rathhausthüre nagelt, wie man das in Turik thut und ich heut auch hierorts geſehen habe. Die menſchliche Kunſt, — das konnte man leichtlich ſchließen, — muß damals noch weit zurück geweſen ſein; wir haben jetzt angefangen, unſere Flinswaffen glatt zu ſchleifen; deren fanden ſich nur roh geſpaltene; man entdeckte keine Spur von Weberei, die Leute von damals werden wohl nur das Gerben verſtanden haben, alſo in lauter Pelz und Leder dahergeſtiegen ſein, und da das Zeug im Sommer doch arg heiß gibt, ſo mußten ſie entweder ſehr ſchwitzen oder ſie giengen um dieſe Jahreszeit eben faſt nur ſo um, wie Selmur den Menſchen erſchaffen hat. Doch ohne Putz müſſen ſie nicht geweſen ſein, denn von jenem Röthel, womit ſich jetzt nur noch wenige alte Leute das Geſicht malen —" (Gelächter — man hört leiſer, dann lauter den Namen Urhixidur nennen — Angus blickt finſter) — „von jenem Röthel hat man auch dort gar viele Stückchen entdeckt. Und das läßt ſchließen, daß es an allerlei anderem Schmuck, wie Federn auf dem Kopf, buntem Pelzbeſatz an Kleidern und Mützen nicht werde gefehlt haben. Nähen und ein bischen Steppen und Sticken konnte man ſchon, aber man ſieht aus den Stichen, daß die Nadeln, die wir jetzt aus Vogel- und Mausbeinchen, aus Fiſchgräten ſo fein herzuſtellen und handzuhaben wiſſen, noch ſehr grob geweſen ſein müſſen. Auch Halsſchnurkugeln und Wirtel aus Thon hat man gefunden, ſogar mit eingeritzten, freilich ſehr uranfänglichen Verzierungen. Man hat keine Wagenreſte entdeckt, ſie werden nur grobe Schlitten zum Laſtführen gebraucht haben; daß aber keine Trümmer von Pflügen vorkamen, das kann nicht beweiſen, daß jene unſere Ahnen kein Getraide bauten, kein Brod aßen, das wißt ihr, denn auch bei euch hat man ja die groben Pumpernickel gefunden, wie dort. Und endlich führte man im alten Milun kein ſo armſeliges Leben, daß es nicht ſo gut wie im alten Robanus ſchon Schnitzli gegeben hätte. (Heiterkeit.)

„Nun aber, hochwürdige, hochachtbare und achtbare Zuhörer, iſt das eigentlich kein ſo gar beſonderer, ſondern ein ganz einfacher Fall und hättet ihr keines auswärtigen Gelehrten bedurft, ihn euch zu erklären, wenn ſonſt nichts dabei wäre. Ich kann euch weiter nichts Neues ſagen, als daß wir in Turik durch unſere vergleichenden Knochenmeſſungen herausgebracht haben, die Hausthiere: Rind, Ziege, Schwein, Hund, müſſen dazumal dieſelben geweſen ſein wie jetzt. Es haben eben vor uns Menſchen mit allerhand Gethier wie wir auch zuſammengelebt, Menſchen, die aber nicht ſo weit waren wie wir; daran iſt ja nichts Wunderbares. Wie lang es her iſt, wer weiß es? So eine Seeſchlammſchichte von drei, vier und mehr Fuß Dicke, die braucht ſchrecklich lang, bis ſie fertig iſt. Viel Hunderte von Jahren kann's her ſein, daß das alte Pfahldorf tief unter dem jetzigen über dem damaligen Seeſpiegel ſtand. Es muß verbrannt ſein, vielleicht durch Zufall, vielleicht durch Feindeshand. Still flutete dann der See darüber und ungezählte Zeitläufe lang ſchien die flammende Sonne und der ſanfte Mond auf ſeine Waſſer, und ſtill war Alles und ſtumm und öde, während in der Tiefe langſam, langſam eine dünne Lage Schlammes um die andere ſich anſetzte und tiefer und tiefer die Zeugen eines untergegangenen Lebens begrub. Da kamen einmal Leute, die ſuchten ſich — wir wiſſen nicht warum: vielleicht war denen auch irgendwo ihr Pfahldorf abgebrannt — ſuchten ſich einen ſtillen, guten, fiſchreichen Platz zum Wohnen, und wählten die Stelle von Milun und wußten nicht, was da unten begraben ſei, und ſchlugen Pfähle und vermehrten Jahr um Jahr ihre Familien und Häuſer, und gaben ſich Mühe, ihre Geräthe, Waffen, Kleider immer beſſer und feiner, ihre Speiſen immer ſchmackhafter zu bereiten, und lernten auch von Mannen aus andern Städten und Dörfern, mit denen ſie im Verkehr waren, und ſo iſt es hier in Robanus auch gegangen und in Turik ſelbſt wohl auch und anderwärts auch, und ſo ſind wir nun miteinander auf der Höhe der Bildung angekommen, auf der wir ſtehen.

„Nun aber hier kommt der Punkt. Die Sache iſt eben nicht wichtig, aber das iſt wichtig, was ſie zu denken gibt, und hievon zu reden iſt nun freilich der Mühe werth und will ich's verſuchen, ſo gut ich kann.

„Auf der Höhe der Bildung, habe ich geſagt. Ja, wir glauben, darauf zu ſtehen, ihr glaubt's auch, nicht wahr? So recht auf der Spitze, dem Giebel, Gipfel, Wipfel der Bildung, und lächelt über die Geſchlechter, deren arme Ueberbleibſel wir nun zu Geſicht bekommen haben?

„Seid verſichert: genau daſſelbe glaubten jene Geſchlechter auch und ſie ſtanden auch auf dem Gipfel, denn die Höhe, worauf ſie ſtanden, war für ſie Gipfel. (Stimmen: ‚Oho!')

„Ihr ſtutzt. Jetzt wartet, jetzt wollen wir einmal vorwärts ſchauen! Vor kurzer Zeit haben wir unſere Webſtühle ungleich kunſtreicher als früher gebildet, wir weben die ſchönen gemuſterten Stoffe. Feiner ſchleifen wir den Flinsſtein für unſere Aexte, Speer- und Pfeilſpitzen. Noch viel Wichtigeres hat ſich ereignet. Wir haben durch Austauſch und Verkehr mit den Seen der Nachbarſtämme vor Kurzem den neuen Stoff, das

Erz, kennen gelernt, von dem ihr ſeit geſtern erſt wißt, da Odgal's Vetter Sachen davon hergebracht hat. Es wird nicht mehr lang anſtehen, ſo wird man alles Geräthe, Schmuck, Waffen daraus bilden. Ein anderes, ganz abſonderliches Ding hat euch wohl der Gaſt auch ſchon gezeigt: die kleinen Erzſtückchen, die künftig im Handel und Wandel für Tauſchwaare gelten ſollen. (Lachen rechts und im Centrum, Stimmen: ‚Lumpenzeug! Windige Bröcklein!‘)

„Man lacht: aber ich bitte: möchtet ihr nicht die Güte haben, darüber nachzudenken, welche Umſtändlichkeiten euch dadurch erſpart werden? Stier, Ochs, Kuh, Kalb dahertreiben, um ſo und ſo viel Getraide, gegerbte Häute, Waffen dafür zu bekommen; geht's nicht kürzer und leichter mit Stückchen Erz, deren Einer leicht ein paar Hundert im Ruckſack trägt? (Stimmen: ‚Thür und Thor für Betrug! Werden leicht nachmachen ſein!‘) Ei, habt ihr nicht geſehen, daß man den Stückchen ſehr künſtliche Stempel gibt, die nicht leicht Jemand nachmacht? Und noch dient zu wiſſen: die fremden Männer haben geheimnißvoll herumgeflüſtert, daß ſie noch ganz andere Wunderdinge bald bringen werden: Tauſchſtücke aus einem weiß und aus einem hochgelb glänzenden Körper, der aus den Tiefen der Erde gegraben wird, aber ſo ſelten, daß ein Stückchen davon, in Form gebracht, wirklich ganz wohl ſo viel Werth hat, als ein Hammel, eine Kuh, die man dagegen eintauſcht. — Nun, ich ſehe wohl, daß euch das Ding noch zu fremd iſt, überlaſſen wir's der Zukunft, aber noch etwas Anderes laßt mich erwähnen. Denkt! ſchon haben die wandernden Männer von jenſeits der Alpen, die uns das Erz gebracht und gezeigt haben, wie man es aus Kupfer und Zinn bereitet, uns erzählt, man ſei auf einen andern, noch beſſern Stoff gekommen, der ſich fertig in den Bergen finde, nur mit allerhand Erde vermiſcht, ſo daß er durch Feuer aus dieſen Zuſätzen herausgeſchieden werden müſſe; der gebe, wenn man ihn tüchtig ſchmiede, Waffen und Geräthe, die noch weniger leicht brechen als die von Erz, er ſei zäher und laſſe ſich doch auf's Aeußerſte härten. Er ſehe nicht ſo ſchön gelb aus, nur ſchlicht grau, blinke aber doch, wenn er geglättet ſei, in einem Glanze, daß man ihm ſeine Tugend wohl anſehe. Sein Name ſei Eiſen. Bereits haben auch die fremden Händler Sachen aus dieſem Stoffe an den See Leman gebracht, deren einige zu uns herübergelangt ſind. Ich hab' etwas hier."

Er winkte ſeinem Freunde Kullur und dieſer ließ ihm einen bereit gehaltenen Korb reichen. „Was meint ihr, daß das ſei?" rief er, indem er einen Gegenſtand herauszog und emporhielt, deſſen Geſtalt den Zuhörern ein reines Räthſel war. Er trat an die nächſte Eiche, ſtemmte ein Brettchen, das er aus dem Korbe nahm, gegen ihren Stamm, fieng an zu bohren, griff dann einen Nagel und eiſernen Hammer heraus, nagelte das durchbohrte Brett an den Baum und ſprach, indem er das erſtere Werkzeug wieder vorzeigend in die Höhe hielt: „Seht, meine lieben Pfahlemannen, das nennt man einen Bohrer; das ließe ſich von Erz nicht ſo gut herſtellen, es bräche zu leicht; das Uebrige, Nagel und Hammer, kennt ihr, ihr habt es bis jetzt von Holz und Horn gehabt, aber das da — was meint ihr? — das battet doch anders! Denkt nun, was man Alles wird machen, was Alles aneinander befeſtigen können, nachdem man dieſe Sachen hat! Mir iſt unter Andrem der Gedanke gekommen, um wie viel haltbarer man die Wagen machen könnte, wenn man auf die Stirnſeite der Räder, mit der ſie am Boden laufen, ein Beſchlag von derſelben Maſſe, einen Reif nagelte; mit einem ſolchen Geſtell könnte man doch wohl ſicherer fahren, als mit unſern Rumpelkarren auf den wackligen, zuſammengeflickten Rädern! Und alſo wie viel ſchneller! Da wird's gehen! Das wird hinſauſen! Und ſo in tauſend Dingen! Denkt euch nur zum Beiſpiel das Sägen! Stellt euch vor: Sägen von dieſem hartzähen Stoff, richtig und ſcharf gezahnt! Braucht nicht jetzt ein Mann drei Wochen, bis er aus einem Stamm ſechs Bretter geſpalten hat? Das werden Leute ſein, die das Alles erfinden, was ſich aus dem Zeug noch machen läßt! In den Köpfen wird's ausſehen! Und wenn's weiter und immer weiter getrieben wird, wenn's am Ende gar blitzſchnell geht —

Er ſtockte und ſeine Augen ſtarrten aufgeriſſen, glänzend in's Weite. Dann lächelte er, er ſchien ſich durch einen Spaß aus der Wirrniß vorſchwebender und doch unvollziehbarer Bilder befreien zu wollen. „Zeit,“ fuhr er fort, „Zeit — Zeit — o, das wird ein Geſchlecht ſein, da wird man meinen, noch Zeit herausbekommen zu müſſen, wenn man von Robanus nach Turik fährt! — Ueberhaupt: Zeit! — Was iſt Zeit? (Stimme: ‚Zeit iſt eben Zeit!‘) — Nein! mir ſcheint: Zeit iſt eigentlich — doch halt, daran kommen wir nachher noch einmal. Jetzt denkt euch erſt, verſetzt euch in die unglaublich ſchnellen, hand- und gedankenſchnellen Menſchen, die es dann geben wird, an all' die kunſtreichen Sachen, die ſie hervorbringen, treiben, haben werden, und fragt euch: wie müſſen wir denen vorkommen, wenn unſere Städte und Dörfer einmal drunten im Seeſchlamm liegen und ſie ausgraben, was von unſern Sachen noch erhalten ſein wird, und ſinnen und grübeln und ungefähr herausbringen, wie es bei uns ausgeſehen haben mag?“

Er ſchwieg. Es wurde eine lange Stille. Die Zuhörer ſahen etwas verblüfft vor ſich nieder.

„Grämt euch nicht viel darum! Braucht euch nicht zu ſchämen! Die Leute, die uns herausſcharren: wir, unſere Geiſter werden ſie nicht allzu gelb und grün beneiden! Ueberklug werden ſie ſein, dieſe ſpäten Enkel, haſtig, unruhig, fahrig, immer eilig, immer gedrängt. Wie gemüthlich iſt unſer Abſchiedsgruß, wenn Einer geht: Laſſen's Zeit! Wie ſchrecklich iſt das Preſſiren, das Preſſirtſein! So ein Menſch wird nichts mehr geruhig betrachten, bei nichts mehr mit ſtillem Sinnen verweilen! Sein Leben wird ein Jagen ſein! Er wird raffen und raffen, um zu genießen! Was für Köche, was für Zuckerbäcker wird's dann geben! Und es wird den Menſchen dann erſt nichts recht ſchmecken, weil ſie ja doch immer auf's Folgende ſpannen! Sie werden endlich nicht mehr raffen, um zu genießen, ſondern um zu raffen! Es wird keine Gegenwart mehr für ſie geben! Und wenn ſie ſich vormachen, ſie haben eine Freud' am Mädel, ſo werden ſie ſich nur anlügen, denn auch da wird ihnen nichts genug ſein! Und Schneider wird's geben! Denkt euch: die Kleider! Die Klunker! das Geflunker! O, die Kerle werden kleine Thürme auf den Kopf ſetzen, und wenn ihnen der runde Thurm nicht mehr gefällt, viereckige Schubladen! Die Weiber werden ſich Haarhörner in die Höhe aufſtappeln, wie drüben der Todi, der Titlis und der Glärniſch mit Vreneli's Gärtli. Und werden noch ganze getrocknete Vögel drauf ſetzen und Fuchsſchwänze, Schinken und Haſenſchlegel! Röcke werden ſie tragen, bald weit wie das runde Haus unſerer vornehmen Herren, bald ſo eng, daß ſie gehen wie in Knieſchellen, und am Ende gar noch ein Gebauſch und Gerauſch auf den Hintern neſteln wie einen raſend gewordenen Hahnenſchwanz, denn die Scham wird zum Grippo ſein! (Stimmen: „O! O! Pfui!“ Gelächter.) Aber halt! halt! Nun ſeht noch einmal, noch weiter vorwärts, und fragt euch, wenn dann dieſe Menſchengeſchlechter auch hinunter ſein werden und noch viel Spätere graben ihre Trümmer aus (— wer weiß: vielleicht nicht mehr aus den Seen, denn es werden ſich ja die Lebweſenſchaaren ſo vermehren, daß da kein Platz mehr iſt, und übrigens — übrigens — nein, laſſen wir das!) — graben alſo die Künftigen ihre Trümmer aus und buchſtabiren ſich daraus zuſammen, wie's wohl ausgeſehen haben möge dazumal in der Menſchenwelt: wie blind und dumm muß dann dieſe verſunkene Zeit derjenigen erſcheinen, welche ſie an's Tageslicht zieht! Und zwar doppelt und dreifach, denn man kann ſich doch wohl denken, daß dieſe ganz Späten wieder ernſthafter geworden ſind und gern gründlich nachdenken. Wie und was Alles werden dieſe Menſchen denken! Wer weiß, ob nicht tauſend Dinge geradezu umgekehrt, wie wir ſie uns vorſtellen! Wer weiß, was bis dahin Alles erfunden iſt, daß die Menſchen leichter von einander lernen und mehr von der Ferne erfahren! O, ich hab' da ſchon öfters einen gar ſonderbaren Einfall gehabt. Da droben, die großen Lichter am Himmel: ſie müſſen arg weit von uns weg ſein, und da die entfernten Dinge kleiner ſcheinen als ſie ſind, wie groß mögen ſie ſein! Und, ja — wie? Sind ſie nicht vielleicht eigentlich etwas Dichtes, das durch die große Macht und Kunſt der Gottheit ohne Stützen ſo im Freien ſchwebt? Und was meint ihr, wär's am End' nicht gar auch möglich, daß auf dieſen großen, beleuchteten Kuchen auch eine Art Leute lebten? Und gar auch noch, da die Leute hier auf unſerem Kuchen gar ſo viel Mittel erfunden haben werden, von einander und von der Ferne zu wiſſen und zu erfahren, — was meint ihr, wär's nicht gedenkbar, daß Die hier und Die dort — was weiß ich, wie und auf welchen Wegen! — auch von einander erführen und in eine Art Gemeinſchaft mit einander traten! (Stimmen: ‚Verrückt! Er iſt ein Narr!‘) Nicht verrückter, meine Lieben, als denen, deren Zeug ihr kürzlich ausgegraben, der erſchienen wäre, der ihnen geſagt hätte, was wir jetzt Alles können! — Seht, meine theuren Mitheiden, und ſo geht's nun fort und fort und immer fort. Die Zeit und die Leute bleiben nie ſtehen und immer die Folgenden haben die Augen weiter offen und kommen ihnen die Vergangenen vor wie junge Katzen, die noch nicht ſehen. Und ſo haben wir immer neue Gipfel der Bildung, und weil es immer neue gibt, ſo gibt es keinen. Dazu hab' ich aber noch etwas zu ſagen. Es iſt gar wohl möglich, daß vor vielen tauſend Jahren da oder dort Geſchlechter gelebt haben, die in allen Künſten ſchon ſo weit waren, als man von jetzt an in vielen tauſend Jahren ſein wird, und daß all' ihr Reichthum und ihre Pracht und feinen Werke dann in Wildniß verſunken ſind, und daß über dem Schutt die Menſchen wieder haben vorn anfangen müſſen. War' es ſo gegangen, ſo hätten wir alſo einen Weg, auf dem die Weſen ziehen und wandern, der gienge nicht immer bergauf, ſondern auch bergab und bergauf. Aber hin wie her, es iſt eben ein Weg, eine Bahn, eine Bewegung!

„Und jetzt laßt mich auf die Zeit zurückkommen und noch einmal fragen: was iſt die Zeit? Die Zeit geht weiter. Sie läuft immer, immer fort. Wir haben das Wort Zeit erfunden dafür, daß Alles immer wechſelt. Wenn Alles immer wechſelt, iſt ſich im Wechſeln Alles gleich. Iſt alſo eigentlich nur Eines, das immer wechſelt. (Gahnen. Eine Stimme: ‚Er wird langweilig.‘ Eine andere: ‚Sehr unverſtändlich.‘) Ja, ja! habt Recht! Es iſt mir eigentlich ebenfalls langweilig. (Er gähnt). Die Zeit iſt eben langweilig. Darum ſollte man in der Zeit aus der Zeit hinaus! Ich will mich verbeſſern. Es findet da etwas Eigenes ſtatt, was mir natürlich eben auch ſehr unverſtändlich iſt. Denkt euch einen Zapfen, woran eine Schnur mit einem Steingewicht hängt. Treibt die Schnur, daß ſie auf und ab ſchwingt, endlich in ganzem Kreiſe. Denkt euch nun, ſie brauche nicht getrieben zu werden, ſondern ſchwinge von ſelbſt immer fort. Das iſt die

Zeit oder ſind die Dinge, deren ſteter Wechſel Zeit heißt. Auf und nieder, nieder und auf, links rechts, rechts links, hinum, herum, ſo heißt's fort und fort in Ewigkeit. Oder halt! Ich weiß ein deutlicheres Beiſpiel. Ihr habt doch ſchon euch ſelbſt oder Einer dem Andern einen Finger an's Geäder dort am Handknöchel gelegt? Ihr wißt, da pickt, da ſchlägt etwas. (Bejahende Gebärden.) Wir ſind nicht ſo dickfeſt, als wir meinen, nicht Fleiſch und Bein durch und durch, es läuft etwas Flüſſiges in uns um, das uns jeden Augenblick erſt webt, flicht, ſtrickt. Es iſt ſonderbar, man ſollt's nicht glauben, wenn man ſo einen Handdruck bekommt, wie ich geſtern vom Gwalchmai, daß ich meinte, meine Hand ſei zwiſchen zwei Balken gequetſcht. (Gelächter. Stimmen: ‚Ja, der kann's.‘) Nun gut, wieder zur Sache! Nun haben unſere Naturgelehrten in Turik herausgebracht, daß dieß das Blut ſein muß, welches in immer gleich wiederkehrenden Stößen vom Herzen aus, das da liegt (er legte die Hand unter die linke Bruſt), nach den Adern gepumpt wird. Das iſt nun eine viel künſtlichere Sache, als die Schnur und der Zapfen, aber wir haben beidemal etwas, was ſich bewegt, und etwas, von dem die Bewegung abhängt oder ausgeht. Gut. Nun wollen wir das Gleichniß anwenden und ſagen: die Schnur mit dem Gewicht und das Blut in der Schlagader, das ſind die Dinge der Welt und vorzüglich die

Menſchen. Es paßt und paßt auch nicht. Die Weſen der Welt, die da leben und empfinden, ſind doch keine bloße Schnur mit Gewicht, keine bloße Blutwelle, darum paßt das Gleichniß nicht. Aber ſie hangen ab wie die Schnur vom Zapfen und die Blutwelle vom Herzen, darum paßt es. Sie hängeu ab, weil ſie ſich das Leben ja nicht ſelbſt geben und dem Tod nicht entrinnen, ſie hängen ab von etwas, das mitten in der Bewegung, alſo in der Zeit feſt bleibt, das zeitlos iſt. Ihr ſeht, ich mühe mich ab, ein Bild zu finden. Unſere Urahnen haben ſich auch drum abgemüht. Da ſchaut hinüber! (Er wandte ſich und zeigte nach dem Menhir.) Da ſteht der Wagſtein, ihr habt geſtern wieder geſehen, wie er ſchwankt und ſich dreht! Und ſo oft ein Sturm geht, ſeht ihr ihn ſchwanken, und kommt ein Wirbelwind, ſo bewegt er ſich im Kreiſe. Und nie fällt er, immer kehrt er in ſeine ſichere Ruhe zurück. Ihr wißt, in Turik ſtehen deren zwölf, und Männer, die weither gekommen vom fernen Lande, haben erzählt, ſie haben die Menhir ſtehen ſehen zu Hunderten und Aberhunderten in langen, mehrfachen Reihen. Was muß das eine Arbeit geweſen ſein, auch nur Einen herzuſchleppen und aufzuſtellen, als die Werkzeuge noch ſo arm waren, wie die Funde im Seegrund erweiſen! Und warum, wofür hat man ſich ſo viel Mühe gegeben? Was haben denn jene Alten in grauer Vorzeit ſich ſelbſt und der Mitwelt und der

Nachwelt ſagen wollen, als ſie ſo in ihrem dunklen, ahnenden Weſen dieſe ungeheuern Blöcke heranwälzten und ſie mit unendlichem Sinnen und Schweiß in einen rund gehöhlten Sattel oder überdieß auf eine Steinkugel in dieſem Sattel ſo ſtellten, daß ſie ſchwanken und kreiſen und nicht ſtürzen? Nun, ich denke, das haben ſie ſagen wollen: die Welt ſchwanke, ſchwebe, kreiſe und es bleibe doch ſicher und unentrückt in ſich der Mittelpunkt, der ſie trägt, das ewig Eine, das ſie zuſammenhält. Gewiß hätten ſie's gern beſſer gezeigt und ein Gebild erfunden, das immer, jeden Augenblick ſich bewegt, um ſich ſelbſt kreist, denn das thut ja die Welt, aber ſie haben es eben gemacht, ſo gut ſie konnten. Und predigen wollten ſie damit: merk' dir's, o Menſch! Du biſt ein Körnchen im Wagſtein der Welt, du biſt nichts ohne den Mittelpunkt, halt an ihm, denn er allein trägt dich, in ihm allein iſt Ruhe, Grund und Halt. Wolle nicht etwas ſein ohne ihn, löſeſt du dich ab, ſo verweht dich der Wind!

„Was folgt? Nun, es iſt ja ſchon geſagt! Die feinſten unter den Körnchen im Geſtein des kreiſenden Felsblocks, im Gewichte, das am Zapfen ſchwebt, die zarteſten Kügelchen in der Blutwelle, die das Weltherz treibt, die vorzüglichſten unter den Lebweſen, ſie, die eine Seele haben und ihrer ſelbſt inne werden, ſollte denn nicht ihr Sinn dahin gehen, daß ſie ſich verſenken in das, was zeitlos iſt und ſich ſelbſt gleich und außer dem ſie nichts ſind und ohne das ſie verſiegen, verwehen, hineinfallen in den Rachen der Alles verſchlingenden Zeit? Aber wie Wenige thun es! Wie treiben es denn die Meiſten? Sie haſten und hetzen dem vermeintlichen Gipfel zu, der doch keiner iſt, weil viele Gipfel heißt: kein Gipfel, und vergeſſen das Eine, an oder aus dem ſie ſchwingen, und das doch immer Eins und daſſelbe bleibt. Es ſollen ja freilich wohl immer neue Gipfel ſein, mit andern Worten: der Menſch ſoll immer heller und geſcheuter werden. Aber man kann hell und geſcheut werden auf zweierlei Art. Man kann ſinnen und ſinnen, entdecken und entdecken, Neues auf Neues erfinden, Alles, nur um immer bequemer zu leben, mehr und feinere Luſt zu haben. Das führt zu den Gipfeln, die ja doch immer wieder nur Niederungen ſind. Die andere Art aber, die iſt ein Sinnen, das geht nach dem Weſen der Dinge und tiefer und tiefer nach dem Einen in Allem, das nicht größer, nicht kleiner, nicht höher, nicht niedriger wird, ſondern immer gleich es ſelbſt iſt. Und obwohl man es nie ganz erforſcht, ihm nie ganz auf den Grund ſieht, ſo kühlt doch dieß Sinnen und Forſchen die Seele gar heilſam aus, nimmt ihr die falſche Hitze und durchwärmt ſie dafür mit der Liebe zu dem Einen, und ſie fängt an, auf das, was da wechſelt in der Zeit, herabzuſehen wie von einem hohen Berg. Oder mit andern Worten, da wird man ſelbſt ein Menhir.

Ich glaube, daß in allen Zeiten Männer, die ſich alſo begründet haben, daſtehen wie die gewaltigen Wagſteine zwiſchen den kleinen Menſchlein, die ſich an ihrem Fuß herumtreiben, und daher wohl haben unſere Urahnen da und dort der beweglichen und doch unentwegten Wagſäulen ſo viele geſetzt, weil ſie wünſchten und hofften, daß es viele ſolche Männer gebe.

„Laßt mich auch ein Wörtlein vom Glück reden. Glück, denk' ich, iſt nur, wenn man alſo feſtſteht und auf dieſe Weiſe hell und geſcheut wird. Es iſt ja nur aus Blindheit und Gleichgewichtsmangel und Losſprung vom Mittelpunkt, daß die Menſchen Thoren werden und wilde Narren, und lügen, betrügen, ſtehlen, ehebrechen, rauben und morden, im Rauſch, im Taumel leben, nach Glück haſchen und das Elend erhaſchen.

„Gute, brave Stein-, Bein-, Horn- und Holzgemüther! Wackere Seeſeelen! Nehmt mir nicht übel, ihr ſolltet ein bischen weniger ſteinern, beinern, holzig und hornig ſein! Der See macht noch nicht ſelig! Ihr ſolltet ein bischen mehr bohren, ich meine mit dem Bohrer, der da hoben iſt. (Er deutete mit dem Bohrer, den er immer noch in der Hand hielt, nach der Stirn.) Ihr wollt zu wenig harte Brettchen bohren!

„Ich bitt' euch, wozu iſt man denn eigentlich? Wozu braucht es denn eigentlich die Seinerei, die Exiſtirerei? Als, damit Weſen ſeien, welche das Weſen wiſſen? Das Weſen wiſſen heißt dann auch das Rechte wiſſen und thun. Es thut Niemand gut, der nicht nachdenkt: recht thun heißt, gemäß der Wahrheit handeln, nachdem man ſie durch ordentliches Denken herausgebracht. Wer nicht nachdenkt, kommt herunter. Man findet aber die Wahrheit nicht im Schlaf, da muß man arg geſchüttelt werden. Aller guten Dinge ſind drei. Drei gute Dinge ſind: ſtrenge Erziehung, heilſame Stöße des Schickſals und Durſt nach Wahrheit. Man darf wohl fröhlich ſein: drei Dinge ſind ſchön: ein wohlgethaner Mann, ein wohlgethan, hold Weib und der blaue, lichte Himmel. Drei Dinge ſind ſchöner: Geſang, edle Sitten und gutes Geſpräch. Drei Dinge ſind die ſchönſten: Erkenntniß, Thätigkeit und ſelbſtloſe Liebe. Drei Dinge ſind klein: ein Floh, ein Zwerg und der Menſch, der nicht ſterben will den Tod des Ich. Drei Dinge ſind häßlich: eine Kröte, die dumpfe Luſt und die Angſt vor dem Geiſtlicht.

„Und jetzt laßt mich ein Wörtlein ſagen vom häßlichen Knirps Gwyon und von der Fee Coridwen.“

(Gelächter. Man hört Summen von mehreren Stimmen: — Gwyon, dieſer kleine Tropf — dieſes Zwergelein — Häſulein — Hündin ſchnell — im Nu ein Fiſch — Otterthier — Finkenfalk — Waizenkorn — wird eine Henn', Coridwen, Coridwen —.)

„Weiß ſchon, daß ihr's gern ſingt, ihr Kindsköpfe! Ein Kindermärchen iſt euch die heilige Ueberlieferung geworden, was ſie will, habt ihr rein vergeſſen und den Schluß des alten Liedes laßt ihr weg, oder wenn ihr ihn einmal ſingt, ſingt ihr ihn falſch, denn wo es heißt, daß Coridwen gebiert die Strahlenſtirn, Talieſin, da ſingt ihr: verflucht, wer nicht an Talieſin glaubt. Selig, heißt es, ſelig, wer ihn verſteht und glaubt!

„Wer iſt denn der kleine Tropf, der häßliche Knirps Gwyon? Der Erdenmenſch iſt er. Was hat er verſchmeckt, als er aus dem Zaubertopf naſchte? Den Geiſt, denn im Topf war ein Brei aus Krautern, die da geben das Schauen, das Durchſchauen. Was iſt das für eine Jagd und Hatz, die dann angeht, da ihn Coridwen verfolgt im Haſen als Hündin, im Fiſch als Otter, im Finken als Falk, im Waizenkorn als Henne? Nun, was wird's beſagen? Den Geiſt kriegt man nicht umſonſt, der läßt ſich nicht nur ſo ſchlecken, da muß man gejagt, geängſtet, gebeutelt, getrillt, geworfelt werden, da muß man ſich durch alle Formen durchwürgen, hat ſich ja vor der erſten Geburt ſchon durchwürgen müſſen als Has, Fiſch und Fink, da muß man die Todesangſt der Kreatur nicht viermal, nein viermillionenmal ſchmecken, da muß man endlich gar verſchluckt werden und, wie das Samenkorn abſtirbt im Erdſchoß, um Aehre zu werden, abſterben dem erſten, friſchen, luſtigen, bunten Leben, um aufzuſtehen als Talieſin, als Strahlenſtirn, als Geiſtmenſch und ſo im Leben das zweite Leben zu leben. Wer wird denn die Fee Coridwen eigentlich ſein? Die Erdmutter iſt ſie, die aber geſcheuter iſt als ihre Kinder, die da weiß, wo es hinaus will und ſoll mit den Erdweſen, die ſie darum mit Plagen und Zagen durch und durch ſchüttelt und dann gar verzehrt und neu gebiert als Lichtweſen in der ſtrahlenden Schönheit der Geiſtgeſtalt. Strahlenſtirn hat ja freilich wohl geſtiftet den Druidenorden, das iſt ihm aber nicht eingefallen, daß er irgend Jemand zu blindem Anſehen verhelfe, ſondern er hat ihn geſtiftet, daß er euch zur Vernunft befreie, indem er euch die wahre Bedeutung des Ackerbaus zu bedenken anhält. Da iſt nemlich noch etwas hinter dem Waizenkorn. Talieſin hat auch den Ackerbau erfunden und eingeführt und damit hat er Geſetz und Ordnung gegründet. Denn ihr ſeht doch ein, daß ihr noch Wilde wäret, wenn ihr keine Aecker hattet, darauf ihr Getreide pflanzt. Ehe der Mann ſeinen Acker hatte, konnte er nichts recht ſein eigen nennen und war ein ewiges Prügeln und Morden um die Früchte des Baumes und die Beute der Jagd; wie aber die Menſchen anfiengen, den Boden zu bauen, ein Stück Feld zu umgrenzen, da fieng das Eigenthum an und mußte Geſetz und Recht geſchaffen werden, es zu ſchützen. Nun aber ſeht, wie das wieder zuſammentrifft mit dem, was ich vorher geſagt vom Erſterben und Neuerſtehen. Denn erſt ſeit es auf Grund des Eigenthums Geſetz und Ordnung gibt, hat es auch andere feinere Dinge können geben, als da ſind die Runen und die edle Dicht- und Tonkunſt und das Nachdenken und Lehren über das Weſen der Dinge. Wie das Waizenkorn aus dem Boden vorſproßt und als Aehre in Luft und Licht hinaufſteigt, ſo iſt aus dem Ackerbau emporgekeimt all' die gute Erfindung und Anſtalt, dem Menſchen aufzuhelfen, daß er als Gwyon erſterbe und aufſtehe als Strahlenſtirn. Das Alles hat Talieſin geſtiftet und mit dem Allem will er euch geſcheut und gut machen. Er meint's wohl und freundlich und hat Niemand mit Fluch bedroht, als die, welche ſich ſelbſt verfluchen, weil ſie Holzköpfe und ſteinhart und horndumm bleiben wollen, und wahnſinnig, ſchandlich und ſcheuslich iſt es, zu glauben, er halte die Menſchen an, den ſchrecklichen Gott der Kriegswuth und Pfnüſſelverſtörung zu ehren mit Menſchenopfern, und nun ſagt einmal, ihr Pfahlmanen, ihr Pfahlmannen, die ihr Ketzer und Kriegsgefangene pfählt, kreuzigt, metzget, lebendig verbrennt, wo ſteht ihr, auf welcher Höhe befindet ihr euch, daß ihr glaubt herabzuſehen auf die Ahnen, deren Reſte ihr ausgegraben und bei denen vielleicht, wie roh ſie auch waren, doch die grauſe Sitte der Menſchenopfer noch nicht aufgekommen war? Iſt das der Spitzgipfel, Gipfelſpitz, Giebel, Zwiebel und Gipfel eurer Aufklärung?"

Er konnte nicht enden. Der Druide war ſchon an jener Stelle ſehr unruhig geworden, wo der Rothſtein als Geſichtsfärbemittel erwähnt wurde und das Geflüſter der Zuhörer die Sylben des Namens ſeiner guten Haushälterin an ſein Ohr trug. Dann als von möglichen künftigen Hüten thurmartiger Geſtalt die Rede wurde, glaubte er eine Anſpielung auf ſeine Zipfelpelzmütze, dieß Hauptſtück ſeiner Feſtamtstracht entnehmen zu müſſen und am unfreiwilligen Schluſſe das Wortſpiel mit Gipfel der Aufklärung ſchien ihm dieſen Verdacht nur ganz zu beſtätigen. Es bedurfte freilich nicht erſt dieſer perſönlichen Stiche, die er mit Unrecht zu erleiden glaubte, ſie verſchärften nur die Empörung, die jeder Theil des Inhalts in ihm anfachen mußte. Immer unruhiger rückte er auf ſeinem Ehrenſtuhl hin und her und endlich das Wort von den Menſchenopfern ſchlug dem Faß den Boden aus, er fuhr auf, Kallar ſah ihn nach der Rednerbühne herſtürzen und ſagte ruhig: „Ich bin eigentlich fertig und trete dem würdigen Oberhirten meinen Platz ab“; ſo ſtieg er herunter und Angus ſtürmte hinauf.

Er nahm ſich zuſammen, ſetzte ſich in Rednerpoſitur und ſtellte das linke Bein vorwärts, daß der Fuß in der Oeffnung hervorſah, die für Kullur's Harfe in der Brüſtung gelaſſen war. Auf dem Schuh war ein Druidenfuß ſo zierlich, als man es mit Fiſchgräte oder beinerner Nadel vermag, aus den weißen Kielfaſern von Gänſeflugfedern eingeſtickt, eine Kunſtleiſtung Urhixidur's. Die Bauern ſahen mit ehrfurchtvoller

Scheue nach dem heiligen Zierrat hin; er ließ ihnen Zeit dazu und begann dann mit merkbarem Willen, ſich zu mäßigen: „Hochachtbarer Seanacha! Wir ſind Euch edlem Gaſte äußerſt dankbar für die Aufklärung, die uns Eure Gelehrſamkeit über den merkwürdigen Fund hat zu Theil werden laſſen. Nicht minder für einen Theil der tiefſinnigen Betrachtungen, die Ihr an Eure Aufſchlüſſe geknüpft habt. Ohne dem hochedeln Stande der Barden das Kleinſte entziehen zu wollen von der Ehre, die ſeinem profunden Wiſſen gebührt, möchte ich nur rückſichtsvoll andeutend darauf hinweiſen, daß das Volksgemüth aus einem andern Theil dieſer Betrachtungen den ſcharfen, äzenden, Schwärung zeugenden Saft des Aergerniſſes, des höchſt bedenklichen Anreizes ziehen könnte. Es wurde ſich gegönnt (Kallar lächelte über die koſtbare Wendung), die Vermuthung fallen zu laſſen, daß künftige Menſchengeſchlechter nicht mehr auf den Seen wohnen würden; dieß iſt aber ein Hauptſtück unſerer ehrwürdigen Religion. Der werthzuſchätzende Vorredner hat ferner einige ſehr neue Bemerkungen über die Geſtirne vorgebracht; er hat dabei zwar jenes herrlichſte aller Lichter, das wir ſogar höher als die brennende Sonne verehren, — er hat jenes Lichtes nicht gedacht, worin ſelbſt das blödeſte Auge die ſanften und vollen Züge des Angeſichts der Weltmutter Selinur erkennt; aber ſollte die Folgerung zu kühn ſein, daß er ſie nicht ausnimmt von der — ich darf ſagen: phantaſtiſchen und doch zugleich trivialen Vorſtellung, daß die Himmelslichter eine Art von ſchwebenden Scheiben ſeien, auf welchen gar vielleicht menſchenähnliche Weſen wohnen durften? Da nun unſere altersheilige Sitte, auf Seen zu wohnen, und der Dienſt der erhabenſanften Selinur ſo unzertrennlich zuſammenhängen, ſo erlaube ich mir die Frage: Was ergibt ſich?“ Er wurde roth und röther, fieng an heftiger zu geſtikuliren und ſchlug mit der Fauſt auf das Brüſtungsbrett der Rednerbühne. „In den übrigen Lichtern verehren wir die Geiſterſchaar der Urmutter, der ganze Himmel iſt entweiht, entgöttert! Die Altäre werden ſtürzen! Die Vorſtellungen der Menſchengeſchlechter wechſeln, hat es geheißen: ſo wird ja wohl auch die Grundvorſtellung wechſeln, es wird eine Zeit geben, wo unſer heiliger Glaube, der beſtanden hat, ſo lang die Welt beſteht, nicht mehr beſteht! Entſetzlich! Nichts iſt mehr feſt, Alles wankt und ſchwankt! Grauenhaft, eine Zeit zu denken, wo es keine Heiden mehr gibt! — Zeitloſigkeit? Ewigkeit? — Leeres Wortgetändel! Sich gleich bleibendes Eines, Zapfen mit Hängegewichtſchnur, pochender Herzklumpen ſtatt Götter? — Spitzfindige, unerbauliche Menhirdeutung! Gezwungene, bodenloſe Sinnklauberei aus Coridwen's Zaubertopf und leichtfertige Dehnung des erhabenen Inhalts, der dem Geburtswunder Talieſin's innewohnt, armer Verſuch, in ihm etwas Anderes zu ſehen, als den Gottmenſchen, durch den unſer heiliger Orden ſein Anſehen an die Gottheit knüpft! Auch das iſt höchſt verdammliche Irrlehre, daß Coridwen die Erdmutter ſei: denn dadurch wird ſie ja an die Stelle der allwebenden Selinur gehoben. Sie iſt nur eine der Feen der Weltmutter geweſen, allerdings von ihr gewürdigt, einen Strahl ihrer Schöpferkraft in ſich zu tragen und dem Waizenkorn geheimnißvoll einzuverleiben. Sie iſt öfters freundlich unter Menſchen gewandelt: es leben noch Menſchen, die durch Verwandtſchaft mit dem von ihr geborenen Talieſin mit ihr ſelbſt verwandt ſind. Sie hat ihren Zaubertopf vererbt: dieſe Gemeinde weiß, wo er ſich befand, er iſt nicht mehr, Frevlerhand hat ihn zerſchlagen. Alles wird zertrümmert, Menſchliches vergöttert, die Gottheit geſtürzt. Die alte Urnacht kehrt wieder! Leere! Unendliches Hohl! Nichts! Nichts!, Ich ſehe den Fürſten der Nacht, den finſtern Grippo lauern — ſeine Augen glühen wie Feuerräder — ſein Kamm ſteigt und brennt feuerroth — Schwefelglut haucht ſein Rachen — ſein Drachenſchweif ringelt ſich — ihm, dem Schrecklichen, und ihm, dem gottgeſandten Ordenshaupte ſollen die Menſchenopfer verſagt ſein? Entſetzlich! Nein, nie, nie ſoll —"

Er hatte ſtarker und ſtärker auf das Geſimsbrett zu trommeln und zu ſchlegeln angefangen, dann verſucht, auf der Bühne ſich heftig hin- und herzubewegen;

ſie war zu eng, die Leidenſchaft erlaubte ihm nicht, den Bewegungsdrang zu hemmen, er vergaß in ſeinem Eifer die offene Stelle in der Reiſigbrüſtung der Rednerbühne, die ihm doch gedient hatte, ſeinen Druidenfuß ſo bewußt vorzuzeigen, — bei einem zornigen Vorſtoß durchbrach ſein dicker Körper die ſchmale Spalte des biegſamen Tannenzweiggeflechts, er fiel hinaus und purzelte zu Boden, fünf Fuß tief etwa.

Die zwei Barden waren die Erſten, die herbeieilten, ihn aufzuheben, raſch drang ihnen die Gemeinde nach, ſchnell umdrängte den unglücklichen Redner ein dichter Knäuel von Menſchen, die ſichtbar nicht von Einem Gefühle getrieben waren, in dem Wirrwarr von Tönen konnte man Stimmen des Mitleids, frommes Seufzen, rauhes Murren und Fluchen und nur halb unterdrücktes Lachen wohl unterſcheiden, die Aufregung wuchs und es ſah ganz darnach aus, als müſſe es hier zu einem wilden Handgemenge kommen; da erſcholl plötzlich eine helle, ſtarke Stimme von oben, von unbekannter Höhe herab:

„Hört, hört! Hört mich! Mich hört!“

Alles ſchaute empor. Auf dem Wagſteine ſteht eine dunkle Geſtalt. Jetzt erſcheint noch ein Weſen neben ihr, man hört das Bellen einer mächtigen Hundsſtimme. ‚Schweig, Tyras!‘ ruft es jetzt wieder aus Menſchenkehle, in dieſem Augenblicke tritt der Mond aus den verfinſternden Wolken und man erkennt Arthur.

Wie er den Wagſtein erklommen, wer konnte es wiſſen, denn noch kein Menſch hatte es verſucht, der Stein war hochheilig, aber wäre er es auch nicht geweſen, der hangende, doch ſteile Felsblock hätte als unerſteiglich erſcheinen müſſen. Wie dem Frevler die große, ſchwere Dogge folgen konnte, das ließ ſich nur durch die bekannte Stemmkraft der Fußmuskeln, die im ſtarken Anſprung dieſem Hundeſchlag ſogar ein Klettern möglich macht, zur Noth erklären. Zerfurcht und bleich von der tiefen Erregung des Augenblicks und der letzten Erlebniſſe erſchienen Arthur's Züge noch bleicher im blaſſen Lichte des Mondes. Wie ein Geiſt ſtand er da oben, aber ſchön, hochgewachſen, ſchlank, mit großen, weit offenen, leuchtenden Augen. Schauer feſſelte die Herzen, Niemand wagte den Mann anzutaſten, deſſen Fuß doch ſo empörend die geweihte Stelle entheiligte. Stumm blickte Alles nach ihm hinauf, tiefe Stille trat ein. Nun hebt er wieder an: „Zerreißt mich, zerhackt mich, ſiedet oder bratet mich lebendig, aber ſprechen muß ich, hören müßt ihr mich, hören!“

Er ſtockte, er ſchien ſchwer den Anfang zu finden und fuhr dann fort, zuerſt im verlegenen, ſchüchternen, naiven Tone eines Neulings im Ordnen der Gedanken und im öffentlich Reden, doch allmälig erwärmend, die Worte wie in einem Strom rollend, den Ton zum Donner anſchwellend.

„Das kann ſchon ſein, das iſt ſchon möglich, daß die Sachen da herum um uns, Licht, Luft, Erde, Bäume, Thiere und Menſchen ein Weib geſchaffen hat. Es ſieht ſchon darnach aus, denn da iſt ſchön und häßlich, gut und grauſam, ſanft und wild, ordentlich und wieder ſo unordentlich durcheinander, wie in Weibes Leben und Weibes Seele, die launiſch iſt und ſich nicht gleich bleiben kann. Aber nachher iſt ein Manngott drüber gekommen und hat's zu ordnen angefangen. Nur etwas verſpätet hat er ſich, weil Männer langſamer ſind, und ſo hat er nicht mehr ganz fertig werden, hat's nichts mehr ganz richten können. Ein Manngott, ein herrlicher, ein ſtrahlender. Wo iſt er? Hauſet er in der Sonne, von deren Majeſtät euer blaſſer Mondsdienſt nichts weiß, nichts wiſſen will? Mannheit und Macht iſt er, er brauſet im Sturm, er iſt der große Athem der Welt, auf der Donnerwolke fährt er daher. Das iſt der unbekannte Gott, den eure Prieſter nennen und von dem ſie doch nichts hören wollen!“

Ein Gewitter zog inzwiſchen am nächtlichen Himmel auf, ſchwarze Wolkenberge thürmten ſich im Weſten. Man hörte eben bei den letzten Worten das erſte ferne Grollen des wirklichen Donners. Die Männer erbleichten, der Redner erſchien ihnen verſchworen mit der geheimnißvollen Naturmacht und die Scheue, die ſich ihrer bemächtigte, ſchützte ihn vor den Leidenſchaften, die ihn in jedem Augenblick zu unterbrechen drohten. So fuhr er fort:

„Aber nein, nein! Nicht dunkle, dumpfe Macht iſt er, er iſt hell, offen, ganz offen. Licht iſt er, er ſcheinet durch Alles und in Alles, da iſt Alles durchſichtig. Er hat vielleicht auch gar kein Haus, die Sonne iſt nur ſein Glanz- und Prachtbild. Er iſt vielleicht, obwohl Mannesart in all' ſeinem Thun, doch eigentlich auch kein Mann, denn er iſt überall. Er iſt Einer und auch Keiner, er iſt Einer und auch Drei. Drei Dinge iſt er: das Sein, der Tod und der Geiſt. Er zeuget Alles, wandelt Alles und ſteigt auf aus Allem. Darum iſt er ein Feuergeiſt, denn er brütet aus, verzehret und leuchtet. Die Menſchen ſuchen ſeinen Namen und verwirren ſich. Es ſind Männer an unſere Seen gekommen von drüben her, vom weiten Lande gegen Untergang der Sonne, ſie haben ſich Gaels oder Gadhelen genannt, die haben berichtet vom Glauben ihres Volkes, da werde als oberſter aller Götter verehrt Eſus, der Schauerliche, deſſen Odem zu vernehmen im ſtillen, geheimnißvollen Walde, der aber webe und wehe durch das ganze Weltall und deſſen heiliges Zeichen der Kreis ſei, weil er aus ſich lauft und in ſich zurück und keinen Anfang hat, noch Ende. Aber dieſer Gott iſt ein dunkler Gott und ein Abgrund. Und es ſind andere Männer gekommen noch weiter her von einem breiten Eiland im großen Waſſer, und ſie hießen ſich Kymren und haben Wunderbares geſagt von einem Gott, den nannten ſie Hu Gadarn, das iſt Hu der Gewaltige. Sie glaubten, er ſei auch die Sonne, und ſprachen von ihm: Licht iſt ſein Weg und ſein Rad, Sonnenſchein ſein Wagen und mit Geiſterſchwingen ſchwebet er über den Waſſern, groß iſt er in Land und Meeren, der größte in allen Welten. Er habe die große Flut getheilt und die Menſchen den Ackerbau gelehrt und er wolle den Frieden und nur, um ihn zu ſchaffen, den Krieg, Geſetz und Ordnung habe er geſtiftet, den Geſang, die Künſte den Menſchen herabgebracht, und er ſei Geber alles Guten. Als das hörten die Gaels, ſprachen ſie, Hu ſei nicht der Gott ſelbſt, er ſei ein Gottſohn oder Göttinſohn wie Talieſin, den wir verehren wie ſie, Eſus habe die Welt geſchaffen und ſei eingeboren in den Hu und habe ſie durch ihn geordnet und durchleuchtet. Dieſer Hu iſt ein Lichtgeiſt nach meinem Sinn, aber die Menſchen wollen den Geiſt fangen in Namen und göttliche Leiber und verdunkeln ihn und tappen umher in krauſem Dickicht. Arm iſt die Sprache, in Banden der Sinn, ich weiß kein Wort, als: der Geiſtgott, obwohl er nicht Mann ſein kann wie ein Menſch. Er iſt Geſetz, Ordnung, Klarheit. Er iſt in uns, er iſt die Gerechtigkeit, die Tapferkeit, die den Frieden ſchützt, die Güte, das Mitleid, das Wiſſen, die Weisheit. Er iſt ſie. Wo Dumpfes, wo Wildes bezwungen wird, da iſt er. Er bezwingt auch die Zeit. Morgen und Abend, Tag und Nacht, Mond und Jahr ſind gleich vor ihm. Da gibt es kein Vorher und Nachher. Er iſt das ewig Bewegende in aller Bewegung. Wer ihn liebt, ſchüttelt es ab, das Albgewicht der ſchrecklichen, gähnenden Zeit und tauchet auf in das Urlicht, das da zeitlos iſt, wie euch der weiſe Barde geſagt hat. Wir ſind Wellen im unendlichen Zeitmeer, wir ſind Nichts, wo wir uns nicht heben in den Strahl der Ewigkeit. O ſüßes Zittern, wenn berührt von der Weltenſonne unſer Scheitel blitzt! Wenn ſie unſer kaltes Wogenherz durchwärmt, unſer Eis ſchmelzt! Es ſchmilzt, wenn wir gut ſind! Es ſchmilzt, wenn wir laſſen vom Dumpfen, vom Armſeligen, von all' dem, um deſſen willen es nicht der Mühe werth iſt zu leben. In was lebt ihr? Im Schund um Eſſen und Trinken und ſchöne Kleider, um Rinder und Ziegen und Häute, im Zank um nichts! Wo ſchwebt ihr? wo ſchwimmt ihr? Im blitzenden Weltmeer des Lichts? Ihr ſchwebt nicht, ihr klebt, im Sumpfe klebt ihr, im Schlamm zwiſchen Binſen und Röhricht — ſchleimige Schneckenſeelen ſeid ihr! Eckeln ſollte es euch an euch ſelbſt!“ —

Jetzt begann und wuchs ein Murren unter den Zuhörern, aber nur heftiger ſchalt er fort:

„Der milde Barde hat's euch ſanft und leis geſagt, laut und ſcharf will ich es euch ſagen! Da habt ihr euch einen Glauben zurecht gemacht oder zurecht machen laſſen, der ein blöder Wahn iſt um und um, von wo man ihn auch mag anſehen. Ihr glaubt, daß Selinur durch den feuchten Seedunſt euch die Pfnüſſel ordne? Nein, ihr glaubt es erſt recht nicht. Thut nicht ſo! Ihr wißt wohl, daß euch das ſchnöde Uebel nur viel hundertmal öfter und ärger heimſucht in euren feuchten Neſtern! Nicht geregelt huſtet und nieſet ihr, ſondern durcheinander kraus, wirr und wüſt! Klebrige Schalthiere werdet ihr! Die Zähne frißt euch der Nebel an und im Winter habt ihr die Fußböden ſo kalt, daß euch die juckenden Froſtbeulen an den Zehen herumhängen wie Klumpen von Waldbeeren und daß euch vor Fußfroſt alles Blut in Kopf ſteigt, was eben eine Haupturſache iſt, daß ihr nichts Geſcheutes denken könnt! — Die Seele, den Geiſt nieſet und huſtet ihr euch aus dem Leibe! — Wißt es, ſchon iſt's im Werk, daß wir wegziehen vom See auf's Land! Feſt ſoll's ſein unter uns, auf's Trockene wollen wir! Man wird dumm über den trüben Waſſern, verſchnuppt, hirnverſtört, abergläubiſch, fürchtet Geſpenſter, fürchtet den Grippo. Wozu braucht ihr ihn noch? Wozu noch den ſchnöden Wurm? Den gibt's ja nicht, kann's nicht geben. Iſt's nicht an der Weibgottheit und an Regimentern von nickelhaften Erdgeiſtern, die ſie in ihrem Leichtſinn walten läßt, iſt's daran nicht genug, um allen Schabernack zu erklären, mit dem das Leben uns zwickt und zwackt? Brauchen die böſen Zwerggeiſter noch ein Oberhaupt, das am Ende mächtiger wäre, als der Lichtgott, der unter eurem unbekannten Gotte ſteckt? Aber all' das dumme Zeug, ich weiß, warum ihr's euch vormacht. Ihr ahnt gar wohl, daß noch ein anderer Pfnüſſel im Menſchen ſitzt, jener, der im Herzen drückt und kratzt und bohrt. Die Faulheit iſt's und der wüſte böſe Wille, der nichts wiſſen mag von der oberen Ordnung, die der Geiſtgott gebaut, der Burg, wider welche die böſen Geiſter nicht aufkommen. Aber darüber huſcht ihr hinweg und macht's euch leicht, indem ihr's zuſammenbringt mit dem Uebel in Hals und Naſe und euch ein flüchtig ſeichtes Wort vorſchwätzt vom Läutern! Wohl hängt's auch zuſammen, aber nicht, wie ihr euch vormacht. Arger Pfnüſſel entſchuldigt manche böſe Zornthat, aber nicht jede, das Reich des Guten ſteht feſt auf eigenen, ewigen Säulen und hängt nicht ab von den Häuten und Drüſen im Leib, und das Böſe ſteigt nicht in ihnen auf und läßt ſich nicht weghuſten. Die Schuld, wegſchieben, dem Grippo in die Schuhe, und das Gut- und Vernünftigwerden von der Selinur im helldunklen Seenebel erwarten — das iſt eure Eſelsbrücke! Eure Sünden nicht redlich ausbüßen, ſondern an den Prieſter hinüberhuſten, der ſie dann weiterhuſten ſoll und befördern zur Vergebung, das iſt euer Selinurdienſt! Nicht kennen wollt ihr euch ſelbſt, fremd wollt ihr bleiben euch ſelbſt! Alles ertragt ihr eher, als Wohl und Weh eurer armen Seele mit euch ſelbſt auszumachen! Weiber ſeid ihr, nicht Männer, darum wollt ihr nichts wiſſen vom Lichtgott, vom Manngott, vom mannhaften Geiſtgott, denn der verlangt, nicht nur um euch herumzuſcheinen, ſondern in euch hineinzuſcheinen, zu durchleuchten den harten Stein, euer Herz, daß es licht werde, lind und gut und vernünftig und ſtark in aller Milde und Weichheit! Auf! auf! heraus aus dem Klebeſchleim und Stankſchlamm eures alten Wahns! Er iſt gottlos! In euch iſt keine Gottesliebe, ihr habt keinen Gottesdienſt!"

„Es iſt genug!" rief jetzt der Druide, der von ſeinem Falle keinen Schaden genommen, vom Schrecken ſich ſchnell erholt und mit großer Spannung zugehört hatte: „es iſt genug! Herab mit dem Läſterer!" Das Murren in der Gemeinde hatte ſich etwas gelegt, als Arthur von der nicht zu leugnenden Unregelmäßigkeit, von der ganz rhythmusloſen Häufigkeit des katarrhaliſchen Uebels und von der Heimſuchung mit Froſtbeulen ſprach. Die Wahrheit ſeiner Worte war zu ſchlagend, als daß ſie nicht ein gewiſſes Inſichgehen der Gemüther bewirkt hätte. Nun aber, da der Eiferer mit ſeinen unzulänglichen Sprachmitteln Anſtalt machte, die ſittliche Welt in ihrer Strenge aus der Vermengung mit dem phyſiſchen Uebel zu ſcheiden, als er zur unbequemen Zumuthung der Selbſterkenntniß und inneren

Umkehr übergieng, wurden die Leute wieder bös, zürnten ſich ſelbſt, daß ſie ſo lange geduldig zugehört, und warfen — nach Menſchenart — dieſen Zorn verdoppelt auf den Urheber der innern Unbehaglichkeit. Die erneuerten Scheltworte des heftigen Strafredners thaten das Ihrige und der Zuruf des Druiden traf daher auf eine Stimmung, die reif war, zum Handeln überzugehen.

„Bogen gerichtet, Pfeil auf, legt an!“ befahl der Prieſter. Im Nu lagen jetzt mit wenigen Ausnahmen die Männer der Gemeinde im Anſchlag, alle nach dem verwegenen Jüngling zielend. Sein Hund verſtand, brach in ein wüthendes Bellen aus, er mußte ihn am Halsband halten, gebot ihm Stille und ſchrie dann mit Donnerſtimme:

„Halt, halt, halt ſag' ich! noch Eines müßt ihr hören!“

Die Männer ſahen fragend den Druiden an, der ſich wie ein Kriegsbefehlshaber an ihre Front geſtellt hatte. „Abſetzen!“ kommandirte er. Es konnte nichts ſchaden, wenn der Verbrecher durch Weiterreden ſeine Schuld noch vergrößerte.

„Wißt ihr denn auch, was die drei Hauptſtücke des wahren Frommſeins ſind? Die Gemeinde mehr lieben als ſich, die vielen Gemeinden mehr als die eigene, und alle Gemeinden des Volks, das Eine Sprache ſpricht, ſo lieben, daß man Gut und Blut für ſie zu opfern all' Stund von Herzen bereit iſt. Drei ſind der Sümpfe, darin man nicht leben ſoll: der Sumpf der Seen, der Sumpf der Schlaffheit und der Sumpf des engen Pfahlſinns, der von keinem Vaterland weiß. Wißt ihr denn von einem Vaterland?"

Die guten Leute hörten das Wort wirklich zum erſten Mal. Dem Druiden war es in ſeiner Studienzeit nicht unbekannt geblieben, aber er hatte ſich wohl gehütet, ſolchen weltlichen Gegenſtand jemals in ſeinem Glaubensunterricht und ſeiner Seelſorge vorzubringen. Die Männer ſtutzten und für Arthur war dadurch eine Pauſe zum Weiterreden geſichert.

„Nun, ich will's euch ſagen. Die fremden Männer, die uns über's Gebirg her die neuen Waffen und Geräthe gebracht, darunter iſt mir der Ein' und Andere gut Freund geworden, weil ich gern von ihnen hörte und lernte und auch von ihrer Sprache mir Einiges merkte, ſo daß ich über mehr als nur den Kram mit ihnen verkehren konnte. Die haben mir vertraut, daß das Volk, von dem ſie kommen, ein gar mächtiges und reiſiges Volk ſei und ringsum weithin ſchon alle Völker bekriegt und in ſeine Botmäßigkeit gebracht habe, und daß es, trunken von ſeinen Siegen, weiter und weiter ſeine Hand ſtrecken und nun gar über die Alpen herübergreifen und unſer Land, das unſere Väter uns vererbt, bekriegen und bewältigen wolle vom großen Gebirg hinwärts bis zum Podamurſee und weiter, viel weiter in die Gelände hinein, wo die breiten Ströme durch Berg und Thal fließen, und links weithin bis an den Leman- und meinen geliebten Ruburikſee und weiter und weiter bis über das große Waſſer zum Eiland, wo die Kymren wohnen. Sie werden kommen, die Unerſättlichen, die da meinen, ſie müſſen die Welt verſchlingen! Und ihr? Was ſind eure Kriege geweſen bis heute? Untereinander um nichts und wieder nichts habt ihr euch zerfleiſcht! Eure Gefangenen gepfählt, gekreuzigt, auf jede ſcheusliche Art gemartert als Opfer für euer Scheuſal von Grippo! Jetzt droht euch allen der Fremdling! In eure ſchwebenden Holzhütten wird er die Brandfackel ſchleudern, mit ſeinen Erzwaffen, ſeiner Ueberzahl, ſeiner Kriegsordnung und feſtem Halt ſeiner Schaaren euch zu Tauſenden in die Sümpfe eurer Seen hineinwürgen, eure Weiber und Töchter ſchänden und in die Knechtſchaft abführen, eure Kinder wie Zicklein abſchlachten! Schon ſeh' ich im Geiſte die Feuerſäulen, höre den Schlachtruf der Feinde, das Aechzen und Winſeln der Sterbenden, der ſchmachvoll Mißhandelten! Auf! auf, ſo lang es Zeit iſt! Einen feſten Bund ſtiftet von Gemeinde zu Gemeinde, von Stamm zu Stamm! Dem unbekannten Gotte — o, bei allen Himmeln, er iſt auch der Gott des Vaterlands! — ihm an ſeinem Altare ſchwört Treue dem Bunde bis auf den letzten Athemzug! Und fort mit den Steinwaffen! Meint ihr, ich ſei gekommen, mit dem kleinen Plunder von Schmuck, Spielzeug, Tiſchmeſſer euch Spaß zu machen? Waffen! Waffen! Greift zum Erze! Hier ſeht mein gutes Schwert! Es funkelt in der Nacht, ein feurig Bild und Zeichen ſei es euch! O, bei dem Bilde ſchwört, ſchwört euch zu eigen dem ſchwer bedrohten Vaterland! O, heilig, heilig iſt das Vaterland!“

Das Gewitter hatte inzwiſchen den Himmel mit Nacht bedeckt, wilde Blitze zuckten aus den überſatten Wolken, mit greller Helle wechſelte rabenſchwarzes Dunkel; ſoeben erſcholl aus unſichtbarem Munde die mächtige, klangvolle Bruſtſtimme des jugendlichen Redners, jetzt fuhr wieder ein Blitz über ihn hin, wie er ſtolz und hoch ſich ſtreckend das gezückte Schwert in der Rechten emporhielt, und wunderbar glühte die ſchlanke, ragende, wachſende Geſtalt aus dem Schooße der Finſterniß heraus, daß ſie von innerem Feuer zu lodern ſchien.

Den Druiden erſchütterte nicht dieß große, geiſterhafte Bild, die Rede vom Vaterland war es, die ihn mehr empörte, als alles Andere, ſo daß er jetzt beſchloß, den Augenblick für gekommen zu erklären. Mit durchdringender Stimme rief er: „Vaterland? Wißt ihr, wo es iſt? Im Himmelszelt bei Selinur und ihren Feen! Er leugnet das himmliſche Vaterland wie die Götter! Die himmliſche Seligkeit dem Schützen, der ihn herunterſchießt! Halt, nein, noch höhere Wonne im Himmelsſaal dem, der ihn lebendig fängt! Her mit dem Läſterer, dem Götterleugner, dem Grippoſohn, dem — dem —“ Er drückte und preßte, das ſtärkſtmögliche Schimpfwort zu erſinnen und hervorzuſtoßen, endlich entrang es ſich ſeinen Lippen: „dem Erzketzer!“ *)

Wie aber ſollte man den Uebelthäter lebendig fangen? Woher die Zeit nehmen, Aeſte zu einer Leiter zu fügen? denn am Wagſtein hinaufzuturnen, getraute ſich Niemand. Ein Theil der Schützen beſchloß ſo zu zielen, daß er nur verwundet herabfiele. Als der nächſte der ſchnell ſich folgenden Blitze ihnen ihre lebendige Scheibe und dem Bedrohten ſeine Gegner wieder zeigte, ſah Arthur auf's Neue die ganze Männerſchaar im Anſchlag. Es war ſchon ein Bild, das Furcht einflößen konnte. Gegen dreihundert große Bogen, die Sehnen gezogen bis zum Halſe der Schützen, die Pfeile aufgelegt: zwar nur rohe Feuerſteinſpitzen, aber Arthur wußte gar wohl, welche Wunden ſie reißen — dieſe Waffen haarſcharf auf ihn, den Einen, gerichtet: gar Manchem wäre wohl zu Muth geworden wie dem Verbrecher vor der Hinrichtung. „Das Schwert her!“ rief der Druide, ihm nach die nächſten Schützen: der Ruf pflanzte ſich wie ein Lauffeuer ſchnell durch die Reihen fort; obwohl ſo überlegen und ſo aus der

---

*) Hiemit iſt die einzig wahre Ableitung unſerer Verſatzſylbe „Erz“ den Leſern, namentlich den philologiſchen, zur Kenntniß gebracht. Anm. d. Verf.

Ferne den Einen bekämpfend, fühlten ſie doch Grauen vor der Waffe und eine Art Bedürfniß, dem Verbrecher, ehe er gerichtet würde, erſt ſeine Ehre, die Mannesehre des Waffentragens abzuſprechen.

„Fürchtet ihr mein Schwert, ihr Tröpfe? Ich fürchte keinen von euch, auch ohne Schwert! Ringt mit mir! Hier bin ich!“ Mit dieſem Rufe ſchleudert der Ueberkühne ſein Schwert hinab und ſpringt in einem weiten Satz ihm nach mitten unter die Männer hinein, mit ihm ſein ſtarker Hund, der wilde Imas. Augenblicklich entſteht ein fürchterliches Rauſen, Schreien, Fluchen, dazwiſchen das Geknurr und Gebell des wüthend um ſich beißenden Thiers, man ſchlägt, man zerrt, man ſticht mit Horndolchen zu, deren Stöße glücklicherweiſe fehlen oder am ehernen Gürtelſchild des ſchwer gefährdeten Jünglings abgleiten, mit überlegener Kraft hat er Mehrere zu Boden geſchleudert, aber lange kann der ungleiche Kampf nicht dauern; ſchon taumelt Arthur, da iſt es dem Druiden gelungen, durch den raſenden Knäuel ſich durchzuarbeiten und ſeine Stimme hörbar zu machen: „Die Hände, die Fäuſte weg! Mir gehört er, mir, mich laßt ſorgen! Die Büttel und Wächter her!“ Es gelang ihm, den ſchon ſo gut als Verlorenen zu befreien, um ihn — aufzuſparen. „Feſſelt ihn mit Stricken!“ Vergeblich ſträubte ſich der tollkühne Ringer noch mit ſeinen letzten Kräften. „Fort in's Verließ!“ Er wurde abgeführt.

„Erzketzer! Erzketzer!“ ſcholl es aus hunderten von Kehlen hinter ihm her, während die Schergen ihn über die Brücke zum Blockhaus führten, das als Gefängniß diente. Die Eifrigſten der Gemeinde begleiteten ſie, Angus ſelbſt gieng mit und ihnen nach wälzte ſich der ſchreiende Schwarm. In ſchwerer Lage waren jene wenigen klarer denkenden Bürger, deren wir früher Einige beiſammen gefunden, um die Berufung der Barden zu beantragen. Sie waren nachdenklich geworden bei Kallar's Rede, Arthur's Feuerworte ergriffen ſie, wie er heftiger und heftiger ſprach, wurde es auch ihnen zu viel, ſie erhoben ihre Bögen zwar nur läßig und zum Scheine, aber ſie erkannten, daß ihm nicht zu helfen ſei. Rathlos ſtanden die beiden Barden. Kallar hatte voll Theilnahme ſorglich oft den Kopf geſchüttelt, während Arthur ſprach, Kullur's Augen hatten geblitzt und ſich wieder verdunkelt, Beide hatten im Gemenge vergebliche Verſuche gemacht, abzuwehren, Beide ſahen nun kummervoll dem wilden Haufen nach, der ſich hinter den Wächtern herdrängte. „Was thun?“ ſagte Kullur. „Laß uns nachdenken,“ erwiderte Kallar, „es iſt noch eine Friſt; ganz raſch und auf eigene Fauſt kann der Druide nicht handeln.“ Er faltete gedankenvoll die Stirne, plötzlich ſchien ihm Rath aufzutauchen, er flüſterte ſeinem Genoſſen einige Worte zu, ſie eilten nach den Sitzen, die ſie vor und nach ihrem Auftreten eingenommen hatten, ſchienen einen Gegenſtand zu ſuchen, aufzugreifen und verſchwanden dann im Dunkel.

Das Schloß des Gefängniſſes war ein ſchwerer Holzriegel, der durch einen kunſtreichen Knoten aus dem ſtärkſten Seile ſo befeſtigt wurde, daß er als unlösbar gelten konnte. Nur durch Hiebe eines ſcharfen Steinbeils hätte ein Unkundiger ihn entfernen können; dagegen war durch die Wächter geſorgt, denen die ſtrengſte Hut eingeſchärft wurde. Die karge Koſt wurde durch eine enge Dachöffnung hinabgelaſſen: der Büttel, der hiezu den Auftrag hatte, war auf ſtrenge Wachſamkeit beſonders beeidigt.

Wo aber war denn Alpin? Er hatte ſich während Kallar's Rede, das eintretende Dunkel benützend, hinweggeſchlichen, hatte einen Korb voll Speiſe und Trank aufgenommen, den ihm Sigune an einem verabredeten Platz im Haine bereit geſtellt, und war der Höhle zugegangen, den einſamen Freund beſſer zu laben, als ein Stück Brod, das er morgens beim Abſchied ihm aus ſeiner Taſche gereicht, und die Beeren des Waldes es vermochten. Als er nach ängſtlichem Suchen ihn nicht fand, befiel ihn zuerſt die ſchreckliche Sorge, er möchte entdeckt, in den Wald fortgeſchleppt, ermordet ſein, aber eine ſchlimme, dunkle und dennoch beſtimmte Ahnung trieb ihn zurück nach dem Feſtplatz; ſchon von Weitem hörte er Arthur's gewaltige Stimme von der Höhe herſchallen, ſtellte ſich unbemerkt bei den hinterſten Zuhörern auf und mußte nun, unfähig, dazwiſchenzutreten, Zeuge der tödtlichen Gefahr ſein, in die den Freund ſeine wilde Begeiſterung tiefer und tiefer hineinriß. Als Arthur herabgeſprungen, drängte er ſich mit verzweifelter Gewalt in den Menſchenknäuel hinein: was konnte er ausrichten mit aller Kraft ſeiner Arme? Nur Eines: mitten im Stoßen, Zerren, Ringen, Stampfen ſieht er das Erzſchwert am Boden auffunkeln, da eben ein neuer Blitz über die tobende Menge hinzuckt. Man hatte es, als Arthur ſo plötzlich der hinabgeſchleuderten Waffe nachſprang, in der Wirrniß vergeſſen. Ein Geiſt gab ihm ein, es ſchnell aufzunehmen, unter ſeinem faltigen Feſtrocke zu verbergen und, während man den Ueberwältigten fortführte, mit ſeiner Beute Zigunen zuzueilen, die bei der Glut ihres Herdes ſaß, einſam, tief in Gedanken. Die Kinder ſchliefen, Vater Odgal war draußen in der Verſammlung; ſie hielt Alpin's Geſchenk, die Halsſchnur aus Bergkryſtallen in der Hand, und ließ ſie im röthlichen Scheine ſpielen und voll herzlichen Glücks redete ſie mit ihr, als wäre ſie ein belebtes Weſen. Alpin ſtürzt herein, mit wenigen Worten iſt Alles erzählt, „— und nun, wie helfen? wie helfen!" ſchließt er und wirft ſich ſchluchzend an den Hals der Geliebten. In allem Unglück, in allem peinvollen Drange des Augenblicks, welch' ein Glück, ſich nun ganz Eins zu wiſſen im glühenden Wunſche, den Jungling, der ohne ſeinen Willen die beiden Herzen ſo düſter entzweit hatte, zum andern Male zu retten! „Du biſt gut, o, du biſt gut," rief unter Thränen das entzückte Mädchen und legte, als er ſich unter erneuten Klagen über die Rathloſigkeit der Lage auf den Sitz am Herde niederfallen ließ, vor ihn knieend das lockige Haupt in ſeinen Schooß. Schweigend verweilten ſie manche Minute in dieſer Stellung; auf einmal ſtand Sigune ſchnell auf, nahm die Bergkryſtallſchnur vom Herde, hielt ſie Alpin vor Augen und ſagte: „Wer das machen, die Kryſtalle ſchleifen, durchbohren konnte, der kann auch" — Wir ziehen vor, nicht zu verrathen, was ſie weiter ſagte, noch was Alpin nach einigem Sinnen erwiderte; nur das Wort ſei angeführt: „Ihr Weibsleute ſeid doch öfters geſcheuter als wir." Er nahm das Schwert, der Abſchied war ſo kurz als zärtlich, und dann eilte er nach Haus mit den Schritten eines Mannes, der keine Zeit zu verlieren hat.

Das Gewitter hatte ſich verzogen, die Menge vom Feſtplatze ſich verlaufen, Alles war zur Ruhe gegangen und der Mondſchein lag ſtill auf dem ſchimmernden See. In der kleinen Gemeinde — wie viele und verſchiedene heftige Bewegungen wühlten bei ſtiller Nacht in den Gemüthern der Schlafloſen und der träumenden Schläfer! Arthur war übel gebettet in ſeinem „Ungemach" (wie das Nibelungenlied den Kerker nennt), ſein Lager war ein Haufen alten Strohs, ſterbensmüde ſtreckte er ſich nieder; Waſſer und ein Brodlaib war ihm verabreicht; er aß einen Brocken, nahm einen Schluck, legte ſich wieder zurück, ſtarrte eine Zeitlang zur Strohdecke des Raums hinauf, ſprach dann vor ſich hin: „Nicht klagen. Schickſal iſt Schickſal, bleib' feſt, Herz!“ Dann ſeufzte er noch: „Armer! Armer!“ Das galt aber nicht ihm ſelbſt, ſondern ſeinem Hunde Tyras, den er im Getümmel verloren hatte. Die einförmige Muſik der Schritte der Wächter, die draußen polternd auf und nieder giengen, und die grenzenloſe Ermattung halfen zuſammen, die verſtörten Nerven zu beſchwichtigen und er ſank in tiefen, feſten Schlaf.

Der Morgen des feierlichen Tages brach an. Auf den Vormittag war der erſte Theil des Feſtes, das Preisſchießen, angeſetzt. Alpin durfte um ſo weniger fehlen, da auf ihn als den großen Jagdhelden des vorigen Tages Aller Augen warteten. Ihm zu Ehren, zum Ruhme der Gemeinde, die einen ſolchen Jäger hervorgebracht, und zum Sporn für Alle, ihm nachzuſtreben, hatte der kunſtfertige Bürger Pappabuk dießmal eine Feſtſcheibe von ungewöhnlicher Pracht hergeſtellt. Auf eine große Fläche, die mühſam genug aus einigen rauh gehauenen Holztafeln gefügt war, hatte er das Bild eines Wiſent gemalt. Das Braun des Fells war freilich dunkler gerathen, als die Naturwahrheit erlaubte; er hatte einfach ein Schwarz verwendet, das er ſich aus Kohlenſtaub zurecht gemacht: ein Kenner hätte den amerikaniſchen Biſon, nicht ſeinen lichtern europäiſchen Verwandten zu ſehen geglaubt. Aber mit entſchiedener Sicherheit des Blicks und der Hand war nicht nur die Geſtalt, ſondern mehr noch die Bewegung erfaßt. Man ſah das Thier in wildem Anſprung, den Kopf zum Stoße geſenkt: daß dieſer von vorn, der Körper aber von der Seite genommen war, darüber durfte man billig wegſehen; man kannte und forderte Verkürzungen dortzulande ſo wenig wie im alten Egypten und ſpäter in Byzanz; übrigens kam die Kühnheit daher, daß es das Abſehen des Künſtlers war, die Augen beide in ihrer ganzen Schrecklichkeit wiederzugeben. Mit dem röthſten Röthel, den er auftreiben konnte, hatte er die blutrünſtige Bindehaut, mit der ſchwärzeſten Miſchung von Kohlenſtaub und Kienruß die Augenſterne aufgetragen und in dieſes Schwarz je ein Stück des findbar reinſten Bergkryſtalls eingelaſſen. Mit Staunen und Grauen wurde das Meiſterwerk begrüßt, als es aufgeſtellt war. Die Senkung des Kopfes erlaubte auch, das Centrum der Scheibe an der Stelle anzubringen, auf welche Alpin den tödtlichen Stoß geführt hatte: es war ein rundgeſchnittenes Blatt von rothem Zeug, das zwiſchen Kopf und Nacken ſaß. Der erſte Feſtpreis, von Alpin ſelbſt gewidmet, war das koſtbare große Fell des erlegten Thiers. Man ſäumte nach Betrachtung des

Bilds und dieſer erſten aller Ehrengaben nicht länger, den Ueberwinder des Ungethüms, den edlen Schenker durch eine Abordnung in ſeinem Hauſe abzuholen, auf dem Feſtplatz wurde er als Schützenkönig in spe von jubelnden Stimmen begrüßt. Er ſollte den erſten Schuß haben, er trat zurück, den Aelteren ſollte die Ehre bleiben. Endlich half kein Zögern mehr: Alpin legte an, zielte unſicher, die Nachbarn ſchüttelten die Köpfe, Einer flüſterte: „O je, er verwackelt's!“ Alpin ſetzte ab, zielte wieder, ſchnellte ab und das Geſchoß — ſaß in der Zottel des kurzen Schwanzes. Der Zeiger, der ſich ſchon darauf geſpannt hatte, zuerſt mit närriſchen Sprüngen dreimal um die Scheibe zu tanzen, dann mit ſeiner Kelle auf das durchſchoſſene Centrum zu zeigen, hierauf gegen den Schützen drei grundtiefe Bücklinge zu machen, er war, als er vorſprang, in keiner kleinen Verlegenheit: ganz verblüfft ſtand der arme Burſch in ſeiner bunten Hanswurſtjacke — denn ſo trugen ſich die Zeiger ſchon damals — und ſeiner Mütze aus Fellſtücken des weißen Berghaſen und einem Fuchsſchweif, er konnte ſich nicht zu den Spottgebärden entſchließen, die bei ſchlechten Schüſſen üblich waren, zeigte wehmüthig nach dem Pfeil im Schwanzende und ſchlich mit trübſeliger Miene hinter ſeine Schutzwand zurück. Alpin hatte ſich zum Voraus nichts Gutes verſprochen; er beſann ſich aber ſchnell, ſich über ſein Ungeſchick viel mißmuthiger zu ſtellen, als er war, ſchüttelte wie in einem Anfall grimmigen Verdruſſes den Köcher aus, ſchleuderte den Bogen von ſich und rannte hinweg. Man wollte ihn zurückzerren, gab es aber bald auf, denn die Mannen wußten als richtige Schützen gar wohl, daß man's nicht verzwingen ſoll, wenn man nicht ſeinen Tag hat, und ſo war für Alpin gewonnen, was er brauchte: Zeit und Verborgenheit. — Billig enthalten wir uns, den Verlauf des Schützenfeſtes zu beſchreiben; es genüge, zu berichten, daß den erſten Preis ein Schütze jener Gattung herausſchoß, die wir jetzt Kommißſchützen zu nennen lieben, ein Mann, der des Gewinnes wegen auf alle Schützenfeſte lief und deſſen handwerkmäßig ſicheres Auge und Hand nie eine innere Aufwallung irrte. Den zweiten Preis, ein Trinkhorn, aus der mächtigen Stoßwaffe des ſeltenen Ur mit der ſauberſten Glättung hergeſtellt, gewann ein Normalhuſter, welchem Niemand ein Glück gönnte, das ihm ſo wenig anſtand. Die weiteren Ehrengaben beſtanden in Pfeilen, Köchern, Speeren, Aexten, auch lebendes Gethier, Gänſe, Hühner, ein Schwein, Kalb, Ziege ſtanden in einer Hürde als Gewinnſte bereit. Der Preiſe waren viele, denn Jung und Alt ſchoß mit; Schützen waren Alle vom ſiebenzehnten Jahr an und zwar pflichtmäßig. Dieſe Verpflichtung war ein Stück der Religion und zwar, wie der Leſer vielleicht mit uns findet, kein ſchlechtes.

Vom nahen Haine ließ während der Schießbeluſtigung ein Geſang heller Knabenſtimmen, begleitet von Harfentönen und geführt von einer Mannsſtimme, anfangs ſchüchtern, ungelenk und oft unterbrochen, dann melodiſcher und zuſammenhängender ſich vernehmen. Dort übte der Barde Kullur die Knaben des Dorfes zum Vorſingen ſeines Hymnus ein. Er war zwar, wie ſchon erwähnt, auf eine alte, heilige Melodie geſetzt, aber die Verbindung derſelben mit einem neuen Texte wollte gelernt ſein und zudem hatte der Dichter, vornämlich an den Schlüſſen der Strophen, gewiſſe höchſt ſtimmungsvolle neue Tonfiguren angefügt. Bei Feſtgeſängen pflegte ein Knabenchor der Gemeinde vorzuſingen und dießmal war denn hiezu eine beſonders gründliche Einſchulung vonnöthen. Dem Sänger Kullur aſſiſtirte bei dieſem Geſchäfte der Gelehrte Kallar und Beide wußten die Knaben mit ſo viel Liebe und Humor zu behandeln, daß ſie höchſt willig und heiter ſich leiten ließen. Gleichzeitig aber hörte man von einer entfernteren Stelle des Hains mannigfache und verworrene Laute von eigenthümlich ſonderbarer Beſchaffenheit, theils Vokal-, theils eine Inſtrumentalmuſik, wie man ſie niemals vernommen. Woher dieſe Töne kamen, wußte man: es war der Druide, der geheimnißvoll mit den ſtändigen Muſikern des Dorfes und einigen jüngeren Dilettanten ſich an einen entlegeneren Ort zurückgezogen hatte, um den andern Hymnus einzuüben, den er gedichtet und neu komponirt hatte, aber welche neue Tonwelt den Ohren bevorſtand, das wußte man nicht, das konnte man aus den verlorenen Klängen noch lange nicht entnehmen.

Das Schießen wurde ſonſt mit einem ſtarken Frühſtück und Trunk beſchloſſen, wobei das Volk der Pfahlmänner mit ſchönen Trinkſprüchen in gemüthlichem Selbſtlob nicht Geringes zu leiſten pflegte. Dießmal begnügte man ſich mit einem kürzeren Frühtrunk, denn man wollte die Kraft der Kiefer und den Vorrath von Rednergeiſt auf den abendlichen Feſtſchmaus ſparen, der den Gäſten zu Ehren noch viel großartiger als ſonſt ausfallen ſollte. Man verfügte ſich alſo, nachdem das große Trinkhorn einige Male gekreist hatte und den beſten Schützen Hoch ausgebracht war, ſolid nach Hauſe und ließ ſich zum Mittagimbiß gefallen, was die einzelne Küche vermochte. Was vereinigte Kräfte und ausgebildete Technik der Kochkunſt zu leiſten im Stande waren, das gedenken wir pflichtſchuldig in's Licht zu ſetzen, wenn wir dieſer bedeutenderen Entfaltung zuſehen werden.

Die erſten Nachmittagsſtunden brachten — nichts; ſie blieben leer. Ein Theil der Mannen legte ſich auf's Ohr und ſchnarchte, ein Theil und beſonders die ledigen Burſche liebten es, wie heute noch unſere Bauern und das italieniſche Volk, am Sonntag Nachmittag einfach den Häuſern entlang ſich aufzupflanzen, zu gaffen und gar nichts zu denken. Es war reiner

Genuß des Seins ohne jeglichen Zuſatz, vollendete Poeſie der Langweile, gründliches Erſchöpfen alles göttlich Schönen, was im reinen Blödſinn liegt. Da jedes Beſtimmte endlicher Art iſt, jedes Intereſſe den Geiſt in's Bedingte führt, ſo ergab ſich hier dem regungslos brütenden Gemüthe ein reines Weben und Wiegen im Unendlichen und Unbedingten. Nur die Jüngeren waren ſolcher idealen Erhebung noch nicht ganz fähig. Eine Nelke hinterm Ohr ließ merken, daß ſie gern geſehen wären. Sie zogen den inneren Gaſſen den Corſo oder Jungfernſtieg vor. Wohlhabendere Dörfer ſparten ſich nämlich einen freien Gang an der Seeſeite längs einer Reihe der äußerſten Hütten aus, den nach außen ein Geländer begrenzte; ein ſolcher Spazierweg fehlte auch in Robanus nicht, und hier lehnten ſich denn die jungen Burſchen gern an die Schranken oder ſezten ſich darauf, gampelten mit den Beinen und guckten, und die blühenden Töchter der Gemeinde waren nicht ſo pfahlhaft ſtocken von Gemüth, daß ſie mit ihrer Erſcheinung unbarmherzig gegeizt und nicht ihrerſeits auch geguckt hätten.

Wo mochte wohl der Druide ſtecken in dieſer ſchwülen, ſtillen Zeit nach Tages Mitte? Er war an einem Orte, wo er nach herkömmlich heiligem Brauch in der Stunde vor einer Opferhandlung zu verweilen pflegte, an einer Stätte der Schauer, die kein Fuß eines Ungeweihten je betreten durfte. In der Mitte des Eichen-

Hains, der ſich hinter dem Dolmen ausdehnte, war in Kreisform ein Graben gezogen, der vom übrigen Gehölz einen dichteren Theil abſonderte, einen Hain im Haine, worin die älteſten Eichen ſtanden und ihre knorrigen Aeſte zu einem ſo verſchlungenen Dach ineinanderſchoben, daß kein Strahl der Sonne das geiſterhafte Dunkel durchdringen konnte. Der allgemeine Glaube war, hier wehe der Odem der Gottheit vernehmlicher, als draußen in der offenen Welt, und verrathe Urgeheimniſſe dem Ohre des Prieſters; nur ſcheue Blicke wagte das Volk von Weitem in das verbotene Heiligthum zu werfen und eine dunkle Rede gieng um, man könne die weiße Geſtalt der Selinur und die gräuliche Unform des Grippo erkennen, wenn es einem Mondſtrahl gelinge, ſich in dieſe Schattenwelt zu ſchleichen. An Feſten, wo Menſchenopfer fielen, trat der Druide mit einem heiligen Eimer in dieß Dunkel und beſchüttete die uralten Stämme mit dem Blute der Geſchlachteten als dem edelſten, den Göttern beſonders wohlgefälligen Safte. Es war lange her, daß die Gemeinde kein Feſt gefeiert hatte, wo dieſe werthvollſten aller Opfer gebracht wurden; ſie war im Grunde mehr frieden- und erwerb-, als kriegliebend; zwanzig Jahre waren verfloſſen, ſeit ſie an einem Kampfe mit Nachbarſtämmen theilgenommen und ihre wenigen Gefangenen dem Grippo dargebracht hatte. Angus war damals noch auf einem Anfangsdienſte und ſeit er zu der hieſigen [illegible] Gemeinde verſetzt war, hatte ſich kein Kapitalverbrecher finden laſſen, der an der Stelle von Kriegsgefangenen hätte bluten können. Es war theure Zeit geweſen für den Durſt der Götter.

„Hochwürdiger Herr,“ flüſterte eine rabenartige Stimme. Der Prieſter trat aus dem Schatten näher an den Graben. „Biſt du's, Hiri,“ ſagte er, „du darfſt herein. Niemand ſieht es jetzt.“ Er ſchob das Brett herüber, das ſeinem prieſterlichen Fuß als Brücke des Einfaſſungsgrabens diente, und führte die Alte an der Hand in's Dickicht. Sie erſchrak vor einem Baumgerippe, das wirklich Grauen einflößen konnte; es war eine [illegible] abgeſtorbene Eiche, deren Aeſte ſo wild verkrümmt waren, daß ſie wie im Wahnſinn umherzugreifen ſchienen, und an deren Stamm ein paar Riſſe und Aſtlöcher ſich ſo zuſammenfanden, daß man eine ſcheußliche Fratze zu ſehen glaubte. Die Rinde war unten am Stamm kohlſchwarz. „Das iſt der Grippo,“ ſagte gemüthlich der Druide. „Das Schwarze kommt von altem Opferblut; iſt lang nicht gegoſſen worden.“ Aber kaum beruhigt fuhr Hiri auf's Neue zuſammen: „Dort, dort — ein Geiſt!“ rief ſie. „Und das iſt Selinur,“ ſchmunzelte der Druide, „ſieh' dir's an!“ Es war eine Birke, die ſich als Gaſt zwiſchen den Eichen befand und deren weiße Rinde ein ſchwacher Lichtſtreifen traf, der ſich durch das dichte Laubdach herein[illegible]. „Nun ſieh' auch dorthin,“ fügte er hinzu, indem er auf eine Stelle im tieferen Dunkel hinwies, wo das Scheinholz eines verwesten Eichenſtumpfes ſchimmerte: „da iſt auch Strahlenſtirn Talieſin.“ Sie ſah ſich jetzt beruhigt, neugierig ſtaunend um wie ein Kind in einer hübſchen Puppenſtube. Angus führte ſie hierauf an einen mit ſtarken Farrenkräutern und Buſchwerk bewachſenen Platz: „da ſuch'!“ ſagte er. Sie ſtreifte die Stauden auseinander und fand einen großen Topf, auf's Haar gleich dem zertrümmerten Erbſtück der Ceridwen. Sie jubelte auf wie ein Kind, dem der Haſe gelegt hat. — Es wurde verabredet, wie es einzuleiten ſei, daß die Wundergabe gleich heut Abend beim Feſt figuriere. Aber Urhiridur's Freude war flüchtig, ſie wurde auf einmal ſehr traurig und begann zu weinen. „Was iſt dir, Turli?“ — „Ich möcht' eben weiſſagen lernen, ich bin ja nie dazugekommen.“ — „Noch kurze Geduld,“ ſprach er, „bald iſt Gelegenheit: er ſoll hübſch zucken und ich werde dich kunſtgerecht informieren.“

Sie flüſterten noch Einiges, was der Leſer aus den folgenden Ereigniſſen ſo klar erkennen wird, daß es für jetzt Geheimniß bleiben mag. Die Unterredung durfte nicht lange dauern, der Prieſter brachte die getröſtete Alte zurück, bei der Fratzeneiche vorübergehend ſagte ſie: „Sollſt bald wieder einmal begoſſen werden.“ Angus half ihr über den Graben zurück und ſie ſchlich auf Umwegen bis zur Dorfbrücke.

Endlich kam der Spätnachmittag und der Abend, auf den alle Welt ſich freute. Wir geben vorerſt in Kürze das Programm der Herrlichkeiten, die in Ausſicht ſtanden.

Erſtens. Das Opfer. Zum Beginn: Singung des Hymnus, vielmehr der zwei Hymnen, denn es ſollte ja nach dem Dichtwerke des Barden auch das Erzeugniß des Druiden zur Aufführung gelangen.

Zweitens. Ballet. Das Nähere wird uns ſeiner Zeit der Herold, dann der Anblick ſelber ſagen.

Drittens. Großer Feſtſchmaus mit Tafelmuſik und Extrabeleuchtung.

Vom Aufzug am vorletzten Abend unterſcheidet ſich der heutige dadurch, daß an der Spitze die Muſik geht. Sie iſt ungewöhnlich ſtark vertreten, wir haben bereits gemeldet, daß zu den Künſtlern vom Fach noch manche Kräfte beigezogen waren, welche das Spiel der Töne ſonſt nur zum Zeitvertreib übten und welche man in der Schnelligkeit noch etwas gründlicher durchzubilden geſtrebt hatte.

Voraus ſchritten die größeren Blaswerkzeuge. Da marſchirt ſelbſtbewußt der ſchon berührte Gaisbub, der Virtuos auf dem langen Hirtenhorn. Es war zwar nicht Sitte, der Ziegenheerde den Kuhreigen vorzublaſen, aber der Burſche hatte ſich ſo begierig gezeigt, dieß Inſtrument zu lernen, und im Alpin's Unterricht ſo viel Eifer und Begabung entwickelt, daß man gern darüber hinwegſah, wenn er nicht nur außeramtlich ſeinen Uebungen ſich hingab, ſondern auch ſeine Heerde eines muſikaliſchen Genuſſes würdigte, der eigentlich dem ungleich vornehmeren Rinde vorbehalten war. Neben ihm ſtolziert ein Bläſer auf dem Stierhorn; der größte Bullenſtirnſchmuck, den man auftreiben konnte, war zum Tonwerkzeug ſo glatt als möglich verarbeitet. Der dritte Mann in dieſer erſten Reihe iſt ein Trompeter, wobei zu wiſſen, daß dieß Inſtrument, ehe das Metall bekannt war, aus dickem Leder gebildet wurde.

Es folgen drei Pfeifer, doch nicht mit gleichen Werkzeugen: der eine bläſt die kurze Querpfeife, die man Schwegel nannte; der zweite das Inſtrument, das bei den Griechen Syrinx, bei den Pfahlbewohnern Bündelpfeife hieß: Rohrpfeifen, nach der Tonleiter zu einer Gruppe geordnet; der dritte weiß einem ungleich entwickelteren, doch immer noch urſprunghaft unſchuldigen Inſtrument eine Welt von etwas näslichen, doch innig rührenden Tönen zu entlocken: es iſt der Dudelſack.

Die nächſte Reihe bilden drei Krottler. Krott (der) hieß das Streichinſtrument jener Völker: eine Geige mit drei bis vier Saiten. Kräftig führten die heiteren Künſtler ihre derben Fidelbögen auf und nieder und ließen dem gezogenen Anſtrich ſcharf gerupfte Riſſe folgen, die ſo recht mächtig an das Ohr der erbauten Hörer ſchlugen. Nicht daß dieſe biedere vorgeſchichtliche Fidel dem weichen Elemente verſchloſſen geweſen wäre, aber die Saiten waren immerhin etwas dick und die Roßhaarſtränge des Bogens auch; ein ſchmelzendes Adagio, das doch wohl nicht fehlen wird, wäre für ſie freilich eine ſchwierige Aufgabe geweſen. Da man ſich zudem die Töne der Pfeifen auch nicht ſehr flötenhaft vorſtellen darf, ſo fühlte allerdings auch der Pfahlbewohner, daß das zärtere Tonreich einer doppelt ſtarken Vertretung bedürfe.

So folgten denn zwei Reihen, alſo ſechs Mann Blättler. Ihre Kunſt war es, die in ſchönem Bunde dem Starken und Strengen das Weiche und Milde paarte, denn wirklich, ſie wußten dem zwiſchen den Lippen erzitternden Buchenblatt Tonwellen abzugewinnen, denen der Nerv des Gehörs in der zarteſten Schwingung nachzittern mußte. Dieſe Töne glichen dem Summen und Surren ſchwärmender Bienen, aber wie arm iſt dieſe zufriedene Muſik der emſigen Thierchen gegen die melodiſchen Wechſel des lachenden Scherzes und ſanften langen Weinens, wozu der ſeeliſche Menſchenathem die grüne Pflanzenfaſer bewegte! Alpin, den wir als Meiſter aller Blättler ſchon gerühmt haben, konnte ſich dießmal der Mitwirkung nicht entziehen, er mußte vielmehr die führende Stimme übernehmen; es war ihm leid und lieb; wer gewußt hätte, was in ihm vorgieng, hätte ſich leicht erklärt, warum heute ſein Blättchen ſo beſonders ergreifend, ſo bange und wieder ſo wonnevoll erbebte, wenn man es zwiſchen den andern Stimmen und Klängen heraushören konnte.

Etwas auffallend war es, daß man in der Anordnung des Zuges dieß Weiche und Milde ſo unmittelbar neben das Stärkſte des Starken geſtellt hatte, denn hinter den Blattlern kamen, mit ziemlich behindertem Schritte, die Trommler geſtiegen, vielmehr zwei Trommler und ein Pauker. Die Eſelshäute waren natürlich nicht über Meſſing, ſondern über ein Rund gezogen, das von Schäfflerhand aus reinlich weißen Dauben gebildet und mit rothgefärbten Reifen umſpannt war. Die Pauke muß man ſich nicht wie die doppelte Keſſelpauke unſerer Orcheſter, ſondern wie den gewaltigen Bau vorſtellen, der bei der türkiſchen Muſik quer wie ein Faß auf dem Bauche geſchleppt und auf der einen Seite mit einem großen Schlegel, auf der andern mit einem Wedel bearbeitet wird. Eine Schaar Dorfknaben, die ſehr fröhlich die Muſikbande begleiteten und ſich ihrem Geſchmacke gemäß namentlich zu den Trommlern hielten, drängte ſich am dichteſten um den ſtarken Mann, der mit derben Fäuſten auf dieß Ungethüm einwirkte. Sie ſchlichen ſich ihm nahe, es gelang etwan einem der Schelmen, mit ſeinem Stecken auf das Paukenfell zu ſchlagen, er bekam einen Klaps mit dem Wedel und das gab denn nicht wenig zu lachen.

Zuletzt kam, einzeln für ſich ſchreitend, ein Mann, der ganz ausnahmsweiſe dießmal eine Rolle bei der Muſik übernommen hatte. Es war der Dorfrätſcher, das heißt das Gemeindemitglied, welches mit jenem Inſtrument, das man in einigen Gegenden Deutſchlands eine Schnarre, in andern aber vermöge uralter Ueberlieferung aus der damaligen Zeit eine Ratſche nennt, zweierlei Verrichtungen vollzog. Als Ausrufer kündigte dieſer nützliche Mann die öffentlichen Bekanntmachungen durch die Klapperlaute ſeines Werkzeuges an, wie ſeine Nachfolger in neuerer Zeit mit der Schelle, als Flurſchütz verſcheuchte er durch ſein Geräuſch die Vögel aus Obſtpflanzungen und Aeckern. Die Ratſche war gewaltig groß, gut zwei Ellen lang; er hätte keinen Raum gehabt, ſie zu drehen und zu treiben, wenn er zu Dreien gegangen wäre, ſo beſchloß er den Zug als ungerader neunzehnter Mann. Er blickte ſtolz, er fühlte die Ehre, dießmal durch beſondere Einladung des Druiden zur Kapelle gezogen zu ſein. Bei der Einübung hatte er ſich ſehr gelehrig erwieſen und erprobte dieß ſchon jetzt durch richtiges und kräftiges Einfallen bei den ſtärkeren Stellen der uralten Marſchmelodie, unter deren Klängen in gleichem Schritt und Tritt die Bande daher- und voranzog.

Nicht wenig reizte es die Neugierde der Knaben, die den Zug umſchwärmten, daß einige der Muſiker, namentlich die Bläſer, ſtattliche, von unbekanntem Inhalt ſtrotzende Taſchen an der Seite trugen. Dieſe lächelten zu den fragenden Blicken, der Gaisbub that beſonders geheimnißvoll und ſchlug manchmal mit eigenthümlichem Augenzwinkern auf ſein gefülltes Umhängſel.

Den Muſikern ſchloſſen ſich, zunächſt unthätig, die Singknaben an und hinter dieſen gieng in dem Feſtanzuge und mit dem ſzepterähnlichen Stabe, den wir ſchon kennen, der Druide, ſehr feierlich wandelnd, mit ſcharfgeſchloſſenen Lippen wie ein Mann, der eines Vorſatzes voll iſt. Die ſechs Gemeinderäthe fehlten auch heute nicht im Zuge, ſie waren ſeine Aſſiſtenten und Zeugen bei der Opferſchau. Die Ehrenſtelle nach dieſer Reihe nahmen die zwei Gäſte, die Barden, ein; erſt nach ihnen folgte dießmal der Weibel, der wieder dem Bittel und Ehegaumer vorangieng; ihm war jetzt das Amt zugefallen, dem Sängerbarden die große Harfe nachzutragen. Und nun erſchien jenes Weſen, das ſchon im erſten Zuge nicht gefehlt hat: Urhiridur. Vor Jahr und Tag ſchon hatte der Druide ſeiner werthen Hausmeiſterin auch das Ehrenamt einer Opferthierführerin, einer Opfernorne zuzulegen gewußt; nun war es verjährt und galt wie ein Brauch, der nicht anders ſein konnte. Sie führte mit der Rechten ein ſchneeweißes Lamm an einem Roſaband, mit der Linken an ſchwarzer Leine ein ſchwarzes Böckchen. Beide Thiere waren mit einer Art von Schabraken geſchmückt in denſelben Farben und mit einem Saume von gelben Thonperlen und Franſen eingefaßt. Die Züge der

Greiſin hatten heut etwas Entwölktes, ſanft Heiteres, ſie wendete ſich mit weicher Beugung öfters zu den Thierchen, wenn ſie nicht weiter wollten oder Sprünge machten, redete ſie mit Koſenamen an und ſtreichelte ſie, namentlich das Böckchen, das, anfangs ganz munter, bald in eine Trägheit verfiel, ja ſo matt wurde, daß es ſich zu Boden legen wollte. Die Alte konnte zwar nichts von klaſſiſcher Idylle wiſſen, wir aber, die wir davon wiſſen, können anders nicht ſagen, als: ſie fühlte und trug ſich, ihr Alter ſchön vergeſſend, hold wie eine arkadiſche Schäferin. Ihr folgte, eine blutrothe Schürze angethan, der heilige Metzger: der Schlächter der Opferthiere. Auf der Schulter hielt er die Steinaxt, im Gürtel ſteckte ein ſcharfer, ſchmaler Meißel mit Hirſchhorngriff. Die Klinge beſtand aus einem Stein von ungewöhnlicher Farbe: grün mit graulichen Wolken durchzogen. Man fand dieſen Stein nirgends im Lande, eine dunkle Sage gieng um, ſolche Opfermeſſer ſeien kein Naturerzeugniß, ſondern eine Wundergabe der Götter ſelbſt; er hieß daher heiliger Grünſtein, während unſere profane Sprache ihm den Namen Nephrit gegeben hat. Der Gemeinde voraus, die dießmal, Männer und Frauen, Alt und Jung, am Zuge theilnahm, giengen heute die neu betuchten und durch Ritzung beſiegelten Knaben und Mädchen, zu vier und vier marſchierend wie die Gemeinde, und fleißig, obwohl meiſt unnöthig ihre friſchen Tüchlein in Gebrauch ſetzend. So wallte denn der Zug dahin. Als er über die Brücke war, fanden Alpin's Blicke in einer Gruppe von Mädchen am Ufer endlich die Eine, die ſie ſuchten. Inniger und heißer hauchte er auf ſein Blatt und entzückt ſah Sigune herüber.

Der Zug langte am Opferplatz an; ein Flüſtern des Staunens gieng durch die Reihen, je die Vorderen, am Dolmen Angelangten deuteten, rückgewendet zu den Folgenden, auf einen Gegenſtand hin, der ſich auf dem Steintiſch befand. Es war Vielen aufgefallen, daß der heilige Metzger heute nicht wie ſonſt den Kübel trug, der das Opferblut aufzunehmen beſtimmt war. Nun ſah man auf dem Altar einen Topf ſtehen, zum Verwechſeln ähnlich dem Coridwenhafen, dem Gegenſtande ſcheuer Ehrfurcht nicht eben für Alle, doch für die Meiſten in der Gemeinde. Der Prieſter hat, wie ſich der Leſer erinnert, die Zerſtörung dieſes geheimnißvollen Gefäßes „durch Frevlerhand“ öffentlich in der Verſammlung beklagt. Unter den Vorbereitungen zum Feſtzuge hatten ſich nun verſchiedene Stimmen vernehmen laſſen, man werde ein Wunder vorfinden, wenn man am Steinmal anlange. Sie giengen von einigen alten Männern aus, Mitgliedern des Gemeinderaths, und dieſe beriefen ſich wieder auf ein paar alte Weiber und Kinder. Eine weiße Geſtalt, hieß es, ſei wie ein Nebelſtreif aus dem heiligen Haine her zum Dolmen geſchwebt und habe ein undeutliches Etwas auf ihn niedergeſetzt, das man, als ſie verſchwunden, als Coridwentopf erkannte. Eine Frau habe es gewagt, ihr hinkendes Kind näher zu führen, und ihm erlaubt, den Finger an die Wand des Gefäßes zu legen: kaum gethan, ſei das Kind fröhlich aufgeſprungen, das lahme Bein ſei geheilt. Man zeigte das Kind, es war dem wirklich ſo. Und nun denn ſah man wirklich den Topf da ſtehen! Als der Druide bei dem Altar anlangte, ſchien er zu ſtutzen, hemmte einen Augenblick ſeinen Schritt, betrachtete mit weit offenen Augen das Geräthe, gieng dann vorwärts und trat, nachdem der ganze Zug in der Ordnung eines Halbkreiſes aufgeſtellt war, feierlich vor den Pfeiler mit dem Steinbilde der Selinur. Er ſprach ein uraltes Gebet, das die Weltenmutter anflehte, ſich das Opfer gnädig gefallen zu laſſen, und dem er heute mit tiefbewegter Stimme Dankesworte für das Wunder beifügte, das hier ſichtbarlich den Augen des Volkes erſcheine. „Du haſt,“ ſprach er, „o Göttin, das Gefäß neu geſchaffen, in welchem einſt jener geiſterfüllte Brei gekocht wurde, durch deſſen Genuß nach wunderbaren Wandlungen der Zwerg Gwyon zum Talieſin wurde, der unſern heiligen Orden geſtiftet. Du ſelbſt haſt uns gewürdigt, in Lichtwolkengeſtalt dieſe Neuſchöpfung als Göttergabe herbeizubringen und hier auf deinen Altar zu ſtellen, ja noch mehr, du haſt ſeine Wunderkraft an einem unglücklichen Erdenwurm bethätigt!“

In dieſem Augenblick führte die Mutter das geheilte Kind hervor.

„Tanze und ſpringe, du beglücktes Weſen!“ rief der Prieſter und das Mädchen umtanzte in rhythmiſchen Galoppſprüngen den Altar.

Er vollendete ſein Gebet und jetzt führte Urbiridur das Lamm vor, es wurde am Altare feſtgebunden und fiel unter dem ſicheren Hiebe des Schlachters. Das abfließende Blut wurde in dem Coridwentopf aufgefangen. Als das Thier ausgezuckt hatte, öffnete er mit dem Nephritmeißel ſeinen Bauch, zog die Eingeweide heraus, der Druide prüfte ſie mit ſtrengem Einblick, nickte dann mit froher Miene und beſagte dadurch, daß das Opfer tadellos, glückverkündend und der Göttin willkommen ſei. „Nimm es gnädig hin,“ rief er, „dieß zarte, geſunde Lammesherz! In ihm ſind dir geweihet alle frommen Herzen dieſer Gemeinde!“ Jetzt wurden die Eingeweide auf das Holz gelegt, das auf der Dolmenplatte gehäuft war, und das Feuer angezündet. Als es praſſelte, hob der Schlachter den Topf auf und überreichte ihn feierlich dem Druiden. Langſam ſchritt dieſer mit ſeiner heiligen Laſt hinweg, dem Haine zu und verſchwand in deſſen Dunkel. Lautloſes Schweigen herrſchte im Kreiſe. Alles Volk wußte, daß jetzt im Heiligſten des Waldes der Baum der Selinur mit dem Opferblute begoſſen wurde. Nach kurzer Zeit kam der Prieſter zurück, das Feuer brannte noch und jetzt begann der Geſang des neuen Hymnus. Zur Begleitung hatte Kullur nur die Pfeifer und Blättler und für einige Stellen das Hirtenhorn beigezogen. Anfangs ſchüchtern, dann voller und freier folgte die Gemeinde der führenden Muſik, den tragenden Stimmen der Knaben und älteren Männer, denen die Weiſe noch in Erinnerung war, das Gefühl des Ahnungsvollen in den traumhaft tiefen Worten ergriff ſie ſtärker und ſtärker und bald ſchwoll ein Maſſengeſang heran, ſo mächtig wogend, wie er aus Stimmen der heutigen Menſchenwelt nimmermehr zu erzeugen wäre.

Als der Geſang ausgeklungen, trat der Druide vor und begann: „Ich erlaube mir nun, hochgeachtete Gäſte und achtbare Gemeinde, euch den beſcheidenen Verſuch vorzuführen, deſſen ich vorgeſtern Erwähnung zu thun mir die Ehre gab. Der Urheber eines Werkes iſt ein parteiiſcher Zeuge für ſeinen Werth. Hört an, urtheilt, ich unterwerfe mich eurem Ausſpruch! Nur die kurze Bemerkung ſchicke ich der Produktion noch vorauf, daß mir wohlbewußt iſt, wie dieſelbe vielleicht etwas länglich erſcheinen dürfte. Dieß rührt daher, daß ich glaubte, ein Ganzes zunächſt aus zwei Gliedern bilden und bauen zu müſſen: das erſte mehr lehrhaft, um dem Inhalt unſeres heiligen Glaubens klaren, verſtändigen und verſtändlichen Ausdruck zu geben, das zweite Glied aber echt lyriſch, um dann auch der Empfindung ihr volles Recht zu gönnen, denn das Erſte iſt, daß die

Religion als ſtrenge und deutliche Wahrheit feſtſtehe, das Zweite, daß dieſe Wahrheit, nachdem ſie den Menſchen ganz durchdrungen, nun auch ganz in Gefühlsleben ſich umſetze und verwandle. Uebrigens erwartet, wenn jemals, ſo gewiß auch dießmal, der große, furchtbare Grippo ſeinen beſondern Feſt- und Lobgeſang. Dieſer Pflicht wird mein Hymnus entſprechen und ſich ſo zu einem dreigliedrigen geſtalten. Noch bemerke ich, daß ich die achtbare Gemeinde für jetzt noch nicht zum Mitſingen aufzufordern für paſſend halte. Dem erſten Glied meiner Dichtung zwar iſt eine alte ſtrenge Weiſe zu Grunde gelegt, in welche die ehrenwerthen älteren Bürger ſchnell ſich wieder einfinden werden; anders aber verhält es ſich mit den folgenden Gliedern, wo Dicht- und Tonkunſt zu ungewohnten Höhen kunſtreicherer Bewegung ſich aufſchwingt und unter dem Mitgeſang Ungeübter leicht die Feinheiten, insbeſondere der Inſtrumentalbegleitung, leiden könnten. Ich ſchlage vor, ich rathe: ſingen wir gemeinſchaftlich das erſte, größere, einfachere Glied meiner Trilogie heute Abend zum Beginn des Feſtſchmauſes und überlaſſen wir es der Zukunft, ob nach öfterem Vernehmen das Gehör der Gemeinde auch in die ſchwierigeren, kunſtvoller wechſelnden Weiſen der folgenden zwei Glieder ſich ſo eingewöhne, daß ſie zum Volksgeſange werden können.“

Es erfolgte ein beifälliges Nicken, er hob die Hand wie ein Kapellmeiſter, gab mit den erſten Worten den Ton an, die Knabenſtimmen ſetzten hell und ſicher ein, nur die Krottler begleiteten die erſten drei Strophen, bei der vierten und fünften wirkten die Trommler, der Pauker und der Ratſcher mit, bei der letzten fielen die Blättler ein und ein Finale von Pfeifern und Hornbläſern ſetzte das Punktum. Da wir noch ganz andere Leiſtungen zu erwarten haben, ſo genüge es, zu bemerken, daß ohne Fehl und Mangel der Strom des Hochgeſangs in Ohr und Gemüth der andächtig lauſchenden Gemeinde ſich ergoß.

Niemand ſoll die Naſe rümpfen,
Daß wir zwiſchen Moor und Sümpfen,
Zwiſchen Schilf und Weidenſtümpfen
Auf den Seen ſeßhaft ſind!
Die du webſt in Nebelhüllen,
Sanft erhaben in dem ſtillen
Mondſchein throneſt, deinem Willen
Folget fromm das Menſchenkind.

Doch du haſt uns auch belehret,
Deinen Willen uns erkläret,
Deine Gnade ſei verehret,
Große Weltenſpinnerin!
Du erlaubſt, daß in die Zwecke
Unſre Einſicht ſich erſtrecke,
Zeigſt uns, wo verborgen ſtecke
Deiner Vorſchrift tiefer Sinn.

Menſchen pfleget zu befallen
Oft ein Uebel, das vor allen
Sie erfaßt mit ſcharfen Krallen,
  Welches Pfnüſſel iſt benannt;
Kommt und wächst es ohne Regel,
Ueberſteiget es den Pegel,
So wird davon Kind und Kegel
  Bitterbös und wuthentbrannt.

Wenn es ſchleichet durch die Glieder,
Beißt und kitzelt hin und wieder,
Wenn es von der Naſe nieder
  Steigt bis in des Magens Schacht,
Aufwärts wieder dann erbrauſet
Zum Gehirn, das gährt und ſauſet,
Dann im ganzen Menſchen hauſet
  Grippo's finſtre Herrſchermacht.

Es erwachen, es entzünden
Sich dann in der Seele Schlünden
Alle Tücke, alle Sünden,
  Bös Gelüſte, dumpf und taub,
Wolluſt toll und ohne Schranken,
Zorn und Luſt zu wüſtem Zanken,
Mörderiſche Haßgedanken,
  Diebſtahl, Lug und Trug und Raub.

Dieſem Uebel nun gebietet
Selinur, die uns behütet,
Die im grauen Seedunſt brütet,
  Ordnung, Ziel und Mäßigung;

Regelmäßig ſoll es kommen
Und, iſt es einmal entglommen,
Klar verlaufen und uns frommen
So ſogar zur Läuterung.

Die Gemeinde hatte ſich doch nicht ganz nur lauſchend verhalten: einige geſetzte ältere Bürger und ſogar einige alte Frauen hatten es ſich nicht nehmen laſſen, nachdem ſie ſich in die alterthümliche Choralmelodie wieder eingehört, bei der zweiten Strophe einzufallen, die Weiber nicht ohne den gewiſſen Naſelton, der didaktiſchen Kirchenliedern im muſikaliſchen Vortrag ſo gut anſteht, auch nicht ohne die Wagniß, bei gewiſſen Uebergängen angenehme Koloraturen anzubringen. Die übrige Geſellſchaft aber verharrte allerdings in der Rolle des bloßen Zuhörers, der geſetztere Theil mit Gebärden und Mienen, die eine große Genugthuung kund gaben, ganz das Gefühl, wie wir es dem höchſt einleuchtend Klaren gegenüber empfinden. Auf den jüngeren Geſichtern dagegen erſchien ein gewiſſer Ausdruck, den man in Süddeutſchland mit dem Worte zu bezeichnen pflegt: er hat den Glotzer. Dieſer Ausdruck war ſo weit als möglich entfernt von irgend einem Zeichen des Urtheils, wir würden ſagen: unbeſchreiblich dumm, wenn wir geneigt wären, über gewiſſe Zuſtände, worin wir unfähig ſind, zu irgend einem Gegenſtand in ein inneres Verhältniß zu treten, ein herbes Gericht zu halten. Der Druide hatte unausgeſetzt die zwei Barden fixirt; ſie kamen ihm jetzt entgegen mit ſehr aufgeweckten Geſichtern, in denen ſich zwar einige Verlegenheit ſpiegelte, wie ſie zwiſchen Wahrheit und Höflichkeit durchkommen ſollten, ohne doch allzu ironiſch zu werden. Er erſparte ihnen die Schwierigkeit, indem er leuchtenden Auges bat, ſie möchten ihr Urtheil noch zurückhalten und vorerſt auch den poetiſcheren, lyriſch und muſikaliſch bewegteren Nachſatz hören, oder ſozuſagen den feineren Giebel ſeines Aufbaus betrachten.

Er wandte ſich, gab wieder ſein Zeichen. Ein Theil der Muſiker war inzwiſchen beſchäftigt geweſen, aus den mitgebrachten Säcken auf eine Schranne, die ſie ſich hatten hinſtellen laſſen, kleinere und größere Körper, Artefakte ganz unbekannter Art, ſorgſam und geordnet hinzulegen. Wir geben zuerſt den Text:

Sende, o Nebliche,
Mondenſcheinſchwebliche!
Sende das kitzliche,
Prickelnde, bitzliche,
Kratzende, kritzliche
Uebel uns nur!
O Selinur!
Pſiſala, Pſniſala, Pſeia!

Gleitende, Wehende!
Spindelumdrehende!
Hüte vor Stopfungen,
Stockungen, Pfropfungen,
Naſigen Knopfungen

Gnädig uns nur!
O Selinur!
Pfuiſala, Pfuiala, Pfuia!

Schenke, o Schimmernde,
Röhrichtdurchflimmernde!
Läſtigen Fließungen,
Huſtigen Rieſungen
Läuternde Schließungen,
Schenke ſie nur!
O Selinur!
Leiala, Fleiala, Fleia!

Die Muſik begann je bei den zwei erſten Zeilen dieſer drei Strophen mit einigen ſtimmungsreichen melodiſchen Sätzen, wobei die Blättler ihr Beſtes thaten und nur von den Pfeifern unterſtützt wurden. Das gewiſſe Helldunkle, Schwebende, Flüſternde, zart Geiſterhafte in dieſen Stellen kam wirklich zu gefühlter muſikaliſcher Geltung. Bei den folgenden Zeilen aber ſprang die Muſik in ein Element über, welches die Welt bis dahin noch nicht gekannt hatte. Statt ſich im Melodiſchen gedankenlos zu wiegen, wurde ſie ganz nur ausdrucksvoll. Nicht nur, was jedes Wort, nein, was jede einzelne Sylbe, ja jeder Buchſtab ſagte, kam in Tönen, Tonbewegungen, Klangfarben zu unnachahmlich charakteriſtiſcher Offenbarung. Zu dieſem Zweck nun bedurfte es auch neuer inſtrumentaler Mittel; in einer Reihe geheimgehaltener Berathungen mit dem Druiden hatte der Gaisbub unter ſeiner Anleitung und inſpirirt von ſeinem eigenen eminenten Talent eine Anzahl ungekannter Zuthaten zu den Tonwerkzeugen, kleine Kunſtwerke für ſich, geſchaffen: für die Trommler hatte er verſchiedene, feinere und gröbere, rund- und ovalköpfige Schlegelpaare zierlich hergeſtellt, die Syrinxpfeifen hatten Anſatzſtücke nach Höhe und Tiefe aus Schilfrohr erhalten, die mittelſt feiner Hornhaften ſchnell angefügt werden konnten: die Löcher der Schwegeln waren vermehrt, jede hatte zum Abwechſeln drei neue Einſatzſtücke bekommen; da es noch keine Drehbank, alſo auch keine Schrauben gab, ſo hatte es keine kleine Mühe gekoſtet, es zu bewerkſtelligen, daß dieſe neuen Theile durch fein geſchnitzte, wohl gerundete und geglättete Nüſſe und Zapfen dem ſchnellen Wechſel mitten in der Produktion bequem und handlich dienten; ſo hatten ferner die Dudelſackpfeifen, das Stierhorn und die Ledertrompete verſchiedene Mundſtücke von breiterer oder ſchmälerer Oeffnung erhalten; die größte Sorgfalt aber hatte der junge Tauſendkünſtler auf ſein eigenes Inſtrument, das lange Kuhreigenhorn verwendet: hier waren die Zuthaten am reichſten und die Arbeit die feinſte, nicht nur verſchiedene Mundſtücke von ungleicher Weite der becherförmigen Oeffnung, ſondern auch Endſtücke von verſchiedenem Durchmeſſer der Mündung waren beſtimmt, als Mittel zu vielſagenden Tonſchattirungen zu dienen. Nun begann dieſe Wunderwelt von neuen Bereicherungen der Mechanismen ihre ganze Kraft und Fülle zu entwickeln bei den drei gleichreimigen Zeilen in der Mitte der Strophen, und noch unendlich mehr bei den aus der Tiefe des Weſens der Sache und der Sprache mit dunkelgewiſſer Symbolik des Klanggefühls geholten Lautfiguren je in der letzten Zeile. Dieſem Schluſſe gieng aber in jeder Strophe wieder eine Leiſtung der ſanften Blattler voraus, denn ihnen war vorherrſchend die Begleitung der Anrufungen der Göttin in der dritt- und vorletzten Zeile übergeben, ſchon lösten ſie die Aufgabe, an dieſer Stelle in die weichen Modulationen der Versanfänge zurückzulenken, und ſo bewegte ſich denn die volle, mächtige Orcheſterentfaltung zweimal in jeder Strophe durch eine Welt lebendiger Kontraſte zum ſeelenvollen Schluß. Wie ſollte man nun mit den Mitteln der Sprache ſagen können, welchen Ausdruck das gewiſſe Spitzſcharfe der Z und Z in dem: „kitzliche, bitzliche, kritzliche“ durch die neuen Tonmittel fand! Mehrere Zuhörer mußten unmittelbar nieſen und huſten, es fuhr ihnen, wie vom Ohr in die Seele, ſo von der Seele flugs in die Naſe. Bekannt iſt, daß bei den ſchnuppigen Vorgängen in Naſe, Rachen und Lippen neben anderen akuteren auch gewiſſe blaſende Töne erſcheinen; dieſe höchſt feine Nüance kam in der Exekution des „Pſiſala, Pſniſala, Pſeia“ zu ungeahnter, geradezu hinreißender Geltung. Im folgenden Vers das dumpf Verſchloſſene, Luftſuchende in den Reimen „Stopfungen, Pfropfungen, Knopfungen“ — es erdrückte den Hörern faſt den Athem, der horn- und lederdunkle Ton des Stierhorns und der Trompete verſetzte das Gemüth mitten in den Engpaß der bang verſperrten Naſenhöhle, und wohlangebrachte Paukenſchläge mit den größeren Schlegeln vermehrten die finſteren Schrecken dieſer Gefangenſchaft; knarrende Ratſchenlaute, ſchrille Pfeifentöne, ſcharfe Fidelbogenriſſe, naſelnde Dudelſackſchnarrungen dazwiſchen gaben den momentanen Oeffnungen der Einpreſſung, dieſen kargen Befreiungen ihr wohlverdientes Recht. Jetzt folgte das mächtig beredte: „Pfuiſala, Pfuiala, Pfuia!“ Hier that das lange Hirtenhorn ſein Beſte, nicht ohne daß Stierhorn und Trommel wieder großartig mitgewirkt hätten; breite, fagotartige Klänge zogen ſich mit gehaltener Energie zu geſtreckter Dehnung aus, die Krottler giengen von ihren kurzen Rupfen zu lang getragenen Strichen über, Paukenſchläge beſagten ein Etwas wie verwerfenden Abſcheu, aber gleichſam mit geiſtreicher Frivolität wurde dieſes Pathos umſpielt von kurzen, neckiſch tanzenden Blatt- und Pfeifentönen. Dann nahmen dieſe weicheren Tonwerkzeuge einen Uebergang in's Schmelzende und Rührende, womit ſie die letzte Strophe, dieſen ſtimmungsvollen Ausdruck der Löſung, der Befreiung einleiteten. Zwar nicht ſogleich erfolgte dieſer Uebergang, gewiſſe rinnende und rieſelnde Töne, bei den „läſtigen Fließungen“

hervorſchlüpfend, hatten noch etwas Gehemmtes, Stockendes, Aengſtliches, dann wieder Heftiges; als die „huſtigen Nieſungen“ folgten, wurde mit kurzen Paukenwirbeln, Knarrgeräuſchen, punktuellem Pizzicatoſpiele auf den Fideln, mit einzelnen Hornſchmetterungen noch einmal das nun fernab ſchwebende Uebel angedeutet, aber bei den „Schließungen“ begann nach einer Ruhepauſe ein himmliſch ſanftes Adagio flötenartiger Mollklänge, das für ſeine völlige Entwicklung ſich an den finalen Sylben-Ausklang: „Leiala, Fleiala, Fleia“ wundermild anlehnte; jetzt wurden ja nicht nur die hellen Vokale ei und a, ſondern auch die weichen Konſonanten L und F aus Buchſtaben zu muſikaliſchen Tönen und offenbarten erſt ſo den geheimnißtiefen Sinn ihrer Wahl: innige, ſeligmüde Auflöſung, das war das Grundgefühl; die Mehrheit der Zuhörer, der Frauen insbeſondere, ergoſſen ſich in wehmüthig ſanfte Thränen. Ein kurzer Paukenſchlag — und die Aufführung war geſchloſſen.

Langes Stillſchweigen, dann ein gezogenes, tiefgeholtes „Ah!“ und hierauf brach ein Jubelſturm los ohnegleichen, — zwar nicht allſeitig: einige Zuhörer verharrten in Schweigen, andere brummten, etliche wenige grunzten, aber dieſe Verſtockten wurden überflutet vom Stimmengewoge der jauchzenden Menge. Man eilte auf den Schöpfer des Wunderwerks zu, man umarmte ihn, man rief: „Ueberweltlich!“ Aber er erwehrte ſich; als er zu Worte gekommen, ſagte er ſehr ernſt: „Wir haben des ernſten Gottes Grippo noch nicht gedacht! Zuerſt das Opfer! Dann das letzte Glied des Hymnus, den Schluß der poetiſch-muſikaliſchen Triade!“

Er trat vor den Pfeiler mit dem Molchbild. Er ſchaute lang die rohe Steingeſtalt an mit bedenklich ernſten Blicken. Er ſprach feierlich das Gebet an den Gott und rief dann Urbixidur zu: „Führe das Opfer vor!“ Sie ſtand bei dem Böcklein und ſchien es mitleidig anzuſehen, denn es lag matt am Boden. Sie zog es in die Höhe, es ſtand ſchwank auf den Füßen, der heilige Metzger that wieder ſeine Pflicht, dann ward der Bauch des getödteten Thierchens aufgeſchnitten, der Druide ſah hinein und ſchüttelte bedeutungsvoll trüb den Kopf. „Der Magen entzündet! Milz und Leber geſchwollen!“ ſagte er in dumpfem Tone und erklärte: „Grippo verſchmäht das Opfer, das Opferholz wird nicht angezündet! Der heilige Baum muß unbegoſſen bleiben!“

Eine bange Stille lag über allem Volk. „Seinen Hymnus aber wird er nicht verſchmähen, tretet abermals vor, ihr Sänger und Muſiker!“ Sie folgten, ſichtbar erſchöpft, am meiſten der Gaisbub. Ehe ſie begannen, ſprach der Druide: „Ich erſuche die hochachtbare und achtbare Geſellſchaft, zu bemerken, daß ich für angemeſſen erachtet habe, bei dieſem dritten Gliede meines Dreigeſangs, das ebenſoſehr auch als ſelbſtändiger Hochgeſang zu gelten hat, die uralt gewichtige Form des Stabreims anzuwenden, und zwar, was ich nicht zu überſehen bitte und was nicht ſehr leicht war, in dreizeiliger, zum Theil ſelbſt vierzeiliger Durchführung. Was ihre Klangverhältniſſe ausdrücken, werdet ihr fühlen, wenn ihr mit offnen Sinnen hören wollt. Hebet an!“

„Du aber, Grippo!
Grimmiger Greifer,
Grunzender Lindwurm,
Dräuender Drache!
Jegliche Dumpfheit,
Dickung und Dämmung,
Die das Gehirn drückt,[*]
Wenn ſich der Pfnüſſel
Sperret und ſperchet,
Spare dem Pfahlmann,
Pfropfe dem Feind ein,
Daß er in Stumpfſinn
Stocke und ſtarre,
Sticke und friere!
Uns aber laſſe,
Siegen im Krieg wir,
Läſtigen Uebels
Einziges Gute,
Glühenden Wuthbrand,
Grinſende Zornwuth!
Laß von dem Schnupfen
Uns nur das Schnauben,
Schäumende Toben.

Daß unter Streichen,
Stichen und Stößen
Sterbe der Feind! —
Wähle dein Opfer!
Wir bringen's willig!
Wär' es das Höchſte:
Heiß ſchlagend Manns Herz,
Heiſche es immer!
Wir zucken Meſſer
Zwiſchen die Rippen,
Ziehen es zerrend
Raſch aus des Feinds Bruſt,
Wildfrechen Frevlers!
Feuer ſoll flammen,
Blutrothe Zacken
Hoch aus der Beuge
Brennender Scheiter!
Und in die Lohe
Werfen das leckre
Liebliche Mahl wir
Loblieder ſingend.
Griffolo, Grioto, Grio!
Gruffulu, Grugulu, Gruffu!"

Wir müſſen hier jeden Verſuch aufgeben, in Worten zum Ausdruck zu bringen, was bei dieſer dritten Leiſtung nun noch den Singſtimmen zugemuthet war und welches ſchäumende Meer von dumpfen, drohenden murrenden, aufziſchenden, ſchrillen, zum Theil auch vermittelſt grellen Pfeifens durch die Finger hervorgebrachten, dann donnernden, brüllenden, wirbelnden, dann gedehnt anſchwellenden oder wellig geſchlängelten, dann wieder aufſchreienden, bellenden, grellrätſchenden Inſtrumentaltönen losgelaſſen wurde. Es war dem Dichter und Komponiſten gelungen, ein hölliſches Konzert, einen Hexenſabbath zu entfeſſeln, dem in jetziger Zeit kaum der Gehörsnerv eines Ochſen gewachſen wäre. Das Unmögliche war wirklich gemacht: dieſe Muſik erſt war ganz und wahrhaft nicht nur entwickelter Vokal, ſondern — wie es der Stabreim mit ſich brachte — ſogar entwickelter Konſonant. Die G, die D, die Pf, die St, die L, wieder die G, die Sch, von Neuem die St, die W, die H, die Z, die F, die B, die abermaligen L, endlich noch einmal die G als Gr wurden — weiß der Himmel, vermöge welcherlei unausſprechlicher Verwendung der aufgeführten Inſtrumente mit ihren neuen Zuſätzen, wozu noch klappernde Büſchel von Hölzchen, Säckchen voll kleiner Steine und aus dem Reiche der Fauna getrocknete Gansgurgeln mitwirken mußten, — alle dieſe Laute wurden bis zu vollendeter Charakteriſtik ihres tiefen Sinnausdrucks reproduzirt. Die wilde Muſik der ungariſchen Zigeuner ſei, ſagt man, in Noten nicht darzuſtellen — von ſolcher Schwierigkeit war der große Künſtler Angus durch den Umſtand befreit, daß es damals noch keine gab; — ſagen wir aber nicht: Noten, ſondern: Geſetz —: nur ein Prophet, der das Senkblei ſeines Geiſtes in den Abgrund noch verhüllter Weltordnungen niederzulaſſen vermag, wäre fähig geweſen, dieſer ungeheuren Tonwelt in die Tiefen ihres verborgenen Melodie- und Harmoniegeſetzes nachzutauchen. Das Höchſte war nun aber auch hier wieder in den Ausklangſylben geleiſtet. Die Muſik war wilder und wilder geworden, als ſich der Text zu der Stelle vom Menſchenopfer fortbewegte, das dem Grippo, wenn er es verlange, bereitwillig geweiht ſein ſolle. Dumpfe Trommelwirbel kündigten das Schreckliche an, ein plötzlicher Schlag ſchien zu ſagen: jetzt wird dem Feind das Herz aus dem zerſchlitzten Leibe geſchnitten! Dann meinte man ein ziſchendes Reißen zu hören, tief, dunkel, todesbang klang es hervor, wo die Worte „wildfrechen Frevlers“ betont wurden. — dann fieng es an zu lohen, zu praſſeln, es war, als würden Töne zu leckenden Flammenzacken, zu wirbelndem Rauch, plötzlich bei den Worten: „Das leckere liebliche Mahl wir, Loblieder ſingend“ drang, von den Blättlern und Schweglern vorgetragen, eine weiche Melodie dazwiſchen, doch nur um dem Grauſen Platz zu machen, das nun eben bei den ſo bedeutungsvoll unſprachlichen Schlußlauten in die Seele des Hörers gepreßt wurde. In der erſten Reihe derſelben, wo der Vokal J herrſcht, ſprangen aus dem ſchwarzen Hintergrunde der geblaſenen Tieftöne der zweierlei Hörner und der Trompete noch eigenthümlich ſcharfſpitze Klänge der höchſten Pfeifenregiſter hervor, ſtärker und ſchwerer intonirten dieſe Blaswerkzeuge, als in der zweiten Reihe (Gruſſulu

u. ff.) nun das U in ſeine tiefſinnige Rolle eintrat. Schauriger und ſchauriger wuchſen dieſe Töne, jetzt miſchten ſich in anſchwellenden Wirbeln wieder die Trommeln ein, dann furchtbar knarrend und ſchnarrend die Rätſche, nach und nach alle Inſtrumente und endlich ſchien der Höllenſchlund ſelbſt — „beſinnungraubend, herzbethörend, des Hörers Mark verzehrend“ — alle ſeine Schrecken, ſeine Dämonen, ſeine Furien auszuſpeien. Der Barritus, das Kriegsgeheul der Cimbern und Teutonen, vor dem die Legionen des Marius bebten, war ein Spaß dagegen. Ein langer, centnerſchwer ahnungsvoller Stierhornton ließ als Finale alle Welt der Todesbangigkeit, die in dieſen muſikaliſchen Schreckniſſen zum Durchbruch gekommen, zukunftdrohend in's Unendliche hinüberdröhnen.

Als die Zuhörer nach und nach zu ſich kamen, war es, als ob man auf ein Schlachtfeld ſähe. Die Sänger und Muſiker lagen halb ohnmächtig am Boden, der Rätſcher wirbelte taumelnd im Kreis, der Gaisbub wälzte ſich, mit Todesſchweiß bedeckt, in epileptiſchen Krämpfen, der Arme hatte ſich des Guten zu viel zugemuthet. In ähnlichem Zuſtand befanden ſich die Hörer und noch mehr die Hörerinnen. Nur ganz wenige unter den Männern waren ruhig geblieben und ſchienen einfach zu denken, was denn eigentlich das nun ſei, was ſie gehört hatten. Weit die Mehrzahl war außer ſich. Von den Weibern lag ein Theil von Weh und Entzücken geſchüttelt halbtodt zappelnd an der Erde. Andere, im Verein mit der empfänglichen Mehrzahl der Männer, jubelten, jauchzten, klatſchten ſich die Hände faſt blutig, ſchrieen, tobten, weinten, Einige waren vom St. Veitstanz ergriffen, Andere tanzten Figuren, die mehr dem Saltarello und der Tarantella glichen, die Mehrzahl ſtürzte, von heiliger Wuth ergriffen, auf den Meiſter zu, ihn zu umarmen. Er aber ſtand ruhig, hielt ſie ab und als er ſich nothdürftig Stille geſchafft, ſprach er: „Ihr habt nun gehört, was wir können! An euch liegt es, ob es künftig eine Pfahlvolkmuſik geben ſoll!“

Dieſes große Wort brachte die Nerven zur Ruhe, indem es vor das innere Auge ein Zukunftsbild hinſtellte, an welchem die Geiſter ſtill hinaufſtaunten. Als ſie, ſo beſchwichtigt, nach Möglichkeit zu ſich gekommen waren, ſtieg in der Gemeinde die Erinnerung an das von Grippo verſchmähte Opfer und hiemit die Frage auf, was nun in dieſer Rückſicht geſchehen ſolle. Die Frage wurde laut, durchlief die Reihen und gelangte durch einen Gemeindeälteſten an den Prieſter. Er ſchwieg mit geheimnißvollem Ausdruck im Blick und, als hätte er gar nicht gehört, rief er dann in ganz gemüthlichem Tone: „Wir haben unſere Seelen zu tiefem, andachtsvollem Ernſte geſammelt, haben ſie hoch, höchſt, zum Höchſten empor angeſpannt, laßt ſie uns nunmehr abſpannen! Laßt uns Kinder ſein, uns wie Kinder freuen! Dem Erhabenen folge das heitere Spiel. Auf zum Haine!“

Gern begleitete ihn die Schaar in eine Lichtung des Haines, wo ſie eine einfache Bühne aufgeſchlagen fand. Die Einfaſſung war aus Laubwerk, einem Geflechte blattreicher Zweige, hergeſtellt. Ueber das wenig erhöhte Podion weg ſah man in den natürlichen Wald, deſſen Boden hier etwas aufſtieg, ſo daß ſich der künſtliche der Bühne an ihn anlehnte und das Waldſtück bequem für die Handlung verwendet werden konnte. Ein paar Felsblöcke zwiſchen den Bäumen konnten dabei ſo oder ſo ganz gut mitbenützt werden. Was von Muſikanten ſich wieder emporgerafft hatte, war vor der Bühne als Orcheſter aufgepflanzt. Es war gut, daß eine Trauerkunde, die langſam ſich verbreitete, erſt gegen Ende der Aufführung das Ohr der Künſtler erreichte: der Gaisbub war gerettet, hatte aber einen Leibſchaden genommen. — Ein Hornſignal gab das Zeichen zum Anfang. Ein Herold trat auf die Bühne, lebendiger Theaterzettel; er blies auf ſeiner Ledertrompete eine Fanfare und ließ ſechs ſonderbare Tone folgen, zwei ſpitze und einen ſtarkdumpfen, dann wiederholte er ſolche in umgekehrter Ordnung: ein Vorbild deſſen, was der folgende Titel mit Worten beſagte; er ſetzte ab und rief: „Wir werden heute die Ehre haben, unſeren hochachtbaren und biederen Gönnern vorzuführen das Tanzſpiel:

Hu — hu — brum — brum — hu — hu!

oder

Entbehrung iſt Entbärung.

erfunden und in Szene geſetzt
von
Tanzmeiſter und Tanzdichter **Hopp-Hoppodur.**

Das Spiel begann. Ein mächtig großer Bär trat auf, in jeder Bewegung noch plumper, als Bären ſonſt ſind. Er ſetzt ſich auf einen Felsblock, ſtreckt die Vorderfüße ſehnſuchtsvoll in die Luft, drückt auf jede Weiſe das ſchmerzliche Gefühl des Alleinſeins aus und ergießt ſich in Thränen. In Ermanglung eines Sacktuchs wiſcht er ſich die Augen und ſofort auch die vom Weinen hörbar affizirte Naſe mit den Tatzen, welche er hierauf an ſeinem Pelz abreibt. Heftiger wird das Weinen, es geht in Gebrüll über, heftiger werden die genannten Wiſchbewegungen. Plötzlich hält er inne, ſtarrt in's Weite und verſchwindet mit ſchwerfälligen Sprüngen von der Bühne.

Nach kurzer Zeit erſcheint eine Bärin, ungewöhnlich glatt von Pelz, von rundlicher Hüftbildung und weich von Bewegungen. Hinter ihr Petz. Sie ſetzt ſich mit vornehmem Anſtand auf den Felsblock. Petz wartet vor ihr auf, ringt die Vorderfüße, fällt dabei ungeſchickt um und walzt ſich wild brummend am Boden, die Bärin lacht. — Es war wie im italieniſchen Maskenſpiel erlaubt, mit einzelnen Lauten die Stummheit der Pantomimen zu unterbrechen. — Petz richtet ſich auf, bricht in Thränen aus, wiederholt die unanſtändige Art des Abwiſchens und will die ſo gebrauchte Pfote der Bärin reichen. Er erhält eine große Ohrfeige. Geht ab mit traurigem Grunzen.

Die Bärin drückt durch Gebärden aus, daß dieſer Verehrer denn doch an ſich eine brave, künftiger Tröſtung nicht unwerthe Natur, vielleicht ein nur noch ungeſchliffener Edelſtein ſein dürfte. Langſam, ſchüchtern, ganz niedergedrückt erſcheint Petz wieder vor dem ſüßen Bilde. Sie fordert ihn auf, zu tanzen. Er verſucht ein Solo auf den Hinterbeinen. Fällt wieder öfters und überkugelt ſich mehrmals, läßt ſich durch das Lachen der Dulcinea nicht verſtimmen und verſucht eine neue Methode. Er fängt an, ſich wie in einem Menuet einfach, aber in durchaus reizender Weiſe nach der Angebeteten vorwärts und zurückzubewegen und bei jeder Annäherung, aufgerichtet, eine zierliche Verbeugung zu machen. Wir müſſen hier einſchalten, daß der darſtellende Künſtler dieſe Weiſe, den Hof zu machen, gründlich der Bärennatur abgeſehen hatte und mit vollendeter Virtuoſität wiedergab. Petz war unermüdlich in dieſen Pas, wohl fünfzigmal bewegte er ſich auf ſeinen rutſchenden Sohlen hin und wieder. Endlich ſpiegelt ſich Erweichung in den Zügen des ſo ſchmelzend angeſchmachteten Weibs. Aber jetzt ereignet ſich leider eine Ungebührlichkeit. Der Bär muß vor Rührung nieſen. Er fällt in ſeine Unbildung zurück und gebraucht wie vorhin die Pfoten. Petzin will zu einer zweiten unſanften Behandlung ausholen, beſinnt ſich aber, trabt plötzlich hinweg und erſcheint nach einer Pauſe, in welcher ſich der Verlaſſene troſtloſer Verzweiflung hingegeben, unter dem Jubel der Zuſchauer mit einem ſchneeweißen, roth geſäumten Tüchlein. Mit Grazie zeigt ſie ihm den Gebrauch, mit Grazie reicht ſie es hin, ſinnend betrachtet es Petz, man ſieht, daß ein radikaler Prozeß in ſeinem Geiſt und Gemüth vor ſich geht und — zum erſten Mal im Leben — ſchnäuzt er ſich — kräftig, vernehmlich, laut!

Lebhafter Beifall. Der erſte Akt iſt vorüber. Mit kühnem Geiſtesfluge nimmt der Tanzdichter an, eine geraume Zeit, Monate, Jahre ſeien in der kaum viertelſtündigen Pauſe verſtrichen. Hornſtöße verkünden den Anfang des zweiten Aktes; ihnen folgt eine luſtige Melodie von Pfeifen und Blättlein, unter deren Klängen eine glückliche Bärenfamilie auf die Bühne tritt. Vier muntere Kinder folgen dem zärtlichen Elternpaar. Der kleine Bruder und das Schweſterchen Sigunens mit zwei Nachbarkindern ſtacken in den Pelzen. Wer je den Galopp von Bärenjungen geſehen und bemerkt hat, wie drollig ſie dabei mit dem rechten Hinterbein nachſchieben, der mußte ſtaunen, mit welcher Meiſterſchaft die klugen Kinder das vorſtellten; ſchon in ihrem

Alter zeigte ſich die Schärfe der Beobachtung, die Geſchicklichkeit der Nachahmung charakteriſtiſcher Thiertypen, wie ſie Naturvölkern eigen iſt; man weiß, mit welch' treffender Wahrheit die Indianer in ihren Tänzen dieſe naive Kunſt üben; kein moderner Pantomime, der den Joko ſpielt, wird dieſe Kinder erreichen. Nun entwickelte ſich in dieſem Familienkreiſe ein herzgewinnendes Bild von ſorgſamer Erziehung. Die Jungen wurden von Vater und Mutter gelehrt, das Tüchlein richtig zu brauchen, einer der Söhne, als er ein Schweſterchen zauste, vom Papa mit einer Ruthe geſtrichen, wobei er ihn elegant zwiſchen die Beine nahm und ihm hinten aufmaß; ein Sturm von Gelächter brach im Publikum, namentlich unter den Frauen und Mädchen los, als in einem kritiſchen Moment die Mama hinaustrabte, mit einem Topfe wiederkam und die kleinere Tochter zierlich darauf ſetzte. Nach ſolchen Handlungen erziehender Thätigkeit erfolgte orcheſtiſcher Unterricht, der nach einigen drolligen Vorübungen ſo beſchleunigte Früchte trug, daß die Familie zu einem ordentlichen Tanze ſchreiten konnte. Es war ein Ländler, was ſie aufführten, das heißt jener Tanz, wovon unſer Walzer nur ein geiſtlos weggebrochenes Stück iſt: zuerſt walzte Papa mit Mama, dann je ein Brüderchen mit einem Schweſterchen, hierauf lösten ſich die Paare, jeder Tänzer ſchien ſich mit der Tänzerin zu entzweien, eilte ihr nach, fieng ſie, faßte ſie an beiden Händen, hielt ihr die eine hoch und ſie ſchlüpfte, während Beide ſich zugleich drehten, unter den gehobenen Armen durch, dann ließ er ſie wieder los, Tänzer und Tänzerin kreisten jetzt jedes ſelbſt wieder wirbelnd, umeinander, dazwiſchen machten die Tänzer allerhand Kunſtſtücke, ſprangen hoch, patſchten ſich in der Luft mit den Händen auf die Fußſohlen, juchzten dazu, ergriffen ihr Diendl wieder und endlich wurde die allgemeine Wiederfindung und Beglückung mit einem raſenden Schlußwalzer beſiegelt. Inzwiſchen hatten ſich aber nach und nach auf der Bühne ſelbſt Zuſchauer eingefunden: ein Wolf, ein Fuchs, ein Dachs, ein Füllen, ein Wildſchwein, eine Gemſe, ein Steinbock, ein wilder Kater, ein Murmelthier, ein Auerhahn und noch mehreres Waldvolk; ſie ſchienen die Feindſchaft unter ſich zu vergeſſen, fiengen an, das Tanzen nachzuahmen, anfangs täppiſch, unglücklich, dann geſchickter, behender, die Muſiker waren längſt wieder erwarmt, blieſen und ſchlugen, was das Zeug hielt, die Thiere wurden ſämmtlich ſo charaktertreu geſpielt wie die Bären und fügten ſich unbeſchadet dieſer Beſonderheit immer glatter in das Geſetz, das die Tanzverſchlingungen beherrſchte. Endlich vereinigte ſich Alles zu einem großen — Cotillon würden wir ſagen, Volltanz ſagten die Pfahlleute, und dieſer Volltanz ſchloß mit einer höchſt korrekt und zierlich durchgeführten Schnupftuchtour.

Der dritte Akt trat ein ohne eigentliche Pauſe, doch nicht ohne nachdrücklichen Einſchnitt. Man vernahm plötzlich ein furchtbares Grunzen, ein eigenthümliches Schnarchen, Speien, Pruſten. Der Tanz ſtand augenblicklich ſtill. Aufgerichtet horchten die ſämmtlichen Thiere. Ein Drachenungethüm wackelte auf die Bühne, es ſpie Feuer, glutroth funkelten ſeine Augen, ein rother Kamm bekrönte ſchrecklich ſeinen krokodilähnlichen Kopf, kurze Flügel ſchwankten auf ſeinem Rücken, lang hin ſtarrte ſein ſchuppiger Schwanz. Die Thiere ſtieben auseinander, der Drache wirbelt auf der leeren Bühne um ſeine Axe, zuerſt die Bären ſind es die vorſichtig wieder den Kopf hereinſtrecken, ſie wagen ſich herbei, der Petz wirft ſich dem Ungethüm rittlings auf den Hals und bearbeitet ſeinen Kopf mit den Tatzen, die Bärin, ermuthigt, ſteigt auf ſeinen ſtachligen Rücken, die Jungen ſetzen ſich auf ſeinen Schwanz, in wilderen und wilderen Kreiſen wirbelt das Scheuſal. Jetzt geſchieht ein kleiner Unſchick. Die Drachenmaske war mühſam und ſinnreich genug, doch eben nicht allzu haltbar aus Leinwand und Baſt zuſammengeſtoppelt und mit dem Nöthigen ausgeſtattet, um Feuer zu ſpeien, — der Künſtler war derſelbe Bappabuk, der die Feſtſcheibe erbildet hatte. Bis dahin war es nun ganz ordentlich gegangen, jetzt aber fieng der Drache auf einmal an, ganz menſchlich zu huſten, gleichzeitig fiel ein Kohlenbecken aus ſeinem Rachen, und eine Hand fuhr heraus und griff darnach. Dank der Höhe, auf welcher die Bildung der Pfahlbewohner angekommen war, hatten ſie bereits das Bärlappenmehl erfunden: der eine der zwei in dem Balg verborgenen Burſche, der vordere, deſſen Beine in den Vorderfüßen ſtacken, hatte neben dem Pruſten, Brüllen, Grunzen, das er im Verein mit ſeinem Hintermann beſorgte, das Feuerſpeien in's Werk zu ſetzen: er blies den genannten Staub aus einem Federkiel über die Kohlen; jetzt verſchluckte er ſich im Einathmen des Rauchs und ſtieß den ſchwachbefeſtigten Kohlentopf hinaus. Der hintere Burſche, unbequem auf dem Bauch liegend, um dem Rumpfe des Unthiers mit ſeinem Leib eine Füllung zu geben, hatte überdieß zwiſchen ſeinen Füßen hindurch, welche die Hinterbeine vorſtellten, nach rückwärts ein ſchwankes, ſchlankes Weidenſtämmchen zu regieren, das den Grat des Schwanzes bildete; es war keine Kleinigkeit, dieſe Stange feſtzuhalten, als die Bärchen ſich darauf ſetzten, ſie entfiel ihm, zerriß die Wandung der künſtlichen Form, der Schwanz brach ab, die kleinen Petze kugelten um. „Thut nichts, thut nichts!“ ſchrieen ein paar muntere Burſche aus der Mitte der Zuſchauer, hemdärmelig, die Wämſer reſolut über die linke Schulter geworfen; „nur luſtig weiter, kleiner Meilyr, kleiner Cynddelw!“ Man ordnete den Schaden mit Schnüren ſo gut es gieng, die zwei munteren Grippoſpieler halfen ſich weiter ſo gut ſie konnten, die übrigen Thiere erſchienen, nun ebenfalls ermuthigt, wieder auf der Bühne und es erfolgte ein raſendes Zauſen zwiſchen dem Drachen und der ganzen Geſellſchaft, dem jedoch gewiſſe Töne ein ſo plötzliches Ende ſetzten, wie vorhin die Erſcheinung des Drachen dem Rundtanz. Die Töne waren nicht ſtark, es war ein feines, hochſtimmiges Wimmern; man erkannte den klagenden, weichen Laut des Kibitzes. Ein paar erlegte Exemplare der Gattung wurden über die Bühne ſo geworfen, daß ſie fliegend ſcheinen konnten; das Wimmern wußte ein Meiſter im Nachahmen aller Vogelſtimmen, wie Hopp-Hoppodur, hinter der Szene tauſchend genug hervorzubringen. Jetzt aber läßt ſich ein Ton ganz anderer Art vernehmen, ein Ton, der ſchwer zu beſchreiben iſt. War es ein Heulen, ein Schnarren, Bellen, ein Brüllen? Gewiß war nur, daß der Ton eine Stärke hatte, als käme er aus dem Hals eines großen Vierfüßlers. Die Laute waren, in Sylben dargeſtellt: „Hu! Hu! Brum!“ Dann folgte zuerſt „Brum“ und die „Hu, hu“ wurden jetzt zum aus- und nachtönenden Schlußklang. Das waren denn die Töne, welche den Titel des Tanzſpiels bildeten, wo ſie nur zugleich nebenher dem Brummen des Bären galten. Die Thiere ſtanden wie verſteinert, der Drache ſaß aufrecht auf der Wurzel ſeines nothdurftig wieder befeſtigten Schwanzes, der vordere Inſaße hatte ſich auf die Schultern des hinteren geſetzt, des letzteren Beine trugen und hielten mühſam das Ganze und der Schwanz legte ſich zwiſchen ihnen hervor wie ein langer Frack über die Bühne. Im damaligen Publikum gab es keinen Zuſchauer, der den Ton nicht ganz gut kannte; von unſern heutigen Leſern kennen wohl nur wenige den Ruf der Rohrdommel ſo gut, ſie hätten erſt warten müſſen, bis dieſer Waſſervogel, der Selinur heilig, nun in Perſon auf der Bühne erſchien und ſeinen unheimlichen Geiſterruf wiederholte, nicht in Einem nur, ſondern in ſechs Exemplaren, die gravitätiſch wie Soldaten eintraten, ſich in drei und drei theilten und nun wie beorderte Leibwachen freien Raum für eine noch unſichtbare, ehrfurchtsvoll erwartete Perſönlichkeit herſtellten. Die übrigen Thiere drängten ſich willig hinter dieſen lebendigen Spalieren zuſammen. Die gelben, ſchwarzgefleckten Bewohner des Röhrichts ließen hierauf wieder ihren ſeltſamen Brüll- und Klageruf vernehmen, reckten dabei die dicken Hälſe lang vorwärts, zogen ſie dann ein und ſtellten die Köpfe, die jetzt halslos auf dem Rumpfe zu ruhen ſchienen, ſteil aufwärts, daß der Schnabel zum Himmel ſah, und ſo ſtanden ſie nun als unbewegte Schildwachen, allerdings nur auf Einem Bein oder vielmehr „Ständer", wie der ſchulgerechte Jäger ſagt. — Stumme, erwartungsvolle Pauſe. Da wandelt aus dem Wald eine ſchneeweiße Kuh hervor und ſtellt ſich mitten in die Oeffnung der zwei von hier in die Breite der Bühne auslaufenden Spalierradien. Sie blickt ſanft und groß.

Alle Thiere ſtehen jetzt tief gebückt, der Drache kriecht vor ſie hin und winſelt. Sie brüllt weich, lieblich, mit mütterlichem Tone. Auf einmal erſcheint ein munteres Kalb, ein Scheck; es vergnügt ſich in ſchwerfälligen, ungeregelten Sprüngen. Das wurde wiederum ganz meiſterlich agirt; der Künſtler wußte ſich mit ganzer Seele in das gründlich Unvermittelte, jedes runden Uebergangs Entbehrende der Scherzbewegungen des Kuhſöhnchens zu verſetzen; bei der Herſtellung der Maske hatte Pappabuk ſogar nicht vergeſſen, in der Mitte des Schwanzes jenen knopfigen Bug anzubringen, vermöge deſſen dieß Organ des jungen Rinds wie halbgebrochen ausſieht. Wie ward der Sinn dieſer Erſcheinung von den Zuſchauern verſtanden! Da war keiner ſo gedankenlos, daß er nicht begriffen hätte, der Scheck ſei die Welt und die plumpen Sprünge ſeien die noch bildungsloſen Urzuſtände der Menſchheit. Nun aber richtete ſich die Kuh auf, trat auf den Hinterfüßen hervor, faßte mit dem einen Vorderhuf ihr Kind am Ohr, mit dem andern den Drachen am Kamm, ſtellte ſie in die Mitte, bedeutete ihnen, wohl aufzumerken, holte dann zwei der jungen Bären hervor und forderte ſie auf, eine Galoppade zu beginnen, indem ſie ihnen die Tanzſchritte vormachte. Die Bärchen machten ihre Sache ſo hübſch ordentlich, daß nun die Kuh ſie dem Drachen und Kalb als Muſter empfehlen durfte. Das neue Paar umfieng ſich mit den

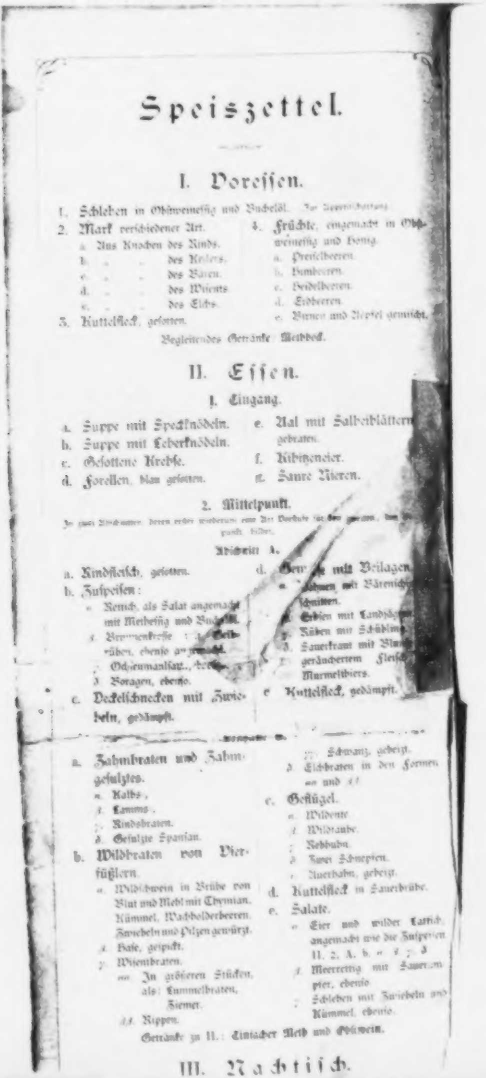
Vorderfüßen, trat an und verſuchte ſeine Kunſt. Es gieng zuerſt holperig, das Paar fiel ſogar zu Boden, aber es raffte ſich auf, ſchliff glatter und glatter, gieng in einen Hopswalzer über. jetzt begannen die übrigen Thiere mit den Beinen zu zappeln, konnten ſich nicht länger halten, faßten ſich zum Tanz an und die ganze Geſellſchaft umkreiste nun die aufrecht thronende Kuh; raſcher und feuriger erſcholl die Muſik, die Thiere fiengen an, den Tanz mit den verſchiedenen Rufen ihrer Gattung zu begleiten: der Wolf heulte, der Fuchs ließ ſein heiſeres Bellen hören, der Dachs knurrte, das Füllen wieherte, das Wildſchwein grunzte, Gemſe und Steinbock miſchten zwiſchen Mäckern ihren pfeifenden Warnlaut, der Kater rallte, das Murmelthier pfiff ganz fein, der Auerhahn gab geſtoßene, tiefe Krächztöne von ſich wie beim Balzen, die Rohrdommeln blieben nicht zurück, tanzten mit und ließen ihre durchdringenden U-Laute wieder vernehmen, die Bären brummten, der Drache fauchte, das Kalb muhte und ſelbſt die ehrwürdige Mutter ſtimmte anmuthvoll in das allgemeine Konzert mit ein; die Jugend unter den Zuhörern ſang Schnaderhüpfel dazu, es war luſtig. Es war nun aber auch genug. Bis zur Sättigung der Geiſter war es begriffen, daß hier die Unbildung, ja das Böſe dargeſtellt war, zuerſt als Störenfried der in ſchöner Entwicklung begriffenen Humanität, dann überwunden, ja zum dienenden Moment herabgeſetzt von der Weltordnung ſelbſt, die ſchon durch ihre Inkarnation als Kuh es erklärt hat, daß ſie mit der Grundlage aller Geſittung, dem Ackerbau, auch die Bildung, die ſanfte, ſchöne Menſchlichkeit gewollt hat. Ein Paukenſchlag bezeichnete wiederum das Finale, alle Thiere ſtanden plötzlich ſtill, jedes, die heilige Kuh voran, ſchlug zuerſt eine Pirouette und ließ dieſer Kreiſelbewegung eine rein wagrechte Ausſtreckung des einen Beines folgen. Ungeheurer Jubel, als das eigentliche Punktum der Handlung, erlöste nun die Müden aus dieſer Stellung. Stürmiſch wurde der ſinnreiche, liebenswürdige Urheber der Schöpfung, der Tanzdichter Hopp-Hoppodur gerufen. Mit ein paar luſtigen Tanzſprüngen hüpfte der philoſophiſche und doch ſo heitere Künſtler aus den Büſchen des Hintergrundes auf die Bühne, ließ ſich hochpreiſen, war mit einem Satz unter den Zuſchauern, ergriff die hübſche Gwennywar, die wir ſchon kennen als die Schelmin, welche Alpin das ſchweißaustreibende Wort Sigunens von Arthur's ſchönem Nacken hinterbracht hatte; er zog die gern Folgende auf die Bühne, führte ſie zu einem Landler auf, das ſchlanke Fratzenmädel war die erſte Tänzerin des Dorfes und entſprach den Künſten des Meiſters mit reizenden Wendungen, Schritten und Beugungen, Alles folgte, was junge Beine hatte, ja ſelbſt ein paar Graubärte konnten nicht widerſtehen, ein Tanzlebtag gieng los, wie ihn Dorf Robanus noch ſelten geſehen, die müden Thiere wurden jetzt aus Spielern Zuſchauer und unter behaglichem Gucken erlabten ſie mit kräftigen Methzügen die durſtige Kehle und die vielgebrauchten Glieder: der Drache ſoff beträchtlich.

„Wo ſteckt denn Alpin?“ fragte ein Burſche Sigunen, die theilnahmlos, gedankenvoll unter den Mädchen ſtand. „Weiß nicht,“ verſetzte ſie, „er wird beim Tiſchzurichten helfen.“ — „Nun, komm' her, ſo tanz' mit mir,“ ſagte der Frager und bot ihr den Arm, bekam aber einen Korb und unter dem Vorwand, nach dem kleinen Schweſterchen ſehen zu müſſen, gieng ſie nach Hauſe. Auch Gwennnwar hatte lang nach dem Vermißten umgeſchaut, jetzt aber vergaß das junge Queckſilber Alles im Arm ihres bewunderten Tänzers.

Die Greiſe, mit Ausnahme der erwähnten paar luſtigen alten Knaben, auch die Mehrzahl der Männer hatte ſich nach dem Ende der Aufführung verlaufen, und dieſe Müßigen hatten zuerſt wieder Zeit, des Gefangenen zu gedenken, den man unter Schützenfeſt, Morgenimbiß und Tanzſpiel faſt vergeſſen hatte. Der Druide, der ſonſt an Feſten beim Schauſtück auf ſeinem Ehrenſitze ſo behaglich lachend bis zum Schluß verweilte, wie wohl einſt der hohe Prieſter des Dionyſos auf ſeiner Marmorbank im Theater zu Athen, er war dießmal bald nach Beginn verſchwunden. Heimgekehrte fanden ſein Haus geſchloſſen. Es hieß, man habe die Gemeindeälteſten hineingehen ſehen. Man munkelte von einem unbekannten Etwas, das gegen den Erzketzer im Werk ſein müſſe. Was ſollte es mit ihm werden? Strafen bis zu einer gewiſſen Höhe zu verfügen, lag in der Macht des Oberhirten. Sollte aber — weiter gegangen werden, ſo war, wenn es ſich nicht um Kriegsgefangene handelte, aus denen das Loos die Opfer für Grippo beſtimmte, die Gemeinde zu befragen. Nun — es war Feſttag; man ſchlug ſich's aus dem Kopfe; es hatte ja weiter keine Eile, auf alle Fälle konnte es um den Sünder nicht viel Schade ſein, wenn er in ſeinem Käfig einige Tage oder Wochen tüchtig brummte.

Inzwiſchen waren vereinigte Kräfte längſt beſchäftigt, den Feſtſchmaus vorzubereiten. Tiſche und Bänke waren im nahen Haine ſchon aufgeſchlagen, Köche und Köchinnen an einer Reihe von Feuern in voller Thätigkeit. Wir glauben uns verpflichtet, den Speiszettel zu geben: menu dürfen wir ja nicht ſagen, die Pfahlmänner hätten ſich geſchämt, das wälſche Wort zu gebrauchen, wenn ſie es gekannt hätten, ſie verabſcheuten alle unnöthige Entlehnung aus fremden Sprachen. „Speiszettel“ iſt natürlich auch nur poetiſche Licenz; das Kunſtwerk der Kompoſition dieſes Schmauſes ſtand klar entfaltet nur vor dem Geiſte des Oberkochs Sidutop, minder klar, in gewiſſem Helldunkel vor dem Innern ſeines Gefolges von Köchen und Köchinnen, und das Publikum befand ſich in blindem Autoritätsglauben, man wartete, man vertraute unbedingt und dachte, es werde ſchon recht werden; nur Angus, der Druide, hatte durch Hülfe Urhixidur's einen hellen Einblick in das wohlgegliederte Ganze gewonnen. Dieſes Ganze überblicke man nun und man wird nicht mehr glauben, daß die Pfahlbewohner ſchlecht gegeſſen haben! Dieſe irrige Vorſtellung zu widerlegen, das iſt es, was wir für Pflicht halten, darum geben wir in formell präziſirter Ordnung hiemit die Gedankenreihe Sidutop's, wie ſich ſolche an jenem Abend in der Körperwelt verwirklichte. Um dieſen logiſchen Zuſammenhang nicht zu unterbrechen, laſſen wir die Beleuchtung einzelner Punkte, die vielleicht dem Leſer dunkel ſein dürften, in Anmerkungen folgen.

Zuvor iſt nur noch von der Beleuchtung zu melden. In dieſer Feſtnacht ſollte es nicht an den Pechfackeln genügen, die rings um die Tiſche, in hohe Pfähle eingelaſſen, ihr röthliches Licht verbreiteten; zwiſchen je zweien derſelben loderte in irdenem Becken eine zartere Flamme von Kienholz und an den Stämmen der nächſten Eichen hiengen Kränze von Schüſſelchen, worin ölgetränkte Döchte brannten. Knaben waren aufgeſtellt, ſorgſam dieſe dreierlei Lichtquellen zu unterhalten, deren Harzgerüche ſich angenehm mit dem Dufte miſchten, der aus den Kochkeſſeln emporſtieg. — Und nun mag denn die Beſchreibung ihres reichen Inhalts folgen.



Speiszettel.

I. Voreſſen.

1. **Schleben** in Obſtweineſſig und Buchelöl. [illegible]
2. **Mark** verſchiedener Art.
   - a. Aus Knochen des Rinds.
   - b. „ „ des Keilers.
   - c. „ „ des Bären.
   - d. „ „ des Wiſents.
   - e. „ „ des Elchs.
3. **Kuttelfleck**, geſotten.
4. **Früchte**, eingemacht in Obſtweineſſig und Honig.
   - a. Preiſelbeeren.
   - b. Himbeeren.
   - c. Heidelbeeren.
   - d. Erdbeeren.
   - e. Birnen und Aepfel gemiſcht.

Begleitendes Getränke: **Methbock.**

II. Eſſen.

1. Eingang.

- a. Suppe mit Speckknödeln.
- b. Suppe mit Leberknödeln.
- c. Geſottene Krebſe.
- d. Forellen, blau geſotten.
- e. Aal mit Salbeiblättern gebraten.
- f. Kibitzeneier.
- g. Saure Nieren.

2. Mittelpunkt.

In zwei Abſchnitten, deren erſter wiederum eine Art Vorkoſt zu dem zweiten, dem Mittelpunkt, bildet.

Abſchnitt A.

- a. **Rindfleiſch**, geſotten.
- b. **Zuſpeiſen:**
  - α Rettich, als Salat angemacht mit Metheſſig und Buchelöl.
  - β Brunnenkreſſe [illegible] Gelbrüben, ebenſo angemacht.
  - γ Ochſenmaulſalat, ebenſo.
  - δ Boragen, ebenſo.
- c. **Deckelſchnecken mit Zwiebeln, gedämpft.**
- d. **Gemüſe mit Beilagen.**
  - α [illegible] mit Bärenſchinkenſchnitten.
  - β Erbſen mit Landjäger[illegible]
  - γ Rüben mit Schübling[illegible]
  - δ Sauerkraut mit Blut[illegible]
  - ε geräuchertem Fleiſch [illegible] Murmeltiers.
- e. **Kuttelfleck, gedämpft.**

[illegible] B.

- a. **Zahmbraten und Zahmgeſulztes.**
  - α Kalbs-,
  - β Lamms-,
  - γ Rindsbraten.
  - δ Geſulzte Spanſau.
- b. **Wildbraten von Vierfüßlern.**
  - α Wildſchwein in Brühe von Blut und Mehl mit Thymian, Kümmel, Wachholderbeeren, Zwiebeln und Pilzen gewürzt.
  - β Haſe, geſpickt.
  - γ Wiſentbraten.
    - αα In größeren Stücken, als: Lummelbraten, Ziemer.
    - ββ Rippen.
    - γγ Schwanz, gebeizt.
  - δ Elchbraten in den Formen αα und ββ.
- c. **Geflügel.**
  - α Wildente.
  - β Wildtaube.
  - γ Rebhuhn.
  - δ Zwei Schnepfen.
  - ε Auerhahn, gebeizt.
- d. **Kuttelfleck** in Sauerbrühe.
- e. **Salate.**
  - α Eier und wilder Lattich, angemacht wie die Zuſpeiſen II. 2. A. b. α β γ δ.
  - β Meerrettig mit Sauerampfer, ebenſo.
  - γ Schleben mit Zwiebeln und Kümmel, ebenſo.

Getränke zu II.: **Einfacher Meth und Obſtwein.**

III. Nachtiſch.

Anmerkungen.

Ad I. 2. Daß die Menſchen der Steinzeit große Liebhaber von Mark waren, geht aus der Menge geſpaltener Knochen hervor, die man in ihren Niederlaſſungen findet. In der Kunſt des Spaltens hatte zwar Jedermann Uebung, doch auch hier war bereits eine gewiſſe Theilung der Arbeit eingedrungen. So exakt, ſo glattweg verſtand es nicht Jeder zu machen, wie der Techniker in dieſem Fach, der Knochenſchlitzer, der hinten in der Feldküche ſchon ſeit ein paar Stunden ſeine Virtuoſität in dieſem Zweige der feineren Arbeit entfaltete. Den Knochen ſenkrecht ſtellen, den Feuerſteinmeißel haarſcharf auf die Axe anſetzen, einen mathematiſch geraden Schlag mit dem Holzhammer darauf führen: es gieng wie gehext: wer ihm zuſah, konnte nur wünſchen, es möchten verwickelte politiſche Fragen einen ſolchen Schlitzkünſtler finden, wie es der wackere Meiſter Binuſchnidur war.

Ad I. 2. e. Elch oder Ellen (nicht: „Elenn", noch weniger „Elend"; Ellen hieß Kraft, alſo: das Kraftthier, der beſonders ſtarke Hirſch) war nicht ſelten, obwohl weit ſeltener, als der gewöhnliche Hirſch und das Reh, die auf unſerer Liſte fehlen, weil ſie für ein Feſteſſen zu gewöhnliche Speiſe waren. Das Thier iſt von ochſenartig ſtarkem Leibe, auch der Geſchmack ſeines Fleiſches ſchwebt in einer feinen Mitte zwiſchen ochſenhaft und hirſchähnlich.

Ad I. 3. Die Beliebtheit des edlen Gerichts Kuttelfleck erkennt der geneigte Leſer daraus, daß es nicht nur hier, ſondern auch unter II. 2. A. e. ferner II. 2. B. d auftritt. Eine der Gaſſen von Robanus hieß zu Ehren dem Hauſe, worin die Gekröſe kochfertig zubereitet wurden, Kuttelgaſſe. Starke Spuren dieſer Beliebtheit bemerkt man noch heutzutage bei den Enkeln der Pfahlbewohner jener Gegenden, wie ſich der Durchreiſende bei Leſung der Speiſezettel ſelbſt feinerer Garküchen überzeugen kann.

Ad I. 4. Das Früchte-Einmachen verſtand zwar auch die Hausfrau, aber auch in dieſem Gebiete gab es ſchon Techniker, gab es Fachmänner. Wir werden den Künſtler nennen, wenn unſere Erläuterungen erſt bei ſeinem Meiſterwerk angelangt ſein werden. Nicht genannt iſt die damals höchſt beliebte Speiſe Haſelnuß, denn ſie trat nicht eingemacht auf, ſondern wurde einfach im Naturzuſtand immer mit dem Brod aufgetragen und mit ihm gegeſſen, um ihm feineren Beiſchmack zu geben. — Eine Zeile ohne Eintheilungszeichen nennt als begleitendes Getränke des Voreſſens: Methbock. Es war ſehr ſtarker Doppelmeth, beſtimmt, in zierlichen Holzkelchen zum Voreſſen nur genippt zu werden, um den Appetit zu ſchärfen; eine diätetiſche Bemeſſung, an die man ſich doch nicht ängſtlich zu halten pflegte.

Ad II. 1. d. e. Es mag Verwunderung erregen, daß außer Forellen und Aal keine Fiſche auftreten. Die Erklärung iſt einfach: die Pfahlbewohner aßen jahraus jahrein ſo viel Fiſche jeder Sorte, daß ſie bei Feſtmahlzeiten wenig Werth auf dieſe Speiſe legten. Nur die Forelle und der Aal genoſſen ein Vorrecht, jene nicht bloß wegen der Feinheit ihres Geſchmacks, ſondern wegen der großen Schwierigkeit, ſie zu fangen. Dieſes blitzſchnelle und höchſt vorſichtige Floßenthier ließ ſich ja durch die plumpe beinerne Angel nicht täuſchen, in die Reuſen, ſo grob wie ſie damals waren, äußerſt ſelten verlocken, gleich ſelten mit der Hand fangen, wenn ſie ſchlummernd in den Höhlungen am Ufer ſchwamm, und nur ab und zu gelang es einem ſehr geſchickten Schützen, — nicht, den Fiſch zu treffen, aber den Pfeil ſo unter ihm durchzuſchießen, daß er aus ſeinem Waldbach an's Ufer geſchnellt wurde. Den Aal mit Salbei umwickelt zu braten, war eine neue Erfindung und man wußte den Werth dieſer leckeren Zubereitung allerdings zu würdigen.

Ad II, 2. A. b, δ. Boragen: Borago officinalis, mit bläulichen Blumen, haarigen Blättern, jetzt faſt für Unkraut geltend, hat einen ſehr angenehm häringähnlichen Geſchmack. Durch ihren Genuß gaben ſich die Pfahlmänner die Vorahnung der Gaumenfreude, die der ihnen noch unbekannte Meerfiſch im eingepöckelten Zuſtande uns ſpäteren Geſchlechtern bereitet.

Ad II. 2. A. d. *α*. Es darf nicht unterdrückt werden, daß die Bohnen unentfaſert auf den Tiſch kamen. Die Schüſſeln mit dieſem Gerichte ſahen daher aus wie eine borſtige Perrücke. Pietät gegen die Altvordern hat dieſen Brauch bis heute in der bürgerlichen Küche jener Gauen fromm erhalten.

Ad II. 2. A. d. *β*. Erbſen mit Landjägern: Die Erbſen, wie man ſich denken kann, nicht zerrieben, große gelbe Gattung, hart wie Bleikugeln. Die Verdauung war eben eine vortreffliche. „Mit Landjägern." Der Verfaſſer bedarf Nachſicht. Dieſe Würſte hießen damals wegen ihrer gediegenen Härte Lederwürſte; er hat den modernen Namen vorgezogen, um dem Kenner das Objekt raſcher zu vergegenwärtigen. Der Urſprung der letzteren Benennung iſt von der Philologie noch nicht erforſcht. Schreibt man den Landjägern etwa beſonders gute Zähne zu? Oder vergleicht man die längliche hagere, flache Geſtalt der Wurſt mit der Dürrheit, welcher die Figur der Landjäger durch ihre Streifſtrapazen wohl häufig verfällt?

Ad II. 2. A. a, γ. Rüben mit Schübling. Schübling heute noch in ganz Süddeutſchland bekannte Wurſt, nahe Verwandte der Knackwurſt. Fiſchart beehrt ſie mit Aufführung, wo er Gargantua's Speiſekammer beſchreibt.

Ad II, 2. A. d. δ. Daß das beliebte Sauerkraut ſchon jenen Zeiten bekannt war, ergibt ſich keineswegs nur aus dem ſicheren Schluß, den man aus der Gemüthlichkeit der Zuſtände ziehen darf, ſondern auch aus verbürgter Ueberlieferung. „Blunſe": was wir jetzt Blutwurſt nennen, war unbekannt; in die Blutwurſt gehört außer Blut Gewürze mit Speckwürfeln; dieß wäre jenen körnigen Menſchen zu künſtlich erſchienen, auch wenn ſie Gewürze gekannt hätten. Die Blunſe, ein Darmhautrund einfach mit Blut gefüllt, entſprach beſſer der Biederkeit ihres Weſens. Doch verſchmähten ſie nicht, durch Hinzunahme geräucherten Murmelthierfleiſchs der Zunge gleichzeitig einen ſchärferen Reiz zu bieten.

Ad II, 2. B. a. δ. Geſulzte Spanſau: beſonders beliebt, hatte einen gebratenen Apfel zierlich im Maul ſtecken.

Ad II. 2. B. b. α. Wir haben nur hier die Brühe erwähnt, weil ſie bei dieſer Speiſe extrafein war, und fügen bei dieſer Gelegenheit eine ſprachliche Bemerkung bei. Wir ſagen jetzt Sauce, weil wir uns des guten Worts Brühe dadurch beraubt haben, daß wir es verächtlich von unſauberer Flüſſigkeit gebrauchen. Dieſe Einſchränkung hatten ſich die Pfahlbewohner noch nicht beikommen laſſen, daher ſich auch nicht in die Lage gebracht, für ein ganz ausreichendes eigenes Wort ein Fremdwort zu entlehnen.

Ad II, 2. B. b. β. Haſe, geſpickt. Es war nur Einer. Lampe war damals außerordentlich ſelten: er hatte zu viele Feinde, deren nicht die geringſten die Adler und Geier waren, die auch als Räuber der kleinen Lämmer den Hirten nicht wenig zu ſchaffen machten. Das Exemplar, in einer Schlinge gefangen, war etwas alt, deſto neuer die Kunſt des Spickens, die ſich am zähen Stoff ſiegreich bewährte. Der ſeltene Biſſen, der nicht für Alle ſein konnte, war den Gemeindeälteſten vorbehalten.

Ad II, 2, B. b. γ. Wir geſtehen, daß der Wiſentbraten, obwohl von einem Stier in den beſten Jahren, ziemlich hart war, allein das andere Fleiſch war nicht viel weicher. Die Pfahlbürger liebten das Weiche, Kätſchige nicht, die prächtigen Zähne jener Geſchlechter hatten Jahrhunderte hindurch den ſchädlichen Einflüſſen der Seenebel bis dahin noch feſt widerſtanden und inſofern war Arthur's Behauptung in ſeiner Rede ein Vorgriff. Zu ββ iſt zu wiſſen, daß die Pfahlleute den Namen: Cotelette noch nicht kannten. Hat doch der Berichterſtatter mitzutheilen, daß manches Jahrtauſend ſpäter, nämlich in ſeiner Knabenzeit, noch kein Menſch Cotelette, alle Welt nur Ripplein ſagte. Jenes waren nun freilich keine Ripplein, ſondern Rippen. Sie waren mit Speckſtückchen und Peterſilie höchſt appetitlich belegt, und wurden zuerſt nur als Schauſtucke, dann zerlegt zum praktiſchen Gebrauch aufgeſetzt. Der Wiſentſchwanz (γγ) galt als großer Leckerbiſſen; auf ein genußreiches Benagen folgte ein genußreicheres Ausſaugen. Das war denn natürlich nicht für Alle, ſondern Vorrecht des Druiden; dieß Hauptſtück wurde alſo ihm allein vorgeſetzt und kunſtgerecht machte er ſich an die Arbeit.

Ad II, 2, B, c. δ. Armer Arthur! Niemand gedachte deiner bei den zwei Schnepfen! So ſind die Menſchen! Während der Geber im Gefängniß ſchmachtet, wird unter Scherzen ſeine Gabe herausgeknöchelt und mit Schmatzen von den Gewinnern verzehrt! Arthur hatte auch einige Pfeilſpitzen von Erz mitgebracht, in Robanus auf Schäfte geſetzt, war mit ein paar Burſchen auf den Schnepfenſtrich gegangen und hatte den einen Vogel durch den Kopf, den andern unter dem Flügel in die Seite getroffen. So etwas war mit Steinpfeilſpitzen begreiflicherweiſe nicht, aber auch ſo nur einem Falkenauge wie dem ſeinen und einer Hand ſo flink und zugleich ſo ſtet wie die ſeine möglich. Schnepfen wurden ſonſt, und natürlich ſchwer und ſelten genug, wie auch die Rebhühner, nur in Netzen gefangen.

Ad III. 2. „Schnitzli" war ein Lieblingsgericht, wie ſchon früher angedeutet. Das Wort wurde in engerer und weiterer Bedeutung gebraucht, in jener bedeutete es Apfelſchnitze, gedämpft mit Speckwürfelchen, und ſo iſt der Ausdruck hier gemeint. Es darf nicht verſchwiegen werden, daß die Schnitze nicht geſchält waren. Auch dieſe Speiſe pflegen in Ehrfurcht vor alter Sitte heute noch die ſpäten Enkel der Pfahlbürger als Nachtiſch gern auf ihre Tafel zu ſetzen.

Ad III, 3. a. Riniturleckerli. Leckerli ſind die heute noch wohlbekannten Leb- oder Honigkuchen. Sie wurden beſonders ſchmackhaft in der Stadt Rinitur, dem jetzigen Baſel, bereitet. Die Pfahlniederlaſſungen waren nicht ſo außer Verkehr, daß nicht wandernde Händler ein Produkt der Küche, worin eine Gemeinde die andere überflügelt hatte, weit ringsum verbreitet hätten. Bald aber wurde dieſes Backwerk nachgeahmt und der Name bezeichnete nicht mehr die Herkunft, nur die Güte.

Ad III, 3, b. Hutzelbrod. Welcher Kenner der deutſchen Literaturgeſchichte weiß nicht, daß Schiller noch in ſpäten Jahren dieß Gebäck aus gedörrten Birnen, Mehl, Cibeben, Mandeln von einer ſchwäbiſchen Köchin ſich bereiten ließ, Gäſten zu verſuchen gab und verlangte, daß ſie es loben? Man ſieht nun aus unſerem Berichte, daß es uralt iſt und ſich von jenen Gegenden über den Bodamurice nach Schwaben verbreitet haben muß. Die Stelle der Mandeln vertraten damals Haſelnüſſe, die der Cibeben Brombeeren.

Ad III, 3, c. „Wähen": uralter Name für Kuchen; Ableitung dunkel.

Ad III. 3. e, α. Der Leſer hat wohl längſt die Frage auf den Lippen, wo denn das Zahmgeflügel bleibe? Hier, bei dieſem Gipfel der Küchenkunſt, bei der Paſtete, hat er die Antwort. Im Bauche dieſes Prachtgebäudes befanden ſich butterweich gebettet die Mäglein, Leberlein, Herzlein von Hühnern, Enten, Gänſen, nicht minder Flügel, Schlegel, Pfaffenſchnitze, und zwar vereinigt mit „Milken“ (was wir jetzt Brieschen nennen, die drüſenartigen Knollen am Halſe des Kalbs) und mit Mausſchlegeln. Mausbraten wird jetzt infolge thörichten Vorurtheils vernachläſſigt. Warum ſollte eine Maus unappetitlicher ſein als eine Ente, eine Sau? Mausfleiſch, insbeſondere Schlegelſtück, verbindet in ſeiner Einheit Wildfleiſchgeſchmack mit dem zarten Geſchmacke des Nußkerns. Etwas ſalzig Prickelndes enthält dagegen der Eidechſenſchwanz, man möchte ſagen, er bemerke ein gewiſſes wuſeliges Gefühl auf der Zunge. — Zu β: „Form“, nämlich zu der plaſtiſchen Gruppe, welche den Deckel des reichen und wohlgefälligen Ganzen bildete, haben wir nur die Eine Bemerkung, und auch dieſe nur für Kenner der Kunſtgeſchichte: Die Stylgebung des Künſtlers ſtand auf einer Stufe ganz parallel mit dem Style der Metopen von Selinunt.

Der Name des Künſtlers darf ſo wenig im Dunkel bleiben, als der des Kochs und des Knochenſpalters. Er hieß Schababerle und nannte ſich Hofzuckerbäcker. Es gab freilich in Robanus keinen Hof, aber der Mann ſchuf und bildete an feſtlichen Tagen für die Tafel des Druiden und dieſer ließ es gerne zu, daß er ſich darum den Titel beilegte. Es iſt nachzubringen, daß auch Sidutop auf denſelben Grund hin ähnlich verfuhr; er nannte ſich Hofkoch oder Hochwürdlicher Koch; den Knochenſpalter Binuſchnidur nicht zu vergeſſen: er betitelte ſich gern Hofknochſpalter oder Seiner Hochwürden Leibſchlitzer.

Zur beſtimmten Zeit erſchien pünktlich der Druide mit den Gemeindeälteſten und den Singknaben. Er lud die Gemeinde feierlich ein, ſeinen Hymnus nun vollſtimmig als Tiſchgebet zu ſingen, — nur das erſte der drei Glieder, wobei der einfacheren Melodie wegen die Vorſänger genügten. Die Muſiker waren ſchlechtweg zu ſehr erſchöpft, das zweite und dritte Glied vorzutragen, und ohne ihre Mitwirkung war es unmöglich, dieſe kunſtreichen Gefüge mit ganzer Gemeinde zu ſingen. Alles Volk hatte ſich die alte Weiſe ſchnell wieder im Gedächtniß aufgefriſcht und mit wenig Anſtoß wurde das ebenſo verſtändige als fromme Feſtlied abgeſungen. Gern ſetzte man ſich jetzt und hob zum leckeren Mahle die Hände.

Wir überlaſſen nun die thatluſtige Geſellſchaft im Glanze dreifacher Beleuchtung dem Genuſſe dieſer Herrlichkeiten. Es iſt luſtig, im grünen Haine umſtrahlt von feenhaftem Lichte zu ſpeiſen, und unſere Pfahlmänner bedrängte es wenig, daß die drei langen Tafeln eigentlich keine Tafeln, ſondern aus quergelegten Prügeln nicht allzu eben hergeſtellte Flächen waren; lagen doch Baſtdecken darüber gebreitet, welche das ſo ziemlich ausgliechen und den Schüſſeln einige Standfeſtigkeit gönnten. Nur die Männer ſehen wir vereinigt; das Frauenvolk mußte zu Hauſe bleiben; ihnen wurden je nach einem Gang des Feſtſchmauſes die übrig gebliebenen Brocken zugetragen, woraus ſich denn auch die Frage beantwortet, ob denn der Speiszettel für die bloße Hälfte der Gemeinde nicht zu reichlich ſei. Die ſchönere ſaß in den geräumigeren Häuſern des Dorfes zuſammen, unter heiteren Geſprächen auf die willkommenen Abhübe wartend, und zwar an ſolchen Abenden beim Thee. Chineſiſcher war das freilich nicht, vielmehr ein Sud aus Schlüſſelblumen-, Holder- und Schlehblüte, der mit Meth ausreichend verſüßt wurde. Da war denn der Genuß der ſchwatzenden Zunge faſt gleich hoch geſchätzt, wie der ſchmeckenden, das Geſpräch fiel ſchnell auf dankbare Stoffe, wie die halb bekannten, halb geahnten Vorgänge in Odgal's Haus, Sigune, Alpin, der eingethürmte Fremdling, und man kann ſich denken, daß ſchnell genug der Mythus ſich beeilte, aus dem Einfachen und dem Dunklen ſein buntes und glänzendes Gewebe zu ſpinnen. In einem dieſer Theezirkel erwartete man vergeblich die Nachbarin Sigune. Eine Frau gieng in ihr Haus, ſie herbeizuholen, und fand ſie mit Packen beſchäftigt: ſie wickelte eben einige Speiſen: Schinken, Wurſt, Brod mit einer wohlgepfropften Holzflaſche zu einem Packchen zuſammen. „Was machſt?" ſagte die Nachbarin, „was packſt da?" — „Es iſt für Alpin," erwiderte ſie, „der morgen weit hinaus in den Wald gehen muß nach einem verlaufenen Rind ſuchen, auch nach den Wolfsgruben ſehen will, ob keiner ſich gefangen hat." Auf die Einladung, gleich zur Geſellſchaft mitzugehen, ſagte ſie mit befangener Stimme, das Kleine ſei ſo unruhig, ſie fürchte, der Scharlach breche aus; wenn das Kind ruhig werde und ordentlich ſchlafe, komme ſie wohl nach. Mit einem fragenden Blick entfernte ſich die Nachbarsfrau. — Wer nicht nachkam, war Zigune.

Bei den Männern draußen kam über der ernſteren ſächlichen Thätigkeit nur langſam das Geſpräch in Fluß; erſt als man beim Mittelpunkte, ja eigentlich erſt als man bei deſſen zweitem Abſchnitt, dem Bratenſtadium, angekommen, wurde es warm und lebhaft, dann aber ſchnell anwachſend ſo mächtig laut wie die brüllende See; denn die Pfahlbewohner hatten gar kräftige Stimmen; man hätte ſie Luftſtimmen heißen können, weil ſie in der That für geſchloſſene Räume nicht angethan waren; ſprachen hier auch nur Zwei oder Drei, ſo hätte ein Menſchenkind unſerer Zeit mit ſeinem gezähmten Organ nicht mehr daneben aufkommen können und bei dem bloßen Anhören der tief geholten Rachentöne einen Huſtenanfall erlitten. Die Getränke thaten das Ihrige, die Seelen und Kehlen zu befeuern, und da jegliches Ding, das ſich ohne Einhalt ſteigert, einen Grad erreichen muß, wo es umſpringt und überſchlägt, ſo trat nun eine Erſcheinung ein, die wir am paſſendſten ſchildern, wenn wir am Bilde von der bewegten See feſthalten.

Wenn man dem Spiele der Meereswogen zuſchaut, ſo wird das Auge beſonders von der Art gefeſſelt, wie ſie, auf ihrer Höhe angekommen, ſich auflöſen. Die Welle hat zuerſt einfache ſtumpfe Kegelform, dann wächst ſie auf der Seite, woher der Wind weht oder die Flutbewegung geht, zu einem Schwanenhals an und bildet auf der entgegengeſetzten eine Hohlkehle; jetzt, wenn ſie reif iſt, fällt der Kamm des Halſes ſchäumend über dieſe Hohlkehle herunter und die furchtbare Tönewelt eines Seeſturms rührt nicht zum geringſten Theile von dem Donner dieſer niederbrauſenden Waſſerfälle. Die Auflöſung der Wogen beginnt bald an einer Stelle, die dem Auge des Zuſchauers ſo entfernt liegt, daß ſie ihm als das Ende erſcheint, bald in der Mitte, bald aber auch an zwei Enden und ſo, daß die Bewegungen des Zerſchäumens nach der Mitte zugehen und hier zuſammentreffen.

So nun begann am einen Ende des mittleren der drei Tiſche, an welche die Geſellſchaft vertheilt war, das Geſpräch der Männer, auf der Höhe ſeiner Kraft angekommen, ſich in eine Kraftäußerung anderer und zwar jener thätigen Art aufzulöſen, welche wir durch das Wort Keilerei zu bezeichnen pflegen; gleichzeitig nahm derſelbe Urſprung ſeinen Ausgang am andern Ende, beide Bewegungen wälzten ſich fort nach der Mitte, wo der Druide ſaß und neben ihm die zwei Barden die Ehrenplätze einnahmen, und rißen auch dieſe würdigen Perſonen in ihre Wirbel. Die Urſache des Umſprungs war eine andere am obern, eine andere am untern Ende. An jener Stelle hatte ſich ein Geſpräch über den Werth der beiden Hymnen zum Zank erhitzt. Dort ſaß Gwalchmai, den wir bereits als ein Mitglied jenes Kreiſes kennen, welcher vom Druiden die Einladung der zwei Barden von Turik erwirkte. Er kam mit einem Normalhuſter, der ihm gegenüberſaß, einem alten, aber heftigen Manne, in Streit uber den Hochgeſang Kullur's. Dieß war Morbihan, den wir als einen der Zeugen wider Arthur ſchon im Hauſe des Druiden gefunden haben. Derſelbe nahm ſich eifrig des dreigliedrigen Dichtwerks von Angus an und ließ ſich von der Leidenſchaft hinreißen, ſeinen Gegner einen Narren und Schwindelkopf zu ſchelten, Gwalchmai gab es heim mit: langweiliger und doch dazu giftiger Normalhuſter. Dieſes Wort, das wir bisher ohne Fährde gebraucht haben, war in der damaligen Gegenwart ein gar hartes und hatte oft genug die Loſung zu Schlägereien gegeben; der Beleidigte ballte die Fauſt und ſchlug den Gegner derb über den Kopf, der war nicht faul und gab es mit einer Maulſchelle heim. Die Zwei ſaßen ſich ſchief gegenüber; nun wollte es das Unglück, daß neben Morbihan Griffith ſaß, ebenfalls einer aus jener Gruppe, die wir als eine Art Linke bezeichnen, und wiederum dieſem ſchief gegenüber Avagddu, ein Mann der Partei, die wir nun folgerichtig als Rechte beſtimmen dürfen; wir werden ihn wie Morbihan in unſerer Geſchichte noch weiterhin betheiligt finden. Dieſe Zwei hatten ſich über die Rede Kallar's ereifert, Griffith hatte ihn einen zweiten Merlin genannt, was Avagddu ſo empörte, daß er den Barden einen tuckmäuſeriſchen Grippodiener ſchimpfte, hier war der Mann der Linken der zornigere Theil, ſchlug mit der knochigen Fauſt hinüber und Avagddu blieb den Schlag nicht ſchuldig. Nun hatte es aber bei dieſer Aktion zweier Paare, die ſich über's Kreuz ſchlugen, nicht ſein Bewenden, die Nachbarn wollten zuerſt Einhalt thun, bekamen dabei Püffe weg, wurden darüber aus Friedensſtiftern Mitprügler und ſo lief es denn fort wie der ununterbrochene Schaumſtreifen der überſtürzenden Woge.

Am andern Ende war der Urſprung deſſelben Aufruhrs nicht ebenſo geiſtiger Art. Hier war einem biedern Holzhauer ein Unſchick begegnet. Wir müſſen eine kulturhiſtoriſche Bemerkung voranſchicken. Das Fleiſch wurde zerſchnitten aufgeſetzt. Es gab ja, wie wir längſt wiſſen, keine ordentlichen Meſſer und von faſſenden Gabeln konnte ohnedieß nicht die Rede ſein. Ein Vorſchneider nahm in der Küche die Zerlegung vor mit einer der äußerſt ſeltenen Klingen, die beim Zerſchlagen des Feuerſteins lang und ſcharf genug ausgefallen war, um dieß Geſchäft damit zu verſehen: auch ſo bedurfte es noch beſonderer

Kunſt und demnach gab es denn auch in dieſem Gebiete Techniker. Auf großen Holztafeln wurde die Frucht der Vorſchneidarbeit aufgeſetzt und jeder Gaſt nahm ſich ſeinen Biſſen mit dem Naturwerkzeuge der Hand. Löffel aber gab es, aus Horn und feinem Holze gar nicht übel geſchnitzt, wiewohl etwas groß. Man bedurfte ſie doch zu Suppe und Gemüs; gewöhnlich holte ſich Jeder ſeinen Schub aus der gemeinſchaftlichen Schüſſel und führte ihn geradlinig zu Munde. Bei Feſtſchmäuſen aber hatte ausnahmsweiſe, um die würzreiche Brühe, die zu den auserleſenen Fleiſchſpeiſen gehörte, mit Ruhe und Verſtand genießen zu können, auch der Einzelne ſeinen Teller, d. h. ſeine mit ſchwerer Schnitzkunſt erträglich konkav gebildete Holzſcheibe. Das Abtropfen des Fetts, wenn der Eſſer ſeinen Biſſen aus der gemeinſchaftlichen Schüſſel zum Mund herüberhob, hatte zu dieſer Neuerung den Anlaß gegeben. Nun aber kam es überdieß auf, daß man ſich auch den Fleiſchbrocken erſt auf eine eigene kleinere Holzplatte nahm und nach perſönlichem Geſchmack noch etwas mehr in's Spezielle bearbeitete, als der vielbeſchäftigte Vorſchneider es gethan. Dieß geſchah mit dem Steinmeißel, den Jeder ſich mitbrachte. Ueber das Verfahren haben wir unſern modernen Leſer bereits aufgeklärt: das Werkzeug wurde am Hirſchhorngriff gefaßt, auf das Fleiſchſtück aufgeſetzt und die Hand war hart genug, um als Hammer zu dienen.

Leicht wird man jetzt den Zufall begreifen, der dem guten Holzhauer begegnete. Seine ſchwere Fauſt ſchlug etwas zu ſtark, ſtieß Meißel und Fleiſchklumpen über den Teller hinaus und die Brühe ſpritzte dem Nachbar Zimmermann in's Geſicht. Der fuhr auf und ſchrie: „Kaib!“.

Der reißend ſchnelle Hergang muß einen Augenblick mit einer erläuternden Bemerkung unterbrochen werden, die der Leſer billig erwartet. Das Wort Kaib war Entſtellung eines hohen Ehrennamens. Der oberſte Druide hieß, wie man ſich erinnert, Coibhi-Druid, Druidenhaupt. Es kam auf, dieß Wort ironiſch anzuwenden, ſo daß es das Gegentheil ſeines Sinns bezeichnete; um den Frevel zu mindern, ſprach man es unrichtig aus, wie wir heute noch mit Wörtern heiligen Sinns verfahren, wenn wir ſie zu Fluch oder Schimpf misbrauchen. Man begreift, daß es in einer Zeit, wo dieſer ſein Urſprung noch bekannt war, für ein ſehr ſtarkes Scheltwort galt. Kein Wunder denn, daß dem beſpritzten Zimmermann zu der Brühe alsbald noch eine Ohrfeige in's Geſicht flog. Des Zimmermanns nahm ſich thatkräftig der Nachbar Fleiſcher an, des Holzſchlägers der nicht ſo leibſtarke, aber behende Schneider und das Weitere ergibt ſich durch Vergleichung mit dem Hergang am andern Ende: die Handlung war im Gang und bewegte ſich mächtig in der entgegengeſetzten Richtung.

Wir können alſo ſagen: die Wogenſchäumung gieng von zwei Polen aus, dort einem idealen, hier einem realen. Noch ehe aber dieſe zwei Sturzbewegungen die Mitte erreicht hatten, wurden ſie durch zuwachſende ſeitliche Strömungen noch weſentlich verſtärkt. An dem einen der zwei übrigen Tiſche ſaßen die ledigen Burſche. Sie waren bereits nicht beſonders nüchtern zum Schmauſe gekommen und hatten ſich dennoch den Meth und Obſtſuſer tüchtig ſchmecken laſſen. Die Unterhaltung galt den Ereigniſſen des Schützenfeſtes, den beſten Schüſſen, den Gewinnen. Manches Hoch wurde ausgebracht, man rühmte ſich gegenſeitig in blühenden Trinkſprüchen; das Andenken ſagenhafter Schützen aus der Vorzeit wurde gefeiert, in deren Ruhm die ſpäten Enkel gerne ſich ſonnten. Aber man neckte ſich auch mit verfehlten Schüſſen und der Neid um glückliche gloſtete als verborgenes Feuer in manchen Gemüthern. Dabei entzündete ſich anderweitiger Brennſtoff: Eiferſucht um Mädel, die unter der Decke glimmte und gelegentlich zum Ausbruch kam. Einer der Burſche, Dubrach mit Namen, hatte gar ungern geſehen, wie der Tanzdichter Hopp-Hoppodur die reizende Gwennywar zum Tanz aufzog, denn ſie war ſeine Flamme. Der heitere Künſtler hatte ſich als Junggeſelle zu den Burſchen geſetzt, obwohl er um etliche Jahre über ſie hinaus war. Dubrach fieng an, mit Scherznamen wie Tänzerling, Hüpfmeiſter, Flederwiſch herauszurücken, bei letzterem Wort ſprang der behende Mann auf, war mit einem Satz über dem Tiſch, mit einer flinken Schwenkung ſaß er dem breiten Spötter auf den Schultern, hatte die Hände an ſeinen Ohren, und zog und zwickte ihn ſcharf in die Läppchen. Man lachte, aber es blieb nicht lang beim Scherz, Tubrach wurde wild, da er den feſteingeklemmten Reiter nicht abzuſchütteln vermochte, fand Bundesgenoſſen, andere ſprangen dem Tänzer bei, die Aufregung pflanzte ſich auf die Uebrigen fort, es gab ein Gezerre und ſchnell gieng der Spaß in Ernſt, in Thaten über. Nun brach es aber auch hier noch auf einem zweiten Punkte los. Zwei Jägdler, ſchon bejahrtere Hageſtolze, die ſich aber ebenfalls zu den Burſchen geſezt hatten, ereiferten ſich in einem Geſpräch über die Frage, was als weſentliches Merkmal der Hirſchloſung zu beſtimmen ſei. Der rothhaarige Caractac behauptete, das weſentliche Kennzeichen ſei die Geſtalt, beſtehend in einer Reihe verbundener nußförmig runder Körper, wogegen der ſpitznaſige, ſchwarze Llywelin feſthielt, das wichtigere Merkmal ſei der weißliche Schleim, womit dieſes Gebilde netzartig wie mit Spinnwebe überzogen ſei. Man ſieht, es war eigentlich ein Gegenſatz von plaſtiſcher und maleriſcher, oder eigentlich zeichneriſcher Auffaſſung. Da Keiner den Andern überzeugte und Keiner nachgab, ſo war der Streit zwiſchen dem Plaſtiker und dem Pittoresken oder Skizziſten bald nahe daran, zu ſchließen wie der Disput der Völker zu ſchließen pflegt, wenn die Gründe und Gegengründe erſchöpft ſind. Auf dieſem Punkte ſtanden denn eben die beiden Gruppen, als das Brauſen der Schlacht am mittleren Tiſch anhub. Beide vergaßen augenblicklich den eigenen Spahn, dort verlor der Reiter den Schluß, ſprang ab, hinüber mitten in's Gewühl, nicht minder beeilten ſich die Nächſten, die geballte Kraft vielmehr dorthin zu entladen, die zwei Jägdler machten es ebenſo, dann nacheinander, wie Eiſen vom Magnet angezogen, flogen ſämmtliche jugendliche Anſaßen dieſer Tafel ebenfalls nach der Mitte hinüber und ſchlugen blind darauf, wo es nur hingieng.

Am dritten Tiſch ſaßen Verheirathete, ſo viel ihrer am mittleren Tiſche nicht Platz hatten, ältere, jüngere durcheinander. Hier hatten ſich, kühn genug, einige Stimmen des Mitleids mit Arthur vernehmen laſſen; zuerſt der verſtändige Maſſikomur, der Finder der uralten Pfahlzeitreſte im Seegrund, hatte es gewagt, den vermeſſenen Redner mit ſeiner Jugend zu entſchuldigen; er hatte in ein Weſpenneſt geſtochen, eine milde Rede hatte eine wilde, eine wilde eine wildere gegeben und ſo ſtand auch hier Alles in Feuer und Flammen, als der Krieg am mittleren Tiſch ausbrach und ſchnell den zweiten in ſeinen Krater hineinriß. Da war denn auch für Geſetztere kein Widerſtehen mehr und in wenigen Augenblicken die ganze Geſellſchaft aller drei Tiſche nur ein ungeheurer Knäuel wild bewegter, klopfender und klatſchender Glieder, worin eine deutliche Form, ein deutlicher Ton nicht mehr zu unterſcheiden blieb. Man ſah gehobene Arme, man ſah auftauchende Köpfe, in der Luft baumelnde Beine, man ſah breite Rücken und darüber dreſchende Fäuſte, aber jegliches Gebilde verſchwand blitzſchnell vor dem ſchwindelnden Auge, das in die Schlünde der Charybdis zu ſehen glaubte.

„Weſſen Auge? Da gab es ja keinen Zuſchauer!“ O ja, doch! — Wir haben noch keinen Augenblick gefunden, des Näheren zu erzählen, wie die Wirbel der Doppelbewegung am mittleren Tiſche nun deſſen Mitte ergriffen, wo zwiſchen den zwei Barden der Druide ſaß. Der würdige Mann war nicht ſo überzart, nicht gegenzuwirken, als er von links und rechts Püffe erhielt: in der That erfreute ſich jenes ganze Zeitalter noch eines hinreichend friſchen Naturſinnes, um es nicht gar ſo fürchterlich zu finden, wenn ein Druide oder Barde einmal in die Wechſelwirkungen einer Prügelei hineingeriſſen wurde. Es konnte als Zufall gelten, daß der Barde Kullur einen ſeiner erſten Hiebe zu fühlen bekam, dieſer jedoch nahm es — aus Irrthum oder nicht, bleibe dahingeſtellt — als Abſicht, zog mit der gedrungenen Kraft ſeiner kurzen, ſtämmigen Glieder den großen, etwas fetten und eben nicht abgehärteten Mann über die Bank herüber und bearbeitete gründlich ſeinen breiten Rücken, gründlicher ſeinen fetten Sitzmuskel. Es geſchah eigentlich nicht aus Unmuth wegen der Hymnenkonkurrenz, vielmehr im Grund einfach, weil er ihn und ſeinesgleichen überhaupt nicht leiden konnte. Des Weiteren aber verſchwanden Beide in die allgemeinen Wogen des Getümmels und waren als einzelne Wellen nicht mehr zu unterſcheiden. Anders der Barde Kallar. Er wußte ſich mit großer Gewandtheit nach den erſten Zerrungen und Stößen aus dem Gewirre zu entwinden, beiſeite zu treten, ſtand, da Niemand Zeit hatte, ihn zu bemerken, ganz ruhig an einem Eichſtamm und beobachtete mit übergeſchlagenen Armen, gelaſſen lächelnden Lippen das Schauſpiel wie ein merkwürdiges Naturereigniß. Das iſt die Ruhe, welche die Wiſſenſchaft gibt! Er genoß ſie rein, wolkenlos, ohne den geringſten Verdruß über das heißere Blut ſeines Collegen.

Jedes Drama hat ſein Anſteigen, ſeine höchſte Verwicklung, aber auch ſeinen Ablauf, ſeinen Schluß. Die Kämpfer ſättigten ſich, wurden müde, die Schläge fielen ſeltener, Ausruf und Schrei begann ſich zu legen und endlich trat Meeresſtille ein.

Koch, Knochenſchlitzer, Vorſchneider mit ihren Gehülfen traten jetzt aus der Schußweite der Küche hervor; ſie hatten ein ſolches Schauſpiel nicht zum erſten Mal geſehen und beeilten ſich nun, die zerzauste Matte wieder zu ordnen, die zerbrochenen Schüſſeln und

Krüge wegzunehmen, neue aufzutragen, inzwiſchen verſchnauften die Kämpfer und ſetzten ſich dann geruhig wieder an ihre Plätze. Sie hatten eine Erfriſchung genoſſen, die zum jährlichen großen Opferſchmaus in Wahrheit niemals fehlen durfte. Wer möchte ſie verdammen? Iſt nicht das Eſſen eine träge Art von Genuß, der es gar wohl anſteht, in einer Beigabe mannhafter und aktiv bewegter Art ihre Ergänzung, ihren höheren Schmuck zu finden? Auch waren ſich die Pfahlbewohner wohl bewußt, daß dieſer bewegungsreiche ornamentive Zuſatz zugleich ein Erſatz ſei für eine Einrichtung, die ihnen fehlte: gymnaſtiſche Uebung; ihr Speiſeplatz wurde ſo ihr Turnplatz; ihre Körper, eckig und ſchwerfällig von harter Arbeit, wurden durch dieſe Knetungen (jetzt: massage) geſchmeidigt; die Schlägerei hatte eine muskelbildende — ſage griechiſch: myoplaſtiſche — nebenbei zu erwähnen auch eine entſchieden verdauungsfördernde Wirkung: man darf hinzuſetzen: ſie vertrat durch den geſunden Schweiß, den ſie mit ſich brachte, die Stelle von römiſch-iriſchen Bädern, welche die Pfahlmänner noch entbehrten; ſie badeten in ihren Seen, aber der Menſch bedarf von Zeit zu Zeit auch ein Dampfbad. Ja ungleich Höheres noch dürfen wir behaupten: die Wirkung war auch eine ſeelenbildende, denn ein gewiſſer ſanfter Friede, ein calmo di mare pflegte nach dieſen Stürmen auch auf die Gemüther ſich zu ſenken, und dagegen kamen ein paar Schrammen und Beulen doch wirklich nicht in Anſchlag. Unbedingt war freilich ſolcher Ruhe des Meeres nicht zu trauen. Oft folgt ja auf einen Sturm ganz unerwartet ein zweiter: eine müde, ſcheinbar erſtickte Granatkugel fährt oft noch einmal empor, zerplatzt und tödtet rings, was ihr begegnet. Nicht bei allen Mitgliedern der Geſellſchaft hatte ſich Einnahme und Ausgabe in der Prügelrechnung befriedigend ausgeglichen. Wer konnte wiſſen, ob es nicht da und dort unter der Aſche noch unheimlich nachglimme!

Vorerſt ſollte ſich zeigen, daß dieß wenigſtens beim Druiden der Fall war.

Körperlich war zwar auch ihm die Motion im Allgemeinen ganz gut bekommen. Wir wollen nur verrathen, was wir bisher noch rückſichtsvoll verſchwiegen haben: ſein letzter war nicht ſo muſterhaft verlaufen, wie es für einen voranleuchtenden Druiden ſich ziemte; er hatte ihm einen rheumatiſch krummen Hals zurückgelaſſen. Die Durcharbeitung, die gründliche Walkung hatte ihn jetzt kurirt: ſein Kopf ſtand wieder gerade auf ſeinem Rumpf. Aber ſein Inneres war nicht gerade, nicht ſtill und weich geworden. Er hatte vor der motoriſchen Epiſode wenig geſprochen, ſtarr vor ſich hin geſehen; jetzt, obwohl er die paſſive und aktive Theilnahme an der Kraftäußerung der Gemeinde im Ganzen als eine wohlthuende nachfühlte, verhielt es ſich doch anders mit einem Bruchſtück derſelben: im allgemeinen Durcheinander hatte es ſich doch ſeiner Wahrnehmung nicht entzogen, wer es war, der ihm auf ſeine Sitzgegend ſo tüchtig aufmaß; das brannte nun empfindlich nach, eine prickelnde Glut ſtieg aus dem untern Theil ſeines Organismus empor und traf oben, in Herz und Hirn, mit dem verhalten gährenden Grolle zuſammen. „Wartet, ihr Barden,“ dachte er, „Schlag gegen Schlag! Kann ich euch nicht treffen, euern Freund, euern Geſinnungsgenoſſen werde ich zu erreichen wiſſen!“ Er ſchwieg, bis Alles wieder ſaß; er ſelber zog vor — wie ihm dieß ohnedem der eben bemerklich gemachte Zuſtand der Baſis ſeiner Perſönlichkeit anrieth — ſich nicht niederzulaſſen. So ſtand er, nicht ſchmunzelnd wie ſonſt. Die kleinen Augen waren in die Höhlen zurückgeſunken, erſt wie erloſchen, dann fiengen ſie an, ſich krebsaugenartig hervorzutreiben und wieder zu funkeln. Die Haarſtränge, die von hinten über ſeine Glatze herübergezogen und feſtgeklebt waren, hatten ſich losgemacht und ragten unter der hohen Pelzmütze, die nach den Körperübungen Morbihan wieder aufgeleſen und ihm aufgeſetzt hatte, lang und fetzig, ein verrückter Zackenkranz, hervor. Er hatte ſich das große Trinkhorn mit Methbock füllen und reichen laſſen; es war ein altes Erbſtück der Gemeinde aus der Stirnwaffe eines Urs, das an hohen Feſten umgieng. Er hob es, er rief: „Der großen Göttin!“ ſtieß ringsum an und that einen tiefen Trunk. „Den zweiten dem großen, finſteren und heilig zu ſcheuenden Urwurm Grippo!“ Er that einen zweiten, noch tieferen Zug, reichte das Horn weiter und ſah dann, als ſtörte ihn etwas im Fortſprechen, hinter ſich nach der Feldküche. Hier gab es eine Bewegung, der Koch Sidutop kam jetzt herbei und flüſterte ihm etwas in's Ohr. „Er komme und melde!“ ſagte Angus, der Koch eilte zurück und gleich darauf trat ein Mann vor, todesbleich, zitternd an allen Gliedern, in voller Bewaffnung, der Speer ſchwankte hin und her in ſeiner ſchlotternden Rechten. „Sprich!“ befahl Angus. Es war einer der zwei Wächter an Arthur's Gefängniß. Er ſtammelte daher: „Seit einer ſtarken Stunde — dort — unten — oben — neben — in den Lüften — wo? was? ein Ton — Töne — entſetzlich — ein Fauchen — Pruſten — Schnarren — Rumpeln — Krähen — lautes Heulen — Brüllen — dumpfes Murren — o! o! au!“ Die Sprache verſagte ihm, er taumelte an einen Eichenſtamm, preßte den Rücken daran und hielt mühſam ſo die lummelnden Glieder aufrecht. Einige kritiſche Augen meinten zu bemerken, es ſei nicht bloß Entſetzen und Angſt, was ſeine Organe lähme. Der Druide ließ dieſen Zweiflern keine Zeit zu näherer Prüfung. Er richtete ſich ſteiler auf und begann feierlich:

„Ihr habt es gehört. Die finſtere Gottheit zürnt, verlangt ihr Recht, ſchwebt grollend um den Kerker des Frevlers! Der gewaltige, dunkle Grippo hat zu lang ein Menſchenopfer entbehrt. Darum hat er unſer Böcklein verſchmäht. Wunderbares Wehen und Rauſchen habe ich verſpürt, Geiſterſtimmen habe ich vernommen heut Abend im heiligen Innerſten des Haines. ‚Geuß mich mit Sünderblut!‘ rief hohler Tiefton aus den Aeſten des Räthſelgebildes. ‚Verſöhne ihn!‘ liſpelte es aus zitterndem Birkenlaub. Fromme Mitheiden! ein Unheiliger, ein Götterfeind, ein Läſterer weilt in unſerer Mitte. Ihr kennt mich, ihr wißt, ich bin eigentlich ein Mann der Billigkeit. Ich laſſe der denkenden Vernunft einen Spielraum. Zweifel iſt bis an gewiſſe Grenzen erlaubt. Wir haben Köpfe in der Gemeinde, welche an den heiligen Zahlen fünfunddreißig und neunundvierzig zu rütteln wagen, betreffend die Feen der Göttin Selinur und die Zwerggeiſter des Grippo. Ich habe dieſe Grübler nie verfolgt, nur ſanft gewarnt. Ich ſelbſt habe mich durch Zweifel zum Glauben durchgekämpft. Aber zu viel iſt zu viel. Es darf nicht an den Kern, an die Wurzel, nicht an die Hauptkapitel gehen. Dieſer Fremdling hat aber unſere allerheiligſte Religion in ihren Grundwahrheiten verſpottet, ſchon ehe er in die wildfrechen öffentlichen Reden ausbrach. Er hat unſere ehrwürdige, hochwichtige Betuchungs- und Ritzungsfeier belacht: er hat giftſcharfe Worte fallen laſſen, dahin zielend, daß unſer Glaube keine Kraft mehr habe, die Völker zu erziehen; ſie ſind mir von treuen Seelen hinterbracht worden. Ich weiß mehr: er hat einem ehrſamen Jüngling der Gemeinde nach dem Leben geſtrebt in hölliſcher Eiferſucht, da er eine Tochter unſerer Gemeinde zu verführen, zu entführen trachtete, die dieſer edle, gottesfürchtige Sohn Odgal's lieb hat und freien will." —

Man ſchaute umher, Aller Augen ſuchten Alpin. Stimmen ließen ſich hören: „Wo iſt er?" Die ledigen Burſche riefen: „Er fehlt ſchon den ganzen Abend." — „Ja, ſeit dem Feſtſchießen ſchon." — „Halt, er wird ermordet ſein!" rief eine ſpitze Stimme aus der Männerſchaar. Ein Murren, ein Flüſtern gieng durch die Verſammelten, das ſich zu tumultuariſcher Unruhe ſteigerte. Vergebens rief Odgal: „Mein Sohn iſt geſund und wohl vom Schützenfeſt zurückgekommen und hat zu Hauſe gegeſſen um Mittag; wer ſollte ihn denn in der Zwiſchenzeit ermordet haben, Arthur iſt ja gefangen!" — „Der Gauner kann verborgene Helfershelfer haben," ſchrie eine heiſere alte Kehle. Kurzes allgemeines Stillſchweigen, dann neues Flüſtern, dumpfer, dunkler, unheimlicher als das vorige: Wechſelblicke des Verdachts, gehäſſige Aufregung von Nachbar gegen Nachbar, anzügliche Reden unter einander, Alles zu einem Getöſe anſchwellend, worin die Mahnungen einiger Nüchternen, namentlich der Barden, man ſolle doch erſt nach dem Vermißten ſuchen gehen, rein überhört wurden. Ein ruhiger Zuſchauer hätte bemerken können, daß eine zuſammenhaltende Anzahl von Hetzern geſchäftig war, zu ſchüren und durch wiederholte Ausrufe: „Mörder! Mörder!“ die aufgeſcheuchte Phantaſie noch wilder in das dunkle Bild eines vorgeſtellten Verbrechens, einer geheimen, ſchleichenden, böſen Macht hineinzuverwickeln. Schon fiengen die Vernünftigeren an, ſelbſt beirrt zu werden, ſonſt hätte ſich doch müſſen eine Minderheit zuſammenthun, die ſtark genug war, durchzuſetzen, was die Barden verlangt hatten: daß nach Alpin geſucht werde.

Es war der Druide, dem es gelang, mit gebieteriſchem Befehl ſich eine Stille zu erzwingen. „Vielleicht auch Mörder!“ rief er, „aber er iſt gerichtet auch ohne das! Er hat in ſeiner ſchamlos frechen Rede, den heiligen Wagſtein ſchändend, indem er ihn zu ſeiner Kanzel machte, unſere Obergöttin zwar gelten laſſen, aber nur in bedenklichem, hinterhältiſchem Sinn. Den furchtbaren Grippo hat er geleugnet. Die Lehre vom unbekannten Gott hat er wahnſinnig ausgedeutet, ſich vermeſſen, uns eine undenkbare neue Gottheit aufdrängen zu wollen. Und das Abſcheulichſte: wißt ihr noch, was er geſprochen von drohendem Ueberfall fremden Volkes, das unſere Hütten plündern, ſengen, unſere Kinder niedermetzeln, unſere Weiber und Töchter ſchänden, in Gefangenſchaft führen werde? Da ſprach er von Widerſtand durch Menſchenkraft ohne Grippo's Hülfe! Was? Wie? Wer iſt der, der uns des Beiſtands der Gottheit entblößen will, wenn unſer Hab und Gut und Leben und das Leben von Weib und Kind bedroht iſt? Nicht nur ein Ketzer, ein Hochverräther iſt er! Ihn, ihn fordern wie die Geiſtertöne im heiligen Hain, ſo die furchtbaren Laute, die über den Waſſern um ſein Gefängniß Luft und Ohr erſchüttern! ‚Gebt ihn mir,' ruft Grippo, ‚gebt ihn uns,' ſeine Geiſter! Verloren ſeid ihr, wenn ihr das Opfer weigert, gerettet, wenn ihr es bringt! Ihr wißt, daß aus eurem Seelenhirten nicht Leidenſchaft ſpricht, der Verbrecher iſt in aller Form abgeurtheilt; reiche mir, Dyfnwal, du rechtgläubig Frommer, der du mir zuerſt jene Hohnworte des Erzketzers getreulich hinterbracht haſt!"

Einer der Alten in ſeiner Nähe erhob ſich, ein hohläugiger Greis, groß und dürr, vom Alter gekrümmt, mit langem, doch ſparſamem weißem Barte, der in zwei Strängen vom ſpitzen Kinn niederhieng; er trat an einen hohen Buſch, über den eine Baſtmatte gebreitet war, hob ſie, wollte hineingreifen, fuhr aber wie von Scheu überwältigt zurück, denn aus dem Buſche erhob ſich eine Geſtalt, ganz in Schwarz gekleidet, ein Weib mit gelbem Geſicht, mit ſtarr, weit aufgeriſſenen Augen, hoch in der Hand einen weißen Stab haltend. Geheimnißvolle Zeichen, eingeſchnitten, mit Roth bemalt, waren darauf zu ſehen. Es war Urhiridur. Dyfnwal überließ ihr ohne Widerrede, was eigentlich ſein Geſchäft war. Sie reichte den Stab dem Druiden, zog eine der Fackeln aus der Flamme, die ſie am Pfahle feſthielt, und beleuchtete den Stab in Angus' Hand. Man konnte jetzt ſehen, daß das Roth der Zeichen aus Blut beſtand.

„Hier iſt das Urtheil!“ rief der Druide, den Stab hoch emporſtreckend. „Wer ſind die Richter?“ riefen gleichzeitig die zwei Barden, „nur ein Beſchluß der Volksgemeinde kann Todesurtheil fällen.“ -- „Das iſt nicht Geſetz, nur Brauch“, rief Angus. „Ererbt, verjährt, durch die Jahre geheiligter Brauch!“ entgegnete Kullur. Jetzt trat ſchnell Sigunens Vater, Odgal, vor und ſprach: „Er war mein Gaſt, verklage ihn, wenn du willſt, förmlich vor der Gemeinde, er ſoll nicht ungehört, nicht unvertheidigt gerichtet werden!“

„Das gemeinſchaftliche Amt,“ erwidert der Druide, „iſt befugter Vertreter der Gemeinde, ich habe zu den zwei Aelteſten, die mir in Sachen des Gottesdienſtes zur Seite ſtehen, vier weitere beigezogen, die vom Volke gewählten, dem oberſten Haupt und Richter, dem Druiden, an die Hand gegebenen Berather und Verwalter der weltlichen Dinge – lies, Urhiridur! lies das Urtheil, das nun dem Verbrecher ſoll verkündigt werden!“

Sie ſagte zuerſt in trockenem, litaneiartigem Tonfall das Urtheil her, als läſe ſie es vom Runenſtabe herunter: in der That war ſie ſehr ſchwach in der Kunde dieſer Schriftzeichen, konnte aber Eingelerntes ſehr gut auswendig behalten.

„Im Namen des Coibhi-Druid und kraft der von Seiner Heiligkeit uns übertragenen Gewalt, zu herrſchen und zu richten, und auf Grund genauer und geſetzlicher, unter Mitwirkung der für Berathung geiſtlicher und weltlicher Dinge uns beigegebenen Aelteſten unſerer Gemeinde Robanus vorgenommener Unterſuchung, auch in Uebereinſtimmung mit dem Wahrſpruch dieſer unſerer Beiſitzer erkennen wir dich, Arthur von Nuburik, ſchuldig der Läſterung unſerer heiligen Religion, der Leugnung der Götter und zugleich des Hochverraths, und ſprechen das Urtheil, daß du alsbald nach Verkündigung aus dem Kerker an den heiligen Dolmen ſollſt geführet und zu Ehren der furchtbaren Gottheit Grippo und gemäß dem bejahenden Willen der Weltgöttin Selinur vermittelſt Aufſchlitzung der Bruſt und des Bauches vom Leben zum Tode gebracht werden, und es ſoll aus den Zuckungen deiner Eingeweide die Zukunft unſerer Gemeinde Robanus geweiſſagt und es ſoll hierauf dein Leib, todt oder noch lebendig, zu Aſche verbrennet werden.

„So beſchloſſen in der Gemeinde Robanus und gezeichnet mit Blut des Böckleins.

Gemeinderath: Dyfuwal.
Morbihan.
Avagddu.
Gueyrydd.
Angus, Druide. Gwrtheyrn.
Pfarrer. Galgak.“

Die Vorleſerin verſtärkte jetzt ihre Stimme und gieng in einen andern Ton über, denn ſie gelangte an die poetiſche Faſſung des Urtheils, die nach damaliger Sitte und Geſetz der proſaiſchen folgen mußte. Die Anſtrengung trieb ihre Stimme in die Höhe, laut und grell wie ein krächzender Nachtvogel kreiſchte ſie in geſangartig gezogenen Tönen:

„Feſt ſteht Stabſpruch:
Sterbe Frevler!
Steche, ſchlitze
Scharfe Schneide
Langen Leibſchnitt,
Daß man Lung und
Herz und Leber
Zukunftkündend,
Zeichenbringend
Zucken ſehe!
Züngle, Flamme!
Ziſche, zehre
Ihn zu Aſche!
Wehe! Wehe! Wehe!“

Dieſe drei Ausrufe, den hergebrachten Schluß eines Todesurtheils, ſtieß ſie mit einem Laute aus, ſo wild grauſig gellend, wie man ſich den Schrei des blutigen Kindes im „Macbeth“ denken muß, das aus dem Hexenkeſſel ſteigt: es ruft dreimal ſeinen Namen ſo entſetzlich, daß er ſagt: „Hätt' ich drei Ohren, hört' ich dich!“

Kaum war ſie zu Ende, ſo riß Angus, den Augenblick benützend, wo Schauer alle Zungen band, eine Fackel vom nächſten Pfahl, ſchwang ſie, rief: „Vorwärts!“ ſetzte ſich in Bewegung, ihm nach das geiſterhafte Weib, in der einen Hand den Runenſtab, in der andern die Fackel, die ſie vorhin ergriffen hatte und nun in Kreiſen über dem Haupte drehte; an ſie ſchloſſen ſich raſch die Gemeindeälteſten und hinter dieſen drängte ſich Alles, was ſtreng und feindlich gegen Neuerungen geſinnt war; dagegen die Barden, die Männer, die wir als eine Art von ‚Linker ſchon kennen, die Unentſchiedenen, die ſich gern einige Nüchternheit bewahrten: ſie Alle bedurften nur wenige Minuten, ſich vom lähmenden Grauſen zu erholen, dann ſtürzten ſie ſich nach, abmahnend, klagend, heftig bemüht, die vorwärts Stürmenden aufzuhalten. Durcheinander ſchreiend, ziehend und ſtoßend, zerrend und gezerrt, wälzte ſich der wirre Menſchenknäuel über die Opferſtätte hin, wo vor Grippo's Bild ein Scheiterhaufen aufgerichtet ſtand und röthlich im Fackellicht aufglühte, wo auf dem Dolmen ſchon der Coridwentopf bereit ſtand, das Blut des Menſchenopfers zu empfangen, dann weiter der Brücke zu, worüber zuerſt Urhiridur hinraste, die ſich auch vor Angus den Vortritt errafft hatte. Mit ſauſenden Flechten ſtürmte ſie über die polternden Planken, immer die Fackel ſchwingend, deren Flamme nun auf den dunkeln Spiegel des Sees ihren feuerrothen Schein umherſtreute — eine Eumenide, ein hölliſcher Dämon —, ihr nach der Druide, die ſechs Aelteſten, dumpf erkrachte unter der wild bewegten, ſtampfenden Laſt des nachdrängenden Gewühles der ganze hohle Unterbau des Waſſerdorfes, von fern hörte man das Geheul eines Wolfes, aufgeſcheuchte Nachtvögel umflatterten krachzend das wilde Heer; — jetzt ſind die Vorderſten am Gefängniß angelangt, der eine der zwei Wächter, der auf ſeinem Poſten geblieben, liegt ſchnarchend am Boden, Angus ſchwingt eine Steinaxt, die ihm unterwegs ſchnell gereicht worden, zerhaut den Knoten am Riegel, reißt die Thüre auf, rennt hinein, ihm folgt augenblicklich Urhiridur und die Aelteſten. —

Ein dumpfes, klatſchendes Geräuſch wird vernommen, es wiederholt ſich ſchnell und öfters und raſch vereinigen ſich dieſe ſchlagartigen Laute zu einer dunkeln, verworrenen Maſſe von Gehörseindrücken, die nur von zappelnden, heftigen Bewegungen im plätſchernden, ſchäumenden, ſpritzenden Elemente des Waſſers herrühren können. Dazwiſchen erſchallt mehrſtimmiges Geſchrei, verzweifeltes Hülferufen; die Nächſten, die den Eindringenden hatten folgen wollen, machen wohlweislich Halt, drehen ſich um, ſchreien nach Kähnen, die Nachdrängenden, die noch nicht wiſſen, was vorgegangen, ſchieben und ſtoßen vorwärts, ſo erleiden noch mehrere Perſonen das Schickſal der Zugführer; nach und nach lichten ſich die Geiſter zum Verſtändniß, man eilt nach Einbäumen, kann ſie nicht ſchnell genug löſen, Dieſer und Jener ſpringt aus freien Stücken in's Waſſer, um ſchwimmend die Hineingeſtürzten zu retten, Andere wirft im Gedräng und der Haſt um die Kähne der Zufall in die Wellen und endlich befindet ſich der ganze männliche Theil der Gemeinde in dem wogenden See, die Frauen ſind inzwiſchen aus den Hütten geſtürzt, wehklagen wie ein antiker Chor an den Geländern, eines derſelben bricht vom Drucke der Menge und ein Haufen von Müttern und Töchtern ſtürzt hinab, weit und breit iſt nun die Waſſermaſſe bedeckt, durchſchoſſen, durchrauſcht von einem dunkeln Getümmel ſchwimmender, kähnerudernder, drängender, zappelnder, lautſchreiender Geſtalten; aus dem Schlaf aufgeſchreckt flattern ſchneeweiße Möven über dem tollen Schauſpiel und ſagen durch Wimmern und fahrige, verrückte Zickzackflüge ihr Erſtaunen über den unbekannten Anblick. Nur drei Menſchen ſtehen unbemerkt ganz ruhig oben und ſchauen auf das Getrieb hernieder; es ſind die zwei Barden und ein Jüngling, der ſich ſo eben erſt, ſtark erhitzt wie von raſchem Marſche, zu ihnen gefunden hat und den wir nicht zu nennen brauchen. Sie flüſtern; kaum vernimmt man die Worte: „— und Tyras hat ſich auch eingeſtellt, iſt mit.“

Anderswo liegt in ihrem Kämmerchen eine Jungfrau mit geſchloſſenen Augen, mit dem innern Auge Alles ſehend, was ſich begibt, und Alles verſtehend und von Luſt und von Bangen zitternd zieht ſie die Decke ihres Lagers über ſich her und verſteckt darin ihr ſchönes Lockenhaupt.

Nach und nach wird die Fläche des Sees wieder ſichtbar und ruhig, Lärm und Menſchengedräng zieht ſich in's Dorf hinauf. hier beginnt ein Laufen, Poltern, Herbeiſchleppen wärmender Pelze, in den Küchen ein Waſſer- und Methſieden, auch dieſe Unruhe legt ſich allmälig und endlich iſt es ſtille.

Ruhig ſcheint der Mond auf den befreiten glatten Waſſerſpiegel. Nichts iſt mehr zu ſehen von all' der Menge von Menſchen und Dingen: nur eine Zipfelpelzmütze, der Hauptſchmuck des Druiden, treibt einſam, träumeriſch auf den Wellen dahin. —

*

Drei Jahre ſind ſeit dem Ereigniß vorübergegangen. Am Ufer ſitzt ein junger Mann, neben ihm ein bildſchönes Weib. Sie ſehen einem Kinde zu, einem kräftigen Knaben, welcher im Graſe mit Blumen ſpielt und abwechſelnd einen alten Schäferhund an Fell und Ohren zauſt, der es geduldig ſich gefallen läßt. Er hat des Vaters blonde Locken, aber ganz die dunkelblauen Augen und das ſchelmiſche Lächeln der Mutter.

Die Beiden ſitzen lange ſchweigend beiſammen.

„Wo er wohl ſein mag, was wohl aus ihm geworden iſt?“ ſagt endlich, in Gedanken verloren, Alpin.

„Ach,“ antwortet Sigune, „es iſt beſſer, ich ſage dir's, als daß du es durch Andere erfährſt. Geſtern kam mir ein Gerücht zu Ohren, Männer vom Podamur-See, die mit Waaren zu uns gekommen, haben es herübergebracht; ſie ſagen, ihnen ſelbſt ſei es auch durch waarentauſchende Leute zugetragen und dieſen ebenſo aus weiterer Ferne. Es lautet traurig.“

„Sag' nur, ich ahn' es wohl.“

„Weit, weit weg in einem wilden Lande ſei er, ſo heißt es, von grauſamen Menſchen erſchlagen worden, weil er ihnen ihre Götter nehmen wollte. Ach, wenn's ſo iſt, du haſt ihn umſonſt gerettet!“

Alpin ließ das Haupt ſinken, zog dann ſein Weib an ſeine Bruſt und unterdrückte ein Schluchzen. Dann hob er ſich und ſagte: „Doch nicht umſonſt, lieb Herz! Was er ausgeſtreut, wird aufgehen. Iſt ja bei uns auch aufgegangen; nicht zu viel, doch Manches. Der neue Druide haßt und verfolgt die Leute nicht, die nicht gerad' Alles ſo glauben.“

„Dem Alten hat doch noch etwas geſchwant, als er an der argen Verkältung mit ſeiner Alten ſo hinſtarb und ich die Beiden eben doch pflegen mußte; er richtete ſich im Fieber einmal auf, blickte ſtarr nach oben und ſtöhnte: ‚Schau' nicht ſo ſchwer auf mich hernieder, Geiſt! vergieb mir.‘ Die Alte aber ſtarb unter Flüchen, die hat mich nicht gedauert.“

„Mich Beide nicht.“

„Du biſt im Herzen doch eigentlich auch für's Neue.“

„Weißt, ich kann freilich die Steckköpfe und Mucker nicht leiden. Was Arthur gemeint, hat mir ſtückweis wollen einleuchten, ja ſind mir auch ſchon faſt ähnliche Gedanken gekommen, wenn ich ſo auf meine Schippe geſtützt in's Weite hinaus ſchaue oder wenn ich im Regen unterſtehe dort in der Höhle, wo Arthur ſich verbarg. Da fällt mir immer ein, was er geſagt hat in der Nacht, als ich ihn über den See ſetzte. ‚Warum biſt du denn eigentlich aus deinem Verſteck heraus?‘ frag' ich ihn. ‚Ich weiß ſelbſt nicht recht,‘ ſagt er, ‚und doch, ich weiß. Als ich in der hohen dunklen Höhle ſo daſaß, da kam es über mich: es wehte mich an; es rief etwas über mir hoch herab vom grauen Felsgewölbe und doch in mir: drüben am Dolmen reden ſie jetzt, rief es, gehe hin, zeuge vom neuen Gott, den du nicht kennſt und doch kennſt, ſprich, zeuge laut vor allem Volk! Da ließ es mich nicht; ich brach aus.‘ Sieh',“ fuhr Alpin fort, „wenn ich nun in der Höhle ſitze, da muß ich dieſer Worte gedenken, da meine dann auch ich ein Rauſchen, ein Klingen zu hören und eine Stimme, die da ſagt: eure Götter ſind nicht die rechten und euer Sinn und Leben ſoll erneuet werden, wie die Welt erneuet iſt, ſeit dunkle, wilde Menſchengeſchlechter gewohnt und gehauſet in dieſen Kammern. Aber mein Geſchmack iſt eben nicht, zu ſchieben und zu treiben an ſolchen neuen Gedanken. Ich denk' halt: manches Alte iſt doch auch gut und ſtille Hirten muß es doch immer geben, und ich denk' halt: wer immer Recht behalten mag, es iſt immer gut, wenn ein Theil Leute noch ſtät, aber ohne Giſt am Alten hängt."

„Ja, drum hältſt du's auch mit denen, die ſich ſo ſtark gegen die Einführung des Erzes ſperren". Sigune lächelte zu dieſen Worten; nachdem Alles gut geworden, hatte ſie, ſchelmiſch wie ſie war, ihren Alpin öfters mit der bewußten Szene geneckt.

Alpin ſtand auf, hob das Kind auf ſeine Arme, beugte ſich zu Sigunen nieder, hielt ihr das kleine Haupt nah unter die Augen und ſagte: „Lieb Weib, iſt das nicht ein ſchönerer Spiegel?"

Sigune bedeckte das Kind und dann den geliebten Mann mit Küſſen.

Als ſie wieder aufſchauten, ſahen ſie im Hintergrund den Ehegoumer eilig über die Wieſe laufen.

„Gelt du," ſagte Sigune, „den brauchen wir nie und nimmer!"

*

Die Fundſtücke, die man aus dem Robanus-Seegrund ausgegraben hat, gehören der Steinzeit an, doch befinden ſich auffallenderweiſe zwei Ausnahmen darunter: ein Erzſchwert, deſſen Schärfe ſo gezahnt iſt, daß es offenbar als Säge gedient haben muß, und ein großer eiſerner Bohrer, beide ſtark vom Roſt angefreſſen, doch mit Sicherheit noch beſtimmbar. An einigen Dielen, die man an einer Stelle noch ziemlich erhalten beiſammen fand, laſſen ſich Spuren von Bohrlöchern und von da auslaufend ſtarke Eingriffe eines rauhdurchſchneidenden Werkzeugs erkennen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

* * *

Berichtigung.

Seite [illegible]2, Zeile 5 von oben lies Hut ſtatt Haut.

Auch Einer.

Zweiter Band.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Auch Einer.

Eine Reiſebekanntſchaft

von

Friedrich Theod. Viſcher.

Zweiter Band.

Stuttgart und Leipzig.
Druck und Verlag von Eduard Hallberger.
1879.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Jedes Recht, vorzüglich das der Ueberſetzung dieſes Werkes in fremde Sprachen, wird vorbehalten, Nachdruck ſtrengſtens verfolgt.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

In der Pfahldorfgeſchichte hat der geneigte Leſer das Manuſkript kennen gelernt, das mir aus Venedig zukam. Der zwei Bedingungen, an welche die Vollmacht zum Abdruck geknüpft war, erinnert er ſich aus unſerem Geſpräch in Göſchenen. Er wird alſo aus der Thatſache, daß der Abdruck vorliegt, bezüglich der einen Bedingung von ſelbſt den Schluß ziehen, daß ich in der Pfahldorfgeſchichte noch etwas Anderes fand, als nur einen anachroniſtiſch ſatiriſchen Scherz. Was dieß Andere ſei, hat A. E. dazumal ſo beſcheiden angedeutet, als man es irgend von einem Menſchen erwarten darf, der Selbſtgefühl, der Charakter hat; ich würde näher darauf eintreten, wenn ich nicht allen Schein der Parteilichkeit für meinen Mann vermeiden möchte; eher iſt es von Intereſſe für mich, auf die Mängel hinzudeuten, wozu Gelegenheit ſich ergeben wird. Bevor ich erzähle, wie die andere Bedingung eintraf, will ich noch melden, was auf dem beigelegten

Zettel geſchrieben ſtand; es lautete: „Sollte Ihnen das Opus in dem Sinne, wie ich damals in Göſchenen geſagt, nicht eben unwerth erſcheinen, ſo mögen Sie es alſo vom Stapel laſſen, wenn ich todt bin. Dann müſſen Sie aber eine Bemerkung beifügen. Ich habe in dem Hymnus des Barden ein Gedicht von einem lebenden Dichter auf eine Weiſe verwendet, die unverantwortlich iſt, wenn ihm nicht eine Genugthuung gegeben wird, falls der Spaß gedruckt erſcheint. Ich habe ſeine Strophen erweitert, da verändert, dort unverändert gelaſſen. So verlangte es mein Zuſammenhang. Es lieber durch ein anderes erſetzen? Das konnte ich nicht über mich bringen, weil ich einen gleich guten Grund für den gegebenen Zweck zu legen mich unfähig fühlte. Aber auf mein heilig Ehrenwort, es ſoll kein Diebſtahl ſein und ebenſowenig eine wohlweiſe Verbeſſerung. Wer die Gedichte des Mannes kennt, der weiß, welches ich meine; wer ſie nicht kennt, den geht dieſe Bemerkung eben einfach nichts an. Noch eine andere Unthat habe ich begangen: demſelben Poeten iſt das Kahnlied zugeſchrieben, das Alvin ſingt dort, wo über die Beſchickung der Barden berathen wird. Taugt es nichts, ſo habe ich ſehr gefrevelt. Es ſoll für beide Sünden ſeine Verzeihung, ſeine Zulaſſung eingeholt werden.“ *)

---

*) Iſt geſchehen. Anm. d. Herausg.

Mit Seufzen packte ich das Manuſkript zuſammen, als ich es geleſen, und barg es bei den Papieren, die ich am ſorglichſten verwahre. Je mehr es mich rührte, daß der Mann, mit dem ich menſchlich einſt in ſo eigenthümliche Berührung gekommen, mich nun ſo vertraut auch in die Gänge ſeines Talents blicken ließ, deſto ſtärker wollte ſich der Unmuth in mir melden, daß er mit ſeiner Perſon ſolch' grillenhaft heimliches Weſen trieb. Von Zeit zu Zeit überfiel mich auch einfach die Neugierde, ein paarmal ſchoß der Gedanke in mir auf, ich wolle ſchnell nach Italien aufbrechen, ſeine Spuren aufſuchen, ſeinen Namen und Stand erkunden. Doch ebenſo ſchnell faßte ich mich nach ſolchen Momenten und ſagte mir, daß das kindiſch wäre. Und gerade dieſe Selbſtrüge führte auch wieder zu gerechterer Auffaſſung jener Grille. Mußte ich mir geſtehen, daß ein ſolcher Spürungsgang ein kleinliches Thun wäre, ſo war damit auch anerkannt, daß es gar ſo unnatürlich eben nicht war, wenn der Sonderling die Anhängſel ſeiner Perſönlichkeit, Namen, Heimat, Stand verbarg und nur Menſch zu Menſch ſich ſtellen wollte. Freilich konnte auch dieſe Erwägung nicht immer vorhalten: denn jene Anhängſel ſind ja das Mittel, wodurch Menſchen, die ſich kennen gelernt, ſich menſchlich nahe getreten, einander wieder auffinden können. Warum ſollte ich ihn, warum wollte er mich nicht wiederſehen? Dieß war denn doch krank. Was konnte dahinter ſtecken? Hatte ihm unſer Abenteuer in den Schöllenen den Gedanken des Selbſtmords, der ja unheimlich genug aus ſeinem Selbſtgeſpräch am ſchauerlichen Felsrand hervorblitzte, noch nicht ausgeheilt? Wollte er allein wandeln, um frei dem Todesgedanken nachzugehen und ungeſtört, wenn er reif wäre, ihn zur That zu machen? Bei dieſer Betrachtung überkam mich wieder das Mitleid, jenes Mitleid, das mich einſt zum halsbrecheriſchen Kletterwagniß getrieben, das mir beim Abſchied die Thräne ausgepreßt hatte. Und nun ward mir der Inhalt der Pfahldorfgeſchichte zu einer Quelle neuer herzlicher Rührung. Ich zog ſie wieder hervor und vertiefte mich ſo recht rein pathologiſch in das durchgehende Motiv: die wunderliche Erfindung einer Religion, einer Mythologie, worin ſich Alles um den Katarrh dreht. Doch wurde durch ein Gefühl anderer Art dem Mitleid das Gleichgewicht gehalten: der Arme, der mit dieſem läſtigen Leiden ſo fatal verwachſen war, daß ſein Gedankenleben ſich gewöhnt hatte, ſich halbwahnſinnig um dieſen Einen und verwandte Punkte zu drehen: er hatte es ja doch vermocht, ſich ſo ſeiner ſelbſt zu entäußern, daß der Krankheitsſtoff als gegenſtändliches Bild humoriſtiſch ausgeſchieden wurde. Das war denn wirklich kein geringer Akt geiſtiger Freiheit. Immerhin komiſch war mir allerdings die Stelle in Arthur's Feuerrede, wo ſo manches Böſe doch als Ausfluß genannten Uebels entſchuldigt wird, der Redner aber fühlt, daß dieß gegen den Strich ſeines Gedankengangs läuft und ſich mühſam in dieſen zurückhilft. Dabei drängte ſich mir zugleich die Bemerkung auf, daß er ſich im Verhältniß zum Umfang ſeiner Grille im Grund enthaltſam erwieſen habe, denn die Verſuchung mußte groß genug ſein, ſich nicht auf das eine der ſogenannten kleinen Uebel zu beſchränken, ſondern durch reichliche Einführung anderer eine Ausſicht auf das unabſehliche Gebiet läſtiger Durchkreuzungen menſchlichen Seins und Thuns durch den winzigen Zufall zu eröffnen, mit dem er ſich in ſo großer Ausdehnung und ſo verbiſſen beſchäftigte. Einzelnes der Art, was vorkommt, wie das Herabfallen des Druiden von der Kanzel, iſt doch motivirt und zählt alſo eigentlich nicht in die Sphäre des reinen Widerſinns. Dieſe Einſchränkung durfte ich ebenfalls für einen Erweis von Freiheit gelten laſſen: er konnte eine Menge komiſcher Motive aus dieſem Gebiete ſchöpfen, aber der Zuſammenhang ſeiner Kompoſition wollte es nicht zulaſſen, und als Künſtler fügte er ſich in dieß Verbot, während er als Menſch doch gewiß auf Schritt und Tritt einen ſtarken Reiz fühlen mußte, es zu übertreten.

So ſchwankte mir Denken und Gefühl hin und her, bis endlich die allgewaltige Macht der Zeit, die politiſchen Ereigniſſe, die Häufung täglicher Arbeit das Bild des Mannes und ſeines Werks mir in den Hintergrund der Erinnerung ſchoben, aus dem es nun ſeltener, doch allemal friſch und lebendig wieder auftauchte. Des Tages dachte ich weniger daran, aber häufig träumte mir von Urhiridur, vom Wiſentkampf, vom Scheiterhaufen, zu welchem Arthur verdammt war, und ein andermal ſchwebte ich ſchwindelnd über Abgründen, toſenden Waſſern, über mir, hoch am ſteilen Fels, eine geiſterhafte, titaniſch bewegte Geſtalt, und oft erwachte ich dann ſchweißgebadet im Augenblick, wo ich in die jähe Tiefe zu ſtürzen glaubte. Es war in der Nacht, nachdem die franzöſiſche Kriegserklärung 1870 bekannt geworden, als ſich mir ſolche Erinnerungsbilder mit Vorſtellungen, welche dieſe Kunde mit ſich brachte, wunderlich im Traume verknüpften. Ich befand mich wieder in der Schöllenenſchlucht und ſah auf einer der wilden, ſteilen Felſenhöhen — nicht meinen Mann, ſondern einen Spahi, einen wilden Sohn Afrikas — nicht ſtehen, ſondern reiten; der Fels nahm die Form eines Pferdes an, der Spahi, während ſein weißer Mantel dunkler und dunkler wurde, ſich mehr und mehr ausbreitete und als ſilbergeſäumte Wetterwolke am Himmel zu flattern ſchien, ſpornte es heftig in die Seite und rief: „Nach Berlin! nach Berlin!“ Jetzt kam A. E. herbeigeeilt, ſchrie: „Herab, Pferdsſchinder!“ packte ihn am Bein, der Spahi ſpringt aus dem granitnen Sattel herab, zieht ſeinen krummen Säbel, ich ſtürze hinzu, wir raufen, und im Handgemenge ſehe ich A. E.

ſtürzen, die blitzende Waffe iſt ihm in die Hüfte gefahren, ein Blutſtrahl ſpritzt aus der Wunde. der Schreck weckt mich auf und erwacht meine ich noch mein Stöhnen im Traume zu hören.

Am Morgen darauf hatte ich eine kleine Reiſe anzutreten in der Richtung gegen Süden. Ich ſtand auf dem Perron eines Bahnhofs und ſah die Leute in einen Zug einſteigen, der, von oben kommend, einen kurzen Halt gemacht hatte. Das Zeichen zur Weiterfahrt war ſchon gegeben, als ich einen Mann, der ſich etwas verſpätet hatte, dem Wagen zueilen ſah. Er erreichte ihn noch, blieb aber mit der Bruſttaſche ſeines nur umgeworfnen Ueberrocks im Griff der Wagenthüre hängen; ich hörte einen heftigen Fluch und ſah zugleich, wie der Fremde einen zornigen, ſo gewaltſamen Ruck mit ſeinem Kleide that, daß die Taſche riß: man hörte trotz dem Pruſten des Dampfrohrs die Nähte krachen und der Inhalt rollte über den Wagentritt auf die Schienen und über ſie hinweg bis an die Grenze des Perrons. Inzwiſchen war der Mann im Wagen verſchwunden und der Zug fortgeſaust. Ich war ſeiner nur von hinten anſichtig geworden, aber Geſtalt und Bewegung waren mir bekannt vorgekommen, die Stimme, der Fluch und das ungeduldige Reißen kamen mir noch bekannter vor: jetzt beeilte ich mich, die Sachen aufzunehmen; es war eine Brieftaſche und eine Cigarrenſpitze: mit dem erſten Blick erkannte ich dieſe Dinge als Eigenthum A. E.'s, denn wenn ſich bedeutende Stunden in unſerem Gedächtniß feſtſetzen, ſo gräbt ſich ja gern auch unwichtig Aeußerliches als geläufige Zubehör der Perſönlichkeit in die geiſtige Tafel mit ein. Ich begab mich mit meinem Fund auf das Zimmer des Inſpektors. Er öffnete vor meinen Augen die Brieftaſche und zog neben einigen Blättern und Briefen eine Paßkarte hervor; ſie war 1869 ausgeſtellt nach Italien (und Sicilien), daneben aber lag ein älterer, ganz vergilbter Paß von 1865, der wohl mitgenommen war für den Fall, daß die Paßkarte nicht genügen ſollte. Er lautete ebenfalls nach Italien. Ganz merkwürdig: der Name hieß Albert Einhart: alſo die Anfangsbuchſtaben ebendie, womit ich mir nur zur Aushülfe, die Bedeutung: „Auch Einer“ hineinlegend, bisher den Mann bezeichnet hatte. Alter auf dem Paß: fünfzig Jahre, Paßkarte demgemäß: vierundfünfzig. Stand: Vogt außer Dienſten. Flugs fiel mir dabei der Auftritt mit den zwei Strolchen auf dem Gotthardpaß ein. — Den Wohnort wollen wir übergehen; er thut nichts zur Sache und der Leſer, wenn ihn etwa die Neugierde hinreizte, würde den Mann doch nicht mehr finden. Ich ſchrieb auf eine Karte mit meinem Namen: „Der glückliche Finder, der Reiſekamerad von 1865, grüßt;“ ich bat den Beamten, die Karte zu den Sachen zu legen; er erklärte, daß er am übernächſten Tage, wo ſich die Ankunft des Eigenthümers in ſeinem Wohnort als erfolgt mit Wahrſcheinlichkeit annehmen laſſe, telegraphiren werde. Der Vorfall machte mir Spaß, wohlgeſtimmt reiste ich weiter; allein die Zufriedenheit hielt nicht lange vor, eine Unruhe kam über mich; du mußt hin, ſagte ich mir, eine Dummheit wär's, ſich länger an die Schrulle eines Eigenſinnigen binden; naturwidrig, barbariſch iſt's, daß man ſich nicht mehr ſehen ſoll. Ich entſchloß mich und wollte, wieder zu Haus angekommen, ungeſäumt aufbrechen. Allein ich konnte mich ſo ſchnell nicht losmachen. Der Krieg hatte ſeine blutige Arbeit begonnen, nahe Verwandte hatten Söhne im Feld, Schlag auf Schlag folgten ſich die großen, mörderiſchen Schlachten, es gab zu Hauſe gar viel zu thun für Pflege der Verwundeten, für Sanitätszüge, ich durfte, ich konnte mich von meinen nächſten Umgebungen nicht trennen. Endlich kam der Schickſalstag von Sedan. Die Hoffnung auf das Ende des Kriegs konnte ich zwar nicht theilen, aber eine Pauſe mußte folgen, ich glaubte mich auf einige Tage frei machen zu dürfen und fuhr ab.

Auf der Station, wo der erzählte Vorfall ſpielte, ſetzte ich einen Zug aus und fragte an, ob die Sachen abgegangen und Nachricht von ihrer Ankunft eingetroffen ſei. Der Beamte zeigte mir den Empfangſchein und ich erkannte mit dem erſten Blick die Handſchrift. Man kann ſich denken, daß ich mich doch nicht wenig geſpannt fühlte, als der Zug am folgenden

Morgen dem Ziele ſich näherte. Ich enthielt mich, Mitreiſende mit Erkundigungen anzugehen; ungeſchmälert von halbem Vorwiſſen wollte ich die Wohlthat genießen, nun den Mann in ſeiner Heimath, ſeinen Lebensbedingungen erſt ganz kennen zu lernen. Gleich nach der Ankunft eilte ich in einen Gaſthof und fragte ſchon unter der Thüre nach der Wohnung des räthſelhaften Freundes. „Sie treffen ihn nicht mehr am Leben,“ ſagte mit ſchmerzlicher Miene der Wirth. Ich zuckte zuſammen. „Ein blutiger Tod,“ ſetzte er hinzu: „Tod durch einen Meſſerſtich im Streite mit einem rohen Fuhrmann.“ — „Hat er Familie hinterlaſſen?“ — „Er war Junggeſelle, eine Verwandte hielt ihm Haus, Frau Hedwig, eine Wittwe.“ — „Iſt ſie noch da?“ — „Sie verbleibt im Hauſe.“ — Ich ließ mir Straße und Hausnummer angeben, wies Begleitung ab und fand mich bald zurecht.

Ich ſah an der Nummernzahl, daß ich der Wohnung nahe ſein müſſe, als mir hart an der Naſe ein Trinkglas vorüberflog und auf dem Pflaſter klirrend zerſchellte. Mir war, als ſtreifte mich der Geiſt des Verſtorbenen. — Das Haus war gefunden und wurde auf mein Läuten geöffnet: im Flur ſtürzten zwei Hunde die Treppe herab auf mich zu, laut bellend, doch nicht in feindlichem Tone, es war der halbwimmernde Ruf, welchen dieß Hausthier in der Aufregung der Freude hören läßt. Plötzlich blieben ſie vor mir ſtehen, blinzten mich an und hängten die Schweife. Es war ein großer Hatzrüde von der gelbgrau geſtrömten Raſſe und ein borſtiger Rattenfänger. Ich betrachtete ſie mir und redete ſie wie alte Bekannte an, denn das waren ſie doch, da ihr verlorener Herr ſie mir ja im Geiſt längſt ſchon vorgeführt hatte. — „Ach, ihr guten Kerle, gelt, 's iſt eben nicht euer Herr, der kommt nicht mehr.“ Die Thiere winſelten leiſe und giengen mir die Treppe hinauf zur Thüre voran, die nun geöffnet wurde, ehe ich ſie erreicht hatte. Eine Frau im Alter von etwa fünfzig Jahren, ganz in Schwarz gekleidet, kam mir entgegen; ich nannte meinen Namen. — „Ach, ſind Sie's?“ rief ſie, „es war mir doch vor, ich hab's gleich gedacht! Denken Sie, ich bin zuſammengefahren, als Sie ſchellten! Sie ziehen die Glocke ganz wie der Herr ſelig!“ — Sie gab mir die Hand, führte mich in ein behagliches getäfeltes Zimmer, worin auf dem Fenſterſims ein großer Kater ruhte und halbſchläfrig nach mir herſah. Wir ſtanden uns gegenüber und ſahen uns in die Augen. Sie weinte und auch ich konnte die Thränen nicht unterdrücken. Mit gebrochener Stimme brachte ſie nach einer Pauſe hervor: „O, wie iſt das unglücklich gegangen! Er hat mir von Ihnen erzählt, ich weiß, daß Sie die Pfahldorfgeſchichte haben, ich hab' ihm recht Vorwürfe gemacht, daß er ſo grundlos Geheimniß hielt, er war darin gar ſo eigenſinnig, doch gegen das Ende iſt er milder geworden und als die Sachen ankamen mit Ihrer Karte, ſo wollte er Ihnen ſchreiben oder Sie beſuchen, aber dann verſchleppte er es wieder, nun kam das Unglück und darnach in ſeinen letzten Stunden hat er noch einmal von Ihnen geſprochen und mir das Verſprechen abgenommen, Sie noch recht herzlich zu grüßen, auch noch einen Auftrag gegeben, von dem wir ein andermal reden wollen."

„Und das Unglück? Wie iſt es geſchehen?"

Wir hatten uns geſetzt.

Sie fieng an: „Mein Vetter war ſeit der Nachricht von der Schlacht bei Gravelotte —"

Sie wurde durch ein Klopfen unterbrochen. Ein Polizeidiener trat ein, blieb an der Thüre ſtehen und ſagte, den Kopf ſchief haltend und ſchmunzelnd: „Frau Hedwig, 's Gewöhnliche!"

Die Frau wurde hochroth bis unter die Stirnhaare, gieng zu einem Schranke, holte Münze heraus und gab ſie dem Polizeimann, der immer noch halblächelnd mit Verbeugung abgieng.

Ich hatte verſtanden — das Glas! Alſo auch ſie — auch dieſe ſichtbar ſo gehaltene, verſtändige Frau! —

Sie machte ſich beiſeite zu ſchaffen, ſuchte ihr Geſicht zu verbergen, beſann ſich aber, trat vor mich, ſah mich feſt an und ſagte: „Göſchenen — ich weiß." Mir kam mitten im Weh das Lachen, ihr auch und ſie überließ ſich der befreienden Erſchütterung, während ihr noch die hellen Thränen in den Augen ſtanden. Und ſo lachten zwei redlich tiefbetrübte Menſchen ein Duett.

Der Ernſt ſtellte ſich ſchnell genug wieder ein und ſie erzählte:

„Herr Einhart kam im Frühjahr 1866 von ſeiner zweiten Reiſe nach Italien zurück. Die erſte hat er im Jahre 1860 gemacht. Er hatte Italien früher ſehen wollen; ein Jahr Urlaub von 1847 auf 1848 war, das weiß ich, zuerſt für Norwegen, dann für Italien beſtimmt. Damals muß ihn nicht nur ein Nervenfieber aufgehalten haben, das ihn dort heimſuchte, dort ſpielt ein Geheimniß, und ſtatt über die Alpen gieng er in den Kampf für Schleswig-Holſtein. Genug, es gelang ihm zwölf Jahre ſpäter, das erſehnte Land endlich zu ſehen. Er kam ſehr erfriſcht und erheitert zurück, mit ganz beſonderer Empfindung ſprach er von den umbriſchen Bergſtädten, hielt aber ein paarmal auffallend ſchnell inne, als ihn die Schilderung der Madonnen der alten ſieneſiſchen Meiſter auf den dortigen Frauentypus zu ſprechen brachte. Das neue größere Amt, das er um dieſelbe Zeit angetreten, nahm nun ſeine ganze, ſtets willige Arbeitskraft in Anſpruch. Laſſen Sie mich für jetzt ſchweigen von den Dingen, die nachher kamen, von ſeinem Sturz, von der Stimmung, in welcher er die zweite Reiſe nach Italien unternahm, auf welcher er im Hinweg Sie kennen lernte. Nach ſeiner Rückkehr gieng es im Anfang ordentlich, er lebte geſammelt in ſeinen Reiſeerinnerungen, manchmal freilich befiel ihn eine plötzliche Unruhe und es ſchoß der Gedanke in ihm auf, er wolle wieder fort, wieder nach Italien. Er ſchob es auf das nordiſche Wetter, es wollte mir ſcheinen, es müſſe noch etwas Anderes dahinter ſtecken. Es koſtete mich Mühe, es ihm auszureden. Ab und zu thaute er auf und ſprach dann prächtig über einige Hauptſtellen ſeiner Reiſe, über Land und Leute, über Formen und Farben der ſüdlichen Natur, über Kunſtwerke, die er ſah, wie ſie nicht Jeder ſieht, nemlich mit den eigenen Augen. Dabei fehlte es nicht an komiſchen Beobachtungen und Erlebniſſen, und ſo hat er mir denn auch den großen Opferakt, den er auf der Hinreiſe auf dem Gotthard mit Ihnen vollzogen, heiter und feierlich erzählt. Doch immer kehrten dunkle Stunden wieder; es mußte mir ſcheinen, der verſchloſſene Mann verſchweige mir irgendwelche neue trübe Erfahrungen.“

„Hat er Ihnen auch erzählt,“ fragte ich, „was jenem Auftritte vorangieng?“

„Nichts,“ war die Antwort. Sie fuhr fort: „Nun blieben auch neue Verkältungen nicht aus und warfen ſich ihm wie immer auf die Schleimhäute und da war er dann, wie Sie ſich denken können, — ſchrecklich —“

Ich unterbrach ſie mit der Frage, ob ſie ihn auch ſchwer krank geſehen und wie er dann ſich gehalten habe.

„O, wie ein Lamm,“ war die Antwort; „kein Wort der Klage. Zweimal hab' ich's erlebt: einmal Geſichtsſchmerz, glücklicherweiſe vorübergehend; man hörte kaum ein unterdrücktes Stöhnen; einmal eine Luftröhrentzündung; dieſes Mal ſprach man ihm von möglichem Tode und er nahm es ganz unbewegt auf. Nur zu beklagen war's, daß er faſt alle Pflege abwies. Ein Kranker ſei ein Lump, ſtieß er aus, der müſſe beſcheiden ſein und ſich hübſch verbergen. Uebrigens ſagte er auch gern, wenn man ſeine Geduld rühmte: ‚Das Moraliſche verſteht ſich immer von ſelbſt.‘ Um jene Zeit nahmen auch ſeine ſehr guten Augen etwas ab, er wurde fernſichtig, mußte zum Leſen eine Brille, zu augenblicklicher Aushülfe eine Lorgnette tragen. Nun kam das häufige Suchen, das ewige Putzen, wobei er jedesmal über die Heimtücke der Stangen wetterte, daß ſie hindernd über die Gläſer hereinfielen, und, was noch ſchlimmer war: die Schnur, woran er das Gläschen trug, that ihm gar ſo viel Schabernack, fieng ſich an einem Weſtenknopf, ſchob ſich in die Bruſttaſche mit ein, wenn er ſein Notizbuch hineinſtecken wollte, ſo daß es ſich ſtaute, und das immer am liebſten, wenn die Sache Eile hatte. Herr meines Lebens, iſt er da wild geworden!“

„Kenne, kenne, weiß,“ ſagte ich etwas ungeduldig.

„Inzwiſchen war es in der Welt draußen ja zum Kriege zwiſchen Preußen und Oeſterreich gekommen. Sie können ſich denken, wie es einem alten Kämpfer für Schleswig-Holſtein zu Muthe war, als die Sache dieſen Gang nahm, als nun die Preußen in Böhmen einrückten, als Schlag auf Schlag ihre blutigen Siege folgten. Man ſah dem Mann einen ſchweren inneren Kampf an, er ſprach wenig, ich hörte ihn droben häufig mit ſtarken Schritten auf und ab gehen. Einmal ſagte er: ‚'s iſt unrecht, aber es wäre ſchwerlich anders gegangen;' das andere Mal: ‚es wäre ſchwerlich anders gegangen, aber es iſt unrecht, es wird nachhaltig der öffentlichen Moral ſchaden.' Aus ſeiner Abendgeſellſchaft im Stern kam er meiſt aufgeregt, oft verſtimmt nach Hauſe. Wenn ich ihn zu beruhigen ſuchte und zur Langmuth ermahnte, konnte er ſagen: ‚Es ſind eben Parteiſimpel, alle bis auf Einen.' Er meinte einen jungen Mann, den Aſſeſſor. Schließlich ſchöpfte er doch immer wieder Hoffnung. Man konnte merken, daß ein Umſchlag alter Anſichten in ihm vor ſich gieng. Einmal fuhr er bei Tiſche plötzlich auf, trat an's Fenſter, als ſähe er nach dem Wetter und ſagte dann mit einem Tone wie ein Schlafredner: ‚Da iſt Hoffnung, ja, ja, — der Spieler in Frankreich — der hilft uns noch — ein guter Krieg korrigirt den ſchlimmen und die Mainlinie.'

„Die Jahre,“ fuhr ſie fort, „zogen ſich ſo hin, er warf ſich wieder recht auf ſeine Bücher, die Laune wurde erträglicher und als ich einen jungen Kater von ungewöhnlichem Feuer einthat, war er deſſen ſehr zufrieden. Dort ſitzt das Thier, aber es iſt ſeit ſeinem Eintritt in's mannbare Alter ſehr langweilig geworden, ganz rein materiell, der Selige hat einmal behauptet, er habe den Kerl überraſcht, wie er aus ſeiner Bibliothek Büchner's Schrift: „Kraft und Stoff" hervorgezogen hatte und ſtudierte. — Im vorigen Jahr kam wieder ein ganz böſer."

Frau Hedwig nahm mit Grund an, ich wiſſe hiezu das Hauptwort zu ergänzen. —

„Ich rieth ihm, den Winter in Rom oder lieber in Palermo zuzubringen und vorher oder nachher Neapel zu beſuchen, das er noch nie geſehen hatte. Schon öfters, ja ſchon in den vorderen Mannesjahren, war man für ſeine Bruſt beſorgt geweſen; er muß doch eine ſehr ſtarke Natur gehabt haben, daß die Lunge den Folgen ſo vieler Verkältungen ſo lange zu widerſtehen vermochte. Er ließ ſich meinen Vorſchlag gefallen, ja mehr als dieß, mir ſchien aus einzelnen abgebrochenen Winken dießmal wie früher, nur noch merklicher, hervorzugehen, es treibe ihn neben dem beſonderen Reiz, den das klaſſiſche Land auf eine ſo nordiſche Natur üben mußte, noch etwas Einzelnes, Geheimes. Freche Raubanfälle waren damals in Sicilien vorgekommen, das machte ihm keine Sorge, doch nahm er die Reiſe dießmal ſchwerer als ſonſt und war viel in Gedanken. Kurz vor Aufbruch fiel es ihm ein, er wolle das Tha ‚noch einmal' ſehen, wo er vier Jahre, vom vierzehnten bis zum achtzehnten, in einer Erziehungsanſtalt zugebrach hat. Er hatte immer gern von jener Zeit geſprochen, von den alten Kloſterräumen, worin die Schule ſich befand, von der Schönheit des Thales, von den alten Kameraden. Still und ſichtbar weich geſtimmt kam er zurück und trat bald darauf die Reiſe an. Er ſchien ſich nach den wenigen Lebenszeichen, die mir aus der Entfernung zukamen, in Neapel, dann in Palermo ganz munter zu befinden. Ueber Pompeji ſchrieb er einen ausnahmsweiſe langen, gar ſchönen Brief; durch den tiefen Ernſt ſeiner Schilderung und Betrachtungen ſchien mir etwas wie eine Todesahnung hindurchzuklingen, am Schluß aber ſprang er auf ſeine Weiſe in Scherz um, indem er berichtete, er beſchäftige ſich jetzt profund mit der Frage, ob die Griechen und Römer auch Hühneraugen gehabt haben; er habe die Figuren der Verſchütteten, die man durch Gypseinguß in den Lavamantel gewonnen, mikroſkopiſch genau darauf angeſehen, aber leider ſei die Epidermis zu ſehr zerſtört. Von Palermo ſollte im Frühling eine Rundreiſe durch die Inſel angetreten werden, aber auf einmal kam ein Brief aus Rom, dann lange keiner mehr, ich dachte, er ſitze nun im römiſchen Gebirge, als endlich, um die Zeit des Kriegsausbruchs, ein paar hingeworfene Zeilen aus Aſſiſi anlangten, die mir ſeine plötzliche Rückreiſe anzeigten. Ein paar Wochen darauf war er da, eigenthümlich verändert. Es war etwas Geklärtes in ſeinen Zügen, die Stirne erſchien glätter, der Blick freier und heller, die Mundwinkel neigten nicht mehr zu dem bitteren Zug nach unten. Er erklärte, er wolle in den Krieg. Ich erſchrack, wiewohl ich es vorausſehen konnte; es wäre ein Wunder geweſen, wenn der Freiwillige von 1848 ſich nicht in ihm geregt hätte. Nach ſeinem Kraftmaß reichte auch die Rüſtigkeit noch aus, aber mit ſo unſeliger Haut, zu ſchweren Verkältungen ſo entſetzlich geneigt, wie wäre es möglich geweſen, die Strapazen, namentlich die Beiwachen, auszuhalten! Mit ſo ſchwarzen Farben als denkbar malte ich ihm das vor und ſtellte ihm das Geſpenſt eines Nervenfiebers in Ausſicht. „Nervenfieber oder Schuß," rief er, „gleichviel, doch anſtändig geſtorben!" Er wollte ein freiwilliges Jägerkorps, ein berittenes, errichten, gewann Freunde zu Niederſetzung eines Komite, man wandte ſich an das Kriegsminiſterium, er ſchaffte ſich ein neues Reitpferd an und nahm bei einem Rittmeiſter Lektionen in der Offizierſchule. Da kam mir ein Unfall zu Hülfe: er ſtürzte auf einem Ritt und verrenkte den Fuß. Er pflegte auf ebenem, ſicherem Boden außerſt vorſichtig, ja ängſtlich, dagegen auf ſchlimmen, gefährlichen Wegen ganz tollkühn zu reiten; ſo rannte er eines Tags über einen holprigen, ſteinigen Abhang, und zwar ohne Anſtoß, aber auf der bequemen Landſtraße angekommen, machte er durch unnöthiges Zockeln ſein Pferd unruhig, es ſcheute an einem Papierblatt auf dem Wege, ſtieg, croupirte, fiel mit ihm und er konnte noch von Glück ſagen, daß er mit verletzten Fußſehnen davonkam. So erfuhr man es von einem Augenzeugen, er ſelbſt wetterte auf die böſen Geiſter, die ihm Solches angethan, während er doch ſo vorſichtig ſei. Sie können ſich denken, wie ſchlecht er die Geduldprobe des langen Stillhaltens, Schonens, nachdauernden Hinkens in ſo drangvoller Zeit beſtanden hat. Inzwiſchen wurde das kriegeriſche Vorhaben ohnedieß vereitelt, da die Regierung, nachdem ſie ſich zuerſt geneigt erwieſen, am Ende doch abſchlägig beſchied. So war es denn kein Wunder, wenn die klare und freie Stimmung, die A. E. von der Reiſe mitgebracht hatte, nicht vorhielt. Aber es war da noch etwas Anderes, als Mislaune: wäre es dieſe allein geweſen, ſie hätte den Siegesbotſchaften, wie ſie ſich auf dem Fuße folgten, doch nicht zu widerſtehen vermocht. Sie entzückten ihn auch, aber dahinter ſtieg ein dunkler Geiſt in ihm auf, den ich anfangs nicht enträthſeln konnte, der erſt nach und nach durch beſtimmtere Aeußerungen mir verſtändlich wurde. ‚Ich bin der Eulenſpiegel,‘ ſagte er einmal, ‚der heult, wann's luſtig bergab geht.‘ Als der Tag von Sedan kam, rief er, ſichtbar den Jubel der Seele unterdrückend: ‚Ach Gott, ach Gott! ſo viel Glück ertragen die Deutſchen nicht!‘ Schließlich folgte das klare Wort: ‚Wir werden unſer Ziel erreichen, aber von ſo viel ungewohntem Gelingen auch einen ſchlimmen Butzen davon tragen; wenn der Tempel aufgebaut iſt, gebt Acht, wie ſich die Fälſcher, Krämer, Wechsler, Wucherer breit darin einniſten werden!‘) Am Abend jedoch ließ er frei und hell den Freudenſturm des Herzens hervorſchießen und gab ſeinen Hunden einen Feſtſchmaus. So trieb es ihn um. Wo er Schlechtes ſah — und es gibt deſſen genug in unſerer Stadt, mein Herr, gar Viele wollen ſchneller reich werden, als es mit Ehre und Gewiſſen vereinbar iſt, und die Mehrheit iſt gar genußſüchtig, Verbrechen, Raub, Todtſchlag, Brandſtiftung häufen ſich — da wurde er noch grimmiger als ſonſt, beklagte auf's Neue, was verſchmerzt ſchien, den Verluſt ſeines Amts, ſeiner Amtsgewalt —“

Wie ſehr es mich drängte, über dieſen ſchweren Schlag, den ſie mir ſchon angedeutet hatte, Näheres zu erfahren, wollte ich doch mit Fragen jetzt nicht in die Erzählung eingreifen; ich ſah der Frau an, daß ſie ſich dem Schluſſe näherte, ihr Athem wurde kürzer —

„Um die Zeit mußte wieder ein Katarrh kommen, und als er ſich erträglich abwickelte, ſtellten ſich bereits Anzeichen eines neuen ein. In dieſem Zuſtand geht er eines Tags aus — zum letzten Mal: man brachte ihn mir ohnmächtig mit einer tiefen Wunde in der Hüfte.“

Sie verfiel in Schluchzen und ſammelte ſich mühſam, den Bericht zu vollenden. „Er begegnete auf der Landſtraße einem Fuhrmann, der mit grauſamen Hieben ein überladenes Pferd mishandelte. Es war ein Menſch, den er einſt als Vogt wegen derſelben Rohheit ſcharf beſtraft hatte. Zuerſt ermahnt er ihn ruhig, bekommt darauf eine rohe Antwort und der Barbar haut nur noch wilder auf das Thier los. Einhart entreißt ihm die Geißel, ſie raufen, der Fuhrmann vermag ihn nicht zu bewältigen, zieht ſein Meſſer und verſetzt dem Pferd mehrere Stiche; jetzt haut A. E. mit der entriſſenen Peitſche auf den Wütherich ein, dieſer ſpringt wie ein Tiger gegen ihn und das Meſſer fährt ihm in die Hüfte.

„Leute, die des Weges kamen, fanden den Fuhrmann zu Boden geriſſen und hier feſtgebannt vom drohenden Rachen des Hatzrüden, daneben den Verwundeten: ein Wagen wurde raſch herbeigeſchafft, die Kunde verbreitete ſich pfeilſchnell, als man ihn durch die Straßen führte; ein Freund, der Aſſeſſor, kam herbeigeeilt und brachte unſern Arzt ſchon mit, den er unterwegs aufgeboten hatte. Wir trugen den Ohnmächtigen auf's Bett, ich und der Aſſeſſor, nachdem mit ſeiner Hülfe ein Verband angelegt war, verließen das Zimmer, um durch keinen Laut den Schlummer zu ſtören, in welchen nach ſchmerzhaftem Zucken die Ohnmacht übergegangen war. Der Arzt hat mir nachher ſo erzählt: Nach einiger Zeit ſchlug der Kranke die Augen auf, ſchien mit Verwundern ſich in dieſer Lage und den Arzt neben ſich zu ſehen, beſann ſich eine Weile und nickte dann wie Einer, dem Entſchwundenes zum Bewußtſein kommt. Er fühlte an ſeine Hüfte, nickte noch einmal, nahm dann nach einer neuen Pauſe die Hand des Arztes und ſagte: ‚Doktor, eine Gewiſſensfrage: ‚Iſt anzunehmen, daß ich noch einen kriege?' Der Doktor war in kurzem Kampfe mit ſich, erwiderte dann ruhig den feſten, wartenden Blick des Kranken und ſagte: ‚Kaum.' — ‚Ich danke,' verſetzte dieſer und zog die Glocke.

„Wir waren indeſſen ſchweigend, in tödtlicher Spannung im Nebenzimmer geſtanden, traten jetzt leiſe hinein, A. E. ſah uns der Reihe nach freundlich an und ſagte dann mit ſchwacher Stimme, aber in ganz warmhellem Tone: ‚Freut euch mit mir, ich kriege keinen mehr, ich weiß es vom Doktor da! Ich darf anſtändig ſterben. Es iſt doch ſo auf eine Art, wie wenn ich im Kriege gefallen wäre.' Der Arzt widerſprach nicht. Der Kranke fiel wieder in Schlummer. ‚Warum ſollte ich es ihm verſchweigen?' flüſterte nun jener uns zu, ‚er iſt ein Mann; wir müſſen uns gefaßt halten, er iſt unrettbar, jede weitere Behandlung ſeiner Wunde würde nur die Qual vermehren; er wird den Tag nicht überleben.' Wieder erwacht, gab A. E. ein Zeichen, daß er ein Wort mit mir allein ſprechen wolle. ‚Frau Baſe,' ſagte er, als die Andern das Zimmer verlaſſen hatten, ‚in Plato's Phädon hat mir immer etwas ſo gut gefallen: wie Sokrates den Tod herankommen fühlt, ſagt er den Freunden, ſie ſollen dem Asklepios einen Hahn opfern; das möchte ich wohl auch thun.' Ich übernahm den Auftrag, er ſank mit geſchloſſenen Augen in's Kiſſen zurück, ſchlug ſie aber nach einigen Minuten wieder auf und ſagte: ‚Wiſſen Sie was? wir laſſen es, mein' ich, lieber bleiben, es wäre doch nur eine Nachahmung, und dann, warum ſoll der Gockel, der zum Opfer auserſehen würde, nicht noch eine Weile fröhlich und ſtolz ſcharren und krähen und ſein Hühnervolk beherrſchen?' Die Augen fielen ihm wieder zu, er entſchlummerte, ſchien zu träumen, ſeine Lippen zuckten, er ſprach: ‚Tief da unten wirbelt die Reuß! Wie tobt ſie! Hinab? Nein!' — Er wachte wieder auf und fragte: ‚Wo iſt er?' — ‚Wer?' — ‚Der Reiſekamerad!' — Er nannte Ihren Namen, kam klar wieder zu ſich und nun hat er mir den herzlichen Gruß an Sie und den Auftrag gegeben, den ich Ihnen mittheile, wenn ich Ihnen ſeinen Nachlaß zeige.

„Die Männer traten wieder ein. Er wurde ſchwächer und ſchwächer, die Zwiſchenräume tiefen, matten Schlummers länger. Gegen Abend aber richtete er ſich mit unerwarteter Kraft im Bett auf und ſprach mit feſter Stimme: ‚Ich hab's erleben dürfen, daß meine Nation zu Ehren gelangt, und ich will mit Manneskraft die Angſt abſchütteln, daß der traurige Anſatz ſittlicher Fäulniß in ihr fortfreſſe; ein Volk, dem zu Ehren der Weltgeiſt den Tag von Sedan eingeleitet hat, kann nicht ſo bald verlottern! — Ach, daß ich nicht mitthun konnte, — bringt Wein!‘ Ich ſah den Arzt an, er nickte; es wurde Rheinwein gebracht, Jedem ein Glas gefüllt, er hob das ſeine, ſtieß an und trank es kräftig aus. Dann fiel er in ſolche Ermattung, daß wir den letzten Augenblick gekommen glaubten; er begann aber noch einmal zu phantaſieren, er ſchien ſich träumend in der Schlacht zu befinden und in heißer Bedrängniß Befehle zu geben, die Stimme war aber zu ſchwach zum Ruftone, man vernahm nur gepreßte Laute; die Worte: Signal — Front — Feuer — Bajonet — Klumpen bilden! — ſind mir, wie fremd auch einem weiblichen Ohr, im Gedächtniß geblieben, — die Lippen bewegten ſich lautlos noch kurze Zeit, das Haupt ſank zurück, doch nach einer Viertelſtunde etwa erwachte er noch einmal, da unverſehens der kleine Hund, der Schnauz, winſelnd auf ſein Bett ſprang, während Tyras daneben ſaß und kein Auge von ſeinem Herrn verwandte. Er reichte mir matt die Rechte und ſprach: ‚Ich danke Ihnen für alle Treue; droben im Schreibtiſch, mittleres Fach, liegt mein letzter Wille.‘ Mit der Linken ſtreichelte er dann zuerſt den kleinen, dann den großen Hund, zu dem er noch kaum hörbar murmelte: ‚Armes, treues Thier, haſt mir nicht mehr helfen können.‘ Nach einer Pauſe ſtammelte er noch wenige Worte: ich meinte zu verſtehen: ‚Kommſt du, Erik, führſt — an der Hand? Sie nicht —‘ Mitten in dieſen gebrochenen Lauten verſchied er. Der zweite Name, den er genannt, war mir unverſtändlich geblieben, er klang nicht deutlich.“

Wir ſchwiegen lang. Ich drängte alle weiteren Fragen über Perſönlichkeit und Leben des Verſtorbenen zurück; es war mir nicht darnach zu Muthe, jetzt weiter zu reden: ich brach auf. Eine Einladung zu Tiſche lehnte ich dankbar ab, bat dagegen am Abend eintreten zu dürfen, begab mich in meinen Gaſthof und gieng nach Faſſung ringend in meinem Zimmer auf und nieder. Peinlich genug war es mir, in dieſer Stimmung an die Wirthstafel ſitzen zu ſollen, dennoch mochte ich nicht allein auf meinem Zimmer eſſen, es ſchien mir noch unheimlicher. Einige Stammgäſte und wenige Fremde ſaßen am Tiſche. Unter jenen war ein junger Mann, deſſen Geſicht mir wohlgefiel, ich meinte, einen Ausdruck von Vernünftigkeit in ſeinen Zügen zu ſehen: er trug eine Brille, die ihm doch keinerlei Anſchein von Wohlweisheit gab, und fixierte mich ein paarmal flüchtig, ohne den geringſten Anflug läſtiger Neugierde. Ich brach vor Beendigung der Tafel auf, er folgte mir und ſagte: „Entſchuldigen Sie, daß ich als Unbekannter mich Ihnen ſelbſt vorſtelle, Aſſeſſor R. Ich habe vom Wirth erfahren, daß Sie gekommen ſind, nach unſerem verſtorbenen A. E. zu fragen: ich ſchließe, Sie ſeien der Herr, den er auf ſeiner zweiten italieniſchen Reiſe kennen gelernt hat; er hat mir von Ihnen erzählt. Sie ſind wohl begierig, Näheres von ihm zu erfahren. Nicht eben viel, doch Einiges kann ich Ihnen mittheilen.“ Das war denn der junge Mann, den Frau Hedwig erwähnt hatte; ich nahm dankbar ſein Anerbieten an und er ſchlug mir auf die ſpätere Nachmittagszeit einen gemeinſchaftlichen Gang vor. Bis dahin ſtreifte ich zuerſt planlos durch einige Straßen der Stadt, immer begleitet von dem Gedanken: dieſe Häuſer, dieſe Wege ſind das Bild geweſen, das täglich in ſein Auge fiel; daran verſpürte ich, wie theuer mir der Todte geworden war. Tief in Betrachtung verſunken wartete ich dann zu Hauſe, bis ich abgeholt wurde. Der Aſſeſſor ſchlug mir einen Gang um die Stadt und dann zu Einhart's Grabe vor; wir brachen auf und ſobald wir uns außerhalb der belebteren Straßen befanden, bat ich den jungen Mann, mir zu erzählen. So erfuhr ich denn die früheren Lebensumſtände.

„Ich war Referendär unter ihm,“ begann er, „als er noch wohlbeſtellter Vogt war — — Sie wiſſen, der alte Titel für unſere Oberamtleute oder Bezirkspolizeidirektoren? — Er war raſch in das hieſige Amt, einen bedeutenden Wirkungskreis vorgerückt; man hatte ihm verdenken wollen, daß er auf einer Urlaubreiſe im Jahr

1848 ſich von Norwegen nach Schleswig-Holſtein aufmachte und mitkämpfte; er war damals Beamter in einem kleinern Landkreis, im Jahr nach ſeiner Rückkehr aber gelang es ihm, eine große Gaunerbande durch die Umſicht und die Straffheit ſeiner Fahndungen zu bewältigen. An einem Kampfe mit den zwei überlegenen Führern nahm er perſönlich Theil und rieß den Einen, der ſeine Piſtole auf ihn abgefeuert, zu Boden. Bald darauf wurde er auf den größern Poſten hieher verſetzt. Ein Jahr vor ſeiner Entlaſſung trat ich als junger Anfänger bei ihm ein. Haarſcharf ſtreng war der Mann in der Ordnung des Dienſtes, ein Minos und Rhadamant gegen rohe oder frivole Willkürexzeſſe, gegen Alles, was nach Zuchtloſigkeit ausſah, insbeſondere richtete ſich ſein Eifer auch gegen die Thierquälerei, einen Zug von Rohheit, der in unſerem Volke leider ſehr ſtark iſt und in dem er ein Hauptſymptom wachſender Verwilderung ſah; ſeine Polizeimannſchaft war ſtreng angewieſen, dieſe Form der Barbarei ſcharf zu überwachen. Dabei ganz unpedantiſch, nachſichtig, ſoweit irgend das Amt es erlaubte, gegen Ausſchreitungen harmloſer Art, hülfreich, höchſt thätig in Pflege von Wohlthätigkeitsanſtalten, in Verbeſſerung der Gefängniſſe, in Auftreibung von Mitteln zur ſittlichen Rettung Beſtrafter, und äußerſt mild in der Form, wo nicht Kampf gegen Trotz und ſchlechten Willen geboten war, dann aber, wenn dieß eintrat, voll imponirender Straffheit und wohlbeherrſchten, befehlenden Zornes. Der Mann war nun aber doch wenig beliebt bei der Regierung. Man kannte ſeine Mücken, die ich Ihnen nicht zu nennen brauche; man war zur Nachſicht geneigt, obwohl es dabei nicht ohne Ausſchreitungen ablief, die am allerwenigſten bei einem Polizeibeamten vorkommen ſollten. Da muß ich Ihnen doch einen einzelnen Fall erzählen. Die ‚Exekutionen‘, die er an ‚ſtrafwürdigen Objekten‘ vorzunehmen liebte, ſind Ihnen vielleicht bekannt.“

„Ja, ziemlich,“ ſagte ich kleinlaut.

„Sie galten gewöhnlich nur lebloſen Gegenſtänden. Einmal aber hatte ihn ein Hund durch wiederholten Ungehorſam erzürnt. Er war ſonſt nur zu gut gegen Thiere, aber wo es Disziplin galt, verſtand er auch da keinen Spaß und konnte ſehr hart ſein. In ſeinem Grimm packt er den Hund und ſchleudert ihn aus dem Fenſter. Der Unſtern will es, daß das Thier einem Menſchen an den Kopf fliegt und ihn zu Boden wirft. Der Menſch war zufällig ein Miniſterialrath und Abtheilungschef im Miniſterium des Innern. Mit großer Mühe wurde der ſchlimme Fall ausgeglichen; der Herr hatte eigentlich auf Realinjurie klagen wollen ‚wegen Werfung eines Hunds an den Kopf‘. Man ſah durch die Finger, weil der Thäter im Uebrigen ein ſo verdienter Beamter war. Auch bei einigen ſtarken Verſtößen in Kanzleirechnungen kam er mit leichter Rüge davon. Uebler vermerkte man allerdings, daß er zu Hauſe Philoſophie, Literatur- und Kunſtſtudien trieb, man roch hinter denſelben politiſche Ketzerei. Und hier lag nun ein bedenklicher Punkt: er war politiſch eben gar nicht ſo ganz korrekt. Er war von der Freiheitsbewegung der Jahre von 1848 nicht berauſcht worden, aber zu ſehr ein Mann des Rechtes, um die Stumpfheit, Rohheit und Heuchelei, die nach ihrem Niedergang an's Ruder kam, nicht von Herzen zu verabſcheuen und offen zu verdammen. Sie kennen die Jahre der ſchnöden Reaktion. Sie wiſſen, wie Schleswig-Holſtein preisgegeben wurde. Sie werden ſich vorſtellen, wie das dem Kämpfer von Bau in die Seele ſchnitt; nun kam die Wiederaufrichtung des Bundestags, kamen die Reden vom chriſtlichen Staat, die Bündniſſe zwiſchen der Gewalt und ihrer vermeintlichen Stütze, der Hierarchie, die Konkordate, kam die Begrüßung Napoleon's III. als Retters der Geſellſchaft. Ich verfolge nicht die weiteren Ereigniſſe in der politiſchen Welt bis in den Anfang der ſechziger Jahre, denn es war eine Frage der innern Geſetzgebung, welche zu dieſer Zeit die Kataſtrophe im Schickſal Einhart's herbeiführte. Es begab ſich das Wunder, daß ein Beamter, und gar ein durch ſeine Strenge bekannter Polizeibeamter, vom hieſigen Wahlkreis in die Kammer gewählt wurde. Es war dieß ſonderbarerweiſe ebenſo ſehr das Werk von Umtrieben der Regierung, als von

Agitationen der patriotiſch Geſinnten in der liberalen Partei: jene, obwohl ihm ſonſt doch eben nicht hold, begünſtigte in ihm den Mann der ſtrengen Ordnung, dieſe den Mann des Rechts und noch mehr des deutſchen Einheitſtrebens. Die Dinge in Schleswig-Holſtein waren ſoeben wieder in Fluß gekommen, und man wußte, daß Einhart zu ſagen pflegte, die deutſche Kaiſerkrone liege dort im Küſtenſand begraben, müſſe dort herausgehauen werden. Einhart nahm die ungeſuchte Wahl an und führte ſeinen Sturz herbei. Sie erinnern ſich, daß damals viel von Wiedereinführung der Prügelſtrafe die Rede war. Er ſtellte einen Antrag, der ſich in den Vorderſätzen nachdrücklich dagegen ausſprach, weiterhin aber eine Ausnahme poſtulirte, und zwar gegen die Mishandlung von Thieren. In der Kammerrede, worin er den Antrag begründete, — Sie müßten ſie gehört haben wie ich! — es war ein Feuerſtrom und doch Alles wohlbedacht! ſo mag Demoſthenes auf der Rednerbühne geſprüht und ſonnenhell geſtrahlt haben — im erſten Theil dieſer Rede nahm er den Ruf der reaktionären Kreiſe nach Wiedereinführung der entehrenden Strafe zum Ausgangspunkt, ein vernichtendes Bild jener kurzſichtigen Leidenſchaft [illegible] entwerfen, welche damals die Regungen alles berechtigten Dranges der Nation nach einem würdigen politiſchen Daſein zerſtampfte, welche ſich nicht begnügte, die Propheten maßloſer, centrifugaler Freiheit mit ſpäter Strenge zu verfolgen, ſondern auch ſchnöde Rache gegen Alle ſann, die den Gedanken der nationalen Einigung mit der Energie und Vernunft des Mannes zu verwirklichen geſtrebt hatten. Aezende Ironie wechſelte mit Donnerſchlägen des reinſten ſittlichen Zornes. Wie arme Sünder ſaßen die Herren herum, die damals jene Phraſe vom chriſtlichen Staat im Munde führten, gerade dieſe und ihre nackte Heuchelei zerrieb er zu Staub im Mörſer ſeiner Dialektik und ſeines echten Pathos. Jetzt ging er zum Bilde der Schmach über, welche die Politik der ‚Feuerlöſchanſtalt‘ angeſichts der Völker Europas über Deutſchland gebracht, welche es dahin getrieben, daß ein Zwerg wie Dänemark uns verhöhnen dürfe. ‚Schmach,‘ rief er, ‚den Seelen, die nichts von der Ehre einer Nation wiſſen! — Ihr lächelt und ſteckt die Köpfe zuſammen? Ich weiß, was ihr flüſtert, ihr meint, ich habe vergeſſen, wer es zuerſt war, der die ſchöne Bewegung für Freiheit und Einheit der Nation entſtellt und verderbt hat, aber mit nichten iſt das Unrecht Derer, die dieß verſchuldet, euer Recht!‘ — Jetzt wurde die Front verändert, die Hiebe fielen gegen die Blindheit und Wildheit, in welcher die Demokratie durch Unmaß, rohes Treiben, Putſch und Barrikaden und Mord verwüſtet hatte, was ſo groß, ſo rein im Werden war. Bis dahin war Alles Ein Guß aus glühendem, echtem Redemetall. Nun aber, als dieſe Kraftfülle entladen war und als der Redner auf ſein

Thema, die Prügelſtrafe zurückkam, gerieth er bald auf eine ſchiefe Fläche. Was er gegen Wiedereinführung der rohen, menſchenentehrenden Strafart überhaupt vorbrachte, war nur vernunftgemäß und gut, wenn auch mitunter barock. So ſagte er, indem er ſie mit der Todesſtrafe verglich, für die er ſich erklärte, unter Anderem, der unſchuldig Hingerichtete habe doch nicht nöthig, ſich aus Verzweiflung über das ungerecht Erduldete umzubringen, aber der unſchuldig Geprügelte müſſe ja dieß noch auf ſich nehmen. Dann aber, da es an die Ausnahme gieng, kam mehr und mehr unausgeſchiedener Stoff aus den Eigenheiten des Redners zum Vorſchein. Den wahren Satz, daß frühe Thierquäler oft zu Mördern und in politiſchen Stürmen zu Blutmenſchen werden, ſtellte er nicht nur als einen unbedingten hin, ſondern ſtürmte los, als wäre er auch umzudrehen, ſo daß folgte, jeder Verbrecher müſſe nothwendig zuerſt ein Thierquäler geweſen ſein. Die Zuhörer wurden unruhig, fiengen an zu murren, und als er nun gar verlangte, Thierpeiniger ſollen auf öffentlichem Platz ausgepeitſcht werden, wuchs der Tumult zu einem Gewitter, wie es unſere Kammer nie erlebt hat: rechts die Männer des Rückſchritts, links die Fortſchrittsleute, ſie übertobten ſich um die Wette, die Einen gegen jene, die Anderen gegen dieſe Hälfte der Rede. Einige Augenblicke war es prächtig, zu hören, wie der Redner mit ſeinem mächtigen Organ dieſen furchtbaren Lärm noch überdonnerte: plötzlich aber ſchlug ihm die Stimme über, lächerlich hohe Fiſteltöne ließen ſich vernehmen, Gelächter miſchte ſich jetzt in das Geſchrei der empörten Gegner und wüthend ſtürzte Einhart von der Rednerbühne.“ —

„Das kenne ich von unſerer Reiſe her, kann mir's ſehr gut vorſtellen. Und?“

„Die Folgen des unglücklichen Vorgangs ließen nicht lang auf ſich warten. Sein Miniſter berief ihn, ließ ihn heftig an, worauf A. E. ſagte: ‚Excellenz leiden wohl an Katarrh? Kondoliere.‘ Abends am ſelben Tage kam ihm ein ſchriftlicher Verweis zu, ſo geſalzen, daß er umgehend ſein Entlaſſungsgeſuch eingab. Daheim wollte das Volk ſein Haus ſtürmen, man warf die Fenſter ein, und der Frau Hedwig, die krank zu Bette lag, flog ein ſchwerer Stein hart am Kopfe vorbei. Schnell benachrichtigt, eilte er von der Reſidenz nach Hauſe, am folgenden Abend erneuerte ſich der Sturm, ſeine Mannſchaft war zu ſchwach, ihn zurückzuſchlagen, und als wieder Steine in die Fenſter flogen, feuerte er ſein Gewehr in den Haufen ab und tödtete einen der Schreier. Es war ein Glück, daß gleichzeitig die Entlaſſung da war, da ſie auf dieſe Handlung unerbeten hätte folgen müſſen. Er kam vor's Schwurgericht, es ſprach ihn frei, die Nothwehr konnte nachgewieſen werden und der Getödtete war ein Elender aus der Hefe des Volkes.“

„Wie trug er ſein Schickſal?"

„Still und feſt, doch hat er's nie ganz verwunden."

„Ich begreife doch immer noch nicht, kann mir eine Perſönlichkeit, die doch ſo vorwiegend Innenleben war, als Polizeimann nicht denken. Wie reime ich den verbohrten Phantaſiekampf gegen den kleinen Zufall mit dem Willensſtrom einer thätigen Natur?"

„Je nun, in wie Manchem ſtecken zwei Naturen! Uebrigens iſt doch ein Zuſammenhang. Er war eine befehlende Kraft und eine dichteriſch denkende; den befehlenden Mann empörte der Widerſtand der unbotmäßigen todten Dinge, denen der dichteriſch vorſtellende einen Willen lieh, und den harmonieſuchenden Denker das Chaos der Durchkreuzungen. Wiſſen Sie, was eines ſeiner erſten Worte war, als er amtlos in der Welt ſtand? ‚Auch gut,' ſagte er zu Frau Hedwig, ‚jetzt leſ' ich in meinen Büchern, ſchreibe Etliches nieder, prügle ab und zu einen argen Thierquäler und exekutionire einiges allzu rebelliſche Objekt.'" —

Wir waren an den Kirchhof gekommen und giengen an der Werkſtätte eines Grabmalkünſtlers vorbei. „Gerade recht," ſagte der Aſſeſſor, „treten wir einen Augenblick ein." Er zeigte mir in der Ecke des Hofes eine Marmorplatte: „Da, ſehen Sie die Inſchrift an!"

Sie lautete:

„Hier ruht
nach
—— jährigem redlichem Kampfe
gegen das

Albert Einhart, weiland Vogt, fernerhin nur Menſch,
geboren den 1. Juli 1815, geſtorben den ——“

Ich ahnte dunkel, was die Lücke bedeuten mochte, aber wie hätte ich die Loſung wirklich finden können? Der Aſſeſſor kam zu Hülfe. „Dieſen Grabſtein,“ ſagte er, „hat ſich A. E. ſchon bald nach ſeiner Entlaſſung beſtellt, damit er einſt ſein Grab ſchmücke. Es ſollte heißen: ‚Hier ruht nach (ſo und ſo viel) -jährigem redlichem Kampfe gegen das verfluchte Objekt u. ſ. w.‘ Aber der Tetem erfuhr es und erklärte, dieſer Stein dürfe nie geſetzt werden; o, es gab ſchreckliche Händel!“

In mir tauchte es auf wie ein alter Traum. Die Axenſtraße, dann der Gotthardpaß ſtanden vor mir, ich ſah die Felſengeſichter wieder, hörte ſie höhnen: „Tetem,“ ich ſah mich mit meiner Reiſetaſche wieder laufen, hörte ſie mit dem abſurden Laute: „Tetem, Tetem“ an meine Hüfte ſchlagen —

„Wie? Was? Tetem? Was iſt das? Wer iſt das?“

„Verzeihen Sie, mein Herr, Sie ſprechen die zwei E unrichtig aus; es heißt —“

„Aber ſo ſagen Sie mir doch —“

„Die E ſind eigentlich ſo zu ſprechen wie in Flexionsſylben, mit dem Nebenlaut eines dumpfen, halb naſalen A.“

„Nun ja, meinetwegen, alſo?“

„Der Tetem iſt unſer zweiter Stadtgeiſtlicher, ein hochbeliebter Kanzelredner. Er heißt eigentlich Junger. Er iſt freiſinniger Theolog. A. E. kannte ihn gut, er unterhielt ſich gern mit ihm, denn er iſt ein humaniſtiſch wohlgebildeter Mann. Allein das Verhältniß wechſelte zwiſchen Anziehung und Abſtoßung. A. E. hatte dieſer Schattirung im geiſtlichen Stande gegenüber ſtatt Eines Standpunkts zwei, die ſich ſchwer vereinigen ließen und, wie es in ſolchen Fällen geht, wechſelsweiſe die Oberhand bekamen. Mit ſeiner ſchwertſcharfen Logik erkannte er leicht die Inkonſequenz, bis zu gewiſſen Grenzmarken der modernen Wiſſenſchaft ihr Recht einzuräumen, an dieſen Stellen aber ihr Halt zu gebieten oder mit ſchönen Redensarten ſich und Anderen Einklang zwiſchen ihr und dem Dogma vorzutäuſchen; ‚überdieß,‘ ſo pflegte er zu ſagen, ‚ſind ſie eben doch Heuchler auf alle Fälle, denn auch die Glaubensſtücke, die ſie offen für unhaltbar erklären, müſſen ſie in Gottesdienſt und Seelſorge trotzdem jederzeit im Munde führen: was hilft da die Hinterthüre des ſymboliſchen Sinnes? Unwahr iſt und bleibt unwahr.‘ Dazu kam, daß Junger immerhin auch ein Geſchmäckchen von Wohlweisheit hat. Er ermahnt gern, gibt gern erzieheriſche Winke: man bekommt zu fühlen, daß er der Menſchennatur im Grunde nicht viel Gutes zutraut. Allein A. E. war doch auch wieder viel zu billig und gerecht, um nicht einzuſehen, wie man durch Lebensbedingungen in ſolch' ein Fahrwaſſer hineingerathen kann, zu klar, um nicht einzuſehen, daß die Welt ohne Halbheiten nicht durchkommt und daß ſich das Volk in den Händen dieſer Halbdurchſichtigen unzweifelhaft beſſer befindet als unter den Fingern und Fäuſten der Schwarzen. Ich erinnere mich, wie er einmal ſagte: ‚Ach, geht mir mit dieſen geweihten Beſſerungstechnikern!‘ Aber er nahm das Wort ſchnell zurück: es müſſe eben doch einen Stand geben, ſo berichtigte er ſich, welcher der Wechſelerziehung der Leute ein wenig nachhelfe, eine Art Sittengoumer. Sie kennen das Wort? Ich habe es von ihm.“

„Ja wohl, ich auch.“

„Nun,“ fuhr er fort, „ſo vertrug man ſich denn zwar nicht ohne Ebbe und Flut, doch ganz leidlich. Ebbe pflegte namentlich einzutreten, wenn ein gewiſſer ſüßer Zug in dem würdigen Manne hervortrat. Junger iſt muſikaliſch und ſingt gern Choräle zur Hausorgel. Er gibt ab und zu Geſellſchaften und ſchenkt es den Gäſten nicht, beim Thee ein Zwiſchenſpiel muſikaliſcher Erbauung ſich gefallen zu laſſen. A. E. war einmal eingeladen und hatte dieß mitzugenießen. Junger liebt ganz beſonders das Lied: ‚Wie groß iſt des Allmächt'gen

Güte.‘ A. E. konnte es nicht leiden, nicht ausſtehen. Dieſer Kinderbrei, pflegte er zu ſagen, reize zu entbrannter Oppoſition, bei ſo zuckerigem Lobpreis müſſe es Jedem, der kein Dummkopf ſei, gerade recht einfallen, daß in der Natur ebenſoviel, wenn nicht mehr teufliſche Grauſamkeit als Güte herrſche; gebe es darüber einen Troſt, ſo ſei der mit kräftigen Gedanken mannhaft zu erringen, zu erkämpfen, zu ertrotzen, denn er ruhe auf einem: trotzdem; ſolchen Troſt ſauge man nicht aus dem Kinderſchnuller. Nun, erinnern Sie ſich der Melodie; bitte, vergegenwärtigen Sie ſich, wie ſie klingt bei den Worten: ‚Der mit verhärtetem Gemüthe‘. Zwei ausdrucksvolle Noten fallen gerade auf die bedeutungsloſen Biegungsſylben des Worts: ‚verhärtetem‘, und ebendieſe zwei Noten ſang Zunger ſo gefühlsſinnig, ſo höchſt ſeelenvoll, daß allerdings ein gründlich komiſcher Widerſpruch zwiſchen Sinnwerth und Tonwerth entſtand; er ſchwelgte förmlich in dieſem gefühlten ‚tetem‘. A. E. war zum Lachkrampf disponirt. Er verſteckte ſich, da er dieß Uebel anpochen fühlte, unter den Zuhörern, aber es ſchüttelte ihn ſo, daß es nicht zu verbergen war, und ihm blieb nichts als ausbrechen, entwiſchen, abſtürzen. Von da an führte bei ihm Zunger den Namen ‚Tetem‘. Frau Hedwig eignete ſich die Nomenclatur auch an, weiterhin ich und Mehrere. Tetem nun erfuhr um dieſelbe Zeit von der verrückten Grabſchrift und erklärte, wie geſagt, er werde nie dulden, daß ein Stein mit ſolcher Inſchrift auf dem Kirchhof ſtehe; man muß ja wohl auch zugeben, daß er es wirklich nicht konnte, nicht durfte. A. E. aber war darin unbillig, ja unvernünftig, hat ihm von da an gezürnt, daß er ihm ſein ‚ſchönes‘ Epitaphium unterdrücke, dieß Zeugniß edler und gerechter Selbſtachtung, das er ſich nach ſeinem Tode vor der Welt auszuſtellen gedenke. Vom Tetem muß ich rühmen, daß er ihm ſein Zürnen nicht nachgetragen, daß er ihm eine nach Möglichkeit dogmenfreie, nach Kräften verſtändnißvolle, ja ſchöne Grabrede gehalten hat.“

Wir waren auf den Kirchhof eingetreten. Wie ernſt-andächtig hatte ich mir dieſen Moment vorausgedacht! Wie anders ſollte es kommen! Ich mußte mir immer den frommen Sänger mit ſeiner gefühlvollen Partizip-Deklinationsendung und dahinter den lachkrämpfigen A. E. vorſtellen, mit aller innern Anſtrengung konnte ich das alberne Bild nicht los werden, vergeblich ſagte ich mir, wie ſchmachvoll es wäre, wenn ich lachend an den Todtenhügel träte; das wäre ja, ſo ermahnte ich mich, nicht ein entlaſtendes, rührungsvolles Lachen wie jenes, das mich am Vormittag mit der guten Frau Hedwig in Einer Stimmung vereinigte, ſondern häßlich, mit böſem Gewiſſen behaftet, armenſündermäßig, wüſt, ſchnöd, ja bübiſch; gerade die grauſame Anſpannung des Willens gegen eine ſolche erniedrigende Naturgewalt wirkte mit dem Reize des Verbotenen nur doppelt ſtark auf das blinde Zwerchfell, damit ſteckte ich meinen Begleiter an, und ſo ſchritten zwei ernſte Männer mit krampfverzogenen Geſichtern, momentane Ausbrüche des verhaltenen Kitterns erbärmlich verbeißend, an eine Stätte, die ſie mit dem reinen Gefühl der tiefſtgeſammelten Trauer zu betreten gewillt waren. Ach, was iſt der Menſch! Zwei Hunde mußten uns zu uns bringen. Einhart's Lieblingsthiere lagen auf dem Grabe, ſie wedelten und wimmerten, als ſie uns ſahen, ohne ſich von der Stelle zu rühren. Mit Einem Schlage war durch dieſen Anblick die Stimmung gereinigt, und ſchnell wiech die profane Thräne des Lachens dem heiligen Thau, der vom kryſtallenen Nachthimmel frommen Gedenkens fällt, Gedenkens an gute Menſchen, an Menſchenloos und an das, was ewig iſt.

Als wir hinweggiengen, lockte ich den Hunden und ſie folgten mir. „Sie ſind der Erſte, dem das gelingt,“ ſagte mein Begleiter; „die Thiere ſchliechen dem Leichenzuge nach, ſie ließen ſich nicht abtreiben, ſeither machen ſie von Zeit zu Zeit den Gang und gehorchen keinem Befehl, die Stelle zu verlaſſen, bis ſie Nacht und Hunger nach Hauſe treiben.“

Der Aſſeſſor lud mich beim Abſchied ein, mich am Abend des folgenden Tags im Herrenſtübchen des Gaſthofs „zum Stern“ einzufinden, wo ich eine Geſellſchaft treffen werde, in welcher A. E. jede Woche ein paar Abende zugebracht habe. Gern ſagte ich zu und begab mich zu Frau Hedwig.

Ich traf die trauernde Frau im Helldunkel der Dämmerung ohne Licht. Wie manche Abendſtunden mochte ſie ſo zugebracht haben, ſtill in Gedanken an den Todten! Sie ermunterte ſich bei meinem Eintritt, ließ die Lampe anzünden und begann Thee zu bereiten. „Er mochte ihn nicht.“ ſagte ſie dazwiſchen; ich geſtand, daß ich es darin mit ihm halte, ſie ſchien das erwartet zu haben und ſtellte mir ein ſchweres geſchliffenes Glas hin mit den Worten: „Sie ſollen ſeinen Wein aus ſeinem Tiſchglas trinken.“ Als ich durch die erhellte dunkelrothe Flut auf den Grund des Gefäßes ſah, fiel mir Juſtinus Kerner's ſchönes Gedicht auf das Trinkglas eines Freundes ein, ich gedachte dieſer liebenswürdigen Dichternatur, und erfuhr von Frau Hedwig, daß A. E. in ſeiner Abendgeſellſchaft ein paarmal ſich für ihn verſtritten habe. „Die Menſchen,“ ſagte er einmal beim Frühſtück nach einem ſolchen Zanke, „wiſſen doch auch von nichts als von Alternativen! Entweder, oder, ſo ſteht's in ihren Zwiſchenwandköpfen! Entweder Betrüger oder Narr! Keiner wollte begreifen, daß der Mann mit einem Fuß im Geiſterweſen ſtand, mit dem andern heraus war. Logiſche Konſequenz fordern von einem Poeten, deſſen beſtes Talent ein ungemein herrlicher, grundnaiver und doch freier Phantaſieſinn für's Verrückte war! O, Poeten ſchweben ja! Es iſt ja ein Schweben!"

Wir ſaßen eine Weile nun ſchweigend beiſammen, an der Wand pickte eine Schwarzwälderuhr, am Boden lagen die Hunde, Tyras zuckte und bellte dumpf im Schlaf — ob er wohl im Traum wieder für ſeinen Herrn kämpfte? — Frau Hedwig, wohl fühlend, wie manche Fragen ich am Vormittag werde zurückgehalten haben, begann nun unaufgefordert von ſich und von A. E. zu erzählen. Ich gebe nur in Kürze wieder, was ſie ſelbſt betrifft, da uns hier ein anderes Schickſal beſchäftigt. Sie war Drittenkind mit ihm und verlor frühe einen geliebten Gatten. Dieſer Tod brachte ihr zugleich den Wermuthbecher der Armuth. A. E. war ihr Retter, er bat ſie, ſein Haus zu führen. — „und wie ſchön iſt es, dankbar ſein zu dürfen, wenn man zugleich weiß, daß man nützlich ſein kann! Wie ſah es da im Haushalt aus, als ich die Leitung in die Hand nahm, wie war der Mann vernachläſſigt und betrogen worden! Ach, er konnte ja gar nicht rechnen! Nur das Addiren gieng noch ſo halbwegs!"

„Eine ſchlimme Sache bei einem Beamten," meinte ich, „auch wenn er kein Finanzbeamter iſt!"

„Freilich, freilich! es hat doch auch ein wenig zu ſeinem Sturze mitbeigetragen, es fanden ſich Verſtöße ſchwerer Art in ſeinen Amtsrechnungen, und nur halb ſah man ein, daß man es hier mit einem

Kind im Zahl- und Geldweſen zu thun habe. Wären nicht ſeine vielen Verdienſte geweſen, hätte man vergeſſen dürfen, daß er dazumal die gefährliche Gaunerbande eingefangen, man hätte ihn ſchon viel früher fortgeſchickt.“

Ich erfuhr weiter, daß A. E. nicht reich, doch vermöglich war. „Er brauchte blutwenig für ſich, viel für die Armen und“ — ſetzte ſie noch einmal erröthend hinzu — „Einiges für Exekutionen an aufrühreriſchen Objekten, die er ſeine weiſeſten, ſittlichſten, wahrhaft gemeinnützigen Handlungen nannte.“

„Weiß, weiß, kenne das,“ fiel ich ein. — „Wir verſtehen uns mit ihm,“ ſagte ſie lächelnd.

„Und nun kommen Sie, laſſen Sie uns in ſein Studierzimmer gehen!“

Wir ſtiegen über eine Treppe und betraten einen prunkloſen Raum mit Schreibtiſch, Bücherſchränken, wenigen Möbeln für die Bequemlichkeit und einigen Gemälden und Kupferſtichen an den Wänden. Sie öffnete ein verſchloſſenes Fach am Schreibtiſch, zog ein Blatt heraus und reichte mir es hin. „Das Original,“ ſagte ſie, „liegt auf dem Rathhaus; es iſt amtliche Abſchrift.“ Ich las:

> „Ich ſetze Frau L. Hedwig, als Erbin meines Hauſes und Vermögens ein. Ich füge eine Liſte der Armen bei, die ſie ferner zu unterſtützen hat. Sämmtliche Papiere, die zu meinen Studien ge-

hören und ſich in den Fächern . . . befinden, vermache ich Herrn . . . als Eigenthum und überlaſſe ſeinem Ermeſſen, welche Beſtimmung er ihnen geben will.

Albert Einhart, Vogt a. D."

„Und alſo auch das Haus gehört mir," ſagte ſie, indem ſie das Blatt aus meiner Hand zurücknahm und Thränen ihr in's Auge traten, „das Haus, das er gekauft und ſich zurechtgebaut hat, als er verabſchiedet war; ich bin reicher geworden, als ich bedarf, und kann dafür mehr an den Armen thun, als mir wörtlich aufgegeben iſt." — Das Vermächtniß, das unvermuthet mir geworden, war mir im erſten Augenblick befremdend, ich konnte die Ueberlaſſung nicht mit dem Weſen eines Mannes reimen, dem es eben nicht gleich ſah, ſich vor irgend Jemand nackt zu zeigen, und Enthüllungen waren von dieſen Blättern doch zu erwarten. Da fiel mir Hamlet ein, wie er ſterbend den Horazio bittet, dem verſammelten Volke kund zu geben, wie Alles gekommen ſei, um ſeinen ſchwer verletzten Namen zu retten. Jetzt erfaßte ich, daß dieſer ſeltſam verhüllte, dem tragiſchen Helden nicht eben unverwandte Mann doch ein Bedürfniß in ſich getragen habe, nach ſeinem Tode in richtigem Lichte geſehen zu werden, und herzlich fühlte ich mich nun geehrt, daß er mich als ſeinen Horazio auserleſen.

Während Frau Hedwig die Fächer öffnete, worin

die Papiere lagen, ſah ich mich etwas im Zimmer u
Drei Landſchaftgemälde von guter Hand ſchmückten e
der Wände: das eine Perugia, das andere die römiſ
Campagna, das dritte Venedig darſtellend: an ei
andern Wand fiel mir ein Bild auf, das durch ein L
verunſtaltet war. Als ich näher trat, erkannte ich
Werk aus der altdeutſchen Schule: ein heiliger Sebaſti
von den Pfeilen durchbohrt, ſchien im Ausdruck ergr
fend gegeben, ſo weit der defekte Zuſtand errathen li
gewiſſe Eigenheiten der Form, die leuchtende Kraft
Farbe, die warme Mürbe des Fleiſches ſchienen n
auf Zeitblom zu weiſen, das Loch aber gieng mit
durch die Naſe und erſtreckte ſich noch auf die Naſ
wurzel, ſo daß ein ſicheres Kennzeichen des Ulm
Meiſters ausgetilgt war; denn dieſer ernſte, feierli
innigfromme, farbenſaftige, lebenswahre Künſtler
ja leider die Grille gehabt, faſt alle ſeine Köpfe mit r
angelaufenen Naſen und einer knopfigen Anſchwellu
der Naſenwurzel auszuſtatten. „Was iſt denn nun a
das?“ fragte ich. — „Ja, der ſchöne Zeitblom!“ n
die Antwort, „den der Herr auf einer Reiſe n
Schwaben entdeckt und um ſchweres Geld gekauft h
Er ſchätzte und liebte das Bild nicht nur wegen ſei
Kunſtwerths, er dachte dabei gern an ſeine eigen
Leiden unter den ſpitzen Bolzen der Lebensübel.
fuhr einer der Steine durch, die dazumal, als
krank lag, durch's Fenſter flogen, der Selige hän

das Bild nun in ſein Studierzimmer und war ſchlechterdings nicht zu einer Herſtellung zu bewegen. Das geſchah keineswegs bloß zum Andenken an die überſtandene Gefahr. Er hatte immer ſeinen Spaß getrieben über die rothe Naſe und geſchwollene Naſenwurzel. ‚Es werden wohl,‘ pflegte er zu ſagen, ‚die ſtarken Donaunebel ſchuld ſein, daß in Ulm Jedermann immer Schnupfen hat, alten oder neuen; der gute Meiſter wird ſeine Mitchriſten wohl nie in einem andern Zuſtande geſehen haben! Das wär' ein Aufenthalt für mich, das Ulm!‘ Nun, als der Stein durchſchlug., da gieng, ſobald nur Schrecken und Zorn verraucht waren, der Spaß erſt recht an: ‚Der Lümmel hat's verſtanden! Radikalkur! Der Sebaſtian kriegt keinen mehr! Nun, und der Schütze auch keinen mehr! Dem iſt's faſt zu gut geworden!‘ — So gieng es fort.

„Da,“ ſagte Frau Hedwig, indem ſie nun eine eingerahmte, auf dem Schreibtiſch ſtehende Photographie mir hinhielt, „das iſt ein Bild, das er immer vor Augen hatte.“ Es war das Porträt eines Mannes in den beſten Jahren, und je mehr ich es betrachtete, um ſo tiefer fühlte ich mich angezogen. Selten habe ich ſo viel Feſtigkeit mit ſo viel Güte in Einem Ausdruck verbunden geſehen. — „Dieſem Mann iſt zu trauen!“ ſagte ich. — „Ja,“ erwiderte Frau Hedwig, „und dem muß der Verſtorbene viel verdankt haben, mehr als wir wiſſen.“ Sie konnte nur angeben, daß es das Bild eines ſchwediſchen Arztes ſei, der ihn auf der norwegiſchen Reiſe von einem Nervenfieber gerettet habe: „aber,“ ſagte ſie, „da muß noch etwas mitgeſpielt haben, was ich nie erfuhr, es war etwas Geheimnißvolles in dem Kultus der Pietät, womit er an dieſem Bilde hieng; und ein Jahr vor der zweiten Reiſe nach Italien, auf der Sie mit ihm zuſammentraffen, erfuhr Einhart den Tod dieſes Mannes. Er ſchloß ſich einen Tag lang ein und man hörte ihn weinen. Er hat nie aufgehört, ihn zu betrauern.“

Sie nahm ihr Geſchäft an den Schubfächern wieder auf und als ſie eine Blätterſchichte aus einer der Laden heben wollte, ſtieß ihre Hand in der hinterſten Ecke an etwas Hartes, ſie zog einen ſchwarzen Gegenſtand heraus und rief bei ſeinem Anblick: „Ah, dort ſtack's? find' ich's wieder?“ Sie reichte mir ein Etuis hin, aus dem mir, als ich es öffnete, eine Photographie entgegenſah, ein weibliches Bruſtbild von großer, aber unheimlicher Schönheit. Ein ganzer Wald von glänzenden Locken umgab wie eine Löwenmähne das wohlgebildete Haupt; ich konnte es nicht bloß auf die Lichtwirkung ſchieben, daß mir dieſes Haar wie metalliſch erſchien. Warum wollte mir, wenn mein Auge von der Betrachtung des Geſichts zu dieſer reichen Umkränzung zurückkehrte, mehr und mehr ſcheinen, als bewegten ſich dieſe Ringel, als ziſchelten Schlangen aus ihren

Spitzen? Das konnte nur eine Phantaſieübertragung des Eindrucks ſein, den die Geſichtszüge mir machten. Aus dieſen Augen blitzte etwas, auf dieſen Lippen, dieſer leicht gehobenen Unterlippe ſaß etwas, um dieſe Mundwinkel ſpielte etwas, das ich unbewußt in die Vorſtellung Schlange überſetzte. Und doch wieder ein Gepräge der Tüchtigkeit und eine Anmuth! Aus denſelben Augen ſchien Juno und Aphrodite zu blicken, auf dieſen Lippen ſich edler Stolz und freie Gewährung zu wiegen, auf dieſer Stirne, auf dieſer fein gebogenen Naſe ſinniges Denken und heiterer Witz zu thronen. Während ich in dieſen Anblick verloren war, rief Frau Hedwig: „Halt! hier iſt das rechte!“ Unter dem Umſchlag eines Papierſtoßes war ein Blatt hervorgefallen, ſie hatte es aufgenommen, betrachtete und bot es mir her. Es war eine Kreidezeichnung, ebenfalls ein weibliches Bruſtbild, und ich erkannte im Augenblick die Dame von Flüelen und Bürglen. Ich hielt beide Bildniſſe nebeneinander in der Hand, Frau Hedwig ſah mir über die Schulter, vertieft wie ich in den vergleichenden Anblick. Unter dem zweiten ſtand: Σώτειρα. Als ich das Wort ausſprach, rief Frau Hedwig: „Das iſt's! So klang ſein letztes Wort!“ Ich überſetzte: Retterin. — „Retterin?“ ſagte ſie, nickte und wurde ſehr nachdenklich. Dann fragte ſie mich: „Haben Sie dieß Weib geſehen?“ Ich erzählte ihr jetzt den Theil unſerer gemeinſamen Reiſeerlebniſſe, den ihr

A. E. verſchwiegen hatte, doch nicht ſogleich Alles, nicht den traurig komiſchen Abbruch in Bürglen, nicht die Scene am Felſen. — „Was wiſſen Sie denn,“ ſagte ich, „wenn die Frage nicht unzart iſt?“

Eigentlich muß ich geſtehen, daß ſeit Jahren und jetzt in dieſen Tagen ſtärker denn doch etwas wie Neugierde im Innern mir umſchlich, ob denn dieſer ſeltſame Mann auch Beziehungen zum Weib — oder vielmehr, da ſich dieß von ſelbſt bejahte — was für er wohl gehabt habe. Geborener und geſchworener Weiberfeind konnte er nicht ſein, die letzten Momente in Göſchenen ſprachen zu hell dagegen; aber gewordener? Hartgeſottener Junggeſelle? Und warum? Wie mochte das mit den zwei Bildern zuſammenhangen?

„Wiſſen?“ ſagte Frau Hedwig, „eigentlich nichts, nur rathen. Rathen aus Andeutungen, die ihm in bewegten Momenten entſchlüpften. Einmal, ja, in der Zeit vor ſeiner Entlaſſung, als ihm eine hieſige Frau durchaus kuppeln wollte — die Frau des Herrn Tetem, — gewiß auf wohlgemeintes, beſſerungseifriges Zureden ihres Mannes, — da wurde er ſehr wild, ſprang dann auf ſein Studierzimmer, polterte wieder herab und hielt mir das eine Bild unter die Augen, das da (ſie zeigte auf die Dämoniſche), und ſtieß hervor: ‚Die Valandinne hat mir's vertrieben!‘ Das Wort hab' ich dann in ſeinem altdeutſchen Lexikon aufgeſchlagen, Teufelin heißt's. Weiter kein Wort!

Das Eine ſchien ihn zu reuen. Es war Schlafenszeit, er eilte auf ſein Zimmer. Ich hörte ihn oben laut mit ſich ſelber reden, was er freilich gar oft that. Es iſt ſchmählich zu ſagen, ich habe dann im Vorbeigehen ein wenig gehorcht — ich hörte ihn auf und ab ſtürzen, Stühle auf die Seite ſchleudern — ich vernahm unverſtändliche Laute, ein Wort kehrte wieder, das hieß Foß, aber in Zuſammenſetzungen, die ich nicht behalten konnte, dazwiſchen: ‚Schweiß der Scham!‘ — ‚Hölliſcher Hohn!‘ — Nach einer Pauſe hörte ich wieder fremdklingende Namen rufen, eine Zuſammenſetzung mit Strand, Sjöſtrand oder ähnlich, und mit Hag — ich meine: Baldurshag. Er ſchrie öfters: ‚O! o!‘ Er ſtöhnte. — Dann war es lange ſtill und dann vernahm ich weiche Laute: ‚Lichtgeiſt, Friedensbote — frei! frei!‘ — Wieder ward es ſtiller, hierauf hörte ich ihn laut kommandieren, ähnlich wie ſpäter in ſeiner Todesſtunde; ſoweit ich es verſtehe, waren es Rufe, wie wenn einer Truppe auf drangvollem Rückzug vor ſtarker Uebermacht öfters Halt und erneuerte Gegenwehr geboten wird, dabei hörte ich eine Mühle und ein Gehölz nennen.“

„Die Kupfermühle bei Kruſau,“ ſagte ich, „ich wollte damals, als Sie mir das Aehnliche von ſeinen Traumreden kurz vor dem letzten Augenblick erzählten, nicht mit einer Notiz unterbrechen: ich erinnere mich noch der Berichte von dem Kampfe bei Bau, A. E.

muß beim rechten Flügel geſtanden ſein, der ſich ſo heldenmüthig bis zur Eiſengießerei vor Flensburg durchgeſchlagen hat.“

„Nach geraumer Zwiſchenzeit meinte ich ein leiſes Weinen zu vernehmen und wieder das Wort: ‚Gerettet!‘ Dann den Seufzer: ‚Spät! — Cordelia, o Cordelia — warum —‘ Bei dieſen Lauten voll Innigkeit überfiel mich eine Scham, daß ich horchte, und ich ſchliech hinweg. — Es muß in Norwegen etwas vorgegangen ſein, ehe er von dort nach Schleswig-Holſtein gieng und verwundet wurde. Er hat immer ſo ſichtbar abgelenkt, wenn ich auf das Land zu ſprechen kam oder wenn man ihn gar in Geſellſchaft mit Fragen bedrängte.“

Dunkle Schlüſſe aus dieſen kargen Spuren ziehend verweilte ich in der Betrachtung der beiden Bilder. Es war, als ränne ein milder Geiſt des Friedens aus den ſanften Zügen des zweiten Bildes und legte ſich beruhigend über die wirren Wogen widerſprechender, beängſtigender Vorſtellungen, die aus dem andern wie aus einem Hexenkeſſel brodelnd hervorquollen. Es war ganz der Ausdruck der Lauterkeit, Güte und Vernunftruhe, der mich vor Jahren an dieſem Weibe ſo herzlich gerührt hatte, jetzt nur doppelt wirkſam im ſchlagenden Gegenſatze zur wilden Schönheit des Nebenbildes.

„Nun aber,“ fieng Frau Hedwig nach einer Weile wieder an, „muß da ſpäter noch etwas gekommen ſein, irgend ein Unglück, ein Unſtern, der Unglück wurde. Denn nach der Reiſe, wo er Sie kennen gelernt hat —“

„Eben auf der Reiſe iſt ſolch ein Unſtern vorgekommen,“ fügte ich ein. Sie fragte geſpannt und ich erzählte jetzt den Auftritt in Bürglen und was dann in der Gotthardſchlucht Unheimliches, Erſchütterndes dem närriſchen Schlußakte in Göſchenen vorangegangen. Es wäre kindiſch geweſen, ihr das Unſchickliche, was dort geſchah und den plötzlichen Aufbruch veranlaßte, zu verſchweigen oder mit einem erfundenen Surrogate zu vertuſchen; die Frau hatte ja Salz.

Sie wurde ſehr aufmerkſam, lachte über das Komiſche jenes erſten Vorgangs nicht, ſchwieg nachdenklich und fragte dann, ob ich keine weitere Spur von der reiſenden Familie entdeckt habe. Ich verneinte. „Er wird gemeint haben, ſie meiden zu müſſen,“ ſagte ſie, „ich muß da noch etwas anführen: daß er nach ſeiner Rückkehr damals bald wieder in Mißlaune und Trübſinn verfiel, dazu muß dieſe Folge des Vorfalls mitgewirkt haben. Im Anfang eines neuen heftigen Katarrhs hörte einmal der Bediente, der neben ſeinem Studierzimmer zu thun hatte, wie er nach wiederholtem ſtarkem Nieſen tief aufathmend ſchrie: ‚Ach, gottlob, gottlob! Hier verjagt mich's doch von keinem Himmelsboten, der vielleicht — Gelt, gutes, dummes Vieh (— das konnte nur ſeinem Kater gelten, den er gern bei ſich duldete, wenn er ſich ſchnurrend auf ſeinem Schreibtiſch niederließ —), gelt, dir iſt's gleich, ob ich dich annieſe?“

Wir wetteiferten in Vermuthungen und Verknüpfungen, mußten aber, da uns aller beſtimmtere Anhalt fehlte, unſere Verſuche aufgeben. Es war auch offenbar nicht Ort und Stunde, zu grübeln: das Gefühl ſträubte ſich dagegen, an der Schnur der Reflexion fortzuſpinnen, und ſtrebte zurück zur Vertiefung in reine Trauer um den theuren Todten. Aber eine Beimiſchung des Geheimnißvollen erhielt nun dieß einfache Gefühl des innigen Leides. In dieſem Leben mußte ein Sturm gewüthet haben, deſſen Gewalt wir wohl kaum ahnten: rettendes, himmliſches Licht mußte dann erſchienen, aber irgend ein Schmerz nachgeblieben ſein, der einen Wolkenſchleier von Wehmuth um die Lichterſcheinung legte.

Wir ſaßen noch ein Stündchen in der Nacht beiſammen und ſprachen von dem Todten. Die gute, klare Frau erzählte mir noch Manches aus ſeinem Leben, ſeinen Verhältniſſen zu manchen Menſchen aus allerlei Ständen. Das Bild der Perſönlichkeit wurde mir runder, voller, ohne mir planer zu werden. Der andere Tag, der letzte des kurzen Aufenthalts, den mir meine Zeit erlaubte, war beſtimmt, eine erſte Einſicht von den Papieren zu nehmen, die mein Eigenthum geworden waren.

So betrat ich denn des andern Morgens zu früher

Stunde den ſtillen Raum, worin der Geiſt des Verſtorbenen mich zu umſchweben ſchien. Die Bücher rings in den Schränken ſahen mich an, als wollten ſie mit mir ſprechen, mir vom Zwiegeſpräch zwiſchen ihnen und dem Todten erzählen. Ich fand die ſtaatswiſſenſchaftliche Literatur weit abſeits geſtellt und nur mäßig vertreten. Dagegen nahe zur Hand ſtanden philoſophiſche und ſchön-wiſſenſchaftliche Werke. Starke Spuren von häufigem Gebrauch zeigten die Werke des Plato, des Ariſtoteles, Spinoza. Kant's, Fichte's, Schelling's, Hegel's Schriften, die größeren, wie einzelne Abhandlungen, füllten eine Reihe von Fächern; was von Schopenhauer bis dahin erſchienen, fand ſich in der Nähe; den meiſten Bänden ſah man, wie jenen Werken der älteren Philoſophen, leicht an, daß ſie nicht als müßige Zierde ſtanden. Eine ausgewählte poetiſche Literatur reihte ſich an dieſe ernſten Kolonnen. Homer, Aeſchylos, Sophokles, Euripides und neben ihnen Shakeſpeare befanden ſich griffbequem auf dem Bücherbrett juſt dem Sitzenden gegenüber; ich ſchlug im Vorübergehen den Hamlet auf und fand alle Blätter zwiſchen den Linien und am Rand über und über beſchrieben, ebenſo Goethe's „Fauſt“, als ich mich in der deutſchen, ſolid vertretenen Literatur umſah. Mein Blick fiel im Streifen auf den Namen Hölderlin; neben den ſämmtlichen Werken in der bekannten verdienſtvollen Ausgabe von Chriſtoph Schwab ſtanden die Gedichte in der Sammlung von 1843, mit dem Bildniſſe nach der Zeichnung von Luiſe Keller, das ich erwähnt habe, als ich von der Gotthardreiſe erzählte. Ich griff nach dieſem Bändchen und als ich es aufſchlug, entglitt ein Blatt, das neben dem Stiche lag, ich nahm es auf und fand mit Bleiſtift querüber darauf geſchrieben:

„Armer Werther Griechenlands! Dein Lieben war ja wohl hoffnungslos, denn einem Albert, der ſeine Braut ſtrenge verſchließt, dem unerbittlichen Chronos war deine Lotte verlobt. — Du führteſt zu wenig Eiſen, du Guter, du Schöner, du mein edlerer Bruder mit dem Heiligenſchein des ganzen Wahnſinns um's Haupt!“

Ich wurde begierig, zu wiſſen, ob er nicht auch in J. Paul's Werke etwas eingeſchrieben habe, die daneben ſtanden. Und richtig fand ich auf dem weißen Blatt vor dem Titel des erſten Bandes folgende Verſe, die ich mir ſogleich abſchrieb:

„O du, dem unter Narrheit, unter Witzen
Der Sehnſucht Zähren an der Wimper blitzen,
In Scherz und Schmerzen ſchwärmender Bacchant!

Der Kunſtform unbarmherziger Vernichter!
Du Feuerwerker, der romaniſche Lichter
Aufwirſt und Waſſer, Kies und Koth und Sand!

O du, dem hart am überſchwellten Buſen
Ein Spötter wohnt, ein Plagegeiſt der Muſen,
Der Todfeind des Erhab'nen, der Verſtand!

Grabdichter, Jenſeitsmenſch, Schwindſuchtbeſinger!
Herz voll von Liebe, ſel'ger Freude Bringer
Im armen Hüttchen an des Lebens Strand!

Du Kind, du Greis, du Kauz, Hanswurſt und Engel!
Durchſicht'ger Seraph, breiter Erdenbengel,
Im Himmel Bürger und im Bayerland!

Komm', laß an deine reiche Bruſt mich ſinken,
Komm', laß uns weinen, laß uns lachen, trinken,
In Bier und Thränen mächtiger Kneipant!"

Der Leſer ſoll ſich nicht weiter bemühen, die Bücherſammlung mit mir zu durchmuſtern: erwähnt ſei nur noch, daß mehrere engliſche, franzöſiſche, deutſche Werke nebſt Julius Caſar's Schrift de bello gallico (— ein Zeichen ſtack noch im Abſchnitt von den Druiden —) auf eingängliche keltiſche Studien zu ſchließen gaben, die der Verſtorbene für ſeine Pfahldorfgeſchichte gemacht haben mußte. Ob ganz zum Nutzen derſelben? ſchien mir nicht eben ausgemacht. Manchmal wollte mir dünken, es ſei ihm nicht recht gelungen, die ſeltſame Religion, welche er für ſeine Pfahlbewohner erfunden hatte, mit den mythiſchen Vorſtellungen, die er ſeinen hiſtoriſchen Quellen entnommen, genügend ineinander zu verarbeiten, verſchiedene Zeiten ſeien zu grell gemiſcht und es blicke da und dort ein Zug antiquariſcher Belehrung hervor, der einer dichteriſchen Kompoſition ſo übel anſteht. Doch ſchwankte ich wieder; gegen den letzteren Vorwurf ließ ſich ſagen, daß die gelehrten

Brocken doch eben ſelbſt auch größtentheils humoriſtiſch gemeint ſeien. Ich vermochte mein Urtheil nicht abzuſchließen. Das iſt nun Sache des Leſers.

Ich füge noch hinzu, daß in einem der geſchloſſenen Fächer des Schreibtiſchs auch das Konzept der Pfahldorfgeſchichte ſich vorfand, ein Manuſkript, von Durchſtrichen, Korrekturen, Einſchiebungen über und über durchſchnitten und überſät. Da ich ſchon öfters Gelegenheit gehabt hatte, mit Hülfe ſolcher Blätter in die geheime Werkſtätte eines Dichters zu ſehen, ſo konnte mich dieſer Zuſtand nicht zu der Vorſtellung verleiten, die Arbeit ſei wie ein mühſames Moſaik entſtanden. Frei poetiſche Initiative und häufiges Umändern und Nachbeſſern ſchienen mir einander nicht auszuſchließen. Dem Dichter ſchwebt ein Bild vor wie ein Traumbild, hell in allen weſentlichen Zügen und doch noch ſchwebend, unbeſtimmt in Umriſſen. Zudem iſt die Sprache ein ſprödes Material, das nicht leichten Kaufes ſich hergibt, ſein dem Proſabedarf dienendes Gefüge zur durchſichtigen Form für freie Anſchauung umwandeln zu laſſen. Er ſucht und ſucht, ringt und ringt, er reibt, wie man reibt, um einen verdunkelnden Firnis zu entfernen, der über einem Gemälde liegt, endlich gelingt es der ſauern Mühe, herauszuarbeiten, was ganz friſch, ganz leicht, ganz Ein Guß und Fluß aus eigener Tiefe von Anfang an vor der Seele ſtand.

Nun ein Wort von den zu freier Verfügung mir vermachten Papieren. Es wird wohl gut ſein, wenn ich vom Zufall den Rath annehme, gewiſſe Stücke aus denſelben dem Leſer vorzuführen, ehe ich zur weiteren Mittheilung übergehe. Sie fielen mir bei vorläufigem Durchblättern in die Augen und ſind ſo närriſchen Inhalts, daß ich ſie lieber geſondert vom Uebrigen aufdecke, — nicht daß der Leſer erwarten dürfte, im Nachfolgenden ununterbrochenen Ernſt zu finden, bunt genug ſieht es überall aus in dieſem Tagebuche — wenn man ihm den Namen geben darf, denn es iſt keineswegs erzählende Buchführung des Verſtorbenen über ſein Leben; ein abgebrochenes Hinwerfen von Erlebtem, untermiſcht mit nachdenklichen Reflexionen und wetterleuchtenden Einfällen möchte ich es nennen, und überall, wie man ſich denken kann, wechſelt Ernſt mit Humor oder ſchimmern beide durcheinander. Die Dinge aber, die mir da zuerſt entgegenſprangen, ſind von der Art, daß ich beſorge, ſie möchten, wenn ich ſie nicht getrennt halte, der Stimmung des Leſers, obwohl ſie auf ſolche Miſchung gefaßt iſt, denn doch zu viel bieten. Nur unterdrücken glaube ich ſie nicht zu dürfen, denn ich ſoll ein Bild von einem Menſchen geben und darf nichts ausſcheiden, was bezeichnend iſt. So mag denn das vor dem Eintritt abgethan werden.

Zunächſt fielen mir zwiſchen den Blättern gewöhnlichen Formats zwei zuſammengelegte Bogen auf, dickes

Zeichenpapier und ungemeiner Umfang. Ich entfalte ſie und meinem Auge zeigt ſich ein Chaos von Linien auf dem einen, ein noch großeres von Linien und Farben auf dem andern. In den Feldern dieſer krauſen Netze ſtand Schrift in verſchiedenen Richtungen geführt, wie ſolche durch die eintheilenden Linien gegeben waren: ſenkrecht, wagrecht und über's Kreuz in Diagonalen. Beide mühſamen Kunſtwerke waren unvollendet, man ſah ein Stück ausgeführt, daneben auf derſelben Fläche Verſuche, andere Theilungslinien zu führen, die verworrener und verworrener wurden und ſchließlich erkennen ließen, daß der Künſtler nicht weiter wußte, ſtecken blieb, erlag. Kleinere Blätter lagen dabei, auf denen der Unglückliche es mit wiederholten neuen Anordnungsentwürfen verſucht und einzelne Anmerkungen niedergeſchrieben hatte. Beide Papierungeheuer trugen die ſehr ſchön in Fraktur geſchriebene Ueberſchrift:

Syſtem des harmoniſchen Weltalls.

Mir wurde ganz ſchwindlig, als ich angefangen, mich in den Inhalt hineinzuleſen, und mit Hülfe des wenigen Kommentars auf den Beilagen zu einer ungefähren Vorſtellung von der Abſicht des Unternehmens gelangte. Ich rannte wie betrunken mit den zwei Rieſentabellen zu Frau Hedwig hinab, hielt ſie ihr vor Augen und fragte: „Kennen Sie denn das?“ — „Ach freilich, freilich!“ war die Antwort, „das war's ja eben! Ich weiß noch, als wär's heute, wie er anfieng, ſich oben einzuſchließen, ganz zergrübelt, in allen Nerven geſpannt ausſah, wenn er zu Tiſche eintrat, wie er einmal herabgeſprungen kam und den Bedienten fortjagte, ihm einen Reißzeug zu kaufen, — er müſſe eine geometriſche Figur ausführen —, dann wie er ebenſo haſtig des andern Tags nach einer Farbenſchachtel ſchickte! Wie es immer ärger mit ihm wurde, hab' ich dann nicht geruht, bis er mir ſeine Arbeit geſtand und zeigte. Ich begieng anfangs die Thorheit, ihm helfen zu wollen, wurde aber ſelbſt darüber faſt verrückt. Und nun erkannte ich, daß es hohe Zeit ſei, ihn herauszureißen, denn wirklich, er war nah' am Ueberſchnappen; ſo erreichte ich es denn mit viel Bitten und Drangen, daß er nach Italien abreiste durch die Schweiz über den Gotthard, und nun ſehen Sie, in dieſer Periode haben Sie ihn kennen gelernt!“

Ich gehe nun mit Seufzen an die Aufgabe, dem geneigten Leſer ein, nach Möglichkeit abgekürztes, Bild von dem Bilde des harmoniſchen Weltalls vorzuführen. Was gegeben werden ſollte, war eine klar geordnete Ueberſicht der Durchkreuzungen, denen das Leben und Thun des armen Sterblichen durch die Tücke jenes Etwas unterliegt, das wir in Kürze den kleinen Zufall nennen. Man begreift, daß A. E. ſeinem Plane gemäß eigentlich hätte ſchreiben müſſen: Harmoniſches Bild des unharmoniſchen Weltalls; man begreift aber ebenſoſehr, daß ein Geſchmack wie der ſeine den ironiſchen Ausdruck vorziehen, man ahnt auch zum Voraus, wie es ihm bei ſeinem Verſuche ſyſtematiſcher Ordnung ergehen mußte.

Kaum iſt die Vorbemerkung nöthig, der Leſer möge ſich erinnern, wie A. E. gewohnt war, vermöge einer poetiſchen Verwechslung von Objekt und Subjekt die Stellen und Gegenſtände, worin nach ſeiner Mythologie die böſen Geiſter ſich einzuniſten lieben, ſo zu tituliren, als wären ſie ſelbſt die böſen Geiſter oder verwandelten ſich in ſolche. Fangen wir nun an, die Ober- und Untereintheilungen des Materials, mit welchem unſer Philoſoph ſchaltet, aufmarſchieren zu laſſen, ſo wird der Leſer ſogleich in eine Art von logiſcher Beunruhigung ſich geſtürzt fühlen. „Hauptarten der Teufel“ iſt die erſte Obereintheilung und dieſe zerfällt in: innere und äußere Teufel. Unter „innere Teufel“ verſteht er die Stellen und Angriffspunkte, die der Menſch durch ſeinen Körper (natürlich ebenſoſehr als geiſtig höchſt leidensfähiges Weſen) dem ſtörenden Zufall darbietet; unter „äußere Teufel“ die Leiden verurſachenden Gegenſtände in unſerer Umgebung. Schon dieß iſt verwirrend. Die Eintheilung ſcheint nur Störungen im Auge zu haben, die von außen kommen; ſitzen nun in den Organen unſeres Leibes Teufel und ebenſo in den äußern Dingen, von denen die Störung ausgeht, ſo folgt ja, daß in allen dieſen Fällen ein Teufel einen Teufel plagt. Es entſtehen aber doch viele Leiden direkt aus dem eigenen Organismus, das einzelne Organ erkrankt infolge von Störungen in irgend einem größeren Funktionsgebiete; ſitzt nun dort ein innerer Teufel, dann wohl auch hier und ſomit plagt auch in dieſem Fall ein Teufel einen Teufel, dießmal ein innerer einen innern. Jedoch kann man ſagen, auch Störungen, die zunächſt aus dem Innern des Organismus kommen, ſeien indirekt durch Einflüſſe der äußern Natur herbeigeführt, dann kehrt aber das erſte der genannten Verhältniſſe wieder: ein (äußerer) Teufel plagt einen (innern) Teufel. Dieß ſind nur Andeutungen, die Reihe der ſich ergebenden Skrupel iſt unendlich. Genug, der Urheber wird ſelbſt nicht am wenigſten darunter gelitten haben, zur Sache!

Als Motto ſteht ein ziemlich ruchloſer Vers:

O Weltgeiſt, was haſt du getrieben!
So gerade zu bauen, ſo toll zu verſchieben!
  In deinem weiten Königthum
  Wird Alles ſchief, wird Alles krumm,
Wo nicht Menſchen denken und lieben.

Hierauf folgt die Eintheilung und lautet alſo:

I. Hauptarten der Teufel.

A. Innere Teufel.

Schleimhäute. Zunge. Kehle. Lunge. Zwerchfell. Magen. Gedärme. Blaſe. Gelenke. Sehnen. Nerven. Gehirn. Augen. Naſe. Ohren. Haut. Hals. Rücken. Arme. Finger. Kreuz. Beine. Zehen. Nägel.

Es fällt ſehr auf, wie wenig dieß iſt. A. E. hätte ja eigentlich alle empfindungsfähigen Stellen unſeres Körpers, ſelbſt die mikroſkopiſch kleinſte, aufführen müſſen. Er wollte ſich auf die vorzüglich gefährdeten beſchränken und dieſe nur in Bauſch und Bogen angeben, wurde an dieſem Verfahren irre, fieng an, mehr in's Einzelne zu gehen, führte unter Anderem die einzelnen Theile des Auges auf, z. B. Lid und Wimper (offenbar, um nachher das peinliche Einſtrupfen von Wimperhaaren anzubringen), er ſah im Fortgang ein, daß er in's Unendliche geriethe, ſtrich wieder aus, ſchrieb doch wieder, ſtrich wieder aus und ſo fort. — Merkwürdig verloren ſteht zwiſchen dem Uebrigen das Gehirn, doch begreift man die Verlegenheit des Anordners; denn von der einen Seite wird freilich jeder Eindruck im Gehirn erſt empfunden, und darnach müßte eine klare Eintheilung zeigen, daß hier Alles im Mittelpunkte ſich ſammelt: von der andern Seite gibt es aber doch auch lokale Leidenszuſtände des Gehirns und inſofern war dieß Centralorgan unter andere einzureihen. Erſichtlich iſt übrigens, daß er unter Gehirn auch die geiſtigen Funktionen in der Weiſe mitinbegriff, daß er an Durchkreuzungen eines Gedankenzuſammenhangs durch Vorſtellungen dachte, die in denſelben nicht gehören, an Zerſtreutheiten, Gedächtnißirrungen und dergleichen, wie ſolche ſich dann im Sprechen äußern; da die Zunge aufgeführt iſt, ſo haben wir allerdings das Material beiſammen, um erwarten zu können, daß dann in der betreffenden Rubrik der entſprechende Zufallsakt, alſo z. B. närriſches Vernennen, nicht fehlen ſollte.

B. Aeußere Teufel.

a. Unorganiſches und abgeſtorbene organiſche Stoffe.

Luft. Wind. Licht. Finſterniß. Nebel. Waſſer. Regen. Schnee. Eis. Erde. Moraſt. Pfützen. Staub. Sand. Steine. Gruben. Holzpflöcke. Strohhalme. Dorne. Härchen. Schreibfedern. Sägmehl. Eiſenfeilſpähne.

b. Artefakte.

Brillen. Haken. Nägel. Uhren. Zündhölzchen. Kerzen. Lampen. Münzen. Stiefelknechte. Schnüre. Bändel. Beinkleider. Hoſenträger. Knöpfe. Knopflöcher. Rockhängeſchleife. Hut. Armlöcher. Schuhe. Stiefel. Galoſchen. Meſſer. Gabel. Löffel. Teller. Schüſſeln mit Suppe und Anderem. Papier. Tinte. Böden, beſonders Parketböden. Treppen. Thüren.

Schlöſſer. Wände. Fenſter. Kandeln. Fußbänke. Wägen, ſpeziell Eiſenbahnwägen.

c. Pflanzen.

Blatt. Stengel. Zweig. Aſt. Stamm. Wurzeln. Kirſch- und Trauben- und andere Kerne. Erbſen. Bohnenfaſern. Spitzgras. Brennneſſeln.

d. Thiere.

Inſekten. Vögel. Mäuſe. Rind. Pferd. Hunde. Katzen. Haſen. Rehe. Hirſche. Roß. Elephant. Würmer. Fiſche. Gräten.

e. Menſchen.

Kinder. Frauen. Männer. Greiſe. Stände: beſonders vornehme.

An dieſer Stelle wimmelte es von Korrekturen und Durchſtrichen. Man ſah in eine wahre logiſche Verzweiflung hinein. Der Verfaſſer fieng an, aufzuzählen, nämlich die Organe, vermittelſt welcher uns von außen durch Menſchen verdrießliche Störungen bereitet werden, ſichtbar aber erkannte er, daß er dadurch in Wiederholungen gerieth, theils mit I. A., theils mit der folgenden Rubrik: Aktionen.

Immerhin war denn nun eine — freilich ſehr mangelhafte — Ueberſicht der Leidensquellen und Leidensſtellen gegeben. Nun mußten die Leiden ſelbſt aufgezählt werden, die im Zuſammenſtoß aller dieſer Dinge den leidensfähigen Theil mehr oder minder empfindlich treffen. Dieß bringt die nächſte Haupteintheilung:

II. Aktionen.

A. Der inneren Teufel.

Kratzen. Kitzeln. Nieſen. Huſten. Schleimen überhaupt. Tröpfchen an der Naſe. Raſſeln. Orgeln. Pfeifen. Raſpeln. Schnarchen. Sich verſchlucken. Lachkrampf. Kolik. Rheumatismen. Hexenſchuß. Dumpfheit. Schlafdruck. Schwindel. Stechen. Glühen. Brennen. Toben. Brauſen. Jücken. Beißen. Bohren. Rutſchen. Stolpern. Fallen. Anſtoßen. Danebengehen. Sich verwickeln. Fehlgreifen. Fehlſchlagen. Fehltreten. Hühneraugenſtich. Ueberſchlagen (der Stimme). Fehlſprechen. Sich vernennen. Bock ſchießen. Vergeſſen. Mit ſich reden. Im Schlaf ſprechen. Verwechſeln.

B. Der äußeren Teufel.

Hier hat es denn, wie wir vorbereitend ſchon bei I. bemerkt haben, dem Verfaſſer große Schwierigkeiten gemacht, daß er Vieles, was der Rubrik I. B. a. (unorganiſche und abgeſtorbene organiſche Stoffe) entſpricht, bereits unter II. A. gebracht hat, als z. B. Rutſchen, Stolpern, Fallen: Ereigniſſe, die allerdings öfters ohne erkennbares Einwirken eines äußern Teufels vorkommen, am öfteſten aber doch durch ſolche herbeigeführt werden, die ſich in Schnee, Eis, Steine, Holzpflöcke, Strohhalme verſtecken. Auch was die weiteren

Eintheilungen unter I. B. betrifft, ſo konnte er in gegenwärtiger Rubrik nicht mehr mit ihnen zurechtkommen, wenn er in dieſer letzteren Eintheilungsfelder ziehen wollte, die den I. B. a. b. c. d. e. logiſch entſprächen; denn es iſt doch klar, daß z. B. Sich verſtecken eine Tücke iſt, welche von der Schreibfeder, die unter I. B. a. vorkommt, ebenſo häufig verübt wird, als von der Brille, die unter I. B. b. auftritt. Er ließ alſo in dieſer jetzigen Rubrik alle Untereintheilung weg und ſchrieb getroſt ohne ſymmetriſche Ordnung nieder, was ihm eben gerade einfiel, als z. B.: Sich verſtecken. Einhaken. Fallen. Fliegen. Flattern. Knotenbilden. Zu weit, zu eng ſein. Fortrollen. Gleiten, Mitgehen (— ein Randzeichen verweiſt hier auf ein Beiblatt, das Belege enthält, als z. E.: ein Jahr lang wird in der Regiſtratur der letzte Bogen eines Aktenſtoßes verzweifelt und vergeblich geſucht, endlich findet er ſich auf dem Grund eines andern Faszikels; er war beim Verpacken mitgegriffen worden. Der Leſer wird ſich erinnern, daß A. E. dieſes hochwichtige Ereigniß auch in Brunnen erwähnt hat. Folgt noch eine Reihe ähnlicher Trauerſpiele). Klemmen. Ankleben. Ein Loch kriegen. Umſtrupfen (z. B. Regenſchirm, Handſchuh). Verlöſchen, ausgehen. Dazwiſchen rennen, reden u. ſ. f.

Nun fügte er zu den Aktionen A. der inneren, B. der äußeren Teufel noch eine Rubrik und zwar:

C. Kombinirte Aktionen oder Häufungen.

Man verſteht, daß hier das Zuſammentreffen von zwei oder mehreren Unfällen an die Reihe kommt. Hier war denn aufzuführen z. B. Huſten und Hexenſchuß vereinigt (Beiſatz: „ſo daß bei jedem Huſtenſtoß ein Schmerz durch's Kreuz geht, als führe ein glühendes Bajonet hinein.“ (Der Verfaſſer hatte hier im Zorn einen Fluch beigeſetzt, doch ſich faſſend ihn wieder geſtrichen.) Hier ferner: Katarrh und Kolik (Beiſatz: für letztere rother Wein verordnet, für erſteren verboten); Kolik auf der Eiſenbahn. Hut vom Wind fortgerollt, gleichzeitig eine Galoſche vom Fuß verloren, auch ſummirt mit Umſtrupfen des Schirms, etwa überdieß mit Hinunterfallen der Brille. Merkwürdigerweiſe ſteht unter Anderem ahnungsvoll, als hätte er vorausgeſehen, was ihm auf der Fahrt nach Luzern widerfuhr: Stimme überſchlagen, Hängenbleiben, Fallen vereinigt. Welche Schwierigkeiten ſich hier einer den andern Theilen parallel entſprechenden Anordnung entgegenſtemmten, werden wir ſehen; erſt müſſen wir alles Material beiſammen haben.

Der Verfaſſer begnügte ſich nicht mit den bisher aufgereihten Rubriken. Als Mann von Geiſt mußte er dieſe nackte Aufzählung von Mißgeſchicken, die großentheils nur ſinnlicher Art ſind, doch ungeſalzen finden.

Es fehlte noch eine höhere Beziehung, eine ideale Beleuchtung. Es ſollte dargeſtellt werden, wie die Teufel lügen, als wären die Künſte, womit ſie die Menſchen foltern, ſchöne Künſte, als wäre ihre Hölle ein Paradies, ein Himmel, ihre Folter- und Schmachwelt eine Welt der Romantik. „Schön iſt häßlich, häßlich ſchön.“ So beſchloß er denn, ſeinem Aufzählungsſyſtem eine äſthetiſche Weihe zu geben, ein Afterbild von Weihe freilich, eine Taufe des Satans, eine Glorie von farbig ſchillernden Lichtern aus dem Schwefelpfuhle des Abgrunds. Dieß ſollte vollzogen werden durch Zuſammenſtellung der aufgezählten Uebel mit den ſchönen Künſten und deren Zweigen. Dabei ſchien er es mit der Architektur und Skulptur ohne Erfolg verſucht zu haben, dagegen mit der Malerei, Muſik und Poeſie gieng es ihm ſichtbar beſſer — vorerſt nämlich — d. h. im Konzept, auf den Beiblättern. Hier hat er ſich zunächſt ſeine Rubriken aufgeſtellt: Malerei mit ihren Zweigen: Landſchaft, Sittenbild, Hiſtorie, dazu Untereintheilungen: Freske, Staffeleibild und Anderes. Muſik: Inſtrumental- und Vokalmuſik; in Untereintheilungen ſteht: Dur, Moll; verſchiedene Taktarten, tempi, Ouvertüre, Symphonie; Lied, Arie; Duett, Terzett, Quartett und ſo manches Weitere. Bei Poeſie fehlte natürlich nicht die Hauptunterſcheidung: Lyrik, Epos, Drama; bei Lyrik: Hymne, Dithyrambus, Ode, Elegie, Lied, Ballade. Bei Epos fand ſich die beliebte Eintheilung: ernſtes und komiſches nicht, — begreiflich, da in dieſem ganzen Syſtem Alles komiſch iſt, nämlich für uns, und Alles ſehr ernſt, nämlich für ſeinen philoſophiſchen Urheber. Nicht vergeſſen waren natürlich die modernen Formen der epiſchen Dichtung, Roman und Novelle. Bei Drama wird in erſter Linie die Gliederung in Expoſition, Schürzung und Kataſtrophe betont, ſodann der Unterſchied der Style: klaſſiſch hoher Styl und modern charakteriſtiſcher oder realiſtiſcher. Die Eintheilung: Tragödie und Komödie fehlt aus demſelben Grunde, warum dieſe Stimmungsgegenſätze im Epos nicht aufgeführt ſind. — Als Anhang zur Poeſie iſt noch die Rhetorik aufgeführt.

Dieß alſo das Ganze des Materials, das zuſammenzuſtellen war. Wie es nun tabellariſch ordnen? Für I. A. B. wurden zuerſt ſenkrechte Felder durch Linien abgetheilt und das Einzelne in Kolonnenform hineingeſchrieben. Es machte ſich ſehr ungleich: für die inneren Teufel (A.) hatte der Schöpfer dieſes Syſtems, wie der Leſer mit uns ſchon begriffen hat, keine nähere Eintheilung finden können. Er hatte es verſucht, z. B. indem er ſetzte: a) Bedeckung, b) Eingeweide, c) Schleimhäute, d) Sinne, e) Glieder, f) Muskel, g) Nerven, Gehirn u. ſ. w.; allein er gab es wieder auf, da er ſah, daß ſich hier ſo nicht trennen laſſe, indem doch, um nur Ein Beiſpiel anzuführen, die Naſe hauptſächlich um Schleimhautleidens willen aufgeführt war, die Schleimhäute aber unter einer andern Nummer ſtanden. Dagegen die äußeren Teufel (B.) erfreuten ſich ja einer ziemlich reichlichen Dispoſition. — Nun gieng es an die Aktionen. Für dieſe wurden wagrechte Felder abgetheilt, das Einzelne kam alſo in ebenſolche Linienform zu ſtehen: der Papierbogen wurde in derſelben Dimenſion in zwei gleiche Hälften getheilt, die eine für innere Aktionen, die andere für äußere. Viereckige Fächer waren jetzt entſtanden und in ihnen ſollten je die bezüglichen Aktionen ſowohl mit den betreffenden Organen des Körpers, als auch mit den äußeren Teufeln ſich zuſammenfinden. Sie fanden ſich auch etwa da und dort zuſammen, z. E. Eiſenfeilſpähne mit Augen oder Härchen mit Schreibfeder, aber dieß eben nur ausnahmsweiſe, im Ganzen entſtand lediglich ein kunterbuntes Gemiſche. Nun aber die kombinirten Aktionen! Für ſie wurden Linien gezogen, welche die vorigen Quadrate in der Diagonale ſchnitten, ſo daß alſo nun auch ein Syſtem von Dreieckfeldern entſtand. Jetzt ſollten denn zum Beiſpiel Hexenſchuß und Huſten aufeinanderſtoßen und zwar erſterer zugleich mit: Kreuz, der zweite mit: Schleimhäute; allein es gieng nicht anders, als vorher, wo das Einzelne von I. A. B. mit dem Einzelnen von II. A. B. richtig zuſammentreffen ſollte: die Sachen trafen eben nicht zuſammen, oder ebenſo wie vorhin nur ganz ausnahmsweiſe fand ſich etwa: Fortrollen mit Hut und Moraſt in nachbarlicher Stellung. Und endlich die Künſte! Für dieſe, das geſammte Gebiet der realen Leiden überſpannende Idealbeziehung wurde wiederum eine Quereintheilung angeordnet: Diagonalen, die mit den vorigen ſich kreuzen, ſo daß jetzt ſämmtliche Vierecke nicht mehr nur in zwei größere, ſondern in vier kleinere Dreiecke, dem Kreuzgewölbe gleich, zerfielen. Nun gieng es aber eben nicht anders, als bei den früheren Eintheilungen. Es war leicht abnehmen, wohin der Schalk eigentlich zielte, auf Beiblättern war ſogar ausdrücklich vorgemerkt, was zuſammentreffen ſollte, es braucht dem denkenden Leſer nicht geſagt zu werden, welche Unfälle mit welchen Formen der Muſik, welchen Inſtrumenten, ferner mit welchen Formen der Dichtkunſt ſollten nebeneinander zu ſtehen kommen. Allein es wollte eben wiederum nicht gehen; ausnahmsweiſe wohl auch hier: z. B. Hals, Kehle, Schnarchen, Fagot trafen zuſammen, aber Anderes, was noch viel klarer ſich zuſammenfinden ſollte, verirrte ſich rein irrationell in andere Kreuzgewölbe. Es iſt ſchon erwähnt, daß unſer Tabellenbildner behufs klarerer Unterſcheidung auch zu den Farben griff. Offenbar waren es die Künſte, die ihn dazu geſtimmt hatten, dieß augerfreuende Mittel beizuziehen. Ein ſtarkes Blau ſollte dieſen Pſeudohimmel charakteriſiren und war in den ſtarken Strichen der genannten zweiten Diagonalen repräſentirt; nun wurde die koloriſtiſche Behandlung fortgeſetzt; kombinirte Aktionen feuerroth; einfache Aktionen grün in zwei Schattirungen, innere Teufel gelb, äußere rothgelb. Die Farben waren am leeren Rand ungemiſcht vorgeſetzt. Aber nun, da in allen Feldern Alles zuſammentraf, durchdrangen ſich ja alle dieſe Farben und entſtand ein verſchwommenes Schmutzbild, unter deſſen Geſchmiere man die Schrift kaum noch leſen konnte. Dieſe und alle vorhin genannten Uebelſtände beſtimmten den Künſtler, es öfters auf's Neue mit andern Anordnungen zu verſuchen: I. A. B. wagrecht, II. A. B. ſenkrecht, die linke Diagonale (kombinirte Aktionen) rechts, die rechte (Künſte) links, das Einzelne in allen Rubriken umgeſtellt, das Farbengemengſel durch feine Laſuren gemildert: — Alles umſonſt, das Gewirre und Gekleckſe wuchs und wuchs und ſpiegelte ſich ſo ſichtlich auf den Hauptbögen und Beiblättern ab, daß aus dieſen ſtummen Flächen in mein eigenes Gehirn der Wahnſinn herüberzuſchweben drohte.

Ich warf den ſchnöden Papierhaufen zu Boden, eine gründliche Empörung kam über mich. Ich wußte doch genug von dieſem Menſchen, um ihm ein höchſt empfindliches Gefühl des Werthes ſeiner Zeit zuzutrauen. Man durfte ihn nur eine Stunde kennen, um überzeugt zu ſein, daß ſein Geiſt immer in Arbeit war. Sein Grimm über die kleinen Zufälle war ja in ſeiner beſſeren Quelle nichts Anderes, als Grimm über Zeitraub, der auf einer Vergleichung des Werths der kleinen Außendinge mit dem Werthe ſeiner Geiſtesthätigkeit ruhte. So konnte man den Widerſpruch begreifen und verzeihen, daß er eben aus dieſem Grimm bei der Betrachtung jener Dinge ſich aufhielt und eben die Zeit, deren ſie nicht werth ſind, ihnen widmete. Aber nun dieſen Widerſpruch ſo weit treiben, ſich ſo ſchwer an ſeiner Zeit verſündigen: das war denn doch zu arg, war unverantwortlich, war abſcheulich! Mir fiel wieder ein, was ich einſt auf der Axenſtraße ihm zu Gewiſſen geführt, ich hätte den Todten aus dem Grabe fordern und in Donnerpredigt wiederholen mögen, was ich ihm ſchon damals vorgehalten, ich ballte den Papierhaufen zu einer großen Kugel zuſammen und ſchleuderte ſie an die Wand, als wäre ihre Fläche die Stirne des ſtrafwürdigen Sünders. Doch deſſen ſchämte ich mich wieder, legte den Knäuel vor mich hin, ſah ihn ruhig an und fand bei geſammeltem Nachdenken, daß dieſer närriſche Verſuch ſo ganz unmerkwürdig eben nicht ſei, freilich nur im negativen Sinne, nemlich als abſchreckendes Beiſpiel. A. E. wollte der Weltordnung — allerdings nur dem unteren Stockwerk derſelben, denn an der Güte des oberen Stockwerks, des ſittlichen Reiches, war er ja nicht verzweifelt — den Poſſen ſpielen, ihr einmal tabellariſch vor die Augen — als hätte ſie ſolche — zu rücken, was für eine ſchlechte Ordnung ſie ſei. Alſo ein geordnetes Bild des Ungeordneten ſollte aufgebaut, eine harmoniſche Ueberſicht über alle disharmoniſchen Durchkreuzungen ſollte hergeſtellt werden. Wie konnte es anders kommen, als daß das Objekt auf das Subjekt, der Inhalt auf die Form ſich übertrug? Durchkreuzungen ſind ja Durchkreuzungen, ich kann ſie nicht berechnen, nicht ordnen, ſie laufen von und nach allen Seiten, ſind rein unbeſtimmbar; ſo mußte denn die Ueberſicht einer ungeordneten Welt natürlich ſelbſt ungeordnet, das Bild der Disharmonie ſelbſt disharmoniſch werden; es gibt ja keinen Plan für's Planloſe, kein Syſtem des Syſtemloſen. — Ich wollte, da ſie nun in dieſem verneinenden Sinne Werth für mich bekamen, die Papiere doch nicht zerſtören, faltete den Klumpen wieder auseinander, glättete die Bögen, da fiel mein Blick auf eine Stelle, wo ein Wort ſtand, das ein in dunkler Ferne ſchwebendes Erinnerungsbild in mir auffriſchte. Es hieß amplificatio. Ich ſah aufmerkſamer nach. Es kam vor bei der Rubrik Rhetorik. Dort ſtanden einige der Namen, mit welchen die alte Wiſſenſchaft der Beredtſamkeit gewiſſe Theile der Rede lateiniſch zu bezeichnen pflegte: exordium, narratio, reprehensio und dergleichen. Amplificatio nannte man eine Prachtwendung am Schluſſe, worin der Redner durch eine Fülle von Bildern und Häufung konzentrirter Beweisſätze ſeine Weisheit noch einmal tüchtig aufputzt, um ſo mit einem recht flotten Trumpf abzutreten. Dieſe amplificatio ſollte nun auf der

Tabelle zu einem Hauptſtück kombinirter Aktionen zu ſtehen kommen. Und dießmal war es ihm denn wirklich gelungen, das Wort zuſammenzubringen mit der vorhin erwähnten Kombination: Huſten, Hängenbleiben, Fallen. Geheimnißvoller Zug des Menſchenſchickſals! Als hätte er es geahnt, was ihm kurz darauf bei Küßnacht widerfahren ſollte! War es ein Wunder, wenn er uns das gelehrt klaſſifizirende Wort zurief, als ſeine Ahnung ſo furchtbar ſich erfüllt hatte?

Und nun — was konnte ich machen? — nun dauerte er mich wieder.

Geſondert vom Uebrigen theile ich ferner die unvollendete Skizze eines Singſpiels mit, die mir beim Blättern in die Hände fiel. Die Ueberſchrift bezeichnet dieß Produkt als Singtragödie.

Akt I.

Szene 1. Schreibzimmer.

Perſonen:

Ein Härchen.
Tinte.
Eine Schreibfeder.
Ein Buch.

Das Härchen, mikroſkopiſch klein, in einem Tintenfaß befindlich, trägt im dünnſten Sopran eine Arie vor, Text gerichtet an die daneben liegende Schreibfeder, welche den ausgedrückten böſen Abſichten Entgegenkommendes in einer Antiſtrophe ſpitz vorträgt, hierauf entſprechendes Duett.

Demnächſt Rezitativ, Baßſtimme, ausgehend von einem Buch auf dem Bücherbrett über dem Schreibtiſch. Kichernde Antwort von Geiſtern in der Tinte. Duett von Tinte und Buch vereinigt ſich mit Härchen und Feder zu einem gefühlten Quartett.

Szene 2.

Perſonen:

Hilario, ſchöner Jüngling.
Die Vorhergehenden.

Man hört Schritte, genannte Geiſter verſtummen. Hilario tritt ein. Monolog. Hilario liebt auf's Aeußerſte eine Jungfrau Adelaide. Iſt ſchüchterner Komplexion, hat noch kein Wort gewagt, beſchließt zu ſchreiben. Tunkt ein.

Härchen und Feder vereinigen ſich innig. Hilario wird nach mehreren Verſuchen, mit dem verfluchten Pinſel zu ſchreiben, ſehr wild, ſchreibt Grobheiten ſtatt Zärtlichkeiten.

Neue Feder. Fängt von vorn an. Es geht fließend vorwärts. Beſchließt Citat aus Petrarka. Will den Band herabnehmen, er fällt auf's Tintenfaß, das ganze Schreiben wird ſchwarz übergoſſen. Hilario beſchließt in Verzweiflung, es doch mit dem lebendigen Worte zu verſuchen. Er hofft, der Geliebten im Park zu begegnen, will wagen, ſie anzureden. Ab. Hinter ihm her hölliſcher Lach-Chor genannter Perſonen der erſten Szene.

Szene 3. Park.

Perſonen:

Eine Pfütze.
Ein Hühnerauge.

Arie mit einem gewiſſen klebrigen Etwas in der Tonfärbung vorgetragen von der Pfütze, entſprechend von Inſtrumenten begleitet.

Ein weißlicher Punkt ſchwebt herbei; derſelbe erweist ſich, näher ſichtbar, als Hühnerauge (äußerſt giftiger Blick und Geſammtausdruck). Arie: hornig harter, friktiv brennender Ton. Text offenbart teufliſche Abſichten.

Verſchwörungsduett zwiſchen Beiden.

Akt II.

Szene 1.

Perſonen:

Die Vorhergehenden.
Hilario.
Adelaide, ſelbſtbewußte Jungfrau.
Vögel.

Hilario tritt auf, heiter geſpannt, das Hühnerauge ſchwebt, einen feurigen Faden durch die Luft ziehend, nach ihm hin, verſchwindet in ſeinem Lackſtiefel. Er winſelt, hinkt, fällt in die Pfütze, wird ſehr dreckig. In dieſem Augenblick erſcheint Adelaide. Lacht ſehr, verhöhnt ihn bitterlich. Beide ab. Triumphchor genannter Objekte, vermehrt durch Vögel, welche von Bäumen zugeſchaut.

Dieß wird genügen, ein Bild von A. E.'s Kompoſition zu geben; ich darf die Geduld des Leſers nicht durch weiteren Auszug ermüden. Es genügt, noch zu erwähnen, daß die Skizze andeutet, Hilario wiſſe, durch einen Kampf mit einer Reihe ähnlicher Hinderniſſe vordringend, endlich doch Adelaidens Liebe zu erringen, eine ſelige Stunde werde ihm in Ausſicht geſtellt; dann folgt noch eine um Weniges ausgeführtere Szene:

Szene I. Apotheke.

Perſonen:

Ein Kolben mit Mandelmilchſyrup.
Eine junge Katze.
Ein junger Apotheker.
Hilario.

Arie obgedachten Kolbens: weichlich zäher, doch zugleich tückiſcher Ton, entſprechender Text. Junge Katze erſcheint; kindlich heiterer Geſang. Duett. Sehr eilig eintretend Hilario. Aus dem Nebenzimmer kommt der Apotheker. Hilario bittet ſehr dringend um einige Tropfen Laudanum, der Apotheker verlangt ärztlichen Vorweis, und allzu gewiſſenhaft (— noch junger Gehülfe —), da Hilario ſolchen nicht beſitzt, verweigert er die Bitte.

Hilario: „dann Mandelmilch, ſchnell!“ — Apotheker: „dieß gern!“ holt den Kolben, ſtolpert über die junge Katze, der Kolben liegt zerſchellt am Boden. Hilario raſend ab. Furienhafter, grell-gellender Verhöhnungschor der Scherben und der Katze. Trio mit der Jammerſtimme des Apothekers.

Hier brach das Fragment mit einem wilden Fahrſtriche der Feder ab, die dann wie toll in kratzigen, borſtigen Linien auf dem Papier umhergewüthet haben, hierauf etliche Male ſenkrecht aufgeſtaucht worden ſein mußte; dieß bewieſen ſtarke, von Spritzaureolen umgebene Tintenkleckſe.

Das pathologiſch geſchnellte Abbrechen war mir nicht gerade komiſch, es gab an Anderes, wenn auch noch ſo Verſchiedenes, zu denken.

Bei weiterem Durchſtöbern ſtieß ich auf eine Schichte gedruckter Blätter, auf deren Rand ich Anmerkungen mit rother Tinte bemerkte. Das Gedruckte konnte nicht von A. E. verfaßt ſein, es war der Anfang eines Romans, deſſen Styl und Inhalt weiblichen Urſprung erkennen ließ, das Titelblatt fehlte. Auf einem Beiblatt ſtand von ſeiner Hand geſchrieben: „Das iſt keine Kunſt, ideal thun, wenn man Alles ungenau nimmt. Wart', Blauſtrumpf, wart', Gans, ich will dir's einmal zeigen! Meinſt du, die Dinge der Welt laufen nur ſo glattweg in geölter Kurbel?“

Ich ſtelle einige Sätze heraus mit den Anmerkungen, um einen Begriff von dieſen Korrekturen zu geben:

„Es war ein lachender Morgen Ende Auguſts. Wir ſtanden reiſefertig. Der gute, liebe Onkel! Es war ihm ſchwer geworden in ſeinen Jahren, aber er hatte ſich entſchloſſen; mein Sehnen ſollte erfüllt werden; er führte mich nach Paris. Die Koffer waren gepackt —

Anmerkung: bis auf einen, den Hauptkoffer, wozu der Schlüſſel verlegt war —

Die Droſchke war beſtellt —

Anm.: und kam nicht.

Endlich ſteigen wir in den Wagen —

Anm.: wobei der Onkel fehltrat und umfiel —

Wir ſitzen, das Dampfroß ſchnaubt, die Räder beginnen zu rollen —

Anm.: das Handgepäck fällt aus dem Netzfach und treibt dem Onkel den Hut an.

Noch ein Gruß an die liebe Schweſter Ida, ein Schwenken meines Tuchs —

Anm.: wobei das Fenſter fällt und mir die Hand einklemmt.

Der Kondukteur coupirt, o, er erſchien mir wie ein Götterbote, der meine Seele nach Elyſium einlade —

Anm.: doch der Onkel fand unſere Billette nicht.

Mir gegenüber — o ſchöner Anfang! ein junger Mann — in Civil — hat aber etwas edel Kriegeriſches, ſelbſtbewußte Haltung. Blick lebhaft, dabei etwas männlich Herrſchendes und doch zugleich ſo Feines — wohl Gardeoffizier?

Anm.: worauf beſagter Herr den einen und dann den andern Fuß neben den Onkel auf's Polſter hinüberlegt und der Onkel ſich ſanft beſchwert und eine ſackgrobe Antwort bekommt.

Mit ritterlich gefälligem Tone fragt mich der junge Mann, ob ich erlaube, daß er das Fenſter öffne —

Anm.: welches geſchieht und worauf dem Onkel eine Kohlenfaſer in's Auge fährt.

Balſamiſche Morgenluft weht herein, Städte und Dörfer im Sonnenglanze fliegen vorüber, die Schwalben ſchwirren, die Natur taucht, badet, ſchwimmt beſeligt in ſich ſelbſt. Ja, die Natur hat Seele, ſie iſt doch immer ſeeliſch beſagend. Die Natur iſt Geiſtflüſterung, der Menſch Geiſtſprechung, ſie iſt Geiſtduftung, der Menſch Geiſtblitzung. — Dieß iſt ein Gedanke! Ich zeichne mir ihn in mein Poeſiealbum. — Und nun, du Natur der Natur, goldiger Süden, dufte mir labend entgegen!

Anm.: Sie ſucht die mitgenommenen Orangen, der liebe Onkel hat ſie verſeſſen.

Wehe! kann wolkenlos kein Himmel bleiben? Das lachende Antlitz der Natur trübt ſich, ein Strichregen beginnt zu fallen, ſie ſinkt ſich ſelbſt als weinendes Kind in die Arme. Aber warum ſo heftig, deine Thränen netzen mich zu ſtark! ‚Ja, bitte, edler junger Mann, ſchließen Sie das Fenſter —‘

Anm.: welches eingequollen iſt, weßwegen der Onkel mithilft. Beide drücken und da es raſch nachgibt, ſtoßen ſie die Scheibe hinaus.“

Genug und wohl ſchon allzuviel, der Spaß wäre geradezu langweilig zu nennen, wenn er nicht auf eine Steigerung losarbeitete: ich darf nicht verſchweigen, daß dieſe etwas ſtark iſt, indem die Scherben der Scheibe auf die Sitze fallen, und da ich eine Pflicht fühle, die vielleicht zarten Nerven des Leſers zu ſchonen, ſo breche ich ab, wiewohl es an einigen Witzkörnern im Folgenden nicht fehlt. Uebrigens waren es nur wenige Blätter; die Nergelei muß dem Krittler ſelbſt denn doch entleidet ſein oder er muß gefühlt haben, daß ja jede ſeiner Anmerkungen die folgende und ſo den ganzen Roman aufhob.

Haben dieſe grillenhaften Phantaſieen, wie ſie bis in die Schnurre, die Kinderei ausſchweifen, den hartgeprüften Leſer verdroſſen, geärgert, faſt um die Geduld gebracht, ſo ſöhnt er ſich doch vielleicht mit dem ſchiefgewickelten Manne wieder aus, wenn er nun im Tagebuche die Goldfäden findet, die ſich durch das bunte Garn dieſer Wicklung reich und ſtark hindurchziehen. Das Feinſte dieſes Goldes iſt Denken, philoſophiſches Denken, „des Menſchen allerhöchſte Kraft“. Ob man darum den Mann einen Philoſophen nennen darf, das freilich iſt eine Frage; ich enthalte mich, das Wort darüber zu nehmen, das Tagebuch mag ſelbſt antworten. Vielleicht iſt ein Theil des innern Unglücks in dieſem Leben auf dieſer Stelle zu ſuchen; der Leſer wird Andeutungen finden, die dahin zeigen; vielleicht trug es zu ſeiner Verſtörung bei, daß die Miſchung der Kräfte in ihm zu bunt war, um der edelſten ein gerades und ausgewachſenes Gebilde zu erlauben. Und doch war ſie ſtark genug, ihrer Gegenfüßlerin, der Phantaſie, des Raumes ſo viel wegzunehmen, daß ihr dieſelbe Hemmung widerfuhr. Freilich iſt es mit dieſem bunten Theil des Einſchlags an ſich ſchon eben auch ſeltſamlich beſtellt; der Weber neigt zu ſehr zum Zickzack, als daß man ein harmoniſches Geflechte von ihm erwarten könnte, und wir dürfen es ihm wohl immerhin gutſchreiben, daß er es dieſer Neigung wenigſtens abgerungen hat, die Pfahldorfgeſchichte fertig zu bringen, die doch in einem gewiſſen Sinn ein Ganzes genannt werden kann. Dieß iſt aber auch das einzige Durchgeführte: da und dort finden ſich Faden für andere Kompoſitionen, ſie brechen aber ab, ſind fallen gelaſſen, und ſo kann man ſchließen, daß auch nach dieſer Seite ein Gefühl des Unglücks über eine unterbundene Ader in ihm umwühlte: denn er wollte thätig ſein, wollte leiſten, wollte der Welt etwas ſein. Was ich Zickzack nenne, dazu gehört auch eine über das Maß gehende Liebe zum Elemente der närriſchen Vorſtellung. Oft mußte ich ſchon beim erſten Durchleſen an Lichtenberg denken. Obwohl ich einige der ſtärkſten Proben dieſes Zuges vorausgenommen habe, möge ſich der Leſer doch erinnern, daß ich ihm nicht die Ausſicht eröffnen konnte, es werde ihm nach überſtandener

Geduldprobe im Folgenden nur Vernünftiges geboten werden; auch des Tollen im ebengenannten Sinne wird ihm noch Manches aufſtoßen. Es wäre in der That ein verkehrtes Thun, wenn ich eine völlige Ausſcheidung vornehmen wollte, ſo verkehrt, wie wenn ich frei über die Reihenfolge der Blätter diſponirend verſuchen würde, in das Durcheinander eines Tagebuchs, geführt unter den Impulſen des Augenblicks von einer tief, heftig und widerſpruchsvoll bewegten Natur, eine logiſche Ordnung zu bringen.

Noch finden ſich andere Fäden, die der wilden Farbenmiſchung einen ſehr ernſten Untergrund geben, ſchwarz wie die Nacht, wohl auch blutroth. Ich fand zwiſchen den Blättern ein ſchwarz eingeſiegeltes Paket. Ich ſcheute mich, es in jenen Tagen zu öffnen, die ich in der Heimat des Verſtorbenen zubrachte. Ich ahnte Erſchütterndes und wollte es für jetzt ruhen laſſen mit dem Todten, der es überwunden hatte; ich wollte dem Ganzen eines abgeſchloſſenen Lebens in ſtill wehmüthiger Betrachtung nachſchauen, kein Theil dieſes Ganzen ſollte mir in dieſer Stimmung reinen Schmerzes zur erſchreckenden Gegenwart werden. Wie ſehr fühlte ich, daß ich Recht gethan, als ich nachher zu Hauſe die Siegel öffnete! Das Räthſel, das jene zwei Frauenbilder uns vorgelegt, es löſte ſich, wiewohl nicht zu völliger Helle. Ein zuckendes Schlaglicht fiel auf ein ſchweres, ja furchtbares und nach Ueberwindung des

Schwerſten immer noch tragiſches Stück Menſchenleben. Einen Beitrag zu weiterer Löſung brachte mir ſpäter ein Zufall, von dem ich berichten werde. An der Stelle, wo im Tagebuch eine große Lücke aufſtößt, werde ich als Herausgeber das Wort ergreifen und einfügen, was ich durch dieſen Zufall erkundet habe. Alles Dunkel wird freilich auch durch dieſe Nachhülfe nicht gehoben. Uebrigens war A. E. in dem Verſiegeln von Stücken, denen er beſonders intime Erlebniſſe anvertraut hatte, nicht konſequent. Im offenen Theil der Manuſkripte finden ſich der Stellen nicht wenige, die ſich auf den gewitterdunklen Inhalt jener Blätter beziehen, auf den ſchrecklichern ihrer Lücke rathen laſſen, und man ſieht in einen Zuſammenhang, der ſich weiterhin durch das Ganze dieſes ſchwergeprüften Lebens als nächtliche Stimmung ausbreitet. Ein Leſer, den auch der Gedankenernſt des Verſtorbenen noch nicht mit ſeinen Launen, ſeinem barocken Humor verſöhnt haben ſollte, wird, ſo darf ich wohl vorausſetzen, wenigſtens durch Theilnahme an den Stürmen, die durch dieſes Leben gefahren ſind, zu größerer Nachſicht bewegt werden, um ſo mehr, da doch in der Schlußſtimmung, ſo viel möglich, die harten Mißklänge ſich löſen.

Bedauerlich iſt, daß man nichts von der Jugendgeſchichte des Verfaſſers erfährt; das Tagebuch beginnt nicht früher, als mit dem Antritt ſeines erſten Amtes. Man möchte ſo gern Aufſchluß darüber erhalten, aus welchem Boden ein Baum mit ſo krausgebogenen Aeſten entſprungen, unter welchen Einflüſſen er ſo knorrig und krumm gewachſen iſt. Mir ziemt jedoch nicht, den Gedanken, die ſich der Leſer hierüber bilden mag, mit Schlüſſen und Vermuthungen aus meiner Werkſtatt vorzugreifen.

Sehr Vieles habe ich geſtrichen, die Blätter könnten mit weit mehr Recht ein Tagebuch genannt werden, wenn ich allen Stoff aufgenommen hätte, was doch gewiß nicht zweckmäßig geweſen wäre. Ein Theil desſelben beſteht aus einer Maſſe ganz trockener Notizen. Es ſind in den Abſchnitten, welche der Zeit der Amtsthätigkeit angehören, meiſt Vormerkungen für die Tagesaufgaben, man ſieht in ein ſehr pünktliches, gewiſſenhaftes Arbeiten hinein. Außerdem findet ſich überall eine Menge äußerſt kleinlichen Zeuges; A. E. zeichnet ſich auf, wo man dieß und jenes Bagatell am beſten kauft, z. B. Hemdknöpfe von richtigem Profil; für die Reiſen beſonders iſt in dieſer Richtung umſtändlich vorgeſorgt; ſehr wichtig wird überall die Frage nach guten Gaſthöfen behandelt, und es läßt ſich erkennen, daß A. E. ein bitterer Feind der Häuſer war, die auf vornehmen, modernen Fuß eingerichtet ſind, eifrig meidet er, was hôtel heißt, und weilt dagegen gern, wo es noch in gutem patriarchaliſch-gemüthlichem Style zugeht. Geräth er in ein Gaſthaus der erſteren Klaſſe, ſo kann man die Zwiſchenbemerkung finden: „Einen naſeweiſen Kellner geſchüttelt", oder: „Die Bougies auf die Straße geſchmiſſen", oder: „Händel wegen der Zeche", während in einem albergo, das er als altgediegen belobt, Trinkgelder von auffallend ſplendider Höhe notirt ſind. Für die Städte ſind überdieß als Frucht eines ſichtbar eifrigen Nachfragens häufig die Geſchäfte bemerkt, wo man den und jenen Artikel des Reiſebedürfniſſes gut einkauft, namentlich findet ſich die Fußbekleidung ernſtlich bedacht. In Venedig heißt es einmal: „Wieder eine Stunde bei meinem wackern calzolajo geſeſſen; guter Alter, enge Werkſtätte maleriſch; intelligenter Kopf, begreift den Fuß." Zwiſchen ſolchen Notizen liest man einmal: „Da bittet mich eine deutſche Dame in Mailand, ſie mit belehrenden Winken für ihre weitere Reiſe auszurüſten. Bereitwillig nenne ich ihr gute Gaſthöfe, gebe ihr den werthvollen Rath, nie anders als mit genügend ausgetretenem Schuhwerk zu reiſen u. ſ. w., ſie ſieht mich verblüfft und verſtimmt an und geſteht dann ihre Enttäuſchung. Dumme Menſchen! Jetzt meinen die, ich werde mit äſthetiſchen Phraſen — ‚Italiens ewig blauer Himmel — entzückendes Panorama — Perle der Plaſtik — göttliches Gemälde' — und derlei loslegen — Donnerwetter! Wer kann Schönes ſehen, Schönes fühlen, wenn ihn ein Hühnerauge brennt! Wer widrig wohnt, hat für nichts Stimmung, wer nicht gern zu Haus iſt, den freut auch draußen nichts. Das Höhere verſteht ſich ja immer von ſelbſt! Für die Baſis, die Vorbedingung, muß geſorgt werden.“ Solcher Zwiſchenbemerkungen, weil ſie doch charakteriſtiſch erſcheinen, hätte ich vielleicht mehr aufnehmen ſollen, aber da ſie meiſt mit ſo viel trockenem Inhalt verzahnt ſind, war es zu ſchwierig, ſie auszuſchneiden. — Zwiſchen dieſen Dingen liegt in dichten Garben die Ernte wichtigerer Vorſtudien gehäuft: Auszüge aus Reiſebüchern, Geſchichtswerken, namentlich aber aus kunſthiſtoriſcher Literatur. Man ſieht mit Vergnügen: der ſeltſame Menſch war ſo weit ganz vernünftig, daß er gut einſah, man könne nie zu wohl vorbereitet auf Reiſen gehen. In der That hängt ja von dieſer Stoffſammlung, die dem Naturmenſchen als etwas Todtes erſcheint, nichts Geringeres ab als die Belebung der Stätten, die der Reiſende beſucht.

Ehe ich an die Veröffentlichung gieng, habe ich mich nach . . . begeben und das Ganze des Tagebuchs Frau Hedwig vorgelegt. Man kann ſich denken, wie die Mittheilung der beſonders inhaltſchweren Abſchnitte ſie bewegte. Einverſtanden war ſie mit mir, daß ich mich nicht ſcheuen dürfe, auch dieſe Theile der Oeffentlichkeit zu übergeben. Sie ſind zum Verſtändniß des Ganzen der Perſönlichkeit nicht zu entbehren, und übrigens hat ja der Tod „eine reinigende Kraft“. Auch das Wildeſte, ja das Graſſe erſcheint abgekühlt, erſcheint wie unter einem dämpfenden Flor, wenn das Leben abgeſchloſſen, wenn es ein Vergangenes geworden iſt.

Nur Weniges bleibt mir noch zu erzählen, ehe ich das Wort an die ſprechenden Blätter abtrete.

Mein ganzer zweiter Tag jenes erſten Beſuches in . . . war einer vorläufigen Durchſicht des offenen Theiles derſelben gewidmet; Abends holte mich der Aſſeſſor ab, um mich unſerer Verabredung gemäß in die Gaſthofgeſellſchaft zu bringen, in welcher der Verſtorbene ein paarmal jede Woche ſeine Abenderholung zu ſuchen pflegte.

„Spielen Sie Billard?“ fragte mich ganz außer Zuſammenhang mein Begleiter, als wir uns mit einiger Schwierigkeit auf der ſtark belebten Hauptſtraße vorwärts bewegten.

„Warum? Wird denn heut Abend dort —?“

„Nein, nein, nur um zu wiſſen, ob Sie das Spiel kennen.“

„Wohl, ich habe früher nicht ungern geſpielt.“

„Nun, dann wiſſen Sie, was man Deſſin nennt, mit oder ohne Deſſin ſpielen, — verzeihen Sie mein raſches Fragen, — ich wollte eigentlich vom Seligen reden —“

„Sollte der ein leidenſchaftlicher Billardſpieler —?“

„Nichts weniger, konnte es wenigſtens in Konverſationszimmern nicht ausſtehen — ‚verklappert uns das Wort im Munde — macht den beſten Gedanken in's Eckloch‘ konnte er ſagen; — ich bedurfte nur das Wort Deſſin.“

„Wir können es mit Vordenken überſetzen.“

„Recht, alſo Vordenken. Sehen Sie, gieng man mit dem Seligen durch dieſe Straße, da hatte man ſeine liebe Noth. Er war ſo furchtbar heftig gegen unbequemes Indenweglaufen, er gieng auch ſehr ſchnell —“

„Jawohl, und ſtraff geradlinig, immer die kürzeſte Linie beſchreibend, es ſchien mir, er könne gar nicht ſchlendern, ich bemerkte, daß er, wo irgend möglich, bei Biegungen des Weges die Sehne des Bogens gieng —“

„Freilich! freilich! Und im Menſchengedränge, da war es ja nicht möglich, ſo direkt und raſch nach dem Ziel zu eilen. — Nun brauche ich Ihnen nicht erſt zu ſagen, daß er das ſehr wohl begriff, ſo unvernünftig, ſo ſinnlos ungeduldig war er ja nicht. Er nahm das Gedränge ganz in Rechnung, faßte mit ſeinen ſcharfen Sinnen das Raumbild mit den darin ſich bewegenden Menſchen blitzſchnell auf und zog ſich im Geiſt augenblicklich eine Linie, auf welcher er durch die gegebenen Lücken wie ein Pfeil hindurchſchießen wolle. Bei dieſer Linearberechnung vergaß er nur, daß der Zufall noch ſchneller iſt, als unſere Strategie, und in ſolche Engpäſſe im Nu neue Wanderer hineinzuſchieben pflegt. Wenn nun das geſchah, ſo wurde er — nicht ſogleich, aber bei läſtiger Wiederholung — geradezu wüthend; er erklärte die Eindringlinge für

Menſchen, die ſich von den Teufeln aufſtiften laſſen. Wir giengen einmal juſt in dieſer Gegend hinter drei Menſchen her, welche die Breite der Fußbank einnahmen und uns zu langſam ſich vorwärts bewegten. An ihnen vorüberzukommen, will A. E einmal, zweimal den Moment benützen, wo ſich ein Zwiſchenraum zwiſchen oder neben den Dreien ergab, jedesmal wird uns der freie Raum verrannt, und als das zum dritten Mal kam, verlor er die Faſſung ſo ſehr, daß er dem harmloſen, unbekannten Thäter im Anſtreifen zurief: ‚Welcher Teufel führt Sie in meine Thermopylen?‘ Der Herr ſchoß mit einem unwilligen Grunzen weiter, kehrte dann raſch um, holte A. E. ein, hielt ihn an einem Rockknopf und ſagte: ‚Wohin, Herr Leonidas? nach Fernau?‘ (unſere Irrenanſtalt). — ‚Nein, o Xerxes, nur zum Hades!‘ antwortet A. E. ſehr ruhig und ernſt. Im Weitergehen ſagte er mir, es habe ihm allen Zorn niedergeſchlagen, daß der Herr etwas griechiſche Geſchichte wiſſe. — Es war kurz vor ſeinem Tode.“

„Hübſch, daß Sie mir das erzählen,“ ſagte ich, „ein Bild des Lebens —“

„Nicht wahr! Dieß Durchkreuztwerden im Gehen,

‚Wenn aller Weſen unharmoniſche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt.‘

Und ſein ſtraffes Zielen im Gang ein rechtes Bild von jenen Menſchen, die von einem beſonders feinen und ſcharfen Gefühl des Zweckmäßigen heimgeſucht ſind —“

„Ja, zu vordenkende Naturen, die ſtets übler durchkommen als die glücklich Blinden, welche einfach zutappen, — Naturen, denen das Leben ſo ſchwer wird, weil ihr Gefühl des Zweckwidrigen ebenſo zugeſchärft ſein muß wie ihr Gefühl des Zweckmäßigen —“

„Prometheus im Kleinen, nicht vom Geier, ſondern von Spatzen zerhackt —“

Wir waren im Abendzirkel angekommen. Außer ein paar Herren, deren Namen und Stand ich vergeſſen, fand ich den Diakonus Junger (Tetem), den Oberförſter, zwei Aerzte, einen penſionirten Kameralverwalter. Ich wurde natürlich als ein Freund des Verſtorbenen vorgeſtellt. „Eben recht,“ ſagte der Oberförſter, „wir ſind gerade einmal wieder am Thema.“

Der eine der Aeſkulape, — mit Namen Schraz — der Aſſeſſor ſagte mir nachher, A. E. habe ihn früher zum Arzte gehabt, dann „wegen ſehr dummer Art von Verſtändigkeit“ aufgegeben — dieſer Doktor Schraz hatte behauptet, das verſtorbene Mitglied ſei ein Geſprächtyrann geweſen, habe nur ſich wollen reden hören. Der Oberförſter hatte ihm halb und halb beigeſtimmt.

„Das erlaube ich mir zu bekämpfen,“ ſagte Junger, „und es iſt — verzeihen Sie, meine Herren, — ungerecht von Ihnen, ſo zu urtheilen. Der Herr Vogt wurde mindeſtens ebenſo ärgerlich, wenn man Andere, als wenn man ihn unterbrach. Erinnern Sie, Herr

Oberförſter, ſich nicht mehr, wie er damals fortlief, weil man Ihnen öfters in die Rede fiel?"

„Ja, ja, damals," ſagte der andere Arzt, „wie Sie die Geſchichte von Ihrer iſabellfarbigen Diana erzählten mit der Wurſt und —"

„Und wahr iſt's erſt noch," rief jetzt der Nimrod, der plötzlich das eigentliche Thema vergaß; er ließ ſich gern anreizen, noch einmal zu erzählen, und nach einer begeiſterten Charakterſchilderung ſeiner Hündin, die ‚mindeſtens ſo geſcheut ſei wie ein Menſch', erfuhren wir denn, daß der Jägersmann dieſes edle Thier einmal ertappte, wie es ſo ganz unter ſeine Würde herabſank, daß es in der Küche eine Bratwurſt ſtahl. „Und dann?" riefen die Zuhörer. „Und wahr iſt's und bleibt wahr," betheuerte er, ſeinen langen, blonden Schnurrbart ſtreichend, „ich nehme Gift darauf, die Diana, wie ſie mich ſieht, läßt die Wurſt fallen und wird feuerroth im ganzen Geſicht —"

Ich lachte herzlich mit dem Chore, ein erröthendes Thier war auch mir neu, weit neuer, als die Behauptung dieſes Münchhauſen, ſeine Diana könne veritabel lachen.

Man kam auf A. E. zurück, ſeine Thierliebe, man erfreute ſich der Eigenſchaft, nur Doktor Schraz fand ſie „etwas kindlich". Dann brachte ihn die Hundsgeſchichte auf das Anekdotenweſen und dieß gab dem wenig Wohlwollenden Anlaß, den Todten zu beſchuldigen, daß er doch ein gar zu ſtarker Anekdotenerzähler, ein Meidinger II. geweſen ſei.

Jetzt fiel lebhaft der Aſſeſſor ein: „Haben Sie nie bemerkt, meine Herren, daß er in dieſer Richtung immer nur dann loslegte, wenn ſich Sondergeſpräche am Tiſch aufthaten? wenn dann auch das zu laute Sprechen anfieng? Die Leute zu Einem Geſpräch zuſammenbringen mit jedem Mittel, — helfe, was helfen mag! — war das keine geſellige Tugend? Iſt unſere Unterhaltung nicht harmoniſcher gefloſſen, ſo lang er uns ſo zuſammenhielt?“

„Doch jedenfalls über die Maßen nervös hat er's getrieben,“ meinte der Oberförſter: „das führt denn doch weit, wenn man gar keine Theilgeſpräche an einem Tiſch dulden will, es hat doch ſo Mancher mit Dem und Jenem etwas Beſonderes zu reden.“

„Nervös,“ ſagte der andere Arzt (er hieß Volkart): „nun, wenn man will. Oft nennt man normale Nerven kranke, denn die der Mehrheit ſind ſtumpf und ſo erſcheint ihr das Richtige als pathologiſche Ausnahme. Bemerken Sie, wenn Abends in einer Familie die Lampe aufgeſtellt wird: die Kinder halten ſich die Augen zu, die Flamme blendet ſie. Das iſt aber geſunder Sehnerv und abgeſtumpft iſt der von uns Alten, der keine Blendung empfindet. Grellem Lichte kommt aber doch gewiß ein Gewirre von Geſprächen gleich.“

„Es war eben doch überhaupt eine beſondere Art von Gehirn," bemerkte jetzt der Geiſtliche; „wir dürfen faſt ſagen: eine Annäherung an Wahnſinn —"

„Nun, nun," verſetzte Doktor Volkart; „ja und nein, nein und ja, jedenfalls nimmermehr bis zu der Linie, wo es Gegenſtand für Pſychiatrie wird, — wer ergründet Gehirnleben!"

Jetzt fuhr Doktor Schraz auf: „Ich wiederhole, was ich oft geſagt: kein Narr war er, ſondern — erlauben Sie mir das Wort männlich zu bilden: ein Kokett, denn Coquard ſagt nicht ganz daſſelbe. Geſpiegelt hat er ſich in ſeiner Seltſamkeit und geſpielt mit uns und Allen."

Das Wort entzündete Aufruhr, es entſtand ein Durcheinander von lebhaften Reden und heftigen Gegenreden; der Widerſpruch war faſt allgemein, ich bemerkte, wie der Aſſeſſor lächelnd dem Tumulte zuſah, und meinte auf ſeinem Geſichte zu leſen, was ich ungefähr auch dachte: daß nämlich der Doktor ein mikroſkopiſch kleines Körnchen Wahrheit, das dem Inkulpaten nicht im mindeſten zur Unehre gereichte, zum groben Klumpen aufgeſchwellt hatte. —

Dem Geiſtlichen gelang es, den wirren Streit zu beſchwichtigen. Mit gehaltener Würde ſprach er, nachdem die Ruhe hergeſtellt war: ‚Einen Vorwurf freilich können wir dem guten Manne nicht erſparen: all' dieſe Ungeduld beruhte ſchließlich doch einfach auf Unglauben an die Vorſehung, an einen perſönlichen Gott."

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

„Im Krieg ſchießt man mit Fleiß auf die Leute,“ ſagte jetzt ruhig der Aſſeſſor.

„Wie? Was? Wie?“

„Ich meine es nur formal logiſch,“ verſetzte mild der junge Mann. „Wenn Jemand aus allerlei Gründen, zum Beiſpiel wegen der großen und allgemeinen Grauſamkeit in der Natur, namentlich aber aus ſehr ſcharfer Erkenntniß der unendlichen Durchkreuzungen in der Welt dahin gelangt, daß er dem Einen, das Allem zu Grunde liegt, die Perſönlichkeit abſprechen zu müſſen glaubt, ſo kann man doch nicht ſagen, das komme eben daher, daß er ſie ihm abſpreche.“

„Und an eine ſittliche Weltordnung hat er doch geglaubt,“ fiel Doktor Volkart ſo raſch ein, als befürchtete er von den ſprechbereiten Lippen des Kanzelredners einen längeren Vortrag.

„Ohne Gründer und Hüter!“ rief der eifrig Mann.

„Ohne Einen, aber mit vielen, ſehr vielen!“ erwiderte für den Arzt der Aſſeſſor.

„Ja, das iſt auch wahr, beim Moraliſchen war er ſtreng feſt, ſagte ja auch ſo oft: das Moraliſche verſteht ſich immer von ſelbſt,“ ſo unterſtützte nun der ehrſame Oberförſter.

Das Geſpräch verſtrickte ſich wieder zu einem Wirrwarr, worin es ſtets auf's Neue ſich um den Punkt der einen Frage drehte, ob die Grillen des Verewigten nicht viel weiter gegangen ſeien, als zuläſſig, als mit Vernunft, Würde und Normalſtand der Menſchennatur vereinbar ſei. Die ganze Zeit über hatte der penſionirte Kameralverwalter, der unten am Tiſch ſaß, beharrlich geſchwiegen. Ich hatte mir ihn öfters betrachtet. Er gehörte zu jenen bequemlichen alten Herren, die einen ganzen Abend ſtockſtill in einer Geſellſchaft ſitzen; die einzige dramatiſche Belebung, wodurch ſie etwas Wechſel in die abſolute Gleichheit dieſes Daſeins bringen, beſteht darin, daß ſie von Zeit zu Zeit bedächtig die Cigarre aus dem Mund nehmen, die Meerſchaumſpitze betrachten, wie weit ſie braun geraucht ſei, und ſie ebenſo bedächtig, ja feierlich wieder in den Mund ſtecken. So hielt es auch dieſer ſtumme Herr, mit der einzigen Zuthat, daß er bisweilen die Hand langſam über ſeinen Kahlkopf gleiten ließ, wie um zu prüfen, ob die ſorgſam von hinten herübergekämmten grauen Härchen noch ordentlich liegen. Der Aſſeſſor hatte mir, bemerkend, daß mein Blick öfters mit Behagen auf dem behaglichen Schweiger verweilte, einmal zugeflüſtert: „Ueber dieſen hat der Selige einſt zu mir geſagt: ‚der iſt ſo trocken, ich muß in die Hand ſpucken, wenn ich nur an ihn denke; der Menſch feiert ja ordentliche Bacchanalien, Orgien der langen Weile'; dennoch hat er ihn gern gehabt." Nun, dieſer Herr begann jetzt unter allgemeinem Erſtaunen über das Wunder, daß man ihn zu mehr als ein paar Worten ausholen hörte: „Ich bitte, meine Herren, da hab' ich heut in dem guten alten Buch Simpliciſſimus von Grimmelshauſen etwas geleſen, das hab' ich mir wörtlich gemerkt, mir ſcheint, es paſſe hieher: „Ich glaube, ‚es ſei kein Menſch in der Welt, der nicht ſeinen Sparren habe, denn wir ſind ja Alle einerlei Geſchöpfe und ich kann bei meinen Bir'n wohl merken, wann andere zeitig ſind.‘“

Die Herren wurden nachdenklich und ſtill. Mir ſchien das Citat nicht übel, nur zu wenig. Ich geſtehe, daß es mich anwandelte, die Geſellſchaft mit der Paradoxie zu erſchrecken, der Selige habe mit ſeinen angeblichen Grillen überhaupt Recht gehabt. Ich that es nicht, ich dachte: für den Hausbrauch iſt das Wort des behäbigen Herrn gerade ausreichend, und was den Geſcheuteren, den Aſſeſſor, betrifft, der wird ſein Theil ſchon von ſelbſt hinzudenken. Das Geſpräch verlief und warf ſich dann auf andere Gegenſtände.

Das ſind die Brocken aus jener Abendunterhaltung, die ich mir vor Bettgehen aufzeichnete und die ich dem Leſer nicht vorenthalten zu dürfen glaubte. Ich nahm des andern Tages mit dem Vorſatz, von Zeit zu Zeit wiederzukommen, gerührten Abſchied von Frau Hedwig und vom Aſſeſſor und reiste mit meinem Papierpack nach Hauſe.

Es iſt noch zu erzählen, daß ich vor ein paar Jahren im Herbſt die Gotthardſtraße und den Schauplatz unſerer Großthat wieder beſucht habe. Den

Wirth in Göſchenen fand ich nicht wieder, von den ſchönen Bellinzoneſen ſah ich nichts mehr, der Granitblock gegenüber dem Wirthshauſe war verſchwunden, die ganze Ortſchaft ſchien italieniſch geworden, denn ſie wimmelte von welſchen Arbeitern am Bau der furchtbaren Höhle, die Menſchenhand durch die Eingeweide der Granitwelt bohrt: bleiche, traurige Menſchen, die man mit ihrer Hängelampe zu dem dumpfen, ſtickluftſchwangern Schlunde ſchleichen ſieht, als gienge es in's Grab. Als ich vom Marſche bis Andermatt wieder zurückkam und das Dorf raſch durchſchritt, kam mir Jemand nachgelaufen und ſprach mich an. Es war eine wohlgethane Frau von vorgeſchrittenen Jahren in ſauberer, ländlicher Kleidung: „ach," rief ſie, „verzeihen Sie doch, ſchon heut Vormittag meinte ich Sie zu erkennen, ſind Sie denn nicht der Herr, der anno Fünfundſechzig dazumal mit dem andern Herrn —?" Ich erſparte ihr gern die Mühe, einen Satz zu vollenden, der die nicht leichte Aufgabe hatte, rückſichtsvoll zu bezeichnen, was Tolles damals geſchehen war, und bejahte um ſo eher, da ich gleichzeitig die Frau zu erkennen meinte, die damals mit dem Kind auf dem Arm ſo ſtill vorwurfsvoll unſerem Beginnen zuſah. „Burgi! Burgi!" rief ſie zurück, „komm' doch, komm'!" Ein blühendes Mädchen kam nachgelaufen. „Sieh', das iſt der Herr, der kann uns erzählen von unſerem Wohlthäter, der iſt mit ihm dageweſen." Ich küßte das Mädchen auf ſeine erdbeerfriſchen, rothen Backen. „Damals war es ein mageres, bleiches Kind," ſagte ſie, „und ich ein dürres, hungerbleiches Weib; wiſſen Sie denn auch? Ein Kapital, von dem wir einen Acker und zwei Kühe kaufen konnten; mit Sparen und Hauſen haben wir's dann zu einer kleinen Wirthſchaft gebracht, wir geben jetzt Arbeitern Kantine, aber keine ſchlechte, über die unſrige hat's nicht den Krawall gegeben, — und das Kapital, aus Deutſchland iſt's gekommen von dem guten, lieben Herrn, ach, nun kann ich ihn noch grüßen, ihm tauſend, aber tauſendmal danken, ſagen Sie ihm: vergelt's Gott ſein ganzes Leben lang und noch im Himmel droben!" Ich ſchwieg vorerſt von dem, was ſeither geſchehen, gieng mit der Frau in ihr Haus, fand in der reinlichen kleinen Wirthsſtube ihren Mann, der mir herzlich die Hand drückte und ein Glas feurigen Veltliner vorſetzte. Ich begann zu erzählen und ſuchte den einfachen Menſchen einen ungefähren Begriff von dem Manne zu geben, den die Frau ſo närriſch geſehen und der dann ihr Retter geworden. Nun hielt ich nicht mehr zurück mit dem traurigen Ende. In der Ecke ſaß ein italieniſcher Arbeiter in verſchoſſener Sammetjacke, er bat mich, da er die Thränen der tiefbewegten, dankbaren Menſchen ſah, ihm zu ergänzen, was er nicht verſtanden hatte. „Ah, che bravo!" ſagte er dann und bewegte die braune Hand nach den dunklen Augen. —

Ich nahm herzlichen Abſchied von den guten Leuten und machte mich auf den Weg, um in Waſen zu übernachten. Unweit des Dorfes fuhr ein Wagen an mir vorüber, in welchem ich den würdigen alten Herrn und die zwei Knaben zu erkennen glaubte, die ich einſt in Bürglen an der Tafel getroffen hatte. Es war an einer Steigung, der Wagen fuhr langſam. Ich bemerkte, wie die Knaben, nachdem ſie aufmerkſam nach mir hergeſehen, dem Alten etwas zuflüſterten. Er ließ halten und fragte mich höflich, ob er nicht im Spätſommer 1865 das Vergnügen gehabt, mich in Bürglen an der Tafel zu treffen; er ſagte, er erinnere ſich zwar nicht, daß ich damals an der Unterhaltung theilgenommen hätte, wohl aber, daß ich Herrn Einhart halb fremd, halb wie ein Bekannter gegrüßt. Er bot mir an, einzuſteigen, ich ſchlug höflich ab; er mochte mir aber anmerken, daß ich zwiſchen Unluſt, zu fahren, und Drang, ihn zu ſprechen, im Kampfe ſtand, und fuhr fort: „Wir füttern in Waſen die Pferde, werden eine ſtarke Stunde verweilen; könnten wir uns dort ſprechen?“ Ich bejahte gern. Waſen war bald erreicht. Herr Mac-Carmon, ſo hatte er ſich mir vorgeſtellt, kam mir entgegen; ſchnell war unſer Geſpräch im Fluß, und ſchmerzvoll theilte er mir mit, er ſei auf dem Rückwege nach Schottland von Italien; er habe ſich ſchwer vom Grabe ſeiner Tochter getrennt, der ihr Mann, ein ſchwediſcher Arzt, ſieben Jahre im Tode vorangegangen ſei. „Sie ruht neben ihrer Mutter,“ ſagte er mit brechender Stimme, „die auch jung geſtorben iſt auf einer Reiſe, die ich mit ihr nach Perugia, ihrer Vaterſtadt, machte. Beide konnten das Klima Schottlands nicht ertragen und meiner Tochter hat wohl das norwegiſche den Todesſtoß gegeben. Zweimal habe ich Cordelia zu ihrer Erholung nach Italien gebracht: wir verweilten den Winter, nachdem wir Sie in Bürglen getroffen, in den umbriſchen Städten, wir begaben uns vor wenigen Jahren wieder dahin, als ihre Kräfte ſich immer ſchwächer erwieſen, unſere Nebel, unſere Winde zu ertragen. Sie war nicht mehr zu retten, ſie ſtarb in Aſſiſi und ruht in Perugia.“

Ich drückte ihm ſchmerzergriffen, ſchweigend die Hand. „Sprechen wir von Einhart,“ fuhr er nach einer Pauſe fort: „Sie kannten ihn doch wohl näher?“ Ich erwähnte zuerſt flüchtig, daß ich nach raſcher gegenſeitiger Annäherung damals, in Bürglen, durch augenblickliche Verſtimmung mit ihm geſpannt geweſen, erzählte in kurzen Zügen, daß unſer Verkehr durch nachfolgendes neues Zuſammentreffen raſch wieder in Fluß gekommen ſei, faßte alles Weitere im Abriß zuſammen und berichtete vom blutigen Ende, das der Unglückliche gefunden. Mac-Carmon ſah tief erſchüttert eine Weile vor ſich nieder und ſagte dann: „Das alſo war die Ahnung Cordeliens? — Sie hat ihn kurz vor ihrem eigenen Ende geſehen, nachdem auf unſerer früheren Reiſe eine Spur von ihm in Aſſiſi aufgetaucht, aber ſchnell wieder verſchwunden war.“ Ich ſagte, daß ich dieß aus dem Tagebuch entnommen habe. „Und auch die Ahnung?“ fragte der Schotte. Auf meine Erwiderung, daß nur ein paar Worte in dieſen Blättern auf einen ſolchen innern Vorgang dunkel hinweiſen, erzählte er mir, als Cordelia in Aſſiſi der Auflöſung nahe im Haus ihrer Tante darniederlag, ſei ganz unvermuthet von A. E. ein Brief eingetroffen mit der Frage, ob ſein Beſuch nicht unwillkommen wäre. Am Abend vorher ſei die Nachricht von der Kriegserklärung zwiſchen Frankreich und Deutſchland nach Aſſiſi gelangt und in der Nacht habe Cordelia geträumt, ſie ſehe den alten Freund verblutend neben einem Pferde liegen. „Ohne daß wir,“ fuhr er fort, „eben geneigt wären, an myſtiſche Fernſicht der menſchlichen Seele zu glauben, wollte uns unter dem Eindruck der aufſchreckenden Kriegskunde dieſes Traumbild doch wie ein prophetiſches erſcheinen, und die ſchwere Stimmung, in die es uns verſetzte, hat dann dieſem Wiederſehen eine gar dunkle Farbe gegeben, die ich doch keine troſtloſe nennen kann, denn — o, Sie hatten dieſen Abſchied zwiſchen Beiden mitanſehen müſſen! — Das war —“ — „Die wenigen Worte der hinterlaſſenen Blätter laſſen mich errathen, was das für eine Stunde war,“ ergänzte ich die ſtockende Rede.

Ich meldete ihm jetzt vom Teſtamente, von der Vollmacht, die es in meine Hand gelegt, theilte ihm mit, daß ich eben im Begriff ſtehe, das Intereſſanteſte aus dem Tagebuch zu veröffentlichen, und ließ nicht unerwähnt, daß ich hier auf Lücken und Andeutungen räthſelhafter Art, auf ſchweres Dunkel zwiſchen jähen, kurzen Lichtern geſtoßen ſei. „Einige Aufhellung kann ich Ihnen geben, wenn auch keine volle,“ ſagte der ſchmerzlich bewegte Mann, „Sie werden dann auch erſt ganz verſtehen, warum mir die Worte nicht gehorchen wollen, ein Bild von jener Scheideſtunde zu geben: wer vermochte es mit trockenem Auge zu ſehen, wie er ihre blaſſe Hand drückte und mit Thränen bedeckte, mit welchem Blick ſeine Augen zu ihr aufſchauten! — Sie ſollen, ſo viel ich zu berichten weiß, erfahren, was in Norwegen geſchehen iſt, laſſen Sie uns hinaus in's Freie gehen.“

Ich nahm die nöthigſte Erfriſchung und trat dann einen Gang in die nächſten Feldwege mit ihm an, der uns nahe an der toſenden Reuß hinführte; ihr dumpfes Donnern in tiefgefreſſener Felsſchlucht war die rechte Begleitung zu dem, was der Mann mir zu ſagen hatte.

In einer Bewegung, die der Leſer im Verfolg begreifen wird, nahm ich Abſchied von Vater und Enkeln, die in der Nacht noch Flüelen erreichen wollten. Die Knaben waren ſchlank emporgewachſen, ſeit ich ſie das erſte Mal geſehen hatte, der eine ſchon zum Jüngling entwickelt. Sie hatten beide die dunklen, großen, von langen Wimpern beſchatteten Augen der Mutter und blickten mich an wie einen Vertrauten ihres Kummers, ich umarmte die Frühverwaisten und küßte ſie auf die reinen Stirnen.

Mit fliegendem Stifte und, ich geſtehe es, mit zitternder Hand zeichnete ich mir in der Herberge auf, was ich vernommen, und beſchloß, nicht, wie ich gewollt, in Waſen zu übernachten. Ich hätte nicht ſchlafen können, ich zog einen nächtlichen Marſch bis Amſteg vor, um durch Ermüdung Ruhe zu finden. Es war ein dunkler Gang, dunkel von innen wie von außen.

Freier und heller wurde es in mir, als am andern Vormittag der Vierwaldſtätterſee im Gürtel ſeiner ſtolzen Ufer groß, weit, den blauen Himmel ſpiegelnd vor meinen Augen ſich aufthat. Das ſonnige Bild ſchien mir zu ſagen, daß im unendlichen All doch jeder Mislaut ſich löſen muß, und ich durfte es mir beſtätigen, indem ich bedachte, daß auch der umgetriebene Sohn der Erde, mit dem ich einſt dort drüben auf der Axenſtraße gewandelt, doch freien Geiſtes über den Riſſen und Klüften in ſeiner Seele ſchwebte und daß ihm gegönnt war, mit einer letzten reinen Rührung im Gemüthe ſein Einzelleben dem Weltall zurückzugeben.

Ich hatte zu Schiffe bis Luzern fahren wollen, zog aber, da ich das Dampfboot voll von Touriſtenvolk ſah, die Stille und Einſamkeit eines Marſches auf der Axenſtraße bis Brunnen vor und wanderte ſo meines Weges, in Erinnerung verſunken. Ein Bote begegnete mir, ein Eſel zog ſeinen kleinen Wagen. Ich erkannte den Mann jener Szene wieder, die vor Jahren hier vorgefallen: er war etwas gealtert, ſah aber ganz behabig aus. Ich ſprach ihn an, wurde von ihm ebenfalls erkannt und nun erzählte er, der ſonderbare und doch gute Herr ſei im Frühling 1866 erſchienen, um nachzuſehen, ob er Wort gehalten: er habe ihm ſeinen Eſel gezeigt, dann ſeien ſie zuſammen nach der Ortſchaft N. gegangen, einen „Kollegen“ zu beſuchen, der von ihm bewogen worden, ebenfalls ſeinen Zughund mit dem leiſtungsfähigen grauen Hufthier zu vertauſchen, dann habe der Herr ſie beide in's Gaſthaus mitgenommen, bewirthet und ihn reicher beſchenkt, als er verſprochen hatte.

Tagebuch.

Alſo ein Amt! Kann wirken! Recht! Friſch dran! Viel zu ordnen! Will drein fahren! Sollen mich ſpüren!

*

Wie will ich fertig werden? Kann doch meine Bücher nicht ganz liegen laſſen. Die Zeit zum Leſen muß her und müßte ich ſie an den Haaren herbeireißen. Vier ganze Wochen nicht dazu gelangt, etwas zu leſen. Da entdeck' ich den Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorſtellung. Schon zweite Auflage. Die Welt ſo ſchlecht als möglich, Produkt des ganz dummen Urwillens, das Weſen der Dinge Nichts. Höchſtes Ziel Nirwana. Voll von Widerſprüchen, beſtechend gut geſchrieben, geiſtreich. Hat doch Tiefe. Verwandt. Wie hab' ich als Student über dem Nichts gebrütet! Oft Piſtole ſchon geladen. Klage einmal dem ordentlichen Kerl, dem Theologen aus Stolpe, ich zweifle eigentlich, ob Etwas ſei. Der räth mir, Troſt bei der Bibel zu ſuchen, ich ſage: wenn ich nur wüßte, ob es eine Bibel gibt.

*

Wenn aber Nichts iſt, iſt doch Schlechtes ſo wenig, als Gutes.

*

Der Unſinn mit dem Nichts kommt nur daher, daß man zuerſt verlangt, die Einheit aller Dinge ſolle neben den Dingen auch Etwas ſein, und dann ſich darüber erzürnt, daß ſie Nichts iſt, wenn man die Dinge, deren Einheit ſie iſt, von ihr wegdenkt. Es iſt latenter Theismus. Davon kommt Alles her. Man ſieht große Uebel in der Welt, negirt einen perſönlichen Gott, meint aber doch Jemand verantwortlich machen zu müſſen, und ſtürzt in die Narrheit, ihn heimlich zu glauben, aber für einen ſchlechten Kerl zu halten. Fällt mir der Krämer in Brackniz ein, Dilettant im Atheismus. Hatte ein Lädchen zu ebener Erde, zwei Stufen unter der Richthöhe der Straße. Wenn der Bach anſchwoll, lief ihm das Waſſer herein, er mußte dann mit dem ganzen Kram in den erſten Stock ziehen. Pflegte, wenn's lang regnete und das Uebel drohte, zum Himmel hinaufzuſehen und boshaft zu ſagen: „nun ja, ich kann dir ja den Gefallen thun, wenn es durchaus ſein ſoll!“ Einmal, als er hinaufziehen gemußt, ſtellt er ſich an's Fenſter und ſpricht, in den Regenhimmel hinaufblickend: „dir geh' ich noch mehr zum Abendmahl!“

*

Um Gottes willen, mein kleiner Finger juckt, linkes Auge glüht, Naſenzipfel brennt — es kommt ein neuer!

*

Zum Troſt einen Hund gekauft, junger zottiger Dachs; ſeltener Schlag. Heißt Igelmeyer. Neulich ſagt des Oberrichters Sohn: „Gelt, Vater, ohne Hund wär's doch nix auf der Welt.“ Gut! Wahr!

*

Dieſer Nihilismus und Peſſimismus iſt eigentlich Spätprodukt der Romantik, Erſcheinung ihres Zerſetzungsprozeſſes. Schopenhauer iſt Heine in der Philoſophie. Mit Abzug natürlich; der Philoſoph ernſter, trauriger. Herkunft der Romantik vom Idealismus. Der verlangte von der Welt mehr, als ſie ſein kann, forderte überſpannt. Nun Weltſchmerz. Zerriſſenheit. Dann Blaſirtheit. Dieſe nimmt jetzt philoſophiſche Form an: es iſt Alles nichts. Doch Vieles wahr, viel Recht gegen erbauliche Illuſionen. Hauptfehler: Sie erkennen ganz, wie ſchlecht es neben ſo viel

Schönem hergeht im untern Stockwerk, in der Natur, wollen aber nicht einſehen, daß ſich über ihm ein zweites aufgebaut, das Geſetze hat, feſt über der Willkür, objektiv, nichts fragend nach Luſt oder Unluſt, und doch Seligkeit gewährend im Dienſt, in der Arbeit am zeitlos Werthvollen.

*

Die Natur hat ſich ſchwer und wild abgemüht, bis ſie die jetzigen Typen (Gattungen und Arten) feſtgeſtellt hat, an ihrer Spitze den Menſchen. Vielleicht kommt noch Einer auf den Gedanken, wahrſcheinlich zu machen, daß ſie nicht nur formell ausſehen, als wäre eine Form aus der andern entwickelt (wie die vergleichende Anatomie bei der Thierwelt zeigt), ſondern daß es wirklich real ſo zugegangen, alſo auch der Menſch vorher Thier geweſen iſt. Nun hat dann der Menſch wieder von vorn angefangen, er iſt zuerſt jedenfalls nicht viel beſſer geweſen als ein Thier. Wüthend, viehiſch muß Menſch mit Menſch gerauft haben um Wohnſitz, Speiſe, Weib, Macht. Ein Kampf, dem analog, durch den einſt die Typen, die genera und species geworden ſein müſſen. Durch eine Reihe furchtbarer Erfahrungen, in unermeßlicher Zeitdauer muß dieſer Kampf dahin geführt haben, daß allmälig rechtliche, ſittliche, politiſche Ordnungen ſich herausarbeiteten und gründeten, z. B. bis man einſah, daß es Eigenthum geben muß, durch Geſetze geſchützt, daß die Raſerei des Geſchlechtstriebs nicht zu zügeln ſei, als durch die Ehe. So entſtand eine zweite Welt in der Welt, eine zweite Natur über der Natur, die ſittliche Welt. Dieß heiße ich für meinen Bedarf das zweite Stockwerk. Wie nun jene Naturtypen nach ſo langen, harten Prozeſſen feſtgeſtellt ſind, als wären ſie ewig feſtgeſtanden, ſo die ſittliche Ordnung. Sie hebt ſich über die Zeit aus der Zeit heraus, iſt ein Unbedingtes, an ſich Wahres, man kann ganz davon abſehen, es iſt auch gleichgültig, daß ſie in der Zeit entſtanden iſt, — ewige Subſtanzen, die „droben hangen unveräußerlich und unzerbrechlich, wie die Sterne ſelbſt“. Sie ſind allerdings auch in einer Entwicklung begriffen, aber dieſe trifft nicht ihren Kern: Eigenthum, Recht, Geſetz, Staat muß immer und ewig ſein. Und das Höchſte in dieſem Hohen: die Einrichtungen, Thätigkeiten, die dem Mitleid ihr Daſein verdanken, und Kunſt und Wiſſenſchaft. — Mir will es aber immer vorkommen, als ſei in dem erſten Stockwerk ein Zorn, ein Gift darüber, daß es das zweite tragen muß, als ſei da — ein — ein Etwas, ein Rachgeiſt, Tücke, nach den höheren Weſen, nach den Zimmerleuten des zweiten Stockwerks mit Nadeln, mit Pfriemen, haarfeinen Dolchen durch die Dielenſpalten hinaufzuſtechen — —

Noch ſo jung, ein Eichbaum in Kraft, und dieſe Schmarotzerpflanze an ihn angeſogen, die ihn umſchlingt, umgarnt und ſchmachvoll, langſam tödten wird!

*

Igelmeyer ſchon ſehr anhänglich. Begrüßt mich ſehr, wenn ich vom Amt komme, geräth dann öfters in einen bacchiſchen Wahnſinn vor Freude, umkreist mich in raſendem Laufe, ſpringt auf Tiſche, Schränke in tollen Sätzen. In einer italieniſchen Reiſebeſchreibung habe ich auch ſo etwas Dionyſiſches geleſen. Der Verfaſſer reist mit einem deutſchen Grafen, einem bildſchönen jungen Manne, kommt nach Iſchia, eine Alte ſieht den Jüngling, geräth in Rauſch des Entzückens, holt ihr Tamburin und umtanzt ihn trommelnd und ſingend: quanto è bello! quanto è bello! Er war ihr ein Gott. — So der wieder erſcheinende Herr dem Hund. Ja, Thiere und Völker, die noch halbe Heiden ſind, die wiſſen's anders, als wir vernunftlederne Aufklärungschriſten.

*

Komiſch ſind gar nicht bloß die ſtarken Irrungen der Thiere, wie geſtern, da man den Igelmeyer in der Küche allein fand, vor dem Speiſeſchrank aufwartend. Ein Thier iſt überhaupt den ganzen Tag komiſch in ſeiner Menſchenähnlichkeit, die doch nicht zum Menſchſein reicht. Jede Gebärde, das Geſicht, die Leidenſchaftlichkeit, die Dummheit in der Geſcheutheit. Legt man ihnen einen Menſchen unter, ſo gibt es zu lachen auf Tritt und Schritt. Wer die Thiere nicht liebt, dem fehlt die Phantaſie, dieſe Unterlegung zu vollziehen.

*

Die Thiere ſind ungeheuer neugierig wie leere Menſchen. Lieber Gott, was ſollen ſie auch thun, womit ihren Tag ausfüllen! — Für die Menſchen gilt: je weniger Wißbegierde, deſto mehr Neugierde.

Sei

*

Heute etwas freier. Frühſtück geſchmeckt. Fällt mir da am Tiſch der Peſſimismus und Nihilismus wieder ein. Habe da einen runden Tiſch, trägt mir loyal meine Kanne, Taſſe, Krug, Zeitungen, Schüſſeln, Teller. Denke manchmal, er könnte auch viereckig ſein, aber er iſt eben rund und mir doch ſo gerade recht, bin zufrieden. Kommt da ein Kerl her und ſagt: „Du biſt ein elender Optimiſt, du ſollſt den ganzen Tag daran denken, daß der Tiſch nicht zugleich viereckig iſt, daß er da aufhört, wo er aufhört, ſollſt in das Nichtſein des Vierecks in ſeinem Rund dich vertiefen, verbohren, verbeißen, ſollſt ferner täglich und ſtündlich erwägen, daß er nicht ewig dauern kann, ſollſt alſo an dem Tiſch kein Genüge mehr haben, ſollſt ferner von ihm Anlaß nehmen, vom frühen Morgen bis zum ſpäten Abend dich zu entſinnen, daß überhaupt Alles im Sein auch nicht iſt, nein! ſollſt vom Sein abſehend in das Nichts hineinſtieren und ſo denn tagtäglich ſchon beim Frühſtück dich verbittern!“ — Den Kerl ſoll doch der Teufel holen!

*

Es iſt derſelbe Prometheus, der den Menſchen das Feuer, die Technik, das Selbſtbewußtſein, das Denken, die Vernunft, und der ihnen die Illuſion gebracht hat: er gab ihnen die Freude am Augenblick und das Glück der blinden Hoffnung — derſelbe. So nimmt es wenigſtens Aeſchylos. Alſo Prometheus, der Vordenkende! Er, der uns das Vordenken gebracht, er hat es auch durch die Phantaſie begrenzt, begrenzt aus Vordenken darüber, was ſonſt folgen würde. Die Illuſion iſt alſo ein philoſophiſches Gut.

*

Man wird ſehen, es taucht gewiß noch Einer auf, der aus Schopenhauer's blindem Urwillen und der Vorſtellung, indem er ſie kopulirt, vollends eine ganze niedliche Mythologie herausſpinnt! Und ich wette, er wird dabei noch verlangen, man ſolle ernſt bleiben.

*

Geſtern den rückfälligen ſtörriſchen Lumpen Peter krumm geſchloſſen, er verdiente Feßlung, doch nicht ſo hart. Bin ungerecht geweſen, hab's in der Katarrhwuth gethan. Da ſieht man, wohin es Einen bringt. Dennoch werde ich kein Peſſimiſt. Oberer Stock bleibt.

*

Welche raſſeloſe Weiber ſind doch hier! Schlechter Hals und Nacken, Schultern und Bruſtkorb abgenagte Gansgerippe u. ſ. f. Was geht's mich an! Das Weib iſt nicht für mich, bin ſchon mit Fräulein Schnuppe verlobt.

*

Höchſtens ein Frauenbild im großen Styl könnte mich aus dem Gleichgewicht bringen — wahrſcheinlich zu meinem Unglück. Ich habe auf der Inſel Föhr frieſiſche Landmädchen geſehen, groß, aufrecht, in Bewegung und Benehmen vom Naturadel alter Völker. Die altdeutſchen Weiber müſſen noch ſtolze Erſcheinungen geweſen ſein! Fern in Skandinavien muß es noch mehr dergleichen geben. Auf einigen griechiſchen Inſeln ſoll noch altgriechiſcher Schlag ſein, gewiß auch altmorgenländiſcher im Orient. Nun, und Italien! Römiſches Gebirge — auch mit altklaſſiſchen Frauennamen: Valeria, Cornelia und ſo — man muß doch hin!

Dort, auf jenen Inſeln der Nordſee, hat ſich die ſchöne Raſſe erhalten trotz der Durchſäuerung, welche die menſchliche Natur durch die finſtern Zeiten des Proteſtantismus erfahren hat: merkwürdig, denn ſonſt iſt die Scheidung ſo ſcharf, daß man nur durch einen Fluß getrennt verkümmertes Menſchenbild in traurigem Schwarz auf dem proteſtantiſchen, ſtylvolle Weiber in erhaltener ſchöner alter, farbiger Tracht auf dem katholiſchen Ufer ſehen kann. Mehr Heidenthum in der katholiſchen Welt, alſo auch noch mehr Natur, — auch Augen mit Naturglanz, friſche Waldkirſchen. Doch dafür auch leidenſchaftlicher, leicht wild in Liebe und Zorn; ſchon die Griechen klagen über die verrückte Leidenſchaftlichkeit ihrer Weiber. — Edler Schlag und proteſtantiſch tiefe Bildung vereinigt: das wäre ſchön. — Auf alle Fälle thut Vorſicht gut.

*

Man muß eben immer und überall dafür ſorgen, daß man ſich ſelbſt behält. „Sich ſelbſt haben iſt der größte Reichthum", altes Wort von Chriſtoph Lehmann, † 1630. (Florilegium poeticum.)

*

Leſſing's „Nathan“, Goethe's „Iphigenie“ und Schiller's „Don Carlos“ ſind die drei prieſterlichen, hochreligiöſen Dichtungen des Aufklärungszeitalters in der reinſten, geläutertſten Form ſeiner Ideen. Dramen der Humanität, der Menſchenliebe.

Alle drei ſymboliſche Gedankenprodukte, das Geſchichtliche nur Maske: Orient im Mittelalter, vorgeſchichtliches Griechenland, Spanien zur Reformationszeit; überall die Handlung unwahrſcheinlich. In allen drei der Gedanke zur tiefen Gefühlsmacht geworden, daher trotz der Symbolik alle drei poetiſch, tiefwirkend, am ſtärkſten das dritte, weil das Gefühl Feuer, Leidenſchaft. Zweien davon fehlt, echt deutſch, das dramatiſche Leben, am meiſten der „Iphigenie“, die darin ſehr ſchwach iſt; das dritte voll Spannung und Handlung, dagegen in der Kompoſition gequält, auch zu redneriſch.

Die Menſchenliebe iſt im „Nathan“ religiöſe Toleranz zwiſchen Nationen, Religionen, in „Iphigenie“ ſittigende, ſühnende, fluchlöſende Kraft, ausgehend von der Familienliebe (Schweſterliebe), im „Don Carlos“ politiſch, völkerbefreiend, Staat auf Menſchenwürde gründend, mächtig in's Allgemeine wirkend.

Träger: im „Nathan“ ein Greis, im „Don Carlos“ ein jugendlicher Mann, in der „Iphigenie“, echt Goethiſch, ein Weib, reine Jungfrau.

In allen dreien ruht das Werk der Liebe auf Reſignation, Frucht ſchweren innern Kampfes.

In den zwei erſten iſt es ſtill wie in einer Kirche (aber ohne Pfarrer), im „Don Carlos“ laut, doch die Luft im Mittelpunkt religiös geſtimmt auch hier. (W. Tell reifes Kunſtwerk, doch nicht ſo tief.)

Welches Menſchenvolk, das, dieſe Vernunftwerke an der Spitze ſeiner Dichtung und Bildung, heute noch nicht weiß, was Religion iſt! Sie noch in den Glaubensſätzen ſucht! Oder mit ihnen wegwirft!

*

Goethe hatte zum Drama zu wenig Galle. Schiller hatte mehr von dieſem Deſiderat. Shakeſpeare das rechte Quantum, und doch gerade bei ihm bleibt die Galle nirgends als bloßer Stoff liegen (außer im Timon von Athen). — Ungeläuterter Stoff findet ſich bei ihm auf anderen Punkten.

*

Goethe hat in die Schlechtigkeit der Menſchen ſchon in früher Jugend zum Erſchrecken hell hindurchgeſehen. Er ſagt irgendwo, es ſei ein Wunder, daß ihm das Leben nicht langweilig werde, da ihm die Erfahrung hierin gar nichts Neues bringe. Seine hohe Natur hat ihm darüber emporgeholfen, er hat ſich an die Guten gehalten und von da aus — von der „engen Himmelszelle“ — die Welt angeſchaut. Wobei ihm ſein leichtes Frankenblut viel geholfen hat. Nun hat er aber keine rechte Entrüſtung, keinen Zornſtoß. „Thöricht, auf Beſſ'rung der Thoren zu hoffen" — „haltet die Narren eben für Narren auch, wie ſich geziemt" — Aber was ſagt er von Schiller?

„Es glühte ſeine Wange roth und röther
Von jenem Feuer, das uns nie verfliegt,
Von jener Glut, die früher oder ſpäter
Den Widerſtand der dumpfen Welt beſiegt."

Goethe war in dieſem Sinn zu früh objektiv. Der Dichter ſoll freilich auch das Schlechte, Dumpfe, Böſe ganz objektiv geben, dennoch ſoll man ihm anſpüren, daß er es haßt, daß ein Grimm dagegen in ihm kocht.

*

Geſtern ein Geſpräch mit einem Dichter von großem Talent. Der glaubt an Fernſehen, Fernwirken, Geiſter. Erzählt mir als ganz beglaubigt eine Geſchichte von einem adeligen Schloß, wo irgend eine Ahnfrau, deren Bild im Saale hängt, alle Abend zum Eſſen erſcheint und hinſitzt. „Das iſt ein langweiliger und impertinenter Geiſt," ſage ich; „der Geiſt Banquo's, der weiß, warum er kommt; ein Geiſt darf erſcheinen, wenn ihn ein Dichter brauchen kann; Punktum." — Es that mir beſonders leid, weil es ein Poet iſt. Die Poeſie läßt nicht nur in Erfindung von Handlungen, Begebenheiten, ſondern in jedem gefühlten und ſtimmungsvollen Einzelbilde die Kräfte der Seele und der

Natur zuſammenwirken wunderbar, myſtiſch, die bekannten unumſtößlichen Grenzen, Geſetze durchbrechend, überfliegend. Sie kann Wunderweſen erſcheinen laſſen, wie es ihr dient: ihr einziges Geſetz iſt das Band des Zuſammenhangs. Ob es außerhalb der Dichtung Solches gibt — mit dieſer Frage verhält es ſich ſo: es werden wohl Fälle berichtet von myſtiſchen Hinüberwirkungen, die gut bezeugt ſcheinen. Aber was ſollen wir damit anfangen? All' unſer Thun und Denken ruht unverbrüchlich auf dem Grunde der feſten Naturgeſetze. Soll ich glauben, die Natur ſei bloß ein fadenſcheiniger Vorhang, hinter welchem ein Geiſterreich laure, um hervorzubrechen, Niemand weiß, wann? ſo wird Alles ungewiß und ſchwankend; ich weiß nicht, ob dieſer Tiſch, dieſer Stuhl, dieſer Vogel nicht ſich in einen Geiſt verwandelt oder ſein Träger wird: ich lebe wie im Rauſche, die Konſequenzen, wenn ich ſie vollzöge, müßten mich verrückt machen. Es folgt, daß man ſich mit dieſen Dingen nicht befaſſen kann, nicht befaſſen ſoll. Ich ſag' allemal, wenn man mir Derlei bringt: („Mir iſt's, als wenn man einem Hund einen Apfel gäbe: er riecht für ihn nicht, er hat keine Beziehung zu ihm, er kann einfach damit nichts anfangen.“) Nun aber erſt der Poet! Uebel, übel, wenn er anfängt, ſich in hölzernem Ernſt doktrinell, dogmatiſch mit dieſen Dingen zu beſchäftigen! So viel er ſich damit abgibt, ſo viel iſt es Abbruch an ſeiner Poeſie.

Was er als Phantaſieſchein betreiben darf und ſoll, das betreibt er nun lehrhaft, ſcheinlos, phyſikaliſch oder eigentlich hyperphyſikaliſch. Der Dichter läßt das Centrum alles Daſeins aus den Dingen, den Weſen, herausſcheinen, glühender, als es je in Wirklichkeit geſchieht; in freiem, idealem Spiele durchbricht er für dieſen Zweck je nach Bedürfniß die naturgeſetzlichen Schranken und läßt z. B. inniges Andenken an die Geliebte magiſch in die Ferne wirken. Der Gemeinſpruch von der Beſeelung der Natur durch die Phantaſie iſt ja auch nichts Anderes, als Aufhöhung der Wahrheit, daß der Geiſt ſchon in der Natur ſchlummert, durch Phantaſiemyſtik. Dieß Alles wird pure, auf Koſten des freien Phantaſieſpiels geſchäftlich betriebene Proſa, wenn man ſich ernſtlich auf den Wunder- und Geiſterglauben einläßt, und jede Viertelſtunde, die ein Dichter dieſem traurigen Ernſte widmet, ſtiehlt er ſeinem höheren Thun, wo er denſelben Stoff frei ſymboliſch, im Sinne des gefühlten, ahnungsreichen Symbols allerdings, zu behandeln hat. — Nicht zu reden davon, wie dick man angelogen wird, wenn man ſich einmal auf das Zeug einläßt.

*

Goethe erfährt, daß Hegel eine Vorleſung über die Beweiſe vom Daſein Gottes halte, und ſagt zu Eckermann, „dergleichen ſei nicht mehr an der Zeit.“ Das hat nun der alte Herr eben doch nicht recht verſtanden, ſich gar nicht vorſtellen können, was da vorkommt: das reinſte Waſſer auf die Mühle ſeiner eigenen großen Anſchauung: „Das Daſein iſt Gott“ — und dieß als Ergebniß einer Kritik der ſogenannten Beweiſe von Gottes Daſein. Man kann zum Beiſpiel nicht ſagen, das Daſein der Welt ſei Beweis für das Daſein Gottes. Man muß ſagen: „Das Daſein Gottes iſt die Welt.“

*

Allerdings mit Unterſchied. Die Welt iſt das Daſein Gottes nicht in ruhiger Weiſe, ſondern ſo, daß Gott ſein Daſein darin ſtets verbeſſert, ſtets auf's Neue eine geringere Form deſſelben durch eine beſſere beſchämt. Gott iſt eigentlich eben dieſe wunderbare und heilige Unruhe.

*

Gott iſt das Beſte in Allem.

*

Seit ich nichts mehr glaube, bin ich erſt religiös geworden.

*

Neulich ſagt Einer, das ſei doch abſcheulich, daß Gott den Juden geboten habe, ganze Städte zu verwüſten, Alles, was männlichen Geſchlechts, niederzumachen. Sagt ein Anderer drauf: „Da war eben der liebe Gott ſelber noch jung.“ Gut.

*

Eine der liebenswürdigſten Etappen auf Gottes Weltgang vom Guten zum Beſſern iſt die Schöpfung des Hundes.

*

O weh, jetzt hab' ich mich ſelbſt ſtrafen müſſen, weil der Igelmeyer polizeiwidrig gehandelt hat! Wagen angebellt, Pferde ſcheu gemacht. Hab' ihn fortgeben müſſen, den guten; froh, daß gut untergebracht. Sie haben erſt ſo ſehr Recht, die Köter, aber man darf es ja nicht ſagen! Alles ſchnelle Fahren in Städten iſt eigentlich Unfug, Unverſchämtheit gegen die Fußgänger, Beſchämung, Beleidigung. Wäre ich mächtiger Tyrann, in meiner Stadt dürfte nicht im Trab gefahren und geritten werden. Der Hund iſt Polizeimann, höchſt polizeilich geſinnt, er erkennt einfach richtig den Unfug, nur natürlich das zu begreifen, daß man ihn nicht verbieten kann, iſt ihm zu verwickelt. Er handelt in der tiefſten Ueberzeugung, recht zu thun, der öffentlichen Ordnung zu dienen. Er ſchläft nach ſolcher That den Schlummer des Gerechten. O, wie rührend iſt ſo ein gutes, ehrliches Hundsgeſicht im Schlaf!

*

Das Bellen kann ſehr ſtörend ſein, wohl! aber viel öfter muß es erfreuen. Es iſt ſo etwas Reſolutes darin. Ein Schuß. Wie oft, wenn ich in Zweifeln hieng und zappelte, in Brüten liebte, hat es mir wohlgethan, mich erfriſcht, gelabt, wenn ich den entſchloſſenen, unzögernden, friſchweg vorbrechenden Laut vernahm! Es iſt auch der Stolz des Hundes. Ich bin überzeugt, eine Hundsmutter, wenn ſie ihren Sohn zum erſten Mal bellen hört, fühlt daſſelbe, was eine menſchliche Mutter, wenn ſie ihrem Sohn, welcher Theologie ſtudirt und welcher die erſte Predigt thut, mit Mann, Vetter und Baſe hineingeht.

*

Da erfahre ich, daß Einer, ſonſt ein ordentlicher Herr, mir einen Polizeidiener beſticht, und zwar erſt noch ganz unnöthig, da der Mann doch ganz dienſteifrig iſt und von ſelbſt bereit war, auf begründete Klage über ſtörenden Lärm gegen den Nachbar einzuſchreiten. Ich habe die zuläſſig ſchärfſte Strafe gegen Beſtechungsverſuch in Anwendung gebracht. — So ſind die Menſchen! Der A beſticht, der B noch flotter, der C überbietet Beide, die Menſchen in Dienſt und Amt werden verderbt und thun endlich ihre Pflicht nicht mehr, wenn ein Armer, der nicht beſtechen kann, oder ein Redlicher, der es nicht will, ihrer Dienſte bedarf.

— Eine allgemeine Kette der Charakterloſigkeit, der breiigen Schlechtigkeit. —

*

Ach Gott, wenn ich doch meinen Katarrh hinausbellen könnte! Doch wieder den ganzen Tag gearbeitet. Mit welchem Hinderniß, weiß Niemand. Das Hirn verwüſtet, blöd, ein Halbſimpel, möchte nur ſchlafen, und muß mich ſtellen, als wachte ich. Und ein Wetter! Ja, Deutſchland! Iſt = das Land, wo man neun Monate Katarrh und drei ein Tröpfchen an der Naſe hat. — Bruſtſtechen. Doktor fängt an, mich bedenklich anzuſehen. Spricht von Urlaub. Was? In meinen Jahren, mit meiner Kraft? — Bringe doch etwas vorwärts. Schon Manches aufgeräumt im Bezirk. Unordnung im Abnehmen. Straßen reinlicher. Spitalverhältniſſe geordnet. Gefängnißbau. Strammes Landjägerkorps. — Einfluß auf die Wahlen, den die Regierung mir zumuthete, abgelehnt.

*

Wenn ich im Amt etwas zu Stande gebracht habe, vergrabe ich mich doppelt gern in meine Bücher. Der gelungene Kampf führt mich hoch in den reinen Aether. Da iſt mir dann Spinoza ſo friedenbringend! Calmo di mare!

*

Ich philoſophire gern, bin aber kein Philoſoph. Meine Gedanken gehen zu ſchnell.

*

Einen Schandſchuft von Weinfälſcher erwiſcht. Seinen ganzen Keller voll herausgeriſſen, in die Goſſe auslaufen laſſen! Hätten wir ein ſtrengeres Strafgeſetz! Einſt ſtand auf geſundheitsſchädliche Fälſchung Todesſtrafe! O, wie Aepfel im Herbſt ſollten mir die Schurkenköpfe fallen!

*

Habe dem Halunken geſagt, er habe keine Religion, und er hat mich angegrinst und erwidert, er habe mich noch in keiner Kirche geſehen. „Man fälſcht die Religion, wie Sie den Wein“, habe ich geſagt.

*

Gott iſt die Religion.

*

Die reine Religion begründet reine Ethik, nicht von außen befohlen.

*

Alſo iſt Gott das Gute.

*

Wo das Menſchliche waltet gegen das Rohe, Wilde, Böſe, beſonders gegen das Grauſame, gegen das Schlechte, da iſt Gott.

*

Insbeſondere aber auch, wo geforſcht wird.

*

„Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut“ man kann hinzufügen: „und klar im Geiſt, ein Denker und ein Künſtler!“ Damit dieß ſein könne, muß es eine Welt geben, dem zu lieb iſt ſie da. Aber warum gar ſo viel des Uebrigen? Es iſt nicht anders: Gott hat einen Untergrund. Jakob Böhme, Schelling, Schopenhauer haben ſoweit Recht (dunkler Grund, purer Wille und wie ſie es nennen). Er mußte ſich — muß ſich — einen undurchſichtigen Unterbau ſchaffen, um als Geiſt aus ihm aufzuſteigen, und geräth darüber ſo in's Zeug, daß er oft ganz vergißt, es handle ſich erſt um einen Unterbau; daher zum Beiſpiel alle wild teufliſche Grauſamkeit in der Natur und im Menſchengeſchlecht, ſo weit es bloß Natur. Wo in aller Welt mag währenddeſſen das wahre Weſen Gottes ſtecken? Das Grundthätige im Univerſum weiß zum Beiſpiel um die Zeit, wo es dem Gattungstrieb ſeine furchtbare Stärke gibt, nichts davon, daß die Menſchen ein Reich der Sitte gründen müſſen, wozu unter Anderem das Inſtitut der Ehe gehört; es weiß nur, daß jener Trieb ungeheuer ſtark ſein muß, weil ſonſt aus — ſtille davon! — kein Menſch gezeugt würde; darüber macht es ihn im Eifer noch ſtarker, als nothwendig, und daraus entſteht in unzähligen Kolliſionen mit dem Reich der Sitte unabſehliches, fürchterliches Elend.

Dieß iſt die blinde Wildheit in der Natur, ſie iſt der ſchwerſte Stein im Wege des Forſchens nach dem Geheimniß der Gottheit. Man ziehe nicht das eigentlich Böſe, die Empörungen des Willens gegen die ſittliche Welt herbei! Da liegt die Sache ungleich klarer. Es wäre kein Gutes, wenn kein Böſes wäre. Aus dieſer Nothwendigkeit des Böſen als Reiz, Ferment und als Objekt des Guten folgt nicht im mindeſten, daß der Adler den Haſen, die Katze die Maus ſtundenlang teufliſch quälen muß, ſtatt die Beute kurzweg zu freſſen. Es iſt etwas Dämoniſches in der Natur — es iſt nicht anders, das eben iſt „der dunkle Grund“, das traurige Geheimniß im Unterbau. Wem dieß Wort ſonderbar vorkommt, der möge nur bedenken, wie räthſelhaft das iſt: aus dem Schooß der Natur kommt ein Weſen, das die Natur (nicht ganz, aber doch in Vielem) überwindet. Da nun die Welt keine eigene Subſtanz neben und außer Gott haben kann, ſo folgt: es iſt eine Selbſtſetzung und eine Negation und Verbeſſerung dieſer Setzung im abſoluten Weſen. Der Mythus von der Auferſtehung Chriſti, wenn er einen

Sinn hat, muß dieſen haben. — Aber es iſt und bleibt eben unbegreiflich: der Menſch findet unter ſich die Natur, als unteren Theil ſeines Weſens, den er oft genug verächtlich hinabzwingen muß; da der Menſch aber doch aus der Natur kommt und Natur bleibt, ſo verachtet dann alſo in ihm die Natur ſich ſelbſt. Der Untergrund zieht ſich, erſtreckt ſich in den Oberbau hinauf, der ihn doch abſetzt, entſetzt, der Unterbau ſetzt ſich alſo durch dieſen ſelbſt ab. Ich bin kein Raubthier und trage doch ein Raubthier in mir, ich bin ein wandelnder Sichſelbſterhöher und Sichſelbſtabſetzer und darin ein Bild der Welt. — So viel iſt gewiß: das Univerſum ganz begreifen hieße die ganze Einheit im ganzen Widerſpruch begreifen.

*

In dieſem Dunkel gibt es keine Beruhigung, als dieſe: wo Liebe iſt, wo Mitleid iſt, dann, wo Klarheit iſt, da jedenfalls iſt Gott. Da iſt denn auch allein wirkliche Luſt, und weil alles Gute erarbeitet ſein will, alſo wahre Luſt nur in der Arbeit.

Es iſt einer der Grundfehler des Peſſimismus, daß er eudämoniſtiſch von der unmittelbaren Luſt ausgeht, von da aus operirt. Sagt man zum Beiſpiel: Niemand arbeitet, wenn er nicht muß, ſo gilt dieß richtig vom Menſchen, ſo lang er noch im Untergrund, im untern Stockwerk ſteckt. Die zweite Ordnung, die ſich darüber aufbaut, hat nach der Meinung des Peſſimiſten keine Balken, da baut ſich kein Objektives, kein Geſetzmäßiges, da kann man alſo auch nicht wohnen. O alter Hegel, ſtylvoller Philiſter, der du groß befohlen haſt, daß das Subjekt pariren ſoll, könnte man das erleben, daß du erſtändeſt und mit deinem Stecken über das ſubſtanzloſe Geſchlecht kämeſt!

*

Wenn die Menſchen nur nicht immer auseinanderſägen, nur nicht in ihrem Denken immer Alles trennen würden, was zuſammengehört! So meinen ſie, ſie hätten die Schlechtigkeit der Welt bewieſen, wenn ſie aufgezeigt haben, daß Illuſion Illuſion iſt! Daß es ein Weſen gibt, Menſch genannt, deſſen Phantaſieblick die Natur beſeelt, Alles in ſchönere Farbe, reineres Licht taucht, in der guten Stunde über das Elend der Welt hinwegſieht, das gehört ja auch zur Einrichtung der Welt, ohne dieſe edlen Täuſchungen iſt ja die Stimmung nicht denkbar, aus der auch das Gute fließt. Im Guten wird freilich ein Theil der Täuſchung abgeworfen, da muß dem Elend der Welt hell in's Geſicht geſehen werden, bleiben aber muß die Hoffnung, die zwar mehr vortäuſcht, als erreicht wird, aber darum nicht ganz Täuſchung iſt, ſondern zur größeren Hälfte Wort hält, indem ſie ſelbſt Urſache deſſen wird, was ſie hofft, nemlich als Sporn des einzig Realen, des Guten.

*

Das Bäschen auf einen Ball begleiten müſſen. Schrecklich! — Und tanzen thun ſie, als ſähe man Hühner im Dünger ſcharren. — Seit ich dazumal in Amtspflegers-Töchterlein verliebt war, mit ihr Nachts nach den Sternen ſah und darauf ein Gedicht machte, — ich erinnere mich gut: in horaziſchem Odenmaß, und der Schluß hieß:

Ein kurzer Traum war's,
Aber ein ſchöner —

Und ich ſchwankte ſehr, ob es nicht beſſer wäre, zu ſetzen:

Ein ſchöner Traum war's,
Aber ein kurzer —

ich weiß es wirklich heute noch nicht — ſeit damals, als ich ſo klaſſiſch dichtete und als ich ein paar Wochen lang heulte, da ſie fortreiste, hab' ich triplex aes circa pectus. Die Liebe kommt mir langweilig vor. — Seele, den Tag nicht vor dem Abend loben! Wenn dir ein Weib erſchiene, das Styl hat?

*

Ich muß recht Philoſophie treiben, das wappnet am beſten gegen dieß und das, gegen mich, gegen mein leidenſchaftlich Weſen. Auch Stoiker! Man lieſt ſie zu wenig. Der Menſch iſt eine Entelechie. Eine Burg. Will er recht, ihn kann nichts erſchüttern. Erſchüttern wohl, aber nicht brechen. Starke Thürme ſchwanken, wenn man läutet, gerade Beweis ihrer Feſtigkeit.

*

Auf dem Ball dann weg aus dem Saal in die Wirthsräume. Im Nebenzimmer die Geſpräche gehört, die an den Tiſchen in der Volksſtube los waren. Zwiſchen den Bürgern unzufriedene Arbeiter, unter den Bürgern ſelbſt unruhige Köpfe. Die politiſche Luft wird ſchwül. Es flirrt elektriſch. In Frankreich wackelt Luis Philipp's großer Regenſchirm, bekommt Riſſe. Wäre gut genug für die Franzoſen, aber zu unritterlich und doch auch gemein, krämerhaft.

*

Es wird eine große Freiheitsbewegung kommen. Geſchrei nach Republik. Eigentlich wäre auch mein Geſchmack Republik, aber eine recht ſtrenge, und die gibt's nicht mehr. Sie werden nach Republik brüllen und Geſetzloſigkeit darunter verſtehen. Alles begreiflich, weil Geſetz und Ordnung jetzt faſt überall in unreinen Händen iſt.

O Elend! Es iſt freilich wahr: „Der Menſch iſt nicht geboren, frei zu ſein.“ Unrecht, ungerechter

Druck erzeugt den Schrei nach Freiheit, und Freiheit wird alsbald Willkür. Sie wird niedergeſchlagen von der Gewalt und dann fängt das Lied von vorne an, indem die Gewalt das Unrecht (mit dem ſchnöden Vorrecht) herſtellt.

Wer das Geheimniß finden könnte, die Strenge, die Zucht, die der Menſch bedarf, nur in reine Hände zu legen!

Arme, rathloſe Menſchheit!

*

Man wird es ſehen, wenn's losgeht, wenn dann gegen wildes Unmaß die Gewalt wieder an's Brett kommt, dann wird ſie mit der Spreu das Korn ausfegen. Eine anſtändige Minderheit in der Bewegung, die da bevorſteht, wird gegen die ſchlechteſte aller Republiken, die Fürſtenrepublik: deutſcher Bund, dieſen polniſchen Reichstag Deutſchlands, kämpfen. Die ſiegreiche Gewalt wird ſie noch rachſüchtiger verfolgen, als die Schreier nach falſcher Volksfreiheit. Die Verfolgung der Einheitsbeſtrebungen iſt der ſchnödeſte, ſchmutzigſte Schmachfleck in der Geſchichte unſerer Nation. Wer nicht wollte, daß der Deutſche im Ausland wie ein Hund verachtet ſei, dem war Kerker, dem war Vertrauern der beſten Jugend in feuchtem Mauerloch gewiß. Der übelriechendſte Proletarier, der nach zuchtloſer Freiheit ſchreit, iſt ſo gemein nicht, als jene Gewalthaber, die Hekatomben Menſchenglücks und Menſchenlebens opferten für die zuchtloſe Fürſtenfreiheit im deutſchen Bunde.

*

Ach, vielleicht ſeh' ich zu ſchwarz! Geb's der Himmel! Laſſe mich, du beſſerer Stern meines Lebens, mitſtreiten, wenn es losgeht, mitſtreiten für das Goldkorn im wilden Schutte, den die Bewegung aufwirbeln wird!

Und doch, wie nobel iſt ſelbſt die verrückteſte politiſche Leidenſchaft gegen die Gelbſucht der Geldſucht! Geſtern ein paar ſolche Geſichter in der Geſellſchaft. Zum Erbrechen. Ein grauſig Mördergeſicht iſt flott dagegen. — Und um was drehen ſich die Unterhaltungen dieſes Geſchlechts! Nicht daß ſie vom Kleinen reden, iſt das Niedrige, ſondern daß ſie vom Kleinen nicht zum Bedeutenden aufſteigen, vielmehr umgekehrt jedes Bedeutende in's Kleine zerren. Spricht man etwas, das Inhalt hat, ſo überſetzen ſie es gütig nachhelfend erſt in's Platte, dann verſtehen ſie es. — Ihr liebſtes Element aber iſt der Klatſch.

*

Es hilft nichts, mit aller Mühe kann ich das Gemeine nicht begreifen. Ich bin doch gar kein Idealiſt, glaube mir auch das Zeugniß geben zu dürfen, daß ich läßlich bin, eingänglich, ein herzlicher Feind der

Prinzipien-Fanatiker. Ein Geſpräch von Hunden, Pferden, richtiger Konſtruktion von Oefen iſt mir ganz recht und gut genug. Aber das Gemeine! Daß ich durchaus mir nicht abthun kann, alle Menſchen für nobel zu nehmen und mich zu wundern, wenn ich das Gegentheil finde! — Es wird daher kommen, daß ich zu ſinnlich bin, um Verkünſteltes zu begreifen, denn das Künſtlichſte, was es gibt, iſt das Gemeine.

*

Die beſſeren Menſchen ſind Gebirgsleute, ſie kommen vom Gebirge her, ſind geſunde Gebirgsbauern, das Thal mit ſeiner dumpfen Luft drückt auf ihre Lunge.

*

Das Gemeine iſt künſtlich, weil der Menſch als ſolcher von Adel iſt.

*

Die Menſchheit hat ſich um dieß Bewußtſein gebracht, indem ſie den Adel als beſondern Stand geſchaffen hat. Dieſem hat ſie aufgetragen, für ſie edel zu ſein, zu vikariren. Eine der ſchädlichſten, menſchheitentwürdigendſten Mythenbildungen, die es gibt, und doch ſo begreiflich wie jeder andere Mythus, und ebenſo unvertilgbar.

*

Große Freiheitsbewegungen der Völker haben einen ganz andern Charakter, als Einheitsbewegungen. Jene beginnen mit einer ſeligen Trunkenheit, dieſe ſind, ſollen ſie irgend etwas taugen, auf die proſaiſche Frage der zweckmäßigſten Form der Einheit gerichtet. Freiheit iſt heilig, Einheit iſt nothwendig. Wer die erſte Begeiſterung der erſten franzöſiſchen Revolution erlebt hat, iſt zu beneiden. Aber die Freiheitsbewegung macht trunken, der Rauſch wird in den Mehrheiten ein wüſter und die Schönheit der Bewegung verläuft in Schmutz, Schlamm, Blut. Die wahre Freiheit iſt die Ordnung. Fällt Freiheits- und Einheitsbewegung in Eine Zeit, ſo reißt leicht die erſte die zweite mit ſich in den Untergang.

*

Gelingt es unſerer Nation noch, die Einheit zu erringen, ſo iſt ſehr zu wünſchen, daß bei der Verfaſſung, die dann zu berathen iſt, die Stimmung, die jetzt anwächst, ſo wenig als möglich nachwirke. Die Folge wäre namentlich eine zu milde Strafgeſetzgebung. Milde gegen das Verbrechen und beſonders Milde in der Subſumtion verſchiedener Schlechtigkeiten (wie Fälſchung, Beſchwindlung und dergleichen) unter den Begriff des Verbrechens würde dahin führen, daß die deutſche Nation verlumpt.

*

Rekrutirungsgeſchäfte. Tabellenarbeit ſehr langweilig. Bei der Muſterung und Meſſung anweſend. Mich doch erfriſcht; der Schlag geht an; Raſſe noch ziemlich. Einige ſtattliche Burſche, groß und breit. Wenn ich das erleben dürfte, daß die Lümmel auf den Reichsfeind, auf die Franzoſen klopfen dürften! Und mit ganz Deutſchland! — Armer Traum! Gegenwärtig große Verhandlung im Bundestag um gleiches Kaliber für die Muskete. Unſer Zwergſtaat gibt nicht nach; iſt ja Selbſtherr, natürlich! Und Kopfbedeckung! Jeder will einen anderen Kübel. Könnt' ich ihnen drauf hauen, daß die Reife und Dauben flögen!

*

Wenn nur meine Geſundheit hält! Ich bin doch eigentlich nicht „veiclich getân“, wie Hagen von Chriemhildens Knaben Ortlieb ſagt. Was will der Doktor immer? Ich laß mir nicht Angſt machen. Spricht wieder und dringender von einem Urlaub! Soll ich jetzt, jetzt ſchon von der Arbeit weg?

*

Halt! ich folg' ihm. Ein Stück helleres Leben im Weiten, Freien, Großen kann gut thun. Kann mich konſerviren, erfriſchen für die Zeit, die da kommt.

— * —

Norwegen. Chriſtiania. Schlimmes kann doch auch Gutes tragen, zum Beiſpiel Sorge vor Emphyſem ein freies Jahr. Möchte ſchon lang Italien ſehen, aber auch Norwegen. Gut, gut, Herr Doktor, Sie wollen mich nach Italien, aber da iſt Juli und Auguſt zu heiß, dagegen in Norwegen die Zeit der hellen Nächte, alſo zuerſt Norden, dann Süden! Durchgeſetzt und — einmal ein Glück — ein Stellvertreter geſchickt zur Hand, Urlaub herausgeſchlagen, fort, fort!

Wie freier ſchon die Bruſt, ſeit ich das Meer wieder geſehen! Eigentlich zum erſten Mal; denn damals auf Sylt und Föhr habe ich es noch nicht ſo recht verſtanden, brachte noch nicht Ernſt genug. Zuerſt groß, unendlich in Stille. Dann mäßig bewegt, alſo Alles ſehen dürfen: die Großheit der Horizontale, Helldunkel, Farbe, Durchſichtigkeit, Spiel der Reflexe und der herrlichen, ſchwanenhalſigen Bogenlinien! Die Seele jauchzte mir. O, da gibt es viel Gott!

*

Jetzt bald in die Berge! Hinein zu den Aſen, den alten Göttern! Brauſe mir entgegen, Odin, Lebensathem! Zerſchmettre, Thor, mit dem Donnerhammer meine böſen Geiſter! Baldur, du Guter, du Schöner, laß meine Seele nicht zu ſtolz und wild werden, wenn ſie unter den alten Rieſen wandelt, und führe mir Bragi herbei, ſeine Gattin Jdun an der Hand mit den Alles verjüngenden Wunderäpfeln! Du aber meide mich, wie ich dich meide, liebreizende Freyja! Behüte mich vor ihr, Heimdall! Warne mich mit dem Gjallarhorn, wenn ſie mir naht!

*

Was erlebt!

Von Chriſtiania nach Kongsberg, dann weſtlich hinein, die Bekanntſchaft der Schneegebirge machen, Melfjeld, Liefjeld, Bleefjeld, Rieſenhaupt Gouſta; den Tindſee, dann den Rjukanfoß ſehen! — Pferd genommen vom Hofe Vig, guter Rappe; trägt mich luſtig an's Ziel. Ein Kahn mit drei Perſonen am Ufer des Tindſees, im Begriff abzuſtoßen; man bemerkt, daß ich mich nach Fahrgelegenheit umſehe, und läd't mich ein. Ich lehne nicht ab. Führer nimmt das Pferd zurück. Ein älterer Herr, ein junger Mann, eine Dame. Stelle mich vor, wer ich ſei, der Herr ſich und die Andern. Gebe kaum Achtung, höre nur, daß der Aeltere Dyring heißt und daß ſie in Bergen zu Hauſe ſind. Denn welch' ein Weib! Haare, wie ich ſie nie geſehen. Rein metalliſcher, hochgelber Goldglanz, ſonderbar, herrlich und unheimlich. Fallen geringelt an der Stirn, den Schläfen herab, darüber rothes Tuch um den Kopf; hat auf dem Bergausflug dieß Stück Volkstracht angelegt; Kopftuch ſonſt blau, würde ihr beſſer ſtehen;

ſcheint für Roth geſtimmt. Reines Profil, markiges Kinn, Unterlippe um's Merken voller, als Oberlippe. Auge zeigt ſich noch wenig, läßt einen raſchen Blick aus weiter, freier Wölbung über mich hinſchießen, ſenkt dann die Lider wie vorher und ſie ſchaut ſtill vor ſich hin; Geſtalt groß, zwar noch verborgen unter faltenreichem Ueberwurf.

Vorderer Arm des Sees in furchtbarer Felsſchlucht; die Gipfel ſcheinen ſich oben zuſammenzuneigen. Dunkel, unterweltlich, dann eine ſo ſchmale Spalte, daß eben nur Raum für die Ruder bleibt, dann in's Offene, Breite, rechts leuchten die fernen Schneekuppen des Bleefjelds herein, links ſtürzt der Gigantenleib des Gouſta herab. Alles Ufer ſteile, nackte Felswand. „Rudre du, Goldrun,“ ſagt Herr Dyring, „zeig' jetzt, was du kannſt.“ Sie legt den Ueberwurf ab, einer der Schiffer gibt ihr ſein Ruder. Welche Geſtalt entwickelt ſich, welche Kraft und Gewandtheit in der Bewegung und wie mächtig ſchön treten dieſe großen Formen, tritt dieſe energiſche Schwellung der Hüfte heraus, wenn ſie, das eine Bein kräftig vorgeſetzt, das Ruder zuckt, eintaucht und drehend nachdrückt! — Wolken, Wind. Schaumbüſche fahren auf an den unnahbaren, unerbittlichen Schroffen der Ufer. „Und nicht wahr, jetzt ſingen Sie uns etwas?“ ſagt Arnhelm, der junge Mann. Sie ſchaut zurück, ſieht mit leuchtendem Blick bejahend den Jüngling an, ein zweiter fliegt wieder nach mir hin, dann beginnt ſie, während der Wind in ihren Goldlocken wühlt, daß ſie bald langgezogen in der Luft ſpielen, bald wellig mit aufſchimmernden Lichtern das ſtolzgehobene Haupt umwogen. Stimme gegen Alt hin, düſtre Melodie:

„Herr Olaf reitet im weichen Sand,
Im Wellenſchaum am Meeresſtrand.
Merk' auf, Herr Olaf!

Die Woge ſpritzet, die Woge rauſcht.
Was klinget dazwiſchen? Herr Olaf lauſcht.
Merk' auf, Herr Olaf!

‚Komm', Olaf, zu mir, komm', ſteige vom Roß!
Komm' zu mir herab in mein grünes Schloß!'
Merk' auf, Herr Olaf!

Es ſinget ſo ſüß, es locket ſo laut,
Er vergißt zu Hauſe die treue Braut.
Merk' auf, Herr Olaf!

Er ſpornt ſeinen Rappen in's Meer hinein,
Die Sonne geht unter in rothem Schein.
Merk' auf, Herr Olaf!"

Sie ruhte einen Augenblick. Die letzten Töne hallten lang nach an den Felswänden. Weithin hörte man das Rauſchen der ſchäumenden Brandungen. Mitten aus ihnen ſchien mir jetzt die verhallende Menſchenſtimme entgegenzukommen, ein Geiſterlaut. Mir ſchwindelte in tiefſter Seele. Sie ſchaute zurück und ihr

Auge, erglänzend im Wiederſchein ungewiſſen Lichtſchimmers, der durch die Wolken brach, ruhte zuerſt auf dem einen, dann dem andern der zwei Begleiter — mit einem Ausdruck — o, träfe auch mich ein ſolcher Blick! Aber mich übergieng ſie, ruderte wieder einige Schritte und fuhr dann fort im Geſange:

„Und heller und heller das Meerweib ſingt
Und ſüßer und ſüßer die Stimme klingt.
Merk' auf, Herr Olaf!

‚Laß fahren die Welt, laß fahren den Schwarm,
Laß dich küſſen und wiegen in meinem Arm!'
Merk' auf, Herr Olaf!

Was ſieht er im Strudel? Ein Augenpaar,
Eine ſchneeweiße Bruſt, blond Lockenhaar.
Merk' auf, Herr Olaf!

Und er ſpornt ſeinen Rappen, der wirft ihn ab
Und er ſinkt hinunter in's feuchte Grab.
Merk' auf, Herr Olaf!“

In dieſem Augenblick fuhr ein Fiſch von ſeltener Größe, wohl acht Schuh lang, aus dem Waſſer hervor, glotzte ſie einen Moment lang an und tauchte wieder unter, ſie ſchlug ihm mit dem Ruder nach und rief: „Das iſt ein Wels! Hat dich die Gewitterſchwüle heraufgelockt, alter Seeräuber?“

„Auch ein Verehrer,“ ſagte Tyring.

Die paar Wörtchen wollten mir unheimlich vorkommen. Ich hatte keine Zeit, zu grübeln.

Sie ſang zu Ende:

„Schön Ranild ſchaut zum Fenſter heraus,
Ein naſſer Rappe ſteht vor dem Haus.
Merk' auf, Herr Olaf!

O Rappe, o Rappe, dein Sattel iſt leer,
Sag' an, was bringſt du für traurige Mär'?
Merk' auf, Herr Olaf!

‚Dein Liebſter iſt hin, daß Gott ſich erbarm',
Ihn wieget die Nixe im ſchneeweißen Arm!'
Merk' auf, Herr Olaf!

‚Bei den Fiſchen wohnt er im tiefen Meer,
Die Sonne ſiehet er nimmermehr.'
Merk' auf, Herr Olaf!"

Wer könnte die Töne dieſes Geſangs beſchreiben! Schweres Dunkel, ſich verdichtend, anſchwellend, war ihre Grundſtimmung. Bei den Lockworten der Nixe giengen ſie in eine ſchmelzende Süßigkeit über, wurden heißer und heißer, man meinte den wollüſtigen Jubel zu hören, der nach den gezogenen Klagelauten aus den Wirbeln der Nachtigallſtimme auflodert. Sie ſanken in ein tiefes Weh gegen das Ende, aber wirklich am Ende, beim letzten Verſe ſtieg wie ein Geiſt aus den geſungenen Thränen des Mitleids ein Etwas hervor und miſchte ſich unſagbar mit ihnen, — ein

Etwas — Triumph und Schadenfreude wären ein plumper Ausdruck; auch wenn ich es umſchreiben wollte: „dahin kann ein Weib einen Mann bringen", es wäre nackt und roh überſetzt, o, es war unheimlich und doch unwiderſtehlich' — Die letzten Töne verklangen im Echo der Felſen und jetzt ſah ſie wieder zurück, dießmal auf mich. Wer kann ſagen, was über ihr Angeſicht zuckte! Ein Schatten von Ernſt, dann wieder Luſt, Reiz, Wonne, Muthwille, Witzgeiſt, Spott, Uebermuth, helles Siegesfrohlocken, das beim Himmel noch etwas Anderes beſagte, als: „ſo kann ich ſingen!" Aber wer hätte das triplex aes circa pectus bewahrt! Ja, ſo konnte ſie ſingen — und? —

„Jetzt aber raſch an's Land!" rief Tyring, „es wird bedenklich; und ſitze jetzt zu uns!" Sie gab das Ruder ab, die zwei Bootsmänner ſtrebten mit Macht vorwärts, hinaus aus dem Felſengefängniß, Sanden zu. Goldrun ſetzt ſich aber nicht, ſie ſchaukelt den ohnedieß taumelnden Kahn, trunken von Luſt ſchnalzt ſie mit den Fingern, als ſchlüge ſie Caſtagnetten, und jauchzt in den brauſenden Wind hinaus: Evoë! Evoë! Ἴακχε, Ἴακχε! Wie blitzen ihre großen Augen! Noch muthwilliger als vorhin, halbwild trifft mich ihr Strahl! — Angſt wegen des Sturms kann ſie mir nicht anſehen. Darum kann ſie mich nicht auslachen.

Ein entzückend Weib.

Aber warum fuhr mitten im Entzücken ein paarmal der Gedanke in mir auf: ſtoße ſie hinab zu den ſchnappenden Fiſchen, zum phosphoraugigen Wels, da gehört ſie hin!?

*

Weſtfjorddalen. Herrliches grünes Thal, Kornfelder, ſammetne Matten, Saft und Pracht der Bäume, ein Tempe, von Bergen umſchloſſen, und majeſtätiſch im Silberglanz ragend die Pyramide des Gouſta, ſechstauſend Fuß hoch. Wir wandeln durch's Grüne, an Hütten, Höfen vorüber. Still, ganz ſtill. Nur der dumpfe Donner des Hongafoſſes von dort herüber. Goldrun iſt wie umgewendet. Sanft. Vater und Mutter früh verloren. Nachdenklich. Dann wieder heiter. Scherz; verſteht ſelbſt meine Luſt am ſchlechten Witz. Thut mit. Dann wieder ernſte Gedanken über Menſch, Leben, Religion. Sie iſt doch gut. Nun an einem klaren Bach hin, Erlen. „Der Iliſſus mit ſeinen Platanen iſt's nicht, doch anmuthig Denken ſchwebt auch hier“, ſagt ſie. Dieſe drei Menſchen leben in Plato's Ideenwelt. Tyring ihr Lehrer, Freund des früh der Mutter nachgeſtorbenen Vaters. Er hat ſie in die Griechen eingeführt und jetzt athmen ſie in der Bergluſt des attiſchen Philoſophen. Arnhelm, Schriftſteller, Dichter, nimmt eifrig Theil an den Lehr- und Geſprächſtunden. — Phädrus. Seele am überhimmliſchen Ort die Urbilder ſchauend, das Gute, Wahre, und leuchtender das Schöne. Herabgeſunken in's Irdiſche, und nun, wenn ſie ein ſchön Menſchenbild ſieht: Erinnerung, Staunen, Entzücken, Begeiſterung, heiliger Wahnſinn. Wie hat ſie's verſtanden! Wahre Liebe erziehende Seelenliebe. Dabei lange Blicke gewechſelt zwiſchen ihr und Dyring, wie väterlich die ſeinen, wie dankbar die ihren! Und Arnheim, welche reine Glut, womit ſeine Augen bitten, der Dritte im Bunde zu ſein!

Dieſe Liebe, die erziehende, die ſeelenbildende, iſt entſinnlichend, zähmt das dunkle Roß Begierde. Goldrun ſagt es ohne Schüchternheit, philoſophiſch objektiv. Wir giengen um eine Biegung des Wegs, die Zwei auf Augenblicke zurücklaſſend. Dieſer Geſundheit des Geiſtes kann ich nicht widerſtehen, faſſe ihre Hand. Ein warmer, langer Druck der ihrigen ſagt mir, wie ſie mein Verſtändniß verſteht. „Phile Phaidre," ſagt ſie lächelnd dazu. „Diotima!" rufe ich.

*

Rjukan-Foß, wilde Herrlichkeit des Rauch-Falls. — Sie hat's gewagt, mit mir den ſchwindelnden Fußſteg Mariſtien hinauf über die fürchterlichen Felswände. Die Anderen nicht, ſind unten geblieben. Sie iſt von echtem altem Gothenblut! Ja, ſo müſſen die altdeutſchen Heldenweiber geweſen ſein. — Hoch oben. Der ganze Fluß Maanelv wüthet neben uns herab, tief unten hinein in ſchwarzen, zackig umſtarrten Höllenſchlund, wo er verborgen weiter ſiedet, donnert, dumpf hinbrüllt. Wie ſie wirbeln, hochauffahrend ſchwellen, dem Rauch einer Feuersbrunſt gleich, die Dampfwolken des Waſſerſtaubs! Schwindellos ſteht das ſtolze Weib und ſchaut und ihr Auge leuchtet. Und ich ſchaue ſie an, faſſe und küſſe ſie. Und wie hat ſie's erwidert! Küſſe aus der Wurzel gezogen!

Trunten über dem rauchenden Schlund ein dreifacher Regenbogen, glühend, wie ich das Schauſpiel nie geſehen. Verkündigſt du Frieden? Du brennſt auf Dampfſäulen aus Schauertiefen, zitterſt an ſchwarzen Felswänden, ſchillerſt über Todesgrauen — — ſtrahle, Traumbild, ſtreue Schimmerfarben, male Seligkeit über den Abgrund!

Schieße noch höher empor, Gouſta, und ſchau' her unter dem Schneehelm auf mein Glück!

*

Hinab mit ihr in den Abgrund! — es ſchoß mir mitten in der Wonne wie ein Blitz, wie ein langer, dünner Dolch durch die Seele.

*

Im Herabklettern gleite ich aus. Sie hält mich. Nur ein Haar fehlte, und ich zerſtäubte, war dahin, lag als Schutt, als Nichts im finſteren Schachte. Aber ſie lacht. Spottet, bei den Zweien angekommen, über meine Bleichheit. Bleibt ſpöttiſch den ganzen Tag. Bleich? War ich bleich vor Todesangſt? Warum blieb ich bleich? Hab' ich je den Tod gefürchtet?

*

Den Kuß und dann die Kralle,
So ſind ſie alle.

*

Pfui!

*

Fort? — Sie iſt wieder gut, ſtrahlt wieder.

*

Kann die Thiere nicht leiden, mag die Hunde nicht. Auch kein guter Zug.

*

Doch wer widerſteht! Es geht nach Hardanger. Und ſoll ich die Gelegenheit nicht benützen? Welt der Prachtwaſſerfälle, Welt der Gletſcher und Gletſcherketten ſoll ich ſehen, Hardanger-Jökul, Treßfonn, Folgefonn, weiße Rieſenhäupter, ragend, ſchauend über die Buchten, die grünen Thäler.

*

Im Gebirge redet leis, flüſternd und laut im Donnerton die Natur mit ſich ſelbſt. Alles ſpricht. Selbſt innen in den Felſen tönt es von geheimen Stimmen der eingeſchloſſen fallenden, ſteigenden Waſſer. Wie löst ſich aber die Zunge im Waſſerfall! Böringsfoß, mächtig. Hochher über alle Berge ragen von Norden die blauweißen Eismaſſen des Hardanger-Jökul. Wir ſtehen, ſchauen, hören. „Das ſind Jötunſtimmen," ſagt ſie, „Stimmen der alten Rieſen, die noch erzählen vom Kampfe mit Thor." Sie kennt den alten Götterglauben, die Heldenſagen. Ich habe ihr auch vom keltiſchen Glauben erzählt und geſagt, er weiſe doch eigentlich auf mehr Geiſt; eine Sage, wie die von Gwyon-Talieſin, habe die germaniſche Religion nicht, man erfahre kaum von Gründung der Civiliſation, der Humanität. „Ja," ſagt ſie, „und doch nein. Keine alte Religion hat eine Götterdämmerung. Verglühen alles Endlichen, ſelbſt deſſen, was ewig ſchien, iſt doch weit, weit mehr als Talieſin; wiſſen Sie aus der Edda vom Wettgeſpräch zwiſchen Odin und dem weisheitsberühmten Rieſen Vafthrudnir?"

„Nein."

„Der weiß auf alle Fragen Odin's Beſcheid, auf eine nicht; Odin fragt ihn: ‚weißt du, was ich meinem Sohne Baldur in's Ohr geſagt habe, ehe er auf den Scheiterhaufen gelegt wurde?' Das weiß der Rieſe nicht — Wird ein Wort geweſen ſein vom neuen

Leben nach der Götterdämmerung, Wiedergeburt der Welt, Aufgang der Geiſtwelt.“

Ich ſchwieg und dachte: wie konnte ich ſie verkennen! Dann ſagte ich: „Ja, da liegt Tiefe; im Uebrigen iſt Alles wilder, mannhafter, bergiger als im Keltiſchen: Streitbarkeit iſt Grundzug, Heldenkampf, es iſt eine Reckenreligion. Doch iſt auch ein Geiſtgott da, ein Apollo: Bragi, der Skaldengott. Und ein Zug von weicher, holder Güte, ſo recht ein grundguter Zug: Baldur, den alle Götter lieben, durch ihn iſt dem Frühling inniges Gemüth geliehen.“

Sie wandte ſich heiter zu mir und ſagte: „Liebreiz iſt ja doch auch. — Freyja, Freyja, die Freundin der Liebenden, die gern ein ſchönes Liebeslied anhört.“

Ich ſagte: „Ein Lied verſuch' ich wohl auch noch um einen recht guten Kuß.“ Schimmernd erglänzte die Reihe feiner Goldketten an ihrem Hals, wie ſie ſich umwandte. Freyja's goldenes Halsband fiel mir ein. Sie biegt ſich zu mir her, das hohe, ſtolzfreie Weib, leuchtend, athmend, ich ſtrecke die Arme aus. Da zuckt mir etwas durch die Seele, was mich bannt, ich weiß nicht, welches innere Stocken. Es muß ausgeſehen haben wie Schüchternheit, Blödheit. Ich überwinde es, will in ihre Arme ſtürzen, ſtrauchle über eine Wurzel und taumle wie ein Tölpel. Sie lacht laut auf, gellend, und geht vorwärts.

„Und Katzen ziehen Freyja's Wagen," rufe ich erzürnt ihr nach. Sie ſchaut nicht um, man ſieht ihrem Schritt, dem Schwenken der Hüfte an, daß mein Wort ihr einen Stich gegeben. — Aber wie herrlich ſchreitet das Weib! Die kann gehen, was ja doch Tauſende nicht können. Ihr Gang iſt hoher Wohllaut. Verloren ſchau' ich ihr nach.

*

Natürlich kein Zweifel, daß unſer Planet einmal in Stücke fährt und in die Sonne fliegt oder ſo etwas. Und unſer Sonnenſyſtem geht eben auch einmal in Trümmer. Dem Weltall ſehr gleichgültig, denn es entſtehen immer neue. Götterdämmerung iſt immer. Der Geiſt ſteht aus der Verglühung des Zeitlichen nie auf oder immer. Es gibt jetzt Weſen, die es erringen, jetzt über der Zeit zu leben, oder es gibt keine. Gibt es jetzt ſolche, jetzt iſt immer, es werden immer ſolche Jetzt ſein, wo zeitliche, empfindende, denkende Weſen ſich erheben in das, was nie und immer, nirgends und überall iſt. Iſt es ſo, ſo iſt es um keinen Untergang ſchade. Fragt man: was wird aus dem ganzen Schatze von Erfahrung, Wiſſen, Bildung, den das Geſchlecht auf unſerem Planeten mit unnennbaren Mühen, in furchtbaren, ungezählte Jahrtauſende langen Kämpfen geſammelt hat? Geht er mit dem Planeten verloren oder iſt ein Weg denkbar, daß er erhalten, anderswo aufgefaßt, dort weiter entwickelt ein Glied bildete in einer unendlichen Kette geiſtiger Erwerbungen aller denkbaren menſchenähnlichen Weſen auf allen bewohnbaren Weltkörpern? Die Antwort iſt leicht: verloren geht er, undenkbar iſt ſolch' ein Band, ſolch' ein Weg. Das ſcheint troſtlos. Iſt's aber gar nicht. Alle anſteigende Bildungsarbeit aller Geſchlechter erreicht ja nie das Ziel. Gibt es kein Vollglück auf jedem Punkte mitten in der ewig anſteigenden Bahn, ſo gibt es überhaupt keines. Jeder Augenblick der Freude, der wahren Freude, alſo vor Allem der Freude im reinen Schauen, Forſchen und im reinen Wirken iſt aber doch Sein im Ewigen an ſich, greift alſo aus der Kette heraus, unabhängig von ihren Bedingungen, Eins mit ſich, frei. Jene Schätze haben ihren Werth in ſich ſelbſt gehabt. Was Werth in ſich hat, das beglückt, beſeligt. Jeder Menſch, der ſich in die Welt des in ſich Werthvollen erhebt, iſt in jeder Minute, in der es geſchieht, mitten in der Zeit ewig. Wie viele Menſchen, wie lange Zeit Menſchen ſo des Ewigen theilhaftig werden, verändert daran gar nichts. Sind auf andern Weltkörpern menſchenähnliche Weſen, ſie mögen ſorgen, daß ſie ebenſo in's Unzeitliche ſich erheben.

So iſt es ja auch mit der Frage nach der Unſterblichkeit des Einzelnen. Du möchteſt der Zeit nach ewig leben, mein lieber Piepmeyer? Aber wenn du auf immer neuen Planeten ewig ein neues Zeitleben lebſt, ſo kommt es in jedem derſelben immer nur darauf an, ob du vermagſt, in's Zeitloſe emporzuſteigen. Von der endloſen Zeit, mein Lieber, haſt du gar nichts, nicht den geringſten Spaß, ſie gähnt dich nur an, ihr gehören iſt nicht beſſer, als ewige Höllenſtrafe.

Wir ſind nur Bilder; wirklich, buchſtäblich nur Bilder. Wir werden ja in jedem Moment erſt gewoben, gemalt und auch wieder aufgetrennt, ausgewiſcht. Was jeden Augenblick erſt wird, iſt doch kein wahrhaft Seiendes. Wir ſtehen ja nicht feſt, wir ſchweben ja nur wie ein Traumbild. Wir ſcheinen ſo ſolid wie Bein und Eiſen, und ſind doch ſo porös, nur wandelnde Auflöſung und Wiederknüpfung.

Wie hoch die Welt ſich bäumet,
Wie laut auf breiter Spur
Das Leben ſchäumet,
Und alle träumet
Der Weltgeiſt nur.

Das braucht aber Niemand bange zu machen. Sorge du nur dafür, daß du Bild wirſt in einem zweiten und beſſeren Sinn. Laß dich nicht bloß von der Natur hingepinſelt, hingeſtickt ſein! Sorge dafür, daß du Bild wirſt, aufbewahrt im Geiſte der Menſchen. Sein iſt Schein. Das wahre Sein verdient man ſich durch nicht mehr Sein, — wer nemlich gut vorgearbeitet hat. Das kann auch der Geringſte machen, daß ein gutes Bild von ihm in den Seinigen fortlebt. Der große Mann freilich hat als die Seinigen ein ganzes Volk, ganze Völker. Aber man braucht kein großer Mann zu ſein: das kleinſte Scherflein zum Kapital der Menſchheit wuchert fort und fort. Das Brod, das ich heut eſſe, das Kleid, das mich wärmt, die Gerechtigkeit, die mich ſchützt im Verein mit Vielen: vor tauſend und tauſend Jahren haben ſchon gute Menſchen daran gearbeitet. Kannſt du's ſo machen, daß du auch deinen Namen in's Gedenkbuch der Menſchheit einſchreibſt: gut, aber nicht nothwendig; mag dein Gedächtniß nach wenigen oder mehreren oder vielen Generationen erlöſchen, geht der Planet auch unter und mit ihm das Gedächtniß der Größten, die unſterblich hießen: Werth und Zeit ſind ja zweierlei; in dem Wiſſen, es werth zu ſein, daß man deiner gedenke, biſt du ewig, biſt wahres, unvergängliches Bild.

*

Goldrun, du biſt eben auch nur ein Bild und darum noch lange kein zweites, kein wahres. Du ſcheinſt es in Manchem, jetzt in mir, doch das iſt nur Schimmer. Du ſchwebſt nur. Dein Gerippe wird einſt im Grab faulen, wie jedes andere auch, und in wem lebſt du dann noch?

*

Ach, was hilft mir alle Philoſophie gegen das Traumbild! Mir ſchwindelt, wenn ich es ſchweben ſehe, mein Gehirn wirbelt.

*

Weiter, weiter! Berg und Thal, Fjord herüber und hinüber, Buchten, Ströme, Fels, Gebirge, Waſſerſtürze; geſtern unausſtehlich launiſch, heute wieder ſprühend von Luſt, Witz, Reiz. Taghelle Nächte, Mitternachtſonne, Geiſterglut, banges, fremdes Entzücken.

*

Geſtern! O! — Gelandet in Vikör, Noreimsſund. Bauernhochzeit auf Sandven. Tanz. Goldrun verſchwindet und erſcheint wieder in der Feſttracht der Braut, rother Rock, ſchwarzes Mieder, reiche Ketten um Hals und Bruſt, „Lilienhaube“: Goldkrone voll ſchwanker Spitzen, ſpielender Flitter. Tanzt mit dem Bräutigam, mit zwei andern hübſchen Burſchen, mit Arnhelm, dann allein. Wer kann da vernünftig weggebleiben! So hat Herodias des Täufers Kopf weggetanzt. Gehaltene Grazie, dann raſcher und raſcher, heißer und heißer, endlich Bacchantin, heilige Wuth im ſtolzen Leib, ihre Locken ſauſen um's hochgetragene Haupt; ſo mögen ſie in Rom, in Neapel die Tarantella raſen. — Will mich aufziehen, ich danke, will mich nicht lächerlich machen, will ſchauen.

Sie endet. Ich trete Kühlung ſuchend unter die Thüre. Die Welt brennt im Nachtſonnenlicht, in Hochglut feurigen Goldes. Ein heißer, raſcher Athem an meinem Ohr und die Flüſterworte: Ovsthusfoß — in einer Stunde.

Wir hatten am Nachmittage den Waſſerfall geſehen. Der Fluß ſpringt im Bogen vom Felskamm, man ſteht unter dem Fall unbenetzt, ſieht durch ſeinen breiten Silberſchleier die Welt. Jetzt, in dieſer Stunde, Alles in myſtiſchem Goldglanz, Waſſer und Welt! O, hier! In ſolcher Grotte! Geborgen! „Die Welt wird nie das Glück erlauben, als Beute wird es nur gehaſcht; entwenden mußt du's oder rauben, eh' dich die Mißgunſt überraſcht. — Leis auf den Zehen kommt's geſchlichen — die Stille liebt es und die Nacht — O, wölbe dich in breitem Bogen, verſchwiegner Strom, um uns herum und drohend mit empörten Wogen vertheidige dieß Heiligthum!" —

*

Unerträglich! — Verhext —

*

Fort, verbirg dich, vergehe! verwehe!

*

Ein Teufel! ein Teufel! Nur ein Teufel kann mir das — böſe Geiſter ſind — müſſen ſein —

*

Und der Hohn ſeither!

*

Doch wieder nachgelaufen — Tropf, der ich bin! Jetzt muß ich laufen wie ein Geiſt, wie eine arme Seel, die keine Ruh' hat im Grab und verdammt iſt, umzugehen und zu ſuchen vergrabenen Schatz, verſcherztes Gut. — Natur ſperrt ſich gegen ſo viel gleichzeitigen Vorgang im Gehirn — Denken und geheimes Haſſen —, und aber wiederum doch —

*

Bergen. Alter Königsſitz; jetzt ſtill trotz Handelsverkehr. Eingemiethet in einer „Stube" der alten Hanſekaufleute. Getäfelt, behaglich. Deutſche Erinnerungen. Tüchtige alte Stadt; bürgerlich, angenehm philiſteriös; Almendingsplätze, zum Theil anziehend langweilig mit Gras bewachſen. Feſtung darüber, hoch auf den maſtenreichen Hafen herabſchauend. Will arbeiten, einmal wieder etwas leſen, nur ſelten hingehen. Es regnet viel, mir jetzt recht. Goldrun auf der Herreiſe lang ſtill, dann voll Spott, höhnte auf Regiſtraturen, Amtsſtuben, Sitzen, Verdorren. — Jetzt ſtill und zahm.

Man hat die griechiſchen Studien wieder aufgenommen; Phädon, dann ſoll es an den Oedipus König. Ich muß doch theilnehmen; man lädt mich ſehr ein.

*

Stille Tage. Geſammelte Abende. Dieſer Dyring iſt doch dem wilden Weſen ein Halt. Wie ſanft iſt ſie, wenn ſie an ſeinen Blicken hängt, auf ſeine Worte lauſcht! Seine hohe Stirn, ſein tiefes Auge breitet Meeresſtille aus. Arnhelm in einer wahren Andacht, oft wie verzückt. Das Griechiſche fließt wie Honig des Hymettus von ihren Lippen; wie ertönt da das klangvolle ος der Endungen!

*

Merkwürdig, wie der Tod Leben entzünden kann! Ueber dem Phädon, dem ſterbenden Sokrates gibt's viel zu denken an ihn. Der Tod iſt pures Nichts, ſage ich, der Tod iſt, wobei man überhaupt nichts denken kann. Entweder ich lebe, dann bin ich nicht todt, oder ich bin todt und dann lebt Keiner, der es bedauerte, daß er todt iſt. Man hat Angſt davor, ſich einmal todt vorzufinden, aber der Todte ſucht und ſieht ſich ja nicht. Daher iſt es purer Unſinn, an den Tod zu denken. Wenn nur die Phantaſie nicht wäre, die uns zwingen will, uns vorzuſtellen als im Tode lebend und uns todt wiſſend! Eine Wittwe hat mir erzählt, ſie habe den plötzlichen Tod des Vaters dem kleinen Töchterchen einen Tag lang verheimlicht, dann aber das nicht länger gekonnt. Das Kind ſchweigt eine Weile und ſagt dann: aber da wird der Vater traurig ſein, daß er todt iſt! — Genau wie die alten

Völker: Schattenleben im Scheol, im Hades; — todt und im Tod ſo viel lebend, um zu wiſſen, wie unangenehm der Tod ſei. — Was iſt nun das Uebel? Es braucht Denken, viel Denken, dieſe Phantaſie fern zu halten, als ſtäcken wir lebend im Tod, und zu begreifen, daß man an den Tod ſchlechthin nicht denken ſoll. So kommt es, daß man vor lauter Denken, warum man an den Tod nicht denken ſoll, zu viel an den Tod denkt.

Das hat nun Goldrun begriffen und mir die Hand gedrückt und mich hat es hoch gefreut, daß ſie es begriff. Denn Jugend will ja ſonſt nichts vom Tode wiſſen. Vom Alter ja auch nichts. Ich erinnre mich, wie wir als junge Kerle von ungefähr fünfundzwanzig Jahren einen Kameraden auslachten, der dreißig geworden. Dummheit, denkt man, ſo etwas paſſirt mir nicht! Man will natürlich fortleben, aber daß man dabei älter wird, das ſchiebt man einfach aus dem Kopfe weg. Und ſterben? Seien wir nur redlich gegen uns: wir ſind in Wahrheit Ariſtokraten des Lebens und ſehen ſpöttiſch mitleidig auf den, dem das Sterben paſſirt, eben doch herab wie auf eine Art von Lump.

Nun hat mich alſo der Handdruck gar ſehr gefreut und ich habe wieder gedrückt und wir haben uns geküßt und nun iſt's wieder im Zug.

Dieſer Arnhelm — jetzt gibt er wieder ein Bändchen lyriſche heraus. Wird es ihr widmen. Nun ja, wenn nur ich's nicht leſen muß; — ſchrecklich! Was will ſie mit dem Süßling? In ſeinen Blicken nach Goldrun liegt doch ein Etwas — feucht ſentimentaler Art — ſo etwas Anſaugendes — hübſcher Stutzer, was man ſchön nennt, Modejournal-Monatrettiggeſicht mit aufgedrehtem Bärtchen — Wie, eiferſüchtig auf den Wonneflöter? Schäm' dich, Herz!

*

Wieder verſchnupft. Sie meint mich wie armes Würmlein behandeln zu können. „Ei mit Kandiszucker? — Holderthee? Naß Tuch und wollene Binde um den Hals?“ Als ob ich ein Mutterkindel wäre! Spottet auch auf deutſche Verweichlichung, deutſches Weſen, Volk, doch da bin ich geſtern ſehr grob geworden. Sonſt — es ſoll Humor ſein und man will doch Spaß verſtehen. Muß ich die verfluchten Hemdkrägen haben und kann nirgends rechte finden. Die haben ganz den Teufel im Leib, halten nicht hinten, rutſchen über die Kravate heraus, ſitzen auf der bloßen Haut; muß zupfen den ganzen Tag. Sie ſieht Alles mit Sperberblick. Schrecklicher Realismus des Weibs, Falkenauge der Mädel für Komiſches, für Ungeſchicktes im Aeußern.

Das thät' wenig, aber dann wieder bös launiſch, Tage lang: will ſichtbar mich doch eiferſüchtig machen. Wie hat ſie geſtern Dyring's Locken geſtreichelt, mit Arnhelm geäugelt!

*

Größere gewählte Geſellſchaft in ihren Zimmern. Verehrer, einige Damen. Ihr Weſen vornehm, taktvoll unbefangen, das ganze Benehmen jene geſellige Kunſt, die Natur iſt. — Singt alte Balladen, auch die Olafballade wieder. Dabei Blick nach mir her, wie damals, Blitz im Auge. Dann Vorleſung aus Antigone. Dann Odyſſee: Geſang von der Nauſikaa. Sie hat nach deutſchen Ueberſetzungen mit Dyring's Hülfe gut in's Schwediſche überſetzt. Liest abwechſelnd mit ihm vor. Er ſingend, langweilig, ſie mit ganzem Kothurngefühl, und wie mächtig das Leidenſchaftliche in der Tragödie, wie rein und gehalten das Gefühlte im Epos! — Dann Tanz. Der Arnhelm nimmt ſie doch ſehr eng um den Leib. Sie tanzt auf Verlangen Solo. Pompejaniſche Tänzerin. — man meint, wie damals in Hardanger, ſie werde jetzt aufſchweben. Ich muß mich abwenden, mir wird unheimlich. Jetzt heißer und heißer, wieder die ſauſenden Tarantellakreiſe. Klatſchen, Beifallstumult — inzwiſchen — ſollte ich mich getäuſcht haben? — wie ſie athmend ſtillſteht, — ein Blick zu Dyring hinüber, der am Klavier ſitzt — von ihm herüber — über die jungen Leute weg, die ihr die Hände faſſen und tätſcheln — nur ein Moment — war das väterlicher Lehrerblick? War das dankbar töchterlicher Blick der Schülerin? — Nicht, als wollten ſie ſich ſagen: nippt ihr immerhin, ihr Fliegen, — wir Zwei — ? — Nein, fort mit dem Gedanken, fort! Er kommt aus der Hölle!

*

Heut' bringt der Arnhelm das Bändchen lyriſche. Bekommt einen Kuß. Kuß doch zu lang für bloß ornamentalen Kuß! Sie merkt mir etwas an, da geht der Spott wieder los.

*

Die Nagelſchmiedin.

Was klopfet, was ſchmiedet das reizende Weib?
Zum Ambos gebeuget den ſchlanken Leib
Einen zierlichen Hammer ſie ſchwinget;
Dunkle und helle,
Süße und grelle
Lieder zum Takt ſie ſinget.

Das Feuer, es ſprühet in blutrothem Schein,
Mitunter wohl ſpritzet ſie Waſſer hinein,
Doch ſchnelle zum Blaſebalg wieder
Hebt ſie das linke
Füßchen und flinke
Tritt ſie ihn auf und nieder.

Wie ſtrahlet, wie blitzet ihr Auge dazu!
Es ſtähl' einem Engel im Himmel die Ruh'.
Auf der lächelnden Lippen Grunde
Glänzen und gleißen
Schneehell die weißen
Zähnchen ihr aus dem Munde.

Es rollen die Locken ihr über's Geſicht,
Wie blinket und züngelt ihr goldenes Licht!
Das ſind ja die funkelnden Schlangen,
Die mit den Ringen,
Die mit den Schlingen
Zauberiſch mich gefangen.

Was beugt ſich, was lächelt, was ſtrahlet und blitzt,
Was klopfet, was hämmert, was glühet und ſpitzt
Die Geheimnißvolle, die Arge?
Große und kleine,
Grobe und feine
Nägel zu meinem Sarge.

*

Will mir mit Arbeit helfen. Einmal doch wieder Schelling's Abhandlung über die Freiheit vornehmen und gründlich leſen, vielleicht, wenn ich Gedanken darüber zuſammenbringe, einen Aufſatz ſchreiben. Richtig bei einem Antiquar gefunden, da liegt's vor mir: „Philoſophiſche Unterſuchungen über das Weſen der menſchlichen Freiheit und die damit zuſammenhängenden Gegenſtände". Landshut 1809. Lang her. Noch unaufgeſchnitten: werden wenig Philoſophen in Bergen ſein. Goldrun hat's auch nicht erwiſcht. Die könnte ſich ſpiegeln; ſtammt ſchnurgerad aus dem dunklen Grund in Gott, den der Philoſoph dozirt.

*

Will nichts werden mit dem Denken und Schreiben. Wollte ſchreiben, ehe ich recht gedacht, das mechaniſche Thun der Hand dabei ſollte mich an der Stange halten, daß die Gedanken nicht abſchweifen. Aber auch dabei ſtellen mir die Teufel nach. Alles wie verhext. Will ich eifrig fortleſen, ſo wollen zwei Blätter nicht auseinander. Beim Schreiben iſt die Näſſe der Tinte, und daß man nicht ſchon etwas Anderes hat erfinden können, ein heilloſer Umſtand. Tags hundertmal ein Fließblatt einlegen! Darüber vergißt man die beſten Gedanken. Und Sand? Dieß Grüſeliche nicht zum Ertragen. Feder will ſich nicht ſchneiden laſſen, und mit Metall kann ich nicht ſchreiben. Alles Papier zu glatt; macht mich nervös, wenn die Feder ſo rutſcht; Spannen in der Herzgrube. Ich liege in einem Ameiſenhaufen. Tinte auch klebrig. Und verſchüttet, zwei wichtige Seiten im Buch zum Teufel! Drei Blätter zernagt mir des Hausbeſitzers junger Hund, ſonſt liebenswürdig. Alles fällt. Tiſch wackelt. Schreibunterlage will ſich nicht flach legen. Es iſt nicht anders, es muß Teufel geben. Ganze Neſter wie Raupenneſter. Stammen auch aus dem dunklen Grunde. Haſſen den Menſchen, weil er aus der Natur heraus — —

*

Ja, ja, ich muß eine Mythologie daraus entwickeln, und dazu eine überzeugende, ja den eigenen Urheber überzeugende. Doch nicht wie die neuen Peſſimiſten, die verlangen, man ſolle ernſt bleiben. Cum grano. Es ſoll erlaubt ſein, zu lachen, obwohl —

*

Mythologie? Werde mir bald ſelbſt zum Mythus! Mich mit dem jungen Schöngeiſt um das unheimliche Weib als Trabantenpaar herumbewegen! — Der Fant iſt auch Romantiker. Spricht da neulich mit Phraſenduft von den Uebertritten der Friedr. Schlegel, Zach. Werner! — Schönfarber. Widerlich! — Dabei ein gewiſſes Schillern, ein feuchter Glasglanz im Auge und das geſcheitelte Haar!

*

Und ſie? Und ſie? Ein Menſch oder ein Geiſt? Solches Metallhaar hat ja doch kein richtiger Menſch. Iſt Schmetterlingsflügelſtaub oder Vogelfedernſchmelz, Fiſchſchuppenglanz. Ihre Augen: blau, grau oder grün? Kann es nicht herausbringen. Es muß eben doch eine Nixe ſein. Aber dieſe Augen antik, das Weiß der Bindehaut über den Sternen ſichtbar.. Das glüht! Wie die Augen der Juno auf pompejaniſchem Wandbild.

*

Truggeſpenſter um mich! — Treibt ſich da ſeit Wochen eine Figur um mit glattem Elfenbeingeſicht und ſo einem Strich, einem Pli über die Augen herunter, als hätte der Menſch als Magnetiſeur ſein eigen Geſicht mit der Hand gebügelt: man hält das Ding für einen Jeſuiten. Find' ich in der Dämmerung den Arnhelm in vertieftem Geſpräch mit dem Geſpenſt, dort in der Nygaardsallee. Höre im Vorbeigehen die Worte: „Heilige Symbolik — Mariendienſt —“ Sollte das Bürſchchen gar ein Krypto — nun, es wird eben äſthetiſche Leckerei ſein!

*

Stachelſchweinrauſchen! — Sie wird mir immer unheimlicher. Gehe wieder hin, erzähle ihr die Beobachtung, rede vom Proſelytenthum jener widerlichen Seelen, die ſich vom Schimmer des Katholizismus fangen ließen, Schönheit und Wahrheit verwechſelten, predige ihr vom Ernſte proteſtantiſcher Bildung, zu dem ſie gehöre und einfach halten ſolle — ach, wie man ja immer der Thor iſt, beſſern zu wollen, wenn man unwürdig liebt! — Sie ſpricht von Pedanterie — eine prédilection artistique ſei noch nicht blutiger

Ernſt, und derlei mehr. Ich ſag' ihr, das Wort habe ſie aus einem Brief Wilh. Schlegel's aufgeſchnappt, der ſei aber auch ſchon tief genug im Lügenquark geſteckt, nahe genug am Verſinken, verlogenes Pack ſei das ganze Gelichter geweſen — Wahrhaftigkeit, rufe ich, Wahrhaftigkeit! mit gehobenem Finger. Sie wird ſchnell bös, fährt vom Seſſel auf, ruft mit Furienblick: Prediger! — und dabei in der kurzen Bewegung ein Rauſchen der Kleider, ſo ſtark wie bei ſauſendem Fluge. — Wenn das Stachelſchwein drohen will, ſo treibt es den Wald ſeiner Kiele auf, man vernimmt dabei ein Rauſchen, viel zu ſtark, als daß es aus dem Aneinanderſchlagen der vielen Hornſpieße erklärt werden könnte, das Thier vermag Luft in die Röhren dieſer Organe zu treiben, um durch den windsbrautähnlichen Ton den Feind zu ſchrecken. Eine ähnliche Vorrichtung müſſen die dämoniſchen Weiber in den Poren haben, um bei heftigem Aufzucken Luft in ihre Gewänder zu pumpen, daß ſie geiſterhaft rauſchen und ſauſen. — Sie wird mir phyſiologiſch unheimlich, monſtrös. Und der Zorn, weil ich an Wahrhaftigkeit mahne! Weiß, warum ſo beleidigt. Dieß Weib iſt nicht wahr.

*

Tagelang wieder gemieden. Geſtern Nacht am Haus hin und her geſtreift. Sie ſang. Das Olaf'slied. Es ſchmetterte wie Nachtigallenſchlag in die Nacht und dann klang's wieder wie Drohen und Hohn dunkler Meergeiſter und wieder wie Mitleid, o, wie Klage der Okeaniden, die den gefeſſelten Prometheus beweinen, — ach, dieß Weib iſt doch entzückend!

*

Doring krank. Sie viel mit Arnhelm allein. Eigentlich nicht hingewollt. Aber es zog mich eben doch. War mir ſchwül zu Muthe. Doch eben Sehnſucht! Sehnſucht — Und — gefunden in Arnhelm's Arm — des Knaben — heiß! heiß! — O, jetzt fort, fort, hinweg aus der Hölle!

*

Geſchlagen habe ich ſie! Aber — o Schmach! dann — Wie ich ſie ſo gefunden, ſtürze ich zuerſt ſchweigend fort, kehre nach kurzem Gang wieder um, treffe ſie jetzt allein, trete vor ſie, ſag' ihr die Wahrheit; Metze hab' ich ſie genannt. Wie ein ſchöner gefleckter Panther ſpringt ſie gegen mich auf, ſtößt etwas heraus vom Rechte des freien Weibs — ich packe ſie an den Schultern — ſie thut einen ſchüttelnden Ruck mit ſolcher Brunhildenkraft, daß ich zur Seite ſchwankend den Kopf an einen Schrank ſchlage („daz ihm ſin Houbet lute an eime Schamel erklank"), jetzt muß ich mich erwehren, ſchleudre ſie zu Boden und gebe der Fallenden einen Schlag — ſie weint — es reut mich — ein Weib! — ich werde wieder weich, weil ich ſie weich ſehe — hebe ſie auf — die Goldlocken umwallen aufgelöſt ihr Haupt und Marmorſchultern, ich muß ſelbſt weinen, — ach, es iſt ja ſo ſchade um ſie! — bedecke ſie mit Küſſen, ſchäme mich vor mir und renne hinaus und begegne draußen wieder dem Monatroſengeſicht mit den Belladonnaaugen, dem Fant, dem geſcheitelten Schöngeiſt-Engelkopf Arnheim, — ein Lechzen ſichtbar auf ſeinen Kirſchenlippen — und nun aber endlich aufgepackt und weit, weit fort!

*

Drontheim. Da wär' ich! Frei! Weit weg! Wie am Ende der Welt! — Wild auf wilden Wegen weiter, immer weiter. — Frei? Wenn nur die Träume nicht wären — auch in's Wachen herein! Dieſe beſtändige Bangigkeit, dieß Weh in der Herzgrube! Ich fürchte keinen Menſchen und bin doch ſo athemlos zuſammengeſchnürt — Träume voll Todesangſt — ich bin vergeiſtert, wohne im Reich der Dämonen.

*

Hätte mich das Ungethüm zerriſſen bei Joſtedalsbrä, mir wäre wohl beſſer. Die Bärenjagd mitmachen, — ich hoffte eine Kraftkur für die arme Seele. Im ewigen Schnee, am Eis der Gletſcher: Kühlung, Kühlung! Will es ohne Schuß wagen mit aufgepflanztem Haubajonet. Bär ſteht, Stoß fehlt. Die Rothjacke hat mich mit wohlgezieltem Schuſſe gerettet. Unkraut verdirbt nicht. Aber Tatzenhieb über die Schulter. Gut, daß der Doktor die Jagd mitmachte, der Schwede Erik hat mich in den Gard bringen laſſen, verbunden. Wundfieber. Wilde Phantaſieen: Goldrun, goldglänzende Bärin, haut mich über die Bruſt, ſchleppt mich hinter den Ovsthusfoß, umarmt mich dort als Meerfräulein, verwandelt ſich plötzlich in den Wolf Fenrir. — Am andern Tage wieder hell, doch ſchwach. Der Doktor gar guter, geſund nüchterner junger Mann. Sitzt an meinem Lager, der Ton ſeiner Stimme, der Blick ſeiner Augen ſo ehrlich und beruhigend; erzählt: hat ſich als Arzt in Bergen niedergelaſſen, holt bald ſeine Braut von Schottland herüber. Wird nicht müde, ſie zu rühmen, wie reiches Seelenleben und dabei ſo ſanft, gut, brav; Vater ein Schotte, Mutter aus Perugia; heißt Cordelia, „und," ſagt er, „iſt auch Cordelia." Malt ſich rührend ſein nahes Glück aus, — wie die Zimmer einrichten — Alles. Mir tönt das wie ferne Glocken, wie alte Sage von der in's Meer verſunkenen Stadt. Einfaches Menſchenglück! — Für mich nie!

*

Geheilt weiter gewandert. Ueber wüſte Hochebenen, todeseinſam. Oft hungernd fortgeſchleppt, bis ein ärmlicher Säter mich aufnahm. Ein Schneehuhn flattert auf, ein Fuchs ſchleicht, keine Menſchenſeele. An Bergſeen ſchwerträumend. Hinab? Unter? Nein, weiter! Ich ſehe Geſtalten im Geiſt über dieſe Wüſten ſchreiten, kriegeriſche, abgemagert, zerlumpt, ungebeugt, ein jugendlich Haupt ihr Führer. König Sverrir, der du mit deinen kühnen Banden einſt hier ringend mit Kälte, Schnee, Hunger umhergeirrt, Kriegern in Birkenrinde gekleidet, oft der Verzweiflung nahe, ſich fragend, ob ſie ſich nicht lieber hoch von den Klippen ſtürzen oder gegenſeitig tödten ſollten, — haſt ausgehalten mit deiner Schaar, ein halb Jahrhundert gekämpft gegen Prieſterherrſchaft, drunten im Sognefjord in blutiger Seeſchlacht geſiegt, — o, ſo etwas! wer mir das brächte! — Aber will aushalten! Will mich nicht ſchämen vor euch Heldengeiſtern. Bin Mann.

*

Hinuber in's Jötunfjeld, von den alten Rieſen gethürmt gegen die Aſen, Gipfel an Gipfel. Zacken an Zacken, ewiges Eis, wüthende Waſſerſtürze, Hochthal dazwiſchen ſchauerlich ſchön —, geiſterhafte Seen —, ich ſchaue empor an den unerbittlichen Kryſtallen — fällt mir ein aus der Edda, wie es von Brynhild heißt:

„Oft geht ſie mit Argem
Innen erfüllet,
Eilt ob Eisbergen
Nächtlich dahin —“

Die Wilde in Bergen könnt' ich mir auch ſo denken. Muß ich ſie überall finden?

*

Was ſoll ich aber hier in dem Drontheim da wieder unter den Menſchen? — Einſt, welchen Zauber hatte für meine Phantaſie gehabt ſo uralt, fremd, fern hochnordiſche Krönungsſtadt! — Jetzt, was geht's mich an, was es hier gegeben hat ſeit Olaf Trygvesſön? Die Domkirche ſtudiren, ihre alten Königsgräber? Norwegiſch-gothiſche Zickzackornamente nachzeichnen? Zickzack genug in mir ſelbſt. — Auf dem Fjord im Sturm gefahren, hat wohlgethan; doch, wo Waſſer, fällt mir der Tindſee wieder ein, immer, immer —

*

Ja, wenn's noch Vikinger gäbe! Hinaus auf dem Wellenroß in Sturm, in blutigen Krieg! Das wäre für mich!

*

Warum nicht hinweg? Jetzt auf, fort, hin nach Italien? Es hält mich mit Geiſterknoten; es bannt mich. Ich mache mir vor, ich müſſe Stimmung abwarten, innen austoben laſſen, bis Sammlung zu ruhiger Kontemplation —, als ob man die nicht ſuchen müßte durch Weithinwegeilen. Aus den Augen, aus dem Sinn! Im ſelben Land iſt immer noch in den Augen. Iſt es aber ganz nur Selbſtanlügen? Mir iſt immer: es fehlt noch ein Punktum. Ach, immer noch der unerlöste Geiſt von damals!

*

Daß aber doch auch das Denken nichts, gar nichts helfen will! Beſinne mich auf alle Weisheitsſprüche — was ich nur aufgraben kann, aus dem gefrornen Gedächtniß heraushauen — Sprüche Salomonis, Weisheit der Bramanen, Sakja-Muni's herrliche Arzneien gegen die Leidenſchaft, Kongfutſe's Weisheit, Sieben Weiſe Griechenlands, Plato — ach, über dem fällt mir der ſanfte Gang in Weſtfjorddalen wieder ein, unſere Plato-Abende in Bergen, jede Stunde, wo ſie gut war und vernünftig — — fort, weiter: die Stoiker, Markus Aurelius, der reine Kühlbrunnen ſeines εἰς ἑαυτόν —, Goldworte des Neuen Teſtaments —: da thaute aus Knabenzeit wieder in mir auf: „Denen, die den Herrn lieben, müſſen alle Dinge zum Beſten dienen," — die Augen wurden mir feucht —: mein Spinoza — Kant — der fiel mir nach langer Zeit wieder ein, ſein ehrliches Schriftchen: „Von der Macht des Gemüthes, durch den bloßen Vorſatz ſeiner kranken Gefühle Meiſter zu werden", — u. ſ. w. u. ſ. w. u. ſ. w. — Und Alles umſonſt! Die Leidenſchaft iſt eine profunde Sophiſtin. Was ſagt ſie? Sie ſagt: Alles ganz wahr und ſchön, mag auf alle Fälle paſſen, nur auf dieſen nicht; der iſt von abſoluter Beſonderheit. Das Dieſe kämpft gegen die Wahrheit und Macht des Allgemeinen, will ſich in ſeiner zäh gebackenen Dichtigkeit nicht von ihm perforiren laſſen. Ja die Dießheit, das iſt etwas gar Dunkles, Schweres, ein, großes Geheimniß.

*

Und dieſe Einſicht in den Sophismus der Leidenſchaft nützt mir auch nichts, rein nichts, hilft mir nicht, meine Seele wieder holen, die mir abhanden gekommen, die nicht mehr mir gehört. Mein Centrum iſt außer mir, heißt Goldrun, wandelt, wo es mag, mißhandelt mich, entehrt mich. Ich bin nicht mehr Ich.

*

Dämoniſch iſt das Weib, deſſen Reiz noch fortwirkt, während man ſie ſchon verachtet. — Eine Definition unter anderen, es gibt noch mehrere.

*

Oft war ſie zwiſchen Herrſchſucht, Siegeshohn ganz unterthänig, mehr als recht.

Der Hochmuth und der Sklavenſinn,
Die ſind in Einer Schublad' drin.

*

Den erſten habe ich zu wenig bekämpft, den zweiten nie benützen mögen. Ach, in der Liebe, meint man ja, gelte nur Ein Geſetz: unendlich gut ſein!

*

Vertrakte Zufälle führen mich ganz gegen meinen Sinn und Geſchmack an eine Table d'hôte. Rede nach Gewohnheit, weil ich in der Jugend für meine Zuthulichkeit gar ſo ſchwer Lehrgeld gegeben, am Wirthstiſch überhaupt nichts, außer wenn Nachbarn mit mir anfangen. Alles ſchweigt, nur da und dort kurze gedämpfte Geſpräche. Dauert zwei Stunden, hab's Eine ausgehalten, weil erſt nach einer Stunde das Stückchen Braten kam, das geſunde Nahrung. Dann fort. — Unendlich rohe und gemeine Sitte, zwei Stunden lang ſtumm freſſen, den Magen vollſtopfen. Kuh an der Raufe frißt gebildeter.

*

Wieder hinaus in die Berge. Etwas erfriſcht. Rothmützige, dunkelbraune, ſchmalaugige Lappen geſehen, Rennthiere weidend. Die haben's gut, ſtill bei den ſtillen Thieren mit den ſanften Augen. Freſſen auch beide an keiner Table d'hôte.

*

Es iſt gar trocken heiß, wir ſind ſtark im Auguſt. Alles ſeufzt nach Regen. Alle Abend Wolken, lang Wetterleuchten und reicht doch nicht, kann doch nichts werden. So iſt's in mir. Es muß noch einen Durchbruch nehmen. —

*

Endlich! Ein Prachtgewitter. Wie hat mir's wohlgethan! So mächtig durchſchlagen! — Da hat ſich mir unvermuthet die Muſe einmal wieder eingeſtellt.

Es glüht das Land, es lechzet
Die ausgebrannte Au,
Jedwedes Weſen ächzet
Nach einem Tröpfchen Thau.

O Himmel, brich! Entſchließe
Dieß Blau aus ſprödem Stahl,
Nur Regen, Regen gieße
Herab in's ſchwüle Thal!

Er hört. Im Weſten webet
Und ſpinnt ein grauer Flor,
Er ballt ſich, ſchwillt und ſchwebet
Als Wolkenberg empor.

Jetzt mit den Feuerzügeln
Fährt auf der jähe Blitz
Und auf den luft'gen Hügeln
Löst er ſein Feldgeſchütz.

Heut hat man baß geladen,
Es zuckt wie geſtern nicht
In fahlem Schwefelſchwaden
Ein ſtumm verglühend Licht.

Es kracht. In Ketten wandern
Die dumpfen Donner fort,
Von einer Wacht zur andern
Rollt hin das Schlachtenwort.

Was athmet, rauſcht und ſauſet?
Friſch auf! Der Sturmwind naht,
Der Wald erbebt und brauſet,
In Wogen geht die Saat.

Schon dampft ein Meer von Würzen
Aus der behauchten Welt
Und ſatte Wetter ſtürzen
Auf das geborſtne Feld.

*

Mir auch, mir auch ſo — Schlag, Sturz, Kühlung!

*

Gehe ſpazieren. Fjord prachtvoll. Luft mild. Selbſt Nußbäume. Fluren ſaftig. Krone mich mit Stille, ſalbe mein heißes Haupt mit Oel des Friedens, alte Krönungsſtadt Nidaros!

*

Will keine Geſellſchaft. Am wenigſten die Engländer da, die ich zum dritten Mal in der Speiſewirthſchaft finde. Verwünſchte Sprache. Ein Gott hat ſie im Lachkrampf erfunden und geſagt: eine Sprache ſoll ſein, die ſei zweckmäßig kurz und doch reich, dadurch faſt zur Weltſprache geeignet, aber im Klang ſo, als brächte man zum Spaß unanſtändige Töne hervor. — Uebrigens kann man die Sprachen auch ſo eintheilen: das Engliſche reine Auſter, ſchleimig mit Seegeruch. Das Italieniſche Rothwein mit Orangen. Das Franzöſiſche Liqueur und Biscuit. Das Deutſche gutes Roggenbrod mit Rettich und Bier. Das Holländiſche ganz Häring.

Doch alles dieß iſt auch wieder gleichgültig, denn jede Sprache hat außerdem noch Nektar im Keller. Da ſind die Dichter die Schenken, ideale Kellner. In der lächerlichſten aller Kulturſprachen hat Shakeſpeare geſchrieben.

*

Mich einmal wieder über die Menſchen empört. Einige Herren, dabei Vater mit Sohn, am ſelben Tiſch drüben im Kaffeehaus. Die Unterhaltung geht in Zoten über, eckelhaft. Man ſollte gar nicht mehr unter die Menſchen gehen. — Gewiß enthält das Geſchlechtsleben des Menſchen reichen Stoff des Komiſchen. Es wäre abgeſchmackt, dieſe Quelle für Lachen und Witz verpönen zu wollen. Wo fängt nun aber das Gemeine, das Wachtſtubenmäßige an? Was iſt die Grenzlinie? Habe oft darüber nachgedacht, es iſt ſchwer finden. Ungefähr ſo: das Gemeine beginnt, wo der Stoff nicht mehr durch zufälligen komiſchen Kontraſt oder durch erzeugten, d. h. durch Witz verflüchtigt wird, ſondern wo er als Stoff ſchon komiſch intereſſant ſein ſoll. Es muß ein Plus von komiſchem Kontraſt oder Witz über den puren Stoff da ſein. Wie eckeln mich die Kerle an, die meinen, es ſei an ſich ſchon witzig, wenn man Dieß oder Jenes auf das Geſchlechtliche bezieht! Dann das Augenzwinkern, Zunicken: weißt, wir verſtehen, wir kennen das! Dann das ſtinkige Bocksgelächter. Dieſe Schweine in Glacéhandſchuhen haben ſogar vor dem Vater und Sohn, die neben einander ſaßen, Zoten geriſſen. Schamlos; es ſind Dreckſeelen. — Man kann die Menſchen nicht keuſch machen, aber die Schamhaftigkeit ſollten ſie ſich erhalten. Mann wie Weib. Keuſchheit verloren iſt noch nicht Scham verloren, ſonſt wäre ja die Ehe etwas Schamloſes. Schamhaftigkeit zum Teufel, ſo iſt die Schwungfeder zu allem Idealen in der Seele zum Teufel. — Das Geſchlechtsleben iſt an ſich ehrwürdig, heilig. Der unverdorbene Jüngling verehrt unbewußt in der Jungfrau das geheimnißvolle Gefäß von Menſchenkeimen. Das Geſchlechtliche ſteht alſo an ſich ſchlechtweg in keinem Kontraſt zum rein Spirituellen in der Liebe. Der tiefſte Geiſt kann ſo Tiefes nicht erfinden, wie das Wunder der Zeugung. Natürlich jedoch müſſen Beleuchtungsmomente eintreten, wo ſcharfer Kontraſtſchein entſteht. Höchſten ethiſchen Zwecken, Gefühlen gegenüber fällt auf das Sexuelle das Schlaglicht des Thieriſchen, ja Mechaniſchen. Man hat über dieſen Kontraſt gelacht, ſo lang die Welt ſteht, auch das reinſte Weib. — Gut, dann lacht! Sucht es aber nicht, macht nicht Jagd nach ſolchen Beziehungen, meint nicht, es ſei ſchon witzig, anzudeuten, daß euch der Geſchlechtsprozeß und ſeine Luſt bekannt ſei: das iſt ja Koth! Das heißt ja: ſich freuen, Thier zu ſein, unter dem Thier, das Thier reißt keine Zoten!

*

Keuſchheit verloren,
Etwas verloren,
In der Ehe etwas gewonnen.
Scham verloren,
Alles verloren,
Die Seele in Schmutz zerronnen.

*

Ihr Götter, was fange ich an zu fühlen! Himmelsthau: lange Weile! O gegrüßt, das iſt Zeichen der Geneſung!

*

Draußen am Lerfoß geweſen, eine Geſellſchaft getroffen aus Chriſtiania, wobei ein Prachtweib, groß, durchaus ſtylvoll gebaut. Weg, will nichts davon! Will kein Raſſeweib mehr ſehen! Es iſt ein Elend, daß unſer Einem kein Weibesgebild gefallen kann, wo der Teig ſitzen geblieben; bei den Raſſeweibern iſt er gut gegangen, aber der Teufel hat den Herd geheizt.

*

Sammlung wächſt, wenn ich nicht ganz irre. Glaube mich auch gewappnet gegen die heißen und plaſtiſchen Weiber in Italien. Muß nun doch bald hin, dort Heilung vollenden. Noch eine, zwei Wochen vorher lateiniſche Klaſſiker leſen, wird gut thun. Objektive Sprache; wird fühlen. Dann auf und hin zum Süden!

*

Die Träume ſind mir doch noch gefährlich. Dieſe Nacht vor Einſchlafen ſurrt mir der letzte Vers des Gewittergedichts im Ohr. Träumt mir, das getränkte Erdreich öffne ſich und ihm entſteige ein nacktes Prachtgebilde. „Dieß iſt nicht das Meer,“ ſage ich, „du biſt nicht Anadyomene.“ Sie nickt, ich meine das ſchöne Weib zu erkennen, das ich draußen am Lerfoß geſehen. „Laß mich!“ rufe ich. „Komm’,“ flüſtert ſie,

„ich zeige dir Anadyomene.“ Wie magnetiſch zieht ſie mich, ſchwebt mit mir über Gebirge, Meere, der Himmel wird tiefer blau, Inſeln ſchwimmen, rein gezeichnet, in Azur getaucht; ein Vorgebirge ſteigt auf, eine Landzunge in's Meer vorgelagert; „hier iſt Knidos,“ ſpricht die geiſterleichte Trägerin, läßt mich vor einer Tempelhalle nieder, ich trete ein und da ſteht ſie, die Gewänderablegende, — leuchtend, das Höchſte, was kunſtgewordene Natur erſchaffen kann. Schauen will ich, ſpricht's in mir, und fern bleiben. Da ſeh' ich Lebenswärme durch den Marmor rieſeln, das Antlitz färbt ſich, das Haar wird Gold und ich erkenne Goldrun. Sie regt ſich, winkt. Der Boden wankt. Ich verſinke.

*

Theurer Phaon! *)

Hinweggegangen biſt du und hergeſchritten iſt mit ehernem Fuß der langhinſtreckende Tod, im Hades wandelt der Freund, der Enkel der Hellenen, der Weiſe, der Deuter des göttlichen Platon; ſterbend hat er dich genannt und geſtammelt: er nun dein Schutz und

---

*) Hier findet ſich ein Blatt von fremder, weiblicher Hand, ein Brief in griechiſcher Sprache. Es geht zur Hälfte ein Riß hindurch; der Empfänger, ſcheint es, wollte ihn zerſtören und ließ wieder ab. Ich gebe den Inhalt in deutſcher Ueberſetzung.
Der Herausgeber.

Hort. — Geſchieden iſt der Jüngling, der kurze Blindheit hellem Geiſt hat angehaucht. — Du zürneſt, zürne nicht länger!

Aber mein Zorn lodert nicht lange Zeit,
Sondern friedlich und ſanft iſt mein Gemüth.

Alſo ſpricht Pſappha, die Lesbierinn, alſo ſpreche ich, alſo ſprich auch du, o Freund!

Einſam bin ich, o Guter, wandle ſeufzend wie Schatten am Acheron.

Der Mond und die Siebenſterne
Sind unter und Mitternacht iſt's;
Vorüber iſt ſchon die Stunde,
Ich aber bin ganz alleine. —

Vielfach ſind die Bewegungen des Eros, ſanft die einen, gewaltig die anderen, um dich aber, o Freund — :

Eros ſchüttelt mir wieder ſo ſtark das Herz
Wie der Sturm, der im Forſte die Eichen bricht.

Ich habe zu ſeiner göttlichen Mutter gefleht:

Aphrodite, himmliſche, thronumprangte
Tochter Zeus, Liſtſinnende, hör' mein Flehen:
Laß in Gram und ſchmerzlicher Qual mein Herz nicht,
Herrſcherin, brechen!
Sondern komm,' — —

Und gekommen iſt ſie, Sperlinge, zierlich flinke, die eilenden Flügel ſchwingend, trugen den goldenen Wagen
Mitten durch den Aether zur dunkeln Erde
Her vom Olympos.

Und Lächeln im unſterblichen Antlitz fragte die ewig Heitere:
Was für Leid denn wieder mich plage, was denn
Wieder ich rufe,
Was ich meinem ſchwärmeriſch heißen Herzen
Jetzt zumeiſt erſehne. „Wen ſoll denn wieder
Peitho deiner Liebe gewinnen, wer denn
Kränket dich, Pſappha?“

Sende hin zum zürnenden Freunde Peitho,
Sprach ich, redend ſänftige ſie das Herz ihm,
Führ' ihn her zu ſeligen grünen Auen
Lieblichen Strandes. —

Wiſſe, o Freund, am Sjöſtrand dort, am Ufer des Sognefjords war Baldur's Hag, und Frithiof, der junge Held, fürchtete nicht des Gottes Zorn und der gute ſchöne Gott duldete es, daß er in ſeinem Haine Götterſtunden lebte mit der ſüßen Pflegſchweſter Ingeborg, König Beli's Kind.

Komm', du Guter, Theurer, komm', Phaon, in die Arme deiner

Pſappha Chryſoſtoma.

*

Aus iſt's, ich kann nicht widerſtehen. Es iſt eben doch ein gutes Weib. Kurze Verirrung des Gefühls — warum ſoll man ſie ſchließlich nicht verzeihen? Wird mit Arnhelm doch nicht zu weit gegangen ſein, und übrigens muß man ſie eben überhaupt als Griechin auffaſſen. Und ihr Spott war und iſt eben Humor. Solch' ein Weib findeſt du ja doch nicht wieder! Auf! Heute noch vorerſt Eiſenbahn bis Stören, dann weiter zu Schiff, zu Fuß, zu Pferd, Skyds-Fuhr im rumpelnden Stolkjären, in ſchaukelnder Carriole, fort, fort durch Dick und Dünn, fort zu Baldur's Hag! Nach Haus, ja nach Haus, zu Haus bin ich doch nur, wo ſie iſt!

*

Jetzt ſchnaube nur, Dampf, und brauſe!
Jetzt rolle nur, Rad, und ſauſe!
Es geht nach Hauſe, nach Hauſe!

Du kannſt nicht jagen, o Wagen,
Wie meine Pulſe mir ſchlagen!
Zur Geliebten ſollſt du mich tragen.

Vorüber, ihr ragenden Stangen!
Verſchwindet, ihr Meilen, ihr langen!
Wer ahnt mein Verlangen und Bangen!

Auf den Bänken, wie ſie ſich dehnen!
Wie ſie ſchwatzen und gaffen und gähnen!
Es iſt nichts, wonach ſie ſich ſehnen.

Dort raſet der Sturm durch die Tannen,
Zum Dampfe noch möcht' ich ihn ſpannen,
Daß er raſcher mich reiße von dannen!

Hinweg aus dem plappernden Schwarme,
O, hin an die Bruſt, an die warme,
In die offnen, die liebenden Arme!

*

Lekanger am Sogne-Fjord. Getroffen. — Sjöſtrand eine Luſtaue, als wäre man in Italien. Fruchtgarten an Fruchtgarten. Vögel girren und ſchlagen, Eichen und Eſchen flüſtern, Bäche rieſeln, groß brandet die Woge. Aber welche Berge, welche Schneehäupter ragen herüber wie Ewigkeit in den Moment der Wonne! Ja hier, hier! Gönne mir mein Glück in deinem heiligen Hage, deiner alten Friedens- und Opferſtätte, du Jugendgott mit den blühenden Wangen, gönne mir's, Baldur! Haſt's auch Frithiof nicht mißgönnt, als er herüberſteuerte von Framnäs, des Vaters Haus, auf ſeinem Schiff Ellidi, und ſie beſuchte, die Geſpielin ſeiner Kindheit, die holde Ingeborg, ihm verweigert von den ſtolzen Brüdern Helgi und Halfdan und verwahrt in deinem Heiligthum!

*

Selige Tage, nur Tage, denn noch ſcheint die Mitternachtsſonne unſern Entzückungen.

*

Wir rudern her und hin am Fjord, hinüber nach Balholmen an König Beli's Grabhügel, hinüber nach Vangsnäs, dem alten Framnäs, wo er ſeine Kindertage lebte, der ſtarke, der liebende, der treue Held.

*

Welche Großheit wieder, wenn ſie das Ruder ſchwingt, wenn ſie vorgeſtreckt den ſtarken Druck übt, dann die Schaufel dreht, das Ruder zurückzieht und aufrecht wieder in ihrer Gliederpracht ſieht, herumſchaut und geröthet vom tüchtigen Werk mich mit den großen Augen anlächelt! So war ſie ja auf dem Tind-See, da hat ſie mir's angethan, nur hat ſie mich ſo ſonnig aufgeblüht noch nicht angeſchaut!

*

Geſtern Sturm. Wir hatten ſchwer zu kämpfen. Wie trotzig ſtand ſie wieder, wie herrlich wuhlte wieder der Wind in ihren Goldlocken! Frithiof fiel uns ein, wie er auf König Helgi's Gebot fort muß, weg dem heißen Glück, und Jarl Angantyr zwingen, daß er Schatzung zahle, und wie draußen in offener See der tobende Schneeſturm auf ſein Schiff Ellidi geſtürzt kommt. Sie ſang aus dem alten Liede:

Helgi läßt die Wogen,
Die ſchaumgemähnten, wachſen.
Nicht iſt's, wie da wir küßten
Die Braut in Baldur's Hag.

Ich nahm die Strophe auf:

Ich ſaß auf Polſtern
In Baldurhag,
Sang, was ich wußte,
Der Königstochter.

Nun ſoll ich ſicher
Ran's Bett betreten,
Ein Andrer aber
Ingeborg's.

Der Sturm warf Regen und Hagel, die Käl ſchüttelte uns. Da lachte ſie und ſagte: „Auch di Götter froren; als Frithiof zurückkam, fand er Helgi' Frau, wie ſie Baldur am Feuer wärmte.“ — Wi verheißend zuckt es dabei über ihre Züge, welcher ſüß Frevel ſpielt auf ihren Lippen!

*

O ihr Aſen hoch im Himmel! O Bragi, o Baldur! Nicht zu Ran, nicht zur dunkeln Hel im Abgrund, nein, als ehrlichen Kämpfer mit den Einherien zu Walhalla laßt mich einſt fahren! — Es wird unheimlich um mich! —

*

Meine Eiſenbahnverſe haben wenig Glück bei ihr gemacht. Sie mag den gerührten Ton nicht.

*

Dieſe Nacht, wie ich ſo die Schlummernde, Hingegoſſene beſchaute, warum kam denn plötzlich ein Grauen über mich? Ich bin doch ſo ſehr im Vollglück. Und warum beim Anblick von Dyring's Bild, das ſie auf Medaillon am Buſen trägt? Er war doch ſo eine platoniſche Natur, ſo ernſt, ſo edel!

*

Warum wächſt denn dieß Grauen und muß mir einfallen, wie Fauſt in der Helena, die ihm der Teufel zuführt, ein Gerippe umarmt?

*

Habe den griechiſchen Einladungsbrief wieder geleſen. Wo war meine Naſe? Zur Luſt locken hart am Grabesrande des väterlichen Freundes? — Und ſollte er, er ſterbend ſie an mich —, iſt's glaublich, wenn ich mich gewiſſer Blicke — doch nein, dieſe Mißgeburt ſtoße aus, mein krankes Hirn! — Aber der Brief! Ein Geflicke aus Lappen der Sapphobruchſtücke! —

*

Mit ihrem Griechiſch iſt es auch ſo weit nicht her, als ich meinte. Dyring und Arnhelm haben ihr immer geſchickt nachgeholfen.

*

Dieſe anhaltende alte Angſt kommt wieder, dieſe Zuſammenſchnürung der Herzgrube.

*

Ich meine immer, ich müſſe ihr recht fürchterliche Predigten halten und dafür ſolle ſie mich recht küſſen. Vereinigter, gleichzeitiger Kußregen und Ohrfeigenregen — ſo ſteht's hier um's Wetter, dieß wäre meine Loſung.

*

Könnte jezt mit andern Verſen aufwarten.

Du reizend Ungeheuer,
Neig' her den ſchönen Leib!
Reich' mir den Kelch voll Feuer,
Du wunderbares Weib!

Willſt du mich küſſen, drücken,
Werd' ich mich nicht entziehn,
Spür' ich in meinem Rücken
Den Dolch auch immerhin.

Wie ſalzlos wär' die Liebe,
Wie matt ihr Himmelsgold,
Wenn ſie aus Einem Triebe
Allein beſtehen ſollt'!

Da iſt man erſt gerühret,
Das iſt der rechte Spaß,
Wenn Haß die Liebe ſchüret
Und Liebe ſchürt den Haß.

In unſrem Liebesorden
Mag man das Schlichte nicht,
Da möchte man ſich morden,
Wenn man ſich heiß umflicht.

Sag', welches Erdgeiſts Laune
Hat dich ſo ſtolz gebaut?
Mir graut, indem ich ſtaune,
Ich ſtaune, wie mir graut.

Sag', welcher wilde Dichter
Hat dich, o Weib, erdacht?
In dir die Himmelslichter
Gemiſcht mit Hadesnacht!

Du winkſt mir in den Wagen,
Es iſt ſchon eingeſpannt,
Zwei Rappen uns wohl tragen —
Du weißt, in welches Land.

Da bin ich ſchon zur Stelle,
Die Geißel ſchwinge frei!
Nun im Galopp zur Hölle!
Hurrah, ich bin dabei!

Soll ich's ihr zum Leſen geben?

*

Enſetzlich! Unmöglich! Und doch! — „So war ich mit ihm.“.

Mit dem Platolehrer! — Sind mit dem Knaben Arnhelm zwei gleichzeitig, drei ſo gut als gleichzeitig!

*

Denn daß ſie mit dem jungen Schöngeiſt auch „ſo war“, wie könnt' ich noch zweifeln! — Und hingeſagt hat ſie's leichtweg, als verſtände ſich's nur ſo von ſelbſt!

Wirklich, er hat's angenommen. Er muß arg hungrig geweſen ſein, der Köter. Mir iſt zu Muth, als nähme kein Hund mehr ein Stückchen Bred von mir an. Der wenigſtens verachtet mich doch nicht. Bäume, Berge, Schornſteine grinſen auf mich her, Waſſer blinzeln nach mir her und ſagen: uns ekelt an dir!

Sie niederſtoßen? — Ein Weib? — Daß ich ihn erreichen könnte — das Meſſer bis an's Heft in die Bruſt und zwölfmal darin umdrehen! — Einen Dolch muß ich mir doch anſchaffen — einen ſchönen, ſpitzen, langen, recht blank — nur öfters anſehen und denken —

Lachſt du, Heuchlerfratze? Verkreuchſt dich in [illegible]en Fuchsbau drunten und kicherſt herauf [illegible] wart, Larve, man kann auch einen Todten — — Mein Gehirn ſiedet, — es rieſelt mir ſo oben herüber —

Schatten, Wolken — auch der triefende Schweiß zurückgetreten, in dem ich von ihr fortſtürzte — hinaus in den Sturmwind — verkältet in's Mark hinein — böſe, böſe Miſchung —

— * —

Hier iſt es, wo die Blätter des Tagebuchs auf eine lange Lücke ſchließen laſſen. In dieſe Lücke tritt, was ich von Mac-Carmon in Waſen vernommen habe. Ich laſſe ihn ſprechen.

„Mein Schwiegerſohn Erik lernte A. E. kennen auf einer Bärenjagd in den Joſtedalsgebirgen und behandelte ihn als Arzt, [illegible] er verwundet wurde. Er ſchien auch in der Seele wund, — ſie kamen ſich im Austauſch ziemlich nahe, doch nur aus hingeworfenen einzelnen Worten konnte Erik auf eine Verſtörung ſchließen, deren beſtimmtere Urſache ihm undeutlich blieb; einige abgebrochene Reden, die er in der Phantaſie des Wundfiebers hervorſtieß, legten aber den Schluß auf eine ſchwere Erfahrung mit einem Weib nahe.

Erik kehrte nach Bergen zurück, wo er ſich niedergelaſſen. Von A. E. wußte er nur, daß er ſich Drontheim gewendet. Ein paar Monate waren vergangen, da glaubt er Nachts beim Schein einer Laterne A. E. zu erkennen, der in wildem Laufe keuchend an ihm vorüberſtürzt. Er vernimmt ein heiſeres Fluchen, von Huſten und Nieſen ſeltſam, faſt komiſch unterbrochen, und erinnert ſich, daß A. E. öfters über Neigung zu katarrhaliſchen Affektionen geklagt hatte. Der kurze Lachreiz vergieng ihm, als er im Nachſchauen etwas wie einen Dolch in der Hand des nächtlichen Springers funkeln ſah. Er kann noch wahrnehmen, daß die dunkle Geſtalt einem Hauſe zueilt, das vereinzelt an einem Kanale des Hafens ſteht; er ſieht Jemand aus dem Hauſe treten, A. E. den Begegnenden anhalten, er meint zu beobachten, wie er den blinkenden Stahl gegen ihn hebt, dann aber den Ruf zu vernehmen: „Nein, nicht dir!“ Verworrene Laute gedrängter Bewegungen laſſen auf ein Ringen der Beiden ſchließen, es folgt ein platſchender Schall, wie wenn ein Körper in's Waſſer fällt, Erik iſt inzwiſchen näher gekommen, ſieht einen Schwimmenden ſich an die gegenüberliegende Kanaltreppe durcharbeiten, A. E. aber in dem Hauſe verſchwinden. Es war ihm nicht unbekannt, daß hier eine durch Schönheit und Geiſt ausgezeichnete, aber von dunkeln Gerüchten umſponnene Dame wohnte; er bemerkt Licht in den Zimmern zu ebener Erde; nach wenigen Minuten hört er hinter den Fenſtern einen Schrei, einen dumpfen Fall, kurz darauf ſtürmt A. E. aus der Hausthüre und ſinkt nah an der Schwelle zu Boden. Er beugt ſich über ihn, befühlt ihn, kann kein Blut entdecken; ‚Nichts, nichts!‘ hört er ihn hauchen. Er läßt vorerſt von ihm ab, denn ohne Verzug muß erkundet werden, was im Hauſe geſchehen iſt. Erik tritt raſch ein, ſieht eine Thüre offen, aus welcher Helle dringt, und im Zimmer eine weibliche Geſtalt am Boden liegen; eine Dienerin iſt um ſie beſchäftigt, Erik bemerkt einen Dolch am Boden und ruft: „Hier iſt ein Mord geſchehen!“ Bei dieſem Laut erwacht die Hingeſtreckte und ſtöhnt: „Kein Mord! kein Mord! Schweigen! Um Gottes willen, geheim halten!“ Die Dienerin ſtottert hervor, ſie ſei dem Hineinſtürmenden nachgedrungen, habe noch geſehen, wie er unter wilden Ausrufungen, die ſie nicht verſtanden, der Herrin einen Dolch an den Kopf ſchleuderte, dann ſei er fortgeſtürzt. Erik nahm den Dolch auf, es war kein Blut an der Klinge, aber mit Grauſen warf er ihn weit von ſich, als er näher hingeſehen hatte. An der Stirn der Dame glaubte er eine kleine Ritzwunde zu bemerken. Er eilt nun, ſich des Ohnmächtigen anzunehmen, bringt ihn durch Benetzen mit kaltem Waſſer aus dem nahen Brunnen zu ſich und ſchafft ihn, halb führend, halb tragend, in ſeine nahe Wohnung, wo er, entkleidet, auf ein Bett gelegt, verworrene und doch nur zu verſtändliche Worte fiebernd herauszuſtoßen beginnt. ‚Unter die Erde verſchlüpft, Plato? — Man findet dich!‘ — Hier fieng er an mit den Händen Bewegungen zu machen, als hiebe und ſcharrte er mit einer Haue. — ‚Haben wir dich? — Grinſeſt du? Höhnſt mich? Ziehſt du die halbverweſten Lippen in Fältchen zuſammen und pfeifſt mich aus? Her die Bruſt, woran ſie gelegen! — So! So! — ſchon ziemlich weich! — Pfeifſt wieder, loſer Schalk? Auch aus der Bruſt?‘ Der Phantaſirende rührte dabei die Arme, als ſtieße und wühlte er, und brach dann in ein entſetzliches Gelächter aus. Nun ſah man ſeine Arme und Beine zucken wie die eines Schlafenden, dem man anmerkt, daß er zu laufen träumt, auf einmal bäumte er ſich auf ſeinem Lager, ſchien gewaltſam zu ſchütteln, dann wie mit einem heftigen Ruck etwas feindlich Umſchlingendes hinwegzuſchnellen und man hörte die Worte: ‚Da, kühl' dich, Jeſuit!‘ Es folgte eine Pauſe, dann keuchte er hervor: ‚Erſchrickſt, Sappho? — Nur keine Angſt — da haſt deinen Plato!‘ Er hatte dabei den Arm wie zum Schleudern gehoben, ließ ihn ſchnell wieder fallen und ſank nun mit ſchweißbedeckter Stirne matt in die Kiſſen zurück.

„Am frühen Morgen ließ Erik den Kranken wohlverwahrt in deſſen eigene Wohnung ſchaffen, kehrte das Nöthige zu ſeiner Pflege vor und eilte dann zuerſt auf den Kirchhof. Hier fand er den Todtengräber in ſtarrem Staunen vor einem aufgewühlten Grab ſtehen, darin einen offenen, ſichtbar zerſchlagenen Sarg und im Sarg eine Leiche mit zerriſſener, breitklaffender Bruſt. Er vermochte den Mann zu überzeugen, daß es ein gutes Werk ſei, dieſe That eines Wahnſinnigen geheim zu halten; er glaubte in dem Einen Falle kein Unrecht zu thun, wenn er ſeine Gründe mit einer Summe Geldes unterſtützte, die dem bedürftigen Mann eine Wohlthat war und Niemand ein Uebel brachte. Während der Beſchenkte ſich ſchnell an die Arbeit machte, das Grab wieder zu ſchließen, eilte Erik in das Haus, wo der graſſe Auftritt vorgefallen war; er fand die Dame im Fieber, die leichte Stirnwunde erſchien etwas entzündet, er rieth ihr dringend, ſogleich den eigenen Arzt herbeizurufen und ihm das Vorgefallene nicht zu verhehlen, er verſicherte ſie, daß er ſelbſt für Wahrung des Geheimniſſes geſorgt habe und weiter ſorgen werde; die Kranke ſuchte ihn feſtzuhalten, Geſtändniſſe ſchienen auf ihren Lippen zu ſchweben, aber er konnte und durfte nicht verweilen. Erik hatte in dieſen Tagen Alles zu einer Ueberſiedlung nach Chriſtiania vorbereitet, wo durch Abgang eines geſuchten Arztes ihm eine ungleich bedeutendere Praxis in Ausſicht ſtand. Es war keine Zeit zu verſäumen, der Zweck forderte dringend ſeine baldige Abreiſe, es gab viel zu thun, Anordnungen ſchnell abzuändern, die vor Kurzem noch unter andern Umſtänden getroffen waren. Erik hatte eben um dieſe Zeit ſeine Braut in Edinburg abholen wollen. Ich ſelbſt mußte ihm unter dieſen Umſtänden rathen, davon abzuſtehen, ich beſchloß, meine

Tochter nach Chriſtiania hinzubringen und die Hochzeit dort zu feiern. Und in dieſem Momente war dem edlen jungen Manne die Pflege jenes Unſeligen aufgebürdet! Er konnte, er wollte ihn nicht im Stich laſſen, zu tief bewegte ihn dieß dunkle Menſchenſchickſal. Auf der andern Seite, da er denn einmal die Fürſorge für ihn wie eine Pflicht fühlte, war die Sachlage doch auch nicht ungünſtig zu nennen, da ihr Drang zugleich das Mittel der Rettung aus drohenden Gefahren darbot; zwar daß der unfreiwillig Gebadete ausſchwatzen werde, war offenbar nicht zu befürchten, aber wer konnte bürgen, ob von anderer Seite das Geheimniß bewahrt bleibe? Ob dem Todtengräber nicht ein unvorſichtiges Wort entfalle, ob ſich die verſtörte Dame nicht ſelbſt, ob der Kranke ſich nicht verrathe, wer wiſſen, wie der andere Arzt, den Erik nicht kannte, im Gewiſſenskonflikt ſich entſcheiden werde? Aufwühlung eines Grabes, Vergehen an einem Leichnam, — die Behörden mußten thätig werden, ein allgemeines Aufſehen mußte entſtehen und die unheimlichen Folgen waren nicht zu überſchauen. Beſſer konnte nicht vorgebeugt werden, als wenn man den Mann, auf den vor Allem das allgemeine Aufſehen ſich werfen mußte, den Thäter, den Kranken hinweg, weit hinwegſchaffte — aus den Augen, aus dem Sinn!

„Erik fand ihn, als er nach wenigen Stunden ihn beſuchte, ruhiger, meiſt ſchlummernd, doch ſtark fiebernd, ein Typhus war ſehr zu befürchten, trotzdem war es nicht allzu gewagt, ihn zu Schiffe fortzubringen, die Seeluft konnte ſogar heilſam wirken; raſch wurden die Vorbereitungen getroffen, die Abreiſe bewerkſtelligt, das Wetter war ſchön und verſprach, es zu bleiben; wirklich begünſtigte es die Dampfſchiffahrt um die Südſpitze der Halbinſel und ohne ſtörenden Zwiſchenfall wurde Chriſtiania erreicht. Für Unterkunft und Pflege des Kranken konnte ausreichend geſorgt werden, ein Nebenhaus der Wohnung, die Erik bezog, bot paſſenden Raum und ein verſchwiegener Krankenwärter wurde bald gefunden. Sehr glückliche Umſtände! Denn jetzt brach das befürchtete Nervenfieber aus, furchtbar ſchüttelte es den Unglücklichen und entſetzliche Phantaſiebilder jagten ſich in ſeiner Seele. Er glaubte, das falſche Weib als Drachen über Eisberge zu verfolgen, mit ihr vom Rjukanfoß durch Felsſchluchten in's Innere der Erde hineingeſchlagen zu werden, er verwechſelte ſich mit der mishandelten Leiche und glaubte, Goldrun wühle mit dem Dolch in ſeiner Bruſt, dann träumte er wieder von der Sognebucht, vom Baldurshag, ſeine Ausrufungen ließen auf beſeligende Bilder ſchließen, aber ſchnell vertauſchte ſich die Bucht mit dem Tindſee, er ſang Verſe von Olaf, den die Meernixe verführt, plötzlich ſah er ſich von einem Ungeheuer der Tiefe verfolgt, rettete ſich auf ein Schiff, fuhr als Vikinger hinaus in die Welt, er ließ Schlachtrufe vernehmen, er glaubte verwundet niederzuſtürzen, er röchelte wie ein Sterbender. Endlich traten die erſten Symptome der Geneſung ein. Erik hatte von Anfang an vertraut, daß der gute Schatz männlicher Kraft in ſeiner Natur die ſtarke Krankheit beſiegen werde. Doch drückte ihn eine dunkle Sorge: er befürchtete Schlimmes von dem Moment, wo mit der völligen Helle des Bewußtſeins die Erinnerung des wirklich Geſchehenen ſich einſtellen müſſe. Nur zu begründet war die Beſorgniß: die ſchwachen Verſuche, dem Fragenden die Wahrheit zu verhüllen, konnten nicht vorhalten, die tagende Beſinnung fand den Weg zum Ausgangspunkte ſeines Leidens, die kaum erſtarkenden Nerven hielten die Erſchütterung des furchtbaren Lichtanbruchs nicht aus: der Rückfall war da. Erik's Kunſt und Sorgfalt hat auch dieß überwunden: doch nicht allein — ihm ſtand jetzt eine Gehülfin zur Seite. Es war ſeine junge Frau, es war meine Tochter Cordelia. Ich hatte mein liebes Kind dem Harrenden herübergebracht. Auf einen dunkeln Grund war nun freilich das junge Glück der Neuvermählten geſetzt. Aber nur um ſo reiner ſtrahlte der Edelſtein dieſes braven Gemüthes. Sie war eingeweiht, hatte geſchaudert, begriffen, verziehen, denn das Element ihrer Seele war das Mitleid. Von den Tagen an, wo der Kranke wieder bei klarem Bewußtſein war, aber noch ſehr matt niederlag, machte ſie tägliche Beſuche bei ihm im Nebenhaus. Es war zu erkennen, daß dieſe Beſuche höchſt wohlthatig wirkten, und früher, als man gehofft, konnte er als geneſen betrachtet werden.“

Mac-Carmon wußte mir von N. E. des Weiteren nichts zu erzählen, was nicht auch aus dem folgenden Inhalt des Tagebuchs zu entnehmen iſt, der den Leſer in die Lage ſetzt, vom Innern aus zu ſehen, was ſich ferner begeben hat, die Dinge in der Beleuchtung zu erblicken, die von der Seele des Erlebenden ausgeht.

Es bleibt mir als Zwiſchenredner nur noch übrig, zu ſagen, daß indeſſen der Winter weit vorgerückt, der Februar des Jahres 1848 über die Hälfte verfloſſen war, und daß ich von Mac-Carmon zum Schluß auch über das Ende der Urheberin ſo großer Leiden noch Kunde erhielt. Bei einer Begegnung mit dem Arzte in Bergen, der ſie behandelte, erfuhr Erik, daß ſie kurz nach jener Nacht an Blutvergiftung geſtorben, daß es gelungen war, die wirkliche Natur ihrer Krankheit und ihrer Urſache, ſowie den ganzen Hergang geheim zu halten, und daß ſie neben dem Manne begraben lag, dem die Raſerei einer empörten Seele die Grabesruhe geſtört hatte. Und nun mag denn das Tagebuch wieder ſprechen.

— * —

Hat ſich der Himmel über mir geöffnet? Iſt aus goldenen Höhen ein Engel niedergeſchwebt in’s Thal der Fieberträume, in's Land des Bangens und der Folterqual? — Ich erwache vom Schlummer. Weiche Hände an meinem Haupt, ein feuchtes Tuch auflegend, ich fühle ſo eine ſanfte Kühle um meine heiße Stirn —, über mich gebeugt eine ſchlanke Geſtalt — flüſtert mir zu: „Stille halten, ruhig bleiben, fortſchlummern" — ſie geht hinweg — mit Schritten — nicht Schritten — berührt ſie den Boden? — Mildes Dämmerlicht im getäfelten Zimmer, gedämpfter, warmgelber Schein der Abendſonne —

*

Ich nickte wieder ein — ſeliger Traum — Traum wie Raphael's, als er ſeine Sixtina träumte — Augen weich beflort, — in beſchatteter Höhle aufdämmernd, — ſo menſchlich gut und ſo fremd himmliſch — ſagen — was ſagen ſie? Das faßt kein ſterblich Wort, das nennt keine Zunge, wie es dort iſt in jenen Gefilden — ſelig — Gefilde der Güte, des Friedens — ſo ſagen dieſe Augen. Was ſtammle ich? Wer bin ich?

*

Es iſt ein Weſen von Fleiſch und Blut. Erik's junges Weib, und heißt Cordelia. Er hat ſie an der Hand mir an mein Qualenlager geführt. Da iſt mir wieder Alles eingefallen — „Ja, ja! — berührt mich nicht," rief ich, — „mir keine Hand — in die Hölle zu den Teufelsfratzen gehöre ich — grauſen ſoll euch vor mir" — „Cordelia," ſagt Erik, „leg' ihm die Hand auf die Stirne" — ſie thut es, läßt ſie über meine Locken gleiten, — da fällt mir König Lear ein — träumend, nur halb bewußt, halb kindiſch — erwachend im Arm ſeines guten Kindes — hat große Thorheit, ſchwere Schuld begangen, viel gelitten, in Sturmnacht umgewüthet, all' ſeiner Würde vergeſſen in Wahnſinn getobt — und jetzt gebettet in Kindesliebe, ſanft gepflegt, zu ihm geneigt die Gute, die Reine — läßt ſeine armen Locken durch ihre weichen Finger gleiten —

*

Und ihre Stimme „ſanft, mild und leis, ein köſtlich Ding an Frauen".

*

Geſtern kommt ſie mit einem Zeitungsblatt: „Erik ſchickt's Ihnen," ſagt ſie. — Was? Die Welt in Flammen? Sturmbrauſen von Frankreich herüber? Deutſchland aus dem Schlaf geweht — Schleswig-Holſtein will frei werden, deutſch —

„Einhart," ſagt ſie, „Sie ſollen leben, es gibt zu thun!"

Ich Elender, ich hatte nur an mich gedacht — mein Vaterland vergeſſen! Hab' Alles verdient —

Abgrund von Schuld! Auf nun — da büße, da kämpfe, da arbeite — da iſt die Heilung!

*

Ich erſtarke, ich darf bald fort!

*

O, du biſt gut, ja, du biſt gut!
Wie du dich ſanft geneiget
Und über mich gebeuget,
Da ſchwand die Fieberwuth.

O, du biſt rein, ja, du biſt rein!
Durch deiner Wimpern Schatten
Strahlt nieder auf mich Matten
Ein heller Himmelsſchein.

O, du biſt mild, ja, du biſt mild!
Um deinen Mund dieß Lächeln,
Es kühlet wie ein Fächeln
Aus ſeligem Gefild.

O, du biſt lind, ja, du biſt lind!
Von dir, von dir gerettet,
In Liebe weich gebettet
Entſchlummr' ich wie ein Kind.

O, du biſt ſtill, ja, du biſt ſtill!
Dein leiſes Wort, dein Schweigen
Verbeut dem Höllenreigen
Sein tobendes Gebrüll.

O, du biſt gut, ja, du biſt gut!
Du bringſt die Engelskunde:
Geſunde, Mann, geſunde!
Auf! Lebe! Faſſe Muth!

*

Hamburg. Schwerer Abſchied! — Von Cordelien noch ein reiner Kuß. Meine Lippen ſind entſündigt! — Nicht Schmerz brüten! Morgen hinüber!

*

Kruſau bei Bau. Dank den ewigen Mächten im Himmel droben! Es geht los! Wir ſind noch ſchwach, können die Preußen nicht abwarten — ſei's drum, der Himmel wird weiter helfen!

Kleines Gefecht bei Hökkerup, der Feind aus Rinkenys vertrieben. Zwar kein Gewinn, der kleine Sieg kein guter Anfang, der Feind im Vortheil friſcher Rachwuth. Großer Fehler, den ſelbſt ein Laie in der Kriegskunſt leicht erkennt, Freiwillige, Ungeübte hier als Vorhut auf ſo wichtigem Poſten auszuſetzen: Studenten, Turner, ungenügend bewaffnet, dabei nur eine Handvoll Linie. Der Feind zur ſtarken Uebermacht ein Regiment Reiter und die Kanonen der Kriegsſchiffe dort im Hafen, — werden hübſch drein fegen. Sei's auch darum! — Ich darf mich nicht anlügen, daß mir das Herz nicht klopfe, aber was iſt dieß bischen Angſt gegen jene Geiſterbangigkeit drüben, ſo lang ich in den Banden war! Etwas Beklemmung vor Fleiſch und Blut, was will das heißen gegen die Seel' und Leib zuſammenſchnürende Geſpenſterangſt! Und wie viel leichter zu bezwingen! — Ich will mich gut halten. Sie haben mich zum Offizier gemacht, habe das Mögliche gethan, ſie einzuüben, zu ordnen. Meine alte Vorliebe zum Soldatenweſen kommt mir jetzt zu gute.

*

Kiel.*) Wieder einmal ein Koboldſtreich der Dämonen. Ich hatte den Kerl ſo richtig auf's Korn genommen, muß mir der gute Stutzen verſagen! — Kann eben noch den Säbel ziehen und pariren, doch der Pallaſch iſt ſtärker und nun mit dem zerhauenen Arm unbrauchbar! — Doch was will mein kleines Leiden ſagen — da lagen ſie, die Blüte des Landes — hingemäht! Ich hatte Freunde gewonnen in den wenigen Wochen. Dieſer Karl, ein Jüngling wie ein Siegfried, da ſank er neben mir, reicht mir noch ſeine Büchſe, da er den Dragoner auf mich herjagen ſieht; ſein letzter Blick, im Tode brechend, ich werd' ihn nie vergeſſen.

*

---

*) Unſichere Züge, ſichtbar mit der Linken geſchrieben.
Anm. d. Herausg.

Troſt, die Preußen ſind da, Wrangel dringt vor. Mein Urlaub zu Ende, jetzt beruhigt heim! Mit dem Blut in Bau iſt mir aller alte Wahnſinn ausgefloſſen. Das Hirn iſt kühl geworden. Aber die verſagende Büchſe! Gibt zu denken — Zufallsteufel.

*

Wieder im Amt. Stete Arbeit. Wohlthat! Wenn ich nur nicht zuſehen müßte, wie die Narrenapoſtel den Pöbel berauſchen und wie ſie die ſchöne Saat eines neuen Staatslebens verwüſten!

*

Waffenſtillſtand von Malmö. O Pfuhl der Schmach! — Darüber Barrikaden in Frankfurt — ſchnöde Mordthaten des Geſindels — niedergeſchlagen — und das iſt der Todestag der großen Bewegung. — Wär's der Sinn, der über den Unſinn geſiegt!

*

Hier unter den Leuten, man kann kein Geſpräch mehr führen. Die Menſchen wiſſen nur von Partei, und keine verſteht die andere. Ich faſſe mich am eigenen Naſenzipfel. Neulich hörte ich Einen huſten, und zwar auf ſonderbare Art. Ich ärgerte mich. Er darf huſten, aber er ſoll huſten, wie ich huſte. So iſt es auch mit Speiſen. Da ißt Einer ein Gericht, das ich nicht mag, und mit Appetit. Eſel! denke ich und ſpüre Luſt, ihn zu injuriren. In einer ſehr ſoliden Wirthſchaft auf dem Lande ward neulich der Wirth ſehr unangenehm, da ich ſein Sauerkraut nicht mochte, das er mir höchlich anrühmte. — Wenn es nun ſo ſteht mit ſonſt leidlich vernünftigen Menſchen, wie kann man ſich verwundern, daß vollends Halb- und Ungebildete ſich nicht in den Andern verſetzen können! Da dieſe Kunſt, ſich in die Menſchen verſetzen, ſo ſelten, ſo ſchwer iſt, wie begreiflich der blinde Haß, die Extremeiterei der Parteien! — Wenn ſie nur nicht ſo ſchädlich wären!

*

Die hab' ich doch gekriegt! Spitzbubenrotte mit kommuniſtiſchen Führern. Von Katzenmuſiken nach und nach zu Diebſtählen, Einbrüchen. — Dem rothen Peter die Piſtole aus der Hand — geht mir an der Naſe los. Gut gelungen, Alle eingethan. Zu meiner Erbauung im Heinrich VI. den Aufruhr von Hans Cade wieder geleſen. Wie wahr!

*

Die Zeit wird ſtiller. Kann wieder mehr leſen. Muß auch, denn in der Welt ſteht's ſo, daß ich gar nicht hinſehen mag. Kehre zurück in dich! Ich hoffe, wieder ganz zu mir zu kommen. Nur von Zeit zu

Zeit ein Schwindel in der Seele, da iſt mir, als fiele ich in den Tindſee. Dann kann ich nicht fortarbeiten. Ich muß noch ein Ablenkmittel haben. Aeltere Liebe, Thierwelt.

*

Hund eingethan: Pudel. Luſtig und doch ſehr rationell. Gutes Vieh. Rührend. Wie viel wedelt doch ſo ein Hund den Tag über! Wenn man bedenkt, daß jedes Wedeln eine heitere oder wohlwollende Empfindung ausdrückt, wenn man dann beobachtet, wie oft ein Hund wedelt: wie viel Herzensfreude, wie viel Menſchenliebe, Güte zieht alſo den lieben, langen Tag durch ſo eine Hundeſeele! Auch wie viel Humor, denn das Wedeln iſt ja auch Surrogat für Lachen. Unendlich merkwürdiges Supplement für Mienenſpiel, pſychographiſcher Schwanz.

*

Merkwürdig, doch ganz konſtant ſtehender Zug: wenn ein Hund in große Freudenbewegung geräth, wenn er z. B. im höchſten Entzücken auf den erſehnten wiedergefundenen Herrn losſtürzt, muß er mitten im Sprung einhalten und ſich kratzen. Dieß kann erklärt werden

a) direkt;
b) indirekt.

ad a) Das Entzücken wirkt einfach als Reiz vom Nervencentrum auf die Haut.

ad b) Die Bewohner des Pelzes, entomologiſcher Klaſſe, ſpüren bei dieſem Reiz Erwärmung und werden lebendig.

Welche Erklärung iſt die tiefere, a) oder b)?

*

Verhalten des Hunds, wenn ihm ein Fremder lockt. Da ſieht man die Charaktere. Der eine folgt und ſchmeichelt: Kalfakter — ſchlecht. Der andre fletſcht die Zähne, brummt, beißt ſogar: Charakter, aber unſchön harter Charakter. Ein dritter, und das iſt der gute Hund, bleibt ſitzen, wedelt ganz ſchwach und flüchtig und blinzt den Fremden an mit einem Blick, der höchſt verſtändlich ſagt: bedaure — könnte vielleicht ein ganz angenehmes Verhältniß werden — habe aber ſchon einen Herrn — bedaure wirklich. Dieß iſt der ſchöne Charakter, Würde mit Anmuth; ſo iſt mein Pudel.

*

Goethe's Hermann und Dorothea wäre ein Dichtwerk, dem man das Prädikat der Vollkommenheit zuerkennen müßte, wenn nicht Eines darin fehlte: ein Hund. Gehört doch gewiß in ein Idyll. Goethe konnte aber bekanntlich die Hunde nicht leiden. Hätte er ſie gern gehabt und ſelbſt einen gehalten, ſo wäre gewiß ſeine ſpätere Poeſie natürlicher geblieben und namentlich ſein zweiter Theil Fauſt nicht ſo ganz fleiſchlos ausgefallen.

*

Wenn ein Hund ſeinem Herrn oder einem Freunde ſeines Herrn ſich bemerklich machen, ſeine Anweſenheit ihm anzeigen möchte, kann aber nicht beikommen, weil der ihm den Rücken bietet, ſo ſtupſt er ihn ein Weniges mit der Naſe an die Wade. — Mit ſeinem feinſten Organ. Wie zart!

*

Wieder viel geärgert. Das Objekt ſtellt mir doch wieder ſehr nach. Ein Aktenſtück hat ſich ruchlos verkrochen, — verzweiflungsvoll geſucht — umſonſt. Katarrh mit drei Tagen ordentlichem, dann ſechs Wochen latentem, von keinem Arzt zugegebenem Fieber. Sonntags auf's Land. Mich doch ſehr aufgeheitert über einem Bock. Etliche Buben fahren auf einem Reiberſchlitten den Hügel am Pfarrhaus hinunter, mit großem Hallo, pfeilſchnell, ſitzen unten ab, ziehen den Schlitten wieder hinauf, dann wird wieder hinabgerutſcht und ſo fort. Ein großer, ſchöner Bock dabei, der ſich ganz zur Geſellſchaft zählt; wenn's allemal wieder losgeht und die Buben jauchzen, ſpringt er hoch, ſteigt und ſchlägt zugleich aus wie ein Pferd und meckert. Das heitere Bild hat mich ordentlich aufgerichtet. Die Hausthiere rechnen ſich ganz zu den Kindern.

*

Und kaum wieder da, Montag, ſo fängt der ſchnöde Schabernak wieder an. Amts- und Studirzimmer, Alles happert, zwickt, klemmt, klebt den ganzen Tag und Abend. Ein Glas, ein Plättchen, worauf meine Taſſe, dann meine Lampe, begehen hinter einander daſſelbe Bubenſtück, ſich nicht ſchieben zu laſſen; pappen feſt, es braucht ſtärkeren Druck, darauf lauert das Teufelspack, fällt um und ſchüttet ſeinen Inhalt auf meine Papiere. — Sind mit der niedrigen, giftigen Reaktion in der Welt draußen auch die Privatteufel wieder ganz los? — -- Alles, Alles rings um mich wie die verſagende Waffe im Gefechte bei Bau und — o Symbolik! — ſtille!

*

Das darf ich doch auch ſagen: wer nicht intenſiv arbeitet, hat gut predigen über Geduld mit den kleinen Hinderniſſen. Wer nur mit halbem Willen an die Arbeit geht, nicht ganz dabei iſt, den macht das Härchen in der Feder, der Tintenfleck, das Verkriechen nöthiger Blätter, das Uebereinanderrutſchen aller Papiere nicht wüthend, er verliert darüber keinen Gedankenzuſammenhang. Ja, es iſt ihm wohl gerade recht, denn er kann ſich anlügen, das Mühen mit dieſen knirpſigen Dingen, das Zupfen, Nörgeln, Krabbeln und Zappeln ſei auch gearbeitet.

*

Abends in der Dämmerung, da kommt's über mich. Die Nerven werden ruhig. Oft fühl' ich's wie ein zartes, lindes Wehen. Frieden. Sie erſcheint mir, beugt ihr Haupt über mich, blickt ſo himmliſch gut, kühlt mir die heiße Stirne. Erinnerung! — Aber ich darf nicht, darf ja nicht oft, nicht zu innig mich hineingeben, — ach, es könnte Sehnſucht werden und darf ja nicht! — Trauerſt du mit mir, Himmelsbild, daß es ſo gekommen im Vaterland, daß ich dafür, dafür mein Blut vergoſſen?

*

Schwarz zu ſehen, dazu hätte ich ja wohl Grund genug. Das erleben! Und ich meine nicht das Aergſte, Sturz in den Abgrund, in's Dämonenreich. Da war ich ſchuldvoll, — obwohl doch auch ein wenig, wenig entſchuldbar: warum? mag's mir ſelber nicht nennen. Und mein ganzes Leben der ewige Schund, Marterkampf mit den teufliſchen Zwerggeiſtern des kleinen und doch ſo furchtbar großen Uebels iſt doch auch ein Abbüßen. Es muß ja ein Neſt irgendwo geben, wo ſie brüten, von wo ſie ausgehen. Muß weiter nachdenken; jetzt ernſtlicher an meine neue Mythologie gehen. Dunkler Naturgrund, dort die Eier. Haß gegen den Menſchen, weil er über die Natur aufſteigt, lichte Ordnungen gründet, Lichtreich. Dort muß es liegen. Richtig. — Nun mein Amt. Polizei üben iſt ein gar enttäuſchendes Thun. Könnte den Peſſimiſten noch viel Stoff liefern; hab' oft Eckel an den Menſchen, an Allem; aber ſintemalen ihr Stoff iſt, iſt die Polizei eben auch. Ich arbeite, und nicht wie ein Karrengaul, ich arbeite gern. Ich bringe nicht ſo viel vorwärts, als ich will, aber ich bringe nicht Nichts vorwärts, ſondern Etwas. Es wird beſſer in meinem Amtskreis, ich nütze. Dieß iſt Weſen und ſo lebe ich im Weſen.

*

Hab' auch oft über das Nichts geträumt, aber es iſt nichts mit dem Nichts. Es kann nicht Nichts ſein, das Nichts kann nicht ſein. Zu: Nichts kann man nicht ſetzen das Verbum: ſein, außer wo man von einem beſtimmten Einzelnen, das war oder zu ſei ſcheint, auszuſagen hat, es ſei Nichts mehr oder Nichts. Weil nicht Nichts ſein, weil das Nichts nicht ſein kann, darum, einfach darum iſt die Welt. Zu dem Begriff des Nichts gelangt man anders nicht als an de Springſtange des Seins. Irriger Weiſe auch an de Stufenleiter des Seins, abſteigend nämlich. Man geh von entwickelteren Weſen zu ärmeren, einfacheren herunter bis zum einfachſten, dem unorganiſchen Stoff, und unter dieſem, meint man, einmal in's Niederſteigen hineingekommen, ſei das Nichts. Da iſt auch die Verwirrung des Zeitbegriffs, während Schopenhauer doch im Uebrigen die Zeit als bloßen Schein erkennt. Zuerſt ſind die Weltkörper entſtanden als feuerflüſſige Kugeln, ihre Oberflache iſt erſtarrt, bewohnbar geworden, es wurden Pflanzen, Thiere, niedrige, immer höhere, bis zum Menſchen, da kam Empfindung, in dieſem höchſten Weſen Geiſt. Darüber vergißt man zwei Dinge: daß, wenn auf der Spitze der Geiſt ausſchlüpft, er irgendwie zuunterſt als künftige Möglichkeit ſchon ſtecken muß; ferner, daß unſer Präteritum unwahr iſt. Vergangenheit und Zukunft finden lediglich keine Anwendung auf das Weltall. Muß die aufſteigende Bewegung vom ſogenannten Stoff zum Höheren und Höchſten immer geweſen ſein (auf andern Planeten) und immer bevorſtehen, wiederkehren, ſo fällt das Vorher und Nachher weg und iſt ewige Kreisbewegung. Es wird noch kommen, daß der Nihilismus aufſtellt, die Welt werde ſich zurück in's Nichts auflöſen; folgt, daß ſie auch in der Zeit einſt aus dem Nichts entſtanden ſei, — eine Vorſtellung, ſo roh und kindiſch, daß ſie in keinem Hirn auftauchen ſollte, das nur zwei Minuten lang philoſophiſch denken gelernt hat.

*

Gleich kindiſch iſt es, dem Univerſum das Prädikat ſchlecht beilegen. Was abſolut, was nothwendig iſt, ſteht unendlich über Gut oder Schlecht. Das Univerſum iſt, weil es iſt, und iſt ſo wie es iſt, weil es ſo iſt. Das Prädikat gut oder ſchlecht ertheilen wir, indem wir unſern Standpunkt über und außer dem Gegenſtand nehmen und ihn mit andern Gegenſtänden vergleichen. Wir können aber aus dem Univerſum ja nicht hinaus, es gibt kein Univerſum neben oder über demſelben, auf das wir uns ſtellen und das Univerſum abſchätzen könnten. — Ich kann mein Vaterland verlaſſen und die Welt ſehen, ich kann ſie auch durch Bücher kennen lernen und ich gewinne ſo einen Standpunkt über meinem Land und ſeinen Leuten, zu denen ich ſelbſt gehöre und mit denen ich vorher unkritiſch und ſelbſtzufrieden in der Maſſe dahinſchwamm, ſo daß ich ſie nun einer Schätzung, einem Urtheil unterwerfen kann. Aber aus dem Univerſum kann ich nicht fortreiſen, kann nicht andere Univerſa durch Bücher kennen lernen, kann es aus keiner Vogelperſpektive ſehen. Davon gar nicht zu reden, wie winzig der Theil des Einen und einzigen Alls iſt, den ich überſehe. Gibt es nun da neben dem, was wir gut nennen, Vieles, was wir übel nennen, was kann ein vernünftiger Menſch Anderes dazu ſagen, als: ich überſehe zu wenig, um die Summe zu ziehen, und da das Univerſum nothwendig iſt, ſo wie es iſt, ſo wird es auch recht ſein. Recht: das heißt gerichtet nach abſoluter Richtſchnur.

*

Ich hab', glaub' ich, ſchon einmal in dieſe Blätter geſchrieben, dem Peſſimismus gehe ein verborgener Reſt von Theismus nach. Sie wollen ſich's nicht geſtehen, daß ſie den Kinderbegriff von einem Gott nicht los werden, der zwiſchen verſchiedenen möglichen Welten wählte. Das beweist eben ihr Schlechtfinden „dieſer“ Welt. Gut oder ſchlecht kann im Grunde nur ſein, was Jemand gemacht hat. Die Welt kann nicht gemacht ſein, weil die Kategorie Kauſalität nur innerhalb des Ganzen, nicht für das Ganze gelten kann. Was von ſelbſt iſt, iſt weder gut noch ſchlecht, ſondern nothwendig. Es kann Einzelnes im Naturreiche für mich gut oder ſchlecht ſein, aber nicht vom Naturreiche bloß (gegenüber dem moraliſchen Reiche) ſpricht man, wenn vom Univerſum die Rede iſt und man es nothwendig nennt, ſondern vom Ganzen. Wer dieß Ganze tadelt, der meint, es ſei ein Machwerk. — Eine gute Arznei gegen die Uebel darin oder eigentlich gegen die Klage darüber iſt und bleibt Beyle's Satz: ce qui excuse Dieu, c'est, qu'il n'existe pas. Uebrigens war der Taugenichts Beyle ein Narr, der trotz dieſem guten, ächt religiöſen Wort einen perſönlichen Gott glaubte und haßte wie der Krämer von Bracknitz.

*

Nun aber iſt die Aufgabe, in dem, was iſt, zu unterſcheiden, was ſich als weſenhaft bewährt und was zwar nothwendig, aber nicht weſenhaft, ſondern nur Moment iſt, damit Weſenhaftes ſein könne. Das vermögen wir. Weſenhaft iſt nicht die Materie, das meint ja auch Schopenhauer nicht. Weſenhaft ſind die Gattungsformen. Weſenhaft iſt die Wiſſenſchaft. Weſenhaft iſt die Kunſt. Weſenhaft aber auch alle redliche Arbeit. Denn ſie iſt Arbeit an der ſittlichen Weltordnung.

*

Ob es aber eine ſolche gibt? Nein, was man ſo ſagt: „es gibt“, das nicht. Das „es gibt“ iſt überhaupt, angewandt auf das wahre Sein, das nichts Einzelnes iſt, ein Unſinn. „Gäbe“ es einen Gott, ſo wäre er ein Einzelner, alſo nicht das Abſolute. — Die ſittliche Weltordnung iſt nicht außer dir. Sie iſt nur durch dich. Glaube ſie und du hilfſt ſie — mit allen Guten — machen. Da iſt der Glaube die Urſache deſſen, woran er glaubt. So iſt es mit allem ethiſchen Glauben: was er glaubt, macht er. Vom Glauben im Sinne der poſitiven Religion iſt hier nicht die Rede, das gehört in ein anderes Kapitel.

*

So iſt es auch mit der Luſt. Unſer Glaube an Luſt macht Luſt. Wie kann man alſo meinen, man habe die Luſt wegdiſputirt, ſo lang man dieſen Glauben nicht wegdiſputiren kann!

*

Wie wir Studenten waren, giengen wir einmal draußen vor der Stadt an einer Sumpflache vorüber, worin ein Schöpfkübel mit langer Stange lag. Will ſich ein knotiger Burſch den Spaß machen, einem Kameraden rücklings den Kübel über den Kopf auszugießen. Schöpft, hebt hoch und der Inhalt fällt ihm ſelbſt auf den Kopf. So macht's nach den Peſſimiſten der Weltgeiſt.

*

Eier von Luſtſpielen oder Poſſen. Ein Onkel will ſeinen Neffen, luſtigen Studenten, der öfters zu viel trinkt, einmal abfaſſen. Begibt ſich in das Wirthslokal, wo die Studenten ſitzen, in ein Nebenzimmer, um von da im rechten Moment hervorzubrechen und den Jüngling im Blütezuſtand ſeiner Sünde zu ertappen. Trifft Geſellſchaft, trinkt, trinkt fort, und endlich findet der Neffe, der in's Nebenzimmer tritt, den Onkel vollſtändig reif, vom Neffen nach Hauſe geführt zu werden.

*

In einer Vorſtadt von ..... traf ich noch einen alten Briefträger, der halb blind und halb taub war.

Das gäbe Motiv zu mehr als Einem Luſtſpiel: Liebesbriefe, Schuldbriefe, Scheltbriefe, Amtsſchreiben falſch ausgetragen, — benützt von heiteren Schelmen, Intriganten, es ſteigt ein ganzes Gewimmel von Anſätzen zu komiſchen Verwicklungen aus dem Samenkorn auf. Wenn ich nur etwas der Art machen könnte!

*

Junger Mann tritt auf in einem Gaſthof. Iſt in die Kreisſtadt gereist, um ſeine Scheidung zu betreiben. Sieht am Fenſter gegenüber eine reizende Erſcheinung. Es beginnt ein Roman auf Diſtanz während der langen Weile des Prozeſſes. Zeichen, Briefchen u. ſ. w. Muß geſteigert, geſpannt, auch gelegentlich exponirt werden, daß er kurzſichtig iſt. Endlich Zuſammenkunft. Die Unbekannte iſt ſeine Frau. Verſöhnung.

*

Ließe ſich nicht die Agnes Bernauer noch einmal behandeln? Folgendes gäbe eine hochtragiſche Szene: ? Prinz Albrecht iſt von Straubing, wo er Agnes im Schloß geborgen glaubt, Ingolſtadt zugeritten, mit luſtiger Begleitung. Macht Halt bei einem Dorf. Ahnt nichts vom Vorgehen des Herzogs gegen Agnes, vom Hexenprozeß. Selig in ſeinem Glück, übermüthig. Man zecht im Freien, in der Nähe eines Bauernhofs. An deſſen Wand liest Albrecht den Spruch:

Der Menſch hat Kreuz und Leiden,
Dieß ſchreib' ich mit der Kreiden,
Und wer nicht Kreuz und Leiden hat,
Der wiſche meinen Reimen ab!

„Wiſch' ab!“ ruft Albrecht einem der Begleiter zu. Dieſer ſträubt ſich — warnt — tiefe Scheue. Der Prinz will ihn zwingen, vergeblich: „verlangt's nicht, Herr! Mir hält ein Geiſt die Hand.“ Albrecht ergreift eine Hellebarde und ſchürft den Spruch aus. Im ſelben Augenblick kommt ein Bote und berichtet, wie Agnes vertränkt worden iſt, mit allen graſſen Einzelheiten des Hergangs. — Albrecht fällt in Ohnmacht.

*

Schon gut, aber was helfen mir die ungebrüteten Eier! Ich bringe nichts fertig. Bin ich ein tragiſcher Menſch? Nein, ich bin ein richtiger Polizeimann. Aber es füllt mich nicht aus. Poeſie, Philoſophie: bringe nichts fertig. Ich bin ein rüſtig marſchirender Stelzfußmann.

*

Ich glaube, mit der bildenden Kunſt befaſſe ich mich noch zu wenig. Meine paar Bilder, Kupferſtiche, Galeriegänge auf Reiſen in Deutſchland genügen eben nicht. Die bildende Kunſt iſt mir doch ſo wohlthätig, weil ruhig, weil ganzes Gegenüber dem Subjekt. Auge, ſtiller, contemplativer Sinn. Heraus aus mir, aus meiner rings von Brennneſſeln zerſtochenen Haut, mich in Objekt verſenken — anſchauen — das könnte calmiren. Muſik? Nein. Verſtehe zu wenig und ſo wie ich den Faden des Geſetzes im Tönegewirbel verliere, ſtellt ſich das Auge ein und ich denke nichts als: was haben denn die Kerle, daß ſie ſo reiben, zwicken, kratzen, ſchlagen, die Backen aufblaſen, oder die Sänger: das Maul ſo aufreißen? Aber wo ich verſtehe, da zu pathologiſch — Alles aufgewühlt — tief — Herzbangigkeit, Herzgruben-Geiſterſpannung kommt wieder, der Schwindel, der Tindſee. — Ich muß mich gegen das Gefühlsweſen verhärten, mein Auge muß wie Horn werden gleich dem des Odyſſeus, da ſein Hund Argos ihn ſterbend noch erkennt.

*

Es iſt hohe Zeit, hereinzuholen, Italien zu ſehen. Wenn ich hin könnte! Rom — da ſollte Manches in mir ſich ſetzen. Umbrien, Heimath ihrer Mutter, ſehen — meiden? Könnten zufällig da ſein — oder doch hin?

*

Ich habe Stiche geſehen nach Pietro Perugino und wenige Bilder von ihm in deutſchen Galerieen. Von Raphael's Jugendwerken die Madonna del Granduca, wo er noch Perugineſk, in — gewiß ſehr unzulänglichem — Stich, — welche keuſche Holdſeligkeit muß im Originale ſein! — o dieſe umbriſchen Köpfe! Ich muß doch hin.

*

Die Alten haben vom Ich, von dem Geſpenſte des Ich eigentlich noch nichts gewußt. Die Italiener werden auch nicht darüber grübeln. Man wird das alſo los werden dort? Doch ja nicht ſo ganz! In dieſer Krankheit iſt auch Wahrheit! — Faſt allgemein unverſtanden iſt doch J. Paul's Schoppe geblieben, wie ihn das Brüten über das Ich wahnſinnig macht! Es iſt eines der tiefſten poetiſchen Motive dieſes Dichters. Nur fehlt in dieſem Brüten eine Unterſcheidung. Wenn ich ſo Nachts im Bett vor dem Einſchlafen über das Ich nachdenke, fühle ich immer gar gut, wie man darüber wahnſinnig werden kann. Doch nicht eigentlich, daß Ich iſt, iſt ſo ſeltſam, daß es verrückt machen könnte, darüber nachzudenken. Die Natur mußte auf der Spitze ihrer Bildungen den Sprung über ſich hinaus machen, daß ſie Weſen ſchuf, in denen ſie ſich ſelbſt erfaßt, in denen alſo der Zirkel beſteht, daß Erfaſſender und Erfaßter Eines iſt. Aber dieſer Ich! Daß es da Einen gibt, der A. E. heißt, der infolge Geburt von dieſen Eltern, infolge Vererbung aus unendlicher Ahnenreihe, auf Grund unzählbarer Umſtände ſo und ſo beſchaffen iſt, ausſieht u. ſ. w. — was iſt es denn nun mit dieſem? Wer iſt er? Was thut er da? O, daran kann man gar nicht hin, das iſt rein unfindbar, rein nicht zu heben, zu erheben! Warum denn? Nun, weil er eigentlich irrationell, nun, weil es eigentlich nichts damit iſt; dieſer Kerl, dieſer Einzeltropf iſt undenkbar, daher iſt es nichts Rechtes, iſt es nicht geheuer mit ihm, iſt er nur ein Schein und daher muß er auch wieder fort. — Wieder auch hier das ungeheure Räthſel der Dießheit!

*

Ich wäre gewiß geſetzter, wenn es nur nicht ſo langweilig wäre. — Sitze ich bei Holzköpfen, ſo reizt mich ihre Fadheit, Langweiligkeit, wichtige Wohlweisheit und leerer Ernſt, zu ſalzen, zu verſalzen, zu übertreiben, meine Rede auf alle Art in's Leidenſchaftliche zu ſteigern, um die Klötze zu erſchrecken, aufzuregen, aufzuwecken. Natürlich verſtehen ſie es nicht, meinen, es ſei mir Alles ernſt, belehren mich, ſpotten, werden unangenehm.

*

Cum grano! Cum grano! Cum grano salis! Wie Blutwenige verſtehen's! Man kann nichts ſprechen, wo ſie nicht gleich meinen, es ſei Alles buchſtäblicher, dicker, blutiger Ernſt. Hören die Obertöne nicht; bei einem lebendigen Menſchen ſchwirren ja neben dem

Grundton ſeiner Worte immer noch Obertöne. Daher, mag er pfeffern ſo ſtark er will, es iſt nie ſo ſchlimm, als es ſcheint, läßt Luft, Spielraum, hat etwas Unmaßgebliches, etwas Flüſſiges, etwas Strahlenſtreuendes. Und das verſtehen dann die guten Leute nicht, wiſſen nichts von Hintergrund in der Malerei. Ja, unrechte Nebenbeziehungen ſuppliren, das können ſie, das thun ſie gern. So iſt auch ihr eigenes Reden entweder ohne allen Oberton oder mit dem falſchen der Liſt. — Das führt auch wieder auf die Parteien in allen Streitfragen. Kein Menſch von ſchwingendem Gehirn hängt niet- und nagelfeſt an der Hälfte einer ganzen oder der einen Seite einer zweiſeitigen Wahrheit.

Fordert es aber Zweck und ernſter Augenblick und exakte Beſtimmung, ſo wird kein rechter Kerl die Kraft der Einſeitigkeit ſcheuen.

*

Noch etwas bereitet mir viel Noth. Wenn ich mich für einen Satz, irgend eine Vorſtellung erwärme im Geſpräch, ſo ſchwebt mir oft ein imaginativer Gegner vor, gegen den ich hitzig werde, mich heftig ereifere, während der wirkliche Menſch, mit dem ich rede, ganz mit mir einverſtanden iſt, oder, wenn nicht oder nicht ganz, mich doch mit keinem Worte gereizt hat. Das pflegt nun der nicht zu verſtehen, bezieht es auf ſich, und ſo — wie oft bin ich mißverſtanden worden, wie oft habe ich ordentliche Leute abgeſtoßen, von mir entfernt! Die Phantaſie thut doch dem Menſchen viel Schabernack an! — Sehr oft hält man mich dann auch für betrunken.

*

Wenn ich mich unter dem Lärm vieler umgebender Geſpräche mit Jemand unterhalten ſoll, wenn ich daher ſchreien muß, um verſtanden zu werden, ſo erzeugt ſich mir ſehr oft aus meinem Schreien die Vorſtellung, ich habe Streit, und ich muß mich dann ſehr zuſammennehmen, nicht heftig, nicht beleidigend zu werden gegen ganz harmloſe Mitſammenredner.

*

Uebrigens habe ich kaum je erlebt, daß mein Nachbar in einem von Geſprächen durchſchwirrten Lokale mir den Gefallen gethan hätte, die Stimme ſo weit zu erheben, daß ich ihn verſtehen konnte. Mich laſſen ſie geruhig die Lunge anſtrengen und den ganzen Abend fragen: „Was?“ — „He?“ — „Wie?“ — O Sinnenrohheit! Sinnenſtumpfheit —!

*

Neſtelt ſich da geſtern einmal wieder in Geſellſchaft Einer an mich an und legt ſich mir mit einem Seitengeſpräch in's Ohr, ja einem ſubtilen über feine Fragen, die in Stille bedacht ſein wollen; vergeblich bedeute ich ihm auf alle Weiſe, daß ich bei einem Geſammtgeſpräche betheiligt bin. Ein andermal ebenſo auf der Straße unter Wagengeraſſel. Und das iſt ein im Uebrigen ganz gebildeter Menſch! — Aber es ſpreche Niemand von wahrer Bildung, der ungebildete Sinne hat!

*

Einmal wieder bei einem Leichenbegängniß geweſen, im Zuge gegangen; ſehr verdienſtvoller Mann begraben. Es war wieder, als zöge man mit einer wandelnden Kaffeeviſite; man ſchwatzt, geſtikulirt, lacht, man mäßigt nicht einmal die Stimme. Und es ſind lauter Männer aus den gebildeten Ständen! Alſo nicht einmal ſo lang, nicht einmal, wo es doch gilt, den Ernſt des Todes, die Religion des pietätsvollen Andenkens auch nur wenigſtens der Form nach darzuſtellen — auch das nicht! Könnt ihr denn auch abſolut nur Ordnung halten, wenn ihr den Stock ſeht? Ein Beamter gieng neben mir, redete mich immer an und begriff nicht, warum ich ihm keine Antwort gab. Der wird mich nun auch für ein Ungeheuer halten, für einen Schweigtyrannen, während man mich da, wo Sprechen vergönnt iſt, für einen Geſprächtyrannen hält.

*

Auch die beſten Todten haben eine Unart, ſie ziehen beim Begräbniß gern die Freunde zu ſich hinunter, indem dabei gewöhnlich Zugluft geht, die Leute bei den Grabgebeten den Hut abnehmen müſſen und ſich verkälten. Wie Unzählige haben da den Tod geholt! — Ich werde teſtamentlich verordnen, daß man an meinem Grabe während ſämmtlicher Beſtattungsformen den Kopf bedeckt halten darf. Ein Todter muß nicht anſpruchsvoll, muß billig ſein.

*

Ich werde doch oft Menſchenfeind, was doch gar nicht in meiner Art iſt. Das Miſanthropenweſen iſt im Grund eine affektirte Geſchichte aus dem Zeitalter der Sentimentalität. Es müßte ſehr langweilig ſein, die Maske feſthalten. Einfach unlogiſch; ich bin ein Individuum der Gattung, ein ſo kleiner Bruchtheil, daß ich allein mir doch nicht die Gattung ſein kann. Nun trifft man freilich nur allzu Viele, die bloß nominell der Gattung, eigentlich dem Thierreich angehören, aber man ſoll bedenken, daß man Eins in's Andere rechnen muß, läßlich ſein, zuwarten, bis man auf einen Zähler trifft. Es kann nicht lauter Brocken, es muß auch Brühe geben. Schiller's „Menſchenfeind“ iſt eine geſuchte Macherei. In Shakeſpeare's „Timon von Athen“ iſt's anders, der flieht die Menſchen, aber er braucht ſie doch immer, um ſie anzuwettern und anzufluchen. Dieß iſt energiſche Art.

*

Uebrigens hat man, wenn man es zeitenweis bei den Menſchen nicht mehr aushält, die Thiere. Aus meiner Kinderzeit freut mich nichts ſo ſehr, als wie ich eine „Arche Noä“ zum Chriſttag bekam.

*

Der Hund — abgeſehen vom Amtshund — iſt weſentlich und vor Allem Gaſſenjodel, eben ganz wie ein Bub. Dabei furchtbarer Renommiſt. Sein Feſt iſt, hinauslaufen mit dem Herrn, namentlich mit Pferd und Wagen. Er ſtürzt, wenn's fortgeht, hinaus mit wüthendem Lärm, er thut, als wollte er die Welt zerfleiſchen, ja, das Kantiſche Ding an ſich zerſchlitzen. Hallo! Wir ſind da! Hellauf!

*

Wenn ich mit Caro an einer Wieſe vorbeigehe, ſo ſpringt er hinein, hält, ſieht mich an, und jeder Zug, Blick, jede Bewegung ſagt: Wohlan denn! Eh bene! Eh bien! — Ich ſoll mit ihm Fangensſpielen.

*

Höchſt komiſch iſt das Scharren des Hundes, wenn er Waſſer gelaſſen hat. Er vergißt vollſtändig, warum er es thut, fällt ihm nicht ein, dem Zweck des Zudeckens gemäß zu verfahren; hält ſich für ein Pferd, das ausſchlagen kann, und bellt mit großer Prahlerei. Alſo Zweckbewegung zum reinen Ornamentſpiel geworden in großem Unterſchied von der Katze, der es Ernſt damit iſt, rein zu machen.

*

Die Thiere ſind auch ſehr eitel. Zeigen, was ſie können: fliegen, ſpringen, apportiren, klettern u. ſ. w. Die Katze folgt dem Herrn, der Frau in den Garten, klettert auf die Bäume und ſieht oben herunter: da guck her! mach's nach, wenn du kannſt! Kommt ein Beſuch, ſo hüpft ſie auf den Sopha zu ihm, ſchmiegt ſich ihm an und ſagt mit jedem Zuge: ſiehſt du, das iſt nun unſere Stube! und ich gehöre auch dazu. — Pferd, Kuh ſogar, wiſſen ſehr wohl, wenn ſie aufgeſchmückt, bekränzt ſind.

*

Ein ganzes Hausweſen wäre ſchon recht, aber — aber — wer das erfahren hat! — Und, wenn je ein gut Weib, ob ſie meinen Kampf mit dem Objekt verſtünde? Und wenn das nicht, wenn wohlweis, welches Elend!

*

Frauen ſind die Schützerinnen der Unlogik. Ohne ſie würden die Männer pedantiſch. Tauſend und tauſend Fälle gibt es immer, wo es nicht die Logik, ſondern der raſche oder der warme Blick thut; mit der Logik kann man ja kein Ganzes einholen.

Anders, wo es auf Logik ankommt, da können ſie abſcheulich werden.

*

Biſt du irgend ein Menſch, der gern nachdenkt, und willſt heirathen, ſo nimm ja kein Weib, außer ein philoſophiſches. Unter philoſophiſch verſtehe ich hier eigentlich das Gegentheil von philoſophiſch und doch auch wieder nicht das Gegentheil. Das Weib ſoll nur ſo viel des Ahnenden in ſich haben, daß ſie fühlt: mit Gemeinplätzen iſt es nicht gethan. Erwiſcheſt du ein Weib — es mag in weltlichen Dingen noch ſo geſcheut ſein — in göttlichen Dingen platt rationaliſtiſch (von dumm pietiſtiſchen nicht zu reden), ſo gibt es im beſten Fall eine lahme Ehe, wahrſcheinlich eine unglückſelige. Das Weib wird dir zuerſt langweilig, dann nach und nach verhaßt werden. Nun iſt aber die Mehrzahl der Weiber natürlich höchſt zufrieden mit der geläufigen Löſung des Welträthſels: der liebe Gott hat die Dinge eben ſo gemacht, Punktum. Und da das Weib äußerſt zur Wohlweisheit neigt, iſt es auch fähig, einen Mann, der weiter denkt, lächerlich zu finden, ſogar ihm noch zu predigen. Ergo: du thuſt unter Anderem auch darum gut, nicht zu heirathen.

*

Man darf nur auf der Straße Kinderſpielen zuſehen und die kleinen Fratzen beobachten, ſo wird man den Satz nicht beſtreiten, daß Wohlweisheit ein Hauptlaſter des Weibs iſt. Ach, weil „Weiberſinn ſpannenlang iſt“, darum iſt ihnen Alles ſo ſchrecklich klar! Vielleicht weil Sokrates geſtand, daß ihm nichts klar ſei, wurde Xantippe zu einer Pantoffelmeiſterin und zu einem Drachen.

*

Aber: incidit in Scyllam — noch viel ſchlimmer das Weib, das die Seichtigkeit der Gemeinplätze erkennt, aber nun den Weg der Unweiblichkeit einſchlägt, das eigentliche Philoſophiren anfängt und Blauſtrumpf wird. Nein! nein! ſtill ahnend und beſcheiden, im ſtillen Ahnen begreifend, daß ein denkender Mann mit Grund, wenn auch ohne ganzen Erfolg, ſich forſchend abmüht: ſo iſt das rechte Weib. Das Weib iſt in ſeinem helldunklen Weſen eine geheimnißvolle Einheit der Weltpole Natur und Geiſt. Will es zugeſpitzt aus dieſer Einheit heraustreten, ſo wird es actu weniger, als es im Weſen iſt, theilt ſich, verliert ſich, wird unangenehm, widerwärtig. Es gibt eine Dummlichkeit, die unendlicher Anmuth voll iſt. Eine Desdemona, eine Ophelia webt mitten in dem Traum, worin der Weltgeiſt dichtet.

*

Es gibt auch eine mittlere Gattung: ahnende Weiber mit einzelnen ſcharfen Gedankenblitzen — die geiſtreichen. Es kann ſcheinen, dieß wäre ja das Rechte. Aber da ſie es zum Ordnen der Gedanken doch nicht bringen und da ſie übrigens ſehr geſalzen ſind, ſo ſind ſie beunruhigend und öfter bös, als gut. — Man kommt immer auf's Einfachſte zurück: wünſche dir ein Weib, gut, wiewohl nicht dumm, verſtändig für die Welt, ahnungsſtill in tieferen Dingen und dann etwa den Tagmenſchen dummlich erſcheinend, — thut nichts —. Es wird auch ſolche geben, aber ſie zu finden müßte man mehr Glück haben, als unſereiner, und übrigens ohnedieß — o ſtille, an ſolche Sachen ſollte ich gar nicht denken!

*

Im Elend dieſer Zeiten, in dieſer Aera der Konkordate, der Staaten, die ihre ganze Aufgabe darein ſetzen, „Feuerlöſchanſtalten“ zu ſein, des verrathenen Schleswig-Holſteins, des entehrten Preußens, des knabenhaften Gedankens, dafür in Neuenburg Lorbeeren zu holen, nun dieſer Dinge in Italien, da Deutſchland, Europa den Spieler in Frankreich groß und größer werden, ſich ganz über den Kopf wachſen läßt, — ich kann es einem Philiſtersmann nicht verdenken, wenn er auf's Heirathen verfällt, um ſich in ſeine vier Wände warm einzuſpinnen, und zu dem Zweck nun das ſchrecklich mühſame Geſchäft auf ſich nimmt, die ſchriftlichen Sachen, Taufſchein, Leumundszeugniß u. ſ. w. herbeizuſchaffen. Der Ehebruch einer Frau iſt hauptſächlich deßwegen ſchändlich, weil es ſich der Ehemann damit ſo ſauer hat werden laſſen müſſen. Für dieſe Plackerei ſollte er doch billig ſein Weib allein haben dürfen.

* *

Wie klafft doch immer die alte Lücke in mir, das verſäumte Italien! In die Kunſt, in's Große der Kunſt — hier mich einſpinnen, hier mich mit ganzer Seele häuslich einrichten! Da jetzt im Leben Alles, Alles ſo ſtyllos liegt, nichts Durchſchlagendes, nichts, was Hunde vom Ofen lockt. In Italien zwar ein Hinderniß für mich, daß es jetzt in politiſchen Geburtswehen liegt. Eben, weil mich das ſo zwieſpältig bewegt. Bin kein äſthetiſcher Kuhkopf, gönne der Nation, daß ſie wird. Aber gerade weil mich das beſchäftigt, ich aber dabei nichts zu thun habe und weil ich als Deutſcher den Würfler haſſe, dem ſie's verdanken, und ferner, weil ich dort nur der Betrachtung leben will, ſo weiß ich doch kaum, ob ich jetzt hinreiſen ſollte, wenn ich könnte.

*

Zu meiner armen Seele Stärkung einmal wieder im Aeſchylos geleſen. Agamemnon. Wie Klytämneſtra vom Mord herauskommt, die Axt auf der Schulter, den Bluttropfen auf der Stirn — wie grauſig groß! — Plötzlich weggeworfen, weil mir — ein Weib einfiel, das ich mir ſo denken könnte. Mich ermannt, wieder geleſen und nun frei im Elemente des Großen.

*

Möchteſt du es zum großen Styl bringen in der Kunſt, in der Dichtung? Ich weiß dir ein Rezept dazu: habe eine große Seele. Wenn man's nur in der Apotheke beſtellen könnte!

Es kommt Alles darauf an, ob Einer ein Kerl iſt, das heißt, ob er Kaliber hat. Wie viele hübſche Sachen bringt Tieck! Er hat Geiſt, Witz, viel bildliche Erfindung, Anmuth, ſchwebendes Spiel, aber er hat kein Kaliber und ſo iſt er doch eigentlich nicht unſterblich geworden. Die Zeit iſt eben eine ſtarke Worfelſchaufel.

Uebrigens führt das zu ſchweren Fragen. Die Formaliſten werden ſagen: gut, ſo kommt bei den Künſtlern, Dichtern, die Größe haben, zum äſthetiſchen Werth ein zweiter, ein ethiſcher, hinzu. Aber ich bitte! Die innere Wucht in der Seele der großen Künſtler hat ja doch eben die Formen ſelbſt geſtreckt! Das Große iſt doch nicht neben den Formen! Alſo handelt es ſich doch um eine völlige Einheit zweier Dinge: „der Gehalt in deinem Buſen und die Form in deinem Geiſt.“ Oder vielmehr dieſes Wort Goethe's iſt ſelbſt dualiſtiſch; Buſen und Geiſt ſind die eine Seite, Phantaſie iſt die andere, und Form, große, echte Form iſt die Einheit von beiden.

*

Soll auf einige Wochen nach Schwaben reiſen, ſtädtiſche Anſtalten einſehen, Gefängnißweſen und Anderes. Auch gut, verluſte mich nebenher, möchte auch bei der Gelegenheit die alte ſüddeutſche Malerſchule beſſer kennen lernen; Zeitblom muß etwas von Styl haben und Farbe dem Giovanni Bellini verwandt.

*

Einen heiligen Sebaſtian von ihm aufgetrieben um viel Geld, das Geld faſt ſo gern ausgegeben wie für großen Opferakt an rebelliſchem endlichem Objekt. Wahr, wahr, auch da iſt Styl: Feier, Geſammeltſein tief in ſich vor Gott. Farbe warm verarbeitet, leuchtend. Aber etwas Geſchmackloſes, etwas Vertracktes muß hinein, anders thun ſie's nicht, unſere alten deutſchen Meiſter. Bei Zeitblom außer der eckigen Dürre überall die dumme, bornirte Schwellung über der Naſenwurzel, die Naſe ſelbſt immer roth angeflogen. Will er, muß er damit die gewiſſe Verknopfung im ſchwäbiſchen Weſen ausdrücken?

*

Meine, ſie nun zu kennen, dieſe Schwaben. Schwerblütig, unvermögend, ſich aus ſich herauszuleben. Wie leichtlebig dagegen ſelbſt unſere mitteldeutſchen Stämme! — Und dabei merkwürdig ſtarkes Stammesgefühl. Meinen, ihre Eigenheiten ſeien beſſere, eignere Eigenheiten, als die Eigenheiten anderer Stämme. Meinen, ſie haben die Gemüthlichkeit gepachtet.

*

Gemüthlichkeit? Es iſt jeder Dialekt gemüthlich und behüte uns der Himmel vor Dialektloſigkeit! Sie mögen Recht haben, daß ſie durch alle Stände daran halten. Aber es iſt auch Gefahr in dieſem Hegen, es bildet ſich ein behagliches einander Mögen und Gernhaben im engen Kreiſe, ein Element, aus welchem ſchwer zum reſoluten Ausſprechen der Wahrheit aufgetaucht wird, wenn ſie unangenehm iſt. Die Vettermichelsgemüthlichkeit liegt ſo nahe an der unwahren Höflichkeit, als der weltglatte Bildungsſchliff, mag ſie auch am unrechten Orte manchmal grob ſein. Man ſollte Jedem, der unfrei im Dialekt hängt, auf zwei Jahre den Gebrauch deſſelben bei Strafe verbieten und nachher wieder erlauben.

*

Nachdenkliches Weſen, viel Talent, aber ſtellt das T und L um, bleibt latent. Sind ſo geſcheut wie nur irgend Jemand, haben aber wie die Schildbürger beſchloſſen, heimlich geſcheut zu ſein. Will nichts heraus. Kein Zuſammenleben, keine Geſellſchaft — denn verhockte Wirthshauskreiſe ſind nicht Geſellſchaft — kein Geſpräch. Man trifft freilich im kleinſten Winkel vereinzelt unterrichtete Menſchen, wenn man ſie anbohrt, oft und viel, — guter Verſtand überall. Aber kein Geſpräch, will ſagen, kein geſelliges, verbreitetes, Städte durchfliegendes Ventiliren neuer Dinge, die Jedermann intereſſiren. Kein warmes Wort, kein lebendiger Ideenſtreit über neue Bücher, Theaterſtücke, Kunſtwerke, aufregende politiſche Ereigniſſe oder Fragen. Scheint mir auch verſtockter Eigenſinn zu Grund zu liegen. Machen Geſichter, die ſagen: jetzt, weil Jedermann davon ſpricht, weil alle Welt meint, davon müſſe die Rede ſein, jetzt gerade erſt recht nicht. — Sind übrigens auch fremdenſcheu, fremdeln.

*

Auch Gutes in dieſer Verſtocktheit? Haſſen windiger Volubilität? Flunkerhaften Leichtredens? Gewiß, und darin viel Recht. Begründeter, gerechter Widerwille gegen das Umſichwerfen mit vergriffener Sprachmünze bei ſo manchen Norddeutſchen, gegen die Schwatzvirtuoſität und Wohlweisheit des Berliners. — Auch eine gewiſſe edle Scham, das Innere nur ſo geſchwind herauszugeben? Selbſtgefühl, das ſich gegen Modelebtag ſperrt? Ja, auch davon ein Korn, im Uebrigen

Phlegma, oder iſt es anders zu bezeichnen? Man meint oft, dieſe Leute müſſen ja Fiſchblut haben, wird irre, wenn man wieder den nachhaltigen Zorn ſieht.

*

Die Schwaben ſind zornig. Muß namentlich vom Neckarwein kommen, der bös macht; hab's in jenen Wochen an mir erfahren. Schiller veredelte dieſen Zorn zum Zorn gegen das Gemeine. Das Volk ſehr roh, ſo viel ich an Sonn- und Feiertagen auf der Eiſenbahn bemerken konnte. Beſonders wüſtes Fluchen. Auch wilde Thiermißhandlung. Beamter in Stuttgart, klarer Mann, fähig, aus Vogelperſpektive zu ſehen, ſagte: was ein rechter Schwab iſt, wird nie ganz zahm. — Sehr häufig die „oculi truces“ des Tacitus.

*

Formloſigkeit prinzipiell gemacht: ſie gilt für wahre Natur; Form gilt für affektirt, vor Allem: hoher belebte Form, doch auch einfach richtige Form, zum Beiſpiel reines Deutſch. Wiſſen aber doch in Kunſt und Wiſſenſchaft ſehr wohl, was große Form iſt.

*

Vieles offenbar auch Folge der langen Abgeſchloſſenheit vom großen Verkehr. Weltloſigkeit, Verſeſſenheit, Stagnation. Hauptſtadt in einem Keſſel, können nicht oben hinausgucken. Entſteht ein deutſches Reich, ſo wird ſie vielleicht die Luftdurchſtrömung wecken; wird etwa ſein, als ob man einen großen Fluß durchleitete. — Doch gewiß langſam.

*

Halten ſich in ihrer Selbſtliebe für beſonders ehrlich, ſolid, reell — während es mit der Gewiſſenhaftigkeit in Handel und Wandel, im Handwerk um kein Haar beſſer ſteht als irgendwo in unſerer Zeit. Herrſchend ſelbſt in Städten, lang ſogar in der Hauptſtadt, lumpiger, fünf Zoll dicker Holzriegelbau, Nomadenzelte. Von dieſen gefälſchten Mauern muß ein Geiſt der Unſolidität in alle Geſchäfte ausſtrömen. — Hören gern: „biedre Schwaben". Der wahre Biedermann wird aber die Biederkeit haben, dieß Prädikat nicht anzunehmen, weil es klingt, als ob die Leute anderswo nicht bieder wären.

*

Das viele Talent ſichtbar in viel Humor. Aber dieſer Humor öfters in's Kleine, eng Lokale verkräuſelt. Lach- und Spottneigung; gefährlich, kehrt ſich leicht gegen wahres wie gegen falſches Pathos. Spottluſt dadurch etwas entſchuldigt, daß man ſie ſelbſt viel verſpottet und doch viel mit Unrecht. Auch ihren Dialekt verſpottet man oft ungerecht; unter all' ſeiner Unſchönheit iſt doch ein feiner Sprachſinn verborgen, ein Ohr, ein Nerv von viel Schärfe für Sprachfehler moderner

Abſchleiſung, naturloſer Sprachkultur. Habe zum Beiſpiel niemals den Akkuſativ und Ablativ, nie das Her und Hin, Hier und Dort verwechſeln hören.

*

Beamtenſtand habe ich in Mehrheit ſehr gewiſſenhaft gefunden. — Auch die Sitte im Ganzen und Großen noch etwas intakter, als anderswo. Verkehrsanſtalten exakter Dienſt. — Viel Tüchtigkeit. — Schulweſen höchſt ſolid.

*

Summa: Völklein ſchwer zu begreifen: Gutes und Schlimmes verknäuelt wie kaum irgendwo. Ueberraſcht aus ſeiner engen Exiſtenz die Welt auf einmal mit einem Schiller, Schelling, Hegel. Vielleicht kann man ſagen: unter dem dichten, knorpligen Schildkrötenſchild ein ſtets geſparter, obwohl auch viel zu ſehr geſparter Schatz von Talent und Kraft. Dieß die mildeſte Anſicht und billigſte Entſchuldigung. — Nur der Lebtag von der Gemüthlichkeit ſehr verdammenswerth, erregt Ueberdruß.

*

Das iſt übrigens auch wahr: keinen einzigen blaſirten Menſchen habe ich gefunden, und bin doch mit Vielen umgegangen. Dieß beſagt nicht wenig.

*

Gemüth iſt warmes, inniges Eingehen in Zuſtände, Thiere, Menſchen. Scharfer Gegenſatz gegen die Sinnesart, die mit Begriffen oder Zwecken ſich nur von außen über die Dinge herſpannt, daher humorlos iſt und zum Beiſpiel nicht begreifen kann, warum ich auf der Straße ſtehen bleibe, dem Spiel junger Hunde zuzuſehen. Iſt ſehr arm an Sinn für's Naive, verſteht vom Komiſchen faſt nur das Ironiſche. Hierin nun ſind die Schwaben ſehr gut organiſirt, auch die Bajuwaren: die Franken, zu denen ich mich rechne, obwohl nahe der alten Sachſengrenze, bin ich noch ſo eitel zu nennen. Das Niederdeutſche iſt laugiger, neigt mehr zum ſchelmiſchen Aufziehen (Reineke Vos). — Zum Fin[illegible] Erzeugen des Komiſchen gehören zwei Dinge: jenes Eingehen, Mitſein, ſich Mitfühlen im Andern, alſo ſelbſt noch naiv ſein; gleichzeitig aber darüber ſchweben mit Blick der Geiſtesſchärfe. Wem das Erſte fehlt, der mag lieber gar keinen Verſuch machen, echt Komiſches zu genießen, mag ſich mit der ſauern Dünnkoſt des Spottes begnügen. — Gut, alſo Gemüth. Etwas Anderes iſt Gemüthlichkeit, ſie iſt verbreiteter Gemüthston, iſt Gemüthston als Lokal- oder Provinzialkoſtüm, namentlich im Dialekt (zum Beiſpiel ſtarker Gebrauch von Diminutiven). Nun aber, wenn dieß Ton, Koſtüm geworden, ſo ſpricht und thut auch der Spitzbube, der Betrüger, ja der Mörder gemüthlich. Damit verliert es allen

Werth; konventionell gewordenes Gemüth iſt kein Gemüth mehr. Man kann höchſtens ſagen: denen, die doch wirklich Gemüth haben, hält ringsherrſchender Gemüthston das Weſen des Gemüths in ſtets friſcher Erinnerung und dient ihnen zugleich als Mittel, das Gemüth in angemeſſener Sprachform auszudrücken.

*

Noch Abſtecher in die Schweiz. Tüchtige Männer kennen gelernt, brave, gaſtfreundliche Häuſer. — Schon auf der Eiſenbahn aufgefallen: man ſieht mehr ganze Köpfe als anderswo. Ganz: worüber die zermürbende Egge der Kultur mit ihren theils nützlichen, theils [illegible]rakterebrechenden feinen giftigen Spitzen nicht gegangen iſt. Man hört auch gottlob nicht ſo viel von Gemüthlichkeit. Was ich von jungen Leuten aus der Sphäre wiſſenſchaftlicher Bildung kennen gelernt, friſch, frei von Ironie. — Schulen blühen, Dörfern ein ſchönes Schulhaus Ehrenſache. Reinlichkeit höchſt wohlthuend. — Habe bemerkt, daß die Wahrheit mehr in's Geſicht geſagt wird, als in unſerer verſchliffenen Welt, obwohl oft ſtroblig rauh; doch wie viel beſſer dieß, als nach dem Maul ſchwätzen! Aber ernſte Männer klagen über den reißenden Fortſchritt des Geldgeiſtes. Monarchieen, ſagt ein Schweizer ſelbſt, ein guter Republikaner, zu mir, öffnen den menſchlichen Leidenſchaften mehr Abzugskanäle, zum Beiſpiel Titel, Adelsdiplome, Hofdienſte, Orden dem Ehrgeiz, der Eitelkeit: hier aber wirft ſich aus Mangel an Anderem die ganze Sinnlichkeit faſt allein auf's Geld; dazu das Unglück, daß unſer Land von der unendlichen Reiſeflut überſchwemmt wird: das iſt ein Fluch, das muß verderben. Ach, ſchloß er, wir brauchen bald eine neue, große Bluttaufe, einen furchtbaren Kampf um unſer Daſein: ich vertraue, es ſei noch ſo viel alte Schweizertugend da, ihn zu beſtehen. — Gebe ihm der Himmel Recht, dem braven Manne! Denn daß inmitten unſerer monarchiſchen Großſtaaten noch eine Republik beſteht, auf altgeſunder Grundlage, verſtändig, nicht ideologiſch, gut konſervativ: das ſoll ſein, iſt recht und in der Ordnung. Wenn ſie ſich nur auch vor der modernen Demokratie brav hütet! Gerade einer Republik nichts verderblicher, als der falſche, abſtrakte Freiheitsbegriff!

*

Wieder zu Haus, kleine Reiſe will in der Nachkur nicht vorhalten. Wenn ich mich vom Amt verſchnaufe und meinen Zeitblom anſehe, ſeinen Anſatz zur Streckung der Formen und daneben doch das Verwachſene, Unfreie, Verknorrte, ſo kommt mich's nun erſt recht an: ich ſollte eben doch hin, muß hin, muß den freien, großen Styl in der Kunſt endlich einmal anders ſchauen, als nur in Gypsabgüſſen und Stichen. Ein unwiderſtehlich Sehnen kommt mich an, wie ich da ſchreibe: die Formen ſtrecken. In meinem Leben, in dem Rattenkrieg mit dem kleinen Uebel iſt Alles geknittert, gekettelt, genörgelt, gezupft, klein gebrochen, knopfig geneſtelt. Strecken! An dem, was dem Auge große Bahnen gibt, muß ich mich ſelber ſtrecken. — Ich muß ſehen, wie ich's mache. Muß aber dann, wenn es gelingt, mit aller Kraft meinen Vorſatz halten, nach den politiſchen Werdekämpfen Italiens nicht hinzuſehen. Verzeih' mir's zum Voraus, Genius eines aufſtrebenden, geiſtvollen und liebenswürdigen Volks!

*

Und ihrer Mutter Heimat ſehen, das wird ja erlaubt ſein und nicht zu ſtark an der Seele zucken, ſo daß ſie aus der Ruhe der Betrachtung geriſſen würde.

*

Bravo! Noch einmal Bravo! Zwei Dinge auf einmal: Neues Amt, größere Kreisſtadt und vorher Urlaub! Doktor wieder brav; ſchreibt mir Zeugniß: „Abgearbeitet — akute und chroniſche Affektion der Schleimhäute — geſtörte Verdauung — mildere Luft — Bewegung — mildes Klima —" Wollte eigentlich Kairo, doch läßt mit ſich auf Italien herunterhandeln. Regierung willfährig, insbeſondere weil ich dazumal mit dem kommuniſtiſchen Geſindel fertig geworden und weil ich die Fauſt feſt auf die verrotteten Volksbeglücker drücke. — Daß man mich nur nicht für gar zu brav hält! — Doch für jetzt ſchon recht! — Aufgepackt, fort! Von Caro ſchwerer Abſchied, doch in guter Hand!

*

Sammlungen von Pfahlbewohnerreſten — Bodenſee — Schweizerſeen — Steinzeit, Bronzezeit. Man wird ganz zu Hauſe, haben es auf ihre Weiſe ganz bequem gehabt, glaubten ſich gewiß auf Bildungshöhe. — Gedanke einer Pfahldorfgeſchichte. Mondſymbole — halt, daraus kann eine Religion für die Pfahlmenſchen herausgeſponnen werden!

*

Deſenzano. Muße zum Schreiben, Strafe für meine Dummheit und vielleicht doch gut, daß ich mich etwas ſammle von der Haſt. — Durch die Schweiz gehetzt, will jetzt nichts von Gebirgsland, vollends wenn vollgeſtopft mit Reiſegeziefer. Abgeleckte Idylle. Wenn einlaſſen, dann brauchte es mehr Zeit, erſt im Volk, fernab von den Gaſthöfen, zuzuſehen, wie viel noch alter Kern da iſt. Hat mich nur der Splügen gefreut und wie flott der Poſtknecht die Zickzackwendungen hinabfuhr nach Chiavenna; das Reſolute thut wohl, die hohen Berge ſind auch reſolut, aber mir für jetzt zu hart, zu formlos.

Dürſte nach anderen, ſchwungvolleren Erdbildungen, auch nach großen Waſſerflächen, dieß hat mir doch Norwegen angethan mit ſeinen zwei Größen: Gebirg und Meeresbucht. War mir dann der Comerſee doch wieder zu weich, will den Gardaſee mit ihm vergleichen und ſeinen geſtrengeren und doch, wie ich aus Beſchreibung weiß, ſchon ſüdlich plaſtiſchen Monte Baldo. Unterwegs in Brescia an zwei Gegenſtänden hoch erbaut: Köpfen weiblicher Heiligen von Moretto und antiker Erzfigur, griechiſcher Arbeit: Nike. Dort die Züge, hier die Geſtalt — rühren mich noch anders, als Hinz und Kunz. Weiß warum; — erinnern. — Den Gardaſee hinauf und herab. Meine ich Dummkopf, in Italien geb's keinen Katarrh, kleide mich zu leicht, fange einen gründlichen und ſitze nun da und kann ihn ausbrüten. Ufer mit Limonengärten, maleriſche Steige hinauf nach Ledrothal, Ortſchaften wie Schwalbenneſter hängend, rechts dann die rein modellirten Formen des Monte Baldo, ſanft geröthet von Morgenlicht, herrliches Blaugrün des Sees, Alles nur wie im ſchweren Traum durch verklebten Flor geſehen — hat mich nicht gekühlt, Naſe, Ohren, Augen glühend — das der Einſtand? Du dort oben auf höchſtem Berg, Madonna di Salò, biſt gewiß eigentlich die Minerva, die dort ſicher ihren Tempel hatte, warum haſt du mir nicht gnädig Gehirn kühl, Augen klar bewahrt?

*

Vom Bahnhof aus die Spia d'Italia geſehen, ſteht bei Solferino auf der Höhe, wo der blutige Kampf war. Nicht hinüber! Das nicht ſehen! Die Fauſt ballt ſich mir gegen den glücklichen Croupier, während doch Oeſterreich auch recht geſchah für ſeine Lumperei. Aber der Croupier wird's auch noch büßen, das weiß ich. Doch Vorſatz halten! Keine Politik!

*

Verona. Arme Maulthiere und Eſel! Seufzende Kreatur! — Ihr ſtammt von dem Geſindel, ihr Thierſchinder, das einſt dort in der Arena die ſcheuslichen Kämpfe anſah. — Für was lauft ihr in die Kirchen?

*

Das katholiſche Syſtem iſt Reklame, Revalenta arabica, Königstrank, Mailänder Haarbalſam. Kommt zu mir, ich habe eine Apotheke, euch ſelig zu machen ohne eigene Mühe! Was ihr am meiſten fürchtet: das Gewiſſen und den Tod: ich zieh' euch den Zahn ſchmerzlos aus!

*

Doch nett in San Zeno. Ich trete in der Abenddämmerung ein. Dort in einer Kapelle ein gewöhnliches Kerzenlicht. Ich gehe hin: eine alte Nähterin näht an einem Röckchen für's Chriſtkind auf morgen zum Feſt, ein alter, dicker geiſtlicher Herr ſteht dabei und fädelt ihr ein, mit großer Brille auf der Naſe.

*

Und nun heut Abend! In der Kapelle der ganze neue Kindszeug ausgeſtellt: Häubchen, Kittelchen für's Chriſtkind. Gedräng dahin von Mädchen, Frauen. „Ma, quanto grazioso! che carino!“ — Man muß immer wieder lachen. Die Menſchen bleiben Kinder.

*

Bologna. Akademie. Wie wird mir nun meine Vorſtellung von dieſem Pietro Perugino zur Wahrheit! Zu den Menſchen da unten, die in unſagbarer Sehnſucht hinaufweinen, wie, mit welchem Blick der Unendlichkeit neigt aus geöffnetem Himmel die Jungfrau ſich herab! Dabei Alles noch grundnaiv, auch die mandorla, die Mandelform der Oeffnung des Himmels. Und doch Farbe ſchon tief warm, leuchtend von Seele.

*

Florenz. Hier Nachts im Mondſchein! Da wandle mit Andacht! Wo wären wir ohne dieſen Quellpunkt aller neueren Bildung? Barbaren, nichts weiter. Dort im Garten lehrten die Griechen. Dann all' die Dichter und Künſtler! Die Geiſterluft, die von hier aus wehte, iſt weicher noch, als die Lüfte dieſer Mondnacht.

*

Es iſt wahr, die Renaiſſance war nur die eine Hälfte der Wiedergeburt, die andere die Reformation. Dieſe die ethiſche, und wie nothwendig! Eine Halbheit zwar, auch mit ihrem eigenen Maßſtab, dem der Religion, gemeſſen. Aber durch Halbheiten geht die Geſchichte; die Menſchheit erträgt nichts Ganzes. Und wohl der Halbheit, die ein gut Stück vom Centrum, vom Kern des Ganzen hat! Luther hat viel Unnöthiges ſtehen laſſen, aber in ihm brannte Centralfeuer, heiliger Grimm aus heiliger Liebe ſprühend. — Deßwegen gehören auch nicht je wieder zwei Völker ſo zuſammen, wie Deutſche und Italiener. Die zwei Hälften der Menſchennatur ſuchen ſich. Die Italiener erkennen es jetzt noch wenig, haſſen uns hiſtoriſch-politiſch, aber es wird ſchon kommen.

*

Wie ſich's geſtreckt hat, weiß ich jetzt, hab's mit Augen verfolgen können. Kapelle Brancacci in S. Maria del Carmine: Maſaccio, der hat den größten Ruck gethan im Strecken. Aber wenn mir iſt, als geriethe ich bei dieſem Anblick ſelbſt in's Wachſen und freie Auswickeln, wie eigen rührt mich doch gleichzeitig die holde Unreife, die liebenswürdige Armuth des Nochnichtkönnens! Sie hilft ja, den geſchloſſenen Kern der Innigkeit ſtreng bewahren, daß er in der entbundenen Form nicht verdunſte. Seit ich den Perugino in der Akademie zu Bologna geſehen, iſt mir das erſt recht aufgegangen. Nun hier weiter zurück der herrliche Fieſole! Auch in ihm iſt ſchon Zug zum Strecken, will da und dort die mündige Form ſchon ausſchlüpfen — welche große Bahnen in den Falten des weißen Mantels, der den auferſtehenden Chriſtus majeſtätiſch umfließt — dort in der Kloſterzelle von San Marco — aber ſein frommes Kinderherz! Welche Welt von Rührung! Wie keuſch zuſammengehalten!

*

Und dann, ich kann ſagen, wahrhaft gute Stunden genieße ich in S. Maria Novella. Welch ein edel freier, heiterer Menſch iſt dieſer Domenico Ghirlandajo! Da geht's hinaus in die ſchöne, ſonnige Welt. Und hinein in das Wärmeliche der Zuſtände menſchlichen Behagens. Wie köſtlich dieſe Kindsſtuben, das Pflegen der Neugebornen, die Nachfragen der beſuchenden ſchönen Frauen und Mädchen, die wohnlichen Räume! Und wieder, welche Würde der Geſtaltung ſchon, welche ernſte Ruhe und adelige Bewegtheit!

*

Pitti. Madonna del Granduca. Nicht ganz, ihr Geſicht um einen Hauch ſchmäler, aber doch ſie! O ja, ſie, das iſt ſie! — Solches Oval, ſolches Blicken, Neigen, Beugen — nur Raphael, nur er, und er, als hätte er ſie geſehen!

*

Der große Grabmalkünſtler von San Lorenzo will mich nicht recht annehmen, ſtehe dort bald hingeriſſen, hoch getragen, bald geärgert. Zu dieſer genialen Geiſtertiefe der übertriebne Wurf und ſo viel widerwärtige Gedunſenheit. — Rom abwarten. Dort laß dich auch von der Antike erſt ganz erfüllen, o Seele! Und von Raphael's ganzer Herrlichkeit!

*

Oft, wenn ich oben ſtehe bei dem Kleinod altfrommer Baukunſt, bei San Mignato, und herunterſchaue auf Thal und Berge und Fluß und Stadt, und dann auch jenes Wunderbaren gedenke, deſſen Schatten hier umſchwebt, des Hölle, Himmel und Welt umfaſſenden Dante, des Geiſtes, der einer weitgeſpannten, hochgewölbten Kuppel gleicht, und wenn ich dann denke, wie viel Wildes und Furchtbares doch auch an den Flächen dieſer Kuppel wie mit Glut und Blut gemalt iſt, dann entſinne ich mich auch, wie viel doch gewüthet und gemordet worden iſt in dieſer ſanften, edlen Stadt. Ja, ich weiß, ich kenne, was Wildes im Menſchen iſt. O ebnet mich, ihr weichen Linien! Singe mich in Schlaf, mild rauſchender Fluß! Lindert mich, ihr Oelbäume, kühlet mich, ihr ſtillen Cypreſſen, und hebet mich, ihr ſchlanken Pinien mit der leichten, rundlich geſchwungen übergelegten dunklen Krone!

*

Da beginnt es, in Siena, da ſieht man die traumhaft verſchleierten, mandelförmigen Augen. Wie ſtimmen ſie mit der Madonnenanmuth der keuſch hageren alten Bilder! Iſt es etruriſch, umbriſch? Wer waren dieſe alten Umbrier? Doch gewiß nicht Kelten, nicht Gallier; — Iberer? Dunkles, vorgeſchichtliches Volk der Eusken? — Und ihre, ihre Sprache! Lingua Toscana in bocca Romana; nur in ihrem Mund feiner, ganz leiſer, entfernt nicht unſchöner Anklang des Engliſchen. — Stimme einer milden Fee, wenn ſie lispelt. —

*

Gute ſtimmungsvolle Stadt, nicht nur ſo reich an Bildern, ſelbſt Bild an Bild! Die gothiſchen Paläſte, burgartig, die Zinnenthürme, ſie gemahnen den Deutſchen deutſch; plaudernd mit deinen freundlichen, feinen Bewohnern lebt man ſich zurück in die alten Zeiten, ich wandle mit dem guten Simone Memmi, dem ehrlichen Ambrogio Lorenzetti über den ſchönen, eingetieft aufſteigenden, halbrunden Marktplatz und ſehe ſie ihre naiven Bilder malen in den Rathhausräumen, ich begleite den ſanften und doch ſo geſtaltenreichen Duccio nach dem prächtigen Dom und freue mich mit ihm der leuchtenden Augen, womit das Volk ſeine herrliche Tafel betrachtet; ich ſehe die reinen Linien der Marmor-Niellen, Marmor-Intarſien aus feinen Künſtlerhänden in die Platten des Fußbodens rieſeln. Und hier, in der Libreria, ſchon Raphael näher, ſchon ſeine jugendliche Hand fühlbar in den Fresken! — Für Hände, die ſchon Alles los haben wie Sodoma, ſo ſchön er's oft macht, kann ich jetzt, hier, keinen rechten Sinn in mir aufbringen.

*

Tiefer hinein in die alte etruriſche Welt. Unheimliche Fahrt allein mit ſpitzbübiſchem Vetturino. Regen, Einkehr in Caſciano; ſitze fieberkrank auf dem Herd am Kohlenfeuer. Vetturin flüſtert mit den Wirthsleuten, ich merke, daß er mich hier über Nacht feſthalten, ſo den ganzen Kontrakt zu ſeinem Vortheil verwirren, vielleicht morgen mich Banditen in die Hände liefern will; weigert ſich, einzuſpannen. Ich ſpringe wie ein Panther vom Herd und herrſche ihn an, daß er ſchnurſtracks gehorcht. Kann doch noch befehlen. Und, Kerl, du ahnſt nicht, wohin, wohin mein Sinn ſteht!

*

Mondnacht. Dort im Bergegürtel, hoch überragt von geiſterhaften Gipfeln, blitzt ſilbergrau zwiſchen ſchwarzen Eichen der Traſimenerſee auf. Im Röhricht flüſtert's von Hannibal und Flaminius. Geiſterheer von Reitern jagt die gedrängten Römer hinein in die Waſſer, ich meine das Röcheln der Unterſinkenden zu hören zwiſchen dem Schlachtgeſchrei, karthagiſche, römiſche, galliſche Rufe wild durcheinander.

*

Chiuſi. Alter Herrſcherſitz des Porſenna. Heut Alles grau, ſchwerer Himmel, wandle durch Hügelland, Eichengründe nach alten Gräbern. Da — reichbemalte Grabkammer, kleiner Aſchenſarkophag mit ſtämmiger Figur des Todten. Stilles, ſtilles Todtenhaus; Geiſterſtube, ganz wohnlich, ausgeſtattet mit Allem, was dem Lebenden einſt lieb war; ſieht ſich an der Wand im Bilde jagen, ausfahren mit zierlichen, ſchlanken Roſſen. Todt ſein iſt doch auch gemüthlich. — Was ſchwebt im Halbdunkel? Welche liebe Geiſtgeſtalt? Warum ſo bleich, da ſie ferne noch athmend im friſchen Leben wandelt?

*

Chieſerella bei Citta della Pieve. Jetzt kenne ich ihn noch beſſer, den guten Meiſter Raphael's. Die Anbetung der Könige. Madonna ſchaut über das Kind hinaus zu Boden im reinſten, ſinnenden Nichtwiſſen. Wie wollt ihr heutigen Nazarener dieſe holdſelige Unſchuld zuwege bringen, welche träumend die königlichen Ehren nicht verſteht und nicht, wie königlich ſie doch ſelbſt iſt! Männerköpfe in ernſte, wehmuthvoll beglückte Andacht ganz verſunken. Formen jetzt runder und voller. — Und wie wenig fragt meine Rührung darnach, daß dieß Alles Märchen iſt! Es iſt dennoch wahr: Wenige wiſſen wie ich, warum —

*

Und nun zur Abwechslung Salvator Roſa in natura: Einkehr in ländlicher Oſteria, Wirthſchaft in der Küche, Spieß dreht auf dem Herd; ein Jäger in hohen Campagnagamaſchen mit Hund ſitzt beim Wein. Alle Wände geſchwärzt und darüber der rothe Feuerſchein der Herdflamme. Hexenhafte Wirthin, höchſt maleriſcher Schmutz ringsum. — Dann hinaus, weiter, von Ochſen hinaufgezogen nach Perugia.

*

Perugia. Da bin ich. Durfte es ja wagen, ſie iſt ja nicht da! — Ahnungsvolle alte Stadt, über Bergrücken kletterndes, durch Schluchten geſchlungenes Labyrinth altergefurchter Häuſer, Kirchen, Paläſte, Klöſter. Lucumonenſitz im grauen Alterthum. Dann Römerpomp, Thor des Auguſtus, Porta Marzia. Germanenzeit

— ihres Bluts ſicher auch ein Tropfen zurück; dann Mittelalter — Hohenſtaufen — im Dom von Aſſiſi Friedrich II. getauft, hat Kinderjahre dort drüben auf der Burg verlebt, — dieß Alles auf dem dunklen alten Grund — wie ſeltſam Alles, Klang einer alten Sage, wie wunderſam fremd und magiſch anziehend. Auch fürchterliche Zeiten — Bluthochzeit von Perugia! Alter Marktbrunnen mit den Figuren der piſaniſchen Meiſter, die aus halboffener Knospe der Kunſt ſo friſch hervorquellen, was plauderſt du? Was erzählſt du die ganze lange Nacht, wenn's ſtill iſt ringsum? Weißt noch, wie du prangteſt an Aſtorre's Vermählungstag? Wie die Mordnacht folgte? Wie Simonetto's Leiche, den alten Trotz im Angeſichte, zum Himmel ſtarrte? Und wie die zwei Frauen Atalanta und Zenobia die weißen Gewänder im Blut nachſchleppten, als ſie giengen, das Herz des ſterbenden Grifone zu rühren, daß er ſeinen Mördern verzeihe? — Fort von den grauſen Bildern! — Ihr blauen Gebirge, ſo feierlich violett am Abend, was habt ihr Alles geſehen! Auf euch hat Raphael's junges Auge geweilt. — Alter Tiberfluß, wie viel Zeiten haſt du geſchaut! — Und dieſe Welt war das Bilderbuch der Kindheit ihrer Mutter. In reiner Unwiſſenheit über das Wilde, was einſt in dieſen Gaſſen, dieſen Thälern getobt, wird ſie den Ernſt und im Großen das Sanfte, das Ahnungsvolle eingeſogen haben, das rings in dieſen tiefen Farben und gewaltigen Bahnen webt und waltet, wird oft da oben geweilt haben im Kloſter Franzesco del Monte und hinab, hinaus in's Weite geblickt! Da iſt auch das liebliche Preſepio von Pietro Perugino; ſolchen Bildes mag ſie in der Ferne gedacht haben im nebligen Norden, als Cordelia in der Wiege lag; wird dem heranwachſenden Kinde, wenn ſie vom hohen Schloßthurm in Edinburg mit ihm hinausſchaute auf das graue Meer, erzählt haben, wie viel blauer und ſonniger Alles ſei in ihrer Heimath und welche ſeligen Augen dort von Leinwand und Mauer auf fromme Beſchauer blicken, und die Künſtlergeſichte werden wie ein Märchen in die träumende Seele des Kindes hineingeleuchtet haben.

*

Deutſchen Kunſtkenner getroffen; nennt Perugino ſüß ſentimental. Man darf ihn nicht an die ſtrengen, kräftig herben florentiniſchen Realiſten halten, ſage ich, man muß ihn für ſich nehmen, ſonſt thut man ihm unrecht; ſeine weiche Welt iſt ſeine Welt.

*

Das Elternhaus ihrer Mutter erfragt, auch erfahren, daß noch eine Muhme lebt, in Aſſiſi verheirathet. Hinüber! Dort winkt ſie ſchon von Weitem her über die hohen Mauerbögen, die Franziskuskirche. Stigmatiſirt, heiliger alter Bruder? Gut. Ich auch.

Wir Alle — wer nämlich in Wahrheit lebt. Wundenmale Chriſti — erfahren haben, was heißt: Menſch ſein. Nur aber fort mit dem Heiligengeruch! — Warum mußte er heilig werden, genügte es nicht, daß er gut war? Ich mag ihn, ſeit ich ſeinen Hymnus kenne, jenen Hochgeſang, worin er in ſeinem ehrlichen Altitalieniſch den Allmächtigen preist, daß er geſchaffen hat Herrn Bruder Sonn — misser lu frate Sol —, der da ſchön und ſtrahlend iſt mit viel Glanz, daß er uns erleuchte für ihn, und Schweſter Luna und die Sterne, die er am Himmel gebildet hat klar und koſtbar und ſchön, Bruder Wind und Luft und Wolken und heiteres und jeder Art Wetter, die den Kreaturen ihren Unterhalt geben, Schweſter Waſſer, welche ſehr nützlich und niedrig und köſtlich und keuſch iſt, und Bruder Feuer, welcher iſt ſchön und luſtig und gewaltig ſtark, und unſre Mutter Erde, die uns trägt und führt und hervorbringt mancherlei Früchte und farbige Blumen und Kräuter. — Und am Schluß preist er den Herrn noch für den Tod, er iſt ihm weiblich (la morte) und er nennt ihn unſre Schweſter.

*

Die Tante gefunden, geſprochen. Frau Cornelia Ruggieri. Entfernte Aehnlichkeit, mehr lateiniſch. Gute Frau, echt katholiſch, doch ohne Gift. Man ſei ſich etwas fremd geworden, ſeit ihre Schweſter nach Schottland geheirathet habe und dort zwar nicht förmlich in's Lager der Unchriſten übergetreten, doch, wie man vernehme, nicht mehr zur Meſſe gegangen ſei. Als ſie dem Tode nahe mit ihrem Mann nach Perugia kam, habe es ſich beſtätigt, daß ſie der Kirche fremd geworden, und als ſie gar auf dem Sterbebett die Sakramente nicht nahm, das ſei ein Entſetzen für alle guten Chriſten geweſen. „Aber,“ fügt Frau Cornelia weinend hinzu, „ich glaube doch, daß ſie Gott Vater in Gnaden in den Paradiſo aufnehmen wird nach kurzem Fegfeuer, ſie war bis zum letzten Augenblick ſo carina, tanto, tanto buona.“ — Die Tochter, befürchte man, folge der Mutter nach in der Ketzerei, man erfahre wenig von dorther, außer neulich ſei eine Nachricht gekommen, daß Cordelia beſorglich kränkle; das Klima Schottlands und Norwegens ſcheine dem ſüdlichen Blute nicht zuträglich. —

Wirſt du früh hingehen, hinwegſchweben in goldgeſäumte Wolken, aus denen du mir kamſt? Und ich — dir nachſehen, wie die Apoſtel auf dem alten Bilde dort im Kloſter, gebräunt von Erdenſonne, verlaſſen, arm, hülflos emporſchaun, da die Erde nun öde, leer, grau, verwaiſt?

*

Werde ich Nazarener? Man ſpürt hier recht, wie dieſe alten Bilder es unſern Overbeck, Veit, Steinle haben anthun können. Bei unſereinem iſt aber doch beſſer dagegen geſorgt, ja gründlich. — Jetzt auf nach Rom! Das Große ſoll mich aufnehmen, umgeben. Da halt' ich's am eheſten aus, ſo tief bekümmert, ſo feierlich bang, wie mir zu Muth iſt.

*

Rom. Es iſt wahr, es iſt richtig. In Rom erfährt ein nordiſcher Menſch, daß ſich etwas in ihm ſetzt. Wenn ich ſehr übel aufgelegt, Blut im Kopf, Hirn gereizt, Augen trüb, brennend, Ohren roth und blau flammend, dann hat mir öfters ein gutes, gut gegebenes Theaterſtück geholfen: Kopf wurde kühl, Augen klar, Alles, was nicht oben im Kopf ſein ſoll, niedergeſchlagen. Ariſtoteles hat ſeine καθαρσις halb phyſiologiſch gemeint und muß genau an dieſen Zuſtand gedacht haben. Nun, und ſo wirkt Rom auf die Grundſtimmung. Das Alles iſt zu groß, als daß deine Grillen, deine Ich-Aushegungen, Ich-Brütungen, Hirnſchnaken dagegen beſtehen könnten! Sie werden zu Boden gelegt. Höhere Art von Brauſepulver. — Nun auch namentlich die Campagna. Dieſe plaſtiſche Erdhorizontale, dahinter doch reingezeichnete Berge, rechts fern das Meer: da wird der innere Menſch wie mit einem Modellirholz ausgeſtrichen, Knöpfe, Warzen, Buckeln, Raupen in der Seele planirt.

*

In unſerem Klima, ſeiner Kälte, ſeinen Scheermeſſerwinden, ſtrupft, ſo ſchneidig angeweht, der ganze Menſch nach innen um und zieht ſich krampfhaft auf einen Punkt zuſammen: das ärgerliche Ich. Da ſoll man nicht ſubjektiv werden! Der Südländer lebt mit ſeiner geſund transpirirenden Haut von innen nach außen, wir von außen nach innen. Doch mit dieſer unſerer Krankheit hängt untrennbar auch unſer innerer Reichthum zuſammen.

*

Alſo noch einmal: doch germaniſch bleiben, nur lernen, nicht nachahmen, ſonſt flach, abgeflacht, leer wellenlinig wie die italieniſirten, akademiſirten Niederländer, denen Rubens und noch viel gröber Rembrandt die Fauſt entgegenballte.

*

Nimm dem Albrecht Dürer ſeine Ecken, Knorren, wurmgeringelten Faltenneſter: gut, verſuch's und ſieh' zu, wo du durchſchneiden kannſt, ohne ſeine Eigenart geſtrengen Charakters, ſein Gefühl des warm Beſchränkten und traulich oder herb Geſchloſſenen, ſeine treulich zuſammengehaltene Empfindung mitwegzumähen. Hätte er den freien Fluß der Linie gehabt, den Löwen des heiligen Antonius ſchlank, rund, plaſtiſch zu zeichnen, hätte er dann das Ganze gezeichnet wie es iſt? So gutes, warmes Stübchen, Sonnenbild der runden

Scheiben an der Fenſterlaibung, Scheere im Riemen an der Wand, Kürbis an der Holzdecke hängend, ganzer Raum ſo gemüthlich ausgefüllt, Spitzhund ſo ſchmuckelig hingelagert neben dem zahmen Raubthier, und den Heiligen ſo ehrlich vertieft?

*

Aber jetzt fort mit Vergleichungen, Unterſcheidungen! Sei ganz hier! Wandle unter Göttern im Vatikan! Weſen aus Einem Stück. Haben keinen Pfahl im Fleiſch.

*

Der Künſtler will uns ſagen und ſagt es ganz und rund: hier ſiehſt du Weſen, die auf den Höhen des Olymp und Parnaß wohnen, wo allerdings (den Aufſchmückungen der Dichter zum Trotz) bis in Sommers Mitte Schnee liegt, die aber dennoch nie einen Katarrh haben. Die innere unbewölkte Einheit dieſer Weſen mit ſich fühlt man nun erſt im Marmor ganz, deſſen körnige Textur, auf der Oberfläche durchſcheinend, uns ſagt, daß ſolches Syſtem ungeſtörter ſeeliſcher Prozeſſe ſpezifiſch von ungeſtörtem Hautleben ausgieng. — O Stubenexiſtenz unſerer traurigen Menſchheit!

*

Man hat aber immer ſeine Lieblinge. Trauer iſt ja dennoch in all' dieſen ſeligen Geſtalten. Beſagt

Vielerlei, unter Anderem, daß ein ſolches Volk, das ſeine Götter ſo ſich dachte, ſo bildete, weil es ſo war, nicht lang beſtehen konnte: „auch das Schöne muß ſterben“. — Beſagt mehr, mehr, leiſe Klage, die durch alles, alles Leben geht. Aber einige dieſer Geſtalten ſind noch anders, ſind ausdrücklich traurig. Da iſt nun der Eros-Torſo und der iſt mein Liebling. Selig ſchöner Halbjünglingknabe, das Antlitz unter dem Lockenwald niederneigend in wehmuthvollem, ahnendem Träumen. Was meinſt du damit, Meiſter Praxiteles? Iſt Eros dem Tode verwandt? O ja, er iſt es, und nicht bloß, weil ein Ich ſterben muß, um im andern aufzugehen. Liebe iſt tödtlich ſchön. Ihr innigſter Wunſch kann werden: in Einem Moment ſich geliebt wiſſen und ſterben dürfen.

*

Heute wieder Sixtina. Gewaltenſturm im jüngſten Gericht, urgebirgs-, urweltkräftig. Wohl! Aber M. Angelo iſt eben nicht mein Mann. Verſtehe zwar ſeinen hohen Zorn, das Herum- und Auffahren ſeiner Geiſtmenſchen gegen die Welt, das Wetternde, Schmetternde. Dabei aber nun dieſe geſchwollene Ueberſtärke und die Begierde, die Zeichnungskunſt zu zeigen, und zwiſchen dem ſchön Großen das Geſchmackloſe, das iſt und bleibt widerwärtig. Shakeſpeare — dem ſo verwandt — iſt in ſeinen Abſurditäten unſchuldiger. Auch in den

Deckenbildern da und dort eine Form, eine Bewegung abſtoßend, ungereimt; ſonſt — ich bin wohl nicht der Letzte, der die wahre Großheit hier und das myſtiſch tiefaufglühende Feuer fühlt, dieß abgrundtiefe Brüten dieß ſauſende Wehen, dieß zuckende Außerſichſein des tiefſten Inſichſeins der Ahnung. Ich bleibe aber eben bei meinem Raphael, obwohl ich ſeine Achillesferſe nun auch kenne, bleibe bei ihm, weil man von keinem Künſtler in der Welt ſo ſagen kann: was er gemacht, iſt ſchön; — weiß wohl, was man dagegen hat; wird gar noch eine Zeit kommen, wo ein Künſtler nichts mehr gilt, wenn er Schönes bildet. Pathologiſch fühlen? Es ſei darum! — — ich muß noch einmal hinauf nach Florenz zur Madonna del Granduca — dann auch vielleicht wieder nach Perugia. —

*

Nein! beſſer nicht! — Hinauf nach Pietro in Montorio! Dort noch einmal die Abendbeleuchtung! — Zuerſt Purpurglut, wie flammt ſie über Kapitol, Forum, Palatinus, Koloſſeum! Breite ihn, breite ihn, ſcheidende Sonne, den Kaiſermantel über die ewige Stadt, ſteiget auf im Feuermeer, ihr Rieſengeiſter, die ihr um dieſe Trümmer ſchwebt! — Vergiß nicht, Seele, Rom war die Geſchichte, Rom war die Welt. Hörſt du den wunderbaren Klang in den Lüften? Stimmen der alten Tage, Klagelaut verſunkener Götter.

Und jene Wolke dort — iſt es nicht Jupiter's bärtiges Haupt, das auf ſein Kapitol niederſchaut? — Und doch wieder Alles ſo ruhig ſanft: auf Glut- und Blutroth, dann Prachtviolett folgt zarte Roſenröthe, weich weilend auf Albaner- und Sabinerbergen und dem rein gezeichneten Soratte.

*

Werde Heimweh haben wie Alle. Noch ein Trunk aus Fontana Trevi. Haſt mir oft Kühle in's verglühende Herz gerauſcht. Rauſche mir ſo kühlend in mein künftig Leben. — Seele hat ſich hier doch angeſogen, eingeniſtet. So tragiſch groß und doch auch ſo gut heimatlich! Das bewohnte Rom, das ſich zwiſchen die erhabenen Trümmer, Paläſte, Kirchen gelegt, hat ganz gewöhnliches, ordinäres Ausſehen, in Wohnungen findet man gemüthliches Philiſterium, gute Mütterchen, die dem Gaſt ein brodo lungo bereiten. So werden die Straßen, die Häuſer bald alte Bekannte. Dieſe Miſchung des Wunderbaren und deß vertraut Gewöhnlichen, dieß erſt gibt Rom ſeinen Stempel und macht, daß man ſo anwächst. Und dazu ſo viel Stille und die vielen rauſchenden Brunnen. — Mag es Italien gönnen, wenn du Reſidenzſtadt wirſt, aber ich gehe dann nicht mehr hin. Rom ohne Stille? Nein.

*

Genua. Der hat ſchön gewohnt, der alte Doria. Altersaſyl am Golf, von der Stadt gebaut, „ut maximo labore jam fessus honesta vita requiesceret“. Edle Renaiſſance, heitere Fresken von Raphael's Schüler, Perin del Vaga. Blick über den Garten mit dem Prachtſpringbrunnen nach dem Hafen. Drinnen altes Bild, ſehr verwaſchen, doch erkennbar: der alte Andrea und ein großer prächtiger Kater. Dieſer ſitzt auf dem Tiſch, der Alte davor, Beide ſehen einander an.

*

Mailand. Bernardino Luini: auch die Holdſeligkeit der früheren Meiſter. Das unſagbar ſanfte, liebende Neigen des Hauptes haben ſie hier von Lionardo da Vinci. Der Johannes dort auf dem herrlichen Abendmahlbilde, wie der ſich zu Chriſtus herbeugt! O, ich kenne dieß Herneigen. Aber der junge Raphael! Spoſalizio: ja dieſe keuſche, kinderreine Grazie, — dieß noch ſehen iſt mir wie noch einmal nach Perugia gehen und ihrer gedenken.

*

... Da wären wir wieder! Addio, Italia! Alles nur grau hier, was uns blau vorkommt: Grün friſcher, das iſt wahr. Aber jetzt Schlackerwetter, Entlaubung. Geſichter — doch aber auch faſt keins, das nicht verzeichnet wäre, verſtaucht wie Zangengeburten, Naſen meiſt aufwärts, daß es hineinregnet. Vergiß nicht, Seele, vergiß nicht: wenn die Natur die Menſchen individueller bilden wollte, ſo mußte ſie von der Normallinie abweichen in's Unendliche.

*

Nimm dich zuſammen! Friſch an's Werk! Großes Amt, gibt viel aufzuräumen. — Wenn ich nur gegen das Geſindel, das anſtändig ausſieht und der Polizei nicht verfällt, mehr ausrichten könnte! Welche Charakterwelt! Fuchsſchwänzer, Speichellecker und Flegel gegen den, der nicht wieder leckt, Tuckmäuſer mit Biedermannston, gemüthliche Seelen mit Taſchen voll Steinen, auf die Wenigen zu ſchleudern, die Charakter haben. Alles ſoll durch Gunſt gehen, Jeder tätſchelt den Andern um Gegendienſt — Halunkenpack!

*

Gottlob, tüchtiger Referendär und gute Subalterne. — Hab's gleich bemerkt bei einer Einladung. Bedarfſt du gute Arbeitskräfte für irgend ein geduldforderndes Geſchäft, ſo ſuche die in Frage Kommenden beim Geflügeleſſen zu beobachten. Wer gern (und ſäuberlich) nagt, den wähle, wer ſich mühelos die Pfaffenſchnitten gönnt, mit dem wird nicht viel zu machen ſein.

*

Geſuche um Theaterkonzeſſionen. Die Sache mit den ſtädtiſchen Kollegien erörtert. Abgeſchlagen. Weiß, was die Schufte wollen: etwas wie die jetzigen wiener Vorſtadttheater, Variétés- und Café chantant-Schandbühnen in Paris. Wollen die Jugend vergiften. Das könnten wir in unſerer Zeit noch brauchen, daß das Lebensalter, dem es noth thut, die Seele mit dem Hohen und Reinen und mit giftfreiem Humor zu nähren, ſich gewöhnt, ſchamloſe Weiber anzuſehen und anzuhören, und zwar mit Vielen zugleich, wobei Jeder den Nachbar im Zuſtand der Begierde, in der Hundsbrunſt weiß. Für die Deutſchen gehört: sera juvenum Venus. Dem Deutſchen ſoll das Weib bis in reife Jahre Myſterium bleiben, ſonſt verkommt ſein Seelenleben, verlottert, fault im Kern, wird gemein.

*

Im Oeffentlichen noch der alte Stand: Pfaffen überall Oberwaſſer, Konkordate mehren ſich; der Staat, der im Gefühl ſeiner Sünden die Kirche zu ſeinem Stab macht, wie wird er's büßen müſſen! Einzig rechte, freilich leider nur ideale Formel lautet: der Staat muß die Kirche zerſtören, um die Religion zu retten. Es können nicht zwei Arme in Einem Aermel ſtecken, aller modus vivendi iſt nur palliativ, es gibt kein geſundes Verhältniß zwiſchen Staat und Kirche, denn nie wird ſie auf Macht verzichten, und Macht gehört doch nur dem Staate. Aber wie ein viel beſſeres Gewiſſen müßte der Staat haben, wenn er ſich getrauen wollte, der einzige Hüter der ethiſchen Güter zu werden, wie viel ferner müßte die Gefahr byzantiniſcher Zuſtände liegen, die uns in dem Staate drohen würden, wie er bisher war und wie er iſt! Er hat ein Gewiſſen wie ein böſes Kind, das ſich in der Angſt an den Rock einer böſen Mutter hängt. — Und Cavour drüben: freie Kirche im freien Staat!? Unverſchämte Kirche im feigen Staat!

*

Im beſſern Staat wäre der Geiſtliche einfach Staatsdiener als Volkspädagog und Kultusverwalter. Jeder magiſche Nimbus fiele weg; der Nimbus enthält immer den Zauberbegriff in ſich, und davon geht alle Unmöglichkeit des Friedens zwiſchen Staat und Kirche aus.

*

Die Romanen befreien ſich kritiſch von der Kirche, aber ſie haben keine ſittliche Empörung gegen ihre Lügen, Verderbniß, Blutſinn, Frechheit. Das hatte Luther, das iſt deutſch. Daher bleibt ihnen die Kirche eine Schachfigur, mit der ſie rechnen. Und ſo werden ſie den Giftkörper, den Kanker nicht los. „Il papato è un cancro, che bisogna lusingare,“ ſagte neulich ein Miniſter. Da hat man's.

*

Weiß der Himmel, daß es der Zeit an Religion fehlt! Aber was iſt Religion? Wie tauſendmal iſt's geſagt, und immer vergeblich, daß an dieſe und dieſe übernatürliche Perſon, behauptete Wunderthatſachen und dergleichen glauben nicht Religion iſt. Ja, wenn man unter Glauben verſtände Glauben an eine ſittliche Weltordnung, die wir nicht ſtreng beweiſen können! Aber das meint man ja eben nicht bei dem Wort, ſondern Glauben an genannte Stücke, das heißt an ſinnlich Einzelnes, das überſinnlich ſein ſoll. Ein Kind könnte doch einſehen, daß man das Alles *glauben* und doch gemein, niedrig egoiſtiſch, ſeelenroh, undankbar, lieblos ſein, überhaupt ſo leben kann, als müßte das Weltall dieſem Ich dienen. Frage dich täglich: bin ich denn das Weltall? So kannſt du dich zur Religion anleiten. Religion iſt Opfer der Selbſtſucht, Religion iſt: Durchſchüttert-, Durchweicht-, Durchmürbtſein vom Grundgefühl: ich bin ein Nichts im Ganzen, wenn ich ihm nicht diene! Religion iſt daher tragiſche Freude, zu dienen. Was die Moral fordert, dazu gibt Religion die Luſt und Kraft, und was ich fehle, nicht leiſten kann: da tröſtet mich die Religion durch Gefühl und Ahnen der unendlichen Wechſelergänzung im Ganzen.

*

Je mehr getreuer Knecht, um ſo mehr biſt du frei und Herr.

*

Alle poſitive Religion unterſcheidet ſich dadurch von der reinen, daß ſie ſinnliche Formen in's Ueberſinnliche, Begriffe, die nur dem Endlichen gelten, in's Unendliche überträgt. Der Fluch der Pfaffen auf uns heißt, richtig überſetzt: ſeid verdammt, weil ihr vom Ueberſinnlichen nicht ſinnlich denkt wie wir!

*

Geiſtlichkeit und Geiſtigkeit ſind jedenfalls keine Synonyma. — Es iſt nur das kleine l, was den großen Strich dazwiſchen macht. Das l iſt hier eine Schlinge, mittelſt welcher in das rein Geiſtige (ſittliche Volkserziehung) ein Zauberbegriff hereingezogen wird. Könnten wir den Begriff aufheben, daß die Verwalter des Kultus und höheren Volkspädagogen Magier ſeien (in den ſogenannten Sakramenten), ſo wäre ihnen und uns geholfen. Ihnen, denn wie viele brave Männer in dieſem Stande werden durch den Machtwahn, zaubern zu können, verführt und verkrümmt!

*

Religion zu haben, nicht die wahre, ſondern was dafür gehalten wird, gilt jetzt für vornehm. Mit ſchöngebundenem Geſang- oder Gebetbuch in Predigt oder Meſſe! Wenn ſie's wüßten, wie falſch ſie Recht haben! Ja wohl, ja wohl, Niemand hat Bildung anzuſprechen, der nicht Religion hat! Das wahrhaft Bildende iſt nur die Religion; der Feinſte bleibt ein Wilder ohne ſie. Aber Religion iſt eben ein ander Ding, als ihr meint.

*

Merkwürdig, welche große Rolle in der ſogenannten Religion die Neugierde ſpielt! Einem gaſtirenden Prediger nachlaufen: wer kann dem widerſtehen! War neulich ein Jeſuit bei uns von großem Ruf als Redner, Meiſter in Effekten, Miſchung von tragediante und comediante. Eine Maſſe von Leuten lief ihm hinein, die nach dem Stand ihres Urtheils einen ſolchen Hanswurſt gar wohl durchſchauen. Wenn doch die Menſchen begriffen, daß man ſolcher Neugierde nicht folgen darf, ohne Schuld auf ſich zu laden! Denn daß ihr mit freiem Urtheil kommt, das ſieht euch Niemand an, ihr zählt eben in der Menge mit, und helft alſo mit, das Anſehen, die Macht des Wahnes, den Glanzerfolg und Ruhm der Charlatanerie zu vermehren. — Neuerdings findet ein Pasquillroman ungeheuern Abgang. Unter den Käufern kenne ich manche, die ihn verachten, aber der Neugierde nicht widerſtehen können, ihn zu leſen, ſie vermehren alſo den Succeß des Schlechten. „Einer, das macht ja nichts“, aber ſo denken Tauſende.

*

Der Hund hat etwas der Religion Analoges in ſich, indem er getreuer Knecht iſt. — Um dieſes Beſten willen iſt ſchändlicherweiſe ſein Name ein Schimpfwort geworden.

*

Wie oft in Geſellſchaft, die ſich für ſo recht gebildet und intereſſant hält, bei all' dem Gerede und Feinthun ſeufze ich innerlich: wenn doch nur ein Hund da wäre!

*

Alle und jede, die in dieſer arſenikaliſchen Zeit noch nicht ſo ſtark an Blutvergiftung leiden, daß ſie nicht durch ſtrenge Diät noch rettbar wären, ſollte man einſperren und zwingen, den Homer zu leſen mit guter Anleitung, und zwar ſo oft, ſo lang, bis ſie ihn auswendig wiſſen. Dann könnte man ſie frei laſſen. Verdorbene, ironiſch Durchſäuerte, Blaſirte, die nur Verpfeffertes, Muffiges leſen können, ſollte man auf Zeitlebens einſetzen mit keiner andern Lektüre als Homer: gute Höllenſtrafe.

*

Ich muß mir mit Anſtrengung immer wieder ſagen: vergiß nicht, das Gemeine und Schlechte ſpielt breit auf der Oberfläche, iſt haußen auf dem offenen Markte, ſtill in ihren vier Wänden ſitzen noch gewiſſenhafte Beamte, Gelehrte, Künſtler, in ihren Werkſtätten Handwerker, in ihren Spitälern Aerzte, und arbeiten ehrlich und ernſtlich, oft um kargen Sold. Der Glaube iſt eine gewiſſe Zuverſicht deß, das man nicht ſiehet. —

*

Aber was jene Hetzjäger um Geld und Genuß eigentlich meinen, dazu reicht mein Kopf nicht, das zu verſtehen. Wer nur begriffe, was ſie wollen? Muß man ſich denn ſo ſchrecklich Mühe geben, um ſich ein ſchlechtes Gewiſſen zu erſchinden? Da wäre ein ordentlicher Straßenraub, Mord, Einbruch doch kürzer, raſcher, unterhaltender. Meine Kerle hinter Schloß und Riegel ſind mir oft ganz achtbar, wenn ich an das für honett geltende Hetzjagdpack denke.

*

Neulich bringt ein Scheuſal im Wahne, die Seinigen vor Verarmung retten zu müſſen, Frau und vier Kinder um. Nun ſchaudert Alles. Es iſt grauenhaft, aber viel grauenhafter iſt mir das Gift, das jetzt wie ein Geiſt umgeht und immer tiefer und weiter in die Maſſen dringt; davor ſchauern die Leute nicht, weil ſie Geiſter nicht ſehen können.

*

Uebrigens hätte ich den Bluthund fixweg zum Tod verurtheilt. Zurechnungsfähig oder nicht? Als er den

Mordgedanken faßte, da war er unzweifelhaft zurechnungsfähig; es weiß Jeder, daß Mord Verbrechen iſt. Er gab ihm Gehör, er hegte ihn, bis er ihm über den Kopf wuchs, bis er halb unfrei von der großgenährten Geburt ſeines eigenen Gehirnes fortgezogen wurde. Ebendieß bedeutet der Geiſterdolch, der den Macbeth magiſch nach Dunkan's Schlafgemach zieht. Die Umkehrung der Freiheit in Unfreiheit iſt alſo ſelbſt Schuld.

*

Ueber Todesſtrafe wie oft meine Anſicht gewechſelt für und gegen, gegen und für, bis ich mir's ganz gemein einfach ſo formulirt habe —: An der Gewalt der Abſchreckung iſt nicht zu zweifeln. Das weiß ich von mir ſelbſt. Es ſchlummert in Jedem ein möglicher Mörder. Wenn ab und zu der Satangedanke in mir aufſchoß, einen rechten Hauptſchurken abzumuckſen, hab' ich mich alsbald darüber ertappt, daß im ſelben Moment ein Beſinnen eintrat: wie es verbergen, um dem Schaffot zu entgehen? Natürlich nicht immer vermag es die Abſchreckung gegen die Stärke der Leidenſchaft, aber doch in manchen Fällen, nehmen wir immerhin die wenigeren an. Gut, und nun ſage ich ſo: wenn ich ſechs Mörder dem Schwert überliefert habe und es dadurch erreiche, daß in einem ſiebenten Falle die Angſt vor der Todesſtrafe einen

Menſchen abhält, der große Luſt zu einem Morde hätte, daß alſo ein ſchon zum Mord auserſehenes Opfer gerettet wird, ſo ſind doch jene ſechs wahrhaftig nicht zu gut geweſen, dieſe Rettung durch ihren Tod zu erzielen. Dieß iſt eine ſchlichte und doch gewiß zugleich ſehr expediente Rechnung.

*

Anderes genügt nicht, die Todesſtrafe zu rechtfertigen. Sie iſt rein juridiſch nicht haltbar. Strafe iſt doch Zufügung eines Uebels; das iſt nicht die ganze Definition, aber doch ein weſentlicher Theil derſelben. Um ein Uebel zuzufügen, brauche ich ein Subjekt, dem ich es zufüge, das es empfindet. Ein Subjekt aufheben heißt aber nicht, einem Subjekt ein Uebel zufügen. Der Tod iſt kein Uebel, das ein Subjekt empfindet, denn wenn der Tod da iſt, iſt das Subjekt nicht mehr da. Etwas Anderes iſt die Todesangſt. Sie iſt das entſetzlichſte aller Uebel. Einem Menſchen den Tod auf eine beſtimmte Stunde, Minute als unentrinnbar anſagen, das ſtürzt ſeine Phantaſie in eine Hölle von Qualen, die kein Name nennt. Dieſe Qualenhölle will aber als ſolche das Recht nicht: es verhängt den Tod, nicht die Todesangſt. Alſo was das Recht will, iſt kein Uebel, und was es nicht will, das größte, äußerſte von allen. Dem iſt aber nicht abzuhelfen, denn ſucht man auch auf einen Augenblick den Unſinn feſtzuhalten, die Juſtiz dürfte die Ankündigung der Todesſtrafe unterlaſſen, den Verbrecher im Gefängniß überfallen, wie er ſein Opfer überfiel: das müßte ja eingeführt ſein, dem Verbrecher wäre alſo dieſe Methode bekannt und das Bewußtſein der ungewiſſen Gewißheit, dieß entſetzliche, grauſige Warten ſtürzte ihn in denſelben Höllenabgrund der Angſt, wie die Ankündigung. Summa: die Todesſtrafe iſt keine rechtliche Strafe, aber eine wohlbegründete Sicherungsmaßregel gegen Beſtien, vor denen das Menſchenleben nicht ſicher iſt.

*

Erholt und erquickt nach ſo viel Graſſem, da mich die bildſchönen Nachbarkinder beſuchten. — Man iſt froh, wenn man wieder in ein gutes Kindergeſicht ſieht. — Am Kindergeſicht finde ich dieß das Rührende, daß es ſo lieblich arm bittend zu ſagen ſcheint: ich kann ja gewiß nichts dafür, daß ich gemacht bin. — Eigentlich von Rechtswegen ſollte man Jeden vorher fragen, ob er exiſtiren wolle. Dabei müßte man ſein Lebensſchickſal wiſſen, ihm vorausſagen, und ſo dann fragen: willſt du unter dieſen Bedingungen zur Exiſtenz gelangen? Müßte man nun dem Gefragten ein ganz unglückliches Leben in Ausſicht ſtellen, würde der wohl Ja ſagen? — Hier hebt ſich die ganze, höchſt belehrende Vorſtellung von ſelbſt auf. Ja, freilich würde er Ja ſagen! Denn unſer Satz nimmt an, er lebe, ehe er lebt, ſonſt könnte man ihn ja nicht fragen. Dann hat er ja aber das Leben ſchon verſchmeckt, ſchon ſich angewöhnt, und dieſem Reiz widerſtehe der Teufel!

*

Wen der Gedanke unglücklich macht, nach dem Tode nicht fortzuleben, der müßte eigentlich an die logiſche Konſequenz erinnert werden. Es iſt doch Niemand unglücklich darüber, daß er einmal erſt angefangen hat, zu leben, daß er vor ſeiner Geburt nicht lebte; ebenſowenig ſollte er darüber unglücklich ſein, daß er einmal aufhören wird, zu leben. Freilich, da iſt ein großer Unterſchied: in der Zwiſchenzeit hat er ſich das Leben angewöhnt und das ſchmeckt eben ungeheuer nach mehr, mehr! Wohl, aber dennoch ſteht jene Logik feſt, unwiderlegbar, mathematiſch exakt.

*

„Süßes Leben! Schöne, freundliche Gewohnheit des Daſeins!“ So über die Straße gehen: da kommt ein alter Kamerad geſtiegen. „Ei, grüß' dich Gott! Was machſt auch? Wie geht's? Komm' da herein, wir trinken ein Gläschen!“ — Ja, daß das einmal aufhören muß, lernt ſich nicht leicht.

*

Aber es iſt nicht anders: wenn wir unſterblich wären, würden wir nicht ſterben.

*

Jeder Menſch iſt ein Schwab. Und da iſt das Sprüchwort nicht richtig; es iſt nichts mit dem Geſcheutwerden im vierzigſten Jahr. Was ein rechter Menſch iſt, wird nie geſcheut. Ein dummer Menſch wird bald geſcheut, ein geſcheuter bleibt dumm bis an ſein ſeliges Ende. Das Unglück, ganz geſcheut zu werden, erlebt aber der Menſch erſt, wenn er ſtirbt. Das einzige abſolut richtige Urtheil, das Jeder, auch der Allerdummſte fällt, iſt der Tod, denn er iſt das Urtheil, daß der Einzelne nicht die Gattung iſt.

*

Das Alles ſind aber nichts als arme Zeitgeſchichten. In jedem Zeitmoment, wo er wahrhaft lebt, lebt jeder Menſch ewig. Der Dummſte kann ſich wenigſtens freuen, — ich meine wahre Freude. Da vergißt er die Zeit und da iſt er geſcheut.

*

Wie hoch ſteht ein ſpielendes Thier über einer Geldſeele, hoch im Idealreich des Zweckloſen! — Jetzt hab' ich's, ein Hund muß wieder her, das fehlt mir.

*

Und die Moden! Auf jedem Schritt über die Straßen werde ich beleidigt. Karikaturen auf Weg und Steg. „Jeder nach ſeinem Geſchmack!“ Gut! Nur zu! Nur zu! Man ſieht, was dabei herauskommt! — Ich finde, daß ein Menſch, der ſich ganz geſchmacklos kleidet, ja in ſeinem Anzug eine förmliche Rebellion gegen den Geſchmack aufthut, eigentlich etwas Aggreſſives für jeden Begegnenden in ſeiner Erſcheinung hat, etwas Kränkendes, Injuriöſes. Ich meine nicht alte Herren, die hinter der Mode bleiben, nicht gutartige Narren, die irgend ein Formen- oder Farbenkobold reitet, ſondern Stutzer und Stutzerinnen, die eine rohe Unform der Mode flugs mitmachen und noch übertreiben. Sie haben einen Ausdruck im Geſicht, in allen Bewegungen, der ſtillſchweigend dem Mitmenſchen zuruft: „Es ſoll dir doch gefallen! Siehſt du, ſo mußt du mich nun ſehen, magſt wollen oder nicht! Ich ſchlage dir mit dieſer meiner Verzerrung des richtigen Menſchenbilds in's Geſicht und du darfſt nicht muckſen!“

Was folgt? Das folgt, daß es auch in dieſem Gebiet heißt: der Menſch iſt nicht geboren, frei zu ſein! Er gebraucht ſeine Freiheit, die freilich doch nur die Freiheit des Sklaven, nur Modeknechtſchaft iſt, zu nichts, als zur Mißhandlung ſeiner Mitmenſchen!

Ach! nun aber auch in dieſem Stück: woher den Gerichtshof nehmen, woraus ihn bilden, dem man die

Gewalt anvertrauen dürfte, eine Kleiderordnung einzuſetzen, nach ihr die wilde Willkür zu maßregeln, frech Gekleidete flugs zu arretiren!

*

Sonntagsgetriebe. Da fahren ſie; gefahren muß ſein. Nach den Pferden, ob ſie es leiſten können, fällt Keinem ein zu ſehen, auch keinem Weib. Ich müßt' mich ſchon vor ſo einem armen, lahmen, müden Thiere ſchämen, breit einzuſitzen und ſeine letzte Kraft zu mißbrauchen.

*

Unglückliche Hundsgeſchichte. Dumm genug, einen Bologneſer aus vornehmem Haus zu übernehmen. Hieß Ida. Demoraliſirte Beſtie, gehorcht nicht. Gerichtsakt vollzogen. Wieder teufliſcher Rank des Zufalls! — Doch zugleich Lenkung höheren Fingers: muß gerade der Duckmäuſer es ſein — heiter, hübſch, wie das Miniſterialräthchen in den Koth purzelt, da ihm das pelzige Wurfgeſchoß an den Kopf fliegt.

Dießmal noch verpflaſtert. Das Männlein wollte auf Realinjurie klagen. Steht wieder ab. Sie brauchen mich, weiß. — Bin aber nicht zu Allem brauchbar. Mir iſt doch immer vor, es gehe noch einmal zu böſen Häuſern.

*

Ich tauge eben nicht in Familiengeſellſchaften. Kann ja jetzt auch beſſer Abends zu Haus bleiben, ſeit Frau Hedwig Haus hält, und etwas plaudern. War das eine verfluchte Geſchichte bei dem Stadtpfarrer Junger, wo ich ſonſt nicht ungern, weil bürgerliche Bildung. Wieder Choralgeſpiel. Lachkrampf über dem „verhärteten“. Gerade recht, daß ich durchbrennen mußte, ſo konnte die treffliche Frau Stadtpfarrerin doch ihr unerträgliches Thema nicht fortſetzen. Will mir kuppeln. „Es iſt nicht gut, daß der Menſch allein ſei“ und dergleichen. Hat mich ſchon einmal ganz wild gemacht. Frau Hedwig verſteht's beſſer, begreift, daß man mich damit in Ruhe laſſen ſoll, daß ich einſamer, freier Menſch ſein muß, geſellig nur, wenn ich mag und bedarf. Liebt die Thiere; hat mir den jungen Kater eingethan, wahrſcheinlich echt ägyptiſcher Abkunft, blaßgelb, geſtromt. Hilft mir, nachdem es nichts war mit der Ida, beſſern Hund ſuchen.

*

Vortreffliche, vernünftige Art, dieſe hülfreiche Baſe. Nüchtern, nie aufgeregt. Kann ſogar rechnen. Wenn es nur nicht vier Spezies gäbe, das iſt zu viel; ich bringe es über Addiren nicht mehr hinaus. — Und hat doch auch Phantaſietalent. Lernt; verſteht die Tücke des Objekts und wie gerecht dagegen die Juſtizalte. Nur in Hemdknöpfchen auch ſie, auch ſie nicht ganz zuverläſſig.

*

Gleich zwei neue aufgegabelt, Hatzrüd und Rattenfänger, beide noch jung. Vom erſten Tag an ſchon gute Kameraden. Gute moraliſche Anlagen.

*

Höhere Thiere, gebildete Hausthiere können doch recht affektirt ſein; verſteht ſich: naiv affektirt zu ihrem Zweck. Der Kleine geht nicht gern in's Waſſer. Ich hetz' ihn ſcharf. Jetzt ſtellt er ſich, als verſteh' er mich falſch und fährt wie wüthend auf einen unſchuldigen Wanderer auf der Landſtraße los.

*

Spielen ganz reizend mit dem Kater. Hund ganz Pierro, Katze ganz Arlecchino.

*

Außer dem Hunde wohl nur der Elephant lernt das Deuten verſtehen, nie eine Katze, auch kein Affe. Es iſt kein Kleines, von der Spitze des Fingers eine geiſtige Linie nach dem Punkte ziehen, wohin er deutet. Es hat mich einmal ein altes Weib bedient, das es nicht verſtand.

*

Das Heulen des Hunds bei Muſik iſt ein ganz anderes, als wenn er aus gewöhnlichem Schmerz heult. Ich habe einen Hund beim Anblick eines ſeltenen großen ungariſchen Bocks ebenſo heulen hören. Es iſt Unglück, nicht klaſſifiziren zu können.

*

Die Katze hat neben dem vielen ſich Putzen auch dieß mit dem Weib gemein, daß ſie gern zu Haus bleibt. Aber noch etwas, was mich oft wirklich erſchreckt: die ſtarken Backenknochen; man ſehe nach: faſt jeder weibliche Kopf hat darin etwas katzenartiges. Nicht alle, gottlob! Kenne Ausnahmen.

*

Der gebildete Hund leidet auch an wahrhaft menſchlichen Krankheiten. Die meiſten Hunde in beſſeren Häuſern ſind Hämorrhoidarier. Die Katze dagegen hat Schwierigkeiten im Schlingen, engen Schlund. Intereſſanter Polarismus!

*

Die Menſchen fallen mir ſehr ein, wenn ich zu meiner Erheiterung Morgens früh aus dem Fenſter die Nachbarhunde beobachte. Einer wie der andere, auch die wohlgenährten Lieblinge feiner Familien machen ſich an die Kehrichtfäſſer und wühlen; dabei haben ſie ein grundſchlechtes Gewiſſen und hängen miſerabel den Schwanz, ſie ſchämen ſich ihrer Niedertracht vor ihrem Herrn, den ſie abweſend wiſſen und ſich doch gegenwärtig vorſtellen, ja ſchämen ſich vor ſich ſelbſt, vor ihrem beſſeren Ich, und können doch nicht ablaſſen. O, es ſind noch lang nicht die übelſten Menſchen, die wenigſtens vor ſich erröthen, während ſie im Kehricht nach dem alten, ſchmutzigen Knochen wühlen, den die Mehrheit für Inhalt des Lebens hält.

*

Wie viel geben die Schreckmittel der Thiere zu denken! Neulich erſchrack ich, als ich einen Siphon zu ſtark drückte und das Waſſer ziſchend, ſpeiend herausfuhr. Fiel mir ein, daß gerade ſo die Katze thut. Wer hat nun die Katze gelehrt: du mußt, um dich zu wehren, thun, daß der Feind meint, es werde ihm Waſſer in's Geſicht geſpieen!? Der Siphon war doch lange noch nicht erfunden, als die Katze wurde. Wer die Gans: du mußt dich in eine ziſchende, züngelnde Schlange oder Drachen verwandeln!? Wer den Hund: du mußt durch einen Schuß erſchrecken!? da doch das Schießpulver noch lange nicht erfunden war! Dann im Guten, im Frieden. Als noch geſponnen wurde, wie behaglich hörte ſich der Ton des Spinnrads namentlich an Winterabenden an, wenn die Familie gemüthlich beiſammenſaß! Das weiß die Katze, darum ſchnurrt ſie, aber es gab doch noch kein Spinnrad, als die Natur die Katze erfand und die Katze das Schnurren.

*

Nil admirari? Nein, nein: omnia admirari!

*

Symbolik der Thierſprache. Immer zu wenig beobachtet. Weit mehr Menſchenähnlichkeit, als man glaubt. Viel gelernt aus dem trefflichen Buche von Piderit: Wiſſenſchaftliches Syſtem der Mimik und Phyſiognomik. In aller natürlichen Mimik werden phyſiſch motivirte Bewegungen unwillkürlich verwendet, um nach Analogie ſeeliſche Zuſtände auszudrücken. Um zum Beiſpiel widerlichen Geſchmack zu vermindern, entfernt der Menſch den Unterkiefer vom Oberkiefer, denn das Schmecken iſt ſchwächer, wenn die Zunge ſich nicht an die Gaumenwölbung legt. Und daſſelbe thut man, wenn man moraliſchen Ekel ausdrücken will. An ſolchen Uebertragungen fehlt es auch im Thierleben nicht. Der Hund leckt ſich das Maul aus, wenn er was Gutes gefreſſen hat, er thut es auch, wenn er einen guten Biſſen vor ſich ſieht oder ihm nur die hoffende Vorſtellung davon aufſteigt; er gibt ſich Vorſchmack. Dieſe Gebärde trägt er aber nun über auf Verhältniſſe, die für ihn das ſind, was für uns

Situationen, welche verſprechen, geiſtig intereſſant zu werden. Es nähert ſich zum Beiſpiel ein Unbekannter — ein Hund meine ich und rede nicht von Hündin, es handelt ſich von Fällen ohne Geſchlechtsreiz. Wenn dieſer dem dieſſeitigen Hund bedeutſam erſcheint, ſo daß er ſich vorſtellt, es werde da ein belebtes Verhältniß, vielleicht flotte Rauferei ſich ergeben, ſo leckt er ſich das Maul aus, er gibt ſich Vorſchmack, nun alſo rein ſymboliſch. — Wie fragt ein Hund? Wenn er etwas ſieht, was er nicht erkennt, ſo ſtellt er den Kopf ſchief, verändert hiemit den Sehwinkel, um deutlicher wahrzunehmen; daſſelbe thut er nun, wenn er einen Befehl nicht verſteht oder ſeinen Herrn fragt, ob er noch nicht nach Hauſe gehe.

Wenn die Katze von einer ganz angenehmen Vorſtellung erfüllt iſt, ſtellt ſie den Schwanz kerzengerad aufwärts. Wenn ſie angreift, trägt ſie ihn von der Wurzel aus in einem Bogen, von da an einfach niederhängend; ebenſo wenn ſie Anſatz zum Scheinkampf, zum Spiele nimmt. Soll aber das Spiel recht ausnehmend luſtig werden, iſt ſie ganz hanswurſtiſch geſtimmt, dann thut ſie von der Seite geſehen daſſelbe, jedoch ſo, daß von hinten geſehen der Schwanz zugleich ſchief ſteht. Das heißt doch ganz klar: jetzt ſoll es einmal ganz ſchief hergehen!

Es wäre noch viel von dem Ringeln des Schwanzes zu ſagen. Es drückt immer prickelnde Gedanken aus, ernſt ſchlimme oder humoriſtiſch ſchlimme. Häufiger Erſteres.

*

Ich ſah auf einer Dachrinne ein Schwälbchen ſitzen, das flügge war, aber noch nicht jagen konnte. Es wurde von den Alten geäzt, die mit Tauſenden in der Luft herumſchwirrten. Das Junge ſah immer wartend in die Höhe und ſchüttelte mit der bekannten Bittgeberde die Flügel, wenn eines der Alten herbeigeflogen kam. Es erkannte aber dieſelben auf weite Ferne, wenn ſie ſich noch mitten in der ſchwärmenden Schwalbenmenge befanden, und dieß Erkennen ließ ſich mit Sicherheit beobachten, denn niemals ſchüttelte es die Flügel, ohne daß bald nachher eines der Alten mit Futter eingetroffen wäre. An was nun aber? Unmöglich an etwas Anderem, als an individuellen Eigenheiten in der Flugbewegung, die kein Menſchenauge je entdecken könnte. Unbegreiflich! Da fiel mir aber ein, daß wir unſersgleichen an Eigenheiten der Handſchrift erkennen, die um nichts beſtimmbarer ſind, als jene im Flug eines Vogels. Es gibt kein Maß für die Unterſchiede der Führung der Feder bei Schreibung eines Buchſtabs, ſie ſind nicht minder fein, als der Bogen oder Haken, wie dieſe und keine andere Schwalbe ihn beſchreibt, oder die Art der Tragung oder der beſondere Umriß ihres Flügels, und doch, wenn uns eine Handſchrift öfter vorgekommen, wiſſen wir mit dem erſten Blick auf eine Briefadreſſe, wer den Brief geſchrieben. Unerforſchliches Wunder der Individualität und der Sicherheit und Schnelligkeit des Schluſſes aus der ſinnlichen Wahrnehmung!

*

Zu den ſtärkſten Beweiſen gegen den Materialismus gehört die Schamröthe und das Genie. Wenn ſich der Menſch ſchämt, wünſcht er, nicht geſehen zu werden, möchte ſein Geſicht verhüllen; ſo iſt ſein Gefühl, nicht daß er es irgend in Worten dächte. Was thut die Natur? Sie pumpt das Blut in die kleinen Gefäße des Angeſichts, um raſch einen rothen Schleier darüber zu ziehen. Das iſt freilich kein eigentliches Verhüllen, ſie kann es eben nicht beſſer, ſie macht's, ſo gut ſie kann, ſymboliſch. Wenn nun die Natur ſo etwas vermag, wenn in dem, was wir Materie nennen, ſo etwas vorgeht, ſo muß doch die Materie etwas Anderes ſein, als die Materialiſten meinen. Sagte ein Gegner, da handle es ſich ja nicht von getrennter Materie, ſondern von ſolcher, die in den Zuſammenhang aufgenommen ſei, welchen wir ſeeliſch nennen: gut; wie könnte aber Stoff, als purer Stoff angeſehen, je in ſolchen Zuſammenhang treten? — Das Genie wird geboren. Wird es geboren, ſo folgt haarſcharf, daß die Natur ſelbſt ein Genie iſt. Wendet da nichts von Vererben ein! Es kann durch Vererbungsſummationen nichts werden, was nicht potentialiter in den ſogenannten Atomen liegt. Zwei Sätze ſtehen gegen einander und wollen in Einklang gebracht ſein: Geiſt iſt nicht, wo kein Träger für Geiſt (Gehirn). Und: ein Träger für Geiſt könnte nicht entſtehen, wenn die Materie nur wäre, was wir Materie nennen. Die Materie, als Gehirn, denkt, iſt Geiſt, der Geiſt als Gehirn iſt Materie, und umgekehrt.

*

Materialiſten und Spiritualiſten: ſollte man die Einen nehmen und die Andern damit herumſchlagen. Die Materie iſt und iſt nicht: ſie wird ſtets auf's Neue geſetzt, um in immer neuen Formen in Leben, Empfindung, Geiſt aufgehoben zu werden. Es gibt Materie und es gibt keine. Sie iſt das μὴ ὄν. Die Materie iſt nur inſofern, als —

*

Ein Dichter iſt immer geſcheuter, als er ſelbſt; freilich auch dummer, als er ſelbſt.

*

Wir ſtecken bis über die Ohren im Univerſum. Wir haben bei der Weltwerdung mitgethan, oder, da ſie ja ewig iſt, vielmehr: wir thun mit. Es ſind nur ſo Viele, daß die Portion von Mitthun, die auf Einen kommt, unendlich klein iſt, und daher ſind wir uns des Mitthuns nicht bewußt. So können wir auch nur mit Hülfe ſchwerer Wiſſenſchaft und nur ſehr kümmerlich herausbringen, wie wir beim Bauen unſeres untern Stockwerks, des ſogenannten Körpers, verfahren ſind oder vielmehr verfahren. Ueber der Mühe, die der Aufbau des oberen Stockwerks koſtet, haben wir es vergeſſen oder vielmehr vergeſſen es jeden Augenblick. So können wir uns durchaus nicht beſinnen, warum wir als winzige Theile des Ganzen, doch aber bei ihm mitbeſchäftigt, öſters nicht umhin konnen, uns krank zu machen. Daher kommt uns dieß dann rein als fremde Gewalt vor. Aber es liegt ein großer Troſt darin, es zu erkennen, daß eigentlich wir ſelbſt als Theile des unendlichen Ganzen es eben nicht anders fügen konnten, daß alſo auch der Tod ſchließlich immer unſere eigene That iſt; dieß Denken befreit, macht frei.

*

Die Natur iſt Phantaſie und zwar geregelte. Unſere menſchliche Phantaſie iſt vorerſt ungeregelt. Wenn ſie ſich bildet, bringt ſie es dahin, der geregelten Phantaſie, nemlich alſo der Natur, obwohl ihr abſolut verpflichtet, in freiem Scheinbild nachzuhelfen. Denn die geregelte Phantaſie bei aller übrigen Sicherheit leidet doch an ſehr großen Lücken, lapsus, jetzt ihre Produkte jedem verderblichen Zufall aus und führt daher ihre Anſchauungen nie rein durch, bis ſie ſich im Menſchen als Künſtler erſt zur Reinheit ſammelt und aus den getrübten Formen die Urform herſtellt.

*

Da die δόξα unvernünftig und allgemein iſt, ſo muß, wer beſſer ſieht, nothwendig immer paradox erſcheinen. Alle Wahrheit iſt paradox. — Man ſollte eigentlich Unterricht darin nehmen, in Gemeinplätzen zu reden; hätte man es gut gelernt, ſo wäre man in Geſellſchaft beſſer gelitten. Es kann den Menſchen nicht angenehm ſein, wenn man ihnen zumuthet, auf dem Kopfe zu gehen.

*

Auch im Sehen des ſogenannten Kleinen hält man die helleren Menſchen für halb verrückt. Im Ganzen ſind die Leute doch eben durch ihre Blindheit glücklich. Niemand will an einem Föhntag glauben, daß er die Zeche ſchon am Abend, in der Nacht, jedenfalls den andern Tag mit Unwetter zahlen muß. Die Menſchen haben in Mehrheit auch äußerſt grobe Sinne, ſtumpfe Nerven. Sie geben auch nicht Acht. Sie wollen durchaus im Zerſtreuten, im Duſel leben. Wer gefälſchte Getränke genießt, dem ſchwebt wohl dunkel vor, es ſchmecke etwas Fremdes auf der Zunge, aber wie gegen den Satan ſperrt er ſich dagegen, den Eindruck in's Bewußtſein, in's Nachdenken zu erheben. Spürt er Tags darauf die nux vomica im Hirn, ſo flirrt ihm wohl etwas vor, es ſei da oben nicht ganz richtig, aber reflektiren? O, nur das nicht! — Neulich war ich im Geſpräch mit einem ſehr gelehrten und geſcheuten Mann; es kam ihm ein Haar vom Kopf zwiſchen die Wimpern und hieng ihm gerade über's Auge. Es brauchte ungefähr eine Viertelſtunde, bis er etwas bemerkte, dann fieng er an, zu ſchielen; man ſah ihm an, daß ihn etwas ſtöre, er wurde zerſtreut, aber da war keine Rede von ſo viel Konzentration auf ſeinen Zuſtand, daß er auf die Urſache hätte kommen können. Ich ſtand auf, zog ihm das Haar aus den Wimpern und er war ſehr verwundert, daß es ihm nun wieder freier und lichter zu Muthe war. — Ach, ja freilich, ſchon gut, daß die Welt ſo iſt! Wenn die Menſchen ſehend wären, wo käme ihr Glück hin, ſo wie die Meiſten ſind, unfähig, das Glück im Unſichtbaren zu finden! Aber wir Wenigen ſind eben auch ſo, wie wir ſind, warum muß alſo uns die Menſchheit ſo grimmig haſſen, ſo höhniſch verlachen, weil wir das Haar vor ihrem Auge ſehen?

*

Und im Geſpräch ſind ſie auch merkwürdig, ſelbſt abgeſehen vom Durcheinanderſchreien. Herr N. N. hört dir geſpannt zu, ſo ſcheint es. Auf einmal fangen ſeine Augenſterne an, zu ſappeln, zu irren, er hört nach einer andern Seite. Die Gedanken auch nur fünf Minuten beiſammenbehalten — es wäre ja entſetzlich, nicht zu ertragen! O, dieß Geſchlecht kann nur unter der Fuchtel des Unteroffiziers aufmerken, und darunter gehört es auch. — Unter den Künſten zwingt die Muſik am wenigſten, die Gedanken zuſammenzuhalten, darum iſt die Mehrzahl muſikliebend. Alle Menſchen ſind eigentlich Wiener.

*

Muß jetzt auch mehr in vornehme Geſellſchaft — — Was ich doch mit der Form auf geſpanntem Fuße ſtehe! Ich reſpektire ſie eigentlich, ja freue mich an ihr, weiß jedenfalls ganz gut, wie nothwendig ſie iſt. Dazwiſchen aber habe ich Stunden, wo ich einem ungeheuren Reiz nicht widerſtehen kann, ſie vor den Kopf zu ſtoßen, ihr auf's Muthwilligſte zu zeigen, daß ich ſie als geiſtlos verachte, weil ſie doch gar ſo viel Irrationelles enthält und ſo äußerſt zahm iſt. Auch Stunden, wo ich zwar ganz zahm, aber durchaus beſinnungslos bin in Beziehung auf ſie und Dummheiten, Vergeſſenheiten begehe, die unglaublich ſind. Etwas von einer ſolchen Natur iſt in Goethe's „Taſſo" idealiſirt. Der Dichter ſelbſt, in der Lage wie ſein Taſſo, hat ſich durch die Angewöhnung einer ſteifen Würde herausgeholfen. Das iſt die beſte Entſchuldigung für die ſeltſame Feierlichkeit, die er nach und nach annahm. Als ein Sohn der Natur und Phantaſie konnte er ſich nicht gehen laſſen, ohne Formen zu verletzen; da konnte ihn nur der Zwang retten, den er ſich ſo lang anthat, bis er ihm ſaß wie ein getragener Rock. Seine Steifheit beweist alſo ihr Gegentheil in Goethe's Natur. Wer über die Form erhaben iſt, iſt ängſtlich in ihr.

*

Es gibt zweierlei Takt: formellen und Herzenstakt. Jener vermeidet das Unſchickliche, dieſer das Unzarte. Es iſt ſchwer, den erſten ſich zu erwerben, er lernt ſich nur durch lange geſellige Uebung. Es iſt ungefähr wie vier- oder ſechsſpännig fahren lernen. Der Taktloſe gibt nur auf die zwei erſten Pferde Acht, und ſieht nicht, ob die vorderſten irgendwo anrennen; wer Takt hat, ſieht immer auf alle vier oder ſechs. Der Herzens- oder Seelentakt aber läßt ſich nicht erlernen, man hat ihn oder nicht. Man kann ihn haben und den formellen nicht, man kann dieſen haben, ja ſehr haben und keine Spur vom Herzenstakt. Gar Manche fahren ganz ſicher und geſchickt, rennen nie an einen Eckſtein, aber es gibt unſichtbare Eckſteine, das ſind die zarteſten Empfindungen der Menſchen, die wir ſchonen ſollen, wir müſſen ſie ſpüren, und der feinſte Pferdelenker ſpürt ſie häufig nicht.

Beide Taktarten vereinigen ſich aber äußerſt ſchwer und ſelten.

Die formelle lernen beſonders die Gelehrten ſchwer. Sie ſpannen ſich zum Beiſpiel im Geſpräch mit naivem Eifer direkt auf den Gegenſtand, und bedenken nicht, wer die Zuhörer ſind. Sie können nur zwei-, faſt nur einſpännig fahren; es geht immer ungeſchickt ehrlich geradeaus auf Beweis, auf Erklärung los. Aehnliches paſſirt aber auch Phantaſiemenſchen wie unſereinem; im raſchen Bilderzug vergeſſen ſie, wer herumſitzt.

*

Man meint immer, Einmal dürfe man ſich doch gehen laſſen. Falſch! Man darf es nie. Es iſt kein Moment, wo man nicht gegen innern oder äußern Feind auf der Wacht ſtehen muß. Die Menſchen um uns, ſelbſt die beſten, ſie ſchenken uns keine Blöße. Selbſt in der Liebe darfſt du nie dich gehen laſſen. Das liebreichſte Weib möchte dich beherrſchen. Nie iſt Waffenſtillſtand. Das Leben iſt ſchwer! Wehe dem, der nicht in jedem Augenblick geladen, Zündhütchen auf, Finger am Drücker hat!

*

Das darf ich dieſem Herrn von Y. nicht vergeſſen, daß ich neulich, als er mitten im friedlichen Geſpräch ſo biſſig gegen mich ausfuhr, nicht gefaßt war, ihm die gehörige Antwort zu geben. Wenn ich unvorbereitet mit ſcharfem Wort angegriffen werde, geht mir eine türkiſche Muſik im Kopfe los, alles Blut ſteigt in's Hirn, die rechte Erwiderung fällt mir ein, wenn der Menſch fort iſt, und wird dann zu einer vortrefflichen Rede komponirt. So bin ich wehrlos, aber darum darf ich nicht ehrlos ſein. Etwas muß doch geſchehen gegen den, der mich überfallen hat, als mein Gewehr ungeladen an der Wand hieng, ich meide ihn, ich ſpreche womöglich nie mehr mit ihm. Blind, wie die Menſchen in ihrer Bosheit ſind, weiß ein Solcher dann gewöhnlich gar nicht mehr, was er mir angethan hat und warum ich mit ihm gebrochen. Wird es ihm kund, ſo meint er, ich ſei ein Trutzer, ein Nachträger, während ich im Grunde doch mir ſelbſt eine Buße auflege: ich ſtrafe mich für meinen erbärmlichen esprit de l'escalier dadurch, daß ich mir die Entbehrung eines Umgangs auflege, der Werth für mich hatte, worin ich aber jeden Tag unſicher bin, ob ich nicht auf's Neue in den Fall komme, in der Blöße meiner Wehrloſigkeit dazuſtehen. — Es iſt ſehr fatal. Aber macht' ich's nicht ſo, die Menſchen würden am Ende Holz auf mir ſpalten.

*

Hat mir Jemand Unrecht gethan, ſo paſſirt mir oft und leicht die Verwechslung, daß ich mich *vor* ihm ſchäme, ſtatt mich *für* ihn zu ſchämen; mir iſt, als hätte *ich* das Unrecht *ihm* gethan. Anders, wenn es in meiner Macht liegt, ihn zu ſtrafen; iſt dieß vollzogen, ſo bin ich wieder leicht und frei und verzeihe mir, will ſagen: ihm, gern und ganz das Verübte. Denn ich ſtrafe eigentlich ungern, wiewohl ſcharf.

*

Briefe ohne beſondern Inhalt laſſe ich nun Frau Hedwig ganz ſelber komponiren und unterzeiche nur. Aber ſolche, die ich ſelbſt abfaſſen muß, da iſt eben die alte Noth. O, wie ſchwer iſt ein Brief! Gerade auch an Freunde! — Man meint: da darfſt du dich ja gehen laſſen, es iſt ja doch faſt wie geſprochen, iſt ja kein Aufſatz, kein Amtsſchreiben. Aber was Schwarz auf Weiß daſteht, iſt eben ein ander Ding als das Geſprochene: hier iſt der Ton der Stimme, Blick, Mienenſpiel dabei und bringt zu einem ſcharfen Wort, einem ſtark geſalzenen Spaß die erklärende, verſöhnende Begleitung, während die ſchwarzen Haken auf dem Papier abſtrakt daſtehen und am Leſer herumkratzen. Das mag der Teufel lernen, ſich gehen laſſen und zugleich nicht gehen laſſen, einen Beſuch machen in Hemdärmeln und doch im wohlgebürſteten und geknöpften Rock! — Zehnmal lieber ein neues Polizeigeſetz verfaſſen oder hundert Paragraphen eines philoſophiſchen Lehrbuchs in Lapidarſtyl! Ich ſchreibe auch nicht Einen Brief, in den mir nicht etwas Ungeſchicktes hineinkommt. Wie viele habe ich verbrannt, neu geſchrieben, ein drittes Mal ſogar! Aber es dauert einen eben oft die Zeit, da bedenkt man dann nicht, daß man beſſer jetzt Zeit verliert, als auf Tage, Wochen oder länger die gute Stimmung, und man wirft den Brief in die Poſtlade. Dann fängt die Reue an zu bohren, zu graben, — dumpfe Spannung, bis die Anwort kommt, — dann ſieht man aus dieſer, wie man wehe gethan. — Nun aber erſt noch das glatte Poſtpapier und der Racker von Feder! Wie oft habe ich mit ſpröder Feder grob geſchrieben, wo ich freundlich, und mit zu weicher ſchlaff und breiig, wo ich mannhaft entſchieden ſchreiben wollte!

*

Verwünſchte Kanzleirechnung! — Wieder dreimal verrechnet, da ich ſie nicht zu Frau Hedwig hinübernehmen konnte, mir helfen zu laſſen. Menſchen, die das arithmetiſche Organ haben, können ſich in ſolche, denen es fehlt, gar nicht genügend verſetzen. Es iſt nicht bloß, daß man nothdürftig nur noch addiren kann; nein, man hat ſich ſo oft verrechnet, daß man dem ganz Gewiſſen, dem Ausgemachten nicht traut. Wenn ich irgend eine Amtsrechnung prüfen ſoll: ich weiß wohl, daß zweimal zwei vier iſt; aber könnte es denn nicht ausnahmsweiſe einmal, zum Beiſpiel heute

Vormittag, fünf ſein? Ein Jammerſtand des Bewußtſeins, ein tiefinneres Unglück und Elend.

*

Frau Hedwig, mein guter Privatſekretär, meint, die Briefe, die ich ſelbſt abfaſſen muß, könne ich ihr ja diktiren. Kann ihr aber nicht diktiren, fällt mir nichts ein, wenn Jemand mit angeſetzter Feder wartet. Neulich ſoll meinem Pferde zur Ader gelaſſen werden, der Bediente beſtellt einen feſten, auch darin erfahrenen Hufſchmied. Ich ſehe zu. Der nörgelt an dem Thier herum, will den Schnepper hier, dort anlegen, kommt nicht zum Schluß, nimmt den Johann in eine Ecke, flüſtert mit ihm, und dieſer tritt zu mir her und richtet mir aus: ich möge doch verzeihen, der Hufſchmied könne es nicht verrichten, wenn ich zuſehe. Und es iſt ein ſtarker, breiter, nichts weniger als nervöſer Mann! So das geſchieht am grünen Holze — — —.

*

Ich ſuche und ich fliehe die Menſchen, bin geſprächig, und kann mich ſo ſchrecklich erzürnen über ein dummes Geſpräch. Jedes Geſpräch, das nicht durch Austauſch nach Erkenntniß ſtrebt, iſt dumm. Halt! Da muß aber: Erkenntniß in faſt unerlaubt weitem Sinn verſtanden werden. Ich bin ein nur zu großer Freund von rein närriſchen Geſprächen. Sie ſind höchſt erlaubt, ja von Zeit zu Zeit Pflicht, Pflicht gegen ſich ſelbſt, Pflicht gegen Andere, denn Phantaſie will leben. Und ſpielend muß alle Unterhaltung guter Geſellſchaft ſich bewegen. Doch jede, auch die närriſche, führt auf manchen Punkten immer zu dem Bedürfniß, dieſen oder jenen Begriff klarzuſtellen. Da gibt es nun aber Naturen, die ſich dagegen ſperren, davor verkreuzen wie vor dem Gottſeibeiuns. Nur nicht in dem Nebel der Flachheit umrühren, nur auf nichts tiefer eingehen, nur nicht das Meſſer des unterſcheidenden Begriffes an Gemeinplätze legen! Nur Alles in der Brühe, in der Sauce der Unbeſtimmtheit belaſſen! — Die ſtumpfe Denkfaulheit der Menſchen. Aber auf dieſem Wege verkommt man. Geſellige Unterhaltung von Menſchen ohne Erkenntnißdrang iſt Sumpf. Das Forſchen iſt es, was den Menſchen zum Menſchen macht, ohne dieſes auch keine Moral. Forſchen iſt die Stahlfeder im menſchlichen Weſen. Was die Franzoſen in ihrer liederlichſten Zeit aufrecht erhalten hat, das waren jene Salons, wo die Geſpräche gepflegt wurden, in denen unter Scherz, Reiz des Weibes, Würze der Phantaſie nach Erkenntniß, nach Quellen der Wahrheit gebohrt wurde.

*

Geſellſchaft beim Staatsrath X. Zwei Töchter, eine ſehr ſchön und hat den Gebrauch der Schönheit nicht gelernt. Noblesse oblige, aber beauté oblige auch. Man muß zugeſtehen: ſchwer! ſchwer! Siegesgewißheit auf jedem Schritt und doch ſtreng haushalten! Freude des Anblicks, des Umgangs für Viele, und doch den Schatz der Liebe und ihrer Zeichen, jedes Blicks, jeder Bewegung, jedes Winks, der dahin wieſe, ſtreng nur für Einen vorbehalten — ja ſchwer! Um ein ſchönes Weib ſchwirrt es in der Luft von Liebesgeiſtern, die alle an ihm ſchieben — hinein in die Koketterie. Kokette misbraucht ihr Pfund, ungerechte Haushälterin. Gleicht endlich dem Trinker, der im einen Weinhaus ſchon auf's andere denkt, hat beim Malvaſier ſchon Ueberſchuß an Durſt nach Marſala — — „ein Mädchen, das an meiner Bruſt mit Lächeln ſchon dem Nachbar ſich verbindet“ — Endlich alt. Was bleibt?

*

Man ſollte ſchlechterdings Niemand heirathen laſſen, der nicht ein Examen über Erziehung beſtanden hat. Das Wiſſen allein macht nicht Alles, aber etwas, ja viel. Es iſt Niemand berechtigt, Kinder zu erzeugen, der nichts von Erziehung weiß.

*

Die meiſten Menſchen werden in den erſten Lebensjahren, ja ſchon in den Windeln verzogen; ſpäter, wenn ſie die erſten Kleider bekommen, am ſchlimmſten die Mädchen. Man kleidet ſie äffiſch nach der Mode der Erwachſenen, preiſt ſie, wie hübſch ſie ſeien, wenn ſie herausgeputzt ſind, und ſchon dadurch werden ſie für immer zu Fratzen. Im Uebrigen verzieht die Mutter die Knaben, der Vater die Töchter, denn jene ſieht in jenen, dieſer in dieſen das Erinnerungsbild der Jugendliebe heranwachſen. Den Knaben wird es im Ganzen beſſer, weil es doch in der Schule ſtreng zugeht und Gehorſam durchgeſetzt wird. Es iſt doch wahr, daß mehr Ehen durch das Weib unglücklich werden, als durch den Mann. Meine nur ja nicht, Bildung und Moralität einer Familie verbürge dir, daß die Töchter gut erzogen ſind! Gerade in den Kreiſen der Bildung, insbeſondere der vornehmen, werden ſie erſt recht verzogen. Es iſt zwar richtig, daß die Mädchen wie Pflanzen den Charakter des Bodens und der Luft annehmen, worin ſie ſtehen, und daß insbeſondere das ſtille Beiſpiel der Mutter mehr wirkt, als Erziehungsakte, aber manchmal braucht es eben auch bei ihnen ein Donnerwetter väterlicher Strenge, und daran pflegt es zu fehlen.

*

Wie mich Alles, Alles dorthin, dorthin führt, ich mag es zu unterdrücken ſuchen, wie ich will! Denn ich weiß ein Weib — eine Oaſe im Sandmeer. — Jetzt lange her, daß ich ohne Nachricht bin, ſeit der Geburt des zweiten Knaben. Glück gewünſcht, herzlich, kurz. Ach, dorthin kann ich ja nicht ſchreiben! Wie oft verſucht und ausgeſtrichen, Feder weggeworfen! Gewöhnliches? Wie nichtig! Inneres — wie wäre das möglich? In Thränen ſchwämme das Blatt! Und doch iſt mir's unheimlich, mein vieles, langes Schweigen. Noch Beruhigung, daß Erik ſo wenig Freund von Briefſchreiben, als ich, und daß man mich dort kennt, daß er ja weiß, daß ſie, ſie weiß — oder auch ahnt — o nein, Schweigen! Schweigen!

*

Todt! Erik todt! Erik todt! — Als wäre der Welt ihr Krondiamant ausgebrochen! — Und ſie? —

*

Wie ſelten wir uns geſchrieben, ich wußte ihn doch! In dieſer Welt der Falſchheit, des Eigennutzes, der Kriecherei, der Ränke — ich wußte, wußte, ſagte mir's tagtäglich: es gibt noch Redlichkeit, Geradheit, Treue, Opfer, Mannheit: Erik lebt! — An ihm ein Halt, auf ihn ein Verlaß, eine Ruhe für mein aufgeregt heftig Weſen — Mein Freund, , mein guter Kern, mein Fels, meine Tugend — unſichtbar nahe — o, Erik todt! — Verwaist — rings kein Freund mehr! — Und — Soteira? —

*

Auf! Auf! Lebe noch! Es gibt noch zu thun! „Herz, mein Herz, halt aus, ſchon Schnöderes haſt du erduldet.“

*

Abgeordneter? Gar noch? Ich? Doch es ſei — Ruf des Schickſals — mich aufraffen — aufraffen zu mehr als Amt — auch aus dem Schlag! — Auf! — Hab' auch viel auf dem Herzen, es ſoll einmal heraus an den Tag, einmal in's Große, Oeffentliche!

*

Wahlkämpfe. Wahlreden. Zungenfechterei, Komödie. Doch gute Sprechübung. Das Reden geht ja beſſer, als ich mir zugetraut hatte, wenn nur genug Diſtanz iſt. Sobald mir die Leute zu nahe ſind, weiß ich nichts oder bleibe ſtecken. Sie drücken auf mich, ſind ſtatt bloße Bilder empiriſche Exiſtenzen, die mich läſtig fragen: Nun, was haſt du zu ſagen? Wird's bald? Nun, was weiter? — Das wirft mich aus dem Denken an die Sache heraus. In jedem Redner laufen zwei Vorſtellungsreihen nebeneinander; die eine beſchäftigt ſich mit dem Thema, die andere mit den ſinnlichen Wahrnehmungen während des Redens. Dieß geht ſo lang, bis auf die zweite zu viel Accent fällt, dann wirft er um. Zu viel Accent: Urſache entweder eine Beobachtung, z. B. dort wird geflüſtert, gelacht oder alſo die Leute zu nahe. Diſtanz bringt Objektivität.

*

Oft meine ich doch, ich vermög' es nicht länger. Der Schmerz um Erik will im Sturm hervorbrechen mitten in dem Gewühl; aber dann packe ich ihn und werf' ihn gewaltſam hinüber zu dem Zorn auf ſo viel Schlechtes in unſeren Zuſtänden, zwinge ihn, ſich als Zorn auf das Unrecht ſolchen Todes mit dieſem zu addiren. Es muß doch gehen. Wenn ich nur nicht zu heftig werde! Muth! Sei Mann, es gibt zu thun, ſei brav wie Erik!

*

Alte Deviſe: Adler, über Wolken der Sonne zufliegend mit Schrift: nunc pluat! — ſei mir Vorbild!

Ein Adler flog empor
Hoch, höher, bis hinan, wo fürchterlich
Aus ew'gem Schnee
Die letzten, wildgezackten Alpenhörner ragen.
Da ſah er hängen über ſich
Ein zweites, ſchrecklicher gethürmtes
Gebirg von Wetterwolken,
Schwarz, dicht und breit und ſchwer, zum Berſten ſatt.
Es drohet Stürme, Güſſe, Ströme, Stürze
Von Regen, Hagelkieſeln, die das Haupt,
Die breiten Schwingen ihm zerſchmettern,

An die Felſennadeln ihn ſpießen, oder halbzerfetzt
Zu Thal ihn ſchleudern werden.
Er ſieht's und ſchießt hindurch,
Steil, kerzengrad', dem Pfeile gleich,
Von ſtraffer Sehne ſtracks emporgeſchnellt.
Schon ſchwebt er über der ſchwarzen Wand
Im Blau, im ſtrahlenden Aethermeer,
Er ſchaut der Sonn' in's blitzende Flammenauge,
Er ſchaut hinab und ſpricht:
Nun mag es regnen!

— * —

Zerfetzt! Am Boden! Was jetzt, wie weiter?

*

Erſt nicht verzagen! Arbeiten! Gutes thun, wirken ohne Amt, Vereine für Wohlthätigkeit, — Erziehung Verwahrloster. — Für mich meine Bücher, hab' nun Zeit. Schreiben — halt! an die Pfahldorfgeſchichte! — gleich aufnehmen! Fortreiſen, noch einige Sammlungen ſehen von Ausgegrabnem aus der Pfahlzeit — Studien machen. — Man nimmt an, es ſeien Kelten —

*

Das Ueberſchnappen der Stimme, das war das Aergſte, das ſcheusliche Auslachen. Alles Andere ertrüg' ich eher. Teufel!

*

Es muß ertragen ſein. Dabei noch ein Troſt. Jetzt muß ich die Thüre von meinem Amtszimmer in die Kanzleiſtube doch nicht mehr knarren hören. Einölen ſchwierig und half ſo gut wie nichts. Der pfeifende Knarrton that immer ganz deutlich wie „eo ipso!“ O, ja freilich, will's ja glauben, es verſteht ſich von ſelbſt, daß du knarrſt! auch, daß ich gehen muß! — Noch als ich das letzte Mal dort war, auf immer Abſchied vom Amte zu nehmen, knarrt das Luder: eo ipso! — Dich, unverſchämter Regenpfeifer, dich bin ich doch nun los — Eo ipso!

*

Es geht ja vorwärts. Fort, ihr Dämonen, ſollt mich nicht abbringen! — Ich weiß jetzt, ich mach's wie Luther, der dem Teufel das Tintenfaß an den Kopf warf! Will noch anders reagiren, als mit Exekutionen — literariſch — will euch brandmarken — ein ganzes Syſtem gegen euch, euch an den Kopf! Etwa: „Syſtem des harmoniſchen Weltalls“ oder —

*

Ich bin zu ehrgeizig, um ehrgeizig zu ſein. Ich habe ein heimliches, ſehr verfängliches Verhältniß, eine unglückliche Liebe zu einer ſehr ſpröden Schönen: der Nachwelt. Daher geize ich ſo wenig um die Ehre bei der Mitwelt, verſäume ſo oft ſchuldige Aufmerkſamkeit und bin ſo zerſtreut gegen Formen: wie es eben allen Verliebten zu gehen pflegt. Es iſt ſtolz geſprochen, ach, zu ſtolz, denn was habe ich gethan, meine Schöne zu erobern? Mein Wirken? — Lächerlich geendet! Da die Pfahlnovelle? Dichterruhm? Pah!

*

Wie ich das wieder leſe — unſelige Vergleichung! — Vier Worte, Laute hab' ich ihr geſchrieben: „O Gott! o Gott!“ — Mehr nicht? Muß ſie nicht einen inhaltvollen Brief erwarten? Wohl zehnmal verſucht, verbrannt! Und es wäre doch ſo natürlich, wäre Pflicht. Ja, aber daß in jeden Brief etwas hinein will, — was doch nicht darf, nicht ſoll — davon darf kein Hauch — Sie wird wohl errathen, aber — o Knäuel von Verflechtung!

*

Arbeit will nicht gehen. Fehlt mir doch gar ſehr Dienſt, Pflichtzwang der Stunde. Daher auch die Teufel wieder in Legionen. Merken wohl meine Abſicht, wollen mich vorher aufreiben. Zwei Tage ein entzündetes Auge. Fliegt mir juſt eine Mücke in's rechte, worein mir kurz vorher ein Funke Brennſtoff von einem Zündhölzchen gefahren.

*

Das Leben iſt eine Fußreiſe mit einem Dorn oder Nagel im Stiefel. Felſen, Berge, Schluchten, Flüſſe, Löcher, Sonnenglut, Froſt, Unwetter, Räuber, Feinde, Wunden, damit müſſen wir kämpfen, das will beſtanden ſein, dazu haben wir die Willenskraft. Aber der Nagel im Stiefel: das iſt die Zugabe, kommt außerdem und überdieß dazu, und für den Nagel bleibt dem Manne, der mit den großen Uebeln redlich ringt, keine Geduld übrig. Haben denn die Menſchen Zinkblech ſtatt Haut an den Fußſohlen, daß mich darin Niemand verſtehen will? — Oder auch: das Leben iſt eine Schublade, die nicht geht, ſtockt, ſtaut, ſpannt —

*

In meiner Arbeit mag ich oft einen Haufen Papier, wo ich nothwendig etwas herauszunehmen hätte, ſtundenlang nicht anrühren, weil ich weiß, beim erſten Griff fährt der helle Teufel hinein, Alles ſchlüpft, klebt oder entwiſcht, — was nicht mit ſoll, geht mit, was mit ſoll, geht vom Andern nicht los, die Feder fliegt zu Boden und ſpießt ſich in's Holz, daß ich eine halbe Stunde brauche, eine neue zu ſchneiden, — der vollendete Pöbelaufruhr. —

*

Lang, lang nicht unter die Leute gegangen — was ſoll mir —? Frau Hedwig treibt — hat wohl

Recht. Habe mich doch oft vergeſſen, bin aufgethaut, wenn ich von Gram und Verdruß zu Stein, zur ſtarren Maske gefroren unter die Menſchen kam, eine Mehrheit von Augen wirkt erweckend auf mich.

*

Das war ein Tag! Wetter: oberer Föhn bei unterem unverſchämtem, injuriöſem, rechtsverletzendem Nordweſtwind, der mir meinen Hut nimmt, den ich doch um mein Geld erſtanden habe und daher als rechtmäßiger Eigenthümer beſitze. Nerven und Gehirn elektriſch durchzuckt, Blut kochend, Haut ſtechend. Dennoch und auch unterſchiedlichen Teufeln zum Trotz den ganzen Tag ſcharf gearbeitet. Abends ſehr Erholung, Ausſpannung bedurft. In Geſellſchaft. Und hier? fängt erſt die rechte Folter an. Zu acht an einem Tiſch, eine Zahl, durchaus nicht zu groß, um recht gut noch eine gemeinſchaftliche Unterhaltung zu erlauben. Beginnt folgendes liebliche Spiel:

A eröffnet mit C ein Sondergeſpräch, dann E mit G, dann H mit F, und D foltert mich B, ich ſoll mit ihm eines führen. Da jedes dieſer vier Sondergeſpräche das andere übertrommelt, ſo fangen Alle das Schreien an und nun hört man das eigene Wort nicht mehr. Ich ſuche auszuwickeln, ſuche laut ein Geſpräch für Alle auf's Tapet zu bringen, — vergeblich. Niemand begreift mich.

Nicht genug, weiter! Sie fangen über's Kreuz an: A mit D, C kräht nach mir (B) herüber, E mit H, G mit F. Nun iſt zum Beiſpiel in einer der lieblichen Gruppen von Preußen und Bayern die Rede, in der Diagonale ſchlagen den zwei Politikern die Namen Dante und Petrarka, von anderer Seite Cervelatwurſt und Gansleberwurſt, in der dritten Kreuzung ſcheuslicherweiſe auch noch die Begriffe Aktien und Prioritäten, in der vierten die Streitfrage über Sängerin Blözke und Grilli auf's Trommelfell.

Noch nicht genug. Eine kurze Pauſe tritt ein. D fragt A, welcher Altdeutſch verſteht, nach einem verwickelten Punkte, nämlich: wann das E. geſchloſſen, wann offen zu ſprechen ſei. Man ſieht, es iſt ihm wirklich darum, belehrt zu werden, den Anderen iſt es auch von Intereſſe, mir nicht weniger, und Alle horchen. Während nun der A eben recht im Zug iſt, den Punkt auseinander zu ſetzen, bricht ihm der D, der ihn ja eben ſelbſt gefragt hat, in die Rede mit der Frage, ob er geſtern im Konzert geweſen ſei, gleich darauf fängt der C mit mir vom Theater an und ſo läuft es fort: Jeder hat vergeſſen, daß er ſoeben ſich für einen Zuſammenhang intereſſirte.

Ich ſchoß auf und fort, zermartert, zerſchunden, zerfetzt, zerſägt, zerrieben, zerdroſchen, zerwirbelt, zerraſpelt in allen Nerven kam ich nach Hauſe. Das war meine Abenderholung: nach ſchwerer Tagesarbeit noch ſchwerere am Abend! Möchte das arme Hirn entlaſten und muß mir alle ſeine Saiten zerreißen laſſen.

Die Mehrheit der Menſchen beſteht nicht gerade ganz aus Betrügern, Räubern, Dieben, Mördern, aber aus ſozialen Ungeheuern, und zwar durch alle Stände und beide Geſchlechter, die Weiber treiben's ärger, aber die Männer kaum um ein Haar beſſer. Was habt ihr dumpfe Geſchöpfe nur für eine Vorrichtung in den Hörwerkzeugen, daß ihr das eine Geſpräch gegen die andringende Lautmaſſe der fremden Geſpräche in eurer Auffaſſung zu iſoliren vermögt? Einen eiſernen Rollladen? Einen Ofenſchirm von Sturz? Ei was! nichts habt ihr, grobe, ſtumpfe, abnorme Sinne habt ihr und konfus im Kopf wollt ihr ſein und bleiben, Alles ſchlechterdings nur halb denken, und mich, der ich normale Sinne habe und klar ſein will, mich haltet ihr für ein Monſtrum! Ihr wollt ſprechen und gehört ſein, ihr wollt hören, und im Augenblick vergeßt ihr es wieder, weil euch noch viel lieber als Sprechen und Hören das Wirrſal, weil der Durmel euer Element iſt.

Für richtige Sinne und für wirkliche Bildung gibt es an einem Tiſch, wo nicht ſo Viele ſitzen, daß ein gemeinſames Geſpräch unmöglich wird, durchaus keinen Einzelnen. Neben einem plätſchernden Brunnenrohr kann man ſich unterhalten, denn es ſpricht keine Worte, welche die Geſprächsworte durch

Bezeichnungslaute aus einem andern Zuſammenhang kreuzen, neben einem Separatgeſpräch iſt es unmöglich. Ein Menſch, der geſunde Natur, Disziplin des Denkens und der Form hat, wird ſich alſo im genannten Fall nie, abſolut nie an einen Einzelnen wenden, wiſſend, daß, ſobald er's thut, die Loſung zum allgemeinen Geſprächschaos gegeben iſt, er wird immer nur nach der Mitte, in's Ganze hinein ſprechen.

Da nun die Menſchen auch hierin wirr, wild, willkürlich und disziplinlos ſind, was folgt? Das folgt, daß ſie nicht einmal der Geſprächfreiheit im Privatleben werth ſind. Das folgt, daß man ſie auch hier in das Joch der parlamentariſchen Ordnung einſpannen müßte. Das folgt, daß eine Geſprächpolizei organiſirt werden müßte. Macht mich zum Vorſtand und ich verſpreche euch, ein Tyrann erſter Klaſſe, ein Nero, Caligula, Attila, Dſchengis-Chan, Tamerlan der Geſprächszucht zu werden! Aber Strafgewalt müßt ihr mir geben! Mit Geißeln und Skorpionen will ich ſie züchtigen, die Geſpräch-Buſchklepper, Geſpräch-Strauchdiebe, Geſprächs-Räuber, Geſprächs-Mörder, Geſprächs-Meuterer, in die Waſſer der Urflut will ich ſie zurückſtoßen, dieſe Geſprächs-Ichthyoſauren! Und nie werde ich meine Vollmacht mißbrauchen, nie mir zum Vortheil anwenden, nein, Anderen ſoll ſie zugute kommen auf meine Koſten! Ein Leben, das der Gerechtigkeit gewidmet war, ſei Zeuge für meine Betheurung!

Ach Gott, es iſt ja auch dieß nur ein ſchöner Traum! Ich weiß ja: ein Unſinn! Da aber der Zuſtand, wie er beſteht, auch ein Unſinn iſt, ſo bleibt's eben dabei: gerade ſo unfähig, wie einen vernünftigen Staat zu bauen, iſt die Menſchheit auch, eine Geſellſchaft zu bauen, oder umgekehrt, wie man will!

O Einſamkeit, wie gut biſt du!

*

Dabei bin ich erſt gar kein Pedant. Ausnahmsweiſe muß man auch in die Rede fallen dürfen, namentlich wenn ſonſt der Augenblick für einen guten Witz verloren gienge. Aber bei dem Trätſchvolk iſt die Ausnahme Regel und der konfuſe Lärm Lebenselement.

*

Wieder lang einſam, hat gut gethan und auch nicht. Wäre mein guter Rappe nicht — ihm verdanke ich, daß ich nicht einhuzle, einſchrumpfe. Beſuch manchmal vom Referendär, jetzt Aſſeſſor; der nicht unerquicklich. Geſcheut. Wenn nur nicht auch da die Teufel wären — bleibt aus, wenn ich ihn ſo recht herwünſche, kommt dann im ungeſchickten Moment —

*

Rezept: — Wenn du einen Beſuch erwarteſt und er kommt lange nicht, ſo nimm kalt Waſſer in den

Mund. Es ſoll bekanntlich hinter den Zähnen gehalten werden, bis es warm iſt, um den Mund auszuſpülen, ſonſt verſchlägt es ſie. Vergiß, ein Gefäß aufzuſtellen, wohin du das Waſſer ausſpucken kannſt. Laß den Diener entfernt ſein, der einen Beſuch in's Wartezimmer führen könnte. — In kurzer Zeit wird es klopfen. Der Menſch draußen hört dich zappeln, begreift nicht, klopft und klopft. — O, ich habe Einen gekannt, ſehr gebildet, ſehr manierlich, der rieß in der Verzweiflung die Thür auf und ſprudelte dem unſeligen Beſucher die Beſcherung in's Geſicht, — bereut innig den ſchmachvollen Wahnſinn — doch gab es ein Duell; glücklicherweiſe ohne Blut abgelaufen.

*

Ich mag es anfangen wie ich will, es vergeht keine Woche, ohne daß ich einen oder mehrere Fehler mache. Und das beim redlichſten Bemühen, es recht zu machen. Ganz blind. Hintennach, meiſtens erſt ſpät, gehen mir dann die Augen auf und ſenkt ſich mir die Einſicht mit ſolcher Centnerlaſt auf die Seele, daß ich, allein in meinem Zimmer, ja auch mitten auf der Straße, laut hinausſchreien muß, nur irgend einen Laut bellen, nur um mich etwas zu entlaſten. Da meinen dann die Leute, ich ſei verrückt, und muß ich mich vor meinem Bedienten ſchämen, wenn er im anſtoßenden Raum iſt, oder froh ſein, wenn gerade

Katze oder Hund bei mir im Zimmer iſt, daß er etwa meinen kann, ich unterhalte mich mit dieſen. — Wie geht es denn nun aber Anderen? Machen ſie denn keine oder gar ſo viel weniger Fehler? Oder machen ſie ebenſoviele, werden ſich aber nachher nicht durchſichtig, haben eine Seele von dickem Juchtenleder? — Oder werden ſich durchſichtig, ſchütteln aber die Laſt des innern Vorwurfes federleicht ab? Geht doch kaum! Warum müſſen ſie denn alſo nicht auch ſchreien wie ich?

*

Wißt es, ihr Köpfe, mit meinen Fehlern und mit meinem Wahnſinn hab' ich ſo gut ein Recht, zu exiſtiren, wie ihr mit euern Fehlern und mit eurem Kahlſinn!

*

Fremdlinge auf Erden lachen gern. Das kommt von ihrem ſcharfen Auge und von der Höhe ihres Sehpunkts. Aber es iſt ein anderes Lachen, als das Lachen gemeiner Seelen. — Auch lachen ſie gern über ſich ſelbſt.

*

Du haſt lange Weile? Mußt nach Unterhaltung jagen? — Haſt du denn an dir gar keine Geſellſchaft? Kannſt du dich gar nicht in Zwei ſpalten und hat, wenn du es kannſt, der Eine dem Andern gar nichts zu ſagen?

*

Um mich zu beſſern, habe ich ſchon das Mittel verſucht, eine Korreſpondenz mit mir ſelbſt zu eröffnen. Ich ſchrieb mir ſehr weiſe ermahnende Briefe. Nun wurde aber der Ich b über die Altklugheit des Ich a verdrießlich, fieng an, unwirſch zu antworten, wurde grob und gröber, der Ich a blieb ihm die Antwort nicht ſchuldig, das Ding machte mir Spaß und endlich gab es eine vollkommene Zank- und Scheltkomödie. — Larifari! —

*

Man ſoll den Idealismusnarren nicht trauen! Sie ſind immer auch böſe Narren. Sie werden giftig. Da ſie an alle Welt die Forderung der Vollkommenheit ſtellen, nur nicht an ſich ſelbſt, ſo iſt ihnen nichts und Niemand recht, ſie verdammen, höhnen, haſſen, halten inwendig den ganzen Tag grimmige Monologen, ballen die Fauſt offen und im Sack, üben Ränke und Tücke. Dahin kommt es mit edlen Menſchen, denen die Läßlichkeit fehlt.

*

Auch den Hamlet macht ſein Idealismus bös, grauſam gegen die arme Ophelia. Ein Weib ſchlecht, ſo werden es alle ſein. — Ein Engländer hat einen unſerer Shakeſpeareerklärer, der die Ophelia für eine leichte Weltdame nimmt, auf Piſtolen gefordert. Recht. Der hat meinen Geſchmack.

*

Was ich immer auf's Neue bewundern muß, iſt das höchſt Stimmungsvolle in allen Theilen dieſes Dramas, das doch von Gedankentiefe und ſcharfer Bewußtheit ſtrotzt. Das Grundgefühl iſt Schwüle; dieß iſt längſt erkannt und oft geſagt, aber es iſt nicht bloß Schwüle in dieſer beſtimmten Situation. Hamlet geht um wie ein Menſch, der zu enge Schuhe anhat und ſie nicht ablegen kann, dem daher alles Blut nach Herz und Gehirn ſchießt und der es daher in ſeiner Haut faſt nicht aushält, und der richtige Zuſchauer fühlt nicht nur, wie ſchwer ſeine Lage, ſondern wie furchtbar ſchwer das Leben überhaupt iſt. Nur der paradieſiſch naive, der beſchränkte und der gewiſſenloſe Menſch lebt leicht, dem tiefer Gehenden hämmern die Pulſe, wenn er bedenkt, welch' ein fürchterliches Schraubenwerk das Leben iſt, das uns zwiſchen Fragen einpreßt bis zum Erſticken. Der Monolog „Sein oder Nichtſein" iſt nach ſeinem Gedankengehalt ſehr überſchätzt worden, ſein Werth liegt in der Stimmungstiefe: unerreichbar der Ausdruck des Brütens, das nicht weiß, wohinaus, des athemloſen Eingeengt-, Eingeſchnürtſeins.

*

Ich bin ſo ſchrecklich bedenklich, ſo ſehr Buridan's Eſel, daß mich der Zweifel, in welchem Laden ich einen Kamm oder Bürſte kaufen, mit welchem neuen Buchbinder ich es verſuchen ſoll, wochenlang umtreiben, in ein wahres Elend von Einklemmung zwiſchen Für und Wider verſetzen kann. Und doch bin ich auch wieder ganz unbedenklich, gehe friſchweg darauf los, fürchte nichts und Niemand, und weiß ganz gewiß, daß ich, wäre ich ein Obergeneral und ſtünde im Felde, den richtigen Moment für eine Schlacht mit zweifelloſer Entſchloſſenheit ergriffe und drauf ſchlüge. Auch das würde mich nicht irren, daß gezweifelt werden könnte, ob nicht der folgende Tag einen noch günſtigeren Moment brächte. Ich würde mir ſagen: nach menſchlicher Erkenntniß iſt der Moment jetzt günſtig, ob morgen ein noch günſtigerer kommt, kann man nicht wiſſen, handle ich alſo jetzt, ſo habe ich richtig gehandelt, auch wenn's nicht gut ausläuft und wenn ſich herausſtellt, daß es beſſer geweſen wäre, zu warten. Daher wäre ich auch ganz feſt gegen Reue. — Lieſt das einmal Jemand, er mag's für Prahlerei halten, aber ich weiß, was ich weiß.

*

Sonſt im bürgerlichen Leben und in allen Lagen, wo es nicht drängt, wo Aufſchub nicht Gefahr und Schaden bringt, zapple ich, wenn Wahl iſt, endlos im Hexenkreiſe der Abwägung. Wer denkend iſt, hat eben eine lebhafte Vorſtellung von den Hinderniſſen, von den Möglichkeiten des Mißlingens. Hamlet handelt freilich gerade da nicht, wo es eilt und drängt, im Uebrigen gilt für alle ſolche Naturen ſein hartes Wort: „verzagter Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang — ein Gedanke, der, zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur und ſtets drei Viertel Feigheit hat“. Hamlet iſt verklemmt und reſolut, beides, — juſt ſo geht mir's, ob mir gleich nicht einfällt, mich an Geiſt mit ihm zu meſſen.

*

Und auch dieſe Selbſterkenntniß hilft mir nichts, rein nichts. Daß man nicht aus ſeiner Haut fahren kann!

*

In welche führe ich? Ja, da fängt's erſt recht an mit: wer die Wahl hat, hat die Qual!

*

Nun! in gar keine!

*

Es wird ſchlimmer. Nichts um mich und an mir, was nicht riebe, klebte, zwickte. Es ſind keine Ameiſen mehr, es ſind Klemmer. Haben mir's wohl extra angethan, daß ich meine treffliche Arbeit: „Syſtem des harmoniſchen Weltalls", nicht vollenden ſoll, weil großer Hauptſchlag gegen ihr Armeekorps. — Große Singtragödie will auch nicht werden. *) Dort liegt die Pfahldorfgeſchichte, — ſkizzirt, kaum angefangen; keine Stimmung.

*

Ich werde lebendig macerirt, zerſtochen, zerkitzelt, zernagt, zerkritzelt, zerbröſelt, zerſtäubt. Seele, wohin? Wohin? O, eine Leidenſchaft! — Die Eine, die arme, die unterirdiſche, gute, ſtille und tiefe, — darfſt ſie dir nicht geſtehen! — In den Krieg? O, da lebt man! — „und ſetzet ihr nicht das Leben ein —". Aber in dieſen? in den, der ſich in Deutſchland bald entſpinnen muß? O! —

*

Frau Hedwig ſchickt mich nach Italien. Hat am Ende Recht. Noch Vieles dort noch nicht geſehen. — Pfahldorfgeſchichte mitnehmen, etwa im ſtillen Venedig vollenden, war ja einſt auch ein Pfahldorf.

*

---

*) In dieſer Gegend lagen die verrückten Elaborate, von denen der Leſer ſchon weiß. Anm. d. Herausg.

Airolo. Ausathmen, ausathmen! O ſcheuslich, o Streich in der unterſten Hölle ausgeheckt! — Meine Sehnen müſſen ja doch von Eiſen ſein! — Das abſolut Lächerliche tödtlich tragiſch, das Tragiſche zum Todtlachen! — O, wer aus dem Bewußtſein heraus könnte! — Hinab in die Strudel! Schnell! — Ja, wenn nicht da unten — mit den grünen Nixenaugen, ſie — ſie — Biſt du da?

*

Gerettet? Heißt man das retten? Oder doch verborgenes Weltgeſetz? Daß der gute Menſch ſein Leben wagt und daß der zum Retter wird, der gerettet werden ſoll und — wird? Iſt jener zu Dienſten aufgehoben für das Leben, zu erklecklichem Wirken? Steht der Zufall in tiefem, nicht zu überſehendem Zuſammenhang? Ich, auch ich zu Zwecken gerettet? Ich? o, das iſt vorbei!

*

Iſt meine Natur unverwüſtlich? Stößt das Verzweiflungsfieber im Exekutionsverfahren aus, daß der Höllenſtoff in Scherben dort liegt am Granitblock in Göſchenen! Kriſe? Aber wozu? Sei's wie es will, was iſt, iſt, muß ſein.

*

Immerhin ordentlicher Menſch das, hat's recht vernünftig mitgemacht. Nur komiſch, daß er wiſſen und ſeinerſeits angeben zu wollen ſchien, — als ob nicht: „Namen ſind uns Dunſt". — Cornelia — Augen — ſeltſam — nicht weiter denken! Fort — dem Lago maggiore zu! Tüchtig marſchiren! —

*

Bellinzona. — Dort bei Oſogna! Der Reiſewagen — mich verborgen — Sie ſind es geweſen, deutlich erkannt — und ich? — Hätte ich nicht doch gedurft? Thor, Thor, warum nicht hervortreten? — Nein, nein, es war beſſer ſo!

*

Aber wohin jetzt, wohin? Sie iſt dort. Es zieht mich ſchwindelnd hin. Und darf doch nicht. Kann nicht, dürfte nicht, auch wenn ich dürfte.

*

Aſſiſi. — Und doch hieher — im Fluge. — Dort bei den hohen, ſchlanken Säulen des Minerventempels hab' ich ſie gehen ſehen, ſchweben — Nacheilen? Halt, nein! Hinab, fort in's Thal, — ſie darf mich nicht entdecken. Muß ihr's erſparen. Nicht anders möglich: das Grauſen von damals hieng doch wenigſtens mit Furchtbarem zuſammen, aber jetzt — Ja, wenn ich ihr Freund, nur ihr Freund wäre, ſonſt nichts, — vielleicht nach dem Freund ſehnt ſie ſich trotzdem, aber — es bleibt dabei, es darf nicht ſein.

*

Habe das Dienſtmädchen der Muhme umlaufen ſehen, ſchien eilig zu ſuchen, mich zu erkennen, verdoppelt ihre Schritte — ſie ſoll mich nicht finden!

*

Verborgen im Gedräng der Anbeter in der Kuppelkirche. — Dumpfe, ſtumpfe Wahnſinnige, Zerrbilder der Menſchheit, die ihr da das Bethäuschen des heiligen Franziskus anplärrt, das Roſenwunder anglotzt! — Und doch Wahnſinn — Wahnſinn des Sehnens auch in mir — Madonna degli angioli!

*

Hier iſt es am beſten, in dieſem ganz einſamen Hochthal oben hinter dem Kaſtell. Dieß Thal und ich, wir verſtehen uns und es verräth mich nicht. Es iſt, als ob dieſe faſt baumloſen Senkungen die wehmüthigen Gedanken ſchon manches ſtillen Menſchen eingeſogen hätten, deſſen Seele wohl ſtill war, weil ſie auch zu laut war, wie die meinige. Ihr habt wohl auch ſchon leiſes Schluchzen gehört, verſchwiegene Gelände. — Hier bleibe ich bis zur Nacht, dann die

Nacht durch zu Fuß rückwärts und ſchnell weiter, hinauf, — wohin?

Hin, wo großes Leben den Todesſchlaf ſchläft — nach Venedig!

*

Sag', alter Narr, was rennſt du wieder
So kreuz und quer bergauf und nieder?
Was ſuchſt du denn? Laß ſein, laß ſein!
Die Weite bringt es dir nicht ein,
Im Breiten wirſt du's nicht erringen!
Da mußt du in die Tiefe dringen.
Der Weg iſt kurz, die Arbeit ſchlicht:
Fünf Schuh tief, weiter braucht es nicht.

*

Hab' ja auch kein Handwerk mehr. „Der Menſch muß ein Handwerk haben.“ — Wohl ſagt Nathan: „Man muß nicht müſſen,“ das gilt ganz, wo es ſich um That handelt. Anders iſt es mit der Thätigkeit, da heißt es: der Menſch muß müſſen. Unglücklich, wen kein Dienſt an die Zeit bindet, gerade ſeine Freiheit drückt ihn in's Sklavenjoch der Zeit.

*

Eingefahren um Mitternacht in die Lagunenſtadt. Ganz ſtill, Alles todtenſtill. Gerade recht für mich. Ihr erzählt viel, alte Mauern, in aller Stille viel.

Mancher Menſch iſt auch ſo eine ſtill gewordene alte Stadt. — Unter der Seufzerbrücke heraus in's Offene. Der Mond taucht auf. Dogenpalaſt. Hier Piazzetta, Markus-Löwe, der heilige Theodor mit dem „cocodrillo". Stich zu auf den Drachen, hab' auch ge— — —, — ſtill, ſtill, davon ſtill, in's Kühle ſchauen, in's graue Silber auf den Wellen!

*

Der Sarg auf der Gondel nach S. Christoforo ſchwimmend — wie ſtill, lautlos — dort unter Cypreſſen — am Meere — wie gut — dort ruht auch Leopold Robert — unſere Schatten würden ſich leis als Verwandte grüßen —

*

Die Nacht nicht geſchlafen, worauf ich mich nach dem langen Gang nach fundamenta nuove doch gefreut. Zanzare, Moskitos um die Jahreszeit noch! — Verteufelte Symbole meiner Quälgeiſter! — Auf Lido, ſagen ſie, ſei mehr Ruhe vor ihnen. Alſo dorthin, in's Einſame, an den friſchen Hauch und Wogenſchlag!

*

Lido. So mit mir allein, doch beſſerer Zuſtand, ein Freund, das Meer. Gänge am Strand. Täglich

Bad, kühlend tief hinein. Warum ſo unſtät, zapplich, ihr Möven? Meer immer groß ſtät; auch wenn es die Löwenſtimme erhebt, auch im Sturm: immer Rhythmus. Machſt mich ruhig, Dank, heiligen Dank, du Großes, du Unendliches! Was Alles liegt begraben in dir, du aber ſchlägſt und wogeſt ruhig darüber hin, wandellos in ewig gleicher Bewegung. Du überlebſt, ich kann es auch überleben. Zerre, zapple nicht mehr, Seele, halt ſtille!

*

Die Pfahldorfgeſchichte hervorgezogen. Das Wäſſerige um mich, Ufergeruch, Schilf, Röhricht, Seegras, Binſen am Strand bringt Stimmung zum Seebild.

*

Kann jetzt wieder unter Menſchen. Herüber! — Schöne Wohnung gefunden an der Riva dei Schiavoni. Auch hier Seeluft, frei, friſch, weit. Kann auch wieder lachen. Menſchen, ſelbſt die ſchlimmen, doch alle etwas antik Naives. Puppenſpiele drunten, ich ſtehe gern mitten unter den Kindern, alten und jungen, ſchaue und lache. Der Hanswurſt ſchrauft ſeinem Widerſacher die lange Naſe aus dem Geſicht und haut ihn damit: gut, tief, ſehr gut, mir lieber als feine Komödie. Dalmatiner, Montenegriner, Griechen vor den Kaffeehäuſern, Feß, Pelzjacken, braune Raubvogelköpfe. — Und keine Thierqual, kein Fahrlärm: Hauptſache.

*

Alles groß, geſchichtlich ſtylvoll und doch auch häuslich, heimelig wie bei uns alte Reichsſtadt. Die engen Gäßchen hab' ich beſonders gern; Gemüth ſpinnt ſich ein, wird zu Hauſe. Freunde gefunden, brave, heitere Kameraden. Gondolier plaudert mir vor von Kind und Kegel, auch von ſeiner Großmutter, liebenswürdig. Und dann wieder die hohen Bilder der alten Macht und Größe, die lebensvollen, blutwarmen und doch ſo adeligen Maler, — die Kirchen, die Paläſte; die Farben, die Reflexe im Waſſer. Nun ja, man kann doch leben. Hinein in die Kirchen vorerſt nicht, brauche Tageslicht, im Helldunkel drohen Geſpenſter. Die byzantiniſchen Starraugen an den Wänden in der Markuskirche predigen todten Tod im Leben, widerwärtige Mumien.

*

Gehe vom Arſenal zurück an der kleinen Kirche St. Martino vorüber, da iſt noch einer der Fratzenköpfe mit offenem Rachen für Denunziationen. Hier gegen Ketzer; Inſchrift: Denoncie secrete contro Bestemmiatori et Irreverenti alle chiese. Ein Gruſel ſtieg mir auf und nachher mußte ich lachen, denn ich ertappte mich auf böſem Gewiſſen. Werden mich ſchön verketzern, denoncie, nicht secrete, ſondern publiche in die Zeitungsrachen ſtecken, wenn der Reiſekumpan ſich einſt entſchließt, meine Pfahldorfgeſchichte in Druck zu geben, und wenn ſie das Kinderbehör am Feſt, die Katechiſation leſen. Und iſt doch ſehr harmlos. Ich muß die Religion der Pfahlbewohner exponiren — die übrigens nicht närriſcher iſt, als manche alte Naturreligion —, nun, das darf ich doch nicht in eigener Perſon, nicht direkt thun, muß doch als Poet verfahren, da fällt mir das Motiv ein, es ſo in Szene zu ſetzen. Wüßte durchaus nichts Anderes. — An ſich habe ich, als ich zu Hauſe für dieſen Zweck das Konfirmationsbüchlein wieder einmal zur Hand nahm, zweierlei gefühlt. Ganze Klumpen von logiſchen Widerſprüchen, die den Kindern, ſobald ſie zu Verſtand kommen, in die Augen ſtechen müſſen, ſo daß ſich ihr Kopf heftig gegen das Ganze ſträuben wird, daß ſie dann nicht nur herauswachſen, ſondern in Widerwillen das Kind mit dem Bad ausſchütten werden. Zugleich aber gewiſſer ehrlicher, guter Herzton, rührend; man ſieht, wie felſenfeſt dieſe Theologen an die ganze Miſchung von Sinn und Unſinn glaubten. Wären wir Neueren ſo herzfeſt in der wahren, der reinen Religion!

*

Halt, ein Gedanke! Ueber dem: Qui si denunzia!

Alvin ſoll aus Eiferſucht Denunziant an Arthur werden! Gut, muß ſehen, wie ich's verwende.

*

Den Kirchenlauf nun doch angetreten. Wo freiſchöne Bilder, ertrage ich auch den Weihrauchgeruch. Wenn doch einmal Heidenthum, ſei es da, wo es ſeinen Göttern Herz und Schönheit verlieh. Dabei immer die Anfänge oder erſten großen Schritte, das Flügelregen bei noch nicht völliger Flügge ſo reizend. Dieſer Giovanni Bellini, dieſe Maria mit den muſizirenden Engelknaben am Throne, dort in der Sakriſtei von ai Frari, iſt ganz zum innig reinen Verlieben. — Dann reife Schönheit. Heilige Barbara in S. Maria Formoſa — jeden Tag dahin. Schreckte mich zuerſt, weil die junoniſche Geſtalt mich — ich ſtürzte hinaus. Doch wieder gewagt — und nun das Etwas um die weichbeſchatteten Augen — ganz von ihr — wunderbar. Und dieſe Weichheit durchrinnt als Welle doch auch die ſtolze Geſtalt — Siegerin über alles Wilde — Und Palmzweig! Ich habe dein Fächeln geſpürt! — Gehe nun täglich dahin.

*

Sonſt mag ich die Venetianer doch mehr als Männermaler, trotz Tizian's, Paolo Veroneſe's, Palma Vecchio's, Pordenone's, Bordone's Weibern. Suche meiſt vergeblich jenes Etwas. Aber ganze Mannheit feſt, ſonnenbraun, im Gegenwärtigen zu Haus und Eins mit ſich, keine Sehnſucht, eine zweite Antike. — Tizian doch auch oft ſinnlich brünſtiger, als echte Kunſt ſoll. Doch in der Verkündigung Mariä zu Treviſo und in der Aſſunta auch das hoch myſtiſch „ewig Weibliche“. Apoſtel unten auf der Aſſunta — ſchon nah' an überreifer Kunſt, wenigſtens der eine mit dem theatraliſch geſtellten rechten Bein; andere herrlich — nun mit voller Herrſchaft über die Darſtellungsmittel jenes Nachſchauen, das mich ſo in's Mark hinein ergreift, Gefühl: die Welt ein Schattenthal ohne ſie.

*

Stehe oft und gern Nachts auf einer der kleinen Brücken, ſehe hinab auf den dunkeln Kanal, da und dort von Lichtſchein überblitzt. Wenn dann eine Gondel durchfährt, ſo ganz ſtill, nur ſelten der Ruf: Sta li! ſonderbar, dann iſt mir oft, als liege ich, der da oben zuſieht, zugleich todt in der Gondel, und der Todte freue ſich zugleich der ſtillen Nachtfahrt.

*

Hübſch — neulich auf der Fahrt nach Treviſo; ein paar gebildete Venetianer im Wagen; auch ein Abbate, vernünftiger, klarer Menſch, intereſſante Ausnahme. Wagenfenſter offen, auf dem Bocke ſitzt ein hagerer Pfaff. Wir kommen auf Kloſterweſen, Cölibat, weiter auf anderes Ungeſunde der katholiſchen Kirche zu ſprechen, ganz geſetzt, ernſthaft. Der Pfaff draußen horcht mit halbgewendetem Kopf. Der Wagen hält einige Minuten. Schaut der Pfaff herein mit durchbohrendem Blick und ruft mit Stentorſtimme: „Signori, la morte!“ — Er meinte, er dürfe das Wort nur nennen, ſo werde es uns wie ein Donnerwetter in die Eingeweide fahren. — Es war nicht möglich, nicht zu lachen. — Aber belehrend; da ſieht man, an was die Schauſpieler den armen, feigen Menſchenpöbel packen. —' Fürchte den Tod nicht und dir kann kein Pfaff bei! —

*

Einer der Italiener hat etwas höchſt Treffendes geſagt. Ich lobte die Reformation, ich ſagte, ſie ſei die unentbehrliche ſittliche Ergänzung zur Renaiſſance; die Italiener ſollten ſie irgendwie nachholen, ſich beeilen, aus ihrer Kirche hinauszukommen. „Va bene,“ ſagt der Herr, „ma poi anderemo più lontano che voi Tedeschi, che vi siete fermati nella prima osteria.“ Wie wahr! Wie hat es die Reformation verderbt, daß ſie ſich gleich wieder in eine Kirche einſchloß mit Dogmengezänk, wie ein Fußreiſender, der im erſten Wirthshaus hängen bleibt.

*

Am Rialto, auf dem alten Börſenplatz jenſeits der Brücke, meine ich leibhaft den Shylok zu ſehen, wie ſie ihm auf den Bart ſpucken, wie er hinwegſchleicht, den brennenden Haß gegen die Chriſten in der Seele. Ja, Shakeſpeare! — Wenn er Venedig hätte ſehen können, wie es jetzt iſt! Das Traumgewordne! O, er hätte es ganz verſtanden! Wie iſt er traumwebend! Und zugleich heller, wacher Tag. Oft iſt's, als ſiedete ſein Gehirn vor Phantaſiren und doch iſt er ganz bei ſich, durchdenkt, ordnet, befiehlt. — Auf der Brücke, in der Dämmerung zurückgehend, glaubte ich ihm ſelbſt zu begegnen. Konnte ſeine Züge nicht ſehen, nur ſeine hohe Stirn. Kein Menſch auf Erden unter allen, die geweſen, den ich ſo drangvoll verlange von den Todten erwecken zu können, um ihn zu ſehen, an ſeinen Lippen, ſeinen Augen zu hängen. Und wie würde ich ihn mit Fragen beſtürmen! — Aber es iſt gut, daß er uns nicht mehr erſcheinen kann, er würde zu todt gefragt — mit vielen nöthigen und mit noch weit mehr dummen Fragen.

*

Pfahldorfgeſchichte fertig. Beſorge Abſchrift für den Reiſekameraden; ſoll bald abgehen. Etwas doch zu Stande gebracht! Wie es auch ſei, es kann doch — im Kleinen — ein Ganzes heißen.

*

"Goethe hat geſagt, der Humor ſei zwar ein Element des Genies, aber ſobald er vorwalte, begleite er die abnehmende Kunſt, zerſtöre und vernichte ſie zuletzt. Dieß iſt doch nur dann wahr, wenn man unter „vorwalten“ außer dem Ueberhandnehmen beſonders verſteht eine Einmiſchung in das Dichtwerk auf Koſten der Objektivität. Belehrend iſt hierin J. Paul: das humoriſtiſche Ich des Dichters drängt ſich zerſprengend in das Bild, das er geben ſoll. Er verwechſelt Dichter und Gedicht. Er will Narren oder ſeltſame Begebenheiten vorführen und ſtatt deſſen führt er ſeltſam und närriſch vor. So wird der reiche, herrliche Geiſt ungenießbar und Niemand liest ihn mehr, — leider! Sollte es aber nicht eine ſchöne Aufgabe ſein, zu zeigen, daß es auch einen Humor gibt, der dieſer Verſuchung widerſteht und ein Bild des Närriſchen mit der Objektivität des Künſtlers entwirft und durchführt? Zweite verbeſſerte Auflage J. Paul's, der mit Unrecht zu den Todten geworfen iſt? Auferſtandener, genießbar gewordener J. Paul?

*

Sei's, wie es kann, geh' hin, mein Kind! Und ich kann auch gehen. Abſchied wie von einer lieben Heimat. Noch einmal den Colleoni geſehen, ehern, dunkel ragend im Mondſchein. Bleibe mir, Bild, erinnere mich Zeitlebens an den Schlachttag!

Dürft' ich einen zweiten erleben und dann ſo ein eiſerner Reitersmann voraus im Pulverdampf: vorwärts! vorwärts! Marſch! Marſch! — Noch einmal Markusplatz in Mitternacht, im Florlicht des blaſſen Geſtirns — ob ich noch einmal herkommen werde? Ich Vergangenheit? — Was bliebe mir noch zu ſtürmen! — Zu meinem Fenſter von der weiten Lagune her köſtliche Nachtluft, Seeluft. Dort die Inſeln wiegen ſich ſchlafend auf dem weichen, freien, breitergoſſenen Elemente im Flimmerſchleier der leiſe ſingenden Nacht.

*

Nun wieder zu Haus. Im Winter muß man zu Hauſe ſein. Ofen. Ohne Ofen doch kein Gefühl des wahrhaft Heimiſchen. Völker, wo bloß Kamin herrſcht, haben doch immer irgend einen unheimlichen Zug. — Des Reiſens vorerſt wieder genug. Reiſen iſt Schund. Reiſen heißt, ſich über grobe und ſpitzbübiſche Menſchen ärgern, von Leuten bedient werden, die zu wenig Zeit für mich haben, weil ſie zu Viele bedienen müſſen, die fortſchnurren, wenn ich etwas frage, etwas beſtelle. Reiſen heißt in Zimmern wohnen, wo der Stiefelknecht fehlt oder zu weit, wo der Schrank nicht ſchließbar iſt, weil der Reiſende in Twiſt oder auch die Gräfin X geſtern aus Verſehen den Schlüſſel mitgenommen hat, oder der Schlüſſel zwar ſteckt, aber nicht geht. Reiſen heißt in dummen Betten ſchlafen (Italien ausgenommen).

auf unſinnig konſtruirten Seſſeln, in wahnſinnig gepolſterten Coupés ſitzen. Reiſen heißt ſchamlos wohnen, in Gaſthöfen nämlich, wo überall die Zimmer nur durch eine dünne Thüre vom Nachbarzimmer getrennt ſind; der hört alſo jeden Laut und die Folge iſt, daß man nothwendig meinen muß, er ſehe Einen auch, zum Beiſpiel nackt beim Hemdwechſel; reiſen heißt mit abſurden Menſchen ſein müſſen, wenn man einſam ſein will, am meiſten, wenn man mit der keuſchen Natur andächtig verkehren möchte, dagegen einſam ſein, wenn man ſich nach Menſchen ſehnt; reiſen heißt ewig packen müſſen, und ein Fürſt hat es nur ſcheinbar beſſer, ihm beſorgt die Sache ſein Marſchall durch die Bedienten, aber wer beſorgt ihm ſeinen Marſchall und wer beſorgt ihm, daß er nicht beſorgt, ſein Marſchall beſorge es ihm nicht recht? Dennoch muß man reiſen, denn der Schund ſtärkt den Charakter. Und übrigens nachher vergißt man all die Noth und eine Welt neuer Anſchauungen — wenn anders man zu ſchauen wußte — bleibt. — Nebenher auch Argument gegen den Peſſimismus.

*

Eine Art zu reiſen, ja, die iſt Genuß an ſich, wohl der reinſte Lebensgenuß, vorausgeſetzt gut Wetter, gute, wohlausgetretene Schuhe und kein Hühnerauge; eine Fußreiſe ohne Begleiter außer einem Hund. Nur ja

Niemand mit, und wäre es der Buſenfreund, der eigene Bruder, der eigene Sohn — nicht, nicht! Man hat ungleichen Schritt, will ſich gern nach dem Begleiter einrichten, vergißt es immer wieder nach wenig Minuten, und der Eine oder Andere zappelt ſich ab, iſt gehetzt; der Eine will einkehren, der Andere nicht, der Eine reden, der Andere ſchweigen, dieſer gibt nach, und man verſchwatzt die herrlichſten Landſchaftspunkte, die ſchönſten Beleuchtungen. Es iſt Entbehrung, ſich nicht mittheilen zu können, aber dieß negative Uebel viel kleiner als jene poſitiven. — Wandern, wandern, ſeiner Rüſtigkeit froh, Diogenes mit federleichtem Gepäck, ſchauen, träumen, viel denken und nichts denken, bei Sennen einkehren, im ländlichen Wirthshaus übernachten, wo es noch einen Hausknecht gibt, der mit der Innigkeit edler Leidenſchaft die Stiefel wichst, in deſſen Geſicht nicht jeder Zug Trinkgeld heißt, — freundlich plaudern mit Landvolk, mit Hausthieren, ſchlafen wie ein Sack, in Morgenfrühe weiter, von Lerche, Fink, Amſel begrüßt — kurz, man lebt. — Leider geht's in Italien, wenigſtens auf den Hauptlinien, nicht: brennende Landſtraßen, zu wenig Feldwege, zu wenig Grün, zu wenig reinliche und zuverläſſige Landherbergen.

*

Warum fährt es manchmal wie ein Blitz in mir auf: gleich wieder fort und hin!? Haſt Wahnſinn begangen dort in Aſſiſi! Das einzige Glück für dein gebrochenes Leben — Nein, nein, ſo ſpricht nur der alte Adam in mir! Beſſer ſo, es bleibe des Schmerzes Reinheit!

*

Was aber nun thun? Nachdem die Pfahldorfgeſchichte fertig iſt? Die Reiſeerinnerungen niederſchreiben? Gar drucken laſſen? Pah! Dieſe Flut vermehren, unter die Schmierer gehen, die nichts leben können, ohne es zu ſchreiben? Wieder etwas komponiren? einen Roman, Drama? Pah! als ob dazu dein Talent reichte! Und überdieß — aufwühlen? aufwühlen? — Könnte es ohne das abgehen? — Wie dann noch den Stoff beherrſchen?

*

Philoſophie? Etwas zu bauen ſuchen? Reicht nicht. Ueberdieß das Unglück: die Diskreditirung der Philoſophie durch die Syſteme. Syſtem iſt immer Ausbau eines Gedankens, der als Gedanke Eines Kopfs, wenn auch auf und über vielen Schultern und Köpfen, doch immer nur dieſes Einen Menſchen Gedanke iſt. Und trotzdem das Erhabenſte, was ein Menſch leiſten kann: Verſuch, das Weltall im Begriff nachzubauen. — Amphiboliſche Sache.

*

Er kommt, der Bürgerkrieg. Dialektik darin, die mich raſend machen könnte. Großdeutſch geweſen lang. Immer mit Eifer behauptet: ein Theil kann und darf nicht das Ganze werden, werden wollen. Wird nichts ſein, falſche Anwendung der Logik auf das Reale, das aus zu vielen Fäden beſteht, um direkt logiſch vermeſſen zu werden. Auch das preußiſche Weſen nicht leiden können, Eſſigſäure, Wohlweisheit, Herr Doktor Gſcheutle. Zuneigung zu Oeſterreich, wußte nicht, wie liederlich. Antipathie, Sympathie — keine Politik. Nun Preußen ſehr gute Naſe: wittert, daß die deutſche Kaiſerkrone im Dünenſand Schleswig-Holſteins verborgen liegt, dort auszugraben iſt. Oeſterreich niedlich dran gekriegt, hineingelockt, um graben zu helfen, — dann aus der Hand ſchlagen! — Begreife, es will aus Unrecht ein neues Recht aufſtehen. Wohl, aber die Menſchheit würde charakterlos, ſchlecht, wenn in ſolchem Fall Niemand für das alte Recht kämpfte, ob auch hoffnungslos. Und dann — Politik und Privatmoral freilich zweierlei; aber Sieg neuer politiſcher Form, auf Gewalt gebaut, die durch Liſtgewebe eingeleitet iſt, doch immer auch von entſittlichender Nachwirkung — Moral der Nation trägt eine Schlappe davon. Man wird's ſehen, wenn die neue Form wird — Dennoch —

*

Die Politik iſt doch ein merkwürdiges Gebiet, Theater, worin wie ein Narr ſitzt, wer nicht hinter die Couliſſen ſieht. Und was dort hinten ſpielt, iſt die Liſt. Sie iſt keine kleine Kraft, namentlich wo ſie mit ſehr vielen und verwickelten Fäden zu ſchalten hat, aber ſie iſt doch ein Element niedriger Art. Viel sapientia und doch nur quantilla. Die Katze iſt liſtiger, weit mehr Diplomat als der viel geſcheutere und viel edlere Hund. Verdient ein Staatsmann groß zu heißen, ſo verdient er es trotzdem, daß er in dieſem Elemente ſich bewegen muß. Den großen Staatsmann führt die Idee, ſie iſt ſein Zweck, die Liſt ſein Mittel, — Edles im Unedlen, Hohes im Gemeinen. Man muß nur zum Beiſpiel bedenken, was da Alles gelogen wird! — Reineke Fuchs — ein Heil, wenn er zugleich ein Löwe iſt. — Doch iſt Jedem Glück zu wünſchen, der mit der ganzen krummen Partie nichts zu thun hat. Was iſt Kunſt, Wiſſenſchaft, einfache, gerade Amtsarbeit dagegen für ein reines Element!

*

Es fängt an, ſpielt ſich in unſere Nähe — glaube, Hannover wird eingeſackt werden — dieß wäre jedenfalls hochkomiſche Epiſode — würdig, einen Ariſtophanes zu finden. — „Bis an's Ende der Tage!"

*

Kann in dieſem Netz meſſerſpitziger Fragen zappelnd nichts arbeiten. Aus Verzweiflung dummerweiſe

wieder mehr in Geſellſchaft. Da die pure Parteikonfuſion, links, rechts, überall; mir ſchwindelt das Hirn, wenn ich mich in die undialektiſchen Köpfe verſetze. — Noch dummer: nehme geſtern einmal wieder eine Einladung an in patente Geſellſchaft. Nobles Haus, gaſtfreundlich, aber wie alle. Wer bewirthet, trägt bei aller Güte doch meiſt eine Tücke im Herzen; denkt: das Alles erweiſe ich euch nun, und ihr dürft keinen Heller dafür zahlen; aber dafür verlange ich Eines: ihr ſollt euch verkälten. Es werden im Sommer Fenſter, im Winter Thüren aufgeriſſen, die einen Zug geben. Der arme Gaſt zahlt die Zeche nach mit Elend! o Elend! — 's fängt ſchon an, beißt in der Naſe, ich ſpür's. O großer Buchbinder Weltgeiſt, warum haſt du mich zu fein eingebunden! — In dieſer Welt braucht's Schweinsleder.

*

Dießmal war's ernſt. Schnupfen nicht genug, Zahnweh, acht Tage Geſichtsſchmerz. Zwar darin doch Fortſchritt: doch der Mühe werth. — Und hat mir über's Aergſte draußen in der Welt hinübergeholfen. Blutbad von Sadowa. Entſchieden! — Was jetzt kommt? eine gute Weile ſchließ' ich die Augen.

*

Nach innen fühle ich ein Etwas befördert, beſchleunigt, das freilich auch von ſelbſt die Jahre mit ſich bringen. Geht etwas vor in mir. Es iſt wie eine Art Zahnen im Geiſt. Die Menſchen werden mir durchſichtig. Es fällt mir wie Schuppen vom Auge. Eigentlich ein gar ſchwerer Uebergang! Denn ſeit die Menſchen nackt vor mir ſtehen, weiß ich erſt recht, daß die Mehrheit Lumpenpack iſt. Kommt dazu das ſichtbar beſchleunigte Wachsthum der Schlechtigkeit in jetziger Zeit. Es iſt ſchon zum Bitterwerden. War einſt ſo zutraulich, auch Polizeiberuf machte mich lange nicht mistrauiſch, dachte: das ſind Ausnahmen, gieng namentlich gern mit dem Bürger um, der Stand kam mir ſo recht kernhaft vor; fragte nicht lange nach Perſonalien. Jetzt kann man nicht mehr wohl mit einem Unbekannten ſich einlaſſen, — vielleicht Gründer, — Sattler, der Roßhaar herausnimmt, Seegras hineinſteckt, — Fälſcher von Waaren, Lebensmitteln, Kaſſendieb — und weiß der Teufel, was Alles.

Dennoch ſoll man ſich nicht verbittern laſſen. Wenn man nicht zählt, ſondern wägt, ſo wiegt ja doch die anſtändige Minderheit die ſchlechte Mehrheit auf; wohl ſelbſt jetzt noch. Ferner: du darfſt kein Menſchenverächter werden, weil du nie wiſſen kannſt, wer aus der ſchlechten Mehrheit fähig, empfänglich iſt, in die Minderheit heraufgehoben zu werden. Die Grenze zwiſchen Beiden iſt flüſſig. Man kann alſo heiter bleiben trotz der Weltlumperei, und man braucht dieſe Stimmung, eben um jene Grenze flüſſig zu erhalten. Umgekehrt ſoll man auch der Feſtigkeit der Grenze von oben nach unten nicht trauen. Zählſt du dich zur guten Minderheit: du magſt Recht haben, aber zupfe dich an der eigenen Naſe, beſinne dich auf die Blindheit deiner Jugend, falle nicht in Sicherheit und Dünkel, insbeſondere prüfe dich daran, ob du aktiv biſt. Hochmuth kommt vor dem Fall. Eine Minderheit, die nur klagt und ſchilt, taugt gar nichts, verliert ihren Werth. Nicht ob moraliſche Uebel vorhanden ſind oder nicht, iſt die Frage, — ſie ſind immer vorhanden, weil die Mehrheit ſchlecht iſt, — ſondern ob ſie bekämpft werden oder nicht, ob die beſſere Minderheit thätig iſt oder unthätig. Iſt ſie unthätig, ſo verkommt ſie ſelbſt. Das Menſchenbataillon hat eben wie jedes mehr Gemeine als Offiziere. Erſt wenn dieſe faul werden, ſteht es ſchlecht.

*

Wer die Gemeinheit der Welt, den maſchinenhaft rohen Druck der Verhältniſſe in dieſem ſtoßenden Gedräng, wo Alles vom Intereſſe geſchoben wird und dazwiſchen die eiſerne Schraube der Nothwendigkeit läuft, wer dieß mit grauſam täuſchungsloſem Auge geſehen hat wie kein Anderer, das iſt Shakeſpeare. Die Gröblichkeit der Welt nennt er's einmal, Buckingham ſagt's in Richard III.: grossness of this age: this age iſt aber jedes age. Alle tragiſche Literatur aller

Zeiten gibt dieß Bild nicht in ſo unerbittlicher Schärfe; mit Shakeſpeare verglichen herrſcht überall ideale Beſchönigung, die nicht vollkommen ideal iſt, eben weil ſie noch beſchönigt. Gegen dieſe Wildſchweinwirthſchaft der Welt brennt nun in ihm wie glühend Eiſen der heilige Zorn und läßt er in ſeinen furchtbaren Tragödien die himmliſche Gerechtigkeit mit blitzendem Flamberg durchhauen, und nicht von außen, ſondern von innen. Er weiß ſehr wohl, daß es ſo nicht wird in der Mehrzahl der einzelnen Fälle, im beſten nicht ſo leuchtend; aber er vertraut und glaubt, obwohl er es ſo wenig beweiſen kann als irgend ein Sterblicher, er glaubt, daß ein ſolches Geſetz geheimnißvoll, weil ein nicht überſichtliches Unendliches beherrſchend, unſerem Auge oft verſchwindend, im Großen waltet, und als Dichter faßt er dieſe zerſtreuten Strahlen in den Focus eines einzelnen Falls, der dadurch, wie durch jenes fürchterlich wahre Bild der Welt, hochſymboliſch wird. Dabei werden die tragiſch Betheiligten und ſchuldig Gewordenen nicht, nur die Geſellſchaft wird gerettet, die Wahrheit der über alles Einzelne übergreifenden Mächte: Ehre, Liebe, Recht, Vernunft, Menſchlichkeit; unter ihrem mit ſo theurem Blute begoſſenen Baume können nun Unzählige in Frieden leben. Dieſe Mächte bleiben, während das Endliche verglühen muß. Shakeſpeare will durch die Häufung von Leiden und Leichen in ſeinen letzten Akten den Eindruck der Götterdämmerung, des jüngſten Tags hervorbringen. Daher ruft Kent beim Anblick Lear's, der die todte Cordelia auf ſeinen Armen geſchleppt bringt: „Iſt dieß das prophezeite Weltende?“ und ſetzt Edgar hinzu: „Iſt's ein Vorbild jener Schrecken?“ und Albanien: „Des allgemeinen Untergangs?“

*

Und dieſer Unerreichbare iſt mit den argen, argen Flecken behaftet: Aberwitz und ekelhafte Zoten! Der letztere wird von den Anbetern nicht geleugnet, der erſtere etwa einmal ſo zugegeben, wie man mit bedientenhafter Art von Reſpekt ein Mängelchen an Erdengöttern zugibt. Was ich doch aber auch nicht ausſtehen kann, iſt die Pietätsmichelei. An großen Männern werden zu Götzendienern Alle und Jede, die keine Spur verwandten Geiſtes in ſich fühlen. So entſteht der Nimbus. Die Menſchen müſſen Götter haben. Es iſt wohl wahr, daß die Sprache arm iſt, eine Bewunderung auszudrücken, wie wir ſie für ſo große Genien fühlen, ſie kann faſt nicht umhin, zu vergöttlichenden Namen zu greifen. Aber wer ihres Geiſts auch nur ein Tröpfchen in ſich ſpürt, wird darüber nie und nimmer unkritiſch werden, ja er wird gegen wirklich entſtellende Flecken noch ſchärfer losgehen, als bei gewöhnlichen Sterblichen, denn der Bewunderte hat ſchwerere Verantwortung, als andere Menſchenkinder. Gegen Mittelgut, wofern es beſcheiden iſt: mild, gegen Große ſtreng! — Ich hätte gute Luſt, eine Shakeſpeare-Abſurditätenſammlung anzulegen — zur größern Ehre des Dichters. Nichts ſchadet ja dem großen Geiſte mehr, als wenn man den guten Leuten zumuthet, ihn mit Haut und Haar zu bewundern; ihnen ſoll man ſagen: ſiehſt du, das und das iſt zugegeben als roh, als abgeſchmackt u. ſ. w., damit plage dich nicht, damit du die Seele frei bekommſt für das Große, das rein Schöne! — Es iſt nicht leicht ergründen, worin eigentlich das Abſurde beſteht. Wer vermöchte den Abgrund von Aberwitz in folgendem Prachtſtück mit Begriffen zu erſchöpfen! Romeo im Sonettenſtyl über Roſalinde, da Benvoglio ſagt, es gebe ſchönere Mädchen:

„Wenn meiner Augen frommer Glaube trügt,
Dann, meine Thränen, werdet Feuergluten!
Durchſicht'ge Ketzer, nicht ertränkt in Fluten,
Verbrennt in Flammen, weil ihr ſchnöde lügt.“

Genommen vom Hexen- und Ketzerprozeß: Waſſer- und Feuerprobe. — Das ſagt nun Romeo zwar im euphuiſtiſchen Modeton, man kann ſich aber darauf verlaſſen, daß Shakeſpeare damit etwas Extrafeines in allem Ernſt zu bieten meinte und daß die Geſellſchaft ſeiner Zeit es höchlich bewunderte. Und in keinem deutſchen Kommentar auch nur ein Wort gegen den vertrakten, hirnverbrannten Schwulſt! — Shakeſpeare iſt mit Einem Bein ſpäter aus dieſem Geſchling heraus, mit dem andern nicht, noch in ſeinen reifſten Werken kommen derart Schnörkel. Zeitgeſchmack freilich, aber er hat ſichtbar ſeinen Gefallen daran; der Zug zum Verſalzen, allen phantaſieſtarken Geiſtern eigen, verführt ihn dazu. — Auch Zote war Zeitgeſchmack, dennoch begreift man nicht, wie Shakeſpeare keinen Eckel davor haben konnte. Er ſteht doch über der Wachtſtube.

*

Habe nebenher leider meinen beſondern Spaß am Abſurden. Eigenthümlicher Schauer über den Buckel herunter, kitzliches Weh- und Wohlthun, Gänſehautreiz. Was nicht Gänſehaut macht, iſt noch nicht recht abſurd. Möchte eine Abhandlung darüber ſchreiben, habe aber den Grundbegriff noch nicht finden können; „Maßverletzung, Grenz- oder Taktverletzung“ ganz oberflächlich. — Auf die Definition müßte eine Eintheilung folgen. Shakeſpeare's Abſurditäten ſind falſche, querköpfige Bilder, krumme Ideenaſſociationen überreicher Phantaſie. Eine andere Gattung wäre die wohlweiſe, die bei ihm nicht vorkommt. Derart habe ich mir Einiges ausgeheckt, um für ferneres Nachdenken über das Weſen der Abſurdität gute Beiſpiele bereit zu haben:

Geiſtreiche Gedanken eines Schulpedanten.

Idee 1. Er hat ſich die Lehre gemerkt, daß ein Dichter Alles individualiſiren muß. Schlägt daher vor, eine Stelle in Schiller's „Wilh. Tell“ zu verbeſſern oder eigentlich zu bereichern. Monolog in der hohlen Gaſſe. Stelle:

„Sonſt wenn der Vater auszog, liebe Kinder,
Da war's ein Freuen, wenn er wieder kam,
Denn niemals kehrt' er heim, er bracht' euch etwas,
War's eine ſelt'ne Alpenblume, war's
Ein ſelt'ner Vogel oder Ammonshorn —“

Hier einzufügen:

„War's Terebratel oder Belemnit.“

Idee 2. Anmerkung zum Schluß des Monologs:

„Mach' deine Rechnung mit dem Himmel, Vogt!
Fort mußt du, deine Uhr iſt abgelaufen.“

Die älteſten Uhren waren Sand- oder Sonnenuhren. Es gab übrigens auch Waſſeruhren. Häufig wird Severus Boëtius im Jahre 510 als Erfinder der Uhren betrachtet, aber er verfertigte nur eine künſtliche Waſſeruhr. Auch die Uhr, welche der Khalif Harun al Raſchid Karl dem Großen ſchenkte, war wohl eine Waſſeruhr, mit welcher jedoch Räderwerk in Verbindung ſtand, denn ſie hatte ein Stundenglas, welches ſich alle zwölf Stunden umdrehte. Dem Mönch Gerbert (ſpäter Papſt Sylveſter II., ſt. 1003) wird häufig die Erfindung der Schlaguhren zugeſchrieben; er wurde deßhalb als Zauberer verſchrieen; nach Mancher Meinung war jedoch auch dieſes Werk nur eine künſtlichere Sonnenuhr. Dante zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts beſchreibt zuerſt eine Schlaguhr. Die erſten bekannten Gewichts- und Schlaguhren ſind von Dondi in Italien, von Wallingford in England und von de Wik in Deutſchland. Im vierzehnten Jahrhundert hatte man Uhren zuerſt in Klöſtern, in Städten waren ſie bis zu Ende deſſelben noch eine Seltenheit. — Wie viel mehr in Dörfern! Tell lebte im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts; er hat alſo höchſt ſchwerlich in einer Stadt (— er beſuchte wohl überdieß Städte nur ſelten —), eher etwa in einem Kloſter eine mechaniſche Uhr geſehen. Doch iſt wahrſcheinlicher, daß Schiller nur eine Sand- oder Sonnenuhr im Auge hat. — Eine Taſchenuhr konnte Tell nicht beſitzen. Solche ſind entweder von dem Nürnberger Peter Hele um 1500, oder nach Anderen von dem Straßburger Iſak Habrecht um 1529 erfunden. — Doch wie, wenn der Dichter dem Schauſpieler einen kühnen Anachronismus hätte nahe legen wollen? Von großer, ja ungeheurer Wirkung müßte es freilich ſein, wenn der Mime bei obigen Worten eine Taſchenuhr (— um dem Geſchichtlichen etwas näher zu bleiben, nürnberger Ei —) zöge, einen Blick darauf würfe und dann ſtraff abgienge.

Idee 3. Aufgabe zu lateiniſchem Aufſatz:

> Spiritum illum, qui dicitur Flibbertigibbetius, in tragoediam nominatam rex Lea-

rius innectendo quid sibi voluerit inclytus poeta Britannicus Shakespearius, eo, quo decet, acumine enucleetur.

Idee 4. Ibideculus, das heißt: der ebendaſelbſt befindliche kleine Mann oder ſonſtige Gegenſtand gen. masc. Wie viele geiſtvoll zweckmäßige Kürzungen dieſer Art ließen ſich noch in die Sprachen einführen!

Idee 5. Die Hand iſt Prototyp für alle Werkzeuge, die der Menſch erfunden hat. So enthält ſie im Nagel auch das Falzbein. Dieß dürfen wir als Zeichen, Fingerzeig anſehen, daß der Menſch zum Schreiben, zur Gelehrſamkeit beſtimmt iſt, und ſo gewinnen wir ein neues, höchſt bedeutſames Argument für die teleologiſche Weltbetrachtung, für die Theodicee.

Idee 6. Von einem übermüthigen Offizier beleidigt, dichtet derſelbe Schulmann zu ſeiner innern Satisfaktion den Vers:

„Wie der Soldat, ſo hat auch der Civil
Denken, Begehren und dann das Gefühl.“

*

Niemand aber, ſelbſt dieſer Schulmeiſter nicht, thut's in der Abgeſchmacktheit dem Traume gleich. Der leiſtet hierin das Ideale. So träumt mir geſtern, ich komme Nachts an mein Haus und ſehe vor demſelben eine große Verſammlung von Männern, ſchwarz angethan, Trauerflor am Hut und mit brennenden Frackzipfeln. Ich frage verwundert, was das bedeute, und erhalte zur Antwort: Hiemit werde das Leichenbegängniß des Herrn A. E. gefeiert und man nenne das einen Frackelzug. Ich war ſehr erbaut und belehrt, beſtaunte ſehr die tiefſinnige Wortbildung, zündete mir ſelbſt den Frackſchoß an und gieng mir ſelbſt ſehr andächtig in der Klage mit. Zugleich wie furchtbar eitel!

*

Eines haben die Peſſimiſten auch ausgelaſſen: das Lachen. Sie ſind ganz humorlos. Eine Welt, wo ſo viel gelacht wird, kann ſo ſchlecht nicht ſein.

Gelacht wird über das Verkehrte, auch das Ruchloſe, ſelbſt über die größten Uebel, wenn ſie nur irgendwie unter den Geſichtspunkt der Zweckwidrigkeit gerückt werden können. Vorausgeſetzt iſt das humoriſtiſche Lachen freier, reiner und univerſal blickender Gemüther. Sie lachen im Bewußtſein, daß ſchließlich das Verkehrteſte der ſittlichen Weltordnung nichts anhaben kann, denn eben die ſo Lachenden ſind ihre Schützer, ihre Retter.

*

Wir ſind von Räthſeln umgeben. In dieſer Lage iſt es das einzig Vernünftige, als wahr anzunehmen, was uns am wohlſten thut, ſofern es nur unleugbaren Verſtandesgeſetzen nicht widerſpricht. Dabei iſt nur vorher auszumachen, was wahrhaft wohl thut. Dieß kann ausgemacht werden, denn es iſt aus dem Weſen der menſchlichen Seele und aus dem richtigen Begriffe der Zeit zu beweiſen, daß wahrhaft wohl nur ein gutes Gewiſſen thut, das man ſich erwirbt durch treue Arbeit im Dienſte der unzeitlichen Güter. Nun werden wir in dieſer Arbeit unendlich beſtärkt durch die Annahme, es walte ein unbedingtes Etwas, das aus ſtreng logiſchen Gründen nicht Perſon ſein kann, das dennoch eine Ordnung erwirke und baue in dem verworrenen Weſen, Welt genannt, und zwar auf dem Unterbau der (auf dieſem Auge) blinden Natur und des blinden Zufalls einen Oberbau, worin ſich durch immer neue Thätigkeit unzähliger Menſchen die Sitte, das Gute, der Staat, die Wiſſenſchaft, die Kunſt herſtellt. Indem nun dieſe Annahme uns in der Erwerbung eines guten Gewiſſens unterſtützt, ſo kommt dieſes unſer Wohlbefinden zugleich Andern zu gut und das iſt Grund genug, zu glauben, was wir nie beweiſen können.

*

Was ich mir immer und immer wieder vom Werthe der Arbeit vorſage, darin bin ich aber gar kein Philiſter. Geſtern Abend kam ein Kauz in die Reſtauration, der Vogelſtimmen, auch Stimmen mancher Vierfüßler ſo ausgezeichnet nachahmte, daß Jedermann vergnügt wurde und auch ich auf's Heiterſte mich vergaß. Es muß Alles entwickelt werden, was von Fähigkeiten im Menſchen liegt, ſo auch Seiltanzen, Kunſtreiten, Jongleur- und Balliniſtenweſen. — Der heitere Schelm hatte ſichtbar ſelbſt eine Freude an ſeinen Leiſtungen, war ganz dabei. Warum ſoll das nun nicht auch gelten? Als der Spaßvogel anfieng, befand ich mich eben in ſehr mißlicher Lage. Saß mir am Tiſchchen ein Herr gegenüber, der ſchickt auf einmal aus der Zeitung einen höchſt bedeutſamen Blick, einen wahren Couponblick unter der Brille hervor auf mich und ſagt: „Amerikaner 70". Der Menſch war am Ende wirklich fähig, zu meinen, ich verſtehe das! Ich werde in ſolchem Fall leicht unangenehm und es hätte bös ablaufen können. Da ſchlug die Wachtel und befreite mich. Wer könnte zweifeln, was höher iſt, Vogelſtimmen nachahmen oder in Papieren machen und davon ſich unterhalten? — Der Künſtler gieng übrigens von einfachen Rufen zu belebten Szenen über: Plaudern junger Schwalben und Begrüßung der Alten, Gezänke zwiſchen Vögeln, ganze Katzenkonzerte, große Hunderaufereien, kurz: Idylle, Novelle, Eposfragment, Lyrik, Drama. Wohl intereſſanter, belehrender, als manches Profeſſors Vortrag über Zoologie. Jedenfalls hat der heitere Schelm ein paar Dutzend Menſchen in der Abendſtunde aus dem Geſtrüpp und Sumpfſchlamm Zeit herausgehoben. Iſt er im Uebrigen ein Lump, er mag es mit ſich abmachen: hier wenigſtens hat er mit ſeiner Arbeit ſich ein Verdienſt erworben, worüber ſein Bewußtſein ihm ein gutes Zeugniß ausſtellen darf.

*

Ich weiß ein armes Weib von fünfundachtzig Jahren. Sie hat ihr Leben lang das Geſchäft des Gaſſenkehrens getrieben, und zwar mit Eifer, mit Seele. Sie thut über Pflicht; ſieht ſie auch außer der Arbeitſtunde thieriſche Abfälle liegen, ſo ſpringt ſie nach dem Beſen. Das Weib iſt heiter, geſund in ihrem Alter, ganz Eins mit ſich, ganz zufrieden, klaſſiſch gediegen. Ihr wird kein Monument errichtet werden, ſie weiß ſich aber als nützliches Glied in der unendlichen Kette weſentlicher menſchlicher Thätigkeiten und iſt darin unſterblich.

*

Von der Dichtkunſt erwartet die Mehrheit der Menſchen, ſie ſolle ihnen ihre gewöhnlichen Vorſtellungen, nur mit Flittern von Silber- und Goldpapier aufgeputzt, angenehm entgegenbringen. Da ſie in Wahrheit das gemeine Weltbild vielmehr auf den Kopf ſtellt, ſo wäre kein großer Dichter je berühmt geworden, wenn nicht die Wenigen, welche wiſſen, was Phantaſie iſt, allmälig einen Anhang geſammelt und denſelben mehr und mehr erweitert hätten. Sie haben Stein auf Stein in das ſtehende Waſſer der Meinung geworfen, bis die Wogenkreiſe den ganzen Spiegel in Bewegung ſetzten. Wäre dieß nicht, ſo ſtände heute noch Wieland, Iffland, ja gar Kotzebue in der Blüte der öffentlichen Gunſt, Goethe und Schiller gälten für Phantaſten. Man würde ſich nur größere Doſis von Schauer ausbitten, als die alten Lieblinge boten, und in dieſem Punkt eine Beimiſchung aus den Ritter-Romanen vorziehen; Wieland müßte noch ſtimulanter werden, als er ſchon iſt. Nun, an ſolchen Wielanden fehlt es uns ja nicht. Das merkt ſich jeder Elende, daß er ſeiner Wirkung ſicher iſt, wenn er mit ſexualen Reizen operirt, denn wie dickhäutig ein Leſer ſein mag, Geſchlechtsnerven beſitzt er ja doch. Unſere Illuſtratoren ſchlagen ebenfalls hübſch Münze aus dieſem Umſtand. — Auch Humor will man haben, aber wenn er kommt, der Wilde, erſchrickt man wie vor einem Geiſt. Er dürfte wild ſein, aber er ſoll zugleich zahm, anſtändig ſein. Ja, Poeten vor tauſend oder etlichen hundert Jahren, die durften im Humor auch den Cynismus wagen, das iſt etwas Anderes, wir aber, wir Menſchen der „Jetztzeit“, wir ſind gebildet, und nicht Wenige von uns gehören zur „guten Geſellſchaft“; zwar eine feine Zote, ja das iſt was Anderes, das zieht.

Dieſem ebenſo anmaßenden wie platten Philiſtervolk liebt nun die Poeſie, die Kunſt von Zeit zu Zeit recht grundſatzmäßig das Phantaſtiſche an den Kopf zu ſchleudern, damit es merke: die poetiſche Welt iſt nicht die gemeine. Dieß iſt begreiflich, doch ſoll der Künſtler und Dichter es nicht zum Prinzip erheben wie unſere Romantiker thaten. Das Ideale ſtellt die gemeine Anſicht von Welt und Leben auch dann auf den Kopf, wenn es die Dinge ganz naturgemäß geſchehen läßt. Echtes Kunſtwerk hat mitten im Klaren doch immer Traum-Charakter, iſt von „Geiſterhauch umwittert“. Göthe's Gedichte hören ſich wie ein leiſes Schlafreden, nur um ein Weniges, ganz Weniges deutlicher. Man kann ihren Inhalt nicht greifen, nicht an den Fingern abzählen. Der Charakter im Dichterbild wurzelt, ſo beſtimmt er ſich ausladet, in geheimnißvollen Naturtiefen und das Schickſal, die Nemeſis, ſchreitet auch nicht fadengerade, ſondern ſtrickt aus gar vielen Maſchen unrechenbar das Geiſternetz, worin es die vermeintlich frei wandelnden Menſchen einfängt. Auch die Zeit iſt vor dem Dichter bloßer Schein. Gloſter's Schickſal ſteckt ahnbar ſchon im erſten kurzen Auftritt des erſten Akts des Königs Lear. Goneril blüht, ſtrotzt in ihrer Bosheit und Frechheit. „Gut, gut, — der Ausgang,“ ſagt Albanien, da ſie ſich ihrer klugen Berechnung der Zukunft rühmt. In den vier Wörtchen liegt die ganze Lehre vom bloßen Scheine der Zeit. In Goneril's Verruchtheit blitzt ſchon das Meſſer, das ſie ſich, an der Verzweiflung angelangt, in's Herz ſtoßen wird. Alſo iſt auch ihr Selbſtgenuß in ihrer Verruchtheit nur Schein, ſie iſt ſchon unſelige Selbſtmörderin. — Was könnten die Menſchen für ihr ethiſches Leben lernen, wenn ſie den Begriff der Zeit beſſer ſtudiren würden! Alles Laſter, Verbrechen iſt ſchlechte Logik.

*

Luſt fühlen heißt die Zeit nicht fühlen. Darnach jagt nun alle Welt. Aber die Luſt iſt eine große Kokette: wer ſie ſucht, den täuſcht ſie, wer nicht nach ihr fragt, dem hängt ſie an und wird am End' eine ordentliche Frau. — Das gibt zu denken über Eudämonismus.

*

Die meiſten Menſchen wiſſen ſich nicht zu behandeln, daher ſtehen ſie mit ſich ſelbſt auf ſo ſchlechtem Fuße.

*

Vorſehung. Man ſollte eigentlich ſagen: Nachſehung. Es handelt ſich doch vom Zufall. Der Zufall iſt eine im Moment ihres Auftretens von keiner Intelligenz überwachte, rein irrationale, geſetzloſe

Schneidung der Linien, auf denen die Natur und die Geiſteswelt ihre Thätigkeiten, jede an ſich geſetzmäßig, ausüben. Nun aber ſind alle dieſen zwei Gebieten angehörigen Kräfte ſtets beſchäftigt, den Zufall zu verarbeiten: das Günſtige, das er bringt, zu benützen, auszubilden, das Uebel zu überwinden, zu heilen, ſelbſt zum Gute und Guten zu lehren. Einen Mann, der verdienſtvoll wirkt, der Familienvater iſt, tödtet ein Ziegel, der vom Dache fällt. Der Unfall ſpornt ſeine Söhne, der Mutter eine Stütze zu werden, der Staat ſtrengt Kräfte an, die Lücke auszufüllen. Es kann auch ſchlimm gehen, beides nicht geſchehen, dann wird das weitere Unglück Kräfte wecken. Es iſt ein unendliches Netz, ein unendliches Weben. Das ganze Leben, die ganze Geſchichte iſt Verarbeitung des Zufalls. Er wird in das Reich des Naturwirkens und des menſchlichen Denkens, Willens und Thuns hinein ſtetig verarbeitet. Vorher, in ſeinem Eintreten, iſt er blind, nachher wird er eine von ſehenden Augen geflochtene Maſche im unendlichen Netze der Thätigkeiten. Alſo eigentlich Nachſehung. Aber da die Zeit eigentlich nur Schein iſt, ſo iſt das „Nach“ auch falſch, ſo falſch wie das „Vor“. Soll man etwa einfach ſagen: Sehung? Zuſehung? Nicht das Auge eines perſönlichen Gottes, aber unzählige Augen ſehen den blinden Zufall und ihnen dienen unzählige Kräfte, etwas aus ihm zu machen, was er in ſeiner Entſtehung nicht iſt.

In der unendlichen Thätigkeit Aller, den Zufall zu verarbeiten, ſind nun geheimnißvolle Geſetze thätig, denen die Philoſophie der Geſchichte mit wenig Erfolg nachforſcht. — Gewiß iſt freilich Eines: unendlich Vieles fällt durch die Maſchen in's Leere, unzähliges Leben geht elend zu Grunde, ohne daß wir eine Frucht abſehen. Da iſt nicht zu helfen; darein muß man ſich ergeben; da gibt es keinen Troſt, als den: ſollen die blinden Naturgeſetze unendliches Leben ſchaffen und unendliches Wohl, ſo geht es nicht anders, ſie müſſen auch ihre Opfer haben. — Und erſt der meskine, der ganz knirpſige, lumpige, nüſſige Kleinzufall, der niemals Frucht tragen kann, was iſt es mit dem? Nun eben, hier tritt als einzige Auskunft meine Dämonologie in's Mittel. Aber es wird ja auch gegen die Dämonen gekämpft. Die Canaillen haben mich doch nicht untergekriegt, ich habe nie am obern Stockwerk gezweifelt und treulich daran gebaut, was ich konnte.

*

Ueber Freiheit und Nothwendigkeit, nachdem ich mir an der Frage faſt das Hirn lahm gearbeitet, bin ich endlich bei einem ordinären Behelf angekommen, der mir doch ſeine Dienſte thut. Es ſei ſo, daß es Wahlfreiheit des Willens nicht gibt. Alſo ſchwindet die Zurechnung; es gibt nicht Schuld, nicht Verdienſt, der Verbrecher muß. Allein, da doch Alles nothwendig, ſo müſſen Die, welche ihn ſtrafen, auch. Sie ſtrafen ihn, weil ſie ihn für zurechnungsfähig, für ſchuldig halten, und da ſie ihn ſtrafen müſſen, ſo iſt es ſo gut, wie wenn er es wäre. Geſchieht Heilſames, ſo freuen ſich die guten Menſchen und lohnen es, — nicht alle, doch viele, — als ob es Verdienſt wäre. Sie müſſen und der Mann, der ſich verdient gemacht, hat auch gemußt. Aber da beide müſſen, ſo iſt es ebenſo gut, wie wenn beide frei handelten. Und ſo kann ich ganz getroſt nach den gewöhnlichen Begriffen von Freiheit des Willens leben, befehlen, ſtrafen, loben, lohnen, und thut die Menſchheit recht, ſich an dieſelben zu halten; denn da, wenn Nothwendigkeit waltet, nicht das Eine nothwendig iſt, das Andere nicht, ſondern ſowohl die Gegenwirkung als die Wirkung, ſo bleibt gut gut und ſchlecht ſchlecht.

Nur gegen Den ſoll man nachſichtig ſein, der Schnuppen oder gar Grippe hat, das iſt etwas Anderes, da hört die Freiheit in jedem Sinn auf.

*

Nennt mich neulich ein junger Fant liebenswürdig. Dieſer, Männern gegenüber von Männern gebraucht, unverſchämte Ausdruck kommt immer mehr auf. Ich habe dem naſeweißen Geck geſagt: Danke, bin nicht liebenswürdig, bin zufrieden, wenn man Reſpekt vor mir hat.

*

In was Alles ich mich nicht gefügt, weiß man und rechnet mir dick auf. In was Alles ich mich aber ſtill gefügt, weiß oder bedenkt man nicht.

*

Ihr verlacht, verachtet mich wegen meines Grimms über die Kreuzung durch das Kleine. Ihr würdet mich verſtehen, wenn Größe in euch wäre. Ich will gar nicht ſtolz reden; — ich meine darum nicht, ich ſei Alexander der Große, Karl, Friedrich der Große, oder Plato, Ariſtoteles, Spinoza, Kant, oder ihr ſollt es ſein. Aber etwas von Größe, ein Anſatz dazu iſt doch in jedem rechten Kerl. Großen Uebeln begegnet das Große in ihm groß, der Schund mit dem Kleinen, dem Winzigen muß ihn empören.

*

Ich laſſe meinen meiſten Zorn an Schubladen, Töpfen, Hemdknöpfen und dergleichen aus. Das kommt den Menſchen zugute, daß ſo viel Wuth nach der Seite abläuft. Doch nie den ſchlechten.

*

Wer das Leben nach ſeinem Idealwerthe ſchätzt, ich frage, ob der nicht wüthend werden muß, wenn er auch nur ungefähr überſchlägt, wie viel Kraft und Zeit uns das Bagatell raubt, ich meine das recht eigentliche Bagatell, das nicht des Rennens werth iſt. Wer von jenem Werthe durchdrungen iſt und doch geduldig bleibt: gut, recht, er ſoll ein Engel ſein. So lang ich aber nicht ſonſt Proben habe, daß Einer engelgleich iſt, bin ich ſo frei, zu glauben, daß er den Kampf mit dem Bagatell nur darum leicht nimmt, weil er grobe Nerven hat oder nicht vergleicht, nicht rechnet. Rechnen wir nur ſehr ſchwach: per Tag 1½ Stunden für An- und Auskleiden und dergleichen, hiezu nur ¾ Stunden für ſpeziellen Kampf mit Knöpfen und Anverwandten: macht per Woche 105¾ Stunden.*) Nehmen wir hinzu, daß nur Einmal wöchentlich noch ſpeziellere und ganz tragiſche Kämpfe ſich ereignen, wie verzweifeltes Suchen eines Blatts, einer Notiz, und bedenken wir, daß ein ſolcher Vorgang das Hirn, das ganze Nervenleben in eine ähnliche Betäubung verſetzt, wie Verirren Nachts im Walde, alſo für einen ganzen Vormittag arbeitsunfähig macht, thut 6 Stunden: Summa in der Woche 1056¾ Stunden: welche entſetzliche Zahl!*)

*

Was ich nicht aushalten kann, das iſt ein Menſch ohne Leidenſchaft, und ein Menſch, der gemeine Leidenſchaften hat.

*

---

*) Sic! Anm. d. Herausg.

Nur keine Geſchichten, nur keine Szenen! So denken die Meiſten und ſo zum unendlichen Schaden der Welt namentlich Staatsmänner. Es ſoll nichts aufgerührt werden, es ſoll Alles beim Alten bleiben, und wenn ein Kind einzuſehen vermag: es kann nicht beim Alten bleiben, es muß ja doch brechen. Aber: après nous le deluge!

*

Das Weib iſt ſchamhafter als der Mann, weil es weniger unſchuldig iſt. Das Mädchen weiß das Geſchlechtliche weit früher als der Knabe, lernt früh, wenn auch noch unbetheiligt, das ganze Liſtgetriebe des Männerfangſpiels kennen, das Weib iſt ſich des Geſchlechts weit bewußter als der Mann, und hat dieß Wiſſen zu verbergen, daher muß es mehr Scham haben. Dieß iſt im geringſten keine Schande für das Weib. Es erhebt ſie. Sie iſt mehr Naturweſen als der Mann, und wird ſittliches Weſen, indem ſie es verhüllt, mit Bildungsleben zudeckt.

Bedarf übrigens der Mann weniger Schamhaftigkeit, ſo iſt das lange kein Freibrief für Schamloſigkeit. Ein Mann, der keine Scham bewahrt, iſt fertig, iſt hin, er mag dieß und das noch treiben, ja leiſten, aber er iſt eben gemein, und gemein iſt gemein. Den Mann, der darin richtig beſtellt iſt, wird man beſonders daran erkennen, daß er gut unterſcheidet, wo Cynismus berechtigt iſt, wo nicht, und daß er gut erkennt: der gröbſte Cynismus iſt unſchuldiger als der feinſte Obſcönismus.

*

Darin liegt eine große Schwäche des Weibs, daß es im Geſpräch ſo gern Nebenbeziehungen findet, Anſpielungen, Stiche, Ausfälle, wo davon keine Spur iſt. Der Mann redet gewöhnlich einfach und ehrlich auf die Sache los und denkt nicht daran, was man dabei ſonſt und nebenher noch denken könnte.

*

Die Frage nach dem Werthe des Weibs iſt eine der zweiſeitigſten, die es gibt. Der Mann iſt weit commenſurabler. Mit dieſem Wort iſt ſogleich der Grund der beunruhigenden Schwierigkeit in der Frage ausgedrückt. Incommenſurabler iſt das Weib im Guten; Großthaten des weiblichen Enthuſiasmus leuchten in Menge wie Sterne am Nachthimmel der Geſchichte, incommenſurabler auch im Böſen: „o, undistinguish'd space of woman's will!" (König Lear IV, 6.) Wie ſieht es mit der Geduld aus? Das Weib iſt ſowohl viel geduldiger, als auch viel ungeduldiger, als der Mann. Jenes z. B. im Katarrh mit Zubehör und bei Krankenpflege, dieſes bei Meinungs- und Willenskreuzungen. Ein Bekannter, der in ganz erträglicher Ehe lebt, ſagt neulich, er habe ſo rührend ſchöne Ideen gehabt, wie er Geduld lernen wolle am ſanften Bande der Ehe; „ja, oha!“ fährt er fort, „hab' ſie wohl lernen müſſen, aber anders, als ich meinte: im Widerſtand gegen Ungeduld.“

*

Geſtern an unſerem Tiſch im Gaſthoflokal miſcht ſich ein Herr in's Geſpräch über das Weib und läßt ſich ſehr gemein aus, erlaubt ſich auch Zoten. Sonſt formell ganz anſtändiger Menſch, doch etwas anrüchig wegen Benehmens in Ehrenfragen. Wir ſchweigen ihn an, und fühlbar, da er fortmacht, keimt und wächst im Kreis eine Neigung, ihm die Thüre zu weiſen. Plötzlich bricht er auf und geht von ſelbſt. Staunen. Sagt X: „Mir ſcheint, der Menſch hat einen inneren Hausknecht — einen Reſt von Scham —, der hat ihn hinausgeworfen.“ Gut.

*

Nun muß ſich aber hintennach in dem Menſchen doch die Vorſtellung ausgebildet haben, er ſei von uns hinausgeworfen worden; er münzt es auf mich und verdächtigt mich politiſch in einer Zeitung. „Schmutz riecht ſich ſelber nur,“ habe ich erwidert.

*

Menſchen, die einander ohne thatſächlich klaren Grund nicht trauen, trauen ſich ſelber nicht.

*

Dieſe Art Menſchen kann man auch mit ziemlicher Sicherheit daran erkennen, daß ſie nicht gern allein ſind, obwohl man natürlich den Schluß nicht umdrehen darf, denn die Mehrheit iſt nur aus Leerheit nicht gern allein. Auch ſpazieren können ſie nicht recht gehen, denn eine gemeine Seele iſt keiner Contemplation fähig.

*

Man muß arbeiten können, man muß aber auch müßig gehen können, nur betrachten. In dieſen Momenten muß man ſich verhalten können, wie bloße Natur oder eigentlich ſich ſelbſt betrachtende Natur. In glücklichem Wechſel mit Arbeit ſind ſie ſo gut, ſo werthvoll wie Arbeit.

*

Vater und Sohn,

an einem See vorbeigehend.

Knabe. Papa, heut Nacht iſt der See, glaub' ich, doch ein bischen unartig gegen mich geweſen.

Vater. Was hat er dir denn gethan?

Knabe. In der Schul hat geſtern der Schulmeiſter geſagt, was ein ordentlicher Menſch ſei, müſſe auch eine ordentliche Beſchäftigung haben; darnach müſſe man bei Jedem fragen. Jetzt hat mir's heut Nacht geträumt, ich komm' an den See und frag' ihn: „Herr See, mit was beſchäftigen Sie ſich?“ Jetzt hat der See geſagt: „Ich beſchäftige mich damit, naß zu ſein.“ Iſt das nicht ein wenig grob?

Vater. Je nun!

*

Wenn ich Poetiſches geleſen habe, zum Beiſpiel Jamben, und komme nachher an Proſaiſches, ſo meine ich einige Minuten lang, es auch als Jamben leſen zu müſſen. So gieng es mir einmal mit einem Regierungsſchreiben. Zufällig liefen die erſten Zeilen ganz ordentlich. Ich las:

Es wird | hiemit | dem Her | zoglich | en Amt |
Auf den | Bericht | vom ſechs | ten die | ſes Monats
Betreffs | des Pa | ragra | phen fünf | und zwanzig |
Der neu | en Po | lizei- | Ordnung | — —

So weit gieng's, aber weiter nicht, das Folgende war nicht in Jamben zu bringen und ich erwachte zur Proſa. Uebrigens belehrender Beitrag zur Pſychologie der

Rhythmik oder eigentlich der idealen Nervenlehre. Fortſchwingen des rhythmusfühlenden Nervs. — Da liegt die Abſchrift des Schreibens vor mir, die ich mir zum Andenken genommen habe. — Erinnerung an alte Zeiten.

*

Nachts hatte ich dann einen recht kindiſchen Traum. Ich kam in ein beſſeres, beglücktes Land, Wohnſitz hochgeſtimmter Menſchen. Hier wurden alle amtlichen Schreiben, Regierungs- und Behördenerlaſſe, Reſkripte, Ausſchreiben, Geſetzurkunden, Protokolle, all' Dieſes und Aehnliches in Verſen abgefaßt und zwar ſtets in einem zum Inhalt paſſenden Metrum. Einen Staatsanwalt hörte ich im Geſchwornengericht die Anklage gegen einen Mörder in centnerſchweren kurzen Stabreimen vortragen. Das Protokoll über den Thatbeſtand erklang fürchterlich im Versmaß des Eumenidenchors des Aeſchylos. Der Vertheidiger ſuchte in weichen ſapphoartigen Strophen zu rühren. Das Strafgeſetz beſtand in laſtenden Trochäen. Das Dienſtreglement für meine Polizeimannſchaft bewegte ſich in gemeſſenen Dantesken Terzinen. Ein Geſuch um Freinacht bei Anlaß einer Hochzeit gewährte ich in hüpfenden Anapäſten und Daktylen und gieng gegen den Schluß in Zeilen über, die in freiem Spiele zwiſchen gebundener und ungebundener Form dithyrambiſch ſchwebten. Dafür aber bekam ich einen Verweis von der Kreisregierung in gemeſſenen Alexandrinern, worin mir eröffnet wurde, daß Dithyramben faſt eine Einladung zur Trunkenheit und jeder Art von Exzeß repräſentiren. Daran erwachte ich. Den Verweis überbrachte mir ein in die toga hirsuta (Zotteltoga) gekleideter Kanzleidiener. Die Beamten trugen die toga praetexta, untergeordnete mit breitem, höhere mit ſchmalem, feinem Streifen oder clavus. — Es war kurz vor den Dingen, die mich mein Amt gekoſtet haben, — ahnungsvoll!

*

Das habe ich doch meiſt bewährt gefunden, daß man den Menſchen im Schlaf ihren Charakter anſieht. Seit es Eiſenbahnen gibt, hat man mehr Gelegenheit. Da habe ich nun auch eine Gattung Menſchen entdeckt, die ein Geſicht machen, als koſtete ihnen das Schlafen Mühe. Es ſind meiſt hart arbeitende Leute, denen der Ausdruck vom Wachen her auf den Zügen ſtehen bleibt. Doch nicht bloß, man kann es auch bei gebildeten und ſicherlich nicht ſchwer beſchäftigten Menſchen beobachten. Das ſind nun offenbar Naturen, denen alle Geiſtesfreiheit abgeht, denen im Wachen Alles, ſelbſt die Freude, Geſchäft iſt, die niemals zu ſchweben verſtehen, daher entbindet auch der Schlaf ihre Züge nicht. Ich nenne den Ausdruck ungernig, ſie ſehen aus, als ſchliefen ſie ungern.

*

Es iſt auch deßwegen in Ordnung, daß der Menſch endlich ſtirbt, er ſoll ſich ſchon deßwegen gern darein fügen, weil ſich mit der Zeit gar zu viel Sach um ihn anſammelt. Man erfährt das ſo recht bei einem Umzug. Nicht nur Bücher, — Briefe, Blätter, Blättchen, Zeitungsnummern, Büchſen, Schachteln, Salben, Pulver, tauſend Geräthe. Wie oft, alter Narr, willſt du die alte Papiertute hinten in der Schubladenecke noch einmal hervorziehen, öffnen, finden, daß ein Reſt Holder- oder Wollblumenthee darin ſteckt, dich beſinnen, ob du ihn wegwerfen willſt, ihn noch einmal behalten? — Mach', geh' fort, nimm Abſchied auf einmal von all' dem Quark!

*

Ballaſt! Ein- für allemal zu viel Ballaſt! — So ſtark bin ich nicht, daß mir nicht manchmal eine Sehnſucht aufſtiege: nur ein Jährchen lang nach dem Tode noch auf einem Planeten, wo man keinen Schneider, Schuſter, Schreiner braucht und wo es überhaupt gar kein Wetter, alſo auch keinen Katarrh gibt! Nicht unſterblich, o nein, nur dieß Jährchen! — Aber das ſind ſchwache Stunden.

*

Vitam, non mortem recogita! Altes Motto.

*

Aber man muß den Tod recogitare, um ihn nicht zu fürchten. Nun iſt das nicht die Art der Menſchen. Daß ſie in Maſſe überhaupt auf kein Uebel gefaßt ſind, hat ſeinen guten Grund. Sie wären, — ſo muß der erſte Satz von mehreren Sätzen lauten —, ſie wären ja Narren, ſich das künftig mögliche Uebel vorzuſtellen, ſie würden ſich nur die Gegenwart verbittern. Lebe voll und ganz in der Gegenwart!: das iſt ja richtig. Wer würde zum Beiſpiel die Geliebte an den Altar führen, wenn er ſich recht darein vertiefte, daß Eines von Beiden vor dem Andern ſterben muß! — Allein der zweite Satz lautet: Stelle dir das Uebel dennoch vor, ſonſt trifft es dich ungefaßt und vor Allem das ſcheinbar ſchrecklichſte, der Tod. Alſo Widerſpruch zwei gleich wahrer Sätze. Folgt, daß es eines dritten Satzes bedarf. Stelle es dir nicht nur vor, ſondern durcharbeite, durchbohre, durchſetze, durchäze es ganz mit klaren Gedanken, bis du damit fertig biſt, dann ſchwindet das Drohende des Schattens und du kannſt frei die Gegenwart genießen, biſt auf unendlich höherer Stufe, was das Thier auf ſeiner iſt: ſorglos blind für die Zukunft. „Gefaßt ſein iſt Alles.“

*

Schiller hat geſagt, der Tod könne kein Uebel ſein, weil er allgemein ſei. Man denke ſich einmal, ein

Theil der Menſchen müſſe ſterben, ein anderer nicht, und Niemand wiſſe, ob er zur einen oder andern Klaſſe gehört: wie entſetzlich! Stelle dir immer vor, du falleſt in der Schlacht, wo das Zuſammenſterben den Tod ſo ſehr erleichtert. Das Allgemeine iſt nothwendig, iſt ein Geſetz. Ein Geſetz fürchten iſt kindiſch. Du kannſt doch nicht anſprechen, die Gattung zu ſein! Was dir aber ſicher hilft, das iſt: lebe in der Gattung, im Allgemeinen, dann ſtirbſt du nicht, obwohl du ſtirbſt, und kannſt ſagen mit dem Römer: non omnis moriar.

*

Träger, ſchwerfällig trauriger Nachmittag. Unten im Hofe wird Holz gemacht. Ich muß immer dem Sägen zuhören. Zuerſt ein ſcharfkratziger Ton, dann tiefer, breiter, dann kommen hohe Klagetöne des Scheits, als riefe es: jetzt kann ich nicht mehr lang widerſtehen! es folgen noch einige kurze, gerupfte, ſchnell in der Skala ſinkende, mürbe Laute und man hört die Klötze fallen. — So ſind mir die Freuden des Lebens durchgeſägt worden, eine um die andere, ich höre jetzt noch die Stümpfe zu Boden rumpeln.

Aber mit dem Holz hab' ich mir doch einen Ofen geheizt, den ich mir ſelbſt gebaut habe.

Ofen freilich wie er eben ſein kann in Anbetracht der Umſtände. Hat einen Riß, raucht. Doch etwas beſſer, als keiner.

*

Eine große Gunſt iſt mir doch widerfahren: ich bin im Krieg geweſen, habe ein Treffen mitgemacht. Habe erfahren, wie es dem Mann in der höchſten Anſpannung aller ſeiner Kräfte zu Muth iſt.

*

Beklagen, daß ich damals nicht gefallen bin, wäre gemacht ſentimental. Wenn ich aber nur wüßte, ob mir nicht das noch begegnet, daß ich lächerlich ſterben muß! Es ſähe mir ganz gleich. Oder gar ein Krüppel werden auf ſolchem Weg? Noch hübſcher! Einem Soldaten wird ein Auge ausgeſchoſſen; es geſchieht auf dem Felde der Ehre. Ich wette, ich werde noch ein Auge durch ein Knallbonbon verlieren.

*

K. v. Suckow „Aus meinem Soldatenleben“ erzählt von einem Hauptmann, der ſich mit ihm aus Rußland fortſchleppte, mit ihm hungerte, und unter dieſen Leiden nicht aufhörte zu rühmen, was für trefflichen Zwiebelkuchen ſeine Frau machen könne; es ſei ſein Leibeſſen, und wenn er nach Hauſe komme, müſſe das Erſte ſein, daß die Theure ihm einen bereite. Sein Idealtraum gieng nicht in Erfüllung, er hat den Zwiebelkuchen nicht mehr geſehen, gegeſſen, iſt in Wilna am Nervenfieber geſtorben. Ach, ſo ſterben wir Alle, Jeder trägt in ſich den Traum vom Zwiebelkuchen und muß in die Grube, eh' er Wahrheit geworden.

*

Auch iſt das ganze Leben ein ruſſiſcher Feldzug. Allgemeiner wilder Stoß und Schub im Menſchengetümmel iſt die Bereſinabrücke. Kanonenſchläge dazwiſchen: das Unglück rechter Art, das draſtiſche Uebel; dieß Glück wäre mir nicht widerfahren. Für mich Lanzen der Koſakenſchwärme, die Wespenſtiche des kleinen Uebels. Das Aergſte ſoll aber doch geweſen ſein ein beſtändiger, fein meſſerſcharf ſchneidender Wind, und — wer nicht fiel, nicht verhungerte, nicht am Typhus ſtarb — hinſiechend in beſtändigem Katarrhfieber.

*

Hab' auch wieder einen, werde mir bald die Füße zum Mund herausḫuſten.

*

Frau Hedwig und der Doktor ſchicken mich noch einmal über die Alpen. Will gehorchen; muß Neapel, Sizilien nachholen — Nachholen? Sonſt nichts? — Geſteh' dir, Menſch, — eine Unruhe, als ob dein noch etwas wartete — Willſt ſuchen? — Nein! — Doch?

*

Ich muß, ehe es fortgeht, mein Jugendthal noch einmal ſehen. Wird zum letzten Mal ſein. Träumt mir neuerdings mehr als ſonſt davon.

*

Geſchrieben in der Felshöhle
am Kloſterberg in St....l.

Da biſt du ja im Morgenſtrahl,
Mein nie vergeſſ'nes Jugendthal!
  Der Berge Kranz, die wunderblaue Quelle,
  Städtchen und Kloſter, Alles iſt zur Stelle.

Noch immer ſteigt gezackt und wild
Empor ſeltſames Felsgebild,
  Burgtrümmer ſchauen über Höhlenſchlunde
  Auf ſtillen Fluß und zarte Wieſengrunde.

So oft hab' ich geträumt von dir:
Faſt, liebes Thal, erſchienſt du mir
  Als Traum, als Märchen, alte, alte Sage
  Vom Morgenland, vom jungen Erdentage.

Hier kennt mich keine Seele mehr,
Fremd ſeh'n die Leute nach mir her.
  Doch bring' ich mit, was Einſamkeit verſüßet:
  Ein Völkchen, das mich kennt und das mich grüßet.

Laut reget ſich ein Knabenſchwarm,
Zu zweien manche, Arm in Arm,
Mit hellem Aug' und roſenrothen Wangen
Dort aus dem Kloſter kommen ſie gegangen.

O Duft, o Kelch der Blüthezeit!
Der Jugend ſüße Trunkenheit!
Die Liebe weint, der holde Muthwill ſprühet,
Die Seele ſingt, der goldne Himmel glühet.

Wo ſind ſie hin? Zerſprengt, verweht,
Wie Gras des Feldes hingemäht!
Nur wenige Greiſe ſind noch übrig blieben,
Zu zählen, wer noch lebt von all' den Lieben.

Du dort in der gedrängten Schaar,
Du mit dem dunklen Lockenhaar,
Dich kenn' ich näher, munterer Geſelle,
Ja, du biſt ich auf meiner Jugend Schwelle.

Wie lachte ich das Leben an!
Wie ſprang ich jauchzend in die Bahn!
Wie arglos wohnte neben wilden Scherzen
Geſunder Ernſt im friſchen, ſchlichten Herzen!

Fern leuchtet Rom und Griechenland
Durch die getheilte Nebelwand,
Von Plato's Silberfittigen gehoben
Schwebt fromm und ſtolz der junge Geiſt nach oben.

Wie Licht ſo hell, wie Schnee ſo rein,
Gelobt' ich, ſoll mein Leben ſein!
Was wußt' ich von des Weltgangs irren Pfaden! —
Da bin ich nun, und bin ſo ſchuldbeladen.

Nicht daß es bleiern mich beſchwert,
Ich kenne meines Lebens Werth,
Ich weiß, wie ich geſtrebet und gerungen,
Und was der ſauren Arbeit iſt gelungen.

Doch heute, wo herauf zum Wald
Das alte Kloſterglöckchen ſchallt,
Heut, wo ich aus ſo ungetheilter Nähe
Dem frohen Knaben in die Augen ſehe,

Der ich einſt war, der ſo vertraut,
So ſchuldlos mir entgegen ſchaut,
Heut weiß ich nichts von meinem Tagewerke,
Hinthaut der Stolz, es beuget ſich die Stärke.

Zur Felſenhöhle wandl' ich hin —
Vor Zeiten träumt' ich oft darin —;
Laß, alt Geſtein, mich heut' in meinen Thränen
Ganz ſtill an deine graue Wand mich lehnen.

*

München. Zuerſt einmal hier verweilen, Kunſt anſehen. Pinakothek. O Gott, o Himmel, wie trifft mich's! Da liegt ſie unter königlichem rothen Baldachin, konnte die Kerze nicht mehr faſſen, die ihr der weinende Johannes reicht; Alles rings getreulich nach den Formen der Zeit; Wohnraum, Geräthe, Kultushandlung beim Tod einer hohen Perſon, Weihwaſſer, Weihrauch, Gebetformeln aus dem Buch, die Apoſtel hartgemeißelte Köpfe, unfeine Geſtalten aus der gröblichen Wirklichkeit, überall voller Schein des Lebens bis hinaus auf den Reflex der Kohlenglut im Geſichte des Jüngers, der in's Rauchfaß bläst. In Allen Ein Schmerz, der Widerklang dieſes Todes in dieſen ehrlichen Seelen. Und ſie! Seligkeit der Auflöſung in den Aether reinen Daſeins, Verſchweben im ſeligen Traum! Ein Kopf, Züge — reiner Kryſtall für durchſcheinendes Himmelslicht! O, ſo, ſo ſturbe — — und ich, ich grobe Erſcheinung, ich gemeine Erdbildung, wenn — wenn dieß — wenn — dabei Zeuge ſein, das ſchauen — Verwehe, Traum!

*

Piſa. Habe widerſtanden, bin nicht öſtlich hinüber von Piſtoja; morgen nach Livorno, zur See hinunter. — Wie ſchön hier Alles beiſammen: Dom, Baptiſterium, Campo ſanto, und wie gut ruhig, friedlich ringsum! — Komme mir vor wie der ſchiefe Thurm dort, der hält, obwohl geknickt. Im Campo ſanto — hätte den ganzen Tag da bleiben mögen, ja möchte hier wohnen, mich an den rührenden Bildern freuen wie ein Kind und ganz ſtille ſein.

*

Pompeji. Die Gypsformen der Todten — genau in dem Moment, wie ſie vor faſt zweitauſend Jahren im Todeskampf zuckten. Sonderbar — das thut ſonſt der Bildhauer aus Kunſtzweck: er feſſelt einen Zeitmoment im Raume. Hier hat die Natur daſſelbe gethan: die Sterbenden erſtickend umhüllt, die Umhüllung verhärtet und nach achtzehnhundert Jahren einem ſcharfſinnigen **direttore degli scavi** ſo die Gußform dargeboten, die er nur ausgießen durfte.

*

Ich möchte gerade nicht in einer ſolchen Todeszuckung nach Jahrtauſenden als Gypsfigur wieder aufſtehen, übrigens raſch und gewaltſam ſterben iſt doch auch ſo übel nicht.

*

Gegenwärtige Vergangenheit, vergangene Gegenwart, — aufgehobene Zeit — Traum, wunderbar. Komme mir ſelbſt vor, als ſei ich ſchon lange geſtorben und ſehe dort aus einem Denkmal der Gräberſtraße mir zu, wie ich nun umgehe, ſchaue, ſtaune. Oder als ſei ich gerade vor einer Stunde geſtorben und der Tod habe mir noch auf einen Tag Ferien gegeben, da ſpazieren zu gehen, als alter Pompejaner zu ſchlendern. Wir haben auch in Wahrheit Alle in allen entſchwundenen Menſchengeſchlechtern ſchon gelebt und werden leben mit den künftigen. Doch möchte ich herausbringen können, wie mir zu Muthe geweſen, als ich noch ein antiker Menſch war, Menſch aus Einem Guß, ohne Riß mittendurch, ohne mehr Augen, als nöthig. Aber wenn vielleicht doch auch jene Einſachen —? Muß unterſuchen, ob man an der Zehenhaut nichts mehr entdecken kann. — In Kleinaſien, ja in Aegypten hat man in Schädeln plombirte Zähne gefunden. Alſo jedenfalls doch auch ſchon Zahnweh. Gibt ſehr zu denken.

*

Droben qualmt der Veſuv. Bin doch hinauf zum Krater. Empedokles hat ſich in den Aetna geſtürzt, das Naturgeheimniß zu ergründen. Könnte man Element werden und zugleich wiſſen, was Element iſt!

*

Zuerſt Corricolo, dann ausgeſtiegen. Golf. Wie die Menſchen, ſolche Linien, ſolche Kurven, ſolche Farben, ſolches Rauſchen des ewigen Meeres vor Auge und Ohr, ihr Nachbar-Naturweſen, das Thier, ſo teufliſch mißhandeln mögen — o, fehlte mir nicht die Macht!

*

Sorrent. Alles kocht im Segen, man meint, man ſpüre die Frucht des Oelbaums, die Beeren der Traube ſich mit Säften füllen. — Taſſo's Wohnung — wir kennen uns. — An die Marine. In einer Fiſcherhütte bildſchönen Knaben mitgenommen. Sieht dem putto gleich rechts unten auf Raphael's Sixtina, der den Kopf auf die Aermchen legt und ſo küſſenswerth den Zuſchauer anſieht. Starke Briſe. Wie weit kann man auf die Klippen jetzt hinaus? „Paolo weiß ſchon.“ Brandung wilder und wilder, ein göttliches Wüthen. Wir ſtehen mitten drin auf einer der durchfreſſenen Klippen. Schaumwelt wie ein wahnſinniger Traum, Rieſenfächer ausgebreitet, Federbüſche, breite Waſſerraketen aufſchießend, bäumende Roſſe, Bären, Elephanten, Centauren, Fabelungeheuer, — Geſtalt in Geſtalt verrinnend, Ziſchen, Speien, Pfeifen, Heulen, Klagen, Jauchzen, Kichern, Johlen, Wiehern, Brüllen, Baß- und ſchrille Hochtöne einer Rieſenorgel, — Kanonenſchüſſe, Donnerſchläge, — wir zwanzigmal überſchüttet, Paolo's rothe Mütze fort, in den Strudeln umgezerrt — o, ſo wohl, ſo frei iſt mir's nur in der Schlacht geweſen, mir, der ſonſt mäßigen Wind nicht erträgt. — Paolo ſchlägt die großen dunklen Augen unter den triefenden langen Wimpern doch etwas ängſtlich nach mir auf. „Sei ruhig, caro ragazzo, uns geſchieht nichts. Das kommt nicht von den Teufeln, kommt von guten Geiſtern, mir zu Ehren aufgeführt, zur Labung nach all' der Qual!“ — Ich ſtürme, wirble, jauchze, donnere mit, entbunden, frei Alles und Jedes, was Kraftahnung in mir iſt. Hohe, herrliche Trunkenheit!

*

Abends im Albergo geplaudert mit den ſchönen Wirthstöchtern und ein paar friſchen Burſchen aus

Nachbarhäuſern. Fällt den jungen Leuten das Tanzen ein. Ich muß die Kaſtagnetten dazu ſchlagen. Es kommt toller und toller, aber ſtets anſtändig, wildes Feuer, doch ohne einen Hauch von Frechheit. Vom Saltarello zur Tarantella. Herr meines Lebens, welch' mänadiſches Sauſen! — Plötzlich fällt mir Vikör und die Abendgeſellſchaft in Bergen ein. Die Kaſtagnetten entfallen meiner Hand, ich ſtürze hinaus, höre hinter mir ſagen: „pare, che il Signor soffre.“ Ja wohl, ja wohl! — Hinaus in Mitternacht wieder an's Meer. Es iſt ſtill, ſanft geworden, Mondlicht. — Habe doch ſchlafen können.

*

Von Caſtellamar über den Monte S. Angelo nach Amalfi. Räuber? Warnt mich nicht! Thun mir nichts. Beglückender Marſch, gerollten Mantel über der Schulter. Oben oft wie deutſch, Dörfer zerſtreut, Holzhäuſer mit ſteilem Giebel, Meiſen ſchlagen, Buchfinken ſchmettern ihr Reiterſignal, aber dann weit, weit der Blick hinaus auf dieſen, dann auf jenen Golf. So gelöst, ſo entlaſſen! Himmelsluft!

*

Ravello. Das iſt nun aber doch auch ganz wie ein Traum! Hoch, hoch über dem Golf von Salerno alte, einſt reiche, mächtige Stadt, urſprünglich mauriſch.

Paläſte, Thürme, Stadthaus, Spitäler, uralter, in Zopfſchnörkel entſtellter Dom. Bauſtyl behielt übrigens im Rococo immer arabiſche Anklänge, das Gerollte, Geſchweifte lenkt in mauriſche Motive ein. Brunnen mit geflügeltem Löwen und Adler erzählt von ſieben Jahrhunderten. — Nicht zerſtört, aber faſt ausgeſtorben. Große Terraſſe weit vorſpringend, ſchwebend auf Felsfläche über der ſteilen Tiefe. Unten tiefblau der Golf, Ausſicht drüber hinaus wie in's Unendliche. Einſam, einſam, nur ein paar alte Herren dort, ſonnen ſich, ſind wohl von den wenigen Nachkommen der ſtolzen Familien, gedenken wohl ſtill an vergangene Zeiten wie an alte Märchen. Dort der Greis iſt vielleicht ein Ruffoli aus dem Prachtpalaſte da drüben. — Mein Leben wird mir auch ein Vergangenes, eine alte Sage von Einem, der — —

*

Eigentlich gefällt es mir ſo ganz doch immer nur da, wo es traumhaft ausſieht. Freilich doch auch im Deutlichen, Klaren. Aber Beides kann ſich ja gut vereinigen.

*

Jetzt durch's Mühlthal herab nach dem Golf. Meer ſchäumt auf an Felſen und alten Sarazenenthürmen, Gang zwiſchen Oliven, Johannisbrodbäumen, Limonen, Orangen, Feigen, Agaven, Piniengruppen, Himmel bedeckt, laue Luft, Vogelſang aus allen Zweigen. —

*

Amalfi. Was iſt aus dir geworden, ſtolze, reiche, weitherrſchende Republik! Dein alter Andreas dort in ſeiner Kathedrale, dem verbleichten Reſte deiner Pracht, er hat dich nicht geſchützt vor Piſa's, Genua's Schwert und dem Rachen einſtürzender Meerflut. — Da oben aber im einſtigen Kapuzinerkloſter, wie wohnt es ſich ſo einzig ſtill, ſo frei gehoben! Als Einſiedler da herabſchauen? Nein, nicht Ritter Toggenburg! — Weiter, Salerno zu, immer am Ufer hin, rechts das mächtige Rauſchen, den ernſt ſtahlgrauen Spiegelglanz des göttlichen Elements, links ein Paradies zwiſchen Fels, ſtrengem Gebirgszug und all' dem herrlichen Grün mit der klaſſiſchen Zeichnung und ernſten, geſättigten Farbe. — Mittags im Neſt Minari nach Kaffeehaus gefragt; weiſt man mich da zu der Alten. Enger Raum, Küche und Stübchen zugleich; das Weib am großen Spinnrad. Ganz gemüthlich geplaudert und Kaffee gut. Was gibt es behagliches Schwatzen in Italien mit alten Frauen! Gründliche Kinderunwiſſenheit. Lebt ſo da eingeſponnen im Engen, um ſich dieß Elyſium. Gehört auch in ein altes Märchen.

*

Salerno. Lang dem Meer zugehört im Bett. Tempo: ſtilleres, feierliches Rauſchen, dann anſchwellen zu Donnerton. Erzählte viel von Völkern, Griechen, Römern, Karthagern, Longobarden, Normannen, Sarazenen; ſah die Roßſchweife wallen, hörte ihr Allah il Allah! — Aber was raunſt du mir, was rufſt du mir? Darf ich bald hin in's ewig Große?

*

Oder kommt mir noch ein Großes hier auf dieſem geballten Weltſtoff? Darf ich's noch erleben und dann zerſchäumen wie die Woge? — Darf ich, — wag' ich's, zu hoffen? — mein Vaterland noch groß ſehen? — Wohin mich die Wanderſchritte tragen, von Deutſchland iſt wie von einem Nichts die Rede. Jetzt zwar Reſpekt vor Preußen. Geſtern Abend wieder im Gaſthof: Signore è Prussiano? Hab' der Wahrheit die Ehre gegeben: „nein“, und dann, als ich mein Ländchen nannte, giengen den Herren alle Begriffe aus. — Nach Peſtum. Schwere, dunkelgraue Wolkenwand, darunter der Himmel offen, feuchtfett, giftig ſchwefelgelb glühend. Dunkel auf dieſen Hintergrund geſetzt die alterbraunen Tempel, voran die ſtämmigen Säulen des Neptuntempels mit den breit ausgeladenen Wülſten. Da malt ſie der Himmel hin, die Elegie des Völkerſchickſals. — Bin doch plötzlich wieder aufgebrochen, es gieng zu tief jetzt, jetzt, da ich horche, wann die

Sonne in Donnergang aufſteige für mein Volk. Und die fiebergelben Menſchen, die mich anbetteln, denen ich nicht helfen kann! Da regt ſich die alte Zwecknatur wieder: entſumpfen, dann Anbau? reißt mich aus der Betrachtung des Bildes als Bild — in Pein hinweggereist.

*

Palermo. Fahrt hieher von Neapel in reinem Aether, alle Götter günſtig, Phöbus ſtrahlend, Poſeidon lachend, Delfine umher ſpielend, in Bogenſchüſſen ſich elaſtiſch aus den Wogen ſchnellend, in unmalbarem Blau ſchwimmen die ſeligen Inſeln und Vorgebirge. Es war ein Schweben, keine Erdenſchwere mehr.

*

Das Schönſte des Schönen der Monte Pelegrino. Unter allen Berglinien der Welt eine edler und in allem Adel leichter gezeichnete kann es nicht geben. Wie klar und ruhig legt oben die Fläche ſich über, wie anmuthig biegt ſich das Profil ein, ehe es hinabrinnt, ſich in die Horizontale von Land und Meer aufzulöſen! O, wären die Linien meines Lebens ſo wie dieſe, o, ſenkte es ſich ſo ſchön herab, in ſo reiner Kurve, wie dieſer Berg ſich herniederſenkt zum Meere! Und wäre die Farbe meines Lebens ſo rein blau wie das Meer, das ihn wiederſpiegelt!

*

Die Hohenſtaufengräber in der Kathedrale kann ich nicht zum zweiten Mal ſehen. Hic situs est magni nominis Imperator et rex Siciliae Fredericus II. — — Kann nicht zur reinen Anſchauung, nicht zur ungetheilten Stimmung gelangen vor dem Porphyrſarg. Der Hohenſtaufen ſchiebt ſich mir in die Bildkammer der Phantaſie herein, wie ich ihn einſt geſehen, in Formen ſo ſchön, als ſtände er nicht neben deutſcher Alb, — kahl, matt röthlich beleuchtet von der Abendſonne. Verliere mich in die Frage, ob es geſchichtliche Nothwendigkeit geweſen, daß dieſe großen Kaiſer Stiefväter ihrem Heimatland waren. Erwäge das vielbeſprochene Für und Wider. Es gräbt, bohrt, ſticht in mir, daß unſere Geſchichte Gipfel hat, die keine Gipfel für unſere Nation ſind. Alte Pein, einem belächelten Volk anzugehören, wacht auf. Werde mir nun ſelber bös, daß ich angeſichts des großen Gegenſtandes Auge und Gefühl nicht rein gegenſtändlich ſtimmen, meinen Vorſatz, die Politik zu laſſen, nicht halten kann. Alſo eben fort, hinaus wieder an den Hafen, meinem Liebling, meinem Herzblatt gegenüber, dem Monte Pelegrino!

*

Die reinen Heiden ſind ſie doch! Man muß zürnen und lachen, lachen und zürnen. Führen da ihre Heilige als Puppe auf Prachtwagen herum wie die Alten ihre Götter. Blumenweſen, Feuerwerk mit Girandola, Muſik, große Gugelfuhr. Wer war wohl einſt die heilige Roſalia? Geborene Minerva, Diana, Juno? — Es ſind Kinder, enfants terribles, dieſe guten Leute, geſtehen nur ganz, ſagen nur heraus, was allerwärts nicht beſſer iſt, nur anderswo mehr inwendig ſtecken bleibt.

*

Immer mit einer wahren logiſchen Beunruhigung leſe ich die Urtheile der Römer und Griechen über das Chriſtenthum in ſeinen Anfängen. Es hat der Welt eine neue Seele eingeſetzt. Es iſt Religion der Herzlichkeit. Der Stifter war ein Menſch freien, wohlwollenden, lichthellen Gemüths, will uns ſanft, liebevoll, verzeihend, gut. Das hatte keine der Naturreligionen, es war ganz neu; was Plato, was Stoiker, was jüdiſche Sekten lehrten, iſt in Manchem verwandt, hat vorbereitet, aber dieſer Einheitspunkt, dieß vertiefte Herz war das grundeigene Geheimniß des Mannes Jeſus, von dem wir ſo wenig Geſchichtliches wiſſen; Bergpredigt — himmliſchen Geiſtes voll. Dazu iſt gekommen oder daraus hat ſich entwickelt die richtende Einkehr des Menſchen in ſich ſelbſt, wie keine frühere Religion ſie hatte, Geiſt der ſittlichen Selbſtkritik, begreiflicherweiſe zuerſt zu negativ, finſter dualiſtiſche Verwerfung der Sinnlichkeit, doch auch ſo Grundlage für eine neue Ethik.

*

Nun war dieſer Kern im Urſprung ſchon getrübt, mit Mythologie umhängt. Der Stifter ſelbſt ſchon glaubt Engel und Teufel, glaubt wiederzukommen als Königmeſſias und das himmliſche Reich auf Erden zu gründen. Kaum todt, ſo vermehrt ſich die Mythenglorie: Wunder, Auferſtehung, Chriſtus wird Gottesſohn, ſein Tod Opfertod nach alter, blutiger, ja graſſer Opferidee, bald dann Maria Göttin. Müßte auch wunderbar zugegangen ſein, wenn zu den jüdiſchen Wahnvorſtellungen nicht die bekehrten Heiden zeitig die ihrigen zugebracht hätten: Götterſöhne, Frühlingsgötter, Oſiris, Adonis, Mithras, Herkules, dann Urgöttinnen, Iſis, Here, Venus, Aſtarte, Mylitta, Rhea, Kybele und wie ſie heißen, — nachdem im Teufel ſchon der Ahriman eingewandert. Dort in Pompeji die aufgehängten Votivbilder im Tempel der Venus, kranke Arme, Beine, Hände, Naſen von Zinn, Silber, Thon, die ſie heilen ſollte, — ſie erſetzen eine ganze religionsgeſchichtliche Abhandlung über chriſtliches Heidenthum.

*

Nun, wenn ich leſe, wie die Römer und andere Polytheiſten über das Chriſtenthum urtheilten, ſo peinigt mich ein eigenes Gefühl: ich muß mich vor ihnen ſchämen für jene frühen Chriſten, wie ich mich heute noch ſchämen muß, wenn Miſſionäre den Heiden unſere

Märchen bringen und dieſe ſagen, ſie haben das auch und reichlicher. Durch die beigemiſchte Trübung wurde die neue Religion in die grundſchiefe Lage der Konkurrenz mit dem Heidenthum geſetzt. Mit Mythologie konnte das auch aufwarten, und mit einer volleren, ſchöneren. Es iſt wahr, die chriſtlichen Götter hatten einen neuen Seelenblick und hoben dadurch dem verborgenen Sinne nach ihre Jenſeitigkeit in Immanenz, hoben alſo ihre eigene Perſonifikation wieder auf. Aber dieſe Innigkeit verſtand kein Römer, kein Syrier, kein Lydier, kein Aegypter, kein Grieche, und wenn: es war Niemand da, ihm den letzteren Sinn zu deuten.

*

Dazu noch etwas gar Fatales. Die neue Liebeswelt, die neue Religion, aufgegangen in einem unterjochten Volk, wußte und wollte nichts von Staat, von öffentlichem Leben — heute noch ein- für allemal ein ungeheurer Mangel des Chriſtenthums.) Wollen wir Bürgerpflichten daraus ableiten: es muß auf mühſamem Umweg künſtlicher Argumentationen geſchehen. Man denke zum Beiſpiel: zur Vorſchule des Mannes für ſein politiſches Pflichtleben gehört Gymnaſtik. Dem Griechen ſagte das auch ohne Wort der Gott am Eingang der Paläſtra. Wie höchſt verzwungen aber ſind Verſuche, vom Chriſtenthum aus ſo etwas als Pflicht zu deduziren! — Die Alten haßten und verachteten die Chriſten darum am meiſten, weil ihnen der Staat gleichgültig, ja Aergerniß war. Allerdings verwickelt ſich das: den heidniſchen Staat mußten die Chriſten freilich verabſcheuen. Aber damit iſt jene arge Lücke nicht hinwegdemonſtrirt. Das Chriſtenthum iſt an ſich eine apolitiſche Religion. Die Konſequenz haben wir heute noch: die Kirche leugnet den Staat und will den doch vorhandenen beherrſchen. Da der Menſch ein handelndes Weſen und das Chriſtenthum dieſem Weſentlichen ſeiner Natur abgewendet iſt, ſo hat ſich ergeben, daß es endlich zu einem Syſtem von Handlungen wurde, die gegen das Syſtem des vernünftigen Handelns, den Staat, gerichtet ſind.

*

Wie iſt es nun mit der mythologiſchen Trübung? — Ich nenne ſie, dieſe Bilderwelt der Religion, kurzweg Pigment. — Dieß führt auf eine Betrachtung, die bei der reinen, verzweifelten Rathloſigkeit anlangt. Die Sache liegt ſchlechthin amphiboliſch, antinomiſch.

Für —: Ohne Pigment keine Religion — denn Religion muß ja doch eine Gefühlsgemeinſchaft ſehr Vieler und ein Kultus ſein. Es kann keine farbloſe Volksreligion geben. Die Andacht muß etwas zum Anreden haben, alſo vorgeſtellte überſinnliche Perſon, Perſonen und, zum Anſchauen, Anſingen, auch Thatſachen. Woher ſollte die Kirchenmuſik — und Muſik iſt doch das Unentbehrlichſte zum Kultus — ihren Text nehmen? — Das weiter zu demonſtriren, wäre vom Ueberfluß. Kurz „Stützen“, wie es Leſſing nennt.

Gegen —: Dieſe Stützen ſind ebenſo ſehr Spieße in's Mark der Religion. Der tiefſtliegende Schaden iſt: ſie dienen als Surrogate für's Weſen; die Menſchen, wie ſie einmal in Mehrheit ſind, meinen, ſie dürfen ſich dafür, daß ſie an das Pigment glauben, die Religion erſparen. Da haben wir nun den „Glauben“, der = Religion gilt. Millionen Seelen, die nie von einer Ahnung des Unendlichen, nie von einem Gefühl der erhebenden Tragödie des Lebens durchhaucht worden ſind, gelten nun ſich und der Welt als religiös, weil ſie glauben. Dieſe ſchnöde Verwechslung hat ſich als allgemeines Vorurtheil fixirt, mit Macht bekleidet, gefoltert, verbrannt, gekreuzigt, gepfählt, lebendig geſchunden, Gedärme aus dem Leib gehaſpelt, geblendet, verſtümmelt, lebendig begraben, erdolcht, geſpießt, vergiftet, — es gibt keine ſo wildviehiſche und keine ſo teufliſch durchdachte Grauſamkeit, die nicht die gläubige Verfolgungswuth mit techniſcher Vollendung ausgeübt hätte. Bekreuzt euch nicht davor, ſtillgläubige Seelen! Das folgt haarſcharf aus der Verwechslung des Pigments mit dem Weſen! Bekreuzt euch nicht, gebildete Konſiſtorien! Ihr verbrennt, kreuzigt, pfählt nicht mehr, aber nun haben wir der Unzähligen noch nicht gedacht, denen ihr moraliſch das Herz gebrochen, das Gewiſſen mißhandelt habt, indem ihr ſie in die Wahl ſtießet: gläubiges Bekenntniß gegen die eigene beſſere Ueberzeugung oder mit Weib und Kind zum Bettelſtab greifen! Und du, zahmer Vermittler, ſage nur ja nicht, der todte Glaube tauge freilich nichts, der Auferſtandene müſſe Leben in uns werden, und wie du es ſonſt ſchön ausdrücken magſt. Nein! nein! Glauben und Religion ſind zweierlei, und jener hat dieſer von je mehr geſchadet als genützt. Was „den Glauben beleben“? Nichts da, fort mit dem Glauben und die Religion kann leben!

*

Ihr lobt euern Schiller, ihr kennt ſein Diſtichon:

„Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
Die du mir nennſt. Und warum keine? Aus Religion.“

Aber ihr leſt es im gewohnten Duſel und ſeid zu denkfaul, zu begreifen, was es beſagt, was daraus folgt.

*

Alſo der helle Widerſpruch von Für und Gegen. Und alſo, wer weiß nun Rath? — Es ſcheint da eine Auskunft. Die wohlbekannte: ſymboliſch nehmen! Man muß wirklich ſagen: es iſt dieß die Auskunft aller edleren Geiſter von humaniſtiſcher Bildung, und ihre Gemüthslage iſt darin nicht ſo einfach als es ſcheint, es iſt da ein ſehr intereſſantes Helldunkel. Wir ſind der chriſtlichen Bilderwelt entwachſen, und ſie iſt uns zum freien äſthetiſchen Schein geworden, wie die alte Mythologie. Doch nein, wir, auch wir ſtehen nicht gleich zu beiden. An jene knüpft ſich für uns eine Rührung, die einen Anklang an Glauben hat, ohne eigentlich Glauben zu ſein, — innige Reminiscenz unſerer Kinderzeit. Fauſt am Oſterfeſt, — Weihnachtsrührung, — und am ſtärkſten: Verſetzung in die Schönheit des Madonnenideals, der heidniſchen Göttin, deren Bild das durchweichte und entzückte Herz des Mittelalters mit der Ahnung aller Unſchuld und ſittlichen Güte echter Weiblichkeit durchläutert hat.

*

Die Sprache ſelbſt könnte ohne den religiöſen Glaubensapparat des Chriſtenthums rein nicht mehr auskommen. Könnte die Liebe und könnten die Dichter die Engel entbehren? Und wo bliebe Goethe's Fauſt ohne den Teufel und ſeine Geſellen? Und wo meine treffliche Mythologie?

*

Aber das hilft eben auch nichts, damit iſt natürlich auch nicht auszukommen. Es handelt ſich ja um die Maſſe, um das Volk, das ſich auf Symbolik ein- für allemal nicht verſteht. Und da ſtehen wir vor einer noch ganz andern, ſtehen wir erſt vor der eigentlichen, verzweifelten Amphibolie — :

Ein Satz: Die Maſſe braucht in alle Ewigkeit ein geglaubtes Bilderbuch. Wie viel immer das Pigment ſchaden mag, es iſt doch auch Stütze. — Religion fort: auch Moral fort. Gefärbte Religion doch beſſer als keine.

Anderer Satz: Ein ſehr großer Theil des Volks iſt allerdings aus der Bilderwelt herausgewachſen, das nimmt nun aber zu in geflügelter Progreſſion; noch iſt es nicht die Mehrheit, aber bald wird ſie in die Strömung gezogen ſein. Wer nur irgend ſich etwas umſieht, Handwerker, Arbeiter, Kaufmann, wer immer von Phyſik und Geſchichte auch nur einigen Lichtſtrahl empfängt, iſt rein fertig mit Allem, was überſinnliche Figur, was Regierung des Univerſums von außen, was Wunder heißt, kurz mit dem ganzen Pigment. Nun ſind aber alle dieſe hülflos in's Leere geworfen. Die gefärbte Religion ſind ſie los, zur reinen reicht es bei ihnen nicht, und wenn es reichte, wer reicht ſie ihnen? Niemand. Unſere Prieſter bieten nimmermehr Religion ohne Pigment, und man muß auf Grund des erſten Satzes zugeben: es wäre nicht möglich. Eigentlich iſt die reine Religion allerdings nicht farblos. Zur Farbe hat ſie nichts Geringeres als die Weltgeſchichte, die mythenlos wahre. Das aber iſt von viel zu langer Hand, mit dieſer ungeheuren Palette kann der religiöſe Volkserzieher nicht malen, da braucht es einen idealen Auszug, nämlich eben die Mythen. Und ſo fallen denn die Armen in's Leere, die über das mythiſch illuſtrirte Chriſtenthum hinaus ſind. Es liegt in der That ſo traurig, daß man jammern möchte. Die alte Ehrfurcht ſind ſie los, für eine neue können ſie die Begründung nicht finden. Moral ruht ſchlechterdings auf Religion, und da ſie mit der bunten Religion die reine wegwerfen, ſo werden ſie Lumpenhunde, laſſen ſich in den Wirbel der Hetzjagd reißen, die jetzt los iſt, der Hetzjagd nach dem Glück, das keines iſt. Ihnen ſagt Niemand, zeigt Niemand einfach aus dem innern Weſen der Seele und aus dem Verhältniß der Einzelſeele zur Seele der Menſchheit, daß und warum es keinem Menſchen wohl wird, außer im Guten. Sagt man es ihnen je, ſo hängt man doch den Märchenkram wieder daran, den ſie nicht mehr ertragen, und ſo laufen ſie weg.

*

Weiß der Himmel, wie ſehr ich ſelbſt mich oft ſehne, mir von einem guten Redner die ermattende Seele aufrichten zu laſſen, aber da ſchenkt uns ja keiner den Farbenzuſatz, von dem wir nichts mehr wollen, der unſerem erhellten Auge widerſteht.

*

Wenn die allgemeine Zuchtloſigkeit zunimmt, wenn ſie zu Verbrechen auf Verbrechen führt, wird der Staat meinen, die beſtehende Religion mit Zwangsmitteln aufrechtzuhalten, wiederherſtellen zu müſſen. Vergeblich! Eine in der Auflöſung begriffene Religionsform läßt ſich nicht halten; man pflanzt nur Heuchelei. Drakoniſche Strenge wird gut thun, aber eine Reaktion in dieſer Richtung würde den Staat nicht ſtützen, nur noch mehr untergraben; er würde ſich nur die Ruthe der Pfaffengewalt noch läſtiger auf den Rücken binden, und wollte er nachher wieder einlenken, lockern, ſo würde ein Ravaillac nicht ausbleiben.

*

Oft in dieſer Noth meines Herzens um die hülfloſe Menſchheit denke ich: ehe Luther kam, ahnte auch kein Menſch, daß ein ſolcher Reformator erſcheinen werde. Niemand von Allen, die in das Elend ein Einſehen hatten, wußte Rath. In ſolcher Stunde iſt es doch ſchon mehr als Einmal geſchehen, daß der rettende Genius geboren wurde. Das iſt nun freilich pure Hoffnung, ganz blind, ohne jeden Begriff; denn alle Begriffe führen ja eben in's Rathloſe. Luther ließ einen guten Theil des Pigments ſtehen, das bedurfte ja die Mehrheit, und wenn jetzt die Mehrheit dem entwächst, ſo iſt ſie doch nicht die Allheit, ein Reſt Bedürftiger bleibt in alle Zeit. Wie ſollte nun ein neuer Luther etwas ſchaffen können für Beide: für Die, welche der Kinderkoſt bedürfen, und für die Anderen, die ſie nicht mehr verdauen? — Oder bildet ſich vielleicht eine Gemeinſchaft für die reine Religion, die ſich allmälig ausdehnt? Nichts, nichts, da iſt ja kein Kultus möglich!

*

Allerdings iſt es eben auch ſo eine Sache mit den Lokalen für den Kultus. Gebildete Perſönlichkeiten pflegen ſich da zu verkälten. In bitterem Ernſte: kommt uns je ein Retter aus obiger Noth, ſo denke ich mir gern, er werde zuerſt als Erfinder auftreten, der eine urwohlthätige Grundlage für die Stimmung herſtellt: Luft in geſchloſſenem Raum und doch kein Zug! Wer dieſe Aufgabe löst, wird einer der größten Wohlthäter der Menſchheit ſein. Iſt dieß erſt entdeckt, ſo werden die Menſchen milder, launenloſer, klarer, gemüthsfreier, ſie werden beſſer, ſie werden edler werden. Ja, damit wird der erhoffte Reformator beginnen, auf dieſem Grunde wird er aufbauen!

*

Bin wahrlich kein Freund vom Allegoriſiren, aber wem ſoll's nicht einfallen: ja, Schwüle oder Zugluft oder Beides beiſammen: ſo lebt die Menſchheit. Wär' ich ein Egoiſt, mir könnt's ja Eins ſein. Warum muß ich dieß Senſorium haben, daß mich ihr Loos ſo bekümmert, mich nicht ſchlafen läßt? Die breiige Föhnluft ihres dumpfen Vorſtellungslebens verſetzt mir den Athem und wenn ſie die Fenſter aufreißt und die tollen Windſtöße verkehrten, abſtrakten, fanatiſchen Ideenzugs hereinläßt, ſo beſtürzt mich für ſie die pneumatiſche Grippe. O Elend! O Leiden des Mitleids, das nicht rathen, nicht helfen kann! Ich habe Stunden, wo ich die träge Seele beneide, die ihr Stück Käs in Ruhe verzehrt. Bis unter die Nägel brennt mich's, bis in die Zehen durchzuckt mich's. Dann veracht' ich mich wieder, daß ich, ich mit den dunklen Flecken auf meinem Leben, ich vor mir poche, gar ein Jesus patibilis zu ſein! Ach, es iſt Zeit, daß ein Ende werde! Nehmt mich, wiegt mich, lüftet mir die Bruſt, ſinget den Schlafloſen in Schlaf, gute Geiſter, wo ihr ſchweben mögt, in Lüften oder im Meeresſchooß! Macht's gnädig, führt mich noch in eine Reinheit, eine Klarheit und laßt in Ehren mich enden. — Gute Geiſter! Einen weiß ich. Zu ihm ſeufze ich, rufe ich, wie der Hirſch ſchreit nach friſchem Waſſer.

*

Was? Was war das? Welcher Abgrund ſendet mir das? — Biſt du da — dieß Bild? — Engel und Boten des Himmels, ſteht mir bei! — Unter den Luſtwandelnden auf Corſo Garibaldi. — Nur etwas kleiner und kein Metallhaar, ſonſt ganze Doppelgängerin — hat bemerkt, wie ſcheu ich ſie anſehe, läßt einen mürriſch fragenden Blick über mich herlaufen. — Geſichter hier ſind eine Bilderreihe zur Geſchichte der Inſel. Dort ein rein latiniſches, adlernaſiges, hier noch ein Reſt griechiſchen Profils, jetzt tiefbraun arabiſcher Typus, jetzt glaubt man ſchwäbiſches Gepräge aus Hohenſtaufenzeit zu erkennen, mitunter glüht Afrika herüber: äthiopiſche Wulſtlippen und Plattnaſe, Farbe faſt ſchwarzbraun, dazwiſchen aber auf einmal normanniſch: da und dort ein weibliches Geſicht blond, helläugig, ſelbſt mit dem mattſammtenen Hautton nördlichen Klimas — trotz der Sonne Siziliens. Und nun da — Hat einſt ein Normanne, ein wilder Wikinger, Ururahns Bruder, hier mit einem Meerweib die Ururahne dieſer Erſcheinung gezeugt?

*

Der Traum dieſer Nacht ſei aufgezeichnet, ſchnell, bevor er ſich verwiſchen kann! So gut ich's vermag nach ſo viel Grauſen, Beben und Entzücken.

Ich wandle wieder auf dem Corſo. Der Himmel wie neulich in Peſtum. Die ſchwere Wolkenwand ſinkt herab und ſchließt den Spalt, durch den man dort die Abendſonne im trüben Sciroccogelb leuchten ſah. Nacht. Die Begegnenden ſehen ſich nicht mehr. Schwül und ſchwüler, endlich faſt zum Erſticken. So muß es in und um Pompeji geweſen ſein, als der alte Plinius den Athem aufgab. Jetzt langſam wächst eine Ziegelröthe über den Himmel, geht in feuerrothes Glanzlicht über. Stille, todesbang. — Horch, welcher Ton? Man hört ein wehendes Blaſen, etwas wie ein Fegen, es wird zu einem lauten und lauteren ſtürmiſchen Speien, jetzt knallen Donnerſchläge dazwiſchen — jetzt wankt zuckend die Erde unter mir — ich ſchaue um und auf, der Monte Pelegrino hat ſich in den Aetna verwandelt, offen iſt die fürchterliche Eſſe, glutroth fährt die Lohe aus der Unterwelt empor und rings am ſchrecklichen Geiſterberg ſchlängeln ſich Lavabäche zu Thal und verlöſchen ziſchend im flammenden Gewäſſer des Hafens. Die Feuerſäule aber, die zu oberſt emporſchießt, wölbt über ſich hoch in Lüften eine rabenſchwarze Wolke, aus der ein Regen von Aſche, Steinen, Lavaklumpen niederpraſſelt rings über die bebende Menge, die dort fliehend auseinanderſtäubt, hier in wilden Knäueln ſich drängt und ſtößt oder Gebete heulend ſich am Boden wälzt. Ich ſtehe ſchauernd, aber feſt, und ſchaue in die brauſende, ſauſende Lohe, ſtill ſtaunend, einſam unter den vielen, vielen Menſchen. Da — was hebt ſich aus dem Krater empor? Ein Drachengeſpann — es reißt hinter ſich einen Wagen aus dem Schlund — er ſcheint leer — dann richtet ſich ein Schatten in ihm auf — jetzt ſchwebt er wie auf ſicherem Boden in ebener Linie durch die Lüfte — herwärts der Stadt, meinem Standort zu, — iſt das nicht etwas wie eine weibliche Rieſengeſtalt, was aus ihm emporragt? — — der Wagen ſenkt ſich — ſchwebt ſinkend näher und näher — deutlicher im ſchweflichen Glut- und Blutſchein wird die Lenkerin des Drachenpaars — Augen wie Fackeln brennen aus ihrem Antlitz — ihre Locken ſind von Gold, ringeln ſich aber wie Schlangen, blaue Funken kniſtern aus ihren Spitzen, — jetzt wankt mir der Muth, ich denke an Flucht, die Beine ſind mir lahm, angewurzelt ſtehe ich, denn das iſt ja — ſie! ſie! das Weib, das mir die Seele ver— Der Wagen hält in Lüften — ein Blick — was für ein Blick! Ich kenne ihn! — trifft mich, ſtreift dann über die Köpfe der Menge hin —: ſie wirft ſtolz ihr Haupt auf und erhebt die Stimme, — es iſt der Ton, mit dem ſie einſt jene Stellen des Olaflieds ſang, woraus es hervorklang wie Mitleid und Hohn zugleich, — nur lauter jetzt, greller, ein Herrſcherton — ſo mag einſt Libuſſa ihre Schlachtbefehle gerufen haben — „Adoratemi! Sono la santa Rosalia!“ Das Volk ſtarrt ſie an, dann rufen Stimmen: Auf die Kniee! Seht ihr das Kreuz auf ihrer Stirn? — und Alles ſank auf die Kniee. Ich ſehe hin nach ihrer Stirne und erkenne mit Grauſen — — „Betet nicht an! das iſt kein Kreuz! ſchaut beſſer hin — eingeätztes Bild eines Dolchs!“ — Das entſetzliche Weib wendet den Blick wieder nach mir und herrſcht mir jetzt griechiſche Worte zu: Ἄνω τὴν κεφαλήν!

Βλέπε ἄνω! Ich ſchaue über ihr Gorgonenhaupt hinweg, hinauf nach dem ſpeienden Krater. Da fliegt wie eine Rakete emporgetrieben ein ſchwarzer Körper zwiſchen den Flammengarben auf, hält dann im Schweben ſtill, fängt an mit den Beinen zu gaukeln, zu zappeln wie ein Hampelmann, tanzt baumelnd, ſich überſchlagend eine Weile in den Lüften, kugelt dann abwärts und herwärts, immer näher, bis er über meinem Haupte flattert, und beginnt nun mit kreiſchender Stimme zu ſtottern: „Gu— gu— guck mich an!“ Ich lache, doch verzwungen und angſtvoll, und rufe: „Du biſt der Stotterer vom Theater S. Carlin in Neapel!“ „Oho, oho,“ ſtammelt es jetzt, „wie du— du— dumm! Ich bin ja der Pla— Pla— Plato! der Plato! Kann auch pfei— pfeifen!“ — Er pfiff, der ſchrille Ton gieng in eine Schelmenmelodie über und es war jetzt, als pfiffen zwei Stimmen, eine höhere und eine tiefere, und die tiefere ſchien aus einem großen Loch in der Bruſt zu kommen. — O, ich hatte mir's nur verhehlen wollen, — ſchon vorher hatte ich die verzerrten Züge, die halbgrauen, nun wild flatternden Locken erkannt, die mir einſt ſo ehrwürdig erſchienen. Eine Wuth befiel mich mitten in der Verſteinerung, im kalten Schauer, der mir vom Wirbel zur Fußſohle niederrieſelte. „O, ein Gewehr, ein Gewehr,“ brachte ich mit halb gebannter Stimme mühſam hervor, „wie einen Geier, wie einen Schuhu hole ich dich, Schandfetzen, aus der Luft herunter!“ — „Da, nimm!“ höre ich jetzt eine freundliche Stimme mir über die Schulter ſagen, drehe mich um und in rothem Hemde ſteht ein Mann vor mir mit den bekannten Zügen Garibaldi's und reicht mir ein Gewehr, doch war es auch wieder nicht Garibaldi, ſondern der arme, treue Karl, der mir bei Kruſau ſterbend ſeine Büchſe herbot: „da, nimm, ſie iſt geladen und auch ſchon geſpannt!“ „O Dank, Dank, Dank!“ Ich ergreife die Waffe, lege an, ziele, drücke — ſie verſagt! Nicht plötzlicher Donnerſchlag, nicht Kanonenknall kann erſchrecken, wie dieß Ausbleiben eines Schalls, dieſer Nichtſchuß mich entſetzte.

Ich erwachte, fuhr auf, eiskalt rann es mir durch die Glieder, aber ſchnell wiech die tödtliche Kälte einer brennenden Fieberglut. Mir war, ich fühle mein Gehirn in ſeiner Höhle kochen. Mein linker Arm war noch ausgeſtreckt, als hielte er den Lauf des Geſchoßes, mein rechter gekrümmt und der Zeigefinger gebogen, als läge er noch am Drücker. Ein Krampf ſpannte mir alle Muskel auf die Folter. Als ich klarer zu mir kam, war mein ganzes Weſen nur Ein Sehnen, nur Ein Seufzer nach Ruhe, Stille, Kühlung. In dieſem Gefühle ſchlief ich wieder ein. Der Traum nahm ſein Spiel wieder auf und knüpfte ſeinen Faden an den erſten Gang, loſe, wie er zu thun pflegt. Ich fand mich unterwegs aus der Stadt. Ich will jetzt auf meinen lieben Berg hinauf, ſagte ich mir, hinauf nach der Grotte der wahren Roſalia, da will ich Kühlung ſuchen. Ich wanderte und wanderte, zwiſchen Villen, zwiſchen Aloëhecken, Gartenmauern weiter und weiter und konnte den Weg nicht finden, den Berg nicht gewahr werden. Da ſehe ich unter dem Blätterbuſch einer blühenden, hochaufgeſchoſſenen Aloë einen Zwerg ſitzen, der mich ſinnend, freundlich, mitleidig anſieht. „Könnten Sie mir nicht ſagen, guter Herr Nano,“ rede ich ihn an, „wo es auf den Monte Pelegrino geht?“ — „Verehrter Herr Pilger, Excellenza irren ſich,“ iſt die Antwort, „der Berg iſt jetzt umgekehrt im Meer drunten — wiſſen Sie nicht, der Aetna hat ihn weg- und umgedrückt — wenn Sie nur gefälligſt —“

In dem Augenblick fühlte ich mich von Waſſer umgeben und ſinken. Ich ſank tiefer und tiefer, nicht mit Bangen, ſondern voll labenden Gefühles der Kühlung. Delfine huſchten vorbei und ſahen mich mit klugen Augen an, als wollten ſie ſagen: nicht wahr, hier iſt es gut, hier ſind keine feuerſpeienden Drachen? Endlich fühlte ich Grund und der Zwerg ſtand wieder neben mir. „Hier,“ ſprach er, „hier iſt die Grotte.“ — „Das iſt ja keine Grotte,“ ſagte ich, denn ich ſtand vor einem Hochaltar mit vergoldetem reichem Schnitzwerk, das über den geſchloſſenen Flügeln des Diptychon aufſtieg. „Thut nichts,“ flüſterte der Zwerg, den Zeigefinger der linken Hand an die Lippen legend, indeß er mit der rechten einen Schlüſſelbund aufnahm, der an ſeinem Gürtel hieng. Er ſuchte lang, während ich in geſpannter Erwartung nach dem geſchloſſenen Schreine hinſah und mich vergeblich bemühte, zu erkennen, was die verwaſchenen Heiligenbilder auf den Flügeln vorſtellten. Jetzt zog er aus dem Stahlring einen ſilbernen Schlüſſel, öffnete, ſchlug die Flügel auseinander und —

Hat ſich der Himmel aufgethan? Vor mir wölbte ſich die blaue Grotte von Capri, nicht Bild, nicht Gemälde, ſondern Wirklichkeit. Und doch auch wieder nicht. Denn wohl raunt das Volk von gewiſſen Felshöhlen an jener Inſelküſte, es ſeien Spiriti darin, aber was leuchtet hier, welch' Unbekanntes, Neues, welchen Wunderkern umſchließen dieſe blau erglänzenden Wölbungen? Eine Erhöhung des Felſes ragt aus dem Waſſer, wie zur natürlichen Ruheſtätte gebildet, auf weißer Decke, die darüber ſich breitet und faltenreich niederfällt, in weißem Gewande, das Haupt auf weißem Schlummerkiſſen ruht ein Weib, mir entgegengekehrt, das Angeſicht mir gegenüber, halbgeſchloſſen ſind die von langen Wimpern überſchleierten Augen. Friede wohnt auf ihrer Stirne, ein ſeliges Lächeln umſpielt ihre Lippen, Verklärung iſt dieß Antlitz. Das magiſche Licht, das auf Correggio's berühmter „Nacht" vom Chriſtuskind ausgeht, auf den Geſichtern der anbetenden Gruppe wiederſcheint und im Dunkel der Hütte, der nächtlichen Landſchaft verſchwebt, es iſt ſtumpf und erdig gegen die Lichtfülle, die von dieſem Himmelsbilde ausſtrömt und doch nicht blendet, ſondern mondſcheingleich das Blau, das vor lauter Leuchtkraft wie Roth auf das Auge wirkt, zu ſanfter Kühle ermäßigt. Ich ſollte die Züge dieſes Weibes kennen, ſprach es in mir. Nur ſo wagte ich es im Innern zu ſagen, denn ſehr wohl beim erſten Blicke kannte ich ſie. Doch drang es mir über die Lippen: „Soteira!“ flüſterte ich und trat um einen kleinen Schritt näher; das Waſſer, das ihr Felsbett umſchwankte, ſchien zugleich feſter Boden, der dem Fuße Stand und Gang erlaubte. Sie öffnete jetzt die Augen und ließ ſie auf mir ruhen. Wer beſchreibt den Blick! Mir war wie damals, als ſie ſich über mich beugte und das feuchtkühle Tuch auf meine Stirne legte, nur daſſelbe Gefühl in's Unmeßbare, in's Unſagbare erhöht. Nun ſprach ſie, — es war jener grundgute Ton, der mir einſt in's Herz des Herzens gedrungen —: „Nicht wahr, hier iſt es gut ſtill und kühl?“ — „Ja, du Gute,“ ſagte ich, „aber das iſt ein Ort für Reine, da darf ich nicht bleiben; verzeih', verzeih', daß ich hier eingedrungen; aber du glaubſt nicht, o, du glaubſt nicht, wie fürchterlich es droben ausſieht im Thale der Schrecken.“ Wie vorher ruhten dieſe Augen auf mir mit dem Blick der Güte und des Mitleids, den keine Zunge nennt. Dann hob ſie langſam den Arm, bot mir die ſchneeweiße Hand und ſagte: „Reiche die deine, das kühle Lichtblau hat Alles, Alles abgewaſchen.“ Zitternd hob ich die Hand und faßte die ihre. Sie war kalt, aber nie im Leben hat der Druck einer warmen, lebendigen Hand einen Menſchennerv und ein Menſchenherz ſo ſelig durchzittert, wie mich die Berührung dieſer weichen, zarten Finger, die wie aus Schnee gerundet ſchienen. Ich hielt ſie feſt und flüſterte: „Ewig.“ — „Ja, ewig,“ hauchte ſie.

*

Ich glaubte ſie noch zu halten, als ich erwachte. Dieß Erwachen! Hinweggeſpült aus meiner hämmernden Bruſt iſt der Krampf und Brand des Lebens, ſanft geht mein Puls. Ich bin frei.

*

Aus Wuſt und Wuth,
Aus Schwefelglut,
Aus athemloſer Schwüle
Hinab in Meeresgrund, hinab in's Kühle.

Da ruh' ich aus
Im Felſenhaus
Von all' dem Angſtgewühle,
Gebadet in der ſanften, reinen Kühle.

Im tiefen Blau
Ruht eine Frau,
Lichtweiß auf weißem Pfühle,
Und lächelt ſelig in der ſtillen Kühle.

Nah' ich mich ihr?
Sie ſchaut nach mir,
Fragt mich, ob ich auch fühle,
Wie gut es weilen iſt in dieſer Kühle.

Reicht mir die Hand,
Daß ich den Brand
Aus meinem Buſen ſpüle
Und mit ihr ewig bleibe in der Kühle.

*

Aber da bin ich noch und was nun thun? Der aufzuckende Gedanke, ich müſſe nun auf und fort, hinwärts, dorthin — nein! Mein Traum und die Fragen, die Zwecke der Wirklichkeit: zwiſchen ihnen iſt kein Verhältniß, keine Gleichung. Auch den Gedanken, mein Geſicht könne eine Ahnung geweſen ſein, halte ich nieder. Ich mag mich mit keinerlei Fragen einlaſſen. Mir iſt Alles vollendet. Ich bin. Ich habe das Gefühl, zu ſein. Mit ihr, in ihr. Tief in der blau ſchimmernden Grotte. — Die Dinge am Tageslicht ſind mir nun pure Gegenſtände, nichts mehr mit mir verwachſen.

*

Wenn man nicht weiß, was nun thun, ſo thut man vorerſt nichts, das heißt, man treibt, was der Tag bringt. Ich bin einmal in Palermo, will mich erſt noch weiter umſehen. Ich will doch die Einladung des fremden Herrn annehmen, den ich beim Frühſtück getroffen, mit ihm zwei Bilder von Creſcenzio zu ſehen, einem merkwürdigen Maler des Quatrocento, eines im Hofe des Hoſpitals, das andere eine Stunde von der Stadt im Kloſter S. Maria di Geſu.

*

Freske im Kreuzgang des Hoſpitals: eine Art von Todtentanz — trionfo della morte. Sieht ſich faſt deutſch an, blonde Köpfe, herb individuelle Formen: Sage von einem flandriſchen Meiſter, doch möglich von Creſcenzio unter frühem nordiſchem Einfluß. Der Tod rennt als Gerippe auf magerem Klepper durch die Luft, Pfeile vom Bogen ſchießend, Arme und Krüppel, die ihn um Erlöſung flehen, übergehend, Hohe und Ueppige ereilend. Links eine heitere Geſellſchaft: feſtlich gekleidete Mädchen zum Tanz antretend nach dem Klang einer Zither, aber ſchon von Todesbläſſe überzogen, dabei ein Paar, das verlobt wird. Ihr verlobt euch gültig, der Tod wird kopuliren. —

Die Fresken im Kloſter draußen großentheils verdorben; monochrom. Erhalten eigentlich nur eines der Seitenbilder: der Leichnam des heiligen Franziskus, umgeben von trauernden Mönchen und Volk. Der Meiſter, ſchwerlich Creſcenzio, hat die ſtreng auf die Sache losgehende Art des Giotto. Schmerz, andächtig rührungsvolles Schauen in die ſtillen Züge des Todten, dieſe Affekte in ihrer Einfachheit, ohne Zuſatz feinerer Miſchung, aber auch ohne abflachende Rundungen, und nur um ſo ergreifender. Die ausgewachſene Kunſt füllt Formen und Ausdruck, ſpielt aber ſtets an der Grenze hin und über ſie, wo das fühlbare Zeigen ihres Könnens beginnt. An der vollen Krone des Baums, der in Sommers Mitte prangt, findet man immer ſchon einige welke Blätter. — Eigenthümlich hat mich der todte Franziskus berührt, der tiefe Friede in ſeinen hageren Büßerzügen. Was iſt es, worin er liegt? Ein gläſerner Sarg? Nicht mehr zu erkennen. — Als Ort wird Aſſiſi zu denken ſein. —

*

Jetzt weiß ich, wohin! — Der Fremde im Rückweg lange ſchweigſam. Ich auch. „Die Bilder,“ beginnt er endlich, „haben mich ſeltſam ergriffen, — auch darum, weil die Szene, die wir zuletzt geſehen, in Aſſiſi vorzuſtellen iſt. Ich habe eine traurige Nachricht: der Tod zielt jetzt eben in meine Verwandtſchaft.“ — Er nennt mir ſeinen Namen, ſein Vaterland Schweden, ſeinen Heimatsort Gothenburg und ſeinen Stiefbruder — Erik. Deſſen Wittwe, ein Juwel aller

Frauen, liege todkrank nieder in Aſſiſi. — Zu Schiff, zu Schiff!

*

Neapel. So weit war' ich. Der Seeſturm überſtanden, ich wußte gut, daß er mir nichts anhaben könne. Das Dampfſchiff gilt für altersſchwach, es müſſe noch dienen, ſo lang es halte: der Kapitan ſtand immer an der Maſchine, ſah hinab, horchte, ob ſie noch gehe. Bald Alles ſeekrank außer mir und der Bedienung des Fahrzeugs. Halte mich am Maſt und ſchaue und höre. Ton durchaus wie von Millionen Trommlern, die mit anwachſender Schlaggewalt zum Sturme wirbeln, immer wieder von vorn beginnend. Wo möglich furchtbarer das dünne, ſchneidend ſcharfe Pfeifen des Winds in den Tauen, wie wenn Einer auf der ſcheermeſſerſchmalen Kante von Papier pfeift, — dieß in's Unendliche geſteigert. Wogen — eine Welt; nicht jede gelingt, die gelungenen herrlich in der Linie ihrer Hohlkehlen und Roßhalsrücken, drüber die Schaummähnen, die der Sturm flockig hinausbläst. Wälzt ſich eine heran, man meint jedesmal, ſie müſſe das Schiff umſtoßen oder überflutend begraben, doch ſie nimmt es auf ihre Schultern, dann ſchießt es in's nächſte Wogenthal hinab. Welches Brauſen und Donnern! Kann ſonſt den Wind nicht ausſtehen; ſo gefällt er mir, wie neulich in Sorrent auf der

Klippe: wenn einmal doch, dann auch recht! — Weinen, Jammern, Beten ringsum. Ich laſſe mir ſtark den Syrakuſaner munden; der Kellner preßt ſich, um einſchenken zu können, an Maſtbaum oder Wand, wenn ich dann nicht ſchnell trinke, iſt der Wein fort, als ſchlüge Jemand mit Gewalt unten an's Glas. Nacht, unmöglich oben zu bleiben, ich muß hinab in meine Koje und wie ich entkleidet bin, beſchleicht mich eine kurze Anwandlung von Feigheit. Was doch Kleider, namentlich Stiefel, ein Gefühl von Halt geben! — Da unten iſt's unheimlich; an der Schiffwand höre ich mitten unter dem dumpfen Brummſtoß der Wellen und dem Aechzen aller Rippen des hohlen Baues manchmal etwas wie Saugen und Gurgeln, als lutſchten da draußen die Mollusken ſo vorläufig am Holz in Ausſicht auf beſſere Speiſe. Auf der Treppe ſitzt ein großer, ſchöner Kerl mit langem Bart, in flotter Uniform, Leibjäger irgend eines vornehmen Herrn, und weint wie ein Kind; — vielleicht ein andermal beherzt: ſind halbantike Menſchen, laſſen Alles heraus. Im Damenkabinet liegt eine ſeekranke Frau mit Kind; ruft alle Viertelſtund: cameriere! come sta? Und der ſagt jedesmal: cosi, cosi. Die Laterne hängt in immer ſpitzerem Winkel von der Decke; wenn ſie mit ihr gar keinen Winkel mehr bildet, ſondern parallele Linie, ſo ſind wir fertig. Kommt ein Kapuziner und bittet mich, mit halbem Leib in meine Koje hereinliegen zu dürfen, die unterſte von je dreien: ich erlaub' es, der Kapuzenzipfel kitzelt mich im Geſicht und überdieß heult und jammert der Tropf, betet wimmernd den heiligen Antonius an und alle Heiligen noch dazu. Ich halte nun den Wurm von Menſchen eine Predigt — die erſte in meinem Leben — ziemlich wohlgeſetzt, im Weſentlichen des Inhalts, er ſehe mich, ein Weltkind, ruhig, er ſolle ſich doch ſchämen, daß er, der all' Tag und Stund die Erde als Jammerthal ſchmähe, den Tod und den Himmel preiſe, nun ſo erbärmlich verzweifle. Hat natürlich den Teufel gefruchtet, obwohl der Vortrag nicht bloß leidlich gut eingetheilt, ſondern auch rhetoriſch hübſch geſchmückt war. — Gegen Morgen ermattet die Sturmwuth: man kann auf das Verdeck, doch als ich mich geſetzt und eingenickt, rollt mich ein Ruck wie eine Kugel das Verdeck entlang. Hat mich gefreut, daß ich wieder hell lachen kann. — Der Sturm mit all' ſeinem Lärm iſt mir ganz ſtill vorgekommen in Vergleich mit dem hölliſchen Traum, mit dem ſtummen Brüten in der Luft, das den Larven vorangieng, und mit ihren Hohnrufen.

*

Rom. Nur eine Wanderung hier über das Kapitel hinaus. Morgen vorerſt Perugia. — Dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex. Horaz hatte doch Momente. Cum tacita virgine — begleite mich, Bild der prieſterlichen Jungfrau — mit ihren, ihren Zügen! — Ueber das Forum hinaus ein Stück in die Campagna, an dieſem ſtillen Abend im Mondſchein. Mein Leben wird Vergangenheit, es iſt müdes, weiches Verdämmern ohne Empfindungsſchwäche. Tiefes Weh nur, wenn ich vergleiche. Trümmer von ſo Großem.— und mein Daſein niemals mit vollem Band an Großes geknüpft. Schäme mich vor den Geiſtern, die hier ſchweben. Horaz kann ſich doch wenigſtens rühmen, das äoliſche Versmaß der lateiniſchen Sprache angeeignet zu haben. Aber die Männer, die Helden! Und ich? Ja, einmal, einmal, da wollte es werden, habe gekämpft für ein Vaterland. Kurzer Traum! Ihr Gewaltigen habt Reiche beſiegt, habt die Welt beherrſcht.

Wohl ſeh' ich auch im Geiſt, wie blondlockige Gothenſchaaren dort auf den Palatinus hinauf und in's Koloſſeum dringen und die Mauern brechen. Alte Geſchichten. Mein Deutſchland ſchläft wieder, nachdem eine Halbheit auf zweifelhaften Wegen zu Stand gekommen. Man muß auch das lernen: hingehen, ohne ein Vaterland erlebt zu haben. Gefaßt, ganz gefaßt. Und ſo wird's wieder ruhig in mir, ſanft. Ich ſauge eure Große ein in ſüßem Diebſtahl, ihr Trümmer, athme Heldenluft in großer Stille.

*

Was haben die deutſchen Künſtler da drin im Café Greco? Haſchen heftig nach den Zeitungen. Wird auch der Mühe werth ſein! — Mich kümmern keine Neuigkeiten mehr.

*

Perugia. Es iſt ſo, ſie liegt drüben in Aſſiſi; man hat ſie in die freiere Bergluft gebracht zur Muhme Cornelia. Ihr Vater, ihre Söhne bei ihr. Habe an ihn geſchrieben, ob ich erſcheinen darf. Mir war nur ſtill und feierlich zu Muthe; jetzt bin ich nicht mehr ſo ruhig. Mutharm, ſchwer, bang, daß mir faſt Arm und Fuß den Dienſt verſagt, bis Antwort da iſt. — Stehe wieder vor dem Geburtshaus ihrer Mutter, verwechsle ſie immer und wenn ich da nach der Loggia hinaufſehe, ſehe ich ſtatt ihrer Cordelia als Kind dort zwiſchen den Oleandern herabſchauen.

*

Man erwartet mich, ſoll kommen, ſchnell. Mir wird ſchon leichter. Ich darf.

*

Es iſt geweſen. Es iſt. Ja, wie dort auf dem Bilde des Kölner Meiſters die heilige Jungfrau, ſo umgeben von Weinenden, Vater, Kindern, ſo lag ſie.

Und auch wie der ſelige Geiſt im blauen Lichtmeer der verklärten geheimnißvollen Grotte.

*

Knieend an ihrem Bett — ſie weint — weint ſie auch um mich? — Es gibt Krieg, ſagt ſie. — Ich wußte nichts von der Welt draußen. — Der Vater beſtätigt: Krieg Deutſchlands mit Frankreich. — Iſt die Stunde wieder da, wo in Chriſtiania — ihr Aufruf —? Sie mahnt nicht, dießmal nicht. — In mir Entſchluß, augenblicklich. Nun weiß ich meinen Weg, ſage ich, — ſie ſchweigt, ſie weint, reicht mir die Hand, die weiße, bleiche, — hebt ſie, nachdem ich ſie lang gehalten, und legt ſie auf mein Haupt, ſegnend, Worte flüſternd, unhörbar, meine Thränen ſtrömen, — ſie bedarf Ruhe — Leb' wohl! leb' wohl! — Ein ſanftes „wohl“ kann ich noch vernehmen — ein Blick ruht auf mir — ich werd' ihn ewig ſehen. Und du, Erik! — dein Geiſt über uns — ich ſah ihn freundlich nicken. — Ja, ja, nun weiß ich meinen Weg. —

*

Der Erdenſtoff verzehrt ſich ſacht und mild,
Bald iſt's vorbei und du biſt ganz nur Bild!
Du ſchwebſt hinweg, ſchon ſtrahlen wie von ferne
In fremdem Glanz der Augen milde Sterne.

Sei, Bild, mein Schild, ſo lang der heiße Tag
Mich noch umtoſt mit wildem Stoß und Schlag!
O ſenke, ſteigt der dunkle Zorn mir wieder,
Auf mich herab die träumeriſchen Lider.

Die Blicke, die, dem reinen Kinde gleich,
Nicht wiſſen, wie ſo gut ſie ſind, ſo weich!
Ganz Geiſt, kannſt du nun allerorten leben
Und auch zu mir, dem Umgetrieb'nen, ſchweben.

Vielleicht iſt doch in nicht zu ferner Zeit
Ein bleibend Haus zur Raſt für mich bereit,
Dann ſchwinge ſanft um meinen Todtenhügel
Am ſtillen Abend deine Geiſterflügel.

*

Hier endigt das Tagebuch. Weitere Aufzeichnungen haben ſich nicht gefunden: nur die Tage der Schlachten jenes Sommers ſind noch eingetragen, zuletzt der Entſcheidungstag von Sedan.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Romane von Karl Detlef.

Bis in die Steppe.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 4. —; fein gebunden M. 5. —

Unlösliche Bande.

Dritte Auflage.
Preis broſchirt M. 4. 50.; fein gebunden M. 5. 50.

Nora.

Dritte Auflage. 2 Bände.
Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Schuld und Sühne.

Zweite Auflage. 2 Bände.
Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Mußte es ſein?

Zweite Auflage. 2 Bände.
Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Zwiſchen Vater und Sohn.

Zweite Auflage. 2 Bände.
Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Auf Capri.

Zweite Auflage. 2 Bände.
Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Die geheimnißvolle Sängerin.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 4. —; fein gebunden M. 5. —

Ein Dokument.

Zweite Auflage. 4 Bände.
Preis broſchirt M. 12. —; fein gebunden M. 16. —

Zu beziehen durch **alle** Buchhandlungen des **In-** und **Auslandes.**

Romane von J. van Dewall.

Eine große Dame.

Zweite Auflage.
2 Bände. Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Der rothe Baſchlik.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 3. —; fein gebunden M. 4. —

Der Ulan.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 4. 50.; fein gebunden M. 5. 50.

Der Spielprofeſſor.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 5. 25.; fein gebunden M. 6. 25.

Vermißt.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 4. —; fein gebunden M. 5. —

Graumann.

Zweite Auflage.
2 Bände. Preis broſchirt M. 6. —. fein gebunden M. 7. —

Ein Frühlingstraum.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 4. 50.; fein gebunden M. 5. 50.

Elſe Hohenthal.

Preis broſchirt M. 5. —; fein gebunden M. 6. —

Unkraut im Waizen.

Preis broſchirt M. 4. —; fein gebunden M. 5. —

Strandgut.

3 Bände. Preis broſchirt M. 9. —; fein gebunden M. 12. —

Der gordiſche Knoten.

Preis broſchirt M. 4. —; fein gebunden M. 5. —

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Romane von Hackländer.

Der Wechſel des Lebens.

Zweite Auflage. 3 Bände.
Preis broſchirt M. 9. —; fein gebunden M. 12. —

Neue Geſchichten.

Zweite Auflage. 2 Bände.
Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Zwölf Zettel.

Zweite Auflage. 2 Bände.
Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Nahes und Fernes.

Zweite Auflage.
Preis broſchirt M. 5. 25.; fein gebunden M. 6. 25.

Der Sturmvogel.

Zweite Auflage. 4 Bände.
Preis broſchirt M. 10. 50.; fein gebunden M. 12. 50.

Geſchichten im Zickzack.

Zweite Auflage. 4 Bände.
Preis broſchirt M. 10. 50.; fein gebunden M. 12. 50.

Nullen.

Fortſetzung der Geſchichten im Zickzack.
Zweite Auflage. 3 Bände.
Preis broſchirt M. 9. —; fein gebunden M. 12. —

Verbotene Früchte.

Zweite Auflage.
2 Bde. Preis broſchirt M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Das Ende der Gräfin Patatzky.

2 Bde. Preis broſchirt M. 8. —; fein gebunden M. 9. —

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Zeit-Romanen-Cyklus

von

Gregor Samarow.

Um Szepter und Kronen. Vierte Aufl. 4 Bände. Preis broſchirt M. 18. —; fein gebunden M. 22. —

Europäiſche Minen und Gegenminen. Folge von „Um Szepter und Kronen“. Zweite Aufl. 4 Bände. Preis broſchirt M. 18. —; fein gebunden M. 22. —

Zwei Kaiſerkronen. Dritte Abtheilung von „Um Szepter und Kronen“. 4 Bände. Preis broſchirt M. 18. —; fein gebunden M. 22. —

Kreuz und Schwert. Vierte Abtheilung von „Um Szepter und Kronen“. 4 Bde. Preis broſchirt M. 18. —; fein gebunden M. 22. —

Held und Kaiſer. Fünfte (Schluß-) Abtheilung von „Um Szepter und Kronen“. 4 Bände. Preis broſchirt M. 16. —; fein gebunden M. 20. —

Es dürfte für jeden Deutſchen kaum eine intereſſantere Lektüre **geben, als** dieſe die großen und unvergeßlichen Ereigniſſe der Jahre **1866 bis 1870** behandelnde Serie von Zeitromanen. Der Verfaſſer, **den höchſten** leitenden Kreiſen nahe ſtehend, wußte durch die Aufdeckung der geheimſten Fäden der Geſchichte, durch die Porträtähnlichkeit der **auftretenden** Perſönlichkeiten, ſowie durch die glänzende und **elegante Form der** Darſtellung das allgemeinſte Aufſehen zu erregen **und das** Intereſſe des geſammten deutſchen Publikums dauernd für ſich und ſeine **Arbeit** in Anſpruch zu nehmen.

Zu beziehen durch **alle** Buchhandlungen des **In-** und **Auslandes.**

c

Mode und Cynismus.

Beiträge zur Kenntniß unſerer Culturformen und Sittenbegriffe

von

Friedrich Theod. Viſcher.

Stuttgart.
Verlag von Konrad Wittwer.
1879.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart

Vorwort.

Unter dem vorſtehenden Titel faſſe ich zwei Arbeiten zuſammen, deren erſte in der Zeitſchrift „Nord und Süd“ im Märzheft d. J. erſchienen iſt. Herr Wittwer äußerte mir den Wunſch, dieſen Journal-Artikel ſelbſtändig herauszugeben. Schon vorher hatten mir die bekannten Vorwürfe, die gegen denſelben erhoben wurden, es nahe gelegt, den Begriff der Anſtandsverletzung oder (ſofern dies Wort für gleichbedeutend gelten kann) des Cynismus einmal genauer vorzunehmen, einläßlicher zu unterſuchen, als meines Wiſſens bisher geſchehen iſt, und zugleich hatte ich beſchloſſen, jene Kritik der Mode anders als im Geleite dieſer Studie nicht wieder erſcheinen zu laſſen. Herr Wittwer iſt gern auf dieſe Zuſammenſtellung eingegangen. Es bedurfte eines zuſammenfaſſenden Haupttitels für die beiden Aufſätze und da ſich ein beſſerer nicht finden ließ, wurde der vorſtehende gewählt. Geſondert von dieſer Ueberſchrift des Ganzen hat der Journal-Artikel ſeinen früheren Titel behalten; die Aufſchrift der Studie ſchien mir eines Zuſatzes zu dem Worte: Cynismus zu bedürfen und ich ſetzte: „Ueber Cynismus und ſein bedingtes Recht;“ die Benennung wie dieſen Zuſatz begründet der Text, auf welchen ich den Leſer auch mit ſeinen etwaigen weiteren Vorfragen verweiſe.

Oktober 1878.

Der Verfaſſer.

Wieder einmal über die Mode.

* * *

Wer über die Mode ſchreibt, kommt aus dem Widerſpruch entgegengeſetzter Stimmungen nicht heraus. Die eine iſt klar, ſtolz, ja ziemlich erhaben. Von ihr geſchwellt, hatten wir folgenden Anfang niedergeſchrieben.

„Thöricht, auf Beſſrung der Thoren zu harren“: ſo thöricht waren wir ſchon damals nicht, als wir „Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode“*) vorbrachten, es war vor neunzehn Jahren; der Titel war Nachahmung zum Spaß und der Ernſt hinter dem Spaß ſollte unter Anderem bedeuten, man traue ſich ſo viel Vernunft zu, einzuſehen, daß man die Leute nicht vernünftig machen kann. In der That, wer über die Mode ſchreibt, wäre ein Narr, wenn er meinte, auch nur das Geringſte zur Heilung ihrer Verrücktheit beitragen zu können. Warum aber doch ſchreiben? Zu welchem Zweck? Nun, das Wörtchen Zweck möchte ich bitten, lieber ganz beiſeite zu laſſen. Es muß ja nicht Alles einen Zweck haben. Aber freilich, einen Grund hat Alles und verſtehe ich recht, ſo iſt hier der Grund der: wir müſſen ſchreiben für ſpätere Generationen, vor deren heller gewordenem Auge unſere jetzige Mode als unbegreifliches Zerrbild auf der Fläche der Vergangenheit liegen wird und denen wir als blinde, der Selbſterkenntniß bare Weſen erſcheinen müſſen; zu ihnen ſoll Kunde gelangen, daß die Wir doch nicht Alle waren, daß nicht ſie erſt ſehen, ſondern daß es

---

*) Morgenblatt 1859. Wieder abgedruckt 'Krit. Gänge. Neue Folge Bd. 1. 1861.

BIBLIOTHECA [illegible] [illegible]

jederzeit Einige gibt, welche ſehen, welche nicht dumpf in der Schafheerde dem Leithammel Modeton folgen; kurz, wenn ſich die Zukunft bewußter vorkommt, als unſere dann Vergangenheit gewordene Gegenwart, ſo ſoll ſie doch merken, daß es immer Bewußtſein gegeben hat. Die Klagen, die Predigten, der Spott auf Moden-Unſinn und Hoffahrt ſind ſo alt, als die Bildung. Neben dem Kameel mit dem Affen auf dem Höcker, genannt Mode, iſt, ſo lang es durch die Welt trabt, auch die Satyre hergetrabt, bald als Hanswurſt in bunter Jacke, bald als Bußprediger in ſchwarzem Rock und Mantel; es wäre nur langweilig, die Reihen der Strafredner, Spötter und Lacher durch die Jahrhunderte zu verfolgen; ſollten wir denen, die nur von Juvenal und Martial wiſſen, eine Vorleſung halten über die Koſtüm- und Sitten-Satyriker des achtzehnten, ſiebzehnten, ſechzehnten, fünfzehnten, insbeſondere des vierzehnten Säculums, um deſſen Mitte der Narrentanz des Weibes Mode in ganz Europa zum erſten Mal ſeit dem Untergang des klaſſiſchen Alterthums ſo recht losgieng, ſollten wir aus dem ſiebzehnten etwa Moſcheroſchs Capitel Alamode-Kehraus abdrucken oder daraus wenigſtens die vielen, enggedruckten Seiten über Hüte, Bärte und Lätze, ſollten wir dann zurück zu den Griechen wandern und weiter in den Orient bis zu Jeſaias? Fällt uns nicht ein; warum ſollten wir durch Wiſſerei verrathen, daß unſer Wiſſen Stückwerk iſt? Stein und Bein kann man darauf ſchwören, daß ſchon die Aegypter, die Aſſyrer, die Perſer, die Indier in Olims Zeiten ihren Juvenal oder Rabelais gehabt haben, aber wer weiß ihre Namen? — Ein großer Theil dieſer Bewußteren hat gemeint, beſſern zu können, und dieſe Meinung bedingt allerdings einen Abzug von der Ehre ihrer Bewußtheit, der Helle ihres Auges, aber genug, ſie ſahen doch und ſo ſtehen ſie über dem blinden Rudel der Mehrheit; ſie ſtehen, ſage ich, nicht: ſie ſtanden, denn die kleine Minderheit der Sehenden iſt nur Eine Kette, die durch die Weltalter läuft, obwol wir lang nicht alle ihre Gelenke kennen, dieſe Wachen bieten ſich die Hand über die Kluft der Jahrhunderte; wo ſie nicht ſichtbar ſind, dürfen wir, wie geſagt, ſicher ſein, daß ſie da waren, und ſo iſt dieſes Bewußtſein, das ſich aus der ſchweren, die blinde Menge umfangenden Dämmerung hebt, immer gleiche Gegenwart dem menſchlichen Geſchlecht. Und billig muß man doch auch ſein gegen den Wahn, es ſei den Narren zu helfen, gegen den Eifer, drein zu ſchlagen, damit es beſſer werde. Man darf es auch nicht vergeſſen, daß die Kleidermode — und in dieſer Beſchränkung nimmt unſere Aufſchrift das Wort — von der Sittenmode ſich nicht völlig trennen läßt, und man wird es nicht mit Martial, der freilich nur lacht, gegen Juvenal halten, der beißt. Zudem kommt es auf den Grad der Geduldprobe an. Die nachdenklicheren Menſchen haben für gewöhnlich Anderes und Beſſeres zu thun, als ſich um das Werk des Schneiders, Schuſters und Hutmachers zu bekümmern, die Mode hat auch ihre zahmeren Zeiten, nur in den Epochen, wo ſie toll wird, ſchauen die Freunde des Maßes auf und erheben die Stimme, dann treibt ſie es aber auch gewöhnlich bunt, ſo bunt, daß es kaum zum Aushalten iſt und daher kein Wunder, daß auch der Klare in die Täuſchung verfällt, ſein Wort müſſe doch etwas fruchten. Der Hoffnung kann ſich ja Niemand entziehen, der Drang, die beſſere Zukunft herbeizuführen, liegt aber ſo hart neben der Hoffnung, daß man beide kaum unterſcheiden kann.

So weit hatte ich geſchrieben und ganz gemüthlich weiter ſchreibend war ich im Begriff zu geſtehen, daß ich mich ſelbſt eben gar nicht immergleicher philoſophiſcher Ruhe rühmen dürfe. Ich merkte nicht, daß ich damit nicht in eine bloße Abſchwächung meines ſtolzen Anfangs, ſondern in einen vollen Widerſpruch hineingelangte. Das muß aber erkannt, das muß geſagt, es will betont ſein, daß man dieſen Widerſpruch nicht vermeiden kann, denn es weist auf eine Schwierigkeit, die tief in der Sache ſelbſt liegt. Unſer Gang wird uns darauf führen. Und nach dieſer Einſchaltung fahre ich mit erleichtertem logiſchem Gewiſſen im alten Texte fort.

Schreiber dieſes, den der Leſer, weil er ſich merklich zu den Klaren rechnet, bereits der Selbſtgefälligkeit zeihen wird, zupft ſich an der eigenen Naſe. Sein lachender Seufzer von 1859 geht in ein Aufathmen der Hoffnung über, er vertraut, das Platzen der Krinoline werde der Aufgang eines vernünftigen Kleides ſein; er kann nicht verbergen, daß er dazu beitragen will, dieſen Naturprozeß zu beſchleunigen, er predigt. Arme, wohlweiſe Hoffnung! Wie iſt es gekommen! Gekommen juſt in der Heldenzeit unſerer Nation! So geht es! Und trotz dieſer Erfahrung muß auch diesmal geſtanden werden, daß wir uns vor Rückfall aus Betrachtung in Bekehrungseifer keineswegs ſicher fühlen, daß uns insbeſondere noch ganz dunkel iſt, wie der Schluß unſeres unſichern Sermons ausfallen wird. Sei es drum!

Wie Rede und Schrift, ſo folgt auch die Kunſt der Gugelfuhr der Mode auf dem Fuß, ſie iſt luſtiger, freier von Bekehrungswahn und hüpft ihren ſpöttlichen Grotesk-Tanz ſich und den Leuten einfach zum Vergnügen. Warum ſollte ſie auch eifrig ſein, zu beſſern? Woher ſollten Fliegende Blätter, Kladderadatſch, Punſch, Caricature, Charivari, Spirito Folletto genug des Stoffes ziehen, wenn die Narrenkappen, die Gauchröcke nicht immer neu und dicht wüchſen w. Kartoffel in einem guten Jahr? Doch auch dieſe heitere Perſon, die Kunſt, ſpielt nicht immer gar ſo harmlos; ſie kann ſchon recht in's Fleiſch ſchneiden und wer aufmerkſam zuſieht, wird es ſchon ihren Linien anmerken, ob unter ihrem Lachen ein Grimm kocht oder nur ein behaglicher Kitzel. Auch ſie kann ja nicht vergeſſen, daß die Dinge zuſammenhängen, verlacht ſie Kleider, ſo verlacht ſie immer auch Sitten und da wird ſie bald fein, bald grob verfahren, wird bald einem lächelnden Erasmus, bald einem eifernden Hutten gleichen, je nach Gegenſtand und Stimmung.

Fein oder grob: eine ſchwere Frage für den beſonders, der mit dem Worte zeichnet. Bei der Kleidermode handelt es ſich ſo vorherrſchend um die weibliche, daß die Hütchen, Röckchen, Schühlein ſelbſt uns wie mit winkenden Fingerchen zu mahnen ſcheinen: ſei fein! ſei kein Lümmel! Eine Seele von Stein müßte man im Buſen tragen, wenn man nicht den beſten Vorſatz hätte, zu gehorchen, ſich nach Kräften zierlicher Schreibart zu befleißigen. Aber was hilft das Alles! Was nicht möglich iſt, iſt nicht möglich!

Und dieſer Seufzer führt in medias res.

Wir hielten die Krinoline für das Symbol des zweiten Kaiſerreichs in Frankreich, ſeiner aufgeblaſenen Lüge, ſeiner windigen und protzigen Frechheit. Es ſtürzte und uns fiel es zwar nicht ein, mit etlichen Biederfrauen von einer deutſchen Tracht zu träumen, aber, wie bereits geſtanden, wir hofften, es werde etwas kommen, eine Form, welche irgendwie ausdrücke, daß die Wahrheit über die Lüge geſiegt habe. Ja freilich, ſo etwas iſt auch gekommen, aber es iſt eine andere Wahrheit, als die wir meinten. Die Pariſer Welt hatte juſt vor dem Sturze des Kaiſerreichs noch Zeit, in der weiblichen Mode eine andere Seite ihrer Stimmung hervorzukehren, und die Republik war ſich nicht zu gut, ſie aufzunehmen und zu behalten, aber auch die Frauen und Töchter der deutſchen Heldenſieger beeilten ſich ſammt ihren Schweſtern in Europa, das expreſſive Sinnbild einer liederlichen Geſellſchaft, das falſche Gegentheil des Reifrocks, anzulegen und wie ein Heiligthum treu zu bewahren bis heute.

Das Kleid wird quer über den Leib geſchnitten und ſpannt über — da haben wir's gleich! Wie wäre das zierlich auszudrücken? Sollen wir ſagen: über die gewölbte Plaſtik des Mittelkörpers? oder: über die gewiſſe Gegend, wohinter ſich die Verdauungsſtätte befindet? Wäre das nicht viel cyniſcher, als wenn wir ehrlich ſchreiben: über den Bauch? So ſteht's mit dem guten Vorſatz, fein, elegant und graziös vorzugehen! Es wird dienlich ſein, wenn wir ohne Verzug nachfragen, wie es bei einem ſolchen Schnitt den nicht Jungen, nicht

Schlanken ergeht. Man ſollte meinen, eine Mode müßte ſo beſchaffen ſein, daß auch dieſe ſich noch darin ſehen laſſen können. Wie iſt das möglich bei einem Schnitte, der den Bauch heraustreibt! Der castigatus venter der Jugend: da geht's noch an, läßt ſich's zur Noth hinnehmen. Aber die Formen der Reiſe, der Ueberreiſe, der Fettigkeit — nun, ich frage, wer ſieht es nicht hundertmal des Tages mit Ekel, wenn ſo ein vorgewölbter tuchüberſpannter Bauch vor ihm aufſchwillt! Man hätte erwartet, daß ſie mit Schwert, Spieß, Ofengabel auszögen gegen den Verrätherſchnitt, alle dieſe Verrathenen! Aber Gott behüte! Die Alten pfeiſen wie die Jungen ſingen und ganz zufrieden und glücklich trägt die gedunſene Vettel ihre Trommel vor ſich her über Straße, Zimmer und Parket des Salon. Es iſt keine Schande, dick zu ſein; wir ſind keine Spartaner mehr, die einen dick gewordenen Mitbürger verbannten, aber wenn eine Dame dieſen Umſtand ſo accentuirt, wie es durch den jetzigen Kleidſchnitt geſchieht, darf ſie ſich über das derbe Wort nicht beſchweren.

Es iſt aus der Statiſtik der Proſtitution bekannt, daß die verlorene Dirne einen Stolz darin ſucht, von der Natur noch der Mutterſchaft gewürdigt zu werden, ein Wunſch, womit nicht im Widerſpruch ſteht, daß ihr die Beſchwerlichkeit und das Entſtellende in dieſer Ehre nicht willkommen iſt. Sie ergreift daher gern den Mittelweg, zu ſcheinen; ſie legt auf pour deux mois, pour trois mois, nur natürlich nicht weiter. Das Spannen des Kleides über den Bauch erſpart aber etwa das pour deux mois.

Es erhellt mit unerbittlicher Logik, daß dieſe Mode — und es hilft nichts, wir müſſen deutſch reden — eine Hurenmode iſt.

Weiter! Spannt das Kleid über den Bauch, ſo wird Hüfte, Schenkel und Schwellung gegen hinten in den Umriſſen natürlich ganz anders aufgezeigt, als wenn ein Kleid in fließenden Falten fällt. Wir ſind, verſteht ſich, nicht ſo abſurd, zu verlangen, das Weib ſolle in ihrer Kleidung die ſchönen Linien verbergen, die ſchließlich mit ſeiner Geſchlechtsbeſtimmung zuſammenhängen; nicht ſo abſurd, der Formenfreude zu zürnen, weil ſie ſich vom Reize nicht ganz trennen läßt; aber es ſind Grenzen und hier ſind ſie zu Gunſten des groben Reizes überſchritten. — Die Spannung bringt beim Sitzen zugleich gewiſſe Buchten mit ſich, Schattenzüge in der Leiſtengegend auf beiden Seiten und nach der Schrittſtelle hin convergirend — genug, genug — es iſt ſo, daß der Anblick ſelbſt einem Manne von nichts weniger als mädchenhaften Geſichtshautcapillargefäßen eine Schamröthe für das Weib austreiben kann, das ſo vor ihm daſitzen mag, daß er ſein ganzes Gehirn vergeblich anſtrengt, ſich einen Begriff zu bilden, wie in aller

Weil es möglich ſei, ſich ſo in Kleidern nackt vor das andere Geſchlecht hinzupflanzen. Leicht leſen wir die entrüſtete oder boshafte Gegenrede, die bei einem ſo ſtarken Wort auf mancher Lippe ſchweben wird: „Dem Reinen iſt Alles rein; ein ſittſames Weib ſieht und weiß das nicht, — es iſt dein Blick, der das hineinträgt.“ Wir werden die Antwort darauf nicht ſchuldig bleiben. Wir kennen das, wir wiſſen, wie ſich die liebe Unſchuld im Mitmachen unſauberer „Nouveautes“ verhält, und können uns vorerſt nur nicht unterbrechen laſſen in Verfolgung des ſaubern Textes.

Beſagte Expreſſion iſt auch durch die Behandlung einer anderweitigen Partie des Kleides gegeben. Das weibliche Knie iſt etwas eingezogen; dies iſt durch die Breite der Hüfte bedingt und die Breite der Hüfte durch die Geſchlechtsbeſtimmung; daher gehört dieſe Einziehung zu den Intimitäten des Körpers, die ein gleichmäßig fallendes Gewand ſchamhaft verbirgt. Die jetzige Mode hebt ſie im Gegentheil hervor, denn nachdem ſie dem Kleid ein Stück weit unterhalb der Hüfte wieder ſo viel Luft gegeben hat, als zur Hebung des Oberbeins abſolut unentbehrlich iſt, verengt ſie es um die Kniee. Von da aus geht denn nothwendig ein ausdrucksvoller Faltenzug aufwärts nach hinten zu und vermehrt kräftig die Hebung des Profils der ganzen Gegend, die ſich nach dem Sitzmuskel hin erſtreckt. Und ſo haben wir wol genug beiſammen, um das Wort zu rechtfertigen: in Kleidern nackt. Empören wir damit eine Unſchuld, ſo wäre ſie vorläufig zu fragen, ob ihr unbekannt iſt, daß weltfeine Damen jetzt ſtatt des dichteren Unterrocks hirſchlederne Hoſen tragen, um alle Formen vom Gürtel bis zum Knie recht rein plaſtiſch heraus und hinein zu modelliren. Es iſt gleichgültig, ob wir das Leibchen noch hinzunehmen, wie man es bei großer Toilette öfters ſieht oder wenigſtens vor Kurzem noch geſehen hat, Panzerleibchen genannt, wenn wir nicht irren, — ein Ding, ſo pure und glattweg anliegend, daß man die Inſaſſin ſchlechthin im Corſet vor ſich zu haben meint.

Alſo in Kleidern nackt. Warum nicht lieber ganz nackt? Nun, die Antwort iſt nicht ſchwer: jenes iſt pikanter, dies wäre unſchuldiger.

Es iſt dageweſen, wir wiſſen es ja. Der Claſſicismus der erſten Revolution, fortgeſetzt in's erſte Kaiſerreich, hat das Kleid ebenſo über die Hüfte geſpannt, was damals auch mit der hohen Gürtung zuſammenhieng. Man kann in dieſem Vergleich zu Gunſten unſeres Tagesgeſchmacks anführen, daß wir die Kleider nicht ſo frech ausſchneiden, wie es damals geſchah. Wir kommen darauf zurück, für jetzt handelt es ſich um den weit keckeren Naturalismus tagheller Zeichnung und Heraushebung der Gegend vom Gürtel ab zu den

Knieen. Was ſoll aber die Berufung? Jener Zeit dient immerhin zu einem Grad von Entſchuldigung, daß ſie ganz naiv meinte, die genannte Form ſei antik. Die Mutter der Gracchen, die Portia, die Octavia iſt j[illegible] gegangen, wie nachahmenswerth! Unſere archäologiſch bewanderte Zeu weiß das beſſer, ſie greift nach dem pikant Reizenden um ſeiner ſelbſt willen. Und übrigens iſt Berufung auf frühere Unform überhaupt keine Ausrede. Jene iſt durch die Zeit überwunden, verurtheilt; das längſt Gerichtete wieder aufnehmen iſt etwas Anderes, als blind dem Gericht in die Hände laufen, Rückfall ſchlimmer, als Laſters Anfang. Und wollen Sie, meine ungnädige Schöne, eine Wette eingehen, wenn ich behaupte: kämen heut wieder die Aſpaſien der erſten Revolution und ihres Vorabends, ſchnitten das Kleid auf einer Seite von unten bis an's Knie auf, trügen Sandalen und keinen Tricot, man thät's ihnen eben auch nach!? Top!

Offener Buſen und Rücken iſt allerdings jetzt in den Ballſaal und die Feſtabendräume verwieſen, hat ſich da immer behauptet und wird ſich leider wol immer behaupten. Darum hier ein Wort über die eigentliche Entblößung. Noch einmal verwahren wir uns: nur ein Mucker kann zeternd eifern, die ſchönen Formen der weiblichen Geſtalt ſeien geſchaffen, um von Niemand geſehen zu werden. Das Weib darf ſich freuen, durch den vergönnten Anblick des Naturkunſtwerks ihrer Geſtalt zu beglücken. Aber wen? Jedermann? Auf einem Ball und auch im Feſtſaal der ausgewählteſten Geſellſchaft iſt der Jedermann, den ich hier meine, ſie ſind da, die jungen und älteren Herren, die nicht mit reinem Bildhauerauge, ſondern mit innerem (und im Hintergrund auch mit äußerem) Bocksgemäcker Ihre enthüllten Reize ſehen, meine holde Sylphide! Und wären auch alle Tänzer und Salongäſte idealgeſtimmte Skopas und Praxiteles, mögen Sie denn ſo vielen Bildhauern Modell ſtehen? Doch Sie werden ſo unerfahren nicht ſein, nicht zu wiſſen, wie unſere liebe männliche Jugend jetzt im Café chantant ſich bildet. Sie hängen aus wie den Wecken auf dem Laden das, womit Sie doch billig nur den Einen beglücken ſollten, der Sie liebt und den Sie lieben; ſind Sie ſo unſchuldig, daß Ihr künftiger Bräutigam Sie nicht dauert, wenn er in der Brautnacht denken muß: o, ein gut Stuck davon hat mancher Ladenſchwengel und vornehme Schwenkfelder auch ſchon geſehen und hat nachher ohne Zweifel bei einer Nymphe aus jenen Regionen davon erzählt und geſpaßt.

Während wir dies ſchreiben, gelangt aus der großen Welt in unſere Einſiedlerzelle eine Kunde ſtark fleiſchlichen Inhalts. Ein junger Mann, noch in tanzluſtigen Jahren, doch ſchon geſetzterer Apoll, der dieſen Winter in zwei größeren Städten Deutſchlands Bälle der gewählteſten Geſellſchaft beſucht hat, thut uns zu wiſſen, daß heuer die Ballkronleuchter auf das denkbar Aeußerſte von Entblößung herunterleuchten, ja daß man — ich frage noch einmal, ob es für das Schamloſe ein ſchamhaftes Wort gibt? — daß man bei den Damen das Haar unter den Achſeln geſehen habe; es gelte für Pflicht, ſo zu erſcheinen, weil es vornehm ſei, und für ſehr bürgerlich, ein Aergerniß daran zu nehmen. Aber kein Glanz und kein Adel macht das Gemeine vornehm, und da eine vermeintliche Vorſchrift des feinſten Tones zur Folge hat, daß auch das verblühte und überreife Weib ſeine Reize (!) bloslegt, ſo wird das Gemeine zum Ekelhaften, ja zum Schweiniſchen. Das gehört in den Schmutzwinkel der feilen Schande, nicht in ein Haus der Ehr.

Dies als kurze, nur alſo ganz bürgerliche Epiſode; ein Wörtchen jetzt von dem Aufputzſyſtem. Die Einziehung des Kleides am Knie wird zur ſchritthemmenden Feſſel erſt ſo recht durch die Zugabe der tunique nebſt dem Geſchlepp verſchiedentlicher Beſätze mit allerhand Namen: Franſen, Volants, Pliſſés und weiß der Himmel, was Alles. Ein kürzeres Ueberkleid wäre ja an ſich ganz hübſch und möchte die ſchöne Trägerin mehr oder minder zur „Diana“ vergöttlichen, nur vorausgeſetzt, daß es fallende Faltenlinien des Hauptkleids nicht zu ſtark durch eine Querlinie bräche, ſondern gefällig mit ihnen fiele. Davon geſchieht ja aber nach dem jetzigen Princip das Gegentheil, dieſer Halbrock läuft, die Einengung vermehrend, ſchmal über dem Knie hinüber und dann ſeitlich zur Hüfte hinauf, und ſo hat denn, die genannten Verzierungsanhängſel dazu genommen, das Knie ein hübſches Stück Arbeit, vorwärts zu bringen. Man muß die Kraft bewundern, womit die zarten Geſtalten, mit dieſem vielen Ornament umhängt, von all dem Gebimbel und Gezottel umſchlenkert ſich fortbewegen. „Sie ſcheint mit geſchloſſenen Füßen zu gehen“ — armes Gretchen! Marſchiren heißt hier in Knieſchellen ſich fortſchieben, heißt ſich durch ein Geſtrüpp hindurcharbeiten, das man nicht im Wege findet, ſondern mitbringt. O Rhythmus, o Muſik eines ſchönen Ganges, wie willſt du aufkommen gegen all den Salat! Während wir ſchreiben, ſcheint die Mode ſich darin etwas belehren zu wollen; allein noch immer will ſie ſich nicht zum Einfachſten, Beſten entſchließen, zum Princip der einfach fallenden Falten; ſie thut es nicht anders, allerhand Gewurl muß dieſem natürlichſten Geſetze in den Weg gedrückt werden. Will denn das Weib nicht einſehen, daß es das einfach lange Kleid iſt, was ihrer Erſcheinung das Ideale gibt, allein ſchon dadurch, daß es die Höhe des Wuchſes vergrößert!

Drehen wir die Figur, ſo finden wir zu unſerem Troſte, daß der wie vom Wind aufgewirbelte Bauſch jetzt verſchwunden iſt, der noch vor Kurzem einen Theil auszeichnete, den man nicht nennen ſoll und deſſen äſthetiſcher Werth doch dem zarten Geſchlechte ſehr bewußt iſt. Wir ſtimmen dieſem Bewußtſein gerne zu und beharren muthig auf dem längſt hingeſtellten Satze: keinen oder einen ſchlechten Hintern haben iſt immer ein äſthetiſches Unglück. Nur ganz begreiflich, daß daher ein Beſtreben durch die Jahrhunderte geht, dieſen Theil zu heben. Aber wie hat man's nun getrieben! So mit Fingern auf jene Stelle weiſen, das geht denn doch über den Spaß. Die Natur, ja die erlaubt ſich mitunter, dort ein Ornament anzubringen, daß man ſo recht hinſehen muß; ſie ſetzt einigen Vierfüßlern und vielen Vögeln einen Prachtſchwanz an, ſie färbt einigen Affen zwei betreffende nackte Flächen ſchön zinnoberroth oder himmelblau, ſie dreht dem Pinſcher zwei niedliche gelbe Wirbelchen hin in Quittenform, aber Donnerwetter! muß ihr denn der Menſch, muß ihr gerade das Weib ſolche Witze nachmachen? Einmal habe ich Unglaubliches geſehen, und zwar an einem bildſchönen Weib und in hölliſch noblem Salon (ich mag gar nicht ſagen, wie nobel, man könnte ſonſt meinen, ich wolle dick thun): da ſaß mitten in dieſem Gebauſch ein zierliches Röschen juſt auf — nun, ich frage, ob es ein ſchickliches Wort gibt, um fortzufahren! Ich frage, ob ein Menſch die Ideenaſſociation in ſich unterdrücken kann, die — unter Anderem auch von den Geſetzen der Nachbarſchaft und des Contraſtes geleitet wird, — ei pfui Teufel!

So ſchnell ſcheint übrigens die eintretende Beſinnung von dieſem Vor- oder eigentlich Hinterpoſten nicht laſſen zu wollen. Noch immer hat dortherum der anzügliche, fürwitzige, wunderfitzige Kobold Mode etwas zu neſteln und zu beſteln, kann wie eigenſinnige Kinder die Finger nicht davon laſſen, will nicht begreifen, daß man dort lieber nichts thut, als nicht höchſt taktvoll und behutſam. Meiſt wird jetzt ein herabhängender Luftbeutel, Luftſack angebracht, ſogar ein doppelter, — ſäuberlich, aber nicht ſehr appetitlich, obwohl nur decorativ.

Daß hier keine Kapuzinade geſchrieben wird, ſoll nun durch die Liberalität bekräftigt werden, womit wir die Schleppe behandeln, ſoweit ein vernünftiger Gebrauch von ihr gemacht wird. Sie iſt wirklich antik, iſt feſtlich, ſie hat Styl und das ſichert ihr ein Recht auf Daſein trotz der Beſchwerlichkeit für die Trägerin und ihre Umgebung. Aber ſie gehört nicht auf die Straße, weil ſie hier durch Staubaufwirbeln und Kothmitſchleppen ihre Würde in Gemeinheit, ihre Pracht zum Aufwiſchlumpen verkehrt, ſie ſoll ſich für gewöhnlich auch nicht in Hausgeſellſchaft blähen, weil man da nicht vornehm thun ſoll auf

Koſten der Behaglichkeit, ſie gehört zur Repräſentation im Feſtſaal, ſie iſt feierliche Ausnahmeform.

Um eine Art Schleppe zu tragen, doch zugleich dieſen Mißſtand zu meiden, griff man vor einiger Zeit zu einer ſonderbaren Auskunft, einer Form, die wir Schleppe-Rudiment nennen wollen. Es iſt ein Convolut von Falten, das nicht ganz bis auf den Boden reicht und beim Gehen eine merkwürdige Rolle ſpielt: die linke Ferſe ſchleudert dieſen Faltenbüſchel nach rechts, die rechte nach links: ein Gebammel von widerlich lächerlichem Effect. So iſt zu ſagen, denn es gibt auch ein Lachen mit Aerger, mit Widerwillen. An der Erſcheinung des Weibes macht ein curioſes, ſpöttliches Anhängſel einen ganz anderen Eindruck, als an der des Mannes. Steht dieſem etwa die Rockſchleiſe hinten über den Kragen heraus oder ein Lappen des Hoſengurts zum Rock, ein Unterhoſen-Bändel zu den Hoſen, oder haben ihm muthwillige Buben einen Papierzopf angeheftet: man lacht eben einfach. Beim Weib aber ſind wir auf Wohlgefälligkeit, auf Anmuth gefaßt, unſer Gefühl weiß Plattkomiſches mit dem Ganzen ſeiner Geſtalt nicht zu reimen, eine Empfindung läſtiger, peinlicher Art muß ſich erzeugen, wenn dieſe Verbindung des Widerſprechenden eintritt, alſo lachen mit ſaurem Geſicht muß man zu dieſem Geſchlenker, wenn man hinter einer Dame hergeht. Doch neuerdings iſt gleichzeitig auch die wirkliche Schleppe wieder mehr aufgekommen, wird nun aber, um den Uebelſtand des Straßenfegens zu vermeiden, mit Hülfe eines Hakens und einer Schnur im Gehen gehalten und getragen. Alſo eine Zierde, von der das Weib in all den Stunden, wo es auf der Straße ſich bewegt, nicht die Zierde, wohl aber die Laſt genießt! Es wird wohl auch noch Mode werden, ein Stück Kleid auf einem Kinderwägelchen hinter ſich herzuführen! Wohl, wenn das heute von Paris diktirt wird, es findet ſicher dienſtwillig gehorſamſte Nachahmung. Vielleicht kommt dann auch auf, daß der Mann, während er in Schuhen geht, ein paar Kanonenſtiefel in der Hand mit ſich herumträgt; wäre auch nett und würde beim biederen Deutſchen, wenn der luſtige Franzos es vorſchriebe, nicht minder Nachfolge finden.

Es ſei vergönnt, jetzt nach den Füßchen zu ſehen. Das Stöckel hat ſich erhalten, ſeit wir zum letzten Mal kritiſch gefrevelt haben. Verſtändlich: der hohe Abſatz verſtärkt eine Linie, die unzweifelhaft ſchön iſt. Häufiger als beim männlichen findet man beim weiblichen Fuß den ſchwungvoll gehobenen, alſo hohl ſtehenden Riſt (ſüddeutſch: Reien). Dieſe Wölbung weiſt auf elaſtiſchen Gang, auf Anlage zu rhythmiſcher Bewegung, zu ſchwebendem Tanz. Das häßliche Gegentheil iſt Plattfuß. Aber iſt es denn nicht beſſer, wenn die organiſche

Wohlbildung ſich geltend macht ohne die lügneriſche, übertreibende Nachhülfe mit all ihren Beſchwerden und Gefährden? Wir müßten durch Wiederholung ermüden, wenn wir diesmal wieder darauf eingehen ſollten; es ſei daher zum längſt Geſagten nur gefügt: längeres Tragen von Stöckelſchuhen macht Affenbeine. Wir ſind bereit, dies mechaniſch, ſtatiſch, anatomiſch, phyſiologiſch des Näheren zu erhärten, falls nicht der correcte Schluß von ſelbſt einleuchtet: der ſtarke Abſatz ſtellt die Ferſe höher, als den Vorderfuß, ſtellt alſo das Schienbein ſchief und nöthigt ſo das Kniegelenk, mit dem Oberſchenkel einen ſtumpfen Winkel zu bilden, und mit der Zeit wird dieſe Stellung zur bleibenden werden. So aber hängt das Affenknie vor, da es bei dieſem Thier eben nicht zum Menſchen, nicht zum ganz aufrechten Stand und Gang gereicht hat.

Springen wir nun kühnen Auges von der Baſis zum Gipfel! Es wird auch hier etwas beſſer. der Haarthurm, im Hauptſtück beſtehend aus dem Ungeziefernеſt, Chignon genannt, ſcheint ſchwinden zu wollen. Sich höher zu machen, als man gewachſen, iſt in Mann und Weib ein natürlicher Trieb. Was ſtecken die Wilden alles auf den Kopf! Man kennt auch die Mitren des Orients, Biſchofs- und Papſtmützen, die ſpitzhohen Pelzkappen der heutigen Perſer und die Grenadiermützen. Lotze im „Mikrokosmos" hat feine Anmerkungen darüber wie über das ganze Gebiet; er zeigt, wie der Menſch in ſolche Erweiterungen ſeiner Perſönlichkeit ſich wirklich, weſenhaft fortgeſetzt glaubt, als ſeien ſie ein Stück von ihm. Die weibliche Mode hat in verſchiedenen Jahrhunderten durch hohe Friſur, hochragende geſteifte röhren- und radförmige Hauben von dieſem pſychiſchen Naturgeſetze Act genommen, man wolle nur in einem Trachtenbuch z. B. den ſogenannten Hennin*) nachſchlagen. Nun iſt das aber denn doch ein gefährliches Spiel. Die Regierungsform der Mode iſt bekanntlich die abſolute. Ihre Ukaſe nach der Individualität modificiren iſt keine leichte Sache und ſetzt drei Dinge voraus: Erſtens Willen: was das heißen ſoll, kann man ſich ungefähr denken, näheres Eingehen verſchieben wir auf eine andere Stelle. Zweitens Bewußtſein der Individualität, d. h. ein Wiſſen von der eigenen Geſtalt wie ſie eigentlich iſt, und ſolches Wiſſen iſt bei der unendlichen Mehrheit auf das Allergröbſte beſchränkt, die Meiſten kennen ja nur die abſtracten Kategorien: groß, klein, dick, ſchlank und ſo viel als Null von den Proportionen im Einzelnen. Drittens Geſchmack: es verſteht ſich, daß er das Zweite in ſich begreift oder vorausſetzt, aber er enthält mehr, als dieſe Selbſtkenntniß, er entſcheidet, was nun geſchehen ſoll, die Bekleidungsformen mit der Form, welche die Natur dem Individuum gegeben, in Einklang zu bringen. Er iſt ein höchſt ſchwieriger Begriff und wir müſſen darauf zurückkommen; vorerſt mag ein und das andere Bild dieſem mühſamen Geſchäfte vorarbeiten. Man konnte in der ſoeben verſchwindenden Blüthezeit der Kopfaufthürmung einer dünnen Perſon mit langem dürrem Hals und ſehr kleinem Kopfe begegnen, einem Weſen, dem alle Geiſter des Wohlverhältniſſes zurufen mußten: ſetze doch oben etwas in der Breite zu, damit der beſenreisartigen Verticularen und ihrem tüpfeligen Schluß, dem armen Pünktchen Kopf eine Gegenwirkung geſchaffen werde! Fällt ihr nicht ein! Sie treibt die dünne Senkrechte höher und höher, dem Pünktchen Kopf wird ein Haarobelisk aufgeklebt, hoch auf dieſem ſitzt wieder ein Pünktchen, das mikroſkopiſche Hütchen, und ſo geht denn ein langes i, unten am Schaft mit etwas Arabesken, in den Straßen um. Oder dort in der Colonnade läuft mir ein längſt verblühtes Weib in Sicht, auch mit ſehr langem Hals, der aber auf groben Schultern vorgeſtreckt ragt, einer ſchief ausgezogenen getrockneten Gansgurgel ähnlich, darauf ſitzt ein Kopf mit langem ſpitzem Kinn, zurückgeworfen, das Hinterhaupt groß und lang, dies nun mit dem langen Hals einen ſtumpfen Winkel bildend, und auf dem Hinterkopf weit draußen über Gelock und allerhand Geſetz und Geklunker das ſpöttlich kleine Hütchen mit Federn, Blumen, Maſchen, weiß der Henker was Allem: ganz als trüge man auf langer ſchiefgehaltener Stange ſchief übergelegt irgend welche Narrengabe für ein altſtädtiſches Handwerkerfeſt, etwa eine mit allerhand Kraut, Binſen, Grasbüſcheln verzierte geräucherte Rindszunge oder Popanzfratze durch die Straßen. Was treibt der Menſch Alles, um ſein organiſches Gebilde unter ſeine Menſchenehre, nicht nur in's Thieriſche, ſondern in die Region des Mechaniſchen, Vegetabiliſchen, humoriſtiſcher Artefacte hinabzudrücken!

---

*) Schief nach hinten faſt ellenhoch aufragender zuckerhutartiger Kopfputz des 14. und 15. Jahrhunderts. Reſt davon noch in der Normandie.

Die eingetretene Wendung zum Beſſern iſt nicht ſo weit gediehen und wird wol nicht ſo weit gedeihen, Einfälle zu unterdrücken, wie in der Haarbehandlung die „Simpelfranſen". So nennt man bei uns den Kranz der kurz und meiſtens gerad abgeſchnittenen Locken auf der Stirne. Eine allgemeinere Betrachtung, die ſich allerdings ebenſo gut an irgend eine andere Marotte knüpfen ließe, mag an dieſe Häkchen oder Borſten gehängt werden.

Das Weib — will hier ſagen, das Mädchen — iſt in einer übeln Lage, das muß man billig bedenken. Sie will einen Mann, das iſt doch wahrhaftig in Ordnung, iſt Naturordnung und ſittliche

Ordnung. Werben darf ſie nicht. Sie muß ſich finden laſſen. Ob einer, ob der Rechte ſie findet, wer kann es wiſſen? Dieſe Ungewißheit, dieſe Abhängigkeit vom Zufall, der doch über ein ganzes Lebensſchickſal entſcheiden ſoll, trägt einen Zuſtand der Fraglichkeit, daher nothwendig der Unruhe, der Aufregung in's weibliche Leben, vollends in den Jahren, wo es hohe Zeit iſt. Allein auch im Lenz des Lebens — man muß doch etwas thun, um ſich leichter finden zu laſſen, muß doch dem dummen Zufall etwas nachhelfen. Ganz und gar nicht zu verargen iſt's, wenn der Gedanke ſich dahin erweitert: und wie nett wär's, wenn mich Viele fänden! wenn ich nur ſo wählen dürfte nach Luſt und die Uebrigen ſo ein bischen zwicken und zerren! Merkwürdig nur, daß zu genannter Nachhülfe nie und nimmer die Schönheit als genügend gilt. Und gienge es auf ihre Koſten, der Putz muß es thun! Genug, es iſt nur ganz natürlich, daß alſo eines der findungwünſchenden Weſen etwa denkt: halt, ich mache meinen Kopf höher, da noch eine Maſche, hier ein Band angenadelt, dort einen Lockenhügel erhöht, auf den Hut noch dies Bouquet: da rage ich hervor, ſo findet man mich leichter. Das ſieht eine Zweite und denkt: das kann ich auch und beſſer, treibt's um einen Zoll und etliche Beſätze weiter, die Dritte noch mehr und der Teufel iſt los. In der That, die Wuth des Ueberbietens im Mannfang (— das Wort iſt nicht ſo übel gemeint, als es ſcheint, wir wiſſen nur kein anderes, das nicht zu lang wäre für den Sinn: Anſtaltenſyſtem, ſich finden zu laſſen —) ſie iſt vielleicht der ſtärkſte unter den Holzbränden, die den Wahnſinn der Mode, ihres hirnloſen Wechſels, ihrer furiöſen Neigungen, ihres wuthenden Verzerrens zur Siedhitze ſchüren. Goethe ſagt, die Weiber putzen ſich noch mehr für einander, als für die Männer. Aber was in dieſem Satz unterſchieden wird, kommt logiſch auf ein Cauſalverhältniß hinaus: die Weiber putzen ſich urſprünglich für die Männer, darüber gerathen ſie in einen Wettſtreit, welche ſich beſſer putzen könne zu dieſem Zweck; und ſo kommt es zu einem entbrannten Kriege der Eiferſucht in der Putzkunſt zwiſchen Weib und Weib, einer Fehde, in welcher mindeſtens ebenſo viel Leidenſchaft, ja Haß und Wuth auflodert oder ſtille glüht, als in der directen Jagd des Mannfangs. So nun wird einmal ein liebes Kind gedacht haben: mir fällt was Neues ein, darauf iſt noch keine gekommen, ich laſſe mir eine Zeile von Locken auf die Stirn hereinfallen. Vielleicht hatte ſie antike Büſten, Statuen, pompejaniſche Gemälde geſehen und wußte, daß die Frauen des Alterthums es gerne ſo hielten; ſie vergaß nur, daß man damals keine Damenhüte trug und daß, was zu freiem Haupte paßt, nicht auch mit dieſem Deckel ſich vereinigen läßt; oder ſie kannte van Dyks Porträt der Gemahlin Karls I., deren weißer Stirne dieſe ſpielende Beſchattung ſo lieblich anſteht, und überſah nur auch hier, daß der Kopf unbedeckt iſt. Es gibt gewiſſe naturfreie Formen, die mit Zuthaten, wie ſie die moderne Putzmacherin ſchneidert, ſchlechterdings nicht ſtimmen, und dazu gehört das Hereinwallen der Haare über die Stirne. Von den Alten weiß man, daß ihr Schönheitsbegriff ein Vorherrſchen der Stirne über die anderen Theile des Angeſichts ausſchloß, daher liebten ſie auch dieſe Haartracht. Man weiß aber auch, daß das Ganze ihrer Kleidung auf freien Fluß der Formen gieng: wie die Falten, ſo durften auch die Locken fallen; auch nach dieſer Seite ſtimmt doch ein ſolches Motiv mit dem modernen weiblichen Modeſyſtem nicht zuſammen wie mit dem antiken. — Genug, beſagte Schöne kam auf den Gedanken der ſtirnumkränzenden Löckchen und ſagte ſich vor dem Spiegel: es ſieht ſo halb träumeriſch, halb wild, eben gar ſo nett bubig aus, iſt lang nicht dageweſen, o, das muß wirken! Dem iſt doch kaum zu widerſtehen! Sie macht's noch gnädig, beläßt es bei einer Löckchenreihe, worunter die Stirne noch aufkommen kann. Sie zeigt ſich, eine Zweite ſieht's und denkt: o, ſo? Das kann unſer Eins auch! Bubig? Ich mach's noch bubiger! Und ſie läßt ſich nicht Locken, ſondern ſtraffe Borſten oder einen weichſelzöpfiſchen Haarwald auf die Stirne hängen, die Dritte macht den Ueberhang noch dichter und länger, der Vierten fällt nicht ein, daß ſie eine ſehr niedrige Stirne hat und ſich mit dieſer Verdunklung vollends ganz zum Bild eines Simpels, Fexen, Trottels, Taggels macht, und ſo ſteht denn der Kretinismus in Blüthe, der Blödſinn, das Schönſte am Menſchenantlitz, den Tempel des Gedankens mit Haar zu verfinſtern, iſt Mode.

Vom Hut noch ein Wörtchen. Es iſt jetzt ſtatt des Deckelchens, das auf dem Haar-Chimboraſſo ſchwebte, ein etwas anſehnlicherer Hut aufgekommen, neueſtens ſieht man ab und zu ſogar einen ſogenannten Rembrand-Hut, was ja ganz hübſch iſt, nur daß der flach abſtehende Theil der Krempe etwas breiter ſein dürfte; was aber in den letzten Jahren herrſchte, war ein etwas verkleinerter Tiroler Hut mit verjüngter (wie man ungenau ſagt: zugeſpitzter) Kopfform. Für unſeren Menſchenſchlag eine unglückliche Wahl! Es muß hier ein Satz begründet werden, den wir nachher bei den Männern ſehr wieder brauchen. Linien, Profile unorganiſcher Formen, am organiſch Lebendigen angebracht, ſetzen unter gewiſſen Combinationen die Phantaſie des Betrachters in Bewegung, ſo daß ſie die Linie unwillkürlich über ihr Ende hinaus noch weiter fortführt. Die Täuſchung iſt eine vollſtändige, wir meinen, die Form ſo zu *ſehen*. Nun denke man ſich einen breiten Kopf, und ſolcher iſt im deutſchen Volke der weitaus vorherrſchende, auch im weiblichen Geſchlecht, bei welchem überhaupt ſtarke Backenknochen zu Hauſe ſind. Auf dieſem Kopfe ſitzt ein Hut von koniſcher (nach oben verjüngter) Form; zwei ſchräge Linien laufen alſo über den Kopf herunter und brechen in Kurzem ab. Das Auge des Anblickenden ſetzt dieſe Linien parallel dem Geſichte um Einiges fort. Nun iſt aber dieſer Hut nicht ein leerer Körper, ſondern ein Menſchenkopf ſteckt in ſeiner Höhle, daraus folgt, daß es dem Auge vorkommt, die weitergeführten ſchrägen, in der Schräge ſich erweiternden Linien ſeien noch immer vom Geſicht ausgefüllt, die Backen wachſen in dieſe Linien hinein. Alſo macht ein zugeſpitzter Hut, daß das Geſicht viel breiter erſcheint, als es iſt. Es ergibt ſich, daß verjüngte Form der Kopfbedeckung nur in einem Volke angeht, wo ſchmales Geſicht, länglicher Kopf vorherrſcht. Man hat es geſehen, als unſere Soldaten noch das koniſche (etwa auch vorgeſtürzte) Käpi trugen. Was den Franzoſen ganz hübſch ſteht, ſah bei unſern Breitköpfen aus wie ein Fingerhut auf einem Simriſchaff. Dem italieniſchen Bauern, dem Tiroler von rhätiſchem Stamme ſteht der Spitzhut, deutſcher Bauernſchädel erſcheint unter ihm wie ein grobdicker Rübenkopf auf die breite Baſis geſtellt, ſo daß der Schwanz nach oben ſteht. Umgekehrt wirkt ein Hut mit etwas nach oben ausgeladener Kopfform, der Augenſchein führt die gegebene Linie hier in einwärts laufender Richtung über ihre Grenze nach unten fort und ſo wird vom breiten Geſicht auf beiden Seiten ein Stück abgeſchnitten: die richtige Tracht alſo für tête quarré. Doch einfach cylindriſcher Hutkopf thut es auch, nur, verſteht ſich, darf er nicht ſehr hoch ſein; Volkstrachten böten ſehr hübſche Motive; ſo tragen die Weiber in der Ramsau ein ſchwarzes Hütchen mit niedriger, unverjüngter Kopfform und etwa wenig über drei Zoll breiter Krempe; eine Goldborte faßt jene ein und fällt mit ein paar Quaſten auf dieſe. Das Gold führt auf einen Punkt, der beſprochen ſein will; davon nachher. Auch ein Baret, ein diademartig über der Stirne ſteigender und umlaufender Aufſatz von Sammt oder dergleichen, wie die ungariſche Parta, ſtünde ja trefflich. Der Mailänder Schleier ſei nicht vergeſſen, der eine ſo wahrhaft noble Reminiſcenz antiker Tracht enthält. Dies Alles liegt aber nicht im Zuge der Zeit und im Charakter der Mode. Beliebt ſind außer dem Hut allerhand unbeſtimmte Formen, haubenartige Deckelchen, welche unter mancherlei Aufputz in's Unerkennbare verſchwimmen.

Zu dieſem Aufputz gehören nun vor Allem gemachte Blumen. Die Uebertreibungshetze hat ſolche auch in Früchte, Beeren, Birnen, Aepfel, Orangen, ja in ganze Vögel hineingeſteigert, wir ſehen Pomona und Diana zugleich als Vogelſtellerin. Caricaturblätter haben ſich natürlich der Sache bemächtigt: ein paar Cotelettes, ein Lock Sauerkraut mit Blutwurſt, kleinem Schinken, pommeriſcher Gänſebruſt müßte auch nicht übel laſſen. Spaß beiſeite! wir müſſen uns zu der ſchweren Ketzerei bekennen, daß wir gemachte Blumen überhaupt verwerfen. Daß Blumen dem Weibe gut ſtehen, wer wollte das bezweifeln! Gleiches zu Gleichem; iſt ja das Weib ſelbſt eine Blume, ich meine das nicht als verbrauchtes Compliment, ſondern in ehrlichem botaniſchem Sinn. Das Uebel iſt nur, daß die natürliche Blume zum Schmuck über eine Viertelſtunde ſich nicht verwenden läßt, und ſo liegt es nahe, daß zu der gemachten gegriffen wird. Aber gemachte Blumen ſehen immer papierig aus, unſolid, verlogen und ihre Herrſchaft im modernen weiblichen Putze iſt allein ſchon Urſache der vollendeten Stylloſigkeit unſerer Mode. Der ächte Prüfſtein hiefür ſind Mädchen aus dem Volke, will ſagen einfache Bürgerkinder, Landmädchen, die in unſeren Städten dienen, ich rede von Unverdorbenen. Ehe die letzten etwa vier oder fünf Jahrzehnte alle Stände nivellirten, ehe man der Kellnerin Fräulein rief und der Soldat die Magd am Brunnen ſo anredete, trug die Bürgertochter mit dem Gefühl der Ehre in der Beſcheidung, das ihren Stand zierte, ihren überlieferten Kopfſchmuck, Rieglhäubchen, Linzer, Ulmer, Frankfurter Hauben und andere. Man ſehe hin, ob ſie nicht im leichten Modehütchen mit Blumen einer verdächtigen Dirne gleich ſieht! denn unwillkürlich tragen wir den Begriff des Unſoliden, der zunächſt nur ſchlicht buchſtäblichen Sinn hat, in ſymboliſch ſittlichem auf die Perſönlichkeit über. „Das macht das grobe Geſicht, machen die groben Formen der ganzen Erſcheinung, der Widerſpruch des Leichten und Derben,“ wird man ſagen. Wohl, ja, aber die feine Erſcheinung wird darum noch nicht ſchön durch dies Geflunker, ſie ſtellt nur keinen Widerſpruch dar, ſie wird eben als Ganzes zu einem ſaftlos eleganten, knitterigen Weſen. Zu den gemachten Blumen trägt ſie außer den Beſätzen am Kleid, Spitzen, gefalteten Säumen an Hals, Arm nun alſo noch am Kopf, an der Kopfbedeckung allerhand indefinibles Geflock, Schleierchen, Vorhängchen, Schleifen, Maſchen, Florflügelchen, und wer kann aufzählen, was Alles für namenloſen Anflug und Anhauch. Die Loſung iſt: erſcheinen wir ſanft wie Nebel, leicht wie der Mond aus geſtaltloſen Wölkchen flimmernd, ſchwebend, traumhaft, kurz erſcheinen wir als Feen! Dies nun iſt vollendete Verzichtung auf allen Styl, denn Styl iſt klar, gibt dem Auge klare Bahnen und Grenzen, Styl iſt feſt, ganz und beſtimmt. Und dies führt auf die edeln Metalle zurück. Ich habe eine Jacke geſehen, die ein Reiſender aus Island mitgebracht hat: dunkelgrüner Sammt, ein Theil der Nähte mit ſchmalen Goldborten beſetzt, dazu goldene Knöpfchen von Filigranarbeit. Das hat Styl, das iſt nobel und dagegen iſt all jenes Geflitter und Geflatter von unbeſtimmten Formen nichts als ein ärmlicher Kehricht von abgefegten Spinnweben. Nicht auf dem Theater muß man Solches, muß man die wahre Pracht der guten Trachten ſehen, auch nicht auf Maskenbällen, denn da iſt das Meiſte unächt und fühlt das Auge im erſten Blick zugleich die Flüchtigkeit der Arbeit, aber auf Feſtzügen wohlhabender Städte wie im letzten Sommer bei der Münſterjubiläumsfeier in Ulm, wo alle Anzüge ſolid waren und der Gold- und Silberſchmuck nicht falſch, da kann man ſeine Freude erleben. Die Mädchen leuchteten in Schönheit. Wenn das Weib wüßte, was es verſchmäht, indem es von der Mode den ſchlechten Rath annimmt, auf ſo gediegene Mittel der Hebung ſeiner Anmuth und Wohlgeſtalt und Geſundheitsblüthe zu verzichten!

Freilich iſt leicht einzuſehen, warum die Mode dies gediegene Schöne ausſchließt. Man kann nicht Gewänder mit dem edlen Schmucke ächten, koſtbaren Metalls tragen, wenn mindeſtens alle Jahre gewechſelt ſein muß. Die Kinderſucht des Neuen iſt der Untergang jeder beſten Form. Man hat heute das Richtige gefunden, das einfach Wohlkleidende oder ſolid Glänzende, morgen muß es zum Teufel fahren, denn Neues muß her. Gold und Silber aber mag auch der Reichſte nicht nach kurzem Gebrauch zum Plunder werfen.

Stellen wir uns noch einmal die Figur vor Augen, wie ſie aus einigen Hauptſtücken — auf Alles einzugehen, wäre denn doch der Mühe nicht werth — ſich uns zuſammengeſetzt hat; halten wir feſt, daß die Ausartungen, die wir geſchildert, doch in den wichtigſten Theilen noch beſtehen, daß das Beſſere in einigen noch ohne Conſequenz auftaucht, daß wir alſo kein Unrecht thun, wenn wir das Bild in der Conſequenz ſeines Charakters belaſſen; nehmen wir ferner an, es ſtehe eine Tochter vor uns, deren Eltern noch leben: ſo müßten wir doch keine Menſchen ſein, wenn ſich uns nicht die Frage den Hals herauf und über die Lippen drängte: warum duldet denn aber die Mutter das ebenſo abgeſchmackte als freche Gefratz? Warum rupft ſie der jungen Gans nicht den Bauchſpanner und Kniewetzer mit dem Gansfutterſalat, der drum und dran hängt, den Poderbauſch oder Beutel, die Affenſtöckelſchuhe, das wolkenumſetzte Kopfdolomiten-Gebirg, die Trottelſtirnhaarpinſel: warum rupft ſie ihr nicht dies Alles vom Leibe und ſchmeißt's in's Feuer?

Was? Sie? Die alte Gans ſpannt ſich ja ſelbſt den Kleidſtoff über den Leib, daß ſie ausſieht, als wollte ſie ihren alten Genſerich noch mit Quillingen beglücken!

Aber er, der Genſerich, warum thut er es nicht und warum nicht beiden?

Der? Woher ſoll er das Urtheil bringen zu ſolchem Richteract, da er für die eigene Erſcheinung keines hat? Seht hin! Trägt er nicht ein ſchwarzes Bienenſtöckchen auf ſeinem Kartoffelkopf, raſirt er ſich nicht den Schnurrbart und läßt er ſich nicht am vorgeſchobenen Unterkiefer den Vollbart wachſen, daß man meint, man ſehe eine Galerie an einem Thurm herausragen, wo die Zinkeniſten drauf abblaſen können? O, nur hinauf! Muß nett ſein, wenn die Poſaunenzinken ſo über die Unterlippenbaluſtrade auf- und niedergehen! Und trägt er nicht ſeine zwei Taillenknöpfe drei Zoll tief unter dem Kreuz, daß der Mitchriſt, der hinter ihm geht, ſein Sitzcapitel noch zum Oberleib rechnen muß? Ei, ſo laß ſie dir doch lieber noch ein paar Schuh tief in die Erde graben, Eſel!

Wir ſind unverſehens zum Mann herübergekommen und gedenken, unſere Sünden gegen das ſchöne Geſchlecht durch unſere Unparteilichkeit gegen das ſtarke gut zu machen.

Vor etwa drei Jahren ſahen wir einen langen Jüngling auf der Königsſtraße uns entgegenwallen, dem etwas wie eine Glocke oder Waſchſchüſſel um die Knötchen ſchlampte. Wird wol ein Mexikaner ſein, dachten wir, denn die Spanier drüben in Amerika tragen ja längſt dies non plus ultra der Tulpenhoſe. Bald aber ſah man einen Zweiten, Dritten, Vierten und die abſurde Mißform war Mode. Das ſpecifiſch Schöne am Bein, die feine Reduction ſeines Umfangs am Fußgelenk: gerade an dieſe Stelle eine plötzliche Ausweitung des Beinkleides verlegen — ſollte man es für möglich halten? Wir haben längſt, im Seufzer von 1859, zugegeben, daß phantaſtiſche Abweichungen von der organiſchen Form, die doch ein für allemal der Kleidung ihr Grundgeſetz gibt, immerhin erträglich ſind, wenn ſtarke Farben, Verſchnürung, Beſetzung mit Metallknöpfchen und dergleichen das Auge nach dem maleriſchen Geſichtspunkt ablenkt; das fällt ja aber ganz hinweg bei der jetzigen Herrſchaft dunkeltrüber Farben. Schon bisher konnten wir die Frage nach dem Geſchmacksgrade des Einzelnen nicht ganz von der Beſprechung des Allgemeinen, der herrſchenden Mode, trennen, oder, um ehrlich zu ſein, wir haben beide doch verſchiedenen Fragen durcheinandergeworfen, wir denken uns darin zu beſſern, vorerſt ſei es drum und mag hier gleich erwähnt werden, wie oft man geſchmackloſe, widerſinnige Narren ſieht, die, von der Natur mit Schneiderbeinen, d. h. einwärts gedrückten Knieen geſegnet, dazu ganz enge Hoſe mit dieſer Terrine am untern Ende tragen, als ritte ſie der Teufel, ihre Mißbildung noch recht über ihre Grenzen zu treiben. Warum, im Namen aller guten Geiſter der Wohlgeſtalt, warum kann das Mannsvolk nicht bei den einfach richtigen mäßig weiten Hoſen verharren, die der Dürre noch etwas erweitern, der Elephantenfüßler noch etwas verengen kann?

Es iſt vorhin etwas von einem Bienenkorb geſagt. Vor bald vier Jahren ſah ich ein Ding an den Schaufenſtern der Hutmacher ſtehen, dem beſagter Name zu geben iſt: glanzloſer Filzhut mit ganz ſchmaler Krempe, die Kopfform oben gewölbt, zugleich von unten auf verjüngt. Daneben neue Geſtalt des Glanzhutes, ſogenannten Schloſſers: hoch, theils reiner Cylinder, theils ebenfalls etwas zugeſpitzt, Krempe auch ſehr ſchmal und ſeitlich nicht aufgebogen, ſondern gleich flach umlaufend. Das iſt alſo auf dem neueſten Hutmachercongreß decretirt, dachte ich, wird aber doch hoffentlich nicht acceptirt. Thörichte Hoffnung! Kurz darauf läuft mir ein Phänomen in den Weg, bei deſſen Anblick ich denken mußte: hat der Menſch ſeinen Kopf auf, umgekehrt, ſchwarz, ein kleines Komma (das Krempchen) zwiſchen Kopf a und Kopf b. Der Jüngling hatte doch wenigſtens nur mittelbreites Geſicht, bald aber ſtieg ein Mann daher mit dickem, großem, katerhaft breitbackenknochigem, rothem Kopf, auf dem die ſchwarze Eierſchaalenhälfte ſaß wie ein Lampenlöſchhelmchen auf einer Feuersbrunſt oder Kinderhäubchen auf Elephantenſchädel. Warum der Kopf noch ſechsmal dicker ausſah, als er war, das iſt im Obigen wiſſenſchaftlich begründet und ich verweiſe hier auf jene Demonſtration zurück. Ein dritter, ditto Dickkopf, trug den Glanzcylinder in geſchilderter Form. Von dieſem Gebilde, nämlich in ſolcher Façon, haben wir ſchon vor neunzehnthalb Jahren behauptet, daß es kein Geſicht geben kann, das unter ihm nicht albern, inſipid erſcheint; denn es nähert ſich ſtreng geometriſcher Form und die menſchliche Geſtalt als organiſch lebendige, bewegte und beſeelte duldet der Art nichts an ſich, ſie wird unter ſich ſelbſt herabgeſtoßen, wenn es ihr aufgeſtülpt wird. Es war von einer andern Hutgattung die Rede, als wir im Obigen einfach cylindriſche Kopfform für ganz thunlich hielten: vom weichen Hut mit breiter Krempe, deren ſeitliche Aufbiegung der trockenen Regel durch Fluß der Bewegung aufhilft. Gelegentlich geſagt: aus genanntem Grunde meldet ſich jeder als Philiſter dem erſten Blick ſchon an, der ſeinen Hut ganz gerad aufhat, während freilich ſtark ſchiefes Aufſetzen den Träger allerdings ſogleich als Schwenkfelder, als Windbeutel ſignaliſirt. Man ſieht auch in dieſem Punkt Erſtaunliches. Da geht einer mit einem Gurkenkopf, — ſein Geſicht bildet die innere Curve dieſer Frucht, da

Oberſtirn und Kinn hervorragen, drückt ſich der Menſch noch den Hut vornüber und macht ſo ſein Menſchenhaupt erſt noch recht zur Kukumer! Schwer habe ich immer begriffen, wie es ſelbſt bei würdigen Männern vorkommen kann, daß ſie ſich angewöhnen, den Hut tief zurück auf den Hinterkopf zu ſetzen. Junge Franzoſen, auch Italiener thun es gern, um der Stirne Kühlung zu gönnen, doch nur im Wirthshaus, denn ſie ſind ſich wohl bewußt, daß es ein halb blödes, halb liederliches, an verſoffene Muſikanten erinnerndes Ausſehen gibt, daher es in Caricaturbildern oft vorkommt. Merkwürdig, daß ſo Mancher, dem es an Geſchmack und Auffaſſung von Kunſt- und Dichtungsſchönheit nicht fehlt, durchaus keine Vorſtellung hat, wie er ſelbſt ausſieht und wie er ſich kleiden muß, um nicht lächerlich zu erſcheinen. — Aber auf regelrecht mathematiſche Form zurückzukommen: warum nicht lieber auch ein geometriſches Viereck? Etwa Schublade mit gutem Futter, damit ſie ordentlich ſitzt? Wäre ſehr paſſend zum Complimentenmachen, man dürfte ſie nur an der Handhabe faſſen! O, es kommt auch noch!

Der Hutmachercongreß (in Leipzig, Offenbach oder wo die Kerle tagen) hatte alſo geſiegt. Ich heiße ſie Kerle, das iſt noch höflich, denn ich habe einen Satz aufzuſtellen, wovon keine Maus einen Faden beißt. Unter allen Caricaturenſchöpfern, die für Bekleidung unſeres armen irdiſchen Leibes ſorgen, ſind die Hutmacher die ärgſten, ſie ſind Ungeheuer.

Ich ſchreite pflichtgemäß zum Beweiſe. Oberſatz (major): wer dem Individuum nicht erlauben will, Individuum zu ſein, beſtreitet ein weſentliches Grundrecht des Menſchen, ſtößt hierdurch ſich ſelbſt aus der Menſchheit aus, iſt Unmenſch, Ungeheuer. Unter- oder Mittelſatz (minor): nun wollen aber die Hutmacher dem Individuum nicht erlauben, Individuum zu ſein. Schlußſatz (conclusio): Alſo ſind die Hutmacher Ungeheuer. Erläuterung des minor. Nicht zwei Individuen ſind an Proportionen des Körpers, Kopfform und Verhältniß der Kopfform zu dieſen Proportionen einander gleich, daraus folgt unerbittlich, daß auch nicht zwei Individuen dieſelbe Hutform tragen können. Der Hutmacher weiß nur von Modeſchablonen, will dem Kurzen, Dicken, Kurzhalſigen, Rundköpfigen dieſelbe Form aufſtülpen wie dem Langen, Hagern, Langhalſigen, Schmalköpfigen. Damit iſt noch unendlich wenig geſagt, das ſind erſt nur ſehr abſtracte Unterſcheidungen; es finden ja unendliche Miſchungen ſtatt. Einer iſt z. B. ſehr groß, dabei ſtark, breitſchulterig, hat aber ſehr kurzen Hals und ſehr kleinen Kopf, der Hutmacher iſt fähig, ihm ein winziges Deckelchen von weichem Filz mit ſchmalem Rand auf ſein Kopfkügelchen zu ſchieben und macht ſo den Menſchen zu einer großen, langen, dicken Grundbirne mit einem Wärzchen. Wer nun von Verhältniſſen weiß und ihnen adäquat ſeine Kopfbedeckung beſtimmen will, findet natürlich einen ihm paſſenden Hut niemals vorräthig, er wird alſo dem Hutmacher Form und Maße angeben, aufſchreiben, womöglich auch vorzeichnen. Ein Centimeter, ½, ¼, eine Linie, das Minimum einer Einziehung, Aufbiegung verändert ja radical den ganzen Charakter der Erſcheinung eines Individuums, ſtempelt ſie zu einer vernünftigen oder kameelartigen, vertrakten, dummluſtigen, blöden, affectirten und ſo in infinitum. Bei dieſer Unterweiſung wird ihn der Hutmacher anblinzen, anſtarren wie einen Verrückten, denn er ſelbſt weiß und ahnt von Verhältniſſen ja Null. Mit Ach und Krach verſpricht er endlich, zu gehorchen. Zuerſt kommt oder ſchickt man nun einigemal an den Tagen, auf die er zugeſagt hat; der Hut iſt nicht fertig. Endlich erſcheint der große Moment und ein Hut, woran auch nicht ein Haar dem beſtellten gleicht. Jetzt bricht dem Beſteller die Geduld, er wird bös und der Hutmacher grob wie Bohnenſtroh, die mühſam bis dahin verborgene innere Unmenſchlichkeit kommt nackt zum Vorſchein. Die Hutmacher ſind darum die Aergſten, weil ſie unter allen Bekleidungskünſtlern am meiſten auf die beſondern Formen des Einzelnen achten ſollten und gerade ſie am allerwenigſten dieſe Pflicht anerkennen. Gibt man ihnen einen Hut als Muſter, das ſie nur copiren dürfen — nichts, erſt recht nichts wird eingehalten. Der unglückliche Verfaſſer hatte einmal mit unendlichen Mühen einen richtigen Hut aus München erhalten, wollte in Zürich eine Reiſe antreten, der Hut bedurfte Reparatur, er zeigte ihn einem Hutmacher, ſchärfte auf Tod und Leben ein, nicht an der Form zu verändern, bekam ſein Eigenthum in ein Spottdeckelchen verwandelt zurück und auf die mäßige Bemerkung: „ich ſpiele auf keinem Hunde- und Affentheater“ wurde der Huter und ſein im Laden ſitzendes Weib ſo grob, daß nur noch Thätlichkeiten fehlten. Und auf die Reiſe hatte nun der Arme keinen Hut — baarhäuptiger König Lear in Sturm und Regen, der den Grafen Gloſter um ſeinen Kopfſchmuck beneidet!

Natürlich trägt das Publikum ſelbſt die Schuld dieſer totalen Verwilderung, Entmenſchung der Hutkünſtler. Sie ſind, wie die Kunden ſie wollen. Wie viele Hutkäufer mögen es denn ſein, in deren Gehirn ſo viel Lichtſchimmer eingeht, daß ſie auch nur ahnen, ein Hut müſſe im Verhältniß zum Ganzen des Körpers ſtehen? Sie ſehen ihn an, wie er als getrenntes Object in der Auslage hängt, und danach urtheilen ſie, ſie probiren etwa auch vor dem Spiegel auf, aber was ſieht, wer kein Auge hat?

Zum Glück hat der glanzloſe, mittelweiche, breitkrempige Filzhut ſein Daſein noch zu friſten vermocht. Er läßt ſich nach der Individualität ſehr vielfach modificiren: eine Tugend, die ihm freilich von der unendlichen Mehrzahl mit Undank belohnt wird. Gleich umlaufende, ſeitlich nicht aufgebogene Krempe z. B. iſt nur bei einem ſchmalen, geiſtreichen Geſicht und lockigem Haar zum Anſehen. Allen und Jeden, der dicke Schläfen und Backen, glattes Haar hat, macht es zu einem albernen Menſchenbild, dagegen ſeitliches Aufbiegen bringt (wie ſchon erwähnt) Wurf, Zug, Leben, Gegenſatz, Unterſchied, Wechſel. Iſt Einer klein, unterſetzt und trägt zu flacher, gerader, breiter Krempe noch niedrige Kopfform des Hutes, ſo ſieht er aus, als hätte man ihn von oben mit einem Hammerſchlag breit zuſammengeplätſcht, oder, in Froſchperſpective geſehen, als läge das Haupt Johannis des Täufers in einer Flachſchüſſel. Dort aber läuft Einer mit Luchsohren, will ſagen mit ſpitz aufragenden und abſtehenden Ohrmuſcheln, der trägt nun die ſeitliche Krempe ſeines Hutes genau in derſelben Form ſteil aufgeſchlagen, wird alſo zum Luchs mit vier Ohren. Oefters kann man geradezu Grauenhaftes erleben: da begegnet dir ein Kopf mit ſtark aufgeſtülpter Naſe, der hat ſich die Krempe ſeines Breithutes vorn gerade ebenſo in die Höhe geſtülpt! Willſt du dem harmloſen Begegnenden den Leib mit zwei Hörnern aufſchlitzen, fürchterliches Doppel-Rhinozeros?

Es wäre beim Hut auch von der Farbe zu reden. Wir haben ſchon bei der weiblichen Mode dieſe Seite gemieden, weil kein Ende zu finden wäre. Ein beſonderer Dämon ſcheint in dieſem Punkte die Menſchen zu reizen und zu hetzen, ſo daß zum Exempel ein Rothhaariger rothbraunen Hut, Rock und Hoſen wählt und ſich ſo ganz in Leberwurſt, Blutwurſt oder Rhabarber verwandelt. Kurz, es iſt gar nicht anzufangen. Daß jeden Blonden ein heller Hut zum Kutſcher oder Bäcker macht, iſt ſchon im Klagelied von 1859 aufgeſtellt.

Noch ein Wort vom Barte! Daß die Freiheit, ihn nach Belieben zu tragen, ſchon darum ein Gewinn der neueren Zeit iſt, weil ſie ein Mittel gibt, unglückliche Kieferverhältniſſe zu corrigiren, haben wir ſchon vor Zeiten nicht vergeſſen anzuerkennen, und in einem jähen Vorgriff diesmal wieder berührt. Wer vorſtehenden Unterkiefer hat, kann der Geſichtslinie nachhelfen, indem er den Schnurrbart wachſen läßt, das Kinn raſirt. Wer Rüſſel- oder Mausprofil hat: vorragenden Oberkiefer und Oberlippe, der kann die Mißform mäßigen, indem er umgekehrt ſich wohl hütet, den Schnurrbart ſtehen zu laſſen, dagegen am Kinn Vollbart trägt. Das ſieht zwar an ſich widerwärtig aus, engliſche und amerikaniſche Geldgeſichter tragen es gern, aber es iſt in dieſem Fall das kleinere Uebel. — Im Allgemeinen ſteht ganzer Bart zwar keineswegs im Einklang mit unſerem völlig draperieloſen, rein kapſelartigen Kleiderſyſtem, denn er hat Styl und dies Syſtem iſt ſtyllos. Trotzdem iſt mit ihm doch ein Stück Natur gewonnen.

Am Rock ſind die Schöße geblieben wie vor neunzehn Jahren, ſie gleichen immer noch der Fiſchfloſſe, wenn ſie nicht in Bewegung iſt, ſondern anliegt. Weiß der Himmel, warum dieſe Unform ſo zäh feſtklebt, nachdem das Motiv der Reaction gegen den männlichen Krinolin-Rock, der von der Taille aus in Falten und „Locken" weiblich abſtand, doch gegenſtandslos geworden iſt. Die Bruſt des Rockes, vollends wenn die Aermel weit ſind, alſo auch an der Schulter ſchon weit anſetzen, läßt immer den Körpertheil, den ſie bedeckt, breiter erſcheinen als er iſt, und das iſt ja nur ganz recht, denn die Bruſt iſt die Zierde des Mannes; da aber hier der natürliche Umfang vermehrt wird, ſo verlangt ja das Geſetz der Symmetrie, daß nach unten entſprechend zugegeben werde, d. h. daß die Schöße etwas abſtehen, natürlich ſehr mit Maß, ſonſt ergibt ſich ja eben die bekämpfte Weiberform. Unſere deutſchen Waffenröcke haben ganz den rechten Schnitt, aber vergebens zeichnet man dem Schneider einen ſolchen vor, wenn man eine vernünftige Hülle haben möchte; der weiß ja nichts von natürlicher Form, nur von Mode und Schablone. Die Taillenknöpfe irren wie immer um die von der Natur fix gegebene, beim Soldaten durch die Gurtkuppel der Modewillkür ſtreng entzogene Marke, die Leibestaille, auf und ab; bei den langen Officiersröcken ſitzt ſie gewöhnlich drüber und ſo bilden denn die gedehnten Schöße ein philiſteriöſes, ödes oblonges Feld, auf dem ſo lang nichts vorkommt, daß es ſelbſt zu gähnen anfängt, was ihm ſehr erleichtert iſt, da die engen Schöße nothwendig hinten auseinanderklaffen; ein triſtes Gebilde, das mehr einen Canzliſten als Soldaten ankündigt.

Jetzt geht da Einer gar im Schlafrock Morgens zum Brunnen, dachte ich erſtaunt vor einigen Jahren in Karlsbad, als ich einen Polen in einem langen, graugewürfelten Bettkittel herlottern ſah. Naive Entrüſtung! Es war ein Ueberzieher, der nur zu bald Mode werden ſollte und jetzt täglich mehr einreißt. Dieſe ſarmatiſch barbariſchen grobtuchenen, bis zum Knöchel reichenden Kutten (Ulſter oder wie das Zeug heißt) verdrängen mehr und mehr den Paletot mit ſeinem doch immerhin freieren, luftigeren Wurf und ſeiner immerhin feineren Phyſiognomie. Sie haben einen halben Hüftgurt, unter welchem, da ſie häufig zu eng ſind, meiſt der Popo ſich drangvoll herausdrückt, und unter dieſer Wölbung ſpannen ſie ſich wieder knapp einwärts den Knieen zu, als hätte der Träger ſoeben einen Tritt unter den Sitz bekommen, worauf ſie dann in der Tiefe, da ſie weibiſch lang ſind, dumm um die Waden und Knöchel ſchlenkern: doch gewiß eine der denkbar thörichtſten Redefiguren der Gewandungs-Rhetorik oder Bekleidungspoetik! Einen Mann von auch nur einigem Bildbewußtſein brächte man in einem ſolchen Kittel doch nicht aus ſeiner Hausthüre und wenn man mit einem Sturmbock auf ſeinen Rücken losarbeitete, ihn herauszuſtoßen. Nehmen wir vom Früheren noch die Suppenſchüſſel des Hoſenablaufs und oben ein kleines Köpfchen mit kleinem Deckelchen hinzu, ſo ſehen wir ein ganzes Menſchengebild in einen Tintenwiſcher mit einem Kügelchen am Griffe richtig verwandelt. Sehr paſſend zur Gemeinheit des Ganzen wird dieſes ſchlampiſche Gebilde mit gemeinen Hornknöpfen beſetzt. Es iſt merkwürdig, wie viel die Knöpfe ausmachen. Der Soldatenmantel, längſt kein eigentlicher Mantel mehr, iſt dieſer Form ähnlich, aber er hat nicht nur die genügende Weite und Kürze, um beſagte abſurde Figur zu vermeiden, die Metallknöpfe allein ſchon geben ihm einen gänzlich anderen, energiſchen Charakter; Metall bringt immer etwas Ritterliches mit ſich, es hebt; es iſt das Metall, wodurch die Uniform das weibliche Herz erobert.

Es iſt ſchon geſagt, daß wir kaum Zeit haben, uns nach der Farbe umzuſehen. Wie ſich der unterdrückte, gequetſchte Farbenſinn durch traurige Empörungsverſuche hilft, davon war im Nothruf von 1859 die Rede. Hier ſei im Vorübergehen angeführt, daß man nicht nur zu den Kutten gern zebraartig geſtreifte, auch gegitterte, gewürfelte Stoffe wählt (Verſuche, das öde Grau zu beleben, zu bepflanzen), ſondern daß auch zu Rock und Hoſen ſeit einigen Jahren ein Dunkelgrau oder Schwarz mit ungleichen, regellos zerſtreuten weißen Punkten und Flecken fabricirt wird; auch dies findet Käufer und der Beglückte ſieht dann aus, als wäre er unter einem Hausverputzgerüſt durchgegangen und mit Kalk beſpritzt worden. Geiſtvoller Scherz! — Zur Damen-Tracht mag wenigſtens die Einzelheit nachgeholt werden, daß neuerdings Beſetzung des Kleides mit ſehr hübſchen Borten aufkommt, deren Zeichnungs- und Farbenmuſter Motive aus dem ſiebzehnten Jahrhundert geſchmackvoll entlehnt; da es aber die Mode einmal nicht anders thut, als: über Schenkel und Knie muß herübergeſpannt werden, ſo dient auch dieß an ſich wohlgewählte Stück nur, als Einſäumung der ſogenannten Tunika das Ganze der Erſcheinung noch mehr zu zerſtücken und zu zerſchneiden.

Laſſen wir die Reihen der Zerrbilder noch einmal vor uns auftauchen, welche dieſer ſchwache Verſuch vor Augen geführt hat, denken wir ſie wie einen Maskenzug uns vorüberzappelnd, ſo weiß man nicht, iſt's zum Lachen oder Entſetzen. In der That, man hat ſehr ungleiche Stunden, wenn man über die Straßen geht und umſchaut oder in der Erinnerung durchläuft, was man geſehen. Wen ein Gott damit geſtraft hat, durchzuzeichnen, unter die im Schein gegebene Form die wahre als Folie zu ſetzen, wehe dem Armen! Bei Tage geht's noch, das nüchterne, verſtändige Tageslicht bringt die Stimmung zum komiſchen Vergleich zwiſchen Natur und Ungeſchmack; wiewol mir meines Theils, ich geſtehe es, immer wieder ein Zorn dazwiſchen fährt, daß ich mich zuſammennehmen muß, nicht wenigſtens die ſchnödeſten Caricaturen mit der Frage anzuſchnauzen, ob ſie denn die Natur und Menſchenwürde aber auch ganz mit Füßen treten wollen. Doch man ſchluckt's hinab und lacht wieder. Aber Abends, wenn Phantaſie und Nerven aufwachen, Nachts in der Schattenwelt des Traumes, da kommt's anders. Da heben ſie ſich wie Geiſter aus den Grüften der Tageserinnerung und kommen über den ſtöhnenden, alpgedrückten Schläfer wie jene Schemen, die den heiligen Antonius auf den niederländiſchen Bildern umſpuken, wie raſende Trabantengöckel mit wilden Kämmen und flatternden Schwänzen, wie Ungeheuer der Urmeere und des Urſchlamms mit paukenartigen Bäuchen, geflügelte Eidechſen mit Krokodilrachen, Rochen mit Cylindern auf dem Kopf, Polypen ohne Kopf mit ſcheußlichen Fangarmen, ganz decolletirte Walfiſchmütter, Seeſchlangen mit Chignon, Alligatoren mit Frackſchwanz, rieſige Urhaye in Bettkitteln, Dürrteufel ohne und Dickteufel mit hochgeſchwollenem aufgebauſchtem Hintern, — eine wilde Jagd, Wodans wüthende Meute, ein Larvenzug, ein Hexenelement, alle Fratzen der Wolfsſchlucht — und in Schweiß gebadet röchelt das halbtodtgehetzte Opfer.

Aber wahnſinniger Menſch, wirſt du nicht endlich zur Vernunft kommen? — höre ich einen bedächtigen Freund ſagen, der theilnehmend an mein Lager getreten iſt, mir den Puls fühlt, mir die Hand auf die feuchte Stirne legt. Ich weiß, was er unter Vernunft verſteht. Ja, es iſt hohe Zeit, daß wir das niederſchlagende Brauſepulver einnehmen, beſtehend einfach in der Beſinnung auf ein Geſetz. Mag eine Erſcheinung noch ſo wirr und toll ausſehen, ſie wird uns nicht aufregen, wenn wir erwägen, daß dies Chaos der Willkür doch nicht pure Willkür iſt, ſondern im Dienſte einer Nothwendigkeit ſteht. Dieſe ganze Mode-Narrenwelt meint nach Belieben nur ihrer geſchmackloſen Eitelkeit zu fröhnen und gehorcht in Wahrheit unbewußt einem unſichtbaren Regenten, der ſie nöthigt, den innern Charakter einer Zeit, ihre Stimmung, Geſinnung, Auffaſſung, Sitte ſymboliſch im Aeußern, im Kleide darzuſtellen. Dieſen Satz in ſeiner wohlbekannten Wahrheit haben wir nie geleugnet, ſchon in der mehrerwähnten Krinolinen-Threnodie pflichtſchuldig anerkannt und wiederholen ihn nur, damit man nicht meine, wir haben ihn rein vergeſſen. Es iſt ein Inſtinct, ein ganz dunkler Trieb, an dem der geheime Regent der Menſchen packt und durch den er ſie nöthigt, durch ihre Hülle zu enthüllen, wie ihnen zu Muth iſt. Dieſer Inſtinct iſt es, der nicht nur die Tracht, ſondern auch die Mode ſchafft. Es iſt in der Geſchichte der Culturformen längſt aufgekommen, daß man dieſe beiden Begriffe wol unterſcheidet. Auf den erſten Blick ſcheint nur die Tracht vom Inſtincte, die Mode von freier Willkür dictirt. Die Tracht iſt conſtant und conſervativ, wiewol natürlich nicht ewig, ſonſt könnte ſie nicht charakteriſtiſch ſein, denn der Charakter der Zeiten und Völker wechſelt; aber ſie eilt nicht mit dem Wechſel, ſie verändert nur unweſentlich im Kleinen, bis die Zeit reif iſt, im Großen zu verändern. Das bleibt ſo bei den Völkern, bis auf einmal ein unruhiger, ſpiegelhafter, wuſelicher Geiſt in die Welt fährt; ſo etwas war der Fall in Griechenland, als die alte Sitte zerfiel, noch viel mehr im üppigen Rom der Kaiſerzeit; eigentlich aber iſt es eine Erſcheinung der neueren Zeit, denn es ſetzt voraus, daß die Nationen aus der antiken Abſonderung herausgetreten ſind und neue Culturformen raſch an ganze Völkergruppen ſich mittheilen; was wir Mode nennen, kam, wie geſagt, zum erſten Mal um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, nachdem die Kreuzzüge die europäiſchen Völker in lebhafte Wechſelberührung geſetzt hatten; Tollheiten aus dieſem erſten Carneval des neuen Dionyſos, wie Schnabelſchuhe, Glöckchen an Ellbogen und Knöcheln, haben wir ſeiner Zeit ſchon erwähnt; es wäre zu erzählen von gezackten Hängeärmeln, Theilung des Rocks und der Hoſen in verſchiedene Farben des Tuchs („zerhouen Tuoch") und manchen anderen Späßen von den Kleiderordnungen, durch die man der Tollheit und Ueppigkeit zu ſteuern ſuchte, und von deren begreiflicher Vergeblichkeit; doch wir ſchreiben hier keine Geſchichte; der oder die Wißbegierige mag etwa nachſchlagen: „Die deutſche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutſchen Culturgeſchichte von Jakob Falke," und von demſelben: „Zur Cultur und Kunſt. Studien von" —.

Man kann ſagen, daß die Mode, ſo bunt ſie es auch in den folgenden Jahrhunderten trieb, doch ihr innerſtes Weſen erſt ſeit dem vorigen erreicht hat; denn der Grad von Selbſtbeſpiegelung, der ihre Phyſiognomie charakteriſirt, iſt modern, iſt eine Frucht der ſcharfen Zuſpitzung der Reflexion, zu welcher die Gedankenſtrömungen des achtzehnten Jahrhunderts das Bewußtſein gewetzt und geſchliffen haben. Trotzdem iſt die Mode ſo gut inſtinctiv als die Tracht; die hellſte Bewußtheit kann nicht über den Inſtinct hinaus, auch die Mode drückt in dunklem Drange noch etwas Anderes aus, als ſie will, und die ſcheinbar höchſt naturloſe Unruhe ihres immer rapideren Wechſels iſt eben das unfreiwillige Geſtändniß, daß es die Geiſter ſind, deren ſich die Haſt, die Unmuße bemächtigt hat. Die Mode iſt nur die jüngere, ausgelaſſene, queckſilbrige, grenzenlos eitle, Stände und Nationen herriſch über Einen Kamm ſcheerende und doch mit allen Hunden der Neuerungsſucht gehetzte Schweſter der Tracht. Dieſer nachgeborne Kobold hat die Aeltere, Geſetztere auf's Land verbannt. Daß es Schweſtern ſind, erkennt man an Erſcheinungen, durch welche die Ehrwürdigkeit der älteren allerdings bedenklichen Abbruch erleidet. Tracht im guten ungebrochnen Sinne des Wortes iſt z. B. die Juppe, ein ſehr kleidſames Stück, dem aber alle Anläufe mißlingen werden, in den Modeſalon einzudringen; ſie wird dem Städter nur auf der Jagd, auf der Gebirgsreiſe, auf dem Schießplatz, zur Noth noch Abends im Wirthshaus verziehen. Verſuche, ſie zu verfeinern, gerathen nur in Widerſpruch mit ihrer groben Ehrlichkeit. In ihrer Form iſt ſie allerdings nicht ſo urthümlich, als es ſcheinen möchte; es war ſtädtiſche Beweglichkeit des Sinns, dem es im vierzehnten Jahrhundert einfiel, den früher ſtets hemdartigen Rock vorn zu ſchlitzen; er hieß nun Schaube, Joppe, Juppe (das Wort iſt nicht einmal deutſch, ſondern romaniſch, wol urſprünglich arabiſch) und war dann etwas ſehr Modernes; aber das Landvolk der deutſchen Gebirge machte ſich dieſen Rock nicht anders als aus grobem Lodentuch, die Form des taillenloſen Rocks ohne Halskummet (umgelegten Kragen) hat ſich nun im Lauf der Zeit mit dieſem Stoffe vermählt und dies Ganze iſt ſo ein gut Stück Tracht geworden. So iſt auch der tiroliſche und italieniſche Spitzhut eine Modeform des ſechzehnten Jahrhunderts. Dagegen kann es auch geſchehen, daß ein ganz unſinniges Stück aus der vertrackten, überbewußten und doch ſo dummen Modewelt auf unbegreifliche Weiſe am Volk hängen bleibt und hier Jahrhunderte lang ſich erhält, alſo ganz Tracht wird; ſo iſt in einigen Thälern der Salzburgiſchen Alpen und in der Ebene von Dachau der widerliche Hüftwulſt des Weiberrocks, verbunden mit unendlicher Faltenmaſſe, hängen geblieben, eine ächte Modelaune des ſiebzehnten Jahrhunderts, eine geſchwollene Drüſe ſkrophulöſen Städterthums, damals „Speck" genannt und Ziel der derbſten ſatyriſchen Geſchoſſe, deren eines, von dem groben Schützen Moſcheroſch abgeſchoſſen, wir nur verſchämt in griechiſchen Lettern vorzuzeigen wagten, als wir in unſrer frühern Homilie von der Geſchichte des Reifrocks handeln mußten. Das kann man nun freilich kein ungebrochnes gutes Stück Tracht nennen.

Die Mode alſo ſpielt und, ſpielt und wirkt manchmal ein zufällig gutes, manchmal ein höchſt verkehrtes Theil ihrer raffinirt launiſchen Erfindungen über die Stadtmauer auf die Aecker, wo ſie vom Landvolk aufgegriffen und nach und nach zum altersheiligen Erbſtück, alſo ganz zur Tracht wird.

Wir können aus der Mode, nachdem ſie einmal die Stelle der Tracht eingenommen, nicht heraus; ſie repräſentirt ja, wie wir uns ſoeben geſagt, durch und durch den ſcharf geweckten Geiſt der modernen Bildung, freilich mit allen ſeinen Unarten, aber ſie repräſentirt ihn; das Gebiet der Tracht dagegen liegt im Elemente des gebundenen Geiſtes; die Tirolertracht iſt maleriſch, aber wo ſie herrſcht, herrſchen auch die Pfaffen, und wenn wir, romantiſch, äſthetiſch, Blut weinen möchten über ihren Untergang, ſie muß und wird verſchwinden, wenn erſt mehr Licht in dieſe Alpen dringt. Der Türke geht bunt, reich, ſtattlich, aber ſein krummer Säbel ſteht im Dienſt einer Religion, die ihn unterweiſt, es ſei ein gutes Werk, einen Giaur todt zu martern. Daß ein ſolcher Barbar die ſchönſten Länder Europas beherrſcht, iſt unerträglich. Daher haben wir den Ruſſen gegen ihn vorgehen laſſen. Dies mag bedenklich ſein, aber da den armen Opfern kein Anderer hilft, ſo „muß denn doch die Hexe dran". Wenn je die Schläge dieſen Barbaren beſſern, ſo muß er auch Turban und Kaftan mit Rock und Hut vertauſchen. — Es iſt ein ſchrecklich wahrer Satz: das Intereſſe der Cultur und das Intereſſe des Schönen, wenn man darunter das unmittelbar Schöne im Leben verſteht, ſie liegen im Krieg mit einander und jeder Fortſchritt der Cultur iſt ein tödtlicher Tritt auf Blumen, die im Boden des naiv Schönen erblüht ſind. Wer Vernunft und aber zugleich Leidenſchaft hat, den wird man daher oft auf Culturfortſchritte grimmig ſchelten hören, zum Beiſpiel auf Eiſenbahnen. Ich habe kürzlich das Kinzigthal wieder beſucht, das ich vor vielen Jahren zu Fuß mit der Reiſetaſche an der Hüfte und mit dem ganzen Glück der Waldidylle in der Seele durchwandert hatte, jetzt durchſchoß ich es auf dem neuen Schienenweg, der Legionen von Städtern aus den naturloſeſten Culturgebieten in dieſe herrlichen Einſamkeiten wirft. Dieſe Fluth wird noch in das letzte Berg- und Waldthal die Aezſtoffe der Cultur ohne ihre Gegengifte tragen. Darüber kann man nun ſchon einmal tüchtig wettern, während man ein andermal mit herzlicher Bewunderung die unendlichen Wirkungen der großen Erfindung anerkennt und rühmt. So auch, was die Tracht betrifft. Es hilft nichts, die Cultur wird noch alle ſchönen Volkskoſtüme erbarmungslos hinwegſtreifen, aber es iſt traurig; es iſt traurig, aber es hilft nichts; beide Sätze ſind gleich wahr und es iſt nur menſchlich, bald zu klagen, bald ſich philoſophiſch zu ergeben.

Die Mode iſt nivellirend, Völker wie Individuen eingleichend. Sie iſt allgemein, ſie ſpricht den Contact der Völker und ſie drückt, unter vielen widerſprechenden Ausweichungen zwar, doch im Weſentlichen aus, was den neueren Culturvölkern gemeinſam iſt. Dies Gemeinſame iſt vor Allem: raſche Beweglichkeit, Kürze aller Bewegungen. Wir wollen die Materie beherrſchen, wir haben ſchlechterdings keine Zeit übrig. Sehr beleuchtend iſt das Beiſpiel der Sprache. Alle modernen Culturſprachen beſtehen aus Schutt von zermahlenen alten, und die Zerreibung kommt ebendaher, daß wir zu vollen organiſchen Flexionen, gedehnten Bildungsſylben, reichen Formen jeder Art keine Zeit mehr haben. Menniſko für Menſch, Amiſala für Amſel, ſalbota für ſalbte wäre uns zu lang. Von der Lautfülle des Latein hat unter den romaniſchen Sprachen am meiſten das Italieniſche behalten und ebendarum kann man in reinem Italieniſch nicht commandiren, z. B. al piede l'arma (bei Fuß 's Gewehr!) iſt zu ſchleppend, es mußte in pè l'arm verſtümmelt werden. Ganz ebenſo haben wir nun auch keine Zeit mehr, Kleidungsſtücke an uns zu führen, die, nicht nach dem Leibe genäht und geſchnitten, in jedem Moment auf's Neue drapirt werden müſſen; das Kleid ſoll von ſelbſt mitgehen. Die Unbequemlichkeit vieler weiblicher Moden, wie z. B. die Schleppe, verändern daran nichts, kein Weib wüßte ſich jetzt in einem Himation (Toga) zu helfen.

Ein zweiter Grundſatz iſt: Verſchmähung alles Auffallens durch das Kleid; dies gilt für Mann und Weib, aber für jedes von beiden in anderem Sinne. Das männliche Kleid ſoll überhaupt nicht für ſich ſchon etwas ſagen, nur der Mann ſelbſt, der darin ſteckt, mag durch ſeine Züge, Haltung, Geſtalt, Worte und Thaten ſeine Perſönlichkeit geltend machen. Es war dies, auch nachdem die Mode längſt auf dem Thron ſitzt, nicht immer ſo, aber es mußte dahin kommen, weil es eine Conſequenz ihres ausgleichenden Weſens iſt. Unſeren Großvätern noch galt als ganz natürlich, daß der Eine durch einen rothen Rock mit Goldborten und blaue Strümpfe, der Andere durch einen grünen mit Silberborten und pfirſichrothgelbe Strümpfe ſich hervorthun mochte. Wir ſind damit rein fertig, gründlich blaſirt gegen alles Pathetiſche, wir haben nur ein müdes Lächeln, wenn Einer durch Anderes, als ſich ſelbſt, in ſeiner Erſcheinung ſich herausdrängen will, wenn er etwas vor ſich herträgt im Sinn des lateiniſchen prae se ferre. Obwol dieſe Scheinloſigkeit des Männerkoſtüms wenig über ein halb Jahrhundert alt iſt, kann man doch ſagen, ſie bezeichne recht den Charakter der Mode, nachdem aus ihr geworden, was ihrer Natur nach im Laufe der Zeit werden mußte. Dem ſcheint nun die weibliche ſchnurſtracks zu widerſprechen, denn ſie ſucht — nicht immer, aber meiſt — das Auffallende, ſie läßt auch dem Individuum in gewiſſen Schranken Luft, ſich auszuzeichnen. Wie dieſer Widerſpruch ſich löſe, wollen wir nachher ſehen, vorerſt dient er uns im Gegentheil, die blaſirte Kahlheit zu erklären, bei der die männliche angelangt iſt. Durch dies Luftlaſſen wurde der ſchon geſchilderten Hetze des wechſelſeitigen Sichüberbietens in der Frauenwelt Thür und Thor geöffnet; nicht ſo arg, nicht ſo toll, aber doch nicht ganz unähnlich wird man ſich in der Männerwelt geſteigert haben, bis die nachdenklichere und thätigere Natur des Mannes ſich beſann, am athemloſen Wettrennen der Weiber ſich ein warnendes Beiſpiel nahm und in ſtiller Uebereinkunft die allgemeine Entſagung (zwar mit etlichem Vorbehalt) zur Regel machte.

Zunächſt ein Wort vom centraliſtiſchen Regierungsſyſtem, wie es mit dem nivellirenden Charakter nothwendig zuſammenhängt. Die gleichmachende Einheit des Modells ſetzt auch Einheit des Heerdes voraus. Das romaniſirte keltiſche Volk der Franzoſen iſt tonangebend geweſen, ſo lange es eine Mode gibt; Deutſche, Engländer, Slaven, Ungarn, Italiener, Spanier haben immer nur Einzelnes, ein Ganzes nur ausnahmsweiſe aus ihren Trachten durchgedrückt. Es ſteht nicht in Widerſpruch mit dem völkerabhobelnden Charakter der Mode, daß dem ſo iſt. Einer muß doch am Ende vorangehen, das Allgemeine zu ſchöpfen und durchzuführen. Keines der beherrſchten Völker ſchämt ſich ſeiner Unterwerfung. Wir haben die Mode queckſilbrig und wuſelich genannt: juſt dies iſt das keltiſche Temperament (ächt „Gaulois“), das aufgeimpfte Lateiniſche aber bringt den Grundzug des Nivellirens; die römiſche Herrſchaft gieng wie ein Hobel über die Völker. Kein Volk vereinigt beides wie die Franzoſen, die glückliche Miſchung hat ihnen zudem einen Schick, ein Etwas, ein Talent des Eleganten gegeben wie keinem Volk; wir können ihnen neidlos den Ruhm laſſen, in dieſem Gebiete Weltherrſcher zu ſein, werden überhaupt gerne zugeben, daß ſie ein geiſtreiches Volk ſind, und uns im Uebrigen nur verbitten, daß ſie ſich für das erſte halten und in allen Dingen Weltherrſcher ſein wollen.

Doch es iſt Zeit, wieder zuſammenzubringen, was in der Vergleichung der männlichen und weiblichen Mode ſich zu widerſprechen ſcheint. „Verſchmähung alles Auffallens“ haben wir geſagt. Da könnte es ſcheinen, als meinten wir in ſeltſamer Vergeßlichkeit, es ſchleichen lauter Puritaner und Puritanerinnen auf unſern Straßen. Die Löſung iſt einfach: für das Weib lautet die Formel ſo: du ſollſt nicht auffallen, indem du in gewiſſen, jetzt unerbittlich vorgeſchriebenen

Grundformen, Hauptſtücken von allen Andern abweichſt, dieſe Grundformen, Hauptſtücke ſelbſt mögen noch ſo auffallend ſein! Der Rahmen der Mode iſt für Alle derſelbe, darin herrſcht der Hobel, das Abſchlichten und Eingleichen beim Weibe wie beim Mann, aber für den Inhalt des Rahmens fragt ſie hier nach keiner Abſchlichtung und gibt ihm Buntheit, ja Grellheit, ſo viel ihr heuer oder über's Jahr eben gerade beliebt. Das Füllſel der Tabelle iſt ganz und gar auf die Eitelkeit berechnet. Ferner folgt aus dem Verbot des Auffallens für die Einzelne nicht, daß ihr nicht ein großer Spielraum für eigene Einfälle und ſpeciell perſönliche Eitelkeit gelaſſen ſei. Der vorgezeichnete Canon iſt keine Uniform; wie ließen ſich Weiber in Uniform bringen! Treib's wie du magſt, in Formen und mehr noch in Farben, nur den Canon, alſo z. B. den allgemeinen Schnitt des Kleides, darfſt du nicht übertreten! Die Männerkleidung iſt in ihrer ſtrengen Neigung zum Knappen, bequem Mitlaufenden weit eher der Uniform zu vergleichen, doch auch ſie natürlich nur ungefähr; Spielraum iſt auch dem Manne gelaſſen, nur viel weniger, immer nur ſo weit, daß der Grundcharakter des Rahmeninhalts: Scheinloſigkeit nicht verletzt wird. Schlichtheit im geſchilderten Sinn ſchließt Satisfactionen der Eitelkeit für den Einzelnen nicht aus. Gewiſſe Stellen, Partien ſind auch dem Manne freigegeben, ſelbſt die Farbe, wenn er ſich nur nicht erdreiſtet, nach einer lebhaften zu greifen. — Zu dem Allen kommt nun noch der raſche periodiſche Wechſel und ſo haben wir wol ſo ziemlich das Nöthige beiſammen, um uns die Mode zu porträtiren. Eine Dame, eine weibliche Gottheit, die Urheberin ſolcher Dinge, iſt ja wol ſelbſt eitel. Sie iſt mehr, ſie iſt auch üppig bis zum Aeußerſten, wenn ſie die Laune anwandelt, während ſie im nächſten Halbjahr die Grille haben kann, bigott, klöſterlich, nonnenhaft ſich zu gebehrden; ſie iſt Kokette vom Wirbel bis zur Zehe, kein Zug an ihr iſt edel naiv, ſie ſieht ſich jede Secunde im Spiegel, ſie trägt den Spiegel mit ſich, in ſich, mitten in der Seele. Aber der ſteifſten Gouvernante thut ſie es darin zuvor, daß ſie bei alledem nie die gleichmachende Dictatur vergißt; hat ſie alſo heute den Einfall, frech zu ſein, ſo ſollen Alle frech ſein, keine ſoll die Frechheit haben, ſich von allen Andern dadurch zu unterſcheiden, daß ſie nicht frech einhergeht. Freie Pirſch für jede Fratzerei und dennoch ſteif durchſchlagendes Lineal. Und dieſes Lineal verbindet ſich ebenſo mit der rinnenden Welle des Wechſels. Wie ein unartiges Kind, das keine Ruhe gibt, das ſtupft, ſcharrt, gambelt, nottelt, bohrzt, trippelt, ſo treibt es die Mode, ſie thut's nicht anders, ſie muß zupfen, rücken, umſchieben, ſtrecken, kürzen, einſtrupfen, neſteln, krabbeln, zauſen, ſtrudeln, blähen, quirlen, ſchwänzeln, wedeln, kräuſeln, aufbauſchen, kurz ſie iſt ganz des Teufels, jeder Zoll ein Affe, aber juſt auch darin wieder ſteif und tyranniſch, phantaſielos gleichmacheriſch wie nur irgend eine gefrorne Oberhofmeiſterin altſpaniſcher Obſervanz; ſie ſchreibt mit eiſiger Ruhe die abſolute Unruhe vor, ſie iſt wilde Hummel und mürriſche Tante, ausgelaſſener Backfiſchrudel und Inſtitutsvorſteherin, Pedantin und Arlekina in Einem Athem.

Und nun ſtehen wir erſt vor der eigentlichen Schwierigkeit, dem logiſchen Balkan, Schipkapaß unſerer hochgelehrten Abhandlung. Wir haben, wie wir vornherein beſorgten, trotz beſſerem Vorſatz viel geſcholten und demnach angenommen, wir haben es mit Subjecten zu thun, die imputabel (wenn auch nicht alle reputabel) und verantwortlich ſind. Nun aber hat uns die Schlingung unſeres Wegs wieder auf die geheime Macht zurückgeführt, welche an unſichtbaren Drähten dieſe Subjecte wie Marionetten tanzen läßt, dieſe Macht iſt abſolute Regierung, unverantwortlicher Regent oder beſſer Regentin, denn wir haben billig aus dem Herrn eine Dame gemacht. Dieſe Monarchie iſt zugleich Theokratie, ihre Gebote ſind Offenbarung, ſind alſo unumſtößlich.

Mitten in's Myſtiſche verſetzt wollen wir, da wir einmal in dieſem helldunkeln Gehölze ſtecken, in Gottes Namen (hätten wir faſt geſagt) uns noch ein paar Schritte weiter hineinwagen. Die Herrſcherweisheit einer Theokratie ruht auf Inſpiration. Die jeweiligen Moderegulative ſind alſo, — da hilft nichts —, ſie ſind Orakel. Die Putzmacherinnen in Paris, ſammt den verſchiedenen Damen, halber Ganzwelt und ganzer Halbwelt, mit denen ſie zur Tagſatzung ſich verſammeln, ſind Pythien und die Dämpfe aus dem Erdenſchoß, die ſie in hellſehenden Zuſtand verſetzen, ein überſinnliches Gas, ausſtrahlend vom Geiſt der Geſchichte. Von göttlichem Wahnſinn trunkene prieſterliche Organe des geſchichtlichen Myſteriums ſind neben den Schneidern (und Schuſtern) auch die Hutmacher; ihr Congreß in Paris iſt ein Pfingſtfeſt, Ausgießung des Geiſtes; Filialausflüſſe davon ſind die Zweigverſammlungen, die Provinzialſynoden in andern Ländern, Deutſchland z. B., alſo Leipzig oder meinetwegen Krähwinkel. Die taghelle Abſichtlichkeit, womit dieſe Prieſterinnen und Prieſter, Prophetinnen und Apoſtel dieſen und jenen Plunder aus alten Trachtenbüchern und Modejournalen auswählen, zuſammenſtellen, den neuen Canon beſchließen, iſt purer Schein, iſt vielmehr Geiſterlicht aus dem Urquell eines geheimnißvollen Centrums, das wir oben bezeichnet haben als eine tiefe Symbolik, welche die Generationen zwingt, ihre Zuſtände, Grundgefühle, ſocialen Stimmungen und Vorſtellungen in ihren Culturformen auszudrücken.

Alſo Zwang! Der Charakter der Zeiten muß ſich in ihren Formen ausdrücken. Alſo wäre der Menſch unfrei? unfrei juſt in dem, worin wir ihn doch ſo recht frei glauben, im Gebiete der beliebigen Wahl ſeiner äußern Erſcheinung? Und wenn hierin, dann wol überhaupt? Es gibt keine Willensfreiheit? Das iſt der Knoten, den wir im Eingang als die letzte Urſache unſeres Schwankens zwiſchen leidenſchaftsloſer Betrachtung und eifrigem Predigtdrang denuncirt haben. Es iſt nicht anders, die Geſchichtsphiloſophie der Mode führt mitten hinein in die Frage: Freiheit oder Nothwendigkeit. Unſer Spaß vom prieſterlichen delphiſchen Autoritätswerthe der Sprüche, die von Putzmacherinnen, Schneidern, Hutmachern und ihren Beiſitzerinnen und Beiſitzern vom Laienſtand in die Welt ergehen, iſt nicht ſo ganz nur Spaß. Dieſes lockere Völkchen täuſcht ſich über ſeine Willkür; es dient einem Geſetze, und wir, die wir uns ſeinen Sprüchen frei zu unterwerfen glauben, wir täuſchen uns um kein Haar weniger. Die Probe gibt ſich von ſelbſt: man darf nur rückwärts blicken. Entſchwundene Moden reihen ſich als Glied in eine ganze Kette vergangener Culturformen. Halten wir dieſe mit den gleichzeitigen Zuſtänden der Geſellſchaft, des ganzen Gemeinlebens zuſammen, ſo erſcheinen ſie dem klargewordenen gegenſtändlichen Blick als ein Ausdruck dieſer Zuſtände, der gar nicht anders ſein konnte, als er war, und die tollſten Auswüchſe, in denen ſich gar kein Sinn mehr entdecken läßt, als ein nicht minder nothwendiger Ausdruck der Kinderei, welche unvertilgbar dem Sterblichen anhängt. Und nun weiter: die jeweiligen Zuſtände ſind das jeweilige Reſultat einer unendlichen Verflechtung von Naturbedingungen, Zufällen, Entwicklungen aus gegebenen Thatſachen und freien, der ſittlichen Zurechnung unterworfenen Handlungen einzelner Menſchen. Allein auch dieſe freien Handlungen treten für die überſchauende Betrachtung eben doch in ein anderes Licht, als für den Blick, der nur in die Gegenwart hineinſieht: auch ſie betrachten wir nun mit dem Gefühle: es wird eben, was kann, es kommt eben, was kommen muß, und jedes „wenn“ und „hätte“ und „ſollte“ iſt müßig, iſt leer, iſt Wind, iſt Null.

Und ſo hätte Schiller Unrecht mit ſeinem Wort:

> Der Menſch iſt frei geſchaffen, iſt frei,
> Und würd' er in Ketten geboren. —

ſo wären wir Sclaven jedes Gegebenen, folglich auch der gegebenen Mode? Das kann doch wahrhaftig auch nicht ſein! Da gäbe es keine Tugend und kein Böſes, kein Verdienſt und keine Schuld, kein Lob und keinen Tadel mehr, die Erziehung könnte ſich ihre Mühe ſparen und die Juſtiz ihr Schwert einſtecken.

Verehrungswürdige Leſerin, die Sie mit edler Geduld unſere Grobheiten ertragen haben, üben Sie nun noch die Langmuth, auch eine Ungeſchicklichkeit, eine Schwerfälligkeit in den Kauf zu nehmen! Einen gelehrten Brocken in einer Plauderei über die Mode! Der alte Knabe Kant, der Philoſoph, hat für Schwierigkeiten wie die, in der wir ſtecken, den Namen Antinomie aufgebracht. So nennt er es, wenn zwei Sätze, die einander ausſchließen, mit gleichem Anſpruch auf Wahrheit einander gegenübertreten; da iſt z. B. ein Satz: Die Welt hat einen Anfang in der Zeit und Grenzen im Raume, und dem gegenüber ſteht das Gegentheil: ſie iſt anfangslos und ohne Grenzen im Raum. Eine ſolche Antinomie iſt es denn, verehrte Geduldige, wovor wir ſtehen.

„Nun — und wiſſen Sie eine Löſung?“ Ach nein! und wenn Sie mich auf den Kopf ſtellen, es fällt kein Körnchen von einem löſenden Gedanken heraus! Frei und auch nicht frei! Beides kann nicht zugleich wahr ſein und iſt doch beides wahr! Die Nothwendigkeit webt ihr Gewebe aus Naturürſachen und aus freien Handlungen! Zum Verzweifeln! Unſer Eins iſt kein Gurko, kein Skobeleff, hier iſt kein Sabalkansky.

Wiſſen Sie was? Wir ſchleichen um den Balkan herum. Wir helfen uns mit einer Plattheit, mit ein paar ganz ſeichten, ordinären Sätzen, gegen die ein Zweifel überhaupt nicht aufkommen kann.

Erſter Satz: Die Mehrheit der Leute verhält ſich in unſerer Angelegenheit — auf die wir nun billig wieder zurückkommen — ſo, daß es gar nicht der Mühe werth iſt, zu fragen, zu unterſuchen, ob ſie eine Willensfreiheit beſitzen und nur nicht gebrauchen, ob ſie eine ſolche überhaupt nicht beſitzen oder urſprünglich beſeſſen, aber verlottert haben. Vielleicht ließe ſich finden, daß ihr Wille nicht frei iſt, weil ſie verſäumt haben, ihre Einſicht zu befreien, und da ſind wir ſchon wieder in Verſuchung, ſchwerlöthige Philoſophie herbeizuſchleppen, denn da iſt ein gewiſſer Spinoza, der — doch nein, nicht weiter! Genug, dieſer Umſtand begründet das, was wir ſchon oben den Schafheerdencharakter genannt haben. Drückt alſo die Mode mit all ihren Ausſchweifungen den Sinn der Zeit aus: gut, es iſt jedenfalls dafür geſorgt, daß es nicht unterbleibe, die Organe, richtiger: Maſchinen ſtehen milliardenweis der eiſernen Nothwendigkeit zu Gebot.

Zweiter Satz: Daneben gibt es, ſo wollen wir, erlaubt oder unerlaubt, eben einmal annehmen, eine Minderheit, die ſich mit der Einſicht den Willen gerettet hat, — eine Garde der Willensfreiheit. Sie braucht nicht zu befürchten, daß, wenn ſie Oppoſition macht, jenes Geſetz ſich nicht vollziehe, denn es bedarf ihrer Dienſte nicht, das haben wir ſoeben geſehen.

Sind nun aber dieſe Wenigen wirklich ganz frei? Nein, ganz auch ſie nicht. Lächerlich werden iſt nur bis zu einem gewiſſen Grade erträglich. In einer Tracht umgehen, die ſich von Allem, was alle Welt trägt, abſolut unterſcheidet, iſt unmöglich; man würde zu todt gelacht, man würde von Straßenjungen geſteinigt. Wer könnte in Toga und Sandalen über die Linden, über die Königſtraße gehen? Das führt auf den Typus, eben hier liegt aber auch ein Rettungsweg für die Kinder der Freiheit, die kleine Schaar der Vernünftigen.

Alles an der Mode iſt expreſſiv, aber nicht Alles auf gleiche Weiſe. Schon bisher haben wir uns nicht verhehlt: Einiges daran drückt nur aus, daß die Menſchen jederzeit Alles übertreiben, Anderes aber die Lebensbedingungen, Gewöhnungen, das Gebahren, den Sinn und Sit (altdeutſch Maſculinum) einer gewiſſen Periode. Jene Beſtandtheile wechſeln mit Windesſchnelle, bilden eine unbeſtimmbare, meiſt tolle Formenvielheit, dieſe erhalten ſich oft kürzer, oft länger, ſtets eine gute Zeit, meiſt einige, öfters ſogar viele Jahrzehnte. Eine ſolche bleibendere Form nennen die Koſtümhiſtoriker einen Typus. Der Typus iſt alſo mit dem verwandt, was wir im engeren Sinne des Worts Tracht heißen; doch nur verwandt, denn er iſt eine Erſcheinung innerhalb des Gebiets der Mode, während die Tracht vor und außer daſſelbe fällt. Greifen wir raſch nach einem nahen Beiſpiel! Ein Typus war der Reitermantel als Ueberzieher für alle Stände. Er hat ſich von lange her bis gegen Ende der dreißiger Jahre erhalten; er entſprach einer weitläufigeren Zeit, als die unſrige iſt, denn er beläſtigt durch den langen Kragen die Armbewegung. Man kann aber ſagen: er hatte noch Styl, der lag in ſeinen großen Faltenzügen, und man ſah ihm an, daß er aus früheren Jahrhunderten kam, wo die Menſchheit noch nicht in ſo putzigen Kapſeln wandelte, wie wir, ja man fühlte, daß ſein Urahne die Toga war. Nun iſt es aber eben aus mit ihm, denn wir ſind um ſo viel geſchäftiger, eiliger geworden, daß wir einen Ueberzieher haben müſſen, der keine Bewegung hemmt; ſo iſt der Paletot Typus geworden und wer den veralteten Typus Reitermantel noch trägt, geht als Ruine der Vergangenheit, eine Art alter Römer durch die Straßen. Dagegen der ſarmatiſche Schlafrock, den wir oben gebrandmarkt haben, wird ſich hoffentlich nicht als Typus erweiſen und erhalten, ſondern als bloße Mode verſchwinden. Du kannſt alſo, edler Mitbürger, hierin Herr deines Willens bleiben, du kannſt aus der freieren Hülle deines Paletot ſtolz, würdig und unverlacht über die Schulter hinlächeln auf die wandelnden Tintenwiſcher.

Mit Wehmuth müſſen wir allerdings zugeben, daß zwei ſpottwürdige Gebilde mehr als Mode, daß ſie Typen ſind: der Cylinderhut und der Frack. Jener verdankt ſein Daſein und ſeine Dauer zunächſt dem Verlangen, dem Kopf durch Höhe und blankes Schwarz der Bedeckung eine gewiſſe Würde zu verleihen. Das würde nun freilich ein Baret auch leiſten, dem ſich beliebig verſchiedene Größen und Formen geben ließen in guter Proportion zu verſchiedenen Köpfen und Staturen; von ſolchen Forderungen der Symmetrie iſt ſchon im Obigen die Rede geweſen. Allein da iſt ein Umſtand: wir haben noch nicht vermocht, die läſtige Sitte des Hutabnehmens als Begrüßungsform abzuſchaffen, nicht gewagt, den vernünftigeren militäriſchen Gruß einzuführen; daher bedarf es einer Krempe zum Anfaſſen, eben darum iſt Befeſtigung durch ein Sturmband unmöglich (ein weiches Baret ſäße ohne das), und ſo machen wir uns zum Spielball jedes Winds, dem es beliebt, das dumme, ſteife, in die Stirn ſchneidende Stück Ofenrohr fortzurollen, wohin er mag, am liebſten in den Dreck. Der Frack iſt aufgekommen, weil der Mann ein Feſtkleidungsſtück haben wollte, das die Taille feiner zeigt, als der Rock, und doch den Sitz nicht unbedeckt läßt, wie das Wams thut, dieſes unpatentere Bruchſtück, dem ſich eine Feſtlichkeit nur geben ließe durch Zierrath von Litzen, Puffen, Verſchnürung, was durch die abſolute Proſa der Zeit doch verpönt iſt. Noch einen anderen tiefgründigen Zweck haben die Schöße des Frackgebildes: man wollte die Taſchen nicht opfern, wollte das Schnupftuch unterbringen. Ein beſorgliches Dunkel, nur von ſpärlichen Lichtſtrahlen durchdämmert, liegt über der Frage, wie die alten Völker, wie insbeſondere Griechen und Römer ſich geſchnäuzt haben. Im helleren Tageslicht der neueren Geſchichte ſchimmert reinlich das tröſtliche Schnupftuch, mit Shakeſpeares Othello erreicht es tragiſche Weihe und endlich beſagen mit der ächt modernen Schärfe ſpitzen Fingerzeigs die Frackzipfel: hier gibt es Schnupftuch. Und ſo hat denn auf mehr als Einen Grund geſtützt das Gabelwams, dies zweigeſchwänzte Rockfragment Frack, der Kunſt ein Greuel, ſein Daſein gefriſtet und wird es friſten wer weiß wie lang? Etwas Troſt jedoch bleibt. So viel moraliſche Kraft haben die letzten Jahrzehnte aufgetrieben, beiden abgeſchmackten Formen doch den Raum ihrer Anmaßung zu verengen, gefordert wird Schloſſer und Frack nur noch bei Staatsviſiten, Bällen, Repräſentationen. Edleres, ſeiner Menſchheit bewußteres Gemüth, denkenderer Geiſt, thue das Deinige, dieſen Verdrängungsproceß zu verſtärken, zu beſchleunigen, ſtelle dich hinüber zu den Geweihten, „der freiſten Mutter freiſten Söhnen“, die der Dichter apoſtrophirt:

Der Menſchheit Würde iſt in eure Hand gegeben:
Bewahret ſie!

Weit bedenklicher droht der jetzige Damenrock — eben der Bauchſpanner und Kniewetzer — unſeren Typusbegriff in der Bedeutung befreiender Aushülfe zu erſchüttern. Er behauptet ſich ſeit Jahren mit einer Hartnäckigkeit, die ihn über die bloße Mode zu heben ſcheint; darf er ſich anmaßen, Typus zu heißen, ſo folgt aus unſeren eigenen Sätzen, daß auch für freiere Willenskräfte kein rettender Ausweg iſt. Aber nein! Was ſo naturwidrig und unbequem zugleich iſt, kann nicht Typus ſein, iſt nur Mode, nur mehr als gewöhnlich eigenſinnige Mode; man muß ihm trotzen können, wenn man nur will, an uns liegt es, zu ſorgen, daß es nicht Typus werde, und — Halt! Wo gelangen wir hin? Wenn wir das für möglich halten, durch Kreuzpredigt einen Sturm zu organiſiren gegen ein ſo zähes Stück Mode, geht das nicht weiter, als nach allen bisherigen Erwägungen erlaubt iſt?

Nein! es geht nicht weiter. Zunächſt können wir auf dem Schmugglerpfad, auf dem wir den Gebirgspaß der ſchrecklichen Antinomie umſchlichen haben, noch ein Stück weiter gehen. Wir haben unterſchieden: die große Menge, bei der es ſich der Mühe nicht verlohnt, zu unterſuchen, ob ſie Willensfreiheit beſitze, und eine Garde, die zwar auch nicht ganz frei iſt, aber doch ein Theil ihrer Freiheit ehrenvoll behauptet. Nun iſt aber die Grenze zwiſchen beiden nicht durch einen ſcharfen Strich gezogen, ſie iſt eine fließende; als gute Menſchen müſſen wir annehmen, daß es in der Schafheerde noch unbeſtimmt viele Rettbare gibt, Seelen, die wir noch dem Wolf Modeunfug aus dem Rachen reißen, die wir zu uns herüberziehen, zu einem Bund, einer Verſchwörung gegen den Feind einladen können, der da umgeht wie ein brüllender Löwe. Doch ehrlich geſtanden: wir fühlen uns im Zuge, ſpitzfindig zu werden. Was heißt dieſe Auskunft anderes, als daß wir die Menſchen einfach überhaupt für frei nehmen? Was folgt? Wie ſtehen wir? Wir haben bekannt, daß wir die Antinomie nicht zu löſen vermögen. Der Menſch iſt frei und er iſt das Werkzeug geſchichtlicher Nothwendigkeit; beides muß wahr ſein, obwol wir es nicht zu vereinigen wiſſen, und wenn beides wahr iſt, ſo ſteht es uns ganz luſtig offen, uns bald auf den einen, bald auf den andern Standpunkt zu ſtellen. Wir behandeln die Menſchen als frei, rathen, mahnen; vermögen wir nichts, gibt uns die Zukunft Unrecht, ſo haben wir uns nicht ſchlimmer blamirt, als irgend ein redlich mahnender Onkel, als Geſetzgebender, Redner, Erzieher, als Alle, die ein bischen Vernunft in die Leute bringen möchten und öfter durchfallen, als nicht. Die Zukunft wird unſere Verſuche, Appelle freien Willens an freien Willen, eben auch zu den Nothwendigkeiten rechnen und lächelnd ſagen: es wäre geſcheuter geweſen, beim bloßen Regiſtriren ſtehen zu bleiben, aber item, er hat gethan, was er nicht laſſen konnte.

Alſo klug oder unklug, auf Gefahr hin, Kapuziner geſcholten zu werden, auf die dünnblaue Möglichkeit hin, daß es etwas nütze, wir laſſen den Rappen laufen, wir predigen.

Man ſollte meinen, wo nicht ſo viel Geſchmack iſt, da ſei doch wenigſtens ſo viel Eigenſinn, einer dummen, einer entſtellenden, einer frechen neuen Mode zu widerſtehen.

Geſchmack. Was iſt Geſchmack? Eine ſchwere Frage, worüber wir uns oft den Kopf zerbrochen haben. Reden wir von dem Gebiete, wo das Schöne rein und frei von bindenden Nebenbeziehungen zum Leben gelangen ſoll, von der Kunſt, ſo wird Niemand bezweifeln, daß hier weder die Schöpfung noch die Beurtheilung Sache des bloßen Geſchmackes iſt. Der bloße Geſchmack ſchafft kein Kunſtwerk und er iſt nicht der Richter, vor den es ſich ſtellt. Große Künſtler haben an argen Geſchmackfehlern gelitten, ich nenne M. Angelo, Albrecht Dürer, Shakeſpeare. Wir wollen nun das reine Kunſtgebiet vorerſt bei Seite laſſen, um nachher darauf zurückzukommen. Gerade die Region, worin wir uns befinden, wird uns vielleicht zu einer annähernd richtigen Vorſtellung führen. Es wird uns ſchwerlich beſtritten werden, daß man das Wort Geſchmack vorzüglich im Munde zu führen pflegt, wenn von Kleidung und verwandten Dingen, wie Ausrüſtung von Wohnräumen, die Rede iſt. Aber in zweierlei ſehr verſchiedener Bedeutung wird das Wort angewendet. Wir ſagen: das iſt Geſchmackſache; Jeder nach ſeinem Geſchmack; über Geſchmack iſt nicht zu ſtreiten, und wir geſtehen damit zu, daß hier ein Gebiet des freigegebenen Beliebens ſei. Und das Belieben geben wir den Individuen darum frei, weil es ſich um Dinge handelt, worin die Schönheit nicht der einzige Maßſtab iſt, weil daneben auch die Bequemlichkeit, der Schutz des Körpers, die Rückſicht auf Zeitbegriffe, und weil endlich noch etwas ganz Unberechenbares auf dieſer Bühne eine Rolle ſpielt. Dies Unberechenbare ſitzt in den ganz unbeſtimmbaren Eigenheiten der Individualität genau wie Neigung zu dieſer, Abneigung gegen jene Speiſe, daher der Name auch vom Urtheil des Zungennervs genommen iſt. Eine Blondine müßte nach dem Farbengeſetz Blau zum Kleide wählen; ſie hat aber eine Vorliebe für Roth, kein Menſch kann wiſſen, warum? es liegt im unergründlichen Dunkel des Naturells; ſie mag dieſer Vorliebe folgen; es gibt in dieſen Gegenden keine Polizei, keinen Gerichtshof, treib' es Jeder wie er mag. Es iſt oben geſagt, der Geſchmack ſchließe ein Bewußtſein der eigenen Geſtalt in ſich, wie ſie ſich ausnimmt und was zu ihr paßt. Ein klares Beiſpiel, wie Manche durchaus keine

Vorſtellung davon haben, iſt nachher beigebracht, es ſind würdige Männer vorgeführt, die den Hut wie luſtige Halbſimpel tief nach hinten aufzuſetzen pflegen. Sie mögen; es iſt ihre Sache; ſie verkaufen ſich ja nicht für Gemälde, nicht für Marmorbüſten.

Und dennoch, es gibt eine Polizei, es gibt eine Juſtiz; wir brauchen das Wort noch in einem andern, in richtendem Sinne. „Er oder ſie hat Geſchmack — hat keinen Geſchmack“ ſagen wir ſchlechtweg und behaupten damit, daß auch in dieſer, ein andermal ganz freigegebenen Sphäre ein Geſetz herrſcht.

Wie bringen wir beide ſo verſchiedenen Arten des Sprachgebrauchs zuſammen? Die Antwort liegt auf der Hand: Geſchmack haben heißt ein Schönheitsgeſetz fühlen und anerkennen, heißt finden, begreifen, thun, was zuſammenpaßt, auch in der Region, die doch dem Zufall des freien Beliebens überlaſſen iſt, in der Region, wo keine Kunſtrichter Sitzungen halten und rhadamanthiſche Sprüche fällen. Du biſt bleich und liebſt Blau. Du magſt durch ein blaues Kleid dein Geſicht gelb machen, es ſteht dir frei, man läßt dir deinen Geſchmack, überwindeſt du deine Vorliebe und wählſt helle Farben, die das wenige Blut in deinem Geſichte aufhöhen, ſo haſt du Geſchmack.

Nun aber müſſen wir auf die Kunſt zurückblicken. Ein Shakeſpeare erfindet einen Macbeth, Hamlet, Lear: das iſt wahrhaftig mehr als Geſchmack, das iſt Schaffen aus dem Centrum und Schaffen eines Centrums für ein Dichterwerk. Aber das Centrum hat ſeine peripheriſchen Partien, ſeine Ausläufer. Eine Statue kann aus dem reinſten, gediegenſten Lebens- und Schönheitsgefühl hervorgewachſen ſein, es handelt ſich dann noch von Haltung einer Hand, Stellung eines Fingers, Legung einiger Falten, Verhältniß eines Gewandendes zu den Füßen, einer Zierrath: da kann den Künſtler ſein Schönheitsgefühl verlaſſen, es will nicht ganz in dieſe Peripherie hinausreichen, und ſo geſchieht es ihm, daß er an dieſen Enden geſchmacklos wird. Nicht anders der Dichter: ein Charakter iſt aus dem Mark und Kern der Poeſie geſchaffen, aber dort ein einzelnes Motiv, hier eine Metapher, Redefigur fällt matt oder geſucht, überheizt, widerwärtig aus, der herrliche Feuerſtrom verläuft ſich an einigen Punkten ſo, daß der Saum nicht des Mittelpunktes würdig iſt, ein Schöpfer des Schönen verliert an den Ausläufern ſeine Sicherheit und wird geſchmacklos. Was wir in der ſelbſtändigen Kunſt peripheriſch nennen, hat nun etwas Analoges mit dem gemiſchten Gebiete, das uns hier beſchäftigt: ebenſo wie es in der Mode Jedem freigegeben ſcheint, wie er's halten mag, kann der Künſtler meinen, an jenen Ausläufern dürfe er ſich mehr gehen laſſen, ſeinen Launen, Grillen, ſubjectiven Marotten Luft geben, aber ebenſo wie man dort dennoch kategoriſch ſagt, N. hat Geſchmack, X. hat keinen Geſchmack, ſo urtheilt man auch über den Künſtler, mag er im Kern ſeiner Schöpfung noch ſo groß ſein, freiweg: er hat zum Genie auch Geſchmack, oder: er hat Genie, aber am Geſchmack, da fehlt es.

Zurück zur Sache. Alſo: wir ſtellen eben doch auch im Gebiete der freigelaſſenen unendlichen Geſchmäcke das Anſinnen: du ſollteſt Geſchmack haben! Hat aber Einer eben keinen, iſt ihm darin nicht zu helfen, ſo ſollte er, haben wir geſagt, doch wenigſtens ſo viel Eigenſinn haben, ſich nicht aufzwingen zu laſſen, was mindeſtens im Anfang, wenn es neu aufkommt, ihn vor ſeinen, obwohl dicken Kopf ſtößt, was doch nach ſeinem eigenen, zwar nicht ſelbſtändigen, doch durch Vergleichung mit beſtehendem Beſſerem und durch die Stimme der Vernünftigen unterſtützten Urtheil geſchmackwidrig iſt. Ruft denn auch gar nichts in euch: das will ich nicht, mag ich nicht, das geht mir zu weit!? Wollt ihr denn ſchlechterdings Sclaven ſein? Mit unſerem eigenen Satz von der pythiſchen Miſſion der Putzmacherinnen, Schneider und Hutmacher dürft ihr uns jetzt nicht mehr kommen; das iſt erledigt; der Geiſt der Zeiten muß ſich ſeinen Ausdruck geben, aber ihr ſeid dennoch frei, es ſteht in eurer Macht, ob ihr zum dumpfen Haufen gehören wollt, der ſicher dafür ſorgt, daß nach der Narrengeige getanzt werde. Die Muſikanten, die Componiſten ſind myſtiſche Zauberkräfte und auch nicht; ſie ſind es, ſind abſolute Mächte für die blinde Menge, und ſie ſind unverſchämte Nullen für die Vernünftigen. Was! Einigen Hutmachern fällt es ein, ſtatt des zweckmäßigen breiteren Filzhutes ein Affendeckelchen an's Fenſter zu ſtellen, — Achtung! Aufgepaßt! Tagesbefehl! Stimme von oben! der Herr auf dem Sinai, Jehovah im brennenden Dornbuſch hat es befohlen! Heilig, wie die zehn Gebote! — Wir kennen die Sprache der Modejournale: „ſo trägt man's,“ „das iſt erlaubt,“ „das iſt nicht mehr zuläſſig!“ — Was? Wer ſind die „man“? Wie Viele geben ein „man“? Wer erlaubt? Wer läßt nicht zu? Woher die Weisheit? Woher die Autorität? Sie thun wahrhaftig, als wären ſie der kategoriſche Imperativ in Perſon, überſinnlicher Korporalſtock aus dem Wolkenzelt, und dieſem groben Orakel duckt ſich die Schöne, die einer vernünftigen Bitte ihres Verlobten Trotz und Spott entgegenſetzt, wie je ein armer Tropf von Rekrut unter der Fuchtel des Exercirlümmels ſich krümmte.

Wir müſſen die Sache zum Schluß noch unter einen beſonderen Geſichtspunkt ſtellen. Es iſt eben doch auch nicht eine Zeit wie die andere. Daß wir in Zeiten der Erniedrigung den Franzoſen jede ihrer Moden in all ihre Auswüchſe hinein nachäfften, war einfach ein Stück der Erniedrigung überhaupt, daß wir auch in der Zeit der Ehre ihnen den Vortritt laſſen, iſt in Ordnung, ſofern es nur mit einem Maße von Vorbehalt geſchieht; ſie haben einmal mehr Schick als wir. Aber jetzt, nachdem wir die frivole Raubgier endlich gezüchtigt haben, jetzt, d. h. nicht heute erſt, nein, gleich nach dem Sieg nichts Beſſeres wiſſen, als von den Beſiegten nicht etwa eine ſchöne Form, ſondern die ganze ächt keltiſche Geilheit herübernehmen, wie ſie in der Erfindung dieſes Weiberkleides, in dieſer ganzen Art von Aufputz, wie ſie in den rohen Entblößungen auf vornehmen Bällen prickelt und kitzelt — man braucht wahrhaftig kein Teutone zu ſein, um daran einen herzlichen Ekel zu empfinden. Und dieſe Verbitterung unſerer Siegesfreude kann nur wachſen, wenn man auch hier beſtätigt ſieht, was längſt bekannt und unzählige Male geſagt iſt: daß uns ja die Leichtigkeit fehlt, das gewiſſe Schwebende, was der Franzoſe und noch mehr die Franzöſin Allem zu geben weiß. Es iſt etwas Hanswurſtiges im franzöſiſchen Blut, ein Rabelaisgeiſt, der auch dem Frechen ein Theil ſeines Stachels nimmt, ſo daß es mehr noch zum Lachen als zum Zürnen reizt. Bei uns wird das Alles ſchwer, erdig, ſtoffartig, wird bleierner Ernſt und fordert den Ernſt des ungetäuſchten Urtheils heraus.

Und wie traurig ausdrucksvoll hängt das zuſammen mit der ganzen Stimmung, die über der Nation liegt! Mit der maſſenhaften Loſung: Genuß und Gewinn um jeden Preis! Lächerlich, wer von Ehre und Gewiſſen, wer gar von Idealen ſpricht! Man hat wahrhaftig Stunden, wo man ſich ſagt: die politiſche Erhebung hat den ſittlichen Kern der Nation angefault vorgefunden und nimmer wird ſie den Stolz lernen, der andern Völkern ſchon im Blute liegt; man könnte faſt den unverantwortlichen Frevel begehen, zu wünſchen, daß ein neuer großer Krieg mit anfänglichen großen Niederlagen, die uns zwängen, zu ungeheuern Opfern uns aufzuraffen, die allgemeine Ueppigkeit zu Boden ſchlüge und wieder einmal Ernſt in die Gemüther ſenkte. Vielleicht würde er die Fetzen gleich mitabſtreifen. Kunſt und Kunſthandwerk ſprechen nicht minder offen als der Kleiderfirlefanz die gewiſſe Verbrühtheit aus, welcher die Seelen verfallen ſind. Wir hatten gemeint, der Weg ſei gefunden, die Renaiſſance in der guten Zeit ihrer erſten und mittleren Blüthe ſei und bleibe zum Muſter erkoren. Es fehlt auch nicht an guten Kräften, die treu am Edlen, am Stylgemäßen halten, aber ſie ſind nicht in der Mehrheit. Dieſe weiß nichts Beſſeres zu thun, als den Fortgang zum Barocken und Rococo, dem jene Neubelebung des Klaſſiſchen einſt Schritt für Schritt verfiel, in erhitzter Eile ſchneller zu wiederholen. Die Baukunſt laßt den Stein tanzen, ſchwellen, quirlen, ausſchlagen, ſich zerfaſern und zerzauſen, die Kunſttechnik ſpringt ihr nach und bläht ſich und ſchraubt ſich in Schwulſt. Wer's nicht glauben will, der möge nur etwa nach den Modeformen der Standuhren hinſehen. Schon längſt hatten wir als Motiv der Gehäusverzierung ein Gebauſche und Geplätſch von verwirrten, geſchlenkerten Kohl- und Schilfblättern mit Rollen und Muſcheln von den Franzoſen entlehnt, dazu etwa noch eine kokette, langkragige Figur, eine Diana, Schäferin u. dgl., lauter Formen gleich einer mit dem Abſatz ausgetretenen Wurſt. Und das ſtrotzt heute noch, ja jetzt erſt recht, auf unſern Möbeln, an unſern Auslagfenſtern. Ruhig-maßvolle Form gilt für langweilig. Die Formenwelt ſoll rufen: Hellauf! wir ſind flott und liederlich! — Es wäre auch ein Lied zu ſingen von der Dichtung, von der Blüthe der Klatſch- und Pasquill-Romane, der Eiſenbahnliteratur und vom Theater, wo der hohe Styl und der Ernſt vor leeren Bänken ſpielt und der muffige, übelriechende, aber glänzende Spaß vor vollgepfropften. — Doch es iſt Zeit, zum Schluß zu eilen, ſonſt gerathen wir in's troſtlos Unendliche.

Vorher iſt nur noch etwas mit der lieben Unſchuld abzumachen. Wir haben es oben verſprochen, dem Einwurf Rede zu ſtehen, nur wir ſeien es, nur unſer unreiner Blick, dem die jetzige weibliche Mode in ihrem Haupttheil ſo frech erſcheine. Gutes, ſittſames Kind, das in holder Blindheit nicht ſieht, was Jene dort an der Seine meinten, als ſie dir vorſchrieben, deine Glieder zu ſo unverblümter Deutlichkeit herauszuſpannen! Der gekreuzigte Wohlanſtand neigt ſein Haupt nach dir hin, dann in die Höhe und ruft: Vergib ihnen, himmliſcher Vater, denn ſie wiſſen nicht, was ſie thun! Im Ernſt: Formverderb in der Mode frißt contagiös um ſich genau wie Sprachverderb. Millionen Menſchen in Deutſchland meinen ein R. zu ſprechen und ſprechen ein A, oder ein S und ſprechen ein T, wobei wir nicht an organiſchen Fehler denken, ſondern nur an Gewöhnung. Das haben irgendeinmal Großſtädter angefangen aus purer Affectation, es iſt eingeriſſen und jetzt ſaugt es das Kind mit der Luft und Muttermilch ein, nicht ahnend, daß es Affectation iſt, aber es iſt Affectation und bleibt Affectation. Und ſo bleibt Dirnenkleid Dirnenkleid, mag auch das Kind im Mutterleib es tragen.

Nun, und der Schluß? Doch nicht gar noch ein Vorſchlag? Gar noch ſo weit abfallen von dem guten Vorſatz, nur zu regiſtriren, nicht zu dociren?

Ach ja, mit holder Scham müſſen wir geſtehen, wir haben noch einen Vorſchlag in petto, wir wagen es, uns dem Gelächter preiszugeben bis zu dieſem Aeußerſten.

Nur dürfen die Spötter nicht hoffen, daß wir ihnen den Spaß machen werden, eine deutſche Tracht vorzuſchlagen. Wir haben es ja gleich vornherein belächelt, daß einige wohlmeinende Frauenſeelen zur Kriegszeit mit Artikelchen ſolches altgermaniſchen Inhalts in Localblättchen hervortraten wie „ein Edelknecht, ſanft und keck". Thusnelda-Schnepp, Rock, Weſte, Gürtel und Locken des armen Sand ſchlummern ſeit 1820 in der Rumpelkammer. Wir können nicht aus der Mode heraus, denn wir ſtehen mitten im Völkercontact, und die Mode kennt keine Völkertrachten. Wir freſſen keine Eicheln mehr und als wir ſie noch fraßen, hatten wir keine Tracht, ſondern begnügten uns mit Wolf- und Bärenfellen. Aber da die Mode doch die Kleidform der geweckten, helleren, obwol darum noch lange nicht vernünftigen Menſchheit iſt und da es in dieſer doch auch Einige gibt, die ſich Freiheit und Vernunft retten, ſo ſollte man meinen, dieſe könnten durch Zuſammenſchluß doch ſo viel erreichen, daß in irgend einem Umfang menſchlicher Wohnſitze nur wenigſtens den verrückteſten Auswüchſen der Mode Halt geboten würde.

Nun haben wir zugegeben, daß die Ordonnanz der Mode für das Weib lautet: lieber mit Allen frech, als auffällig durch Abweichen von dem, was Alle tragen! Tragen ſich Alle frech, ſo iſt die Frechheit, nicht zu tragen, was Alle tragen, doch die größere! Wirklich, mit Fingern auf ſich zeigen laſſen, fordert faſt übermenſchlichen Muth. Die Einzelne vermag nichts. Wie wär' es denn nun aber, wenn Viele zuſammenſtünden? Ich meine ſo: etwa zweihundert, dreihundert Frauen in einer großen Stadt thun ſich zuſammen, berathen mit Künſtlern von Geſchmack eine vernünftige Form, — verſteht ſich, nichts Geſuchtes, nichts Theatraliſches, auch nichts puritaniſch Einfaches, nur einmal jedenfalls Rückkehr zum Kleid mit einfach fallenden Falten, im Uebrigen wird Spielraum gelaſſen, werden blos einige Linien gezogen für mancherlei paſſende, nur Unſinn vermeidende, doch den Einzelnen noch perſönliche Wahl anheimgebende Zier in Kopfputz, Schmuck, Ueberwurf und anderen Dingen. Sämmtliche Mitglieder dieſer Liga verpflichten ſich eidlich, an Einem Tag, womöglich zu derſelben Tageszeit, in den neuen Kleidern öffentlich ſich ſehen zu laſſen.

Die Verſchworenen begeben ſich in Begleitung von Männern, Brüdern, Verlobten, Onkeln — kurz, was ſie für Beſchützer haben mögen, — in die Werkſtatt von Schneiderinnen, Näherinnen, Putzmacherinnen. Beſagte Männer verſehen ſich zu dieſem Gang mit guten Revolvern („bewaffnet ſie mit Piken" ſagt Buttler); ſie legen dieſen Künſtlerinnen die Muſterzeichnungen vor und erzwingen ſich unter Androhung augenblicklichen Todes das Gelübde ſtrikten Gehorſams in der Ausführung. Daß es anders nicht geht, leuchtet ein.

Gut. Wenn nun die Gehäuſe fertig ſind, ſo führen die Eidgenoſſinnen aus, was ſie ſich geſchworen. Freilich können nicht Dreihundert zuſammengehen, doch nicht anders als in Trüppchen ſollen ſie ausſchwärmen und übrigens, wie geſagt, gleichzeitig. Auf den Straßen wird es geben ein Hälſerecken, ein Einanderanſtoßen mit Ellenbogen, ein Mundwinkelzucken, ein Flüſtern unter den feineren Damen, ein Stehenbleiben, laut Lachen, Fingerzeigen unter gröberem Volk; aber all dies trifft erſtens nie Eine allein, zweitens muß es nach ganz kurzer Zeit in ſich ſelbſt erſticken, denn der Spottchor wird ſchlechtweg erdrückt von der Menge. Und, — was wetten Sie, meine edlen Heldinnen? — ein paar Tage darauf hängen die reinen Normen, als deren lebendige Organe Sie ſich hervorgewagt haben, an allen Putzladenfenſtern, und in vierzehn Tagen iſt die Affentracht der Mode mit Schmach aus dem Felde geſchlagen, iſt genau ſo lächerlich, ſo unglaublich, wie dem Gänſevolk bei dem erſten Blick Ihr anſtändiges neues Kleid erſchien, und die Frechheit kann ſich nicht mehr unter den Satz verſtecken, es ſei frecher, ſich anders zu tragen, als Alle.

Ich bin fertig.

„Cardinal, ich habe das Meinige gethan, thun Sie das Ihre!“

Sie ſchütteln den Kopf und lachen? Nun ja, dann fällt der zweite Satz weg, nicht der erſte. Dixi et animam salvavi.

Ueber Cynismus und ſein bedingtes Recht.

Der vorſtehende Aufſatz „Wieder einmal etwas über die Mode“ hat die Redaction der Zeitſchrift, die ihn aufnahm, in Verlegenheit geſetzt. Als ich ihn einſandte, ſah ich dies voraus, denn ein periodiſches Organ hat Rückſichten zu nehmen, wie ſie der Einzelne nicht zu nehmen hat, der als ſolcher einfach auf ſeine Verantwortung zum Publikum ſpricht. Ein gediegenes Journal ſucht oder hat ſeine Leſerzahl in der guten Geſellſchaft. Dieſe kann und darf in ihrer Mehrheit nicht aus Solchen beſtehen, die ihren Codex vom Anſtand nicht unbeſehen heilig halten. Immer nur Wenige können unter ihren Mitgliedern ſein, deren ſie ſicher iſt und die doch einmal genauer nachdenkend ſich die Frage ſtellen, ob denn die Umzäunungen, in welche jenes Etwas, das wir Anſtand nennen, das Leben einhegt, gar keine Breſche zulaſſen, ob es nicht noch andere Gebiete gibt, von denen unvermeidlich Bewegungen ausgehen, die ein Loch in den Hag brechen. Wird nun von einem ſolchen Organ ein Beitrag zugelaſſen, der aus dem Bewußtſein hervorgegangen iſt, daß ſolche Gebiete beſtehen und daß gewiſſe Grenzfragen zu ihren Gunſten gelöſt werden müſſen, weil ſie ein höheres Recht haben, als der Anſtand, ſo iſt vorauszuſehen, daß jene Mehrheit ſcheu werde, daß ſie nicht nur über den einzelnen Fall erſchrecke, ſondern auch für die fernere Haltung der Zeitſchrift Beſorgniß ſchöpfe. Durfte Einer es wagen, über den heiligen Zaun zu ſetzen oder ihn zu durchbrechen, wer weiß, wie Viele ihm nachſpringen werden? Thür und Thor iſt, ſcheint es, dem Unſchicklichen geöffnet und wie weit es noch gehen werde, nicht abzuſehen; das Naturburſchenthum, wenn nicht Schlimmeres, hat, ſo meint man, Einlaß in den Salon gefunden und die gute Geſellſchaft zieht vor, das Feld zu räumen. Was immer eine Redaction bereits gethan haben mag, durch ihre Praxis zu verbürgen, daß hier keine Gefahr ſei, man wird dunkel befürchten, es möchte bei der Ausnahme nicht bleiben, ſie könnte in die Lage des Zauberlehrlings gerathen:

„Die ich rief, die Geiſter,
Werd' ich nun nicht los."

Anders natürlich liegt die Sache, wenn ein Einzelner als ſolcher, d. h. in einer ſelbſtändigen Publikation es ſich herausnimmt, die Schutzwand zu durchſtoßen. Entweder gibt er ſich auf den erſten Blick als Schmutzfreund zu erkennen, dann läßt man ihn einfach ſtehen, d. h. man wirft ſeine Blätter weg und überläßt ſie den Schichten der Geſellſchaft, in denen der unſaubere Autor offenbar zu Hauſe iſt. Oder man ſieht ihm an, daß er nicht danach angethan iſt, als könnte es ihm einfallen, Cynismus zu treiben ohne Grund und Grenzen; man kennt ihn vielleicht ſchon vorher hinreichend, um deſſen verſichert zu ſein, oder man entnimmt ſich dieſe Bürgſchaft aus der Miſchung der Beſtandtheile in der jetzt vorliegenden Arbeit, oder Beides trifft zuſammen. Dann wird man ſich nach dem erſten Schrecken beſinnen und denken: der Mann wird ſeinen Grund gehabt haben, diesmal dieſen Ton zu greifen und ein andermal, wenn ein ſolcher Grund nicht beſteht, es unterlaſſen. Die Ueberlegenden werden dieſen Grund erkennen und das Ihrige thun, die Aengſtlichen zu beruhigen. Und übrigens kann man ja abwarten; ſollte des Grundes nicht genug zu entdecken, ſollte alſo der Mann doch auf eine abſchüſſige Fläche gerathen ſein, es wird ſich ja finden.

Dies Alles pflichtmäßig erwägend ſchrieb ich bei Ueberſendung meines Manuſkriptes, man werde ſtarke Stellen darin finden und ich würde in voller Anerkennung der Rückſichten, die eine Redaction nehmen müſſe, eine Ablehnung nicht im Geringſten verübeln. Dieſe zog es vor, anzunehmen und ſich durch die bekannte Vorbemerkung, ſo gut es gieng, zu helfen. Soviel über dieſen Hergang: ich habe ihn zur Sprache gebracht, weil die Unterſcheidung einer ſelbſtändigen Publikation und eines Beitrags für eine Zeitſchrift zu Bemerkungen führte, die mir als Einleitung zum Folgenden dienlich erſcheinen.

Wirklich möchte ich gerne glauben, die Arbeit wäre verſtändiger aufgenommen worden, wenn ſie nicht in einem Rahmen erſchienen wäre, welcher den Begriff: Pflichten der Rückſichtnahme in den Vordergrund ſtellte und hiemit zum Voraus einen falſchen Maßſtab nahe legte. Schreibt Jemand über die Mode, ſo kann der leitende Maßſtab der Beurtheilung deſſen, was er vorbringt, einzig und allein in der Frage beſtehen: hat er richtig geſehen? Hat er mitgebracht, was von dem, der über Formen ſchreibt, in erſter Linie zu verlangen iſt: ein normales Auge? Statt danach zu fragen, hat alle Welt nur nach den Händen geſehen und gefragt: hat er Glacée-Handſchuhe an oder nicht? Nach dem Auge zu ſehen iſt Keinem eingefallen. Ich habe ja doch zum Beiſpiel nicht blos von der weiblichen Mode geſprochen und ihre jetzige ſchnöde Unform ſo ſcharf angefaßt, ſondern auch von der männlichen, wobei es ſich um ſolche Dinge gar nicht handelte, die zu ſtarkem Ausfall gegen Schamloſigkeit herausfordern, ſondern unbezweifelt einfach um richtiges Urtheil über Formen. Ich habe zum Exempel behauptet: verjüngte Kopfform des Hutes macht ein breites Geſicht noch breiter, — habe ich Recht oder Unrecht? Auf ſolche Formfragen, alſo auf das Techniſche des Gegenſtands, ließ kein Menſch ſich ein. Hübſch manierlich oder grob? Zahm oder wild? Das war die einzige Frage, welche die Armuth der Kritik aufzubringen hatte. Nun kann und darf man dies allerdings auch fragen, denn alles Gedruckte unterliegt natürlich auch dieſem Geſichtspunkt, aber er iſt nicht der erſte, obwohl er allerdings in innerem Zuſammenhang mit dem ſteht, der wirklich der erſte iſt. Und dieſer Zuſammenhang iſt ein Verhältniß der Abhängigkeit. Die Frage: zahm oder wild? beantwortet ſich anders, wenn ich richtig, anders, wenn ich unrichtig geſehen habe. Finde ich die jetzige Mode in manchen Theilen formwidrig, in einem großen Theile frech und habe ich dabei Unrecht, ſo habe ich nur die innere Unform der eigenen häßlichen Seele in den Gegenſtand hineingeſehen und die Derbheit, womit ich ſpreche, iſt nur die andere Seite dieſer ſubjectiven Häßlichkeit; habe ich aber Recht, ſo ergibt ſich hieraus das weitere Recht, das Häßliche, das ich im Objecte richtig geſehen, auch häßlich zu nennen. Dazu kommt dann noch ein einfaches Menſchenrecht: ich habe völlig anzuſprechen, daß man begreift, ein Menſch beſtehe nicht aus Holz, Blech und Stein und es ſei ihm nicht zuzumuthen, daß er beim Anblick einer widrigen Formenwelt kaltes Blut bewahre. Wer nicht ſieht, wer mit ſtumpfem, nicht durchzeichnendem, die gegebene Form nicht an der wahren Naturform meſſendem Auge über die Straßen und durch die Säle geht, hat gut ruhig bleiben; wer ſieht und auf Tritt und Schritt jahraus, jahrein Zerrbilder um ſich ſieht, der hat ein Recht, endlich wild zu werden. Doch dies iſt zu beſcheiden geſprochen, denn es klingt eben doch wie bloßer Anſpruch auf ſchonende Beurtheilung einer verzeihlichen Schwäche, wodurch das Vorbringen der Wahrheit einen Zuſatz im Ton, eine Färbung erhielt.

die nicht zum Inhalt zu gehören ſcheint. Es handelt ſich aber nicht um Erlaubniß, in einen Affect zu verfallen, ſondern [illegible]ſächlich um die Frage, ob ein gewißer Ton nicht das nothwendige, d. h. einzig naturgemäße Ergebniß des richtigen Sehens iſt. Ich nenne ihn wild; das Wort ſoll zweierlei bedeuten: derb im komiſchen Sinn gegenüber einem Theil der gegebenen Erſcheinungen, derb im Sinne des Ausbruchs ernſter Empörung gegenüber einem andern Theile; man begreift, daß ich unter dem Erſteren Alles verſtehe, was verkehrt, aber ſittlich unſchädlich, wenigſtens nicht direct ſchädlich iſt, unter dem Zweiten das Schamloſe. Wir kommen darauf zurück; die hier aufgeführte Unterſcheidung wird uns weiterhin wichtig und fruchtbar werden, ich faſſe nur erſt meinen obigen Satz in die Worte: habe ich nicht gutes Recht, mit lebendiger Wortkraft das Häßliche häßlich zu nennen, ſo will ich lieber ganz Unrecht haben, und nehme nun zunächſt meinen Faden wieder auf.

Wir müßen jetzt von dem zufälligen Umſtand abſehen, daß das Erſcheinen dieſer Kritik der gegenwärtigen Mode in einem Journal auf die Erwartung ſtoßen mußte, man werde etwas im Sinne des gewöhnlichen Anſtandsbegriffs Wohlgeſittetes zu leſen bekommen, und daß die Enttäuſchung Verdruß erregte. Die Mehrzahl hätte ſich auch ohne das über ihre Rauhheit entſetzt. Gewiß wenigſtens die unendlich Vielen, denen die Mode das iſt, was — ſie eben iſt: eine abſolute Autorität, eine zweite Religion. Es war dieſen Unzähligen freilich nicht geſchmeichelt. Man ſah der erſten bis zur letzten Zeile an, von welcher Tarirung dieſer frommen Menſchenart ſie eingegeben ſei. Sie hatten erwartet, ich werde die Draperie ihrer Göttin mit Sammthandſchuhen befühlen. Etliche darunter — ſie waren in ihren geiſtreichen Anzeigen leicht zu ſpüren — hätten noch etwas Anderes gar gern erlaubt: einige niedliche fein zweideutige Winke über gewiſſe durchſichtige oder draperiefreie Reize der Göttin, eingegeben vom und gefällig dem inguinalen Standpunkt, der ihre Stärke iſt. Dieſe haben erſtaunt aufgeſehen und es dann ſpottenswerth gefunden, daß es gar auch noch eine Moral geben ſoll und daß ſie nicht viel Umſtände zu machen pflegt. Ein ſo moderner Gegenſtand ſo unmodern behandelt! Es war nicht zu verzeihen; ſo grob und ſo unpikant, auch nicht ein einziges Zötchen — es war lächerlich.

Man begreift, daß ich nicht zur Feder gegriffen habe, um den beſchrieenen Artikel gegen ſeine Widerſacher und gar gegen die letztere Gattung derſelben zu decken. Ich läugne zwar nicht, daß bei manchem Einwurf, wie ſolche allerdings auch von anhörenswerther Seite gekommen ſind, der Drang der Gegenwehr ſich regen muß, ja daß auch unvernünftiger Vorhalt das natürliche Gefühl zum Gegenſtoß anreizt, aber verſichern kann ich, daß dieſer Zweck allein mich nicht entſchieden hätte. Man ſoll die Literatur nicht vermehren, nur um ſich ſeiner ſelbſt anzunehmen. Aber Begriffe klarſtellen: das iſt ein Zweck, der zum Schreiben berechtigt und auffordert. Und der Begriff, um den es ſich hier handelt, bedarf der Klarſtellung; ſie iſt nicht leicht, fordert eine Reihe dialektiſcher Unterſcheidungen, iſt meines Wiſſens noch nirgends gründlich vorgenommen und ich geſtehe, daß ich ſelbſt durch die neuere Erfahrung erſt gemahnt worden bin, mir über die Gründe meines guten Rechts deutlichere Rechenſchaft abzulegen, als zur Zeit, da ich in raſchem Zuge niederſchrieb, was ſeit Jahr und Tag die jetzige Mode zu denken gibt. — Nachdem ich übrigens einmal an dieſe Arbeit gegangen bin wäre es nur geſucht, wenn ich von ihren Ergebniſſen nicht auf den Artikel die Anwendung machte, der doch die Veranlaſſung einmal gegeben hat; warum das Concrete meiden, wenn es juſt am Wege liegt?

Ich ſoll in der Art, wie ich mich ausließ, den Anſtand verletzt haben. Wie nennen wir dieſe Verletzung? Ihr Name ſollte den Titel abgeben. Schon dieſer war ſchwer zu finden. Ich dachte, nur eine ungefähre, negative Bezeichnung zu wählen und zu ſetzen: „Ueber die Grenzen des Anſtands“ oder etwas gedehnter: „Ueber die nothwendigen Grenzen im Einhalten des Anſtands“. Die letztere Wendung wäre von Schiller entlehnt; ſeine Abhandlung „Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch ſchöner Formen“ iſt wenig beachtet und doch gleich wichtig an ſich wie für den Entwicklungsgang der Anſichten des edlen Denkers und Dichters. Schiller fühlte offenbar, daß er die äſthetiſche Bildung überſchätzt hatte, als er ihr in ſeinem Gedichte: Die Künſtler und in ſeinen Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen die große Rolle zuwies, geradezu das ungeheure Werk der Menſchenerziehung zu übernehmen bis zu der Station, wo der Menſch fähig ſein ſoll, die ſcheinloſe Wahrheit und das ſtrenge Sittengeſetz frei vom einhüllenden Reize des Schönen zu faſſen und zu befolgen, als er kühn vertraute, daß unter der Hülle der ſchönen Form die Völker und Individuen das Wahre und Gute in ſicher leitender Ahnung ſchon mitbekommen. Er ließ im ſelben Jahre (1795) ſchon den genannten Aufſatz folgen. Jetzt unterſchied er ſtreng die Fälle, wo der Menſch dem Schönheitsgefühle als einem gefälligen Surrogat für die unerbittliche Pflicht und den ſtrengen Begriff ſich überlaſſen dürfe, von denjenigen, wo es heißt: ſcheiden! Entweder, Oder! Hier gebietet entweder die Vernunft, das Sittengeſetz oder das Gefühl, die Einbildungskraft, der Geſchmack, und wenn jene, ſo gibt es keinen

Compromiß mit dieſen! Schiller kehrt ſich nun vor Allem gegen die ſpielende Unterrichtsmethode, wie ſie damals aufgekommen war, und gegen das Belieben unterhaltenden, bilderreichen Vortrags, wo ſtrenge wiſſenſchaftliche Methode gefordert iſt — das Letztere gewiß eine Mahnung, die für unſere Zeit nichts weniger als verſpätet kommt, — dann aber gegen die moraliſche Verweichlichung durch einſeitig äſthetiſche Cultur. Er greift hier ſeine Beiſpiele vorerſt aus dem Privatleben; er zeigt, wie leicht die Liebe, ſonſt ein Hebel jeder edelſten ſittlichen Kraft, in Verſuchung geräth, unbedingte Pflichten zu verletzen und die Verletzung mit dem Namen eines Opfers für den Geliebten zu beſchönigen, wie leicht wir ungerecht handeln, um großmüthig zu handeln, wie nahe es liegt, *höflich und delikat zu ſein auf Koſten der Wahrheit*, unmenſchlich, um einer Vorſpieglung des Ehrgefühls genugzuthun, dann aber geht er auf das politiſche Gebiet über und da lautet die Verkehrung: blutig vorgehen, um ein unmögliches Ideal politiſcher Glückſeligkeit zu verwirklichen, Geſetze in den Staub treten, um für beſſere Platz zu machen, und kein Bedenken tragen, die gegenwärtige Generation dem Elend preiszugeben, um das geträumte Wohl der nächſtfolgenden dadurch zu begründen. Man erinnere ſich der Zeit, in welcher er ſchrieb. Es war eine ſchönſelige Stimmung, aus welcher die Greuel der Revolution hervorgiengen, es war die Sentimentalität, welche die franzöſiſchen „Schinderknechte" zur Schneide der Guillotine zuſchärften; ſie hielten für paſſend, die Leute zu köpfen, um für Rouſſeau's Welt-Idylle Raum zu ſchaffen. Nicht ſo empfindſam iſt unſere Zeit, doch aber wie unheimlich paßt auf ſie auch dieſes ſchlagende Wort, da jetzt Rouſſeau's Wahnbild von Freiheit und Gleichheit abermals aufſteht und Geſellſchaft und Staat zu zerſtören droht! — Ich muß dem Reiz widerſtehen, dies zu verfolgen, und hebe noch folgende Sätze aus, die ſich auf das rein menſchliche Gebiet beziehen und deren zweiter gar leicht auf mein Thema — die Frage, wo die Artigkeit aufhören müſſe — ſich anwenden läßt: übertriebener Hang zum Schönen kann den Charakter verderben; — die *Repräſentation* des Sittengefühls durch das Schönheitsgefühl kann unſchädlich ſein, aber der Fall verändert ſich gar ſehr, wenn Empfindung und Vernunft ein verſchiedenes Intereſſe haben, wenn die *Pflicht* ein Betragen gebietet, das den *Geſchmack empört*. —

Ein anderer kleinerer Aufſatz enthält „*Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunſt*". Unter dem Gemeinen verſteht Schiller Alles, was einem geiſtigen Intereſſe gegenüber blos ſinnliche Bedeutung anſprechen kann, wie z. B. an einem großen Manne ſein Stammbaum, ſeine Kleidertracht, ſein Hausweſen gegenüber ſeinen Entwürfen und Unternehmungen. Er unterläßt nicht, ſogleich hinzuzufügen, daß es doch nicht auf den Stoff an ſich ankommt, ſondern auf die Behandlung; dieſe kann das bloße „Gegenüber“ in einen innern Zuſammenhang verwandeln; Schiller verweiſt zunächſt auf den Geſchichtſchreiber; beſitzt er Geiſt und Seelenadel, ſo wird er auch in dies Untergeordnete ein Intereſſe, einen Gehalt legen, der es wichtig macht, in höhere Beleuchtung aufnimmt. So nun auch der Künſtler, der Dichter. Er kann das Gemeine in ſeiner Gröbe aufnehmen und durch den Zuſammenhang, in den er es ſtellt, durch irgend eine geiſtige Beziehung, die er ihm gibt, es veredeln. Schiller ſteigert vorerſt den Begriff, er führt dem Titel gemäß auch das Niedrige ein, das ſich — ſo beſtimmt er die Bedeutung des Worts — zum Gemeinen verhält wie konträres zum kontradiktoriſchen Gegentheil, alſo wie beiſpielsweiſe Bös zum bloßen Nichtgut. Das Niedrige iſt nicht einfach nur ein Sinnliches, das durch keinen Zuſammenhang mit dem Geiſt geadelt wird, es beſteht in der Rohheit, in der verächtlichen Geſinnung, die das bloß Sinnliche zum Gewollten erhebt und dabei überdies abſichtlich den Anſtand außer Augen läßt. Nun wäre eigentlich ein wichtiger Unterſchied einzuführen: der des objectiven und des ſubjectiven Gebrauchs der genannten Ingredienzien, nemlich eben des Gemeinen und Niedrigen: es iſt natürlich ſehr zweierlei, ob ein Dichter oder Künſtler es wagt, für ſeinen Zweck gemeine und niedrige Züge oder ganze Perſonen uns vor Augen zu bringen, oder ob er im eigenen Namen ſprechend den Anſtand und die edlere, geiſtigere Sitte vor den Kopf ſtößt. Beim zweiten dieſer Fälle müſſen wir ſtatt: Dichter allgemeiner ſagen: Schriftſteller, denn es iſt zwar auch an Dichter zu denken, vorzüglich an ſatyriſche, doch ebenſoſehr, ja mehr noch an literariſche Darſtellung, Beſprechung überhaupt, namentlich an jene, die nicht an wiſſenſchaftliche Strenge und Würde gebunden iſt, ſondern lebendig an die Gegenwart ſich wendet und daher das Recht freierer Bewegung genießt. Kurz und ſtraff, wie er zum Ziele geht, denkt Schiller nur an den erſten Fall und führt nun die zwei Bedingungen auf, unter welchen das Gemeine und Niedrige in die Kunſt eingelaſſen werden darf, die zwei Mittel, für dieſe unſaubern Figuren das Bürgerrecht zu erkaufen: ſie ſind das Komiſche und das Furchtbare. Jeder Bewanderte ſieht, daß er hiebei auf Leſſing fußt. „Was der Dichter für ſich ſelbſt nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewiſſe vermiſchte Empfindungen hervorzubringen und zu verſtärken, mit welchen er uns in Ermanglung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß. Dieſe vermiſchten Empfindungen ſind das Lächerliche und das Schreckliche. Wenn unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ſo iſt ſchädliche allezeit ſchrecklich,“ ſo ſagt der große Kritiker im Laokoon; den Styl der Zeit und gewiſſe Mängel in der Begriffs-Beſtimmung wird ein nachdenkender Leſer leicht abziehen und ſich gern in die ſchlagende Wahrheit und Fruchtbarkeit vertiefen, die er ſchon auf den zweiten und dritten Blick dieſen Sätzen anſehen muß.

Es iſt nun, was wir durch Hülfe dieſer Autoritäten gewonnen haben, erſt für unſern Zweck zurechtzurücken. Dabei handelt es ſich um folgende Punkte:

Leſſing hat, wie Schiller, nur die Kunſt im Auge; auf ſie hinüberzublicken wird in unſerem Zuſammenhang allerdings gut und lehrreich ſein, an ſich aber ſtehen wir auf einem anderen Boden, auf dem, welcher ſoeben ſchon angedeutet iſt: dieſe Unterſuchung knüpft ſich nicht an ein Dichtwerk, das ſich erlaubt hat, anſtandswidrige Figuren oder Wendungen vom Stapel zu laſſen, ſondern einfach an ein Urtheil, das über eine äſthetiſch-ſittliche Erſcheinung ausgeſprochen wurde, und ſie dreht ſich um die Frage, ob es nicht, indem es ſeinen Gegenſtand als großentheils häßlich darſtellt, durch die Art ſeiner Darſtellung ſelbſt häßlich geworden ſei; dies iſt der Anlaß, und die Beantwortung der ſpeziellen Frage führt, wie ſich bereits einleuchtend ergeben hat, auf die allgemeine, wann und wieweit Verletzung des Geſchmacks und Anſtands berechtigt, vielleicht ſogar gefordert ſei.

Sodann muß genauer genommen werden, was Schiller Geſchmack-empörend gemein, niedrig, was Leſſing mit allgemeinerem Wort häßlich nennt. Nicht, daß wir erſchöpfend zu Werke gehen müßten; insbeſondere haben wir nicht unmittelbar auf das moraliſch Häßliche abzuſehen, worauf Schiller in ſeiner Art zu ſchnell und ausſchließlich losſteuert; allerdings zwar iſt unſere Frage ebenſoſehr eine moraliſche, als eine Form- oder Geſchmacksfrage, ja ſie iſt das erſtere in ganz prägnantem Grad, aber zunächſt müſſen wir das Häßliche in ſo allgemeinem Sinne faſſen, daß die eine der genannten Wirkungen, die komiſche, nicht ausgeſchloſſen wird, zu welcher ja weſentlich gehört, daß irgend etwas eintrete, was die Betrachtung vom ſittlichen Standpunkt ableitet. Erſt im Verlaufe wird dieſer in ſeiner Beſtimmtheit aufzunehmen ſein, da nemlich, wo unſer Weg zu dem führt, was Schiller und Leſſing das Furchtbare, das Schreckliche nennen. Dieſen letzteren Begriff werden wir erweitern müſſen; wir ſagen vorerſt, wie oben, als wir ganz vorläufig die betreffende Unterſcheidung einführten, beſſer nur: ernſt, ernſte Wirkung; die Stelle wird ſich finden, wo davon die Rede ſein muß, daß es wirklich gelten kann, Stöße ſo ſtarker Art zu führen, wie ſie durch jene Namen bezeichnet ſind. Uebrigens wird es ſich auch von einer Miſchung handeln, worin die komiſche und die ernſte Wirkung zu einer gewiſſen Einheit ſich verbindet.

Wir können unſer Thema auch ſo bezeichnen: es gilt, Schillers kurze Aufſtellungen „über die nothwendigen Grenzen im Gebrauche ſchöner Formen“ und „über das Gemeine und Niedrige in der Kunſt,“ — Sätze, die ſich in das Beſtimmte des Stoffs zu wenig einlaſſen, weiter zu entwickeln und ſpeziell auch auf das Anſtandsgebiet außerhalb der Kunſt anzuwenden. „Das Beſtimmte des Stoffs“: dazu müſſen wir ſogleich ſetzen: *und* ſeiner Behandlung.

Es wird auf keinen Widerſpruch ſtoßen, wenn wir nun ſagen: dieſe Behandlung iſt überhaupt zu bezeichnen als ein *Aufdecken* und zwar Aufdecken eines Solchen, was in dieſer Aufdeckung *ekelhaft* erſcheint, häßlich im Sinne des Ekelhaften. Und das Prädikat häßlich oder ekelhaft trägt ſich, je nachdem das Aufdecken beſchaffen iſt, auf den Aufdeckenden über. In den paar Worten: „je nachdem das Aufdecken beſchaffen iſt“, verbirgt ſich, wie man leicht erkennt, eine Welt von Fragen. Wer kurz ſieht, wird dies aber nicht finden, ſondern einfach ſagen, die Uebertragung vollziehe ſich nothwendig auf alle Fälle, denn der Anſtand verbiete das Aufdecken ſchlechtweg und immer.

Das Häßliche, ſofern es ſich als Prädikat dem Aufdeckenden anhängt, wollen wir nun *cyniſch* nennen und da ich eine kurze Ueberſchrift brauchte, ſo habe ich einfach gewählt: über das Cyniſche. Doch etwas mehr vom Inhalt mußte der Titel andeuten; ich fügte hinzu: und ſein bedingtes Recht; denn wir haben die Frage nun ſo zu ſtellen: *iſt das Cyniſche ſchlechthin unerlaubt, oder, wenn es Bedingungen gibt, unter denen es gerechtfertigt iſt, welche ſind ſie?*

Natürlich müſſen wir nun zuerſt näher zuſehen, was das Cyniſche iſt, und es muß zu dieſem Zweck ein Wort über das Wort vorangeſchickt werden. Die Bezeichnung hat ihre Schwierigkeit. Der Ausdruck iſt, wie man weiß, vom Hunde genommen. Die Natur hat dieſem edelſten aller Thiere einen doppelten Fluch aufgelegt. Seine größte Tugend, die unbedingte Anhänglichkeit an ſeinen Herrn, hat ſeinen Namen zum Schimpfwort für ehrlos unterwürfige Menſchen gemacht, ſo im Deutſchen, Italieniſchen, Franzöſiſchen; die Bedeutung wird von da über alles Niederträchtige, Verächtliche erweitert (canaglia, Hundepack). Die zweite unſelige Mitgift ſind gewiſſe Gewohnheiten, die den armen Burſchen, der nichts dafür kann, zum Bilde des Schmutzigen, des Wühlens im äußerſt Natürlichen gemacht haben; das Gebiet iſt ſo unſagbar unanſtändig, daß die neueren Sprachen vorgezogen haben, das Wort aus einer todten zu entlehnen, wenn der Hund ſeinen Namen für vergleichbares menſchliches Treiben hergeben ſoll: ein Sprachgebrauch, dem offenbar ein Gefühl zu Grunde liegt, als würde das höchſt Widerliche, um das es ſich handelt, der Vorſtellung bereits zu nahe gerückt, wenn man die Bezeichnung aus der eigenen Sprache holte. Wir ſagen: hündiſch, wenn von ſerviler Selbſtwegwerfung, dagegen cyniſch, wenn von dem gewiſſen Griff in den Schmutz die Rede iſt, der an dieſes Gebahren des Hundes erinnert. Da ſich das Thier deſſen im Geringſten nicht ſchämt, ſo muß der Ausdruck Cynismus öfters auch dienen, beſonders frech auftretende moraliſche Gemeinheit zu charakteriſiren, eine Gemeinheit, welche vorgeht, als verſtände ſich das Schlechte, das Ehrloſe von ſelbſt; dies iſt es, was Schiller im zweiten der genannten Aufſatze das Niedrige nennt. Wir müſſen aber in unſerem Zuſammenhang von dieſem letzteren Sprachgebrauch abſehen, ſonſt verwirren wir uns. Es iſt ſpezifiſch das Schmutzige, was uns beſchäftigt, es iſt das turpe, wie es gemeint iſt, wenn man ſagt: naturalia non sunt turpia — eine Sentenz, mit deren übrigem Sinn wir uns für jetzt noch nicht zu befaſſen haben. Nicht ſo einfach, als es einem naiven Leſer ſcheinen mag, beantwortet ſich die Frage, was darunter zu verſtehen ſei. Man muß ſich die Mühe nehmen, Unterſcheidungslinien durch das ungern betretene Feld zu ziehen; eine derſelben iſt ſo weſentlich, daß ſie ſogleich aufgeführt werden muß, da ſie geradezu die Richtigkeit unſeres Titels in Frage ſtellt. Bei dem Worte turpia denkt man an allerhand Schmutziges, das nicht eben in das geſchlechtliche Gebiet gehört, und Verletzungen der Scham und Sitte, die in das letztere fallen, nennt man, genauer genommen, nicht cyniſch, ſondern obſcön; da von dieſem Gebiete hier ebenſo die Rede ſein muß, wie von dem der turpia, ſo müßte unſere Ueberſchrift neben dem Cynismus eigentlich auch den Obſcönismus nennen. Doch mag die Mitbefaſſung des Zweiten im Erſten hingehen in Betracht, daß das gute, arme Thier, das den Namen für Schmutzwühlerei hergeben mußte, leider auch im Geſchäfte der Fortpflanzung ſeines Geſchlechts keine Scham kennt und in dieſer Einen Beziehung allerdings unter der nachtliebenden Katze ſteht. Man meine nur nicht, es handle ſich hier um eine Wortklauberei; der Verlauf wird es zeigen; ſoviel mag ſchon hier geſagt werden: Cynismus (jetzt im engeren Sinne des Worts) und Obſcönismus iſt ſo ſehr zweierlei, daß der derbſte Cynismus Kinder-Unſchuld ſein kann verglichen mit dem kleinſten Obſcönismus. Wir werden finden, daß das richtige Gefühl der Menſchheit ſich jedes andern Tributs, den wir der Natur bezahlen, ungleich weniger ſchämt, als der Gleichheit mit dem Thiere im Zeugungsprozeß; daraus folgt, daß für Aufdeckungen dieſer Seite der Natur, wenn ſie nicht abſcheulich ſein ſollen, ungleich ſtrengere Einſchränkungen zu poſtuliren ſind.

als für Aufdeckungen anderer Art. Man bemerkt, daß ich nur eine Forderung ausſpreche, nicht eine Thatſache beſtätige, denn in Wirklichkeit verhält es ſich umgekehrt: die Geſellſchaft erlaubt hundert Zweideutigkeiten ſexuellen Inhalts, ehe ſie Ein derbes Wort verzeiht, das ſich z. B. auf die Effluvien bezieht. Es gilt als ungleich häßlicher, den Koth zu nennen, als Zoten zu reißen. Habe ich aber Recht mit dem Satze über das, was das richtige Gefühl der Menſchheit eingibt, ſo iſt dies Verhalten nicht ein Kennzeichen unſerer Bildung, guten Sitte, ſondern unſerer Verdorbenheit. Vom Dreck zu reden iſt (unter Umſtänden) roh und gemein, doch weit mehr noch roh, als gemein, auf die Begattung meckernd hinweiſen, hinzielen, anſpielen iſt roh und gemein, doch weit mehr noch gemein, als roh. Der Schweinigel iſt ein Kind gegen den Zotenreißer. — Uebrigens iſt hier eine weitere Sprachſchwierigkeit zu bedauern: es fehlt ein Wort, das alle verſchiedenen Formen der Bloslegung unſerer geſchlechtlichen Naturabhängigkeit umfaſſend bezeichnet, die groben, die mittelgroben und die feinen. Zote iſt zu ſtark für die feinen, Zweideutigkeit zu ſchwach für die gröberen und groben. Ich werde in dieſer Verlegenheit das eine oder andere Mal nach dem Wort Obſcönismus, als dem allgemeineren, greifen müſſen, obwohl ich, wie geſagt, im Ganzen und Großen unter dem Wort Cynismus mitbefaſſe, was es bezeichnet.

Der Leſer wird ſpüren, daß dieſe ſämmtlichen Vorbemerkungen keine Nörgeleien ſind, wenn er ſich nun des Weiteren überzeugt, wie ſie unſer eigentliches Geſchäft uns erleichtern, das wir jetzt ohne ferneres Zögern in Angriff nehmen.

Wir haben, obwohl nur ungefähr, die Stoffſphären bezeichnet, in welche der Cynismus greift, und ſein Verfahren ein Aufdecken, Bloslegen genannt. Aber was iſt es denn eigentlich mit „Stoffſphären“, mit „Stoff“?

Es handelt ſich, ſoviel ſchwebt Jedem auf den erſten Blick vor und iſt ſchon angedeutet, um gewiſſes Natürliches, das, wenn bloSgelegt, uns Widerwillen, ja Ekel oder durch Verletzung der Scham zugleich Abſcheu erregt. Es ſcheint, dieſer Eindruck verſtehe ſich von ſelbſt, und dies iſt eben vielmehr nicht der Fall, ſondern dabei iſt dies und das vorausgeſetzt. Es gibt ein Weſen, es iſt die Wiſſenſchaft, das keinen Widerwillen, keinen Ekel kennt, außer ſofern ſie ſich damit beſchäftigt, zu unterſuchen, worin er beſtehe und wie er zu erklären ſei; ein Weſen, das die erhabene Schamloſigkeit mit den Göttern theilt, die nicht ſchamhaft ſind, weil ſie nichts Unreines kennen; wie denn ja die oberſte Göttin es nicht verſchmähte, als Juno Cloacina dem Kloakenweſen in Rom vorzuſtehen. Was, von außen ſich aufdrängend, als klebriger, ſchwammiger, formwidriger, übelriechender Stoff, was als widerlich häßliches Thier uns abſtößt, was am eigenen Körper als Ausſcheidung des organiſchen Lebens oder Product von Krankheitsprozeſſen, was als Zeuge unſerer Thier-Verwandtſchaft im Geſchlechtsleben uns ſo berührt, trifft, packt, daß wir uns ſchütteln oder daß wir erröthen oder beides: all dies iſt der Wiſſenſchaft einfach nur Gegenſtand des Forſchens. Sie weiß, daß an ſich der Stoff mit dem Geiſt in keinem Kontraſte ſteht, daß ſeine formloſeſten Klumpen formlos nur ſcheinen, ſeine häßlichſten organiſchen Geſtaltungen doch Glieder der Kette ſind, an deren glänzendem Schluſſe das hohe Gebilde des Menſchen ſteht, ſie weiß, daß die Zeugung ein Wunder von Geiſt-Act der Natur iſt, ſie weiß, daß die Natur im Menſchen Baſis und ſtetiger Quell des Geiſtes iſt, und ſie weiß, daß der reinſte Seelenduft der Liebe ſich der animaliſchen Regungen nicht zu ſchämen hat, die ſeine Unterlage bilden. Hier gibt es nichts zu ſcheuen, zu ekeln, nichts zu lachen. Hier iſt eine Ruhe, eine geſunde, nüchterne, heilige Kühle.

Aber das Leben will auch Unruhe, Vibration, Oſcillation, Lohe. Gefühl, Phantaſie ſchüttelt durcheinander, wirft einander ſchroff entgegen, was an ſich, durch die Reihen der Mittelglieder verbunden, im Frieden der Logik beiſammen wohnt. Es iſt das Verſchwinden oder die Auslaſſung der Mittelglieder, wodurch dieſe Stöße, Aufprallungen, Schnellungen vor ſich gehen. Es ſind Sprünge. Durch ſie entſteht der Schein, daß zwiſchen den großen Gedanken eines Mannes und ſeinem Stuhlgang, zwiſchen den Hochgefühlen der Liebe und ihrem realen Ziel keine Gleichung, keine Brücke ſei. Ja es kann ſcheinen, als ob das obere, das ideale Ende negirt ſei, wenn das untere ſich ſo oder ſo der Wahrnehmung aufdrängt. „So oder ſo" —: was wir Sprünge genannt haben, muß noch gar nicht durch die Abſicht eines Jemand hervorgebracht ſein, der auf die Realität, auf die grobe Natur hinweiſen will; es kann auch Stoß des Zufalls ſein, der die entlegenen Pole in plötzlichem Ruck gegeneinander ſchnellt und nur bemerkt zu werden braucht.

Zunächſt nun iſt der Menſch, die Geſellſchaft ernſtlich darauf bedacht, ſolche Schüttlung, Rüttlung, das Aufblitzen ſolchen Scheines fernzuhalten; die Dinge ſollen eben und glatt ablaufen. Den Vordergrund des Lebens bildet, nachdem die Menſchheit ſich aus dem Wildſtande der Natur herausgearbeitet hat, das Umtreiben unſerer geiſtigen Schätze: denkendes Thun der verſchiedenſten Art — denkend auch dann, wenn es auf die beſcheidenſten Ziele gerichtet iſt, — Rede, die inneres Leben, Gemüth, Zweck, Geiſt ausſpricht, füllt unſern Tag aus, vereinigt, durchzieht unſere Geſellſchaft, und wenn wir auch nur eſſen und trinken, ſo wird der Genuß mit Geſpräch, Witz, vertraulichem oder ernſt gehobenem Worte ſo gewürzt, daß wir vergeſſen, wie ſtark der Zoll iſt, den wir kauend und ſchluckend der Natur hiemit zahlen; wir wiſſen ganz gut, daß das Gegeſſene auch verdaut ſein will und — was auf die Verdauung folgt, aber wir wollen nichts davon wiſſen; wir würden fürchten, hinaus zur todten Materie und hinab unter unſern Menſchenwerth geſtoßen zu werden, wenn wir jetzt (dieſes unbeſtimmte „jetzt" ſchließt alle weiteren ſchweren Fragen unſerer Erörterung in ſich) — jetzt daran erinnert würden.

Wir verhüllen alſo, bedecken dieſe Dinge mit Schweigen, Kleidern, ſpaniſchen Wänden, Mauern, geſchloſſenen Thüren. Sobald der Menſch Menſch wurde, fieng er auch an, ſich ſeines Naturgrundes zu ſchämen, und ein Syſtem von Mitteln aufzubieten, um die Erinnerung daran ſich und Andern hinwegzuſchieben. Dadurch hat ſich denn herausgebildet, was wir Anſtand nennen: eine ſtillſchweigende, als ſelbſtverſtändlich feſtſtehende Uebereinkunft, daß all das, woran ſich der Eindruck knüpft, als würden wir, wenn es offen gelegt wird, unter unſere Menſchenbildung hinabgedrückt, Ein für allemal zugedeckt bleibe, nicht genannt, nicht gezeigt werde. Der Anſtand iſt Nothwendigkeit, die Menſchenwürde verlangt ihn. Sein Geſetz iſt heilig. Vor wem wir nicht ſicher ſind, daß er es achte, mit dem können wir nicht umgehen, müſſen ihn aus unſeren Geſellſchaften ausſtoßen, verbannen. Es kann darüber nicht diſputirt werden, wer es in Frage ſtellt, der hat ſich ſchon geächtet.

So ſieht es aus, ſo ſcheint es. Anders, wenn man genauer hinſieht. Ganze Neſter von Fragen, von Zweifeln ſteigen auf. Zunächſt über das Wo? „Geſellſchaften" habe ich geſetzt; warum nicht: Geſellſchaft? Weil der Pluralis hier ſpeziellere Bedeutung hat, weil er an Zirkel von ausgewählter formeller Obſervanz zu denken Anlaß gibt, während der Singular den Allgemeinbegriff ausſpricht, der gar verſchiedene Arten in ſich ſchließt. Da iſt vor Allem der große Unterſchied zwiſchen bunten Kreiſen und ſolchen, worin nur Ein Geſchlecht vertreten iſt. Wie anders Herrn ſprechen, wenn ſie unter ſich, als wenn ſie mit Damen ſind, in welchen gröblichen Dingen und Worten auch vornehme Tafelrunden ſich gerne ergehen, wenn jene den Tiſch verlaſſen haben, das brauche ich keinem Leſer zu ſagen. Aber auch keiner Leſerin brauche ich in Erinnerung zu bringen, daß Frauen, wenn ſie unter ſich ſind, das Blatt nicht vor den Mund nehmen, das die ſchönen Lippen ſchließt, wenn Männer da ſind, obwohl gewiß, was dann ſich hervorwagt, immer noch leichter Lufthauch iſt verglichen mit dem Feldgeſchütz der Männerſpäſſe. —

Ganz anders, wo die Geſchlechter vereinigt ſind, — wollte ich eben fortfahren; aber nein, auch da nicht immer, nicht unbedingt waltet das Verſchweigungsgeſetz in ſeiner Strenge. Gewiß nicht im kleineren Zirkel, wo man einander kennt, wo Leute beiſammen ſitzen, die gratiam salis haben. Eine Frau von Geiſt wird nicht meinen, der Himmel falle ein, wenn einmal einem lebendigen Manne im ſprudelnden Halbärger das Wort Dreck oder Luder herausrumpelt; das Uebrige ſeiner Rede wird dafür ſorgen, daß nicht befürchtet werden kann, es ſei Zaum und Zügel der guten Sitte nun zerriſſen und die Rohheit renne wie ein lediges Roß durch die Straßen. In wirklich guter Geſellſchaft achtet man den Anſtand nicht für Raub; man hütet ihn nicht ängſtlich, als wäre er geſtohlen Gut, man läßt ab und zu etwas Luft ohne Sorge, er möchte entwiſchen wie ein Eigenthum, das einem gefangenen Vogel gleicht, man fühlt ſich frei, weil man ſich bewußt iſt, ihn wirklich zu haben, zu beſitzen. Kann ſein, daß man hierin im Süden Deutſchlands liberaler iſt, als im Norden; es hängt auch mit dem Gelten des Dialekts zuſammen. Der Norddeutſche mußte einſt den ſeinigen opfern, um das Neuhochdeutſche zu lernen; wir, im Bewußtſein, daß unſer hoch-, d. h. oberdeutſcher Dialekt den weitaus größeren Beitrag zur Ausbildung dieſer Sprachnorm gegeben hat, ſind zu bequem, die kleinere Mühe des kürzeren Schritts von jenem zu dieſer uns aufzulegen, bleiben daher halb im Dialekte ſtecken, gebrauchen ihn überall, wo es nicht öffentliche Rede gilt, und trüben dieſe mit unberechtigten Provinzial-Lauten. Dies Verhalten iſt zu tadeln, hat aber doch auch ſeine gute Seite. Wir halten uns das Naturgefühl der Sprache wärmer, bleiben dem Sprachquell näher und im Beſitz eines Reichthums von Wurzeln, Wortbildungen, Redensarten, Schätzen verſchiedener Art, die das Schriftdeutſche verſäumt hat zu heben, ſich anzueignen. Eine gewiſſe Naturloſigkeit fühlt man immer der Sprache jener Stämme an, die das Hochdeutſche einſt mit ganzem Opfer ihres Dialektes lernen mußten, wie auch ihrer Ausſprache, die zwar nicht an ſo vielen Nachläßigkeiten wie die unſrige, aber an gewiſſen Fehlern leidet, die uns immer wie naturfremde Koſtbarkeit, überflüſſige Bewußtheit gemahnen. Auch ſie zeigen mehr Fülle, Kraft, gute Naivetät und Humor, wenn ſie zu ihrem alten Dialekte zurückgreifen. Sind wir nun dem Naturquell der Sprache näher geblieben, ſo hängt uns auch mehr Neigung an, Derbheiten der Volksſprache in den Verkehr der Geſellſchaft Eingang zu geſtatten. Die Erziehung verbietet weniger ſtreng den Gebrauch eines ſaftigen Wortes, es dauert uns das Salz der Rede und des Gedankens, das verloren geht, wenn zahme Schicklichkeit abſolutes Geſetz iſt; wir erſchrecken nicht, wenn einmal ein Schuß fällt. Dabei meint dann der auswärtige Deutſche, wir gönnen uns dergleichen oder laſſen es zu, weil wir unfrei in Cynismus verſenkt ſeien. Sehr unrichtig, ja ſelbſt unfrei! Wir ſchweben darüber, indem wir hineintreten. Ich führe ein Beiſpiel an. In Schwaben herrſcht eine Neigung, den Superlativ ſo ſtark als möglich auszudrücken; ſo iſt für das farbloſe Sehr oder Außerordentlich das Wort: ſaumäßig aufgekommen, und da die Bedeutung ſich verwiſcht hat, ſo geräth nun der ſtarke Ausdruck leicht in Widerſpruch mit dem Prädikate, das er zu ſteigern beſtimmt iſt. Ja man kann hören: des iſcht e ſaumäßig netts Mädle. Die Gebildeten wiſſen nun natürlich ſehr wohl, daß das ein Widerſpruch und unſchicklich iſt, aber der Widerſpruch macht ihnen mehr Spaß, als die Unſchicklichkeit Verdruß, und in einer nur etwas zuſammengewöhnten Geſellſchaft, wo man ſich verſteht, werden die Damen nicht von den Stühlen fallen, wenn einmal ein Mann in freiem, bewußtem Spiele mit den Dialekts-Eigenheiten den naivgroben Superlativ anzuführen wagt.

Es iſt wirklich nur der Salon (ich nehme das Wort im Sinne des deutſchen Sprachgebrauchs: der feſtive Geſellſchaftsſaal), wo jener Zaun oder Zaum der Sitte, den wir Anſtand nennen, in unbedingter Geltung feſtſteht oder regiert, denn da ſind Leute beiderlei Geſchlechts beiſammen, die einander in Mehrzahl ſo genau nicht kennen, daß ſie einander geſtatten dürften, ſich Freiheiten zu erlauben, wie ſie im bürgenden Zuſammenhang der gegenſeitigen Vertrautheit mit den Charakteren als momentanes Wagniß (nicht als ſtehender Ton) ohne Gefahr eingeräumt werden können. Schlimm genug freilich, daß in ſo feinem Zirkel dagegen Entblößungen erlaubt ſind, vielmehr als fein faſhionabel gelten, welche die Scham — und zwar jene zartere, die ſich auf das Geſchlechtliche bezieht — roher verletzen, als das roheſte Wort den Sinn der Scheu vor dem Schmutzigen und Wilden. Doch dieſer letztere Punkt liegt uns hier außer dem Wege; wir werden auf anderem bald genug zu ihm gelangen, der jetzige führt noch zu der Betrachtung, daß alle zu ängſtliche Sorge für den Anſtand von der Vorſtellung des Salon ausgeht. Sagt oder ſchreibt Einer etwas Derbes, ſo fürchtet die Welt, er möchte in die Säle der guten Geſellſchaft einbrechen und da die Zunge herausſtrecken oder — weiß der Himmel was ſonſt noch Entſetzliches verüben. Dies lenkt auf die Bemerkungen am Anfang gegenwärtiger Erörterung zurück: bei einer Zeitſchrift, die viel in Familien der höheren Stände geleſen wird, ſchwebt den Leuten etwas wie ein Salon vor, daher erſcheint hier ein Artikel, der über die Schnur der Anſtandsbegriffe haut, wie ein cyniſcher Miſſethäter in glänzenden Räumen, wo geputzte Geſellſchaft herumſitzt. Allein Schrift iſt Schrift und hat die Freiheit auszuſprechen, in der weiten Welt, an die ſie ſich wendet, Leſer zu finden, die einen Spaß und — einen Ernſt verſtehen.

Wir haben ein Wo? aufgeworfen, da uns Zweifel aufſtiegen, ob der Anſtand unbedingtes Geſetz ſei. Folgerichtig entſteht auch ein Wann? Doch darf die Antwort hierauf kurz abgemacht werden, denn es begreift ſich leicht von ſelbſt, daß es, angenommen einen Zirkel, dem es nicht an Freiheit des Geiſtes gebricht, um ein ſtarkes Wort zurechtzulegen, doch auch hier ganz auf die Stimmung des Augenblicks ankommt. Sie muß belebt, die Phantaſie muß erregt, der Humor muß im Schweben begriffen ſein, um einem vorbrechenden Wagniß der Rede das Bleigewicht des proſaiſchen Ernſtes zu nehmen, oder der ſittliche Unwille muß geweckt ſein, um zu fühlen, daß jetzt ein ernſtes Ekelwort gefordert ſei, um es zu wollen, zu begreifen.

Nun aber muß ein: Wie? folgen. Wir ſind bereits verfahren, als hätten wir ſchon ausgemacht, daß bei „Aufdecken" einfach an die Form der Rede zu denken ſei. Wir durften dies, weil natürlich ſie es iſt, deren Freiheitsgrenzen hier vor Allem in Frage kommen; doch eben hierin iſt nun eine Unterſcheidung einzuführen, die recht geeignet iſt, zu zeigen, wie dialektiſch das Thema ſich verwickelt. Was iſt heikler, geſprochenes oder geſchriebenes, gedrucktes Wort? Es ſcheint: das erſtere, denn der wirklich gehörte Laut übt einen ſtärkeren Stoß aus, als der (im Leſen) nur innerlich gehörte; alles Unmittelbare trifft ja ſtärker, als was ſich durch Zeichen vermittelt: man erſchrickt, und insbeſondere dann, wenn man mit Mehreren gleichzeitig hört, unter welchen zarte Conſtitutionen ſein mögen, in deren Seele man erſchrickt. Dagegen kommt aber in Rechnung, daß das geſchriebene Wort eine im Raum fixirte Exiſtenz behauptet und ſich mit einem gewiſſen Anreiz hinſtellt, es wiederholt zu leſen, verweilend zu bedenken, was es beſagt und enthält. Es mag für einen Vertrauten beſtimmt ſein, in einem Brief ſtehen, aber wer weiß, in welche Hände er noch gelangt und ob er nicht einmal gedruckt wird? Allerdings iſt jedoch zu ſagen, daß dem vertraut Schreibenden nicht zugemuthet werden kann, auf dies Bedenken ſich einzulaſſen, denn was würde aus allem intimen Briefwechſel, wenn ihm der Radſchuh ſolcher Rückſicht eingelegt würde? — Anders nun das mit der Beſtimmung zum Druck geſchriebene Wort. Es geht vorausſetzlich an ſehr Viele, unter denen doch weit mehr Empfindliche, wohl auch wirklich in ihrem Gefühle zu Schonende ſich befinden, als je in einem Zirkel gegenwärtiger Perſonen. Wiederum aber liegt die Sache anders, wenn man bedenkt, daß das Gedruckte in irgend einem Grade doch immer etwas von dem

Recht anſprechen darf, das vermöge ihrer oben geltend gemachten reinen Natur die Wiſſenſchaft behauptet und beſitzt. „Da kommt es doch ſehr auf den Ton an,“ wird man ſagen; „gedruckte Plauderei, Dichtung und Mitteldinge zwiſchen Dichtung und Proſa ſind keine Wiſſenſchaft.“ Wohl, aber darin nähert ſich ihr doch alles Gedruckte, daß es ſich in beſtimmtem Sinn auf den Stempel der Allgemeinheit berufen kann, den die Preſſe dem Wort aufdrückt. Iſt, was der Autor bringt, nur nicht unzweifelhaft frech, gemein, frivol, ſo werden wir ihm nicht beſtreiten, wenn er dem Vorwurf gegen einzelne Wagniſſe mit der Antwort entgegnet, wer ſeine Blätter nicht leſen wolle, könne ſie ja weglegen, er befinde ſich jetzt nicht in einer überſichtlichen Geſellſchaft, worin die Gegenwart von Fräulein Y. und Backfiſch Z. ihm Rückſicht auferlege; er ſchreibe mehr für Männer, als für Damen, und übrigens können ja Papa oder Mama oder Tante auswählen, was Tochter Ida leſen dürfe.

So in Für und Gegen verknäuelt ſich unſer Gewebe. — Außerdem kommt aber ein nicht minder ſchwieriger Punkt, das **Maß**, in Frage. Da zeigt ſich alsbald, daß wir ganz in's Relative gerathen und in abstracto gar nichts beſtimmt werden kann. Ein Wort mag als das denkbar ſtärkſte erſcheinen, ſieht man näher hin, ſo verhält es ſich anders: der Schreibende oder Sprechende hat ſich noch gemäßigt. Ein Wort, ein Satz kann als entfernte Andeutung dem Herrn von X. hübſch fein vorkommen, während Herr W. dabei in einen Abgrund von Frivolität ſieht. Ein Verſuch caſualiſtiſcher Aufführung und Unterſcheidung von Fällen, Beiſpielen würde in's Unendliche führen. Es bleibt nichts, als daß ich mir vorbehalte, an einzelnen ſtarken Ausdrücken des Artikels, dem unſere Erörterung zum Geleite dient, zu zeigen, daß ſie noch lange nicht die ſtärkſten, daß ſie im Gegentheil noch gemäßigt ſind.

Ganz dürfen wir nun doch auch die Frage nicht umgehen: was iſt heikler, Wort oder Bild? Hat man dabei das geſprochene Wort im Auge, ſo ſtellt ſich die Sache anders, als wenn an das geſchriebene oder gedruckte gedacht wird, aber ſie liegt eben gar nicht einfach. Das Bild des Zeichners oder Malers drängt ſich dem äußeren Auge auf und verweilt; das geſprochene Wort drängt ſich dem Ohr auf und gibt ſo außer und neben ſeinem Inhalt einen gewiſſen Treff und Stoß, dagegen verweilt es nicht und mag daher als weniger ſtark erſcheinen. Allein es iſt etwas Eigenes um das Wort, auch abgeſehen von dem Schlage, den es, geſprochen, dem Gehöre gibt, und dies Etwas gilt ganz auch vom nur geſchriebenen und gedruckten. Das Nennen iſt ein Faſſen des Gegenſtandes, ein Packen und Herausſtellen, ein Concentriren, ein Comprimiren und ein Zuſpitzen, das doch den Gegenſtand noch weit mehr bloslegt, als die Darſtellung in's Auge, es iſt ein Verrathen, ein Verlautenlaſſen auch ohne den Laut der Rede, das faſt noch ſtärker afficirend wirkt, als die Vorlage für den wirklichen äußern Sinn, die das Bild bringt. Die gewiſſen Unanſtändigkeiten auf Gemälden der Teniers, Oſtade, Brouwer darf eine Dame am Arm eines Mannes, der ſie in eine Galerie geführt, immerhin anſehen, während ſie ihm ihren Arm alsbald entziehen müßte, wenn er mit dem Wort bezeichnen würde, was dort in der Ecke geſchieht, oder — (um nicht zu vergeſſen, daß wir jetzt das gedruckte Wort im Auge haben) — während ſie das Buch erröthend zuſchlagen würde, wo das genannt iſt. Dennoch erheben ſich Zweifel auch gegen dieſe Abwägung. Die wirklichen Sinne ſind und bleiben apprehenſiver als die Sinne, wie ſie in der Einbildungskraft innerlich noch einmal auftreten. Es iſt der Ekel, der ſich ungleich ſchneller und leichter an die Wahrnehmung knüpft, als an die Vorſtellung, wie das Wort ſie hervorruft. Es gibt Bilder, die man ſtinken ſieht. Ein ſolches — dazu noch ein Hohn auf das nur mitleidwerthe Griechenland — kam in derſelben Nummer eines Caricaturblattes, das dem Artikel über die Mode die Ehre erwies, ihm ſehr achſelzuckend Recht zu geben.

Und noch eine weitere Frage! Wort und Bild zu unterſcheiden, reicht auch noch lange nicht hin. Wir haben bis jetzt einen Hauptpunkt übergangen: von Wort *und* Bild iſt ja nun erſt noch das einfache *Thun* zu unterſcheiden! Was iſt ſchlimmer, in einem Wohnraum, ja Salon auf den Boden ſpucken oder das Wort Spucken vorbringen? Was iſt ſchlimmer, ebenda ein Aufſtoßen nicht unterdrücken oder einen Auftritt erwähnen, wo in komiſcher Weiſe ſolcher Naturzufall vorkam? Was iſt ſchlimmer, an den Hoſen neſteln, durch Zupfen an den Hoſenträgern Angſt erregen, das Kleidungsſtück möchte herunterfallen, oder die Hoſen mit dieſem ihrem Namen nennen? Nun, doch gewiß allemal das Erſtere; es ſteht doch außer Zweifel, daß die Realplaſtik des Thuns ungleich ſträflicher iſt, als die Zeichnung in die Luft, die das Wort vollzieht. Was aber folgt nun? Der Anſtand, beruhend auf der Scham, gebietet dem Weibe, zu verhüllen, was direct auf die Geſchlechtsbeſtimmung hinweist: den Buſen, die Formen unter dem Gürtel, die Linie der Beine; nicht abſolut, verſteht ſich, man darf die Formen ja wohl unter dem Kleid errathen, aber es ſoll bei einem bloßen Errathen ſein Bewenden haben, faltig umſpielender Kleidſtoff ſoll über die pure Naturwahrheit den Schleier eines ſpielenden Helldunkels ziehen; — eine Einſchränkung, die doch dem Satze nichts von ſeiner Geltung, von ſeinem Ernſte nimmt. Wenn nun alſo zugegeben iſt, daß Thun ſchlimmer iſt, als Nennen, ſo iſt eine Entblößung dieſer

Theile oder eine Behandlung des Kleids, wodurch ſie in der Verhüllung ſo gut wie unverhüllt ſich ausprägen, doch wohl unanſtändiger, als das Benennen dieſes Thuns mit den Worten, die es bezeichnen! Zumal wenn letzteres nicht auf dem Parketboden geſchieht, ſondern nur auf dem Papier! — Ich weiß, daß man ſcharf einwenden wird, ich vermenge da zwei ſehr entgegengeſetzte Dinge; es handle ſich doch von Cyniſchem, Schmutzigem, alſo Häßlichem, hier ſpringe ich zu Dingen über, welche ja vielmehr ſchön ſeien, darum ſie jedwed Männlein gern ſehe und luſtig danach ſchiele. Ich will dagegen nicht einmal geltend machen, daß, wo der Brauch, die Mode ein ſolches Aufzeigen eingeführt, auch verblühte Weiber dem Zuge folgen und Formen aufdecken, die eben nicht äſthetiſch ſind, ſondern recht eigentlich in die Welt des Häßlichen gehören; nein! die Sache verhält ſich ſo: gewöhnlich denkt man bei: cyniſch allerdings an das Aufdecken eines Solchen, was nach unſerem zur zweiten Natur gewordenen Verhalten zur Sache als an ſich häßlich abſtößt und anwidert, hier dagegen iſt der Gegenſtand reizend, aber die Handlung des Vorzeigens häßlich, zunächſt ſittlich häßlich, aber dies ſo ſehr, daß bei richtigem Gefühle der ſittliche Eckel zum phyſiſchen und das an ſich Reizende ſo zum Widerlichen wird. Dies iſt im vorſtehenden Artikel ſo eingehend behandelt, daß Erläuterung nur Wiederholung wäre. Hinzugeſetzt mag werden: wir ſind doch keine antiken Völker mehr, die Grundform unſeres Bewußtſeins trägt einmal eine Entgegenſtellung von Natur und Geiſt in ihrem Schooß, die zwar auf die Idee einer Verſöhnung dieſer Gegenſätze hinführen ſoll, die aber darum nicht ungültig iſt und mit gutem Rechte das ganze Syſtem unſerer Decenz-Gewohnheiten beherrſcht. Die beſtehende Sitte gebeut Verhüllung; wir wachſen auf in dieſer Maxime. Wird nun im Widerſpruch mit dieſem Beſtehenden, als gültig allgemein Anerkannten da und dort gelüftet, blosgelegt, ſo entſteht, was bei Naturvölkern, was bei Völkern von naturvoller Cultur, weil Solches überhaupt nicht ängſtlich verhüllt wurde, nicht entſtand: es entſteht Reiz, Geſchlechtsreiz. Reſte des naiven Verhaltens finden ſich noch bei ſüdlichen, auch bei nördlicheren, aber romaniſchen Völkern; die junge Mutter in Italien und Frankreich ſtillt unbefangen ihr Kind vor Familienfreunden; das iſt, als Sitte, ein ganz ſchönes Ueberbleibſel unſchuldigerer Zeiten, ſteht aber als eine Beſonderheit außerhalb des Kreiſes der allgemeinen modernen Bildungsform, welche ſich ein für allemal bewußt iſt, daß ausnahmsweiſe Entblößungen Reiz ausüben; das Weib, das in dieſer Culturwelt lebt, aber trotzdem bloßlegt, kann wiſſen, weiß, daß auf die Verhüllunggewöhnte männliche Jugend dies Blosſtellen ſo und nicht anders wirkt; ſie iſt ja keine

Statue; Marmor und Erz ſind kalt und behagen in ihrer geſunden Kälte: du ſollſt objectiv, künſtleriſch nur auf die Form ſehen; aber dieſer weit entblößte Buſen pulſirt und ſcheint dem verlangenden Nerv entgegenzuwallen. Die Entblößung pflegt den Gelegenheiten vorbehalten zu ſein, wo Viele ſind, die ſich daran weiden. Nun und da behaupte ich: ein Weib handelt ſchamlos, das im Bewußtſein ſchwimmend umgeht: jetzt ſind die Augen Vieler gleichzeitig mit der Stimmung der Begierde auf mich geſpannt. Freilich nur Vieler: die Jungen ſitzen auf der Leimruthe auf; Männer ſind nicht geblendet, in ihnen ſchlägt der Reiz in Ekel um, weil ihr Urtheil die Reife hat, zu wiſſen, was vom öffentlichen Wecken der Begierde zu halten iſt. Es wäre eine ſchlechte Moral, welche die Begierde verdammte, ohne die doch nie ein Kind gezeugt wurde; die Natur iſt ja an ſich unſchuldig, nur ringsum nothwendig eingegrenzt durch ein Syſtem von Bedingungen, die der Aufbau des ſittlichen Lebens feſtſtellen mußte, aber aus dieſer Bedingtheit folgt ſchlechtweg, daß die Begierde abſcheulich iſt, wenn ihr Erwecken und Erwachen wie ihre Befriedigung anders als in verſchämter Verborgenheit geſchieht. Nur Uebelwollen kann dieſen Satz mißdeuten. Heimlichkeit iſt nicht Heuchelei; es iſt nicht Heuchelei, wenn die Brautnacht nicht bei Tag auf der Straße gefeiert wird. Eine Nation verkommt, wenn die Scham ausſtirbt. Die Griechen ſind an Manchem, aber auch daran zu Grund gegangen. — Dieſe Bemerkungen führen allerdings unter Anderem geradewegs auch auf Verwerfung des Ballets. Ich nehme es auf mich, unter die Pietiſten eingetheilt zu werden, indem ich dies ausſpreche, und ich verzichte darauf, zu meiner Rechtfertigung mehr vorzubringen, als die Eine Erwähnung, daß, als ich in Jünglingsjahren das erſte Ballet ſah, in der gründlich unverdorbenen Phantaſie ein Sturm wilder Wünſche emporfuhr wie entzündetes Pulver und daß nur die feſten Grundlagen der Erziehung vor Conſequenzen bewahrten, die mindeſtens zu der frühen Blaſirtheit geführt hätten, in der jetzt ein ſo großer Theil unſerer Jugend umherlungert. In einem Theater ſitzen ja niemals nur Männer und Frauen, deren Nerv und Phantaſie durch die Befriedigung der erſte ſcharfe Stachel geſtumpft iſt; da ſind nach dem üppigen Bilde immer auch die Augen erfahrungsloſer Jugend mit lechzender Brunſt gerichtet und dieſer Thatſache gegenüber hat in der Frage über das Geziemende nicht die Aeſthetik für ſich abzuſprechen, ſondern iſt weſentlich die Pädagogik und die Sittenpolizei berufen, ein Wort dareinzureden. — Dieſe Bemerkungen gelten natürlich dem Ballet, wie es iſt, nicht wie es ſein könnte. Wer wäre ſo abgeſchmackt, rhythmiſche Maſſenbewegungen, auch anmuthigen Solo-Tanz nicht gern zu ſehen? Aber etwas Anderes ſind Kunſtſtücke, die nicht einmal ſchön heißen können, nur den Nerv reizen, nicht den Formſinn beglücken.

Kein kleiner Theil des verpönten Artikels hat ſich mit dieſem Thema der Schamloſigkeit der jetzigen weiblichen Mode überhaupt, ein kleinerer Abſchnitt ſpeziell mit den beſonders frechen Entblößungen auf Bällen, Feſt-Soiréen und dergleichen beſchäftigt. Ich ſehe darin ein anſtandwidriges Handeln und habe dieſem Handeln die Namen gegeben, die ihm gebühren. Nun bemerke man die merkwürdige Verſchiebung des Begriffs, die in den Köpfen vor ſich gieng und den verworrenen Lärm hervorrief. Man geht von dem Satze aus: gewiſſe Dinge ſollen nicht genannt werden. Nun geſchieht Anſtandswidriges, tritt faktiſch auf in der Form des Thuns; es kommt Einer und nennt dies faktiſch Anſtandswidrige anſtandswidrig, und die Folgerung iſt: du haſt den Anſtand verletzt! Alſo ergäbe ſich: das Unanſtändige beſteht darin, daß man das Unanſtändige unanſtändig nennt. Eine ſchöne Logik das! Weil es für das Unanſtändige keinen anſtändigen Namen gibt, ſoll die Schuld auf den Namengeber fallen. So wird der Anſtand zum Freibrief für den Unanſtand. „Wir dürfen's treiben, wie wir wollen, Niemand darf es nennen, alſo luſtig drauf losgehauen!" — Nein! nein! auf den Handel kann ſich ein Mann nicht einlaſſen, er iſt zu krumm, iſt zu ungleich. Ihr, verehrte Mitglieder des ſchönen Geſchlechts, ſchießt uns die Spitzkugel des Unanſtands in die Augen und wir ſollen nur blind laden! Ja freilich, man hört oft genug ſagen, auch von den Frauen ſelbſt: es wird zu arg mit der Mode, es iſt Zeit, drauf zu ſchlagen! Schlägt aber Einer zu, ſo heißt er ein Flegel. Auf das muffige Fleiſch gehört Pfeffer, man gibt es zu, aber er ſoll nicht brennen, — auf die gichtiſche Stelle Kantharidenſalbe, aber ſie darf nicht ziehen, — auf den Karbunkel Höllenſtein, aber er darf nicht freſſen. Dagegen meinen wir einfach: wenn es dahin gekommen mit dem Anſtand, daß er ein Schild, ein Lügendeckel und ein Sporn wird für den Unanſtand, ſo iſt es Zeit, den Anſtand zu bekriegen, im Krieg aber — „ſchießt man mit Fleiß auf die Leute"; unſer Pfeffer ſoll brennen, unſere Käferſalbe ziehen, unſer Höllenſtein beißen.

Hiemit erſt ſind wir nun zum Mittelpunkt unſerer Kau-Beſchäftigung mit ſchwierigen Begriffen gelangt. Alles Bisherige hieß nur: den Senf, den wir ſchwachen Mägen zu beſſerer Verarbeitung des harten Biſſens bereiten wollten, vorerſt anmachen. Jetzt erſt ſoll er, kann er genoſſen werden.

Vor Allem ſind wir nun in der Lage, den Begriff des Anſtands genauer als bisher zu faſſen.

Der Anſtand ruht, wie wir geſehen, auf der Scham, der Scheue des Menſchen, ſich in die bloße Natur, aus welcher er durch ſeine Menſchenbildung ſich herausgearbeitet, wieder hinabgeſtoßen zu ſehen. „Bloße Natur“, dies durften wir gleichmäßig auf Dinge beziehen, die nicht dem geſchlechtlichen Gebiet, wie auf ſolche, die ihm angehören; Scham bedeutete uns ſowohl Scheue vor Aufdeckung ſolchen Stoffes, der dem Gefühle das widerliche Bild der Auflöſung des Organiſchen aufdrängt, wie vor Enthüllung deſſen, was an den Geſchlechtsprozeß ſo erinnert, daß der Menſch ſich mit dem Thiere zuſammengeſtellt fühlt. Allein Anſtand iſt nicht gleich Scham; das Gefühl des Schicklichen und das Gefühl einer reinen Seele, die bei gewiſſen Dingen und Worten erröthet, beide decken ſich ſo wenig, als die Begriffe Sitte und Sittlichkeit ſich decken. Man kann anſtändig und doch eine Dreckſeele ſein. Der Anſtand iſt aus der Scham entſprungen, aber das Waſſer der Quelle hat ſich verändert, bis es zu dem See wurde, den wir Anſtand nennen; es hat eine Menge Beſtandtheile vom Grund und Boden hiſtoriſcher geſelliger Zuſtände aufgenommen, die Bedingung, ein Element für die Vielen zu werden, hat ihm entmiſchende Stoffe zugeführt. Anſtand iſt zum Geſetze der Geſellſchaft gewordene und dadurch verflachte, formell gewordene Scham. Das Band, das ihn an dieſen ſeinen Urſprung knüpft, iſt dünn geworden, es kann reißen, oder genauer: einige, viele ſeiner Fäden können reißen, während die übrigen noch halten. Aus Furcht vor dieſem Riße kann aber das Band auch zu ſtraff angezogen, zu dick geflochten werden; ein Beweis, daß Scham und Anſtand nicht Eines ſind, iſt aber auch dies Verfahren, dies ſtrengere Anſchnüren, denn man würde nicht ſo leicht in Angſt gerathen, das Band möchte reißen, wenn man den Anſtand an ſeinem Haltpunkt, ſeinem Anker, der Scham, ſicher befeſtigt, oder wenn man den Ankergrund in der Seele gut und haltbar wüßte. Allzu ängſtlich — das haben wir bereits gelegentlich uns geſagt — beweiſt Mangel an Sicherheitsgefühl; wahre Reinheit achtet ſich nicht für Raub und fürchtet daher nicht, ſie gehe ſich verloren, wenn einmal ein keckes Wort fällt. Der Anſtand iſt ein Etwas, das auch ſittlich ſein kann, nichts weiter. Er iſt Scham ins Soziale, Repräſentative überſetzt und dadurch nur ſo ſo rein erhalten oder auch gefälſcht, — je nachdem. Anſtand iſt ein Glanzhandſchuh, in welchem eine edle, aber auch eine gemeine Hand ſtecken kann; Anſtand iſt eine Nagelbürſte, deren Gebrauch nicht beweiſt, daß die Nägel nicht Thierklauen ſind; Anſtand iſt Manichette, ein reines oder ein ſchmutziges Blut kann in der Ader des von ihr bedeckten Handgelenks ſchlagen; Anſtand iſt eine Chemiſette, dahinter kann ein zartes Herz klopfen und ebenſowohl ein rohes. Anſtand iſt ein Hemdkragen an wolfähnlichem oder menſchlich wohlgebildetem Unterkiefer; Anſtand iſt eine Seife, mit der ein freches Geſicht wie ein Seele-verkündendes gleich ſauber gewaſchen wird.

Anſtand muß ſein, das verſteht ſich und das haben wir zum Ueberfluß längſt uns geſagt. Aber ſo ſtark die Burg ſcheint, wahren Schutz ächt ſittlichen Gefühls wird kein Denkender von ihr erwarten. Dieſe Burg bürgt, wie wir nun geſehen, nicht dafür, daß nicht der Boden ſelbſt, auf dem ſie ſteht, ſchwanke und einbreche, da mitten in der Welt des als gültig behaupteten Anſtands die Frechheit emporſpringen und ſeine Baſtionen ſprengen kann, während ſie gleichzeitig lügt, ſie ſeien gerettet, geſichert; hiefür haben wir das ſchlagende Beiſpiel vor Augen in der Verſchiebung der Begriffe, die vorhin aufgezeigt iſt: Widerſpruch zwiſchen Thundürfen und Nichtnennendürfen, freche Kleidertracht und Frecherklärung desjenigen, der ſie frech nennt. Dieſe Burg wird, haben wir ebenfalls geſehen, zeitweiſe mit ſo dicken Mauern verſehen, daß die Menſchen in ihr ſich nicht regen können; wir nannten es ein zu ſtarkes Anziehen des Bandes, der Bildertauſch wird erlaubt ſein. Dies Uebertreiben beweiſt nur Mangel an Sicherheitsgefühl, dieſe Aengſtlichkeit heißt Prüderie.

Wir bedürfen nur noch einer kurzen klärenden Betrachtung, um ganz heraus in's Licht zu kommen. Sie iſt nöthig, um uns nicht logiſch zu verwirren. Wo wir hinauswollen, erkennt ſich bereits von ſelbſt. Geſagt iſt, daß Frechheit im Thun, geſchützt vom Anſtandsbegriffe, nothwendig herausfordert, dieſen vor den Kopf zu ſtoßen. Dieſe Ausfälle werden den Charakter des Ernſtes tragen. Ebenſo wird nun aber die Prüderie eine Ausforderung enthalten, ſie zu erſchrecken; die Ausfälle gegen dieſe ſteife Perſon werden, dies bedarf keiner Begründung, vom Humor diktirt ſein. Jetzt wird man ſich erinnern, wie ich ſchon zum Anfang unſerer Unterſuchung zwei Töne unterſchied: derb im komiſchen Sinn und derb im Sinne des Ausbruchs ernſter Empörung, wie uns dann Schillers Aufſatz: „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen“ u. ſ. w. auf die Theſe Leſſings geführt hat: das Häßliche kann verwendet werden als Hebel des Lächerlichen oder des Furchtbaren, — wobei nicht zu vergeſſen, was über Modifikation des letzteren Begriffes und über Miſchungen der beiden früher bemerkt iſt. Es erhellt alſo: wir werden ein Recht des Cynismus in Anſpruch nehmen, wo komiſche oder wo ernſte Wirkung ihn nicht entrathen kann. Die logiſche Klärung iſt aber, ehe wir näher eintreten, darum nöthig, weil ſoeben von Prüderie die Rede war und weil es nun ſcheinen könnte, wir ſteuern darauf los, vor Allem ein Recht der Derbheit im Kampfe gegen dieſe zu befürworten.

während doch der in Frage ſtehende Artikel durchaus nicht direkt gegen Prüderie gerichtet war. Unſere Zeit iſt nicht prüde; wo eine Damen-Mode herrſcht, wie die jetzige, kann von ausnehmender Aengſtlichkeit im Hüten des Anſtands nicht die Rede ſein. Sind alſo jene Auslaſſungen über die Grenzen des Anſtands theilweiſe in der Richtung des Komiſchen hinweggeſprungen, ſo konnte die Prüderie nicht ihr Object ſein. Das Object der humoriſtiſchen Buße war vielmehr die Unform, die Geſchmackloſigkeit, die querköpfige Phantaſie in einem Theil unſerer Mode. Nun aber hat der Erfolg gezeigt, daß unſere Zeit, obwohl gewiß nicht prüde, dennoch Ausfälle von einem gewiſſen Grade der Derbheit ſo wenig vertragen kann, wenn ſie humoriſtiſch gegen das Geſchmackwidrige, als wenn ſie in ernſtem Abſcheu gegen das Freche ſich wenden. Alſo nichts weniger als prüde, und doch prüde! Roh ausſchweifend im Formgefühl, frech in der Praxis und doch verkehrt ſchamhaft gegen einen geſund cyniſchen Angriff auf Unform und Frechheit! Es folgt, daß, wer Krieg führt gegen das Erſte, immer auch Krieg führt gegen das Zweite. Das nächſte Object iſt häßliche und freche Form, dahinter ſteht als vermeintlich berechtigter Hüter ein falſch geſteigerter Anſtandsbegriff; ich treffe ihn alſo mit, wenn ich auf die von ihm gehütete Mißform ſchlage. Ja es geht von dieſem Hintergrunde, dem indirekten Gegner, nothwendig ein Reiz aus, der die Gewalt des Ausfalls ſteigern muß; es iſt die falſche Empfindlichkeit, die ſtillſchweigend herausfordert, in einem Kampfe, der direkt gegen einen andern Feind, nemlich eben den Ungeſchmack (und die Schamloſigkeit), geführt wird, recht tüchtig loszuſchlagen, eben um ſie recht zu ärgern. Unſere Zeit ſpricht: ich will in Kleidformen abgeſchmackt, verrückt umgehen und du ſollſt es mit den Namen, die es verdient, nicht ſagen dürfen; ich will frech umgehen und du ſollſt auch dies Kind nicht bei ſeinem Namen nennen dürfen. Die Antwort auf ein ſolches Verbot, worin anders kann ſie beſtehen, als daß dort wie hier ſo ſtark als möglich geſalzen wird? So ergibt ſich denn, daß wir im Folgenden nicht zu unterſcheiden brauchen, ob ſtark geſalzener Humor direkt gegen Prüderie geht oder direkt gegen Ungeſchmack und Mißform, aber indirekt geſtachelt durch den dahinter aufgepflanzten Anſtandsbegriff, der, wo er pedantiſch oder heuchleriſch hüten will, immer auch Prüderie heißen kann. Benamſen wir in Kürze dieſen Knäuel mit dem Wort: Unnatur!

Alſo: humoriſtiſch derbe Aufdeckung der Natur mit der Abſicht, die Unnatur komiſch zu beſtrafen, dieß iſt das Erſte, wovon wir reden und was wir unter Cynismus verſtehen. Daß Cynismus nicht ein Schmutzigſein, nicht einfach ein Leben im Schmutze, ſondern einen Act des Aufdeckens bedeutet, iſt längſt geſagt und bedarf kaum noch ein paar erläuternde Sätze. Wer ſeine Stube zu wenig ſäubert, ſeine Haare zu wenig kämmt, mit ungewaſchenen Händen, mit ungereinigten Nägeln ausgeht, den nennen wir nicht Cyniker. Es iſt auch nicht cyniſch, wenn in Italien, in Spanien die Frau ihrem Kind oder ſogar Mann unter der Hausthüre vor Aller Augen laust; es gehört eigentlich gar nicht hieher, denn es iſt ja ein Reinigen; freilich aber wird dabei das Behaftetſein der theuren Häupter mit dem ekelhaften Inſekt und das Berühren deſſelben öffentlich gezeigt; dennoch iſt es nicht cyniſch, denn es iſt ſchlechthin kein accentuirendes Aufdecken, ſondern eben ein Stück Sitte: ländlich ſittlich. Murillo hat es gemalt und nicht dieſer allein. Unter Cynismus verſteht alle Welt eine Art, mit dem Schmutzigen umzugehen, es mit Bewußtſein ſo zu tractiren, daß ein gewiſſer Accent darauf fällt. Hiebei iſt allerdings nicht ausgeſchloſſen, daß man dieſer Art, zu tractiren, eine Neigung, Hang, Liebe zum puren Stoff anſpürt, ein Wühlen anſieht. Und in dieſer nächſtliegenden Art von Cynismus ſind ſogleich wieder verſchiedene Formen auseinanderzuhalten: eine unſchuldige und eine ſchuldige. Unſchuldige Wühler im Schmutze ſind die Kinder. Es ſcheint eine dunkle Rückneigung des Menſchen zu ſeinem Urſprung aus dem Erdenkloß dahinter zu ſtecken: der Menſch ſtammt doch ſchließlich aus dem Unorganiſchen, aus dem Urſtoff des Planeten, wie ſolcher nun als Reſiduum der organiſchen Bildungen, die aus ihm hervorgegangen ſind, als Maſſe, als Koth, Schlamm uns gegenüberſteht; es iſt myſtiſch antediluvianiſcher Zug. Allerdings ein winzig kleiner Theil von etwas mehr, nemlich von Oppoſition ſteckt doch auch ſchon in der Liebe der Kinder, dieſer fürchterlichen Naturaliſten, zum Moraſte, ſonſt könnte man ſie ja nicht Cynismus nennen. Die Bemühungen der Erziehung, ſie zur Reinlichkeit und Scham heranzubringen, geben ihnen zu fühlen, daß ſie in ein längſt ausgebildetes Syſtem künſtlicher Mittel des Verhüllens hineingeboren ſind, ſie mögen entfernt ahnen, daß dieſes Syſtem in ſeiner Steigerung zur Unnatur führen kann, und verſpüren daher einen Reiz, dagegen zu revolutioniren. Daneben prickelt Neugierde. Das Kind merkt, daß man ihm viel verbirgt, verſchweigt; es grübelt, es ſtört um und auf. Männer von ſtrengem und zartem, aber auch freimüthigem Sinn läugnen nicht, daß ſie in Knabenjahren ſich beeilt haben, im erſten Lexikon, das ſie zur Hand bekamen, unanſtändige Wörter, Bezeichnungen für turpia und pudenda nachzuſchlagen. — Von dem minimum gewollter Oppoſition machen wir freilich einen Sprung, wenn wir zur nicht unſchuldigen Form der Vorliebe zum Schmutz übergehen, wenn wir neben die Kinder jene gemeinen Naturen in der Welt der Erwachſenen hinſtellen, die handelnd oder redend mit voller Liebe im Schmutz umzurühren gewohnt ſind — recht aus Haß gegen die edlere Menſchenbildung, recht aus herzlicher Gemeinheit. Dieß ſind die eigentlichen Cyniker, ihnen gebührt der Name in ſpezieller Geltung. Wir wollen bei dieſer übelriechenden Menſchengattung weiter nicht verweilen, als daß wir noch ein Wort von ihrer Hauptliebhaberei, der Zote, ſagen. Etwas näher muß die Sache beſehen werden, als bei der früheren Erwähnung, wo ſie nur gelegentlich bei der Unterſcheidung zwiſchen Obscönismus und Cynismus zur Sprache kam.

Wir haben uns längſt geſagt, daß an ſich über die Untrennbarkeit der idealen Stimmung der Liebe von ihrer ſinnlichen Baſis durchaus nichts zu lachen iſt, daß aber durch Zufall oder Witz der Schein aufſpringen kann, als ſtünden beide Seiten im Widerſpruch, woraus die komiſche Ungereimtheit erwächſt, daß Widerſprechendes untrennbar vereinigt erſcheint. Zu dieſem Umſtand iſt gelacht worden, ſo lange es Menſchen gibt: wirkliche Menſchen, Weſen, die ſich aus der Natur herausgerungen haben und doch in der Natur wurzeln. Hiegegen rigoros ſein, beſtreiten, daß das Geſchlechtsleben dem Lachen unendlichen Stoff bietet, iſt geiſtlos, iſt abſurd. Das reinſte Weib wird ſich entſinnen, über beſagten Naturtribut gar oft gelächelt, auch ſelber geſcherzt zu haben. Das Nibelungenlied wird Niemand für ein Werk verdorbenen Sinnes halten; doch heißt es, wie Giſelhers Verlobung in Bechlarn gefeiert wird: „gämelicher" (— das Wort war noch nicht ſo unedel wie jetzt —) „Sprüche, der wart da niht verdeit" (verſchwiegen, unterdrückt). Nun aber, wo fängt die Gemeinheit an? Es iſt ſchwer, faſt unmöglich, die Grenze in beſtimmten Begriff zu faſſen; ſoviel etwa kann man im Allgemeinen beſtimmen — es iſt wenig, doch gibt es einigen Anhalt: das Gemeine tritt ein, wo der Witz nicht den Stoff verflüchtigt. Wer da meint, ſchon das ſei witzig, irgend etwas Gegebenes, eine Situation, einen Satz, ein Wort (z. B. durch Wortſpiel) auf das Geſchlechtliche zu beziehen, der iſt gemeiner Zotenreißer. Der Witz muß ein ſo ſtarkes Plus aufweiſen, daß dagegen der Stoff als ein Etwas erſcheint, womit frei geſpielt wird, wogegen die gemeine Zote eine Seele verräth, die ſich mit Vorliebe in den Stoff, d. h. in die Abhängigkeit des Menſchen vom Naturtrieb verſenkt. Man fühlt dann durch, daß der platte Witzbold die wirklich vorhandene Komik der Sache im Grunde gar nicht kennt, da er einfach darin den großen Spaß findet, daß er im Menſchen das Thier entdeckt zu haben glaubt und es intereſſant findet, immer auf's Neue dieſe Entdeckung glänzen zu laſſen. Denn iſt die Liebe nur thieriſch, ſo gibt es auf jeden Fall gar nichts zu lachen; nur daß ſie doppelſeitig iſt, ideal und real zugleich, eine Roſe im Erdengrund, nur dieß iſt komiſch, gibt in gewiſſer momentaner Beleuchtung zu lachen; finden, daß der Menſch eigentlich Thier ſei, iſt nicht komiſch. Natürlich aber gefällt ſich nun der Zotenreißer breit und warm in dem rohen Materialismus, der ſeinem übelriechenden Witze zu Grunde liegt, und treibt ihn gewohnheitsmäßig. Entfernt kein Geiſt wie Mephiſtopheles thut er es dem Schandgeſellen gründlich gleich, wo dieſer nur kalt und frech den Fauſt vor ſich ſelbſt erniedrigt, „zu Nichts mit einem Worthauch des Erdgeiſts hohe Gaben wandelt“ und mit der „unanſtändigen Gebärde“ unnennbar plaſtiſch andeutet, daß auch hinter dem ſinnvollen Myſticismus ſeiner einſamen Naturbetrachtungen in Wald und Höhle doch im Grunde nichts ſtecke, als ein verirrter Geſchlechtstrieb. Die Gewohnheit nun ſetzt Brüder im Geiſt voraus, Kreiſe, worin man ſich verſtändnißinnig zunickt, wenn man ſich im Koth beiſammenfindet. Solche Kreiſe waren, im ſechzehnten Jahrhundert vorzüglich, ganze Völker, und obwohl in gar mancher Beziehung dieſe Zeit eben aus der Naivetät herauswuchs, können wir doch mit einigem Rechte ſagen, die Leute haben damals noch dem Kinde geglichen, das im Schmutze wühlt, und es komme demnach in der Beurtheilung ihnen noch etwas von dieſem Standpunkt zu gute. Dennoch war es ekelhaft und bei einem Shakeſpeare muß man ſich immer auf's Neue beſinnen, wie er, der die Uebel ſeiner Zeit ſonſt ſo ſcharf ſieht, der in ernſtem Zuſammenhang die große ethiſche Strenge gegen die Wolluſt zeigt, ſo unfrei mit ſeiner Zeit in die Vorſtellung verſinken konnte, das Geſchlechtliche ſei ein komiſches Motiv auch ohne oder mit einer erbärmlich winzigen Zuthat von Witz.

Schließen wir alſo dies witzarme Aufdecken gleich vornweg von demjenigen Verfahren aus, das wir als berechtigt nachzuweiſen im Begriffe ſind; das iſt ja, wie geſagt, nicht komiſch, und wir ſtehen doch beim Komiſchen; wird unter Cynismus ſchlechthin ſolches Wühlen verſtanden, ſo haben wir nichts mit ihm zu thun, ſondern überlaſſen ihn dem Pöbel (aller Stände); geſteht man aber dem Wort eine freiere, weitere Bedeutung zu, ſo ſagen wir: es gibt einen Cynismus, der berechtigt iſt, weil er dem Komiſchen dient; denn wer einem Herrn dient, der ein großes Recht zum Daſein hat, deſſen Daſein und Thun iſt doch auch berechtigt. Erinnern wir uns nun und halten feſt, daß man bei Cynismus durchaus nicht blos an das Geſchlechtliche zu denken hat, ſondern an ein Aufdecken der groben Natur aller und jeder Art, ſo ſtehen wir wieder in unſerem eigentlichen Zuſammenhang und ſchreiten zum Hauptſatze!

Wer unbedingt das Cyniſche verbietet, der verbietet das Komiſche, denn dieſes kann des Cyniſchen nicht entbehren. Das Komiſche wird wahrhaftig nicht immer, nicht nothwendig cyniſch ſein, aber es muß die Hände ganz frei haben, ſich des Cyniſchen zu bedienen, wann es ihm dient. Denn das Komiſche ruht auf dem Kontraſt, die Freiheit im Kontraſt-Erzeugen iſt aber dahin, wenn es verboten ſein ſoll, mit einem ſtarken Ruck aufzuzeigen, daß daſſelbe Weſen, der Menſch, deſſen Haupt in der Geiſterwelt ſteht, mit breiter Baſis in der Natur ſteckt, mit langen Wurzeln in die Mutter Erde geſenkt iſt, oder wenn es verboten ſein ſoll, denſelben Kontraſt, wenn der Zufall ihn aufdeckt, zu bemerken und zu belachen. Statt Kontraſt müſſen wir eigentlich ſetzen und haben bereits geſetzt: Widerſpruch. Das Komiſche iſt der ertappte Menſch. Wäre der Menſch nur ein andermal ein Weiſer, ein andermal ein Thor, jetzt ein freies Kunſtweſen, jetzt ein thierverwandter Sohn der Natur, zu dieſer Stunde ein hochfühlender Geiſt, in der nächſten nach Speiſe und Trank lechzend und den Folgen dieſer Genüſſe unterworfen, da wäre nichts zu lachen. Das Zwerchfell ſchüttelt ſich nur, wenn wir reimen ſollen, was ſich nicht reimen läßt, außer im ruhigen, nüchternen Denken, zu dem uns aber die Plötzlichkeit des Schlags, die bei allem Komiſchen vorausgeſetzt iſt, keine Zeit läßt. Genau ebendaſſelbe Weſen und in ebendemſelben Momente muß als dumm und geſcheut, ſtark und ſchwach, hoch und niedrig daſtehen, der Eine dieſer zwei Endpunkte muß durch den andern durchſcheinen. Nun iſt aber ſonnenklar, daß eine Grenzlinie dafür, wie weit oder wie wenig weit der Zufall oder der Witz in's Niedrige greifen dürfe, um es dem Hohen, dem Geiſtigen in Einem und demſelben Weſen entgegenzuſchleudern, unmöglich gezogen werden kann. Ein edler, hochgeſtimmter Menſch, der von einer Eitelkeit, Naſchhaftigkeit, einem ſinnlichen Gelüſten irgendwelcher beziehungsweiſe milder, unſchuldiger Art unbewußt beſchlichen wird und dieß naiv zum Vorſchein bringt: dieß kann genügen zu einem vollkommen komiſchen Kontraſte. Wird er ſich des Widerſpruchs ſelbſt bewußt und belacht ihn, wird alſo aus dem Ertappten und Ertappenden Ein Mann: um ſo beſſer. Der heilige Auguſtin bekennt, als er Chriſt geworden, aber ſo ſchnell aus dem Genußleben ſeines luſtigen Heidenthums ſich noch nicht losringen konnte, habe er oft ſeufzend zu Gott gebetet, er möchte ihn aus dem Pfuhl der Lüſte erretten, doch manchmal hinzugefügt: aber nur nicht gar zu ſchnell! Dieß iſt vollendet komiſch ohne irgendwelche Nennung des Häßlichen. — Ein Pfarrer, der verſichert, er pflege aus Geſundheitsgründen zu predigen, bis er ſchwitze, ſagt immer noch nichts Unanſtändiges, — Schweiß: das paſſirt noch. Aber es kann im Komiſchen ſo glatt eben gar nicht immer ablaufen; wer es verwehren wollte, zu lachen, wenn von einem Dichter erzählt wird, er mache öfters Verſe auf dem Nachtſtuhl, der wäre doch wohl abgeſchmackt, wiewohl unzweifelhaft ein Nachtſtuhl nichts Appetitliches, die Vorſtellung gründlich cyniſch iſt. Nun denke man an Naturen, die eine Neigung zum Komiſchen, Laune, Witz, Humor haben, und man begreift, daß ſie keine matten, halben Kontraſte lieben, daß ſie daher gern ſtark ſalzen. Nie wird es gelingen, ſie darin zahm zu machen. Es iſt höchſt geiſtlos, den Häring gelten zu laſſen, mit dem Zuſatz: wenn er nur nicht ſo ſalzig wäre. Oben iſt geſagt, Cynismus ſei „zunächſt“ ein Wühlen im Schmutz mit Vorliebe. Dieſer Begriff hat ſich uns nun weſentlich vertieft, veredelt. Aus der Vorliebe und ihrem Thun iſt eine freie Liebe zu einem Spiel geworden, das Sinn und Tiefe hat und äſthetiſch genannt werden muß, obwohl es in den Schmutz greift. Man ſtelle ſich aber auch ganz idealiſtiſch geſtimmte Menſchen vor, die als ſolche für Störungen hoher Gefühle, Phantaſieen, Gedanken ſo äußerſt empfindlich ſind, man verſetze ſich in ihren Grimm gegen dieſe Störungen, man vergegenwärtige ſich diejenigen unter ihnen, die zugleich die humoriſtiſche Ader haben, ſo muß doch einleuchten, daß ſie doppelt gern ſtark ſalzen, daß ſie alſo ihren Zorn auf das Niedrige, das ſo quer uns kreuzt, durch die ſtärkſten Bezeichnungen auszuſtoßen lieben: ſo wird man doch erkennen, wie ſchwach es wäre, zu erbeben, ſich zu entrüſten, wenn ſie ſo ſtark in's Zeug gehen. Es iſt ja eben Idealismus, es geſchieht ja aus Idealismus; es ſoll ja darauf getrumpft werden, daß die reinſten geiſtigen Stimmungen von der Beſchäftigung mit dem Schmutze unterbrochen werden, welche unbarmherzig die Natur uns auflegt. Befreien wollen ſie ſich von der Erdenlaſt, indem ſie das Schimpfenswerthe verſchimpfen, mit Ekelnamen brandmarken, negirt wird das Niedrige, indem der Geiſt es verdonnert. Doch dies gehört nur ſo weit hieher, als ſie noch halbärgerlich zu dem Elend lachen, vom Cynismus in lauterem Ernſte iſt hier noch nicht die Rede. Man darf außerdem nicht vergeſſen, daß nicht nur ſolch erzürnter, halb pathologiſcher Idealismus, ſondern auch der freie Humor, aller Humor gern, ja nothwendig übertreibt, daß er die Hyperbel nicht entbehren kann. Falſtaff weiß wohl, daß Bardolphs Naſe nicht Laterne am Admiralſchiff, nicht das hölliſche Feuer, nicht der reiche Mann in Purpurkleidung, nicht ein flammendes Cherubſchwert, nicht ein ignis fatuus, ein unauslöſchliches Freudenfeuer, nicht lodernde, leuchtende Fackel iſt; Joh. Chriſtoph Friedr. Haug weiß wohl, daß Herrn Wahls Naſe nicht ſo groß iſt, wie er ſie macht, daß ſie nicht zwei Stunden lang zum Königsthor hereinkommt und arretirt werden ſoll, weil ſie ſich nicht ausweiſen kann, nicht ſo groß, daß man von Vermeſſung abſtehen muß, weil die Geometer Diäten fordern. Der Humor idealiſirt in ſeiner Weiſe, nemlich umgekehrt, er vergöttlicht das äußerſt Kleine, das über ſein Maß wächſt und das Wohlverhältniß ſtört, als wollte es Rache üben an dem Zwang, den es um der lieben Ordnung willen erfahren muß, als wollte es abwehren, daß die Welt vor lauter Regel fad und langweilig werde. So kann es ihm denn auch nicht einfallen, die Natur ſauber zu waſchen, wo ſie in die ängſtlichen Kreiſe des Anſtandes einbricht oder wo er ſie für ſeine Zwecke einbrechen läßt; grob, je gröber je lieber muß er ſie auftreten laſſen, denn wo bliebe ſonſt der geforderte komiſche Kontraſt?

Wir müſſen nun den rein komiſchen Cynismus erſt etwas näher betrachten. Das vorhin angeführte Beiſpiel von gereizten Idealiſten iſt aus der Welt einer Bildung gegriffen, deren geſchärftes Bewußtſein höchſt empfindlich iſt gegen die Launen, womit die Natur, an die wir gekoppelt ſind, den Geiſt und ſeine Schwingungen durchkreuzt; jetzt iſt der freie, luſtige Humor im Auge zu behalten und iſt darin ſogleich eine Unterſcheidung einzuführen, die mit der obigen nicht verwechſelt werden darf, welche einen harmloſen Kinder-Cynismus und einen häßlichen, nicht harmloſen Zoten-Cynismus einander entgegenſtellte; nur eine Parallele, wenigſtens zwiſchen dem erſten Gliede des einen und andern Paares läßt ſich bemerken, wenn wir jetzt einen naiven Cynismus ganzer Perioden und Schichten der Geſellſchaft von einem bewußteren, zugeſpitzteren, durch beſtimmte oppoſitionelle Wendungen in der Culturgeſchichte bedingten feſt unterſcheiden.

Verweilen wir zunächſt bei der erſteren Form. Ganz ohne Oppoſitions-Abſicht iſt allerdings auch ſie nicht. Der Cynismus mit komiſchem Abſehen hat, wie wir gefunden, hinter ſeinem nächſten Ziel immer auch die falſche Bildung, die übertriebene Scham, die zu ängſtliche Verhüllung des Natürlichen im Auge; er führt immer Krieg mit dieſem Feinde, mag derſelbe auch nur im Hintergrund ſtehen. In der That iſt dieß der Fall ſchon in den Zeiten und Sphären, wo der in Rede ſtehende naive Cynismus zu Hauſe iſt. Man kann faſt ſagen, er kämpfe doch auch gegen eine ſtete Möglichkeit des Uebergangs der richtigen Anſtandsbegriffe in falſche, in Zimpferlichkeit und Prüderie. Er iſt wirklich verwandt mit der Liebe der Kinder, im Schmutz zu wühlen und das Geſchlechtliche herauszukriegen, wovon wir geſprochen und geſehen haben, daß ein Minimum von Oppoſition gegen das Künſtliche in der Bildung dahinter ſteckt. Die Bildung iſt immer künſtlich, mag ſie auch ſo neu ſein, daß von zu großer Künſtlichkeit noch nicht eine Spur ſich zeigt; ſobald der Menſch aus der Thierheit heraus iſt, ergreift er ein Syſtem von Mitteln, ſeine Naturſeite zuzudecken, das Kunſt zu nennen iſt, obwohl eine ſehr gute, die ihm nur zur Ehre gereicht; aber die ſchwachen Keime künftiger Künſtlichkeit liegen doch bereits in dieſer noch jungen Kruſte verborgen. Das wittern denn *alte* Kinder, wie jederzeit die jungen, nehmen die Hand voll Lehm und werfen darauf los. In der That herrſcht in den Zeiten, von denen jetzt die Rede iſt, nichts weniger, als Prüderie — nemlich *noch* keine, wie in unſrer modernen Zeit keine *mehr* herrſcht (wenn man nicht das Verkriechen der Frechheit unter den Anſtandsbegriff ſo nennen will). Unſere Anſtandsgeſetze ſind von viel neuerem Datum, als die Meiſten glauben. Keine kleinere Geſchichtsperiode, als geradezu das ganze Alterthum, Mittelalter, noch das ſechzehnte, ſiebzente und ein nicht leicht zu begrenzender Theil des achtzehnten Jahrhunderts iſt unter unſerem Geſichtspunkt als Zeitraum der Naivetät zu bezeichnen. Iſt nun alle Welt naiv, ſo ſcheint ein Gegner, der wegen zu viel Scham cyniſch zu verlachen wäre, gar nicht vorhanden; aber unſichtbar, im genannten Sinne, iſt er doch vorhanden. Die Cynismen des Ariſtophanes ſind fauſtdick, ich erinnere nur an die Schluß-Scene des erſten Akts der Weibervolksverſammlung, an die Witze, welche den Aufflug des Trygäus im „Frieden“ begleiten, und an die gewiſſen Sichtbarkeiten in der Lyſiſtrata. Man kann allerdings mit einigem Rechte ſagen, es ſei die Feierlichkeit des hohen Styls in der Tragödie geweſen, wogegen die alte Komödie ſich dieſe Genugthuung nahm: eine Rache des Lächerlichen am Erhabenen. Wie es in den Satyrſtücken, dann auch in der neueren Komödie der Griechen, wie es in den italiſchen Atellanen hergieng, kann auch der Unkundige aus Vaſenbildern erſehen. — Das Chriſtenthum, ſollte man meinen, werde eine neue Aera ſtrengerer Verhüllungen und Verſchweigungen geſchaffen haben. Lag es doch in ſeinem Prinzip, daß es mit dem Meſſer der Negation zwiſchen Geiſt und Leib hindurchſchnitt; daraus ſcheint ja zu folgen, daß das Gefühl der Scham mit einer den Naturreligionen unbekannten Stärke in den Gemüthern aufgeſtiegen ſei. Allein ganz andere, ſpätem Wachsthum vorbehaltene Bildungs-Elemente mußten erſt hinzutreten, um den im ſpirituellen Dualismus dieſer Religion ſchlummernden Keim zu entwickeln. Auch die romantiſche Zeit mit all ihrer Ueberſchwenglichkeit im Frauen-Cultus war noch unendlich ungenirt und die Scherzbücher des Mittelalters bereiten mit herzlicher Unfläthereі den Eulenſpiegel vor. Dem ſechzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter der Reformation fiel es nicht ein, daß aus dem neuen ethiſchen Leben, das mit der

Abſchüttlung langer Unmündigkeit aufgieng, auch ſtrengere Decenzbegriffe zu folgern ſeien. Im Gegentheil, da nun auch das Volk aufwachte, geht ein Grobianismus los, wie er noch nie dageweſen. Man weiß, wie Luther redet und ſchreibt, man weiß, was für Dinge er in offenem Sendſchreiben dem König Heinrich VIII. von England ſagt, der den Theologen gemacht und über die Lehre vom Abendmahl gegen den Reformator geſchrieben hatte: es iſt ſo, daß einem ordentlichen Schüler heutiger Anſtandsbegriffe die Haare wie Spieße ſich aufrichten müßten, wenn ich es herſetzte. Und an der Reinheit und Zartheit von Luthers Gemüth kann doch Niemand zweifeln! — Ich will ſtatt zahlloſer Belege nur den herrlichen Mann und närriſchen Humoriſten Fiſchart noch anführen. Der hatte nun freilich in ſeinem Rabelais, als er deſſen Gargantua und Pantraguel frei überſetzte, eben kein Muſter von Decenz vor ſich, allein Deutſche und Franzoſen, wie auch Engländer waren darin Eines Sinnes, Niemand wußte es anders, als daß es ein ungeheurer Spaß ſei, wenn man vom Natürlichen mit derber Fauſt das Feigenblatt wegreiße. Das Kapitel: „wie ſich Grandgoſchier verheirat" in Fiſcharts „Affenteuerlich Naupengeheuerliche Geſchichtsklitterung" iſt bekanntlich zu gutem Theil eigenes, freies Werk des Rabelais-Ueberſetzers und iſt ein rührend ſchönes Zeugniß von ſeiner hochſittlichen Schätzung des Werthes der Ehe, aber dies herzliche, rein und warm gefühlte Lob aller Güter, welche das eheliche Band in ſich ſchließt: welche coloſſalen Unfläthereien und Obſcönitäten ſind dazwiſchen eingeklert, oder beſſer umgekehrt: aus welchen Klexen fingersdick aufgetragner Kothfarbe hebt ſich der gemüthvolle Himmel dieſes rührenden Bildes! — Der Volkshumor ſchuf ſich damals bekanntlich ſeinen typiſchen Träger im Narren, im Hanswurſt. Der war nun durchaus ein Cyniker erſter Sorte, und Gottſched, als er zwei Jahrhunderte ſpäter dem ſo groben und ſchmutzigen, als heiteren Burſchen den feierlichen Prozeß machte, hat dazu beſſere Gründe gehabt, als es einem heutigen Freunde des Humors ſcheinen mag, der den Untergang dieſer perſonifizirten Komik, dieſes ſtehenden komiſchen Chorus beklagt. Es führt dies freilich abermals auch auf die Zote zurück, denn der Hanswurſt war ſo ſtark in dieſem Punkte, wie in den turpia. Das iſt ſehr ſchlimm; allein ſeine Zoten waren grob, und dies iſt doch nicht ganz ſo ſchlimm, als wenn ſie fein geweſen wären. Wir wollen hier einen Nebenſprung auf das moderne Theater machen. Die Offenbachiſchen Singſtücke ſind in ihren guten Theilen hanswurſtiſch und dies iſt ganz nett und luſtig. Es ſoll immer auch eine Kinder-Komik geben, fröhlichen, dummen Spaß für alte und junge Kinder. Nun aber ziehen ſich dazwiſchen Anzüglichkeiten, Lüſternheiten, freche Reize, frivole Anſpielungen mit Spitzen des Hohnes auf jeden Glauben an Keuſchheit und Treue, die einem Boden gründlicher Verdorbenheit entwachſen ſind. Das iſt Gift und doppeltes Gift, weil der Schierling da gepflanzt iſt, wo man ihn nicht vermuthet: in einem Kindergarten mit Schaukel, Carouſſel und Rutſchbahn für harmloſe Luſt! Gierig hat man dieſe Miſchung von luſtiger Narrheit und Arſenik beſonders in Wien aufgenommen, wo der Gaumen ſchon gründlich dafür zugerichtet war. Ich habe, da ich Wien zu verſchiedenen Zeiten beſuchte, die Stadien vom geſunden, hellen, köſtlichen Raimund-Humor bis zur Schmutzlache ſtufenweis verfolgen können. Der Pegel war Neſtroy, dem ich einſt ſo luſtige Theater-Abende dankte, wie jenem Zaubermeiſter der ächten Komik, den ich dann endlich auf einer Stufe der Gemeinheit angekommen ſah, daß man ihn mit einem Fußtritt von der Bühne hätte ſtoßen ſollen. Er konnte mit einem bloßen gequetſcht naſalen „Ah" im Zuſammenhang eines Geſprächs, wo von weiblicher Unſchuld die Rede war, ein ganzes Jauche-Faß von Schmutz entladen, war aber gleich ſtark in der Kunſt, das feinere Eitergift des artikulirten deutlich zweideutigen Wortwitzes in jedes Ohr und in jede Seele zu ſpritzen. Damals ſagte Hebbel von ihm: wenn der an einer Roſe nur gerochen hat, ſo ſtinkt ſie. Die Zuhörer waren hochbeglückt. Wie es dann weiter gekommen, weiß man. Es iſt eine eigene Naſe, die Naſe eines großen Theils des Wienerpublikums — was nicht ſtinkt, mag ſie nicht. Das Treibrad in dieſen Steigerungen iſt die Hetze. Immer mehr! Immer Neues, immer ſtärkeren Pfeffer! iſt die Loſung und ſo wird das gelüſtige, naſchhafte, ungeduldige Kind zum verdorbenen Lecker von Teufelsdreck. Es iſt übrigens nicht blos die bald gröbere, bald feinere Zweideutigkeit, nicht blos ein Unfug der Schaubühne, um was es ſich handelt. Unſere Zeit hat ein Geſchlecht von Schreibern erzeugt — es blüht vorzüglich auf dem Helikon des Journalweſens, ſoweit ihn nicht die Sonne der Ehre beſcheint, und lagert ſich gern im Feuilleton —: dieſes Geſchlecht weiß viel, hat ſogar Schopenhauer geleſen, iſt hölliſch modern, gründlich blaſirt, hegt und treibt aber Ein tiefes Myſterium: die große, nagelneue Geheimlehre, daß das ganze Leben ſich einzig um den Geſchlechtstrieb (neben dem Gelde) drehe. Das gleicht dem ägyptiſchen Tempel, der mit Sphinx-Alleen, Prachtthoren, Säulenhallen geheimnißvoll die Erwartung hinzog, bis endlich im kleinen Heiligthum das Räthſel ſich löſte: Stier Apis. Die Virtuoſen unter dieſen Myſtagogen treiben es nicht plump, ſie wiſſen mit feinen Operationen nur die ganze Luft ſo zu ſpannen, zu laden, zu ſtimmen, daß es iſt, als wimmelte ſie von halbſichtbaren Phallen, — und ſo ſind ſich dieſe Edlen ihrer Wirkung und — ihres Honorars gewiß. — Gegen ſolches ſublimirtes Gift gehalten war denn die Zote des vierſchrötigen Bauernſpaßes in jenen Jahrhunderten immer noch unſchuldig, eben weil ſie grob war. Sie wollte nicht reizen, ſie meinte einfach dumm, dies Wühlen ſei luſtig. Dennoch iſt ſie der ekelhaftere Theil des alten, naiven Cynismus, man kann heute noch weit eher über ihn lachen, wo er nicht im Geſchlechtlichen, ſondern in anderweitigem Koth umplätſchert.

Im ſiebzehnten Jahrhundert warf ſich der Volksroman gegen den falſchen Idealismus des ſchäferlich höfiſch ſentimental galanten Kunſtromans einer Scüdery, eines Zeſen, Buchholz, Herzogs Anton von Braunſchweig, riß der geſchminkten Beſchönigung ihr Schönpfläſterchen herunter und ſtieß ihr die grobe Lebenswahrheit unter die Naſe. Nicht mit weicher Hand konnte Chriſtoph von Grimmelshauſen in ſeinem Simpliciſſimus dieſen Stoß führen, und man wird ſich von der Wahrheit unſeres Satzes über das Recht des Cynismus recht ſchlagend überzeugen, wenn man nur einige Blätter in der „Clelia“, oder in „Roſenmohnd“, oder im „Aſſenat, d. i. derſelben und des Joſephs heilige Stahts- Liebes- und Lebensgeſchichte“, oder „Des chriſtlichen teutſchen Großfürſten Herkules und der böhmiſchen königlichen Fräulein Valiſka Wundergeſchichte“, oder der „durchlauchtigſten Syrerin Aramena“ leſen und dann einige Gänge mit dem „ſeltzamen Vaganten“ Simpliciſſimus durch die unerbittlich grobe Schule des Lebens machen will. Wie es dann erſt in der eigentlichen Satyre hergieng, kann man ſich denken. Sie wandte ſich beſonders ſtark gegen die damals von Frankreich herübergekommenen Moden. Ich habe eine Stelle aus Moſcheroſchs „Wunderliche und wahrhaftige Geſichte“ in den Krit. Gängen (N. F. B. 1, H. 3, Seite 118) mit griechiſchen Lettern abgedruckt; eine andere, etwas weniger ſtarke, mag deutſch hier ſtehen, wie ſie denn auch ſo lautet, daß man ſagen kann: dies iſt deutſch geſprochen. Es iſt von dem S. 29 erwähnten Speck die Rede, einem dicken, bis zu fünfundzwanzig Pfund ſchweren Wulſte, den damals die weibliche Mode um die Hüften legte, um ſie ſchön voll erſcheinen zu laſſen und das Kleid, den Reifrock, deſto weiter vom Leib abzuheben; es war ein Stück, dem man, wie heutiges Tags dem Chignon, nachſagte, daß es ſich leicht zur Herberge für Bewohner der entomologiſchen Klaſſe fortbilde: „das müſſen ja feiſte Säue ſein und ein ehrlich Mann nicht unbillig ſich ſcheuen, einen ſolchen ſchmutzigen, garſtigen Lausſack anzugreifen.“ Doch beide Stellen gehören eigentlich nicht hieher, denn ſie ſind im ernſten Zorn geſprochen und wir ſind noch am Komiſchen. Zu ſagen iſt noch, daß Moſcheroſch ein ſehr gebildeter Mann war, in bedeutenden Aemtern ſtand und mit Fürſten verkehrte.

Wer kennt nicht die köſtliche Eliſabeth Charlotte? Und ſie war eine geborene Pfalzgräfin, Gemahlin eines Herzogs, Bruders des Königs Ludwig XIV., an deſſen Hofe doch ebendas ſich ausgebildet hat, was von da an als wohlanſtändiger Ton und Takt die Sitte Europa's nach und nach in Zucht und Schule nahm! Es iſt die ſittliche Geſundheit, die ſich in der grundverdorbenen Anſtandswelt rein bewahrt hat, was dieſer Frau den Freibrief für ihre große Derbheit in die Hand legte. Freilich war jene Anſtandswelt noch lange nicht die unſrige. Sie maskirte mehr Unſittliches, als Natürliches (naturalia). Der neue Decenzſchliff brauchte eben noch lange Zeit, bis er die Welt eroberte und wurde, was er jetzt iſt; er mußte ſich an manchen Schleifſteinen noch zuſchärfen, mit ſpäten Nachwirkungen des Puritanismus in England, mit ſpäten Conſequenzen und Früchten der Reformation in Deutſchland ſich verſetzen, deren größte die Kant'ſche Philoſophie war; etwas von der Straffheit ihrer ſittlichen Begriffe iſt in die allgemeine Luft der proteſtantiſchen deutſchen Bildung übergegangen und hat mitgewirkt, dem Anſtandsbegriff eine vorher unbekannte Strenge zu geben. Endlich aber mußte das Gegentheil kommen, nemlich die allermodernſte Frivolität, um ihn bis auf die Spitze jetziger Aengſtlichkeit zu ſteigern.

Ganz aber hat er die Welt nicht erobert und wird ſie nicht erobern; ſo lang es eine Natur, eine Wahrheit und einen Witz gibt, werden ſie ſich's nicht nehmen laſſen, dann und wann ein Loch in den lakirten Zaun des Anſtands zu ſtoßen, hervorzugucken und zu lachen. Ein armſeliger Philiſter, wer dann erſchrickt und ſich empört! Es gibt freilich Jedem zuerſt einen Stoß, aber einem freien Gemüth keinen ſolchen, der mit Schauer, ſondern der mit Schütteln des Zwerchfells endigt. „Rotz“ iſt ein mit Recht verpöntes Wort, aber das „Rotznäschen“ im Kinderkreis von Werthers Lotte iſt ja doch wohl ſo fürchterlich nicht, daß die Welt des Anſtands darüber einfiele. Jemand durchlas die hinterlaſſenen Briefe einer ſinnigen, tugendreichen Frau aus der Sphäre, worin der alte, gut bürgerliche Volkston noch nicht erſtorben iſt: in einem Brief an ihren Mann, geſchrieben aus der Hauptſtadt, wohin ſie mit einer Schwägerin (Rike) gereiſt war, die das Fahren nicht vertragen konnte, fand ſich die Nachſchrift: „Die Rike hat auch wieder gekotzt.“ Hätte er ſo ganz abſurd ſein ſollen, nicht zu lachen?

Die Stelle aus Goethe mahnt, es ſei Zeit, zur zweiten der oben unterſchiedenen Formen des komiſchen, des lachenden Cynismus, nemlich zu der culturgeſchichtlich motivirten polemiſchen, oppoſitionellen überzugehen. Es gibt Wendungen in der Geſchichte der Literatur, Kunſt und Sitte, wo ſich lebendige Geiſter ausdrücklich bewußt werden, daß die Bildung überhaupt, daß die Begriffe des Schicklichen und Erlaubten in der Welt des Schönen bei der Unnatur angekommen ſind. Jetzt erhebt ſich mit jugendlicher Derbheit der Muthwille und führt gegen den Schnürleib ſeine Streiche, um die eingezwängte Natur zu rächen und wieder in ihr Recht einzuſetzen. In Frankreich war es ſo gekommen, war insbeſondere das Anſtandsgeſetz auf der Bühne ſo höfiſch verfärbt worden, daß Voltaire es empörend findet, wenn im Hamlet die Schildwache ſagt: keine Maus hat ſich gerührt. Shakeſpeare galt als ein Dichter für „betrunkene Wilde“, als ein „Düngerhaufen“. In Deutſchland hatte Gottſched, „der große Lederne“, die Poeſie nach dieſem Reglement des höfiſchen Wohlanſtands einexerzirt. Die jungen Geiſter, Goethe voran, lieſen Sturm gegen die künſtliche Mauer. Sie griffen nun mit Wiſſen und Willen in den Volkston und ſeine Cynismen. Ruht, wie wir geſehen, aller Cynismus irgendwie in Oppoſition gegen ein Zuviel von Scham, gegen das Künſtliche im Anſtand, ſo war denn hier die Abſicht eine zugeſpitztere, geſchärftere, es war nicht halblatent chroniſche, ſondern offen acute Auflehnung der Natur gegen die Ueberzahmheit einer Dichtung und Vorſtellungsweiſe überhaupt, die keine freie Bewegung mehr wagte aus Furcht, ihre ſaubere, feingeglöckelte Halskrauſe und glatte Manſchetten in Unordnung zu bringen. Die „Wohlanſtändigkeit“, das dritte Wort ſeit Gottſched, vielmehr ſchon ſeit den Neukirch, Kanitz, Beſſer, war ja eine ganz richtige Loſung gegen die Schamloſigkeiten eines Hofmann von Hofmannswaldau und Lohenſtein, aber es war eine Begriffs-Verwechslung vor ſich gegangen: ſie ſollte eine Grenzbeſtimmung ſein, und ſie war ſo wichtig geworden, als wäre ſie ein Prinzip. Die Vorſchrift des Anſtands iſt eine Negation, ſie verbietet das Rohe, aber ſie iſt, verſteht ſich, keine Poſition, die etwas ſchaffen kann; wo ſie durchaus im Vordergrund ſteht, muß die einzig ſchaffende Gewalt in aller Kunſt, die Phantaſie, endlich in Verruf kommen, und wenn im Bilde des Lebens, wie es der Dichter uns vor Augen führt, die Leidenſchaft zwar nicht Alles, doch aber ein Haupthebel ſein ſoll, ſo begreift ſich, daß dieſe aus der Stube voll höflicher Schüler, in die ſich der Parnaß verwandelt hatte, ihren Abſchied nahm. Man war allerdings ſo unlogiſch nicht, die Anſtändigkeit geradezu mit dem Weſen der Poeſie zu verwechſeln; Verſtändigkeit: ſo lautete der Tagesbefehl, freilich: mit Aufputz: verſtändige Wahrheiten ſäuberlich und anſtändig aufgeſchmückt — genau, wie es der Philiſter heute noch will, — dies war das Ideal nach ſeinem Vollbeſtand, wie es in Gottſcheds Kopf zur Verfeſtigung gelangte; aber der ganze Gefrierungsprozeß war doch vom abſolut gültigen Anſtandsbegriff ausgegangen. Dieſer

Hauptmann nun war es eigentlich, dem der junge Goethe als Götz von Berlichingen die bekannte, noch von Niemand befolgte Einladung aus dem Fenſter der Burg Jaxthauſen zurief. Der Eine Cynismus iſt ſo rund und ganz, daß er hier füglich für die vielen figuriren kann, womit der junge Stürmer im heiteren Kampfesmuthe nun um ſich warf, und die Mitſtürmenden, die Lenz, Klinger und Andere, thaten es getreulich ihm nach. Nur das Epigramm, Xenion, Bildchen oder wie man es nennen mag: „Nikolai auf Werthers Grab“, darf nicht unangeführt bleiben. Es iſt in ſeinem groben Cynismus ſo voll geſunder, ernſter Wahrheit, daß wir es faſt für unſre ſpätere Betrachtung zurückſtellen ſollten, die ſich mit dem Cynismus im Dienſte des Ernſtes beſchäftigen wird; der Dichter gibt ein cyniſches Bild, aber eigentlich wird der Cynismus auf den Philiſter hinübergeworfen, gegen den er gerichtet iſt. Man weiß, daß Nikolai eine Fortſetzung von Werthers Leiden geſchrieben hatte, die dem Genieweſen und ſeinem ſchönſeligen Gefühls-Cultus, ſeinem erfahrungslos weltverachtenden Hochmuth einige gute Lehren gab, zugleich aber doch auch die innere Rohheit des philiſterhaften Denkens über tragiſches Seelenleiden ſo ganz zu Tage brachte, daß einige Züge in der Führung der Fabel wahrhaft gemein und häßlich zu nennen ſind. Werther ſchießt ſich, wie man aus Wahrheit und Dichtung weiß, nur ein Auge aus, da Albert, ſeine Abſicht errathend, die Piſtole mit Hühnerblut geladen hat; hierauf tritt er dem Freund ſeine Lotte ab und dieſer muß nun die ſtrenge Wirklichkeit des Lebens unter Anderem in der Weiſe erfahren, daß das ihrer Ehe entſproſſene Kind von einer ſyphilitiſchen Amme angeſteckt wird. Goethe verfuhr dagegen noch mild und anſtändig, als er in dem Epigramm bildlich ſagte: der Philiſter meint, wenn nur Jedermann ſo geſund verdaute wie er, ſo gäbe es keine Schwermuth, keinen Selbſtmord; — ein für alle Zeit muſterhaftes ſatyriſches Motiv gegen die Zufriedenheitspredigt ordinärer Köpfe. Man muß bei ſolchen Dichter-Cynismen auch an die groben Schläge erinnern, welche die bildende Kunſt im Kampfe für die Naturwahrheit zu führen beliebt; der Claſſicismus, wie er ſchulmäßig in den Niederlanden herrſchte, als Rembrandt auftrat, war in gewiſſem Sinn zu äſthetiſch, den Nachahmern der Antike und Raphaels war unter der Schönheit der Form die Naturwahrheit, das Feuer des Lebensgefühls ausgegangen; Bilder wie Rembrandts piſſender Ganymed ſind weſentlich als Proteſt gegen die Beſchönigung des Lebens in dieſen Schulen zu faſſen; ſichtbar hat beim letzteren der derbe Künſtler gedacht: wartet, ich will euch einmal ſagen, wie es hergeht, wenn ein Adler einen Hirtenbuben durch die Lüfte führt. Der junge Goethe hat es mit andern Gegnern zu thun, greift aber in einem doch ähnlichen Kampfe mitunter nach ähnlichen Mitteln, und ſo werden es in Kunſt und Literatur lebendige Menſchen treiben, ſo lange die Welt ſteht.

Uebrigens iſt Goethe durch das ganze Leben, bis in's Greiſenalter, jung genug geblieben, um cyniſche Anwandlungen in der frohen Laune des Humors nicht zu unterdrücken. Der Krieg gegen Nikolai und ſeinesgleichen hatte ausgetobt, als Goethe den Walpurgisnachtstraum ſchrieb, Nikolai konnte da ungeſchoren bleiben; dennoch wer möchte die Figur des Proktophantasmiſten entbehren, und welch' eine puritaniſche Gouvernantin-Seele müßte es ſein, die ſich nicht an dem Vers entzücken würde:

> Er wird ſich gleich in eine Pfütze ſetzen.
> Das iſt die Art, wie er ſich ſoulagirt,
> Und wenn Blutigel ſich an ſeinem Steiß ergötzen,
> Iſt er von Geiſtern und von Geiſt curirt!

Steiß! Eines der Wörter, die man nicht, ſchlechterdings nie nennen ſoll! Wie ſchrecklich!

Auch nachdem der große Dichter längſt in den vornehm claſſiſchen Styl eingefahren war, hat ſich die gute Natur immer wieder in heitergrobem Cynismus Luft gemacht, ſobald er ſeine Toga bei Seite legte. Luſtig knattert es in gar manchem der Sinnſprüche, Aus- und Einfälle, die unter allerhand Namen: Zahme Xenien u. dergl., in den geſammelten Werken aufgereiht ſind. Da iſt ja z. B. der kurze Dialog: „Sage doch: von deinen Gegnern warum willſt du gar nichts wiſſen?“ — heißt die Frage; die Antwort wird unter dem bekannten Gedankenſtriche auch ein Blinder leſen können. Zum Schauder für zarte Gemüther muß geſagt werden, daß unſer Einer, daß Mannsleute, die unter Aeſthetik etwas Anderes verſtehen, als ein Backfiſch oder eine prüde Miß, ſo etwas mit Ueberzeugung ſchön nennen. Der zweite Theil Fauſt iſt in ſeinen ernſten Partien das Product eines matten, manirirten, allegoriſirenden Claſſicismus, und doch auch hier kehrt in den komiſchen die wahre Goethe-Natur zum guten Ende wieder und läßt z. B. in der Schluß-Scene die Dick- und Dürrteufel „ärſchlings“ zur Hölle ſtürzen.

Dies muntere Fortfahren Goethe's in ſeinem Jugend-Cynismus iſt uns übrigens ein Beleg für unſern obigen Satz, daß man nicht blos an gewiſſe Zeiten, an beſtimmt gegebene kriegeriſche Poſitionen zu denken hat, wenn man ſich vom Rechte kühner Anſtandsverletzung Rechenſchaft zu geben ſucht. Wir haben einen naiven und einen ſchärfer bewußten, weil oppoſitionellen Cynismus unterſchieden, aber auch bereits geſagt, der naive ſterbe niemals aus, auch nachdem ſeine Zeit, die

Zeit vor Ausbildung des modernen Anſtandsbegriffs, vorüber ſei. Er regt ſich jederzeit und braucht nicht eben acut hiſtoriſchen Anlaß. Es iſt wahr, daß er ſtets einen Gegner meint, wenn er ausfällt, aber der Gegner iſt doch immer da, ſichtbarer oder unſichtbarer, greiflicher oder nur wie ein Geiſt ſchwebend in der umgebenden Luft.

Ein Gegenfüßler beſtimmter Art iſt es nun allerdings, den Jean Paul bekämpft, es iſt er ſelbſt als der überfliegende ſentimentale Poet, es iſt der Gipfel der gefühlsſchmachtenden Stimmung der Zeit, der in ihm ſelbſt ſich darſtellt und gegen den er ſelbſt mit kühnem Prall anrennt. Man weiß, wie er es liebt, vom idealen zum realen Pol umzuſpringen und umgekehrt. Er rächt die Wahrheit des Lebens an ſeinem Grab- und himmelſehnſüchtigen Idealismus und findet nicht Ruhe, weder hier noch dort. Die Rache iſt bald fein, bald grob, häufiger das letztere. Jean Paul iſt ein ſehr ſtarker Cyniker. Unerbittlich ſtößt er den Leſer, wenn er ihn ſo eben in den dritten Himmel getragen, auf den benannten und aufgedeckten Grobſtoff der Natur. Er hat ſich ſtark in Anatomie und Medizin umgeſehen, vom Cynismus eines mediziniſchen Freundes luſtig gelernt und ſchenkt uns nicht die Vorſtellung: Blaſenſtein, Zwölffingerdarm, Erbrechen, Koliknoth; er wählt, wo es ihm dient, friſchweg das gröbſte Wort: Sau, Dreck, Verrecken — und fragt nicht nach dem Schrecken der fühlenden Leſerin, ja er will ihn. Ich beſtreite nicht, daß er darin etwan auch einmal des Guten zu viel gethan hat, aber dem unfreien Kopf und Sinn, der nicht aus dem Humor das Recht des Cynismus abzuleiten verſteht, wäre mit dem kleinen Abzug, der ſich aus der Einräumung ergäbe, blutwenig gedient und geholfen. Jean Paul iſt und bleibt der Hauptzeuge in unſerem Prozeſſe für die nothwendigen Grenzen des Anſtands. Denn Niemand kann am Adel ſeiner Geſinnung, an der Zartheit ſeines Fühlens zweifeln, das doch nicht immer krankhaft ſentimental iſt, nein, das auch von ächtem Feuer jeder geſunden und wahren Hochſtimmung der Seele glüht; wer irgend dieſe Reinheit mit- und nachzufühlen vermag, der kann ſo ganz gehirnarm nicht ſein, daß er unfähig wäre, ſich zu denken, der Mann müſſe doch ſeinen Grund gehabt haben, warum er ſo gröblich dazwiſchenfuhr, und dann den Grund auch zu finden: nemlich im Kontraſt, im Bedürfniß des Dichters, ihn zu ſchärfen, zu ſteigern, zu ſpannen. Dabei iſt mit Nachdruck hervorzuheben, wie ſchön der deutſche Dichter von den engliſchen Humoriſten, die ſeine Muſter waren, gerade namentlich von Sterne ſich unterſcheidet. Er iſt keuſch; ſchamhaft meidet er jede komiſche Wirkung, die er durch halb lüftendes pikantes Hinzeigen auf das Geſchlechtliche erzielen könnte. Er verwendet das Lüſterne nur objectiv, wo er es nemlich bedarf, um eine Verführungsſcene und ihre Gefahr für ſeine Jünglinge zu ſchildern, und den ſtärkeren Obſcönismus nur da, wo das Bild ausgemergelter Wüſtlinge oder falſcher Schamhaftigkeit derben Pinſelſtrich fordert, wenn nicht Alles ſtumpf, matt, ſeicht, ſalzlos verlaufen ſoll.

Noch ein paar Worte von Tieck! Wie man ihn nehmen mag, unbezweifelt iſt er ein feiner Mann und dieſer feine Mann hat z. B. in ſeinem dramatiſchen Märchenſcherz: „Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen“, ſich ein paar Späſſe dicker Art erlaubt; wer noch lachen kann und gern möchte, der leſe dort im erſten Akt, Sz. 2, die Beſchwerde des Dichters Semmelziege über ſeine Gattin Ida, und im dritten, Sz. 5, die Beſchwerde der Gattin über den Gatten; der Obſcönismus unſchuldiger Art in der erſten, der Cynismus in der zweiten wird doch wohl in keinem vernünftigen Leſer den Schluß hervorrufen, es ſei zu befürchten geweſen, daß, wer ſo etwas ſchreiben konnte, ſich gar in einem Salon nicht ſtubenrein aufführen werde.

Genug jetzt über den Cynismus der humoriſtiſchen Gattung! Ehe wir uns zur andern Form, zum ernſten nemlich wenden, bleibt nur das fiat applicatio auf das corpus delicti, meinen Mode-Aufſatz, übrig.

Wie ſchwer und wie zahlreich ſind denn meine Sünden in dieſer Region? „Popo“, „Poderbuſch“, „Hintern“ (von der Redaction mit einem Gedankenſtrich zur geraden Linie entwölbt) — dazu einmal ein „Pfui Teufel“; — muß man ein Goethe oder ein J. Paul ſein, um dieſes Entſetzliche wagen zu dürfen? Der Wind rollt uns den Cylinder fort, „wohin er mag, am liebſten in den Dreck.“ Man verſuche gefälligſt nur, an dieſen Stellen hübſch manierliche Abſchwächungen im Ausdruck vorzunehmen, und man wird finden, wie fad, wie dünn Alles ſich macht. Zum Beiſpiel das glänzend blankſchwarze Stück Ofenrohr, der Cylinderhut, fordert doch einen Kontraſt; ſollte ich anſtändig ſagen: Erde? Nein, das richtige Gefühl im feineren Leſer wird „Dreck“ erwarten. — Das iſt die Summe meiner Unthaten, und ich dächte, ſie hätten leichte Mühe, unter dem Schutzdache, das unſere Betrachtung aufgebaut hat, getroſt ſich zu bergen. — Es ſtehen da noch mancherlei andere Sachen, die nicht eigentlich cyniſch, ſondern burſchikos zu nennen ſind. Dies iſt das richtige Wort für den Ton, der hindurchgeht. Gans, Genſerich, Schaafherde, Affe, Eſel, Kameel, Rhinozeros, Kerle, Ungeheuer, Trottel, Fex, Simpel, Daggel — dies iſt ſtudentiſch geſchimpft und ich getraue mir, dieſe Art Spaß zu verantworten. Man ſchreibt über einen Gegenſtand, welcher der Rede werth und unwerth iſt; werth, weil er kulturhiſtoriſch ſymptomatiſche Bedeutung hat, unwerth, weil man vor Verdruß über all die Mißform, all den Ungeſchmack, die Kinderei, die Hetze des Nachäffens und Weitertreibens, den Abgrund von Hirn- und Charakterloſigkeit, die da begegnen, hundertmal die Feder wegwerfen möchte. Man ſtößt auf ſchwere Fragen, wie die über Freiheit und zwingendes, kulturgeſchichtliches Geſetz, man hat Mühe, und doch hängt am Beſſeren, Vernünftigeren ſo viel Firlefanz, daß man ſich auf Schritt und Tritt fragt, ob denn der ganze Rummel die Arbeit des Denkens auch verdiene: nun, ich meine, es ſei nur natürlich, daß unter dieſem Kreuzfeuer widerſprechender Stimmungen der alte Student aufwacht und ſich des etwas hemdärmelichen Vocabulariums erinnert, das einſt unter luſtigen Brüdern beim Weinglas üblich geweſen. Und mit dem Studenten der Geiſt Fiſcharts, Grimmelshauſens, Moſcheroſchs, der Geiſt ihres närriſchen Wörterſpieles, der ſo luſtig in den Schatz der Dialekte griff und den noch nicht vertrockneten Teig der Sprache mit ſo kecken Fingern knetete, drehte und kräuſelte. Doch habe ich es ſehr mäßig getrieben, kaum etwas Neues gewagt, nur Wörter hervorgezogen, die bei uns, in Schwaben, auch ſonſt in Süddeutſchland noch leben, und denen ich ernſtlich zur Einführung in die gültige Sprache verhelfen möchte. Da iſt zum Beiſpiel das Wort Cretin, dem deutſchen Organe nicht mundgerecht und dunkeln Urſprungs; wir haben ja eigene Ausdrücke für verſchiedene Grade der in Rede ſtehenden Erſcheinung. Daggel bedeutet bei uns einen Blödſinnigen ſchwächeren Grads, einen Menſchen von irrer Auffaſſung und unſichern Bewegungen (mit takeln verwandt, das in Abtakeln = Abrüſten, Abſchaffen erhalten iſt oder, durch Lautverſchiebung aus Dattern = Zittern entſtanden); im Scherze wird dann das Wort auf Menſchen angewandt, die im Weſentlichen normal organiſirt, nur von etwas blöden Sinnen, zerſtreut und ungeſchickt ſind. In Bayern und Oeſtreich kennt Jedermann das Wort Fex für Cretin (ſcheint mit Faxen, nugae, verwandt, vergl. J. Grimm Wörterb. 3, 1225; vielleicht ſammt dieſem Wort auf faſeln zurückzuführen?). Trottel pflegt den ſtärkſten Grad zu bezeichnen (von trotteln: ſich langſam, nachſchiebend, mit ſchlaffem Knie bewegen, oder aus Trute, Drude = Drudenkind, von der Drude untergeſchobenes Kind? Man hielt die Blödſinnigen für ſolche Wechſelbälge). Wo ich die Mode mit einem unruhigen Kind vergleiche, ſteht unter andern, allbekannten Zeitwörtern: gambeln, notteln, bohrzen. Gambeln, ſchwäbiſch, heißt: ſitzend die Füße ſchaukeln (von gamba oder mit dieſem urverwandt?); notteln kennt man außer Schwaben noch in Bayern, es bedeutet fortgeſetzte, unmüßige, kurze Bewegungen, insbeſondere ſolche, wobei etwa an einem Tiſch, Stuhl gerüttelt wird; Schmeller (Bayr. Wörterbuch) erwähnt ein altes hnutten = vibrare; hängt es mit Noth zuſammen? vergl. im Nibelungenlied: der verge ſuor genote (drangvoll im Kampf mit dem angeſchwollenen Strom; jene Bewegungen gleichen denen eines Kindes, dem es Noth thut). Bohrzen iſt Bohren mit dem intensivum Z, wie krächzen von krähen, und bedeutet ein nachdrückendes Reckeln z. B. auf einem Sopha, wodurch ein Kind etwa dem daneben Sitzenden unbequem wird. — Ich habe kein Wort aus den Regionen gebraucht, wo nach Schnaps riechende verdorbene Dialekte herrſchen, Alles ſtammt aus geſundem Volksmund. Bekannt iſt doch wohl: Gugelfuhr (Narrenaufzug, von Gugel = Mütze, Narrenkappe) und Gouch (Kukuk, Narr).

Und nun zum Cynismus des ernſten Schlages! — Uebergänge, Miſchungen, Derbheiten halb ärgerlichen Scherzes ſind gelegentlich aufgeführt. —

Der Anſtand, haben wir geſehen, iſt conventionell gewordene in dieſem Uebergang ihr wahres Weſen nicht bewahrende Scham; dieſe Wandlung kann im Verlaufe ſogar dahin führen, daß er im Thun das Schamloſeſte erlaubt und nur verbietet, es zu nennen. Da braucht man nun den Cynismus, um dem Heuchler, dem Lügner Anſtand die Larve abzureißen. Man will erſchrecken, man will das in Schlaf gelullte wahre Gefühl mit einem Stoß aus ſeinem Schlummer rütteln. Es iſt ein Wollen, nicht ein Nurſothun, als wäre man böſe; der Gegenſtand iſt doch wohl danach angethan, daß man ernſtlich böſe werden kann. Es wäre eine flache, dürftige Frage: ob denn ſo ein Ding wie eine Mode auch des Abſcheus, des Zornes, der Empörung, kurz der Leidenſchaft werth ſei. Warum ſoll ſie es denn nicht ſein, wenn ſie dem unverfälſchten Schamgefühl mit der Fauſt in's Geſicht ſchlägt? Soll denn das ein richtig beſtelltes Blut ſein, das nicht aufkocht, wenn man unter dem Schutze des unächten Anſtandbegriffs ungeſtraft die Frechheit in Straßen und Sälen umgehen ſieht, wenn man noch überdies in der Sitte ſo ſchamloſer Aufzeigung und in der allgemeinen Zumuthung, anſtändig dazu zu ſchweigen, ein Bild der Vergiftung ſehen muß, die zur ſelben Zeit weiter und weiter ſchleichend in die Säfte der Nation ſich eingefreſſen hat? Flach und dürftig wäre es, einen ſo natürlichen Ingrimm bei einem Manne, der offene Augen hat, mit einem leidenden Zuſtand, einem blinden, pathologiſchen Verhalten zu verwechſeln. Der Mann hat ſeinen Zorn dazu, ihn zu entfeſſeln, wo es am Ort, an der Zeit iſt; er will ſeinen Zorn, und er will ihn loslaſſen, weil die faule Welt nicht bewegt wird, wenn ſie nicht Püffe bekommt. Sie erwartet von einer literariſchen Beſprechung eines Gegenſtands aus dem Formgebiet, insbeſondere aus dem Gebiete gegenwärtig herrſchender Kulturformen, eine Reihe angenehmer Witzchen; daß der Gegenſtand ſich weſentlich und eingreifend mit ethiſch ſozialen Maßſtäben berühre, daran denkt ſie nicht; kommt nun Einer und macht Ernſt und ſchlägt darauf, ſo ſtutzt, erſtaunt, erſchrickt ſie, weil es doch gar ſo anders lautet, als ſie erwartet hatte. Läßt ſich nicht läugnen, daß er die Wahrheit ſpricht, ſo findet ſie die kluge Formel: an ſich, dem *Inhalt* nach hat er Recht, aber die *Form*! die *Form*! — Inhalt? Was iſt denn Inhalt, den ich vorbringe, wenn er nicht *mein* Inhalt iſt? Inhalt, der in mir lebendig iſt und danach die Form beſtimmt? Man darf den Unterſchied zwiſchen einem Journalartikel, der ſich mit der Mode des Tages befaßt, und zwiſchen einer hiſtoriſchen Arbeit nicht überſehen. Wer als Hiſtoriker Vergangenes behandelt, der ſoll und kann die Ruhe der Objectivität bewahren; wer Gegenwärtiges muſtert und eine Welt von Verkehrtheit darin findet, der hat keine Pflicht, ruhig zu bleiben und ſubjective Färbung ſeines Urtheils ſich zu verbieten. Der Artikel ſelbſt ſagt ſchon im Eingang, daß man der Täuſchung, als könnte man einwirken, dem Uebel ſteuern, ſich unmöglich ganz entziehen kann, ſo ſehr man ſie auch als Täuſchung erkennt. Es iſt kein Ruhm, einem gegenwärtigen Uebel gegenüber kalt zu bleiben; man lacht, man ſpottet, und wo das Lachen ausgeht, wo das Uebel zu laut ſchreit, da beſchreit man es, da ſchilt man aus Herzensgrund. Wie iſt es denn da mit der Form? Ich habe Recht, wenn ich moraliſchen Ekel ausdrücke, aber ich ſoll ihn nicht ausdrücken? Wodurch drückt man denn Ekel aus, als durch Ekelworte? wodurch Verachtung, als durch Schandworte? Hat denn die Sprache dieſe Worte umſonſt? Meint ihr, ſie ſeien nur geſchaffen, damit ſie der Pöbel austheile? Wenn dieſer ſie *mißbraucht*, ſoll darum, wer ſie gerecht *gebrauchen* will, ſie nicht gebrauchen dürfen?

Eigentlich thut ihr nur ſo; ihr wißt im Grund recht wohl, daß ihr ſelbſt ein andermal nichts wider den rechtzeitigen Cynismus habt, dann nemlich, wenn ihr nicht in der Schußlinie ſteht; nur euch, nur eure Frau, Tochter und Baſe ſoll er nicht treffen, nur weit weg, in fernem Raum und Zeit — da mag er's treiben wie er will.

Wir wollen hier verfahren wie oben beim komiſchen Humor: mit einigen Beiſpielen belegen, dann die Application auf den Sündenbock, den Mode-Artikel, folgen laſſen.

Die Briefe der Eliſabeth Charlotte ſind oben angeführt; ſchade wäre es doch, wenn wir nicht auch ein paar Beiſpiele daraus entnähmen. Beim Tode der Maintenon ſchreibt die treffliche Frau: „In dießem morgen erfahre ich, daß die alte Maintenon verreckt iſt, geſtern zwiſchen 4 undt 5 abendt. Es were ein groß glück geweßen, wenn es vor etliche und 30 Jahren geſchehen were.“ Hiebei fällt mir eine Bemerkung ein, die ich einmal über eines der Epigramme aus Baden-Baden zu hören bekam. Dort heißt es von einer der flotten, reizenden Pariſer-Cocotten, welche damals die noch blühende Spielhölle umſchwebten:

Blähe dich auf wie ein Pfau und locke mit Augen und Farben,
Dennoch bleibt es dabei, daß im Spital du krepirſt.

Ein gebildeter Herr ſagte mir darüber: das Epigramm gefalle ihm wegen ſeines moraliſchen Gewichts, nur ſchade, daß der Ausdruck „krepirſt“ zu ſtark ſei. — In einem anderen Briefe beſpricht die Herzogin die ſchlechte Bankzettel-Operation des Finanzminiſters Law: „das Siſteme hat mir allzeit mißfahlen und mißfalt mir noch. Ich kann nichts drin begreifen und deucht mir, daß man eher ſagen könnte mitt allen den papiren, daß Laws, met Verlöff (Verlaub), arſchwiſchige ſachen ahngefangen hat.“ Ein andermal ſpricht ſie über Miniſter Torcy und Kardinal Dubois, Erzbiſchof von Cambray, den Verdacht aus, daß ſie ihr Briefe öffnen und unterſchlagen, da braucht ſie dieſelbe Metapher: „Gott weiß, wo die zwei Schreiben hingekommen ſind, ob ſie einen altminiſteriſchen oder ertzbiſchöfflichen Hindern gewiſcht haben; wenn daß were, wolte ich, daß unßere Briefe beißen könnten.“ Das iſt nun freilich in vertrauten Briefen, und wir haben, als vom Wo? die Rede war, dieſen Fall zu unterſcheiden nicht verſäumt, allein wenn eine Prinzeſſin ſo ſchreibt, ſo wird ſie auch ſonſt — nur nicht auf dem Parket — eben kein Blatt vor den Mund genommen haben.

Es iſt bekannt, daß General Cambronne bei Waterloo nicht geſagt hat: la garde vieille meurt, elle ne se rend pas, ſondern — etwas Anderes. Victor Hugo in den Misérables hat es verſtanden, daß hier der Cynismus ſchöner iſt, als das hohe Epiphonem, das man dem Graubart fälſchlich in den Mund gelegt, nur leider begeht der Poet den Widerſpruch, das einfach Derbe mit der Geſchwollenheit zu rühmen, die er einmal nicht laſſen kann.

Oben, im Komiſchen, bei: „ſaumäßig“ fiel mir ein Dictum ein, das jedoch richtiger hier, beim Ernſt, obwohl es auch zum Halbernſten, halb Humoriſtiſchen gezogen werden könnte, ſeine Stelle findet. Als das neue Dogma von der paſſiven unbefleckten Empfängniß Mariä kam, traf ein Bekannter von mir einen katholiſchen Geiſtlichen in Geſellſchaft, nahm ihn in eine Fenſtervertiefung und bat ihn unter Entſchuldigung ſeiner Kühnheit um ſeine Anſicht. Der Gefragte war ein Herr von der guten alten toleranten Schule, ein höchſt geachteter

Stadtpfarrer in einer ſchweizeriſchen Stadt; der Frager war doch etwas in Sorge, ob er nicht eine Indiskretion begehe; aber friſch von der Leber weg kam die Antwort: das iſt eben a reachte Sauerei. Gleich wenig ethiſches Gefühl wie Geſchmack würde doch gewiß an den Tag legen, wer dies feiner geſagt wünſchte; die Derbheit iſt ja juſt das Gute daran und zeigt kerngeſund, wie der brave Mann die ekelhaft wühlende Pfaffenphantaſie in jener Art von Unterſuchungen erkannte, welche ſolchen Aufſtellungen zu Grunde liegt. Mögen manche Leſer immerhin errathen, wer er war; lange ſchon deckt ihn die Erde; die Erwähnung kann ſeinem Namen im Tod keine Schande machen.

Es wird paſſend ſein, in dieſem Zuſammenhang etwas vom Schimpfen zu ſagen. Die neuere Bildung hat es als Unſitte ausgeſtoßen, mit gutem Grunde ſchon darum, weil der Geſchimpfte wiederſchimpfen wird und darin dem Schimpfer vielleicht überlegen iſt. Dennoch — ſeien wir ehrlich! Wer unter uns hat Nerv und Blut, ein ſchlagendes Herz, der nicht ſchon ein und das andre Mal mühſam den ſehnlichen Wunſch hinabgedrückt hätte, dieſem oder jenem Schurken, Schleicher, dieſer oder jener Schmutz-Seele in feinem Frack einmal alle Ehrentitel an den Kopf zu werfen, die ſie verdienen, und ſie womöglich zugleich recht gründlich durchzuwammſen? Graf Kent im König Lear mochte ſeufzend auch oft ſchon ſo gedacht haben; nun folgt er in Bedientenkleidung ſeinem Herrn, dem König, ſtößt in der bekannten Scene auf den geſchniegelten, gleisneriſchen, ſchuftigen Zwiſchenträger Gonerils, Haushofmeiſter Oswald, der als Wohldiener ſeiner Herrin den König frech beleidigt und eben jetzt den Brief von ihr überbracht hat, worin Regan gerathen wird, den Vater nicht beſſer zu behandeln, als ſie, die ältere, gethan; jetzt darf er den Vortheil ſeiner Maske genießen, ſein Dienerrock erlaubt ihm den Volkston, geladen mit Grimm kann er ſeinem Herzen einmal Luft machen, er kann und darf es ſich gönnen, und ſo überſchüttet er den Halunken mit einem Waſſerfall, einem Gewitterregen, einem wahren Hagelwetter von Schimpfwörtern, läßt ihm, da er wohl weiß, daß wenn A ſchimpft, B wiederſchimpfen kann, keine Sekunde Zeit dazu und verhindert dies noch gründlicher durch die Ladung von Schwerthieben mit flacher Klinge, womit er das Ehrentitelſturzbad begleitet. Ich habe einmal ausſprechen hören, da Kent viel zu vornehm ſei, um zu ſchimpfen, ſo müſſe der Schauſpieler dieſe Schimpfreden halb mechaniſch herunterſagen in einem Ton, der ausdrücke, daß der Graf nur ſo thue, um in der Bedientenrolle zu bleiben. Ich wunderte mich; wohl noch Niemand hat es ſo genommen; mir iſt es bei dieſer Entladung immer wohl geworden, wie wenn nach langer Schwüle ein geſundes Donnerwetter die Luft reinigt, dem Dichter ſelbſt,

— ſehr unbeſchadet der poetiſchen Objectivität, — mußte die Herzerleichterung gegen ſo manches Lumpenpack, das er um ſich und über ſich ſah, ſo wohlthun wie dem Grafen, dem er ſie in den Mund legt; und mit dieſer labenden Entlaſtung ſollte es ihm nicht ernſt ſein? Nun leſe man aber das Folgende. „Worüber biſt du grimmig?" fragt Herzog Cornwall, der mit Gloſter, Edmund, Regan zu dieſer Scene gekommen iſt. Graf Kent erwidert:

Daß ſolch ein Lump, wie der, ein Schwert ſoll tragen,
Der keine Ehre trägt. Solch lächelndes
Geſchmeiß nagt oft wie Ratten heil'ge Bande,
Unlösbar feſt geſchlungne, auseinander;
Kocht Laune auf im Buſen des Gebieters,
Sie ſchmeicheln ihr, ſie tragen Oel in's Feuer,
Schnee in erkaltetes Gefühl, bejahen,
Verneinen, dreh'n wie Vögel ihre Hälſe
Nach jedem Luftzugwechſel ihrer Obern,
Verſtehn wie Hunde nichts als nachzulaufen
— Die Peſt auf deine epilept'ſche Fratze!

Man blicke, nachdem man dieſe Kraftworte der Verachtung geleſen, nun noch einmal zurück auf den Schimpfplatzregen und frage ſein Gefühl, ob ſich nicht eine Beleuchtung hochſittlichen Sinnes darüber ausbreitet!

Erlabt ſich hier ein vornehmer Mann, ſonſt an feinen Ton gewöhnt, einmal durch einen Krafterguß im Volkston, ſo gehört dagegen das allgemeine wilde, fluchende Schimpfen fürſtlicher Perſonen in Richard III. direkt zur Charakteriſtik, zum ſächlichen Bilde. Bauchige Spinne, Baſilisk, giftgeſchwollner Molch, Mißgeburt voll Mäler, Schandfleck für der Mutter Schoß, ekler Sprößling aus des Vaters Lenden, Lump der Ehre ſind die Ehrennamen, die Margarete dem Herzog, dann König gibt und die er der „ſchnöden Hexe" äffend heimgibt; Richmond, in der Anrede an ſein Heer, ſagt von dem Uſurpator:

Der gräulich blut'ge, räuberiſche Eber,
Der eure Weinberg' umwühlt, eure Saaten,
Eu'r warm Blut ſäuft wie Spülicht, eure Leiber
Ausweidet ſich zum Trog: dies wüſte Schwein
Liegt jetzt in dieſes Eilands Mittelpunkt — —

Was ſoll man zu dem ſagen, zu welchem Dickfell von Gefühlloſigkeit müßte deſſen äſthetiſche und ſittliche Haut durch geiſtloſen Anſtandsbegriff verledert ſein, der an dieſer herrlichen Stelle Aergerniß nähme, weil ſie die Vereinigung von Wüſtheit und blutiger Grauſamkeit im Tyrannen mit dem einzig richtigen, aus dem Marke der Phantaſie und der Kraftſubſtanz der Sprache geſchöpften Bild und Wort bezeichnet! — In der ganzen übrigen Tragödie, auch in den Scenen, wo ohne die hochberechtigte Empörung einer reinen Seele geſcholten wird wie in dieſer Feldherrnrede, iſt der wilde Schimpfton viel zu furchtbar, als daß ein richtiger Sinn nur einen Augenblick Zeit hätte, ſich dabei, darüber aufzuhalten, daß er unanſtändig iſt. Er ſoll ja unanſtändig ſein, weil er zur Charakteriſirung dient; Shakeſpeare weiß ja, daß an einem Hofe — durch wie viel Naivetät auch der Hofton zu Shakeſpeares Zeit vom heutigen ſich unterſchied — ſo nicht geſprochen werden darf, es iſt ja die Verwilderung der aus Rand und Band geriſſenen Zeit, die er bis in dieſe Kreiſe vorgedrungen aufzeigt!

Es kann ſcheinen, wir ſeien vom Weg abgekommen; eigentlich iſt es meine Aufgabe, bedingt zu vertheidigen, was ein Schriftſteller im eigenen Namen Cyniſches ſagt, dort aber ſpricht ja ein Dichter im fremden Namen fingirter Perſonen. Der Unterſchied iſt richtig und groß genug, allein ſo groß nicht, daß er dem Anſtands-Sklaven viel hälfe; der ſoll nur geſtehen, daß er das Eine ſo wenig verdauen kann wie das Andere, wogegen der freie Geiſt Eines wie das Andre begreift und genießt. Der Erſtere behilft ſich gern mit der Unterſcheidung der Zeiten: eine Auskunft, deren Richtigkeit aus beſonderen Theilen unſerer Betrachtung wie aus der ganzen hervorgeht. Iſt er noch nicht überzeugt, ſo möge nur Ein Beiſpiel aus der neueren Dichtung herausgegriffen ſein. Man kennt die ausgezeichnete Erzählung Heinrichs von Kleiſt: Mich. Kohlhaas; man erinnert ſich, daß die ganze Geſchichte ſich um zwei Rappen dreht, die dem Roßhändler Kohlhaas widerrechtlich genommen worden ſind, daß des braven Mannes empörtes Rechtsgefühl ſich zum Wüthen ſteigert, da kein geſetzliches Mittel fruchtet, zu ſeinem Eigenthum wieder zu gelangen, daß er eine berittene Schaar ſammelt, Treffen liefert, Städte berennt und anzündet. Endlich, nachdem er ſich den Behörden freiwillig geſtellt, kommt die Unterſuchung, die Nachforſchung in Gang und die Thiere finden ſich, zu Gerippen abgemagert, im Beſitz eines Abdeckers, der ſie, an ſeinen Karren gebunden, nach Dresden bringt. Ein Junker und ein Kämmerer, die in der Angelegenheit eine Rolle ſpielen, finden ſich bei dem Karren ein. Es iſt eine rechte Schandfuhre, die Kleiſt nun zu ſchildern hat; dies iſt weſentlich, denn der Leſer ſoll mit Kohlhaas ſo recht die Schmach empfinden, in welche die edlen Thiere geſunken ſind, und dieſer Dichter pflegt nichts, was irgend weſentlich iſt, nur farblos allgemein zu berichten, ſondern ganz und voll zu vergegenwärtigen.

Die Mähren ſcheinen jeden Augenblick ſterben zu wollen, ſtehen auf wankenden Beinen und freſſen nichts vom vorgelegten Heu; der Schinder, ein träger, gemeiner Lümmel, ſteht geſpreizt, die Hoſen ſich in die Höhe ziehend, während er mit den vornehmen Herren ſpricht, und ſchlägt dann in ihrer Gegenwart das Waſſer an ſeinem Wagen ab. — „Es wäre ſchon gut, wenn er nur den letzteren ſchmutzigen Zug weggelaſſen hätte.“ Zartes Gemüth! Und wir Andern ſind ſolche Ketzer, daß wir in der Vollendung des Bilds durch dieſen Zug die Meiſterhand eines wirklichen Dichters erkennen.

Und nun noch einmal zu Shakeſpeare, zum ſtärkſten, großartigſten, für unſern Zweck ſchlagendſten Beiſpiel, genommen aus ſeiner tiefſten Tragödie, dem Hamlet! Der zögernde und doch ſo feurige Held iſt zu ſeiner Mutter berufen und gekommen mit dem Entſchluß, „Dolche zu ihr zu ſprechen“. Sie iſt ein Weib, nicht eben ſchlecht, nicht verdorben, guter Regungen wohl noch fähig, aber grundſatzlos, charakterlos, eine jener beſtimmbaren Naturen, die, wenn ihr Blut aufgewallt iſt, mit geſchloſſenen Augen über die ſcharfe Linie hinwegſetzen, welche zwiſchen Tugend und Verbrechen hindurchſchneidet. Der „gedunſene“ König muß durch ein Syſtem bedacht fortſchreitender Reizungen zu Lebzeiten ſeines edlen Bruders ihre Sinnlichkeit entzündet, in einen Rauſch verſetzt haben, wie der war, in welchem Maria Stuart ihren Gemahl Darnley ermorden ließ oder zu ſeiner Ermordung das Auge zudrückte, um den häßlichen, aber ſehr virilen Bothwell ganz zu beſitzen. Der Dichter hat es in der letzten Redaction dunkel gelaſſen, wie ſie ſich zu dem Brudermorde verhielt: wir ſollen uns wohl denken, ſie habe geahnt, halb gemerkt und zugelaſſen, indem ſie eben geiſtig wegſah, ihre Gedanken nicht hinlenkte. So, da ſie den Mann nun hat, der nur vielleicht (wird ſie denken) ein Mörder iſt, lebt ſie dahin und meint, es ſei ja nun recht. Dieſem Weibe „die Augen in's Innre zu kehren“, „ihr Herz zu ringen“, das iſt Hamlets Entſchluß. Will er dies: — man frage ſich, ob er mit anſtändigen Worten über das, was geſchehen iſt, obenhinweggehen kann? Nennen muß er es, recht eigentlich, bildlos aufdecken, da gibt es keine bloße Andeutung, keine Umſchreibung. Sittlichen Ekel will er wecken in der verſunkenen Seele, einen ſittlichen Ekel, der die Stärke des ſinnlichen Ekels hat; wie ſoll er ohne die Ekelworte der Sprache auskommen? Hineingeblitzt, hineingedonnert muß es werden, das innere Gericht des Gewiſſens, in die oberflächliche, ſchlaffe, ſelbſttäuſchunggewohnte Seele. Nun ſehe man zu, wie er vorgeht! Er beginnt, nachdem er den Lauſcher Polonius niedergeſtoßen und die Königin Weh gerufen hat über die blutige That, mit den Worten:

So ſchlimm beinah, als einen König tödten
Und in die Eh' mit ſeinem Bruder treten.

Königin:

Als einen König tödten?

Hamlet:

Ja, ſo ſagt' ich.

Dann heißt er ſie wieder ſitzen und ſpricht:

Laßt euer Herz mich ringen, denn das will ich.
Wenn es nicht undurchdringlich iſt, wenn nicht
Verdammte Angewöhnung gegen jedes
Wahre Gefühl es ſchußfeſt hat gemacht.

Es iſt nicht Heuchelei, es iſt nur aufrichtige Flauheit des ſittlichen Bewußtſeins, wenn ſie nun fragt, was ſie denn gethan habe, daß Hamlet ſo wild die Zunge gegen ſie wüthen laſſen dürfe, und nun beginnt die furchtbarſte aller ſittlichen Machtreden, die je ein Mund geſprochen, eine Feder geſchrieben hat. Zuerſt wird der Begriff der Schamloſigkeit in glühende Farbe geſetzt:

— — Solch eine That, die ſelbſt das reine Roth
Der holdverſchämten Sittſamkeit entfärbt,
Der Tugend nachruft: Heuchlerin! Die Roſe
Von unſchuldvoller Liebe ſchöner Stirn
Wegnimmt und eine Beule dafür hinſetzt — —

Wieder fragt die Königin:

— — Weh mir, welche That,
Wenn ſie genannt iſt, brüllt und donnert denn
So laut empor?

Jetzt folgt das Prachtmotiv, die Vergleichung der zwei Bildniſſe, und Schritt für Schritt greift Hamlet tiefer in's Eigentliche der Bezeichnung:

— — Konntet ihr die Weide
Auf dieſer ſchönen Hochalp liegen laſſen,
Um euch im Sumpf zu mäſten? Ha! habt ihr
Denn Augen? — Liebe könnt ihr es nicht nennen!
In eurem Alter iſt der Saus und Braus
Im Blute zahm, es ſchleicht dahin und wartet
Das Urtheil ab. Doch welches Urtheil konnte
Von dem zu jenem laufen? — Sinne habt ihr

ſonſt könntet ihr ja keine Wallung
Gewiß, ſonſt könntet ihr ja keine Wallung
Mehr fühlen, doch gewiß iſt jeder Sinn
Vom Schlag geknickt; kann doch der Wahnſinn ſelbſt
So ſchwer nicht irren, die Verrücktheit nicht
So ganz die Sinne knechten, daß zur Wahl
Bei ſolchem Gegenſatz nicht etwas Klarheit
Verbliebe. Welcher Teufel iſt's, der ſo
Im Kinderſpiel die Augen euch verband?
Aug' ohne Fühlen, Fühlen ohne Auge,
Ohr ohne Hand und Aug', Geruch, ohn' Alles!
Ja Eines wahren Sinnes kranker Reſt
Tappt ſo nicht fehl!
Scham, wo iſt dein Erröthen? Wilde Hölle,
Empörſt du dich in der Matrone Gliedern,
Dann laßt die Keuſchheit der entflammten Jugend
Wie weiches Wachs in ihrem Feuer ſchmelzen!
Ruft nicht mehr Schande aus, wenn heißer Drang
Vorſtürzt und anſtürmt, da der Froſt ja ſelbſt
Gleich heftig brennt und der Verſtand dem Willen
Als Kuppler dient!

Königin:

O Hamlet, ſprich nicht mehr!
Du kehrſt die Augen recht in's Innre mir,
Da ſeh' ich Flecken, ſchwarz und tiefgeäzt
Von untilgbarer Farbe!

Hamlet:

Ha! zu leben
Im Schweiß und Brodem eines ekeln Betts,
Gebrüht in Fäulniß, ſchnäbelnd und ſich paarend
Ueber der ſchmutz'gen Streu —

„Hier muß allerdings Hamlet ſeiner ſittlichen Entrüſtung ſehr ſtarken Ausdruck leihen, nur ſollte dieſer Ausdruck ſich doch mehr mäßigen, die Schicklichkeit beobachten, nicht bis dahin ſich ſteigern, daß ſo widerliche und ekelhafte Vorſtellungen uns aufgedrängt werden.“

Was würdeſt du ſagen, einſichtiger Leſer, auch du, einſichtigere Leſerin, zu ſolcher Bemerkung? Ich denke, du fändeſt ſie ſtumpf, roh, juſt von Sinnen eingegeben, wie nach Hamlet die der Königin beſchaffen ſind, ja du fändeſt ſie unbegreiflich. Es iſt aber einfach eine Bemerkung, wie ſie der Standpunkt eingibt, Unzähligen eingibt, eingeben muß, mit dem wir es hier zu thun haben, der Standpunkt, dem der Anſtand als *unbedingtes* Geſetz gilt.

Ich meine doch, angeſichts dieſer Pracht- und Macht-Stelle könnte auch ein Schwachkopf verſtehen, daß man mit gutem Recht ſagen kann: es gibt Fälle, wo *das Schmutzigere das Idealere* iſt.

Es kann ſcheinen, ich mache einen lächerlich weiten Sprung, wenn ich nun von der furchtbaren Hamlet-Scene wieder zur applicatio auf mein neueres Delikt übergehe. Die Lappen, mit denen dein Mode-Artikel ſich befaßt, höre ich ſagen, wie magſt du ſie zuſammenſtellen mit dem Verbrechen des Weibs, dem Hamlet die furchtbaren Worte in die Seele ſchmettert? Deinen groben Ausfall gegen einige Formen der Tagestracht, wie kannſt du ihn mit der Sprache der Empörung eines Sohnes über Schandthaten ſeiner Mutter vergleichen?

Nun, das „Wieder einmal über die Mode" iſt freilich kein Hamlet, hat aber auch ſo fürchterlich doch nicht gedonnert wie Hamlet, hat doch nicht Dolche geſprochen, nur eine ſcharfe Ruthe geſchwungen. Uebrigens iſt die Mode zwar keine Königin von Dänemark, die den Mörder ihres erſten Gemahls geheirathet hat, doch immerhin eine Potentatin, der man, wenn ſie freche Tracht vorſchreibt, ernſtlich zürnen kann, weil ſie nicht blos einzelnen Frevel verübt, ſondern das Schnöde weithin über Länder verbreitet und den Sinn der Scham, da das Schamloſe Vorſchrift wird, in der Wurzel fälſcht. Spaß bei Seite, ich wiederhole, daß ich nicht weiß, warum man gegen eine freche Mode keinen Grimm haben ſoll. Erſt dieſer Tage bin ich auf unſerer Hauptſtraße wieder einem Mädchen begegnet, dem man in Geſicht und Bewegung anſah, daß ſie von gutem Hauſe ſein müſſe; ihr Kleid war in einem Grad expreſſiv vornüber geſpannt, daß vom Buſen bis zum Knie jede Form, concave wie convexe, ganz wie nackt, ſchlimmer als wie nackt zum Vorſchein kam. Ich dachte: die Polizei duldet doch nicht, daß die Sinnlichkeit in ſo nackter Blöße, wie ſie in einem taumelnden Betrunkenen ſich zeigt, offen auf den Straßen umgehe; daraus folgt logiſch, daß auch die in Kleidern nackte Frechheit arretirt werden müßte. Nicht der Trägerin, die ſichtbar ganz arglos, nur mit dem Bewußtſein ächt modiſcher Herrlichkeit daherſchob, konnte der Unmuth gelten, aber der unbekannten Mutter, dem unbekannten Vater, die das beſſer wiſſen können, und ſchließlich den Erfindern und Einführern, die es beſſer wiſſen *müſſen* und die es ſo frech *gewollt* haben, ſowie den Unzähligen unter den Wiſſenden zwiſchen den Nichtwiſſenden, die bereitwillig den Tonangebern folgten und folgen. — Ich bin dann in ein ſehr beſuchtes Bad gekommen und habe auf dem Curplatz das jetzige Syſtem der weiblichen Mode auf der Höhe ſeiner

Spannkraft nicht an Wenigen geſehen; wiederum häufig genug bei Frauen und Mädchen, die entfernt nicht danach ausſahen, als gehörten ſie zur verdächtigen Klaſſe, doch aber es trieben, als verlangten ſie durchaus, zu derſelben gezählt zu werden. Es iſt ein Herbieten, ein Herſtrecken der Formen unter dem übergepreßten Kleidſtoff, das in jedem Moment ſagen zu wollen ſcheint: ſieh — da — zum Platzen geſpannt, über Bruſt, Hüften, Bauch, Schenkel, Knie — gleich wird's platzen — aber halt, nein! erſt nicht, es iſt ſolid — ich bin ja eine züchtige deutſche Frau!

Es iſt ſchwer, ſich vorzuſtellen, wie plump, wie thieriſch roh der Geſchlechtstrieb eines Mannes ſein muß, den das nicht anekelt.

Einmal — und nicht zum erſtenmal — ſah ich auch eine Dame — und auch dieſe der übrigen Erſcheinung nach nicht von den Unſoliden — die eine beträchtliche rothe Maſche auf einer Stelle trug — vorn — ich mag nicht ſagen: wo? mag nicht, obwohl ich im Namen des berechtigten Cynismus es dürfte, mag nicht, weil ich mir und dem Leſer die Phantaſie nicht bis auf den Grund vergällen will; — und neben dieſer Jungfrau gieng etwas wie Mutter oder Tante — würdige, gewiß nicht topographiſch unwiſſende Matrone —, und ſchien ſehr zufrieden mit dem vorgeführten Reſultate der ſinnigen Putzberathung.

Kurz, es ſteht ſo, daß das Urtheil aller und jeder Rückſicht enthoben iſt. Wer ein ſolches öffentliches Uebel, das in der Zeit ſo traurig mit dem moraliſchen Markſchwamm zuſammentrifft, der an unſrer Nation frißt, mit Sammthandſchuhen anfaſſen kann, der mag es thun und verlange nur nicht, daß er ein Muſter ſei. Ich ſpreche das Ausnahme-Recht an, das ich dem Cynismus vindicirt habe, und zwar hier das Recht jener Grobheit, die aus dem ernſten Unwillen fließt. Ich weiß, mit welchem Hohn die Blaſirtheit von der „ſittlichen Entrüſtung" ſpricht. Ein Zeichner hat Caricaturen auf Baden-Baden veröffentlicht, wie es zur Zeit der Spielhölle war, und neben Bilder von eleganten Pariſer Loretten einen grimmig ausſehenden Deutſchen hingeſtellt mit der Unterſchrift: „ein ſittlich entrüſteter Deutſcher", es galt ſichtbar meinen Epigrammen aus Baden-Baden; die Dämchen waren ganz appetitlich behandelt. — Wir ſind da noch einmal und abermals auf den Zorn, auf den Grimm zu ſprechen gekommen; ich habe zum ſchon Geſagten nichts hinzuzufügen, als: ich ſetze ſo viel Bildung voraus, daß man über die Bedeutung der Leidenſchaft nachgedacht habe und ein bischen davon wiſſe, was ſelbſt der vernunftſtrenge Kant vom affectus strenuus geſagt hat. — Manche ſind wohl auch, die den Groll nicht verſtehen, weil ſie kein Auge für den Gegenſtand haben, die Erſcheinungen, um die es ſich handelt, überhaupt nicht bemerken. Sie mögen verſuchen, ſich in diejenigen zu verſetzen, welche ſehen.

Nun zum Einzelnen! — Die Redaktion von Nord und Süd hat mir ſtatt: Hurenmode (S. 7) geſetzt: Dirnenmode. Ich habe jetzt das urſprüngliche Wort wiederhergeſtellt; denn ich will dem Ding den allein rechten Namen geben. „Dirne“ wird öfters auch in ehrbarem Sinne gebraucht, ich bedarf und will ein Wort, das eine mildere Deutung gar nicht zuläßt. Ich hätte ſagen können: Cocotten-, Camelien-, Loretten-, Demimonde-Mode; das hätte den Leſerinnen kein Fingerchen gebogen. Ich habe in einem hübſch illuſtrirten franzöſiſchen Werk ein Bild geſehen, wo drei hübſche vornehme Kinder, angethan, wie wir es kennen, von einem Spaziergang nach Hauſe kommen und triumphirend zur Mutter ſagen: denk nur, Mama, man hat uns für Cocotten gehalten! Es kommt ihnen ganz flott vor. Die richtige Weltdame braucht nicht einmal wirklich unſolid zu ſein, um eine ſolche Verwechslung ganz leicht, luſtig, ſtudentiſch zu nehmen. Wer irgend wirken will — nicht zur Beſſerung der Mehrheit, verſteht ſich, denn das wird er ſich nur vorübergehend in ſchwachen Momenten einbilden, nein, blos zur Erkenntniß für eine Minderheit, — der muß nach Worten greifen, zu denen man nicht gar noch lächeln kann, erſchrecken, erzürnen muß er, daß die flauen Seelen ſtutzen; kurz, es iſt klar: Hurenmode muß es heißen. Es iſt reiner. — Von einem Weibe, das dick iſt und dennoch das Kleid über den Bauch herſpannt, daß er noch dicker erſcheint, habe ich geſagt, ſie dürfe ſich nicht beſchweren, wenn man ſie eine gedunſene Vettel nenne. Ich bin der Sprache dankbar, daß ſie mir das gründlich paſſende Wort dargereicht hat. Es gibt denn doch eine Grenze der Rückſichtsloſigkeit gegen Auge und Gefühl der Mitmenſchen, die man nicht überſchreiten darf, ohne ſich Ekelnamen zu verdienen. Sie dürfen es ja nur bleiben laſſen, Signora, dürfen nur aufhören, den Bauch noch dicker hervorſchwellen zu machen, als er iſt, ſo wird Sie kein Menſch eine gedunſene Vettel nennen. — Das Aushängen ſelbſt verblühter und überreifer Reize im jetzigen weiblichen Ball-, Hof- und Feſttheater-Staat habe ich ſchweiniſch genannt. Ich hatte in jenem Zuſammenhang in meinem Concept urſprünglich ſtärkere Ausdrücke; ſtatt „Reize (?)“ hatte ich geſchrieben: Saug-Apparate; auch dies wäre noch nicht das Stärkſte; wer den gerechten Ekel gegen ſolche Schamloſigkeit ganz ausdrücken will, muß eigentlich den Namen vom entſprechenden thieriſchen Organe nehmen. Ich habe mich alſo noch ſehr gemäßigt; das „Reize“ mit dem Fragezeichen iſt, ich muß es geſtehen, eine ordinär flache Wendung: ſo geht es mit der Mäßigung, wo ſie nicht am Platz iſt. — Ich habe endlich vom Charakter des jetzigen Damenkleides den Ausdruck: ächt keltiſche Geilheit gebraucht. Man nenne mir einen, der ihn erſetzen könnte! Ein Narr, wer nicht ergreift, was ihm die Sprache Gutes, einzig Bezeichnendes bietet!

Die Damenwelt hat ſich ſtark geregt, als der Beitrag erſchienen war; manche Journal-Artikel ſind aus weiblichen Kielen gefloſſen und außerdem iſt mir eine hübſche Anzahl Briefe zugeflogen, darunter wenige ganz oder mit Clauſeln zuſtimmende, die übrigen bedauernd, mild verweiſend oder kriegeriſch angreifend mit Waffen verſchiedener Art, darunter ein anonymer mit den feinen Wendungen: brutal, grober Geſell, gemeiner Sinn, und: „die Schamloſigkeiten mögen in Ihrem Kreiſe bekannter Weiber, vielleicht aus dem ſog. demimonde gäng und gebe ſein“ u. dergl. Nachher heißt es dann, ich habe in der Sache ſelbſt vollſtändig Recht. Unterſchrift: „eine deutſche Frau“, Namensſtempel aus dem Papier geſchnitten; das Poſtzeichen will ich nicht angeben, denn man könnte dann die Verfaſſerin in ihrem Wohnort vielleicht errathen und ich will keinen Klatſch verſchulden. Unterhaltend war, zu leſen, wie die polemiſchen Briefſtellerinnen in Einem zuſammenſtimmen: in dem Vorwurf, daß ich allgemein ſpreche, nicht ausnehme, und daß ſo meine ſtarken Ausdrücke das ganze Geſchlecht treffen. Ich habe an *zwei* Stellen ausdrücklich und deutlich geſagt, wie ich recht wohl weiß, erſtens, daß es Ausnahmen gibt, und zweitens, daß Unzählige einer ſchlimmen Mode ganz ohne Bewußtſein über ihre Bedeutung ſich unterwerfen, habe auseinandergeſetzt, warum dieſer Umſtand nicht abhalten kann, das Kind beim wahren Namen zu nennen. Ich hätte wohl zu jedem Satze den Beiſatz fügen ſollen: übrigens Sie, verehrte Leſerin, nebſt Ihrer Fräulein Schweſter, Schwägerin und Bäſe nehme ich aus, es gilt nur den Andern; dann hätte ich's recht gemacht, nicht wahr? Iſt es gefällig, ein klein wenig Logik anzuhören? Genau genommen kann man der Mode eigentlich kein Prädikat beilegen, kann nicht ſagen: dieſe Mode iſt abgeſchmackt, frech oder dies und das. Mode iſt ein Allgemeinbegriff für einen Complex zeitweiſe gültiger Culturformen, ein Begriff iſt nicht gut, nicht bös, nicht ſittſam, nicht unkeuſch, nicht geſchmackvoll, nicht abgeſchmackt. So kann man eigentlich nur diejenigen nennen, welche die gegebene Tracht erfunden und eingeführt haben; aus dem Charakter ihrer Formen ergibt ſich ein ſicherer Schluß auf die Gefühlsweiſe, Sinn und Sitte der Urheber, der Tonangeber. Weil es nun aber — haben Sie etwas Geduld, weiter zu hören, geſtrenge Richterin! — weil es gar zu umſtändlich wäre, jedesmal zu ſagen: dieſe Mode, deren Autoren in dieſer Formgebung dieſe und dieſe Eigenſchaften an den Tag legen u. ſ. w., ſo erlaubt ſich die Sprache die Kühnheit, ſolche Eigenſchaften an das Abſtractum: Mode zu knüpfen. Dabei läßt der Schreibende ganz dahingeſtellt, wie ſich zu dieſem Charakter die unendliche Vielheit der Nachahmer oder Nachahmerinnen verhält: wiſſend, halbwiſſend oder unwiſſend über die wahre Bedeutung der Fahnen, die ſie am Leib tragen; man läßt auch ganz dahingeſtellt, wie Viele oder wie Wenige zwar mitmachen, aber nach Möglichkeit leibliche Mittelwege ſuchen und einſchlagen: *gerade dies verändert gar nichts*, denn muß man an einer Tracht erſt herumprobiren, wie man ſie modifiziren könne, um ihr Maß und Anſtand beizubringen, *ſo iſt ja eben hiemit das Urtheil über ſie geſprochen*.

Zum Spaß ſei noch angeführt, daß auch ein Brief von einem empörten Hutmacher aus Leipzig einlief, womit ich Freunden einen heiteren Abend bereitete; ich danke ihm die Notiz, daß der Hutmacher-Congreß in Leipzig tagte oder tagt, und habe hienach die betreffende Stelle corrigirt.

Genug jetzt! Es ſoll mich freuen, wenn man findet, daß es mir gelungen iſt, in das Labyrinth einer ſo ſchwierigen Frage wie über die Grenzen des Anſtands oder das bedingte Recht des Cynismus wenigſtens einiges Licht zu tragen. Daß dieſe Unterſuchung nebenher *auch* zu einer Vertheidigung meines Vorgehens im beſtimmten, Anlaß gebenden Fall werden mußte, brauche ich nicht noch einmal nachzuweiſen; der Leſer wird Anlaß und Zweck zu unterſcheiden wiſſen. Ich habe geſchrieben, weil es mir ſehr der Mühe werth ſchien, die Begriffe, um die es ſich bei den Wagniſſen des Artikels und den Angriffen auf denſelben handelt, einmal genauer zu prüfen, die Anwendung auf den nächſtliegenden Gegenſtand hat ſich dabei nur natürlich mitergeben.

Es bleibt noch zu ſagen, daß der Artikel im neuen Abdruck an wenigen Stellen um einige Sätze erweitert worden iſt; wer den erſten Druck mit dieſem zweiten vergleichen will, wird finden, daß dieſe Zuſätze keine Veränderungen ſind. Es mußten an ein paar Punkten noch beſtimmtere Lichter aufgeſetzt, an wenigen Stellen einige Modifikationen berückſichtigt werden, welche in der Zwiſchenzeit aufgekommen ſind.

Wie gerne ſchlöße man eine ſolche Studie mit der tröſtlichen Ausſicht auf erſte Spuren kommender Culturformen, welche die Kritik nicht mehr herausfordern, von der guten Waffe des Cynismus Gebrauch zu machen gegen Ungeſchmack, Wahnſinn der Uebertreibung, widerliche Frechheit! Es iſt nicht an dem, eher iſt wahrſcheinlich, daß dieſe jetzige Mode ſich noch ſpannen und ſchrauben wird, bis ſie am

Uebermaße zerplatzt, wie einſt ihr Gegentheil, die Crinoline und wie der aufgeblaſene Froſch in der Fabel, und dann? dann wird man ebenſo wahrſcheinlich wieder zum andern Extrem, eben zur Crinoline, greifen.

Ach, man möchte oft ſeufzen: wenn doch nur der Schöpfer dem Menſchengeſchlecht einen Pelz gegeben oder — da es ſolchen vielleicht einſt beſaß — ihn gelaſſen hätte! — Thörichter Wunſch, kurzſichtiger Gedanke, der beim erſten näheren Blick in Nichts zerfließt! Meint man denn, der Menſch würde dem Thiere gleich ſein Naturkleid tragen, wie es iſt? Welche Schneid-Feinheiten würden erfunden! Halbgeſchoren wie Pudel oder ganz geſchoren und nur einen Titus auf dem Kopf, eine Quaſte, Zottel am Rückgrat-Fortſatz — das wäre noch wenig! Die neue Rokoko-Gärtnerkunſt, die Teppichgärtnerei würde beſchämt werden durch Figuren, Rabatten, Boskette jeder Form, jedes pikanteſten Muſters! Und man vergeſſe die Färbung nicht! Welche Zuſammenſtellungen, welche Schattirungen, welche Uebergangstöne! Dort die ſtolze Donna in Purpur und Anilinblau ſchreiend, hier die ſanfte Brittin oder Deutſche in träumeriſchem Helldunkel ſanft bräunlich aſchgrauer Halbtinten, dort der ernſte Prieſter ganz ſchwarz, nur durch Tonſur die Natur verbeſſernd, da der Stutzer gelb gegittert oder gewürfelt mit grünen Schmachtlocken am Schlappohr — dann erſt noch die Uniformen! Garderegimenter ernſt ſchwarzweiß langhaarig wie Neufundländer, Bernhardiner, Leonberger, — Jägerregimenter theils glatte, theils langhaarige Hühnerhunde, theils auch Rattenfänger, braun, grau, juppenfarb, Alles mit grünem Paſſepoil; vielleicht würde auch das Papageigrün und der grellrothe Aufſchlag der preußiſchen beliebt! Die Phantaſie erliegt vor der Fülle von Geſichten, die ihr entgegenquellen.

Der Menſch iſt ja kein Thier, er iſt ja ein Vernunftweſen. Er würde ja ſeine Ueberlegenheit über die Natur nicht beweiſen, wenn er von ihr ſich Geſetz und Maß für ſeine Erfindungen geben ließe. Er muß ja, daß er Vernunft habe, doch auch durch Mißbrauch erweiſen und erhärten!

„Ein wenig beſſer würd' er leben,
Hätt'ſt du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben.
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur thieriſcher, als jedes Thier zu ſein.“

Sagſt du alſo z. B. dem Weib: die Stöckel-Abſätze zerklemmen dir die Zehen, ruiniren den Gang, die Stellung des Beines, die Structur des Beckens, ſie drohen auf jedem Schritte mit heilloſen Verrenkungen, Bänderzerrungen — wie dumm! Du predigſt ja Natur, aber der Menſch muß doch die Vernunft, d. h. die menſchliche Ueberlegenheit über die Natur, die Freiheit beweiſen! Das Widernatürliche iſt ja das Höhere! Die Mode mag es daher treiben wie ſie will, ſie mag uns Männern vorſchreiben, die Röcke auf dem Rücken zuzuknöpfen, die Frackſchöße vorn, den Hut an den Füßen zu tragen, ſie mag dem Weibe gebieten, auf dem Kopf zu gehen, der Unſinn ihrer Formen mag ſo geſundheitsſchädlich ſein wie möglich, mag Lunge, Magen, Leber, Blaſe, Gebärmutter mißhandeln, verſchieben, man mag die Warnung davor mit Bomben in die Ohren ſchießen: taub werden ſie ſein, dem Unſinn werden ſie huldigen, denn keine Viehheerde folgt ſo gehorſam dem Flecken-Hummel, wie das Menſchenvolk der Mode; natürlich, denn Vieh iſt ja nur Vieh, der Menſch aber iſt Menſch und würde ſeiner Würde vergeben, wenn er nicht jeder Unnatur Beifall klatſchte und frei ſeine Freiheit opfernd, frei ſich die Augen ausſtechend als blinder Sklave ſich in's Joch ſchmiegte.

Ich vergeſſe immer wieder mein Thema: die Frage über Anſtand und Cynismus. Es iſt Zeit, daß ich ſchließlich wirklich ſchließe und meine kärglichen Reſultate in einen Satz, ein paar Sätze, eine Moral zu faſſen ſuche. Es wird dürftig ausfallen, befürchte ich, denn längſt hat der Leſer erkannt, daß von allem mathematiſchen Beſtimmen bei Zoll und Linie unſer Thema ſo weit als möglich abliegt. Man ſteht hier vor einer der Regionen, wo entgegengeſetzte Theſen mit gleichem Rechte ſich gegenübertreten und die löſende Auskunft der Diagnoſe des richtigen Gefühlstakts in der Praxis des Lebens anheimzuſtellen iſt. Die Theſe heißt: man darf dem Cynismus auch nicht eine Spanne weit die Thüre öffnen, ſonſt wird unaufhaltſam, unberechenbar mit der zuläſſigen Ausnahme die breite Rohheit den Spalt erweitern und in Maſſen eindringen. Die Antitheſe: wird die Thüre unerbittlich verſchloſſen, ſo wird es im Zimmer ſo langweilig, dumpf, ſtumpf, ja entſteht ſolche parfümirte moraliſche Stickluft, daß es nicht auszuhalten iſt; es iſt auch glücklicher Weiſe nicht möglich, ſo ganz abzuſperren, das Leben ſträubt ſich mit Naturmacht dagegen, vor Salzloſigkeit zu verweſen. Da bleibt denn nichts übrig, als an den wirklichen lebendigen Menſchen uns zu wenden mit dem höchſt unmaßgeblichen und unwohlweiſen Rathe: gewöhne den Anſtand ſo dir an, daß er dir zur andern Natur wird, daß du es zur vollen Sicherheit darin bringſt und keine wirklich gebildete Geſellſchaft vor dir Angſt zu haben braucht; aber verſchreibe ihm nicht deine Seele, bleibe ein Mann, bewahre dir die Reinheit der Wahrheit; du kannſt es vereinigen: — wenn dir das Einhalten des Formgeſetzes in Blut und

Saft übergegangen iſt, dann darfſt du es wagen, es zu übertreten, denn du wirſt Ort, Zeit, Art und Maß richtig treffen. Halte den Anſtand ein, halte aber auch feſt am Recht des Humors und am Recht, im Ernſte drauf zu ſchlagen, wenn es zu bunt kommt; Menſchenfurcht kann dich nicht abhalten, das Ekelhafte ekelhaft zu nennen, wenn es ſich erfrecht, allgemein zu werden; die Mitwelt wird dich ſchmähen, die Nachwelt wird ſagen: Einer hat es doch mit Luthers Wort gehalten:

Tritt friſch auf!
Thu's Maul auf!

Nicht verſäumen will ich, noch anzumerken, daß es nicht als Ueberſehen getadelt werden darf, wenn ich auf eine ſehr weſentliche Seite des Thema's, die ökonomiſche, mich nicht eingelaſſen habe. Die jetzige weibliche Mode bedingt durch die Maſſe von Beſätzen und Faltenzügen einen Aufwand, der zerrüttend auf die Vermögensverhältniſſe vieler Familien wirkt, und dies hängt tief mit der allgemeinen Ueppigkeit, weiterhin mit der Ueberproduction der Induſtrie zuſammen, die verſchwenderiſche Moden erfindet, um ihr Zeug an den Mann oder vielmehr an's Weib zu bringen. Ich unterſchätze die Wichtigkeit dieſes Standpunkts der Beurtheilung nicht, habe mich aber wohl mit gutem Grund und Recht auf den, vom ethiſchen untrennbaren, äſthetiſchen beſchränkt. Bei der Nothwendigkeit der Arbeitstheilung, die auch hier ſich geltend macht, bin ich natürlich Jedem nur um ſo dankbarer, der mir aus jenem Gebiete die Hülfstruppen unterſtützender Gründe zuführt.

Das letzte Wort aber ſoll ein Franzoſe haben, der geiſtreiche Alphonſe Karr. Es kam mir wie geſchlichen, daß ein Freund mich zu guter Letzt auf die Apophthegmen über Weiber und Moden in dem Werk: L'esprit d'Alphonse Karr von C. L. aufmerkſam machte; denn nur willkommen kann es ſein, zu finden, daß es auch im Wiegenlande der Moden ein klares Bewußtſein über ihre Verirrungen gibt, nur angenehm, ſich von dort aus ſecundirt zu ſehen. Einige der aus Karrs Werken ausgehobenen Stellen ſollen alſo hier noch Platz finden.

Très souvent, pour obéir à la mode, le vêtement, au lieu de suivre les belles ondulations et les courbes gracieuses du corps féminin, change complétement les formes et les dénature. Si une femme de goût, en se déshabillant le soir, se trouvait faite en réalité

comme elle a fait semblant d'être toute la journée, j'aime à croire, qu'on la trouverait le lendemain matin submergée et noyée dans ses larmes.

Il n'est guère de femme qui n'appellerait cynique et impudent l'écrivain qui ferait une description de ce qu'elle montre si libéralement quande elle est „habillée".

Vous ne voulez pas que l'on vous dise: „Madame trois étoiles, au dernier bal, montrait aux gens les deux tiers de sa gorge." Vous qui êtes madame trois étoiles et qui, en réalité, montriez à nu ce que je ne fais que nommer, vous trouvez inconvenant le récit de ce que vous faites: et comment appellerons-nous alors ce que vous faites?

Decouvrir ses épaules et sa poitrine: cela s'appelle *s'habiller*. J'ai entendu dire:

— Madame une telle avait, l'autre soir, chez madame B . . ., une robe montante.

— Vraiment?

— Comme je vous le dis.

— C'est indécent.

En s'habillant une femme honnête exagere ses hanches et sa gorge, c'est à dire qu'elle cherche à exciter des désirs par une exhibition extraordinaire de ses charmes secrets. Certe, ce n'est pas au mari qu'est destinée cette perfide amorce, puisque le mari sait parfaitement à quoi s'en tenir.

Sur le théâtre, ce sont des danseuses, des actrices, des courtisanes, des femmes consacrées au démon et maudites par l'Église. Dans les loges, ce sont les grandes dames, les femmes respectées, celles qui étaient ce matin à Saint-Roch. Les unes et les autres sont nues jusqu'à la ceinture ou à peu près; les danseuses par en bas et les honnêtes femmes par en haut. C'est à ça qu'on les distingue.

Man ſieht, wie ganz der Franzoſe und der Deutſche hier zuſammentreffen; aber bei jenem klingt Alles, wie ſcharf es ſein mag, doch auch fein und elegant, was beim Deutſchen grob klingt. Wohl; aber das ſteht nun ſo: der Franzoſe ſagt die härteſten Wahrheiten auf eine Art, daß er dennoch amüſirt. Und ſo krümmt er kein Härchen. Die Kanten ſind gerundet, Niemand ſtößt ſich, ſelbſt der Getroffene kann lachen. Ein hübſches Feuerwerk, man ſieht zu, Niemand brennt ſich. Das liegt nun nicht zum kleinſten Theil in der Sprache, in der geſchmeidigen Welle der franzöſiſchen gegenüber dem eckigen Geſtein der deutſchen. Aber ich beklage mich nicht darüber, daß meine Sprache mich nicht darin unterſtützt, nicht faſt mich nöthigt, bittere Wahrheiten mit Honig zu verſüßen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Altes und Neues.

Von

Friedr. Theod. Viſcher.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1882.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

29

Vorwort.

Die folgende Zuſammenſtellung älterer und einiger neuer Arbeiten kann ganz als Fortſetzung der „Kritiſchen Gänge“ betrachtet werden; die Veränderung des Titels hat nur einen äußern Grund: ich mußte einen neuen wählen, weil zu berückſichtigen war, daß der Verlagshandlung, in welcher die zwei letzten Bände erſchienen ſind, ein Eigenthumsrecht an den alten zuſteht.

In der Auswahl konnte ich dießmal weiter zurückgreifen, als bisher. Als ich „Kritiſche Gänge. Neue Folge“ herausgab, mußte ich ausſchließen, was ſeiner Zeit in den „Jahrbüchern der Gegenwart“ (Tübingen, Fues) erſchienen und in den älteren Kritiſchen Gängen (1844) nicht geſammelt iſt; die Verlagshandlung hatte noch nicht zum Wiederabdruck eingewilligt. Nachdem dieß geſchehen iſt, habe ich in die gegenwärtige Sammlung aufgenommen: „Aus einer griechiſchen Reiſe“ (1844), „Gavarni und Töpffer“ (1846), jetzt überſchrieben: „Satyriſche Zeichnung“, und mit einem Zuſatze vermehrt, „Ein maleriſcher Stoff“ (1847). Meine Gründe für dieſe Auswahl aus manchen andern Beiträgen zu jener Zeitſchrift findet der Leſer in den Vorbemerkungen und Zuſätzen; er mag nun urtheilen, ob ich paſſend gewählt habe.

In der Vorbemerkung zu dem Aufſatz: „Aus einer griechiſchen Reiſe“ iſt eine Stelle bereits veraltet; die Worte Seite 8 „wie es jetzt faſt den Anſchein hat“ wird man heute nicht leſen, ohne zu lächeln: das „faſt“ muß komiſch erſcheinen. Als ich ſo ſchrieb, lag nur die Thatſache vor, daß Deutſchland Beamte an die Türkei abgab. In der Zwiſchenzeit hat Griechenland mit ungeheuern, den armen Staat erſchöpfenden Ausgaben zu rüſten begonnen, unläugbar ermuthigt, ja faktiſch, obwohl nicht formell aufgefordert durch die Beſchlüſſe der Berliner Conferenz. Die Verantwortung fällt auf die bei derſelben betheiligten Mächte, denn daß die Pforte nicht freiwillig nachgeben werde, lag auf der Hand. Zurück kann Griechenland nicht mehr, die Rüſtungen ſind zu weit vorgeſchritten. Und in dieſem Stande der Dinge ſtellt ſich Deutſchland zu den abmahnenden Staaten. — Die Komödie der Flottendemonſtration iſt ſo gut als abgeſpielt: das Abmahnen von einem Schritte, wozu der Abmahnende (indirect) den Anſtoß mitgegeben hat und den der Abgemahnte nicht zurückthun kann, iſt Fortſetzung des Stücks, das auch ganz unterhaltend wäre, wenn es nur nicht ſo unheimlich auf der Bühne röche, daß der Zuſchauer jeden Augenblick fürchtet, die Feuersbrunſt, deren Hintanhaltung das Thema des Luſtſpiels iſt, möchte unverſehens als Wirklichkeit dazwiſchenfahren. Kleiner Troſt liegt in dem Gedanken, daß hinter den Kouliſſen vielleicht ganz Anderes vor ſich geht, als was mit ſeinem kurzen Blicke der Laie ſieht: klein, denn am unbekannten Möglichen iſt kein Halt gegen traurig komiſchen Vordergrund.

Es war meine Abſicht, dieſem Heft auch den Aufſatz einzuverleiben: „Zur Vertheidigung meiner Schrift über Göthe's Fauſt" u. ſ. w. Nur die Hälfte davon iſt in der Deutſchen Revue, Februar und März 1880 erſchienen: das Manuscript für die zweite hätte durch die ſtarke Ausdehnung, die durch ſeinen Umfang das Ganze erhielt, die Grenzen eines Zeitſchriftartikels zu weit überſchritten, und ſo liegt es nun ſeit Monaten da und wartet auf Veröffentlichung. Ein unbequemer Zufall iſt Urſache, daß ich für das erſte Heft auf dieſen ihm vor Allem zugedachten Beſtandtheil verzichten muß: der Druck war ziemlich weit vorgerückt, als man bei genauerem Ueberſchlag erſt fand, daß durch Aufnahme desſelben die für ein Heft beſtimmte Bogenzahl weit überſchritten würde. Der Aufſatz wird im nächſten Heft erſcheinen; es ſind drei Hefte in Ausſicht genommen, die einen Band bilden werden.

Die Vorbemerkungen und kleineren Zuſätze enthalten Solches, was man ſonſt in Vorreden ſagt. Die Wenigen, welche Vorreden leſen, werden ſich leicht erklären, warum ich dieſe Form vorgezogen habe. Was darin geſagt iſt, will geleſen ſein, da aber die Mehrheit Vorreden nicht lieſt, ſo ſchien es mir zweckmäßig, es ihr ſo in den Weg zu legen, daß ſie es nicht leicht überſpringt.

Fr. Viſcher.

November 1880.

Inhalt.

Seite

Aus einer griechiſchen Reiſe 1

Satyriſche Zeichnung 61

Ein maleriſcher Stoff 152

Nachruf an Eduard Mörike's Grab, 6. Juni 1875 175

Rede bei der Einweihung ſeines Denkmals, 4. Juni 1880 . . 180

Der Traum. Eine Studie zu der Schrift: Die Traumphantaſie von Dr. Joh. Volkelt 187

Bayeriſche
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Aus einer griechiſchen Reiſe.

Vorbemerkung 1880.

Im Jahr 1844 erſchien ein Artikel von mir in den Jahrbüchern der Gegenwart mit dem Titel: „Populäre Archäologie.“ Er knüpfte an eine kleine Schrift von Ernſt Curtius: „Vortrag über die Akropolis in Athen“ und ſprach den Wunſch aus, daß in ſo gediegen anſchaulicher Weiſe mehr geſchehe, die wachſenden Schätze der Alterthumswiſſenſchaft dem größeren Publikum zu vermitteln. Seither iſt ſo vieles gethan, die große Lücke in unſerer Literatur auszufüllen, auf welche ich damals hinwies, daß die frühere Klage über Mangel nicht mehr am Platze iſt; man darf ſagen, daß die Archäologie gelernt hat populär ſein ohne Seichtigkeit, Gelehrſamkeit und Geſchmack verbinden; in der Form der Reiſebeſchreibung ſind Kräfte auf den Plan getreten, in denen Wiſſenſchaft, Naturſinn und Stil auf ſo feine Weiſe zuſammenwirken wie in einem Gregorovius und Löher, ein lebhaftes und geiſtreiches Talent iſt W. Kaden, illuſtrirte Werke kommen in ſtattlicher Folge dem wißbedürftigen Laien entgegen, Wort und Bild gehen Hand in Hand, ihm eine Anſchauung vom klaſſiſchen und orientaliſchen Alterthum zu geben. — Der genannte Vortrag von Ernſt Curtius hatte mich an den Moment erinnert, wo ich im Jahr 1840 auf der Akropolis von Athen unter den Trümmern des Erechtheustempels dem Verfaſſer begegnet war, und ich fühlte mich ſo lebhaft in jene Zeit zurückverſetzt, daß ich den Anlaß nahm, Einiges aus meiner Reiſe zu erzählen. Ich gieng etwas weiter zurück, holte von Syrakus aus, ſchilderte die Fahrt nach Malta, den Abend in Citta Valetta, dann die Fahrt nach Griechenland, die Tage auf der Inſel Syra und dann die erſten Tage in Athen.

Nun hat ſich in gegenwärtiger Zeit die Erinnerung an Griechenland mit erneuter Stärke in mir aufgefriſcht. Vor Kurzem hat die Berliner Conferenz getagt, es handelt ſich einmal wieder um das Schickſal dieſes jungen Staates, dem die Eiferſucht der Mächte den Raum fürs Daſein ſo eng bemeſſen hat, daß er nicht athmen, nicht gedeihen kann. Das war der Lohn für Heldenthaten, der großen Ahnen würdig, für Blut in Strömen vergoſſen, für die Tage von Chios, von Pſara, da ſtundenweit das Meer ſich roth färbte von den Schlächtereien der Türkenbarbaren, für die Tage von Kreta, da Weiber und Kinder zu Hunderten im Rauch erſtickt wurden, die Martyrwochen von Miſolunghi — wer nennt ſie alle, die Höllenleiden, unter denen ungebeugter Männermuth aus unerträglichem Joche ſich herausrang! — Im Krimkriege 1854 rührt ſich das ſchändlich verkürzte Land wieder, will über die unleidlich enge Nordgrenze hinausdringen — die wohlwollenden Weſtmächte legen eine Flotte in den Piräus, es in ſeinen erſtickenden Klammern zurückzuhalten, ja Frankreich ſelbſt, der alte Freund Griechenlands, jetzt freilich Frankreich unter Napoleon III., dem Patrone der Türkei, landet Truppen, die neue Lebensregung zu unterdrücken. Als 1878 der neue ruſſiſch-türkiſche Krieg angieng, vom erſten Tag an war mein erſter und letzter Gedanke Griechenland. Für mich war damals kein Zweifel, daß es die richtige Politik ſei, Rußland vorgehen zu laſſen, aber freilich die einzig richtige Politik auch, bei Zeit bedacht zu ſein, wie man vorbeuge, daß dieſe Macht, ſiegreich vorſchreitend, nicht maßlos vergrößert uns überwachſe. Man erinnert ſich der Konfuſion, in welcher ſich damals die aufgeregte öffentliche Meinung tummelte. Wer die Anſicht ausſprach, Rußland dürfe nicht an der Aktion gehindert werden, der galt für einen Ruſſophilen und gelangte kaum zum Worte. Der alte Haß, aus der Zeit ſtammend, da der nordiſche Koloß uns noch ein Schreckpopanz, unſern Freiheits- und Einheitsbeſtrebungen eine tägliche Drohung war, tauchte wieder auf, als ſtünde es noch wie es ſtand zur Zeit des deutſchen Bundes und der Tage von Olmütz.die Demokratie, die nichts lernt, nahm ſich bieder moraliſch der mißhandelten türkiſchen Unſchuld an und dem Philiſter überhaupt, der nicht begreift, daß jeglich Ding zwei Seiten hat, ſetzte man vergeblich auseinander, daß, wenn man für zweckmäßig erachte, den ſarmatiſchen Sturmbock gegen das Türkenreich arbeiten zu laſſen, darum keinem Menſchen einfalle, dieſen Sturmbock für einen ſaubern zu halten; vergeblich erinnerte man, daß ja der liebe Herrgott ſelbſt ſich ab und zu des Belial gegen Beelzebub bediene. War es aber richtig, dem Stoße Rußlands kein Hinderniß in den Weg zu legen, und ebenſo richtig, auf eine zeitige Hemmung, auf einen

Damm gegen zu großen Uebergriff bedacht zu ſein, ſo war es Griechenland, worauf jeder unbefangene Blick fallen mußte. Die Griechen ſind das erſte Volk, das ſich gegen die tödtliche türkiſche Tyrannei erhoben hat, ſie ſind unter den Nationalitäten, welche Jahrhunderte lang unter ihr geſeufzt, die einzige, die bereits bewieſen hat, daß ſie kulturfähig, daß ſie berufen iſt, in das moderne Staatsleben einzutreten. Wenn man nun das geltend machte, ſo bekam man zu hören, der Türke ſei ein ehrlicher Mann, der Grieche ein falſcher. Es iſt wahr, daß der Türke in Handel und Wandel ehrlicher iſt, als der Slave, Grieche und Armenier, freilich nur der nicht moderniſirte Türke, nicht der Türke im Frankenrock, denn er nimmt Schliff und Pfiff und Gift, nicht Gehalt der Bildung an. Das türkiſche Weſen vereinigt den Geiſt des Korans mit dem unvertilgbaren Charakter des bildunghaſſenden wilden Bergvolks. Das Produkt dieſer Miſchung iſt Stabilität, zum Prinzip geworden, und fanatiſcher Haß des Gegentheils, iſt die rohe Leidenſchaft für den Stillſtand. Der Türke haßt und verachtet das Chriſtenthum vor allem als kulturfreundliche Macht, er haßt im Chiaur das Streben, das Lernen, das Fortſchreiten. Es iſt eine Art von Romantik darin: nur das Alte iſt gut und ſchön, das Neue ſchlecht, frivol. Man erkennt hier den innerſten Grund der Sympathie der katholiſchen Kirche mit den Türken: dem Pfaffen, der für die ſchöne alte Glaubenseinheit Tirols geifert, muß Konſtantinopel ſein wie Innsbruck. — „Geht mir weg mit dem Türken, es wird nichts aus ihm, er fragt nicht nach der Uhr“, pflegte, wenn er die türkiſche Ehrlichkeit rühmen hörte, ein Deutſcher zu ſagen, der einige Jahre im Orient zugebracht hatte. Wo man nicht nach der Zeit fragt, keine Stunde hält, kann keine Wirthſchaft, keine Staatsordnung, kann insbeſondere keine Schule aufkommen. Wo dieſes Volk herrſcht, herrſcht der Tod, „wo ein Türke hingetreten, wächst kein Gras mehr.“ Regieren heißt Ausſaugen. Wer widerſtrebt, wird hingeſchlachtet. Die Grauſamkeit kennt keinen Zügel. Und dieſer Barbar beherrſcht ſeit fünf Jahrhunderten die ſchönſten Länder der Welt! Beherrſcht rührige Völker, die an das Tageslicht herausringen, nach Luft ſchnappen! — Man bringt vor, dieſe Völker, Albaneſen, Bulgaren, Serben, Griechen haben es in Aufſtänden und Kriegen nicht beſſer gemacht, als die Türken. Aber wo der Beherrſcher roh, ſtumpf, wild, grauſam iſt, da ſoll man nicht dem Beherrſchten die Schuld geben, wenn auch er verwildert. Schafft dieſen Völkern Luft und laßt ſie erproben, ob ſie der Freiheit werth ſind! Oder wißt ihr ein anderes Mittel, aus dem ewigen Kreiſe der Wechſelbeſchuldigung herauszukommen? — Die Griechen aber haben es ſchon erprobt, dadurch erprobt, daß ſie ſich noch unter der Türkenherrſchaft in geiſtigen Kontakt mit der europäiſchen Bildung ſetzten — nur dadurch iſt ja ihre Erhebung möglich geworden, — und dann durch die Erhebung ſelbſt und ihre Heldenthaten. Schon dieſe Thatſache gebietet, auf die ungeläugneten Flecken in ihrem Nationalcharakter, vor allem Parteiſucht, Faktioſität, kein verwerfendes Urtheil zu gründen. Was man immer gegen ihn vorbringen mag: der Grieche will lernen, lernt, der Grieche ſtrebt und Streben iſt die Eintrittskarte in die europäiſchen Kulturſtaaten. Warum man dieſes Volk um die Früchte ſeiner Befreiungsopfer verkürzt hat, das iſt weltbekannt. Rußland ſieht im alten

Beſitzer Konſtantinopels den werdenden Nebenbuhler, hat darum von jeher ihn bald ins Feuer geſchickt, dann weggeworfen, bald ihm ganz die Hände gebunden. England, von allen Machtfragen abzuſehen, fürchtet in dem kühnen, unternehmenden Seefahrer den künftigen Rivalen ſeines Welthandels; wie viel das Miniſterium Gladſtone gegen die traditionelle Politik ſchließlich vermögen oder wie lange es am Ruder bleiben wird, iſt nicht abzuſehen. Frankreich hatte ſo ſchwache und blöde, ſo ganz nur augenblickliche Gründe, dieſe Vormauer europäiſcher Bildung nicht wachſen zu laſſen, daß man nur ſagen kann: es iſt zur Vernunft, zur Einſicht in ſein eigenes Intereſſe gelangt, wenn es jetzt endlich der Fürſprecher des armen Landes geworden iſt. In Oeſterreich hätte, wenn auch kein öſtliches Intereſſe im Wege geweſen wäre, ſchon das Metternichſyſtem an ſich, als Erzfeind jeder Volkserhebung, dem Aufkommen von Hellas widerſtrebt. Jenes Intereſſe wirkt fort und wohin es in der jetzigen Lage noch führt, das liegt bedenklich im Ungewiſſen. Und Deutſchland? Wenn es je wahr iſt, daß ſein Intereſſe verlangt, dem unerſättlichen Expanſionsdrang Rußlands Schranken zu ſetzen, ſo iſt auch ſchon geſagt, daß ſein Intereſſe fordert, Griechenland zu ſtärken. Zu ſchweigen von rein menſchlicher, humaniſtiſcher Bildungsſympathie mit den Enkeln des klaſſiſchen Volkes — da ja doch einmal das Menſchliche keine Stimme haben ſoll im Rathe der Staatskunſt!

Hellas kann nicht athmen, habe ich geſagt. In den Schranken, die man ihm gezogen hat, fehlt ihm das erſte aller Mittel zur Entwicklung: der ausreichende Bodenbeſitz, um auf Landbau Wohlſtand zu gründen. Die Wälder vom

Türken verwüſtet, die Flüſſe meiſt verſumpft, dem Anbau fehlte das Waſſer: ſo ſtand es, als der Hellene ſein Eigenthum, ein kleines Stück ſeines Eigenthums, wieder antrat. Überfluß hat oft genug die Völker demoraliſirt, aber auch Armuth iſt ein Hemmſchuh für moraliſche Kräfte. Das Streben nicht iſt es, was der Hellene durch das ſchmähliche Unrecht ſich nehmen ließ, ſchwerlich hätte ein anderes Volk in derſelben Lage ſich ſo kräftig gerührt und entwickelt, wie bis jetzt ſchon dieſer Eingeſchnürte. Macht ihm möglich, daß er ſeines edlen Fleißes endlich auch froh werden könne, und ſeht dann zu, ob die Nationalfehler, die den bekannten Schatten auf die Tugend ſeiner Strebſamkeit werfen, nicht nach und nach erblaſſen im Lichte geſunden Bürgerthums und politiſchen Kraftbewußtſeins!

Dies ſind, hervorgerufen von der politiſchen Stunde, die Betrachtungen, die mich beſtimmen, dem Stück der griechiſchen Reiſe, das der alte Artikel enthält und das ich hier wiedergebe, ein zweites anzufügen, ein Erinnerungsbild, das jedesmal in mir aufwacht, wenn vom Schickſal des jungen Griechenlands die Rede wird. Es iſt dasſelbe, dem ich in meinem „Lebensgang“ einige Zeilen gewidmet habe (Die Gegenwart, November und Dezember 1874. Die betreffende Stelle ſ. 12. Dezember Nro. 50. S. 377): ich verzichtete damals, als ich dieſe Zeilen ſchrieb, an beſtimmte Grenzen des Umfangs gebunden, ungern auf eingehendere Erzählung. Ich erwähnte, daß mein Reiſegenoſſe in Griechenland, Göttling (deſſen Briefwechſel mit Goethe neuerdings erſchienen iſt), den Tag beſchrieben habe, und verwies den Leſer auf dieſe Schilderung (Geſammelte Abhandlungen aus dem griechiſchen

Alterthum von C. W. Göttling, Profeſſor in Jena Bd. I.). Jetzt, da ich mich etwas freier ausdehnen kann, als im damals geſtatteten Umfang, will ich doch dem Antriebe folgen, den der Zeitmoment mir bringt. Die Berliner Conferenz iſt zum Beſchluſſe gelangt, hat Griechenland ein Stück von Epirus und Theſſalien zugeſprochen. Der Türke wird ſich nicht daran kehren, der Grieche wird das Recht, das auf dem Papier ſteht, ſich mit dem Schwert erkämpfen müſſen und Ströme Bluts werden wohl von neuem auf den Ebenen fließen, auf die wir an dem Tag hinüberſahen, den ich beſchreiben will. Was Europa wohl thun wird, wenn der Türke dann wieder hauſt, wie er zu hauſen liebt, Weiber und Kinder ſchlachtet, Männer verſtümmelt, blendet, ihnen die Gelenkſehnen abſchneidet und was dieſer Liebesthaten mehr ſind? Und ob Deutſchland immer neutral, immer nur der „ehrliche Makler“ wird bleiben können? Und wenn dies nicht möglich, was wohl entſtehen wird, wenn Deutſchland in dieſe Gewitterzukunft Arm in Arm mit einem ſeiner Auflöſung langſam entgegengehenden Staat als Patron eines ſeiner Auflöſung raſch entgegengehenden Halbwildenſtaats eintritt, wie es jetzt faſt den Anſchein hat?

Es folgt nun alſo zuerſt der ältere Artikel (von 1844) mit Weglaſſung des Anfangs, der die nun aufgegebene Überſchrift „Populäre Archäologie“ begründete. Manches würde ich jetzt anders ſchreiben, doch wird man billigen, daß ich die Spuren des Jugendlichen nicht getilgt habe. Ich bitte den Leſer nur, ſich die Zeit der Entſtehung gegenwärtig zu halten.

Malta. — Syra. — Athen.

(Jahrbücher der Gegenwart, herausgegeben von Dr. A. Schwegler. Tub., Juni 1844)

Ich war am 16. April 1840 mit einem Segelſchiffe von Syrakus abgereist, noch müde von dem Feldzug durch Sizilien, einem ſechzehntägigen Kampfe mit hartnäckigen Maulthieren, grundloſen Moräſten, angeſchwollenen Flüſſen, kalten Regenſtürzen und dazwiſchen einem Scirocco, der mir und dem Ruſſen, an den ich mich angeſchloſſen, die Geſichtshaut verſengte, bis ſie in blutende Schrunden aufbrach und in Fetzen herunterhieng, mit Schmutz, Flöhen, ſchlechter Koſt, kurz mit allen Übeln Siziliens, Siziliens im Unwetter. Der Himmel hatte ſich aufgehellt, aber nun trat Windſtille mit dumpfer Föhnluft ein, das Schiff gieng nicht vom Flecke und ich ſuchte verſtimmt früh Abends die Kajüte. Nach wenigen Stunden trieb mich der Qualm heraus und ich ſtieg wieder auf das Verdeck. Die ſchönſte Mondnacht lag auf dem Meere, die Segel, von labendem Winde gebläht, glänzten milchweiß, das Schiff zog hinter ſich eine breite Straße ſilberner Flitterſterne und ſchwebte ſeinen Weg ſtetig und ſanft wie ein ſtiller Schwan dahin. Die Schiffsleute plauderten mir ſizilianiſchen Aberglauben vor: ich lernte, daß, wer in der Nacht des Apoſteltages St. Paul geboren iſt, von keinem Skorpion und keiner Tarantel geſtochen wird: als Merkmal dieſer Auszeichnung trägt er unter der Zunge eine Erhöhung in der Form eines Skorpions. Wer ſich von ſeinem Blute impfen läßt, heißt ein germato und iſt dieſer Unverwundbarkeit theilhaftig geworden. Auch von den Wunderthaten eines Heiligen vernahm ich, der kürzlich ſechzig Brüche auf einmal geheilt hatte. Am andern Abend landeten wir an dem felſigen Malta; Cittavaletta mit ſeinen ſchönen Häfen, darin ſtolze engliſche Dreidecker ſchwankten, thürmte ſich vor unſern Augen; der Hafenbeamte empfieng unſern Schiffskapitän mit heiteren Bemerkungen, ob wohl die Neapolitaner den Engländern bald Schläge geben werden? Denn die Schwefelfrage ſchwebte noch, ich hatte in Sizilien große Lager dieſes kritiſchen Stoffs im Vorbereiten geſehen und nach den Reden unſeres Maulthiertreibers, aus welchen die Volksſtimmung ziemlich ſicher zu entnehmen war und der jede andere Regierung als die jetzige, willkommen nannte „qualunque sia“, waren die Ausſichten ungleich bedenklicher, als der Erfolg es zeigte. Wer von Sizilien nach Malta kommt, den wird trotz dem öden Charakter dieſer ſteinigen Inſel die Reinlichkeit, der Wohlſtand, die Ordnung und Pracht, welche die Engländer hiehergetragen haben, ſo wohlthuend empfangen wie friſches Weißzeug einen Reiſenden, der in Regen und Sonnenhitze lange nicht wechſeln konnte. Ein ſeltſames Völkergemiſche bot ſich dem Auge dar; die Träger, die mein Gepäck übernahmen, geborene Malteſer mit den tiefbraunen Geſichtern und um die Stirne künſtlich geringelten Löckchen, ſprachen mit harten Kehltönen den arabiſch-italieniſchen Dialekt ihrer Inſel; ſtolze Türken ſaßen ſchweigend mit ihrer langen Pfeife, äußerſt philiſterhaft zeigten ſich dazwiſchen die engliſchen Infanterieſoldaten mit ihren durchaus unmartialiſchen Käſekrämergeſichtern. Horace Vernet hat in ſeiner orientaliſchen Reiſe ein boshaftes Bildchen von Malta gegeben, worauf er nicht ermangelte, ein paar dieſer höchſt unſoldatiſch ausſehenden Kriegsleute in ihren Rothröcken anzubringen. Jetzt aber marſchirten Bergſchotten vor der Hauptwache auf; das war etwas anderes. Ein Dutzend ihrer Querpfeifer trat hervor, mit ſtolzer, gerader Haltung, ſtraffen und ſcharfen Bewegungen, wie ſie die ausgebildetſte militäriſche Dreſſur nicht hervorbringt, ſchlanke, ſchwungvolle, kühne Menſchen, und marſchirten unter den wilden, melancholiſchen Tönen ihrer ſchrillenden Pfeifen durch die Straßen. Malteſiſche Frauen, ſo bekannt ihnen dies Schauſpiel ſein mochte, warfen unter der ſchwarzſeidenen Mantilla, welche ſie über den Kopf herabfallen laſſen und mit dem linken Ellbogen echt antik wie die Sizilianerinnen in die Seite andrücken, glühende Blicke aus den großen ſchwarzen Augen nach dieſen blonden, ſchlanken Männern mit den entblößten weißen Knieen.

Das Dampfboot Dante aus Marſeille gieng ſchon den andern Morgen frühe nach Syra ab und ich mußte die merkwürdige Stadt, in die ich kaum einen flüchtigen Blick geworfen, wieder verlaſſen. Mit Noth hatte ich Abends noch Zeit gefunden, mir den Magen durch eine engliſch überwürzte, aus glühendem Marſalawein bereitete Schildkrötenſuppe zu verderben und mir dadurch die nöthige Diſpoſition zu einer kurzen Seekrankheit zu erwerben, einem Übel, das mich ſelbſt im Meerſturm zwiſchen Neapel und Palermo verſchont hatte. Ich hatte mir nicht träumen laſſen, daß meine erſten Zuſtände auf dem Schiffe, das mich nach dem erſehnten Griechenland tragen ſollte, dieſer Art ſein werden. Die Seekrankheit iſt mit einem tiefen Seelenleiden verbunden; der Geiſt zieht aus dem verdorbenen Magen, noch ehe er ſich dieſer ſchlechten

Quelle bewußt wird, eine ſchlechte Philoſophie, das Leben erſcheint öde, ein Wort aus eines Narren Munde, jede trübe Erinnerung ſteigt auf, jeder verborgene Gram tritt aus ſeinem Winkel hervor. Als aber das Frühſtück kam, aß ich, ſo viel ich ſchlucken konnte, und nach erfolgter Selbſthülfe der Natur war ich wieder geſund, die Philoſophie war wieder auf den Beinen. Jetzt erſt ſah ich meine Geſellſchaft näher an: ein ſeltſames Gemiſch von Völkern. Die Matroſen waren luſtige Provenzalen, ſtark, behend, und nahmen ſich in den blauen Hemden und Hoſen mit den rothen Schärpen recht hübſch aus. Ein naſeweiſer Kellner reizte einen dieſer Burſche, dieſer ſtellte ſich alsbald zu einer gewiſſen Form des Boxens zurecht, wobei die Kämpfer ſich mit geſpreizten Beinen feſt auf den Boden ſtemmen und die ganze Kunſt darin beſteht, mit überlegener Schnelligkeit den Gegner mit flacher Hand ins Geſicht zu treffen, was denn der Matroſe ſo gut verſtand, daß dem Kellner das Blut aus Mund und Naſe lief, ehe er ſich umſah. Die Paſſagiere waren Engländer, Franzoſen, Italiener, ein Türke, ein Kroate, zwei Ruſſen, ein Mohr, ein Tſcherkeſſe mit Handſchuhen und Mackintoſh, überhaupt ganz modern und dabei Muhamedaner, zwei ſardiniſche Mönche, welche aus der römiſchen Propaganda kamen, um als Miſſionäre nach China zu gehen. Malta war den Blicken entſchwunden, wir befanden uns auf offener See. Raſche Delphine, alte Bekannte von der Fahrt nach Sizilien, begleiteten das Schiff und zeigten mit drolliger Eitelkeit ihre Künſte, indem ſie bald in Bogen über die Wellen ſchoßen, bald unter dem Schiff durchſchwammen, bald wieder in Paaren geſellt voranruderten. Von Griechen hörte ich ſpäter, daß ſie aus dem Waſſer aufſpringen, wenn man ihnen pfeife, und daß ſie Schiffbrüchige ans Land tragen, mit Ausnahme der Frevler, welche ſchon Delphinfleiſch gegeſſen haben: die alte Arionſage. So lernt man die Mythen an Ort und Stelle verſtehen. Jene Sagen ſind todt, eine ſchöngeiſtige Ergötzlichkeit, eine Rhetorik, eine Redeblume, bis ſie in die Anſchauung treten. Ich wußte auch nicht, warum Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt worden, bis ich das ſchlanke, zarte Gewächs erblickte mit ſeinem jungfräulichen Wuchſe. Ich wußte auch nicht, warum das Meer ein Gott ſei, bis ich ſeine heilige Macht mit Augen ſah. Ich wußte auch nicht, warum der Himmel ein ehernes Gewölbe ſei, bis ich unter der wolkenlos unerbittlich heißen, tiefſchwarzblauen Kuppel durch die griechiſchen Thäler ritt; und warum der Adler Jupiters Vogel ſei, wurde mir erſt klar, als ich das mächtige Thier hoch oben in majeſtätiſchen Kreiſen auf den breit, weit ausgeſpannten Schwingen ruhig ſchweben ſah, recht ein Luftweſen, der Geiſt des bewegten und doch ewig gleich ergoſſenen Luftraums. Das Waſſer hatte ich aus Flaſchen getrunken, die man in der Küche gefüllt, wohin man es in Eimern geſchleppt: ich wußte nicht, warum dies Quellende, Kühle, Urſprüngliche, rein Labende göttlich ſei. Als ich aber ſchwere heiße Tage geritten und oft zehn Stunden lang kein Waſſer geſehen, als ich es erlebt hatte, wie unſer griechiſcher Reiſediener uns für den Durſt nach langem Ritt aus einer ſchmutzigen Ciſterne ein laues Waſſer voll rother Läuſe mit einem bedenklichen ἐδῶ (hier) αὐθέντης (Affendi, Effendi: Herr) in der Mütze hinreichte: wenn dann endlich in kühler Grotte eine reine Quelle rieſelte, wenn ich den Mund unterhielt und gierig dankbar ſchlürfte, ſo begriff ich, daß darin, in dieſer beglückend, heimlich aus unbekannten Tiefen quellenden Labung ein Herz, eine Seele, ein Göttliches ſein müſſe. Mein liebenswürdiger Reiſebegleiter, Göttling von Jena, erzählte mir, wie auf einem Ausfluge, den er vorher in Morea mit Profeſſor Roß gemacht, da ſie um einen Fels bogen, plötzlich ein Adler mit einer Schlange in den Krallen rauſchend aufgeflogen ſei; auf einmal ſei ihm klar geworden, wie ſo etwas nothwendig in der Gefühlsweiſe der Alten als dämoniſch überraſchend, geheimnißvoll bedeutend, als Omen habe erſcheinen müſſen. Es iſt reizend, ſo Mythologie ſtudiren. Aber auch die ſittliche und politiſche Bedeutung der Götter lernte ich fühlen. Göttlich war den Alten jede große, ſelbſtändige, über eine Vielheit untergeordneter Kräfte ſiegreich übergreifende, an ſich wohlthätige, dem Widerſtand furchtbare und zerſtörende Erſcheinung. Sie faßten ſie in ihrer Selbſtändigkeit, ſonderten ſie von dem Nexus des unendlichen Ganzen, worin ſie nur ein Glied iſt, ab, machten ſie abſolut, legten die unendlich erweiterte menſchliche Seele in phantaſievollem Tauſche unbewußt unterſchiebend hinein, und es war ein Gott. Die ſittlichen Geſetze kannten die Alten nicht als Reflexion des Einzelnen; es waren Mächte, denen Jeder gehorchte, ohne nach Gründen zu fragen, Volksſitte, rein beſtimmend und beherrſchend, in öffentlichen Einrichtungen handgreiflich da und in die Erſcheinung herausgeſtellt. Es gab wohl eine Willkühr, die dagegen frevelte, aber der Frevler hatte es mit dem Gewiſſen in Geſtalt der Eumeniden und der öffentlichen Strafe zu thun. Es lag z. B. in Niemands Willkühr, auf die Paläſtra zu kommen oder nicht;

er mußte, er wußte nicht, daß es anders ſein könne. So war ihm dieſe abſolute Sitte ein Gott, es war der ſchlanke, feine und doch ſtarke, elaſtiſche Hermes, deſſen Geſtalt ihn am Eingange der Paläſtra empfieng. Und ſo war jedes Sittliche ein Gott, und dieſer Gott trug die ungetheilte, objektive, in keine Reflexionen zerſplitterte Seele der Menſchen in der Bruſt, die ihn geſchaffen hatten und es nicht wußten. Dies hatte ich in Begriffen oft gedacht, in meinem Hegel geleſen, aber es wurde mir erſt eine Wirklichkeit, als ich ſchon in Italien objektive Menſchen, ganze und ungetheilte Naturen in einer unverkennbaren, wiewohl verkümmerten Fortdauer antiker Geiſtesweiſe, Sitte, Geſtalt, Haltung erblickte. Es ſtünde nun freilich übel, wenn man Mythologie nur in den ſüdlichen Ländern, an den Orten ihrer Entſtehung ſtudiren könnte; aber leben wird ſie nur dem, in deſſen Geiſte, ſei es durch verſtändige Lehre oder durch Anſchauung, der Prozeß ſich wiederholt, durch den die Götter entſtanden ſind. Daß ich mit dem Obigen nicht meine, die Sache in ihrer Tiefe und Breite erſchöpft zu haben, verſteht ſich. Aber ſagen muß ich noch, wie ſehr durch jede Anſchauung antiker Art und Form in Volk, Natur und Kunſt meine Hochachtung vor der deutſchen Philoſophie ſtieg; den Stockphilologen und jedem Famulus Wagner zum Trotz muß ich es ſagen. Der ferne nordiſche Geiſt hat begriffen und in Gedanken erhoben, was dunkle Naturgeiſter und veredelter Menſcheninſtinkt in glücklicheren Zonen geſchaffen haben, und wer irgend gerecht iſt und unbefangen anſchaut, wird bekennen, daß ſich ihm unter dieſen Anſchauungen die Begriffsbeſtimmungen unſerer Aeſthetik, Religionsphiloſophie einfach füllen wie wohlgebildete

Gefäße, in welche der für ſie beſtimmte Trank ohne Anſtoß einfließt; und nur denen, welche von der Sache nichts verſtehen, brauche ich noch zu ſagen, daß man dies ſagen kann, ohne im Geringſten Hegel oder irgend einen Philoſophen als eine abſolute Autorität anzuſehen. Was muß man ja nicht alles ſagen, das ſich von ſelbſt verſteht!

Faſt hätten wir aber unſer Schiff vergeſſen. Ich hatte noch keine Bekanntſchaft angeknüpft außer mit dem herrlichen Kater, der groß faſt wie ein Lamm, von jenem ſchönen Katzenſchlage, der aus Griechenland längſt in Italien eingebürgert iſt, dickbackig, mit wahren Tigerpfoten unter der Schiffskanone lag und, ſo mürriſch und türkiſch gravitätiſch er ausſah, doch eine ſehr wohlwollende, herzliche Gemüthsart entfaltete und ganz mein Freund wurde. Ich werde ihn nie vergeſſen. Inzwiſchen hatte ich meinen Homer hervorgezogen und laß den Schluß der Odyſſee. Seit kurzer Zeit verſtand und fühlte ich ihn zum erſtenmal. Er war mir bis vor dieſer Reiſe faſt todt geweſen, ein Schulexercitium, und jetzt mußte ich die hervordringenden Thränen unterdrücken. Einer der Mönche unterbrach meine Lektüre, ein ſchlanker, großer, junger Mann von feinen italieniſchen Zügen, bleich, von etwas hektiſchem Ausſehen. Er fragte mich freundlich und artig, was ich leſe, kam vom Homer auf das Heidenthum, eröffnete mir ſein gefährliches Reiſeziel und wie er Verwandte und Vaterland für immer verlaſſen habe, um in eine Miſſion zu gehen, in welcher Szenen des grauſamſten Märtyrertods ſo häufig ſind; dabei blieb er aber getroſt und heiter; vom Heidenthum kam er aufs Chriſtenthum, von dieſem auf die Konfeſſionen, bald hatte er heraus, daß ich Proteſtant ſei, und erklärte nun offen und ehrlich, er wolle verſuchen, mich zu bekehren, ich ſcheine ihm ſo gut, er möchte mich gern im Paradieſe wiederſehen. Ich diſputirte ein Langes und Breites mit ihm, weil mich ſeine Methode intereſſirte und ſein feines, edles, wohlwollendes Weſen anzog. Es verſteht ſich, daß ich rein nichts gewinnen konnte, weil ihm gewiſſe Grundbegriffe und falſche Disjunktionen, wie: natürlich oder übernatürlich, welche die deutſche Philoſophie längſt flüſſig gemacht hat, abſolut feſt waren. Es war mir aber belehrend, einmal recht in dieſen ganzen ſcholaſtiſchen Apparat hineinzuſehen, mit deſſen Reſten freilich auch die proteſtantiſche Apologetik noch behaftet iſt. Als ich endlich erklärte, ich ſei entſchloſſen, auf meinem Glauben zu leben und zu ſterben, beklagte er mit aufgehobenen Armen in rührendem Schmerze mein Loos. Er verſprach mir noch ein Buch zu ſchenken, irgend eine obſkure italieniſche Apologetik; dies werde mich gewiß bekehren, meinte er. Wir verloren uns aber ohne Abſchied bei der raſchen Ausſchiffung in Syra, ich erhielt das Buch nicht und muß nun ſo unbekehrt fortleben und umgehen.

Zwiſchen dieſen Geſprächen war das Meer mein fortwährendes Studium: ein Reich von Farben und Formen. Als Ganzes genommen wird die offene See bald langweilig. Die erhabene Wirkung dieſer Waſſermaſſe beruht darauf, daß ſie als ein Unendliches erſcheint; dazu bedarf aber das Auge eines Anhaltes; an wechſelnden Uferformen muß es anſetzen, von da aus mit der langen Horizontale des Waſſerſpiegels ſich fortbewegen, und nun führt die Phantaſie dieſe Linie, wo ſie in der Wirklichkeit durch eine Grenze geſchloſſen iſt, ins Unendliche fort, in eine geiſtige Unendlichkeit, die in der Wirklichkeit nirgends gegeben iſt. Dagegen treten nun, wo dieſes phantaſieweckende Verhältniß nicht mehr vorliegt, andere Reize in Wirkung, vor Allem die der Farbe. Die See iſt nicht nur ein natürlicher Spiegel, der jetzt den ultramarinblauen Himmel des Südens, jetzt den finſteren Wolkenſchatten, jetzt den glühenden Purpur des Abendroths wiedergibt, jetzt die durch das Schiff aufgewühlten Wellen, während das übrige Meer ſchon dunkel iſt, mit ihren Spitzen noch in den Schimmer des ſchon verglimmenden Abendroths taucht, ſo daß das Schiff einen breiten Feuerſtrom endlos nach ſich zieht: ſondern alle dieſe Farben erſcheinen, weil der Spiegel zugleich durchſichtig iſt, aber dieſe Durchſichtigkeit durch die grüne Meerfarbe ſelbſt wieder ihren Farbenton hat, unendlich vertieft und gebrochen zugleich. Dazu treten dann als Bedingung neuer Farbentöne die Schatten der bewegteren Wellen, und dieſe in ihren tauſendfachen Bildungen, wie ein Schwanenhals gebogen und innen eingezogen, pyramidaliſch aufſchwellend, in ewigem Spiele rinnend, werdend, zerfließend, von ihrem ſchaumigen Kamme über ſich ſelbſt herabſtürzend, entzücken den Formenſinn.

Endlich am 21. ſahen wir Land. Wir umſchifften Kap Matapan, die Felſenufer des Peloponnes ſtreckten ſich hervor, Kythere ſchwamm verklärt in der Abendſonne, in blauem Dufte dämmerten ferne ſchon cykladiſche Inſeln, müde Vögel ruhten auf den Tauen des Schiffes aus, der Traum von einem Griechenland wurde banger und heller. Am 22. frühe, als ich erwachte, hörte ich kein Stampfen der Maſchine mehr, das Schiff ſtand ſtille, ich eilte auf das Verdeck:

wir lagen ſchon ſeit einer halben Stunde im Hafen von Syra, die meiſten Paſſagiere waren ſchon ausgeſchifft, ich hatte die Ankunft verſchlafen. Die Stadt Syra legte ſich vor meinen Augen an einen Bergrücken der felſigen Inſel hinan, unzählige Hähne krähten — die gewöhnliche Muſik, wodurch ſich die Nähe griechiſcher Ortſchaften anmeldet —, rothmützige Griechen umwimmelten in kleinen Booten unſer Schiff, ich fragte den nächſten Beſten auf italieniſch, ob er mich ans Land bringen wolle, er antwortete: μάλιϛα. Was ſpricht der Menſch? Welche Sprache iſt dies? Kommt das nicht ebenſo im Herodot, im Plato, im Sophokles — hat er aus Buttmanns Grammatik, hat er aus Jakobs Attika griechiſch gelernt? Hat er in Jena, in Kiel, in Greifswalde ſtudirt? Nein, nein, es iſt ſeine Sprache, er ſpricht die Sprache des Plato, des Sophokles, ſie lebt noch; Griechenland iſt kein bloßes Phantaſiebild, wie ich heimlich fürchtete, ich bin in Griechenland.

Ich mußte in Syra vier Tage die Abfahrt des Dampfſchiffs nach dem Piräus abwarten. Ich hatte mir nicht vorgeſtellt, daß ich beſtimmt ſei, auf meinen erſten Schritten in Griechenland von ſehr vaterländiſchen Erinnerungen begrüßt zu werden, erfreulichen und unerfreulichen. Die erfreuliche war eine junge Frau mit einem blonden Knaben auf dem Schooß, die ich am Hafen ſitzend fand und, da ſie mir gar nicht griechiſch erſchien, mit der Frage anredete: Deutſch? „Ja“. Woher? „Von Schorndorf“. Es war eine Tiſchlersfrau, die mit ihrem wanderluſtigen Manne aus Schwaben nach Odeſſa, von hier nach Syra gezogen war. Aber ein wirkliches Uebel ſollte mir zuſtoßen, ich ſollte unter deutſche Pietiſten gerathen — in Griechenland! Ein Landsmann, den ich getroffen, führte mich bei den Vorſtehern des Gymnaſiums und einer von Miſſionären auf pietiſtiſche Grundſätze gegründeten Erziehungsſchule ein, höflichen Leuten, die nun aber auch gar keine Barmherzigkeit hatten. Mir lebte jeder Nerv von dem Neuen, was ich erblickte; ich wollte den goldſchimmernden, waffenglänzenden Palikaren, den fremdduftenden Gewürzen und Früchten des Bazar nachgehen, die ſchönen Schiotinnen, die Pſariotinnen in ihrem phantaſtiſchen Putz betrachten; kein Menſch begriff das, kein Menſch ſprach mit mir von dieſen Trachten, dieſen fremden Menſchen, dieſen kühnen Männergeſtalten: nein, man hatte, der Himmel weiß, wie? in Syra Wind bekommen von unſerer wiſſenſchaftlichen Stellung, man wollte disputiren, man predigte mir über den hiſtoriſchen Chriſtus, Erlöſungstod und Auferſtehung. Man ſchleppte mich auf eine Spazierfahrt über den Hafen, man vergönnte mir nicht, die blauen Inſeln, Delos, das „wie ein Schild" in den fernen Fluthen ſchwamm, mit einiger Sammlung zu ſchauen, ich mußte ein Oſtereierlegen in einem Garten mitanſehen, wo man ſich endlich bis zu der Frivolität aufſchwang, mit Steinchen nach einem alten Scherben zu zielen. Das Aeußerſte dieſer Prüfungen war eine Betſtunde, welcher ich mich nicht entziehen konnte, eigentlich ein Theeabend mit Bibelvorleſen und Gebet. Ich wurde von dem Lehrer, in deſſen Hauſe dieſer gemiſchte Genuß ſtattfinden ſollte, mit dem Landsmann eingeladen, dem ich ſeine Bekanntſchaft verdankte. Ich ſträubte mich, aber der Landsmann — als Ingenieur in Syra beim Quarantainebau beſchäftigt — demonſtrirte mir unabweislich, daß ich mitgehen müſſe; es ſei nämlich, ſagte er, nirgends in der Stadt gute Butter zu finden, als in dieſem Hauſe, wo man ſie von Malta beziehe; für dieſen Genuß laſſe er ſich einmal allwöchentlich die erbauliche Zugabe gefallen; mich müſſe er mitbringen, man würde es ihm und mir gleich übel nehmen, wenn ich nicht käme. Mir lag nichts an der Butter, aber ich hatte von den Einladenden wie vom Einführenden zwei Tage hindurch doch ſo freundliche Aufmerkſamkeit genoſſen, daß ich ſchließlich nachgeben mußte. Nach dem Thee kam denn die Vorleſung, Gebet, Geſang eines geiſtlichen Liedes, dann betete man noch einmal und zwar in der Form, daß man an einem Stuhl niederkniete und das Geſicht in die Hände drückte. Mein Landsmann, von der Butter geſchmeidigt, bequemte ſich und that mit, ich blieb ſtehen. Ich hatte nun eine eigenthümliche Ueberſicht aus der Vogelperſpektive über die Geſellſchaft und befand mich ſonderbar allein, nur daß hie und da eine der Frauen durch die geöffneten Finger verwundert nach mir ſchielte. Dem Landsmann hatten ſich zufällig die Schöße ſeines Rocks zurückgeſchlagen und lagen die breiten Taſchenſäcke aufgedeckt, während ſich die Sitzbaſis ſeines Organismus in kräftiger Breite den Blicken darbot; es war Zeit, daß dieſe Scene ein Ende nahm, denn bald konnte ich das Lachen nicht mehr halten; der herzliche Widerwille gegen ſolche Verbindung von Religion und Geſelligkeit hatte ſich in das Gefühl ihrer Komik aufgelöst. Doch wenden wir uns von dieſer Privatfrömmigkeit zur öffentlichen Religion und begeben uns zum öſterlichen Gottesdienſt nach der Kirche. Was da im Innern derſelben vorgieng, war reine Nebenſache, näſelnder Geſang der Prieſter und Chorknaben, eine Predigt, auf die niemand hörte, Küſſen der heiligen Bücher. Der eigentliche Spaß war außerhalb der Kirche, denn darin iſt der Neugrieche noch ſo gut heidniſch, wie der Italiener, daß ihm die Kirchenfeſte nicht Tage der ernſten Einkehr in ſich, ſondern der Freude ſind. Man muß geſtehen, daß darin auch eine Wahrheit, ein Recht liegt. Die Entbindung von dem Drucke der Sorge, welche die Tage des Menſchen ausfüllt, die Entlaſtung des Geiſtes und der Sinne durch Luſt, Geſang, Spiel, Tanz iſt auch ein Gottesdienſt und ein ſehr weſentlicher. Der alte Grieche zeigte an ſeinen Feſten die Schönheit, Kraft und Gewandtheit ſeiner Jungfrauen, Jünglinge und Männer, die Kunſt ſeiner Künſtler und Dichter ſeinen Göttern, daß dieſe eine Freude an ihren Menſchen haben ſollten, wenn ſie ſahen, wie dieſe ihnen Ehre machten. So ſollen auch wir es an Tag legen, daß wir kein ärmliches, ſondern ein erfülltes Daſein haben, und ſollen unſerem Gotte zeigen, daß wir es wiſſen, wie ſeine Werke gut ſind und er keine Pfuſcherarbeit an uns gemacht hat. Der Puritaner, der die Sonntagsluſt des Volkes verdammt, wäre einzuladen, über Weſen und Werth der Freude, über ihre löſende und befreiende Kraft etwas beſſer nachzudenken. Geht es auch etwas laut her, ſo darf man wohl erwägen, daß der Bauer, der Handwerker, der acht Tage ſchwer und hart gearbeitet hat, die groben Nerven derb durchſchütteln muß, um die bleierne Schwere ſeines Erdendaſeins von ſich zu werfen, daß er keinen Thee trinken wird, um ſich zu erholen, ſondern jauchzen und ſtampfen und tüchtig trinken muß, um das Leben zu fühlen. Aber freilich, wir ſind keine

Heiden mehr; der Zuruf: gehet in euch! muß ſeinen Sinn behalten, und die Feſtesfreude ſoll nur das andere Moment eines Gottesdienſtes ſein, deſſen erſtes tiefe Sammlung, Stille und Selbſtprüfung iſt. Bei jenen ſüdlichen Völkern nun, welche noch bis an die Ohren in der heidniſchen Gefühlsweiſe ihrer Voreltern ſtecken, iſt dies ſo gut als vergeſſen; bei den Italienern iſt moderne Opernmuſik und unendliches Böllerſchießen die Hauptſache bei allen Feſten, und die Griechen bereiten ſich zur Kirchenfeier des Oſterfeſtes die Kinderluſt eines Feuerwerks. Der Haupttheil des Gottesdienſtes am Oſterſonntag war ein Umgang der Geiſtlichen um die Kirche, welche ein großer Vorraum umgibt, der an der Seite des Portals ſich zu einem Portikus nach Art der Baſiliken erweitert; dieſer iſt aber nicht blos eine einfache Säulenhalle, ſondern hat eine zweite Galerie. In dieſem Vorraume findet nun die eigentliche Feier des Tages ſtatt. In der oberen Galerie des Portikus ſtehen die Frauen, die Männer haben hier, wie in den Räumen, die jenen in der Kirche beſtimmt ſind, keinen Zutritt; ich wußte das nicht und ſtieg die Treppen hinauf, um dieſe fremden Geſtalten in den fremden glänzenden Trachten, dieſe edlen Bildungen, dieſe theils griechiſch feinen, theils orientaliſch volleren und dunkelbraunen Geſichter in der Nähe zu betrachten, wurde aber von dem Küſter mit jener gut altgriechiſchen Grobheit, womit ſchon Priamus ſeine läßigen Söhne anfährt, ſchrecklich angeſchnarcht, wobei ich ganz wehrlos war, weil ich nicht neugriechiſch und er nicht italieniſch verſtand, ich ihm alſo ſeine Dummheit nicht verweiſen konnte. Ich verſtand nichts als die Worte: φεῦγε, ξένε!

und mußte mich freilich nach dem Sprichwort halten: der Geſcheidteſte gibt nach; der intereſſante Frauenkranz nahm ſich aber wirklich von unten weit ſchöner aus und ich konnte, als die Verſammlung auseinander gieng, dieſe neue, fremdartige Welt mit Muße beſchauen. In der untern Galerie und im offenen Raume waren die Männer und Jungen. Hier galt es nun, Knallkugeln, Fröſche, Schwärmer zu werfen, je mehr, je beſſer; ſie flogen den Geiſtlichen auf ihrem mehrmaligen Umzuge um die Köpfe, daß ich ein Unglück befürchtete, wenigſtens jeden Augenblick den Ausbruch ihres Unwillens erwartete. Aber im Gegentheil ſteigerte ſich der Ausdruck ihrer Zufriedenheit über ſo viel Andacht. Es waren höchſt ehrwürdige Männergeſtalten, der Biſchof mit dem edlen griechiſchen Profil, dem langen ſilbergrauen Barte, dem Anſtand ſeiner Haltung und ſeines Ganges wird mir unvergeßlich bleiben. Ueberhaupt habe ich bei den Italienern, noch mehr den Griechen, zuerſt in meinem Leben geſehen, was es darum ſei: edel und menſchlich gehen und den Körper tragen. Wie ganz gemein, ſkurril und ärmlich erſchien mir die träge, plumpe, ſchlaffe Art, wie wir unſeren Körper einſinken und, von der gebietenden Seele gelöst, frei für ſich als ſchwere Materie handeln laſſen, neben dieſem ſtolz aufgerichteten Haupte, dieſem edlen Schwunge des Halſes, dieſer herrlich hoch gewölbten Männerbruſt, dieſen zurücktretenden Schultern, der freien geraden Säule des Rückens, dieſem elaſtiſchen, ſchwebenden und doch gravitätiſchen Gange! Und dies iſt nicht Dreſſur, wie bei unſeren Soldaten, oder wie uns der Tanzmeiſter abrichtet, ſondern es iſt noch in der Race; nicht als brächte es der Einzelne aus Mutterleib fertig mit, nein, er muß es hübſch lernen und ſich frühe abmüden und gewöhnen; aber das Gefühl, daß das ſo ſein und daß das Kind frühe darnach gebildet werden ſoll, iſt noch als Inſtinkt im ganzen Stamme; daher wird dieſe Herrſchaft der Seele in ihren Gliedern zur andern Natur und erſcheint in der höchſten Strenge zugleich als höchſte Leichtigkeit. Die Griechen haben aber allerdings ein ſehr grundſätzliches Bewußtſein über die äußere Würde der Erſcheinung. Ihre Bewegungen ſind ſelbſt in der höchſten Leidenſchaft anſtändig gemeſſen; es gilt für eine Infamie, betrunken geſehen zu werden, und wenn einer fühlt, daß ihm das Taumeln nahe iſt, ſo verdoppelt er mit der letzten Anſtrengung die Spannkraft ſeiner Glieder, um ja nichts merken zu laſſen. Ich ſah eine Anzahl betrunkener Burſchen mit Guitarrenſpiel und Geſang durch die Straßen von Athen ſo ernſt und ſo gemeſſenen Schrittes ziehen, daß nur ein ſcharfer Blick ihren Zuſtand entdecken konnte. An den bayriſchen Soldaten fand man es verächtlich, daß kein Ehrgefühl ſie abhielt, öffentlich berauſcht und taumelnd zu erſcheinen. Der Grieche iſt übrigens mäßig und trinkt gewöhnlich ſeinen ſtarken, mit Pinienharz verſetzten Wein wie im Alterthum mit Waſſer gemiſcht.

Am Oſterſonntag Abends gieng ich mit dem Dampfboot nach dem Piräus ab. Ich hätte zu meiner Reiſe keinen übleren Frühling finden können, als in jenem Jahrgange. Es war der 27. April, als ich Morgens im Piräus landete, und doch fror ich von naßkaltem Regen und dünner Schnee bedeckte den Rücken des Pentelikon und des Hymettus, etwas Unerhörtes in Griechenland um dieſe Zeit. Ein Zollbeamter der raſchaufblühenden Hafenſtadt Piräus unterſuchte mein Gepäcke; er trug noch völlige Nationaltracht und die ganze Unterſuchung beſtand in einem verächtlichen Blicke, den er, als ſchämte er ſich des niedrigen Geſchäfts, auf die am Boden liegenden, nicht geöffneten Koffer und Päcke warf. Allmählig fanden ſich Fiaker von Athen ein, die Reiſenden in die Stadt zu führen, Geſindel vom erſten Schlage, um kein Haar anders, als deutſche Hauderer, dabei aber in der Nationalkleidung ſeltſam genug auf ihrem Bocke anzuſehen. Ich miethete mit einem Manne, der ebenfalls mit dem Dampfboot gekommen war, einen Einſpänner; ich hatte ihn für einen Italiener gehalten, er erkannte aus einigen Ausrufungen des Unwillens über die freche Forderung des Kutſchers einen Deutſchen in mir und gab ſich nun als einen Schuhmacher aus Würzburg zu erkennen. Mit einem Schuhmacher aus Würzburg in einem Einſpänner fuhr ich alſo an den wenigen Reſten der langen Mauer hin nach Athen. Die Akropolis trat deutlicher und deutlicher hervor, die Propyläen, der kleine Niketempel, der Parthenon waren zu erkennen und ſchon entdeckte mein Auge jene Fries- und Gebälkſtücke des alten, von den Perſern zerſtörten Hekatompedon, welche bei dem eiligen Wiederaufbau der Mauern unter anderem aufgerafften Geſtein in die Mauer der Burg eingefügt wurden*). Warum wirkte gerade dieſe Entdeckung ſo beſonders ſtark und elektriſch auf mich? Ein hohes Kunſtwerk iſt ewig, es iſt wie aus der Zeit herausgenommen, man wundert ſich nicht, wenn es, in ſeinen Trümmern ſelbſt herrlich, noch ſteht: dies aber iſt eine Erinnerung aus dem unmittelbarſten Leben, die mich unwiderlegbar überzeugt, daß jenes Volk, das in der idealiſirenden Ueberlieferung faſt zum Gedichte geworden iſt, wirklich war, wirklich in Noth, Drang und Haſt ſein Zeitleben friſten mußte, wie wir anderen Menſchen, und ſo etwas muß eine ſchlagartige Wirkung hervorbringen. Eine unbedeutende Anticaglie, ein Balſamgefäß aus einem Grabe, das noch den Geruch hat, wirkt als unmittelbare Lebensſpur, als handgreifliches Zeugniß oft ſtarker auf die Phantaſie, als ein großes Monument. Das erſte etruriſche Grab, das ich ſah, in Chiuſi, ſo wohl erhalten, ſo neu, als wäre es geſtern eröffnet, ergriff mich in dieſem Sinne ſtärker, als die Arena in Verona, die erſte große Ruine des Alterthums, die ich geſehen hatte. Pompeji iſt ein Inbegriff einer Totalwirkung dieſer Art: Schiller hat in ſeiner Elegie dieſem Gefühle vollendeten Ausdruck gegeben. Pompeji war aber nur eine römiſche Provinzialſtadt, die Akropolis dagegen iſt der Mittelpunkt der griechiſchen Geſchichte; hier dieſe ſchlagenden Zeugen eines mitten im Drange des Lebens eilig vollendeten Werkes zu ſehen, muß doppelt und zehnfach ergreifen.

---

*) Der eilige Aufbau wird allerdings von Thucydides zunächſt nur von den langen Mauern berichtet; wenn ich mich aber in meiner Erinnerung nicht ganz täuſche, ſo ſind jene Friestheile in der Burgmauer zwar im Allgemeinen nach der Linie, doch mit ſo wenig Genauigkeit eingemauert, daß ich die in Athen angenommene Anwendung jener Nachricht auf Theile der Burgmauer für ganz richtig halte.

Ich fuhr die Palmenſtraße zu einem Gaſthof, Stadt München genannt, und begab mich ſo bald als möglich auf den Weg, die Deutſchen aufzuſuchen, an welche ich Adreſſen mitgebracht hatte. Es war aber kein Menſch zu treffen, alle Welt war ausgeflogen, denn es war Oſtermontag; ein

Offizier in einem Kaffee, den ich nach einigen deutſchen Offizieren fragte, antwortete mir, er wiſſe nichts von ihnen, denn — ſetzte er bitter und unfreundlich hinzu — io per disgrazia sono Greco. Ich ſchlenderte nun auf den Straßen umher und beſah die junge Stadt, die ſich in ſauberen, aber ſehr leicht gebauten Häuſern, meiſt zweiſtöckig mit einem Altan und einem vorſpringenden, ſtumpfwinklichten Dach, aus dem Barackenknäuel der alten herauszuheben begann. Ich war nicht beſonders gut gelaunt, da ich keine Anſprache, keinen Rath, keine Anleitung finden konnte. Nun fieng eine Maſſe verworrener, ſchwer vereinbarer Eindrücke an, auf mich loszuarbeiten, deren Gedränge meine Verſtimmung endlich auf den Gipfel führen ſollte. Von der einen Seite begegnete mir das Neue: d. h. vor allem die bayriſchen Geſichter, die ich ſchwer genug mit dem Gefühle Altgriechenlands, das mir durch alle Nerven gieng, zu vereinigen wußte, und nicht viel leichter mit den Adlerköpfen, der ſchwungvoll wilden Erſcheinung, dem Gold- und Waffenglanz der Neugriechen. Nun kam aber zu dem Bayriſchen das Franzöſiſche und Engliſche, was mit ſeinen raffinirten Formen überall eindrang, und ich ſah die naturvollen, poetiſchen Erſcheinungsformen dieſes Volkes auf allen Punkten ſchon dem Modernen weichen. Hier gieng ein Palikare, bewaffnet bis an die Zähne, gold- und ſilbergeſtickt, und führte ſein Weib, das ſich in franzöſiſche Kleider gezwängt hatte, ſpazieren: es ſieht nichts gemeiner aus, als Menſchen, deren Geſichtsfarbe, Ausdruck, Haltung den Naturton noch nicht moderniſirter Völker hat, in unſere Kleider geſteckt. Es hängt und ſchlottert alles, ſie wiſſen dieſe hungrigen

Lappen nicht zu führen, nicht zu tragen: hier muß alles, Geſicht, Miene, Bewegung, wenn es den Kleidern nicht widerſprechen ſoll, geleckt ſein, und die Griechin, die im Fes, in der geſtickten Jacke ein Bild der Schönheit iſt, erſcheint in franzöſiſchen Kleidern als Soldatentrulle, der kühne Häuptling, voll kriegeriſchen Adels in ſeiner Haltung und ganzen Bildung, wie ein derber Unteroffizier. Dort geht ein ſchlanker junger Mann, neugriechiſch bis ans Knie, aber unter der Fuſtanella trägt er Suwarowſtiefel. Jener Küſten- oder Inſelbewohner mit blauen Pluderhoſen und der braunen Jacke, nicht ſo glänzend, wie die Palikaren, aber doch immer recht maleriſch, trägt einen Regenſchirm, ein anderer Kravatte, ſtehenden Kragen und Glacéhandſchuhe zur Nationaltracht u. ſ. w. Es war mir zu viel, ich wollte nun nicht länger zaudern, ſondern zu dem Altgriechiſchen mich retten, das ich mir als einen Leckerbiſſen abſichtlich aufgeſpart hatte. Freilich war es am heutigen Tage nicht möglich, von dieſem urſprünglichen Elemente ein ganzes, unvermiſchtes Bild zu bekommen. An den rieſigen Säulen des Jupitertempels, wohin ich an dem ſchlanken, graziöſen Denkmal des Lyſikrates vorüber meine Schritte gewendet, hatten ſich Weiber zum Tanze vereinigt. Mehrere Kreiſe hatten ſich geſchloſſen, einer aus lauter alten Frauen beſtehend, die ebenſo andächtig und ernſthaft, wie die jungen, ihre monotonen Reigenbewegungen unter jenem melancholiſchen, ſchalmeiartigen, näſelnden Geſange, der die einzige Vokalmuſik der Griechen iſt, unermüdlich wiederholten. Dieſe Alten trugen meiſt die gröbere Tracht des griechiſchen Landvolks, weiße wollene Röcke mit wenig rother Stickerei, die langen Zöpfe in einen klirrenden Büſchel ſilberner Stäbchen endigend; dagegen erſchienen in anderen Kreiſen jüngere Frauen und Mädchen, die golddurchflochtenen Zöpfe um das niedrige Fes gewunden, die bunte Jacke reich mit Silber und Gold geſtickt, und die geſchnabelten Schuhe im zierlichen, doch gemeſſenen Tanze zeigend. Zwei ältliche Engländerinnen auf Saumpferden ſahen dem ungewöhnlichen Schauſpiele mit einem Geſichte voll Reiſebeſchreibungen zu, die eine zeichnete emſig die bunten Gruppen in ihrem Album nach; eine bekannte Geſtalt grüßte mich, es war ein Cameriere, der die Künſtlergeſellſchaft, zu der ich mich in Rom hielt, in der Trattorie bedient und ſich jetzt zum Kammerdiener dieſer Inſulanerinnen aufgeſchwungen hatte. Die weiße Jacke und der grüne Schurz war verſchwunden und hatte einem ernſthaften langen Rocke Platz gemacht, ſo trat er vor mich und fragte: non riconoscetemi? Der erſte Menſch, mit dem ich ein Wort reden konnte; aber Giovanni wurde gerufen und ergriff ritterlich den Zügel ſeiner Dame, um ſie weiter zu geleiten. Ich wandte mich zurück, kam am Thurm der Winde vorüber, dieſem Ueberbleibſel aus einer Zeit ſchon ſehr geſunkener Kunſt, paſſirte das Thor des Hadrianiſchen Forums, ſtieg gegen die Akropolis hinan, und der Theſeustempel ſtand vor mir, bekanntlich der am beſten erhaltene unter allen griechiſchen Tempeln, durch Einweihung zu einer Kapelle des St. Georg in den Zeiten der Rohheit und Verwüſtung vor Untergang geſchützt und ſo als reines Modell eines doriſchen Tempelbaus aus der beſten Zeit für die Gegenwart gerettet. Diesmal war aber weder Zeit, noch Ruhe der Stimmung, den ſchönen Tempel gründlicher zu betrachten. Eine höchſt maleriſche Gruppe tanzender Männer zog das Auge ab, oder nöthigte vielmehr, dieſe Staffage mit dem Tempel und ſeinen Umgebungen unter dem pittoresken Standpunkte zuſammenzufaſſen. Was ſind doch Farben! Wie ganz, öd und ärmlich iſt unſere Tracht neben dieſem Glanz, dieſen blendenden Fuſtanellen, dieſen auf buntem Grunde blitzend geſtickten Jacken und Kamaſchen, dieſen prächtigen ſeidenen Schärpen, dieſen Purpurmützen! Daß der Tanz der Neugriechen in ſeinem Hauptcharakter, einem unter Geſang ſich hin- und herbewegenden Kreiſe mit einem Vortänzer, der die ſehr einfach ſcheinenden, aber doch eben nicht leichten Schrittbewegungen angibt, von dem altgriechiſchen abſtammt, glaube ich gerne, wenn es auch reine Fabel ſein mag, daß der etwas verſchlungnere Tanz, den ich am folgenden Tage auf derſelben Stelle aufführen ſah, derſelbe ſei, den Theſeus als Nachahmung des Labyrinths eingeführt haben ſoll, als er von Kreta zurückkehrte. Eigenthümlich gemeſſen, ernſthaft bewegen ſich die Neugriechen in ihrem Tanze, ſo mäßig und gehalten, daß es ſcheint, es ſei ihnen in dieſem Punkte von den Altgriechen zwar die σωφροσύνη, aber nicht das Feuer geblieben. Den eintönigen Geſang begleitete eine Trommel und eine Pfeiſe, der ganze Reichthum von Ballmuſik, den die Bayern antrafen. Aufmerkſam beſchäftigte ich mich vom erſten Tage an mit den griechiſchen Phyſiognomieen. Habe ich recht geſehen, ſo kann man ſich von dieſem Punkte aus folgende Stellung zu der Fallmerayerſchen Anſicht geben. Der verbreitetſte Typus iſt ſchmales Geſicht, zurückfliehende Stirne, ſcharfe Adlernaſe, der feine Mund wie zum Lächeln in den Winkeln etwas aufgezogen, Kinn etwas ſpitz. Man kann zweifeln, ob dieſe Form ſüdſlaviſch oder altgriechiſch ſei. Ariſtoteles, wenn ich nicht irre, bezeichnet das γρυπόν (gebogene Naſe) als doriſch; auf den Werken des ſtrengen alten Stils vor Phidias herrſchte bekanntlich ein Profil, das dem beſchriebenen ähnlich iſt, die Naſe zwar nicht ſcharf gebogen, doch vorſtrebend. Allein ſo häufig ſieht man dieſe vogelartigen Köpfe bei Südſlaven, daß man wohl am beſten thut, hier eine Miſchung in Folge der ſtarken ſlaviſchen Einwanderungen anzunehmen. Am ſicherſten wird man auf griechiſches Blut ſchließen können, wo dieſer Typus ſich mit dem glanzvollen Auge verbindet, das man häufig ſieht und das bekanntlich ein Haupttheil der griechiſchen Schönheit war. Ab und zu ſah ich ein knorriges Geſicht, ſtarke Backenknochen, runde, kurze Naſe, kleines, funkelndes Auge, dabei breiten, ſtämmigen Wuchs. Dies iſt vielleicht gröbere ſlaviſche Raſſe; man kennt dieſen Unterſchied in der ſlaviſchen Nationalität: ein dem mongoliſchen näherer und ein edlerer Typus. Einmal wurde mir ein Mann mit ſolchen Zügen als Albaneſe bezeichnet — wohl nur eine zufällige Einzelheit; ich habe zu wenig Albaneſen geſehen, um dieſen (illyriſchen) Stamm zu kennen. Die gerade Linie in der Verbindung von Stirn und Naſe, das große Auge, das runde, volle Kinn, das breitere Geſicht war nach Ariſtoteles joniſch, und der geiſtreichere joniſche Stamm wurde zur Blütezeit der Kunſt das Ideal der Bildhauer. Selten, aber in einigen ſehr reinen Exemplaren habe ich dieſen Typus geſehen. Nicht vergeſſen will ich einen Moment in Salona (Amphiſſa). Wir ritten eben aus der Stadt, ich warf noch einen Blick in die letzte Straße zurück; hier ſah aus einem Fenſter, das bis in die Mitte von unten nach oben mit einem Laden geſchloſſen war, der ſchönſte altgriechiſche Mädchenkopf heraus und blickte uns neugierig nach; zwei der niedlichſten Händchen legten ſich mit den zarten Fingern an den Laden an und ich meinte leibhaftig die Alkmene jenes ergötzlichen Vaſengemäldes zu ſehen, wo Jupiter mit Hilfe Merkurs, beide in komiſchen Masken, die Leiter an ihr Fenſter legt. Auf meiner Rückreiſe vom Peloponnes landete ich am korinthiſchen Meerbuſen in Voſtiza. Es war unerträglich heiß; ein griechiſcher Soldat, aus Corfu gebürtig und des Italieniſchen kundig, der mich bis Patras begleitete, hatte mich im Kaffeehaus ſitzen laſſen und zechte irgendwo mit Kameraden, es waren keine Pferde zum Weiterreiſen, kein Chorophylax zu bekommen (eine Begleitung, die beſonders damals, wo eine wilde Klephtenbande zwiſchen Rumelien und Morea hinüber und herüberzog, ſehr nothwendig war); ich befand mich im widerwärtigſten Zuſtande. Zufällig fiel mein Blick auf die Straße: ein Papas gieng vorüber in dem ſchwarzen langen Gewande, das ſchwarze Barett auf dem Kopfe, ein Mann in mittleren Jahren, deſſen edler Kopf jedem ſtrengſten Geſetze altgriechiſcher plaſtiſcher Schönheit entſprach. Die ſenkrechte Stirne ſetzte ſich mit kaum merkbarer Einziehung in die edle, gerade, ums Kennen fein gebogene Naſe fort; den weichen, vollen Mund, das kräftige Kinn umwallte der dunkle, ſchöngelockte Bart, das Augenbraun überwölbte mit dem graziöſeſten Bogen ein großes, dunkles, leuchtendes Auge von einem Feuer, das dem Blicke, ſelbſt wo er gleichgiltig fiel, die bedeutungsvollſte Intenſität gab, und da die griechiſchen Geiſtlichen zum langen Barte (die Laien laſſen ſich nie einen Kinnbart und ſelten lange Hauptharre wachſen) auch wallende Locken tragen, ſo war ein Bild vollendet, das mich aus der ganzen Umgebung, aus aller Wirklichkeit heraus in den hellen Traum des alten Hellas trug: es war nur ein Moment und der Geiſtliche war verſchwunden, aber es legte ſich ein fremder, wunderbarer Schein auf alle Gegenſtände umher, der Himmel glänzte von einem anderen Lichte, ich ritt, nachdem Pferde endlich aufgetrieben waren, in der Sonnenhitze elf Stunden bis Patras und fand unterwegs keine Labung, als Brod, Zwiebel und Wein; aber ich ſpürte kein Uebel und blieb in meinem hellen Traume.

Indeß ich jenen Tänzen am Theſeustempel zuſah, war es allmählig Abend geworden; ich trennte mich von dem fremdartigen Schauſpiele und wandelte an dem Felſenhügel des Areopag hinauf nach der Pnyx, ich ſtand, wo einſt Perikles, wo einſt Demoſthenes geſtanden, blickte hinan nach der Akropolis, hinaus nach den Bergen, dem rein gezeichneten, ſchlanken Lykabettus, dem Pentelikon, dem Hymettus, dann wieder nach den Propyläen, dem ragenden Parthenon. Ich arbeitete in mir, ſo viel Widerſprechendes zu Einer Stimmung zu verſchmelzen: das Altgriechiſche, das Neugriechiſche, das Bayriſche, den für das Auge ſo unerfreulichen Verſetzungsprozeß des Neugriechiſchen mit der modernen Bildung; es gieng nicht; müde und ganz alltäglicher Zerſtreuung bedürftig, ſtieg ich, als es ſchon dunkel war, zur Stadt herab. Am Gefängniſſe bei dem Thurm der Winde rief mich eine Wache an: τίς σύ? es galt, mit der möglichſten Schnelligkeit in meinem Gedächtniſſe nach dem rechten Worte zu ſuchen, denn hier war Zögerung gefährlich; es fiel mir ein, daß ich mehrfach das Wort καλὸς in der Bedeutung: gut, recht gehört hatte, πολλὰ καλὰ ſagt z. B. der Diener für: ſehr wohl; ich rief καλὸς und traf das Richtige. Schön heißt εὔμορφος, was ſich gleich darauf beſtätigte, als mir ein Kuppler ein ſchändliches Anerbieten machte (εὔμορφο παιδὶ = παιδίον); ich beſeitigte den Unverſchämten mit einem Fauſtſtoß und die Laune wurde ſtets ſchlimmer.

Nun wußte ich nicht, wie ich den Abend ausfüllen ſollte: die Perſonen, an die ich adreſſirt war, konnte ich auch jetzt nicht aufſuchen, zu Vorſtudien für den Beſuch der Akropolis war die nöthige Friſche und Sammlung nicht: ich entſchloß mich, in die italieniſche Oper zu gehen, welche in dem neuerbauten, einfachen, doch anſtändigen Schauſpielhauſe von einer tüchtigen Geſellſchaft gegeben wurde. Das Auge war mir aber ſo zerſtreut, daß es dem Ohr alle Aufmerkſamkeit wegnahm. Hier war ein Gemiſche von Formen und Trachten, das ganz geeignet war, jenen äſthetiſch ſittlichen Schmerz über die unerbittliche Zerſetzung des Naiven und Eigenthümlichen in Sitte und Tracht einer Nation durch das Eindringen moderner Bildung und über das Eitle, das verdorben Kokette, was davon unzertrennbar iſt, bis zum Peinlichen zu erheben. Da zog ein Grieche, noch mit der ganzen Romantik ſeiner Nationaltracht geſchmückt, die Lorgnette hervor; dort begrüßte ein ſtämmiger Palikar in Fes und Fuſtanella irgend einen Vetter, der in Frack und Handſchuhen als normaler Dandy aus London ſoeben zurückgekommen war. Der ſchlanke junge König ſaß in glänzender Griechentracht neben der blühenden Gemahlin; aber Nationalkleidung kann künſtlich nicht vom Untergang errettet werden: im Gegentheil, wo ſie einmal obligat getragen wird, wo ſie ſogar offiziell wird, wie die ungariſche Tracht als Huſarenuniform, da iſt ſie ſchon verloren. Mag es eine Krankheit ſein, aber der ſtechende Widerſpruch eines Gefühles, das aus der Anerkennung der Nothwendigkeit des Modernen ſammt allen ſeinen unäſthetiſchen Formen und aus dem bitterſten Schmerze über das unrettbare Erlöſchen aller Naturformen in Sitte und äußerer Erſcheinung qualvoll gemiſcht iſt, hat ſich ſo in mich eingewühlt, daß dieſe Empfindung nie mehr von mir weichen wird. Wer zufällig mehrere meiner Arbeiten geleſen hat, wird den leidenſchaftlichen Ausdruck dieſes Gefühls auf ermüdende Weiſe wiederholt finden. Es ſcheint mir unerträglich, dem Schauſpiel dieſer Auflöſung zuſehen zu müſſen, ich verfluche unſere Bildung und ihre Formen: und ich bin es, der mit allem Streben ſeines Denkens und Wollens zu denen gehört, welche eben für dieſe Bildung, für dieſe Zerſetzung des Inſtinktlebens, alſo auch ſeiner ſchönen Formen thätig ſind: ich verwünſche mich ſelbſt, wenn ich die Zwecke der Aufklärung verwünſche, und ich hebe mich ſelbſt auf, wenn ich ihre Zerſtörungen im äſthetiſchen Gebiete nicht beklage. Es empört mich, wenn der Kaiſer von Rußland im bayriſchen Hochgebirge die Bauern um ſich verſammelt und ſie für ihre Naivitäten mit Gold bezahlt, und ich weiß, daß es der lieben Naivität, verführbar wie ſie iſt, nur recht geſchieht, wenn ſie verführt wird und zum Henker geht, der Naivität mit all ihrer Rohheit, ihrem Aberglauben, ihrer Barbarei. So ſind wir Kinder unſerer Zeit; die Zeit ſoll es verantworten, daß wir zerriſſen ſind, denn die Zeit ſelbſt iſt zerriſſen. An jenem Abend arbeitete dieſes Gefühl wie mit glühendem Eiſen in mir, und ich fand nur Einen Troſt, den Troſt des Gedankens, daß die alten Griechen todt ſind. Meine Phantaſie ſchaffte gewaltſam jene ganze neue Welt hinweg, um ſich den alten Boden völlig rein zu bekommen, und ſie ſchwebte über einem öden, öden Lande, wo keine menſchliche Seele zu ſehen war, nur da und dort ragten einige Säulen, zertrümmerte Statuen lagen zerſtreut, in den Lüften ſchwebten einſame Adler; die Griechen aber, die einſt hier gelebt, glaubte ich unten im Meeresgrunde zu ſehen, ganz klar und lebendig, wie durch das reinſte Glas. Wie war ich ſo froh, ſie da unten zu wiſſen! Ihr ſeid todt, ganz ordentlich todt, es iſt geſorgt dafür, es iſt ganz ſicher, es iſt gar keine Gefahr, daß Miltiades mit einem Schirm, Themiſtokles in einem Frack, Perikles mit einer Lorgnette, Alcibiades mit Handſchuhen, Sophokles mit Brille und Operngucker, Plato mit einer Tabatiere in die italieniſche Oper komme. Euch iſt ſo wohl, ſo geſund, kühl und kalt in der reinen Behauſung der Vergangenheit, aufbewahrt in den kryſtallenen Grotten der Erinnerung, geſehen durch die durchſichtigen Waſſer der altverklärten Geſchichte und der läuternden Poeſie; kräftige Kälte weht aus eurer kühlen Bruſt dem müden Betrachter zu und lindert in ihm die heißen Qualen der groß, aber unſchön kämpfenden und ringenden Gegenwart.

Zuſatz

1880.

Ritt von Lamia auf den Othrys.

Vierzig Jahre alſo ſind vorüber ſeit dem Tage, den ich in dieſem Anhang noch beſchreiben möchte, er ſteht aber noch ſo hell vor mir, daß ich den Verſuch wagen darf.

Ich hole um Weniges rückwärts aus und bitte den Leſer, ſich in einen Eichwald auf dem Rücken des Oetagebirges zu verſetzen. Wir ſind nicht weit von den Thermopylen und reiten dem Paſſe zu, über welchen der Verräther Epialtes die Perſer den Griechen in den Rücken geführt hat, einem ſchmalen Sattel, der das Oetagebirge mit dem trachiniſchen verbindet, jetzt Sarómelo genannt. Das Ganze des Fußſteigs vom Thale, vom Fluß Aſopus aufwärts hieß Anopäa, wie im alten Herodot zu leſen, dem wir das andachtwerthe, ewige Bild vom Thermopylenkampfe verdanken. Die Eichen, unter denen wir reiten, ſind Enkel uralter Schattenbringer desſelben Schlags, denn derſelbe Herodot ſagt, den Phokeern, die als Vorhut am Hochpaß aufgeſtellt waren, habe der Eichwald, womit der Berg beſtanden ſei, den Anzug der Perſer verborgen. Aber es iſt uns nicht vergönnt, unter dieſen ſchattenden Baumkronen von der großen Vergangenheit zu träumen. Eine wilde Klephtenbande ſpuckte damals auch in dieſen Gegenden, man erzählte von großen Grauſamkeiten, die ſie verübt hatte; der Chorophylax (Landwächter, Gensd'armes), den wir von unſerem Ausgangspunkte Grabià mitgenommen, zeigte beſondere Wachſamkeit, hielt beſtändig den Karabiner ſchußfertig. Außerdem trafen wir von Stelle zu Stelle Poſten von irregulären Chorophylaken in der maleriſchen Nationalkleidung, die uns streckenweit ein paar Mann zur Begleitung mitgaben. Der erſtgenannte trug fränkiſche Uniform, er gehörte zu den Regulären, einem ausgezeichneten Corps, das der bayriſche Oberſt Rosner organiſirt hatte. Ich hätte den Mann lieber in Fes und Fuſtanella geſehen, er war bildſchön, ich werde ihn nicht vergeſſen. Er ſchritt mit einer Elaſtizität, wogegen unſer Gang grob mechaniſche Arbeit iſt, er trug ſich wie ein König, reiche ſchwarze Locken rollten ſich um ſeine Stirne, ſein Profil näherte ſich dem reinen altgriechiſchen, ganz altgriechiſch aber war ſein prächtiges Auge. Es iſt ſchon im erſten Theile dieſer Erzählung von dieſen Augen die Rede geweſen: der Apfel iſt größer als bei uns nordiſchen Menſchen, es liegt daher trotz den viel ſchöner entwickelten und ausgeladenen Lidern ein vollerer Ausſchnitt der Kugel offen und bleibt über und unter dem Sterne noch Weiß zu ſehen. Solche Augen erſcheinen uns, als wären ſie eben im Moment aus beſonderer Abſicht oder Leidenſchaft weiter aufgeſchlagen als ſonſt, während es nur ihr gewöhnlicher Blick iſt, was wir ſehen. Man kann ſich die Sache an einigen pompejaniſchen Wandbildern klar machen, auf denen die Köpfe weniger flüchtig behandelt ſind, ſo auf dem Bilde, wo Here den Gürtel der Aphrodite anlegt. — Dieſer Achill war uns gegen Vorweis des vom Oberkommando in Athen ausgeſtellten Ferman am obgenannten Orte beigegeben. Mit ſolchem Geleitsbrief ausgeſtattet reist man wohl jetzt noch in Griechenland.

Als wir die hiſtoriſche Stelle des Hochpaſſes richtig erkannt hatten, wandten wir uns abwärts nördlich dem Spercheiosthale, Lamia zu und ritten auf leidlich bequemem Steige auf der alten Anopäa fort den Weg abwärts, den zweitauſend dreihundert und zwanzig Jahre früher die Perſer unter Hydarnes, geführt vom griechiſchen Verräther, zurückgelegt hatten, dann gieng es durch die ſumpfige Ebene, über die Brücke des ziemlich breiten Fluſſes, und müde genug langten wir Abends in der nordiſchen Grenzſtadt des Königreichs an, türkiſch: Zeituni: drei Minarets zwiſchen hohen Cypreſſen hatten uns von weitem ſchon an die Türkenzeit gemahnt. Wir fragten nach dem Chani, wurden in ein wahres Hundeloch gewieſen und daraus durch den freundlichen Doktor Zehler befreit, einen Nürnberger, damals Arzt in Lamia. Er half uns zu guter Unterkunft in einem Privathaus und brachte uns mit anderen Deutſchen zuſammen, einem Oberrichter Stratomeier, Revierförſter Liſt, Offizier Hofmann. Am andern Morgen war unſer erſter Gang nach dem feſtungsartigen Palaſte des Paſcha, woraus die Bayern ihren Beſitzer, der nicht weichen wollte, auf ſehr einfache Weiſe vertrieben haben. Der Halsſtarrige — ich weiß nicht auf wie viel Mannſchaft trotzend — ließ ſich belagern, die Bayern hielten die Mauern umzingelt, eines ſchönen Morgens thut ſich ein kleines Pförtchen auf, der Waſſerträger des Paſcha kommt heraus mit einem Kruge, denn ſein Herr hat Durſt, die Bayern werfen den Ganymed zu Boden, dringen ein und jagen den Herrſcher zum Teufel. Sein Lieblingskater blieb zurück, ein prächtiger Kerl von der großen ſüdlichen oder orientaliſchen Gattung, und zeigte uns willig ein Kunſtſtück, das ihn die neuen Herren gelehrt hatten; wenn man ſagte: Paſcha, ſo fauchte er und ſpreizte die dicken, pardelähnlichen Krallen. Wir ſahen uns das leere Serail an und fanden die Zimmer im Grunde recht gemüthlich eingerichtet: ein Ueberfluß von Conſolen, Schränkchen an allen Wänden, um Pfeifen, Töpfchen, Nippſachen nach Bequemlichkeit aufzuſtellen, es koſtete wenig Phantaſie, die umlaufenden Bänke mit plaudernden, ſingenden, rauchenden Tſcherkeſſinnen, Araberinnen, Perſerinnen zu beſetzen. Uebrigens alles nur Holzbau mit ſpärlichem mauriſchem Ornament.

Am zweiten Tag wurde der Ritt auf das Othrysgebirge angetreten, an deſſen ſüdlichem Fuß Lamia liegt und deſſen Gipfel die weite Ausſicht auf die theſſaliſche Ebene und den Olymp gewährt. Es war ein heißer Ritt über ſchattenloſe Felswege, denn wolkenlos brannte die Sonne eines griechiſchen Maitags auf das Geſtein, das von ihren Strahlen zu glühen ſchien. Lieutenant Hofmann und der Apotheker der Garniſon hatten ſich angeſchloſſen: ich weiß noch, wie der letztere, während ich ſo hinter ihm herritt, die brütende Stille unterbrach, mit heller Stimme ſingend: „vom hoh'n Olymp herab ward uns die Freude“ u. ſ. w. Gegen Mittag erreichten wir das Kloſter Andinitza, hart an der Grenze des Königreichs und der Türkei in einer Bergfalte unter Cypreſſen gelegen, eine kleine halbe Stunde entfernt vom Gipfel des Othrys. Wir baten den Abt (Igumenos = ἡγούμενος), unſere Pferde hier einſtellen zu dürfen, um die letzte Höhe zu Fuß zu erſteigen. Wir fanden ihn umgeben von Offizieren der Grenzwache (ὁροφύλακες), die hier bei den Mönchen einquartiert lag. Die Grenze bedurfte ſcharfer Bewachung, ſie war immer von Klephten bedroht hüben und drüben. Der Name Klephte bezeichnet nicht nur Dieb, Räuber: es ſpielt eine politiſche Bedeutung herein. Noch vor dem Befreiungskampf unternahmen oft kühne Führer mit kleinen Scharen, aus Gebirgen hervorbrechend, Raubzüge gegen die Türken, und ſolche trugen den Namen Klephten als Ehrennamen; ein rechter Typus dieſer Guerillenhäupter war ja Kolokotronis. Der herriſche Kapodiſtrias rief dieſen Revolutionshäuptlingen zu: „Ich kenne euch, ihr ſeid alle Klephten und Lügner! Ihr habt euch neun Jahre mit den Türken gerauft und Ziegen und Schafe geſtohlen, das ſind eure Heldenthaten!“ Nach der Errichtung des Königreichs folgte im Jahre 1836 der Aufſtand in der Morea gegen das bayriſche Regiment. Nach deſſen Niederſchlagung miſchten ſich flüchtige Aufſtändiſche mit gemeinen Räubern und bildeten Klephtenſcharen, deren wilde Grauſamkeit zum Theil aus politiſchem Haß entſprang. Wurde ein Angefallener als Γερμανός oder gar Bawareſi erkannt, oder nur dafür gehalten, ſo war einfache Ermordung noch eine Wohlthat, verglichen mit den Martern, den ſcheußlichen Verſtümmlungen, die man häufig an ihm verübte, ja auch Landsleute, Bewohner wehrloſer Dörfer, die man für bayriſch geſinnt hielt, wurden unmenſchlich mißhandelt. Hier nun aber, an der Grenze, ſpielte neben gemeiner Raubſucht der alte Haß zwiſchen Grieche und Türke, dort der Zorn über die ungerechte Begrenzung, hier das Gelüſte, das alte Eigenthum wieder zu nehmen, die Beſitzer wenigſtens nie in Frieden zu laſſen, oder Rache für Einfälle ins theſſaliſche Land zu nehmen. An dieſer Grenze wird nie Ruhe ſein, ſo lange ſie bleibt. Der Leſer erinnert ſich, daß mit Beginn des letzten ruſſiſchen Krieges wiederum es hier losgieng, Freiſcharen in Lamia ſich ſammelten und drüben mit den Türken ſich herumſchlugen, und türkiſche Scharen einzubrechem drohten.

Wir fanden den Abt, einen kräftigen, rothwangigen Greis mit ſilberweißem, bis zum Gürtel hängendem Bart, unter den Offizieren ſitzend im Schatten prächtiger Platanen und ihrem Geſang und Zitherſpiel horchend. Er empfieng uns ſehr freundlich und lud uns zu einem Imbiß ein, der bereit ſein ſolle, wenn wir vom Gebirgsgipfel zurückgekehrt ſein werden. Die Offiziere waren prächtige Leute, in Nationalkleidung wie die Mannſchaft (die Stratioten). Einen der letzteren fand ich in einem Büchlein leſend; wie ich hineinſehe, leſe ich: Ἐυμορφίαι τȣ̃ Μπερτόλδȣ (sic!); es war das uralte Volksbuch von Salomo und Morolph oder Markolf, dem eulenſpiegelhaften Bauern: Löſchpapier mit Holzſchnitten. Alſo bis hierher war der einſt aus dem Orient überlieferte, in alle europäiſchen Sprachen übergegangene breite Spaß gedrungen, wohl von Italien aus, denn hier iſt aus Morolph oder Markolf ein Bertoldo geworden. Ich erſtand den Schatz um eine Drachme. Der Verkäufer, ſehr zufrieden des Handels, führte mich an den hinteren Eingang, um mir ein ſchönes Pferd zu zeigen. Da ſtand ein arabiſcher Schimmel, ſilberglänzend, Mähne und Schweif in herrlicher Fülle niederwallend, ich habe nie ein ſo prächtiges Roß geſehen. Es gehöre einem Τούρκος, ſagte er mir, der zum Rapport herübergekommen und drinnen im Kloſter ſei beim συνταγματάρχος. Dieſen, den Oberſt, der das Corps der Grenzwachen befehligte, ſollten wir erſt nach unſerer Rückkehr kennen lernen.

Wir ſtiegen nun hinan und ich will verſuchen, dem weiten, großen Bilde, das unſeren erſtaunten Blicken ſich aufthat, mit Worten zu folgen. Nach Norden zuerſt wandten ſich alle Augen, nach dem Olympos. Der Leſer weiß, daß er ſich einen langen Gebirgszug vorzuſtellen hat, aus deſſen vielen Gipfeln ein Hauptberg hervorragt. Dieſer ſelbſt, der eigentliche Olympos, iſt nicht einfach koniſch, ſondern endigt ebenfalls in eine Gruppe von mehreren Spitzen, unter denen zwei an Höhe kaum verſchieden, alſo die eine nur zweifelhaft als Hauptgipfel zu beſtimmen, über die anderen hervorragen. Ganz klar im Sonnenglanze lag er vor uns, am Fuße bewaldet, alle Spitzen mit Schnee bedeckt und wie Silber ſchimmernd, ein roſenroth angeflogenes Wölkchen ſpielte um ſeine Flanke. Die Ilias nennt den Olympos ſchneebedeckt, die Odyſſee dagegen rühmt ihn als verſchont von Regen, Sturm und Schnee, „ſtets umwallet ihn Heitre wolkenlos und ergießet ſich mild ein ſilberner Lichtglanz“. Offenbar iſt es gerade der Schneeſchimmer, den ſich die Phantaſie in die Vorſtellung einer reinen, freien Lichtwelt überſetzte, ſo daß ſie über der Idealität dieſer Vorſtellung ihren Grund und Ausgangspunkt vergaß.

Welche Welt liegt nun vor uns! Die weite theſſaliſche Ebene, dort vom Götterberg, nordweſtlich vom cambuniſchen Gebirge, ſüdweſtlich vom Pindus begrenzt, nordöſtlich ragt der Oſſa, weiter herwärts aus dem Gebirgzug der Landzunge, die den pagaſſeiſchen Meerbuſen (jetzt Volo) einrahmt, der Pelion. Mitten in das Werden der neuen Götterordnung ſehen wir hinein, die Titanen bäumen ſich auf da unten am Fuße des Othrys, wo wir ſtehen, ſchleudern

Felſen gegen den Olymp, Felſen und Donnerkeile fliegen von da gegen die wilden Stürmer und ſchmettern ſie nieder. Was iſt die ſchattige breite Spalte dort nordöſtlich vom hohen Götterpalaſt? Das Thal Tempe iſt es, das ſich geöffnet, als in der Götter- und Titanenſchlacht der Oſſa ſich vom Pelion losriß, der Peneios, die breite Ebene durchſtrömend, ergießt ſich durch dieſe Mündung in das ägäiſche Meer. Einſt bedeckte die große Fluth dieſe jetzt grüne und fruchtbare Fläche, Deukalion und Pyrrha retten ſich in der Arche und landen hier auf dem Othrys; es wird Boden für das Menſchengeſchlecht. Und wie ſich dieſes aus der Wildheit herausgerungen, das erzählt uns der Kampf der Centauren und Lapithen, der ja auch in der Ebene vor uns ſpielt, drüben, hinaus über Lariſſa, im alten Gyrton zwiſchen dem Europus und Peneios: dunkle Erinnerungen vom Streite der jungen ſtädtebauenden Civiliſation mit wilden nomadiſchen Reitervölkern. Es ſind die vorgeſchichtlichen Kämpfe der griechiſchen Bildung, deren Stätte vor uns liegt, der Bildung, die aber nachher von hier ſich hinwegzog und im attiſchen Land ihren ſchönſten Mittelpunkt gründete; die alte Stätte verfiel dem Stillſtand und wurde als Heimat des Zaubers berüchtigt. Das erinnert an die Sage von der Zauberin Medea; dort am herrlichen, tief eingeſchnittenen Golfe lag Jolkos: Jaſon, das Schiff Argo, die älteſte Handelsſeefahrt, das goldene Vließ, die zauberkundige Königstochter von Kolchis tauchen auf in unſerer Erinnerung, wir ſehen den Dolch in der Hand des verlaſſenen wilden Weibes blitzen. — Nicht weit von Jolkos, landeinwärts, doch auch nahe dem Meerbuſen lag Pherä; wir gedenken des Admet und der Alkeſte, der treuen Gattin, die für den Gemahl in den Hades ſteigt und dem Beherrſcher der Schatten von Herakles wieder abgekämpft wird. Aber noch ein anderes Sagenbild ſteigt auf, das ſtrahlende Lichtbild griechiſchen Heldenthums: der ſüdlichſte Theil der theſſaliſchen Ebene, näher dem Othrys, war die Landſchaft Phthiotis, man erkennt einen Fluß, der weiter nördlich dann in den Peneios ſich ergießt, den Apidanus: an ſeinem Ufer lag Phthia, die Heimat des Achilleus.

Das ſind Geſtalten aus der Sagenwelt, die im Schleier des grauſten Alterthums geheimnißvoll dieſe Gelände, dieſe Geſtade umſchweben, aber mit einem Sprung werden wir in die taghelle Geſchichte entrückt: eine Rieſenentſcheidungsſchlacht, wie die Welt wenige geſehen, iſt nahe demſelben Fluß, auf der nächſten Fläche an den Ausläufern des Othrys geſchlagen: es iſt die Ebene von Pharſalus, wo Cäſar und Pompejus um die Weltherrſchaft kämpften und wo mit Cäſars Sieg der Untergang der Republik entſchieden war. — Könnten wir über all die Bergzüge und Gipfel hin links, nach Weſten, dem joniſchen Meere zu weiter blicken, wir würden die Landſpitze Akarnaniens ſehen, die Namen Actium, Antonius, Octavian ausrufen, und der Koloß des weltherrſchenden Kaiſerthums baute ſich in den Lüften empor.

Mit wie anderer Stimmung ſchauen ſich doch die Stätten an, wo die jugendliche Freiheit und mit ihr die Zukunft occidentaliſcher Bildung gegen übermächtigen Andrang des Orients, ſeines Deſpotismus, ſeines trägen Stillſtands gekämpft hat! Wir ſehen es wimmeln über dieſe theſſaliſche Ebene her, zu Fuß, zu Roß, auf Maulthier, Kameel, Streitwagen, in allen Trachten, in perſiſcher Mütze und langem Rock, in kaſpiſchen Pelzen, in libyſcher Lederrüſtung, Indier im Baumwollengewand, Aethiopier in Löwen- und Pantherhäuten, über das Haupt die Haut eines Pferdekopfes mit den Ohren und der Mähne, Thrazier in Fuchsbälgen, wildfremde Geſtalten mit Waffen jeder Art, mit Schwert, Lanze, Dolch, Erzpfeil die einen, mit vergiftetem Steinpfeil, Schlinge, Keule, Streitaxt die andern, nach dem Engpaß der Thermopylen wälzen ſich die dunklen Maſſen, um Griechenland zu überfluthen. Wir wenden uns ſüdlich, richten die Blicke dem maliſchen Meerbuſen zu, wir erkennen Felswände und eine Rauchwolke: es iſt der Dampf aus den warmen Quellen, dort liegt der Engpaß, dort ſteht noch, mit wilden Reben, Lorbeer, gelbem Ginſter, Oleander bewachſen der Hügel, der den Gefallenen errichtet ward, der Löwe auf dem Grabe des Leonidas, die Säule mit der Inſchrift ſind verſchwunden: der Engpaß iſt ſchwer zu erkennen, weil das Meer über eine Stunde zurückgetreten iſt und außer den Anſchwemmungen des Spercheios die Kruſte der Niederſchläge aus den Schwefelquellen die ganze Bodenbildung verändert hat. Es war kein Engpaß, wie man ſich ſolchen gewöhnlich vorſtellt: Fels nur auf der einen, auf der anderen Seite Waſſer, die ſchmalſte Stelle nach Herodot von Wagenbreite, vor dieſer Stelle ſtand der Hügel, auf den, von allen Seiten umringt, die Helden todesmüde zuletzt ſich zurückzogen und mit Meſſern, Fäuſten, Zähnen verzweiflungsvoll kämpfend endlich fielen. Der Hügel iſt vermuthlich derſelbe, der auch zum Todtenmal hergerichtet wurde und noch ſteht. — Ich habe hier ein Bild eingefügt, womit ich in der Zeit vorgriff: es war der Tag nach dem Ritt auf den Othrys, wo wir die Thermopylen ſahen. Die Stelle war aus den genannten Gründen nicht leicht zu erkennen; als uns der Weg an einem ſchmalen Bach hinführte, hieß Göttling den Reiſediener vom Pferde ſteigen und die Hand eintauchen, er zog ſie ſchnell zurück mit dem Ruf: Ἔς κάψο (es iſt warm), wir wußten nun, daß wir am Thore zu den warmen Brunnen waren, und kurz darnach ſtand der Hügel uns vor Augen. — Es iſt oft gefochten worden, und nicht weniger tapfer, um die höchſten Güter des Völkerlebens, dieſer Kampf aber als der erſte in der Weltgeſchichte, ſo klar, ſo überſichtlich, ſo klaſſiſch für die Freiheit des erſten Bildungsvolks der Welt geſchlagen, iſt einzig, iſt Symbol für alle gleich ehrwürdigen Völkerkämpfe, und daher auch das Gefühl, womit man auf ſolchem Hügel ſteht, ein einziges, ein unvergleichliches.

Wir treten auf die Stelle des Raums und der Zeit zurück, wo wir uns befinden, und betrachten andächtig noch einmal das Oetagebirge, durch deſſen Eichwald wir nach Lamia geritten kamen. Was der Mythus von ſeinem kahlen Gipfel erzählt, das ſtimmt gar gut zu dem Großen, das an ſeinem Fuß, im Engpaß, geſchehen iſt. Dort hat ſich Herakles in der Qual ſeiner Brandwunden vom Neſſushemde den Flammentod gegeben, die Schlacken der Sterblichkeit ausgeläutert und iſt zu den Unſterblichen, zu dem Olymp emporgeſchwebt. Er war der Ahnherr des Leonidas und der Spartanerfürſt wollte des Ahnherrn nicht unwürdig ſein; auch er und die Seinen haben in freier That das Sterbliche in ihnen ausgetilgt und im Tod unſterbliches

Leben gewonnen, Leben auf den Olymposhöhen der Geſchichte. — Noch eine Stelle erinnert an die Perſerkämpfe. Wir wenden den Blick mehr nordöſtlich: den verzahnten Küſten des pagaſſeiſchen Meerbuſens gegenüber ſchimmert gelblich in der blauen Flut die Nordſpitze der Inſel Euböa, Artemiſion: dort haben die Athener mit ihrer Flotte die erſte Probe gegen Xerxes im Seekampfe ruhmvoll beſtanden; die Schlacht blieb unentſchieden, aber es folgte der Tag von Salamis. Wir haben die Inſel, die dieſen herrlichen Sieg geſehen, nahe vor Augen gehabt, als wir, von Athen unſere Reiſe antretend, auf der alten Straße nach Eleuſis hinritten; im hellen Sonnenlichte lag uns gegenüber der Berg Aegaleos, wo Xerxes ſich den Thron hatte errichten laſſen, von welchem er dem Kampfe zuſah: wir haben das Schlachtfeld von Platää (jetzt Kokla) beſucht, wo im Frühjahr darauf durch den herrlichen Landſieg die Thermopylenkämpfer gerächt worden ſind und Mardonios, als er vom weißen Pferde ſtürzte, „die Buße für Leonidas Blut bezahlt hat“ (Herodot); dieſem tapfern Feinde ward ein Denkmal errichtet und wir glaubten in den Reſten eines kleinen Heroon es erkennen zu dürfen. Wir haben endlich das Schlachtfeld von Marathon geſehen: ich werde die Stunde nicht vergeſſen. Ich war unwohl, das griechiſche Fieber begann ſich einzuſchleichen: zu müde, mein Thier anzutreiben, blieb ich zurück, während Göttling und der Reiſediener ſchon weit vorwärts auf der breiten Ebene ritten. Mein Pferd wieherte nach ſeinen Stallgenoſſen, dabei ſchrack ich auf und es fiel mir nun ein, wie Pauſanias berichtet, man vernehme auf der Ebene in jeder Nacht Gewieher von Pferden und

Kampfgetöſe von Männern: jetzt war die Stimmung da und lebte mir das Schlachtbild auf. Ich ſah die Athener mit den langen Lanzen auf die Reihen der Barbaren herabrennen in feſtgeſchloſſenen Gliedern; es war in der That wie ein großer Bajonettangriff. Die perſiſche Reiterei durchbricht dennoch ihre Mitte, während die Flügel des Feinds nach den Lagunen zurückgedrängt werden: jetzt ſammeln ſich raſch die Athener mit den Platäern gegen jene Sieger im Centrum, ſchlagen ſie nach heißem Kampfe und drücken nun die ganze in Verwirrung gerathene Maſſe nach dem Meere hin, würgen ſie in die Uferſümpfe hinein, nehmen ſieben feindliche Schiffe und auf den übrigen rettet ſich, was dem Gemetzel entkommt. Auch ein Laie kann ſich leicht eine Vorſtellung vom Hergang machen, leicht begreifen, welche Verblendung es von den Perſern war, hier die Schlacht zu liefern, in dieſem halben Amphitheater, wo der Feind die ausnehmend günſtige Stellung an den Höhen zum wirkſamen Anlauf einnahm und wo ihre Hauptkraft, die Reiterei, ſich ſo wenig entwickeln konnte, weil, was ſie nicht bedachten, nur die Mitte feſter Boden, die Theile gegen das Meer hin tiefer Schlamm waren. Noch ſieht man Reſte von zwei Denkmälern: der Küſte nahe den Hügel, der den hundert zwei und neunzig gefallenen Athenern errichtet ward; die gelbliche Erde iſt, wie man ſieht, oft aufgewühlt, die Stelen, die darauf ſtanden, ſind natürlich längſt verſchwunden; man ſagte mir, es ſeien da unter anderem noch neuerdings äthiopiſche Pfeilſpitzen aus Feuerſtein gefunden worden. Gegen die Mitte des Schlachtfelds aber finden ſich die Reſte eines Marmormonuments; ein viereckiger Unterbau iſt noch zu erkennen, mächtige Blöcke liegen noch umher; dies war wohl das Ehrenmal des Miltiades.

Rufen wir unſere von den nahen Thermopylen ins Weite fortgezogene Phantaſie zurück zu unſerem Othrysgebirg und ſeiner Ausſicht, um den Blick noch ſüdlich auf jenen ſchneebedeckten Höhen ruhen zu laſſen. Es ſind die Gipfel des Parnaß, von deſſen Rücken und Schluchten wir vor wenigen Tagen herabgeritten gekommen ſind: wir hatten die Stätte des Tempels von Delphi, hatten die kaſtaliſche Quelle geſehen, wie ſie aus der Felsſpalte noch heute in eine halbkreisförmige Faſſung und aus dieſer hervorfließt: wir hatten natürlich nicht verſäumt, einen Trunk aus ihr zu thun, und hier kann ich nicht umhin, einen komiſchen Moment zu erwähnen. Wir hatten bis dahin vergeblich uns bemüht, eine Schrift zu leſen, die auf dem Hornheft meines in Athen gekauften Reiſemeſſers ſtand. Wie wir vom Trunk an der Quelle kommen, lieſt Göttling wie wunderbar inſpirirt leichtweg den ſchönen Spruch: μαθήματα παθήματα. Herrlich war der Blick von den Terraſſen, den περίβολον, worauf Stadt und Tempel einſt ſtand, hinab ins tiefe Thal, wo durch grünes Feld und Olivenpflanzung der Pleiſtos rinnt: „es quillet heller nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle ſprudelnd von Fels zu Fels ins goldne Thal hinab“; jenſeits aber, in einem ragenden Felſen, klafft eine große Höhle, das war die Behauſung des Drachen Python. Rechts hinab öffnet ſich das Thal in einen Olivenwald, der mit ſeinem feinen Graugrün herüberſchimmert: es iſt das kriſſäiſche Feld.

Und hiemit wollen wir dieſes Ausſichtsbild ſchließen:

Götterberg, — Heldenſage und Großthaten der Geſchichte, — Dichterberg, Heiligthum des Geiſtgottes und der Muſen. — Aeſchylos hat bei Marathon, Salamis, Platää mitgefochten. Die Griechen haben auch um ihre Altäre gekämpft, und da ſie eine Athene, einen Apollo verehrten, ſo fiel der Kampf um ihre heiligen Stätten mit dem Kampf um ihre Bildung zuſammen. Daß aber der Schöpfer ihrer Tragödie mitfocht, der Dichter der „Perſer“, der Dichter des leuchtenden Siegesbilds im Botenberichte von der Seeſchlacht, — wie ſie vorrücken mit freudigem Geſang — „auf, o Hellas Söhne, kommt! Das Vaterland befreit, befreiet Weib und Kind, befreit der heimatlichen Erde theuren Sitz, der Väter Gräber! Jetzt um alles kämpfen wir!“ — daß der mitgeſchlagen, der es ſo beſang: dies iſt ein perſönliches Band zwiſchen Heldenkraft und Geiſt, wie die Welt es ſchöner nicht ſehen kann. Auch bei anderen Völkern hat Leier und Schwert ſich verbunden; hier, bei den Griechen erhöht ſich die innere Schönheit der Verbindung durch die Schönheit der Culturformen, in deren Gewand ſie erſcheint, zu einem Idealbild, das wie ein wunderbarer Traum aus uralter Zeit in alle Gegenwart und Zukunft herüberleuchtet.

Wir ſtiegen wieder hinab zu unſerem Kloſter und fanden von dem gaſtfreundlichen Abt ein Mahl zubereitet, wozu ſich nun außer drei Offizieren der Horophylaken der Oberſt, der Syntagmatarchos (Bataillonsherrſcher) einfand, Chriſtophoros Perrhäbos (Πεῤῥαιβός), ein gedrungener Sechziger, in Nationaltracht wie die Andern. Wir lagerten uns im Garten unter einer Platane zwiſchen Reben auf der Erde, zuerſt ward das beliebte Voreſſen der Griechen gereicht, Trauben, beeren in Raki (Weinbranntwein), und dann ein gebratenes Lamm zuerſt unzerſchnitten an einem Spieß von zwei Stratioten vorgetragen; ich kannte dieſe Sitte von dem Gaſtmahl, das die Hochſchule von Athen in der Akademie des Plato, auf einem Hügel im Oelwald der attiſchen Ebene, dem Archäologen Otfried Müller gab; hierauf wurde der Braten zerlegt, auf einer hölzernen Platte klein zerſchnitten aufgetragen, gut antik dienten die Finger als Meſſer und Gabel. Der feurige Wein wurde von zwei prächtigen Mundſchenken gereicht, Unteroffizieren, die mit dem Krug in der Linken, einer vergoldeten, fußloſen Silberſchale in der Rechten wartend ſtanden, bis ihnen einer der Speiſenden einen Wink gab, dann ſchenkten ſie ein, boten und ſtanden, ſo lang der Gaſt trank, geneigt und die Rechte auf die Bruſt gelegt: ich ſehe ſie noch, die ſchönen, ſchlanken Leute in ihren Fuſtanellen und weißen, Weiß auf Weiß verſchnürten Jacken, im Gürtel Yatagan, Piſtolen und zwei meſſingene Patrontaſchen. Wir hatten auch von dieſer Stelle immer noch eine weite Ausſicht; ſüdlich auf die Gipfel des Oeta, nördlich auf ein Stück der theſſaliſchen Ebene, die Ausläufer des Pindusgebirges links und pagaſeiſchen Meerbuſen rechts. Unſere Geſpräche gehörten dem Schickſale Griechenlands und nun ſtehe ich an dem Punkte, der mich vor allem beſtimmt hat, dies Reiſebild dem älteren noch hinzuzufügen. Dieſer Oberſt Perrhaibos hatte als Führer einer Suliotenſchar mit dem grimmen, blutigen und tückiſchen Ali Paſcha ſich herumgeſchlagen, ihn trotz ſeiner Ueberzahl mehr als einmal beſiegt, ſchließlich den Fall Sulis nicht abwenden können, dann aber den ganzen Befreiungskampf mitgefochten und endlich erleben müſſen, daß von ſchmutziger Staatskunſt ſein geliebtes Vaterland ſo ſchmählich verengt wurde, daß mit ſo viel Blut gedüngte Lande wie dies Epirus und Theſſalien dem Feinde zurückfielen und der junge Staat zu engbrüſtigem Halbleben verdammt wurde. Er hat den Befreiungskrieg ſelbſt beſchrieben und ſchenkte Göttling und mir die zwei Bände dieſes Werks: Ἀπομνημονεύματα πολεμικὰ u. ſ. w. Das Werk umfaßt die Jahre 1820—1829. Er war vom Olymp gebürtig: Χριστόφορος Περραιβὸς Ὀλύμπιος, ſo hat er ſich mit eigener Hand in mein Tagebuch eingeſchrieben und wie ich heute die Züge ſeiner Hand wieder betrachte, ſehe ich ſeine hellen, ſoldatiſch blickenden, in Schmerz und Zorn aufblitzenden Augen hinübergerichtet nach den Stätten jener Kämpfe, nach Norden und Nordweſten, nach Theſſalien, nach dem Epirus, als ſähe er Janina, den Sitz Ali Paſcha's, vor ſich und die Berge, die wilde Felswelt Suli's, wo durch tiefe, ſchreckliche Schluchten jene Waldſtröme dem joniſchen Meer zurauſchen, die der ſchauernden Phantaſie der Alten als die Flüſſe der Unterwelt erſchienen: der Cocytus und Acheron. Perrhäbos hat auch die früheren Kämpfe der Sulioten beſchrieben: Ἱστορία Σουλίου καὶ Πάργας (1815). Man weiß, was Furchtbares in jenem Vorſpiele der Erhebung des ganzen Griechenland dort im Jahre 1803 geſchehen iſt. Nach jahrelangem Widerſtande der tapferen Sulioten in ihren trotzigen Felsneſtern erſcheint Ali Paſcha mit überlegenen Kräften, Suli fällt durch Verrath, Kiapha wird erſtürmt, in Hagia Paraſkevi hält ſich noch mit einer kleinen Schaar der Mönch Samuel, die Felshöhe wird von Alis wilden Arnauten erklommen, aber im Momente, wo ſie eindringen, fliegt die

Bergfeſte mit ihren Vertheidigern in die Luft: Samuel hat ſeine Getreuen um ein Pulverfaß verſammelt, ein kurzes Gebet geſprochen und dann die Lunte aufgeſetzt: die That, die ſpäter, 1821, Georgios, der Olympier, im Kloſter Sekka und 1824 die Beſatzung des Befeſtigungswerks von Piara wiederholt hat. Auf den benachbarten Fels aber hatte ſich eine Anzahl Weiber mit ihren Kindern geflüchtet, ſie wurden von Ali Paſchas Horden aufgeſpürt, wußten, was ihrer wartete, ſchon hört man das nahe Jauchzen der lechzenden Schlachter, und die Frauen ergreifen ihre Kinder, ſchleudern ſie in die tiefe Schlucht, in die Wellen des Todtenfluſſes Acheron, und ſtürzen ſich ihnen nach, alle ohne Ausnahme. — Perrhabos erzählte uns manche Momente aus ſeinen eigenen Thaten und Schickſalen im Befreiungskriege ſelbſt, im ſpäteren Kampfe der Sulioten (1822), in Mittelgriechenland und im Peloponnes: der Tage von Miſolunghi wurde gedacht, der Namen Byron und des Württembergers, der neben ihm und Markos Bozzaris dort begraben liegt, des Grafen Normann. Stets aber kehrte die Rede bitter klagend zu der Schmälerung des ſchnöd betrogenen Landes zurück; wir tröſteten uns auf Hoffnung, auch wir Deutſchen trugen ja die ungeſtillte Sehnſucht nach einem wirklichen und ganzen Vaterland im Herzen, und ſo ließen wir in griechiſchem Rebenblut jeder des andern Heimat und ihre Zukunft hochleben.

Es war Zeit zum Aufbruch, wir ſtiegen nach herzlichem Lebewohl zu Pferde, man gab uns zwei Stratioten zur Begleitung mit, die uns an einer kleinen Kaſerne, eine halbe Stunde vom Kloſter, zwei andern übergaben und beim Abſchied uns zu Ehren ihre langen Flinten abſchoſſen.

Ich habe mir, ehe die Sonne untergieng, auf dieſem Heimritt noch einmal recht die Natur Griechenlands eingeprägt. Von jeder bedeutenden Höhe glaubt man in eine Welt verſteinerter ungeheurer Wellen zu ſehen, das Land iſt ganz durchäſtet mit faſt völlig kahlen Gebirgen. Sogleich im Anfang unſerer Reiſe ſahen wir den Kithäron, der einſt das ſtehende Beiwort: der waldige führte, nackt in der Sonne glühen. Nicht nur mittelalterliche, dann türkiſche Barbarei hat die Wälder verwüſtet, eine Gewohnheit der Hirten hat nicht wenig zu ihrem Untergang beigetragen: ſie pflegten, ehe ſie von der Alme heimfuhren, das Gras anzuzünden, damit die Aſche den Boden für das nächſte Frühjahr dünge, und dadurch gerieth öfters ein Wald in Brand. Wir ſelbſt ſahen einmal von weitem einen der ſeltenen Wälder, die noch beſtehen, einen Weimuthkiefernwald, lodern und qualmen. Was die Verwüſtung überlebt hat, iſt da das genannte Nadelholz, dort ein Wald von hohen, breitkronigen Pinien oder von Platanen, Eichen, Terebinthen. Plaſtiſch betrachtet iſt dieſe Entlaubung meiſt eben kein Schaden für die Formen, denn die Berge Griechenlands ſind vorherrſchend ſo edel, ſo ſtylvoll modellirt, wie viele Berge Italiens, welches kaum minder das Schickſal der Entwaldung erlitten hat; wer den Monte Baldo am Gardaſee betrachtet, wird ſich wundern, zu vernehmen, daß man den Namen Baldo vom deutſchen: Wald ableitet; vom Künſtlerſtandpunkt aus wird er freilich nicht beklagen, daß derſelbe den grünen Schmuck verloren hat. Anders natürlich, wenn man das Wohl der Menſchen im Auge hat, dann möchte man weinen über dieſe Beraubung; einen Wald auf

Steingebirge, deſſen Humus abgeſchwemmt iſt, wieder pflanzen koſtet unendliche Mühe, Zeit und Geld, und woher ſoll Griechenland das nehmen? Eine der ſchlimmſten Folgen iſt das Verſiegen der Quellen, daher die Vertrocknung oder Verkümmerung der Flüſſe und die Verſumpfung ganzer Thäler. Wo Gebirgsmaſſen mit breiten Ebenen wechſeln, da ſieht man dieſe meiſt vertrocknet, verbrannt, traurig braungelb; man kann ſich davon ein Bild machen vor Rottmanns Gemälde: die Ebene von Korinth. Wo aber die Berge enger zuſammenrücken, da bildet ſich über dem ſumpfigen Land, worin ſtockende Flüſſe mühſam ſchleichen und Menſchenhand noch nicht gründlich abzuhelfen und anzubauen oder nur kleine Pflanzungen von Reben, Limonen, Korinthen zu pflegen vermag, ein ganzer Wirrgarten von wildem Wein, Myrthen, Lorbeer, Geſträuch und Unkraut aller Art, mit gelbem Ginſter, rothem Oleander durchſchoſſen, da muſicirt, beſonders gegen Abend und Nachts, eine unendliche Thierwelt. Alle möglichen Inſekten, voran die Cikade, ſummen, grillen und zirpen, wilde Tauben girren, Steinhühner locken, Schnepfen quecken, Nachtigallen ſchlagen, unzählige Fröſche quaken; manchmal hört man plötzlich einen der Sänger erbärmlich aufſchreien: eine Schlange oder ein Storch hat ihn erwiſcht, alles verſtummt, aber nach kurzer Pauſe iſt der Schrecken vergeſſen, ein Baſſiſt fängt wieder an und der Chor folgt nach. Mit Skorpion und Tarantel, an denen es nicht fehlt, habe ich glücklicherweiſe keine Bekanntſchaft gemacht. Bei dem geliebten Thierchen Anakreons, der Cikade, fällt mir eine drollige Scene ein, die auf dem ſpäteren Ritt von Epidawro (Epidauros) nach Nauplia vorkam. Ich hatte mir noch keine dieſer hellen Sängerinnen genauer beſehen, hieß den Agogiaten mir eine fangen, er that es und hielt mir die Ergriffene vor die Augen. Die Cikade, bedeutend größer als unſere Grille, hat auf dem ſchwarzen Kopf eine gelbe Zeichnung, die gerade wie ein Fratzengeſicht ausſieht. Es ſtimmte mich komiſch und ich machte unwillkürlich das Fratzengeſicht nach, darüber mußte der Kerl ſo lachen, daß er ſich unter dem Ausruf: ὦ καμένε (verbrannter, toller Menſch) auf den Boden warf und wälzte. Ich hätte nicht geglaubt, daß der wilde Menſch ſo viel Humor beſäße; er war mir von Anfang an unheimlich geweſen, ich war allein mit ihm, ohne Landwächterbegleitung, ohne Reiſediener, denn mein Reiſegenoſſe Götting war nicht bei mir und für Einen war mir der Aufwand, den ſolches Geleite bringt, zu groß, doch hat mir der gefährliche Humoriſt nur den Streich geſpielt, daß er mir zuletzt meine ſolide Peitſche ſtahl. — Schlangen ſind ſehr häufig, beſonders die giftige Kupferotter, und einmal, auf dem Wege von Moto nach Talandi, hörte ich, wie wir über eine Fläche hinritten, im nahen niedrigen Gebüſch ein eigenthümliches Raſcheln; ich ritt hin und ſah eine Kupferotter, die eben eine der großen grünen Lacerten gepackt, dreimal umſchlungen und ihr den Rachen auf den Hals geſetzt hatte. Das arme Thier zappelte und zitterte. Die kleine Gruppe war ſo plaſtiſch, daß man nur gleich mit Thon hätte darüber kommen mögen, aber ich befreite mit einem Schlag der Peitſche das wehrloſe Opfer. Die Menge von Amphibien zieht eine Menge von Störchen an, und wir ſahen oft, z. B. in Lebadia, zwei, ja drei Neſter des langbeinigen

Vogels auf dem Dach eines einzigen Bauernhauſes. Ihr Geklapper vermehrt das tauſendtönige Concert. Ein anderer, ſtolzerer Vogel ſchwebt häufig genug über dem Wanderer hoch in Lüften und zieht ſeine ſtolzen Kreiſe: der Adler und der Geier. Das breite, ſtetige Schweben und Wiegen ſieht ſo feierlich aus, daß man ganz vergißt, um was es dem königlichen Begleiter des Zeus allein zu thun iſt: er kreiſt ſuchend und lauernd auf Beute. Dieſe gefiederten Räuber ſind nicht ſcheu: ein mächtiger Geier, an dem wir nahe vorüberritten und deſſen volle, lange Waſſ wie Hoſen ausſahen, blieb unbewegt im Felde ſtehen. Man jagte ſie damals ſelten, denn ſie waren die Kleemeiſter der Dörfer; gefallenes Vieh wurde einfach vor den Ort hinausgeworfen und das wilde Gevögel ſorgte für Entfleiſchung — „den Adlern und wilden Hunden“ (dem Schakal, der auch noch vorkommt) „zur Beute“, heißt es ja im Homer, wenn ein Held droht, den getödteten Feind ſchmachvoll unbegraben liegen zu laſſen.

Es wurde dunkler, der Mond gieng auf gerade uns gegenüber auf der Höhe des Oeta, an der Stelle, wo auf unſerer Geſichtslinie im Thal die Thermopylen liegen mußten. Wir wurden ſehr ſtille. — Spät Nachts kamen wir in Lamia wieder an. Wie wir in lebhaftem Geſpräch über einen breiten Platz giengen, ruft der deutſche Offizier plötzlich laut: Halt! (στάς!), wir hörten in Entfernung von etwa fünfzig Schritten eine barſche Stimme griechiſch antworten und ſahen nun einen Soldaten, das Gewehr noch im Anſchlag am Backen. Mürriſch ſetzte er jetzt ab. Es war Belagerungszuſtand in Lamia wegen wiederholter Unruhen, Durcheinander von Räuber- und Freiſchaarenweſen an dieſer Grenze: es war ſtreng befohlen, daß nach Mitternacht nicht einmal lautes Geſpräch zu dulden ſei, den dreimaligen Anruf der Wache hatten wir überhört, und der Stratiot war eben im Begriff geweſen, zu ſchießen. Von Doktor Zehler waren wir auf einen Nachttrunk eingeladen, er nahm nicht übel, daß wir ihn lange hatten warten laſſen, bei einem Wein, ſo golden und ſo feurig, wie ich ihn nie getrunken, erzählten wir, was wir an dieſem Tage erlebt und geſehen hatten.

* * *

Satyriſche Zeichnung.

Gavarni und Töpffer.

Jahrbücher der Gegenwart, herausgegeben von Schwegler. Jahrgang 1846. Juniheft.

Mit einem Zuſatz über neuere deutſche Karikatur. 1880.

Es liegen die Werke zweier Zeichner vor mir, eines Franzoſen und eines franzöſiſchen Schweizers. Der Zufall hat ſie eben jetzt hier zuſammengeführt, der erſtere ſammelt ſeine zerſtreuten Blätter und die zwei erſten Bände dieſer Sammlung, die bis jetzt erſchienen, ſind mir zur Anſicht zugekommen, der zweite beſorgt eine neue Auflage ſeiner Hefte, welche durch größere Billigkeit ſich die längſt verdiente Verbreitung ſichern ſoll. Sehr ungleich ſind beide Meiſter: beide ſind ſatyriſche Zeichner, aber in ſo ganz verſchiedener Weiſe, daß es vielleicht unräthlich ſcheinen könnte, ſie überhaupt zu vergleichen. Aber es gibt ja kein Geſetz darüber, wie kurz oder weit die Gleichheit in der Ungleichheit der Gegenſtände reichen müſſe, die man vergleicht. Ich beabſichtige keine Ueberſicht des gegenwärtigen Zuſtandes der Karikatur, ſonſt dürfte ich neben dem Franzoſen nicht einen Daumier, Cham, Grandville und andere, neben dem Schweizer nicht Diſteli, und noch weniger dürfte ich die Engländer übergehen. Zu einem ſolchen Ueberblick reichen die Mittel der Anſchauung, die mir zu Gebote ſtehen, bei weitem nicht aus. Vielleicht dient die Beleuchtung eines Theiles, die ich hier gebe, einſt einem Unterrichteteren als Material für eine lehrreiche Geſammtdarſtellung.

Der Franzoſe iſt Gavarni. Er greift mit leichter und glücklicher Hand in das Element hinein, das ihn umgibt: die Pariſerwelt mit den Dornen, die unter ihren Roſen lauern. Durchaus fein, durchaus geſchmackvoll, durchaus genußluſtig iſt die Geſellſchaft, in die er uns führt, auch durchaus ſittlich anbrüchig und, wie der Feinſchmecker das Wildpret liebt, anrüchig. Die Ueberſchriften ſagen uns deutlich genug, wo wir ſind: Fourberies de femmes en matière de sentiment. Clichy. Paris le soir. Les enfants terribles. Traduction en langue vulgaire. Les Lorettes. Les actrices. Aus dieſer argen Welt nimmt Gavarni einen Moment heraus, haſcht ihn im Vorüberflug bei der Locke und hält ihn mit Zauberkraft feſt. Jedes Bild iſt vereinzelt, faßt in der Spitze eines Augenblicks eine Vergangenheit und eine Zukunft zuſammen; ein einziger Blick, und wir ſehen in die langen Tage einer Ehe, die Unordnungen eines leichtſinnigen jungen Menſchen, die Intriguenketten einer Kokette, den Abgrund des Elends der Hauptſtadt, das Treiben der Lorette, das Spiel der Schauſpielerin hinter den Couliſſen hinein; der Vorhang fällt raſch, wie er ſich vor dem ſcharf beleuchteten Bilde gehoben hatte, wieder herab; aber der Blick war ſo haarſcharf, daß uns die Augen beißen. Gavarni iſt durch und durch momentan und ſchon darin ganz epigrammatiſch. Nun verbinden ſich uns aber die Bilderreihen zu einem Ganzen und das Vereinzelte wird zum Allgemeinen, wird zum Genre: ein Gemälde der modernen Geſellſchaft mit ihren Reizen und dem Gifte darunter, eine ſüße Frucht, worin eine Weſpe mit gefährlichem Stachel ſitzt, lüſtern und unheimlich, traulich und durchtrieben, glänzend und unterhöhlt, höchſt appetitlich und mit einem Beigeſchmack von pikantem Ekel hat ſich vor uns zuſammengeſetzt. Gavarni zürnt dieſem Zuſtande nicht, er iſt kein Satyriker, dem der Unwille gegen die verdorbene Welt eine geſalzene Gerte in die Hand gibt: er iſt kein Juvenal. Er ſchwimmt mit, er heult mit den Wölfen. Er iſt boshaft mit Grazie, nicht boshaft in dem Sinne, wie der gerechte Zorn es ſein kann, wenn er der verdorbenen Welt unverhofft und ſchonungslos ihre Blöße und Selbſtzerſtörung aufdeckt. Nein, er iſt boshaft mit den Boshaften, die er darſtellt. Ein frivoles Lächeln zuckt fein um ſeine Mundwinkel, wenn er den Ehemann zeichnet, der ſeiner Frau den Korſetneſtel löſt und ſich naiv wundert, wo er heute morgen einen Knoten gemacht hat, heute Abend eine Schleife zu finden. Warum hat auch der Schöps das ſchöne Weib genommen? — Die drei Stutzer dort verdienen noch weniger Mitleid, ſie ſchweifen wie Möven an einem Kai von Paris: alle drei ſind durch ein ſüßes Briefchen um dieſelbe Zeit auf denſelben Platz von derſelben Dame beſtellt, aber daneben iſt das wahre Billet an den Vierten, welcher der Hahn im Korbe iſt, während die drei ſich halb zu Tode warten, einfach und ohne weiteren Zuſatz abgedruckt. Wohl bricht mitunter mächtig ein tragiſches Gefühl des Sünden-, Elends- und Jammerpfuhls durch: die Furie wirft einen herzverſteinernden Blick aus den Augenhöhlen der komiſchen Maske. Eine Lorette, eine herrliche Geſtalt, wirft ſich verzweifelnd an die Wand, drückt das Geſicht an den kalten Stein, ringt die Hände und ruft: „Avoir perdu ses plus belles années, tout ce qu'on avait d'illusion, de simplicité de coeur! jeunesse! avenir! . . . et tout!“ Aber die Genoſſin ihres Jammers, die daneben ſitzt und einen elenden Brocken Speiſe vom Teller ißt, macht einen Witz über das ganze Elend: „pour un crapaud comme ça!“ und weg iſt der furchtbare Ernſt: das Lächeln des Weltmannes hat die Entſetzenszüge der Tragödie zu einem Nichts verwiſcht. Zwei Jammergeſtalten zeigen ſich im nächtlichen Paris, an eine Mauer gelehnt, ein zerlumpter Mann, der, die Arme gekreuzt, ein Bild des Hungers, vor ſich hinſtiert, und zuſammengekauert neben ihm ein Knabe mit eben ſo jammervollen, verhungerten, hoffnungsloſen Zügen. Unter dieſem Nachtbilde ſtehen nur die zwei Worte: Souperont-ils? Eine Welt des Entſetzens, ein Schrei der Menſchheit iſt in den Zirkel dieſer wenigen Silben eingeſchloſſen, die uns das Herz zuſammenſchnüren. Ich weiß nicht, ob Gavarni dies gewollt hat, dieſe furchtbare Frage an das Schickſal der Menſchheit, dieſen Seufzer aus dem Abgrunde des Proletariats. Wenigſtens meine ich, er hätte den hungernden Mann in dieſem Fall anders gezeichnet: einen tüchtigen Mann, der arbeiten könnte und möchte, oder wirklich arbeitet, wie Hübners Weber; aber der Mann hier mit dem zuſammengekniffenen, nach Art der Windbeutel ſchief aufgeſetzten Hute hungert wohl nur, weil er ein Lump, ein Spitzbube iſt; es fragt ſich ſehr, ob er unſer Mitleiden verdient, und ich weiß nicht, ob nicht die Meinung iſt, daß wir zu dem Souperont-ils zwar halb ſeufzen, aber auch halb lachen ſollen.

Was immer am peinlichſten bleibt, das iſt die Unterwühlung der Ehe, wie ſie in den fourberies de femmes und den enfants terribles an Tag gelegt iſt. Wohl verſteht ſich Gavarni vortrefflich darauf, den bethörten Theil, gewöhnlich den Mann, recht abgeſchmackt hinzuſtellen. Man mag ſich denken, dieſe ausgelebten, mürriſchen oder dummgalanten, widerwärtigen, häßlichen Ehemänner haben die zierlichen Weiber dem Vater abgehandelt, ſo oder ſo erſchlichen, und ihnen geſchehe nun ihr Recht. Wohl gut; aber die Weiber ſelbſt! Wie reizen ſie und wie empören ſie zugleich, wer noch einfach fühlt! Eine ſolche Reihe von artigen Ehebruchgeſchichtchen treibt, indem ſie dem Auge und allen Sinnen und dem Witze glatt wie ein Aal eingeht, zugleich Grauen, Scham und Unwille, Heiß und Kalt, den rothen Blutſtrom und den Todesſchweiß der verrathenen Liebe in peinlicher Wallung gegen die Bruſt und auf die Stirne des Beſchauers, der unwillkürlich dieſe ſchönen Weiber liebt und in und mit dem Betrogenen die Hölle der Eiferſucht, des Argwohns, der vernichtenden Entdeckung empfindet. So viel iſt gewiß, daß dieſe Darſtellung nicht aus deutſchem Sinn entſpringen konnte; ein deutſcher Karikaturmaler hätte den Ehebruch in ſeiner Plumpheit als häßliche Fratze an den Pranger geſtellt; er hätte die bethörende, wie die bethörte Seite gegeißelt, hätte mit dem Manne, der den Verrath verdient, auch die Verrätherin als einen Lappen, der des Aufhebens nicht werth iſt, hingeworfen, nicht ſie in alle

Reize liebenswürdiger Schalkheit gekleidet. Gibt es etwas, das mit dieſer franzöſiſchen Art verſöhnen kann, ſo muß es freilich eben da ſitzen, wo das Verführeriſche, Schlüpfrige, graziös Perfide ſolcher Darſtellungen ſitzt. Iſt der Franzoſe mitten in ſeinem Laſterpfuhle immer gewandt, zierlich, elaſtiſch, fein, ſo hat man in dieſer Eigenſchaft, wiewohl ſie zunächſt blos formell iſt, doch eine gewiſſe Sicherheit, daß ein ſolches Volk ſich über dem Abgrunde, in den ſeine Sitten blicken laſſen, auf den Wellen werde zu halten vermögen. Es iſt ſchlimm, mit der Zerſtörung der ſittlichen Grundlagen des Lebens zu ſpielen, aber wer noch ſpielt, iſt nicht ſo ſchlimm, als wer im Schlechten zudem noch roh, plump und gemein iſt; denn etwas bleibt ihm, etwas rettet er: er bewahrt durch die Herrſchaft der Form die Freiheit, er ſchwebt als Künſtler frei über ſeinem eigenen Sinken, und daraus läßt ſich ein Schluß auf den Charakter ſeines Volkes ziehen. Gewiß ſtände es um uns Deutſche weit ſchlimmer, wenn wir gleich liederlich wären und die Sünde ſo reizend zu zeichnen wüßten, wie die Franzoſen. Die ſchwebende Zierlichkeit dieſes Spieles weist auf eine Art von Schnellkraft, welche dies Volk immer wieder über Waſſer erhält. Wollten wir Deutſche verdorbene Sitten in der Kunſt nicht grob geißeln, ſondern mit Reizen umkleiden, ſo — nun, ich kann ja im Indicativ ſprechen; an Proben fehlt es ja nicht, am wenigſten auf unſern Theatern; man weiß, was herauskommt, wenn der Deutſche hier die elegante Frivolität des Franzoſen nachahmt: ſie wird plump, bleiern, gemein, der leichte Champagnerſchaum wird zerplätſcht und zurück bleibt der Bodenſatz, der rohe Stoff: d. h. das Bild nicht grober Auspeitſchung des Schlechten, wie das uns anſteht, ſondern ungeſchickter, tölpelhafter Empfehlung des Schlechten, und ſo ſtellen wir uns hin als verdorbene Barbaren — wir? nein, doch zum Glück nur jene unter uns, die uns als Volk wahrlich nicht repräſentiren.

Doch finden ſich bei Gavarni zwiſchen den frivolen Stoffen auch ſo manche ganz unſchuldige und naive, über die man herzlich lachen kann, oder wobei man wenigſtens von jener Gutmüthigkeit, die dem Franzoſen in all ſeiner Leichtfertigkeit gewiß nicht abzuſprechen iſt, angenehm berührt wird. Der zierlichen Lorette, die liebkoſend ihr Kind auf den Armen hält und es dem Verbot der Frau Großmutter zum Trotze die Namen Mutter und Großmutter zu ſprechen anhält, kann man, nachdem ſie einmal iſt, was ſie iſt, um dieſes Ungehorſams willen gewiß nicht böſe ſein, wäre ſie auch nur halb ſo reizend im faltenreichen Hauskleide, als ſie iſt. Die enfants terribles ſind nicht lauter Kukukseier, denen der Papa das Geheimniß ihres Urſprungs mit der Grimaſſe der Desperation ablauſcht: ſie beſchämen ebenſo oft durch naives Ausplaudern einen abgeſchmackten Geck, einen läſtigen Hausfreund; die Schauſpielerin zu belauſchen, wie ſie im höchſten Pathos, die Feuerzange ſchwingend, ihre Rolle einſtudirt, iſt doch wohl kein Verbrechen; die Griſette, die das bischen Münze, das ſie erworben, zwei armen Kindern ſchenkt, wird man nicht ganz verdammen wollen; wenn eine hübſche Buhlerin einen üppigen Banquier tüchtig brandſchatzt, ſo wird man dieſen ſicher nicht bemitleiden, und die gute Frau, die dem armen Manne ſein Kind und ſeine Tabakspfeife nach Clichy bringt, ſollte doch wohl auch ein deutſches Gemüth anſprechen.

Doch vergeſſen wir nicht, uns Gavarni näher als Künſtler zu betrachten. Es iſt der Geiſt ſeines Volkes, der Geiſt der franzöſiſchen Geſellſchaft, der ihm die Hand führt, aber dieſe Hand hat ja doch lernen müſſen, viel lernen, bis ſie Künſtlerhand wurde.

Gavarni iſt einer der erſten Zeichner Frankreichs. Er iſt nicht nur ganz Geſchmack in der Zeichnung der einzelnen Figur, Meiſter in ſchön gebogenen Nacken, ſchlanken Taillen, zierlichen Füßchen; er behandelt nicht nur das undankbare moderne Gewand mit einer Genialität, die ihm unerwartete Schönheiten ablauſcht; er ſetzt nicht nur ſeine Geſtalten mit freier Herrſchaft über die ſchwierigſten Wendungen, die gewagteſten Verkürzungen in eine Bewegung, welcher nichts von der ſchönen Nachläſſigkeit der Natur abgeht; er ſtellt nicht nur die ſo gewendeten, geſtellten, bewegten Geſtalten in die gefälligſten Gruppen zuſammen: nein, da iſt noch etwas Anderes, ein Etwas, wodurch er ſich über die beſchränkte Richtlinie eines ſchelmiſchen Zeichners der modernen Geſellſchaft in jenes Gebiet der Form erhebt, worin ein Leop. Robert zu Hauſe iſt. Durch die untergeordnete Form der bloßen Zierlichkeit bricht da und dort die hohe, die ideale Schönheit, der Schwung des großen Styles durch, und freilich gerade hier iſt es, wo der Beſchauer ein ſchmerzliches Gefühl am wenigſten verleugnen kann. Man hat eine Empfindung, als ſei es ſchade um ſolche Geſtalten, daß wir ſie nicht als Helden und Heldinnen im Glanze großer Handlung, ſondern als leichtſinnige Schuldner, als leichtfertige Mädchen und Weiber in ſo frivoler Situation erblicken. Der ſchöne, ſtarke, großgliederige Mann, der in Clichy an der Mauer lehnt, die Kugel zu ſeinen Füßen traurig betrachtet und ſagt: sans le mur cette boule-la irait loin, wäre werth, wo anders zu ſein und frei ſich zu regen auf dem Schauplatze der Thaten. Die Frau, welcher der betrogene Mann die Schnürbruſt aufneſtelt mit der oben erwähnten fatalen Entdeckung, iſt ſo ſchön, ſo bedeutend, ſo mächtig in Formen, daß man wahrlich ausrufen möchte: ſchade, ſchade um ein ſolches Weib! Die Lorette, die ſich verzweifelnd an die Wand wirft und die Hände ringt, iſt ebenfalls von jener bedeutenden Bildung, wie ſie ihre eigentliche Stelle in der hiſtoriſchen Malerei oder im Genrebilde höheren Schwunges, heroiſchen Anklangs findet, und in einem Zuſammenhang, wo tragiſches Gefühl waltet, wäre eine ſolche Geſtalt ganz am Ort, aber da macht wieder jenes pour un crapaud comme ça alles zu nichte. So erinnere ich mich einer weiblichen Geſtalt auf einem Bilde von Gavarni, das im Charivari kam: eine Carnevalsdarſtellung, eine mächtige, groß angelegte, weibliche Geſtalt, einen wilden Cancan tanzend. Das Bild wird in dieſer Sammlung ſicher noch erſcheinen. Das war nicht die lüſterne Zierlichkeit der Griſette, da war die Furie der antiken Bacchantin: da war jene Leidenſchaft, jener dionyſiſche Wahnſinn, den wir auf griechiſchen Reliefs und nicht bei dem franzöſiſchen Pornographen geſucht hätten.

Jemehr nun Gavarni Meiſter der Zeichnung iſt, deſto übler nimmt man ihm freilich, wenn man eigentliche Zeichnungsfehler entdeckt. Nicht die Licenzen, kleinen Inkorrektheiten, Willkürlichkeiten ſind ihm zu verargen; dieſe werden für ein ſo leichtes Genre, für ſolche geiſtreiche momentane Behandlung, welche ſich mit nichts ſchlechter vertrüge, als mit ängſtlich regelrechter Durchführung, oft vielmehr Hilfen und glückliche Motive. Aber Gavarni hat wenigſtens Einen durchgängigen und entſchiedenen Fehler: er zeichnet das männliche Bein vom Knie bis zum Fuße zu lang und macht ſo faſt aus allen ſeinen Männern, nicht nur den abſichtlich karikirten, Storchen und Kraniche.

Karikiren kann man jedoch ſtreng genommen von Gavarni nicht ſagen. Er chargirt kaum merklich. Seine Hahnreihe, ſeine Gecken, ſeine mürriſchen Gläubiger ſind freilich verwünſchte Figuren, aber niemals unmögliche; ihm iſt die Ueberladung, welche das Naturmaß entſchieden überſchreitet, und ſo natürlich noch mehr das eigentlich Phantaſtiſche und Grotteske, wobei mit den Formen der Geſtalt auch alle anderen Naturgeſetze überſprungen werden, ſo weit ich ihn kenne, fremd. Er iſt Genremaler und zwar Genremaler der modernen Geſellſchaft oder vielmehr, da ſeine raſche Art den Pinſel offenbar ausſchließt, Genrezeichner. Lithographie und Holzſchnitt mit der leichten und doch beſtimmten Handführung, die ſie geſtatten, ſind ſeine Technik.

Gavarni iſt aber auch Meiſter in Licht und Schatten, er weiß ſeine Gruppen oft in ein Helldunkel zu ſetzen, das eines **Rembrandt** nicht unwürdig wäre. So zu beleuchten, als blitzte ein Licht auf eine beſchattete Gruppe, das alles Charakteriſtiſche an derſelben durch einen raſchen Zauber markirte, dies entſpricht beſonders der ganzen Weiſe ſeiner Auffaſſung. Wir haben dieſe zunächſt um ihres momentanen Charakters willen, wie ſie im Fluge die Spitzen des Lebens berührt, epigrammatiſch genannt. So ſind aber dieſe Darſtellungen noch aus einem andern Grunde zu nennen. Sie wirken nämlich wie lauter einzelne Witzworte, oder richtiger, ſie werden gerade nur durch die hinzugeſetzten eigentlichen Witzworte, durch die Unterſchrift, ganz zu dem, was ſie ſind. Aber nicht der Zeichner macht einen Witz über und auf das, was er darſtellt, wodurch hier die künſtleriſche Darſtellung ganz zum Beiläufigen herabſinken würde. Er ſpricht ganz ſelten in eigener Perſon und dann nur mit ein paar Wörtchen, wie: souperont ils? oder auf dem Bilde, wo zwei Nebenbuhler ſich vor einer Vorthüre begegnen: deux soupçons. Gewöhnlich läßt er ſeine Figuren ſelbſt reden und zwar auf zweierlei Weiſe. Bald ſtellt er ſie in ganz nachläſſiger, unthätiger Situation dar; ſie recken ſich auf einem Sopha, lehnen ſich an eine Wand, laſſen ſich ganz gehen, wie ſie mögen, ſie „dämmern“, plaudern dazu, und unten ſteht, was ſie plaudern. Das Wort ſteht in keinem nothwendigen Zuſammenhang mit der Geberde, ſie könnten auch etwas anderes ſagen; aber gerade während man ſich ſo gehen und fallen läßt, die Beine von ſich ſtreckt, mit der Hand an der Tapete rutſcht, ſchwatzt die Zunge behaglich den alten Adam aus, den man in jeder gehalteneren Stellung verbirgt und verhüllt. So lernen wir dieſe Menſchen kennen, was ſie treiben, was ſie lieben, wie ihnen zu Muthe iſt. Und nun, was iſt Gavarni für ein Schelm von Beobachter! Wie gut weiß er, was man für ein Geſicht macht, wie man ſich dehnt und lehnt, wie man mit den Fingern ſpielt, mit den Augen zwinkert, in den Haaren ſpielt, während man ſo etwas ſagt, wodurch man in der Dämmerlaune des Langweilens ſein Inneres verräth! Der Zuſchauer hat durchaus die behagliche Genugthuung, Perſonen zu belauſchen, die ſich nicht belauſcht wiſſen, hinter einen Vorhang zu ſehen und Menſchen zu ſtudiren, die ſich unbeobachtet glauben. Kann man nun die ganze Behandlung dramatiſch nennen, ſofern die dargeſtellten Perſonen ſich durchaus vermittelſt der Reden, die ſie führen, dem Zuſchauer verrathen, ſo ſind ſolche Situationen innerhalb des Dramatiſchen mehr epiſch, denn wir blicken in Zuſtände, in Sitten, nicht in Handlungen. Dagegen ein andermal und ebenſo oft ſehen wir die Perſonen leidenſchaftlich bewegt, man zankt, man ſchilt, man hält Gardinenpredigten: nun ſteht die Rede in unmittelbar nothwendigem Verhältniß zur Geberde, und hier wird die Behandlung in relativ engerem Sinne dramatiſch. In beiden Fällen aber fehlt zum wahrhaft Dramatiſchen die Fortführung einer und derſelben Handlung durch eine Reihe von ſchlagenden Momenten, die ſich auseinander entwickeln. Die Genremalerei überhaupt als Gattung iſt epiſch zu nennen, wie bewegt ſie auch ſein mag, denn ſie ſtellt ſelbſt in den aufgeregten Scenen nur Zuſtände, Sitten, nicht Colliſionen dar, die der Griffel der Geſchichte zu verzeichnen hätte. Innerhalb des Epiſchen wird ſie dramatiſch durch ſolche haarſcharfe Zuſpitzung zum Momente, wie bei Gavarni, und noch mehr, wenn dieſer Moment leidenſchaftlicher Art iſt. Gavarni iſt nun zwar außerdem in dem beſonderen Sinne dramatiſcher Genrezeichner, daß zu ſeinen Scenen das unten beigeſetzte Wort unentbehrlich iſt, wenn er aber dadurch der eigentlichen dramatiſchen

Darſtellung ſich nähert, ſo tritt er doch, wie alle ſatyriſchen Zeichner, die wir in Ermanglung eines andern Worts Karikaturmaler nennen, vielmehr eben dadurch aus der ſelbſtändigen Gattung der Kunſt der Malerei heraus. Die Malerei treibt wie die Poeſie aus ihrem Stamme gewiſſe Nebenzweige, worin verſchiedenartige äſthetiſche Mittel, wie hier Bild und epigrammatiſches Wort, ſich zur Darſtellung einer Stimmung verbinden, die ſich mehr oder minder negativ und auflöſend zur Welt der Erſcheinung und Wirklichkeit verhält: gemiſchte Sphären, worin man, obwohl ſie nicht den Werth der wahren und freien Schönheit anſprechen dürfen, doch das Ausgezeichnetſte leiſten und die Mitwelt zum Danke für die vollkommenſte Aufhellung des Bewußtſeins über ſich ſelbſt, die Nachwelt zum Danke für die Eröffnung der tiefſten Blicke in das Weſen einer Zeit verpflichten kann. So wird auch dieſer geiſtreiche Spiegel der Pariſer Sitten des neunzehnten Jahrhunderts mehr als vorübergehenden Werth behaupten und durch die Meiſterſchaft der Behandlung noch viele Augen erfreuen.

Ich lege die zwei eleganten Bände zurück und ſchlage das erſte beſte von den Töpffer'ſchen Heften auf. Welcher Gegenſatz auf den erſten Anblick! Ich traue meinen Augen kaum: ſo, gerade ſo waren ja unſere kindiſchen Striche, als wir im Seminar die Knabenphantaſie in närriſchen Fratzen übten! So willkürlich giengen wir mit der Geſtalt um, ſo verloren irrten die Züge, gleichgiltig, ob die Linie zwiſchen Mund und Naſe, Bein und Rumpf ſich vereinigte, ob ein Knorren mehr oder weniger ſich wie Warzen an Kartoffeln anſetzte, wenn nur endlich auf dem Krokodil in

Kappenſtiefeln der Reiter, auf deſſen geſattelter Naſe ein zweiter ſaß, zum Ergötzen der ſtaunenden Kameraden fertig wurde. Unfehlbar derſelbe Styl, wie in der damals zwiſchen Kloſtermauern blühenden Malerſchule, von welcher die Annalen der Kunſtgeſchichte unzweifelhaft für ewig ſchweigen werden! Aber ich ſehe genauer hin, ich blättere weiter, und ſiehe da, dieſe geſetzloſen Linien, dieſe willkürlichen Mittel treten zur beſtimmteſten, in ſtrengſter Folge gehaltenen Charakteriſtik zuſammen, dieſe ganz verrückte, lotterhafte Zeichnung wird zum wohlerwogenen, planmäßigen Organe in der Hand eines Mannes, der im Unſinn ſinnvoll, im Delirium weiſe iſt und nach den Geſetzen verborgener Berechnung ſein tolles Pferd zum ſicheren Ziele leitet. Man meint, es ſpringe allein: nicht ſo, es ſitzt ein Kutſcher auf dem Bock, man ſieht ihn nur nicht.

Töpffer iſt franzöſiſcher Schweizer, dem Namen nach von deutſcher Abkunft. Deutſch iſt entſchieden ſein phantaſtiſcher Styl, ſeine willkürliche, närriſche Zeichnung. Noch in ganz anderem Sinne werden wir dem Deutſchen in ihm begegnen, wenn wir nur erſt, nachdem wir uns von der Ueberraſchung des erſten Anblicks erholt, ihn etwas genauer betrachten und auseinander legen. Dann werden wir aber zugleich auch ſehen, wie ſich der Deutſche in ihm ganz mit dem Franzoſen verbindet.

Es ſind in der neuen Ausgabe der Werke dieſes wunderlichen Kauzes, den bekanntlich ſchon Goethe ſehr hoch gehalten hat, bis jetzt zwei Hefte erſchienen: Histoire de Monsieur Jabot und H. de Monsieur Crépin. Die folgenden werden enthalten: H. de Monsieur Pencil,

H. de Monsieur Vieux Bois, H. du Docteur Festus und H. de Monsieur Albert. Dazu werden zwei Hefte kommen, worin Töpffer vorzüglich ſein höchſt bedeutendes Talent als Landſchaftszeichner entwickelt: Essais d'Autographie, paysages et figures und Voyage autor du Montblanc, dans les Vallées d'Hérens, de Zermatt et au Grimsel. Was in der neuen Ausgabe noch nicht erſchienen iſt, liegt in der erſten vor mir.

Wenn Gavarni ganz momentan iſt, ſo iſt dagegen Töpffer ganz continuirlich, er läßt ſeinen Gegenſtand nicht fahren, um zu einem andern überzugehen und ſo aus vielen für ſich beſtehenden Bildern ein Sittenbild der Zeit zuſammenzuſetzen, ſondern er macht an demſelben Gegenſtand fort, läßt organiſch Eine Scene aus der andern herauswachſen und ruht nicht, bis er ihn ganz ausgeſponnen, alle im Keime liegenden Motive erſchöpft und zum Abſchluſſe geführt hat.

Er nimmt für jedes ſeiner Hefte ein Subjekt vor, irgend einen Narren, ein Individuum, das ſo oder anders zum Objekte komiſcher Schickſale beſtimmt iſt: es iſt der geckenhafte Stutzer des Landſtädtchens, der ſich zum lion der Hauptſtadt aufſchwingen möchte, der gutmüthige, aber beſchränkte Familienvater, der tauſendfaches Kreuz und Noth mit der Erziehung ſeiner Kinder hat, der ſelbſtgefällige Künſtler, der leidenſchaftlich Verliebte, der Eiferſüchtige, der Gelehrte, der um jeden Preis eine inſtruktive Reiſe durchſetzen will, der Taugenichts, der alle Formen und Phaſen des Lumpen durchläuft. Nicht immer bleibt das zuerſt in Scene geſetzte Subjekt Hauptperſon; Herr Pencil z. B. tritt im Verlaufe gegen den eiferſüchtigen Jolibois und den

Docteur in den Hintergrund und wird zur bloßen Mittelsperſon. Wie ſich dies aber verhalten möge, immer iſt die Geſchichte des komiſchen Subjekts ſo behandelt, daß ſie wie ein Strudel erſcheint, der, von einer leiſen Bewegung beginnend, ſich unaufhaltſam erweitert und die halbe Welt in ſeinen ſchlingenden Trichter zieht. Hier wird denn die Satyre, die zunächſt nur irgend einer ſubjektiven Schwäche, Grille galt, allgemeiner: es werden verſchiedene Sphären des Lebens hereingezogen: Gemeindeverwaltung, Rechtspflege, Jury, Milizen- und Soldatenweſen und Unfug, Volksunruhen und Demagogie, Geſchrei der Redner, Diplomatie, gelehrte Narrheit, Hypotheſen- und Entdeckungswuth, Streitſucht in Akademieen und auf eigene Fauſt, Charlatanerie mit grundloſen Theorieen, Zuſtand der Medizin, Windbeutelei abſtrakter Erziehungsmethoden u. ſ. w. Die Uebel der Geſellſchaft im engeren Sinne, Störungen der Ehe u. dgl. nehmen hier einen ungleich geringeren Raum ein; im Punkte der Sinnlichkeit ſind Töpffers Subjekte im Grunde ſehr unſchuldig: ſie ſind zu närriſch, um Zeit zur Frivolität zu haben. Damen können ohne Beſorgniß für ihre Unſchuld in Wäldern und Bergen mit ſolchen Don Quixoten herumziehen. Während nun durch die Schliche der Sinnlichkeit, wenn ſie die reflektirte Heimlichkeit der Bildung oder doch irgend welchen zweideutigen Schleier annimmt, die Geſellſchaft im Sinne der Korruption unterhöhlt wird, ſo liegt ſchon in jener über das ſinnliche Ziel hinausſchießenden Verſtiegenheit von Töpffers Narren ein Grund, warum hier die Komik den unheimlichen Stachel nicht hat, wie bei Gavarni: der wahre Grund aber iſt natürlich in der ganzen Behandlung zu ſuchen, von der wir nun zu reden haben.

Ein komiſches Subjekt alſo bildet den Angelpunkt der Handlung in jedem dieſer Hefte. Dieſes Subjekt iſt in irgend einer Grille, Leidenſchaft, Schwachheit ganz feſt und abſolut. Keine Erfahrung, kein Hinderniß, keine Beſchämung kann es beſſern, zu ſich bringen, es iſt unverwüſtlich. Dieſe Narren gleichen den Petermännchen, die, ſo oft man ſie umwirft, wieder auf den Fuß zu ſtehen kommen. Ein rechtes Bild davon iſt ſogleich Monſieur Jabot. Bisher offenbar nur Stutzer eines Landſtädtchens, hat er beſchloſſen, ſich in die Welt, die große Geſellſchaft zu „lanciren“; er befindet ſich auf einem flotten Ball: er ſieht nicht, daß man ſchon an den aufgefaßten Plasärmeln ſeines Rocks, den hauerartigen hervordrohenden Vatermördern und noch ſicherer an der unendlichen Affektation jeder Bewegung auf den erſten Blick den Vetter des Herrn Strumpfhändlers Anton erkennen muß. Er begeht nun unendliche Bêtiſen, er erhitzt ſich mit dem Violoncell, das er mit dem Rücken an die Wand gedrückt hat, um die Galopade vorüberzulaſſen, er ſtürzt mit ſeiner Dame und die halbe Galopade zu einem verworrenen Knäuel über ihn, der Strumpfhändler entdeckt und umarmt ihn zwiſchen Lords und Myladys, er ſtößt ein Brett voll Taſſen dem Aufwärter aus der Hand, indem er einer Mylady ſein Compliment macht, er will einer rauchenden Lampe nachhelfen, die Galopade ſtößt ihm den Stuhl um, er bleibt an dem Kloben der Lampe hängen, wird von der Galopade von da wieder herabgeſtoßen, an die Wand gepreßt und endlich hakelt ſich gar ſein Frackſchoß in einen

Knopf des letzten Tänzers ein, ſo daß er von dem langen Schweife der Paare entrainirt wird, wo man ihn denn in der Entfernung noch als einen kleinen Punkt mitfortgeriſſen ſieht, u. ſ. w. u. ſ. w. Allein das alles ändert nichts in ſeiner abſoluten Selbſtzufriedenheit; nach jeder Schlappe ſteht er wieder da und wirft ſich in Poſitur: refrainartig kehrt dies: après quoi M. Jabot se remet en position wieder, und nachdem er ſich noch ein paar Duelle aufgeladen hat, kehrt er in ſein Hotel zurück und überblickt in ſeligem Träumen den Weg, den er bereits in der großen Geſellſchaft zurückgelegt hat. Es verſteht ſich nun, daß die Verirrung dieſer Subjekte nicht ruchloſer und gefährlicher Art, noch auch eine rohe Verſenkung in ein gemeines Laſter ſein darf. Es ſind gutartige Narren und das Gewicht liegt auf der Seite des Denkens, d. h. der vollkommenen Ueberzeugung von der Abſolutheit ihrer Einſicht, ihres Wollens und ihrer Leiſtungen. Sie ſind Narren und zwar fertige, ganze Narren, Narren aus Einem Stück, jeder eine Welt, eine Monade.

Schon hierin nun iſt mehr als Satyre. Denn da dieſe Narren eine Welt für ſich ſind, ſo liegt ſchon darin auch das Andere, daß die ganze Welt ſelbſt ein ſolcher Narr, ein Narrenhaus ſei: dies iſt univerſale, ganze Komik, es iſt Humor. Daß eine wirkliche weitere Narrenwelt ſich an den erſten Narren anſchließt, daß die Andern, an die er mit ſeiner Thorheit anprallt, mit ihrer Weisheit auch nicht Recht haben, daß es auch bei ihnen im Oberhaus nicht richtig iſt, das iſt die nothwendige, ſchon im erſten Punkte gegebene Folge. Gavarni iſt nicht ebenſo ganz in der Komik. Er zürnt wohl dem Böſen nicht, auch er denkt, man dürfe nicht verdammen, weil wir alle in dem allgemeinen Spital ein Stübchen haben, aber da er keine ganzen Perſönlichkeiten, ſondern nur Momente hat, da in dieſen Momenten der Accent auf das Sittliche fällt, da in den meiſten ſeiner Bilder irgend jemand durch Unſittlichkeit des Andern ein wirkliches Uebel erleidet, ſo bleibt überall ein nicht überwundener Reſt von Schadenfreude und von ſittlichem Schmerze zurück, und dieſer wird durch das bedenkliche, nur in weiterem Sinn und Zuſammenhang verſöhnende Mittel der graziöſen Form, welche den Abgrund mit Blumen überkleidet, zweifelhaft verhüllt. Töpffer meint, er gehe in den Fußſtapfen Hogarths: ſo ſagt er wenigſtens in ſeinem Essai de physiognomie. Dies wäre immer noch ein großer Unterſchied von Gavarni, denn Hogarth zürnt dem Böſen und will durch Darſtellung ſeiner Häßlichkeit und ſeiner Strafe beſſern und belehren; ſo iſt er zwar moraliſch, aber auch ganz proſaiſch, und Töpffer ſteht himmelweit über ihm. Gavarni hat keine reine Komik und verletzt daher ſittlich; Hogarth übt ſtrenge Moral, aber auf didaktiſche Weiſe; Töpffer trägt die moraliſche Gerechtigkeit ganz in das rein äſtheriſche Element der vollen Komik über. Es verſteht ſich aus dem bisherigen, daß ſeine Narren, da es mit ihrer Schuld nicht Ernſt iſt, auch kein ernſtes Uebel erleiden dürfen. Sie werden ſchließlich glücklich, und das letzte Blatt im M. Jabot, wo dieſer nach wunderbaren Schickſalen die Marquiſe Mirliflor auf einem Tilbury, das Roß mit Kennerhand lenkend, als ſeine Braut heimführt, iſt ein Bild des allgemeinen Looſes, womit für das Hauptſubjekt dieſe heiteren

Fabeln ſchließen. Man muß lachen, ganz anders als bei Gavarni, recht herzlich, vollauf, daß das Zwerchfell ſchmerzt. Und das will etwas heißen in unſerer Zeit. Nebenperſonen gehen zwar oft tragiſch zu Grunde, aber dies erſcheint ſo ſehr als organiſche Folge ihrer eigenen Thätigkeit und Paſſion, daß man ſie glücklich preiſt, weil ſie in ihrem Beruf mit Größe fallen. Der Maire im D. Feſtus als Chef der Bürgergarde exercirt ſich zu Tode, drei Astronomen ebenda diſputiren ſich zu Tode, M. Fadet im M. Crepin, ein Freund enger Cravatten, ſchnürt ſich mit einer ſolchen zu Tode, und nur der arme Bonichon in demſelben Hefte geht elendiglich durch fremde Schuld zu Grunde. Von der Reinheit dieſer Komik macht nur die Histoire d'Albert eine Ausnahme. Es herrſcht hier eine bittere, ganz tendenziöſe Ironie auf falſche Erziehung, moderne Mutterſöhnchen, Poeſie der Romantiker, Demagogie, und es iſt der ſchneidendſte Sarkasmus, wenn Albert am Ende glücklich wird.

Durch die Gutmüthigkeit der Komik und vollendeten Narrheit, welche mit dieſer einzigen Ausnahme bei Töpffer herrſcht, fühlt man ſich nun ganz im Sinne deutſchen Charakters angeſprochen. Dazu wirkt denn die techniſche Behandlung mit: denn dieſe völlig närriſche Art der Zeichnung, dieſes geiſtreiche Sudeln, was Töpffer ſelbſt ſeine Eſelei (ânerie) nennt, verbirgt zwar in ſeiner Nachläſſigkeit eine Virtuoſität, die wir weiterhin noch beſtimmter darzuſtellen und anzuerkennen haben, wäre aber mit dem Sinne der Franzoſen für Eleganz, Bravour der Ausführung, Beſtimmtheit und Abgeſchloſſenheit nicht wohl vereinbar. Zopf und Dreimaſter, kurzes Beinkleid treten reichlich auf, man trug ſie in der Schweiz länger als anderswo; auch dieß gibt den Philiſtern und Baſen, wie ſie Töpffer einzuführen liebt, einen mehr deutſchen als franzöſiſchen Typus. Die Liebe für die Thierwelt, die er an den Tag legt, darf als deutſcher Zug betrachtet werden. Ein Hund theilt in mehreren Stücken treu die Schickſale ſeines Herrn, der ihn um keinen Preis im Stiche läßt, wodurch zum Theil weſentliche Motive für die Fabel gewonnen werden. Dagegen erkennt man auch unmittelbar, ſobald man die Figuren näher anſieht, daß hier mit deutſcher Weiſe franzöſiſche Art und Bildung ſich verbunden hat. Die zerknitterten, in krauſes Runzelwerk gefältelten Züge, die von der Charlatanerie unendlichen Geſchwätzes wie verbrauchten Lippen, dieſe zerarbeiteten Köpfe erinnern ſogleich an die verwitterten Erſcheinungen, welche Frankreich ſeinen Karikaturzeichnern liefert. Solche ganz abgekniffene, ausgehöhlte, ausgewaſchene, zerfreſſene, in hohler Form ganz aufgegangene Subjekte, wie z. B. Herr Fadet und Cranioſe im M. Crépin, ſind nur in Frankreich möglich. Die Haltung, Bewegung, ſelbſt bei Ungeſchicklichkeit degagirt, theatraliſch, decidirt, iſt ebenfalls franzöſiſch und ſo noch mehr die durchgängige grenzenloſe Leidenſchaftlichkeit dieſer Narren, welche die Hetzjagd bedingt, die alsbald angeht, wo ſie in Handlung treten, und worin ſie unermüdlich, in einem unglaublichen Ueberfluß der Thätigkeit, keuchend, ſchwitzend und daher zu äußerſt häufigem Wechſel des Weißzeugs genöthigt, tobend, rennend, wie ein Kreiſel wirbelnd, z. B. als Redner in der Begeiſterung des Pathos ſich über die Brüſtung der Rednerbühne ſtürzend, durchaus deſperat und augenblicklich zum Selbſtmord entſchloſſen, den ſie jedoch glücklicherweiſe nicht vollziehen, ihren dornenvollen und doch zum Glücke führenden Pfad durchrennen.

Da nun ganze Individuen hier vor uns treten, die ſich durch ihre Tollheit ihr Schickſal bereiten, und noch mehr, da dieſe Individuen ſo leidenſchaftlich ſind, ſo haben dieſe Darſtellungen einen dramatiſchen Charakter. Ein kleiner Ariſtophanes rollt den Vorhang vor uns auf und an dieſen Namen ſehen wir uns auch fernerhin aus andern Gründen, welche zur Sprache kommen werden, vielfach erinnert. Auch Gavarni erſchien uns in gewiſſem Sinne dramatiſch, aber nur als Zeichner einzelner, ſcharf zugeſpitzter Momente. Töpffer aber gibt in einer Scenenreihe, worin ſich das Schickſal einer und derſelben Perſon abſpinnt, immer ein ganzes Luſtſpiel: er iſt dramatiſch im Sinne voller Entwicklung eines Charakters durch ſpannende Situationen.

Zunächſt jedoch verfährt er epiſch, er iſt ein Erzähler durch Bilder und dies noch mehr als Gavarni, denn dieſer läßt ſeine Perſonen meiſtens ſelbſt ſprechen, Töpffer dagegen gibt in ſeinem eigenen Namen jedem ſeiner Bildchen den Text bei, und zwar einen äußerſt geiſtreichen und witzigen. Auch darum erſcheint er noch mehr epiſch als Gavarni, weil die Zufälle, die Hinderniſſe und Förderniſſe der Körperwelt bei ihm eine ungleich breitere Rolle ſpielen, als bei dieſem, ja geradezu ein weſentlicher Theil der Komik bei ihm darin beſteht, daß aus den kleinſten Urſachen des äußeren Zufalls unberechenbare Folgen, entſcheidende Kataſtrophen hervorgehen. Ferner verfolgt er die Hauptfabel mit der Behaglichkeit des Epikers in ihre Epiſoden und ſchenkt uns nichts: ſind die Aſtronomen im Dr. Feſtus aus dem Waſſer gerettet, ſo müſſen wir auch noch erfahren, was aus ihren Perücken geworden, und das gibt noch eine lange, höchſt intereſſante Geſchichte. Mad. Crépin legt ein Pechpflaſter auf und verliert es; dann wandert es weiter durch verſchiedene Hände, bis es ſeinen Kreislauf auf der Haut des früheren Erziehers ihrer Kinder, nunmehrigen Zolljägers Bonichon beſchließt. So erſchöpft er aber auch die Hauptmotive mit epiſcher Ausführlichkeit. Wie er ſie aufgehaſpelt, haſpelt er ſie auch bis auf den letzten Faden ab. Endlich iſt die ganze Methode Töpffers durchaus im engſten Sinne als ſucceſſiv zu bezeichnen, man hat völlig den Eindruck des Fortmachens, Fortgehens, der gedehnten Folge wie bei einer Erzählung, welche aber ebendeßwegen, um nicht zu ermüden, von Strecke zu Strecke Ruhepunkte anſetzt, von denen wir ein Beiſpiel mit der Bezeichnung des Refrainartigen bereits angeführt haben. Wir werden weitere höchſt ergötzliche Beiſpiele davon finden: vorläufig führen wir noch aus der histoire d'Albert an, wie jede neue Phaſe dieſes mißrathenen Sohns mit einem Tritte vor den Hintern ſchließt, den ihm ſein Vater ertheilt, wobei man nur den Fuß des einen und die posteriora des andern ſieht: ebenſo die wiederkehrenden Momente, wo Herr Jabot ſich wieder in Poſitur ſetzt, Herr Vieux Bois das Hemd wechſelt u. dgl. Das Succeſſive aber behandelt Töpffer in ſeiner phantaſtiſchen Weiſe gern ſo, daß er dieſelbe Handlung auf mehreren, durch Striche getrennten Feldern in mehreren unmittelbar auf einander folgenden Momenten darſtellt. Albert wird unter anderem Reiſender zuerſt für einen Weinhändler, dann für einen Buchhändler, welcher letztere eine Metaphyſique pittoreſque herausgibt. Man ſieht ihn bei einer Familie eintreten, die er mit ſeiner Zudringlichkeit mißhandelt (aſſaſſine). Nun trennt Töpffer das weitere Blatt durch Striche in elf ſchmale Streifen: auf dem erſten ſieht man Herrn Albert noch in ganzer Figur, ein Compliment machend: il aſſaſſine au rez de chauſſée; auf dem zweiten nur noch halbe Figur: à l'entreſol: auf dem dritten nur noch Hintertheil und Beine, immer in tiefer Verbeugung: au premier – und ſo fort mit Grazie in infinitum, bis man am Ende nur noch einen verſchwindenden Punkt ſieht. M. Pencil zeichnet die ſchöne Natur. Wie er fertig iſt, betrachtet er ſein Werk mit der höchſten Zufriedenheit. Wieder ein Bild: er ſieht es von der andern Seite an und il eſt content auſſi. Er ſieht es über die Schulter an und er iſt ebenſo zufrieden, er kehrt es gar um, ſieht die leere Rückſeite an und remarque avec plaiſir, qu'il eſt encore content. Töpffer verſteht ſeine Sache gut genug, um im Texte ebenſo jedesmal die Worte zu wiederholen. So wird auch der wüthend eiferſüchtige Jolibois im M. Pencil immer mit dem Zuſatz in Parantheſe: car hélas la paſſion aveugle eingeführt. Dieſes Rückkehren auf denſelben Punkt wirkt gewöhnlich ebenſo glücklich, wie der gute Einfall Kotzebues, die drei Frauen in den deutſchen Kleinſtädtern, die am Ende eines Akts an der Thüre Complimente machen, am Anfang eines neuen beim Aufzuge des Vorhangs noch daſtehen und knixen zu laſſen. Narren ſind gründlich, ſie erſchöpfen ihre Handlungen und Gewohnheiten. Im Epiſchen dieſes Verfahrens iſt nun freilich dieſes wiederholte Einführen desſelben Subjekts in mehreren unmittelbar aufeinander folgenden Momenten derſelben Handlung wieder dramatiſch zu nennen; es iſt ganz, als ſähen wir den geiſtreichſten komiſchen Schauſpieler vor uns, der das Motiv der einzelnen Situation durch alle ſeine Folgen und Wendungen mit der behaglichſten Gründlichkeit durchführt.

Nun müſſen wir noch das wahnſinnige Spiel des Zufalls, die phantaſtiſche Aufhebung der Naturgeſetze hervorheben, welche beginnt, ſowie das Hauptſubjekt von der erſten Expoſition in die Verflechtung ſeines Schickſals, in die Verwicklung eintritt. Das ſauſende Rad einer verrückten Welt packt es am kleinen Finger, am Rockzipfel, und reißt es unerbittlich im Schwunge mit fort. Das Unmögliche wird behandelt, als verſtehe es ſich von ſelbſt. In mehreren dieſer Hefte geht faſt die ganze Geſchichte in der Luft vor ſich, in deren Höhen ein ſchalkhafter Zephyr mehrere Perſonen hinaufbläst. Die Perſonen ſind ordentlich auch dem Leibe nach unzerſtörbar: hundertmal müßten ſie zu Staub zermalmt, zu Brei zerquetſcht ſein, ſich zu Tode geſchnauft, in Schweiß aufgelöst haben, wären ſie nicht komiſche Götter, unſterbliche Weſen auf dem Olympe der Narrheit. Es gibt keine Schwere mehr: doch es gibt noch eine, man ſchwitzt und keucht unter ihrer Laſt, aber ein tüchtiger Ruck und das Unmögliche iſt geleiſtet. Es gibt kein Bedürfniß mehr; doch es gibt noch eines, es kommt nur darauf an, durch große Anſtrengung es zu überwinden: einige Ausdauer und man kann Tage, Wochen lang hungern, dürſten, in hohlen Baumſtämmen ſtecken, in Rieſenteleſkopen durch die Luft ſchiffen, in einem verſchloſſenen Koffer, durch deſſen Löcher man die beiden Arme frei bekommen, große Märſche machen. Töpffer iſt nicht auf die Weiſe phantaſtiſch wie Ariſtophanes, Callot und mehrere neuere groteske Zeichner: er componirt keine abſolut unmöglichen Geſtalten, Froſchmenſchen, Vogelmenſchen u. ſ. w. Dies litte ſchon die moderne Sphäre ſeiner Stoffe nicht. Aber einige ganz conſequent ſcheinende Motive werden eingeſchmuggelt und ſo ein Uebergang gewonnen, der das Unmögliche möglich macht, und wenn man nur den erſten Zoll über die Linie zugegeben, ſo entſtehen unmerklich Meilen daraus, die Geſetze der Schwere, des Bedürfniſſes, der Grenze menſchlicher Kraft und menſchlicher Täuſchung ſchwinden und wir ſind, ehe wir umſehen, in eine eigene Welt, eine Wolkenkukuksburg hineingezaubert, wo wir ebenſoſehr in jedem Augenblick an das Allergewöhnlichſte, an alle Unentbehrlichkeiten des Lebens erinnert, als auch über ſie hinweggeſchnellt werden. Dadurch nun vollendet ſich die Freiheit und Reinheit der Komik, die eigene, ganze und abſolute Welt des Humors. Auch darum verſchwindet das Bittere und Boshafte der Satyre, weil wir ſo ganz in dieſe zweite, freie Welt der möglich gewordenen Unmöglichkeiten uns hineingetäuſcht finden. Auch dieſe weſentliche Seite in Töpffers Komik möchte ich deutſch nennen. Nur gerathen ſonſt die Deutſchen lieber in das abſolut Phantaſtiſche, wo auch der letzte Schein einer Motivirung und eines Naturgeſetzes verhöhnt wird. Es iſt bekannt, wie dieſe Neigung ſchon in unſeren alten Malern hervorbricht. Die Schonung der Wahrſcheinlichkeit im Unwahrſcheinlichen, der Pragmatismus im Unmöglichen, der in dieſen Skizzen herrſcht und ſie doppelt komiſch macht, bezeichnet wieder den Franzoſen im Deutſchen. Und Töpffer ſprudelt von Erfindung. Das wächſt aus einander heraus mit der ganzen Ueppigkeit der fruchtbarſten Phantaſie. Er ſteht darin, daß er dieſe zweite Welt, die ſich mit der Abſolutheit einer eigenen ſelbſtändigen Geſetzgebung der Komik frei in den Lüften um ihre Axe dreht, ſo kühn zu erfinden weiß, ungleich ſchöpferiſcher da, als Gavarni. Dieſer iſt Porträteur, wohlverſtanden: nicht Copiſt des Wirklichen, ſondern Porträteur mit der Schöpferkraft, die auch der Bildnißmaler als wahrer Künſtler braucht, und er iſt es nur in dieſer Vergleichung, denn was er dem feſten und in ſeinen Naturſchranken belaſſenen Leben abgelauſcht und mit der Meſſerſchneide ſeiner charakteriſtiſchen Züge hinſtellt, das componirt er auch mit ſicherer Hand zu wohl und künſtleriſch verbundenen Gruppen. Wenn nun Gavarni auf ſeinem Felde beſonders Meiſter der Phyſiognomik iſt, ſo muß man ihm dies um ſo höher anrechnen, da ſeine Hauptſtärke die zierliche Grazie, der gerade Gegenſatz markirter Phyſiognomik iſt. Inſofern hat es freilich Töpffer leichter: Schönheit Grazie menſchlicher Form liegt ihm, der überall chargirt, ganz ferne: er hat in dieſer Beziehung nur Eine Heimat, er hat keine Gegenſätze zu vereinigen. Dafür iſt er aber in der Charakteriſtik der belauſchten Züge und ihrer Darſtellung durch Schärfe der Phyſiognomik in ſeiner Weiſe nicht nur ſo ſtark, ſondern vielleicht noch ſtärker, reicher als Gavarni. Aus ſeiner närriſchen Wolkenburg ſieht er mit Falkenaugen in die wirkliche Welt; wie von dieſer eine groteske Fata Morgana in den Lüften ſchwebt, ſo ſpiegelt die tolle Scheinwelt wieder mitten in der Verkehrung und Verkrümmung aller Linien mit der mikroſkopiſchen Schärfe der camera obscura die wahre und wirkliche. Im M. Jabot z. B. müſſen wir uns freilich gar tolle Motivirungen gefallen laſſen: da läßt Töpffer, um einige komiſche Verwechslungen einzuleiten, durch die am Bettpfoſten angebundenen Hunde, welche mit wüthendem Gebell nach dem Orte hinſtreben, wo ſie die Marquiſe nießen hören, die Bettlade des Herrn Jabot in das Schlafzimmer der Dame hineinzerren. Dies iſt ein Beiſpiel von jenen möglichen Unmöglichkeiten. In demſelben Hefte iſt aber der ganze Charakter eines ſolchen Subjekts, wie Herr Jabot, mit einer unvergleichlich wahren Charakteriſtik und dem ſchärfſten Auge für das Wirkliche in ſeine einzelnen Züge verfolgt. Herr Jabot ſucht nicht nur als Tänzer, ſondern namentlich auch in geiſtreicher Converſation ſich auszuzeichnen. Da muß man ihn ſehen in folgenden Scenen: M. Jabot énonce quelques opinions sur les affaires de Belgique. — M. Jabot croit devoir causer chasse avec M. du Bocage le fils ainé; ebenſo nachher mit Mylord Felon über Schnepfen u. ſ. w. u. ſ. w. Beglückend wahr aber iſt namentlich der Zug, wie Herr Jabot im Hauſe der Madame du Bocage, um ſich einigermaßen bemerklich zu machen, die kindlichen Spiele des jüngſten du Bocage, der auf einem Wiegenpferde reitet, mit herablaſſendem Wohlwollen betrachten zu müſſen glaubt. Wie wahr! Wer hat das nicht erlebt, wie man ſich, wenn man in einer Geſellſchaft unbemerkt bleibt, in liebenswürdiger Herablaſſung mit den Kindern beſchäftigt! Um von der Phyſiognomik, womit Töpffer die dem Leben ſo glücklich abgelauſchten Züge darſtellt, ſtatt unzähliger Beiſpiele nur Eines zu geben, will ich auf eine Scene im M. Crépin aufmerkſam machen. Dieſer gute, nicht unverſtändige Mann möchte gern ſeine elf Kinder, lauter Knaben, vernünftig erziehen, ſteht aber unter dem Pantoffel eines dummen, nervöſen, auf das Neue und Geiſtreiche paſſionirten Weibes, das jeder Landſtreicher für den Wind einer marktſchreieriſchen Erziehungsmethode zu gewinnen weiß. Nach verſchiedenen andern pädagogiſchen Charlatanen muß er auch einen Phrenologen als Hofmeiſter ins Haus nehmen. Seine Frau läßt ſich von ihm den Schädel betaſten. Herr Cranioſe ſtößt plötzlich einen Schrei aus, als hätte er Gräuliches entdeckt, erklärt aber trotz allen rührenden Bitten des Ehepaars, das Geheimniß in ſich begraben zu wollen. Man ſehe ſein Geſicht (S. 56)! Ein Grab, ein Sarg des Myſteriums! Dazu die ganze geheimnißvoll zuſammengefaßte Haltung und Stellung! Und das mit ein paar nachläſſigen Strichen! Töpffer hat es freilich auch mit ſeiner Manier, weil er nur andeutet, nicht auszeichnet, leichter, als Gavarni, der die Zeichnung und Modellirung in voller Wirkung der graphiſchen Mittel durchführt; aber ebenſo ſehr hat er es darum auch ſchwerer, denn der hingeworfene Punkt, der nachläſſige Strich, wo es, wie man ſagt, auf einen Bauernſchuh nicht ankommt, ſoll doch ganz im Dienſte der Abſicht, der Bezeichnung ſtehen — Kindermanier und doch zum Zwecke ganz beherrſcht: und wie iſt dies geleiſtet! wirklich ein Räthſel!

Ich habe über dieſe Technik zum Schluſſe noch einiges zu ſagen. Vorher aber bin ich es unſerem geiſtreichen

Komiker ſchuldig, wenigſtens von Einem ſeiner Hefte eine kurze Skizze zu geben, wodurch man ſich insbeſondere von der Art, wie bei ihm ein Motiv aus dem andern herauswächst, wie er dazwiſchen refrainartige Punkte ſetzt, und wie er allgemeinere Stoffe in die Geſchichte ſeiner komiſchen Individuen ſpielend einflicht, ein näheres Bild machen kann. Die Wahl thut mir wahrlich weh. Ich greife hinein und nehme den M. Pencil.

Herr Pencil, qui est artiste, eine Mütze mit ungeheurem Schild auf dem wohlweiſen, gutmüthigen, durchaus ſelbſtgefälligen Haupte, zeichnet, wie wir ſchon ſahen, die ſchöne Natur. Ein kleiner Zephyr amüſirt ſich nun, ihm die Mütze zu entführen. Während er ihr nachrennt, entführt ihm derſelbe Zephyr auch die Zeichnung und ein Bourgeois, der zufällig des Weges kam, macht Jagd auf dieſe. Inzwiſchen ſieht man einen Docteur in Schlafrock und Schlafmütze, der einen ungewöhnlichen Wind bemerkt hat, aufmerkſam ſein Wetterglas beobachten. Auf einem weitern Bilde werden zunächſt zwei neue Perſonen eingeführt: M. und Madame Jolibois, ein ſpießbürgerliches Ehepaar, das bei dem günſtigen Winde eine Waſſerſpazierfahrt macht und höchſt behaglich im Kahne ſitzt. Gleich darauf ſieht man wieder den erſten bourgeois: der Zephyr bläst ihm den Schirm auf, bläst dann ganz von unten, und da er ſeinen Schirm nicht laſſen will, wird er mit dieſem hoch in die Luft getrieben, ſein Hund ebenfalls. Da tritt der Docteur wieder auf, der nun gar einen unterirdiſchen Wind verſpürt und mit einem von Unterſuchung und Entdeckungen ſchwangeren Geſicht eine Thür öffnet, die zu einem

Orte führt, wo freilich zu vermuthen iſt, daß der Wind nicht ohne Miſchung mit ſehr unreinen Beſtandtheilen zum Geruchsorgane gelangen werde. Jetzt kehren wir zu Herrn Jolibois zurück. Er will ſeiner Ehehälfte eben aus dem Rachen helfen, aber in dieſem Momente bläst ſie der Wind, ihr Kleid zum Luftballon ausſpannend, in die Luft, wo ſie den ebendaſelbſt ſchwebenden Bourgeois vorfindet. Der Docteur erſcheint abermals beſchäftigt, zum Behuf eines großen Memoires, das er vorbereitet, den wunderbaren Wind in Flaſchen zu faſſen. Um jedoch den Schickſalsplan einzuleiten, der auch Herrn Pencil in die Luftfahrt verwickeln ſoll, ſieht man dieſen, nachdem er ein neues Blatt gezeichnet, ſich im Gebüſch verſtecken und auf den Liebhaber des wahrhaft Schönen lauern, der ihm ohne Zweifel das erſte Blatt entführt hat und wohl auch das zweite ſtehlen wird. Der Docteur ſchreibt emſig an ſeinem Memoire. Herr Jolibois hat ſich indeſſen bis aufs Hemd entkleidet, um die Verzweiflung über ſein treuloſes Weib mit ſeinem Leben in den Wellen zu erſäufen; der Wind ergreift auch ihn, indem er ſein Hemd aufbläst, treibt ihn dem ſchwebenden Paare zu, wo er den Frackzipfel des Bourgeois erfaßt, den er in blinder Eiferſucht als Verführer ſeines Weibs anſieht, und ſchon baumeln drei, mit dem Hunde vier Weſen in der Luft; der Zephyr bläst ſtärker und dreht ſie zu einem unterſcheidungslos wirbelnden ſchwarzen Klumpen zuſammen. Jetzt kündigt dem Docteur ſeine Magd an, daß ſie im Garten etwas wie einen Mond am Himmel entdeckt hat. Mit ihrer Hilfe beobachtet er den Körper durch ein ungeheures Teleſkop, iſt alsbald überzeugt, daß es ein neuer

Planet iſt, und tauft ihn Pſyche. Während er vom Ueberſchwall der Hypotheſen durch alle Formen der maßloſeſten Aufregung getrieben wird, ſtürzt Herr Jolibois aus den Lüften herab neben des Docteurs Köchin in den Salat. Der Grund des Sturzes iſt, daß ſich ſein Hemd zuſammengedreht und ſo das weitere Schweben unmöglich gemacht hat. So motivirt Töpffer; als verſtände ſich das Auffliegen von ſelbſt, ſtellt er ſich, als habe er nur das Fallen zu erklären. Der Docteur ſtürzt herbei: ein Bewohner der Pſyche! Der ſcheintodte Jolibois wird vorläufig in ein Vogelhaus gebracht. Inzwiſchen fällt auch der Bourgeois, weil er im Wirbel die Madame Jolibois fahren ließ, herab, und zwar ſo, daß er ſich mit dem Kopfe voran in einen Heuhaufen ſpickt, aus welchem die Beine wie ein paar Froſchſchenkel herausragen. Dann ſtürzt der Hund herunter und zwar auf einen Telegraphen (die alte Form aus beweglichen Holzbalken), an dem er ſich anklammert. Der Docteur redigirt, und zwar zuerſt ſein für die académie royale beſtimmtes Memoire über den unterirdiſchen Wind, um dann deſto ungeſtörter ſich mit ſeinem Pſychioten beſchäftigen zu können. Hierauf geht er an dieſes Geſchäft und ſetzt ihm das Meſſer an die Bruſt, um ihn zu anatomiren. Jolibois kommt zu ſich und ſtößt in furchtbarem Schrecken den Docteur aus dem Käfig, das die Köchin feſt verſchließt. Dieſer redigirt: . . . . léthargiques . . . . impetueux aussi u. ſ. w. Herr Jolibois zweifelt nicht, daß es ſein treuloſes Weib und ihr Verführer ſeien, die ihn hier einſperren ließen. Er tobt im Käfig. Der Dr. redigirt: grands jureurs . . . . climat brûlant.

J. wirft vor Wuth die Beine in die Höhe. Der Dr., raſend vor Leidenſchaft, ſeine Entdeckungen mit der fliegenden Feder einzuholen, redigirt: . . . . marchent indifféremment sur les pieds ou sur la tête. J. wüthet en façon natatoire; D.: . . . ils sautent comme des carpes. J. wüthet en tourbillonnant: D.: . . . ils tourbillonnent comme des Démons. Währenddeſſen ſucht der Zephyr die neue Zeichnung des Herrn Pencil auf und da er alſo anderweitig beſchäftigt iſt, beginnt Madame Jolibois, zwar vermöge des glockenartig aufgeblähten Rocks nur langſam, herabzuſchweben. Der wüthende Gemahl ſieht ſie von weitem, bricht aus ſeinem Käfig, und nun ſieht man eine wahrhaft ergreifende Scene: das unglückliche, flehende Weib ſchwebt wie eine Schwalbe vor dem Regen nahe über dem Boden hin, vergeblich iſt ihr Flehen, der raſende Gemahl durchbläut ſie erbarmungslos mit einem Knittel; der Docteur ſieht zuerſt, wie er die am Boden Angelangte weiter mißhandelt, neugierig zu, um genau zu unterſuchen, welche Wirkung der Anblick einer Dame unſeres Planeten auf einen Pinchioten mache, redigirt dann eifrig weiter, wird aber darauf ſelbſt das Objekt von Jolibois Wuth: eine reiche Prügelſuppe, die ihn aber keineswegs belehrt, daß er es mit einem Weſen aus unſerer Körperwelt zu thun hat, und aus der ihn nur die Kraft ſeiner Köchin, einer derben Bauerntrampel, errettet, welche längſt das ironiſche Gegenſpiel ſeiner Hypotheſenwuth dargeſtellt hat und nun den tobenden Jolibois in eine Kammer einſperrt. Die unglückliche Frau hat ſich inzwiſchen in denſelben Heuhaufen verborgen, worin der Bourgeois ſteckt, und ihre Beine ragen an der Seite der ſeinigen aus dieſem Verſteck heraus. — Wir kehren nun zu Herrn Pencil zurück. Der Zephyr entführt ihm die zweite Zeichnung und indem er ſie haſchen will, wird auch er, eine leichte Laſt, von dem ſchelmiſchen Wind in graziöſen Schwingungen ſeiner biegſamen ſpindeldünnen Glieder hoch in die Lüfte getrieben; dann ſteht der Zephyr ab, und er ſtürzt hauptlings in denſelben Heuhaufen, aus welchem nun drei paar Beine hervorbaumeln. Jolibois, der aus dem Fenſter ſeiner Kammer einen zweiten Verführer zu ſehen glaubt, fällt in Ohnmacht und wird nun vom Docteur in ſeinem Naturalienkabinet aufbewahrt, wo wir ihn zwiſchen getrockneten Krokodilen und Fiſchen mit dem Schrei des Entſetzens, geknebelt, an einem Kloben hängend erwachen ſehen. Unterdeſſen war der vom Docteur in Flaſchen gefaßte, ſonderbare Wind an die académie royale eingeſandt, wo man Vorträge darüber hält und die leicht zu errathenden Gaſe bei Eröffnung der Flaſchen furchtbare Wirkungen auf die Nerven der mit der Unterſuchung beauftragten Gelehrten ausüben..

Der Hund des Bourgeois iſt, wie wir wiſſen, auf einen Telegraphen gefallen. Wir ſehen darauf eine große Telegraphenreihe, welche die Bewegungen des erſten, die der kletternde Hund veranlaßt, regelrecht nachahmen. Alsbald zeigen ſich die Folgen. Scharen von Kurieren ſtürzen aus dem Miniſterium der auswärtigen Angelegenheiten, die Journale werden palpitants d'intérêt und im Kaffeehaus von Leſern verſchlungen. Man befürchtet einen ſchweren Bruch zwiſchen den fünf Großmächten, die Staatspapiere ſinken, der Preis des Zuckers ſchlägt um, der Kaffee zieht nicht mehr, die Fabriken werden geſchloſſen, die Arbeiter rotten ſich zuſammen, der Miniſter kündigt der Kammer an, daß 300,000 Mann die Grenze bedrohen; Nationalgarden werden eingeübt (Figuren wie Falſtaffs Rekruten), Züge von Remontepferden ſieht man, Schwanz an Schwanz mit Strohbüſcheln gebunden, ſich die Bergſtraßen hinanwinden, Redner bearbeiten das Volk und ihre Reden werden mit beißender Satyre im Text gegeben, bis endlich die Nationalgarde durch das Mittel der Ueberzeugung, das Bajonet, die Aufläufe zerſtreut.

Der Docteur hat ſein zweites Memoire fertig und gibt es, ſammt ſeinem Gegenſtande, dem in einem Koffer wohlverwahrten Pinchioten, an die académie royale auf die Poſt. Ein Dieb ſtiehlt den Koffer; während er ihn auf dem Rücken zum Walde trägt, nieſt es drinnen; er wirft ihn mit Entſetzen ab, und wir verlaſſen ihn im Walde liegend, von Ratten benagt, um erſt nach dem Schickſale der drei im Heuhaufen feſtgerannten Perſonen uns wieder zu erkundigen. Hier kommt Soldatenunfug, Schinderei des Bürgers und Bauern als neuer Stoff ans Brett, und zwar durch das einfache Motiv, daß natürlich in Folge obiger Telegraphenbotſchaften auch die Linie auf Kriegsfuß geſetzt wird und ſo für das 20. leichte Reiterregiment (Töpffer individualiſirt als ächter Komiker alles, und wenn z. B. jemand Zähne zerbricht, ſo ſagt er: einen Schneidezahn und einen Stockzahn) große Heueinkäufe gemacht werden, worunter denn gemeldeter Heuhaufen ſich befindet. Die drei werden mit dem Heu in den Regimentsſtall geſchleppt, an der Raufe aufgeſteckt, wehren ſich mit Händen und Füßen gegen die zupfenden Pferde, binden drei derſelben los und wagen die Flucht auf ihnen. Le Vingtième léger ſtürzt fort, die Diebe zu ſuchen, zertritt das Getreide, nimmt Bauern die Karren weg und quält die Zugthiere, reißt Schleußen auf, zündet Wälder an und ſäuft dem Maire den Wein weg. Töpffer gibt hier an Charakteriſtik des Soldatenweſens einem Cham in ſeiner Weiſe wenig nach. Die drei Flüchtlinge haben inzwiſchen einen Wald erreicht, laſſen die Pferde auf der Heerſtraße ſtehen und verbergen ſich im Dickicht. Ein junger Landmann, Luçon, findet die Thiere, führt ſie fort, wird von den Soldaten gepackt, vors Kriegsgericht geſtellt, zum Tod verurtheilt, aber die betrunkenen Soldaten erſchießen und begraben ſtatt ſeiner ihren Hauptmann.

Im Walde haben Pencil, Madame Jolibois und der Bourgeois das Unglück, ſich auf einen Ameiſenhaufen zu ſetzen; die Folgen davon werden ſo ergötzlich dargeſtellt, als man es von einem Töpffer erwarten darf. Dieſer Unfall nöthigt ſie, einen andern Sitz zu ſuchen, und ſo finden und benützen ſie den Koffer, worin Jolibois ſich befindet. Die Ratten haben inzwiſchen ſo große Löcher hineingenagt, daß er die Arme herausbringt, und ſo packt er wüthend ſein Weib am Rock. Der Bourgeois und Pencil zerren, die Gepackte loszureißen, vom Zerren bricht ein Fetzen aus dem Kleid, dadurch überkugelt ſich der Bourgeois, rollt einen Abhang hinab und verliert die zwei andern, die nun allein, Madame in wunderbar ausgefranztem Gewande, ihre Flucht fortſetzen.

Es folgt nun das Drolligſte im Ganzen. Jolibois hat, wie geſagt, in ſeinem Koffer die Arme frei bekommen, und ſo kriecht er weiter, ein Ungethüm von Koffermenſch oder Menſchenkoffer. Zwei runde Luftlöcher, die ſich an der vorderen Seite des Koffers befinden, weiß Töpffer ſo zu benützen, daß ſie durch verſchiedenen Fall des Schattens, oder weil man wirklich auf die Augen Jolibois hindurchſieht, ein paar Augen in jeder Drehung, Richtung, mit dem verſchiedenſten Ausdrucke, ſentimental verzweifelt, contemplativ u. ſ. w. vorſtellen. Lüçon, der in den Kleidern des erſchoſſenen Hauptmanns entflohen und in denſelben Wald gelangt iſt, ſtürzt entſetzt vor dem Ungeheuer davon, und dieſes ſehen wir jetzt in den wunderbarſten Stellungen Monologe halten, ſich in Wuth aufſchnellen, an Baumäſten ſich mit einem Arm aufhängen, auf einen Ellbogen geſtützt vorwurfsvoll zum Himmel blicken u. ſ. w. Ehe wir ſein weiteres Schickſal erfahren, naht die Rache dem Vingtième léger. Die Soldaten ſuchen ihren Hauptmann, ſtoßen auf Lüçon, zweifeln, da ihnen die Uniform alles iſt, keinen Augenblick an der Identität: Lüçon kommandirt ſie, läßt ſie am ſteilen Abhang eines Sees Halt machen, ruft dann: „Marſch im Sturmſchritt!“ und die blinden Maſchinen ſtürzen alle ins Waſſer, wo ſie erſaufen.

Der Bourgeois hat ſich auf das Deck eines Eilwagens geſetzt: dieſer fährt an dem Telegraphen vorüber, auf welchem noch immer der arme Hund baumelt. Der Hund erkennt ſeinen Herrn, kriecht nach ihm hin auf dem Balken, der ſich dadurch ſenkt: der Bourgeois ergreift den Hund, in dieſem Augenblicke fährt der Wagen unter ihm weg, und ſo bleibt er mit dem Thiere am Telegraphen hängen. Neue ungeheure Bewegung der Telegraphenlinie; die Kuriere kreuzen

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ſich abermals, unermeßliche Thätigkeit im Kriegsminiſterium (die meiſten Schreiber ſchlafen); die Zeitungen werden faſt zerriſſen, das Volk ſingt die Marſeillaiſe, den Henri Quatre, die Parteien prügeln ſich, im Theater verlangt man das Polenlied und die empörte Menge ſtürzt, da es Widerſpruch gibt, auf die Bretter. In Töpffers Weiſe werden dieſe Scenen durch einige Blicke nach Jolibois unterbrochen, auf den eine Dorfgemeinde, als auf ein Ungeheuer, Jagd macht, der Koffermenſch hängt wie eine Rieſenraupe an einem Baum, läßt ſich herab, ſetzt ſich in Marſch, und entſetzt fliehen die Bauern. Dann neues Telegraphenſpiel: der Miniſter ſieht ſelbſt mit dem Fernrohre vom Gipfel eines Berges hinaus und lieſt, daß die Cholera gegen die Hauptſtadt im Anzuge iſt. Die Staatspapiere ſinken, die Volksredner ſchäumen, die Familien räuchern ſich, die Apotheker reiben ſich die Hände, die Todtengräber trinken auf Borg.

Inzwiſchen räth dem Docteur, der von ſeinem Pſychioten keine Nachricht erhält und darüber in große Traurigkeit verſinkt, ſeine Köchin, er ſolle ſich auf den Weg machen, ihn ſelbſt zu ſuchen. Dies geſchieht zu Pferde, und richtig ſtößt er auf den wandelnden Koffer, der aber einen Prügel ergreift und ihn mit wüthenden Hieben von ſich abhält. Doch der derben Köchin kann er nicht widerſtehen, obwohl er ihr grimmig in die Haare fährt; ſie wirft ihn auf den Rücken, wie man die Schildkröten wehrlos macht, er wird hinten aufs Pferd gepackt und man zieht mit dem Schatze nach Hauſe.

Allein an einer Quarantaine — denn die Cholera iſt ja im Anzug — muß Halt gemacht werden, und an dieſem

Orte ſoll nun die Löſung der ganzen Tragödie erfolgen. Eben hier kommt nämlich auch Herr Pencil als treuer Beſchützer mit ſeiner Leidensgenoſſin an. Der Inſpektor legt ihnen auf, de purger. Herr Pencil antwortet, qu'il s'est purgé en route: et Mad. Jolibois, qu'elle ne se purge jamais. Ce qui fait rire l'officier sanitaire, homme de beaucoup d'esprit. Nun räuchert man die Kiſte des Docteur, ſie ſpringt von der Hitze auf, Jolibois bäumt ſich hervor, ein Bild des Grauſens. Wilde Flucht der Wärter und Wärterinnen: die Köchin packt und bändigt ihren Pinchioten wieder, Madame Jolibois erkennt verzweifelnd ihren Gemahl, beſchwört ihren Beſchützer Pencil, ſie mit ihm wieder zu vereinigen, dieſer hält mit der ganzen ſüßen Beredtſamkeit, die ihm zu Gebot ſteht, eine Rede an den eingeſperrten, aus einem Fenſter fletſchenden Gatten, worin er ihm alles erklärt, die Reinheit und Unſchuld des treuen Weibes betheuert, bis er den Wüthenden überzeugt und die lang Getrennten, zu heißem Kuß die Lippen ſchnauzenartig vorreckend, ſich in die Arme ſtürzen. Nur die kleine Entſchädigung gönnt ſich Pencil, daß er des Docteurs Köchin umarmt, und der Docteur, enttäuſcht aber nicht unglücklich, umarmt, da er dazu ſonſt niemand hat, ſich ſelbſt. Ein anderer Eilwagen befreit den Bourgeois ſammt ſeinem Mops und die drei letzten Felder zeigen die weiten Lande mit einer unüberſehlichen Reihe ganz beruhigter Telegraphen: Fliegenſchnauz und Mückennas und alles iſt zerſtoben!

Und nun noch ein Wort insbeſondere von Töpffers Technik. Es ſind Federzüge, ohne Zwiſchenkunft des Lithographen durch Autographie auf den Stein übergetragen, ſcheinbar eilig hingeworfen, ſo daß faſt nirgends die Linien ſich zuſammenſchließen, was aber beſonders in den Köpfen mit Abſicht ſo benützt iſt, daß z. B. durch die Weglaſſung der Verbindungslinie vom Mund zur Naſe und zum Kinn die Sprachorgane der Madame Crépin ganz den Schnabelfutteralen einer Gans oder Ente gleichen. Der Zug der Feder iſt außerordentlich fließend, rund und leicht geſchwungen, eine Kunſt in der Unkunſt, ein dessiner sans savoir dessiner, wie es Töpffer ſelbſt nennt, über das man immer aufs neue erſtaunt. Was nun alſo hiebei beſonders räthſelhaft erſcheint, iſt die Abſicht im Zufall. Solche Figuren und Köpfe läßt man ſonſt ſpielend entſtehen und ſieht zwar etwa, nachdem ſie ſich planlos von ſelbſt gemacht, daß ſie wirklich Ausdruck haben, aber nun wie weiter? Iſt es möglich, ſie wieder, und jetzt mit Abſicht, ſo zu machen, feſtzuhalten, als wiederkehrende Form durch ein Ganzes durchzuführen? Das eben vermag Töpffer, und nicht nur dies, die ganzen Fabeln baut ſeine vom kleinſten Anſtoß zum keckſten Schaffen aufgemunterte Phantaſie auf einen urſprünglich rein zufälligen Fund. In ſeinem ſchon angeführten Essai de physiognomonie erzählt er, wie er zur Geſchichte des Herrn Crépin gekommen. Er warf ganz zufällig einen Kopf hin. Ei, ſagte er zu ſich, indem er ihn betrachtete: „das iſt nun ein Mann für ſich, aus Einem Guß und Stück, nicht eben erfreulich anzuſehen, gutmüthig, von geſundem Verſtand, aber zu unſicher in ſeinen Einſichten, um feſt und entſchloſſen zu ſein, daher nicht gewohnt, ſeinen Willen durchzuſetzen, und grämlich über dieſe Unfähigkeit, kurz: offenbar ein Familienvater, den ſein Weib in der Erziehung ſeiner eilf Kinder kreuzt. Damit iſt ſchon das Weib gegeben; offenbar laßt ſie ſich von jedem Erziehungscharlatan bethören, alſo brauche ich ſolche Charlatans. Da führt ihm wieder der Zufall, von geheimem Inſtinkt geleitet, die Feder, er erfindet Herrn Fadet, Herrn Cranioſe, und ſo hat ſich ihm aus dem zufällig gefundenen „Typus Crépin“ die ganze treffliche Satyre auf abſtrakte Erziehungsmethoden herausgeſponnen. Töpffer weiß ſehr gut, welches Mittel er ſo in ſeiner Manier beſitzt, er gibt wohlerwogene Rechenſchaft darüber in jenem essai. Er iſt überhaupt auch Künſtler des Worts und als geiſtreicher Novelliſt namentlich durch ſeine nouvelles Genevoises bekannt. Dort zeigt er, wie ſeine Manier, die ſtrenge Zeichnung vor den Kopf zu ſtoßen (brusquer), zugleich dem Feuer der Erfindung als rapides Mittel dient und zugleich den Zeichner mit Nothwendigkeit auf die Darſtellung der weſentlichen Züge des Gegenſtands beſchränkt, während dagegen die exakte Ausführung leicht die Grundformen im Detail verwiſcht. Dann entwickelt er eine Reihe von Sätzen über Phyſiognomik, auf die ihn die Beobachtung ſeiner Manier geführt: z. B. über die phyſiognomiſche Bedeutung der einzelnen Theile des Kopfes, über die Grenze der phyſiognomiſchen Sicherheit überhaupt, wobei der ſehr wichtige Unterſchied der ſtehenden und nichtſtehenden Züge den Hauptanhalt bildet: höchſt lehrreiche Bemerkungen, aus denen ſich über dieſe dunkle Materie viel lernen läßt. Es iſt ſchade, daß dieſer Essai nicht in die neue Ausgabe aufgenommen wird.

Wenn wir nun Töpffer nach dem Bisherigen als Charakterzeichner bewundern dürfen, ſo entſteht noch die Frage, wie er ſich denn im Punkte der Schönheit zu Gavarni verhalte. Nicht die elegante Grazie meine ich, denn dieſe kann bei ihm, wie ſchon geſagt, keine Stelle finden, ſondern jene höhere, gewaltige Form, welche bei Gavarni oft wie ein Anſatz zum großen Stile der Hiſtorie hervorbricht. In den Figuren Töpffers ſieht man ſelten Andeutung eines ſolchen Schwunges; dagegen kommen öfters faltenreiche fliegende Gewänder vor, welche mit einem ſo kühnen Wurf und Zug gezeichnet ſind, daß man ſich ſagen möchte, hier zeige ſich nicht bloße Manier, ſondern Stil. Wo nun aber dieſer Anſatz zur reinen Schönheit ſich vollkommen bewährt, das iſt die Landſchaft. Wirklich — Töpffer iſt ein großartiger Landſchaftzeichner. Er iſt Meiſter in der Zeichnung von Erdbildungen. Der maſſige Zug der Gebirge, die kecken oder ſanften Profile, der großartige Wurf, der ſchöngebogene Sattel der Abhänge, die ſcharfen Kanten der Schluchten und Erdfälle, die Einſchnitte, Furchen, Ritzen, Zerklüftungen der Felſen, die Schlingungen des Hohlwegs, die weitgeſtreckte Fläche der Ebenen: überall ein tief poetiſches Gefühl für das Erdleben. Ebenſo ſtark iſt Töpffer in der Vegetation: das Eigenthümliche jedes Holzes und Baumſchlags, das zarte Gebüſch und der ſtattliche Baum, die kühlen Gründe, ernſten Schatten, die ſaftige Fülle, die ehrwürdigen Schauer des Waldes grünen und athmen unter ſeiner leichten Hand. Dazwiſchen ſind Werke der Menſchenhand, Hütten, Kapellen, Villen, Burgen mit dem vollſten Gefühle für die Zuſammenwirkung mit der Landſchaft, für das Nagen der Natur an ihrem Materiale, das halb Verwitterte, die zerbröckelten Steine u. ſ. w. hingeſtellt. Hiebei kommt ihm nun ſeine Art der Handführung trefflich zu ſtatten; das Unbeſtimmte der fliegenden Linien entſpricht ganz dem Zufälligen in der elementariſchen und organiſchen Natur, während der ſichere Schwung, den dieſe Feder ſo ſeltſam mit ihrer Willkür verbindet, die Grundformen immer mit kecker Beſtimmtheit feſthält. Schon in den histoires offenbart ſich überall dieſes Talent der Landſchaft, da ſie meiſtens im Freien ſpielen; ja ich möchte ſagen, ſelbſt in der Figurenzeichnung liege ſchon etwas davon. Töpffer liebt es ſehr, ein reihenweiſes Daherziehen, Hinauslaufen in die Ferne darzuſtellen, Schwärme von fliehenden oder herbeieilenden Menſchen mit einem Anklang an regelmäßige Linie, Reihen und Rudeln von Thieren u. dgl. Es liegt darin immer ein gewiſſer epiſcher Ton, und dieſer ließe, wenn auch nicht in ſolchen Fällen wirklich mit den Figuren ein Stück Landſchaft zuſammengeſtellt wäre, bereits auf den landſchaftlichen Sinn des Meiſters ſchließen, der denn auch mit ſeiner beſonderen Vorliebe für die großen Formen der Erd- und Gebirgsbildungen (in der ſich zugleich wieder der Schweizer verräth) als ein epiſcher zu bezeichnen iſt. Selbſtändig ſpricht ſich aber dieſes Talent aus in den Essais d'Autographie, welche neben Karikaturen eine Reihe der ſchönſten Landſchaften enthalten, und noch mehr in den voyages autour du Montblanc. Hier iſt denn Töpffer, ohne ſeine Weiſe ganz zu verlaſſen, auch exakter, als in den histoires: während er in dieſen die Licht- und Schattenwirkungen nur mit flüchtigen, kreuz und quer gelegten, doch ihren Effekt ſicher erreichenden Schraffirungen angibt, ſo modellirt er dort in den Landſchaften gründlicher, immer nur ſtrichelnd und Pünktchen, flüchtige Kurven auswerfend, aber fort und fortbildend, bis ein gründliches Verhältniß von Licht und Dunkel, Rundung und voller körperlicher Schein erreicht iſt.

Indem ich hiemit von meinen zwei Zeichnern Abſchied nehme, kann ich nur den Wunſch ausſprechen, daß in dieſem Nebenzweige der Malerei mehr gethan würde. Faſſen wir ihn unter dem Namen der Karikatur zuſammen und überlaſſen es dem Unterſchiede der Geiſter, ob der Eine mehr durch herbe Geißlung der unmittelbaren Gegenwart ein heilſames Salz in die Sümpfe unſerer Zeit ſtreuen, der Andere durch Grazie ſeine haarſcharfen Einſchnitte verſüßen wolle, wie Gavarni, oder in phantaſtiſcher Willkür alles Bittere zum leichten Champagnerſchaum des Humors verflüchtigen wie Töpffer: immer wäre es erwünſcht und dem beſonderen Charakter unſerer Zeit zu gönnen, daß dieſes Feld einen reichen Anbau fände.

Gährende, kritiſche Zeiten ſind vorzüglich auf die gemiſchte Kunſt angewieſen. Hat man nur erſt gründlich eingeſehen, daß die Kunſt mit Tendenz keine reine iſt, ſo kann man ihr ohne Scheu mit voller Ueberzeugung ihr großes geſchichtliches Recht wiedergeben. Was in der Miſchung mit der Tendenz der ſelbſtändigen Schönheit entgeht, kommt der ethiſchen, politiſchen, ſozialen Wirkung zu gute, und der kämpfende Geiſt des Fortſchritts gewinnt in der einleuchtenden, augenblicklich ergreifenden Macht des Bildes einen Bundesgenoſſen von unendlicher Stärke. Hätten wir nur erſt mehr Satyren und Karikaturen, mir ſollte es um den Raum, den ſie der idealen Schönheit vorerſt wegnehmen, wahrlich nicht leid ſein. Es iſt anerkannt, daß unſere Zeit mit keiner andern größere Aehnlichkeit hat, als mit dem Reformationszeitalter. Man weiß, wie mächtig der großen ethiſchreligiöſen Bewegung die didaktiſche und ſatyriſche Poeſie und die Karikatur, namentlich in der Form des Holzſchnitts, zu Hülfe kam. In ſolcher Zeit iſt die Phantaſie ſo recht geſtimmt, im Spiegel des neuen Ideals die veralteten, verweſenden Lebensformen als Fratzen zu ſehen und zu zeigen; die reine Kunſt kann zunächſt nur wenig leiſten, die neue Anſchauung in edle und bedeutende Geſtalten zu faſſen. Man kann ſagen, es wehe ein proteſtantiſcher Geiſt in Dürers Werken, aber beſtimmt und voll hat ſich derſelbe eigentlich nur in ſeinen vier Apoſteln zuſammengefaßt. Aus Holbeins Compoſitionen, insbeſondere ſeiner Paſſion, ſieht ein ſchneidender Zug hervor, worin man den ironiſchen Blick des geſchärften proteſtantiſchen Bewußtſeins und Urtheils erkennt. Weit reichlicher iſt die Thätigkeit in der direct negativen Richtung: laut auflachend werfen die humoriſtiſchen Poeten, ein Rabelais, Sebaſtian Brandt, Fiſchart, wirft als Zeichner und Poet ein Nikolaus Manuel, werfen in zahlloſen fliegenden Blättern anonyme zeichnende Spötter mit vollen Händen das ſatyriſche Salz in die Fäulniß. Solche Leute könnte die Gegenwart brauchen. Unſere Bewegung drängt im Unterſchied von der Reformationszeit einer politiſchen Kriſis zu, nur um ſo mehr iſt ſie angethan, dem ſatyriſchen Talente das Auge zu ſchärfen; aber ſie iſt zugleich ebenſoſehr eine ethiſche und ſoziale, ja auch eine religiöſe, denn ſie ſtrebt nach einer neuen Läuterung der Religion, nach einer Vollendung des nur halben Werkes der Reformation. Ein ſo inhaltsvoller Drang ruft hörbar genug nach dem Beiſtand der Kunſt im Kampfe gegen die verkehrte Welt. Mögen die Maler unſerer Zeit nur friſch Hand anlegen, unſere Narren zuſammenpacken und nach Narragonien ſchicken. Verbittert und verkümmert ihnen die Cenſur ihre Schritte, ſo mögen ſie wenigſtens das Mögliche thun und den ſparſamen Boden, der ihnen gegönnt iſt, nicht brach liegen laſſen; wer weiß, wenn ſie ihn nur recht wacker anbauen, ob ſie nicht ſelbſt dazu mithelfen, daß einmal die Zeit kommt, wo man ihnen keine Schlagbäume und Umzäunungen mehr ſetzen kann, und wo, wenn ſie in voller Freiheit erſt allen Boden recht durchgearbeitet und mit dem Samen der Komik durchdrungen, aus der ſo umgebrochenen Erde auch eine neue Saat der reinen und unvermiſchten, der ernſten, hohen Schönheit aufgehen kann?

Am ſchlimmſten ſteht es in dem Lande, das der Satyre die meiſten Stoffe bietet und ſie eben deßwegen am ſtrengſten verbietet, in Deutſchland. Wie ſchade es aber wäre, wenn bei dem offenbaren Talente der Deutſchen zur Karikatur, das bischen Luſt, das wir haben, nicht benützt würde, zeigen die Fliegenden Blätter aus München, welche erſt kürzlich in dieſen Jahrbüchern mit Freude begrüßt worden ſind.

Zuſatz

1880.

Ueber neuere deutſche Karikatur. Die Fliegenden Blätter.

Der obige Schluß bezieht ſich auf einen Artikel in den Jahrbüchern der Gegenwart, Januarheft 1846: „Die Münchner Kunſt. Eine Ergänzung der kritiſchen Gedanken im Novemberheft 1845.“ Dieſer letztere war gegen den Aufſchwung der Kunſt in München unter König Ludwig I. als gegen eine bloße, von oben gemachte Scheinblüte mit einer Schärfe vorgegangen, die in der politiſchen Stimmung der Zeit ihren Grund hatte; er war anonym erſchienen und anonym war auch der erſtgenannte, der Zeit nach zweite, der ihn „ergänzen“ ſollte. Ich glaube, vom Verfaſſer der „Kritiſchen Gedanken“ würde ich, wenn ich ſeine Erlaubniß nachſuchte, ihn jetzt zu nennen, keine abſchlägige Antwort erhalten, denn ohne Zweifel wird er jene Jugendarbeit als eine ſelbſt hiſtoriſch gewordene ruhig der objektiven Betrachtung im Lichte des damaligen politiſchen Wetters überlaſſen. Zu der „Ergänzung“ bekenne ich mich als Verfaſſer; ich wollte mich nicht nennen, weil der Erſtere ſich auch nicht genannt hatte. Wir hatten uns in verwandten Anſichten zuſammengefunden und waren eifrige Mitarbeiter der Jahrbücher der Gegenwart; ich, der etwas Aeltere, konnte diesmal mit dem Befreundeten nicht ganz übereinſtimmen, er ſchien mir zu negativ vorgegangen zu ſein, in manchem gab ich ihm recht, anderes fand ich ungerecht und ſo ſchrieb ich, um ſein hartes Urtheil auf das richtige Maß zurückzuführen, den einrenkenden Artikel. Nannte ich mich, ſo entſtand leicht ein mißliebiger Schein; es konnte ausſehen, als ſuchte ich an meinen Namen das Prädikat des reiferen, gerechteren Urtheils zu knüpfen, während auf den Anonymus, auf den man doch immerhin rieth, ein Schatten fiel. Beide genannt: ſo ſah man zwei Befreundete diesmal uneins; Keiner genannt: ſo blieb das Intereſſe rein der Sache zugewendet. — Auch ich darf mich nicht rühmen, ich ſei damals völlig frei geweſen von der Neigung, den politiſchen Standpunkt ſtarker, als richtig iſt, in die Kunſtbetrachtung einzumiſchen; man wird dies beſonders dem Schluſſe des hier abgedruckten Artikels über Gavarni und Töpffer anſehen; wir glaubten damals wie vor einer politiſchen Revolution — worin wir Recht hatten, — ſo vor der Geburt einer ganz neuen Kunſt zu ſtehen, die uns als nothwendige Frucht derſelben erſchien, — was freilich ein ſchöner Traum war. — Den Artikel von 1846 auch wiederzugeben, kann ich mich nicht entſchließen, wiewohl ich ihn nicht für mißlungen halte; das meiſte, was er ſagt, iſt jetzt doch zu ſehr veraltet, ſeither zu oft geſagt; ich kann nicht verlangen, man ſolle noch intereſſant finden, wie ich damals urtheilte; mag ſich aber jemand gern in die damaligen Zuſtände zurückverſetzen, in das friſchere Leben, als ſo vieles noch mit der Kraft des Neuen wirkte, was jetzt der greiſen Zeit überlebt ſcheint, als wir und die Dinge noch jung waren, als friſchere Augen an den Schöpfungen eines Cornelius, eines Rottmann hiengen, ſo kann ich mich nicht verpflichtet finden, ihm abzurathen, daß er nach dieſen alten Heften der Jahrbücher noch einmal greife.

Münchner Federn ſträubten ſich ſtark gegen beide Aufſätze, auch der zweite war ihnen zu karg in Anerkennung und Lob: es ſetzte ſtarken Widerſpruch in der „Augsb. Allgem. Zeitung“. Der Schluß des Artikels über Gavarni und Töpffer enthielt die Duplik dagegen; ich habe ihn weggelaſſen, weil dem Leſer nicht zuzumuthen iſt, daß er die Zeitungsblätter nachſchlage, um ſich den Streit im Einzelnen zu vergegenwärtigen.

Der Satz, der nun als Schlußſatz ſteht, beruft ſich auf die Fliegenden Blätter als Beweis des offenbaren Talents der Deutſchen für die Karikatur und ſagt, ſie ſeien erſt kürzlich in den Jahrbüchern mit Freude begrüßt worden. Dies war geſchehen in demſelben Artikel von 1846, und die betreffende Stelle des letztern muß allerdings nun wiedergegeben werden: — „Zum guten Ende nennen wir noch ein ganz ſpezielles Symptom vom Zuſtande der künſtleriſchen Privatkräfte in München. Man gebe heute den beſten Karikaturmalern Frankreichs und Englands die Fliegenden Blätter in die Hände, ſo werden ſie ſagen müſſen: dies iſt etwas Gutes und etwas Eigenes, etwas Deutſches; deutſch die Charaktere, deutſch der Humor, deutſch die Behandlung“ u. ſ. w. Es folgt ein Verſuch, den deutſchen Karikaturſtil im Unterſchied vom franzöſiſchen und deutſchen zu kennzeichnen, den ich hier ausſchließe, weil ich im Folgenden ſogleich dieſen Punkt aufzunehmen habe, dann noch ein politiſcher Seufzer, der zum Pathologiſchen unſerer damaligen Ergießungen gehört und den ich hier ebenfalls weglaſſe.

Immerhin darf es in Erinnerung gebracht werden, daß wir nicht unter den letzten waren, die in den Fliegenden

Blättern das Aufleben einer ſpezifiſch deutſchen Karikatur erkannten und dies öffentlich kundgaben. Der Charakteriſtik Töpffers im obigen Artikel kam es bereits zu gute, daß wir uns dieſe Blätter gern und fleißig betrachteten; was dort über das Deutſche und ſeinen Unterſchied vom Franzöſiſchen in Töpffers Stil vorgebracht iſt, das ſtützt ſich bereits darauf, daß jedes neue Blatt unſerem Vorbegriff von deutſchem Zeichnerhumor Beſtätigung und Ausfüllung gebracht hatte.

Jede Nation iſt ſich ihrer Schwächen bewußt — nicht ganz bewußt, nicht ſo, daß ſie ihnen im nüchternen Worte völligen Ausdruck geben könnte, wohl aber ſo, daß ſie in den Werken der Phantaſie, in Dichtung und Kunſt, kurz im Bild das Unharmoniſche, das ihrem Weſen anhängt, in ausreichender, ja überſchwellender Beſtimmtheit ſich gegenüberzuſtellen vermag. Schon in ſeinen uralten Sagen ſchuf ſich das deutſche Volk ſein Konterfei im ungeſchlachten, tölpiſchen, langſamen und doch kampfwüthigen Rieſen, ja auch dem edlen Heldenbilde wurden einzelne Züge geliehen, worin der Volksgeiſt ſich ſelbſt und ſein Weſen belächelte: nennen wir nur den Dieterich von Berne im „Großen Roſengarten“, dem der rechte Kampfmuth nicht kommen will, bis ihn Hildebrand verhöhnt und ſchlägt; jetzt nimmt er den Kampf mit Sigfried auf, aber erſt, wie Hildebrand ſich todſagen läßt, entbindet ſich ſeine ganze Kraft, und nun freilich geht ihm vor Wuth ein Flammenodem aus dem Munde, daß Sigfrieds Hornhaut ſchmilzt. Dies iſt ja doch der ächte deutſche Michel. „Michel“: das Wort war urſprünglich nicht komiſch, iſt nicht Scherzform von Michael, ſondern das altdeutſche Wort für Groß, wurde aber ebendarum, weil man die Größten ſelbſt mit einer gewiſſen Schwerfälligkeit, Langſamkeit, Unſchlüſſigkeit ſich behaftet dachte, zum Spitznamen, den der Deutſche ſich ſelbſt gab. Wir können nun ſagen: die deutſche Karikatur wird ſich von der ſatyriſchen Zeichnung anderer Völker durch etwas unterſcheiden, das ſich als michelig bezeichnen läßt. Der Zeichner wird dies gewiſſe Etwas wollen, es umgibt ihn, er ſieht es auf Schritt und Tritt, er ſteigert es im Bilde mehr oder minder und ſchafft ſo die leiſere oder lautere Karikatur: allein nicht ganz frei handelt er hierin, denn er gehört zu demſelben Volke, ein indefinibles Etwas von dieſem Etwas wird ſich in ſeine Striche einſchleichen, auch wo er es nicht will. Mag der deutſche Satyriker das gerade Gegentheil des ächt deutſchen Weſens darzuſtellen haben, darſtellen wollen, die eleganteſte Gelöstheit der Geſtalt und Bewegung, die geriebenſte Koketterie, Affektation, die blaſirteſte Windbeutelei, ſetzen wir dabei den virtuoſeſten Zeichner voraus, er wird doch niemals eine Lorette, Kokotte, niemals einen Robert Macaire zu Stande bringen, wie ein Franzoſe. Umgekehrt: mag ein Franzoſe mit der geſchickteſten Hand ſich die beſte Mühe geben, den deutſchen Michel (— das geſchah wirklich oft in Caricature und Charivari —) oder etwa den Münchner Hausknecht, den richtigen Schwaben zu zeichnen, er wird unfehlbar einen Hauch von franzöſiſchem Weſen, einen Gran mehr Leichtigkeit hineinbringen, als er ſollte. Staunen mußte man über das, was einmal römiſche Karikaturen in den ſiebziger Jahren zu leiſten vermochten: es wallfahrtete ein großer Pilgerzug nach Rom, die Römer machten große Augen, als ſie zum erſten Mal deutſche Stockphiliſter und

Baſen ſo in Maſſe beiſammen ſahen, es erſchienen ein paar Bogen, worauf dieſe Figuren wunderbar wiedergegeben waren, doch wunderbar nur in Anbetracht der Fremdheit des Gegenſtands für italieniſche Zeichner, ein deutſcher hätte dieſe Typen gewiß noch viel prächtiger getroffen.

Es leuchtet ein, daß der deutſchen Auffaſſung kein Stil beſſer entſpricht, als die Zeichnung in derbem Strich und mit wenig Schatten, wie er ja an ſich dem Holzſchnitt zuſagt, der doch immer die beſte Form für die Karikatur iſt. Mag man immer einige Schritte weiter ins Maleriſche gehen mit Licht- und Schattengebung, — es kann dies ſchon darum nicht ausgeſchloſſen ſein, weil die Komik ſelbſt ein und das andre Mal gern mit Lichteffekten operirt —, dem Grundzuge der deutſchen Karikatur kann es nicht anſtehen, nach einem Scheine ganzer koloriſtiſcher Wirkung mit graphiſchen Mitteln zu haſchen, denn dieſer Grundzug geht, wie wir geſehen, irgendwie immer auf das Lächerliche des Ungeſchickten, ſoll aber das Ungeſchickte in der denkbar geſchickteſten Form gegeben werden, ſo ſtraft ſich das leicht dadurch, daß jenes gewiſſe Minimum des Ungeſchickten, das auch im Subjekte der Kunſt, im Zeichner ſteckt, und wohl, ſoweit die deutſche Zunge klingt, auch im beſten, — daß dieſes Minimum ſich rächt und dann nur ſtörend in die Darſtellung ſich eindrängt.

Da das Komiſche, wie man weiß, auch mit dem Tragiſchen gewiſſe Miſchungen eingeht, ſo kann bei der techniſchen Manier an einen Maler großen Stils, an Alfred Rethel erinnert werden, der in dieſer Sammlung von Altem und Neuem noch ſelbſtändig beſprochen werden ſoll: ſein Dürerſtrich paßt ja ganz ausgezeichnet für die dämoniſch fürchterliche Komik im Todtentanz und im Cholerabilde.

Verſteht ſich, daß wir damit nicht ſagen wollen, die Deutſchen haben die Umrißzeichnung gepachtet; die franzöſiſchen Karikaturblätter und der Punch wählen öfters dieſe Form, und mit vielem Glücke, doch dann bleiben ſie auch gewöhnlich beim bloßen Umriß und ſo wählen ſie ihn nur ausnahmsweiſe, etwan um alte Holzſchnittmanier oder auch Kinderzeichnung zu komiſchem Zweck nachzuahmen. Irre ich nicht, ſo ſind die Deutſchen mit dieſer Form vorangegangen; abgeſehen davon haben die Fliegenden Blätter von Anfang an Umriß mit wenig Schatten geliebt, ſind dann mit der Zeit mehr ins Maleriſche gegangen, doch dies ſo zu ſagen nur einen Schritt weit, immer in den vorhin bezeichneten Grenzen.

Von Anfang an aber hat ſich in jeder Form tüchtig, naiv, luſtig der deutſche Karikaturgeiſt in ihnen ausgeſprochen, wie wir ihn zu bezeichnen geſucht haben. Wer ergötzte ſich nicht, als Braun — er war es, wenn ich mich recht erinnere — mit ſeinem Eiſele und Beiſele, als Pocci mit ſeinem Staatshämorrhoidarius auf den Plan trat! Mit dieſen Figuren war zugleich ein Wurf gethan, der ſo recht im innerſten Weſen der Karikatur liegt und ihr aufs beſte dient, ihre Fruchtbarkeit zu ſteigern. Es waren Typen gefunden. Der Typus im engeren Sinne des Worts iſt eine charakteriſtiſche Figur, die als ſtehende Maske verwendet wird, um Witze immer neuen Inhalts daran zu knüpfen; ſie dient wie ein Haken, um fertige daran zu hängen, ſie wirkt ebenſo als Reiz, um ſolche zu erfinden.

Verſtehen wir unter Typus in anderem, allgemeinem Sinne das Gepräge, woran wir einen Künſtler, den Kunſtgeiſt einer Nation, einer Zeit erkennen, ſo wird der Typus im genannten engeren Sinn gerade recht ſich dazu darbieten, dies Gepräge in ſich aufzunehmen, es wird ſich in ihm zu beſtimmten Charakteren condenſiren: ſo war Robert Macaire ächt franzöſiſcher, ſo der Staatshämorrhoidarius deutſcher Typus in beiden Bedeutungen des Worts. Solche ſtehende Figuren werden als Träger von Satyre verwendet, indem man ſie durch verſchiedene Situationen, etwa auch auf Reiſen herumführt, handeln und leiden, die Zuſtände, die verſpottet werden ſollen, erfahren und ſich darüber ausſprechen läßt. Sind ſie ausgenützt, ſo erfindet man neue, ſie können aber auch, der Unſterblichkeit fähig, ins Unendliche verwendbar ſein. Auch wie Schilder mögen ſie dienen, ſo die treffliche puppenhafte Titelfigur des engliſchen Punch; der ſtehende Hanswurſt der Fliegenden Blätter und der ſchnapſig angetrunkene Kladderadatſchkopf ſind nicht ſo glücklich; das erſtere deutſche Witzblatt hat ſich ſeine eigentlichen, guten Typen erſt im Texte geſchaffen, das letztere ebenſo, in Meyer und Schulze. Hat man nun einmal Typen, ſo hat man ſie vor allem, wie geſagt, zur Satyre, und Satyre war es, was auch die Fliegenden Blätter an die Typen knüpften, mit denen ſie ſo glücklich ihre Laufbahn betraten und deren ſie auch ſpäter ſo gelungene einführten, wie Brauns Wühlhuber und Heulmayer.

Wir müſſen in dieſem Begriff zunächſt unterſcheiden. Das Wort Satyre läßt zu, daß wir es in ſehr weitem und vagem Sinne nehmen. Vag genommen bedeutet es jede

Darſtellung, wobei es über irgend etwas zu lachen gibt, ſo daß „ſatyriſch“ und „komiſch“ eigentlich zuſammenfällt. Das Lachen kann ein harmloſes ſein und ſoweit es dies iſt, gebraucht man auch gern den Namen: gemüthliches Genre. Das Volsleben, die höheren Stände mit ihrem verſchiedenen Gepräge, das Philiſterium, die Kleidermoden, die Geſelligkeitsformen und was alles wird zwar mit ſeinen Thorheiten vorgeführt, aber ſo, daß die Thorheit eben nur als Thorheit erſcheint, daß alles leicht genommen, die Galle nicht in Theilnahme gezogen wird. Aber es iſt nicht möglich, feſte Grenzen zu ziehen, wo ſich dieſes Gebiet von einem anderen ſchiede, in welchem ſo harmlos nicht gelacht wird. Eine Weibermode z. B. wie die jetzige gibt unendlichen Stoff zu einfach beluſtigenden Bildern, ſoweit ſie nur als närriſch erſcheint, allein ſie iſt auch frech und ſchamlos, ein ſittliches Uebel: ſowie man dies in und zwiſchen den Linien des Zeichners lieſt, ſo wächſt die luſtige, relativ harmloſe Satyre in die ſcharfe, beißende hinüber, und das Lachen wird bitter. Der Staatshämorrhoidarius gab munter zu lachen: noch ein Ruck und man mußte an die ernſten Uebel der Vertrocknung des Menſchen im Mechanismus des Staatsdienſtes, an das ganze Syſtem der Bürokratie denken, und nun ſpürte man den ſcharfen Stachel im Hintergrund des drolligen Vordergrunds. Man ſieht: wir haben es hier mit einer Unterſcheidung zu thun, die ſchließlich auf die andere führt: ſchädliches oder unſchädliches Häßliches. Wir ſind zu dem Satz des Ariſtoteles geführt: das Komiſche iſt ein Häßliches unſchädlicher Art (wörtlich: ein ſchmerzloſes, nicht verderbliches Häßliches). Der Satz bleibt für immer ſtehen, obwohl er mehrerer Ergänzungen bedarf. Die eine iſt, daß uns der komiſche Vorgang an ſich oder das Bild eines ſolchen zwar ein Uebel ſchädlicher Art vor Augen führen, aber die Schädlichkeit uns verhüllen kann, ſo daß die Aufmerkſamkeit vom Ernſte des Uebels weg und ganz nur auf die Thorheit, den Unſinn hingelenkt wird. Am ſchwerſten wird dieſe Ablenkung ſich vollziehen können bei großen, öffentlichen Uebeln, im Staat, im Religionsleben, verkehrten Richtungen der Kunſt, ja auch der Wiſſenſchaft. Greift die komiſche Zeichnung in dieſe Sphäre hinein, ſo muß ſie faſt unausbleiblich ſcharf und ſchneidend werden, d. h. Satyre im engeren, im prägnanten Sinne des Wortes. Dieſer Satyre nun gegenüber können wir der leiſeren, nicht entbundenen, zwar ſchlummernd doch vorhandenen Satyre in all den Darſtellungen, die uns ohne merkliche Bitterkeit zu lachen geben, allerdings einen Namen beilegen, als wäre ſie keine Satyre, wir können ſie alſo komiſches oder gemüthliches Genre, oder — warum nicht deutſch? — Sittenbild nennen.

Die Fliegenden Blätter nun pflegen ſeit ihrem Beginn mit Vorliebe das letztere Gebiet, und dies iſt nur ganz recht. Sie gaben und geben herzlich zu lachen. Sie reichen nicht Schnaps, ſondern geſundes Bier und guten Wein der Komik. Sie lieben ſich das Naive. Es verſteht ſich, daß wir bei: Naiv durchaus nicht nur an die Gegenſtände denken, als handelte es ſich da blos um Aufdeckung von Momenten, wo der Menſch irgendwie von der Natur, wie ſie unter dem Bewußtſein verſteckt in ihm lauert, oder von der Natur im Sinne des äußeren Zufalls lächerlich überraſcht wird, wir denken vielmehr ebenſo auch an die Behandlung, an die Saftigkeit darin, an die Fernhaltung des gewiſſen Kratzigen, Haarigen, Eſſigſcharfen, das ſich bei zugeſpitzt ironiſcher Auffaſſung bis in den Zug des Stifts, in den Strich hinaus erſtreckt. Es iſt wahrlich kein kleines Verdienſt, den Menſchen einfach Vergnügen machen, zu ihrer Wohlſtimmung beitragen. Dabei vergeſſe man nicht, daß ein luſtiges Blatt ſeine Grenzen unberechenbar weit ausdehnen und gar wohl auch das Anmuthige, das Schöne ohne den Zikzak des Komiſchen einſchließen kann. Moriz Schwind trat auf den Plan, ſeine reizendſten Beiträge waren die Kompoſitionen zu deutſchen Märchen, wahre Perlen, Kunſtwerke auch in der Art des Aufbaus auf der Fläche eines ganzen Bogens. Der liebenswürdige, von Erfindung quellende Geiſt unſeres herrlichen Märchenmalers ergoß ſich reichlich in dieſe Blätter. Neben dem Trolligen, dem Hanswurſtiſchen, dem behaglich Philiſteriöſen, Perrückenhaften bewegte ſich in traumhaft heiterer Geſellung das rührend Kindliche, das ſüße Bild der Unſchuld, bedroht vom Dämoniſchen, gerettet von guten Geiſtern, das zart und rein Jungfräuliche, das jugendlich blühend Männliche, kurz der Adel der Grazie. — Ich habe vernommen, daß die Herausgeber in einem Hefte zuſammenſtellen werden, was Schwind zu den Fliegenden Blättern beigetragen hat: eine der erfreulichſten Gaben, die man dem deutſchen Volke bieten kann. — Neben einen Meiſter im freien Phantaſiegebiet können wir ein Talent ſtellen, das völlig in der bekannten Wirklichkeit ſich bewegte; es iſt Haider mit ſeinen Jagdbildern und Volksſcenen. Wohl hat er meiſt Komiſches gebracht, vorzüglich in drolligen

Jagdabenteuern und in der Parodie des Menſchen durch Thierformen, Thierjahrmärkten u. dgl.: aber er mied immer die grellere Ausbeugung der Form, wie das ſtark Komiſche ſie braucht; ein meiſterhafter Zeichner, liebte er ſich immer den gefällig fließenden, im beſten Sinn eleganten Strich und gab daher ebenſo gern ein anmuthiges, als ein zwerchfellreizendes Bild von Jägern, Volk, Wild, Hund im grünen Walde, auch im Dorf, im Hauſe.

Doch die Blumen mit graziöſen Kelchen, Blättern und Ranken können nur vereinzelt unter den neckiſchen Orchideenformen der Karikatur eine Stelle finden. Mit eigenthümlich kolbigen, dick umriſſenen, wie heraldiſch ausgerollten Formen trat Ille in die Reihe. Grausliche Rittergeſchichten, Ritterſcenen auf Meerſchweinchentheatern, Traveſtieen von Dienſtmädchen in Soldaten, von Ständen verſchiedener Art und Charakteren in Thierformen waren ſeine Stärke, doch der eigentliche Höhepunkt die Typen aus der Zeit der hohen Kravatten, aufgefaßten Aermel, Hoſenthürchen, Kappenſtiefel, der weiblichen kurzen Taillen und gebauſchten Locken, und ganz entfaltete ſein erfindungsluſtiger Geiſt die Schwingen, als Eichrodts unſterblicher Biedermayer ſein Gegenſtand und Inſpirator wurde. Die Verſöhnung Preußens und der Schweiz zum Beiſpiel (1856), dieſer Preuße mit dem alten Kübeltſchako und Federbuſch, dieſer Tell mit Barett und geſchlitztem Wams, ganz ein Ritterheld aus einem wandernden Theater, dieſer feſtonziehende Genius über dem Altar, griechiſch im Geſchmack der erſten Jahrzehnte des Jahrhunderts: es war ja ganz und gar köſtlich! — Die Rittergeſchichten führen auf Räubergeſchichten, und da machen wir einen

Sprung über viele Jahre hinweg, um die prächtige Geſchichte: „Meluſine und Paſqualini oder pechſchwarz-melancholiſche Märe“ zu erwähnen, Text und Illuſtration von Trautmann, beide von gleich prächtiger Tollheit. Erſchrecklich rührender kann das große Thema: edler Räuber kaum behandelt werden. Meluſinens Geliebter, Karl von Platzki, Offizier in der bayriſchen Uniform der zwanziger Jahre, das Raufen der Soldaten mit Paſqualini bei der Gefangennehmung, ſeine Flucht und Greuelthaten, dann die tiefe Erweichung, Läuterung der wilden Räuberſeele beim Anblick von Meluſinens photographiſchem Bildniß, und nun der Beſchluß, die Liebenden zu vereinigen, — neben Leichenhaufen hingemeuteter Opfer werden dem grauſamen Onkel Schnabel und dem ſchnöden Werber Hahnebiene die Köpfe zuſammengeſtoßen und die glücklichen Liebenden von ihrem Retter „ſtadtwärtsein“ geführt. Die letztere Scene ganz beſonders iſt hoch zu preiſen: Mondſchein, im Hintergrunde die Stadt, die drei Figuren vom Rücken geſehen, dunkel ſich abhebend, ſtarke Schlagſchatten werfend, das veredelte Ungeheuer führt die zarte Braut am linken, den ritterlichen Verlobten mit dem großen Raupen auf dem Helm am rechten Arm — das Bild hat ganz maleriſchen Wurf, wirkt ſtimmungsvoll ſentimental und wird durch den innern Widerſpruch im Gegenſtande ſo überaus komiſch, daß Thränen der Wehmut wunderbar mit Thränen des Lachkrampfs ſich miſchen. Paſqualini ſchließt damit, daß er wie Karl Moor ſich der Gerechtigkeit überliefert und ſeine Strafe ſelbſt beſtimmt; ſie beſteht darin, daß er ſich enger und enger einmauert, bis er erſtickt, an der Wand hat er die Photographie aufgehängt und bis zu ſeinem letzten Athemzug ſchaut er ſie an — „und ſo ſaß er eines Tages in der engſten Enge da und auf Meluſinens Bildniß noch ſein bleiches Auge ſah“ —.

Wir gehen in der Zeit wieder zurück, in die Jahrgänge, wo Wilh. Buſch die Zierde der fliegenden Blätter war. Er iſt von P. Lindau in Nord und Süd, Februar 1878, einläßlich charakteriſirt, uns beſchäftigt dieſer genialſte Mitarbeiter des beliebten Blattes vorzüglich wegen ſeiner Verwandtſchaft mit Töpffer. Beide ſind gleich wunderbare Meiſter der unendlichen Geſchicktheit im Ungeſchickten der Zeichnung. Man ſagt, Buſch habe in ſeinen kinderhaften Strichen weit mehr Können verborgen, als Töpffer, der wegen Augenleidens mitten in ſeinen Lehrjahren inne halten mußte, er habe auch im Malen raſche Fortſchritte gemacht. Es iſt kaum möglich, aus den Kompoſitionen ſeiner Blütezeit hierüber ins Klare zu kommen, die ſpäteren, letzten allerdings weiſen auf ein freies Können, und dies, wie wir ſehen werden, in nicht erfreulicher Weiſe. Behält man nur jene Zeit im Auge, ſo iſt die Aehnlichkeit ſchlagend. Beide Humoriſten ſetzen ihre unzulänglichen paar Punkte und Striche juſt ſo zum beabſichtigten Ausdruck genügend, als könnten ſie, wenn ſie wollten, vollendete Meiſterwerke in völliger Durchführung aller Mittel der Malerei ſchaffen, und daß man doch wieder — ſo grundnaiv erſcheint jene Armutſeligkeit — eine ſolche Vermummung für rein unmöglich hält. — Gemeinſam iſt ihnen auch die reiche, quellende Erfindung, und zwar in der Form der Continuität, eine Geſchichte aus einem Motiv ſpinnend und fortſpinnend bis zu glücklichem, wenigſtens leidlichem oder, für den frevelnden Theil wenigſtens, ſchrecklichem Ende. Beide verbinden mit reichem Geiſt im Bilde reichen eigenen Geiſt im Texte, allerdings in verſchiedener Art: Töpffer begleitet die Bilderreihe einfach mit leicht ironiſchem Kommentar, Buſchs Text iſt komiſch auch für ſich, nimmt ganz naiven Schein an, ſpricht die Sprache des wohlmeinenden, weiſen, beſchränkten, gern Moral ziehenden Biedermanns oder kurz: ſpricht Biedermayeriſch, alſo Text ganz dem deutſch drolligen Zug des Zeichners entſprechend. Töpffer iſt ſatyriſcher — unbeſchadet der Phantaſtik, der toll ſpielenden Narrheit: Akademieweſen, Phrenologie, Erziehungscharlatanismus, Demagogenweſen, Buchhändlerſchwindel u. dgl., alſo Schädliches im ſozialen, literariſchen, politiſchen Leben wird in der Mehrzahl der Bilderreihen (mit der Hanswurſtpritſche) gezüchtigt. Buſch führt ſolchen Stachel nicht: er iſt einfach bei unartigen Buben, unbequemen, ſtörriſchen, teufelhaftigen Thieren, tölpiſchen Bauern, raufendem Volk, geſtörten Biertrinkern, rauſchheimſchleppenden Kneipanten, zu Hauſe —, etwa wohl auch beim Klaviervirtuoſen, und da geht es freilich auch in geſalzene Satyre hinein. Eigenthümlich iſt es mit der Moral der Fabel beſtellt: Muthwille, Unart wird beſtraft, oft furchtbar genug wie an den böſen Buben von Korinth, ſchlafſtörenden Flöhen, Mücken, froſchzerrenden Enten; oft trifft die Strafe nach zwei Seiten z. B. den neſtberaubenden Knaben und das böſe Thier wie in der Geſchichte vom Raben Huckebein, aber oft waltet grauſam ſchlechte Weltordnungsjuſtiz: unverantwortliche Fahrläſſigkeit geht ungeſtraft ab wie bei dem Barbier, der dem armen Raſiropfer den Naſenzipfel abſchneidet, oder der Maus, die das arme Ehepaar in Verzweiflung bringt. Töpffer iſt nachſichtiger: nicht ſo ſchrecklich wie bei Buſch, wo dieſer ſie eintreten läßt, waltet bei ihm die Nemeſis, ſeine Narren kommen nach etlichen Aengſten und Nöthen immer noch ganz leidlich, ja oft glücklich davon. Wird durch jene Grauſamkeit der Endſchickſale, wird außerdem durch die großen Uebel, die ſich durch Umrennen, Durchprügeln, ſchwer Verwunden alle Welt im Gang der Handlung gegenſeitig zufügt, nicht der Satz vom unſchädlich Häßlichen umgeſtoßen, bekommt Ariſtoteles nicht unrecht, wenn er darein das Komiſche ſetzt? Dies Bedenken bringt Lindau im erwähnten Artikel. Die Löſung des Einwurfs iſt nicht ſchwer: wo die mäßige Schuld durch ganz entſetzliche Uebel, ja durch das äußerſte, einen furchtbaren Tod beſtraft wird, da fällt der Accent auf die Unmöglichkeit. Es iſt zu toll, als daß es denkbar wäre. Es gruſelt uns, aber es muß doch purer Schein ſein, weil es nicht möglich iſt, und wir lachen — über den verrückten Einfall des Künſtlers. Die böſen Buben von Korinth werden vom Faſſe des Diogenes zu langen flachen Kuchen gewalzt: wir ſchaudern zuſammen und gleichzeitig ſchüttelt es uns das Zwerchfell, weil wir ſolche Walzung uns als phyſiſch möglich denken ſollen und nicht können. Alſo: das Tragiſche komiſch, weil vor Augen und doch undenkbar. Man ſagt ſich: es wär' ja doch verflucht! und halblaut dazu: wenn's möglich wäre. Uebrigens fallen uns auch bei Betrachtung einer Geſchichte die vielen anderen mild auslaufenden ein, wir vergeſſen nicht, daß es ein andermal in dieſer tollen Welt eine ſtrafende Gerechtigkeit gar nicht gibt, ſondern das Komiſche in Form, Bewegung, Hergang einfach als Bild wirkt, um ſeiner ſelbſt willen da iſt, es ſchwindet aller Ernſt, es iſt Feuerwerk auf dem Waſſer, zerſpringende Blaſe — „Luft im Laub und Wind im Rohr, und alles iſt zerſtoben.“ Und ſonſt, wo es zwar wild und grob genug hergeht, aber doch nicht zum äußerſten Uebel kommt: was ſchadets viel, wenn die Narren und Tölpel von Menſchen einander recht durchwalken, treten, ſtoßen, puffen? Es wird ihnen als läuternde Durchknetung ſchließlich geſund ſein, ihnen ihre Menſchlichkeit zu fühlen geben. Man nimmt eben hier auch das Schwere leicht, und dies führt freilich auf einen tieferen Grund. Eigentlich, d. h. abgeſehen von der ſubjektiven Zuthat oder vielmehr Wegthat, die ganz weſentlich iſt, geht es in der Welt des Komiſchen überhaupt unbarmherzig her. Viel Mitleid, wenig Komik! Wir lachen, der Dichter, der Künſtler macht lachen über tauſend Dinge und Hergänge, die ſehr weh thun. Wie machen wir das, wie macht er es, da wir doch keine mitleidloſen Barbaren ſind? Wir rücken uns, er rückt uns den Ernſt in der Sache aus den Augen und ins Auge nur das Ungereimte, die Thorheit des Menſchen, die Koboldtücke des Zufalls, das Spiel der Natur in uns und außer uns mit unſerer Freiheit. Wir halten es da wie die Kinder: es iſt nicht bös gemeint, wenn dieſe über einen Buckligen lachen, es fällt nur nicht in das Sehfeld ihres Bewußtſeins, was der Bucklige unter ſeiner Entſtellung leidet. Aber noch mehr! Es kann kommen, daß wir bei einem komiſchen Vorgang vom Wehthun gar nicht abſehen können, und es kommt ſehr oft, daß die Kunſt uns zeigt, wie weh es thut. Dann lachen wir dennoch, als thäte es nicht weh, wenn die Aeußerungen des Schmerzes barocke, ungereimte Formen annehmen: Zappeln, Krümmen, Zucken, Aufkreiſchen macht ſich eben leicht ſo komiſch, daß wir lachen müſſen, obwohl wir wiſſen, daß dieſe Ausbrüche vom Schmerz kommen. Der Schmerz ſelbſt wird komiſch und hört darin auf, als Schmerz zu erſcheinen, wiewohl er eben als Schmerz erſcheint. Kommt dies ſchon oft genug in der Wirklichkeit, ſo wird die Kunſt nicht langſam ſein, reichlich auszunutzen, was in der Natur liegt. Hat ſie doch darüber hinaus noch den unendlichen Vortheil, daß man beim Bild immer ja doch auch weiß: es iſt nur Bild. Bild iſt nicht wie pures Glas, durch welches wir Dinge ſehen, es hat ſein eigenes Leben als Bild. Dies begleitende Bewußtſein bleibt vollends in Kraft, wenn die Kunſt keck ihre Freiheit gebraucht, über das Naturmögliche hinauszugehen und uns ganz in der Welt der närriſchen Vorſtellung feſtzuhalten. Töpffer und Buſch wohnen in ihr. Die Welt des komiſchen Wunders: Sommernachtstraum, Puck! Es gibt kein Naturgeſetz, und mitten in dieſer Aufhebung aller Cauſalität ſoll es doch eine geben. Heiterer Rauſch, luſtiger Wahnſinn!

Der Unterſchied zwiſchen beiden Künſtlern bleibt, daß der Franzoſe in Töpffer ungleich leidenſchaftlicher iſt, als der ganz deutſche Buſch. Fahriges Ungeſtüm gibt es neben viel Phlegma zwar auch bei dieſem in Menge, aber ſo toll wuſelich, ſo raſend queckſilbrig, ſo ſchnaufend heftig und deſperat wie Töpffers Narren ſind Buſchs Leutchen niemals. Ihr Körper iſt auch nie ſo gewandt, um ſo furiös zu turbilloniren. Nur ausnahmsweiſe, nur im Bilde einer Kunſtleidenſchaft kommt es bei ihm zu ſo excentriſcher Bewegung:

im forte vivace, fortissimo vivacissimo, endlich im finale furioso hört der Klaviervirtuos auf, ein menſchlicher Organiſmus zu ſein, Finger, Hände vervielfältigen ſich, die Haare werden Meerflut, die heilige Wuth ſetzt ſich in ſeine Frackſchöße, ſeinen Schnupftuchzipfel fort, ſelbſt der nur hörende Enthuſiaſt wird ſo durchzuckt, daß es ihm die Beine zur Schraube zuſammendreht, daß ſein ganzer Kopf nur Auge und Ohr wird — dies ein beliebtes und ächt komiſches Verfahren der Karikatur, daß ſie gern eine Metapher buchſtäblich nimmt.

Recht wohl kennen Töpffer und Buſch die komiſche Kraft im Dämoniſchen. Des erſteren wandelnder Koffer iſt todtlächerlich geiſterhaft. Buſchs Huckebein iſt ein infernaliſches Monſtrum, ein Vieh wie ein böſer Traum. Ein halbflügger Rabe iſt wirklich ein kleines Ungeheuer. Buſch hat die Natur gründlich belauſcht und nach der Belauſchung genial traumhaft übertrieben. Je mehr das Komiſche ſeinem Weſen nach auf die härteſte Realität angewieſen iſt, deſto mehr beſtätigt durch Leiſtungen, worin das Naturtreue ſo luſtig ins Phantaſtiſche übergeht, auch der Humoriſt die Wahrheit, daß alle ächte Kunſt ein tief dem Traum verwandtes Produziren iſt. Auch er muß ja umbilden: er muß immer in irgend einem Grade ſteigern, was in der Naturgeſtalt mißförmig iſt, muß ins Häßlichere idealiſiren, und er muß die Mißgeſtalt in Bewegung, in Zuſammenhang einer Handlung ſetzen: wenn ihm da nicht ein Bild auftaucht wie im Traume, was hilft alles Denken und Mühen? — Fertige Traumgebilde des Volksglaubens werden daher natürlich beliebtes Motiv ſein, der ſchreckliche Urhanswurſt vor allem, der Teufel; ich erinnere noch an Buſchs köſtliches Blatt: Schmied und Teufel.

Buſch hat ſeit längerer Zeit den Griffel niedergelegt. Mancher hätte es wohl nicht bedauert, wenn es geſchehen wäre, ehe der h. Antonius und die folgenden Stücke erſchienen. Es herrſcht ein Naturgeſetz in der Produktionskraft, einem Dichter widerfährt es, daß man von ihm ſagt: er hat ſich ausgeſchrieben, dasſelbe Fertigſein kann bei dem Zeichner eintreten. Buſch überſchritt die Linie und trieb ſich in ein fremdes Element hinein — fremd nicht überhaupt, ſondern nur fremd der Natur Buſchs, wie man ſie bis dahin gekannt und liebgewonnen hatte, und fremd der Natur der reinen, ungemiſchten Komik. Bezeichne ich dies fremde Element als ſatiriſch, ſo wird man mir Widerſpruch mit meinen eigenen Sätzen vorwerfen, vollends wenn man vorwärts geleſen haben wird, denn ich gedenke noch ausdrücklich von der Unentbehrlichkeit der Satyre für Karikaturblätter einiges zu ſagen. Man erinnere ſich aber jetzt der obigen Unterſcheidung zwiſchen zweierlei Art von Satyre: die eine gegen die Narrheit im Menſchen überhaupt gerichtet, wie ſie ſich jederzeit und in unendlichen Formen aus dem Widerſpiel ergibt, das die Natur in ihm und außer ihm mit ihm treibt, die andere gegen beſtimmte, ſehr fühlbare Uebel in der Geſellſchaft, im öffentlichen Leben. Die erſte Art wird gerne ſo ins Runde, Volle des Spaſſes gehen, daß man den Dorn gar nicht ſpürt und den Namen Satyre, obwohl er eigentlich begründet wäre, gar nicht anwendet. Pierro mag eine Satyre auf alle Tölpel ſein, niemand denkt weiter daran, man lacht eben. Man fühlt ſich ins Zweckloſe verſetzt, ins ganz Tendenzloſe. Und dies war das eigentliche Element Buſchs. Mit dem h. Antonius fieng er an, ſchneidig, ſehr ſchneidig polemiſch zu werden, zuerſt gegen Pfaffenthum, dann gieng es gegen allerhand Lotterweſen in Familie, Sitte, gegen politiſchen Partikularismus, gegen die Parteien im deutſchen Reich. Dagegen iſt nun an ſich gar nichts zu ſagen, im Gegentheil —, aber an Buſch war man dieſe Rolle nicht gewohnt; es gieng bei ihm grauſamlich genug her, wie wir geſehen, aber alles ſchwamm doch ſo luſtig auf der Welle der freien Narrheit, daß es leicht und ſchwebend wurde. Die ſo ſcharf geſalzene Ruthe wollte ihm nicht zu Geſichte ſtehen. Und nun kam zu dieſer Wandlung noch etwas hinzu, das war noch fremder. Sogleich im h. Antonius ſtach es widerwärtig genug hervor und lief dann durch die weiteren ſatiriſchen Hefte.

Ich habe da und dort, namentlich in dem Aufſatz über Cynismus („Mode und Cynismus") ſchon gezeigt, daß die volle, freie Komik und das ſexuell Pikante nicht zuſammengehen. Das froh Hanswurſtiſche iſt immer naiv, wie derb und grob es ſein mag; es iſt immer unſchuldig in dem Sinn, daß es ganz verſchmäht, mit geſchlechtlichen Reizen zu wirken. Der rechte Komiker als Zeichner läßt ein Weib auf den Kopf ſtellen und doch die Röcke nicht zurückfallen, er will nichts vom Nackten, außer ſofern zufällige Entblößungen lächerliche Noth bereiten. Er iſt keuſch wie ein luſtiger, draller Bub. Er mag unfläthig ſein, aber er will nichts von winkendem, graziöſem, leiſer oder lauter mäckerndem Kitzeln und Krabbeln an der Inguinalregion. — Ungern ſah man, wie Buſch den falſchen Griff that ſogleich ſehr ſtark im h. Antonius. Man betrachte die Bilder S. 54—60, der Teufel als Balletdame den Heiligen verſuchend, und man wird finden, daß Buſch die Linienführung, womit man eine ſolche Schöne herſtellt, ſehr los hat. Buſch, der geſchickt ungeſchickte Buſch, entpuppte ſich nun als ganz gewandter Zeichner, und zwar im Pornographiſchen. Unter Pornographie verſtanden die Alten, wie man weiß, ſchamloſe Wolluſtbilder. Das Wort kann gut auch in weiterem Sinn genommen werden: es brauchen nicht flagrante Momente dargeſtellt zu ſein, und man kann ein Bild doch pornographiſch nennen. Es gibt einen pornographiſchen Strich: es iſt eine Art, weibliche Formen, Bewegungen, Mienen zu zeichnen, die ſehr verſtändlich iſt; dieſer Strich iſt nicht deutſch; wer auch nur Journal amusant angeſehen, kennt ihn und verſteht, was ich meine; die Deutſchen haben ihn in der modernen Zeit von den Franzoſen gelernt, beſonders gelehrig haben ſich die Wiener in ihren illuſtrirten Blättern erwieſen. Wer ihn führt, iſt ja der Wirkung immer ſicher: wie ſtumpf, wie roh einer ſein mag für Kunſt, für das wirklich Schöne und beſonders für das wirklich Komiſche: Geſchlechtsnerven beſitzt er doch, und wer ſich an dieſe adreſſirt, iſt alſo der Wirkung ſicher. — Man ſage nicht: dort, in jenen Verſuchungsbildern und ſonſt, ſolle ja das Freche nicht direkt wirken, ſondern als Moment in der Handlung und zwar als negatives, d. h. als Bild deſſen, was der Heilige verabſcheuen müßte; auch in dieſer Einſchränkung kennt die ächte Komik das Pikante nicht, und ein Blick zeigt, daß die Formengebung nicht auf dies indirekte Ziel allein, ſondern darüber hinaus geht mit einem gewiſſen Ausdruck von Wunſch, den Leuten, die dafür Sinn haben, ein mäckerndes Bocksgelächter zu entlocken. Die beißende Satyre kann unter Umſtänden Bilder des Frechen, des Liederlichen nicht entbehren; niemals aber wird ſie dieſelben ſo behandeln, daß der geringſte Schein entſteht, als wolle ſie dadurch gefallen und vergnügen. — Gröber und gründlich eckelhaft ſieht man denſelben Strich walten in der Art, wie in den genannten Scenen der Bart des h. Antonius behandelt iſt. Davon kein Wort weiter!

Daß übrigens mit dieſen Bemerkungen der Kunſt keine puritaniſchen Grenzen geſteckt werden ſollen, dies bedarf für den, der zu unterſcheiden verſteht, keiner Betheurung und keines Nachweiſes.

Wir nehmen nun den obigen Faden auf und fragen nach dem Verhältniß der Fliegenden Blätter zur ſcharfen Satyre. Zugegeben iſt bereits, daß ein Witzblatt mehr Genuß bereitet, wenn nicht dieſe, ſondern das humoriſtiſche Sittenbild in ihm herrſcht. Der Kladderadatſch iſt in ſeinen Illuſtrationen faſt ausnahmslos nur ſatyriſch und niemand wird ſagen können, daß es uns dabei ſo wohlig werde wie bei den Fliegenden Blättern. Wahren Spaß macht ja am Ende doch nur das Naive. Das fehlt auch ganz und gar der Manier der Zeichner im Berliner Witzblatt. Die Erfindung iſt oft ſehr geiſtreich, die Charakteriſtik gut, die Handſchrift der Zeichnung aber durchgängig ſtechend wie der Text, kratzig und immer ſaftlos, auch inkorrekt über das Privilegium hinaus, das ſolchen raſchen Produktionen eingeräumt iſt. Nirgends ein Gefühl für das Behäbige, nirgends für das Volksthümliche, bis auf die Tracht hinaus, kann man doch zum Beiſpiel halbwilde Südſlaven oder deutſche Gebirgsbauern in ſtädtiſchen Stiefletten koſtümwidrig auftreten ſehen. An Witz in Text und Bild iſt das Blatt wahrlich nicht arm: ich greife aus unzähligen Erinnerungen Eine heraus: die ausgezeichnete Karikatur: Bismarck als Richard III. mit Windthorſt als Anna am Arm und darunter die Worte: „ich will ſie nehmen, doch nicht lang behalten“ (27. Juli 1879, Nr. 34). Das Bild war unmittelbar, als Anſchauung an ſich ſchon ſchlagend, namentlich dieſer kleine Windthorſt mit den bekannten Zügen in weiblicher Tracht des ſechzehnten Jahrhunderts ganz und gar köſtlich. Aber es wird dabei bleiben, daß Pfeffer auf Pfeffer dem Magen nicht gut thut. Keineswegs ganz fehlt zwar die ſtachellos heitere Komik. Der Text bringt gar manchen puren Spaß, beſonders aus der Region des heiteren Blödſinns und des ſchlechten Witzes, des Kalauers, denen nicht ein Jota von ihrem Werth abgeſprochen werden ſoll: es gibt ſchlechten ſchlechten und guten ſchlechten Witz, und Kladderadatſch iſt fruchtbar im letzteren. — Auch darf nicht übergangen werden, daß er von Zeit zu Zeit ein ernſtes, gefühltes Gedicht an der Spitze bringt. Was in den Fliegenden Blättern ab und zu einmal Poetiſches vorkommt, kann ſich ſelten damit meſſen. Der launige Theil des Textes in dieſen bringt manchmal eine hübſche Novelle, ergötzlich beſonders die Schnurren im ſächſiſchen Dialekt; im Ganzen aber iſt nicht zu läugnen: der Kladderadatſch hat mehr Geiſt im Text als die Fliegenden Blätter. Dennoch wird der obige Satz Recht behalten: mehr Pfeffer als Fleiſch.

Das Umgekehrte gilt nun von den letzteren. Sie bringen zu ſelten Satyre, ja ſeit Jahr und Tag faſt gar keine mehr. Brennt eine Wurſt zu ſcharf auf die Zunge, die zu viel Pfeffer enthält, ſo ſchmeckt zu leis und widerſteht oft dem Gaumen eine ſolche, der es an Pfefferkörnern fehlt. Das war früher nicht ſo; die Fliegenden Blätter brachten von Zeit zu Zeit Karikaturen, recht eigentliche Karikaturen, will ſagen: gezeichnete ſcharfe Satyre. Da iſt nun des feinen, geiſtreichen Dyk zu gedenken. Ich habe leider die Jahrgänge nicht zur Hand — es war vor und während 1848, wo ſeine Beiträge kamen, wohl auch noch in den erſten folgenden Jahren —, ich führe nur drei Bilder aus dem Gedächtniß an: der deutſche Michel als Laokoon, von den Schlangenknoten des deutſchen Bundes eingeſchnürt, —: „Tanz nach Noten“: die deutſchen Wappenthiere tanzen nach Muſik, die der ruſſiſche Bär aufſpielt. Dyk war vortrefflicher Zeichner, ſeine Handſchrift that an ſich ſchon dem Auge wohl: ein klar, warm, ſaftig gezogener Umriß mit wenig Schattengebung. Nun ſoll man z. B. ſehen, wie die tanzenden Wappenthiere gegeben ſind, der bayriſche Löwe namentlich als oberbayriſcher Bauernburſch, Hut mit Spielhahnfeder ſchief auf, kurze Pfeife im Maul! Uebrigens nicht lauter Thiere: die freien Städte waren tanzende Geldſäcke, und wie prächtig dieſe behandelt, daß ſie plumpen, fetten Tänzern gliechen! — Noch ein hübſcher Treff für Bayern: der preußiſche und der öſterreichiſche Adler feindlich einander gegenüber, in der Mitte der bayriſche Löwe auf dem Ende einer Winde; er läßt ſich von unten emporſchrauben, um gleich hoch zu kommen, d. h. als Vermittler zur Höhe des Dritten im Bunde zu ſteigen. Auch hier waren die Wappenthiere, auf der Grundlage des Heraldiſchen menſchenähnlich belebt, höchſt genial behandelt. — Dyk hat eine Anzahl köſtlicher ſatyriſcher Handzeichnungen hinterlaſſen, ſchade, wenn ſie nicht noch erſcheinen. Aber noch zu Lebzeiten des ſo früh uns entriſſenen feinen Künſtlers und trefflichen Mannes gaben die Fliegenden Blätter dem ſcharfen Bildwitz den Abſchied, und hier muß ich einen Vorgang erwähnen, der zeigt, wie wenig ſie geneigt waren, in dieſem Gebiete noch etwas zu wagen. Braun und Schneider beklagten bei mir, daß ihnen Dyk ſchon ſehr lange nichts mehr gegeben; — er hatte ihnen mitunter auch ſtachelloſe Scherze beigeſteuert, und ſolche freilich wünſchten ſie noch von ihm. Ich hatte (1862) den Spaß: „Fauſt. Der Tragödie dritter Theil“ herausgegeben. Dyk zeigte Luſt, zum zweiten Akte, den ich den Fliegenden Blättern zum Abdruck überlaſſen wollte, Illuſtrationen zu zeichnen. Man muß ſich in die Zeit verſetzen. Dieſer zweite Akt enthält neben literariſcher auch politiſche Satyre; Napoleon III. erſcheint als Popanz im dunkeln Aufenthalte der Mütter, Preußen tritt als Fauſt, Valentin als Oeſterreich, die andern deutſchen Staaten als Jungfrauenchor auf. Ich freute mich ſchon, wie prächtig nußknackerhaft die Mütter, Helena, Euphorion, namentlich aber Napoleon figuriren werden. Aber wir wurden abſchläglich beſchieden, man verzichtete lieber auf längſt erſehnten neuen Beitrag von Dyk, als man das Schreckliche wagte, die Zeit an ihren Höhen zu faſſen; Napoleon ſtand noch im Zenith, war aber im Text hingeſtellt, wie man S. 82 und 83 leſen kann und wie ich ihn immer angeſehen hatte: als Croupier.

Unter den neueren für die Fliegenden Blätter thätigen Zeichnern wären ſehr tüchtige Kräfte für die eigentliche Satyre. Ich beſchränke mich darauf, Einen hervorzuheben: Oberländer. Er iſt nicht erfindungsreich in Fabeln wie Buſch, nicht dazu angethan, phantaſtiſche Geſchichten fortzuſpinnen und mit witzigem Texte zu begleiten. Er ſtreift hie und da das Gebiet der närriſchen Vorſtellung, des komiſchen Wunders, aber es iſt nicht ſeine gewohnte Region, er bewegt ſich im Realen. Man ſpürt, daß man eine ſtillere, ruhigere, einfachere Natur vor ſich hat, naiv zu nennen, wenn man dabei nur gewiß das Salz nicht ausgeſchloſſen denkt, denn dieſer ſtille Mann iſt ein Schalk, und das iſt ja gar wohl vereinbar: ein ſtiller Mann, der ſich mit Liebe ins Naive verſenkt, weil er ſelbſt in ſeinem Weſen ihm nicht entfremdet iſt, und derſelbe Mann doch auch ein ſcharfblickender Zuſchauer, dem das Naive ſich aufſpielen muß. Ein behagliches Naturelement iſt die Grundlage, die breite Baſis, ein Mitdarinſein, das doch zugleich darüber ſteht, man mag ſich den Mann vorſtellen wie einen wohlgelaunten Mitzecher, der doch ſeinen Spaß über die andern lächelnd einſchiebt; nur ein gewiſſer Grad von Ironie, von polemiſcher Zuſpitzung wäre, ſo ſcheint es vorerſt, ausgeſchloſſen. Wir verweilen zunächſt einfach dabei, als wäre hiemit der ganze Mann aufgefaßt, und erfreuen uns an dem durchlaufenden Zuge behaglicher Verſenkung in beſchränkte, ſo oder ſo unbewußte Exiſtenzen, an dem gemüthlichen Einwohnen in den Moment. Es iſt ſeinen Leuten wohl in ihrer Sinnlichkeit, Dummheit oder Dummlichkeit, ihrem Rauſch, ihrer holden Rohheit und Raufluſt, in ihrer

Ungeſchicklichkeit, in Irrthum jeder Art, Gewohnheitsduſel, Zerſtreutheit, Feigheit, Eitelkeit, Wohlweisheit, kurz in der ſüßen Trunkenheit der Seele, dieſer Dämmerung, woraus ſich am Ende jedes Menſchenkind ungern und keines je ganz vertreiben läßt, mag es dadurch noch ſo empfindlich gegen Umſtände oder menſchliche Befehdung anrennen. Und eben, mitten in dieſem Elemente iſt nun der rothbackige Naivetätsfreund ganz Schalk und ganz Falk, ein wahrer ſtoßender Falk an Charakteriſtik, ja gerade nach dieſem Zuge zu bezeichnen. Das Hauptmittel der Karikatur, die Uebertreibung, iſt nicht ſtark benützt, er bedarf ſeiner einen mäßigen Grad, eben weil Auge und Hand ſo ungemein packend die lächerlichen Eigenthümlichkeiten der Geſtalt, Miene, Bewegung herausgreift, herausſchneidet. Wer ſehr ſcharf unterſcheidet, bedarf nicht viel Hyperbel. Der Hausknecht, der einen blaſenden Poſauniſten beobachtet und meint, er plage ſich ab mit Blaſen und Schieben, das Zinkenſtück vom Mundſtücktheil loszubringen, der dann ſagt: „Sakra, dees müßt doch der Teufel ſein, wenn ma dees Ding net rausbrächt!“ der es faßt, daran reißt und damit rücktaumelt, während der Muſiker umſchlägt: wie iſt das beobachtet! Man ſehe einmal den Kerl daſtehen im erſten der zwei Bilder, die Hände in den Taſchen, den lederhoſigen, zipfelkappigen, erzdumm wohlweiſen Lümmel!*) Oberländer iſt ſpeziell Meiſter im Bilde der breiten Bauerndummheit, des Kneiplebens und der Würze desſelben, der Prügelei. Nicht daß er darauf beſchränkt wäre: die gebildeteren, weltverſirteren Leute müſſen ebenſo daran. Die prächtige Geſchichte vom harten Beefſteak führt den Kellner vor Augen ſo ächt und recht, wie er leibt und lebt: nicht nur die furchtbare vergebliche Arbeit, den eiſenharten Biſſen zu zerſägen, mehr noch das entſchloſſene geſchäftige Forteilen mit dem untheilbaren Objekt: jeder Zoll ein Kellner! Und der beſtellende Gaſt: wie philoſophiſch lächelt er zur gelungenen Liſt! — Der Sohn, der nicht begreiflich findet, wie der Vater denken konnte, er ſei nicht durchs Examen gefallen (S. 38): wie überlegen im ſo viel hellern Bewußtſein von ſeiner ganzen Strohköpfigkeit und Nichtstauglichkeit ſieht er den verblüfften, gebeugten Alten an, und wie rührend gleich ſehen ſie doch einander!

---

*) Eine Auswahl der Beiträge Oberländers für die Fliegenden Blätter iſt 1879 unter dem Titel „Oberländer-Album“ erſchienen. Ich citire nach deſſen Seitenzahl. Das erwähnte Bild ſ. S. 56. Von manchem, was ich anführen werde und was nicht im Album zu finden, kann ich die Nummer, wenn es kam, nicht angeben, weil mir nicht alle Jahrgänge zur Hand ſind.

Ein paar Worte über Thierbehandlung mögen hier ihre Stelle finden. Wer mit ſo ſicherem Blick menſchliche Beſchränktheit und Blindheit greift, der wird auch ihr Gegenbild im naturgebundenen Thiere ſich nicht entgehen laſſen, die weſentlichen Züge der Klaſſe, Raſſe, des Zuſtands, des Affekts mit gleicher Schärfe herausſtellen und, ſei es mit mäßiger Steigerung innerhalb des naturgeſetzlich Möglichem oder mit phantaſtiſchem Uebergriff über dieſe Grenze, die Menſchähnlichkeit humoriſtiſch verſchärfen. Von vorzüglicher Naivetät ſind: die hungrig wartende Löwenfamilie (8), der Tiger, der das Nachſehen hat (29), der Löwe des Antonius, der, um das Butterbrod zu bekommen, den Heiligen, der es ſelbſt ſich hat ſchmecken laſſen, ganz frißt (18. 19), das verwöhnte Windſpiel in der Schabrake, über deſſen Anblick Schnauzl, Dackl und Pinsch Sozialdemokraten werden möchten (40), das weinende Schweinſtiefkind (50) und Krokodil (48), die prächtige Geſchichte der glücklich gegründeten, durch des Hausvaters Ausſchwärmen geſtörten, durch der Hausmutter ſtrenge Beſſerungsmaßregel verſöhnten und wiedervereinigten Käuzefamilie (58—60). In der „Moorbadkur" (2—5) gibt es große Verwirrung durch einen Affen; dieſer Flüchtling aus einer Menagerie iſt in Herrn Reviſor Bimmerls Kleider gefahren und beide werden nun verwechſelt: man ſehe in dieſer Bilderreihe nur z. B. die Scene an, wie er ſich im Gaſthof introduzirt, von einem Herrn und vom Kellner bekomplimentirt wird: wie gemeſſen, gehalten, ganz der anſtändige, gebildete Herr und dabei der Affentypus ſo ächt, daß Menſch und Affe ſchrecklich ineinander überfließen! Geht dies übrigens ins Tolle, ſo ſpielt einfach, wie er leibt und lebt, der dienſtwillige, doch aus Mißverſtändniß ungehorſame Hund in der Geſchichte: der Herr Profeſſor und ſein Hund (9. 10). Man darf ſagen, Haider ſelbſt hätte Art und Manieren des eigenſinnigen und doch ſo gutmeinenden Viehs wahrer nicht treffen, klarer nicht zeichnen können.

Alles Erwähnte iſt noch nicht ſcharfe Satyre, verweilt mehr oder minder im drollig luſtigen Elemente. Wer aber genauer zuſieht, wird ſchon hier nicht zweifeln, daß einem ſo ſalzigen Charakteriſtiker die nöthige Schneide, die gehörige Bosheit für jene nicht abgehen wird. Das bewährt ſich denn auch reichlich in andern Kompoſitionen. Der zerfetzte, zerfreſſene Lump, der affektirte verkommene Windbeutel, der liederliche Modellſteher, der champagnerpraſſende Geldprotz, das verzogene Adelsſöhnchen, der naſeweiße, geckenhafte Stutzer, der grüne, ſeiner Gottheit ſich bewußte Lieutenant, der Kritiker, thronend auf den Leichen der hingemähten Größen, kommen unters Meſſer, und wie! Ich greife nur zwei aus dieſen Stoffen heraus. Man ſehe die fünf Lieutenants an (Nr. 1798), die auf der Brühlſchen Terraſſe ſitzen und den Philiſter aus dem Städtchen, wo ſie vorher in Garniſon waren, den Biedern, der ſie nun hier ſo recht grundgemüthlich wieder begrüßen will, nicht mehr kennen wollen. Kann man die Vornehmthuerei des gelbſchnabligen Militärſtutzers beſſer charakteriſiren, als in dieſen fünf lorgnettenzwickenden Langohren? — Das verhängnißvolle Sprungbrett (Album 17): eleganter Jüngling, Jaquette und Hoſen von zebraſtreifigem Sommerſtoff, auf dem Sprungbrett einer Schwimmanſtalt ſtehend, lorgnettirt ſpöttiſch lächelnd einen beleibten Herrn, der auf dem Rücken ſchwimmend eine Cigarre raucht. Dieſer beſchließt Strafe, bittet ihn um Feuer, der Stutzer bückt ſich dienſtfertig und reicht, der Dicke hält ſich beim Anzünden am biegſamen Brett, läßt dann ſchnappen und ſchleudert ſo den Naſeweiß in die Luft, derart, daß er in einem hohen Purzelbaum ſich überſchlägt und ins Waſſer plumpen muß. Ein leiſer Zweifel fragt, ob ſo ſtarke Wirkung möglich iſt; um ſo beſſer: wir ſehen es natürlich auch bei Oberländer gern, wenn er ins Närriſche geht: Das Nettſte aber iſt auch hier die ſchlagende Charakteriſtik mit wenig Mitteln. Die Zeichnung hat ganz wenig Schattenſtriche: in ſo behandelten Kompoſitionen erinnert Oberländer an Töpffer und Buſch: ein ſcheinbares Verzichten auf alles künſtleriſche Können, wo eben die große Kunſt darin beſteht, daß das flüchtig ſcheinende Strichlein und Pünktchen juſt ſo ſitzt, daß geſagt iſt, was zu ſagen iſt.

Oberländer führt bald mehr, bald weniger aus. Er beſchränkt ſich auf Umriß, wo es ihm taugt, namentlich in ſeinen „heimlichen Randzeichnungen des kleinen Moritz“: wahrhaft ausgezeichneter Nachahmung des Kinderſtrichs eines Schulknaben, in dem ein künftiger Karikaturzeichner ſich offenbart; gerade in dieſen Bildern der Zeichnungsverſuche unſchuldiger Jungenbosheit verräth ſich recht beſonders der Beruf des Meiſters zur höheren Bosheit der Satyre. — Oder es beliebt ihm der Nußknackerſtil, die Holzpuppenmanier — Figuren wie aus einer Kinderſpielſchachtel. Er geht auf verſchiedenen Stufen zur volleren Schattirung über, relativ am vollſten modellirt er, wenn er porträtartig nur ein Charakterbruſtbild hinſtellt, wie (Album 47) der „ländliche Charakterkopf“, der dummpfiffige Bauer mit der Unterſchrift „dumm ſan ma ſchon — aber pfiffi ſan ma aa“, oder der höhniſch ſeine Beſtrafung in den Wind ſchlagende, durch Fälſchung ins Fett und ins Geld gewachſene Bierbrauer, den die Blätter vor einiger Zeit brachten. Und dieſe ausgeführteſten Bilder ſind in ihrer Art wiederum ein Vollbeweis für die beißende Schärfe, welche mitten aus der wohligen Behaglichkeit dieſes Künſtlers ihre Stacheln hervorſtreckt und welcher in den Fliegenden Blättern nur die Freiheit der Regung fehlt, um ſich als einſchneidende Kraft im weiten Felde der höheren Satyre zu entwickeln und zu zeigen.

Hiemit bin ich zu meinen obigen Sätzen zurückgekehrt und habe noch einen zweiten Hergang zu erzählen, ganz ähnlich dem, welcher bei Dyk erwähnt iſt. Im Herbſt 1879 ſah ich bei Oberländer eine von ihm gezeichnete, bereits in Holz geſchnittene komiſche Figur in vier Poſitionen: ein Philiſter, nach einem etwas verkommenen Kneiplagerer ausſehend, dem der ſtark verbrauchte hohe Cylinder bis auf die Schultern angetrieben iſt: mit geballter Fauſt ſchwört er Rache, die Haare, von Wuth geſträubt, ſtechen durch den Filz hervor. Zweite Attitüde: er ſchlägt jammernd die Hände über dem Kopf zuſammen, es ſcheint, der Hut ſitze unlösbar feſt; dritte: er hat ſich in ſein Schickſal gefügt, beruhigt und demonſtrirt irgend einen Satz mit didaktiſcher Fingerbewegung; vierte: er ſteht in ſtiller, philoſophiſcher Betrachtung, eine Hand in der Taſche, eine in die Bruſt geſteckt. — Oberländer meinte, die Figur würde ſich eignen, als ſtehende Maske typiſch zu dienen, ſo daß witziger Text verſchiedenen Inhalts an ſie geknüpft würde, wie einſt an Eiſele und Beiſele, an den Staatshämorrhoidarius, er lud mich ein, mich zu beſinnen, was ſich zunächſt etwa damit anfangen ließe. Es war die Zeit der letzten Münchner Ausſtellung; man ſprach viel von den jetzt herrſchenden Kunſttendenzen. Liebermanns bekanntes Bild: Chriſtus im Tempel erregte ärgerliches Aufſehen; es forderte zur Satyre förmlich heraus. Ich kam auf den Gedanken, eine ſolche an Oberländers Figur zu knüpfen. Es wurde eine Jugendgeſchichte des Herrn „Krempelhuber“ erſonnen; er wollte Maler werden, wurde wegen heftiger Neigung zum Häßlichen in ſeinen Jugendverſuchen aus der Lehre geſtoßen, wurde dann Hutmacher, endlich Krempler. In einem Wirthshausſtreit wird ihm der Hut angetrieben, er wüthet vergeblich, der Hut iſt wie magiſch feſtgebannt, er fühlt endlich, daß ihm ein inneres Licht aufgeht, heller, als das äußere, ergibt ſich nun gern in ſein Verhängniß, der Traum ſeiner Jugend erwacht in ihm, ein Sehnen nach der Kunſt zieht ihn in den Glaspalaſt, er findet eine Gruppe von Beſuchern vor Liebermanns Gemälde, die ihren Abſcheu in heftigen Worten kundgeben, und belehrt ſie nun über deſſen Werth und Bedeutung.

Liebermanns Bild war, wie man weiß, gar nicht einfach ſchlecht. Man ſah ganz gut, daß dieſer Künſtler zeichnen, malen, komponiren könne, und daß er ſo zeichne, male, komponire weil er es ſo wolle. Hier war ein Grundſatz, ein Prinzip aufgeſtellt: dieſer ſchmierige, freche Judenbube, dieſe im Sinn des Zerrbildes vortrefflich charakteriſirten Schriftgelehrten, dieſe ſchmutzige Farbe, dieſe fleckige, gegitterte Beleuchtung: das war ja alles ſichtbar durchdacht, mit Ueberlegung gewählt, zuſammengefügt, um eine Lehre vorzutragen, die Lehre: das wahrhaft Schöne iſt das Häßliche. Das Bild zog logiſch die wahre Conſeauenz deſſen, was jetzt unter dem Namen Realismus im Schwang geht, mit anerkennenswerther Offenheit ans Licht heraus und war dadurch eine höchſt inſtruktive Erſcheinung. Hätte ein Satyriker eine Karikatur auf dieſe wahre Conſequenz malen wollen, er hätte es beſſer nicht anfangen können, als dieſer richtige Realiſt mit ſeinem ganz ernſtlich gemeinten Proteſt gegen den Idealismus. In Worte überſetzt hieß dieſer Proteſt etwa ſo: „ihr Idealiſten beſchönigt die Wahrheit des Lebens mit falſcher Schminke, überzuckert ſie mit butterweicher Formgebung, — ihr lügt! Ich will euch einmal zeigen, wie das

Leben in Wahrheit iſt und ausſieht! Zu dieſem Behuf wähle ich mir aus vielem das Häßlichſte aus und ſtelle es euch zu einem belehrenden Ganzen zuſammen, zu einer eindringlichen Predigt vom wahren Schönen.“

Der Rückſchlag gegen die idealiſtiſche Richtung iſt in der Kunſt mehr als einmal dageweſen, er wird und muß periodiſch wiederkehren, ſo oft dieſelbe nach längerer Pflege an einem Punkt ankommt, wo ſie aus Furcht, herb und hart zu werden, unwahr ſchön wird. Als die reinen Formen eines Raphael auf ihrer Wanderung durch die Hände der Nachahmer Hülſen ohne Mark und Nerv geworden waren, ſchlug ein Rubens, mehr noch ein Rembrandt, ſchlugen die holländiſchen Kleinmaler mit grober Fauſt gegen die entſeelte Puppe. Aber das gute Recht dieſes Gegenſchlags iſt doch kein Recht, das Häßliche zum Prinzip zu erheben. Alle ächten Realiſten ſind auf ihre Weiſe ja doch auch Idealiſten geweſen. Sie haben dem Schönen ein größeres Stück Lebenswahrheit zugewogen, als der einſeitige Idealismus zuläßt, ſie haben es anders gemiſcht, haben es mit einigen Ingredienzien relativer Häßlichkeit gewürzt, aber ſie haben es nicht negirt, nicht aufgehoben. Ich habe längſt vorgeſchlagen, die verwirrenden Namen Idealismus und Realismus mit der Bezeichnung: direkter und indirekter Idealismus zu vertauſchen. Es iſt hier nicht der Ort, dieſen Vorſchlag näher zu begründen, ich darf auf meine Aeſthetik und ſo manche Abſchnitte in den Kritiſchen Gängen verweiſen. Der Freund der Lebenswahrheit im Schönen kopirt nicht die Natur, wie ſie geht und ſteht, ſondern ſucht aus und wählt ſo gut wie der ſogenannte Idealiſt, nur fragt er nicht zuerſt, was iſt formell wohlgefällig? ſondern: was drückt markig und warmlebendig einen tüchtigen Lebensgrund in individuellem Gepräge aus? und dann erſt harmoniſirt er auf ſeine Weiſe, er rundet die Härten nicht ab, er legt die Harmonie auf andere Seiten des Kunſtwerks, als diejenigen, welche Lebenswahrheit verlangen, und liefe ſie auch in das Häßliche aus, Lebenswahrheit um jeden Preis: er legt ſie, die Harmonie, in den Ausdruck, die Bewegung, die Lichtverhältniße, in die Geſammtſtimmung; aber auch die Theile, denen er aus gutem Grunde ihre Härte, ja ihren Anſatz zum Häßlichen bewahrt: roh, mit Haut und Haar, nimmt er auch ſie nicht aus der Natur auf, irgendwie wird er auch ſie ſo behandeln, daß man ſieht: dies iſt Stoff, der erſt durch den Künſtlergeiſt hindurchgegangen ſein mußte, ehe er in dieſe Form eintrat; zu ſchweigen von dem Falle, wo komiſche Wirkung beabſichtigt wird, und den wir im jetzigen Zuſammenhang bei Seite laſſen: die Komik wirkt allerdings durch Verſtärkung des Häßlichen, es iſt dieß zunächſt ihre Art, zu idealiſiren; was erſt noch dazu kommen muß, um dennoch Luſt zu erregen, hat die Lehre vom Weſen des Komiſchen aufzuzeigen. — Hier iſt von der Kunſt überhaupt die Rede.

Der ſogenannte Realismus hatte nun, wann immer er auftrat, einen Begleiter zur Seite, einen angeblichen Freund, der ſeinen Namen ſich beilegte, der aber ſein gutes Recht in Unrecht verkehrte. Nennen wir dieſen unſaubern Gefährten Naturalismus: mit dem Namen iſt auch hier nicht viel geholfen. Es gibt Meiſter, die man auf Grund eines gewiſſen wilden Naturgeiſts, der in ihren Werken lodert, lieber Naturaliſten, als Realiſten nennt und die doch, ſo ſtark ſie auch ins Häßliche gehen, für die Verzerrung des Realiſmus, die jetzt in Rede ſteht, nicht die Beiſpiele abgeben. Ich nenne die feurig unſchönen Neapolitaner Caravaggio, Spagnoletto, ich nenne noch einmal Rembrandt. Der ſchlechte Doppelgänger des guten Realiſmus ſchlägt grundſätzlich aller Harmoniſirung ins Geſicht. Er iſt nicht unſchön mit Geiſt und Feuer, verſchönt nicht überſchwere, zerklüftete Formen durch Leidenſchaft der Bewegung oder durch Magie des Helldunkels, ſondern mit zäher, bleierner Geberde ſetzt er uns lächelnd eine Kröte auf den Tiſch und ſagt: dies iſt die wahre Kunſt. Es war der ſchnöden Geiſtverhöhnung unſerer Zeit vorbehalten, die Afterkunſt auf dieſe Spitze zu treiben. Und die Stimmung der Zeit wäre ganz dazu angethan, ihr die volle Herrſchaft einzuräumen, wenn nicht ein breiter Graben das trübe Waſſer nach einer andern Richtung ablenkte.

Die ernſtloſe Zeit verlangt von der Kunſt namentlich Geſchlechtreiz. Der Afterrealiſmus beeilt ſich, dieſem Wunſche zu dienen, und dies führt ihn, den Rohen, doch zu der Welt der gefälligen Formen zurück, die ihm als ſeine Kuppler dienen müſſen. Die gefälligen Formen: in dieſem Dienſte ſind ſie nicht die ſchönen. Schönheit iſt rein, unſchuldig, keuſch ſelbſt in der Nacktheit. Buhleriſch in Miene, buhleriſch in Bewegung, buhleriſch in jeder Linie, das nennt wohl die Welt, aber nicht die Sprache der Kunſt ſchön.

Es iſt nur ganz gut, daß der Pſeudorealiſmus der Verſuchung zu dieſer Digreſſion doch in manchen ſeiner Vertreter widerſteht und es ehrlich wagt, die reine Schlußfolgerung aus ſeinen Prämiſſen zu ziehen, wie dies denn in Liebermanns Bilde vorliegt. Die Konſequenz, wie geſagt, lautet: „Das Schöne iſt das Häßliche; das Kunſtwerk, das ſchön ſein will und doch nicht häßlich iſt, entſpringt falſchem Idealismus, richtiger: *dem* Idealismus, alſo falſchem Prinzip, denn das iſt aller Idealismus“. Höchſt bewußt, das zeigt jeder Strich, wird dieſe Doctrin mit Pinſel und Palette vorgetragen, und dabei iſt das Erheiternde die große Naivetät, welche hinter dieſer Bewußtheit ſteckt. Denn das merkt ſie nicht, daß ſie ſelbſt Idealismus vorträgt, nur umgekehrten. Denn die Natur iſt ja doch ſo häßlich nicht, wie ſie hier uns vorgeführt wird. Es gibt ja doch z. B. auch ſchöne Judenknaben, es iſt doch nicht gegen die Naturwahrheit, anzunehmen, der Knabe Jeſus habe edle Formen und ſeelenvolle Züge gehabt; es gibt auch ehrwürdige Rabbinerköpfe: aber behüte! nähme man ſolche, wie die Natur ſie darbietet, ſo entſtünde charakterloſe und ſüßliche Schönheit; man muß alſo häßliche aufſuchen. Und ſo überhaupt! Der wahre Künſtler muß in der Natur das Häßliche ausleſen und zuſammenſtellen, ſo entſteht das Kunſtwerk. Da aber die Natur doch nicht durchaus häßlich iſt, was folgt? Das folgt: es iſt nicht wahr, daß die Wahrheit hier das Prinzip, iſt nicht wahr, daß die Natur nachgeahmt wird. Wahl, Auswahl iſt doch über Nachahmung. Alſo *Idealismus des Häßlichen!* Noch halb verhüllt ſtack dieſe Konſequenz im Evangelium des Vaters des „Realismus“, Courbets. Er dozirte noch nicht: das Schöne muß eine Ausleſe des Häßlichen ſein, ſondern nur: eine Ausleſe des höchſt Gewöhnlichen! Er hatte zwei Gründe. Der eine iſt die genannte Loſung der ganzen Schule: wir wollen keine Schminke, keine Beſchönigung! Der andre: würde der Künſtler aus der Stoffwelt Schönes, Bedeutendes, Intereſſantes ausleſen, ſo wäre die Folge, daß ſein Werk durch den Stoff als ſolchen wirken würde, ſtatt durch die Form. Als ob! Als ob der Künſtler mit dem edelſten Stoff nicht noch der Umwandlung genug vorzunehmen hätte, um ſich als Schöpfer zu bewähren! Als ob Phidias darum durch den Stoff als Stoff gewirkt hätte, weil er aus dem ſchönen Griechenvolke zu ſeinem Zeus die ſchönſten Modelle, Leiber, Köpfe vergleichend als Vorbilder nahm! Als ob ihm dadurch das Idealbild in ſeinem eigenen Geiſt erlaſſen geweſen wäre! Gewiß hat die moderne Kunſt andere Aufgaben und iſt es nur ganz in der Ordnung, daß auch Steinklopfer daran kommen. Wenn ſich nun Courbet, geſonnen, ſolche zum Stoff eines Sittenbildes zu nehmen, Exemplare gewählt hätte, denen er ernſt oder humoriſtiſch einen geiſtigen Accent abgewinnen konnte, wenn er dieſen Accent nicht nur durch ſtimmungsvollen Geſammtton, ſondern auch in der Charakteriſtik der Perſonen erhöht hätte, mußte er denn beſorgen, ſein Bild werde Beifall finden nicht um ſeiner Leiſtung, ſondern nur um des Intereſſes willen, das man an den gemalten Leuten nimmt?

Nun, dieſe Erwägungen, natürlich nicht wie ſie hier lauten, ſondern komiſch gewendet, wollte ich Oberländers Hellſehendem mit dem angetriebenen Hut in den Mund legen, gab ein paar Vormittage daran, ſchrieb, wurde fertig. Oberländer theilte mein Elaborat der Firma mit und kam mit der Antwort zurück: quod non! Wird nicht aufgenommen, man will keine Polemik, will nicht in Weſpenneſter ſtechen. Jetzt ſchlug ich ihm vor: wir erweitern die Satyre, dehnen ſie auf mehr Bilder aus, werfen ſatyriſche Lichter auf den ganzen Charakter der Ausſtellung, ſofern ja ſichtbar der „Realismus“ überhaupt ſo ſehr in ihr begünſtigt war; er ſollte noch einige Karikaturen zeichnen, ich wollte weiteren Text liefern und dann ſollte unſer gemeinſchaftliches Scherzprodukt als eigenes opusculum erſcheinen. Wir dachten auch auf Makart zu kommen, deſſen Einzug Karls V. damals im Odeon ausgeſtellt war. Das berühmte Bild ſollte an der Seite der Kompoſition gepackt werden. Nach der Stelle in dem bekannten Brief Albrecht Dürers laufen die nackten Töchter nicht im Zuge mit, ſondern ſind auf Diſtanz wie eine plaſtiſche Gruppe aufgeſtellt. Das iſt Makart noch nicht genug, ſie müſſen unter Landsknechten, Roſſen vor dem Kaiſer hergehen. Die Frage über das Verhältniß des Ethiſchen und Aeſthetiſchen iſt eine höchſt ſchwierig verwickelte, man kann ihre Erörterung hier glücklicher Weiſe ganz bei Seite laſſen, ganz einfach auf dem künſtleriſchen Standpunkte bleiben und zeigen, wie ſich ein abſolut ſchamloſes Motiv rein auf dieſem Boden, dem Boden der Kunſtform beſtraft. Stehen die Nackten als Gruppe aufgeſtellt den Zuſchauern in einiger Entfernung wie ein Bild gegenüber, ſo iſt ſchon dadurch dem Heißen, Ueppigen im Stoffe, dem frechen Widerſpruch gegen Sitte und Scham ein gut Theil ſeines Stachels genommen, dieſe Diſpoſition, Anordnung im Raum, die größere Entfernung von den Zuſchauern im Gemälde bringt an ſich ſchon etwas künſtleriſch Kühlendes hinein; Objekt der Betrachtung auf Diſtanz: da wird die Wirkung objektiv, tritt das pathologiſch Subjektive zurück. Laſſe ich dagegen die Weiber im Haufen mitlaufen, ſo präſentirt ſich einerſeits ihre Körperform den Leuten im Bilde zu nah, ſie können ſie nicht als Kunſtform fühlen, und überträgt ſich dies andrerſeits auf den Zuſchauer außer dem Bilde ſo, daß auch er ſie nicht rein objektiv als Kunſtform fühlen kann. Wendet man ein, es wäre gar nicht thunlich geweſen, die Nackten in Diſtanz aufzuſtellen, — ich weiß nicht, ich möchte es für thunlich halten; angenommen aber, der Einwand ſei richtig: nun dann wäre der ganze Stoff aufzugeben geweſen, und was hätte das geſchadet? Es gibt ja der Stoffe genug, wobei ſich Nacktes anbringen läßt. — Makart hat, das iſt zuzugeben, dieſe Damen nicht frech im Ausdruck gehalten, aber das kann nicht hindern, daß richtiger Sinn ſich empört. Wer, der eine Ahnung von Kunſt hat, wäre ſo eng und dumm, ihr das nackte Weib zu wehren? Aber ſie ſorge dafür, daß ſie uns in eine paradieſiſche Stimmung verſetzt, wenn ſie dieſes ſo dankbare und zugleich ſo heikle Motiv benützt! Sie verſetze uns in eine Welt, wo unſere Begriffe von Sitte, Scham, Anſtand keine Stimme haben, in eine Götterwelt, eine Unſchuldswelt, auf eine ideale Hochalm, wo es keine „Polizei gibt", noch zu geben braucht. Mitten hineingeſetzt in die Welt, wo dieſe Begriffe gelten, — und ſie darf ſich nicht beklagen, daß jeder Nerv im Betrachter, der noch nicht verdorben iſt, Pfui ſchreit. Eine nackte Venus im Olymp, eine Eva im Paradies — gut, aber ein nacktes Weib auf einem Ball? Oder ſind nackte Antwerpenerinnen unter lauter Bekleideten, zwiſchen Roßſchwänzen, im Staub der Straße, im Schweißhauch von Thieren, Reitern und Fußvolk etwas Beſſeres, ſind ſie nicht etwas Schlimmeres, als Ausladung aller Reize in einer Geſellſchaft? Kann man ſich die begleitenden Gedanken ferne halten? Was werden die Landsknechte für Witze machen? Was wird der Kaiſer ſich denken, vor dem ein Rudel nackter Weiber herzieht? Hiſtoriſch, nach Dürers Brief, hat er die Gruppe gar nicht angeſehen, der hiſtoriſche Karl V. hätte ſie, wollten ſie im Zug vor ihm herlaufen, mit der Peitſche forthauen laſſen: das zu denken kann man ſich bei dem Anblick nicht enthalten. Und wenn man denn das alles denkt, heißt das moraliſche Maßſtäbe anwenden, wo ſie nicht hingehören? Ganz geradlinig ſpinnt ſich dies Urtheil aus der Betrachtung der Kompoſition heraus, je unbefangener man davor tritt, deſto gewiſſer. Ein verworrener Haufen von Menſchen, aus dem man nicht kommt, — man ſucht ſich zurechtzufinden, man beſinnt ſich, wo der Grund der ganzen Unklarheit der Raumvertheilung liegen müſſe, findet ihn darin, daß dem Künſtler nicht genügte, die nackten Schönen, von Luftperſpektive überflort, in Diſtanz wie plaſtiſche Bilder im Bild zu zeigen, daß er ſie recht deutlich im Vordergrund haben wollte, und man iſt vom Bilde ſelbſt, recht vom Künſtler ſelbſt in den Einwurf des moraliſchen Gefühls hineingedrängt, hineingeſtoßen. Man wird immer finden: ethiſch ungeſunder Kern drückt auf die innere Form des Kunſtwerks als Kunſtwerks, organiſcher Fehler desorganiſirt. Die leuchtendſte Farbe kann ſolchen Schaden nicht gut machen. Die Farbe iſt viel, iſt in der Malerei die Spitze der Vergegenwärtigung, aber ſie iſt nicht alles. Ohne tüchtigen Einheitskern des Ganzen iſt ſie ein Prachtmantel, der um verworrene Glieder ſchlottert. — Von einzelnen ſtarken Zeichnungs- und Proportionsfehlern in Makarts Bilde nicht zu reden. —

Dies und auch dies natürlich in krauſerer Manier, wie es der Humor fordert, dies und ſo manches Andere außer der Satyre auf Liebermanns Bild ſollte mit Griffel und Wort in unſerem Flugſchriftchen noch geſagt, überall aber das Motiv beibehalten werden, daß Herr Krempelhuber durch die Ausſtellung ſpaziert und hinter ſeinem Cylinder hervor ſeine Orakel ergehen läßt. Aber — wiederum quod non! Denn die Figur in ihren vier Poſitionen war ſchon Eigenthum des Verlags der Fliegenden Blätter und durfte hiezu nicht benützt werden, mein Text aber war ihr einmal auf den Leib geſchrieben, und weiterer Text ſollte wie geſagt ebenfalls an ſie geknüpft werden, — alſo baſta — und die Figur ſchläft nun unter den Holzſtöcken.

Ich erzähle dies wie den früheren Hergang mit Tuk nicht mit feindlicher Abſicht, will den Fliegenden Blättern nicht ſchaden und könnte nicht, wenn ich wollte. Sie haben ihren geſicherten Beſtand, und ich bin der letzte, der ihnen den nicht gönnt. Sie bereiten Tauſenden Vergnügen auch ohne kühnere Satyre. Man hört etwa das Wort: Bierwitz fallen. Es ſei darum! Hopfen und Malz ſind geſunde Stoffe. Aber beſſer iſt beſſer: trinkt der Münchner ſelbſt gern auf manches Maßl Bier noch ein gut Glas Kirſchengeiſt, die Fliegenden Blätter dürften ſo ein Glas von Zeit zu Zeit gar wohl auch einſchenken. Warum denn gar ſo wenig wagen? Wer es mit niemand verderben will, der verderbt ſich am Ende gerade mit zu viel Rückſicht ſein Leben und muß ſchließlich doch noch verkümmern, verſauern, verliegen. „Harmlos“ iſt ein zweifelhaftes Lob für die Komik. Wagen! iſt am Ende doch die Parole, und die richtigen drei

Heiligen für ein Witzblatt ſind am Ende doch keine andern, als Ariſtophanes, Rabelais und Fiſchart.

Dieſer Zuſatz zu dem alten Artikel über Gavarni und Töpffer hat ſich ſeine beſtimmten Grenzen ſtecken müſſen. Er konnte ſich nicht über die neuere franzöſiſche, nicht über die engliſche, die italieniſche Karikatur und ihre periodiſchen Organe, ihre Stile, nicht einmal mit einer gewiſſen Vollſtändigkeit über die deutſche, z. B. nicht über den „Schalk", nicht über die Wiener Blätter verbreiten, ja auch die Fliegenden Blätter konnten nur zu einem Theil ihrer Leiſtungen beſprochen werden, und es ſoll mein Schweigen über die nicht erwähnten Mitarbeiter kein Urtheil ausdrücken. Es iſt eben ein Beitrag zu einer Geſchichte der Karikatur. Wer uns eine ſolche ſchriebe! Das wäre einmal eine Aufgabe! Freilich fürwahr keine leichte! Sie erforderte eine Vereinigung von Eigenſchaften, welche faſt die Grenze menſchlicher Kraft überſteigt. Gefordert wäre gründliche Vertrautheit mit der Kunſtgeſchichte und ſchon nach dieſer Seite natürlich noch etwas anderes, als bloßes Wiſſen: Kunſtſinn, kunſtgebildetes Auge, Formengefühl. Aber das wäre eben nur die eine Seite. Die Karikatur ſteht in ſpezifiſch engem Verhältniß zur Kulturgeſchichte im weiteſten Sinn, politiſche und ſoziale Geſchichte, Geſchichte der Sitte, der Wiſſenſchaft, Dichtung, Religion miteinbegriffen. Beides, Kunſt und Leben müßte der Starke, der dieſe Arbeit wagen wollte, ſo tief verſtehen, daß er ebenſo fähig wäre, eine Geſchichte des Ideals — des äſthetiſchen wie des ſittlich religiöſen — zu ſchreiben, denn das Komiſche iſt das umgekehrte Ideal, der Humor iſt „der Gaukler, der auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts trinkt“, und um die Verkehrung zu verſtehen, muß man verſtehen, was in ihr verkehrt iſt.

Einer Geſchichte der Karikatur dürften Illuſtrationen nicht fehlen, und die Auswahl derſelben verlangte ebenfalls einen Grad von unterſcheidendem Werthgefühl, wie er ſelten vorkommt. Man könnte beſorgen, eine ſo lange Reihe von Zerrbildern werde ermüdend, entſtimmend wirken, und bei dieſem Punkt iſt allerdings noch eine Beobachtung vorzubringen. Eine lange Reihe von Karikaturen kann man nicht in continuo anſehen. Ich habe dieß beim Oberländer-Album erfahren. So berechtigt auch ſo unentbehrlich das Häßliche in der Karikatur, in allem Komiſchen iſt, die Seele wehrt ſich dagegen, wenn ſeine Erſcheinung über ein kurzes Zeitmaß hinausgeht, man ſpürt kaum die komiſche Wirkung mehr, der es dient. Es will nur pauſenweiſe in Priſen geſchnupft ſein. Allein in einer Geſchichte der Karikatur wird ja der Text vorherrſchen und für ein Ausruhen und eine Sammlung zu neuer Friſche für Auffaſſung der Bilder reichlich ſorgen.

Ein maleriſcher Stoff.

Jahrbücher der Gegenwart 1847.

Am 20. Juni 1576 ſtieß in Zürich ein luſtig befrachtetes Schiff in die Limmat. Ein großmächtiger Keſſel voll Hirſenbrei war geladen, und unter den Abſchiedsgrüßen und Glückwünſchungen einer wimmelnden Volksmenge beſtiegen vierundfünfzig in feſtliches Roth gekleidete Männer mit Armbrüſten das Fahrzeug. Ein Theil derſelben ergreift die Ruder, und man ſieht an ihren raſchen Schlägen, daß ſie Eile haben. Die Stadt Straßburg hatte auf den 21. Juni ein großes Hauptſchießen mit Armbruſt und Büchſe ausgeſchrieben: von nah und fern hatten ſich daſelbſt die geladenen Gäſte ſchon eingefunden: die Züricher Büchſenſchützen waren auch ſchon dahin abgezogen, die Armbruſtſchützen aber warteten den letzten Tag ab, denn ſie hatten etwas Beſonderes vor. Einen Waſſerweg von dreißig Meilen, aus der Limmat in die Aar, aus der Aar in den Rhein, zu dem man ſich ſonſt vier Tage nahm, wollten ſie in Einem Tage zurücklegen. Den Beweis ihrer Kraft und Raſchheit ſollte nun eben der Hirſenbrei liefern: er ſollte noch warm auf die Tafel des Ammeiſters zu Straßburg geſetzt werden.

Und richtig, es wurde durchgeführt: der heiße Sommertag ermattete nicht die Sehnen der rüſtigen Ruderer. Abends gegen neun Uhr landeten ſie in Straßburg, dem feierlichen Empfang folgte ein Schmauß bei dem Ammeiſter und ſiehe: der Hirſenbrei brannte noch am Mund. Es galt aber nicht nur einen Schwank in guter Volksweiſe: der Scherz hatte einen Sinn. Die zwei altverbündeten Städte hatten immer getreulich zuſammengehalten in Luſt und Ernſt, man hatte die Volksfeſte gegenſeitig beſucht, in Kriegszeiten ſich unterſtützt; allmälig aber war Verkehr und Bündniß lauer geworden. Jetzt wollte man dieſem Bunde wieder Leben geben, man wollte zeigen, daß Zürich wackere Männer und ſtarke Arme habe, welche im Falle der Noth raſch zur Hand wären, der befreundeten Stadt beizuſtehen: man kann in Zürich kochen, in Straßburg eſſen: ſo nahe Nachbarn ſollen zu Schutz und Trutz treu verbunden bleiben. Nach fröhlicher Feſtzeit kehrten die wackeren Schützen unter Straßburgiſchem Geleite auf feſtlich geſchmückten Wägen, mit wehenden Fahnen beſchenkt, nach Hauſe zurück.

Der gute Schwank wurde vielfach beſungen, durch Inſchriften, Münzen, Holzſchnitte, Mauergemälde verewigt. Jener geniale Humoriſt, dem nur die Kunſtform fehlte, um ein deutſcher Ariſtophanes zu werden, jener wahnſinnige Wortſpieler, hinter deſſen koloſſalen Narrheiten und Wüſtheiten ein ſo geſundes Herz, ſo ſittliches Gefühl, ſo wackerer Mannesſinn, ſo heiße Vaterlandsliebe, ſo ſchwungvolle Begeiſterung für die großen Bewegungen des Reformationszeitalters hervorleuchtet: der treffliche Fiſchart dichtete darüber unter dem Namen: Ulrich Mannſehr vom Treubach ein kleines Epos: „Das glückhaft Schiff von Zürich. Ein Lobſpruch von der glücklichen und wohlfärtigen Schiffahrt einer burgerlichen Geſellſchaft aus Zürich auf das ausgeſchrieben Schießen gen Straßburg, den 21. Juni des 76. Jahrs nicht viel erhörter Weis vollbracht.“ Dieſes Gedicht iſt 1828 von Karl Halling neu herausgegeben und von L. Uhland mit einem einleitenden Beitrage zur Geſchichte der Freiſchießen begleitet worden. Ein glücklicher Stoff für einen Dichter! Hier iſt zwar keine ſpannende Handlung; eine bewegte männliche Körperthätigkeit, die durch Sonnenbrand und gefährliche Flußwirbel ein Schiff rudert, nimmt wohl die Mitte ein, aber es geht nicht zum Kampf, ſondern zum Spiel, glückliche Vollendung erwartet man von Anfang, hier waltet kein Schickſal, wie es im großen Epos die erſten heroiſchen Unternehmungen der Völker beherrſcht. Feſtſcenen, heiterer Willkomm und Abſchied bilden den friedlichen Anfang und Schluß. Doch im Spiel iſt Ernſt, im Scherz Zweck. Ein Gedanke trägt das Ganze, und dieſer Gedanke iſt an ſich ein objektiver, in gegebenen Volksverhältniſſen natürlich begründeter. Ebendarum bleibt dieſer Gedanke nicht verborgen hinter dem, was im Vordergrund am Auge vorübergeht; wie er naiv iſt, gut bürgerlich, volksthümlich, ſo leuchtet er auch ſichtbar aus den Formen und Geſtalten der Männer und ihrem Thun, dem ganzen Feſtbilde guter alter Zeit und Sitte hervor. Die einförmige Succeſſion der Fahrt, für alle künſtleriſche Behandlung eine ſchwierige Partie, belebt ſich auf einzelnen Punkten: das Schiff wendet von einem Fluß in den andern, wird von den Einwohnern der Städte, an denen es vorüberfährt, feſtlich mit Ruf und Trompetenſchall begrüßt und der

Gruß gleich lebhaft erwidert, die gefährlichen Stellen des Flußbetts fordern verdoppelte Anſtrengung; genügt aber dies alles nicht, einer langen Tagesfahrt ihre Monotonie zu nehmen, ſo darf der Dichter, der ja nicht bloß Bilder dem inneren Auge zu geben hat und dem auch als Epiker eine lyriſche Belebung nicht verſagt iſt, das Schiff mit ſeinen Empfindungen begleiten, oder richtiger, damit er nicht über die Grenzen des Epiſchen hinaus in das Subjektive gerathe, er wird uns mit Herz und Sinn in die Gefühle der fahrenden Männer verſetzen, wie ſie die wechſelnden Ufer, die neuen Flüſſe begrüßen, dem Gang der Sonne ungeduldige Blicke zuſenden, ſich zu neuen Anſtrengungen anſpornen, endlich mit Jubel ihr Ziel vor Augen ſehen. Der Abſchied von Zürich, der Empfang, die Bewirthung in Straßburg gibt eine Reihe trefflicher Sittenbilder guten alten Städtelebens: da ſind die rüſtigen Männer, die ſchönen Frauen, die ehrbaren Rathsherrn, die geſchmückten Schießſtätten, die wohlbeſetzten Tafeln, da iſt der Münſterthurm, ſind die ſtattlichen Häuſer Straßburgs. Die umgebende Natur iſt überall ſo ſchön, daß eine Reihe der herrlichſten Landſchaftgemälde an dem gleitenden Schifflein vorüberzieht. Ohne allen beſonderen Anlauf, ohne abgelöſte Herausſtellung des Gedankens, der dieſen Schwank voll guten Sinnes eingab, kann der Dichter alle dieſe Scenen mit dem Ausdrucke deſſelben durchflechten, ihnen die geiſtige Durchſichtigkeit geben, daß man überall auf den ſittlichen Grund hineinſieht.

Man kann nicht ſagen, daß Fiſchart ſeinem Stoffe mit Künſtlerhand all ſeine fruchtbaren Keime abgewonnen habe. Zunächſt ſtand er ihm zu nahe in der Zeit. Ihn trennten nicht Jahrhunderte der Aufklärung von der guten alten Zeit, von den maleriſchen Kulturformen der Sitte, Tracht, Geräthe u. ſ. w.: naiv, wie die Menſchen noch waren, hat er auch keine Sehnſucht nach der äußern Natur, um ihre Schönheit im Sinne des ſentimentalen Blickes als landſchaftlichen Saum der bewegten Menſchengruppe mitwirkend beizugeben. Auch der politiſche Zuſtand ſeines Vaterlands iſt nicht ſo, daß er den Werth ſeines Stoffes mit dem geſchärften Auge anzuſehen hätte, womit ein moderner Dichter jene ſchöne Regung deutſchen Bundesgeiſtes im Schimmer verklärender Vergangenheit betrachten würde. Die Schweiz hat ſich noch nicht von Deutſchland getrennt, Elſaß iſt noch nicht verloren. Allerdings iſt jedoch die gute alte Zeit bereits erſchüttert, man ſchlägt aus der Art, „erregt täglich neue Bräuch“, man ſieht täglich durch neu „Unrichtigkeit groß Leid entſtehen,“ alte Tugenden ſchwinden, der zähe Halt an einer ausgelebten Religionsform gegen das neue Geiſtesleben droht Deutſchland zu zerreißen, und gute Nachbarſchaft, treuer Bundesſinn wird von trauernden Patrioten vermißt: es gilt ſchon, die Kraft, die handfeſte Arbeitſamkeit, die Bundestreue der Altvordern zu preiſen und die rüſtige Fahrt einem erlahmenden Geſchlechte als Muſter und Sporn hinzuſtellen. Aber doch iſt die Zeit der derben Bürger- und Volksluſt, wie ſie nach dem Zerfall der ritterlich mönchiſchen Bildung des Mittelalters aufblühte und in Feſten und Schwänken ihrem neuen Lebensgefühl Form und Luſt gab, auch noch die des Dichters. Das Element, das dieſen Stoff getragen, iſt unmittelbar auch das ſeinige, und dieſes Element war überhaupt nicht dasjenige, worin reine künſtleriſche Form gedeihen konnte; die humaniſtiſchen Studien blühten, und Fiſchart war einer der bedeutendſten damaligen Humaniſten, aber Formſinn, Formgefühl von den Alten zu lernen, wie die Italiener, dazu war für die Deutſchen die Zeit noch nicht: ihre Tugenden, ihren objektiven Charakter, ihre reine Menſchlichkeit verſtand man wieder, die Anmuth ihrer Fabeln regte mächtig an, aber der Bildhauer, der Zeichner, der Dichter reinigte und erzog nicht an ihnen ſeine Einbildungskraft zur Klarheit, zu künſtleriſchen Harmonie. Gerade jetzt vielmehr brach recht die deutſche Barbarei hervor: im Muthwillen des Sieges über Jahrhunderte der Illuſion wollte ſie ſich recht mit Fleiß austoben. Auch Fiſchart iſt barbariſch, und ſein glückhaft Schiff zeigt es wie ſeine anderen Werke. Es iſt formlos hingeworfen. Der gute Sinn des Schwanks wird in ermüdenden didaktiſchen Stellen, welche zwar als Geſinnung des Dichters erfreuen, neben die Erzahlung geſtellt. Er preist insbeſondere die *Arbeit*, „handfeſt Arbeitſamkeit, ſtandhaft Unverdroſſenheit,“ und auch darin erkennt man das Ende des Mittelalters, den neuen Geiſt, der den Menſchen aufgegangen war. Seine Lehren trägt er theils im eigenen Namen vor, theils legt er ſie einem Dritten in den Mund, aber auch dann zu breit. Antike Fabeln, von Ikarus, Jaſon u. and. einzufügen vergißt er nicht. An einigen Stellen ſieht man wohl, daß es ihm nicht an Sinn und Empfindung fehlte, die wahre Bedeutung des Mythiſchen zu fühlen, ja ächt poetiſch und unabſichtlich den Prozeß zu wiederholen, durch welchen es überhaupt entſtanden iſt. Wie die guten Geſellen in den Rhein kommen, begrüßen ſie ihn laut mit Trommeten und bitten ihn um gute Förderung. Der Rhein hört es, „da wund er um das Schiff ſich krauß, macht umb die Rüeder ein weit Rad und ſchlug mit Freuden an's Geſtad und ließ ein rauſchend Stimm da hören,“ und nun ermahnt er ſeine lieben Eidgenoſſen, ſie ſollen friſch dran gehen, ſie ſollen ihren Vorfahren nachjagen in der alten Gerechtigkeit, nachbarlicher Freundlichkeit, Standhaftigkeit in der Noth: er habe viel ehrlich Leut und Schützen gen Straßburg geleit auf das Schießen, aber noch keine mit ſolcher Freude. Dies iſt jene ächte Naturbeſeelung, welche noch heute Götter bildet, nur mit dem Unterſchiede, daß die Alten dieſe Götter glaubten, während die Phantaſie der Neueren ſie nur als freien Schein erzeugt und verwendet. So wird auch die Sonne belebt: die Schiffer müſſen wünſchen, ihr zuvorzukommen, ſie will es nicht leiden, ſpannt friſche Pferde vor u. ſ. w. Dieſe Naturbelebung iſt eines der Hauptmittel, womit der Dichter die einförmige Linie der Fahrt zu ſchmücken weiß, aber, wie ſchon geſagt, in weiterer Ausdehnung und Fühlung die umgebende Natur hereinzuziehen, dazu iſt er ſelbſt zu ſehr Natur. Trocken erſcheint er beſonders in den menſchlich belebten Scenen: die Abfahrt unter Volksgruß von Zürich, die Durchfahrt unter der Baslerbrücke unter lautem Zuruf und Trompetenſchall, der Empfang in Straßburg, der Beſuch der Schießſtätte, des Zeughauſes, der Speicher, der Kellereien, des Münſters, wo auf dem Kranze ein Frühſtück genoſſen wird, alles dies iſt ſo gegeben, daß man deutlich ſieht: er hat ein Bild, aber ihm fehlt die Flüſſigkeit, die epiſche Ruhe und behagliche Malerei, es mitzutheilen. Fiſcharts bildendes Talent liebte es bekanntlich, ſich auf die Sprache zu werfen und den ausgelaſſenſten Muthwillen an ihren Formen zu üben; für den ſatyriſchen Roman war dies wohl am Orte, aber hier im epiſchen Stile und der gebundenen Sprache muß man, wiewohl er ſparſamer mit Wortſpielen iſt, als ſonſt, eine Verirrung des Bildungstriebs darin erkennen. Die laufenden Reimpaare ſind formlos und ermüdend, die Sprache ſchwankt im Zuſtande des Uebergangs vom Mittelhochdeutſchen zum Neuhochdeutſchen (— Fiſchart wechſelt z. B. zwiſchen: Ruoder, Rueder und Ruder —), hat aber immer noch weit mehr Saft und Grün, als der moderne Niederſchlag aus den Dialekten, dieſer Baukaſten aus viereckigen Holzblöckchen, aus denen wir frei ſchaltend alles fügen können, die aber aus vertrocknetem, der dichteriſchen Neubelebung ſo ſpröd widerſtehendem Holze beſtehen.

Ich rede nicht im Scherz, wenn ich ſage, daß nach meiner Ueberzeugung noch heute ein epiſches Talent in dieſem Gegenſtand einen ſehr dankbaren Stoff fände. Was wäre daraus zu machen, wenn alle die bildungsfähigen Keime, die Fiſchart darin liegen ließ, benützt würden! Wenn die maleriſchen Kulturformen, die ungebrochenen Menſchen, die ſaftige Sitte, das Wohlbehagen der Städte, die vollen Keller und Speicher, die gediegenen Häuſer, der herrliche Münſter vor uns heraufgeführt würden, wenn nun zugleich die Schweizernatur, die Alpen, die ſilbernen Gletſcher, die milden, grünen Thäler im blauen Morgendufte, dann das breitere Land, die Ströme, der Rhein, das geſegnete Elſaß in Auge und Seele träten, nicht beſchrieben in der Weiſe der im äſthetiſch verwerflichen Sinn malenden Poeſie, ſondern vorüberziehend, wie die Ufer am gleitenden Schiffe nach der bekannten optiſchen Täuſchung zu gehen ſcheinen, abgeſpiegelt im Auge der wackeren Schiffer, lebend in ihrer wechſelnden Empfindung. Und durch dies alles hindurch der rothe Faden der Bedeutung des Ganzen, die jetzt ſo guten Boden fände! Der Dichter hätte den unendlichen Vortheil, eine Saite anzurühren, die mächtig ſchwingt und hellen Ton gibt. Es braucht kaum geſagt zu werden, was bei dieſem tüchtigen Schifferſtückchen jedem Deutſchen einfallen muß. Konnte der Züricher dem Straßburger zeigen, wie ſchnell man zuſammenkommen kann, wenn man nur recht will, ſo kann wohl eines ſchönen Tages auch der Deutſche mit einem Keſſel noch heißeren Hirſenbrei's in Straßburg erſcheinen.

Wir haben eine Idylle, die faſt lauter Schwank iſt: Mörike's „Idylle vom Bodenſee“; ſie dreht ſich um zwei harmloſe Bauernſpäſſe, komponirt eigentlich Schwank in Schwank und ſchwächt dadurch leider ihre einzelnen wunderſchönen Bilder. Ein bedeutenderer Hintergrund, wie ihn Göthe ſeiner Idylle Hermann und Dorothea gegeben, ließ einem ſolchen Vordergrunde ſich nicht anfügen, wiewohl der Bodenſee Anhalt genug zu großem Ausblick geboten hätte. Die Hirſenbreifahrt dagegen iſt zwar im Vordergrund nur idylliſches Sittenbild und zugleich einfach ein Schwank, die Handlung nur Spiel; allein das Handeln koſtet mannhafte Anſtrengung, und das Spiel hat einen ernſten, politiſchen Sinn; die größere Perſpektive, der bedeutende völkergeſchichtliche Hintergrund iſt alſo von ſelber da und nicht erſt hinzuzugeben. Der Stoff wäre demnach ganz dazu geſchaffen, in höheren epiſchen Stil gehoben zu werden wie Göthe in Hermann und Dorothea gethan hat. In dieſem begrenzten Sinne könnte denn vielleicht ein gutes Dichtertalent an unſerem Stoffe zeigen, daß noch ein Epos möglich iſt.

Die Abſicht dieſer Zeilen iſt jedoch eine andere. Ich möchte dieſen Stoff dem Maler empfehlen: nicht nur dem Illuſtrator, dem Holzſchneider, dem Skizzenzeichner, wiewohl kein Zweifel ſein kann, daß auf den erſten Blick ſchon ein Cyklus anziehender Bilder in kleineren Umriſſen der Phantaſie entgegenquillt; nein, dem Maler, dem Hiſtorienmaler, und ſelbſt die Probe des großen Stils in der Freske dürfte nach meiner Anſicht der Stoff recht wohl aushalten, ſo gut wie die des epiſchen Stils in der Hand des Dichters. Die Form, in welcher uns der Stoff von Fiſchart überliefert iſt, wäre als Grundlage, Vorlage gerade die rechte. Die bildende Kunſt hat von jeher ihre Stoffe nicht bloß aus der unmittelbaren Wirklichkeit, ſondern auch aus der Poeſie gewählt. Der Stoff iſt in dieſem Falle bereits Form geworden, aber dieſe Form wird für ein Kunſtverfahren anderer Art noch einmal Stoff. In dieſem Verhältniß liegt allerdings auch eine Klippe. Die Kunſtthätigkeit fordert zwar einen Stoff, der in gewiſſem Sinne ſchon reif iſt. Reif: dies hat eine doppelte Bedeutung. Abgeſehen von der Frage, ob er ſchon von einer andern Kunſt behandelt iſt oder nicht, ſoll er, wie er im Leben, in der Geſchichte vorliegt, vollendet, vergangen, abgeſchloſſen ſein. Oder er iſt zudem ſchon von einer andern Kunſt behandelt, alſo reif im Sinne einer bereits vorangegangenen formellen Zubereitung. Hier aber iſt es, wo eine ebenſo ſtarke zweite Forderung eintritt: er darf nicht allzureif ſein. Allzureif iſt ein Stoff für den Maler, wenn er ihn als dramatiſch behandelten vorfindet und aus dieſer Behandlung als ſeiner Quelle ſchöpft; denn da iſt ſchon alles auf raſche und unmittelbare Wirkung geſtellt, die bildende

Kunſt treibt dies noch weiter und ſo geht es faſt unvermeidlich über in eine theatraliſche Beziehung auf den Zuſchauer, wodurch dieſe Kunſt in ihrem Weſen zerſtört wird, denn ihre Werke ſollen ganz als ſolche erſcheinen, die nicht wiſſen, daß man ſie ſieht. Allzureif iſt aber der Stoff auch, wenn ihn der Maler aus der Lyrik (als einziger Quelle) ſchöpft: freilich dies nur nach einer Seite, nach der andern iſt er ebenſoſehr unreif. Er iſt von ſubjektiver Innigkeit durchglüht, das Element der Zeichnung, der Geſtalt in die zitternden Schwingungen des Gefühls verflüchtigt, das Greifliche zu wenigen Strichen oder Farbenpunkten eingeſchmolzen, die der bildende Künſtler nicht mehr zu der nöthigen Breite, zu voller Anſchaulichkeit ausziehen kann, ohne in das Geſuchte, Mühſame zu gerathen. Die Düſſeldorfer Schule hat zur Genüge bewieſen, welch unglückliche Wahl dieſe Ausbeutung des Lyrikers durch den Maler iſt. Theilweiſe iſt dieſe Unreife allerdings auch in der dramatiſchen Poeſie vorhanden als nothwendige Folge der Stellung des Ganzen auf die Spitze unruhiger Spannung, erſchütternder Wirkung; die äußere Lebensſphäre wird mit ſcharfem Meſſer abbrevirt, um der Handlung aus inneren Motiven freien Raum zu geben, doch geht die Einſaugung des Aeußeren natürlich ungleich weniger weit als in der lyriſchen Dichtung. Das Epos dagegen kocht den Stoff in einem Sinne reif, wodurch es wirklich der bildenden Kunſt in die Hand arbeitet. Es breitet ihn deutlich und ſcharf vor dem inneren Auge aus, es wirft nicht die ſubjektive Empfindungsglut des dichtenden Subjekts hinein, ſondern beleuchtet ihn ruhig wie die gemeſſen wandelnde Sonne. Allerdings durchwärmt und vergeiſtigt es ebenfalls ſeinen Stoff in einer Weiſe, worin es von der bildenden Kunſtform völlig abweicht, und während es ihn dadurch voller belebt, entkleidet es ihn auf der andern Seite nothwendig doch auch eines Theils ſeiner ſinnlichen Breite und Anſchaulichkeit. Iſt es ja ſchon die Sprache, welche zwiſchen aller Poeſie und aller bildenden Kunſt eine ſcharfe Grenze zieht. Der Dichter ſpricht, er läßt ſprechen: ſelbſt die verhältnißmäßig dürftige Behandlung, welche Fiſchart mit ſeinem Stoffe vorgenommen, beſitzt in jenen Momenten, wodurch er die Tagesfahrt der Züricher belebt, indem er ſie jetzt im eigenen Namen mit ſeinen Wünſchen begleitet, jetzt den Rhein fröhlich aufrauſchen und ſie mit Worten begrüßen, jetzt die Sonne mit ihnen wettlaufen läßt, rein poetiſche Schönheiten, wohin ihm kein Maler folgen kann. Anderes dagegen liegt — nicht nur bei unſerem hier ſo unbehilflichen Fiſchart, ſondern in jedem Epos — noch zu dürftig und unentwickelt. Der Epiker kann die Motive der Geſtaltung, die der Stoff darbietet, nicht in ihrem Umfang ausbeuten. Schon dadurch, daß er nur dem inneren Auge ſeine Gebilde vorüberführt, werden dieſe, ſo ſcharf er im Gegenſatz gegen den Lyriker zeichnen mag, unbeſtimmt, ungründlich. Die Malerei hat alſo noch genug zu thun auch am epiſch vorbereiteten Stoffe, ſie hat noch Objekt genug, an welchem, im Kampfe mit welchem ſie bildend, umgeſtaltend, da abſchneidend, ausſcheidend, dort erhellend, erhöhend ihre Thätigkeit erweiſen, ihr ſpezifiſches Leben entfalten kann. Vollends aber in dem vorliegenden Gedichte hat ſchon die Hand des Epikers ihr Geſchäft nur halb vollendet, mit derbem Finger den Thon nur in groben und trockenen Umriſſen modellirt. Der bildende Künſtler muß hinter den Dichter zurückgehen, durch geſchichtliche und landſchaftliche Studien das vom Dichter nur grob untermalte Bild vollenden, ja im Grunde iſt ſein Verhältniß zu dieſem nicht viel anders als das zu einem dankbaren hiſtoriſchen Stoffe, dem ein Erzähler nur wenig Leben abgewonnen hätte.

Faſſen wir den Stoff einmal ohne weitere Skrupel friſchweg an und beſehen ihn näher auf ſeine maleriſchen Motive; es muß ſich ja ſogleich zeigen, ob er arm oder reich iſt. Denken wir uns einen Cyklus von Bildern; der Ernſt der Grund-Idee, die ſtattlichen Kultur-, die großartigen Naturformen berechtigen uns, wie ſchon angedeutet, uns groß ausgeführte Fresken, in einem Rathhausſaale, einer offenen ſtädtiſchen Halle vorzuſtellen. Nähmen wir nur Ein Bild an, ein Staffeleibild, worin ein Künſtler alles Beſte, was der Stoff enthält, wie in einem Focus zu vereinigen ſuchte, ſo thäte wahrlich die Wahl weh. Welches iſt der „prägnanteſte,“ der „fruchtbare“ Moment? Abfahrt, ſchwerſte und gefährlichſte Parthie der Fahrt, Ankunft?*) Wir brauchen dieſe ſchwere, freilich ſehr intereſſante Frage nicht zu löſen, wenn wir uns einen Cyklus denken, und gewinnen zugleich den Vortheil, dasſelbe Schiff und dieſelben Mannen mehr als einmal vorüberführen zu dürfen. Alſo zur Sache! Das erſte Bild ſtellt eine Uferſcene in Zürich dar. Der Brei wird gekocht, die Sonne iſt noch nicht aufgegangen, das Feuer beleuchtet mit flackernder rother Flamme die Architektur der Stadtumgebung, die Geſtalten munterer Köchinnen und Köche, die Wellen der Limmat. Andere ſind am Ufer mit der Ausrüſtung des Schiffes, dem Zutragen der Armbrüſte, der Lebensmittel beſchäftigt, während die wackeren Schützen und Ruderer einſteigen. Das zweite Bild ſtellt die Abfahrt vor. Die Sonne geht auf, ferne Gletſcher, die Spitzen der Häuſer, der Kirchen ſtehen ſchon im Lichte, eine fröhliche Menge drängt ſich am Ufer, winkt, ruft Glück, die Schiffer ziehen mächtig die Ruder an, „daß es ein Anſehen gab, als ob ein frembds ungwont Gefügel (Vogel) da auf dem Waſſer rüert die Flügel.“ Nun eilen wir längs der Wand hinab und laſſen ihre Mitte vorerſt leer für die bildneriſch zweifelhafte Mitte der Begebenheit: am andern Ende aber zeichnet unſere Phantaſie mit leichtem Wurf die geiſtigen Kartone für die Scenen der Ankunft und des Aufenthalts in Straßburg. Das Ufer des Rhein-Arms iſt mit wartendem Volke gekränzt, unter welches die Anfahrenden nach alter Sitte (V. 785 ff.) Brod auswerfen; zwei Rathsherrn zur Empfangsrede ſtehen bereit und treten aus den Volksgruppen hervor. Ein Theil der Ruderer legt ſchon müde das Ruder weg, andere geben die letzten Stöße oder ſtehen mit den Schalten bereit, der eine langt die Waffen hervor, andere legen Hand an den Keſſel, ihn auszupacken. Die untergehende Sonne beleuchtet die Scene, die Pyramide des Münſterthurms ſchwimmt im flüſſigen Golde. Nun Schmauß beim Ammeiſter. Der Brei iſt aufgetragen und brennt die Koſtenden noch auf die Lippen. Wie heitere Motive in dieſem Momente, wie glänzende in der Anordnung der feſtlich genußreichen Situation bei der maleriſchen Form der Raumausſtattung, Geräthe, Tracht liegen, bedarf gewiß keiner Ausführung. Die tiefere Bedeutung, welche der Scherz hat, könnte recht wohl in einer klar hervortretenden Gruppe von Männern, die in ernſter Erregung durch Handſchlag einen Städtebund beſiegeln, ihren Ausdruck finden. Ein ſolcher Moment kommt freilich an Anſchaulichkeit nicht einer leidenſchaftlichen Handlung gleich, doch entzieht er ſich noch nicht der Sphäre des Darſtellbaren, und eine hiſtoriſche Notiz darf ein Kunſtwerk ja wohl vorausſetzen zu ſeiner Erklärung, nur keinen räſonnirenden Kommentar. Man könnte aber, wenn man wollte, dieſem Schmauſe den Scherz und die Luſt als alleinherrſchende Stimmung laſſen und eine ſolche Scene, worin der Sinn des Schwanks ſich höhere Form begeiſterten Gefühls gibt, auf den Münſterthum verlegen, wo am andern Tage eine „Kollation" die Gäſte erwartete. Das wiederholte Schmauſen zu vermeiden würden hier einige Becher Weins genügen; der erhabene Ort, die recht wohl anzudeutende Fernſicht auf die Gauen Deutſchlands und der Schweiz würden als das natürliche Motiv erſcheinen, die Männer zu ſtimmen und zu erheben, um ſich mit Blick, Umarmung, Händedruck, Hinauszeigen auf die herrlichen Lande den Brüderbund treuen Zuſammenhalts zuzuſchwören.

---

*) Der Moment der Ankunft iſt wirklich gemalt worden, mehrere Jahre nachdem dieſer Aufſatz geſchrieben war. Leider entſinne ich mich des Künſtlers nicht; ich meine, ein Elſäßer. Ich habe das Bild in Zürich ausgeſtellt geſehen und, wie Jedermann, mit großem Genuß Figurenreiche Scene am Ufer, Empfang der Gäſte durch den Magiſtrat, umher friſches, behagliches Bürgerleben in mancherlei Gruppen, wozu der Stadtproſpekt mit den ſtattlichen alten Häuſern einen höchſt maleriſchen Grund und Rahmen bildete.

Man fühlt freilich, daß hier zu wenig Handlung iſt, ſolche nämlich, welche die Geſtalt in eine ſtarke, deutliche, unmittelbar verſtändliche Bewegung ſetzt, man fühlt, daß Scenen, wie die hier aufgeführten, erſt auf eine Reihe vorhergehender als feſtlicher Abſchluß folgen müßten. Sollte denn nun aber wirklich der bewegtere Theil des Ganzen, die Fahrt ſelbſt, nicht einige Momente für die Hand des Malers darbieten? Momente, wie die, wo die braven Ruderer ungebeugt von langer Mühe, „zu ruodern erſt ein Grimm bekommen und ſo ſtark die Rüeder zucken, als wollten fallen ſie an Rucken, in gleichem Zug, in gleichem Flug; — der Steurmann ſtuend feſt an dem Pflug und ſchnitt ſolch Furchen in den Rein, daß das Unterſt zu oberſt ſchein; die Sonn het auch ihr Freud damit, daß ſo tapfer das Schiff fortſchritt, und ſchien ſo hell in d' Ruoder-Rinnen, daß ſie von fern wie Spiegel ſchienen" u. ſ. w. — alles das, ſollte man doch meinen, ſei darzuſtellen, und auch das Bewegte des Waſſers, was die luſtige Stimmung des Ganzen vollendet, muß ja dem Maler eine ganz willkommene Aufgabe ſein: „das Geſtad ſcherzt auch mit dem Schiff, wann das Waſſer dem Land zulief; dann es gab einen Widerton gleichwie die Rüeder thäten gon; ein Fluot die ander trieb ſo gſchwind, daß ſie Eim unterm Gſicht verſchwind, ja der Rein warf auch auf klein Wellen, die tanzten, umb das Schiff zu gſellen; in Summa: alles fröudig war, die Schiffahrt zu vollbringen gar." Drei Momente der Fahrt ließen ſich etwa feſthalten und ohne ermüdende Wiederholung aneinander reihen. Als zweites Bild haben wir oben die Abfahrt vorgeſchlagen. Das dritte nun (das erſte von der Fahrt ſelbſt) zeigte das „Wagſchifflin," wie es in den Rhein gelangt iſt. Die Sonne brennt ſchon heiß; die Ruderer haben die Gewänder abgelegt und ſind nackt bis zum Gürtel; auf den luſtigen Anfang iſt die ſchwere, arbeitsvolle Mitte gefolgt, der Rhein nähert ſich der gefährlichen Stelle bei Laufenburg, wo er ſich ſchäumend zwiſchen ſteilen Ufern durchſtürzt und durch die Berge „eine Straßen frei äzt.“ Der Steuermann weist anfeuernd vorwärts; ein Theil der Mannſchaft drückt in allen Bewegungen noch die Freude aus, in den deutſchen Strom gelangt zu ſein, die Ruderer verdoppeln ihre Kraft, und hier iſt es, wo ſie in heißer Mannesarbeit die Ruder zückend ſich zurückbiegen, „als wollten ſie auf den Rücken fallen,“ hier, wo der Dichter in die vorhin angeführte ſtimmungsvolle Schilderung übergeht. Als viertes Bild würde ich die Durchfahrt unter der Brücke von Baſel vorſchlagen. Ich muß es der Phantaſie des Künſtlers und ſeiner beſſeren Ueberſicht der maleriſchen Mittel überlaſſen, ob er ſeinen Standpunkt für dieſen ſchönen epiſchen Moment auf der Höhe nehmen, uns zuvorderſt das jubelnde, guckende, grüßende, mit Trompeten ſchmetternde Volk auf der Brücke, das unter ſie durchſchießende Schiff in der Tiefe zeigen, oder ob er das Schiff mit den hinaufgrüßenden Männern in den Vordergrund und die Brücke mit dem Volk entfernter in die Höhe ſtellen will. Im erſteren Fall hätte er jedenfalls den Vortheil, uns nicht abermals die dem Auge ſchon geläufige Schiffsmannſchaft, ſondern Volksgruppen, Männer, Frauen, Kinder, verſchiedene Stände zu zeigen, und an einem Reichthum genre-artiger Motive wäre kein Mangel. Für das fünfte Bild ſchwanke ich zwiſchen zwei Momenten, denn beide aufzunehmen halte ich nicht für thunlich, weil man daſſelbe Schiff nicht zu oft vorführen kann, ohne allerdings in monotone Succeſſion zu gerathen. Die eine Scene würde die ſehr ſchwierige Durchfahrt durch den wilden Strudel bei der verfallenen Burg Ißſtein darſtellen. Als nicht minder wild wird der Strom weiter unten bei Neuenburg geſchildert, die Mannſchaft beklagt die unglückliche Stadt, welche er kurz vorher zum Theil zerſtört hat; die erſtere Stelle hätte aber an der Ruine von Jßſtein eine beſonders vortheilhafte maleriſche Scenerie. Einen ſolchen Moment der ſtärkſten Bewegung und Anſtrengung in den Cyklus aufzunehmen, einen Moment, wo die ganze Situation eine furchtbare und alle menſchliche Kraft in Anſpruch genommen iſt, wäre nicht nur aus unmittelbar äſthetiſchen Gründen ſehr zu empfehlen, nämlich theils wegen der Lebendigkeit des Schauſpiels an ſich, theils wegen des Kontraſtes, der wohlthuend den behaglichen Schlußſcenen in Straßburg voranträte, ſondern auch wegen des tieferen Sinnes, der zwanglos und ohne allegoriſche Abſichtlichkeit dem Zuſchauer daraus entgegenkäme: dieſer würde fühlen, wie auch das Spiel ſeinen ſtrengen Ernſt hat, er würde durch den Anblick des drangvollen Moments ergreifend darauf hingewieſen, daß es ſich hier nicht um einen bedeutungsloſen Schwank handelt, kurz die Darſtellung würde ſymboliſch im guten Sinne des Worts, zugleich und außerdem würde an die Leiden und Mühen des deutſchen Volkes erinnert, die ſich an den Beſitz ſeines erſten Stromes ſchon geknüpft haben und wenn es einſt daran geht, wieder zu nehmen, was ſein iſt, blutig wieder knüpfen werden Allein ich ſchwanke deßwegen, weil ich ſehr ungern einen andern Moment ruhig ſchöner Art fahren laſſe, den nämlich, wo die Geſellen zuerſt den Thurm von Straßburg blitzend im Strahle der ſchon tiefer ſtehenden Sonne erblicken (V. 670). Da ruhen die Ruder einen Augenblick, da wird freudig hinausgedeutet nach dem ſchönen Ziele, da iſt ein Jauchzen, Hüteſchwenken, einer fühlt an den Keſſel, ob er noch heiß ſei, einer legt die feſtliche Jacke wieder um, ein anderer ſetzt Willkomm trinkend einen Becher Weines an u. ſ. w. Getraut ſich aber der Künſtler, ohne durch Wiederholung des ſo oft wiederkehrenden Schiffes zu ermüden, ſowohl jenen drangvollen, als dieſen heiter ſehnſuchtsvollen Moment aufzunehmen: um ſo beſſer.

Und ſo wollte ich überhaupt dem Künſtler nicht vorgreifen: ich meine nicht, daß ich zu komponiren wiſſe, darum, weil ich mir zutraue, gelegentlich einem Stoffe anzuſehen, ob er fruchtbar ſei. Die Künſtler hat es geärgert, daß die Aeſthetik und Kritik neuerdings ſo viel von „der Wahl der rechten Stoffe,“ von „den zeitgemäßen Stoffen,“ ſprach. Die Findung des Stoffes ſoll man dem geheimen Wechſelgeſpräche zwiſchen Zufall und Genius überlaſſen, ſagen ſie. Sie haben Recht. Aber welchem Vernünftigen iſt es auch eingefallen, dem Künſtler ſeine Wünſchelruthe, den Inſtinkt, und ſeinen Boden, den Zufall, die gute Stunde, wo er auf Goldadern ſtößt, aus der Hand nehmen und ihn am Stecken der Lehre in das Land der guten Stoffe führen zu wollen! Es kann jedoch Zeiten geben, wo der Inſtinkt unſicher wird, den Wald vor Bäumen nicht ſieht und dahin tappt, wo nur dürre Dornenſträuche, verfaulte Knorren, verweſte Wurzeln ſind, aus denen ſich nichts ſchnitzen läßt. Dann kann es ſich treffen, daß die, welche nichts machen können, hie und da beſſer wiſſen, was zu machen wäre, als die, welche etwas machen können. Wenigſtens auf das Land hinzuweiſen, wo gute Erde, wo ſaftiger Wald iſt, kann ihnen nicht verboten ſein; und dann werden ſie auch auf eine einzelne Stelle, dieſen und jenen Baum hinzeigen dürfen. Läßt ſich ja der Künſtler vom beſtellenden Laien oft genug Stoffe aufhalſen, welche nur der Ungeſchmack für dankbar halten kann, fügt ſich, gewinnt der ſchlechten Aufgabe ab, was ihr nothdürftig abzugewinnen iſt. Der Unterſchied, daß der eine beſtellt, der andere bloß hindeutet, wird doch wohl keinen Unterſchied in dem Rechte begründen, auf Stoffe aufmerkſam zu machen. Mag mein Rath ein Fehlſchuß ſein, ich begnüge mich dann gerne damit, die Stoff-Frage nur einmal wieder angeregt, nur auf irgend einem Punkte zu einem Nachdenken darüber beigetragen zu haben, was gute Stoffe ſind, was nicht. Der hier empfohlene zog mich immer wieder an, weil er ſo gut altbürgerlich, ehrbarlich, ſtädtiſch, ſo körnig, zugleich aber, wenn man nur auf große Leidenſchaft verzichtet, ſo epiſch anſchaulich iſt, ſich in einer Reihe von einzelnen Bildern ſo bequem und reif abrundet, weil er ſich ebendarum ſo angemeſſen für monumentale Behandlung in großen, öffentlichen Räumen darbietet.

Zuſatz

1880.

Ein Fehlſchuß iſt dieſer Artikel vielleicht zu nennen, ſofern er einen Stoff empfiehlt, der im Zuſchauer keine lebendige Anknüpfung an die Gegenwart zuläßt; öffentliche Kunſtdarſtellungen ſollen volksthümlich ſein und begleitende Gedanken angenehmer und erhebender Art hervorrufen. Bild tüchtiger Mannesarbeit: dieß genügt nicht, der Stoff darf auch nach politiſcher Seite nicht todt ſein. Was S. 160 hierüber geſagt iſt, will nicht recht ſtimmen. Schweizern ſymboliſch Deutſche unterſchieben geht bei der politiſchen Trennung doch kaum an und das Elſaß iſt zwar wiedergewonnen, aber haßt uns noch.* Dennoch, hoffe ich, wird der Wiederabdruck des Artikels ſchon aus dem Grunde nicht auf Mißbilligung ſtoßen, den er am Schluſſe für ſich vorbringt. Man wird nicht in Abrede ſtellen, daß Unſicherheit in der Stoffwahl mit dem Ueberhandnehmen der Richtung, die man unklar Realismus nennt, ſehr fühlbar Hand in Hand geht, daß es in unſern Ausſtellungen von Bildern wimmelt, die ſchon im Stoffe fehlgegriffen ſind. Maler und Bildhauer ſind von jeher öfters auf den Fehlgriff verfallen, Stoffe zu wählen, welche nur durch das poetiſche oder gar nur durch das proſaiſche Wort zu exponiren ſind; dieſer Mißgriff kommt jetzt begreiflicher Weiſe ſeltener vor, als in der hinter uns liegenden Periode der „Gedankenmalerei.“ Die Neigung unſerer Zeit geht natürlich andere Wege: die Kunſt greift jetzt gern nach einfach leeren Stoffen, denen ſich Leben überhaupt nicht abgewinnen läßt, ſie thut es, um in armſeligem Mißbrauch eines wahren Satzes ſich berühmen zu können, ſie wolle zeigen, daß ſie nicht durch den Stoff wirke. Oder ſie macht es ſchlimmer, ſie ſchnüffelt, indem ſie reines Intereſſe der Formſchönheit heuchelt, nach Stoffen, denen ſich ſoviel als möglich des beliebten ſexuellen Reizes abgewinnen läßt, wirkt alſo nun gerade erſt recht durch den Stoff als Stoff. Dieſe Ausartungen liegen ſo natürlich in der Stimmung der Gegenwart, daß es vom Ueberfluß wäre, den innern Zuſammenhang aufzuzeigen. Ebenſowenig bedarf es einer Nachweiſung, wie es komme, daß jetzige Künſtler (— glücklicher Weiſe nicht viele —) es lieben, Stoffe, die eine würdige Behandlung fordern, für eine unwürdige zu wählen; dieß iſt ja nicht Fehlgriff, ſondern geſchieht recht bewußt, recht mit Abſicht (vergl. über das Bild von Liebermann: Chriſtus im Tempel (S. 140 ff.). Im gegenwärtigen Zuſammenhang möchte ich vielmehr nur einen negativen Grund für die Häufigkeit unglücklicher Stoffwahl zur Sprache bringen. Je weniger jetzt in der Kunſt die Seele gilt, deſto weniger wird auch der Künſtler daran denken, ſeine arme Seele zu bilden. „Der ächte Künſtlerſinn, darauf allein kommt es an! Was Bücher! Die abſtracten Lettern verderben nur das Künſtlerauge! Bildung? Es lebe die Natur!“ Edler Sohn der Natur! Du ahnſt nicht, daß wir durch Bildung unter Anderem auch dieß lernen: daß Natur und Cultur ein falſcher Gegenſatz iſt. Dir erſcheinen Bücher wie Särge, eine Bibliothek wie ein Leichenhaus; dir hat Niemand geſagt und du ſelber wirſt es dir freilich zuallerletzt ſagen, daß die todten Lettern vergangenes oder fernes Leben verwahren und daß es denen, die zu leſen wiſſen, blühend und athmend aus dieſer Gruft wieder aufſteigt, daß Bilder, wie die, welche aus Fiſcharts glückhaftem Schiff aufleuchten, unzählig hinter altem Schweinsleder und neuem Kalbleder ſchlummern, um berührt von Künſtlerhand wieder aufzuleben, daß Bücher eine Fundgrube quellender Keime für Meißel und Leinwand ſind wie für den Kiel des Dichters. Und die Aeſthetiker, Kritiker, die Profeſſoren vollends! Nicht wahr, auf dieſe zu ſpotten iſt ächte Künſtlerluſt und Künſtlerprobe? Ja, fort mit den „abſtracten Theorien.“ Fort mit Leuten wie Leſſing und ſeinem langweiligen Laokoon! Es lebe der edle Inſtinkt!

---

* Während ich dieß ſchreibe, geht mir eine Ankündigung des Verlags Karl J. Trübner in Straßburg zu: Tobias Stimmers Straßburger Freiſchießen vom Jahre 1576. Nach dem Originalholzſchnitt der Kaiſerl. Univerſitäts- und Landesbibliothek in Lichtdruckfacſimile mit erklärendem Text herausgegeben von Dr. Auguſt Schricker. Der Züricher Alterthumsverein hat von dieſem großen aus vier Folioblättern beſtehenden Holzſchnitt das Viertheil herausgegeben, deſſen Original ſich auf der Züricher Bibliothek befindet, jetzt erſcheint das Ganze nach dem vollſtändigen Straßburger Original. Der Trübner'ſche Proſpect macht auf obigen Artikel von 1847 aufmerkſam. Stimmer war Zeitgenoſſe und ſchildert das geſammte Feſttreiben aus eigener Anſchauung; ich kenne das Werk noch nicht; es ſoll meiſterhaft ſein. Ein gutes Bild aus der Zeit ſelbſt kann nur eine höchſt erquickliche Anſchauung gewähren, da jede ablenkende Betrachtung wegfällt, wenn man ganz in die damalige Gegenwart verſetzt iſt, wo die Mahnung, die den warmen Hirſenbrei enthielt, noch unmittelbare Geltung hatte.

Nachruf an Mörikes Grab

6. Juni 1875.

Rede bei der Einweihung des Mörike-Denkmals

4. Juni 1880.

Vorbemerkung.

Nicht leicht habe ich mich entſchloſſen, dieſe zwei Reden noch einmal zum Abdruck zu bringen. Was ſo ganz nur beſtimmt iſt, nicht geleſen, ſondern an Ort und Stelle, angeſichts eines Grabes und angeſichts eines Denkmals gehört zu werden, das lebt wahrhaft nur, während es geſprochen wird; es iſt eigentlich gegen mein Gefühl, es in vertrocknetem Zuſtand wiederum hinzubieten. Ich bin beidemal im Auftrag eines Komité vorgetreten, jetzt reden mir Freunde zu, das Geſprochene den Zeitungen, die es ſeiner Zeit gebracht, zu entnehmen und eigens herauszugeben. Auch dieſe Zurede würde für ſich allein mich nicht beſtimmen, es iſt ein beſonderer Grund, der noch dazu kommt. Der Nachruf am Grabe iſt zuerſt im Staatsanzeiger für Württemberg erſchienen, und zwar hier correct, denn ich hatte das Geſprochene aus dem Gedächtniß reconſtruirt und revidirte ſelbſt den Druck, nachher aber noch einmal als Anhang zu der Broſchüre: „Eduard Mörike.

Ein Beitrag zu ſeiner Charakteriſtik als Menſch und Dichter. Von Friedrich Notter*, und in letzteren Abdruck haben ſich zwei ſinnentſtellende Druckfehler eingeſchlichen (etwas für: etwa (!) und: das Gute für: das Gut). Die Rede am Denkmal erſchien im Schwäbiſchen Merkur und Neuen Tagblatt; dem erſteren hatte ich den Text zu liefern verſprochen, er wollte aber nicht warten, bis ich Zeit gehabt hätte, ihn aus dem Gedächtniß (— denn eine niedergeſchriebene Rede iſt eine ſchlechte, d. h. als Rede ſchlecht —) nach meiner Skizze wieder herzuſtellen, und gab ſie, wie der Stenograph ſie nachgeſchrieben, d. h. da die ſchnellſte Schrift immer noch dem Gehör im Weg iſt: mit einem Häckſel von Halbſinn und Unſinn durchſchoſſen, ebenſo das andere Blatt. Nicht Unſinn iſt das Schlimmſte; gibt eine Stelle keinen Sinn, ſo merkt der Leſer, daß ein Falſchhören oder ein Druckfehler vorliegen muß; unleidlich peinlich iſt, was ich der Kürze wegen Halbſinn nenne: Stellen, die einen Sinn geben, aber einen albernen. Sein Wort aus ſolcher Entſtellung zu befreien iſt ein zu natürlicher Wunſch eines Redners, als daß man ihm nicht Recht geben ſollte, wenn er das urſprünglich geſprochene, dann gedruckte, aber faſt ſchlimmer als nicht gedruckte, noch einmal in Druck gibt.

Von ſelbſt verſteht ſich, daß mir darum doch nicht einfallen konnte, den Charakter der freien Rede zu tilgen, alſo die Sätze ſtrenger zu binden, kleine Wiederholungen auszumerzen, augenblickliche Selbſtverbeſſerungen, wo der nächſte Ausdruck als ungenügend gefühlt wurde, und was dergleichen mehr iſt, nachträglich auszugleichen.

Nachruf am Grab.

„Hinabgeſunken, theurer Freund, iſt nun dein Irdiſches und du biſt ganz Geiſt geworden und webeſt unkörperlich im Weiten, in den Geiſtern und Herzen der Menſchen.

Nicht ſo weithin wirſt du ſchweben und ſtrahlen, wie jene größten Meiſter der Dichtung, die, mit dem Vollmaße der ſchauenden Kräfte begabt, die Welt bezwangen, auch nicht ſo weit wirſt du glänzen, wie jene dürftigeren Talente, die es der Menge recht machen, weil ſie ihre gewöhnlichen Vorſtellungen von Welt und Menſchheit ihr belaſſen und nur mit farbenreichen und duftloſen Blumen aufſchmücken. Du warſt nicht und wirſt nicht ſein berühmt bei Jenen, die es nicht ahnen, welch ein Weſen es iſt, das dir bei deiner Geburt die ſanfte Geiſterhand auf Stirn und Lippen gelegt hat, die nicht finden können, was der Dichter ſinnet und meint, wenn er aus Licht und Aether magiſche Fäden ſpinnt und mit ihnen Herz und Welt, Geiſtesleben und Erde, Fels, Sonne, Mond und flüſternde Bäume und rauſchende Waſſer in Ein Ganzes geheimnißvoll zuſammenſchlingt, — die es nicht faſſen, wie es doch kommt, daß der Dichter von dieſer und nicht von dieſer Welt iſt, daß er in dieſe unſere Welt eine zweite, eine Welt von holden und gewaltigen Wundern hineinſtellt, — die ihn nicht verſtehen, den Flor aus zartem Goldgeſpinnſt, den er um die kahle Deutlichkeit der Dinge windet.

Aber es gibt eine Gemeinde, — und nur in der Vergleichung mit der breiten Menge iſt ſie klein, — eine ſtille Gemeinde, die ſich labt und entzückt an deinen wunderbaren, hellen, ſeligen Träumen und die hohe Wahrheit ſchaut in dieſen Träumen. Es gibt eine Gemeinde, die den Dichter nicht nach redneriſchen Worten ſchätzt, die den feineren Wohllaut trinkt, der aus urſprünglichem Naturgefühl der Sprache quillt.

Und ſie wird wachſen, dieſe Gemeinde, ſich erweitern zu Kreis um Kreis, Bund um Bund wird ſich bilden von Einverſtandenen in deinem Verſtändniß und du wirſt ihnen nicht ferne ſein in der

— ſtillen Himmelsenge,
So Lieb' und Freundſchaft unſers Herzens Segen
Mit Götterhand erſchaffen und erpflegen.

Uns aber, die wir mit dir ſein, dir ins Auge ſehen, den Klang deiner Stimme hören durften, jenen Ton, der aus Herzenstiefen und wie aus unbekannten Geiſtertiefen kam, uns bleibt, da du nun hingegangen, ein tiefes, unſagbares Weh. Denn da iſt ein guter Menſch geſchieden, — gut, wenn Gutſein doch etwas Anderes, als nur Meiden des Schlechten, wenn es eine Kraft, ein Leben, wenn es Liebe bedeutet.

Ja, Liebe, das war es: herzliches Sichverſetzen in jeden fremden Zuſtand, in Alles und Jedes, was Menſchen ſind und leben und leiden, und auch in die arme, dunkle Seele der ſprachloſen Kreatur. Er verſtand jede Stimmung, man konnte in jeder das Herz bei ihm erleichtern, er fand die Gedanken, wenn ſie kaum auf die Lippen traten.

Dieſes Verſetzen, Eingehen, Theilen, Geben und Wiedergeben, und dazu ſein Geiſt und der ſprudelnde Scherz, nicht zu feindlicher Spitze geſchärft, milde hinlächelnd über menſchliche Schwächen, in freier, heiterer Nachbildung gern den Widerſinn der Thorheit hervorſtellend, dieß zuſammen ſchuf ein Ganzes, das rings um ihn alle Gemüther in einen Strom des Wechſelverkehrs tauchte, der einzig war und aus dem Keiner anders als erfriſcht, getröſtet, verjüngt hinweggieng.

Gut — weich — auch etwa zu weich —, aber dafür auch gut im Sinne jenes ſtolzen geiſtigen Adels, von dem es geſagt iſt:

> Und hinter ihm in weſenloſem Scheine
> Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

und jenes Adels, der eine keuſche Scheue iſt vor eitler Selbſtbeſpieglung in ſich und Andern, eine ſtrenge Scham, die es heilig meidet, das, was wir ſind, auch zu ſpielen oder gar zu ſpielen, was wir nicht ſind.

Und gut, weil keine Erfahrung ihn verbitterte, die Welt ſchwarz zu ſehen. Mein letztes Geſpräch mit ihm galt Jenen, die das Daſein für ſchlecht und für das Beſte das Nichts halten. Er nickte und blickte freundlich, als ich ſagte, wir machten ja die Welt, falls ſie ſchlecht wäre, noch ſchlechter, wenn wir in uns und andern das große, wahre Gut der ſchönen Täuſchung über die Uebel des Daſeins und die Quelle aller wahren Freude, aller Lebenstüchtigkeit, den Glauben an ein ewig Feſtes zerſtörten, ein Bleibendes in den Wogen der Zeit, das Weſen hat, weil es unſichtbar iſt. Und ſo, freundlich blickend und nickend, bleibt er mir nun in's Gedächtniß geſchrieben.

Wir ſehen dich nicht mehr freundlich blicken und nicken, wir dürfen nicht mehr in deine weiche Hand die unſrige legen; das Herz ſteht ſtill, das die Welt ſo innig in ſich hereinzog und ſo innig in ſie hinüberfloß. Wir wollen es uns ganz rein, ganz unverſehrt erhalten, dieſes Weh, denn auch in ihm, im Freundesweh, lebſt du, bis auch unſere Augen ſich ſchließen.

Leb wohl, lebenſchaffender Dichter, der den Schatz der geiſtigen Güter unſerer Nation um ächte Perlen vermehrt hat; leb wohl, bejahender, reicher Geiſt, leb wohl, du lebendiger, du guter Menſch, theurer, lieber Freund, leb wohl!"

Rede bei der Einweihung des Denkmals.

„Hochgeehrte Verſammlung! Vor fünf Jahren, als wir ihn begruben, da lautete mein Wort: „So biſt du nun geſchieden, ganz Geiſt geworden und lebſt und webſt unkörperlich im Weiten, in Geiſt und Herzen der Menſchen." Doch nicht ſo ganz nur Geiſt wollteſt du bleiben. Du erſchienſt einem Künſtler, der dich mit Augen nie geſehen, erſchienſt ihm, wie du leibteſt und lebteſt, und der Künſtler hat dein Bild erfaßt und hingeſtellt, daß es hier leuchte, daß der Freund wieder in unſerer Mitte ſei und daß wir ihn ſchauen. Es falle die Hülle!" (Enthüllung, Geſang.)

„Und ſo biſt du wieder bei uns, du Guter, du Treuer, biſt wieder bei uns, fleiſchlos, blutlos, kalt wie Schnee, eine reine Form. Aber dieſe Form geknüpft an einen Träger aus feinem milchweißem Korn und durchdrungen wie von einem zarten Lichtgeiſt, ſo daß du unter uns erſcheinen mögeſt wie ein Geiſt im Erdenthale, der aus ferner Lichtwelt herniedergeſchwebt zu uns. Dieß ſind ſeine Züge, dieß iſt die Stirn, über deren ſanfte Hügel die geheimnißvollen Geiſter ſchweben, dieß ſind die beredten Lippen, als ob ſie zu freundlichem Wort mit ihrem ſympathiſchen Laut ſich öffneten, das ſind die zarten, weichen, ahnungsvollen Schläfen, das iſt dieſes Haupt, bekränzt von den gerollten, einſt ſo reichen, nun ſpärlich gewordenen Locken, und auch den warmen Seelenblick, noch einen Abglanz von ihm, hat der Künſtler dem Stoff des Geſteines abgewonnen. So ſei nun gerne hier in dieſem ſtillen Halbkreis im Grünen, an dieſem Platze, den wir dir auserſehen und mitwirkend mit uns wohlwollende, geiſtliebende Männer, für den Schmuck der Stadt bedacht, und in ihre ſorgſame Obhut wird die Stadt dich nehmen, in der du ſo manches Jahr gelebt haſt. Du warſt gern einſam. Doch ja! Du warſt auch gerne unter deinen Menſchen. Du wirſt hier nicht immer einſam, du wirſt in manchen Stunden unter dem Volke ſein. Sonntags, „wenn die Bürgersleute ruhig vor der Stadt ſpazieren gehen“, werden ſie dich begrüßen und du wirſt gern ſein unter deinem Volke. Warum auch nicht? War doch der Hauch und Duft des Volksliedes der Athem deiner Lieder und war doch deine Muſe zu Hauſe in der Sagenwelt, der Märchenwelt der Volksphantaſie, der Welt der Elfen, Nixen und Erdmännlein. Du warſt auch ein echter Sohn deines Stammes, ſoweit du auch über ihn ragteſt ins allgemein Menſchliche. Wohl auch Mancher wird vor dich treten, wird dich betrachten und wird nicht wiſſen, wen er betrachtet und wen er da verehren ſoll. Es wird dich nicht verdrießen, du wirſt lächeln; denn du haſt auch gerne gelächelt, haſt den Scherz geliebt. Fremdlinge auf Erden lieben es, zu lacheln, denn ſie haben helle Augen und ſehen ſcharf neben dem Großen das Kleine, hart neben dem Hellen das Dunkle, neben dem Bewußten die Welt des Unbewußten. Aber auch Eingeweihte und nicht wenige, Gemüther und Geiſter, die dich verſtehen, werden dich hier beſuchen und Zwieſprache mit dir führen von hohen Dingen, ernſte und erfahrungsreiche Männer und Frauen werden zu dir treten und wohl auch die ahnende Jungfrau wird dir gern das Wohl und Wehe ihrer Seele vertrauen, dir, dem Sänger. Doch ja, du wirſt auch viel einſam ſein und dann, gerade dann erſt recht nicht einſam, denn du warſt ja nie einſam: du wirſt dir Berg und Wald und Luft und Wolken und Himmel und Thal und Feld betrachten, du wirſt dich erfreuen der „flaumenleichten Zeit der dunklen Frühe“, wirſt erglühen, „o Morgenroth, von deinem Jugendblut.“ Willkommen wird es dir ſein, „wenn der erſte Hahnſchrei emporglänzt“, wenn Fink und Amſel ihr Lied beginnen, „wenn Morgenglocken wach werden und wie ein Gott beginnt der Tag die königlichen Flüge.“ Der Abend wird kommen, es wird ſtill werden und Waſſer und Lüfte werden dann ſich erzählen „vom Tage, vom heute geweſenen Tage“ und die Nacht wird kommen „mit leiſem Tritt auf ſchwarzem Sammt“, es wird noch ſtiller werden, daß man „der Erdenkräfte flüſterndes Gedränge“ vernimmt, „wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal, dazwiſchen hört man weiche Töne gehen von ſeligen Feen, die im blauen Saal zum Sphärenklang und fleißig mit Geſang ſilberne Spindeln hin und wieder drehen.“ Der Mond wird aufſteigen, der Dichterfreund, und dich, den

Freund des Mondes, den Dichter, mit hellem Strahle freudig begrüßen. Und der Wechſel des Jahres, jeder wird dir lieb ſein in ſeiner Art und in ſeinem Sinn. Dir wird der Frühling willkommen ſein, wenn er „ſein blaues Band durch die Lüfte flattern laßt“, wenn die Seele in Erinnerungen träumt und denkt an „alte unnennbare Tage.“ Du wirſt dich des Sommers erfreuen, wenn der Segen in Aehren und Beeren reift für dein Volk, deine Brüder. Dich wird der Herbſt erquicken, wenn „herbſtkräftig die gedämpfte Welt in warmem Golde fließet.“ Und auch der Winter wird dich nicht erſchrecken, du wirſt betrachten „des Vogels zierlichen Schritt im Schnee“, und die kalten Wirbel und Stürme, ſie werden dich ſo wenig entſetzen, als Blitz und Donnerſchlag in Sommershitze; denn du kennſt auch den Schrecken, du kennſt auch das Wilde, das in der Natur und das im Buſen des Menſchen. Du kennſt die Welt der Aengſte, die Abgründe in der Seele und die Klüfte des Lebens, du kennſt Schauer und Grauen und wußteſt, was Unheimliches die Welt des Verbrechens, der Untreue, des Mords, der Verzweiflung umwittert und umhaucht, doch nie verſankſt du in dieſes Grauen, ſtets ſiegte der ſchöne Gleichmuth der reingeſtimmten Seele. So werdet ihr ja viel mit einander zu verkehren haben, du und die Elemente, das Umgebende, was uns als unbeſeelt erſcheint, — mehr zu reden als andere Menſchenkinder; denn ein Geheimniß iſt der Genius, in den dunklen Urſchooß der Dinge, in unbegriffene Tiefen reichen ſeine Wurzeln: daher ſieht er, wo uns die Augen verſagen, und daher iſt uns oft, als weilen wir andern nur am Rande des Kreiſes, während er in den

Mittelpunkt blickt, er, der Liebling, der Vertraute des Weltgeiſtes. Und ſo mit der Natur einig, ſo immer rein, naturkeuſch und naturvoll, ſo war auch deine Dichtung; wie ſollte ſie auch anders ſein, die Dichtung eines Mannes, dem die Natur vergönnt hatte, „in ihre tiefe Bruſt wie in den Buſen eines Freunds zu ſchauen!“ Naturvoll und doch kunſtvoll: denn hier war Natur Kunſt und Kunſt war Natur. Ganz und wohlgegliedert ſprangen deine Lieder aus deinem Haupte, innig empfangen mit und in dem Sinne Wort, Rhythmus und Klangfarbe des Lauts. Haßteſt du etwas auf der Welt, ſo war es das Gemachte, alles Geſpreizte, ja, gründlich verhaßt war dir die Muſe, die ſich vor dem Spiegel putzt. Und weil dem ſo war, weil dir Natur Kunſt war und Kunſt Natur, ſo werden noch andere Gäſte dich beſuchen. Sie werden kommen von blauen Küſten und von blauen Inſeln, aus Lorbeer- und Olivenhainen; ich ſehe ihn herſchweben zu dir, Anakreon mit dem leichten honigſüßen Liede auf den Lippen, ich ſehe ſie kommen, Sappho mit der ſanften Glut im Griechenauge, er wird dich begrüßen, der Hirtenfreund Theokrit und Einer wird erſcheinen, bei dem ſehr ins Gedächtniß kehren jene Worte, die du von einem Künſtler geſagt haſt: „Mit traurig ſchönen Geiſtern im Verkehr“, — es iſt Sophokles. Und endlich Einer noch, ein ſehender blinder Greis, ein uralter Graubart, den du kennſt und der dich kennt und den wir mit ſeinem ſterblichen Namen Homeros nennen. — Was du noch erleben wirſt hier an deinem ſtillen Platz? Ob wohl Stürme der Weltgeſchichte über deinem Scheitel hinwegſauſen werden? Deine Muſe liebte es, ſich ferne zu halten vom lauten, drängenden

Menſchenozean, nicht ihre Art war es, große, mächtige, wuchtige Stoffe mit ſtarker Hand zu faſſen und zu geſtalten. Aber darum nicht ein ſtumpfer, nicht ein kalter Zeuge wärſt du dem Großen, was du erlebt haſt, und wir haben dich geſehen tief und hoch bewegt, als von Heldenblut getränkt der Baum deines Volkes den ſtolzen Wipfel und die ſtolze Krone endlich entfalten durfte. Dunkel iſt die Zukunft, wir können es nicht wiſſen, was hinwehen wird über dieſe Marmorlocken, über dieſe helle Stirne. Eines gebe dir der Himmel: du müßteſt nie erleben, daß deine Nation ſinkt, daß ſie herniederſinkt ins Kleine und ins Gemeine, oder ſetzen wir ſchmerzlich hinzu: gebe der Himmel, du dürfeſt ſehen, daß ſie raſch und ſchnell und ganz geneſt aus den ſchweren Fieberträumen, worin ſie Jahre lang gelegen. — Auch dieſe Form wird verfallen, der Marmor wird ſich in ſeine Körner auflöſen und dieſe Körner werden zu Staub werden und du wirſt wieder ganz Geiſt ſein und bei der unſichtbaren Schaar, bei der Geiſterſchaar, die wir nicht entbehren können. Sei mit ihr auch bei uns, mitten unter uns, die wir hier unten athmen und ſtreiten und die wir der mitſtreitenden Geiſterſchaar bedürfen, daß es ſei wie es war im Feld von Marathon, als man Theſeus, den lange Todten, vorſtreiten ſah im Kampfe gegen das Babarenthum. Das Leben, das wirkliche Leben braucht ja noch andere Kräfte, nüchterne, eiſerne, auch das Reich der Muſe verlangt anders geartete Kräfte noch als die deinen, verlangt Kräfte mit Adlerſehnen und mit breiterem Schwunge der Fittige. Aber darum möchten wir nicht und können wir nicht wiſſen die Geiſter mit weicher, träumeriſcher, mit ſanfter Bewegung der Schwingen, die Geiſter, deren Träume aber darum keine hohlen Träume ſind, ſondern tiefe Träume, die zurückgehen zu den alten Völkerträumen, den uralten Phantaſien, womit ahnende Völker ſich das Räthſel der Welt zu deuten geſucht. Wir können ſie nicht entbehren, damit nicht alles ſei der Drang, der Qualm, der Lärm, der Dunſt, die Hitze und das Geſchrei des Marktes, des Tages, damit noch ſei eine Stille, ein Friede, eine Betrachtung, eine Sammlung und eine Einkehr in die eigene Bruſt. Mögen ſie dir nie gebrechen, ſolche Geiſter, du theurer Theil des Ganzen, nie gebrechen dir, du theureres Ganzes, Deutſchland! Dieſer hat einmal geſagt: „Einſt wird es kommen, daß auf Erden ſich höhere Geſchlechter freu'n.“ Man kann zweifeln, aber Eines iſt gewiß: die alſo denken, die alſo glauben und die alſo wirken, ſind ſelbſt dieſe höheren Geſchlechter und dieſe höheren Geſchlechter, ſie ſind die Pfleger, ſie ſind die Menſchenbildner, ſie ſind der Hort der Menſchheit.“

Der Traum.

Eine Studie zu der Schrift: Die Traumphantaſie von Dr. Johann Volkelt.

Stuttgart Meyer und Zeller 1875.

(Unter dem Titel: Studien über den Traum erſchienen in der Augsb. Allgem. Zeitung Beilage 1875.)

Vorbemerkung.

Ich nehme dieſe Studie in die gegenwärtige Sammlung auf, ohne ſie gegen Angriffe, die ſie erfahren hat, durch Zuſätze zu ſchützen. Es iſt nichts hinzugefügt, als ein gutes Beiſpiel von Sinnenreiz Traum, das mir nach dem Erſcheinen des Artikels erzählt worden iſt. Auch verbeſſernden Ueberarbeitens habe ich mich enthalten, ausgenommen kleine unwichtige Nachhülfen. Ich würde jetzt Manches vielleicht anders ſagen, mehr auseinanderſetzen, gedeckter, beſchirmter hinſtellen: wem gefällt eine Arbeit ganz, wenn er ſie nach Jahren wieder lieſt? Allein man weiß auch, wie leicht mit nachbeſſerndem Eingreifen mehr verderbt als beſſer gemacht wird. Die Arbeit mag ihren mitunter bis zur Härte conciſen Charakter behalten. Er hat es zum Beiſpiel mit ſich gebracht, daß ich der beſchloſſenen Kürze zu lieb ein paarmal den Ausdruck: „myſtiſch im guten, myſtiſch im übeln Sinn" gebrauchte. Man hat gefragt, was ich denn damit meine, die ironiſche Frage kam aus dem Lager, wo man auch fand, ich ſei nahe daran, in den Spiritismus hineinzuſegeln. Ich ſollte meinen, der Aufſatz biete Anhalts genug, um jene Frage vollauf zu beantworten und dieſe Sorge zu ſtillen: freilich, brächte er deſſen auch zum Ueberfluß, es reichte nicht hin für diejenigen, die erſchrecken oder ſpotten, wenn eine Weltanſicht vor ſie tritt, die ihre Vorausſetzung nicht theilt. Wer ein für allemal gewiß weiß, daß die Welt aus einer Vielheit von Monaden beſteht, die in ihrem Daſeinsgrunde ſchlechthin ſelbſtändig, fremd, unflüſſig und undurchdringlich gegeneinander beharren, dem wird man vergeblich wiederholen, daß man die feſten Unterſchiede, Schranken und Ordnungen der Natur darum nicht umſtürzt, dem Wahne die Pforten nicht öffnet, wenn man den Beruf der Philoſophie darein ſetzt, die ſpröde Vorſtellung vom Außereinander der Dinge flüſſig zu machen, lebendige Einheiten und hinter dieſen eine höchſte Einheit zu ſuchen.

Was über Du Bois-Reymond geſagt iſt, wurde auf Grund ſeines Vortrags: Ueber die Grenzen des Naturerkennens geſchrieben. Derſelbe enthielt die bekannte Stelle von der unüberſteiglichen Kluft, vor welche die Naturwiſſenſchaft ſich da geſtellt ſehe, wo auch im geringſten thieriſchen Weſen die erſte Regung von Empfinden, von Schmerz und Luſt ſich einſtelle; dadurch hatte ſich der Verfaſſer ſcharf losgeſagt von der materialiſtiſchen, mechaniſchen Naturanſicht, ohne freilich einen Wink zu geben, wie der hiemit ſich ergebende Dualismus zu vermeiden, zu überwinden ſei.

Dieſen Dualismus, die Befeſtigung einer abſoluten Kluft zwiſchen der Welt der Seele, des Geiſtes und der Natur beſtreitet meine Studie, doch erkenne ich ihn als relativ höheren Standpunkt an gegenüber dem ſogenannten Monismus, deſſen Eins und Alles die Materie und die Cauſalität iſt. Spätere Vorträge deſſelben Naturforſchers ließen in unbeſtimmter Ausſicht eine Neigung erblicken, den Dualismus als lösbar zu denken, doch ohne Auskunft darüber, wie der Redner die Löſung ſich denke; der letzte dieſer Vorträge ſchrieb in eigenthümlich zugeſpitzt weiſem Tone den mechaniſchen Erfindungen einen culturgeſchichtlichen Werth erſter Klaſſe zu; mir will ſcheinen, man habe durch die Anerkennung des Geiſtes als Geiſtes wenig gewonnen, wenn man ſo über die Werthſtufen ſeiner Entwicklung denkt.

Es hat ſich dem Traume neuerdings die Forſchung wieder zugewendet, nachdem ſie dem dunkeln Poeten lange den Rücken gekehrt hatte. Er war in Verruf gekommen, nachdem die Romantik das wache Thun der Poeſie auf ihn hatte anweiſen wollen, nachdem er durch die myſtiſche Naturwiſſenſchaft und Pſychologie für eine wahre Offenbarung, Beſeſſene und Somnambüle für ihre Prophetinnen erklärt waren. Schuberts einſt vielgeleſene „Symbolik des Traums“ iſt vergeſſen, doch auch nicht ganz mit Recht, da ſie trotz ihren bekannten Irrthümern manche gute Blicke enthält. Im Jahr 1861 erſchien ein geiſtvolles Buch: „Das Leben des Traums von Scherner.“ Es liest ſich nicht leicht: die Sprache zeigt in der ſeltſamen Art, wie ſie aus Ahnungstiefen aufgährt, zwar etwas kraftvoll Originales, aber auch eine gewiſſe ſtrotzende Uebernährung, die der Ueberſchätzung des Gegenſtands entſpricht, von welcher dieſe Arbeit nicht freizuſprechen iſt. Trotzdem iſt ſie echten Gehaltes voll, trotzdem ſo reich an ſcharfſinnigen Beobachtungen und bahnbezeichnenden Unterſcheidungen, daß das lange Ueberſehen unſerer Literatur eben nicht zum Ruhme gereicht. Sie iſt aus der Vergeſſenheit hervorgezogen in der kleinen Schrift: „Ueber das optiſche Formgefühl. Ein Beitrag zur Aeſthetik von Robert Viſcher, 1873."*) Scherner hat namentlich das Verdienſt, die früheren vereinzelten Beobachtungen über den Leibreiztraum zu einem beſtimmten Begriff geſammelt, ungemein erweitert, die ſtarke Herrſchaft dieſer Traum-Erſcheinung und ihre tiefe Bedeutung aufgewieſen zu haben. Einige kleine Beiträge, die Forſchung über die helldunkle Religion weiter zu führen, brachte 1874 die Broſchüre von Strümpell: „Die Natur und Entſtehung der Träume." Sie ſucht feſteren Fuß auf dem Boden des Exacten zu faſſen, indem ſie durch Analogien mit dem Wachen Licht zu gewinnen ſtrebt; allein es kann bei der Forſchung über den Traum Erkleckliches nicht herauskommen, wenn man ſich ſcheut, dabei auf den Unterſchied zwiſchen der reproduktiven und produktiven Phantaſie einzugehen, den Antheil der letzteren am Traume zu unterſuchen und namentlich ihre ſymboliſirende Thätigkeit ins Auge zu faſſen, endlich aber dieſes helldunkle Thun der Seele auch auf ſeine letzte pſychologiſche und auf ſeine metaphyſiſche Bedeutung anzuſehen. Man kann über den Traum nicht wie über einen Käfer ſchreiben, an deſſen

---

*) Furcht vor rohem Vorwurf des Nepotismus darf wohl nicht abhalten, den eigenen Sohn zu erwähnen, wenn es die Sache fordert.

Unterſuchung man gewiſſe letzte Fragen über das Weſen der Dinge darum freilich nicht knüpft, weil man ſolche für wichtigere Stellen des Daſeins aufſpart. Eine ſolche iſt aber der Traum. Wie es unſere jetzt ſo beſonderer Nüchternheit ſich Bewußten halten, wenn ihnen ſolche Kühnheit unterkommt, mag die Anzeige erweiſen, mit welcher Strümpell das Buch von Volkelt bedacht hat (Jen. Lit.-Z., 1876, Nr. 4). Er ſtellt zuerſt einige Sätze zuſammen, welche Volkelt am Schluſſe ſeiner mit ganz ruhigem wiſſenſchaftlichen Takte geführten Unterſuchung in gehobener Sprache über die Grundbedeutung des Traumes wagt, fügt dazu die einzige Stelle, worin die unbefangene Studie dem Traum wohl zu viel zutraut (wir werden ſie ſeines Orts berühren), und kommt dann mit den Worten: „die Arbeit werde werthvoller, wenn man mit dem Verfaſſer von den metaphyſiſchen und dichteriſchen Höhen herabſteige,“ zum beſtimmten Inhalt der Schrift, um nun billiger von ihr zu ſprechen. Der Verfaſſer ſteigt aber auf, nicht herab; es iſt unrecht, den Schein zu erregen, als haben wir es mit einer aprioriſchen Conſtruktion zu thun, und zwar mit einer verrückten, indem man Sätze, die ohne ihre Mittelglieder zu kühn erſcheinen, mit Weglaſſung derſelben zuſammenſtellt. Sodann wird ihm vorgeworfen, er mache die Phantaſie zu einer Perſon, weil er die Operationen einer der Qualitäten des Traumverfahrens (der ſelbſtthätig dichtenden) unter dieſem Namen befaßt. Da gäbe es viel Mythologie aus der Wiſſenſchaft auszuweiſen, wenn wir anfiengen, alle Zuſammenfaſſungen in Begriffseinheit als Perſonificationen zu verbannen. Die Annahme einer ſymboliſirenden Thätigkeit der Traum-Phantaſie will dieſe Kritik nicht verwerfen, mißtraut ihr aber vorerſt ſo, daß ſie ſich ſcheut, ſie anzufaſſen. Es wird ſich zeigen, wieweit man kommt, wenn man dieſen Schlüſſel nicht friſchweg zur Hand nimmt. Es iſt auch von „erregter,“ einer wiſſenſchaftlichen Unterſuchung nicht anſtehender Ausdrucksweiſe die Rede. Das iſt eine eigene Sache. Der Gegenſtand iſt helldunkel, die Forſchung über ihn ſoll hell ſein; um hell über das Helldunkle zu denken und zu ſchreiben, wird aber der Mann, der das will und ſoll, doch im Helldunkel ſeines Gegenſtandes zu Hauſe ſein, durch eigene Erfahrung ihn reichlich kennen und etwas von ſeiner Natur im wachen Denken ſelbſt lebendig nachfühlen müſſen; das wird ſich in ſeine Arbeit nun nothwendig hineinziehen, und ſo wird ſie eben doch ſelbſt auch etwas Helldunkles bekommen: es wird ſich nur fragen, ob ſie dennoch licht iſt und Licht bringt, und mir will es ſcheinen, es ſei ein gutes Zeugniß für die in Rede ſtehende Arbeit, daß dieſe in der Sache liegende Paradoxie auf ſie zutrifft. Hier erkennt man ein Talent, das die hinreichende Kraft der Phantaſie beſitzt, um das Element, dem der Traum angehört, lebendig zu ſchauen, ſein ahnungsvolles Weſen zu verſtehen und aus der Darſtellung herausfühlen zu laſſen, — ein Talent, das aber mit dieſer Kraft zugleich die genügende Schärfe des Denkens vereinigt, um das Objekt, den Traum, nicht zum Subjekt ſeiner Betrachtung werden zu laſſen, nicht in unfreie Myſtik zu gerathen, die den Traum ſo überſchätzt, als wäre er neue Offenbarung.

Die Phyſiologie hat inzwiſchen natürlich nicht verſäumt, ſich mit dieſem Dämmerleben des Gehirns im Schlafe zu beſchäftigen. Mit wenig Erfolg. Wir kennen den Schlaf als den Zuſtand, worin das Gehirnleben und die Reizempfänglichkeit des ganzen Nervenſyſtems gegen den vegetativen Lebensprozeß zurücktritt, deſſen Funktionen ihm den Stoff erſetzen, an den ſeine pſychiſche Thätigkeit gebunden iſt, und der durch ſie periodiſch erſchöpft wird; wir wiſſen, daß im Schlaf die Sinne (relativ) geſchloſſen ſind, daß jene Aktionen des Gehirns ruhen, welche die klare höhere Geiſtesthätigkeit — vermitteln, wollen wir zunächſt oberflächlich ſagen; wir wiſſen daher, daß, wenn dennoch gewiſſe geiſtige Aktionen in dieſem Ruhezuſtande fortwirken, ihnen die Leitung der Vernunft und des Willens, ſowie die Controle der offenen Sinne mit ihren Wahrnehmungen abgeht. Allein, was bei dieſen gewiſſen Aktionen, deren Fortwirken der Traum beſtätigt, im Gehirne vor ſich geht, wiſſen wir nicht und werden wir nie erfahren. Es iſt in Wahrheit eine furchtbare Lücke. Wir kennen das ſeltſame Aſſociationsſpiel der Vorſtellungen im Traum: welche Schwingungen, Strickungen, elektriſche, magnetiſche Strömungen, Hinüber- und Herüberzuckungen mögen ihnen zu Grunde liegen? Was geſchieht überhaupt in dieſem Nerven-Centrum, wenn ein Bild innerlich geſehen wird? Was, wenn zwei oder mehrere zuſammenſchießen? Wie mag es in ihm hergehen, wenn dieß ſo wild geſchieht wie im Traume, und wie dagegen im wachen Zuſtande, wo andere Partien des Gehirns ſo fungiren, daß dieſem Spiel der ungeordneten Contakte Einhalt geſchieht, Maß, Ordnung, vernünftiger Zuſammenhang geboten wird? Wir wüßten, wenn wir dieß Phyſiologiſche wüßten, nichts anderes, als was wir pſychologiſch von Traum und Wachen wiſſen; aber wir wüßten, was wir wiſſen, vollſtändiger, nämlich eben auch pſychologiſch vollſtändiger. Gewiß iſt es richtig, wenn Volkelt im Eingang den Schlaf aus dem periodiſchen Löſungsbedürfniß der Spannung erklärt, in welcher das Subjekt dem Objekt, das Ich ſeiner Innenwelt und zugleich der unendlichen Außenwelt mit dem unendlichen Bemühen gegenübergeſtellt iſt, beide zu umfaſſen, in ſeine Einheit umzubilden. Nur dieß kann die innerſte und letzte Bedeutung des Schlafes ſein. Dennoch hätte er ſein Buch günſtiger eingeführt, wenn er mit der phyſiologiſchen Erklärung des Schlafes, dann mit dem Hinweis auf jene Fragen begonnen hätte. Es iſt nicht Materialismus, worauf dieſe Bemerkung führt. Ich ſtimme nicht ganz mit Volkelt, wenn er (S. 171) von eigenthümlichen Leiſtungen der Seele und (S. 173) von den materiellen Vorgängen, die dabei ſtattfinden, nur als begleitenden ſpricht: die Seele, als oberſte Einheit aller Vorgänge, kann allerdings nicht im Leibe lokaliſirt ſein, obwohl ſie anderswo als im Leibe nicht iſt: dennoch muß jede der Aktionen, wodurch ſie in den Vorſtellungen Einheit ſchafft, mit einem materiellen Vorgang identiſch ſein, den wir ſo wenig kennen, als jene Vorgänge, die mit dem bewegten Spiele der Bilder-Vielheit identiſch ſind. Identiſch ſind: nicht bloß als Träger, als Vermitter, als Organe dienen; dieſe Ausdrücke ſetzen eine Zweiheit voraus, ſind dualiſtiſch, und indem ſie die Seele dem Leibe principiell entgegenſtellen, machen ſie dieſelbe gerade erſt recht zu einer materiellen Subſtanz; denn ſie müßte ja, wäre ſie ein Anderes, Zweites, neben allen ſeinen Räumen wieder etwas für ſich, alſo ſelbſt etwas Räumliches ſein. Ich weiß, daß dieſe Trennung nicht Volkelts Standpunkt iſt; die genannten Stellen liegen nur nicht ſtreng in der Conſequenz ſeiner eigenen Grundanſicht. Volkelt erklärt ſich ausdrücklich gegen den Schluß auf einen leibfreien Geiſt, den man, z. B. J. G. Fichte, gern aus dem Traume zieht. Volkelt iſt Idealiſt, wie auch ſeine übrigen Schriften zeigen*): er iſt es in dem Sinne, daß er Geiſt-Natur der Materie behauptet. Der Satz von der Identität der Seele und des Leibes iſt nicht Materialismus: dieſer kennt nur einen Leib und die Seele iſt ihm bloßer Schein. Wem die Seele nicht bloßer Schein iſt, und wer ſie doch mit dem Körper identiſch, als ſeine unkörperliche Einheit, faßt, der muß zu dem Satze gelangen — oder von ihm ausgehen: daß die Materie von unten auf etwas anderes ſein muß, als was der Stoffglaube Materie nennt. Wir kommen darauf zurück, wenn wir zu Volkelts metaphyſiſchen Schlußſätzen gelangen. Das Erfreuliche an ſeinem Werk iſt vor allem dieß: daß hier eine neue lebendige Kraft ſowohl gegen die Lehre von Atom und bloßer Cauſalität als Grundweſen des Univerſums, als gegen die Verwandlung der Philoſophie in Mathematik auf den Plan tritt.

Der Verfaſſer weiß, daß ſein Buch in eine Zeit fällt, die ihm aus mehr als Einem Grund Ungunſt entgegen bringt, und ſchildert beredt den Hinfall der Geiſter unter das Gebot der Materie, den unſere Zeit eben recht als Frucht der unendlich erweiterten Herrſchaft über die Materie erntet, das Erſchlaffen der Perſönlichkeit, ja des Gewiſſens, das Verlangen nach einer Populariſation der Wiſſenſchaft, worin dem Leſer ſeine eigene Waſſerklarheit entgegenrinnt, den Mechanismus und Atomismus der Naturauffaſſung, der ſich als Philoſophie aufwirft, endlich die Beunruhigung und ſammlungsfeindliche Aufregung des Sinnes gegenüber ſo vielen ungelösten politiſchen Fragen; er befürchtet, daß eine Forſchung, die auf das Centrale geht und ſich mit einem dunkeln, zarten, intimen Gebiete beſchäftigt, als myſtiſch im verwerflichen Sinne werde beiſeite gelegt werden, während ſie myſtiſch im guten allerdings iſt und ſein muß. Es drängt ſich als Pflicht auf, eine Arbeit, welcher von den geſchilderten Neigungen der Zeit allerdings dieſes Schickſal zu drohen ſcheint, in das Licht ihres Werthes zu ſtellen. Ich kann mir ſogar denken, daß über manches Komiſche, was der Verfaſſer aus der Traumwelt anführen muß, da und dort gelacht werde, als ſei es nicht im Objekt, ſondern entſchlüpfe als unfreiwillige Komik dem Subjekt, dem Verfaſſer. Wer ſo lacht, der gehört nun freilich nicht in die Räume der Wiſſenſchaft, ſondern in die Kindsſtube.

---

*) Pantheismus und Individualismus im Syſtem Spinoza's, 1872. — Das Unbewußte und der Peſſimismus 1873. — Kants kategoriſcher Imperativ und die Gegenwart (ein Vortrag). 1875. — Imm. Kants Erkenntnißtheorie u. ſ. w. 1879.

Die Verſuchung, den Traum geringſchätzig zu behandeln, liegt allerdings der Philoſophie nahe, denn ſie geht auf Ordnung und Einheit, der Traum aber iſt Wirrwarr. Sein herrſchendes Element iſt die geſetzloſe Verknüpfung von Bildern der nur reproduktiven Einbildungskraft. Es verbindet ſich, ja erſcheint als identiſch, was nicht zuſammengehört. „Im Einſchlafen und leichten Fieber iſt mir ſchon oft ein Mann wie eine Einmaleins-Tafel vorgekommen, und die Ewigkeit wie ein Bücherſchrank. — Er müßte vortrefflich kühlen, ſagte ich und meinte damit den Satz des Widerſpruchs, den ich ganz eßbar vor mir geſehen hatte“, ſagt

Lichtenberg in den „Nachrichten und Bemerkungen des Verfaſſers über ſich ſelbſt.“ Volkelt erzählt Vieles der Art. Mir geſchah es neulich, daß ich keuchend von einem Ritt ſchwieriger Art erwachte. Ich hatte mich bemüht, auf einem Kamm, dem ein paar Zinken fehlten, die Königsſtraße hinauf Galopp zu reiten; die Beſtie wollte durchaus nicht anſetzen und fiel links und rechts; vergebens drückte ich mit aller Macht die linke Wade an; ich fühlte nach dem Erwachen noch einen Krampf im linken Bein. Ich entſann mich nun, daß ich Tags zuvor mit flüchtigem Verdruß gebrochene Zinken an meinem Kamm bemerkt, daß ich ferner am Abend mich an einem friſchen Wort eines Reiter-Offiziers erfreut hatte, der mir von mancherlei Umſtänden erzählte, die in der letzten Zeit wohl geeignet waren, ſeinen Lebensmuth niederzuſchlagen; er habe aber, als er ſich von dieſer Stimmung angewandelt fühlte, ſich geſagt: das muß man nicht aufkommen laſſen, man muß ſich die linke Wade geben. Es leuchtet ein, wie der Traum dieſe zwei Momente auf ſeine Weiſe combinirt und zugleich beide fortgebildet hat. Vielleicht war ein Leibreiz im Schlafe hinzugekommen, krampfhafter Zuſtand des linken Beins; dieſe Seite aber verfolge ich hier noch nicht; auf die Leibreiz-Träume iſt in anderem Zuſammenhang zurückzukommen. — Eine junge Frau erzählt Morgens ihrem Mann: ſie habe ſich im Traume beſonnen, was ſie ihm Gutes kochen könnte, habe ihm Mehreres vorgeſchlagen, nichts habe ihm gefallen wollen; endlich habe ſie rathlos geſagt: jetzt weiß ich nichts mehr — doch ja, das fällt mir noch ein: ich habe oben auf dem Boden eine Großmutter im Salz liegen, ſie wird aber noch zäh ſein. Der

Träumerin hat ſich in die ſehr natürliche Vorſtellung von Küche und Vorſorge für den Gaumen des Mannes irgendwoher aus einer andern Gedankenlinie die Vorſtellung Großmutter eingeſchoben.

Dieß ſind nun die puren „Aſſociations“-Träume; gerade ſie ſind es, welche uns die Frage ſo beſonders nahe legen, was wohl dabei im Gehirne vor ſich gehe; denn hier ſchießen wie mechaniſch oder magnetiſch Vorſtellungen zuſammen, welche ſo ſich nicht verbinden ſollten; im wachen Zuſtande muß irgend eine Partie, Funktion des Gehirns, worin ſich logiſches Ordnen vollzieht, interveniren und dieſe falſchen Verbindungen hindern. Dieſe Träume ſind nun Erzeugniſſe der nur reproduktiven Phantaſie; nur ganz relativ und entfernt kann man das Verbinden ſelbſt, ſo falſch wie es iſt, eine Art von Produktivität nennen. Der Galopp auf dem Kamm und die Einſatzung einer Großmutter ſind immerhin auch Erfindung. Dichtung in ihrer Art; das Aktive darin iſt ein Fortſpinnen. Jeder auf ſeine Träume Aufmerkſame wird auch beobachtet haben, daß der Traum es namentlich liebt, Vorſtellungen, die im Wachen momentan eintraten, nicht verfolgt werden konnten, weil ſie von Anderem unterbrochen wurden, noch einmal aufzunehmen und weiterzuſpinnen. Es begegnet mir jemand, während ich raſch über die Straße gehe; er iſt vielleicht ſchon vorüber, bis ich mich auf ſeine Perſon beſinne; ich denke etwa: ich hätte ihn freundlicher grüßen ſollen, hätte ihn etwas zu fragen gehabt; aber ich habe keine Zeit, weiter daran zu denken, die Vorſtellung wird ſchnell von anderen verdrängt. Dieſen abgeriſſenen Faden ergreift nun der Traum und bildet ihn auf ſeine Weiſe fort, aber in den meiſten Fällen närriſch.

Es galt nun, das Gebiet der bloßen Aſſociationsträume beſtimmter zu charakteriſiren. Ihr wirres Spiel nimmt mit den Vorſtellungen Verſchiebung, neue Verbindung, Uebergang jeder Art vor, aber ohne Kern und Mittelpunkt; der Zug der krauſen Bilder hat keine Richtung nach einem wirklichen Inhalt. Der bloße Aſſociationstraum weiß auch von keines Dinges wirklichen Maßen, von keiner Ordnung des Raumes und der Zeit, in deren Rahmen ſeine Bilder ſich doch bewegen müſſen, von keiner geſetzmäßigen Urſächlichkeit, ja nichts vom logiſchen Geſetze der Identität; denn jegliches Weſen kann eben ſo ſehr auch ein anderes ſein, in ein anderes übergehen; nichts iſt feſt, Alles beſtändiger Fluß; „der Traum hat alle Sicherheit des Bleibens und Beharrens verloren.“ Mit den logiſchen Werthen, dem richtigen Begriff des Zweckes und der Bedeutung der Dinge kommen dem Traum auch die moraliſchen Werthe abhanden. Volkelt findet mit gutem Grund unbegreiflich, wie Schopenhauer behaupten kann, die Traum-Perſonen handeln ſtets ihrem Charakter gemäß. Der Traum hält ihn feſt und vergißt ihn, wie es kommt. Jetzt iſt er wahr, gerecht, edel; jetzt urtheilslos, ungerecht, ſchamlos, ſchändlich; ſchon Platz weiß ſehr wohl, wie ekelhaft er werden kann.

Das Fallenlaſſen des Identitätsgeſetzes zeigt ſich nicht nur in tollen Verwandlungen, ſondern auch in Verdopplungen: wir ſehen und wiſſen dieſelbe Perſon, ja uns ſelbſt gleichzeitig an zwei Orten; wir ſtehen z. B. vor unſerem Bett und ſehen uns krank darin liegen, wir ſind todt und denken unſern Tod („ſeltſamer Traum, der Todte denken läßt“, ſagt Romeo), oder ſind als zweite Perſon daneben lebendig vorhanden. Dieſes Selbſtobjektiviren hat nun freilich ſchon tiefere Bedeutung, auf welche zurückzukommen iſt; vorerſt mag hiezu noch angeführt werden, was auch Volkelt nicht unerwähnt läßt: daß wir, wenn ſich im Schlaf ein wirklicher Schmerz einſtellt, ehe wir daran erwachen, häufig im Traume dieſes Leiden einem Zweiten beilegen. Der da neben mir hat arges Zahnweh, Leibweh, denkt der Träumende, oft nicht ohne Schadenfreude, bis er erwachend inne wird, daß er ſelbſt der Leidende iſt. Dies ſind nun aber Leibreiz-Träume, und hiemit ſtehen wir in einem andern Gebiete.

In dieſes Wirrſal der Bilderwelt, wie ſie die nur reproduktive Einbildungskraft durcheinander wirft, ſchiebt ſich, wiewohl nie getrennt, ſtets auch umgaukelt von ihr, die ſelbſtthätige Phantaſie, die dichtende Kraft des Geiſtes hinein. Ihre Bilder haben Sinn und Einheit, ſie ſchafft aus einem Kern heraus, ſie verarbeitet einen Inhalt. Dieſer iſt ein Reizzuſtand des Körpers während des Schlafes oder ein pſychiſcher Zuſtand, eine beſtimmte Vorſtellung, ein Gedanke, womit wir wachend uns getragen haben.

Die Erſcheinungen aus erſterer Quelle führen ſogleich zu höchſt weſentlichen und bedeutungsvollen Grundzügen des „Phantaſie-Traums“ (wie Volkelt in richtiger Einfachheit den Traum der produktiven Einbildungskraft nennt). Daß Scherner der Entdecker dieſes ſo wichtigen Gebiets genannt werden darf, iſt ſchon geſagt. Der eine Zug, wodurch ſich der Leibreiz-Traum charakteriſirt, weiſt ganz eigenthümlich in die ganze Tiefe des Traumgeheimniſſes: wir wiſſen im Traume mehr vom Innern unſeres Leibes als im Wachen; dieſer Thatſache, die ſo viel zu denken gibt, widmet Volkelt einen beſonderen Abſchnitt (Nr. 9), vergleicht das Gefühl und (ſoweit es nicht durch Wiſſenſchaft vermittelt iſt) das Wiſſen von unſerer Geſtalt und ihrem Innern, das wir im Wachen, mit dem, welches wir im Traume haben, und bereitet hier namentlich die tiefen Folgerungen vor, die er am Schluſſe zieht. Obwohl nun dieſes Blicken in unſeren Leib dem Umfange nach, verglichen mit dem wachen leiblichen Selbſtgefühl, ein Mehr zeigt, iſt es doch der Form nach nie direktes Einſchauen, ſondern hier eben tritt nun die Symbolik ein und ſchiebt ſtatt der Sache ein Bild vor. Iſt aber dieſe Symbolik nach der einen Seite, eben als bloß indirektes Vorſtellen, eine Einſchränkung, ſo iſt ſie nach der andern ein nicht minder bedeutender Zeuge vom Phantaſie-Werth des Traumes, der noch weiterhin in ſeiner Wichtigkeit betrachtet werden muß. Zunächſt einige Beiſpiele vom Leibreiz-Traum: Störungen des Herzſchlags und Blutumlaufs ſpiegeln ſich in den bekannten Angſt- und Verlegenheitsträumen, die der alte Glaube dem Albdruck zuſchrieb; dabei ſpielt eine ſehr häufige Rolle die Vorſtellung einer unterbrochenen oder in Kreuz und Quer gehenden Wagenfahrt, offenbar ein Bild des hohlen Herzmuskels und ſeiner geſtörten Bewegung; dazu treten ſehr häufig Bilder von Flammen, hochrothe Farbe, die auf das Blut und den Zuſtand der Hitze hinweiſen; bei Zahnweh erſcheinen halbkreisrunde Flächen, Plätze, Schubladenreihen, Säle, die gewölbt ſind, mit hellblonden Knaben oder Mädchen als Bilder der

Mundhöhle und Zähne: zerbröckelte zackige Stufen einer Treppe, die der Träumende dann ſteigen muß, geſellen ſich etwa dazu und deuten auf den Sitz des Schmerzes. Die Lunge wird, wenn eine Störung ihrer Reſpiration ſich zu fühlen gibt, ſehr häufig unter dem Bilde des Ofens angeſchaut; man hört die Flamme ſprühen, es dringt Rauch und Aſche heraus u. dergl. Bei gehemmter Verdauung haben wir im Wachen niemals eine Vorſtellung von ihren Organen und dem darin angehäuften Stoff, nämlich niemals eine unmittelbare (denn die durch Wiſſen vermittelte gehört, wie ſchon angedeutet iſt, in allen dieſen Fällen nicht hieher); dagegen iſt es ein ganz beſonders merkwürdiges Beiſpiel von dem myſtiſchen Sehen des Traumes, daß uns bei dem Gefühle ſolcher Hemmungen die Eingeweide ſehr oft als geringelte Schlangen, als Labyrinth von Gängen, Gäßchen und die Infarkte als Koth auf dem Boden erſcheinen; bei Harnreizen tritt immer das Bild von Waſſer, häufig die Form der Blaſe als Kanne, aufgedunſene Taſche, Strickbeutel, Kürbiß, der Drang als Gefahr-Scenen am Waſſer, das Stechende des Reizes aber oft gleichzeitig als Feuer auf. Die Vorſtellung des Fliegens iſt Lungenreiz-Traum; das Ein und Aus des Athmens, die zwei Flügel der Lunge ſpiegeln ſich ſinnbildlich als Auf- und Niederſchweben in der Luft mit den gedoppelten Bewegungsorganen.

An die Leibreiz-Träume ſchließen ſich, obwohl ſehr zu unterſcheiden, die Sinnesreiz-Träume. Die Sinne, nicht ganz verſchloſſen, nehmen Eindrücke von gewiſſer Stärke auch im Schlaf auf, und ehe dieſe ſo zunimmt, daß ſie uns weckt, verarbeitet ſie auf ſeine Weiſe der Traum. Natürlich ſind es am häufigſten Gehörsreize, welche dieſe Wirkung haben. Volkelt erzählt einen ſehr intereſſanten Fall. Der Träumende hält Schule, ein Knabe antwortet auf eine Frage ſtatt Ja „Jo.“ Er ärgert ſich, verlangt reines Deutſch; aber der Knabe ſagt jetzt: Urjo. Der Lehrer wird noch aufgebrachter und nun ruft ihm gar ein Schüler nach dem andern Urjo, dann Eurjo entgegen; endlich erwacht er und hört draußen Feuerjo rufen. Wer könnte ſo ſtumpf ſein, in dieſem Traume, ſo höchſt abſurd er iſt, nicht die dramatiſch bildende Art der Phantaſie zu bewundern! — Noch ein hübſches Beiſpiel: eine Frau aus Stuttgart beſucht ihre Schweſter, Pfarrerin auf dem Lande. Ihr träumt, ſie gehe mit dieſer dem Schwager in die Predigt. Nach Beendigung des Geſangs beſteigt der Pfarrer die Kanzel, verliest das Evangelium und beginnt hierauf beide Arme wie Flügel zu ſchwingen und zu krähen. Die Träumende ſagt leis zu ihrer Schweſter: du, das iſt aber doch ſonderbar gepredigt, worauf dieſe antwortet: ja, das geſchieht infolge einer neuen Verordnung des Conſiſtoriums, welche ſo zu predigen vorſchreibt. — Darauf erwacht die alſo Belehrte an einem wirklichen lauten Hahnenſchrei. —

Tiefer natürlich geht das Weſen der produktiven Phantaſie im Traume, wenn Stimmungen der Seele ſeinen Inhalt bilden. Er wird auf dieſem Felde nicht immer des Symbols bedürfen, weil das klare Bewußtſein des Stimmungsgrundes als Reminiſcenz in den Traum übergeht, aber im Wachen ſelbſt ſchon verläuft ja das Bewußte in die Dämmerung des Gefühls, der Hoffnung, Furcht, Sehnſucht, des Ahnens, und daran hat der Traum reichen Stoff doch auch in dieſem Gebiete zu ſymboliſchem Bilden. Sorge, daß man die Geliebte, den Freund verlieren werde, Kummer über den wirklichen Verluſt ſpiegelt ſich oft genug als ein angſtvoll vergebliches Nacheilen hinter der in langen Corridoren, Höhlen verſchwindenden Geſtalt; der Traum der Gräfin Terzky im „Wallenſtein" iſt aus ſehr richtigem Gefühl dieſer Symbolik gedichtet, aus noch viel tieferer Kraft der Verſetzung in ſolches Element der ſchreckliche Todesangſt-Traum des Clarence in „Richard III." Ein verſtorbener Freund von mir befand ſich in ſonderbarer Gemüthslage zu zwei Schweſtern, die ihn beide liebten und zwiſchen die ſeine eigene Neigung ſich räthſelhaft unklar vertheilte. In dieſer Zeit träumte ihm, er finde einen Roſenſtock, den eine der Schweſtern ihm geſchenkt hatte, verwelkt; er erſchrickt, und in dieſem Augenblick ſieht er die andere aus einer dunklen Ecke des Zimmers hervorſpringen und jubelnd in die Hände klatſchen. Hier, ſieht man, tritt die Symbolik in noch ungleich bedeutenderem Wirken, ein als im Leibreiz-Traum; eine ſolche Traum-Scene erinnert doch unabweislich an das Verfahren des Dichters. Volkelt erzählt einige ſehr ſchöne Beiſpiele und vergißt nicht, anzuführen, daß wir beſonders oft von theuren Verſtorbenen träumen und daß der Traum in dieſen Fällen mit eigenthümlicher Kraft die verklärende Natur der Phantaſie offenbart. Wir werden die Frage nach dem äſthetiſchen Werthe des Traumes, d. h. nach ſeiner Fähigkeit, ſchöne Form zu ſchaffen, im Verlauf aufnehmen; hier, wo vom Seelen-Inhalt als Stoff des Traums die Rede iſt, darf zunächſt die Erſcheinung der moraliſchen Macht des Gewiſſens auf ſeinem Schauplatze nicht übergangen werden.

Gewiß iſt der Traum auch im Gebiete des ſittlichen Bewußtſeins von ſich und andern unſicher, phantaſtiſch. Wie er die moraliſchen Werthe der Geträumten verkennt, ſo den des Träumers: in Angſtzuſtänden, die oft nur einen körperlichen Grund haben, erſcheinen wir uns als Mörder und beſteigen als Verurtheilte das Schaffot: aber dieſes Irren hindert nicht, daß der Traum ein andermal hierin ſehr ſicher gehe, und Macbeth weiß, warum er und ſein Weib „in der Qual ſolch grauſer Träume ſchlafen, die uns allnächtlich ſchütteln.“ Gewiſſen und Traum! Die Frage über ihre Verbindung iſt von ſolcher Tiefe, daß ſie einer beſonderen Behandlung werth wäre. Hier nur Einiges über dieſen Punkt. „Es kann vorkommen,“ ſagt Volkelt, „daß das böſe Gewiſſen ſeine mahnende Stimme im Traume ſtärker und öfter als im Wachen erhebt: ſo erſchien mir ein Freund, mit dem ich unrechterweiſe den Briefwechſel abgebrochen hatte, ſehr häufig im Traum und immer in beunruhigender Weiſe; es war, als ob ſich mein Gewiſſen in den Traum geflüchtet hätte.“ Wenn oben vom bloßen Aſſociationstraum geſagt iſt, daß ihm die moraliſchen Schätzungsmaßſtäbe abhanden kommen, ſo wird demnach allerdings dem Phantaſie-Traum mehr Sicherheit zuerkannt werden müſſen. Wenn wir im Traume Verbrechen ausüben, ſo dürfen wir uns nach dem Erwachen wohl der Richtigkeit des Traumbildes erfreuen, immerhin aber doch auch fragen, ob nicht der Traum ſeinen Stoff in einem ſchwachen Keime gefunden habe, der wirklich in unſerer Seele heimlich treibe (z. B. Haß, Gewinnſucht), und ſomit wird F. W. Hildebrandt („Der Traum und ſeine Verwerthung fürs Leben“, 1875), unter andern ſeinen Bemerkungen nicht ganz Unrecht haben, wenn er dem Traum eine warnende Bedeutung beilegt. Auch eine ſittlich antreibende ſchreibt er ihm zu, ſofern er uns das innere Glück, die Seligkeit bei guten Handlungen zu fühlen gibt. Das Merkwürdige iſt aber nun, daß dieſer innere Richter, der gehört ſein will und muß, wenn ihn die Selbſtbeſchönigung nicht hört, ihn zurückdrängt, unterdrückt, noch zu einer andern furchtbaren Form greift: er tritt mitten im Wachen als Traumviſion auf. Dieß iſt die Geiſterſtimme, welche Macbeth hört, während er den Duncan ermordet, dieß die Erſcheinung des gemordeten Banquo. Als Macbeth beſchloß, vom beſchloſſenen erſten Mord abzuſtehen, hörte er ſein Gewiſſen an: es ſprach frei aus ihm als ſein eigenes Sprechen. Er hat es niedergedrückt, hat ihm die Thüre gewieſen, und nun kommt dieſe Macht — denn ſie iſt eine abſolute — ſcheinbar von außen an ihn mit der völligen Täuſchung eines objektiven Phänomens; ſie tönt mit Poſaunenſchall als Geiſterſtimme durchs ganze Schloß, ſie ergreift die Maske des zweiten Opfers und ſchüttelt die blutigen Locken gegen den Mörder. Man wird nicht einwenden: Shakeſpeare habe ſicherlich ſelbſt Geſpenſter geglaubt und wolle doch offenbar kein bloßes Symbol geben. Ja und nein! Nein und ja! Die Schauer, welche ſeine Geſpenſter umwehen, hätte er freilich ſo nicht können hervorrufen, wenn er den beſtehenden Geiſterglauben nicht getheilt, ſein Grauen nicht an ſich erlebt hätte. Aber ſo, wie er es gethan, hätte er die Gebilde dieſer Vorſtellung nicht verwendet, wenn er nicht zugleich frei über ihr geſchwebt wäre; denn wie hätte er ſonſt ſo rein nach dichteriſchem Zweck über ſie zu ſchalten vermocht! Der Glaube daran muß nur ſo in ihm geſteckt ſein, wie ein ſchon lockerer Kern in einer Nuß, oder, wenn man ein anderes Bild will, er ſtand mit dem einen Fuß darin und hatte den andern haußen. So werden dieſe Erſcheinungen zu Symbolen und ſind doch poetiſch lebendige, glaubhafte Weſen. — Ich habe zum Auftreten des Geiſtes Banauo's zwei höchſt merkwürdige Thatſachen als belehrende Belege beizubringen. Ein Raubmörder verhielt ſich während ſeines ganzen Proceſſes vollſtändig roh, zeigte von Reue keine Spur, beſchwerte ſich nur mißmuthig über häufige läſtige Gegenwart des Gemordeten in ſeinem Gefängniß, ganz wie man ſich über einen zudringlichen Gaſt auslaßt: noch der Geiſtliche, der ihn zur Hinrichtung begleitete, vermochte ſein rohes Gemüth nicht zu erſchüttern, nur beklagte ſich der Verurtheilte auch unmittelbar vor dem letzten Gang über den geiſterhaften Eindringling: „Sehen Sie, dort beim Ofen ſteht er wieder.“ Soweit auch der gemeine Raubmörder von dem heroiſchen Macbeth abſteht, ſo iſt dabei doch beſonders intereſſant, daß beiden die Gewiſſens-Erſcheinung wie ein aufdringlicher läſtiger Beſuch erſcheint, welchen Macbeth wegzuſchelten verſucht, endlich auch wirklich wegſchilt. Damit iſt er verloren; er hat in dem Gewiſſen die Mahnung zur Umkehr, zur Rettung ſeiner Seele weggeſcholten. — Der andere Fall: bei einem Geiſtlichen erſchien der Schultheiß ſeines Ortes, ein geachteter Mann, und eröffnete ihm in großer Anfechtung der Seele: am letzten Abend ſei ein Kind mit blutender Wunde unten an ſeinem Bette geſtanden, als er zu Ruhe gehen wollte. Er bekannte ihm eine wohl vor zwanzig Jahren begangene That: er war als Soldat bei der Erſtürmung von Sens, das die Württemberger nach blutigem Kampf einnahmen; nachdem ſie eingedrungen, wurden ſie von den Bürgern aus den Häuſern beſchoſſen: man weiß, zu welcher Wuth dieß den Soldaten reizt, ſo daß er, wenn ein ſolches Haus genommen iſt, keine Schonung kennt. In einem ſolchen Moment hatte der damals junge Mann ein Kind niedergeſtochen. Er habe die That ſich aus dem Kopf geſchlagen, endlich vergeſſen, ſagte er dem Geiſtlichen. Dieſer durfte dem Schuldigen mit Hinweis auf ſein folgendes braves Leben Troſt zuſprechen, allein die Erſcheinung kehrte wieder, der Unglückliche verfiel in einen Zuſtand von Schwermuth, in dem er ſich erhängte. Beide Fälle verlieren alles tiefere Intereſſe, ſie werden nur geiſtlos betrachtet, wenn man die Erſcheinungen für wirkliche Geiſter hält. Denn faßt man ſie ſo, dann wird die Aufmerkſamkeit auf eine Reihe von ſchwer lösbaren Denk-Problemen abgelenkt; es melden ſich die Zweifel über Vereinbarkeit von Erſcheinung Verſtorbener mit den Naturgeſetzen, auf welche, wer Geiſter glaubt, zu antworten verſuchen mag ſo gut er kann; ſodann wäre die Frage, ob das erſtochene Kind als Kind im Jenſeits fortgelebt, oder, nach Menſchenart dort erwachſen, nur als Geiſt ſeine Kindsgeſtalt wieder angenommen habe; kurz, es wird alles in ein Gebiet des Disputablen hinübergezogen, das nur ſehr mittelbar wieder mit dem Ethiſchen in Zuſammenhang zu bringen iſt, um was es hier ſich handelt. Dagegen vom tiefſten ethiſch-pſychologiſchen Intereſſe ſind die Erſcheinungen, wenn man ſie als bloße, jedoch bis zum vollen Scheine der Objektivität geſteigerte Seelen-Phänomene betrachtet. Das Gewiſſen ſpricht in jedem, auch im Roheſten, und es duldet nicht, daß es ungehört bleibe. Es ſprach zweifellos auch in jenem Mörder und er hörte es nicht an: auch jenem Soldaten wird die blutige Erinnerung öfter aufgeſtiegen ſein, als er ſich geſtehen wollte, und er wird ſie gewaltſam zurückgedrängt haben. In beiden Fällen hat ſich das Gewiſſen in die Traum-Region geflüchtet, hier die Geſtalt der Opfer des Mordes angenommen und iſt in ihr wie leibhaft mitten im Wachen dem Thäter erſchienen. Der zweite Fall freilich iſt eigenthümlich tragiſch, weil die That in einem Momente der höchſten Leidenſchaft verübt und, wenn eine ſolche gut gemacht werden kann, durch ein ehrenhaftes Leben und Wirken geſühnt war: nur müßte dieß ſicher verbürgt ſein: war dieſes Leben in der Folgezeit kein ſehr gewiſſenhaftes, ſo erregt der ſpäte vernichtende Durchbruch des Gewiſſens weniger Mitleid.

Noch eine andere furchtbare Form dieſes Durchbruchs bietet Shakeſpeare im Endſchickſal der Lady Macbeth. Von Macbeths erſter Mordthat an, zu der ſie ihn aufgeſtachelt und wobei ſie mitgewirkt hat, muß ihre erſte Sorge ſein, vor dem Gatten ſtark zu erſcheinen; ſeine innere Qual macht ſich Luft (Akt. 3 Sc. 2), die ihrige darf es nicht; ſie muß dem Verſtörten noch Tröſterin ſein und vor allem, wenn der Mann ſich in Gegenwart Anderer verräth, den Schein, die Form zu retten ſuchen. Macbeth aber ſchreitet auf der Bahn des Verbrechens, auch die furchtbarſten Gewiſſensphänomene zurückſtoßend, fort. Shakeſpeare läßt errathen, daß ſie, von ihm weit überholt im Verbrechen, furchtbar leidet; ſie kann es nie geſtehen, ſie ſchluckt das Gewiſſen hinab und es tritt zurück, ſchlägt ſich auf die dunkle Nervenregion, packt, ergreift im Schlafe die eigene Geſtalt der Schuldigen und erſcheint in ſie gekleidet vor ſchauernden Zeugen: Macbeth ſieht Geſpenſter, ſie wird ſelbſt Geſpenſt: ein Naturphänomen, das ein ſittliches iſt, ein Beiſichſein und ein Außerſichſein, ſie iſt ſie ſelbſt und iſt nicht ſie ſelbſt, ſondern in das Grauenbild ihrer blutigen Erinnerung verwandelt: eine furchtbare Magie des Gewiſſens. Zugleich eine Ironie der höchſten tragiſchen Art: das Geheimniß zu hüten war all ihr Streben, und nun muß ſie es nicht wollend offenbaren.

Wie das Gewiſſen, ſo kann auch die böſe Luſt, unbewußt genährt, traumartig wie eine von außen herantretende Geſtalt erſcheinen. Die Zwiſchenglieder, die Stufen ihres Wachsthums, ſind unbeobachtet geblieben, der heimlich gereifte Gedanke ſcheint ganz unvermittelt plötzlich im Innern aufzufahren und wird nun als fremde Eingebung, als Einflüſterung einer böſen Macht vorgeſtellt. Der Teufelsglaube verdankt zwar nicht ſeine Entſtehung, gewiß aber ſeine ſpätere Ausbildung dieſer Art von Erfahrungen, wo uns iſt, als hätte der Satan es uns eingegeben, und ſo bleibt Schleiermachers Satz: die Vorſtellung vom Satan bezeichne die Gränze unſerer Selbſtkenntniß, ein ſehr wahres und tiefes Wort. In Macbeth treten an die Stelle des Teufels ſeine Verbündeten, die Hexen. Ihr prophetiſcher Gruß iſt nur ein Luftzug, der den längſt glimmenden Funken des Mordgedankens in Macbeth plötzlich zur Flamme anbläst, eine Berührung, bei welcher er, ſtille großgezogen, ſo dämoniſch emporfährt, daß Macbeth wie entrückt daſteht und all ſein helles Wollen und Denken in Träumen ſchwindet.

In einer italieniſchen Zeitung las ich kürzlich vom Criminalproceß eines Soldaten, der ſeinen Unteroffizier beim Exercieren erſchoſſen hatte. Das Motiv war, daß er ſich von ihm gedrückt glaubte: er gab durchaus nicht zu, daß er den Mordgedanken ſelbſt ausgeheckt habe, ſondern behauptete feſt, es habe mehrmals eine Stimme in ihm gerufen: erſchieße ihn!

Wir kehren zum eigentlichen Traum zurück und hätten zunächſt das wichtige Kapitel „die Denkformen im Traume“ zu beſprechen. Wir müſſen jedoch, ſo beſonders wichtig auch dieſer Punkt iſt, uns hier auf wenige Bemerkungen einſchränken. Logiſch zuſammenhängende Denk-Reihen im ſtrengeren Sinne des Worts kommen im Traume vor, ſie werden jedoch nur als Reminiſcenzen wacher Denkproceſſe anzuſehen ſein und ſie pflegen ſchnell und ſinnlos abzubrechen. Löſung von Denkproblemen im Traum erklärt Volkelt gewiß ſehr richtig aus einem völligen Bereitliegen der Factoren, das im Wachen unbewußt ſich vollzogen hat. Auch der Philoſoph vereinigt Gedanken-Momente zu einer Idee nur durch einen Akt des genialen Schauens, der ja ſchlechthin traumverwandt iſt, übrigens in der Wiſſenſchaft natürlich werthlos bleibt, wenn ihm nicht der logiſche Beweis nachfolgt; es kann nicht unmöglich ſein, daß der wirkliche Traum noch getrennt liegende Beſtandtheile eines Gedanken-Ganzen mit einem Schlag ineinsſchaut.

Volkelt nimmt in dieſem Zuſammenhang — (es hätte ihr wohl auch ein eigenes Kapitel gehört) — die Frage über Hellſehen des Traumes in die zeitliche und räumliche Ferne auf. Er läßt ſie offen und iſt übrigens nicht abgeneigt, eine Möglichkeit anzunehmen. Dieſe folgert er aus der innern Einheit der Dinge und der Seele, wie ſie der Pantheismus annimmt. Hier iſt der Punkt, der, wie oben angedeutet, auch mir bedenklich erſcheint. Mich dünkt, aus dem Princip des All-Einen ſollte ſich eine beſondere Neigung zur Annahme von Ueberſpringungen der naturgeſetzlichen Schranke und Ordnung nicht ergeben. Wir müſſen uns ſehr vor dem Schein und Vorwurf des Zuſammenſchüttens hüten. Eine Philoſophie, die im Princip nur von „vielen Seienden“ weiß, iſt, wie die Aufnahme dieſer Schrift in jenem Lager gezeigt hat, nur zu bereit, eine Forſchung, die im übrigen auf nüchterner Grundlage im guten Sinne myſtiſch iſt, für myſtiſch im üblen Sinne zu erklären; um ſo bedächtiger muß in ſolchem Gebiete wie die Fragen über mögliche Durchbrüche der innern Einheit durch die feſten Zwiſchenwände des Vielen unſere Forſchung vorgehen. Wunder ſind Motive für Kunſt und Poeſie, ſoweit ſie ſymboliſche Auffaſſung zulaſſen, wie wir an Shakeſpeare's Geiſtern geſehen haben; jene verlieren, was die Phyſik durch Erweiterung in Metaphyſik zu gewinnen ſcheint. Was die Richtung nach der Zukunft betrifft, ſo iſt über den alten Glauben an die prophetiſche Natur des Traumes im weſentlichen zu ſagen: es kann nicht genug gemahnt werden, den Traum auf das Rückwärts, nicht auf das Vorwärts anzuſehen. Hier muß wirklich als Regel gelten: die Traumdeutung ſoll am Schwanz aufzäumen. Denn der Traum beſteht aus Erinnerungsbildern. Allerdings aber iſt doch auch nicht zu läugnen, daß hier etwas Aehnliches ſtattfinden könne, wie es Volkelt bei der Frage über Denkprobleme mit gutem Grund annimmt. Ahnung iſt möglich als dunkler

Gefühlsſchluß aus gegebenen Prämiſſen, die der Inſtinct richtiger erkannt hat, als der Verſtand, und im Traume kann dieſer Akt hervortreten als ſymboliſches Schauen. So weit, in dieſem Sinn, wird ein Hellſehen angenommen werden dürfen.

Wir verfolgen den dichtenden Traum („Phantaſie-Traum“). Volkelt gibt, auf Grund namentlich von Scherners Studien, eine Reihe von Zügen zur näheren Kenntniß ſeines Verfahrens: Vergrößern, Erweitern, in die Ferne Schweifen, fortbildend Steigern, zwei Bilder Ineinanderſchieben (nämlich ſinnvoller, als der bloße Aſſociations-Traum), Verdoppeln u. ſ. w. Ich hebe nur heraus, was durch Gleichheit des Verfahrens prägnant auf die Dichtkunſt hinweiſt, was den Charakter des anſchaulichen Objektivirens trägt. Der Traum läßt nichts abſtract. Ich empfange einen Brief, und ſogleich ſteht der Abſender vor mir; ich frage einen Freund nach dem Preiſe ſeines Zimmers, und ſchon trete ich auch in daſſelbe ein. Zu dieſer vergegenwärtend dichtenden Natur rechne ich, was ich ein motivirendes Voranſchicken nennen möchte. An anderer Stelle erzählt Volkelt ein Beiſpiel: er ſah im Traume Knaben ſich balgen und rief ihnen dann einen abgeſchmackten Schulmeiſter Vers über den Werth der Bildung zu: natürlich ſummte ihm dieſer Vers von der Tageslectüre her im Kopf, und der Traum erfindet eine Scene, um die Erinnerung anzubringen. Vieles derart wäre beizubringen, z. B. wie wir im Traum einen Reim machen und einem Zweiten, um uns darauf führen zu laſſen, vorher das Wort in den Mund legen, worauf wir reimen. Hier iſt nun, als auf einen beſonders intereſſanten

Zug des dichtenden Objektivirens, wieder auf jene Form des Leibreiz-Traumes zu weiſen, wo wir Zuſtände des eigenen Leibes in einen erfundenen Zweiten hinüberdichten. Ich füge zu dem oben Erwähnten noch das Beiſpiel von einem meiner Bekannten, welchem träumte, einer der wilden Männer des preußiſchen Wappens liege neben ihm und lege ihm das eine ſeiner ſtarken Beine über den Schenkel; er erwachte an einem Krampf im Bein: der Schmerz war ſehr treffend objektivirt worden.

Kann der Traum wirklich Schönes erzeugen? Von innerer und äußerer Ordnung eines Kunſtwerks kann natürlich keine Rede ſein: Volkelt erklärt ſich namentlich hier gegen die Ueberſchätzung dieſes Gebiets bei Scherner, der doch im übrigen ſo viel Verdienſt in ſeiner Durchforſchung hat. Es tauchen im Traum einzelne beſeligend ſchöne Geſtalten, Scenen, Landſchaften auf, allein doch wohl nur in der Seele von Schläfern, die im wachen Leben den Schönheitsſinn ausgebildet haben, und doch mehr als Reminiſcenz, denn als Schöpfung. Ausnahmsweiſe mag es vorkommen, daß Menſchen ohne jede höhere Phantaſiebildung ideale Träume haben; es iſt am Ende möglich, daß dieſe reine Schöpferkraft der Seele den Bedingungen ihres Reifens vorſpringt und vereinzelt aufblitzt, wo für ſie kein Boden zu ſein ſcheint. Jedenfalls verſchwinden dieſe Gebilde nicht nur ſo ſchnell wie ſie erſchienen, ſondern ihre Schönheit würde auch die Prüfung des wachenden Auges doch wohl nicht aushalten; es iſt das Ahnungsvolle, der Zauberhauch des Traumes, es iſt ſeine Stimmung, welche ihnen den Unendlichkeitscharakter leiht. Es kommen bekanntlich Träume vor, worin man förmlich und eigentlich dichtet; ich erinnere mich, daß meiner Mutter träumte, der damals vor kurzem verſtorbene dicke König Friedrich von Württemberg ſtehe hinter ihr und zwinge ſie bei Todesſtrafe, ein Gedicht auf ſeinen Tod zu machen, und — merkwürdig — ſie konnte am Morgen einen langen Vers von dem ſo entſtandenen Kunſtprodukt aufſchreiben. Er war jedoch nur paſſabel; im Traum war er ihr ſehr ſchön vorgekommen. Uebrigens iſt der Traum weit mehr ein Leben in der Angſt und Bangigkeit, als in der ſeine Gebilde verklärenden Seligkeit. Die vom hellen Bewußtſein ungehütete Einbildungskraft verunendlicht noch weit mehr die Schrecken, als die Wonnen; der Traum kennt eine Todesangſt, wie ſie im Wachen nur ein Delinquent vor der Hinrichtung fühlen kann, und wir ſind in ſeinen Bangigkeiten alle feig, weil Vernunft und Wille uns keinen Panzer gegen ſie geben.

Von ganz anderer Wichtigkeit als die Frage: wie viel Schönes der Traum dichten könne, iſt die Vergleichung ſeines Verfahrens überhaupt mit dem der wachen äſthetiſchen Auffaſſung und Produktion, der Kunſt und der Dichtung. Die eine Seite der tiefen Verwandtſchaft iſt das Symboliſiren, auf das wir hier zurückkommen müſſen. Es ſind für unſern Zuſammenhang zwei Formen zu unterſcheiden. Die eine derſelben iſt jener Akt, wodurch allein alle Objekte aus der unorganiſchen und vegetabiliſch organiſchen Welt für uns zu äſthetiſchen werden: wir verlegen uns ſelbſt in den Gegenſtand, leihen ihm unſere Stimmungen, ſchieben ſie ihm unter, wachſen in ihn hinein, kommen uns aus ihm entgegen; dieſe „Einfühlung“ (ſ. die oben erwähnte Schrift von

Rob. Viſcher „Ueber das optiſche Formgefühl") hat ganz Traumcharakter und erinnert namentlich an die Leibreiz-Träume, die allerdings zugleich das klarſte Beiſpiel für die andere Form ſind, nämlich für das eigentliche Symboliſiren: das Ausdrücken eines Inhalts durch ein Bild aus anderer Sphäre. Dieß geſchieht im Traume ſo dunkel, daß Bild und Sache blind verwechſelt werden, ganz ähnlich wie in der Symbolik der Naturreligionen; in Kunſt und Dichtung geſchieht es heller, ſehender, bewußter, doch lebendig auch hier nur dann, wenn das Bild nicht durch trockenes Suchen gefunden, wenn das Sehen, das Bewußte dabei noch grundverſchieden iſt vom farbloſen Vorſtellen der gewöhnlichen nüchternen Bewußtheit. Beide Formen ſind ein Objektiviren, die erſtere als Einwohnen des Subjekts in ein gegebenes Objekt, die zweite als Veranſchaulichung eines an ſich irgendwie abſtrakten Inhalts. Ein noch ganz anderes Objektiviren iſt nun aber das Schaffen von Gebilden, welche wie ſelbſtändige freie Weſen außerhalb ihres Schöpfers zu wandeln ſcheinen, ſeinen Urſprung aus ihm völlig verbergen. Dieſes eigentliche produktive Objektiviren haben wir am Traume bereits kennen gelernt, und hierin nun liegt die allgemeine weſentliche und große Aehnlichkeit zwiſchen ihm und der Dichtung, und zwar vorzüglich ihrer koncentrirteſten Form, der dramatiſchen, und — da alle Kunſt nach dieſer Spitze zielt —: mit dem Verfahren der ſchaffenden Phantaſie überhaupt. So „zerfließend, zerflatternd" die Traumbilder auch ſein mögen, der Traum iſt und bleibt Dramatiker. Der Dichter vereinigt in ſeinem wirklichen poetiſchen Thun den Traum mit dem Wachen. Seine Geſtalten kommen ihm, er ſieht ſie, als könnte er ſie greifen, ſie ſcheinen ihm einzugeben, was er ihnen eingibt, und zugleich weiß er doch hell, daß ſie ſeine Geſchöpfe ſind, und dirigirt ſie wie und wohin er will; ſie ſind ſo täuſchend leibhaft wie im Traum und ihre Leibhaftigkeit täuſcht ihn doch nicht wirklich. Dieſe Entſtehung der echten Gebilde der Dichtung verräth ſich auch durch den traumähnlich wunderbaren Hauch, der ſie umwebt, und zwar ſowohl die ganz deutlichen, als auch jene, welche der Aufgabe gemäß unbeſtimmt verſchwebende Umriſſe haben, muſikaliſch verklingen. Kein Dichter iſt, weſſen Gebilde nicht dieſen Traumzauber haben. Wie könnte man alſo eine Aeſthetik ſchreiben, ohne den Traum herbeizuziehen! Vorangegangen iſt hierin, wie Volkelt anzuführen nicht verſäumt, mit ſchlagend geiſtreichen Bemerkungen Jean Paul in ſeiner „neuen Vorſchule der Aeſthetik“, und ihm folgend habe ich die Lehre vom Traum in die Pſychologie des Schönen eingeführt. Hervorheben möchte ich namentlich noch, wie merkwürdig die Poeſie mit dem Traume das Hervorbilden aus einem gegebenen Keime theilt. Einem echten Dichter ſproßt das Bild eines Charakters, wie er ihn an dieſer oder jener Stelle ſeines Gedichtes braucht, aus dieſer im Zuſammenhang gegründeten Forderung von ſelbſt wie eine Pflanze aus dem Saatkorn; wir ſagen: die Gründe, dieſen Charakter ſo und ſo zu halten, ſind die und die; was wir Gründe nennen, iſt in ihm eine traumähnlich ſchauende Triebkraft. Als Beiſpiel führe ich den Charakter der Desdemona im Othello an und was ich über ſeine Entſtehung geſagt habe Krit. Gänge. Neue Folge. Heft 6, S. 87, 88.

Für die Wichtigkeit der Bedeutung des Traums iſt aber noch auf ein anderes, ganz dem Leben angehörendes Gebiet hinzuweiſen. Wer den Traum nicht des Studiums werth achtet, wird die Leidenſchaft nicht verſtehen. Sie geht nie einfach auf das Objekt, ſondern auf ein Phantaſiebild desſelben, das als ein Unendliches erſcheint, von jenem Zauberlicht vergoldet und von jenem Zuge zur höchſten Sehnſucht umweht iſt, wie Traumbilder. Die ſchönſte dieſer Verwechslungen, der ſchönſte dieſer Träume iſt die Liebe. Daher träumt auch niemand mehr, niemand ſeliger und wehmuthsvoller, als der Liebende. Sehr wohl weiß es das Weib, daß ſie in der Liebe dem Manne zu einem Geiſt aus unbekannten Sphären, zum Traumbilde wird; es iſt ihr höchſter Wunſch, dieß zu werden, ihr einziges Glück, wenn ſie es wird. Beiher ſei geſagt, daß alle verrückten Mittel, ihre Erſcheinung zu heben, alle unſinnigen Trachten aus dieſer Wurzel wachſen. Könnte ich vielleicht damit dem noch nicht Gefundenen als Genius, als Fee, als Geiſt aus ſeligen Fernen erſcheinen? denkt das Weib vor dem Spiegel und friſirt ſich einen wahnſinnigen Thurm, einen waldigen Kithäron, einen Orteles, einen Uri-Rothſtock auf den Kopf. Doch ich wollte nicht ſpotten, eher noch entſchuldigen: es iſt ein an ſich natürlicher und ſchöner Drang, der zu dieſen Auswüchſen führt. Auch der unglücklichen Liebe iſt hier zu gedenken. Das Weib kann auch zum hölliſchen Geiſte werden, der das Leben eines Liebenden aus dem Reiche des Lichts in eine Dämonenwelt grauſiger, banger Träume verſenkt. — Die niedrigſte unter den Traumbildungen im wirklichen Leben iſt diejenige, die der Geldwuth zu Grunde liegt: nur eine ſchlechte Seele verunendlicht ſich Geldhaufen und

Papierfetzen. Wie viel höher ſteht ſelbſt die Leidenſchaft des Haſſes, die den Gehaßten in umgekehrter Idealiſirung zu einem Teufel hinauf- oder eigentlich hinabträumt! Ja, der ekelhafteſte Infarkten-Traum iſt idealer, als der wache Leidenſchaftstraum des Geldjuden, Schwindlers, Gründers.

Zum Schluſſe nimmt nun Volkelt unter der Bezeichnung: „der Traum ein Mikrokosmus“ die Frage nach dem metaphyſiſchen Hintergrund des Traumes auf; pflichtgemäß, denn nur diejenigen werden davon nichts wiſſen wollen, die den Menſchen vom All trennen. Wir ſinken im Schlaf in die Natur zurück, aus welcher auch der Geiſt aufſteigt, und ſchaffen unbewußt wie ſie, nur daß wir blos Bilder der Dinge ſchaffen, ſie aber Dinge. Man wird das Wunderbare dieſes Rücktritts in den Schoß des Naturlebens überſehen, wenn man nicht das „Unbewußte in der Traum-Phantaſie“ genau ins Auge faßt, womit ſich ſchon ein früheres Kapitel von Volkelts Schrift ſpeciell beſchäftigt hat. Der Traum bildet, wie wir geſehen, ſo unbewußt, daß wir unſere Gebilde als eine fremde, unabhängig von uns daſtehende Wirklichkeit anſehen. So vollſtändig iſt ja das Nichtbewußtſein des eigenen Erzeugens, daß wir ſelbſt auf dem innern Theater mitſpielen, ohne irgend zu merken, daß ja hier der Schöpfer mitten unter ſeinen Geſchöpfen ſteht. Dieſes geträumte Ich hat im Traum ein Bewußtſein, wir fühlen in ihm und ſtellen uns Objekte und uns ſelbſt vor; es handelt auch danach und greift in die andern Traumbilder beſtimmend ein, aber es weiß nicht, daß es nur geträumt iſt, das träumende Ich nicht, daß es bloß träumt. Dieſe völlige Täuſchung von Objektivität iſt nun natürlicherweiſe die Folge der völligen

Subjektivität: das Ich iſt im Traume für ſich allein, weil jede Controle mit der wirklich objectiven Welt und jede wahrhaft ordnende Vernunftthätigkeit fehlt: weil ihm dieſes Vergleichen und Unterſcheiden abgeht, eben darum ſchlägt es für ſich ſelber in lauter Objektivität um, ſieht ſich ſelbſt als etwas fremdes und objektives an.

Nun beſteht zwar der unendliche Unterſchied, daß der Traum aus dieſem Grunde wirr und ungeordnet, die Natur geordnet und geſetzmäßig ſchafft, aber gemein iſt beiden das Unbewußte. Woher ſchließlich jener Unterſchied? Warum geht der Menſch im Unbewußten hier ſo unſicher, die Natur in demſelben Elemente durchaus ſo ſicher? Man kann doch die Vergleichung nicht damit abweiſen, daß man ſagt: der Traum ſchaffe ja nur Bilder, die Natur Dinge. Der Naturſphäre gehört auch der Inſtinkt in Thier und Menſch an, der doch nach einem vorſchwebenden Bilde handelt, und der Inſtinkt handelt doch ſicher; übrigens iſt die Anſicht noch nicht widerlegt, daß auch das Hervorbringen der Natur ſelbſt nach einem vorſchwebenden Bilde vor ſich gehen müſſe. Genug: die Natur im Unbewußten ſicher, der träumende Menſch ſo unſicher: warum? Nun, darum, weil der Menſch ein bewußtes Weſen iſt. Weil dieß, ſo ſtreifen Lichter aus ſeinem bewußten Leben auch in ſein unbewußtes, die gerade dadurch nur hinreichend ſind, es zu verwirren, daß ſie ja nicht das Ganze ſeines bewußten Lebens ſind. Nach dieſer Seite iſt der Traum, wie Volkelt ſehr wahr ſagt, nicht unbewußt genug. Man kann auch ſagen, im Traum ſtrafe ſich das Heraustreten des Menſchen aus der Natur, indem die Halbheit: unbewußt mit Reſten von Bewußtſein die große

Verwirrung anſtiftet. Sehen wir auf das wache Leben hinüber, ſeine Klarheit und Ordnung, ſo ſcheint dieß dagegen ein Triumph über die Natur, tiefer: ein Triumph der Natur über ſich ſelbſt, da ſie in ihm zum Bewußtſein kommt. Allein dieſer Triumph wäre nur dann ein voller und wahrer, wenn nur das Bewußte das vorher Unbewußte ganz erfaßte und erreichte, ſich mit ihm deckte, d. h. wenn die Natur, Menſch geworden, durch dieſen ſich ganz erforſchen könnte, ganz erfahren, wie ſie es angefangen hat bei jenem unbewußten Schaffen. Allein ſo iſt es ja nicht: verwirren im Traume die vereinzelten Lichter die Sicherheit des unbewußten Schaffens, ſo verwirren im Wachen die Schatten des Unbewußten, die in das Bewußtſein hineinſtreifen, die Sicherheit des Denkens, ſo daß dieſes zu dem höchſten Ziele: eben dem Punkte, wo das Bewußte, das Denken ſeinen Gegenſtand erreichte, zu dieſer Einheit des durchdringenden Bewußten und durchdrungenen Unbewußten nicht gelangen kann. Und ebendaher rührt es ja, daß wir die Natur, die doch mit uns weſenseins iſt, wie etwas ganz Fremdes, durch eine totale Kluft Geſchiedenes uns gegenüber ſehen: ganz wie im Traum. Beiher ſei hier noch einmal auf die Poeſie, die Kunſt verwieſen. Ihr hoher Werth muß an dieſer Stelle ganz einleuchten. Sie bildet naturähnlich, die Natur bildet in ihr als Menſchengeiſt, unbewußt im Bewußten, ein erhöhtes reineres Bild ihrer ſelbſt: relativ holen in dieſem Gebiete die zwei getrennten Welten ſich ein; die Wiſſenſchaft ſteht höher durch ihre reine Bewußtheit, niedriger, weil ſie mit ihr nie zu Stande kommt, den Gegenſtand, das Unbewußte, einzuholen, nie ſo mit ihm ſich deckt, wie es der Kunſt gelingt. Würde es ihr ſo gelingen, wie dieſer, ſo wäre ſie das ſich begreifende Weltgeheimniß, alſo ſchlechtweg das Höchſte. — Was aber den Traum betrifft, ſo erhellt nun, daß wir nicht viel Urſache haben, ſtolz gegen ihn zu thun, da er ein ſo belehrendes Gegenbild der freilich ungleich geringeren, doch aber beſtehenden Wirrniß unſeres wachen Zuſtandes iſt. Man wird, wie ſchon geſagt, dieß alles nur dann ſonderbar finden, wenn man das Unbewußte, in das wir träumend zurückkehren, vom Unbewußten der ganzen Natur getrennt halten zu können meint; man ſollte aber doch nicht vergeſſen, daß der Traum ein Kind des Schlafes iſt, der Schlaf aber daher kommt, daß wir dem vegetativen Leben anheimfallen; das vegetative Leben iſt aber doch Leben der Natur. Wir gehören alſo doch zu ihr, „alſo nimmt unſer eigenes Weſen doch an dem Werden der großen Welt theil, alles, was uns umgibt, iſt doch Fleiſch von unſerem Fleiſch.“ Als Träumende können wir freilich nur die gewordenen Dinge in Scheinbildern nachſchaffen; dies — um es noch einmal zu ſagen — hindert aber nicht, den Traum als ein unbewußtes Naturſchaffen, ein Zurückſinken in das Unbewußte des Naturbildens, eine Rückkehr an die Wurzel des Lebens aufzufaſſen und es ſtaunenswerth zu finden, daß der ſonſt bewußte Geiſt hier ſelbſt Natur wird.

So führt der Traum mitten in das ewige Räthſel hinein, mitten in das Grundproblem der Spaltung des ewig Einen in die Natur und den Geiſt und ihres ewigen ſich Suchens und niemals völligen Wiederfindens, ſo denn auch mitten hinein in die Verſuche der neueren Philoſophie, dieſe

Grundfrage zu löſen. Nur ſehr richtig, in gewiſſem einzuſchränkendem Sinne allerdings, finde ich, was Volkelt zunächſt für Hegels Princip gegen die Principien: Materie (wie es die jetzige Empirie aufſtellt, ſofern ſie Philoſophie ſein will), Wille (Schopenhauer), die vielen Realen (Herbart) vorbringt: „Die Vernunft, die Idee als Weltprincip iſt nicht, wie der Urwille nach Schopenhauer, die „Realen“ nach Herbart, ein derb daſtehendes bloßes Factum; ſie iſt nicht bloß unendliche Subſtanz und unendliche Macht, ſondern ſie trägt zugleich in ihrem Begriff den Grund der Exiſtenz, ſie hat alſo eine Wirklichkeit, die ſich in ſich ſelbſt und durch ſich hält u. ſ. w.“ Das Letzte, worauf die Philoſophie alles gründet, darf nicht ein undurchſichtiges Etwas, nicht ein Kloß ſein. Doch nur in einzuſchränkendem Sinne richtig iſt dieſe Ausſage für Hegel; er meint, in ſeiner Weltvernunft die Natur mit dem Begriff beiſammen zu haben, aber er hat ihre ſcheinbar abſolute Spaltung, ihre Diremtion, er hat aus der Idee das „Andersſein“ nicht erklärt; daher, weil das Andersſein unerklärt daneben liegen bleibt, fallen ſie doch auseinander und iſt die Weſensfülle in ſeiner Vorſtellung von der Weltvernunft nur ſeine ehrliche Vorſtellung. Iſt alſo die Natur nicht wirklich abgeleitet, ſo iſt es auch der mit ihr gegebene Zufall nicht, und hieraus folgt zugleich, daß Hegel vom Zufall in der Naturſeite des Geiſtes, alſo auch vom Traume, geringſchätzig wie von allem Zufälligen, nur flüchtig und beiläufig redet.

Wir kommen darauf zurück und folgen erſt den weiteren tiefen Blicken Volkelts. Sehr treffend erinnert er bei Hegel an Fauſt, deſſen Streben ein glühendes Suchen nach der

Weſens-Identität des Subjekts und Objekts iſt, alſo auf tiefwahrem Grunde ruht. Bei Schopenhauer zeigt er, wie ſehr ſeine Welt einem Traume gleicht, da nach ihm die Anſchauungsformen Raum und Zeit mit dem Weſen des Willens als Weltprincips nichts zu thun haben, rein ſubjektiv ſind. In der camera obscura des Traumes dichten wir auf dem Grund dieſer Anſchauungsform: der Traum ſetzt ſeine Bilder in den Rahmen eines inneren Raumes und einer inneren Zeit, aber freilich nur wirr, die wirkliche Welt dagegen erſcheint in dieſem Rahmen als eine geordnete; allein dieſe Ordnung iſt für eine Philoſophie, welche die ganze Weltgeſchichte bloß für planloſe Komödie, die Menſchenwelt für Wolken im Winde hält, eben auch nur Schein und alſo doch um nichts beſſer, als der eigentliche Traum: was in uns unſinnig träumt, baut in eben ſolchem Unſinn durch das principium intividuationis die Welt, die in ihrer ganzen Weite wirklich nur ein ewiger Traum des all-einen Willens iſt — der Schleier der Maja. Dieß lenkt natürlich den Blick des Verfaſſers nach Indien zur älteren Vedanta-Philoſophie, von da zum Buddhismus, der Lehre vom Nichts als der Wahrheit, die hinter dem Welttraum verborgen iſt.

Auch Fichte durfte nicht vergeſſen werden; Volkelt faßt ihn an dem Widerſpruch, daß er in einzelnen Stellen hinter ſeinem Ich ein unbekanntes X annimmt, das die Gegenſätze Ich und Nicht-Ich als identiſch enthalte, und daß er trotz dieſem Anlauf wieder zum puren Ich als Weltprincip zurückkehrt, daß hiemit die Welt im Grund als ein von allen Ich gemeinſchaftlich geträumter Traum gefaßt wird. Nennt ja Fichte ſelbſt den Akt, wodurch das Ich ſein Nicht-Ich ſetzt, eine Realität ſich gegenüberſtellt, ein Thun der produktiven Einbildungskraft. Nun beachte man, wie merkwürdig dieß iſt! Das Ich wirkt, um als klar bewußt handeln zu können, vor und hinter dieſem klaren Bewußtſein (eben als Phantaſie) ſo, daß eine Welt vor ſeiner Anſchauung entſteht, auf die es handeln kann. Da wäre ja Fichte eigentlich doch wieder bei jenem unbekannten X hinter dem Ich angekommen, denn das iſt doch nicht das ſpitze Ich, das ſo ſchafft! An dieſen Punkt hat ja Schelling angeknüpft, welchen Volkelt nicht hätte übergehen ſollen, und dieſer hat der Natur einen ſolideren Grund gegeben, hat die Normalität der Naturordnung doch beſſer erklärt, wiewohl er den Erklärungsgrund nicht erklärt hat. Wir kommen auf ihn zurück. Fichte, da er — durch den genannten Widerſpruch in ſeinem Denken — jenen Akt doch immer wieder nur ſubjektiv verſteht, läßt es unbegreiflich, warum der Phantaſie-Traum, der die Welt der Objekte ſetzt, im Unterſchied vom wirren eigentlichen Traum ſo klar geordnet iſt; denn daraus, daß die Welt von der Phantaſie des Ich zum Zwecke des beſtimmten ſittlichen Handelns geſetzt wird, läßt ſich doch nimmermehr die ſtrenge Geſetzmäßigkeit der Naturordnung ableiten. Hier gelangt Volkelt zu der intereſſanten kleinen Schrift von Ernſt Kreu: Zum Problem der Materie, 1873, der den Fichte'ſchen Idealismus dahin revidirt, daß er als einzigen Unterſchied zwiſchen dem Traum und der Welt des Wachens dieſen aufſtellt: die causa efficiens der Traumgebilde iſt das individuelle Subjekt, während die Vorſtellungsgebilde der wirklichen Welt von der Gattungs- oder Menſchheitsperſon, vom Ich in allen Ich producirt werden.

Der Verfaſſer ſchließt mit einigen ſchlagenden Worten gegen Fr. Schlegel und ſein bekanntes Programm vom ſouveränen, in traumartiger Phantaſtik ironiſch ſpielenden Ich. Eben hier, meine ich, hätte er noch auf Schelling eingehen ſollen, denn die Romantiker pflanzen ſich, beide mißbrauchend, zwiſchen ihn und Fichte. Der Erſtere bot freilich auch dem Mißbrauch einen bedenklichen Punkt zum Anſatze dar, und von dieſer Seite müſſen wir ihn nun anſehen. In Schellings Abſolutem als Identität iſt der Dualismus von Geiſt und Natur ausgelöſcht: er läßt ihn aus der Identität (wie? wer weiß?) hervorgehen, und nun erſcheinen ſeine beiden Glieder als gleichwerthig. Die Natur iſt wieder in ihre Bedeutung als Realität eingeſetzt dem Geiſte gegenüber. Da beide Welten im Abſoluten Eines ſind, ſo muß jede von beiden die andere enthalten, es muß Geiſt in der Natur, Natur im Geiſt ſein. Der Geiſt in der Natur kann nur ein bewußtlos thätiger ſein, und ebenſo iſt diejenige Seite des Geiſts, worin er Natur iſt, bewußtloſes Leben. Die Natur iſt aber hiemit auch zu hoch geſtellt, ſowohl die wirkliche, als die Natur im Geiſte; ſind Natur und Geiſt in der Identitätsphiloſophie gleichwerthig, ſo folgt für dieſe zweite Seite, die bewußtloſe Geiſteswelt, daß auch ſie mit der bewußten gleichwerthig iſt. Und hieran hat ſich nur ſehr natürlich eine Neigung geknüpft, ſie noch höher zu ſchätzen und über die bewußte zu ſtellen. Die Nachtſeite des Seelenlebens kam nun, wie man weiß, in den Schwang, wurde zum Loſungswort gegen die „platte Aufklärung“; Ahnung, Traum, Hellſehen wurden in das Licht göttlicher Wunderwelt und wahrer Offenbarung gehoben, und in dieſem Sinne ſchrieb Schubert ſeine Symbolik des Traums. Was den myſtiſchen Naturphiloſophen wenigſtens ein Ernſt war, das nahm nun Fr. Schlegel hinüber zum Fichte'ſchen Ich, machte dieſes Ich aus einem ernſten zu einem windigen und verflüchtigte die Welt, die es ſich nach des Meiſters redlicher Meinung als „Material für ſaure Arbeit“ aufbaut, in ein Traumſchattenſpiel, worin es ſich ironiſch halb verſteckt, halb offenbart, um inhaltslos ſich ſelbſt zu genießen. Unſchuldiger iſt Novalis; ſeine tiefſinnige Traum-Schwindelwelt iſt ein ebenſo trauriger als intereſſanter Beleg der Folgen einer Anſicht, welche die Wahrheit vom Traum-Charakter der Poeſie wahnſinnig in Unwahrheit überſteigert. Volkelt hätte ihn wohl erwähnen dürfen.

Wie ſoll der wahre Monismus dieſen Gefahren entgehen? Es kann doch nur Ein Weltprincip ſein. Im Lager der Naturwiſſenſchaft, wie ſie jetzt die Stelle der Philoſophie einzunehmen ſucht, unterſcheidet ſich ſcharf von jener Mehrheit, welche das Univerſum auf das Atom und die blinde Cauſalität baut, eine kräftige Minderheit, am klarſten vertreten von Du-Bois Reymond. Sie erkennt (ſ. die Vorbemerkung) die Geiſteswelt — begonnen von der erſten Regung der Empfindung im niedrigſten Thier an — als eine Welt, die nicht aus bloß mechaniſchen Faktoren zu begreifen iſt. Soll nun die Natur, obwohl die Welt der Empfindung, des Gefühls, des Geiſtes, kurz jene Welt, welche das Viele der Natur in ideale Einheit zuſammenfaßt, aus ihrem Schoß aufſteigt, dennoch einen andern Urſprung nicht haben, als das undurchdringliche Atom und die Cauſalität, ſo hat dieſe Minderheit im naturwiſſenſchaftlichen Lager zwei abſolut verſchiedene Welten, müßte ſich alſo rein zum Dualismus bekennen. C. G. Reuſchle („Phihoſophie und Naturwiſſenſchaft. Zur Erinnerung an D. Fr. Strauß.“) wollte dieß nicht zugeben, während ihm doch der Geiſt Geiſt war, d. h. Denken des Allgemeinen, des Einen im Vielen, demnach abſolut verſchieden von dem, was nach dem Atomismus die Natur iſt. Will man aber den Dualismus vermeiden — und man muß es, denn noch einmal: das Weltprincip kann doch nur Eines ſein — und will man nicht in Schellings Theorie zurückfallen, aus deren eigenſchaftsloſer Identität Natur und Geiſt als zwei gleichwerthige Welten hervorſprangen, die alſo im Grund einen nur ſcheinbar ausgelöſchten Dualismus enthielt, ſo kann nur entweder der Geiſt oder die Natur das Weltprincip ſein. Iſt es die Natur, ſo iſt es, weil der Geiſt ausgeſchloſſen, die Natur als blinder Mechanismus, alles nur Atom und Cauſalität, und man muß ſich frei zum Materialismus bekennen, alſo den Geiſt für Schein, für bloßen Dunſt aus Stoff erklären. Iſt es der Geiſt, ſo kann die Natur ſchlechtweg nichts anderes ſein, als Reich des unbewußten Geiſtes, in der Form ſtrenger Selbſtändigkeit dem bewußten gegenüberſtehend, aber nicht mit dem Werthe, welchen Schelling ihr beigemeſſen, vielmehr muß Ernſt gemacht werden, wie er ſelbſt ihn nicht machte, aus ſeinen anders lautenden Sätzen, nach denen der Geiſt ſich ſein Naturdaſein voranſchickt, um aus ihm als wahrer bewußter Geiſt aufzuſteigen; die Natur kann nichts anderes ſein, als ſtreng und ſtumm verhüllter Geiſt.

Wir wären hiemit wieder bei Hegel angekommen, aber nicht bei dem ganzen Hegel. Hat Schellings Identitätsprincip durch die Gleichſchätzung der Natur und des Geiſtes eine Ueberſchätzung der Nachtſeite des Seelenlebens zur natürlichen weiteren Folge gehabt, ſo ſteht bei Hegel die Natur und im Menſchen die Ahnungswelt und der Traum zu niedrig, werden unterſchätzt. Fragt man nun, wie Hegel zu verbeſſern, zu revidiren ſei, ſo muß einfach bekannt werden: wir wiſſen nur das Wo, nicht das Wie. Das Wo iſt die Stelle, an welcher die Natur als unerklärtes „Andersſein“ oder „Außerſichſein“ des Geiſtes bei Hegel eben auf einmal da iſt und nichts geſchieht, den machtvollen Schein ihrer total ſelbſtändigen Realität der Geiſteswelt gegenüber zu begründen, zu erklären. Die Natur muß in ihrem Grunde Geiſt ſein, ſonſt entſteht aufgezeigtermaßen Dualismus. Aber welcher Denker wird es ergründen, wie es kommt und zugeht, daß, was dem Weſen nach Prius, der Zeit nach Posterius iſt, d. h. daß der Geiſt ewig ſich die Natur als Prius voranſchickt, um als Posterius aus ihr hervorzugehen? Kein Geiſt, wo kein Nerven-Centrum, wo kein Gehirn, ſagen die Gegner. Kein Nerven-Centrum, kein Gehirn, ſagen wir, wenn es nicht von unten auf unzähligen Stufen vorbereitet wäre; es iſt leicht, ſpöttlich von einem Umrumoren des Geiſtes in Granit und Kalk zu reden, — nicht ſchwerer als es uns wäre, ſpottweiſe zu fragen, wie ſich das Eiweiß im Gehirn zu Ideen aufſchwinge. Der menſchlichen Erkenntniß ſchwindet die Meſſung der Stufenunterſchiede. Es wird Geheimniß bleiben, wie es kommt und zugeht, daß die Natur, unter welcher doch der Geiſt ſchlummern muß, als ſo vollkommener Gegenſchlag des Geiſtes daſteht, daß wir uns Beulen daran ſtoßen; es iſt eine Diremtion von ſolchem

Schein der Abſolutheit, daß mit Hegels Andersſein und Außerſichſein, ſo geiſtreich die Formel, doch ſo gut wie nichts geſagt, die Schroffheit der ſcheinbaren Scheidewand einfach verdeckt iſt. Die richtige Anerkennung der Schneide und des Stoßes in dieſem Gegenſchlag findet man bei Fichte, aber keine Erklärung dafür. Er braucht für ſein handelndes Ich ein ſtrenges Objekt, aber deſſen unerbittliche Macht iſt doch nicht durch den Urſprung aus dem Ich begreiflich. Fichte's beſter Gedanke war, den Akt der Setzung des Nicht-Ich als einen Akt der produktiven Phantaſie zu faſſen: dieß iſt, wenn man den Begriff des Ich vorher zu einer allgemeinen Weltkraft erweitert, nichts anderes als Hartmanns „Unbewußtes." Die Philoſophie des Unbewußten, geiſtvoll und tief, theilt aber doch mit der Schelling-Schule die Ueberſchätzung der Welt, die durch dieſen Namen bezeichnet iſt. Der bewußte Geiſt, ſo arm er einerſeits erſcheint, da es ihm nie gelingt, das unbewußte Thun, durch das er die Natur baut, mit ſeiner Erkenntniß einzuholen, und da ſein Handeln aus Reflexion tauſendmal durch den ſicheren Schritt jener unbekannten helldunkeln Macht beſchämt wird, — der Geiſt iſt doch das unendlich Höhere, weil er eine ganze zweite Welt baut, die Welt der Wiſſenſchaft, des Staates und der Sittlichkeit. Wir wiſſen z. B. nicht, wie wir als Natur eine Hand bauen, aber unſere Maſchinen, lauter Auseinanderlegungen der Hand und ihrer Leiſtungen, erweitern doch das Können der Hand ins Unendliche, — und in höherer Sphäre: große Gedanken der Menſchheit ſchaffen in der Welt noch ganz andere Veränderungen, als die Sonnenaufgänge und Gewitter, welche die Weltſeele in der Region ihres unbewußten Naturſeins ſchafft. Die ſittlichen Ordnungen, die der Menſch errichtet, ſind ſehr unvollkommen, dennoch beſchämen ſie die Natur; dieſe iſt eben ſo grauſam als liebevoll, in der Menſchenwelt gibt es Handlungen der Liebe und Verbindungen für ihre Zwecke, wogegen die inſtinktive Liebe in der Natur ſehr arm iſt.

Das ewige Räthſel alſo bleibt ſo gewiß ſtehen, als — die Nothwendigkeit, ewig danach zu forſchen. Denn Forſchen iſt Pflicht, weil die Natur durch uns erfahren will, wer ſie ſei und wie ſie es angefangen; ſie wird es nie erfahren, und dennoch will ſie, daß wir forſchen, denn ſie läßt uns ſinken, wenn wir vom Forſchen laſſen. Ein Eines, das ſich ewig aufs neue, in unendlichen Formen ein Blindes, ſcheinbar grob Materielles unterbaut, um ihm ein Helles, Bewußtes überzubauen, — ein geiſtiges Princip, das im Menſchen zu ſich kommt und in ihm denſelben Gegenſatz in einem unerforſchlich reichen Syſtem von Graden und Stellungen vertieft wiederholt: dort muß das ewige Räthſel liegen; auch der Gang der Culturgeſchichte iſt nichts anderes, als ein Prozeß, das ſcheinbar höchſt Bewußte (die reifſte Bildung) in immer neuen Steigerungen zu einem Naiven herabzuſetzen, indem eine bewußtere Culturſtrafe ihm übergebaut wird. Der Traum aber in ſeiner reichen Armuth und in ſeinem armen Reichthum, in ſeiner dummen Genialität und genialen Dummheit, iſt und bleibt ein ſtaunenswerther Zeuge und Bürge für die Einheit der ſcheinbar ſo ganz entgegengeſetzten zwei Welten, der Natur und des Geiſtes; denn in ihm dichtet der Geiſt unbewußt, wie er unbewußt in der Natur ſchafft, und doch iſt es der Geiſt und ſtrahlen Lichter ſeines bewußten Thuns auch in ſein Helldunkel: ein Geiſterreich, das nur der höchſt Geiſtloſe unwerth finden kann, es zu erforſchen.

Zuſatz.

Es erſcheint mir als Pflicht, zum letzten Abſatze einen Forſcher nicht unerwähnt zu laſſen, der uns vor Kurzem tragiſch entriſſen worden iſt: Karl Planck. Ich ſtehe nicht an, meine Ueberzeugung zu bekennen, daß ſein leitender Gedanke den Weg zeigt, auf welchem wir nach dem Welträthſel ſuchen gehen müſſen. Ich habe ſeine Schrift über J. Paul beſprochen: Krit. Gänge N. F. B. II., ihn auch erwähnt in der Anzeige von Reuſchle's oben, Seite 228, erwähnter Broſchüre; dieſe Anzeige ſoll in einem der nächſten Hefte der gegenwärtigen Sammlung wieder zum Abdruck gelangen. Beidemal habe ich nicht verſchwiegen, wodurch dieſer Philoſoph das Eindringen in ſeine Ideen ſo fühlbar erſchwert. Mir aber will ſcheinen, daß er durch ſeinen Grundgedanken: ſtetige peripheriſche Theilung und ebenſo ſtetige Concentrirung den Begriff der Immanenz und das Verhältniß der Natur und des Geiſtes als ein Verhältniß des Unterbaus und Ueberbaus mit einer Tiefe begründet und entwickelt hat, wie noch Keiner. Näher einzugehen iſt hier nicht der Ort. Ein letztes Werk, als Manuſcript hinterlaſſen, wird wohl bewirken, daß dieſer bedeutende und edle Geiſt endlich die verdiente Aufmerkſamkeit findet.

Altes und Neues.

Von

Friedr. Theod. Viſcher.

Zweites Heft.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1881.

[illegible]

Druck von Adolf Bonz' Erben in Stuttgart.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Zur Vertheidigung meiner Schrift: Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. 1875 1

Gottfried Keller 135

Ein italieniſches Bad 217

Noch ein Wort über Thiermißhandlung in Italien 265

Vorwort.

Es ſind im laufenden Jahre zwei neue Schriften über Goethes Fauſt erſchienen, welche im erſten Stücke dieſes Heftes nicht mehr erwähnt werden konnten; ein kurzes Vorwort iſt daher diesmal nöthig, — nicht um dieſelben zu einläßlicher Beſprechung zu bringen, ſondern im Grunde nur, um zu zeigen, daß ich ſie nicht überſehen habe. Der Leſer hat hier (ſ. S. 3) keine Kritik der neueren Fauſt-Literatur überhaupt zu erwarten, mein Zweck iſt nur Erwiderung auf Kritik, die gegen meine Schrift über Goethes Fauſt gerichtet iſt. Eine ſolche könnte herausgefordert ſcheinen durch die Schrift: Goethes Fauſt. Erſter und zweiter Theil. Erklärt von Oswald Marbach. Gleich in der Einleitung findet ſich eine Stelle von den „vielen Mißurtheilen, welche über den zweiten Theil der Tragödie gefällt worden ſind, ſelbſt von ſolchen, die ſich zu Stimmführern der öffentlichen Meinung aufwerfen und von der leichtgläubigen Menge als ſolche anerkannt wurden.“ Da der Verfaſſer unmittelbar vor dieſen Worten ausſpricht, wie er ſich zur Bewunderung des zweiten Theils als prophetiſcher Verkündigung einer neuen Phaſe der Menſchheit bekehrt habe, ſo iſt wohl zu vermuthen, daß dies vor allem mir gilt, der ich nicht zu den Bewunderern gehöre. Um erſt zu erkennen, welches Geiſtes Kind der Verfaſſer ſei, habe ich zunächſt nachgeſehen, was er über einige wichtige Stellen des erſten Theils der Dichtung ſagt, und habe z. B. gefunden, daß er die Beſchwörung und Erſcheinung des Erdgeiſtes ſo verſteht: Fauſt beſchwört eigentlich ſein eigenes Ich, und weil in jedem Menſchenkind der Teufel ſteckt, ſo iſt der Beſchworne zugleich der Teufel und in dieſem Sinne das Geſpräch mit dem Erdgeiſt ein Selbſtgeſpräch. Es iſt wohl verzeihlich, wenn man nach ſolcher Probe die Geduld verliert, bis dahin weiter zu leſen, wo es an den zweiten Theil geht und ſich ergeben müßte, wie viel des Widerlegenswerthen dort etwa vorkommt. So viel ich für jetzt urtheilen kann, ſcheint es mir ein wohlmeinendes, kurioſes Buch zu ſein, das da und dort Zeugniß gibt, daß dem Verfaſſer die philoſophiſche Bildung nicht abgeht, um ſich gewiſſe Gegenſätze dialektiſch aufzulöſen, in welche das gewöhnliche Bewußtſein feſtgefahren iſt, als waren ſie abſolute, wie der Gegenſatz zwiſchen Subjekt und Objekt, Diesſeits und Jenſeits, daß er aber zu Gedankengeſpinnſten, ſublimen Ausdeutungen hinneigt wie die alten hyperphiloſophiſchen Fauſterklärer: eine Neigung, die ihn nicht abhält, gerade über ſolche Stellen, die recht beſonders zu denken geben, zu kurz und leicht hinwegzugehen.

Eine objektiv verfahrende, wahrhaft wiſſenſchaftliche Schrift iſt dagegen: **Fauſt von Goethe. Mit Einleitung und fortlaufender Erklärung herausgegeben von K. J. Schröer. Erſter Theil.** Streng kritiſch behandelt die Einleitung ihre Aufgabe: die Geſchichte der Entſtehung des Gedichts, die Zeitbeſtimmung und Bedeutung ſeiner verſchiedenen Schichten, und trifft in den Reſultaten dieſer Unterſuchung an wichtigen Punkten mit meinen Anſichten zuſammen, ſo insbeſondere mit meinen Einwürfen gegen K. Fiſchers Meinung von Mephiſtopheles (als nicht teufliſchem Weſen) und der Wette. Gegen mich iſt vielleicht die Mahnung (S. XLVIII) gerichtet, es dürfe der hohe Stil in Goethe's reifſten Werken in ſeinem vollen Werthe darum nicht verkannt werden, weil Goethe durch die Wendung zu demſelben von ſeinem Fauſt abgezogen wurde. Das kam mir jedoch nicht in den Sinn, als ich dieſe Abziehung und den Manierismus beklagte, in welchen Goethe durch den klaſſiſchen Stil-Zug nach und nach hineingerieth, und übrigens verweiſe ich auf Schröers eigene nachfolgende Sätze über den Werth der Gretchen-Scenen, die doch ganz dem germaniſch-charakteriſtiſchen Jugendſtil Goethes angehören: ſo S. L.: „die Scenen mit Gretchen ſind das Herrlichſte, was je die Dichtung eines Volks darzuſtellen vermocht“ und S. LII über die Schluß-Scene des erſten Theils: „und damit iſt wohl das Höchſte erreicht, was der tragiſchen Muſe zu erreichen möglich iſt.“ — Näher einzugehen iſt hier nicht der Ort, um ſo weniger, da der zweite Band von Schröers Schrift, alſo auch ſeine Anſicht vom zweiten Theile des Gedichts noch nicht vorliegt. Nur Einen Punkt im vorliegenden erſten Bande greife ich noch für eine Bemerkung heraus. In dem Abſchnitt: „Fauſt in Proſa“ wird Schröer gegen W. Scherer wohl Recht haben, wenn er die Vermuthung beſtreitet, daß der ganze urſprüngliche Fauſt in Proſa geſchrieben ſei, er läßt ſich aber von ſeinem abweichenden

Standpunkt beſtimmen, in mehreren reimloſen Stellen ſpätere Einſchaltung zu vermuthen, wo ſolche gewiß nicht anzunehmen iſt; dieſe Stellen ſind auch ohne das kein Beweis für die Anſicht W. Scherers, denn ſie ſind, obwohl ohne Reim, doch rhythmiſch genug, um ſich als Ausnahmen, als Oaſen, wo in einem Zuſammenhang, in welchem übrigens der Reim herrſchte, die höher erregte Stimmung den Reim abwarf, leicht erkennen zu laſſen, während ihr ganzer Ton dafür ſpricht, daß ſie mit dieſem Zuſammenhang gleichzeitig gedichtet ſind. — Seit v. Löpers Kommentar erſchien, iſt die Fauſt-Forſchung fortgeſchritten und in manchem Einzelnen zu neuen Einblicken gelangt; ich führe als Beiſpiel nur W. Scherers intereſſante Entdeckung an, daß die Stelle vom Baden der Bruſt im Morgenroth unverkennbar auf Worte Herders und ſeinen Geiſt hinweiſt. Schröer hat dieſe Fortſchritte benützt, ſelbſtändig verarbeitet und ſomit ein ſehr dankenswerthes, insbeſondere auch dem nachhülfe-bedürftigen Leſer dienliches Werk geliefert.

Ein Nachtrag zu S. 218. 219 mag hier noch Platz finden. Die Stadt Frankfurt hatte die Barbarei des Hunde-Einſpannens ſtreng verboten; kürzlich mußte ich dort bemerken, daß der rohe Unfug wieder aufgekommen iſt, und ein Frankfurter Freund — kein Unzufriedener, ein gern Annektirter — gab mir mit Leidweſen den Aufſchluß, daß Preußen das Verbot wieder aufgehoben habe.

April 1881.

Fr. Viſcher.

Zur Vertheidigung meiner Schrift:

Goethe's Fauſt. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. 1875.

Erſte Abtheilung.

(Deutſche Revue Februar und März 1880.)

Es iſt keine Kritik der neueren Fauſtliteratur, was ich hier der genannten Schrift nachfolgen laſſe. Der Hauptzweck iſt Selbſtvertheidigung gegen Einwürfe, Vorwürfe, Mißverſtändniſſe, welche einem Buche widerfahren ſind, das überhaupt kein Glück gemacht hat. Es war das Mühevollſte, was ich je geſchrieben: freilich iſt eben die Sichtbarkeit der Mühe wohl die eine der Urſachen, warum es keine beſſere Aufnahme gefunden. Gewiß nicht die einzige. Man erwartete eine gefällige, leicht eingehende Arbeit über einen unendlich ſchweren Gegenſtand, und man war enttäuſcht, als man ſich aufgefordert ſah, dem Verfaſſer auf dornigen Gedankenwegen zu folgen. Darüber iſt weiter nichts zu ſagen, aber wo man falſch gedeutet, falſch wiedergegeben, wo man mich angegriffen, da darf ich, ja ſoll ich meiner mich annehmen. Man wird mir Recht, ja Pflicht der Selbſtvertheidigung im Felde der Wiſſenſchaft, hoffe ich, nicht beſtreiten, auch dann nicht, wenn ich dem Leſer neue Mühen zumuthe. Der Sinn und Bau der Dichtung, um die es ſich handelt, iſt ein für allemal nicht auf kurze, leicht verſtändliche Formeln zu bringen, die Aufgabe iſt und bleibt höchſt dialektiſch. Dazu kommt diesmal, daß ich es mit Gegnern zu thun habe: ich muß ihnen in ihre Gänge folgen, muß, was gegen mich gerichtet iſt, zum Theil aus zerſtreuten Stellen ihrer Arbeiten zuſammenſuchen, ich muß ſie zu Worte kommen laſſen, darf ihre Meinung nicht, kann ſie wenigſtens bei verwickelten Punkten nicht verkürzt, in anderen, wenn auch nach beſtem Vorſatz ſinngetreuen, Ausdruck überſetzt wiedergeben. Da verwickelt ſich dann die Dialektik, in deren Netze der Gegenſtand an ſich ſchon führt, noch mit den Maſchen der Gründe und Gegengründe im Zwiegeſpräch der Polemik, und ſo kann es nicht ausbleiben, daß ein nicht einſichtiger, nicht ganz gerechter Leſer in manchen langen Auseinanderſetzungen der folgenden Blätter ein ermüdendes Gezerre ſehen, darüber die Geduld verlieren, ja im Verdruß mir das Recht der Gegenwehr lieber ganz abſtreiten wird. Ich appellire an die, welche verſtehen. Dieſe werden erkennen, daß hier mehr vorliegt als Disput, als fortgeſponnener perſönlicher Zank. Ich gebe auch nachdrücklich zu, daß das Recht literariſcher Gegenwehr ein bedingtes iſt. Die Sache muß dabei gewinnen, neue Lichter müſſen auf den Gegenſtand fallen, die ſchwierige Unterſuchung muß, auf einigen Stellen wenigſtens, einen Ruck bekommen. Ich darf ſagen, daß ich um meinetwillen allein, nur damit dieſer Ich Recht behalte, die Fehde nicht führen würde. Findet, wer mir mit der nöthigen Geduld folgt, ſich im Verſtändniß des räthſelvollen Gedichtes nicht gefördert, ſo will ich Unrecht haben.

Lauter bloße Polemik wird man übrigens nicht finden. Wo ich erkenne, daß ich etwas nicht recht gemacht habe, wird man mich zur Einräumung oder auch zum freiwilligen Eingeſtändniß bereit ſehen.

Was man aber, wie geſagt, nicht erwarten darf, iſt eine Kritik der Schriften und Abhandlungen an ſich, die hier in Rückſicht kommen. Mein Zweck iſt nur Antikritik der Kritik, welche ſie gegen mich richten. Ich gebe hier keine beurtheilende Ueberſicht der neuen Fauſtliteratur, dennoch kann es natürlich nicht ganz ausbleiben, daß auch einige Kritik geübt wird, die nicht blos Antikritik iſt, daß über Charakter und Werth der mehr oder minder gegneriſchen Schriften an ſich ein Urtheil ſich ergibt. Auch auf Vollſtändigkeit iſt es nicht abgeſehen: ich denke nicht alles zu berückſichtigen, was ſeither über Goethe's „Fauſt“ erſchienen iſt, ſondern nur, was ſolches enthält, das mir Widerlegung zu fordern ſcheint, und mein Schweigen über dieſe oder jene Anzeige, Abhandlung, Schrift will kein Urtheil bedeuten. Das eine und andere aus der Klaſſe von Aufſätzen, die (zunächſt wenigſtens) in Zeitſchriften kamen, werde ich bei Beſprechung ſelbſtändiger Schriften berückſichtigen, je nachdem es der Zuſammenhang bringt.

Ich wende mich zuerſt zu G. v. Löpers Kommentar, einer Schrift, ſeit deren Erſcheinen (1871) nicht mehr (mit Dingelſtedt) beklagt werden ſollte, daß uns immer noch eine Volksausgabe mit kurzen erläuternden Noten unter dem Text abgehe.

Fauſt. Eine Tragödie von Goethe. Mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen. Von G. v. Löper. (Zweite Bearbeitung 1879.)

Das Buch gibt in bündigen Einleitungen und Anmerkungen auf Grund umfaſſender und gediegener Studien alles Weſentliche, das der Leſer bedarf, und unterſtützt ſein Urtheil mit feinen und tiefen Gedanken, denen allerdings die apologetiſche Tendenz in einem Umfange zu Grunde liegt, mit dem ich nicht einverſtanden ſein kann. Meiner Schriften über den Fauſt wird bald freundlich, bald feindlich gedacht: ich werde nicht auf alles Einzelne eingehen, halte es aber doch für Pflicht, bei einigen Ausfällen zum Schilde zu greifen. Ich lege dabei die zweite Auflage („Bearbeitung“) zu Grunde.

In der Einleitung zum erſten Theil (S. XIX. u. XX.) wird aus der Entſtehungszeit der Schlußſcene (1798) ein Beweis geſchöpft, daß ich Goethe Unrecht thue, wenn ich in der Stilrichtung, in die er mehr und mehr ſich einlebte, der des klaſſicirenden Idealismus, eine der Urſachen davon ſehe, daß er auf ſeinen Fauſt um ſeines derben Naturſtils willen anfieng in manchen Momenten geringſchätzig herunterzuſehen, daß er dieſe Jugenddichtung eine barbariſche Kompoſition nannte, und dies offenbar nicht blos wegen der Lücken und Sprünge in der Zuſammenſetzung, kurz, daß er ſich ihr entfremdete und ſie endlich in ſo ungenießbarer Manier fortführte und abſchloß. Eben den Stil, den ich verlange, den Stil, der realiſtiſch und doch ganz idealiſtiſch iſt, ſagt von Löper, habe Goethe in der beſten Zeit der Wechſelwirkung mit Schiller, in der Zeit der Balladendichtung zu ſeiner Höhe ausgebildet, und ſo ſei er nun dem

Fauſt zu gute gekommen. Zunächſt iſt zu antworten, daß jenes Kleinod der Dichtkunſt, die Kerkerſcene am Schluß, um die genannte Zeit nicht überhaupt erſt entſtanden iſt, ſondern ihr Entwurf und ihre theilweiſe Ausführung unzweifelhaft der Jugend Goethe's angehört. G. v. Löper ſelbſt nimmt an, daß Goethe ſie jetzt nur aus Proſa in Vers umbildete; es iſt vielleicht mehr anzunehmen, es iſt ebenſo möglich, daß ſie bereits in Verſen angelegt war, denn nicht der ganze Fauſt war ja in Proſa geſchrieben, nur einige Scenen, wie der Auftritt: trüber Tag. Feld, wo der Dichter mit ſo gutem Grund die ungebundene Form beibehielt. Nun iſt natürlich einzuräumen, daß das Umbilden in Verſe kein nur äußerliches Thun iſt, aber getragen war er dabei doch von der jugendlichen Vollkraft, aus welcher der erſte, herrliche Wurf entſprungen war; in Verſe umdichten iſt, wie wenig nur ein formelles Geſchäft, doch kein Schaffen. Allein ich lege nicht mehr den Werth auf dieſe Antwort, wie in meiner Schrift S. 64, wo ich bereits auf die frühere Entſtehung der Schlußſcene (wie auch der Scene: trüber Tag. Feld) mich berufen habe. Die Valentinſcene iſt ja um dieſelbe Zeit, ſogar ein wenig ſpäter (1800) gedichtet und ſie iſt ja ebenfalls ein Stück Poeſie voll Saft und Mark. G. v. Löper ſagt von ihr: „daß ein proſaiſcher Entwurf vorhanden war, möchte man annehmen wegen des ſo überaus realiſtiſchen Tons und ſolcher Züge wie der Erwähnung der Sakriſtei und der Feuerleitern, worin beſtimmte vaterländiſche Erinnerungen gefunden werden". Ich könnte dieſe Annahme für mich benützen, es gälte dann für dieſe Scene, was für die Kerkerſcene gilt, und die letztere Hinweiſung auf noch nahe liegende lokale Reminiscenz iſt eigentlich ganz Waſſer auf meine Mühle. Allein ich benütze es nicht, ich bin geneigt, die Valentinſcene ganz, nach Entwurf wie nach Ausführung, in dieſe ſpätere Zeit zu ſetzen. Ich bezweifle gar nicht, daß Goethe im Alter von 49—51 Jahren in das Geleiſe des germaniſchen Stils energiſch wieder einfahren konnte, wenn er nur recht wollte, und zwar ſo, daß nun der Bewegung der Roſſe die inzwiſchen errungene Kunſt der Lenkung, die ganze Feinheit der Hand, die Reife des Meiſters zu gute kam. Ich habe ja nie gemeint, die helleniſirende Richtung (und die überwachſende Contemplation) habe Knall und Fall Goethe's Feuer abgelöſcht. Die Abkühlung iſt fühlbar nur in manchen, zwar den Ton einhaltenden, aber für die Forderung des dramatiſchen Moments zu weichen, dem nöthigen Ausdruck der Leidenſchaft nicht genügenden Stellen des erſten Theils aus der ſpäteren Zeit (ſ. m. Schr. S. 61—63); meine ausdrücklichen Worte hierüber ſind (S. 61): „Die Erſcheinung iſt zunächſt nur ſporadiſch; an manchen Stellen flammt noch in voller Gluth das alte Feuer auf“ u. ſ. w.

Nun ſagt G. v. Löper, dem Anſcheine nach ſehr ſchlagend, gegen mich: „„Da ſitzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopfe““ — „der klaſſicirende Stil hätte es nicht zu ſagen gewagt, meint Viſcher, aber gerade dieſer hat es 1798 gewagt, obſchon den Kopf gefüllt mit der Achilleis: im alten Manuſkripte konnten dieſe Verſe noch nicht ſtehen“ u. ſ. w. Für das letztere wüßte ich zwar keinen Grund, doch das beiſeite! Ich antworte: nein! der klaſſicirende Stil hat es nicht geſchrieben, ſondern der Goethe, der zwar bereits dieſem einſeitig ſich zu ergeben begonnen, aber glücklicher Weiſe noch manche Stunden hatte, wo er den Marmormeißel weglegte und nach der Palette des A. Dürer, Rubens und Rembrandt griff, wo er nicht Sophokles ſein wollte, ſondern Shakeſpeare war. Goethe iſt ja nicht = der klaſſicirende Stil, ſondern ein Menſch, und dieſer Menſch hatte, wie jeder, ſeine unterſchiedlichen Stunden und Stimmungen, konnte vom betretenen Wege ja gar wohl zeitweiſe auf den alten zurücktreten. Aber wann folgte denn die „Natürliche Tochter"? Ich denke, bald genug: 1801 wurde ja der erſte Akt gedichtet! Und konnte der Goethe, der ſo alle Kanten des individuellen Lebens ausrundete, glatt ſtrich, wie hier, konnte der an ſeinem Fauſt eine Freude von einiger Continuität haben und mit Liebe ihn weiterführen? Daß dieſe Marmoriſirung ſeines Künſtlergefühls ihn um die Stimmung brachte, ſeinen Fauſt endlich fortzuſetzen, ins größere praktiſche Leben zu werfen, das hauptſächlich iſt ja meine Klage. Bis zur „Pandora" verlaufen allerdings ſechs weitere Jahre, doch muß eine Geſchmackswendung um ein Geraumes früher unterwegs geweſen ſein, um nun Sprachfriſuren zu lieben, wie „allſchönſt und allbegabteſt" — „Fiſche, ſie wimmeln da, Vögel, ſie wimmeln da" — „gegliedert ſchnürten goldne Riemen ſchleifenweit" und andere Schnörkelchen, die man mit Valentinsfauſt zerzauſen möchte. — Daß aber den Hochbejahrten endlich doch der alte Humor in ſeinem Antikenkabinet wieder beſucht und ihm ſo frohe Dinge eingibt, wie die komiſchen Scenen im zweiten Theil des Fauſt, wie ſo manches heiter-derbe Xenion, das habe ich ja nie verkannt, das iſt Goethe's wahre Natur, die ſich nicht austreiben ließ und zu deren Unverwüſtlichkeit der Genius Germaniens ſich die Hände reiben wird voll immer neuer Freude, ſo oft ihm ſcheinen wollte, dieſer ſein geiſtvollſter Sohn ſei ihm untreu geworden.

Ich wende mich jetzt zu einer Gloſſe G. v. Löpers bei den Worten des Mephiſtopheles: „wir ſehn die kleine, dann die große Welt“; er bemerkt, der Ausdruck ſei im vorigen Jahrhundert geläufig geweſen im Sinn: die bürgerliche und die Welt der Höfe, und ſetzt hinzu: „Viſcher hat dieſen Ausdruck (S. 59 folg.) völlig mißverſtanden“. Die hier citirte und ſo kurzweg cenſirte Stelle meines Buches bezieht ſich aber nicht auf die Worte des Mephiſtopheles. Ich habe nie gezweifelt, daß hier wie bei anderen faſt oder ganz gleich lautenden Aeußerungen des Mephiſtopheles, wie: „doch ſo iſts nicht gemeint, Dich unter das Pack zu ſtoßen“ und (zu dem Schüler): „ihr durchſtudirt die groß' und kleine Welt“ einfach an den Unterſchied der Geſellſchafts-Sphären zu denken iſt. Ich begründe ja wiederholt auf dieſe Stellen den Vorwurf gegen den Dichter, daß er ſeinen Helden nicht dem klaren Verſprechen gemäß raſcher auf den größeren Schauplatz geführt habe, um ihn hier handeln zu laſſen, denn das geſchieht ja erſt im letzten Akte des zweiten Theils, während in den früheren Akten der höhere Schauplatz zwar betreten wird, aber nicht als Schauplatz handelnden Lebens, ſondern nur zu dem Zwecke, das humaniſtiſche Bildungsthema in undramatiſcher, poetiſch unerquicklicher Weiſe des klaſſicirenden und allegoriſirenden Stils aufzunehmen. Es ſind nicht Stellen des Gedichts, ſondern eine Stelle in einem Briefe Goethe's an A. E. Schubarth, worauf ſich bezieht, was von Löper als völliges Mißverſtehen bezeichnet. Dort ſchreibt Goethe: „daß man ſich dem Ideellen nähern und zuletzt darin gefallen werde, haben Sie ganz richtig gefühlt, allein meine Behandlung mußte ihren eigenen Weg gehen, und es gibt noch manche herrliche reale und phantaſtiſche Irrthümer auf Erden, in welche der arme Menſch ſich edler, würdiger, höher, als im erſten gemeinen Theile geſchieht, verlieren dürfte.“ Nun, von dieſem „gemein“ ſage ich (S. 59 ff.), es könne ſich unmöglich „blos“ auf die Schlichtheit der Verhältniſſe in Fauſts erſtem Lebensgang beziehen: „Goethe kann Gretchen nicht gemein nennen, auch Valentin nicht: es muß auf die Behandlung gehen“ u. ſ. w. Man ſollte denn doch nicht überſehen, daß durch das Prädikat „gemein“ in dieſer Briefſtelle etwas hinzutritt, was in den Gedichtſtellen, welche einfach die Sphären der Geſellſchaft durch klein und groß unterſcheiden, nicht enthalten iſt, daß Goethe zu der Zeit, als er den erſten Theil ſchrieb, ein ſolches Prädikat in einem Briefe darüber ſicherlich nicht gebraucht hätte, daß vielmehr erſt der hochadelige Stilbegriff des Goethe von 1820 ihm eingeben konnte, ſtatt: die kleine Welt im erſten Theil zu ſetzen: der gemeine erſte Theil. Zweifelt Herr von Löper, ob ich die Gedichtſtellen einfach in dem Sinne nehme, den er wie jedermann darin findet, ſo möge er nur z. B. S. 163 meines Buches nachleſen.

Völlig verdutzt ſtehe ich vor einer Anmerkung zum Geſpräch des Mephiſtopheles mit dem Schüler; Stelle über die Medicin:

> Beſonders lernt die Weiber führen;
> Es iſt ihr ewig Weh und Ach
> So tauſendfach
> Aus Einem Punkte zu kuriren u. ſ. w.

Hierzu Gloſſe: „Der Sinn iſt: Das ewige Klagen der Frauen läßt ſich in ſo vielen Fällen (in der Regel tauſendfältig) aus einem Punkte, d. h. auf dem Wege zum Herzen kuriren“ u. ſ. w. Da ſind drei Fälle möglich. Entweder dieſe Deutung iſt ein Scherz; kaum denkbar, der Verfaſſer nimmt es doch durchaus ernſt mit ſeiner Aufgabe. Oder er berückſichtigt leſende Unſchuld und will ihr Augenmerk ins Unverfängliche ablenken; auch nicht denkbar, denn dann hätten gar manche Stellen im Texte ſelbſt, die eine unſchuldige Deutung ſchlechtweg nicht zulaſſen, geradezu geſtrichen werden müſſen. Oder er verſteht die Satansworte wirklich ſo harmlos, wie die Gloſſe beſagt: dann würde die Frage, wie er damit die folgenden, unmöglich harmlos zu verſtehenden, reimt, und wie gewiſſe Verſe und Situationen in der Walpurgisnacht. Da es doch faſt ſcheinen will, es gebe keinen Ausweg, ſolche Deutung zu begreifen, als dieſen dritten, ſo will mir die Vorſtellung auftauchen: es könnte eine Art von Pietät geben, welche nicht zuläßt, daß der Dichter ſelbſt durch den Mund des Teufels etwas Frivoles ſage, und welche über den Widerſpruch mit anderen Stellen, der bei ſo zarter Scheu entſteht, einfach hinwegſieht. Damit wäre ein gewiſſer Anhalt gegeben, auch das Zurechtlegen ſo mancher Partieen im zweiten Theil, die nicht unkeuſch, aber unerquicklich und geſchmacklos ſind, begreiflicher zu finden. Iſt aber auch dieſe dritte Auffaſſung unzuläſſig, ſo befinde ich mich einfach rathlos im Dunkeln.

Was ich früher und ſpäter gegen die Brockenbeſteigung vorgebracht, dagegen ſagt v. Löper (LXII), meine Unzufriedenheit komme wohl daher, daß ich unbewußt das Ideal einer philoſophiſchen und bürgerlichen Tragödie in mir trage, während Goethe eine ariſtophaniſch-phantaſtiſche ſchuf; ich ſcheine dem reinen Humor darin und der Freude am Bildlichen, auch wenn es keine ſymboliſche Bedeutung hat, weiter nichts als Bild bezweckt, zu wenig gerecht zu werden. Dies heißt denn doch meiner Kritik wenig gerecht werden. Ein wahrhaft poetiſches Bild trägt ſeinen Sinn ſo in ſich, daß man ihn von ſelbſt mitempfängt, wenn man es genießt. Das Bild darf darum, weil ganz Bild, nicht leer, nicht müßig ſein. Es mag allenfalls nur epiſodiſch fungiren. Ich habe dem Dichter heitere, ihren Sinn in ſich tragende Anſchauungsbilder, wenn auch ſehr nur Epiſoden, immer zu gute gehalten. Die Scene in Auerbachs Keller z. B. iſt entbehrlich: ſie erfreut darum nicht minder und man erinnert ſich wohl, wie ich mit den allegoriſchen Erklärungsphiliſtern gefahren bin, die ihr literariſchen Geheimſinn unterlegen. Es ſteht ſchlimm mit dem, der das Bildliche nicht als reines Bild genießen kann: er iſt für die Poeſie, die Kunſt verloren. Iſt aber ein Bild nicht mit ſeinem Sinn geſättigt, iſt er ihm nicht immanent, dann iſt es etwas anderes, dann beginnen die Erklärungsmühen: iſt er ihm dagegen zwar immanent, aber beſonders reich, tief, weitzeigend, dann beginnt nach dem erſten, rein poetiſchen Eindruck die Arbeit, ihn zum Zweck gedankenmäßiger Klarlegung herauszuziehen. — Ebenſo habe ich phantaſtiſche, mythiſch-ſagenhafte Motive im Fauſt ſtets für ganz zuläſſig erklärt, habe ausdrücklich geſagt, in dem Zerſtreuungsleben, in welches Fauſt nach der Flucht aus Gretchens Nähe von Mephiſtopheles geſchleppt werden muß, damit er ſie und ihr Loos vergeſſe, ſei Dämoniſches, Geiſterhaftes nur ganz natürlich gegeben. Bürgerlich kann man nicht nennen, was ich für die Fortſetzung des Fauſt immer verlangt habe: großen politiſchen Schauplatz, man verſtände denn unter bürgerlich eben wieder die Ausſchließung des Phantaſtiſchen, des Mythiſchen, die mir alſo vielmehr gerade nicht beifällt. Für den Moment, wo ſie nach Valentins Ermordung ſteht, fordert nun aber die Handlung vorerſt doch offenbar das Bild eines naturgemäßen pſychologiſchen Hergangs. Fauſt muß ſich um Margaretens Schickſal kümmern und Mephiſtopheles — etwa nachdem er, dem Carlos in „Clavigo“ ähnlich und mit Anſchluß an das Volksbuch, ihm den Gedanken an eine Heirath auszureden geſucht —, muß, da dies nicht verfängt, glänzende Mittel ergreifen, ihn draſtiſch zu zerſtreuen. Schon dies, daß Fauſt zu Anfang der Brockenſcene die Unglückliche glattweg vergeſſen hat, iſt ein Sprung aus allem innern Zuſammenhang heraus; die nachfolgende Gewiſſens-Viſion, die Erſcheinung von Gretchens Todtenbild, dieſes Meiſterſtück der Poeſie voll erſchütternder Gewalt, dürfte den Charakter des unvermittelt Plötzlichen natürlich nicht verlieren, er bliebe aber hinreichend bewahrt, wenn zwiſchen jenes von mir verlangte Geſpräch und dieſe Erſcheinung einige ſtarke Scenen eingeſchoben wären, die zu Fauſts Zerſtreuung dienen ſollen. Was nun dieſe, die Zerſtreuungen betrifft, in welche Fauſt gezogen wird, ſo kann doch wahrhaftig der ekelhafte Tanz mit nackten Hexen der poetiſchen Forderung nicht genugthun. Freilich iſt zu vermuthen, daß das ſtellvertretende Symbol für die betäubenden Reize, die hier eintreten ſollten, eigentlich in die Lilith geſteckt iſt; dies iſt aber ein rein momentanes, ganz unentwickeltes, obſcures, commentarbedürftiges Bild. Was einen Mann wie Fauſt in ſolchem Moment allein zerſtreuen kann, das ſind Glanzerſcheinungen voll Reiz und mit trügeriſchen Scheinlichtern von Geiſt ausgeſtattet, wie er ſie noch nicht kennt, das iſt eine Formenwelt, deren äſthetiſcher Schein-Adel es begreiflich macht, daß er Gretchen vergißt. Dies iſt es, was als dämoniſches Trugbild ihm Mephiſtopheles vorführen müßte, und dies leitet auf Helena: ſie iſt es, die im Puppenſpiel Mephiſtopheles dem Fauſt zuführt, wie er ein Bürgermädchen heirathen will, eine Teufelin ſteckt unter der Maske der ſchönen Griechin. Man wird mir ſtark einwenden, die Helena ſei ja von Goethe dem zweiten Theil vorbehalten und ebenſo in der Skizze eines zweiten Theils, wie ich ſie einſt (Krit. Gänge. Neue Folge Bd. 1) zu entwerfen verſucht habe. Allein hierauf ſteht mir doch die Antwort frei: da mag der Dichter ſorgen; er mag einen Akt mit der Valentinſcene abſchließen, in einem folgenden das Zerſtreuungsleben Fauſts mit der dämoniſchen Truggeſtalt Helena als Mittelpunkt ſchildern, dann, nachdem Fauſt in dieſer ſchließlich ein Gerippe umarmt hat, ſein furchtbares Erwachen (Trüber Tag, Feld) eintreten laſſen, den zweiten Akt dann ſchließen und hierauf ſeinen Helden durch läuternde Gewiſſensqualen auf einen Schauplatz bedeutenden Handelns überführen, — er mag dies oder anderes vorziehen, der Wege gibt es mannigfache, gewiß iſt nur, daß Fauſts Vergeſſen durch gefülltere Bilder zu motiviren war. So wenig ſei ihm vorgegriffen, daß ich mich ſelbſt bereit erkläre, meine Bedenken gegen das Motiv einer Brockenbeſteigung fallen zu laſſen. Mephiſtopheles könnte etwa Fauſt an ſeinem Wiſſenstrieb faſſen und ihm große Enthüllungen der Natur und des Böſen auf dem Brocken verſprechen, um ihn vom Andenken an Gretchen abzuziehen. Was in den Worten liegt: „Da muß ſich manches Räthſel löſen“, wäre dann bedeutender zu entwickeln. In den Paralipomena findet ſich allerdings ein Stück, worin es in gewiſſer Art entwickelt wird, nämlich in koloſſal cyniſcher und obſcöner. Das Fragment von Scene: Satan auf dem Thron, iſt wahrhaftig nicht ſchlecht: in dieſen ungeheuren Zoten ſteckt ja freilich eine Offenbarung über den Untergrund des Böſen: den dunkeln Zug im Menſchen zum Schmutz des Urſchlamms. Allein der Geſtank dieſer Scene iſt ſo ſtark, daß Goethe nie ernſtlich meinen konnte, ſie ſei für das Gedicht verwendbar. Eine Metaphyſik des Böſen ließ ſich nicht geben, ohne ins Abſtrakte oder ins grenzenlos Cyniſche zu gehen. Aber dies war ja auch gar nicht gefordert; die Handlung verlangte nicht, daß dem Fauſt die gewünſchte Offenbarung werde, das poetiſche Intereſſe fiel mit dem, was der Inhalt bedingt, ganz zuſammen, wenn der Dichter etwa die Wendung nahm: Mephiſtopheles verſpricht dem Fauſt Löſung von Räthſeln, ſtatt ihn mit den Worten abzulenken: „doch manches Räthſel knüpft ſich auf“, aber ſein Wort zu halten fällt ihm nicht ein, vielmehr läßt er ihm von Geiſtern ein verführeriſch ſchönes Schauſpiel aufführen, das ihn in wahnſinnige Aufregung ſtürzt, ſtatt ihn zu klären. Dies, irgend ein Motiv dieſer Art, irgend etwas, das phantaſievoll, traumhaft, geiſterhaft ſein durfte, ja mußte, aber den Zuſammenhang einhielt, — man darf ja für einen Goethe nicht bange ſein, daß er es nicht erfinden könnte, — was immer: nur kein mit

Satyren, die aus der Handlung fallen, untermiſchtes ,wenn auch im Einzelnen noch ſo ſtimmungsvolles Quodlibet von Genialem und Häßlichem!

Da mich der Zuſammenhang auf die Paralipomena geführt hat, ſo ergreife ich die Gelegenheit, auf eine Stelle darin hinzuweiſen, welche zeigt, daß Goethe doch auch Stunden gehabt hat, wo er dem Fauſt noch eine andere politiſche Rolle geben wollte, als die eines Herrſchers. Ich habe behauptet, das Thema verlange, daß Fauſt auch als Revolutionär auftrete, v. Löper, Köſtlin und andere haben es beſtritten. Nach einem Fragment der Paralipomena ſollte Fauſt allerdings in eine Revolution ſich miſchen: das kurze Bruchſtück ſchließt ſich an das Geſpräch zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles vor der Schlacht zwiſchen Kaiſer und Gegenkaiſer (jetzt Theil 2, Akt 4). Fauſt will aufrühreriſchem Volke Vernunft predigen. Mephiſtopheles prophezeit ihm, er werde matt und lahm zurückkehren: „Der Menſch vernimmt nur, was ihm ſchmeichelt, ſprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn, ſprich mit Irion von der Wolke, mit Königen vom Anſehn der Perſon, von Freiheit und von Gleichheit mit dem Volke“: Fauſt läßt ſich nicht irre machen, er ſagt: „Die Menſchheit hat ein fein Gehör, ein reines Wort erreget ſchöne Thaten, der Menſch fühlt ſein Bedürfniß nur zu ſehr und läßt ſich gern im Ernſte rathen“, und geht weg in der Hoffnung, bald triumphirend wiederzukehren. Ich dachte es mir zwar anders: Fauſt müßte Führer in einer Revolution (etwa Bauernkrieg) werden: doch war auch meine Meinung, er ſollte nicht blind darein gehen, vielmehr, er ſollte die Bewegung rein von Blut und Verbrechen zu erhalten ſuchen und allerdings erfahren müſſen, daß er es nicht könne; Goethe, ſeiner Stimmung gemäß, wollte ihn dagegen ſchlechthin nur abmahnend auftreten laſſen, aber gefühlt hat er alſo doch wenigſtens vorübergehend, daß es eine Conſequenz des Themas ſei, den Fauſt in einer Freiheitsbewegung thätig auftreten zu laſſen. — Ich danke es der feinen Arbeit von Wilh. Scheerer: „Der erſte Theil des Fauſt“ („Aus Goethe's Frühzeit, Bruchſtücke eines Commentars zum jungen Goethe“ u. ſ. w. 1879), auf dieſen Punkt aufmerkſam gemacht zu ſein.

Die Paralipomena enthalten außer der genannten Brocken-Scene: Satan auf dem Thron, auch die Skizze eines Auftritts, worin das Hochgericht erſcheint und Gretchen vorbildlich hingerichtet wird. Ein Geiſtergeſang begleitet die Scene, dann heißt es: „Der Kopf fällt ab. Das Blut ſpringt und löſcht das Feuer. Nacht, Rauſchen, Geſchwätz von Kielkröpfen. Dadurch Fauſt erfährt.“ Dies iſt ein großartiges Phantaſiebild, in dieſem Ausſchwatzen durch Kielkröpfe liegt eine Verbindung des Entſetzlichen und Komiſchen von wahrhaft ungeheurer Wirkung. Hätte Goethe dies ausgeführt, ſo hätte ſeine Walpurgisnacht einen andern Schluß bekommen, als durch das läſtige lyriſche Intermezzo.

Nun noch weniges zur Diatribe über den zweiten Theil:

Vor allem bin ich Herrn von Löper eine Erklärung ſchuldig. S. 117, 118 meines Buches ſteht eine Randbemerkung über die Stelle im erſten Akte des zweiten Theiles: Pulcinelle (läppiſch, faſt täppiſch). Dieſes „läppiſch, faſt täppiſch“ war mir immer als ſchlagendes Beiſpiel der Manierirtheit von Goethe's Altersſtil erſchienen und ich hatte es in dem Aufſatz über die Fauſtliteratur, der zuerſt in den Halliſchen Jahrbüchern 1839, dann in den „Krit. Gängen“ erſchien, darnach behandelt. G. v. Löper meinte in ſeinem Commentar S. 21, es ſei die Zweiheit der Prädikate und ihr Gleichklang, was ich angreife, und führte zur Vertheidigung des Dichters das Lied Georgs im „Götz von Berlichingen“ an („der freut ſich traun ſo läppiſch und griff hinein ſo täppiſch“), nannte es das Lied vom dummen Buben und ſagte dann: „Weßhalb ſollen die Bezeichnungen weniger auf die italieniſchen Pulcinelle, als auf den dummen deutſchen Buben paſſen?“ Mir wollte in dieſer Stelle die Wiederholung des „dummen Buben“ auffallen und ich geſtand dies in der genannten Randbemerkung meiner Schrift von 1875 (S. 117, 118): ich ſetzte übrigens hinzu: „ich habe jedoch ſchnell erwogen, daß die Achtung vor der Perſönlichkeit meines Gegners, wie ſie in ſeinen Leiſtungen ſich kundgibt, mir verbiete, einen Argwohn aufkommen zu laſſen.“ Dieſer Zuſatz hat, wie man ſieht, nicht ganz auslöſchende Wirkung, denn er läßt dem Leſer übrig, zu denken: hätte die nachfolgende Erwägung den Verdacht, daß hier eine beleidigende Spitze ſtecke, ganz erſtickt, ſo wäre ſeine Möglichkeit überhaupt nicht ausgeſprochen worden. Ein Brief, den ich hierauf von Herrn G. v. Löper erhielt, hat mich ſo ganz vom Unrecht meines, obwohl nur augenblicklichen und ſchwebenden, Verdachtes überzeugt, daß ich ihm verſprach, ihm bei nächſter Gelegenheit eine Ehrenerklärung zu geben. Was hiermit gern und ohne jeden Rückhalt geſchieht. — Daß es übrigens nicht die zwei Worte läppiſch und täppiſch ſind, was mir ſo ſenil manierirt vorkommt, ſondern das „faſt“ dazwiſchen, dies iſt bereits in jener Randbemerkung mit den Worten geſagt: „Dieſes ‚faſt‘ iſt poſſirlich pretiös, weil es ſich anſtellt, als ſei die Kühnheit einer Steigerung zu entſchuldigen, die doch ſchlechthin nicht ſtattfindet.“

Es ſind ſcharfe Spitzen, die der Verfaſſer in der Einleitung und den Noten zum zweiten Theile da und dort gegen mich richtet. Dies ſoll mich nicht verleiten, mit mehr als ein paar Bemerkungen auf den alten Streit über den äſthetiſchen Werth dieſes Spätlings hier einzutreten. Es wird an anderem Ort noch Anlaß dazu ſein und ich werde mich auch dann auf das Nöthigſte beſchränken. Ein Zug von Animoſität weht von Anfang an in dieſem Streit, und zwar von beiden Seiten. Warum ſollte ich mich ſchämen, hiermit meinerſeits dies zu bekennen? Goethe, ſage Goethe, der Vertraute, der Liebling der Natur, er, dem vergönnt war, in ihre tiefe Bruſt wie in den Buſen eines Freundes zu ſchauen — er ein Manieriſt geworden: das thut weh, das unbewegt anzuſehen müßte man kein Menſch ſein. Wohl uns, daß ſein wahrer Genius immer wieder durchſchlug! Das iſt Troſt, der aber nicht ausreichen kann, wo ſo ſtark, ſo bunt und kurios das Schnitzelkräuſeln waltet, wie in dieſem zweiten Theil Fauſt. Soll man das noch gar bewundern, ſo ſchlägt ſich dieſer weitere Verdruß zum Verdruß auf das Objekt, die Bewunderer aber ſpüren natürlich, daß das Mehr von Verdruß doch eigentlich ihnen gilt, und wehren ſich gleich ſcharf, wie man ſich für eine Herzensſache wehrt, für ihren Gott. Ein Streit, der mit Gründen nicht ausgefochten werden kann, muß bitter werden; das iſt nicht anders. Man ſucht, man meint mit Gründen zu kämpfen, und der Puls in den Händen der Fechter empfängt doch ſein Tempo aus einem andern Quell. Eine Geſchmacksfrage habe ich es genannt, das ſagt zu wenig. Es ſticht zwar ſchon dies genug, wenn man ſich gegenſeitig den Geſchmack abſpricht, aber es handelt ſich um etwas, das tiefer ſitzt, als Geſchmack. Ihr fühlt nicht, was Natur iſt, ſo klingt es vernehmlich aus dem einen, — was? wir nicht fühlen, was Natur iſt? ſo klingt es vernehmlich aus dem andern Lager; gereizt iſt der Gegner, gereizt der Gegner des Gegners.

Ehe ich Einzelnes aus G. v. Löpers Polemik herausgreiſe, ſei auf einen Punkt hingewieſen, den ich bereits in meiner Schrift S. 142 ff. bei der Beſprechung der Auffaſſungen Zenglers behandelt habe. Es iſt die Anwendung der Begriffe: objektiv und ſubjektiv auf die beiden Theile. G. v. Löper (Einl. S. VIII.) meint den zweiten Theil „Fauſt“ damit zu decken, daß er ſagt, im erſten wirke ein ſubjektives Element vielleicht noch anziehender, als der Inhalt des Stückes ſelbſt, im zweiten Theile verhalte es ſich umgekehrt, da walte der Geiſt der Sache, da ſei lyriſche Empfindung, pathetiſcher Erguß, „der Hauch einer den Gegenſtänden nicht ſchon immanenten ſchönen Seele“ dem Ausdruck meiſt fremd. Ich verweiſe hiegegen auf das, was ich an der genannten Stelle geſagt habe, und ſetze nur ein Beiſpiel hinzu. Daß beim Anblick der Helena Fauſt in der Weiſe ſein Entzücken ausſpreche, wie beim erſten Anblick Gretchens, das fordern wir nicht, aber war darum nicht hier doch das tiefe Staunen des nordiſchen Mannes darzuſtellen, dem in dieſem Anblick eine völlig neue Welt, die Welt der antiken, der griechiſchen Schönheit aufgeht, und war dies nicht ſo darzuſtellen, daß man das ganze Staunen der ganzen nordiſchen Menſchheit beim erſten Aufgang dieſer Wunderwelt herausfühlte? War das nicht von der Lage, alſo der Sache gefordert? Und kann v. Löper finden, daß das Aufkeimen und ſchnelle Aufblühen der Liebe in beiden Perſonen irgend zur Anſchauung gebracht iſt? Oder können hiezu die paar (an ſich zwar ſchönen) Verſe genügen, worin Helena, ſchnell die Kunſt des Reimens lernend, dem neuen Beſchützer in der Geſchwindigkeit ihre Hand verſpricht? Oder enthalten das die erſtaunlich ungenirten Liebkoſungen, da die beiden auf dem Throne ſitzen? Wenn ja allerdings der Zuſammenhang und Goethe's Wille einen geſtrengeren Stil forderten, als der im erſten Theil oſcillirt, war es dem Dichter darum erlaſſen, das Geforderte mit Kraft und Feuer zu leiſten? — Es wäre nicht ſchwer, habe ich ſchon gegen Sengler geſagt, das „Subjektiv“ und „Objektiv“ umzudrehen. Wo die Sache Leben der Leidenſchaft fordert, iſt der erſte Theil objektiv und der zweite, weil man da nur den verſagenden Griffel herausſpürt, gerade recht nur ſubjektiv. — Glaubt man nun ſchon auf Grund dieſer individualitätsloſen Feierlichkeit der Helena nicht, daß ſie eigentlich lebt, ſo wird ſie durch die plötzliche Brautnacht, durch deren merkwürdig alsbaldige Frucht, das Purzelkind Euphorion, endlich durch ihr Verſchwinden unter Zurücklaſſen ihres Kleids und Schleiers vollends und unzweifelhaft zur bloßen Hülſe, worin ein Begriff ſteckt, d. h. zur Allegorie. Sceniſch, für das Auge, mag das alles, ausgenommen die Hüpfungen, Schnellungen des Euphorion, ſich ja ganz ſchön machen, dadurch wird an der Sache, d. h. dem poetiſch todten Verhältniß zwiſchen Bild und Idee, rein nichts verändert.

„Das Weſen eines Dichters kann ſich nicht widerſprechen,“ ſagt G. v. Löper und folgert, daß der zweite Theil vom erſten ſo nicht abfallend ſein könne, wie ich behaupte. Damit iſt auch nicht geholfen. Daß in Momenten der urſprüngliche Goethe auch hin und wieder auftaucht, habe ich ja, ich wiederhole es, nie geläugnet: wenn man im übrigen den wahren Goethe nicht wiedererkennt, wenn es iſt, als ſpräche da ein Anderer: nun, die Erfahrung wird man allemal machen, wenn man Werke eines Künſtlers aus ſehr verſchiedenen Perioden vor Augen hat, die Zwiſchenſtufen, die Geleiſe aber, auf denen er ſich in Manier verfahren, mit ihren Stationen nicht vor Augen hat. Uebrigens habe ich nicht verſäumt, die frühen Spuren von Manier aufzuzeigen, die doch auch ſchon im erſten Theil, in deſſen ſpäteren Schichten nämlich, zu Tage liegen.

„Wer ſich diſtributiver Gerechtigkeit“ (gegen beide Theile) „befleißigt, wird verdächtig,“ ſagt G. v. Löper und citirt dazu die Seite meiner Schrift, wo es heißt: „begreife ein anderer als ich, wie man die Sprache im erſten Theile bewundern kann und die Sprache im zweiten noch genießen und verdauen.“ Wird verdächtig? Das klingt ja, als deutete ich an, er ſchiebe ſilberne Löffel ein, will ſagen, er unterſchlage, verläugne ſein lichteres Erkennen. Wo wäre mir ein ſo giftiger Wink aufzuweiſen? Ich ſage eben, was ich ſage: ich begreife nicht, wie man jetzt ſo richtiges, jetzt ſo mangelhaftes Naturgefühl haben kann. Zu meinem Nachweis des manierirten Sprachſtils durch Beiſpiele ſagt v. Löper

S. XVII: „Man kann einſichtsvolle Männer wie Fr. V., die ſich abmühen, im zweiten Theil des Fauſt Abweichungen vom allgemeinen Sprachgebrauch nachzuweiſen, nur ebenſo bedauern, wie jemand, der ſich Shakeſpeare verleiden ließe wegen ſeiner Antitheſen, Wortſpiele, Quibbles der Narren und vielen Obſcönitäten.“

Ich habe einige Sprachkräuſelungen Goethes herausgeſtellt als greifbare Beiſpiele für ſeinen Manierismus. Eigentlich wimmelt es davon, aber die Erſcheinung zieht ſich durch das Ganze des Stils ſo hindurch, daß ſie nur da und dort in ſolchen ſtärkeren Proben der Wortbildung in Kürze faßbar iſt. Auf Schritt und Tritt begegnen Wendungen, Wortſtellungen, Konſtruktionen, die den Sinn krumm biegen, peinliche Schwierigkeit mit ſich führen, Mißverſtändniß nahe legen, begegnet etwas, das eben ſo, wie es geſagt iſt, nicht geſagt werden kann, man liegt in dieſer Sprache wie in einem Ameiſenhaufen, ſie kitzelt, daß man nicht weiß, ſoll man lachen oder ſeufzen. Dies alles läßt ſich aus dem Zuſammenhang ſo wenig herausdröſeln, als man bei einem Zeichner oder Maler all' die Punkte aufzeigen kann, wo Strich und Pinſel von der natürlichen Linie ſich abſchlängelt. Da iſt denn der Beweis im Grund eben auch nicht zu führen; es kommt ſomit alles auf jenes nicht weiter disputable Etwas hinaus, das ich Naturgefühl nenne und von dem ich nicht zu begreifen geſtand, wie man es dort haben könne, hier nicht. Und alſo Shakeſpeare? Ich denke, wenn man ſich durch ſeine bekannten Flecken die Bewunderung nicht trüben läßt, ſo iſt es, weil zwiſchen denſelben andere Lichter und Farben aufleuchten, als die ungeläugneten, aber ſeltenen und matten zwiſchen den Manierſchnörkeln im zweiten Theil Fauſt. Habe ich doch an mehr als Einer Stelle ſchon geſagt, man thäte auch Dante und Shakeſpeare einen Gefallen, wenn man dem unbefangenen Leſer durch ausdrückliches, aufweiſendes Zugeſtändniß ihrer Schwächen über ſein rathloſes Stutzen weghälfe!

Noch eine Einzelheit. S. L ſagt v. Löper, wo von dem Kampfe mit dem Meer um Landgewinnung die Rede iſt: „es iſt nicht blaſſe Philantropie, wie Viſcher meint“. Wo denn? Wo ſoll ich es ſo ausgedrückt haben?

Doch genug! Der Worte ſind genug gewechſelt! Kein „fern und ſo ferner weit“!

Eine Fauſt-Trilogie. Dramaturgiſche Studie von Franz Dingelſtedt. 1876.

„Giftig“. Das iſt doch ein böſes Wörtchen. Wie kommt der Verfaſſer dazu, es gegen mich zu ſchnellen? Denn mir gilt es. Die Stelle heißt (S. 158): „Der giftige Vorwurf, welchen man gegen das kirchliche Element in dieſem Schluſſe (— des zweiten Theils —) erhoben hat, der proteſtantiſch anfangende Fauſt endige katholiſch, bringt in die volltönende Harmonie des herrlichen Finales keinen Mißlaut.“ Mein Vorwurf ſteht ſchon in den älteren Krit. Gängen 1844 (Bd. 2 S. 104), dann in der neuen Folge (Heft 3 S. 173), hat vielleicht Nachfolger gefunden, eines Vorgängers erinnere ich mich nicht. Warum aber ſoll er denn giftig ſein? So etwas ſagt man doch nicht ohne Grund, wo aber auf aller Welt ſoll ſich ein Grund dazu finden?

Es iſt doch kaum möglich, daß Dingelſtedt etwa meinte, es ſtecke dahinter eine Verdächtigung Goethe's als eines verkappten jeſuitiſchen Propagandiſten.

Weil wir gerade an dem Punkte ſind, ſo darf ich auf den Abſchnitt meiner Schrift verweiſen, welcher von dem: zu ſchön, von dem Schön auf Koſten der Wahrheit handelt und die Vorliebe zu katholiſchen Motiven unter dieſen Standpunkt rückt, die bei Goethe und Schiller in einer gewiſſen Periode eintrat (72 ff.). Man darf nicht vergeſſen, daß beide Dichter ſich zu den Einflüſſen der romantiſchen Schule nichts weniger als ganz abwehrend verhielten. Das iſt, je nachdem man es nimmt, auch nicht zu verlangen; jene Schule hat eine vorher zu wenig bekannte Fundgrube von Stoffen, Motiven, Stimmungstönen eröffnet. Aber es kommt eben ſehr auf das Wie und Wo und auf die Grenzen der Verwerthung an. Wilh. Scheerer verweist (a. a. O. 118) bei der letzten Scene des zweiten Theils Fauſt auf die ihrer Entſtehung gleichzeitige Blüte des Kalderon-Kultus, erinnert daran, daß Goethe damals ein chriſtliches Martyrium dramatiſch behandeln wollte, daß er mit Zach. Werner verkehrte und deſſen Stücke aufführen ließ. Wer das konnte, dieſen hirnverbrannten Menſchen aushalten, dieſen Wahnwitz aufs Theater bringen, dem war vieles möglich. Dabei behauptet niemand, Goethe ſei ernſtlich getäuſcht geweſen, es war der pure äſthetiſche Schein, der es ihm anthat, ſo anthat, daß er darüber vergaß, welch fragliche Sache es um die Brauchbarkeit der Symbolik einer Religionsform iſt, die noch lebt. Glanz hat, aber auch unſerer Vernunft widerſtrebt; brauchbar iſt ſie gewiß nicht zum Schluß eines Drama, deſſen

Held ihren Grundlagen kurz vorher energiſch widerſprochen hat und den nicht unwahrſcheinlich der Dichter in einem früheren Plane als Kämpfer für den freien Gedanken gegen Wahn und Kirchenherrſchſucht rühmlich untergehen laſſen wollte.

Es iſt eine neue Bearbeitung des Fauſt für die Bühne, worauf Dingelſtedts Schrift abzielt und wozu ſie den Entwurf gibt. Der Verfaſſer ſchickt geiſtreiche Bemerkungen über die Sage und über den Inhalt und Werth des Dramas voraus, beſpricht auch die Fauſt-Literatur und ſagt hier (S. 53): „Philoſophiſche Streitſchriften für und wider aus allen Richtungen, jedoch keine reine und volle äſthetiſche Würdigung des ganzen Werkes, ſo lange derjenige, der allein oder doch am beſten unter den Lebenden eine ſolche zu geben möchte, Fr. Viſcher, von ſeiner leidenſchaftlichen Voreingenommenheit gegen den zweiten Theil nicht ablaſſen mag.“ Auch dies ſoll mich nicht zur ausführlichen Wiederholung des oft Geſagten verleiten; ich erlaube mir nur, zu behaupten, daß ich mein Urtheil begründet habe, ſoweit man ein Geſchmacksurtheil zu begründen vermag. „Voreingenommenheit“ —: ich habe ſeiner Zeit nach dieſem zweiten Theil mit der redlichen Begierde gegriffen wie jeder andere Bewunderer des großen Dichters, es fiel mir nicht ein, vorauszuſetzen, das Werk werde ungenießbar ſein darum, weil der Dichter es im Alter geſchrieben habe. Ich bin daran erlegen, wieder erlegen, erliege jedesmal, ſo oft ich daran kaue, man kann mir denn doch nicht zumuthen, den Grund davon in mir, in einer Verdrehtheit meines Kopfes zu ſuchen, und ſo muß man mir eben vergönnen, daß ich meinem gründlichen Verdruß

Worte gebe wie ein andrer auch, wenn er ſich immer aufs neue fruchtlos quälen muß. Etwas ſpecieller muß ich, wie ſchon geſagt, bei andrem Anlaß im Folgenden eingehen, daher genug für jetzt; auch den Spott will ich unbeantwortet liegen laſſen, der S. 83 gegen meinen Vorſchlag losgeht, den Bauernkrieg als ein Motiv für politiſche Thätigkeit des Helden zu benützen; auch das führte zu müßiger Wiederholung, ich habe anderen Gegnern ſchon erwidert (ſ. Krit. Gänge Neue Folge H. 3 S. 142 ff. u. m. Schrift Goethes Fauſt u. ſ. w. S. 165 ff.). So will ich auch nicht wiederkäuen, was ich gegen Aufführungen des zweiten Theils ſchon geſagt habe, ſondern hier nur ſehr gern vermerken, daß Dingelſtedt Streichungen erlaubt, ja vorſchlägt, und zwar keine geringeren, als die des Homunculus („des zwerg- und ſchattenhaften, an dem ſich ſchon Hunderte den Kopf zerbrochen“) und (neben dem, allerdings mit Leidweſen, zur Opferung beſtimmten Baccalaureus) auch des Euphorion. Soll dies, ſoll die Auslaſſung ſo integrirender Puppen geſtattet ſein, dann ſei mir auch vergönnt, vorzuſchlagen, man möge den zweiten Theil in der Art aufführen, daß man das Ganze wegläßt. — Dingelſtedt ſchlägt als Ort Bayreuth mit ſeiner Wagnerbühne, als Zeit den achtundzwanzigſten Auguſt, Goethe's Geburtstag, vor. Ich wünſche, daß es an dem Tag nicht heiß ſei.

Der Verfaſſer halte mir zu gut, daß ich auch ein wenig ſcherze. Sein Büchlein lieſt ſich friſch und angenehm. Man begegnet unter den Schwerbewaffneten in der Fauſtliteratur mit Vergnügen einem Weltmann und erfahrenen Bühnenpraktiker, der ſich leicht und gefällig und doch auch mit Kraft und Nerv bewegt, ſo daß man es ihm nicht ſchwer aufrechnet, wenn begreifliche Luſt, zu zeigen, was das Theater zu ſchauen geben kann, ihn dagegen verblendet, daß es im zweiten Theil des Dramas zwar zu ſchauen gibt, aber ſolches, wobei man gar zu oft nicht weiß, was man denken ſoll.

Goethe's Fauſt. Ueber die Entſtehung und Compoſition des Gedichts. Von Kuno Fiſcher. 1878.

An mehreren Punkten wendet ſich dieſe Schrift gegen mich, zuerſt bei Beſprechung des Volksbuchs vom Dr. Fauſt. Hier wird zwar mein Name nicht genannt, ich habe mich aber mehrfach gegen die Ueberſchätzung des Sageſtoffes, der dem Goethe'ſchen Drama zu Grunde liegt, ſo beſtimmt ausgeſprochen, daß folgender Satz offenbar gegen mich gerichtet ſein muß: „In dieſem Volksbuch iſt ſchon das Rohmaterial zum Goethe'ſchen Fauſt enthalten, und ich begreife nicht, wie man an dem Bilde deſſelben den erhabenen Ausdruck vermiſſen konnte.“

Zur Zeit, da ich die Reihe von Kritiken über die Fauſt-Literatur ſchrieb (Halliſche Jahrb. 1839, wiederabgedruckt in den Kritiſchen Gängen, ältere Sammlung 1844), war es um die Hilfsquellen zur Kenntniß der Sage noch kärglich beſtellt. Seit wir beſſer verſehen ſind, ſeit insbeſondere das älteſte Fauſtbuch, die „Hiſtoria von Dr. Johann Fauſten“ von Joh. Spies mehrfach, auch in der erſten Ausgabe durch Dr. Aug. Kühne (1868) herausgegeben iſt, ſeit wir von Wilh. Creizenach auch eine Geſchichte des nach Marlowe's Vorgang hieraus entſtandenen Volksſchauſpiels beſitzen (1878), liegt das Material erſt vollſtändiger vor, um den Gehalt und Werth des Rohſtoffs zu beurtheilen, den Goethe geglüht und geſchmiedet hat. Immer, auch bei noch ſpärlicheren Mitteln habe ich mich in meinen Vorleſungen eingehend mit der Sage beſchäftigt, in meinen literariſchen Aeußerungen dagegen dem ergreifenden Hauch, der ſie umweht, zwar einige Worte geliehen (ſ. m. Schrift S. 184), im Weſentlichen aber mich überall auf einen Hauptpunkt beſchränkt, das Motiv des Bundes mit dem Teufel. Meine Stellung war mit gutem Grund polemiſch: die Sage wurde von vielen unzweifelhaft überſchätzt: „Sage der Menſchheit — Urevangelium der Menſchheit — die Sage umfaßt die Verzweiflung in allen ihren Richtungen, allen Zwieſpalt zwiſchen Können und Wollen, Freiheit und Nothwendigkeit, Subjekt und Objekt — Fauſt iſt das allgemeine Individuum der ganzen Menſchheit“ — ſo und ähnlich erklang es bei Göſchel, Roſenkranz und anderen. Es galt nun vor allem, dieſe Uebertreibung in ihrem Anſatze zu bekämpfen, nämlich zu zeigen, daß es in der Sage durchaus nicht reiner Erkenntnißdrang iſt, was Fauſt dem Teufel in die Arme treibt, daß vielmehr erſt Goethe das Grundmotiv in dieſer Reinheit herausgeſchmelzt hat. Er iſt mit Leſſing darin zuſammengetroffen, allein ſeine Expoſitions-Scenen waren lange gedichtet, ehe dieſer ſeine, leider nur in Fragmenten erhaltene, Dichtung aufnahm. Reiner Erkenntnißdrang: in gewiſſem Sinne iſt das Ausgangsmotiv auch bei Goethe nicht ſo zu nennen; Fauſt will den Erdgeiſt nicht nur begreifen, er will ihm weſensgleich ſein; wir werden darauf zurückkommen; aber relativ, im Gegenſatz gegen die ſinnlichen, egoiſtiſchen

Triebfedern Genußſucht und Stolz, kann es ſo bezeichnet werden. Nun fragt ſich, ob es die Meinung der Sage iſt, aus dieſen allein den Bund des Fauſt mit dem Teufel abzuleiten. Es ſchien einfach ſo, ehe man das alte Fauſtbuch von Johann Spies kannte. Seit man es kennt, will es zweifelhaft ſcheinen. K. Fiſcher hebt die Stellen aus, worin eine gewiſſe Großheit der Auffaſſung hervorleuchtet. Die eine heißt: „D. Fauſt hatte auch einen thummen, unſinnigen und hoffertigen Kopf und man nannte ihn allezeit den Spekulirer.“ Das „thummen“ konnte K. Fiſcher immerhin weglaſſen, wie er gethan. Tumm, mhd. tump, bedeutete früher nicht ganz, was jetzt „dumm“ bedeutet; es hatte zum Gegenſatz nicht: geſcheidt, ſondern: weiſe, es bezeichnete mehr Thorheit als Intelligenzloſigkeit, dann auch Unerfahrenheit aus Jugend, und ſo kam es, daß die Knappen im Unterſchied von den Rittern die Thumben hießen.*) Der jähzornige, ſtets kampfluſtige Wolfhart heißt im Nibelungenliede tump: „do garte ſich der Wiſe (Hildebrand) durch des Tumben Rat.“ Hier im Fauſtbuch wird man es überſetzen können: blind vermeſſen, im Grund faſt dasſelbe was: unſinnig, nur daß in dieſem ſchon etwas Poſitives mitausgedrückt iſt, was wir durch: phantaſtiſch bezeichnen würden. Beſtimmter liegt dies in: Spekulirer: phantaſtiſcher Brüter und Grübler. Wenn Spies gleich darauf ſagt, Fauſt habe die h. Schrift unter die Bank gelegt und ſich ganz auf das Studium magiſcher Bücher geworfen, habe ſich keinen Theologum mehr nennen laſſen, „ward ein Weltmenſch, nannte ſich Dr. Medicinae“, ſo will das: Weltmenſch nichts heißen, als: er habe ſich ganz auf weltliche, zeitliche Zwecke geworfen. In zwei Stellen allerdings will nun eine bedeutendere Auffaſſung durchbrechen; die eine heißt: „name an ſich Adlersflügel, wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforſchen; dann ſein Fürwitz, Freiheit und Leichtfertigkeit ſtache und reitzte ihn alſo“ u. ſ. w.; die andere begleitet die Abſchließung des Vertrags mit den Worten: „und iſt dieſer Abfall nichts anderes, dann ſein ſtolzer Hochmut, Verzweiflung, Verwegung und Vermeſſenheit, wie den Rieſen war, davon die Poeten dichten, daß ſie die Berge zuſammentragen und wider Gott kriegen wollten, ja wie dem böſen Engel, der ſich wider Gott ſetzte, darumb er von wegen ſeiner Hoffahrt und Uebermuth von Gott verſtoßen wurde.“ Allein der erſten Stelle geht vorher: „Fauſts Datum ſtunde dahin, das zu lieben, das nicht zu lieben war“, d. h. die Weltluſt, und auf das obige „alſo“ folgt einfach: „daß er auf eine Zeit etliche zauberiſche vocabula, figuras, characteres und conjurationes, damit er den Teufel vor ſich möchte fodern, ins Werk zu ſetzen und zu probiren im fürname“, und der Teufel, ſo heißt es in mehr als Einer Stelle, ſoll ihm alles thun, was er begehrt und von ihm haben will; der von ihm geſandte Geiſt Mephiſtophiles verpflichtet ſich zu ſeinem Dienſt mit den Worten, Fauſt ſolle alles haben, was ſein Herz belüſte und begehre. In der Urkunde, die Fauſt ausſtellt, wird nun allerdings ſein Entſchluß ſo motivirt: „nachdem ich mir fürgenommen, die elementa zu ſpekulieren, und aber aus den Gaben, ſo mir von oben herab beſchert, ſolche Geſchicklichkeit in meinem Kopf nicht befinde und ſolches von den Menſchen nicht erlernen mag, ſo habe ich gegenwertigem geſandtem Geiſt, der ſich Mephiſtophiles nennt, mich untergeben.“ Darnach wäre Fauns Zweck Erforſchung des Naturgeheimniſſes, und in den Artikeln, die er dem Geiſt nach der zweiten Beſchwörung vorlegt, ſteht zwar voran, dieſer ſolle ihm unterthänig und gehorſam ſein in allem, was er bäte, hierauf folgt aber allerdings: „fragte“, nur freilich dann ſogleich wieder „und zumuthe“, dann weiter: „daneben ſollt er ihm dasjenig, ſo er von ihm forſchen würd, nicht verhalten, auch daß er ihm auf alle Interrogatorien nichts Unwahrhaftiges reſpondiren wölle“; der Geiſt ſchlägt ab, weil er nur ein Diener des Lucifer ſei, erſcheint jedoch bald wieder, erklärt, er habe nun Vollmacht von ſeinem Oberſten, allein Fauſt begehrt jetzt keine Enthüllung von Geheimniſſen mehr, ſondern nur, „daß er alles das thun ſollte, was er begert und von ihm haben wolt.“

---

*) Der Familienname Thumb hat wohl einfach die Bedeutung: Knappe.

Man ſieht, daß hier zwei Auffaſſungen, eine bedeutendere, geiſtige und eine gröbere, ſinnliche durcheinanderlaufen; die erſte bricht da und dort durch, kann aber nicht aufkommen, die zweite entſpricht zu ſehr der Vorſtellungsweiſe der Zeit, wonach ein Bund mit dem Schwarzen nur aus ſchlechten ſinnlichen Triebfedern entſpringen konnte, als daß jene ſich beſtimmt herauszuſtellen vermöchte. Wäre Erkenntnißdrang als Motiv klar aufgefaßt und feſtgehalten, ſo müßten die folgenden Disputationen oder „Colloquia“ den Beweis liefern; aber in den Fragen, die Fauſt an den Geiſt richtet, iſt keine Spur von jenem Zweifel an geläufigen Vorſtellungen, der doch jedem tieferen Streben nach Erkenntniß zu Grunde liegt; er fragt nach Subſtanz, Ort und Erſchaffung der Höllen, Regiment der Teufel und ihrem Prinzipal, Geſtalt des Lucifer vor ſeiner Verſtoßung, Gewalt des Teufels, Leiden der Verdammten, ihrer Erlösbarkeit, und bekommt Antworten nach dem Geſchmacke der Zeit, gemiſcht aus theologiſchen Sätzen und kabbaliſtiſchen Phantaſieen. Dabei heißt es ausdrücklich, Fauſt habe eigentlich Reue geſpürt und gehofft, durch dieſe Geſpräche ſo weit zu kommen, daß es ihm gelinge, ſich durch Beſſerung wieder aus der Schlinge zu befreien (Kap. 16). Dieſe Hoffnung ſpricht er auch gegen den Geiſt aus, der aber nimmt ſie ihm und erklärt unwillig, Fauſt ſolle ihn forthin mit ſolchen Fragen zufrieden laſſen. Von da an nehmen die Geſpräche allerdings eine Wendung zu der Naturwiſſenſchaft; Fauſt, der inzwiſchen ein gelehrter und erfahrener Aſtronomus und Aſtrologus geworden, fragt den Geiſt nach dem Urſprung von Sommer und Winter, nach des Himmels Lauf, Zierd' und Urſprung, nach dem Wie der Erſchaffung der Welt und des Menſchen; dies wäre nun ein „Spekuliren der Elementa“, allein wenn es dann (Kap. 21) heißt, es habe Fauſt wehe gethan, daß er nicht mehr von göttlichen und himmliſchen Dingen fragen durfte, ſo überſehe man nicht, wie das erklärt wird: er habe auf dieſem Wege gehofft, „mit Glimpf herauszukommen“; es iſt eine Finte, ein Umweg, auf dem er zu erfahren ſucht, was ſein eigentliches Anliegen iſt, nämlich ob er nicht doch noch rettbar ſei; der kindlichen Antworten nicht zu gedenken, die er vom Geiſt auf dieſe phyſikaliſchen Fragen erhält. Auf die letzte gibt ihm der Geiſt abſichtlich einen „gottloſen und falſchen“ Bericht, indem er lügt, die Welt ſei „unerboren und unſterblich“, das menſchliche Geſchlecht ſei „von Ewigkeit her geweſt“ und die Erde „habe ſich ſelbſten nehren müſſen“ u. ſ. w. Endlich macht der Geiſt ſelbſt dieſem Frage- und Antwort-Kurſus ein Ende, indem er den Fürwitz durch eine großartige Vorſtellung anſchaulicher Art vom Grübeln ablenkt: er erſcheint Fauſt mit ſeinen „fürnembſten Räthen und Geiſtern“ in Perſon: folgt eine Höllenfahrt, dann eine Fahrt durch den (phyſiſchen) Himmel mit Prachtſtücken damaliger Geographie, Natur- und Völkerkunde, die allerdings von dem Erwachtſein des Sinnes für dieſe weltlichen Dinge im Reformationszeitalter zeugen, nicht aber von einem Drang nach Erkenntniß des Weltgeheimniſſes als Motiv des Helden zu ſeinem verbrecheriſchen Bunde.

Vater der Fauſt-Dramen auf der deutſchen Bühne und der daraus hervorgegangenen Puppenſpiele iſt bekanntlich der Engländer Marlowe, Shakeſpeares Vorgänger und Zeitgenoſſe, durch ſeine Tragical history of Doctor Faustus, bald nach dem Erſcheinen des Buches von Spies, in den Jahren zwiſchen 1587—1593 entſtanden und faſt ganz, mit wenig eigener Zuthat, aus dem in Ueberſetzung ſchnell über den Kanal gelangten deutſchen Volksbuch erwachſen, bombaſtiſch, nur in einzelnen Scenen bedeutend. Von reinem Wiſſensdrang als Motiv der Wendung zur Magie ſteht in der Expoſition nichts: Fauſts Verlangen iſt Genuß, Ehre und namentlich Macht. Es iſt intereſſant, daß in der deutſchen Sage von dieſem letzteren Motive ſo gut als nicht die Rede iſt: Fauſt genießt zwar nicht blos ſinnlich, er befriedigt auch ſeine Eitelkeit durch Produktion ſeiner Zauberkunſt, es freut ihn auch, daß er ſo viel vermag, daß er ſich unter anderem an Solchen, die ihn beleidigt haben, zu rächen die magiſchen

Mittel beſitzt, aber ihn dürſtet nicht nach Herrſchaft. Dieſe Leidenſchaft iſt es, die der engliſche Fauſt ſchon im erſten Monolog mit feurigen Worten ausſpricht: gehorchen ſoll man ihm wie Königen und Kaiſern —

Ein guter Zauberer iſt ein halber Gott,
Drum ſtrebe, ſolche Gottheit zu erringen!

In veredeltem Sinne hat Goethe im letzten Akte ſeines zweiten Theiles dies Motiv aufgenommen.

Marlowe's Fauſt kam ohne Zweifel durch die engliſchen Komödianten, die um jene Zeit in Deutſchland auftraten, über den Kanal herüber; es entſtanden danach nicht nur Puppenſpiele, wie man lange gemeint hat, ſondern wirkliche Theaterſtücke; die erſteren ſind nur deren Ableger, von den Theaterſtücken aber wiſſen wir ſo wenig, daß wir nur durch jene, ſeit ihre Texte bekannt geworden, und vereinzelte Zuſchauerberichte uns eine annähernde Vorſtellung von ihnen machen können. Von Erkenntnißdrang als Grundmotiv finden ſich nun auch hier nur ſchwache Spuren, es klingt an, ohne entwickelt, ohne aus den ſinnlichen Wünſchen, mit denen es zuſammenfließt, mit irgend welcher Schärfe herausgeſtellt zu werden. Fauſt möchte die Natur ergründen: bald ſcheint es, da ſei Erkenntniß um der Erkenntniß willen gemeint, bald ſoll die Erkenntniß nur als Mittel dienen, um zu erreichen, was das Herz begehrt.

Kurz, hier iſt ein Durcheinander, ein verſchwimmendes gebrochenes Halblicht eines helleren Strahls in trübem Medium, das nicht erlaubt, den Ausgangspunkt im Volksbuch ſo bedeutend zu nehmen, wie K. Fiſcher es verlangt. Ganz anders verhält es ſich doch bei dem modernen Dichter. Der

Erkenntnißdrang miſcht ſich auch bei ihm mit anderen Faktoren, nicht nur, wie ſchon geſagt, mit einem Willen, dem Erdgeiſte weſensgleich zu ſein, ſondern von vornherein auch mit einem Lebenstriebe, der nach Genuß und That hindrängt: der Dichter ſcheidet dieſe Elemente nicht, aber er läßt ſie uns in ihrer Verſchmelzung klar unterſcheiden. Soviel für jetzt: ich habe geſagt, wir werden darauf zurückkommen, aber die genauere Analyſe bleibt einer anderen Stelle vorbehalten.

Ich habe mich in meiner letzten Schrift ſo wenig als in den früheren Arbeiten zuſammenhängend und eingehend über die Fauſtſage ausgeſprochen, bin auch bei der Begrenzung meiner Aufgabe nicht dazu verpflichtet geweſen. Daß ſie mit all' ihrer Romantik und ihren Schauern neben Goethes Drama roh erſcheint und zwar beſonders in ihrem graß finſteren Schluß, das habe ich geſagt und das darf man ſagen, ohne darum ihren tiefen Ernſt, ihr ſittliches Mark, den Geiſterhauch zu verkennen, der in ihr weht. Ich muß allerdings zugeben, daß es beſſer geweſen wäre, wenn ich irgendwo Anlaß genommen hätte, mehr darüber zu ſagen. Eine Stelle über den Zauber in meiner letzten Schrift muß ich hier jedenfalls ergänzend berichtigen: Goethe's Fauſt fühlt kurz vor dem Schluſſe eine Laſt auf ſeinem Bewußtſein, weil er vom Zauber nicht laſſen kann.

> Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
> Die Zauberſprüche ganz und gar verlernen,
> Stünd' ich, Natur, vor dir, ein Mann allein,
> Da wär's der Mühe werth, ein Menſch zu ſein.

Hierüber ſage ich (S. 176), es ſei hier ein ſehr dunkler Punkt: „bis dahin iſt die Benutzung der Zauberhülfe des

Mephiſtopheles nicht an ſich ſchon Schuld geweſen, ſondern Schuld lag nur in den Thaten, die Fauſt in den Situationen begieng, wie ſie durch dieſe Hülfe vermittelt waren.“ Dieſer Satz iſt zwar nicht abſolut hingeſtellt, vielmehr halb zurückgenommen mit dem hierauf Folgenden: „doch kann man etwa ſagen, der Bund mit Mephiſtopheles, der Entſchluß, ſich der Zauberkünſte der Hölle zu bedienen, ſei ja als Ausdruck eines Willens, der durch die Welt ſtürzen will, ohne ſich an Pflichten zu binden, an ſich ſchon Verbrechen: man kann dies ſagen, wiewohl immer unerklärt bleibt, warum Fauſt nicht die wirkliche Schuld der That, die an den alten Leuten (Philemon und Baucis) verübt worden iſt, wenigſtens auch und noch mehr verwünſcht.“ Dieſer einräumende Satz und die Einräumung beſchränkende Zuſatz bedarf jedoch einer klareren und ſchärferen Faſſung.

Die Kollektiv-Sage vom Doktor Fauſt glaubt feſt an den Zauber und hält ihn, weil er nur durch Verſchreibung der Seele an den Teufel möglich ſein ſoll, für ein fürchterliches Verbrechen (daß man auch an eine gute, die ſogenannte weiße Magie glaubte, davon iſt hier abzuſehen; es war eigentlich ein Widerſpruch, doch begreiflich, wie man dazu kam). Wir Neueren erkennen Zauber als unmöglich und müſſen doch zugeben, daß er ein ſehr wirkſames poetiſches Motiv iſt, womit wir auch zugeben, daß es dieſer Vorſtellung doch an innerer Wahrheit nicht ganz fehlen kann. Wie iſt dies zu reimen? Das Gelüſte, zaubern zu können, liegt in uns allen. Jeder wird ſich erinnern, daß er in Momenten heftigen Wunſches ein und das andere Mal der träumeriſch ungebundenen Einbildungskraft den Zügel ſchießen ließ und ſich vorſpiegelte, Dinge verrichten zu können, die nach Naturgeſetzen unmöglich ſind; dieſe Schwäche befällt uns am leichteſten, wenn wir in großer Noth ſind, oder wenn wir gründlich haſſen und Rache oder Strafe nicht möglich iſt: einen Schatz graben, uns unſichtbar machen und den Verhaßten durchbläuen und dergleichen: dies ſind die kindiſchen Imaginationsſpiele der Phantaſie, denen wir uns hingeben. Von der eigenen Vernunft darüber ertappt, ſagen wir uns nun leicht: das ſind alberne Träume, ausgeheckt vom ſelbſtſüchtigen Willen im Bunde mit der niederen, der ungeläuterten, undisciplinirten Form der Phantaſie. Unſer ſittliches Bewußtſein mißbilligt ſolche Träumerei, ſie iſt unrecht; man darf die Vorſtellung nur etwas weiter verfolgen, ſo ſieht man ein: könnte ich hexen, ſo könnten andere auch hexen; dann könnte jeder ſein Gelüſte ſtillen, aber dann wäre niemand mehr vor dem anderen ſicher, kein Recht, kein Geſetz hätte noch Kraft und Beſtand, die Geſellſchaft, alle Ordnungen des Lebens kämen aus Rand und Band. Es folgt der Satz: angenommen, man könnte zaubern, ſo dürfte man es nicht thun, weil es Verbrechen wäre, Verbrechen aus geſellſchaftzertrümmernder Selbſtſucht. Dieſen Satz nun überſetzt eine Zeit, die den Zauber für möglich hält, in den anderen: Zauber iſt nur mit Hülfe des Teufels, durch einen Bund mit ihm möglich. Denn der Teufel, urſprünglich der Gott der zerſtörenden Naturkraft, iſt zu der ethiſchen Bedeutung gelangt, daß er die abſolute Selbſtſucht vorſtellt, die jede erhaltende Ordnung zerſtört. Die Zauberſage, in der Fauſtſage concentrirt, hat demnach allerdings innere Wahrheit, und daß ſie damit ſo furchtbaren Ernſt macht, das iſt hinter dem Reize der romantiſchen Schauer ihr großer ethiſcher Werth. Dennoch geht Fauſt auch in der Sage nicht allein durch dies Capitalverbrechen zu Grunde. Zwar ladet er auf ſeiner abſchüſſigen Bahn keine hoch criminelle Schuld auf ſich, insbeſondere keinen Mord; die Sage denkt darauf wohl eben darum nicht, weil jene erſte Schuld ſchon ſo ungeheuer iſt; er verübt nur Bübereien wie gegen den Ritter in Innsbruck, dem er ein Hirſchgeweih auf den Kopf hext, gegen den Papſt im Vatikan, dem er Ohrfeigen applicirt und die Schüſſeln weghaſcht; er begeht einige Betrügereien, wie gegen Roß- und Schweinehändler und den borgenden Juden, größeres Gewicht wird darauf gelegt, daß er liederlich lebt, und die Spitze dieſes Laſterlebens iſt ſein Wolluſtbund mit der Teufelin Helena. Goethe nun hat in jener Stelle des zweiten Theils alſo wirklich recht, wenn er Fauſts Gewiſſen als ſchwer belaſtet ſchon durch den Zauber darſtellt, und ich hätte dies nachdrücklicher einräumen ſollen, als mit den Worten: „doch kann man etwa ſagen“ u. ſ. w., ich hätte nicht blos das Verbrechen gegen Philemon und Baucis als „wirkliche“ Schuld bezeichnen ſollen, denn wirkliche Schuld iſt ſchon der Zauber. Aber wahr bleibt dennoch, daß die äußerſt ſchwache Betonung jener an dem Greiſenpaar begangenen beſtimmten Thatſchuld ein großer dramatiſcher Mangel, ja Fehler iſt. Bei dem modernen Dichter iſt der Zauber zwar auch ſchon Schuld, aber im Unterſchied von der Sage durfte ſein Held nicht blos einige muthwillige Späße verüben, nicht blos in Tiefen der Sinnlichkeit verſinken, er mußte ſo ſchwere Schuld begehen, wie es im erſten Theil die Verführung Gretchens iſt, denn auf die

Schuld, die auch hier ſchon in dem Zauber liegt, kann in vergeiſtigter Auffaſſung doch nicht ſo viel Gewicht fallen, wie in der Sage. Warum? Weil Fauſt einen Erziehungsgang durchs Leben macht und aus Schuld und ihren Folgen lernen ſoll: da muß alſo beſtimmte Schuld in beſtimmten Verhältniſſen des Lebens begangen werden, und ſchwere, wenn Fauſt „erfahren ſoll, was das Leben ſei.“ Sodann muß er die Schuld ſchwer bereuen, und zwar dieſe, nicht blos den Zauber: er muß zur Selbſterkenntniß gelangen und mit neuer Energie eine neue Bahn betreten. Es iſt eine ſittliche Erweiterung und Vertiefung, was nach dieſer Seite die Fauſtſage durch den Dichter erfahren hat, und er hält dieſen Weg ein bis zum Schluß des erſten Theils, wo Fauſt die klare große Schuld an Gretchen ſo furchtbar zu fühlen bekommt, daß man hoch geſpannt iſt, wie er im Anfang des zweiten Theils aus grimmiger Seelenpein zu ſühnenden Thaten ſich erheben wird. Dieſer zweite Theil aber betritt erſt im fünften Akte wieder den ethiſchen Boden, auf dem jedes Drama ſich bewegen muß, und da vermag die ermattete Hand des Malers dem Schatten und der Farbe nicht die nöthige Kraft und Sattheit zu geben, um auszudrücken, was auszudrücken iſt: der vierte Akt berührt das Ethiſche im Geſpräche, da Fauſt ſich von Mephiſtopheles nicht zu fürſtlichem Genußleben verlocken läßt, dann folgt kriegeriſche Handlung, aber nur durch Mephiſtopheles und ſeinen Zauber, die drei erſten Akte drehen ſich ermüdend um das rein humanitariſch verwendete Helena-Motiv. Ich wiederhole hier dieſe oft vorgebrachten Sätze, um der Sage ihr Recht angedeihen zu laſſen. Sie hat darin einen Vorzug vor Goethe's Drama, daß ſie die Helena in ethiſchen Zuſammenhang rückt. Der moderne Dichter hätte das gekonnt, ohne darum die großen äſthetiſchen Vortheile zu opfern, welche die Sage, ſchwach erſt ahnend, was klaſſiſch-plaſtiſche Schönheit ſei, ſich entgehen ließ. Helena konnte die ſchönſte, reizendſte aller Griechinnen ſein und doch ein Teufelsgeſpenſt. Ich verweiſe hierüber auf Krit. Gänge, Neue Folge, S. 26, ff.

Noch einen Nachtrag glaube ich der Sage ſchuldig zu ſein, eine Bemerkung zu den Stellen meiner früheren Kritiken, wo ich ihr Ende troſtlos finſter, graß und barbariſch genannt habe gegenüber dem Schluſſe des Goethe'ſchen Dramas. Das iſt es auch; roh iſt das Bild, wie Fauſt vom Teufel in Stücke geriſſen wird, daß das Hirn an den Wänden umherſpritzt; unendlich hoch ſteht darüber der Lichthimmel der Erlöſung im Drama unſeres Dichters; natürlich kommt das auf Rechnung des Unterſchiedes der Zeiten; aber ein furchtbarer Ernſt iſt doch in dieſer Rohheit, das Bild iſt barbariſch, aber der Sinn beſagt, daß das Böſe unerbittlich ſchreckenvoll ſich richtet. Dieſes Gericht hatte der moderne Dichter in das Innere, in das Gewiſſen zu verlegen, und es konnte ein furchtbares, in Verwerfung des Böſen kategoriſches ſein, ohne daß dadurch der verſöhnende Schluß aufgehoben wurde; Fauſt mußte nach ſeinen Verbrechen, zuerſt nach dem an Gretchen begangenen, dann nach anderer ſchwerer Schuld, womit ein wirkliches Drama ihn noch zu belaſten hatte, in der Hölle der Reue unendlich leiden, und gerade die Reue mußte ihn vor- und aufwärts führen. Dem gegenüber, daß Fauſt die Erlöſung doch zu leicht erkauft, da ſeinem verdienſtvollen Streben das geforderte ſtarke Schuldbewußtſein nicht vorangeht: dem gegenüber iſt das Schlußbild der Sage, obwohl roh, doch von mehr Kraft des Ernſtes getragen. Mit dem ethiſchen Intereſſe fiel aber das poetiſche innig zuſammen, denn Seelenſtürme, Gewiſſensleiden, wie die geforderten ſind doch wahrlich dem Dichter ein fruchtbares Motiv, mächtiges Pathos in erſchütternden Scenen zu entladen.

Die Bedeutung der Sage iſt mit dieſen Bemerkungen nicht erſchöpft. In meinen Vorleſungen — die ich erwähnen darf, weil es ſich da nicht um Privates, ſondern um Oeffentliches handelt — habe ich ſtets auch die tieferen Ahnungen aufgezeigt, die in ihr anklingen. So wenig rein und ſcharf auch der Erkenntnißdrang hier als Grundmotiv in Fauſt hervortritt, man ſpürt dennoch den Zug zu tieferem Eindringen in das Geheimniß der Natur, welcher zur Zeit ihrer Entſtehung in myſtiſcher und phantaſtiſcher Geſtalt ſich regte: die Beſchwörungen antiker Geſtalten ſind naiver Ausdruck der humaniſtiſchen Bildung in ihrem Anfang, wo erſt von ferne ein Bild der antiken Schönheit dem barbariſchen Norden aufdämmerte. Der Reformation mochte man anfühlen, daß ſie noch anderes in ihrem Schoße barg, als eine neue Kirche, die ihren Glauben an die Autorität der Bibel band: einen unendlich kühnen Bruch mit allem, was Jahrhunderten heilig geweſen war, ein Wagniß ſo gefährlicher als erhabener Art, worin das Zeitalter des Freiheitſtrebens, der Revolution von Weitem ſich ſchon ankündigte. Was den letzteren fernen Anklang betrifft, ſo muß man ſich freilich ſehr hüten, kein Haar mehr zu finden, als eben nur dieſen, ſonſt geräth man wieder in die große Ueberſchätzung der früheren Fauſt-Commentatoren. Ich will nicht ſagen, daß dieſe bei K. Fiſcher ſich zeige, doch um ein gut Stück nimmt auch er, wie wir geſehen, die Sage zu hoch.

Der Fauſt der Sage verfällt der Hölle, der vergeiſtigte Held in Goethe's Drama geht durch Schuld zum Siege, wird gerettet. Es unterſcheiden ſich aber, wie die Kritik langſt erkannt hat, zwei Pläne; im älteren, jugendlichen, bleibt Fauſts Endſchickſal dunkel, der zweite, lichte Plan, der die befreiende Ausſicht eröffnete, lag ſeit der Ausgabe von 1808 mit dem Prolog im Himmel klar vor Augen. Dieſe zwei Plane ſcharf zu unterſcheiden, macht ſich K. Fiſcher zu ſeiner Hauptaufgabe. Man konnte, ſo lange der neue Plan nicht vorlag, ſogar meinen, Goethe habe zur Zeit, da er die älteſten Theile ſchrieb, Augenblicke gehabt, wo er ſeinen Helden der Hölle zuzuführen gedachte, wie die Sage thut. Manche haben angenommen, daß er das entſchieden wollte, z. B. Frau v. Staël: „Gretchen verliert das Leben, und rettet ihre Seele, Fauſt rettet das Leben und verliert die Seele.“ Ich habe nun (ſ. m, Schrift Goethe's Fauſt u. ſ. w. S. 7 u. 8) zwar nicht dies Letztere, wohl aber eine Ungewißheit zugegeben, dann hinzugeſetzt: man würde gerne ſagen, Göthe könne doch an ein ſolches Ende niemals gedacht haben, wenn nicht das Vorſpiel auf dem Theater mit den Worten ſchlöſſe: „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“; ſie ſtehen freilich mit dem Prolog in Widerſpruch, und da ſeien nun drei Fälle denkbar: entweder man läugne den Widerſpruch, indem man annehme, das: „zur Hölle“ bedeute weiter nichts als: es wird hölliſcher Spuck vorkommen, ſo werde es aber niemand nehmen, das „zur“ bedeute doch das Ende, wohin die Handlung führt, oder man gebe den

Widerſpruch zu und erkläre ihn aus einem Verſehen des Dichters, indem er die Reminiscenz eines früheren vorübergehenden jugendlichen Vorhabens hereinſpielen laſſe, wonach Fauſt der Hölle verfallen ſollte, aber ſo ſehr zu vergeſſen, was der Prolog in Ausſicht ſtelle, ſei doch faſt unmöglich geweſen: ſo bleibe nur die Annahme eines eigenthümlich ſtarken Scherzes möglich, den der Dichter mit dem Leſer treibe. K. Fiſcher wendet ſich gegen mich (ohne mich zu nennen, ſondern mit der Formel: „der Einwand, der hier entſtehen könnte, meint“ u. ſ. w.), er wählt die von mir für unmöglich erklärte erſte dieſer drei Löſungen: er ſagt, im Prologe ſpreche der Herr, im Vorſpiel nur der Theaterdirektor, dem der Dichter nicht die Idee ſeines Werkes, nur den Theaterzettel anvertraut habe, ferner, wenn man an die erſte Station auf der Fahrt (die Wette mit dem Satan) denke, ſo dürfe ſelbſt der Theaterzettel ſagen: vom Himmel durch die Welt zur Hölle; überdies erſchiene am letzten Ende, wenn auch keineswegs der Sieg, doch das Reich der Hölle. Dieſe Gründe ſcheinen mir wenig zu verfangen. Wohl ſpricht nur der Theaterdirektor, aber ſeine Worte bilden den Schluß des Vorſpiels, und ſo fällt ein Accent auf ſie, der den Schein ausdrücklichen Ernſtes mit ſich führt: an das Wagniß der Wette mit dem Teufel, an dieſe bloße „Kopfſtation“ wird hier niemand, jedermann an die Endſtation denken, auch niemand an den vorübergehenden bloßen Scheinſieg, vielmehr jedermann an einen wirklichen Sieg wie im alten Volksdrama und ſeiner Höllenfahrt mit Heulen und Feuerregen. Und ſo wird wohl die dritte Annahme allein übrig bleiben, es iſt eben ein Spaß, eine Neckerei des Leſers, aber etwas muthwilliger, als recht iſt, weil ſie die Mehrheit der Leſer verwirren muß. — Sollte aber am Ende gar noch eine vierte Annahme möglich ſein? Vorſpiel und Prolog ſind in den Jahren 1797 bis 1801 gedichtet; Genaueres weiß man nicht. Wie, wenn man nun annähme, das Vorſpiel ſei innerhalb dieſer Zeit bedeutend früher als der Prolog entſtanden, und zwar in einer Stimmung, wo Goethe gedachte, ſeinen Fauſt der Hölle verfallen zu laſſen, und wohl um ein paar Jahre ſpäter ſei Goethe zu der höheren, freieren Idee gelangt, das Leben ſeines Helden unter einen Standpunkt zu ſtellen, nach welchem er gerettet werden müſſe? Doch eine ſehr kühne Annahme! Vorausſetzen würde ſie, daß der Dichter ſich bis dahin nicht nur dunkel darüber war, wie er ſeinen Helden ſollte endigen laſſen, ſondern daß er — was etwas anderes iſt — ſich ſchwankend verhielt, daß er in dieſem Schwanken wirkliche Momente hatte, wo er ihn untergehen zu laſſen geſonnen war. — Ich zweifle; laſſen wir den Knoten ungelöſt liegen, wie er liegt. Auf die letztere Frage aber müſſen wir noch zurückkommen, ein anderer Gegner wird uns dazu Anlaß geben.

Jetzt zu einem Knoten noch anderer Art, zum ſchwerſten unter allen!

Die Stelle im Prolog:

> So lang' er auf der Erde lebt,
> So lange ſei dirs nicht verboten,
> Es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt!

führt nach meiner Anſicht einen ganzen Knäuel ſchwer zu entwirrender Gedanken mit ſich. Ich habe dieſes dialektiſche Kreuz ſchon in den „Krit. Bemerkungen über den 1. Thl.

des Goethe'ſchen Fauſt und namentlich den Prolog im Himmel“ (Monatsſchrift des wiſſenſchaftlichen Vereins in Zürich 1857, ſpäter ſelbſtändig erſchienen), dann wieder in meiner letzten Schrift S. 230 ff. klarzulegen geſucht. K. Fiſcher gibt meine Ausführung wieder und beſtreitet ſie.

Sie iſt nicht richtig wiedergegeben.

K. Fiſcher ſagt, mein Einwurf treffe den Kern der Dichtung, es ſei daher nöthig, ihn näher ins Auge zu faſſen. Nimmt der Gegner ſelbſt es ſo wichtig, ſo wird ſich der Leſer gefallen laſſen, wenn ich ihm abermals die Geduldprobe auferlege, ſich mit dieſem Kreuz den Kopf zu zerbrechen. Gehen wir an die Arbeit!

Daß der Prolog auf den Schluß präludirt, auf die Himmelfahrt Fauſts, dies bezweifelt auch K. Fiſcher nicht und wohl überhaupt niemand. Der Dichter muß dieſes mythiſche Motiv als Symbol für die Wahrheit, daß Fauſt gerettet ſei, ſchon damals ins Auge gefaßt und in unbeſtimmten Umriſſen innerlich entworfen haben, in Umriſſen freilich, die gewiß einfacher waren, als der Riß zu dem ſtockgothiſchen Giebel, den er im ſpäten Alter aufgeſetzt hat. Er konnte dies Motiv nicht entbehren. Warum nicht? Ihm war, als er den Prolog ſchrieb, die löſende Idee für ſein Drama aufgegangen. Sie hieß: Entwicklung. Fauſts Leben ſollte ein Bild werden des Entwicklungsganges eines wild, dunkel, gefährlich ſtrebenden Menſchen durch Irrthum und Fehl zum Licht, zur Klarheit, zur ſittlichen Reife. Hierin ſollte zugleich eine univerſale Bedeutung liegen: ganz unbeſchadet der konkreten poetiſchen Perſönlichkeit wuchs ihm ſein Held zu einem Bilde der ſtrebenden Menſchheit empor. Dies ſieht auch K. Fiſcher ſo an: „es handelt ſich um die Lebensfrage der Menſchheit“ und ähnlich (S. 140, 142).

In keinem Zeitmomente kann man von einem Menſchen mit mathematiſcher Gewißheit ſagen, er ſtehe im Vernünftigen und Guten ſo feſt, daß Rückfall nicht zu beſorgen ſei: ſollen wir aber in dieſem Einzelnen ein Bild der Menſchheit ſehen: die Menſchheit bewegt ſich ewig durch einen Wechſel von Aufſchwung und Rückfall, Verdienſt und Verbrechen, Stillſtand und Streben: daß ſie darum nimmermehr verloren ſein kann, dies iſt eine transſcendente Wahrheit, für die es einen handgreiflichen, realſinnlichen Beweis ſo wenig, noch weniger gibt, als dafür, daß ein Einzelner, ſo ſicher er ſcheinen mag, nicht wieder zurückſinken werde. Der Beweis, daß die Menſchheit nicht ewig verdammt, ſondern ewig gerettet ſei, iſt philoſophiſch zu führen aus dem Weſen des Guten und des Böſen (und Schlechten). Das Gute iſt nicht unbewegte Subſtanz, es iſt Bewegung, Thätigkeit, es iſt Streben, weſentlich Streben, und hiemit iſt der ewige Kampf geſetzt, gefordert. Das Schlechte, das Böſe, iſt weſenlos, iſt Selbſtzerſtörung, hat Sein nur als Objekt des Guten, als Ferment und Hebel des ewig neuen Werdens des Guten. Und hier liegt auch die Löſung der Frage nach dem Wohl. Das Wohl iſt zu ſuchen im Streben, Streben iſt Seligkeit, dem Streben Widerſtreben iſt Unſeligkeit.

Der Dichter iſt nicht Philoſoph, er kann dieſe transcendente Wahrheit anders als in einem ſymboliſchen Akte nicht darſtellen. Man verſuche es einmal, ſich als Schluß einer Handlung wie im Drama „Fauſt“ ein Geſpräch vorzuſtellen, wo mit Gründen und Gegengründen geſtritten wird, wo der Herr gegen den Verſtand des Mephiſtopheles die Vernunft vertritt, indem er, im Fauſt das Bild der Menſchheit erblickend und aufzeigend, die philoſophiſche Wahrheit verſicht, daß das Gute als ewiges Streben das einzig Weſenhafte und die ewig kämpfende Menſchheit ewig, zeitlos gerettet iſt. Die Vorſtellung iſt ſo abgeſchmackt, fällt aus aller Poeſie ſo ganz heraus, daß ſie gar nicht vollzogen werden kann. So etwas machen kann ja der Dichter nicht, auch wenn er wollte: er ſelber kennt ja ſolche transſcendente Wahrheit nicht in Begriffsform, er ſelber ahnt ſie nur in Bildern und nicht anders die unendliche Menge der Leſer. Der Poet braucht eine demonstratio ad oculos und es kann in dieſem Falle nur eine mythiſche ſein. Nur in himmliſchen Geſtalten, nur in einem Akte, worin das erhabene Phantaſiebild der Religion zu Hülfe genommen wird, kann eine Wahrheit von ſolcher Weite und Höhe zur Anſchauung werden. Das Schöne im Bilde des Aufſchwebens trägt über alle Scrupel hinweg. Im weſtöſtlichen Divan ſagt der Dichter zur Huri:

> Nicht ſo vieles Federleſen!
> Laß mich immer nur herein,
> Denn ich bin ein Menſch geweſen
> Und das heißt ein Kämpfer ſein.

Ebendieß dürfte in einem ſolchen Schluß der Himmel von und für Fauſt zu Mephiſtopheles ſagen.

Man wird — vorausgeſetzt, daß es ein wahrer Dichter iſt, der ein ſolches Motiv uns vorführt — dieſen großen Sinn auch ohne analyſirende Reflexion in ſeinem Bilde ſo ſicher finden, als er ſelbſt in der bildlichen Form ihn erahnte;

man wird alſo, wenn der Herr dem Mephiſtopheles, der auf ſeinem Rechte beharren und ſeine mit Blut unterſchriebene Urkunde vorweiſen wird, mit einer Erhebung Fauſts in den Himmel antwortet, ſtatt lange zu disputiren: man wird darin kein Unrecht, keinen Willkürakt, keinen himmliſchen Staatsſtreich ſehen, weil man erkennt, daß dieſer Akt ein mythiſcher Compens für eine philoſophiſche Beweisführung iſt, und Mephiſtopheles hat eben das Nachſehen. Eine der Zeit nach unendliche Linie — dieſe iſt das ewige Streben der Menſchheit — wird wie von oben, wird aus einem Jenſeits durchſchnitten. Das Jenſeits aber iſt die zeitloſe innere Wahrheit des Dieſſeits, der Himmel iſt ewig gegenwärtig im Innern, im Geiſtesleben der ſtrebenden Menſchheit. Dies ſchaut und fühlt der Dichter und der Leſer als den wahren Sinn der gewaltſamen Durchſchneidung, und Mephiſtopheles beruft ſich vergebens auf die Unendlichkeit der zeitlichen Linie.

Aus dieſer — nicht trügeriſchen — Illuſion wird man nun aber durch jene drei Zeilen:

So lang' er auf der Erde lebt,
So lange ſei dirs nicht verb[illegible]
Es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt!

wenn man anders mit einigem Nachdenken dabei verweilt, heraus- und in das diskurſive Denken hineingeworfen, das ſich dieſe Illuſion nicht mehr gefallen läßt. Iſt Irren von Streben untrennbar, ſagt man ſich jetzt hell und ſcharf, ſo kann nie ein Zeitmoment eintreten, wo Feſtigkeit im Guten und Klaren vollſtändig, mathematiſch und augenſcheinlich geſichert iſt, und da der Fauſ[illegible], der immer ſtreben wird, unbeſtritten die ſtrebende, kämpfende Menſchheit repräſentirt, ſo gelangt man auf dieſem Gedankenwege eben in die Bahn des reinen Begriffes, der vorhin ausgeſprochen und wonach das Jenſeits die innere Wahrheit des Dieſſeits iſt, die Menſchheit ewig kämpfend ſiegt, ewig verloren ſcheint und gerettet iſt. Dieſe begriffsmäßig erkannte Wahrheit iſt bildlos, ſie ſchließt die ſinnliche, die augenſcheinliche Entſcheidung in einem Zeitmoment *aus*, und wird ſolche vom Dichter doch eingeführt (oder wie im Prolog ſichtbar, vorbereitet), ſo *ſcheint* ſie *nun* Unrecht. Es iſt *geſagt*, es iſt herausgeſtellt und betont, daß der Menſch irrt, ſo lang er ſtrebt, einen *Zeit*-Moment, wo er trotzdem begnadigt iſt, kann es nicht mehr geben: ſomit geht man nicht mehr wie vorher leicht darüber hinweg, daß Mephiſtopheles ſich nie als geſchlagen bekennen wird: es iſt ja wahr, daß der Menſch vor Rückfällen niemals ſicher iſt, Mephiſtopheles darf und kann ſich darauf *berufen*, ſein „ſchon gut, nur dauert es nicht lange“ könnte nur noch mit philoſophiſchem Beweis, kann nicht mehr nur ſymboliſch mit einem ſinnlichen Akte beantwortet werden; ſolcher erſcheint *jetzt* als Durchhauung des Knotens. Eine Durchkreuzung des Rationellen und Mythiſchen habe ich dies (S. 232) genannt: ein Stück rationellen Gedankens tritt nun *neben* ein Stück mythiſcher Symbolik und beide ſind einander im Wege, denn durch jenes ſind uns die Augen ſo geöffnet, daß wir dieſer, der demonstratio ad oculos, nicht mehr recht glauben können. Wir ſind auf jene *unendliche Linie* des Lebens gewieſen, ein *ſinnlicher* Akt hebt uns nicht mehr aus ihr, über ſie hinweg, gilt uns nicht mehr als Aequivalent für eine Idee.

Hiermit iſt, nicht überall wörtlich, aber wie mir jeder aufmerkſame Leſer bezeugen wird, richtig und treu mein Gedankengang wiedergegeben. Ich habe den Dichter darum nicht hart angegriffen; man leſe im Folgenden (S. 240) auch, wie ich ihm einen Schild vorhalte mit dem Satz: ein Poet, der ebenſoſehr ganz Philoſoph wie Dichter wäre, den es aber nicht gibt, hätte möglicher Weiſe einen leichteren Ausweg gefunden.

Und wie gibt nun K. Fiſcher meine Gedankenreihe wieder? Sie lautet nach ihm ſo: „ſoll die Sache zu Ende gebracht werden, ſo kann es nur geſchehen durch einen Machtſpruch des Herrn, durch eine Art himmliſchen Staatsſtreichs, den auch der Herr im Schilde führt; er hat bei ſich beſchloſſen, in einem gegebenen Zeitpunkte einzuſchreiten und Halt zu gebieten, er wird dem Teufel zurufen: es iſt genug! den Fauſt verklären und emporſteigen laſſen zu den Seligen; daher konnte die Dichtung nur mit einer ſolchen mythiſchen Himmelfahrt ſchließen; ihre Vollendung iſt nicht das naturgemäße Ziel einer tragiſchen Entwicklung, ſondern das Werk einer göttlichen Machination, und es konnte nicht anders kommen unter der Vorausſetzung des Prologs und der Idee der neuen Dichtung. Dies iſt der Einwurf mit allen ſeinen Gründen, der die neue Dichtung in der Wurzel angreift und ihren mythiſchen Charakter verwirft“ (152, 153).

Ich habe die mythiſche Löſung für ein ganz gutes und richtiges poetiſches Motiv, als unentbehrlichen Compens für eine philoſophiſche Wahrheit erklärt und nur gefunden, daß durch jene drei Verſe dieſer nicht leere, ſondern inhaltsvolle Schein geſchädigt wird. — Man vergleiche nun!

Ich ſage: das mythiſche Motiv iſt recht und gut, nur durchlöchert es der Dichter, zerwirſt den poetiſchen Schein durch jene drei Verſe. K. Fiſcher läßt mich ſagen: das mythiſche Motiv iſt aus falſchen Prämiſſen nothwendig gegeben und alſo ſelber falſch.

Sehen wir nun, wie K. Fiſcher gegen mein angebliches Unrecht den Dichter rechtfertigt. Er führt nach dieſer Wiedergabe die Worte des Herrn an:

> Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
> So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen;
> Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
> Deß Blüth' und Frucht die künft'gen Jahre zieren

und fährt fort: „das heißt doch wohl, die Läuterung des Fauſt iſt Frucht ſeiner naturgemäßen Entwicklung, die der Herr nur durchſchaut, nicht fabricirt, ſie iſt keine Verklärung von außen herein, keine Transfiguration, die dem Fauſt mit Wolken unter die Arme greift.“ Der Satz faßt zwei verſchiedene Punkte, nicht genug unterſcheidend, zuſammen: Fauſts Läuterungsgang bis zu ſeinem Ende und dieſes Ende, die Erhebung in den Himmel. Was den erſten dieſer zwei Punkte betrifft, ſo war es des Dichters guter Wille, ſeinen Fauſt auf ſchweren Erfahrungswegen durch harte Kämpfe zur Läuterung gelangen zu laſſen: das genügt für den Zuſammenhang gegenwärtiger Erörterung; daß Goethe es nicht geleiſtet hat, dies gehört in einen andern und iſt in ſolchem von mir beſprochen: in dieſem, im gegenwärtigen Zuſammenhang iſt die Rede vom Ende, von der Verklärung, und mein Einwurf gilt nur dem Verhältniß zwiſchen Gedanken und Bild in der Ankündigung des mythiſch-ſymboliſchen Schluſſes durch den Prolog, wovon ich behaupte, dieſes

Verhältniß ſei durch die drei Verſe zerſprengt, aus den Fugen geſchoben.

Von da nimmt nun K. Fiſcher den Uebergang zum Hauptſatze ſeiner fehltreffenden Widerlegung meiner Anſicht. Er ſagt, das Wort des Herrn, „es irrt der Menſch, ſo lang' er ſtrebt“ ſpreche keineswegs gegen eine naturgemäße Läuterung; Fauſt müſſe es nicht bis zur Unfehlbarkeit gebracht haben, um der Aufnahme in den Himmel würdig zu ſein, es genüge, wenn er einen Grad der Läuterung erreiche, der zwar nicht Irren, aber tiefen Fall in die Strudel der Sinnlichkeit ausſchließe; „auch der Meiſter irrt, der große Denker, wie der große Künſtler, ſie ſtreben und irren, aber der Irrthum des Meiſters macht ihn nicht zum Stümper und nicht zum Schüler, wirft ihn nicht zurück in die Probezeit. Wird eine ſolche Läuterung erreicht, ſo iſt die Wette gewonnen, gleichviel ob Mephiſtopheles Ja ſagt oder nicht.“

Zunächſt muß ein Bedenken gegen dieſen Satz ausgeſprochen werden, das zwar in der Frage, um die es ſich jetzt handelt, nicht entſcheidend iſt. Fauſt geht von einem Denkerleben, dann leidenſchaftlichem Weltleben, dann humaniſtiſch-äſthetiſchen Bahnen zum handelnden, politiſch-thätigen Leben über und erſcheint zuletzt auf einer Höhe, von der wir einen Fall in das Meer der Sinnlichkeit allerdings nicht mehr befürchten, auf welcher er aber vor Verbrechen eines herriſchen Willens nicht ſicher iſt. Der Dichter ladet ihm die Tödtung des alten Paares Philemon und Baucis auf das Gewiſſen; energiſcher Herrſcherwille, wie ſehr auch für das Wohl eines Volkes thätig, ſchwebt ſtets in Verſuchung zu eigenmächtigem Handeln. „Irren“ bedeutet doch mehr als Fehltritte der ſinnlicheren Leidenſchaft, es bedeutet auch ſchwere Verirrung durch rückſichtsloſe, Recht verletzende That, und gerade dieſe ſtarke Schuld alſo wird dem Fauſt noch in ſeinem letzten Stadium, in ſeinem relativen Reifeſtand, aufgebürdet. Und der Dichter thut Recht daran; daß er es auf ſchwache Weiſe thut, davon ſehen wir jetzt ab. Verloren darf Fauſt auch dadurch nicht ſein, nur freilich müßte er ſich aus dieſer letzten Schuld etwas entnehmen, wir müßten ſehen, wie ſie ihm tief zu Herzen geht und wie er große Vorſätze der Selbſtbeherrſchung faßt. Auch davon aber, daß der Dichter auch dies letztere nicht geleiſtet, ſehen wir, wie ſchon geſagt, jetzt ab, denn noch einmal: das hat mit dem Tadel, der in Rede ſteht, mit der Sprengung des poetiſchen Scheins durch jene drei Verſe nichts zu ſchaffen. Der Dichter wollte einen wahren Läuterungsgang vorführen, und wir rechnen ihm ſeinen Willen als That an, er würde uns im Prolog durch jene auf die unendliche Zeitlinie des ganzen Menſchheitlebens hinweiſende Stelle ebenſo verwirren, wie ich gezeigt, auch wenn er im Verlauf uns überzeugte, daß ein ſehr ſchuldiger Fauſt doch der Vergebung würdig iſt.

Von dem Vorwurf verwirrender Wirkung gegen die drei Zeilen: „Solang — — ſtrebt“ könnte man die dritte, „es irrt der Menſch, ſolang er ſtrebt“ dann ausnehmen, wenn ihr etwas anderes vorangienge, als was in den zwei Verſen vorangeht. Jedermann denkt oder möchte denken bei dieſen Worten an dunkle und gefährliche Jugendgährungen im Gegenſatz gegen die Reife und Willensſtärke des Mannes, und jedermann wäre geneigt, in dem Bilde eines ausgereiften klar und ſtetig ins Große, obwohl nicht ſchuldfrei wirkenden Mannes die Gewährſchaft zu ſchauen, daß es auch mit der Menſchheit, die er zugleich repräſentirt, trotz ihrer ewigen Schwankungen nicht ſchlecht ſtehen könne, denn, in der That, große Männer ſind ja nicht der kleinſte Beweis dafür, daß die Menſchheit nicht des Teufels ſein kann. Dieſe Auffaſſung wird ja nun aber aufgehoben durch die vorangehenden Worte, eben die oft genannten: „ſo lang er auf der Erde lebt, ſolange ſei dirs nicht verboten.“ Nach dieſen Worten kann unter Streben nicht mehr nur das dunkle, verworren gährende Jugendſtreben des vorbildlichen Einzelnen verſtanden werden, ſondern ſie bedeuten das Streben in allen Zeiten, allen Lebensaltern, das Streben aller Nationen, der Menſchheit, und indem dies ganze unendliche Feld dem Mephiſtopheles preisgegeben wird, iſt geſagt, daß in aller Geſchichte, in allem Dieſſeits Mephiſtopheles eine Gewalt habe, welche die Rettung der Menſchheit erſt in einem Jenſeits möglich mache; und dies, um es nochmals zu wiederholen, erſcheint dann als himmliſcher Staatsſtreich. Alſo: an dieſer Stelle müßte nichts ſtehen, was Erde und Himmel einander gegenüberſetzt, wir würden nicht irre, wenn — ſo habe ich geſagt — etwas anderes vorangienge, und dies andere müßte beſtätigen, daß hier nur von dunkeln Jugendgährungen eines Kämpfers die Rede iſt, deſſen in Ausſicht geſtellte ſieghafte Manneshöhe uns unbefangen hoffen ließe, daß die Menſchheit überhaupt nicht verloren ſein könne. Der auszudrückende Gedanke hätte ſein müſſen: ſo lang er in dunkeln Jugendgährungen lebt, ſo lange ſei dirs nicht verboten; dafür zu ſorgen, daß dies in fließendem Verſe geſagt werde, wäre des

Dichters Sache geweſen, jeder Verſuch, unſrerſeits es zu thun, würde nur ungeſchickt und wohlweis herauskommen. Wir ſind, — auf dieſen Ausdruck komme ich hiemit abermals zurück —, durch jene Worte auf die unendliche Linie gewieſen, auf dieſer Linie aber hat Mephiſtopheles, wie ich gezeigt, einen Grad von Recht, der mit philoſophiſchen Gründen widerlegt werden müßte, nicht mehr mit einer Himmelfahrt zu widerlegen iſt.

Wir ſtehen, wo wir ſtanden. Ehe jene Worte des Herrn gefallen ſind, liegt die Ausſicht vor uns, daß Mephiſtopheles von der Klarheit, in welche ſich Fauſt nach überſtandener Gährung erheben wird, verſtummen, beſchämt abziehen werde, und daß wir, die Zuſchauer, dann in dieſem Fauſt die ganze Menſchheit als ewig gerettet erblicken werden.

Auch die Worte des Herrn: „ſo werd' ich ihn bald in die Klarheit führen“ habe ich, ſofern ſie getrennt feſtgehalten werden, nie als beirrend angeſehen. Sie ſtellen eine Aſſiſtenz des Himmels in Ausſicht, ja mehr als dies: die Klärung Fauſts erſcheint einfach als (künftiges) Werk des Himmels. Allein bei „Klarheit“ denkt man doch ſo gern an das natürlich menſchliche Klarwerden, daß hier kein Skrupel aufkommen könnte, wenn ſich die Stelle vom Folgenden trennen ließe. Gewiß kommt es bei der Wette zwiſchen dem Herrn und Mephiſtopheles weſentlich darauf an, ob Fauſt ſich durch eigene Willenskraft hindurchwinden werde; aber es wird an dieſer Stelle niemand einfallen, daran zu zweifeln, daß die Führung Fauſts durch den Herrn als gleichbedeutend mit Fauſts eigenem Wollen und Thun zu nehmen ſei; dieſe Führung durch den Herrn iſt identiſch mit Fauſts idealem Ich, hinzugenommen die fördernden Umſtände, welche neben allen Hinderniſſen die Welt auch ohne Wunder doch immer dem redlich Strebenden entgegenbringt. Auch hier alſo nicht, ſondern dort, wo ich ihn finde, liegt der Knoten: durch ihn wird dieſe Betrachtung auseinandergeworfen, denn der folgende: „ſolang er auf der Erde lebt“, macht dem Leſer oder Hörer unmöglich, an jenes menſchlich natürliche Klarwerden zu denken, weiſt ganz auf jenſeitige Hülfe, ja auf eine ſolche, die den Fauſt, ſtatt ihn dieſſeits von innen rettend in die Klarheit zu führen, von außen rettend ins Jenſeits entrückt.

Hiermit hoffe ich denn, iſt die Sache endlich klar gelegt, und alſo ſei abermals in Kürze geſagt: alles liegt in Ordnung, wenn man ſeinen Standpunkt hinter der Stelle nimmt, die uns ſo ſauer bemüht hat; ſo beruhigend, wie es nach K. Fiſcher ſteht, ſo ſteht es, ehe jene Verſe dazwiſchentreten und das abſtrakte Denken aufrütteln.

Es wären nun auch die nachfolgenden Worte des Mephiſtopheles: „Da dank' ich euch“ u. ſ. w. noch zu beſprechen, weil die vorhergehende Noth ſich in ſie fortſetzt. Da ſie aber K. Fiſcher zwar anführt, aber gegen mich nicht weiter verwendet, ſo darf ich einfach auf S. 246—248 meiner Schrift verweiſen. Ich führe nur noch an, daß dieſe Stelle ſelbſt einen ſo ruhigen Blick wie den Wilh. Scherers irregeführt hat. Er ſagt in dem mehrerwähnten Aufſatz „Der erſte Theil des Fauſt“ — ich möchte ihn eine geologiſche Unterſuchung nennen — (S. 112): „Dieſer Mephiſtopheles“ (der Mephiſtopheles des Prologs vor der, ſpäter gedichteten, Wette) macht auf das Jenſeits keine Anſprüche.“ Dies iſt noch ſchwerer zu verſtehen, als die ſchwere Textſtelle, denn was nützt ihm ſein Operiren, wenn die Seele, die er verderbt zu haben glaubt, kurzweg im Jenſeits rein gewaſchen wird? Ein Mephiſtopheles, der nach der Seele Fauſts im Jenſeits nicht fragt, iſt, wenn je, gewiß dann nicht denkbar, wenn ihm, wie im Prolog, der Gegenſatz von Dieſſeits und Jenſeits markirt iſt. Nein! er verſteht das Jenſeits des Herrn als einen für die ideale Schätzung doch evidenten Sieg des Guten und hofft im Dieſſeits Fauſt doch ſo herunterzubringen, daß der ideale Gegenbeweis in ſeinem Symbol, einer Himmelfahrt, abgeſchnitten, bildlich geſprochen: daß die Himmelfahrt als gewaltſame Durchhauung des Knotens, als offenbares Unrecht ausgeſchloſſen ſei.

Der Prolog im Himmel führt uns als ſpäterer Beſtandtheil auf den Unterſchied der ungleichzeitigen Schichten zurück, aus denen das Drama beſteht. Es iſt bereits geſagt, daß K. Fiſcher ſich zur Hauptaufgabe macht, dieſen Unterſchied ſtrenger zu ziehen, als bisher geſchehen iſt: er führt die Linie ſo ſcharf, daß er eine alte und neue Dichtung einander gegenüberſtellt. Doch theilt auch er die oben von mir ausgeſprochene Anſicht, daß nach dem alten Plane das Ende Fauſts nur dunkel bleibt, daß eine Läuterung und Rettung Fauſts nicht in beſtimmte Ausſicht genommen, doch auch nicht, ſchon damals nicht ausgeſchloſſen war. Wenn ich für möglich halte, daß der Dichter vielleicht Momente hatte, wo er Fauſt opfern wollte, ſo begründet dies keine ſtarke Differenz, denn dabei iſt eben nur an Momente zu denken. Jedenfalls war ſich der Dichter in den gewiß vorwiegenden Stimmungen, in denen er ſeinen Fauſt zu retten gedachte, über das Wie der Rettung ſo ungewiß wie über ſeine eigene Zukunft in jener gährenden, titaniſchen, klippenreichen Jugendzeit. Auf das Dunkel, worin dem Dichter zur Zeit der erſten Dichtung die eigene Zukunft noch lag, weiſt auch K. Fiſcher hin. Hierin alſo wären wir einverſtanden, dieſer Punkt bleibt ſchwebend. Wirklich wird jeder nachdenkende Leſer an ſich die Erfahrung machen, daß er, ſobald er ſich den Prolog wegdenkt, ins Ungewiſſe geräth, ob er am Schluſſe des erſten Theiles Fauſt verloren geben ſoll oder nicht. In der neuen Dichtung iſt das Ziel erkannt, Fauſt muß in die Klarheit geführt werden. Nun aber zieht K. Fiſcher die trennende Linie allzu ſcharf, indem er ſich bemüht, zu zeigen, Mephiſtopheles ſei in der alten Dichtung als Sendling des Erdgeiſtes — als der er dort allerdings erſcheint — kein Teufel, ſondern nur ein Kobold, ein Elementargeiſt, ſie habe keiner überirdiſchen und keiner unterirdiſchen Mächte, nicht des Himmels, nicht der Hölle bedurft. Dieſe Anſicht theilt neuerdings Wilh. Scherer und führt als Grund dafür an, daß Mephiſtopheles nicht alles vermag, „nicht alle Macht im Himmel und auf Erden hat.“ Allein auch ein Teufel, ſelbſt der Teufel (beides wechſelt im Gedichte) vermag nicht alles, und heißt Mephiſtopheles ſchon in einer der älteſten, gewiß dem erſten Plan zugehörigen Scenen der Schandgeſelle, der ſich am Schaden weidet und am Verderben ſich letzt, ſo läuft Fauſt mit ihm dieſelbe Gefahr wie mit einem oder dem Teufel und würde nichts verändert, wenn ſich nachweiſen ließe, daß die Namengebung Teufel etwas (jedenfalls nur wenig) ſpäter iſt, als die älteſte, die proſaiſche Schichte des Gedichts. K. Fiſcher verwendet nun aber als Beweis gegen die ſataniſche Natur des Mephiſtopheles namentlich die Stellen, wo derſelbe bald monologiſch, bald im Geſpräch mit Fauſt Wahrheiten ausſpricht, welche dieſem als heilſame Warnung und Lehre zu dienen geeignet ſind; ſolche ſoll nur ein Sendling des Erdgeiſtes ſprechen können, der nicht ein Teufel iſt. Da ich im Gegentheil beſtrebt war, zu zeigen, daß Mephiſtopheles, obwohl Teufel, gar vieles ſpricht, ſprechen kann und darf, was eine klare Einſicht in das Wahre und Gute verräth und was in Fauſts Gemüth wie ein Samenkorn fallen kann, das ſeiner Zeit aufgeht, da der Punkt nach dieſer Seite wichtig iſt, und ich glaube, ihn aufmerkſamer als andere behandelt zu haben, ſo iſt hier einiges Verweilen nöthig, um eine Bemerkung zu begründen, die ſich mir aufgedrängt hat: K. Fiſcher wendet ſchnurgeraden logiſchen Maßſtab an, wo es gilt, zu bedenken, daß eine lebendige Perſönlichkeit mit Schlangenlinien, mit ſcheinbar ganzen, in Wahrheit lösbaren Widerſprüchen vor uns ſteht.

„Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft,
Des Menſchen allerhöchſte Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeiſt beſtärken,
So hab' ich dich ſchon unbedingt!“

Dies ſoll nur ein irdiſcher Dämon ſagen können, nicht der teufliſche, nicht der Mephiſtopheles, der im Prolog die verächtlichen Worte von der Vernunft ſpricht. Dagegen wäre zunächſt auf die Worte hinzuweiſen, womit Mephiſtopheles dort ſeine Spottrede auf die Vernunft ſchließt: er ſagt von dem Menſchen, nachdem er ihn mit einer ſpringenden Cikade verglichen:

Und läg' er nur noch immer in dem Graſe!
In jeden Quark begräbt er ſeine Naſe!

Er traut alſo dem verachteten Scheine des Himmelslichtes doch nicht ſo ganz, iſt nicht ſo ganz überzeugt, daß der Menſch ihn nur brauche, um thieriſcher als jedes Thier zu ſein. Zwar das iſt blos eine Spur von Zweifel, die ihm unfreiwillig entſchlüpft, während jene Monologworte die ganze helle Einſicht kund geben. Warum ſoll aber nicht ein Teufel denkbar ſein, der die klare Einſicht in den Werth der Vernunft hat, nur daß ſie in ihm rein unfruchtbar bleibt? Von jeher iſt dem Satan dieſe Reminiscenz aus dem Stande vor ſeinem Fall geliehen worden, von anderen Dichtern als Quelle unendlichen Seelenſchmerzes, im Volksbuche, das bereits den spiritus familiaris unter der Hand in einen Teufel verwandelt, in den „Colloquiis“ mit Fauſt ebenſo, von Goethe, dem Schöpfer des humoriſtiſchen Teufels, als kalte Helle im Hintergrunde ſeines ironiſchen Bewußtſeins. Der Teufel iſt doch ſo geſcheidt, daß er auch *das* kennen muß, nicht blos die Verſtandeswahrheit, auch die ideale: er braucht das ſchon dazu, um einen Menſchen ganz unſelig machen zu können. Denn unſelig iſt der gefallene Menſch durch ſein Bewußtſein, durch das Bewußtſein, aus der Wahrheit, aus der Geiſtwelt, die doch ſeine Heimat iſt, verſtoßen zu ſein, dieſes Bewußtſein mit ſeinem Inhalt muß demnach der Teufel kennen, wenn er ihn verderben will.

So findet denn K. Fiſcher auch in den Stellen, wo Mephiſtopheles ironiſch und ernſt den wilden Idealiſten auf die Mittelſtraße des *Maßes* weiſt, einen Widerſpruch zwiſchen den beiden Dichtungen. Der irdiſche Dämon und nur er im

Sinne des Erdgeiſtes, der ihn geſendet, könne wohlmeinend dem Fauſt ſagen: „euch iſt kein Maß und Ziel geſetzt“, nur er die wahren, lehrreichen Worte ſprechen: „O glaube mir, der manche tauſend Jahre an dieſer harten Speiſe kaut — —“, nur er ihm heilſam ſpottend empfehlen, ſich mit einem Dichter zu aſſociiren, der alle widerſprechenden, im Individuum unvereinbaren Vollkommenheiten auf Ein ideales Phantaſiegebilde häuft. Alle dieſe Ausſprüche ſeien unmöglich im Munde des Satan, möglich und natürlich aber in dem des irdiſchen Dämon, der, ein Schalk zwar, doch vom Erdgeiſt mit einer Führerrolle beauftragt ſei. Von hier aus fällt dann ein Vorwurf auf ein Hauptmoment in meinem Verſuch, auseinanderzuwickeln, was alles in die Figuren des Fauſt und Mephiſtopheles niedergelegt iſt, und auf letzte principielle Gegenſätze zurückzuführen: mit Unrecht hätte ich im Mephiſtopheles einen Vertreter des Realismus geſehen, wenn er Teufel wäre: „jetzt ſieht man, woher im Mephiſtopheles jener realiſtiſche Grundzug kommt, den man in der Analyſe dieſes Charakters ſo nachdrücklich hervorgehoben und in einem Umfange geltend gemacht hat, als ob in Fauſt der „Idealismus“, in Mephiſtopheles, als dem ergänzenden Gegentheil, dem alter ego des Fauſt, der „Realismus“ repräſentirt ſei; es iſt die Vertretung der irdiſchen Vernunft und des irdiſchen Maßes, denen Mephiſtopheles als Bote des Erdgeiſtes das Wort redet.“ (S. 210, 211.)

Der Teufel, ſage ich dagegen und habe ich längſt geſagt, kann recht wohl Maß, Ziel, Verſtand predigen. Man darf nur, man muß nur zwiſchen ſeiner Erkenntniß und ſeinem Zweck richtig unterſcheiden. Er iſt klar genug, das Richtige zu erkennen, bös genug, es dem Fauſt mit der Abſicht zu ſagen, daß er ſich das Verkehrte daraus entnehme; er ſagt ihm übelmeinend, was dem Inhalt nach wohlmeinend wäre. Gemeine Zufriedenheit mit dem Richtigen ſoll dieſer als Ergebniß, als Lehre, als Rath aus der Maß- und Moralpredigt ſaugen, nicht vernünftige Beſchränkung in tüchtigem Streben; Mephiſtopheles kann das hoffen, weil dieſer Mann des Ueberſturzes jetzt nur Extreme kennt. Es iſt dennoch dumm, weil Fauſt mitten in ſeiner Phantaſie-Hetze einen höheren Compaß in ſeinem Geiſte trägt; Mephiſtopheles glaubt, nicht fürchten zu dürfen, daß er wider Willen dadurch ſein Erzieher ſtatt ſein Verderber werden werde, er würde es aber fürchten, wenn er nicht ein ebenſo dummer, als grundgeſcheidter Teufel wäre. Das blitzt ſo in einander hinüber, die Einſicht und dieſe Dummheit; das eben macht ihn zum lebensfähigen Weſen: ironiſch durch und durch und dennoch naiv, ſelber blind, während er den Blinden zu durchſchauen, zu überliſten glaubt, nicht ahnend, daß eine Zeit kommen könne, wo die Wahrheiten, die er zu böſem Zweck ausſtreut, als gute Saat aufgehen. Warum ſoll er nun nicht den Realismus vertreten? Eben auch als Teufel? Scharfe Verſtändigkeit, ganz beſonderer Sinn für das „was gehn und ſtehen mag“, können ſich mit geiſtverachtender, geiſthöhnender Frivolität, ja Bosheit doch leicht vereinigen, obwohl ſie in dem ſkeptiſchen Merck, der einige Züge zu Mephiſtopheles leihen mußte, nur ein ſchneidiges Inſtrument in guter Hand eines treuen Freundes waren.

Die höchſt wichtige Scene: Trüber Tag, Feld, hat K. Fiſcher nicht für ſich benützt, wie er hätte können. Mehr noch, als irgendwo, hat Mephiſtopheles hier in ſeinen Gegenreden Recht. Er predigt Fauſt keine geringere Wahrheit als die, daß er nicht die verführende Hölle, daß er nur ſich ſelbſt verklagen darf, daß er die Schuld an Margaretens Schickſal rein und ganz auf ſich zu nehmen hat, ja er ſpricht die höhere Vernunftwahrheit aus, wie heilſam es ſei, daß den elenden Sterblichen nicht gegeben iſt, in die Weltordnung einzugreifen, wenn ſie die Schuld der Uebel, die ſie ſelbſt ſich zugezogen, wenn ſie den Unwillen, den ſie gegen ſich ſelbſt fühlen ſollten, auf den wälzen, der ihnen ihre Schuld vorhält, und wenn ſie ihn in ihrer Wuth zerſchmettern möchten. Dies wäre ja, ſollte man meinen, ganz Waſſer auf die Mühle von K. Fiſchers Anſicht, und die Scene gehört, wie niemand mehr zweifelt, zum früheren Plan, zu den älteſten Theilen. Aber freilich, derſelbe Mephiſtopheles, der ſo heilſame Wahrheit ſagt, iſt in dieſer Scene Teufel durch und durch, die ſataniſche Mitleidsloſigkeit mit Gretchen vergiftet den Wahrheitskern ſeiner eiſig ſchneidenden Antworten, er hat mit dieſem Kern nichts weniger vor, als Fauſt zu mahnen und zu beſſern, er begnügt ſich, ihn zu martern, und hofft, er werde ihn ſchon zu neuen Verbrechen verführen, wenn er ihm durch Befreiung der Unglücklichen über die nächſten Folgen des erſten hinweghelfe.

Folgerichtig muß K. Fiſcher die ſchon von Weiße aufgeſtellte Anſicht theilen, daß in der alten Dichtung die Wette zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles unmöglich vorkommen konnte. Sieht ſich Fauſt keinem Teufel gegenüber, ſo markirt ſich dem Bewußtſein nicht der Begriff einer unendlichen Gefahr in dieſem Bunde, ſo ſpitzt ſich die Lage nicht dahin zu, daß formulirt werden muß, auf was es ankommt. Auch in der Volksſage iſt dies nicht nöthig; da kommt es auf nichts mehr an, Fauſt iſt mit ſeinem Teufelsbündniß verloren, verſpätete Bekehrungsverſuche werden, das ſieht man voraus, unfruchtbar bleiben. In der Vertiefung aber, die der moderne Dichter mit der Volksſage vorgenommen, ſchon im jugendlichen Plane vorgenommen hat, ſteht es anders, da iſt eine Accentuirung gefordert, wodurch ein geiſtigeres Licht auf dieſen Wendepunkt fällt. Nur ſo ohne Weiteres kann auch der wildere Fauſt des jungen Goethe nicht dem Teufel um etliche Jahre Genuß ſeine Seele verſchreiben. — Dies nur eine vorläufige Bemerkung; wenn ich jetzt weiter eingienge, würde ich mich wiederholen, denn ich muß jedenfalls bei Anlaß direkter Angriffe eines anderen Gegners auf dieſen Punkt zurückkommen.

K. Fiſcher findet nun überdies einen Widerſpruch, und zwar einen großen, „klaffenden“, zwiſchen der alten und neuen Dichtung auch in der Faſſung der Wette, der Bedingung, um welche ſie ſich drehen ſoll. Wird aber einmal gewettet, um was anderes kann dann gewettet werden, als darum, ob Mephiſtopheles Fauſts Seele wirklich in ſeine Macht bekommt, und dies iſt der Fall, wenn Fauſt keine anderen Güter mehr wünſcht, als die Mephiſtopheles bieten kann. K. Fiſcher verſtrickt ſich hier ähnlich wie in der Frage, ob Mephiſtopheles Teufel iſt oder nicht, durch falſche Anwendung ſchnurgerader Logik auf das volle Lebensbild der Poeſie. „Es iſt undenkbar, daß der von Lebens- und Weltdurſt verzehrte Fauſt, der den Erdgeiſt beſchwört, mit dieſem oder, was dasſelbe bedeutet, mit einem Diener des Erdgeiſtes

— nichts anderes iſt hier Mephiſtopheles — eine Wette eingeht auf die Bedingung: du wirſt mich nie befriedigen! Eben dieſe Befriedigung iſt es ja, was er dem Erdgeiſt gegenüber mit allen Kräften begehrt.“ Darauf iſt zu ſagen: ja wohl liegt hier ein Widerſpruch, und dieſer Widerſpruch iſt vom Dichter gewollt, denn er iſt natürlich, iſt ein Widerſpruch, in den ein Menſch wie Fauſt, der hoch- und wildbewegte Fauſt, wie er ſchon in den älteſten Scenen angelegt iſt, gerathen kann, gerathen muß. Nicht logiſch geht es her in einer ſolchen Natur, ihre Wogen, ihre Wolken gehen wie bei Sturm in Luft und Meer nicht einfach hintereinander, ſondern auch gegeneinander. Fauſt will in allem, was er will, ein Unendliches, im Erkennen, im Leben. Er greift, er haſtet nach Erfüllung dieſes Wollens und, da nichts Beſtimmtes, was der Menſch anfaßt, unendlich iſt, wirft er es weg. Er wollte die ganze Wahrheit in die Hand bekommen, er ſtürzte beſchämt zurück, er will leben, er will das Ganze des Lebens durchkoſten, und er weiß, daß alles, in was er ſich einlaſſen, was er zum Genuß heranraffen wird, doch nie das Leben ſelbſt, nie das Ganze des Lebens ſein kann. Dennoch weiß er jetzt, auf dem Punkte, wo er ſteht, nichts anderes, denn zurück zum Forſchen nach Wahrheit führt ihn jetzt kein Weg:

Des Denkens Faden iſt zerriſſen,
Mir ekelt lange vor allem Wiſſen.

Es folgt, daß er genießen will und nicht will, daß er verachtet, was er begehrt, und begehrt, was er verachtet. Sein Fluch auf alle Freuden: „Wenn aus dem ſchrecklichen Gewühle“ u. ſ. w., ſowie die vorhergehende Begründung der Täuſchungsloſigkeit, woraus dieſer Fluch hervorgeht: „In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein“ u. ſ. w., dieſe Stellen gehören zwar nicht dem alten Fragment an, doch aber nach Stimmung und Ton zu denjenigen, worin der Dichter mit ungetheilter Sicherheit unverkennbar in ſeinen urſprünglichen, jugendlichen Gedankengang ſich zurückverſetzt hat. Um den Widerſpruch zu verſtehen, worin dieſe ſtürmiſch bewegte Seele ſich umwirbelt, muß man hinter ihr dunkles Bewußtſein zurücktreten und die Begriffe aufſuchen, um die es ſich handelt, die ihr dämmernd vorſchweben und die ſie nicht, jetzt noch nicht klarzuſtellen und zu ordnen vermag. Es handelt ſich um Illuſion, Güter und Gut, ſchließlich um den Begriff des Wirkens als des wahren Guts, den Fauſt, jetzt noch Eudämoniſt und Egoiſt, nach langen und ſchweren Prüfungswegen erſt finden ſoll. Ich habe mich bemüht, den Knäuel zu entwirren, die Fäden klarzulegen und zu zeigen, welche Ahnung des Wahren im Hintergrunde der Verwirrung ſchwebt und welche Hoffnung für die Zukunft des verſtörten Mannes ſich darauf gründen läßt (ſ. m. Schr. S. 287 ff.): ich glaube mich berechtigt, die Mühe der Wiederholung mir zu erſparen und darauf zu verweiſen. Ein anderer Gegner hat dieſe Auseinanderſetzung nicht ſchweigend übergangen, ſondern verhöhnt, davon wird ſeines Orts die Rede ſein.

Einen zweiten (unlösbaren) Widerſpruch findet K. Fiſcher darin, daß, ſo wie die Theile der alten und neuen Dichtung nun neben einander ſtehen, Mephiſtopheles eigentlich beſchließe, die Wette zu verlieren. „Fauſt erklärt: du wirſt mich nie befriedigen, nie erquicken: wenn du es fertig bringſt, haſt du gewonnen. Und derſelbe Mephiſtopheles, der auf dieſe Wette ſoeben: Top! geſagt, ſoll bei ſich im Stillen beſchließen:

ich werde alles aufbieten, daß er nie befriedigt, nie erquickt wird, ich werde alles thun, um zu verlieren! Er müßte ſagen: „„Fauſt ſoll um Erquickung betteln und ſie dann haben!““ Er ſagt das Gegentheil: er ſoll ſie nicht haben. „„Er wird Erquickung ſich umſonſt erflehn!““ Dieſe Worte ſind nach der Wette unmöglich; wir leſen ſie nach der Wette, aber ſie waren lange vorher gedichtet. Der Mephiſtopheles der Wette gehört in die neue, der des Selbſtgeſprächs in die alte Dichtung.“

Auch dieſen Schein von Widerſpruch glaube ich in meiner Auseinanderſetzung (vergl. namentl. a. a. O. 322—324) aufgelöſt zu haben. Mag man dieſe als nicht geſchrieben behandeln: ich ſpreche nicht an, daß man meiner Analyſe bedürfe, um über die hier vorliegende Schwierigkeit hinwegzukommen; ſie iſt in der That nicht groß, die Löſung ergibt ſich unſchwer aus den Worten des Mephiſtopheles: „er ſoll mir zappeln, ſtarren, kleben“ u. ſ. w. Fauſt verachtet den Genuß, weil er keinen wahren Kern hat, will ihn aber doch, indem er die fehlende Qualität durch Quantität, durch fortſtürmende Häufung zu erſetzen vorhat. Dies iſt Unſinn: denn hat der eine Genuß keinen wahren Kern, ſo hat der andere auch keinen: der richtige Schluß wäre ja: alſo hinaus aus dem bloßen Genußleben in das Element des Guten, des Wirkens, das allein wahre Luſt bringt! An dieſem Unſinn will Mephiſtopheles ihn faſſen und ihn dahin bringen, namentlich durch zeitweiliges Vorenthalten bringen, daß er ſich auf den Genuß, den er verachtet, doch erpicht, als bärge er einen wahren Kern, daß er alſo in ihm eine Erquickung ſucht, die er doch nicht darin findet, daß er ſie ſucht, während er weiß, daß er ſie darin nicht findet. So will er ihn zum Tantalus machen, aushöhlen, ihm die Seele ausbrennen. Es kann niemals Goethe's Abſicht geweſen ſein, den Zweck des Mephiſtopheles einfach darein zu ſetzen, daß er den Fauſt durch Sinnengenuß herunterzubringen, in Erſchlaffung zu verſenken gedenkt. Das wäre ein ſeichter Gedanke geweſen; aus dem flachen Gegenſatze: Geiſt oder Sinnlichkeit läßt ſich das Drama Fauſt nicht erklären; das heißt noch nicht zur Hölle fahren, wenn man in den Sumpf der Sinnlichkeit verſinkt; edel angelegt ſein, im tiefen Fall den Reſt des Adels bewahren, alſo verachten, wonach man lechzt, und lechzen nach dem, was man verachtet, dem Genuſſe ſtolz den Rücken kehren, weiter eilen und doch immer zu ihm zurückkehren, ihn nicht wollen, ſeine Leerheit durchſchauen, aber doch nichts anderes wollen, dem armen Finken auf der Leimruthe gleichen, der immer die Flügel ſchwingt und doch feſtklebt, — das heißt erſt hin ſein, das erſt iſt Hölle und das hat Goethe's Teufel von Anfang an gewiß im erſten Plane ſchon mit Fauſt vorgehabt.

Dritter, von K. Fiſcher entdeckter Widerſpruch: Mephiſtopheles ſchließt ſein Selbſtgeſpräch mit den Worten:

> „Und hätt' er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
> Er müßte doch zu Grunde gehn."

„Alſo Fauſt beſorgt und bewirkt ſelbſt, was zu beſorgen und zu bewirken des Teufels Meiſterſtück ſein ſollte! Wo bleibt der Triumph des Satans?" u. ſ. w. — Dies iſt eine der manchen Stellen, wo Goethe die poetiſche Täuſchung, als gäbe es einen Teufel, in freiem poetiſchen Spiele gleichzeitig aufhebt und gleichzeitig feſthält. Es braucht keinen

Teufel, den Fauſt zu verderben: und der es ſagt, iſt doch der Teufel, iſt gewillt, doch es zu machen, herbeizuführen, und der Teufel ſpricht ſo lebendig, ſo geiſtreich frivol, ſteht ſo ganz vor uns, daß wir ſeine Exiſtenz glauben, während wir ſie nicht glauben. Auch das haben andere und ich ſchon oft geſagt! Und dieſe Ironie, dieſes Ineinanderſchwimmen von Aufhebung und Herſtellung gehört ſo unzweifelhaft zu den feinſten Leiſtungen des großen Dichters!

Endlich der Widerſpruch zwiſchen dem, was die nach dieſer Anſicht unorganiſch eingeſchobene Wette enthält, und zwiſchen dem, was nachher geſchieht: Fauſt, der gewettet hat, er werde nie zu einem Augenblicke ſagen: verweile doch, du biſt ſo ſchön! verweilt doch ſchon in der Hexenküche, da das entzückende Bild im Zauberſpiegel ihn ſo feſſelt, daß er ſich nicht davon trennen will, und dann im Verlaufe der Liebesgeſchichte mit Gretchen (— „Gretchen-Epiſode" ſagt K. Fiſcher: iſt dies eine Epiſode? —) erſcheint er ja ganz in Leidenſchaft gefangen. Nach dem Wortlaut der Wette hätte Mephiſtopheles, ſo ſcheint es, ein gutes Recht, nun zuzugreifen, und K. Fiſcher hält ſich natürlich an dieſen Schein als einen gewichtigen Beweis für ſeinen Satz. Der Schein iſt nicht zu läugnen: hat Fauſt nach dem alten Plane die Freude, die Leidenſchaft nicht verflucht, nicht verſchworen, in das Netz ihrer Täuſchungen zu fallen, ſo hat es für Mephiſtopheles keine Eile, in ſolchen Momenten die Wette für gewonnen zu erklären, er denkt nur darauf, dieſelben zu mehren ſo lange, bis Fauſt in dieſen Fluten untergeht; hat aber Fauſt jenes gethan, ſo ſollte man auf den nächſten Anblick meinen, Mephiſtopheles müſſe ſich beeilen, im erſten

Momente, wo Fauſt ſich in Leidenſchaft verfängt, die Hand auf ihn zu legen. Dennoch, obwohl nicht ſo leicht zu löſen wie die andern, iſt auch dieſer Widerſpruch nicht unlösbar. Nehmen wir einmal an, ſetzen wir den Fall, Goethe hätte, als er das Motiv der Wette in ſein Gedicht einführte, die Liebeshandlung mit Margarete nicht bereits gedichtet gehabt, ſo hätte er ſich doch unmöglich durch jenes vorausgeſandte Motiv können verhindern laſſen, den Helden öfters von Leidenſchaft ſo ſtark hingeriſſen darzuſtellen, daß es ausſah, er ſei nun von Illuſion ganz gefangen genommen, finde ſein volles Glück in einem einzelnen Lebensgute wie die Liebe, daß alſo ein augenblicklicher Schein entſtand, Mephiſtopheles habe gewonnen. Er hätte ja ſonſt das Drama überhaupt nicht fortführen können; ſollte es in Gang kommen und bis zum geſteckten Ziele in Gang bleiben, ſo mußte Fauſt auf allen Fahrten durch die Welt der Verſuchungen ſeine feurige Natur darin erweiſen, daß er, ſeiner Verfluchung zum Trotz, in der erſten Trunkenheit jede gegebene Genußform momentan enthuſiaſtiſch auffaßte. Nothwendig mußte der Dichter alſo die Freiheit anſprechen, daß man, wie es auch öfters einen Augenblick ſcheinen möchte, Mephiſtopheles habe bereits gewonnen, dies nicht ſo genau nehme, oder — und wohl richtiger — er durfte anſprechen, daß man es genauer nehme, um es recht zu verſtehen, daß man ſich namentlich genauer vorſtelle, was Mephiſtopheles denken wird. Dieſer weiß in Momenten, wo Fauſt ſo ganz hingeriſſen erſcheint, ſehr gut, daß wieder Momente, Stunden, Tage kommen, wie die, wo Fauſt ſich in Wald und Höhle zu reiner Contemplation zurückzieht; er muß eine Zeit abwarten, wo Fauſt das Gefühl eines Vollglücks nicht nur leidenſchaftlich intonirt, ſondern mit einer bewußten Ausdrücklichkeit eingeſteht, die er, Mephiſtopheles, als fixe Formel, als exakten Beweis verwenden kann ſo gut, obwohl nicht geſchrieben, wie die mit Blut unterzeichnete Urkunde. Man kann ſich in proſaiſcher Umſchreibung die Sache ſo vorſtellen: in einem ſolchen Augenblicke der Hingabe an die Leidenſchaft, als brächte ſie das volle Glück, ſagt Mephiſtopheles, um ſich rechtskräftig zu ſichern, zu Fauſt: biſt du bereit, mir förmlich zuzugeben, daß du ein höheres Glück nicht mehr wünſcheſt? Gewiß würde Fauſt ſtutzen, ſich beſinnen und weigern. Der Dichter überläßt es uns, dies als ſelbſtverſtändlich zu ſubintelligiren, und beſtätigt unſere Löſung der in Rede ſtehenden Schwierigkeit durch die letzten, den Wortlaut der Wette buchſtäblich aufnehmenden Worte Fauſts im zweiten Theil: „Solch' ein Gewimmel möcht' ich ſeh'n — — Zum Augenblicke dürft' ich ſagen: verweile doch, Du biſt ſo ſchön! — Im Vorgenuß von ſolchem hohen Glück genieß' ich jetzt den höchſten Augenblick!"

Durfte nun der Dichter, falls er nach Niederſchreibung der Wette das Folgende erſt auszuführen hatte, durch einen Skrupel, wie der von K. Fiſcher vorgebrachte, ſich nicht binden laſſen, nun, ſo folgt, daß ihm erlaubt ſein mußte, nach ſpäterer Einfügung jener Scene das früher ſchon Gedichtete ſtehen zu laſſen wie es ſtand, obwohl darin die Gefühlswogen Fauſts oft ſo hoch gehen, daß er ein volleres Glück nicht mehr zu kennen ſcheint. Recht beſonders nicht iſt ein Beleg für Widerſpruch zwiſchen dem Alten und Neuen eine Stelle, die K. Fiſcher recht beſonders als ſolchen aufführt;

ſie ſteht in der Scene, wo Mephiſtopheles den Fauſt zur Zeugnißablegung über Schwertleins Tod beredet: es ſind die Worte Fauſts: „Laß das, es wird! Wenn ich empfinde — — — — und dieſe Gluth unendlich, ewig, ewig nenne, iſt das ein teufliſch Lügenſpiel?“ Die Worte ſtehen in einem Zuſammenhang, wo der Leſer gar keine Zeit hat, ſie nach der Frage hinzubeziehen, ob Fauſts Wette nicht als nun verloren zu betrachten ſei. Mephiſtopheles gibt dem Fauſt Anleitung zu der Kunſt, das Gewiſſen, das einen falſchen Eid verbeut, durch ſophiſtiſche Trugſchlüſſe zu beſchwichtigen. Fauſt erkennt dies, nennt ihn Lügner, Sophiſten.. Jetzt ſagt Mephiſtopheles: morgen wirſt du Gretchen bethören, indem du ihr alle Seelenliebe ſchwörſt. „Und zwar von Herzen“; erwidert Fauſt. Jetzt vertauſcht Mephiſtopheles das Wort „alle“ (Seelenliebe) mit den Worten: ewig und einzig, überallmächtig und fragt, ob das auch ſo von Herzen gehen werde. Fauſt bejaht lebhaft; er betheuert, nicht zu lügen, wenn er nach den höchſten Worten greife und die Gluth, von der er brennt, unendlich ewig, ewig nenne. Mephiſtopheles antwortet: „ich hab' doch Recht!“ Was liegt in dieſer Antwort? Fauſt täuſcht ſich über den Doppelſinn der Ausdrücke hinweg und wird Gretchen darüber hinwegtäuſchen. Mit Unendlich und Ewig bezeichnet er enthuſiaſtiſch, aber ehrlich einen Intenſitätsgrad, dabei macht er ſich vor, als ſei in dem Worte unendliche Zeitdauer mitbegriffen, oder vielmehr er erſpart ſich, ſich zu fragen, ob dieſe mitbegriffen, und er ſpringt mit ſeinem Bewußtſein darüber weg, daß Gretchen, wenn er bei ihr dieſe großen Worte braucht, die Hoffnung auf bleibende Treue daraus entnehmen muß. Fauſt kann wiſſen, daß dies falſch iſt, denn das muß ihm ja ſein Vorgefühl ſagen, daß er ſich nicht binden kann. Dies Bewußtſein ruft ihm die kurze Antwort des Mephiſtopheles wach: „ich hab' doch Recht." Mephiſtopheles hat nur halb Recht, denn, wie geſagt, nach der einen der zwei Bedeutungen darf Fauſt ſein Gefühl für Gretchen unendlich nennen, aber er hat Recht im Sinne der zweiten dieſer Bedeutungen. Dies fühlt Fauſt, beruft ſich nun auf die Gewalt ſeiner Leidenſchaft wie auf eine Naturnothwendigkeit (— „denn du haſt Recht, vorzüglich weil ich muß" —) und gibt nach. Die kleine Scene iſt ſehr wichtig für die Charaktere, für den Fortgang der Einwirkung des Mephiſtopheles auf Fauſt, alſo auch der ganzen Handlung. Mephiſtopheles iſt wiederum Wahrheitsprediger, nur natürlich wieder mit böſer Abſicht. Fauſt kann ſich nach ſeinen Erwiderungen nicht mehr helldunkel über die Doppelbedeutung von „Unendlich" hinwegtäuſchen, er iſt aufmerkſam gemacht auf die logiſche Unterſchiebung; er weiß, daß er eben doch nicht beſſer handeln wird als andere Verführer auch; geht er alſo vorwärts auf dieſem Wege, ſo ſteht es ſehr bedenklich mit ihm, denn er kann ſein Gewiſſen nicht mehr belügen, er muß es abſtumpfen. — Dies die Beziehung, in welche durch den Zuſammenhang der Handlung die Scene geſtellt iſt; durch eine entfernte Möglichkeit, ſie anders zu beziehen, nämlich ſo wie K. Fiſcher ſie bezieht, durfte doch der Dichter ſich nicht abhalten laſſen, ein ſo organiſches Motiv in der dramatiſchen Steigerung, eine Scene ſo voll pſychologiſcher Wahrheit ſeinem Drama zu entziehen.

Dies wären denn einige Beiſpiele davon, wie man fehlgeben kann, wenn man zu genau nimmt, was häufig gleichbedeutend iſt mit einem zu ungenau nehmen der Seite, nach welcher etwas wirklich genau zu nehmen iſt.

Einfach zu ungenau hat K. Fiſcher nach meiner Anſicht die Erdgeiſt-Scene genommen, wenn er das Verlangen Fauſts mit Worten bezeichnet wie: „Fauſt will die Natur erleben.“ „den Erdgeiſt erleben“ — „will eintauchen in die Fluten der Erdenwelt“ u. ähnl. Es iſt in dem Drange Fauſts ein Ineinander von zwei Wünſchen enthalten, welche die Analyſe genau unterſcheiden muß, wenn nicht die ſcharfe Linie verwiſcht werden ſoll, welche die zweite Phaſe im Leben des Helden von der erſten trennt; der Magier Fauſt, der den Erdgeiſt beſchwört, iſt doch ein anderer, als der Fauſt, der die Zauberkunſt des Mephiſtopheles benützt, um die Welt zu genießen. Da aber K. Fiſcher ſich bei dieſem Punkte nicht gegen mich wendet, der ich jene Analyſe vorgenommen habe, ſo ſei auch dieſer Punkt zurückgeſtellt, um ihn erſt aufzunehmen, wenn ich es mit einem Gegner zu thun habe, der in dieſer Frage ausdrücklich gegen mich auftritt.

Es ſei in dieſem Zuſammenhang nur noch geſagt, daß K. Fiſcher gewiß ganz richtig geſehen hat, wenn er aufſtellt, nach dem alten Plane habe der Erdgeiſt noch mehr als einmal erſcheinen ſollen. Die ſtehengebliebenen Spuren jenes Plans begründen entſchieden dieſen Schluß, nur iſt derſelbe kein weiterer Beweis für die Anſicht, Mephiſtopheles ſei kein Teufel. Der Erdgeiſt kann mit Fauſt ebenſogut in Verbindung bleiben, wenn ein Teufel, der aber ſeinen Zwecken dienen muß, deſſen Führer iſt, als wenn ein Elementargeiſt dieſe Rolle ſpielt. Aber jene Zwecke erkannte Goethe ſpäter als zu hoch, um ſie dem Erdgeiſt zu leihen, er beſchloß, in einem Prolog den Herrn einzuführen, ließ aber die alten Spuren ſtehen.

Ich will meinem Vorſatze treu bleiben, hier auf den zweiten Theil ſo wenig als möglich einzugehen. Ich laſſe daher die Wendungen dahingeſtellt, womit ſich K. Fiſcher der ſo vielfach dunkeln Allegorien annimmt; nur die eine kann ich nicht unerwähnt laſſen, worin er das Dunkel für ein nur ſcheinbares erklärt. Durch eine Notiz, Scholie, einen Wink, ſagt er, werde, was auf den erſten Blick räthſelhaft ſcheine, die verſtändlichſte Sache von der Welt. Als Beweis hiefür greift er aus dem Maskenzug die Gruppe heraus: Victoria auf dem Elephanten, Furcht und Hoffnung gefeſſelt daneben, Zoilothersites dahinter. Dieſe Gruppe freilich iſt leicht zu deuten; niemand behauptet, *alle* Allegorien im zweiten Theil Fauſt ſeien unverſtändlich. Man macht ſich die Arbeit leicht, wenn man gegen den Vorwurf des läſtigen Dunkels in vielen dieſer geheimnißkrämeriſchen Geſpinnſte eines der wenigen leicht zu erklärenden ins Feld führt. Weiß K. Fiſcher ebenſogut, was das Anbrennen des kaiſerlichen Barts bedeutet, die dadurch verurſachte Feuersbrunſt, die Löſchung durch Plutus? Ich bekenne, nach Leſung aller Deutungsverſuche es nicht zu wiſſen, ſo auch immer noch nicht zu wiſſen, was der Homunculus bedeuten ſoll, und überdies an vielen Stellen nicht einmal zu wiſſen, wie weit das Sinnbild reicht und wo das Nichtsbedeuten anfängt. Wem die Dinge ſämmtlich klar ſind, ich darf mich nicht mit ihm meſſen, mir iſt eben manches nicht klar.

Zweite Abtheilung.

(Noch ungedruckt.)

Julian Schmidt: Goethe's Fauſt. Ein Verſuch.

(Preuß. Jahrbücher. B. XXXIX. 1877. April.)

Der Verfaſſer unterſcheidet drei Verſionen des Fauſt und lobt die dritte in einer ſo kurioſen Art, daß er die klaren Gedanken, die er über die zwei erſten vorgetragen, faſt um den Werth bringt. Durch dieſes Lob wird eine Rüge begreiflich, womit er mich bedenkt, während er in Anderem, Weſentlichem mit mir übereinſtimmt.

J. Schmidt beurtheilt zuerſt das Ganze der zwei Theile als ſolches, legt den Maßſtab der dramatiſchen Poeſie daran und ſtimmt mir bei gegen v. Löper, der einen organiſchen Fortſchritt der Handlung darin findet. Keine fruchtbringende Reue Fauſts über die an Gretchen begangene Schuld, am Hof des Kaiſers kein Fortrücken der Handlung, die Helena-Scenen als rein humanitariſch (ja nach v. Löper rein intellectuell) nichts weniger als eine motivirende Vorbereitung für die Thätigkeit des Helden im letzten Akt, die Schlacht im vierten zu nichts gut, als die kaiſerliche Landſchenkung zu motiviren, das Wirken im Herrſcheramte nicht exponirt, über neue Schuld wieder keine Reue, kein Lernen daraus; kein Charakter wird lebendig fortgeführt, weil keiner eigentlich handelt.

Es folgt die Auseinanderſetzung über die drei „Verſionen“. Die erſte iſt das Drama, wie es 1790 vorlag: lebensvoll, ein Bild titaniſch ſtürmender Sehnſucht, wild übermüthig und wieder humoriſtiſch, „tragiſch gedacht wie der Werther, doch nicht, daß den Fauſt der Teufel geholt hätte wie im Volksbuch, aber abſchließend mit einer ungelösten Frage, einer ſchreienden Diſſonanz.“

Auf Einzelnes gehe ich hier nicht ein, erwähne nur kurz, daß J. Schmidt unter dem Erdgeiſt die Geſchichte und unter dem erhabenen Geiſt, den Fauſt in Wald und Höhle anredet, den Spinoza verſteht; die erſtere Deutung iſt gewiß zu eng, der Erdgeiſt bedeutet das Naturleben und unbeſtimmt nur auch die Geſchichte; die andere darf als unſchwer widerlegbar angeſehen werden, mag auch die Einwirkung dieſes Philoſophen auf Goethe in dieſer Stelle als mitanklingend zu betrachten ſein.

Die zweite Verſion, vorliegend in der Ausgabe 1808, entſtanden von 1797 (Austauſch mit Schiller über den Fauſt) bis 1806, bringt als Wichtigſtes unter dem Neuen den Prolog im Himmel und die Wette zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles und hiemit die Angelpunkte der Handlung, wie ſie jetzt gewendet wird: Fauſt wird Bild der ſtrebenden Menſchheit. In derſelben Periode wird aber nicht nur auch Helena ſchon concipirt, gewiß zum Theil auch ausgeführt, ſondern geht überdieß (nach einer höchſt intereſſanten Stelle eines Briefs an Boiſſerée) dem Dichter der Gedanke des ausgezeichneten expediens der Schluß-Scene auf, d. h. ihres weſentlichen Motivs: vorläufiger oder vielmehr Schein-Gewinn des Mephiſtopheles, Sieg des Himmels gebaut auf das große Wort: wer immer ſtrebend ſich bemüht, den können wir erlöſen. Ein ſolches Ende iſt mit dem Prologe ſchon feſt in Ausſicht genommen, als Repräſentant der ſtrebenden Menſchheit muß Fauſt gerettet werden. Dies alſo ſind die Kardinalpunkte, welche in der neuen Verſion hinzutreten. J. Schmidt gebraucht ein treffendes architektoniſches Bild: es ſind nachträglich untergeſchobene Stützen. Es iſt, was man im Bau „Unterfahren“ nennt. Den zweiten der drei Knotenpunkte, die Wette zwiſchen Mephiſtopheles und Fauſt, kann man, wie ich, für ein Motiv halten, das Goethe ſchon früher vorſchwebte, ohne daß dadurch dieſe Anſicht im Weſentlichen umgeſtoßen wird, denn in der Jugendzeit, als Goethe noch nicht völlig eins mit ſich war, ob er Fauſt retten ſolle, konnte er doch ſchon damit umgehen, Fauſts Schickſal auf die Frage zu ſtellen, ob Mephiſtopheles ihn zu befriedigen, geiſtig zu knicken vermag; ſchwankte er, ſo ſchwankte er eben auch darüber, ob Fauſt nicht eben in dieſem Sinn der verlierende Theil ſein werde.

Mit tiefem Verſtändniß beleuchtet J. Schmidt die Bedeutung der Helena, wie das von Goethe und Schiller gemeinſam ausgebildete helleniſtiſch-äſthetiſche Humanitäts-Ideal in ihr ſymboliſirt iſt: geboren aus dem Schattenreich der Phantaſie die Geſtalt, die reine Form. Die Vermählung Fauſts mit Helena als die Aufnahme des reinen griechiſchen Schönheit-Ideals in den nordiſchen Geiſt wäre ein allegoriſches Motiv für ein Drama, das verſuchte, die Entwicklung eines Künſtlers oder Dichters zur höchſten Reife (nach Goethe's Standpunkt) darzuſtellen; J. Schmidt hat Recht, wenn er findet, daß Fauſt hier behandelt iſt, als wäre er ein Künſtler; damit nimmt er die Vorwürfe, die er in der Einleitung gegen das Drama erhoben hat, nicht zurück, ſondern beſtätigt ſie ausdrücklich, indem er hinzuſetzt: „Helena hatte Fauſt in einen Venusberg bannen ſollen, er bannt ſie in das Gewölbe der abſoluten Kunſt.“ Jedem Mißverſtändniß beugt er auch dadurch vor, daß er das Helena-Motiv nicht, wie v. Löper u. And., als den Gipfel der Tragödie, ſondern nur als eine Etappe im Leben des Helden auffaßt, daß er zeigt, wie der Dichter ſelbſt aus dem Schattenreich der reinen Formen wieder ins Leben zurücklenkt, ſich erinnert, daß das Drama um ethiſche Grundfragen ſich drehen, menſchlich rühren und erſchüttern ſoll, wie er demgemäß ſeinen Helden in eine bedeutende Wirkensſphäre einführt und mit dem erwähnten großen Motive die Schickſalsfrage löst, — alles nach beſtem Willen; die Mängel der poetiſchen Leiſtung kommen in dieſem Zuſammenhang nicht in Betracht. Dies ſei hier contra Gwinner geſagt, der J. Schmidt verhöhnt, als fände dieſer es an ſich für gut, daß Fauſt behandelt wird, als wäre ein Künſtlerleben zu dramatiſiren.

Die dritte Verſion, entſtanden hauptſächlich in den zwanziger Jahren, hat zum Mittelpunkt die klaſſiſche Walpurgisnacht. Man erwartet, zu leſen, daß J. Schmidt dieſe Wendung als eine ganze Wendung zum Uebel auffaſſe oder, da er wie geſagt die Einführung der Helena, unethiſch wie Goethe ſie behandelt, doch inſofern wenigſtens auch ſchon als dramatiſches Uebel erkennt, als eine Wendung zu noch größerem Uebel. Aber da kommt nun das Kurioſe. „Löst man ſie“ (die klaſſiſche Walpurgisnacht) „von dem Ganzen ab, ſo hat man das köſtlichſte Poſſenſpiel, das die Welt ſeit Ariſtophanes geſehen“ — „bunte Reihe mythologiſcher Bilder voll Geiſt und Witz, aber aus der Traum- und Märchen-Sphäre mit einem komiſch-phantaſtiſchen Leitton.“ Mir iſt noch kein Menſch untergekommen, der bei dieſer peinlich bemühenden

Epiſode, die ſich faſt zu einem ganzen Akt aufwirft, auch nur einmal hätte lachen können anders als wie man vor Verdruß aus Nervenabſpannung lacht. J. Schmidt ſieht in dieſer vertrakten Phantasmagorie den Niederſchlag jener Periode, da Goethe ſich zum Orient wandte, die romantiſche Schule alle Mythologieen miſchte, um eine neue herauszudeſtilliren; dieſer Durcheinander und mit ihm die ſchillernde Schwankung der Zeit zwiſchen Transſcendenz und Naturalismus ſollen hier dargeſtellt ſein, alles ein ſouveränes Gaukelſpiel der Ironie mit der „Werdeluſt des im modernen Leben an ſich vorhandenen, aber noch nicht geſtaltungsfähigen Idealismus.“ — „Jetzt, wo Mephiſtopheles als humoriſtiſcher Romantiker ſeine alte Aufgabe ganz vergißt und uns in eine luſtige Märchenwelt drängt, in der jeder Ernſt ſchwindet, da dünkt uns zuweilen, als ſei Gretchen auch nur eine Geſtalt aus dem Nebel des Blocksbergs wie Helena eine Geſtalt aus der klaſſiſchen Walpurgisnacht, als ſei ihr Schickſal nur ein ſpuckhafter Traum, aus dem man erwachen könnte.“ Ja wohl! Ja wohl! Eben! Helena unter den „Frazzen“ (Goethe) macht die geſunden Geſtalten zu Frazzen und wird freilich darüber ſelbſt Frazze. Und nun vergleicht J. Schmidt dies Frazzenſpiel auf der Ebene von Pharſalus mit Hegels Phänomenologie. Ich überlaſſe es dem Leſer, nachzuſehen wie die Vergleichung geführt wird, und ſage nur, daß er durch dieſe Zuſammenſtellung mit einem ſehr tiefen, aber auch ſehr dunkeln Werke der Philoſophie dem Dichter ein großes Kompliment zu machen glaubt; wobei noch zu unterſuchen wäre, ob die Vergleichung, angenommen, ſie ſei empfehlend, auch irgendwie zutreffe.

Nun gibt J. Schmidt allerdings auch zu, daß mit der Schlußredaktion des Gedichts allerlei „matte, zum Theil recht ſchwache Ingredienzien“ hinzugekommen ſeien. Er bezeichnet nicht näher, was er dabei im Auge hat, — vielleicht doch auch einiges in der klaſſiſchen Walpurgisnacht, gewiß mehr noch Parthien, Motive in andern Akten des zweiten Theils, denn die Helena gehört zwar theilweiſe der zweiten Verſion an, aber in ihrer weiteren Ausführung gewiß der dritten, in welcher unter Anderem auch der Homunkulus erſt verfertigt wird. Zu dieſem Herrchen ſei gelegentlich bemerkt, daß zwei Aeußerungen auf eine eigenthümliche Deutung ſchließen laſſen: „auch in ſeiner Wiedergeburt als Euphorion geht es ihm nicht beſſer“ — bezieht ſich auf das Zerſchellen —, und nachher: „der Dichter als Homunkulus ſpielt ſouverän“ u. ſ. w. — Dieſer dritten Verſion gehört ferner unzweifelhaft der Schluß des Schlußes an, das chriſtkatholiſche Oratorium. Nun wird ſich alſo das „matt“, das „zum Theil recht ſchwach“, wie geſagt, zwar etwa auch auf Bruchtheile der klaſſiſchen Walpurgisnacht, doch mehr noch auf dieſe und andere Dinge beziehen, und ebenſo das „unzulänglich“ in folgender Stelle zu Anfang des Aufſatzes: „Zuweilen läßt er (Viſcher) ſich verleiten, den Verdruß über die Kommentatoren, die auch das augenſcheinlich Unzulängliche preiſen, auf den Dichter zu übertragen und Ausdrücke auf ihn anzuwenden, die ſich nicht ziemen; wem das aber nie paſſirt iſt, der hebe den erſten Stein auf ihn; ich bin der letzte dazu.“ — Das Hüpfen des Euphorion, der Zuruf ſeiner Mama: „o denk, o denke, wem du gehörſt!“ das Auf- und Abſchweben des Pater Ekſtatikus, das Inſichhineinnehmen der ſeligen Knaben durch Pater Seraphikus, das Prädikat: „Und wär er von Asbeſt, er iſt nicht reinlich“, das die vollendeteren Engel von Fauſts „Unſterblichem“ ausſagen, und ebenſo die „höchſte, reinlichſte Zelle“ des Doktor Marianus: dieſe Dinge ſind nicht matt, nicht unzulänglich, ſondern — man muß unwahr beſchönigen, oder man muß es ſagen: ſie ſind abſurd. Und dem, der ſo das Kind beim rechten Namen nennt, muß man nicht kommen mit „Ausdrücke, die ſich nicht ziemen:“ das angehängte Selbſtbekenntniß macht das nicht gut, es iſt einmal geſagt und es iſt hofmeiſterlich, tantenhaft, gouvernantiſch weiſe — kurz, mit Verlaub, Berliniſch. Und es hat zugleich einen tieferen Grund, eben den, den ich nun aufgezeigt habe: J. Schmidt ſtimmt mir bei in meiner Kritik, ſofern ſie die Frage nach dramatiſchem Fortſchritt der Handlung im Auge hat, nicht im Geſchmacksurtheile; dieß geht ſchon daraus hervor, daß er die klaſſiſche Walpurgisnacht ariſtophaniſch findet und als Produkt philoſophiſchen Tiefſinns ſo hoch belobt. Er führt dies eigentlich zu der Frage, ob ſeine Zählung von drei Verſionen nicht anders zu beſtimmen iſt. Allerdings, wie ſchon bemerkt, fallen die Anfänge der Helena-Scenen, die ſchöneren Parthieen des dritten Akts in dieſelbe Zeit zwiſchen 1790 und 1808, worin der Prolog mit ſeiner großartig löſenden Idee nebſt den weitern Zuſätzen des erſten Theils der Tragödie entſtanden: aber dieſe waren unzweifelhafte Förderung, jene waren, wie bedeutend auch an ſich als Bild des menſchlich ſchönen Kulturideals, ein Hemmſchuh für die Handlung, und zudem führte das Helena-Motiv, nur äſthetiſch, nicht ethiſch gefaßt, wie es war, unaufhaltſam in das Allegorienweſen und hiemit in das poetiſch Unerquickliche und Geſchmackloſe, wie denn die Prinzipienhochzeit mit Fauſt gewiß ſchon gleichzeitig mit dem Auftreten der Helena in Sparta koncipirt, wohl auch angelegt war. Nach dieſer Seite befand ſich Goethe gleichzeitig mit dem hohen Gedanken des Prologs ſchon auf der ſchiefen Linie, die dann ſpäter den Greis in die noch unglücklicheren Geburten des zweiten Theils hineinführte: Maskenweſen am Hof, Mütter, Homunkulus, klaſſiſche Walpurgisnacht. Daher thut man wohl beſſer, die Helena-Dichtung von der Prologdichtung, obwohl ihre Anfänge chronologiſch mit ihr zuſammenfallen, doch zu trennen und ſo zu zählen: erſte Verſion der urſprüngliche Fauſt von 1790, zweite der Fauſt mit der löſenden Prolog-Idee und den bekannten übrigen Zuthaten 1808, dritte der ganze zweite Theil. Dieſe Zählung folgt chronologiſch den Editionen, aber nicht ganz den Entſtehungszeiten, doch das Wort Verſion drückt ja auch nicht weſentlich eine Zeitbeſtimmung aus; die Schichten, woraus der Fauſt beſteht, greifen ineinander über, frühere in ſpätere und ſpätere ſofern in frühere, als ihre Anfänge dort liegen. — J. Schmidt aber kann dieſe Zählung nicht wohl acceptiren, weil er zwar, wie wir geſehen, mit mir die Anſicht theilt, daß das Helena-Motiv den Gang der dramatiſchen Handlung aufhält, aber von der Geſchmacksſeite nichts dagegen einzuwenden hat, alſo auch kein Bedenken gegen eine Zuſammenſtellung desſelben mit der genialen Prologs-Idee in Eine Verſion.

Seine Charakteriſtik der klaſſiſchen Walpurgisnacht ſchließt er mit einer dithyrambiſchen Schilderung der Zeit-Epoche, worin die dritte Verſion entſtand. Daß viel Werdendes darin gährte, iſt nicht zu beſtreiten, aber es war ja doch eigentlich eine kranke Zeit, als die romantiſche Schule am Brett war, krank an Ueberſättigung mit ſubjektiven Bildungselementen, krank an Schöngeiſtweſen, und der heilſame Durchbruch zum Handeln in den Befreiungskriegen wurde ja durch die heilloſe Reaktion wieder ſo geſtaut, daß Rückfall erfolgte. Die ſpäteren Beſtandtheile des Fauſt ſpiegeln im großartigen Schluß-Motiv ahnungsvoll das Werden einer beſſeren Zukunft, in ihren Barockſchnörkeln aber die Krankheit.

Zur Entwicklungsgeſchichte der Goethe'ſchen Fauſtdichtung

von

Karl Biedermann.

(Nord und Süd. November 1877.)

Der Verfaſſer dieſer gediegenen, durch klare Beſonnenheit ausgezeichneten Studie bekämpft wie J. Schmidt jene Ueberſchätzung, die in unſerem Gedicht lauter organiſche Einheit findet, und weicht in ſeinem Urtheil über die älteſte Schichte, Fragment von 1790, nur ſoweit von ihm ab, als er hier noch keinen Plan, ſondern blos eine Reihe von Stimmungsbildern ſieht, vorherrſchend lyriſchen Ergüſſen, worin ſich mit der Stimmung des Dichters die Geſammtſtimmung jener Zeit der geiſtigen Revolution, der titaniſchen Geniezeit ſpiegelt. Ich ziehe vor, hierauf erſt nachher einzugehen und einen andern, wichtigeren Punkt voranzuſtellen.

Er betrifft die zweite Schichte, Verſion oder wie man es nennen will. Biedermann nimmt J. Schmidts Bild von den nachträglich untergeſchobenen Stützen auf und führt es mit der Wendung fort, daß er ſagt, nun ſei die Frage, ob eine ſolche Stütze nicht entweder den Bau, dem man ſie unterſchob, auseinanderſprengen oder aber durch die Wucht dieſes Baues zerdrückt oder doch verſchoben werden mußte?

Er findet, daß das letztere geſchehen iſt; der ſtarke Schub des alten Baus hat die Stützen ſchiefgedrückt. Es handelt ſich zunächſt um eine derſelben, hievon hängt aber auch die Standfähigkeit der andern ab. Sie betrifft den Charakter Fauſts. Er mußte verändert werden; im Fragment 1790 iſt der Held ein Kind der Stimmung, thatenloſer Träger der Seelenbewegungen des Dichters und der Sturm- und Drangperiode, jetzt ſollte er Träger einer wirklich dramatiſchen, fortſchreitenden und an einen beſtimmten Abſchluß gelangenden Handlung werden. Dies war vielleicht (Biedermann betont ausdrücklich das Vielleicht) möglich auf zwei Wegen.

Der eine Weg: Fauſt bewegt ſich zuerſt weiter in der Welt des leidenſchaftlichen Genuſſes, wird eine Art Don Juan, dann geht er, unbefriedigt, enttäuſcht, vielfach ſchuldig geworden, in die poliſche Sphäre („die große Welt“) über, und auch dahin begleitet ihn ſein Grundzug, die Unerſättlichkeit; er wird Egoiſt im großen Styl, Eroberer von unſtillbarem Ehrgeiz, blutiger Tyrann, gleicht einem Nebukadnezar, Nero, Attila oder Napoleon I.

Für dieſe Wendung, glaubt Biedermann, würde aber der Rahmen des Drama kaum ausreichen, ſie taugte mehr für den breiteren des Epos, auch war Goethe, der politikſcheue, nicht dazu angelegt, am wenigſten in der Zeit, da die klaſſiſche Schönheit und Harmonie ſein Ideal geworden. Gegen meinen

Vorſchlag, den Bauernkrieg als Motiv zu benützen und Fauſt eine Führerrolle zu geben, bemerkt der Verfaſſer, hier würde das Kriterium der Unerſättlichkeit fehlen, ohne das er ſich einen rechten Fauſt nicht denken könnte.

Der andere Weg: aus der Stimmung der wild überſpannten Forderungen als einem Krankheitszuſtande des Individuums, das, der Wahrheit des Lebens abgewendet, ſich zu einem All aufblähen will, arbeitet ſich Fauſt heraus, wie ſeine Nation ſich herausgearbeitet hat, und reift zu einer auf beſtimmte reale Ziele gerichteten Thätigkeit, zu gemeinnützigem Wirken. „Aber da ein ſolcher Umbildungsprozeß in einer ganzen Nation und damit zugleich in ihren einzelnen Individuen nur durch große weltgeſchichtliche Wandlungen ſich vollzieht, konnte derſelbe auch poetiſch nicht, ſelbſt von einem ſo gewaltigen Genius wie Goethe nicht antizipirt werden in einer Zeit, wo dieſe geſchichtliche Wandlung noch nicht begonnen hatte, vielmehr kaum erſt ſich vorbereitete.“

Da nun beide Wege unmöglich waren, das Drama aber doch fortgeführt werden ſollte, ſo mußte Goethe „wohl oder übel in den urſprünglichen Charakter des Fauſt, der an ſich keiner Entwicklung fähig war (wenn nicht etwa in einer von jenen zwei Richtungen) etwas neues hineintragen, gleichſam ein Ferment, wodurch derſelbe aus ſeiner Paſſivität heraus zu einem wirklichen Handeln und Vorwärtsſchreiten getrieben wurde.“ Dies Neue iſt nun das Streben. Streben, im Streben Irren, aber ſich Entwickeln zum fruchttragenden Baum („weiß doch der Gärtner“ u. ſ. w.) dies iſt „das völlig neue Motiv“, das nun als nachträgliche Stütze untergeſchoben wird. Hier iſt es denn, wo Biedermann jenes gute Bild J. Schmidts acceptirt, treffend zu der ſchon oben angegebenen Alternative fortführt und findet, daß der zweite der beiden als möglich angenommenen Fälle eingetroffen ſei: der alte Bau war ſtärker und hat die untergeſtellte Stütze zerdrückt oder doch verſchoben. Denn Fauſt, der urſprüngliche Fauſt iſt kein Strebender, ſondern ein Unerſättlicher; dieſe ſeine wahre Natur ſieht überall ſo unverkennbar noch heraus, daß die Reden vom Streben als Widerſpruch erſcheinen, ſoweit ſie nicht als pure Aeußerungen eines leidenſchaftlichen Begehrens, Sehnens ſich auffaſſen laſſen.

Hierauf iſt zu erwidern:

Erſtens. Es iſt nicht abzuſehen, warum das Motiv des Strebens von der zweiten jener zwei Wendungen, welche Biedermann als etwa möglich aufgeführt hat, ſich ſo unterſcheiden ſoll, daß es als etwas völlig anderes, neues bezeichnet werden kann. Hätte Biedermann bei dieſer Wendung nicht ſo ſpeziell die neuere Geſchichte der deutſchen Nation im Auge gehabt, ſo hätte ſich ihm nicht verborgen, daß, was er ein völlig neues Motiv nennt, nichts anderes iſt, als eben dieſer zweite Weg, nur etwas anders, nur in bewegterer, raſcherer Linie gedacht. Soll Fauſt zum thätigen, wirkenden Manne reifen, ſo muß es doch durch Streben geſchehen; warum ſoll alſo ein Strebender von einem zur konkreten Thätigkeit Fortſchreitenden ſo grundverſchieden ſein? Und Fauſt bleibt ja nicht ein bloß Strebender, ſondern wird am Schluß in der That zu einem großartig Wirkenden, freilich ſo, daß er auch als Wirkender ein Strebender bleibt, was ja das Wahre iſt. Dabei muß ſehr ausdrücklich wiederholt werden, was nicht oft genug wiederholt werden kann: daß man Wollen und Leiſtung des Dichters unterſcheiden muß; freilich hat Goethe weder das Streben noch das Wirken, — dieſes zuletzt immerhin ein wenig heller als jenes — ins Licht geſetzt; uns aber genügt hier: es ließ ſich leiſten, wenn man nur nicht ſo beſtimmt an eine, freilich unmögliche Anticipation der deutſchen Geſchichte denkt. Uebrigens dennoch kann man ſagen: der großartige Wurf, den Goethe mit dem Schluß-Motiv gethan hat: Fauſt als Herrſcher eines mannhaft ſich aufringenden Volkes, darin können wir ungeſucht auch eine entfernte Art von Divination der Zukunft Deutſchlands finden, ihm ſymboliſch dieſe Beziehung geben, ſofern wir nur jeden Begriff von bewußter Symbolik ferne halten.

Zweitens: Fauſt iſt auch im alten Fragment mehr als nur ein Unerſättlicher. Wenn er im Monolog nach Wagners Abgang noch vor Thaten ſcheut, weil ſie auch hemmen, verengen, warum ſoll er immer davor ſcheuen? Wenn er den Selbſtmord eine That der Manneswürde nennt, warum ſoll die in dieſem Entſchluße noch fehlgehende Kraft nicht beſſeren Schritt lernen können? Nicht verſtehe ich, warum Biedermann ſich bemüht, Fauſts Worte im vordern Theile des Geſprächs mit Mephiſtopheles, worin der Pakt geſchloſſen wird: „das Streben meiner ganzen Kraft iſt grade das, was ich verſpreche“ und: „nur raſtlos bethätigt ſich der Mann“ blos als Ausbruch ungeduldigen Sehnens nach Betäubung durch die, doch verachtete, Luſt zu erklären. Dieſe Stellen gehören ja der neuen Ausgabe (1808) an; Biedermann hätte einfach ſagen müſſen, dieſe Worte paſſen nicht zum alten Theile des Dialogs, werden von deſſen Inhalt widerlegt. Er hätte es ſagen müſſen in der Konſequenz ſeiner Anſicht: richtig wäre es nicht, denn Fauſt will nicht bloß *Betäubung*, will nicht bloß Genuß im gewöhnlichen Sinn. Bei Anführung der Stellen: „Schmerz und Genuß“ — „ſchmerzlichſten Genuß“ — „in meinem innern Selbſt genießen“ unterſtreicht Biedermann das Wort *genießen*, *Genuß*, allein ebenſo, wenn nicht mit mehr Recht, wäre zu unterſtreichen: *Schmerz*, *ſchmerzlichſten* Genuß, und: „mein Buſen — — ſoll keinen *Schmerzen* künftig ſich verſchließen.“ Statt dieſe ſchlagenden Stellen näher zu beleuchten, darf ich hier auf meine Auseinanderſetzung (ſ. meine Schrift: Goethe's Fauſt u. ſ. w., S. 287 ff., beſonders 308 ff.) verweiſen und werde dies wieder dürfen und müſſen, wenn Gwinners Angriffe zur Beſprechung kommen und zu zeigen iſt, welch richtiges Bewußtſein von der wahren Natur des Geiſtes doch wie aus einem halbverdeckten Hintergrund zwiſchen all dieſen wilden Reden hervorſchimmert. — Auch in dem Loſungswort der Wette findet Biedermann nur den Ausdruck der Unerſättlichkeit des Verlangens nach Genuß. Da er das Motiv der Wette mit J. Schmidt zu den neuen Stützen zählt (— ich halte es für früher ſchon beabſichtigt —), ſo müßte er auch hier etwas Höheres ausgeſprochen finden und dann einen Widerſpruch nachweiſen, der zwiſchen dem alten Stück des Monologs und dieſer Zuthat entſtanden ſei; allein er wendet die Sache nun ſo, daß er annimmt, das urſprüngliche Bild des Fauſt, wie es Goethe in ſeiner Jugend entworfen, dieſer ächte Typus des Sturms und Dranges, habe ſich in dem Dichter, wie ſpät er ſich auch darein zurückverſetzte, wieder mächtiger erwieſen, als das neue **Wollen**. Angenommen, dies ſei richtig, ſo wird dadurch der zu beweiſende Satz aufgehoben: die Stützen ſind nicht ſchief gedrückt vom alten Bau, ſondern ſind wider Willen ſtilgemäß und richtig tragend ausgefallen. Sie ſind es auch (dieſe Hauptſtützen), aber in einem ganz anderen Sinn, als nach dieſer Vorausſetzung: dem wilden Fauſt durften tiefere Ahnungen, Anſätze, auf die man Hoffnung für ihn bauen kann, darum nachträglich untergelegt werden, weil ſelbſt im wilden Fauſt, wenn ſein Inneres und die ganze Handlung mit einem Gewölbebau verglichen werden darf, ſchon urſprünglich Platz war für ſolche Stützen ſeiner Zukunft. Man muß bange für ihn ſein und der Dichter war, wie ſchon eingeräumt, ſichtbar ſelbſt bange für ihn, aber auch nur dies und dies nicht in jedem Moment; fühlt man dies ſchon dem urſprünglichen Fauſt an, ſo entſtand kein Widerſpruch, wenn der Dichter in der Folgezeit die Lichtmomente ſtärker hob.

Hieran läßt ſich leicht der Nachweis knüpfen, daß es allerdings thunlich war, den Helden eine Führerrolle in einer revolutionären Bewegung antreten zu laſſen. Mit der Unerſättlichkeit geht dies ganz gut zuſammen dann, wenn man ſie nicht bloß ſinnlich nimmt. Fauſt will alle bedeutenderen Lebensformen der Menſchheit, ihr Wohl und Weh, in wirklicher Erfahrung durchkoſten; ſein Unendlichkeitsdrang ragt kräftig auch in ſeine verzweifelte Stimmung hinüber; man ſetze ihn in eine Lage, wo er auch dies erfahren will, wie es dem leidenden Volke zu Muth iſt, nehme dann dieſen Unendlichkeitsdrang auf und laſſe ihn denſelben auf die Freiheits-Idee übertragen, ſo hat man die Bedingungen beiſammen, ihn in eine Revolution zu ſtürzen mit dem ehrlich idealiſtiſchen Irrthum, er könne die rohen Kräfte, die für

Menſchenrechte kämpfen, vor blutiger Ausſchreitung behüten, die Idee, für die er ſich begeiſtert, rein erhalten. Daß Goethe in den Jahren, da ſein Fauſt auf Fortſetzung harrte, hiezu nicht geſtimmt war, habe ich nie überſehen, aber darauf will ich hier noch hinweiſen, daß er in ſeiner Jugend ein ähnliches Motiv, freilich ſchon damals mit wenig Intenſität, behandelt hat: in ſeinem Göz, der in die Lage gedrängt wird, eine Bauernſchaar zu führen, ſie von Ausſchreitungen zurückhalten will und die Erfahrungen von Weinsberg und Miltenberg machen muß.

Biedermann ſagt am Schluße dieſes Theils ſeiner Unterſuchung, das neu eingeſchobene Motiv (Streben, Entwicklung, Rettung) habe einen etwas trocknen moraliſirend lehrhaften Beigeſchmack und ſehe faſt einer bloßen dichteriſchen Verſinnlichung des bekannten Themas von Kant ähnlich: „der Kampf des guten mit dem böſen Prinzip im Menſchen:“ das alte Fauſtmotiv in ſeiner titaniſch pantheiſtiſchen Ueberſchwenglichkeit ſei unendlich poetiſcher. Hat aber Goethe das Wunderbare vermocht, ein an ſich ſo abſtraktes Motiv wie das Streben nach Erkenntniß ganz in Feuer und Leidenſchaft umzuſetzen, ſo wäre er wohl auch der Mann geweſen, einen Erziehungsgang, der ein mächtiges, gutes, dem Wohl eines Volkes dienendes Wirken zum Ziel hat, in die ächte Farbe der Poeſie zu tauchen, wenn er nur bei noch voller Kraft ſeiner Phantaſie das Thema rüſtig angepackt hätte. Fehlte es doch dieſem Stoffe wahrlich nicht an Motiven zu Bildern gewaltiger Leidenſchaft, erſchütternder Seelenkämpfe!

Einen Nebenpunkt will ich hier noch berühren. Biedermann iſt geneigt, den Geſang des Geiſterchors in der Vertrag-

Scene: „Wehe, wehe! du haſt ſie zerſtört“ u. ſ. w. als einen Zuruf guter Geiſter aufzufaſſen, die den Fauſt mahnen, ſich durch ernſtes Streben eine Welt großen Wirkens zu ſchaffen: er erinnert für dieſe Deutung an die warnende Engelſtimme im Puppenſpiel. Sollen es Geiſter ſein, die der Erdgeiſt ſendet? Nicht wohl anzunehmen, der alte Plan mit dem Erdgeiſt war ja aufgegeben. Oder Engel des Herrn? Der Ton in den Verſen iſt ganz dagegen. Mephiſtopheles würde mit den Worten: „Dies ſind die Kleinen von den Meinen“ u. ſ. w. lügen und den Sinn des Geiſterworts in ſein Gegentheil verkehren, wie auch Biedermann annimmt: allein da müßte er doch vorher ein wenig ſtutzen, ein paar Worte für ſich ſprechen, woraus man ſähe, wie er ſchnell beſchließt, die Mahnung, womit der Himmel ihm in die Quere kommt, durch Verdrehung für ſich zu benützen. Aber zudem: der Himmel darf ihm nicht ſo in die Quere kommen, denn der Herr hat im Prolog verſprochen, den Mephiſtopheles ganz walten zu laſſen, und die Gewißheit des Siegs einfach auf die Güte der menſchlichen Natur gebaut: er darf nicht mit Hilfe ſeiner Engel eingreifen. Kurz, dieſe Deutung iſt zu künſtlich, der ganze Zuſammenhang iſt dagegen.

Meinem Urtheil über die Schwäche des zweiten Theils ſtimmt Biedexmann ſo ungetheilt bei, daß ich mich nur freuen kann, eine neue Stimme auf der Seite der Unbefangenen verzeichnen zu dürfen.

Am Schluſſe der ganzen Betrachtung kehrt der Verfaſſer zu ſeinem Ausgangsſatze zurück: Fauſt ein Zeitbild, Bild der Stimmung der Geiſter in der Sturm- und Drang-Periode, aber kein Weltbild, kein Bild des Normalmenſchen, der Menſchheit und ihrer Entwicklungsgeſchichte. Biedermann faßt hier den Begriff, den er ausſchließt, in der abſtrakt weiten Form, in welcher er von den Ueberſchätzern ausposaunt wird, und weil er dieſe Abſtraktheit bekämpft, ſo gelangt er nicht dahin, zu entwickeln, was er doch gewiß eigentlich zugibt: daß Zeitbild und allgemein menſchlich wahres Bild einander nicht ausſchließen. Es kommt nur darauf an, daß die allgemeine Bedeutung nicht vorſchnell, nicht unvermittelt herausgeſtellt werde. Der urſprüngliche Fauſt ſpiegelt allerdings zunächſt eine Zeitſtimmung, und zwar eine ſolche, die man krankhaft nennen kann, wenn man dabei nicht bloß an Krankheit aſtheniſcher Art denkt. Aber dieſe Krankheit war doch keine bloße Spezialität, ſondern ſelbſt eine ganz normale Kriſis, hat alſo typiſche Bedeutung für immer. Heut und in alle Zukunft liegt jedem ſtarken Aufſtreben jugendlicher Geiſter ein Ueberſturz nahe, der, blutsverwandt dem wildgenialen Fauſt, ſeine Gefahren theilt, leicht ſchuldig wird und aus Schuld und Leiden lernen ſoll wie Fauſt. Es iſt Menſchenart, jugendlich ins Grenzenloſe zu ſtreben, wie es Menſchenart iſt, zeitweiſe zu ſtagniren. Alſo erkennt ſich doch auch im wilden Stürmer die Menſchheit wieder, wie ſie ſich hoffentlich wiedererkennen darf in dem reifenden Fauſt, der aus den Folgen ſeines Zuvielwollens lernt und ein Mann wird. Nehmen manche mit dem Austrompeten dieſer allgemeinen Bedeutung den Mund zu voll, ſo folgt daraus nicht, daß ſie gewaltſam in das Gedicht hineingeleſen wird, wie wahr es auch iſt, daß ſie in den ſpäteren Schichten desſelben nur matt ſchimmernd zu Tage tritt.

Dr. W. Gwinner.

Jüngſte Phaſen der Goethe'ſchen Fauſt-Idee.

(Augsb. Allg. Zeitung 1879. Beilage N. 157 ff. Schluß N. 175.)

Nach einer Einleitung, die ſich zuerſt mit den Uebertreibungen und mit den grellen Widerſprüchen der Auffaſſung in der Fauſtliteratur beſchäftigt, dann über die Bedeutung der „Idee" in einem Gedichte viel Beherzigenswerthes ſagt, wird zuerſt meine Schrift mit einem beſondern Artikel bedacht, hierauf kommen J. Schmidt, Biedermann und K. Fiſcher an die Reihe; übrigens macht ſich Herr Gwinner auch außer dem Abſchnitt, womit ich beehrt bin, mehrfach in den andern mit mir zu ſchaffen.

Ich glaubte anfangs, einem Gleichgeſinnten zu begegnen, da mir Ueberſchraubung und Schwulſt, Sachen wie „Fauſt iſt das poetiſche Werk an ſich. — ſteht da, als ſei er nirgends gewachſen, ſondern fertig vom Himmel gefallen" (H. Grimm) nicht weniger gegen den Mann ſind, als dem Verfaſſer, und da ich im Umblättern öfters fand, daß wir in dieſer und jener Anſicht zuſammentreffen, aber als ich im Zuſammenhang las, fand ich, daß ich es hier mit dem galligſten aller Gegner zu thun habe.

Ich halte mich nicht bei dem auf, was er über den erſten Theil meiner Schrift, der die Urſachen der langen Verzögerung des Gedichts und als erſte unter dieſen den Stilwechſel zum Gegenſtand hat, theilweiſe anerkennend, theilweiſe widerſprechend, vorbringt; ich nehme hier nur Gelegenheit, aus freien Stücken, nicht veranlaßt durch eine auf dieſen Punkt gerichtete Polemik, zu bekennen, daß ſich in dieſem Abſchnitt meiner Arbeit eine Lücke findet. Ich habe zuerſt ausgeführt, wie Goethe durch die Wandlung in ſeinem Stilprinzip einer Dichtung entfremdet wurde, die im derb realiſtiſchen Jugendſtil begonnen war und in dieſem fortgeführt ſein wollte: ich habe im folgenden Abſchnitt: „die philoſophiſche Schwierigkeit“ aufgezeigt, wie ſchwer, ja faſt unmöglich es dem wachen, von lauten und gewichtigen Stimmen, der Stimme Schillers vor allen, ſcharf geweckten Bewußtſein werden mußte, mit der Reflexion die helldunkle Ahnung einzuholen, die in der Jugend mit ſicher taſtendem Schritte vorgegangen war: aber ich habe nicht genug hervorgehoben, daß Goethe in ſeinem ganzen Seelenleben während der langen Zwiſchenzeit überhaupt zu ſehr ein andrer geworden war, um ſich in jene jugendlichen Gährungszuſtände, da „ein Bild des Unendlichen in ihm wühlte“, ſo lebendig zurückzuverſetzen, als eine organiſche Fortführung des Drama verlangte. Es leuchtet ein, daß dies ein Hinderniß anderer Art war, als jene, die ich aufgezeigt habe: jene ſind formell pſychologiſcher, dieſes iſt real pſychologiſcher Natur: das Sein, die Perſönlichkeit ſelbſt hat ſich verändert und kann ſich des früheren Seins nicht mehr deutlich erinnern: Goethe war beruhigt, die Gährung im geiſtigen Blut hatte ſich geſetzt: im Suchen nach Wahrheit hatte er gelernt, ruhig den Weg der induktiven Naturforſchung zu wandeln, im Sittlichen fühlte er die wachſende Harmonie, und hatte er als Dichter in der deutlichen Sonnenwelt des Südens, Angeſichts der Antike und einer plaſtiſchen Natur begriffen, daß die Loſung der Kunſt Objektivität iſt, ſo mußte ſich dieſe löſende Stimmung über ſein ganzes Weſen ſo verbreiten, daß überhaupt der Zug der mit dem Objekt dunkel verwachſenen Subjektivität der klaren Diremtion wich, welche allen Weltinhalt auffaßt, wie das Auge auffaßt: Subjekt dem Objekt hell blickend gegenüber. Nun mußte es freilich des Dichters Aufgabe ſein, auch den dunkelſuchenden Fauſt durch ſchwere Kämpfe, Schuld und Leiden in dieſe Helle überzuführen, deren Höchſtes die klare ethiſche Thätigkeit, das gemeſſene Wirken des Mannes ſein ſollte, aber es galt, die Mittelſtufen zu finden: um ſie zu finden, mußte der Ausgangspunkt dem Dichter noch gegenwärtig ſein und es war doch zu lange Zeit verfloſſen, jene Zuſtände waren zu ſehr vergangene geworden, als daß es möglich war, der Forderung noch zu genügen. Goethe muß es oft verſucht haben und wieder abgeſtanden ſein, weil es zu ſchwer war. So tritt alſo zu den Urſachen der Verzögerung noch eine neue oder vielmehr eine reziproke Rückwirkung: die Verzögerung wird Urſache der Verzögerung: weil zu lange gezögert war, wird weiter gezögert, bis es zu ſpät iſt, bis der Dichter keine Leidenſchaft mehr darzuſtellen vermag, wie ſie in wechſelnden Formen einen ſchwer zur Klarheit ſich durchringenden Geiſt beſtürzen muß.

Freuen könnte ich mich auch darüber, im Verfaſſer einen Beiſtand im Geſchmacksſtreit gegen die zähen Bewunderer des zweiten Theils gefunden zu haben, aber die Freude iſt mir verſalzen, da Herr Gwinner ſeiner Beiſtimmung nachſchickt: „nur ſollte dieſes Urtheil den Schwerpunkt nicht auf die Form, ſondern auf den Inhalt legen.“ Er ſetzt nun zwar hinzu: „freilich hängen beide in Sachen der Poeſie untrennbar zuſammen und das Verdienſt Viſchers, die ganze

Schwäche jener zuerſt mit Entſchiedenheit dargelegt zu haben, will ich durchaus nicht ſchmälern.“ Ein Beiſpiel, wie der Verfaſſer zugeſteht, zuerkennt, dann wieder zurücknimmt, dann die Zurücknahme wieder halb zurücknimmt. Ich habe entweder mit und in der Form den von ihr, wie der erſte dieſer zwei Sätze zugibt, nicht trennbaren Inhalt einer richtigen Kritik unterzogen oder nicht, ein Drittes zwiſchen Ja und Nein gibt es hier nicht. Die Wahrheit iſt, daß ich ſehr ausdrücklich nicht bloß die poetiſche Form als ſolche angegriffen, ſondern an mehr als Einer Stelle meiner Beurtheilung auch gezeigt habe, wie ſehr der Dichter gegen die ethiſchen Prämiſſen ſeiner eigenen Dichtung handelt, indem er ganz in das humaniſtiſche Gebiet abſchwenkt und drei Akte hindurch darin ſich umtreibt; insbeſondere habe ich in dieſem Sinne ſogleich die Elfenſcene im Eingang wiederholt als ein Schönmachen auf Koſten der Wahrheit charakteriſirt und dieſen Vorwurf dann ebenſo gegen das ganze Helena-Motiv gerichtet, wie es von Goethe als ein bloß äſthetiſches behandelt iſt; ich habe behauptet und begründet, daß es nicht wahr iſt, wenn man ſich und anderen vormacht, der Held des zweiten Theils bewege ſich aufſteigend durch wahre, den ganzen Menſchen umbildende Läuterungsprozeſſe. Dieſes „Verdienſt“ will nun alſo Herr Gwinner „nicht ſchmälern“, wiewohl er es juſt vorher geſchmälert hat.

Zum Schluß nennt er die Form, worin ich mein Urtheil ausgeſprochen habe, burſchikos. Hier möge der Leſer ſich erinnern, was ich zu einer ähnlichen väterlichen oder profeſſorlichen Rüge J. Schmidts bemerkt habe; die Herrn kommen mit ihren erzieheriſchen Winken eben zu ſpät.

Doch nun zum Mittelpunkte, zum Kern der Tragödie! Ich habe ihn unter der Aufſchrift: „die inhaltſchweren Stellen“ behandelt und dieſe unzulängliche Bezeichnung mit Gründen entſchuldigt, habe nachgewieſen, warum keine beſſere ſich finden läßt. Danach fragt H. Gwinner nicht, führt ſie nur ſpöttlich an und geht ſo zur Kritik meiner Grundauffaſſung über. Nur dankbar kann man ihm ſein dafür, daß er an die Spitze dieſer Kritik einen Satz ſtellt, welcher rechtzeitig ein erwünſchtes Licht auf die Quelle wirft, woraus all der Aerger auf mich und meines Gleichen fließt; er lautet:

„Zu der auch von Viſcher verſuchten ſpeculativen Beleuchtung des Fauſt genügt ſein „„Moniſmus““, d. i. die altbekannte, nur umgetaufte Spinoziſtiſch Hegelſche Alleinslehre eben durchaus nicht, mag ſich ſein äſthetiſcher Scharfblick und Geſchmack auch in reichem Maße betheiligen. Daher ſehen wir denn auch ihn der ausgetretenen Spur derer folgen, welche in jeder wirklichen oder ſcheinbaren Abweichung Goethe's von der Sage eine „„Vergeiſtigung““ derſelben erkennen wollen und dem Dichter „„Vertiefungen““ imputiren, wo mit größerem Rechte von Verflachungen die Rede ſein könnte, wenn ihre Auslegung die richtige wäre.“

Hinc illae lacrymae! H. Gwinner iſt kein Freund des Pantheismus, er hat ihn abgethan. Pantheismus oder Monismus oder Alleinslehre, — wie man will; es gibt bekanntlich auch Verſuche, Theismus und Pantheismus zu vereinigen; H. Gwinner ſagt nicht, wie er ſich zu dieſen verhält; er iſt wohl nicht weniger ſchlecht auf ſie zu ſprechen, als auf den ganzen Pantheismus, und zwar ſchwerlich deßwegen ſchlecht, weil er zweifelt wie wir, ob man neben der wahren Immanenz einen transeunten Gott übrig behalten kann, ſondern darum, weil dieſe Verſuche doch — konſequent oder nicht — die innere Einheit aller Weſen, die Einheit des menſchlichen Geiſtes mit der Natur, die Einheit von Subjekt und Objekt feſthalten. Nun haben wir wohl nicht erſt zu beweiſen, was jedem Denkenden in die Augen ſpringt: daß der ganze Feuerdrang Fauſts, der das Ausgangsmotiv des Dramas bildet, auf einer mächtigen, tiefen Ahnung dieſer Weſenseinheit beruht; nicht erſt zu beweiſen, daß Fauſt in Wald und Höhle darum ſich ſo hochbeglückt fühlt, weil ihm nun Schritt um Schritt helle, wirklich erkennende Blicke in dieſe Einheit zu thun vergönnt worden iſt. Was anderes kann denn wohl gemeint ſein, als dies, wenn Fauſt ſagt: „gabſt mir die herrliche Natur zum Königreich — nicht kalt ſtaunenden Beſuch erlaubſt du nur, vergönneſt mir, in ihre tiefe Bruſt wie in den Buſen eines Freunds zu ſchauen“, wenn er in den Reihen der Lebendigen, wie ſie der Geiſt an ihm vorüberführt, nun „ſeine Brüder“ kennen lernt. Wer dürfte hier einwenden, daß ja dieſe Scene ſpäter gedichtet ſei, als die Anfangsſcenen! Kein ſpäterer Theil der Dichtung faßt ſich ſo klar und feſt mit der helldunkeln Ausſicht zuſammen, worauf die glühenden Blicke Fauſts in den erſten, älteſten Scenen gerichtet ſind. Es iſt der Puls der Tragödie, der hier ſchlägt. Die Wendung zu Schuld und Leiden durch Schuld, wie kein Drama ſie entbehren kann, ſie hat in *dieſem* Drama *hier*, in einem Drang des Erkenntnißtriebs, der tief und wahr und berechtigt iſt, aber vermeſſen ſich überhebt, ihren Ausgangspunkt. Man muß dieſer Dichtung den Rücken kehren, wenn man von der Weſeneinheit nichts wiſſen, nicht verſtehen will, wie dieſem Fauſt ſein eigenes Selbſt fehlt, ſo lang er nicht ins Innere der Dinge erkennend dringen und ſich darin das Bewußtſein der Weſensgleichheit mit ihnen geben kann. Man kann nichts für ihn fühlen, ſich nicht für ihn rühren, nicht ihm das tragiſche Mitleid bewahren, wenn man die Leidenſchaft, die ihn dann zur Schuld führt, nicht in dieſe ihre reine Quelle verfolgt. Sie gleicht einer unglücklichen Liebe; Liebe ſehnt ſich nach Weſensergänzung; Erkenntnißdrang ebenſo, nur auf ungleich höherer Stufe.

H. Gwinner thut uns nicht den Gefallen, uns direkt etwas über ſeinen philoſophiſchen Standpunkt zu ſagen. Er hat über Schopenhauer geſchrieben (Schopenhauer aus perſönlichem Umgang dargeſtellt 1862 und: Schopenhauer und ſeine Freunde 1863): eine Stelle in dieſen Kritiken klingt auch Schopenhaueriſch: „wir halten es mit Fauſt, wenn derſelbe, einmal irre geworden an ſeiner wahren Lebensaufgabe, von der illuſionsſeligen Streberei für einen trügeriſchen Weltzweck nichts mehr wiſſen will, ſondern die ganze Komödie und „„vor allem die Geduld““, ſie mitaufzuführen, verflucht.“ Er ſcheint dann Schopenhauers Urwillen und jedem andern Syſtem, das nur Ein Grundweſen in allem annimmt, Valet geſagt und — wir wiſſen ja nicht, wohin zunächſt — etwa vielleicht zu Herbarts „vielen Seienden“ oder Leibniz Monadenlehre ſich gewendet zu haben; er wollte nun nichts mehr wiſſen von dem Eins in Allem. Dies muß ihm aber auch nicht genügt haben oder irren wir überhaupt, wenn wir eine ſolche Uebergangsphaſe annehmen: genug, er wurde ſchließlich, wie ſich des Weiteren nun zeigen wird, ſtark poſitiv.

Die Weſen der Welt darf kein lebendiges inneres Einheitsband zuſammenſchlingen, aber ein Oben und Unten mit recht perſönlichen transcendenten Weſen, eine Ueberwelt und Unterwelt muß ſein, aus welcher gnädig oder fürchterlich Himmel und Teufel in die Welt hereinwirken. Dabei ſcheint doch ein ſtark Stück Schopenhauerſtimmung nachzuklingen, wie aus der angeführten Stelle hervorgeht; es läßt ſich zur Noth auch reimen, auch das iſt einem Kopfe möglich, die wirkliche Welt und Geſchichte als lächerlichen, öden Mummenſchanz zu betrachten und damit ein Jenſeits zu kombiniren, wo das rechte Leben zu Hauſe iſt. Der Leſer kann ſchon aus dem Wort: illuſionsſelige Streberei entnehmen, wie leer unſerem Kritiker Begriffe ſind, die uns als inhaltsvoll gelten; er wird auch fernerhin ſehen, wie heftig derſelbe gegen die Ideen: Streben, Läuterung, Entwicklung als ethiſch indifferente angeht und wie er die philoſophiſchen Ausleger beſchuldigt, den Ernſt des Böſen zu verkennen, wenn ſie meinen, Läuterung ſchließe Erlöſung in ſich. Mit dem Pantheismus iſt Ernſtnehmen des Böſen unvereinbar: dies iſt ein Hauptſatz, dem wir begegnen werden, und wohl ein Hauptausgangspunkt von H. Gwinners Bekehrung zu gründlich verdichtetem Transcendenzglauben.

Zunächſt verweilen wir bei dem Punkte, wo wir ſtehen: Fauſts urſprünglichem Motiv, dem Wiſſensdrang.

An Kuno Fiſchers Auffaſſung dieſes Punktes, ausgeſprochen mit den Worten, Fauſt wolle die Natur erleben, den Erdgeiſt erleben, habe ich ausgeſetzt, daß hier eine Nichtunterſcheidung von zwei Wünſchen liege, welche zur Folge habe, daß der Uebergang Fauſts von ſeiner erſten zur zweiten

Phaſe, der Verbindung mit Mephiſtopheles, nicht genügend als neuer Schritt markirt werde; die Begründung dieſes Einwurfes wurde bis hieher aufgeſchoben, wo ein Gegner auftritt, der ſich in dieſem Punkt ausdrücklich gegen mich wendet.

Herr Gwinner beſtreitet nicht, daß ein mächtiger Wiſſensdrang in Fauſt lebe, aber er beſtreitet, was ich behaupte: daß es Wiſſensdrang noch in ſeiner Reinheit ſei, was Fauſt zur Beſchwörung des Erdgeiſtes hintreibt. Er ſieht in der Gluth, welche der Dichter dieſem ſtürmiſchen Akte geliehen hat, nicht eine Sehnſucht, ſich mit der ſchöpferiſchen Weltkraft durch ein ſchauendes Erkennen ineinszuſetzen, ſondern bereits die Lohe wilden Uebermuths und ſinnlicher Leidenſchaft. „Fauſt glaubt in Wahrheit nur noch an ein Naturleben und die dahinter verborgenen Mächte“, — „ihm will kein Licht von oben mehr leuchten“ — „er fällt tief, weil er ſich zu hoch gebläht“ — „er, dem lange vor allem Wiſſen ekelt, hat ſich ein Licht von unten angezündet, um in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenſchaften zu ſtillen und ſein beſſeres Selbſt im Rauſchen der Zeit, im Rollen der Begebenheit zu betäuben.“ — „Dem reinen „„Wiſſensdurſt““ folgt alsbald der Bund mit Mephiſtopheles, dem „„Flüchtling der Hölle““.

„Alsbald“ —: alſo zwiſchen der Beſchwörung des Erdgeiſtes und dieſem Bunde kein Einſchnitt, kein Unterſchied von zwei Stationen; was bei Kuno Fiſcher nur ein Nichtunterſcheiden iſt, das liegt hier als ausdrückliches Vermengen vor.

Der näheren Erörterung iſt noch voranzuſchicken, daß in H. Gwinners Sätzereihe, auch nur mit ſich ſelbſt verglichen, eine logiſche Verwirrung vorliegt. Er gibt, wie geſagt, einen mächtigen Wiſſensdrang zu, läugnet aber nachher, daß Richtung auf (rein theoretiſches) Wiſſen mit einem Drange verbunden ſein könne. „Der über ſeinen Zirkeln brütende Gelehrte iſt ſtillvergnügt und ſelbſtvergeſſen“ u. ſ. w. „Um ſich nach etwas zu ſehnen, muß man es kennen und lieben, wenigſtens daran glauben“, und hierauf folgt dann, was vorhin ſchon ausgehoben iſt: Fauſt glaubt nicht an die obern Mächte, ſondern ergibt ſich den untern u. ſ. w. — kurz, man ſieht, was H. Gwinner an die Stelle von Goethe's tiefen und ſchweren Gedanken ſetzt und wodurch ihm die Lichtung derſelben, aus welchen der ſpätere Plan des Dramas hervorgieng, als frivol erſcheint: gut glaubige, erbauliche Vorſtellungen von einem Oben und Unten. Natürlich kann nun auch der Erdgeiſt nicht der perſonifizirte Inbegriff des Naturlebens, ſondern nur der Gottſeibeiuns ſelber ſein. Davon mehr im Folgenden!

Um aus dieſem Reſt von Verwirrung herauszukommen, muß denn alſo ein ſcharfes Unterſcheiden vorgenommen werden, und zwar, ſo habe ich zunächſt geſagt, eine Unterſcheidung zwiſchen zwei Stadien oder Formen von Fauſts Seelenzuſtand und Verhalten; dabei iſt aber genau zu merken, daß die erſte derſelben zwei, wenn man will drei ebenfalls genau zu unterſcheidende Momente enthält.

Erſte Form und erſtes Moment derſelben: reiner Wiſſensdrang. H. Gwinner gibt ihn zu und läugnet ihn, erklärt ihn für unmöglich; in der auf Werthbeſtimmung nicht gerichteten, rein theoretiſchen Sphäre — ſo begründet er näher ſeine Negation — findet kein Drang ſtatt, dazu dann das ſchon angeführte: „um ſich nach etwas zu ſehnen, muß man es kennen und lieben.“ Hier gilt es, feſtzuſtellen, daß allem Erkennenwollen ein Realverhältniß zwiſchen Subjekt und Gegenſtand zu Grunde liegt, ausgeſprochen in dem alten Worte des Griechen: Gleiches wird nur von Gleichem erkannt. Sind der denkende Geiſt und ſein Objekt weſenhaft verſchiedene, einander ſchlechthin fremde und undurchdringliche Weſen, hat Leibniz mit ſeinen Monaden und Herbart mit ſeinen „vielen Seienden“ Recht, ſo gibt es kein Erkenntnißbedürfniß und kein Erkennen. Gegen diejenigen aber, die eine Allweſen-Einheit behaupten, wende man nicht ein, wenn Subjekt und Objekt ſich doch gleich ſeien, ſo ſei es zu verwundern, daß nicht dieſes von jenem zum voraus und von jeher auch erkannt ſei, vielmehr das Subjekt ſich ſehne, erſt zu erkennen. Man betrachte nur einfach das Verhältniß zwiſchen Erkennen und Sein innerhalb der Perſönlichkeit: wir ſind doch wir ſelbſt, ſind doch uns ſelbſt gleich; dennoch ſind wir uns dunkel, ringen nach Selbſterkenntniß, erringen ſie niemals ganz, ſind aber beglückt bei jedem klaren Einblick in uns ſelbſt, — freilich oft auch erſchreckt, bei richtigem Fortſchritt aber, wie ſehr das Entdeckte uns beſtürzen mag, dennoch über die Entdeckung beglückt. Es folgt, daß die Weſensgleichheit zwiſchen Erkennendem und Gegenſtand kein todtes, fertiges, ſondern ein lebendiges, ſtets werdendes, ein implicirtes, ſtets erſt ſich explicirendes Verhältniß iſt. Und das Geſagte gilt nun unbeſtreitbar wie von der Selbſterkenntniß, die hier als überzeugendes Beiſpiel angeführt iſt, ſo von der Erkenntniß des ſogenannt äußeren Objekts. Daß es ein äußeres ſei, das iſt ja nur ein Wort, ein Schein. Subjekt und Objekt iſt eine Kategorie, die ſich ſtets aufſtellt, um ſtets zu verſchwinden, der tieferen Einſicht zu weichen. — Das Lebendige in dem Verhältniß, die Weſensgleichheit, die ſich dahin erſt vollziehen ſoll, daß die Erkenntniß mit dem Weſen ſich deckt, äußert ſich nun nothwendig darin, daß es eine Aktion des Erkennens ohne Hinzutritt eines Werthgefühls für das Zuſammenkommen von Subjekt und Objekt gar nicht gibt, nicht geben kann. Wenn ich auch nur ſage: erkennen Wollen, ſo iſt in dem Wollen ſchon ein Drang, ein Durſt, ein Sehnen wie in der Liebe ausgeſprochen. Famulus Wagner freilich, ſtillvergnügt und ſelbſtzufrieden, kennt dieſes Sehnen nicht, aber er will ja nicht erkennen, will nur wiſſen, für ihn gibt es keine Erkenntniſſe, nur Kenntniſſe: immerhin fühlt auch er eine Art von Sehnen: „zwar weiß ich viel, doch möcht ich alles wiſſen", dies aber kommt hier nicht in Rechnung, denn es iſt Wunſch der bloßen Eitelkeit. „Werthbeſtimmung" und: „um ſich nach etwas zu ſehnen, muß man es kennen und lieben": ja ſicherlich! Wenn Subjekt und Objekt gleichen Weſens, aber, weil das kein todtes Verhältniß iſt, einander erſt noch fremd ſind, ſo muß es dem Subjekt doch werthvoll erſcheinen, daß die Fremdheit aufhöre, daß das Verhältniß kein bloßes Anſich bleibe, ſondern ſich vollſtrecke. Dieſes Ziel kenne ich in Form der Ahnung und weil Einheit beglückt, weil Einheit ſchön iſt, ſo liebe ich es, ehe ich es erreicht habe, alſo ſehne ich mich danach.

Es folgt, daß Fauſts anfängliche Seelenlage ſehr wohl eine feurige myſtiſche Leidenſchaft und doch zugleich ein reiner Erkenntnißdrang ſein kann. Er will begreifen und im Begreifen zugleich geheimnißvoll weſenhaft ergreifen. Sein Durſt iſt urſprünglich ein heiliger Durſt und man entſtellt das Drama, wenn man ſchon in dieſem erſten Stadium Fauſts nur Hochmuth, unreine Begierde, Frevel findet, denn man raubt ſich die Sympathie mit ihm, die ihm doch auch in ſeiner Schuld bleiben ſoll wie jedem tragiſchen Helden. Darum habe ich ſo ſtarkes Gewicht darauf gelegt, daß alles vom Begreifenwollen ausgehe, darum zu der Scene der Erſcheinung des Erdgeiſts geſagt, der Erdgeiſt wehre mit den Worten:

„Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt, nicht mir"

das Gleichſein ab aus dem Grunde des Nichtbegreifens, der nächſte Accent liege zwar auf dem „gleichſt", der ſtärkere aber auf dem „begreifſt", Fauſt glaube zu gleichen, *weil* er zu begreifen glaube, das erſte ſei und bleibe alſo der Erkenntnißdrang.

Vor dem Uebergang zu einem andern Momente iſt nun feſtzuſtellen: durch dieſen Zuſatz edler Leidenſchaft in jedem Erkenntnißſuchen iſt *nicht* ausgeſchloſſen die Geduld, die beſonnen Schritt für Schritt geht, und nicht ausgeſchloſſen die Beſcheidung, welche weiß, daß wir nie *ganz* erkennen werden, was „die Welt im Innerſten zuſammenhält." Es hat noch keinen großen Forſcher gegeben, der dieß nicht bezeugte. Ferner: wir haben das Wort: myſtiſch gebraucht. Es gilt in gutem, nur ganz berechtigtem Sinne von jeder Annahme einer lebendigen Einheit, wo der Verſtand nur getrennte Exiſtenzen ſieht; aber es hat noch einen andern Sinn, der nun hervortritt, wenn wir zum zweiten Momente der erſten Form von Fauſts Seelenlage übergehen. Hier liegen die Anſätze, durch welche der reine Erkenntnißdrang ſich trübt und dann die Wendung eintritt, die zum Bunde mit Mephiſtopheles führt. Unmittelbar einleuchtend iſt, daß Fauſt die Geduld fehlt, aber das iſt ja nicht der einzige Fehler und H. Gwinner irrt ſehr, wenn er findet, mein „Räſonnement" laufe nur darauf hinaus. Fauſt kennt auch die Beſcheidung nicht, er verlangt unbedingte, vollkommene Erkenntniß eines Ganzen. Beide Mängel ſind Verfehlungen im *Maße*, von beiden aber, und insbeſondere vom zweiten führt ein ſehr kurzer Weg zu einer andern Verirrung, die ganz *qualitativer* Art iſt, einer Verirrung, die unter der Einwirkung von Zeitvorſtellungen, wie der Dichter ſie dem Stoff gemäß vorausſetzt, nothwendig hervorſpringen muß. Fauſt verkehrt das berechtigt Myſtiſche in ein falſch Myſtiſches. Iſt es wahr, daß das Erkennen ein Zuſammenkommen, Zuſammenſchluß von zwei Weſensgleichen iſt, ſo folgt ja daraus nicht, daß dies wie ein ſinnliches Amalgam aufgefaßt werden darf; der Alchemiſt in Fauſt trägt den Begriff einer chemiſchen Miſchung auf ein Finden und Faſſen über, das idealer Art iſt; der leidenſchaftliche Freund der Wahrheit in Fauſt ſtellt ſich dies Finden wie eine Brüder-Umarmung vor und der Stolz in Fauſt will die ganze Wahrheit, das ganze Geheimniß des Naturlebens auf Einmal erſtürmen. Daher genügt ihm das Bild des Makrokosmus nicht, weil es objektiv bleibt, zu myſtiſcher Verſchmelzung ſich nicht darbeut, daher muß der Dichter den kabbaliſtiſchen Glauben benützend das Objekt perſönlich als Planetargeiſt faſſen. Und nun geht die Ueberhebung in den wirklichen und vollen Frevel über, dem Erdgeiſt an Kraft real gleich ſein, mit ihm ſchaffend wie allmächtig wirken und weben zu wollen; hiemit ſchlägt der qualitative Irrthum in eine neue, noch größere, vermeſſnere Maßverletzung um, die wir auch als drittes Moment der erſten Phaſe bezeichnen können, weil ſie in der That in ſtarkem Unterſchied ſich hervorſtellt.

Alles dies habe ich in meiner Schrift bereits auseinandergeſetzt, (S. 160 ff.), die erſteren Punkte weniger genau, als im Obigen, den letzteren bereits in genügender Schärfe.

Nun iſt als einleitendes Motiv der zweiten Form oder Phaſe in Fauſts Verhalten aus dem Anfangs-Monolog ein Zug heraufzunehmen, wodurch zu dieſer Ueberhebung etwas relativ Neues hinzukommt. In einer ſo feurigen Natur muß auch der Lebenstrieb ſtark ſein. „Auch“ will ſagen: dieſer Trieb ſteht zwar natürlich nicht außer dem Zuſammenhang mit der Gewalt der Leidenſchaft, die dem Erkenntnißtrieb den geſchilderten Zuſatz gibt, er ſchlägt ſich zum Streben nach Erkenntniß, aber er macht ſich außerdem geltend als Trieb, die Welt durchzugenießen, nicht ſchlaff, nicht bloß rezeptiv, ſondern auch aktiv, in kühnen Thaten und Kämpfen. Man erinnere ſich an Stellen, wie: „Auch hab ich weder Gut noch Geld“ u. ſ. w. „Verfluchtes dumpfes Mauerloch“ u. ſ. w. Es läßt ſich — wie ich längſt gezeigt habe — vorausſehen, daß, wenn dieſer Trieb aus ſeiner Geſellung zum Erkenntnißtrieb herausgeworfen einmal für ſich agirt, die Idealität des Erkenntnißtriebs ſich umgekehrt gefährlich zu ihm ſchlagen und ihm die Idee eines Unendlichen, eines göttergleichen Ganzen ſo zuführen wird, daß Fauſt genießend, handelnd, auch leidend ſich zur Menſchheit wird erweitern wollen. Der Lebenstrieb in dieſem Sinne bricht mit dem Erkenntnißtriebe, vorerſt noch in dunkler Verſchlingung mit ihm, hervor im Anblick des Zeichens des Erdgeiſtes, in welchem gewiß nicht in erſter Linie das Geſchichtsleben, ſondern das Naturleben, aber doch offenbar das erſtere mitperſonifizirt iſt. Dieſer Durchbruch liegt in den Worten:

> Schon glüh ich wie von neuem Wein,
> Ich fühle Muth, mich in die Welt zu wagen,
> Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen
> Und in des Schiffbruchs Knirſchen nicht zu zagen.

Fauſt will dem Erdgeiſt gleich ſein an ſchaffender Kraft, aber überdies auf ſeinen Wogen ſtolz wie ein Erdgott im offenen Meer der Genüße und Thaten hinſchwimmen.

Dies iſt das Konvolut in Fauſts Seelenlage bis zur Beſchwörung und darauf folgenden Beſchämung. Ich glaube nun hinreichend gezeigt zu haben, wie nöthig es iſt, die Fäden in dieſer Verſchlingung ſorgſam auseinanderzuleſen, wie ungenügend alſo, einfach zu ſagen: Fauſt will den Erdgeiſt, die Natur leben, wie K. Fiſcher, oder wie Gwinner nach tonloſer Einräumung, daß Fauſt bis dahin auch von Wiſſensdrang geführt ſei, ohne weiteres abſtrakt ethiſch nur an gottloſen Frevel zu denken, wo Verirrung, Schuld und reiches, tiefes Seelenleben ſo bedeutend, ſo dunkel ſich ineinanderſchlingen.

Und nun, nachdem er vom Erdgeiſt in das Gefühl der Nichtigkeit zurückgeworfen iſt, nun, aber wahrlich nicht „alsbald,“ ſondern nachdem er zum Selbſtmord ſchreiten gewollt, nachdem Glockenklang und Oſtergeſang ihn in die einfach menſchlichen Rührungen des Lebens zurückgezogen, nachdem das Bild heiterer Menſchheit auf dem Spaziergang ihm die Bruſt gelüftet, der Auftritt mit den Bauern ihn aufs neue in ſeinen Schmerz geworfen, nachdem das Gefühl unerträglicher Zuſchnürung, Einengung in ſein zwieſpältiges Ich den Wunſch hervorgepreßt, mit Zauberhilfe fliegen zu können, nun und dennoch auch nun nicht in Einem Tempo folgt:

Die zweite Form, der Bund mit Mephiſtopheles. H. Gwinner kann für ſein „alsbald“ vorbringen, daß der Spaziergang vor dem Thor und das erſte Geſpräch mit Mephiſtopheles der ſpäteren Bearbeitung angehören. Allein unzweifelhaft zum Aelteſten gehört das Geſpräch mit Wagner, entſcheidende Gründe ſprechen dafür, daß ſchon nach dem alten Plan ein Selbſtmordverſuch folgen und in dieſem Moment erſt Mephiſtopheles eintreten ſollte, deſſen Aufgabe es nun war, mit ſeiner Art von Beredtſamkeit dem Fauſt ein ſo appetitliches Bild der Welt vorzuhalten, ſeinen Lebenstrieb ſo ſtark zu reizen, daß er nun aus der früheren Vermengung mit dem Erkenntnißtrieb noch ſtärker, als ſchon die Zurückſchreckung durch den Erdgeiſt dies bewirken mußte, herausgeſchüttelt und zum entſcheidenden Motiv wurde, ein neues Leben, ein Leben der Weltluſt anzutreten. Das Entſcheidende liegt in dem Verzichten auf die Forſchung nach Wahrheit; dieſen Unterſchied zwiſchen den zwei Phaſen verliert man ja, wenn man ſchon vorher nur Lebensdrang oder nur Frevel ſieht.

Nun iſt zwar dieſer Fauſt freilich ein anderer geworden, als er vorher war, da ſein ideales Selbſt mit ſeinem Kern, dem Durſt nach Erkenntniß, noch als Grundmotiv wirkſam war. Aber nicht ganz kann er ein anderer werden; er bringt in die neue Stimmung das Bewußtſein des Weſens des Geiſtes hinüber, das Bewußtſein, daß der Geiſt reine Bewegung, über jedes Einzelne übergreifende Aktion iſt, daß daher nichts Einzelnes ihn befriedigen kann. Daher die *Wette*, auf die wir bei der Beſprechung von K. Fiſchers Schrift uns vorbehalten haben hier noch einmal zurückzukommen. Sie gehört auch nach H. Gwinner nicht zum urſprünglichen Plan, ſondern iſt in Anlehnung an das ſpäter hinzugekommene Programm des Prologs nachträglich, ſo gut es eben gieng, mit der Bündnißſcene verflochten. Dies: „ſo gut es gieng“ erläutert H. Gwinner dahin: Fauſt be*ſchönigt* mit ſeiner Behauptung, er werde nie befriedigt ſein, *renommiſtiſch* den verbrecheriſchen Bund, worin er ſein Jenſeits preisgibt, vor ſich ſelbſt: er vermißt ſich, das *unausbleibliche* Ende noch abzukürzen, d. h. ſchon in *dem* Augenblicke des Teufels zu ſein, wo er befriedigt ſein werde: der Sinn wäre demnach: „gelingt es dir, mich vor meinem Ende zu ſättigen, ſo bin ich dir verfallen, gelingt es dir nicht, ſo haſt du mich nach meinem natürlichen Tode einfach kraft der Verſchreibung.“ Und an einer andern Stelle ſagt H. Gwinner — nicht übel auf dem Boden ſeiner Vorausſetzung —, die ſchönen Reden Fauſts von ſeiner Unbefriedigung, von der Unmöglichkeit, ihn je zu ſättigen, vertragen ſich recht gut mit ſeinem Lebensdrang und Weltdurſt, er könne nie ohne die Einſicht gedacht werden, daß in den Tiefen der Sinnlichkeit keine Stillung ſeiner glühenden Leidenſchaften zu finden ſei, allein er gehe den Bund ein quand même, d. h. er ſei gewillt und gefaßt, auch unbefriedigt zu zerſcheitern: er werde freilich unbefriedigt bleiben und ſo die Wette ſcheinbar bequem gewinnen, aber es ſei damit — nichts gewonnen, ſo lange er nicht „Magie von ſeinem Pfad entferne.“

Die Auskunft iſt fein erdacht, aber ſo künſtlich, daß niemand ſie glauben wird; man thut beſſer, die Wette als ein ſpäter eingeſchobenes, zum Alten nicht paſſendes Motiv einfach zu verwerfen, wenn man, wie H. Gwinner, dem Dichter nicht erlaubt, das Bündniß mit Mephiſtopheles anders, als recht kraß zu faſſen, nicht erlaubt, in einen Schritt des Helden, der nach der Sage nur wilder Frevel iſt, helle Lichter hinüberzuleiten, wodurch dieſer Schritt aufhört, einfach nur ein pechſchwarzes Verbrechen zu ſein, vielmehr eine univerſale Bedeutung gewinnt, ohne die poetiſche Bildmäßigkeit zu verlieren. Fauſt, wie er geſtimmt iſt, weiß von keinem Glück und ſucht keines in dem Bunde; in wilder Verſtörung läßt er es darauf ankommen, zu „zerſcheitern.“ Aber unter dem Zerſcheitern verſteht er nicht, dem Mephiſtopheles, der Hölle zur Beute werden; dem Teufel verfällt er — dies ſteht ihm feſt, — nur dann, wenn er je im Einzelgenuß ganz befriedigt wird. Warum er im vollen Widerſpruch damit dennoch den Bund eingeht, warum er die Güter ſucht, die er verachtet, die er für keine hält, das zu erklären iſt nicht leicht, wenn man aber die Auseinanderſetzung, die ich (ſ. m. Schrift insbeſondre S. 307 ff.) gegeben habe, nicht gelten läßt, ſo darf ich billig verlangen, daß man ſie erſt widerlege. Der Widerſpruch in ſeinem gleichzeitigen Wollen und Verſchmähen iſt wild und höchſt gefahrbringend, aber durch den Knäuel in ſeinem Innern ſchimmert eine

Wahrheit durch: ſie heißt: du kannſt und ſollſt den Geiſt nicht unterkriegen, denn ſein Weſen iſt Fortbewegung: gehe ich zu Grund, ſo gehe ich zu Grund unbeſiegt von dir, du wirſt nicht gewonnen haben, meine Seele gehört dir nicht, ſie hat nur aufgehört, zu ſein, weil ſie aufgehört hat, Bewegung zu ſein.

In der Volksſage iſt die Verbindung mit Mephiſtopheles eigentlich kein Vertrag, wenn man unter Vertrag doch zu verſtehen hat, daß beide Theile eine Leiſtung verſprechen; hier verſpricht nur Mephiſtopheles eine Leiſtung, nämlich ſeine Zauberdienſte, dafür verfällt ihm nach 24 Jahren Fauſts Seele von ſelbſt, Fauſt wird dann nicht mehr gefragt, ob er ſie geben will. Dies iſt eigentlich nur ein in Vertragsform gefaßter Tauſch: Seele gegen Genuß, Genuß für Seele. Der jugendliche Goethe, noch der Goethe der erſten Zeit in Weimar, dem es im Strudel der Tollzeit oft um die eigne Seele bang war, wird ja, wie ich ſchon bei der Beſprechung von K. Fiſchers Schrift zugegeben, noch geſchwankt haben, ob er ſeinen Fauſt nicht der Hölle überantworten ſolle. Aber derſelbe jugendliche Goethe hatte auch ſchon andere Momente, wo er troſtreich aus dem Dickicht hinausſah: die hiefür oft angeführte Strophe: „Hoffnung" mit dem Schluß:

Nein, es ſind nicht leere Träume,
Jetzt noch Stangen, dieſe Bäume
Geben einſt noch Frucht und Schatten.

iſt ſpäteſtens von 1777; in ſolchen Momenten mußte ihm bereits aufdämmern, was ſpäter der Prolog als löſendes Wort ausſprach, und in ſolchen Momenten konnte ihm die ſchwere Frage des Fauſtthemas unmöglich ſo kraß plan liegen, daß er einfach meinte, Fauſt müſſe des Teufels werden; ſein Fauſt ſollte nicht gemeint ſein, gegen Freuden, die ihm keine Freuden ſind, die Seele hinzuwerfen; ob dieſe verfalle, darauf ſoll es erſt ankommen. Hier iſt ein Wenn, das in der Volksſage nicht iſt; hier wagt es Mephiſtopheles, am Schluße der Friſt vergeblich gedient zu haben, denn er ſoll nach allem Dienſt die Seele Fauſts erſt einthun, wenn ſie durch dieſen Dienſt zerrüttet wird, und Fauſt wagt es ebendarauf. Dieſe hypothetiſche Zuſpitzung: hier liegt die Wurzel der Vergeiſtigung der Sage. So erhält der Bund die Form der Wette, und in dieſer Wette ſitzt das erahnte Bild der unverwüſtlichen Elaſtizität des Geiſtes, des Geiſtes überhaupt, und ſo hat Goethe frühe ſchon in ſeinem Fauſt, obwohl er Individuum iſt und bleibt, das Bild des Menſchen, der Menſchheit geſehen. Dies iſt die Durchſichtigkeit, die der Rohſtoff ſchon in ſeiner jungen Hand zu gewinnen begann. Dies, dieſe Durchſichtigkeit iſt es, was H. Gwinner gründlich haßt und verachtet. Seinem verdickten Vorſtellen iſt jede flüßige Idee zuwider; wo es nicht heißt: Himmel, Hölle, Sünde, hölliſche Verdammniß oder zur Noth Gnade, da wird er unangenehm.

Ein Thema von großartiger Einfachheit lag in der Sage dem Dichter vor. Bezeichnen wir es mit H. Gwinners Worten: „die deutſche Verſion der Magus-Sage, die Sage vom hochbegabten, aber hoffärtigen Doktor der Theologie, der ein Weltmenſch wird und, um der verſchloſſenen Natur alles abzuzwingen, wonach ihn gelüſtet, ſich der Magie ergibt, dem Böſen ſeine Seele verſchreibt und nach einem tollen

Leben mit Schrecken endet.“ H. Gwinner behält ſich am Schluße ſeiner Artikel vor, ein andermal auseinanderzuſetzen, wie dieſes Thema ſich hätte geſtalten müſſen, wenn der Dichter ſeiner urſprünglichen Konzeption treuer geblieben wäre. In dieſer, ſagt er nun mit Gervinus, ſei jener Grundgedanke, nur zeitgemäß verändert, ſtehen geblieben. K. Fiſcher nimmt, wie der Leſer ſich erinnert, an, über das Endſchickſal Fauſts habe der Dichter in der erſten Konzeption ein beſtimmtes Bild ſich noch nicht feſtgeſtellt, ich habe in jenem Zuſammenhang und vorhin wieder angenommen, Goethe müſſe geſchwankt, ſein Vorſtellen müſſe gewechſelt haben; H. Gwinner alſo nimmt dagegen an, es ſei beſchloſſen geweſen, Fauſt der Hölle verfallen zu laſſen. Hiefür ſcheinen namentlich die Stellen zu ſprechen in der Kontraktſcene: „und wie ſie ſelbſt am End auch ich zerſcheitern“, ferner (Wald und Höhle):

Du, Hölle, mußteſt dieſes Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Angſt verkürzen!
Was muß geſchehn, mags gleich geſchehn!
Mag ihr Geſchick auf mich zuſammenſtürzen
Und ſie mit mir zu Grunde gehn!

Und am Schluße das: „Her zu mir“ des Mephiſtopheles ſcheint danach nur der Einen Deutung fähig: nun biſt du mein!

Ich will jetzt nicht premiren, daß in der vorletzten dieſer Stellen Mephiſtopheles auf die angeführten Worte Fauſts eine ironiſche Antwort gibt, worin er durch deſſen tragiſches Pathos keineswegs zufriedengeſtellt erſcheint; er wünſcht ihn erſt dahin zu bringen, daß er mit kalter Ruhe den Folgen der Verführung zuſieht, daß er Virtuos im Verführen wird.

Auch dies führt in einfachem Gedankengang zu der Wahrheit, daß durch ein einzelnes Verbrechen Fauſt noch nicht der Hölle verfallen ſein kann, daß es erſt darauf ankommt, ſeine Seele zu lähmen. Doch ſehen wir jetzt vom Einzelnen ab und faſſen die Frage an der Wurzel!

Eine „zeitgemäße“ Veränderung gibt H. Gwinner mit Gervinus als gefordert zu, ſoſehr er übrigens verlangt, daß der Dichter am finſtern Schluß der Sage feſthalte; darunter kann er von ſeinem Standpunkte nichts verſtehen, als eine Steigerung des Seelenzuſtands des Helden ins Geiſtreiche; ſeiner Ueberhebung ſollte etwas von modernen Ideen untergelegt werden, Anklang an Philoſopheme, die ſich leicht dahin verkehren laſſen, daß ſie den abſoluten Egoismus zu rechtfertigen ſcheinen, Anklang an romantiſche Selbſtbeſpieglung und Beſchönigung hohlen Genußlebens; dadurch ſollte, eben weil es falſche Genialität iſt, ſeine Schuld vertieft, verſtärkt erſcheinen. So etwa ungefähr; aber ſtehen ſollte bleiben in knolliger dogmatiſcher Kompaktheit Teufel und Hölle.

Es iſt nicht meine Schuld, wenn ich nun abermals, wie ſchon in anderem Zuſammenhang bei K. Fiſcher, auf den wichtigſten Abſchnitt meiner Schrift: „Zweites Geſpräch des Fauſt und Mephiſtopheles: Die Wette, der Bund“ verweiſen muß, es bemüht aber den Leſer weniger, als wenn ich nur auf die Verweiſung verwieſe. Alſo noch einmal: ich habe mich beſtrebt, den tiefen, weiten Inhalt, den der Dichter in die konkrete Perſon ſeines Fauſt, in deren Stimmungen und Wollen, den er in die Perſon ſeines Mephiſtopheles, in die Wechſelwirkung beider, in die Wette, den Bund verſenkt hat, herauszugraben, bloßzulegen, flüßig zu machen, das poetiſch Geahnte in gedachte Begriffe zu faſſen, beſonders in dem genannten Abſchnitt S. 285 ff. Es war der ſchwerſte wie der wichtigſte Theil meines Ringens und man dürfte wohl erwarten, daß mit Ernſt geleſen und geprüft wird, was mit ſo ſichtbarem Ernſt erarbeitet iſt. Liest man mir darüber mit aufgerecktem Kinn und aufgezogenem Mundwinkel hinweg, verachtet und verhöhnt man mir das, weil man zum Voraus beſchloſſen hat, ſolches Grabgeſchäft als lächerliches Unternehmen zu verurtheilen, ſo mag man das Buch nur ganz liegen laſſen und nicht den kleinſten Theil daran loben.

Schon ehe H. Gwinner vortrat, hat mir ein übrigens nicht Voreingenommener, nicht Uebelwollender, den ich ungern auf ſolchem Wege finde, dieſe Frucht mühevollen, den Kern ſuchenden Schälens leichtweg mit einem kurzen ironiſchen Lächeln abgethan; Emil Feuerlein (Unſere Zeit. Neue Folge. Heft 11 S. 805): „Dieſe Scenen ſind mit einer Akribie, die beim himmliſchen Prolog und beim Teufelsbündniß zu einem förmlichen mit Wort und Wort angeſtellten Examen wird, behandelt, wie ſie an den alten braven Boccaccio und ſeinen Dantekommentar erinnert.“ Warum fährt er dann fort: „Ueber die Maſſe von Aufſchlüſſen und das hohe Maß geiſtigen Genuſſes, die uns dieſe Blätter gewähren, kein Wort weiter“? Wenn dieſer Mittel- und Springpunkt meines Werkes komiſch iſt, ſo will ich keinen Aufſchluß, keinen geiſtigen Genuß gewährt haben. — Anführen will ich noch, daß Feuerlein das ſchöne griechiſche Wort vom Tode, das ich S. 274 angeführt habe, als „Ausfluß blaſirter epikuräiſcher Skepſis“ bezeichnet. Dies macht mir die ironiſche Stellung zur philoſophiſchen Hauptparthie meiner Schrift einigermaßen erklärlich.

Noch anders klingt es nun freilich bei H. Gwinner, eine ganze häßliche Hohnlauge gießt er mir über meine Blätter aus, natürlich nicht nur mich, ſondern mit mir alle treffend, die in Goethe's Fauſt etwas mehr finden, als was greiflich vor Augen liegt. Was Streben, ſtrebende Menſchheit, die in Fauſt repräſentirt ſein ſoll! „Hat nicht Goethe ſelbſt geſagt, es ſei dies keine „„Idee““, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im Beſonderen zu Grunde läge?“ Wir haben nie gemeint, noch geſagt, Goethe habe dieſe „Idee“ in ihrer weiten Allgemeinheit vor ſich genommen und ſinnbildlich zu verkörpern beſchloſſen, wir haben unter Idee verſtanden, was H. Gwinner ſelbſt in der Einleitung zu ſeinen Artikeln darunter verſteht, einen Keim, einen Kern, der als treibende Seele im ahnenden Dichter unbewußt mit und in ſeinem konkret erſchauten Gebilde großwächst und es geiſtig ausweitet, ohne es aus ſeinen Fugen zu treiben: das kennt H. Gwinner, um es nachher zu vergeſſen, denn ein ſolcher Kern, Keim, ſolche treibende Seele iſt der Gehalt nicht, den er in der urſprünglichen Konzeption findet: kein Strebender, ſondern ein unerſättlicher Sünder, den billig der Teufel holt. Alſo aber: was Streben! Da gibt es nur ſündhafte Unerſättlichkeit! — Was Fortſchritt im Streben, was Läuterung, worin Verſöhnung, Erlöſung an ſich ſchon liegen ſoll! Fauſtdick von außen Strafe für das Teufelsbündniß oder, wenn es ſein ſoll, wenn der Poet ſpäter vorzieht, harmoniſch zu ſchließen, Gnade von oben, dem Oben, das für Köpfe wie H. Gwinner kein Innen iſt! Dabei ſetzt freilich auch er voraus, daß Fauſt nicht unvermittelt zu jenen „höheren Sphären“ gehoben würde, nicht ohne daß er vorher dahin aus eigener Kraft gedrungen wäre. Dies letztere ſind Worte aus dem Schluß der Gwinnerſchen Artikel und hier ſcheint er mit mir zuſammenzutreffen, der ich ja nachdrücklich dem zweiten Theil vorwerfe, daß Fauſt zu leichten Kaufs in den Himmel erhoben wird, weil da keine Reue, kein neues Handeln, keine neue Schuld, keine Umkehr und Ermannung aus alter und neuer Schuld zu ſehen iſt; er aber kann dabei nur an eine von oben unterſtützte ordentliche Bekehrung denken, nicht an Seelenprozeſſe, die ins Licht ſetzen, daß wahres Weiterſtreben allerdings ſchon Erlöſung, Verſöhnung, Seligkeit in ſich ſchließt, er weiß ja nichts, will nichts wiſſen von einem ſolchen Ineinander von Himmel, Hölle und Menſchenſeele: ſie müſſen ſinnlich, örtlich getrennt ſein. Nach dem neuen Plane, wie der Prolog im Himmel ihn ankündigte, mit der „Licenz“: „es irrt der Menſch, ſolang er ſtrebt“, und mit dem leichten Troſt: „ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt“ werde, ſo meint er, der Kampf mit dem böſen Prinzip zum bloßen Spiel herabgeſetzt, bei dem der Held „dreiſt drauf losſündigt, immerfort im „„dunkeln Drang““ und mit dem Bewußtſein des rechten Weges, weil er ſchließlich auf die allerbequemſte Art, durch den bloßen Verlauf des irdiſchen Lebens, erlöſt wird.“ Dies ſteht in der Kritik der Abhandlung von Biedermann; die zum Theil ſchon angeführten Sätze über Läuterung und Entwicklung ſtellen ſich beſonders präcis heraus in der Kritik von K. Fiſchers Schrift. „Läuterung iſt noch lange nicht Erlöſung, am wenigſten aber eine Läuterung „„ohne himmliſche Zuthat““, da der Begriff der Erlöſung gerade den der Hilfe nothwendig in ſich einſchließt. Selbſterlöſung iſt eine moderne Selbſttäuſchung. „„Wer immer ſtrebend ſich bemüht, den können wir erlöſen““, ſingen die himmliſchen Heerſcharen, und es iſt falſch, wenn ſchon dem Standpunkte des Prologs nicht fremd, „„die Entwicklungsſtufen einer bedeutenden Menſchennatur““ ſeien „„zugleich Läuterungsſtufen““, denn der Begriff der Entwicklung iſt ein ethiſch indifferenter“ u. ſ. w. Erlöſung iſt ein Wort aus der theologiſchen Begriffswelt. Die Sprache der vorausſetzungsloſen Wiſſenſchaft hat ſtreng genommen nichts damit zu ſchaffen und ſie vermiſcht Begriffe aus zwei weſentlich verſchiedenen Anſchauungswelten, wenn ſie von Selbſterlöſung ſpricht, denn Erlöſung kommt wirklich durch Gnade einer tranſcendenten Macht von außen. Goethe brauchte für ſeine Schluß-Scene die himmliſchen Heerſcharen und dieſe müſſen noch den weiteren Zuſatz machen: „und hat an ihm die Liebe gar von oben Theil genommen, begegnet ihm die ſelige Schar mit herzlichem Willkommen.“ Die Engel wie die übrigen himmliſchen Figuren ſind poetiſcher Apparat, wie der Dichter ihn brauchte. Zieht man dieſe ſinnbildliche Hülle ab, ſo bleibt, daß im Streben ſelbſt nicht die „Erlöſung“ (denn dies theologiſche Wort gehört zum Apparat), aber das wahre Wohl liegt, und die von oben theilnehmende Liebe bedeutet alles Fördernde, was nach einem der Welt immanenten Geſetz eben in der Welt einem edel Strebenden unter die Arme greift. „Edel“ fügen wir hinzu, im Grund überflüſſig. Setzt man das Wort Streben ſchlechtweg, ſo meint man es immer inhaltsvoll, denkt an ein gutes, rechtes Streben. H. Gwinner findet den Begriff leer, indem er ſagt, es komme erſt darauf an, wonach man ſtrebe. Je nach dem Zuſammenhang natürlich, aber wenn man Streben abſolut gebraucht, dann iſt das Gute als Ziel mitinbegriffen.

Vor ſolchen Auflöſungen, wie jene, muß denn H. Gwinner nothwendig das Kreuz machen. Sehen wir weiter, wie er mit dem Bemühen umſpringt, die Gedankenreihen zu heben, die der ahnende Dichter in den lebendigen Leib ſeiner Dichtung geſenkt hat.

Fauſt verflucht in der Scene, die zum Teufelsbunde führt, alle Freuden der Welt, weil ſie für ihn mit keiner Illuſion verbunden ſind. Ich knüpfe daran eine Unterſuchung über Weſen und Werth der Illuſion, ich unterſcheide den bedingten Werth derjenigen, die ſich an die Genüſſe knüpft, von dem unbedingten der edlen Illuſion, ohne welche auch ein inhaltvolles, großes Wirken nicht möglich iſt, wie ja dies der Dichter ſelbſt in der letzten Rede ſeines Fauſt ſo rein und hell ausſpricht. Man muß leſen, wie H. Gwinner das wiedergibt; ich hebe davon nur heraus, wie er einen Theil meiner Erörterung behandelt. Wo von jener Illuſion niedrigerer Stufe die Rede iſt, die ſich an die Genüſſe knüpft, wo ich ihren bedingten Werth aufzeige und den Grund, warum der Vernünftige ſich mit Maß ihr hingibt, obwohl er ſie durchſchaut, habe ich das Verhalten zum Kunſtſcheine des Theaters als dienliches Beiſpiel angeführt und, um ja nicht mißverſtanden zu werden, hinzugeſetzt: „doch das Bild hinkt, das Leben iſt kein Theater, wir ſpielen ja mit, oder vielmehr, weil wir ſelbſt auf der Bühne ſind, iſt es kein Spiel, ſondern ein Wirken.“ Hiezu ſetzt H. Gwinner, als hätte ich dies nicht beigefügt: „demnach wirken wir alle als höhere Schauſpieler.“ Dies iſt gehäſſig, iſt Läſterung. Er fährt fort: „der Inhalt, das „eigentlich Werthvolle dieſer Thätigkeit an ſich, welche zugleich Arbeit für den Weltzweck ſein ſoll, bleibt mit dieſem im Dunkeln.“ Nun ich denke, der Weltzweck iſt, daß das Gute werde: hält mich H. Gwinner für verpflichtet, in der Kritik eines Dichtwerks zu doziren, was das Gute iſt, ein Syſtem der Pflichten und Tugenden aufzuführen? Vom Guten gibt uns der Dichter ein Beiſpiel durch eine der Formen, worin es ſich vollzieht, indem er ſeinen Fauſt als Herrſcher für das Wohl eines Volkes wirken läßt. Daß er das ſehr ungenügend zur Darſtellung bringt, hievon, ich muß es abermals wiederholen, kann hier ganz abgeſehen werden, die Intention habe ich hoch anerkannt. Aber H. Gwinner möchte mich frivol haben und da ers nicht findet, macht er mich dazu. Sollte Fauſt etwa Klöſter ſtiften? Dient das dem Weltzweck, der ja H. Gwinner ganz hell ſein muß? — „Illuſionsſelige Streberei“: das höhniſche Subſtantiv wird hier, mit neuem Epitheton, wieder angebracht und zu „Wanderſchritt“ (Wort aus einem Brief Goethe's, das ich zitirte,) wird blöckend in Klammer geſetzt: vulgo Fortſchritt.

Erweitert ſich die Perſon des Helden zu allgemeiner Bedeutung, ſo kann dies nicht anders ſein bei der des Mephiſtopheles. Ich habe nun in der erwähnten Analyſe die Gegenſätze, die ſich in beiden gegenüberſtehen, in Begriffe gefaßt, im Bunde der beiden das Bild einer Wechſelwirkung geſehen, in welche dieſe Gegenſätze miteinander treten, und hierin die Ausſicht eröffnet gefunden, daß aus ihrem Durchdringungskampf eine Verſöhnung, eine Einheit hervorgehen werde. Dabei habe ich, wie öfters, mit Nachdruck dem Scheine vorgebeugt, als habe uns der Dichter Begriffsſchemen vorgeführt; hiefür iſt übrigens ja ſchon geſorgt durch die im Voraus von mir feſtgeſtellte, hier in Geltung tretende Bedeutung des Begriffs ſymboliſch. H. Gwinner hat in ſeiner Einleitung dieſen Begriff, wie ich ihn anwende, gutgeheißen: „es iſt bei Fr. Viſcher rühmend hervorzuheben, daß er, obwohl auch ſeine Fauſt Idee gar ſehr ins Weite und Leere fällt, doch überzeugend jene von Düntzer, Köſtlin u. And. vertretene Anſicht widerlegt, als dürfe man, weil es dem Dichter nur um ein konkretes Lebensbild zu thun geweſen ſei, keine allgemeine und ſymboliſche Bedeutung darin ſuchen.“ Die Einſchränkung durch den Zwiſchenſatz „obwohl“ hebt dieſes Einſtimmen nicht auf; iſt zugeſtanden, daß Individualität einer poetiſchen Perſon und Allgemeinheit der Bedeutung einander nicht ausſchließen, ſo muß dann, ob Einer dieſe Allgemeinheit zu allgemein, zu „weit und leer“ genommen hat, an andrem Ort unterſucht und entſchieden werden. Und trotz dieſer Einräumung ſagt Gwinner, bei Anlaß von J. Schmidt auf mich zurückkommend, wenn der Dichter Faktoren hätte darſtellen wollen, die in der Menſchheit thätig ſind, ſo lange ſie eine Geſchichte hat, Faktoren wie: feuriger Idealismus und auf das Empiriſche ſich ſteiende Ironie, ſo hätte es nicht zweier Perſonen bedurft; das ſeien eigentlich die zwei Seelen, die ſich in Fauſts Bruſt bekämpfen, deren Kampf alſo ohne ſolche Dopplung verlaufen könnte. Die Einräumung des Symboliſchen iſt damit rein aufgehoben. Nur Ein Beiſpiel! Es iſt doch unbeſtritten, daß Taſſo und Antonio, obwohl ſie ganz greifliche

Perſonen bleiben, im Verlaufe des Goethe'ſchen Dramas, vorzüglich aber am Schluß, in Taſſos letzten Worten, ſich mehr und mehr zu der allgemeinen Bedeutung erweitern: Phantaſie-Leben und Lebenskunſt, wogendes Seelenleben des Idealbildenden Künſtlers und ſicherer Takt des Staatsmanns und Hofmanns. Nun hat Taſſo die redliche Abſicht, die Lebenskunſt auch ſich anzueignen, er iſt durchdrungen von ihrem Werthe und bemüht, ſie zu lernen; nach obigem Satze H. Gwinners müßte man aufſtellen, Goethe hätte einen beſonderen Vertreter für dieſes Glied des Gegenſatzes nicht bedurft, durch eine Reihe von Scenen, worin Taſſo trotz ſeinem guten Willen dennoch mit der Welt der Form, Konvenienz, mit der Realität der Verhältniſſe collidire, hätte er ohne dieſe Zweiheit von Perſonen ganz gut zeigen können, wie unendlich ſchwer die Vereinigung jener Gegenſätze ſei. So ſchneide man denn dieſen Antonio aus der Handlung heraus, wenn man kann! — Nun zurück zum „Obwohl“! Etwas Allgemeines erlaubte demnach H. Gwinner in Fauſt und Mephiſtopheles zu finden, nur dürfe man nicht „ins Weite und Leere fallen.“ Er wird alſo, ſcheint zu folgen, etwa geſtatten, daß man in Mephiſtopheles nur einfach das Böſe dargeſtellt finde — ſymboliſch in dem von ihm eingeräumten Sinne. Das wäre ja aber auch zu „weit und leer“, denn es iſt ein Faktor, der durch die Weltgeſchichte geht, ſo lange es eine gibt, und es lauert ja auch in Fauſts eigener Bruſt hinter der einen der zwei Seelen, die in ihr wohnen; da hätte alſo der Dichter ebenſowenig zweier Perſonen bedurft. Nein! nein! nichts von allgemeiner Bedeutung! Perſon, wirkliche Perſon, nicht bloß poetiſch fingirte, muß Mephiſtopheles ſein, ſonſt fällt man ins zu Weite und Leere! — Dies und nichts anderes iſt das Ergebniß.

Daß aber Mephiſtopheles nicht einfach das Böſe vorſtelle, ſondern — durch vermittelnde Begriffe, die ich aufgezeigt habe, — den Verſtand, den Geiſt der Erfahrung, den Geiſt der Wirklichkeit, das geht aus den reichlichen Stellen, wo er Wahrheit ſpricht, heilſame, obwohl von ihm nicht heilſam gemeinte Lehre vorbringt, Maß und Ziel predigt, all den Stellen, wo er ſchlagend halb Recht hat, ſo überzeugend hervor, daß ein Blinder es ſehen ſollte. Dieſe Bedeutung iſt der innere Grund, warum er ſo behaglich behandelt iſt bis auf die Momente, wo die Teufelskralle herausſieht. Für den Humor in Mephiſtopheles muß H. Gwinner nicht eine Spur von Ader haben. Er meint es nur anführen zu dürfen, daß ich z. B. die Einladung zum Antritt des Weltgangs behaglich nenne, um mich lächerlich zu machen.

Wie Fauſt auf der andern Seite zu einem Bilde der Unverwüſtlichkeit der Strebe-Natur des menſchlichen Geiſtes ſich erweitert, zu einem Bilde des Idealismus in dieſem Geiſte des Strebens, der aber in ſeiner Einſeitigkeit zum wilden Ueberſturze wird, das habe ich nicht etwa kurzweg behauptet, ſondern aus dem Wortlaute der betreffenden Stellen des Drama entwickelt. Ein Quodlibet von Gegenſätzen nennt H. Gwinner die Begriffspaare, die ich aufſtelle. Damit ſind ſie wohl kritiſirt? — Aus der ſo ſich vertiefenden Bedeutung der Zwei ergibt ſich folgerichtig, wohin der Dichter mit ihrem Bunde zielt: zu einer Vereinigung der zwei, in ihrer Trennung und widerſprechenden Einſeitigkeit ihr Recht in Unrecht verkehrenden Faktoren; Fauſt ſoll von Mephiſtopheles, gegen deſſen Willen (ſofern er auch das Böſe iſt) lernen, ſoll lernen, ſich ins Wirkliche fügen ohne ſein Idealſtreben zu opfern, es auffaſſen, ſich mit ihm einlaſſen, in ihm *wirken* mit Maß, Geduld, Reſignation und mit ſo viel Illuſion, d. h. ſoviel Hoffnung, Herrliches zu erreichen, als überhaupt nöthig iſt, um *etwas* zu erreichen. Dies erhellt ſonnenklar aus dem Schluß des zweiten Theils, der vor dem Dichter noch nicht klar ſtand, als er die älteſten Theile ſchrieb, als er noch ſchwankte, ob er ſeinen Fauſt nicht dem Untergang weihen ſolle, der ihm aber früher in Sicht auftauchte, als man gemeinhin annimmt. Auch dies nun, dieſes Wohinaus, habe ich nicht kurzweg behauptet, ſondern aus den gegebenen Prämiſſen — der Dichtung und meiner Analyſe — entwickelt. H. Gwinner läßt dieſe Entwicklung weg, ſtellt ihr Ergebniß nackt hin und gibt es, ſeiner Begründung beraubt, dem Hohne Preis. „Der Pakt iſt nichts als Durchdringungskampf“ (dieſer angeblichen Prinzipien) „und das Facit dieſes Prozeſſes das höchſte Gut“ — „Es ſoll ein Glück verheißender Seelenbund zur Erzeugung des vollkommenen Menſchen herauskommen“ — „wahrhaft erſprießlicher Seelenbund“ und dergleichen. — Man kennt dieſen edlen Kunſtgriff, ein Unterſuchungs-Ergebniß ohne ſeine Bindeglieder hinzuſtellen und ſo den Schein des Bodenloſen, des Verrückten darauf zu werfen. Nebenher wird, ganz entſprechend dem Ganzen dieſes Abthuns, ein Giftklümpchen Hohn auf die Novelle: „Auch Einer, eine Reiſebekanntſchaft“ geſpritzt.

Ganz ſpottwerth verwunderſam kommt es H. Gwinner auch vor, daß ich die Frage vom Gut, vom wahren Gut, vom höchſten Gut aufnehme, worauf, wie ich meinte, die Frage nach dem Weſen und Werth der Illuſion, welche aufzunehmen Fauſts Fluch auf alle Freuden fordert, mit Nothwendigkeit führen muß. Der Held, der hochbewegte, irrende, ſuchende Ringer auf der Bühne, ſoll uns wohl eigentlich nichts angehen? Wir ſollen nicht um ihn beſorgt ſein, nicht Mitleid mit ihm fühlen, wenn er fällt? Nicht uns mit und in ihm erheben, wenn er aufſteht? Es ſoll ſich nicht in ihm auch um uns, nicht um die Angelegenheit der Menſchheit handeln? Man ſoll alſo nicht fragen dürfen nach dem, um was ſich im Grund jede Tragödie dreht, nur im Fauſt ausdrücklicher als in tauſend anderen dreht, nach dem wahren Wohle? Nicht nachdenklich theilnehmen und nachfragen, wo denn der Irrthum ſteckt, wenn er ſo richtig ahnt, wo es nicht liegt, und doch nicht finden kann, wo es liegt? —

Es iſt in früherem Zuſammenhang geſagt, daß H. Gwinner offenbar fürchtet, man verkenne den Ernſt des Böſen, wenn man nicht fordert, Fauſt müſſe zur Hölle fahren. Ebenſo wird er natürlich ſcheu, wenn man nicht einfach das Böſe, ſondern auch den Weltverſtand, Erfahrungsgeiſt in Mephiſtopheles vertreten ſieht. Dies bedarf keiner Beleuchtung mehr, wohl aber das Verhalten H. Gwinners zu einem Punkte, der die poetiſche Behandlung des Mephiſtopheles betrifft. Es iſt gewiß nicht vonnöthen, daß ich hier die bekannten Stellen aufführe, woraus hervorgeht, wie dichteriſch frei Goethe mit der Vorſtellung des Teufels ſpielt, indem er ihm ſo manche witzige Worte in den Mund legt, aus denen direkt folgt, daß es eigentlich keinen Teufel gibt: er kann und darf es, ſo wird ſich jeder Unbefangene ſagen, weil er vorher ſo gut dafür geſorgt hat, daß die poetiſche Illuſion in Kraft beſtehe, und je im nächſten Moment wieder dafür ſorgt, daß ſie mit voller Lebendigkeit ſich wieder herſtellt. Daran nimmt nun H. Gwinner großes Aergerniß, das aber, wie wir ihn ſchon kennen, nicht in Schauder und Wehmuth, ſondern in anderen Tönen ſich Luft macht. Was will er denn da nun eigentlich? Zuerſt ſcheint es, er wehre ſich nur für die Kompaktheit der Vorſtellung als poetiſchen Bildes: „Wir müſſen ihm doch wohl als dramatiſcher Perſon ſeine Ehre laſſen. Iſt etwa der Geiſt im Hamlet nicht als Geiſt, ſondern als Einbildung vorzuſtellen, weil Shakeſpeares erleuchteter Leſer an keine Geiſter-Erſcheinungen glaubt?“ Dieſer Einwand iſt zwar nur vorgeſchoben, wir wollen uns aber einen Augenblick bei ihm aufhalten. Shakeſpeare glaubte noch an Geiſter und ſeine Zuſchauer auch; er hat mitten im noch herrſchenden Geiſterglauben, wo er ſolche erſcheinen läßt, ihnen tiefſymboliſche Bedeutung eingehaucht, während er doch höchſt ſtimmungsvoll den Geiſterhauch bewahrt, ſo daß für uns, die wir an keine Geſpenſter mehr glauben, ein eigenthümliches Zwielicht entſteht: ſie ſind ihrer Bedeutung nach für uns Sinnbilder und doch verſetzen wir uns ganz in die Schauer derjenigen, die daran glauben. Goethe glaubt nicht an den Teufel und rechnet auf Leſer, reſp. Zuſchauer, die mit dieſem Glauben ebenfalls fertig ſind; ſo wagt er es und darf es wagen, die Illuſion ſtellenweiſe ſcharf zu durchbrechen und doch wiederherzuſtellen. Er als moderner Dichter, er als Kind der Aufklärung ſpielt poetiſch mit dem Teufel. Das iſt gegenüber dem äſthetiſchen Geſetze, welches Feſthaltung des Scheines fordert, keck, aber da er ſo geiſtreich ſpielt, die vom auflöſenden Gedanken durchlöcherte Bildlichkeit ſo ungetheilt wieder rettet, als ſtände ein leibhaftes Weſen mit der ganzen Naivetät des Lebens vor uns, ſo iſt da nichts zu tadeln, ſondern nur hoch zu rühmen. Das könnte H. Gwinner einſehen, es kommt aber an andern Stellen zu Tage, daß es ihm nicht um die poetiſche Kompaktheit zu thun iſt, daß er ein ſolches Ineinanderſchimmern von bildlichem Schein und ſcheinloſer Wahrheit nicht äſthetiſch, ſondern ethiſch verdammt, indem er ein poetiſches Spiel mit einem ſittlichen, mit einer Frivolität verwechſelt. In der Kritik von Biedermanns Aufſatz kommt H. Gwinner wieder auf dieſen Punkt zurück, führt meine Worte an, Goethe laſſe den Teufel oft Worte ſprechen, welche die Vorſtellung der Exiſtenz des Sprechenden aufheben (wie z. B. „den Böſen ſind ſie los, die Böſen ſind geblieben“), und fährt dann fort: „ja wohl, die Vorſtellung in den Köpfen der von ihm Bethörten! Es gereicht ihm zu beſonderem Vergnügen, für eine bloße Illuſion gehalten zu werden: „„den Teufel ſpürt das Völkchen nie, und wenn er ſie beim Kragen hätte.““ und hierauf bringt er eine Stelle aus Daubs Judas Iſcharioth, welche ebenfalls beſagt, der hölliſche Geiſt liebe es, den Unglauben der Aufklärung zu verbreiten, als exiſtire er nicht, um deſto ſicherer zu wirken und zu verderben. Weiteren Anlaß, ſich in dieſem Sinn auszuſprechen, gibt ihm K. Fiſchers Anſicht, daß Mephiſtopheles eigentlich kein Teufel ſei, und da kommt nun des Pudels Kern ganz zum Vorſchein: „in den Augen der Spinoziſten war das Böſe weniger furchtbar, als lächerlich, daher ſchaltet auch Goethe äußerſt frei mit der auch bei ihm ins Fabelbuch geſchriebenen Perſonifikation des Böſen, aber die ernſte Idee ſeiner Dichtung bricht dabei doch unwillkürlich durch“ u. ſ. w., wonach denn alſo der Dichter, wo er die Illuſion durchbricht, moraliſch-religiös ſinkt, wo er ſie herſtellt, ſich wieder beſſert, d. h. zum ernſtlichen Teufelsglauben erhebt. Intereſſant wäre es, zu wiſſen, wie H. Gwinner ſich den Gottſeibeiuns vorſtellt. Hörner, Pelz, Pferdefuß dürfen wohl nicht fehlen, ſonſt begänne bereits frivole Auflöſung.

So ſind wir auf unſern Anfang zurückgekommen. Der arge Pantheismus ſucht in Goethe's Fauſt ganz ungehörige Dinge, wie z. B. einen verrückten Durſt, zu erfahren, was die Welt im Innerſten zuſammenhält; er nimmt es mit dem Böſen nicht ernſt, daher verflüchtigt er die Perſon des Mephiſtopheles zu einer Allgemeinbedeutung, welche außer dem Böſen Solches umfaßt, was relative Wahrheit und Berechtigung hat; hiemit wird dem Bunde mit dem Teufel ſeine Gräulichkeit genommen, auch Fauſts Verbrechen beſchönigt, indem ſeinem Wollen ein Sinn untergelegt wird, wonach es nicht ohne Weiteres ſchuldhaft, ſondern zu einem Theil der Geiſtnatur adäquat erſcheint; und endlich alſo, wenn es wahr wäre oder ſoweit es wahr iſt, daß der Dichter mit der Vorſtellung eines leibhaften Teufels ſpielt, ſo wäre oder iſt dieß eine Leichtfertigkeit. Es genügt, dieß noch einmal ſchließlich zuſammenzuſtellen und hiemit zu konſtatiren. Da H. Gwinner ſeinen Satz, mit dem Pantheismus ſei ein anderer als laxer Begriff vom Böſen nicht vereinbar, unbewieſen hingeſtellt hat, ſo muß es uns erlaubt ſein, ebenfalls ohne Beweisführung das Gegentheil zu behaupten und uns einfach auf den Schlüſſel zur Löſung des Problems zu berufen, der findbar halbverborgen im Prolog und im Gange der Handlung liegt. Metaphyſiſche Fragen ſind ja hier nicht direkt aufzunehmen, es handelt ſich um die Beurtheilung eines Dichters, nur freilich ſieht man, wie das Verſtändniß vom metaphyſiſchen Denken abhängt: hat der Dichter formell äſthetiſch durch das ironiſche Spiel, das er mit der Figur des Mephiſtopheles treibt, und materiell (im ſpäteren Plan) durch die Worte im Prolog: „drum geb ich gern ihm den Geſellen zu, der reizt und wirkt — —“ und durch die ſchließliche Niederlage des Mephiſtopheles gezeigt, daß er dem Böſen kein wahres, eigenes Sein zuſchreibt, ſo hat für den Einen ſeine Dichtung innere Wahrheit, für den Andern iſt ſie ein frivoles Produkt der Aufklärung.

Auf was läuft ſchließlich alles hinaus? H. Gwinner glaubt zu ſtreiten für das wahrhaft und weſenhaft Ueberſinnliche, hiemit auch für die Reinheit der ethiſchen Idee, und er ſtreitet nur für Uebertragung ſinnlicher Vorſtellungen in das Ueberſinnliche und in das Weſen des Ethiſchen. Das muß ihm noch nachgehen von den Schopenhauer-Studien. Schopenhauer, ſo ganz metaphyſiſch und moniſtiſch im Prinzip, dem Urwillen, iſt doch darin ganz Materialiſt, daß ihm die Ideen, die ſtets von der wirklichen Perſonenwelt erzeugt, ſtets von ihr getragen, aber nicht ſelbſt Perſonen ſind und doch als die großen, ewigen Mächte das Leben beherrſchen: das Gute, das Sittengeſetz, die Pflicht, das Recht — als Schemen, als Nichts erſcheinen, eben weil ſie nicht ſelbſt Perſonen ſind. Man kann es auch Nominalismus nennen in der Bedeutung wie das Wort im Streite zwiſchen den Scholaſtiker-Parteien der Nominaliſten und Realiſten genommen wurde. Daher, weil für ihn die Ordnungen, die es binden, keine lebendigen Wahrheiten ſind, iſt ihm das Leben ein leeres Poſſenſpiel. Für den Ernſt des Böſen iſt in ſeinen Gedankenreihen eher noch ein Ort inſofern, als er doch etwas hat, was er an der Stelle des abgethanen Moralgeſetzes fungiren läßt: das Mitleid, wie er es fordert für den Jammer des Daſeins; daraus folgt, daß er auch den Ernſt des Böſen in ſeiner Weiſe allerdings anerkennt, da er die Selbſtaufwerfung des elenden Subjekts, als wäre es die Gattung, ſeine Verhärtung gegen das Mitleid als eine Empörung abſcheulicher Art betrachten muß, haſſenswerth und furchtbar, obwohl es nicht in einem Teufel hypoſtaſirt iſt. Hierin freilich iſt H. Gwinner weit über Schopenhauer hinaus: gibt es keinen Teufel, ſo wird frivol die Gefahr des Böſen verkannt.

H. Gwinner hat der Welt in Ausſicht geſtellt, ihr noch ein poſitives Bild davon zu geben, wie nach ſeiner Auffaſſung das Drama geführt ſein müßte, wenn der Dichter ſeiner erſten, der Sage angeſchloſſenen, ernſten Idee treu geblieben wäre. Er kann ſich die Mühe ſparen, ein verwandter Geiſt iſt ihm zuvorgekommen: „Zum Verſtändniſſe Goethe's. Vorträge vor einem Kreis chriſtlicher Freunde gehalten von Dr. Otto Vilmar (herausgegeben nach dem Tode des Verfaſſers vom Vater A. F. C. Vilmar Vierte Aufl. 1879). Den Hauptinhalt der Schrift bildet die Beſprechung des Fauſt. „Goethe war ein Kind ſeiner Zeit, die ſich vor Hölle und Teufel nicht mehr fürchtete, und darum hat er gleich im Prolog auf einen endlichen guten Ausgang des Ganzen, auf die Vergeblichkeit der Anſtrengungen des Teufels hingewieſen" — „Phraſen von Klarheit, Streben und Irren, vom Ürquell" — „Gipfel dieſer Redensarten in dem Vers:

„Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt."

„Dem erſten Theil des Fauſt liegt der Untergang des Helden offenbar von Anfang bis zu Ende zu Grunde und es muß deßhalb die im Prolog ausgeſprochene Hinweiſung auf ein anderes Ende nicht nur vom chriſtlichen Standpunkt als Abſchwächung des Ernſtes der alten Fauſtſage bezeichnet, ſondern auch, weil ſie dem Gang des Stückes widerſpricht, als unkünſtleriſch verurtheilt werden." — „Die Hölle hat uns Goethe nicht darſtellen können, denn er wußte nichts von einer Hölle" — — Genug! Das Ganze iſt charakteriſirt, wenn man ſagt: der Verfaſſer läßt Goethe, wo ers ihm recht macht, predigen, und übrigens predigt er ihm, wie er predigen ſollte.

Es war meine Abſicht, mich ſchließlich noch des Verwurfs zu erwehren, den H. Gwinner gegen mich wie gegen K. Fiſcher, J. Schmidt, Biedermann erhebt: daß immer aus der Perſon und dem Leben des Dichters erklärt werde, ſtatt daß das Gedicht aus ſich erklärt, an ſeiner innern Aufgabe objektiv gemeſſen und beurtheilt werde. Auf mich angewendet iſt dieſe Ausſage ungerecht, unwahr. Daß es bei keiner Dichtung ſo weſentlich wie beim Fauſt gegeben ſei, auf den Dichter, ſein Leben, ſeine Zeit zurückzugehen, dies gibt H. Gwinner zu; daß ich es nie auf Koſten der wichtigeren Aufgabe, der Beurtheilung des Gedichts aus ſich ſelbſt, der Haltung desſelben an ſeine eigene Idee gethan, davon zeugt alles, was ich darüber geſchrieben, ſo klar, daß ich kein Wort hinzuzufügen habe.

Zur Erquickung des Leſers nach ſo viel Mühen mag hier noch eine Probe von H. Gwinners Satzbauart ſtehen: „Die ethiſche Leerheit dieſer ganzen (Kuno Fiſcher'ſchen) Auffaſſung, welche freilich durch die ſpielende, dem magiſchen Motiv völlig inkongruente Behandlung, als wenn das menſchliche Leben eine Opernvorſtellung und Gut und Bös bloße Dekoration wären, von dem Dichter ſelbſt veranlaßt worden iſt, ergibt ſich überdies ſchon aus der Verwechslung der Idee der Erlöſung, welche Goethe ſowohl in der erwähnten Aeußerung bei Eckermann, als auch mit dem Schluſſe des zweiten Theils ins Auge gefaßt hatte, mit der Vorſtellung einer bloßen Läuterung, ja mit derjenigen der bloßen Entwicklung.“ Neuer Beitrag zu einer neuen Auflage des deutſchen Antibarbarus von K. G. Keller!

Der geduldige Leſer darf glauben, daß ich ſo müde bin, als er. So lange, lange Diatriben und dabei ſo blutwenig von Poeſie, von dem, um was es ſich in einem Gedichte doch ſpezifiſch handelt, vom Werthe der Anſchauung als Anſchauung! Aber man ſei gerecht und ſehe zu, wo der Grund liegt! Zuerſt in der wunderbaren Gedankenfülle, die der Dichter in die kompakte Anſchauung zauberiſch verſenkt hat, dann aber freilich in ſeinen offenbaren Verlegenheiten und Gedankenverſtrickungen bei der überlang verſchleppten Fortführung und Vollendung, endlich im Wirrwarr der Kritik, die das Gedicht hervorgerufen.

Gottfried Keller.

Eine Studie. (Augsburger Allg. Zeitung 1874.)

Vorbemerkung 1880.

Seit dieſe Studie erſchienen iſt, hat Gottfried Keller herausgegeben: Züricher Novellen (zwei Bände 1878). Sie enthalten neben neuen Kompoſitionen die ältere reizende Novelle: Das Fähnlein der ſieben Aufrechten. Es wäre intereſſant genug, dieſe Sammlung nun im Zuſammenhang mit denjenigen Dichtungen zu beſprechen, welche der Studie vorlagen. Allein in dieſe Beſprechung müßte auch die neue Bearbeitung des Grünen Heinrich gezogen werden, von welcher längſt die drei erſten Bände erſchienen ſind, der vierte aber gerade ſo geduldermüdend auf ſich warten läßt wie vor Jahren der vierte Band der Leute von Seldwyla. Natürlich kann von einer neuen Beurtheilung nicht die Rede ſein, ehe der Schluß da iſt; ich bin genöthigt, die bisherige ſtehen zu laſſen, wie ſie daſteht, da, ſolang der Schluß fehlt, die in den erſchienenen drei Bänden vorliegenden Veränderungen ſo gut wie noch nicht vorhanden ſind.* — Längſt drängt es mich, auch über einen Landsmann und Geiſtesverwandten G. Kellers etwas zu ſagen, über Konrad Ferd.

---

* S. die Nachbemerkung am Schluß.

Meier. Wer ſeinen Georg Jenatſch und ſeine Novellen: der Schuß auf der Kanzel, das Amulet und der Heilige kennt, wird mir beiſtimmen in dem Urtheil, daß hier eine ächt ſtahlhaltige Kraft in unſere Literatur eingetreten iſt, wiederum, ähnlich wie in G. Keller, eine Kraft, die das Ideale in den Granitgrund der unerbittlichen Lebenswahrheit einzuſenken verſteht und wie ein ſtrenger Arzt vor das Angeſicht unſeres verwöhnten und verweichlichten Geſchmackes und Seelenlebens tritt, zugleich eine Kraft, die ihr Deutſch am Urquell der Sprache ſchöpft. Der innere Reichthum knapp zuſammengehalten, alles gegenſtändlich, nirgends das Subjekt mit überflüßiger Rede vordringend, der Stoff mit durchdringendem Denken gehegt, zur Reife verarbeitet, der Stahl künſtleriſch blank geſchliffen. Und dieſer geſtrenge Geiſt iſt an Humor wohl nicht ſo reich, wie G. Keller, doch nicht arm, man ſehe nur zu, wie im „Schuß auf der Kanzel“ eine ſchnurrige Anekdote zu einer anmuthigen, humoriſtiſchen, gefüllten, runden Novelle verarbeitet iſt. — Wenn der Schluß des Grünen Heinrich endlich erſchienen ſein wird, ſo erwächſt die ſchöne Aufgabe, die beiden ſo verwandten Talente, auf welche die Schweiz ſtolz ſein darf, eingehend miteinander zu vergleichen.

Die erſte Auflage der „Leute von Seldwyla“ erſchien 1856. Sechzehn Jahre von da bis zu den ſieben Legenden: eine lange Pauſe! Wir kommen darauf zurück und ſagen nur ſogleich: Die Friſche iſt in der Länge dieſes Schweigens nicht verflogen.

„Der grüne Heinrich“ iſt ſeiner Zeit von vielen Stimmen mit heller Freude begrüßt, von vielen angegriffen, neuerdings von Kreyßig (Vorleſungen über den deutſchen Roman der Gegenwart) in Fetzen geriſſen worden. Nicht zu entſchuldigen — wie wir zu zeigen hoffen —, aber zu erklären iſt dieſe Behandlung aus einem böſen Schein, welchen der grillenhafte Schluß rückwärts über das Ganze verbreitet. Wir wollen immerhin die Betrachtung mit dieſem beginnen, auf Gefahr des Vorwurfs, daß wir das Pferd am Schwanz aufzäumen.

Der grüne Heinrich will ſich in einer deutſchen Stadt (man erkennt leicht die bayeriſche Hauptſtadt) zum Maler ausbilden, wird nach einer Irrfahrt durch verſchiedene Stile in der Landſchaftmalerei ſeiner Kunſt überdrüſſig, nimmt wiſſenſchaftliche Studien auf, ohne zum Entſchluß einer neuen Laufbahn in dieſer Richtung zu gelangen, verſchwendet die Zeit in geſelligem Humor mit guten Kameraden, verſchuldet, zehrt die Sparpfennige ſeiner Mutter auf, um die Schulden zu tilgen, friſtet ſein Leben noch eine Zeit lang durch Verkauf ſeiner Malerſtudien, ſeiner ganzen Habe, endlich durch niedrige Handlanger Arbeit, ſchreibt ſeiner guten, treuen, opfernden, ſehnenden Mutter nicht mehr, wird als zahlungsunfähiger Miethsmann auf die Straße geſetzt und tritt hungernd den Weg in ſeine ſchweizeriſche Heimat an. So lautet bis dahin der dürre Auszug, ſchweigend von der Welt inneren Lebens, das die Bewegung vom Anfangspunkte bis zu dieſer Oede in ſich ſchließt. Aus dieſer Innenwelt müſſen wir für jetzt nur erſt mit kurzen Worten ſo viel heraufnehmen, daß wir dem Mißverſtändniß vorbeugen, als habe Heinrich auch die Seele verlumpt. Er hat ſich die Wahrhaftigkeit, den Stolz, das Mitleid mit fremdem Unglück, die Keuſchheit, die Strebkraft des denkenden Geiſtes bewahrt; man erkennt: aus dem muß doch noch etwas werden, nur erkennt man nicht, was? Jetzt folgt ein zur Abrundung der Kompoſition ſehr ſchön erfundenes Motiv. Den Todesmatten, Halbverhungerten führt ſein Weg zum Gut eines Grafen, den er ſechs Jahre früher kennen gelernt, als er an Hoffnung reich nach der deutſchen Stadt hinreiste. Hier findet er Gaſtfreundſchaft, hier findet er ſeine an einen Trödler verkauften, vom Grafen entdeckten und erſtandenen Studien wieder, hier eine anmuthreiche Pflegetochter, Dorothea, in die er ſich verliebt, die ihn nicht ohne Hoffnung läßt, und wie neugeboren reist er der Heimat zu. Aber inzwiſchen hat er die arme Mutter noch immer ohne Nachricht gelaſſen. In der Vaterſtadt angelangt, begegnet er einem Leichenzuge, folgt ihm an das offene Grab und vernimmt aus der Rede des Geiſtlichen, daß in dem Sarge ſeine Mutter liegt, welche, nachdem ſie ihm alles geopfert, ſich in Sehnſucht und Kummer verzehrt hat. Dieſen Schlag überlebt der Schuldbewußte nicht, er wird neben der Mutter und dem früh verlorenen Vater begraben.

Alſo dazu haben die, obwohl krummen und dornigen, Wege geführt, auf denen, wie es ſchien, ein Jüngling zum Mann reifen ſollte?

Um eine Antwort auf dieſe ſtaunende Frage zu finden, müſſen wir, freilich ohne viel Hoffnung, etwas weiter ausholen.

Keller betitelt ſeinen grünen Heinrich „Roman." Daß dies nur halb ernſt gemeint iſt, erkennt man ſehr leicht, wenn man nur ein Stück hineingeleſen; Kreyßig hat ſich durch die Bezeichnung myſtificiren laſſen, und ſchon die falſche Klaſſification mußte ſein Urtheil verſtören. Es iſt ein Mittelding zwiſchen Roman und Selbſtbiographie und gehört hiermit überhaupt einem fraglichen Genus an. Geſtehen wir uns nur, daß ſelbſt Goethe's „Dichtung und Wahrheit" Poeſie und Geſchichte in einer Weiſe miſcht, die eben doch an einer gewiſſen Schiefheit leidet. Kein Vernünftiger wird darum die Tiefe und Großheit dieſes Werks verkennen: den genetiſchen, organiſchen Geiſt, der dieſes Gemälde des Werdens durchdringt, die ſtete Zuſammenfaſſung des Individuums mit dem Allgemeinen, den weiten Kreiſen der Wiſſenſchaft, Kunſt, Dichtung, der häuslichen und geſelligen öffentlichen Zuſtände, worin dieſer einzelne Werdende wurzelt und woraus er die Säfte ſeines Lebens ſaugt, ſeine Entwicklung ſchöpft, — ein breites, volles, epiſches Bild, durchleuchtet von Sternen hoher Weisheit und ewiger Wahrheit. Allein in gewiſſem Sinne doch zu ſehr Kunſtwerk: eine Selbſtbiographie ſoll ſtrenger, ſoll ſachlicher ſein. Nicht als müßte jede Menſchlichkeit gebeichtet werden; gerade ein Zuviel der Entblößung iſt erſt recht ein Thun der Eitelkeit, die ſich auf andern Punkten für das grauſame Selbſtgericht um ſo ſüßer entſchädigt: das ſieht man bei Rouſſeau. Alſo ohne Zudecken kann es nicht abgehen, dennoch hat bei Goethe eine zu weiche Künſtlerhand die herbe Wahrheit überſtrichen — eine Glättung, wofür uns die ruhige Selbſtironie, mit der er ſeinem Werden zuſieht, und die ſchöne Geiſtesfreiheit, die ſich darin offenbart, doch nicht entſchädigen kann. Nun aber hat er, um abzurunden, auch hinzugedichtet; dazu liegt die

Verſuchung begreiflich genug im Kompoſitionsbedürfniß des Poeten. Es iſt immer ſo eine Sache, wenn ein Dichter ſein Leben beſchreibt: denn wie ſchwer muß es ihm werden, von ſeiner Art zu laſſen! Dieſe aber leitet ihn an, ein Kunſtwerk zu ſchaffen. Nun iſt nicht zu beſtreiten, daß auch der Geſchichtſchreiber in gewiſſem Grad ein Künſtler ſein muß: er muß ausſcheiden, erhöhen, gruppiren, um die in den Erſcheinungen verhüllt liegende Einheit ans Licht herauszuarbeiten. Aber der Dichter wird ſchwer dem Reize widerſtehen, mehr zu thun: zu erfinden, hinzuzudichten, zwar ganz dem Charakter gemäß und niemals ohne innere Wahrheit, aber doch bedenklich, denn der Leſer ſucht bei dem Geſchichtſchreiber faktiſche Wahrheit; es bleibt immer etwas beunruhigendes, wenn man nicht genau ſehen kann: was iſt wirklich geweſen und geſchehen?

Es iſt freilich ein ſtarker Unterſchied: Goethe gibt Selbſtbiographie mit eingetragener Poeſie, Keller einen Roman, alſo Poeſie, nur mit offenem Durchblick auf Selbſtbiographie; dennoch entſteht auch hier eine Miſchung, aus der man nicht recht klug wird. Wir faſſen dies gleich an dem Punkte, der uns zunächſt angeht, da wir für den ſeltſamen Schluß eine Erklärung ſuchen. Sein Held iſt eine Natur voll Nerv, Phantaſie, Empfindung, Feuer, mit einem Kerne ſo herb und hart als nur irgend der Stein des Pfirſichs. Gute Kräfte ſind in dieſer Herbe verborgen: die Strenge eines werdenden Charakters, der das Gefühl abzwingt, wo andere ſich ihm hingeben, die Schamhaftigkeit einer keuſchen Seele, ähnlich der hartſchaligen Sprödigkeit einer unentwickelten Jungfrau; aber das miſcht ſich mit einem großen Stück puren Eigenſinns, der ganz ins Grillenhafte geht. „Jetzt gerade erſt recht nicht!“ Dieß iſt die Loſung, die das, doch weiche, gute, kindlich pietätsvolle Herz in den freundlichſten, rührendſten, mahnendſten Lagen unfreundlich, wortkarg, ſtumm, trotzig, ſtarr, grauſam macht. Wo es ihm gut geht, möchte er lieber fort; wo er geliebt wird und liebt, da ſchweigt, beleidigt er und reißt aus, damit nur nicht gar noch ſichtbar werde, wie ihm die Augen übergehen; einmal entzückt ihn das anmuthig ſchalkhafte Thun der geliebten Dorothea, ſo daß er ſich in Gefahr glaubt, das Geheimniß ſeines Gefühls, das er aus Scham und Stolz wie ein mürriſcher Wächter hütet, zu verrathen; daher „hielt er ſich gewaltſam zurück, aber das that ihm ſo weh, daß er aus Verzweiflung unartig und launiſch wurde und ſich die ſchönſten Stunden unwiederbringlich verderbte.“ Auch die ſchuldvolle Vernachläſſigung ſeiner Mutter hat dann zum Theil ihren Grund in dieſem Tick: er iſt ein Sohn voll Kindesliebe, und der Kobold in ihm räſonnirt und rebellirt gegen dieſe Kindesliebe. Er erzählt von einer Stunde glücklicher Stimmung, da er neben Dorothea im Wagen in den ſonnigen Herbſt hinausrollt: nur „war es ihm, als ob er böſe wäre auf ſeine arme Mutter, die da im Unterlande ſäße und in ihrem Schweigen die unerhörteſten Anſprüche erhöbe, alles zu laſſen und ein ungetheiltes Herz zu ihr zu bringen; denn in ſeiner Konfuſion und bei der Neuheit der Empfindung glaubte er, daß es jetzt um die Liebe zu ſeiner Mutter geſchehen ſein müſſe, da er eine Fremde mit ſolchen Augen anſah, wie er noch nie eine angeſehen.“

Iſt das Menſchenherz und am meiſten das Dichterherz in Gefahr, zu beſchönigen und zu verſchönern, wo es ſich ſelbſt ſchildert, ſo hat unſer ſelbſtbiographiſcher Poet dagegen offenbar einen eigenen dämoniſchen Trieb, ſich zu verhäßlichen. Er übertreibt im Schlimmen, wenn andere im Guten übertreiben, er macht den Murrgeiſt, den ſtörriſchen Dämon in der Menſchenbruſt zu einem hart neben dem guten Geiſt wohnenden Teufel. So entſteht ein Widerſpruch, zu grell, um begreiflich zu ſein; denn wohl bewegt ſich alle Individualität in Widerſprüchen, aber es verſteht ſich, daß ſie nicht dargeſtellt werden dürfen als wären ſie unlösbar. Das Schweigen gegen die arme Mutter wird in ſeinen Anfängen noch ganz natürlich aus Scham und Wahrhaftigkeit erklärt, da der ins Elend verſinkende Sohn nichts gutes zu berichten hat und nicht lügen will. Allein ſo lange, wie dann geſchieht, fortgeſetzt und zwar mehr noch aus grillenhaftem Eigenſinn fortgeſetzt, erſcheint es als unbegreifliche und unverantwortliche Barbarei.

Wie iſt nun das? Es führt ja eben zu dem Schluſſe dieſer romanhaften Selbſtbiographie, die ſo ganz unorganiſch abfällt. Haben wir es mit dem wirklichen Menſchen zu thun, hat ſich dieſer etwa thatſächlich einmal arg langes Schweigen gegen die ferne gute Mutter zu Schulden kommen laſſen und ſtraft er ſich, indem er die Länge dieſer Unterlaſſung über das Thatſächliche hinaus dehnt, durch dieſen peinlichen Schluß? Will er ſagen: damals hätte man mir den Kopf abhauen ſollen, ſpricht er ein Todesurtheil gegen ſich? Oder hat er aus irgend welchem andern Grunde den abreißenden Schluß im Sinn, und übertreibt er darum die Länge des ſchuldvollen Schweigens?

Dieſer andere Grund aber, was für einer mag es ſein?

Halt! Steckt nicht ein Symbol dahinter? Will uns der Dichter nicht ſagen: der alte grüne Heinrich iſt todt und ein neuer ſteht auf? Ja, aber wo iſt der neue, da die Todten ja todt ſind? Nun — der welcher es ſchreibt, der lebt ja doch! Und wer iſt dieſer Der? Ein Dichter. Soll es alſo heißen: der grüne Heinrich, der nicht wußte, was er werden ſoll, iſt geſtorben, und da der grüne Heinrich, der dieß erzählt, ein Dichter iſt, ſo könnt ihr jetzt merken, wer auferſtanden, was er als Auferſtandener geworden iſt?

Ich quäle den Leſer mit dieſer Dialektik wie ihn der Poet mit dem Schluſſe quält, dem die Dialektik gilt. Aber ſie war nicht zu umgehen: ſie rechtfertigt das Prädikat: eine Art ſchwebenden Mitteldings zwiſchen Poeſie und Selbſtbiographie. Wir ſtehen hier, dieß mußte ich nachweiſen, in der Wahl: entweder dem Selbſtbiographen mit unzarten Schlüſſen in ſein Privatleben hineinzugreifen oder dem Dichter eine phantaſtiſche Symbolik, einen närriſchen Sprung aus der Illuſion der objectiven Darſtellung in den Kopf des Leſers unterzulegen, und beides taugt nichts. Summa Summarum — eine tolle Art von Abſchluß, ein Schnake, eine Mücke, eine „naupengeheuerliche Geſchichtsklitterung.“

Uebrigens, um auf die zweite Deutung zurückzukommen, iſt es erſt nicht ſo gewiß, ob wir denken ſollen: es ſei ein Dichter, der auferſtanden iſt. Denn der Verfaſſer ſcheint auch Anſtalten zu machen, ſeinen grünen Heinrich zu einem Manne des öffentlichen Wirkens zu erziehen. Er führt ihn auf der Heimreiſe über Baſel, läßt ihn hier einem Schützenfeſt beiwohnen, die ganze für die Schweiz allerdings weſentlich politiſche Bedeutung dieſer Feſte erkennen und fühlen, beſchäftigt ſich mit der Lage ſeiner Heimat in dem beſtimmten geſchichtlichen Zeitpunkt, dem zuerſt die Freiſcharenzüge gegen Luzern, dann der geſchloſſene Staatenkampf gegen den Sonderbund und die geſunde Frucht desſelben, die neue Verfaſſung der Schweiz, folgten; er durchdringt und ſättigt den Charakter ſeines Helden mit mannhaftem Bürgerbewußtſein und Spannkraft zum Streite gegen die Mächte der Lüge und Unfreiheit. Doch dieſe Wendung darf uns wohl nicht irre machen: der Dichter, der es ſchreibt, wird eben denken: Dichtkunſt allein mache noch kein Mannesleben, und ſeine Meinung wäre, wenn die zweite der obigen Deutungen richtig iſt: vom Tod erſteht ein Dichter auf, der zugleich ein ganzer Menſch und Mann iſt.

Nicht von den anderweitigen Teufeleien, die er aus ſeinen Knabenjahren erzählt, ſoll gelten, was ich von Uebertreibung ins Schwarze geſagt habe: wie der grüne Heinrich durch eine wohlausgeſponnene Erdichtung eine Schulſtrafe auf einen Kameraden ablädt, wie er aus dem zwar eigenen, doch unter vertrauender Obhut der Mutter ſtehenden Sparhafen Geld ſtiehlt, wie er ſich mit einem andern Knaben in ein Syſtem der gegenſeitig durchſchauten und doch fortgeführten Wechſelbelügung hineinlebt, wie er ſich an die Spitze ſeiner Kameraden ſtellt, die gegen das Haus eines taktloſen Lehrers ziehen, um ihn zu verhöhnen: das iſt nur gründlich wahre Bereicherung der Seelenkunde, des Blicks in die Abgründe, die dämoniſch in der menſchlichen Seele klaffen; ſchon über die Knabenjahre hinaus komponirt er in formalem Recht, aber doch undankbar und unedel, einen raffinirten Mahnbrief an ſeinen Lehrer, den Maler Römer, um Geld, das er ſeiner Mutter ſchuldet, — ein Streich, den er fürchterlich zu bereuen hat: wiederum nur ganz aus der Wahrheit der menſchlichen Seele heraus offen und ehrlich gebeichtet; anders aber verhält es ſich mit einem Duell, das er als Jüngling in der ſpäteren Malerlaufbahn mit einem Freunde beſteht und worin er dieſen tödlich verwundet, als Ritter nämlich für ein treulos verlaſſenes Mädchen und als Ritter für — den perſönlichen Gott, denn er iſt von dem Gegner gefordert worden, als er ihm vorrückte: ſeine Untreue komme daher, daß er an dieſen nicht glaube. Ich muß zunächſt hier noch eine Stelle aus der Beurtheilung von Kreyßig anführen. Dieſer citirt Kellers Wort: „Heinrich dachte nun mit ungewöhnlicher Zärtlichkeit an den Freund wie an ein köſtliches Pergament, auf welches man ſeine heiligſte Ueberzeugung ſchreiben will“, und er ſetzt dazu ein: Sic! Merkt er nicht, daß der Dichter hier ironiſch eine Verirrung des Gemüths ſchildert, hat er nicht geleſen, wie gut dieſelbe im Vorhergehenden motivirt iſt? Sind wir dahin gekommen, daß unſere Kritiker ſubjektiv und objektiv nicht mehr unterſcheiden können? — Aber eine andere Schwierigkeit drängt ſich hier auf: dem Heinrich, wie er ſonſt geſchildert iſt, ſieht doch die Waffenkunſt und der blutige Handel nicht gleich, man denkt alsbald: dies iſt erfunden, und zwar mehr phantaſtiſch als glücklich erfunden, und da doch immer etwas wie Selbſtbiographie hindurchſieht, ſo befindet man ſich eben wieder in der Klemme, die, wie ich gezeigt habe, bei einem Zwitterwerk von Geſchichte und Poeſie nicht ausbleibt, der Klemme zwiſchen „Wahrheit und Dichtung.“

Nun aber genug des Genörgels, deſſen Schuld wir zwar von uns ab auf die ſchwachen Partien, ja auf das amphibiſche Genus des Buches wälzen müſſen, und vorwärts zu allem Schönen, Tiefen, Herrlichen, was darin ſteht! Es iſt die Stoßvogelhaſt, mit welcher eine obenhinfahrende Kritik den „Grundgedanken, die Tendenz“ aus dem lebendigen Leib eines Dichterwerks herauszuhacken eilt, woraus Beurtheilungen, wie die genannte, hervorgehen. Da gibt es kein Verweilen, kein Betrachten, kein Schauen: wer aber nicht ſchaut, wie will der den Schauenden verſtehen, denn was anderes iſt der Dichter, als ein Schauender? So roh wird ſein zartes Gebilde überhin angeſehen, daß es der Mühe nicht werth ſcheint, nur nach der Erklärung zu ſuchen, wo etwas auf den erſten Blick befremdendes vom Dichter aus innern Urſachen erklärt wird. Heinrich nimmt, wie er nach Deutſchland abreist, einen ſcheinbar kühlen Abſchied von ſeiner Mutter. Im Texte heißt es dann weiter: „Als er vor ihr her die vier Treppen hinabeilte, fühlte er, daß ſein Geſicht ganz heiß wurde, aber er bezwang ſich.“ Kreyßig berichtet einfach: „Heinrich nimmt einen recht kühlen Abſchied von ſeinem Mütterchen“, und ſo erſcheint ſchlechthin als Rohheit, was der Dichter aus einer inneren Scham ſeines Helden ableitet, das tiefe Gefühl herauszulaſſen. Die ganze Jugendgeſchichte thut dieſer Minos mit dem Prädikat ab: „ganz gewöhnlich und unbedeutend.“ Wie ſteht es mit der Aeſthetik als „exakter Wiſſenſchaft“, was die Herbartianer aus ihr machen möchten, wenn eine Bilderreihe die andern original und herrlich däucht, dem einen gewöhnlich und unbedeutend erſcheint? Wie ſoll er überführt werden? Und wenn wir andern keine Erklärung für ein ſolches Urtheil wiſſen, als daß wir denken, der Höllenrichter müſſe umgekehrt geleſen haben, und wenn er riefe: „Beweiſe mir das!“ wie können wir es beweiſen? Umgekehrt geleſen; d. h. mir ſcheint, er habe zuerſt nach dem Schluß gehaſtet, dieſer ſei ihm, während er nur barock iſt, blaſirt vorgekommen, und nun habe er, mit höhniſchem Lippenzucken flüchtig rückwärts blätternd, in alles die Blaſirtheit hineingeleſen. Aber „Die Leute von Seldwyla?“ Er erwähnt ſie gar nicht. Kennt er ſie nicht? Die Frau Amrain hätte doch allein ſchon hingereicht, jeden Schatten einer Vorſtellung von Blaſirtheit zu verjagen und ihm ein Bild der kernhafteſten ſittlichen Geſundheit dafür hinzuſtellen!

Wir wollen es anders anfangen, den grünen Heinrich zunächſt beiſeite ſtellen, unſern Standpunkt in dieſer Novellenſammlung „Die Leute von Seldwyla“ nehmen, von da, wie es uns dienen mag, nach den andern Werken — eben dem grünen Heinrich und nach den Sieben Legenden — ausſchauen und ſo die Züge zum Geſammtbilde ſammeln, d. h. zum Geſammtbilde der Dichterperſönlichkeit, vorerſt noch ohne ausdrücklich auf Kunſtform und Kunſttalent als ſolche einzugehen.

Was für ein Dichtersmann iſt es, der doch wirklich auferſtanden aus dem Grabe des grünen Heinrich vor uns ſteht? Wie iſt ihm der närriſche Tod bekommen? Nun, ein Dichter, bei dem es einem einmal wieder wohl wird. Nicht leicht habe ich meines Theils Werke eines Dichters ſo ungern beurtheilt, wie dieſe, denn ungern zerlegt man, wo man ſo im Vollen lebt und genießt. Froh wird man bei ihm: Lebensgefühl ſtrömt ins Herz, von geſundem Wein des Lebens erquickt geht man von dannen. Auch wenn er Schmerzen bringt, und er bringt ſchwere. Er rührt uns bis ins Mark und macht uns doch niemals empfindſam, matt und flau: denn er trägt ein ſtandhaft Mannesherz in der Bruſt, Schickſalsſinn und die thränenbezwingende, geſundkühle Klarheit des Denkens. „Es muß eine Schlichtheit und Ehrlichkeit mitten in Glanz und Geſtalten herrſchen, um etwas poetiſches, oder, was gleichbedeutend iſt, etwas lebendiges und vernünftiges herauszubringen“, ſagt er einmal; recht ſo, braver, richtiger Menſch, der du ſchon in dem doch noch ſo grünen Heinrich ſteckſt, zu dem daher der Graf mit ſo gutem Grunde ſagt: „Sie ſind ein weſentlicher Menſch!“

Dieſer ehrliche Mann iſt nun aber auch ein Schelm durch und durch. Was immer er anſchaut und wiederſpiegelt vom Menſchenleben, man ſieht immer ein Lächeln um ſeine Lippen ſchweben, man ſpürt ihm an, er denkt: es wird eben doch auch gemenſchelt haben. Nur einem Unverſtändigen und Bösartigen wäre erſt zu ſagen, daß dies nicht Blaſirtheit und auflöſende Romantik iſt, daß vielmehr mit der feſten Kernhaftigkeit der Geſtalten dieſes Zittern in der geiſtigen Luft, die ſie umſpielt, ſehr wohl zuſammenbeſteht. Die echte Dichter-Ironie iſt ja nicht Hohn. Vor dem Dichter ſtehen die Menſchen naiv, aber er würde die Naivetät nicht ſehen, wenn in ihm ſelbſt nicht ein gut Stück Naivetät wäre neben aller Ueberlegenheit. Die hohle Ironie kann nimmermehr naives Leben ſchauen und zur Anſchauung bringen. Jene umſpielende Luft iſt ja dieſelbe, die bei jedem echten Dichter weht, die Luft, worein Goethe's Geſtalten getaucht ſind, und einfach Ausdruck eines Bewußtſeins, daß jeder Werth ſeine

Gränzen hat, einfach die Bewahrung der Freiheit, womit der Poet über ſeinen Geſchöpfen ſchwebt, während er doch zugleich innig in ſie verſenkt iſt. Die Reinheit dieſer Ironie wird ſich immer dadurch bewähren, daß ſie auch Selbſtironie iſt. Auf Schritt und Tritt geht der Dichter des grünen Heinrich hinter dem grünen Heinrich her, der er ſelbſt iſt, und lacht mitten im Ernſte der Betrachtung ſeiner gefährlichen Bahn über ſeine Thorheiten. Wie köſtlich iſt ſeine Eſelei und Tölpelei, Eitelkeit, Selbſtgefälligkeit bei allem ſpröden Eigenſinn geſchildert! Wie reizend iſt es, was er da in nächtlicher Stille treibt, nachdem er gehört, daß bei der geliebten Anna, welche bruſtkrank wird und vor der er ſich rührend ſchämt, daß er nicht auch krank iſt, Erſcheinungen von ſomnambülem Fernſehen vorkommen: wie er zu Bette liegt, fällt ihm ein, daß ſie ihn möglicherweiſe wie gegenwärtig ſehe; mit dem lieben Gott, der ihn doch gewiß ſieht, will er es aber auch nicht verderben, und ſo hilft er ſich in dieſer Weiſe: „Ich ſtreckte mich im Bette anſtändig aus, kreuzte die Hände zierlich über der Bruſt und nahm ſo eine höchſt gewählte und ideale Stellung ein, um mit Ehren zu beſtehen, wenn Annas Geiſterauge mich erblicken ſollte. Allein das Einſchlafen brachte mich bald aus dieſer ungewohnten Lage, und ich fand mich am Morgen zu meinem Verdruß in der behaglichſten und trivialſten Figur von der Welt.“ Wie komiſch wahr und echt, wenn er das Geſtändniß ſeiner Liebe in einem hochrhetoriſchen Briefe niederlegt, der zu nichts weniger beſtimmt iſt, als je an ſeine Adreſſe zu gelangen, den er, höchſt zufrieden mit ſeiner Leiſtung, mehrmals durchlieſt und dann offen auf dem Tiſche liegen läßt, damit ihn, während er im Garten wandelt, „der Himmel oder ſonſt wer durch das offene Fenſter leſen könne.“ Wie hell und durchſichtig erkennt er die Sophismen, mit denen er ſeine Herzensuntreue vor ſich beſchönigt, da er die gefährlich ſchöne Judith beſucht, als das, was ſie ſind, als Sophismen; wie zierlich klingelt der Zipfel ſeiner Narrenkappe und wie gewaltig klopft ſein Herz, während er, noch in der Satyrmaske des Künſtleraufzuges, ſtramm und forſch zu dem unſinnigen Duell ſchreitet! Auch Menſchen außer ihm, wenn er ſie als klare Menſchen über die blinde Mehrheit erheben will, ſind Selbſtironiker: der vernünftige, feine und liebenswürdige Mann, der Graf, bei dem der grüne Heinrich in ſeinem Elend Aufnahme findet, ſagt zu den Thränen, die ihn bei der Umarmung ſeines Schützlings beſchleichen: „Es geht mir recht närriſch; als ich ein Schuljunge war, war nichts im Stande, mir Thränen zu entlocken, und ich galt für einen verſtockten Burſchen; ſeit ich groß geworden bin, iſt der Teufel alle Augenblick los, und höchſtens bring' ich es zu einem oder zwei gänzlich trockenen Jahrgängen.“

Dieſe Züge fühlen ſich auch Jean-Pauliſch. Keller hat eine unſerm ſentimentalen Humoriſten tief verwandte Ader. Auch an Jean-Pauliſche Fehler erinnert ſein Jugendwerk: bei dem vertrakt willkürlichen Schluſſe des grünen Heinrich muß man an Jean-Pauls verflüchtigende Kompoſitionsgrillen denken, ja vielleicht gar an die negative Ironie der Kunſt auf ſich ſelbſt, wie ſie die romantiſche Schule liebte, deren Vorläufer ja Jean Paul in gewiſſem begränztem Sinne heißen kann. Aber wir haben auch ſchon geſagt: ganz aufrecht und geſund ſei Heinrich aus ſeinem Grabe hervorgegangen, und übrigens auch auf die Zeit vor ſeiner Reiſe paßt die Vergleichung mit Jean Paul nur in beſchränktem Sinne. Seine Gefühlſamkeit ruht nicht auf abſtraktem Idealismus, und ſein Humor iſt daher nicht eine Kur, welche ſich dieſer ſtets aufs neue zu verordnen hätte.

Thoren ſeid ihr alle, Menſchen dürft ihr ſein, aber treibts nicht zu arg! Sonſt gehts krumm und ſchlimm! Sonſt folgt der Sturz ins Elend, im beſten Falle der Purzelbaum in die Lächerlichkeit! Es iſt nichts einfacher als dieſe — Lehre, wenn man ſo will, die nun durch die ſämmtlichen Novellen bald als Hauptfaden, bald als Einſchlag hindurchgeht. Wendet man mir ein, dies ſei doch eine ganz trockene Wahrheit, ſo antworte ich: eben! und weiſe auf das obige Wort von der Schlichtheit und Ehrlichkeit zurück; ja, Kellers reiche Phantaſie ſteht auf dem Grunde geſunder Trockenheit, ohne den eben einmal nichts rechtes und geradwüchſiges werden kann. Es iſt die Folie der Vernünftigkeit, auf welcher ſich die Menſchen als Narren abſetzen, ſei es als ſchlimme, denen nicht zu helfen iſt, ſei es als rettbare, die mit einem blauen Auge davon kommen. Wir durchlaufen von dieſem Geſichtspunkte mit raſchen Blicken die Novellenreihe. „Pankraz den Schmoller“ wollen wir zuerſt beiſeite laſſen; ich habe ein Bedenken gegen die Richtigkeit des Zuſammenhangs zwiſchen ſeinen Untugenden und ſeiner Prüfung; die zwei Väter in „Romeo und Julie auf dem Lande“ prozeſſiren ſich in verbiſſener Bauernwuth zu Schanden; der Sohn der Frau Amrain wird von ſeinen Seldwyler Thorheiten, namentlich der Freiſcharen-Unart, durch ſeine Mutter, das gediegene Urbild einer deutſchen Frau, mit herrlichem Gleichgewicht von

Mutterliebe und klug erziehender Vernunftklarheit hindurchgelootſet und zu einem richtigen Mann in Staat und Haus hinaufgebildet; wozu es die Legalität bringt, die in ihrem Grunde Knauſerei und nützige, knickige Habſucht iſt, werden wir ſpäter aus „die drei gerechten Kammmacher“ zu unſerer nicht geringen Beluſtigung erſehen; der Quackſalber und Winkeladvokat, „Stadthexenmeiſter“ Pineiß im „Spiegel, das Kätzchen“ erſchindet mit der grauſamen Liſt ſeiner Gewinnſucht das grauenhafte Glück der Ehe mit einer Hexe, und die Kokette, von der Spiegel erzählt, wie ſie ihre Freier und zuletzt ein treu liebendes Herz gemartert, erntet das Loos der alten Jungfern. Der „Schmied ſeines Glücks“, der eitle und phantaſtiſche Gimpel von Barbier, der im vollen Hanfſamentopf ſchwelgen darf, welche prächtige Ironie des Schickſals erfaßt ihn, da ihm der Hanfſame noch nicht fett genug iſt! Von einem kinderloſen, reichen alten Ehemann als Erbe eingeſetzt, thut er noch ein übriges, ſorgt ſeinem Gönner für einen Erben von ſeiner hübſchen Frau, findet ſich eines ſchönen Morgens auf die Straße geſetzt und endet als Schmied im traurig-buchſtäblichen Sinne des Worts, als Nagelſchmied. Hr. Victor Störteler („die mißbrauchten Liebesbriefe“) erfreut ſich eines guten Glückſtandes, er führt ein einträgliches Kaufmannsgeſchäft und hat ein angenehmes, zuthuliches, braves Weibchen, aber der Teufel reizt ihn an, Schriftſteller zu werden unter dem Namen Kurt vom Walde und dann ſich einer Verbindung windiger Geſellen anzuſchließen, die in Literatur machen und eine neue Sturm- und Drangperiode ins Werk zu ſetzen beſchließen; die Lumpen ſind ausgezeichnet charakteriſirt, es kann keine beſſer in Fleiſch und Blut übertragene Satire modernen literariſchen Humbugs geben; man wird von ihrem Treiben durch einen Kellner unterrichtet, der ſelbſt früher der edlen Kompagnie angehört hat, dann aber zur Vernunft und zum Metier zurückgekehrt iſt. Nun beſchließt Hr. Störteler, Gritli, ſein Weibchen, ins Geiſtreiche hinaufzubilden, zu ſeiner Mitdichterin und Muſe heranzuziehen. Da es mit Vorleſen und Anhalten zum Selbſtleſen nicht gehen will, leitet er auf einer Geſchäftsreiſe einen Briefwechſel ein, worin die Frau ſelbſtthätig ſich entwickeln und die verrückten Briefe, die er ihr ſchreibt, ebenſo hochgenial beantworten ſoll, und dieſer Briefwechſel iſt beſtimmt, publicirt zu werden. In ihrer Noth zieht die Arme einen Unterlehrer an der Volksſchule herbei, der ihr Antworten komponirt, wie ſie verlangt werden. Da ſie ihm fälſchlich angegeben, Adreſſat ſei eine Frau, ſo verliebt ſich der gute Narr in die Auftraggeberin, ſie aber liest die Liebe aus dem Feuer ſeiner Stilproben heraus und wird unbewußt davon angeſteckt. Hr. Störteler entdeckt den Betrug, verſtößt ſein Weib, bereut zu ſpät ſeine Rohheit, da ſie nun ihrerſeits auf Scheidung beſteht, wird dann von einer alten, widerwärtigen, häßlichen, affektirten, gefräßigen Schauſpielerin, von der er ſich „verſtanden“ ſieht, in eine zweite Ehe hineingeſchmeichelt, verhaust, zum Gelächter der Stadt geworden, mit ihr ſein Vermögen und verkommt. Nun aber bedarf der Briefkünſtler, der Unterlehrer Wilhelm, auch einer Schule des Schickſals. Es war zwar mehr Kinderei als Schlechtigkeit, was er that, und es iſt ungerecht vom Pfarramte, daß es ihn entläßt, aber er iſt bis dahin doch ein träumeriſcher, verliebter Narr geweſen und hat unter anderm ein ſparaſandliches Spiel mit der Mythologie getrieben (ſ. B. 3, 167), ja ſchlimmer: bei ſchlechtem Wetter und wenn es ihm zu knapp gieng, bei ſich ſelbſt behauptet: zu einem ſolchen Leben brauche man gar keinen Gott. Dieſem jungen Mann wird nun aber vom Dichter eine äußerſt geſunde Kur verordnet. Als Bauernſohn hat er den Landbau praktiſch gelernt, wird von einem Tuchſcheerer, der Landwirthſchaft treibt, als Hüter und Pfleger ſeiner Weinberge, Aecker, Wieſen angeſtellt, lebt lang als „Einſiedel“ in einem Weinberghäuschen, gedeiht nun in der Stille und im Arm der Natur „zu einem löblichen Weſen“, endlich wird der hübſche, ſonnenbraune Geſell vom geſchiedenen Gritli in ſeiner Einſamkeit entdeckt, beſteht wacker eine ſtarke Verſuchung, worin eine ſchalkhafte Freundin der guten Frau die Treue ſeines Herzens prüft, und feiert eine fröhliche Hochzeit mit dem ſo lange ſtill geliebten Weibe. Er wird Herr eines großen Landguts, ein angeſehener und wohlberathener Mann und Vater von wohlerzogenen Kindern, welche „als ſie erwachſen, wieder andere Wohlerzogene zur Ehe herbeiholten. Auch der Tuchſcheerer blieb in der Freundſchaft und erhielt ſich als ein geborgener Mann, ſo daß nach und nach eine kleine Kolonie von Gutbeſtehenden anwuchs, welche, ohne einem heitern Lebensgenuſſe zu entſagen, dennoch Maß hielten und gediehen.“ Und zuletzt ſpaziere der Held der erſten Novelle des dritten Bändchens („Kleider machen Leute“) noch auf, der gute Schneidergeſelle Strapinsky, der für entſchuldbare Schuld vom Schickſal, das ihm die Falle doch ſelbſt gelegt, ſo herb gezüchtigt und dann ſo hoch begnadigt wird. Denn als ihn der Kutſcher, der den Wandernden aufgenommen, im Wirthshaus zur goldenen

Wage in Goldach abgeſetzt und für einen Grafen ausgegeben, als ihn zuerſt der Wirth, dann nach und nach das ganze Städtchen, ausgenommen Herrn Buchhalter Böhni, für einen ſolchen hielt, ſpann ſich das nicht wie ein magiſches Netz um ihn, war nicht jeder Fluchtverſuch vergeblich, und zog ſich nicht das Netz unentrinnbar zu, als das ſchöne Amtsrathstöchterlein Nette die letzten Maſchen band? Er war ja im Herzensgrund eine ehrliche Haut, ein ordentlicher Menſch; das entſchloſſene Mädchen, mit ihm und durch ihn entſetzlich beſchämt, — wir ſprechen noch nicht von der Entlarvungsſcene, denn das gehört in ein anderes Kapitel, — das entſchloſſene und — eben doch liebende Mädchen erkennt es, rettet ihn vom ſchmählichen Untergang, ſetzt es beim Vater Amtsrath durch, daß er ſie ihm geben muß, er wird wohlbeſtellter Ehemann, ein großer Marchand-Tailleur und Tuchherr in Seldwyla, lebt beſcheiden, ſparſam und weiſe, und ſteht, nach Goldach übergeſiedelt, als runder, ſtattlicher, angeſehener Herr inmitten eines Segens von zehn bis zwölf Kindern.

Somit wäre uns denn die ſehr ſchlichte Weisheit, die unſer Dichter vorträgt, ſchon zu einem etwas farbigeren Bilde geworden, wir verfolgen aber noch nicht weiter Talent und Kunſt der Zeichnung und Farbengebung, ſondern freuen uns den Tendenzjägern zum Trotz noch einmal und ausdrücklich an der Einfachheit dieſer Grundlage, ja, wenn man will, ihrer volksmäßigen Einfachheit. Wir werden den Reichthum ſeiner Phantaſie und ihre Stärke im Traumgebiete kennen lernen; wir werden auch einen denkenden Geiſt in ihm finden, welchem der Zweifel nicht fremd iſt. Es iſt nicht Armuth, daß er ſich in ſeinen Novellen nicht auf das Feld ſchwierig verwickelter moderner Bildungswege und Fragen begibt, es iſt nicht Armuth, daß er jenen quellenden Reichthum nicht zu einer phantaſtiſchen Symbolik für profunde Probleme verwendet, er will ein einfaches Thema, um an ihm eine reine und ſolide Kunſt zu erproben. So ſteht er mit ſichern Sohlen feſt aufgepflanzt auf dem Boden der Wirklichkeit. Kurz, es iſt ein lebenstüchtiger Realismus in jenem guten Sinn des Worts, der die echte Idealität in ſich begreift. Aber ein Realismus von beſonderem Charakter. Was ihn eigenthümlich unterſcheidet, iſt eine gewiſſe ausnehmende Herbigkeit, eine Art von Unerbittlichkeit, womit er uns die Naſe auf den Granitgrund der Realität drückt, oder, um ein gröberes Bild zu brauchen, man iſt oft an den herzhaften Rettich erinnert, womit ſich E. Mörike, indem er ihn bis auf den Schwanz auffrißt, den Magen reſtaurirt, den ihm ſüßholzige Lyrik erſchlafft hat. Doch dieß iſt für das, was wir hier ſagen wollen, „ne thörichte Figur, ſie fahre hin;“ es iſt eben ſchwer, dieſes ganz eigenartig Herbkräftige zu bezeichnen, was ich an Keller in ganz anderem, edlerem Sinn als an dem doch gar zu erdigen, zu breit und grob lehrhaften, wiewohl tüchtigen, ſchilderungs- und erzählungskundigen Jeremias Gotthelf das echt Schweizeriſche nennen möchte, d. h. in dem Sinne, daß hier ein ſolcher etwas knochiger Realismus unlöslich gebunden iſt mit einem freien Gemüth und einem Höhenzuge des Geiſtes, der uns nicht nur an das Geſtein der Hochgebirge, die Hütten und die ſtattlichen Häuſer an den Berglehnen und in den Thälern, ſondern auch an die ſilbernen Gletſcher, an die reinen Lüfte, die dort wehen, an die brauſenden Winde erinnert, nämlich von ſelbſt, auch wenn ſie nicht beſchrieben werden. Wir ſind gewohnt, die Literatur mehr nach Sprachen und Nationalitäten als nach politiſchen Gränzen einzutheilen, Werke deutſcher Schweizer zur deutſchen, franzöſiſcher zur franzöſiſchen zu zählen; demgemäß nennen wir ein Buch darum nicht ſchweizeriſch, weil es in der Schweiz geſchrieben iſt oder von der Schweiz handelt, eine Dichtung nicht, weil ſie in der Schweiz ſpielt. Soll aber unter ſchweizeriſch verſtanden werden eine beſondere Qualität, wie ſie nur in der Schweiz entſtehen kann, ſo ſage ich: hier bei Keller iſt ſie, und die Schweiz kann ſtolz darauf ſein, daß ſie einen Mann hat, der in dieſem Sinne das Prädicat begründet. Sein Geiſt iſt demgemäß auch ein echt und gut bürgerlicher; er führt uns nicht in die hohen Sphären der Geſellſchaft, wir ſind unter gewerbe- und handeltreibenden Städtern, das Dorf ſpielt als Idylle herein in den grünen Heinrich, nur „Romeo und Julie auf dem Lande“ iſt eigentliche Dorfgeſchichte; die Novellen bewegen ſich ſämmtlich in und um Seldwyla, einer fingirten Stadt, einer Art von ſchweizeriſchem Abdera, worauf alle Thorheiten und Schwindeleien abgeladen ſind, die der Dichter aufs Korn nimmt. Inmitten der guten Seldwyler Leute erzieht er nun ſeine heranreifenden Jünglinge nicht zu weitwirkenden Staatsmännern oder feinen Humaniſten, ſondern eben zu ſolidem Gewerke und Gewerbe. Und was braucht es denn mehr? Das reichere Weltbild, das hohe, mittlere und niedere Lebenskreiſe durcheinanderſchlingt, iſt für den eigentlichen Roman; daß Keller hiezu das Zeug hätte, iſt nicht zu zweifeln, allerdings fragt ſich, ob er genug Welt geſehen hat oder noch ſehen wird, um ſein Talent für Darſtellung der höheren Schichten der modernen Geſellſchaft auszubilden;

auch die Novelle wählt freilich gern dieſen Schauplatz, allein es kommt ja in der Poeſie doch nicht auf die Bodenſchichte an, auf welche der Dichter ſeine Menſchen ſtellt, ſondern auf die Luftſchichte, in die er ihren Scheitel hebt. Da läßt denn Keller ſeine Jünglinge in die lebendige Theilnahme am republikaniſchen Leben hineinwachſen und den Leſer mit Wohlgefallen in eine gediegene Welt hineinſehen, wo man den Werth der realen Güter des Daſeins ſehr zu ſchätzen, aber ſie auch daran zu wagen, zu opfern weiß, wenn es den Kampf für höhere Güter, vor allem für vernünftiges Staatsrecht gegen die Anmaßungen der Kirche gilt, in eine Welt, welche zwar auch durch thörichte politiſche Leidenſchaften erſchüttert wird, aber auch ihr Correctiv in ſich ſelbſt trägt: den ſchließlich immer wieder ſiegreichen, im guten Sinne conſervativen Menſchenverſtand und den Charakter. Ueber einige Ausfälle gegen Deutſchland im grünen Heinrich kann man leicht hinwegſehen; das iſt lang her; Keller wird jetzt anders denken.

Der eine jener ſchon angedeuteten Züge iſt der philoſophiſche, durch welchen ſich Keller in die höhere Rangordnung der Dichter ſtellt. Ueber der geſunden Enge der Exiſtenzen, in die er uns führt, ſpannt ſich nicht nur der Himmel des Vaterlands aus, ſondern über dieſem noch der Himmel des Denkens. Dieſer Zug iſt kein gemachter, er iſt ihm angeboren. Man erkennt leicht, daß es nicht in frühere Zeit zurückgeſchobene Denkkraft iſt, wenn der grüne Heinrich ſchon als Knabe, ſo fleißig und andächtig er mit ſeinem Gott umgeht (für den er als Kind den vergoldeten Hahn auf einem Dachreiter gehalten hat), doch die Sünden- und Bluttheologie verabſcheut, den dumpfen Leineweber- und Sacriſteigeruch im rechtgläubigen Kirchenthum, den er im Konfirmationsunterricht einathmen muß. Das rechte Wort kann dieſem frühen Widerwillen freilich erſt der Mann leihen, der ihn ſchildert, und dieſer ſagt u. a.: „Was unter fernen öſtlichen Palmen vor Jahrtauſenden ſich theils begeben, theils von heiligen Träumern geträumt und niedergeſchrieben worden war, ein Buch der Sage, zart und luftig und weiſe wie alle Sage, das wurde hier als das höchſte und ernſthafteſte Lebenserforderniß, als die erſte Bedingung, Bürger zu ſein, Wort für Wort durchgeſprochen und der Glaube daran auf das genaueſte regulirt; — — was als geſchichtliches Dokument vergangener Geiſtesträume von der größten poetiſchen Meiſterſchaft war, das wurde als aufgedrungene, gegenwärtige Realität zu einem beängſtigenden Unſinn, und es ward mir zu Muthe, als ob von alten Leuten ein Kinderſpiel mit Blumen getrieben würde, bei welchem jeder Fehler und jedes Lächeln Todesſtrafe nach ſich zöge." Und in demſelben Zuſammenhang: „Das Heiterſte und Schönſte war mir die Lehre vom Geiſte, als welcher ewig iſt und alles durchdringt. Er war mächtig im Chriſtenthum, deſſen Beweglichkeit und Feinheit die Welt fortbildete, ſolang es geiſtig war: als es aber geiſtlich wurde, war dieſe Geiſtlichkeit die Schlangenhaut, welche der alte Geiſt abwerfen muß. Denn Gott iſt nicht geiſtlich, ſondern ein weltlicher Geiſt, weil er die Welt iſt und die Welt in ihm; Gott ſtrahlt von Weltlichkeit."

Mit dem reinſten Humor iſt das Konfirmationsnachtmahl erzählt; man leſe im grünen Heinrich 2, 330 ff. und überzeuge ſich von der ungeheuchelten Wahrheit der unbarmherzig hellen Knabengedanken bei dieſer Scene, in welcher Heinrich mit der Kirche und ihren Apparaten für immer fertig wird, ſein Sammetbarett in die Hand nimmt und kaum das Ende abwarten kann, „da es mich anfieng gewaltig in die Füße zu frieren und das Stillſtehen ſehr ſchwierig wurde.“ Der ganze grüne Heinrich iſt die Geſchichte einer nachdenklichen, in ſich arbeitenden Natur, und als rother Faden zieht ſich die Beſchäftigung mit der Frage nach dem perſönlichen Gott hindurch, bis er am Schluß „ohne Freude und ohne Schmerz und ohne Spott und ohne Schwere“ fühlt: daß „die anerzogenen Gedanken von Gott und Unſterblichkeit ſich in ihm löſen und beweglich werden“; noch ehe er an dieſem Punkte angekommen, ſagt der das eigene Ich auf ſeinen Zweifelswegen betrachtende Dichter einmal: „Wo nun der Fall eintritt, daß der Gegenſtand eines angebornen Glaubens und Fühlens, welches durch Jahrtauſende ſich im Blut überliefert, außer dieſer körperlichen Welt ſein ſoll, alſo gar nicht vorhanden iſt, da ſpielt das erhabenſte Trauer- und Luſtſpiel, wie es nur die ganze Menſchheit ſpielen kann“ u. ſ. w., ein Wort, worin kurz die ganze Kantiche Kritik der reinen Vernunft ſteckt, die er doch ſchwerlich ſtudiert hat, denn er ſchildert ſich ganz als Autodidakten, der wohl nicht unbekannt mit den berühmten Philoſophen, doch nicht in ihnen bewandert iſt. Und über das Gebet als Dankgebet die grundgeſcheidten Worte: „Iſt die Vernunft, welche uns über neunundneunzig unangenehme Dinge hinweggeholfen hat, nicht mehr da, wenn das hundertſte ein angenehmes iſt? Dieſe Art zu danken und zu denken, iſt eigentlich eher eine Blasphemie, denn indem wir für das eine glückliche

Ereigniß danken, ſchieben wir dem Schöpfer ja alle die ſchlimmen und ſchlechten Erfahrungen mit in die Schuhe.“ Daß den Ausſchlag zu dem, was man Unglauben nennt und was wir wahre Religion nennen, dort am Schluß ein Weib, ein Mädchen, die anmuthige Dorothea gibt, dies ſtellt Kreyßig mit kurzem Hohn ſo hin, als wäre es eine Erfindung der hellen Unnatur und Raffinirtheit. Wer ſelbſt lieſt, wird finden, daß gerade hier ein Meiſterſtück von Pſychologie reiner und naturtreuer Weiblichkeit vorliegt. In der deutſchen Hauptſtadt wendet ſich Heinrich, wie bereits erzählt iſt, zur Wiſſenſchaft, beſucht Hörſäle, es folgt eine herrliche Stelle über den Alp, der von der Seele fällt, wenn der Menſch doch etwas zu wiſſen anfängt, über das reine Glück, der Wahrheit theilhaftig zu werden, über den Werth der Naturwiſſenſchaften, der Anthropologie, die Erhabenheit des Blicks in die Geſetzmäßigkeit des Daſeins, über Studium der Geſchichte und den unendlichen Werth der Einſicht in die Textur des Lebens; Heinrich ſchlägt ſich mit der Frage des Materialismus und der Freiheit herum und gelangt über dieſe zu dem ins Centrum treffenden Gedanken: „Die Frage nach einem geſetzmäßigen, freien Willen iſt zugleich in ihrer Entſtehung die Urſache und Erfüllung desſelben, und wer einmal dieſe Frage gethan, hat die Verantwortung für ihre ſittliche Bejahung auf ſich genommen.“ Er zieht aus dieſen Blicken in die Real-Wiſſenſchaften immer klarer den Schluß: daß die wunderloſe Geſetzmäßigkeit in den Dingen das einzige wahre Wunder und der göttliche Geiſt nur immanent zu denken ſei. Die reiche Summe von Gedanken ſolchen und andern Inhalts ſehen wir hier natürlich noch nicht auf das

Verhältniß an, in welchem ſie zur künſtleriſchen Kompoſition ſtehen. Davon ſpäter. Ich führe hier noch das feine Wort über Ideal und Real an, aus der Stelle über einen Hausgaſt des Grafen am Schluſſe des grünen Heinrich, ein Original von geiſtlichem Herrn: „Sein Idealismus — und er nannte ſich einen Idealiſten — beſtand darin, daß er gegenüber ſeinen Zuhörern, welche alles Wirkliche, Geſchehende und Beſtehende, ſofern es ſein eigenes Weſen ausreichend und gelungen ausdrückt, ideal nannten, eben dieſes Wirkliche materiellen und groben Koth und Staub ſchalt und dagegen alles Niegeſehene, Nichtbegriffene, Namenloſe und Unausſprechliche ideal hieß.“

Betrachtungen des gediegenſten Inhalts über Kunſt und Dichtung, ſo über Goethe, Homer, Jean-Paul im „Grünen Heinrich“, im „Pankraz der Schmoller“ über Shakeſpeare, begleiten die Momente des Reifens und Werdens der verſchiedenen Helden, namentlich iſt die letztere Stelle voll Anſchauung und Erkenntniß. Mit dem Ernſte dieſes Denkens geht Hand in Hand der Ernſt der ſittlichen Betrachtung. Es iſt ſchwer darauf zu verzichten, einzelne Stellen herauszuheben, wo in beſonderer Helle ihr Gold aufleuchtet. Wenige mögen angeführt werden; eine von der Bedeutung der Ruhe im Charakter und im Künſtlergeiſt: „Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann, die Welt iſt innerlich ruhig und ſtill, und ſo muß es auch der Mann ſein, der ſie verſtehen und als ein wirkender Theil von ihr ſie widerſpiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verſcheucht es; Gott hält ſich mäuschenſtill, darum bewegt ſich die Welt um ihn. Für den künſtleriſchen Menſchen nun wäre dieß ſo anzuwenden, daß er ſich eher leidend und zuſehend verhalten und die Dinge an ſich vorüberziehen laſſen, als ihnen nachjagen ſoll: denn wer in einem feſtlichen Zuge mitzieht, kann denſelben nicht ſo beſchreiben wie der, welcher am Wege ſteht. Dieſer iſt aber darum nicht überflüſſig oder müßig, und der Seher iſt erſt das ganze Leben des Geſehenen, und wenn er ein rechter Seher iſt, ſo kommt der Augenblick, wo er ſich dem Zug anſchließt mit ſeinem goldenen Spiegel, gleich dem achten König im Macbeth, der in ſeinem Spiegel noch viele Könige ſehen ließ.“

Pietät iſt einer der Grundtöne in dieſen Stellen, wo ſo reiner ethiſcher Gehalt zu Tage kommt. Es wird von der Dankbarkeit Heinrichs gegen einen wohlwollenden Lehrer erzählt, dann folgt der ſchöne Satz: „Die Erfahrung, daß unbedingte Tugend und Güte irgendwo ſind, iſt ja die ſchönſte, die man machen kann, und ſelbſt die Seele des Laſterhaften reibt ſich vor Vergnügen ihre unſichtbaren, dunkeln Hände, wenn ſie ſich überzeugt, daß andere für ſie gut und tugendhaft ſind.“ Ueberall ſieht man in der Art, wie der Dichter ſeinen Heinrich und ſeine Novellen-Leute handeln, fühlen, leiden, Impietät büßen läßt, auf ein menſchlich gutes Gemüth hindurch, das ſich durch eigene Bedrängniß nicht gegen das Mitleid mit der Armuth verſtocken läßt, das der Mißhandelten ſich annimmt, die Thiere liebt, dem Schmetterling ſein kurzes Sonnendaſein gönnt: ein Zug der Weichheit, der neben der Herbe und dem ſtrengen Sinn der Gerechtigkeit um ſo ſchöner daſteht, aber auch ſchamhaft hinter dieſem ſich verſteckt. Bei dem Tode der Jugendgeliebten hält ſich Heinrich ganz ſtill im Hintergrund: „Denn wenn ich auch bei freudigen

Anläſſen laut wurde und unwillkürlich eine anmaßende Rolle ſpielte, ſo wußte ich dagegen, wo es traurig hergieng, mich gar nicht vorzudrängen, und gerieth immer in die Verlegenheit, für theilnahmlos und verhärtet gehalten zu werden, und dies um ſo mehr, als mir von jeher nur die aus Schuld oder Unrecht entſtandenen Mißſtimmungen, die inneren Berührungen des Menſchen, nie aber das unmittelbare Unglück oder der Tod Thränen zu entlocken vermochten.“ Verbindet ſich Mitleid mit Empörung gegen Unrecht, das Mitleidswerthen zugefügt wird, ſo kommt es unter Thränen wohl auch zu Schlägen: es iſt eine brave Erfindung, wie der halbverhungerte Heinrich einen Waldſchützen mit ſeiner Manuſkript-Mappe, ſeiner einzigen Habe und Waffe, haut, weil er ein armes Weib mißhandelt, das einen Baumaſt im Walde genommen.

Uebrigens ſteht in dieſer Gegend noch eine Bemerkung, die ich gerne hier zum Schluſſe dieſer Vorbetrachtung anführe. Dem armen Wanderer verſagen nachgerade Muth und Kräfte, und er „fällt gänzlich jener Niedergeſchlagenheit und Rathloſigkeit anheim, welche durch den Aerger noch erbittert wird, daß ja keine Rede davon ſein könne, etwa umzukommen oder unterzugehen, und alſo das ſchlechte Abenteuer nur eine entbehrliche Vexation ſei.“ Dies iſt ein echter und originaler Ausdruck deſſen, was ich oben geſunde Trockenheit genannt habe; ja es iſt mehr: dieſes verdrießliche Brummen gegen das dumme und unnöthige Mißgeſchick, Regen, Hunger, Obdachloſigkeit, Ermattung, dieſes mürriſche Verachten des äußern Uebels, an deſſen Stelle wir bei einem andern wohl große Worte von Ermannung, erhabener Willenskraft geleſen hätten, offenbart als kleines, einzelnes Symptom gerade mit ganz beſonderer Macht die denkende Natur, welche wir durch ihre inhaltsvolleren Züge verfolgt haben und welche den bedeutenden Dichter auszeichnet.

Nachtragen muß ich doch noch eine Stelle, woran charakteriſtiſch jene Art von Kritik ſich gerieben hat, mit deren Bekämpfung ich begonnen habe. Der grüne Heinrich kommt, wie wir geſehen, auf ſeinem Rückwege zu einem Schützenfeſt in Baſel: da zeigt der Dichter das warme Gefühl für ſein Vaterland und ſein Schickſal, das wir ſchon an ihm kennen; er läßt ſeinen Heinrich auch begreifen, daß er einſt in der Stunde der Gefahr ſeinen Mann müſſe ſtellen können, daher die Gelegenheit benützen und ſich im Schießen üben. Dies gibt Kreyßig mit folgenden Worten wieder: „In Baſel kommt ihm der ganz neue Gedanke, daß ein rechter Mann doch eigentlich wehrhaft ſein müſſe, er bleibt alſo da hängen, um ſchießen zu lernen.“

Wozu der widerliche Hohn? Genau um dieſelbe Zeit, in der dies ſpielt, klagte mir Uhland in einem Geſpräch über das Schützenweſen der Schweiz: daß ſeine Generation aufgewachſen ſei, ohne nur zu wiſſen, wie man ein Gewehr lade. Das Poetiſche des Zuſammenhangs der Waffenkunſt mit einem ganzen Mannesleben ſoll in einer Dichtung nicht mehr zur Sprache kommen dürfen?

Ich weiß nicht, ob ich zu viel oder zu wenig von einer Kritik geſprochen habe, die mit voreilendem Blick ein Kunſtwerk ſchlechtweg darauf anſieht, wie viel echt modernen Gehaltes ſich daraus entnehmen laſſe. Da wir nun an unſere Hauptaufgabe gehen, Keller erſt eigentlich als Dichter zu betrachten, ſo wird es doch gut ſein, vorher einen Augenblick ſtill zu ſtehen und ſo viel zum Bisherigen noch hinzuzuſetzen. Es gibt eben ein für allemal zwei Arten, einen Dichter zu leſen; entweder man verweilt auf den Bildern, die er an unſerem innern Auge vorüberführt, und genießt ſie oder man fragt auf Schritt und Tritt: wohin zielt dies? Mit andern Worten: man hat Sinnlichkeit oder keine. Verſteht ſich: nicht die gemeine Sinnlichkeit, denn dieſe hat jeder. Keller wird nie ſehr populär werden, einfach weil er wirklich ein Dichter iſt. Ich hab es gar manchmal erfahren, daß ich Stellen, Bilder, Scenen aus ihm anführte, die mich entzückt haben, und daß ich dann Geſichter um mich ſah, auf denen jeder Zug fragte: was ſoll nun das? Es ſind Menſchen, welche Kirſchen eſſen möchten, deren geiſtige Zungenwarzen aber nur Kirſchengeiſt ſchmecken: ſie beißen auf Kirſchen, ſchmecken nichts und fragen nun natürlich, was denn da zu ſchmecken ſei? Genug, alſo zu den Kirſchen!

Es iſt unmöglich, den Mann und den Dichter auseinander zu nehmen, ohne daß man in jenem auf dieſen, in dieſem auf jenen hinweiſt. Eben die fühllos verkennende Kritik, welche Blaſirtheit findet, wo ein ganzer Menſch vor uns ſteht, hat dieſen Verſuch der Scheidung herbeigeführt. Doch iſt es vielleicht an ſich gut, daß wir die Theilung vorgenommen und zuerſt die Dichterperſönlichkeit überhaupt betrachtet haben, weil nun, da wir zuſehen, was dieſer Menſch als Dichter kann, um ſo weniger der Schein entſteht, als meinten wir, es gebe eine leere Form.

Wir wollen nur ſogleich vom Naturgefühl beginnen. Es handelt ſich da zunächſt um ein gutes Zeichnen und

Malen eines gegenüberſtehenden Objekts, und hierin kommt es unſerm Dichter ſehr zu gute, daß er ſein Anſchauen, wie er als poetiſcher Selbſtbiograph erzählt, durch ſeine Malerſtudien geſchärft hat. Man erkennt durchaus das Malerauge; man erinnert ſich dabei, daß auch Goethe in der Jugend ſchwankte, ob er nicht zum Maler berufen ſei, daß aber dieſe Beſchäftigungen nur Vorſtudien des künftigen epiſchen Dichters waren. Doch was will Schärfe und Feinheit der Beobachtung ſagen, wenn nicht die Seele dabei iſt und ſich mit der Natur zuſammenfühlt! „Gelang es mir den rechten Ton zu treffen (nach den Bedingungen der Lokalfarbe, der Tageszeit u. ſ. w.), ſo beſchlich mich ein pantheiſtiſch ſtolzes Gefühl, in welchem mir meine Erfahrung und das Weben der Natur eins zu ſein ſchienen.“ Bei Keller ſind wir überall in der großen Natur der Schweiz, gleich der Anfang des grünen Heinrich iſt ein weites, groß geöffnetes und doch vertraut ans Herz ſich legendes Bild einer Stadt an einem der großen Seen — man erkennt Zürich: wir werden dann aufs Land geführt, Waſſer, „formenreiches“ und die ſilbernen Häupter in den Himmel tauchendes Gebirge, Wald und freundlicher Garten, ſtiller Kirchhof mit wallendem flüſterndem Gras umfangen die wandelnden Menſchenbilder, ſchauen hinein auf ſie und ſenken ſich in ihre Seele. Es iſt klare Zeichnung mit leuchtender Farbe, mit feinem Ton und Helldunkel und myſtiſches Einleben des Beſchauenden, was in Eins zuſammenfließt. Ein echter Dichter webt in ungewohnter, geheimnißvoller Einheit mit der Natur, aus der ſein Genius ſtammt. Das Einleben wird zur Beſeelung, Perſonifikation, das ſind aber nicht Tropenkünſte eines

Sprach-Haarkräuslers. Heinrich zieht als kühner Zeichnungsdilettant auf Baumſtudien aus: der ſtolze Wald, „eng verſchlungen Arm in Arm ſtehend," will ihm keinen ſeiner Söhne einzeln preisgeben; endlich aber „trat ein gewaltiger Buchbaum mit prächtigem Mantel und Krone herausfordernd vor die verſchränkten Reihen, wie ein König aus alter Zeit, der den Feind zum Einzelkampfe auffordert; dieſer Recke war in jedem Aſt und jeder Laubmaſſe ſo klar, daß ſeine Sicherheit mich blendete und ich ſeine Geſtalt mit leichter Mühe bezwingen zu können wähnte." Man leſe dann weiter, wie der verwegene Anfänger, impar congressus Achilli, ſeine Unmacht von dem majeſtätiſchen Rieſen verſpottet ſieht (gr. H. 2, 44 ff.). Anders, innig und unmittelbar, nimmt das Herz die Natur in ſich herüber oder legt ſich in ſie hinüber, wenn die Liebe ſeine Fühlfäden rührt. Immer iſt es die Probe eines Dichters, wie er Liebe und Natur in eins fühlt, und wenn man von J. Paul alles reichlich abzieht, was er von Ueberſchwang der Sentimentalität hinzuthut, ſo iſt er an Zauberkraft dieſer unio mystica noch reich genug, um Hunderte von Dichterſchluckern auszuſtatten, die meinen, mit ihm fertig zu ſein. G. Keller bedarf keiner Anleihe, er iſt ebenbürtig. Der grüne Heinrich, trunken von erſter Jugendliebe, das Halstuch Annas, „das ihm eine Wolke zu ſein dünkte," um Kopf und Schulter geſchlungen, tanzt wie ein Beſeſſener über den nächtlichen Berg. „Als ich auf ſeiner Höhe war unter den Sternen, ſchlug es im Dorfe Mitternacht, die Stille war nun nah und fern ſo tief geworden, daß ſie in ein geiſterhaftes Getöſe überzugehen ſchien, und nur, wenn ſich dieſe Täuſchung zerſtreute und man geſammelt horchte, rauſchte und zog der Fluß immer vernehmlich, doch leiſe, wie ein im Traume klagendes Kind. Ein ſeliger Schauer ſchien, als ich einen Augenblick ſtand wie feſtgebannt, rings vom Geſichtskreiſe heranzuzittern an den Berg, in immer engeren Cirkeln bis an mein Herz heran. —“

Man ſieht ſchon, daß Keller weiß, wie es den Menſchen zu Muth iſt: es fehlt kein echter Ton in dieſem Bilde der erſten Liebe, wie ſie ſchüchtern, keuſch, ſpröde, ſchamhaft mit ihren Entzückungen über das junge Herz kommt: ſie iſt durchaus noch tranſcendent und weiß nichts von der Sinnlichkeit, die in ihr zittert. Voll tiefer Wahrheit und Schönheit iſt die Erzählung des Heimrittes von der Aufführung des Wilhelm Tell, wie Anna und Heinrich in ihren Theaterkleidern träumeriſch durch die beſchneiten Wälder ziehen, durch deren Stämme die ferne Abendſonne blitzt, wie ſich die ſcheuen Kinder endlich mit heißen Küſſen ans Herz ſinken, dann aber ein Schrecken, ein Ernſt, eine Trauer über ſie kommt, von deren Bedeutung ſie ſich ahnungsvoll nur dunkle Rechenſchaft geben. Anna ſtirbt in früher Jugend, Heinrich hilft ihren Sarg zimmern und über den See herführen, dennoch fehlt auch der Humor nicht, das Roth und Gelb in dieſem, wie aus zarten Silberfaden gewirkten, mit Himmelsblau durchſchoſſenen Gewebe. Aber daneben und gegenüber brennt noch ganz anderes Roth: die ſchöne Judith, die dem unſchuldigen Burſchen in ſtillen einſamen Stunden den berauſchenden Feuerwein verfrühter, vollgenießender Liebe ganz nah an die blühenden keuſchen Lippen führt: ein ſtilvolles gefährliches Weib, welchem dieſer Joſeph mit knapper

Noth entflieht. Ganz meiſterhaft ſind die Scenen, wo ſich Heinrich und Judith im Apfelgarten bei dichtem Nebel zuſammenfinden, das Liebesgeplauder mit ihr, während er unſichtbar oben auf einem Aſte ſteht, aber ebenſo meiſterhaft auch, wie der Dichter ſeinen ſo ſchwer gefährdeten Helden nachher vom Abgrund rettet: das Schickſal tritt auf als Unteroffizier, der dem Kadetten in dem Augenblick ein „Rechtsumkehrt“ kommandirt, wo ihm Anna, auf der Auswanderung begriffen, aber heiß genug, um noch einen letzten Sturm auf ihn zu machen, vom Wagen winkt und ſich ihm das Herz in der Bruſt wenden will. Keller hat die ganze Kraft der Sinnlichkeit, die zum Dichten gehört; die Liebe geht in mannigfachen Formen durch die weiteren Theile des grünen Heinrich, durch die Novellen, nirgends aber fehlt ihr der Nerv, der aus Naturtiefen durch dieſe Leidenſchaft zuckt. Keller iſt ſaftig, heiß, feurig, alles ohne einen Hauch von Frivolität; er weiß, in welche Stimmung er ſeine Julie auf dem Gange mit dem Geliebten ſetzen muß, um die Brautnacht am Rande des Todes vorzubereiten; er weiht uns ein in die Verſuchung, aus welcher Frau Amrain von ihrem Kinde gerettet worden, aus welcher ſie den heranwachſenden Jüngling retten muß; er macht verſtändlich, was es iſt, wodurch das Schwäble unter den drei gerechten Kammmachern den Sieg über ſeine Kameraden, die Mitbewerber um Jungfer Bünzlin, gewinnt, wie es zugeht, daß John Kabys der Schmied ſeines Glückes wird; ſchwindelnd und lachend verfolgen wir den ſeltſam heiligen Vitalis auf ſeinen bedenklichen Gängen (Legenden); Frau Aennchen („die mißbrauchten Liebesbriefe“) iſt gar appetitlich, wie ſie als Bauernfrau aufgeputzt hingeht nach

Wilhelms Einſiedelei, um ſeine Treue gegen Gritli, gefährlich genug für ſie ſelbſt, auf die Probe zu ſtellen: „Sie gieng wohlgemuth durch das Frühlingsland und badete unternehmungsluſtig ihre Geſtalt in der glänzenden Luft.“ So wahr als einfach heißt es von der aufblühenden Liebe Heinrichs zu Dorothea: „Das Gattungsmäßige im Menſchen erwachte in ihm mit aller Gewalt und Pracht ſeines Weſens, das Gefühl der Schönheit und Vergänglichkeit des Lebens warf darein eine beklemmende Angſt.“ Ich führe dieſes Wort gern an, um durch die Tiefe ſeines Inhaltes zu belegen, falls es noch eines Beleges bedürfte, daß Keller auch im heißen Elemente rein bleibt, daß er kein Wieland iſt. Dieſer Punkt muß bei „Romeo und Julie auf d. L.“ noch einmal zur Sprache kommen.

Nicht daß im Stimmmungselement die Charaktere an Beſtimmtheit des Umriſſes verlören; Keller zeichnet mit ſicherer Hand feſt und ſcharf Junge und Alte, Weib und Mann. Aus dem grünen Heinrich hebe ich das Bild der guten, treuen, frommen, aber nicht kleinlich frommen, ſorgſamen, für den geliebten Sohn ſparenden, darbenden Mutter heraus. Da fehlt kein weſentlicher Zug von der Sorgfalt der Kofferpackung für den Scheidenden (wobei das Zeichnungspapier gegen die Leinwand treu dem Frauengeſchlecht arg verkürzt wird) und den normalen Waſchzettelvorſchriften nebſt dem Abſchiedsſegen: „werde nur nicht leichtſinnig und vergiß nicht, daß wir eine Vorſehung haben,“ bis zu dem rührenden Sparſyſtem, wodurch die arme Wittwe für den leichtſinnigen Sohn in der Fremde die nöthigen Pfennige erſcharrt. „Indem ſie ihren abgeſchliffenen Dreiviertelslöffel in die

Suppe ſteckte, rief ſie pünktlich den lieben Gott an, für alle Leute um das tägliche Brod bittend, beſonders aber für ihren Sohn.“ Nur am Sonntag erlaubt ſie ſich zu der ſpartaniſchen Suppe einen Biſſen Rindfleiſch; die drei Seiten, worin ihr Gang zu der Fleiſchbank und auf den Gemüſemarkt geſchildert wird („ihre Poeſie, Elegie und Samſtags-Tragödie“), enthalten ein Miniaturbild von einem Meiſterpinſel, den Kindesliebe und Mitleid geführt hat, ohne beim feinſten Strich zu zittern. — Als Knabe wird Heinrich, nachdem er wegen eines verzeihlichen Muthwillens durch unſinnigen Beſchluß der Behörde aus der Schule geſtoßen iſt, zu einem mütterlichen Oheim auf das Land geſchickt, der, ein Pfarrer von altidylliſchem Schlage, mehr noch tüchtiger Bauer und Jäger als Geiſtlicher iſt. Aus dem herrlichen Bilde des Landlebens, das hier (Ende des 1., Anf. des 2. Bandes) ſich öffnet wie eine weite Thüre, durch die man aus enger Kammer in Luft und Leben tritt, wo unter fruchtſchweren Obſtbäumen die rothbackige Jugend mit fröhlichen Thieren ſich tummelt, auf dieſem Grunde von Himmelblau und ſaftigem Grün hebt ſich wie eine ſanfte Geiſtererſcheinung in einem Traum, und doch leibhaft und freundlich nahe, das Bild der väterlichen Großmutter. Sie ſteht, den Enkel erwartend, unter der braunen Thüre, die Hand über den Augen, heißt ihn mit ſanften Worten willkommen, läßt ſich aus blankem zinnernen Gießfaſſe, das in gebohnter Nußbaumniſche hängt, das klare Waſſer über die gebräunten Hände laufen, bewirthet ihn, ſitzt lächelnd, bis er gegeſſen und getrunken, und ſetzt ſich dann ganz nahe zu ihm, da ihre Augen ſchwach ſind, und betrachtet ihn unverwandt, während ſie nach dem Ergehen ſeiner Mutter fragt und doch zugleich in Erinnerung früherer Zeit verſunken ſcheint. „Sie war ſchlank und fein gewachſen, trotz ihres hohen Alters beweglich und aufmerkſam, keine Städterin und keine Bäuerin, ſondern eine wohlwollende Frau, jedes Wort, das ſie ſprach, war voll Güte und Anſtand, Duldung und Liebe, Freude und Leid, von aller Schlacke übler Gewohnheit gereinigt, gleichmäßig und tief. Es war noch ein Weib, von dem man begreifen konnte, wie die Alten das doppelte Wehrgeld des Mannes forderten, wenn es erſchlagen oder beſchimpft wurde.“ Sie ſitzt dann ſtillvergnügt neben dem Knaben und ſchläft endlich lächelnd ein. „Ueber ihre geſchloſſenen Augen gieng eine leiſe Bewegung, wie das Wallen eines Vorhangs, hinter welchem etwas vorgeht, man ahnte, daß ſich dort Bilder in zartem verjährtem Sonnenſchein zeigten, und die freundlichen Lippen verkündeten es in ſchwachen Regungen.“ Wie ſie erwacht, betrachtet ſie ihn fremd, Tracht und Sprache des Enkels wollen nicht in ihren Traum der Vergangenheit paſſen, ſie ahnt, daß er aus den Lebensſchranken der Familie in eine unbekannte Zukunft hineinwächst, ſchreitet gedankenvoll in die Nebenkammer und holt aus einem Schrank ein Geſchenk für ihn; ihres blöden Geſichtes wegen ergreift ſie ſtatt eines mächtigen Taſchentuchs ein kleines rothſeidenes Halstuch, wie es die Bauernmädchen tragen, und gibt es ihm, noch in das gleiche Papier gewickelt, worin ſie es vor vielen Jahren gekauft.

Ich denke, wer dieſes Bild gezeichnet, verſteht es, im ſtreng Realen ideal zu ſein, um das Lebenswahre den Schleier zu ziehen, der ihm den Zauber des ahnungsvollen Traumes gibt. — Unter den Frauen ſoll feſten Schrittes noch die aufrechte Frau Regula Amrain auf unſern Plan treten, nachdem ſie ſchon mehrmals in der Ferne gezeigt und die kräftige Hand gerühmt iſt, womit ſie ihren feurigen Knaben Fritz erzieht. Von einem charakterloſen Manne, der nach Amerika geirrt iſt, einſam zurückgelaſſen, nimmt ſie feſt die Zügel des Hauſes in die Hand. Unter mehreren Söhnen iſt Fritz ihr Liebling. Klug und klar und ſicher führt ſie ihn zuerſt über die glatten Wege kindiſcher Blindheit und jugendlicher Lüſternheit hinweg, ſorgt ihm für eine brave Frau, ſieht zuerſt ruhig abwartend zu, wie er ſich in die Dummheiten des Freiſcharenweſens ſtürzt, läßt ihn, wie er gefangen genommen wird, mit heiterer pädagogiſcher Liſt eine Zeit lang zappeln, ehe ſie ihn auslöst, hält ihn, nachdem er ſo von dieſer Thorheit geheilt iſt, zu Fleiß und Ordnung an, ſo daß er das vom Vater vernachläſſigte Geſchäft in Schwung bringt; endlich aber duldet ſie nicht, daß er in Seldwyler Bequemlichkeit ſich ſeiner Bürgerpflicht, der Theilnahme an der Rathswahl, entziehe, denn er ſoll nicht zu denen gehören, die „immer nach ihrem Rechte ſchreien, aber ſobald dieſes Recht auch nach Pflicht riecht, ihr Recht darin ſuchen, keines zu üben;“ er folgt ihr, und es gelingt ihm noch dazu, den unwürdigen Gemeindepräſidenten zu ſtürzen; unter ſolcher Leitung gereift, bringt er endlich auch den zurückgekehrten Vater in das Geleiſe tüchtiger und thätiger Lebensordnung zurück — man muß leſen, zu welchem ſatten und gediegenen Bilde dieſe trockene Skizze in der Hand des Dichters auswächst, um es mit innerſtem Behagen zu genießen. Stilvoll iſt dieſe Frauengeſtalt, aber nicht blitzend von gefährlichem Feuer, wie das ſchöne Raceweib Judith, ſondern ethiſch hoch und ſchön, dabei aber nur ganz bürgerlich natürlich und einfach; unter dem Segen ihres mächtigen und guten Geiſtes ſieht man ein verkommenes Haus ſich ordnen und erlabt ſich an dieſem Gemälde werdender ſittlicher Reinlichkeit, als ſähe man einen lange vernachläſſigten Kranken von freundlichen Händen mit ſauberem Weißzeug bekleiden; gerne denkt man bei dieſer Frau an die großgliedrigen, wohlgethanen, feſten und wackeren, ganz ländlich einfachen, doch ſtolzen und freien weiblichen Gewächſe, die man im deutſchen Volk unter den unverſehrten alten Stämmen der Alemannen im Gebirge und der Frieſen am Meere noch findet. — „Sie lebten alle zufrieden und wohlbegütert," heißt der Schluß, „und das Geblüt der Frau Regula Amrain wucherte ſo kräftig in dieſem Hauſe, daß auch die zahlreichen Kinder des Fritz vor dem Untergang geſichert blieben. Sie ſelbſt ſtreckte ſich, als ſie ſtarb, im Tode noch ſtolz aus, und noch nie ward ein ſo langer Frauenſarg in die Kirche getragen und der eine ſo edle Leiche barg zu Seldwyla."

Vom Mädchenvolk im Heinrich und in den Novellen iſt die Rede geweſen, freilich nicht viel; wir werden auf die eine und andere im weiteren zu ſprechen kommen; nur mit einem Worte ſei hier erwähnt, wie geiſtreich die originelle Hauptkokette Lydia im Pankraz durchgeführt iſt. Jungfer Züs Bünzlin, die Heldin in der Novelle „die drei gerechten Kammmacher" iſt gelegentlich angeführt; dieſe Tochter von achtundzwanzig Jahren beſitzt einen Kapitalbrief von ſiebenhundert Gulden, in welchen ſich jene drei Edlen verlieben; ſie weiß ihre Werber zu einer homeriſchen Wettfahrt anzureizen, deren Ziel und Meta der beglückende Beſitz ihrer Hand iſt. Einer bleibt dann klug zurück; wie die andern zwei, ihre Ranzen auf Rädchen führend, unter Staubwolken dahin rennen, wird mit wahrhaft genialer Parodie des Epos geſchildert; das köſtliche Bild des Zimmerſchmucks der Jungfer Züs bleibe aufgeſpart, bis wir vom Reichthum glücklich gegriffener Kleinzüge reden, womit Keller den Individuen und Zuſtänden ihre Fülle gibt. Unter tüchtigen Männer-Charakteren ſteht voran der brave, durch hellen und offenen Geiſt aus Handwerksenge zum Baukünſtler gediehene, früh hingeraffte Vater des grünen Heinrich, Hr. Lee; erwähnt iſt ſchon der Graf am Schluſſe des Romans. Keller zeigt hier, daß er es wohl verſteht, die freie und ſichere Weltbildung des vornehmen Mannes zu zeichnen und ſie mit dem beſſeren Adel der Geſinnung und des vom Wahne freien Urtheils zu ſchmücken. Hinter den vernünftigen Männern ſtolzirt, ſchwankt und tanzt ein Zug von Originalen, Käuzen, verbiſſenen Hartköpfen (die zwei feindlichen Bauern in „Romeo und Julie auf dem Lande“), Gecken, Windbeuteln, Knickern (Meierle im grünen Heinrich), Narren und Halbnarren, alle ſich ſelbſt gleich, ſicher und unbeirrt in ihrer Grille oder Blindheit, alle ungetheilt, rund, ganz. Unter den bedenklichen und ſchlimmen Originalen ſei der Maler im grünen Heinrich hervorgehoben, der treffliche Lehrmeiſter des Dilettanten, deſſen Irrwahn, eine politiſche Größe zu ſein, aus dem Anſchein von Geſetztheit und Vernünftigkeit Zug um Zug mit voller ironiſcher Wirkung zu Tage tritt. Ein wahres Kabinetsſtück iſt der tolle Lügner und Aufſchneider im grünen Heinrich, B. 2, S. 306 ff; aus bodenloſer Eitelkeit erwächſt in dieſer Menſchenſeele eine Welt von Unwahrheit, in deren flimmerndem Doppelſchein kein Auge die Grenze unterſcheiden kann, wo Selbſttäuſchung und verlogene Selbſtbeſpieglung in die abſichtliche Lüge übergeht: ein Kerl, der alles beſtreitet, nichts glaubt und dem man kein Wort glauben kann; wie toll er zu Grunde geht, werden wir in anderem Zuſammenhang vorbringen.

Die Charaktere der drei gerechten Kammmacher müſſen wir endlich doch genauer ſchildern, nachdem ſie oben kurz als Typen der bloßen Legalität bezeichnet worden; es ſind alſo Muſter-Exemplare jener Menſchengattung, die keinen der Fehler begeht, wozu feurige Leidenſchaft die Gemüther fortreißt, weil nur kleine, niedrige, klebrige Leidenſchaften unter der todten Erdkruſte ihres Weſens hinſchleichen, verſeſſene, verhockte, geizige, kleinpfiffige Schlucker, als Urbilder jener Afterform der Sittlichkeit für immer hingezeichnet, verdrießlich komiſche Ideale, ſo vollendet wie ein Zeus-Ideal von der Hand Phidias gemeißelt oder eine Venus von Tizian gemalt. Der eine von den drei liſtet endlich doch den zwei Wettfahrern die Helena, Zus Bünzlin, ab, hat aber in ihr eine Xantippe gewonnen: der eine von den zweien hängt ſich, der andere endet als mürriſcher Lump. Als Geizhals erſcheint der Trödler, der dem grünen Heinrich ſeine Bilder und Studien abknauſert und dem der arme herabgekommene Burſche die Fahnenſtangen zu einem Feſte malt, um nicht Hungers zu ſterben; doch iſt er ein Knicker nur aus Geſchäftsgewohnheit, eigentlich vielmehr ein guter Kerl, der heimlich ſein Opfer liebgewinnt und zum Erben einſetzt: alſo ein Original, aus zweierlei Garn geſponnen und durch dieſe Beimiſchung von Wohlwollen immerhin ein komiſches Sittenbild von der gemüthlichen Art. Die Trödlerwirthſchaft aber, die im erſten Bande des grünen Heinrich mit Meiſterzügen eines Teniers und Breughel konterfeit iſt, hat einen unheimlichen Hintergrund und gehört daher in ein anderes Kapitel. Höchſt behaglich iſt der ſchon erwähnte katholiſche Pfarrherr, der tägliche Gaſt im Hauſe des Grafen, des Wirths und Retters des grünen Heinrich, geſchildert: „er war nun vorzüglich die drei Dinge: ein leidenſchaftlicher Eſſer und Trinker, ein großer religiöſer Idealiſt und ein noch größerer Humoriſt.“ Wasmaßen er dieſe drei Dinge iſt und wie er ſie vereinigt: man leſe und prüfe ſelbſt!

Die Kleinzüge, die er immer bedarf, um ſeine Bilder bis zur ganzen Wahrheit und Eigenheit des Lebens zu kondenſiren, ſammelt ein echter Dichter nicht aus Notizen, die er ſich ins Tagebuch geſchrieben, ſondern fiſcht ſie im Sehen auf, ſchießt ſie im Flug, wie Goethe einmal ſagt, und hat keine Sorge, daß ſie im Gedächtniß nicht wieder aufleben und ſich juſt da niederlaſſen, wo ſie hingehören.

So ein Poet iſt Keller, und die Vorrathskammer ſeiner Erinnerung iſt darin nicht karg ausgeſtattet, ſondern ausgiebig wirft ſie ihm am rechten Orte die rechte Vielheit ſolcher Züge zu, daß es nur ſo quillt und ſprudelt. Er zählt nicht wenige, ſondern viele Geſchäfte auf, die der „Stadthexenmeiſter“ Pineiß (in Spiegel, das Kätzchen) treibt, er weiß ſehr wohl, was ſolch ein Quackſalber alles für Künſte verſteht; der vorgeblichen Anliegen einer Bäuerin weiß er gleich ein ganzes Schock, da die verkleidete Anna den Einſiedler Wilhelm (die mißbrauchten Liebesbriefe) beſucht, und gründlich kennt er den Inhalt der Taſche einer Bauernfrau, da ſie ihre Siebenſachen herauszieht, bis auf die gedörrte Birne. Er muß einmal der edlen Kammmacherarbeit zugeſehen haben, oder hat es ihm der Genius geoffenbart, wie man in Schmuckkämme für die Dorfſchönen und Dienſtmägde aus ſchönem durchſichtigem Ochſenhorn ein tüchtiges braunrothes Schildpattgewölke beizt, ſo daß man, wenn man die Kämme gegen das Licht hält, die herrlichſten Sonnenauf- und Niedergänge, rothe Schäfchenhimmel, Gewitterſtürme und andere geſprenkelte Naturerſcheinungen zu ſehen glaubt? Wer hat ihm verrathen, welche Herrlichkeiten Lade und Stube der Jungfer Züs Bünzlin enthält, z. B. das mit Gold auf eine „Menſchenhaut" gedruckte Vaterunſer, das ſilberne Herz, worin ein Riechſchwämmchen ſteckt, das Körbchen aus wohlriechenden Halmen geflochten und das andere aus Glasperlen und Gewürznägelein zuſammengeſetzt? Wer unter dieſen und vielen andern Schätzen den chineſiſchen Tempel, das Werk des hoffnungslos liebenden Buchbindergeſellen, „welcher alle Bücher las, die er einband, und ein ſtrebſamer, gefühlvoller und unerfahrener Menſch war," den ſie Emmanuel nennt, während er eigentlich Veit heißt, und von dem ſie, nachdem ſie ihn fortgeſchickt, gegen jedermann ſagt, nur er habe ſie verſtanden und ihr Weſen erfaßt? Den Tempel, in deſſen tiefſtem Fach der herrliche Brief verborgen iſt, worin er ſcheidend ſein ganzes Herz ausgeſchüttet, den aber nie ein Menſchenauge, weder ihres, noch irgend eines, geleſen hat? Aus der Kinderzeit erinnert ſich unſere Generation, daß es einſt hölzerne Nadelbüchschen gab, welche einen Fiſch, andere, die ein Wickelkindchen vorſtellten; Keller hat es nicht vergeſſen und zählt ſie richtig unter den Habſeligkeiten ſeiner edeln Kammmacher auf. Im Pankraz — wie ſinnig knüpft er die frühen ärgerlichen Streiche des rechthaberiſchen Knaben an die Rechtsverletzungen des Schweſterleins beim Eſſen, das dem Bruder durch allerhand künſtliche Stollen und Abzuggräben das Schmalz auf der Suppe ab- und zu ſich herüberleitet! Ebenda, nachdem der Knabe längſt durchgegangen und verſchollen iſt, führt er den Leſer auf das kleine Plätzchen in Seldwyla, an dem die Mutter mit der inzwiſchen längſt zur alten Jungfer gewordenen Tochter wohnt; die Mittagsſonne liegt ſchwül auf dem begrasten Pflaſter, es iſt ſtill, die Anwohner ſind alle an der Arbeit mit Nähen, Hämmern, Schuſtern, Kleben, Schnitzeln, Beſteln; der Nachbar Schuſter findet, daß es Zeit ſei, eine kleine Erholungspauſe zu eröffnen, niest ſo laut, daß die Fenſter rings erzittern, und der Buchbinder gegenüber, der eigentlich kein Buchbinder war, ſondern nur ſo aus dem Stegreif allerhand Pappkäſtchen zuſammenleimte und an der Thür ein verwittertes Glaskäſtchen hängen hatte, in welchem eine Stange Siegellack an der Sonne krumm wurde — dieſer Buchbinder rief: „zur Geſundheit!“ und alle Nachbarsleute lachten; einer nach dem andern ſtreckte den Kopf durch das Fenſter u. ſ. w. Das ganze Bild, wie es auf den Moment vorbereitet, da der lang verſchollene Sohn wie ein Wunder vom Himmel angefahren kommt, werden wir noch einmal ins Auge zu faſſen haben. Im Anfang von „Romeo und Julie auf dem Lande“ finden wir die zwei Bauern, die Väter des unglücklichen Paares, pflügend auf ihren Aeckern: beide ſind lange knochige Männer, einander ſehr ähnlich, nur daß der eine den Zipfel ſeiner weißen Kappe nach vorn, der andere nach hinten trägt, was jedoch wechſelt, wenn jener gegen den Wind, dieſer hinter dem Winde geht: „wenn ſie auf ein Hinderniß ſtoßend den Pflug feſter faßten, ſo zitterten die groben Hemdärmel von der leichten Erſchütterung.“

Dies iſt nun Genre-Malerei; wo ſtarker Inhalt großen Stil fordert, iſt ſie natürlich nicht mehr am Platze, da iſt der ſtarke Zug des breiteren Pinſels gefordert: das verſteht Keller wohl und führt mit wenigen Strichen den Umriß in mächtigeren Bahnen, wenn er eine Judith, eine Frau Amrain uns vor die Anſchauung zu bringen hat, oder den durch die Liebe aus aberwitzigem Mönchs-Martyrthum zur Welt bekehrten Vitalis, wie er nun um die Mauern Alexandrias ſchreitet und den rothen Mantel im Winde fliegen läßt.

Es muß nun aber auch von erweiterten Bildern die Rede ſein: der Dichter hat ſeine Menſchen, Einzelne und Gruppen, mit der Naturumgebung, mit ländlichen und ſtädtiſchen Räumen zuſammenzufaſſen und beide aufeinander zu ſtimmen; er bewegt ſie durch dieſelben im Handeln und Leiden, und wir verlangen, daß dieſes Ganze zuſammengefühlt ſei, daß wir in einen Zuſtand hineingezogen werden, wie wir vom Maler verlangen, daß ſein Bild als Ganzes Totalſtimmung und in ſeinen Theilen Lokalſtimmung habe. Auf eine vollgültige Probe dieſer Kunſt unſeres Dichters hat uns ſo eben ein anderer Zuſammenhang geführt: das ſtille ſonnige Plätzchen mit ſeinen Umwohnern im Pankraz der Schmoller — ein Bild ſo voll Zuſtändlichkeit, ein ſo trefflicher Kontraſt zu der nachfolgenden Ueberraſchung, daß es eine Perle zu nennen iſt. Die pflügenden Bauern im Anfang von Romeo und Julie gehören ebenfalls auch hieher: es folgt dort das köſtliche Spiel der Kinder mit der Puppe, der ſie den Kleiengehalt ihres armen Körpers ausquetſchen. Ein kleines Ackerſtück iſt es, um das ſich beide Bauern ins Elend hinein prozeſſiren; der eine, Manz, ſetzt ſich, nachdem er von Haus und Hof ſpringen mußte, auf eine armſelige Wirthſchaft in der Stadt: der Aufzug mit dem erbärmlichen Reſte des Hausraths, das Leben in der düſtern Spelunke iſt mit Meiſterhand in einem ſtimmungsvoll unheimlichen dumpfen Grau gehalten; beide Lumpen werfen ſich aufs Fiſchen und ſtehen Tage lang angelnd am Fluſſe, wo ſie mit andern verkommenen Seldwyler Geſtalten, die demſelben langweiligen Werk obliegen, „gleich einer langen Galerie von Heiligen- oder Prophetenbildern“ zu ſehen ſind. Von bewegteren Scenen darf der Aufzug in „Kleider machen Leute“ nicht unerwähnt bleiben: ein boshafter Maskenſcherz der Seldwyler, wodurch das arme Schneiderlein, das als Graf neben der Verlobten ſitzt und deſſen wahren Stand jene Nachbarn erkundet haben, ſo grauſam entlarvt wird. Da bricht aus dem bereiſten Wald ein Schlittenzug, hoch am weißen Felsrande von weitem ſich auf den blauen Himmel zeichnend; das vorderſte Fuhrwerk trägt eine Strohpuppe der Fortuna, das zweite einen rießenmäßigen ſchwarzen Ziegenbock, das dritte eine ditto Scheere, welche mittelſt einer Schnur auf und zugeklappt wird und „gewaltig in die Höhe ſchnappt, als ſähe ſie das Himmelszelt für einen blauſeidenen Weſtenſtoff an.“ Man ſteigt am Wirthshaus, wo die Goldacher ſchon angekommen ſind, aus, und es folgt dann eine unbarmherzige Maskenaufführung vor dem Brautpaar, das „unbeweglich auf ſeinen Stühlen, gleich einem ſteinernen ägyptiſchen Königspaar ganz ſtill und einſam ſaß: man glaubte den unabſehbaren ägyptiſchen Wüſtenſand zu fühlen.“

Im grünen Heinrich reiht ſich an das ſchon geprieſene Bild des Landlebens eine ganze Reihe gleich tief empfundener idylliſcher Zuſtandsanſchauungen: es wird ſpäter erzählt, wie mehrere Gemeinden in der heute noch üblichen Weiſe der Schweizer im Freien den Wilhelm Tell aufführen: nicht auf Einem Schauplatz, ſondern in Fortbewegung an verſchiedenen Orten, wo Altorf mit der Stange, die hohle Gaſſe u. ſ. w. fingirt wird: es entſteht ſo ein wahrhaft epiſch gefühltes Bild, ſeine warme Seele iſt das Liebespärchen Anna und Heinrich, die als Thekla und Rudenz hoch zu Roß mitſpielen und auf dem Heimritt ſo ſüß und bang ſich in die Arme fallen, wie oben erzählt iſt. Wird uns dabei ſonnig, offen, weit zu Muthe, ſo umgibt uns dagegen eine wahre Kellerluft in den alten Kloſterräumen, in die wir bald darauf verſetzt werden, nachdem Heinrich es bei ſeiner Mutter erreicht hat, Maler werden zu dürfen. Er wird einem Bilderfabrikanten in die Lehre gegeben, der mit ſeinen mißbrauchten Scholaren in jenen Räumen hauſt. Das Treiben der Stecher, Aetzer, Lithographen, Anmaler in dieſer Höhle, der traurige Handwerksmechanismus der vertheilten Geſchäfte, der Humor, den ſich die armen Kreaturen doch nicht nehmen laſſen, der Meiſter, Schwarzkünſtler Haberſaat, in der Mitte: es baut ſich auch hier ein Bild von vollendeter Wahrheit der Stimmung zuſammen.

Wir haben natürlich nicht vergeſſen, daß wir es nicht mit einem Maler, ſondern mit einem Dichter zu thun haben. Keller beſchreibt nicht, er führt uns kein Bild anders auf, als in Bewegung und Handlung. Er verwechſelt auch nicht das Geſchäft des Dichters mit dem des Analytikers. Es iſt ein Geſetz, das ſo gut wie jenes Leſſings-Gebot: „Du ſollſt nicht malen!“ zum A B C der Aeſthetik gehört, daß der Poet nicht vergeſſen ſoll, wie er ſich vom Pſychologen zu unterſcheiden hat; aber wie wird in der modernen Roman- und Novellendichtung gegen dieſes Grundgeſetz verſtoßen! Ganze Blätterfolgen hindurch analyſiren die Verfaſſer, im eigenen Namen ſprechend, einen Charakter, einen Gefühlszuſtand, das Werden einer Leidenſchaft, eines Entſchluſſes, ſtatt einfach ihre Menſchen in Bewegung zu ſetzen und uns aus ihren Worten, ihren Handlungen erkennen, ſchließen zu laſſen, was in ihrem Innern vorgeht! Statt Aufzeigens ein ewiges Zergliedern! Keller ſpricht im eigenen Namen nicht mehr, als ein Dichter darf und muß, er begleitet ſeine Leute mit Betrachtungen aus ſeiner tiefen, warmen und doch auch ſo täuſchungsloſen Menſchen- und Lebenskenntniß, und es wäre leicht eine reiche Blumenleſe allgemeiner Sätze, feiner Blicke und Beobachtungen aus ihm zu pflücken; wir unterlaſſen es um ſo mehr, weil wir von ſeinem denkenden Geiſte ſchon im erſten Abſchnitt geſprochen und einige Stellen angeführt haben; aber auch nur begleitend ſind dieſe Reflexionen und nie will ſich der Dichter durch ſie ſein eigentliches Geſchäft, eben das Aufzeigen, erleichtern und erſparen.

Namentlich liebt er es nicht, umſtändlich zu motiviren. Das Motiviren iſt ein Punkt, bei dem hier etwas verweilt werden muß. Es ſteht zu erwarten, daß Keller in Beziehung auf ihn manche Tadler finden wird. Blicken wir einmal auf einen Größeren hinüber, auf Shakeſpeare. Es wäre freilich Zeit, ihn einer neuen Kritik zu unterwerfen, denn allerdings blüht bei uns immer noch ein unkritiſcher Shakeſpeare-Kultus; aber es müßte wahrlich eine andere ſein, als die er neuerdings erfahren hat. Es ſind Angriffe des Verſtandes auf die Phantaſie, auf die Poeſie: „Der Verſtand zur Seite ſtand, ein proportionirter Mann . . . er geht und ſpricht: das mag ich nicht, denn das ſieht wie ein Gedicht!“ Der Verſtand, der die Poeſie auf den Verſtand examinirt, wird es immer namentlich mit der Frage zu thun haben: „Wie iſt die Situation motivirt?“ und wird darüber vergeſſen zu fragen: „Wie iſt die Situation poetiſch benützt, verwerthet, entwickelt?“ Shakeſpeare motivirt aus dem Großen ins Große, im Kleinen immer nur kurzweg mit raſchen, ſparſamen Zügen. Es iſt ihm darum zu thun, gewaltige Situationen zu gewinnen, oft erſcheinen ſie auf den erſten Blick unmotivirt, aber das tiefe Leben, das in ihnen ſich entwickelt, ſteckt ein Licht auf, das rückwärts und vorwärts erklärt, wie alles geworden iſt und werden wird. Er ſorgt nicht vor, daß wir begreifen, wie Lear ſo ein Thor ſein kann, daß er die Liebe nach der Beredſamkeit mißt und nach dieſem Maße ſein Königreich verſchenkt, aber er läßt in der Situation den greiſen König ſo reden, ſo auffahren, ſo handeln, daß wir uns alles erklären können: wir dürfen nur in die Länge der Zeit uns ausgedehnt denken, was ſich hier in einige Momente zuſammenfaßt: ein langes Schmeicheln der falſchen Töchter hat längſt ſein ſtolzes und doch weiches Herz verwöhnt, während die jüngſte durch herbe Wahrhaftigkeit der Worte oft die Vaterliebe zurückſtieß, die ſie durch liebende Thaten gewonnen. Das iſt der dichteriſche Akt der Kompreſſion, die wieder ausſtrahlt, nachdem ſie vollzogen iſt. Keller, deſſen geiſtdurchdrungener Realismus wirklich zu Shakeſpeare ſagen darf: „Es iſt in mir etwas von deinem Geiſt!“ geht in demſelben Sinne weit mehr darauf aus, Situationen zu gewinnen, als zu motiviren. Man wird es ſchon merken, denkt er, warum gerade dieſe Leute ſo handeln, wenn ſie nur erſt handeln, und übrigens ſind ſie ja Menſchen, und man kennt ja des Menſchen Herz! So entzündet er die Liebe in allen Farben und Geſtalten, jede ſchöne und häßliche Leidenſchaft mit raſcher Hand am glimmenden Dochte der Gelegenheit, des Anlaſſes, der Umſtände; ſo läßt er aus Irrung und Verfinſterung das Licht der Vernunft an einem Zufall, einer Bagatelle aufleuchten und den Zuſchauer ſchließen, daß es vorher ſchon an der Schwelle des Dunkels ſeinen Strahl bereit gehalten habe. So iſt es z. B. ſcheinbar nur ganz leichtweg erzählt, wie die geſetzte, gehaltene Frau Amrain zu Anfang der Novelle in die ſchwere Verſuchung geräth, die wir oben kurz angedeutet haben. Ihr Werkführer dringt, vom Wein erhitzt, in nächtlicher Stille heftiger und heftiger, ſie widerſteht ihm, dann heißt es einfach weiter, ſie habe endlich eben doch gedacht: die Dinge werden ſo oder ſo ihren Weg gehen. Wie wahr dieſe Flüſterſtimme des Leichtſinns ſelbſt im ſonſt wachſamen Menſchenherzen! Sie heißt „die Frau mit dem feſten, dunkeln Blick“;

das „dunkel" bei „feſt" gibt zu denken, zu begreifen. In dieſem gefährlichen Moment ſpringt ihr Liebling Fritzchen aus dem Bett und ſchreit: ein Dieb! Das Kind hatte gewacht, dunkel geahnt, ſein Ruf bringt die Frau zu ſich, und ſie iſt vom bodenloſen Abgrunde gerettet. Der Kellner in „die mißbrauchten Liebesbriefe," der in die ſchlechte Literaten-Humbug-Geſellſchaft gerathen iſt, kommt einfach zu ſich und zur Vernunft, wie er einmal zu etwas Gelde gelangt, ſich wieder anſtändig kleidet und ſo in Spiegel ſieht; es fällt ihm wie Schuppen von den Augen, er findet ſich plötzlich zu gut für einen Schriftſteller, dagegen reif genug für einen Oberkellner und er geht in ſich. Natürlich iſt die Aufgabe eine andere, wo es ſich um ſtarke Schickſale im Mittelpunkte der Erzählung handelt; hier muß das Verfahren breiter und ausgiebiger ſein, wiewohl auch dann noch grundverſchieden von einer breiten und nüchternen verſtandesklaren Analyſe. Das Werden der Leidenſchaften, welche Entſcheidungen mit ſich führen, ſei es Liebe, ſei es Haß, ſei es irgendwelche folgenreiche Angewöhnung, wird hier mit aller Gründlichkeit, die vom Dichter zu erwarten iſt, aus der Tiefe der Seelen und ihrer Verſchlingung mit den Umſtänden hervorgeholt. In Romeo und Julie z. B. iſt alles von Anfang eine durch und durch organiſch gefügte Vorbereitung des tragiſchen Schluſſes.

Im humoriſtiſchen Gebiet iſt es durch die Natur der Sache gegeben, daß der Poet gern aus dem Kleinen, aus dem ganz Geringfügigen motivirt; da hilft nun unſerem Dichter wieder ſein ſcharfes Auge für die Kleinzüge des Lebens. Wer nicht lachen muß, wenn er lieſt, wie in dem einen der drei gerechten Kammmacher, Jobſt, der Entſchluß des Wanderns durch den Anblick einer blau übertünchten, auflebenden und fortkriechenden Wanze zum Durchbruch kommt, der — muß eben das Buch weglegen. In „Kleider machen Leute" hat der Dichter zu erklären, wie ſich Nettchen aus Schreck und Scham ermannt: ſie vergießt bittere Thränen: „da man aber, wenn man weint, faſt immer zugleich auch die Naſe ſchneuzen muß, ſo ſah ſie (bisher in den Schleier verhüllt und mit dieſem die Thränen trocknend) ſich doch genöthigt, das Taſchentuch zu nehmen, und that einen tüchtigen Schneuz, worauf ſie ſtolz und zornig um ſich blickte" u. ſ. w. — wer ſich daran ſtößt der — ſtoße ſich eben! Ab und zu iſt immerhin auch im komiſchen Gebiet eine Lücke überſehen oder eine Unwahrſcheinlichkeit gewagt. Daß ſich Hr. Litumlei (in „d. Schmied ſ. Glücks") von dem unbekannten Eindringling Kabys ohne weiteres raſiren läßt, iſt nicht eben glaubwürdig, — rein toll der Untergang des oben geſchilderten Lügners und Eitelkeitsnarren im „grünen Heinrich"; dieſer tanzt nämlich, nachdem er ſich entkleidet, vor einer Geſellſchaft her, um ſeinen ſchönen Wuchs bewundern zu laſſen, während er in der That krumm iſt, und tanzt ſich ſo in einen See im Wald hinein, worin er erſäuft; dieſes phantaſtiſche Motiv führt auf ein Kapitel, von dem nachher beſonders die Rede ſein muß: das Gebiet der närriſchen Vorſtellung. Weil wir aber gerade bei naturgemäßen komiſch charakteriſtiſchen Zügen verweilen, ſo ſoll der Leſer den Spaß haben, über einen Moment des ſchwer liebeskranken Heinrich zu lachen: er haßt alle Welt, die kummerlos ihrem Geſchäft nachgehen kann, während er ſo traurig iſt; ein vergnügt grinſender Bauer ſchlenkert vorbei, ein irdenes Krüglein an einem Strick über die Schulter, gafft ihn an und lacht über ſein trübſeliges Geſicht; „ſchon das arme Krüglein that Heinrich weh in den Augen und im Herzen, da es ſo ſtillvergnügt und unverſchämt am Rücken dieſes Burſchen baumelte; wie konnte man ein ſolches Krüglein umhertragen, da Dortchen nicht im Lande war?“ Dieß führt zu einer Explosion: noch unter Thränen haut Heinrich den armen Kerl ſo derb, daß er glaubt, der helle Teufel ſei in ihm, und ſich aus dem Staube macht. Iſt dies nicht aus der Seele? — Hr. Kabys und Litumlei beſchließen, ein Memoire aufzuſetzen, worin erſterer als natürliche Frucht einer Don Juanſchen Jugendperiode des letzteren erſcheinen und ſo die Einſetzung zum Erben begründet werden ſoll; ſie ſchließen ſich ein, ſinnen vergeblich, können keinen Anfang finden; endlich beſchließen ſie, vorerſt ein Buch ſtarkes und ſchönes Papier zu kaufen; ſie thun es und ſetzen ſich wie nach wohlverrichteter Sache zum Weinglas. — Hr. Störteler, der ſich auf den Geniebetrieb geworfen und ſeine gute Frau zur Nachahmung ſeiner grundaffektirten Briefe anleiten will, findet Thränenſpuren in den Briefen der Armen, erpreßt von der Qual dieſes Seelenzwangs, und geräth nun auf den ſchönen Gedanken, ob ſolche Thränen zwiſchen den Zeilen bei einer allfälligen Herausgabe nicht durch einen zarten Tondruck angedeutet werden könnten?

Im „grünen Heinrich“ ſpielen Handwerker Theater, führen Schillerſche Stücke auf, fühlen ſich ihren Rollen nicht gewachſen, und „mancher ſuchte ſich ſelbſt zu täuſchen, indem er bei der Herrichtung der Bühne mit vermehrter Wuth Nägel einſchlug.“

Es iſt von Charaktergebung, Darſtellung von Zuſtänden, dann von Motivirung, pſychologiſcher Begründung die Rede geweſen, dies hat uns auf humoriſtiſche Seelenzüge geführt. Von Schickſalen mußte in jenem Zuſammenhang etwas geſagt werden, aber ausdrücklich iſt nun zu fragen: „Wie ſteht es mit dem dunkeln Hintergrunde des Lebens, womit nicht zu ſpaßen iſt, mit jenen Mächten, die geiſterhaft aus unbekanntem Schoße des Daſeins oder wild aus ſchwarzen Tiefen des Gemüths hervorbrechen und des Menſchen Schickſal flechten, — wie ſteht es mit dem Dämoniſchen und Tragiſchen?“ Ich weiſe auf das Schickſal des armen „Meretli“, der Emerenzia, des Patrizierkindes, das im „grünen Heinrich“ von beſchränkten Eltern einem zelotiſchen Pfarrer zur Beſſerung übergeben iſt, weil es nicht Gebete herſagen will, und von dieſem mit rohen Strafen, die den Teufel austreiben ſollen, zu Tode geplagt wird. Wer dieſes rührende Bild, dieſes Bild, das weinende Geiſter des Mitleids umſchweben, ſo anlegen, ſo durchführen konnte, wäre ein Dichter und wenn er ſonſt nichts geſchrieben hätte. Das menſchlich Rohe wird geſpenſtig grauſig, wenn es als ſo wildes Schimpfen durch die nächtlich ſtillen Straßen gellt, wie bei dem zankenden, fluchenden Trödler-Ehepaar im „grünen Heinrich“; ebenſo grauenhaft iſt das wüthende Raufen, Verwünſchen und Fluchen der verwilderten, ſich grimmig haſſenden Väter in „Romeo und Julie“; dämoniſch tritt in dieſer Novelle die unheimliche Geſtalt des ſchwarzen Geigers ein, des wahren Erben jenes Ackers, um den ſich Manz und Marte zu Grunde prozeſſiren; dämoniſch ſpielt er den verlorenen Liebenden zum erſten und letzten Tanz auf unter dem ausgelaſſenen

Geſindel, in deſſen Geſellſchaft die unſeligen Opfer des Haſſes der Eltern gerathen ſind; es wirbelt ſich unter den wilden Melodien ein wahrer Blocksbergreigen in den nächtlichen Wald hinein; alle Hebel aber in dieſer Erzählung, die Kellers Ruf begründet hat, wirken zuſammen, um im Leſer das wahre und ganze Schickſalsgefühl entſtehen zu laſſen, das Gefühl jenes unberechenbaren Gewebes, in welches der Menſch hineingeflochten wird, an welchem er ſtrebend und wollend mitwebt, ohne zu wiſſen, was er webt, und das ihn an entſchuldbarer Schuld erfaſſen, zuſammendrücken, all ſein Glück und ſein Leben ſelbſt vernichten kann. Es iſt ganz kindiſch, über die traurige Brautnacht und den Selbſtmord dieſer Armen zu moraliſiren; es iſt Geſchmacksſache, ob ſich einer lieber an ſeiner Wohlweisheit weidet oder ſchauernd im reinen Weh des Mitleids vor dem Bilde des Schickſals ſteht. Keller hat ganz ausreichend geſorgt, die zwei Opfer mitten in der Glut ganz ſeelenrein zu erhalten, direkt und durch den Kontraſt mit der wilden Geſellſchaft, in die ſie gerathen, von der ſie ſich aber trennen: was geſchieht, iſt das reine Reſultat der Liebe und Verzweiflung. Vielleicht hätte ſelbſt der Schlußſatz dieſer Novelle in der zweiten Redaktion wegbleiben dürfen, man fühlt zu merklich darin die Degen-Parade gegen die Philiſter.

Die Proportion, worin dieſe Novelle dem Ernſte, der fühlbaren Vorbereitung des tragiſchen Schluſſes das Komiſche beimiſcht, wird Niemand zu den unglücklichen Amalgamen zählen, worin ſich dieſe kontraſtirenden Potenzen nicht in einander löſen, einander nicht heben und ſchärfen. Anderweitige Beiſpiele dieſer Miſchung ſind uns bereits begegnet, und wir kennen unſern Dichter ja überhaupt von Anfang an als einen Geiſt, der gar wohl weiß, wie ſich Schauer und Lachen verbinden können. Frei ſpielt der Humor in den komiſchen Schickſalen, und wir müſſen ihn nun in ſeiner Selbſtändigkeit und nicht blos als Stimmung, ſondern in der Kraft ſeiner Anſchaulichkeit ausdrücklich ins Auge faſſen. Zuerſt denn jetzt etwas von der närriſchen Vorſtellung! Sie kann eine ganz objektive Beobachtung ſein; ich meinestheils geſtehe, daß ich laut auflachen mußte, als ich im „grünen Heinrich“ die Stelle las, wie der ländliche Gaſt am feierlich ſtillen Sonntagmorgen die verlorenen Laute der Predigt von ferne hört: „Sie klangen ſeltſam und manchmal wie hollaho! manchmal wie juchhe oder hopſa! bald in hohen Fiſteltönen, bald tief grollend, jetzt wie ein nächtlicher Feuerruf und dann wie das Gelächter einer Lachtaube.“ Wie Heinrichs Kunſtſtudien ſich am Ende in eine verrückte Strichelzeichnung auflöſen, ſymboliſch in die Brüche gehen, muß man nachleſen (B. 4, S. 22 ff.), und dazu dann die tiefſinnige kunſtphiloſophiſche Deutung ſeines Freundes Erikſon; den äſthetiſchen Formaliſten ſei dieſe Stelle zu ernſter Erbauung empfohlen. Von vollendet originaler Anſchaulichkeit iſt das Bild, wie Spiegel das Kätzchen und die Eule mit einander an der Mündung des Schornſteins die Hexe in einem Netze fangen, die eben zum Blocksberge fliegen will und die ſie dem H. Pineiß zur Ehehälfte beſtimmt haben; „Sie zappelte und tobte mäuschenſtill wie ein Fiſch im Netz, aber es half nichts, und das Garn bewährte ſich aufs beſte. Nur der Stiel ihres Beſens ragte durch die Maſchen. Spiegel wollte ihn ſachte herausziehen, erhielt aber einen Naſenſtüber, daß er beinahe in Ohnmacht fiel und einſah, wie man auch einer Löwin im Netz nicht zu nahe kommen dürfe.“ In der fünften der ſieben Legenden verſucht der h. Vitalis ſein Bekehrungswerk an einer junoniſch ſchönen, rothhaarigen Hetäre von beſonderer Gefährlichkeit, da „große, ſchöne Menſchenbilder immer wieder die Sinne verleiten, ihnen einen höheren menſchlichen Werth zuzuſchreiben, als ſie wirklich haben.“ Sie umſchlingt ihn, der ſtarke Mönch ringt mit ihr, bindet ſie mit Mühe an Händen und Füßen, und „warf den ganzen Pack mit einem mächtigen Ruck auf das Bett, worauf er ſich wieder in ſeinen Winkel begab und ſeine Gebete fortſetzte, als ob nichts geſchehen wäre.“

Den ſieben Legenden müſſen wir nun in dieſem Zuſammenhang eine beſondere Betrachtung widmen. In der Novellenſammlung „die Leute von Seldwyla“ ſteht „Spiegel das Kätzchen“ iſolirt als Märchen da, als Probe des freien Spiels der Phantaſie. Daß Keller zu dieſer traumartigen Form neigt, werden die Leſer aus allem Bisherigen leicht geſchloſſen haben. Der geborne Dichter wird ſie ſich überhaupt nicht nehmen laſſen. Daß er da, wo er die Geſetze der Natur und des Geſchehens einhält, doch das Wirkliche nicht um der gemeinen ſogenannten Wahrheit willen nachbildet, ſondern im Feuer der Phantaſie zur höheren Wahrheit umſchmelzt, dies wird er immer auch dadurch geltend machen, daß er der Phantaſie Stellen vorbehält, wo ſie frei von der Ordnung des kauſalen Zuſammenhangs ſich in ihrem Elemente bewegt. Es iſt eine wirkliche Probe des Dichters, ob er auch traumhaft dichten kann. Die entfeſſelt ſpielende myſtiſche Bilderwelt der eigentlichen Traumphantaſie wachend ſchaffen, iſt kein Kleines.

Iſt der Dichter „in mehr als einem Sinn ein hellſehender Schlafwandler,“ ſo beweiſe er es dadurch, daß er auch einmal ganz wachend ganz träumt. Daß die Phantaſie vom Bande des Sinnes ſich auch dann nicht völlig losreißen darf, iſt außer Zweifel: die ſchwere Frage iſt nur: wie beſchaffen dieſes Band ſein müſſe, d. h. wie das in dieſem Gebiete veränderte Verhältniß zwiſchen der nicht zu erlaſſenden Bedeutung und den frei ſchwebenden Bildern zu beſtimmen ſei. Da die weitſchichtige Unterſuchung hier nicht vorgenommen werden kann, mag man ſich die ſelbſt nur bildliche Auskunft gefallen laſſen: das Band darf ſich ſehr verlängern, aber nicht reißen. In der Erdichtung eigentlicher Träume ſchlängle ſich durch die gaukelnden Erſcheinungen ein ſymboliſcher Sinn, ſymboliſch jedoch nur ſo, wie der wirkliche Traum in ſeinen beſten Momenten ahnungsvoll, helldunkel, dramatiſch ſymboliſirt. Goethe's vielbeſprochenes „Märchen“ verhüllt ſeinen Sinn zu tief, wenn es einen hat, und wird dadurch zur beſchwerlichen Myſtifikation. Im „grünen Heinrich“ (4, 221 ff.) ſteht ein Traum, deſſen erſten Theil ich geradezu als normales Beiſpiel zur Beleuchtung deſſen anführen kann, was ich unter dem verlängerten Bande verſtehe; es ſind echt traumhaft in einander übergehende, ſeltſam ſchimmernde Geſichte, die ganz ungeſucht auf den Wohlſtand und die Wehrkraft der Schweiz deuten, dem Träumenden erkennbar eingegeben durch den Gegenſatz ſeiner eigenen Dürftigkeit und Hilfloſigkeit. Dagegen im zweiten Theil (von der Brücke) miſcht ſich ſtörend die hellwachende Allegorie in dieſe Traumdichtung, die Bildlichkeit wird verſtändig klar, man fühlt die Abſicht. Echt aber im Geiſte des Traumes iſt es wieder erfunden, wenn die unbewußte, ſehr ferne Vorſtellung von ehelichem Glück dem Schulgehilfen Wilhelm (die mißbrauchten Liebesbriefe) im Schlaf eine himmliſch ſüße muſizirende Kaffeemühle vorgaukelt. — In den ſieben Legenden nun hat es Keller gewagt, die heidniſch weltlichen Elemente, die ſich in dieſen chriſtlich heiligen Sagen finden, herauszukehren und ihnen ſo „freilich zuweilen das Antlitz nach einer andern Himmelsgegend hinzuwenden, als nach welcher ſie in der überkommenen Geſtalt ſchauen.“ (Vorwort.) In einem großen Theile derſelben bleibt das Wunder, das ja doch eine Geburt der traumhaften Phantaſie iſt, zwar ſtehen, aber die ganze Begebenheit wird ſo gewendet, daß ein weltlich naturgemäßer und geſunder Sinn herausſpringt, man kann es als ein Proteſtantiſiren der katholiſch heiligen Märchen bezeichnen. Die ethiſch klarſte unter dieſen verweltlichten geiſtlichen Märchengeſchichten iſt die „Jungfrau und die Nonne.“ Eine bildſchöne Nonne, die Küſterin ihres Kloſters, fühlt ein unwiderſtehliches Verlangen nach der ſchönen Welt und entflieht, nachdem ſie den Schlüſſelbund auf den Altar gelegt, damit ihn Maria, der ſie ſo manches Jahr treu gedient hat, nun ſelbſt zu ſich nehme. In ihrer Sehnſucht ergibt ſie ſich dem nächſten Ritter, den ſie im Walde findet, bewährt aber Treue und Ehre in einem Abenteuer mit dem Gaſte desſelben, iſt nun würdig, ſeine rechtmäßige Frau zu werden, gebiert ihrem Gatten in zwölf Jahren einer guten und glücklichen Ehe acht Söhne und kehrt nach genoſſenem Glück der Welt in ihr Kloſter zurück; Maria empfängt ſie freundlich, ſie hat die ganze lange Zeit das Schlüſſelamt für ſie verwaltet; an einem Kirchenfeſte bringen die ſämmtlichen Nonnen der hl. Jungfrau Geſchenke dar, nur die rückgekehrte Flüchtige hat nichts bereitet, „da ſie etwas müde war vom Leben und in ihren Gedanken mehr in der Vergangenheit lebte, als in der Gegenwart“; aber, wie der Feſttag erſcheint, ſteigt der Ritter, ihr Gemahl, mit ſeinen acht Söhnen, die er dem Reichsheer zuführen will, vor der Kirche ab, tritt ein und kniet mit ihnen zum Gebete nieder: ſo hat ſie der hl. Jungfrau die reichſte Gabe dargebracht, und acht Kränze von Eichenlaub, welche plötzlich über dem Haupte der Jünglinge zu ſehen ſind, bezeugen, daß Maria ſie gern angenommen hat. Dieß die trockene Skizze einer Umbildung, deren reinen, tiefſittlichen Sinn herauszuſtellen müßig und geſchmacklos wäre. Ich habe hier die vierte unter den Legenden herausgegriffen. Die erſte, „Eugenia,“ erzählt die Bekehrung eines antiken Blauſtrumpfs, einer ſchönen jungen Römerin, zur Natur und Weiblichkeit. Keller muß von dem gewaltigen Motiv angezogen worden ſein, das ſich in der wirklichen Legende (Heiligenverzeichniß des Petrus de Natalibus) findet. Hier wird erzählt, wie ſich in die zum Chriſtenthum bekehrte, unerkannt als Kloſterabt waltende Eugenia, ein leidenſchaftliches heidniſches Weib verliebt, den vermeintlichen Jüngling zu verführen ſucht, dann als zweite Potiphar-Frau eines gewaltſamen Angriffes auf ihre Perſon anklagt, wie Eugenia, vor den Prokonſul gebracht, mit dem Tode bedroht wird und nun zum Beweis ihrer Unſchuld ihr Mönchsgewand auseinanderreißt. Keller hat das Motiv hinzugefügt, daß der Prokonſul ſie liebt, um ſie geworben und Eugenia, in der Zeit ihrer gelehrten Studien, ihn wohlweis abgewieſen hat, wiewohl ſie unbewußt im Herzen ſeine Liebe erwiderte. Der Moment jenes von der Verzweiflung eingegebenen Aktes iſt in großartig ſtilvoller Einfachheit und hiemit ganz rein behandelt, alles Vorhergehende mit gewohnter liebenswürdig naiver Ironie erzählt; der Schluß aber ſcheint mir ungemäß: ſie ſtirbt, nachdem ſie den Prokonſul, der nun ihr Ehemann geworden, zum Chriſtenthum bekehrt hat, als berühmte Wunderthäterin und Martyrin; nach ſolcher Wendung zum menſchlich Wahren ſollte nicht zum Geiſt der Legende zurückgekehrt werden. Die zweite erzählt, wie die heil. Jungfrau die Geſtalt einer Rittersfrau annimmt, die von ihrem Manne dem Teufel als Beute verſprochen iſt, wie ſie dieſem, da er ſie ergreifen will, plötzlich in ihrer göttlichen Schönheit erſcheint und ihn ſo blendet und ſchreckt, daß er, nachdem er vergeblich ſeinerſeits ſich ebenfalls in reizende Hüllen verwandelt hat, ſich geſchlagen bekennen muß und „wie der leibhaftige geſchwänzte Gram" davon ſchleicht. Dieß iſt ſichtbar nur darum nachgedichtet, weil das Bild einer ſolchen Zauberwirkung göttlicher Schönheit, ein allerdings ſehr intereſſantes Stück Heidenthum (Venus- oder Freia-Mythus) im vorgefundenen Stoffe, dem Dichter werth ſchien, in frei äſthetiſcher Geſtalt reproduzirt zu werden.

Die dritte iſt eine Fortſetzung der zweiten, ſie handelt von den Werbungen um dieſelbe Rittersfrau, die nun Wittwe geworden; jetzt verwandelt ſich Maria in einen tapfern und frommen, aber allzu bedenklichen und ſchüchternen Rittersmann, turnirt und wirbt für ihn um Hand und Herz der ſchönen Frau, gewinnt ſie durch Beſiegung aller Gegner und reicht ihr den Bräutigamskuß, der ſie mit wunderbarer Seligkeit erfüllt: „denn, wenn die Himmliſchen einmal Zuckerwerk backen, ſo geräth es zur Süße!“ Hat Keller in ſeiner Quelle das Motiv ſo vorgefunden, ſo iſt es eine Legende, welcher ſichtbar ein Märchen zu Grunde liegt. Die vierte habe ich vorangeſtellt, die fünfte, die vom „ſchlimmheiligen Vitalis“ handelt, mehrmals erwähnt. Sie birgt unter dem ſeltſam humoriſtiſchen Motiv geſunden und klaren Lebensſinn. In dem ſonderbaren Kauz von Mönch, der es ſich zum Geſchäft macht, Freudenmädchen zu bekehren, mit Wiſſen und Wollen ſeinen Ruf daran gibt, einen eiferſüchtigen Kriegsmann vor der Thüre tödtet, durch die er zu der ſchönen Buhlerin aus- und eingeht, — in dieſem ſcheinbaren Narren ſchlummert die Anlage zum tüchtigen und der reinſten Liebe werthen Mann. Das erkennt Jole, die Tochter eines reichen Kaufmanns in Alexandria, verliebt ſich in ihn und beſchließt, da Maria durch ihre Fürbitten ſich nicht bewegen läßt, ihn auf einen wohlanſtändigern Weg zu führen, dieß ſelbſt zu übernehmen, „nicht ahnend, daß ſie ſelbſt das unbewußte Werkzeug der bereits einſchreitenden Himmelskönigin ſei.“ Um ihre kühnen, im Bewußtſein der Unſchuld gewagten Mittel ins Werk zu ſetzen, bedarf ſie Freiheit zum Handeln von ihrem Vater. Da braucht denn der Dichter einen liberalen und läßlichen Charakter, er ſchildert daher dieſen Vater als Freund der Kunſt und Poeſie; dieß ſoll aber nicht abſtrakt nur angegeben, ſondern anſchaulich vorgeführt werden; ſo bekommen wir wieder einen Beleg für Kellers Fülle im Konkreten: die Tochter trifft den Vater in entzückter Betrachtung neu angekaufter Gemmen, mehrere werden beſchrieben, alle ſtellen Beſiegung ſelbſt der ſtrengſten Gottheiten durch die Liebe dar: auf einem Amethyſt ſieht man Luna in ihrem Wagen durch den Himmel ſchweben, nicht ahnend, daß ſich Amor hinaufgehockt, während umherſchwärmende Amoretten ihr zurufen: „Es ſitzt einer hintenauf!“ An die Beſchauung dieſer kleinen Kunſtwerke und den Sinn, den ſie ausdrücken, knüpft nun Jole ihre Bitte; die Bitte wird gewährt. Welchen Plan das Mädchen ausführt, wie er gelingt, wie bei ihrem erſten Anblick und der erſten ſanften Berührung „eine neue, gar ſeltſame Empfindung den ganzen langen Mönch hinaufſteigt,“ wie er durch das rein menſchliche Gefühl der Liebe zum trefflichen und vollkommenen Weltmann und Gatten umgeſchaffen wird, das iſt wieder ſo recht behaglich und ſchmackhaft und doch mit dem Ernſt in der Anmuth erzählt, wie nur ein richtiger Poet es vermag.

Die ſechste Legende, „das Blumenkörbchen,“ zerfällt in zwei Theile, die ſich nicht zuſammenreimen wollen. Wie durch Mißverſtändniß eine ſchöne Liebe geſtört, zerriſſen werden kann, iſt im erſten menſchlich wahr und ergreifend erzählt; die Expoſitionsſcene, wie Dorothea mit einer koſtbaren, ſchöngeſchnittenen Schale vor Theophilus ſteht, ſie ihm hinreicht und dieſer in plötzlich erregter Eiferſucht ſie fallen läßt, iſt ein plaſtiſch gefühltes Bild von idealer Schönheit; im zweiten ſterben die Liebenden nach einander den Märtyrertod und ſchweben als vereinigtes ſeliges Paar durch die Kreiſe des Himmels. Dieſer rein legendariſche Schluß will zum rein realen Bilde nicht paſſen; die Verſöhnung und Löſung müßte in dieſelbe Welt fallen, in welcher das tiefe Unglück der Entzweiung geſchehen iſt; der Liebende mißkennt aber die Geliebte bis zu ihrem Tod, erſt nach dieſem befreit ihn ein Wunder aus ſeiner Verblendung, er wird Chriſt und Martyrer. Man iſt nun verſucht, jenen transcendenten Schluß ſymboliſch zu deuten, das geht nicht: unbildlich kann er nicht gemeint ſein, denn der Dichter ſteht ja nicht in dieſer Glaubenswelt; ſo bleibt ein Phantaſiebild, in welchem man keinen Kern findet; mir ſcheint, es war die Anmuth eines einzelnen Motivs, was Keller zur Nachdichtung reizte: jenes Wunder beſteht nämlich darin, daß ein Wort der Sterbenden erfüllt wird, indem ein himmliſcher Knabe dem Liebenden ein Körbchen voll Roſen und Aepfel bringt. Keller hat es ſchön entwickelt, aber das „Band“, wovon wir oben ſprachen, hat er hier entzwei gebrochen. — Nun aber folgt zum Schluſſe das köſtliche „Tanzlegendchen“, freilich erſt recht ein freies Phantaſiebild, aber ein ſolches, deſſen heiteres Spiel in einen ſolchen Widerſpruch nicht geräth, weil der Boden der Realität eigentlich gar nicht, oder nur ſcheinbar im Anfang betreten wird. Der Sinn iſt einfach dieſer: malt ihr euch einmal den Himmel aus, ſo malt ihn recht ſchön und heiter! Und daß wir das nicht können, ohne die menſchlichen Freuden mit hinüberzutragen, das iſt eben der Spaß davon. Man erkennt, daß das ganze Traumgeſicht ſich dem Dichter aus zwei Anſätzen herausgeſponnen hat: dem Tanzen des Königs David vor der Bundeslade und der häufigen Vorſtellung von Tänzen der Seligen im Himmel. Die Erfindung lautet: ein äußerſt frommes Jungfräulein hat nur Eine Leidenſchaft, nämlich die einer unbezwinglichen Tanzluſt; einmal in der Kirche allein, kann ſie ſich nicht enthalten, vor dem Altar einige Figuren auszuführen und ſo „gewiſſermaßen der Jungfrau Maria ein zierliches Gebet vorzutragen.“ Jetzt erſcheint ein ſchöner Mann in purpurnem Königskleid und führt einen Tanz himmliſch wunderbarer Art mit ihr auf, wozu vom Chor her eine ebenſo wunderbare Muſik ertönt, aufgeführt von einem halben Dutzend kleiner Engel, die auf der Brüſtung ſitzend, mit den dicken, runden Beinchen baumelnd blaſen und geigen. „Dabei waren die Knirpſe ganz gemüthlich und praktiſch und ließen ſich die Notenhefte von ebenſo viel ſteinernen Engelsbildern halten, welche ſich als Zierrath auf dem Chorgeländer fanden . . . ., ſie dehnten, bald dieſer, bald jener, kniſternd die Schwungfedern aus, daß die Farben ſchimmerten wie Taubenhälſe, und neckten einander während des Spieles.“ David verſpricht der Jungfrau ewigen Freudentanz im Himmel, wenn ſie auf Erden aller Tanzluſt entſage: ſie gelobt, er verſchwindet, „und die muſizirenden Engel rauſchten, flatterten und drängten ſich durch ein offenes Kirchenfenſter davon, nachdem ſie in muthwilliger Kinderweiſe ihre zuſammengerollten Notenblätter den geduldigen Steinengeln um die Backen geſchlagen hatten, daß es klatſchte.“ Getreu ihrem Gelübde ſtirbt die Jungfrau als büßende Klausnerin nach drei Jahren, und nun folgt ein lachendes, ſtrahlendes Bild der unabſehbaren himmliſchen Reigen, in die ſie aufgenommen wird. Es iſt eben Feſttag im Himmel: nachdem die Tänze beendigt, ſetzen ſich die Heerſcharen zu Tiſche, die emſige Martha erſcheint mit ihrer ſchönſten Küchenſchürze und hat einen zierlichen, kleinen Rußfleck am weißen Kinn. David geht freundlich um den Tiſch, nicht ohne der Muſe Erato (denn die Muſen ſind aus der Heidenhölle zum Feſte geladen) im Vorbeigehen das Kinn zu ſtreicheln. Wenn die

Malerei in unzähligen Kuppelbildern den Himmel wie einen rauſchenden Tanzſaal in Farben dargeſtellt hat, warum ſollte nicht die Poeſie mit freiem, hellem, herzlichem Humor das grundvergnügte Bild auf ihre Art in Worten ausmalen? Zumal, wenn der Dichter, wie von Keller geſchieht, das gewaltige Motiv hinzubringt, die zur muſikaliſchen Aushilfe gebetenen neun Muſen einen Geſang aufführen zu laſſen, ſo „düſter, ja faſt trotzig und rauh für den chriſtlichen Himmel und doch ſo ſehnſuchtsſchwer und klagend, daß erſt eine erſchrockene Stille waltet, dann aber alles Volk, von Erdenleid und Heimweh ergriffen, in ein allgemeines Weinen ausbricht“ und endlich „die allerhöchſte Trinität“ ſich ſelbſt ins Mittel legen muß und die eifrigen Muſen mit einem lang hinrollenden Donnerſchlag zum Schweigen bringt?

Wir ſtellen es den Phantaſieloſen anheim, dieſes freie, komiſche und hocherhabene Traumbild der freien Phan- e zu bemängeln, und unterlaſſen nicht länger, auf eine nlichkeit hinzuweiſen, welche manchem Leſer bei dieſem zen Paſſus eingefallen ſein wird: in dieſer Neigung zu dem, was ich die närriſche Vorſtellung nenne, erinnert Keller ſtark an Juſtinus Kerner. Man denke an die „Reiſeſchatten“ und das „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“. Der große Unterſchied iſt, daß Kerner im Ernſt ein Wundermann wurde; doch hat er ſeinen Humor behalten und hätte zu den ſieben Legenden herzlich gelacht.

Es iſt nun aber Zeit, auf das Ganze der bisherigen Dichtungen Kellers noch einmal zurückzublicken, um ſie etwas beſtimmter, als bisher, auf die Frage der Kompoſition anzuſehen. Der „grüne Heinrich“ iſt nach dieſer Seite ein noch unreifes Jugendwerk, danach ein Urtheil zu bilden wäre unbillig: was könnte man zu einer muſikaliſchen Kompoſition ſagen, deren Finale darin beſteht, daß der Muſiker plötzlich die Saiten in Stücke reißt? Darüber nichts mehr, wir haben den verzweifelt ſprunghaften Schluß längſt beſprochen und dieſes Abreißen darum doppelt bedauert, weil mit der Aufnahme Heinrichs bei dem Grafen eine ſo ſchöne Abrundung angelegt iſt. Aber auch unterwegs finden ſich in dieſem „Roman“ ſtarke Lagunen. Der Künſtlerfeſtzug im vierten Band iſt halb trocken, chronikartig nach einem Feſtprogramm gearbeitet, wie man leicht erkennt, halb mit breiten Betrachtungen und Belehrungen gemiſcht, ſo daß ſich nur allzu wenig verbirgt, wie dem Dichter hier das Trum auszugehen drohte und er ſich nur weiter half, ſo gut es gieng. Die wiſſenſchaftlichen Studien im vierten Band ſind an ſich natülich kein unorganiſches Motiv: als Maler verunglückt betritt der Held hiemit einen neuen Weg, ſich zum Menſchen zu bilden: wir haben auch den Gedankenreichthum dieſer Partie gerühmt: das alles iſt aber ſo gedehnt, erſcheint ſo ſehr als eine perſönliche Abmühung, um Wahrheit zu entdecken, daß es, mit dem Zweck der Kompoſition, mit der Aufgabe eines Kunſtwerks verglichen, als eine ſtoffartige Maſſe aus dem Ganzen herausfällt, ſo viel Werth es an ſich auch haben mag.* In den „Leute von Seldwyla“ iſt die erſte Novelle: „Pankraz der Schmoller“ noch keine Probe von wohlgeſchloſſener organiſcher Verbindung poetiſcher Theile: die Erfahrungen des Helden ſind wohl angethan, einen Menſchen überhaupt zum Manne zu reifen, aber man ſieht nicht ab, wie gerade ein Schmoller durch ſolche Schickſale geheilt werden ſoll: durch die bittere Enttäuſchung über eine Kokette und die Bedrohung durch einen Löwen, dem er in ſtundenlanger Todesangſt gegenüberſtehen muß. Dagegen iſt nun die zweite, „Romeo und Julie auf dem Lande,“ eine außerſt wohl durchgebildete, ſatte und runde Kompoſition. Eigentlich iſt dieſes Urtheil ſchon begründet durch die früheren Bemerkungen über die Motivirung in dieſer Novelle und über die Mittel, wodurch das tragiſche Schickſalsgefühl im Leſer geweckt wird. In der That, hier greift alles Einzelne wie in einer großen, kunſtreichen Maſchine ſo ineinander, daß die Zermalmung des Glücks und Lebens der armen Kinder des gehäſſigen Elternpaares als furchtbare Nothwendigkeit hervorſpringt. Wie die Eltern ſich entzweien, wie Verfall des Wohlſtands, der Ehre und Wachsthum des Haſſes Hand in Hand gehen, wie inzwiſchen die Blume der Liebe zwiſchen den Kindern am Abgrund aufblüht, wie dann die Räder und Schrauben zuſammenrücken, ſie zu erdrücken, wie alles anſchwillt bis dahin, daß kein Ausweg mehr iſt, als nach einer Nacht des Glücks der Tod: dies iſt ein Aufbau von vollendeter Kunſt. Ich habe mich gefragt, ob Keller nicht, um die Moraliſten zu beſchwichtigen, noch ein Motiv hätte einführen ſollen: ich meine einen Verſuch Juliens, Dienſte zu nehmen, und ein Scheitern dieſes Verſuchs an der Schande der Eltern. Allein man bedenke doch: die Liebenden können ſich nie beſitzen; Verenchens Vater iſt durch einen Steinſchlag von Sali's Hand blödſinnig geworden und dem Tode verfallen, dies iſt ein abſolutes ſittliches Hinderniß; ebenſo iſt aber die Liebe hier abſolutes Pathos, weil als ideale Leidenſchaft mit gleich gutem Rechte behandelt, wie von Shakeſpeare in dem Drama, deſſen Namen Keller entlehnt hat. Was folgt? Nur das folgt, daß der Dichter dieſe Liebe mitten im heißentfachten Feuer der Sinne ganz rein halten mußte; daß er dies geleiſtet, haben wir bereits anerkannt, freilich nur mit wenigen Worten, in der Annahme, daß dem Leſer das Bild der Liebenden noch in friſcher Erinnerung ſei, wie ſie in traurig-ſeligem Kindertraum der Liebe, zum erſtenmal auf einen ganzen Tag vereinigt, losgelöst von aller Welt, ſich ſelbſt die ganze Welt, durch die Felder und Dörfer dahinwandeln. So volle Bilder von Sitte, Volksleben, Menſchenſchickſal, wie dieſes, konnten die folgenden Novellen nicht werden, aber die einmal errungene Kunſt des guten Richtens und Fügens der Einzeltheile aufeinander, des befriedigenden Schließens zu einem ganzen runden Bilde hat Keller nicht wieder verlaſſen. Auf wenige gefallene Maſchen iſt da und dort hingezeigt ſchon in der Frage der Motivirung; das ſind Ausnahmen, weil die Mehrzahl der Novellen und Legenden iſt ſo befriedigend durch die Kompoſition wie erfreulich durch die Erfindung, und das freie, klare, heitere Schauen, das uns gegönnt wird, die Feinheit der Kunſt kommt gleich der Potenz der Erzeugung.

---

* Vergl. auch zum Obigen die Nachbemerkung.

Ueber einige derbe Stellen wäre hier etwa noch mit dem Dichter zu rechten, über die Licenz des Poeten im Cyniſchen. Wir ſind die letzten, die ihm hierin ängſtliche Grenzen ziehen möchten, doch irgendwelche ſind ja natürlich zu ziehen. Keller iſt eine Natur und ſteht daher mit der Natur auf gutem Fuß. Nun aber führt die Natur wohl im

Ganzen ihre Kinder mit ſicherer Hand; die Natur, die wir meinen, iſt ja nicht die blinde, ſondern ein geiſtig zartes und taktvolles Weſen; aber ſie hat doch auch Launen, läßt einmal den Zügel ihrer Hand entgleiten und ihre Lieblinge auf die pure Erde fallen. Wohl iſt nun, wie wir ja mit allem Nachdruck ſchon geſagt haben, ein himmelweiter Abſtand zwiſchen Kellers kernigem Humus und dem gewiſſen Zuviel, das der gute Bitzius unſerer Naſe zumuthet, ſeine Derbheit geht in der guten Stunde nur ſo weit, als ſie Namens des Ur- und Grundrechts der Poeſie gehen darf, die, ſolang es Dichter gab, den Teufel nach zimpferlichen Gouvernanten und Tanten gefragt hat. Aber ausnahmsweiſe ſtößt man doch auf etwas knollige Stellen, die ich nicht angebe, weil ich glaube, daß ſie der Dichter in folgenden Ausgaben von ſelbſt ausebnen wird.

Es bleibt übrig, von der Sprache, von den einzelnen poetiſchen Mitteln einiges zu ſagen. Im „grünen Heinrich“ ſind Fluß und Guß noch nicht gleichmäßig, der Stil wird ſtellenweiſe breit und eckig, hat Lagunen wie der Inhalt. Doch leſe man nur einmal den Anfang, dann den Theil, der durch die Aufſchrift: „Jugendgeſchichte“ abgehoben iſt, namentlich auch da wieder den Anfang, den Eintritt aus dem Stadtleben ins Landleben: wie friſch, warm, ſaftig iſt hier auch die Sprache, wie angegoſſen der beſeelten Anſchauung des klaren Auges! Den Seldwyler-Geſchichten und Legenden ſieht man an, daß Keller ſeinen Stil an alten Novellen, Chroniken, wohl auch am Lutherdeutſch fortgebildet hat; wo es der Inhalt bringt, wie in den Legenden, wie in „Spiegel das Kätzchen,“ fühlt man beſtimmtere Nachbildung des alterthümlichen, naiven Tones. Doch was will das heißen: Fortbilden, Nachbilden! „Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen.“ Keller ſchneidet aus dem friſchen Holz der Sprache, Keller prägt ſein Sprachgold ſelbſt. Es handelt ſich zuerſt um Satzbau, Tonfall, Rhythmus, akuſtiſche Bewegung der Sprache. Wie ſieht es in dieſen Dingen jetzt aus um unſere deutſche Literatur! Wenn der Italiener, der Franzoſe ſich einen niedergeſchriebenen Satz noch einmal vorliest und hinhorcht, wie er läuft und klingt, ſo liebt es der Deutſche, nicht bedenkend, daß ſeine ſo viel härtere Sprache doppelte Uebung und Erziehung des innern Gehörs fordert, gleich mit den erſten Worten einer Periode ſo plump hinein zu tappen, daß ſie in der Geburt ſchon hin iſt: „was nun die in dem unter der Vorausſetzung, daß u. ſ. w. geſchriebenen Artikel enthaltenen Bemerkungen, ſowie die in anderer Beziehung, obwohl mit Vorbehalt u. ſ. w. aufgeſtellten Behauptungen betrifft“ u. ſ. w. Von ſolchen Marter-Konſtruktionen, die wie eine Säge aufs Trommelfell losarbeiten, wimmelt es, wo man nur hinſieht, und nicht nur in der eiligen Tagesliteratur der Preſſe. Wir ſind ſchrecklich hart, ungelenk, ein häßlich ölloſes Knarren iſt unſere Sprache. Was uns am meiſten verderbt hat, iſt bekanntlich das Einſchachtelungsprinzip des Latein; wir überbieten es noch und ſind namentlich zu einer wahrhaft rohen Stumpfheit des Ohrs gegen Häufung von Konſonanten und Aneinanderrücken von Zeitwörtern gelangt, welche Zwiſchenſatz und Satz abſchließen. Wer es zu einem Bewußtſein dieſer Laſter gebracht hat, verfällt nun umgekehrt leicht in ein Zuviel von Feile, die ſo fein glättet, daß der Satz allen Naturton verliert. Es kommt auf ein paar Nachläſſigkeiten, Härten, auf ein Wärzchen nicht an, wenn nur der Satz rothe Backen hat. Dieſe Geſundheitsfarbe aber haben Kellers Perioden. Es iſt ſchwer, ja unmöglich, dieſen Naturton getrennt vom Inhalt, von Blut und Nerv des innern Lebens zu betrachten; wenn die Vorſtellung, der Gedanke ohne Blut und Nerv ſind, oder krank an beiden, nervös, hyſteriſch, hämorrhoidaliſch, wie ſoll die Sprache geſund wallen und athmen und marſchiren? Aber bei Keller rinnt und quillt es von innen heraus und daher auch behaglich erquickend wieder hinein in das Ohr des Leſers. Man ſteht wie an einem vielröhrigen Brunnen in weicher, durchleuchteter Nachtluft und hört plaudern, plätſchern und rauſchen, niederfallen in tieferen Tönen, dann leiſe murmeln, die ſprühenden Töne ſind weich, ſtark, zart, geheimnißvoll, feierlich und wieder koſend und immer erfreuend, immer gefällig; oder, um das Bild fallen zu laſſen, es iſt nicht geſchrieben, es iſt geſprochen, man glaubt auf der Riva, dem Molo zu ſtehen und einen Volkserzähler, wie in alten Zeiten, fabuliren zu hören. Dabei kommt unſerem Dichter zu gute, was von körnigem Altdeutſch noch im Munde der Schweiz erhalten iſt; er ſagt z. B. „es wundert mich“ im Sinne: ich bin begierig zu wiſſen, zu verſtehen; er ſagt Aeufnen für Mehren, in die Höhe bringen, er kennt das Wort Bürde noch in ſeiner alten Bedeutung (eine Trage — was einer tragen kann — von beren tragen); in angenehm altmodiſcher Trockenheit braucht er das Wort Frauenzimmer für Weib, und nennt, die er loben will, eine ſchöne und gute Perſon, auch ein preiswerthes und zierbegabtes Gewächs. Doch das ſind Einzelheiten, das Ganze iſt: er ſchöpft aus der Quelle, während tauſend andere aus Behältern pumpen. Er ſchafft auch Wörter, Ausdrücke, wirkt ſprachbildend, wie jeder geborne Dichter. Ich möchte Sätze, Beiſpiele ausheben, hätte ich nicht ſelbſt ſchon ſo lang, vielleicht zu lang von dem freundlichen Plauderer geplaudert, und thäte nicht die Wahl zu weh.

Das Gleichniß ſtellt man ſich als ein äußerliches Zuſammenhalten vor, wobei es Vergnügen mache, zu bemerken, daß ſehr verſchiedene Dinge durch das tertium comparationis wie durch einen Zapfen verbunden ſeien. Es handelt ſich aber um Leben, Einleben der Seele in das Todte und Ungeiſtige, um einen myſtiſchen Akt, wie wir es ſchon oben genannt, worin die Natur in die Seele und die Seele in die Natur ſich ein- und ausgießt, Herſtellung der Ureinheit auf dem Wege der Phantaſie. Oft war ich in Verlegenheit, durch welches Epitheton ich ſolchen, welche die ſüdliche Natur nicht kennen, ihre Formenſchönheit klar machen ſollte: Keller ſpricht von den gedichteten Linien der italieniſchen Landſchaft. Im „grünen Heinrich“ iſt eine Partie von ganz ſpezieller künſtleriſcher, ſtimmungsvoller Wahrheit des Schickſalsgefühls: ich habe ſie oben kurz erwähnt. Der arme Burſch iſt bis dahin heruntergekommen, daß er bei dem ſonderbaren Kauz von Trödler Fahnenſtangen zu einem Feſte bemalt, blaue Spiralſtreifen auf Weiß. Ein Poet, ſo einer wie man ſie mag, könnte nun ſagen: bei dem Aufmalen der blauen Schlangen-Linien fielen mir die Irrgänge meines Lebens ein: Keller ſagt: „Heinrich drehte unverdroſſen ſeinen Stab, und zwar ſo ſicher und geläufig, daß er dabei ſein ganzes Leben durchdrehte und auf der ſich abwickelnden blauen

Linie eine Welt durchwanderte, bald traurig und verzagt, bald hoffnungsvoll, bald heiter und ausgelaſſen, die ſchnurrigſten Abenteuer erlebend.“ Kleider ſind von todtem Stoff; Keller aber ſagt von wohlſitzender, gut getragener Kleidung: „Dieſe Frau war in ihren Kleidern bei ſich ſelbſt zu Hauſe, und wer da einkehrte, befand ſich in keiner Marktbude.“ Pankraz, der Schmoller, fühlt den Gedanken in ſich auffahren, daß ſeine geliebte Lydia ein leichtſinniges und verbuhltes Weſen ſei; „dieſe verwünſchte Anſicht that mir ſo weh und traf mich ſo unvermuthet, daß ich wuthentbrannt einen ungeheuren rauhen Eber niederſchoß, der eben durch die hohen Bergkräuter hereinbrach, und meine Kugel ſaß faſt gleichzeitig und ebenſo unvermuthet und unwillkommen in ſeinem Gehirn wie jener niederträchtige Gedanke in dem meinigen, und ſchon war mir zu Muth, als ob das wilde Thier noch zu beneiden wäre um ſeine Errungenſchaft im Vergleich zu der meinigen.“

Wie ſoll man doch das myſtiſche Centrum, das dritte Wort der Theoſophen, gut bezeichnen? Keller ſagt: „Der theoſophiſche Phantaſt ſpricht immerdar von der Quelle des Lichts als von einem irgendwo ins Centrum geſetzten ſprühenden Feuertopf.“ Das führt zu den halb oder ganz komiſchen Gleichniſſen. Gritli und Wilhelm („die mißbrauchten Liebesbriefe“) finden ſich an Wilhelms Einſiedlerhäuschen, aber im Eigenſinn verſchämter Naturen gehen ſie mit raſchem Gruß aneinander vorüber; doch „wie an einem Drahte gezogen ſah jedes zurück, ſtand ſtill und wendete ſich mit mehr oder weniger langſamer Bewegung; endlich ſchoſſen ſie zuſammen wie zwei Hölzchen, die auf einem Waſſerſpiegel dahintreiben, und ſtehenden Fußes giengen ſie eilig nebeneinander fort.“ In „Frau Amrain“ iſt die Rede vom unreifen Liberalismus, vom Freiſcharenweſen der Zeit: ihr Sohn Fritz hat dieſen Zug vom Vater überkommen: „Dieſer hatte, als er um ſie warb, in allem Flor eines jugendlichen Radikalismus geglänzt, welchen er freilich mehr in der Weiſe handhabte, wie ein Lehrling die erſte ſilberne Sackuhr.“ Der Schneidergeſelle, der, für einen Grafen gehalten, anfangs von den feinen Speiſen und Weinen kaum zu koſten wagt, ermuthigt ſich durch feſte Gedanken endlich zu kräftigem Zugreifen und geht über zu „einer ſo haſtig belebten Einfuhr, wie wenn bei aufſteigendem Gewitter das Heu von der nahen Wieſe gleich auf der Gabel in die Scheune geflüchtet wird.“

Ein ungleich tieferer Akt als das Gleichniß, und namentlich als das komiſche, iſt die Perſonifikation. Ich habe oben die ſchöne Stelle angeführt von der Seele des Laſterhaften, die ſich die unſichtbaren, dunklen Hände reibt. Anna im „grünen Heinrich“ hat ſchon als Kind ein leidenvolles Krankenlager durchgemacht, die alte, vertraute Hausmagd ſchildert, welches rührende, verklärte Lächeln ſich damals über die verblaßten, eingeſchwundenen Züge legte: „doch das kranke Reis erholte ſich, der wunderbare Ausdruck, der durch das Leiden hervorgebrachten frühen Weisheit verſchwand wieder in ſeine unbekannte Heimat, und ein roſig unbefangenes Kind blühte, als ob nichts vorgefallen wäre, der Zeit entgegen, wo ich es zuerſt ſah.“

Hiemit ſei für diesmal von G. Keller Abſchied genommen. Seine lyriſche Poeſie (Gedichte 1846. Neuere Gedichte 1851) will eine beſondere Beſprechung, zu der vielleicht ein andermal die Stunde ſich einſtellt. G. Keller iſt auffallend wenig bekannt: von der Aufnahme des „grünen Heinrich“ iſt zu Anfang die Rede geweſen; mehrere Literaturgeſchichten erwähnen ihn und die „Leute von Seldwyla“, manche darunter nur mit Namen, andere flüchtig lobend; rühmt man im Geſpräch, mit welcher Freude man ihn geleſen, ſo entdeckt man mit Verwunderung häufig, daß Männer und Frauen, die ſonſt ganz wohl wiſſen, wo ſchönes fließt, dieſen Namen gar nicht kennen. Einen Theil der Schuld mag die lange Pauſe tragen, in der er geſchwiegen, einen Theil wohl auch die Art ſeines Geiſtes: die Mehrheit will ja in der Poeſie ihren gewohnten proſaiſchen Vorſtellungen begegnen und hat kein Auge für Anſchauung, kein Ohr für Stil und Urklang der Sprache; wer das aber hat und wer bei dem Dichter mehr ſucht, als aufgeputzte Proſa, und wer dieſen Geiſt herzlich lieb gewonnen hat, der wird zu dem langen Solſtitium mit Bedauern den Kopf ſchütteln und nicht glauben mögen, daß das Amt, das Keller in der Zwiſchenzeit angetreten, ihn abhalten dürfe, nunmehr und vor allem durch Vollendung des vierten Bandes der „Leute von Seldwyla“ dafür zu ſorgen, daß man von ihm wiſſe. Denn, o Staatsſchreiber von Zürich, Ihr ſchreibt ſtaatsmäßig! Alſo mehr! bald mehr!

Nachbemerkung 1881.

Der letzte Band der „Leute von Seldwyla“, der einige Zeit nach Erſcheinung dieſer Studie herauskam, enthielt die zwei Novellen: Dietegen, und Das verlorene Lachen. Die erſtere hätte prächtige Beiträge zur Charakteriſtik des

Dichters gegeben, wäre ſie damals erſchienen geweſen: der Anfang liefert köſtliche Belege zu G. Kellers Talent in der Sphäre, die ich als das Gebiet der närriſchen Vorſtellung bezeichne, die Fabel bewegt ſich aber dann in das Grauſige und ſetzt auf dieſe Folie eine Reihe wunderbar rührender, die tiefſte Seele erſchütternder Motive, ohne je weichlich zu werden und ohne je aus der kernigen Objektivität zu weichen, die Kellers Grundzug iſt. Die zweite Novelle iſt ihrem Hauptinhalte nach Ironie auf ſchönfärbende Verquickung moderner Philoſophie mit Theologie, Predigt und Seelſorge: dieß knüpft ſich an die Störung einer anfangs glücklichen Ehe, es fehlt nicht an wohlgegriffenen und lebendig exponirten Situationen, doch wird der Leſer, dem manches Lokale fremd iſt, ſchwer darin heimiſch werden. Ich habe trotzdem Erfahrung gemacht, daß ſie beſſer gefällt, als die weit poeſiereichere erſte, ein wahres Juwel unſerer deutſchen Novellendichtung.

Nach jahrelangem Zögern iſt nun auch das letzte Heft der neuen Ausgabe des Grünen Heinrich endlich erſchienen. Ein läſtiger Zufall hat es gefügt, daß mir dieß unbekannt blieb, bis der Wiederabdruck obiger Studie ſchon ſo weit vorgeſchritten war, daß eine Beſprechung des veränderten Schluſſes nicht mehr eingefügt werden konnte. Der Zufall iſt doppelt läſtig, weil ich den Leſer nicht mit Darlegung des ſpeziellen Umſtands behelligen kann, wodurch mein Nichtwiſſen herbeigeführt wurde; auf die Frage, wie ſo etwas möglich ſei, habe ich daher nur die Antwort, daß man mich entſchuldigt finden würde, wenn ich den Umſtand angäbe. — Was mich einigermaßen beruhigt, iſt die Erwägung, daß die urſprüngliche Form des Abſchluſſes einer dichteriſchen Kompoſition intereſſant genug bleibt, auch wenn ſie durch eine weſentliche Abänderung antiquirt iſt. Der Leſer, der den Grünen Heinrich nur in der neuen Ausgabe beſitzt, lernt jene nun aus meiner Darſtellung und Beſprechung kennen, iſt dadurch in der Lage, die beiden Wendungen miteinander zu vergleichen, und wird finden, daß die Vergleichung lohnend iſt, weil ſie zu denken gibt. Natürlich muß ich nun die Beſprechung des neuen Schluſſes mir für ein andermal vorbehalten, wo ſie denn zuſammen mit den „Züricher-Novellen“ vorzunehmen iſt. Für jetzt nur ſoviel: durch den neuen Schluß erhält meine Anſicht Recht, wonach man erwarten mußte, daß die Lebenserfahrungen des Helden ein poſitives Reſultat haben werden. Heinrich findet bei der Rückkehr in die Heimat ſeine Mutter nicht todt, aber allerdings ſterbend, er ſelbſt bleibt am Leben und trotz dem Trübſinn, in den ihn der Verluſt und ſein Schuldbewußtſein ſtürzt, tritt er die Laufbahn eines Regierungsbeamten an und wird Statthalter, Vorſteher eines ländlichen Amtskreiſes. Nun läßt der Dichter jene ſtilvolle Figur aus der Jugend-Idylle, die Judith, wieder erſcheinen; ſie iſt, geprüft, geläutert durch die ſtarke Schule der Erfahrung, aus Amerika zurückgekehrt und verhehlt Heinrich nicht, daß die Liebe, die ſie einſt zum Knaben hegte, ſie durch alle Schickſale hindurch treu begleitet hat. Auch in Heinrich erſteht jetzt mit Macht das alte Gefühl, er enthüllt der Wiedergefundenen ſeine ganze Vergangenheit, entlaſtet hiedurch ſeine Seele, fühlt ſich von nun an frei und geſund und bleibt in tüchtigem Wirken; die Geliebte lehnt jedoch einen Bund der Ehe ab:

„ſie mochte zu viel von der Welt geſehen und geſchmeckt haben, um einem vollen und ganzen Glücke zu vertrauen“; in entſagender treuer Liebe bleiben ſich beide nahe, bis die Geliebte nach zwanzig Jahren an einer Krankheit ſtirbt, die ſie in hilfsbereiter Pflege armer kranker Kinder ſich zugezogen hat.

Es iſt in einer nachgetragenen Anmerkung nicht der Ort, mit mehr als ein paar Bemerkungen auf dieſe Wendung beurtheilend einzutreten. Das Hauptmotiv, daß Heinrich zum thätigen Manne gedeiht, hat nach dem Geſagten meine ganze Zuſtimmung. Es kam nun darauf an, wie die innere Befreiung des Helden aus Kummer und Gewiſſensleiden zu motiviren ſei; ich geſtehe, daß ich einige Bedenken gegen die Weiſe habe, wie dieß bewerkſtelligt iſt, nämlich eben die Zurückholung der Judith und das Folgende; ich hatte mir eine andere Wendung vorgeſtellt, allein der Dichter hätte ſicher ſeine Antwort auf dieſe Bedenken; ehe man ſolche gegen einen Poeten vorbringt, wollen ſie reifer durchdacht ſein, als — ich geſtehe es — die meinigen bis jetzt es ſind. Man wird auch auf die Frage zurückgeführt, ob nicht der Uebergang des Helden, als einer im Grund humaniſtiſch angelegten Natur, zu politiſcher Thätigkeit gründlicher als in der erſten Ausgabe vorzubereiten war. Der Verfaſſer hat dieß erkannt, er läßt ihn zu dieſem Zweck einige gedankenvolle Betrachtungen über die Mehrheit im Volk, über republikaniſches Leben anſtellen; die Frage iſt, ob dieß genügt, ob nicht hier energiſchere Gemüthsprozeſſe einzuführen waren, deren Frucht ein voller, ſtarker Entſchluß wäre, von nun an mit Luſt und Liebe und ganzer Kraft dem Allgemeinen zu dienen. Wiederfindung einer Geliebten mochte dann, jedoch nur mitwirkend, hinzutreten. Daß Heinrich in ſeinem politiſchen Wirken nicht mehr Feuer zeigt: dieß führt vielleicht auf meine Sätze über Mittelding zwiſchen Roman und Selbſtbiographie zurück; man darf ohne Unzartheit etwa ſagen: der Verfaſſer wird als Dichter an ſich erfahren haben, daß es humaniſtiſchen Naturen im Staatsdienſt ſehr verzeihlicher Weiſe nicht ganz wohl iſt; nur entſteht nun wieder ein eigenes Zwielicht, denn der Heinrich des Romans wird kein Dichter. Ich enthalte mich billig, dieſe Punkte weiter zu verfolgen hier, wo doch der Raum fehlt, einläßlich zu begründen, auf vorausſichtliche Einwendungen des Dichters zu rathen und ihre Beantwortung zu verſuchen; ich darf dieſe Nachbemerkung nur nicht ſchließen, ohne geſagt zu haben, daß dieſer neue Schluß an ſchön gefühlten, anſchauungsvoll gegebenen Situationen, an tiefen Gedanken, an ächtem Korn der Sprache wieder ſo reich iſt, als je eine Leiſtung aus den beſten Mannesjahren des Dichters. Zu den beſonders feinen Partieen gehört, wie er durch das Motiv eines entdeckten Briefconcepts der todten Mutter ſchonend andeutet, daß die innig Betrauerte doch als Erzieherin zu weich geweſen, daher nicht ganz ohne Schuld an ſeinen Verirrungen ſei; ferner der Brief des Grafen, wodurch Heinrich erfährt, aus wie natürlichem Grunde Dorothea dem Schweigenden nicht Treue gehalten, ſondern ſich verlobt hat. — Soviel für jetzt nur über den Schluß. Auf die Frage, wie ſich die nachbeſſernde Hand an andern Theilen zeigt, kann hier gar nicht eingegangen werden.

Ein italieniſches Bad.

Augsburger Allgemeine Zeitung 1875.

Vorbemerkung 1881.

Es iſt ein rein menſchliches Motiv, aus dem ich folgenden Aufſatz wieder zum Abdruck bringe. Ich habe darin der Empörung über die Thierquälerei, die ich in Recoaro mitanſehen mußte, einen Ausdruck gegeben, der nicht ohne Wirkung blieb. Es war meine Abſicht, daß der Artikel der „Augsb. Allg. Zeitung" auch in Italien geleſen werde, es erſchien eine Ueberſetzung in der gazetta d' Italia, dieſe kam ſicher auch den Behörden in Recoaro zu Geſicht, und zu meiner Freude hörte ich ſpäter, daß in dieſem Alpenbade eine Abnahme des Unfugs wahrzunehmen ſei. Aus verſchiedenen Gegenden Deutſchlands erhielt ich Briefe, aus denen ich erſehen durfte, daß mein Wort Wiederhall in den Gemüthern gefunden habe. Wie es nun zu gehen pflegt: wenn eine ſolche Stelle des menſchlichen Gefühls lebhaft berührt wird, ſo entſteht in Vielen die Meinung, derjenige, der dießmal die Saite in Schwingung verſetzt hat, müſſe gegen das Uebel, um das es ſich handelt, auch Rath wiſſen, beſtimmten Rath, Mittel in Geſetzesform. Es war mir drückend, dieß Vertrauen darauf verweiſen zu müſſen, wie groß die

Schwierigkeit iſt, klare, praktiſch ausführbare Feſtſtellungen auszufinden, wie wenig im Ganzen geſchehen kann gegen eine Erſcheinung, die ihre tiefe, perennirende Quelle in der Rohheit der Menge, und leider nicht nur der Menge des untern Volkes hat. Aber Wenig iſt nicht Nichts, unſere Thierſchutzvereine und Polizeibehörden erreichen nie, was ſie möchten, aber ſie erreichen Etwas, und da doch alles Suchen und Finden wirkſamer Mittel von der Energie des Willens, dieſe aber von der Energie des Gefühls ausgeht, ſo wird es gerechtfertigt ſein, wenn ich eine Arbeit, die nach dieſer Seite Erfolg gehabt hat, noch einmal veröffentliche in der Hoffnung, ſie werde dieſe Kraft, wenn auch nicht mit derſelben Intenſität wie bei ihrem erſten Erſcheinen in einer verbreiteten Zeitſchrift, auch weiterhin bewähren.

Wie viel freilich auch im relativ humaneren Deutſchland noch zu thun iſt, dafür will ich hier auf ein einzelnes Beiſpiel um ſo mehr hinweiſen, weil ich im Artikel ziemlich ſcharf gegen meine Schwaben vorgegangen bin, zu ihrer Ehre aber zu ſagen habe, daß der Unfug, den ich hier erwähnen will, bei ihnen bis jetzt nicht hat aufkommen können. Ich meine die Barbarei des Hunde-Einſpannens. Ich habe ſie ſeiner Zeit an einer Stelle zur Sprache gebracht, wo man ſie freilich nicht ſucht und, weil ſie Theil einer poetiſchen Charakteriſtik iſt, nicht als Mahnung betrachtet und beachtet: in einer Novelle, nämlich in „Nach Einer“ (zweite Aufl. B. 1 S. 39—42). Der Hund iſt kein Zugthier, weil die Pfote zu weich iſt, um ſich zum Gegendruck feſt auf den Boden anzuſtemmen, er muß verglichen mit dem Hufthier weit mehr als das Doppelte der Kraft zum Ziehen aufwenden und daher iſt auch der ſtärkſte Hund nach kurzer Zeit ſolchen Qualdienſtes ſtruppirt, lahm im Kreuz und Sprunggelenk. Nur im Schnee der kalten Zone iſt der Hund für den Zug brauchbar, wird aber auch dort nicht einzeln, ſondern nur zu mehreren vor die Schlitten geſpannt. Iſt die Rohheit einmal geduldet, ſo iſt jedem weiteren Mißbrauch Thür und Thor geöffnet: ſchwache, kranke, wunde Thiere werden eingeſpannt, übertrieben, maßlos überlaſtet, mit Hieben mißhandelt. Und eine ſolche Barbarei iſt in großen Städten wie Wien und der deutſchen Reichshauptſtadt, außer Preußen auch in mehreren deutſchen Ländern erlaubt! Ein Bekannter erzählte mir, er habe in Berlin zugeſehen, wie ein Unmenſch von Kärrner auf ſeinen Zughund, ein ſchwaches, mit verbundener Pfote hinkendes Thier, mit wilden Hieben losſchlug, er habe ſich nicht enthalten können, dem Scheuſal ein Wort von Mitleid und Menſchenpflicht zu ſagen und habe (— natürlich —) mit einer Ladung viehiſcher Grobheiten abziehen müſſen. Wer in dieſen Städten lebt, hat nur die Wahl, entweder täglich unzählige Male ſich zu alteriren, oder ſein Menſchengefühl abzuſtumpfen — und das wahrhaftig, die Verantwortung dafür möchte ich nicht auf der Seele tragen, wenn ich der Polizeibehörde einer Stadt angehörte! Und die Gegenwirkung wäre ſo leicht! Dieſe Form der Thierquälerei iſt ſo unzweifelhaft unzuläßig, geſetzlich zu packen, daß ein Federſtrich ihr ein Ende machen könnte; eine Uebergangsbeſtimmung des Inhalts, daß vom Tage des Verbots kein Hund mehr zum Zwecke des Zugs angeſchafft werden dürfe, würde jedem Einwande begegnen, das Verbot greife zu rückſichtslos durch.

Die armen Hunde bringen mich auf die Frage der Viviſektion, da ſie ja ihre häufigſten Opfer ſind.

Es iſt dieß eine der ſchwierigſten Fragen im ethiſchen Gebiete des Thierſchutzes. Denn zwei Sätze ſtehen einander diametral entgegen, die doch beide gleichen Anſpruch auf Geltung haben, bilden alſo jenen vollen Widerſpruch, den wir eine Antinomie nennen.

Der eine Satz heißt: Viviſektion iſt empörende, ja ſcheusliche Grauſamkeit, das menſchliche Gefühl wird ſich ewig dagegen auflehnen.

Der andere: ſie iſt ein unentbehrliches, unerſetzliches Mittel der Wiſſenſchaft (der Phyſiologie) und ebenſo des Fortſchritts der Heilkunſt.

Den Widerſpruch zwiſchen beiden Sätzen abzuſchwächen, ſagen die Phyſiologen, die Viviſektion werde nicht ſo häufig vorgenommen, als man meine, auch werde gewiſſenhaft dafür geſorgt, daß keine unberufene Schülerhand ſie vornehme.

Dieſe letztere Verſicherung will nicht recht vorhalten, denn es iſt doch ſehr zu zweifeln, ob es möglich ſei, die akademiſchen Zuhörer von eigenmächtigen Verſuchen abzuhalten. Ich ſelbſt erinnere mich, bemerkt zu haben, wie Studenten auf ihre Fauſt zu Hauſe Vergiftungs-Experimente an einem Hunde machten.

Doch es ſei: die Abſchwächung ſoll Gewicht haben, und mehr noch: nehmen wir an, geben wir zu, der zweite Satz ſelbſt ſei von ſo entſcheidender Kraft, daß der erſte dadurch entkräftet ſei, alſo eine Antinomie nicht vorliege. Das Gefühl möchte ſich alſo immerhin regen, aber es müßte ſchweigen; es verhielte ſich, wie in all den Fällen, wo ein höherer Zweck gebietet, es zurückzudrängen, wie z. B. in einem Prozeß, wo ein Verbrecher zu Gefängniß oder Tod verurtheilt werden muß bei allem Mitleid mit ſeiner Familie.

Nun aber ſteigt eine Frage auf, die ſo große Schwierigkeit bereitet, daß dieſe Löſung wieder zweifelhaft wird. Hat eine ſchmerzvolle Sektion an einem lebenden Thier den beabſichtigten Erfolg gehabt, hat ſie zu einer phyſiologiſch belehrenden und therapeutiſch nützlichen Entdeckung geführt, dann hat ſie das Ihrige gethan, der höhere Zweck iſt erreicht, und jedes arme Thier, das noch mit der Abſicht gemartert wird, den Aufſchluß zu finden, der bereits gefunden iſt, leidet umſonſt, jedes weitere viviſektoriſche Experiment iſt reine, unentſchuldbare Grauſamkeit. Wir nehmen dabei an und dürfen annehmen, daß es eine Autorität, ein bewährter und anerkannter Phyſiolog ſei, der die Entdeckung gemacht und publizirt hat. Könnt ihr uns nun dafür ſtehen, daß in ſolchem Fall nicht trotzdem der Verſuch aufs Neue vorgenommen, unbeſtimmbar oft wiederholt wird? Habt ihr Mittel, dieß zu verhindern? Ich zweifle ſehr; ihr könnt es nicht verhindern, könnt Unterlaſſung des müßigen Wiederholens nicht verbürgen, ja es wird in Wahrheit nicht möglich ſein, in dieſer Richtung eine Grenze zu ſetzen, jeder ſchneidluſtige Phyſiolog wird für ſein Meſſer die Entſchuldigung bereit haben, dieſe beſtimmte Entdeckung ſei zwar gemacht, aber die Wiederholung könne zu anderen, weiteren führen. Es folgt, daß man Mißbrauch in dieſer Richtung nicht abhalten kann, wenn man den Gebrauch überhaupt einmal erlaubt hat, es öffnet ſich ſo dem Auge ein unabſehliches Feld unnöthiger, unnützer grauenhafter Thiermißhandlung und wir ſind auf den erſten der zwei Sätze als einen vollgültigen zurückgeworfen. Jetzt nehme ich auch den obigen Zweifel wieder auf, ob es möglich ſei, unberufene Schülerhände von den grauſamen Verſuchen abzuhalten, verbinde ihn mit dem eben ausgeſprochnen Einwand und ſage: der Aufſchrei des empörten Menſchengefühls iſt doch im Recht, es bleibt doch dabei: jeder Schmerzenslaut des namenlos gemarterten Thieres iſt eine Anklage gegen die Wiſſenſchaft, daß ſie, welche die Hüterin der Humanität ſein ſollte, Anleiterin zur Unmenſchlichkeit wird, und wenn es ſo ſteht, dann wird man auch ſagen dürfen: lieber etwas weniger lernen und lieber einige Menſchen weniger heilen, als den Seelen einen Schaden unendlicher Art zufügen, denn ein ſolcher iſt doch wohl die Abſtumpfung gegen das Mitleid!

Dem Aufſatz: „Ein italieniſches Bad“ folgt der Nachtrag: „Noch ein Wort über Thiermißhandlung in Italien“: ein ebenfalls in der Augsb. Allg. Zeitung erſchienener Artikel, veranlaßt durch die Stimme eines Deutſchen aus Italien, die in demſelben Organ mit Beziehung auf den meinigen die traurige Blüte der Thierquälerei in dieſem Lande noch einmal zur Sprache brachte. Ich nehme ihn ebenfalls auf, weil ich ihn als weiteren Beitrag zur Beleuchtung des Uebels glaube betrachten zu dürfen, weil er das Verhalten des Klerus zu demſelben näher in Betracht zieht und weil er Einiges hinzufügt, uns Deutſche mit einer Nation auseinanderzuſetzen, in deren Volkscharakter die Barbarei gegen das Thier einen ſo dunkeln Flecken bildet, in der aber doch von Seite der Gebildeten ſo Vieles geſchieht, entgegenzuwirken, und die wir um anderer, edler Eigenſchaften willen achten und lieben.

Ein närriſcher Traum! Ich mußte lachen, als ich zum Bewußtſein kam und als ich bedachte, wie dummklug doch der Traum die Erinnerungsbilder des Lebens ineinander verwebt.

Ich plackte mich, die Stiefel vom Fuße zu zerren, denn ein Individuum jenes unentbehrlichen Geräthes, genannt Stiefelknecht, italieniſch tirastivale, doch im italieniſchen Haus und Gaſthof gewöhnlich fehlend, hatte mir mein Hausherr mit Mühe zwar verſchafft, aber ach, es war ſo weit, daß man in die Oeffnung bequem hineinſitzen und — wäre dieſe Bewegung nicht ſonſt mit einiger Schwierigkeit verbunden — die Hoſen ausziehen konnte. Während ich ſo dulde, kriecht unter dem Bett ein wahrhaft idealer Bruder genannten Individuums hervor. Die runden Augen, ſonſt ſo geſpenſtiſch und alle Tücken dieſer Weſen verrathend, die bekanntlich gern aus der Ecke kriechen und ſich ſo in den Weg ſtellen, daß man über ſie ſtolpern muß, — ſie hatten einen milden, wohlwollenden Ausdruck und erinnerten ganz an das ſanft biedere Glotzen des Laubfroſches; der Rachen war klein und indem er anhub zu ſprechen, bewegte er ganz ſanft die Kiefer nicht übereinander, ſondern horizontal gegen einander. Komm, o Dulder, dir ſoll geholfen werden, ſagte er mit gemüthlicher, etwas fetter Stimme, kroch heran und zog mir die Bedeckung ſo ſanft aus, als gleitete mir Oel über die Füße. Gerührt wollte ich danken, aber er ſagte: wart! kroch mit den kleinen Füßen unter die Bettlade, wobei mir ſein nachrutſchender Leib faſt wie der weiche, glatte, ſchwerfällige Körper einer Robbe erſchien, und ich hörte nun dort unten ein ſeltſames, leiſes Raſcheln und „Rotteln“ (ſagen die Schwaben). Er kam wieder hervor und hielt in ſeinen Pfötchen ein ziemlich derbes, hellglänzendes ſpaniſches Rohr. „Da, hau zu.“ O! o! rief ich, kann ich, darf ich? „Ja wohl,“ war die Antwort, „es iſt unſichtbar und macht dich unſichtbar; nimm dich aber in Acht, halt feſt!“ Ich ergriff den Stecken, ſtürzte hinaus auf die Straße und begann nun wüthend um mich zu hauen: hier den Eſelstreiber, der ſein Thier viehiſch grauſam auf Sprunggelenk und Knochen der Hinterfüße ſchlug, riß ich auf die nächſte Planke und zog ihm 25 aus dem Salz herüber; dort den mulettiere, der ſein todmüdes, mit einem ſchweren Reiter beladenes Mulo auf ſteilem Weg mit wilden Hieben in Galopp trieb, ſchlug ich über die Fauſt, daß er vor Schmerz brüllend den Stecken fallen ließ; ein dickes Weibsbild, Signora, modiſch und vornehm gekleidet, welche, auf einem der kleinſten und ſchwächſten Eſel daherſprengend, zu den lautſchallenden Schlägen jubelte, die das arme Geſchöpf zu dieſer letzten Anſtrengung nöthigten, und den Hetzer noch anfeuerte, ſtieß ich nur mit einem leichten Knuff vom Sattel herab, daß der ekle Fettſack zappelnd am Boden lag; den ſtutzerhaften Jungen aber, der als Zuſchauer ſtand und dem ſchwachen Thier mit Jauchzen zu den Hieben, die es ohnedieß von dem Treiber und ſeinem Buben erlitt, mit dicker Peitſche noch einige überzählige aufzündete, ſchlug ich übers Maul, daß ich es hoch aufſchwellen ſah; die Schlagfurie ergriff mich, für jeden unnöthigen Hieb bekam jeder der Schindersknechte zehn von mir aufgemeſſen — es war ſchön! Ein Sauſen und Regnen wie im Hagelwetter! Aber, o Schrecken! jetzt entfiel mir der Stock, ich war nicht mehr unſichtbar, man entdeckt den

Uebelthäter, rottet ſich zuſammen, dringt auf mich ein, zückt Dolche, ich ſetze mich mühſam in Poſitur, will eine Rechtfertigung meines Handelns eindringlich vortragen, eine recht erbauliche Predigt über Thierquälerei halten, die Stimme verſagt, ich bin verloren. In dieſem ſchrecklichen Augenblick höre ich etwas rutſchen, ich ſchaue um: der edle Stiefelknecht ſchiebt mit drolliger Bemühung einen Dreifuß zu mir her, der mir höchſt myſtiſch vorkommt, wiewohl, ſtatt Weihrauchgefäß, ſich eine Waſchſchüſſel auf ihm befindet. „Rühr an!“ flüſtert der Retter; ich gehorche und verſinke; aber indem ich ſchwindelnd ins Bodenloſe falle, ſchlägt der furchtbare Gedanke: es wird doch nicht zu den „Müttern“ gehen, wie eine Sturzwelle über mich: ſchon glaube ich ſchwebende graue weibliche Weſen zu ſehen und will die Worte hervorpreſſen: „die Mütter, Mütter! 's klingt ſo wunderlich!“ aber ein Krampf preßt mir die Kehle zuſammen; jetzt rufen mir die dunkeln, ſchrecklichen Weiber zu, ich müſſe den Dolomiten-Kegel „Spitz“ auf den Gendarmenmarkt nach Berlin tragen, und drohen, wenn ich es nicht thäte, ihn auf mich zu ſtürzen, wie die Eumeniden in der Iphigenie des Euripides einen Felsblock auf Oreſtes werfen, — in Todesſchweiß gebadet erwache ich, ſehe die Geräthe, die mich in Wirklichkeit umgeben, beſinne mich allen Ernſtes, warum denn die Mütter nicht griechiſch, ſondern ſo rein Berliniſch geſprochen haben; das Beſinnen endet mit Lachen, aber das Lachen vergeht mir und weicht dem Gefühl der Empörung, da ich wilde Laute von der nahen Straße vernehme.

Der Traum wird ſich erklären, wenn man mir erlaubt, von ſeiner Geburtsſtätte und von der Reiſe dahin zu erzählen. Nur ſein grauenhafter Schluß mag ausdrücklich durch das Geſtändniß erläutert werden, daß ich die Reiſe ſehr abgemüdet durch eine Arbeit über Goethes Fauſt angetreten hatte, mit welcher nun das verehrliche Publikum bedroht iſt. Ich befand mich im Bad Recoaro; es liegt in den Ausläufern der Trientiſchen Alpen gegen Vicenza. Die Quelle war mir als heilſam empfohlen, und ich hatte ſehr gewünſcht, einmal auch ein italieniſches Bad kennen zu lernen. Auf der Hinreiſe wollte ich zuerſt in irgend einem ſtillen Thale von Oberbayern ausruhen, dann das Puſterthal beſuchen und von da durch die Dolomiten-Gegend nach meinem Ziele reiſen. Das wurde mir nun verſalzen.

Ach, man kann ja nirgends mehr hin! Sie ſind ja überall!

„Nun, wer denn?“

Die Städter, natürlich.

„Thor, biſt du nicht ſelbſt einer?“

Es bedarf Erklärung. Wir müſſen uns die Sache etwas genauer anſehen.

Wer ſollte denn dem armen Luftſchnappenden in der qualmenden Stadt, wer dem Bewohner der ſandigen Fläche nicht gönnen, daß er einmal Gebirg ſieht, unter Felſen, rauſchenden Waſſern und Geläute der Heerdenglocken und unter naivem Hirtenvolke ſich der Natur erinnert? Iſt der Planet mit ſeiner Pracht, ſeinem Stolz und ſeinen ſüßen Heimlichkeiten nur für Bauern, nicht für alle?

Wer es der Mühe werth findet, mir in eine Betrachtung zu folgen, die nothwendig in einem Widerſpruch ſtecken bleiben muß, den bitte ich nur nicht außer Acht zu laſſen, daß, wer ſich die Natur eines Uebels zum Bewußtſein bringt, darum nicht verhört werden darf, ob er Rath dagegen wiſſe. Hier gibt es gewiß keinen.

Hochgebirg ſtimmt idylliſch. Dieſe Stimmung verlangt durchaus eine entſprechende Staffage. Man erwartet Menſchen, in deren Seelen und Sitten noch einige Unſchuld iſt, wie man ſich ſolche als weſentlichen Zug des Hirtenlebens unwillkürlich vorſtellt. Das Wort „Unſchuld“ bitte ich ſehr läßlich zu nehmen, ſonſt wird mir auf dem erſten Schritt dieſes elegiſchen Ganges ebendie Ironie begegnen, die ſich jetzt in unſere Bergthäler hineinfrißt. Auch unſer einer weiß ſehr wohl, daß Hirten und Bauern keine arkadiſchen Schäfer ſind. Unſchuld heißt nur z. B.: noch nichts davon wiſſen, wie ſich Naturſchönheiten ausbeuten laſſen; Unſchuld heißt nur z. B.: nicht wiſſen, welchen Reiz das Naive hat für den, der nicht mehr naiv iſt. Das alſo erwartet ein richtiger Sinn im Hochgebirge; es iſt das Bedürfniß der Conſonanz, der Harmonie, das jedem geſunden Geiſtesleben innewohnt.

Nun iſt dadurch einige wenige ſtädtiſche Staffage nicht ausgeſchloſſen; die Stimmung wird noch nicht zerriſſen, wenn man da und dort einen Cylinder- und Damen-Hut ſieht; nur geht aus dem Grundbedürfniß hervor, daß man wünſchen muß: es ſitzen darunter Köpfe, welche die Natur als Natur zu fühlen vermögen, Menſchen, die gern einmal mit dem Volk umgehen, ſich in dasſelbe verſetzen, es verſtehen, ſich in die Einfachheit ſchicken, auf einige ihrer gewohnten ſtädtiſchen Bequemlichkeiten gern verzichten, begreifen, daß man das Volk in ſeiner Naivetät laſſen, nicht ſteigern ſoll, und welchen vor allem fremd iſt: Spott, ätzender Witz und jegliche Blaſirtheit.

So nun fand man es einſt z. B. im bayeriſchen Gebirge. Das beſte Contingent der ſtädtiſchen Beſucher waren die Maler — die letzten, wie ſich von ſelbſt verſteht, die geneigt ſein könnten, zu corrumpiren, was ihnen als köſtlicher Stoff für ihre Kunſt dienen ſoll.

Und damit iſt es nun aus. Das Gebirg iſt überſchwemmt mit Menſchen, von denen man vorausſetzen muß und erfahrungsgemäß weiß, daß ſie die Natur ſuchen und, wenn ſie ſie finden, zerſtören, weil ihnen die erſte Ahnung von dem abgeht, was Natur iſt. Wir wollen es nur gleich am Hauptpunkte faſſen: an den Preiſen. Ich bitte den billigen Leſer recht inſtändig, nicht zu meinen, es handle ſich dabei nur von der Börſe. Zwar freilich auch; denn wer das Beſcheidene am beſten würdigt, das ſind gebildete Menſchen, die ſich beſcheiden, weil ſie ſparen müſſen. Doch keineswegs im weſentlichen; es handelt ſich vom moraliſchen Eindruck der Theurung. Sie iſt ein Zeichen davon, daß die Bewohner verdorben ſind, weil ſie gelernt haben, daß die Schönheiten der Natur ihnen als Schröpfkopf dienen, um Touriſten auszuſaugen. Man weiß, wie das gekommen iſt. Es mehrten ſich im bayeriſchen Gebirge, wie in längſt entſchwundener Zeit in der Schweiz, allmählich die Beſucher, welche vor den Wirthen von „lächerlich, fabelhaft wohlfeil“ ſprachen. Gebirgsleute ſind nicht ſo dumm, ſich das nicht hinters Ohr zu ſchreiben. „Nun, wenns euch zu wohlfeil iſt, das läßt ſich ja machen.“ Es kamen mit dieſen Ironikern nun aber auch die Anſprüche. Ich fragte neulich eine Dorfwirthin: warum ſie keinen Wirthstiſch gebe (table d'hôte auf deutſch). „Es geht nicht,“ ſagte ſie; „es ſind zu viele da, die beſondere

Speiſen wollen.“ Was denn zum Beiſpiel? „Roſinen in die Suppe, Zucker auf den Salat.“ Das macht ihr ihnen? „Ja, aber —.“ Sie vollendete nicht, warf mir nur einen Blick zu, in dem hell zu leſen ſtand: „aber zahlen müſſen ſie dafür, daß ihnen die Haare rauchen!“ Nun, und wir Süddeutſchen, die wir uns ihre Nudelſuppe mit dem Würſtl, ja gar ihre Knödel genügen ließen, müſſens mitbüßen. Es iſt außerdem überhaupt ſchon die Menge, die Ueberfluthung, was die Geldgier aufreizt. In einem geringen Dorf am Tegernſee wird mir für eine Stube im ziemlich fernen Hinterhaus, wo es auch an den einfachen Bequemlichkeiten gebricht, die ſelbſt ein nicht verwöhnter Städter nicht entbehren mag, ein Gulden täglich gefordert; dieß und viel mehr zahlt man gern in der Stadt; auf dem Land iſt die Forderung ein Beweis von Verdorbenheit. — Hiemit gute Nacht, Idylle! Da bleiben wir lieber in der Stadt, wo neben den Laſtern und Uebeln der Kultur auch ihre Gegengifte und Güter zu finden ſind.

Nun die Erſcheinung, das auf Weg und Steg begegnende Bild! Zwiſchen Juppen und Stutzſtrümpfen Legionen modern aufgeputzter Figuren mit Geſichtern, denen man anſieht, daß ſie ſich anlügen, wenn ſie Laute des Natur-Entzückens aushauchen, daß ihnen die Natur auf Theater-Couliſſen eigentlich beſſer gefällt und daß ſie im Grunde lieber bei Gansleber-Paſteten und Champagner ſäßen. Und die Sprachlaute! Ich bitte zu beachten, daß ich hier nicht von Dialekt ſpreche. Jeder Dialekt hat Natur und ſo viel Recht, wie das Individuelle überhaupt. Die Rede iſt von ſolcher Ausſprache einer Sprache, die ſich für ganz korrekt hält und doch eingefleiſchte Fehler hat, welche weſentlich den Charakter der Naturloſigkeit tragen. Ich ſpreche an — und wer etwas von Sprache weiß, wird mir den Anſpruch einräumen —, daß es nicht für Idioſynkraſie genommen werde, wenn ich meinen Widerwillen gegen die Mißhandlung des R in der deutſchen Sprache geſtehe, die aus dieſem Buchſtaben ein A macht. Ich gehe ſchon lange damit um, einmal zu ſchreiben: „Leidensgeſchichte des armen Buchſtabens R auf ſeiner Wanderung durch Deutſchland.“ Ich weiß ſehr wohl, daß der Einzelne unſchuldig iſt; er ſchnappt dieſe Mißhandlung eines Grundlautes der Sprache wie durch Contagium als Kind in der Luft auf; entſtanden iſt ſie allerdings rein durch Affektation, durch Mode-Manier in einem freilich großen Theil unſerer Städte; ich habe z. B. in Hannover, wo alle gebildete Welt Mutta, Vata ſagt, in Bauernmund ein ganz richtiges, kräftig rollendes Zungen-R gehört; aber die Affektation iſt aufgekommen in ſo unvordenklichen Zeiten, daß der jetzige ſtädtiſche Erbe des Lallunfugs von eigener Schuld natürlich freizuſprechen iſt. Als kleinen Beitrag zu meiner Erklärung, erzähle ich noch, daß in Baſel, der einzigen Schweizerſtadt, wo das R im Gaumen (hier mit einem ch verbunden) geſprochen wird, mir ein Mädchen ganz hübſch beſtätigte, was ich behaupte. Ich bat ſie zu verſuchen, ob ſie ſtatt Pfachach nicht Pfarrer ſagen könne; es kam ein geſundes Zungen-R zum Vorſchein. „Warum nun aber nicht immer ſo, warum ach ſtatt r?“ Antwort: „es tuet eba lieblechach.“ Noch viel naturloſer iſt das bloße A für R in unſeren norddeutſchen Städten; das ſüddeutſche Ohr kann ſich nicht daran gewöhnen und dem unmittelbaren Eindruck nicht wehren, als ob unmöglich ein

Natua

Gefühl von ~~Natur~~ haben könne, wer von Natur ſpricht. Er würde, ſo will es vorkommen, nicht einen Kraftlaut der Sprache, recht einen der naturvollſten ihrer Laute, die Trommel, die Pauke im vollen Orcheſter der Sprache, la lettera patetica, wie es die Italiener nennen, in Brei auflöſen, wenn er eine Ahnung von Natur hätte. Er kann ja übrigens ein vortrefflicher Menſch ſein, aber — nun, ich will's mit einem Spaß endigen: ein Stockſchwabe, einer von den eingefleiſchten, ſaß neben mir in der Eiſenbahn, in der nächſten Bank eine Berliner Familie mit einem allerliebſten kleinen Mädchen, das, obwohl ſchon ganz ſprachfertig, obligat mia, dia, Vata, Mutta ſagte; auf dem Geſichte des Eingefleiſchten regte ſich etwas wie Krämpfe, er biegt ſich zu mir her und ſagt: ob nun dieſes Kind nicht im Mutterleib ſchon eine affektirte Stellung angenommen hat? — Noch ein Wort im Ernſt hinzuzufügen, ſo handelt es ſich hier auch um die Frage: ob im Deutſchen derſelbe Widerſpruch zwiſchen Schreibung und Sprechung einreißen ſoll wie im Franzöſiſchen und Engliſchen. Ein G ſchreiben, ein Ch ſprechen, ein S ſchreiben, ein halbes T ſprechen, ein R ſchreiben, ein A ſprechen, wie ſteht es da? — Kann denn nun aber all das — es ſei, daß es dem Ohr mißfällt, das nächſte Gefühl abſtößt, die Bewohner verderbt — die unveränderliche Natur verderben? Ei freilich, gar ſehr! Und dabei rede ich nicht von Eiſenbahnen auf Uetli und Rigi, nicht vom Friſiren und Appretiren durch Waſſerfallbeleuchtungen, und was dergleichen Liqueur mehr iſt, wo man die „Milch der frommen Denkart" ſucht. Ein Italiener hat mir einmal etwas hübſches geſagt, er ſprach mir aus der Seele; offen geſtanden, ich hätte es nicht aus italieniſchem Mund erwartet, denn dieſe Nation fühlt poetiſch, aber nicht romantiſch. Er hatte ſich, nachdem er ſchon Jahre in Zürich gelebt, doch endlich entſchloſſen, den Rigi zu beſteigen. „Nun, wie war es?“ „„Unleidlich,““ war die Antwort; „„wenigſtens dreihundert Menſchen, modernes Volk, warteten dem Sonnenaufgang entgegen: ich meinte die Berge ſelbſt tragen ſchon Vatermörder und Manſchetten.““ Und da dieß ein Italiener ſagt, darf ein Deutſcher ſagen, daß, als er es ſich endlich auflegte, das Berner Oberland zu ſehen, und als er im Lauterbrunner Thal durch alle die Schraubereien Spitzruthen lief und überhaupt die ganze Wirthſchaft koſtete, — daß ihm zu Muthe war: die ganze herrliche Natur ringsherum ſei eigentlich nur von den Wirthen auf Pappendeckel gemalt, um die Fremden auszupreſſen. Jetzt mag es erſt nett ſein auf dem Rigi, wenn man oben mit der Eiſenbahn ankommt und nun die Aus- und Anſchreier für „Hôtel“ Rigi-Kulm und Schreiber-Rigi-Kulm einander vor Neid und den Ankömmling vor Raubwuth faſt zerreißen, wobei die einen noch mit dem Geſchell einer ungeheuren Kuhglocke Reklame machen. Wem das den Magen für die Natur nicht verderbt: wohl bekomms!

Der Leſer iſt nun gebeten, mich ins Puſterthal zu begleiten. Ich bin viel zu ſpät gekommen; in kurzem wird es eben auch vollends abgereist, zerreist, zu Tode gereist ſein. Ich dachte in Bruneck, als ich Abends im Speiſeſaal der Poſt wie in einer großen langweiligen Theegeſellſchaft ſaß: verſuchen wir es morgen in Tauſers! Gut, ein angenehmer Marſch durchs prächtige Tauſers-Thal führt mich des Abends in das ländlich einfache Gaſthaus zur Poſt —: wahrhaftig, da ſitzen ſie auch — und nähme ich Flügel der Morgenröthe, ſiehe, ſie ſind auch da! Dießmal war Troſt: ich ſetzte mich in die Volksſtube hinab, unterhielt mich mit einem ganz ländlich ſchlichten Gutsverwalter und erquickte mich durch ein Geſpräch, worin mir die geſündeſten, vernünftigſten Anſichten über die Verhaltniſſe Tirols und die kirchlichen Kämpfe entgegenkamen: ein Jäger war da, es gab von Gemſen zu plaudern, und mit einem prächtigen großen Hund wurde ein höchſt angenehmes Verhältniß gegenſeitiger Anerkennung gegründet. Hockt nun droben, dachte ich, und ſeid gebildet!

Ich wollte nun alſo die Dolomiten-Welt ſehen und auf dieſem Wege nach Recoaro ſtreben. Hinunter denn ins Ampezzo-Thal! Erſte Station die Poſt in Landro, dort Mittag gemacht. O trefflicher Landsmann, Dr. Wilh. Lang, was haben Sie angeſtellt durch Ihren Artikel in der „Nationalzeitung!“ Mußte er denn ſo geiſt- und geſchmackvoll ſein, daß nun auch dieſes einſt ſo ſtille Stück Erde unſicher gemacht wurde? Wirthstafel in der Poſt, neben mir zwei ältliche Berliner Damen, unzufrieden mit allem, und ließen ſich doch die in der That trefflichen Schüſſeln ſchmecken, daß es nur ſo ſchmatzte. Eine Brandenburger Familie, Grafenleute, Sohn hoch fiſtulirend, Vater ſchnarrend: „nu, hören Sie mal, die Dolomiten ſind nichts ſo beſonderes, eigentlich langweilig“; ein Nachbar: „na, hören Sie mal, wenn wir nur ſchon ſo einen rieſigen Zacken auf dem Gendarmenmarkt hätten, da ſollten Sie man ſehen“ u. ſ. w. Ich machte, daß ich fortkam. Heißer Marſch bis Cortina, Abends Einkehr im bekannten guten Gaſthaus der Brüder Ghedina; ich trete in den Speiſeſaal: ein ganzer Salon voll Bildung! Flüſternd oder ſchweigend ſaßen ſie, die meiſten bei Thee, zuſammen, lauter gute Geſellſchaft. Beſtürzt von dem Gedanken, es könnten gar Profeſſoren darunter ſein, floh ich nach einer Birreria, fand ganz nette Bürgersleute, die ein faſt dialektfreies Italieniſch ſprachen, und unterhielt mich recht angenehm. Morgens früh ab nach Belluno mit Poſtſtellwagen: erſtes rein italieniſches Neſt, wo man Mittag machte: Venas. Ah, der Himmel ſei gelobt, das Feld iſt frei, die fremde Sprache wehrt! Im Wirthshaus maleriſcher Schmutz, allerdings mehr als ſelbſt ein Teniers wünſchen könnte: das kennt man, aber in der Küche, die zugleich Wirthsſtube iſt, ſchmoren, trotz alledem appetitlich, etliche Göckel am Spieß, und wie ſchmeckt es in der guten ſtillen Einſamkeit! Die Fahrt nach Belluno hatte einen Glanzpunkt: der Wagen hielt eine halbe Stunde in Cadore: die Stadt war noch mit grünen Eingangspforten geſchmückt, man hatte den Tag vorher die Enthüllung eines Monuments für Calvi gefeiert, der 1848 als Revolutionar in Trient erſchoſſen worden iſt; ich wußte zu wenig von dem Mann, um mich dafür zu ſtimmen; aber wenn ich es vergeſſen hätte, daß ich in Tizians Geburtsſtadt war, ſein großes Bild in Fresko auf der Mauerfläche des Thurmes, an deſſen Fuß nun das Marmor-Medaillon Calvi's angebracht iſt, hätte mich an den gewaltigen Meiſter erinnert. Wir fuhren dann an ſeinem einfachen Geburtshauſe vorüber. Ja, hier in der Dolomitenregion, hier, wo damals das deutſche Element noch durchaus vorwog, hier iſt die Heimat Tizians, Tiziano Vezellio da Cadore — und Vezellio heißt ſehr wahrſcheinlich — Wetzel! Nicht deutſch wahrlich war des großen Meiſters ſchwungvoll reines, ganz ausgewickeltes, ganz freies

Formgefühl, viel eher läßt ſich ſeine Farbe mit deutſchem Blut in Zuſammenhang bringen, und am eheſten das rein Ethiſche, wenn man will Reformatoriſche in ſeinen Chriſtusbildern (Zinsgroſchen!): ſeine landſchaftlichen Hintergründe aber ſind, wie man leicht erkennt, Erinnerungen aus der phantaſtiſchen Steingigantenwelt der Dolomiten.

Von Belluno ſah ich faſt nichts, die Zeit reichte Morgens früh kaum, die Piazza zu beſuchen, der Dom war geſchloſſen, in Reparatur; das Stadthaus fiel mir auf: ein hübſcher nordiſcher Renaiſſance-Bau mit Altan-Geländern faſt von derſelben Zeichnung, wie die Galerie auf der Terraſſe rechts am Eingang der Schulgaſſe in Stuttgart (von Lübke in ſein Werk aufgenommen).

Ich muß nun nachholen, daß der gewöhnliche Weg für Deutſche, die Recoaro beſuchen wollen, auf der Eiſenbahn nach Vicenza und von da mit Poſtwagen nordweſtlich rückwärts zu dieſem Badorte führt, der faſt parallel mit der Gränzſtation Ala in den Bergen liegt. Man könnte von Trient und Roveredo kürzer hingelangen, das fordert aber Ueberſteigung von Bergjochen, alſo Orts- und Gelegenheitskenntniß. Nachdem ich einmal das Puſterthal hatte ſehen wollen und ſüdlich ins Ampezzothal vorgedrungen war, wollte ich nicht umkehren, um mein Ziel auf dem bequemeren, aber weiteren Wege zu erreichen. Ich dachte auch an Fußwanderungen, um mehr von der Dolomiten-Gegend zu ſehen als auf der gewöhnlichen Straße. Das vergieng mir, die Hitze war zu furchtbar. Alſo die gewöhnlichen Stellwägen — geſetzlich geregelte Privatunternehmungen — vorerſt bis Baſſano, von da wollen wir weiter ſehen. Ich hatte eines vergeſſen, den ſchlimmen, ſchlimmen Punkt, den argen Flecken im italieniſchen Charakter und Leben, über den ich längſt in den „Kritiſchen Gängen" ſchwere Klagen angeſtimmt habe, die mich in Streit mit einem zu ſanguiniſchen Apologeten verwickelten: die allgemeine, empörende Thierquälerei. Es gieng erträglich bis Primolano, auf der nächſten und letzten Station wurde ein ſchwer hinkender Krüppel, ein ausgedientes, abgezehrtes Racepferd als Handgaul eingeſpannt. Des Kutſchers Methode hieß: was dem Krüppel an Kraft fehlt, um es dem geſunden Sattelgaul gleich zu thun, muß durch Schläge erſetzt werden. Der Italiener behandelt überhaupt das Zug- und Laſtthier als eine Maſchine, welcher durch Schläge eingeheizt werden muß, um die gewünſchte Wirkung hervorzubringen, und es wird durchaus mehr Wirkung gewünſcht als nöthig, denn mit rabbia zu fahren iſt allgemeine Leidenſchaft. Daß zwiſchen dem Schlag und der Wirkung der Schmerz eines empfindenden Weſens in der Mitte liegt, davon weiß er nichts, oder will er nichts wiſſen. Nun denn ein Regen von Hieben, der nicht anzuſehen war. Nicht genug, es handelt ſich nicht bloß ums Vorwärts; wenn ausgewichen werden muß und ein Druck der Hand am Zügel genügte, ſo bekommt das Thier, ſtatt deſſen, einige ſcharfe Hiebe auf die entgegengeſetzte Seite: eine ſtets willkommene Gelegenheit, die Geißel zu brauchen, denn Schlagen, Schlagen iſt ja Vergnügen. So gieng es durch das wilde obere Brenta-Thal, und zum Ueberfluß gab es unterwegs auf ſteilen Steigen Mißhandlungen ſchwer überladener Maulthiere zu ſehen, die ich nicht beſchreiben mag; es ſteht des Schlimmen leider nur noch zu viel zu ſchildern bevor. In Baſſano erhielt ich endlich klaren Aufſchluß über meinen Weg: immer hatte man mir geſagt: ich müſſe nach Vicenza und von dort erſt nach Recoaro fahren, während doch ſchon zu Hauſe mich die Karte belehrt hatte, daß der nähere Weg über Maroſtica, Tiene und Schio auf ein ſchwereres Hinderniß als ein mäßiges Gebirgsjoch nicht ſtoßen könne. Ich nahm einen Wagen über die genannten Städte bis Levalli, packte dort meine Habſeligkeiten auf ein Maulthier und trat den Weg an. Der Beſitzer des Thiers verabſchiedete ſich am Ende des Dorfes und überließ mich der Führung ſeines etwa zehnjährigen Knaben Paolo. Es war ein bildſchöner Junge, durchaus deutſchblond und von blauen Augen mit ſanftem, grundgutem Blick. Ich habe ſchon oben berührt, wie weit das Deutſche einſt in und über dieſe Berge vorgedrungen iſt. Man ſieht überall eine Menge blonder, blauäugiger Geſichter von rein deutſchem Schnitt und oft im ſchlagendſten Contraſt hart neben dem dunklen latiniſchen Schlag mit dem reiner gezogenen Profil, der gebogenen Naſe und den gelockten ſchwarzen Haaren; ich habe im Vorüberfahren Gruppen geſehen, worin dieſe Gegenſätze aufs frappanteſte zuſammengerückt mir entgegentraten. Recoaro wird uns auf dieſen Punkt zurückführen. Das Maulthier, das mein Gepäck trug, zu beſteigen, fiel mir nicht ein, aus Bequemlichkeit ſowohl als aus Schonung; denn ich kenne aus alter Erfahrung das Gekrabbel auf ſteinigen Wegen als eine — für mich wenigſtens — ſchwerere Geduldsprobe, denn das Gehen. Das Thier, ſonſt tüchtig geſchunden, wie man aus einer breiten Wunde an der Bruſt (vom Reiben des Bruſtriemens) erkannte, hatte nun einen guten Tag. Der ſanfte Paolo machte kaum Gebrauch von ſeiner dünnen Gerte, ſein gewöhnlicher Zuruf, wenn es etwa ſtehen blieb und gemüthlich Gras rupfte, war: moi, animo mio! Das moi iſt ein bloßer Ruflaut oder vielleicht aus ma entſtanden; ob animo mio ein Liebkoſungswort ſei, das dem mulo gelte, oder bedeute: mein' Seel' (du gehſt zu langſam), verſtand ich nicht und ſuchte darüber von Paolo Auskunft. Die Frage gieng, wie vorauszuſehen, über ſeinen logiſchen Horizont, und die Antwort war: non so mica mi (mi für io: „ich weiß nicht, ich.") Er ſah mich dabei mit einer Treuherzigkeit an, daß ich ihn faſt auf ſeine nicht ſehr gewaſchenen Backen geküßt hätte. So zogen nun drei zufriedene Menſchen ihres Wegs durch die grünen Schluchten über den Berg: der eine leider auf Maulthierſtufe zurückgeblieben, doch ganz im Gefühl, heut einen Sonntag zu haben, der andere ein Kind, der dritte, wie der gütige Leſer längſt entnommen haben wird, nahe an jener Grenze angelangt, wo der Menſch wieder kindiſch wird. Die Hitze war zwar entſetzlich: Sonnen- und Sciroccogluth vereinigt; Nr. 3 dachte an die heißeſten Tage in Sizilien und Griechenland. Doch das konnte die Laune der guten Stunde nicht ſtören. Endlich geht es bergab, erſt in ziemlicher Nähe erblickt man Recoaro in ſeinem Waldthal, ein in die Länge gezogenes Dorf mit wenigen Seitenſtraßen; es war ſchwer zu begreifen, wo denn die ſtark über dreitauſend Badgäſte Platz fanden, welche damals die Badeliſte (der elencho, heißt es hochgriechiſch im Italieniſchen) noch aufzählte. Aber was iſt denn das für ein Lärm, der uns ſchon von weitem entgegenſchallt? Es iſt ja faſt, als näherte man ſich der Hauptſtraße Toledo von Neapel, wo das ungewohnte Ohr nichts geringeres als das Wüthen einer Revolution zu vernehmen glaubt. Die Frage nach dem empfohlenen Albergo führt uns in den Mittelpunkt des Neſtes und — o weh! Mit einem Blick war alles klar, und das Bild der Wochen, die ich hier zu leben hatte, ſtand in trauriger Gewißheit vor mir.

Alles dick voll von Bauern, die Eſel und Maulthiere zum Reiten bereit halten, Cavalkaden im Galopp hindurchſauſend, wüthende Schläge, wüthendes Gebrüll — und der Schluß fertig.

Recoaro iſt weit mehr ein Vergnügungs- als ein Heilbad, wiewohl ſeine Quellen vortrefflich ſind. Den Reiz der Natur werde ich in Kürze ſchildern. Die Quellen ſind alle ziemlich weit, zum Theil über eine halbe Stunde, vom Dorf entfernt, und meiſt ziemlich ſteile Wege führen dahin. Daraus hat ſich das Reiten auf Saumthieren ergeben. Dieß iſt nun auch als Luſtbarkeit Mode geworden und die weitaus größere Zahl der Gäſte kommt nicht, um zu trinken, ſondern um

1) auf Eſel und Maulthier zu reiten;

2) im Verein mit dem Treiber und den Jungen, die gewöhnlich mit ihm ſind, auf dieſe Thiere ſo unbarmherzig als möglich zu hauen, um ihnen die äußerſten Leiſtungen ihrer letzten Kraft, namentlich Galopp auf ſteilen Wegen, abzuzwingen;

3) im Verein mit beſagten Bauernſchlingeln wie wüthende Löwen, Mammuthe oder Dinotherien auf die abgehetzten Thiere hineinzubrüllen und damit die Hiebe — nicht zu erſetzen, ſondern zu accompagniren.

Die reitenden Damen brüllen nicht, aber lachen und jubeln herzlich mit und brauchen auch ſelbſt die Gerte. Es handelt ſich von Leuten aller Stände. Der Ladendiener, der Wirthsſohn, der Schreiber, der Löwe irgend einer kleinen Stadt — ſo jene Verbindung von Naturburſch und Halbſtutzer, was bei uns den Cotillon im Neſt vortanzt, auf der Poſt ißt und nach Tiſch kartelt, etwa zu nennen: der Städtleskerl, — der vornehmere Geldprotz, dann die feinen Signori und Signore nebſt Kind und Kegel, die meiſt droben im Albergo Giorgietto bei den Hauptquellen wohnen; die einen machen es wie die andern, und was Familien ſind, kaufen ihren Rangen auf die Badefreuden dicke Peitſchen und ergötzen ſich am friſchen Gedeihen der jungen Grauſamkeit. Knaben hauen ja überhaupt fürs Leben gern, dünken ſich als Helden, wenn ſie tüchtig ausholen; ſo treibt es auch der Junge des Somarello-Treibers wo möglich noch ärger, als der Alte, und hat ſich namentlich ſehr wohl gemerkt, daß es beſonders wirkſam iſt, wenn man das Thier ans Sprunggelenk und Schienbein haut. Es iſt hier etwas zu dem Satze nachzutragen: daß dieſe Menſchenbrut nichts wiſſe vom Schmerzgefühl des Thieres, ſich nicht darein verſetze. Es iſt ebenſo wahr, daß ſie ſehr wohl davon weiß und ſich allerdings ſo weit in die Thierſeele verſetzt, um ſich an der Macht des Menſchen, die ihr ſolche Qualen bereiten kann, zu weiden. Wie iſt dieſer Widerſpruch zu begreifen? Einfach nicht, es iſt eben ein Widerſpruch, wie es an ſich ein Widerſpruch iſt, Menſch ſein und roh ſein. Ich will noch ein paar Züge zu dem Schandbilde fügen. Neulich ſehe ich aus dem Fenſter, wie ein Treiberjunge eine Semmel verzehrt; ſein Maulthier, das wohl an dieſem Morgen ſchon manchen jener Behälter voll Grauſamkeit, die man hier Menſch und Menſchin nennt, im Galopp zu den Höhen hinaufgetragen hat, — es hungert, es bettelt, es nähert dem Buben ſachte den Kopf: und er haut es mit dem dicken Theil des Steckens — der immer vorgezogen wird — über das Maul. Am ſchwülen Abend begegne ich einem Treiber, der ſeine todmüden Thiere nun heimführt in das entlegene Dorf, ſie kommen an eine Quelle, ein Maulthier weicht aus der Reihe, um hier den lechzenden Durſt zu ſtillen: der Hetzer reißt es weg, haut ihm einige viehiſche Schläge herüber, beſteigt es, prügelt es noch in Galopp und reitet ſo heim, denn zuletzt will er auch noch das Feſt genießen, ſo flott einherzuſprengen. Steigt man zu einer der Quellen, ſo hat man während der Stunden, wo gewöhnlich getrunken wird, nicht nur wohl zwanzigmal auf dem einen Gang es auszuhalten, daß die ſchreienden, jauchzenden, hetzenden, thiermarternden Schinderſchwadronen vorüberſauſen, ſondern auf Wegen, wo weit gegenüber auf einer andern Höhe eine der Quellen fließt, z. B. Fonte Capitello gegenüber S. Giuliana, da hört man auf mehr als eine Viertelſtunde Entfernung herüber das Brüllen und den Schall der klatſchenden, pritſchenden Hiebe. Unter den wenigen Menſchen, denen ich hier meinen Abſcheu geſtehen konnte, war ein Trieſtiner. Er theilte ganz mein Gefühl und ſagte, er habe die drei Wochen ſeiner Kurzeit, an deren Ende er nun ſtand, nie ein Saumthier beſtiegen, denn er würde — und das nahm es mir aus dem Munde — auf den Treiber hauen, während dieſer auf das Thier haue, und dieſe Scene ſei doch nicht wohl aufzuführen.

„I — I — Ijupp, Ijupp, uotta, uotta“ (das deutſche

„Hotto“) iſt der gewöhnliche Ruf. Ein deutſcher Leſer erinnere ſich des Tones, in dem unſere Fuhrleute auf die Pferde losſchreien, wenn ihnen die Kräfte verſagen, eine übermäßige Ladung über ein Hinderniß hinüberzubringen: es iſt ein gezogener, aus der Tiefe geholter, ekelhaft herausgequetſchter Schrei, der nicht etwa das Mittel der Schläge erſetzen ſoll, ſondern dem ein Regen von wüthenden Hieben zu folgen pflegt, und aus dem Ton hört man alle dieſe nachfolgenden Hiebe ſchon heraus, die Menſchenſtimme ſelbſt iſt ſchon in einen Prügel verwandelt: wer z. B. in der Nähe eines Bauweſens wohnt, wird gar wohl wiſſen, wie es thut; dieſer beſtialiſche Ton, den man bei uns nur in einzelnen Momenten vernehmen muß, füllt hier Berg und Thal den lieben langen Tag faſt unausgeſetzt mit ſeinem widerlichen, Nerv und Seele empörenden Echo — das iſt die Muſik, die dieſe herrlichen Gelände durchſchneidet, durchſägt, durchſchindet. Und zum ganz muthwilligen, rein zweckloſen Hauen noch ein Bild. Ich komme Abends an Fonte Giuliana; da ſtehen einige Eſel, einfach wartend, bis die Reiter ſie wieder beſteigen, der Treiberbub bei ihnen: er hat Langeweile, ſetzt ſich nun in den Kopf, die Eſel müſſen in ganz korrekter Linie ſtehen, und beginnt mit dem Stecken unter ihnen zu wüthen.

Iſt es ein Wunder, wenn dem Manne, der noch menſchlich fühlt und der Stunde um Stunde das ſehen muß, den lieben langen Tag die Fauſt zuckt, um den Takt zu der wilden Melodie auf dem Rücken dieſer Barbaren zu ſpielen, wenn das Gefühl der völligen Unmacht ſein Inneres in einem Krampf zuſammenzieht und dieſe Qual im Traume ſich Luft macht?

Wo iſt der Sindaco? Kann er dem graſſen Unfug unthätig zuſehen? Weiß er nicht, daß, je mehr die Polizei verſäumt, deſto mehr ſpäter die Kriminaljuſtiz zu thun bekommt? Es iſt ein Poſten von Karabinieri hier; ſie ſteigen feierlich, ſtets zu zweien, in ihren Querhüten herum, als ſeien ſie aufgeſtellt, die Würde der Polizei zu repräſentiren. Man weiß, daß es eine ausgezeichnete Waffe iſt; ſie leiſten viel gegen Spitzbuben, Mörder und Räuber; warum gibt man ihnen keine Inſtruktion gegen dieſen ſchmachvollen Unfug? Der iſt ja eben die rechte Schule für Räuber und Mörder! Bei mir zu Haus iſt es das Landjägerkorps, das am meiſten leiſtet, die meiſten Fälle von Thiermißhandlung zur Anzeige und Beſtrafung bringt. Wo iſt der Schulmeiſter? Wo der Geiſtliche? Dort ſieht er vom Fenſter der casa canonica ruhig dem Spektakel zu! Schule und Kirche hätten doch, ſollte man meinen, von innen zu wirken, wie die Polizei von außen. Den Kindern hätte man zu ſagen, daß kein Menſch iſt, wer ſich nicht mitleidig in die Thierſeele verſetzt, des Pfarrers verdammte Pflicht und Schuldigkeit wäre es, die rohen Herzen zu rühren und zu lehren, daß es die Religion iſt, die uns Mitgefühl für unſere Mitweſen gebietet; lauf in alle Kirchen, glaub an alle Dogmen und einige mehr, ſo fehlt dir doch die erſte, kleinſte Spur, die fernſte Ahnung von Religion, wenn deine Seele gegen Qual des Thieres verhärtet iſt!

Schade! dreifach und zehnfach ſchade! Es wäre hier ſo gut ſein, wenn der Anblick der wilden Scheußlichkeit nicht alles entſtellte, alles vergällte! Recoaro iſt ſchön. Ein ſchmales Gebirgsthal, vom Wildbach Agno durchrauſcht; er ſpringt über Felſen und ſein Bett zeigt, daß er zum Torrente wird, wenn Regen ihn anſchwellt: ungeheure Felsblöcke liegen darin, die er einſt im Hochgebirg abgeriſſen und fortgeſchleppt hat. Kleinere Bäche eilen aus Seitenthälern ihm zu: die nächſten Hügel und Berge ſchieben ſich reich gegliedert, ſchwungvoll gebildet, maleriſch ineinander; alles dieſes nächſte Mittelgebirg iſt durchaus reich an Vegetation: der alte Urwald von Nadelholz — Tannen, Fichten, Föhren, Pinien — iſt längſt zerſtört: die Bewohner lebten einſt neben Viehzucht vom Kohlenhandel; ſie verſahen die nächſten Städte, namentlich Vicenza, mit dieſem Brennmaterial, und eine Urkunde des Can Grande della Scala vom Jahr 1327 verleiht an die drei Gemeinden Recoaro, Rovegliana und Fongara das unbedingte Recht, in ihrem Diſtrikt Holz zu fallen (und zu weiden). Wurzelſtümpfe von erſtaunlichem Umfang werden noch hie und da ausgegraben und geben einen Begriff von jenen ausgerotteten Wäldern. Während nun dieſe Waldverwüſtung den ſüdlichen Ländern Europas die bekannten zwei gleich großen Uebel der Dürre und der furchtbaren Ueberſchwemmungen gebracht hat, ſo waren die Gemeinden in dieſen Alpenthälern ſo vernünftig, an die Stelle der alten Wälder fruchtbare Bäume, meiſt Kaſtanien, zu pflanzen. Dieſer Baum hat ſich ſo vermehrt, daß er bis zu ungewöhnlicher Höhe alle Berge rings herum mit ſeinem heiteren Grün überkleidet. Platanen, Eichen, Akazien, auch Buchen haben ſich freiwillig dazwiſchen eingeſtellt; in der Niederung gedeiht der Maulbeer, ſchlingt ſich mit ihrem graziös ausgebogenen Ranken an Ulme und Erle die Rebe hinauf und zieht ſich in ſanftem Bogen, wie ein Feſton, von Krone zu Krone. Wieſe und Raſen verdorren nicht, wie anderwärts in Italien, von der frühen Sonnenhitze. Bergwaſſer, kühlfeuchtlicher Dunſt der Baumwelt, laue Gebirgsnebel nähren ſie, und wo das Auge umſchauen mag, hier iſt alles grün, grün heute in der Gluthitze des Auguſt wie im Monat Mai. Hoch oben aber ſchauen auf ſteiler Bruſt die kahlen Steinhäupter des ewig einſamen Hochgebirgs ernſt und ſtreng auf dieſe lebendige Welt herunter, als wollten ſie ſagen: was wißt ihr Kleinen da unten von den Tagen, die wir geſehen haben! Die Luft iſt herrlich: nie im Leben bin ich mir des köſtlichen Werthes der Luft ſo redlich bewußt geworden: Athmen iſt Genuß und wirkt vielleicht mehr, als die heilkräftigen Quellen. Wie blau der Himmel iſt, habe ich öfters mit Staunen an einem Widerſchein erkannt: das Blatt der Kaſtanie hat nur wenig Glanz, das Himmelblau iſt aber hier ſo tief, daß dieſe geringe Glätte genügt, es in einer ungemeinen Stärke zu ſpiegeln, ſo daß ich, als die Erſcheinung mir das erſtemal entgegentrat, gar nicht begriff, was denn die blauen Bäume zu bedeuten haben. Kurz, ein Fleck der Erde, ſo reizvoll, daß er denn doch zu etwas Beſſerem da ſein ſollte, als um den langen Tag von der menſchlichen Rohheit durchwüthet zu werden. Nicht in dieſes Land Eden gehört das Geſchlecht, ſondern unter die Wildſäue im Waldſumpf, unter die Saurier und fliegenden Drachen des Urſchlamms.

Das Dorf Recoaro zieht ſich, wie ſchon geſagt, als ſchmales, in wenige Seitengaſſen gegabeltes Band am Agno hin; einige beſſere Häuſer und Gaſthöfe, darunter ein Kaſino mit kleiner Vorhalle und Loggia, zeigen, daß ſich die Ortſchaft auf Badebeſuch eingerichtet hat: oben bei der Hauptquelle (Lelia) ſteht ein größeres Gaſthaus, und eine Säulenhalle mit vorgeſetztem, auf Stützen von Eiſenguß ruhendem Glasdach bietet den Trinkern geſchützten Raum zum Auf- und Abwandeln. Zwei große, einander ſymmetriſch gegenüber aufſteigende Treppen müſſen dieſer Stelle früher ein ganz hübſches Anſehen gegeben haben; unbegreiflicher Weiſe hat aber die Regierung zugelaſſen, daß man vor die Façade der architektoniſchen Quellenumgebung eine großmächtige Brille hingeſetzt hat: ein Badhaus mit dunkeln, feuchten Badkabineten, einem großen Reſtaurationsſaal u. dgl.; die Blätter beklagen ſich bitter über dieſen „Fabricone“ und machen mit einleuchtendem Rechte geltend, daß gerade für das, was am meiſten noth thut, eine hübſche Erweiterung der Wandelhalle, nun der Raum verſperrt iſt; Baden iſt ohnedieß nicht Liebhaberei des Italieners, und die traurigen Verließe werden wenig benützt werden. Dort oben ſind nun auch einige Kaufbuden, geben dieſem Punkte, zu dem man durch eine Platanen-Allee vom Dorf aufſteigt, etwas vom Gepräge unſerer Bade-Orte, und eine mit Bäumen beſetzte Plattform ladet zu angenehmem Frühſtück ein. Einen beſonderen Troſt für wahre Freunde der Muſik kann ich noch vermelden: es gibt in Recoaro keine Bad-Muſik. Man meint in Recoaro nicht, wie in unſeren Bädern, der Werth der Muſik gewinne dadurch, wenn ſie aufdringlich iſt, wenn ſie namentlich am friſchen kühlen Morgen uns zumuthet, das ausgeruhte Gehirn mit Gefühl zu berauſchen wie ein Frühtrinker mit Wein, man ſchreit dem ſtillen Wandler, wenn er der nüchternen Klarheit des jungen Tages ſich beſchaulich erfreuen möchte, nicht mit Pfeifen, Geigen, Pauken und Trompeten zu: du ſollſt und mußt aber vergnügt ſein! — eine Rohheit, die nicht mir allein alle unſere Badeorte ſo unendlich traurig macht, ja alle Katzenjämmer, die dort hingeſchleppt werden, in ein großes weinerliches Trübſal und Elend vereinigt. — Wenn ich erwähne, daß Recoaro wohlfeil iſt, ſo wird man mich verſtehen; es will heißen: Recoaro iſt noch nicht verdorben. Dabei muß man ſich in den Hauseinrichtungen auf einiges Primitive, Stockitalieniſche gefaßt halten. Der Italiener nimmt merkwürdig ſchwer gewiſſe Zurüſtungen für die Bequemlichkeit an, die ſich in aller übrigen Welt von ſelbſt verſtehen. Kein Wunder, wenn die Entbehrung ſo einfacher Dinge, die eigentlich keiner Silbe werth ſind, wie Stiefelknecht und Waſchtiſch, ſich endlich im Traum eine närriſche Form gibt. Nur in den größeren Städten haben ſich die Gaſthöfe entſchloſſen, von jenem antiken Dreifuß abzuſtehen, der keine Fläche bietet, um irgend etwas von den kleinen Dingen abzulegen, deren man bei der Toilette bedarf, dem Geräthe, das mich im Traume gar zu den „Müttern“ geführt hat. Dagegen iſt als wahre Wohlthat das treffliche italieniſche Bett zu nennen. In Deutſchland meint man ja faſt noch allgemein, ſchlafen heiße, ſich das Gehirn in Federkiſſen ausſchmoren. Ich bin geneigt, manche krankhafte Erſcheinungen in unſerer modernen Literatur, z. B. Neuromantik und Peſſimismus, von dieſem nächtlichen Siedezuſtande des Gehirns abzuleiten. An der Tafel herrſchen noch jene ſchrecklichen zackigen, an wahnſinnige Muſcheln erinnernden Brode, wie man ſie auf vierhundertjährigen Bildern ſchon gemalt findet, gebacken aus einem Teige, der wie Lehm in den

Zähnen klebt und wie Blei im Magen liegt, und ſo hart von Kruſte, daß Eſſer dazu gehören von jenem glücklichen Lebensalter, wo man noch eine Steinſäge im Munde führt. Die ärztlichen Diätvorſchriften ſind äußerſt tolerant und geſtatten vielleicht nur gar zu gemüthlich die guten Biſſen, die der italieniſchen Küche immerhin nicht fehlen. Keine widerwillige Bedienung vergiftet das durch Morgenbewegung redlich verdiente Pranzo. Alle und jede Kellner Deutſchlands, namentlich das ſchlingelhafte Volk unſerer Badekellner, hätte ich herbeirufen mögen, ſich den braven Matteo als Muſter eines Cameriere einmal anzuſehen. Er hatte vor allem Appell. Was heißt Appell haben? Es heißt: ein Zeichen geben, daß man gehört hat, wenn gerufen wird. Man ſagt von den Schwaben, ſie ſeien die potenzirten Deutſchen: wenn ſie es ſind — leider jedenfalls auch in den Fehlern. In München trat ich aus meinem Gaſthofzimmer einmal auf den Korridor. Hier ſteht das Zimmermädel und fragt, was ich wolle. „Nur den Hausknecht.“ „Er iſt da,“ ſagt ſie, „dort auf dem andern Flügel des Korridors, und klopft Kleider aus.“ Man hörte ihn klopfen. Sie ruft: „Xaver!“ Keine Antwort. Sie wartet eine Pauſe im Klopfen ab und ruft dann wieder und lauter: „Xaver!“ Es bleibt ſtill. Jetzt tritt ſie zu mir her, rückt mir mit bedeutender Geberde den Kopf nahe ans Ohr und ſagt: „'s is a Schwob.“ — „Eccomi!“ oder „Vengo!“ antwortet der italieniſche Diener, wenn ihm gerufen wird, mag er nahe oder fern ſein, mag er augenblicklich Zeit haben, herbeizukommen oder nicht; er läßt mich nicht im Ungewiſſen, ob er mich gehört hat; „kannſt warten“, denkt der deutſche Steckkopf, „wirſt ſchon merken, wann ich Zeit habe,“ und ſchweigt. Von je mehr Seiten die Forderungen, die Rufe kamen im vollen Speiſezimmer, um ſo höher wuchs meinem Matteo Luſt und Muth: rief, ſchrie, klingelte es von allen Enden, ſo kam es über ihn wie ein Wehen von oben, ſein Dienſt wurde Begeiſterung; nichts vergaß er; die Teller, Beſtecke, Gläſer flogen unter ſeiner Hand und er zerbrach nichts, dabei immer guter Laune, immer heiter. O Matteo, an dich werde ich noch lange denken!*

Die Bewohner und Umwohner Recoaro's ſind eigentlich ein gutmüthiges Volk. „Buona gente!“ iſt das allgemeine Zeugniß. Man erkennt alſo deutlich, daß ihre Grauſamkeit, ihre Luſt am Wüthen gegen das Thier nichts iſt, als eine zur Teufelei herangewachſene Kinder-Unart. Nun, ſo verhält es ſich ja eigentlich mit allen Laſtern: man laſſe großwachſen, was am Kind noch einfach wie ein Naturphänomen auftritt, und die Xantippe, der Drache, der Tropf, der Lump, der böſe Narr, der Höllenhund wird fertig. Ich weiß noch, wie ich als Knabe — nein, ſchon fünfzehnjährig — einmal kutſchiren durfte; ich meinte nun ganz redlich, das Weſen dieſer Technik ſei das Schlagen und fing an zuzuhauen; doch der Kutſcher belehrte mich: „Net haua, net haua, nur ſcharpfe Reda!“ Säße neben jedem Knaben und Mädchen ſolch ein Plato auf dem Bocke des Lebenswagens!

Nun muß ich doch eine obige Andeutung aufnehmen und dem Leſer ſagen, daß wir bei dieſem Volk eigentlich unter Deutſchen ſind. Längſt wird ihm bekannt ſein, daß die vielbeſprochenen ſieben Gemeinden in den Vicenza zugekehrten Alpen und die dreizehn in den Veroneſiſchen nur ſcheinbar Sprach-Inſeln ſind — oder waren, denn das Deutſche iſt auch bei den erſteren im Verſchwinden begriffen. In dieſe Alpen, bei Vicenza vorwärts bis an die Beriſchen Berge, haben ſich einſt Deutſche, Baiern und Alemannen, vorgeſchoben, ein Nachſchub von Franken und Sachſen (Weſtfalen und Angeln) hat ſich mit ihnen gemiſcht. In Recoaro ſprach vor anderhalb Jahrhunderten jedermann deutſch. Natürlich konnte ſich das Deutſche nicht halten. Der Zweig eines Volkes, der über ein völkerſcheidendes Gebirge ſich hinüberſtreckt, wird unwiderſtehlich nach und nach in das fremde Volk eingeſchmolzen, wenn nicht vom Bildungsmittelpunkte der eigenen Nationalität außerordentliche Anſtrengungen ausgehen, ſeine Sprache und Sitte zu retten. Wie ſich Oeſterreich zu dieſer Pflicht verhalten hat und noch verhält — das weiß man; ſtill davon! Der italieniſche Dialekt, den dieſe Deutſchen vorfanden und annahmen, iſt ganz dem venetianiſchen ähnlich, beſonders theilt er mit ihm die eigenthümliche Scala des Sprachgeſangs. Der Venetianer ſteigt gegen das Satz-Ende mit einem Tone, worin etwas liegt wie: „Weißt du, ſo iſt es nun,“ man könnte es mit dem ſächſiſchen Ton-Klimax vergleichen, aber eine kleine Differenz der Note verändert den Anklang ins Angenehme. Der Recoareſe mummelt, er vermanſcht die Conſonanten, nur das R wird nicht mißhandelt. Die Vokale bleiben rein, die Oeffnung des U und O gegen Ü und Oe beginnt erſt weſtlicher, gegen Mailand hin — ein Vorbote jener äußerſten Entſtellung des Latein, die in der franzöſiſchen Sprache vorliegt. Daß wir uns aber unter urſprünglich Deutſchen befinden, zeigt auf den erſten Blick ſchon die herrſchende Geſichtsbildung und ihr Ausdruck. Da, mein Hausherr, löblicher Beſitzer der Casa al Ponte zu Recoaro, könnte ebenſo gut in Hedel-, Holzel-, Bempf- oder Sindelfingen auf der Hausſtaffel ſitzen, ſeine Schwägerin Lionilla (Lienhilde), die mich bedient, in Unter- oder Obertürkheim Neckarwein ſerviren und niemand hielte ſie für eine Fremde; dort den dicken Pfarrherrn mit dem kleinen Kopf, Unterkinn und knopfigen Näschen möchte ich nur gerade fragen, aus welcher Stifts Promotion er hervorgegangen ſei: man wundert ſich ſtündlich aufs neue, daß die Leute, denen man ins Geſicht ſieht, nicht ſchwäbiſch oder bayeriſch ſprechen. Hinter dem Ortsnamen Recoaro muß ein deutſches Wort ſtecken; ein Nebenbach, der in den Agno fällt, heißt Rekler, den Namen in ſeinen Urſprung zu verfolgen übergebe ich den gelehrten Namen- und Völkerforſchern in Innsbruck und München; von dieſem „Rekler" leiten ſelbſt italieniſche Schriftſteller den Namen Recoaro ab. Einer der höchſten Gipfel heißt heute noch Spitz. Andere ſichtbar deutſche Namen verſchiedener Punkte des Thales kann ich nicht anführen, weil die italieniſchen Quellen, die mir allein zur Hand ſind (— Bisesti: Cenni Storici di Recoaro dai primi abitanti etc. und Chiminelli: Recoaro e le sue fonti minerali etc; ich kann namentlich Schmeller nicht nachſehen —), ſie aus Unkenntniß des Deutſchen offenbar entſtellt ſchreiben: der Hauptort der ſieben Gemeinden, höher im Gebirge, Aſiago, birgt in ſeinem Namen, wie ich glaube, ein Haslach; Tiene, Feltre und Schio (in Chroniken Scledum) ſind unzweifelhaft Ortsnamen von deutſcher Wurzel; es wäre intereſſant, die Familienregiſter nachzuſehen, man müßte eine Maſſe erhaltener, nur italianiſirter deutſcher Namen finden; bekannt iſt längſt, wie unendlich viele Familien-Namen in ganz Italien, beſonders in den alten Sitzen der Longobarden, deutſchen Urſprungs ſind; ich erwähne in aller Eile nur einen der ächteſten: Garibaldi (um ſo verkehrter, daß ſein Träger, der redliche Idealiſt und kindliche Politiker, gemeint hat, ſeine Vettern bekämpfen zu müſſen). Lange ſollen hier in den Bergen merkwürdige Spuren altheidniſch deutſcher Sitte beſtanden haben: z. B. gab man den Todten die ſymboliſchen Schuhe mit ins Grab, die man in Württemberg von den Ausgrabungen in Oberflacht kennt. Auf einem Bauernhof ſah ich Knaben mit rohen primitiven Schleudern ſpielen; ich ließ es mir vormachen und fand, daß ſie es prächtig loshatten, ſie ſchleuderten unglaublich weit; wer weiß, ob nicht uralte Ueberlieferung?

---

* Der Gute ſitzt jetzt in Breno in Ober-Italien als Beſitzer des albergo d'Italia.

Nun haben dieſe Deutſchen, als ſie hereindrangen, die Gebirge natürlich nicht leer gefunden; ſie haben romaniſirte Rhätier angetroffen und nicht ganz verdrängt und vernichtet, Latiner werden ſich nach und nach dichter zwiſchen ſie hineingeſchoben haben. Die Miſchung dieſer Elemente hat hier kein günſtiges Reſultat ergeben; man ſieht blutwenig ſchöne Leute. Wie ganz anders iſt es in Deutſch-Tirol! Woher das? weiß ich nicht zu erklären. Auch viel reinlicher ſind die Tiroler; ich habe von Venas herwärts über Belluno bis Recoaro allerwärts in den Dörfern, ſelbſt in den kleinen Städten, einen wahrhaft ekelhaften Schmutz gefunden. Nichts neues dieß! Man weiß, es iſt italieniſch. Anerkannt muß werden, wie die größeren Städte in dieſer Beziehung ſich heben: ich habe z. B. Livorno, mir aus früherer Zeit als verlottertes Neſt in unerquicklichem Andenken, vor drei Jahren ſehr ſauber herausgeputzt gefunden. Etwas ſchneller dürfte es vorwärts gehen: ſelbſt Städte wie Pavia fand ich damals noch tief im Dreck. Ob eine Nation ſich hebt, davon iſt bekanntlich die Zunahme der Reinlichkeit nicht das letzte Merkzeichen. Reinheit und Reinlichkeit hangen enger zuſammen, als es ſcheint, und wie deine Seele beſchaffen iſt, das kann ich ſogar auch — aus dem Zuſtande deines „dritten Orts“ erkennen.

Wie ſind nun dieſe einſt deutſchen Alpenbewohner ſo ſcheußliche Thierquäler geworden? Waren ſie, als ſie kamen, menſchlich gegen das Thier und haben ſie die Beſtialität erſt von den Latinern, den alten Zuſchauern der Blutſcenen in der Arena, gelernt? Haben den armen Köhlern einſt ihre Zug- und Laſtthiere nicht hingereicht, die Kohlen nach den Städten zu ſchaffen, hat mit dem Ueberbürden das Mißhandeln begonnen? Oder brachten ſie die Grauſamkeit als eigene, urſprüngliche Rohheit ſchon mit? Etwas ſehr trauriges muß hier geſtanden werden: meine Anſicht iſt es längſt, daß an Grauſamkeit gegen das Thier nach den Italienern gleich der Schwabe komme. Davon nachher. Man gewähre mir, zur Zwiſchenerholung noch etwas zu plaudern.

Die Kleidung bewahrt als einzigen Reſt der Tiroler-Tracht noch das Hütchen, welches die Mädchen tragen. Am Sonntag aber gehen alle Frauen in jenem Schleier, der in Mailand ſchwarz getragen wird, hier aber und weithin in Oberitalien ein weißes Gewebe iſt. Er fällt bekanntlich, auf dem Kopf angeheftet, über die Schultern oder wird wie ein Shawl umgenommen. Er iſt ſicherlich antik und gibt ſelbſt der gewöhnlichſten, ja armlichſten Erſcheinung etwas vornehmes. Wenn unſere Damen ſo vernünftig wären, ein ſolches Stück echter Tracht zu entlehnen! Bei den Männern iſt jedes volksthümliche Stück verſchwunden; alte tragen hie und da noch die kurzen Hoſen und den kurzen Frack, die als Stücke einer Städtermode im vorigen Jahrhundert am Volk in dieſen Bergen hängen geblieben ſind.

Keine Bekanntſchaft, kein Geſprach mit Gebildeten, nichts von Politik? In Baſſano ſaß ich Abends im Hofe des trefflichen Albergo S. Antonio unter einer Geſellſchaft junger Männer, von einem jungen Kaufmann aus Verona eingeführt, mit dem ich im Stellwagen zuſammengetroffen war und deſſen Perſönlichkeit ich in den erſten Stunden liebgewonnen hatte; ich lernte wieder ganz die liebenswürdige Affabilität des Italieners kennen und unterhielt mich aufs beſte. Als ich die Wandlungen meines Denkens über die Stellung Oeſterreichs und Deutſchlands, meine aufrichtige Bekehrung zur italieniſchen Einheit bekannte, rückten die Herren gemüthlich mit dem guten Appetit Italiens nach dem Trentino heraus. Da mußte ich ihnen nun allerdings zu Gemüthe führen, daß man die Nationen nicht mit einem geradlinigen Schnitt in Staaten theilen kann, daß es gewiſſe Verzahnungen gibt, die man nicht ändern kann, ohne Krieg, ja Weltkriege zu entzünden, und daß zu viel wollen nicht gut thut. In Recoaro waren alle Zeitungen voll vom Aufſtand in der Herzegowina; in Wahrheit aber kümmerte ſich alle Welt mehr um den Herzog Vino, der hier in tiefem

Purpur gnädig herrſcht. Mit zwei Herren aus Dalmatien wurde ich näher bekannt, aber auf die ſlaviſche Frage einzugehen, welche uns zwar nicht jetzt, aber vielleicht doch noch den Weltbrand bringt, wäre nicht paſſend geweſen. Es iſt doch eigenthümlich, wie unbekannt uns in Deutſchland noch die Zuſtände der ſüdſlaviſchen Länder ſind. So ahnte ich nicht, daß ich in einem geiſtlichen Herrn, Namens Paviſſich, mit dem mich mein Arzt, der Aufſeher der Badeanſtalten, Dr. Cav. Chiminelli, bekannt machte, einen in Dalmatien ſehr angeſehenen Prälaten, fruchtbaren Schriftſteller und Pädagogen, Direktor ſämmtlicher Landesſchulen kennen lernen ſollte. Es ſind unter der langen Liſte ſeiner Werke, die er mir mittheilte, neben hiſtoriſchen, pädagogiſchen, auch Ueberſetzungen wiſſenſchaftlicher deutſcher Schriften, ſo eine italieniſche Uebertragung der empiriſchen Pſychologie von R. Zimmermann; ſeine Hauptthätigkeit iſt ausdrücklich der Sprachvermittlung als ſolcher zugewendet; eine Manuale der deutſch-italieniſchen Konverſation könnte uns als eine Arbeit für geringere Kräfte erſcheinen, aber man muß dieß im größeren Zuſammenhang faſſen: vernimmt man, daß ein ſolches Buch durch die muſterhafte Reinheit, mit der es beide Sprachen handhabt, die 20. Auflage erlebt und daß daneben neuerdings ein Guida der italieniſchen und illyriſchen (ſerbo-kroatiſchen) Konverſation, die Frucht ungemeinen Fleißes, getreten iſt, ſo ſieht man in eine weit reichende internationale Thätigkeit, in einen Wirkungskreis hinein, der bedeutende Ziele hat und den ein Deutſcher, der dort im fernen Zara ſeine Sprache ſchweſterlich mit den zwei anderen vorſchreiten ſieht, nur mit Freude und Hochachtung begrüßen kann. Das könnte nun freilich zum alten Klagelied über die jahrhundertelange Schuld Oeſterreichs gegen deutſche Sprache und Bildung zurückführen; ich habe z. B. von dieſem Prälaten gehört, daß die kraineriſchen Schüler des Gymnaſiums in Trieſt ein ungemeines Talent zeigen, Deutſch zu lernen, ja unſere Sprache ſich leichter korrekt aneignen, als die eigene: welche Ausſichten auf leichte, zwangloſe Germaniſirung eröffnet dieſe Thatſache — und was hat Oeſterreich vernachläſſigt!

Genug, und eigentlich ſchon zu viel des Plauderns, gegenüber dem eigentlichen Zweck, für den ich zur Feder gegriffen habe! Die Empörung über ein Uebel beſtialiſcher Art hat ſie mir in die Hand gedrückt: dieſe Zeilen wollen nicht unterhalten, nichts Intereſſantes, nichts Neues bringen, ich habe durchaus nichts gewollt, als verſuchen, den Leſer in meinen Grimm hineinzuziehen. Ich weiß ganz, wie wenig der Einzelne, wie wenig das Wort vermag, und ich will dennoch nicht ſchweigen; ich will meine Stimme erheben und auch verſuchen, dieſen Schrei in Italien hörbar zu machen. Man weiß, wie furchtbar das Uebel nicht nur im Gebirge, ſondern in ganz Italien und Sicilien herrſcht. Einzelne Züge habe ich in den „Krit. Gängen“ ſchon vor vielen Jahren angeführt. Ich mag nicht weiter ſchildern, Züge ſchauderhafter Art wären noch zum Beleg beizubringen. Es widerſteht, den Blick ſo lang auf eine große Wunde zu heften. Nun iſt hier im Süden der große Mißſtand dieſer, daß die Grauſamkeit gegen das Thier von den Gebildeten weit nicht ſo allgemein, nicht ſo ernſtlich verdammt iſt, wie bei uns. In Italien bin ich, wenn ich bei geſitteten Menſchen über dieſe böſe Eigenſchaft des Volkes klagte, früher nur auf Gleichgültigkeit und Lächeln geſtoßen. Jetzt allerdings zeigen ſich kleine Anfänge vom Erſtarken des ſittlichen Gefühls; in Mailand hat ſich ein Thierſchutzverein gebildet, in Trieſt, wo freilich das deutſche Element ſo viel ſtärker iſt, ebenfalls*; eine lebendige Stimme, ausgehend von einem aufrichtigen Freunde der hochbegabten Nation, darf hoffen, gehört zu werden. Es handelt ſich aber auch um mein eigenes Vaterland. Und ſo wollen wir uns die Sache doch noch etwas näher anſehen.

Mit unſerem Thema verhält es ſich nun freilich ſo, daß überall die Mehrzahl eigentlich nicht gern davon ſprechen hört. Es iſt ſo ſonderbar, ſo ſeltſam, wenn einer als Fürſprecher der Thierwelt auftritt. Man hat anderes zu thun, man braucht ſeine Zeit, ſich für die Angelegenheiten der Menſchen zu intereſſiren; gar auf der Straße ſich gegen Thierpeiniger zu rühren, iſt ſo auffallend; man läßt es lieber, es hilft ja doch nichts, man hält ſich als gebildeter Mann abſeits. Beliebt, aber leicht widerlegbar iſt jener Einwand, der von der höheren Wichtigkeit der menſchlichen Dinge genommen wird. Es iſt durchaus falſch, wenn man ſagt, es ſei des Uebels ſo viel in der Menſchenwelt, daß die Leiden der niedrigeren Kreatur in unſerer Theilnahme nachſtehen müſſen. Wirken zur Linderung menſchlicher Noth und zum Schutze der Thiere ſind zunächſt zwei Dinge für ſich, die durchaus nicht in das Verhältniß des Vor und Nach gebracht werden dürfen, ſondern deren jedes für ſich ein eigenes Kapitel bildet. Das Thier leidet auf ſeine, der Menſch auf ſeine Weiſe; man kann auch ſagen: jenes ſei mitleidwerther als dieſer. An vielen ſeiner Leiden trägt er Schuld oder indirekte Mitſchuld, gegen alle hat er immer Stützen und Troſtquellen, die das Thier nicht hat, Vernunft, Sprache, Verkehr ſind ihm gegeben, auf Abhilfe zu ſinnen und zu wirken; Leiden des Thiers iſt ähnlich dem des wehrloſen Kindes, und wer findet ein Kind nicht mitleidwerth? Nun aber hängen die Kapitel doch auch zuſammen, und zwar wie tief! Wer das Thier gegen die Rohheit der Menſchen ſchützt, der ſchützt den Menſchen gegen ſeine eigene Rohheit, den Einzelnen und die ganze menſchliche Geſellſchaft. Die Natur iſt, wie jeder weiß, furchtbar grauſam; Katze und Adler finden eine Wolluſt darin, ihre Beute nicht ſchnell zu tödten, ſondern lang und raffinirt zu quälen. Der thierquälende Menſch iſt bloße Natur in dieſem Sinn. Er vermehrt das allgemeine Foltern und wollüſtige Würgen in der Natur, er handelt nur als höheres Thier gegen das wehrloſere, er iſt nur höhere Katze, Tiger, Hyäne, Adler, Krokodil. Können wir die Menſchen nicht aus dieſer Thierheit ziehen, ſo mag nur ein allgemeines langſames Morden und Zerfleiſchen beginnen, daß es auf dem Planeten hergeht wie einſt, als er nur ein Sitz von würgenden Ungeheuern war; verloren iſt dann nichts an dem viehiſchen Geſchlecht. Aus den Thierquälern werden die Augenausſtecher und Zungenausſchneider, wenn einmal die Wuth unter den Menſchen ausbricht, und Domitian fieng, wie man weiß, ſeine Schule mit langſamem Fliegentödten an. Wollen wir den Menſchen zum Menſchen erziehen und die Geſellſchaft ſichern, ſo iſt es gleich wichtig, ihn an dieſer Stelle zu faſſen, wie an irgend einer andern ſeiner Thierähnlichkeit.

---

* Siehe hiezu den nachfolgenden Artikel. S. 271.

Die Pflicht des Staates zum Schutze der Thiere erſt beweiſen wollen, wäre daher ein kindiſches Thun. Manche freilich zweifeln und ſagen, das Thier, das der Menſch gezüchtet, erkauft hat, ſei ſein Eigenthum, und der Staat müſſe die Behandlung des Eigenthums frei geben. Das Thier kann aber niemals ſo Eigenthum ſein wie eine Sache, denn es lebt, es empfindet. Und wie? Iſt unſer Körper nicht unſer Eigenthum? Es liegt alſo wohl in meinem Belieben, ob ich bekleidet oder nackt gehe, mich berauſcht in der Goſſe wälze, oder nicht? Der Staat darf nicht einſchreiten, wenn einem viehiſchen Menſchen das letztere beliebt? So gut er berechtigt und verpflichtet iſt, einen nackten Betrunkenen von der Straße wegzufangen, ſo gut hat er doch wohl auch Pflicht und Recht, die Grauſamkeit nicht zum allgemeinen Aergerniß nackt gehen zu laſſen. „Aergerniß“ — nein, auch verderbliches Beiſpiel! Es iſt ein unabſehliches Fortzeugen; die Thierſchindersknechte in Recoaro, in Rom, Neapel, Palermo haben alle ihr Schandhandwerk als gelehrige Kinder ihren Vätern und Vettern auf der Straße abgeſehen.

Es iſt in dieſen Zeilen viel vom Hauen die Rede geweſen, nämlich auch vom Hauen gegen das Hauen, und ich will einem ſehr feinen und gebildeten Leſer zum Verdruß noch etwas erzählen. Oben iſt erwähnt, ein Trieſtiner, in dem ich einen Gleichgeſinnten fand, habe mir geſagt, er würde auf den Schläger geſchlagen haben, wenn er je ein Somaro beſtiegen hätte. Ich kam hier, in Venedig, mit einer edeln Dame, der Frau eines Künſtlers, über dieſe unerträglichen Zuſtände in Recoaro, die ſie aus einem dortigen Aufenthalte gut kannte, ins Geſpräch und geſtand, wie ſchwer ich den Drang unterdrückt habe, einen dieſer Kerle für jeden Hieb zu hauen. So? ſagte die ſchöne, junoniſche Frau, eine geborne Venetianerin — „nun, ich habs gethan! aufgeſtiegen, dem Treiber erklärt, für jeden Schlag auf ſein Thier bekomme er ſelbſt einen — er kann es nicht laſſen, haut, hat dafür augenblicklich einen Hieb von dem Rohr, mit dem ich mich bewaffnet; er meint, es ſei Spaß, haut wieder, wird wieder gehauen, und nicht ein bißchen, ſondern recht, und ſo fort bis dem Unmenſchen ſein thieriſches Maul hoch aufſchwoll.“ So hat es eine wirkliche Dame gemacht; wie es dagegen ſogenannte Damen in Recoaro hielten, hab ich zur Schande ihres Geſchlechts erzählen müſſen.

Ich erlaube mir nun aber, im Ernſte zu behaupten, daß gegen die Mißhandlung des Thiers die Prügelſtrafe wieder eingeſetzt werden müßte. Nicht, als könnte man ſo thöricht ſein, zu meinen, hier könne Gewalt helfen; vielmehr natürlich nur als Grundlage für die wahren, von innen wirkenden Mittel. Wenn es der Thierquäler nicht ſakriſch am eigenen Leibe fühlt, wie es thut, ſo werden dieſe ohne Wirkung bleiben. Er iſt ein böſes Kind; ohne ein Stück Terrorismus geht es in der Erziehung nicht ab; es muß — nicht oft, aber doch ein- und das andremal — auch einſchlagen, ſonſt glaubt der Knabe nicht an den Blitz (des Befehls und Verbots). Es iſt die derbe, reale Grundlage, oder, wenn man will, die Erweichung des Bodens für die höhere pädagogiſche Pflanzung.

Dieſe iſt Sache der Kirche, der Schule und der Aſſociation. Auf dieſem Punkt iſt es gegeben, einen Blick auf Deutſchland herüberzuwerfen.

Der wirkliche Zuſtand iſt nun bei uns allerdings beſſer.

Es liegt im deutſchen Charakter mehr Humanität gegen das Thier, doch kann man nicht ſagen, daß ſie eine herrſchende Tugend unſeres Volkes ſei. Wenn dem armen Pferd die Natur nicht die Stimme der Wehklage verweigert hätte, ſo würde z. B. in den Straßen Wiens ein allgemeines Wehgeheul zum Himmel aufſteigen, worüber ſelbſt der roheſten, ja vornehmſt rohen Seele die Haare ſich ſträuben würden. Wer mit fühlendem Herzen und Nerv durch dieſe Straßen geht, muß den vereinigten Jammerton ſo vieler gemarterter Kreaturen mit dem innern Gehör vernehmen. Ueberhaupt aber ſteht es bei uns ſo, daß der beſſere, weichere Zug in unſerem Volk überall zurücktritt, wo das Intereſſe, der rauhe Kampf ums Daſein waltet. Ja, dies iſt noch zu mild geſprochen. Die Seelen verhärten ſich zu ſolcher Wildheit, daß die Grauſamkeit weit über das Intereſſe geht: man ſollte meinen, es müſſe dem rohen Fuhrmann doch einfallen, daß es ja ſein eigener Schaden iſt, wenn er ſein Thier durch Mißhandlung vor der Zeit aufreibt: da ihm dieß nicht einfällt, ſo folgt, daß die Luſt am Quälen größer ſein muß, als die Luſt an Erhaltung des Beſitzes und an Gewinn. Im Ganzen wird das Urtheil über unſere Zuſtände dahin ausfallen, daß das Uebel durch die Mißbilligung, die es bei der Mehrzahl der Gebildeten findet, doch ſtarker im Zaum gehalten iſt, als in Italien. Es iſt allerdings ein großer Unterſchied, ob der gebildete Theil einer Nation ein moraliſches Uebel als Uebel erkennt und entſchieden verdammt, oder nicht. Urtheil iſt freilich noch lange kein Wirken, kein Handeln, namentlich kein gemeinſames, kein organiſirtes. Es beſtehen aber bei uns ſchon lange Thierſchutzvereine; auch iſt anzunehmen, daß, wo ſo viele ihr Gefühl geſchärft und ihr Urtheil richtig geſtellt haben, im Einzelnen häufig nicht bemerkt, überhaupt nicht nachrechenbar, aber doch unendlich mehr geſchieht, als in einem Lande, wo erſt ſchwache Anfänge von Gefühl und Urtheilsbildung in den Klaſſen ſich zeigen, die als beſſer erzogener Theil der Nation dem roheren Volke gegenüberſtehen. Kaum irgendwo trennt in dieſer Beziehung eine tiefere Kluft die gebildeten Stände und das Volk, als in meiner Heimat Württemberg. Es gehört zu den eigenthümlichen Widerſprüchen im Schwabencharakter, daß von jenen Klaſſen aus ſeit Jahrhunderten ſo viel zur Erziehung des Volkes geſchieht und daß das Volk, in manchen Richtungen ſo gelehrig und wirklich gut geſchult, in anderen, im Gebiet der Sitte, der Form und eben namentlich in dem der Humanitätspflicht gegen das Thier, ſo roh und wild bleibt, ſo ungezähmt in wüſter, böſer Fluch-, Zank- und Zornwuth. Man möchte im Abſcheu darüber ſagen: Was ein rechter Schwabe iſt, wird nie ganz zahm! Bleibt nun die allgemeine Verurtheilung des in Rede ſtehenden Uebels durch die gebildeten Stände hier und anderswo in Deutſchland immerhin nicht ohne Wirkung, ſo iſt doch auch wahr, daß wir uns noch viel zu ſchlaff verhalten, in viel zu häufigen Fällen bloß urtheilen, ſtatt zu handeln. Wirkte das allgemeine Verlangen antreibend auf unſere Polizei-Inſtitute, ſo hätten wir z. B. ſchon lange durchgeſetzt, daß eine jährliche Pferdeſchau eingeführt wird, welche die unfähigen Thiere ausmuſtert und nicht duldet, daß, wie es ſo häufig geſchieht, dem Abdecker verfallene Pferde gekauft und noch verwendet, d. h. zu Tode gepeitſcht, ſtatt geſchlachtet werden. In Württemberg iſt den Geiſtlichen und Schullehrern vom Konſiſtorium vorgeſchrieben, gegen Thierquälerei durch Unterricht und Predigt zu wirken, und bei den Viſitationen ſoll auch danach gefragt werden, ob etwas geſchehe. Aber was geſchieht denn? Was könnte z. B. ein Prediger thun! Es gibt eine Beredtſamkeit, es gibt eine Kraft des Wortes, die rohen Herzen in der Tiefe zu packen, ſelbſt die verwilderte Seele zu winden und zu ſchütteln: wo hört man von ſolchen Feuerworten, von ſolchen Gewittern, die den rauhen, ſteinigen Boden unſerer Bauern- und Fuhrmannsſeelen durchweichen müßten? Wie viele Stunden erſparen ſich denn unſere Schulmeiſter, die Kinderſeele anzuleiten, daß ſie menſchlich ſich in den Zuſtand des gequälten Thieres verſetze? Und es wäre ſo lohnend! Sie iſt ja empfänglich, dieſe Seele, es fehlt ihr ja nur an der erziehenden Hand, an der aufſchließenden Vernunft.

Dies führt mich auf Italien zurück. Nicht nur die Recoareſen, die Italiener überhaupt ſind eigentlich ein gutmüthiges Volk, ſie ſind auch in Sachen des Gutſeins lernfähig, höchſt erziehungsfähig. Großgewachſene Kinder-Teufelei habe ich die Grauſamkeit gegen das Thier genannt. Keines Volkes Fehler erſcheinen ſo deutlich als aufgewucherte Kinder-Unarten, wie die der Italiener. Nun alſo —

Es iſt genug. Ich habe nichts mehr zu ſagen. Man wird dieſen Artikel verſpotten: „Eſelspredigt“, „Schwaben-Artikel“ höre ich im Geiſte von höhniſchen Lippen. Man wird mich der Weichmüthigkeit zeihen, wird überflüſſig einwenden: wir haben doch ein Recht, Thiere zu ſchlachten, ſie mitunter durch Strenge zu ziehen; man wird etwa muthmaßen, ich hätſchle zu Haus einen verwöhnten Mops. Mir gleich! Man wird auf die Schwierigkeiten in der Geſetzgebung und ihrer Ausübung hinweiſen, als ob ich ſie nicht kennte und als ob ich nicht die Antwort hätte, daß es trotz denſelben gehen muß, wenn man nur recht will. Mir alles gleich! Wenn nur ein paar Samenkörner auf guten Boden fallen, wenn nur in das Land, worin ein ſo hochbegabtes und liebenswürdiges Volk lebt, einige Lichter hinüberfließen und entfernt mitwirken, daß ein ſo ſchwarzer Flecken in ſeinem Charakter ſich mindere und helle! Wenn ich erlebte, daß meine Worte in Italien Anklang und Nachhall finden, wenn ich mir ſagen dürfte: ein winziges Scherflein wenigſtens habe ich dazu beigetragen, daß es allmählich beſſer wird, ſo wäre der Spott der Spötter nur die Würze für meine Freude. Und weckt mein Verſuch im eigenen Vaterland etwa da und dort ein Gemüth aus der Schlaffheit des bloßen Urtheils zum Entſchluſſe des Wirkens — um ſo beſſer! Die beliebte Loſung: „es läßt ſich nichts machen," iſt leider ſelbſt die Urſache ihrer Wahrheit. Es läßt ſich nichts machen, weil wir die Hände in den Schoß legen. Wäre unſere Verurtheilung mehr als weiches Gefühl, das ſich ſchämt, in Wirkung überzugehen, ſo müßte das gemeinſame Fühlen aller gebildeten Menſchenherzen, in Denken und Wollen verwandelt, zu einem Strom anſchwellen, der das wüſte Uebel nicht länger als breiten Schandfleck der Menſchheit auf Gottes ſchöner Erde wuchern ließe.

Noch ein Wort über Thiermißhandlung in Italien.

(Augsburger Allg. Zeitung Dezember 1875.)

Seit der Artikel „Aus einem italieniſchen Bad“ in der „Allg. Ztg.“ erſchienen iſt, durfte ich aus mehreren Anzeichen, mit einer Genugthuung, die nicht mir ſelbſt, ſondern der Sache galt, erkennen, daß ſeine Beſchwerden über die in Italien herrſchende Grauſamkeit gegen das Thier in dieſem Lande ſelbſt nicht ohne Wirkung geblieben ſind. Die erſte öffentliche Stimme, die über die Alpen kam, war eine deutſche, ſie ließ ſich in dem Artikel dieſes Blattes vernehmen: „Italieniſche Thierquälerei.“ L. S. Rom (Nr. 295 Beil. 22. Okt. 1875). Der Verfaſſer gibt einige Beiträge zum Bilde des empörenden Zuſtandes, um den es ſich handelt, und mißt dann die Hauptſchuld am Großwachſen des ſchwarzen Zuges im italieniſchen Volkscharakter den Prieſtern bei, die, ſtatt ihn zu bekämpfen, ihn noch nähren, und zwar durch die katholiſch-kirchliche Doktrin, daß das Thier keine Seele habe. Hiefür kann ich aus einer eigenen Erfahrung einen Beleg beibringen. In Sicilien ſah ich einen Knaben mit einem Vogel ſpielen, dem ein Bindfaden an einem Fuß befeſtigt war — eine bekannte Form der Thierquälerei zum Spaß, die früher ſehr verbreitet geweſen ſein muß: es zeugt davon z. B. ein Familienbild von Rubens in einem Palaſt zu Genua, auf welchem ein Knabe einen Diſtelfinken an einer Schnur flattern läßt. Das Thierchen, das abwechſelnd fortfliegt und wieder zurückgezogen wird, renkt ſich natürlich in kürzeſter Friſt ein Fußgelenk aus und iſt hiemit einem elenden

Tode verfallen. Ich trat zu dem Knaben hin und fand denn auch, daß der Vogel wirklich ſchon an einem Fuß luxirt war, machte ihn von der Schnur los und ſetzte ihn auf die Erde, nur damit er wenigſtens keine aktiven Qualen mehr auszuſtehen hatte. Jetzt kam der Vater des Buben, der in der Nahe bei einem Pfaffen ſtand, herbei und hielt — allerdings in italieniſch anſtändiger Weiſe — eine Anrede an mich, worin er geltend machte: der Vogel ſei Eigenthum des Knaben und mein Wegnehmen alſo ein rechtswidriges Handeln. Ich ſuchte ihm darzuthun, was ein Thier unter einem ſolchen Spiel leiden müſſe, und zeigte ihm auch den ausgerenkten Fuß. Der Pfaffe aber ſchnitt mir die Wirkung meines Belehrungsverſuches mit der Bemerkung ab: Eh, è una bestia, non ha sentimento.

Leider habe ich ein Beiſpiel noch ſchlimmerer Art zu erzählen und würde es nicht thun, wenn ich nicht überzeugt wäre, daß es nicht allein ſteht. Es iſt ſchon arg genug, wenn diejenigen, welche die Volkserzieher ſein ſollten, einen der böſeſten Triebe der menſchlichen Natur durch Leihung von Gründen, durch Aufſtellung einer falſchen Lehre noch ſtützen, ſchützen und ſteigern; noch ärger freilich, wenn ſie, im einzelnen Fall der Ausübung, gar durch Rath und Anleitung handelnd mitwirken. Ich war dabei nicht Augenzeuge, aber ein ſolcher, und zwar ein höchſt zuverläſſiger, hat mir den Fall erzählt. Im römiſchen Gebirge auf ſteiler Steige und holpriger Straße ſtürzt ein überladenes Maulthier unter ſeiner Laſt und unter den fortgeſetzten wüthenden Hieben ſeines Treibers zuſammen. Der Pfaffe aus dem nahen Bergneſt, dem Ziele des Fuhrmanns, kommt dazu und räth, es noch mit einem großen Holzſcheit zu verſuchen, und zwar ſo, daß man mit der ſcharfen Spaltkante auf das Thier ſchlage. Ein ſolches wird geholt, in der genannten Weiſe damit auf die Kreatur losgehauen und richtig! es hilft, das Thier rafft ſich noch einmal auf, und der Pfaffe reibt ſich die Hände.

Wer kann zweifeln, daß es auch unter den italieniſchen Prieſtern gute Menſchen gibt, die Mitleid fühlen und Mitleid lehren! Aber allerdings wird man zu ſagen berechtigt ſein: dieſe ſind menſchlich nicht vermöge des Syſtems, in welchem ſie ſtehen, ſondern trotz demſelben. Ob in theologiſchen Lehrbüchern irgendwo poſitiv der Satz aufgeſtellt iſt, daß das Thier keine empfindende Seele habe, weiß ich nicht: ſo viel aber ergibt ſich aus Geiſt und Charakter der katholiſchen Kirche von ſelbſt, daß ſie überhaupt keine Zeit hat, nach Stellen des menſchlichen Lebens hinzublicken, wie diejenige, von der hier die Rede iſt: ſie braucht all ihre Zeit dazu, ihre magiſchen Mittel als die allein wirkſamen anzupreiſen und anzubringen, wodurch ſie dem Menſchen den Einlaß in den Himmel zu ſichern vorgibt. Schonung des Thieres predigen, das hilft ja nicht zum Herrſchen, hat darauf rein keine Beziehung; es kann daher ein dahin gehendes Intereſſe auch nicht geben. Man könnte allerdings weiter gehen und es als Mangel der chriſtlichen Religion an ſich bezeichnen, daß ſie, wie ſie überhaupt zu wenig über die wirklichen, beſtimmten Menſchenpflichten aufſtellt, ſo auch auf dieſe Seite ſich — in ihren Urkunden — nicht einläßt, darüber nichts vorſchreibt. Die Geſetzgebung Moſis ſtand hierin höher und hat bekanntlich herrliche Sätze, worin ſie Erbarmen mit dem Vieh zur Religionspflicht macht. Aber aus dem übrigen, ſo viel tieferen und milderen, Geiſte des Chriſtenthums iſt die Pflicht des Mitleids gegen das Thier doch ſo viel leichter als andere Lebenspflichten, wie namentlich die politiſchen, abzuleiten, daß trotz jener Lücke eine furchtbare Verknöcherung dieſer Religion eingetreten ſein mußte, ehe es dahin kam, daß eine ſo weſentliche Grundempfindung der Menſchlichkeit, wie das Mitgefühl mit dem Thier, im ganzen Umfang ihrer Begriffe keine Stelle mehr fand. Iſt aber Seelloſigkeit des Thiers wirklich eine ausdrückliche Doktrin der italieniſchen Theologie, ſo genügt es nicht mehr, zu ſagen, die katholiſche Kirche habe keine Zeit und kein Intereſſe dafür, Menſchlichkeit gegen das Thier zu lehren, es handelt ſich nicht mehr von bloßer Unterlaſſung, ſondern von üblem Willen: das Thier wird aus dem Umkreiſe der möglichen Gegenſtände menſchlicher Liebe poſitiv verſtoßen, weil es für die magiſchen Mittel unzugänglich iſt, wodurch die Kirche den Himmel garantirt; ein Weſen, das nicht beichten und Abſolution empfangen kann, gegen Weihwaſſer und heiliges Oel gleichgültig iſt, muß keine Seele haben. Dieſer Sinn ſcheint denn auch in der Ausrede zu liegen, die man vom Volke hört, wenn man ihm Thierquälerei verweist: non è cristiano. Weniger pfaffengläubig, dafür allerdings noch boshafter, ſagen unſere ſchwäbiſchen Pferdeſchinder in demſelben Falle: warum iſts kein Spezial geworden! Der Pfaffe und ſein gelehriger Schüler, das Volk, wiſſen nun aber allerdings ſehr wohl, daß das Thier empfindet, ſonſt würden ſie ja nicht darauf kommen können, ihm durch Vermehrung der Qualen die letzte äußerſte Kraftanſtrengung abzuzwingen. Der obengenannte Artikel aus Recoaro hat dies einen unlösbaren Widerſpruch genannt; er wird jedoch lösbar ſein. Der Thierpeiniger macht ſich die ihm ſehr wohlbekannte Empfindungsfähigkeit des Thieres zu nutz, ſoweit ſie ihm dient, durch Qualen, die er ihm zufügt, Zwecke zu erreichen, oder ſich das Vergnügen des Bewußtſeins der Oberherrſchaft des Menſchen zu geben; er lügt ſich dagegen vor, das Thier ſei empfindungslos, wenn das Gewiſſen aufſteigen will, das denn doch auch im Barbaren nicht ganz ſtumm iſt.

Was nun aber immer das Prieſterthum in Italien ſündigen mag nicht nur durch Unterlaſſung des Kampfes gegen das Uebel, ſondern ſogar durch Nährung desſelben vermittelſt ſophiſtiſcher Lehre, ſchließlich kommt alles auf die romaniſche Sinnlichkeit hinaus; in ihr hat ja die Entartung der Religion in Magie und Prieſterkirche, und in ihr hat ebenſo die Grauſamkeit gegen das Thier ihren Grund, denn dieſe iſt ja ganz die Art des höheren Thiers gegen das niedrigere: es iſt die Grauſamkeit des ſchönen Adlers und Tigers gegen Taube, Haſe, Reh, der behenden Katze gegen die Maus. Nun hat ſich aber die italieniſche Nation ſo herrlich aufgerafft und gehoben, ihre politiſche Auferſtehung iſt ſo ſehr auch als eine ſittliche anzuſehen, daß jene ſchlimme Frucht einer verwilderten Sinnlichkeit, die in der Thiermißhandlung vorliegt, zu den veredelten Zügen in vollem Widerſpruch ſteht. Ich kann dieß mit der Erfahrung belegen, daß mir der Anblick der Ausbrüche dieſes häßlichen Zuges jetzt viel weher thut, als auf früheren Reiſen. Sonſt legte ich es zum übrigen: es iſt einmal eine geſunkene Nation, dachte [illegible], jetzt brennt es mich und wird mir unerträglich, weil ich, in der Grundſtimmung gehoben durch die ſichtbare Beſſerung aller übrigen Zuſtände, nicht mehr darauf gefaßt bin, es noch ſehen zu müſſen. Wir kommen darauf zurück. Ich will nur noch ein Beiſpiel anführen, an dem man recht erkennen kann, wie in dieſer Beziehung das Schöne und das Wilde in Italien heute noch hart nebeneinander ſteht. Es iſt keines von den grellen und doch ganz hinreichend, den Contraſt zu beleuchten. Ich habe im September ein prächtiges Feſt in Treviſo mitgemacht. Es wurde ein Denkmal für alle in den letzten Kriegen gefallenen Söhne der Stadt und Provinz enthüllt, eine Marmorſtatue von der Hand des trefflichen Borro, dieſes edlen Meiſters, dem Venedig das Monument Manins verdankt; ſie ſtellt den Genius Treviſos dar, ein hohes Weib, die Fahne in der Rechten, in der Linken einen Kranz, den ſie nach den Namen der Märtyrer am Sockel niederſenkt; ſchmerzvoll, wie eine trauernde Mutter, neigt ſie das Haupt; der Anblick war ſo majeſtätiſch und rührend zugleich, daß die Augen der Zuſchauer feucht wurden, als die Hülle fiel; ein Mitkämpfer der Gefallenen, Bianchetti, hielt eine Feuerrede; es war ein Feſt der reinſten Andacht, in der geſchmückten Stadt bewegte ſich dichtes Volk mit dem Anſtand, der ſelbſt dem gemeinen Italiener einen gewiſſen Adel gibt, ernſte Freude leuchtete aus allen Augen, mit italieniſcher Gefälligkeit wurden die fremden Gäſte begrüßt und geleitet. Abends machte ich mit einem Freunde von Venedig einen Spaziergang vor die Stadt; ein Kärrner kam an uns vorüber mit einem Wagen, den ein Maulthier zog; ſeine Führung beſtand in einem unausgeſetzten Hauen mit einem Prügel; man konnte ganz deutlich ſehen, daß das Schlagen ganz überflüſſig war, das Thier gieng einen guten Schritt und der Mann wollte offenbar eigentlich ſelbſt nichts weiter, er meinte nur, ſo gehöre es ſich, Fahren und beſtändiges Schlagen ſei Ein Ding. Da uns nun dieſes Bild immer in Sicht blieb und der Anblick unerträglich war, ſo blieb uns nichts übrig als umkehren. Mit der Feſtſtimmung des herrlichen Tages aber war es ab und aus, und nur in der Erinnerung kehrte ſie wieder.

Nun ſind aber in Italien wirklich bedeutendere Anfänge des Kampfes gegen dieſe Rohheit wahrzunehmen, als ich zur Zeit wußte, da ich den obigen Artikel ſchrieb; ich wußte nur von einem Thierſchutzverein in Mailand (und Trieſt), nicht von der Exiſtenz eines ſolchen in Florenz, in Rom, Verona (und wohl auch Neapel?). Die Publikationen, Rechenſchaftsberichte des Florentiniſchen kommen mir zu, ſie geben das Bild einer ſehr energiſchen, muſterhaften Thätigkeit. Er beſtrebt ſich, Zuſätze, neue Beſtimmungen zu dem beſtehenden Geſetze gegen Thierquälerei zu erwirken, er wendet ſich mit Belehrungen, Ermahnungen in Flugblättern an die italieniſche Jugend, an die Gemeinden, die Vorſtände der agrariſchen Komiteen, an Unternehmer von öffentlichen und privaten Bauarbeiten, ſpeciell an Karrenführer und Fuhrleute jeder Gattung, namentlich aber auch an Schullehrer und — es iſt merkwürdig genug, daß dieſe durch eine Laiengeſellſchaft auf eine ihrer Hauptpflichten als an eine Religionspflicht gewieſen werden müſſen — an die Geiſtlichen: „Ai Priori, Curati, Cappellani ed altre dignità ecclesiastiche, che sorvegliano e dirigono la morale educazione della gioventù.“ Nach allen Seiten wird in dieſen Publikationen die Sache beleuchtet; die des Nutzens iſt, wie billig, nicht vergeſſen, aber ebenſo wenig die moraliſche, die Wahrheit, daß aus dem Thierquäler ein Menſchenquäler werden muß; auch an die Ehre Italiens werden alle dieſe Ermahnten erinnert, an die Schande vor dem Auslande, das mit Abſcheu auf dieſen widerlichen Flecken im italieniſchen Charakter blickt. Dieſe letztere Seite iſt es, die ich ſchon berührt habe, auf die ich aber nun noch beſtimmter hinweiſen möchte.

Italien iſt erwacht, Italien lebt, Italien hat und fühlt Ehre. Der Zug im Charakter ſeines Volkes, von dem hier die Rede iſt, gehörte zum alten Italien, zum tief geſunkenen, zum verachteten Italien; er paßt nicht zum Bildniß des neuen, das Ehre in der Bruſt trägt, denn er iſt ſchmachvoll, weil er untermenſchlich iſt. Ein wahrer Menſch ahmt nicht die Grauſamkeit des Thieres nach, ſondern erbarmt ſich ſeiner, weil er über ihm ſteht und trotz ſeiner Grauſamkeit das Menſchenähnliche in ſeinen beſſeren Eigenſchaften ſieht und fühlt. In den Thierſchindern ſahen wir vor der Zeit der Auferſtehung Italiens die Enkel jenes Geſindelvolkes, das einſt den Thierkämpfen und Gladiatorengemetzeln zujubelte, ſahen wir die ſpäten Früchte der Fäulniß des alten kaiſerlichen und der giftigen Verderbniß des prieſterlichen Rom.

Dieſes Urtheil umzuſtoßen, genügte es nicht, daß wenigſtens keine Stiergefechte beſtanden, wie in Spanien, wo wir an dieſer ſcheußlichen Erbſchaft aus den Zeiten der Arena alle Stände, die Damen der höchſten nicht ausgenommen, ſich entzücken ſehen; denn da iſt ja das Uebel nur konzentrirter in *einem* Bilde beiſammen.

Italien weiß, daß es nun, da es erſtanden iſt, an den Ausbau ſeines Staates und an die innere Durchbildung, an die Neugeſtaltung ſeines ſittlichen Lebens gehen muß. Lavoriamo! iſt die Loſung. Unſer Thema trifft nun aber mitten hinein in das Ganze der großen Aufgaben einer ſo edeln Nation, die ſo vieles nachzuholen hat; es iſt in der That höchſt intereſſant, zu ſehen, wie im Kulturleben eines Volkes alles mit einander zuſammenhängt. Jene Anreden des Thierſchutzvereins in Florenz an die Lehrer und Geiſtlichen, an die Fuhrleute und Kärrner — ſie werden, wenns gut geht, da und dort ein kleines Samenkorn ausſtreuen; es ſind nur Nothbehelfe, ſolange die Volksſchule und auch die Mittelſchule in dem Zuſtande verbleiben, worin ſie ſich befinden, und man kann ſich dies einfach klar machen, wenn man auch nur das Eine bedenkt, daß unter hundert Fuhrleuten und Karrnern ſchwerlich Einer iſt, der leſen kann.

Italien hat faſt ſo gut als keinen Volkslehrerſtand, und es hat ihn nicht, weil es keinen Schulzwang hat, und es hat dieſen nicht, weil es ſich noch nicht ganz von dem Satze hat losmachen können: „die freie Kirche im freien Staate,“ der doch eigentlich nichts anderes bedeutet als: die unverſchämte Kirche im zu beſcheidenen Staate. Die Kirche hat in die Staatsſchulen nichts darein zu reden, aber ſie hat Freiheit, Schalen zu errichten, ſo viele ſie will, und die Mehrzahl der Jugend ſitzt in den ihrigen, nicht in den Staatsſchulen. Es gilt dieß zunächſt von der Mittelſchule: wie das Geſetz umgangen wird, das beſtimmt, daß keine (Laien-) Schüler geiſtlicher Seminarien, ſondern nur Schüler von Staatsgymnaſien zum Abiturienten-Examen zugelaſſen werden.

darüber vergleiche man einen Artikel in der „Allg. Ztg.“ vom 20. Aug. d. J., Beilage, „Von der italieniſchen Grenze“. Und die Volksſchule, die eigentliche Stelle, wo der Kindheit die erſten ethiſchen Begriffe beigebracht werden ſollten, wie ſteht es denn mit ihr? Ich bitte um Aufklärung, ich weiß rein nicht, wo ſie eigentlich iſt. Und übrigens: ſo lange kein Schulzwang, ſo exiſtirt ſie, wo ſie exiſtirt, nur ſcheinbar. Es iſt noch die pure Unreife, daß man in Italien meint, der Schulzwang widerſpreche der menſchlichen und bürgerlichen Freiheit, und dieſer Irrthum ſteht ganz parallel neben demjenigen, der eine Haupturſache des Blüteſtandes der Thierquälerei iſt. Unter den gebildeten Italienern, unter den Beſſeren im ungebildeten Volke, die unthätig der Mißhandlung von Thieren zuſehen, ſind wohl doch manche, welche die Barbarei innerlich mißbilligen, aber nicht einzuſchreiten wagen, weil ſie denken, das Thier ſei doch einmal das Eigenthum ſeines Herrn und er könne damit verfahren, wie er wolle. Ich habe es in Recoaro in der Empörung meiner Seele nicht unterlaſſen können, einigemal in der volkreichen Straße des Dorfes unter die Unmenſchen hineinzufahren und ſie Beſtien, verworfenes Pack zu ſchelten, die man durchprügeln ſollte, und ich habe bemerkt, daß dort ein Herr, der vor dem Kaffeehauſe, hier ein Schuſter, der arbeitend vor ſeiner Thüre ſaß, ſichtbar zuſtimmend nickte; aber laut beizuſtimmen, davon hielt ſie offenbar der falſche Rechtsbegriff ab. Nun, und derſelbe falſche Rechtsbegriff liegt dem Widerſtande gegen den Schulzwang zu Grunde. Das Kind iſt ein Eigenthum ſeiner Eltern; man kann ſie nicht zwingen, es zur Schule zu ſchicken, meint man. Unſere Kinder gehören aber ſo gut dem Staat als uns, weil wir ſelbſt nicht nur uns, ſondern ebenſo gut dem Staate gehören. Müſſen wir denn dem Staate nicht ſogar unſer Leben opfern, wenn er es bedarf? Und unſere Thiere? Sie gehören doch auch nicht ſo ganz uns, daß wir durch ihre Behandlung der Geſellſchaft, deren Glieder wir ſind, ein öffentliches Aergerniß geben dürften. Es iſt eine Parallele und zugleich ein Verhältniß der Einwirkung: derſelbe falſche Rechtsbegriff lähmt den beſſeren Willen der fühlenden Menſchen, daß ſie nicht perſönlich einzuſchreiten und überhaupt vorzugehen wagen gegen die Thiermißhandlung, und lähmt den Willen der Einſichtigen zur Einführung des Schulzwanges: zugleich aber und ebendaher lernt das Kind in keiner Schule die erſten Pflichten der Menſchlichkeit, ja es lernt in Mehrzahl nicht einmal leſen, um Anſprachen eines Thierſchutzvereins verſtehen zu können.

So lange nun dies nicht anders iſt, bleibt nichts übrig, als im Einzelnen zu wirken, ſo viel man mit Vereinen und außer Vereinen eben wirken kann. Das iſt nicht eben viel, ins Große wirken nur Polizei, Kirche (ſofern ſie die Religion vertritt, nicht zertritt, wie die römiſche) und Schule, aber es iſt doch viel beſſer als nichts.

Ich möchte die Gelegenheit nicht unbenützt laſſen, noch auf einige Seiten und Züge der Barbarei hinzuweiſen. Wird denn endlich von Seiten der Polizei nicht etwas geſchehen gegen das Wegfangen und Schießen der kleinen Vögel, ſelbſt der ſchönſten Singvögel, für die Küche, wodurch ſich der Italiener des beſten Beiſtands gegen ſeine läſtigen Feinde, die Inſekten, und der anmuthigen Belebung der Landſchaft ſo unſinnig beraubt? Dieſem Unfug könnte doch ein gut vollzogenes Verbot mit entſcheidendem Schlag ein Ende machen. Da von den Vögeln die Rede iſt, ſo ſei noch angeführt, daß man dortzulande meint, es thue dem Huhn und der Ente nicht das geringſte, wenn man ſie, ſolang es beliebt, Stunden, viele Stunden lang, an den Füßen kopfabwärts trägt, knebelt, ſo geknebelt halbe Tage lang und länger hängen und liegen läßt. Es iſt ganz Kinderart, zu meinen, der Fuß ſei ſo eine Art von mechaniſcher Handhabe wie an einem lebloſen Objekt. Doch das iſt noch Bagatelle gegen die Behandlung der Zug- und Reitthiere. Ich verſetze den Leſer dahin, wo es am ſcheußlichſten zugeht, nach Neapel und Sicilien. Ich habe ſchon in den „Krit. Gängen (neue Folge)“ angeführt, daß ich dort an einem mit 8—10 Perſonen beladenen Corricolo Pferde habe keuchen ſehen, deren ganze Bruſt nur Eine Wunde war, aus welcher das Blut ſtrömend in den Staub niederfloß, während der Bruſtriemen tiefer und tiefer, ſtets aufs neue in das rohe Fleiſch einſchnitt und daran rieb; ich habe angeführt, daß der Rücken meines Maulthiers auf der ſicilianiſchen Reiſe, als ich es abgeſattelt ſah, auch nur Eine große Wunde, lauter entzündetes, eiterndes, rohes Fleiſch war. Ich hatte immer nicht gewußt, warum das Thier einen Schmerzenston von ſich gab und ausſchlug, wenn ich aufſtieg; die Wunde ſetzt über Nacht eine Kruſte an, der erſte Ruck des Sattels reißt ſie Morgens wieder weg, und ſo fort; dieſer Zuſtand bleibt; das Thier wird nie geheilt, die Wunde nie gewaſchen, gepflegt, das Thier lebt ſo ſein ganzes Leben. In Sicilien haben wir den lebendigen Beweis, wie Grauſamkeit gegen Thier und Menſch zuſammenhängen. Thierquälerei und Räuberweſen, Mord, Verſtümmelung, das ſind zwei Früchte, die ſo recht aus Einer Wurzel wachſen. Dorthin reicht nun freilich kein Ruf aus unſerer fernen Welt, aber nach Neapel, das ja auch längſt die „Hölle der Thiere“ iſt, möchte ich mich heute noch wenden, und mir ſei es erlaubt, daß ich hier öffentlich ein Wort richte an meinen verehrten und lieben einſtigen Kollegen in Zürich, Profeſſor de Sanctis, jetzt wieder an der Univerſität zu Neapel. An ſein braves Herz möchte ich das Leiden der Kreatur in ſeiner Heimat legen. Doch es liegt wohl längſt daran. Die gebildeten Kreiſe Neapels können des auferſtandenen Italiens auch in dieſer Richtung nicht unwürdig geweſen ſein. Ich grüße ihn und bitte ihn, daß man ſeine Stimme herüber nach Deutſchland vernehme und erfahre, was Neapel gethan hat und weiter zu thun gedenkt.

Die zwei Völker haben in jüngſter Zeit ein herrliches Familienfeſt mit einander gefeiert. So wie Italien den deutſchen Kaiſer begrüßt und aufgenommen hat, nimmt man nur mit dem Herzen auf. Auch dieß iſt ein unzulänglicher, oberflächlicher Ausdruck. Die hohe Stimmung des italieniſchen Volkes war noch etwas anderes, als jene gemüthliche Erregung, die ſich von ſelbſt im Gefühl einſtellt, ſie floß nicht aus unmittelbarer Sympathie des italieniſchen Weſens mit dem unſrigen, ſondern aus Tiefen, worin ein geiſtiges, feſteres Band ſich flicht, aus dem Bewußtſein der Wechſelergänzung im Gegenſatz des Naturells, der großen Aehnlichkeit der Schickſale und der brüderlichen Zuſammengehörigkeit, die ſich nothwendig darauf gründet. Dieß ſchafft eine ganz andere Art von Liebe, als ein unmittelbares Naturgefühl. Dadurch erhielt jenes Feſt das Gepräge des hohen Stils, und dabei hat ſich ein Zug des italieniſchen Volkes an das volle Licht geſtellt, über welchen alle ſtaunten, die Italien nicht kennen, während alle, die es kennen, zum voraus wußten, wie prächtig er ſich offenbaren werde. Eine zahlloſe Volksmaſſe und keine Polizei vonnöthen, ſie in Ordnung zu halten! Und dieß bei einem Schwung der Stimmung, der ſich mit der ganzen Leidenſchaftlichkeit des Italieners kund gab! Und fluthende Menſchenmaſſe aus allen Ständen! Dem Italiener iſt die anſtändige Form eingeboren, ſie iſt in ihm Natur, uns muß ſie anerzogen werden, wir müſſen ſie uns als Zwang auflegen, und nur auf dieſem Umweg gelangt ein kleiner Bruchtheil der Nation dazu, daß ſie durch Gewohnheit zur andern Natur wird. Die Mehrzahl unſeres Volkes würde bei ſolchem Anlaß einen unüberwindlichen Reiz verſpüren, es zu verſuchen, wie viel Grobheit, wie viel Drücken und Stoßen der Vorder- und Nebenmann ſich gefallen laſſe. Wir dürfen es nicht läugnen, daß unſere Natur an ſich barbariſch iſt. Nur kommt es ſehr darauf an, wie man das Wort nimmt. Bedeutet es eine zwieſpältige Natur, nach innen tief angelegt, nach außen eckig und ſchwerfällig, im Formgebiete mühſam lernend, die Erſcheinungen langſamer auffaſſend als die Bewohner ſonnigerer Länder, im Gebiete der Sitte zum Stößigen und Stockigen geneigt, ſo müſſen wir uns den Namen gefallen laſſen. Allein der Begriff kann ſich auch umkehren. Denn in jener Region des menſchlichen Weſens, die man im Auge hat, wenn man ſagt „tief angelegt,“ gibt es nicht nur gewiſſe Geiſtes- und Charakterkräfte, die ich nicht aufführe, um nicht als Deutſcher ruhmredig zu ſcheinen, ſondern auch gewiſſe Züge zarter Art, ſo zarter, daß der Barbar nach dieſer Seite doch der Menſchlichere iſt, indem ſolche Gemüthsneigungen ſeiner Natur von Haus aus innewohnen, die ſich der Enkel und Erbe der klaſſiſchen Bildung umgekehrt erſt erwerben muß. Und unter dieſe Züge gehört Mitleid mit dem Thiere, freundliches ſich Verſetzen in unſern „Grenznachbar", wie Hippel es genannt hat. Auch dieß ſoll nicht prahleriſch geſagt ſein; zum Zwieſpältigen und Barbariſchen in uns gehört ein viel ſchrofferer Unterſchied zwiſchen den gebildeten Klaſſen und dem Volk, als er bei unſeren ſüdlichen Nachbarn ſtattfindet, und dieß gilt auch von dem genannten humanen Zuge. Man wird ſagen können, daß auch dem unerzogenen Theil unſeres Volkes ein weicherer Sinn gegen das Thier angeboren iſt, als dem italieniſchen, allein dieſer gute Keim verwildert eben doch unter den übrigen rohen Gewöhnungen, denen unſere niederen Stände ſo leicht, in ſo weiter Ausdehnung verfallen; wo aber Erziehung eingreift, da entwickelt er ſich leichter und ſchneller als bei den romaniſchen Nationen: eben ein Beweis, daß wir ihn doch eigentlich nicht der Erziehung verdanken. Zu kämpfen aber haben die Erzogenen bei ſo bewandten Umſtänden auch bei uns wahrhaftig noch genug, und wir dürfen uns eben nicht in die Bruſt werfen mit der Behauptung, es ſtehe bei uns gar ſo viel glänzender als in Italien. Nur dieß bleibt ſtehen: in den gebildeten Ständen iſt der Zug der Humanität gegen das Thier durchaus bei uns in viel größerer Ausdehnung entwickelt als dort, und dadurch iſt der Einzelne vor dem Vorwurf der Anmaßung geſichert, wenn er ſeine Stimme über die Alpen ſendet und den Minderheiten, die in Italien den Kampf gegen das empörende Uebel begonnen haben, im Namen der ſo viel größeren Minderheiten, die in Deutſchland längſt denſelben Kampf führen, Namens der Liebe und Hochachtung die Hand bietet, die das ganze deutſche Volk mit der Gewalt eines uralten Gefühls zum italieniſchen zieht. Unendlichen Dank ſchulden wir ihm; wie ſtünde es um unſere äſthetiſche Bildung, um unſere Kunſt, wenn wir nicht von ihm gelernt hätten immer aufs neue, von jener Zeit an, da uns durch ſeine Vermittlung das klaſſiſche Alterthum aufgegangen iſt! Zur Wiedererweckung der klaſſiſchen Welt und zur Blüte der Kunſt, die daraus hervorgieng, gehörte aber als die andere weſentliche Hälfte das rein deutſche Werk der ſittlichen Befreiung des Menſchen, die Reformation. Wir werden ſie als kirchliche Anſtalt den Italienern wahrhaft nicht aufdrängen wollen, ihr Geiſt aber hat unſerer Nation eine vertiefte ethiſche Beſinnung getragen, ein Theil derſelben iſt wohl auch die freiere Beſinnung über das menſchenwürdige Verhältniß zum Thier, und es wäre ſchön, wenn wir unſern Dank für das ſo reichlich Empfangene auch dadurch abſtatten könnten, daß das herrliche Volk unſere Stimmen in dieſer Angelegenheit freundlich anhören, unſer Mitwirken gegen jenen Reſt verdorbener alter Luft als eine Art geiſtiger Tramontana ſich gern gefallen laſſen möchte.

Altes und Neues.

Von

Friedr. Theod. Viſcher.

Drittes Heft.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1882.

Dz 148.191

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Inhalt.

Seite
Alfred Rethel 1
Ludwig Weiſſer 25
Ein internationaler Gruß (Benelli) 57
Voltaire (Strauß) 77
Oberſchwäbiſche Zeitbilder (K. Planck und H. Günthert) . . . 107
Publiziſtiſches 130
K. G. Reuſchle, Philoſophie und Naturwiſſenſchaft. Zur Erinnerung an Fr. Strauß 181
Mein Lebensgang 250

Alfred Rethel.

(Illuſtr. Familienbuch, herausg. vom Oeſterr. Lloyd 1860.)

An Oſtern 1841 hielt ich mich einige Tage in Frankfurt auf. Ich machte mit einem dortigen Freund einen Gang durch das Städelſche Muſeum; als wir die Treppe herabſtiegen, ſchlug er mir vor, mich noch in das Atelier eines Malers im unteren Stocke des Gebäudes einzuführen; er heiße Rethel, ſei aus Düſſeldorf gekommen und eben mit Entwürfen zu Fresken aus der Geſchichte Karls des Großen beſchäftigt, die im Saale des Rathhauſes zu Aachen ausgeführt werden ſollen. Der Name war mir noch ganz unbekannt. Wir traten zu dem Künſtler ein und wurden freundlich empfangen. Ich machte große Augen, als ich vor die Kartone trat. „Das iſt es ja!" rief etwas in mir, „das iſt ja der Weg, der dir ſchon lange dunkel vorſchwebt, der rechte Weg, den der deutſche Stil einſchlagen muß, wenn er rein, wenn er klaſſiſch und doch nicht unwahr ſchön ſein ſoll! Das iſt ja jene richtige Beimiſchung eines Zuges von Albrecht Dürer zu der plaſtiſch geſchwungenen Linie, die wir bei der Antike, bei Lionardo da Vinci, Raphael und Michelangelo gelernt haben, hier hat ja Einer mit ſtarker Hand die Gegenſätze zuſammengebunden, welche zu verſchmelzen die Aufgabe unſerer einheimiſchen Kunſt iſt, hier iſt ja, was wir ſuchen: der reine, reife Formenadel der klaſſiſch fühlenden Italiener ohne die Art von Idealität, ja die uns noch zu allgemein, zu generell iſt, hier die ſtrenge, ja eckige Individualiſirung Dürers im rechten, gedämpften Maße, ohne die Ecken und Brüche, wo er unfrei und unſchön wird, monumentale Bahn der Linien, Alles groß und hiſtoriſch gefühlt, und doch ſchlicht, voll geſunder und naiver Herbe des Lebens und ſo ganz unangeſteckt von jenem Etwas, von jenem Zuge des Geſchehenſeinwollens, den die Franzoſen und das Theater in unſere moderne Kunſt eingeſchmuggelt haben!"

Jetzt iſt Rethel als einer unſerer erſten deutſchen Künſtler anerkannt, die Nation beklagt den frühen Verluſt des herrlichen Talents. Seine Holzſchnitte: der „Tod des Thürmers", der „Ausbruch der Cholera in Paris", der „Todtentanz im Jahre 1848", die Wandgemälde in Aachen, deren Kartone ich damals zuerſt und dann mit Tauſenden von bewundernden Menſchen zum zweiten Mal in der großen Ausſtellung zu München 1858 geſehen, „Hannibals Zug über die Alpen" in einer Reihe von Aquarellen, welche in denſelben Räumen zum erſten Male dem größeren Publikum zugänglich wurden, — dieſe Werke haben ſeinem Namen die Unſterblichkeit geſichert. Seine hinterlaſſenen Handzeichnungen erſcheinen eben jetzt in Photographien; es wird wohl der richtige Moment ſein, einen Beitrag zur Erkenntniß von Rethels Bedeutung zu geben, mit einigen Strichen, die freilich auf Vollſtändigkeit keinen Anſpruch machen, die Grundzüge ſeines Künſtlercharakters zu zeichnen und zugleich einen Wunſch in Bezug auf die Nachbildung auszuſprechen.

Ich werde mich auf Rethels Staffelei-Bilder aus der Zeit, da er noch auf dem Boden der Düſſeldorfer-Schule ſtand, da Albr. Dürer noch nicht den mächtigen Einfluß auf ihn geübt, hier nicht einlaſſen. Ich kannte, als ich die Kartone ſah, noch nichts davon. Man weiß, wie er ſich erſt aus dem Akademiſchen herausarbeiten mußte, und zwar aus dem Akademiſchen im beſtimmten Sinne des Düſſeldorfiſchen: ſäuberliche, gebügelte Formen, Süßliquör in der Farbe, wie er zur damaligen Romantik und zum Nazarenismus ſtimmte; man weiß aber auch, wie ſtark ſich Rethels Geiſt aus dieſen Banden ſchon frühe herausrang. Nur ein ſehr aufmerkſamer Blick wird dieſe Regung erkennen in ſeinem „Daniel in der Löwengrube", viel feuriger zeigt ſie ſich in dem Bilde „Auffindung der Leiche Guſtav Adolfs bei Lützen", durchſchlagend in jener Kompoſition voll großer, geiſterhafter Wirkung: die Juſtitia über dem Mörder herſchwebend, ihn vor ſich herſcheuchend. Staunen erregt die Thatſache, daß die herrliche Skizze: „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach" ſchon aus dieſer frühen Zeit ſtammt. Welche Verſenkung der Seele in dieſen hartknochigen Geſtalten, wie rührend die Andacht dieſer Graubärte! Man glaubt, den Linienzügen nur noch einen Ruck ins Stilkräftigere geben zu müſſen, um ſchon ganz den Meiſter vor ſich zu haben, wie er nachher geworden. Dieſe Skizze iſt Zeichnung, in der Juſtitia läßt ſich bereits auch ein Wandel der Farbengebung erkennen; mit großartiger Einfachheit wirkt hier das Helldunkel zur Vollendung des ergreifenden Eindrucks, jedoch ohne alle koloriſtiſchen Fineſſen. Rethel war berufen, die Farbengebung in dem Maße ſchlichten und doch bedeutenden

Effekts zu halten, das die zeichneriſche Richtung und das die Freske verlangt.

Rethel, der zur Reife gelangte Rethel gehört zu den Stiliſten, deren Sprache mehr die Zeichnung iſt, als die Farbe. Die großen, grundweſentlichen Charakterzüge des Gegenſtandes mit markigem Griffel ſchreiben, dies iſt ſeine Weiſe. Ich habe die Ausführung jener großartigen Kartone an den Wänden des Rathhausſaales zu Aachen (der Vaterſtadt des Künſtlers) nicht geſehen; verkehrte Anſprüche an die Freske, wonach ſie mit dem Oelgemälde in koloriſtiſchem Effekt wetteifern müßte, ſollen ihm vielen Verdruß bereitet und dieſe ärgerlichen Händel weſentlich zu dem Leiden mitgewirkt haben, von dem ihn der frühe Tod erlöſt hat. Er ſelbſt konnte nur vier ſeiner Entwürfe ausführen, die Vollendung der übrigen wurde dem Maler Kehren übertragen, der in der gewünſchten Weiſe auf eigentliche Farbenwirkung arbeitete. Man kann, wenn man dieſe Fresken auch nicht geſehen hat, ſich gut vorſtellen, was die Kartone unter einer Behandlung leiden mußten, die auf Farbenreiz ausgeht. Zeugen verſichern, daß Rethels eigene Hand die richtige Grenze koloriſtiſcher Ausführung in wahrhaft genialer Weiſe getroffen habe; Licht- und Schatten wie Farbengebung ſollen gerade durch ihre Einfachheit wunderbar zu dem machtvollen Zeichnungsſtile ſtimmen. Ich glaube ſchließen zu dürfen, daß Rethel, ſowenig ein Koloriſt wie Cornelius, doch die Farbe mit weit mehr Sicherheit handhabte als dieſer.

Er aber, Cornelius, iſt es, mit dem wir Rethel zuſammenſtellen müſſen. Die Vergleichung mit dieſem Meiſter muß verſchiedene Seiten ins Auge faſſen; ſie iſt intereſſant genug, denn ſie führt mitten hinein in die Streitfrage des Idealismus und Realismus.

Die Beſchränkung auf das Reich der Schönheit, das im Gebiete der Linie liegt, und auf das beſcheidene Maß von Farbenwirkung, das der Freske geziemt, ſieht man mit Recht als ein weſentliches Merkmal an, das uns beſtimmen muß, einem Meiſter und einer Schule ihren Ort im Lager des Idealismus anzuweiſen. Dabei iſt natürlich vorausgeſetzt: Großheit in der Zeichnung, Großheit in der Einfalt des Kolorits, denn die Beſchränkung, wenn ſie nicht einfach Mangel ſein ſoll, muß einen inneren, poſitiven Grund im Künſtlergeiſte haben und dieſer Grund muß ſein: mächtige Erfaſſung des Gegenſtandes in ſeinem Kern, welche alle untergeordneten kleinen Züge ausſcheidet, Anſchauung im Sinne der Weltgeſchichte, des univerſalen Blicks. Allein wir gerathen hier in eine Schwierigkeit. Der Gegenſatz des Idealismus, der Realismus, kann doch nicht gleichbedeutend ſein mit Naturalismus, d. h. mit wahlloſer Nachahmung der Wirklichkeit, welche wie eine Photographie mit den edleren auch die gemeinen Züge der gegebenen Erſcheinung in die Kunſt herübernimmt. Realismus iſt eine große, berechtigte, in der Zeit wohlbegründete Richtung, und gewiß berechtigt nicht bloß in dem Sinn, daß er etwa auf die Sphäre des ſogenannten Genre einzugrenzen wäre, weil dieſes mit Fug und Grund die kleineren, untergeordneten, heimlichen Züge, Falten und Furchen des Lebens belauſcht, allen ſeinen Reizen und Spielen des Lichtes, der Farbe, des Helldunkels nachgeht und bis zur täuſchenden Wahrheit ſelbſt das Stoffgewebe der Körper im Bild abſpiegelt. Nein, der Realismus hat Bürgerrecht auch auf den Höhen der Kunſt, in der hiſtoriſchen Malerei, auch im großen Stile der Zeichnung und der Freske. Der logiſche Knoten löst ſich, wenn man in dem, was man Realismus nennt, zwei Seiten unterſcheidet: die Schärfe des Individualiſirens in der Charaktergebung, die immer noch im Bereiche der Zeichnung liegt, und die Ausführlichkeit des Spezialiſirens aller Erſcheinungen, welche mit der vollen, virtuoſen Ausbildung der Farbe weſentlich und nothwendig zuſammenhängt. Jene Seite iſt vom konſequenten Realismus trennbar, kann ſich zum Idealismus ſchlagen und durch ihre Beimiſchung ihm eine Lebenskraft und Wirkung mitten in der realiſtiſchen, modernen Welt ſichern, die der reine Idealismus nicht hat. Der reine Idealismus athmet in einer paradieſiſchen Welt von Göttern und von Menſchen, deren makelloſen Formen keine härtere Bedingung der Exiſtenz die Furchen herber Eigenheit des Individuums, die Spuren des Kampfes mit der Unerbittlichkeit des wirklichen, erfahrungsmäßigen Lebens eingegraben hat. Der reine Idealismus gibt Typen, nicht Individuen; er iſt ariſtokratiſch, er kennt nur den Adel im Reiche des Schönen, den Adel der ungebrochnen Schönheitslinie einer mangelloſen, ſeligen Geſtaltenwelt. Gießt er ihnen nicht dennoch Lebenswärme ein, weiß er ſeiner überirdiſchen Welt nicht Nerv und Blut zu leihen, ſo wird er abſtrakt und ſteht vereinſamt in einer Zeit, deren Geiſt einmal ein Geiſt der Wirklichkeit, der Lebenswahrheit, der Gegenwart iſt. Die deutſche Kunſt hat gleichzeitig, als ſie im vorigen Jahrhundert mit Karſtens den neuen Aufſchwung nahm, auch gezeigt, daß ſie blutreich genug iſt, mythiſche Geſtalten mit warmem Leben zu durchdringen; von Karſtens bliebe nur ein kalter Allegoriker übrig, wenn ſein Gefühl und ſeine Zeichnung nicht im Beſitz dieſes Zaubers wäre. Und wie ſeelenvoll blicken und athmen, mit nur erſt ſchwacher, doch koloriſtiſches Talent bezeugender Nachhilfe der Farbenwirkung, die idylliſchen, ſeligen Naturen in Schicks Apollo unter den Hirten! Einer unſerer zeichneriſchen Idealiſten, der gedankenreiche, mit der rechten ſeeliſchen Sinnlichkeit ſo reich geſegnete Genelli, mußte freilich nicht ganz ohne ſeine Schuld einſam auf ſeiner Berghöhe in attiſchen Lüften wandeln; er erregte durch das warme Wellenleben ſeines Linienzugs Erwartungen, die er in ein und demſelben Bild ſtellenweiſe doch immer auch täuſchte; es war zu merken, daß er in ſeiner Jugend zu früh aus der Zeichenſchule gelaufen ſein müſſe. — Ich möchte dieſe Art von zeichneriſchen Talenten verſpätete Griechen, Geiſter von Bildhauern nennen, die in ihrer Kunſt nicht alles ſagen konnten, was ſie zu ſagen hatten, daher im Lande der Malerei mit verſchiedenem Glück noch einmal auferſtanden.

Wir haben aber hier von jener andern Form zu ſprechen, jener Verſetzung des Idealismus mit dem realiſtiſchen Elemente der ſtark individualiſirenden Charaktergebung. Dieſe Miſchung iſt echt deutſch. Als innerliche Naturen neigen wir zum Allgemeinen, Gedankenmäßigen, zur Idee. Aber wir ſind auch nordiſche Naturen von hart und eckig ausgeprägter Individualität. Der Künſtler, der die Großheit und Gewaltigkeit, die aus der idealen, das Allgemeine, Grundbedeutende herausgreifenden Anſchauung fließt, mit dieſer ſtrengen Beſtimmtheit und unverflachten Eigenheit der Charakterformen verbindet, wird recht der unſrige, wird unſer Stolz ſein, denn das iſt unſer, darin erreicht uns kein Franzoſe, kein Italiener. Ein Lionardo da Vinci, ein Raphael wußten auch recht wohl die Linie der Schönheit mit der individuellen des Charakters zu einigen, auch ein Delaroche in ſeiner zugeſpitzteren, geiſtreich franzöſiſchen Weiſe verſteht es gar gut: aber das Individualiſiren hat ſelbſt wieder ſeine verſchiedenen Stile, nämlich eben in der hiſtoriſchen Gattung ſelbſt und abgeſehen vom Genre. Der deutſche Menſchenſchlag iſt in der Natur ſelbſt noch ungleich individueller, als der romaniſche; die Leute ſehen ſich noch viel weniger gleich, als im wälſchen Lande. Das konnte die Natur nicht bewerkſtelligen, ohne um eine Hand breit tiefer in das Knorrige, Schwere, Unbeholfene, in das Reich der gebrochenen, eigenſinnigen Linie zu greifen. Und etwas davon, mit künſtleriſcher Wahl und Maßgebung natürlich, wollen wir in der Kunſt; iſt ſie monumental, ſo etwas Reckenmäßiges, Nibelungenmäßiges. Dies hat Cornelius und er iſt daher unſer Mann; ſelbſt ſeinen Griechen hat er es gegeben und wir ſchließen daraus, nicht bloß aus dem bekannten Blatte zu den Nibelungen, daß ſein eigentliches Feld die deutſche Heldenſage geweſen wäre. Aber bei ihm tritt es in zweierlei Weiſe auf: in freier und unfreier. Er will es, aber es ſitzt ihm in der Hand auch unfreiwillig. Daher wird er hart und formlos, wo es nicht in ſeiner künſtleriſchen Abſicht liegt, daher ſtoßen wir auf Klötze, Schwerfälligkeiten, Zeichnungsmängel, Proportionsfehler, die wohl zu unterſcheiden ſind von den kraftvollen Härten, womit er als wollender Künſtler ſeine urkräftigen Geſtalten ausſtattet. Ganz ähnlich war es bei Albrecht Dürer: er zeichnet mit gutem

Grunde wollend Hartes, aber er verfällt auch nichtwollend in Härte, Unſchönheit; er freilich kannte die reine Durchſchnitts-Linie der Schönheit überhaupt nicht, er hatte ſein Formgefühl nicht im Studium der Antike geläutert; Cornelius, der moderne Künſtler, der in der Schule der Griechen und der großen Italiener gebildet iſt, geräth nicht ſo oft, nicht ſo tief in das Formloſe, aber doch da und dort, in jedem ſeiner Werke irgendwo. Ihn und Genelli im Auge möchte man ſagen: wir haben in Deutſchland große Zeichner, die nicht zeichnen können. Cum grano salis natürlich! Genelli bewegt ſich in das Schöne und wird von einzelnen Unſchönheiten nicht frei, Cornelius in das Große, das Erhabene und fällt in Formfehler, beſonders in Proportionsfehler. Rethel nun ſtellt ſich an Großheit und ſchöpferiſcher Urgewalt hart neben den letzteren; ſie nach dem Grade der Potenz zu vergleichen wäre müßig, ſchon darum, weil Rethels Laufbahn ſo frühe durchſchnitten iſt, aber das ſteht feſt: Rethel iſt durchgebildeter in ſeinem Formgefühl. Er hat ſeinen A. Dürer ſtudirt wie ein verwandter Geiſt den verwandten, aber er folgt ihm in kantiger Individualiſirung nicht weiter als freie Künſtlerwahl bedingt. In einem beſtimmten Sinne werden wir nachher dieſes Urtheil noch einſchränken müſſen; im Ganzen und Großen muß es unverkümmert ſtehen bleiben und dazu kommt denn nach der obigen Bemerkung noch, daß Rethel, obwohl kein Koloriſt, doch die Farbe, ſo weit er ſie brauchte, offenbar freier beherrſcht hat, als Cornelius.

Eine weſentliche Seite des Idealismus habe ich bis hierher noch nicht ins Auge gefaßt. Ich habe vom Allgemeinen, Gedankenmäßigen geſprochen nur in Beziehung auf Stil, auf Formengebung, und ſo iſt auch das Wort Idee im Namen „Idealismus“ zunächſt zu nehmen. Aber freilich, es bedeutet noch etwas Anderes: Erfinden des Kunſtwerks aus dem reinen, an ſich unbildlichen, in ſeinem ganzen Umfang zum Bewußtſein gebrachten Gedanken, ein Prozeß, der zur Symbolik, zur Allegorie, in der Kompoſition zu beziehungsreichen Cyklen, in ſeiner ſtrengen Konſequenz eigentlich aus der Kunſt hinaus in die Philoſophie führt. Glücklicher Weiſe kann dieſe Konſequenz bei einem wirklichen Künſtler überhaupt nicht vorkommen: ſchon der innerſte Gedankenkeim wird ſich bei einem ſolchen in Geſtalt umſetzen und auch das ſymboliſch Erdachte wird er mit dem elektriſchen Funken des Lebens beſeelen. Sinnende Tiefe des reichen Geiſtes hat Cornelius auf dieſen Weg gewieſen, der hart und gefährlich am Irrwege der „Ideen-Malerei“ hinläuft. Ob Rethel an Gedankenfülle Cornelius erreicht hätte, wenn ihm ähnliche Aufgaben wie dieſem geſtellt worden wären, wiſſen wir nicht, dafür kam er auch nicht in Verſuchung, ſoviel zu ſinnbildern; er ſymboliſirt und allegoriſirt nur im Gebiete des Humoriſtiſchen und des geſpenſtiſch Schauerlichen, wo wir ihn nachher aufſuchen werden, und hält ſich im Weſentlichen, i ſeinen Hauptwerken, auf dem einfachen Wege der Geſchich der Erhöhung des thatſächlich Gegebenen zum idealen Ausdruck ohne ſinnbildliche Zuthat. Er bewegt ſich gern in Kompoſitionsreihen, aber in hiſtoriſch-ſucceſſiven, nicht in ſolchen, die ein Netz von Gedanken-Kombinationen zwiſchen Bild und Bild ſchwer verſtändlich herüber- und hinüberziehen. Cornelius, den das Prinzip des direkteren Gedanken-

Ausdrucks bei den vorbildlichen Geſtalten des Mythus und der Sage feſthält, wird immer nur ungern und unbehilflich auf die äußeren Kulturformen der wirklichen Geſchichte ſich einlaſſen, er wird als Idealiſt bei dem Nackten und der einfachſten Gewandung und Bewaffnung bleiben. Rethel beherrſcht mit genialer Sicherheit der Stiliſirung auch jene Formen, ja er weiß in ſeinem Todtentanz und einigen humoriſtiſchen Handzeichnungen ſelbſt die moderne Tracht in einer Weiſe ſtiliſtiſch zu bemeiſtern, die ihm gewiß Keiner nachthut.

Nun, und ſo war dieſer Künſtler ſo recht beſtimmt, unſer monumentaler Hiſtorienmaler zu werden. Vor Allem der rechte Mann für unſere deutſche Geſchichte. Das ſind echte Naturen von deutſchem Schrot und Korn in jenen Kompoſitionen zur Geſchichte Karls des Großen. Wie ſchlicht in ſeiner Heldengröße ſteht der gewaltige Sachſenſieger neben der niedergeworfenen Irmenſäule, wie einfach groß und majeſtätiſch zieht er ein in dem eroberten Pavia, was iſt das für ein unerbittlicher und unwiderſtehlicher Mann der Schlacht, wie er unter die Mauren hineinſtürmt, die ſich am ihren Götzenwagen ſchaaren, und dann in der Gruft, wo Kaiſer Otto vor ſeinem balſamirten Leichnam kniet, welche ernſte Geiſterwürde, welche ſteile, ſteinerne Erhabenheit in der entſeelten Hülle. Da iſt nirgends auch nur eine Spur von Zielen auf Effekt, von jenem franzöſiſch-theatraliſchen me voilà, wovon ich oben geſprochen, nirgends eine Spur von Ausbeuten des Motivs zu einer möglichſt Vielerlei vorbringenden Füllung des Rahmens, überall einfache, ſparſame, klare, befriedigende Gruppirung. Dann aber die andere

Reihe von hiſtoriſchen Kompoſitionen, Hannibals Zug über die Alpen; der furchtbare Kampf mit den Hinderniſſen und der Gefahr des Gebirgs, jähen, zerriſſenen Felswänden, Abgrund, Eis und Schnee, und mit der Wildheit barbariſcher Bergvölker, die ſich an Springſtangen vertraut über die gähnenden Eisſpalten ſchwingen! Hier ſteht die Heldenſchar bang und doch entſchloſſen am Fuße der fürchterlichen Päſſe, nun wird geklettert und zugleich gekämpft, dort ſind Menſchen, Pferde, ein Elephant in die Tiefe geſtürzt, die Einen haben ſich an zackigen Baumäſten im Falle geſpießt, die Andern ſchlingen ſich in entſetzlichem Knäuel durcheinander; endlich haben die Vorderſten die Höhe erreicht und die heroiſche Geſtalt des Feldherrn weist ſtolz und froh die Aufathmenden hinaus auf die Gefilde Italiens.

Nun iſt aber von einem Zuge Rethels nicht länger zu ſchweigen, an den wir ſchon mit dieſen letzten, flüchtigen Blicken geſtreift haben: es iſt das Geiſterhafte. Dahin geht eine alte, inwohnende Neigung der deutſchen Kunſt, der Malerei ſo gut als der Poeſie. A. Dürer hat dieſen Zug, Holbein hat ihn: man darf nur, um bloß das Eine zu nennen, an des Erſteren „Ritter, Tod und Teufel,“ an des Zweiten „Todtentanz“ denken. Auch Cornelius hat ihn; dies bezeugen ſeine Teufel auf dem jüngſten Gericht und ſeine „Vier apokalyptiſchen Reiter,“ groß und ſchauerlich wie ein furchtbarer Traum. Selbſt Genelli, der doch ein ſo viel konſequenterer Idealiſt, betritt mit furchtbarer Wirkung dieſen Boden in ſeinem „Leben einer Hexe.“ Aber auch dem maleriſchen Realiſten Leſſing iſt er nicht fremd; er zieht ſich fühlbar als geſpenſtiſcher Hauch durch ſeine

Landſchaften. Dies Geiſterhafte miſcht ſich tief und wunderbar mit dem deutſchen Humor und unter den Neuern in Keinem ſo genial, wie in Rethel. Für dieſe Welt aber wählt er nun ganz den derben, einfach großen, auf Schattirungsfeinheiten verzichtenden Kontur des Dürerſchen Holzſchnittſtils, und hieraus ſind denn die obengenannten berühmten Blätter hervorgegangen. Geiſterſchauer und Humor, habe ich geſagt, aber ich muß hinzuſetzen: herrliches Gemüth. Sieh den Kopf des alten Glöckners an, der in ſeinem Stübchen hoch oben auf dem Thurme ſanft eingeſchlummert iſt: was ſind das für gute, arme, müde Züge, was mag der Mann alles erlebt, verſucht, gearbeitet, gehofft und gelitten haben! Sieh' aber auch die Hände, die Füße an: eine ganze Lebensgeſchichte, eine lange, rührende Erzählung von Mühen und Sorgen und endlich von Sehnſucht nach dem Erlöſer Tod lieſt ſich aus ihren Furchen, ihrer zwanglos matten Lage, auch eine Pilgerfahrt hat der müde Alte gemacht für das Heil ſeiner armen Seele, der Pilgerhut und Stab an der Wand bezeugt es, und nun iſt der Tod auch wirklich gekommen, wohl das bekannte Gerippe, aber diesmal nicht höhniſch grinſend, ſondern ſichtbar mitleidvoll verrichtet er dem Entſchlummerten den Dienſt, den er ſelbſt ſo vielen Hunderten gethan, indem er ihm das Sterbeglöckchen läutet. In der Behandlung des Todtenkopfes, in der geiſtreichen Art, ihm Ausdruck, hier von Gefühl, ein andermal von Hohn abzugewinnen, ſteht Rethel ganz auf gleicher Höhe mit Holbein. Ich muß darauf verzichten, in die grauenvolle Bilderreihe des Todtentanzes ausführlich einzugehen; ich muß mich mit der Hinweiſung auf die drei gewaltigſten unter dieſen

Stücken begnügen; das eine: der Tod im Hecker-Habit einer Stadt zureitend, die Cigarre zwiſchen den Zähnen, die Senſe in der Hand, Kittel und hohe Stiefel um die Knochenglieder ſchlotternd, humpelnd im Sattel, daß man die dumpfen Stöße des fleiſchloſen beinernen Geſäßes auf Holz und Leder zu hören meint; das andere: der Barrikadenkampf; da ſteht er als General flott und ſtolz, mit der einen Hand die Fahne haltend, mit der andern den Kittel lüftend, als wollte er den Soldaten drüben ſagen: da ſchießt her und ſeht zu, wie ihr trefft! aber nicht unverwundbar wie er ſind ſeine Opfer, die Kartätſchen fegen ſie von der Barrikade herunter, und wie die tödtlichen Geſchoſſe unwiderſtehlich durchreißen, das iſt hier mit furchtbarer Wahrheit gegeben; das dritte: der Kampf iſt vorüber, triumphirend, einen Lorbeerkranz um den Schädel, graßen Hohn im Blicke, reitet der Tod mit entfalteter Fahne auf die Barrikade, worauf neben zwei Todten, deren Blut die Mähre leckt, ein Sterbender in grauenhaftem Todeskrampfe ſich windet und zwei Kinder den gefallenen Vater beklagen. Die Blätter ſind entſtanden im Anblick des Unheils, das aus den wilden Leidenſchaften der Demokratie in den Jahren 1848 und 1849 erwuchs; ſelbſt der rötheſte Demagog, hat er anders Kunſtſinn, muß erſchüttert vor dieſen furchtbaren Bildern ſtehen.

Dies ſind geiſterhafte Motive, entnommen aus dem Volksglauben, ſchon lange vor Rethel häufig benützt, von ihm neu und frei entwickelt, ſchauervoll, traumhaft und doch klar, wach, voll Geiſt des ſchneidendſten Realismus. Allein es zieht ſich durch Rethels Werke das Geiſterhafte noch in einem anderen Sinn hindurch, der nicht leicht in Worte zu faſſen iſt; da trägt es einen Charakter des Unfreien und deutet auf einen dunkeln, kranken Punkt im Geiſte des Mannes. Wenn man die Fratzenköpfe der geſtürzten Irmen-Säule und der Götzen auf dem Kriegswagen der Mauren ſieht, ſo glaubt man, obwohl die letzteren durch den Vorgang motivirt ſind — denn die Mauren wollen durch dieſe Larven dem Feinde die Roſſe ſcheu machen — doch eine gewiſſe Schärfung des Bizarren zu bemerken, die geeignet ſei, Bedenken zu erregen. Aber auch ſonſt fühlt ſich in Rethels Linien da und dort etwas Dorniges, Zackiges hindurch, was über jene Ecken und Kanten, die wir als ganz natürliche deutſche Formengebung und wohlbegründeten Rückgriff zu A. Dürer anerkennen, noch hinausliegt: namentlich in Bewegungen und Mienen, wo Leidenſchaft und Wildheit auszudrücken iſt, entſtehen aus dieſer Führung der Hand Formen der Verzerrung, die zwar mehr oder minder durch den Gegenſtand gerechtfertigt ſind, allein doch ſo gemahnen, daß man ſich ſagt, es müſſe in der Linie der *Künſtlerſeele* ſelbſt ein irrationaler Bruch geweſen, aus einem Abgrund, wo Grauen und Fiebertraum wohnte, müſſen dieſe Drachenformen der Zeichnung hervorgekrochen ſein, kurz man ahnt Zerriſſenheit und einen frühen Keim des Wahnſinns. Nun erſt wird man bange für den Künſtler auch da, wo mit dem ganzen Thema vornherein das Grauenhafte, die Verzerrung und das Entſetzen unzweifelhaft gegeben iſt, bange für ihn wegen ſeiner Neigung zu dieſer Welt des Dämoniſchen. Es iſt, als liebte er es, mitten ins Leben das Todesgrauen einbrechen zu laſſen; man ſehe beſonders auch jenes Blatt an, wo die Cholera unter die Tänzer und Muſikanten auf einem Ball eintritt und einer der erſteren, eine grauenhafte Ironie, mit verzerrten Zügen unter der Narrenmaske hervorgrinst. Es iſt etwas von Theodor („Callot“) Hoffmanns wilder Phantaſie des Fieberſchauers in dieſen Gebilden, aber freilich, Hoffmann war nicht im Uebrigen als Dichter ſo geſund, ſo kerndeutſch, ſo mannhaft, ſo ſtilvoll wie Rethel als Künſtler. Man denkt auch an Heinrich von Kleiſt; aber freilich, dieſer zu ſo Hohem, ja zu der Schöpfung eines neuen dramatiſchen Stils Berufene trug eine tiefe Verzweiflung an einem ewigen, gerechten Geſetz in der Weltordnung, eine Troſtloſigkeit in der Seele, welche dem geſammelten Geiſte Rethels ferne lag, der in ſeiner grauſigen Geſtaltenwelt ſo wahre Ideen niederlegt von dem, was im Vergänglichen nicht vergeht: ein zürnender Prediger mit dem Griffel ohne Pietismus und ganz ein Künſtler. Warum rettete nicht der hohe Inhalt die erkrankende Phantaſie aus den Klauen des Wahnſinns? Hier können wir nicht weiter, ſondern müſſen unſere Fragen in den unerforſchten Schooß des Menſchenſchickſals verſenken.

Von der Allegorie iſt oben geſagt, Rethel liebe ſie nur im Gebiete des Humoriſtiſchen und geſpenſtiſch Schauerlichen. Und nie bleibt ſie bei ihm ein todtes Produkt des kahlen Denkens, ſie iſt immer lebendig empfangen und lebendig gegeben. Hierher gehört ſchon das bereits erwähnte Oelbild aus ſeiner frühen Zeit: die Juſtitia und der Verbrecher. Das iſt ſo tief empfunden, ſo erſchütternd wahr geſchaut, daß dieſe Juſtitia aufhört, eine Allegorie zu ſein, daß wir an ſie glauben, wie die Alten an ſie glaubten, und ſo behandelt freilich wird auch die Allegorie poetiſch. Im erſten

Bilde des Todtentanzes führt Rethel die allegoriſchen Geſtalten der Liſt, Lüge, Eitelkeit, Tollheit, Blutgier auf; dagegen iſt in einer Kompoſition, deren Held an ſich ſchon uns in das Phantaſie-Gebiet entrückt, natürlich nichts einzuwenden, vollends da ſie charaktervoll genug behandelt ſind, um auch hier dem bloßen Sinnbilde die Wahrheit des Lebens zu verleihen. Beſonders gern aber laſſen wir uns die Allegorie in humoriſtiſcher Behandlung gefallen. Unter dem Nachlaſſe Rethels ſah ich eine Handzeichnung: das alte und neue Jahr. Ein Eiſenbahnzug hält, auf der Lokomotive ſteht als Zugführer Chronos mit der Senſe, links ſteigt das alte Jahr aus, rechts, in der Mitte, das neue Jahr ein, dieſes ein Jüngling mit einem vollen Füllhorn, das er wie einen Reiſetorniſter auf den Rücken trägt, mit ihm eine ſtattliche, ſchöne, lachende Jungfrau: der Frieden; jubelnde Geſichter ſchauen aus den Fenſtern und begrüßen frohlockend mit geſchwenkten Mützen die Willkommenen; der Kondukteur ladet ſie zum Einſteigen ein, ſchmunzelnd, mit der Hand, welche die abgenommene Kappe zerdrückt, nach dem Wagen weiſend, mit einem ſo tiefen Bückling, daß man fürchtet, das Kreuz breche ihm ab; daß das löbliche Perſonal ſo höflich nicht immer iſt, beweiſt die Entlaſſung des alten Jahres auf der linken Seite, eines grämlichen Weibes, welchem, wie ſie aus dem letzten Wagen geſtiegen, der Gepäckmeiſter verächtlich ihr Bündel nachwirft, darauf geſchrieben ſteht: „Erfahrung." Ich hoffe, daß auch dieſe köſtliche Kompoſition unter den Photographieen erſcheinen werde. Ich habe aber am Eingang dieſer kurzen Beſprechung geſagt, ich gedenke einen Wunſch auszuſprechen. Ich weiß nicht, ob unter jene Photographieen auch der Hannibalzug aufgenommen wird. Wer die ſieben Raben von Schwind in der Photographie kennt, wird mir gerne zugeben, daß ſolche Kompoſitionen, Aquarelle mit weſentlich herrſchender Zeichnung, viel, ſehr viel in dieſer Art der Nachbildung verlieren. Jene Meiſter-Skizzen Rethels ſollten in energiſchen Holzſchnitten erſcheinen, behandelt wie er ſelbſt in ſeinen Blättern den Holzſchnitt behandelte, und ſo auch die Kompoſitionen in Aachen. Das könnte freilich nur ein Künſtler leiſten, der ihn ganz verſteht, ja der ihm verwandt iſt an Geiſt und Stil. Aber gewiß das rechte Denkmal wäre dies für den Hingegangenen, den die Nation viel zu wenig kennt, um ganz zu wiſſen, was ſie an ihm hatte, was ſie mit ihm verlor.*)

Zuſatz.

1881.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen iſt, den Punkt ganz klarzulegen, in welchen ich Rethels Bedeutung ſetze; ich möchte ihn noch mit einem Beiſpiel beleuchten.

Das Freskobild Nehers am Iſarthor in München, den Einzug Ludwigs des Bayern darſtellend, faſt erloſchen, jetzt in Reſtauration begriffen, gehört zum Beſten, was deutſche Wandmalerei geleiſtet hat, Zeichnung, Kompoſition, Bewegung, Ausdruck, Farbe wirken zu feſtlich freudiger, ſonniger Stimmung zuſammen. Dennoch erſchien mir das Bild immer in gewiſſem Sinne zu ſchön. Nicht ſo fließend, nicht ſo ſchlank, nicht ſo rein geſchwungen waren die Formen, die Bewegungen nordiſcher Männer und Frauen, als man Panzer und genähte Gewänder von ſteifen Stoffen trug, nicht ſo plaſtiſch ergoßen ſich die Falten an Kleid und Mantel. Nun könnte man ſagen, es komme ja nicht auf hiſtoriſche Wahrheit an und der Künſtler habe keine Pflicht, zu verbergen, daß wir längſt von den Griechen, von Lionardo und Raphael die reine Form gelernt haben. Allein nicht um der hiſtoriſchen Wahrheit willen wünſcht man, daß die eigentliche Lebensform, der Typus der Menſchengattung, die der Künſtler in einem ſeiner Werke behandelt, zur wahren Geltung komme, das Kunſtwerk als ſolches gewinnt an Wärme, wenn es geſchieht. Wir müſſen ein für allemal den Begriff der Schönheit ſo weit faſſen, daß das Charakteriſtiſche in großem Umfang ſeiner Grade nicht ausgeſchloſſen, ſondern darein aufgenommen wird. Man kann es auch ſo ausdrücken: alles wirklich Schöne iſt naiv. Gib alſo eine Menſchenart, die eckig, hart, knorrig war und iſt, immerhin auch eckig, hart, knorrig wieder, der Ausdruck von Tüchtigkeit, Biederkeit, innerer Friſche und Wärme wird für die ſchweren Formen nicht nur entſchädigen, er wird durch dieſen Kontraſt um ſo ſicherer in Wirkung treten, die Naivetät des Daſeins wird uns aus dieſen Leuten ins Geſicht ſchauen, ſie werden zu ſagen ſcheinen: ſo ſind wir nun einmal! — und übrigens kann Farbe und Kompoſition doch gleichzeitig für Herſtellung direkt wohlgefälliger Schönheit ſorgen. Die Beine der Ritter ſtaken in Ringelpanzerhoſen oder Schienenkapſeln nicht wie in Trikot. Albrecht Dürers Ritter mit

---

*) Hiezu vergl. den Schluß des Zuſatzes.

Tod und Teufel: wie ſteif ſitzt er zu Pferde und wie trägt juſt dieſe Steifheit dazu bei, den Eindruck der furchtloſen, ſtahlharten, hartſchaligen Kraft zu erhöhen! Aber bei Dürer fühlt man hier und ſonſt doch immer auch, daß ſeine Härten nicht durchaus frei künſtleriſch gewollt ſind. Und alſo noch einmal: das Harte objektiv geben, wo es hingehört, aber ſo, daß man erkennt, es ſei nicht ſubjektive unfreie Härte des Künſtlers! Dies iſt meine Meinung und in dieſem Punkte liegt Rethels Werth.

Fern iſt es von mir, mit Obigem Unfreundliches gegen Altmeiſter Neher ſagen zu wollen. Wir haben bedauert, daß er Jahre ſeiner mittleren beſten Kraft hingab, in einem großen Staffeleibild zu zeigen, daß wir eine Kreuzabnahme nicht mehr malen können wie die Künſtler jener Zeit, wo die Stimmung für die chriſtlichen Andacht-Motive noch in der Luft lag. Allein wir wiſſen auch, daß dieſe feine, echte Künſtlernatur die nazareniſche Epiſode unverſehrt überdauert hat. Gerade weil jene Freske an ſich ein ſo ſchönes Kunſtwerk iſt, habe ich ſie als Beiſpiel gewählt. In zahlreichen Gemälden, die entfernt nicht den Werth dieſer Leiſtung haben, ſieht man die Gliedmaßen der Männer und Frauen aus der Ritterzeit behandelt, als wären ſie an Wuchs, Gebarung und Tragung Griechen, oder, im ſchlimmeren Fall, als wären ſie Ballettänzer.

Rethel iſt, ſeitdem dieſer Aufſatz zum erſtenmal erſchienen, mehrfach behandelt worden; von Wolfgang Müller 1861 in einer ſelbſtändigen kleinen Schrift, von Fr. Pecht im zweiten Band „Deutſche Künſtler des neunzehnten Jahrhunderts“; in Zeitſchriften zerſtreute Charakteriſtiken nicht zu erwähnen. Ich hatte mich zu fragen, ob auch nach dieſen umfänglicheren Beiträgen zur Kenntniß des großen Künſtlers meine Arbeit des Wiederabdrucks werth ſei. Ich glaubte mich entſchließen zu dürfen, obwohl ſie nichts weniger als erſchöpfend iſt. Der Entwicklungsgang Rethels iſt nur ſchwach berührt, ſein Aufenthalt in Italien nicht erwähnt; außer Albrecht Dürer haben ſichtbar auch die herbkräftigen Quattrocentiſten, ein Signorelli, Pollajuolo, Verrocchio, Crivelli, Mantegna auf ihn eingewirkt, doch Dürers Einfluß ſchlägt ſo ſtark vor, daß eine Schilderung, die nur auf das Wichtigſte eintrat, ſich auf die Hervorhebung dieſes Hauptpunkts beſchränken durfte. In der Charakteriſtik von Rethels Stil hätte eine ausführliche Würdigung auf mehr als Eine Seite gründlicher eingehen müſſen. Zu zeigen wäre geweſen, wie energiſch in dieſen Kompoſitionen bei der ſcharf markirenden Theilung doch die Einheit waltet; eine ſo ſtrenge Zeichnung hält das Einzelne ſcharf auseinander, aber die mächtige Künſtlerhand hält es ebenſo ſtreng zuſammen, und zwar nicht nur in den Rapporten, den Wechſelbeziehungen des linearen Baues, ſondern ebenſoſehr durch die Licht- und Schattenmaſſen. Ich muß in dieſen blos zuſätzlichen Bemerkungen der Luſt widerſtehen, dies an einzelnen der Werke nachzuweiſen, ebenſo der Luſt, auf die Formenbehandlung ſpezieller einzutreten, als im Artikel geſchehen iſt. Was wäre z. B. nur von der Faltengebung zu ſagen! Sie iſt gleichweit entfernt von akademiſchem Draperie-Weſen, wie von dem überſcharf eckigen Bruch der van Eyck und von den gerollten, gequirlten Faltenneſtern, die Albrecht Dürer mit einer Linienführung, welcher man die Gewöhnungen des Arabeskenzeichners anſieht, zu den zackigen Brüchen noch hinzufügt: Rethel nimmt ſchwere und doch weiche Stoffe an, gibt die Falten ſehr beſtimmt und doch nicht zu hart. So hat das Auge bei ihm überall die Befriedigung der Deutlichkeit; das ſcheint wenig geſagt und ſagt doch viel. — Auch auf die Phyſiognomik näher einzugehen, an mehr Beiſpielen, als ich gethan, ihre Tiefe und Schärfe nachzuweiſen: wie lohnend wäre die Aufgabe! — Die Behandlung der Landſchaft dürfte nicht übergangen werden, dieſe wunderbare Sprache, die mit einigen Strichen ſagt, wie Berg und Feld ſich baut, die Ferne zurückweicht, die Wolken ziehen; — die Art, das Unbeſtimmte, wie ſchwebenden Rauch, beſtimmt zu umreißen und doch ſchwebend zu laſſen. — Dann aber noch ein Hauptpunkt — ich muß geſtehen, daß auch in einer ſo kurzen Charakteriſtik darüber mehr geſagt ſein ſollte —: nämlich die Selbſterklärung in dieſen Bildern; ich meine die einleuchtende Klarheit, womit ſie ausſprechen, was ſie auszuſprechen haben, womit ſie den zu gebenden Inhalt, das Motiv in Anſchauung, in Situation und Handlung umſetzen. Nimmt man dieſe Vollkraft der Vergegenwärtigung zuſammen mit der Vollkraft der Charakteriſtik im Stile, mit dieſer aus Lebens-Centrum quellenden Wahrheit: dann erſt wird ganz evident, warum man Rethel gar nicht beſprechen kann, ohne ihn mit Shakespeare zu vergleichen. Nach der Stil-Seite iſt dies nun aber mehr als eine bloße Vergleichung. Es handelt ſich hier um eine Grundfrage aller Kunſt, gar nicht blos der bildenden, ja ganz beſonders auch der Poeſie. Shakespeare iſt trotz ſeinen bekannten Flecken das unerreichte Muſter deſſen, was wir in Kürze Idealrealismus nennen wollen. Das klingt erſchreckend abſtrakt, und weil ſo abſtrakt, ebendarum iſt es ſo erwünſcht, daß wir einen Mann haben, das Concretum pro abstracto, daß wir nur Shakespeare ſagen dürfen, um von Jedem verſtanden zu werden, der da weiß, um was es ſich handelt. In der neueren Malerei haben außer Rethel andere Deutſche, haben Niederländer und Franzoſen das geſucht und bis zu gewiſſem Grad erreicht, was wir nun kurzweg als Shakespeariſch bezeichnen, nach meiner Anſicht keiner ſo großartig wie Rethel. Eine beſſere Formel, als dieſe Bezeichnung, wird ſich nicht finden laſſen, ſie mag genügen, den Angelpunkt, um den ſich alles dreht, die Frage möglicher Verſchmelzung des hohen und des charakteriſtiſch lebenswahren Stils auch denen klarzulegen, die mehr in der Poeſie und ihren Stilfragen, als in der bildenden Kunſt zu Hauſe ſind. — Und mit dieſer Ergänzung ausgeſtattet mag denn der alte Journalartikel ſich als berechtigt zur Wiedererſcheinung legitimiren.

Der am Schluß ausgeſprochene Wunſch iſt in Erfüllung gegangen: die Kartone der acht Fresken in Aachen ſind durch die Anſtalt von Brendamour in Düſſeldorf in kräftigem Holzſchnitt erſchienen, tüchtig gezeichnet von Baur und Kehren, mag man auch immerhin fühlen, daß Rethels eignes Auge nicht mehr die Zeichnungen leitete wie bei dem Todtentanz, dem Cholerabild und dem ſterbenden Glöckner. Außerdem ſind dieſe Kompoſitionen von Albert in München in Lichtdruck herausgegeben. Der Zug Hannibals über die Alpen iſt ebenfalls in Holzſchnitt erſchienen von H. Bürkner. In dieſer Reihe iſt der Kopf des Helden (letztes Bild) nicht ſo bedeutend, als man erwarten ſollte; hier ſtand der Nachbildung eine Schwierigkeit entgegen: Rethel, ſchon geiſtig erkrankt, hat an dieſer Figur Aenderungen vorgenommen, den Kopf gedreht, alles ins Unklare verzogen, da die alten und neuen Striche durcheinanderlaufen; der Zeichner mußte ſich heraushelfen, ſo gut er konnte. Die Handzeichnungen, geſammter Nachlaß, achtzig Blätter, ſind von der photographiſchen Anſtalt in Berlin in Photographieen herausgegeben, eine reiche Quelle bewundernder Betrachtung, worunter beſonderes Intereſſe die Studien für die ausgeführten Bilder, wie für die Aachner-Fresken, gewähren. Leicht unterſcheidet man das Jugendliche vom Reifen, beides vom Späten: ſo iſt z. B. in der Kompoſition: das alte und neue Jahr der Zug nicht mehr ſo feſt und ſicher wie ſonſt, doch erkennt man auch ſo noch nicht nur den Geiſt, ſondern auch die Hand des wahren Rethel.

Wird der früh Hingegangene, tragiſch noch vor dem Tod Geſtorbene Nachfolger finden? Erreichen wird ihn Keiner, Rethel ſteht einzig da. Aber das Bewußtſein ſcheint nicht lebendig genug zu ſein, daß unſere Kunſt in ſeinen Fußſtapfen gehen ſollte; der einſeitig koloriſtiſche Zug der Zeit ſteht im Wege. Stimmen von der letzten Düſſeldorfer Ausſtellung haben Peter Janſſen gerühmt als einen Erben von Rethels Stil. Die Richtigkeit dieſes Urtheils zu bezeugen iſt denjenigen überlaſſen, die ſeine Kompoſitionen geſehen haben. Gewiß bleibt, daß der Genius der Kunſt im Namen eines Poſtulats der Kunſtgeſchichte und des germaniſchen Geiſtes unſerer hiſtoriſchen Malerei zuruft: dorthin ſchaue, dort geht der Weg, auf dem du ſchreiten ſollſt!

Ludwig Weiſſer.

Vorwort.

Das hier folgende Stück iſt die Charakteriſtik eines Mannes, den man außerhalb Württembergs zwar aus zwei kunſtliterariſchen Werken kennt, nicht aber nach dem Werthe ſeiner Perſönlichkeit, nicht als Menſchen. Als er ſtarb, hielt ich es für Pflicht, etwas zur Befeſtigung ſeines Andenkens beizutragen durch einen Artikel für die Zeitſchrift „Im neuen Reich“ und die Redaktion ſchickte einige kurze biographiſche Notizen voraus. Dieſe bedürfen der Vervollſtändigung, indem ich den Journal-Artikel in die gegenwärtige Sammlung aufnehme. Nun iſt im Schwäbiſchen Merkur bald nach Weiſſers Tod ein Nekrolog erſchienen, der das Bild des Verſtorbenen ſo gut, ſo warm aus naher Freundeskenntniß und zugleich mit ſo feiner Hand zeichnet, daß ein zweiter Verſuch rein vom Ueberfluß wäre. Ich habe daher die Erlaubniß vom Verfaſſer eingeholt, ſeinen Artikel dem meinigen voranzuſchicken. Der Leſer wird ſchon aus dieſem Nekrolog erkennen, daß es nicht eng provinzielle Vorliebe für einen Landsmann iſt, was mich beſtimmt, meine Charakteriſtik hier wiederzugeben; ich hoffe, er werde dieſe Blätter mit dem Gefühl aus der Hand legen, es wäre ſchade, wenn man von dem Manne nicht mehr erfahren hätte, als man durch ſeine gediegenen Werke von ihm weiß. — Ich darf noch anführen, daß hier an das Perſönliche auch allgemeine wiſſenſchaftliche Fragen ſich knüpfen. — Um wenige Bemerkungen habe ich an einzelnen Stellen meinen Artikel erweitert.

I.

Nekrolog von A. Wintterlin

(Profeſſor, Bibliothekar in Stuttgart.)

(Schwäbiſcher Merkur 11. Mai 1879.)

Wenn den wahren Idealismus nicht eitles Spiel mit hohen Worten, ſondern Arbeit, harte lebenverzehrende Arbeit für hohe Zwecke kennzeichnet, ſo dürfen wir mit gutem Grunde ſagen, es iſt der Lebensgang eines echten Idealiſten, den wir im Folgenden erzählen wollen. — Karl Ludwig Weiſſer wurde am 2. Juni 1823 in Unterjettingen OA. Herrenberg als das dritte Kind des Pfarrers Adam Weiſſer geboren; ſeine Mutter war eine Tochter des Dekans Gratianus in Weinsberg. Den Vater verlor er ſchon im Jahre 1828; aber ein Oheim, der Pfarrer Gratianus in Sondelfingen bei Reutlingen, nahm den Knaben zu ſich und ertheilte ihm mit ſeinem einzigen, um 2 Jahre älteren Sohne den erſten Unterricht. Die Mutter hatte ſich inzwiſchen in dem nahen Reutlingen niedergelaſſen und als die eigentliche Schulzeit herannahte, im Jahre 1831, nahm ſie das Söhnlein wieder in ihre eigene Obhut. Sie ließ ihn zuerſt die lateiniſche Schule beſuchen, denn es ſchien ſich von ſelbſt zu verſtehen, daß der ſtille fleißige Knabe den geiſtlichen Stand erwähle, für den ſich auch der um 8 Jahre ältere Bruder Adolf beſtimmt hatte. Allein über ihren Ludwig war ſchon anders verfügt. Der Sondelfinger Oheim nämlich hatte in ſeinem Studirzimmer ein paar Bilder aufgehängt und beſaß in ſeiner kleinen Bibliothek einige alte, zum Theil mit Illuſtrationen verſehene Chroniken. An dieſen beſcheidenen Kunſtwerken war dem kleinen Mann zuerſt die Luſt zum Sehen und bald auch die Neigung zum Nachbilden aufgegangen. In Reutlingen lieferten die Bibel der Mutter und die dortigen Volksbücher weiteren Stoff; nach kurzer Zeit ſproßten eigene Kompoſitionen, Zeichnungen aller Art in Scherz und Ernſt, üppig auf und geriethen in die Hände der bewundernden Kameraden, um nicht wieder zurückzukommen. Ein alter Reutlinger Maler, von dem wir ihn oft erzählen hörten, daß er Fenſterläden ſehr gut angeſtrichen und Bildniſſe nicht ganz ſchlecht gemalt habe, nahm ſich ſeiner an und befürwortete bei der Mutter, ihn einen Künſtler werden zu laſſen. Der erſte Schritt dazu war, wie man damals allgemein für nöthig hielt, der Uebertritt von der Latein- in die Realſchule, ein Wechſel, den der nebenbei ſehr lern- und leſeluſtige Knabe gleich ungern eingieng und ſpäter aufs Bitterſte bereute. Nach der Konfirmation gab man ihn (im Jahre 1837) zu dem Lithographen G. Küſtner in Stuttgart in die Lehre, welcher ein großes Anſehen in ſeinem Fache genoß. Die damals hoch aufblühende Lithographie ſchien eine frühe Selbſtändigkeit und ſichere Exiſtenz zu verſprechen. Sein Lehrherr erlaubte ihm, daneben auch das Figuren- und Ornamentezeichnen in der damals ſogenannten Gewerbeſchule (dem jetzigen Polytechnikum) zu beſuchen. Auf ein Zeugniß des Profeſſors Seubert hin wurde er bald auch in die Kunſtſchule, welche damals in demſelben Lokale war, aufgenommen. Dort zeichnete er längere Zeit nach der Antike, weniger aber, wie er in einem von uns viel benützten eigenen Lebenslauf (einem ſogenannten Nationale für ſeine Bewerbung um die Inſpektion des Kupferſtichkabinets) ſagt, nach dem lebenden Modelle, was ihm bei ſeinem kurzen Geſichte faſt zur Unmöglichkeit ward. Von den Lehrern der Kunſtſchule hatte, wie es ſcheint, auf ihn keiner einen größeren Einfluß, doch ſprach er von einem derſelben, dem Maler J. F. Dietrich, häufig mit beſonderer Wärme. Unter ſeinen Mitſchülern waren einige nicht minder ſcharfkantige Naturen als er ſelber, wie z. B. der verſtorbene Eduard Herdtle, J. Grünenwald und Karl Ebert; es konnte an nutzbringender Anziehung und Abſtoßung unter ihnen nicht fehlen. Herdtle und Weiſſer zeigten ſich der Schule gegenüber bald ziemlich ſelbſtändig und fröhnten einer übrigens nicht thatloſen Eigenbrödelei, indem ſie für ſich Anatomie und Perſpektive ſtudirten und das Land mit dem Skizzenbuche durchſtreiften. — Die von ihm zärtlich geliebte Mutter hatte Weiſſer ſchon im Jahr 1837 verloren; ſeine Lehrzeit galt mit zwei Jahren für erſtanden und ſo erfreute er ſich frühe, wie er ſpäter ſelbſt einſah, nur allzufrühe einer völligen Selbſtändigkeit. Die Lithographie, an der er übrigens keine rechte Freude hatte, lieferte ihm für ſein Alter faſt überreichliche Erwerbsmittel. Er konnte daran denken, ſich bei gehöriger Zuſammenhaltung derſelben nach und nach doch zu einem unabhängigen Künſtler auszubilden. Daß er das nicht that, ſondern im Gegentheile gerade damals auf die Erfüllung ſeines Jugendtraumes, ein Maler zu werden, verzichtete, hieng wohl zum Theil mit der erwähnten Kurzſichtigkeit zuſammen, welche ihm bei der Ausführung größerer Gemälde manche Schwierigkeiten bereitet hätte. Mehr aber noch wirkte dazu mit, daß ſich mittlerweile das von der väterlichen und mütterlichen Familie anererbte Gelehrtenblut mächtig in ihm regte. Schon frühe hatte ihn Profeſſor Seubert auf Winkelmann und auf die Schriften von H. Meyer, Fernow u. A. aufmerkſam gemacht. Er hoffte durch ſolche Studien ein größerer Künſtler zu werden. Doch Kuglers Handbuch, das eben damals (1840) erſchienen war und, wie er oft erzählte, von ihm förmlich verſchlungen wurde, brachte in ihm die Ueberzeugung zum Durchbruch, daß Kunſtgeſchichte ſein wahrer innerer Beruf ſei. Er fieng nun an, ſich bildliche Anſchauungen zu verſchaffen, wo er konnte, und lernte dabei ſchon damals das unter Profeſſor Seyffer ſtehende Kupferſtichkabinet kennen, ſo weit es möglich war. Daneben dehnte er ſeine literariſchen Studien auch auf Religions-, Literatur- und politiſche Geſchichte aus, „um in den Zuſammenhang der Kunſt mit den übrigen Lebensſphären einzudringen.“ Die Erſcheinung der Geſchichte der bildenden Künſte von Schnaaſe (1843 ff.) „leitete einen neuen Abſchnitt ſeines geiſtigen Lebens ein.“ Er vertiefte ſich nun auch in philoſophiſche Studien: beſonders Kant und Hegel wurden eifrig von ihm in Angriff genommen. Doch hielt er es ſpäter für einen großen Gewinn, daß noch rechtzeitig „der Künſtler in ihm alle Syſtemfeſſeln ſprengte und ihn auf die unbefangene Betrachtung der Natur und Geſchichte wieder zurückwies“, ein glücklicher Rückzug, von dem er häufig behauptete, daß derſelbe keinem von uns „Stiftlern“ je ganz gelungen ſei oder gelingen werde. An eine praktiſche Verwerthung aller dieſer Studien etwa durch literariſche Ausprägung der geſammelten geiſtigen Schätze oder durch Gewinnung eines Lehrſtuhles für Kunſtgeſchichte konnte freilich der junge Mann nicht denken. War auch die Kunſtgeſchichte damals noch nicht ſo zünftig, wie ſie das jetzt geworden iſt, für einen jugendlichen Autodidakten ſeiner Art wäre es doch faſt unmöglich geweſen, irgendwo zur Geltung zu kommen. Da war immer mit der Kunſt ſelber noch leichter fortzukommen. Weiſſer ſchwang ſich vom Lithographen bald zum Zeichner auf; ſein eigener Leſetrieb und ſeine kulturhiſtoriſche Bildung befähigte ihn beſonders zum Illuſtrator. Als ſolcher fand er von dem Franckhſchen, Becherſchen und Krabbeſchen Verlag mit ihren Ueberſetzungen ausländiſcher Romanſchreiber reichliche Beſchäftigung, aber freilich auch eine Bezahlung, welche kaum eine andere, als eine fabrikmäßige Behandlung erlaubte. Er hat deßhalb auch dieſe Arbeiten ſammt und ſonders, ſo weit wir finden konnten, ohne Namensbezeichnung gelaſſen. Eine Ausnahme machten nur 4 Jahrgänge (1845—48) des „Vergißmeinnicht. Taſchenbuch der Liebe, der Freundſchaft und dem Familienleben des deutſchen Volkes gewidmet von C. Spindler“, welche hier im Franckhſchen Verlag herauskamen. Auf deren Titelblatt ſteht: „Mit Illuſtrationen von Ludwig Weiſſer.“ In dieſen Bändchen lernen wir Weiſſer als einen Künſtler von großer Vielſeitigkeit kennen. Die jedem Bande vorgebundene gleiche Chriſtliche Haus- und Familienchronik mit weißem Raum zum Eintrage von Familienereigniſſen gab ihm Gelegenheit, ſeine Kenntniß der alten Bücherornamentik in zierlichen

Vignetten und Randleiſten zu verwerthen. Beſonders zeigt ſich aber Weiſſer als geiſtreicher Beobachter alles Charakteriſtiſchen im Menſchenleben und als formenſicherer Zeichner durch die zahlreichen Illuſtrationen in Holzſchnitt, für welchen zu arbeiten ſichtlich ſeiner Phantaſie und Hand am Beſten zuſagte. Er machte dabei, das ſieht man dieſen Blättern deutlich an, in Beziehung auf Korrektheit der Zeichnung ſehr hohe Anſprüche an ſich ſelber; manch einzelne Figur mag ihn mehr Zeit gekoſtet haben, als ein Anderer ſich für ein halbes Dutzend genommen hätte. Wie ſehr ihm jedoch auch die hohe Kunſt, das antike Ideal, noch am Herzen lag, bezeugt eine Reihe von 4 Blättern im Jahrgang 1846 „Die Jahreszeiten und das Leben,“ in Umriſſen geſtochen von Gugeler. Weiſſer erwies ſich in dieſen anmuthigen Kompoſitionen, zu denen er ſelbſt eine Erläuterung ſchrieb, doch nach Phantaſie, Formenſinn und rhythmiſchem Gefühl als ein Talent, das auch höheren Kunſtaufgaben gewachſen war. Dennoch aber fieng gerade damals der Gelehrte in ihm an, den Künſtler niederzuringen. Er übte an ſeinen Arbeiten eine unerbittliche Selbſtkritik, welche ihre Waffen eben aus ſeinen kunſtgeſchichtlichen Studien holte. Da mußte er ſich denn ſagen, daß doch aus ſeinen Schöpfungen keine ungewöhnliche und namentlich keine durchſchlagend eigenartige Begabung ſpreche, welche allein dem Künſtler eine wirklich bedeutende Laufbahn eröffnen kann. — Unvermuthet aber litt nun beides, gelehrtes Studium und künſtleriſches Schaffen, eine jähe Unterbrechung durch das Jahr 1848. Aus ſtiller Geiſtesarbeit wurden durch die erſte, friſche Begeiſterung jener Tage noch viel ruhigere Köpfe, als Weiſſer war, herausgeriſſen, Zudem hörte alsbald mit der Geſchäftsloſigkeit, welche über den Buchhandel hereinbrach, auch für ihn jede Arbeitsgelegenheit auf. Gleichwohl nahm er praktiſch an der politiſchen Thätigkeit ſeiner Freunde Hermann Kurz, Ludwig Pfau, Franz Malté, J. Nisle u. A. nur einen äußerſt geringen Antheil; er ſelbſt hielt ſich nie für einen geborenen Politiker und ſie ihrerſeits glaubten wohl auch mit dem abſtrakten Idealiſten nicht viel anfangen zu können. Es war darum auch nur ein Opfer der Freundſchaft, was ihn im Sommer 1849, nach langem Zureden, wie er ſpäter oft erzählte, veranlaßte, für den flüchtig gewordenen Pfau proviſoriſch die Redaktion des politiſchen Witzblattes „Eulenſpiegel“ zu übernehmen. Der unverhüllt republikaniſche Geiſt des Blattes, deſſen keckes Gebahren er vergeblich zu mäßigen ſuchte, führte den überdieß in ſolchem Geſchäft gänzlich Unerfahrenen in allerlei Konflikte mit der längſt wieder erſtarkten Staatsgewalt. Es war kaum anders zu erwarten, als daß es den Idealiſten einmal gründlich packen werde, wo die klugen Kinder dieſer Welt ſich fein hinauszuretten wußten. Ein Bild „Der deutſche Augiasſtall“ in Nr. 5 des Jahrganges 1850, welches er nicht gezeichnet hatte, aber für den Einſender vor dem Schwurgerichte vertrat, brachte ihm wegen „Majeſtätsbeleidigung“ unter Verluſt der bürgerlichen Ehren- und Dienſtrechte eine Feſtungsſtrafe von 8 Monaten ein. Er verbüßte dieſelbe im Sommer 1850 und Frühjahr 1851 auf dem Hohen-Aſperg. Nicht ohne Humor rühmte er nachmals öfters die gute Gelegenheit, welche ihm jener ſtille Aufenthalt zur Ausreifung und Abklärung ſeiner ganzen Weltanſchauung gegeben habe. — Nach ſeiner Freilaſſung nahm Weiſſer die alte Thätigkeit wieder auf und wagte es noch im Jahre 1851 ſeinen eigenen Herd darauf zu gründen. Er gewann an einer jungen Stuttgarterin, Karoline Pfeiffer, mit der ihn längſt eine tiefe Neigung verband, nicht nur eine treffliche Gattin, ſondern auch eine verſtändnißvolle, an Fleiß und Aufopferung redlich mit ihm wetteifernde Gehilfin ſeines Schaffens. Im Vertrauen auf ihre Mitwirkung konnte er im Jahre 1854 ein Werk in Angriff nehmen, welches der Welt von ſeinen Studien wie von ſeiner Kunſt gleich im Großen Rechenſchaft geben ſollte, ſeinen „Bilderatlas zum Studium der Weltgeſchichte.“ Es iſt auf der hieſigen öffentlichen Bibliothek noch nicht vergeſſen, mit welch’ eiſerner Ausdauer damals das Weiſſerſche Ehepaar durch eifrigſte Aufſuchung des Stoffes und gewiſſenhafteſte Nachbildung deſſelben der hoch geſtellten Aufgabe gerecht zu werden ſuchte. Die Zeichnungen machte Weiſſer ſelbſt; eigenhändig lithographirt hat er aber nur 3 Blätter. Es ſollte nicht blos die politiſche Geſchichte der einzelnen Völker nach den beſten Darſtellungen aller Zeiten wiedergegeben werden, auch die Kulturgeſchichte wurde in umfaſſendſter Weiſe hereingezogen. Die erſte Abtheilung des erſten Bandes, vollendet im Jahre 1860, die Geſchichte des Alterthums (d. h. der Iſraeliten, Egypter, Aſſyrer, Perſer, Griechen und Römer) enthält auf 50 Tafeln nicht weniger als 1750 Darſtellungen. Wilhelm Nitzſchke, damals in Schwäbiſch Hall, war als Verleger gewonnen worden, der damalige Stadtpfarrer von Hall, jetzt Prälat hier, Dr. Heinrich Merz, als Kunſtſchriftſteller ſchon vorher rühmlich bekannt, übernahm es, den Text dazu zu ſchreiben. Die 2. Abtheilung des erſten Bandes (1862 vollendet), wozu Hermann Kurz den Text bearbeitete, brachte Lebensbilder aus dem klaſſiſchen Alterthum und Götter- und Heroenbilder, wozu noch die Lebensgeſchichte Jeſu kam, zuſammen auf 37 Tafeln. Der 2. Band, welcher erſt im Jahre 1868 ſeinen Abſchluß fand, gibt in 54 Tafeln die Geſchichte des Mittelalters und der neueren Zeit. Der Text dazu gehört wieder Heinrich Merz an. Es zeigte ſich im Verlaufe der Ausgabe des Werkes, daß der Plan doch faſt allzuweit geſteckt war; auch hatte ſich Weiſſer wohl im Anfang nicht genug gegen die überwältigende Menge des andringenden Details gewehrt; aber doch iſt das Ganze, ſo wie es jetzt vorliegt, ein Werk, das ſeinem Meiſter zur bleibenden Ehre gereicht. In unzähligen Lehrer- und Schülerhänden hat es durch ganz Deutſchland ſeine Aufgabe erfüllt, „die Kunſt in den Dienſt der Geſchichte und die Geſchichte in den Dienſt der Kunſt ziehen zu helfen und ſo die echte, allſeitige Bildung in der Jugend und in der Nation zu fördern.“ Es war eine große Genugthuung für Weiſſer, daß kein geringerer als Karl Schnaaſe ſelbſt (im Deutſchen Kunſtblatt) und auch ſonſt Gelehrte wie z. B. Bähr (in den Heidelberger Jahrbüchern) öffentlich mit Anerkennung davon redeten. — Allein weder dieſe Arbeit, mit deren Abſchluß wir übrigens dem Gange der Dinge weit vorgegriffen haben, noch die Nebenbeſchäftigungen, zu welchen ſie nur eine ſpärliche Zeit übrig ließ, gaben ihm und den Seinigen ein ſicheres oder auch nur vorübergehend reichliches Brod. Als daher im Jahre 1858 das Inſpektorat der Kupferſtichſammlung aufgieng, dachten ſeine Freunde gleich an ihn, den ſie wirklich auch als den für dieſes Amt am Beſten ausgerüſteten Bewerber anſehen durften. Aber ihm ſelbſt, dem von Haus aus ſchüchternen Mann, den ſeine Verurtheilung noch menſchenſcheuer gemacht hatte, ſchien der ſonſt ſo unſcheinbare Aſperg wie ein unüberſteigbares Gebirge zwiſchen dieſen Hoffnungen und ihrer Erfüllung zu ſtehen. Wer ſich der damaligen Verhältniſſe erinnert, wird zugeben, daß in der That einiger Muth dazu gehörte, dem Könige einen verurtheilten Eulenſpiegels-Redakteur für ein Staatsamt vorzuſchlagen. Aber mit den Worten: „Er ſcheint doch der Tüchtigſte zu ſein und ſolche Leute, die ihre Erfahrungen gemacht haben, ſind mir oft lieber als andere,“ wählte König Wilhelm am 16. November 1858 den ihm von Staatsrath von Rümelin als erſten in Vorſchlag gebrachten Weiſſer zum Inſpektor des Kupferſtichkabinets. — In den Augen der Welt hatte er nun nicht blos ein Amt, ſondern ſogar eine Sinekure, freilich anfangs mit dem beſcheidenen Gehalte von 300 fl.! Vor ihm aber, der das Kupferſtichkabinet aus früherer Benützung kannte, lag in voller Klarheit eine thurmhohe Aufgabe. Man ſah es als ſein nächſtes Geſchäft an, daß er den von verſchiedenen Vorgängern unfertig zurückgelaſſenen Katalog der Sammlung vollende. Er aber wußte, daß ſowohl die Sammlung ſelbſt als der Katalog ſozuſagen auf dem Standpunkte des vorigen Jahrhunderts ſtehen geblieben war. Es konnte nur durch eine gänzliche Neukatalogiſirung geholfen werden, der ſpäter eine Neuordnung folgen mußte: daneben war aber der Beſtand mit äußerſt kärglichen Mitteln zu ergänzen und fortzuführen. Den erſten Theil dieſer Aufgabe, die Herſtellung einer neuen Aufzeichnung des Beſitzes führte er mit Hilfe ſeiner Gattin bis zum Jahre 1863 in einem Zettel-Kataloge von 240 Bündeln durch. Man muß ihn an der Arbeit geſehen haben, um zu wiſſen, wie viele Zeit ihn oft ein einziges Blatt, das wie tauſend andere erſt ganz neu zu beſtimmen war, gekoſtet hat. Nur eine ſo umfaſſende Kenntniß der Geſchichte der Malerei, der Kupferſtecherkunſt, Xylographie und Lithographie, wie Weiſſer ſie beſaß, und eine ſolch' bohrende Gelehrten-Gewiſſenhaftigkeit, wie ſie ihn beſeelte, konnte hier durchhelfen. Dabei behielt er die verſchiedenen Aufgaben eines Katalogen, die Sicherung des Beſitzes, die Verwerthung für praktiſche Kunſtzwecke, die Verwendung für kunſtgeſchichtliche Studien gleichmäßig im Auge. Seine kunſtphiloſophiſche Weitherzigkeit ließ ihn in einer Sammlung, welche durch die Einſeitigkeit früherer Vorſtände ſchwer gelitten hatte, auch das beachten, was früher als „minder werthvoll“ oder „entbehrlich“ bei Seite gelegt war. Von dem, was Weiſſer für Ergänzung und Fortführung der Sammlung geleiſtet hat, ſei nur aufgeführt: eine nahezu 200 Mappen umfaſſende Sammlung von Photographieen nach Handzeichnungen alter Meiſter, von den Photographen Braun in Dornach, Alinari in Florenz u. A. bezogen. Den Grundſtein zu dieſer Sammlung legte J. M. die Königin, welche die Thätigkeit Weiſſers an dieſer Stelle hoch zu ſchätzen wußte, im Jahre 1867 durch ein großes Geſchenk an Brauniſchen Photographieen, dem ſpäter noch andere Bereicherungen folgten. Ferner: eine Sammlung von Facſimiles und Heliographieen nach Stichen alter Meiſter, woran das Kabinet große Lücken hatte; eine Chodowiecki-

Sammlung, welche die Arbeiten dieſes Künſtlers bis auf wenige Numern umfaßt; eine Sammlung von Erzeugniſſen der neueren Bücherilluſtration in Holzſchnitt, worunter die Werke von Ludwig Richter, allein über 1000 Blätter, meiſt Probedrücke; eine von Kunſtſchülern und Künſtlern vielbenützte Sammlung von ganzen Werken und einzelnen Blättern zur Koſtümkunde. Außerdem ergriff Weiſſer jede Gelegenheit und alle nur immer auftreibbaren Mittel zur Ergänzung einzelner Abtheilungen der Sammlung, z. B. der Werke hervorragender Meiſter des XVI. Jahrhunderts wie Joſt Amman, Virgil Solis u. A., ferner von Stichen nach den italieniſchen Meiſtern des XVI. und XVII. Jahrhunderts, zu welch' letzterem Zwecke ihm wiederum bei Gelegenheit der hier im Jahr 1872 von Kunſthändler Gutekunſt abgehaltenen Auktion der Sammlung Durazzo J. M. die Königin mit einem Geſchenke von 500 fl. zu Hilfe kam. Auch die Abtheilung der Maler-Radirer, des Ornamentſtiches, der Bildniſſe wurden von ihm nicht vernachläßigt. Von Zeit zu Zeit gaben öffentliche Ausſtellungen im Feſtſaale der Kunſtſchule der Stadt eine Ahnung von dem allmählichen Reichthum der Sammlung, ebenſo wie von der Fähigkeit und Neigung des Vorſtandes, ihre Schätze nach allen Seiten hin zur Verbreitung zu bringen. Wer ſich in den öffentlichen Stunden oder auch außerhalb derſelben an ihn wandte, konnte, wenn er nur halbwegs ernſte Zwecke verfolgte, bei Weiſſer auf eine unbegränzte Dienſtwilligkeit zählen. Noch blieb die dritte Hauptaufgabe ſeines Amtes, die Neuordnung der Sammlung, im Jahre 1863 begonnen, und eine den modernen Anforderungen entſprechende Inſtandſetzung und

Aufbewahrung ihrer Schätze übrig, womit im Jahr 1874 begonnen wurde. Die Stiche mußten bei der Neuordnung aus den Sammelbänden, worin ein großer Theil derſelben eingeklebt war, herausgelöſt und in entſprechenden Folgen zuſammengelegt werden. Später wurden ſie gereinigt, ausgeplättet, ausgebeſſert und auf neue Kartons mit Charnieren aufgeheftet. Bei dieſen oft recht geduldfordernden mechaniſchen Geſchäften, denen er ſich aber mit derſelben Gewiſſenhaftigkeit unterzog, wie den wiſſenſchaftlichen Anforderungen ſeines Berufes, war es wiederum ſeine getreue „Frau Subinſpektorin,“ wie ſie unter Freunden ſcherzhaft hieß, welche ihr redliches Antheil von Arbeit auf ſich nahm. Ueber 30,000 Stiche ſind ſchon durch dieſe Behandlung gegangen. Wäre es ihm vergönnt geweſen, die ganze Sammlung auch nach dieſer Richtung durchzuarbeiten und in einem ihrer würdigen neuen Lokale aufzuſtellen, mit welchem Bewußtſein eines vollgeleiſteten Dienſtes hätte er ſeinen Lebenslauf abſchließen können! Es ſei uns vergönnt, hier den Wunſch einzuflechten, daß er wenigſtens einen Nachfolger finden möge, der das Begonnene in ſeinem Geiſte und mit nicht geringerer Sachkenntniß und Beharrlichkeit zu vollenden wiſſe. — Hat Weiſſer jederzeit in dieſem Amte die Hauptaufgabe ſeines Lebens erblickt, ſo war doch damit der Umfang ſeiner Leiſtungen nicht ganz abgeſchloſſen. Im Jahre 1862 wurde ihm ein Lehrauftrag für kunſtwiſſenſchaftliche Fächer an der K. Kunſtſchule ertheilt, in Folge deſſen er, bis zur Hieherkunft Lübkes, Kunſtgeſchichte, von da ab Koſtümkunde mit kunſtgeſchichtlichen Exkurſen vortrug. In welcher Weiſe er die Kunſtgeſchichte für junge Künſtler anregend und fruchtbar machen zu können hoffte, hat er bei ſeiner Bewerbung um dieſes Amt in folgenden Worten ausgeſprochen: „Ich gehe von der Anſicht aus, daß das künſtleriſche Talent, dem abſtrakten Denken in der Regel abgeneigt, nur dasjenige in ſich aufnimmt und tiefer verarbeitet, was ihm in der Form der Anſchauung entgegentritt. Das Kunſtwerk ſelbſt muß alſo den geeigneten Anknüpfungspunkt an die Hand geben, dem angehenden Künſtler auch dasjenige, was über dasſelbe hinauszugreifen ſcheint, und dies iſt ja eben die Geſchichte der Kunſt, zur lebendigen Vorſtellung zu bringen. Dieſer Umſtand ſcheint mir eine Lehrmethode zu bedingen, welche nicht ſowohl in der Art eines Handbuches auf ängſtliche Aufzählung aller Künſtlerſchulen, Namen und erhaltenen Denkmäler bedacht iſt, als vielmehr zunächſt von den unmittelbaren Intentionen des Kunſtſchülers auszugehen und deßhalb auf einer möglichſt ſpeziellen Betrachtung der geeignetſten Denkmäler zu fußen ſucht, um ſchließlich durch dieſelben zu dem lebendigen Verſtändniſſe des Entwicklungsganges der betreffenden Kunſtperioden und der Geiſtesrichtung, der ſie angehören, gelangen zu können.“ Richtiger hätte Weiſſer ſich ſeine Aufgabe nicht ſtellen können; daß er dieſelbe mit Liebe und Geſchick gelöst, dafür zeugt die dankbare Anhänglichkeit vieler Schüler und Schülerinnen, welche an ihm auch für ihre eigenen Arbeiten einen allezeit freundlichen und verſtändigen Berather fanden. Doch ſollte es ihm auch noch vergönnt ſein, eine öffentliche Probe davon abzulegen, wie er es verſtand, Kunſtwerke zu ſehen, zu erklären und in den Zuſammenhang der ganzen Kunſtgeſchichte zu ſtellen. Vergeblich hatten ihn ſchon längſt ſeine hieſigen Freunde, und nicht blos dieſe, ſondern hochangeſehene auswärtige Fachgenoſſen wie von Retberg, Lippmann u. A. zu beſtimmen geſucht, die reichen Schätze ſeines Wiſſens durch literariſche Verwerthung auch für weitere Kreiſe zugänglich zu machen. Aber, obwohl der Feder keineswegs unkundig, war er doch, wie das manchem von uns Schwaben zu gehen pflegt, nur ſchwer und ſelten zum Schreiben zu bringen. Es muß deßhalb Herrn H. G. Gutekunſt als Verdienſt angerechnet werden, daß er ihn vermochte, den erläuternden Text zu dem von ihm im Verlage von P. Neff herausgegebenen Werke: Die Kunſt für Alle. Eine Sammlung der vorzüglichſten Malerſtiche, Radirungen und Formſchnitte des 15—17. Jahrhunderts mit beſonderer Beziehung auf Kunſt- und Kulturgeſchichte in Photographiedrucken von M. Rommel (1877 ff. Fol.) zu übernehmen. Wer lernen will, wie man Kunſtwerke ſehen, verſtehen und genießen kann — es gibt freilich noch immer Leute genug, die das ungelernt zu können vermeinen! — dem wüßten wir keine beſſere Schule zu empfehlen, als dieſe in ihrer knappen Form ſo inhaltreichen Blätter. Bald von der Zeit- bald von der Kunſtgeſchichte, hier vom Künſtler, dort vom Gegenſtand ausgehend, ſucht Weiſſer immer zuerſt ſozuſagen den Brennpunkt der Wirkung eines jeden Blattes aufzuzeigen. Und mit welch' ſicherem Finger leitet er nun von hier aus das Auge über das Bild hin! Hier deutet er auf einen Glanzpunkt der Kompoſition, dort auf eine bevorzugte Einzelgeſtalt, an dritter Stelle vielleicht auf einen ſinnreichen Nebeneinfall; Eigenthümlichkeiten der Zeitanſchauung, der Sitten und Trachten bleiben nicht unerläutert; auch die Eigenheiten der techniſchen Ausführung, ſeien es Vorzüge, ſeien es Schwächen, finden ihre Erklärung. Leider ſollte auch dieſe Arbeit, wie ſein Werk an der Kupferſtichſammlung, unvollendet bleiben! Aber es freut uns, hier mittheilen zu dürfen, daß ſich dafür in Herrn Profeſſor Karl v. Lützow in Wien ein berufener Fortſetzer gefunden hat.*) — Noch müſſen wir einer Thätigkeit unſeres Freundes gedenken, die freilich im engſten Kreiſe verlaufen iſt, aber zur Ergänzung ſeines Charakterbildes nicht fehlen darf. Weiſſer war im Oktober 1863 zum Profeſſor ernannt und bei der Neuorganiſation der Kunſtſchule und der Sammlungen im Jahre 1867 als ordentliches Mitglied in das Lehrerkollegium dieſer Anſtalt gezogen worden. Es konnte nicht ausbleiben, daß dem Manne, der mit weitem Blicke das ganze Kunſtleben der Vergangenheit und Gegenwart überſchaute und mit ungetrübter Reinheit der Geſinnung in allen Stücken nur das Gedeihen der Anſtalt im Auge hatte, ein wachſender Einfluß im Rathe ſeiner Kollegen eingeräumt wurde. Was er klar bei ſich durchdacht hatte, das wußte er in fließender und überzeugender Rede darzulegen. Wir haben uns erzählen laſſen, daß oft an ſchwülen Sitzungstagen, wie ſie keinem Kollegium erſpart bleiben, ſein lange zurückgehaltenes Wort, plötzlich in vollem Strom ſich ergießend, wie ein aufhellender Gewitterregen gewirkt habe. In würdiger Weiſe vertrat er die Anſtalt wiederholt auch als Feſtredner beim Geburtstag S. M. des Königs mit wohl ausgearbeiteten Vorträgen über württembergiſche Künſtler, z. B. Karl Weitbrecht und H. Schickardt, ſowie über andere Gegenſtände. Selbſt die alten Verrücken des Weiſſer- und Gratianusſchen Stammbaumes hätten jetzt ihre Freude an ihm haben müſſen, wie er ſo daſtand, „jeder Zoll ein Profeſſor.“ — Der Gang ſeines äußeren Lebens verlief ſeit ſeiner Anſtellung ungewöhnlich ſtill und einfach. Es war vielleicht ein Fehler ſeiner Jugend geweſen, daß er, mit Ausnahme eines mehrmonatlichen Aufenthaltes in Frankfurt während der Parlamentszeit, immer in Stuttgart, einem damals für die Entwicklung eines Künſtlers und Kunſtgelehrten recht unglücklichen Orte ſitzen blieb. Nun führte ihn ſein Beruf wenigſtens noch ein paar Mal über die Grenze ſeines engeren Vaterlandes. Im Herbſt 1869 beſuchte er die Ausſtellung in München und ſah zum erſten Male auch die dortigen Kunſtſammlungen. Das Jahr 1871 führte ihn wiederum nach München und dießmal auch nach Dresden, deſſen reiche Sammlungen es eingehend ſtudirte. Im Spätjahr 1876 hielt er ſich einige Wochen in Wien auf, im Herbſt vorigen Jahres in Frankfurt und Karlsruhe. In ſeiner Familie waren drei Kinder herangewachſen, deren Erziehung er ſich ſehr angelegen ſein ließ. Einen Sohn, welcher ſich beſonders durch mathematiſche Begabung auszeichnete, verlor er im Jahre 1874 mit 22 Jahren durch Krankheit. Von ſeinen zwei Töchtern hat ſich die ältere unter ſeiner und Prof. Häberlins Leitung zu einer bereits ſehr anerkannten Malerin herangebildet, die jüngere iſt durch Frau Hofſchauſpielerin Wentzel gleichfalls für eine künſtleriſche Laufbahn vorbereitet worden. Dem Sohn einer verwittweten älteren Schweſter, welche vor zwei Jahren eine liebevolle Aufnahme in ſeinem Hauſe fand, widmete er eine väterliche Fürſorge. In den Augen des Herrn Verfaſſers von „Auch Einer“ mag es ihm zum beſonderen Lobe gereicht haben, daß er auch zwei Hündchen, die ihm zugelaufen waren, nicht wieder fortſchicken konnte. Weiſſer beſaß in der That, wie ſein Bruder Adolf, bei einer vielleicht angeborenen Neigung, die Gefühlsſeite nicht nach außen zu kehren, ein weiches und warmes Gefühl. Darum hat er auch, ſo zurückgezogen er ſonſt lebte, den abendlichen Verkehr mit gebildeten Männern, meiſt Künſtlern und Gelehrten, nie entbehren mögen. Aber an einem Tiſche, wo er ſaß, durfte nie ekler Stadtklatſch breitgetreten werden; vielmehr wurden nicht ſelten die ernſteſten Fragen der Menſchheit in tiefnächtigen Geiſtesſchlachten hin- und herbewegt. Weiſſer führte dabei in lebhafter Diſputirluſt, die er ſcherzhaft auf ſeine theologiſchen Ahnen zurückzuführen liebte, wohl manchmal etwas ſcharfe Stöße; aber man nahm ihm nicht leicht ein Wort übel, denn alles, was die Waffen der Rede heimlich vergiftet, Eitelkeit, Hochmuth, Neid hatte ja keinen Theil an ihm. In ſolchen Kreiſen auch des Vaterlandes Hoffnungen und Sorgen mit treuem Sinne zu erwägen, hat Weiſſer trotz ſeiner äußerlichen Abkehr von der Politik nie aufgegeben; ſchon längſt der nationalen Richtung zugewandt, konnte er ſich über die Aufrichtung des deutſchen Reiches mit einer Rückhaltloſigkeit freuen, wie das unter ſeinen früheren Parteigenoſſen etwa nur Hans Scherr gethan hat. — Sahen wir ſo den Strom ſeines geiſtigen Lebens immer breiter und ruhiger fließen, ſo machte den Freunden ſeine leibliche Geſundheit ſchon ſeit einigen Jahren mannigfache Bedenken. Nicht nur, daß ihn übermäßige Anſtrengungen und die mancherlei Sorgen allzuenger Lebensverhältniſſe vor der Zeit alt gemacht hatten; wir konnten uns unmöglich verhehlen, daß namentlich der Winterdienſt in ſeiner Sammlung, welche ſich in einem unheizbaren Korridore der Kunſtſchule befindet, ſeine Geſundheit mit allzuhäufigen Erkältungszufällen zu untergraben angefangen habe. Es war deßhalb, als ihn zu Anfang dieſes Jahres eine Rippenfellentzündung befiel, alsbald den ſchlimmſten Beſorgniſſen Raum zu geben. Ein vierwöchentliches Krankenlager, auf welchem ihn bis zuletzt noch die ſchwere Frage des für die Zukunft ſeiner Sammlung ſo wichtigen Kunſtſchulebaues aufregend beſchäftigte, endigte am 26. Februar 1879 mit dem Tode. Es wirft einen tragiſchen Schatten über ſein Grab, daß er, noch ehe ſein Tagewerk ganz gethan war, in rüſtigen Mannesjahren abgerufen wurde; er ſelbſt aber war in ſeiner Weiſe zu fromm, um mit dem Schickſal darüber zu rechten.

---

*) Anmerkung 1882. Das Werk (50 Lief.) iſt ſeither längſt vollendet.

II.

Charakteriſtik

(Im neuen Reich 1879. Heft 15.)

Ich ſah den Verſtorbenen zum erſten Male in einer Sitzung der ſogenannten Kunſtkommiſſion beim Miniſter von Golther. Er trug einen Plan über die Grundſätze vor, welche bei künftigen Anſchaffungen für die Kupferſtichſammlung leitend ſein ſollten. Da die Mittel ſehr beſchränkte ſind, ſo hatte es dieſe Vorlage mit verwickelten Fragen zu thun; vom dringend Nothwendigen mußte unterſchieden werden, was Aufſchub duldet, mit Werth des Anzuſchaffenden und mit Zeitfolge der Anſchaffung, ſowie mit unbekannten Möglichkeiten von Kaufgelegenheit war gleichzeitig zu rechnen, der Eifer der Vermehrung und das kleine Budget hatten ein Abkommen miteinander zu ſuchen. Ich fand dieſen Knoten mit einer Klarheit gelöst, es ſprach aus dem ganzen Vortrage eine innere Wahrheit, eine ſchlichte Ueberzeugungskraft, die äußerſt wohlthuend war und mich alsbald für den Mann und den Menſchen gewann. Zugleich war dieſen praktiſchen Erwägungen zu entnehmen, daß hier ein Wiſſen zu Grunde lag, welches über das Maß, das wir bei Kupferſtichkennern vorauszuſetzen gewohnt ſind, weit hinausgieng; ja ſichtbar mehr als Wiſſen, ein wohlbeſtelltes, in Studien gereiftes, kunſtphiloſophiſches Denken war es, worauf dieſe brave und feine Arbeit ſchließen ließ.

Wie ſehr fand ich dieſen Schluß beſtätigt, als ich in der Folge den trefflichen Mann näher kennen lernte! Weiſſers Studien und Kenntniſſe umfaßten nicht nur mit der Geſchichte des ſpeziellen Zweigs der Kunſt, auf welchen ſein Amt ihn wies, die Geſchichte der Kunſt überhaupt, ſondern mit dieſer zugleich die Kulturgeſchichte, d. h. zunächſt die Geſchichte des Koſtüms in dem bekannten weiteren Sinne des Worts. Die Kulturgeſchichte aber ſchließt ja nicht nur den formellen Bildungsgang der Menſchheit in ſich, ſondern auch die Entwicklung von Staat, Geſellſchaft, Wiſſenſchaft, Religion. In dieſem ganzen großen Felde iſt, wenn man tiefer ſehen, nicht an der Oberfläche bleiben will, ohne philoſophiſches Denken nicht auszukommen. Nicht Philoſoph von Fach muß man darum werden, aber Nahrung, Uebung dem Denktriebe zuführen, und daran hat es Weiſſer nicht fehlen laſſen. In jenen Jahren ſchon, da er noch Lithograph war, hat er in ſolcher Geiſtesarbeit manche Nächte bei einſamer Lampe durchwacht. Ein ausübender Künſtler, dem es ein ſo ernſtes Anliegen iſt, die bloße Halbbildung zu überwinden, wird aber vor Allem den Drang fühlen, das innere Weſen eben der Sphäre, in welcher er thätig iſt, an der Hand der einſchlagenden Literatur zu ergründen. Weiſſer hat ohne die Erleichterung, die der Studirende an einer Hochſchule genießt, ſtreng geſchriebene Werke über das Schöne, über die Kunſt, die Künſte mit unverdroſſener Anſtrengung durchgearbeitet. In der Kunſtgeſchichte hat ſich jetzt eine Richtung aufgethan, hat Raum gewonnen, iſt aber glücklicher Weiſe noch nicht ans Ruder gelangt, ein Zunftgeiſt, der auf ſolche Gedankenarbeit, auf das Geltendmachen philoſophiſcher Bildung in dieſem Felde vornehm verächtlich herunterſieht. Die Meinung iſt, wo das denkende Eindringen in den Geiſt eines Kunſtwerkes, eines Künſtlers beginnt, da beginne das „abſtrakte Theoretiſiren", die Loſung iſt „das Exakte, das Techniſche". Es begreift ſich, wie dieſe Reaktion enſtanden iſt. Die Zeit der Sentimentalität, dann der Romantik und der Schellingſchen, hierauf der Hegelſchen Philoſophie im jugendlichen Stadium ihres konſtruktiven Verfahrens, brachten uns an der Stelle des wahren Kunſturtheils die ſchöne Phraſe und dann die Auflöſung, die Zerſetzung des lebendigen, konkreten Kunſtgebildes in Ideen. Aber die begreifliche, begründete Gegenwirkung hat das Kind mit dem Bade ausgeſchüttet. Durch kritiſches Urkundenſtudium das Leben und den Bildungsgang eines Künſtlers, das Datum ſeiner Werke, durch Prüfung ſeiner Art von individueller Technik die Echtheit der ihm zugeſchriebenen Werke feſtſtellen, einen Stil in der äußeren Beſtimmtheit ſeiner Formen ſchildern: dies und Verwandtes iſt immer noch nicht Geſchichte, nicht wirkliche ganze Geſchichtſchreibung. Das heißt noch immer nach Schätzen graben und froh ſein, wenn man Regenwürmer findet, es heißt immer noch an der Schaale herumtaſten, heißt nichts weiter, als die Unterlage, den Unterbau für die eigentliche Aufgabe der Kunſtgeſchichte herſtellen. Freilich iſt die Schaale durch ihren Kern bedingt, geformt, läßt ihn alſo errathen, aber um in den Kern wirklich einzudringen, dazu will es doch andere Werkzeuge, als womit man die Schaale unterſucht, oder, beim erſten Bilde zu bleiben, die Grabarbeit fertig bringt. Gewiß nicht unmittelbar und allein Philoſophie des Schönen und der Kunſt, nein! vor allem das Talent der Anſchauung, der beſeelte Nerv iſt vonnöthen, der in die innerſte Signatur eines Künſtlers oder Kunſtwerkes, ſeines Stils, des Stils einer Schule, einer Periode ſich einlebt, kongenial ſich verſenkt. Aber genügen kann doch auch dieſe Gabe nicht, ein ſolches Talent will gebildet, eine ſolche richtig organiſirte Kunſtſinnlichkeit will durchſetzt, durchwirkt ſein mit Gedanken, mit Standpunkten, mit Begriffen und Namen für Begriffe, wie ſie nur die Vertrautheit mit der Kunſtphiloſophie, ihrer Geſchichte, mit den Controverſen über die wichtigſten Grundfragen im Gebiete der äſthetiſchen Forſchung darreicht, will ausgeſtattet ſein mit einem Vorrath von Schlüſſeln, wie ſie nur in dieſer, der Menge verſchloſſenen Werkſtätte ſich finden. Nur ſo ausgerüſtet wird das Auge und die Phantaſie, die dazu angethan ſind, einem Kunſtwerk, einem Künſtler, einem Stil in die Seele zu ſehen, auch dahin gelangen, daß ſie fähig ſind, ſich in der Form des Urtheils auszuſprechen. Der Gegenſtand dieſes Urtheils iſt die Einheit des Kernes mit der Schaale, der Seele des Kunſtgebildes mit den Formen ihres Leibes. Der Kern iſt die Phantaſie, die Beſtimmtheit der Phantaſie in einer Zeit, einem Künſtler. Dieſer Phantaſie muß der Forſcher nicht nur Phantaſie entgegenbringen, ſondern er muß in der Pſychologie der Aeſthetik bewandert ſein, ſonſt wird er über die Miſchung bewußter und unbewußter Seelenkräfte, um die es ſich handelt, nichts zu ſagen, in dieſes Helldunkel keine Linien zu ziehen wiſſen. Und doch tritt hier erſt das wahrhaft Konkrete in die Kunſtbetrachtung ein. Und dies Konkrete heißt in der neueren „hiſtoriſchen“ Schule abſtrakt im ſchlimmen Wortſinn, während die Abſtraktion der Schaale, an der ſie herumſchabt, ihr als das echt Konkrete gilt. Hiermit wird der Geiſt ausgeſchloſſen; Geiſt haben, Geiſt zeigen heißt in dieſem Lager leeres Stroh dreſchen, Salbadern, ſich als Ignorant, als Schwätzer bekennen. Suchſt du Einlaß in dieſe Kirche, ſo hüte dich ja recht wohl, philoſophiſche Bildung zu zeigen, ſonſt wirſt du als Profaner ausgeſtoßen. Die Kunſtgeſchichte wird auf dieſem Wege verſauern, verbauern, ihr Stolz gegen die Kunſtphiloſophie, die Aeſthetik iſt Bauernſtolz. Er wird ſich dadurch ſtrafen, ſtraft ſich ſchon jetzt dadurch, daß die Verächter der philoſophiſchen Bildung juſt in das verfallen, was ſie mit anfänglichem Rechte bekämpften: wo das eigentliche Urtheil beginnen ſollte, da wird der ſo verarmten Scheinwiſſenſchaft nichts übrig bleiben, als gerade die dürftigen Ueberbleibſel des Wortkrams der abgebleichten Sentimentalität und Romantik, womit die Sprache des Gallerieenpublikums ſich aufputzt: „entzückend, rührend ſchön, hold, reizend, hinreißend, gewaltig, rieſig“ u. dergl.: mit dieſem Lexikon im Torniſter wird der Handwerksburſch der Kunſtgeſchichte gegen den Studenten der Kunſtgeſchichte ſein Feldlager beziehen. Freilich iſt die Sprache unzulänglich, die Anſchauung wiederzugeben; der eindringende Geiſt wird daher mit ihr ringen, ihr Neubildungen abnöthigen; dem Manne der „Akribie“ wird ſie aber, wie ſie iſt, als zulänglich und daher auch dies Ringen als Unnatur erſcheinen.

Nahe genug liegt ein Seitenblick auf die Literaturgeſchichte. Auch in dieſem Gebiete war es nur ganz an der Zeit, daß das akribiſtiſche Prinzip ſich Geltung verſchaffte. Aeſthetiſirendes, auch einſeitig ethiſirendes Urtheil auf dem ſchwanken Grunde leichtgenommener Vorunterſuchung herrſchte breit genug, um die Gegenwirkung herauszufordern. Wie weitab kann ein ſolches Urtheil fehlſchießen! Wer geſtimmt wäre, die exakten Studien über die Achſel anzuſehen, der bedenke doch nur, um ein wahres Kinderbeiſpiel anzuführen, das Eine: er glaubt ſeinen mittelbaren Quellen, daß ein Werk A nach einem Werk B entſtanden iſt, und ergeht ſich unbedenklich über den Einfluß von A auf B; unterdeſſen berichtigt die ſtrengere Forſchung die Jahreszahl und zeigt, daß es ſich umgekehrt verhält! Oder, von der innern Einheit einer Dichtung zu ſprechen, wie friſchweg wußte man ſolche in Goethes Fauſt aufzuzeigen zur Zeit, da man noch verſäumte, die Folge der Entſtehung ſeiner Theile genauer, als man ungefähr wußte, zu beſtimmen! Genug und faſt ſchon dies zu viel, um zu beweiſen, was ſich von ſelbſt verſteht; hier gilt es vielmehr, zu erinnern, daß auch in dieſem

Gebiet die Frage hoch an der Zeit iſt, ob denn Vorſtudien die Studien ſelbſt, ob Wiſſen als Reſultat von Stoffunterſuchungen Erkenntniß iſt? — Nun liegt freilich hier ein eigenthümlicher Knoten vor. Es ſind zwei grundverſchiedene Thätigkeiten, um die es ſich handelt, aber ebenſo klar iſt, daß es Thätigkeiten Einer Kraft ſein ſollten. Den Stoff durchforſchen und den Geiſt im Stoff erkennen: dies ſollte ja unbezweifelt das Geſchäft Eines und desſelben Mannes ſein. Die Gründe für dieſen Satz liegen auf der Hand. Der Stoffgräber findet doch nicht alles, was er ſucht; es ſind der Stellen nicht wenige, wo ihn die Notiz im Stich läßt; da beginnt nun das Schließen, das Schließen aus inneren Gründen, und um aus inneren Gründen richtig zu ſchließen, muß man doch wohl ins Innere zu ſehen fähig ſein, dem Geiſte Geiſt, der Phantaſie Phantaſie, dem Geſchmacke Geſchmack, dem Stil Stilverſtändniß entgegenbringen? Sagen wir nur zum Exempel: Lesart, Textkritik: man ſehe in die Philologie hinein und man wird in ein Magazin von Abſurdität blicken. Fällt mir da eine hübſche Konjektur ein, die ich neulich geleſen: Goethes Fauſt:

> Was grinſeſt du mir, hohler Schädel her?
> Als daß dein Hirn, wie meines, einſt verwirret
> Den leichten Tag geſucht und in der Dämmrung ſchwer
> Mit Luſt nach Wahrheit jämmerlich geirret —

da entdeckt ein Schlaukopf, es müſſe heißen: lichten Tag und der Setzer, verführt von dem Gegenſatz: ſchwer, habe licht in leicht verwandelt — feiner Kopf das! Geht es ſo in der Konjektur, ſo kann man ſich denken, wie es erſt in der Interpretation zugeht. Man ſollte einmal eine Blumenleſe, namentlich aus der Erklärungsgeſchichte ſo kühner Dichter wie Aeſchylos und Shakespeare, ſammeln, es gäbe einen herrlichen Strauß. Auch von der Diagnoſe über Echtheit und Unechtheit wäre ein Wörtchen zu reden, doch ſoll in unſerem Zuſammenhang bei dieſem verdrießlichen Bilde nicht zu lang verweilt werden; ſchließen wir dieſe Bemerkungen ab mit der Rückkehr zur der Bezeichnung: eigenthümlicher Knoten. Was an ſich zuſammengehört, das beliebt die blind begabende Natur ſo häufig zu trennen: Organ und Luſt zur Stoffnachſpürung und eindringenden Geiſt. So lang es eine Wiſſenſchaft gibt, wird einem Fauſt ein Wagner gegenüberſtehen. Wir *haben* Kräfte, Talente, in denen die Zwei vereinigt ſind, ſie fehlen weder der Kunſtgeſchichte noch der Literaturgeſchichte, aber es ſind nicht viele und breit, jetzt beſonders breit lagern ſich die Regenwurmgräber ihnen gegenüber. So wird es jederzeit eine empiriſtiſche neben einer intuitiven und denkenden Geſchichtſchreibung geben. Aber ſie ſoll ſich beſcheiden, bloßer Diener zu ſein. Die Kärrner, die den Stoff zuführen, ſind nicht die Baumeiſter. „Empiriſtiſch“ habe ich geſagt; dafür gebraucht man auch: induktiv. Nimmt man aber dies Wort genauer, ſo iſt die geiſtarme Stoffſammlung wahrlich nicht induktiv, denn ſie führt ja nicht hinein.

Im Grund erinnert dies alles — subtractis subtrahendis — auch an den Ranganſpruch, den in unſerer Zeit die Naturwiſſenſchaft gegen die Philoſophie erhebt. Gemeinſam iſt der jetzigen Richtung in allen dieſen Sphären der Wahlſpruch: das Objekt erſt genauer kennen lernen! In dieſem Sinn iſt der geſammte Zug der Wiſſenſchaften in unſerer Zeit hiſtoriſch zu nennen; aber leider ebenſo gemeinſam iſt ihnen die Neigung, den Nachſatz wegzulaſſen, den das „erſt" in dieſem Wahlſpruch fordert: das Wort läßt ja ein nachfolgendes „ehe" erwarten und der Nachſatz müßte doch heißen: ehe das Subjekt daran geht, die geſammelten Erfahrungen in allgemeine Gedanken zuſammenzufaſſen, den Stoff in Geiſtbeſitz zu verwandeln, was ja doch allein der Zweck ſein kann, wofür man ſich die Mühe auflegt, Stoff zu ſammeln.*)

Es iſt im Sinne Weiſſers geſprochen, was ich hier zunächſt über Kunſtwiſſenſchaft geſagt, dann weiter auf andere Disziplinen ausgedehnt habe. Er war eben mit einem Artikel gegen rohe und boshafte Kritiken beſchäftigt, die gegen eine kunſthiſtoriſche Schrift von der Schule der bornirt Exakten ausgegangen, als der Tod ihn hinwegnahm, und es war vorauszuſehen, daß die Arbeit nicht matt und flach, ſondern ſchneidig und feurig ausfallen werde, denn er war ein herzlicher Gegner dieſer Geiſtesverachtung. Sein Geſpräch über Kunſt, Künſtler, Kunſtwerke, Kunſtepochen ſtrebte ſtets in die Tiefe, er ſprach von Formen nie anders, denn als von einer Mimik, worin die Seele ſich kund gibt, und verfolgte dieſe in die feinſten Eigenheiten der Handſchrift des Künſtlers, er ſprach von Stil, von Koſtüm nie anders, denn als vom Kleid um die Glieder eines Innern, worin der Charakter dieſes Innern ſich ausprägt. Seine Gedanken ſuchten nach einem Centrum und bewegten ſich von da wieder nach den Radien des Centrums. Als motoriſchen Hauptnerv im geſchichtlichen Gange der Künſte hatte er insbeſondere den im Weſen der Phantaſie an ſich begründeten, immer neu auftauchenden Gegenſatz eines ſogenannt idealiſtiſchen und eines realiſtiſchen Stiles begriffen; nicht jedoch, als meinte er, die Kunſtgeſchichte decke ſich mit dieſer Formel, ſofern ſie in unverſtandener Allgemeinheit hingeſtellt wird; er wußte ganz, daß dieſelbe erſt fruchtbar wird, wenn man erkennt, wie der Gegenſatz in unendlichen Geſtaltungen immer verändert wiederkehrt, nach immer neuen Verſöhnungen und Ausgleichungen hinarbeitet und ins Feinſte der individuellen Eigenart ſich veräſtet. Er ſelbſt neigte zum idealiſtiſchen Pol, ohne Einſeitigkeit natürlich; wie könnte ein ſeines Amts ſo würdiger Kupferſtichkabinets-Direktor über einem Raphael einen Rembrandt verkennen! Der beſcheidene, redneriſch ungewandte Mann wurde warm und ergoß ſich in fließenden Worten, wenn ein ſolches Geſpräch tiefer und tiefer drang, und eine Fülle des Wiſſens kam zu Tage, wie ſie ſonſt nur in einem Leben ſich erwirbt, das ungetheilt der Wiſſenſchaft gewidmet iſt.

---

*) Es mag hier auf einen Artikel von R. Weltrich in der Augsburger Allgemeinen Zeitung 21. Juli 1880 aufmerkſam gemacht werden, der dieſe Verhältniſſe einläßlicher beleuchtet und mit beſonders feinem Urtheil beſpricht.

Spricht man vom Charakter eines Mannes, ſo iſt es vor allem die Temperatur der Thätigkeit im angewieſenen Felde des Berufes, wonach man zu blicken hat. War er Lohnarbeiter oder war er mit ganzer Seele, mit ſeinem beſten Selbſt dabei? Das iſt die Frage. Weiſſer lebte in ſeinem Amte, er lebte ihm. Wenn man angeſichts der jetzigen Zeitſtimmung, der geiſt-, pflicht- und ehrvergeſſenen großen Hetze nach Genuß und Geld oft ſorgenvoll ſich fragt: ſind ſie denn noch da, die Männer, die ganz ihrer Pflicht leben? ſind ſie noch zu finden, die Selbſtloſen, deren Liebe ihr Dienſt iſt? — ſieht man auf ein Leben, wie Weiſſers Leben war, ſo ſagt man ſich getröſtet: ja, ſie ſind nicht ausgeſtorben, oft ganz im Stillen, ganz im Verborgenen ſind ſie noch da. Sein Grundzug war die edle Leidenſchaft für ſein Amt, für ſein Schmerzenskind, ſeine Sammlung. Es iſt merkwürdig zu ſehen, wie ſpeziell ſich doch jeder Zweig menſchlicher Thätigkeit mit der Moral berührt! Man denke ſich eine ſchwach dotirte Sammlung, die doch ſchon manchen koſtbaren Schatz erworben hat und deren immer mehr erwerben ſoll: ſie verlangt einen Vorſtand, der mit dem wärmſten Eifer ihrer Mehrung das ſtrengſte Sparſyſtem vereinigt, und man begreift, wie dringend hier zu genügendem Umfang des Wiſſens, zur Bildung des Geiſtes überhaupt ein ſtrenger und reiner Charakter gefordert iſt; perſönliche Liebhaberei, Eigenwilligkeit, Schwäche gegen Verſuchungen zu unzeitiger Rückſicht und Gefälligkeit, zu momentaner, die Zukunft nicht berechnender Verſchleuderung der engbemeſſenen Mittel, und wie alle die Klippen heißen mögen: ein Mann, der da nicht ganz feſtſteht und dem ſein Schiff nicht theuer iſt wie ein Heiligthum, wird daran ſcheitern, und das Fahrzeug wird es zu büßen haben.

Solch ein reiner und ſtrenger Charakter war der Verſtorbene. Und um kargen Lohn hat er gedient, — man kann es ſagen, ohne irgend jemand zu beſchuldigen, Verhältniſſe ſind oft ſtärker, als der beſte Wille, aber man muß es ſagen. Weiſſer hat jederzeit mehr gethan, als er mußte und als ſein Sold ihm auflegte; bis herunter zu Geſchäften mechaniſcher Art, zu ſo manchen Handgriffen, wofür kein

Diener zu Gebote ſtand oder die er keinem anvertrauen konnte und wollte, weil es ſich um die Erhaltung höchſt werthvoller Schätze handelte, bis hinein in dieſe heikeln Einzelheiten gieng, treu unterſtützt von der Hilfe der einſichtsvollen Gattin, ſein unermüdlicher Fleiß. Die ſchwierigſte und intenſivſte ſeiner Arbeiten war die Herſtellung eines Katalogs ſeiner Sammlung. Welches Gebirg von Mühen da zu überſteigen war, wie es gelungen, ſie zu überwinden, und was hierdurch für die Sammlung geleiſtet iſt, davon gibt der obige Nekrolog eine dem ganzen Verdienſte des Ordners gerechte Würdigung. Ebenſo ſagt er in der nöthigen Kürze das Weſentliche über die ſchriftſtelleriſchen Publikationen Weiſſers „Bilderatlas zur Weltgeſchichte“ und „die Kunſt für Alle“. Was die letzteren zwei großen Werke betrifft, ſo wird man ermeſſen, welche Summe von Schwierigkeiten die Auswahl, die Zuſammenſtellung, die richtige Beſtimmung des Dargeſtellten, die Abfaſſung des Textes in ſich ſchloß und welche werthvolle, Unzähligen erfreuliche und nahrhafte Frucht auch hier dieſe Mühen getragen haben. Und Weiſſer arbeitete nicht leicht, er war ſtreng gegen ſich und that ſich ſchwer genug, wie er überhaupt das Leben ſchwer nahm; er machte für kleine Arbeiten ſtrenge Vorſtudien wie für große, arbeitete das Entworfene um und ruhte nicht, bis er das Ganze und ſeine Theile als reif anſehen konnte.

Und von all dem wußte die Welt blutwenig; das verſpürte nur, wen das Kunſtintereſſe in ſeine Sammlung führte, wer ſeine Werke las, wer in eingehendes Geſpräch mit ihm trat. Vielleicht nur zu ſehr das Gegentheil von Naturen, die ſich ausladen, ſich zu zeigen wiſſen, ja ſich vordrängen, die nicht ſchüchtern ſind, anzuläuten und Stiegen zu ſteigen für ihren Vortheil, — ein Bild männlicher, nicht ſchwächlicher Beſcheidenheit, ganz bürgerlich ſchlicht im guten alten Sinne: ſo hat er gelebt und ſo ſoll die Welt ihn kennen, nachdem er mitten in ſeinem Wirken uns entriſſen iſt. Es wäre wohl zu viel, wenn man ſagte, er habe in ſeinem Amte, in der ärmlichen Raumſpalte, worin heute noch ſeine Sammlung ſteckt, ſich aufgerieben, man ſoll nicht ohne zwingende Gründe das ſtarke Wort Märtyrerthum in Anwendung bringen, aber das iſt zu ſagen, daß die letzte Krankheit auf ſtärkere Widerſtandskraft geſtoßen wäre, hätte er ſich nicht in peinlicher Enge, in zu ungetheilten und zu ſchwach belohnten Mühen, in zu vielen tiefgrabenden Kümmerniſſen über ſo dornige Lebenswege abgemüdet. Und eben jetzt, da Ausſicht war, daß dieſe Wege ſich ſchlichten und lichten, daß die Mittel flüſſig werden, ihm die wohlverdiente Erleichterung ſeiner Lage und damit auch äußerlich die vollere Anerkennung ſeines Wirkens zu bereiten, da mit der Erweiterung des Kunſtgebäudes die Herſtellung eines geräumigen und würdigen Lokals für die Sammlung beſchloſſen iſt, eben jetzt mußte er den Seinen, den Freunden, dem Amte, dem Lande entriſſen werden. Soviel iſt gewiß: in ihm iſt einer von Jenen geſtorben, deren wahrer Werth erſt ganz erkannt wird, wenn ſie dahin ſind.

* * *

Ein internationaler Gruß.

(Hallbergers „Ueber Land und Meer“ April 1868. Verbeſſert, erweitert.)

Der Gruß kommt uns von einem Italiener aus der Schweiz zu, er wird jeden Freund der Poeſie dieſſeits wie jenſeits der Alpen herzlich erfreuen: „Traduzionelle e Imitazioni di Fr. Leop. Benelli. Zurigo, Fr. Schulthess 1868.“ Zwiſchen uns und dem italieniſchen Volk iſt die Scheidewand gefallen, der Zankapfel entfernt. Man mag tief beklagen, was im Jahre 1866 geſchehen iſt: wer es billigte, der müßte glauben, zwiſchen Politik und Moral beſtehe überhaupt kein Verhältniß; aber es iſt geſchehen. Italien hat das Seinige, und ſelbſt gegen Oeſterreich iſt mit der alten Herrſchaft der alte Haß geſchwunden. Zwei Völker, durch einen reizvollen und belebenden Gegenſatz auf den fruchtbarſten Bildungs-Austauſch gewieſen, können jetzt erſt ohne Rückhalt ſich die Hände reichen. Der Deutſche hat längſt die ſeinige ausgeſtreckt; ſtatt vieler Zeugniſſe ſei nur unſere blühende Dante-Literatur genannt: manche werthe Gabe wurde uns entgegengereicht, Dramatiſches und Lyriſches in die klangvolle Sprache übertragen; wer auch nur die Ueberſetzung des Fauſt von Guerrieri kennt, der weiß, daß wir nicht über Mangel an Liebe und Verſtändniß zu klagen haben. Hier nun wird uns ein Strauß von deutſchen

Blumen lyriſcher Dichtung geboten, die, in italieniſche Erde geſetzt, in ſüdlicher Luft, unter ſüdlichem Himmel Farbe und Duft eigenthümlich verändert haben. Dieſe Veränderung iſt ſchwer zu bezeichnen. Bald erſcheint ſie als eine Umſetzung in einen andern, doch verwandten Ton, bald als eine Steigerung, Ausdehnung, Entfaltung, wohl auch als eine Abſchwächung, doch nur auf einer Stelle, denn auf einer andern kommt reichlich wieder herein, was verloren ſchien, wie das ja bei allen Ueberſetzungen der Fall iſt, denn keine Sprache hat ihre Stärke genau auf demſelben Punkt wie die andere; ſchließlich aber wird Jeder, der den Strauß in die Hand genommen, beſchaut und ſeinen Duft gekoſtet hat, mit dem Gefühle reinen Genuſſes ſagen: ſchön und lieblich, und er wird das reizende Geſchenk dankbar in die Vaſe ſetzen, um Geſicht und Geruch ferner damit zu erfreuen.

Der Geiſt der italieniſchen Sprache iſt pathetiſch, redſam, ſtockender, dunkler Andeutung abgeneigt, vielmehr dazu geſtimmt, in ergiebigem Strome ſeiner reinen Klänge alles in Fülle zu entwickeln, in hellem Tageslicht auszubreiten. Schon die Formen, Wortbildungen und Beugungen ſind von längerem Athem, als die deutſchen, kurzzeilige Strophen unſerer Poeſie werden nothwendig gedehnter. Unter die reinſten Produkte unſerer Lyrik zählen wir jene Klänge, die nur wie gehaucht ſind, Laute, die im Sprechen zu verſtummen ſcheinen, Farben, die ein tiefes Helldunkel in nebligem Schleier gebunden hält. Und das wohl mit Recht, denn die lyriſche Dichtung iſt Poeſie des Gefühls, das reine Gefühl aber iſt nicht beredt, weil es nicht Bewußtſein iſt. Sage ich alſo: Benelli hat es gewagt, Goethes „Ruhe“

(eigentlich „Wanderes Nachtlied. Ein gleiches“), Mörikes „Agnes“ und „Denk' es, o Seele“ zu überſetzen, ſo wird man billig geſpannt ſein, wie es ihm gelungen iſt, und ich bin überzeugt, daß, wer dieſe Uebertragungen geleſen, ſagen wird: das iſt nun alles anders und doch auch ſo ſchön. In Goethes wunderbar rührender Strophe ſind aus den „Wipfeln“ Cypreſſen geworden; wir ſind nicht mehr im deutſchen Walde, aber das Bild der Cypreſſe ſtimmt. Der Schluß: „Warte nur, balde Ruheſt du auch,“ iſt aus ſeiner ahnungsvollen Dämmerung um eine zarte Linie ins Helle gerückt; der Ueberſetzer konnte nicht ſagen: riposi oder riposerai, das lautete im Italieniſchen trivial; er ſagt:

— — — Attendi, e tosto
Della pace nel sen tu pur cadrai.

In den Schoß des Friedens ſinken: das iſt entwickelter, wortreicher, als ruhen; aber wenn Goethe uns bedeutungsvoll im Ungewiſſen laſſen will, ob „ruhen“ heißt: ſchlafen oder: aus Zerſtreuung und Leidenſchaft ſtill betrachtend in das eigne Innere niedertauchen, oder: ſterben, ſo iſt dieſe ſchöne Ungewißheit des Sinns doch mit zartem Gefühl vom Ueberſetzer bewahrt. Die kurzen, verſtummenden Zeilen aber ſind zu längeren, in vier Hebungen verlaufenden geworden; das muß uns als eine Schwächung erſcheinen, allein, da ſie unvermeidlich, d. h. dem Genius der Sprache des Ueberſetzers einzig gemäß iſt, ſo bleibt einfach zu ſagen: dem italieniſchen Leſer wird des Aequivalents ſo viel geboten, als nur möglich iſt. Dagegen hat Mörikes tief wehmüthiges, im reinſten Geiſte des edelſten Volksliedes empfundenes, im ſanft klagenden Refrain ausklingendes „Agnes“ nur eine kaum merkbare Dehnung um einige Silben erfahren; zum Beweis, wie tief und ſchön Bild und Stimmung erhalten iſt, ſetze ich die dritte und vierte Strophe nebeneinander:

Um die Ernte wohlgemuth,
Wohlgemuth
Schnitterinnen ſingen.
Aber, ach! mir kranken Blut,
Mir kranken Blut
Will nichts mehr gelingen.

Mietendo il grano, in coro allegramente,
Allegramente
Cantano le compagne:
Ma tu, povera mesta, hai il core afflitto,
E un core afflitto
Non ha vigor, ma piagne.

———

Schleiche ſo durchs Wieſenthal,
So durchs Thal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tauſendmal,
Tauſendmal
Er mir Treu geſchworen.

Trascino il piede per fiorito calle
Lungo la valle,
In sogno abbandonata:
E salgo al monte, ov' ei ben mille volte,
Ben mille volte
M'ha la sua fè giurata.

Ein kleiner Fehler iſt nur, daß aus dem Roſenband im letzten Vers ein nastricin (Bändchen, kleine Schleife am Hut) geworden; es iſt ein langes, breites Band gemeint, von deſſen Flattern ſich die Phantaſie das genügende Bild muß machen können, um die Vorſtellung des Wankelmuths, der Untreue ſymboliſch daran zu knüpfen. Nicht minder rein und ſtimmungsvoll iſt Mörikes traumhaftes „Denk' es, o Seele“ wiedergegeben, ohne einen anderen Verluſt, als daß die den Athem gleichſam anhaltende kürzere Zeile, die je einer etwas längeren folgt, dieſer an Umfang, an Zahl der Hebungen gleich geworden iſt. Daß auch hier die Cypreſſe auftritt, wird noch weniger Widerſpruch finden, als daß Goethes „Wipfel“ in dieſen dunkeln Baum der Schwermuth und des Todes umgewandelt ſind, denn das „Tännlein“ iſt ja erleſen ſchon, mit dem Roſenſtrauch „auf deinem Grabe zu wurzeln und zu wachſen“.

Nicht ganz ebenſo iſt die Uebertragung des brütenden Helldunkels, des ahnungsvollen Zwielichts in Gottfried Kellers „Es iſt ein ſtiller Regentag“, einem der ſchönſten Gedichte des markigen ſchweizeriſchen Lyrikers und Novelliſten, geglückt; die ſeltſam gemiſchte, trüb heiter beſchauliche Stimmung fand wohl im italieniſchen Sprachvorrath nicht die hinreichenden Mittel des Ausdrucks.

Doch ich möchte mich nicht beim Einzelnen kritiſch aufhalten; im Ganzen und Großen ſcheint mir, es ſei dem Ueberſetzer der ſchwerſte Theil ſeiner Aufgabe, die Wiedergebung der Klänge, die im engſten, ungetheilteſten Sinn als lyriſch zu bezeichnen ſind, recht wohl gelungen. Wir blicken in ein zart und rein nachempfindendes Gemüth und es thut wohl, zu fühlen, daß unter den Lauten der fremden, volleren, ſinnlich ſchöneren Sprache das Herz ſo innig ſchlägt, wie unter den ſcheinloſeren, aber geſammelteren und tieferen der deutſchen.

Ganz anders natürlich iſt der Italiener in ſeinem Elemente, wo es gilt, Anſchauungen, Stimmungen, Leidenſchaften, Gedanken zu übertragen, die ſich in der breiten Welle des großen Stils bewegen. Hier darf er den Pomp, die würdevolle Pracht, das Feuer und Pathos ſeiner Sprache walten laſſen. Einen ganz beſondern Genuß darf ich jedem Leſer verſprechen von der Ueberſetzung eines Gedichts, worin uns Goethe längſt, ehe er Italien betrat, ſo täuſchend auf den klaſſiſchen Boden verſetzt hat, daß wir meinen, dort in den Umgebungen des Golfs von Neapel zu wandeln und ländliche Hütten an Trümmer römiſcher Tempel und Paläſte geheftet zu ſehen. Es iſt „Der Wanderer“, das hohe Bild voll Kunſtandacht und voll reiner Liebe zur geſunden Gegenwart der Natur, des Lebens, des rein menſchlichen Daſeins. Trotzdem, daß hier der Ueberſetzer ganz zu Hauſe iſt, daß ihm, um eine ſchöne Einzelheit anzuführen, für „Gefäß“ das antike anforetta zu Gebote ſteht, darf man ſich die Aufgabe wahrlich nicht leicht vorſtellen. Wie ſollte z. B. wiedergegeben werden: „Glühend webſt du über deinem Grabe, Genius!“? Für „weben“ konnte nicht das entſprechende tessere ſtehen. Benelli überſetzt: ardente spirto aleggia sul tuo sepolcro, o Genio! Glühender Geiſt flügelt über deinem Grab, o Genius! Gewiß ſchön, nur wäre wohl beſſer geweſen, zu ſetzen aleggi, denn der Genius iſt mit dem spirito identiſch. Als Probe der anmuthvollen Würde, womit das deutſche Gedicht im fremden Gewande ſchreitet, mag der Schluß hier ſtehen, worin der Dichter von den hohen, feierlichen Betrachtungen ſo rührend zum nächſten Menſchlichen, zum ſchlicht natürlichen Wunſch einlenkt:

Leb’ wohl!
O leite meinen Gang, Natur!
Den Fremdlings-Reiſetritt,
Den über Gräber
Heiliger Vergangenheit
Ich wandle.
Leit’ ihn zum Schutzort,
Vor’m Nord gedeckt,
Und wo dem Mittagsſtrahl
Ein Pappelwäldchen wehrt.
Und kehr’ ich dann

Addio! — Or tu guida i passi miei,
O Natura, dell’ errante straniero,
Che sui sepolcri delle sacre etadi
Il piè conduce. All’ asilo lo guida
Che dal gelo il difende, ove dai raggi
Dell’ ardente meriggio una selvetta
Di pioppi lo ripara. E allor che a sera

Am Abend heim
Zur Hütte,
Vergoldet vom letzten Sonnenſtrahl,
Laß mich empfangen ſolch' ein Weib,
Den Knaben auf dem Arm!

All' invocata mia capanna io torni,
Quando l'indora il sol col mesto addio,
Oh incontro a me tale una donna mova,
Beata d'un fanciul che al petto stringa!

Ungern verzichte ich darauf, durch Anführungen zu zeigen, wie prachtvoll in „Mahomets Geſang“, in den melodiſchen Tönen der Sprache Italiens rauſchend der Strom dahinrollt. Den „Geſang der Geiſter über den Waſſern“ hat Benelli in Reimen überſetzt; ſie wirken mit dem muſikaliſchen Tonfall der reinen Laute reizvoll zuſammen, dem innern Gehör und Geſicht Farbe und Klang des Bildes vorzuführen. Man vernehme nur folgende Stelle:

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann ſtäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen,
Wallt er verſchleiernd,
Leisrauſchend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmuthig
Stufenweiſe
Zum Abgrund.

Da eccelse rocche eletto*)
Sgorga quel puro getto
E quindi si dissolve
In nubilosa polve
Su scoglio che il riceve
E l'onda sua si beve;
Poi in ondeggiante velo,
Con dolce mormorio
Scende giù giù fino al profondo rio.

A ogni scheggia sporgente,
Che al cader suo s'oppone,
Spuma sdegnosamente,
E a poco apoco avanza
Fino all' abisso in fervorosa danza.

An die Ueberſetzung von Goethes Prometheus knüpfe ich eine Bemerkung, die ebenſogut ſchon im Anfang dieſer

---

*) „Eletto“ iſt wohl etwas gewagt für: herſtrömend von —

Beſprechung oder bei jeder von dieſen Nachbildungen Platz gefunden hätte, doch gerade bei dieſer, und zwar namentlich am Schluſſe ſich beſonders nahe legt. Man wird nicht behaupten, daß dieſer Monolog des Titanentrotzes in den vollen Tönen der Sprache Dantes und Michel Angelos ſeine finſtere Großheit eingebüßt habe. Doch geſchwächt iſt er da und dort, und zwar ohne Schuld des Ueberſetzers. Ein Mißgriff allerdings ſcheint es mir zu ſein, daß einzelne der Versgruppen mit Endreimen geſchloſſen wurden; die ſtolze Titanenſprache im Gedicht verſchmäht ſolche Abrundung, begnügt ſich mit dem freien Anklang an gemeſſenen Rhythmus. Doch es iſt etwas Allgemeineres, was ich zu ſagen habe, und enthält keinerlei Vorwurf für den Einzelnen. Benelli überſetzt die Schlußworte:

„Und dein nicht zu achten
Wie ich!“

ſo: A sprezzarti cosi, com' io ti sprezzo! Da iſt nicht nur überhaupt durch die Zuſammenfaſſung von zwei Zeilen zu Einer gedehnteren die Prägnanz der Kürze des Originals abgeſchwächt, ſondern dies geſchieht namentlich auch durch die letzten Worte. Goethes Schluß: „und dein nicht zu achten wie ich!“ fährt ſteil, ſcharf und ſchroff wie ein Stoß heraus. Nun wäre ein io am Schluß viel zu weich geweſen. Daher, obwohl der letzte Hauptnachdruck auf ich liegt, zieht Benelli vor, vielmehr sprezzo an den Schluß zu ſetzen und bereitet es durch avezzo als Reimfolge vor. Sprezzo hat eine energiſche Wurzelſilbe, aber vokaliſch ſchließt es doch wie io und dies führt uns zu einer allgemeineren, die beiden Sprachen vergleichenden Bemerkung.

Bei einem Bankett in Zürich trat ein Kollege, Profeſſor für italieniſche Literatur, nachdem Trinkſprüche in Deutſch, Franzöſiſch, Italieniſch gehalten waren, zu mir und ſagte: ich habe die Sprachen heute aufmerkſam verglichen und muß zugeben: das Deutſche hat doch die ſolideſten Knochen. Sonſt hatte er wie andere Ausländer unſerer Sprache gern ihre Härte vorgeworfen. Es iſt klar: was er meinte, iſt die Beſtimmtheit der Artikulirung, und dieſe liegt in der Herrſchaft des konſonantiſchen Wortabſchluſſes, der ja freilich dem Deutſchen zugleich ſeine Härte gibt. Ueber die Härte klagen iſt ungerecht ebendarum, weil das Deutſche ihr jene ſeine Beſtimmtheit verdankt. Goethe war in Venedig, mitten unter den Wohlklängen der italieniſchen Sprache, als er die übellaunigen Verſe ſchrieb:

„Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meiſterſchaft nah:
Deutſch zu ſchreiben. Und ſo verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem ſchlechteſten Stoff leider nun Leben und Kunſt"

und als er in einem andern Epigramm klagte, dem Schickſal wäre gelungen, in ihm einen Dichter zu bilden,

„Hätte die Sprache ſich nicht unüberwindlich gezeigt."

Bekanntlich war das Deutſche einſt viel reicher an vokaliſchen Endungen, erſt durch Stutzung derſelben in konſonantiſche iſt es ſo hart geworden (amisala-Amſel, mennisco-Menſch) und zur Härte iſt Lautabſchwächung gekommen, indem die klangvolleren Vokale A O U großentheils in das klangloſe E verdünnt wurden. Eine Hauptveränderung, die das Italieniſche mit dem Lateiniſchen vorgenommen hat, iſt dagegen die Aufweichung konſonantiſcher Endung zu vokaliſcher. Nicht ebenſo iſt (urſprünglich) die franzöſiſche (galliſche) Zunge mit dem Latein verfahren, ſie ließ den Konſonanten im Wortſchluß vielfach ſtehen, wo ihn der Italiener in Vokal umbildete (aiment—amano, sont (sunt)—sono), aber ſo ſehr ſchlug doch auch hier die Liebe zum weicheren Abſchluß vor, daß die Willkür eindrang und endlich Regel wurde, die Schlußkonſonanten einfach nicht zu ſprechen (état), oder ſammt der ganzen Schlußſilbe, wenn ſie ein n enthielt, in einen (häßlich) genäſelten Vokal zu verwandeln (présent), ebenſo auch mit einſilbigen Wörtern zu verfahren (fond, sont). Andrerſeits hat dieſe Sprache freilich auch End-Vokale ſtummgelegt und dadurch eine Menge von konſonantiſchen Endungen an die Stelle von (lateiniſch und italieniſch) vokaliſchen geſetzt (barba, arma—barbe, arme); es iſt aber nicht dieſer Zuwachs, ſondern jener Verluſt, was uns hier angeht. „Dein nicht zu achten wie ich“ würde im Franzöſiſchen ein moi als Schluß verlangen, moi klingt etwas voller, als io, wäre aber doch auch ein akuſtiſch unbequemer Schluß; die franzöſiſchen oi (oa) klingen doch immer wie ein Froſchquaken, nnd der Kraftſtoß im Schluß verlangt eben einmal einen Konſonanten.

Nun mag nur noch an zwei Beiſpielen gezeigt werden, was beide Sprachen mit ihrem Gewinn an Weichheit durch vokaliſche Endungen zugleich eingebüßt haben. Man nehme das Wort: Hat. Das iſt doch ein Wort, iſt artikulirt, hat Knochen. Der Italiener aber hat das lateiniſche habet in ha, der Franzoſe in a verwandelt. Jener ſpricht das h nicht, alſo haben beide für den Begriff Hat nur einen Vokal, denſelben, der zugleich den Dativ anzeigt. Ganz ſo ſind ſie mit dem Wort est umgegangen. Unſer Iſt iſt doch ein Wort, iſt artikulirt, hat Knochen. Jene beiden Sprachen aber haben von est nur das e übrig gelaſſen (der Franzoſe ſpricht ja das st nicht) — : denſelben Buchſtab, der auch „und“ bedeutet (der kleine Ausſprachunterſchied: offnes, geſchloßnes e iſt doch ganz ohne Gewicht). Nun iſt das aber eine Sünde an der Sprache, eine Leichtſinns- oder Weichlichkeits-Sünde, denn man ſoll kein weſentliches Zeitwort verlottern, ſo verkommen laſſen, daß es einem bloßen Caſuszeichen oder einem Verbindungslaute gleich wird.

Was haben aber dieſe Bemerkungen mit der Poeſie zu thun? Nun, das wird ſich an wenigen Fällen zeigen laſſen. Ein Dichter will etwa ſagen: „er ſucht nicht nur, er wünſcht nicht nur, er hat.“ Geht da die Kraft nicht verloren, wenn für dies Hat ein bloßes A ſteht? Oder: „er ſcheint nicht nur, er iſt.“ Wo bleibt der Nachdruck in Iſt, wenn ein bloßes E dafür ſteht? Nehmen wir noch ein nicht fingirtes Beiſpiel hinzu: Goethes Taſſo ſagt von ſeinen Geſtalten im befreiten Jeruſalem:

> Es ſind nicht Schatten, die der Wahn erzeugt,
> Ich weiß es, ſie ſind ewig, denn ſie ſind.

Der letzte Vers iſt im Klang unſchön, ein rechtes Beiſpiel für die ganz eingeſtandene phonetiſche Trockenheit, Hölzernheit der deutſchen Sprache; man ſehe oder höre hin: 6 (reſp. 7) J — wie lauter ſtechende Spitzen und daneben kein anderer Vokal als das blaße E.! Ein Holzbrett mit 6—7 ſpitzen Nägeln! Aber dann bedenke man das letzte Wort! Setze dafür: sono oder sont (sõ), ſo iſt das Mark der Bedeutung in dem Sind mit der hievon untrennbaren konſonantiſchen Deciſion in Brei zerſchmolzen.

Quod erat demonstrandum. Man ſollte alſo weniger auf die Härte der deutſchen Sprache ſchmälen, da ſo erkennbar iſt, welches Gut ſie um dieſen Preis einkauft. Theuer iſt er, das bleibt wahr; ſelbſt gegen das Intereſſe der vorſtehenden Vertheidigung erwähne ich noch namentlich die Häufigkeit der unſchönen, läſtigen Endung ung (althochdeutſch noch unga). Es beſteht freilich auch eine Pflicht, die uns durch ſolche Härte aufgelegt wird, ſie heißt: vermeide ſie nach Kräften, wo ſie nicht dem Sinngehalt durch ihre Energie dient. Leider iſt es deutſche Art, vielmehr nach der Regel zu handeln: ſteigere ſie ohne Grund! Eine entſetzliche Mehrheit unſerer Schriftſteller ſchreibt mit verſtopften Ohren. Der Dichter vor allem iſt berufen, uns hören zu lehren; er wird Härte nicht meiden, wird ſie wollen, wo ſie den genannten Zweck erfüllt, er wird, wo ſolcher Zweck fortfällt, mit feinem Nerve dem harten Material akuſtiſche Schönheit abgewinnen. Man leſe das Mignonlied einmal von dieſem Standpunkt und horche der Vokalfolge nur gleich in den erſten Zeilen, ſo wird man geleiſtet finden, was ich meine, und dem anklagenden Dichter ſeine eigene Leiſtung als Gegenbeweis vorzeigen.

Ich habe betont, daß Goethe im italieniſchen Lande weilte, als er jenes herbe Urtheil ſchrieb. Unmittelbar neben das Italieniſche geſetzt, gleichzeitig neben ihm vernommen iſt das Deutſche freilich ſehr im Nachtheil, ſeine Trockenheit, Härte erſcheint auf dieſer Folie noch einmal ſo hart und trocken, dürr, philiſteriös, und geblendet von der Klangſchönheit und Grazie der Nachbarin hat man nicht Zeit, die Kraft, Tiefe und den Reichthum der Mutterſprache zu bedenken. Daher, ſchließlich nur daher kommt es auch, daß deutſche Stämme unter romaniſche hineingeſchoben nach und nach ihre Sprache aufgeben; die Verkehrsnothwendigkeit zwänge ſie nicht dazu, ſie dürften ja nur mit Beharrlichkeit auf ihrer eigenen Sprache beſtehen, aber ihre Knarrlaute kommen ihnen, wenn ſie ſo oft darüber lachen und ſcherzen hören, endlich ſelbſt komiſch und beſchwerlich vor: das iſt's. Nur um ſo mehr freilich iſt es Pflicht des Staates, dem ſolche ausgeſetzte Glieder angehören, ſie gegen den verführeriſchen Andrang zu ſtützen und zu ſtärken, und zwar durch nachdrückliche Pflege der Schule. Was Oeſtreich hierin geſündigt hat und ſündigt, wie neuerdings der deutſche Schulverein gutzumachen ſtrebt, was der Staat verſäumt, weiß man.

Doch wir beginnen abzuirren; jetzt iſt unſer Geſchäft, zu zeigen und zu rühmen, was in künſtleriſcher Hand die italieniſche Sprache vermag, wenn ſie mit der weniger ſchönen, aber markigeren und reicheren deutſchen nachbildend, überſetzend wetteifert. Wir nehmen den Faden wieder auf und reihen zunächſt an Goethes Prometheus eine didaktiſche, doch ebenfalls im hohen, feierlichen Stil gehaltene Dichtung: Schillers „Bild zu Sais“. Für dieſe Art gemeſſen ſchreitender Würde iſt die italieniſche Sprache beſonders geſtimmt und mit wahrem Genuß wird man dem Kothurnſchritt des Ueberſetzers folgen. Man vergleiche nur die Versgruppe:

Hier ſteht er nun und grauenvoll umfängt
Den Einſamen die lebenloſe Stille,
Die nur der Tritte hohler Wiederhall
In den geheimen Grüften unterbricht.

Von oben durch der Kuppel Oeffnung wirft
Der Mond den bleichen, ſilberblauen Schein
Und furchtbar wie ein gegenwärt'ger Gott
Erglänzt durch des Gewölbes Finſterniſſe
In ihrem langen Schleier die Geſtalt.

mit der Wiedergebung:

Vi è giunto alfin; ma un orrido l'attornia
Silenzio sepolcral, rotto soltanto
Dal cupo risuonar del sacro asilo,
Che il rumore de' passi a lui tramanda.
Giù per l'azzurra volta argentea luce
Manda intorno la luna, e qual d'un Dio
La terribil presenza, a lui risplende
Sotto il chiaror di quell' augusta volta
Ricinto dal suo velo il Simulacro.

Nur das „langen" im letzten Vers iſt ausgeblieben und wird vermißt, denn es iſt weſentlich zu Bild und Stimmung beitragendes Epitheton.

Wir können hier beim Didaktiſchen noch einen Augenblick verweilen. Die Perle unter Schillers Lehrgedichten: „die Theilung der Erde" wird man mit gleichem Wohlgefallen in der Uebertragung leſen; das heiter Freie, licht und doch ernſt Bewegte, Schwebende macht ſich nur noch liebenswürdiger in der ſonoren, elaſtiſchen Sprache Italiens. In dem herrlichen Schlußvers hat allerdings die zweite Zeile Einbuße erlitten: „der Herbſt, die Jagd, der Markt iſt nicht mehr mein" iſt farblos überſetzt mit: „se ogni bene terreno io già donai," aber nicht darf man ſich an dem scanno in der letzten Zeile ſtoßen; im Deutſchen würde es ſtilwidrig klingen, wenn Jupiter ſagte: „ich habe dir eine

Bank da oben vorbehalten", aber das italieniſche Wort scanno wird öfters, ſelbſt von Dante, in hohem Sinne gebraucht.

Zwei fühlbare Lücken finden ſich in der ſonſt ebenfalls wohlgelungenen Ueberſetzung von „Das Glück und die Weisheit": im dritten Verſe iſt der Pflug und im letzten das „eilt, ſich zu ermorden" weggeblieben, das man aus „Salva l'amico" nur erſchließen kann.

Es war vorher von Gedichten hoch ſchwungvollen Inhalts die Rede. Wie dem Pathetiſchen, ſo kommt dem Tone des höchſten Entzückens der elektriſche Nerv unſerer ſüdlichen Nachbarn feurig entgegen. Doch will es mir ſcheinen, von der Sprache der glühenden Sehnſucht, im Tauſch unendlicher Liebe das All in ſich aufzunehmen oder ſich in es aufzulöſen, die im „Ganymed" ſtammelt, ſei in der Ueberſetzung etwas Weſentliches verloren gegangen, nämlich eben das Stammeln. Daß der Reim gewählt wurde, iſt wohl hier nicht als ein glücklicher Gedanke anzuſehen, denn er rundet ab, wo ein abgebrochener Ausruf weſentlich iſt, er muß öfters dehnen, wo der Flug der myſtiſchen Andacht keine Worte findet, den Satz zu vollenden. Man vergleiche am Schluß:

Aufwärts an deinen Buſen,
Allliebender Vater!

Padre amoroso d'ogni tuo creato,
Posar mi sia concesso
Nel tuo paterno amplesso!

Allein ich berufe mich hier auf die Bemerkungen, womit ich dieſe Anzeige eingeleitet habe. Wir dürfen der fremden Sprache nicht mehr zumuthen, als ihre Natur ihr erlaubt, und der italieniſche Leſer, in den wir uns doch nicht ganz verſetzen können, liest vielleicht mit voller Befriedigung, wo wir Lücken oder, ein andermal, ein Allzuviel finden, vernimmt, ungeſtört durch die Vergleichung, obwohl in anderer Tonlage, Klangfarbe und Variation dasſelbe Thema.

Ungleich näher bleibt am Originale Goethes „Mailied“. Es war nichts Kleines, dieſem geſchwellten, kurzen Athem des Entzückens in Strophen zu folgen, die nur um ein paar Silben verlängert ſind, die ganze Wonne der Empfindung ſo voll nachgefühlt in den engen Rahmen zu preſſen.

Noch iſt eine Gruppe von Gedichten aufzuführen, worin der Ueberſetzer ganz beſonders die Feinheit ſeines Gefühls bewieſen, worin ihm aber auch der Geiſt ſeiner Mutterſprache beſonders willig ſeine graziöſen Formen dargeboten hat: es iſt das Zarte, einfach ſchön Gefühlte, Weiche, Anmuthige und in nahe liegendem Uebergang das Schalkhafte, das heiter Spielende, das Humoriſtiſche. Wie rein in der Stimmung iſt Goethes „Nähe des Geliebten“ wiedergegeben, wie ſchön z. B. der zweite Vers:

Ich ſehe dich, wenn auf dem fernen Wege	Ti veggo allor che per lontana via
Der Staub ſich hebt;	La rena il turbo caccia,
In tiefer Nacht, wenn auf dem ſchmalen Stege	Se in notte oscura per smarrito calle
Der Wandrer bebt.	Il pellegrino agghiaccia.

Wie ganz tönt die Zartheit der reizend weichen Strophen der Gedichte „Gefunden“ und „Nähe“ in den reinen, ſüßen Klängen wieder! Das Bild voll griechiſcher, anakreontiſcher Anmuth vom „Nektartropfen“: wie freundlich ſchwebt es im ſchmiegſamen, fließenden, farbigeren Gewand am Auge vorüber und hier gewiß wollen wir die Endreime nicht tadeln. Man leſe z. B.:

Emſig waren drauf die Bienen
Hinterher und ſaugten fleißig:
Kam der Schmetterling geſchäftig,
Auch ein Tröpfchen zu erhaſchen;
Selbſt die ungeſtalte Spinne
Kroch herbei und ſog gewaltig.

Le industri pecchie a quella volta allora
Volaron tosto, e misersi a succhiare;
L'agile farfalletta affaccendata
Diessi pure a sorbire
Onde ottenerne un goccettino anch' essa;
Fino il deforme ragno ivi si volse,
E quanto più potè, più ne raccolse.

Nur in der Uebertragung von Hölty's „Frühlingslied" iſt der Ton nicht getroffen, der rührende Zug kindlicher proteſtantiſcher Frömmigkeit, Kirchenliederton, womit die zweite Strophe ſchließt, iſt verloren: „die ſchöne Welt" iſt mit cose si belle ſchwach wiedergegeben und die geputzten donzelle, die den Reim beſorgen, paſſen nicht in die Stimmung des Bildes.

Im Gebiete des Schalkhaften bewegt ſich der Ueberſetzer freier als ſonſt, die traduzione wird hier an manchen Stellen mehr zur „imitazione", aber wahrlich nicht auf Koſten des Originals; das allegro wird um ein paar Wendungen, Töne, nur ganz in der Tonart, bereichert und mit beſonderer Genugthuung nimmt man wahr, wie einſtimmig die ſo verſchiedenen Sprachen und Volksnaturelle ſich in dieſem wohligen Elemente zuſammenfinden. Wie allerliebſt nimmt ſich Goethes „Schäfer" in dem um Weniges faltigeren Rock aus:

Es war ein fauler Schäfer,
Ein rechter Siebenſchläfer,
Ihn kümmerte kein Schaf.

Oziosi dì traeva un pecoraio.
Un vero dormiglione,
Nè vi so dir se lo movesse un guaio.

Ein Mädchen konnt' ihn faſſen:	Dato il piede d'amor entro la rete,
Da war der Tropf verlaſſen,	Perdette Ser Pacione
Fort Appetit und Schlaf!	L'appetito, i bei sonni e la sua quiete.
Es trieb ihn in die Ferne,	E astronomo di cor più che di mente,
Des Nachts zählt er die Sterne,	Noverava le stelle
Er klagt' und härmt' ſich brav.	Sospirando a nottate allegramente.
Nun da ſie ihn genommen,	Ma d'amoroso poi fatto marito,
Iſt alles wieder kommen,	Tornò lo *statu quo*,
Durſt, Appetit und Schlaf.	Tornò il sonno, la sete e l'appetito.

Nur im dritten Vers erwartet man ſtatt: allegramente: tristamente. — Die „Fröſche“ haben noch größere Vorſätze, als bei Goethe, ſie wollen, wenn das Eis ſchmilzt, auch Akrobaten werden:

E esercitar cosi la gamba alata
Da oscurarne la fama a un' acrobáta,

ein ganz ergötzlicher kleiner Zuſatz! Um ein paar Zeilen erweitert klingt doch ganz gleich anmuthig die Selbſt-Ironie in „Il proprio inganno“ wie in Goethes Original: „Selbſtbetrug“ und mit ungetheiltem Wohlbehagen, ausgenommen eine Stelle, wird man „Der Knabe und die Müllerin“ in dieſer Uebertragung leſen, die mit dem feinſten Taſtſinn dem ſchelmiſchen Gange des Dialogs, dem Wiederklang des neckiſchen Sinns in Reime folgt. Die Stelle, die ich ausnehme, findet ſich am Schluß, wo die Worte:

„Euer ſchönes dunkles Kleid
Thät mir leid
So weiß zu färben“

überſetzt ſind:

E poi sporcar del nobil suo vestito
Col bianco il bel colore,
Davver non avrei core.

Goethes Worte geben ja den einzigen Grund an, warum auf der Stelle verrathen iſt, wer die ſchöne Müllerin küßt; „Geſchichten“ gäbe es gerade darum; das poi ſcheint überflüſſig einen zweiten Grund zu nennen.

Ich ſchließe, ohne ſämmtliche Gaben dieſer willkommenen Beſcheerung beſprochen zu haben. Außer den hier erwähnten Stücken kommen Dichtungen von Uhland, Wilhelm Müller, Lenau, Grün, G. Keller, auch des Verfaſſers Trinklied an die Reihe; doch die aufgeführten Proben werden hinreichen. Wer dieſes Geſchenks ſich ganz erfreuen will, dem rathe ich, die Ueberſetzungen ſich laut vorzuleſen oder beſſer, Gelegenheit zu ſuchen, ſie aus italieniſchem Munde zu vernehmen. Klang und Inhalt hängt in einer ſo viel naturvolleren Sprache inniger zuſammen, als in unſerer nordiſchen; es handelt ſich aber nicht bloß vom Klang, ſondern auch von der Accentfolge, vom Rhythmus, und ſchwer wird es ein Deutſcher dahin bringen, ſich in das freiere und doch feingewogene Verhältniß der Hebungen und Senkungen im italieniſchen Verſe ſo einzuleben, daß er im Vorleſen ſeine Gewichte ganz zur richtigen Geltung zu bringen vermag.

Man ſagt im Schwäbiſchen von einer guten Speiſe: das ſchmeckt nach mehr. Hier iſt nicht nur Talent, ſondern man fühlt aus der Wahl des Uebertragenen wie aus der Leiſtung eine liebenswürdige Perſönlichkeit heraus; Adel und Zartheit der Empfindung, hoher Sinn und ſchwebende

Leichtigkeit des Humors, jenes ſinnlich geiſtige Organ, jener Nerv, der richtig taſtet und nachfühlt, ſind Eigenſchaften, die den natürlichen Wunſch begründen, dem freundlichen welſchen Gaſte von Florenz auf dem Boden, wo die Völker-Genien ſich verbrüdern, noch öfter die feine Hand zu drücken.

Zuſatz.

Italien hat ſeither Umwälzungen in ſeiner lyriſchen Poeſie durchlebt, Heine iſt aufgekommen, das gefährliche Element der Ironie eingedrungen, man ſpricht von Eineare (Heiniſiren). Um ſo mehr mag es an der Zeit ſein, auf eine Erſcheinung wieder zu verweiſen, welche unſere ſüdlichen Nachbarn an den reinen, lautern Born geſunder Lyrik zurückführen hilft.

Voltaire.

Sechs Vorträge von D. Fr. Strauß.

(Deutſche Vierteljahrsſchrift von Cotta 1870.)

Es iſt nicht wenig, wenn man ein Buch mit den Worten begrüßen kann: ſo etwas hat uns juſt gefehlt; es iſt noch lang kein Prädikat, das den Werth desſelben im Mittelpunkte bezeichnet, aber es iſt kein übles Prädikat, wenn wir es ein *hülfreiches* Buch nennen dürfen. In der That, die Leute werden nicht zu zählen ſein, die einmal über Voltaire die Wahrheit erfahren möchten und nicht wiſſen, wie ſie dazu gelangen ſollen. Die befangenen freilich, die Köpfe, die im Vorurtheil ſtehen, und die Trägen, die nicht gern ſelbſt ſehen, ſind fertig: er war frivol — und damit Punktum. Wer aber nicht gern nachglaubt und nachſpricht und wer weiß, wie der Mann doch eine Zeit- und Geiſterſtrömung in ſich zuſammengefaßt und in verdoppelter Wirkung wieder ausgeſtrahlt hat, der iſt gerade ihm gegenüber in keiner geringen Verlegenheit. Denn wie Viele haben Zeit, aus dem Gebirge von Schriften und Flugblättern ſich des Mannes richtiges Bild zuſammenzuleſen? Welchem Urtheil aber, wenn man ſich nicht aus den Quellen ſein eigenes bildet, ſoll man trauen, da ſich dieſe Urtheile ſo widerſprechen, daß ſie dadurch ſelbſt ihre Einſeitigkeit verrathen? Es verhält ſich ja hier nicht wie mit andern Männern, von denen bedeutende Geisteswirkungen ausgegangen ſind: weniger als irgend Einen unter denſelben hat man Voltaire beiſammen: wie ſein Geiſt und Charakter ſchillert und ſchwer zu finden iſt, ſo weiß man von ſeinen Schriften nicht zu ſagen: lies dies oder dies, da haſt du den Mann. Daher ſind es gar nicht blos billig denkende Leute von mittlerer Bildung, die ſich nach Aushilfe ſehnen, ſondern in den Kreiſen der Wiſſenſchaft ſelbſt, da es in jeder ihrer Sphären ſo Unendliches zu thun gibt, ſind Tauſende dankbar, wenn Einer das ſchwere Geduldwerk übernimmt, ihnen vorzuarbeiten, aus der zerſtreuten Maſſe des Einzelnen die Quinteſſenz herauszudeſtilliren. Natürlich muß der Helfer in der Noth ein glaubhafter Mann ſein; doch das hat keine ſchweren Wege: ob der, welcher ſich uns als Vorarbeiter und Verarbeiter anbietet, wirklich ſelbſt geleſen, alles und gründlich, das findet ſich ja, das ſieht man. Nun, und dieſen Unzähligen hat Strauß es zum Danke gemacht; eine Schrift, die einem ſo gefühlten Bedürfniß abhilft, iſt eine willkommene, und noch einmal: das iſt nicht wenig.

Doch freilich, damit iſt auch nur erſt angefangen, wenn wir dies Buch charakteriſiren ſollen, es iſt nur ein Vorwort; das rechte Wort wird ſein: in eine beſſere Hand konnte Voltaire nicht fallen. Ausgerüſtet mit allen Mitteln der deutſchen Wiſſenſchaft, der deutſchen Philoſophie durchſchaut und überſchaut der Biograph — oder wie ſollen wir ſagen? der Charakter-Analytiker ſeinen Mann; er ſieht ihm in ſeine Werkſtätte, ſein Geheimniß, er erkennt die

Lücken, Sprünge, Einſeitigkeiten und Widerſprüche, wie die Lichter, die wahren Fünde ſeines Denkens, weil er im Beſitze des ganzen, konkreten Gedankenzuſammenhanges iſt, in welchen die Begriffe des unruhigen, philoſophiſch dilettantiſirenden Aufklärers als bloße Stücke ſich fügen; ein dialektiſcher Denker — dialektiſch im guten und tiefen Sinne — prüft einem abſtrakten Denker, ein ganzer einem halben ſein ſtückweiſes Denken. Stößt ſich jemand, den Witz, die Schärfe, die Lebendigkeit, das bunte Phantaſieſpiel Voltaires im Auge, hier an der Bezeichnung: abſtrakt, ſo dürfen wir nur ſogleich Einen weſentlichen Punkt herausheben. Die Wunder, die uns die Bibel erzählt, müſſen, ſo meint die Aufklärung, da ſie nicht wahre Thatſachen ſein können, Erdichtung, nämlich abſichtliche, alſo Lüge ſein. Hier liegt eine falſche Alternative zu Grunde, und zwar eine abſtrakte, weil ſie ein Drittes, eine dritte Möglichkeit wegläßt, und dies Dritte verbindet in beſtimmtem Sinn die zwei Sätze der Alternative: wahr oder unwahr zu dem Begriff: wahr und unwahr, d. h. unbewußte Dichtung, die einen Kern von Wahrheit bildlich umhüllt, iſt alſo ein konkreter Begriff. Dieſer Begriff iſt: die Wunder ſind Mythen; Strauß iſt der Entdecker des Mythus-Begriffs, oder beſſer: der Entdecker ſeiner Anwendung auf die Urkunden und den Vorſtellungskreis der chriſtlichen Religion. Er ſteht alſo darin über Voltaire und ſieht ihm in ſeine Blöße, hat den Schlüſſel, welcher ihm und den ſämmtlichen Aufklärern fehlt. Das iſt zugleich Ueberlegenheit der deutſchen Wiſſenſchaft; wie heute den theatraliſch auffaſſenden Renan, ſo rückwärts überſchaut die deutſche Tiefe und Gründlichkeit die geiſtreiche

Lückenhaftigkeit des Franzoſen in Voltaire. Konkret denken heißt aber auch den Gegenſtand nicht iſoliren, alſo z. B. einen Mann nicht aus ſeiner Zeit herausreißen. Strauß beginnt, indem er ein einſchlagendes Wort Goethes anführt, gleich damit, daß er Voltaire als Repräſentanten des Jahrhunderts der Aufklärungs-Literatur faßt, das er mit heraufgeführt und bis dahin begleitet, wo er ſeine Errungenſchaft auf der Schwelle des Revolutionszeitalters niederlegte, und er läßt ſeinem Mann dieſen Standpunkt zu gute kommen, indem er aus der Zeit entſchuldigt, was aus ihr entſchuldigt werden darf.

Doch man könnte mit allen Werkzeugen zu einer Zergliederung ausgerüſtet nnd doch könnte die Hand nicht ſtet genug ſein, ſie richtig zu gebrauchen. Strauß hat aber die ſtete Hand. Sein Geiſt hat die Ruhe und Klarheit, rein objektiv zu ſehen und zu urtheilen. Dies iſt ja gewiß nicht bloß Sache der wiſſenſchaftlichen Bildung: es iſt auch Sinn, Geſinnung, Charakter. Es will Gerechtigkeit. Doch „Gerechtigkeit“ iſt noch negativ geſprochen. Wahre Kritik erkennt und verwirft den Schatten, das Schlimme, das Unreine, aber nicht mit Haß, ſondern mit anerkennender Liebe für das Gute und das Licht, mit der Milde im Ernſt, die noch ein Lächeln übrig hat für die kleineren menſchlichen Schwächen, noch einen Humor für die Züge, in denen Werth mit Schwachheit, Mannheit mit Kindheit ſich miſcht. Dieſe Verbindung von Unbeſtechlichkeit, Schärfe mit Wohlwollen und Humor iſt wohl der Zug, welcher den Charakter völliger Mannesreife vollendet, der unſrem Buch ſein beſtimmtes Gepräge gibt.

Kaum iſt eine Erſcheinung denkbar, die vom Beurtheiler eine Verbindung ſolcher Eigenſchaften, ſolche Dialektik nicht nur des Denkens, ſondern auch des Gemüthes dringender fordert, als dieſer kleingroße Menſch, dieſer Voltaire, dieſes wandelnde, ſpringende Zwielicht von Gut und Schlimm, Ungemein und Gemein, Liebenswürdig und Widerlich, Edel und Niedrig, dieſes „Ergebniß des Zuſammenſpiels gar verſchiedener Kräfte, die in ihm durcheinandergiengen, reiner und unreiner Triebfedern, die ihn gleichermaßen bewegten. Mein Name iſt Legion! konnte Voltaires Dämon mit jenem des Gergeſeners ſprechen; in der Legion waren aber neben den böſen auch zahlreiche gute Geiſter und ſelbſt von den erſteren eigneten ſich nur wenige, in Schweine, wohl aber manche, in Katzen und Affen zu fahren.“ Goethe ſchreibt, wenn wir uns recht erinnern an Charl. von Stein bei Ueberſendung einer Voltaireſchen Schrift: das iſt, als hätte es ein Gott geſchrieben, aber eine Kanaille von Gott.

Der Geiſt der reinen Objektivität, der hier ſo widerſprechende Züge zum klaren Bilde zuſammenfaßt, äußert ſich in der Darſtellung als klaſſiſche Präciſion und Konciſion. Wir haben zugeſehen, wie Strauß als Biograph zu dieſer Schärfe und Kürze, dieſer gediegenen Sparſamkeit in ſubjektiver Zuthat ſich durchgearbeitet und in ſeinem Ulrich von Hutten darin bereits die Sicherheit des Meiſters erreicht hat. Wir haben ſchon damals geſagt, dieſe ächt künſtleriſche Eigenſchaft werde eben nicht jedem nach dem Munde ſein, denn die Mehrheit wolle mehr „Sauce“. Doch hoffen wir, die Minderheit werde nicht klein ſein, welche die maßvolle Enthaltung verſteht und würdigt, was es heißt, einen ſo maſſenhaften Stoff in eine ſo gedrängte geiſtige Geſtalt zuſammenzuziehen. Der müßte doch ſehr plumpe Sinne haben, der bei aller Selbſtentäußerung des Verfaſſers nicht merkte, was er will und wo er ſteht, der die kurzen, ſcharfen Schwerthiebe nicht blitzen ſähe, die er führt, wo er mit dem Manne, den er ſo unparteiiſch beurtheilt, einverſtanden iſt im herzlichen Haß gegen den dumpfen Wahn, gegen das kirchliche Gauklerthum und ſeine Verfolgungswuth, der nicht ſähe, wie er zwar ganz die philoſophiſche Unzulänglichkeit jener Geiſterbewegung durchſchaut, die wir Aufklärung nennen, aber auch ganz Partei mit ihr iſt im nie ruhenden Kampf gegen die ſchnödeſte aller Feſſeln, die je den Geiſt erniedrigt und beſchimpft haben. Doch er hat es mit einem Manne zu thun, der wohl in ernſter Stunde ſchweres Geſchütz gegen den Feind aufführt und heilige Flammen daraus entlädt, übrigens aber bei den Plänklern, bei den leichten Huſaren dient. Jedermann weiß, daß Voltaires Hauptwaffe der Witz iſt. Er iſt ganz ein Reck-Geiſt, ganz Franzoſe, ganz Gaulois und am wenigſten da zu ſuchen, wo er in Garderobe und Marſch des Römerthums geht, das, dem galliſchen Blute aufgeimpft, um jene Zeit zur Allongeperücke und zum ſteifen Paradegang des Alexandriner-Epos und Alexandriner-Dramas ſich aufbauſchte; Rabelais Geiſt, nur noch ungleich weniger harmlos, ruht auf ihm. Dieſer muthwillige, prickelnde, wuſelige Geiſt hätte in einzelnen Parthieen des Buchs wohl munterer hervorſpringen dürfen; der Ernſt ſeines Schrittes hätte nicht darunter gelitten, wenn der Verfaſſer Strecken weit an der Seite des hüpfenden Geſellen in bewegteren Takt ſich hätte fortziehen laſſen. Strauß verfehlt natürlich nicht, gar manches witzige und ſpitzige Wort des ausgelaſſenen Knaben aufzunehmen; einiges Mehr hätte nichts geſchadet; unter den Schriften nennen wir namentlich den Geſchmackstempel und Kandide, von deren Späſſen und närriſchen Erfindungen ein farbigeres Bild wohl hätte gegeben werden dürfen. Da und dort, wo Voltaire wirklich unſauber frivol iſt und der Biograph nur Strenge zu üben hat, hätte er dem ernſten Wißbedürfniß doch mehr Stoff und Anhalt geben ſollen; doch hier ſchrieb freilich auch die Rückſicht auf das weibliche Zartgefühl, welche die Dedikation des Buchs mit ſich brachte, beſtimmte Schranken vor, ſo daß z. B. die Darſtellung des Inhalts der Pucelle zu früh abbricht; — was übrigens ja nicht geſagt ſein ſoll, als erfreuten wir uns nicht dieſer Widmung, eigentlich dieſer urſprünglichen Beſtimmung der Arbeit, denn wir erfahren, daß ſie aus Vorträgen hervorgegangen iſt, welche für die in der Dedikation genannte fürſtliche Dame und ihren Kreis niedergeſchrieben wurden. Man iſt gewohnt, in dieſen höchſten Sphären häufig genug auf ängſtliche Scheue vor Antaſtung des Poſitiven zuſtoßen: der Ketzer vom Ketzer, obwohl der „frivole" vom ernſten, geſchildert: ein ſolches Buch hätten ſich wohl wenige Fürſten öffentlich in die Hand legen laſſen, und doch wäre die Religion wohl längſt auf reinerer Höhe angelangt, wenn auf des Lebens Höhen öfter der Denker mit dem Lenker wandeln dürfte.

Die Gedankenreife des Buchs ſpiegelt ſich im klaren Stile, den wir an Strauß längſt kennen. Die Gangart wechſelt mit dem Inhalt: leichtere Bewegung in kürzeren Sätzen, wo zu erzählen und wo zuſammenzufaſſen, logiſch gebundener Periodenbau, wo Grund und Folge, wo überhaupt Verflechtung der Dinge und Begriffe darzulegen iſt. Strauß liebt nicht den „koupirten“ Stil, wie er, ein Bild ſpringender, undisciplinirter und eitler Geiſtreichigkeit, unerfreulich überhand genommen hat. Mitunter vielleicht bildet er im Streben, dieſe Manier zu meiden, einen zu ſchwer verwickelten Satz; aber ſehr würde man irren, wenn man von der Schärfe ſeines Denkens befürchtete, daß ſie uns mit einer abſtrakten Herbe der Darſtellung die Zähne zerbrechen werde. Dieſer ſtrenge Geiſt iſt mit einer hinreichenden Gabe von Phantaſie ausgeſtattet, um ſeine Sprache durch ſo viel Zufluß des bildlichen Elements zu beleben, daß man ihr im Ganzen und Großen allerdings das Prädikat eines plaſtiſchen Stils zuerkennen darf. Ein ſaftiges Bild, ſparſam, aber am rechten Fleck angebracht, faßt die Gedankenreihen zu konkreter, körniger Kompaktheit zuſammen und gibt dem Ganzen jenen Charakter der Rundheit, den alle klaſſiſchen Werke zu haben pflegen.

Dieſe Abrundung zum geſchloſſenen Bilde iſt ſchon in der Anlage begründet. Strauß zerlegt ſeinen Mann nicht nach einem abſtrakten Schema, ſondern ordnet das Ganze biographiſch an und fügt eine zuſammenhängende Darſtellung und Beurtheilung ſeines Dichtens und Denkens da ein, wo es ſich natürlich ergibt, d. h. wo eine Lebensperiode beſonders einer ſolchen Thätigkeit gewidmet iſt, die eine geſchloſſnere Betrachtung erfordert. Der erſte Abſchnitt umfaßt die Jugend bis zur Reiſe nach England, der zweite den Aufenthalt daſelbſt, dann nach der Rückkehr die Zeit des Verhältniſſes zur Marquiſe du Châtelet: in dieſem Zeitraum wird an die Zaïre als den Höhepunkt ſeines dramatiſchen

Dichterruhms eine zuſammenhängende Beurtheilung Voltaires als Bühnendichters geknüpft; die dritte Periode bildet der Aufenthalt in Preußen bei Friedrich dem Großen, die vierte der Lebensabend in Ferney bis zum Tode, die Zeit, wo mit der Anſiedlung am Genferſee ſein Leben „aus einem Strome ſelbſt zum ſtillen See wird.“ Hier nimmt ſich denn auch der Biograph zur ſtillhaltenden Betrachtung ſeine Zeit, er widmet dieſer Epoche drei Vorträge, den vierten, fünften und ſechsten, würdigt im vierten Voltaire als Romandichter, Geſchichtſchreiber, Philoſophen der Geſchichte und Stiliſten, im fünften als Philoſophen und Theologen, und kehrt im ſechsten zur fortlaufenden Erzählung zurück, begleitet ihn nach Paris, ans Todtenbett und ſeine Reſte ins Pantheon. Die einzelnen Schriften, die nicht weſentlich in eine der Sphären fallen, welchen ein Geſammtüberblick gewidmet wird, werden an ihrer biographiſchen Stelle beſprochen; von jenen Werken, die nach Klaſſen zuſammengeſtellt ſind, muß allerdings das eine oder andere außerdem an anderer Stelle in der Lebensgeſchichte erwähnt werden, weil ſie zum Theil nach und nach entſtanden ſind und überhaupt nicht gleichmäßig in die Periode fallen, an welche jene beurtheilenden Ruhepunkte geknüpft werden; doch hat der Verfaſſer dafür zu ſorgen gewußt, daß keine ermüdenden Wiederholungen entſtehen.

Was iſt es nun für ein Menſchenkind, deſſen Züge ſo taghell aus dieſem mit ſicherer Meiſterhand entworfenen Bild hervorſpringen? Fangen wir nur mit dem Kleinen und Schlimmen in der Miſchung an. Deutſchland darf in der That ſtolz ſein, daß der Geiſt der Aufklärung ſich bei uns in einem Leſſing, Goethe und Schiller zuſammengefaßt, gereinigt, vertieft hat. Strauß führt mehrmals die Vergleichung mit unſern Koryphäen ein: ſie wird durch die entfernte Analogie des großen Dichterpaars mit Voltaire und Rouſſeau nahe gelegt: er erzählt von den Reibungen dieſer beiden Charaktere und ſagt: „um den Gegenſatz ihrer Naturen und Richtungen zu freundlicher Ergänzung aufzulöſen, hätten beide ſo edle Menſchen wie Goethe und Schiller ſein müſſen, und das war einer ſo wenig wie der andere.“ Rouſſeau war ein krankhaft ſubjektiver Menſch, hypochondriſch, menſchenſcheu, verbittert im Selbſtgefühl, argwöhniſch, doch ein reiches, tiefes, ahnungsvolles, im Kern ideales Gemüth; Voltaire iſt grenzenlos eitel, Voltaire iſt Schmeichler, kann ohne Gunſt der Vornehmen, des Hofes nicht athmen, kriecht vor Königen, Miniſtern und Maitreſſen, Voltaire iſt ein nickelhafter Zänker und verſchmäht in ſeinen unendlichen Fehden kein Mittel, insbeſondere nicht den Angriff auf die Perſönlichkeit ſtatt auf die Sache; Voltaire lügt, verläugnet, ja er heuchelt: der Vorkämpfer der Geiſtesfreiheit heuchelt, er lobt und rühmt die Jeſuiten, läuft in die Meſſe, nimmt das Abendmahl, um einen Sitz in der Akademie zu erſchleichen. Freilich ein andermal iſt es Poſſe und Neckerei, wenn er ſich den kirchlichen Formen unterwirft, wie er denn in Ferney die widerſpenſtigen Pfaffen durch verſtellte Krankheit daran kriegt, ihm das Sakrament zu reichen, nachdem er das Confiteor und Credo in einer Art nachgeſagt, daß der Sekretär an der halboffenen Thür ſich todtlachen wollte; „dieſes Poſſenſpiel mit der Geiſtlichkeit, ſie zur Spendung ihrer Siebenſachen an ihn zu zwingen, von dem ſie wußten, daß ihm dieſelben ein Spott waren, machte ihm ein unendliches Vergnügen." „Als es wirklich zum Sterben kam, blieb doch die letzte Oelung dem Mann erſpart, der einſt geſagt hatte: es ſcheint mir äußerſt lächerlich, daß man ſich ölen läßt, um in die andere Welt zu gehen, wie man die Achſen ſeines Wagens ſchmieren läßt, wenn man auf die Reiſe geht." Die ſtets ſich wiederholenden Verläugnungen aller derjenigen unter ſeinen Schriften, die ihm Angriff und Verfolgung bereiten konnten, ſind immerhin nicht ganz nur aus Feigheit entſprungen; er war freilich „zwar ein warmer Freund der Wahrheit, aber gar kein Freund vom Märtyrerthum" (ſchreibt er an d'Alembert), doch zur Hälfte geſchah es um des Spaſſes willen; Verſtecken, Necken, Foppen war ſein Naturell. — Voltaire iſt fähig, perfide Tücke gegen Wohlthäter zu üben, er iſt boshaft. Die niederträchtigſte Probe davon iſt wohl ſeine Schrift: „Das Privatleben des Königs von Preußen oder Denkwürdigkeiten aus dem Leben des H. von Voltaire, von ihm ſelbſt geſchrieben," die er im Pult verſteckt und die dann freilich ohne ſein Wiſſen veröffentlich wird. Er iſt Geldſpekulant, er bereichert ſich durch Geſchäftchen; die Schmutzgeſchichte mit dem Berliner Juden iſt bekannt. Im ganzen Verlauf des Verhältniſſes zu Friedrich dem Großen ſteht er doch klein genug neben dem großen Mann und Fürſten; dieſer verehrt ſein Talent, ja er iſt ordentlich verliebt darein; aber den Menſchen behandelt er doch ſehr von oben, hält ihn kurz genug, wenn er in Politik machen oder ſeine läſtige Nichte bringen will, verachtet fühlbar das Gemeine in ihm, nennt ihn gelegentlich ſeinen Hofnarren und ſtößt ihn endlich unſanft genug, doch nicht unſanfter als er verdient, hinweg, verſöhnt ſich abermals, aber er liebt und verehrt ihn von nun auf Diſtanz. — Nun käme, um die Anklageliſte zu vollenden, noch der Punkt der Frivolität. Ganz unzweifelhaft liegt ſie vor, wo er im realen Leben nichts Ideales ſtehen läßt, ſondern „das Strahlende ſchwärzt und das Erhabene in den Staub zieht.“ Dies verſchuldet er insbeſondere gegenüber der Weiblichkeit: er duldet kein hohes und reines Bild, er bewirft es mit dem Schmutze der gröberen und feineren Zote. Strauß nimmt ihn hierin ganz als Mann ſeiner Zeit und erklärt bei Anlaß der Pucelle dieſen mäckernden Geiſt aus dem falſchen, aber begreiflichen Extreme des Kampfes gegen den ebenſo falſchen Idealismus, die aſcetiſche Anſicht der Kirche. Damit ſoll dieſer Zug nicht geſchont ſein, er iſt der widerlichſte unter allen Zügen im Antlitz jener Zeit, deren priapiſches Lächeln bald genug in das Zucken des Todes unter der Guillotine übergehen ſollte: Voltaire iſt ſammt dem Geſchmacke, dem er darin angehört, wirklich ſtinkend, ekelhaft gemein.

Doch der Anklagepunkt der Frivolität iſt es, der uns nun gerade auf die Lichtſeite des Mannes herüberführt. In der That: man empört ſich über die Gemeinheit Voltaires ſo, daß man ihn in eine Kloake ſtürzen möchte; aber indem wir ihn packen, macht er einen ſo guten Witz, daß wir ihn loslaſſen und doch wieder anhören, ja er richtet ſich hoch auf und — wunderbar! auf einmal ſteht der Schmutzgeſell in einem ſchneeweißen Lichtgewande vor uns, denn —

Wir müſſen nun den Begriff der Frivolität genauer nehmen. Frivolität wird doch wohl bedeuten: an ſolchem Gehalt, der dem Bewußtſein der Menſchheit als ideal, als unendlich gilt, die endlichen, realen Seiten aufſuchen, dann, wenn man ſolche entdeckt hat, dieſe Betrachtung auf das Ganze ausdehnen, keinen reinen Kern übrig laſſen und nun die Waffe des Komiſchen, den Witz in der Weiſe führen, daß immer aufs Neue der Schein der Idealität in das Licht des Lächerlichen gerückt wird. Und ſo, meint man, habe Voltaire die Religion behandelt. Dies iſt höchſt ungerecht, iſt große Leichtfertigkeit eines Urtheils ohne Prüfung. Voltaire trug in ſich eine reine, volle Begeiſterung für den Kern der Religion. Daß er dieſen in der Weiſe der Aufklärung zu eng faßte, dies darf uns ſchlechterdings nicht beirren. Sein perſönlicher Gott, an dem er ſein Leben lang feſthielt, war freilich ein die Welt von außen leitender, er kennt den ewigen Geiſt nicht als den, der die Welt von innen bewegt, und daher die Religion nicht als die innigſte Vollendung dieſer wahren Allgegenwart im menſchlichen Gemüth: Recht, Liebe, Duldung, jede Tugend, die er als Wirkung und Probe der Religion fordert, kann er daher auch nur äußerlich an den Gottesglauben knüpfen; ſie ſind Gebote Gottes und Gott belohnt ſie, ſtraft ihre Verletzung. Allein wir haben doch wohl die Menſchen nicht nach der Zulänglichkeit oder Unzulänglichkeit der Begriffe zu richten, in denen ſie ſich Rechenſchaft von den großen und ewigen Mächten der Welt und Menſchheit geben; wir können doch wohl zufrieden ſein, wenn es einem Gemüthe mit dem, was Probſtein der ächten Religion für alle Zeit bleibt, ein wirklicher Ernſt iſt, und geſtehen wir es nur, unſere, gewiß ſo viel tiefere, Religionsphiloſophie hat ſich nur zu ſehr bemüht, gar manchem Dogma und manchem Theile des Gottesdienſtes, die nur der menſchlichen Willkür, Herrſchſucht, Scholaſtik, Abſurdität und dem unverbeſſerlichen Heiden, der in der Menſchenbruſt ſitzt, ihren Urſprung danken, einen gequälten Tiefſinn unterzulegen. Gegen das nun, was er für Verfinſterung des wahren, des wirklich idealen Kernes der Religion hält, führt Voltaire eines Theils — nur eines Theils — die Waffe des Witzes. Iſt es nun frivol, wenn ich als lächerlich aufzeige, was ich als lächerlich erkannt habe? Verachtet Voltaire den Dienſt der Hoſtie als Fetiſchdienſt, iſt es dann frivol, wenn er ſagt: ihr erweiſt göttliche Verehrung einem Stück Teig, das ihr in eine Büchſe einſchließt aus Furcht vor Mäuſen? wenn ihm der aufrichtige Abſcheu gegen das Abſurde die Worte eingibt: „was ihr eine Meſſe nennt, heißt: die Luft mit drei Fingern in vier Theile ſpalten, ſich beugen, ſich wieder aufrichten, rechts und links, vor- und rückwärts drehen, Götter nach Belieben machen, ſie eſſen und trinken und zuletzt in ſein Nachtgeſchirr abgeben“? (ſ. S. 360). Gewiß nicht vor den Unmündigen, nicht vor dem Volke ſoll man dieſe Waffen brauchen: aber Voltaire, ganz Ariſtokrat, hat ja nie für das Volk geſchrieben. Hätte er ins Große und Weite wirken wollen, ſo mußte er freilich mit andern Mitteln wirken; er verachtet ſolch reformatoriſche Thätigkeit nur zu ſehr: „man hat nie daran gedacht, Schuſter und Mägde aufzuklären, das iſt Sache der Apoſtel.“ — „was das Pack betrifft, ſo iſt der dümmſte Himmel und die dümmſte Erde gerade das, was ſie brauchen.“

Das iſt nun freilich wieder ein unerfreulicher Zug an dem Mann, aber das Beſte haben wir noch nicht ausgeſprochen.

Voltaire läßt ja gar nicht blos das Feuerwerk des Witzes ſprühen und knattern: eine reine Flamme ſteigt hinter den ſpielenden, tanzenden Funken ſein ungefälſchter Eifer empor und wir erkennen dieſe Reinheit an der Stimmung in ſolchen Stellen, an der Kraft und Tiefe des ſittlichen Zorns gegen die Verfinſterung der Religion. Je mehr er die Menſchenliebe, die Duldung liebt, deſto gründlicher haßt er den Haß, den Fanatismus, die Verfolgung. Er ſucht auszurechnen, wie viele Millionen Menſchen wohl unter den Religionsverfolgungen ſchon geblutet haben, ſein Herz ſchwillt in heiligem Grimm auf gegen die wilde Scheußlichkeit, welche die Züge der Menſchheit verzerrt, wo es den Wuthſtreit um den ſeligmachenden Glauben gilt, der (— durch die Athanaſianer und Arianer —) das römiſche Reich mit „Gemetzel erfüllt eines Diphtongs wegen“ und bis auf die Mordſcenen in den Cevennen durch die ganze Geſchichte der Kirche einen breiten Blutſtrom wälzt, „während ein Biſchof zu Rom, weich auf einem Ruhebett gelagert, ſich die Füße küſſen läßt und fünfzig Kaſtraten ihn ihre Triller hören laſſen, um ihm die Langeweile zu vertreiben.“ Strauß verſäumt nicht, zu erinnern, daß es „die Erinnyen der Bartholomäusnacht, der Dragonaden und der Albigenſerkriege waren, die in Voltaire ihre Fackeln gegen das Chriſtenthum kehrten; er ſetzt hinzu: „wenn er den Satz aufſtellt: „„wer mir ſagt: denke wie ich, oder Gott wird dich ſtrafen, der wird mir bald ſagen: denke wie ich oder ich bringe dich um““ — hat dieſer Satz an ſeiner furchtbaren Wahrheit vielleicht etwas verloren, weil es hundert Jahre her iſt, daß Voltaire ihn niederſchrieb?“ — Will man alles beiſammen haben, Voltaires wirkliche, herzliche Liebe zu einer einfachen menſchlichen Religion, ſeinen Abſcheu gegen ihre Verfinſterung in der Kirche, den Wechſel von ſpielenden Lichtern des Lächerlichen und von blitzendem Zorn, ſo leſe man die Stelle aus der Epiſtel an Urania, die Strauß (251 ff.) aushebt, und den Dialog „das Mittagsmahl des Grafen von Bulainvilliers," den er nebſt dem höchſt intereſſanten Teſtamente des Pfarrers Meslier, des heimlichen Atheiſten und rothen Demokraten, aus dem Voltaire einen Auszug gemacht, im Anhang ganz wiedergibt. Eine beliebte Schlußformel ſeiner Briefe an Vertraute iſt: écrasez l'infame! und er verſteht darunter die Kirche ohne Unterſchied der Konfeſſionen als die Trägerin des Aberglaubens und des Fanatismus. So haßt er auch die Theologie: „Die Moral kommt von Gott und iſt überall dieſelbe; die Theologie kommt von den Menſchen und iſt überall anders und iſt überall lächerlich. Die Anbetung Gottes, der beſtraft und belohnt, vereinigt alle Menſchen, die verruchte und verächtliche Theologie entzweit ſie. Jaget die Theologen fort und die Welt iſt ruhig (wenigſtens im Punkte der Religion); laſſet ſie zu, gebt ihnen Anſehen, und die Erde iſt überſchwemmt mit Blut." Keine Frage, daß all dies graß und ſchauderhaft erſcheinen muß, wenn man das Wahre, das menſchlich Gute, das höchſt Berechtigte von dem Irrigen, Begriffsarmen und Ungerechten in dieſem verſchlungenen Knoten nicht von einander zu löſen weiß. Voltaire, ganz im Geiſte der Aufklärung, glaubt, es könne eine Religion ſich ausbreiten, ohne ſich in Dogmen zu verfeſtigen und ohne in den Dogmen Solches aufzuſtellen, was dem Verſtande widerſpricht. Für das Verſtandeswidrige fehlt ihm der Begriff des Symbols und des Mythus; er iſt in manchen Stellen nahe daran, ihn zu finden, er ſpricht nicht immer von abſichtlicher Erdichtung, er ſpricht auch von ehrlicher Schwärmerei und Legenden, aber er dringt nicht zur Klarheit durch, ſondern fällt ſtets wieder in die erſtere Auffaſſung zurück. Alſo noch einmal: überall die flachen Begriffe der Aufklärungszeit. Aber das iſt auch leicht geſagt! Es gehe Einer her und gebe an, wie man es anſtellen ſoll, daß Symbol und Mythus bei einem anſtändigen Maße ſtehen bleiben und nicht in jede wahnwitzige, verrückte Abſurdität übergehen; wie man es anſtellen ſoll, daß die Menſchheit für ihre Dogmen Eifer fühlt und daß dieſer Eifer nicht in Haß und Blutdurſt gegen Andersdenkende übergeht; er gebe an, wie ſich die Religion als ein organiſcher Körper, ein Staat einrichten ſoll, ohne, da ſie doch im Beſitze des Höchſten zu ſein glaubt, in gewiſſem Sinn es auch iſt, ein herrſchſüchtiger, habſüchtiger, unduldſamer, unverſchämter Staat im Staate zu werden, der den wirklichen Staat freſſen will; Voltaire meint, es könne eine Religion ihre Segnungen verbreiten, ohne ſich als realer Organismus, als Kirche zu konſtituiren, alſo im Grund ohne Aemter: er irrt ja freilich; wenn je der Staat ſo gut würde, daß er die Kirche in ſich auflöſen könnte, eine Inſtitution für Kultusverwaltung und höhere Volkserziehung müßte er ja doch gründen; aber es gehe Einer her und gebe an, wie der Staat ſo gut zu machen zu iſt, daß er das durchführt ohne byzantiniſchen Glaubenszwang von ſeiner Seite — und wenn er ſich über dieſe Frage vergebens den Kopf zerbrochen hat, ſo wird er — Voltaire und die

Aufklärer gerecht beurtheilen und ſagen: die wußten doch, was ſie wollten.

Voltaire hat aber nicht nur geurtheilt, er hat auch gehandelt. Sein Eifer, der nicht ruhte, bis der Urtheilsſpruch des Parlaments in Toulouſe, durch welchen der unſchuldige Calas hingerichtet worden, für nichtig erklärt und die Ehre der Familie hergeſtellt war, iſt ein himmliſcher Blick im Zwielicht ſeines Lebens; dieſer Eifer war ein heiliger; es kam kein Lächeln über ſeine Lippen, bis der Juſtizmord am Tage war. Ebenſo verdankte die von demſelben Wahn des Fanatismus mit Tod und Verbannung bedrohte Familie Sirven ſeinen unermüdlichen Bemühungen die Reviſion des Prozeſſes und die Umſtoßung des ungerechten Urtheils. Ein dritter ſcheußlicher Fall war die Verurtheilung der Jünglinge de la Barre und d'Etallonde zu martervollem Tode, weil ſie ein Crucifix beſchädigt, vor einer Prozeſſion den Hut nicht abgenommen haben ſollten; de la Barre wird hingerichtet, d'Etallonde zu retten iſt noch Zeit und er findet durch Voltaires Verwendung eine Stelle im Heere Friedrichs des Großen. In ſeiner Empörung über dieſen Akt menſchlicher Wuth war es, wo Voltaire an d'Alembert ſchrieb: „ich begreife nicht, wie denkende Weſen in einem Lande von Affen bleiben mögen, die ſo oft zu Tigern werden.“

Während wir dies nachſchreiben, bringen uns die Züge der Eiſenbahn die gefangenen Beſtien aus Afrika, die Frankreich auf Deutſchland loslaſſen wollte, und leſen wir, wie der Feind Verwundete blendet, tödtet, auf Parlamentäre ſchießt, die Deutſchen austreibt.

Es iſt billig, aus der Stelle jenes Briefs noch die

Worte anzuführen: „Wie? in Abbeville verurtheilen Buſiris' im Richtergewande Kinder von 16 Jahren und ihr Spruch wird beſtätigt und die Nation läßt es ſich gefallen. Kaum ſpricht man einen Augenblick davon und geht dann in die komiſche Oper. Es iſt wohl eine Schande, daß ich in meinem Alter noch ſo lebhaft empfinde. Ich beweine die jungen Leute, denen man die Zunge ausreißt, während Sie, mein Freund, ſich der Ihrigen bedienen, um höchſt anmuthige Dinge zu ſagen. Sie verdauen alſo gut, mein lieber Philoſoph, und ich verdaue nicht. Sie ſind noch jung und ich bin ein alter kranker Mann; entſchuldigen Sie meine Traurigkeit."

Muß man dem Manne nicht viel verzeihen?

Doch das iſt nicht der einzige Lichtgeiſt in den Schatten dieſes bedeutenden, weitgreifenden Menſchenlebens. Voltaire war Forſcher. Er hat ſich Zeitlebens in redlichem, nie ruhendem Ernſte mit philoſophiſchen Fragen bemüht. Die Beweiſe für das Daſein Gottes, das Uebel in der Welt, — die Aufgabe, es mit der Gottesidee in Einklang zu bringen (Theodicee), — die Frage über die Endlichkeit oder Unendlichkeit der Welt in Raum und Zeit, über die Natur und Beſtimmung des Menſchen, die Freiheit des Willens und die Unſterblichkeit haben unabläſſig ſein Denken und ſeine fliegende Feder beſchäftigt. Er iſt durchaus von den Engländern angeregt, es ſind die Begriffe der Lockeſchen Philoſophie, des engliſchen Empirismus und Senſualismus, die ſeine Ausgangspunkte bilden. Uns liegt hier mehr daran, den Ernſt ſeiner Bemühung, als den Werth ihrer Ergebniſſe zu konſtatiren; wir beſchränken uns darauf, zu ſagen, daß es im Großen und Ganzen der innere Mangel der Aufklärungsbegriffe iſt, der ihn zu keinen fruchtbaren Reſultaten gelangen läßt, ſo daß er oft, wenn er nicht mehr weiter weiß, mit einem leichten, witzigen Wort, einem heiteren Bild echt Voltairiſch ſich aus der Verlegenheit helfen muß. Gerade hier fühlt man recht, wie nothwendig es iſt, daß der, welcher eine geiſtige Perſönlichkeit richtig zeichnen und beurtheilen will, zwar Pietät und freundliches Eingehen, aber auch überlegenes ſelbſtändiges Denken und Durchſchauen mitbringe. Im Weſentlichen können wir jenen innern Mangel auf den Ausdruck bringen: Voltaire geräth mit ſeinem Denken ins Stocken, weil er überall von der Vorausſetzung ausgeht, es müſſen zwei ſein, wo die tiefere Spekulation eine Einheit von Zweien ſieht. Voltaire begreift alſo z. B. keine innere Zweckmäßigkeit in der Natur, weil er den Geiſt, der ſich überall in ihrer Thätigkeit, ihrem Bauen und Bilden aufdrängt, ſich nur außerhalb ihrer in ſeinem perſönlichen Gott vorſtellen kann. So läßt er den Philoſophen die Natur fragen, wie es komme, daß ſie, ſo roh in ihren Gebirgen und Meeren, in den Pflanzen und Thieren ſo künſtlich ſei? „Mein armes Kind," antwortet ſie ihm, „willſt du, daß ich dir die Wahrheit ſagen ſoll? Man hat mir einen Namen gegeben, der mir nicht zukommt! man nennt mich Natur und ich bin doch ganz Kunſt." Hätte er begriffen: die Natur iſt Natur und Kunſt zugleich, iſt unbewußte Kunſt, ſo wäre es ein tiefes, fruchtbares Wort, was er ihr in den Mund legt; Voltaire aber meint: von außen, durch Gott hineingelegte Kunſt, und faßt nicht, daß damit nichts erklärt iſt, weil ja doch die Natur all das, wozu nach unſern zu engen Begriffen bewußtes Denken gehört, ohne bewußtes Denken ſelbſt thun muß. Man ſieht, wie weit ab jene Zeit noch hinter Forſchungen ſtand, die ſich neuerdings auf Grund unſerer neueren Philoſophie in einer Schrift wie: die Philoſophie des Unbewußten von Hartmann, in dem Theile derſelben, wo ſie noch nicht in ihre peſſimiſtiſche Mythologie übergeht, ſo ſcharf und tief zuſammengefaßt haben. Strauß weist Voltaire ſeinen Cirkel auf mit dem ſchlicht überzeugenden Bilde: er ziehe aus dem Sack ſeiner Beweisführung Zwei heraus, weil er zwei vorher ſelbſt hineingeſteckt habe. Ich ſetze voraus, daß, wenn die Natur Kunſt iſt, ſie nur von einem Künſtler außer ihr ſo geſchaffen ſein könne; dann beweiſe ich, daß in der Natur eine künſtleriſche Thätigkeit vor ſich geht, und ſchließe, was ich vorausgeſetzt: daß *außerhalb* der Natur ein Künſtler ſein müſſe, der die Kunſt in ſie legt. Nur in Einem Punkte iſt Voltaire kein Dualiſt, begeht alſo eine glückliche Inconſequenz: im Menſchen trennt er nicht Seele und Leib: das Gehirn, begreift er, hat die Eigenſchaft, zu denken; es gibt kein beſonderes Seelenweſen: „ſo viel ich mir auch Mühe gab, zu finden, daß wir unſerer Zwei ſeien, habe ich doch ſchließlich gefunden, daß ich nur Einer bin.“ Voltaire war, wie aus allem Geſagten hervorgeht, *kein Materialiſt* und dieſe Inconſequenz macht ihn auch nicht zum Materialiſten, denn daß die ſogenannte Materie etwas hervorbringen kann, deſſen Funktion Geiſt iſt, das eben iſt ja der volle Beweis gegen den Materialismus; aber er iſt weit entfernt, die tiefe Conſequenz ſeiner guten Inconſequenz zu ziehen: daß nämlich Materie und Form ſchlechthin untrennbar, daß die

Materie Kraft, Leben, Form in ſich ſelbſt trägt und nicht von außen bekommt. Von der Feſthaltung der Unſterblichkeit will er nicht laſſen, obwohl er die Einheit von Seele und Leib erkannt hat: ſie hängt zu eng mit ſeiner Vorſtellung eines lohnenden und ſtrafenden Gottes zuſammen; doch ſchlägt die Klarheit ſeines Kopfs mit freier und wirklich ſittlicher Heiterkeit wieder durch in mehr als einer Stelle, namentlich in einem Brief an eine geiſtvolle Frau (ſ. S. 243).

War es dem Forſcher, obwohl ſein Senkblei nicht ſehr in die Tiefe reichte, doch redlich um den Inhalt und dem handelnden Freunde der Menſchheit rein um die Sache zu thun, ſo iſt noch ausdrücklich die Raſtloſigkeit in all dieſen Bemühungen, die nie endende Geſchäftigkeit, Vielthätigkeit, Agilität des Mannes hervorzuheben. Voltaire war unendlich arbeitſam; er ruhte nie. Er war kränklich, übertrieb es wohl gern wie alle nervöſen Naturen — und das ſind alle geiſtigen —, aber während er ſterbend ſcheint, „vollbringt er die Arbeit von zwölf Lebenden,“ und — gewiß ein Beweis von einer ſtarken Seele — er verſchreibt ſich geſteigerte Thätigkeit als Kur gegen Aufregungen und Alterationen. „Was die Geiſtesfähigkeiten eines gewöhnlichen Menſchen gelähmt haben würde,“ ſagt ſein Sekretär Collini, „das gab dieſem außerordentlichen Menſchen nur noch mehr Schwung. Er beſaß die Kunſt, dem Kummer in der Arbeit ein Gegengewicht zu geben.“ Voltaire war ein ſtraffer Geiſt, die Schwungfeder war von gutem Stahl; weit unter der Höhe eines Goethe, theilt er doch deſſen geiſtiges: Vorwärts, Vorwärts! — „Wer immer ſtrebend ſich bemüht, den können wir erlöſen.“ — Wir möchten hier einen Moment nicht übergehen, aus dem eine gewiſſe rührende Größe ſpricht. Voltaire wird mit der Marquiſe von Châtelet auf einer nächtlichen Winterfahrt umgeworfen und muß mit ihr im Schnee ſitzend warten, bis der Wagen wieder aufgerichtet und die ſchwere Ladung geordnet iſt. Da ſitzt er mit ſeiner Dame, beide klappernd vor Froſt, aber ſie vergeſſen alles über der Pracht der funkelnden Sterne und vertiefen ſich in ein Geſpräch über die Natur und den Lauf der Geſtirne, über die Beſtimmung ſo vieler Weltkörper im unendlichen Raume.

Es wäre noch über ſeine politiſchen Anſichten zu ſprechen. Voltaire hat wohl ſeine „Briefe über die Engländer“ in die ſtagnirende Fäulniß Frankreichs geworfen, in der That aber ſich die Begriffe von Selbſtregierung, von wahrem konſtitutionellem Leben, vom Vorzuge des Proteſtantismus in kirchlicher und ſittlicher Beziehung nicht bleibend angeeignet. Er hält das franzöſiſche Parlament für den Hemmſchuh der Monarchie, von welcher er allein die Reform, die Heraufführung des philoſophiſchen Zeitalters erwartet. Er iſt für das Volk, namentlich den Bauernſtand, nimmt ſich mit Wärme ſeiner Rechte an, aber ſeine Loſung iſt „alles für das Volk, nichts durch das Volk.“ Kurz er iſt, wie ſchon geſagt, ganz Ariſtokrat, ganz Monarchiſt und könnte ſein Frankreich, die Welt ohne Glanz des Hofes ſich nicht denken, nicht ertragen; was er einfach und herzlich haßt, iſt nur die Hierarchie; er hat keine Ahnung von der Revolution, die gerade er mit heraufgeführt hat.

Wir ſind eigentlich im Zuge, Voltaires Lichtſeiten aufzuführen, und haben an dieſe Betrachtung Manches geknüpft, was freilich nicht eben Licht, ſondern Halbſchatten und Helldunkel in ſeinem Erkennen iſt; ſein guter Wille für das Volk bei aller Ariſtokratie und allem Abſolutismus in der Ueberzeugung führt uns noch einmal auf ſein Gemüth, führt uns auf den ſchönſten, liebenswürdigſten Abſchnitt ſeines Lebens. Wie der Patriarch von Ferney nach und nach ein Dorf ſchafft, als Wohlthater, als Vater einer Gemeinde lebt, wie er eine Seitenverwandte Corneilles an Kindesſtatt annimmt, erzieht, verheirathet, mit dem Manne bei ſich behält und an ihren Kindern ſeine Herzensfreude wie ein wirklicher Großvater hat, — das iſt durchaus ein freundliches, rührendes Bild, ein wahrhaft verſöhnendes Schlußbild: Strauß hat die Korreſpondenz, worin es ſich um die Aufnahme des Mädchens handelt, worin Voltaire dann von ihrem Charakter, ihrer Erziehung, Verheirathung und der jungen Familie berichtet, in der Urſprache beigegeben und jeder Leſer wird es ihm danken. Hier ſteht denn dieſer Voltaire in reinem Gegenſatze gegen ſich ſelbſt, und zerſtreute Züge aus ſeinem ganzen Leben vollenden dieſen Widerſpruch. Der habſüchtige, in Geldgeſchäften ſich beſchmutzende Mann verzeiht ſeinem Sekretär Thieriot einen Diebſtahl, er theilt mit nobeln Gemüthern die Schwäche, daß er leicht zu betrügen iſt, und wenn er nie aufhört, eitel zu ſein, ſo iſt er doch läßlich genug, Nebenbuhlern, die ihn in der Liebe verdrängen, und dem untreuen Weibe ſelbſt nicht lang zu zürnen. Doch daß er hier ſo nachſichtig iſt und namentlich der langjährigen Freundin du Châtelet ſo ſchnell wieder gut wird, das könnte man auch als eine Gutmüthigkeit anſehen, die bis zur Charakterloſigkeit geht; allerdings iſt ein gut Theil Unmännlichkeit in dieſer Indulgenz, allein die Sache hat doch eine Seite, die das Urtheil auch hierin wieder zu Voltaires Gunſten neigt: er hat nicht genug Intereſſe für Liebesverhältniſſe, um ſich viel zu grämen oder dem Nachfolger viel zu grollen, wenn er die Weiber treulos findet. Sein Leben iſt in dieſem Gebiete nicht korrekt, aber wenn man die Sitten der Zeit und des Landes erwägt, kann es ſich noch ſehen laſſen: die längſte Liebſchaft — eben die mit Frau von Châtelet — iſt doch wirklich auch Freundſchaft und von inhaltsvollem geiſtigem Austauſch getragen. Ein Zug, den wir nicht erwähnt finden, iſt Voltaires Humor. Er ſcherzt über ſich ſelbſt, ſeine Schwächen, ſeine dürre Geſtalt. Freilich fließt dieſe Ader nicht reichlich; ſich ſelbſt belächeln können iſt eine Freiheit des Geiſtes, die hoch ſteht, und Voltaire wäre ein Menſch von mehr Würde, als er es iſt, wenn er ſich mehr von ſich löſen und über ſich ſtellen könnte, aber er wäre auch nicht der ungemeine Geiſt, der er doch iſt, wenn ihm die freie Erhebung des Humoriſten über ſich ganz fehlte.

Wir haben ſchon geſagt, daß Strauß den Werth ſeines Mannes natürlich nicht in ſeiner Poeſie findet. Voltaire hat Phantaſiegaben, aber ſie ſtehen ganz im Dienſte der Tendenz und des Verſtandes: was in dieſem Dienſte noch athmen könnte, erſtickt in der Kompreſſe des Alexandriners. Die franzöſiſche Alexandriner-Tragödie iſt eine abgethane Sache und Voltaire als Dramatiker von Leſſing gründlich beſorgt und aufgehoben. Er ſucht die konventionelle Form allerdings von einigen ihrer beengenden Schranken zu befreien, namentlich der Handlung mehr Vielfältigkeit zu geben, den Alexandriner durch Kreuzung der Reime zu beleben, allein im Weſentlichen geräth er doch in das „alte Fahrwaſſer“ und ſeine frei verſchlungenen Alexandriner-Reime „machen den Eindruck einer ſchlangenförmig angelegten Pappelallee.“ Er hätte Shakeſpeare nicht zwar zu einem Hunderttheil als Genie bewundert, im Uebrigen aber für einen Dorfhanswurſt erklärt, mit einem Düngerhaufen verglichen, wenn er fähig geweſen wäre, eine wirkliche Ahnung von Leben, Natur und Handlung aus ihm zu ſchöpfen. Aeußerſt bezeichnend iſt, daß er ſich u. a. höchlich an den Worten der Schildwache im Hamlet ſtößt, man habe keine Maus raſcheln hören; der Eine Zug ſchon gibt hellen Einblick in die unbedingte Beherrſchung des Geſchmacks durch die Etikette. — Auch als epiſcher Dichter iſt Voltaire, wo er nicht frivol iſt, ſteifleinener Klaſſiker, aber die Hauptſache iſt auch hier nicht die Poeſie, ſondern die Tendenz: ſeine Henriade iſt eine Rede für Duldung und Frieden, wie im Grund faſt alle ſeine Dramen. Gerade da, wo er nicht belehren und beſſern will, wo er nur ſpielt, ſchlägt die poetiſche Ader am freieſten an; dafür bleiben ihm aber nur die kleinen Formen der poetiſchen Erzählung, des ſcherzenden Epigramms, übrig, beſonders wo letzteres im Geiſt anmuthiger Galanterie an Damen gerichtet iſt, man leſe namentlich das allerliebſte Madrigal an Prinzeſſin Ulrike, von Strauß ſo hübſch überſetzt, wie alles, was er metriſch und proſaiſch wiedergibt (S. 331). Voltaire iſt Proſaiker; in der Proſa liegt die Kraft des franzöſiſchen Geiſtes und an Voltaire vor allem denkt man, wenn man ſagt, die geiſtreichſte proſaiſche Literatur ſei die franzöſiſche (— nicht die genialſte:

da müßte erſt von Deutſchland und England die Rede ſein —). Wir haben hier noch einmal zu unterſcheiden: das ſtrengere und das freiere Gebiet. Voltaire verſucht ſich in der Geſchichtſchreibung; ſeine Geſchichte Karls XII. iſt „nicht viel beſſer als ein Roman," wie Schloſſer urtheilt, aber ein Meiſterſtück der Erzählungskunſt, wie Strauß dem Kritiker Villemain zugibt. Sein „Jahrhundert Ludwigs XIV." verhehlt die ſchwarzen Flecken nicht, übergoldet ſie aber natürlich mit dem unbedingten Vorurtheil, „daß zwiſchen den Leiſtungen dieſes Zeitalters und zwiſchen den Sternen nur ein geringer Zwiſchenraum ſei." Wir haben Voltaire mit raſchen Schritten in ſeine redlichen, unmethodiſchen philoſophiſchen Forſchungen verfolgt; hier iſt nachzuholen, daß er in ſeiner Art eine Philoſophie der Geſchichte ſchreibt im „Verſuch über die Sitten" u. ſ. w.; es iſt der intereſſante erſte Verſuch, ohne Einmiſchung einer tranſcendenten Urſache im menſchlichen Weſen ſelbſt eine Einheit, ein Geſetz, eine Bewegung des geſchichtlichen Lebens nach einem Ziele nachzuweiſen: er ſucht den rothen Faden zwiſchen dem „Wuſte von Verbrechen, Thorheit und Unfällen", findet ihn in der Geſchichte der „Meinungen," eigentlich in einem Kerne, der ihr inwohnt, und dies iſt ein Drang der Vernunft, der es — nicht weit, doch zu ein bischen Etwas bringt. „Endlich klären ſich die Menſchen auf, die Geſellſchaften kommen mit der Zeit dazu, ihre Begriffe zu berichtigen; die Menſchen lernen denken," und aus dem Kandide ſetzen wir hinzu: „wenn alles auch nicht gerade recht iſt, ſo iſt es doch paſſabel." Nicht ſo ſtolz, als Hegels Idee von organiſcher Entwicklung nach großen Geſetzen! dafür gewiß der Eine Faktor beſſer erkannt, als von Hegel: die ſtörende Willkür der Individuen und des Zufalls, wie ihr förderndes Wirken.

Didaktiſch iſt nun Voltaire freilich auch in den freieren Formen, aber in reiche, bunte, humoriſtiſche Erfindung wickelt er ſeine philoſophiſchen Gedanken ein im Roman, und wir haben ſchon oben gewünſcht, daß uns davon z. B. aus dem Kandide ein farbigeres Bild gegeben wäre. Strauß belobt den „Ingénu“ als den beſten unter den Romanen, gerade weil er am wenigſten Tendenz hat und menſchliches Leben menſchlich ergreifend um ſeiner ſelbſt willen ſchildert, nicht „Marionetten“ vorführt, die am Draht eines Begriffes tanzen müſſen.

Das eigentliche Salz Voltaires aber iſt in unzähligen Körnern ausgeſtreut in ſeinen zahlreichen Flugſchriften, entſtanden aus zufälligen Anläſſen, vom Augenblick eingegeben und ebendaher den glücklichſten Produkten natürlichen Feuers. Voltaire iſt weſentlich Publiziſt; ſeine Gefechtsart iſt die zerſtreute; von Buſch zu Buſch ſpringend, gern Deckung ſuchend, von ſtets neuen Seiten anlaufend und umſchwärmend, ſchießt er einen Regen von kleinen Spitzkugeln auf den Feind, oder, wenn man ein Bild vertauſchen darf, in unzähligen ſcharfen Strahlen ſpritzt er den deſtillirten Geiſt der Aufklärung in der Welt umher — der eigentliche Verbreiter, der erſte Propagandiſt dieſes ätzenden Fluidums. Seine Spritze und ſeine Manipulation iſt die feinſte und eleganteſte, die man ſich denken kann; wir meinen ſeinen Stil, von dem Strauß ſagt: „Voltaire ſteht unter den Meiſtern der Sprache und des Stils in erſter Reihe; die Vorzüge ſeiner Proſa ſind überall dieſelben: einfache Natürlichkeit, durchſichtige

Klarheit, lebendige Beweglichkeit, gefällige Anmuth. Wärme und Nachdruck fehlen, wo ſie hingehören, nicht; gegen Schwulſt und Affektation des Stils kam der Widerwille aus Voltaires innerſter Natur; wie andererſeits, wenn zuweilen Muthwille oder Leidenſchaft ſeinen Ausdruck ins Gemeine herabzogen, die Schuld nicht am Stiliſten, ſondern am Menſchen in ihm lag“; und, da er doch auch im Verſe nicht immer der Steifheit des Alexandriners unterliegt, ſo ſetzt Strauß hinzu, daß ihm hier die entſprechenden Vorzüge zu Statten kommen für die Fächer der komiſchen Erzählung und des leichten Gelegenheits- oder Sinngedichts.

Was können wir Beſſeres thun, als dies Bild des Bilds, dieſe Skizze vom Gemälde mit den Worten des Verfaſſers ſchließen, der, nachdem er ausgeführt, daß es für die Ausbreitung des Geiſtes der Aufklärung kein beſſer zugerichtetes, kein leiſtungsfähigeres Rüſtzeug geben konnte, alſo fortfährt: „Er hat ſein Pfund nicht vergraben, ſondern damit gewuchert, wie mit — ſeinem Vermögen. Er hat gearbeitet wie Wenige und Arbeit verdient immer Hochachtung. Gewirkt hat er wie noch Wenigere, und da er auch für uns gewirkt hat, verdient er vor Vielen unſern Dank. Er hat die Atmoſphäre des menſchlichen Denkens von einer Menge fauler Dünſte befreit. Manche Feſſel, die das menſchliche Leben beengte, hat er geſprengt oder doch angefeilt. Sein Standpunkt iſt wohl nicht mehr der unſrige, wir haben Fortſchritte, weit über ihn hinaus, gemacht; aber wir hätten ſie ſo ſchnell und ſicher nicht machen können, wenn nicht ſeine ſcharfe Art uns Bahn gebrochen hätte. Andere ſind nach ihm gekommen, die geleiſtet haben, was ihm nicht verliehen war: Deutſche, Proteſtanten haben der Menſchheit gegeben, was von dem Franzoſen, auf dem Boden des Katholicismus erwachſen, nicht verlangt werden durfte. Wenn es ein richtiger Inſtinkt des franzöſiſchen Volks geweſen iſt, im Pantheon neben Voltaire als ſeine ergänzende Hälfte den im Leben ihm ſo widerwärtigen Rouſſeau aufzuſtellen: ſo wird im Elyſium unſer deutſcher Leſſing ſich nicht weigern dürfen, den ihm moraliſch ſo wenig achtbaren, poetiſch ſo wenig zuſagenden Dichter des Mahomet als ſeinen franzöſiſchen Mitarbeiter anzuerkennen. Kurz, Gretchen mag an der Phyſiognomie desjenigen, den ſie ſo ungern in der Geſellſchaft ihres Heinrich ſieht, noch ſo viel auszuſetzen haben: Fauſt hat doch Recht, wenn er meint, es müſſe auch ſolche Käuze geben; und daß dem Herrn unter den Geiſtern, die verneinen, der Schalk am wenigſten zur Laſt iſt, hat er ja ſelbſt geſagt.“

Oberſchwäbiſche Zeitbilder.

Die letzten Räuberbanden in Oberſchwaben
in den Jahren 1818—19. Ein Beitrag zur Sittengeſchichte.
Nach den Akten und mündlicher Ueberlieferung dargeſtellt von
Dr. M. B. Mit 6 Holzſchnitten nach Originalzeichnungen Joh.
Baptiſt Pflugs. Stuttgart. Verlag von Albert Koch 1866.

(Anzeige im Schwäbiſchen Merkur 1866.)

Ein Stück deutſcher Brigantaggio, freilich nicht mehr vom großen Schlage; da iſt kein bayeriſcher Hieſel, Konſtanzer Hans, kein Hannikel, kein Schinderhannes mehr, es iſt flacherer Nachwuchs, es ſind keine Wölfe, Tiger, noch gar Löwen, es ſind nur Marder. Der lange Krieg hatte das Fortleben des Gezüchtes begünſtigt, die Theurung das Ihrige beigetragen, die nahen Gränzen von 6 Ländern (Schweiz, Oeſtreich, Bayern, Württemberg, Sigmaringen, Baden) boten in jener Südweſtecke Deutſchlands den willkommenen Wechſel des Schlupfwinkels, die ſpärliche Bevölkerung, die großen Wälder, die vielen einſamen Höfe (Einöden) erleichterten das Handwerk, indem ſie gegenſeitige Hülfe der Ueberfallenen und Bedrohten, Nachforſchung, Verfolgung erſchwerten, und was zur Erklärung noch fehlt, das findet ſich in der Unzulänglichkeit und Schwäche der Polizei, die namentlich eine wahre Fertigkeit darin zeigt, gefangene Gauner wieder entſpringen zu laſſen. — Anfangs will das Buch faſt ermüdend dünken. Die drei Banden, deren kurzes Räuberleben beſchrieben wird, deren Mitglieder zum Theil von der einen zur andern übergehen, ſind ſich darin gleich, daß ſie den Mord vermeiden, freilich weniger aus Zahmheit, als aus Vorſicht. Diebſtahl folgt auf Diebſtahl, ſtets in der Form des Einbruchs, mit blutwenig Wechſel der Methode und der Umſtände. Straßenraub iſt Ausnahme; es kommen nur zwei Fälle vor. Man fragt ſich, ob dieſe ſozialen Trichinen ſolcher verweilender mikroskopiſcher Unterſuchung werth ſeien. Humor wenig: einmal gibt es zu lachen, weil ein geſtohlener Ochs in Stiefeln bei der Bande eingebracht wird, die ihm zur Verbergung der Spur angezogen ſind; ergötzlich iſt mitten unter den Söhnen der rohen Natur ein Wirth, der im gerichtlichen Verhör auf durchaus affektirte Weiſe den Heuchler macht; es iſt der Wirth der Gauner-Herberge: Storchenhäusle, wo die dritte Bande ſchließlich gefangen wurde; er betheuert die Wahrheit ſeiner Lügen mit den Worten: „wenn ich heut' ſterbe, bin ich ruhig und nicht ein Zoll breit ſoll an meiner Seligkeit mankiren," und nach Vorleſung des Protokolls ſagt er: „mich freut nur das Protokoll, das iſt mir lieber, als 100 fl.; es iſt charmant abgefaßt, ganz ſo, wie ich geſprochen hab'". — Liest man aber weiter in das gewiſſenhafte, gründliche Buch hinein, ſo fühlt man mehr und mehr Intereſſe und begreift, daß Auslaſſen ſchwierig war, wenn einmal auf durchaus hiſtoriſchem Weg ein Geſammtbild gegeben werden ſollte. Die Räuber-Exiſtenz wird anſchaulich, was man ſich nur ungenau vorgeſtellt, wird überzeugend klar. Wie iſt es dem Menſchen zu Muthe, der ſich aus der Menſchenwelt ausgeſtoßen hat, und wie beſteht er? Wie lebt die Geſellſchaft außer der Geſellſchaft? Da muß alſo z. B. jeder Biſſen und Schluck geſtohlen, geraubt werden, denn ein Haben, ein ordentliches Kaufenkönnen gibt es ja nicht. Hunger und Durſt befiehlt in kurzen Friſten: „man muß wieder etwas holen,“ wie es in der euphemiſtiſchen Sprache heißt; man muß in ein Bauernhaus „hineingehen“. Einmal iſt zum Schmauße der geraubten Lebensmittel das Salz vergeſſen, es muß noch einmal eingebrochen werden, um es zu bekommen. Die Kleider gehen drauf, man „kommt von der Montirung“; ſie müſſen geraubt werden; die Waffen ſelbſt, um den Bürger zu bedrohen, werden dem Bürger entwendet, entriſſen. Die Wohnung iſt der Wald, Einkehr in die Diebsherbergen kurz, gefahrvoll: ewiges Wandern, eine bange Hetze das ganze Leben. „Wenn ich wieder los werde“, ſagt der Bregenzer Seppel vor Gericht, „ſtehle ich gewiß nimmer: das iſt ein elendes Leben, man hat nie Ruhe; wenn nur ein Blatt am Baume zittert, meint man, es komme etwas.“ Man kann ſich des Mitleids trotz allem Abſcheu nicht erwehren, um ſo weniger, da man von den Einzelnen erfährt, welche Verwahrloſung ihrer Jugend ſie in den Pfad des Verbrechens geführt; zu den Ausnahmen gehört der Fall des „einäugigen Fidele“, der das Maurerhandwerk gelernt, aber wieder aufgegeben hat, weil es ihm zu „dreckig“ war. — Gibt es auch Romantik? Hat Rinaldini auch ſeine Roſa? Ja, er hat ſie, muß ſie haben ſchon darum, weil ihm ſonſt niemand kocht (namentlich „Knöpflen“), näht und waſcht. Einzelne Beſchreibungen geben immerhin etwas für die Phantaſie. Da iſt Seppels Geliebte, „des Siebers Reſel", ein „hochgewachſenes Weib von 26 Jahren mit frechen braunen Augen und einer Fülle blonden Haars, das in dicken Locken über die Stirne hereinhieng." Doch meiſt ſieht es minder poetiſch aus: Creſcenz, Agnes, Agathe gehören einer Familie an, die den ſtehenden Namen „die dreckete Parthie" führt. Auch „Salznaſe" lautet nicht ſehr anmuthig. Flotter iſt die „Günzburger Sephe" mit den rabenſchwarzen Locken, Meiſterin in Verſchmitztheit, Beredtſamkeit, Kartenſchlagen, Lüge, doch treue Genoſſin des Hauptes der zweiten Bande, des „ſchwarzen Veri", deſſen jähen Tod ſie rührend beklagt. Man iſt nach Kräften galant, ſo lang es keine Händel gibt. Gewöhnlich werden den Weibern die Einbrüche verſchwiegen, obwohl ſie natürlich wohl wiſſen, woher die Beute kommt; doch ausnahmsweiſe müſſen ſie als Trägerinnen mitwirken; einmal auf raſcher Flucht wird eine Schöne empfindlich, weil man ſie allein durch Sumpf waten läßt, während man einer andern die Hand bietet, ſie verläßt die Bande. Liebesgaben: Uhren, Schmuck, Geld liefert natürlich der Raub. Höchſte Blüte des Räuberglücks ſind die Freudentage im Wirthshaus zu Michelwinnenden nach reicher Beute: großartiger Räuberball, worauf das ſtärkſte, wildeſte, gefürchtetſte Mitglied der betreffenden (dritten) Bande, der „Käferen-Hannes" als Löwe glänzt; die Andern pflegen ihn „Herr Johannes" zu nennen. Nicht der kleinſte Spaß in dieſer kurzen ſpäten Jubelzeit iſt, daß die „Walburg" und eben der Herr Johannes bei dem übertölpelten Schultheiß des Orts zu Gaſt ſitzen und ſein geräuchertes

Schweinefleiſch und Sauerkraut ſich ſchmecken laſſen. Bald nachher aber gibt es im Wald eine wüthende Eiferſuchts-Scene, da der Käferen-Hannes einen alten Schatz, die „Veron" (Veronika) am Arme des „Fidele" ſieht. Er droht wüthend Mord und Todtſchlag, läßt ſich jedoch durch andere Weiber ſo ganz beſänftigen, daß er, wie ſpäter die „Marien-Urſchel" vor Gericht bezeugt. „Reden gibt, man hätte ſie eſſen können, ſo gut." Im Verhör und im Gefängniß fand der Unterſuchungs-Kommiſſär die Weiber hartnäckiger, böſer und gegen Rührung verſchloſſener als die Männer. Zu den ſchlimmſten und frechſten zählte hier: „das Ottile," die Geliebte Mauchers, des „Bometshauſer Schneiderle". — Doch das Intereſſe wächst noch in anderem, ernſterem Sinn. Die Räuber werden frecher und frecher, die Einbrüche verwegener, die Mißhandlungen, Todesdrohungen, wodurch ſie von ſchwachen Weibern, doch auch von überraſchten Männern Beute erpreſſen, wilder, ſchrecklicher: ein altes Weib ſtirbt, ein Mädchen wird wahnſinnig in Folge des erlittenen Grauens. Matte Lichter von ein bischen Edelmuth, Mitgefühl, Reue dringen durch das Dunkel der Barbaren-Gemüther. Der menſchlichſte iſt eigentlich der genannte ſchwarze Veri und höchſt naiv, was ein Zeuge als Aeußerung ſeiner Humanität meldet S. 56: „Der Veri war der bravſte Menſch. Er war ſo kurzweilig, man hat müſſen lachen. Er hat, wenn er ſo im Wirthshauſe ſaß, oft ſagen können, er thu' den Bauern nichts, wenn er ihnen auch manchmal ein Stück Fleiſch nehme. Er bleib' deßwegen doch ein Bauer. Er müſſe eben auch wieder etwas zu leben haben. Er hat wohl auch von Einbrüchen geredet, die ſie begangen haben, aber mordiren, hat er geſagt, thu' ich keinen; nur wenn ich kann in ein Kamin kommen (wo die Bauern ihr Rauchfleiſch haben), da gehts an.“ Allein Nothwehr führt nun auch zu Blutvergießen, von einer Rauber-Schildwache wird ein Vorübergehender niedergeſchoſſen. Der Nerv der Erzählung ſpannt ſich höher und höher, mit der Frechheit, mit der Größe der Beute wächſt die Angſt vor der ſich ſammelnden Macht der mißhandelten Geſellſchaft, über die Lichtungen der Wälder wird ſelbſt bei Nacht nur im Sprunge geſetzt. Nun folgt die Wendung, Recht und Geſetz treten in Kraft. Die Gefangennehmung der Häupter der zweiten Bande gewinnt dramatiſche Farbe durch die Tapferkeit eines Forſtpraktikanten Langen, der ganz allein ſich ans Werk macht und, als die Hülfe anlangt, ſchon das Beſte gethan hat. Kurz darauf wird durch Streifmannſchaft und Militär die dritte aufgehoben, vereinzelte Gauner werden überdieß in großer Anzahl da und dort aufgegriffen und die unzureichenden Gefängniſſe der Stadt Biberach ſind in Kurzem von 73 Verbrechern und Verbrecherinnen überfüllt. Wie ein banger Traum liegt es nun auf der Stadt; die Bewachungs-Mannſchaft iſt unzulänglich; dunkle Gerüchte drohen Brandſtiftungen zur Befreiung der Gefangenen; wildes Singen, wüſtes Geſchrei, Pfeifen, ſeltame Laute, Zeichen, wodurch ſie ſich über ihre Ausſagen im Verhör von Thurm zu Thurm ins Einvernehmen ſetzen, durchtönen wie dämoniſche Geiſterſtimmen die Luft über den friedlichen Straßen. Eines Tages fährt in dieſe Gewitterſchwüle ein wirkliches Gewitter. Im hohen, runden „Siechenthurm“ unterhält ſich der ſchwarze Veri durch ſeine Gitter mit den gefangenen Weibern im höheren Stock und ruft: „wenn doch der Blitz auch einmal in das verfluchte Loch hier ſchlüge!“ Gleich darauf fällt ein furchtbarer Donnerſchlag, der Blitz iſt in den Thurm, durch alle ſeine Stockwerke gefahren. Man dringt ein, findet Ziegel, Mauertheile zerriſſen, im vierten, im dritten Stock keinen Gefangenen beſchädigt, Veris Zelle aber im zweiten mit Rauch, Schwefelqualm dicht erfüllt und den Bewohner mit verſengter rechter Seite und Bruſt, brennendem Hemde todt auf ſeiner Britſche. Der Blitz hatte das Ende ſeiner in die Mauer eingelaſſenen Kette ergriffen und war an ihr fortgelaufen. — Guſtav Schwab hat ſich durch den blendenden Schein des grellen Ereigniſſes verführen laſſen, die frommen Schlüſſe, die er täuſchend nahe legt, in einer Ballade voll harter Verſe auszuſprechen. Die Vorſehung wird ſich wohl nicht bemüßigt finden, dem Henker ſeine Arbeit abzunehmen. Man ſollte darauf verzichten, Zufälle zu beſingen, die den Zweck zu enthalten ſcheinen, Böſe zu richten, Gute zu retten oder Beides auf einmal. Der Dichter ſoll nicht den Verſtand zu ſchweren Bedenken herausreizen, ihm nicht die Frage brennend nahe legen, warum in unzähligen Fällen die Verbrecher ſtraflos ausgehen, die Guten elend untergehen. Ariſtoteles erwähnt den Fall, wie die Bildſäule eines gewiſſen Mithys in dem Moment umfiel, wo der Urheber ſeines Todes ſie betrachtete, und dieſen Schuldigen erſchlug; und er empfiehlt Fabeln dieſer Art dem tragiſchen Dichter. Er hat Unrecht aus dem genannten Grunde. Und ebendaraus ergibt ſich, daß Schillers „Gang nach dem Eiſenhammer“, ſo glänzende Bilder die Ballade auch enthält, als unpoetiſch im Hauptgedanken erſcheinen muß. — Man wird keine Einwendung gegen dieſe Sätze daraus entnehmen, daß jener Blitzſchlag zu Biberach in dumpfer Verbrecherſeele plötzliche Gewiſſensbiſſe weckte: einer der Mitgefangenen verlangte ſchwerere Ketten, ein dunkles Gefängniß, am liebſten das, worin Veri erſchlagen worden. Die Andern erſchreckt das Ereigniß ohne nachhaltige Wirkung. Einigen gelingen noch Ausbrüche trotz Ketten, Mauern, Gittern; der „Schleiferstoni" ſagt zum Richter: „Gewiſſen? Mein Gewiſſen iſt wie ein Zehentſtadel, der hinten und vorn ein Loch hat." Die ſämmtlichen Verbrecher erreicht dann die Strafe. Mehrere ſtarben bald an der Schwindſucht, Folge des Waldlebens in Wind und Wetter. Von Maler Pflug, deſſen lebendigen Erzählungen der Verfaſſer Anregung und einen großen Theil des Stoffs verdankt, exiſtiren mehrere Bilder, auch ganze Gruppen und Scenen darſtellend, wovon das Buch nur einige Porträtfiguren gibt. Dasſelbe ſtellt ſich als weiterer Beitrag neben das Werk von Avé-Lallemant: Das deutſche Gaunerthum. Es wird gewiß nicht nur dem Juriſten interreſſant ſein. Die herbe Speiſe iſt nicht ohne Nahrung. Selbſt Schiller äußerte noch kurz vor ſeinem Tode, daß er in leeren Stunden gern Räubergeſchichten leſe.

Zuſatz.

Der Grund, warum ich dieſe kleine Arbeit zum Wiederabdruck beſtimmt habe, iſt einfach: weil ich glaube, daß ſie ein Bild gibt. — Zugleich bin ich der angezeigten Schrift einen Nachtrag ſchuldig, der ſeine Stelle finden wird, wenn im Folgenden das Wirken des Reichsgrafen Schenk zur Sprache kommt.

Es haben aber die Zuſtände, welche hier geſchildert ſind, ſpäter eine erweiterte Darſtellung erfahren durch Jul. Ernſt **Günthert**: „Erinnerungen eines Schwaben. Zeit- und Sittenbilder aus den letzten und erſten Tagen des 18. und 19. Jahrhunderts.“ 1874; „Zweite Reihe“ 1877. (Nördlingen. Beckſche Buchhandlung.) Der Schwabe iſt derſelbe Maler Pflug, deſſen Aufzeichnungen und Geſpräche die Quelle der älteren Schrift von Dr. M. P. (Planck) geweſen ſind. Daneben hat Günthert noch Chroniken, Archiv-Akten, namentlich die Aufzeichnungen eines Konrektors Krais von Biberach benützt, der zum Theil ſelbſt der ſtädtiſchen Chronik folgt, zum Theil treulich berichtet, was er erlebt hat. Beiden Verfaſſern, Planck und Günthert, kommt es zu gute, daß ſie doch hauptſächlich aus der mündlichen Mittheilung des wackeren, liebenswürdigen Biberacher Künſtlers ſchöpfen. Der hat weit mehr ſelbſt erlebt, als der Chroniſt, und ſo trägt auch die Wiedergabe den Stempel des lebendig Vernommenen. Pflug iſt außerhalb Schwabens wenig bekannt: das zweite der Hefte von Günthert charakteriſirt ihn näher und zählt ſeine Bilder auf. Pflug iſt weder mit der Farbe, noch mit der Zeichnung fertig geworden, Umſtände und Ereigniſſe riſſen ihn zu bald aus der Schule. Doch weiß man, daß eine gewiſſe Unbehilflichkeit, Trockenheit der Form und Seichtheit der Farbe überhaupt das Gepräge unſerer Malerei in den erſten Jahrzehnten (Pflugs Studienjahre zu München fallen in das erſte) des Jahrhunderts bildet; er iſt in dieſer Unreife alſo zugleich als Kind ſeiner Zeit ſtehen geblieben. Allein durch das unvollkommene Können leuchtet dennoch mit ſolcher Friſche eine Künſtlernatur hervor, daß man leicht und gern ſupplirt, was fehlt. Dieſe Bilder ſind naiv, und das iſt doch nicht wenig geſagt —, meiſt glücklich im Motiv, feſt in der Charakteriſtik, bald ſtreng ernſt oder heiter humoriſtiſch, bald rührend gemüthlich in der Auffaſſung, klar durch zweckmäßige Kompoſition bei einfachen Stoffen. Die Zeit hatte über die Mängel in der Durchführung ja überhaupt noch ſehr wenig Kritik, vollzog daher das nöthige Suppliren unbewußt, ſo wurde er der Liebling Schwabens und galt für einen Maler erſter Bedeutung, einen ſchwäbiſchen Teniers, Oſtade oder Brouwer. Er iſt ganz Oberſchwabe und man meint den härteren, breiteren, aber auch volleren, ſaftigeren, am Altdeutſchen gemeſſen reineren Dialekt unſeres alemanniſchen Oberlands aus ſeinen Bildern herauszuhören. Ich habe ihn nicht gekannt, ſein Weſen muß einen herzgewinnenden Eindruck von Bravheit und Friſche gemacht haben. Als ſein Biberach, bis dahin freie Reichsſtadt, 1803 würtembergiſch wurde, und zwar unter dem Kurfürſten, dann König Friedrich, bekam es zu fühlen, was es bedeute, einem zuſammenregierten Land anheimzufallen; Pflug verſpottet nicht ungern das unterthänige Schreiberland und ſtellt ihm die unbefangene, mit dem alten Adel frei verkehrende altbürgerliche oberſchwäbiſche Heiterkeit entgegen. — Er iſt Volksmaler, Soldatenmaler und Räubermaler. Das letztere Feld bringt uns auf unſer nächſtes Thema zurück.

Die Landplage des Gauner- und Räuberweſens iſt es denn, welche in den Heften Güntherts in vielfältig bereichertem Bilde vorübergeht. Auch die Bande des ſchwarzen Veri tritt wieder auf, ſein Ende in Biberach findet ſich noch etwas ausführlicher erzählt. Aber da tauchen noch andere Geſtalten auf, als Gauner, die nur ausnahmsweiſe zu Mördern werden; nicht Marder nur, Wölfe, Bären, Tiger. Der Schrecken der Verbrecher, einſt in aller Schwaben Munde, Oberamtmann Schäffer von Sulz, führt den gefangenen Hannikel nebſt ſeiner Bande aus Graubünden her und macht über Mittag Halt in Biberach. Das Wild war ihm in Chur, wo er mit ſeiner Beute ſehr ehrenvoll empfangen worden war und der Kriminalpräſident auf dem Rathhaus eine „flozlange“ (— berichtete Schäffer —) Rede über die verdienſtvolle That gehalten hatte, noch einmal entwiſcht und dann nach ſchwerem Raufkampf wieder eingefangen worden. Von Augenzeugen weiß Pflug über den bayriſchen Hieſel (eigentlich zu ſchreiben Hiaſel, von Matthias) und ſeine Kühnheit, ſeine blutige Gegenwehr bei der Gefangennehmung zu berichten. Außerdem zieht ſich ein breiter Faden von Gauner- und Räuberabenteuern durch das ganze hier gegebene Zeitbild; dieſer Faden flicht ſich am Schluß um einen Mittelpunkt, ein höchſt merkwürdiges Charakterbild. Es iſt der „Malefizſchenk“, wie ganz Oberdeutſchland ihn nannte, Franz Ludwig Schenk, Reichsgraf von Kaſtell u. ſ. w., ſeßhaft zu

Oberdiſchingen an der Donau. Seine Leidenſchaft war die Verfolgung des Gauner- und Räuberthums. Er organiſirte ſein eigenes Kriminaljuſtiz-Inſtitut, zugleich Zucht- und Korrektionshaus, ſchloß mit den Nachbarn Verträge über gemeinſames Fahnden und Ablieferung von Verbrechern an ſeine Anſtalt: dieſe, die „Frohnfeſte“ war ſtets gefüllt; prompt, aber geſetzlich wurden die Prozeſſe geführt, die Schuldigen zu Gefängniß oder Tod verurtheilt. Günthert beſchreibt aktengemäß einen Gerichstag, wo zwölf Züchtlinge auf den Pranger geſtellt, vier ſchwerere Verbrecher hingerichtet wurden. Er gibt das Tagebuch des Scharfrichters, eine lange Liſte von Gebrandmarkten, Geſtäupten, Gehängten, Geköpften. Von Einzelnen dieſer Plagegeiſter der Geſellſchaft, ihren Diebſtählen, Raub- und Mordthaten wird Näheres erzählt; ſie werden nach den Namen benannt, die ſie in ihrer edlen Geſellſchaft trugen, — eine hübſche Auswahl von „Koſenamen“: da iſt der Buckelte, der Butzenjörgle, der Schinderſtephan, der Wannen-Michel, der krummmaulet Marte, der Franzoſenhannes, der Wälderliſelhannes, der Pfalzerjörgle, der rozig Toni, unter den Weibern eine der ſchlimmſten, die den Grafen ſelbſt frech beſtohlen, die ſchwarze Liſel. Man darf die blutige Thätigkeit des Grafen nicht ſentimental betrachten. Der damalige Zuſtand iſt ſchon in unſerem obigen Artikel geſchildert: allgemeine Unſicherheit aus den genannten Urſachen. Der ſchneidige Mann mit ſeinem energiſch beſchränkten Lebenszweck, ſeinem Kriminalpathos, er ſteht mit Geißel und Schwert in der Hand als Wohlthäter der von dieſer Schmarozerpflanze umſchlungenen Menſchheit, ja als eine Art Theſeus im Kleinen da, der die Lande von Blutmenſchen und Ungeheuern ſäubert. Sein Walten verlangte Muth und nicht wenig. Tödlich gehaßt von dem Geſindel ſchwebte er in beſtändiger Todesgefahr; der rothe Hahn wurde ihm auf ſein Schloß geſetzt, es brannte ab und er wohnte von da an im Zuchthaus ſelbſt. Und der grimme, furchtloſe Mann war auch menſchlich gut. Er verkehrte mit ſeinen Sträflingen, trug Sorge für Reinlichkeit und Geſundheit, prüfte, wer noch beſſerungsfähig ſei, ſuchte ſie für die Geſellſchaft zu retten, ließ verwahrloſte eingefangene Kinder unterrichten, zur Religion anhalten, Kinder von Hingerichteten auf ſeine Koſten erziehen, ein Handwerk lernen, pardonnirte manche zum Tod Verurtheilte, ernährte ſie in ſeinem Zuchthaus, das neben den Beiſteuern der Nachbarterritorien zu nicht kleinem Theil auf ſeine Koſten lief, und that das Mögliche, in den Verwilderten den Menſchen zu wecken. *)

---

*) Hier tritt ergänzend ein ſpäterer Aufſatz von M. Planck ein: „Konventionen zwiſchen dem Reichsgrafen Schenk von Kaſtell und der Reichsſtadt Dinkelsbühl, ſowie den Kantonen Schwyz und Appenzell-Außer-Rhoden in Betreff der Ablieferung von Verbrechern in das gräfliche Zucht- und Arbeitshaus in Oberdiſchingen.“ Vierteljahrshefte für württembergiſche Geſchichte und Alterthumskunde. Jahrgang 1878 Heft III. Der Verfaſſer gibt Aktenſtücke aus dem Archive von Oberdiſchingen, das auch Günthert benützt hat: amtliche Schreiben der Behörden, Briefe des Grafen und ſeines Beauftragten an ihn. Man ſieht, wie geſchäftsmäßig geregelt hier alles zugieng, man erkennt aus der Bereitwilligkeit der deutſchen Stände des Schwäbiſchen Kreiſes und der Schweizer-Kantone (auch Zürich tritt bei), welche Wohlthat die energiſche Thätigkeit des Grafen für die Nachbarn war, man findet, daß in dieſem Manne Gewandtheit und Klugheit mit der Kraft vereinigt war ohne Schaden ſeines Edelſinns, denn natürlich nicht alle Koſten der Unterhaltung ſeiner Anſtalt wurden durch die Beiträge gedeckt, die er ſtipulirt und die ihm nach etlicher Verhandlung bewilligt werden, und ebenſo beſtätigt ſich des Näheren, was in unſerem Text über ſeine Menſchlichkeit geſagt iſt.

Das wohlverdiente „Inſtitut“ mußte der neuen Zeit weichen, welche Souveränetätsrechte in kleinen Sphären nicht duldete; es wurde 1808 durch die Krone Württemberg aufgehoben: „die um ſich greifenden höheren Mächte“ ſchreibt der Reichsgraf. An ſich ſchon hart genug für den rechtseifrigen Grafen; aber es geſchah überdieß unter höchſt ungerechtem Vorwand, der Mann mußte zum ſchweren Abſchied von ſeinem Lebensinhalt noch eine bittere Kränkung mit auf den Weg nehmen, und dadurch bekommt der Hergang etwas Tragiſches. Schreiende Ungerechtigkeiten, Unordnungen, Willkürlichkeiten, Verzögerungen wurden dem in Wahrheit ganz normalen Rechtsverfahren ſeiner Anſtalt in einem Königlichen Reſkripte vorgeworfen, er vertheidigte ſich mannhaft, wurde aber ſchließlich dennoch in die Koſten der eingeleiteten Unterſuchung verurtheilt, in welcher man ſelbſt ſeine Züchtlinge als Kläger gegen ihn vorrief.

Dies iſt nun aber nur ein Theil des Inhalts der zwei Hefte von Günthert. Die Kriegsſtürme der hochbewegten Zeit gehen an Pflugs Vaterſtadt vorüber, und gar nicht blos als Schauſpiel, ſie wird hart geſtreift, empfindlich getroffen. Im Jahr 1796 ziehen zuerſt die fliehenden „Condéer“ an ihren Mauern vorbei, deren Thore ihnen verſperrt werden. Bald folgen vom Rheine her die ſiegreichen Republikaner, die Soldaten der Freiheit, zerlumpt, mit Beuteſtücken bepackt, räuberiſch brutal; zwiſchen Feldzeugmeiſter Latour und Moreau kommt es zum Treffen bei Biberach. Im Jahr 1799 zieht Erzherzog Karl nahe vorüber, ſeinem Siege bei Oſtrach entgegen: „der Prinz Karle kommt“ heißt es, die Bürger eilen hinaus, ihn zu ſehen: „er iſt grad e Manle, wie der alt Grotzer" (— Grotzer ein Biberacher mit ähnlicher Habichtsnaſe und Unterlippe —) ruft einer. Pflug hat den Erzherzog gemalt, wie er in einem Bauernhauſe bei Otterswang Kriegsrath hält. Im Frühling 1800 kommt es zwiſchen Kray und S. Cyr ganz unmittelbar an der Stadt zum Treffen, der Kampf wälzt ſich in die Stadt hinein, in den Straßen wird heftig gefochten; die Oeſtreicher ſammeln ſich zuletzt auf einer Höhe gegenüber und ihre Artillerie meint ſo viel Zeit übrig zu haben, daß ſie mitunter nach Häuſern der Stadt zielen könne, wo franzöſiſch republikaniſch geſinnte Bürger wohnen: „ſo, jetzt ſchickt's wieder ein paar Kugeln dem patriotiſchen Apotheker zum Gruß!" befiehlt der Kommandant einer Batterie; aber das franzöſiſche Grenadierbajonnet ſtürmt die Höhe und entreißt ſie ihnen. — Der Kampf um Ulm mit dem ſchmählichen Ende, der Kapitulation des General Mack, wettert nahe genug bei Biberach, die Nachbarſchaft hat unter dem Haß der in Eilmärſchen hinrückenden Franzoſen auf alles Oeſtreichiſche nicht wenig zu leiden und nicht die letzten ſind dabei die Klöſter. Pflug kann das Einzelne berichten faſt wie ein Augenzeuge; das Ringen um Elchingen, das dem Marſchall Ney ſeinen Namen gegeben, wird lebendiges Bild. Nach der Uebergabe wird Biberach vom Ulmer Magiſtrat erſucht, Lebensmittel für die von Freund und Feind ſchrecklich überfüllte Stadt zu ſenden. Pflug ſelbſt verfügt ſich mit einem Proviantwagen dahin, ſieht mit Augen das Elend der verrathenen, entehrten, hungernden öſtreichiſchen Soldaten inmitten der Sieger und ſieht, obwohl wegen des Gedrängs nur von ferne, Napoleon auf dem Kienlesberg, wo er die öſtreichiſche Beſatzung defiliren und die Waffen ſtrecken ließ; mit ſtillen Flüchen ihren Führer verwünſchend, der ſie hingeopfert, gebückten Hauptes ſchleppen die Armen ſich am Triumphator vorüber und legen die Gewehre nieder — wer ſie nicht im Grimm ſchon in die Gräben geworfen hat. — Ich erwähne noch das Jahr 1809, die Nähe des Tiroler-Aufſtands, der ſich ja nach Vorarlberg erſtreckte, alſo Biberach nahe genug berührte, dann den Durchmarſch der Württemberger, die gegen Oeſtreich zogen, um bei Abelsberg, Eßling, Aſpern unrühmlichen Ruhm mit Napoleon zu erfechten. Es genügt, auch hier zu ſagen, daß das aus der politiſchen Geſchichte Bekannte, ebenſo wie das Kulturgeſchichtliche den Reiz des Geſehenen erhält und daß der Sehende mit dem Auge des Malers ſieht. Der „Rothmantel" (Szerezaner) mit Meſſer und Piſtolen im Gürtel, der Schrecken der Einwohner, wo er erſchien, der ungariſche Huſar, der Ulane, der reguläre Tiroler Jäger wie der Scharfſchütz in der Juppe, der Koſak und der rothjackige Tartar aus dem Ural (Ruſſen in Biberach nach der Schlacht bei Zürich im Jahre 1799), der geſchmückte, ordonnanzmäßige Franzoſe des kaiſerlichen wie der verlotterte des republikaniſchen Heeres — Kaiſergarde und „Löffelgarde," — all das Kriegsvolk tritt in hellen Farben auf die Bühne und kreuzt ſich gemüthlich, komiſch oder roh und wild mit dem friedlichen Bürger. Auch das alte Reichskontingent fehlt nicht. Biberach hatte zum ſchwäbiſchen Kreis eine Kompagnie (175 Mann ſtark) zu ſtellen, Nördlingen hatte dazu den Hauptmann zu ernennen. Im Jahr 1793 marſchirt dieſe Abtheilung aus, dem Rheine zu, nicht lächerliche Figuren, ſondern wohl ausgerüſtete ſtattliche Leute, von weinenden Angehörigen eine Strecke weit geleitet: man letzt ſich noch, ja man tanzt in einem Wirthshaus vor der Stadt, dann folgt der ſchwere Abſchied. Im Jahr 1796 kommt das ganze Korps der ſchwäbiſchen Kreistruppen vom Rhein zurück und ſchlägt ein Lager bei Biberach; ein heiteres Lagerbild thut ſich auf, man beluſtigt ſich mit den beſuchenden Bürgern. Aber was geſchieht? Das Lager wird von öſtreichiſchen Truppen umzingelt und das Kontingent entwaffnet. Erzherzog Karl hatte den Befehl gegeben, „weil das Kreisdirektorium mit den Franzoſen voreilig Frieden geſchloſſen habe.“ Man traute dieſen Schwaben nicht, befürchtete Neigung zu Frankreich. Fluchend mußten ſie gehorchen; ſie hatten doch am Rheine redlich und rühmlich an der Seite der Oeſtreicher gefochten. Ein Dragoner-Rittmeiſter (von Falkenſtein) duckte ſich nicht, er jagte in die Stadt, um bei dem öſtreichiſchen Kommandanten Einſpruch zu erheben, das öſtreichiſche Militär verſperrte ihm den Weg, da ſpornte er ſein Pferd, daß es mit einem ungeheuern Sprung über einen Brunnen ſetzte, gelangte zum Kommandanten, trug ſeine Einrede vor, aber vergeblich. Hierauf ſprengt er zurück, läßt ſchnell zum Abmarſch blaſen und führt ſeine Schwadron fort, aber nicht in die Hände der Oeſtreicher, ſondern heimwärts dem rechtmäßigen Herrn zu.

Nicht minder friſch lebt das Bild entſchwundenen Bürgerthums wieder auf. Es iſt vor Allem die alte Reichsſtadt mit ihren ehrenfeſten und derbheiteren alten Sitten, Ordnungen und Bräuchen, ihren Kirchen- und Schützenfeſten, ihren Schwörtagen, wo beim Schwure jeder Bürger ſeine Waffe als wehrtüchtiges Glied der Gemeinde vorzeigen muß. Die Gegend war reich an Klöſtern, Pflug behagte ſich in ihrer Schilderung: das katholiſche Weſen hat noch die plaſtiſche Fülle des Mittelalters: Kapuziner und Nonnen, beleibte Prälaten, Flagellanten, Büßer in härenen Kutten, Prozeſſionen, Umzug holzgeſchnitzter, bemalter oder reich bekleideter Bilder auf geſchmückten Wagen, „Blutritt“, Wallfahrten: kurz ein volles Bild guten alten Heidenthums, alles gegenſtändlich mit ruhigem Humor erzählt. In dieſe gediegene Maſſe hinein hat ſich längſt die Reformation geſchoben, Biberach iſt paritätiſch, ſorgt für ſeine Schulen; auf proteſtantiſchem Boden ſchlagen die Ideen der modernen Zeit Wurzel, mit ihnen die Illuſionen der franzöſiſchen Revolution, und bewegtes Parteileben rüttelt die Gemüther; ſo erfreut man ſich des Bildes der „guten alten Zeit“, ohne entfernt für Stagnation geſtimmt zu werden. Das Moderne im nivellirenden Sinn dringt ein mit dem oben ſchon erwähnten Ende der Reichsſtadt, der Einverleibung in Württemberg, 1803 noch Churfürſtenthum, bald darauf Königreich.

Fragt man, wie es dem Nacherzähler gelungen ſei, den Erzähler wiederzugeben, ſo liegt die Antwort bereits im Geſagten. Der Verfaſſer hat wohlgethan, nicht nach ſtrenger Diſpoſition zu ordnen, ſondern dem ungezwungenen Gange mündlicher Mittheilung und ſchriftlicher Tagebuch-Aufzeichnung gleich ungezwungen zu folgen, doch hätte er unbeſchadet dieſes ganz angemeſſenen Charakters lebendiger Zufälligkeit klarer ordnen dürfen, im erſten Hefte wenigſtens, wo die Rückſprünge von Späterem in Früheres, von Gleichem in Ungleiches manchmal verwirren; das zweite Heft gruppirt wenigſtens chronologiſch beſtimmter und ſammelt am Schluſſe die zerſtreuten Gaunergeſchichten im kompakter gehaltenen

Bilde des originellen Verfolgers, des Malefizgrafen, zu geſchloſſener Einheit. Ein paarmal läßt ſich, nicht gut ſtimmend mit dem realiſtiſchen Zuſammenhang, ein ſentimentaler Anklang vernehmen. Doch das iſt Ausnahme, die Naivetät des Inhalts bleibt verſtanden und bewahrt. Man erkennt die Feder eines Dilettanten, aber ſo mancher Hiſtoriker hat ſich die Kunſt um den Preis der Friſche, des Verſtändniſſes naiver Zuſtände erkauft, daß wir gerade dieſem Stoffe, der Beides recht beſonders verlangt, die Dilettanten-Art aufrichtig gönnen. Es gibt eine Geſchichte der Stadt Biberach (von Lutz), die Kriege jener Zeit kennt man durch Hiſtoriker; aber der Geſchichtſchreibung ſoll immer die Memoirenliteratur ergänzend zur Seite gehen und die letztere mag wieder in zweierlei Formen ſich theilen, eine kunſtmäßigere und eine leichtere, der eine gewiſſe Unbeſorgtheit gut anſteht. Das gibt Fundgruben nicht nur für den Geſchichtſchreiber, ſondern auch für den — Poeten.

So ſeien denn die zwei Büchlein beſtens einem Dichter empfohlen, der Luſt hat, einen Roman in dieſer Zeit, auf dieſem Schauplatz ſpielen zu laſſen, edlere, bedeutende Figuren auf einen unheimlichen, auch unheimlich komiſchen Hintergrund zu ſtellen und dadurch ſeine Fabel gut — ohne falſche Kunſtgriffe — zu ſpannen, dem Zarten und Großen das Wilde zur Folie zu geben. Ich müßte mich läſtig wiederholen, wenn ich ihm aufzeigen wollte, was alles, welche Fülle ihm da entgegenkommt. Faſt begehe ich dieſen Fehler bereits, wenn ich auch nur darauf hinzeige, wie energiſch zuſammenfaſſende Figuren in dieſem Malefizgrafen, in Vandamme, Ney, Erzherzog Karl, Napoleon, auch im dicken, gewaltthätigen Württemberger Friedrich da ſich aufdringen. Lebte Hermann Kurz noch, der wäre der rechte Mann für dieſen Stoff.

Aber noch etwas! Ich habe noch nichts davon erwähnt, daß auch Kulturgeſchichte im höheren Sinn hereinſpielt, vertreten in lebendigen Geſtalten. Wir ſind ja in Biberach! Da iſt ja Wieland! Und ganz nahe Warthauſen, Graf Stadion, Sophie Laroche! Das ſpielt allerdings vor Pflugs Zeit; dieſer iſt 1785 geboren, Wieland lebte als Senator, dann Stadtſchreiber und Kanzleidirektor 1760 bis 1769 in ſeiner Vaterſtadt, aber Pflugs Frau hatte dreizehn Jahre lang einer Tochter des Grafen Stadion, gefürſteter Aebtiſſin des Frauenſtiftes Buchau, als Kammerjungfer gedient. Letztere ſprach gern und viel von ihrem Vater, ſeinen Verhältniſſen und Umgebungen, Frau Pflug bewahrte dies in treuem Gedächtniß und ſo hatte unſer Maler reichlich Gelegenheit, ſich zu ergänzen, was ſeine Mitbürger ihm von jenen Zeiten zu erzählen wußten.

Nun frage ich, ob der Wieland, der Oberſchwabe, noch vor wenigen Jahren Pietiſt, jetzt zur franzöſiſchen, angeblich griechiſchen „Grazie“ bekehrt, dort unter ſeinen Abderiten, hier im prächtigen Rokokoſchloß bei ſeinem Grafen, der feinen Adelswelt, die da verkehrte, neben der Jugendverlobten Sophie nicht eine koſtbare Figur für einen Roman wäre? Und welche Farbenwirkung gewänne man, wenn man ihm den ſchwäbiſchen Volksdichter Sailer gelegentlich gegenüberſtellte, nicht zu erwähnen den unſaubern Weitzmann, der neben jenem in dieſen Heften auftritt. Daß das Bild nicht zu knochen- und muskellos literariſch würde, dafür wäre geſorgt durch das Gauner- und Räuberthum und den Malefizgrafen. Dieſe Gegenſätze, Salon, Bürgerſtube, Wald und Räuberhöhle — Süßes, Zahmfleiſch und Wildbret — durch gute Kompoſitionsmotive ineinanderzuflechten, einer guten Küche würdig zuſammenzuſtellen wäre für ein nach guten Rezepten gebildetes Talent kein überſchweres Werk, vielmehr nur angenehme Arbeit. Die Zeiten zuſammenzurücken müßte erlaubt ſein: ſo könnte man die bangen Tage hereinziehen, wo die Bande des ſchwarzen Veri in Biberach gefangen lag, und die Schreckensſtunde, wo der Blitz den Hauptmann erſchlug. Leider wäre es wohl allzukühn, auch die Kriegsbilder hereinzunehmen; es iſt zu allgemein bekannt, daß dies ſpätere Zeiten ſind, und der Poet, ſo frei er iſt, ſchadet doch ſich ſelbſt, wenn er den Verſtand und ſein Wiſſen gegen ſich zum Widerſpruch herausreizt. Ja noch mehr: es ſind Kriege der Revolutionszeit; Wieland aber und der Kreis in Warthauſen ſind Figuren, die noch nicht in dieſe Luft geſtellt werden dürfen, obwohl das Kniſtern von ferne ſchon vernehmlich war, als die Crebillons, die Grécourts, als die Chanſoniſten ſcherzten, ja vernehmlich genug, als Voltaire ſeine Funken warf. Aber Voltaire iſt nicht Rouſſeau, vollends nicht Rouſſeau, der die Lunte an das donnernde Geſchoß des Revolutionszeitalters anlegt.

Alſo Beſchränkung! Etwa auch Beſchränkung auf den Umfang einer Novelle! Und dem Poeten, der dazu Luſt hätte, dem will ich einen Stoff denunziren, den ich abſichtlich bisher nicht erwähnt habe und der ſich allerliebſt zum führenden Faden einer Novelle darbietet. Das iſt die köſtliche Geſchichte vom Pfarrer Brechter. Günthert erwähnt ſie in Kürze (1. Buch 3. Kap.); Wieland erzählt ſie ſelbſt, ich erinnre mich nicht in welcher ſeiner Vorreden, ausführlich findet man ſie in der anziehenden, an Beiträgen zum Bilde der Zeit reichen Schrift: Chr. M. Wielands Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz. Von Profeſſor Dr. Oſterdinger (einem gebornen Biberacher); ſ. XII. S. 178 ff. Wielands Vater als Senior der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit in Biberach iſt in dieſer Sache thätig geweſen zu Gunſten des wackern Kandidaten, von dem man unmittelbar nach ſeiner trefflichen Probepredigt erfuhr, daß er mit großem Beifall im Dienſt eines fahrenden Wunderdoktors als ausſchreiender Hanswurſt gedient hatte. Der Hauptgegner des armen Enthüllten war ein Abendprediger Zell — der Prieſter Strobylos in den Abderiten. Mehr verrathe ich nicht, nicht die Art der Entdeckung, die das eigentlich Komiſche am Vorfall iſt; ein Poet, dem ich Appetit gemacht habe, leſe ſelbſt nach; iſt er dramatiſcher Dichter, ſo wird er finden, daß auch eine rührende Komödie in dem Vorgange ſteckt und nur gehoben werden darf; auch das wird er finden, daß eine höchſt bequeme Löſung des Knotens ſchon im Gegenſtande liegt, nnd zwar durch den Stellentauſch zweier Geiſtlicher. Novelle oder Luſtſpiel: wie leicht iſt die Fabel ſo zu wenden, daß Wieland ſelbſt, in wohlwollendem Sinne natürlich, einwirkend in dem Handel auftritt! Und wie leicht ſind dieſe Hergänge mit der Geſellſchaft in Warthauſen zu verbinden, wie bequem läßt ſich der Sturm gegen Brechter ſteigern, wenn man etwa ſeinen frühern Prinzipal mit dem Gaunergeſindel in Verbindung bringt! Natürlich müßte neben der Begegnung Wielands mit der Jugendgeliebten, in die ſich ſo viel zarten Reizes legen ließe, eine ſpannende Liebesgeſchichte her: alſo zum Beiſpiel des armen Brechter Noth wird hoch geſteigert, weil er in die Pfarrwohnung eine geliebte Braut einzuführen hoffte; nun gebe man etwa dem Helfer in Schwaigern, durch den die berührte ſchließliche Löſung erfolgt, eine Tochter, welche —

Doch genug, wenn ich nicht ſelbſt komiſch werden will als Rathgeber, als öffentlich geheimer Kompoſitionsrath für Poeten. Bleibt meine Empfehlung unbefolgt, ſo beruhigt mich das Bewußtſein, Manchem, der die angezeigten Schriften nicht kannte, einen Dienſt gethan und zum Schluß die Bemühung meiner Leſer noch durch ein ſpezielles Vergnügen verſüßt zu haben, das ſie erwartet, wenn ſie die comédie larmoyante, die der Stoff Brechter auch unbearbeitet vorſtellt, an den genannten Stellen aufſuchen mögen. Ruft aber meine Lockung ein gutes poetiſches Kindlein ins Leben, ſo darf ich mich mit einigem Stolz zwar nicht Vater, aber doch etwa Onkel desſelben nennen.

* * *

Publiziſtiſches.

I.

Die (vorläufig) letzte Handlung des deutſchen Reichskanzlers.

(Augsburger Allgemeine Zeitung Beilage 1. Mai 1877.)

Vorwort.

Der Artikel ſpricht gleich zu Anfang ſeine Zeitbeziehung aus, daher muß auch ſeine Ueberſchrift belaſſen werden, obwohl jetzt zur Erläuterung daran zu erinnern iſt, daß er in einem Zeitpunkt entſtand, wo uns der Rücktritt des Reichskanzlers zu drohen ſchien, doch aber Hoffnung war, daß das Befürchtete nicht eintreten werde.

Recht mit Abſicht bringe ich dieſen Ausbruch der Entrüſtung gegen den furchtbar verbreiteten Fälſchungsunfug zum Wiederabdruck. Ich weiß, daß Mancher zwiſchen Gängen im wiſſenſchaftlichen, humaniſtiſchen Felde mit Befremden einem ſolchen Schritt ins gemein praktiſche Gebiet begegnen wird. Man ſoll aber nur wiſſen, daß unſres Gleichen ſich auch um das Leben kümmert.

Verſpätet wird man den Wiederabdruck nicht finden. Das Reichsgeſundheitsamt iſt in Thätigkeit und man ſpürt ſie, aber noch ſind die Vorlagen und Anträge über Wein- und Bierfälſchung vom Reichstag unerledigt, iſt alſo im Wichtigſten nicht geholfen und ſind die Zuſtände ſo, daß meine Worte darüber heute noch gelten. Im Reichstage, wenn er daran geht, wird man wieder die Stimmen vernehmen müſſen, die aus dem heilloſen Standpunkt hervorgehen: laufen laſſen! laisser faire! das Publikum mag ſelbſt zuſehen, ſelbſt für ſein Wohl ſorgen! Die Einrede iſt im Artikel beantwortet und braucht dieß Vorwort nichts hinzuzuſetzen. Es iſt der Standpunkt, der auch im Größeren, im Politiſchen und Wirthſchaftlichen uns ſo ſchwer zu Schaden bringt, der unſelige falſche Freiheitsbegriff.

Auch die Brau- und Branntweinſteuerfrage wartet noch auf Erledigung; ſie ſteht im engſten Zuſammenhang mit der andern, da erhöhte Beſteuerung natürlich den Fälſchungs-Unfug fördert. Hierüber hat nun aber derſelbe Mann, dem wir die Schöpfung des Reichsgeſundheitsamts verdanken, Anſichten ausgeſprochen, die nach meiner und wohl der meiſten Süddeutſchen Ueberzeugung zum Uebel führen müſſen; er hat ſich zu denen geſtellt, die den Branntwein ſchonen, nicht höher als bisher beſteuern, das Bier aber ſtärker belaſten wollen. Die Aeußerungen hierüber, wie wir ſie aus den Blättern kennen, ſind nicht ſo logiſch, als man es von einem ſo ſcharfen Geiſt erwarten ſollte. Sie ſtellen den *unmäßigen* Biergenuß dem *mäßigen* Branntweingenuß gegenüber: dort der Bierſchlemmer, dumpf, träg, ſtumpf geworden, hier der tüchtige, mäßige Arbeiter, der ſich gegen Ermüdung und rauhe nordiſche Luft mit einem Glas Branntwein ſtärkt: — ſo muß die Entſcheidung natürlich gegen das Bier ausfallen. Ich will dem erſten Theile dieſer unlogiſchen Zuſammenſtellung noch eine Waffe leihen, geholt aus dem Bierland Bayern. Die Bayern ſind einer der gediegenſten deutſchen Volksſtämme, aber ich habe gar oft gedacht, was aus ihnen werden könnte, das würde man erſt dann recht ſehen, wenn es möglich wäre, ihnen das Vormittagsbiertrinken zu verbieten. Bierfrühtrunk macht auf den ganzen Tag halbſchläfrig, dämlich, toſig, und wer's gewohnt iſt, wird ſeine Lebenstage nur in halber Helle des Kopfes zubringen, — ausgenommen höchſtens, wer ſtark arbeitet, marſchirt, reitet und ſo den sopor wieder hinausſchafft. Aber die geliehene Waffe hilft dem Branntweinprotektor nichts. Will man logiſch verfahren, ſo muß man mit mäßigem Brantweingenuß mäßigen Biergenuß und mit unmäßigem Biergenuß unmäßigen Branntweingenuß vergleichen. Da ſtellt ſich denn die Sache anders. Das Bier iſt ein unerſetzlich treffliches Mittel, den Durſt zu ſtillen, man muß das erfahren in Sommerhitze, wo Waſſer zu reizlos, magenerſchlaffend, Wein zu ſtark iſt, um die nöthigen, kräftigen Schlücke zu erlauben, und Branntwein aus demſelben Grunde vollends ſich ganz verbietet. Es iſt überflüſſig, die anderweitigen guten Eigenſchaften des Getränks aus Hopfen und Malz zu rühmen, es genügt, zu ſagen: nahrhaft. Nun aber der unmäßige Branntweingenuß! Vorauszuſchicken: die Verführung dazu, die der dämoniſche Reiz eines ſo koncentrirt alkoholhaltigen Getränkes mit ſich führt; dann die Sache: man kann nicht von einer Bierpeſt ſprechen, wie man von einer Branntweinpeſt ſpricht. Zu viel Bier macht dumpf, zu viel Branntwein bös, giftig, verbrennt, verkohlt mit den Eingeweiden die Seele, glüht ihr jedes geſunde Naturgefühl, jede gute Naivetät aus; der Bierſchlemmer muß nicht auch verdorben ſein, der Branntweinſäufer iſt immer auch verdorben. Wo der Branntwein herrſcht, da verſchwindet in viel kleinerer Diſtanz vom ſoliden, gebildeten Bürgerſtande das Volk und beginnt der Pöbel, als da, wo Wein oder Bier herrſcht. Nicht als wüßten wir nicht ſehr gut, welch kernhafte Volksſtämme im Norden Deutſchlands wohnen, wir kennen Immermanns Dorfſchulzen. Aber nicht Branntwein, ſondern Bier, deſſen Heimat ja eigentlich Norddeutſchland iſt, hat dieſe Stämme herangenährt und der Branntwein, wenn er mehr und mehr einreißt, wird ihre Tüchtigkeit brechen; man lieſt öfters, mit welchen Schlichen und Pfiffen die Brennereien dafür ſorgen, und wenn das ſo fortgeht, wird man bald einen „Dorfſchulzen“ mit der Laterne ſuchen müſſen. Belaſtet man nun mit höherer Steuer das Bier und ſchont mit Erhöhung den Branntwein, ſo arbeitet man dieſer Peſt in die Hände und gleichzeitig der Bierfälſchung, die man doch bekämpfen wollte.

Es iſt wohl nur eine irrige Vorſtellung, nämlich eben der bezeichnete logiſche Irrthum, was den Reichskanzler für den verderblichen und gegen den harmlos geſunden Trank ſtimmt; allein hinter dem wohl nur Irrenden ſteht, ſich die Hände reibend, der Branntweinbrennende Adel des Nordens. Bei uns ſind da und dort adelige, ja fürſtliche Häuſer im Beſitz von Brauereien, ein Gewerbe, das nach unſrer Meinung immerhin beſſer zum Adel ſtimmt, als die Brennerei, dann beſonders ſtimmt, wenn er ſeine Ehre darein ſetzt, der Niedertracht der Fälſchung entgegenzuwirken. Und ſo wird, wenn die Begünſtigung des Branntweins gegen das Bier im Reichstage durchgeht, dem Süden Deutſchlands ein Uebel ſchwerer Art vom Norden herüberkommen. Es wäre traurig, wenn wir dies demſelben Manne verdanken müßten, der den verdienſtvollen Schritt gethan hat, ein Amt zu ſchaffen, von dem wir Schutz unſeres geſunden heimiſchen Tranks gegen Fälſchung hoffen.

Wir hätten es noch aus einem tieferen Grunde zu beklagen: es würde alten bitteren Stimmungen des Südens gegen den Norden, die im Weichen begriffen ſind, ſeit das Reich beſteht, neue Nahrung geben; der Kampf der Vernünftigen gegen dieſe Antipathieen würde um ein Gutes erſchwert werden, und das Reich iſt doch noch nicht ſo ſtark, um ſich an Stimmungen nicht kehren zu ſollen. Noch haben wir nicht ein anderes vom Uebergewichte des Nordens ſtammendes großes Uebel verwunden: die neue Münze. Wir halten die Gründe, die unſere Reichstagsabgeordneten gegen die Mark vorgebracht haben, nicht für widerlegt, die Berufung auf den Handel mit England nicht für ausſchlaggebend, wir müſſen heute noch glauben, daß für die Mark entſchieden wurde, weil der Norddeutſche ſeinen Thaler behalten wollte. Unſeren Gulden hätten wir gern geopfert, aber nicht einem Gelde, dem es Deutſchland nun verdankt, daß alles, was einen Franken koſten würde, wenn man für das Frankenſyſtem entſchieden hätte, eine Mark koſtet, daß die Vertheurung, die ohnedies aus allgemeinen Urſachen kommen mußte, dadurch noch unerhört geſteigert wurde und mit ihr die Leidenſchaft der Verkürzten und Beengten, ſich mit unrechten Mitteln zu helfen, die Geldwuth überhaupt, ſo daß denn hier nicht die geringſte Quelle der moraliſchen Uebel zu ſuchen iſt, an denen Deutſchland krankt. Es iſt ein großer Moment, wenn einer Nation das Gut einer einheitlichen Münze geſchaffen werden kann; unwiederbringlich ſchade, wenn er ſo benützt wird. Nicht einmal zu reden von der Form der Scheidemünze, womit man uns beſchenkt hat; es gäbe wohl ein hübſches ſtatiſtiſches Reſultat, wenn man z. B. berechnen könnte, wie oft in Einer Stunde im deutſchen Reich ein Fünfzigpfennigſtück mit einem Zehnpfennigſtück, ein Zwanzig- mit einem Fünfpfennigſtück verwechſelt wird, wenn man die Summe der Verluſte feſtſtellen könnte, die daraus entſtehen: und dann freilich möchte man wünſchen, daß es möglich wäre, die Urheber ſolcher Münzformen zum Schadenerſatze zu verurtheilen. Es iſt doch wahrhaftig, als hätte es gegolten, für den Zweck dieſer Formenbeſtimmung die augenloſeſten Köpfe zuſammenzuſuchen, die unfähigſten, ſich in die ſinnlichen Bedingungen des Verkehrs zu verſetzen, die geſchickteſten, das Unbequemſte zu erſinnen.

Alſo ſchlimm genug, wenn uns dorther, woher uns dies kam, auch noch die Begünſtigung des Schnapsgifts und daraus folgende unausbleibliche Steigerung der Bierfälſchung käme. Wir, die es nicht erfreut, wenn den Pfaffen neue Waffen geliefert werden, gegen das Reich zu hetzen, wir, die wir begreifen, daß der Wohlthat eines Ganzen auch Opfer zu bringen ſind, wir hätten einen doppelt ſchweren Stand, wenn die nöthigen Opfer durch ſo unnöthige vermehrt würden. Doch treten wir auf dieſe empfindlichen Punkte nicht weiter ein, nur mit einem Worte ſei noch die laſtende Juſtizgeſetzgebung erwähnt; bleiben wir beim Thema.

Zur Ergötzung des Leſers noch ein Kurioſum! Ich hatte den unglücklichen Gedanken, in meinem Artikel unter den indirekt ſchädlichen Mitteln der Bierfälſchung Haſelnußrinde zu nennen, von der ich meinte, ſie werde als Hopfenſurrogat verwendet. Nun gibt es eine „Allgemeine Hopfenzeitung, offizielles Organ des deutſchen Brauerbundes.“ Im Namen dieſes Brauerbunds verklagte mich nun ein Herr (Braumeiſter?) Henrich wegen meines „ſehr leidenſchaftlichen“ Artikels beim Kaiſerlichen Reichsgeſundheitsamt in Berlin und wies in ſeiner Klage nach, daß Haſelholzſpäne ein ganz unſchädliches bloßes Klärungsmittel ſeien, wobei er ſich auf ein Gutachten des Chemikers Profeſſor Buchner in München berief; dieſes Klagſchreiben wurde im genannten Brauer-Organ abgedruckt und die Nummer mir gütigſt zugeſandt. — So kann es gehen! Was ich Halbgifte nenne — jene an ſich unſchädlichen Stoffe, die aber ſämmtlich in der Miſchung mit anderen, worin ſie Bier vorſtellen ſollen, eine ſchädlich medikamentöſe Wirkung haben —, davon hätte ich eine lange Liſte niederſchreiben können, mein Unſtern führt mich auf ein Beiſpiel, das nicht zutrifft, und nun rufen die Herren Brauer: ſeht da einen Beweis, wie leichtfertig uns die Unwiſſenheit der Fälſchung beſchuldigt! Ich habe die Stelle nun geſtrichen, hätte ſie ſehr leicht mit Beiſpielen erſetzen können, deren Richtigkeit mir von Chemikern beſtätigt iſt, aber ich überlaſſe das Eintreten ins Einzelne ebendieſen, den Männern vom Fach. In der That, ich bitte die Chemiker, — diejenigen unter ihnen, die gerne von ihrer Wiſſenſchaft die Schmach des Bundes mit dem Betrug abwenden helfen, — daß ſie mich nicht ohne Beiſtand laſſen. Die Stimme der Oeffentlichkeit muß mitwirken, wenn dieſe Dinge im Reichstag zur Berathung kommen, und es muß geſchehen mit dem Nachdruck der moraliſchen Empörung gegen die Schandwirthſchaft der Fälſchung, dieſen Schmutzflecken in der Ehre der deutſchen Nation.

(Fortſetzung während der nun geſchloſſenen Seſſion des Reichstags.) Das Obige iſt im Juli dieſes Jahres geſchrieben. Jetzt ſitzt ein Reichstag in Berlin, von dem ſchwerlich zu hoffen ſteht, er werde das Uebel, von dem wir reden, mit der Strenge packen, die geboten iſt. Die Mehrheit der Wahlen iſt wahrlich nicht aus Reichsgeſundheit hervorgegangen, ſo wird ſich die Mehrheit der gewählten Geſellſchaft auch blutwenig für das Reichsgeſundheitsamt intereſſiren. Majoritäten, die aus der Fälſchung des Wahren hervorgegangen ſind, werden ſich ſchwerlich gegen die Fälſchung der Waaren ereifern. Deutſchland hat gegen ſich ſelbſt, das deutſche Reich hat gegen die Grundbedingungen ſeines Beſtands gewählt. Eine unſerer Parteien hat das Volk durch die Schlagwörter von 1848 betäubt. Damals war kein kleiner Theil von Deutſchland wirklich ſchlecht regiert und es war natürlich, daß ſich die Vorſtellung erzeugte, ein Charakter ſei nur, wer opponire. Klare Bürgerrechte waren erſt zu erſtürmen, falſche Vorrechte niederzureißen. Die ganze Bewegung war aus einer Revolution hervorgegangen. In Revolutionstagen bemächtigt ſich der Geiſter eine Art von Trunkenheit, aus welcher eine tolle und doch begreifliche

Täuſchung hervorgeht. Der Zweck iſt doch, zu erzwingen, daß beſſer regiert werde, und die Form dafür zu finden, aber der Wirbel in den Köpfen brütet eine Stimmung aus, deren Inhalt, in das richtige Wort gefaßt, im Grunde lautet: es wäre das Beſte, wenn gar nicht regiert würde — was freilich nicht ausſchließt, daß die vorderſten Schreier in Gedanken hinzuſetzen: ausgenommen, wenn wir regierten. Dies iſt ja eigentlich die Urſache, warum Revolutionen nicht zu ruhen pflegen, bis das Gegentheil von dem erreicht iſt, was ſie vernünftiger Weiſe zu wollen hätten: ſie ſind Sturm gegen Reaktion und machen neue, größere Reaktion, ſie wollen Freiheit und ſchaffen Unfreiheit, weil ſie die Freiheit negativ verſtehen. Trotz dieſer Begriffsverkehrung und ihren Folgen iſt die Stimmung in den Anfängen ſolcher Sturmzeiten ſchön wie Frühlingsſtimmung. Man ahnt die nahe liegende Verzerrung nicht. Alles ſcheint möglich. Wie ein ſeliger Traum kommt es über die Geiſter: der Zorn, der darin waltet, fühlt ſich als ein heiliger Zorn. Die Stichwörter der Freiheit haben etwas Berauſchendes, wie die Loſung: Einheit aus zerſtückelten Theilen! es nicht hat. Sie laſſen ſich mißbrauchen, die Gemüther in einen Wahnſinnstaumel hineinzuhetzen und ihn zu Tollhausbeſchlüſſen zu treiben. — Es iſt der falſche, der centrifugale Freiheitsbegriff ſolcher Zeiten, in den ſich der deutſche Reichsliberalismus ſeit Jahr und Tag hinein- oder zurückgearbeitet hat, und dieſem Unglück verdanken wir den einen Theil der unſeligen Wahlen. Die Generationen, die jetzt wählen, haben kein deutliches Bild mehr von den Hergängen der Revolution 1848 und ihrem Ausgang. Die Loſung: Freiheit! Sturm gegen die Reaktion!

war ihnen neu, als die Herren, die ſeit 1848 nichts haben lernen wollen, in der Wahlbewegung ſie hervorzogen, ſie wirkte auf die Nerven der nicht durch die alte Erfahrung gewarnten Köpfe wie Belladonna, das Wörterbuch der alten Negation klang wie begeiſternde Kriegsmuſik und die Benebelten — ſtimmten ab wie bekannt iſt. Die Partei hat wirklich alles gethan, was geeignet iſt, die Reaktion, gegen die ſie ſchreien, zu *machen*; ihr Verdienſt iſt es nicht, wenn der an die Wand gemalte Teufel nicht kommt. — Im wirthſchaftlichen Gebiete lautet der negative, centrifugale Freiheitsbegriff, wie man weiß: laufen laſſen! Nicht einmal ſchützen, denn auch das iſt unfreie Schranke, Reaktion! So wenig als möglich Bindung, Verbindung, auch das iſt Zwang! Die Atome ganz ſich ſelbſt überlaſſen! Aus ihrer losgebundnen Intereſſen-Hetze muß ſich das Rechte, das Allen Nützliche von ſelbſt herauswürfeln!

Atome, Atomismus: dies iſt es. Und atomiſtiſch muß auch der Geiſt benannt werden, der uns die Wahlen der Schwarzen gebracht hat. Nicht nur darum, weil ſie und die Rothen (in den bekannten verſchiedenen Farbentönen des Roth) einander hübſch in die Hände gearbeitet haben, was ja ganz gut geht, da der politiſche Atomismus folgerecht für den Unſinn: freie Kirche im freien Staate ſchwärmt; der Grund liegt tiefer, er liegt im ultramontanen Standpunkt an ſich. Der Deſpotismus der Kirche will ja keine Gewalt neben ſich, welche die Energie hat, die Atome vernünftig zu binden, zu ordnen; die Ordnung, die einzig wahre, ſoll ihm vorbehalten ſein. Er marſchirt daher unter der Fahne der Freiheit; er ruft ſie aus für Alle, um ſich die

Freiheit vorzubehalten, Allen ſeine Zwangsjacke überzuwerfen. Es war eine beſonders traurige Erſcheinung bei dieſen Wahlen, daß ſo viele Kandidaten ihr proteſtantiſches Gewiſſen ſchnöd und frivol um katholiſche Stimmen verkauften, viel trauriger noch, als daß Pfaffen ihnen katholiſche Stimm-Truppen zuführten, denn vom jeſuitiſchen Gewiſſen erwartet man keine Redlichkeit.

Wäre es nicht ſo traurig, man möchte wahrhaftig dieſem Reichstag einen Ariſtophanes wünſchen. Der große Volkstribun, der Gracchus, Demoſthenes oder Kleon, der ſchon die erſte Sitzung mit ſeiner Rede reinem Feuerſtrom beglückt, dann der witzige Marquis Poſa des Freihandels, und dann der kleine, feine Herr Centrumsmeiſter mit der heilig klugen Sehnſucht, das Centrum des Staats in die Kirche zu verlegen: nette Stoffe für den großen Karikaturendichter!

Der Reichskanzler ſteht im Kampfe gegen den politiſchen Atomismus. Es iſt das zweite große Stadium des großen Mannes. Sein erſtes läßt ſich ebenſo bezeichnen: die Staaten Deutſchlands hatten ſich als unverbundene, ſelbſtändig ſpröde, ſcheinfreie Atome zu einander verhalten; ihre Verbindung zu einem Reiche war Beſiegung des Atomismus. Derſelbe Kampf tritt jetzt in anderer Form auf, er geht gegen den Atomismus im innern Rechts- und Wirthſchaftsleben der nach außen geeinigten Nation; der Zeitenlauf bringt es zugleich, daß in demſelben Stadium noch einmal die Frage des Kulturkampfs anbrennt. Die Gegner im erſten Stadium waren die Fürſten und Partikulariſten, im zweiten ſind es die Freiheits-Atomiſten in Sachen des Handels und Wandels, im Intereſſenleben der Nation; im Unklaren bleibt noch, wie es ſich mit den Ultramontanen verhält. An ſich, einfach logiſch genommen, müßte es eine klarere Gegnerſchaft nicht geben, als zwiſchen dem Schöpfer der deutſchen Einheit und denen, die in der höchſten Angelegenheit des Menſchen ihre Einheit außerhalb des Vaterlands haben und die Freiheit vorſchützen, um dieſem herrſchſüchtigen fremden Mittelpunkt ſeine ſtaatsfeindliche Macht zu ſichern. Daß beiderlei Gegner mit den Partikulariſten im erſten Stadium theils zuſammenfallen, theils zuſammenhalten, verſteht ſich.

Es iſt nur ganz begreiflich, daß die Atomiſten dem Manne, deſſen Lebenszweck iſt, Einheit, lebendige Einheit, Verband, Gemeinſamkeit zu ſchaffen, Herrſchaft der Vielköpfigkeit zu ſtürzen, — daß ſie dieſem das Gegentheil vorwerfen: er wolle nur ſein herriſches Ich. Und das Volk hat ſich einreden laſſen, es ſei eine Schande, wenn Ein Mann ſo viel thue, es hat ſich ſcheu machen laſſen vor der Zahl 1. Es iſt ja wohl ein Unglück, ſo viel geſcheidter und thatkräftiger zu ſein, als die Meiſten. Die Menſchen können den Gedanken nicht ertragen, daß der Verſtand und Wille von ſo Vielen in Einem zuſammengefaßt ſei; ſie haſſen ihn und ſäen Haß gegen ihn. Genie ſein, das iſt immer ein tragiſches Schickſal. Auch iſt nur ganz wahr, daß es ohne Gewaltthätigkeit nicht abgeht, wo ein Geiſt ſo hoch hervorragt, und nicht ohne Menſchenverachtung, wo er ſo ſchwer mit dem Kleinen kämpfen muß. Wer könnte ſolch ein Kriecher ſein, Oppoſition zu verwerfen? Wer der Tropf, einen Menſchen für unfehlbar zu erklären? Hier aber lauert hinter der Oppoſition, die aus Gründen widerſpricht, noch eine andere mit dem Vorſatz: Oppoſition jedenfalls! und dies iſt das Uebel.

Der Reichskanzler hat neueſtens im einen der Kampfgebiete gezeigt, daß er klar genug iſt, nicht zu meinen, er müſſe einen ſchöpferiſchen Gedanken ſtarrſinnig in der erſtgefaßten Form feſthalten: er hat den Plan des Unfallverſicherungsgeſetzes mit der leitenden Idee ſeines Lebens: organiſche Verbindung kombinirt und will dieſe Schöpfung auf Aſſociation, auf korporative Genoſſenſchaft gründen. Selbſt die Oppoſition quand même fühlt in ihrem vernunftfähigeren Theile darüber bereits ein „menſchliches Rühren“, ſcheint ſich erweichen und die eingeklemmte Hand zum Entgegenkommen öffen zu wollen. In der Tabaksmonopolfrage ſteht die Hebung eines ſchweren Anſtoßes, der gerade den günſtig Geſtimmten bereitet worden war, in Ausſicht, und ſo iſt es nach mehreren Seiten leidlicher abgelaufen, als man nach den Wahlen beſorgt hatte.

Aber ein dunkler Punkt iſt leider zurück. Kein Menſch weiß, was im „Kulturkampf“ noch werden ſoll. Es iſt unheimlich, eben ſchon das lange Dunkel iſt unheimlich. Die Nation erträgt in dieſer Sache keine Ungewißheit. Denn ſie iſt in ihrem wahren Kerne proteſtantiſch und zwar nicht kirchlich, ſondern rationell proteſtantiſch. Die Deutſchen ſind die Nation Luthers, aber auch Kants und Leſſings. Dieſe Nation will ihren großen Baumeiſter nicht in den Zellen der gebundenen Geiſter wohnend und nicht mehr um dieſe bekümmert wiſſen, als durchaus nöthig iſt. Sie bedarf ihn im Lichte zu ſehen, klar in ſich und klare Mittel wählend, ſie verſteht in dieſer Sache keine verborgenen Hinterkuliſſen. Schon dies iſt traurig, daß man auch nur ausſtreuen konnte, die deutſche Politik gedenke, dem

Pabſt in Deutſchland eine Stätte zu öffnen oder gar auf Rückgabe ſeiner weltlichen Herrſchaft hinzuwirken. Solche Lügenſchwämme brütet eben der ſchwüle Schatten der Ungewißheit. Ernſtere Folgen ſind bereits eingetreten. Ermuthigt durch die Symptome des Rückweichens in Preußen hebt der Ultramontanismus in Oeſtreich und Bayern mit erneuter Frechheit ſein Haupt. Im letzten September mußte ich in Innsbruck hören, wie man über uns urtheilt. Die Landſtände waren verſammelt und Anträge wurden eingebracht, die in Anſpruch auf Abhängigkeit der Schule von der Kirche das Aeußerſte von Unverſchämtheit leiſteten. Ich erfuhr es durch einen Herrn, der eben aus der Sitzung kam und ſeine Mittheilung mit dem Vorwurf ſchloß: das danken wir Preußen. Nicht anders iſt es in Bayern; dieſer Kammer iſt aus derſelben Urſache der Kamm noch ſtolzer als vorher gewachſen und in jedem gebildeten Kreiſe kann man dort dasſelbe hören wie ich in Innsbruck, begegnet man demſelben Kopfſchütteln zu der Haltung der deutſchen Politik wie bei allen Helldenkenden in Oeſtreich.

Wer wäre ſo naiv, nicht zu wiſſen oder nicht zu bedenken, daß der Katholicismus noch eine Macht iſt, mit welcher der Staatsmann zu rechnen hat! Aber iſt das Rechnen Alles? Es iſt romaniſch, nicht deutſch, auf dieſem Felde nur wie mit Brettſteinen oder Schachfiguren zu operiren. Die franzöſiſche Bildung iſt mit ihrer Kirche gründlich fertig und dennoch wird die franzöſiſche Politik der Anmaßung dieſer unverbeſſerlichen Gegnerin des modernen Staats nie gründlich auf den Leib gehen; man kann ſie eben immer wieder zu politiſchen Zwecken benützen. Der italieniſche

Standpunkt iſt urſprünglich derſelbe — „il papato è un canero che bisogna lusingare" — aber glücklicher Weiſe brennt das Uebel dem jungen Staat unmittelbar auf die Haut und brennt noch heißer, ſeit Pabſt und König im ſelben Raume nebeneinander ſitzen, ſo kommt es, daß Italien, obwohl ungemiſcht katholiſch und obwohl äußerlicher denkend in Sachen der Religion, als wir, dennoch jetzt mehr Schneide zeigt, als die deutſche Kirchenpolitik.

Das deutſche Reich hat als Erbe die große Aufgabe überkommen, im Sinn des modernen Geiſtes fortzubilden, was die Reformation unvollendet gelaſſen hat, wie innerlich durch die Arbeit der Geiſter an Reinigung der Religion vom Wahne, ſo nach außen durch gründliche Sicherung des Staats gegen die Anmaßung der Kirche des Mittelalters. Dieſe Aufgabe will Ethos. Berechnung ohne Ethos, wohin führt ſie? Zum Paktiren und Nachgeben, und dieſes zur gewiſſen Wiederkehr eben des Nothſtands, wogegen der preußiſche Staat durch die Maigeſetze, durch die Civilehe ſich Luft verſchaffen mußte. Aeſthetiſirender Hang des „Romantikers auf dem Thron" war es, was dieſen Nothſtand herbeigeführt hatte. Jetzt transigiren mit dem Feind, mit ſeinen Vorpoſten im Herzen Deutſchlands um politiſche Gegenleiſtungen negoziiren, dies muß dieſelbe Folge haben und die nächſte Generation wird ſich vor dieſelbe Nothwehr geſtellt ſehen. Wir kennen doch die katholiſche Kirche genug, um zu wiſſen: je mehr der berufene Beſchützer des Rechts und der vernünftigen ſittlichen Bildung nachgibt, um ſo weniger gibt ſie nach, denn ihr genügt nichts als alles. Wer läuft, den jagt man. — Die

Verſicherungen, daß der Staat in den laufenden Verhandlungen mit dem Pabſt ſeinen Rechten nichts vergeben werde, können uns nicht beruhigen im dauernden unheimlichen Dunkel. Im Reichstag iſt der ſchnöde Bund der Demokratie mit dem Centrum am 12. Januar als grelle Thatſache herausgetreten, — ein Schauſpiel, worüber man ſich vor Ekel erbrechen möchte; an dieſer Verſammlung hat das Reich und Preußen keine Stütze im Kampfe mit Rom, vielmehr das Gegentheil: mächtigen Rückhalt und Vorſchub im Rückweichen vor Rom. Was von der preußiſchen Kammer zu hoffen, wird wenig genug ſein. Die Gefahr wächst und mit ihr die Beſorgniß der Nation und mit ihr der Ernſt der Frage, ob in dem großen Staatsmann die Tiefe der Intelligenz mit dem patriotiſchen Ethos, das ihn in all ſeinen Kämpfen getragen hat, dasſelbe Gleichgewicht wie bisher bewahren und bewähren, ob er der ſchweren Verſuchung widerſtehen und ſchaffen werde, was Deutſchlands Wohl und Ehre fordert. —

Er hat kürzlich die reine, von mythiſchen Wahnbildungen befreite Religion für bloßen foſſilen Ueberreſt der poſitiven erklärt. Wir meinen dagegen — nur akademiſch, und unſer akademiſches Denken iſt ungefährlich, weil machtlos — wir meinen mit den erſten Denkern unſerer Nation: jene Afterformen, in ein Syſtem gebracht, haben ſich zu Dogmen, Dogmenzwang und Herrſchſuchtbau der Kirche verhärtet, zuerſt der katholiſchen, dann, als der Lutheriſche Geiſt verſteinerte, der proteſtantiſchen. Foſſil iſt die mythiſch getrübte, lebendig die rein ethiſche Religion; die deutſche Politik unterhandelt mit einem Petrefakt, das ſeinen Tod nun ins vierte Jahrhundert überlebt und, wenn man ihm muthig den Ernſt zeigt, doch endlich ins Naturalienkabinet ſinken wird, wohin es gehört.

Noch ein Wort über die Civilehe ſei hinzugefügt, denn zu der Unheimlichkeit des jetzigen Zuſtands gehört die ſchwere Sorge, es werde auch in dieſem Punkte noch nachgegeben werden. Wer könnte beſtreiten, daß die Ehe ein ſittliches Band iſt und daß dieſe Wahrheit bei ihrer Schließung feierlichen Ausdruck finden, dem Brautpaar tief eingeprägt werden ſoll? Die Kirche hat dieſe Wahrheit in die anmaßende Behauptung verkehrt, daß durch ihre Einweihung die Ehe erſt gültig, erſt wirklich werde. Dies iſt Magie ſtatt Religion: es ſoll ein myſtiſches Etwas im Prieſterſegen ſein, das die Ehe feſtzaubert: ein echtes und höchſt belehrendes Beiſpiel von Fälſchung der Religion. Iſt dieſe Fälſchung geduldet, ſo hat die Kirche ein Mittel gewonnen, ihre Weihe an konfeſſionelle Bedingungen zu knüpfen, eine Ehe, die dieſen nicht entſpricht, für ungültig zu erklären und durch Vergiftung der Gewiſſen zu unterwühlen. Davon iſt, wie man weiß, der erſte Kulturkampf in Preußen, unter Friedrich Wilhelm III., ausgegangen und in dieſen Ausgangspunkt ſteuert man jetzt fröhlich zurück, wenn man nachgibt. Der Staat, wie er iſt, hat leider ein anderes Mittel nicht, als die obligatoriſche Civilehe, und dies führt nothwendig auf eine tiefere, prinzipielle Betrachtung. Die Zweiheit zwiſchen Kirche und Staat iſt überhaupt und an ſich falſch, das Verhältniß dieſer falſchen Zwei daher an ſich ein unheilbar ungeſundes. Kirche und Staat ſind natürliche Feinde, denn die zur Kirche verfleiſchte Religion will herrſchen. Entweder es wird nie Friede oder wir dürfen hoffen, die jetzigen Wehen ſeien Vorboten einer Zukunft, wo der Staat ſeine Aufgabe höher faſſen und aus ſich eine Anſtalt für Pflege der Religion, für höhere Volkserziehung ſchaffen werde. Das hat, weiß der Himmel, weite Wege und muß doch unſer letztes Ziel ſein, weil es der einzige Rettungsweg iſt. Nicht in alle Ewigkeit können wir uns doch mit dem unerträglichen Uebel abquälen, daß wir dieſen Pfahl im Fleiſche tragen müſſen, dieſen Körper im Körper, der ſeinen Anſpruch der Alleinherrſchaft auf Magie gründet. Magie ſtatt Religion: das iſt unſer Feind, dem gilt unſer Kampf. Modergeruch aus den Grüften des alten Aegyptens ſtreicht durch unſere politiſche Luft, durchfrißt unſer politiſches Parteileben: mitten darin ſteckt eine politiſche Partei, die keine politiſche Partei iſt, jede politiſche Frage von nicht politiſchem Standpunkt faßt, logiſch verwirrend durchkreuzt, die wirklich politiſchen Parteien korrumpirt, indem ſie mit Konzeſſionenſchacher Stimmen aus ihnen kauft, und ſo Parteiverſchiebungen ſchafft, die dem geſunden Menſchenverſtand und — der Moral ins Geſicht ſchlagen. Man fühlt den Schweiß der Scham auf der Stirne, wenn man ſich denkt, was künftige Jahrhunderte über uns ſagen werden.

Das iſt nun freilich nicht praktiſch geſprochen, dieſer Blick in eine Zukunft, deren Bildung über Dogmen, Dogmenzwang, magiſche Religion hinausgewachſen ſein wird, enthält ja freilich keinen Rath für Schritte des Handelns in der Gegenwart. Dennoch glaube ich, daß er das Auge befreit und vor Fehltritten hütet. —

Das Vorwort iſt nun länger geworden, als der bevorwortete Artikel über Schutz gegen Fälſchung der Nahrungsmittel. Ich fürchte nicht, man werde darin einen komiſchen Abſtand finden. Wir verdanken den Kulturkampf der hierarchiſch verfälſchten Religion. Religion iſt doch das erſte Nahrungsmittel des Geiſtes. Eine Parallele zwiſchen beiden Fälſchungen iſt wohl nichts Geſuchtes.

(Im Februar 1882.)

Dieſer Zuſatz zum Vorwort, wie er während der Sitzung der Reichstags geſchrieben wurde, mag auch nach Schluß desſelben ſtehen bleiben; wer meinen Anſichten zuſtimmt, wird wohl auch finden, daß die Anknüpfung an die wechſelnden Fälle des Tages ihrem Sinne keinen Abbruch thut. — Der Gegenſtand, von dem der Artikel handelt, iſt wieder nicht zur Berathung gelangt; um ſo weniger kann ich letzteren als veraltet anſehen. Es gilt den Zweck, zu wirken. Darf ich hoffen, daß er bei künftiger Verhandlung ein paar Stimmen für ſtrenge Entſcheidungen gewinnt, ſo habe ich ihn nicht vergeblich geſchrieben, nicht vergeblich noch einmal hervorgezogen.

Der Widerſpruch zwiſchen den Stellen dieſes Vorworts, die vom Kulturkampf handeln, und zwiſchen der frohen Begrüßung ſeiner erſten Energie im Artikel ſelbſt (S. 152. 153) mag als Bild des Unterſchieds der Zeiten 1877 und 1882 ſtehen bleiben wie er ſteht.

Die (vorläufig) letzte Handlung des deutſchen Reichskanzlers war eine ſehr ſchlichte und doch eine ſolche, von der man meinen ſollte: den Reichstag müſſe es gedrängt haben, als er ſie ihm anzeigte, ſie mit hellen Worten der Freude zu begrüßen und die ganze ſittliche Bedeutung der anſcheinend einfach ſanitariſchen Maßregel zu bekräftigen. Der Reichskanzler hat am 14. März dem Reichstag angekündigt, daß er dem Reichsgeſundheits-Amte den Auftrag gegeben, außer dem Trinkwaſſer der großen Städte auch Wein und Bier einer chemiſchen Unterſuchung zu unterwerfen. Andere Lebensmittel, wie namentlich Brod und Milch, ſind wohl ſtillſchweigend mitbegriffen. Als Redner trat nur Herr Reichenſperger (Crefeld) auf, und zwar (neben einem nicht hergehörigen Ausfall) mit der Bemerkung: man ſollte die Sache der Privatthätigkeit überall vertheilter Komités und der von ihnen zu beauftragenden Chemiker überlaſſen, wie ſolches in England der Fall ſei. Der Reichskanzler hat die Berufung auf England widerlegt, indem er ſagte, gerade dort habe man ſich überzeugt, daß die von Privatgeſellſchaften beauftragten Chemiker den Wünſchen der Intereſſenten meiſt zugänglicher ſeien als denen der Auftraggeber, man ſei deßwegen auf den Gedanken gekommen, eine Centralbehörde zu errichten, und verfahre nun dort gerade ſo, wie jetzt in Deutſchland.

Ich fragte vor Jahr und Tag ein Reichstagsmitglied, ob denn noch nie die Rede davon geweſen ſei, in dieſer Angelegenheit einen Schritt von Reichswegen zu thun. Ich erhielt die Antwort, er habe einmal mit einem Kollegen darüber geſprochen und dieſer habe erwidert: die Anſicht ſeiner Bekannten ſei, daß die Sache den Gemeinden überlaſſen werden müſſe. Auch eine ſchöne Gegend! Den Gemeinden, in deren Magiſtraten doch wohl allerorten Bierbrauer und Weinwirthe ſitzen, unter denen es zwar gewiß Ehrenmänner gibt, aber — doch zur Sache!

Es kann hier nicht die Aufgabe ſein, den Thatbeſtand zu beſchreiben und zu belegen. Nur Intereſſirte können läugnen, daß unter dem Namen Wein und Bier tagtäglich Meere von Gift in die Adern unſeres Volkes ſich ergießen. Gift: wir wollen immerhin glauben, daß Gifte im eigentlichen Sinne des Worts, Belladonna, Strychnin, nux vomica, Blei-Eſſig, Kalk und dergleichen, nur ſelten das Fälſchungsmittel bilden; dieſes beſteht meiſt aus Stoffen, die an ſich nicht Gifte ſind, von denen zum Theil nicht nachgewieſen werden kann, daß ſie an ſich dem Magen, den Nerven ſchädlich ſeien, die aber ſchädlich werden, weil ſie in die Stoffe-Verbindung, woraus reiner Wein und reines Bier einzig beſteht, nicht richtig mitaufgehen, weil ſie den gegohrenen Naturbeſtandtheilen dieſer Getränke fremd ſind und bleiben. Wir wollen ſolche Stoffe, die, an ſich nicht Gift, doch in in dieſer Verbindung und häufig genoſſen ſchädlich wirken, Halbgifte nennen. Wo aber die Beimiſchung dieſer Halbgifte ſtraflos bleibt, da kann auch der Anwendung eigentlicher Gifte nicht geſteuert werden. Sobald nicht mit unerbittlicher Geſetzesſchärfe aufgeſtellt wird: wer fremde Stoffe in den Wein miſcht, wer Bier aus anderem als aus Hopfen und Malz bereitet, iſt ein Betrüger und geſundheitſchädigender Fälſcher, ſo iſt auch der eigentlichen Giftmiſchung Thür und Thor geöffnet. Ueber die Halbgiftmiſchungen iſt noch zu ſagen: die Trinker fallen davon allerdings nicht ſogleich todt um, leider aber kann uns keine Statiſtik zeigen, wie viele Menſchen an Krankheiten ſterben, an denen ſie nicht geſtorben wären, wenn ſie nicht jahrelang tagtäglich mit ſchnödem Surrogatgebräu Magen, Nervenſyſtem und Hirn verſchleimt, verdumpft, geſchwächt, gelähmt hätten. Am übelſten iſt der Theil des Volks daran, der nach der Wohlfeilheit gehen muß, wiewohl damit nicht geſagt ſein ſoll, daß Bier und Wein mit dem Preis immer auch an Reinheit ſteigen; höchſtens etwas mehr Wahrſcheinlichkeit iſt bei theurerem Preiſe vorhanden: die Gewinnwuth unſerer Zeit weiß keine Grenze: geſteigerter Preis ſoll reines Getränk verbürgen; die Steigerung genügt nicht, in kurzem heißt es: „Willſt du reines, ſo mußt du noch mehr zahlen!“ Und ſo geht in unabſehlicher Scala der wilde Schwindel weiter.

Auf das Einzelne mögen andere eingehen. Uns iſt es daran gelegen, die Sache von der moraliſchen Seite zu beleuchten. Daß Lebensmittel gefälſcht werden, iſt wahrlich ſchlimm genug, weit ſchlimmer iſt, daß der Begriff der Fälſchung gefälſcht iſt, indem ſie ſophiſtiſch für etwas ganz Unſchuldiges erklärt wird. Sittliche Begriffe fälſchen, das iſt noch eine ganz andere Vergiftung, als Vergiftung der Mägen, des Blutes, des Marks, das iſt Vergiftung der Seelen. Waaren fälſchen iſt ſchlimm, die Wahrheit fälſchen iſt noch ſchlimmer. Es hat jederzeit Fälſcher und Betrüger gegeben, aber Fälſchung war Fälſchung, Betrug Betrug.

und das Brandmal der Schande ſtand auf der Entdeckung. Jetzt dürfen die Fälſcher und Betrüger ſchamlos ihre Surrogate in den Zeitungen anzeigen und ausbieten, durch Reiſende kolportiren. Auch dies iſt in jener Reichstagsſitzung zur Sprache gekommen, einzelne Blätter ſind genannt worden, es geſchieht aber allgemein; den Zeitungsexpeditionen gehen ſolche Anzeigen ohne Zweifel in ſolcher Menge zu, daß ſie ſchwerlich nur Zeit hätten, ſie zu prüfen, die frechſten zu unterſcheiden und zurückzuweiſen. Der Fälſcher, der Betrüger iſt nicht mehr ehrlos, breit darf er mit honetten Menſchen am Tiſche ſitzen. Der Jeſuiten-Orden hat, wie alle Welt weiß, ſich nie ein Gewiſſen daraus gemacht, im Namen der Religion Dolche und Gifte in Bewegung zu ſetzen; nicht dieſe einzelnen Morde aber ſind ſein ärgſter Frevel, das vielmehr iſt ſein größtes Verbrechen, daß er, wie andere ſittliche Begriffe, ſo auch den des Mordes gefälſcht hat, indem er ſophiſtiſch lehrte: „der Zweck heiligt die Mittel.“ Die Folge einer ſolchen Grundfälſchung iſt unabſehlich. Wer einen ſittlichen Begriff fälſcht, hat nicht nur einzelne Verbrechen, zu denen er ſpitzfindig gerathen, auf ſeinem Gewiſſen, ſondern unberechenbar viele, deren Zuſammenhang mit ſeinen direkten Frevelſtiftungen nicht nachzuweiſen iſt, die aber daraus entſpringen, daß er die Anleitung gegeben hat, mit Scheingründen das Gewiſſen zu belügen. Daher iſt es eine nothwendige, von jedem ehrlichen Mann längſt erſehnte Ergänzung des Kulturkampfes im Deutſchen Reiche, daß es nun auch den Feldzug gegen die Fälſchung des Begriffs der Lebensmittel-Fälſchung eröffnet; daher handelt der Reichskanzler rein in der Konſequenz jenes großen und ſittlichen Kriegs gegen die Prieſterherrſchaft und ihr Lügengebäude, wenn er nun auch gegen dieſen gemeinſchädlichen Reichsfeind, den Jeſuitismus der Fälſchung, ſein Geſchütz aufführt.

Die furchtbar verbreitete Fälſchung vorzüglich der Getränke iſt ein Theil, eine Seite der tiefen Verdorbenheit, welche jetzt breiter und breiter in unſerer Nation um ſich frißt. In der That, der phyſiſche Ekel, mit dem man die gefälſchten Brühen ſchlürft, iſt noch das geringſte; viel weher thut der moraliſche Ekel, den man mit jedem Schluck hinunterwürgt. Nicht mit jedem, nein! aber die Ausnahmen muß man mit der Laterne ſuchen.

Miturſache der Fälſchung der Getränke und der Fälſchung des Begriffs der Fälſchung ſind bekanntlich die Fortſchritte der Chemie; Miturſache, nicht Schuld; die Schuld trägt nicht die Chemie, ſondern ein Theil der Chemiker. Wenn die Wiſſenſchaft nachweist, daß gewiſſe künſtlich herzuſtellende Stoffe denen gleichkommen, welche in gewiſſen Naturerzeugniſſen, in gewiſſen Produkten ihrer Gährung enthalten ſind, ſo erklärt ſie damit noch lange nicht für zuläſſig, in der techniſchen Behandlung, der wir den Saft der Traube, Hopfen und Malz unterwerfen müſſen, jene Stoffe, ſtatt ſie eben durch natürliche Gährung ſich bilden zu laſſen, durch Zuthat von außen zu erſetzen, um dafür das Quantum durch Waſſer vermehren zu können. Anzuklagen ſind nur die einzelnen Chemiker, die das für zuläſſig erklärt, ja gerathen haben, und dieſe freilich haben den Weg gezeigt, mit deſſen Betretung alle Grenzen zwiſchen Redlichkeit und Betrug ſich verwiſcht haben. Bei ihnen iſt die Praxis des

Betrugs in die Schule gegangen und, ſo verſtanden, haben wir allerdings eine Wiſſenſchaft im Dienſte der allgemein wachſenden Schlechtigkeit.

Gewiß haben wir das Krebsübel, das am ſittlichen Mark unſerer Nation zehrt, von mehr als einer Seite anzufaſſen. Die Fälſchung der Lebensmittel iſt aber ein ſo weſentliches, ſo ſtarkes Symptom des allgemeinen Uebels, gleicht ſo ſehr einem Karbunkel, der nicht nur das phyſiſche, auch das moraliſche Blut vergiftet, daß wir keine Zeit mehr verlieren dürfen, auch an dieſe Seite mit ſcharfem Meſſer die Hand anzulegen. Die verdorbene Mehrheit unſeres Volkes ſoll ſehen, daß die anſtändig gebliebene Minderheit endlich Ernſt macht, mit dem Schwerte des Geſetzes gegen ſie vorzurücken. Dieſer ſtarke Ausdruck verlangt nähere Beleuchtung. Es iſt eine alte Erfahrung, daß die Menſchen in Mehrheit ſtets eine blinde Beute der Leidenſchaft ſind; darum braucht man für die Völker noch nicht bange zu werden, denn der Gegenſatz Mehrheit und Minderheit iſt flüſſig; man muß jederzeit bedenken und feſthalten, daß in jedem jener Blinden eine Möglichkeit liegt, in das Lager der Sehenden herübergezogen zu werden; daher darf die genannte Erfahrungswahrheit auch nicht zur Menſchenverachtung führen. Sehr ſchlimm wird es nur, wenn jene Mehrheit in einem Volke ſichtbar wächst und wenn ihre Leidenſchaften einen gefährlich verſchärften und mit dem Arſenik der ſophiſtiſchen Beſchönigung verſetzten Charakter annehmen. Unter Minderheit verſteht man, wenn von Nation die Rede iſt, wie jeder weiß, nicht wenige. Unſere Worte ſind alſo zunächſt nicht ſo hart, als ſie ſcheinen, und wir brauchen nicht zu verſichern, daß wir nicht glauben, Ehre und Gewiſſen ſeien in Deutſchland ausgeſtorben; wir zählen Millionen zu uns als Mitbeklagende, wir haben Millionen auf unſerer Seite. Sehr ſorglich ſieht es aber nach dieſer Seite dann aus, wenn man befürchten muß, die Minderheit wiege ſich unthätig im Werthgefühl ihrer Ehrlichkeit. Ihr Werth liegt doch nur zur kleineren Hälfte in dem, was ſie iſt, zur größeren in dem, was ſie thut. Und lange Zeit ſchien es, ſie könne ſich nicht entſchließen, gegen die mancherlei Uebel, wie ſie jetzt anwachſen, mit Handeln Ernſt zu machen, ſie beſchränke ſich auf Vorwurf und Klage, ſie verſtehe den Freiheitsbegriff falſch und vergeſſe, daß gegen das Schlechte der Schrecken ins Werk geſetzt werden muß. Dies iſt der höhere Zuſammenhang, in welchen wir den Akt des Reichskanzlers ſtellen, dies die Allgemeinheit der Bedeutung, die wir ihm beilegen. Gewiß, wir müſſen den Feind auf vielen Seiten angreifen und mit vielen Mitteln, namentlich mit dem ethiſchen der Volkserziehung. Man wird dieſen Zeilen darum, weil ſie ein beſtimmtes Uebel auf ein tieferes zurückführen, nicht die Pflicht auflegen, auf alles dies einzutreten. Niemand wird beſtreiten, daß Volkserziehung nicht alles iſt, oder, wenn man will, daß zur Volkserziehung nicht auch Juſtiz und Polizei mit ihren draſtiſchen Mitteln gehören. Man kann ein Volk auch verziehen, wenn man zu lange ſäumt, nach dieſen Mitteln zu greifen. Genug, es liegt hier einer der ſchlimmſten Schäden vor, eine Stelle, wo einzuſchneiden iſt, um fortwühlender Verfaulung zu ſteuern: es war die höchſte Zeit, und daher fällt uns eine Laſt von der Seele, da endlich von Reichswegen vorgegangen wird.

Unſere Klagen ſollen keiner der Nationen, die uns um der neuen, mit dem Schwert erkämpften Stellung willen beneiden und haſſen, den Genuß der Schadenfreude bereiten. Sie mögen vor der eigenen Thüre kehren! Kein kleiner Theil der Uebel, die bei uns ſich eingeniſtet, iſt von ihnen zu uns herübergekommen, und eben der Ernſt, womit wir ſie aufdecken, ſoll ihnen ein Zeugniß ſein, daß es bei uns noch Augen gibt, die nach innen ſehen, daß es nicht die ganze Nation iſt, die blind im Schlamme verſenkt liegt.

Als unſere Heere den Feind beſiegt hatten und das Reich aufgerichtet war, meinten wir, nun werde die ganze Nation ſtolz ſich emporſtrecken, um der neuen Ehre würdig zu ſtehen und zu ſchreiten. Wie hatten wir uns getäuſcht! Eine ſinnloſe Menge rieb ſich die Hände und rief: „Nun haben unſere Legionen es uns erkämpft, nun wollen wir aber auch recht gründlich gemein werden und ſo recht luſtig im Koth wühlen!“ Schneller reich werden und mehr genießen als Ehre und Gewiſſen erlaubt, das war ihre Loſung. Es folgte, daß Ehre und Gewiſſen für lächerlich erklärt werden mußten. Es iſt hergebrachte Mode bei der Korruption, jede Stimme, die es unternimmt, an die einzig wahren Güter des Lebens zu mahnen, dem Gekrächz abſurder Moralprediger und Pietiſten gleichzuſtellen; die Zuſtände in Amerika ſind auf dieſer Stufe angekommen und die Deutſchen im vollen Zuge, ihnen nachzujagen. Wie die Loſung durch die Reihen des ſüßen, weit hinauf reichenden Pöbels flog, ſo begann nun die wahnſinnige Jagd der Spekulationswuth, des Gründerthums, des Schwindels jeder Art, und der nothwendig folgende Krach hat lange nicht hingereicht, den wilden

Fieberdurſt zu dämpfen. Von jedem braven deutſchen Kaufmann kann man die Klage über die unſoliden Zuſtände in unſerem Handel vernehmen. Jeder ehrliche Induſtrielle wird uns zugeben: das Wort, welches Reuleaux über unſere Induſtrie ausgegeben hat: „billig und ſchlecht!“ ſagte nur denen eine Neuigkeit, welche die Augen nicht offen hatten. Es iſt leider noch ſehr ſchonend; auf einen Theil unſerer Induſtrie und namentlich auf das Handwerk angewandt muß es heißen: „ſchlecht und theuer!“ Wir können, wir dürfen es nicht läugnen, daß auf dieſem Felde dasſelbe Frankreich uns beſchämt, deſſen übrige Frivolität im letzten Kriege zum Ausbruch gekommen und von uns gezüchtigt worden iſt. Wir verweiſen auf den gedruckten Vortrag von Sybel: „Was können wir von den Franzoſen lernen?“ Die Arbeit des franzöſiſchen Handwerkers iſt pünktlicher, gewiſſenhafter, ſolider, auch im Stoffe, wenn er ihn hinzugibt, ſolider und doch billiger als die deutſche. Er handelt ſich dabei auch vom Worthalten, und jener Vortrag hat nicht verſäumt, es zur Sprache zu bringen. Der franzöſiſche Handwerker achtet es für Ehrenſache, genau die Friſt einzuhalten, auf welche er eine Arbeit verſprochen hat; bei uns zu Lande darf man ſich zehn für eins bei jeder Beſtellung darauf gefaßt machen, daß der Arbeiter es für lächerlich, für ungebildet, für kleinlich hielte, ſich an ſein gegebenes Wort zu binden. Anderes, ſehr Schlimmes, verdanken wir freilich unſern weſtlichen Nachbarn, ohne daß wir darum entſchuldigt wären; denn wer heißt uns ſie nachahmen? Dies ſind Dinge, die im Gebiet der Sitte, der Lebensformen, der Kunſt, und namentlich der ſceniſchen, liegen und von denen in dieſem Zuſammenhang beſſer geſchwiegen wird. Denn es iſt immer mißlich, den Jeremias, den Bußprediger, zu machen. Die Rolle wird in die Länge ſo widerlich, als ihr Gegenſtand. Man ſoll von ſittlichen Erkrankungen wie von leiblichen nur handeln, um Rath dagegen zu finden, es wäre denn die Rede von geweſenen Völkern, die an der inneren Fäulniß zu Grunde gegangen ſind, und allerdings erſchrickt man in der Seele, wenn man betrachtet, nach wie vielen Seiten unſere Zuſtände den römiſchen gleichen, wie ſie zur Zeit der Kaiſer geworden waren. Zu den Aehnlichkeiten gehört das Vertrauen auf die Legionen, nachdem der innere ſittliche Halt verloren iſt. Die Legionen haben aber Rom nicht retten können. Das iſt einfach: freſſen ſittliche Krebsſchäden fort, ſo freſſen ſie ſich endlich auch in die Heere ein. Die Disciplin ruht ja ſchließlich doch nur auf moraliſchen Stützen. Glücklicherweiſe ſind wir aber noch nicht in allen Dingen da angekommen, wo Rom in der Kaiſerzeit ſtand. Zu den Beweiſen hiefür gehört nicht zum wenigſten eben der Schritt, von dem hier die Rede iſt, der manchem nichts ſcheinen mag, als eine Polizeimaßregel unter andern, und den wir vielmehr als erſehnte Ergänzung anderer Akte, die mehr Aufſehen gemacht haben, ſo freudig begrüßen.

Große Schwierigkeiten ſtehen der Operation des Geſchwürs entgegen. Die Chemie vermag nicht alle Fälſchungen nachzuweiſen; wenigſtens was das ſo geſunde und immer mehr ſich verbreitende Getränke des Biers betrifft, verſichern uns Chemiker, daß im allgemeinen der Gaumen ſicherer urtheile als das wiſſenſchaftliche Experiment. Der richtige natürlich; aber da liegt das Uebel. Der Gaumen unſerer

Generation iſt gerade jenem Trank gegenüber in einem Grad abgeſtumpft, der den Brauern zu jeder Fälſchung den Vorwand leiht, ja ſie zur Fälſchung ordentlich verführt. Wozu die Mühe und die Koſten, ein reines Bier zu brauen, wenn dem Publikum die ekelſüße Jauche beſſer ſchmeckt als das im Anſchmack immer herbe, ehrliche Getränk aus Hopfen und Malz? Es verhält ſich wie mit dem Kaffee und den Weibern: die Mehrzahl will Cichorie darin; ſo verlangt die Mehrzahl der Trinker ein Gepanſche von angeblichem Bier, das im Anſchmack ſüß iſt und im Nachſchmack wie Erde und Alaun ſchmeckt. An dieſe unbeſtreitbare Thatſache hängen ſich nun die vielen Gegner eines ernſtlichen Einſchreitens gegen den verbreiteten Betrug. Das Publikum ſoll ſich ſelbſt ſchützen, ſagen ſie; volenti non fit injuria; wem das ſchlechte Bier beſſer ſchmeckt als das echte, dem iſt nicht zu helfen.

Dieſer Grundſatz, wonach der Betrug ſtraflos ſein ſoll, wenn der Betrogene ihn nicht merkt, würde in ſeiner Konſequenz zur Strafloſigkeit jedes Verbrechens führen. Der Falſchmünzer z. B. wäre nicht mehr zu ſtrafen, der Staat hätte zu ſagen: es iſt eure Sache, euch durch die falſche Münze nicht täuſchen zu laſſen. Freilich muß dieſes Beiſpiel ſehr fremdartig erſcheinen, da die Falſchmünzerei dem Staate an den eigenen Säckel geht, geſundheitsſchädliche Fälſchung von Lebensmitteln aber nicht. Es wäre einzuwenden, daß Schädigung der Bürger in ihrer Geſundheit dem Staat nicht minder an ſein Wohl greift als Falſchmünzerei, nur nicht ſo evident, nur nicht ſo unmittelbar. Doch wir wollen ein anderes Beiſpiel wählen. Auch der

Mord müßte ſtraflos ſein nach jener Prämiſſe. Warum hat ſich der Gemordete täuſchen laſſen, warum hat er dem Mörder getraut? ſo könnte der Staat ſagen und, ſtatt zu ſtrafen, ſeinen Bürgern überlaſſen, beſſer auf der Hut zu ſein. Dieſes Beiſpiel wenigſtens wird man nicht geſucht finden, denn Fälſchung der Lebensmittel iſt langſamer Mord, geübt an Vielen, an Unzähligen.

Da nun aber die chemiſche Probe nicht ausreicht, alle Fälſchungen der Getränke nachzuweiſen, und da der natürliche Gaumen längſt ſelbſt ſchon gefälſcht iſt, ſo fragt es ſich, welche Mittel zu ergreifen ſind, die in dieſe Lücke treten. Wir nennen eines, welches Praktiſchere als wir nicht für unthunlich halten.

Man hört von allen Seiten, daß Fälſchungsſtoffe von Weinhändlern und Bierbrauern bei Apothekern und Droguiſten maſſenhaft aufgekauft werden. Soll es denn unmöglich, mit dem Geſetze nicht vereinbar ſein, hier einzugreifen, den Apothekern und Droguiſten den Verkauf ſolcher Stoffe an dieſe Geſchäfte zu verbieten, Einſicht in ihre Bücher zu verlangen? Gewiß fänden Käufer und Verkäufer hundert Wege, das Geſetz zu umgehen, aber wenn auch nur in einem Dutzend von Fällen jährlich eine ſolche Beſtimmung und Maßregel auf die Spur der Fälſcher führt, ſo können — ſtrenge Beſtrafung vorausgeſetzt — doch jährlich zwölf gewiß wirkſame Abſchreckungen vollzogen werden.

Strenge Beſtrafung: es wird jeder Freund der Gerechtigkeit mit uns übereinſtimmen, wenn wir aufſtellen, daß unſere Geſetzgebung in dieſen Dingen zu lax, zu mild iſt. Unſeres Wiſſens ſtand bis hinein in das vorige Jahrhundert die geſundheitsſchädliche Fälſchung der Tod; jedenfalls noch im ſiebenzehnten: im Jahre 1602 iſt in Stuttgart ein Weinhändler, in deſſen Getränke Blei-Eſſig nachgewieſen war, enthauptet worden. So ſchrecklich waltet nun freilich in unſerer zahmen Zeit die Göttin Gerechtigkeit nicht mehr, aber ſo weich iſt ſie doch wohl nicht geworden, daß ſie für Schurken keine Zuchthäuſer mehr hätte.

Einigen verſchärften Strafparagraphen müßte natürlich die Beſtimmung vorangehen, von der wir oben geſprochen haben; es müßte proklamirt werden, daß es ſchlechthin Betrug iſt, Getränke für Wein und Bier auszugeben und auszuſchenken, die Anderes enthalten als Traubenſaft, Hopfen und Malz. Hier nun begegnet freilich wieder eine Schwierigkeit, welcher allerdings Rechnung getragen werden muß. Es iſt vielleicht zuzugeben, daß der ungeheuren Konſumtion gar nicht genügt werden könnte, wenn es ſchlechthin verboten und ſtrafbar ſein ſollte, dem Wein und Bier mit Zuſätzen, welche die Chemie als unſchädlich betrachtet, namentlich mit Klärungsmitteln, nachzuhelfen. Dies iſt ja einer der Punkte, von denen die furchtbare Fälſchungsſeuche ausgegangen iſt; es hat ſich die Vorſtellung verbreitet, künſtlichen Wein, künſtliches Bier müſſe ſo erlaubt ſein zu verkaufen, wie künſtliche Mineralwaſſer. Der eingeräumten Thatſache ſteht nun aber mit gleicher Wahrheit unſer obiger Satz gegenüber: läßt man einmal irgendeine Beimiſchung zu, ſo iſt eine Grenze zwiſchen unſchädlich, ſchädlich, ſchädlicher und abſolut ſchädlich nicht mehr zu ziehen; das Geſetz muß mit ſcharfer Definition durchgreifen oder es bleibt wirkungslos. Wie iſt aus dem Widerſpruch dieſer Sätze herauszukommen? Das

Beiſpiel der Mineralwaſſer zeigt den Weg. Es iſt erlaubt, künſtliche zu bereiten, zu verkaufen, aber der Erzeuger und Verkäufer handelt widergeſetzlich, er betrügt, wenn er ſie für echte verkauft. Man ſtelle die Beſtimmung auf, daß die Verkäufer von Bier und Weinen, die künſtliche Zuſätze enthalten, ihre Waare danach benennen müſſen, d. h. eben mit dem Namen: künſtlich. Sprechen ſie an, daß ihre Zuſätze unſchädlich ſeien, ſo wird ja — wir faſſen ſie an ihrer eigenen Logik — dieſe Benennung dem Abſatz keinen Eintrag thun. Die Aufgabe der chemiſchen Prüfung wird dann zwei getheilte Felder vor ſich haben: Weinhandlungen, Brauereien und Wirthſchaften, die, wenn ſich überhaupt irgendein Zuſatz in ihren Getränken findet, ſtraffällig ſind, weil ſie dieſelben für echt verkaufen, und andere, die es nur dann ſind, wenn ihnen ſchädliche Zuſätze nachgewieſen werden. Die zugegebene Schwierigkeit der Nachweiſung bleibt freilich ſtehen, aber mit Beihilfe der früher genannten Maßregel gegen den Verkauf von Surrogaten muß doch in manchen Fällen die Entdeckung des Betrugs, falſcher Waarenbezeichnung und ebenſo auch ſchädlicher Fälſchung gelingen, und wir haben ſchon geſagt, daß bereits viel gewonnen iſt, wenn man, obwohl nicht allen, doch einigen Gift- und Halbgiftmiſchern auf die Spur kommt und ſie exemplariſch ſtraft.

Noch eine Seite der eingedrungenen Gewiſſenloſigkeit iſt hervorzukehren, die dem handelnden Geſetze doch einen Anhalt darbietet. Es gilt für ganz unſchuldig, dem gefälſchten Sudelgebräu falſche Namen zu geben, von Städten genommen, die durch Bierbereitung berühmt ſind. Man tauft: „Erlanger, Münchener, Nürnberger, Pilſener Bier“ u. ſ. w.

Der Hintergedanke iſt: es ſoll bedeuten Bier in der Art gebraut, wie es in den genannten Städten üblich iſt, wobei man das Publikum gemüthlich im Glauben läßt, es ſei von dorther importirt. Alſo echt jeſuitiſche reservatio mentalis, alſo zur Fälſchung noch Lüge, und der lügneriſche Fälſcher, der fälſcheriſche Lügner gilt eben auch noch als Ehrenmann, ſein biederer Mitbürger ſetzt ſich neben ihn, als ziemte ſich nicht, daß er aus jeder anſtändigen Geſellſchaft infam hinausgeworfen würde. Die Polizei hat nun freilich keine Zeit, tagtäglich auf den Eiſenbahn-Aemtern nachzuforſchen, um Falſchangaben auf die Spur zu kommen, aber das eine- und anderemal könnte ſie doch eine ſolche Razzia vornehmen und, nicht ohne Ausſicht auf den Erfolg, einigen Ehrenmännern auf die Spur zu kommen, deren drakoniſche Auszeichnung denn auch wieder einen heilſamen Schrecken verbreiten würde.

Wir kehren zu unſerem Hauptſatze zurück: es handelt ſich nicht bloß um die Geſundheit, ſondern um die Ehrlichkeit und um die Ehre, den guten Namen der Nation. Wir Deutſchen haben immer für ſchwerfällig, langſam und für Trinker gegolten, dagegen hatten wir den Ruhm, daß man bei uns noch etwas mehr Ehrlichkeit finde als bei andern Nationen. Jede Nation hat ja ihre Fehler, ihre Laſter und ihre Vorzüge. Ein leidig großer Theil der unſrigen beeilt ſich jetzt, zu handeln, als hätten wir uns zu ſchämen, daß man uns neben unſern Schatten doch jenen Vorzug einräumt, als gälte es dafür zu ſorgen, daß es von uns heiße: ſie nehmen alle fremden Laſter an und unterſcheiden ſich von andern Völkern nur noch dadurch, daß ſie mehr trinken und plumper, gemeiner ſind. Soll es aber denn gar ſo eine

Schande ſein, wenn wir noch etwas vor andern voraus haben? Gar ſo rühmlich modern, wenn wir die Laſter anderer Völker vereinigt mit den unſrigen ohne einen Vorzug in uns darſtellen? Wenn es noch ein bißchen mehr Schamhaftigkeit, mehr Redlichkeit bei uns gibt?

Noch ein Wort von verdorbener Mehrheit und anſtändiger Minderheit, weil man ja doch immer in ein Weſpenneſt ſticht, wenn man ſo etwas ſagt! Es bleibt ja jedem Leſer unbenommen, ſich zu dieſer Minderheit zu rechnen, wenn ſein Gewiſſen Ja dazu ſpricht. Empört es dich, einem Volk angehören zu ſollen, worin der Betrug ſo weit im Schwange geht: um ſo beſſer. Je mehr deren ſind, die es empört, um ſo tröſtlicher, denn um ſo mehr darf man vertrauen, daß die Minderheit nicht klein ſei. Ein Freund des Vaterlandes hat finſtere Stunden in gegenwärtiger Zeit. Das Schlechte macht ſich wachſend breit im Vordergrunde, das Gute wirkt ſtill und weniger ſichtbar. Man muß ſich oft mit erſchwertem Nachdenken darauf beſinnen, wie mancher ehrliche Arbeiter, Fabrikant, Kaufmann, wie mancher ehrliche Beamte geräuſchlos thätig um mäßigen Lohn zwiſchen ſeinen Wänden ſich im Stillen abmühen mag, während auf dem lauten Markte die Menge von Schelmen ſich umtreibt. Wir haben, dem Himmel ſei Dank, auch noch eine Wiſſenſchaft. Eine Nation die noch forſcht, iſt nicht verloren. Aber ſie forſche auch nach den Sitzen der ſittlichen Krankheit, die in ihren Maſſen umſchleicht und ſchamlos zu Tage tritt, und ſäume nicht, neben der ärztlichen, d. h. volkspädagogiſchen Behandlung das Uebel auch ſchonungslos chirurgiſch in Angriff zu nehmen.

Dieſelbe ſtarke Hand, welche einſt einen gleich großen

Schandfleck, die Spielhöllen, ausgetilgt, hat jetzt das Eiſen an die Eiterbeule der Fälſchung gelegt. Glück zu! Nur recht tief geſchnitten und gebrannt!

II.

Zwei Artikel über eine geſellige Unart.

Vorwort.

Wer über den Wiederabdruck dieſer zwei Artikel aus der Tagespreſſe den Kopf ſchüttelt, dem dürfte ich entgegenhalten, er werde ſein Urtheil feſtgeſtellt haben, eh' er den zweiten recht geleſen, aus dem zu erſehen iſt, wie doch der kleinſte Ausgangspunkt auf Bedeutenderes, auf politiſch Bedeutendes führen kann. Auch der dortige Hinweis auf den Zuſammenhang mit der Moral wird wohl nicht unrichtig ſein. Doch ich geſtehe, daß dieſe Gründe allein mich nicht zu der Aufnahme beſtimmt haben. Es darf doch jeder Schriftſteller auch ſein Urtheil über die Qualität ſeiner Arbeiten haben. — Ich überlaſſe dem Leſer, aus dieſem Satz weiter zu ſchließen, und bitte ihn, die Sachen nicht bloß auf den Stoff anzuſehen, ſondern auf die Behandlung des Stoffs. Ich darf nicht fortfahren; ſchon dies Wenige kann eitel ſcheinen — es fragt ſich nur: wem? Ich hoffe: denen nicht, von denen man beurtheilt zu ſein wünſcht.

Erſter Artikel.

Ueber Podoböotismus oder Fußflegelei auf der Eiſenbahn.

Ein Seufzer an die Verwaltung.

(Stuttgarter Neues Tagblatt Dezember 1879.)

Eiſenbahnfahren kann überhaupt nur ein ſehr kindiſcher Menſch für ein Vergnügen halten; kommt noch das beſondere Leiden hinzu, von dem hier ein traurig Lied geſungen werden ſoll, ſo wird es vollends zum Martyrium.

Wir haben unſer Billet erſtürmt, unſer zwiſchen Koffergebirgen gebanntes, auf „Behandlung“ harrendes Gepäck aufgegeben, ſind eingeſtiegen, haben einen Eckplatz erwiſcht, verfügen alſo mit einiger Freiheit über das nächſte Fenſter und können es gegen einen Zugnarren hüten; wir ſitzen, uns gegenüber etwa ein ſichtlich ordentlicher, beſcheidener Menſch, mit dem wir in Frieden zu bleiben hoffen; der Kondukteur ruft noch einmal die Richtung aus — und nun kanns losgehen. Aber da iſt in der letzten Minute noch ein junger Mann eingeſtiegen und ſucht ſich einen Platz. Sieht aus, als könnte er ſein: Reiſender in Cigarren, Tuchen, Troguen, Weinbouquets oder Bier-Kouleuren, vielleicht auch Touriſt, der ſeine Reiſen literariſch ausnützt, oder ſo etwas. In ſeinen Augen, wie er ſo daſteht und umſchaut, leuchtet Herrſcherblick, in ſeinen Zügen iſt etwas, das da ſagt: ich bin **Praktikus** im Reiſen, ich kenns und kanns, den letzten Reſt von Schüchternheit, der ſich im Gemüthe des unerfahrneren Menſchen birgt, ich bin ihn los. Ausdruck unbedingter Sicherheit. O, man ſieht ihm auf den erſten Blick an: da gibts etwas mit den Füßen! Dieſes Geſicht ſagt ſtillſchweigend: „den Unverſchämten will ich ſehn, der mir verwehrt, auf dieſen Polſterſitzen mit den beſtäubten Stiefeln umzurutſchen.“ Stiefel, Sohle, Abſatz guckt ihm eigentlich ſchon aus dem Geſicht heraus, etwas gewiſſes ſtaubig Ledernes, Schuhnägeliches wohnt auf Stirn, Naſe, Mundwinkeln und Kinn. — Er ſetzt ſich — mir ſchief gegenüber — und der Platz neben mir iſt unbeſetzt — da hat er alſo freies Feld — Fußtummelplatz — o weh!

Man iſt wenige Minuten gefahren, ſo fängts an, ſtufenweiſe. Eine Ungeduld, ein Kitzel, ein Reiz zur Kinder-Unart prickelt ihm in den Beinen, ſie zappeln, ſie geben nicht Ruhe. Jetzt ſchlägt er ein Bein übers andere: erſte Form der Ungezogenheit. Wo Leute nebeneinander und einander gegenüber ſitzen — vollends eng, wie im Waggon — da geht dies ja nicht, darf nicht ſein. Darum nicht, weil jeden Moment die gehobene, ſchwebende Fußſohle das Knie des Nachbars mit Berührung bedroht. In England freilich iſt dieſer Unfug Sitte, überall, in jedem Raum, in allen Ständen, ſelbſt in den höchſten; der Lord ſchlägt neben der Lady im Salon, im Konzertſaal das Bein über und ſie duldets. Nun, von engliſcher Zucht haben wir nachher noch ein Wort zu reden.

Zurück zu unſerem Mann! Es iſt ein Mann des Fortſchritts.

Ruhig war er nicht dabei,
Ließ es nicht beim Alten.

Zunächſt wechſelt er mit den Beinen, ſchlägt nach dem rechten das linke über oder umgekehrt, dann ſetzt er vorerſt nur die Fußſpitze an die Vorderſeite meines Nebenſitzes, dann rückt er aufwärts und jetzt legt er den einen, dann auch den andern Fuß neben mich auf das Polſter.

Angelangt an dieſem Stadium unſerer Leidensgeſchichte, wollen wir uns doch das Kapitel der Schicklichkeit, um das es hier ſich handelt, etwas näher ins Auge faſſen.

Ein Eiſenbahnwagen mit ſeinen Sitzen iſt zwar kein Wohnzimmer oder Salon, aber doch nicht ſo ſehr von einem ſolchen verſchieden, daß da erlaubt ſein könnte, was in dieſen als Ungezogenheit, als rohe, grobe, wüſte Unſitte zweifellos verpönt und ausgeſchloſſen iſt. Auf die Stelle, wo Menſchen, gebildete Menſchen ſitzen, gehören ein für allemal keine Füße, keine Schuhe, Stiefel mit ihrer Wichſe und ihrem Sohlen-Staub oder gar -Koth. Berühren und beſchmutzen ſie, neben mich gelegt, auch nicht meine Kleider — was aber doch jeden Augenblick droht und auch oft genug geſchieht —, ſchon der Anblick iſt beleidigend, ekelhaft, empörend, wie jeder Anblick einer Ungezogenheit. Eine Reiſe von Stunden, von halben, ganzen Tagen kann uns dieſer bloße Anblick verbittern, vergällen. Es hauste einmal einen halben Tag lang mir ſchief gegenüber in einem Koupé-Wagen ein Herr, der keinen Nachbar hatte, weder neben ſich, noch gerade gegenüber, der alſo über die Abtheilung, worin er ſaß, allein verfügte. Er zog einen Haufen Zeitungen heraus und fieng an zu leſen; dabei nahm er, ſich drehend, dehnend, reckelnd alle Stellungen an, die ihm beliebten, legte die Füße auf die Polſter gegenüber, ſetzte ſich halbliegend der Länge nach und bohrzte mit den Kanten der Abſätze auf dem Polſter ſeines eigenen und des Nebenſitzes herum, kurz, that alles, was erſinnlich war, die Tuch-Ueberzüge zu beſchmutzen, zu verſchweinigeln, zu zerſchinden. Es begreift ſich wohl, daß es nicht angenehm iſt, ſechs Stunden lang zu fahren, eine ohrfeigenwürdige Büberei vor Augen, und dieſer Büberei wehrlos zuſehen zu müſſen.

Der Liebenswürdige war unverkennbar ein Semite, aber die Japhetiten machen es ja nicht beſſer. Beſonders angenehme Mitreiſende ſind die ſchon erwähnten Herren Engländer, eine Nation, die bekanntlich die ſchroffſten Widerſprüche in ſich vereinigt, die feinſten und die gröbſten Manieren, und zwar mitten in der guten Geſellſchaft. Von den Amerikanern zu ſchweigen, in deren Städten man die offenen Fenſter eines Kaffee-Hauſes mit Reihen von Stiefelſohlen beſetzt ſehen kann: es ſind Leſende, welche die Füße auf die Fenſterſimſe ſtemmen. — Ein Exemplar aus Albion hatte ich erſt kürzlich zu genießen. In München ſtieg nach mir ein ältlicher Herr ein, ſäuberlich angethan, die Glanzhandſchuhe fehlten nicht, die er auch auf der ganzen Fahrt anbehielt; Geſichtstypus engliſch, ließ auf einen Reverend ſchließen, Züge wie gebügelt, weich, ſammten. Kaum ſitzt das Herrchen, ſo liegt ſchon ſein einer Fuß auf dem leeren Sitz gegenüber, und zwar dieſer Fuß nicht in Glacé-Handſchuh ſteckend, ſondern in einem mächtigen, dickſohligen, ſtark benagelten, ſtaubigen Gebirgsſchuh. Der Fuß mußte jedoch zurückgezogen werden, denn der Platz wurde von einem jungen Mann eingenommen. Dieſer knüpfte alsbald mit dem Britten ein engliſches Geſpräch an; die Rede des Letzteren zeugte von feinſtem Schliff, klang zart, fein, dünn wie bloßes Liſpeln: der denkbar vollſte Gegenſatz gegen ſein Fußgebaren und ſeine Schuhe, deren Urſprung ſich übrigens jetzt aufhellte, denn er erzählte, er komme von Tirol: es waren alſo wirklich Gebirgsſchuhe von irgend einem Künſtler in

Schwaz, Zell oder Imbſt. Der Nebenplatz des würdigen Herrn war frei und ebenſo der nächſte weitere Platz nach der Zwiſchenlehne der zwei Abtheilungen einer Koupéſeite; was thut er? Er zieht nun ſeine langen Füße in dieſer Richtung herauf und legt ſie ſo, daß ſie noch über genannte Zwiſchenlehne hinüberragen und hier ſich an einem Ueberzieher reiben, den ein Jüngling, mir gegenüber im letzten, im Eckplatz ſitzend, neben ſich gelegt hatte. Was thut der Jüngling? Er bringt beſcheidentlich ſeinen Paletot in Sicherheit und beſchwert ſich nur leis bei mir über die Unart. Ich aber hatte keinerlei Recht, einzugreifen, denn ich ſaß auf der andern Seite und hatte in die Dinge, die drüben vor ſich giengen, nichts dreinzureden; hätte ich es dennoch verſucht, ſo war leicht zu wiſſen, was ich erreicht hätte, denn mehreremale ſah der Kondukteur den Unfug und that nichts. Die Ankunft Abends in Ulm befreite mich von dem Anblick; der Herr Reverend wird wohl mit ſeinen Nagelſchuhen noch hübſch herumgearbeitet haben die Nacht hindurch.

Bin ich nicht bloßer Zeuge, ſondern geht der Unfug mich direkt an, ſo dulde ich ihn nicht, folge, was da wolle. Darüber habe ich ſchon heftige Szenen bekommen; am glimpflichſten lief es immer ab in Italien. Dort herrſcht der Unfug ſtark, aber der Italiener iſt höflich genug, auf Beſchwerde nachzugeben, der Engländer läßt es lieber bis zum Boxen kommen. In Frankreich, das ich wenig kenne, wird man wohl im Kolliſionsfall auf Artigkeit rechnen dürfen, wie jenſeits der Alpen; in Deutſchland macht man in verſchiedenen Himmelsgegenden verſchiedene Erfahrungen. Noch leidlich ſtehts in unſerem Süden, ſpeziell in Württemberg iſt durch die langen Wägen der Unfug auch weniger begünſtigt; da hier je nur Zwei ſich gegenüberſitzen, alſo das Feld für Fußrecklümmel kleiner, da der Kondukteur öfter gegenwärtig iſt, ſo liegt alles einfacher. Gegen Norden nimmt das Uebel zu mit der Art von Zuverſichtlichkeit und Selbſtgewißheit, welche die nördlicheren Stämme verhärtet, mit der Vermehrung der Kommisvoyageurs, der Engliſhmen und mit der Koupé-Wägen-Einrichtung. In öſtlicher Richtung macht ſich bald die öſtreichiſche Menſchenart fühlbar, die in ſolchen Dingen der Ungeſetzlichkeit ſtark ergeben, doch meiſt ziemlich traktabel iſt, naiv ſtaunt, wenn man ſie aufmerkſam macht, doch nicht lang ſtreitet, ſondern weichgibt.

Es ſind die gebildeten Stände, die ſich das Vorrecht dieſes Unfugs anmaßen. Nimmſt du auch die erſte Klaſſe, du wirſt dich nicht vor ihm ſichern. Der Baron, der Graf, der Fabrikenkönig, der Millionär auf den Sammetpolſtern macht es nicht beſſer, als das reiſende Haus, der artikelſchreibende Touriſt, Korreſpondent, der Interviewer, der Kouponsſchneider drüben auf den Tuchpolſtern. Es iſt Unſitte der Geſitteten, Ungezogenheit der Erzogenen, Unbildung der Gebildeten, Rohheit und Grobheit der Feinen, es iſt Böotismus in attiſchem Land (si parva licet —). Willſt du wirklich ſicher fahren, ſo mußt du in die dritte Klaſſe ſitzen. Dort riecht es nicht eben fein, dort kannſt du neben einen Kerl in Hemdärmeln zu ſitzen kommen, aber dieſe Rohheit haſt du nicht zu befürchten. Sie fließt aus der Unbeſcheidenheit, welche eine Begleiterin des falſchen Selbſtgefühls vermeintlicher Bildung zu ſein pflegt. Sie iſt ſo eingeriſſen, daß ſie nur ganz als ſelbſtverſtändlich gilt, iſt ein Unrecht, das als Recht angeſprochen wird.

Das iſt nun aber denn doch hart, daß man in die dritte Klaſſe fliehen muß, um vor einem Unfug ſich zu ſchützen, vor dem das Geſetz alle Klaſſen ſchützen ſollte!

Und hiemit wollen wir zum Schuß und Schluß übergehen durch die Frage: Wie iſt es denn zu erklären, daß dieſe offenbare Ungeſetzlichkeit aufkommen konnte? Die Eiſenbahn-Verwaltungen können doch nicht dulden wollen, daß man ihre Polſter mit Sohlen und Abſätzen zerreibt, daß der frühere Paſſagier dem folgenden einen beſtäubten und beſchmutzten Sitz hinterläßt, daß Stiefel und Schuh des Nachbars Kleider ſtreifen. Es iſt offenbar ſo gekommen: man glaubte, gewiſſe Billigkeits-Konzeſſionen machen zu ſollen, zunächſt für Nachtfahrt. Es ſchläft ſich bequemer, wenn man die Füße ausſtreckt; dagegen wollte man nicht unbedingte Härte ausüben. Alſo — Ausnahmen! Zwiſchen Tag und Nacht liegt der Abend, die Grenze iſt nicht genau zu beſtimmen. Dem Abend geht die Dämmerung voran, dem Sonnenaufgang die Morgendämmerung. Die Stunde nach Mittag iſt auch eine träge Stunde, Mancher bedarf einer Sieſta. — So entſtanden und häuften ſich die Zulaſſungen, die Ordnung bekam eine Breſche, die Breſche wuchs, die Grenze zwiſchen Erlaubt und Verboten war verwiſcht, alles wurde ſchwankend, die Dienſtthuenden (zur Zeit der Anfänge vielleicht auch manchmal durch ein „douceur" erweicht) wurden in der Ausführung einer Inſtruktion, die ihnen urſprünglich doch gewiß ſtreng gegeben war, unſicher, nun findet, wer ſich über den Unfug beſchwert, bald Hilfe bei ihnen, bald nicht; wenn ſie einſchreiten, ſieht man doch, daß ſie ſich ungern mit der Sache befaſſen, daher entſchließt man ſich ungern, ſie anzurufen, vollends in den Koupéwägen, wo ſie zudem ſelten erſcheinen, wo man ſie ſchwer herbeibekommt.

Was folgt? Nun, das folgt, daß man mit den Zulaſſungen, mit den Ausnahmen ein Ende machen, daß man die Linie ſtraff beſtimmen, daß das Geſetz mit ſcharfem Schnitt wieder durchſchneiden muß. Dies iſt keine Härte, keine Grauſamkeit. Wer auf der Fahrt ſchlafen kann, kann auch ſitzend ſchlafen. Wir können den Grad von Bequemlichkeit, den wir zu Hauſe genießen, nicht in Wägen anſprechen, die für Alle ſind. Wer aber durchaus glaubt, liegen zu müſſen, für den gibt es ja Schlaf-Koupés. Die Eiſenbahn kann einmal keine Rückſicht nehmen. So wenig der Säumige anſprechen kann, daß ſie mit der Abfahrt auf ihn warte, ſo wenig kann der Bequeme anſprechen, daß ſie ihre Polſter ſeinen Füßen überlaſſe.

Soll nun aber das Geſetz in Kraft treten, ſo muß es ſichtbar, öffentlich geſchrieben ſtehen. Es iſt und bleibt nicht in Kraft, wenn es erſchwerender Umſtände bedarf, um ſeinen Schutz zu erringen, wenn man mit dem Uebertreter erſt lang disputiren, den Kondukteur herbeirufen muß, der nicht zur Hand iſt, wenn man warten muß, bis er, und dann dennoch nur eilig und flüchtig, beim nächſten Halt an der Wagenthür erſcheint, wenn man endlich erſt nicht ſicher iſt, ob er energiſch abhilft. Alſo ein Anſchlag in jedem Wagen, ein Anſchlag, der mit großer Schrift deutſch und jedenfalls auch engliſch beſagt: Es iſt unter allen Umſtänden verboten, die Füße auf die Polſter zu legen! Dann bedarf es nur eines Hinzeigens mit dem Finger und der ausgeſtreckte Flegel muß pariren, wenn er nicht Unannehmlichkeiten, ſtrengen Rügen, Strafen bis zur Ausweiſung aus dem Zuge ſich ausſetzen will. Dann kann auch der nicht direkt Berührte, der bloße Zuſchauer eines Füße-Unfugs, der in einer anderen Abtheilung des Koupés oder auf einer andern Seite des Langwagens vor ſich geht, gegen den Anblick, der ihm als Anblick ſchon eine ganze lange Fahrt verbittert, für den Anſtand, für die Sitte mit Erfolg auftreten, ſeinem empörten Ordnungsſinn Luft machen.

O Württemberg, gutes Ländchen! Mit Recht reſpektirt in der Welt um der Ordnung willen, der Genauigkeit und Gewiſſenhaftigkeit des Dienſtes in deinen Verkehrsanſtalten! Mit Recht reſpektirt um ſo mancher guten Einrichtung willen, mit der du vorangegangen! Erwirb dir auch dies Verdienſt! Die Welt wird dir folgen und danken!

Philonomos.

Zweiter Artikel.

Podoböotimus, „Punch“ und Reichskanzler.

(Dasſelbe Blatt, Januar 1880.)

Der Londoner „Punch“ hat kürzlich (29. November 1879 S. 251) den Artikel des „Neuen Tagblatts“: „Podoböotismus oder Fußflegelei auf der Eiſenbahn“ u. ſ. w. mit einem Gegen-Artikel beehrt. Aufſchrift: Mind where you put your feet; Inhalt: das ſei wohl eine häßliche Gewohnheit, die Füße auf die Waggon-Polſter legen; doch wenn nur kein Volk ſich ſchuldig machte, ſeine Füße auf geheiligtere

Dinge, als auf dieſe Polſter zu ſetzen! „Bedenke Einer, auf was alles eben jetzt Fürſt Bismarck ſeine Füße ſetzt! Und ſo derbe Stiefel, wie er ſie trägt, und ſo unſauber, als ſie zu Zeiten ſind! Herr ♀ möge ſich einmal von der Eiſenbahn umſchauen! — Doch Punch, in ſeinem inſolenten inſulariſchen Freiweſen (freedom), vergißt, daß die Polizei-Zuchtruthe im Salz bereit liegt für die Rücken aller Derer, die freventlichen Scherz gegen den ehrwürdigen Reichskanzler ſich erlauben, deſſen Wille Geſetz iſt, unbekümmert um Gerechtigkeit für den Gegner, und deſſen Warnruf für ſeine Kritiker in der Preſſe kurz, ſcharf, entſchieden, iſt: Shut op or be shut op!“ (etwa: das Maul geſperrt oder ins Loch geſperrt!)

Das iſt ja nun ſehr witzig; Herr „Punch“ gönnt ſich, was ſonſt einem Redner oder Schreiber aus Zerſtreutheit paſſirt: μετάβασις εἰς ἄλλο γένος. Abſchweifung in ein anderes Gebiet, denn die ſymboliſchen Kanonenſtiefel des Reichskanzlers haben doch mit den ſehr realen des Eiſenbahnrutſchers, z. B. mit den benagelten Gebirgsſchuhen des Herrn Reverend, von dem wir erzählt haben, wahrhaftig rein nichts zu ſchaffen und ebenſo nichts die Eiſenbahn-Ordnung und -Sitte mit dem Preßgeſetz. Wir danken dem Witzblatt aufrichtig für dieſen Abſprung, er iſt Waſſer auf unſere Mühle, weil er das Geſtändniß enthält, daß es keinen Witz zu Stande brachte, der die Sache träfe, um die es ſich handelt. Wer nichts vorzubringen, wer keine Gründe hat, der ſpielt das Geſpräch gern in ein anderes Kapitel. Wir, denen es um die Sache zu thun iſt und die wir daher bei der Stange bleiben, ſind aller Pflicht enthoben, dem munteren Pritſchenmann auf ſeinem Seitenſprung zu folgen. Nur ſo beiläufig haben wir uns kurz beſonnen, auf was alles denn der deutſche Reichskanzler ſeinen Fuß ſchon geſetzt habe, aber uns nicht erinnern können, daß er ihn je geſetzt hätte auf den Nacken des armen Chineſen, um Krämerpack im Opiumgifthandel zu ſchützen, noch auf den Nacken halbnackter Zulus,*) um einen länderfreßgierigen Magen zu überfüttern, bis er endlich berſten wird. Der Reichskanzler iſt ſich ohne Zweifel auch wohl bewußt, daß wir kein Söldner-Heer haben, ſondern ein Volksheer, das ihm in ſolche Kriege nicht folgen würde, wenn er ſie je wollen könnte. — Dem Naiven iſt viel erlaubt, alſo auch dem Engländer, Politik und Recht ſo zuſammenzuſtellen, als ob es niemand einfiele, dabei zu fragen, wie denn beide in England ſich zu einander verhalten. — Was die Polizei-Fuchtel betrifft, ſo mag der freiheitſtolze Inſulaner zu Hauſe ſich der ſchönen Freiheit erfreuen, unbehelligt von dieſem Strafwerkzeug ein freier Lümmel ſein und beſtaubte Stiefel hinlegen zu dürfen, wohin er mag; wir kontinentale Sklaven denken unfrei genug, aufrichtig zu wünſchen, daß man ihm, wenn er dieſe edle Sitte des freien Mannes zu uns herüberbringt, mit einer recht geſalzenen Ruthe darüber haue oder noch lieber mit der neunſchwänzigen Katze.

Damit wären wir denn wieder bei der Sache. Uns iſt es einfach ernſt mit ihr, und darum iſt es uns eben recht, daß dieſe Stimme von jenſeits des Kanals uns Anlaß gibt, noch einmal darauf zurückzukommen.

---

*) „und Boers“ wäre nachzutragen.

Die hieſigen Gegner beſchweren ſich ſämmtlich über Verwechslung von anſtändigem Gebrauch und unanſtändigem Mißbrauch eines natürlichen Rechts. Etwas mehr Logik, bitte ich! Niemand hat geſagt, es wäre einem ordentlichen, anſtändigen Menſchen nicht zu gönnen, daß er die Bequemlichkeit genieße, ſeine Füße auf die Polſter der Wagenſitze zu legen. Ein ſolcher wird ja vorſorgen, daß er keinen Nachbar inkommodirt, berührt, nichts beſchmutzt; er wird es halten wie zu Hauſe, wo er, falls er die Füße auf Sopha oder Seſſel legen will, irgendwie verhütet, daß er ſeine Möbel verunreinige oder beſchädige, und wo er gewiß nie die Füße neben einen Gaſt hinſtreckt. Die Einfalt ſelbſt aber ſollte erkennen, daß, wenn man dies dem Anſtändigen, dem Geſitteten einräumt, durch die offene Breſche dieſer Freiheit die Unanſtändigen, die Ungeſitteten einbrechen, die ebendaſſelbe auf rohe, freche, beleidigende, empörende Art thun, und daß es kein Mittel gibt, dieſe Konſequenz abzuhalten, weil der Kondukteur nicht Zeit hat, nicht häufig genug gegenwärtig iſt, um auf die Grenzlinie zwiſchen Säuberlich, Anſtändig und Unſäuberlich, Unanſtändig zu achten und ſcharfe Einhaltung dieſer Grenze durchzuführen. Man verſuche einmal, ſich vorzuſtellen, die Verwaltung ergriffe einen Ausweg, um die in Rede ſtehende Bequemlichkeit dennoch zu geſtatten. Der Anſtändige wird die Füße nie auflegen, wenn nicht ſo viel freier Raum iſt, daß niemand dadurch beläſtigt wird. Will man es nun geſetzlich erlauben, ſo muß auch geſetzlich dafür geſorgt werden, daß es *nur in dieſem Fall* geſchehe; es muß alſo vorgeſchrieben werden, daß, wer dieſe Bequemlichkeit genießen will, zwei, ja eigentlich drei Plätze zahle, denn auf den Zufall, daß dieſe frei ſeien, kann ſich ein Reglement nicht einlaſſen; oder man muß jedem Zug Wägen mit enſprechender Einrichtung, Schlafwägen beigeben und jeder, der auch nur die Füße auflegen, nicht einmal ganz zum Schlafe ſich ausſtrecken will, muß das theure Billet für einen Platz in dieſen Wägen löſen. Da nun dies nicht geht, was folgt? Das folgt, was wir aufgeſtellt haben: die Nothwendigkeit eines unbedingten Verbots, eine Nothwendigkeit, die nicht angenehm, die aber leider darin begründet iſt, daß die Mehrheit der ſogenannten Gebildeten roh iſt und eine Freiheit, die man den Geſitteten geſtattet, von dieſer Mehrheit mißbraucht wird.

Aber ſo ſind die Menſchen! Greift man einen eingefleiſchten Unfug an, der Einigen Bequemlichkeit, Unzähligen Laſt und Aerger bringt, ſo ſchreit es an allen Enden und Ecken auf: „Was? wie? Ich ſoll das nicht mehr genießen dürfen? Mir ſoll das nicht mehr geſtattet ſein?“ Mir! Ich! Und der Ich vergißt, daß es auch andere Ich gibt, die erträglich leben und reiſen wollen, daß er mit andern zuſammenlebt, zuſammenreiſt, kurz, daß er Mitmenſchen hat, daß es ſich um Soziales handelt. Setzen wir nun gar hinzu: alles Soziale fällt auch unter den Standpunkt der Moral, weil bei allem Sozialen Einſchränkung des Egoismus zur Pflicht wird: wie werden dieſe Geſichter grinſen, höhnen: „neue Moral! Eiſenbahnmoralprediger! Polſter-Kapuziner!“ Kein Kurzkopf iſt ſo von der Natur vernachläſſigt, um nicht witzig zu werden, wenn er höheren Zuſammenhang ſehen ſoll, wo ſeine ſpannenlangen Gedanken ihn nicht ſuchten, kein Bildungsnaturburſch, kein Lümmel mit Konverſations-Lexikon-Kultur ſo unkundig der gemeinen Ironie, daß er nicht ſeine wulſtigen Lippen verzöge und blöckte: „Der ♀ hat ſich einmal wieder verhauen: ſchießt mit Kanonen auf Mäuſe! Schade, daß der ſonſt in geiſtigen Regionen ſich bewegende Mann ſich mit dieſen Dingen befaßt, ſo ungeſchickt fehlſchießt; er kommt herunter! Ein Todter, ja, das iſt etwas Anderes, an dem iſt's löblich, wenn er nach recht vielen Seiten ausſchaut und nihil humani a se alienum putat!“ — Der edle Sohn der „Jetztzeit“, Thurmhutbedeckt, Manſchettenkorrekt, Ulſterumwallt, Avoll mit prozentgewichtigem Weltblick, hört in einer Geſellſchaft den Namen Juſtus Möſer nennen. Er ſchlägt ſeinen Pierer, Brockhaus, Meyer auf und liest, der Mann habe ſich mit Literatur und Geſchichte, ebenſo aber heute mit Bauernwirthſchaft, Spinnſtuben, Geſinde-Behandlung, ja Dungſtätten, morgen mit frechen Fratzen-Moden befaßt und gegen Unſitte jeder Art geſchrieben, und er liest weiter, daß dieſe Vielſeitigkeit des Intereſſes etwas Gutes und Rechtes geweſen ſei: da glaubt er's nun, weil ein längſt feſtgeſtelltes Urtheil vorliegt, und er ſchwätzt es nach. Sieht aber ein Lebender, ein Mitſohn der herrlichen „Neuzeit“, ähnlich nach mehr als Einer Seite ſich um und drängt ihn die Seele, auf dieſen und jenen faulen Fleck im Leben der Sitte zu tupfen, da quackt es im Froſchteich: oho! und der ganze Chorus quackt nach.

Daß es aus der ſchlammigſten Tiefe noch anders heraufklingt, iſt nur natürlich. Wer die Pflugſchar in die verhärtete Kruſte alten, breiten Unfugs ſetzt, der reißt mit der nächſten Bodenſchichte immer auch weiter unten ſitzendes ekelhaftes Gewürm an die Oberfläche. Da erſcheinen dann die anonymen Schandbriefe. Ich habe deren aus verſchiedenen Zeiten eine hübſche Sammlung. So käme denn eine andere, böſere Unſitte noch zur Sprache, aber ſie iſt es nicht werth, dabei zu verweilen, gehört nicht in den Zuſammenhang. Es iſt beſtritten, daß die Gewohnheit, gegen die ich geſchrieben, eine geſetzlich zu verbietende Unſitte ſei; es iſt nicht beſtritten, daß es verächtlich, alſo mit dem Wort Unſitte viel zu ſchwach bezeichnet iſt, anonyme Briefe zu ſchreiben, ſie enthielten denn Gutes und der Urheber verſchwiege ſeinen Namen aus ehrenwerthen Gründen. Es kann zwar ſehr wohl Beides zuſammentreffen und ich bezweifle nicht, daß meine namenloſen Briefſteller zugleich Fußrecklümmel ſind, aber perſönliche Identität iſt nicht an ſich auch ſächliche und logiſche. Hier genügt, zu ſagen: die Beehrung mit anonymen Briefen iſt mir allemal das ſichere Zeichen, daß die Pflugſchar eingeſchnitten, daß man etwas geſchrieben hat, das wirkt, und daß man Recht hat.

Carl Guſtav Reuſchle,

Philoſophie und Naturwiſſenſchaft.

Zur Erinnerung an David Friedrich Strauß. Bonn, Emil Strauß 1874.

(Jenaer Literaturzeitung 1874.)

Vorwort.

Den folgenden Journal-Artikel habe ich für den Wiederabdruck auf einigen Punkten erweitert. Was zu Reuſchles Vergleichung zwiſchen Strauß und Leſſing geſagt iſt, ſchien mir ſchärfer und klarer geſtellt werden zu müſſen; die Frage des Atoms, insbeſondere die Auffaſſung desſelben als eines beſeelten, ſchien mir im Verhältniß zu ihrer prinzipiellen Wichtigkeit kürzer als billig weggekommen zu ſein; endlich hielt ich für Pflicht, jetzt mehr über Karl Planck zu ſagen, als zur Zeit der Abfaſſung des Artikels. Kleinerer Zuſätze nicht zu gedenken.

In einer Beziehung hat die urſprüngliche Arbeit hiedurch wohl eben nicht gewonnen; das Verhältniß der Theile iſt aus dem Gleichgewicht geſchoben, ſie trägt nicht mehr ganz den Charakter des Journal-Artikels, weckt durch theilweiſes gründlicheres Eingehen den Anſpruch auf noch viel gründlicheres, namentlich auf mehr Berückſichtigung der betreffenden Literatur (ich nenne namentlich die der Deſcendenz-Theorie) und kann doch dieſen Anſpruch nicht befriedigen, denn da hätte ſie müſſen eine Abhandlung, ja ein umfangreiches Buch werden. Der einſichtige Leſer, der es weiß, welch ſchwieriges Ding es um ſolche Ueberarbeitungen iſt, wird dieſe Ungleichmäßigkeit mit Nachſicht beurtheilen und bei näherer Prüfung ſich wohl überzeugen, daß ich zureichende Gründe hatte, den urſprünglichen Text nicht lieber ganz umzuſtoßen und an die Stelle einer Anzeige etwas völlig Neues zu ſetzen. An Friſche, an Raſchheit der Bewegung hätte ſie auf jeden Fall verloren, was ſie an Gleichmaß und relativer Vollſtändigkeit etwa gewonnen hätte.

Seit dieſelbe erſchienen, iſt der Verfaſſer der beſprochenen Schrift dem Manne nachgeſtorben, dem er durch ſie ein Denkmal ſeiner Verehrung geſetzt hat. Durch tückiſchen Zufall, ſchwere Verwundung bei einem Fußbad, haben wir vor der Zeit eine unſerer hervorragend feinen Intelligenzen verloren. Man wird finden, daß das Lager, worin er heimiſch war, Mathematik und Naturwiſſenſchaft, in gewiſſen philoſophiſchen Fragen, ſo lebendig auch ſein philoſophiſches Intereſſe war, es ihm in einigen Punkten angethan hat; in den höchſten Angelegenheiten des Geiſtes ſtand er hell und feſt zu unſerer Fahne. Und Karl Planck, auch er zwar nicht mehr in der Mitte der Mannesjahre, aber noch mitten in der Kraft des beſten Wirkens, auch er iſt tragiſch hingegangen. Geiſteskrankheit ergriff den Schwergeprüften, ſo unverdient faſt Ignorirten, und es war noch eine Wohlthat, daß ein anderer, gewöhnlicher Krankheitsanfall dem größeren

Leiden mit dem Leben raſch ein Ende machte. — Die Manen des Erſteren werden nicht fordern, daß ich die polemiſchen Stellen mit ihrem ſtellenweiſe humoriſtiſchen Anſtrich tilge. — An das Ganze dieſer Arbeit knüpfen ſich nun für mich ſo unmittelbare Gefühle ernſter und ſtarker Art, daß ich um ſo weniger mich getrieben finden kann, ihr eine nur objektive Form zu geben.

Ein wohlbekannter Name, ſelbſt ein Repräſentant des Bundes zwiſchen Naturwiſſenſchaft und Philoſophie, erſcheint hier am Grabe des Mannes, deſſen Verluſt Deutſchland betrauert, und legt ein wahres Denkmal der Pietät darauf nieder, eine Schrift, die eine Reihe von Ehrenzeugniſſen für den Verſtorbenen mit dem Prädikat abſchließt, er nehme den erſten Platz unter den Philoſophen ein, welche ans Werk gegangen ſind, die lang getrennten Bahnen der Philoſophie und Naturwiſſenſchaft in Eine Linie zu vereinigen: den erſten, weil er das wirklich ſpekulativſte unter den Ergebniſſen der neueren Naturforſchung, die Deſcendenztheorie, ſeiner Weltanſchauung einverleibt habe.

Die kleine Schrift iſt von einer durchaus wohlthuenden Friſche und Lebendigkeit: der Sinn herzlicher Verehrung und der Geiſt des regſten Intereſſes der Wiſſenſchaft treffen in ihr zuſammen; ſie iſt warm und macht warm; man ſieht, ſie iſt in Einem Guſſe raſch niedergeſchrieben, und man nimmt dafür einige Läſſigkeiten im Satzbau, einige Härten im Tonfall leicht in den Kauf: wo Feuer iſt, da iſt doch immer auch Stil.

Der Verfaſſer ſchildert Strauß zuerſt als theologiſchen Kritiker, Stiliſten und künſtleriſchen Biographen, als Philoſophen und führt dabei die Parallele mit Leſſing, die oft gezogen worden iſt, in einer Weiſe durch, daß bedeutende neue Lichter auf die einzelnen Seiten der Vergleichung fallen. Ich verweile bei einigen Punkten.

Reuſchle geht von den Wolfenbüttler Fragmenten, von Reimarus aus und zeigt dann, wie Leſſing, ſein Herausgeber, an Freiheit und Tiefe des Blickes hoch über ihm ſtand. Es iſt bekannt, daß Leſſing (wie Herder) an einigen Stellen nahe daran ſtreift, den Begriff des Mythus zu entdecken und auszuſprechen. Als Strauß ſein Leben Jeſu ſchrieb, war dieſer Begriff gefunden. Wir verdanken dieſen Schlüſſel zum Verſtändniß aller Religionen den aufeinanderfolgenden und zuſammenwirkenden Arbeiten eines Heyne, Gabler, Schelling, Creutzer, Baur. Ich geſtehe, nicht zu wiſſen, wer das Wort: Mythus iſt unbewußte Umdichtung einer geahnten Wahrheit in Perſonen und Handlungen, zum erſtenmal ausgeſprochen hat; von Schritt zu Schritt klarer ausgebildet und theilweiſe auf die Erzählungen nicht nur des alten, ſondern auch des neuen Teſtaments angewandt hat Strauß dieſen löſenden Begriff ſchon vorgefunden. Er war aber der Erſte, der es wagte, ihn auf alle Berichte und Auffaſſungen des neuen Teſtaments anzuwenden, welche dem Naturgeſetz, dem geſchichtlichen Kauſalzuſammenhang widerſprechen, namentlich auf die ſtärkſte aller Wunder-Erzählungen, die man am meiſten ſich geſcheut hatte anzutaſten, die von der Auferſtehung Chriſti. Iſt nun, wer dies geleiſtet hat, ein Entdecker zu nennen? So ſcheint mir die Frage geſtellt werden zu müſſen. Verdient Strauß das große Prädikat, ſo ſteht dies ſein Verdienſt ſo hoch über allen ſeinen übrigen Verdienſten, daß zwiſchen den letzteren, ſo bedeutend ſie auch ſind, und jenem eine Gleichung nicht zu ziehen iſt. Strauß iſt Kritiker, künſtleriſch zeichnender Biograph, gewandter Stiliſt und Polemiker, man kann ihn einen Philoſophen nennen, wenn man darunter nicht den Begründer eines neuen Prinzips und Syſtems verſteht, aber wenn in jenem Punkte ſein kritiſches und philoſophiſches Talent ſo zuſammengetroffen ſind, daß er Entdecker genannt werden kann, ſo iſt und bleibt dieß ſein eigentlicher Ehrenname und ich finde nicht, daß in der Literatur, die ſich nun ſchon ziemlich reich über ihn geſammelt hat, dies Eine und Weſentliche mit der nöthigen Schärfe herausgeſtellt wäre. Und ich glaube, die Frage iſt zu bejahen: er iſt ein Entdecker. Alle die Männer, denen wir dieſen ſtolzen Namen beilegen, hatten ihre Vorläufer, denen nur noch ein Schritt fehlte, um das Geheimniß, dem ſie auf die Spur gekommen, ganz zu enthüllen und für die Welt ganz nutzbar zu machen. Dieſe vergißt man; wer den Schritt vollzog, dem bleibt der Ruhm. Die Größe des Ruhms hängt ab von der Größe der Wohlthat, welche der Menſchheit durch die Entdeckung gebracht wird. Ich frage nun, ob es nicht eine Wohlthat von unendlichem Werth iſt, daß wir aus folgenden Alternativen erlöst ſind: entweder die Schriften des neuen Teſtaments wollen Wunder berichten oder nicht; im erſteren Fall ſind die Verfaſſer entweder Betrüger oder ſie berichten Wahrheit und dann iſt Naturgeſetz und Vernunft umgeſtoßen; im zweiten Fall müſſen wir uns abquälen, mit den Rationaliſten den greiflich klaren

Wortſinn geſchmacklos durch ſogenannte natürliche Erklärungen zu verdrehen, zu mißhandeln. Die Konſequenz in der Anwendung des Mythusbegriffs iſt das große Expediens, das uns aus der Pein dieſer Wahl befreit hat. Die jetzigen Generationen wiſſen kaum mehr, was ſie darin für eine Wohlthat beſitzen und wem ſie dieſelbe verdanken. So geht es aber mit allen großen Entdeckungen; wir fahren auf der Eiſenbahn, auf dem Dampfſchiff, wir benützen den Telegraphen, ohne der Namen Watt, der Namen Gauß, Weber, Morſe zu gedenken; wir laſſen Bücher drucken und es geht gut, wenn wir einmal des Jahres uns Guttenbergs erinnern, wir erbeben nicht mehr bei einem Gewitter und fragen nicht nach den Phyſikern, die es zuerſt als Natur-Erſcheinung erklärt haben, wir wiſſen, daß ſich die Erde um die Sonne dreht, und nur, wer ſoliden Schul-Unterricht genoſſen, nennt ſich die Namen Copernikus, Galilei und Keppler. Das ungemeine Expediens ſchließt aber ein zweites von noch unabſehlicherer Wirkung in ſich: einen weiten, großen Schritt zur Läuterung der Religion von dem, was nicht Religion iſt, zur Erfüllung deſſen alſo, was Leſſing wollte und auf dieſem Punkte noch nicht ganz leiſten konnte. Zur falſchen Art des Glaubens gehört es unbezweifelt: glauben, daß ein Buch etwas ſchlechthin Anderes ſei, als alle Bücher, und es daher von einer Prüfung ausſchließen, der wir alle andern unterwerfen. Man ſteht noch in einem ungeheuern Widerſpruch, wenn man gewagt hat, an den Hauptbeſtandtheilen des falſchen Zuſatzes im Weſen der Religion, des Mythiſchen nämlich, zu rütteln, deren ſtärkſter Träger die Urkunde iſt, und wenn man gleichzeitig dieſer Urkunde entweder noch eine unvergleichbare Autorität beilegt oder wenigſtens noch nicht weiß, wie man von dieſer Autorität ſich befreien ſoll, ohne die rein menſchliche Achtung zu verletzen, welche die Urkunde doch verdient. In dieſer Klemme befand ſich noch Leſſing — nicht ganz, doch halb und halb —; wir verdanken es Strauß, daß wir Beides vereinigen können. Die freie Anwendung des Mythusbegriffs involvirte zugleich den freien Fortſchritt der kritiſch-hiſtoriſchen Studien über die Entſtehung der Schriften, die vor Strauß im Gange waren; nach dieſer Seite wurde Strauß durch Baur ergänzt, deſſen Forſchungen er in die ſpäteren Ausgaben ſeines Lebens Jeſu aufnahm.*) — Nehmen wir die Vergleichung mit den großen Entdeckern im aſtronomiſchen und techniſchen Gebiete noch einmal auf, ſo iſt zu ſagen: dieſe übertreffen Strauß an Breite der Wirkung, er ſie durch die Höhe des Gebiets, dem ſeine Entdeckung angehört. Jene Entdeckungen ſind für Alle, dieſe kann nie für Alle ſein, wiewohl die Minderheit, die dem Entdecker den reinen Dank zollt, der allen Wohlthätern der Menſchheit gebührt, noch zu ungeahnter Größe wachſen wird. Die Mehrheit bedarf in alle Zukunft des Mythus, aber daß er auf einen möglichſt kleinen Reſt reduzirt werde, müſſen wir ihr gönnen und wünſchen. Reuſchle vergleicht Strauß und Leſſing auch nach ihrem Verhalten gegen die „Halben“. Denkt man ſich aber Leſſing bis dahin vorgeſchritten, wo Strauß ſtand, ſo wäre er ohne Zweifel darin doch milder geweſen. Die Mehrheit bedarf die Halben, um in jener Reduktion gefördert, um ſo weit in der Läuterung der Religion vorwärts gebracht zu werden, als ſie überhaupt kann. Die Straffheit vergibt ſich nichts mit einem theilnehmenden Seitenblick auf dies langſame und gelinde Werk des praktiſchen Lebens.

---

*) Das Verhältniß von Baur und Strauß iſt mit beſonderer Feinheit und Klarheit beſprochen von Wilh. Lang. (Im Neuen Reich 1874. I.)

Bei dieſem Punkte iſt etwas zu verweilen. Leſſing iſt allerdings ſo mild nicht, als man ihn gewöhnlich nimmt, wenn man, im Hinblick auf ſeinen Nathan, kurzweg die Loſung Toleranz an ſeinen Namen knüpft. In der Sache ſelbſt war er ſo ſchneidig wie man es nur ſein kann und wie es alle ſcharf denkenden Geiſter ſind, die zwiſchen Wahrheit und Wahn die ſtraffe Linie ziehen. Dieſe Linie iſt bei Leſſing der „breite Graben“, welcher das Weſen der Religion von allen den Zuthaten trennt, die ruhig der Kritik überlaſſen werden können, weil ſie nicht zum Weſen gehören. Solche Geiſter haſſen den Wahn, müſſen ihn haſſen, weil ſie das Licht lieben. Ja die wahre Toleranz ſetzt dieſe Schärfe mit ihrem Haß voraus. Man ſehe die Sache genauer an. Um die Befangenheit in dieſer oder jener Form des Wahns, d. h. in dieſem oder jenem Umkreis mythiſcher Religionsvorſtellungen, ſchonend mild zu beurtheilen und zu behandeln, darf ich nicht ſelbſt in einem ſolchen Umkreis befangen ſein; dieſe Befangenheit wird nothwendig zur Leidenſchaft gegen Andersdenkende, denn ſie kann nicht anders, als die entgegenſtehende Religionsform für ſchädlich, höchſt ſchädlich halten; iſt es ja doch das Heil der Seele, um was es ſich handelt. Frei von dieſer Befangenheit und ihrer Leidenſchaft kann nur ſein, wer über allen dieſen Formen in der reinen, der mythusloſen Religion ſteht; ihm ſind diejenigen, die im Mythus ſtehen, Einer wie der Andere, Kinder, welche

Mitleid, ſchonende Behandlung anſprechen. Er haßt den Wahn, aber nicht den unſchuldigen, unmündigen Theil ſeiner Träger, nicht das Volk, das es nicht beſſer wiſſen kann. Gilt der Haß Menſchen, ſo können das nur die Hüter des Wahns ſein, die es beſſer wiſſen könnten, aber nicht wiſſen wollen, die ſich ſchuldhaft im Wahn verhärten und die Unmündigen darin erhalten oder aus Intereſſe dies thun, ohne auch nur den Wahn ernſtlich zu theilen. Man muß Leſſings „Antigöze“ leſen, um zu erkennen, daß der Mann nicht ohne Weiteres ſo ein Mann der Milde war, ſondern im Prinzip ein Mann der Schneide und in der Stellung zum Pfaffenthum ein Mann des gründlichen Haßes. Dagegen aber alſo Mann des rein menſchlichen Mitleids gegen die unſchuldig blind Befangenen; predigt er nun dieſen Toleranz und bleibt doch unſere Behauptung wahr, daß dieſe gegen die ebenſo blind Befangenen duldſam nicht ſein können, weil jeder des Andern Wahn für ſehr ſchädlich halten muß, ſo heißt dies nichts Anderes als: er ſucht ſie auf den Standpunkt ſeiner Unbefangenheit, ſeiner reinen Religion zu erheben. Nathan glaubt an die Wunder ſeiner Religion nicht, er ſucht dieſe Klarheit auf Daja überzutragen und Nathan kann den Fanatismus im Patriarchen nur gründlich haſſen.

Nun fragt es ſich, wie dieſe ſchneidige Geſinnung ſich gegen die „Halben“ verhalten werde. Zu Leſſings Zeit gab es ſolche, gab es das, was wir jetzt freiſinnige Theologen nennen, noch nicht, d. h. Leute, die den Mythus bis zu irgend einem Punkte fallen laſſen, bei dieſem Punkt aber Halt machen, als ſtünde ein Polizeidiener dahinter und rieſe: bis hieher und nicht weiter! Strauß haßte dieſe gerade erſt recht, und es iſt an ſich begreiflich, denn man kann denjenigen, der den Muth der Wahrheit hat, aber nur halb, mehr haſſen, als den, der ihn überhaupt nicht hat. Aber zwei Momente ſprechen gegen dieſen Haß auf die Halben, ein allgemeines und ein ſpezielles. Das allgemeine iſt bereits genannt: als Kirchendiener müſſen uns die Halben willkommen ſein, weil ſie thätig ſind, jene Reduktion zu fördern; iſt der ſtraffe Denker gegen die Unmündigen tolerant, ſo muß er auch tolerant ſein gegen die, welche dieſen doch um ein Stück Wegs vorwärts zur Mündigkeit führen. Die ganz Klaren können nicht Kirchendiener ſein, das Volk bliebe in den Händen der ganz Finſteren, wenn die halb Klaren nicht wären und ſeiner ſich annähmen. Man vergleiche hiezu, was ich über die angefeindete Halbheit, namentlich auch über die wohlthätige Halbheit der Reformation anderwärts geſagt habe (Krit. Gänge N. F. H. 6 S. 223—226). — Das ſpezielle Moment tritt hervor in beſonderen Lagen der Parteien und ihrer Machtſtellung; man kann es das politiſche nennen. Strauß' Schrift „die Ganzen und die Halben“ war vorzüglich gegen Schenkel gerichtet, deſſen Uebergang ins freiſinnige Lager ein großer Gewinn für die Partei in Baden war und ſie ans Ruder brachte. Strauß nahm keine Rückſicht auf dieſe Lage; radikale Geiſter richten gern ihr Auge unerbittlich nur auf das Anſich der Sache, arbeiten für eine unbekannte Zukunft und ſehen über die Stunde und ihr Intereſſe weg. Leſſing nun wäre in derſelben Lage ohne Zweifel billiger geweſen, aber ſtehen bleibt, daß er im Prinzipiellen ſchneidig, durchſchneidend war wie alle die ſcharfen, klaren Geiſter, die dem Ding auf die Wurzel gehen.

Die ungemeine Verwandtſchaft zwiſchen beiden Männern in der beredten polemiſchen Schlagfertigkeit führt den Verfaſſer weiter zu einer Vergleichung nach der Seite des künſtleriſchen Talents. Um in der Kunſt, die Strauß als Biograph gezeigt hat, ein relatives Aequivalent für Leſſings Bedeutung als Dichter zu finden, holt er mit einer allgemeineren Bemerkung aus, und zwar zunächſt mit einer Digreſſion über die Eintheilung der Künſte. Dies veranlaßt auch mich zu einer kleinen Digreſſion. R. hält die alte Eintheilung der Künſte in bildende und lautende aufrecht, weil die Poeſie wie die Muſik ſich doch im Medium des Tons und der Zeit bewege. Allein die Dichtkunſt legt ja das Schöne nicht ſo in den Ton wie die Muſik, der zur Sprache artikulirte Ton dient ihr als Vehikel für die Schönheit der Vorſtellung, mit dieſer aber iſt der Phantaſie die gegenſtändliche Welt aufgethan, während die Muſik keine Gegenſtände, nur Gefühle ausdrücken kann; indem der Dichter uns Geſtalten vorführt, öffnet er dem innern Auge den Raum wieder, der das Medium iſt, worin die bildende Kunſt darſtellt. Dies iſt doch ein Unterſchied von ſo entſchiedener Stärke, daß er durchgreift und nicht erlaubt, den Eintheilungsgrund aus dem Medium des Lautes und der Zeit darum zu nehmen, weil die Poeſie zunächſt darin mit der Muſik zuſammentrifft. Dies alſo nebenher! — Wenn R. dann fordert, daß die Kunſt der Geſchichtſchreibung und die Kunſt der dichteriſchen Naturbeſchreibung neben der Rhetorik als Auslauf der Poeſie in das Gebiet der Proſa, des Praktiſchen, Zweckmäßigen, in die Aeſthetik hereingezogen werde, ſo hat er Recht. Uebrigens hätte er bei ſeiner Einräumung, daß die hiſtoriſche Kunſt, die Strauß als Biograph entwickelt hat, allerdings nicht als ausreichendes Aequivalent für Leſſings große Leiſtungen als Dichter gelten kann, wohl etwas mehr verweilen dürfen. Als Entdecker iſt Strauß der Größere, Leſſing aber ſtellt ſich durch ſeinen Nathan auf einen gleich hohen, wenn nicht noch weit höheren gegenüberſtehenden Gipfel. Er nimmt ſich aktiv der Unmündigen an, die Strauß wohl auch bedacht hat, wie z. B. in ſeiner Schrift: Vergängliches und Bleibendes im Chriſtenthum, aber nicht ſo warm, nicht als Dichter, Leſſing faßt ſie mit ſanfter, unmerklich ſtarker Hand im Elemente des Sinnlichen an der Bruſt; er ſtellt ſich auf die Bühne als „ſeine Kanzel“, wendet ſich an den Nerv des Auges und Ohres und bezwingt durch die Macht des Symbols ungezählte Tauſende, welche der nackten Wahrheit unzugänglich blieben. Es kann hier die Unterſuchung nicht aufgenommen werden, wie es Leſſing bei einem doch nur mittleren Grade des poetiſchen Talents zu einer Leiſtung gebracht hat, die der Leiſtung des ganzen Genie’s nahe kommt. Gewiß iſt nur, daß zu jener Concentration ſeiner anſchauenden und erfindenden Kräfte, woraus der Nathan entſtand, weſentlich ein ſittliches Element, die Liebe zur Menſchheit, alſo eben ſelbſt die Religion mitgewirkt hat. Es iſt eine Summation ſeines beſchränkten Maßes von Phantaſiebegabung (wie ſeines fein komponirenden Verſtandes) mit einer Kraft des Herzens, die einzig in ihrer Art bleibt. Strauß hatte jedoch Herz genug, dieſe unvergleichlich ſchöne Verbindung von Kräften gründlich zu verehren und zu bewundern, wie ſein gedruckter Vortrag über den Nathan bezeugt. — Zu nennen wäre aber noch ſein „Poetiſches Gedenkbuch“, allerdings erſt zwei Jahre nach Reuſchles Broſchüre erſchienen; es zeigt kein volles, aber doch ohne Frage ein volleres Talent im Lyriſchen, als Leſſing es hatte, ſo daß hier noch eine Kompenſation weiter eintritt gegenüber Leſſings großer dramatiſcher Schöpfung. — Auf einen Zug der Verwandtſchaft beider Naturen, der auch in der Proſa ſich zeigt, möchte ich hier noch aufmerkſam machen: beide lieben das Gleichniß, keiner die Metapher; die eingeſtandene Vergleichung mit einem Wie entſpricht beiden mehr, als der kühne Schein der Vertauſchung; höchſt zutreffend und überzeugend iſt bei beiden die Wahl der Bilder; beide ſpinnen das Bild gern aus und beide mitunter zu weit und beide deßwegen, weil das Bild einem verſtändigen Belehrungszwecke dienen muß.

R. vergleicht am Schluſſe dieſer Vorbetrachtung beide noch ſpeziell als Philoſophen. Keiner von beiden war als Philoſoph Erfinder; beide waren nicht ohne Tiefſinn, doch mehr ſcharfſinnige, unterſcheidende, als tiefſinnige Geiſter, in beiden war die Ahnung, die Vorahnung großer Gedankenreihen, die im Geiſte des ſchöpferiſchen Philoſophen dem Begriff und Beweis vorangehen muß, nicht ſo mächtig, daß ſie ihnen die Präziſion und Konziſion erſchwert hätte. Beide hatten ihre Stärke da, wo an der Hand philoſophiſcher Bildung die Kritik an große Aufgaben geht; dies Zuſammentreffen der beiden Funktionen: Philoſophie und Kritik zu vereinigter Wirkung hat aber bei Strauß in dem ungleich bedeutenderen Akte ſeiner großen Entdeckung darum gemündet, weil er doch weit mehr Philoſoph war, als Leſſing. Daß wir nicht recht wiſſen, wie Leſſing als Philoſoph dachte, daran war freilich auch ſeine Zurückhaltung ſchuldig; allein er hätte weniger hinter dem Berge zu halten vermocht und wir hätten deutlicher erfahren, wie weit er ſich eigentlich Spinoza näherte, wenn der Drang in ihm ſtärker geweſen wäre. Ich glaube nicht, daß Leſſing, hätte er auch in unſerer Zeit gelebt, eine Dogmatik zu ſchreiben fähig geweſen wäre, wie Strauß ſie geſchrieben hat; und dadurch hebt ſich wieder der Gipfel, auf welchem er ſteht, gegenüber jenem, den Leſſing mit ſeinem Nathan erſtiegen hat.

Nun aber iſt der Zweck dieſer Schrift, den Geiſtesbruder Leſſings als Philoſophen noch auf eine ganz andere Höhe zu ſtellen. Dies iſt bereits angegeben: eine Bedeutung einziger Art in der Philoſophie ſoll ihm zuerkannt werden als dem Erſten, der die ungemeinen Fortſchritte der neueren Naturwiſſenſchaft in ſie aufgenommen hat. R. beginnt nun dieſen Haupttheil ſeiner Schrift mit allgemeinen Bemerkungen über das Verhältniß zwiſchen beiden Gebieten; er zeigt auf, wie die Oppoſition der Naturforſcher gegen die Philoſophie, eine Nachwirkung der natürlichen Reaktion gegen die Konſtruktionen der Naturphiloſophie, im Schwinden begriffen, ja ein philoſophiſcher Zug in die Naturwiſſenſchaft ſelbſt eingetreten ſei, er nennt die Männer, denen ſie dieſe Vertiefung dankt, unter den Deutſchen einen Helmholtz, Dubois-Reymond, Liebig u. a., unter den Außerdeutſchen namentlich Darwin; man erinnert ſich hiebei einer Reihe trefflicher Artikel von der Hand des Verfaſſers ſelbſt; er durfte nicht nur an jene frühen in den Jahrbüchern der

Gegenwart: „Die Phyſik und die Naturphiloſophie,“ ſondern auch an mehrere ſpätere in der deutſchen Vierteljahrsſchrift, namentlich: „Kant und die Naturwiſſenſchaft“ erinnern. Hierauf gibt er in raſchen, kurzen und doch ganz klaren Zügen einen höchſt belehrenden Ueberblick über die Hauptergebniſſe der neueren Forſchung in Phyſik, Aſtronomie und Naturgeſchichte (Biologie).

Betrachtet man mit dem Intereſſe des Philoſophen die großen Reſultate der neueren Phyſik, wie ſie hier ein Freund der Philoſophie im Lager der Naturforſcher an uns vorüberführt und beleuchtet, ſo muß man ſich mit Staunen ſagen, wie die Empiriker, ſchlechthin ohne philoſophiren zu wollen, ganz auf ihrem reinen Erfahrungswege eine philoſophiſche Entdeckung um die andere gemacht haben. Es iſt, als hätte der Geiſt Heraklit's, ſeine Loſung: alles Leben iſt ein unendlicher Fluß, oder als hätte der Geiſt Hegels ſie geführt: der Geiſt Hegels, d. h. was in Hegels Denken ewig wahr bleibt, wenn auch längſt ſeine logiſche Weltkonſtruktion abgethan iſt. Und was bleibt denn wahr? Das bleibt wahr, daß er keine feſten Klötze im Bewußtſein duldet, d. h. keine Vorſtellung von einer Vielheit von Subſtanzen, die als undurchdringliche Monaden bei aller Wechſelwirkung doch fremd gegen einander wären, daß er lehrt: die Welt iſt in ihrem Weſen lebendiger Prozeß und nichts Anderes. Der Verfaſſer zeigt, wie die Phyſik eine Vorſtellung um die andere von beſonderen Stoffen, materiellen Prinzipien und von beſonderen „Kräften“ los geworden iſt und, wo ſie ſonſt ſolche annehmen zu müſſen glaubte, nur verſchiedene eigenthümliche Bewegungen eines und desſelben Weſens entdeckt hat. Es iſt eine Reihe von Zurückführungen und durch ſie die Herſtellung eines inneren Zuſammenhangs, wo keiner zu ſein ſchien. Er hofft, es werde auf dieſem Wege der Reduktion auch die Chemie mit ihren jetzt noch geltenden ſechzig bis ſiebzig „Elementen“ noch Fortſchritt auf Fortſchritt machen und, wo ſie ſolche Urſtoffe ſah, nur verſchiedene Zuſtände eines und desſelben Stoffs durch verſchiedene Gruppirung der Moleküle entdecken. Alſo Modi, wo ſonſt Subſtanzen, („Hypoſtaſirungen“ nennt es Reuſchle mit philoſophiſchem Namen), und alſo — vielleicht zuletzt — nur Eine Subſtanz? Wir wären auf gut Spinoziſchem Wege. Doch ich verfolge ihn noch nicht und nenne zunächſt nur an des Verfaſſers Hand die Reihe der Zurückführungen in der Phyſik: der Galvanismus erſchien zuerſt als eine neue Naturkraft und wurde dann unter der Elektrizität begriffen, der Magnetismus auf die Elektrizität, dieſe auf jenen reduzirt, der Magnetismus zugleich als eine allgemeine Naturkraft erkannt, welche ſich wie die Elektrizität auf alle Stoffe erſtreckt. Es folgen die großen Entdeckungen vom Licht; Leibniz nahm noch einen beſondern Lichtſtoff an, das Licht iſt jetzt als bloße Bewegung, Schwingung begriffen, auf deren Geſchwindigkeitsunterſchieden die Unterſchiede der Farben beruhen; ſupponirt wird dabei der unwägbar feine, elaſtiſche Aetherſtoff, was wir noch für ſpätere Fragen zurückſtellen; J. R. Mayer macht die große Entdeckung, daß die Wärme eine Wirkung der Bewegung iſt, und hiermit iſt dieſe mit dem Licht auf Eine Urſache zurückgeführt. Aus dieſer Entdeckung ergibt ſich die unendlich bedeutende Erkenntniß von der Erhaltung der Kräfte: die Welt iſt ein perpetuum mobile, in welchem ſich Bewegung beſtändig in Wärme, Wärme in Bewegung umſetzt; die Bewegung iſt allgemein, die Moleküle jedes Körpers ſind in beſtändiger Bewegung, daher iſt auch die Wärme allgemein, es gibt keinen abſolut kalten Körper; aber auch ein Verhältniß der Farbe zur Wärme wird erforſcht, — natürlich, da Farbe und ſtrahlende Wärme beide auf Schwingungen beruhen: der Raum, in welchen das Farbenbild des Spektrums fällt, wird erwärmt und dieſe Erwärmung nimmt zu bei den lichtvollen Farben (Gelb, Roth) und nimmt ab bei den lichtarmen (Blau, Violett): wie höchſt merkwürdig für die Aeſthetik! Wir meinten nur ſymboliſch zu ſprechen, wenn wir jene Farben warm, dieſe kalt nannten, und ſiehe, es war keine bloße Vergleichung! Entdeckt wird ferner, daß im Licht auch chemiſch wirkende „aktiniſche" Strahlen enthalten, oder vielmehr, daß ſolche mit den größeren Schwingungs-Geſchwindigkeiten verbunden ſind, alſo mit den kälteren Farben zunehmen. Weiter: es wird eine innere Verwandtſchaft der Körper mit dem Licht entdeckt: es beſteht eine Sympathie und Antipathie zwiſchen ihren inneren oscillatoriſchen Molekularbewegungen und zwiſchen den Schwingungen, die als Licht (Farbe) und Wärme wirken; jeder Körper abſorbirt vorzugsweiſe diejenigen Strahlen, welche er ſelbſt, wenn er der Herd der Strahlung iſt, ausſendet; die Uebereinſtimmung beruht auf der ſpezifiſchen Molekularſtruktur der Körper. Die Analogie bei dem Schall bildet die wohlbekannten Erſcheinungen von der Sympathie der Töne. Ein beſondrer Fall des großen Prinzips iſt auch der zuerſt von Kirchhoff aufgeſtellte Satz, auf welchem die Spektralanalyſe beruht, daß ein Gas (oder Dampf) genau diejenigen Strahlen abſorbirt, die er ſelbſt ausſenden kann. Haben ſolche Prinzipien nicht ein wahrhaft philoſophiſches Gepräge? — Noch nicht genug Einheiten: auch die Elektrizität wird auf die Wärme, hiermit auf das Licht zurückgeführt, denn ſie erzeugt Wärme und Wärme erzeugt Elektrizität, und endlich entdeckt man, daß beide in verſchiedener Wechſelwirkung mit dem chemiſchen Prozeß ſtehen.

Der Verfaſſer zeigt dann im zweiten Abſchnitt auf, wie derſelbe philoſophiſche Zug der Vereinfachung in die Aſtronomie eingedrungen iſt, ſchon ſeit Newton freilich, durch den wir wiſſen, daß die Gravitation nicht nur auf unſerem Planeten, ſondern im Univerſum waltet. Neu aber und ein ungeheurer Schritt iſt die chemiſche Unterſuchung der Weltkörper durch die Spektral-Analyſe; durch ſie iſt die Natur der Kometen entdeckt, iſt erkannt worden, daß die Sonne ein weißglühender feſter oder flüſſiger Körper ſein muß, umgeben von einer mit Dämpfen aller Art geſättigten Atmoſphäre, daß ſie die meiſten der chemiſchen Elemente enthalten muß wie die Körper unſeres Erdballs. Der Solaranalyſe folgte die Stellaranalyſe und das allgemeine Ergebniß dieſer kosmiſchen Chemie iſt, daß im Weltall wie Einheit der Kraft, ſo auch Einheit des Stoffes herrſcht. In der Frage möglicher Zerſtörung von Sonnenſyſtemen durch Zuſammenſturz der Planeten mit ihrer Sonne wollen wir dem Verfaſſer nicht weiter folgen; das Weltall iſt nach ſeiner Ueberzeugung vor Stillſtand geſichert, auch wenn dieſes Ereigniß eintreten ſollte; zu der Vorſtellung eines allgemeinen Endes der Welt konnte die Phyſik und Aſtronomie nur in ihrer völligen Abſonderung von der Philoſophie gelangen; der Verfaſſer erfreut ſich ja eben jedes neuen Schrittes zur Verſöhnung beider Gebiete und kann ſchon darum von Scheinſchlüſſen, die zu einer Annahme führen, welche jedem Begriffe von Raum, Zeit, Endlichkeit und Unendlichkeit Hohn ſpricht, ſich unmöglich blenden laſſen.

Der dritte Abſchnitt: „die Philoſophie in der Naturgeſchichte“ handelt nun vom Darwinismus. Dieſe Theorie iſt es, mit welcher nach der Ueberzeugung des Verfaſſers der philoſophiſche Geiſt auch in die Biologie eingedrungen iſt. Den Uebergang von der Aſtronomie bildet der Satz: die Aſtronomie hat entdeckt, daß in den kosmiſchen Verhältniſſen der Erde wie in der anorganiſchen Natur auf ihr nichts unveränderlich iſt; durch die Descendenz- oder eigentlich Transmutationstheorie iſt dieſe Wahrheit auch in die Biologie einführt: die Arten oder Typen der organiſchen Welt, ſo konſtant ſie relativ ſein mögen, ſind nicht unveränderlich. Da nun ihre Entſtehung und Veränderung aber auf beſtimmte Urſachen: Zuchtwahl, Anpaſſung, Kampf um das Daſein und Vererbung zurückgeführt wird, ſo iſt hiermit nun auch das Reich des organiſchen Lebens unter das Geſetz der Kauſalität geſtellt; die Annahme von Schöpfungs-Akten oder von Entwicklungs-Rucken von innen heraus zerreißt die Kette ihrer Kontinuität, der Darwinimus erhält ſie. Dieſe Einbegreifung in die Allgemeinheit (des Kauſalgeſetzes) iſt zugleich Rettung der Einheit: alle Formen ſind aus Einer Urform, der Zelle geworden. Ganz läge die Einheit der Natur uns vor Augen, wenn ſich beweiſen ließe, daß auch dieſe Urform des Organiſchen aus dem Unorganiſchen hervorgehe oder einſt hervorgegangen ſei; dieſer Hervorgang, die Urzeugung iſt ein Poſtulat, auf die Idee der Einheit der Natur und die Kontinuität der Urſächlichkeit zu wohl begründet, um dem bisherigen Mangel an Beweiſen geopfert werden zu dürfen.

Am Schluſſe dieſes Ueberblicks nimmt der Verfaſſer Stellung gegen den Begriff der Zweckmäßigkeit in der Natur, gegen die Teleologie; er entſcheidet ſich für den Satz des reinen Kauſalismus: was nur durch Urſache und Wirkung entſtanden ſei, erſcheine dem Menſchen, nachdem dieſer als Gattung ſich ausgebildet, hintennach als zweckmäßig und komme ihm gerade ſo vor, wie wenn in der Natur die Vorſtellung eines Zwecks vorangegangen wäre.

Hierauf geht er mit der Ueberſchrift: „Die Naturwiſſenſchaft in der Philoſophie“ wieder zu Strauß über und vindicirt ihm alſo, wie ſchon geſagt, die Bedeutung, der Erſte geweſen zu ſein, welcher die Reſultate der Naturwiſſenſchaft in die Philoſophie aufgenommen habe, indem er das ſpeculativſte derſelben, die Lehre von der ſtufenförmigen, faktiſchen, rein kauſalen „Entwicklung“ der organiſchen Arten bis zum Menſchen in ſeiner ganzen Tragweite erfaßte und ſeiner Weltanſchauung einverleibte. Er erklärt ſich mit Strauß gegen Ed. v. Hartmann; das „Unbewußte“ ſei nur dasſelbe, was in der alten Anſicht der perſönliche Gott, ein Zwecke ſetzendes Weſen, das der „natürlichen Entwicklung“ ſubſtituirt werde. Der Verfaſſer möchte nun die Philoſophie, die ſich auf jenen Grundlagen aufbaut, die Philoſophie des Univerſums nennen. Die Philoſophie unterſcheide ſich, ſagt er, immer weſentlich dadurch von der Naturwiſſenſchaft, daß ſie auf ein Abſolutes zurück- oder hinausgehen müſſe, und dies könne für die neue Philoſophie nur das Univerſum, das Weltall als ſolches ſein, gedacht als ſchlechthin unendlich nach Raum und Zeit, nach Kraft und Stoff, ohne Anfang und Ende, bei allem Wechſel ſich ſelbſt gleich. Er verfolgt dann noch in raſchen Schritten die Entwicklung, durch welche Strauß an dieſem Ziel anlangte; er begleitet ihn durch die Zeit der Romantik und des Myſticismus zunächſt bis zu ſeiner Hegelſchen Periode, erkennt in Hegels Syſtem den Monismus als ſeine Wahrheit, wirft ihm aber vor, daß es ſich im Kreiſe drehe, weil der Geiſt zugleich Ausgangspunkt und Zielpunkt, Alpha und Omega, Wurzel und Frucht ſein ſolle. Daß der Geiſt überhaupt Reſultat der Natur ſei, könne die neue Philoſophie herübernehmen, daß aber der Geiſt zugleich Urſache, Grundlage ſein ſolle, ſei ein Hyſteron-Proteron, das ſie abſtreifen müſſe. Er nennt dies idealiſtiſchen Monismus, dagegen die „Philoſophie des Univerſums“ realiſtiſchen Monismus. Schließlich bezweifelt der Verfaſſer nicht, daß die Abſtammungstheorie ein ausreichendes Fundament für den Aufbau der Ethik ſei. Er nennt ſie im guten Sinn ariſtokratiſch: ſie zeigt, wie der Menſch ſeine Würde ſelbſt errungen hat und wie daraus von ſelbſt folgt, daß er ſie zu bewahren und weiterzubilden hat. Ebenſo wohlbegründet ſei auf dieſe Grundlage die Religion; das Abhängigkeitsgefühl, worin ihr Weſen beſtehe, bleibe in ſeiner vollen Reinheit, da der egoiſtiſche Wunſch wegfalle, durch übernatürliche Mittel ſich mit demſelben abzufinden. „Die Erfahrung, daß es im Univerſum geſetzmäſſig hergeht, führt zu der Ueberzeugung, daß es“ (dieſem Ausdruck ſind wir ſchon einmal begegnet) „ſo iſt, wie wenn es von vornherein auf den Geiſt angelegt wäre, und die dadurch in dem Einzelnen angeregte Geſinnung läßt dieſer auf ſeine Umgebung zurückwirken.“

Ich habe oben geſagt, Strauß habe ſeine eigentliche Stärke nicht in der Philoſophie, ſondern auf dem Punkte gehabt, wo ſie mit der theologiſchen Kritik zuſammenfällt. Und den Beweis davon ſehe ich darin, daß er die Weltanſicht, die ſich auf ihren neueren Erforſchungen die Naturwiſſenſchaft aufgebaut, in die Philoſophie herübergenommen hat, wie ſie iſt, mit Haut und Haaren. Ich ſehe darin nicht eine Stärke, ſondern eine Schwäche. Dies iſt der Satz, den ich nun zu beweiſen habe.

Ich ſchicke voraus, daß ich nicht von einer Bekämpfung der Darwiniſchen Theorie ausgehe. Ich bin zwar eigentlich nicht ganz davon überzeugt. Es wird mir z. B. immer noch etwas zu ſchwer, zu glauben, daß man das Auge vom Sehen, das Ohr vom Hören bekomme. Das ungemeine Gewicht, das auf die Zuchtwahl gelegt wird, will mir auch nicht einleuchten. Bei dem Menſchengeſchlechte wenigſtens, und wenigſtens wie es jetzt iſt, wird es von der Erfahrung nicht beſtätigt. Schopenhauer hat ihr geradezu widerſprochen mit ſeiner Deduktion der Liebe aus einem nach Zuchtzwecken wählenden, durch eine Illuſion das gewählte Individuum zum Ideal erhebenden Gattungs-Inſtinkt. Die Erfahrung beſagt, daß die Liebe vielmehr in der großen Mehrheit der Fälle gerade in dieſem Sinn wenig zweckmäßig in ihrer Wahl verfährt; warum ein Individuum gerade in dieſes und kein anderes ſich verliebt, dies iſt ſo unerklärlich, als warum es dieſe oder jene Lieblingsſpeiſe hat, die ihm vielleicht ſehr unzuträglich iſt; was hier den Philoſophen am meiſten intereſſiren muß, iſt die Erſcheinung, daß mit dieſer blinden wahlloſen Wahl und Illuſion die höchſten Seelenkräfte in Blüte treten; doch dies gehört nicht in unſern Zuſammenhang. Weit glaubwürdiger als die große Bedeutung, die von Darwin der Zuchtwahl beigelegt wird, erſcheint mir diejenige, welche er der Anpaſſung zuerkennt; hier muß das Hauptgeheimniß, die Hauptquelle der Formveränderungen liegen und hieran knüpft ſich das wichtige Moment, deſſen Bedeutung Moriz Wagner geltend gemacht hat: die Wanderung, welche Anpaſſung an veränderte Bedingungen des Wohnorts mit ſich bringt, hiemit neue Formen, die durch Vererbung konſtant werden, alſo neue Arten begründen. Dieſe nun, die Vererbung, iſt natürlich das andere Hauptmoment in der ganzen Theorie und auf dieſem Punkte liegt ihr Hauptverdienſt; wie immer die erſte Entſtehung neuer Formen zu erklären ſein mag, ihre Fixirung zu bleibenden Typen muß auf Vererbung beruhen, aber auch abgeſehen davon, außerhalb der Deſcendenztheorie iſt die Hinlenkung des Intereſſes und Forſchens auf dieſen Punkt ein nicht genug zu ſchätzender Gewinn, den die Naturwiſſenſchaft, insbeſondere auch die Anthropologie dem berühmten Engländer verdankt. — Wir kommen auf den Darwinismus noch einmal zurück; hier iſt nur noch zu ſagen, daß es ein Anderes iſt, ſich ſkeptiſch zu ihm verhalten, ein Anderes, ihn geringſchätzen, ja verdammen, der Beleidigung der Menſchenwürde anklagen. Wer nicht in der Schöpfungstheorie befangen iſt, d. h. das Denken über die Werdung der Natur und ihrer Reiche von ſich wegſchiebt, der kann Darwins Gedanken nur groß finden. Es iſt keine Schande für den Menſchen, von der Pike auf gedient zu haben; war ſein Anfang niedrig, ſo iſt ſein Aufſteigen um ſo rühmlicher; hat er ſeine Menſchheit erſt erringen müſſen, ſo darf er ſtolzer darauf ſein, als wenn ſie ihm vom Himmel zugefallen wäre. Der Erdenkloß der Bibel iſt gerade auch nichts Vornehmes und das Geſchenk der Seele durch Einblaſung von außen kein Beſitz der Seele. — Längſt war von der Wiſſenſchaft ein Stufenplan, eine Vorbereitung der höheren Organismen in den niedrigeren, kurz eine Einheit erkannt: in einem feinen Geiſte ſteigt der Gedanke auf: wie, wenn dieſe Verwandtſchaft eine genetiſche, ein wirkliches Hervorgehen des Einen aus dem Andern wäre? Er geht daran und ſucht es nachzuweiſen. Dieſe Idee iſt nur höchſt genial zu nennen, auch wenn ſie im Wege ihrer Durchführung nicht Recht behalten ſollte. Und ſtehen bleibt auf alle Fälle der Satz, daß es bei Entſtehung der Arten und ſo wohl auch bei dem Hervorgang des Organiſchen aus dem Unorganiſchen nur kauſal zugegangen ſein kann.

Die bedeutendſte der Grenzfragen zwiſchen Naturwiſſenſchaft und Philoſophie entſteht nun, wenn man, beim Unorganiſchen angelangt, weiter und weiter, von Reduktion zu Reduktion fortgeht und bei der Frage nach einem Letzten — oder Erſten — anlangt. Die Kauſalität iſt das allgemeine Bewegungs- und Werdegeſetz in der Natur, ein Nexus ohne Lücke, eine unzerreißbare Kette. Nun aber haben wir damit nur ein Wie? noch kein Was? Was iſt es denn, das in dieſer Kette der allgemeinen kauſalen Vermittlung läuft? Was iſt das Innerſte, worauf die Naturlehre zurückkommt? Nennen wir dies Letzte, Erſte oder Innerſte, vorerſt Subſtrat; gebrauchen wir dieſen Ausdruck, obwohl ſich zeigen dürfte, daß er einen falſchen Begriff enthält.

Die Phyſik operirt mit der Hypotheſe von Molekülen und kann ſie nicht entbehren, wie bekannt. Der Molekül, ſelbſt ſchon „transmikroſkopiſch“ klein, iſt noch „koloſſale Maſſe“ gegen die „exceſſive Kleinheit der Theilchen“, woraus der Aether beſteht. Und dieſes unendlich Kleine — oder noch hinter ihm, noch unendlich kleiner? — was iſt es? Es iſt das Atom; ſo heißt die Antwort.

Reuſchle und Strauß haben die Atom-Hypotheſe der neueren Naturwiſſenſchaft einer ausdrücklichen Kritik nicht unterworfen, gerade auf dieſem Punkte aber begegnen ſich Philoſophie und Naturwiſſenſchaft ſo, daß die letztere ihr Geſchäft an die erſtere abzutreten hat. Ja man kann ſagen, in der Frage des Atoms liege die Frage des Welträthſels, in ihr ſcheiden ſich die Grundanſichten über das Weſen der Welt.

Die große Mehrzahl der Phyſiker nimmt an, das Atom, das ſupponirte Letzte, Innerſte der Körperwelt, ſei Stoff, ſei Maſſe. Dies iſt eine Wahndichtung, von mehr als Einem Philoſophen als ſolche aufgezeigt, dialektiſch zerrieben, gerichtet, vernichtet; ich erwähne Adolf Steudel (Philoſophie im Umriß*) I. Thl. 1. Abtheilung S. 335—372. 478—507), und Ed. von Hartmann (Philoſophie des Unbewußten

---

*) Dieſes noch immer nicht nach Verdienſt beachtete Werk iſt jetzt vollendet. Seine Methode iſt vorherrſchend ein Fortſchreiten auf Grund der Kritik vorhandener Philoſopheme und verbreiteter Vorſtellungen des gewöhnlichen Bewußtſeins. Er ſchließt mit einer durch Klarheit ausgezeichneten Kritik der Religion.

Abſchnitt V die Materie als Wille und Vorſtellung). Stoff iſt theilbar, Maſſe iſt zerlegbar. „Ἄτομον“ heißt aber doch: Untheilbares, alſo kann es nicht Stoff ſein. Das Letzte, woraus der Stoff beſteht, ſoll etwas ſein, was, weil untheilbar, nicht Stoff ſein kann, und dieſes Letzte ſoll doch Stoff ſein. Dies iſt contradictio in adjecto, Unſinn. Das Atom iſt unendlich klein: das heißt entweder: es iſt vor lauter Kleinheit Nichts, oder es heißt: jede kleinſte Form desſelben iſt in eine noch kleinere auflösbar zu denken: damit iſt dasſelbe geſagt, wie vorhin: das Atom iſt kein Atom, d. h. kein Untheilbares; es iſt gleichgültig, ob man einfach ſetzt: Atom oder ob man nach der Größe ſeiner Kleinheit fragt. Kurz, man kann nicht ausgedehnt und nicht ausgedehnt zugleich ſein; das Atom iſt Materie und keine Materie, ein Ding, das kein Ding iſt.

Dies führt direkt auf die Grundfrage nach Wahrheit Unwahrheit im Begriff der Materie an ſich. Er iſt r, er löst ſich auf, weil er einen Widerſpruch entdenn unendliche Theilbarkeit iſt ein Widerſpruch: nach Theilung bleibt ein Etwas, dieſes Etwas zerfällt wieder und ſo fort ins Unendliche. Die Materie iſt ein unendlich theilbares Untheilbares. Die Materie muß ſich finden, packen laſſen, weil ſie ſinnlich iſt, die Materie läßt ſich nicht finden, packen, weil, ſo oft man ſie gefunden, gepackt hat, das Gefundene wieder entſchlüpft: ein Geſpenſt, das Fangens mit uns ſpielt.

Bleibt es nun auch wahr, daß die Phyſik der Annahme von transmikroſkopiſch kleinen Körpern nicht entrathen kann, ſo iſt es alſo dennoch grundverkehrt, hinter dieſe noch zurückgehend die Welt auf das Atom oder, wenn man fälſchlich ſchon das Molekül Atom nennt, auf das ſogenannte Uratom zu bauen. Die Wiſſenſchaft muß bekennen, daß ſie hier vor einem Dunkel ſteht, das ſie nicht zu lichten vermag. Was wir Materie nennen, iſt Kraft, die, um das zu erbilden, was wir Körperwelt nennen und woraus an der Spitze der Naturreiche als ſeine Wahrheit der Geiſt aufſteigt, ſich in zahlloſe kleine ſtetige Aktionspunkte auseinanderlegt, die man Moleküle und mißbräuchlich Atome nennt, Aktionspunkte, welche auf die menſchlichen Sinne eine Wirkung hervorbringen, die uns nöthigt, ihnen Räumlichkeit, Dichtheit, Schwere u. ſ. w. beizulegen. Die Sinnenwelt iſt ein Kräfteleben, das in ſolcher Weiſe agirt, daß es, in unendliche Kleinſte ſich theilend, durch dieſelben den vollen Schein annimmt, den wir Körperlichkeit nennen, es iſt voller Schein, ſcheint jeden Augenblick und iſt nicht, — ein μὴ ὄν. Die Materie iſt ein Ding, das nur *inſofern* iſt, *als*. Was „als?“ Nun: als der eine der extremen Pole des Einen und Selben abſoluter Gegenſatz des andern ſcheint. Ich ſtoße mir eine Beule an einem Stein, vergeſſe, daß der Widerſtand des Steins gegen meinen Kopf eben auch Kraft iſt, wie das, was meinen Kopf bewegt, und nenne nun den Stein Materie. — Neue Schwierigkeit, gleiches Helldunkel entſteht, wenn man nun näher nach der Natur dieſer ſupponirten Kleinſten forſcht; ſo nenne ich ſie, weil kein rechter Name ſich findet; die Frage nach einer Form derſelben kann man nur dann höchſtens aufwerfen, wenn man den Begriff Atom ganz fern hält. Unterſuchen, ob das *Atom* rund („Kraftkugel“!) oder eckig ſei, iſt nun erſt ganz eine contradictio in adjecto. Hat man ſich den Begriff der Materie in den der Kraft aufgelöſt, ſo bietet ſich als nächſte Auskunft der Name Kraftpunkte oder Dynamiden dar, der denn auch bekanntlich vielfach gewählt worden iſt. Ihr Geſchäft iſt, ſich in Körper- und Aether-Atome zu unterſcheiden, ſich zu ſogenannten chemiſchen Elementen, weiter zu chemiſchen Körpern, weiter zu ſogenannt eigentlich materiellen Körpern zu vereinigen. Die allgemein wirkenden Kräfte der unorganiſchen Natur, Anziehung, Abſtoßung, Cohäſion, Schwere, Bewegung (um die letztere vorderhand nur ſo mitaufzuzählen) treten in Thätigkeit. Der Unterſchied der Körper beruht auf der Aggregation, Art der Verbindung, Lagerung, Configuration, Summirung der Moleküle und Aether-(„Atome“ darf man nicht mehr ſagen, alſo nur:) Kleinſten. Es entſteht endlich die organiſche Zelle. Dieſe entwickelt ſich höher und höher durch Theilung, Häufung, geſteigerten Rapport zwiſchen den vereinigten Zellen bis zu dem Vollkommenheitsgrade, wo die Empfindung, dann höher und höher, wo Bewußtſein, wo der Geiſt aufgeht.

Nun entſteht die Frage: wo iſt eigentlich das agens dieſer Leiſtung zu ſuchen?

Wir nehmen jetzt nicht die Antwort auf, welche mit der Mehrzahl der Atomiſten Reuſchle auf dieſe Frage gibt; wir ſind mit der Dynamidenlehre aus unſerem urſprünglichen Zuſammenhang herausgetreten, um ihn mit Nächſtem wieder aufzufaſſen. Die Dynamidenlehre ſtellt eine Immanenz auf, die nicht wie der Atomismus Stoff und Kraft nur nebeneinander ſetzt. Aber wie iſt dieſe Immanenz zu beſtimmen? Die Kraft in den „Kraftpunkten“, dieſen geheimnißvollen letzten Einheiten iſt Streben, Streben nach immer höheren Formen, bis das Organiſche zum Geiſtigen entwickelt iſt; dies ſchließt in ſich Vorſtellung, Erzeugen eines inneren Bildes von dem, was werden ſoll, und Willen, dies Werden zu bewirken; die „Atome“ (den Namen behält man trotzalledem bei) werden zu vorſtellenden Willensakten. Dahin hat ſie Ed. von Hartmann konſequent geſteigert und hiemit die Materie überhaupt in Vorſtellung und Willen aufgelöst. Nun aber die Schwierigkeit! Sind dieſe unzähligen ſeeliſchen Kraftpunkte das, was die Monaden des Leibniz ſind, d. h. jede dieſer Einheiten eine gegen die andere geſchloſſene Welt für ſich, nicht eine gegen die andere offen, alſo ohne Verkehr untereinander, dann iſt es unbegreiflich, wie ſie ſich zur Herſtellung der harmoniſchen Ordnungen miteinander verſtändigen ſollen. Wir haben hiemit eine Vielgötterei, Droßbach nennt die Atome wirklich Götter, auch Büchner ſagt, das Atom ſei der Gott, dem alles ſeine Entſtehung verdanke; es ſind Götter von unendlicher Zahl, es iſt mehr als Polytheismus: Myriotheismus oder vielmehr Anarithmotheismus; da aber dieſe Götter nichts voneinander wiſſen und wollen, ſo müſſen ſie trotz ihrer eigenen Beſeeltheit zur Herſtellung der harmoniſchen Formenwelt von außen angehalten werden, es braucht hiezu über ihnen noch einen oberſten Gott, und wir hätten ſo daneben die präſtabilirte Harmonie und den Theismus. Hartmann iſt ſtrenger Monadolog; er ſagt, in welchem Grade mit dem Vorſtellen und Wollen der Kraftpunkte Bewußtſein verbunden ſei, darüber können wir ſo gut wie nichts wiſſen, ſo viel aber mit Beſtimmtheit behaupten: „wenn die Materie“ (d. h. was wir Materie nennen, „ein Bewußtſein hat, ſo iſt es ein atomiſtiſches Bewußtſein und zwiſchen den Bewußtſeinen der einzelnen Atome iſt keine Kommunication möglich.“ Aber was er nicht ſtatuirt, das iſt der Folgeſatz, nämlich eben das genannte logiſche Ergebniß. Vielmehr was geſchieht? Er ſagt: „wir werden ſchließlich die Frage zu berückſichtigen haben, ob wir bei unſerer jetzigen Auffaſſung der Atome als Willensakte dieſelben noch als viele Subſtanzen anſehen dürfen oder nicht vielmehr als Erſcheinungen Einer Subſtanz, ob alſo jedem Atom ein geſonderter, ſelbſtändiger, ſubſtantieller Wille — ſelbſtverſtändlich dann auch mit geſondertem Vorſtellungsvermögen ausgerüſtet — entſpricht, oder ob dieſen vielen gegeneinander wirkenden Aktionen und Thätigkeiten ein einziger identiſcher Wille zu Grunde liegt. Nachdem wir als das räumlich Reale nur die Oppoſition, das Widerſpiel der Aktionen erkannt, die Kräfte ſelbſt aber als etwas ſchlechthin Unräumliches begriffen haben, verſchwindet jeder Grund dazu, Wille und Vorſtellung im ewig Unräumlichen in eine zahlloſe Vielheit von Einzelſubſtanzen zu zerſplittern, und zwingt vielmehr die Unmöglichkeit des Aufeinanderwirkens ſolcher iſolirten und berührungsloſen Subſtanzen zu der Annahme, daß die Atome wie alle Individuen überhaupt bloße objektiv-reale Erſcheinungen oder Manifeſtationen des All-Einen ſeien, in welchem, als in ihrer gemeinſamen Wurzel, ihre realen Beziehungen zueinander ſich vermitteln können.“ Was heißt nun dies? Entweder: die Prämiſſe, die Verſchloſſenheit der Atome (Monaden) gegeneinander wird ernſtlich wieder umgeſtoßen, ſie ſind offen gegeneinander, und dann wozu noch ſo unendlich viele Weltſeelen? Es genügt an Einer, die Hypotheſe von den beſeelten Atomen *fällt*. *Oder*: es führt *doch* auf etwas, wie die Lehre von der präſtabilirten Harmonie. „Vermitteln ſich“ die Kraftpunkte ihre Wechſelbeziehung nur aus ihrer gemeinſamen Wurzel, dem All-Einen, ſo bleibt ihre Vielheit und innere Verkehrloſigkeit ſtehen und das „Vermitteln“ klingt zwar lebendiger, als präſtabilirte Harmonie, die immer nur mechaniſch gedacht werden kann, aber welches Geſchäft nun, wenn dieſelben, obwohl ſämmtlich Manifeſtationen des All-Einen, doch für ihren Verkehr und Zuſammenwirken — wie ſollen wir ſagen? — beim All-Einen die Ordre und die Mittel holen ſollen! Welcher ungeheure Umweg! Alſo abermals: wozu dann noch die unendlich vielen iſolirten Kraftpunkte, wenn jeder derſelben zu jeder Aktion, wie einſt der öſtreichiſche General beim Kriegsrath in Wien, den Plan beim Abſoluten holen muß, mag auch die Expedition unendlich ſchneller gehen als zwiſchen der Hofburg und dem Kriegsſchauplatz? Im Ernſt: haben die Kraftpunkte zwar jeder einen Willen für ſich, aber keiner einen Willen zu gemeinſamem Wirken, ſo kommt dies doch nur von außen über ſie, alſo im Grunde, ſo wenig dieſe Theorie das Wort hat, mechaniſch wie im Theismus, der es freilich auch nicht Wort hat, daß das göttliche Lenken von außen eine mechaniſche Vorſtellung iſt.

Hiemit genug über die Atomenlehre. Sie löſt ſich auf, mag man das Atom als ein Materielles faſſen oder als (ſelbſtändigen, verkehrloſen) beſeelten Kraftpunkt. Was ſtehen bleibt, iſt, wie ſchon geſagt, ein Dunkel, das ſchwerlich je gelöſt wird: die Wiſſenſchaft findet ſich, wenn ſie die Natur in ihre letzten erkennbaren Beſtandtheile verfolgt, vor die Annahme transmikroſkopiſch kleiner — ſagen wir etwa (höchſt mangelhaft und angreifbar): Urformen — geſtellt, durch welche, oder durch deren Verbindungen das Weſen aller Dinge jenen Schein annimmt, als wäre es das, was wir gemeinhin Materie nennen.

Wir treten auf den Punkt zurück, auf dem wir ſtanden; wir haben, um die verſchiedenen Anſichten über das Atom zuſammenzunehmen, vielfach vorgegriffen. Wir ſtanden vor der Aufnahme der Dynamiden-Hypotheſe bei der gewöhnlichen cruden Anſicht von dem Atom, und müſſen dieſelbe nun erſt in ihre Konſequenzen verfolgen. Danach iſt alſo das Atom Atom und doch Materie. Materie iſt das X, von dem ſich weiter nichts ſagen läßt, als: es iſt das Paſſive, das Subſtrat, worauf ein Aktives wirkt, um die Körperwelt, die Natur, höher den Geiſt (wo ſolcher zugegeben wird) hervorzubringen. Dies Andere heißt die Kraft. Wir haben den Ausdruck Subſtrat oben gebraucht und ſogleich einen Zweifel dabei ausgedrückt. Dort bezeichneten wir damit „das Letzte, Erſte oder Innerſte", was unter dem Kauſalnexus verborgen iſt, — „was die Welt im Innerſten zuſammenhält, — alle Wirkenskraft und Samen;" allein er will ſich zu dieſer Bedeutung nicht eignen, denn er beſagt wörtlich: das darunter Ausgebreitete, führt alſo ſchon mit ſich die Vorſtellung, das Innerſte der Dinge ſei Stoff, d. h. Undurchdringliches, Dichtes, Todtes. Iſt nun die Grundlage der Welt ein Todtes, die Welt aber doch offenbar nicht ein Lebloſes, ſo muß ein Zweites, Bewegendes, Lebendiges hinzugenommen werden, dies Zweite wird denn als „Kraft" neben den Stoff geſetzt. Hiemit ſind zwei Prinzipien aufgeſtellt: Stoff als Subſtrat und Kraft als Agens, welches auf das Subſtrat wirkt. Die Kraft weckt aus dem Stoff in der organiſchen Welt Empfindung, Bewußtſein, Geiſt; läßt der Atomgläubige doch zugleich den Geiſt in ſeinem Werthe gelten, ſo füllt ſich das zweite ſeiner Prinzipien, die Kraft, mit dieſem hohen Begriff, aber es bleibt doch nachhinkend, denn das Atom, der Stoff behält als Undurchdringliches, als letzte Grundlage den Werth eines Prinzips. Wie ſich beide Prinzipien zu Einem verbinden ſollen, iſt unerſichtlich. Es iſt und bleibt ein bloßes Und — Stoff „und“ Kraft. Oder ſagen wir, wie die Atomiſten es gewöhnlich ausdrücken: kein Stoff ohne Kraft, keine Kraft ohne Stoff, — ſie bleiben doch nur äußerlich verbunden; wer ausſpricht: ich habe zwei untrennbar Verbundene, der erklärt doch damit nicht, wie die Zwei verbunden ſind, noch weniger kann er behaupten, er habe geſagt, ſie ſeien eigentlich Eines. Kurz, er iſt Dualiſt und von ſeinen zwei Prinzipien kommt das eine (Kraft, höher: Geiſt) nur nachträglich hinzu, verliert alſo die Hälfte der Bedeutung eines Prinzips. Ich erlaube mir, meinen Ausdruck (Krit. Gänge N. F. H. 6.) zu wiederholen: der (den Geiſt doch anerkennende) Materialismus habe anderthalb Prinzipien. Monismus iſt er einmal gewiß nicht. Es iſt hinkender Dualismus, Dualismus mit zwei Beinen, einem langen, materialiſtiſchen, und einem kurzen, nachſchleppenden, das man ungefähr ein idealiſtiſches nennen kann.

Wie iſt es nun mit der Kauſalität? Neben der Kraft (und dem Stoff oder Atom) iſt ſie hingeſtellt wie ein drittes Abſolutes. Die Vermittlung ſcheint zunächſt einfach dieſe zu ſein: die Kauſalität iſt das Geſetz, die Form, worin die Kraft ſich bewegt. Da wäre die Kraft der innere Grund der Kauſalität, ſie wäre es, welche ſich dieſen Bewegungs-Modus ſetzt. Allein ſo kann der Atomiſt nicht ſagen. Umgekehrt vielmehr bringt nach ſeinen Vorausſetzungen die Kauſalität die Kraft hervor. Durch die Aggregations-Verhältniſſe von Atomen werden die Kräfte geweckt, ſtufenförmig ſo, daß die phyſikaliſchen, organiſchen, auf höchſter Stufe die geiſtigen Kräfte entſpringen. Die Aggregations-Verhältniſſe — mit ihnen der (unerklärliche) Verkehr, Rapport unter den Atomen — ſind Wirkung der Kauſalität, alſo iſt dieſe nicht der Modus, ſondern der Motor, Sollicitator, Wecker, eigentlich die Quelle (?) der Kraft. So wird die Kauſalität zu einer Art von myſtiſchem Gott neben dem Atom, das auch einer iſt, und da trotzdem, daß ſie im Stoff die Kraft erſt weckt, neben dem Stoff auch dieſe, die Kraft, als ein Weſen für ſich aufgeſtellt wird, ſo iſt mehr als Dualismus vorhanden, wir haben eine Art von Trinitarismus: die Dreieinigkeit Stoff, Kraft, Kauſalität; aber man kann nicht ſagen, dieſe Drei ſeien Eins. — Die Atomiſten haben verſäumt, ſich mit der Kritik des Kauſalitätsgeſetzes zu beſchäftigen. Dasſelbe iſt eine Ausſage über die Form des Geſchehens, wonach dieſelbe eine mechaniſche iſt. Wir ſind gewohnt, mechaniſches und dynamiſches Geſchehen zu unterſcheiden. Soll das Geſetz von Urſache und Wirkung auch auf das zweite dieſer Gebiete anzuwenden ſein, ſo müßte demnach erſt vorher der unterſcheidende Begriff des Dynamiſchen geleugnet, widerlegt werden. Doch nein! Wir haben nicht beſtritten, daß die ganze Welt im Kauſalitätsgeſetze ſich bewegt: nur das widerſtreitet dem Begriffe des Dynamiſchen, daß dieſes Geſetz als erſchöpfende Erklärung darauf angewendet wird. Aber auch auf das Gebiet des nur mechaniſchen Geſchehens angewendet, geht ja das Kauſalitätsgeſetz nicht auf den Grund. Grund und Urſache iſt zweierlei. Aus dem Satz: jede Urſache hat eine Wirkung und umgekehrt kann ich nun und nimmermehr erklären, warum nicht immer nur dasſelbe iſt, warum aus dem Einen Neues und Anderes entſteht. Kauſalität iſt inhaltslos, der Begriff Atom gibt ihm keinen Inhalt und der Begriff Kraft, nur ſo äußerlich neben das Atom hingeſtellt, auch nicht. Der Grund iſt das innen heraus Treibende, lebendig Wirkende, das Innere des ohne ihn leeren, nichtsſagenden kauſalitätsmäßigen Geſchehens. Dynamiſch iſt in ſeinem Grunde auch das mechaniſche Geſchehen. Es wäre den Atomiſten zu empfehlen, daß ſie z. B. läſen: Schopenhauer: Ueber die vierfache Wurzel vom zureichenden Grunde; Planck: das Kauſalgeſetz in ſeiner rein logiſchen und in ſeiner realen Form; Ad. Steudel: Philoſophie im Umriß, Erſter Theil S. 413 das Kauſalitätsgeſetz.

Alſo trotz der Hinzunahme der „Kraft“ eine rein mechaniſtiſche Weltanſicht. In der That: eine andere als dieſe iſt auf das Atom nicht aufzubauen. Die Kauſalität ſcheint etwas Beſſeres zu ſein, als der Wirbel der antiken Atomenlehre, weil ſie ein Geſetz iſt. Allein da ſie eben ohne Weiteres vorgefunden daſteht, da ſie, ſelbſt inhaltslos, ganz unſchuldig das Inhaltvolle des wirklichen Kräftelebens weckt, ſo iſt ſie dennoch nicht mehr, als ein Zufälliges, alſo nicht mehr, als der Wirbel der alten Atomiſten.

Strauß hätte ſich von dieſer Konſequenz Rechenſchaft geben müſſen, wenn er nicht unterlaſſen hätte, den Begriff Atom genauer zu prüfen; er hat doch den Mythus in der Religion als Mythus erkannt: der Mythus vom Atom iſt leichter zu erkennen. Die Naturwiſſenſchaft auf ihrem jetzigen Standpunkt hat es ihm dadurch angethan, daß ſie das unbezweifelte Verdienſt hat, die Kontinuität des Kauſalzuſammenhangs in allen Naturreichen als unverbrüchliches Geſetz erkannt und auf vielen Stellen mit nie dageweſener Evidenz aufgezeigt zu haben. Dieſes Verdienſt iſt auch in gegenwärtiger Beurtheilung bereits freudig anerkannt. Aber Strauß hat darüber die Einſeitigkeit und die eigentlichen Konſequenzen der jetzt herrſchenden Anſicht überſehen. Es könnte bei der ſtrengſten Feſthaltung dieſes Geſetzes noch von Entwicklung die Rede ſein, aber es kann nicht, wenn es ſo feſtgehalten wird, daß dadurch der Begriff einer innern Triebkraft ausgeſchloſſen iſt, die der äußern Kauſalität entgegenkommt. Durch dieſe Ausſchließung wird die Anſicht mechaniſch; die Ausſchließung aber kommt daher, daß man das Atom zu Grunde legt oder, wie man will, das Atom wird zu Grunde gelegt, weil verkannt wird, daß die Kauſalität zwar eine Wahrheit, aber nur die halbe Wahrheit iſt. Verſuchen wir eine Natur uns zu denken, unter deren ununterbrochener Kauſalkette nichts läuft, als das Atom, und ſehen wir von den aufgedeckten innern Widerſprüchen des Atomismus augenblicklich ab, ſo müſſen wir die Vorſtellung einer Werkſtätte vollziehen, worin ein Etwas in immer neue Formen getrieben wird, das dem Treibenden, dem Hammer mit einer innern, ihm eigenen lebendigen Kraft abſolut ſo wenig als Eiſen und Erz entgegenkommt. So entſtehen Nägel, Klammern, Stangen, ſo entſteht in Ewigkeit keine organiſche Welt. Mit dem allgemeinen Nexus der Kauſalität iſt nichts erklärt, wenn man auf die eine Seite das ſchlechthin Todte, auf die andre das Geſetz der Urſache und Wirkkung ſtellt. Das Wahre kann nur ſein: dieſelbe Natur wirkt mit einer ununterbrochenen Kette von Reizen auf ein Gegenüberſtehendes, das, weil von derſelben Natur produzirt, dieſen Reizen mit innerer Entwicklungsfähigkeit entgegenlebt. Gewiß kein Auge ohne Licht, kein Ohr ohne Schall, aber kein Licht und kein Schall hätte in irgend einem Weſen ein Auge und Ohr geſchaffen, wenn nicht in dieſem eine Triebkraft dem Licht, dem Schall entgegengekommen wäre. Man kann die blos äußerlich kauſaliſtiſche Anſicht auch pragmatiſch nennen; bloßer Pragmatismus aber iſt bloße Lehre von Hergängen, wo doch Weſen zu erklären iſt. Darwin iſt durch und durch bloßer Pragmatiker, davon liefert ſein neueres Werk über den Gefühlsausdruck bei Thieren und Menſchen ſchlagende Beiſpiele. Warum reibt ſich die Katze am Menſchen, wenn ſie ſchmeicheln will? Antwort: weil ſie als Junges im Neſt ſich mit den andern Jungen zuſammenliegend gerieben und ihr dies wohlgethan hat, weil ſie alſo nun dem Menſchen dieſelbe Annehmlichkeit erweiſen will. Warum ſenkt der Hund Schwanz, Ohr und Augenlider, wenn er traurig iſt? Antwort: um das Gegentheil von Freude zu bezeigen, da er in der Freude umgekehrt den Schwanz hebt u. ſ. w. Wie Darwin hier vom Hauptpunkte, um den es ſich handelt, von der unbewußten Symbolik nichts weiß, ſo weiß er in der Abſtammungslehre nichts von einer innern Bildkraft der Natur, ohne welche die äußere Kauſalität niemals Formen zu ſchaffen vermöchte. Bildkraft iſt nur ein anderes Wort für innere Zweckmäßigkeit: Bilden bedeutet doch nicht bloß: Auswirken ſchlechtweg, ſondern Auswirken einer Geſtalt, deren Bild, ehe ſie da war, der wirkenden Kraft in einer uns unerforſchlichen Art von Ahnung als ihr Ziel, ihr Zweck vorgeſchwebt haben muß. Dagegen erhebt ſich nun der bekannte große Einwurf, daß eine Seelenfunktion angenommen wird, wo doch eine Seele, wie wir ſolche allein kennen, noch nicht iſt, d. h. in allen unbewußten Naturgebieten, den leiblichen Organismus des Menſchen mit eingeſchloſſen. Wir kommen darauf im Weiteren noch zurück und ſagen vorerſt nur: iſt dies myſtiſch, bleibt dieſer Begriff in einem Halbdunkel — und freilich bleibt er! — ſo iſt dieſes Halbdunkel doch etwas heller als die Sage vom Atom und ihre pechrabenſchwarze Nacht. Kommen wir ohne Myſticismus nicht aus, warum ſoll das myſtiſche Atom beſſer ſein, als die myſtiſch ahnende und bauende Natur? Soll es aber bei dem Atom bleiben, ſo rede man nicht von Entwicklung! Hier entwickelt ſich nichts, alles wird nur herausgerieben, herausgewetzt, erſtoßen, erhämmert.

Nun zu der Frage von der Konſtanz der Arten! Sollen ſie ins Unendliche variabel ſein, dann leuchtet wiederum ein, daß von Entwicklung nicht mehr zu ſprechen iſt. Entwicklung iſt ein Herauswickeln aus einem Keime, welches von Verſuch zu Verſuch fortſchreitet, bis das Bild, das als Möglichkeit im Keime lag, wirklich geworden iſt, dann aber ſtillſtehend die gefundene Form als bleibende feſthält. Ueberhaupt jeder Begriff kommt ins Schwanken, wenn wir die

Typen, die nun ſeit ſo vielen Jahrtauſenden auf unſerem Planeten beſtehen, und vor Allem, wenn wir unſern eigenen Menſchentypus für immer noch veränderlich halten ſollen. Wir können dann unſern Gedanken, ja unſeren Denkgeſetzen, unſern Gefühlen, den Idealbildern unſerer Phantaſie, die doch nichts anderes ſind, als läuternde Nachbildungen von Formen der uns bekannten Natur: wir können keinem dieſer feſten Halte unſerer Seele mehr trauen. Alles iſt in Frage geſtellt; auch unſre ſittliche Welt, denn ihre Baſis iſt der Menſchentypus wie er beſteht. Ja wir müſſen, wenn nicht das reine Irrſal eintreten ſoll, allerdings annehmen, daß, wenn auf andern Weltkörpern die Natur ſich zu beſeelten organiſchen Weſen entwickelt, dieſe von uns nicht ſchlechthin verſchieden ſeien. Auf dem entfernteſten Planeten wird niemand ſich bedanken, wenn er eine Ohrfeige bekommt; will ſagen, daß dort paſſiv paſſiv und aktiv aktiv ſein muß wie bei uns hier, will ſagen, daß die Kategorien des Denkens dort gelten müſſen, alſo auch die Gehirne im Grunde dieſelben ſein müſſen wie hier; vielleicht phantaſiereicher, vielleicht raſcher denkend, vielleicht auch dummer, aber den unſrigen analog nach ihren Denkgeſetzen. Und wenn unſer Planet untergeht? Er wird ja gewiß nicht ewig ſein; wenn es aber wahr iſt, daß die jetzt beſtehenden Typen das Endziel der organiſchen Entwicklung auf ihm ſind, ſo hat ihr Untergang nicht die tödtliche Bedeutung, wie wenn ſie nur vorübergehende Verſuche geweſen wären. Sie bleiben dann zeitlos wahre Gedanken, von denen wir annehmen dürfen und müſſen, daß ſie weſentliche Glieder in einem noch größeren und univerſalen Entwicklungsgang ſeien, welcher in andern Geſtaltungen auf andern Planeten das Weſentliche und Wahre in ihnen bewahren wird: dies iſt eine Hypotheſe, um nichts kühner, als irgend eine Vermuthung über das, was wir glauben und nicht wiſſen. Zeitlos alſo und zeitlos auch trotz der allmählichen Entſtehung durch die ſucceſſive Reihe der Kauſalitäten ſind im angegebenen Sinn als wahre Gedanken des Weltalls die uns bekannten Typen, Gattungsformen unſres Planeten. Hier müſſen wir auch auf die Vererbung zurückkommen. Die Feſthaltung eines Gattungsſtempels unter allen Zufällen, denen Keim, Zeugung, Fötus unterliegt, verſteht ſich weniger von ſelbſt, iſt etwas Wunderbareres, als man gewohnt iſt anzunehmen, und bewährt ſich dieſer Stempel als ſo mächtig, daß er ungezählte Jahrtauſende lang ſeine Gattungen vor Alteration bewahrt und nur untergeordnete Neuzüchtungen erlaubt, ſo iſt er Idee im platoniſchen Sinn, nur natürlich mit Abzug der bekannten hypoſtaſirenden Phantaſie-Zuthat Platos. Der richtig verſtandene, d. h. auf die Bedeutung, nur die Hälfte der Wahrheit zu ſein, reduzirte Darwinismus kann nun ſo mit dem richtig verſtandenen Platonismus zuſammenbeſtehen; auf dieſe Formel hat ſehr treffend Liebmann (Philoſ. Monathefte IX) die Frage reducirt.

Fechten wir aber nicht gegen Windmühlen? „Der Darwinismus behauptet ja keine Variabilität ins Unendliche!“ Allerdings, er glaubt die Konſtanz mit der Wandelbarkeit vereinigen zu können. In der vorliegenden Schrift Reuſchles kommt die Frage (dem Zuſammenhang gemäß) in Beziehung auf die Menſchengattung zur Sprache und wird angenommen, daß dieſe keine andern Fortſchritte der Perfektibilität mehr machen werde als innerhalb des Typus, wie er jetzt, nach Ausbildung der Sprache und Vernunft beſteht; „der Kulturmenſch braucht ſich keine neuen körperlichen Organe mehr zu erwerben, er braucht ſich nicht mehr über ſich hinaus zu züchten, wohl aber in immer höherem Maße über das Thier hinaus —“; der Verfaſſer zitirt aus Helmholtz: „einen nahezu feſten Zuſtand ſcheinen die jetzt lebenden Weſen erreicht zu haben u. ſ. w.“ In einem ſpäteren Journal-Artikel*) ſpricht er den allgemeinen Satz aus „die Art wird ſich konſtant erhalten, wenn das Ziel der Anpaſſung erreicht iſt und die äußern Verhältniſſe ſich konſtant geſtaltet haben.“ Das Ziel? Woher ein Ziel, wenn nur die blinde Kauſalität wirkt? Wenn die Dinge nicht auf ein feſtes Bild angelegt ſind, welchem ſie ſich zubilden, in welches ſie hineinwachſen ſollen, in welchem ein: bis hieher und nicht weiter! gegeben iſt? Es bilden ſich Arten höchſt verſchiedener Art unter den gleichen Anpaſſungsbedingungen: warum, wenn doch ein Urbild ihres Typus nicht beſteht, ſoll ſich eine Art auch nach ſcheinbarem Abſchluß ihrer Form nicht dieſes oder jenes Organ, um das ſie eine andere Art zu beneiden hat, noch aneignen können? Der Menſch wünſcht ſich gar ſehr und gar nicht nur aus leerem Gelüſte weiterreichende und mehr Organe, die er ſich auch als möglich denken kann, ohne daß Grundgeſetze wie die Schwere aufgehoben werden. In der Schrift über Strauß folgt unmittelbar auf die Sätze von Konſtanz der Arten die ſchon angeführte Erklärung gegen die Teleologie. Steht es damit im Einklang, wenn der angeführte Artikel von *Ziel* ſpricht? Ja oder Nein? Iſt keine immanente Zweckmäßigkeit in der Natur, ſo iſt nicht abzuſehen, wie ſie einen Typus als Reſultat ihrer Verwandlungen feſthalten ſoll; walten blinde Geſetze über die Verwandlungen, ſo können wir nie wiſſen, ob irgend eine Form bleibend iſt. Ziel iſt entweder kein leeres Wort, dann enthält es den Begriff Streben, Streben aber ſetzt Zweck voraus und hiemit iſt die ganze *bloße* Kauſalitätstheorie umgeſtoßen, oder dieſe bleibt ſtehen und „Ziel“ iſt ein leeres Wort.

---

*) Augsb. Allg. Zeitg. Beilage, 26. Januar 1875 „Zum Darwiniſtiſchen Streit.“

Die Sache verlangt es, daß wir an dieſer Stelle auf die moraliſche Welt hinüberblicken. So wie in unabſehlich langem Gang und Kampf die jetzigen Gattungstypen der organiſchen Welt erarbeitet ſind, ebenſo die ſittlichen Begriffe, die wir nun als Mächte, als feſte Grundſäulen der ſittlichen Welt anerkennen. Nichts, auch in dieſer Sphäre nichts iſt nur von innen gekommen, es brauchte unendliche Erfahrung, bis der Menſch z. B. fand und feſtſtellte, daß ohne Eigenthum, Recht und Geſetz das Zuſammenleben unmöglich ſei. Dieſe Begriffe oder beſſer dieſe nun lebenskräftig hoch über aller Willkür beſtehenden Ideen ſind alſo ebenfalls in der Zeit auf dem Wege der Kauſalität entſtanden. Der Kauſalität von außen iſt dabei von innen die Fähigkeit und der Trieb zur ſittlichen Bildung entgegengekommen. Nachdem aber dieſe fundamentalen Stützen des Baues der ſittlichen Ordnung aufgeflanzt ſind, ſtehen ſie *zeitlos* feſt ſo gut, als wären ſie ewig geſtanden. Zu unterſuchen, wie ihre Quader gegraben, gehauen, geſetzt worden ſeien, iſt Intereſſe der Geſchichte, Anthropologie

u. ſ. w., die Ethik aber beweist ſie aus innern, zeitlos wahren Gründen und fragt nicht nach ihrer Entſtehung im Lauf der Jahrtauſende und in der Reibung unendlicher Kämpfe. So ſteht eine zweite Welt über der phyſiſchen, ein moraliſcher Gattungstypus über dem phyſiologiſchen. Beide ſind ſich darin gleich, daß zeitlos feſtſteht, was in der Zeit geworden iſt. Wir bedürfen einer Korrektur des Zeitbegriffes, wie ich auch im 6. Heft der Krit. Gänge ſchon geſagt habe; dort in dem Zuſammenhang, wo von der innern Zweckmäßigkeit und im Gegenſatz von der Zweckmäßigkeit expoſt die Rede war. Dies leitet zu einer weiteren, überblickenden Betrachtung.

Wir ſehen alſo jetzt von dieſer Höhe des Univerſums, wie wir Menſchen es kennen, wieder hinab auf das, was uns als ſeine Baſis erſcheint. Dabei ſind wir weit entfernt, zu vergeſſen, daß der Gegner mit uns ganz einverſtanden auf derſelben Höhe ſteht. R. tritt mit gutem Grunde denen entgegen, die da glauben, der „Materialismus" — dieſen Namen acceptirt er S. 36, während er, wie oben geſagt, ſonſt ſetzt: realiſtiſcher Monismus — läugne den Geiſt. Er ſagt, nur die Behauptung, daß die Seele eine ſelbſtändige immaterielle Subſtanz ſei, werde ebenſo geläugnet wie die jetzige Phyſik die Hypotheſe von einem Lichtſtoff in Abrede ſtelle. Er hat nur ganz vollſtändig Recht; die Seele wird ſelbſt zum Körper, wenn ſie neben und außer demſelben ein ſelbſtändiges Weſen ſein ſoll: durch das Neben und Außer iſt ſie ſelbſt als Räumliches geſetzt; wie ſie zum Körper kommen, Eins mit ihm ſein, ihn durchdringen kann, iſt dann rein nicht mehr einzuſehen. Liest man doch wirklich in pſychologiſchen Schriften die Frage erörtert, auf welchen Punkten ſich Seele und Leib berühren! „Der Dualismus iſt vielmehr materialiſtiſch, — die letzte Quelle der Seelenhypotheſe iſt am Ende dieſelbe, welcher die Weſen entſtammen, mit welchen die alte Naturreligion alles Lebendige und Bewegliche ausgeſtattet hat.“ Gut, eine Seele neben dem Körper gibt es nicht: ebendas, was wir Materie nennen, wird alſo auf der uns bekannten höchſten Stufe ſeiner Formung, im Gehirn, zu Seele und die Seele entwickelt ſich zu Geiſt. Es gilt, einen Begriff zu vollziehen, der für den trennenden Verſtand ein reiner Widerſpruch iſt. Jenes Etwas, die ſogenannte Materie, deſſen Theile räumlich auseinander liegen, produzirt auf dieſer Stufe eine Potenz, deren Aktionen ein Ineinander ſind, die in ihrem Auseinandergehen in Vielheit von Gedanken bei ſich bleibt, die das Eine im Vielen, das Allgemeine denkt, die fähig iſt, die körperliche Form, deren höchſtes ſtetiges Produkt ſie iſt, freiwillig zu tödten: der Selbſtmörder denkt den Entſchluß, ſich eine Kugel durch das Hirn zu jagen, mit demſelben Hirn, das er zerſtört; niedrige Triebe, erregt durch Phantaſiebilder unſeres Hirns, bekämpfen wir mit Gedanken, Willensbeſtimmungen, die wir in und mit demſelben Gehirn erzeugen. Der Menſch, die Natur als Menſch ſteht hoch über ſich und tief unter ſich, in ihm übertrifft die „Materie“ ſich ſelbſt. — Darin wären wir alſo einverſtanden. Auch das Werden des Menſchen aus Thierform erſchreckt uns beide gleich wenig; davon iſt oben die Rede geweſen. So einverſtanden alſo ſehen wir hinab nach der Baſis. Und dieſe reiche Welt mit ihrer Geiſter-Krone ſoll aus Stäubchen aufſteigen, die Nichts ſind? Wir haben es auf alle Weiſe verſucht, einen Sinn im Atom zu finden, und haben es nicht vermocht. Nein! Das iſt ein talentloſer Junge, das Atom, aus dem kann ſelbſt der Kampf ums Daſein keinen Menſchen herausprügeln. Der Verfaſſer ſelbſt will das Univerſum als Ring, als Kreis anſchauen. Der Ring hat ein Loch, einen Bruch, wenn wir dort Atome, hier Geiſt haben. „Die Philoſophie eines Strauß, wie materialiſtiſch oder naturaliſtiſch ſie iſt, wenn es ſich um die im Univerſum wirkenden Urſachen handelt, iſt ebenſo idealiſtiſch, wenn es den Triebfedern und Zwecken des menſchlichen Handelns gilt.“ Ein Stück Materialismus, ein Stück Idealismus und Ethik, die Wahrheit der Welt Atom und Mechanismus, der Menſch in der Täuſchung, innere Zweckmäßigkeit zu ſehen, wo keine iſt, ein Syſtem der Pflichten und Tugenden auf ſeine Gattungsidee, auf die Idee der Perſönlichkeit gründend, während die Gattung variabel bleibt oder ihre Konſtanz nur im Widerſpruch mit den Prämiſſen halbwegs poſtulirt wird, — dies iſt kein Univerſum, ſondern eine Sammlung, ein Conglomerat von Widerſprüchen. Und die Religion? Kann ich auf eine bewußte Täuſchung, auf ein „Wie wenn“ Reſpekt, Vertrauen und Pietät gegen das Univerſum bauen? Abhängigkeitsgefühl, Schrecken und Schauer vor der ungeheuern Maſchine, das wohl, aber iſt dies Religion? Die wahre Konſequenz der mechaniſch-atomiſtiſchen Weltanſicht wäre nicht Religion, ſondern Peſſimismus. Es iſt eine ſchöne Inkonſequenz, wenn er nicht auf ſie gebaut wird. Die Lehre vom Unbewußten aber trägt Keime in ſich, die nur richtig entwickelt und in ihren Folgen zuſammengefaßt werden dürften, um nicht zum Peſſimismus, ſondern zu einem vernünftigen Optimismus zu führen, und es iſt ſchwer begreiflich, wie Hartmann einem ſo guten Bau ein ſo krummes Dach aufſetzen mochte.

Zu dieſem Knäuel von Widerſprüchen gelangt man alſo durch die Setzung des Atoms. Der Verfaſſer hat in ſeinem erſten Theile ſo lebendig gezeigt, wie die Naturwiſſenſchaft eine „Hypoſtaſe“ um die andere entfernt, einen angeblichen beſondern Stoff um den andern in Bewegungs-Arten aufgehoben hat, warum nicht auch fort mit dieſem letzten Stoff, dem Urſtoff, und kühn vorwärts zu der Idee: Alles iſt nur Bewegung? Die Mathematik ſpricht von Funktion und man darf ſagen, ſie ſei auf dem Wege, dieſen Begriff bis dahin zu erweitern, daß ſie in der Funktion das Weſen der Welt erkennt. Setzen wir dafür in der Sprache der Philoſophie: Bewegung. Ihr erwidert: es muß doch ein Was ſein, das bewegt wird? Wohl, auch ich habe meine Beurtheilung mit der Frage begonnen, was im Wie (der Bewegung) das Was ſei; aber nur, um ſchließlich zu zeigen, daß das Was auch das Wie ſein muß. Denn nun erhellt doch: wir beide wollen keine Zwei als Grundweſen der Welt, wollen keine Dualiſten ſein, — was folgt? Daß dasſelbe, was bewegt, auch das Bewegte iſt. Was folgt weiter? Was ſich auf unſerem Gange längſt gezeigt hat: daß es ſtreng genommen keine Materie gibt, das folgt! Es folgt, daß das ewig Eine ſich in ein ſcheinbar ſchlechthin Anderes, genannt Stoff, umſetzt, um an ihm als Bewegung thätig zu ſein und es in ewigem Prozeß immer aufs Neue und in immer höheren Formen in Bewegung aufzuheben, daß es ſich verdichtet, um aus der Verdichtung ſich als freies Leben zu entbinden, die Verdichtung als bloße Maske fallen zu laſſen. Ihr müßt für den Aufbau der Naturwiſſenſchaft ein Subſtrat haben; ganz recht, der Weltgeiſt ſelbſt muß es haben. Er ſelbſt bedarf eine Suppoſition, um die Natur real zu konſtruiren, die ihr ihm theoretiſch nachkonſtruirt. Was gewinnt ihr aber, wenn ihr dies Subſtrat, dieſe Suppoſition, dieſen nothwendigen Schein des Körperlichen als Wahrheit des Atoms erklärt? Was wir geſehen haben: Widerſprüche! Ihr verfallt — es muß abermals wiederholt werden — in den Dualismus: Materie und Geiſt. Steudel nennt es einfach eine falſche Alternative. Ihr wollt Moniſten ſein, zugleich durchaus nicht den Geiſt leugnen; ihr ſetzt euch aber auf dem Gegenpol des Geiſtes feſt und ſo bleibt nichts, als ein „theils, theils“ oder ein „übrigens doch auch.“

Nun aber haben wir ja natürlich die Einwendung zu erwarten: „und ihr ſetzt euch auf dem andern Pol der Alternative feſt, dem Geiſt“, und ſo erwächſt der ſchon angeführte Vorwurf eines Hyſteron-Proteron: „was Reſultat der Bewegung iſt, der Geiſt, iſt bei euch zugleich Urſache der Bewegung“. Wir haben zu antworten: und ihr habt zu einer Wirkung keine Urſache, denn wie ſoll aus dem Atom der Geiſt ausſchlüpfen? wie oben herauskommen, was unten nicht vorbereitet war? Ein Ganzes, worin oben Geiſt erſcheint, kann nicht unten geiſtlos ſein. Ich acceptire den Vorwurf. — Causa sui! Ja das iſt es! Das Wort Hyſteron-Proteron habe ich ſelbſt ſchon gebraucht, habe in einem öffentlichen Vortrage den Geiſt das Hyſteron-Proteron der

Materie genannt. Wir müſſen hier zuerſt das Prädikat: falſche Alternative noch einmal anſehen. Iſt die Welt Bewegung und durchaus Bewegung und ſetzt dieſe Bewegung immer aufs Neue das Feſte, das wir Stoff nennen, um es in Form zu verwandeln und in Geiſt aufzuheben, ſo kann doch in Wahrheit Stoff und Geiſt (als höchſte Form) nicht von gleicher Dignität ſein. Die eigentliche Potenz der Bewegung muß der Geiſt ſein. Der Stoff iſt, wie ich ihn bereits genannt, Maske des Geiſtes, nicht der Geiſt die Maske des Stoffes. Die Bewegung aber iſt ein ewiger Kreis. Nur der Geiſt, wie wir ihn am lichten Tage der Menſchenwelt kennen, folgt aus und nach dem, was Materie genannt wird. Er könnte daraus nicht hervorgehen, wenn er nicht vorher darin wäre. Er gibt ſich ewig aufs Neue den Schein, als fange er von vorn an, und iſt doch ewig aufs Neue aus ſeinem aus ſich projicirten Gegentheil hervorgegangen. Hier gibt es kein Vorher und kein Nachher, es iſt ein zeitloſer Kreis, und ſo gelangen wir zu dem Satze zurück, daß die Zeitform keine Geltung mehr hat, wo es letzte Inſtanzen gilt.

Wir ſind auf dieſen entſcheidenden Punkt ſchon geführt geweſen bei der Frage über die Entſtehung und Konſtanz der Arten; dort war die Rede von einem Bilde, das in einer uns unerforſchlichen Art von Ahnung der Natur vorgeſchwebt haben müſſe, — ſagen wir etwa: wie der Biene die Form der Zelle, die gebaut werden ſoll; es wurde zugegeben, die Annahme ſei myſtiſch, und geſagt, wir werden darauf zurückkommen. Gewiß, es geht über unſere Begriffe, Geiſt anzunehmen da, wo kein Gehirn iſt, Geiſt, wenn auch nur dunkel, unbewußt, aber inſtinktiv ſicher. Mag man die Auskunft in dem unbeſtimmteren Wort Zielſtreben ſuchen wie K. E. v. Baer, dieſe große Autorität auf der Seite des wahren Entwicklungsbegriffs, mag man es wagen, dies Geheimnißvolle wirklich als Phantaſie zu bezeichnen, die Phantaſie als objektive plaſtiſche, die ganze Natur bauende Macht zu faſſen wie Froſchammer: das Dunkel bleibt. Ebendieſe Noth iſt es im Grunde, die zur Annahme der Beſeeltheit der Atome geführt hat, und wir haben gefunden, daß auch damit nicht geholfen iſt. Da gibt es denn keine Rettung, man muß ſich das Dunkel gefallen laſſen, wenn man nicht aus dem Monismus, in welchem man doch zu ſtehen glaubt und behauptet, heraus und in den Dualismus fallen will. Man kann nicht Atomiſt, konſequent reiner, d. h. innere Zweckmäßigkeit der Natur abſprechender Kauſaliſt ſein und gleichzeitig dem Geiſt wahre Realität zuſprechen. Wir kommen hier auf oben bereits ausgeſprochene Sätze zurück und faſſen alles noch einmal dahin zuſammen —: „Monismus“: mit dieſem Namen beliebt man neuerdings die atomiſtiſch-kauſaliſtiſche (mechaniſtiſche) Anſicht zu bezeichnen — unrichtig, denn er beſagt weſentlich-Prinzip-Einheit und drückt den Gegenſatz gegen die Standpunkte aus, die eine Mehrheit von Grundweſen der Welt aufſtellen. Das Letztere thut unbewußter oder ungeſtandener Maßen der Theismus, denn neben einem perſönlichen Gott gewinnt die Welt eine Selbſtändigkeit, welche man durch die Begriffe oder vielmehr unhaltbaren Vorſtellungen: Schöpfung und lenkende Vorſehung vergeblich abzuhalten ſucht. Bewußter und geſtandener Maßen nimmt eine Vielheit von Grundweſen

Herbart an durch ſeine Lehre von den „vielen Seienden“ — man kann ſie (barbariſch) etwa Polyismus oder Polyontismus nennen. Die Philoſophie ſucht aber, indem ſie die Wahrheit der Dinge ſucht, nothwendig auch Einheit aller Dinge. Denn ſie iſt doch Vernunft-Denken und demgemäß ihr Grundſtreben, die Trennungen des bloßen Verſtandes aufzulöſen und an ihre Stelle nur Unterſcheidungen zu ſetzen. Alſo: Einheit des Prinzips, Aufſtellung des Satzes: es iſt nur Ein wahrhaft Seiendes oder Grundweſen der Welt, dies iſt Monismus. Und im Monismus ſcheiden ſich nun zwei Anſichten, die ſich in reinem Dilemma gegenüberſtehen. Die eine ſagt: es iſt nur Ein Grundweſen und dieſes iſt der Geiſt. Die andere: es iſt nur Ein Grundweſen, und dieſes iſt die Materie, der Geiſt iſt nur Schein, eine Art von Exhalation des Stoffes. Hiebei ſehen wir davon ab, daß auf dieſem Standpunkt die Materie unter der Hand in eine Vielheit (von Atomen) zerſpalten wird, daß neben ſie die Kauſalität als ein allmächtiges Prinzip tritt und außerdem noch die (dunkle) Kraft als eine Potenz neben die ſogenannte Materie geſtellt wird, daß alſo die Einheit eigentlich zerfällt, wir laſſen alles dies zuſammen als eine Einheit gelten und nennen alſo die ganze Anſicht materialiſtiſchen Monismus. Nur das laſſen wir nicht gelten, daß dieſer Standpunkt zugleich den Geiſt in ſeinem Werth feſthalten, das Reich des Geiſtes, Ethik, Kunſt, Religion als grundweſentlich ſeiende Wahrheit ſtatuiren kann, ohne in Dualismus zu verfallen. Da hilft alſo nichts: wer wirklicher Moniſt ſein will, muß entweder für den Materialismus oder Idealismus ſich entſcheiden; und wenn das Erſtere, ſo muß er den Geiſt leugnen, wenn das Zweite, ſo muß er ſich entſchließen, zu glauben, daß in der Welt der Geiſt da iſt, ehe er da iſt, d. h. in all den Exiſtenzſphären, wo es noch kein Organ für ihn, kein Gehirn gibt. Reuſchle bewegt ſich in einer Inkonſequenz, die man von anderem als logiſchem Geſichtspunkt beloben muß, die aber vom logiſchen betrachtet Inkonſequenz bleibt. — Den Geiſtmonismus haben wir hier Idealismus genannt; das erſtere Wort wäre wohl vorzuziehen, denn das letztere kann auch die Anſicht bezeichnen, welche der Natur, allem Objekt die Realität abſpricht; der Geiſtmonismus ſpaltet ſich ſelbſt wieder in zwei ganz verſchiedene Anſichten: die eine ſpricht der ſogenannten materiellen Welt nicht die Realität ab, ſondern nur die Subſtantialität; die Dinge ſind nach ihr nicht blos ſubjektiver Schein, ſie ſind ein Etwas außer uns, aber die Wahrheit dieſes Etwas iſt nicht der Stoff; man mag ſich dafür unſern wiederholten Ausdruck: voller Schein oder Maske gefallen laſſen; (vergl. zu dieſem Punkte den ſcharfſinnigen Aufſatz: Idealismus und Realismus in der Schrift: Zur Analyſis der Wirklichkeit. Philoſophiſche Unterſuchungen von O. Liebmann). Die andere Anſicht iſt der ſubjektive Idealismus, der die Dinge wirklich für bloßen Schein in unſerem Bewußtſein erklärt; davon nachher noch ein Wort. Unſer Standpunkt iſt der erſtere, iſt jene Form des Geiſtmonismus, die man auch objektiven Idealismus oder Real-Idealismus nennen könnte; freilich iſt es etwas Prekäres um ſolche Benennungen, ſie ſetzen eben ihre Erläuterung voraus.

Reuſchle nun will die Inkonſequenz, die ſein Standpunkt enthalt, den Dualismus nicht zugeben, er verharrt einfach in ſeiner Scheue vor dem Satz: Geiſt in der Natur ſchon außer und vor dem Geiſt in ſeiner eigentlichen Form, wie er ſie im Denkorgan ſich baut: „wir kennen“ wiederholt er einfach „außer dem Menſchen, der erſt am Schluß der Entwicklung erſcheint, keinen Träger von Zwecken und Ideen“ (ſo im oben angeführten Zeitungsartikel). Was ich als Antwort hierauf am meiſten betone, iſt meine obige Bemerkung über die Nothwendigkeit der Korrektion des Zeitbegriffs, iſt die Aufſtellung: zeitloſer Kreis.

Und Strauß? Hat dieſen Punkt ſo wenig ſtreng aufs Korn genommen, als die Frage des Atoms. Seine kritiſche Schärfe hat ſich hier nicht als philoſophiſche Schärfe erwieſen. Als er niederſchrieb, der Menſch ſei vom Thier nur dem Grade nach verſchieden, nahm er es ſehr ungenau. Zu dieſem Satz iſt zu ſagen: ja und nein. Ich habe den Punkt ſchon berührt Krit. Gänge N. F. B. 2 S. 220. Zunächſt vergaß er dabei den alten grundwahren Satz, daß graduelle Unterſchiede auf einer gewiſſen Höhe des Grades in weſentliche umſchlagen; ſo iſt der Menſch Thier und zugleich nicht Thier. Aber die Weſentlichkeit des Unterſchieds hebt die Einheit der Stufenlinie nicht auf. Daſſelbe, was unorganiſcher (ſogenannter) Stoff, was Pflanze, was Thier iſt, wird König all dieſer Weſen, wird Menſch. Was in ihm Menſch wird, muß vor ihm in jenen Formen, obwohl latent, vorhanden ſein. Das iſt die Dialektik des Univerſums.

Nun wäre von der andern Form des Geiſtmonismus, vom ſubjektiven Idealismus, von Fichte noch ein Wort zu ſagen. Kant nannte das Welt-Subſtrat das Ding an ſich, Fichte das Nicht-Ich. Das Ich ſetzt ein Nicht-Ich, um thätig ſein zu können. Das Atom der Materialiſten iſt einfach Fichtes Nicht-Ich. Wie? werden ſie ſagen, wir bauen auf dem Atom mit Hilfe der Kauſalität die Natur auf, das unverrückbar feſte Syſtem ihrer geſetzmäßig geordneten Erſcheinungen, und dieſe Baſis ſoll das Fichteſche Phantom ſein? Die Antwort iſt einfach: das hat Fichte auch gewußt, daß die Natur eine feſte, geſetzmäßige Ordnung iſt, hat es stricte abgeleitet aus dem Begriffe der Thätigkeit des Ich: das Ich muß ſich eine ſtrenge Naturordnung gegenüberſtellen, um, ihren Geſetzen ſich fügend und doch auf ſie wirkend, als wahrhaft freies Ich aus dem Kampf mit dieſem ſeinem Widerlager hervorzugehen. Hat er das ſehr ungenügend angefangen, iſt ſein Verſuch, auf das Nicht-Ich eine Natur zu bauen, nur ein Verſuch: gut, ſo wäre ja vielleicht unſere Aufgabe, mit den jetzigen Ergebniſſen der Naturkunde ausgeſtattet ſeine Philoſophie zu revidiren. Was ſeinem Syſteme den Schein des Wahnſinns gibt, iſt das Mißverſtehen ſeines „Ich“. Der Laie glaubt immer wieder, bei dem Ich an Hinz und Kunz denken zu dürfen oder zu ſollen, da doch das Ich das Ich in allen Ich iſt. Die Frage iſt nur, ob man den Geiſt vor dem Geiſt, den Geiſt in der Natur Ich nennen darf; Fichte nennt ihn Nicht-Ich, hat aber ja das Ich als das Setzende mit darin. Dies iſt der Punkt, von welchem Schelling ſeinen Ausgang nahm.

Ich breche ab, um längſt Bekanntes nicht zu wiederholen, nicht in einen Vortrag über Geſchichte der Philoſophie zu gerathen. Es iſt Zeit, noch einmal zu bekennen, daß ich mir ſehr bewußt bin, an einem Räthſel herumzutaſten. Wir grübeln, müſſen grübeln, ſollen grübeln und bringens nicht heraus. Wir ſtehen vor einem *Geheimniß*. Gewiß wiſſen wir nur das Negative: der Theismus erklärt nichts. Schöpfung aus Nichts, Erhaltung und Leitung von außen, — dies iſt ein Ungedanke; iſt es darum, weil es zum Dualismus führt, oder einfach darum, weil die Dinge doch Alles *ſelber thun, ſelber verrichten müſſen*. Auch iſt es ein Irrthum des Religiöſen, wenn er meint, an ſeinem perſönlichen Gott doch etwas ſo recht Feſtes zu haben, woran er ſich halten könne und wogegen die Ur-Einheit des Pantheismus eine leere Abſtraktion ſei. Angenommen, das Abſolute ſei Perſon, ſo iſt ja in dieſer Perſon wieder von dem Umfang aller ihrer Geiſtesthätigkeiten, Eigenſchaften, Gemüthsbewegungen zu unterſcheiden die *Einheit* derſelben, und dieſe wäre reines Ich, reiner Akt des Ich, an welchem der Fromme eben auch einen palpabeln Halt wahrhaftig nicht beſitzt. Die Ur-Einheit des Pantheismus aber ſcheint nur leer, wenn man ſie von *allem dem, deſſen Einheit ſie iſt*, durch eine reine Abſtraktion wieder trennt, wenn man aus ihrer ewigen Bewegung die ganze reiche Welt wieder wegläßt, welche ſie aus ſich und in ſich bewegt. *Auf dieſer Abſtraktion ruht der Nihilismus Schopenhauers und ſeiner Schule.* —

Noch etwas Unbeweisbares, noch einen Glaubens-Artikel müſſen wir zu der Annahme eines Denkens vor dem Denken, eines Denkens ohne Denker allerdings hinzunehmen: iſt das Weltall ein zeitloſer Kreis in dem Sinne, wie wir geſagt, ſo kann es nie eine Zeit gegeben haben, noch jemals geben, wo aus dem Etwas, das wir Materie nennen, nicht Geiſt aufgeſtiegen iſt und aufſteigen wird. Wir müſſen alſo glauben, daß es perſönliche Weſen immer gegeben hat und geben wird.

Wir glauben auch noch einiges Andere, z. B. eine ſittliche Weltordnung, für die wir doch keinen perſönlichen Träger und Hüter haben. Wir ſtehen alſo mit unſerm Glauben vor mehr als Einem Geheimniſſe, wir wandeln durch eine Reihe von Sphinxen. Es iſt ein weſentlicher Zug der Religion, ich meine der ganz mythenfreien Religion, wie wir ſie anſprechen, daß ihr der Myſticismus des Geheimniſſes bleibt. Religion iſt Gefühl der Unendlichkeit, hierin iſt eingeſchloſſen, daß das Einzelweſen ſich bewußt iſt, nie alles zu umfaſſen, zu begreifen. Gewiß iſt die Religion nicht darin erſchöpft; der Schauer vor dem Geheimniß, das Bewußtſein, nur ahnen zu können, gehört ſo zu ſagen zu ihrer theoretiſchen Seite, ihr Grundweſen iſt eine reale Durchſchütterung des ganzen Menſchen, wie ich ſolche in den Bemerkungen gegen die bloße Auffaſſung derſelben als Abhängigkeitsgefühls in Kürze näher zu beſtimmen geſucht habe (Krit. Gänge H. 6 S. 209). —

Nach allem Dieſem kann ich alſo eine richtige Herübernahme der Naturwiſſenſchaft in die Philoſophie nicht zu den großen und unſterblichen Verdienſten des Verſtorbenen zählen. Wir haben die ſchwache Seite, die er mit jener theilt, namentlich im Unterlaſſen philoſophiſcher Prüfung der Atom-Hypotheſe gefunden. Dies führt in gerader Linie auf einen neueren Philoſophen, deſſen Ideengang als fortlaufender Proteſt gegen den Atomismus bezeichnet werden kann: ich meine **Karl Planck**. Hätte er die konciſe Klarheit eines

Strauß in der Darſtellung ſeiner Gedanken gehabt, wie anders ſtünde es um die Verbreitung ſeiner Gedanken! Es mag verſucht werden, noch in Kurze die Grundzüge ſeiner Philoſophie hervorzuheben.

Man kann das Urtheil über die Atomenlehre auch ſo formuliren: ſie ſucht das Ganze aus den Theilen zu erklären. Das Atom ſoll aber freilich nach ihr ebenſoſehr auch nicht Theil, ſondern ſchlechthin ſelbſtändiges Etwas ſein, dem jedes innere Verhalten zu Anderem, alſo auch jede Willigkeit, ja Fähigkeit, ſich als Theil in ein Ganzes zu fügen, völlig abgeht: daher bringt die Atomenlehre auch niemals ein Ganzes zuſammen. Sofern ſie aber doch meint, ein ſolches zuſammenzubringen, wird ſie nothwendig Grundlage einer mechaniſchen Naturanſicht. Uns beſchuldigt ſie, daß wir die Theile aus dem Ganzen erklären. Die Wahrheit iſt aber, daß es das natürliche Geſchäft der Philoſophie iſt, auch hier eine falſche Alternative zu erkennen. Weder iſt das Ganze vor den Theilen, noch ſind die Theile vor dem Ganzen. Man kann nun als Grundzug von Plancks Philoſophie, die auf jedem Schritte die mechaniſche Naturanſchauung bekämpft, dies bezeichnen, daß er die Falſchheit der Alternative aufweist. Er beginnt damit, daß die Ausdehnung, die Grundeigenſchaft der Realität, eo ipso auch die Zuſammenfaſſung, und zwar in ihrer erſten, urſprünglichſten Form als Schwere in ſich ſchließt. Er ſagt, die ſubjektive Natur des Denkens, wonach wir uns das Erſte nur als Außereinander der Theile und nicht auch als Einheit, als Ineinander des Außeneinander vorſtellen: dies ſei es, wodurch wir uns die Löſung des Welträthſels verſperrt haben. Realität iſt durchaus nur **Ganzes von Theilen**, die von einer Einheit beherrſcht ſind. Wir fallen immer in die falſche Abſtraktion, die Theile auseinanderzuhalten, denken nur ihren Unterſchied, nicht aber, daß derſelbe real nur als Einheit iſt: das Grundgebrechen unſeres Denkens iſt das Iſoliren. Es iſt kein Etwas außer im *Zuſammenhang*. Zuſammenhang aber führt hinüber und herüber, iſt kein Ruhendes, ſondern ein Laufendes. Von da ergibt ſich alſo für Planck der Satz, der ſich auf unſerem Gang aus der Kritik des Atombegriffs, des Stoffbegriffs ergeben hat: das Weſen des Univerſums iſt *Bewegung*, Bewegung *ohne* ſogenanntes Subſtrat, denn ſolches wäre todter Stoff, den es nicht gibt. Soll das Univerſum als Eines begriffen werden, ſo iſt das Bewegende als in der Wurzel identiſch mit dem Bewegten zu faſſen und entſteht nun die Aufgabe, den *Modus* der Bewegung zu ſuchen, der dieſen Gegenſatz in ſich ſtetig erzeugt und löst. Dann iſt die Frage, ob der Begriff, den ſich die Philoſophie von dieſem Modus bildet, gleichmäßig taugt, wie die unorganiſche Welt, ſo das organiſche und geiſtige Leben zu erklären, ob der Schlüſſel an die Pforten des unterſten und oberſten Daſeins gleich gut paßt. Bewährt er ſich in dieſer Weiſe, ſo wird man ſagen dürfen, der Philoſoph, der ihn gefunden, ſei dem Geheimniß alles Daſeins näher gekommen, als andere, und mir will es ſcheinen, dieſe Bedeutung ſei dem Prinzip, das Planck aufſtellt, allerdings zuzuerkennen. Man kann nicht ſagen, Planck ſtelle nur mit andern Worten daſſelbe auf, was Hegel die Diremtion des Begriffs nennt. Es iſt neu, daß Planck gezeigt hat, eine Grund-Einheit der Welt ſei überhaupt anders gar nicht zu denken, als ſo, daß die Diremtion von Anfang mit darin enthalten iſt. Nicht ſteht hier der Philoſoph mit dem ſubjektiven Denken einer Grund-Einheit der Welt dem Wirklichen gegenüber und ſucht zu erforſchen, wie dieſe Grund-Einheit ſich in die unendliche Vielheit zertheile, er kennt ſchon in ſeinem Denken dieſe Lostrennung der Pole nicht, er weiß ſich nicht anders als ſtehend in einem Ganzen, das ohne ſeine Theile gar nicht gedacht werden kann. An die Stelle früherer Terminologieen, wie Identität der Idealen und Realen, Begriff und ſeine dialektiſche Diremtion, ſetzt daher Planck die Bezeichnung Wirklichkeit. Bewegung klingt in der That noch zu leer, Planck ſetzt dafür Wirken, reines Wirken. Den Modus der Bewegung nun hat der bisherige Pantheismus bald als ein Emaniren, bald ein ſich Theilen, Scheiden, immer ſo zu ſagen in linearer Form zu faſſen geſucht, Planck greift zu einer andern Symbolik — und nur Symbolik iſt es ja doch, was die Sprache mit ihren Mitteln uns bietet — — nämlich zum Bilde des Kreiſes, des Centrums und der Peripherie. Das reine Wirken iſt ſtetiges Ausgehen von Centrum in Pheripherie und ebenſo ſtetiges Zurücknehmen der Peripherie ins Centrum, intenſive ſtetige Zuſammenfaſſung; ſagen wir in Kürze: Ausbreitung und Koncentrirung. Es kann nicht fehlen, daß immer auch andere Ausdrücke wie Theilung, Scheidung, Zerlegung gebraucht werden, aber um ſo viel der Kreis mit Mittelpunkt, Radien, Peripherie eine lebendigere Form iſt als gerade Linie und ihre Veräſtung, um ſo viel erſcheint Plancks Terminologie dem Räthſel des Univerſums näher, als jene, und das erſte Zeugniß hiefür findet ſie in der Form der Welkörper und ihrer Bewegung im Planetenſyſtem. Es iſt ſchon angeführt, wie die allgemeinſten Grundeigenſchaften der Körperwelt, die Ausdehnung und die Schwere, aus dieſem Weltgeſetz als peripheriſche Ausbreitung und deren Zuſammenfaſſung, Rückführung ins Centrum begriffen werden. Ebenſo faßt Planck Wärme und Licht als Hinüberwirken und Hineinſcheinen des Centrums in ſeinen Umkreis, in die peripheriſchen Theile: dieſes bereits lebendigere Verhältniß iſt ihm ein Hauptbeweis gegen die Naturanſicht, welche nur ſelbſtändige Theile und daher keine lebendige Einheit kennt, denn ſolche bleiben (bildlich und real) ewig kalt und finſter gegeneinander. Darin iſt kein Widerſpruch gegen die phyſikaliſche Erklärung. Liegt die Urſache beider Erſcheinungen in der Bewegung, ſo kann Planck ſagen, der innere Sinn ebendieſer Bewegung und aller Bewegung ſei daſſelbe peripheriſch koncentriſche Leben im Weltall, das in ſeinen höchſten Bildungen als Seele und Geiſt erſcheint. Nicht für jeden ſeiner Sätze über die unorganiſche Natur will ich damit eintreten, zu einem Endurtheil braucht es gründlichere phyſikaliſche Kenntniſſe, als ich beſitze: aber ich glaube, daß ſein Gang im Großen und Ganzen durch keine Reſultate der empiriſchen Wiſſenſchaft widerlegt werden kann. Das Axiom: Einheit im Weltall muß Wahrheit haben, und hat es Wahrheit, ſo müſſen ſchon die unterſten, allgemeinſten Bedingungen, Formen, Kräfte des Naturdaſeins nicht etwa blos poetiſirend als analoge Sinnbilder des Organiſchen und des Geiſtes aufzufaſſen ſein, ſondern was im Fundament Planetenbildung, Schwere oder Anziehung, Centripetalkraft, planetariſche Bewegung, Wärme, Licht, Elektrizität, Magnetismus u. ſ. w. iſt, muß als daſſelbe zu begreifen ſein, was auf den höheren Stufen als Lebens Einheit des organiſchen Gebildes, als empfindende Selbſterfaſſung, Seele, Bewußtſein, Geiſt auftritt; die ſeeliſche und geiſtige Welt muß ſein das Offenbarwerden des Sinnes der ganzen Natur. Es kann geſchehen, daß der Philoſoph, von dem wir freilich Naturkenntniß verlangen, ſein Ziel im Auge da und dort dennoch zu kühn ſchreitet und konſtruirt, ohne genug die Thatſachen gefragt zu haben, aber dies Ziel kann ihm keine Naturforſchung umſtoßen. Iſt doch die aufſteigende Stufenform der Naturreiche unleugbar vorliegende Thatſache trotz den je auf höherer Stufe auch wieder abwärts führenden Treppen. Ich kann hier nicht verfolgen, wie tief und überzeugend Planck in dieſen Stufen die wachſende Vertiefung der peripheriſch-koncentriſchen Allbewegung aufweiſt: ihre Vertiefung ſteigt mit dem Reichthum der peripheriſchen Theilung, was nur Theil war, wird Glied, Vielheit von Gliedern zu relativer Selbſtändigkeit entlaſſen, aber nur um ſo intenſiver zuſammengefaßt, bis als tiefſte Koncentration der Geiſt auftaucht. Er wurzelt im Naturgrund und iſt frei von ihm, Freiheit vom Naturgrund iſt die letzte Konſequenz des Naturgrunds ſelbſt und es kommt zu Tage, daß die Bewegung des reinen Wirkens ſchon als naturbauende das Streben zum Geiſt iſt. — Abermals muß hier auf unſern obigen Satz von der nothwendigen Korrektion unſeres Zeitbegriffs verwieſen werden. Das „Vorher“ und „Nachher“ iſt es, was unſer Denken verwirrt und den Verfaſſer der Schrift über Strauß in den Dualismus hineinführt. In ihrer Vorſtellungsweiſe drückt es die Religion ſo aus: vor Gott gibt es kein Vorher und Nachher; darin iſt metaphyſiſche Wahrheit.

Nun wäre weiter zu zeigen, wie ſich das Prinzip dieſer Philoſophie bewährt, wo ſie den Menſchen in ſeinem Einzeldaſein durch die Stufen des natürlichen und des ſeeliſchen Lebens verfolgt und dann zu den Sphären des privatſittlichen und höher des öffentlichen Geſammtlebens, des Rechts-, Geſellſchafts-, Staats- und des religiöſen Lebens aufſteigt. Planck hat ſeine in verſchiedenen Schriften ausgeſprochenen Ideen vor ſeinem tragiſchen Ende in dem Werke: „Teſtament eines Deutſchen. Philoſophie der Natur und der Menſchheit“ (nach ſeinem Tode mit pietätsvoller Sorgfalt herausgegeben von ſeinem Freunde K. Köſtlin) zuſammengefaßt und vorzüglich nach der Seite der Religion weiter entwickelt. Es iſt hier nicht der Ort, in die ganze Fülle und Tiefe dieſes Werkes einzugehen, wie wäre ſie auch in Kürze wiederzugeben? Nur Hauptpunkte ſind noch anzudeuten.

Als durchgehende Tendenz ergibt ſich aus allem, aufzuweiſen, daß der handelnde Menſch nicht der Natur widerſprechende, ſondern ihr Leben, wie es hier aufgefaßt iſt, in Geiſtform wiederholende Ordnungen zu bauen hat. Naturgemäßheit, Natürlichkeit in dieſem tieferen Sinn iſt Grundbeſtimmung. Darin iſt zunächſt enthalten, daß der Menſch auch mit den nothwendigen Schranken der Natur verſöhnt leben ſoll, denn Freiheit iſt ja nicht Freiheit von dieſen. Nicht über die Endlichkeit ſeufzen und jenſeitige Ziele ſuchen, ſondern ſich in die Naturordnung ergeben: dieſe Forderung ſtellt daher Planck als Vorderſatz an dieſen Theil ſeiner inhaltsvollen Schrift. Es folgen die wichtigen Ergebniſſe —:

Haben wir Plancks Philoſophie als einen fortlaufenden Proteſt gegen den Atomismus bezeichnet, ſo iſt nicht anders zu erwarten, als daß mit vollſtem Nachdruck dieſer Grundzug in ſeinen Gedanken über das ſoziale Leben zu Tage treten werde, nun zugleich als Proteſt gegen einen Standpunkt, der noch ſo breit in den praktiſchen Gebieten unſere Zeit beherrſcht. Man wird ſagen müſſen: die Mehrheit der Köpfe ſteckt noch in den ſeichten Verſtandesbegriffen von Geſellſchaft und Staat, die das vorige Jahrhundert, das Aufklärungszeitalter kennzeichnen. Die Auffaſſung lautet: zuerſt ſind die Einzelnen, ſie ſind das wahrhaft Seiende, dann kommt der Staat als nothgedrungene Beſchränkungsform, welche dieſe vielen Seienden ſich auferlegen, damit die Freiheit jedes Einzelnen mit der Freiheit aller Andern zuſammenbeſtehen könne. Darauf wurde der Rechtsbegriff in der weiteſten Bedeutung des Wortes begründet und die Moralphiloſophie pflegte ebenfalls „die Pflichten gegen Andere" nur ſehr oberflächlich und äußerlich anzuknüpfen und aufzureihen. Der ſo konſtruirte Begriff des Gemeinlebens der Menſchen, der Völker bringt es mit ſich, daß der Staat mit ſeinen Ordnungen im Grunde als weſentlich Beſchwerliches gefühlt wird. Zugleich gilt es für Tugend und Weisheit, ihm mit der Grundſtimmung des Verdachtes gegenüberzuſtehen. Der ächte Volkstribun, wenn er einem Polizeidiener begegnet (ohne deſſen Wachſamkeit er täglich ausgeſtohlen würde), ſo ſagt er: da haben wir's: der Polizeiſtaat! — Hegel hat umſonſt gelehrt, der Staat ſei der „objektive Geiſt; freilich nicht ganz unverdient wurde ſeine Lehre zum überwundenen Standpunkt, weil er den Staat büreaukratiſch verſtand; aber wahr bleibt doch, daß der Einzelne außer dem Rechtsverband des Staates ein bloßes Scheindaſein hat, daß alſo dem Werthe nach zuerſt der Staat kommt, dann erſt die Einzelnen kommen. Eine Philoſophie dagegen, die nur ein Zuſammen kennt, iſt durch ihr Prinzip davor bewahrt, in dieſen großen Sphären vom Theildaſein auszugehen, den Staat und die Geſellſchaft als nothdürftige nachträgliche Verbindung von Einzelweſen mit ihren Privat-Intereſſen zu betrachten. Unſer Staat iſt noch ein Syſtem von Klammern, das mit knapper Noth eine „Privaterwerbsgeſellſchaft“ zuſammenhält. Planck zeigt nach allen Seiten, wie arm und öd noch die Zuſtände ſind, die auf jenem trennenden, zerſtückenden Bewußtſein ruhen. Erneuerung, Wiedergeburt des ſozialen Lebens im weiteſten Sinn iſt das Ziel, nach dem ſein Denken und Wollen mit allen Kräften hinſtrebt: dieſe Philoſophie drängt aus der Abſtraktion heraus und mündet ins Leben mit einer Energie wie es noch keine gethan. Planck entwirft das Bild eines Ganzen, in deſſen Gliederleben die Einheit waltet wie Wärme und Licht in der unbeſeelten Natur. Es iſt nicht möglich, hier auf ſeine Haupt-Idee: Aufbau des Staats auf einem Syſtem von Berufsgenoſſenſchaften, einzutreten und zu prüfen, wie viel des Realiſirbaren ſie enthalte, wie viel über die bereits beſtehenden korporativen Formen hinaus noch zu organiſiren möglich ſei; negativ iſt ſo viel gewiß, daß unſere Zeit bitter genug zu erfahren bekommt, wohin ihr Grundſatz: möglichſt unbedingte Freigebung alles Erwerbs führen muß. Hierin, wie in andern Dingen, iſt unſer ſoziales Leben durchaus ein noch zu verbindungsloſes, unzuſammenhängendes; mehr organiſcher Zuſammenſchluß nach allen Richtungen bleibt eine Loſung von unzweifelhafter Wahrheit.*) In einem Theile dieſer Abſchnitte zeigt ſich allerdings ein Idealismus, zu dem auch der frei Blickende, der die Wahrheit des Uebrigen einräumt, den Kopf ſchütteln wird; ich erwähne die Vorſtellung, im organiſchen Berufsſtaat werde die bürgerliche Geſellſchaft ſich mit dem vernünftigen und ſittlichen Rechtsbewußtſein ſo durchdringen, daß an die Stelle der erblichen die Wahlmonarchie treten könne. — Planck erweitert ſeinen Gedankenkreis zum Internationalen und gelangt zu der Forderung eines Völkerverbands in Form einer Staatenordnung mit oberſter Rechtsgewalt, mit einem Völkerkaiſer. Es geſchieht in der Konſequenz ſeines Prinzips; einen phantaſtiſchen Traum kann man es nicht nennen, denn logiſch folgt, daß das centrale Einheitsleben der Welt, der Natur wie der Menſchheit, dahin fortſchreiten ſoll, daß es, wie die Sonne Planeten beherrſcht und beleuchtet, ſo nicht nur Ein Volk, ſondern Völker zum höheren Wohle vereinigt und hiemit erſt wahrhaft univerſal wirkt. Den Beruf zu dieſer Schöpfung erkennt Planck dem deutſchen Volke zu, „das am meiſten den gleichmäßig menſchlichen Sinn“ zeige, alſo fähig ſein werde, den Völkern eine oberſte Rechtsgewalt zu geben, die „am unmittelbarſten den Sinn für das gleichmäßige

---

*) (Anmerk., Januar 1882.) Merkwürdig genug iſt, daß neuerdings der deutſche Reichskanzler in Verbindung mit dem Plane des Unfallverſicherungsgeſetzes den Gedanken korporativer Schöpfung aufgenommen hat. Was der Philoſoph auf der Linie ſtreng abſtrakten Denkens aus ſeinem Grundbegriffe das „Zuſammen“ abgeleitet hat, das drängt ſich als das praktiſch Angemeſſene dem genial empiriſchen Blicke des Staatsmanns auf, und ſo treffen, von grundverſchiedenen Punkten ausgehend, beide zuſammen.

Recht des Ganzen vor ſich hat.“ Dies iſt viel ſchöne Hoffnung; vor der Hand haben wir leider ein anderes Centrum in Deutſchland, als das Centrum, welches Deutſchland für die Nationen werden ſoll; Geiſter, die ſchnurgerade der Begriffe-Konſequenz folgen, können nicht dieſelben ſein, welche die Dinge darauf anſehen: wie ſoll man es anfangen, welche Mittel finden, der Selbſtſucht der Einzelnen und der Völker ſo etwas abzuringen? Es fehlt überhaupt ein Abſchnitt über das phyſiſche und moraliſche Uebel, worin der Aufruhr der Kräfte gegen die Einheit dargeſtellt und den Wegen nachzugehen verſucht würde, die der Weltgeiſt einſchlägt, den Feind ſeiner Zwecke, die Blindheit und Selbſtſucht zu beſiegen.

Planck, in ſeinem Sinne ganz Realiſt, iſt doch nach dieſer Seite ganz Idealiſt. Er vertraut einfach der Idee, daß ſie ſich durchringen werde, macht zwar ſtarke Ausfälle gegen das Verkehrte und Schlechte, unterſucht aber nicht, durch welche Praxis es zu bekämpfen ſei. Das iſt ein Mangel, aber nur niedrige Seelen werden die Geiſter verlachen, die wenig Vorſtellung von der Gemeinheit der Welt haben.

Daß die Religion nicht im Glauben an Dogmen, ſondern in ſelbſtloſer Liebe und Thätigkeit beſtehe, haben Andere vor Planck, hat am klarſten Leſſing geſagt, aber noch keiner hat wie er ſchon in der Natur, im Urſprung der Dinge das Vorbild der Religion aufgezeigt. Hier im vollſtändigſten Sinne trifft es zu, daß auf der höchſten Stufe menſchlichen Verhaltens ſich wiederholt, was in der noch nicht individualiſirten Natur Anziehung, Wärme und Licht iſt; eben das Centrum, das ſeine peripheriſchen Theile anzieht, in ſie hineinſcheint und hinüberwirkt, iſt jetzt das über den Naturgrund erhobene, zum Univerſalen, zur Menſchenliebe ausgeweitete Herz; ſo iſt die Religion der Schluß der Natur. Planck nimmt ſie identiſch mit der Sittlichkeit. Nach der gewöhnlichen Auffaſſung wäre ſo zu unterſcheiden: die Ethik ſtellt das Sollen auf, die Religion iſt die Quelle der Verwirklichung dieſes Sollens, denn ſie nur als innerſte Brechung der Selbſtſucht gibt die Luſt dazu, die Sittlichkeit iſt ſomit allerdings der einzige Prüfſtein der Religion. Aber Planck ſtellt ſich über den Unterſchied beider Sphären. Er hält ſich überhaupt nicht beim Sollen auf; das Opfer der peripheriſchen, atomiſtiſchen Selbſtſucht iſt ihm ja urſprüngliches Wollen und Ziel der centralen Einheitsbewegung im Univerſum, die Religion alſo Weltmacht. Dies iſt freilich nicht die Religion, wie ſie jetzt noch verſtanden zu werden pflegt: nur ſubjektives Gefühl und zwar ein ſolches, welches das Ideale im Transcendenten ſucht, ein nach Jenſeits gerichtetes Sehnen. Planck bekämpft in immer neuen Wendungen die Trennung des Idealen (in dieſem Gegenſatz des Geiſtlichen) und Weltlichen. Man hat zu Zeiten des Rationalismus viel von der natürlichen Religion geſprochen und dabei immer noch auf das Jenſeits gewieſen; die wahre natürliche Religion iſt diejenige, welche das Diesſeits durchdringt, welche das Weltgeſetz des Zuſammen, des centralperipheriſchen Wirkens in der höchſten und reinſten Form realiſirt. Es erhellt aus allem, daß man das Planckſche Buch auch Religionsphiloſophie nennen könnte. Das Ganze befaßt ſich unter den Religionsbegriff. Er beginnt mit der Religion, leitet unter dieſem Standpunkt ſeine Lehre von der Natur ein, wiſſend, daß es falſche Religionsbegriffe ſind, die uns das wahre Weſen der Natur verfinſtern, und er ſchließt mit ihr, denn das Bild der erneuerten Menſchheit, wie er es entwirft, iſt das Bild der verwirklichten wahren Religion. Es wird wieder Lärm geben, Gerede von Atheismus und Unglauben, wenn dies „Teſtament eines Deutſchen“ bekannt werden wird. Vernünftige werden es anders ſehen und zugleich mit herzlicher Rührung den Zukunftsgeſichten dieſer reinen, einſamen, hohen Mannesſeele folgen. Er war eine Natur und weil er es war, iſt das Bild der Welt, wie es vor ſeinem innern Auge ſteht, naturvoll. Sein Leben war Sehnſucht nach dieſem Bilde, daß es wirklich werde. Er fühlte ſich wie ein Prophet in der Wüſte und krankte an dieſer Sehnſucht. Je weniger die Welt ihn anhörte, deſto tiefer grub ſich das Bewußtſein, ein verkannter Reformator zu ſein, — rein von windiger Eitelkeit, ein heiliger Stolz, um ſo mehr ein bohrender, freſſender Lebensſchmerz. Daß man ſeine Stimme nicht hören wollte, davon trug einen Theil, nur einen Theil der Schuld ſeine Darſtellung: ſie iſt beredt in ihrer Art, fließend und doch ungemein bemühend; hierüber habe ich mich in der Anzeige ſeiner Schrift: „J. Pauls Dichtung im Lichte unſerer nationalen Entwicklung“ ausgeſprochen (Krit. Gänge N. F. Heft 6). Seiner philoſophiſchen Methode wirft man vor, ſie ſei zu ſehr Konſtruktion; allein wie induktiv der Philoſoph beginnen mag, er muß an einen Punkt gelangen, wo er konſtruirt, ebendadurch unterſcheidet ſich ja die Philoſophie von Naturwiſſenſchaft und Geſchichte, von allem Hiſtoriſchen im weiteſten Sinne des Worts. Planck verfährt in manchen Partieen in dieſer bedingten Weiſe induktiv genug und zeigt eingehende

Naturſtudien. Es iſt jedoch ſchon oben zugegeben, daß er immerhin auch mehr als zuläßig konſtruirt. Dabei geht es nicht ohne ſtärkere Phantaſie-Einmiſchungen ab, ſo wenig als bei irgend einem produktiv philoſophiſchen Talent. Da und dort wird Planck von dem leitenden Gedanken Centrum und Peripherie zu Vorſtellungen fortgezogen, die ſich ſchwer vollziehen laſſen, ſo z. B. im naturphiloſophiſchen Theile da, wo er gegen die Descendenz-Lehre, übrigens mit ſo gutem Grunde, für die richtige Entwicklungslehre kämpft; verſtehe ich ihn recht, ſo denkt er da an unmittelbare Eingriffe des Erd-Centrums, die kaum begreiflich ſind. Seine ethiſch politiſchen Zukunfts-Ideen laſſen ſich zum Theil an wie Viſionen und ſchwerlich wird ſie die Zukunft in ihrem Umfang beſtätigen, wiewohl ſie als Anſchauungen eines tiefern und ausgezeichnet edlen Geiſtes ihren inneren Werth für immer behalten werden. — In einem beſtimmten, nicht dem gewöhnlichen Sinne des Worts wäre ihm allerdings mehr Induktion zu wünſchen, wenn man nämlich darunter Methode des Einführens überhaupt verſteht: Ausgehen von geläufigen Begriffen, ſich in den Leſer verſetzen, ſeine vorauszuſetzenden Vorſtellungen kritiſch auflöſen, Standpunkte, Sätze anderer Philoſophen aufführen, widerlegen und ſo zur Aufſtellung des Eigenen übergehen; gleich was den Anfang betrifft, ſo ſcheint mir immer, Planck hätte beſſer gethan, damit zu beginnen, daß er den Leſer zuerſt überhaupt auf den Standpunkt des Pantheismus geführt, nun den Spinoziſchen Begriff Subſtanz als unhaltbar aufgezeigt und in den Begriff Bewegung übergeleitet hätte. Doch dies kann hier nicht verfolgt werden. — Der abweiſende Theil ſeiner Anſichten über Religion ruht auf den kritiſchen Forſchungen der Tübinger Schule, vorzüglich des Verfaſſers des Leben Jeſu. Planck ſelbſt war urſprünglich Theolog und hat an dieſen Forſchungen ſelbſtändig Theil genommen. Dies führt uns auf den Gegenſtand unſerer Beſprechung zurück.

Dem Manne, womit ſich Reuſchles Schrift beſchäftigt, D. Fr. Strauß, bleibt der Ruhm eines wohlthätig befreienden Entdeckers im Religionsgebiet, der Ruhm eines geiſtreich dialektiſchen Polemikers, eines Künſtlers in der biographiſchen Geſchichtſchreibung, eines edlen Förderers der humaniſtiſchen Bildung; der beſprochenen Schrift über ihn bleibt das Verdienſt, dieſe Bedeutung klar ins Licht geſtellt, ebenſo klar und in bündiger Kürze die Reſultate der neueren Naturwiſſenſchaft vorgeführt zu haben, und der ſchöne Vorzug, daß man ſie um ihrer Wärme, Friſche, Liebe willen lieben muß, auch wo man ſie bekämpft. Ich habe Parallelen zwiſchen der Descendenz-Theorie und der moraliſchen Welt, zwiſchen dem Atomismus und der politiſchen gezogen; es bedarf keiner Verwahrung, daß ich weit, weit davon entfernt bin, damit etwas Perſönliches zu meinen und auch nur den kleinſten Schatten auf Männer zu werfen, deren Verluſt die Wiſſenſchaft, die Bildung beklagt.

* * *

Mein Lebensgang.

„Die Gegenwart," November und Dezember 1874.)

Ich bin den 30. Juni 1807 in Ludwigsburg, der damaligen zweiten Reſidenzſtadt des Königreichs Wirtemberg*) geboren. Den Charakter der Stadt, wie er ſich lange erhielt und erſt jetzt allmählich ſchwindet, hat Juſtinus Kerner in ſeinem „Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" geſchildert; es ſind mir noch einige der Originale in Erinnerung, die das köſtliche Buch aufführt. Mein Vater war Archidiakonus („Oberhelfer"), ein freigeſinnter Theologe, Rationaliſt nach damaligem Stande der Wiſſenſchaft, ein klarer und wohlwollender Menſch und feſter Mann, der ſeine Kinder mit liebender Strenge erzog und namentlich zur Pünktlichkeit anhielt; eine tüchtige Tracht Schläge für eine verſäumte Beſtellung iſt mir in dankbarem Gedächtniß geblieben. Er iſt früh, erſt 45 Jahre alt, in ſeinem Dienſte geſtorben; der Lazarethtyphus raffte ihn weg, er hatte ſich durch den Schauer vor Anſteckung und den Rath beſorgter Freunde nicht abhalten laſſen, an Kranken- und Sterbebetten im überfüllten Militärhoſpital ſeine Pflicht zu thun. Es war im

---

*) So ſchrieb man bis zur Regierung Königs Friedrich, der die falſche Form Württemberg einführte, weil ihn Wortſpiele mit Wirth verdroſſen.

Januar 1814; ein Todfeind Napoleons (ich bewahre noch ein Gedicht voll flammenden Grimmes), vom tiefſten Schmerz erfüllt über die Schmach des Rheinbundes, hatte er noch die Schlacht bei Leipzig, das Ende des verabſcheuten Bündniſſes, den Zug des deutſchen (und ruſſiſchen) Heeres nach Frankreich erleben dürfen. Ruſſiſche Reiterei zog im Spätſommer durch; ein Theil nahm auf einige Zeit Standquartier in Ludwigsburg; ich ſehe die Straßen meiner Vaterſtadt noch von fremdartigen Geſtalten belebt, Koſaken, Kalmuken, Kirgiſen mit Köcher und Bogen reiten über den breiten Marktplatz, wir ſelber hatten zwei doniſche Koſakenoffiziere mit Gefolge im Hauſe; ich weiß noch, wie ihre Bedienten meiner Mutter den Teig des Weihnachtsgebäcks wegaßen. Dunkle Tage folgten bald auf dieſe Kinderfreuden. Nach des Vaters Tod wurde das Haus wegen der anſteckenden Krankheit abgeſperrt, er mußte ohne jede Begleitung begraben werden. Geraume Zeit ſpäter folgte, nachdem das Grabdenkmal vollendet war, das die Stadt dem tief betrauerten Todten errichten ließ, die Beſtattungsfeier am Grabe.

Die Mutter zog mit ihren drei Kindern, deren ich das jüngſte war, nach Stuttgart, ihrer (wie des Verſtorbenen) Heimat. Ich beſuchte hier das Gymnaſium; unter meinen Lehrern nenne ich Roth, ſpäter Gymnaſialdirektor in Nürnberg, zuletzt als Prälat wieder in Wirtemberg; ich verdanke ſeiner Strenge eine feſte Grundlage im Lateiniſchen; das Griechiſche wurde läſſiger betrieben. Es war noch ganz die alte Lateinzeit, es herrſchte die Kompoſitions-, die Hebdomadarmethode und alles war eigentlich auf die Zuſtutzung zum „Landexamen“ geſtellt. Den Stand des Realunterrichts zu charakteriſiren genügt es, wenn ich anführe, daß mir nie ein Lehrer eine Landkarte gezeigt, mich auch nur mit den Himmelsgegenden bekannt gemacht hat; Geographie kam im letzten Kurs des mittleren Gymnaſiums vor; ſie beſtand darin, daß ein Profeſſor Oetinger, ſolider Philolog, widerwillig mit dieſem Fach für unſere Klaſſe beauftragt, nach Ablauf der Hälfte der einzigen hiefür beſtimmten Wochenſtunde halbſchläfrig im Lehrſaal erſchien und uns aus Alexander von Humboldt einiges über die amerikaniſchen Prairien und Urwälder vorlas; wo Amerika liege, wie ſollten wir es wiſſen, die wir nicht wußten, nicht erfuhren, was die deutſchen Hauptſtröme ſeien, ja woher und wohin auch nur der Neckar fließe!

Ich habe das „Landexamen“ erwähnt, die damals noch ſo hochwichtige Angelegenheit des Landes Wirtemberg; es war die Prüfung zur Aufnahme ins „Kloſter“. Ich bitte, über dieſe Dinge die niedliche Novelle von Hermann Kurz: „Die beiden Tubus“ (Novellenſchatz, Serie III, Bd. 6) nachzuleſen; übrigens iſt es wohl bekannt, daß in unſerem Lande die Theologie in ungemeinem Mißverhältniß zu anderen Fachwiſſenſchaften durch Stipendien begünſtigt iſt; ſie ſind ſo reich, daß, wer das Landexamen beſteht und in eines der Seminarien aufgenommen wird, ſeine Studien vom vierzehnten Jahre an faſt ohne Zuſchuß der Eltern vollenden kann. Es iſt eine Schöpfung des edeln Fürſten, Herzogs Chriſtoph, verdienſtvoll, wohlthätig für die alte, von weltentfremdender Wirkung für die neue Zeit; ſie hat lange dem Lande ein theologiſches Gepräge aufgedrückt, hat Talente geſpornt, gepflegt, geleitet, aber auch ſo einſeitig, in ſo engen Banden, daß viele derſelben nur durch Kampf, Bruch, Sprengung zu ihrem wahren Ziele gelangten.

Mein Wunſch war eigentlich, Maler zu werden. Die Mutter, eine weiche, grundgute, empfängliche, begabte Frau, voll lebendigen Intereſſes für Kunſt und Poeſie, ſtand in freundſchaftlicher Verbindung mit Künſtlerfamilien, ich durfte mit ihr die Werkſtätten Eberhard Wächters und Hetſchs beſuchen. Alles Bild entzückte mich. Ein Italiener hängte ſeine „Holgen“ (ſo hießen hier die Bilderbögen, der Name weist auf früheren holländiſchen Handel mit Heiligenbildern in Deutſchland, die Schweizer ſagen: Helgen) im überbauten Gange des noch ſtehenden Reſtes der alten Stadtmauer auf („unter der Mauer“), das war die einzige Kunſthandlung des damaligen Stuttgart, hier ſtand ich täglich in ſtaunende Betrachtung verloren. Auch Dannecker wurde beſucht, ich ſah ſein ſchwächſtes Werk, ſeinen Chriſtus, entſtehen, aber da ſtand die Schillerbüſte, das Modell der Ariadne, und am nahen See des Parkes ſein ſchönes Nymphenpaar. Weil ich eben von Kunſt rede, ſo ſei noch erwähnt, daß der Held des Stuttgarter Theaters damals Eßlair war, den ich in einigen ſeiner Hauptrollen bewunderte; von Poeten ſteht mir Uhlands Erſcheinung aus jener Zeit noch klar vor Augen, wiewohl ich nicht ahnte, welcher Dichter in der erſten Blüte ſeines Talents ſich jugendlich vor mir bewegte, als ich ihn im Garten eines nahen ländlichen Pfarrhauſes auf den Platten der Beeteinfaſſung im blauen Frack mit gelben Metallknöpfen, in Suwarowſtiefeln mit Zöttelchen balanciren ſah; er war unſer Vetter wie der Epigrammatiſt Haug;

Matthiſſon, damals Oberbibliothekar in Stuttgart, iſt mir im Gedächtniß geblieben, wie er auf der Königsſtraße wandelt mit einer Katomiene, der man nichts weniger als den ſentimentalen Zuckerbäcker der Poeſie anſah. — Eberhard Wächter war es, der meiner Mutter am entſchiedenſten abrieth, mich nach meinem Wunſche Maler werden zu laſſen; er wußte es freilich aus bitter ſchwerer Erfahrung, was das Wort beſagt: Kunſt geht nach Brod. Allerdings konnte man nicht wiſſen, ob die Neigung des Knaben auch wirklicher Beruf ſei, denn die Kritzeleien, die ich im Privatunterricht nach der alten Methode des Nachzeichnens von Vorlegeblättern fertig brachte, lieferten keine Probe, und ohne Beweis vorauszuſetzen, daß etwas vom Geiſte Peter Viſchers in mir ſtecke, wäre doch eine allzukühne Hypotheſe geweſen, auch angenommen, die Tradition, daß wir von ihm abſtammen, die allerdings mit einem kleinen ſilbernen Crucifix als ſeinem Werk in der Familie überliefert iſt, wäre urkundlich bewieſen, wie ſie es nicht iſt, da in Nürnberg die Zunftbücher verſchwunden ſind. Da war aber noch ein anderes Hinderniß: hätte das Talent auch unzweifelhaft ſich angekündigt: wie die Mittel für eine Künſtlerlaufbahn erſchwingen? Die Mutter war ſehr arm; ich bin unter dem Drucke der Noth aufgewachſen, und ſo iſt es im Grunde einfach die Armuth, die mich in die theologiſche Laufbahn führte; es waren die Klöſter mit ihren Stipendien, welche die rettende Hand boten; wie mein Bruder wurde auch ich für das Seminar beſtimmt. Ich ſchied nicht eben leicht von meinem Wunſche, doch auch nicht ſo ſchwer, daß ich von widerwilligem Gehorchen reden dürfte. Der geiſtliche Stand galt noch für den erſten und ſchönſten, der Vater war ja Geiſtlicher geweſen, und hinter unſern Großeltern, weltlichen Beamten, zählt der Stammbaum mehrere Seelenhirten; wir waren mit manchen Pfarrerfamilien verwandt, ich hatte ein gar freundliches Bild von der Idylle des Landpfarrerlebens in mich aufgenommen und wie konnte ich etwas ahnen von künftigen Konflikten? So beſtand ich denn mein „Landexamen“ und gieng mit vierzehn Jahren durch die dunkle Pforte in die dunkle Zukunft; die „Einlieferung“ (ſo lautete die herkömmliche Bezeichnung) geſchah im Herbſt 1821; die Fahrt über die ſchwäbiſche Alb wurde von meiner Mutter gemeinſchaftlich mit Kaufmann Strauß von Ludwigsburg unternommen, der ſeinen Sohn Fritz hinführte, und bald empfiengen uns die Räume des alten Kloſters Blaubeuren.

Von den Licht- und Schattenſeiten dieſes Seminarweſens überhaupt, von dem Leben in Blaubeuren, der höchſt maleriſchen Natur des Felsthales, den Lehrern, dem Vorſtand, den Kameraden hat Strauß in ſeinem „Chriſtian Märklin, ein Lebens- und Charakterbild u. ſ. w.“ eine einläßliche Darſtellung gegeben, auch mein Aufſatz „Dr. Strauß und die Württemberger“*) (Kritiſche Gänge, ältere Sammlung) beſchäftigt ſich mit dieſen Verhältniſſen, ich kann mich daher hier auf wenige Zuſätze beſchränken. Unterricht und Studienleitung in dieſen Klöſtern legen in unſern künftigen Theologen einen berühmt ſoliden Grund humaniſtiſcher Bildung, ſind aber auch zu einſeitig humaniſtiſch; einer unſerer

---

*) Ich muß gelegentlich ſagen, daß ich jenen Aufſatz durchaus nicht mehr nach ſeinem ganzen Inhalt vertrete; es ſpricht eine Stammeseigenliebe aus ihm, der man noch eine große Enge der Erfahrung anſieht.

Lehrer trug Mathematik vor, ein Repetent Geographie Deutſchlands, ein anderer gab franzöſiſche Lektion, ſpäter ein dritter Phyſik; aber niemand ſagte uns eigentlich mit der nöthigen Eindringlichkeit, daß dies Dinge ſeien, die ein gebildeter Menſch wiſſen müſſe; wir dachten eben, wir werden einmal Pfarrer und brauchen das nicht, es war bei der Mehrheit Mode, in dieſen Stunden nicht Achtung zu geben, und der Unterricht war zu wenig dialogiſch, um unſere Aufmerkſamkeit zu überwachen. Wir lernten die alte Welt kennen, nicht die neue, nicht die unſere, nicht die Natur und ihre Geſetze; daß es an Intenſität des Seelenlebens nicht fehle, dafür war durch unſere trefflichen Lehrer Baur und Kern geſorgt, aber daß der Geiſt nicht nur nach der Höhe, ſondern auch nach der Nähe und Weite wachſen müſſe, wurde nicht begriffen. Baurs Perſönlichkeit iſt oft geſchildert, namentlich neuerdings wieder vortrefflich durch Wilhelm Lang („Baur und Strauß". Im neuen Reich 1874, I.); doch nur wer ihn mit großen Schritten auf- und niedergehend damals vortragen gehört hat, kennt ihn ganz; es kam, wenn er zu hohen Gegenſtänden übergieng, wenn er uns z. B. in der alten Geſchichte vom Orient nach Griechenland herüberführte, etwas wie ein Wehen von oben über ihn, ein Schüttern, ein inneres Sauſen, von dem ſeine klangvolle Stimme, ſeine Hand erzitterte, ſein ernſtes, ſtark gewölbtes Auge heller leuchtend rollte und ſeine hohe Geſtalt höher erſchien. Baur war eine anima candida im großen Stile; es war ſchwer, gemein zu werden, wenn man unter dem Einfluſſe dieſer keuſchen Mannesſeele ſtand. Wie viel wir auch unſerm Lehrer Kern verdanken, iſt in den genannten

Schilderungen nicht vergeſſen, doch nicht genug hervorgehoben, wie angemeſſen ſein Unterricht in Logik und Pſychologie im letzten Jahre uns auf das akademiſche Studium vorbereitete. Der Vorſtand („Ephorus“) war, wie man aus jenen erſieht, ein ſeltſames Original, doch erfuhren wir durch ſeinen geſchmacklos lebhaften Vortrag wenigſtens etwas von der neueren Geſchichte, auch hielt er feſt darauf, daß wir fleißig turnten. Wir waren Teutoniker; Fels und Wald erklang von den Liedern Jahns, Follens, Arndts, Theodor Körners; man überſehe nicht, daß erſt ſechs Jahre ſeit den Befreiungskriegen verfloſſen waren. Wir trugen altdeutſches Haar, altdeutſchen Rock und offenen Hals, am Sonntag freilich war uns im erſten Jahr noch Cylinderhut, Frack und kurze Hoſe vorgeſchrieben; ich weiß noch den Tag, wo dieſe zopfige Kleiderordnung aufgehoben wurde: es war der 15. Juni 1821; wir feierten die Befreiung durch ein Autodafé, wobei die kurzen Beinhülſen auf einem Holzſtoß verbrannt wurden. Auch die Periode der Sentimentalität war ja damals noch lange nicht abgelaufen und ſo kam auch hierin unſerer Jugend die Zeitſtimmung entgegen. Klopſtock war unſer Mann und Schillers empfindſamſte Partieen unſer Element; wir waren ſehr verliebt und eines der vorgeſchrittenſten Gemüther kam auf den Gedanken, den Namen der Geliebten auf ein Zettelchen zu ſchreiben und dieſes zu freſſen; eine Idee, die ſtarke Nachfolge fand, obwohl es nicht beſonders ſchmeckte. Auch die Romantik der Freundſchaft blieb nicht aus; Liebesbriefe wurden ſelbſt während des Unterrichts im Kollegienſaale gewechſelt: ſchmollte man einander, war man entzweit, ſo gieng ein Trauern, ein Weinen an, als wäre eine Heloiſe, eine Lotte verloren; um ſo ſeliger war die Verſöhnung. — Freundlich ſtanden uns mehrere Häuſer des Städtchens offen, unſer ſtarker Appetit wurde gaſtlich bedacht, wenn wir kamen, und ſeine reichliche Stillung hinderte uns nicht, für die Töchter, wo es ſolche gab, uns gefühlvoll zu erwärmen. Es wurde geſungen, getanzt, Pfänder geſpielt und hiebei die Gelegenheit zu Küſſen nicht verſäumt: die Zeit und Sitte war noch unſchuldig wie wir. Es konnte nicht fehlen, daß Liebſchaften daraus erwuchſen, und läßt ſich denken, mit welchem Aufwand von Sehnen und Thränen ſie geführt wurden; in Einem Fall wurde ein bleibendes Band geknüpft, das zu einer glücklichen Ehe gediehen iſt. Doch die Mehrzahl ſchwärmte für ein entferntes Ideal, meiſt irgend eine Pfarrtochter, am heißeſten dann, wenn es ganz Ideal war, d. h. vom Verehrer gar nichts wußte. All dieſes „Freudvoll und Leidvoll“ hielt uns im Geringſten nicht ab, Fohlenmuthwillen jeder Art zu treiben, aus koloſſalen „Kloben“ verbotener Weiſe zu rauchen, unter Karcergefahr zu kneipen, nächtlichen Maskenball zu halten, Körners Nachtwächter im Hörſaal zu ſpielen, kurz: beſtändigen Krieg gegen die Kloſtergeſetze zu führen, uns untereinander und vor allem unſern Ephorus höchſt komiſch zu finden und mimiſch wiederzugeben, überhaupt im Elemente des Gelächters zu ſchwimmen. Doch genug, man kennt die Jugend.

Der Muſik muß ich hier noch gedenken. Wir hatten nicht nur Geſang-Unterricht, es wurde eine Kapelle gebildet, die Inſtrumente wurden nach Auswahl des Muſiklehrers vertheilt und an mich kam das Waldhorn. Die Lektionen des Unterlehrers begannen. Die erſte fiel glänzend aus, ich fand den Anſatz leicht und blies nach wenigen Verſuchen die Skala richtig. Die Probe guten muſikaliſchen Gehörs war geliefert, ich wurde ſehr gelobt. In der zweiten Stunde gieng es an die Noten, ich ſollte ihre Namen, die Zahlenverhältniſſe ihres Werthes lernen; ſchlechthin verblüfft und verſtockt ſtand ich vor der Entdeckung, daß ſo etwas auf Zahlen beruhe, fragte und fragte nach Gründen, ſtatt das gegebene Syſtem als Thatſache hinzunehmen, und ärgerte mit meinem Grübeln den puren Praktiker ſo, daß er endlich Notenheft und Waldhorn hinwarf, mich aufgab, fortlief. Jahrzehnte ſpäter, als ich endlich ganz die traurige Lücke fühlte, nahm ich wieder Unterrichtsſtunden, bei dem trefflichen, der Welt durch ſeine Kompoſitionen und Verdienſte um das Volkslied wohlbekannten Silcher in Tübingen. Auch dies kam bald wieder ins Stocken, da ſich erwies, daß ich über die Brücke der mathematiſchen Grundlagen ſchlechterdings nicht hinüberzubringen war. Dies iſt die Geſchichte meiner Bildung in der Muſik. Ich bewahre noch als traurig komiſches Andenken das Waldhorn-Mundſtück. Ich bin denn für mein ganzes Leben auf einen fatal geſpannten Fuß mit dieſer Dame zu ſtehen gekommen; ich bin ihren Reizen gar nicht verſchloſſen, aber weil ich ſehr wohl weiß, daß eine Kunſt nur der ganz fühlt, der Einiges von ihr verſteht, ſo beunruhigt ſie mich wie Fragen an einen Examinanden, der nichts weiß. Ein andermal, wenn ſie einfach faßlich und rührend iſt, packt ſie mich zu ſtark, zu pathologiſch. Muſik, ſo viel Muſik, als man braucht, um Muſik zu verſtehen, verſtehend zu genießen, muß man in einem Alter zu lernen anfangen, wo man das Techniſche noch einfach als ein Gegebenes ſich gefallen läßt und blind gehorſam, fraglos ſich einprägt und befolgt, was vorliegt. Weit hätte ich es freilich nie gebracht; ich bin aufs Auge organiſirt und halte es nicht lang in einem Element aus, das zwar an ſich beſtimmt, verglichen aber mit der ſichtbaren Formenwelt (wie mit der Welt der Wortſprache) unbeſtimmt, ſchwebend iſt. Wo man ſich in Geſpräch ergehen möchte, aber Muſik ſich aufdrängt und das Geſpräch ſtört, wird ſie mir wahrhaft haſſenswerth. Ganz Unrecht werde ich jedenfalls nicht haben, wenn ich ſage: ihr ſchönſter Theil iſt jedenfalls Kürze.

Im Jahre 1825 gieng es nun ins „obere Seminar" nach Tübingen. Auch über die Univerſitätsjahre, die äußeren Lebensbedingungen, unter welchen ſich die Studien bewegten und die Erkenntniß fortſchritt, die Studien ſelbſt, die Lehrer und die Wege des Privatſtudiums darf ich auf die oben genannten Quellen verweiſen, die nur auf einigen Punkten zu ergänzen ſind. Ueberſchaue ich das Ganze dieſer Zeit, dieſe fünf Studentenjahre (denn ſo lange blieb damals eine Promotion, d. h. Alterklaſſe), ſo ſteht im Grund kein heiteres, ſteht ein Bild gedrückter Zuſtände vor mir.

Man lernte, aber es gab keine wahre Jugendheiterkeit. Wir waren eben in einem Kloſter und hiemit doch eine Art von Mönchen. Dieſes Kloſter hielt nicht wie die alten Räume in Blaubeuren eine auf 42 beſchränkte Zahl heiterer Knaben zuſammen, unſer brüderlicher Humor, unſer ſentimentaler Herzensaustauſch zerfuhr und zerſtäubte im Gedränge von drei älteren Promotionen, mit denen wir kaſernenhaft zuſammenlebten. Die Räume waren nicht eben düſter, aber unſauber, unreinlich und die Zuſammenſperrung von Söhnen gebildeter Familien mit unerzogenen, roheren Naturen war in dieſer Miſchung verſchiedener Altersklaſſen und dieſer größeren Anzahl von Ställen fühlbarer und von ſchlimmerer Wirkung, als in dem ſtillen Kloſter, dem „niederen Seminar“. Ich hätte gern den Studenten gemacht: immerhin konnte damals das Verbindungsweſen der deutſchen Univerſitäten noch einen Reiz üben; es war noch nicht der chineſiſche Zopf wie jetzt, die noch junge Burſchenſchaft nährte als Vertreterin des allgemeinen, d. h. des vaterländiſchen Gedankens einen belebenden Gegenſatz zwiſchen dieſem und dem Partikularismus, dem reinen Vergnügungszweck der ſog. Korps, man glaubte noch redlich, das Vaterland frei und einig ſingen zu können, es war Feuer und Schwung in unſern Irrthümern, man nahm das Duell ernſt und es war daher ſeltener, als jetzt, das Studentenweſen war noch nicht die Hochſchule der querelle de l'Allemand, zu der es herabgeſunken iſt. Aber meine Armuth, die Klauſur und die übrigen Kloſtergeſetze ſperrten mir die Wege; es war uns z. B. durch ein Verbot der Hauboden verſchloſſen; was ein Mann können ſoll: reiten, fechten, ſchießen mußte ich ſpät im Mannesalter nachlernen; das Bewußtſein, als „Stiftler“ von den „Stadtburſchen“ über die Achſel angeſehen zu ſein, laſtete wie Blei auf uns. Wir ſuchten dagegen einen Halt in dem Bewußtſein des wiſſenſchaftlichen Ernſtes unſerer Studien und ſo entſtand jene Miſchung von Gefühl des Drucks und von geſteigertem Selbſtgefühl, den man das Stiftlersgeſchmäckchen nennt. Nun war ſchon in den letzten

Zeiten meines Aufenthalts in Blaubeuren jener Zuſtand über mich gekommen, den auch die Schilderung in den ält. Kritiſchen Gängen erwähnt: die Melancholie, die nicht auszubleiben pflegt, wo ein tieferes Seelenleben in dunkel gährender Entwicklung begriffen iſt. Ich bewahre noch manche Gedichte aus jener Zeit, voll Klagen über Verluſt des kindlichen Glaubens, über das allgemeine Nichts, voll Sehnſucht nach dem Tode. Dieſes Schwarz wurde nun unter der Düſterheit der neuen Umgebungen noch ſchwärzer und ich gieng fleißig mit dem Gedanken des Selbſtmords um. Ich hatte keine Ahnung, daß mein Brüten über dem Nichts als ein dunkles, tiefes Sichregen des Denktriebs zur Grundfrage der Philoſophie führe und ſomit die Anforderung zur philoſophiſchen Arbeit enthalte. Ich habe vorgegriffen, als ich ſoeben vom ſtolzen Gefühl unſeres geiſtigen Strebens als einem Gegengewicht gegen die Trübheit unſerer Verhältniſſe ſprach. Ich ließ vorerſt die Flügel hängen, ich war faul. Die Philoſophie trat mir im erſten Jahre in Form einer Vorleſung von Sigwart über Anthropologie entſetzlich langweilig entgegen. Hauptſächlich aber war dieſes Jahr noch der Philologie gewidmet und Tafel der Profeſſor, den wir hörten. Er iſt von Strauß geſchildert, ich füge dem Bilde bei, daß die Art ſeines Vortrags dieſe war: Pindars Oden-Anfang Χρύσεα φόρμιγξ —: „χρύσεα, m. Herren, χρύσεα, d. h. golden, von Gold, nicht vergoldet, — golden, von Gold!“ Zu dem Wort ὁδός: „ὁδός Weg, Straße, via, strada, chemin, street, Weg, Straße“ u. ſ. f. Die klaſſiſchen Dichter Homer, Sophokles waren in Blaubeuren von Kern geſchmackvoll lebendig, Herodot von Baur mit echtem Verſtändniß ſeiner hohen Naivetät behandelt worden, nichts wäre nun natürlicher geweſen, als daß der Zug des jugendlichen Geiſtes mich zu fortgeſetzter und intenſiverer Beſchäftigung mit den Klaſſikern geführt hätte. Ich konnte ahnen, daß die Art meiner Begabung mich dahin weiſe, den Zug zum prüfenden Denken und den Zug des Phantaſielebens in mir zu vereinigtem Wirken zu rufen, indem ich kritiſch-äſthetiſche Behandlung der Werke der Dichtkunſt mir zur Lebensaufgabe erwählte, dann die bildende Kunſt in den Kreis meiner Betrachtung zöge und zur Wiſſenſchaft des Schönen aufſtiege. Allein wie konnte mir damals ein ſolches Licht auch nur als dämmernde Ahnung aufgehen! Der abſurde philologiſche Lehrer ſtieß mich ab; im Griechiſchen war ich grammatiſch nicht recht feſt geworden — Folge der erwähnten läſſigen Behandlung dieſer Sprache im Gymnaſium und Urſache eines Mangels an Neigung zu ihr, der mich abhielt, mit meinen Freunden Strauß und Märklin in das philologiſche Seminar einzutreten, das eben jener Tafel, ein ungleich beſſerer Inſtruktor, als Kathederlehrer, im perſönlichen Umgange munter, ja witzig, leitete und in gutem Gang erhielt. Auch verlangte meine Natur, die mir einſt den Wunſch eingegeben hatte, ein Maler zu werden, daß mir eine bildliche Anſchauung zu Hülfe komme, wenn ich wahre Luſt fühlen ſollte, tiefer in die antike Welt einzudringen; ich bin ein ſinnlicher Menſch, ich muß ſehen. Von Kunſtgeſchichte mit Anſchauungsmitteln wußte aber damals rings um uns keine Seele, auch von Archäologie überhaupt nicht, nicht einmal der Name dieſer Wiſſenſchaft kam mir zu Ohren; einige Abgüſſe von Antiken ſind viel ſpater erſt aufgeſtellt worden, nachdem Walz (übrigens auch ein ſehr trockener Kopf) Profeſſor der Philologie und Archäologie geworden. Ich erinnere mich, daß nach langer Zwiſchenzeit, als ich Tafel die Aegineten nannte, der gelehrte Mann nichts davon wußte. Verlorene Kunde gieng unter uns um, ein Architekt Heigelin leſe Aeſthetik. Dieſer geiſtvolle Mann, der eigentlich den Grund zur Blüte unſerer Architekturſchule in Stuttgart gelegt hat, knüpfte, damals in Tübingen angeſtellt, wirklich allgemeine äſthetiſche Betrachtungen an den Vortrag ſeiner Fachwiſſenſchaft. Ich kann mich nicht mehr entſinnen, warum wir ſtumpf und fern blieben. — In der Kenntniß der deutſchen Dichterwelt ſuchte man vorzuſchreiten, ſo weit man bei der Enge der Weltvorſtellung und dem Mangel an Hilfe und Leitung vermochte; Goethe blieb, mit Ausnahme des Götz und Werther, natürlich unverſtanden. Dieſer Name führt mich auf einem weniger geraden Wege, als man wohl vermuthet, zu den Naturwiſſenſchaften. Es war im erſten Sommer Phyſik vorgeſchrieben; wir hörten ſie — noch immer ohne Begriff vom Werthe der Naturkenntniß — nur gezwungen, denn in den Kollegien ſaß ein Famulus und kontrolirte unſern Beſuch; — nebenher ſei hiezu bemerkt, daß es auch dieſer, jetzt längſt nachgelaſſene, Zwang war, der lähmend auf unſer Streben wirkte. In dieſen Stunden nun las ich Goethes Iphigenie; ich weiß noch gut, wie zwiſchen die völlige Fremdheit, womit dem unreifen Sinne dieſes Kunſtwerk entgegentrat, ſchwache Strahlen der erſten Ahnung einer reinen, ideal beſeelten Formwelt aufdämmernd eindrangen. Davon aber fehlte, wenn ich etwa zu der Luftpumpe, an der uns eben der gute alte Bohnenberger einige Erſcheinungen zeigte, von meinem Oreſtes und Pylades verdroſſen auſſah, natürlich die entfernteſte Vermuthung, daß mein Dichter und die Phyſik vielleicht etwas miteinander hätten zu thun gehabt. Einem modern urtheilenden Menſchen muß das ganze Bild unſerer Studienlaufbahn, wie es auch in der Biographie Märklins von Strauß vorliegt, als ein wahres Nachtſtück trüber Spekulation in weltfremden Mönchzellen erſcheinen. Dann aber würde er gründlich den unbedingten Werth der Philoſophie verkennen.

Er ſollte mir endlich aufgehen. Ich verdanke es den Aufſätzen, die wir im Seminar unſern Repetenten einzureichen hatten. Ich habe von dieſer Einrichtung, von der Leitung der Studien durch die Repetenten überhaupt, im oben angeführten Aufſatz der älteren Kritiſchen Gänge geſprochen und indem ich hinzuſetze, daß eine ſolche Wohlthat den Studirenden aller Fakultäten zu wünſchen wäre, muß ich hier die Klage über die einſeitige Begünſtigung der Theologie durch die großen Stiftungen im Lande Wirtemberg wiederholen. Der Jüngling iſt in dem Alter, in welchem er die Univerſität betritt, nicht ſo mündig, um gefahrlos ganz ſich ſelbſt überlaſſen zu werden: Klauſur und Legalitätszwang aber ſind ſchlechte Mittel, ihn zu hüten: wären alle Fakultäten mit jenen Mitteln dotirt, würde man in allen junge Männer anſtellen, die durch Repetitorien, Aufſätze, halbjährliche Prüfungen die Studien leiten, würde man den Genuß der Stipendien davon abhängig machen, ob der Studirende dieſer Leitung ſich ordnungsmäßig fügt, ſo wäre ein Zwang ohne Zwang gewonnen, welcher der jugendlichen Willkür einen Damm ſetzte. — Das erſte Thema, das mich reizte und anzog, war eine Unterſuchung über das δαιμόνιον des Sokrates, das zweite über die Grundzüge der Kantiſchen Kritik der reinen Vernunft, das dritte über das Weſen des Böſen:* das Intereſſe, der Forſchungstrieb, die Selbſtthätigkeit war geweckt, ich war nun im Zug und bin von da an ein fleißiger Student geweſen. Mit den Lehrern ſah es allerdings dürftig aus. Eſchenmeyer iſt oft charakteriſirt, bei Sigwart wurde nun Geſchichte der Philoſophie gehört und die Partie über Kant war, wie ledern auch immer die Behandlung, doch ſo eingehend und klar, daß ſie eine Welt von Fragen in mir weckte. Wer nun aber weiß, welchen Weg die deutſche Philoſophie von Kant durch Fichte zu Schelling nahm, der wird ſich nicht wundern, auch mich und meine Freunde auf ihm zu finden. Bereitwillig wiederholte die jugendliche Miſchung von Phantaſie und Denken den Sprung des Identitätsphiloſophen in das Abſolute: wie ſchwach aber die Begründung ſein mochte, der Dualismus war einmal überwunden, ich war und blieb Moniſt, Pantheiſt. Von Hegel erfuhren wir vorerſt ſo viel wie nichts. Zu welchem phantaſtiſchen Myſticismus Schelling den Grund legte, wie ſich darauf — neben dem Mißbrauch des Fichteſchen Ich zur Beſchönigung ihrer „Ironie“ — die romantiſche Schule ſtützte, iſt bekannt. Strauß warf ſich nun uns voran in die myſtiſche Naturphiloſophie, den Magnetismus, die mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik. Man darf die Zeit nicht vergeſſen, Tieck wurde noch bewundert; „Aufklärung iſt Seichtigkeit!“ dieſe Loſung war ausgegeben und beherrſchte mit ihrer Halbwahrheit die geweckteren Geiſter. Es zupfte mich wohl etwas, aber ich wußte nicht, was? und gieng eben zögernd, unbewußten Vorbehalt im Innern, auch ſo mit im eleuſiniſchen Zuge; doch führten mich nicht die Wunder der Somnambulen, nicht der Ruf Juſt. Kerners, ſondern die Weinlesfeſte und alte Familienbekanntſchaften nach Weinsberg, denn mein Vater war früher dort Diakonus geweſen. Ich habe aber damals J. Kerner kennen gelernt und herzlich liebgewonnen. Der Mann war eine „Natur“, er bildet den Mittelpunkt meiner Erinnerungen aus jenen heiteren Tagen der Herbſtfeier. An ſein Somnambulismusweſen konnte er glauben mit dem halben Hintergedanken, das Ding könnte vielleicht auch anders ſein, alſo glauben und dunkel nicht glauben, es war pſychologiſch möglich, da er ſelbſt mit ſeinem Humor unbewußt frei über ſich ſchwebte. Die Seherin von Prevorſt habe ich nur einmal geſehen und geſprochen, ſie war im wachen Zuſtand und erzählte mir von den Geiſterbeſuchen wie von Dingen, die ſich von ſelbſt verſtehen.

So kamen wir in die Theologie hinüber. Mein erſtes Wort muß eine Klage ſein, wenn ich die drei Jahre überſehe, die ich in dieſes Studium gebannt war. Mein größter Schaden war die Gewiſſenhaftigkeit der Legalität. Ich muß ein gutes Drittel der beſten Jugendzeit als verloren betrachten, vergeudet in dummem Fleiß an Stoff, der meinem Geiſt und Leben keine Frucht getragen hat. Ich habe bei dieſer Klage natürlich nicht die Theologie im Auge, wie ſie unzweifelhaft wiſſenſchaftliche Elemente enthält, ſondern als eine Qualbemühung, zu halten, was nicht mehr zu halten iſt, und brauche nur zu erwähnen, daß ich ſogar unter der Marter der Vorleſungen des redlichen und beſchränkten

Dr. Steudel über Dogmatik ausgehalten, ja nachgeſchrieben habe! Hätte ich in derſelben Zeit neuere Sprachen getrieben, ja nur Romane geleſen, wie viel beſſer hätte ich gethan!

„Ein Drittel“ — wenn es nicht allzukomiſch iſt, Unberechenbares auf Zahlen zu bringen —: ſo blieben alſo ſchöne zwei Drittel übrig: von dieſen iſt das eine negativer, das andere poſitiver Gewinn. Der negative: ich habe durch das Studium der Theologie hinter die Kouliſſen, ich habe der Kirche und dem Dogma in die Karten geſehen; dies iſt ein Vortheil, der durch keine andre Art wiſſenſchaftlicher oder weltmäßiger Befreiung des Denkens ganz erſetzt wird. Wer recht zuſieht, wie die Kirche geworden iſt, muß auch begreifen, daß ſie einſt vergehen wird, und die Geſchichte der Dogmen iſt die Geſchichte ihrer Auflöſung wie ihrer Entſtehung. Jedes Dogma iſt ein Konvolut aus einem Gedanken, der ein Problem der Philoſophie iſt, und einem Stück Mythus; der erſte Beſtandtheil löst nach und nach den zweiten auf und ſchält ſich heraus. — Die Theologie beſteht auf den Univerſitäten als Fakultät und wird noch lange beſtehen. Sieht man ſie näher an, ſo fallen ihre Theile an Zweige einer andern Falkultät auseinander. Die Exegeſe gehört zur Philologie, die Kirchengeſchichte zur Geſchichte, Dogmatik und Dogmengeſchichte zur Religionsphiloſophie, die chriſtliche Moral, da es doch nicht zweierlei ſittliche Wahrheit geben kann, zur Ethik. Lauter Aufgaben der Philoſophie. Die Theologie ſcheint eine eigene Fakultät zu fordern nur weil die falſche Unterſcheidung zwiſchen geoffenbarter und natürlicher Wahrheit ſo hartnäckig feſtſitzt, und ſie ſitzt ſo feſt, weil mit ihr der magiſche Nimbus des

Prieſters, die Anmaßung der Zaubermacht ſteht und fällt. Kommt je eine Zeit, wo die falſche Unterſcheidung ſich auflöst, ſo iſt der „Geiſtliche“ einfach ethiſchreligiöſer Volksredner und Volkspädagog oder einfach das Letztere, denn das Erſtere iſt darin einbegriffen. Die Pädagogik iſt aber ebenfalls ein Zweig der Philoſophie, und ſoll von dem, was jetzt noch als Theologie eine Fakultät für ſich bildet, noch etwas Beſonderes übrig bleiben, ſo iſt es die Aufgabe, künftige Volkserzieher heranzubilden; dies Beſondere begründet aber keine eigene Fakultät, ſondern eine Sektion der philoſophiſchen. Darf eine Zukunft gehofft werden, die begriffsgemäß ordnet, ſo wird dieſe Fakultät drei Sektionen haben: die naturwiſſenſchaftliche, die eigentlich philoſophiſche (mit der philologiſchen und hiſtoriſchen) und die pädagogiſche. So, wie es jetzt noch ſteht, lernt der Theolog gerade von dem, was er vor Allem lernen ſoll, am wenigſten; die „Paſtoral-Theologie“ iſt das fünfte Rad an dem Wagen, worin er zum Examen fährt.

Dies iſt ein Traum von einer ungewiſſen Zukunft. Doch iſt ſchwer zu glauben, daß ſich die Menſchheit ewig mit dem Gegenſatz von Staat und Kirche, d. h. mit dem unheilbaren Zwiſt im Körper der Geſellſchaft ſchleppen werde.

In der Zeit, von der die Rede iſt, war ich natürlich noch weit entfernt, ſo weit zu denken, ſondern ſtak ſelbſt noch feſt in dem Konvolut von geahntem Gedanken und geglaubtem Bilde, woraus das Dogma beſteht; brauchte ja ſelbſt unſer verehrter Baur, der nun mit Kern nach Tübingen verſetzt war und dieſe Fächer vortrug, noch lange Zeit, bis ihm das Auge kritiſch frei und hell wurde, und ſtritt er noch mehrere Jahre ſpäter, als wir die Univerſität ſchon verlaſſen hatten, mit Möhler nicht blos um den ethiſchen Kern des Proteſtantismus, ſondern gut theologiſch auch um ſeine Dogmen. Das jetzige Geſchlecht — ich meine den Theil, der klar ſieht, — weiß gar nicht mehr, wie feſt die Vorſtellungen ſaßen, wie ſchwer und langſam das Herauswachſen vor ſich gieng und welcher Unterſchied iſt zwiſchen der Zeit, da Strauß die freie Anwendung des Mythusbegriffes auf das Neue Teſtament entdeckt hatte, und jener, da dies ungemeine Expediens noch nicht gefunden war. Wir waren Pantheiſten geworden, aber, wie geſagt, im Stile Schellings; daß aus dem Prinzip des Pantheismus mit eiſerner Konſequenz die Ausſchließung des Wunders aus dem Gange alles Geſchehens, die Geſetzmäßigkeit desſelben als unzerreißbare Kette ſich ergebe: wie konnten wir das erfaſſen, da es der geniale Philoſoph ſelbſt nicht erfaßte? da ſeine Geiſteslehre eine myſtiſche Phyſik und ſeine Naturlehre eine myſtiſche Pſychologie war und ſein Abſolutes ſich vorbehielt, in beliebigen Momenten geiſterhaft in den Naturzuſammenhang einzubrechen? Allein ſtill und unbewußt gieng doch etwas in uns vor ſich, worin die ſpätere Losſchälung ſich vorbereitete; ein leiſe wachſendes Merken mußte ſich doch einſtellen und was noch nicht Einſicht war, rührte ſich wenigſtens als humoriſtiſches Vorgefühl, wenn z. B. die Welt von Abſurdität und geiſtloſer Künſtlichkeit in den rationaliſtiſchen wie den ſupernaturaliſtiſchen Wundererklärungen und Widerſprüchevertuſchungen in der Exegeſe und Synopſe an uns vorübergieng.

Der andere große Gewinn war die ſtetige Rückkehr zur

Philoſophie, welche die theologiſchen Fragen als Nöthigung mit ſich führten. Insbeſondere gab das Studium Schleiermachers Anſtoß zu erneuter Beſchäftigung mit dem nicht phantaſtiſchen Pantheiſten, mit Spinoza. Wir ſind, wie bekannt, in die Zeit gefallen, da jener ſcharfe und feine Geiſt das große Werk der unvermerkten Auflockerung der Theologie durch dialektiſche Einſchmuggelung der ſpinoziſchen Philoſophie vollzog. Ich darf ſagen, daß ich ihm bald auf die Schliche kam, und zwar erinnere ich mich namentlich, daß mich die ſubtilen Verhüllungen ſeiner wahren Anſicht, welche die perſönliche Fortdauer nach dem Tode ausſchloß, in der Lehre ſeiner Dogmatik von den letzten Dingen nicht zu täuſchen vermochten. Ich geſtehe, daß, ſo fleißig ich ihn ſtudirte, ſo viel ich aus ihm lernte, er doch nie eigentlich mein Mann war. Seine Dialektik übte keine Illuſion auf mich, weil ich einſah, daß ſie als eine von außen-arbeitende Schraube zur Befeſtigung von Denkreſultaten diente, die er auf anderem Wege gefunden; in ſeinen Reden und Monologen widerſtand die Selbſtbeſpieglung des göttlich autonomen Ich meiner Art zu fühlen, und ſein gräciſirender Stil iſt mir immer affektirt erſchienen. Darum verkannte ich natürlich ſeine Bedeutung nicht, er war auch mir eine Größe, aber keine angenehme: die Miſchung herrnhutiſch angewebter Frömmigkeit mit dieſen Elementen, mit griechiſcher und ſpinoziſcher Philoſophie und mit der narzißartigen Selbſtbeſchauung des Ich, war eben gar nicht meine Liebe; in Einem aber that es der Mann mir an, und dies iſt ein neuer Beweis für die Langſamkeit des innern Befreiungsprozeſſes. Schleiermacher rettet, wie man weiß, die Gottmenſchheit Chriſti durch den Begriff der Urbildlichkeit. Das nahm und hielt mich gefangen, es fehlte noch immer die Scheidung zwiſchen philoſophiſcher und geſchichtlicher Wahrheit. Ich erinnere mich noch eines Geſprächs mit meinem Freund Märklin, worin ich hartnäckig den Zweifeln gegen dieſe Vermengung widerſtand, die in ihm ſchon aufgegangen waren und die er mir vortrug.

Endlich tauchte Hegel an unſrem Horizont auf, es war ſpät, gegen den Schluß der Studienzeit. Wohl hatte ich ſchon lang von ihm ſagen hören und hatte es mich im tiefſten Geiſte beſchäftigt, daß er, wie ich vernahm, vom Nichts ausgieng, das, identiſch mit dem bloßen Sein, das Werden gebären ſolle. Das war mir eine große Botſchaft, denn das Brüten über dem Nichts hatte ſich ſtets wieder eingeſtellt; ich dachte immer: das wird dein Mann ſein, der wird dir Licht bringen. Ich begriff noch lange nicht, daß das Nichts, das mir ſo viel Noth machte, nichts-Anderes ſei, als die Einheit der unendlichen Fülle und Vielheit der Welt, wenn man ſie zur Abſtraktion erhebt, d. h. eben vom Weltinhalt trennt, deſſen Einheit ſie iſt; ich begriff aber auch noch nicht, daß wir das Geheimniß des ewigen Uebergangs der Einheit in die Vielheit nie enträthſeln werden, daß die Philoſophie nur Eines gewiß weiß: ſo kann es nicht zugehen, wie die poſitiven Religionen es ſich erklären; daß ſie ſich beſcheiden und damit tröſten muß, einzelne Blicke in das Centrum der Dinge zu thun, auf deren Erkenntniß ſie angewieſen iſt, und daß ſie trotz dieſen Schranken das Edelſte und Höchſte bleibt, was der Menſch treiben kann. Ich nahm mir vor, Hegel aufs eifrigſte zu ſtudiren, aber für jetzt war das Examen zu nahe; Strauß und mehrere ſeiner Freunde ließen ſich dadurch nicht abhalten, gemeinſam die Phänomenologie zu leſen, ich kann mich nicht mehr entſinnen, was mich von der Theilnahme abhielt; es wird eben Iſolirtrieb, Eigenſinn geweſen ſein. Was aber das Verhältniß der Philoſophie zur Religion betrifft, ſo entlehnten wir nun von Hegel jenen Standpunkt, der uns ſo lange noch als eine höchſt zulängliche Auskunft erſcheinen ſollte: die Religion als Vorſtellung hat in bildlicher, ſymboliſcher Form denſelben Inhalt, den die Philoſophie in der Form des Wiſſens als Begriff hat. Auch Strauß hat ſich, wie man weiß, lange mit dieſer Täuſchung getragen. Ich finde zu meiner Verwunderung, daß ich noch 1841 in einem Aufſatz „Ueber allerhand Verlegenheiten bei Beſetzung einer dogmatiſchen Lehrſtelle in der gegenwärtigen Zeit“ (er kam in den Jahrb. d. Gegenw. und iſt in den Krit. Gängen ält. Samml. abgedruckt) ganz getroſt und naiv ſage, da ſei nun eine Philoſophie gekommen, die doch das edelſte und zugleich gelindeſte Mittel der Abhilfe in derlei Schwierigkeiten gefunden habe, indem ſie den ganzen Gehalt des Glaubens anerkenne und nur u. ſ. w. Nun aber, wohlgemerkt, die Unklarheit war eine doppelte: daß die Religionsvorſtellungen nur ſo ganz harmlos als Bilder für Ideen zu betrachten und zu verwenden ſeien, dies war nur die eine unſerer Täuſchungen: wie weit die blos ſymboliſche Wahrheit in dieſem Bilderkreis ſich erſtrecke, auch dies war uns noch in Nebel verhüllt: ein Theil dieſer Bilder konnte doch auch geſchichtliche Wahrheit ſein: die Zweifel eines Freundes an der Gottheit Chriſti, die ich oben erwähnt habe, blieben noch Zweifel; erinnere ich mich recht, ſo habe ich damals auch die Auferſtehung noch für eine Thatſache gehalten. Mit dieſem Recepte ganz zufrieden gieng ich denn nun dem Examen und durch dieſe Pforte dem Kirchendienſt entgegen.

Inzwiſchen war Uhland Profeſſor geworden und las Geſchichte der altdeutſchen Dichtung, leitete auch praktiſche Uebungen in Poeſie, Stil, Beredtſamkeit. Es war zu ſpät für mich, ich hoſpitirte, ſo oft ich konnte, die Vorbereitung auf das nahe Examen ließ nicht zu, daß ich im Zuſammenhang hörte, und ſo floß der geſunde Quelltrank, gereicht in körniger Granitſchale von dieſem Grund- und Kernmanne, nur in unterbrochenen Schlücken in die dürſtende Seele. Die damals moderne Poeſie hatte uns natürlich nicht ſtumpf gefunden; Tieck war in neuer Geſtalt, als Novelliſt, aufgetreten, Heine hatte der Romantik neue Glut und zugleich zerſetzendes Gift eingegoſſen, er packte uns wie alle Welt, von einem Abſchluß des Urtheils war natürlich noch keine Rede. Den wahnſinnigen Hölderlin habe ich einigemal beſucht, ohne noch ganz zu erkennen, welch' ein Geiſt in ihm zertrümmert vor mir ſtand.

Das Examen wurde flott beſtanden: I a; ein früher errungener Predigtpreis, eine Silbermedaille, war mir — ich muß meine Schmach bekennen — vom guten Univerſitätspedell — Payer hieß der Unvergeßliche — aus ihrer Kunſtform hilfreich in brauchbares Silber für die immer leere Börſe umgetauſcht worden.

Ich wurde nun Vikarius im Dorfe Horrheim. Es war ein Original von Pfarrer, in deſſen Dienſt ich trat, herzgut, gaſtfrei, rechtgläubig ohne allen Fanatismus, Freund des Scherzes, ſoweit nicht ſeine Kränklichkeit, mehr noch Hypochondrie ihn abhielt. Dieſe gab ihm unter Anderm ein, er könne die Berührung der Haut mit Stahl nicht ertragen, daher er ſich wochenlang nicht raſirte und mir beim erſten Eintritt in das Haus mit einem Kinn voll ſtarker Bartſtoppeln entgegenkam, was zu der Pudelkappe mit viereckigem Boden und großem Blechſchild, die er aufhatte, ſeltſam genug ließ. Er behauptete Erſtickungsanfälle zu bekommen und bekam ſie daher auch richtig, wenn er im Freien gehend Gewitterwolken aufſteigen ſah. Meine Jahresbeſoldung (neben Wohnung und Koſt) betrug 90 Gulden — ſplendid, denn das Gewöhnliche war nur 80. Eines Tages unternahmen zwei ſeiner Töchter einen Gang nach einem benachbarten, etwa zwei Stunden entfernten Ort, ich erbot mich zum Kavalier und ſie nahmen die Begleitung unbefangen an, nicht ahnend, was dabei in meinem Innern vorgieng im Bewußtſein, daß meine Baarſchaft ganze 6 Kreuzer betrug, während ich doch am Reiſeziel nicht konnte zulaſſen wollen, daß ſie auf Erfriſchung verzichteten oder ſolche ſelbſt beſtritten. Ich beredete den Vater, ein Stück mitzugehen; wir waren nicht ganz halbwegs, als Wolken aufſtiegen, er wurde es nicht ſogleich gewahr, ich bot eine demoſtheniſche Beredſamkeit auf, ihn über die Hälfte der Wegſtrecke hinüberzuplaudern, bald aber merkte er und wollte umkehren; nun ſagte ich ihm, er habe ja jetzt weiter zurück, als vorwärts zu unſerm Ziele, allein es blieb noch der Anſtand, daß er mit ſeinem Bartſtoppelfeld und ſeiner polniſchen Sackkappe doch nicht wohl in eine fremde Ortſchaft einziehen könne; ich rieth, durch eine Hintergaſſe daſelbſt einzudringen und ſich in einem abgelegenen Wirthshaus zu bergen, er ließ ſichs gefallen, die Töchter machten ein paar Einkäufe, fanden ſich dann mit uns zuſammen, der Alte ließ munter auftragen und man war recht heiter. Abends wieder zu Hauſe fand ich ein Päckchen vor, worin mir eine gute Tante ein Pfund Rauchtabak und 48 Kreuzer ſchickte, die in meine Börſe fielen wie Regen auf vertrocknetes Land. Es war ein dies faustus. — Ich könnte auch noch vom Geiſte erzählen, der im Pfarrhaus umgieng; der Pfarrer glaubte daran wie die ganze Gemeinde; von unerklärlichen mitternächtlichen Geräuſchen hätte ich zu berichten, müßte aber das Wunder trocken rationell aus Scharrbewegungen des Spitzhunds auf einem wackligen Stuhl erklären.

Ich predigte, katechiſirte, reichte das Abendmahl, taufte, traute. Noch im Jahr 1870 hat mich ein altes Ehepaar mit Rührung begrüßt, das ich kopulirt habe. Mein Morgenſtudium war, wenn ich die Enten und Hühner aus dem Fenſter gefüttert hatte, Hegel und immer Hegel; der Abend aber wurde den Muſen geweiht, ich bekenne verſchämt dieſen geheimen Umgang; doch, er wurde ſpäter der Welt eingeſtanden; unter den Gedichten, die unter dem Namen Treuburg im Jahrbuch ſchwäb. Dichter 1836 erſchienen, ſtammen ein paar aus jener Zeit (ſo „Pfarrers Abendſpaziergang") und die zwei Novellen, die ebendaſelbſt ſtehen, Geſchöpfe kindlicher Unreife, ſind damals begonnen.

Ein Jahr darauf, Herbſt 1831, wurde ich zum Repetenten im Kloſter (niederen Seminar) zu Maulbronn ernannt; die Promotion war friſch eingetreten, rothbackige Knaben, an denen ich meine Herzensfreude hatte und mit denen ich nicht nur griechiſch (Jakobs) und lateiniſch Excipiren traktirte, ſondern auch den Macbeth nach Schiller las und rührig turnte. Die berühmten Kloſtergebäude brachten den erſten Reiz des Intereſſes für die Architektur. Mit meinem Kollegen Rau, einer urkräftigen, grundehrlichen Natur, jetzt auch ſchon unter den Todten, ſchloß ich mich gern reiſenden Künſtlern an, die Kreuzgang und Kirche beſichtigten, und wir ſtaunten, wenn wir ſie ſagen hörten: „das iſt nun ſpäter, das iſt angeſetzt,“ denn wir wußten vom Unterſchiede der Stile Null: es kam einmal ein alter Baurath nach Maulbronn, auf den wir uns ſtürzten, um von ihm Unterſchied und Zeitfolge von Byzantiniſch (ſo ſagte man noch für Romaniſch) und Gothiſch zu erfahren: er belehrte uns, jener ſei der ſpätere Stil. Wir hatten, im Turnus mit den Profeſſoren, auch zu predigen: Rau konnte den Predigtſtil nicht finden, wir flickten ſeine Predigten miteinander zuſammen und ſo konnte die Andacht nicht groß ſein, wenn ich dann in der Kirche das zur Hälfte eigene Werk anzuhören hatte, ja ich mußte einmal angeſichts meiner Seminariſtenheerde mühſam einen ſchändlichen Lachkrampf bezwingen. Das Doktordiplom wurde um dieſe Zeit mit einem Aufſatz über die Gliederung der Dogmatik errungen, im Sommer dann die zweite theologiſche Prüfung, das „Dienſtexamen“, beſtanden, ich rutſchte um eine ganze Klaſſe (alſo in II a), denn hier examinirten nicht Univerſitätslehrer, ſondern Konſiſtorialräthe, Kirchenmänner, die ſcharf auf den rein gelehrten Theil hielten, den ich ſchon ſtark verſchwitzt hatte und für den mein Gedächtniß immer ſchwach war: ich bin wirklich mit dieſer ſo abſolut werthvollen mechaniſchen Geiſteskraft traurig ſchlecht ausgeſtattet.

Im Herbſt 1832 wurde nun die hergebrachte Magiſterreiſe unternommen. Ganz erfahrungslos, ganz weltunkundig, ſchüchtern und wieder lebhaft zutraulich wie ein Kind, voll Sinn für Form und ohne jede Formbildung, aber auch herzlich unblaſirt zog ich mit 25 Jahren in die Welt. Ich hielt mich zuerſt drei Monate in Göttingen auf. Dort traf ich meine Mutter und Schweſter. Meine Mutter war eine geborene Staudlin, einer ihrer Brüder jener Gotthold, den man als jugendlichen Rivalen Schillers kennt, er hat frühe ſein Leben durch Selbſtmord geendigt; einer Schweſter von ihr gelten Hölderlins Gedichte: Freundeswunſch, an Roſine St. und: an eine Roſe, ihre Anmuth und Schönheit gewann ihr alle Herzen, ſie iſt als Braut Ludwig Neuffers, des Dichters und Ueberſetzers, geſtorben; meine Mutter und eine Tante hörte ich öfters von der herrlichen Erſcheinung des jugendlichen Hölderlin noch in ſpäten Tagen mit Bewunderung ſprechen; gelegentlich ſei hier erwähnt, daß ich jene öfters von Hegels Unbeholfenheit erzählen hörte, die ſie in einer gemeinſchaftlichen Tanzſtunde einſt zu fühlen hatte. Einer ihrer Brüder nun war der Theologe Stäudlin in Göttingen; dieſer nahm meine Schweſter, um der Mutter ihre Lage zu erleichtern, in ihrem vierzehnten Jahre als Pflegekind zu ſich, ſie verheirathete ſich dort an Profeſſor Hemſen, auch einen Theologen, von der Inſel Föhr gebürtig, verlor frühe den Mann und ich fand ſie nun als Wittwe mit drei Kindern; Onkel und Tante waren geſtorben; meine Mutter war ſchon vor mehreren Jahren ebenfalls nach

Göttingen gezogen und ſo war mir denn dieſe Stadt eine zweite Heimat geworden. Daß ich aber im eigenen Lande ſeit Jahren die Mutter hatte entbehren müſſen, dies hat mir, ſo ſchmerzlich es war, vielleicht doch auch gut gethan. Ich bin zwar ſchuldig, ihr zu bezeugen, daß ſie uns nicht verwöhnt hat, doch das Jüngſte wird ja immer leicht verzogen, verweichlicht, und ich weiß Manche, die als Männer ſo hilflos blieben, daß ſie nicht einmal packen konnten, weil ihnen einſt das Mütterchen alles gethan. Uebrigens hatte mich ja das Seminar ſchon frühe vom Mutterhaus entfernt, in Blaubeuren hatten wir uns rauh und hart gehalten, und die ſteilen Felſen dieſes Albthales ſehe ich heute mit Schwindel an, wenn ich unſeres waghalſigen Kletterns gedenke. — Aber wie ſtand es nun um mein Geiſtesleben? Immer noch gleich metaphyſiſch. Ich habe von meinem Göttinger Aufenthalt Unglaubliches zu bekennen. Jakob Grimm las deutſche Grammatik, Otfried Müller Archäologie, und ich hörte ſie nicht. Ich war wie in einen Hexenkreis gebannt, es gab für mich nichts außer Philoſophie, alle Kraft und Zeit ſollte ſchlechtweg der Erforſchung des Welträthſels gewidmet ſein, ja mir ſchien, man ſei nicht mündig, z. B. nicht berechtigt zu heirathen, ſo lange man ſich nicht wenigſtens das Dunkel der Frage über Freiheit und Nothwendigkeit gelöst habe; was aber Archäologie eigentlich ſei, hatte mir noch immer kein Menſch geſagt. Ich ſaß zu Hauſe über meinen Büchern und lief nur in die Vorleſungen Wendts über Geſchichte der Philoſophie, worin ich blutwenig Neues hörte. Doch begieng ich einen Diebſtahl an meiner nur dem ewig Einen gelobten Zeit: ich fand in der Bibliothek des Hauſes die

Werke Shakeſpeares in der Ueberſetzung von Schlegel und Tieck; ich kannte bis dahin nur den Macbeth und Hamlet; ich fieng an zu leſen, konnte nicht widerſtehen und eine neue Welt gieng mir auf, ich ſah ſtaunend in dies feuerrothe, von milchweißen Strahlen himmliſchen Aethers durchſchoſſene Nordlicht. Goethe war mir in der Zwiſchenzeit näher getreten und doch eigentlich noch fremd geblieben. Der Hauptgrund davon lag natürlich in meiner Jugend, ich war noch lange nicht reif für ihn; doch hat er auf meine Art von Phantaſie auch nachher, als ich ſeine Milde, ſeine an klaſſiſcher Sonne gegohrene Traubenſüße und Traubenweichheit verſtand und fühlte, niemals ſo ſympathiſch gewirkt, wie Shakeſpeare mit ſeinem nordiſch naturwahren und doch ſo hoch bewegten, leidenſchaftlichen, brennenden, wie aus wunderbaren Geiſtestiefen aufglühenden Stil. Seine wetterhafte Männlichkeit beſonders war es, welche mich leicht über alle Flecken hinwegführte, die uns von ihm abſtoßen und durch die er ſeiner Zeit ihren Tribut zahlt; kurz, er wurde und blieb mein Liebling. So gewann ich doch etwas für immer, was ich nicht geſucht hatte, während ich ſo heillos einen andern Gewinn verſcherzte, den ich hätte ſuchen ſollen. Selbſt die perſönliche Bekanntſchaft mit Otfried Müller und den Brüdern Grimm brachte mich nicht auf die Fährte. — Auch Ewald lernte ich kennen, er war damals noch ein beſcheidener und vernünftiger Mann.

In der zweiten Hälfte des Winters (1832/33) gieng es nun nach Berlin. Immer noch war die Loſung: Philoſophie vor Allem! Sie war mein Privatſtudium, ich hörte bei Henning Logik, bei Gans Philoſophie der Geſchichte, hoſpitirte bei Michelet; um philoſophiſche Fragen, um Hegel vor Allem drehten ſich am liebſten die Geſpräche mit den zwei Jugendfreunden aus der Seminarzeit, die ich in Berlin antraf, Märklin und Binder, dem jetzigen Direktor des Studienraths, den kürzlich die Pietiſtenpartei vergeblich in ſeiner Stellung zu erſchüttern geſucht hat. Doch daneben wurde die Dichtkunſt nicht vergeſſen, ich hörte bei dem ſinnigen Hotho über Goethe als Dichter und mein Zug zum Gebiete des Schönen gab ſich die feſtere Geſtalt, zwar noch lange nicht eines Lebenszweckes, doch eines einzelnen Vorſatzes: ich hatte die Ausſicht, Repetent am Tübinger Seminar zu werden, dieſe jungen Beamten haben geſetzlich die venia docendi, ich kam in jener Zeit auf den Gedanken, dieſes Recht zu einer Vorleſung über Goethes „Fauſt“ zu benützen. Bei Schleiermacher hätte ich Aeſthetik hören können und — ließ es nach einer Hoſpitirſtunde bleiben. Er gieng in dieſer Stunde von der Plaſtik zur Malerei über und ſagte, dieſer Uebergang ſei deutlich im Relief gegeben, da doch die Farben im Gemälde, wenn man genau hinſehe, körperliche Erhöhungen zeigen, alſo bereits eine Art Relief darſtellen. Ich zweifle freilich, ob eine einzelne aberwitzige Bemerkung mich fortgetrieben hätte, wenn mir der Mann ſonſt nach dem Herzen geweſen wäre. Meine Unluſt zu ihm war aber inzwiſchen verſtärkt worden durch den Empfang, den ich bei ihm gefunden, als ich ihn beſuchte. Ich führte mich mit einem Briefe von dem Theologen Lücke in Göttingen ein; möglich, daß es ein wohlmeinender Uriasbrief war, der mich als hartgeſottenen Hegelianer mehr ſeiner Korrektion als ſeiner Güte empfahl; er hieß mich nicht ſitzen, richtete einige Fragen an mich und empfieng dann einen Lieutenant mit ſo abſichtlich in Kontraſt geſetzter Freundlichkeit, daß ich mich raſch verabſchiedete. Eigentlich war es gerechte Strafe des Himmels für die Thorheit, zu meinen, man müſſe berühmte Männer aufſuchen auch dann, wenn man eine Neigung zu ihnen nicht fühlt, einen Rapport nicht begehrt. Uebrigens war es meinem Freund Märklin juſt ebenſo gegangen (vergl. Strauß L. M., S. 78). Die Theologie wurde in Berlin wie auf der ganzen Reiſe bei Seite gelegt; mich intereſſirte ſie nur noch, ſo weit ſie zur Religionsphiloſophie führt, für die nächſte Lebensſtellung, die, wie geſagt, in Ausſicht ſtand, blieb ſie mein offizielles Fach und die weitere Zukunft lag mir im Dunkel. Eifrig beſuchte ich das Muſeum und lernte durch Anſchauung, was man ohne Vorkenntniſſe, ohne Rath und Leitung lernen kann. — Ich weiß noch, daß ich damals den zwei Freunden nicht wenig zuſetzte mit dem ſtets wiederholten Andringen, wir ſollten eben auch in die Welt hinein. Wie das anfangen, wußte ich natürlich ſelbſt nicht. Etwa auf Bälle? Tanzen zu lernen war den Stiftlern großmüthig erlaubt geweſen; wir hatten aber den Unterricht bei einem achtzigjährigen Franzoſen, einem alten Karlsakademieſchüler genoſſen, der ſich, wenn er einen Pas vormachte, an einem Strick halten mußte, welcher aus einem an der Decke befeſtigten Kloben herabhieng; von den neuen Tänzen, Polka, Maſurka, Galopp wußte der Künſtler nichts und ſo gedieh unſere Bildung in den Künſten Terpſichores nicht über Françaiſe, Walzer und über den Hopswalzer hinaus, eine orcheſtiſche Form, welche ſich damals noch der ſocialen Achtung erfreute. Ich erlebte ſpäter, als ich den erſten größeren

Ball beſuchte, ein ganzes Drama innerer Bangigkeiten und Spannungen. — Inzwiſchen ſorgten in Berlin freundliche Familienkreiſe dafür, daß wir vor der Hand einen zwar kleinen und ſtillen, aber recht guten und ſchönen Theil der weiten Welt kennen lernten. Die Häuſer Hitzigs und Frorieps waren uns mit gaſtlicher Güte geöffnet; dort lernte ich Chamiſſo und Kugler kennen, hier Felix Mendelsſohn und Frorieps Vater, der aus den Kreiſen von Weimar herüberkam. Adolf Schöll, alter Kamerad noch aus Gymnaſiumszeiten, gieng in dieſem Hauſe mit mir aus und ein. Bei Gans, Hotho, Marheinecke, Vatke, damals Privatdozent, fanden wir ebenfalls gaſtlichen Empfang und freundliches Entgegenkommen. Vom Theater iſt mir nichts Bedeutendes im Gedächtniß, Ludwig Devrient war geſtorben, die Crelinger erinnere ich mich nicht in einer großen Rolle geſehen zu haben.

Am Ende des Winterſemeſters machte ich die Rückreiſe mit den zwei Freunden gemeinſchaftlich bis Dresden; dort hörten wir Tieck den Fauſt und Macbeth vorleſen und ſahen die Gemaldeſammlung noch im alten Lokal, der Beſuch mußte noch erkauft werden, es war ſehr kalt, da gab es kein verweilendes Anſchauen, das nachhaltig wirken konnte; doch verfehlten auch ſo die berühmten Perlen der Gallerie nicht ihren tiefen Eindruck. Auch die Mengsſche Gypsſammlung wurde natürlich nicht verſäumt; doch iſt es mir mit der Antike ergangen wie anderen, die hoch über mir ſtehen: ich lernte ſie nur langſam fühlen und ganz erſt dann, als ich ſie in ihrer Heimat ſah. — Ich trennte mich nun von den Freunden und wandte mich nach Prag und Wien.

Für die böhmiſche Reiſe hatte ich die alten Sagen des Czechenvolkes in Hageks Chronik nachgeleſen, ich kam zum erſten Male in nicht deutſches Land, der Reiz des Fremdartigen, der Zauber jener Sagenbilder umwob mir die Lande und die maleriſche Hauptſtadt mit dem Lichtglanz eines wunderbaren Traumes. Prag war übrigens noch nicht deutſchfeindlich, wie jetzt, ſondern eine zutrauliche, gemüthliche Stadt, ſchon in Böhmen empfieng mich öſtreichiſches Behagen, öſtreichiſcher Humor und Naivetät. Nach Wien gieng es per Stellwagen: ich war ſehr gewarnt, nicht zu politiſiren, ſtaunte daher nicht wenig, als ein mitfahrender Lieutenant aus Thereſienſtadt, bei dem ich alsbald die Erfahrung der bekannten Affabilität des öſtreichiſchen Offiziers machte, ex abrupto anfieng: „aber Sie, der Börne, des is e Mordkerl“; er verſicherte mich auf mein verwundertes Fragen, daß dieſe und andere verbotene Bücher ſich in allen Regimentsbibliotheken finden. Nun giengen wir ſtark in das Zeug: ich war, wie man ſich vorſtellen kann, nicht kalt geblieben in der Bewegung der dreißiger Jahre; ich habe davon, von der Polenbegeiſterung, von den Polendurchzügen, die auch Maulbronn berührten, nichts erzählt, weil nichts zu melden war, als was alle Welt bei der Berührung eines jugendlichen Gemüths mit großen Wendungen im politiſchen Leben ſich denken kann; ich habe in dieſe Sphäre erſt einzugehen, wenn wir an das Jahr 1848 gelangen. — Wer Wien damals ſah und jetzt wieder beſucht, kennt es nicht mehr. Es war noch eine Idylle, vor Allem wohlfeil und man weiß, daß Wohlfeilheit nicht blos die Börſe angeht, ſondern als Bild einfacher Zuſtände auf die Grundſtimmung wirkt, der Speiſezettel und die großen Portionen nebſt den fabelhaft billigen Preiſen verbreiteten wohligen Frühlingsduft über den ſüddeutſchen Pilger, der von den kargen Schüſſeln der Berliner Reſtaurationen kam: Herz und Magen giengen auf; in Kaffee-, Wein- und Bierhäuſern ſaß noch der behagliche, dicke alte Wiener und eine unbekannte Welt von Humor quoll mir in Raymunds Stücken und Spiel entgegen; Neſtroy ſtand noch in ſeiner erſten, unverdorbenen Periode; ich lachte in dieſen Luſtſpielen, daß mich das Zwerchfell ſchmerzte. Wie viel Geiſt bleibt in Deutſchland latent für die Welt! Steht ein Raymund an Gewalt und Fülle der komiſchen Phantaſie unter Molière? Aber all ſein Reichthum iſt an den Dialekt gebunden und ſchon hiemit lokal gebannt, eine Spezialität der Bühne und Literatur. Vom Burgtheater iſt mir die alte Schröder als Medea in Grillparzers Tragödie unauslöſchlich vor dem innern Auge geblieben; da ſah ich zum erſten Male großen Stil, aber die Kunſtſprache kannte noch nicht die Unterſcheidung der Stilgegenſätze, und wofür noch kein Wort beſteht, das wird, wie es auch im Gefühle nachwirken mag, nicht fruchtbar für die Erkenntniß. Noch im erſten Bande meiner Aeſthetik ſucht man vergeblich eine allgemeine äſthetiſche Grundlegung für den großen Unterſchied der Stilrichtungen, der in aller Kunſt ſo prinzipiell wichtig iſt; erſt die folgenden Bände führen dieſen grundweſentlichen Punkt nachträglich in das Syſtem ein. — Die Heimreiſe machte ich von Linz an zu Fuß durch das Salzkammergut, dann das Ziller- und Innthal bis Innsbruck. Ich ſah zum erſten Mal Hochgebirg, Bergvolk, das noch Race hat, und Trachten von maleriſchem Stil. Die Gegenden waren noch nicht ſo zerreist wie jetzt. Ich habe wohl an mehreren Stellen meiner Schriften ſpäter die ungemeine Wirkung dieſes ganz neuen Eindrucks auf mein Vorſtellen und Fühlen erwähnt. Sie haftete ſo in mir, daß ich von da an niemals in meinem Leben Hochgebirg und moderne Welt, moderne Sitten, anſpruchsvolle Gaſthöfe, Beutelſchneiderei der Bevölkerung beiſammen habe ertragen lernen, daß beim Anblick der Zerſtörung der idylliſchen Zuſtände im Gebirg durch die eindringende Reiſeflut der Städter mich immer ein ſtechendes Gefühl wie Eiferſucht überkommt, als müßte ich zuſehen, wie ein friſches ſchönes Landmädchen von einem Stutzer verführt und verderbt wird.

Mein letzter Aufenthalt war in München. Die Gemäldeſammlung war noch in den alten Räumen über den Arkaden, die Fresken in dieſen größtentheils vollendet, in der neuen Reſidenz fand ich Schnorr mit den Nibelungenbildern beſchäftigt, wagte es, ihn anzureden, und erhielt freundlichen Aufſchluß über ſeine Intentionen, die Glyptothek ſtand und die Wandbilder von Cornelius ſchmückten bereits die bekannten Säle. Es will mir nicht gelingen, mich auf klare Unterſcheidungslinien in der Kunſtfreude zurückzubeſinnen, in der ich ſchwamm, als ich alle dieſe Schätze ſah. Ich habe ebendaher, als mich der Leſer nach Wien begleitete, von dem Eindruck der dortigen Gallerien geſchwiegen. Unbewußt muß ſich damals die Wendung meines Sinnes zu der Welt der reinen Formen als ſeiner eigentlichen Heimat entſchieden haben; allein dies Entzücken verband ſich noch immer nicht mit dem Begriffe eines Lebenszweckes, es blieb daher Genuß der Betrachtung, allgemeine ſchwungvolle

Hebung des Innern mit wohl ſchwachen, der Erinnerung entſchwindenden Anſätzen zum Studium. Ich hatte ja z. B. noch gar keinen Rahmen, den Schulen und Meiſtern ihre geſchichtliche Stelle anzuweiſen, noch keinen Anhalt, den Unterſchied der Stile aus einem Entwicklungsgang durch kulturhiſtoriſch und ethnologiſch bedingte Epochen und aus dieſem Standpunkt auch das Fremdartige und Abſtoßende, z. B. das Dürre und Harte der deutſchen Meiſter, die überfetten Formen eines Rubens zu begreifen. Aber ein gutes Theil der Unbefangenheit, die man ſich auf dieſem Wege erwirbt, wurde mir vorerſt durch die Harmloſigkeit der lieben Natur erſetzt und ich glaube ſagen zu können, daß ich nichts Gediegenes ſah, was mich nicht hoch erfreute. Den Streit über Inhalt und Form gab es noch nicht und ſo ſchwelgte ich ohne Skrupel, ob ſtoffartig oder nicht, im Ganzen. Völlig klar aber hebt ſich mir aus dem Helldunkel der Erinnerung der Eindruck von Rottmanns Fresken hervor. Was in ihrem Anblick mir aufgieng, habe ich anderwärts zu oft und nachdrücklich geſagt, um es hier zu wiederholen. Die Skulptur begann endlich, mich wärmer anzunehmen; am meiſten hat ſich mir der Moment eingeprägt, wo ich vor der Rondaniniſchen Meduſe ſtand. So weiß ich auch noch, wie mich der Anblick der Aeginetengruppen beglückte; hier war es freilich leicht, den noch unfreien Theil der Formengebung von dem gleichzeitig weit vorgeſchrittenen, ſeiner knoſpenden Anmuth, ſeinem warmen Gefühl des Fleiſches, dem Feuer und der Kraft ſeiner Bewegtheit zu unterſcheiden und den raſchen Entwicklungsgang der griechiſchen Kunſt zu ahnen. — Unmöglich wäre es geweſen, in

München zu verweilen und Schelling nicht zu beſuchen; ich bedurfte als entfernter Verwandter keiner Einführung, wurde freundlich empfangen und auf den Abend eingeladen. In geſpannter Hoffnung, trotz dem Familienthee etwas von dem neuen Potenzenſyſtem zu erfahren, klopfte ich zur genannten Stunde an: man war ausgeflogen, hatte mich vergeſſen: eine nette neue Lehre für mich, berühmte Männer nicht aufzuſuchen, wenn man noch eine Null vor der Welt iſt.

Im Juni nach Hauſe zurückgekehrt, mußte ich alsbald das Amt antreten, zu dem ich bereits ernannt war: aus Luft, Licht, Gebirg und Kunſtwelt führte der Weg wieder ins Kloſter, ich war nun Repetent im Stifte zu Tübingen. Doch begann jetzt ein ungleich friſcheres Leben für mich in dieſen Räumen, als der Seminariſt es hier geführt hatte. Ich traf unter den Kollegen meine Freunde Strauß, Märklin, Binder wieder an und es entwickelte ſich ein Austauſch, dem ich ein unberechenbares inneres Wachsthum verdankte. Der Erſtere hatte ſchon ſeine vielbeſuchten, wirkungsreichen philoſophiſchen Vorleſungen gehalten und koncentrirte jetzt alle Zeit und Kraft auf die Ausarbeitung des „Leben Jeſu". Die Illuſionen, die uns Schleiermacher und Hegel noch gelaſſen, habe ich oben aufgezeigt. Daß die eine derſelben fiel, dies verdankten wir Strauß; es war die Zeit, wo ihm die Ausdehnung des Mythusbegriffs auf das Ganze aller neuteſtamentlichen Wundererzählungen aufgegangen war, der Gedankenverkehr mit ihm hat uns von der Täuſchung befreit, als ob einige unter den Symbolen aus dem übernatürlichen Bilderkreiſe der religiöſen Phantaſie doch zugleich Thatſachen ſein könnten. Die andere Illuſion blieb noch ſtehen, wir glaubten noch immer, der Geiſtliche könne mit dem Vorbehalte, daß ihm ſelbſt nur Symbol ſei, was dem Volke als wirklich ſeiendes Weſen oder Thatſache gilt, getroſt vor dieſes treten, aus der Schale des Bildes ihm die Wahrheit eingießen, die es in Gedankenform zu faſſen nicht fähig ſei. Im Ganzen und Großen hat Strauß weſentlich ſchärfend auf meinen Geiſt gewirkt. Die Kräfte waren in ihm klarer auseinandergeſetzt, Denken und Phantaſie war in mir dunkler ineinander verflochten; Strauß war vor allem ein unterſcheidender Geiſt. Was Märklin uns allen war, welches Charakterbild in ihm uns vorleuchtete, hat Strauß in der genannten Monographie, in dieſem Monumente der Freundſchaft, bleibend ein für allemal hingeſtellt. Wir ſtanden in den Jahren des vollen jugendlichen Schwunges, Strauß hatte noch nicht erfahren, wie der Eiterbiß der kirchlichen Verfolgung thut, Märklin noch nicht, wie es einem Geiſtlichen ergeht, der in unſern Konſiſtorialkirchen und halb pietiſtiſchen Gemeinden mit jener Unterſcheidung und innern Zurechtlegung durchzukommen glaubt, wir waren getragen von heiterem und ſtolzem Vertrauen, in der Hegelſchen Philoſophie, die wir zur wachſenden Herrſchaft bei der ſtudirenden Jugend führten, die wirkliche Wahrheit zu beſitzen, ſahen mit frohem Uebermuth auf das Veraltete und Mittelmäßige in unſerer wiſſenſchaftlichen Umgebung und unſer geſelliges Leben ſprudelte von Humor. Weſentlich förderten mich beſtimmte amtliche Aufgaben; neben den einzelnen Repetitorien in der Dogmatik hatte ich einen ſogenannten philoſophiſchen locus, ein durch ein Halbjahr fortlaufendes Repetitorium, zu geben, wobei man jedoch frei und ſelbſtändig vorgehen konnte; der Gegenſtand war die praktiſche Philoſophie; ferner waren Aufſätze zu geben und die Ausarbeitungen zu prüfen, am Schluſſe des Semeſters hatte man zu examiniren. Im zweiten Sommer führte ich den erwähnten Vorſatz aus, über Goethes Fauſt zu leſen. Ich behandelte den Gegenſtand natürlich noch Hegeliſch ſpekulativ und unkritiſch enthuſiaſtiſch, aber da die Natur doch geſcheidter zu ſein pflegt, als der in Abſtraktionen gebannte Geiſt, ſo war doch Leben in meinen Vorträgen und da die Jugend dies gar wohl ſpürt, ſo fanden ſie großen Anklang.

Ich Herbſt 1834 geſchah etwas höchſt Komiſches, worin aber die Schickſalshand gar ernſt zu ſpüren war. Ein paar Kollegen kommen mit einem Blatt zu mir und gehen mich an, ich ſolle zu zwei andern kollegialiſchen Namen noch den meinigen als Unterſchrift fügen. Auf dem Papier ſtand geſchrieben eine Meldung um das Diakonat Herrenberg (Städtchen 3 Stunden von Tübingen entfernt, dem Schwarzwald zu gelegen). Die Sache verhielt ſich ſo: herkömmlich werden den Repetenten die beſſern geiſtlichen Anfängerſtellen zugetheilt; geht eine ſolche auf, ſo pflegen ſich drei darum zu melden; unter drei Gemeldeten wird jedesmal einer ernannt, und ſo kann es nicht fehlen, daß immer ein Repetent in dieſe Stellen ſchlüpft. Ich erklärte meinen Kollegen, ich könne nicht unterzeichnen, denn ich wolle durchaus nicht Helfer werden, wiewohl ich nicht wiſſe, was ich ſonſt werden wolle. Nun bewieſen ſie mir, daß aus den und den Gründen ganz unzweifelhaft die Wahl den erſten, im äußerſten Fall den zweiten Unterzeichneten treffen müſſe, den dritten aber gar nicht treffen könne; die Unterſchrift ſei rein pro forma nöthig, damit kein magister communis (Nichtrepetent) ſich in die Stelle einſchmuggle. Ich war ſo unvorſichtig, meinen Namen herzugeben, ein unerwarteter Zufall, den ich nicht mehr anzugeben weiß, lenkte die Wahl von den zwei über mir ſtehenden Namen ab; ein Kollege ſtürzt mit dem Donnerwort auf mein Zimmer: du biſt Helfer von Herrenberg! und im September hatte ich mein Dekret.

„Nicht mit ſechs Hengſten bringt man mich nach Herrenberg“ war mein Entſchluß und Ausruf. Der Unſtern hatte die heilſame Wirkung, die Selbſterkenntniß zur Reife, das Bewußtſein, daß ich innerlich von meinem bisherigen Stande bereits geſchieden ſei, zur Klarheit zu bringen. Ich fühlte die reine Unmöglichkeit. Der Prozeß der innern Loslöſung von Theologie und Kirche hatte ſtill in mir gegraben und war vollzogen, ehe ich mir davon Rechenſchaft gegeben. Ein unfehlbares Symptom war eingetreten: ich ſchämte mich an meinem Stande. Ich gieng mit dem Kollegium, ſo ſehr ich die Einzelnen liebte und ehrte, nicht gern durch die Straßen, wenn es zur gewohnten Stunde aus der Kloſterpforte zum Spaziergang auszog in langen blauen Röcken und ziemlich gleichmäßig mit ſoliden Bambusſtöcken verſehen. Aber wie nun mein unglückliches Glück mir vom Halſe ſchaffen? Man hielt mein Sträuben für Wahn- und Starrſinn, ein Doktor der Theologie ſagte, man werde mich ſchon mit Gewalt (Soldaten oder Landjägern) nach Herrenberg bringen, den Hergang meiner Bewerbung konnte ich nicht wohl verrathen, mein Geſuch um Enthebung konnte ſich auf nichts berufen, als darauf, daß in der Zwiſchenzeit zwiſchen der Meldung und der Ernennung ein völliger Wandel in meiner geiſtigen Neigung, in der Richtung meiner Studien eingetreten ſei; hätte man aber je eine ſolche innere Umwälzung begriffen, ſo hätte man mir doch wirklich nicht glauben können, daß ſie in ſo gar kurzer Zeit entſtanden und verlaufen ſei; der Miniſter ſprach von Frivolität; in meiner Noth wandte ich mich an den Staatsſekretär des Königs, Miniſter von Vellnagel, meinen Verwandten, geſtand ihm die Geſchichte meiner Meldung und bat ihn um Hilfe. Ich trat nach Abgang dieſes Bittſchreibens eine kleine Fußreiſe an, denn es war Vakanz und alles flog aus; ich mußte die Ungewißheit auf meine Wanderung mitnehmen; wenn ich ſo des Weges gieng, ſah ich oft meinen Schatten an in Zweifelsqualen, ob nun das der Schatten eines Helfers ſei oder nicht; im Irrenhaus in Zwiefalten erlöste mich ein Tobſüchtiger, der mich erkannte, denn er war Schuſter in Tübingen geweſen, aus meinen Finſterniſſen: er war gerade im vernünftigen Zuſtand und verkündigte mir, daß ich meines Helferamts enthoben ſei; er hatte es ſoeben im „Schwäbiſchen Merkur“ geleſen. Nach meiner Rückkehr traf ich einen Brief von dem freundlichen Herrn Vetter, der mir ſeine wohlwollende Verwendung bei dem König und ihren Erfolg meldete; es hieß darin: „Sie wurden dem König als ein etwas feuriger junger Mann geſchildert“. So war ich denn erlöst, aber wie weiter? Vorerſt beſchloß ich, ferneren Gebrauch von der Berechtigung zu Vorleſungen zu machen, und arbeitete eine zweite aus, über Aeſthetik. Ich fand damals den Uebergang vom Schönen zum Erhabenen, von da zum Komiſchen, den ich ſpäter in meiner Schrift über das Erhabene und Komiſche entwickelt habe. Die konkrete Kunſtlehre fiel natürlich noch mager aus; was ich z. B. über die Säulenordnungen vorbrachte, war aus Sulzers Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften geklaubt; man vergeſſe nicht, daß zu Otfr. Müllers Handbuch, aus dem ich nun endlich doch lernte, was Archäologie iſt, der Bilder-Atlas noch fehlte, und bedenke, daß rings um mich nicht Rath noch Hilfe war: ich habe in allem, was ich lehre, nie einen Lehrer gehabt. — Im Jahre 1836 erſchien das oben genannte Jahrbuch ſchwäbiſcher Dichter, worin ich als „Treuburg“ figurire; findet man den Namen affektirt, ſo darf ich zu meiner Entſchuldigung ſagen, daß es der Ehrenzuname eines Ahnvaters iſt, der zu Melacs Zeiten als Geißel nach Frankreich gieng. Unter den Gedichten, die zu den alten Lukubrationen neu hinzugekommen waren, darf ich am eheſten den „Waſſerfall“ nennen, entſtanden aus Eindrücken der Salzburger Reiſe. „Fauſtiſche Stimmen“ und „Stille“ ſind Töne aus den ſchon erwähnten Schwermuthsſtimmungen, aus denen man erſieht, daß ich mich mit dem Nihilismus trug lang ehe Schopenhauers Schriften bekannt wurden; von dem freilich ſchon 1819 erſchienenen Buch: „die Welt als Wille und Vorſtellung“ wußte ich ſo wenig, als die Meiſten. Wie „der Waſſerfall“, „die Hyazinthe“ und „Was ſich in Cannſtatt“ u. ſ. w. in dieſem Jahrbuch, ſo zeigen auch ein paar lyriſche Beiträge zum „Deutſchen Muſenalmanach für das Jahr 1834“ von Chamiſſo und G. Schwab, („Wunder“ und „das Kätzlein“), daß dieſe Seelenſchatten nicht ohne Lichtſtreifen waren, welche Aufhellung verſprachen.

Die Novellen: „Freuden und Leiden des Skribenten Felix Wagner“ und „Cordelia“, waren in Maulbronn fertig geworden, ſie ſind mir wenigſtens Uebung in der Kunſt des Erzählens geweſen. — Der Hauptinhalt des Jahrbuchs iſt von Eduard Mörike. Ihn hatte ich als Knabe früh aus den Augen verloren, denn drei Jahre älter zog er aus unſerer gemeinſchaftlichen Vaterſtadt ſchon 1818 ins Kloſter Urach (ſein Gedicht: „Beſuch in Urach“ zähle ich zu ſeinen ſchönſten); in Tübingen ſtudirte er noch ein Jahr mit mir, aber ich kam nicht in ſeinen Kreis; erſt ſeit wir ausſtudirt hatten, traten wir uns näher und wurden aus den zwei Landsleuten Freunde. Er las mir eines Tages einen großen Theil aus dem Manuſkripte ſeines „Maler Nolten“ vor; es iſt mir eine unvergeßliche Stunde; Mörike war damals Vikar, ſpäter, in ſeinen beſten Jahren, Pfarrer auf dem Lande, zuletzt Lehrer der deutſchen Literatur am Katharineninſtitut in Stuttgart. Seiner lyriſchen Ader, voll, rein, ächt, wie wenige, war die idylliſche Stille günſtig; ſeine epiſche, die ſo viel verſprechend in jenem Romane ſich ankündigte, konnte in der Ferne von der Welt wohl zu kleineren phantaſie- und humorreichen Erfindungen, nicht zu größeren, umfaſſenden Lebensbildern gedeihen, und ſo weit, als die Verhältniſſe ihn hinderten, ſich im Weiten umzuſchauen, muß ich ihn zu den Opfern unſerer wirtembergiſchen Kloſterbahnen zählen; aber auch ſo hat er des unbedingt Schönen genug geſchaffen für die Unſterblichkeit.*) Was ich ihm verdanke, brauche ich nicht auseinanderzuſetzen; eine wirkliche Dichternatur unter den Lebenden zum Freund haben, dies iſt ein Gut, deſſen Werth keines Ruhmens bedarf.

---

*) (Anmerkung 1882.) Als ich den obigen Satz niedergeſchrieben, blieb mir das Gefühl, daß hier die Wahrhaftigkeit, wie ſie ſelbſt gegen den Freund, ja gerade recht gegen ihn Pflicht iſt, noch einen Zuſatz

Nun aber ſtand die Frage: was werden? immer noch unbeantwortet am Horizont. Wenn man bedenkt, daß heute noch nicht alle unſre Univerſitäten einen Lehrſtuhl für Aeſthetik und deutſche Literatur haben, ſo wird man eher begreifen, daß vollends damals, wo ein ſolcher, wenn ich nicht irre, nirgends errichtet war, mir der Gedanke nicht von ſelbſt kam, in dieſen Fächern als Privatdozent mein Glück zu verſuchen. Es bedurfte erſt eines Anſtoßes. Ehe dieſer kam, gedieh die innere Abblätterung des Kirchlichen bis zu dem Grade in mir, daß ich, als eines Sonntages mich die Reihe traf, in der Stadtkirche die „Kinderlehre“ (Katecheſe) zu halten, und zwar über die Himmelfahrt Chriſti, mich einfach für inſolvent erklärte. Die Kollegen beſtritten mir heftig eine ſolche Berufung auf innere Unmöglichkeit, aber ich blieb ſtarr und ſo entſchloß ſich denn endlich doch eine edle Seele unter ihnen, das Opfer für mich zu bringen. Meine letzte kirchliche Funktion war die Austheilung des Abendmahls in der Spitalkirche. In der Zerſtreutheit meines

---

erfordre: beengt von den geſteckten Raumgrenzen gelangte ich nicht dazu, den Punkt genauer zu beſtimmen. Mörike hat qualitativ Unſterbliches gedichtet, aber quantitativ hätte er deſſen mehr ſchaffen können und ſollen; der Umſtand, daß ihn ſein Lebensgang von ausgedehnterer Weltkenntniß abſchloß, entſchuldigt ihn nicht genügend, auch Kränklichkeit nicht, die in der That nicht ſehr von Belang war. Er gab ſich zu gern der Beſchaulichkeit hin, die dem Dichter ſo natürlich iſt, ihn aber auch leicht vergeſſen macht, daß er berufen iſt, nicht nur zu ſchauen, ſondern auch der Welt zum Schauen hinzugeben, was er ſchaut. — Seine Manen werden mir dieſen Zuſatz und ſeine Verſpätung verzeihen.

Widerwillens wurde ich nicht gewahr, daß der Küſter den Kirchenrock vergaß und mir das bloße Kirchenhemd über den Frack anzog; nach vollendetem Werke feierlich zur Sakriſtei zurückſchreitend bemerkte ich erſt die ſeltſame Unvollſtändigkeit meiner Gewandung; glücklicher Weiſe war ſie wohl den Spitalleuten entgangen und ich der einzige Zeuge der Komik in meinem Abgang von der Bühne der Kirche.

Der Anſtoß kam. Ein reiner Zufall hat mich auf meinen Weg geführt. Eines Tags ſagte Strauß zu mir: Du, da hat ſich Einer als Privatdozent für deutſche Literatur gemeldet; ich meine, das könnteſt du auch. Und ich: „So? Ja, das ließe ſich ja verſuchen“. Der Gemeldete war Adelbert Keller; es war nicht feindſelige Nebenbuhlerhandlung, daß ich neben ihm auf den Plan eilte, ſondern die eiſerne Nothwendigkeit, denn da war auf der weiten Welt kein anderer Rath. Die verſchiedenen Fächer haben ſich ſpäter naturgemäß zwiſchen ihm und mir friedlich vertheilt.

Mit leichtem Entſchluſſe verließ ich denn vermögenslos, wie ich war, eine Laufbahn, die ein geſichertes Brod mir vor den Mund hielt; gar Mancher nannte meinen Schritt verrückt und mit meiner beſorgten Mutter hatte ich einen ſchweren Kampf. Oſtern 1836 verbrannte ich die Schiffe hinter mir, disputirte im folgenden Winter über einige Theſen, die meiner gleichzeitig erſchienenen Schrift über das Erhabene und Komiſche entnommen waren, und ſchlug mit meinem Schildknappen, dem jetzigen Prälaten von Gerock, den ich unter den Studirenden zum Reſpondenten für mich erkoren hatte, mich ſo ordentlich durch, daß die Sache ganz vergnüglich ablief.

Von da an iſt mein Leben öffentlich und ich kann mich kürzer halten. Zuerſt habe ich eine Gunſt des Glückes zu erwähnen. Schon im Jahre 1837 wurde ich zum außerordentlichen Profeſſor ernannt; Eſchenmeyer war geſtorben, ich erbot mich neben meinen Fächern auch zu philoſophiſchen Vorleſungen; mein verehrter, wohlwollender Lehrer Baur war in jenem Jahre Rektor und konnte mein Geſuch mit Berufung auf den Erfolg meiner erſten Vorleſungen als Repetent und Privatdozent ſo kräftig unterſtützen, daß die Gegner im Senate nicht durchdrangen. Ich habe jedoch nur zwei philoſophiſche Vorleſungen gehalten: zuerſt eine Darſtellung des Hegelſchen Syſtems, ſpäter Encyklopädie der philoſophiſchen Wiſſenſchaften. An dieſer zweiten machte ich die Erfahrung, daß ich in der Philoſophie nicht produktiv ſei: ich hatte einzelne ſelbſtändige Gedanken vorzubringen, begründete die Umſtellung gewiſſer Theile des Hegelſchen Syſtems, aber eine fruchtbare prinzipielle Idee zu einem Neubau auch nur weſentlicher Haupttheile gab mir der Geiſt nicht ein. Daß die Art von Metaphyſik, die nach der naturwiſſenſchaftlichen Induktion nicht umſchaut, ſich mit Hegel eigentlich ausgelebt hatte, erkannte die Zeit nicht und ich nicht. Aber dies geſchichtliche Punktum — oder beſſer Semikolon — hatte, falls ich es auch erkannt, mich nicht über mein Unvermögen getäuſcht; ich ſah ein, daß ich nichts mehr zu ſagen habe, wo Anſchauung und Phantaſie nichts mehr zu ſagen hat, daß ich aber allerdings mit Hilfe der Philoſophie über das Gebiet, worauf die Natur mich gewieſen, mehr zu ſagen habe, Tieferes und Klareres, als wer ohne dieſe Führerin, ohne ihre Diſciplin, wer ohne Dialektik, ohne den Sinn der Einheit, des Unterſchieds und des Fluſſes zwiſchen beiden, den nur die Piloſophie ausbildet, an Stoffe der äußern und innern Erfahrung geht. So wurde mir die Philoſophie zum Schlüſſel, zum Werkzeug, aber ſie blieb mir treu noch in ganz anderem Sinne, in jenem, den ich ſchon oben angedeutet habe. Nicht die Summe deſſen, was man durch Philoſophiren herausbringt — ſie iſt klein genug —, aber das Philoſophiren gibt dem geiſtigen Auge einen Sehwinkel, deſſen Werthe kein Werth irgend eines Gutes auf der Welt gleichkommt. Und erwähne ich auch nur den Gewinn an Genuß im Elemente des Komiſchen, den es abwirft, wenn man mit geübter Denkkraft zuhört, wie ſich die Menſchen in Verſtandes-Diſtinktionen verwirren, ſo habe ich dem, der das kennt, ſchon übergenug geſagt. Es wird nicht zu ſtolz geſprochen ſein, wenn ich hinzuſetze, daß der Hintergrund ſolchen Gewinns für die humoriſtiſche Betrachtung doch wohl erhabener Art ſein müſſe, da der genannte Sehwinkel nur von einer Stellung in der Höhe herrühren kann. — Ich werde hier nicht verfolgen können, wie ich aus Hegel allmählich herauswuchs. Zur Zeit, als der erſte Band meiner Aeſthetik erſchienen war, ſchrieb mir Strauß: mir ſteckt Hegel nur noch wie ein wackeliger Zahn im Munde; es war bei mir noch ein nur etwas erſchütterter Stockzahn, erſchüttert jedoch allerdings, wie jeder finden wird, der nicht nur auf die Knochen, ſondern auch auf das Fleiſch des Buches ſieht. Doch niemals ſo habe ich mich von Hegel befreit, daß ich ihn nun einfach für abgethan hielte. Abgethan iſt die logiſche Konſtruktion des Weltalls, abgethan die Dialektik, die ihre Bewegungen für Weltbewegungen hält und aus dem Begriffe die Natur herausſpinnt; nur daß die Philoſophie an die Stelle dieſes als falſch erkannten Herausſpinnens noch nichts Beſſeres zu ſetzen vermocht hat; denn wenn doch der Monismus die einzig wahre Weltanſicht iſt, wenn alſo Natur und Geiſt an ſich Eines ſein müſſen, wer hat denn bis jetzt erklärt, wie ſie Eines ſind, wie die Natur aus dem Geiſt oder wie der Geiſt aus der Natur kommt, wie und warum es ſo iſt, daß beide als ein ſo furchtbarer Gegenſatz erſcheinen? nicht abgethan iſt Hegels Dialektik, ſofern ſie lehrt, die Welt als eine flüſſige zu betrachten, die Entwicklung und den Widerſpruch zu begreifen. Hegel hat die Endlichkeit, die blos relative Giltigkeit der ſämmtlichen Reflexions-Unterſcheidungen aufgewieſen wie kein anderer Philoſoph, und dies bleibt unvergänglich im unbedingten Werthe. Es beſtraft ſich in den jetzigen Kämpfen zwiſchen Naturwiſſenſchaft und Philoſophie ſchwer genug, daß man meint, ihn zum alten Eiſen werfen zu dürfen; man behandelt Gegenſätze, die im innerſten Grunde der Dinge keine abſoluten ſein können, als abſolute, wie wenn nie ein Hegel das abſtrakte Entweder Oder durch ſein Weder Noch, ſein Sowohl Alsauch widerlegt hätte. Dies angewandt eben auf den Grundgegenſatz aller Gegenſätze, den der Natur oder ſchließlich der Materie und des Geiſtes, ſo ſind die Materialiſten und die dualiſtiſchen Idealiſten komiſch gegenüber der Klarheit, welche das Denken aus Hegels Dialektik ſchöpft. Aber auch von einer gewiſſen Seite ſeiner Ethik hat keine neuere Wendung der Philoſophie mich ganz trennen können. Hegel hat allerdings falſche, unfreie Konſequenzen aus ſeinen Prämiſſen von der ſtreng objektiven Natur der Pflicht, des

Geſetzes, des Staates gezogen, aber ich glaube, daß dieſe Prämiſſen Recht haben gegen den üppig wuchernden Individualismus der Zeit. Eine der Früchte dieſer Zeitrichtung iſt der Peſſimismus. Wenn der Alte noch lebte, möchte ich gerne zuſehen, wie er über die Blaſirten käme und ihnen — ſchwerlich ſehr höflich — einſchärfte: arbeitet, ſtatt zu brüten, ſo werdet ihr euch aus dem Rachen des Ungeheuers Zeit und des Weltelends ins Ewige erheben, oder, wenn ihr doch arbeitet, warum arbeitet ihr, die Luſt und den Segen der Arbeit zu untergraben?

Im Sommer 1839 trat ich die Reiſe nach Italien an, im Frühling 1840 fuhr ich nach Sicilien über und von dort über Malta nach Griechenland; ich kehrte im Herbſte dieſes Jahres zurück. Ich werde nicht wiederholen, was Tauſende über die Frucht der Anſchauung der klaſſiſchen Länder geſchrieben haben. Im Ganzen und Großen genügt es, zu ſagen, daß ich gar nicht wüßte, wer der iſt, der noch übrig bleibt, wenn ich es vermöchte, von mir auszuſcheiden, was ich dieſer Reiſe verdanke. Italien hat es mir angethan wie unzähligen Anderen, es trieb mich immer wieder hin, ich bin noch acht Mal dort geweſen, habe auch da und dort etwas über dieſe Beſuche geſchrieben, war aber, wie billig, immer weit entfernt, eine eigentliche Reiſebeſchreibung herauszugeben. Sehr wenig vorbereitet zog ich damals aus, man kennt die Armuth der Literatur jener Zeit über Italien und ſeine Kunſtgeſchichte. Fr. Kuglers eben erſchienene Geſchichte der Malerei und Otfried Müllers Handbuch der Archäologie waren faſt mein ganzes Vorſtudium. Statt aller anderen Lücken meines Kennens will ich anführen, daß mir die vorraphaeliſchen Schulen und Meiſter nur Namen waren. Wenn ich jetzt nach Italien komme, wünſche ich immer, noch einmal einen Fieſole, Dom. Ghirlandalo, Perugino, Fr. Francia zum erſten Male ſehen zu können. Das Entzücken über die rührende Unſchuld, innige Anmuth und herrliche Naivetät dieſer Quatrocentiſten hätte mich zum Nazarener gemacht, wäre nicht ſonſt dagegen geſorgt geweſen. Doch ich muß abbrechen, ſonſt könnte ich kein Ende finden, müßte von den großen Cinquecentiſten, von den ſpäteren Meiſtern, von der Antike, von Land und Leuten ſchreiben, wie alles das auf mich gewirkt, und es würde doch nichts zu Tage kommen, als ein neues Beiſpiel der Tränkung, Umbildung, Befruchtung nordiſcher, ſubjektiver, zu ſehr nach innen lebender Menſchennatur durch die große, freie, objektive Natur des Südens, der klaſſiſchen Kunſt und der Renaiſſance. „Subjektiv“: auch ich trug ja nicht wenig des trüben Weſens in mir um, das „über ſein Ich, des unbefriedigten Geiſtes düſtere Wege zu ſpäh'n, ſtill in Betrachtung verſinkt“. Man weiß, wie die Größe Roms den ſtaunenden Gaſt anfangs beſtürzt und niederſchlägt, dies ſummirte ſich in den erſten Wochen auch in mir mit dem kranken Ueberſchuß von Innerlichkeit im nordiſchen Naturell und ſo wandelte ich recht melancholiſch durch die Straßen und Ruinen: aber dann erlebte auch ich, daß der Geiſt ſich aufrichtete, die Kleinheit ſeines grübleriſchen Ich vor einer ſo erhabenen Welt vergaß, hingab, hinwarf und die ausgeweitete Seele geſund und heiter wurde. Nach fleißiger Tagesarbeit, emſigem Laufen und Schauen genoß man muntere Abende in einer ächt römiſchen Oſteria und würzte den Trunk auf gut ſtudentiſch mit fröhlichen

Geſängen. Ich kann die braven Kameraden, Künſtler und Kunſtfreunde nicht aufzählen, nur der Verſtorbenen ſei kurz gedacht: des alten Reinhardt, der, in den achtzig noch friſch, die feſte Grundſäule unſeres Cirkels bildete, Schirmers aus Düſſeldorf, Reinicks aus Dresden, des talentvollen Bildhauers Kümmel aus Hannover, des dicken, geiſtvollen, ſprudelnden Rahl aus Wien. Anſelm Feuerbach, der Archäolog, kam in jenem Winter an; ich ſah mit ihm die Villa Ludoviſi und vergeſſe nicht den ſtöhnenden Laut des Entzückens, mit dem er vor die Juno-Büſte trat; auch Otfried Müller war gleichzeitig in Rom, ich ſah ihn jedoch nur in den Sammlungen, er lebte in einer Anſtrengung, deren Unabläſſigkeit ihn bald nachher in Griechenland getödtet hat.

Auf der Ueberfahrt nach Sicilien erlebte ich zum erſten Male einen Sturm; er dauerte vierundzwanzig Stunden; ich war ſo glücklich, nicht ſeekrank zu werden, alſo das große, einzige Schauſpiel mit klaren Sinnen betrachten zu können. Als ich mich endlich in meine Koje niedergelegt, war mir beſchieden, noch einmal Prediger zu werden. Ein Kapuziner jammerte und weinte ſo unerträglich, daß ich ihm vorhalten mußte, ob denn er, der vom täglich Sterben täglich ſich und anderen vorpredige, ſich nicht ſchäme vor mir, dem Weltmenſchen, den er ganz ruhig ſehe? Natürlich blieb meine Erbauungsrede ohne Erfolg. — Nach der Ausſchiffung klärte ſich das Wetter auf und ich durfte Palermo mit den unvergleichlich ſchönen Formen des Monte Pelegrino im Glanze der Sonne und des tiefblauen Himmels genießen. Die Reiſe durch die Inſel machte ich mit einem Ruſſen, Baron Chludow (ob er wohl noch lebt?), unter ſchweren Strapazen durch faſt beharrliches Unwetter: bald Scirocco, bald tagelange Scirocco-Sturzregen, bald Sturmwind waren gegen uns verſchworen, die Wege großentheils in Moräſte verwandelt, in welche die Maulthiere öfters bis an die Bruſt einſanken, die Flüſſe angeſchwollen und, da vielen die Brücke fehlte, der Durchritt ſehr ſchwierig und gefahrvoll. Dieſe Uebel trübten, wie ſich verſteht, nicht wenig den Blick und die Stimmung; doch war uns vergönnt, wenigſtens die Hauptpunkte unſerer Reiſe, Segeſt, Selinunt, Girgenti, Syrakus bei freundlicherer Laune des Wetters mit ungeſtörten Sinnen bewundernd zu ſchauen. Taormina lag nicht auf unſerer Linie, hätte uns der Himmel begünſtigt, ſo hätten wir den Umweg natürlich nicht geſcheut; wen ſchmerzte es nicht, dieſer Stelle der Welt nahe geweſen zu ſein und ſie nicht geſehen zu haben? — Die Räubergefahr war damals nicht ſo groß wie jetzt, doch mahnte unſer Maulthiertreiber Stefano an manchem Abend zu vorſichtiger Eile und nöthigte uns, gegen die müden Saumthiere die puntarella zu gebrauchen. Er iſt ſpäter von Räubern ermordet worden: „was macht Stefano?“ fragte ich acht Jahre nachher Cavallari, den in der Kunſtliteratur wohlbekannten Architekten von Palermo; hier hatte ich ihn kennen gelernt und ſah ihn nun 1848 in Frankfurt wieder, er kam von Göttingen, wohin er ſich als politiſcher Flüchtling gewendet und als Docent habilitirt hatte; jetzt amneſtirt, berührte er auf der Heimreiſe die Mainſtadt; man kennt in Parlermo die einzelnen Fremdenführer, ſo erhielt ich denn die Auskunft: „è ucciso dai ladri, il povero“. Die Strapazen und Gefahren waren in Griechenland noch ganz andere als in Sicilien:

ich erwähne ſie, weil es heilſam iſt, auch Solches durchzumachen: es iſt ein geſundes Stahlbad für ein Studirſtubenleben; man ſollte jeden Gelehrten einmal hineinſtoßen, ihn auch nur einmal verſuchen laſſen, wie es thut, ein paar Wochen lang ohne Bett und Stroh auf Erde oder Brettern zu ſchlafen. — Von Syrakus nach Malta, von da nach der Inſel Syra fuhr ich im herrlichſten Wetter und werde namentlich die wunderbaren Mondnächte nicht vergeſſen, die ſtets am Schiffe ſpielenden Delphine und den ſchönen, bleichen, ſchlanken jungen Mönch, der mich in unſern nächtlichen Geſprächen zur katholiſchen Kirche zu bekehren ſuchte. Er geſtand ehrlich und liebreich ſeine Abſicht und ich ſehe ihn noch vor mir, wie er, da ich ihm die Hoffnung genommen, im Mondſchein die Arme erhebt und ſeufzend ausruft: „mi fa dolore, perchè avrei tanto desiderio, di rivedervi nel paradiso!“ Ich kam am Oſtermontag in Athen an bei kaltem Regen, der auf dem Hymettus und Pentelikon als Schnee niederfiel. Doch bald klärte ſich das Wetter und am Dienſtag darauf beleuchtete die Sonne Griechenlands die Akropolis und maleriſche Gruppen tanzender Griechen am Theſeustempel; es iſt ein nationaler Feſttag und geht die Ueberlieferung, daß dieſer Tanz von Theſeus eingeführt ſei und das Labyrinth von Kreta darſtelle. Ich darf im Erzählen und Schildern dieſer erſten Tage nicht fortfahren, denn ſo eben entſinne ich mich, daß ich bereits im Zuge bin, zu wiederholen, was ein Aufſatz in den Jahrbüchern der Gegenwart („Populäre Archäologie“ 1844) ſchon gebracht hat. Dieſer bricht ab, wo man ein Bild der Akropolis und der Ausſicht von ihrer

Höhe erwartet.*) Seither iſt über dieſe wunderbare Stätte, iſt über Griechenland überhaupt ſo viel geſchrieben, daß es mir nicht ſchwer fällt, in einer biographiſchen Skizze, die nicht zugleich Reiſebeſchreibung ſein will und ſoll und die noch ſo Manches zu berichten hat, mich auf Weniges zu beſchränken. Wenn ich vorerſt hinzuſetze, daß ich das Starke, Strebende, Denkende, die Schnellkraft in jenem begabteſten aller Völker nun auch aus der Natur ſeines Landes begriff, welche viel gedrängter, als die italieniſche, das Herbe, Steinige, Steile, ſtreng und ſcharf individualiſirte Formen an das Lachende, Weiche, ſanft Geſchwungene ſchiebt, — auch darauf darf ich nicht eintreten, denn es iſt beſprochen in meiner Aeſthetik (Lehre vom Naturſchönen). Es wird erlaubt ſein, noch anzuführen, daß ich einige Theile der Reiſe in Vorträgen vor größerem Zuhörerkreis zu verſchiedenen Malen, in Tübingen, Zürich, Stuttgart behandelt habe; ich erwähne es zum weiteren Beweis, daß ich darum, weil ich kein Buch darüber geſchrieben, nicht meinte, die Früchte dieſes Lebensgangs für mich behalten zu dürfen. In die Zeit des erſten Aufenthalts zu Athen fällt das heitere Feſtmahl, das die Univerſität dem vor mir angekommenen Otfried Müller auf „Platos Akademie" im attiſchen Oelwalde gab und wozu ich miteingeladen war; es gieng ſehr munter zu bei dem gebratenen Lamme, das zuerſt unzerlegt feierlich um den Tiſch getragen wurde; man ſang alte Studentenlieder, Gaudeamus igitur und andere, die meiſten Profeſſoren hatten in Deutſchland ſtudirt. Wir ahnten nicht, daß ſo bald darauf Gott Apollo den Ehrengaſt mit ſeinen verſengenden Pfeilen tödten werde. Von Deutſchen traf ich in Athen noch Hanſen, Roß, Urlichs; die Abende brachte ich heiter mit deutſchen Offizieren zu; zwei derſelben waren mit Griechinnen verheirathet, die uns gern griechiſche Lieder ſangen und mich gewöhnlich mit καλὲ διδάσκαλε (guter Lehrer) begrüßten; einer der luſtigſten im Kreiſe war Tiedemann, beliebt und ſehr geachtet bei allen Kameraden; neun Jahre nachher ſtellte ihm in der Ferne ſeine bewegliche Phantaſie den badiſchen Aufſtand als einen idealen Kampf vor, führte ihn als Kommandanten in die Mauern von Raſtatt und in den Tod. Er hatte ſich inzwiſchen auch mit einer Griechin vermählt und man hörte ihn in ſeiner letzten Nacht bitterlich um ſeine Kinder weinen. — Ein Landsmann, Doktor Röſer, Leibarzt des Königs, meldete mich ohne mein Vorwiſſen bei dieſem zur Audienz; jugendlich ſchön ſtand Baſileus Othon in ſeiner griechiſchen Nationaltracht vor mir neben der reizenden Blondine, ſeiner Gemahlin; 1858 habe ich ihn wiedergeſehen im Glaspalaſt zu München, noch in griechiſchem Koſtüm, das Angeſicht von Erfahrungen und Sorgen zerfurcht und welk, noch ſpäter als vertriebenen König im fränkiſchen Civilkleide. Unter Griechen war es Profeſſor Philippos, mit dem ich in freundſchaftlichen Verkehr kam. Ein Glücksſtern führte mir zum Begleiter auf der Reiſe im Feſtlande den Profeſſor Göttling von Jena, den wohlbekannten Philologen zu, eine der liebenswürdigſten Naturen, die ich im Leben kennen gelernt habe; Gemeinſchaft mit einem ſolchen Mann in Mühſal und Gefahr auf heißen Ritten durchs wilde Land, aber auch Gemeinſchaft im Entzücken der Anſchauung ſo erhabener Bilder: dies muß wohl Freundſchaft gründen. Zugleich war mir vom größten Gewinn, mit einem Philologen zu reiſen, der ganz anders als ich mit Kenntniſſen ausgerüſtet war. Eines Abends, als wir, verſpätet von Dawlia (Daulis) aufgebrochen, bei rauhem Wind in die Felsthäler des Parnaſſes hineinritten, hielt Göttling plötzlich ſein Pferd an: „halt, hier muß die τρίοδος ſein!“ Wir waren an dem Scheideweg angekommen, wo nach der finſteren Sage Oedipus ſeinen Vater erſchlagen hat. Dieſer Moment und die folgenden Nachtſtunden gehören unter die Erinnerungen, die ſich mir am ſtärkſten eingeprägt haben. Wir ritten nun den Weg, den der Unſelige von Delphi herab nach Theben gewandelt iſt, aufwärts durch rauhes Geſtein in der finſteren Schlucht, in deren Tiefe der Pleiſtos rauſcht, wir wußten, daß eine grauſame Klephtenbande in jenen Gegenden ſpukte; in einem einſamen, leer ſtehenden Khani wollten die drei Agogiaten (Pferdebeſitzer, die mitlaufen), Leute, denen nicht zu trauen war, durchaus übernachten, ich war entſchieden dagegen; die zwei Chorophylaken (Gens d'armes) ſtimmten mir bei, — wir ſind nie ohne dieſes ſchützende Geleite gereiſt, das uns ein Ferman des Oberſt Rosner verſchaffte, eines Bayern, deſſen großes Verdienſt in Schaffung dieſes Korps auch von den Griechen hoch anerkannt war —; Göttling aber, immer vor Allem human und häufig nicht hart genug für ſolche Situationen, wollte ſich vom Mitleid mit den ermüdeten Leuten erweichen laſſen; wir ſetzten unſern Willen durch, die Agogiaten ließen uns im Zorn mit ihren Pferden ziehen und traten in die Hütte ein; nach einigen hundert Schritten kamen ſie doch nachgerannt; einer von ihnen, ein Alter mit ächt neugriechiſchem Raubvogelprofil, riß ſein Fes herunter, warf es vor dem einen Chorophylax, einem Manne von antiker Schönheit, einem wahren Achill, zu Boden, trat darauf — ein Zeichen der Verwünſchung — und verfluchte den König; der Wächter zog aus und gab ihm eine ſo volle Ohrfeige, daß er fiel: ich ſehe ihn noch im Mondſchein über den Raſen hinkugeln; es wirkte und man zog friedlich weiter; das Geſtirn beſchien unſern Weg, ſeit wir aus der ſtundenlangen Schlucht heraus waren, und nun wurde es leicht, die verdrießliche Scene, Gefahr und Müdigkeit zu vergeſſen, denn jetzt erſchienen ſchimmernd im Lichte des Schnees, der ſie noch bedeckte, die zwei Gipfel des Parnaſſes auf dem ſchwarzblauen Grunde des griechiſchen Nachthimmels. Wir übernachteten im hohen Gebirgsdorf Arachowa, ſahen am andern Morgen Delphi und tranken aus der kaſtaliſchen Quelle.

---

*) (Anmerkung.) Der Aufſatz iſt mit der Ueberſchrift: „Aus einer griechiſchen Reiſe" mit Weglaſſung des Anfangs und Endes, dagegen mit Hinzufügung eines neuen Stucks („Ritt von Lamia auf den Othrys") in das erſte Heft der gegenwärtigen Sammlung aufgenommen.

Zu den großen Erinnerungen der Reiſe gehört denn ferner der Ritt von Lamia auf das Othrysgebirge, von deſſen Höhe wir den Olymp ſahen; Göttling hat den herrlichen Tag beſchrieben (Geſammelte Abhandlungen aus dem klaſſiſchen Alterthum B. 1) und nicht verſäumt, zu erzählen, wie uns dort oben im Kloſter Antinizza der alte Papas mit dem langen Silberbart bewirthete, wie wir das gebratene Lamm im Rebengrün am Boden ſitzend ſchmausten, mit Wein in ſilberner Schaale bedient von maleriſch national gekleideten Horophylaken (Grenzwächtern), im warmen Geſpräch mit Oberſt Perrhaibòs, dem alten Türkenkriegshelden, wie wir mit kriegeriſchem Geleite in der herrlichen Nacht wieder nach Lamia hinabritten, während feuerroth der Mond hinter dem Oeta aufſtieg, dort, wo einſt Herakles aus Flammentod zu den Göttern aufſchwebte.*) Man mag ſich denken, welche Bilder vor unſerer Seele ſchwebten, als wir den Grabhügel des Leonidas und ſeiner Spartaner beſtiegen. Wir ſind dann dem euböiſchen Meerbuſen zugeritten, haben Chalkis und dort den Philhellenen Oberſt Fabricius beſucht und unſer letzter Halt auf dem Rückwege war Marathon.

Vom Peloponnes habe ich nur Epidaurus, Nauplia, Tirynth, Argos, Mykene, Korinth geſehen, ich entbehrte meinen lieben Begleiter Göttling, der ihn ſchon bereiſt hatte. Einzeln reiſen iſt in Griechenland äußerſt ſchwierig, und, wenn man es nicht wagen will, ſich auf die Begleitung des Agogiaten zu beſchränken, ſondern Reiſediener (der zugleich Tolmetſcher iſt) und Gensdarmen mitnimmt, ſehr koſtſpielig, in beiden Fällen ungemüthlich, da man ſich nicht ausſprechen und mittheilen kann. In Nauplia, von wo ich die Reiſe nach Patras antrat, gab mir Oberſt von Hitz (ſpäter General in Bayern) einen Unteroffizier der Artillerie, der italieniſch ſprach und nach Korfu, ſeiner Heimat, in Urlaub reiſte, als Führer und Beſchützer mit; ich hatte ihm dafür Zehrung und Pferd zu zahlen. Hinter Mykene, im felſigen Paß Treton, nicht weit von Nemea, zeigte mein kriegeriſcher Hort eben nicht den Muth, den ihm die Nähe der Herkulesthaten hätte einflößen ſollen; es war nicht geheuer, dort waren grauſame Räuberthaten vorgefallen, ſeit die Wildheit des Klephten ſich mit dem Haſſe gegen den Fremden verband; der Korfiot ſah immer ängſtlich umher, fragte mich, ob ich Waffen habe, und öffnete, da ich nur zwei Terzerole bei mir führte, ſeinen Koffer, worin er außer dem Säbel, den er trug, noch einen zweiten bewahrte, den er mir nun übergab, — natürlich alles gleich Null, wenn wir überfallen worden wären, da die Klephten nur in überlegener, wohlbewaffneter Mehrzahl angreifen. Endlich gelangten wir an einen Poſten von Chorophylaken, ich zeigte meinen Ferman vor und bekam zwei Albaneſen, wildfremde Kerle mit Türkenbunden, die auch griechiſch nicht ſprachen, zu Begleitern bis Korinth. Ich ſchweige von dem tragiſchen Bilde der Stätte, wo einſt alle Herrlichkeit der Welt vereinigt war. Die Fahrt im Segelſchiff auf dem korinthiſchen Meerbuſen war nicht lange auszuhalten: Windſtille, Gluthitze, dann Gegenwind, daher ſtieg ich in Voſtiza aus und hatte von da noch einen zwölfſtündigen Marterritt auf ſchrecklichen Wegen unter Durſtqualen des verlechzten Gaumens an der Küſte hin nach Patras zu überſtehen, wo mich endlich ein ordentlicher Gaſthof „εἰς τὴν ἀφθονίαν“, empfieng. Als ich am andern Morgen das

---

*) Ich habe alſo dieſen Tag (vergl. Heft 1 dieſer Sammlung und die Anmerkung S. 305 im gegenwärtigen Heft) nun dennoch auch erzählt. Den Grund, warum ich es mir nicht verſagen wollte, gibt eben der Zuſatz im erſten Hefte: „Ritt von Lamia auf den Othrys“ an. Man wird es nicht unſtatthaft oder beſchwerlich finden, wenn zwei dasſelbe erzählen, das ſie miteinander erlebt haben, auch bedarf es keiner Verſicherung, daß von einer Abſicht, die lebensvolle Beſchreibung Göttlings zu übertreffen, nicht die Rede ſein kann. — Der nächſtfolgende Text dieſes Lebensgangs enthielt im erſten Druck einige Züge zur Beſchreibung des Thermopylenpaſſes, dann des Schlachtfelds von Marathon. Dies iſt jetzt abgekürzt, weil ich den Beſuch beider Stätten im erſten Heft, eben im Zuſatz zu dem Artikel: „Aus einer griechiſchen Reiſe“ ebenfalls erzählt habe Am folgenden Tage gieng es durch die Thermopylen.

Dampfſchiff betrat, das mich nach Trieſt bringen ſollte, rief es in mir: ach, hier, Gottlob! ganz hin oder gar nicht! Man muß wiſſen, welche Verſtümmlungen die Klephten ausübten, um dieſes Aufathmen des Erlöſungsgefühls ganz zu verſtehen. Nun war die Fahrt wieder herrlich. Bald erſchien ſüdlich Zante, dann ſteuerten wir nahe an Ithaka (weſtlich) vorüber. Ich hatte meinen Homer bei mir und ſchon auf der Fahrt nach Syra, zwiſchen den blauen Inſeln hinſchwebend, mich aus ihm erbaut. Man mag ſich die Andacht vorſtellen, mit der man die Odyſſee liest, wenn ſtatt kahler Schulwände die Heimat des Dulders dem Leſer vor Augen ſteht.

Die Quarantäne in Trieſt war überſtanden, Wien wieder geſehen, einige Wochen blieben von meinem Urlaub, die ich verwandte, die Nachwehen eines Anſatzes von griechiſchem Fieber, der in Nauplia mich befallen hatte, in Gräfenberg mit Waſſer zu bekämpfen, — von Griechenland in die Waldberge Schleſiens geſchleudert und vom Priesnitzhumbug umgeben! Doch in meinem einfachen Falle that die Kur gut und gründlich erfriſcht kam ich in Stuttgart an.

Hier begegne ich auf meinem erſten Ausgang einem jungen Manne, einem Buchhändler, den ich in Athen kennen gelernt hatte. Mit aufgeriſſenen Augen ruft er mich an: „Ja, was thun denn Sie da?“ „„Nun ich werde doch exiſtiren dürfen.““ „Sie ſind ja aber geſtorben!“ Das Räthſel löste ſich damit, daß ihm auf der Heimreiſe ein Gerücht zugekommen war, das mich mit Otfried Müller verwechſelte und für todt ausgab.

Ich eilte zuerſt zu meinem Bruder, damals Pfarrer in einem Dorfe auf der ſchwäbiſchen Alb, war nun plötzlich in tiefer Stille und entſchlummerte nach ſo bewegtem Leben unter dem Rufe des ländlichen Nachtwächters, dem Plätſchern des Brünnleins.

Eine formelle Veränderung, die ich nach meiner Rückkehr in meinen Vorleſungen durchführte, will ich nicht übergeben. Ich hatte bis dahin durchaus vom Manuſkript abgeleſen, die Befreiung von dieſer Feſſel für eine Unmöglichkeit gehalten. Noch auf der Reiſe wurde beſchloſſen, daß dies anders werden müſſe, und dann dem Beſchluß Folge gegeben. Von da an habe ich nie einen Vortrag geſchrieben, ſondern nur eine Skizze entworfen, öfters durchdacht und dann frei geſprochen. Ich verweiſe auf das Vorwort zu meiner Rede: Der Krieg und die Künſte. Ich will keine Gelegenheit vorüberlaſſen, gegen den abgeleſenen Vortrag, der immer leblos bleibt, mich auszuſprechen, in Hoffnung, daß ich doch den Einen oder Andern bekehre. Die freie Rede iſt allerdings erſchwert, wenn man gut ſieht und von Eindrücken des Auges leicht zu Vorſtellungen gereizt wird. Die Arbeit iſt dann eine doppelte, man hat es mit zwei Vorſtellungsreihen zu thun, mit derjenigen, die der Gegenſtand fordert, und mit derjenigen, die aus den Geſichtseindrücken entſpringt. Da erkennt man einen Bekannten, dort iſt einer unruhig, dort lächelt, dort ſchwatzt jemand; jeden Augenblick droht die Gefahr, daß, indem man ſolche Dinge bemerkt, auf die zweite Vorſtellungsreihe zu viel Accent falle; ſie muß mit Gewalt niedergehalten werden, man hat nicht ein Paar, ſondern ein ganzes Büſchel von Zügeln in der Hand, da iſt das Fahren nicht leicht. Wohl ſoll das

Feuer den Redner tragen, aber hinter dem Feuer muß die Beſinnung ſein und ſie iſt furchtbar bedroht durch die bunte Welt des Geſichtes. Ich geſtehe, daß ich daher trotz aller langen Uebung heute noch nie ohne Sorge und Spannung den Lehrſtuhl beſteige, daß ich mir zum Schutze gegen dieſe Gefahr, aus dem Koncepte zu kommen, ganze Partieen der Rede zu überſpringen, mir ihre Gedankenfolge in ſtrenger Vorbereitung mehr als einmal einprägen muß und daß der Schein der Leichtigkeit und Freiheit nur die Frucht harter Bemühung iſt. Daher rede ich äußerſt ungern und ſchwer, wenn mir die Zuhörer nahe ſind, wie an der Tafel bei Trinkſprüchen; ihre Nähe drückt auf mich, der Gedanke: da ſitzen ſie und warten, droht jeden Moment den Faden entzwei zu ſchneiden. Nun zudem noch die Sorge, man möchte ſich lächerlich vernennen, von den Zeichen des Krannkus ſprechen u. dergl.! Kurz — es will Schweiß, iſt aber auch „des Schweißes der Edeln werth“.

Im nächſten Winter zog ich die Geſchichte der Malerei, im übernächſten Shakeſpeare in den Kreis meiner Vorleſungen. Die erſtere wurde durch die Unzulänglichkeit der vorhandenen Anſchauungsmittel eine ſehr mühſame Sache; die Bibliothek bot deren noch ſehr wenig, Photographien gab es noch nicht. Den Shakeſpeare habe ich damals noch philoſophiſch zerſtückt; ich konſtruirte mir eine Eintheilung: Grundidee, Charaktere, Schickſal, nahm die Dramen auseinander und preßte ihre getrennten Glieder in die Felder meines Rahmens; ein ſpezieller Theil über die Form ſollte folgen und folgte nicht, weil er die Vorleſung über mehrere

Semeſter ausgedehnt hätte.[*] Doch darf ich glauben, daß, was der Profeſſor in der Anordnung verderbte, der Menſch in der Ausführung gut machte; denn ſtets gewohnt, mein inneres Leben, mein Selbſt in den Gegenſtand hineinzugeben, werde ich dieſe Zuthat am wenigſten einem Dichter vorenthalten haben, der mein perſönliche Neigung iſt.

Es verfloſſen heitere Jahre im Umgang mit jungen Kräften der Hochſchule, denn ich hielt mich immer gern zu Jüngeren; es waren Docenten, Aſſiſtenten und Stiftsrepetenten. Ich nenne die letzteren noch aus dem beſonderen Grunde, weil ich dadurch einem obigen Worte nachhelfe, nämlich: „ich ſchämte mich meines Standes"; man wird nicht meinen, daß ich den Stand der höheren Volkserziehung in ſeinem wahren Weſen geringſchätze; was ihm Unweſentliches geſchichtlich noch anhängt, kann ja natürlich einen vernünftigen Menſchen nicht gegen ihn blenden und gieng mich nichts mehr an, ſolbald ich dies Anhängſel, das gegen meinen Geſchmack iſt, nicht mehr an mir ſelbſt tragen mußte. Unter den Repetenten in meinem Umgange waren Reuſchle, Feuerlein, jener im naturwiſſenſchaftlichen, dieſer im philoſophiſchen und theologiſchen, auch literar-hiſtoriſchen Gebiete ſeither bekannt und geehrt, Dörtenbach, nachher Geiſtlicher wie Feuerlein, ferner gehörten zur Tafelrunde in verſchiedenen Perioden Schwegler und Zeller, die ſich ſchon als Privatdocenten habilitirt hatten, Grieſinger, der Kliniker und Irrenarzt, Roſer, der Profeſſor der Chirurgie, damals noch Aſſiſtenten, Doktor Kreuſer in derſelben Stellung, Vierordt, der Phyſiolog, als Profeſſor berufen, Reichardt, Philolog, Bibliothekar im Stift, Karl Planck, der Philoſoph, nach Reichardt in derſelben Stelle, Maler Leibniz, den ich in Rom kennen gelernt hatte, jetzt als Zeichenlehrer angeſtellt, ſpäter auf Grund gediegener kunſtgeſchichtlicher Vorträge zum Profeſſor ernannt, (er bewahrt ein Buch, worin wir als Karikaturen verewigt ſind); Springer, der Kunſthiſtoriker, brachte einige Jahre in Tübingen zu und war mit in unſerem Kreiſe. Schwegler unternahm und redigirte die Jahrbücher der Gegenwart, worin ſich die geiſtigen Kräfte nach allen Richtungen der Wiſſenſchaft in der Friſche jugendlicher Männlichkeit rührten. Von jähem Tode iſt dieſer feine Geiſt frühe hingerafft, auch Kreuſer, Reichardt, Dörtenbach, Grieſinger ſind in den beſten Mannesjahren geſtorben; man fühlt, wenn man altert, gar oft die Wahrheit des Goetheſchen Wortes:

---

[*] Es ſei erlaubt, hier eine perſönliche Bemerkung anzuknüpfen. Ich habe eine Stelle in Rümelins Schrift: „Shakeſpeareſtudien eines Realiſten", die von ſolchem abſtrakt gewaltſamen Verfahren eines Profeſſors ſpricht, auf mich gedeutet (ſ. Shakeſpearejahrbuch, Jahrg. II); er gab mir in einem ſehr freundlichen Briefe die Erklärung, daß ich nicht gemeint ſei; ich verſprach ihm, bei Gelegenheit öffentlich zu ſagen, daß er ſie mir gegeben. Dies habe ich bisher nicht darum unterlaſſen, weil es mir irgend ſchwer geworden wäre, ſondern verſchleppt, vergeſſen. Eine Anmerkung Rümelins in der zweiten Auflage iſt ſo gehalten, daß es mir ſcheinen will, er habe ſich die Unterlaſſung mit Unrecht im erſteren Sinne erklärt.

> „Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage
> Des Lebens labyrinthiſch irren Lauf
> Und nennt die Guten, die, um ſchöne Stunden
> Vom Glück getäuſcht, vor uns hinweggeſchwunden“.

Mein ehrwürdiger Freund Baur ermuthigte mich gegen das Jahr 1844, mich zum Ordinariate zu melden, es wurde gegen die Mehrheit der Stimmen der philoſophiſchen Fakultät im Senate durchgeſetzt, daß ich vorgeſchlagen wurde, die Regierung beſtätigte im Herbſt 1844 und ich hielt im Winteranfang die bekannte Antrittsrede, die mir eine Suspenſion auf zwei Jahre eingetragen hat. Es waren darin freilich einige Stöße jugendlicher Leidenſchaft geführt, die ich in meinen ſpäten Jahren nicht kann vertreten wollen. Doch wußte man im Kreiſe meiner Zuhörer wohl, wie der „offene Haß“, den ich ankündigte, eigentlich zu verſtehen war. Man hatte gegen mein Vorrücken mit unrechten Mitteln gewirkt, hatte aus Stoff, der dazu nicht den Grund gab, den empörenden Vorwurf: Mangel an Charakterhaltung geſponnen und in ein Gutachten geſetzt. Ich kündigte ſolchen Gegnern in mir einen offenen Feind an, der nur mit geraden Mitteln kämpfen werde; aller und jeder Jeſuitismus einer Partei, die eigentlich über der Volksreligion ſteht und ſie aus Herrſchſucht künſtlich vor Lichtung hütet, war freilich unter dieſer Erklärung leicht verſtändlich mitinbegriffen. Ich hatte wohl auch früher Viele ſchon gereizt und wußte immer, daß ich Krieg gegen Krieg zu erwarten habe, aber ich habe nie eines Gegners Privatperſönlichkeit angegriffen, nie ſein menſchliches Wohl, um ſeine Sache zu bekämpfen. Es iſt bekannt, daß mir nun der „offene Haß“, der ſolcher Kriegsführung galt, als Proklamation des Haſſes gegen die Volksreligion gedeutet wurde, es iſt ebenſo bekannt, welcher Sturm von Zeitungsartikeln, Petitionen, Broſchüren gegen mich losgieng, wie auf den Kanzeln Lärm geſchlagen wurde; da die Rede zu wenig Anhalt bot, riß man Aeußerungen auf dem Katheder aus dem Zuſammenhang, verdrehte ſie ſchändlich

(ich kann mit grellen Beiſpielen dienen), durchſtöberte meine Schriften, mißdeutete den Sinn herausgeklaubter Stellen und erreichte endlich, daß ein für ſich ganz freidenkender Miniſter dem allgemeinen Aergerniß zwei Jahre meines Wirkens glaubte als Opfer hinwerfen zu müſſen. Von da an erſt iſt mir der ganze Haß gegen Pietismus, Kirchen- und Pfaffenthum in die Seele eingebrannt; wer nicht an ſich ſelbſt erfahren hat, wie ihr Stich thut, mag leicht von Duldung ſprechen und ſich verhüllen, daß wahre Toleranz die Intoleranz gegen die Intoleranz in ſich ſchließt. Dieſe Bitterkeit iſt auch Strauß geblieben, man hatte gegen ihn genau nach dem alten Hauptpaſtor-Göze-Rezept, wie jetzt gegen mich, gehandelt. Noch ſeine letzte Schrift verſteht man ganz und kann man ſich zurechtlegen erſt dann, wenn man dieſe Bitterkeit verſteht. Doch er wurde für immer aus der Laufbahn geſtoßen, ich nur auf zwei Jahre. Freilich konnte der Verfaſſer des „Leben Jeſu“ nicht mehr Theologie für künftige Kirchenlehrer vortragen; die proteſtantiſche Kirche hat formell Recht gehabt, ihn auszuſtoßen, und er wußte es: dennoch hat ſie im hiſtoriſchen Sinne Unrecht gehabt, denn ſie ſoll die Entwicklung in ſich dulden, ſoll begreifen, daß gerade ihre innern Widerſprüche die Zeichen und Bürgen ihres innern Lebens ſind, daß die Konſequenz des Katholizismus, ſcheinbar ſeine Größe, ſeine innere Todtenhaftigkeit, daß es der Vorzug und die Tugend der proteſtantiſchen Kirche iſt, in der Selbſtauflöſung begriffen zu ſein. — Ich aber habe mein leichteres Abkommen theuer bezahlt; der Preis war kein kleinerer, als ein Gewiſſensdruck, den ich von da an Jahre lang mit mir trug. Das kam ſo: Senatsmitglieder beabſichtigten einen Proteſt gegen die Suspenſionsmaßregel, Freunde fragten mich, ob ich damit übereinſtimme und beitrete. Nun war vorauszuſehen, daß dem Proteſt ein Separatvotum entgegengeſetzten Inhalts jedenfalls von einer nicht kleinen Minderheit ſich anſchließen würde; ich aber wollte bei nichts mithalten, was dieſer Minderheit Gelegenheit gab, das ganze Geſpinnſt der Denunciation noch einmal aufzunehmen und nun korporativ zu redigiren. Ich fragte mich, ob ich nicht vielmehr meinen Abſchied nehmen ſolle. Davon hielt mich die Erwägung ab, daß ich hiedurch den Feinden ihren wahren Wunſch erfüllen würde, während, wenn ich aushielt, jene Macht des Wirkens gegen ihre Prinzipien mir verblieb, die nur der Katheder gibt. Dieſe Erwägung war nicht ſtichhaltig und unbewußt ſaß hinter ihr doch ein anderes Motiv: ich hatte eine Familie gegründet, ein Kind lag in der Wiege und kein Vermögen war da. So ließ ich das Unrecht denn über mich gehen und mir blieb der Stachel des Vorwurfs in der Bruſt, daß ich nicht einfach nach dem Gebote der Ehre gehandelt habe. Wohl ſchrieb ich in den Suspenſionsjahren — neben den zwei erſten Bänden der Aeſthetik, die aus dieſer Muſe hervorgiengen — Artikel in die Jahrbücher der Gegenwart, die zeigten, daß mir der Muth der Wahrheit nicht gebrochen ſei, und gab dem Miniſter von Schlayer — der, wie ich ſpäter aus glaubwürdiger Quelle vernahm, ſeinen Schritt bereute — eine Denkſchrift ein, die keine feige Sprache führte; aber die Laſt wich nicht von der Seele, bis mir das Schickſal ein Mittel bot, mein Gewiſſen zu befreien.

Ehe ich zu dieſer Wendung der Dinge gelange, bin ich ſchuldig, von meinen Erlebniſſen im Jahre 1848 zu erzählen. Ich war trunken wie billig vom Weine der Zeit und unklar wie alle Welt. Zunächſt kamen die Tage des Franzoſenlärms. Sie waren groß. Ein Gaſtwirth muſterte auf dem Marktplatz als Kommandeur ſämmtliche bewaffnete Macht, die verſchiedenen Truppengattungen, die gegen den wilden Feind gerüſtet ſtanden: Weingärtnervolkswehr, Studentenkorps, Bürgergarde, Sicherheitswache. Die letztere war im Jahre 1847 nach einem vorbildlichen oder vorbotlichen Tumult errichtet, in welchem ich als „Major" eine Kriegsſchaar von Studenten zur Bewachung reſp. Vertheidigung des Schloſſes kommandirt hatte, das mit einem Sturme zur Befreiung gefangener Tumultuanten bedroht war, eine Großthat, die friedlich mit der Erſchöpfung einiger Bierfäßchen ſchloß; die Regierung hatte dann hundert Musketen gegeben, um eine Schutzmacht gegen etwaige Wiederkehr ſolcher Stürme zu bilden, und der ſo ausgerüſtete Truppenkörper prangte jetzt als der Kern der verſammelten reiſigen Schaar, als der Glanzpunkt im militäriſchen Schauſpiel auf dem Forum von Tübingen. Der Gaſtwirth belobte die gemuſterten Truppen wegen ihrer „propreté". Die Bürgergarde beſaß eine alte Kanone, zu Feuerlärmſignalen vom Schloſſe beſtimmt. Dieſe wurde auf die Straße geführt, auf der man die elftauſend Mann ſtarke Feindeſchaar erwartete, und dort aufgeſtellt. Gegen Abend wurde die Artilleriemannſchaft ihres Dienſtes etwas müde und zog ſich in ein benachbartes Wirthshaus zurück; die Kanone blieb einſam ſtehen in ſtiller Nacht. — Nachher wurde Profeſſor Volz Oberkommandant und führte einmal ein Korps zu einer Recognoſcirung nach Rottenburg in der Richtung des Schwarzwaldes; ſein Adjutant zu Fuß war der Turnlehrer, der ſich beeiferte, durch Achilleiſchen Lauf ein Pferd zu erſetzen. Ich gieng zum Parlament ab, als eben die Bürgerwehr im Lande organiſirt wurde, darf mir aber das Zeugniß geben, daß ich nie eine Illuſion über dieſes Inſtitut hatte, ſondern von Anfang an darüber dachte, wie ich ſpäter ſchrieb.*) Doch ſchwebte ich bis dahin in der Täuſchung, die unhaltbare Einrichtung könne die Uebergangsform zu einer neuen beſſern Wehrverfaſſung bilden, fügte mich daher nach meiner Rückkehr vom Parlament in das thatſächlich noch beſtehende Geſetz, freute mich nicht ohne Bosheit an den Strafen, die über renitente und ſäumige Kollegen verhängt wurden, machte die Offiziersſchule unter einem förmlich als Kommandanten aufgeſtellten Lieutenant durch, brachte es zum Hauptmann, habe aber niemals meine Kompagnie geſehen.

Wohl war es redliche Begeiſterung, daß ich um die Wahl zum Reichstagsmitglied mich eifrig bewarb; aber es ſtak doch viel Ehrgeiz dahinter, genährt durch den Beifall, den für viel Pathos und wenig Vernunft meine Reden auf Volksverſammlungen gefunden hatten. Ich hätte viel Komiſches von den Tagen der Wahlumtriebe zu erzählen, von Bergpredigten auf Rainen und auf der Landſtraße, von rhetoriſchen Leiſtungen auf Marktplätzen und in Wirthsſälen, namentlich auch von Prügeln, denen ich mit knapper Noth entgieng, und von ſolchen, vor denen ich mit ebenſo knapper Noth die Gegenredner ſchützen half, denn meine Reutlinger trugen noch immer etwas vom Blute der alten Gerber und Färber in ſich. Doch das kennt, wer 1848 geſehen hat. Schade wäre es trotzdem, wenn ich ganz von der feierlichen Stunde ſchwiege, da mir nach durchgeſetzter Wahl auf dem Markte in Reutlingen die Bürgerwehrfahne vorgeführt wurde; denn ich will nur beichten, daß in meiner Apoſtrophe die großen Worte vorkamen: „wenn du einſt von Kugeln ehrenvoll zerfetzt ſein wirſt“ u. ſ. w. (Stürmiſcher Beifall.)

---

*) Das Bürgerwehrinſtitut, oder: iſt der Jammer noch länger zum Anſehen? Eine bitterliche Klage und dringliche Bitte an das Wirtembergiſche Miniſterium von Fr. Viſcher. Stuttgart 1849, Göpel.

Ich habe den Ehrgeiz gründlich abgebüßt; das Jahr in Frankfurt war ein Marterjahr. So blind war ich doch nicht, daß mir nicht ſchon in den erſten Wochen ein Inſtinkt des Denkens geſagt hätte, wir werden nichts zu Stande bringen. Es war nicht ſchwer, zu ahnen, daß von allen Formen für die Einigung Deutſchlands, die in Vorſchlag und Frage kommen konnten, keine möglich ſein werde: preußiſcher Erbkaiſer, Direktorium oder Trias, Turnus, Wahlkaiſer, Republik — ich ſage nichts weiter, man kennt die damalige Lage Deutſchlands und den Stand der Parteien. Mit dieſem Vorgefühl in der Seele gieng ich dumpf und freudlos umher, etwas wie Geſpenſterbangigkeit lag auf mir. Für die Wahl des Erzherzogs Johann zum Reichsverweſer ſtimmte ich nicht; daß die lange Beſchäftigung mit den Grundrechten reiner Zeitverluſt ſei, begriff ich; wenn wir aber ſtatt deſſen auch handelten, uns mit einer Macht, einem Parlamentsheer umgaben, was hätten wir zu ſchaffen vermocht? Dennoch hat das Parlament eine Zeit lang thatſächlich regiert und dies brachte ein Gefühl der Verantwortung mit ſich, welches die Centnerlaſt vermehrte, die auf mir lag. Die Begierde, als Redner hervorzutreten, damit die Tauſende von Wählern, die mir im Geiſte wartend über die Schulter ſahen, doch von mir hörten, ſtieß ſich am Hinderniß des Zudranges zur Rednerbühne; die ewige Hetze, nach den langen Sitzungen die Klubbdebatten bis tief in die Nacht, die tägliche Verkehrung der gewohnten Lebensweiſe: alles arbeitete an den Nerven und wie ſo viele meiner Kollegen habe ich damals einen Stoß auf meine Geſundheit fürs ganze Leben erlitten. Ich war Mitglied der „gemäßigten Linken“; Prinzip: ſanfte Vorbereitung der Republik. Wer hat ſich ſehr zu ſchämen, wenn er damals im Phantaſierauſche der Zeit nicht erkannte, was uns ſonnenklar iſt, nachdem wir den Untergang der damaligen franzöſiſchen Republik im Staatsſtreich, die Kommune, den Wahnſinn in Spanien erlebt haben? Fällt den Menſchen, wie ſie in unſeren alten Kulturſtaaten ſind, der Superlativ vernünftiger Staatsform, die Republik, in den Schooß, ſo iſt er ihnen noch nicht ſuperlativ genug, er ſoll noch ſuperlativer, er ſoll ſuperlativſt werden; die Provinz, die Gemeinde ſoll ganz ſelbſtändige Republik in der Republik ſein; folgt, daß auch jede Familie, und endlich, daß jedes Individuum eine Republik ſein ſollte, — und der Staat iſt fertig. Dann pflegt einer zu kommen, der dieſen unzähligen Republiken in der Republik über die Köpfe haut. Das konnte man freilich ſchon aus der erſten franzöſiſchen Revolution wiſſen; aber die Geſchichte muß eine ſolche Lehre oft vortragen, bis ſie ſich unſern harten Köpfen einprägt. Ja, könnte man eine *alte* Republik machen, das wäre etwas anderes! — Ich war alſo ein eventueller

Republikaner, dachte mir aber als letzten Zielpunkt eine recht ſtrenge und nichts weniger als kosmopolitiſch ſentimentale Republik. In der That war von den zwei Prinzipien, um die es ſich handelte, das der nationalen Einheit und Macht im Grunde viel ſtärker in mir, als das der Freiheit. Natürlich fehlte viel, daß ich mir darüber klar geworden wäre, wie mich dieſe Geſinnung eigentlich von der Demokratie trenne, welche, wie ſie einmal iſt, die Freiheit auf Koſten der Einheit will. Ganz langſam vollzog ſich meine innere Lockerung, doch in praktiſchen Fällen, wie ſie die damalige Lage Oeſtreichs brachte, verhielt ich mich ſo ſtreng deutſch — freilich nach meinem damaligen Standpunkte großdeutſch — gegen fremde Nationalitäten, daß meine Parteigenoſſen und ich ſelbſt meinen künftigen Abfall leicht hätten vorausſehen können. Großdeutſch alſo und herzlicher Gegner der preußiſchen Partei im Reichstage! Der Satz ſtand mir feſt, daß ein Theil des Ganzen ſich nicht anmaßen dürfe, das Ganze zu ſein, d. h. an ſeine Spitze zu treten. Darin war Logik; man kann ſagen, es war Logik ſtatt Politik. Allein wo waren damals die Erfahrungsbeweiſe, daß es im Theile des Ganzen eine Intenſität der Kraft gebe, die in der Wirklichkeit das logiſche Verhältniß umzudrehen und ihn durch die That über das Ganze zu ſtellen vermöge? Das Parlament hat ſchließlich durch den bekannten Beſchluß den König von Preußen zu dieſer That eingeladen. In den Tagen, die dem Beſchluſſe dieſer Einladung — denn was anderes war die Verleihung der Erbkaiſerkrone an Preußen? — vorangiengen, lag ich in einem fürchterlichen Kampfe, ich war bankerott in allem meinem Denken über die Form der Einigung Deutſchlands und dieſer Bankerott drückte ſich darin aus, daß ich mich der Abſtimmung enthielt. Dies Verhalten eines Rathloſen mag armſelig ſcheinen, aber wie hat ſich denn der Rath bewährt, den die Weisheit der Andern wußte? Kann das Volk, kann die Freiheit einen König bitten, ſich durch Revolution an ihre Spitze zu ſetzen? Vollends, wenn der König ein Romantiker iſt? — Doch ich ſpringe den Thatſachen voraus. Man muß nicht vergeſſen, daß es die erbkaiſerliche Partei im Parlamente war, die, verbunden mit der Feigheit, welche ſich allerwärts findet, das moraliſche Lebensprinzip des Parlaments zerknickte, als ſie den Waffenſtillſtand von Malmö guthieß. Es folgte der 18. September, der Barrikadentag. Ich habe einige Momente dieſes Tages und den Tod Lichnowskys beſchrieben (Kritiſche Gänge, H. 4, S. 23 ff.). Man verlor die Zeit weiter mit ewigen Debatten über die Grundrechte, über Schule und Kirche. Gegen den Frühling 1849 gründete die Linke den Märzverein, beſtimmt, ganz Deutſchland für eine neue Revolution zu unterwühlen, für Wirtemberg auf den Sturz des Märzminiſteriums berechnet. Meine demokratiſchen Wähler forderten kategoriſch, ich müſſe eintreten; ich antwortete, ich laſſe mich nicht zum Parteiſimpel machen. Der badiſche Aufſtand brach los; ich habe mich keinen Augenblick getäuſcht, daß dies traurig verſpätete, unfruchtbare, hoffnungsloſe Wehen und Krämpfe ſeien. Es war aus. Der Reichsverweſer hatte einige Luſt, uns zu ſprengen, es wäre ein würdigerer Ausgang geweſen, als der in Stuttgart. Ich bin im Sommer mit dem Rumpfparlament hierher gezogen, mit klarer Einſicht in den Unſinn, aber ich wollte nicht austreten, weil ich es für Pflicht hielt, das Schwere auf mich zu nehmen, das in der Oppoſitionsſtellung auf mich wartete, die ich nun mit Wenigen gegen die Mehrheit einzunehmen hatte. Auf der Reiſe nach Stuttgart ſchwebte ich mit vier Kollegen einen Abend und eine Nacht lang in nicht geringer Gefahr, da wir in Heppenheim übernachten mußten. Er waren die Stunden des Gefechts bei Hemsbach; die heſſiſchen Soldaten im Gaſthof zum Halbmond glaubten, wir wollten dem badiſchen Aufſtande zuziehen, weil wir Waffen bei uns hatten (Scheibenſtutzen, Bürgerwehrſäbel, wirklich ganz harmlos einſt nach Frankfurt und jetzt, da wir das Gefecht nicht ahnten, auf die Rückreiſe mitgenommen); wir haben erſt nachher erkannt, daß unſer Leben bedroht war. General Schäfer von Bernſtein war noch abweſend im Gefechte, Morgens frühe erbaten wir uns von ihm einen Vorweis zum Durchlaß durch die Vorpoſten, er gab ihn mit dem Bemerken, wir ſollten ſchnell abreiſen, nach einer halben Stunde könne er uns für nichts ſtehen. Wir brauchten länger, bis wir einen Wagen für unſer Gepäck bekamen, denn die Eiſenbahn war unterbrochen; nun fragte ich in aller Unſchuld einen Dragoner unter den Soldaten, die im Hofe umherſtanden, ob wohl die Gefechte ſich nicht erneuert haben, denn das Wort des Generals hatten wir ſo verſtanden, als könnten neue Kämpfe unſere Reiſe aufhalten; wir ahnten nicht, daß es bedeutete, länger könne er uns nicht vor der Wuth der Soldaten ſchützen. Ein Gensdarm hört es, meldet es einem Hauptmann, dieſer tritt vor und ruft, auf einen Anſchlag zeigend: „wiſſen Sie, was auf Spionage geſetzt iſt? Hier ſteht es geſchrieben:

der Tod!“ Ich trat ihm entgegen und forderte ihn auf, mit mir zum General zu gehen und in ſeiner Gegenwart zu vernehmen, wie ich ſein Wort verſtanden und warum es mich zu dieſer unverfänglichen Frage veranlaßt habe; allein die Kameraden zogen mich fort und wir wanderten hinter unſerem Karren durch die Blutlachen und Pferdeleichen auf der Weinſtraße nach Heidelberg, mitten in die Wirbel der Aufſtändiſchen. In Stuttgart ſtand es unheimlich genug; das Land ſah täglich und ſtündlich einem Losbruch entgegen. Die Oppoſition, zu der ich alſo nun gehörte, beſtand aus nicht mehr als ſechs Kollegen, in ihrer Mitte Uhland; wir ſtimmten natürlich gegen die Reichsregentenwahl und vor der letzten Sitzung, die gehalten worden iſt, ſagten wir uns, es ſollte doch auch einer von uns reden; keiner ſprach einen Entſchluß aus; es mußte einen wilden Sturm herbeiführen, wenn jemand gegen die erhitzten Gemüther den Mund aufthat. Ich darf glauben, daß man es nicht für Prahlerei anſehen wird, wenn ich nun erwähne, daß ich es auf mich nahm, als K. Vogt fünf Millionen zur Wehrbarmachung des Volkes forderte, und daß ich nun einer Reihe giftiger und wüthiger Angriffe Stand halten mußte. Es war ja nichts Beſonderes; tauſend Andere haben unter mehr Gefahr muthig geſprochen, aber ein Schickſalsbild iſt es. Mit fliegenden Hoffnungen für meine ganze Nation war ich im Frühling ausgezogen und das Ende war nun, daß ich froh war, als Einzelner aus dem Schiffbruch des Ganzen mein Gewiſſen rein herausgebracht zu haben, indem ich unter ſchwierigen Umſtänden nicht ſchwieg, ſondern den Narren es laut ſagte, daß ſie Narren ſeien. In den Ocean ſchifft — — — —

Von der Sprengung habe ich Einiges erzählt in dem Aufſatz über Uhland (Krit. Gänge H. 4, S. 132 ff.).

Im Herbſt dieſes Jahres ſtarb Märklin. Ich darf als bekannt aus dem Buche von Strauß annehmen, wie er von der Kirche zur Schule übertrat und was er als Profeſſor in Heilbronn ſeinem Amte geweſen iſt. Mit ihm war dem alten Freundeskreiſe die rechte Mitte ausgebrochen. So grau wie der lichtarme Herbſttag erſchien mir die ganze Welt, als ich von ſeinem Begräbniß einſam, ſtille Waldwege aufſuchend, nach Tübingen zurückgieng. Und nun ſenkte ſich das breite Blei der langen, ſtumpfen Reaktion auf Deutſchland. Stille Arbeit war einzige Zuflucht. Inzwiſchen aber war in all der Zeit die Laſt des Bewußtſeins, durch meine Suspenſion Unrecht geduldet zu haben, nicht von mir gewichen. Endlich kam der Tag der Ehrenrettung. Im Jahr 1855 erhielt ich den Ruf an das Polytechnikum und die Hochſchule in Zürich. Ich konnte zu keinem Entſchluſſe gelangen und eben dieſe Unentſchloſſenheit brachte mir Licht, wie ich nun zu handeln habe. Ich nahm eine Audienz bei dem damaligen Kultminiſter von Spittler-Wächter. Ich erklärte ihm zum Voraus, daß ich nicht, wie ſonſt in ſolchen Fällen üblich, komme, um mit dem Ruf in der Hand eine Beſoldungserhöhung zu erwirken. Das wäre freilich jedenfalls ein thörichter Verſuch geweſen; wußte ich doch z. B., daß der giftſchwangere Pasquillroman Eritis sicut Deus mit wohlangebrachten Bleiſtiftſtrichen von geſchickter Hand auf einen Schreibtiſch an höchſter Stelle hingeſchoben worden war; der Miniſter hätte ſelbſt beim beſten Willen nichts für mich thun können. Ich legte ihm nun alle Gründe für und gegen Annahme der Berufung einfach ſächlich vor und ſchloß mit den Worten, ich fürchte, es könnte mich reuen, wenn ich gienge, aber auch reuen, wenn ich bliebe; das Letztere gewiß in dem Falle, wenn ich auch ferner befürchten müßte, daß die Regierung, indem ſie Denunciationen ihr Ohr leihe, mich unter einer Art von ſpezieller Aufſicht halte. Ich muß hier nachholen, daß inzwiſchen neue Angebereien vorgekommen waren, daß auf eine derſelben, die ich nicht nenne, weil der Urheber mir ſpäter eine genugthuende Erklärung in Ehren gegeben hat, der Miniſter mir durch den Kanzler (von Gerber) einen „Wink“ hatte zukommen laſſen. Jetzt bemerkte er mir, es ſeien ihm eben auch aus der Zeit nach der Rehabilitation aus achtungswerthen Quellen Mittheilungen zugegangen, aus denen hervorgehe, daß ich die rechten Grenzen noch nicht einzuhalten wiſſe. Ich erwiderte, mit dem Bewußtſein, unter einer beſondern Kontrole zu ſtehen, könne ich nicht in meinem Wirken verbleiben; ein Lehrer ſpreche oft ein kühnes Wort, das er im Verlauf des Vortrags oder im folgenden zurechtrücke, ergänze, mildere, und wenn die Roſſe einmal feurig rennen, ſolle man nicht ſogleich beſorgen, es ſitze kein Kutſcher auf dem Bock. Ich führte einige Beiſpiele von gemeiner und boshafter Verdrehung verſchleppter Kathederäußerungen an und ſchloß mit der Bemerkung, anders, als ich ſei, könne ich mich allerdings nicht machen, wolle man mich mit der Schneide, der ich meine Erfolge verdanke, ſo möge man bedenken, daß ich nicht mit ſtumpfem Meſſer ſchneiden könne. Nach einer Pauſe ließ der Miniſter mit leichtem Achſelzucken noch die Worte folgen: das könne er immerhin ſagen, daß ihm neuerdings nichts von

Ausſchreitungen zugekommen ſei. Damit war es genug; daß ſich der Knabe gar noch ſolle gebeſſert haben, das war nicht hinzunehmen, ich ſtand auf, bat um Auskunft über die Formeln eines Entlaſſungsgeſuchs, erhielt ſie höflich, empfahl mich und ſtieg im Vorgefühl der baldigen Trennung vom Vaterland und doch mit wie erleichtertem Herzen! die Treppen hinunter. Hier begegnete mir ein Kollege, der mich mit den Worten grüßte: ſieht man Sie auch hier? „Diesmal und nicht wieder", antwortete ich. Viele Jahre nachher ſind mir Aeußerungen von ihm berichtet worden, aus denen ich entnahm, daß er ohne Zweifel zu den „achtungswerthen Quellen" gehörte.

Ich bin elf Jahre in der Schweiz geweſen. Ich habe gaſtliche Aufnahme gefunden, bleibende Bande der Freundſchaft geſchloſſen, ich bin von den Behörden in durchaus nobler Weiſe behandelt worden. Ich muß der Schweiz bezeugen, daß ich trotz dem gefährlichen Fortſchreiten des Geldgeiſtes, dem ich zugeſehen, im Allgemeinen eine gewiſſe Ungebrochenheit der Charaktere dort gefunden habe, wie ſie nur eine geſunde Republik erzeugt. Der Schweizer iſt herber und rauher, als der Deutſche, und dadurch läßt ſich mancher Fremde abſtoßen, den ich doch bitten möchte, Schillers Abhandlung „Ueber die nothwendigen Grenzen im Gebrauch ſchöner Formen" zu leſen. Hoher Kulturſtand einer Nation bringt immer auch eine Weichheit, Geſchmeidigkeit mit ſich, die leicht auf Koſten der Wahrheit höflich und traulich wird; ein Theil des Alemannenſtamms hat ſich von der Nation getrennt und mit Bruchſtücken von zwei andern Völkern nach heldenmäßigen Kämpfen eine Republik gegründet, deren ſicherſter Grundpfeiler ein tüchtiger Sinn der Wirklichkeit und des Wirkenden, eine unbeirrte Nüchternheit iſt, konſervativ im rechten Sinne des Worts. Eine ſolche Republik kann beſtehen, denn ſie zerſtört die Freiheit nicht durch den Wahnſinn, der die Republikverſuche in unſern alten Kulturſtaaten zu Grunde richtet, und ſie beſitzt die Heilmittel, Siege und zeitweiſe Herrſchaft der extremen Parteien im einzelnen Kanton zu überwinden, Thorheiten zu überleben. Welche Friſche der Geiſter und Charaktere in der Schweiz zu Hauſe iſt, zeigt die Energie des jetzigen Kampfes gegen die ultramontane Herrſchſucht. Die reformirte Kirche hatte ſich ſeit Jahren, namentlich im Kanton Zürich, den neuen und freien Bewegungen in der deutſchen Theologie lebenskräftig geöffnet. Angeſichts von Männern, wie Diakonus Hirzel, den ſein freies, an der Tübinger Schule genährtes Denken nicht hinderte, mit Apoſtelfeuer zu predigen und zu wirken, findet man ſich in eine Antinomie gedrängt. Es iſt wahr, daß es ohne gewiſſe Verhüllungen, Bemäntelungen, ja ſagen wir es nur: ohne Unwahrheit nicht abgeht, wenn ein theoretiſch heller Geiſt noch im Volke religiös wirken will, es iſt nur ganz begreiflich, daß Männer der ſtrengen logiſchen Konſequenz wie ein Strauß hart und ſtreng gegen die ſogenannten freiſinnigen Theologen vorgehen. Allein es handelt ſich ja nicht blos um Anſichten und innere Konſequenz, ſondern auch um Praxis, um Wirken. Was würde folgen, wenn die Männer, die in dieſer Lage ſind, ihre Hand vom Volke abzögen? Es hätte keine Erzieher mehr, es fiele ganz in Pfaffenhand. Daher iſt es doch eine Wohlthat um ein vernünftiges Verfaſſungsweſen, das dieſen

„Halben“ Luft und Raum gönnt. Auf dem Katheder zeigte Biedermann, wie man kritiſch frei denken kann, ohne darum das ethiſche Band mit der Gemeinde zu zerreißen, und erwarb ſich die Liebe aller jugendlichen Gemüther; mit gehaltener Würde lehrte und predigte der klare, gediegene Alexander Schweizer; Heinrich Lang wurde damals nach Meilen und nach dem tief betrauerten Tode Hirzels an deſſen Stelle in Zürich berufen. Im Senate war einer der Freunde, die ich in Zürich fand, Orientaliſt Hitzig, die charaktervolle Hauptſtütze der liberalen Mehrheit. Es fehlte nicht an Verkehr mit Künſtlern, ich nenne nur den genialen Thiermaler Koller, meinen Kollegen Ulrich, den Landſchaftsmaler, ich erfreute mich des Umgangs mit der kernhaften, echten Dichternatur Gottfried Kellers; in Schweizerfamilien, in dem mäcenatiſch gaſtlichen Hauſe des deutſchen Kaufmanns Weſendonk fand ſich nicht ſelten zuſammen, was ſich zu den Kreiſen der Kunſt und Literatur zählte. Warum ich aus einem ſo guten Lande dennoch fortgegangen bin? Da iſt allerdings etwas zu nennen, das den Deutſchen hindert, auf dieſem Boden ganz anzuwachſen. Es herrſcht oder herrſchte wenigſtens damals noch politiſche Abneigung gegen Deutſchland, ja mehr als dies, ein ungünſtiges Urtheil über den deutſchen Nationalcharakter; dies iſt geſchichtlich zu leicht zu begreifen, als daß ich hier auf eine Erklärung einzugehen hätte; nur an den ſogenannten Schwabenkrieg erinnere ich, der im ſechzehnten Jahrhundert die Schweiz vollends von Deutſchland getrennt hat und der wohl die Schuld trägt, daß Schwabe faſt ein Spottname im Volksmunde geworden iſt. Dieſe Stimmung bricht hervor, man weiß niemals, wann und wie? Man hat ein Gefühl, auf unterhöhltem Boden zu wandeln, wenn man nie ſicher iſt, ob man nicht etwas gegen die „Dütſchen“ hören muß; glaubt man ſich bei Gebildeten geborgen, die man als deutſchfreundlich kennt, doch entfährt auch ihnen leicht ein Wörtchen, das auf die mit der Muttermilch eingeſogene Denkart weiſt. Auch lernt man nie ganz verwinden, daß der Name Deutſcher ſtets nur politiſch verſtanden wird, alſo nur den Angehörigen eines auswärtigen Staates bedeutet, und dies in deutſchem Munde. Viele Intereſſen weiſen naturgemäß nach Frankreich, aber dieſer Zug der Intereſſen iſt zugleich ein Zug der Neigung und gerade in ſeiner Franzoſenbewunderung der Schweizer (mit Ausnahmen natürlich) ein nur zu echter Deutſcher. So erklärt ſich denn, warum ein Deutſcher, welcher in der Schweiz dient, trotz aller Güte und Freundlichkeit, die er im Einzelnen erfährt, trotz aller öffentlichen Anerkennung nicht recht aus dem Gefühle herauskommt, Fremden zu zu dienen. Uebrigens ſoll ſich die Stimmung gegen Deutſchland nach jenen Ausbrüchen der Krankheit, die kurz nach dem Ende des Kriegs vorkamen, weſentlich gebeſſert haben und ich ließe mir gerne ſagen, ich hätte meine Schilderung dieſer Zuſtände nicht im Präſens, ſondern im Präteritum halten ſollen. Wäre ich aber während des Kriegs noch dort geweſen, ich glaube, ich hätte in dem vernünftigen Urtheil Weniger nicht ſo viel Troſt gefunden, um nicht ein Gallenfieber zu bekommen. Leider jedoch muß ich noch eine ganz andere Quelle von Mißſtimmung erwähnen, die dem Deutſchen in der Schweiz das Leben trübt. Er findet unter den eigenen Landsleuten kosmopolitiſche Demokraten, meiſt verbitterte Flüchtlinge, die ſich nicht ſchämen, bei jeder Gelegenheit der Schweiz zu ſchmeicheln und auf das eigene Vaterland zu ſchimpfen. Habe ich doch nach meinem Abgang von einem dortigen Deutſchen dieſer Gattung gehört, er habe unſere Siegesfreude ein Siegesgeheul genannt, und iſt doch nachher ein Deutſcher von Zürich nach Paris gereist, um Thiers einen Plan zur Befeſtigung der Hauptſtadt vorzulegen. Man wird den Schweizer für entſchuldigt wiewohl nicht für gerechtfertigt halten, wenn ſolche Erſcheinungen auf ſein Urtheil wirken. Wer aber nicht vergißt, daß er im Ausland ſeine Nation zu repräſentiren hat, und ſich daher zum Geſetze macht, nichts auf ihre Ehre kommen zu laſſen, der hat ja doch auch Stunden, wo er ſich über dies und das frei ausſprechen möchte, was er allerdings gegen ſein Vaterland auf dem Herzen hat; ſo ſehnt er ſich denn natürlich nach Hauſe, um unter den Seinigen friſch von der Leber losziehen zu können, denn da darf man es ja. Steigen große politiſche Fragen auf, die Deutſchland angehen, ſo wird der Deutſche im Ausland auf ſeiner Inſel weit heftiger erregt, als im Inland, die Leidenſchaft wird um ſo heißer, weil ſie, eingeſpannt vom fremden Elemente, nach innen ſchlägt in die kleinen Kreiſe, worin die heimiſchen Parteigegenſätze durch eine kleine Zahl von Individuen vertreten ſind. Die Frage, ob Deutſchland Frankreich den Krieg erklären ſolle, entzündete 1859 unter uns eine furchtbare Aufregung. Wie ich mich damals verhielt, ſagten Artikel in der Augsb. Allg. Zeitung und nachher die Kritiſchen Gänge. Wer dieſe Aeußerungen geleſen, weiß, daß ich nicht beſchränkt national dachte, daß ich aber in der damaligen Verwicklung meine politiſchen Gründe hatte, meiner alten Liebe zu Italien nicht die entſcheidende Stimme in meinem Urtheil einzuräumen. In Zürich war zur ſelben Zeit das eidgenöſſiſche Schützenfeſt; der Jubel im Kontraſt mit den franzöſiſchen Siegen wühlte mir wie mit glühenden Meſſern in der Seele und ich beeilte mich, nach Ulm hinüberzukommen, wo ich wenigſtens mit den Meinigen klagen und grollen konnte, daß Deutſchland durch ſeine Zögerung Frankreich die erſte Rolle in Europa in die Hände fallen ließ.

Dieſe Bemerkungen mögen hinreichen, zu erklären, warum trotz dem ſchönen Wirkungskreiſe, worin ich ſtand, öfters der Wunſch einer Rückkehr nach Deutſchland in mir aufſtieg. Etwa um 1860 handelte es ſich von einer Berufung an die Univerſität in München, der Antrag fand im Senate die Majorität nicht; ſpäter kam eine Anfrage vom Polytechnikum in Karlsruhe, ich konnte mich nicht entſchließen. Inzwiſchen hatte der wirtembergiſche Kultminiſter von Golther, mein früherer Zuhörer, mehrmals die Abſicht gegen mich ausgeſprochen, mich wieder nach Tübingen zu berufen. Ich hatte ſeine wohlwollende Einladung nicht annehmen können; ich wollte nicht mehr nach Tübingen, denn ich hatte dort unter meinen Freunden und in meinem Wirken zwar gern, in der Stadt aber als Stadt ungern gelebt. Es iſt unvermeidlich, daß ich bei dieſem Punkt etwas verweile.

Es mag aus verſchiedenen Gründen gut ſein, wenn eine oder die andere kleine Univerſität in Deutſchland beſtehen bleibt; im Ganzen aber halte ich es nicht für gut, wenn der Gelehrte im Kleinen und Engen lebt. Die Wiſſenſchaft und ihre Träger ſollen nicht von der Welt geſchieden ſein. Der ſtille Fleiß kann im Weltgetümmel ſo wohl, wenn nicht beſſer gedeihen, als in einem Mittelding zwiſchen Stadt und Dorf. Bei faſt gänzlicher Beſchränkung eines Standes auf den Umgang mit ſeines Gleichen kann es ohne Verknöcherung nicht abgehen. Für den Studenten ſind die bekannten Gefahren einer großen Stadt nicht größer, als die der Verwilderung in der kleinen, und welkt die alte Romantik des Verbindungsweſens, längſt zum Schnörkel geworden, dort ſchneller vollends ab, als es hier geſchehen wird, ſo iſt es nicht zu beklagen. Andere, viel tiefere Gründe, welche in Wirtemberg mit lauter Stimme für eine Verlegung der Hochſchule in die Hauptſtadt ſprechen, will ich nachher in anderem Zuſammenhang kurz hervorheben und hier nur noch ein Wort über das beſondere Gepräge der Stadt Tübingen hinzufügen. Die untere Stadt beherbergt eine blutarme, von Wein- und Ackerbau auf klein zerſtückelten Gütern kümmerlich lebende Bevölkerung; ſie iſt mit ihren ſchmutzigen Fuhren und in ihren zerlumpten Kleidern, ihrer ganzen rohen Erſcheinung immer im Vordergrund und beſtimmt das Gepräge der ganzen Stadt. Die Gemeinde hat neuerer Zeit viel, ſehr viel für ihre Stadt gethan, z. B. die Hauptſtraßen gut gepflaſtert, die Kirche reſtaurirt, aber dieſem Stempel abzuhelfen, iſt ein Wachsthum der Stadt vorausgeſetzt, das ein Jahrhundert verlangte, und inzwiſchen wird ſich das Land wohl der ſtarken Gründe erinnern, die auch ohne dies Uebel die Univerſität nach der Hauptſtadt rufen.

Ich lebte nun ins elfte Jahr nicht außer der Welt, ſondern in der Welt, in einer großen, wohlhabenden, aufblühenden, von allen Nationen beſuchten Stadt und ſah um mich her die ſchweizeriſche Reinlichkeit. Ich will mit dem Geſtändniß meiner Abneigung gegen Rückkehr in jene Zuſtände niemand wehe thun, der gern in Tübingen lebt, weil er ländliche Stille vorzieht; ich weiß, wie viele treffliche und ausgezeichnete Menſchen dort wohnen, aber Wahrheit geht über Rückſicht. — Alſo kein kleiner Konflikt, als der Ruf nach Tübingen ſich freundlich dringend wiederholte! Kultminiſter von Golther ließ mir endlich anbieten, von Tübingen aus je in der zweiten Woche einige Vorträge am Polytechnikum in Stuttgart zu halten. Im Gedanken, daß ich in Tübingen eher würde leben können, wenn ihm beſtändig die Hauptſtadt über die Schulter ſehe, konnte ich mich jetzt entſchließen. Findet man unklar, wie ein ſolches bloßes Anhängſel mich entſcheiden konnte, ſo muß man bedenken, wie ſtark nicht nur der Wunſch, dem eigenen Lande zu dienen, ſondern noch ein anderes, ein objektives Gewicht in die Wagſchale fiel: in den wohlwollend anliegenden und wiederholten Anfragen des Miniſters durfte ich einen Willen des Landes erblicken, ein altes Unrecht gut zu machen, den letzten ſühnenden Akt zu der Geſchichte meiner Suspenſion zu fügen. Allerdings faßte ich im Gefühle, mich nicht länger ſträuben zu dürfen, ein äußeres Moment zu ungenau ins Auge, denn bald zeigte die Erfahrung, daß das Hin- und Herreiſen mir alle Sammlung zerſtückle, und eine veränderte Einrichtung, nach der ich je ein Winterſemeſter am Polytechnikum, ein Sommerſemeſter an der Univerſität lehrte, hielt ebenfalls nicht die Probe; ein der Wiſſenſchaft gewidmetes Leben fordert Stetigkeit des Wohnſitzes. Es hieß alſo: Entweder, Oder! Univerſität oder Polytechnikum!

Dieſe Wahl außerordentlich zu erſchweren, kam nun ein Ruf an das Polytechnikum in München. Ich habe ein Halbjahr in einem furchtbar ſchweren inneren Kampfe verlebt: dort ungleich größerer Wirkungskreis in einer Stadt, wo Hochſchule und Polytechnikum ſich vereinigt befinden, die reichen Kunſtſammlungen, die Künſtler, die Ateliers, kurz eine ungleich weitere, weltmäßig offnere Exiſtenz; hier die peinvolle Wahl, in der ich doch nicht lange ſchwanken konnte, denn den Abend meines Lebens in der geſchilderten Enge zuzubringen, war mir Unmöglichkeit, ich mußte mich für Stuttgart, aber hiemit für eine Lehrthätigkeit entſchließen, welche zwar neben den Schülern der Anſtalt auch Männer, die auf Univerſitäten ſtudirt haben, aber nicht eine Jugend mit der Vorbildung des Studenten vor ſich hat. Doch nun die andere Seite! Ich war bei meiner Rückkehr von ſo Vielen mit einem Wohlwollen empfangen worden, das über jenes Maß hinausgeht, welches der Einzelne als ſolcher jemals in Anſpruch nehmen darf: es war der Sinn meiner Zurückberufung, dem dies galt, es war eine ſymboliſche Bedeutung in dieſem Willkomm, es war, wie ich ſchon geſagt, die Reparation eines alten Unrechts, welche in meiner Rückkehr begrüßt wurde. Man begreift, daß ich mich entſchließen mußte, zu bleiben. Der Gedanke, daß ich einen kaum angeſäeten neuen Acker, auf den ich in ſolcher Weiſe, in ſolchem Sinne aufgenommen geſtellt war, wieder im Stich ließe, war ein ſolcher, daß er bei irgend welchen unangenehmen Erfahrungen im Nachbarlande, die bei den dortigen Verhältniſſen zwiſchen den Konfeſſionen nicht ausbleiben konnten, als Reue, als Gewiſſenszweifel nachwirken mußte. Ich darf dieſe Erwägung als objektiven Beſtimmungsgrund bezeichnen; nicht ſubjektives Gefühl, nicht weiche Gemüthlichkeit, nicht der Zug des vertrauten Elements, ſondern die Pietät als Pflicht mußte durchſchlagen und Entſagung gebieten. Ich habe es nie bereut, obwohl etwas Tragiſches darin liegt, wenn ein Mann im letzten Stadium des Lebens ſein Wirken verengen muß. Darin bin ich ein Opfer des ungeheuren Mißſtandes, daß unſer Land ſeine höchſten Lehranſtalten nicht an Einem Orte koncentrirt hat, und ſtatt irgend welches Seufzers, der meiner Perſon gälte und zu welchem ich gar nicht geſtimmt bin, darf und muß ich dieſen Lebensabriß mit einem Wort an mein engeres Vaterland ſchließen.

Zuvor aber bin ich es dem Leſer ſchuldig, ihn noch einmal zu meiner wiſſenſchaftlichen Lebensbahn zurückzuführen. Auf das Politiſche brauche ich nicht mehr einzugehen, nachdem ich im letzten Heft der Kritiſchen Gänge mich einläßlich über den Gang der Klärung meiner Anſichten in dieſem Gebiet ausgeſprochen habe. Ich ſpreche nicht von dem Gefühle, womit ich das Jahr 1870 und die Gründung des Deutſchen Reichs begrüßte, ich theile es mit Unzähligen, die in ſpäten Lebensjahren dies noch erleben durften, und traure mit ihnen um all die Sehnenden, die es nicht mehr ſehen ſollten. — Alſo nur noch ein Wort über meine Studien, und zwar über den Mittelpunkt meines Forſchens und Lehrens, die Aeſthetik. Ich kann mich kurz faſſen, da ich im ſechsten Hefte der Kritiſchen Gänge mich einläßlich ausgeſprochen habe. Ich leſe nun Aeſthetik ſeit 1835, alſo neun und dreißig Jahre lang, nicht in jedem zwar, ſondern mit Unterbrechungen durch meine anderen

Fächer. Wer meine Hefte ſähe, würde in ihrem Zuſtande das Bild meiner Mühen erkennen. Nie war ich zufrieden mit einem vermeintlichen Abſchluß meines Denkens über das Geheimniß des Schönen, das alte Manuſkript wurde je, wenn ich die Vorleſung wieder aufnahm, ganz oder zum Theil wieder umgeſtoßen, neue Manuſkripte haben ſich mit brauchbaren Theilen der alten und Einſchiebeblättern ſo gewirrt, daß ich im Vorſtudium zu jeder Stunde keine kleine Spanne Zeit brauche, um nur aus meinen Heften zu kommen. Es iſt erlaubt, dieſe Aeußerlichkeit zu erwähnen, weil ſie ein Wiederſchein nicht nur, wie geſagt, meines Ringens, ſondern auch der Gährungprozeſſe iſt, welche in dieſer Wiſſenſchaft vor ſich gegangen und heute noch bei keinem auch nur relativ beruhigenden Ziel angelangt ſind. Hätte ich in der langen Zwiſchenzeit zwiſchen der Vollendung des Werks und heute die Umarbeitung für die Oeffentlichkeit vorgenommen, ich weiß, daß ich jetzt Luſt hätte, das Gedruckte wieder umzuſtoßen. Am meiſten mit dem Anfang war ich bei jeder neuen Vorleſung unzufrieden. Darin ſpricht ſich vor allem die Schwierigkeit der Frage aus: ob deduktives, ob induktives Verfahren, oder eine Verbindung beider und welche? Und hinter dieſer Frage ſteht natürlich die tiefe und allgemeine Frage der Stellung der Aeſthetik zu den induktiven Wiſſenſchaften, zur Phyſik, zur Phyſiologie, d. h. vor Allem zu der Lehre von den Sinnenfunktionen, und zur Pſychologie in ihrem jetzigen, durch den Einfluß der empiriſchen und exakten Forſchung völlig veränderten Stande. Man kann wirklich ſagen, das Problem des wahren Verhältniſſes zwiſchen Philoſophie und Naturwiſſenſchaft ſpringe gerade in der Aeſthetik mit ſeiner ganzen unendlichen Schwierigkeit hervor. Wo iſt die Grenze? Wie viel kann die Aeſthetik von der Naturforſchung lernen und wo hört dies Lernen auf und beginnt Beweisführung aus rein inneren Gründen? Auf die Seite der Induktion, des Erfahrungsgebiets fällt aber für den Aeſthetiker noch etwas ganz Anderes, als die Nachfrage nach den Reſultaten der Naturwiſſenſchaft. Er ſoll das Naturſchöne und die Kunſt aus eigener, wahrer und warmer Erfahrung kennen, er ſoll den Nerv dafür haben, es ſoll in ihm etwas von einem Künſtler und Dichter ſein. Will man mir nun die Gunſt erweiſen, mir zuzuerkennen, daß die beiden nöthigen Kräfte: Fähigkeit zum philoſophiſchen Denken und Phantaſiegabe ſich in mir zuſammenfinden, und daraus ſchließen, daß hier demnach alles in guter Ordnung ſei, daß dieſe vereinten Kräfte nun rund und glatt zuſammenlaufen und in die Aeſthetik münden, ſo iſt das gleich geſagt. Klaſſiſche Werke werden hervorgebracht, wo eine Kraft dominirt. Wo dagegen Denken und Phantaſie mit annähernd gleicher Energie wirken, hat keine der beiden Kräfte die ganze Energie, ſie ſchieben ſich, wie ich es ſchon oben ausgedrückt habe, unberechenbar durcheinander — wie im Leben Beſinnung und Leidenſchaft — und aus den ineinanderlaufenden Ziffern erwächſt gar ſchwer eine runde Summe. Nicht daß ich dies mit kindiſcher Beſcheidenheit ſagte, ich meine nicht, nichts gemacht, gewirkt zu hab[illegible] der Welt nichts nützen zu können. Und dies, das Wirken, führt mich auf die Wendung in meinem Leben zurück, die meinen Wirkungskreis enger gezogen hat, auf die Klage über die örtliche Trennung der höchſten Lehranſtalten in unſerem Lande, auf die kategoriſche Nothwendigkeit ihrer Vereinigung.

Ich zähle nicht die lange Reihe von einzelnen Gründen für die Verlegung unſerer Hochſchule in die Hauptſtadt auf, gehe nicht ein auf die Ausgaben für die doppelte Herſtellung mancher Anſtalten, Einrichtungen, Kabinette, die doppelte Anſtellung von Lehrern für ein Fach, wo Einer genügte, nicht auf die Entfernung der Univerſität von Kunſtſammlungen, Theater u. ſ. w., ich führe nicht aus, wie leicht die Stadt Tübingen zu entſchädigen wäre, z. B. wenn man ſie in eine Garniſonsſtadt und die Klöſter in Kaſernen verwandelte (denn dies iſt die natürliche Beſtimmung der letzteren, auch nachdem der Zwang, den ich oben geſchildert, in einigen Punkten gelüftet iſt), ich verweile nicht dabei, welche Erſparniſſe ſich aus der militäriſchen Verwendung dieſer und anderer dortiger Räume für die Koſten der Verlegung ergäben, ich beſchränke mich auf den einen, entſcheidenden Hauptpunkt. Die Summe von geiſtigem Inhalt, die eine Univerſität in ſich vereinigt, ſoll möglichſt Vielen leicht zugänglich ſein und ebenſo die verwandte Summe, die ein Polytechnikum in ſich ſchließt. Im Namen wahrer Menſchenbildung ſoll angenommen werden, daß Menſchen, junge und alte, mit den verſchiedenſten geiſtigen Richtungen und Intereſſen, aus den verſchiedenſten Ständen das Bedürfniß fühlen, Vorleſungen der verſchiedenſten Fächer zu hören, alſo auch ſolcher, die dem Fachſtudium der Einzelnen ganz entlegen ſind. Es ſoll alſo angenommen werden, daß nicht nur Studenten jeder Fakultät Vorleſungen in jeder andern Fakultät, Polytechniker akademiſche, Akademiker polytechniſche Vorleſungen zu hören bedürfen und wünſchen, ſondern auch, daß z. B. ein Kaufmann, Offizier, Staatsbeamter in Juſtiz, Verwaltung, Finanzen lebhaft verlange, ſeine Bildung nach irgend einer Seite zu ergänzen und dabei den Vortheil zu genießen, den der lebendige Kathedervortrag gewährt, und allen dieſen ſoll nicht zugemuthet werden, ſich zu dieſem Zwecke von der Haupt- oder der Univerſitätsſtadt auf ein Halbjahr oder länger zu entfernen. Dem: nihil humani a me alienum puto ſoll die Gelegenheit entgegenkommen. Ein Polytechniker ſoll philoſophiſche Vorleſungen hören können, wenn er Drang und Luſt fühlt, ein Student nicht nur Kunſtgeſchichte in der ſpeziellen Behandlung, wie ſie im Polytechnikum vorgetragen wird, ſondern auch, wenn es ihm beliebt, Mechanik oder fachmäßigen Architekturunterricht mit Uebung im Zeichnen. Und zwar überdies leicht, d. h. unterſtützt durch örtliche Nähe der Anſtalten in Einer Stadt. Wer in einem Polytechnikum in dieſer Stunde dieſe Vorleſung hört, ſoll in der nächſten Stunde eine andere hören können, die nur eine Univerſität bieten kann, und umgekehrt. Es folgt alſo zugleich mit mathematiſcher Nöthigung, daß die Gebäude beider Anſtalten nicht durch weite Strecken getrennt ſein dürfen. Lächelt ein Leſer zu der Vorausſetzung eines ſo vielſeitigen Bildungsintereſſes, ſagt mir einer, unſere Stuttgarter befinden ſich doch bei ihrer Entbehrung ganz gemüthlich wohl, ſo dient zur Antwort: natürlich, weil ihr ſie nicht weckt! Es iſt nicht zu leugnen, daß unſere ſchwäbiſche Hauptſtadt ſich gegenwärtig in einem gewiſſen Zuſtand geiſtiger Stagnation befindet; ich überſchätze nicht den Werth und die Kraft der Portion Salz, die eine Univerſität enthält, aber warum ſoll ich ſie unterſchätzen? So viel, als es dem Stubengelehrten Noth thut, in die Welt geworfen zu werden, ſo viel Noth thut es Stuttgart, daß dieſe Portion Salz in ſein ſtehendes Waſſer geworfen werde. Ueberhaupt aber: jedes große geiſtige Werkzeug wirkt nur die Hälfte, wenn es außer Kontakt mit den verwandten Werkzeugen arbeitet. Seine höheren Lehranſtalten zu verſtärkter Wirkung zu koncentriren iſt daher die Aufgabe jedes Staates. Ich erlaube mir, zu glauben, daß Württemberg das Zeug dazu hat, ein ſüddeutſches Kulturcentrum zu gründen. Im jetzigen Stande der Dinge muß dieſe Behauptung faſt komiſch erſcheinen. Denn wo iſt denn das Zeug? Latent iſt es. Die Schwaben ſind ein Volk abſonderlicher Art. Eine ungeahnte Fülle von Geiſt und Talent ſteckt in dieſem Lande. Es iſt unſere Liebhaberei und Kunſt, es zu verſtecken, daß man es nicht findet, namentlich auch geſellig: der Einzelne iſolirt ſich oder verſchlüpft ſich in kleine, klebrig zuſammenhockende Kreiſe, die kein Fremder entdeckt. Dieſer kommt und fragt: wo ſind denn die Leute? wo finde ich Künſtler, Literaten u. ſ. w. vereinigt? Zerſtreut in Mauslöchern ſtecken ſie. Wo gibt es Geſpräche über Kunſt, Literatur und Politik? Wer uns nicht kennt, dem müſſen wir ſtumpf erſcheinen: Tauſende halten es für unnatürlich, von ſolchen Dingen am Kaffee- und Wirthstiſch zu ſprechen, wo Viele vereinigt ſind; könnteſt du die Schweiger belauſchen, wenn ſie zu Wenigen unter ſich ſind, ſo würdeſt du tauſendmal ſtaunen über die Klarheit, Freiheit, den Humor, kurz die Intelligenz ihres Urtheils. Es hängt mit unſern beſten Eigenſchaften zuſammen; wir mögen die Geiſthetzerei nicht, dem Geſpräche ſoll ſeine Zufälligkeit, naive Behaglichkeit bleiben. Aber gewiß, es iſt der größte Fehler unſerer Tugenden, dieſer Verſtecktrieb, dieſe falſche Scham und Scheu vor vermeintlicher Affektation und falſchem Pathos. Wir wollen zu ſchlafen ſcheinen, während wir wachen. Es iſt dem Schwaben wohl nicht recht, wenn man nicht merkt, daß er grundgeſcheidt iſt, und doch meint er, es wäre geziert, wenn er es ſich anmerken ließe. Hat dieſes Nichtherauslaſſen etwas Schildbürgerliches, ſo muß man dem Stamme dafür nachſagen, daß er ſeinen geiſtigen Schatz gut zuſammenhält; wohlgeſparter Fonds iſt der Geiſtescharakter des Landes, daher überraſcht es öfter die Welt, wenn es den Behälter öffnet und ſein Vermögen ſehen läßt. Es wird kaum irgendwo in ſo bevölkertem Land ſo wenig blaſirte Menſchen geben. — Uebrigens iſt das gewiſſe enge, ſtumme, halbſcheu abgeſchloſſene Weſen freilich auch Nachwirkung früherer langer Abſperrung von größeren Verkehrsbahnen und wahrem Verbande mit dem Ganzen der Nation. Die Sprengung dieſer Feſſel und die Gliedſchaft des Deutſchen Reichs wird das Ihrige thun, aber ſchon beweist die Erfahrung, daß beides nicht genügt. Habe ich Recht und haben Unzählige mit mir Recht — denn die Schwaben ſind nicht ſo unbewußte Menſchen, daß ſie nicht mit unzähligen Augen in ſich ſelbſt und in ihre Fehler blickten, — ſo bedarf es nur eines weit ſehenden und aus dem Großen rechnenden finanziellen Blicks bei der Regierung und einer nicht klein und ängſtlich meſſenden Ständekammer, um zu erkennen, daß alle großen Opfer für Schöpfung eines Kulturmittelpunktes in Stuttgart die Zukunft hundertfältig erſetzen wird.

Der Leſer entſchuldige freundlich dieſe Abſchweifung von der Aufgabe einer Selbſtbiographie; ſie wird erlaubt ſein, weil ſie über den Gegenſtand, die eigene Perſon, nur hinausgeht, um einem größeren Ganzen, dem dieſer Einzelne zunächſt angehört, nach Möglichkeit zu dienen.

Zuſatz.

Dieſem Abriß meines Lebensgangs habe ich für den Wiederabdruck da und dort eine mäßige Erweiterung gegeben. Zu einem volleren Bilde von Umſtänden, Zuſtänden, Verhältniſſen, Perſonen, der Zeit überhaupt ließ ſich dieſe Arbeit nicht wohl ausdehnen; durch ihre Beſtimmung für ein Journal war ſie auf einen ſehr mäßigen Umfang angelegt, eine durchgreifende Erweiterung hätte die ganze Anlage aus den Fugen getrieben, ich hätte das Ganze umſtoßen, hätte, mit Beibehaltung einiger Partieen, ein Buch ſchreiben müſſen, und das konnte ich nicht wollen; ſoviel Wichtigkeit wollte ich meinem Leben nicht beilegen, um es als Mittelpunkt großer Perſpektiven zu behandeln.

Aber etwas Anderes glaube ich mir nicht verſagen zu müſſen. Es drängt mich, über den größeren, zur Zeit, da ich obige Skizze ſchloß, noch nicht geſchriebenen poetiſchen Verſuch „Auch Einer“ mich auszuſprechen, Einiges über ſeine Entſtehung vorzubringen, mich ſeiner anzunehmen, wo ich es für recht halte, auch Bekenntniſſe abzulegen, wo ich — ſoweit eben die Selbſterkenntniß reicht — ſelber Schwächen ſehe.

„Mich ſeiner annehmen“: dies kann auf Widerſpruch ſtoßen; ich ſelbſt habe lang Bedenken dagegen gehabt. Es muß erlaubt ſein, für ſich ſelbſt als Anwalt aufzutreten, wo es ſich um Werke handelt, die der Welt der Proſa, der Wiſſenſchaft im weiteſten Sinne des Wortes, einfach dem Gebiete des Wahren angehören. Da gilt es einen Kampf von Gründen gegen Gründe, da fragt es ſich, wer Recht hat, und um das Recht darf man ſtreiten. Anders in der Kunſt, in der Sphäre des Schönen. Habe ich etwas, das ihr angehört, in die Welt hinausgegeben, erfährt es Angriffe und wehre ich mich dagegen, ſo iſt es, als verwehrte mich für den Anſpruch, ein Talent zu ſein, und das wäre lächerlich. Und doch iſt es nicht leicht, zu ſchweigen. Stiche und Stöße nach einem Kind der Muſe thun anders weh, als nach Kindern des Wiſſens und Erkennens; ſie gehen auf Herz und Nerv des Vaters. Als es losgieng auf den A. E., als ich ſo recht zu erfahren hatte, in welchen Händen ſo vielfach die Kritik iſt, habe ich Freunden bekannt, es ſei mir zu Muthe, wie Einem, der ein Töchterlein auf die Straße geſchickt hätte, der erführe, daß es von rohen Begegnenden mißhandelt wird, und ihm doch nicht beiſpringen könnte. Proſaiſche Werke ſind Söhne, der Vater gibt ihnen Waffen mit, ſie mögen ſich durch die Welt ſchlagen, niemand beſtreitet ihm das Recht, ihnen nachzueilen und mit Speeren auszuhelfen, wo die mitgegebenen nicht reichen; poetiſche Werke ſind arme, wehrloſe Mädchen. Fragt man mich, welche Rohheiten denn meinem begegnet ſeien, ſo will ich nur anführen: die erſte Anzeige, die mir unterkam, ſagte von den Reden Kallars und Arthurs in der Pfahldorfgeſchichte: „ſo wird noch manches an die Pfahlbürger hingepredigt“ und von dem Ausgang der Leidenſchaft Einharts im Tagebuch: „er reißt ſich blutend los“: Beides ein Beweis, daß der ungenannte Herr ſich nicht die Mühe genommen hatte, zu leſen, das Letztere ein Flicklappen aus dem Ritter Toggenburg. Die Nationalzeitung brachte eine Anzeige, die das Ganze für ein ſchlechtes Pasquill erklärte; ſie war von Damenhand, wie ich ſpäter erfuhr. Nicht von ſolcher Frechheit an ſich iſt der Mühe werth zu reden, wohl aber von der Aufnahme in eine verbreitete Zeitung. Wer iſt zur Kritik berufen? Blickt man in unſere Zuſtände hinein, ſo iſt es, als ob wir nie einen Leſſing gehabt hätten, der uns gezeigt hat, daß nur der gründlichen Bildung, dem reifen Geſchmack und der Gewiſſenhaftigkeit das Wort zu geben heilige Pflicht iſt. Die Schuld liegt nicht zu kleinem Theil an den Redaktionen, die bei ihren Berufungen oder Zulaſſungen ſo oft dieſe Pflicht vergeſſen. Die genannte Zeitung hat, da ſie die Arbeit eines Mannes in ſolche Hand gab, hievon ein grelles Beiſpiel gegeben. Dagegen muß denn zuweilen Polizei geübt werden. Ich habe ſie nur humoriſtiſch-ſatyriſch geübt in dem Scherzgedicht „Einharts Schickſal“, die Sache iſt aber ernſt, darum war hier noch ein Wort im Ernſte zu ſagen. Daß man es als Empfindlichkeit auslegen wird, iſt vorauszuſehen; wer danach lang fragte, gienge lang irre. — Ich habe nicht vergeſſen, daß ſpäter andere Kritiken erſchienen, die von gewiſſenhaftem und ernſtem Eingehen zeugten und im Ganzen günſtig urtheilten; für ſo ſchwach werde ich nicht gelten, daß ich nur Lob erwartete; hier iſt die Rede von der Begreiflichkeit des Gefühls der Kränkung, wenn man ein lang mit Liebe gehegtes Werk mit rohen Fingern angetappt ſieht. Nun aber alſo:

iſt es denn wirklich unerlaubt, einem poetiſchen Erzeugniß beizuſpringen, wenn man findet, daß es Unrecht erleidet in der Welt? Doch ſtellen wir die Frage anders, denn wird ſie je geſtellt, ſo mag die Antwort zweifelhaft bleiben. Nicht blos Vertheidigung iſt es, wovon es ſich handelt. Rechenſchaft geben von der Entſtehung, Abſichten aufzeigen, die nicht oder von Wenigen erkannt worden ſind, während ſie doch nicht ſchwer zu finden wären, ſich laut und ehrlich vor der Welt auf die Schwächen ſeiner Arbeit beſinnen, aber auch feſt ſeines Rechts annehmen, wo man ſich deſſen bewußt iſt, namentlich aber mit aufrichtiger Selbſtprüfung die beſtimmte Kunſtfrage nach der Kompoſition als ſolcher in die Hand nehmen und als Maßſtab anlegen: das wird man doch wohl dürfen? Niemand wird ſo boshaft ſein, mir vorzurücken, ich wolle mich eitel den Größten gleich ſtellen, wenn ich erinnere, wie Goethe da und dort, namentlich in „Wahrheit und Dichtung“ über manche ſeiner Werke ſich ausgeſprochen, wie Schiller in den Briefen über Don Carlos ſeine Kompoſition zu rechtfertigen geſucht hat. Was man darf, darf der Kleine wie der Große. — Gewiß freilich iſt Eines: es muß dabei etwas herauskommen, ſonſt fehlt die Legitimation: es muß ſich Einiges ergeben über Weſen der Poeſie, über pſychiſchen Hergang bei Entſtehung poetiſcher Werke, über Komiſch und Tragiſch, über Recht oder Unrecht des Cyniſchen und andere Punkte mehr. Das ſind Beiträge zur Wiſſenſchaft der Phantaſie und Kunſt, die ihren Werth haben ganz abgeſehen von der Perſon deſſen, der ſich in der Poeſie verſucht hat, und ich hoffe, die folgende Betrachtung werde dieſe Probe aushalten.

Zuerſt denn etwas von der Entſtehung. — Sie gieng von zwei anfänglich ganz getrennten Punkten aus. — In Zürich iſt eine beſonders reiche Sammlung von Ausgrabungen aus Pfahldörfern in Schweizer-Seen, beſonders von ſolchen aus der Steinzeit; ein Hauptfundort war der See bei Robenhauſen oder Wezikon (auch nach dem Ort Pfäffikon benannt). Es war der im vorigen Jahr verſtorbene, höchſt verdiente Vorſtand der dortigen antiquariſchen Geſellſchaft, Dr. Ferdinand Keller, der bei der erſten Auffindung ſolcher Reſte im Grunde des Züricher-Sees bei dem Dorf Meilen die Thatſache des Wohnens auf Seen überhaupt zuerſt entdeckt hat, und zwar an der Hand einer Stelle im Herodot und einer Erinnerung aus ſeiner Knabenzeit, wo noch eine Fiſcher-Familie in einer Hütte auf dem See wohnte und allem Spott zum Trotze nicht wich. Die Sammlung zeigt, daß die Seebewohner vor der Zeit der Metallbereitung es verhältnißmäßig ganz hübſch weit gebracht haben; ich erinnere an die praktiſchen Geräthe und Waffen, an die Webſtühle, die gemuſterten Stoffe und ſo manches Andere. Ich ſagte mir beim Anblick dieſer Dinge, daß ihre Verfertiger und Beſitzer im Rückblick auf rohere Vorfahren gewiß meinten, auf der Höhe der Kultur zu ſtehen, juſt ſo, wie wir jetzt es meinen, nicht bedenkend, wie wir den ſpäten Enkeln erſcheinen werden, wenn ſie unſern Kram nach Jahrtauſenden ausgraben. Die Relativität aller Kulturgrade und vermeintlichen Kulturgipfel ſprang mir in die Augen. Der Gedanke gieng weiter: iſt die Geſchichte ein ewig ſich wiederholendes Auf und Ab von Bildungsſtufen, ſo fließt auch alles Vorher und Nachher ineinander und es ergibt ſich nichts Geringeres als die Relativität des Zeitbegriffs. Daraus iſt die Rede des Barden Feridun Kallar entſtanden. — Von den kecken Anachronismen und von Scherzen der Anſpielung, die ich mir erlaubt habe, iſt nachher in andrem Zuſammenhang ein Wort zu ſagen. —

Gute Luſt, eine Pfahldorfgeſchichte zu ſchreiben, ergab ſich ſchon aus dieſen Betrachtungen. Sie knüpfte ſich noch an ein anderes Motiv. Der Grund, warum die Leute auf Seen wohnten, wollte ſich und will ſich bekanntlich noch heute nicht erſehen laſſen. Schutz vor wilden Thieren und Feinden konnte nicht das Motiv ſein, denn in nordiſchem Klima froren ja die Seen im Winter zu und erleichterten dadurch beiden den Zugang. Während ich dieſe Frage zunächſt liegen ließ, intereſſirten mich die Ueberbleibſel, die zu Schlüſſen auf die Religion jener Völker auffordern: Halbmondbilder, die zum Theil auch Kuhhörner vorzuſtellen ſcheinen, und ungeſchlachte molchähnliche Figuren. Nun befinden ſich in der Sammlung neben den Funden aus der Steinzeit auch viele Zeugen der Bronce-Zeit aus verſchiedenen Schweizer-Seen, Waffen, Geräthe mancher Art, Schmuckſachen. Es kam mir der Gedanke, anzunehmen, dort werde auch die Religion Fortſchritte in der Läuterung gemacht haben, und nun der Einfall, einen Gaſt aus einem alſo in der Kultur vorgeſchrittenen Pfahldorf in einer Gemeinde erſcheinen zu laſſen, die in der Steinzeit ſtehen geblieben: es ergab ſich ein anziehendes, beluſtigendes Bild, das recht wieder auf die Relativität der Zeit hinwies: liegt doch eine Parallele mit unſerer Aera auf der Hand: der Aufgeklärtere mußte den Anhängern des Alten als ein Zerſtörer, ein

Ketzer, als ein giftiger Verneiner und Ironiker erſcheinen; er mußte verfolgt werden, mußte in Gefahr kommen, zum Scheiterhaufen verdammt zu werden. In der Schweiz lag die Erinnerung an Strauß, an den „Züriputſch" nahe. — Geſucht war der Einfall wahrhaftig nicht. Man darf geradezu behaupten, daß ſo etwas den Ketzerverfolgungen ſpäterer Jahrtauſende ganz Aehnliches in jener dunkeln Vorzeit ſehr wohl vorkommen konnte, ja vielleicht wirklich vorgekommen iſt.

Ich ſpielte mit dieſen Vorſtellungen, ohne daß die Luſt, ſie auszuführen, zu einem Entſchluſſe gediehen wäre. Inzwiſchen tauchte mir ganz außer Zuſammenhang damit die Idee auf, das Bild eines ſonderbaren Kauzes zu entwerfen, deſſen Verdruß über die läſtigen Zufälle, die das Thun und Genießen des Menſchen zu kreuzen pflegen, in fein ſchwebender Grenzlinie bis an den Wahnſinn ſtreifte. Das lag nun allerdings lange vorbereitet in meinen Gedankengängen. Schon in dem Jugendverſuch der Novelle Cordelia hatte ich ein Original ſeltſamer Art, deſſen Grillen freilich andere Wege giengen, unter dem Namen Chriſtoph eingeführt. Es mag in meinem Weſen liegen, daß ich ſchon früh eine Neigung verſpürte, der Komik nachzugehen, die in ſchiefgewickelten Naturen liegt. Geweckt wurde die Neigung durch J. Pauls humoriſtiſche Charaktere, durch einen Leibgeber-Schoppe (im Siebenkäs und im Titan), aber wohl nur geweckt, eben weil ſie da war. Diesmal ſollte denn die tiefberechtigte Empfindlichkeit des geiſtigen Menſchen über die Stöße, welche er durch die irrationale, von der Natur ausgehende Kreuzung ſeiner Zwecke erleidet, in Perſon, in der Form barocker Perſönlichkeit auftreten. Daß in dieſen Stößen, in dieſem Spuck des Puck eine Welt von Komik gegeben iſt, dies liegt auf der Hand, und ebenſo, daß dieſe Komik in dem Grade zugleich Tragik wird, in welchem die Empfindlichkeit gegen die ſich ergebenden Störungen aus geiſtiger Tiefe, aus innigem Bedürfniß harmoniſchen Lebens fließt und daher zum Gefühle tiefen Unglücks wird. Die Komik iſt zunächſt Stimmung des Zuſchauers, der die Störungen beobachtet, die Tragik iſt Stimmung des Betroffenen, aber der Zuſchauer fühlt auch dieſe mit: ſo iſt ſie auch ſeine Stimmung. Allein der leidende Theil, wenn er zugleich das Talent der Phantaſie beſitzt, wird nicht blos Objekt der Komik ſein, ſondern auch an ihr theilnehmen, alſo ſelbſt auch Zuſchauer im tragikomiſchen Schauſpiel ſein und in dieſer innern Verdopplung wird ſich auch ſeine Befreiung vollziehen, nur nicht ganz ohne Reſt, da er durch den faſt krankhaft hohen Grad ſeiner Empfindlichkeit doch zu ſehr verhängt iſt, um völlig frei über dem Schauſpiel zu ſchweben. Ich erkläre dies näher und verweiſe auf einen § meiner Aeſthetik, worin der A. E. im Keime ſchon ſteckt und gegeben iſt. Es handelt ſich alſo von Störungen, die von außen, von der unbewußten Natur kommen, oder auch von innen, ſofern neben dem Geiſt in uns die blinde Natur wohnt. Zu lachen iſt an ſich darüber nichts; ſie werden komiſch nur durch eine Unterſchiebung. Wenn ich im ſtracken Gang zum Ziel über einen Stein ſtolpere und falle, wenn mich mitten in warmer Rede ein Huſtenreiz überkommt, daß ich in ſeltſamen Fiſteltönen ſtecken bleibe, ſo iſt an ſich nichts da, als ein Menſch mit ſeinem Wollen und Thun und ein Stück grobe Natur, die ſich um jenes nicht kümmert, ſondern blind dazwiſchenfährt. Nun gebe doch jeder auch nur ein wenig auf ſich ſelbſt Achtung: er müßte ganz phantaſielos ſein, wenn er nicht den Stein, den verwünſchten Huſten anfluchte; er leiht alſo, genöthigt von dem Zuge des Geiſtes, alles zu beſeelen, der bewußtloſen Natur, dem Stück derſelben, das ihm ein Bein ſtellt, Willen und Abſicht, tückiſche Abſicht. „Es eröffnet ſich nun" — jetzt citire ich aus § 178 des erſten Theils meiner Aeſthetik, der Metaphyſik des Schönen, dem Abſchnitt vom Komiſchen — „es eröffnet ſich hiedurch ein Einblick wie in eine neckende zweite Macht, welche die Welt des bekannten Bewußtſeins und Wollens durchkreuzend überall mithandelt" u. ſ. w. In der Anmerkung wird dort der feine Satz Steph. Schützes angeführt, es ergebe ſich ſo das Bild eines Kampfs, eines Krieges, worin wir mit einem Dämon liegen. Nun gebe man dieſem unterſchiebenden, leihenden, perſonifizirenden Phantaſieſpiel, das jeder lebendige Menſch in ſich ſelbſt belauſchen kann, nur noch einen kleinen Ruck, man denke es ſich nur um etwas geſteigert, ſo daß aus dem Spiele nahezu Ernſt wird, als glaubte der Geärgerte halb und halb wirklich an einen unter der kreuzenden Störung lauernden Kobold, — ſo iſt ja der A. E., ſo iſt ein gutes Theil von ihm fertig! Man kann es ſich auch ſo deutlich machen: wir Alle denken und ſagen tauſendmal bei ſehr läſtigen Zufällen: es iſt doch, als ob Dämonen gegen mich verſchworen wären! Man mache aus dieſem „Als ob": halb Ernſt, wie die alte Mythologie ganz Ernſt aus Aehnlichem machte, — nun, ſo hat man ja den A. E.!

Ich habe die Empfindlichkeit, um die es ſich handelt, eine tiefberechtigte genannt; dies Recht erleidet nun eine Karikirung, muß aber durch dieſe Trübung erkennbar durchſchimmern. Der Mann erſcheint dann ſchwebend an der Grenze des Wahnſinns: ſchwebend nur, denn gar ſo fürchterlich ernſt iſt es ihm doch nicht, wiewohl doch ſo ernſt, daß er ſich durch die Selbſtvollziehung des komiſchen Auffaſſungs-Aktes nicht ganz befreit, vielmehr über den traurigen Krieg mit dem Dämonenreich bitter bös und recht unglücklich iſt und bleibt. Er ſpielt mit der Vorſtellung, er erlaubt zu lachen, lacht mit, aber er ſpielt doch nicht ſo ganz, er wird wild, er wird unſelig. Das wird freilich ſeinen Grund auch in tieferen Eigenſchaften haben müſſen, die vorauszuſetzen ſind und auf die ich erſt nachher eingehen werde; es genügt nicht, nur überhaupt zu ſagen, er müſſe geiſtig, geiſtigem Leben zugewandt ſein. Auf der lächerlichen Seite ſeines Weſens liegt es vorerſt ganz nahe, ihm weiter ſo viel Eigenſinn zu leihen, daß er ſich in ſeine Fiktion verbeißt, einbohrt und ſie mit Selbſtqual, obwohl immer halb lachend, zu einem ordentlichen Syſtem ausbildet. Das alles ergibt ſich ſo leicht, ſo von ſelbſt, daß wenig begreiflich iſt, wie Einer den A. E. nicht verſtehen kann. Sich ſo Einen vorzuſtellen, das, ſollte man meinen, iſt doch kein Hexenwerk! So manchem deutſchen Kopfſchüttler hätte ich Luſt zu ſagen: da verſtünde ein Franzoſe mich beſſer, der weiß vom Guignon, vom Guignolet!

Unter den Uebeln, mit denen der Mann es zu thun hat, mußte eines in den Mittelpunkt gerückt werden, dies forderte ein bekanntes poetiſches Geſetz. Der Katarrh iſt ohne Frage eines der läſtigſten, da er nicht nur die Athmungsorgane in bekannter Weiſe peinigt, ſondern auch das Gehirn afficirt, die Stätte des Denkens umnebelt, da man krank iſt und doch nicht für berechtigt gilt, krank zu ſein, da endlich ſeine Beſchwerden unſchickliche Erſcheinungen mit ſich führen. Soll er darum poetiſch unbrauchbar ſein? — Dieſe Frage mag vorerſt unbeantwortet bleiben, ſie wird aufgenommen werden mit den angedeuteten Punkten, die hier noch unerledigt bleiben.

Nun trug ich alſo einen ſolchen Kauz in mir um, brütete darüber, knetete daran hin und her. Da kam es, daß mir die zwei Pläne: Pfahldorfgeſchichte und A. E. zuſammenſchoſſen. Das gieng einfach zu. Der Katarrh war der Magnet. Ich habe oben geſagt, der Grund des Wohnens auf Seen ſei nicht erkennbar, und ich habe Ueberbleibſel erwähnt, die auf Religion: Mondsdienſt ſchließen laſſen, auch angeführt, daß rohe Molchfiguren aufgefunden ſind. So ſtahlhart werden auch die Pfahlbürger nicht geweſen ſein, daß ſie ſich durch die Feuchtigkeit, die Nebel der Seen nicht verkälteten und verſchnupften. Es iſt alſo nicht nur kein rechter Grund für dieſe Wohnweiſe zu finden, es dringt ſich ſogar ein Grund gegen ſie auf. Halt! wie wär' es, wenn man für die guten Leute eine Religion erfände, welche die Erklärung bringt? Sie glauben, der feuchte Seenebel hecke zwar Katarrhe aus, führe ſie aber mit Hilfe einer großen Mondsgöttin zu heilſamen Kriſen, die für den ganzen Menſchen wohlthätige Wirkungen im Gefolge haben? Das böſe Uebel der Schleimhäute ſei zwar eigentlich Werk jenes Molchweſens, des böſen Gottes, aber die Mondsgöttin bekämpfe ihn und wende zum Heile, was er Schlimmes ſtifte? Das

Motiv wäre närriſch: gut, ſo muß es ein Narr erfunden haben, und wer anders kann es ſein, als der A. E.? Ihm ſieht es ja ganz gleich, ihm, der ſelbſt ſo viel von Grippo leidet und deſſen Gedanken ſich ſo erfinderiſch um dieſe knarrende Angel bewegen! Alſo Punktum: dem A. E. wird die Pfahlgeſchichte in die Schuhe geſchoben, er muß der Dichter ſein!

So war nun der Entwurf fertig und konnte an die Ausarbeitung gegangen werden. Ich wollte eigentlich einen Scherz machen, ein Humoreske ſchreiben, es ſollte weiter nichts werden, als ein Capriccio. Das Ding wuchs mir aber unter den Händen, vor Allem dadurch, daß die Nothwendigkeit ſich aufdrängte, dem A. E. mehr und mehr Züge zu leihen, ſo daß er eine ganze, runde Perſönlichkeit werde. Man begreift dieſe Nöthigung aus innerem Grunde. Je barocker, je kleinlicher in das verbohrt, was andere nicht der Rede werth finden, deſto mehr mußte ihm anderweitiger Werth geliehen, ja gerade an dieſem Werthe, juſt an dem tiefſten Bewußtſein und Gefühl der Höhe des Geiſtes mußte die Schneide der Empfindlichkeit gegen das läſtig ſtörende Bagatell geſchliffen werden. Der Mann mußte überhaupt Lebensinhalt bekommen, erlebt haben, Vieles und Schweres. So gab es denn mehr und mehr hinzuzuthun, die Glieder des Capriccio ſtreckten ſich und nahmen endlich einen Umfang an, der dem fertigen opus den Namen Roman zugezogen hat — ſehr zu ſeinem Unglück! Am Maßſtab des Romans gemeſſen, muß es ja dem Armenſündergericht verfallen! Meint man denn, der Autor wiſſe nicht, daß dieſer Stiefbruder des Epos ein breiteres Weltbild, eine reiche Vielheit von Charakteren, Zuſtänden, Schickſalen verlangt? — Soll das Ding rubricirt ſein, warum nicht: Novelle? Weil die Novelle nicht ſo lang zu ſein pflegt? Man mißt aber Poeſien doch nicht mit dem Zollſtab. Die Novelle gibt einen ſchmäleren Ausſchnitt aus dem Leben, prägnant durch Charakterbild, Schickſals-Wendung oder beides; aber dies „ſchmal“ iſt ein relativer Begriff: was ſchmal iſt gegenüber der Fülle, dem figurenreichen Geſellſchaftsgemälde des Romans, muß nicht an ſich ſo oder ſo ſchmal ſein. Die Novelle hat der gezogenen Linie des Romans gegenüber etwas Punktuelles, aber ihr Punkt kann auch ein Kreis mit mehr oder weniger Radien ſein, je nachdem ſein Centrum beſchaffen iſt: Centrum von mehr oder weniger Inhaltstiefe. Die Novelle iſt ein Accent, geworfen auf ein Stück Leben: der Accent kann zugleich Länge ſein. — Mag man dennoch nicht taufen: Novelle, ſo ſage man in Gottes Namen: Capriccio! Nur hoffe ich, daß der Name dann als Vexirname wird befunden werden, da man denn doch mehr Entwicklung und Ordnung finden wird, als ein Capriccio in Ausſicht ſtellt.

Soviel zur Entſtehung! Nun Einiges zur Sache, wobei das eine und andere ſchon Geſagte wieder auftreten muß, um vollere Beleuchtung zu finden.

Mag mir die bekannte Stelle in Goethes Wahrheit und Dichtung als Anſatz dienen: „Die wahre Poeſie kündigt ſich dadurch an, daß ſie, als weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdiſchen Laſten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt ſie ſich mit dem Ballaſt, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der

Erde in Vogelperſpektive vor uns entwickelt daliegen. Die munterſten wie die ernſteſten Werke haben den gleichen Zweck, durch eine glückliche, geiſtreiche Darſtellung ſo Luſt als Schmerz zu mäßigen.“ An dieſer Stelle bedenkt man meiſt zu wenig die Worte „Ballaſt“, „ernſteſt“ und „Schmerz“, und ſo verlangt man eine des Lebens Härten vertuſchende, beſchönigende Dichtung und dieſem Verlangen iſt die Poeſie jederzeit gefällig entgegengekommen. Kein Zweifel, daß Kunſt und Poeſie ein Feld hat, wo der Luftballon federleicht ſteigen darf und ſoll. Im Alterthum war es dem Aphrodite- und Dionyſos-Kreis vorbehalten, uns in eine Welt ungetrübter Heiterkeit zu führen; jederzeit hat das Idyll im weiteſten Sinne des Wortes Recht und Pflicht, unſern Blick in einen blauen Himmel zu richten, an welchem drohende Wolken nur aufſteigen, um ſchnell zu verſchwinden. Wir wollen und müſſen wollen dürfen, auch einmal Vollglück zu ſehen. Aber wir erinnern uns ſchnell genug, daß das Leben ſo nicht iſt, und es wäre traurig, wenn dem Bewußtſein, das ſich deſſen erinnert, die Kunſt und Dichtung nichts mehr zu bringen hätte, es wäre abgeſchmackt, zu beweiſen, daß hier vielmehr erſt recht ihre Aufgabe beginnt. Das wird ja auch gar nicht beſtritten — von unſerer modernſten Zeit nicht zu reden, die mit ſo trauriger Vorliebe den Reiz im ungelöst Häßlichen ſucht: eine Geſchmacksrichtung, von der wir hier ganz abſehen müſſen, um uns nicht zu verwirren; wenn wir verlangen, daß Ernſt und Schmerz im Bilde des Lebens, wie die Kunſt es gibt, nicht fehle, nicht weichlich erlaſſen werde, ſo denken wir natürlich nicht an die Kneipzangen, womit eine faulichte Kunſt abgeſtumpfte Nerven zwickt und reizt. Aber wie viel? Wie viel Schatten? wie weit in die Welt der Uebel hineingreifen? Da beginnt der Zwieſpalt der Meinungen. Unzählige, weit die Mehrheit, geben ganz freundlich zu, ſo viel man nur will, aber wenn man Ernſt macht: dann — Schrecken, Schauder, Abſcheu, Verdammung! Ich behaupte: wenn die Kunſt nicht mehr, nicht tiefer Gegriffenes zu löſen, ſchärfere Diſſonanzen zu harmoniſiren vermag, als ihr Wohlerzogenen einräumt, dann iſt ſie ſchwach, dann iſt es ſchlecht mit ihrer Potenz beſtellt; wenn ſie ihr Auge nicht auch zum Mikroskop ſchleifen darf, wenn man ihr nicht zutraut, daß ſie auch das haarſcharf geſehene Kleinſte in das Licht ihrer Verklärung zu heben vermag, dann gut Nacht! dann vermag ſie überhaupt nichts Rechtes.

Treten wir nur ſogleich in mediam rem! Ich führe die ſogenannten kleinen Uebel des Lebens auf, um die Pein halb komiſch, halb tragiſch, halb in Gelächter, halb in Mitleid mit Menſchenſchickſal aufzulöſen. Da heißt es nun: das iſt eine Spezialität, dichteriſcher Behandlung unwerth. Eine Spezialität, alſo ohne allgemeine, ohne immanent ſymboliſche Bedeutung? Ich behaupte: die Plackerei mit dem Kleinen, das uns quer in den Weg führt, iſt ein allgemein menſchliches Leiden, das ſchnurgerade auf die furchtbare Wahrheit führt, daß der Geiſt, der Sohn des Himmels, in den Staubleib, in das rohe Gepuff der Körperwelt gebannt iſt! So ſteht es damit, daß der tiefere, edlere Menſch, der Menſch, der den Werth der Zeit auf idealer Wage wägt, fände er nicht Troſt wie in der Religion, in der Philoſophie, ſo in der Kunſt, Troſt im entlaſtenden Lachen, im entlaſtenden Wettern, in der ſänftigenden Thräne, daß er, ſage ich, raſend darüber werden könnte, und dieſer Menſch: das iſt ja mein A. E.! Keinen Pfennig gebe ich euch um eure Geduld, die ihr meint, dieſe Welt der kleinen Pein ſei nicht werth, ſie zum Ausgangspunkt für tiefe Seelenbewegungen zu wählen. Ich kann nicht glauben, daß der einem Gedanken mit Feuer nachgeht, der nicht vor ſich hinflucht, wenn im eifrigen Leſen oder Schreiben zwei Blätter zuſammenkleben, nicht auseinanderwollen; wer intenſiv arbeitet und will, den empört das boshafte Lumpenpack der Härchen in der Feder, der verlegten, in ihrem Verſteck kichernden Blätter, der Wurzeln, Steine, Schlingen im Weg, der Leichdorne, der Kratzſtacheln in Hals und Naſe. Ich wünſchte, ich wüßte in allen Fällen ſo gewiß, daß ich Recht habe, wie darin, daß ich dieſe Leidensform zum Thema einer Dichtung gemacht habe. Dieſer Stoff will und ſoll einmal behandelt ſein. Verwandtes iſt von mehr als Einem Humoriſten aufgenommen worden — natürlich, wie ſollte ſich der Humor, deſſen Element ja die Kreuzungen des Geiſtes mit den Erbärmlichkeiten des Leben ſind, der Humor, der ja den einen Fuß im Himmel, den andern im Bagatell der Erde hat, dieſen Stoff, den Kampf mit dem Staub-Atom, entgehen laſſen! J. Paul hat im Siebenkäs, Freudel, Katzenberger Verwandtes behandelt; es wäre namentlich auch auf Sterne zurückzugehen, wollte ich Beiſpiele häufen. Aber noch keiner hat dieſe Motive zuſammengefaßt, zum Drehpunkt eines Ganzen gemacht, worin der Konflikt in einfacher Klarheit vorliegt, d. h. wo nicht etwa ein zerſtreuter, ungeſchickter, ängſtlich beengter, ſondern ein aufmerkſamer, rüſtiger, freiblickender Mann das Gefühl für die Schärfe desſelben in ſich ausbildet, wo daher erſt ganz zu Tage kommt, wie menſchlich natürlich, wie hart in Wahrheit der Conflikt iſt. Das Thema wartete auf dieſe Behandlung; dieſem Warten bin ich gerecht geworden und wer das thut, der hat Recht.

Ohne Unſchicklichkeit kann es aber nicht abgehen, wenn man die ſogenannten kleinen Uebel als beſondern Leidensquell behandelt; daher nur ſogleich ein Wort von dieſem Punkte!

Man hat ſchweren Anſtoß genommen an dem Streiche, den in Bürglen der Kobold eines Nießreizes dem armen A. E. ſpielt. Kritiken haben mich belehrt, die Szene ſei einfach ekelhaft, nicht komiſch. Ich habe mich da über eine erbärmliche Schwäche in der Auffaſſung zu beſchweren. Alſo euch ekelt? Ihr könnts euch erſparen! Es iſt ſchon beſorgt! Euch iſt ſchon zuvorgeekelt! Der A. E. hats euch abgenommen, vorweggenommen; er iſt's, dem es ſchon vor und dem es für euch ekelt, und es ekelt ihm mehr noch als euch, er läßt euch nichts, gar nichts übrig! Muß man euch den Kopf an den Ohren herumreißen, um euch die Augen dahin zu richten, wohin ſie gucken ſollen? Ihr ſollt euch in die Seele eines edlen, höchſt ſchamhaften, zart und tief liebenden Mannes verſetzen, in den Abgrund ſeines Unglücks, da ihm *das* paſſiren muß in Gegenwart des ſtill und heiß geliebten reinen Weibes, und ihr, ihr die Häßlichen, verſetzt euch in den Teller, worein ein paar Tropfen geflogen ſind, glotzt und ſtiert dahinein, verweilt *dabei*, ſtatt von da im Nu fortzugehen zum Mitgefühl der Schaam, zum Gefühl des Elends der Menſchheit, die ſolchen Schandtribut an die Natur zu zahlen hat, zum Gefühl des Wehes, daß der Menſch, ſo „edel durch Vernunft, ſo unbegrenzt an Fähigkeiten, in Geſtalt und Bewegung ſo ähnlich einem Engel, im Begreifen ſo ähnlich einem Gott, die Zierde der Welt, das Vorbild der Lebendigen“ in ſeinem Körper eine Kothwerkſtätte mit ſich umſchleppt! Und ihr meint, dem Poeten, der dies Weh in ſeinem Helden malen will, ſei es eine Luſt, im Kothe zu wühlen! Was ihm ein Moment iſt in dem doppelten Sinn: Sekunde und: fortleitendes, hinüberführendes Mittel, das aufgehoben, verſchwunden iſt, ſobald es ſeinen Dienſt geleiſtet hat, ein Hebel, der einen Augenblick fungirt, wirkt, um alsbald alle Bedeutung an das Bewirkte (A. E.'s Seelenzuſtand) abzutreten: das iſt euch die Sache ſelbſt! Ihr bohrt euch in den Stoff ein, ſtatt vom Stoffe fortzueilen zur Form, zum Bilde der Seelennoth, der Verzweiflung des Armen, Mitleidswerthen, der einen Augenblick in des Stoffes Knechtſchaft hinunterſinken mußte. Ihr werft mir entgegen: „gerade dieſe Knechtſchaft wollen wir beim Dichter vergeſſen.“ Darauf iſt oben geantwortet und die Antwort lautet: nicht vergeſſen, bewußt bleiben, aber dies Bewußtſein von ſeinem dumpfen Druck enlaſten, und Entlaſtung liegt doch im Mitleid, denn das Mitleid iſt ſchön, liegt im Lachen, denn das Lachen verflüchtigt.

„Aber du haſt's genannt, das Ekelhafte; gar nicht nennen ſoll man es.“ Ich hab' es ſo ſchonend als möglich genannt, nur ungenannt konnte ichs nicht laſſen. Aber freilich, ich weiß ja: ihr meint, man dürfe dieſe Dinge gar nicht nennen, „auf keinerlei Weiſe, nicht laut und nicht leiſe“. Was könnte ich nun über dieſe — Tugend der modernen Geſellſchaft ſagen, das ich nicht in „Mode und Cynismus“ ſchon geſagt habe! Soll ich wiederholen, daß dieſe Prüderie nicht ein Zeichen der Sittlichkeit, ſondern der Verdorbenheit unſerer Zeit iſt, und daß es heißt, dem Humor, nein, nicht nur dem Humor, auch dem ethiſchen Pathos den Abſchied geben, wenn man ihm dieſe Grenze ziehen will? Soll ich — von den Alten und Aelteren zu ſchweigen — noch einmal auf J. Paul, Tieck, auf Goethe, und zwar nicht blos auf den Goethe des Götz von Berlichingen, ſondern den Goethe der Xenien, der oft ſo prächtig groben und cyniſchen Sinnſprüche hinweiſen? Ich werde mich wohl enthalten, noch einmal tauben Ohren zu predigen.

Er wäre auch von einer andern ſtarken Form des unentbehrlich Häßlichen ein Wort zu ſagen: dem Häßlichen furchtbarer, grauſiger Art, das im A. T. vorkommt. Dies wird jedoch beſſer auf eine andere Stelle verſchoben.

Nehmen wir nun auf, was mehrfach berührt, aber noch nicht eigens behandelt iſt: unſerem Narren mußten bedeutende Züge geliehen werden. Schon an ſich war das ja eben mit ſeiner Art von Narrheit gegeben. Es iſt ja der Kontraſt, woran ſich ſeine Empfindlichkeit ſo krankhaft zuſchärft. Wäre er nicht ſehr geiſtig geſtimmt, ſo würden ihn die Störungen, die aus der Stoffwelt entſpringen, nicht ſo ſchrecklich beläſtigen; trüge er nicht in ſich, was ein Mann dieſer Art immer in ſich trägt, einen höchſt ausgeprägten Sinn für Zuſammenhang, ſo würde er die Kreuzungen jedes Zuſammenhangs durch die Mücken des queren Zufalls auf die leichte Achſel nehmen, wie die gewöhnliche Menſchenart, die keine Zerſtreuung, Unterbrechung fühlt, weil ſie keine Sammlung kennt. Sagen wir kurz: der Mann gehört zu denen, die ein tieferes Bedürfniß der Harmonie fühlen, als der Menſchenſchlag der Mehrheit.

Das iſt denn nun genauer zu nehmen, in die ganze Komplexion zu verfolgen. Solche Naturen ſind ſenſibel angelegt, nervös, darum aber noch nicht krankhaft nervös, und was ſie nervös empfinden, wird ſchneller als bei anderen ins Bewußtſein geleitet und findet im Gehirne eine Denkneigung vor, die gleich ſchnell bereit iſt, aus läſtig Empfundenem düſtere allgemeine Betrachtungen auszubrüten. Man beobachte doch die leichte Mittelwaare der Menſchheit! Ihre Nerven ſind wohl härter, doch nicht ſo ganz rindsledern, um an Zugluft ſich nicht zu verkälten, aber ſie geben nicht Acht darauf und verwundern ſich den andern Tag, wo ſie das nur gefangen haben mögen, daß ihnen die Augen brennen, die Naſe Feuer ſpeit und der Schlund Holz ſägt. Da ſitzt Einer am offenen Fenſter im Eiſenbahnwagen gegen den Wind, der ihm in Augen und Rachen weht, er blinzt, huſtet, fällt ihm aber nicht ein, das Fenſter zu ſchließen, das er ſelbſt aufgeriſſen hat; den andern Morgen, wenn er im Katarrhfieber liegt, eine Augenentzündung hat, wird er fragen: ei, woher mag ich's wohl haben? O, es gibt Menſchen, man könnte ihnen Waſen in der Kopfhaut ſtechen, ſie merktens nicht! Es iſt vorzüglich die liebe Jugend, welche das immerhin fragliche Glück dieſer Blindheit genießt; man braucht Zeit, bis Nerv und Bewußtſein zu der Bildung gelangt, welche die Klarheit mit dem Glücke der Blindheit bezahlt.

Daß Helle des Bewußtſeins in dieſem Manne nicht auf Koſten der Phantaſie gehen durfte, verſteht ſich und iſt ſchon früher geſagt; Phantaſiedichtung iſt ja ſein mythiſches Beſeelen des Objekts. Ohne dieſe Ausſtattung hätte ihm, verſteht ſich ebenfalls, auch die Pfahldorfgeſchichte nicht untergeſchoben werden können. Ein unglücklicher, nicht ganz zum heiterfreien Schaffen gediehener Poet!

Die Helle, die Aufmerkſamkeit auf ſich ſelbſt, das mikroskopiſche Sehen, die Bewußtheit überhaupt, führte nur ganz geradlinig dazu, auch einen Denker aus ihm zu machen. Er durfte und ſollte ein Stück von einem Philoſophen werden; die Dinge betrachten im Lichte des Allgemeinen, von der Höhe der Idee, das Leben tief nehmen, tief in ſich verarbeiten und Wahrheiten aus dieſer Arbeit ziehen: das mußte ſein Trieb und Drang ſein. Die Natur, aus deren blindem Schoße uns die rohen Zufallſtöße kommen, iſt dieſelbe, die das menſchliche Hirn bildet, wo die Gedanken wohnen, die durch ebendieſe Stöße ſo grauſam durchriſſen werden: das führt mittenhinein in das Welträthſel, in die innere Einheit aller Dinge und den Widerſpruch in dieſer Einheit. In dieſe dunkle Tiefe mußte mein A. E. den Denkerblick richten, dann erſt war er intereſſant, dann erſt hatte er den wahren Kern, um eine ganze Perſönlichkeit zu ſein, dann erſt war das Thema in ſeinen letzten Grund verfolgt, hatte das ganze Bild ſein punctum saliens. — Der Denkzug mußte nun naturgemäß auch ein Zug zum Syſtematiſiren ſein, wobei aber ebenſo naturgemäß die Phantaſie, zu närriſchen Erdichtungen geneigt, wie ſie einmal iſt, ſich grillenhaft ſpinnend einmiſchen wird. Ein ganzer und eigentlicher Philoſoph durfte A. E. trotz dem tiefen Denktrieb nicht ſein, daran mußte ihn ſchon vornherein die Lebhaftigkeit ſeiner Phantaſie hindern. Und hieraus, aus dem Zuſammenſein dieſer entgegengeſetzten Kräfte mußte ſich noch eine weitere, beſondere Quelle des Unglücks ergeben: der

Mann liegt nicht nur im Krieg mit dem Objekt, ſondern auch mit ſich: Denktalent und Phantaſietalent verlegen einander die Bahn, er weiß es, und dies bringt einen tragiſchen Zug mehr in ſein Leben.

Die Nervoſität durfte, wie ſchon geſagt, keine Schwächlichkeit, nicht von der hyſteriſchen Art ſein. Darum nicht, weil der wunderliche Phantaſie-Akt ſeiner Dämonen-Mythologie zu einem guten Theil aus dem energiſchen Affekte des Zorns über die peinlichen Lebensſtörungen entſpringen mußte. Mannhaft affektvoll mußte der Charakter gehalten werden.

Was ſollte ſein Stand, ſein Lebensgeſchäft ſein? Nun, vom oben Geſagten war es nur ein kleiner Schritt, ihn zu einem Regierungsbeamten zu machen, deſſen Dienſt nicht zum kleinſten Theile Polizei war. Ich kann mich nicht überzeugen, daß dies ein Widerſpruch ſei, wie ihn die poetiſche Logik nicht erlaubt. Iſt es falſch gegriffen, wenn ich ſchließen laſſe, ſeine Wuth gegen das „Objekt“ komme auch daher, daß er, gewohnt, mit ſtraffem Befehl Ordnung zu halten und durch Amtsmacht dem Befehl Nachdruck zu geben, die Koboldſtreiche des Zufalls weſentlich auch als Auflehnung, Disziplinloſigkeit, verruchte Unbotmäßigkeit betrachte und es nicht ertragen könne, daß er hiegegen nichts vermag, hier unmächtig zuſehen muß? Die Nerven-Empfindlichkeit, ſeine Aufmerkſamkeit, die überhelle Bewußtheit iſt zugleich auch männlich ſtarker, empörter Ordnungsſinn. Ich habe hierüber einen Wink gegeben Th. 2 S. 35 (zweite Auflage). — Sollte dadurch die Amtsführung undenkbar werden? B. Auerbach behauptet es. Ich glaube: nur dann, wenn man vergißt, daß die Phantaſiegrille halb und halb doch nur freies Spiel iſt. Vermöge deſſen kann er ſie jeweilig auch bezwingen, zurückſtellen. Wo es heißt: Dienſt! da kann er würgen, ſchlucken. — Zum Straffen und Strammen, Befehlenden in ſeinem Weſen ſtimmte es, wenn er eine Zeit Soldat geweſen war; ein Motiv, das übrigens noch andere Gründe bedingten, die in der Führung der Fabel liegen, wo man ſie ſuchen mag und leicht finden wird.

Einen ſo mannhaften und doch ſo guten Menſchen auch als Patrioten zu charakteriſiren war nur ganz natürlich gegeben. Widmet er ſich der höchſt zugeſpitzten Subjektivität zum Trotze dem Allgemeinen, dem Objektiven, iſt er, der höchſt moderne Menſch, darin antik, lebt er zudem mit ſeinem Denken im Großen, im Ganzen, iſt dies Denken aber klar genug, um zu erkennen, wie verkehrt der Kosmopolitismus iſt, der das eigene Volk überſpringt und den Nationalismus ausſchließt, ſo wird dieſer Zug ja wohl in Ordnung ſein.

Da iſt nun aber noch der beſonders weiche Zug der Thierliebe. Kann dieſer zuſammengehen mit dem Strengen, Polizeilichen, Soldatiſchen, der Hingebung an das Große, an Staat, öffentliches Leben, Menſchheit? Ich denke: freilich, ſehr wohl. Man kann doch wohl ſtark und nach andrer Seite ſehr weich ſein. Gewiß dann vor Allem, wenn man auch Phantaſiemenſch iſt. Phantaſie iſt doch nicht nur Gabe der Erfindung, ſondern ebenſoſehr der Hineinverſetzung in Anderes. Menſchen, die nicht begreifen, warum man ſich liebend für das Thier intereſſirt, ſind vor Allem phantaſielos, ſie finden in der Thierſeele nicht die Vorſtufe der Menſchenſeele, ſie vermögen nicht, ihr dieſe unterzulegen, ihnen ſieht nicht das Menſchenverwandte aus dem Thier entgegen, daher haben ſie auch keinen Humor für dieſen „Grenznachbar", denn das Thier wird weſentlich auch komiſch, wenn man es auf einen Menſchen anſieht. — Auch der Denker in A. E. iſt hiebei betheiligt; er ſtudirt das Thier; wie mag man da höhniſch von „Hunde-Anekdoten" reden! — Ich habe meinen Mann an dieſem Zug untergehen laſſen. Wird man dies nicht angemeſſen finden? Er paſſt doch, meine ich, in ein tragiſches Leben. Zu Grunde gehen nicht durch eine ſchwere Schuld, nicht durch Opfertod für Großes, Heiliges dieſe Schuld ſühnen dürfen, ſondern durch einen Zug der Weichheit, welcher zwar gut und ſchön, aber auf einen Gegenſtand gerichtet iſt, der gegenüber großen Zwecken als klein und nebenſächlich erſcheint: hat es nichts traurig Rührendes? Kann es nicht an W. Tells Tod erinnern, wie dieſer ihn der Sage nach erlitten hat, als er ein Kind aus dem Schächen rettete?

Schwere Schuld: das führt zunächſt auf Einharts Verirrung in unwürdige Leidenſchaft. Daß ich ihn affektvoll, heiß haben wollte trotz dem Ueberſchuß von Bewußtheit, und daß Beides zuſammengeht, iſt oben geſagt; daß ein Menſch von edlem Geiſt, eine ſchamhafte Mannesſeele dahinein fallen kann, iſt es nicht menſchlich, Menſchenart und Menſchenſchickſal? — Und nun das Graſſe ſeiner nächtlichen That: der zweite große Hauptvorwurf, den man vom Standpunkte behaupteter Reinheitsgeſetze erhoben hat. Dort, in Bürglen, ein komiſch Häßliches, hier ein ernſt, furchtbar Häßliches und beide gehen, ſo heißt es, zu weit, bleiben als unverdaulicher Stoff im Magen liegen. Von jenem iſt die Rede geweſen, für dieſes ſpreche ich mit gleich gutem

Gewiſſen. Sehe man ſich die Sache einmal vorerſt nach vorwärts an. Der infernaliſche Traum am Schluß, dieſe hölliſche Viſion voll Todesbangen iſt nicht motivirt, fällt alſo weg, wenn ich die ekelerregende Unthat wegnehme; zu dieſem Schauerbilde gehört untrennbar das Brandmarkmal auf der Stirne des dämoniſchen Traumweibs, es fällt mit dem Uebrigen. Dieſe Entſetzenswelt iſt die Folie, auf welcher wie ein reiner Diamant Cordelia glänzt, der Folie iſt dann die volle Kraft ihres wirſamen Dunkels entzogen. Ich darf alſo auch hier den erſchrockenen weichen Herzen zurufen: vorwärts ſehen! nicht am Stoff, nicht am Einzelbild hängen bleiben, fort, weiter, fort zu dieſem Lichtbild! — Nun aber auch nach rückwärts! Ein Mann, dem es ein Ernſt iſt, ſeine Seele rein zu erhalten, verfällt in entehrende Leidenſchaft; mit innern Vorwürfen lange fruchtlos kämpfend, ſich losringend, dann rückfällig entdeckt er durch ein frech frivoles Wort auf einmal erſt den ganzen Abgrund ſeiner Schmach, eine Miſchung von Ekel an ſich ſelbſt, Wuth gegen ſich, Ekel auch an den Schuldigen, Wuth gegen die Schuldigen überſtürzt ihn, ſie wird zu halbem Wahnſinn: iſt es nicht menſchlich, daß ein wildes Bedürfniß der Entladung nach außen ſich einſtellt? Und da es Schmach wäre, am ſchwachen Weib ſich mörderiſch zu vergreifen, iſt es nicht begreiflich, daß nun das kochende, fiebernde Hirn, nicht bedenkend die noch größere Schmach, das unnatürliche Vergehen am Leichnam des ſchändlichen Mitſchuldigen ausbrütet? Und dies alles, um nun erſt recht, nun erſt unerträglich ſich vor ſich ſelbſt zu entſetzen, von Ekel an ſich ſelbſt geſchüttelt zu werden? Nun, und ebendies führt den Blick wieder vorwärts, auf die Linie der Betrachtung, die ich vorangeſchickt habe, auf den grauenvollen Traum, und ich ſetze noch hinzu, daß auch das Lied: „O, du biſt gut“ die Labung, die es bringt, aus dem Gegenſatz gegen dieſe Schauerwelt ſchöpft. Man muß eben oft Gefühle reiner Luſt um Unluſt einkaufen, mit dem theuern Preis des Grauens bezahlen.

Ich habe immer gemeint, der A. E. ſollte den Leſer dauern und wieder dauern, dies ſolle die Grundempfindung ſein. Er iſt tragiſch angelegt, ſein Leben muß tragiſch verlaufen. Aus mehr als Einem Grunde. Der erſte liegt in ſeinem Weſen, wie es aus Widerſprüchen gewickelt iſt; einem ſolchen Schiefgewickelten ſteht es ja wohl auch an, Unglück zu haben im Großen wie im Kleinen. Wie ſeine Seele im Innerſten beſchaffen iſt, zeigt ſeine ſtille Liebe zu Cordelia. Man erkennt doch den Menſchen aus dem, was er wünſcht, was er liebt, was er verehrt. Verehrt er ein vorzüglich reines, lauteres, gutes Weib, ſo wird ja ſeine Seele, wenn auch getrübt, doch im Kerne rein, lauter, gut ſein. Und ihm iſt beſchieden, ſie als Weib ſeines Freundes zu finden. Scheinliebe mit dem Ende: Verzweiflung iſt ihm vollauf geworden, die wahre Liebe kommt, rettet, heilt ihn und bleibt hoffnungslos. So ſtreng rein iſt ſein Gefühl, daß er ſchmerzvoll den tiefen Wunſch zurückdrängt, auch nachdem Cordelia Wittwe geworden: er hält ihn für Vergehen am Todten, als lebte er noch oder als wäre er ſein Bruder geweſen und Bund mit ſeiner Wittwe etwas wie Inceſt. Wie ſtark der Wunſch iſt, zeigt der Auftritt mit Cornelia in Göſchenen; dieſe Italienerin iſt einfach eine Statiſtin, die ich brauchte, um einen Blick in die eingepreßte Leidenſchaft zu öffnen.

Genug hierüber, und nun die Frage, ob dieſer A. E. ein mögliches Weſen, ob er nicht aus zu vielen Eigenſchaften zuſammengeſetzt iſt? Ich ſage: er kann ſein, weil er naiv iſt, denn die Natur bindet zuſammen, was unvereinbar ſcheint. Wie? dieſer in ſich geſpaltene, vom Denken, von zu viel Denken durchſäuerte Menſch naiv? Ja, ich wage, ich bin ſo ſtolz, es zu behaupten: er iſt naiv trotz alledem.

Iſt er es trotz alledem, ſo darf ich vielleicht auch hoffen, er ſei bleibend, ſetze ſich als Typus feſt im Gedächtniß aller, die ihn verſtehen.

Und dies führt nun zu einer andern Seite meiner Beleuchtung: zur eigentlichen Kunſtfrage.

Selbſtentäußerung iſt Geſetz der Kunſt. Sie iſt dir nicht gelungen, ruft es mir aus allen Ecken zu, alter ego iſt dein A. E.! — Dabei bin ich in faſt komiſcher Lage. Hold verſchämt hätte ich zu ſagen: dann werden ja auch alle die edlen Züge, die ich dem Kauz geliehen, mir gut geſchrieben; und da es doch zugleich heißt, in ſeinen närriſchen Zügen ſei der A. E. eine Karikatur, alſo etwas Uebertriebenes, ſo thäte es nicht weh, daß der Autor auch nach dieſer Seite mit ſeinem Geſchöpf identiſch ſein ſoll, denn er dürfte abziehen, was übertrieben iſt, und übrig bliebe eine verzeihliche Schrulle, welche jene edlen Eigenſchaften nicht verdunkelte. Doch das iſt Begriffsſpielerei! Laſſen wir's und gehen geradezu.

Im allgemeinſten Sinne des Wortes gibt der Poet in ſeinen Geſchöpfen immer ſich ſelbſt. Auch was ſeiner Perſon ganz fremd iſt, iſt er. Was er nicht iſt und in ſich erlebt, lebt nicht in ſeinem Gedichte. Dies gilt nun in zwei ſehr verſchiedenen Bedeutungen, einer weiten und einer nahen. Selbſterleben, Selbſtſein bedeutet nur lebendiges Verſetzen überall da, wo der Poet Daſeinsformen ſchildert, die offenbar nicht er ſind. Er fühlt ſich in die unbeſeelte Natur ein, er verſetzt ſich in fremde Sitten und Charaktere. So weit geht dies Verſetzen, daß er einen Böſewicht, einen Richard III., einen Makbeth ſchildert, als hätte er in ſich erlebt, wie es dem Verbrecher vor, in und nach dem Verbrechen zu Muth iſt. Das könnte er nicht, wenn nicht in jeder Menſchenſeele die Möglichkeit, der Keim von allem Schlimmſten wie Beſten läge; in dieſen Keim legt ſich ſeine Phantaſie und entwickelt ihn in freiem Scheinbild, deſſen innere Wahrheit mit ſchlagartiger Kraft wirkt. Es iſt volle Selbſtentäußerung, aber in dem ganz hinausgeſtellten Bilde ſpürt jeder eben das Selbſt, das ſich ganz hineingelegt und dann ganz hinausgeſtellt hat. — Anderen Gebilden ſehen wir dagegen leicht an, daß des Dichters Selbſt in ganz anderem, engerem Sinn ihnen inwohnt. Wenig Gefühlsrapport müßte haben, wer es einem Hamlet nicht anſpürte, daß der Dichter ſelbſt ganz anders in ihm ſteckt, als in jedem andern ſeiner Helden. Gelegentlich ſei hier geſagt, daß mir längſt nicht mehr genügt, was ich bisher über den Hamlet geſchrieben habe. Hamlet leidet nur unter anderem auch an der Reflexion; ſein Leiden iſt das Genie. Es gibt Genie in vielen Sphären, wo man meinen ſollte, der Verſtand thue alles, es gibt wiſſenſchaftliches, praktiſches, z. B. Staatsmanngenie; in dieſen Formen iſt die Phantaſie Wegzeigerin, Oeffnerin des Blicks, im Werke ſelbſt tritt ſie die Rolle an das Denken ab. Hamlet leidet am Genie im engeren Sinne, wo die Phantaſie ganz beſtimmend iſt, ſagen wir: Phantaſiegenie, und dies mit allen Zugaben einer ſolchen Complexion, — er, der bei aller ſittlichen Empörung, die er als höchſt ethiſch geſtimmte Natur in ſich trägt, grundnüchtern ſein müßte, um angemeſſen zu handeln. Shakeſpeare hat ſich gefragt: wie gienge es unſer Einem, wenn ihm eine Aufgabe würde wie dem däniſchen Prinzen? und er hat ſich geantwortet: fürchterlich und erbärmlich! zu einer halbwahnſinnigen Phantaſie-Unruhe würde mich's aufſcheuchen! In Witzgarben, in Vulkanausbrüchen beredter ſittlicher Wuth, in Seufzern, Schwermuthsträumen und dann wieder blutig graſſen Bildern würde ich mein Feuer verſprühen, verſchießen, verhauchen, am unrechten Ort grauſam handeln, den rechten Moment verzappeln, als lächerlicher böſer Narr umgehen, verachtet und gefürchtet, ſchuldig werden, tief ſchuldig, die Rache gegen mich herausfordern, wo ich Schuld ſtrafen ſollte, und, wenn es ſehr gut gienge, im letzten, ſpäten Augenblick ans Ziel hin nicht ſchreiten, ſondern fallen! — Dies eine Andeutung, noch keine Nachweiſung, ſolche gehört nicht hieher. — Unter modernen Beiſpielen beſonders intimen Verhältniſſes zwiſchen Werk und Dichter drängt ſich auf: die Leiden des jungen Werther. Was er ſelbſt geweſen und gelitten, — nein! leidet und iſt, ſchreibt ſich der Dichter von der Seele, im Schreiben ſich von dieſem Soſein und Leiden befreiend.

Darf man nun behaupten, es entſtehe eine bloße Spezialität, wenn der Dichter in ſo beſonderem Sinne ſich ſelbſt gibt? Gewiß dann nicht, wenn er ſagen darf: homo sum, — wenn das, was ſo ſehr er ſelbſt, doch allgemein menſchlich iſt. Nur Gewinn für die Leiſtung iſt es, was dann entſteht. Je mehr ſelbſterlebt, deſto mehr poetiſches Leben, Athem, Hauch der Wahrheit, vorausgeſetzt natürlich, daß die Projicirung, die Objektivirung des Subjektiven gelinge.

„Halt! wo geräthſt du hin? Dich mit Shakespeare, mit Goethe vergleichen?“ Das iſt keine Ueberhebung, antworte ich, iſt dann keine, wenn ich ganz dem Leſer überlaſſe, zu urtheilen, ob die genannte Vorausſetzung hier zutreffe, wenn nicht von der wirklichen Leiſtung die Rede iſt, ſondern nur von der Möglichkeit, daß ſie gut, doppelt gut werde, wie ſolche nach dem aufgeſtellten Satze im ſo gearteten Falle gegeben iſt: fehlt dieſem Verſuche viel zum Kunſtwerk, ſo rührt dies nicht daher, daß der Verfaſſer viel vom Eigenen hineingegeben hat, ſondern, ſo genommen, konnte er nur glücklich ausfallen, wofern das Talent hinreichte. Doch auch dies iſt zu viel geſagt: ich ſpreche ja natürlich nicht an, daß das Perſönliche, was hineingelegt iſt, entfernt ſo bedeutend ſei, wie das Perſönliche der großen Dichter. Aber das ſpreche ich an, daß es wahr, menſchlich wahr, nicht idioſynkratiſche Eigenheit iſt. Davon iſt ja oben, bei der Geneſis, die Rede geweſen. Wenn man zufällig weiß, daß der Autor einer Novelle viel unter demſelben Uebel leidet wie ſein Held und daß ihm dies und andere ſogenannt kleine Leiden des Lebens ſehr empfindlich ins Bewußtſein eingehen, ſo muß man nicht meinen, man ſage etwas, wenn man nun ſagt: aha, das iſt eben er! Spezifiſch ſcharf unter gewiſſen Lebensplackereien leiden und darauf Acht geben, das kann ja juſt, kann eben gerade recht einen Beruf begründen, einmal recht zu zeigen, was dies auf ſich hat und welche

Bedeutung es bekommt, wenn man es an das ewige Recht des Anſpruchs des Geiſtes hält, im Leibe nicht wie in einem Stachelkleide zu wohnen. Das Leichtnehmen, die Unachtſamkeit der Meiſten in dieſen Dingen iſt in ſeinem Unwerth als ein Glück der Stumpfheit oben beſprochen. Wer es recht oft erfahren muß, der weiß es, der eben erkennt es, wie es an ſich iſt. Das muß ſich dann, wenn er es zum Inhalt einer Darſtellung wählt, daran erproben, daß dieſe wirkt, trifft, überzeugt, ganz gleichgiltig, ob der Leſer zufällig weiß, es liege da ein Stück Selbſterlebtes zu Grunde. Sofern geht es niemand etwas an, was der Autor ſelbſt lebt und iſt und denkt. Hat er einen allgemein menſchlichen Nerv getroffen, ſo ſteht, was er hervorgebracht, ganz außer ihm für ſich da und iſt, was es iſt. Verhehlt er, ſofern er neben dem Werk noch da iſt und ſchreibt, — verhehlt er nicht, daß er die Kobolde des Lebens ſehr aus Erfahrung kennt, ſo iſt das ein opus supererogativum. Ganz ins Lächerliche fallen nun dieſe Rückführungen, wenn der Autor die Perſon, die er mit einigem Selbſterlebten belädt, neben Halbverrücktem, das er noch dazu aufpackt, dafür auch mit viel Gutem, Edlem, Tiefem reichlich bedenkt. Soll er den „alter ego“ auch darauf beziehen dürfen? Oder ſoll er ſagen: wäre ich nur ſo gut wie mein Held!? Doch davon iſt ja ſchon die Rede geweſen, alſo noch einmal: ſtill davon und ſagen wir über dieſen Punkt einfach: verſteht ſich der Autor recht, ſo geht da ein Spiel vor ſich, worin er ſeinen A. E. bald von ſich wegſtößt, ſich weit vom Leibe hält, bald wieder mit ihm zuſammenrinnt. Wäre er ganz der A. E., ſo hätte er ihn nicht zeichnen können, ſei er nun gut oder mittelmäßig oder gering gezeichnet. Er ſtellt ihn unter ſich, er ſtellt ihn über ſich, er nimmt ihn wieder zu ſich, er entläßt ihn wieder; dies iſt kein Verwachſenſein, dies iſt Freiheit, freies Gebahren.

Soviel über dieſen Punkt. Eine ſpeziellere Frage wäre, wie ſich der Poet perſönlich zu den Leidenſchaften, dem Thun, den Erlebniſſen verhalte, die er ſchildert. Darüber ihm Rechenſchaft abfragen wäre kindiſch; von der gemeinen Neugierde, wer wohl hinter den anderen aufgeführten Perſonen ſtecke, nicht zu reden, denn dieſe iſt ekelhafte Klatſchluſt. Der Poet deſtillirt ſeine Figuren und Ereigniſſe aus unbemeßbar mannigfaltigem Stoff; was ihm aus näherer, was ihm aus fernerer Erfahrung, Mittheilung, aus bloßer Beobachtung zugefloſſen, davon iſt nicht die Frage, ſondern wie die Deſtillation ausgefallen ſei, davon iſt die Frage. Sagt man, Stoff-Intereſſe im Leſer könne doch auch etwas Beſſeres ſein, als niedrige Neugier, eine Art von hiſtoriſchem Forſchungstrieb, ſo iſt zu antworten: wer eine Dichtung darauf anſieht, was Sächliches dahinter ſtecke, und wer ſich ſo verhält, weil immerhin etwas von einem Hiſtoriker in ihm ſich regt, dem iſt zu empfehlen, daß er die Poeſie liegen laſſe und ſich zu Biographieen und Memoiren wende, die übrigens dem Leſer eben auch nicht alles auf die Naſe binden.

Eine gerade Linie führt von dieſem Springpunkt der Frage nach der Identität oder nicht Nicht-Identität des Dichters mit ſeiner Hauptperſon auf die Frage der Kompoſition. Denn wer zu dicht in ſeinem Helden ſteckt, wird auch den Kopf nicht frei haben zum Anlegen eines klaren Plans, wer ihn heraus hat, wird es können, wenn er es überhaupt kann.

Als Haupteinwurf wird vorgebracht: A. E. ſtirbt und das Wichtigſte von ihm erfährt der Leſer erſt nachher und auch dann nur in unterbrochenen Stücken, theils erzählt, theils durch ein Tagebuch.

War es nur Eigenſinn oder etwas Beſſeres, als ich mit vollem Bewußtſein ſo verfuhr? Ich wollte der Romanleſer-Neugier nicht fröhnen, wollte dem Heißhunger nach den herkömmlichen leeren Spannungsreizen nicht Speiſe bieten. Es iſt doch wohl zweierlei Spannung zu unterſcheiden; die leere, geringe iſt fertig, wenn der Leſer weiß, wie es den Romanperſonen ſchließlich ergeht, ob Hans die Grete kriegt u. ſ. w., die gute bleibt, wenn er es auch ſchon weiß, er ſieht gern zurück, lieſt zum zweitenmal und verweilt auf dem wachſenden, ſich vertiefenden Bilde. Nennen wir dieſe beſſere Art der Spannung lieber Intereſſe. Ich wollte den Leſer ehren, indem das Buch ihm ſagte: ich traue dir zu, daß du dies Intereſſe haſt, das nicht zu Ende iſt, wenn du das Ende des Helden weißt. Darf ein Dichter nicht ſeinen Mann phyſiſch ſterben und dann geiſtig auferſtehen laſſen in dem Sinne, daß nun erſt ſein ganzes inneres Leben volle Beleuchtung gewinnt? Es iſt nicht gewöhnlich, iſt es darum unerlaubt? „Nicht unerlaubt, aber ungeſchickt, denn du bemühſt den Leſer, ſtatt ihm zu gefallen.“ — Welchen Leſer? alle? auch die, die ich mir wünſche? Und „ungeſchickt“, wenn man doch weiß, was man thut, und weiß, daß es freilich Vielen nicht recht ſein wird? Aeußerlich motivirt ſich die Anordnung dadurch, daß der Verfaſſer erſt nach A. E.'s Tode zu ſeinem Tagebuch gelangen kann. Man wird ſagen, das ſei leere Ausrede, denn es ſei ja freie Erfindung, daß die Sachen ſo liegen, und die Erfindung hätte ſie ebenſogut anders legen können; angenommen, es ſolle ein Tagebuch ſein, woraus man den A. E. erſt recht kennen lernt, ließ ſich nicht der Gang der Dinge ſo wenden, daß A. E. bei Lebzeiten das Sigel ſeiner Verſchloſſenheit bricht und dem Autor den Einblick in ſein Tagebuch geſtattet? Dann aber wäre die Kompoſition ja erſt eine verwirrte geworden: ein Stück Tagebuch, dann Erzählung, dann wieder ein Stück Tagebuch u. ſ. w. — Doch wofür denn überhaupt ein Tagebuch? Und wenn ein ſolches durchaus eingeführt ſein ſollte, warum ihm ſo weſentliche Theile der Fabel einverleiben? Genügte es nicht, ihm nur die reflektirenden Aphorismen zuzutheilen, durch welche man das Philoſophiſche, das denkende Weſen A. E.'s kennen lernte? War es nicht das Richtige, dies an einem paſſenden Ruhepunkt einſchieben und übrigens ununterbrochen geradlinig wie ein anderer ordentlicher Poeten-Menſch erzählen?

Dies iſt ein Punkt, von dem nicht zum geringſten Theil das Urtheil über das ganze Buch abhängt. Ich wollte meinem A. E. das Wort abtreten, damit man ihn durch ihn ſelbſt kennen lerne. Seine Seele ſollte ſelbſt ſprechen, der Leſer ſollte ſie direkt kennen lernen. Das Tagebuch war nicht nur das paſſendſte Gefäß, den Zug zum tieferen Denken, die Geſinnungen, die Weltbetrachtung eines ungewöhnlich organiſirten Geiſtes ins Licht zu ſetzen, ſondern auch ſein Perſönlichſtes, ſeine Stimmungen zu enthüllen; es war der geradeſte Weg, ſein Schickſal in ſein Herz hinein zu verfolgen als in ſeine letzte Quelle. Ein rother, ein feuerrother Faden ſollte ſich hindurchziehen: der ſchwer und tief erlebende Mann ſelbſt. In eine Feuerſeele ſollte man blicken, es ſollte etwas Athmendes, ja Schnaubendes, und wieder Stockendes, ſchweigend Aufſeufzendes in dieſen Blättern leben, etwas Vibrirendes, ein voller und wieder fieberhaft unterbrochener Pulsſchlag. Ich kann mich nicht überzeugen, daß dies nicht gelungen iſt, ich glaube dieſem Tagebuch das dramatiſche Leben der Leidenſchaft nicht in ſchwächlicher Zumeſſung eingehaucht zu haben. Die allgemeinen Gedanken, Betrachtungen habe ich mit dieſem ſeeliſch, perſönlich leidenſchaftlichen Inhalt zuſammenzukomponiren geſucht; es iſt mit befliſſenem Nachdenken alles aufeinander gerichtet. In den philoſophiſchen, überhaupt reflektirten Aphorismen ſollte A. E. nichts ſagen, was ihm nicht gleich ſieht, von wo nicht der Strom wieder in das Bett der Stimmungen, der Leidenſchaft münden kann. Die objektiven Gedanken ſind allerdings zugleich Ruhepunkte, mit Ueberlegung an die paſſenden Stellen vertheilt. Man ſoll ſehen, wie der Mann ſich ſammelt, dann wieder aufgereizt, aufgeſchreckt, wie er ans Ufer ſtrebend wieder von der Woge hinausgenommen wird. So habe ich mit bedachter Abſicht die beſonders lange Betrachtung über die Religion hart vor den furchtbaren Traum in Palermo hingerückt; das ſoll allerdings auch durch Kontraſt wirken, zugleich aber hat es höheren Zweck. Es geht hier dem Ende entgegen. Die Trauer alles Lebens, wovon dieſes Ende — ich hoffe es — ein Bild gibt, ſollte in das Licht der reinen Religion gerückt werden. Der Mann mit dieſem tiefen Zuge zur Sammlung ſeiner armen Seele träumt ja nach dem geſpenſtiſch fürchterlichen den ſanften, kühl labenden Traum von der blauen Grotte und der geheimnißvollen

Frau, die da ruht. Das iſt dieſelbe Seele, die in nüchterner Stunde ſo ernſt über wahre Religion denkt. Jene lange Reflexion ſollte alſo auch vorbereitend wirken, hinübergreifen in die Schlußſtimmung und mit ihr ſich verſchmelzen.

Immerhin bleibt das Tagebuch bemühend für den Leſer. Während ihm die Aphorismen objektiven Inhalts zu denken geben, muß er aus den ſubjektiven den rothen Faden herausleſen. Zu ſehr bemühend? Ja, das iſt nun eben die Frage. Es ſei vergönnt, ſie vorerſt wenigſtens bei Seite zu legen, ich muß im Folgenden darauf zurückkommen. Eines darf ich ſogleich ſagen: Jeanpauliſche Extrablätter, Schalttage, Antrittsprogramme, Reden- und Predigten-Einſchiebſel, Anhänge und Anhänge zum Anhang gibt es hier nicht; ſolche Knüppel werfe ich dem Leſer nicht zwiſchen die Füße. Zu viel Tagebuch iſt es vielleicht trotz alledem. Mag ſein.

Dabei iſt noch eine Anordnung, über die ich allerdings mit mir nicht ins Reine kommen kann, ob ſie zweckmäßig iſt. Der Autor erfährt vornen im zweiten Theile den Tod des A. E. und daran knüpfen ſich einige Beiträge zur Charakteriſtik des Verſtorbenen durch Frau Hedwig und den Aſſeſſor. Es folgt der Wiederbeſuch der Gotthardſtraße, des Dorfs Göſchenen durch den Autor, ſeine Begegnung mit Cordeliens Vater, es wird berichtet, daß ihm dieſer etwas furchtbar Erſchütterndes aus Einharts Leben in Norwegen anvertraut habe, dies wird aber dem Leſer noch vorenthalten, um erſt an der Stelle des Tagebuchs eingeſchoben zu werden, wo dieſes bei dem Zeitpunkt des Ereigniſſes angelangt iſt. Die Anordnung iſt oft, doch möglicher Weiſe nicht genug überdacht. Das eine Mal ſage ich mir: wer es nicht zerſtückt liest, wird es nicht zerſtückt finden, das andre Mal: es iſt doch zu zerſtückt. Aber wie helfen? Der Leſer denke nach, er wird ſchwerlich Rath finden. —

Verwirrt man ſich nicht in den drei Reiſen Einharts nach Italien? An Grund für die Verdreifachung fehlt es nicht: die erſte Reiſe iſt die beziehungsweiſe glücklichſte, bringt relative Heilung des krank ſubjektiven Weſens, Fortſchritt zu reiner Betrachtung; die zweite wird in neu zugeſchärfter Verſtimmung durch Verluſt des Amts angetreten, dieſe neu genährt durch den fatalen Auftritt in Bürglen juſt nach dem Zuſammentreffen mit Cordelia, doch iſt der Schluß nach Möglichkeit mild, elegiſch; die dritte führt ſanft dem Ende zu (Traum von der blauen Grotte, dann Sterbebett Cordeliens). Darin iſt doch eine Bewegung durch drei Phaſen, welche man leicht erkennt und nicht unorganiſch nennen wird.

Das Hinhalten der Neugierde iſt im Einzelnen auch etwas Neckerei. Man beſchwert ſich z. B., daß der Aufſchluß über das dumme Wort Tetem ſo ſpät erſt folge. Iſt es gar ſo beſchwerlich, auf die Löſung dieſer Kleinigkeit eine Zeit lang zu warten? Preſſirt es denn ſo?

Mag dies genügen über die Kompoſitionsfrage. Soviel jedenfalls werde ich zum Abſchluß dieſes Punktes ſagen dürfen: mag dies und das nicht glücklich komponirt ſein, nicht komponirt iſt das Buch nicht. Mir war es eine lehrreiche Uebung, ich habe daran gelernt, wenn nicht machen, doch beſſer verſtehen, wie gemacht wird, wie man das Eine auf das Andere richten, Fäden wieder aufnehmen und knüpfen, wie man es überhaupt bewerkſtelligen muß, daß der Leſer ſich unter Bekannten fühle, im Bilde des Lebens heimiſch werde und an ſeine Scheinrealität glaube. Ich habe dabei recht erfahren, wie wahr der Satz iſt, daß man eine Kunſt erſt dann recht verſteht, wenn man ſich darin verſucht hat.

Der Vorwurf gegen die Kompoſition im A. E. führt direkt auf einen ändern, und keinen kleinen. Er lautet: dir geht die romantiſche Schule nach! Selbſtvernichtung der Poeſie durch Ironie, ironiſches Spiel mit dem Gegenſtande! Ein Bild ausbreiten, ſcherzend mit dem eigenen Ich dazwiſchen treten und zu verſtehen geben: es iſt eigentlich nicht die Sache gemeint, der Poet meint nur ſich ſelbſt und ſeine geniale Freiheit!

Ich weiß, was es eigentlich iſt, das dieſen Hieb mir zugezogen hat. Es ſteckt in der Pfahldorfgeſchichte.

Ich habe es zu dieſem ſcherzhaften Idyll an Vorſtudien nicht fehlen laſſen, Schriften über die Steinzeit, über keltiſche Religion vorgenommen. Da mich aber vor dem Geruch des Antiquariſchen in der Poeſie ſchauert, ſo hat mir die Laune eingegeben, es zu humoriſiren. Es geht ein leicht ironiſcher Zug durch; bei den Anfängen von Arbeitsverbindung wird auf das moderne Fabrikweſen, bei den Bardenſchulen auf unſre Polytechniken und Univerſitäten leiſe hinübergewieſen und dergl. Ich habe ein Salzkörnchen Satyre hineingeworfen, in der vom Druiden veranſtalteten Muſik; es ſtecken ferner in den zwei Barden ein paar harmloſe Beziehungen auf ſchweizeriſche Perſönlichkeiten: dies einfach ein Scherz, keine Satyre. Die Rede des einen von beiden geht ſtark über die Möglichkeit, alſo über die Illuſion hinaus. Auch Arthurs Rede iſt voll von Beziehungen auf die Gegenwart; ſo immerhin auch das Ballet mit ſeiner

Hegeliſch anklingenden Idee. Dieſe Sprünge und Seitenblicke haben nun viele Leſer irre gemacht, ſo daß ſie meinten, es ſei mir eigentlich nicht ernſt mit dem Erzählen, ich meine und wolle in Allem eigentlich etwas anderes, als was daſtehe, und treibe ſo ein frevelhaftes Willkürſpiel mit dem Leſer.

Habe ich das wirklich verſchuldet? Mein Wille war, auf ganze Vergegenwärtigung zu wirken, wie es der Dichter ſoll. Nebenbeziehung auf die moderne Zeit ſollte nur leicht obenauf ſchwimmen. Es war mir ernſt, zu erzählen, ein unterhaltendes Bild objektiv zu geben auch da, wo die Nebenbeziehung mitſchimmert, ich wollte z. B. mit dem Ballet urſprünglich und ſchließlich ganz einfach dem Leſer Vergnügen machen, indem ich es ihm recht anſchaulich vorführte. Anachronismen ſind keine Aufhebung der Poeſie, im humoriſtiſchen Gebiete ſo wenig, ja noch weniger, als im ernſten. Kann es in der Zeit der Menſchenopfer einen Thoas, eine Iphigenie geben, ſo kann in der Stein- und Erzzeit ein Kallar und ein Arthur reden, wie ſie reden. — Aber wie wenige ſehen überhaupt nach dem, um was es ſich in aller Dichtung handelt, eben nach dem Bildmäßigen, nach der anſchaulichen Vorführung, nach der Präſenz. Herr Schulze, Müller, Meyer, oder Huber intereſſirt ſich ſehr für Kunſt, iſt Mitglied, ja Mitgründer des Kunſtvereins; ich gebe ihm ein Gemälde zu ſehen, er ſoll vom Auge aus die Seele weiden, aber er dreht die Tafel um und guckt, ob nicht hinten auf der Leinwand oder dem Brett eine „bedeutſame“ Bemerkung ſtehe. Was wirfts ab? fragt er, er will ſein Quantum Ideen, Fineſſen, Witz, oder auch Rührung davon tragen. Kurz, die Mehrzahl kann nicht beſchauen, beſchauend verweilen. Ich meinte, ich habe durchaus dafür geſorgt, die Illuſion, ſollte ſie durch jene leichten Seitenblicke geſtört ſein, immer wiederherzuſtellen, nicht den Autor, ſondern den Gegenſtand zu zeigen, recht klar zu zeigen, hell vor die Augen zu rücken. Daß es mich drängt, hiefür einige Belege zu nennen, iſt menſchlich; ich widerſtehe dem Drang, denn da geriethe ich ins Unerlaubte. Ein Schriftſteller darf mit falſchen Auffaſſungen rechten, aber er darf nicht vortreten, um zu ſagen: ei ſeht doch, merkt ihr denn gar nicht, wie gut ich das und das und das gemacht habe! Fällt mir alſo nicht ein, die Scenen herzuzählen, die ich für gelungen halte. Mit Einer will ich eine Ausnahme machen, weil es rein objektiv nicht ohne Werth iſt, ganz am Kleinen zu zeigen, wie ſich der Standpunkt der meiſten Leſer zum richtigen verhält. Ich habe mit dem Behagen, das man an der lieben Natur hat, die Rauferei am Feſtſchmaus geſchildert, ich meine, es ſei ſo ausgefallen, daß es Vergnügen machen könne; da gibt es nun gar nichts „Bedeutſames“ und weil der Publikus auf das Bedeutſame aus iſt, ſo ſieht er nach dergleichen gar nicht hin, liest darüber weg und fällt ihm nicht ein, das Ding darauf zu fragen: iſt es eine Probe, ob der Verfaſſer erzählen kann?

Auch auf die Kompoſitionsfrage führt mich die Pfahldorfgeſchichte zurück. Dieſe wenigſtens, glaubte ich, ſei als Ganzes doch rund beiſammen. Das Andere aber, A. E. und ſeine Geſchichte, — angenommen, die Kompoſition als ſolche ſei hier nicht gelungen: iſt nicht doch manches darin, was geſchaut iſt, was zu ſchauen gibt, dichteriſch zu ſchauen?

Eine poetiſche Produktion kann Blößen zeigen im Zuſammenbau und doch einen Poeten im Einzelnen, in Bildern, d. h. nicht etwa nur in Metaphern, ſondern geſchauten Situationen, Auftritten, Geſtalten und deren Bewegungen, Lagen, Gruppirungen. Es fragt ſich, worin ſich mehr der Dichter bewähre: in dieſen Beſtandtheilen oder in der Kompoſition. Eigentlich gehören beide zuſammen, jenen muß ja von dieſer die rechte Stelle angewieſen ſein, damit ſie gehörig wirken. Aber die begabende Natur pflegt ſo oft zu trennen, ungleich zuzumeſſen, was in Gleichmaß vereinigt ſein ſoll. Ich habe es daher in der Beurtheilung immer für Pflicht der Gerechtigkeit gehalten, die Anſchauungskraft auch getrennt vom Kompoſitionstalent ins Auge zu faſſen. Ich möchte etwa ſagen: Schauenmachen iſt mehr Können, Komponiren mehr Kunſt. Fand ich einen Poeten in dieſem ſchwächer, in jenem ſtark, ſo ſtand ich nie an, ihm das Prädikat Dichter lieber zuzuerkennen, als wenn ich es umgekehrt fand.

Freilich findet ſich auch ſchwach Geſchautes im Buche, das weiß ich. In ſolchen Partieen, wo dem innern Auge das äußere nicht zu Hilfe kam, wird die ſchwächere Zeichnung wohl entſchuldigt ſein: das Bild Norwegens iſt dünn in Farbe und Umriß; man merkt, daß ich das Land nicht geſehen und zu wenig Hilfsmittel zur Hand gehabt habe. Dafür ſuchte ich durch mythiſche Belebung und Erhöhung nachzuhelfen, der Kenner wird die Nachhilfe als ſolche fühlen. — Cordelia, ſagt man, bleibt zu nebelhaft. Hiezu weiß ich nicht recht was ich ſagen ſoll. Oft meinte ich, ich ſollte ihr mehr Körper geben, ihr Walten im Hauſe zeigen und was ſonſt dienen mag, ein Bild zur Fülle zu entwickeln. Ich glaube, ich hätte es vermocht. Dann mahnte mich ſtets wieder etwas ab. Sie ſoll erſcheinen wie ſie in Einhart lebt: als Genius, als Idealbild. Gab ich ihr mehr Körper, ſo lernte man Einharts Seele, ſein beſtes, reinſtes Selbſt, das Aetheriſche darin nicht ſo gut kennen.

Gelegentlich hier ſei bemerkt: wie A. E. über das Weib denkt, das erfährt man nur halb, wenn man bei ſeinen einzelnen Aeußerungen, Stellen des Tagebuchs ſtehen bleibt, ganz nur dann, wenn man ſeine Verehrung Cordelias hinzunimmt.

Sind klar und rein geſchaute Bilder Probe der Dichtergabe vielleicht mehr als gewandte Kompoſition, ſo fragt ſich doch auch, ob deren viele, nicht wenige ſind. Anſchauung ſoll mit Erfindung zuſammengehen und dieſe kann arm oder reich ſein. Unter den Bildern ſind vor Allem Perſonen zu verſtehen. Das Produkt iſt immerhin figurenarm, auch wenn man die Pfahldorfgeſchichte mit in Rechnung nimmt. Ich habe zu Anfang geſagt, ich habe keinen Roman ſchreiben wollen, ich wiſſe, daß ein ſolcher ein volleres Weltbild, alſo vor Allem mehr Perſonen verlangt. Die Probe, ob der Autor es vermöchte, Charakterbilder in Mehrheit und feſt zu zeichnen, iſt alſo nicht geliefert. Der Punkt führt auf die Fähigkeit der Selbſtentäußerung und Verſetzung in Fremdes, wovon oben bei der Frage über Identität und und Nichtidentität zwiſchen Autor und A. E. die Rede war. Was ſoll ich nun ſagen? Was anderes als: non liquet, etiam mihi!? Ich müßte mich erſt einmal ordentlich darauf legen, zu probiren, was ich darin kann, aber da erhebt ein Anderer Einſpruch, deſſen Name iſt: Mangel an Muße. Man mag über die Nennung dieſes Hinderniſſes lächeln, aber es erſcheint nennenswerth, wenn der Grund des Mangels in Amt, in wiſſenſchaftlicher Arbeit liegt und wenn man von da mit einem Schluſſe weiter geht zu der alten Frage, ob produktive Phantaſie und wiſſenſchaftliche Beſchäftigung, abſtraktes Denken in Einem Manne zuſammenſein können ohne ſtarke Einbuße der erſteren Potenz. B. Auerbach hat die Kritik des Buchs auf dieſe letzte, dieſe Urfrage gelenkt. Der Autor ſchweigt, hat zu ſchweigen, denn ſich ſelbſt feciren kann man am Ende doch nicht. Dieſe Viviſektion iſt — nicht ſowohl zu grauſam, als zu ſchwer. Da müſſen Andere entſcheiden. Mir meines Theils bliebe nichts als Hinzeigen auf das, was einmal geworden, zu Stande gekommen iſt, und freilich hier könnte ſich verzeihlicher Weiſe ein Reiz einſtellen, den bereits ausgeſprochnen guten Vorſatz zu brechen und nach dem Einen aus der Pfahldorfgeſchichte angeführten Beiſpiel noch andere Bilder, Natur- und Menſchenbilder, Momente, Gemälde — wenn der Name richtig verſtanden wird — aus dem Hauptinhalt des Buches hervorzuheben, die ich für gelungen, für Proben der Schaukraft halte. Ich werde es hübſch bleiben laſſen. Mehreres der Art iſt von eingehenden, verſtehenden Beurtheilern gefunden und freundlich gewürdigt; vielleicht findet der Eine oder Andere deſſen mehr, das habe ich ſchweigend abzuwarten.

Zum Schluß noch zwei Bemerkungen. Eine über den Stil, die ganze Sprechweiſe.

Ich hab' es dem Leſer nicht ſehr leicht gemacht, weil ich nicht alles ſage, viel errathen laſſe — da vor Allem, wo A. E. ſelbſt ſpricht, dem der Andeute-Stil, der Springſtil doch wohl richtig zu Geſichte ſteht. Habe ich es denn aber gar ſo ſchwer gemacht? Darf man nicht dem Leſer anſtupfen und zum Selbſtdenken reizen? Da ſind ſie gleich an den Anfangszeilen, an dem: „von denjenigen nemlich“ u. ſ. w. hängen geblieben. Du liebe Zeit! Das ſoll ſo ſchwer ſein? So ſchwer ſoll es ſein, zu ſuppliren: die, wie wir alle mehr oder minder, ſo ein wenig mit der Pelzkappe angeſchoſſen, aber auch vom Leben geplagt ſind und darüber lachen und weinen —? Und wenn ihr es nicht gleich merkt, iſt denn die Geduldprobe gar ſo groß, ein Stück weiter zu leſen, wo ſichs ja bald finden wird? — Poeſie ſoll nicht Kopfzerbrechen machen, das iſt und bleibt wahr; wer es dem Leſer auflegt, der ſchadet ſich ſelbſt. Aber ſo ſchnell zerbricht ein Kopf doch nicht, wenn er anders von gutem Stoff iſt. Auch nach dieſer Seite iſt J. Pauls zu gedenken. Ich habe ſeinen Stil charakteriſirt (Krit. Gänge, neue Folge, Heft 6) und ihm nichts geſchenkt. Aber keineswegs ganz iſt ſein rathenlaſſender Gedankenſtrichſtil, ſind ſeine Kürzen, ſeine witzig kühnen Satzbildungen zu tadeln, er ehrt den Leſer, wenn er ihm nicht alles ins Maul ſtreicht, ihm zu denken gibt, er wendet ſich als Geiſt an Geiſt. Er liebt Sätze, paradox im Sinn, paradox in der Konſtruktion. Welcher Dichter liebt nicht Philiſter durch Paradoxa zu erſchrecken wie im Gedanken, ſo im Satzbau? Schlimm wird dies nur, wenn es eitle Manier wird wie bei den Romantikern. Es iſt wahr, daß J. Paul ſchon daran ſtreift, aber ſeine eigentliche Sünde beginnt erſt, wo er die Sätze mit Sammelſurium aus ſeinen Zettelkäſten ſo vollpfropft, daß der Leſer mehr Arbeit, als Genuß hat und nicht anders daran iſt, als Einer, der einen ſchweren Bändelknoten aufdröſeln muß, wenn er doch keine Zeit hat. Da waſche ich die Hände in Unſchuld; von ſolcher Sünde am Leſer iſt mein Gewiſſen frei und rein wie Schnee. Habe ich die Leſer geſcheidter genommen als ſie ſind? Es wird ſo ſein, ich kann nichts dafür, es iſt mein Schickſal, es iſt anderen auch ſo gegangen. Eines iſt ganz gewiß: ich habe ſie mehr noch für weniger faul gehalten, als ſie ſind. Sie — die Durchſchnittleſer — wollen überhaupt keine Arbeit, auch die kurze nicht, um welche ſie Genuß einkaufen könnten, ſie wollen im Halbduſel leſen. Sie wollen eſſen, wie man die Auſtern ißt, ſie wollen eſſen, wie die Vögel freſſen, die Amſel den Wurm hinunterſchlenkert: ungekaut. —

Schwächlich, lächerlich wäre es, wollte ich nun in dieſem Zuſammenhang noch die Gehaltfrage als ſolche, abgeſehen von der Kunſtfrage, anregen, als mein eigener Cicerone oder Panorama-Erklärer mit einem Stab in der Hand herumzeigen und ſagen: da ſeht und wieder da und da, was da alles dahinter ſteckt, hineinverſenkt iſt, was ihr alles einkauft für eure Mühe! — nein! Dieſer Verſuchung iſt leicht widerſtehen.

Die andere Bemerkung und die letzte. Bild, Anſchauung haben ihren Werth in ſich; ſchließlich wollen ſie aber alle doch auf das Gefühl wirken, rühren, Herzen bewegen. So ſei mir zum Ende die Wiederholung eines obigen Worts von Mitleid erlaubt: mein A. E. ſollte die Leute dauern, wohl auch ärgern, aber mehr dauern, als ärgern, dauern einfach menſchlich als Menſch, als Bild von Menſchenſchickſal. Es iſt mir nicht geworden, daß mir Viele bezeugten, ſo ſei es ihnen gegangen, ſo habe das Buch auf ſie gewirkt. Einige wohl. Dieſe haben es einfach als Menſchen geleſen. Der arme Diogenes, der mit der Laterne auszog, Menſchen zu ſuchen, iſt doch nicht leer, nicht einſam heimgekommen. Die Gefundenen werden ſich nicht beſchweren, daß ich ihrer kaum gedacht habe, es iſt nicht Undank, noch ſchnöde Unzufriedenheit mit dem Maß des Lobes; ich weiß, ſie erwarten nicht, daß der Gelobte ſeine Lober lobe.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Druckfehler.

Heft 1. S. 185 letzte Linie unten: wiſſen ſtatt miſſen.
Heft 2. S. 170 Linie 8 von oben: Anna ſtatt Judith.
183 Linie 16 von oben: Thekla ſtatt Bertha.
231 Linie 1 von oben: Natur ſtatt Natua.

Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.

Bitzer, Dr. Friedr. v., Arbeit und Kapital. Ein Beitrag zum Verſtändniſſe der Arbeiterfrage. 1871. 310 S. gr. 8° geh. 2 Mk.

Bitzer, Dr. Friedr. v., Der freie Arbeitsvertrag und die Arbeitsordnungen. 1872. 81 S. gr. 8° geh. 80 Pf.

— — Die ſocialen Ordnungen in weltgeſchichtlicher Entwicklung. 1877. 418 S. gr. 8° geh. 3 Mk.

— — Regierung und Stände in Württemberg, ihre Organiſation und ihr Recht. 1882. 402 S. gr. 8° geh. 5 Mk.

Dichtungen, die klaſſiſchen, der Inder. Aus dem Sanskrit überſ. und erläutert von Ernſt Meier. 3 Thle. Miniatur-Ausgabe. 1847—1853. 647 S. 16° geh. 4 Mk.

Theil I. Nal und Damajanti. Eine indiſche Dichtung. 220 S. geh. 1 Mk. 50 Pf.
„ II Sakuntala. Ein indiſches Schauſpiel von Kalidaſa. 244 S. geh. 1 Mk. 50 Pf.
„ III. Indiſches Liederbuch. In Proben aus alter und neuerer Zeit. 183 S. geh. 1 Mk.

Ibn Hischam, Abdel-Kalik. Leben Mohammeds nach Mohammed Ibn Ishak. Aus dem Arabiſchen von Dr. G. Weil. 2 Bde. 1864. 754 S. 8° geh. 8 Mk.

Paulus, Dr. Ed., Die Ciſterzienſer-Abtei Maulbronn. 2. Aufl. Mit 6 Tafeln in Steindruck und 230 Holzſchnitten. 1881. 104 S. gr. 8° cartonirt 10 Mk.

Scheffel, J. V. v., und A. Holder, Waltharius. Lateiniſches Gedicht des zehnten Jahrhunderts. Nach der handſchriftlichen Ueberlieferung berichtigt, mit deutſcher Uebertragung und Erläuterungen. 1874. 180 S. gr. 8° geh. 4 Mk.

Schwarz, Dr. Fr. Joſ., Die ehemalige Benedictiner-Abtei-Kirche zum heil. Vitus in Ellwangen. Mit 23 artiſtiſchen Beilagen in Licht- und Farbendruck und 8 Holzſchnitten. (Architektoniſche Aufnahme von Architekt Cades in Ulm, Entwurf zur projectirten Ausmalung der Kirche von Maler X. Kolb in Ellwangen. 1882. gr. 4° geh. 25 Mk.

Steudel, Ad., Philoſophie im Umriß. I. Theil. Theoretiſche Fragen. Erſte und zweite Abth. 1871. 933 S. gr. 8° geh. 12 Mk.

Steudel, Ad., Philoſophie im Umriß. II. Theil. **Erſte Abtheilung**: Kritik der Sittenlehre. 1876. 612 S. gr. 8° geh. 9 Mk.

— — II. Theil. Zweite Abtheilung. Erſtes und zweites Buch: Kritik der Religion. 1881. 1159 S. gr. 8° geh. 14 Mk.

Vaihinger, Dr. Hans, Göthe als Ideal univerſeller Bildung. Feſtrede, gehalten in der erſten gemeinſchaftlichen Sitzung der „Vereinigten wiſſenſchaftlichen Vereine" der Univerſität Leipzig. 1875. 64 S. 8° geh. 1 Mk.

Viſcher, Fr. Th., Goethes Fauſt. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes. 1880. 368 S. 8° geh. 5 Mk.
Elegant gebunden 6 Mk.
— — Altes und Neues. Heft 1. 1881. 232 S. gr. 8° geh. 4 Mk.
— — „ „ „ Heft 2. 1881. 280 S. Gr. 8° geh. 5 Mk.

Viſcher, Fr. Th., Aeſthetik (fehlt augenblicklich complet).

Einzeln daraus:

III. Theil 1. Abſchn.: Die Kunſt überhaupt und ihre Theilung in Künſte 3 Mk.

III. Theil 2. Abſchn. 2. Heft: Die Bildnerkunſt 3 Mk.
3. „ Die Malerei 4 Mk. 50 Pf.
4. „ Muſik 6 Mk. 50 Pf.
5. „ Poeſie 6 Mk.
Inhaltsverzeichniß, Namen- und Sachregiſter apart 1 Mk. 50 Pf.

Volkelt, Dr. Johannes, Die Traum-Phantaſie. 1875. 208 S. 8° geh. 2 Mk.

Weil, Guſtav, Mohammed der Prophet. Sein Leben und ſeine Lehre. Aus handſchriftlichen Quellen und dem Koran geſchöpft und dargeſtellt. Mit Beilagen und einer Stammtafel. 1843. 450 S. gr. 8° geh. 5 Mk.

— — Geſchichte des Abbaſiden-Chalifats in Egypten. 2 Bde. Auch mit Titel: „Geſchichte der Chalifen. IV. und V. Band." 1860—62. 1088 S. gr. 8° geh. 25 Mk. 50 Pf.

I. Band. Das Chalifat unter den Mamlukenſultanen von Egypten 656—792 d. H. = 1258—1390 n. Chr. 13 Mk. 50 Pf.

II. (letzter) Band. Das Chalifat unter den Cirkaſſiſchen Mamlukenſultanen von Egypten. 792—923 d. H. = 1390—1517 n. Chr. 12 Mk.

Lyriſche Gänge.

Von demſelben Verfaſſer iſt im gleichen Verlage erſchienen:

Auch Einer. Eine Reiſebekanntſchaft. Zweite Auflage.
2 Bände. Preis broſchirt M. 9.—, fein gebunden M. 11.—

Lyriſche Gänge

von

Friedrich Theod. Viſcher.

Stuttgart und Leipzig.
Deutſche Verlags-Anſtalt (vormals Eduard Hallberger).
1882.

Jedes Recht, vorzüglich das der Ueberſetzung dieſes Werkes in fremde Sprachen, wird vorbehalten. Nachdruck ſtrengſtens verfolgt.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck der Deutſchen Verlags-Anſtalt (vormals Eduard Hallberger)
in Stuttgart.

Lyriſche Gänge?
Willſt du dir ſchaden?
Kritiſcher Gänge
Reiskameraden?"

„Machſt uns Gedanken!
Neben dem Richten
Muß wohl erkranken
Fröhliches Dichten."

„Rauh ſind die Gänge:
Steinige Wege,
Stoß im Gedränge,
Schwindliche Stege!"

„Haſt du nicht Schwingen?
Kannſt du nicht ſchweben,
Wolken durchdringen,
Himmelan ſtreben?"

— Trunkenes Wiegen
Bleibe mir ferne!
Ohne zu fliegen
Find' ich die Sterne.

Laß mich vertrauen,
Daß mir das Auge
Träumend zu ſchauen
Immer noch tauge.

Magſt du mich ſehen
Leiden und ſtreiten,
Laſſe mich gehen,
Laſſe mich ſchreiten.

Fuß über Grüften
Feſt auf dem Feſten,
Haupt in den Lüften,
So iſt's am beſten.

Jugendjahre.

An den Leſer.

Mag das Lied, das alte, graue,
  Immerhin den Vortritt haben!
Wer verliebt in's Himmelblaue,
  Mag ſich anderswo erlaben.

Ja noch dunklere Geſtalten, —
  Sind auch Lichtungen dazwiſchen,
Wo die heitern Farben walten, —
  Werden in den Zug ſich miſchen.

Trübe hat der Moſt gegoren,
  Friſche Milch ward ſchnell zu Molke,
Auf des Morgens goldnen Thoren
  Lag die ſchwere, ſchwarze Wolke.

Ob der Moſt noch Wein geworden,
  Ob noch rein die Milch gefloſſen,
Ob durch düſtre Wolkenhorden
  Siegend noch das Licht geſchoſſen:

Dieſes künftighin Vergangne
Kann in ſeinen Finſterniſſen
Der umbangne, traumbefangne
Dichter jetzt und einſt nicht wiſſen.

Sprich ihn drum nicht gar zu ſchuldig,
Der du ja um viel geſcheidter,
Lieber Leſer, ſei geduldig
Und lies eben weiter, weiter!

◆

Das graue Lied.

Warum wird mir ſo dumpf und düſter doch,
So matt und trüb um die beengte Seele,
Wenn ich an einem grauen Nachmittag
An meinen Büchern mich vergeblich quäle, —

Wenn wie ein aſchenfarbiges Gewand
Der Himmel hängt ob den verſchlafnen Auen
Und weit und breit von dem geliebten Blau
Nicht eine Spur das Auge kann erſchauen?

Ein Geiglein tönt aus einem fernen Haus,
Man hört es kaum, gefühlvoll thät' es gerne,
Gezognem Weinen eines Kindes gleich
Mit dünnem Klang langweilig in die Ferne.

Kein Lüftchen geht, kein Grün bedeckt die Flur,
Der Lenz iſt da, doch will's ihm nicht gelingen,
Die alten Streifen winterlichen Schnee's
In Wald und Graben endlich zu bezwingen.

So öd und ſtill! Das ſchwarze Vöglein nur,
Das frierend ſitzt auf jenes Daches Fahnen,
Zieht langgedehnten traur'gen Laut hervor,
Als wollt' es an ein nahes Unglück mahnen.

Ich weiß es wohl, ſolch grauer Nachmittag
Iſt all mein Weſen, all mein Thun und Treiben.
Nicht Wehmuth iſt's, nicht Schmerz und auch nicht Luſt,
Das Wort ſpricht's nicht, die Feder kann's nicht ſchreiben.

Mir iſt, als wär' ich ſelber Grau in Grau,
Zu viel der Farbe ſcheint mir ſelbſt das Klagen,
Ob Leben Nichts, ob Leben Etwas iſt,
Wie ſehr ich ſinne, weiß ich nicht zu ſagen.

Scheinleben.

Und ſeit des Nichts unſäglicher Gedanke,
Ein wilder Blitz, mir in die Seele ſchlug,
Iſt Schein geworden all mein Thun und Weſen,
Iſt all mein Leben eitel Lug und Trug.

Am Richtplatz ſah man: wenn das Haupt gefallen,
Auffährt der Rumpf und bebt zwei Schritte fort,
Das Auge zuckt und will die Welt noch ſehen,
Die Lippen ſtammeln noch ein leiſes Wort.

* * *

Fauſt'ſche Stimmen.

Frage.

Einſt wird die Weltpoſaune dröhnen
Und mächtig aus des Engels Mund,
Ein lauter Donner, wird es tönen:
Du Erde, öffne deinen Schlund!

Sie ſchüttelt träumend ihre Glieder,
Und alle Gräber thun ſich auf
Und geben ihre Todten wieder,
Die kommen ſtaunend Hauf zu Hauf.

Dann, wenn, den großen Spruch zu ſprechen,
Der Ew'ge ſich vom Stuhl erhebt
Und ſtockend alle Herzen brechen
Und Todesangſt die Welt durchbebt

Und laut erkracht des Himmels Krone —
Dann ringsum Schweigen fürchterlich —,
Dann will ich ſteh'n vor ſeinem Throne
Und fragen: Warum ſchufſt du mich?

Kein Ende.

O ſprich, warum denn ſoll ich leben,
Was ſoll der Finger, der mir droht?
Nichts iſt mein Denken, Wollen, Streben,
Und was ich bin, iſt eitel Tod.

Die Wonne beut mir ihre Schalen
Und keine Freude ſpürt mein Herz;
Ich lieg' in tauſend heißen Qualen
Und fleh' um einen Tropfen Schmerz.

Ein neues Schwert iſt jede Stunde,
Das mich im tiefſten Buſen trifft.
Es wird an dem verfluchten Munde
Der Liebe Becher ſelbſt zu Gift.

Nichts ruhet aus. In tollem Schwanken
Wahnſinnig dreht die Welt um mich.
Kein Ende haben die Gedanken,
Und das, und das iſt fürchterlich.

Der Schlaf.

Man hat ſchon oft geſagt,
Du ſeieſt des Todes Bild,
O Knabe, ſtill und mild,
Süßer Schlaf!

Ich aber verſteh' es:
Weil die wilden Gedanken,
Die umgetriebenen, todeskranken,
Nicht mehr ſind.

Morden kann ich ſie nicht,
Aber ſie nicken und ſchlummern ein
In deinem Dämmerſchein
Ganz ſachte.

Bringſt du denn nicht auch bald,
Wenn ich ruf' und flehe zu dir,
Deinen bleichen Bruder mir
An der Hand?

Bringſt du ihn immer nicht?
Er hat, was das Herz vermißt,
Hat, was das Beſte iſt,
Kein Erwachen.

Stille.

Still, ſtill, ſtill!
Es ſchweiget Feld und See und Wald,
Kein Vogel ſingt, kein Fußtritt hallt;
Bald, bald
Kommt weiß und kalt
Der todte Winter
Ueber dich, Erde,
Und deine Kinder.

Auch du wirſt ſtill,
Mein Herz; der Sturm, der ſonſt ſo wild
Dich rüttelt, ſchweigt. Ein jedes Bild
Verhüllt.
Ganz, ganz geſtillt
Liegſt du im Schlummer.
Es ſchweigt die Freude,
Es ſchläft der Kummer.

Still, ſtill, ſtill!
Er kommt, er kommt, der ſtille Traum
Von einem ſtillen kleinen Raum.
Kaum, kaum,
Du müder Baum,
Kannſt du noch ſtehen.
Bald wird dich kein Auge
Mehr ſehen.

Die Nacht.

Am Himmel iſt gar dunkle Nacht;
Die müden Augen zugemacht
Hat längſt ein jedes Menſchenkind;
Es wacht nur noch der rauhe Wind.

Der jaget ſonder Raſt und Ruh
Die Fenſterläden auf und zu,
Die Wetterfahne hin und her,
Daß ſie muß ächzen und ſtöhnen ſchwer.

Doch ſieh! aus jenem Fenſter bricht
In's Dunkel noch ein mattes Licht.
Wer iſt's wohl, der in tiefer Nacht
Bei ſeiner Lampe einſam wacht?

Ich ſchleiche dicht an's Fenſterlein,
Schau' durch die runde Scheib' hinein,
Und einen Jüngling zart und ſchön
Seh' ich an einem Bette ſtehn.

Und wie ich nach dem Bette ſchau',
Da ſchlummert eine kranke Frau.
Er bückt ſich über's Bett hinein,
Es muß des Knaben Mutter ſein.

Vom Bette läßt er nicht den Blick,
Er ſtreicht das braune Haar zurück,
Sacht' hält er ihr das Ohr zum Mund,
Ob ſie noch athme zu dieſer Stund.

Das Kätzlein.

Zog der junge Wladiſlaw, zu jagen,
Einſt von ſeiner hohen Burg herunter.
Wie er durch ein Dörflein kam gegangen,
Kam ein weißes Kätzlein, das die Hunde
Aufgeſcheucht, an ihm vorbeigeſprungen.
Und er mochte nicht mehr jagen gehen,
Sondern mußte immer, immer horchen,
Wie es ſprach in ſeinem lieben Herzen:
Daß ich doch dein kleines Kätzlein wäre,
Das an deinem Bette jeden Morgen
Bettelnd ſteht und lang nach deinen Augen,
Nach den zugeſchloſſ'nen lieben Augen,
Harrend blinzt, bis du ſie aufgeſchlagen.
Wie das kleine Kätzlein das erſiehet,
Schnurrt und ſpinnt es und die weichen Seiten
Drückt es ſchmeichelnd an des Bettes Pfoſten.
Und du ſagſt dem Kätzlein guten Morgen
Und du ſtreckſt die runden weißen Arme
Aus dem Bett und nimmſt die kleine Katze.

Legſt ſie neben dich auf's linde Kiſſen,
Streichelſt ihr die Stirne und den Rücken.
Und das Kätzlein auf dem linden Kiſſen
Liegt bei deinen weißen, warmen Brüſten,
Die in ſanftem Athemzug ſich heben
Und ſich ſenken, wie zwei reine Lilien
Auf des Fluſſes grüner Welle ſchwebend
Bald ſich tauchen unter ſanfte Wogen,
Bald erſcheinen mit den ſüßen Kelchen.
Und das Kätzlein auf dem linden Kiſſen,
Und das Kätzlein, das du ſchwatzend ſtreichelſt,
Und das Kätzlein an den weißen Brüſten,
Die gleich Waſſerlilien ruhig wogen,
Schnurrt und ſpinnt und drückt zu die Augen;
Daß ich doch dein kleines Kätzlein wäre!

◆

Der erſte Schnee.

Der erſte Schnee hat auf die weite Welt
  Still über Nacht das weiße Tuch gebreitet,
Die Häuſer ſind wie weißes Zelt an Zelt,
  Baum, Weg und Steg in ſchimmernd Weiß gekleidet.

Und wie ich ſo vom warmen Stübchen ſeh'
  In's weiße Dorf und auf die weißen Auen,
Kommt über mich, mit tiefem Wohl und Weh,
  Ein wacher Traum, ein helles innres Schauen.

Zum bunten Tuche wird das bleiche Feld,
  Drauf Bild um Bild ſich warm in Farbe malet,
Und einen Chriſtbaum ſeh' ich aufgeſtellt,
  Der buntbehängt, von Harze dutzend ſtrahlet.

Die Mutter ſteht und breitet Gaben aus,
  Die Kinder ſind im Kämmerlein gefangen
Und ängſten ſich, ob nicht die Welt in Graus
  Vergehen könnt', eh' ſie den Chriſt empfangen.

Es ruft, der große Augenblick iſt da,
Der Vater holt uns zu des Himmels Schwelle;
Wie leuchtet bei dem wonnevollen Ah!
Sein braunes Aug' in milder, warmer Helle!

Er ahnet nicht, wie bald er ſcheiden muß,
Als arme Waiſen ſeine Kinder laſſen.
Noch heute ſeh' ich, wie den letzten Kuß
Die Mutter auf die Lippen drückt, die blaſſen.

Das Leben eilt. Schon winkt ein heitres Bild.
Ein Kloſter ſteht im Felſenthal geborgen.
Da blühen Knaben, friſch und gut und wild,
Gefüllte Knospen in des Lebens Morgen.

Sie öffnen ſich am ſtarken, reinen Strahl,
Geiſt ſtrebt an Geiſt im Tauſche ſich zu laben
Und ſtaunend fühlen ſie zum erſten Mal,
Wie tief das Glück iſt, einen Freund zu haben.

Wohl mir zum reichen jugendlichen Bund!
Ich bin nicht ich allein, ich habe Freunde!
Ich grüße fern, doch nah, mit Herz und Mund,
Ein fröhlich Glied, die fröhliche Gemeinde.

Und noch! Was keimt noch, will an's Tageslicht?
Was leſ' ich noch im bilderreichen Buche?
Der erſten Liebe ſelig Traumgeſicht
Spinnt ſich und webt auf meinem weißen Tuche.

Was ſteigt, was taucht blondlockig aus dem Schnee
 Und blickt mich an mit klarem Kinderauge?
Komm, theures Haupt, daß ich in's Aug' dir ſeh',
 Den lautern Quell, woraus ich Frieden ſauge.

Im Buſen weht es wie ein lauer Wind.
 Thaut mir's im Auge? Will der Schnee zerfließen?
Kommt alle, kommt! Ein liebeſehnend Kind
 Will euch in ſeine treuen Arme ſchließen.

Ein Gaſt.

Was lärmt denn da vor meiner Hütten
  Noch für ein ungebetner Gaſt?
Er legt ſich eben nicht auf's Bitten,
  Er pocht und ſchellt mit wilder Haſt.

Das iſt die Reue, die ſchon lange
  Mit Geiſtertritt das Haus umkreist
Und endlich nun am Glockenſtrange,
  Am Klopfer ungeduldig reißt.

Da ſteht ſie mit dem todesblaſſen
  Geſicht, die welke Hand am Knauf,
Und ſchickt mir fordernd einen graſſen,
  Verſtörten, kranken Blick herauf.

Wer könnte Geiſter zwingen, binden?
  Dich ſperrt nicht Menſchenkraft hinaus!
Tritt ein, du wirſt Geſellſchaft finden,
  Es ſind der Larven mehr im Haus.

Ich hab's geahnt, ſo könnt' es werden,
  Als ich erbat den erſten Kuß,
Ich hab's geahnt, weil ſtets auf Erden
  Mit Leid die Freude ſchließen muß.

Ich hab's geahnt, als ich ihr Treue
Mit raunendem Gewiſſen ſchwor;
Auf Treue reimt zu gut die Reue,
Schon klang der Endreim mir im Ohr.

Der Wildbach, der hinauszuſchießen
In's weite Land noch ſchäumt und brauſt,
Er ſoll die Hütte nicht umfließen,
Den ſtillen Hag, wo Friede hauſt.

Ich weiß ein Auge, mit dem reinen
Herzblick hat es mir oft gelacht,
Es wird mir lebenslang erſcheinen
Sternhell in dunkler Mitternacht.

So lauter fließt aus tiefſter Quelle
Sein unvergeßlich klares Licht —:
Ich weiß, es trübten dieſe Helle
Auch all die heißen Thränen nicht.

Mild wird es mir in's Innre blicken,
Kein Vorwurf wird zu leſen ſein,
Ich aber werde Vorwurf pflücken
Aus dieſem offnen Himmelsſchein.

◆

Glaube.

Ich ſcheide, ſprach der Knabe,
Doch ſei dir, liebe Maid,
Herzinnige Treu geſchworen
In alle Ewigkeit.

Nun er in fernen Landen
Um blut'gen Lorbeer wirbt,
Dem ungetreuen Manne
Die Lieb' im Herzen ſtirbt.

Doch immer, immer naget
In ſeiner Bruſt der Wurm,
Er hört die ſüße Stimme
Durch Schlachtengraus und Sturm.

Er ſieht das klare Auge,
Er ſchläfet oder wacht,
Aufleuchtend, aufgeblättert
In grabesſchwarzer Nacht.

Was frommt mir alle Reue?
Ruft er in wildem Zorn,
Es iſt ja doch im Herzen
Verſiegt der Liebe Born.

Das ausgebrannte Feuer,
Kein Wille bringt's zurück,
So muß ich denn zertreten
All ihres Lebens Glück!

Ermorden und zertreten —
Du unglückſelig Weib!
Doch eh' die Seel' ich morde,
Mord' ich den zarten Leib.

Er lenkt, wie ſonſt, die Tritte
Nach ſeines Liebchens Haus,
Sie ſtreckt, wie ſonſt, die Arme
Nach dem Geliebten aus.

Liebſt du mich denn noch immer
Im tiefſten Herzensgrund?
So ruft ſie. Stumm und ſtille
Küßt er den ſüßen Mund.

Die Linke hat umſchlungen
Einſt ſeines Lebens Luſt,
Die Rechte zuckt am Meſſer,
Durchbohrt die treue Bruſt.

Kind, es geſchieht aus Liebe,
Der bleiche Mörder ſpricht.
Ich glaub' es, ſpricht ſie leiſe
Das treue Auge bricht.

Paſtors Abendſpaziergang.

Das Abendroth brennt an des Himmels Saum,
Ich ſchlendre ſo, als wie im halben Traum,
Zum Dorf hinaus auf grünem Wieſenwege
Am Wald hinunter, wie ich täglich pflege.

Rings auf der Wieſe wimmelt es und ſchafft,
Vom friſchen Heu kommt mit gewürz'ger Kraft
Ein ſüßer Duft auf kühler Lüfte Wogen,
Mein alter Liebling, zu mir hergezogen.

Roth, Blau und Gold, ein ganzes Farbenreich,
Betrachtet ſich im ſpiegelhellen Teich,
Wild Enten ſieht man durch die Wellen ſtreben
Und hoch in Lüften Weih und Sperber ſchweben.

Ein flüſternd Weben geht im dunkeln Wald,
Die Vögel rufen, daß es weithin ſchallt,
Die Unke will ſich auf der Flöte zeigen,
Die Grille zirpt und auch die Schnaken geigen.

Studiren wollt' ich einen Predigtplan,
Nun hör' ich ſelbſt die große Predigt an,
Voll Kraft und Mark, ein Menſchenherz zu ſtärken,
Die große Predigt von des Meiſters Werken.

◆

Wunder.

Daß die Lerchen wieder ſingen,
Daß ſich Schmetterlinge ſchwingen,
Gelb und ſchwarz mit goldnem Saum,
Daß ſich grüne Gräſer treiben,
Auch nicht Ein's zurück will bleiben,
Man glaubt es kaum.

Daß ſie bricht, die ſtarre Binde,
Daß die lauen Abendwinde
Knospen zieh'n aus Buſch und Baum,
Daß die Amſel tiefe, volle
Töne durch die Wälder rolle,
Man glaubt es kaum.

Daß man durch die Luft, ſo milde,
Kinderſchaaren, liebe wilde,
Jauchzen hört im fernen Raum —
Lang im dumpfen Haus geſeſſen,
Aber ſchnelle, ſchnell vergeſſen —
Man glaubt es kaum.

Und es will mich immer fragen,
Mir in's Ohr ein Wörtlein ſagen,
Und es iſt mir wie im Traum,
Daß ich ſelbſt vor Jahren, Jahren
Spielte mit den Kinderſchaaren,
  Man glaubt es kaum.

Angſt.

Warum denn dringt und dringet wieder
  Mir Todesangſt durch Mark und Bein?
Was rieſelt durch die ſtarren Glieder
  Und ſchüttelt mich wie Fieberpein?

Hat alte Blutſchuld eingeſchrieben
  Mich einſt in der Lebend'gen Buch?
Sind mir nicht rein die Hände blieben
  Von des Verbrechens ew'gem Fluch?

Verbirgt ein mörderiſcher Sünder
  Sich unter meiner Ahnen Zahl
Und ſchwingt auf Kind und Kindeskinder
  Ein zorn'ger Gott den Racheſtrahl?

Nichts weiß ich von ſo dunklen Spuren,
  Von eigner fluchbelegter That,
Ich wandle durch des Lebens Fluren
  Schlicht wie ein Andrer meinen Pfad.

Hab' ich zu kühn nach hellem Wiſſen,
Nach ungefärbtem Licht geſtrebt,
Den Schleier allzukeck zerriſſen,
Der ſich um Kinderaugen webt?

O nein, ich habe nie gezaget
Vor dem Popanz der feigen Welt,
Ich hab' es immer drauf gewaget,
Daß auch die Irmenſäule fällt.

Warum denn dringt und dringet wieder
Mir Todesangſt durch Mark und Bein?
Was rieſelt durch die ſtarren Glieder
Und ſchüttelt mich wie Fieberpein?

Es ſteht ein altes Wort geſchrieben,
Es ſchwebt mir vor. Wie heißt es nur?
Halbhell iſt mir's im Geiſt geblieben,
Mir klingt's wie: Angſt der Kreatur.

Ja, das wird's ſein! Ihr Athem bebet,
Weil jeder Tag nur Schuldnerfriſt,
Sie ſtirbt voraus, derweil ſie lebet,
Sie weiß: ſie iſt nicht, weil ſie iſt.

O, mög' es ein Gewitter enden!
Um Sturm und Blitze fleht mein Schmerz,
O, ſend' ein Gott, die Angſt zu wenden,
Mir jähe Schrecken in das Herz!

Vor Geiſtern auf dem Schlachtfeld ſtehen,
Das legt ſich auf die Bruſt wie Blei;
Kann ich dem Feind in's Auge ſehen,
Wird wohl der Athem wieder frei.

Und ſchreitet er in Feindes Reihen
Voran, der gründlich ſtets verfuhr:
Es ſei! Der Tod nur kann befreien
Von aller Angſt der Kreatur!

* * *

Der Erſte.

Dich möcht' ich kennen, ſtolzer Götterſohn,
Der du zuerſt im ungeheuern Schmerz
Dem ew'gen Fluch, der blaſſen Furcht zum Hohn,
Den Stahl gezücket auf das eigne Herz,

Der du zuerſt geboren und erfaßt
Den Wuthgedanken, den kein Menſch noch trug,
Von dir zu ſchleudern dieſes Lebens Laſt,
Den Blitz, der noch in keine Seele ſchlug,

Den grellen Schrei, der durch die Himmel ſchallt,
Den Bruch mit Allem, was das Herz erfreut,
Den Sturz, den jede lebende Gewalt,
Den Erd' und Höll' und Himmel uns verbeut.

Vor meinem Auge richtet ſich empor,
Die Blicke rollen göttlich ſtolz und wild,
Umflattert rings von grauſer Larven Chor,
Dein aufgerecktes, geiſterbleiches Bild.

Zum Himmel blickſt du und dein Auge ſagt:
Du Sonne dort, meinſt du, ich liebe dich?
Zur Erde blickſt du und die Stirne klagt:
Du Thörin, du, warum gebarſt du mich?

Sie aber trägt den harten Vorwurf nicht
Und ſendet leis, wie durch des Traumes Thor,
Umfloſſen weich von roſenfarbnem Licht,
Bekannte Bilder, Hand in Hand, hervor.

Der Kindheit Unſchuld und der Freundſchaft Glück,
Der erſten Liebe ſüßes Herzeleid,
Die Hoffnung mit dem weiten, großen Blick,
Des Glaubens Kraft und ſtille Seligkeit.

Sie ſchauen ihn mit blauen Augen an,
Sie ſchütteln trüb das blonde Lockenhaupt,
Als fragten ſie: welch unglückſel'ger Wahn
Hat unſrem Reich den lieben Freund geraubt?

Wehmüthig lächelt er — zum letzten Mal,
Der alte Zorn, ein ſtolzer Löw', erwacht,
Die Waffe blitzt, es ziſcht ein rother Strahl,
Er ſtürzt zuſammen in die ew'ge Nacht.

* * *

Mädchens Abendgedanken.

Wer der Meine wohl wird werden?
Ob mein Aug' ihn wohl ſchon ſah?
Wo er wandeln mag auf Erden?
Iſt er ferne oder nah'?

Wird er ſchön von Angeſichte
Oder doch nicht häßlich ſein?
Krauſe Locken? Augen lichte?
Groß von Wuchſe oder klein?

Stark von Gliedern oder ſchmächtig?
Ob er leicht im Tanz ſich ſchwenkt?
Ob er nüchtern, ſtreng, bedächtig,
Oder recht romantiſch denkt?

Oberamtmann oder Richter
Voller Ernſt und Gravität?
Iſt er Künſtler, oder Dichter?
Ob er auch Muſik verſteht?

Ein Gelehrter, reich an Wiſſen,
Der ſtudirt und Bücher ſchreibt,
Dem jedoch zu Scherz und Küſſen
Wenig Zeit nur übrig bleibt?

Iſt er wohl vom Handelſtande?
Iſt's ein Kriegsmann, keck und brav?
Iſt er Pfarrer auf dem Lande,
Oder gar ein ſchöner Graf?

Iſt die Liebe denn recht innig,
Die er dann im Herzen trägt,
Da das meine ja ſo minnig
Jetzt ſchon ihm entgegenſchlägt?

Sagt mir's, holde Blütendüfte,
Die ihr weht in's Kämmerlein,
Sagt mir's, leiſe Abendlüfte,
Sag' mir's, ſanfter Mondenſchein!

Sagt mir's, Elfen, kleine, loſe,
Die ihr lauſcht und lacht und nickt,
Sag' mir's, ſüße, rothe Roſe,
Die mir in das Fenſter blickt!

Saget mir's, ihr klugen Sterne,
Die herauf am Himmel zieh'n!
Triebe ſchwellen in die Ferne,
Und ſie wiſſen nicht, wohin?

Liebesarme ſtehen offen,
Ach, wen ſollen ſie empfah'n?
Lippen, die auf Küſſe hoffen,
Ach, wer wird zum Kuſſe nah'n?

Oder ſoll ich lieber ſagen,
Lieblich ſei's, ſo blind zu ſein?
Dieſes Klagen, dieſes Fragen
Sei uns Mädchen ſüße Pein?

Träume können ſel'ger ſpielen
Kindern gleich im leeren Haus,
Wenn nach unbekannten Zielen
Holde Wünſche ziehen aus?

Freudig Bangen! Bange Freude!
Ungewiſſer, finde mich!
Leid in Luſt und Luſt im Leide!
Künftiger, ich liebe dich!

Trinklied.

Laßt mich trinken, laßt mich trinken,
  Laßt von dieſem Feuerwein
Immer neue Fluten ſinken
  Mir in's durſt'ge Herz hinein!

Jedes Ende ſei vergeſſen!
  Wie's im Innern drängt und ſchafft!
Sagt, wer will mir jetzo meſſen
  Grenz' und Schranke meiner Kraft!

Stellt mir ſchwere, weite, blanke
  Becher ohne Ende her,
Füllet ſie mit dieſem Tranke,
  Und ich trink' euch alle leer!

Bringt mir Mädchen, ſchöne, wilde,
  Noch ſo ſpröd und noch ſo ſtolz,
Schickt die ſchreckliche Brunhilde,
  Alle trifft der Liebesbolz!

Stellet mir die ſchwerſten Fragen!
Wo das ew'ge Räthſel ruht?
Feuerhell und aufgeſchlagen
Schwimmt es hier im rothen Blut!

Gebt mir Staaten zu regieren!
Kinderſpiel ſoll mir es ſein!
Gebt mir Heere anzuführen,
Und die ganze Welt iſt mein!

Burgen möcht' ich jauchzend ſtürmen,
Ihre Fahnen zittern ſchon,
Felſen, Felſen möcht' ich thürmen
Und erobern Gottes Thron!

* * *

Die Hyazinthe.

Ich grüße dich, du wunderbarer Duft,
Der ſich in dieſen zarten Kelchen wieget,
Du Schiff, worin durch dunkelblaue Luft
Die Seel' entzückt nach fernen Ufern flieget.

Das Steuer iſt ein alter, alter Traum
Von andern Zeiten, himmelſchönen Auen,
Gold iſt der königlichen Ströme Schaum
Und hohe, ſchlanke Palmen ſind zu ſchauen.

Die Lotosblume ſchwimmt auf blauer Flut,
Die Welle ſcheint mit holder Scham zu fragen,
Welch Wunder ihr im keuſchen Schoße ruht?
Doch nur die Kinder wiſſen es zu ſagen.

* * *

Gefangen.

Als einſt in jenes Laubdachs Dunkelhelle
Voll Inbrunſt meine Arme dich umſchlangen,
Als Haupt an Haupt und Wang' an Wange drangen,
Du ſchlankes Reh, ſchwarzäugige Gazelle,

Da traf ein Mücklein auf die holde Stelle,
Und zwiſchen unſern angeſchmiegten Wangen
Hat es in irrem Taumel ſich gefangen,
Es ſurrt und zappelt, will entfliehen ſchnelle.

Nicht wahr, du Schelm, das hat dir nicht geträumet,
Es warte dein ſo wunderlich Verhängniß?
So bleibe nur und werde nicht ſo bange!

Ein wohnlich Häuslein iſt dir eingeräumet,
Gelinde Haft, anmuthiges Gefängniß,
Das liebe Grübchen in der weichen Wange.

* * *

An das Bild Peter Viſcher's

am Sebaldusgrab in Nürnberg.

Wie du nach mir mit wohlbekannten Zügen,
Im Schurzfell, Hammer, Meißel in der Fauſt,
Breitſchultrig, ſtämmig, ehrenfeſt, gediegen,
Du wackres Ahnenbild, herüberſchauſt,

Da fühl' ich das verwandte Blut ſich regen;
Wir kennen uns, ſag' ich, ſagſt du zu mir,
Und doch, mich mahnt's mit ſchmerzlichem Bewegen,
Nicht reines Feld iſt zwiſchen mir und dir.

Ja, ja, ererbt von dem getreuen Alten, —
Kaum weiß ich's noch, die Zeit iſt ſchon ſo lang —
Drang mich ein Geiſt, zu ſchaffen, zu geſtalten
In Erz, in Farben, in des Wortes Klang.

Ihm flog voran und wiegte ſich im Blauen
Ein friſcher Sinn, weit wie die Welt und frei,
Und trug von Allem, was da iſt zu ſchauen,
Willkommner Beute reichen Stoff herbei.

Bereites Werkzeug war dem innern Dichter
Ein Auge, das nicht ſtumpf und irrend ſchweift,
Das jeden Weſens Bildung, Maß und Lichter
Mit ſichrem Blicke findet, faßt und greift.

Des Lebens Wendung, nicht will ich ſie ſchelten,
Die in der Denker ſtirngefurchte Reih'n,
In die geſtrengſte aller Geiſteswelten
Weitab mich trug vom heitern Sinnenſchein.

Doch ein Getheilter bin ich nun geworden,
Ein halbes hier, und dort ein halbes Glück,
Den Scheitel grüßet kalte Luft aus Norden
Und nach dem Süden geht der feuchte Blick.

Der Denker Paßamt fordert hin und wieder
Den Ausweis und bezweifelt, ob er ächt,
Der Ahnherr zuckt mir fragend durch die Glieder:
Wo bleibſt du, Sohn? Du giengſt? Es war nicht recht.

Zufall.

1.

Da tritt ſie eben aus des Nachbars Hauſe,
Sieht mich vorübergehen an der Schwelle,
Und wirſt erröthend, mit zu jäher Schnelle
Die Thüre zu, das Kleid iſt noch im Sauſe,

Die Thüre wird zur Falle, wird zur Klauſe:
Einklemmt den Rock ein neckiſcher Geſelle,
Ein Elf, ein Puck, und feſſelt ſie zur Stelle,
Gefangen ſteht ſie mir zum Augenſchmauſe.

Erſchrick nur nicht! Ich ſeh' es nur verſtohlen,
Ich thu', als merk' ich's nicht, und unterdeſſen
Haſt du dir Hülfe ſchon herbeigeklinket!

Doch Eines freilich ſei dir nicht verhohlen:
Sieh, flüchtig Kind, ſo geht's, wenn man vermeſſen
Dem Sterne trotzt, der uns zuſammenwinket!

II.

Ich ſah ſie noch mit ihrer langen Naſe
Und ihrer Brille aus dem Fenſter blicken,
Ich höre ſie den langen Draht noch zücken,
Dir aufzuthun, die gelbe alte Baſe.

So biſt du frei und wandelſt deine Straße.
Ein Aberglaube will mich da berücken,
Umfliegt mein Haupt wie unbequeme Mücken
Und will nicht weichen, wie ich ſchlag' und blaſe.

Ach, ein Symbol! Vom Schickſalsgang ein Bildniß!
Es werden dich die Vetter und die Baſen
Aus Geiſterfallen, inkorrekten Ketten,

Aus Zauberthales mondbeglänzter Wildniß
Fortzieh'n mit Hülfe ihrer langen Naſen
Und in die ſchnurgerechte Straße retten.

Doris.

Ihre ſchönen Schuhe verblendeten ihn,
ihre Schönheit fieng ſein Herz, aber
ſie hieb ihm den Kopf ab.
Buch Judith 16, 11.

1.

Seit ich's geſehen, bin ich wie betrunken:
Der ſchlanken Glieder federleichtes Schweben,
Dieß Neigen, Beugen, liebliche ſich Geben,
Durchblitzt bin ich von tauſend Feuerfunken.

In Nichts iſt aller andre Reiz verſunken;
Wenn Andre nach der Töne Takt ſich heben,
Die eingelernten Tanzeskreiſe weben,
Es ſcheint mir nur ein eitel mühſam Prunken.

Darf ich mit dir im Fluge mich bewegen,
Herz eng an Herz, von deinem Arm umſchlungen,
Sylphide du, im Elfenland geboren.

Wie klopft mein Puls von Freudefieberſchlägen!
Von neuem Leben bin ich ganz durchdrungen,
Doch ach, den Kopf, den hab' ich ganz verloren.

II.

Der Judith Schuhe thaten's nicht alleine,
Die Haube nicht, die Spangen nicht, die ſchönen,
Sie tanzte dir zu Harf- und Cymbeltönen
Im Zelte vor im Lampendämmerſcheine.

Da riefeſt du: bei Gott! ſo ſchön tanzt keine!
Feldhauptmann du von Aſſur's wilden Söhnen,
Dein Kopf begann zu drehen und zu dröhnen,
Betrunken wardſt du nicht allein von Weine.

Du nickteſt ein, da packt ſie dich beim Schopfe
Und holt ein Schwert, das Haupt dir abzuſchlagen,
Und haut — gilt mir's? mich faßt ein kalter Schauer —

Dann geht ſie heim mit deinem armen Kopfe,
In einem Sacke muß die Magd ihn tragen,
Und ſchrecklich grinſt er von Bethulia's Mauer.

III.

Wie ſchwach iſt doch das Menſchenvolk im Ganzen!
So auch Herodes! Vor Herodias' Schlingen,
Vor ihrer Füßchen zauberiſchem Schwingen,
Vor all der Reize Pfeilgeſchoß und Lanzen

Wußt' er den Kopf ſo wenig zu verſchanzen,
Daß ihr's gelang und ihrem ſüßen Dringen,
Ihm eine blut'ge Vollmacht zu entringen
Und ſo des Täufers Kopf hinwegzutanzen.

Zwei Köpfe denn! Der eine nur verblendet,
Der andre fort, beſeitigt, abgeſchlagen!
Haupt eines Fürſten, heilig Haupt das andre!

Ich, der ich eines nur daran gewendet,
Was iſt da viel zu ſchelten, zu verklagen,
Wenn ich nun kopflos durch die Gaſſen wandre?

IV.

Wer ſeine Seele liebend hingegeben,
Verdoppelt, ſagt man, wird er ſie gewinnen;
In deiner Seele will ich denn beginnen
Den Schatz der meinen reicher nur zu heben.

Hell in die Augen ſtrahlt dein Außenleben.
Wo iſt denn deine Seele nun da innen?
Ich ſuche ſie mit allen meinen Sinnen
Und mich befällt ein Schwanken und ein Schweben.

Ach, in die Glieder iſt ſie dir gefahren,
In deinen Füßchen tanzt ſie auf und nieder,
Ein Irrlicht, Menſchenkinder zu verhexen.

Wer ſeine Seele möcht' in dir verwahren,
Als Erd-, als Luftgeiſt findet er ſich wieder,
Als Quellgeiſt, Salamander oder Fexen.

V.

Beſchwerlich Uebel, ſchnödes Misbehagen
War mir von jeher Alteration;
Kaum trifft ein Schrecken mir den Nerv, und ſchon
Iſt er mir in den Magen auch geſchlagen.

Treuloſe Doris! die mit kaltem Hohn
Die Zeit verleugnet, wo mit ſüßem Wagen
Die Liebe uns zum Himmelreich getragen,
Iſt alle Huld aus deiner Bruſt entflohn?

Nun denn! verlachſt du meine düſtern Klagen,
Iſt dieſes Herz ſo hart wie Kieſelſtein,
Entſchloſſen, meiner Seele Glück zu enden,

Läßt du dich nicht erweichen und nicht wenden,
So habe doch, ich fleh' in meiner Pein,
Hab' Einſicht, ſchrecklich Weib, in meinen Magen!

VI.

Wohl mir! Ich werde frei, ich kann vergeſſen!
Schon fühl' ich ein Verkühlen, ein Verwehen,
Ein Weichen, ein Zerrinnen, ein Zergehen
Des Albdrucks, der ſo lange mich beſeſſen.

Ich kann die Heilung daran ſchon ermeſſen,
Daß meinem Gaumen, wie ſo lang geſchehen,
Nicht mehr des Koches Werke widerſtehen:
Wohl mir! Ich kann gedeiblich wieder eſſen!

Nur fühl' ich öfters noch ein hörbar Knurren
  Ein ſeltſam Kollern untenher vom Magen
  Was kündet mir die tiefgeholte Mantik?

Nichts kündet ſie; das unterird'ſche Murren
  Nur ſchöner Nachklang iſt's von jenen Tagen
  Nur zarter Reſt entzückender Romantik.

VII.

Doch nein! Nicht ſo! Ich ſchließe nicht wie Heine!
  Nicht ſei von uns das Spiel des Hohns gepflogen,
  Der zuckend reißt am Violinenbogen
Und frech zerkratzt die Melodie, die reine.

Seit ich um die Entfernte nicht mehr weine
  Seit ganz die ſchwere Löſung iſt vollzogen
  Ward ſie dem Auge, dem ſie nie gelogen.
Zum Kunſtwerk erſt, zum reinen ſchönen Scheine.

Sie kommt wie jene reizenden Geſtalten
  Im Geiſt zu mir, die in Pompeji's Hallen
  Auf dunklem Grunde farbenhell ſich heben.

Sie tanzen; in bewegten, leichten Falten
  Sieht man das Kleid den ſchönen Leib umwallen —
  Wo bleibt der Boden? Schau! ſie fliegen, ſchweben.

Immer zu.

Geſtern, ach! das war ein Schweben,
Als zum Tanz die Hand ſie gab!
Ueber Stock und Steine ſtreben
Muß ich heut am Wanderſtab.

Geſtern glänzten weiße Brüſte,
Die ein tiefes Athmen hob,
Heute ſtarren in der Wüſte
Felſenblöcke rauh und grob.

Geſtern noch mit heißen Küſſen
Deckte mich ihr weicher Mund,
Heut von ſcharfer Dorne Riſſen
Trag' ich Hand und Wange wund.

Geſtern löste mir die Glieder
Süßer Liebe Feuertrank,
Heute lieg' ich frierend nieder
Auf des Erdgrunds harte Bank.

Auf! Friſchauf und nicht gezaget!
Weiter in die Welt hinein!
Immer zu und friſch gewaget,
Heute darf nicht geſtern ſein!

Tand.

O, es iſt nichts! Dieß Alles iſt ja Tand!
Was hält noch den an holder Täuſchung Band,
Der weiß, daß Nichts iſt, und nach Art der Narren
In ſeiner Seele ſchuldigem Erblinden
Hinlief zu euch, zu ſuchen und zu ſcharren,
Ob nicht ein Etwas da noch ſei zu finden!

Doch Einmal, ja! zum ächten Edelſtein
Drang da der Bergmann glücklich grabend ein,
Zum Diamant der Einfalt und der Treue.
Das war ein Etwas, war das Salz der Erden! —
Was blieb ihm, als das Thränenſalz der Reue?
Treulos an ſolchem Kleinod mußt' ich werden!

* * *

Reiter-Weckruf.

„Iſt's nicht genug geruht? Iſt's nicht genug geruht?
Auf! Auf! Auf, friſches Reiterblut!
Denkt euch, der Feind ſei da!
Auf, auf! Ja! ja!“

So thut es, ſo klingt es,
So ſchmettert's, ſo ſingt es,
So ſtößt es und fährt durch den Nebelduft
Hinaus in die Morgenluft.
Trompetenruf, Trompetenſtoß!
O, gieng' es los, o, gieng' es los!
Auf den Feind hinein
In gedrängten Reih'n!
Marſch! Marſch! und eingehauen!
Dürfte ich das noch ſchauen!
Nicht ſchauen allein!
Mitten unter den Braven ſein,
Mitthun, zu Roſſe ſitzen,
Wenn die Thiere wiehern, die Klingen blitzen,
Und erjagen helfen im Schlachtenbrand
Ein Vaterland, ein Vaterland,

Ein Deutſchland, das wir nicht haben,
Mit dem Säbel holen und graben,
Wenn ein heiliger Krieg uns endlich eint
Gegen den alten frechen Feind,
Den Räuber, der ſeiner Beute
Sich rühmet noch heute!
Und dann, ja dann,
Ganz Mann,
Dann im flammenden Kampfgewühl,
In des Lebens ſchwellendem Hochgefühl
Todeswund
Ausſchütten die Seele auf blut'gen Grund,
Sterben als braver Soldat
In einer That,
Ja, das wär' etwas,
Das ſieht nicht ſo blaß!
Sterben als braver Reiter,
Das wär' geſcheidter.

* * *

Waſſerfall.

Waſſer.
Nun, Fels, wie ſteht's?
Fels.
Feſt.
Waſſer.
Wir haben etwas mit einander zu ſprechen.
Fels.
Was ſoll's?
Waſſer.
Biegen oder brechen.
Fels.
Das wäre!
Waſſer.
Hinab muß ich. Platz da! Schnell!
Fels.
Sachte, ſachte, du grober Geſell!
Sieh, da beiſeit durch die mooſigen alten,
Die engen, winkligen Felſenſpalten
Findet ſich ſchon ein Wegchen, für dich
Breit genug, man beſcheide ſich.
Waſſer.
Zickzack und eng und klein!

Auf ſpitzige Klippen
Stoßen mit Gellen
Die ſchwellenden Wellen
Ihre murmelnden Lippen!
Platz, Platz! Es kann nicht ſein!

Fels.

Du Grobian!
Komm her, ſieh mich an!
Seit Jahrtauſenden ſteht
Mein Bau, für ewig gewoben.
Siehſt du, wie der Wald dort oben
Auf meinem ehrwürdigen Scheitel weht?
Willſt du es hören,
Das Geiſterflüſtern,
Das durch die düſtern
Alten Föhren
Dunkle Sagen
Von alten Tagen,
Von den Tagen der Sintflut trägt?
Steh' ſtill im Lauf
Und ſchau' hinauf
An dieſen Wänden, wie von Erz gethürmt,
Unbezwinglich,
Undurchdringlich,
Ob der Regen ſie peitſcht, der Orkan ſie beſtürmt!
Rieſenhoch!
Dann frage noch,
Ob mich, den Recken,
Dein kindiſches Trotzen könne ſchrecken.

Waſſer.

Du mußt! Du mußt!
Kommet zu Hauf,
Ihr Fluten, ziſcht auf,
Hackt in die Felſenbruſt
Die gähnende Wunde!
Stürzt her wie bellende Hunde,
Mit dem milchweißen, ſcharfen Zahn
Wüthend zu packen
Die trotzigen Zacken!
Kommt an, kommt an
Wie Schlangen geringelt!
Die Pfeiler umzingelt!
Schüttelt,
Rüttelt!
Horch, ſchon vernehm' ich ein dumpfes Jammern
In den alten triefenden Felſenkammern,
Ein Zucken und Stöhnen,
Ein Reißen und Dröhnen —

Fels.

Weh! Weh!
Tief im Herzen erſchüttert!
Die Tanne zittert
Auf meinem Haupt. Ein Stich
Durchzuckt mich!
Ich verzweifle. Ach, ach!

Waſſer.

— — Krach!
Dumpfdonnernd, Stoß auf Stoß,

Stürzt der Koloß,
Zerſchmettert, zerſchlagen,
Mir in den ſchäumenden Schooß!
Meine Wogen jagen
Ueber die Fichten, zerrauft, zerknickt,
Die ſein prahlendes Haupt geſchmückt!
Was noch ſoeben gepocht, gedräut,
Jetzt wie im Wahnſinn umhergeſtreut!
Jetzt iſt Freiheit!
Jetzt brauſe nur auf im Uebermuth,
Brüſte dich prachtvoll, du ſtolze Flut!
Ueber die Trümmer, über die Bäume
Stürzet, ihr brauſenden, toſenden Schäume,
Geuß dich, du reiner, du ſilberner Strahl,
Hinunter, hinunter in's ſonnige Thal!

Fels.

Und im Tode noch räch' ich mich,
Quäle dich!
An dieſen mooſigen Blöcken,
An dieſen ſcharfen Kanten
Zerſtäubet mit Schrecken,
Werdet zu Schanden,
Ihr ſtolzen Wellen!
Euch frechen Geſellen
Soll mein zerſchmettert, zerſchlagen Gebein
Mächtiger Damm noch und Hinderniß ſein!

Waſſer.

O, du hinderſt mich nicht!
Wenn die Welle ſich bricht,

Wenn du ſie hemmſt im pfeilſchnellen Lauf,
Braust ſie gewaltiger, herrlicher auf,
Springet mit zürnender, donnernder Macht
Blendend in ſchäumender, perlender Pracht
Ueber Klippen, über Geſtein,
Wühlt in die nächtliche Tiefe ſich ein,
Reißt ſich in's ſchaurige, klüftige Grab
Siedend in raſendem Strudel hinab,
Dann in neuer Schöne
Kommen hervor,
Steigen empor
Meine wilden Söhne,
Die ſchneeweißen Taucher; und mit Gewalt
Angeprallt
An dem Felſen, ſpring' ich in ſchuppigem Reif
Hoch auf, wie ein Fächer, ein Pfauenſchweif
Blättr' ich auf die blitzenden Wellen.
Und ſieh, hier iſt Raum,
Hier ſtört kein Fels, kein Baum,
Hier kann ich hinaus mich ſchnellen,
Kann frei durch die Lüfte
Hinab in die Klüfte
Wallende, fallende Waſſer gießen,
Kann in Einer reinen Linie fließen,
Wie von der Jungfrau Scheitel hernieder
Ueber das Antlitz, die ſchlanken Glieder,
Schwebend über die ſüße Geſtalt,
Schimmernd ein weißer Schleier wallt.
Doch wo vom Fall

Im vollen Schwall
Aufſtürzen die Waſſer, da gibt es ein Brauſen,
Ein hohles Donnern, ein ziſchend Sauſen!
Dampfen Wolken von feuchtem Staub
Weithin auf Hügel und Gras und Laub,
Und wie ſie wirbeln und wie ſie wogen,
Schwingt ſich, durch's flimmernde Grau gezogen,
Prächtig ein glühender Regenbogen.
Und es erſcheinen
Die Menſchen, die kleinen
Menſchen an meinen Flanken,
Auf Brücken, auf Planken,
Stehen und reißen die Augen auf
Zu meinem Sturmeslauf,
Schauen das liebliche Farbenwunder,
Schauen das blitzende Silberband,
Blinzen in's grollende Gähren hinunter,
Lauſchen dem Donner und feſtgebannt
Mit zuckender Wimper am ſchaurigen Rand
Erkennen ſie alle mit Staunen an,
Wie ich herrlich wandle die Siegesbahn.

Thal.

Hör' auf zu toben, ſo ſtolz, ſo wild,
Siehe, wie lieblich mild
Die ſammtenen Matten
Im Abendſchatten
Zur Ruhe laden.
Es möchten ihr zartes, zitterndes Bild
Blumen in deinem Spiegel baden.

Laß das Reh, das muthige Füllen
An deinem Ufer trinken.
Hörſt du der Heerden fernes Brüllen?
Hörſt du verhallen der Hirten Geſang?
Sieheſt du winken
Am Berg entlang
Das Kirchlein, die frommen Hütten?
Höre mein Bitten!

Waſſer.

Da wär' ich! ah! das war ein Leben!
Doch nun will ich dienen der Menſchenhand,
In der Thäler ſanftes, grünes Gewand
Will ich den ſilbernen Gürtel weben,
Will die frommen, hellen,
Plaudernden Wellen
Ruhig ſchlängelnd durch Gärten gießen,
Will ſchwatzend an Blumen vorüberfließen;
Der Hirſch, das Reh
Sollen aus meinen Fluten trinken
Und in holdem Weh,
Wenn die Sterne blinken,
Mag eine Jungfrau, die einſam wacht
In lauer Sommernacht,
Meinem Rauſchen
Lauſchen.

Hinaus.

Perugia.

I.

Dieß linde Säuſeln in der Luft,
Was will es mir wohl ſagen?
Auf Berg und Thal der blaue Duft,
Wohin will er mich tragen?

Die Villen im Olivenwald,
Die Höhen ſanft geſchwungen,
Die Mauer braun und Völker alt,
Von Epheu rings umſchlungen,

Des Volkes fremde Art und Tracht,
Der ſchwarzen Augen Funkeln,
Der Sprache Klang, des Schloſſes Pracht,
Wo rings Cypreſſen dunkeln!

Am Hügel dort ſchwingt ſich empor
Ein altergrauer Bogen;
Als Sieger iſt durch dieſes Thor
Octavius gezogen.

Dort jene hohe Zinnenwand,
Für ew'ge Zeit errichtet,
Von rühriger Etruſker Hand
Aus Felſen aufgeſchichtet,

Der düſtern Lukumonen Sitz,
Gepflanzt auf Bergeshöhen,
Er konnte nicht dem Siegerblitz
Des Römers widerſtehen.

Nach jenen Bergen ſchau' dich um:
Fern hinter Eichenforſten
Sah man das alte Cluſium
Stolz wie ein Adler horſten.

Dort wird in unterird'ſcher Nacht
Von längſt verklungnem Leben,
Das oben einſt im Licht gelacht,
Das Grab dir Kunde geben.

Gebannt in ſeiner Kammer Hut
Von dunkeln Geiſterboten,
Auf ſeiner Ciſta ſchweigend ruht
Das Marmorbild des Todten.

Da iſt kein Kerker aufgethan,
Er trifft die theure Waffe,
Den Krug, die Schale wieder an,
Den Ring und die Agraffe.

Von muntern Farben glänzt die Wand
Noch heut beim Licht der Kerzen,
Die Tänzerin klatſcht in die Hand
Und flinke Gaukler ſcherzen.

Nach Hirſch und Reh im hellen Saus
Siehſt du den Waidmann jagen,
Noch ſteht im ſchmucken Todtenhaus
Der ſchlankgebaute Wagen.

Doch oben ſiehſt du Burg und Feld
Von Wehr und Waffen ſtrotzen,
Nichts darf ſo groß ſein in der Welt,
Etrurien zu trotzen.

Hinunter an der Tiber Strom
Zieht aus den wald'gen Hügeln
Porſenna, um das ſtolze Rom
Mit Heeresmacht zu zügeln.

Da recket Scävola die Hand
Getroſt in Feuerflammen,
Steht Cocles feſt wie eine Wand,
Die Brücke kracht zuſammen.

Der Tuſker ſteht von Scham gebeugt
Vor ſolcher Männer Wiege
Und Roma's Adler ſteigt und ſteigt
Empor von Sieg zu Siege.

Steh' ſinnend ſtill! Was du erblickſt
Hier unter deinen Tritten,
Wohin du nur die Blicke ſchickſt,
Iſt Land, wo Helden ſtritten.

Dieß linde Säuſeln in der Luft,
Was will es mir wohl ſagen?
Auf Berg und Thal der blaue Duft,
Wohin will er mich tragen?

Im tiefſten Kerne mahnt es mich
Nach ſo viel kranken Stunden,
Die Seele drängt und reget ſich,
Sie will, ſie will geſunden.

Sonſt, wenn ich ſo im Nebelland
Zu Haus im Düſtern weilte,
Wenn ſich die graue Wolkenwand
Monatelang nicht theilte,

Da ſank ich trüb in mich hinein
Und grub im dunkeln Schachte,
Bis ich als Grund von allem Sein
Das nicht'ge Nichts erbrachte.

Jetzt klingt es anders, da ſo rein
Die klaren Lüfte hauchen,
Jetzt, wo aus jedem Mauerſtein
So mächt'ge Bilder tauchen.

Schau' hin! Schau' hin! ſpricht Herz und Mund,
Im tieſen, blauen Schoße,
In jener fernen Berge Grund
Liegt Rom, die ewig große!

II.

Die zweimal große, die den Tod
Unſterblich überlebet
Und wie verklärt im Abendroth
Ob ihrem Grabe ſchwebet!

Dich, alte Roma, ſeh' ich ſchon
An deiner Größe kranken
Und ahnungsſchwer vom Völkerthron
Hinab in's Schickſal wanken.

Es wälzet dunkel ſich heran
Fernher aus grauem Norden,
Es fluten wie ein Ozean
Wildfremder Völker Horden.

Sie ſtürzen deine Tempel um,
Palaſt und Halle flammen,
Die Götterbilder ſinken ſtumm
In Trümmerſchutt zuſammen.

Sie hieß das Weltgericht im Zorn
Dumpfbrauſend ſich ergießen,
Es ſoll in den verdorbnen Born
Ein friſcher Blutquell fließen.

Wie wild die blauen Augen noch
Von Jugendfeuer ſprühen,
Ein Geiſt der Treu' und Stille doch
Wird keimen und erblühen.

Von Oſten ſtrahlt ein neuer Stern
Herüber auf die Trümmer,
In des geſunden Volkes Kern
Senkt er den lichten Schimmer.

Und ſieh! Es iſt zum zweiten Mal
Italia geboren
Und hat für einen Heldenſtahl
Den Hirtenſtab erkoren.

Verſetze dich mit Herz und Sinn
In dieß vertiefte Leben,
Vergiß die Flecken, die darin
Von niedrem Stoffe kleben.

Tritt hier in's heil'ge Dunkel ein,
In ſteilgewölbte Hallen,
Sieh den geheimnißvollen Schein
Durch bunte Gläſer fallen.

Betrachte dir Altar und Wand
Und laß dich kindlich rühren,
Laß in des Glaubens Märchenland
Dich gerne träumend führen.

Bei einer Krippe ſieheſt du
  Ein himmliſch Mädchen ſitzen.
Es ſieht ein Stern von oben zu
  Durch morſchen Daches Ritzen.

Und Hirten um die Jungfrau mild
  In trunkner Andacht knieen,
Und ferne nach des Sternes Bild
  Siehſt Könige du ziehen.

Sie hält ein Kind an ihrer Bruſt
  Mit rührender Gebärde,
Voll Unſchuld, Scham und Mutterluſt:
  Blickt ſinnend ſie zur Erde.

Es iſt ihr Kind und iſt es nicht,
  Sie ſagt es ſich mit Bangen,
Indeß die Mutterliebe ſpricht:
  Ich darf es traut umfangen.

Das Wunder über Wunder groß,
  Sie kann es ja nicht faſſen,
Daß nieder in den ird'ſchen Schoß
  Die Gottheit ſich gelaſſen.

Doch ach, ſchau' hin! Dort hängt ihr Sohn
  An's Marterkreuz geſchlagen!
Als mein' und deiner Sünden Lohn
  Hat er die Pein getragen.

Die Mutter blickt zum Kreuz empor,
  Ein dreifach Schwert im Herzen,
Es ſteht um ſie der Freunde Chor
  In unſagbaren Schmerzen.

Doch aus der Grabeshöhle Nacht
  Hat er ſich aufgeſchwungen,
Wo iſt, o Hölle, deine Macht?
  Dein Stachel iſt bezwungen!

Nun ſieh am theuren Muttergrab
  Die Jünger ſich vereinen,
Sie, die der Welt den Heiland gab,
  Wie Waiſen zu beweinen.

Man hebt den Stein von ihrer Gruft:
  Sieh die Erſtaunten ſtehen!
Da hauchen Blumen ſüßen Duft,
  Sie ſelbſt iſt nicht zu ſehen.

Blick auf! Dort oben ſchwebt ſie ſchon
  In ſeligem Entzücken,
Schon darf ſie den erhöhten Sohn
  In goldnem Licht erblicken.

An ſeiner Seite wird ſie ſein,
  Er reicht vom ew'gen Throne
Umringt von holden Engelreih'n
  Ihr ſanft die Himmelskrone.

Welch Herz voll keuſcher Innigkeit
  Hat dieſe Welt entfaltet
Und ſchüchtern in der Anmuth Kleid
  Den heil'gen Kern geſtaltet?

Komm, Perugino, reich' die Hand,
  Herzguter alter Meiſter!
Es grüßen hier im welſchen Land
  Vertraut ſich unſre Geiſter.

Doch ſeh' ich an der Schulter dir
  Den größern Schüler ſtehen,
Ich fühle ſchon ganz nahe mir
  Des hohen Geiſtes Wehen.

Es dränget mich, es rufet mich,
  Das Auge will mir thauen,
Ich werd', o Sohn der Schönheit, dich,
  Darf, Raphael, dich ſchauen.

Hinab nach Rom! Hinab nach Rom,
  Hin nach den ſieben Hügeln,
Zur Wunderſtadt am Tiberſtrom
  Hinab auf Schwalbenflügeln!

* * *

Rom.

Umringt, umflutet, beſtürzt, umwettert
  Vom Ueberſchwange des neuen Lichts,
Vom Uebergroßen zu Grund geſchmettert,
  Ein Schatten, ein Zwerg, ein Wurm, ein Nichts!

Und kann ich's mit allem beſten Willen
  Nicht packen und bin ich gar ſo klein,
So ſink' ich in mich und meine Grillen
  Nur eigenſinniger noch hinein.

Doch die Campagna ſeh' ich gerne,
  Die meergleich eben ergoſſne Bahn,
Und drüber hinaus die blaue Ferne,
  Wo die duftigen Höhen ſtreben hinan.

Hinaus in's Weite, hinaus in die Berge,
  Hinaus in die Lüfte, friſch und frei,
Da ſinkt wohl dem eingeſchnürten Zwerge
  Von der Seele des Albdrucks laſtend Blei!

Dort werf' ich mit Macht — ich will mir trauen —
  Die grauen Geſpenſter aus dem Haus
Und dann, dann hoffe ich mir zu bauen
  Mein Rom von Alba Longa aus.

◆

Albano.

Es war nicht heiter, als ich endlich ſtand
Auf der Albanerberge hohem Rücken,
Es riß der Sturm die Pinien faſt zu Stücken,
Schwer kreiſten Wolken um die Felſenwand.

Tiefbrütend nagt an ſeines Keſſels Damm
Albano's See, der alte Feuertiegel,
Unheimlich malt in ſeinem düſtern Spiegel
Der Monte Cavo den betagten Kamm.

Am Ufer ob der ſchaumerregten Flut
Schießen verſcheucht, mit zweifelndem Gefieder
Zwei Möven kläglich wimmernd auf und nieder,
Als klagten ſie um jüngſt geraubte Brut.

Fern flimmt das Meer durch Wetterwolkenſaum,
Dumpf drohend brennt in ſchwefelgelber Helle,
Gemiſcht mit Stahlblau, die gereizte Welle,
Und zuckend blitzt der wilden Brandung Schaum.

Rings will kein freundlich Menſchenbild ſich nah'n,
Nur hie und da mit einer Stirn voll Tücke,
Vermummt im Mantel, Meſſer in dem Blicke,
Tritt ein Albaner ohne Gruß heran.

Sonſt wenn ein Fremdling in die Berge geht
Dem Lenz entgegen, lacht die Erd' in Farben,
Der Himmel grüßt mit vollen Strahlengarben
Den Balſamduft, der durch die Lande weht.

Jn Myrtenbüſchen ſchlägt die Nachtigall,
Des Berges braune Töchter zu erregen,
Daß ſie im Tanze glühend ſich bewegen,
Tönt Caſtagnetten- und Tamburo-Schall.

Das ſonn'ge Bild, es bleibt ihm eingedrückt,
Am deutſchen Herd in winterlicher Stunde
Erzählet er, indeß mit offnem Munde
Staunend das Kind, die Gattin nach ihm blickt.

Spät wird vielleicht am grünen Wanderſtab
Ein Kindeskind in dieſe Berge wallen,
Jhm wird im Ohr noch wie ein Märchen hallen
Des Ahnen Wort — er ruhet längſt im Grab.

Mir aber rief mein alter Unſtern: Nein!
Sang mir das Lied mit giftgeſchärften Zungen,
Das er mir an der Wiege ſchon geſungen,
Das alte Lied: du ſollſt nicht glücklich ſein!

Und, bei der Lüfte Geiſterton erwacht,
Bäumt ein Geſpenſt, das mein Verderben ſuchet,
Ein dunkler Zorngeiſt, der dem Leben fluchet,
Den Drachenhals in meiner Seele Nacht.

Jn Kloſterhöhlen ward es ausgeheckt,
Genährt im Gitter eines engen Lebens,
Gereizt vom Stachel fehlgeſchlagnen Strebens,
Vom Schickſalshohn, vom Zweifel aufgeſchreckt.

Heraus aus mir! Und wenn du widerſtrebſt,
Ich ſchleudre dich, ſcheuſeliges Gerippe,
An jenes Abhangs wildgezackte Klippe,
Daß du zerfetzt wie dort die Wolke klebſt!

Und trotzeſt du, dort auf die See hinaus,
Wohin mich bald die Wanderſchritte bringen,
Schlepp' ich dich noch, dort will ich mit dir ringen
In Sturmes Pfeifen, in der Wogen Graus!

Dort pack' ich dich, mir ſelbſt ſei es gelobt!
Dort ſtoß' ich zu des Abgrunds Misgeſtalten,
Grünäugiger Larven Brut, den ſchlimmen, alten
Nächtlichen Dämon, der im Buſen tobt!

Ich aber ſtrebe frei und fröhlich fort,
Durch blaue Inſeln ſchwebend hingetragen,
Schon ſeh' ich fern Athene's Tempel ragen
Und grüße jauchzend von des Schiffes Bord.

Zwiſchenrede.

„Aber ſage mir, mein Beſter,
Wie es zu erklären iſt,
Daß du ſtets in dieſen Verſen
Mit dir ſelbſt beſchäftigt biſt?

Solche lange Monologen
Liebt der wahre Dichter nie,
Von der Welt ein leuchtend Abbild
Gibt die ächte Poeſie.

Selbſt an etwas beſſern Tagen
Hört man ſtets von Herzeleid!
Sag', wie kommt's, daß ſelbſt der Süden
Dich nicht von dir ſelbſt befreit?" —

Ach, du haſt ja Recht, mein Theurer,
Aber vorderhand ſei froh,
Daß ich wieder Verſe mache,
Taugen ſie auch nur ſo ſo.

Wenn ein Kranker will geneſen,
Scheint er kränker als zuvor,
Aufgelöst durch alle Poren
Sucht das Uebel ſich ein Thor.

So in meinen armen Verſen
Seh' ich halb zufrieden ſchon
Eine treffliche, geſunde
Dichtertransſpiration.

Wart' ein bischen, wart' ein Weilchen,
Laß mich, mach' mich nur nicht ſcheu!
Es wird ſchon noch anders kommen,
Iſt die Kriſis erſt vorbei.

* * *

Tivoli.

Nein! Der Himmel, ſieh und traue!
Nicht ſo bös hat er's gemeint,
Da ſo freundlich heut in's Blaue
Phöbos' Strahlenauge ſcheint.

In der Bergſchlucht tiefe Gründe
Schüttet in des Sturzes Wut,
In der Grotten ſchwarze Schlünde
Anio die jähe Flut.

Iris ſchillert ſanft gewoben
In der Fälle Silberſchaum,
Und voll Grazie lacht oben
Veſta's Haus vom Felſenſaum.

Ferne dehnt ſich hingeſtrecket
Endlos der Campagna Feld,
Ihre ernſten Flächen decket
Trümmerſchutt vergangner Welt.

Die Cypreſſe, die Olive,
Pinienwald und Berg und Au
Taucht ſich in das himmliſch tiefe,
Fleckenloſe, duft'ge Blau.

Um die Waſſer, um die Lande,
Näh' und Ferne weit und breit
Legt der Himmel weitgeſpannte
Arme der Unendlichkeit.

Und ſo hält er in den Armen
Auch das edle Menſchenbild,
Hüllt es in den weichen, warmen
Liebesmantel ſtill und mild.

Mag es oft im Innern toben
  Wie des Bergſtroms wilder Fall,
Bleib' ich ja doch aufgehoben
  In dem großen Weltenall.

Keinen hat er noch betrogen,
  Jener Eine, große Geiſt,
Der des Waſſerſturzes Wogen
  In die jähe Tiefe reißt,

Der den Aether, der die Strahlen
  Ueber Thal und Hügel gießt
Und in tauſend vollen Schalen
  Alle tränkend überfließt,

Der im Buſen oft die grellen,
  Grauenhaften Qualen weckt,
Dann die hochempörten Wellen
  Mit des Friedens Flügel deckt.

Und in Einem ſtarken Herzen
  Trag' ich Freude ſo wie Leid,
Trag' ich mit den tiefen Schmerzen
  Auch die tiefe Seligkeit.

Die ihr auf beſchneiten Wegen
  Jetzt im Norden wandelt fern,
Freunde, dieſen Himmelsſegen,
  O, wie theilt' ich euch ihn gern!

Seid gegrüßt mit Herz und Munde,
Kommet alle, kommt zu Hauf,
Denn es thut mein Herz zur Stunde
Seiner Liebe Kammern auf.

Kommt und höret auf zu klagen,
Daß es hart und mürriſch iſt,
Ja, ich darf es redlich ſagen,
Reicher iſt es, als ihr wißt.

* * *

Nachts an der Engelsbrücke.

Der Tiber rauſcht, der Tiber rauſcht
Vorbei am dunkeln Saume,
Das Ufer mit den Waſſern tauſcht
Geſpräche halb im Traume.

Hab' viel geſeh'n, hab' viel geſeh'n,
So raunt die breite Welle,
In Stücke wird noch Manches geh'n,
Was prangt an dieſer Stelle.

Sieh auf, ſieh an, ſieh ſtaunend an,
So mahnt es von der Brücke,
Zu Peters Dom, zum Vatikan
Schau' hin mit frommem Blicke!

Da ſpritzt empor, da ſchäumt empor
Die Flut am Pfeilerbogen:
„Hab' keinerlei Reſpekt davor,
Man hat zu viel betrogen.

Ob Prieſter alt, ob Prieſter neu,
Ob Augurn oder Pfaffen,
Die junge wie die alte Spreu
Denk' ich noch wegzuraffen.

Doch ſag' ich frei, doch ſag' ich frei:
Einſt hat mir's baß gefallen,
Geringer war die Heuchelei
In Heidengötterhallen.

Bei Jovis Bart, bei Jovis Bart,
Es waren andre Zeiten,
Als ich die alte Männerart
Noch ſah zum Forum ſchreiten."

Sie fließt dahin, ſie fließt dahin
Im bleichen Mondesſchimmer,
Leis grüßt ſie im Vorüberziehn
Der Coclesbrücke Trümmer.

Sie kann ſich nicht, ſie kann ſich nicht
Beim Gruße lang verweilen,
In's Meer, ſo weit, ſo frei, ſo licht,
Muß ſie hinuntereilen.

In's All, in's All, in's offne All,
Hinaus in's Grenzenloſe!
Verſinkt doch auch der Erdenball
Zuletzt im Weltenſchoße.

◆

Auf dem Kapitol.

Am tarpejiſchen Fels da unten,
Wo mit zerſchmetterten Knochen einſt
Die Verräther ihr ſchwarzes Leben
Verröcheln mußten,
Da unten liege, Geſpenſt!
Gut genug für dich. —

An Heldengeiſterhand
Bin ich heraufgeſtiegen,
Götterathem Wehen
Hab' ich geſpürt auf der hehren Stätte,
Wo er gewohnt hat,
Jupiter Capitolinus.

Erzklang hat mir in's Herz geklirrt,
Als ich vorüberſchritt an den alten,
Braunen Säulen des Mavorstempels.

Hinunter auf's Forum ſchau' ich,
Einen Vater ſeh' ich,
Wie er ein Meſſer reißt von der Schlachtbank
Und die Tochter, daß ſie nicht Sklavin werde,
Niederſtößt, ich ſehe ſie blutend
Im Arm ihm hangen.
Auf ſchwarzen, flüchtigen Roſſen jagen
Keuchend über die Haide dort
Die Decemvirn.

War's nicht ſoeben — oder träumte mir?
Daß ich Zwillinge ſah, wimmernde Knäblein,

Ausgeſetzte, an's Land geſchwemmte,
Saugen die Milch der Wölfin,
Und daß ich dachte, gegönnt ſei's redlich?
  Neulich aber — das weiß ich noch —
Als von den Bergen ich kam herüber,
Bin ich durch grünumwachſ'nen,
Laubumhangenen Felseingang
In die Grotte getreten, die dunkle, ſtille,
Quelldurchrieſelte Grotte,
Wo mit der Nymphe Egeria
Heilig vertrautes Zwiegeſpräch
Der wackre König gepflegt hat,
Numa Pompilius,
Wo ihm flüſternd die Kundige rieth,
Was dem werdenden Volk der Römer
Frommen möchte, daß es erwachſe
In Scheue der Götter zu Kraft und Tugend.
  Kühlungen wehten über mich her,
Und mir war es, als fielen Tropfen,
Netzende Tropfen reinen, kalten
Waſſers von oben herab auf die heiße
Stirn, auf's brennende Auge mir,
Und mir war's, als ſenkte ſich etwas,
Als ſchlüge ſich etwas nieder in mir,
Als ſtrömte das Blut, das all' nach oben
Krank nach Herz und Kopf ſich geſtaut,
In wohlvertheiltem richtigem Maße
Durch das Ganze des Gliederlebens.
  Und als Greis noch werd' ich gedenken

Des grünumwachſenen Felseingangs,
Der quelldurchrieſelten, tropfenden, dunkeln, kühlen
Grotte, wo ich geſund ward.

* * *

Enthebung.

Ihr bietet, hohe Geiſter,
Seltſamen Gruß fürwahr —
Ich kenn' euch, große Meiſter,
Euch überweltlich Paar,

Dich mit den Lockenwellen
Anmuthig vorgebeugt,
Dem Auge, das von hellen,
Entzückten Träumen zeugt,

Dich mit dem ungebahnten,
Dem harten Angeſicht,
Das ſtolz von ungeahnten
Kraftwelten ſprüht und ſpricht,

Dich ſel'gen Jünglingknaben,
Der Schönheit Mutterſohn,
Dich Alten, der erhaben
Herſtürmt vom Richterthron.

Ihr neigt das Haupt, ihr nicket:
Du ſollſt willkommen ſein!
Ihr ſchüttelt es und ſchicket
Mich weg mit einem Nein?

Was ſoll es? O, ich merke:
Ihr ſagt mir: halte Ruh'!
Beſchau' du unſre Werke,
Sie ſprechen, ſchweige du!

Ich dacht' euch zu beſingen
Und hatte doch ſo bang,
Es möchte nicht gelingen
Bei all' dem heißen Drang.

Wohl mir! Ich hab' verſtanden!
Wohl mir, man braucht mich nicht!
Entlaſſen aus den Banden,
Wie iſt mir leicht und licht!

O Dank dem Fingerzeige!
Entbehrlich iſt mein Wort,
Ja, ſchaue du und ſchweige,
Schweig', ſchaue fort und fort!

◆

Ein Tag in Sorrent.

Vom Ufer hieher an der Klippe Rand,
Wo an der wellenbenagten Wand
Aufrauſcht mit Wut
Die gepeitſchte Flut,
Hieher mit mir in behendem Sprunge
Schwinge dich, ſchlanker Schifferjunge!

Das iſt ein Toben, das iſt ein Grollen!
Wie ſie ſich krümmen, wie ſie rollen,

Wie ſie ſchäumen,
Wie ſie ſich bäumen,
Wie ſie donnern und ſchreien,
Heulen und klagen,
Stoßen und ſpeien,
Hauen und ſchlagen,
Zu erobern endlich im Sturmesgraus
Der Erde uraltes, feſtes Haus!
Sie verſuchen es ſchüttelnd und zauſend
Von Jahrtauſend zu Jahrtauſend,
Und können nicht:
Sie laufen an und wetzen ihr Horn,
Doch es zerbricht.
Drum ſchrecklicher Zorn
Stachelt ſie immer
Mit Geächz und Gewimmer,
Mit Heulen und Fluchen,
Mit wahnſinnigem Spotte
Auf's Neue den Sturm zu verſuchen.

Wilder Beſtien eine Rotte
Mit fletſchenden Zähnen,
Mit fliegenden Mähnen,
Mit Hufen und Klauen
Glaub' ich zu ſchauen.
Dort ſtürzt ein Eber im Sprung heran,
Grunzend wetzt er den geifertriefenden Zahn.
Dort ſchwimmt ein Polype, mit ſcharfen Zangen
Umklammernd nimmt er ein Felsſtück gefangen
Und will es zerbeißend erdrücken,

Aber die Zangen brechen zu Stücken;
Aufgelöſt in flockige, weiße,
Ineinandergezogene Kreiſe,
Fließt das Unthier zurück in's endloſe Meer.

Da tappt ſchwarz und ſchwer,
Brummend ein mürriſcher Bär
Und umarmt mit den Tatzen in ſicherem Griff
Ein Felſenriff
Und will es zerquetſchen an zottiger Bruſt, und dumpf
Brüllt er, doch ſtumpf
Fallen die Tatzen herab, und hinaus
Zu den andern ſinkt er in's Wogengebraus.

Jetzt naht eine lange,
Spitzige, tückiſche Waſſerſchlange;
Auf dem Haupt eine ſilberne Kron' ihr ſitzt,
Die von lauter ſchäumenden Perlen blitzt.
Geſchlungen, geringelt
Leckt ſie und züngelt
Hier und da, und da und dort,
Doch zurück und fort
Drängt ſie mit dröhnendem, klapperndem Schall
Der unabſehliche Wogenſchwall.

Sieh da, in der Unthiere Troß
Ein weißes feuriges Roß!
Seine Mähne fleugt,
Es ſchlägt hinaus, es ſteigt,
Es wiehert und lacht;
Doch es zerkracht

An der Klippe, zackig und rauh,
Der edel geſtaltvolle Gliederbau.
Aber als Löwe mit funkelndem Blick
Kehrt es zum Kampfe zurück;
Laut brüllt er auf,
Doch mitten im Lauf
Hat er zerbrochen
Die mächtigen Knochen.
Dort zürnt, dort ſtößt ein mächtiger Stier,
Und ein Hirſch, ein herrliches Thier
Mit zwanzigend'gem Geweihe
Beſchließt die Reihe.

Doch nein, da kommt geſtampft ein Gigant,
Ein großmächtiger Elephant,
Und mit unendlichem, ſchrecklichem Prall —
Wie der Boden zuſammenſchüttert!
Wie der Fels erſchrickt und zittert!
Halte dich, Knabe, ein Fehltritt, ein Fall,
Und ich ſehe dich niemals wieder —
Doch zerſchellt, zerknallt ſind des Ungethüms Glieder,
Und eine Rieſenſäule von Schaum,
Sein zerſtäubter Körper, ſucht Raum
Und findet ihn nicht, und hervor
Aus dem Geklüft und empor
Himmelan ſtürmt er,
Hoch, höher ſich thürmt er —
Sieh, da iſt er herübergeſchoſſen
Und hat uns mit ſalzigem Naß übergoſſen,

Und fortgeſchwungen
Seh' ich meines guten Jungen
Rothe, ſpitze
Neapolitanermütze
Schwimmen dort in der unwirthlichen Flut. —
Muth, Muth!
Weine nicht, Paolo, eine andre,
Schönere kauf' ich dir; Mützen gibt's immer,
Doch ſo lang ich wandre,
Sah ich nimmer und nimmer
Ein Schauſpiel, ſo göttlich groß!

Aber zurück in den naſſen Schoß,
Rückſpeiend den Salztrunk, den ſie getrunken,
Iſt die bäumende, ſchäumende Säule geſunken.
In ſchweren Tropfen, wie nach Wetterſchlägen
Ein klatſchender, ſatter Gewitterregen,
Peitſcht ſie weit hinein die grünlichen Wogen.
Und das Roß mit des Halſes zierlichem Bogen,
Und der grimmige Keiler, der mähnige Leu,
Und der Stier und der Hirſch mit dem reichen Geweih,
Der Polype mit gräulicher Zange,
Die gift'ge, gewundene Schlange,
Der tappende, brummende Bär,
Der Elephant, bergeſchwer,
Wie ſie nur heißen, die wüthenden alle,
Richten ſich auf von dem ſchütternden Falle,
Und voll wüthender Reue
Ob dem Mislingen, auf's Neue

Beginnen den Sturm ſie und wieder
Sinken geſchlagen ſie nieder,
Und fort und fort ohne End' und Ziel
Erzeugt ſich das wilde, das herrliche Spiel.
Jetzt ſind ſie vermengt,
Ueberwälzen ſich, eins an's andere gehängt,
In Klumpen zuſammengeballt:
Du willſt faſſen eine Geſtalt,
Und ſie verſchwindet im Schwalle,
Du ſuchſt das Ganze: getrennt ſind ſie alle.

Und was von ſchrecklichen Stimmen nur
Hat aufzubieten die ganze Natur,
Element und Kehle der Kreatur,
Ich höre ſie alle
Verdoppelt im Halle:
Ein Brummen, ein Knurren, ein Brüllen,
Ein Ziſchen, ein Lachen, ein Schrillen,
Ein Gähnen, ein Knirſchen, ein Pfeifen —
Nicht kann ich's mit Worten ergreifen!
Selbſt des Schlachtengeſchoſſes dumpfe Schläge
Hör' ich aus unterwühltem Wege,
Wo in zerfreſſener Felſen Bucht
Tief einbrandet der Wogen Wucht.
Hinweg! es vergeht mir Gehör und Blick!
Zu der Menſchen traulicher Stätte zurück!
Mir kreiſet das Haupt!
Ein Schwindel raubt
Mir die Beſinnung! Du biſt mir zu groß,
Du All, du unendlicher Kräfte Schoß!

Komm, mein Paolo, komm an's Land,
Dort hinaus auf den weichen Sand
Herzhaft mit einem guten Sprunge!
Faſſe mich an! Wohlauf, mein Junge! —
Da ſind wir ſchon!
Mußt blinzen, mein Sohn?
Kannſt aus den Augen ſehen kaum,
Weil hineingeſpritzt der ſalzige Schaum.

Ich vergeſſe ihn nicht, wie er vor mir ſtand
Und ich das beißende Naß, den Sand,
Der mit dem Naſſe ſich läſtig miſchte,
Aus den Augen, den Locken ihm wiſchte.
Er war bildſchön; ſo rührend gut,
Zufrieden meiner Pflege und Hut
Sah aus der langen Wimpern Kranz
Sein Auge mit ſeinem feuchten Glanz
Zu mir auf und, getrocknet bald,
Leuchtete aus der Locken Wald
Die bräunliche Stirn, die faltenfreie.
Daß unſer Werk nun weiter gedeihe,
Brachte ich ihn auf ſeine Bitte
Hinüber zur nahen Fiſcherhütte,
Seinem Vaterhaus am Landungsſtrand,
Wo ich heut morgen den Knaben fand
Mit Kameraden im Moraſpiel
Und ihn, weil er ſo gut mir gefiel,
Erkor zum Führer und Cicerone,
Wiewohl er jeglicher Bildung ohne.

Seine Sonntagsjacke wollte er holen,
Die Mutter hatte es ſo befohlen.
Wie ſie ihn ſah, ſo ganz übergoſſen,
Wurde umfaſſender Wechſel beſchloſſen.
Sie zog auch Hoſen und Hemd ihm aus,
Zerriſſen, durchlöchert, es war ein Graus.
Ausgenommen waren die Socken,
Sie waren nicht naß und waren nicht trocken,
Denn es gab ſie nicht. —
Jetzt wie ein Geſicht,
Ein erſtandenes Wunder aus Griechenland,
Wie ein Erosbild von Praxiteles' Hand,
Stand lächelnd der nackte Knabe da.
Nicht ſchöner, nicht anmuthleuchtender ſah
Einſt Vater Zeus von Olympos' Höhen
Am Ida den Hirtenknaben ſtehen.

Indeſſen die Mutter geſchäftig wieder
Einhüllte den Bau der geſchlanken Glieder,
Schrieb ich mir in mein Tagebuch
Die erſten Verſe von dieſem Verſuch,
Dem unzulänglichen, arm bemühten,
Zu ſchildern des Meeres Toben und Wüten;
Schon hatte begonnen im Kopf die Muſik.
Und ſie ſahen mit ſtarrem, ſtaunendem Blick,
Der Vater, die Mutter, der Sohn, die drei,
Daß ich der Schreibkunſt mächtig ſei.

Der Knabe ſtand fertig und bereit,
Die Mütze nur fehlte zum feſtlichen Kleid.

Barfuß durfte man wohl ihn ſehen,
Doch ohne Mütze durft' er nicht gehen.
Zu erſetzen vorerſt den traurigen Schaden,
Gieng's in der Stadt zu einem Laden,
Wo von den Mützen aus rother Wolle
Eine Auswahl hieng, eine reiche, volle;
Ihr kennet ſie: hoch, vorn überzuſchlagen,
Die Phrygier haben ſie ſo getragen.
Und ich kaufte ihm eine ſolide, feine,
Und wer war glücklicher als der Kleine?
Und wie aug-erfreuenden Anblick bot
Auf den dunkeln Locken das helle Roth!

Wie wir nun durch die Straßen wandern,
Drängten ſich, einer um den andern,
Ciceroni heran, wie die Kletten zäh,
Und wollten nicht laſſen und wollten nicht weichen,
Bis ich am Ende gewitterjäh,
Mit geſchwungenem Stock, mit wuchtigen Streichen
In den zerſtäubenden Haufen fuhr,
Laut ausrufend: der Eine nur,
Der kleine Paolo ganz allein
Soll heut in Sorrento mein Führer ſein!

Nach dieſem luftreinigend ſtarken Blitze
Trug Paolo ſtolzer die rothe Mütze
Und war mein Führer mit großem Ernſt
Und zeigte mir eifrig dienſtbereit,
Von aller Gelehrſamkeit fern und fernſt,
Was er wußte von Sehenswürdigkeit.

Zum Pranzo ließ ich uns Beiden decken,
Die Maccaroni ließ er ſich ſchmecken,
Er aß mit entſchiedener Magenkraft,
Denn er nährte für ſie als treuer Sohn
Seiner geſammten Nation
Eine tiefe, romantiſche Leidenſchaft.
Doch wie gelüſtig er ſpeiste, wie munter
Die Nudeln er mit der Gabel hob
Und in den Mund ſich von oben ſchob,
Nichts Unanſtändiges lief mitunter,
Seine Sitte war rein und ohne Tadel,
Als wär' er gebürtig von altem Adel.

Und Abends führt' ich ihn wieder nach Haus.
Das Meer war ruhig, der Sturm war aus.
Ein tiefes Schweigen war in den Lüften,
Durchwürzt von feinen Orangendüften.
Hinab war die Sonne, doch goldnes Licht —
Des Malers Pinſel erreicht es nicht —
War noch über die Welt ergoſſen,
Kam auf den ſanften Wellen gefloſſen,
Sie ſchlugen nur leiſe an's Ufer an.
Fern ſang ein Fiſcher in ſeinem Kahn.
Wir ſtanden und ſahen ſtill hinaus
Bei den Klippen, wo wir im Sturmesgraus
Umgähnt geweſen vom naſſen Grabe.
«Quanto è calmo!» ſagte der Knabe.

Palermo

am Hafen, nach Anblick des Sargs Friedrich's II. im Dom.

Rauh ſind die Berge der Alb, ſargförmig geſtreckt und gebrochen,
Harte, gediegene Kraft, ſelten ein Adel der Form.
Aber der Staufen, in ſchöngeſchwungener Linie ſteigt er
Auf zum Gipfel und ſinkt in die Gelände herab. —
Wenn du zum Hafen ſchrittſt, in die lachende Bucht von Palermo,
Mächtiger Kaiſer, du ſahſt wahrlich ein ſchöneres Bild!
Lichtgetränkt erglänzte die Welt, ein himmliſches Blau lag
Ueber Tiefen und Höh'n, auf der beruhigten Flut,
Berg Pelegrino ſtieg und ſenkte zum Meere ſich nieder,
Gleich als wäre ſein Bau nach Melodieen gefügt.
Dennoch ſchwebet mir vor, es ſeien auch Stunden gekommen,
Wo verbleichte Geſtalt leis in die Seele dir ſchlich —
War's am Abend etwa, wenn in der Dämmerung Schleier
Sanft und ſtille verſchwamm alle die ſonnige Pracht —:
Burg der Väter und Berg, wohl unter grauerem Himmel,
Doch mit röthlichem Licht krönt ſie der neigende Tag;
Rauheres Volk umher, doch braves, — verlaßnes, auf ſeinen
Kaiſer harrend und trüb fragend: wo weilt er ſo lang?

* * *

Mittlere und ſpäte Zeit.

Sehen, Leben, Leiden.

An eine Quelle.

Arme Nixe, die tief im Tannengeſäuſel des Schwarzwalds
Leidendem Menſchengeſchlecht herrliche Labung ergießt,
Haſt du es ſo gemeint, daß dich die Herren vom Amte
Für zinstragenden Pacht legen in Riegel und Schloß?
Zweimal des Tags zwei Stunden iſt dir zu fließen geſtattet,
Ueppigem Volke der Stadt rinnet dein ſilberner Quell.
Kann er nicht ſchöpf[illegible]ur Zeit, der Lechzende, der ſich ein Büſchel
Holz gieng ſuche[illegible]ald, nun ſo entbehre er denn!
Fliehen wollt' ich d[illegible] im Grünen, im Dunkel des Waldes
Wollt' ich verg[illegible]n ach! jetzt iſt Vergeſſen ſo ſüß!
Aber was ſpreiz[illegible]er, was gagert, was ſchnarret, was plappert?
Ludwigsburger und Stuttgarter Familienbrei,
Starres Beamtenthum, gichtbrüchige Penſionäre
Und mit dem vollen Sack klapperndes Geldmachervolk.

„Fehlmich, Herr Oberjuſtiz“ und „Fehlmich, Herr Legationsrath!“
„Fehlmich, Herr Hofrath, wie geht's, wie hat das Schläfchen geſchmeckt?“
„Auch ſchon am Werk, Herr Kommerzienrath? Wie ſteht's? Am wie vielten
Gläschen ſind Sie denn ſchon?“ „„Halb iſt das dritte verdaut.““
„Ah, wen ſeh' ich? Herr Je! Mein Vetter, der Herr Kameralverwalter
aus Bopfingen iſt's,“ jubelt ein Bempflinger dort,
Und der Bempflinger ſchüttelt des Bopfingers biedere Rechte
Und der Bopfinger auch ſchüttelt des Bempflingers Hand.
Und der Bempflinger drauf: „Du biſt doch das alte fidele
Haus noch?“ Und Arm in Arm wallen die Vettern dahin.
In dem gewichtigen Kreis, mit höchlicher Spannung erwartet,
Fehlt — o erhabnes Geſtirn! — nur Frau Miniſterin noch.
Früh am Morgen beginnt das obligate Getrampel,
Fünfzehn Minuten genau auf das getrunkene Glas.
Suchſt du, den Trunk zu vergeh'n, im Forſte geſchlängelten Irrweg,
Suchſt in der einſamen Schlucht reizende Wildniß du auf:
O, da iſt Weg und Steg von ärariſchem Gelde gebügelt,
Nach der meſſenden Schnur gähnt der beſchnittene Pfad.
Schläfrig kehr' ich zurück, vollbracht iſt der lähmende Pflichtgang
Und nach dem lieben Kaffee ſehnet ſich tief das Gemüth.
Iſt Poeſie auch fern, es gibt doch ein breites Behagen,
Mit den Philiſtern umher ſuche Philiſter zu ſein:
Wenn ich im Waſſerzopf hintorkelte unter die Linden,
Sucht' ich mit dieſer Sentenz mir zu betröſten das Herz.

Aber was ſchießet daher ſtoßvogelartig? Was ziehet,
Mich zu erfaſſen bereit, drohende Kreiſe ringsum?
Geiſtlichen Hochmuths voll ein halb irrſinniger Prieſter
Nimmt ſich den Ketzer auf's Korn für ſein Bekehrungsgeſchütz,
Predigt von Bibel und Teufel und demokratiſchen Rotten
Grob auf die Freiheit hin, die er als Narre genießt.
Bin ich ihm mühſam entfloh'n und habe gebadet, geſchlendert,
Endlich zum Mittagsmahl läutet die Glocke — zu ſpät!
Ja, zu ſpät, denn zu hoch iſt der knurrende Hunger gewachſen
Und auf den üppigen Schmaus ſpannt ſich verhaltene Gier.
Was dir am Morgen die Quelle genützt, verderbt dir am Mittag
Mit des Speiſengemiſchs Reizen der würzende Koch.
Aber was thut's, wenn gründlich geſtopft der Magen ſich blähet?
Juſt dem Fraße zulieb kam ja das ſtädtiſche Volk.
Wie ſie vom Tiſche hinweg nun unter gemüthlichem Gähnen
Unter die Linden hinab ſchleppen den ſchwellenden Bauch!
Zum Kaffee geht's wieder, es folgt ein zahmer Spaziergang,
Dann geht's wieder zu Tiſch, dann von den Tiſchen in's Bett.
Ringsum aber im Dorf und rings in Bergen und Thälern
Zwiſchen Fabriken umher wohnt ein verkommenes Volk.
Müßten die Hungernden nicht das Praſſerleben mitanſeh'n,
Ließ' ich das Städtergeſchlecht gerne dem ſtumpfen Genuß,
Ließe belachend es gern als Beute den ſaugenden Vampyrn,
Welche den Schlemmern auf's Haupt ſandte ein ſtrafender Gott.

Denn das Geſind' umher, der Kellner, die Köchin, der Hausknecht,
Badknecht, Diener am Quell, Stubenmagd und Polizei
Bücken ſich, ſchwänzeln und wedeln und jede Gebärde heißt: Trinkgeld,
Trinkgeld die Hand und der Fuß, Trinkgeld der gierige Blick.
Wend' ich zur Sonne hinauf vom widrigen Bilde die Augen,
Wahrlich am Ende ſie ſelbſt bettelt um Trinkgeld mich an,
Und zum gebührenden Lohn für die Heizung, die ſie verabreicht,
Ihr in das volle Geſicht ſchnell' ich den Zwanz'ger hinauf.
Aber das ärmliche Volk, das grün vor Hunger umherſteht,
Wenn vom brodelnden Herd wirbeln die Düfte empor!
Blöd und ſtier und grinſend, verzwergt, verbogen vom Elend
Sieht es mit Tantalus' Qual Schüſſel an Schüſſel gereiht.
Selbſt die Pfade umher, die heimiſchen, ſoll es nicht wandeln:
Fort! Monopol iſt der Park, iſt für die Bettler nicht da! —
Hab' ich darum die Berge, die ländlichen Hütten, die Quellen,
Düfte des Tannenwalds, Lüfte des Himmels geſucht,
Daß die verkrümmende Noth und daneben der ſchwelgende Geldſack
Mir erneue den Riß, welcher die Menſchheit zerreißt?
Daß die Quelle mir faſt, die rein entſprudelt dem Erdſchoß,
Auf dem verbitterten Nerv ſchmecke wie Schweiß und wie Blut?
Gebt mir zur reinen Natur auch Menſchen, die noch Natur ſind,
Gebt zum lebendigen Born Bild der Geſundheit und Kraft!

Sehen mag ich das Volk, das ungebrochen und ganz noch,
Dem von männlicher Kraft ſtählern der Muskel ſich ſpannt,
Hell das Auge und ſcharf mit Adlerblicken ſich aufſchlägt
Und auf der Wangen Roth blühende Friſche noch lacht,
Volk, das pflüget und ſät und weidet Rinder und Roſſe,
Frei von trägem Genuß, frei von bedrängender Noth,
Alter Sitte getreu, noch nicht durchbeizt von dem Peſthauch,
Den in's Gebirg einſchleppt leckrer Touriſten Geſchmeiß,
Kriegeriſch noch, jagdluſtig und mit weitſchallendem Jodler
Gerne den Wiederhall weckend in Thal und Geklüft.
Wär' ich bei euch, mich ſollte die Herrenſtube nicht ſehen —
Gleich in die Laube hinaus, unter die Juppen hinein!
Lächelnd ſtreicht ſich den Bart und weist auf den Stutzen der Waidmann
Und mit prüfendem Blick fragt er mich: möchtet Ihr mit?
„Freilich.“ — Er holt aus dem Schrank mir eine der blinkenden Waffen,
Früh in des Morgens Hauch geht's in die Berge hinauf.
Nicht entrinnt er dem Blei, dem ſicher gezielten, der ſcheue
Gemsbock, den wir am Rand gähnender Schrecken erſpürt.
Klettern wir Abends zu Thal mit der köſtlichen Beute beladen,
Steht ein Becher, ein Mahl, einfach und kräftig, bereit;
Warm vom erquickenden Trunk ergreift die Zither der Burſche,
Wirbelnd in nervigem Arm walzen die Dirnen umher —
Hellauf, Müller, Hallo! nun gürte dein hurtigſtes Maulthier!
Fort aus dem Froſchpfuhl, fort! Schnell über Hügel und Thal!

Felsblock

(bei Waien an der Gotthardſtraße).

Aus des Felsblocks rauhen Spalten
  Tönt ein Aechzen, tönt ein Knurren:
„Das zu bieten einem Alten!“
  Hör' ich eine Stimme murren.

„Soll der Sohn ſo hoher Ahnen,
  Zeuge von der Urwelt Tagen,
Soll der Sproſſe der Titanen
  Einen Grundbirnacker tragen?

Wild und frei emporgehoben
  An des Hochgebirges Wangen
Bin ich einſt — ſchaut hin, dort oben!
  Stolzes Rieſenkind gehangen.

O die Zeit, da um beeiste
  Zacken noch der Sturmwind ſauste,
Um mein Haupt der Adler kreiste,
  Meinen Fuß ein Meer umbrauste!

Hätt' ich, als herabgewettert
  Nieder in das Thal ich krachte,
Deine Hütten gleich zerſchmettert,
  Menſchenvolk, bei dem ich ſchmachte!

Lieber Staub und Splitter werden,
  Träg' als Lehm am Boden liegen,
Als ſo ſchmählichen Beſchwerden
  Länger mich als Dienſtmann fügen!“

Und ſo hebt er an, zu drücken,
Ihn durchzuckt ein Krampf, ein Schüttern,
Daß auf ſeinem breiten Rücken
Die Kartoffelblüten zittern.

Laß das Klagen, laß das Knacken,
Das wird Alles nichts mehr nützen,
Laß geruhig dir im Nacken
Den beſcheid'nen Acker ſitzen!

Denke nur: auch die Kartoffel
Iſt ein Kind der Erdenmutter
Und — erlaub' mir, alter Stoffel —
Schmackhaft namentlich mit Butter.

Mußt dich gar' ſo ſehr nicht ſchämen,
Mußt dich, dicker Trotzkopf, eben
Auch dem Praktiſchen bequemen,
Das iſt Loſung jetzt im Leben.

Siehſt du, ſo wird jener, dieſer
Wildfang im geſetztern Alter
Noch ein brauchbarer Acciſer
Oder Kameralverwalter.

Im Hochgebirg.

Steig', o Seele, mit dieſen
Trutzigen Urweltrieſen!
Recke dich!
Strecke dich! —
Wie ihr entſchloſſen
Seid emporgeſchoſſen,
Das Steinherz in der Bruſt,
Das zu ſehen iſt Luſt.
Ihr ſeid nicht höflich und fein,
Ihr lüget nicht, weich zu ſein,
Euch macht nicht Sorge und Rückſicht bang,
Ihr bücket euch nicht, ihr fraget nicht lang,
Die Loſung heißt: Durch! die Loſung heißt: Kraft!
So habt ihr euch Platz in der Welt verſchafft. —
Es wird Nacht.
Fort iſt die Farbenpracht.
Finſter und ſchwer
Steh'n ſie umher,
Schwarzblau mit düſteren Stirnen;
Selbſt die weißen Firnen
Leuchten nicht mehr.
Aber o ſieh, ſchau' empor!
Ein Haupt ragt vor
Ueber alle und taucht
In des Lichtquells letzten fliehenden Schein
Den Scheitel ein,
Zart milchweiß und roſig angehaucht.

Auf der Eiſenbahn.

Jetzt ſchnaube nur, Dampf, und brauſe!
Jetzt rolle nur, Rad, und ſauſe!
Es geht nach Hauſe, nach Hauſe!

Du kannſt nicht jagen, o Wagen,
Wie meine Pulſe mir ſchlagen!
Zur Geliebten ſollſt du mich tragen.

Vorüber, ihr ragenden Stangen!
Verſchwindet, ihr Meilen, ihr langen!
Wer ahnt mein Verlangen und Bangen!

Auf den Bänken wie ſie ſich dehnen!
Wie ſie ſchwatzen und gaffen und gähnen!
Es iſt nichts, wonach ſie ſich ſehnen.

Dort raſet der Sturm durch die Tannen,
Zum Dampfe noch möcht' ich ihn ſpannen,
Daß er raſcher mich reiße von dannen!

Hinweg aus dem plappernden Schwarme,
O, hin an die Bruſt, an die warme,
In die offnen, die liebenden Arme!

An's Diendl.

Tragſt du ein Röſelein
Vorn an der Bruſt?
Macht mir kein Bröſelein
Freude, noch Luſt.
Trage du Dörnelein,
Trage du Hörnelein,
Die du dem Liebſten dein
Aufſetzen thuſt.
Trage du Höſelein,
Kleiden die Beine dein
Zierlich und fein.

◆

Die Nagelſchmiedin.

Was klopfet, was ſchmiedet das reizende Weib?
Zum Ambos gebeuget den ſchlanken Leib
Einen zierlichen Hammer ſie ſchwinget;
Dunkle und helle,
Süße und grelle
Lieder zum Takt ſie ſinget.

Das Feuer, es ſprühet in blutrothem Schein,
Mitunter wohl ſpritzet ſie Waſſer hinein,

Doch ſchnelle zum Blaſebalg wieder
Hebt ſie das linke
Füßchen und flinke
Tritt ſie ihn auf und nieder.

Wie ſtrahlet, wie blitzet ihr Auge dazu!
Es ſtähl' einem Engel im Himmel die Ruh'!
Auf der lächelnden Lippen Grunde
Glänzen und gleißen
Schneehell die weißen
Zähnchen ihr aus dem Munde.

Es rollen die Locken ihr über's Geſicht,
Wie blinket und züngelt ihr goldenes Licht!
Das ſind ja die funkelnden Schlangen,
Die mit den Ringen,
Die mit den Schlingen
Zauberiſch mich gefangen.

Was beugt ſich, was lächelt, was ſtrahlet und blitzt,
Was klopfet, was hämmert, was glühet und ſpitzt
Die Geheimnißvolle, die Arge?
Große und kleine,
Grobe und feine
Nägel zu meinem Sarge.

* * *

Zur Hölle.

Du reizend Ungeheuer,
  Neig' her den ſchönen Leib!
Reich' mir den Kelch voll Feuer,
  Du wunderbares Weib!

Willſt du mich küſſen, drücken,
  Werd' ich mich nicht entziehn,
Spür' ich in meinem Rücken
  Den Dolch auch immerhin.

Wie ſalzlos wär' die Liebe,
  Wie matt ihr Himmelsgold,
Wenn ſie aus Einem Triebe
  Allein beſtehen ſollt'!

Da iſt man erſt gerühret,
  Das iſt der rechte Spaß,
Wenn Haß die Liebe ſchüret
  Und Liebe ſchürt den Haß.

In unſrem Liebesorden
  Mag man das Schlichte nicht,
Da möchte man ſich morden,
  Wenn man ſich heiß umflicht.

Sag', welches Erdgeiſts Laune
  Hat dich ſo ſtolz gebaut?
Mir graut, indem ich ſtaune,
  Ich ſtaune, wie mir graut.

Sag', welcher wilde Dichter
Hat dich, o Weib, erdacht?
In dir die Himmelslichter
Gemiſcht mit Hadesnacht?

Du winkſt mir in den Wagen,
Er iſt ſchon eingeſpannt,
Zwei Rappen uns wohl tragen —
Du weißt, in welches Land.

Da bin ich ſchon zur Stelle,
Die Geißel ſchwinge frei!
Nun im Galopp zur Hölle!
Hurrah, ich bin dabei!

Breite und Tiefe.

Sag', alter Narr, was rennſt du wieder
So kreuz und quer, bergauf und nieder?
Was ſuchſt du denn? Laß ſein, laß ſein!
Die Weite bringt es dir nicht ein,
Im Breiten wirſt du's nicht erringen!
Da mußt du in die Tiefe dringen.
Der Weg iſt kurz, die Arbeit ſchlicht:
Fünf Schuh tief, weiter braucht es nicht.

Kahnfahrt.

Es ſinkt der Tag; ſtill wird es weit und breit. —
Auf flüſternder, auf kühler Waſſerbahn
Trägt leis zwei Menſchen hin ein leichter Kahn,
Zwei ſtille Menſchen, ſtill vor Seligkeit.

Der Mann ergreift des Weibes zarte Hand
Und ſpricht, indem er nah' zu ihr ſich bückt,
Der Stimme Zittern mühſam unterdrückt,
Mühſam die Thräne, die im Aug' ihm ſtand:

„O möge keines von uns Zweien doch
Je wiederſehn dieß Land und dieſen See,
Das Herz zerriſſen von der Trennung Weh!“
Schon war es Nacht. Wir ſchwiegen. Weißt du's noch?

* * *

Nunc pluat!

(Nach einer alten Deviſe.)

Ein Adler flog empor
Hoch, höher, bis hinan, wo fürchterlich
Aus ew'gem Schnee
Die letzten, wildgezackten Alpenhörner ragen.
Da ſah er hangen über ſich
Ein zweites, ſchrecklicher gethürmtes
Gebirg von Wetterwolken,
Schwarz, dicht und breit und ſchwer, zum Berſten ſatt.

Es drohet Stürme, Güſſe, Ströme, Stürze
Von Regen, Hagelkieſeln, die das Haupt,
Die breiten Schwingen ihm zerſchmettern,
An die Felſennadeln ihn ſpießen, oder halbzerfetzt
Zu Thal ihn ſchleudern werden.
Er ſieht's und ſchießt hindurch,
Steil, kerzengrad, dem Pfeile gleich,
Von ſtraffer Sehne ſtracks emporgeſchnellt.
Schon ſchwebt er über der ſchwarzen Wand
Im Blau, im ſtrahlenden Aethermeer,
Er ſchaut der Sonn' in's blitzende Flammenauge,
Er ſchaut hinab und ſpricht:
Nun mag es regnen!

* * *

Das erſehnte Gewitter.

Es glüht das Land, es lechzet
Die ausgebrannte Au,
Jedwedes Weſen ächzet
Nach einem Tropfen Thau.

O Himmel, brich! Entſchließe
Dieß Blau aus ſprödem Stahl,
Nur Regen, Regen gieße
Herab in's ſchwüle Thal!

Er hört. Im Weſten webet
Und ſpinnt ein grauer Flor;
Er ballt ſich, ſchwillt und ſchwebet
Als Wolkenberg empor.

Jetzt mit den Feuerzügeln
Fährt auf der jähe Blitz
Und auf den luft'gen Hügeln
Löst er ſein Feldgeſchütz.

Heut hat man baß geladen,
Es zuckt wie geſtern nicht
In fahlem Schwefelſchwaden
Ein ſtumm verglühend Licht.

Wild ſchießt der Strahl, der grelle,
Aus dichter Wolkenwand,
Rings lodert Geiſterhelle,
Der Himmel ſteht in Brand.

Es kracht. In Ketten wandern
Die dumpfen Donner fort,
Von einer Wacht zur andern
Rollt hin das Schlachtenwort.

Was athmet, rauſcht und ſauſet?
Friſchauf! der Sturmwind naht,
Der Wald erbebt und brauſet,
In Wogen geht die Saat.

Schon dampft ein Meer von Würzen
Aus der behauchten Welt
Und ſatte Wetter ſtürzen
Auf das geborſtne Feld.

Sie.

O, du biſt gut, ja, du biſt gut!
Wie du dich ſanft geneiget
Und über mich gebeuget,
Da ſchwand die Fieberwuth.

O, du biſt rein, ja, du biſt rein!
Durch deiner Wimpern Schatten
Strahlt nieder auf mich Matten
Ein heller Himmelsſchein.

O, du biſt mild, ja, du biſt mild!
Um deinen Mund dieß Lächeln,
Es kühlet wie ein Fächeln
Aus ſeligem Gefild.

O, du biſt lind, ja, du biſt lind!
Von dir, von dir gerettet,
In Liebe weich gebettet
Entſchlummr' ich wie ein Kind.

O, du biſt ſtill, ja, du biſt ſtill!
Dein leiſes Wort, dein Schweigen
Verbeut dem Höllenreigen
Sein tobendes Gebrüll.

O, du biſt gut, ja, du biſt gut!
Du bringſt die Engelskunde:
Geſunde, Mann, geſunde!
Auf! Lebe! Faſſe Muth!

* * *

Nachts.

Sie ſchläft. Ein ſüßes Athmen hebet
Den holden Buſen ſanft und leicht;
Der Geiſt iſt in ein Land geſchwebet,
Wohin der Sorge Pfeil nicht reicht.

Scharf war die Pein der letzten Tage —
Schließ' nur die müden Augen zu!
Das Schickſal pocht mit ſchwerer Frage;
Sie wird ſich löſen, ſchlummre du.

Schlaf' nur! Du brauchſt es nicht zu wiſſen,
Daß unter dir der Freund ſich regt,
Daß er in tiefen Finſterniſſen
Dein Loos in ſeiner Bruſt bewegt.

Und doch! Er naht dem ſtillen Raume
Mit Geiſtertritt und rührt ſich nicht
Und horchet, ob ſie nicht im Traume
Wohl leiſe ſeinen Namen ſpricht.

Abſchied.

Der Erdenſtoff verzehrt ſich ſacht und mild,
Bald iſt's vorbei und du biſt ganz nur Bild;
Du ſchwebſt hinweg, ſchon ſtrahlen wie von ferne
In fremdem Lichtglanz deiner Augen Sterne.

Sei, Bild, mein Schild, ſo lang der heiße Tag
Mich noch umtost mit wildem Stoß und Schlag!
O ſenke, ſteigt der dunkle Zorn mir wieder,
Auf mich herab die träumeriſchen Lider,

Die Blicke, die, dem reinen Kinde gleich,
Nicht wiſſen, wie ſo gut ſie ſind, ſo weich!
Ganz Geiſt, kannſt du nun allerorten leben
Und auch zu mir, dem Umgetrieb'nen, ſchweben.

Vielleicht iſt doch in nicht zu ferner Zeit
Ein bleibend Haus zur Raſt für mich bereit.
Dann ſchwinge ſanft um meinen Todtenhügel
Am ſtillen Abend deine Geiſterflügel.

* * *

Kühle.

Aus Wuſt und Wut,
Aus Schwefelglut,
Aus athemloſer Schwüle
Hinab in Meeresgrund, hinab in's Kühle!

Da ruh' ich aus
Im Felſenhaus
Von all dem Angſtgewühle,
Gebadet in der ſanften, reinen Kühle.

Im tiefen Blau
Ruht eine Frau,
Lichtweiß auf weißem Pfühle,
Und lächelt ſelig in der ſtillen Kühle.

Nah' ich mich ihr?
Sie ſchaut nach mir,
Fragt mich, ob ich auch fühle,
Wie gut es weilen iſt in dieſer Kühle.

Reicht mir die Hand,
Daß ich den Brand
Aus meinem Buſen ſpüle
Und mit ihr ewig bleibe in der Kühle.

Krieg 1870—1871.

Zwei Brüder.

(Erich und Axel, Grafen von Taube, gefallen in Champigny 2. Dezember 1870.)

I.

Da liegen ſie in offnen Särgen beide,
Das Schwert zur Seite und den Lorbeerkranz;
Vom Wundenkrampf, vom letzten grimmen Leide
Weiß nichts ihr Angeſicht; zufrieden ganz,
Ganz friedlich ſind die jugendlichen Züge,
Als ſagten ſie Jedwedem, der ſie früge:

Zuſammen ſind wir hoffnungsvoll erblühet,
Zuſammen griffen wir zur blanken Wehr
Für's Vaterland in tiefſter Bruſt erglühet,
Zuſammen kämpften wir im Siegesheer,
Zuſammen ſind wir brüderlich gefallen,
Zuſammen geh'n wir in die ew'gen Hallen.

Mir aber iſt vor dieſem Todtenbilde,
Das wunderbar des Herzens Tiefen rührt,
Als würd' ich zu entlegenem Gefilde,
In's ferne Griechenland vom Geiſt entführt,
Dorthin, in's enge Thor der Thermopylen,
Wo die Dreihundert einſt zuſammen fielen.

Die ſchlichte Schrift am Male dieſer Todten:
„Kommſt, Wandrer, du nach Sparta, melde dort,
Daß du gehorſam, wie es uns geboten,
Uns liegen hier geſehen,“ — dieſes Wort,
Ihr Todtenzüge, o, ihr ſtillen, lieben,
Mir iſt, als läſ' ich es in euch geſchrieben.

II.

Ein Männerzug, faſt endlos, kommt geſchritten,
Zwei Särgen folgend zu der dunkeln Gruft,
Voran das Haupt, das ſolchen Schlag erlitten.
Die Glocken klagen in die graue Luft.
Es wallt das Volk, die Straßen ſind zu enge,
Stumm vor dem Bilde ſteht die dichte Menge.

Das iſt nicht Neugier, eitle Luſt, zu ſchauen,
Iſt nicht ein Aufſeh'n, weil es Grafen ſind,
O nein! von dieſen thränenreichen Frauen
Verliert in ihnen jede heut ihr Kind;
Hier iſt kein Vater, der die theuren Erben
In dieſem Söhnepaar nicht ſähe ſterben,

Kein Bruder, keine Schweſter, die nicht weinen,
Als ziemte ihnen euer Trauerkleid,
In dieſem Schlag des Tods, in dieſem einen,
Faßt ſich zuſammen eines Volkes Leid,
Vereinigt ſtrömen alle Thränen nieder,
Und Tauſende ſind Eines Hauſes Glieder.

Wir haben nicht um Wenige zu klagen,
  In ganzen Schwaden ſind ſie hingemäht,
Und Mancher ſank in reifen Mannestagen,
  Doch dieſer Fall des Jünglingspaares ſteht
Ein Sinnbild da, für all den Schmerz errichtet,
Ein Trauerſpiel, vom ſtrengen Tod gedichtet.

Ja, dieſer blut'ge Brüdertod verbündet
  Zu Einem Hauſe dieſes ganze Land!
Und noch ein größres Haus iſt ja gegründet:
  Die Nation umſchlingt ein neues Band
Und dieſe Brüder, die vereint gefochten,
Sie haben mitgegründet, mitgeflochten.

So lange man in deutſcher Stämme Mitten
  Dieß theure Land, dieß Schwabenland noch kennt,
So lang, im Baum des Lebens eingeſchnitten,
  Die Weltgeſchichte noch ein Deutſchland nennt,
Wird man auch reden von den jungen Braven,
Die brüderlich den Heldenſchlummer ſchlafen.

Und wenn aus dieſem heil'gen Völkerkriege
  Die Kämpferſchaaren einſt zurückgekehrt,
Und wenn ein Künſtler unſre blut'gen Siege
  Mit eines Denkmals hehren Formen ehrt,
Wenn, wie Athene's herrliches Gebilde,
Germania ſtrahlet mit gehobnem Schilde,

Am Steine, drauf das hohe Weib wird ſtehen,
  Heb' er zwei Szenen aus dem Marmorgrund:

Hier ſei ein blühend Brüderpaar zu ſehen,
Der eine küßt dem andern Stirn und Mund,
Der ſterbend liegt; dann ſehe man die Beiden,
Zum Tode wund im Tode ſelbſt nicht ſcheiden.

O Elternpaar, du haſt ein Gut verloren,
Ein köſtliches, für dieſe Spanne Zeit,
Doch was für dieſe Spanne Zeit geboren,
Es knüpfet nun dich an die Ewigkeit.
Denn eines ganzen Volkes ew'gem Leben
Eint euch, was ihr in Thränen hingegeben.

III.

Im ſtillen Haus, nachdem ihr ſie begraben,
Nachdem verſchwunden des Geleites Schaar,
Da werdet ihr gefragt, gezweifelt haben,
Ob es nicht beſſer, wünſchenswerther war,
Sie wurden nie zur Freude euch geboren,
Als nun ſo früh mit Einem Schlag verloren!

Doch eine innre Stimme wird euch ſagen:
Geduldet ſei des Schickſals ſchweres Joch!
Die theuren Häupter, die man hingetragen,
Sie waren unſer, waren unſer doch!
Wie blickten wir in's Oede und in's Leere,
Wenn kinderlos vergangnes Leben wäre!

Sie bleiben unſer. Willig hingegeben
Der großen Zukunft ernſtem Aufgebot,

Dem Wohl des Volks, worin wir ſind und leben,
Geweiht im Tode, ſind ſie uns nicht todt;
Dem Vaterland zwei Heldenſöhne ſchenken:
Ja, Troſt iſt's, ſolchen Opfers zu gedenken.

Nie kann der Schmerz, er wird und ſoll nicht weichen,
Doch reift er ſtill, wird weich und licht und ſchön,
Denn ſieh, dort ſchweben ſie, die Brüderleichen,
Lebend'ge Geiſter auf verklärten Höh'n,
Beweint, geehrt von eines Volkes Herzen,
Verewigt von ſo reinen, heil'gen Schmerzen.

Der Hohenſtaufen

als ich am 3. Januar 1871 vorüberfuhr.

Da ſteht er wieder, ernſt und hoch und kahl!
Ein weißes Tuch umhüllet ſein Gelände,
Der Winterſonne ſpäter, bleicher Strahl
Fällt auf die weichgeſchwungnen Bergeswände.

Vom Weſten kommt dieß geiſterhafte Licht,
Weiß wie der Schnee, auf dem es wiederſtrahlet;
Doch ſchau', wie ſich das Weiß in's Rothe bricht!
Abhang und Gipfel ſcheint in Blut gemalet.

O wunderbarer Anblick! Blut, ja Blut
Vom Weſten her krönt deinen Scheitel wieder!
Ein Kaiſermantel wallt in Purpurglut
Auf's Neue dir um deine Heldenglieder.

O herzdurchſchauernd Bild! Ich glaub' es kaum!
Mein Auge thaut, ja fließet nur, ihr Thränen!
Ich darf's erleben! Wahrheit wird der Traum
Der Jünglingsſeele, wird mein frühes Sehnen!

Nein, du mein deutſches Volk, du träumſt nicht mehr
Von alter Herrlichkeit in kahler Blöße:
Wie kleidet er dich traurig ſchön und hehr,
Der blut'ge Feſtſchmuck deiner neuen Größe!

An Uhland's Geiſt.

Ems 1871, als an der Wirthstafel ein Kellner aufwartete, der Sonntags zwei Orden trug.

Wenn heut dein Geiſt herniederſtiege
In dieſe deine deutſche Welt,
Wie ſie nach neuem heil'gem Kriege
Ihr Haus gemauert und beſtellt:
Hoch auf dem Giebel Preußens Krone,
Der Bau ein erblich Kaiſerthum, —
Du zögſt in Falten zweifelsohne
Die Stirn und ſchauteſt kaum dich um;

Dein Auge ſänk' in ſeine Höhle,
Ein Seufzer kündete dein Leid:
„O, von der Freiheit heil'gem Oele
Iſt ſolch ein Scheitel nicht geweiht!

O Tag, ſo biſt du nicht geweſen,
  An den ich lange fromm geglaubt,
Tag, wo mein Volk ſich würd' erleſen
  In freier Wahl ſein Herrſcherhaupt!" —

In Ehrfurcht ſei von uns gebeten,
  Hieher in dieſen heitern Saal
Zum Tiſch der Lebenden zu treten,
  Du ernſter Gaſt im Erdenthal!
Du pflegſt das Volk nicht zu verachten,
  So wolle denn, von uns umringt,
Den ſchlanken jungen Mann betrachten,
  Der uns den Wein, die Schüſſeln bringt.

Sieh hin, er trägt ein Kreuz von Eiſen
  An einem ſchwarz und weißen Band;
Dir iſt, was dieſer Schmuck will heißen,
  Von alten Tagen wohl bekannt.
Doch kann er's nicht von damals haben,
  Als Erbe ſtreicht man es nicht ein,
Es muß von dieſem wackern Knaben
  Mit eignem Arm errungen ſein.

Das zweite, das daneben funkelt
  Von buntem Schmelz und Goldeslicht,
Das feine Ritterkreuz verdunkelt
  Des ſchlichten Nachbars Ehre nicht:
Sein Landsherr hat's ihm angeheftet,
  Des Männerwerthes wohl bewußt.
Gib zu: hier iſt dein Wort entkräftet
  Vom trüben Stern auf kalter Bruſt.

Wenn er, gefällig anzuſchauen,
Mit grünen Bohnen uns bedenkt:
Jüngſt hat er mit gegoßnen blauen
Aus heißem Rohr den Feind beſchenkt.
Mit leichtem Griff befreit er eben
Das Rebenblut aus ſeiner Haft:
So ſachte nicht im Kampf um's Leben
Entkorkte er den rothen Saft.

Da diente er bei andrem Schmauſe
Dem fürchterlichen Schlachtengott
Im mörderiſchen Kugelſauſe
Bei Marslatour und Gravelotte.
Mit ſeinem Volk in Wehr und Waffen
Hat er im blutgeſtriemten Feld
Redlich am Reiche mitgeſchaffen,
Zugleich ein Kellner und ein Held. —

Es thaut auf deinem Angeſichte;
Dem Geiſt von höherem Geſchlecht,
Dem Genius der Weltgeſchichte
Beugt ſich dein Trotz auf's alte Recht.
Noch iſt nicht Alles rund beiſammen,
Auch uns gefällt's nicht allerwärts,
Doch ſeh' ich dir das Auge flammen
Und klopfen hör' ich dir das Herz.

* * *

Auf und für Perſonen.

Zur Mörike-Feier in Stuttgart

am 4. Mai 1876 geſprochen bei Bekränzung der Büſte des Dichters.

Wir wiſſen's wohl: du würdeſt dich erwehren;
Du liebteſt nicht die öffentlichen Ehren,
Nicht vorzuglänzen war dein keuſcher Wille
Und deine ſüße Freundin war die Stille.
Wir aber hier in dunkeln Körperſchranken, —
Verzeih', o ſel'ger Geiſt, — um dir zu danken,
So ſtille, wie du möchteſt, nein!
So ſtille können wir nicht ſein.

Doch fürchte Nichts! Wir ſind nicht allzulaut,
Wir bitten nur ganz ſachte, ganz vertraut:
Auf deiner Stirne ſanfte Geiſterhügel,
Umweht von fremder Lüfte weichem Flügel,
Nimm, von Apollo's dunklem Blatt belaubt,
Den ſchlichten Kranz — du trägſt ihn leicht,
Den Kranz, dem doch kein andrer gleicht, —
Es grünt dein Ruhm und wächst dir über's Haupt.

J. Paul Fr. Richter.

O du, dem unter Narrheit, unter Witzen
Der Sehnſucht Zähren an der Wimper blitzen,
In Scherz und Schmerzen ſchwärmender Bacchant!

Der Kunſtform unbarmherziger Vernichter!
Du Feuerwerker, der romaniſche Lichter,
Raketen aufwirft, Waſſer, Koth und Sand!

O du, dem hart am überſchwellten Buſen
Ein Spötter wohnt, ein Plagegeiſt der Muſen,
Der Todfeind des Erhab'nen, der Verſtand!

Grabdichter, Jenſeitsmenſch, Schwindſuchtbeſinger!
Herz voll von Liebe, ſel'ger Freude Bringer
Im armen Hüttchen an des Lebens Strand!

Du Kind, du Greis, du Kauz, Hanswurſt und Engel!
Durchſicht'ger Seraph, breiter Erdenbengel,
Im Himmel Bürger und im Bayerland!

Komm, laß an deine reiche Bruſt mich ſinken,
Komm, laß uns weinen, laß uns lachen, trinken,
In Bier und Thränen mächtiger Kneipant!

Joſ. K. g. L. in's Stammbuch.

Die gute Frau, wem iſt ſie zu vergleichen?
Dem Stückchen Zucker, das in's Waſſer fällt
Und keine Kraft der Kraft entgegenſtellt,
Die ringsum eindringt, ganz es zu erweichen.

Es ſchmilzt, wird nichts. O unerquicklich Zeichen
Der Schwäche, die nicht Wehr und Waffen hält!
Gibt es ein ärmer Weſen auf der Welt?
Und dem willſt du ein Frauenherz vergleichen?

Geh' hin, vom Glas zu koſten und zu trinken!
Dann ſage, wer den Andern hat bezwungen,
Wer unterlag im Kriege ohne Krieg!

Ein Wirken war das willige Verſinken,
Ganz iſt der Trank von Süßigkeit durchdrungen,
Das ganze Opfer war ein ganzer Sieg.

An Fr. T.

Mit des Auges hellem Strahle
Schickſt du Gaben friſch und blank,
Sendeſt mir in edler Schale
Unverdienten Blumendank.

Nicht ſo arm ſind doch wir Alten!
Nach des Lebens hartem Strauß
Fällt uns durch der Anmuth Walten
Noch ein Röslein in das Haus.

Das erquickt! — Ach, unſre Würde
Iſt zur Hälfte Lug und Trug
Und ſie trägt ſich ſchwer, die Bürde:
Alt und noch nicht alt genug.

Einem Studenten in's Stammbuch.

Fürbaß
Ohn Unterlaß!
Nicht im blut'gen Feld allein
Kann man Marſchall Vorwärts ſein.

Blanka C. in's Stammbuch.

Sei geſund, nicht öfter krank,
Als die Sterblichkeit es bringt.
Nie erfahre Trug und Rank,
Der mit Schlangenring umſchlingt.
Zwiſt und Zwietracht, zäher Zank
Bleib' auf weite Meilen fern.
Ernte Dank und zolle Dank,
Diene gern, nimm Gabe gern.
Freue dich an Spiel und Schwank,
Fröhlich ſei zur guten Stund',
Aber ernſt und ohne Wank
Ankre in des Lebens Grund.

Sag' die Wahrheit frei und frank,
  Hell, mit mildem Blick und Mund.
Lerne gern, die Schülerbank
  Ziemt uns, nimmer lernt man aus;
Der Gedanke, rein und ſchlank,
  Hebt den Geiſt aus Qualm und Graus.
Halte deine Seele blank.

Scherz und trockener Ernſt.

Altersanfang.

Fliegen-Orakel.

Nach meinem Mittagsmahle
Bei heißem Sonnenſtrahle
Saß ich in guter Ruh',
Halb las ich in der Zeitung,
Halb fiel das Aug' mir zu.

Da kommt hereingeflogen,
Da ſchweift in trägem Bogen
Eine Mucke, dick und ſchwer,
Mit Sumſeln und mit Brumſeln
Um meinen Lehnſtuhl her.

Bald hör' ich ſie an den Scheiben
Mit dem Kopfe trommeln und reiben,
Bald fliegt ſie her zu mir,
Neckt mich mit Surren und Kitzeln,
Das dumpfe, träge Thier,

Thut auf den Schädel mir ſitzen,
Der von dem Sorgen und Schwitzen
Tagtäglich kahler wird,
Dann kriecht ſie mir auf der Naſe,
Dann wird das Ohr umſchwirrt.

Da fühlt' ich's in mir tagen:
Sie wollte mir etwas ſagen
  Als ein Orakulum,
Es wollte mir Wahrheit künden
  Ihr ſchläfriges Gebrumm.

Und was ſie da geſumſelt,
Und was ſie da gebrumſelt,
  Verſtand ich alſobald.
Es hieß: O ......,.......
  O ....! du wirſt alt!

* * *

Weisheitszahn.

Der ſogenannte Weisheitszahn,
Zwar als der letzte kommt er an,
Doch immer früh genug.
Der Name ſcheint mir Trug.
Der Weisheit kleine Portion,
Wozu es bringt der Erdenſohn,
Sie wird mit Schmerzen erſt geboren,
Wenn wir ſchon manchen Zahn verloren.

* * *

Imbiß.

Geſtern Abend, als mir ſo ungewohnt
  Mein täglicher Imbiß ſchmeckte,
Geſchah es, daß dieſer Umſtand mir
  Ein eigen Gefühl erweckte.

Ich gedachte des mächtigen Appetits,
Den ich in der Jugend beſeſſen,
Und freute mich, daß der Greis auch noch
So kräftig vermöge zu eſſen.

Thränen der Rührung fühlt' ich ſogar
Aus dem Auge ſchleichen und wallen.
Da mußt' ich bemerken, daß eine davon
In den Löffel hineingefallen.

Das verſchlung mir wieder den Appetit,
Den Löffel riß ich vom Munde
Und ſchleudert' ihn fort in's Stubeneck,
Die Brühe gab ich dem Hunde.

Doch lachend zog ich dann die Moral:
Ein andermal rühr' es dich minder!
Ein Greis, der werde nicht ſentimental
Und eſſe friſchweg wie die Kinder!

Den ſeligen Gellert glaubt' ich zu ſeh'n
Und ſagen zu hören: ei, Töffel!
Siehſt du, da iſt dir Recht geſcheh'n,
Drum heule nicht in den Löffel!

Schlittenfahrt.

Manchmal an einer Schlittenfahrt
Erkenn' ich recht die Menſchenart.
Mit rothen Ohren und blauen Naſen,
Schnatternd, vom Winde zerwühlt, zerblaſen,

In Pelze vermummt bis über's Kinn,
Mit verbürgter Ausſicht auf Winterbeulen:
So hocken ſie in der Schachtel drin;
Sie möchten eigentlich lieber heulen;
Doch weil die Pferde ſpringen
Und weil die Schellen klingen,
So meinen ſie auf der glatten Bahn —
Wie ſehr den ſonderbaren Wahn
Ihr Hirn auch rügt —:
Sie ſeien vergnügt.

Und den einfachen Mann daneben,
Der gern ſeinem Hirn Gehör mag geben,
Der gerne ſtill und ſtet
Seiner Wege geht,
Ihn drängt in den Wall von Schnee hinaus
Der unvernünftige Saus und Braus. —
— Bleib' ruhig, Alter, zürne nicht drauf,
In deiner Klarheit ſollſt du beharren:
Das iſt halt die Welt, das iſt ihr Lauf,
Die breite Straße gehört den Narren.

Weg ſchmolz der Schnee,
Feſt bleibt die Idee:
Gerutſcht muß ſein!
Noch wäſſert das Kindermaul
Nach dem ſüßbittern Schleck,
Schon ſpannt man ein
Und den Schlitten ſchleppt der geſchundne Gaul
Durch den Dreck.

Wären's nur Junge, wär' nichts zu ſpotten,
Möchten nur immer hotten und trotten;
Jugend darf närriſch ſein,
Trunken vom Schein.
Aber der alte Hans,
Aber die alte Gans,
Wie mögen Die noch drin hocken,
Noch ſpielen mit Tocken?
Wie ſteht's zu den welkenden Zügen,
Sich noch gar ſo dumm zu belügen?

Greiſenglück.

Wie man das Alter auch mag verklagen,
Wie viel Uebles auch von ihm ſagen,
Die Ehre muß man ihm dennoch geben,
Daß es uns gönnt, noch das zu erleben,
Wie es thut, ſich fühlt und ſchmeckt,
Wenn ſie, die uns ſo toll geſchreckt,
Verbellt, gejagt, durch die Wälder gehetzt,
Wenn ſie nun endlich zu guter Letzt
Abläßt von ihrer keuchenden Beute,
Die Jägerin mit der grimmigen Meute,
Die wilde Jägerin Leidenſchaft.
Es ſchmeckt wie ein kühlender Labeſaft,
Es ſchmeckt wie ein Schläfchen nach Tiſche gut,
Wo man ſo ſanft einnicken thut.
Alſo, ihr Leidenſchaften, Ade!
Euer Abſchied thut mir nicht weh!

Doch Eine will ich behalten, Eine:
Den Zorn auf das Schlechte, das Gemeine.

Und doch.

Zu melden iſt von ſchrecklichem Geſichte,
  Das mich zumeiſt nach Freudenfeſten plagt.
Es träumt mir dann vom jüngſten der Gerichte,
  Da zucken Blitze, daß es grauſig tagt,
Nach meines Lebens wechſelnder Geſchichte
  Wird unbarmherzig im Verhör gefragt;
Ich wälze mich auf meinem Schlummerkiſſen
Und jede Sünde fällt mir auf's Gewiſſen.

So zum Exempel, wie beim flotten Mahle
  Des Schaumweins Naß, der allzureichlich floß,
Ich aus dem jäh gehobenen Pokale
  Auf einer Dame feines Kleid vergoß,
Benebelt auch von ihrer Augen Strahle
  Noch etlich Böcke — keine kleinen — ſchoß,
Dann gegen Spott mich jugendlich erhitzte
Und Sinn und Unſinn durcheinander blitzte.

Die Nacht darauf mit Zittern und mit Beben
  Stand ich im Traume vor des Richters Thron.
Ach, rief ich, Herr! Bedenke, daß für's Leben
  Du mir ſo etwas — o, du weißt es ſchon! —
So eine Doſis Wahnſinn mitgegeben;
  Laß Gnade walten! Nach Proportion —
Du kannſt's in meines Lebens Akten leſen —
Bin ich noch ziemlich ordentlich geweſen.

Da ſteh' ich. Weh! Er runzelt ſeine Brauen,
Oeffnet den Mund zu tödtlichem Gericht,
Mir ſchwanet von der tiefſten Hölle Grauen —
Doch ſeht! Er ſinnt — er fällt den Spruch noch nicht;
Ja ſchon beginnt er freundlicher zu ſchauen —
Wohl mir: er nickt, er lächelt und er ſpricht:
Nun, alter Eſel! Da, zur Rechten wandre!
Man rechnet dir ſo Eines in das Andre.

Großvater.

Schöpfer eines Menſchen ſein
Iſt nicht klein,
Iſt faſt wie ein König,
Aber Schöpfers Schöpfer ſein
Iſt doch auch nicht wenig.
Hold grüßt den Müden, aber Ungebeugten
Als Zeuge der Gezeugte des Gezeugten.

* * *

Ein- und Ausfälle.

Nur Traum.

Wie hoch die Welt ſich bäumet,
Wie laut auf breiter Spur
Das Leben ſchäumet,
Uns alle träumet
Der Weltgeiſt nur.

Schein und Sein.

Was heißt denn Schein?
Was heißt denn Sein?
Das Räthſel, dacht' ich, iſt nicht klein.
Da fiel mir eine Probe ein:
Das, was der Menge ſcheint nur Schein,
Iſt Sein,
Und was ihr ſcheint das wahre Sein,
Iſt Schein. —

Zum Schein
Sag' Nein!
Zum Sein
Schlag' ein,
So kannſt du glücklich ſein.
Freundlicher Sterne Schein
Obendrein
Wird dir zu wünſchen ſein.

Natur.

Natur, du ſeltſam Ding!
Am einen Ende gemein,
Am anderen ſeeliſch fein
Und doch geſchloſſner Ring.

* * *

Nachts und Morgens.

Nachts.

Armer Laternenſchein!
Suchſt in den Nebel hinein,
Möchteſt und kannſt doch nicht,
Dumpf, dicht,
Breit, ſchwer
Liegt er umher. —
So trübe bricht
Am alten Räthſel ſich das Geiſteslicht.

Morgens.

Sonne, wie ſcheinſt du rein
Heut in die Welt herein!
Jegliches, was da lebt,
Wie es ſo klar ſich hebt
Und doch im Ganzen weh:!
Und hinter all dem vollen Schein,
Was mag da wohl verborgen ſein?
„Noch immer ſuchen, Grübler, der du biſt?
Freu dich an dem, was vornen iſt!“

* * *

Gedicht und Sinn.

Du hoffſt von der Dichtung Luſt und Behagen
Und pflegſt nach dem Sinn erſt lange zu fragen?
Laß dem innern Auge das Bild ſich zeigen,
So wird auch der Sinn von ſelber dir eigen;
  Erſpar' dir, Guter, die Mühe; der Sinn,
  Er iſt nicht dahinter, er iſt darin.

Ein Kunſtfreund, dem ein Gemälde man brächte:
Wie wär's, wenn er ſo an den Sinn nur dächte,
Daß er's nähme, die Rückwand vorwärts drehte
Und auf dem Brett, auf der Pappe ſpähte,
  Ob nirgends darauf eine Gloſſe ſteh',
  Woraus er des Bildes Sinn erſeh'?

Fragſt du nach der Dinge Begriff und Weſen,
Greife nach Büchern, leg' dich aufs Leſen,
Und haſt du geleſen, ſo magſt du fragen:
Wie hab' ich den Geiſtgewinn anzuſchlagen?
  Kannſt du nicht ſchauen, ſo iſt die Kunſt,
  Geſteh' es nur immer, dir eitel Dunſt.

* * *

Konfeſſion.

I.

Wohl mir, daß ich, im altproteſtantiſchen Lande geboren,
  Stärkende Ketzerluft durfte ſchon athmen als Kind!
Freilich es iſt geſorgt, daß nicht in den Himmel die Bäume
  Wachſen; des Heidenthums wahrte noch Luther genug;

Augurn fehlen uns nicht; wenn dumm der Staat ſie begünſtigt,
Schießt das Tyrannengelüſt luſtig und üppig in's Kraut.
Ja in Synedriumsgeiſt amtiren Söhne von Denkern,
Daß ſich der Vater im Grab wendete, könnt' er es ſeh'n.
Wahr iſt auch, ein trockner Geruch, ein ſaurer, verhockter,
Altgebackner umhaucht unſerer Kirche Geſtühl.
Aber ſtetig und ſtark durch Thüren und Fenſter und Ritzen
Streicht doch ein friſcher Zug lebender Lüfte herein.
Und es erfreut mich doch, ſo gründlich verachtet zu ſehen
Fetiſch- und Heiligendienſt, Dalai Lama in Rom,
Und ich vernehme ihn gern, den altſprichwörtlichen Ausruf —
Schad wär's, käme er ab, hoffentlich bleibt er im Brauch.
Oefters hört man ihn noch, wenn Einer ſo recht desperat iſt
Und die verrückteſte That wüthend für möglich erklärt —:
„Wetter! Da möchte man ja vor Zorn katholiſch noch werden!"
Ruft er und ſchlägt auf den Tiſch, hat ſich entlaſtet und lacht.

II.

Grund zur Toleranz.

War da ein freundlicher Herr, auch ließ ſich viel mit ihm reden,
Staat und Religion nahmen wir vor im Geſpräch.
Ganz frei war er im Geiſt und gleich war's, ob an dem einen
Oder am andern Altar einſt er die Taufe empfieng;
Keinerlei Neugier ſpürt' ich, doch alſo lenkt' er die Rede,
Daß er mich merklich zwang, endlich zu fragen danach.
Sind Sie katholiſch? fragt' ich ihn denn, er lächelte, nickte,
Ja, mit Verlaub, mein Herr, ſagt er, ſo bin ich getauft;

Aber wiſſen's, da war ich halt noch ein winziges Kindlein,
  Armer gewickelter Wurm, konnte mich wehren noch nicht.

III.

Grund zur Intoleranz.

Biſt du geärgert, Leſer? Ich will's nicht hoffen, ich zählte
  Gar ſo von Herzen gern zu den Vernünftigen dich,
O zu dem lichten Kreis der denkenden Geiſtergemeinde,
  Wie ſie im Klaren wohnt über dem Dunſte der Welt.
Glieder von allerlei Volk umfaßt die vertraute Geſellſchaft,
  Und nach dem Taufbuch wird Keiner von Keinem gefragt;
Kirchen gibt es da nicht, da gibt's nicht Religionen,
  Aber in heiligem Ernſt waltet die Religion.
Doch ſo ſanft ſind ſie nicht, die einverſtandenen Geiſter,
  Als ſie im weichen Gemüth ſich der Empfindſame denkt;
Freilich, ſie ſind tolerant, doch je toleranter, um deſto
  Mehr auch intolerant gegen die Intoleranz;
Herzlichen Mitleids Zoll dem Volke der armen Bethörten,
  Aber gründlichen Haß gegen die Pfleger des Wahns!
Denn ſie haſſet den Wahn, die Vernunft, ſie muß ihn ja haſſen,
  Muß ihn bekriegen wie Phöbus Apollo die Nacht.
Kennſt du in Leſſing nur den milden Dichter des Nathan,
  Bloß zur Hälfte fürwahr kennſt du den herrlichen Mann.
Lies du den „Antigöze" und ſieh ihn wettern und blitzen
  Gegen des Pfaffenthums päpſtiſches Ketzergericht.
Kennſt du den heiligen Zorn auf Schillers leuchtender Stirne?
  Siehſt du in ſeiner Fauſt blinken das ſchneidige Schwert?
Kennſt du das Gorgohaupt, von deſſen Betrachtung er herkommt,

Unſerer Leidenszeit blutiges, graſſes Geſpenſt?
Dreißig Jahre des Kriegs mit jenen finſteren Mächten,
Der das geſegnete Land endlich zur Wüſte verkehrt!
Glaubſt du, er ſenkte ſein Schwert und bärg' es zahm in die
Scheide,
Schwebte er heute zu uns nieder in's irdiſche Thal,
Säh' er am Ambos ſteh'n die ſchwarzen Geſellen und eifrig
Nägel, ſpitzig und lang, ſchmieden zum Sarge des Reichs?
Unſeres deutſchen Reichs, mit theurem Blute gekittet,
Daß wir als Nation endlich mit Ehren beſteh'n,
Ja mit Strömen des Bluts, wie einſt es die Ahnen vergoſſen
Für des Gewiſſens Recht gegen die Ketten des Wahns —
Glaubſt du, er ſenkte ſein Schwert? Er zückt' es blitzend und
ſchlüge
Hauend mit Geiſtermacht unter die Rotten des Feinds.
O, ſie ruhen ja nicht, ſie ſorgen dafür, daß die grauſe
Blut'ge Erinnerung nicht ſchlafe im Sarge der Zeit!
Könnten ſie nur, ſie würden den Holzſtoß ſchichten noch heute
Und die Opfer mit Luſt ſehen zu Aſche verglüh'n.

◆

Die Beichte.

Die Beichte
Iſt eine leichte
Und ſeichte
Manier, ſich der Schuld zu entladen.
Man packt zuſammen den Schaden
Und wirft das Paket zum Spediren,
Zum Forteskamotiren

Hinüber dem ehrwürdigen Sündenbittel,
Dem Herrn im langen, ſchwarzen Kittel,
Der ſo willfährig tritt in's Mittel.
Aber man muß ſeine Sachen
Mit dem lieben Gott ſelbſt abmachen,
Denn es iſt doch klar:
Er hat keinen Vikar.
Und übrigens iſt's eine Lügenſchule,
Dieweil man dem Herren, der ſitzt im Stuhle,
Wie wißbegierig er horcht und fragt,
Doch nimmer die ganze Wahrheit ſagt:
Da kann es denn ſchließlich auch nicht fehlen:
Man lernt vor ſich ſelber lügen und hehlen,
Man macht's dem Gewiſſen, das gar ſo bitter,
Juſt wie dem Pfaffen hinter dem Gitter:
Ein Beichtkind ließe ſich eher verbrennen,
Als es lernt, ſich ſelber prüfen und kennen.

◆

Tragiſche Geſchichte von einer Cigarrenſchachtel.

Mit Anhängen.

Am Hafen von Hamburg ſtand ich einmal,
Beſah mir der Schiffe gedrängte Zahl:
Koloſſe ragten im Wald hervor,
Staunend ſah ich daran empor,
Beſonders erſchien ich mir faſt wie ein Zwerg
Genüber einem hölzernen Berg,
Neben dem die andern, die auch nicht klein,
Einſchrumpften zu ärmlichen Hügelein.

Es war im gewaltigen Bau kein Regen,
Doch ſah ich im Geiſt ihn ſchon ſich bewegen,
Aufthat ſich vor mir die große Bahn,
Der unermeßliche Ozean,
Darauf er gefaßt ſtand ohne Zagen,
Der ſtolze Schwimmer, die Fahrt zu wagen.
Ich ſah ihn ſchweben durch blaue Luft
Geruhig über der ſchwarzen Gruft,
Ich ſah ihn ringen mit Sturmes Wuth,
Mit der grimmigen, ſchäumenden Wogenflut
Und ich ſah hervor aus der ſchrecklichen Schlacht
Als Sieger ihn gehen in ſeiner Pracht.
  Wie ich nun ſo ſtand in Gedanken
Und mein Aug' an den ſtolzen Flanken,
Den Maſten hinaufſtieg und langſam wieder
Ueber die hohen, breiten Glieder
Herunterlief und das Waſſer ſtreifte,
Das den ruhenden Kiel umſchweifte,
Da kam ſpielend auf grünlicher Welle,
Spazierenrutſchend mit mäßiger Schnelle,
Sichtbarlich ſpottend jeglicher Schwere,
Eine baufällige, brüchige, leere
Cigarrenſchachtel herangetänzelt,
Leichtfertig zierlich herangeſchwänzelt.
Sie rudert grad, ſie rudert krumm,
Dreht wirbelnd ſich im Kreis herum,
Treibt wieder vorwärts; mit Verdruß
Sieht ſie den Rieſen, ein Entſchluß
Zuckt in ihr auf, der windige Wurm

Schickt ſich zum Angriff auf den Thurm,
Läuft an und pufft: „Klipp, klapp, klapp, klipp!
Da haſt du 'ein's am Mammuthsripp!“
— Wupp dich! — „Au! Hart!
Aber wart nur, wart!
Nur zu neuem Anlauf hüpf' ich zurück,
Verſuche noch einmal kühn mein Glück!“
Noch einmal wagt es der freche Tropf,
Rennt an mit dem Schädel, dem leeren Kopf:
Wupp dich! O weh!
Ade!
Zerſchellt
Iſt der flotte Held,
Unbrauchbar ſelbſt für Trödelkram und Schacher
Schwimmen die Splitter ringsumher. —
Da fiel nun ſo von ungefähr
Mir Goethe ein und ſeine Widerſacher.

Anhang 1. Unterſchied.

„Und du ſelber,
Vor Misgunſt Gelber?
Haſt's ja nicht beſſer getrieben,
Haſt an ihm dich gerieben,
An dem Herrlichen, Großen
Den Kopf dir zerſtoßen.“

— Du Dämiſcher
Und doch Hämiſcher,
Der mit trübem Kopfe
Mengt in Einem Topfe

Des Neides häßliche Triebe
Und die erzürnte Liebe!

Anhang 2. Götzendienſt.

Kritik iſt keine Sichel,
  Zu mähen kurz und klein,
Aber Verehrungsmichel
  Kann man doch auch nicht ſein.
Michel und ſeine Vetter,
Sie brauchen Götter.
Sei groß nach Möglichkeit
In deinen Schranken,
Sie werden nicht danken,
Verlangen ein Götterkleid,
Wollen betend verehren
Und ſtets vermehren,
Daß ſie nirgends und nie
Sich könne leeren,
Die Mythologie.
  Es iſt recht ſo
Und iſt auch ſchlecht ſo.
Alle Phantaſmen
Dienen der Kunſt
Und ſind auch Miaſmen,
Giftführender Dunſt,
Veredeln, beſſern, erhöhn
Und gleichen dem lauen Föhn,
Der ſo ſüß und ſo ſchmeichelnd lacht
Und dafür mit Gewitterſchlägen,

Mit peitſchendem Sturm und ſtürzendem Regen
Die unbarmherzige Rechnung macht,
Als folgte auf Harfengetön
Wuthgeheul wild und gräßlich;
Ja, da iſt häßlich ſchön
Und ſchön iſt häßlich. —
Verliebte verehren,
Verklären
Mit Recht und Fug,
Wo herzlich Achten wäre genug;
Daß die Andern es auch ſo halten,
Todte erheben zu Göttergeſtalten,
Das führt uns Genien in das Leben,
Mit denen wir hoch und höher ſchweben,
Das erzeugt uns Drachen
Mit fletſchendem Rachen.
Mit ſeinen freundlichen Menſchenzügen
Will ihnen Jeſus nicht genügen,
Ein Gottesſohn muß er ſein:
Und in hölliſchem Flammenſchein
Müſſen, weil ſie's nicht glauben können,
Tauſende, aber Tauſende brennen,
Unter der Folter in Henkershänden
Vor Schmerzen brüllend ihr Leben enden,
Denn der limbus
Infantium
Braucht Nimbus
Und Götterthum.

Wir haben keinen
Lieben Vater im Himmel.
Sei mit dir im Reinen!
Man muß aushalten im Weltgetümmel
Auch ohne das.
Was ich Alles las
Bei gläubigen Philoſophen,
Lockt keinen Hund vom Ofen.
Wär' Einer droben in Wolkenhöh'n
Und würde das Schauſpiel mitanſeh'n,
Wie mitleidslos, wie teufliſch wild
Thier gegen Thier und Menſchenbild,
Menſch gegen Thier und Menſchenbild
Wüthet mit Zahn, mit Giſt und Stahl,
Mit ausgeſonnener Folterqual,
Sein Vaterherz würd' es nicht ertragen,
Mit Donnerkeilen würd' er drein ſchlagen,
Mit tauſend heiligen Donnerwettern
Würd' er die Henkerknechte zerſchmettern.
  Meint ihr, er werde in anderen Welten
Hintennach Bös und Gut vergelten,
Ein grauſam hingemordetes Leben
Zur Vergütung in ſeinen Himmel heben?
O, wenn ſie erwachten in anderen Fluren,
Die zu Tod gemarterten Kreaturen:
„Ich danke!“ würden ſie ſagen,
„Möcht' es nicht noch einmal wagen.
Es iſt überſtanden. Es iſt geſchehen.

Schließ' mir die Augen, mag nichts mehr ſehen.
Leben iſt Leben. Wo irgend Leben,
Wird es auch eine Natur wieder geben
Und in der Natur iſt kein Erbarmen,
Da werden auch wieder Menſchen ſein,
Die könnten wie dazumal mich umarmen —
O, leg' in's Grab mich wieder hinein!"
  Wer aber lebt, muß es klar ſich ſagen:
Durch dieß Leben ſich durchzuſchlagen,
Das will ein Stück Rohheit.
Wohl dir, wenn du das haſt erfahren
Und kannſt dir dennoch retten und wahren
Der Seele Hoheit.
In Seelen, die das Leben aushalten
Und Mitleid üben und menſchlich walten,
Mit vereinten Waffen
Wirken und ſchaffen
Trotz Hohn und Spott,
    Da iſt Gott.

Sprache.

I.

Wohl mir, daß ich im Land aufwuchs, wo die Sprache der Deutſchen
  Noch mit lebendigem Leib im Dialekte ſich regt,
Milch der Mutter noch trinkt, noch quellendes Waſſer am Borne,
  Vom Schulmeiſter noch nicht rektifizirtes Getränk!

Immer wenn Einer ſpricht, der nie gelebt in der Mundart,
Hör' ich im Oberton einen didaktiſchen Klang.

II.

Freue des Lobs dich nicht, mein biederer ſchwäbiſcher Vetter,
Der du verwachſen blind im Dialekte noch ſteckſt,
Der du kokett naiv vor fremden Ohren ihn bloßſtellſt:
Dazu, gemüthlicher Freund, iſt er zu ſchlecht und zu — gut.
Nicht verſteht es die Welt, welch' ungehobene Schätze
Köſtlichen ächten Golds er noch im Schoße bewahrt.
Draußen weiß man es nur, daß er nicht korrekt und modern iſt,
Und der Ironiker lacht über das lallende Kind.
Daß ein Schnitzer ihm ſcheint, was organiſch gut und naturvoll,
Reicher und ſaftiger iſt, wundre und ärgre dich nicht!
Unrecht hat er, es ſei! Doch Recht auch hat er im Unrecht:
Sieht er auch farblos hell, ſieht er doch heller als du.
Soll vom Beſondern heraus das Allgemeine ſich bilden,
Schwindet auch immer ein Theil Friſche und Fülle dahin.
Kennſt du es ganz, das Gut, wenn in Einer Sprache ſich finden,
Sich empfinden, verſteh'n ſämmtliche Stämme des Volks?
Kennſt du des Gutes Werth? Er iſt unendlich. Die Mundart:
Traulichem Lampenſchein gleicht ſie im wohnlichen Haus,
Aber die Sprache, ſie gleicht der Königlichen, der Sonne,
Wie ſie in's Offne hinaus Meere des Lichtes ergießt.

III.

Alſo, Lieber, was folgt? Man befehle jeglichem Schwaben:
Drei der Jahre hindurch ſprichſt du kein ſchwäbiſches Wort!

Wenn dir Eines entfällt, ſo trifft dich empfindliche Strafe:
Etwa mit Einer Mark werde die Sylbe gebüßt!
Iſt ſie zu Ende, die Zeit, ſo biſt du entlaſſen und frei nun
Stehſt du, ein wählender Herr, über und im Dialekt,
Meideſt, wo er nicht paßt, und ſprichſt ihn, wo er im Recht iſt,
Unter den Deinen, im Haus, in dem befreundeten Kreis,
Scheideſt mit freiem Blick, was er hat, von dem, was er nicht hat,
Scheueſt vielleicht ſogar einiges Studium nicht.
Nun erkennſt du das Gold, das einſt die Sprache zurückließ,
Als ſie aus Mundartſchoß langſam und ſchwer ſich entband,
Hebſt es mit ſicherem Griff und rückſt es kühnlich in's Licht vor,
Wo die Sprache der Schrift Lücken und Blößen dir zeigt.
Jetzt, Freund, biſt du im Recht und magſt des Kritikers lachen,
Der von Sprache nur weiß, wie ſie die Schule dozirt.
Laß ihn ſtehen, den Kopf, der eine lebendige Sprache
Vor der Bereicherung Glück hütet, als wäre ſie todt.
Laß ihn ſtehen, er riecht ja nichts, er iſt ja von Leder.
Lederne Naſe verſpürt nimmer den Hauch der Natur.

IV.

Zeitungsdeutſch, ihr meine Lieben,
Nein! Das hab' ich nie geſchrieben,
Die Setzer hab' ich arg erſchreckt,
Die Korrektoren hart geneckt.
Sie aber waren auch nicht dumm,
Sie drehten klug den Stiel herum,

Sie haben mir's in's Wachs gedrückt:
Mit Beſſerungen zum Verzweifeln
Ward mir von dieſen ſchwarzen Teufeln
Zum Schluſſe noch der Text beglückt.

Mann und Weib.

Nach Freiheit ſtrebt das Weib, der Mann nach Regel.
Gebieten mag die Laune, ſpricht das Weib:
Geſetz und Rhythmus herrſche, ſpricht der Mann.
So kann es kommen, daß er Sklaven zieht.
Und kann auch kommen, daß er Sklave wird.
Vielleicht auch Beides: herriſch und ſervil.
Im Kleinen ſelbſt nicht läßlich, ein Pedant.
Drum iſt ihm die Genoſſin beigegeben,
Daß ſeines Lebens hartem Winkelmaß
Das Spiel der freien Linie nicht fehle.
Drum iſt ihr der Genoſſe beigegeben,
Damit der Ranke nicht der Stab gebreche.

* * *

Ein großer Dichter ſagt das Gegentheil:
Doch fällt mir da aus meinem Hegel ein,
Wie hübſch er ſagt: anſtatt Entweder Oder
Sei in den Fragen, welche tiefer liegen,
Ein Sowohl Alsauch meiſtentheils zu ſetzen.
Zwei Sätze, die als Widerſpruch erſcheinen, —
Wer tiefer denkt, kann ſchließlich ſie vereinen.

* * *

Dank für Rath.

„Den Kuß und dann die Kralle,
So ſind ſie alle.

„Die Kralle, dann den Kuß
Macht ihnen nicht Verdruß.“ —

„„Nimm's nicht ſo ſchwer! Laß ruh'n!
Sie wiſſen nicht, was ſie thun.

„„Oder geh' fort! Geh', wandere!
's gibt andere,
Nicht alle ſind Katzen
Und kratzen.
Biſt eben zu lang geblieben;
Man muß mit gepacktem Koffer lieben.

„„Was iſt der Koffer? Es iſt dein Geiſt,
Der dich immer gefaßt ſein heißt.
In die Liebe zumeiſt darf nur ſich wagen,
Wer auch enden kann und entſagen.““ —

„Dank für den Rath, den mir die Weisheit ſpricht:
Er lautet: liebe, aber lieb' auch nicht.“

◆

Verloren.

Keuſchheit verloren:
Etwas verloren,
In der Ehe etwas gewonnen.
Scham verloren:
Alles verloren,
Die Seele in Schmutz zerronnen.

Selbſtgefühl.

Fehlt es an wahrem Selbſtgefühl,
Da dient der Stolz als hohler Pfühl.

Wem wird viel an Triumphen liegen?
Dem, der die Kraft nicht hat zu Siegen.

Uebermuth und Sklavenſinn,
Die ſind in Einer Schachtel drin.

Vortheil des Alterthums.

Im Alterthum hatten die Schneider
Noch wenig zu ſchreiben in's Buch,
Denn meiſtens trug man die Kleider
Aus ungenähtem Tuch.

Drum trugen die Menſchen auch innen
Noch weniger Schnitt und Bruch
Und war in allem Beginnen
Noch nicht ſoviel Schneidergeruch.

„Sie haben ihren Lohn dahin.“

Herr Spitzling iſt ſo klug und tief:
Die ganze Welt ſcheint ihm naiv.
Sein Augengläschen eingekniffen,
Das wie ein Mikroſkop geſchliffen,
Durchſchaut er jeglich Ding aufs Haar
Und Alles, Alles iſt ihm klar.
Ein Lächeln weilt auf ſeinen Zügen,
Die Ironie iſt ſein Vergnügen.
Nun iſt zwar der Ironiker
Natürlich kein Platoniker,
Doch nebenher ſentimental,
Er ſeufzet um das Ideal
Und immer ſagt ſein müder Blick:
Die Welt iſt ſchlecht, es gibt kein Glück.
Auf dieſer Welt kein Glück? Ei wie?
Dein Glück iſt ja die Ironie.
Wenn du dich allzeit luſtig machſt,
Mundwinkel zuckſt und witzelnd lachſt
Ob Andern, welche wie ein Kind
Ganz ohne Urſach' luſtig ſind,
So wohnt ja Luſt, Luſt über Luſt
In deiner königlichen Bruſt:

Der Selbſtgenuß iſt doch nicht klein,
Der einzig weiſe Mann zu ſein!
Drum geh'
Mit deinem Weh!
Klag' nicht um vorenthaltnen Lohn!
Er ſteht nicht aus, du haſt ihn ſchon.

Anwendbar.

Ein weich verpackter,
Ein fein befrackter,
Nicht ſehr intakter
Charakter.
Den Vers, den hab' ich im Vorrath gemacht,
Ganz ohne Objekt; ich hab' halt gedacht:
Ich mach' ihn einmal, er wird ſchon paſſen,
Man kann ihn brauchen in allen Gaſſen.

An einen bewunderten Koloriſten.

Uns machſt du nicht perplex!
Wo es gebricht an Haltung,
An fixer Durchgeſtaltung,
Iſt alle Pracht der Farbe doch nur Klex.
Dieß iſt unleugbar sancta lex. —
Zu einem ganzen Artifex
Will es noch anderes Gewächs,
Nein, du biſt nicht pictorum rex,
Du biſt und bleibſt ein Farbenfex.

* * *

Erfolg.

Herr Senſatore,
Ihr Roman
Bricht flott ſich Bahn,
Macht viel furore,
Dieweil er ſo beweglich,
So nerv-aufreglich,
So bunt, ſo frei
Und auch ſo Leih-
Bibliotheklich.

Einhart's Wanderſchickſal.

November 1878.

Auch Einer, der's erfahren,
Der's gründlich hat erkannt,
Wie man mit Dichterwaaren
Umſpringt im deutſchen Land.

Du ſehnteſt dich nach Seelen
Und zogſt vertrauend aus,
Sie werden dir nicht fehlen,
Und giengſt von Haus zu Haus.

Du fandeſt Leder, Leder,
Wo ſonſt die Seele ſitzt,
Fandſt ohne Kopf die Feder
Zum Stiche ſchon geſpitzt.

Die Feder? Nein, der Beſen
Aus Reiſig, dick und ſchwer,
Wiſcht, eh' man nur geleſen,
Breit über dich daher.

Man greift zum Abwiſchlumpen
Und packt dich an dem Schopf
Und ſchlägt den wüſten, plumpen
Dir platſchend um den Kopf.

„Was iſt denn das für Einer?
So Einen mag man nicht!
Hat von uns Allen keiner
Doch ſo ein fremd Geſicht.

„Weg mit der Zunft der Narren,
Fort mit der Känze Zunft!
Wir wollen keine Sparren,
Wir lieben die Vernunft.

„Ein ordentlicher Dichter,
Der iſt kein ſolcher Thor,
Von unſerem Gelichter
Führt er uns Leute vor.

„Du machſt uns einen Gruſel,
Denn ſieh, du denkſt zu viel!
Ein angenehmer Duſel
Iſt Dichters Werk und Ziel.

„Auch biſt du uns zu gröblich,
  Decenz vermißt man da,
Uns zog zum Anſtand löblich
  Mama und auch Papa.“

So pocht an tauſend Pforten
  Umſonſt das arme Buch,
Da trägt zum grauen Norden
  Es hin des Schickſals Fluch.

Dort an des Reiches Sitze,
  Im Geiſtrevier der Spree,
Dort, wo der Bildung Spitze,
  Wie gieng dir's da, o weh!

Eine Gansſchaar kam geſtiegen
  In langem Schweſterreih'n,
Am Wege ſah dich liegen
  Ein trippelnd Gänſelein.

Goldgelb, flaumweich wie Butter:
  Es knuſpert dran herum
Und ſpürt kein Gänſefutter
  Und piepst: „Das Ding iſt dumm!

„Es wird mir ſchlimm! Potz Wetter!
  Schon ſtellt ein Drang ſich ein!“
Es richtet auf die Blätter
  Sein wuslich Schwätzerlein,

Schußfertig läßt es fallen
Ein grasgrün Klitterlein. —
Zwei Herrn vorüberwallen
Und rufen: ei! wie fein!

Sie greifen nach dem Drecklein
Und wickeln's in ein Blatt
Und reichen es als Schlecklein
Der lieben Reichshauptſtadt.

Blauſtrumpf und Blauſtrumpfritter
Macht ſich darüber her
Und all und jeden Zwitter
Beglückt der hautgoût ſehr.

Man ſchnupft, man klatſcht immenſe,
Man ruft: wie riecht das ſchön!
Wie k . . . . n doch die Gänſe
Geiſtreich in Spree-Athen!

◆

An die Trockenen.

Wenn ich zum Schöppchen geh' am Abend,
Von Arbeit müde und erhitzt,
O, wie iſt mir der Anblick labend,
Wenn Euereins am Tiſche ſitzt!

Da werd' ich ein Geſpräch genießen,
Fern von der Leidenſchaften Gluth,
Geſpräch, das nur gemächlich fließen,
Ja nur ſo anetröpfeln thut.

Von Reben- und von Hopfenblüthe
  Fällt etwan ein zufriednes Wort,
Vom Ferndigen und ſeiner Güte,
  Von Bier und Tobak und ſofort.

Der breite Herr im Mittelſitze:
  Seht ihn, wie er gemüthlich ſchmaucht,
Mitunter die Cigarrenſpitze
  Beſieht, wie weit ſie angeraucht!

Wie ruht der Nerv in dieſem Frieden
  Vom Drangſal, das gehäuft und kraus
Der anſpruchvolle Tag beſchieden,
  In ſanftem Wiegenſchlummer aus!

Dort ſeh' ich Einen auf der Lauer,
  Mit Sperberaugen blickt er her,
Von Goethe, Wagner, Schopenhauer
  Wünſcht er zu ſprechen inhaltſchwer.

Ideen ſoll ich mit ihm tauſchen
  Im Lärm am Wirthstiſch, Abends ſpät,
Soll ſeiner dünnen Stimme lauſchen,
  Wenn ringsum Alles kreiſcht und kräht.

Bleibt mir vom Leib, ihr Geiſtesſchnapper,
  Die ihr kein ſtill Betrachten kennt,
Mit Feuerreiterhufgeklapper
  Nach Zielen immer hetzt und rennt!

Ihr ſeid wahrhaftig noch im Stande,
  — Was einfach iſt, fühlt ihr ja nie —
Daß ihr dieß Lied auf's nicht Prägnante
  Interpretirt als Ironie.

O, aber den, der fein verſtohlen
  Mich anblinzt und es ſo verſteht,
Den ſoll doch gleich der Teufel holen,
  Daß ihm das Schmunzeln hübſch vergeht!

Doch euch, ihr lieben trocknen Schweiger,
  Euch wünſch' ich herzlich gute Ruh';
Leis führe euch der Stundenzeiger
  Des Himmels tiefer Stille zu!

* * *

Schulmanns Schauer.

Neulich in warmem Geſpräch mit einem gediegenen Schulmann:
  Brach in Klagen ich aus über die traurige Zeit.
Hetze nach Geld und Genuß und Betrug und Wucher und Fälſchung
  Sind ja, rief ich, fürwahr unter dem Monde nicht neu;
Dieß aber, dieß iſt neu, daß, wenn man von Ehre und Pflicht noch,
  Von Gewiſſen noch ſpricht, höhniſches Grinſen erfolgt;
Daß man die Waaren fälſcht, iſt nicht das Aergſte, die Wahrheit
  Wird entmiſcht und gefälſcht von dem ſophiſtiſchen Gift;
Unter uns wanket der Grund, es wanken die ew'gen Geſetze,
  Die mit des Pfeilers Kraft tragen die ſittliche Welt.

Und der Biedre verſetzt: beſtätigen kann ich es leider,
Wie man in jetziger Zeit ewige Regel vergißt:
Schaudernd fand ich, und gar bei einem der beſſeren Schüler,
Geſtern im Hebdomadar ut mit dem Indikativ.

* * *

An einige große Häuſer.

Der Croupier war euch recht, weil er ein Pompier war;
Doch hattet ihr bereits bis in das dritte Jahr
Den Brand zu Haus gelöſcht und wahrlich nur zu ſehr!
Ihr brauchtet ja den Pompier nicht mehr.

Freilich der Edle ſprach ſo ein gemüthlich Wort:
„Fried' iſt das Kaiſerreich! Regiert nur ruhig fort!“ —
Man grüßet, man beſucht, man küßt, umarmet ſich,
Zum Bruder wird der Bruder Liederlich.

Da greift er aus und holt aus dem Verehrer-Chor
Des Nordens Bären ſich, den Läſſigſten, hervor —
Er war es, der zuletzt ihn zu begrüßen kam —;
Er haut und trifft und legt ihn wirklich lahm.

„Auch recht! Von alter Furcht ſind wir befreit; nur zu!
Die Bärentatze ab! So hat man beſſre Ruh'!“ —
Jetzt wird man erſt recht fett und manches ſtolze Haus
Sitzt mit dem Parvenu bei Wein und Schmaus.

Da kommt ein Tag, da ſpricht zu Oeſterreich der Schelm:
„Wart', du bemooſtes Haupt! Ich rüttle dir den Helm!"
Mit Wälſchland ſchlägt er los für Völkerrecht und Wohl,
Klopft an den Götzen: horch! und er war hohl.

Der Götze, halbzerklopft — o, der verſöhnt ſich, o!
Gibt her den Vetter für den Thron von Mexiko,
Senkt den Gemordeten ſtill in die Kaiſergruft
Und bleibt gut Freund mit dem Theaterſchuft.

Da ſtürzet Preußen her! — „Jetzt komm zu Hülfe, jetzt!
Den Wälſchen hat es gar mir an die Ferſe gehetzt.
Nur ſchnell!" Venedig gibt man in die Hand des Wichts;
Er nimmt's und ſchenkt's dem Wälſchen und thut Nichts.

Hernach kommt eine Zeit: auf ſeinem eignen Sitz
Wird es ihm durmelich; er denkt: je nun, beim Blitz!
Auf Preußen hau' ich jetzt und den Nordbund hinein,
Es wird wohl auch ein hohler Götze ſein.

Er läßt ſich hetzen, hetzt und ſpielt Komödie ſo gut,
Daß der Franzoſe ruft: wir opfern unſer Blut,
Daß wir den Croupier und Lulu, ſeinen Sohn,
Noch fürderhin beſitzen auf dem Thron!

Er bricht den Krieg vom Zaun; jedoch ein Strafgericht
War es für Preußen auch; es hatte mit dem Wicht,
Eh' es auf Oeſtreich ſchlug, gewiſſe Munkelei'n,
Daß er zum Siegespreis nicht ſage nein.

Ein Glück nur, daß es nicht ein hohler Götze war!
Und, was noch hübſcher iſt, wie er mit ſeiner Schaar
Behaglich übern Rhein ſo will ſpazieren geh'n,
Sieht er, o weh! ganz Deutſchland vor ſich ſteh'n.

Der Michel hebt die Fauſt und treibt mit frohem Muth
Ihm in die Fratze tief den gerapsten Kaiſerhut,
Und es erhellt zum Schluß der ganzen Mummerei,
Daß er der hohle Götze ſelber ſei.

Nun aber guckt zurück, ſchaut euch noch einmal umb!
Warum bedurft' es denn mit dieſem Kaiſerthumb
Des Umſtands gar ſo viel? Ihr war't berathen tumb!
Von Anfang war's doch klar: er iſt ein Lump.

◆

Burſchenſchaft und Corps.

Das war die alte Burſchenſchaft,
Die hoffte mit Ideen-Kraft
Und mit viel Trinken und Singen
Und feſtlichem Schlägerſchwingen
Das ganze deutſche Vaterland,
Das ſchon ſo lang aus Rand und Band,
Unter Einen Hut zu bringen.

Was Corps hieß, war geſtreng verdammt,
Weil es vom Sondergeiſte ſtammt;
Laßt Junker da ſtolziren,
Um Tand ſich duelliren,

Indeſſen wir in edler Gluth
Alldeutſchlands ſtolzen Zukunftshut
  Eindünſten und prepariren!"

Die ſtolze Hoffnung war zu jäh,
Der Filz zu haarig, hart und zäh,
  Er ſtach, er kratzte, brannte,
  Die Mühe verlief im Sande.
Da kam ein alter Corpsburſch her
Und packt den Filz und walkt ihn ſehr
  Und brachte den Hut zu Stande.

„Nun, altes, ſchwarzrothgoldnes Haus,
Wie beugſt du dieſer Wahrheit aus?" —
  Ich wollte ihn necken und fangen:
  Doch ließ er den Kopf nicht hangen.
Er ſprach: „Ich nehm's nicht eben ſchwer,
Der Corpsburſch iſt ja doch vorher
  In die Burſchenſchaft noch gegangen."

* * *

Auslegung.

Wenn Einer mit den Jahren
  Sein Denken korrigirt,
Bekommt er zu erfahren,
  Wie man das kommentirt.

„Er iſt gekauft, beſtochen
  Mit Titel, Stern und Geld,
Wir haben's gleich gerochen,
  O der Charakterheld!

„Seht den Erfolgsanbeter,
Seht den Iſcharioth,
Er ward an uns Verräther
Für Silberlingsgebot.

„Es leuchtet ſonnenhelle
Ja ganz von ſelber ein:
Des Abfalls innre Quelle
Kann nur Gemeinheit ſein.“ —

Nun, gute Interpreten,
Denkt doch ein wenig nach,
Wie ihr da ſeid betreten
Auf eurer eignen Schmach.

Beſchließt ein Mann, zu retten
Aus Irrſal die Vernunft,
Und macht ſich los von Ketten
Der Donquixotenzunft,

Und leget ihr als Sünde
Ihm aus die klare That
Und rufet ohne Gründe:
„Der ſchlechte Apoſtat!“ — :

Die Deutung kann nur fließen
Aus eurem edlen Ich,
Dem eignen Selbſt entſprießen
Der krumme Schluß und Schlich.

Ihr ſagt ja deutlich ſelber:
  Wir wären's nur im Stand
Um Gunſt und goldne Kälber
  Und Adlerordensband.

Die du entdeckſt, die Jauche,
  Naive Kreatur,
Kommt aus dem eignen Schlauche:
  „Schmutz riecht ſich ſelber nur.“

Doch wenn ich ſo betrachte,
  Wie wenig ihr euch kennt,
Mit welchem Unbedachte
  Ihr in die Falle rennt,

So kann es mich ergetzen,
  Das Wort, das Shakeſpeare ſpricht,
Auch ſo zu überſetzen:
  Schmutz riecht ſich ſelber nicht.

* * *

Rache.

Gedichte, Romane und Dramen
  Habt ihr mir zugeſchifft,
Auch Manuſkripte gar kamen
  In augenmordender Schrift.

Wenn ſchon der Kopf mir erkrachte,
  Von Arbeit überſchneit,
Ein Jeder von euch ſich dachte:
  Für mich ja doch hat er wohl Zeit.

Ich ſollte das Zeug ſtudiren,
  Wenn ich todesmüd ſchon war,
Dann einen Brief komponiren,
  Verleger noch ſuchen ſogar.

Und zuletzt noch mußt' ich mich placken,
  Fluchend wie ein Pandur,
Stöße Papier zu verpacken
  Mit Sigellack und mit Schnur.

Jahrzehnte lang habt ihr's getrieben,
  Habt mich gemartert, gezwickt,
Geſchunden, zerſägt, zerrieben,
  Zerklemmt und zerquetſcht und erſtickt.

Jetzt komm ich zu euch als Bruder,
  Doch als Rachengel zugleich!
Da habt ihr es nun, ihr Luder,
  Jetzt leſet! Jetzt ſchinde ich euch!

* * *

Schnurren.

Lesart.

Ganz außer Maßen chriſtlich war
Ein Fürſt von Babylon,
Er miſchte aus Romantik gar
Wein und Religion.

Er rief: bringt mir Champagner her
Nebſt Bibel, Lumpenpack!
Trank mehr als eine Flaſche leer,
Schnupft auch dazu Tabak.

Johannis Evangelium
Schlägt er dann auf mit Schall,
Es geht in ſeinem Ohr noch um
Der manchen Pfröpfe Knall.

Er wieget mit Gedankenſchwung
Den rothgeſoff'nen Kopf,
Dann liest er mit Beſchwichtigung:
Im Anfang war der Pfropf.

Spiritiſtiſches Trinklied.

Es geht ein Geiſt im Keller um,
Komm, altes, treues Medium,
  Komm, edler Knabe Chriſtian,
  Den Hahnen dreh', den Geiſt zieh' an!
    Zi, za, Geiſt zieh' an,
      Ja an!

Da ſchwebt er ſchon, da ſchwebt er ſchon!
Schweig', arge Welt, mit deinem Hohn!
  Wir liefern dir die Probe gleich:
  Es exiſtirt ein Geiſterreich,
    Gi, ga, Geiſterreich,
      Ja Reich.

Was ſagt der Geiſt, was ſagt der Geiſt,
Der hier im Humpen ſchwimmt und kreist?
  „Erlöſet mich, erlöſet mich,
  O nehmt mich auf in euer Ich!“
    Je, ju, euer Ich,
      Ja Ich!

Habt ihr gehört? Er thut es kund!
Reicht her, reicht hin von Mund zu Mund!
  Laßt umegahn, laßt umegahn,
  Es ſoll vom Geiſt ein Jeder han!
    Ji, ja, Jeder han,
      Ja han!

Schon kehrt er in uns mächtig ein,
Schon ſchimmert lichter Geiſterſchein
Aus allen Augen ringsumher
Und alle Naſen glänzen ſehr,
Gli, gla, glänzen ſehr,
Ja ſehr!

Das Grundgeheimniß aller Welt
Iſt offenbarlich aufgehellt,
Wir ſchauen ihm bis auf den Grund!
Wie lautet es? Die Welt iſt rund,
Wi, wa, Welt iſt rund,
Ja rund!

Die Welt iſt rund, die Welt iſt Wurſt,
Drum macht ſie uns auch ſo viel Durſt!
Die Welt iſt Wurſt, die Welt iſt Tand:
Trinkt euch empor in's Geiſterland,
Gi, ga, Geiſterland,
Ja Land!

Ich merk's, ihr fühlt des Geiſts Gewalt
Schon ſo, daß euch die Zunge lallt,
Er gießt ſich aus noch heutzutag
Pfingſtfeierlich im Zungenſchlag,
Zi, za, Zungenſchlag,
Ja Schlag!

Doch daß die Welt ſo wurſt, ſo rund,
Das thun mir auch die Beine kund;

Daß mich des Weltalls Schickſal trifft,
Sagt ihre Pſychographenſchrift,
Gri, gra, Graphenſchrift,
Ja Schrift!

Und fällt als armer Erdenwiſch
Mein leiblich Weſen untern Tiſch,
So hat in dem, was unten liegt,
Ja doch allein der Geiſt geſiegt,
Gi, ga, Geiſt geſiegt,
Ja ſiegt!

Komm, Medium, komm, Chriſtian,
Und zieh' den Geiſt jetzt wieder an,
Komm, zieh' mich unterm Tiſch heraus
Und führ' das Geiſtorgan nach Haus,
Gi, ga, gan nach Haus,
Ja Haus!

Komm, lege das Organ in's Bett,
Des ſchweren Leibes Lagerſtätt',
Der Geiſt ſchwebt um ihn her und wacht
Und ſieht den Schnarcher an und lacht,
Schni, ſchna an und lacht,
Ja lacht!

Iſchias.

Heldengedicht in drei verkehrten Geſängen, einem lyriſchen, einem dramatiſchen und einem epiſchen.

Dritter Geſang.

Der ewigen Stube zu entflieh'n,
Schleppt' ich mich nach dem Parke hin,
Nach rechts auf meinen Stab geſtemmt,
Denn ach! im linken Beine klemmt
Und zwickt und zerrt und zuckt und blitzt,
Gräbt wie mit Meſſern ſcharfgeſpitzt,
Multiplizirtem Zahnweh gleich,
Der Dämon aus dem Höllenreich.
Wer ihn ſo ſchleichen ſah, den Kranken,
Einen alten Spittelmann ſah er wanken,
Die Menſchengeſtalt verkrümmt, verbogen,
Verſchrieben, verzeichnet, verkritzelt, verzogen.
Es wuchs mir die Pein vom erzwungenen Gehen,
All vierzig Schritt mußt' ich ſtille ſtehen,
Damit ihr Wüthen nur etwas verbrauſe,
Das Stechen und Bohren nur etwas verſauſe. —
Schon ſprach in der Luft ein weicheres Regen,
Es gehe dem holden Mai entgegen,
Mir aber ſprach in meinen Knochen
Noch nichts von des Jahres Honigwochen;
Acht Monde lang hatt' ich die Qual ertragen,
Zu hoffen mochte ich nicht mehr wagen.
  Im Parke wußte ich eine Bank,
Auf welcher ein Mann, ſo lahm und krank,

Vor Winden und Menſchenſchwarm geborgen
Ausruhen mag von ſeinen Sorgen.
Es iſt ein heimlicher, ſtiller Raum,
Die Vögel ſingen in Buſch und Baum.
Es war ein Stück Arbeit, ihn zu erreichen;
Mit Hinken und Schlurken, mit Zögern und Schleichen
Bracht' ich es fertig. Da war ich. Und jetzt —
O weh! Mein Plätzchen fand' ich beſetzt:
Breit ſitzt auf der Ruhebank ein Weib
Von völligen Gliedern, ſtattlichem Leib,
Rothbackig; die dunkeln Augenſterne
Beſagen mit munterbewegtem Blick,
Sie lebe gerne.
Ihr zur Seite lag ein Geſtrick;
Sie hielt einen großen Beutel, — ich kannte
Die Form, die man früher Ridicül nannte —
Und griff mit rundlichen Fingern hinein
Und ſtreute Futter den Vögelein;
Die flatterten rings von den Büſchen auf
Und flogen herbei und kamen zu Hauf,
Alle in ihren feinen Monturen,
Aufſchlägen, Litzen, Beſätzen, Friſuren,
Und pickten und hackten mit Zirpſen und Schwatzen:
Die Maiſen, die Finken, die Lerchen, die Spatzen,
Die Ammer, die Amſel, die Droſſel, der Staar,
Rothkehlchen und Gimpel, Zaunkönig und Zeiſig;
Sie ſcheuten nicht, kannten keine Gefahr,
Gebrauchten alle den Schnabel fleißig,
Ja holten die Körnlein gar noch, ſchau!

Aus der Hand der guten, behaglichen Frau.
Sie pfiff dazu
In guter Ruh',
Nicht eben laut, doch frank und frei,
Eine luſtige Walzermelodei.
    Eine Weile noch blieb ich ſtehen,
Das vergnügliche Spiel mir anzuſehen,
Es machte mir Spaß; doch nicht zu verwinden
War der Verdruß, belagert zu finden
Mein ſtilles Aſyl, nach dem ich ſo heiß
Geſtrebt in meines Angeſichts Schweiß;
Ich wandte mich um, mit ſaurem Verzichten
Den müden Schritt wieder heim zu richten.
    Da rief mir die Frau mit kräftigem Ton:
„Ei, warum geht der Herr denn davon?
Es iſt Platz für Zwei, nicht an Raum gebricht's,
Komm' Er nur her, es geſchieht Ihm nichts!“
    Ich wußte nicht recht, was ſollt' ich machen?
Es war zum Aergern, es war zum Lachen,
Daß das Weib ſo dreiſt war, einfach zu meinen,
Ich dürfe in ſolcher Geſellſchaft erſcheinen
Vor der feinen Welt und ihrem Klatſch,
Ihrem Gemunkel, Geflüſter und Tratſch;
Sie gehörte ja doch — leicht war es erkannt —
Nicht eigentlich zu dem gebildeten Stand.
Doch ich war müd' und bedurfte der Ruh',
Und etwas Eigenes kam noch dazu:
Es ſchien mir doch Alles ſo ſonderbar,
Daß mir ziemlich kurios zu Muthe war.

Gerade als müßt' ich; kurz, ich kam.
Nicht leicht war der Akt, als Platz ich nahm:
Es fuhr mir wie immer in's linke Bein
Ein Stich wie von glühendem Dolche hinein,
Dabei entfuhr mir ein leiſes Au! —
„Biſt krank, mein Alterchen?“ ſagte die Frau,
„Was fehlt dir, arme creatura,
Iſt die natura
Dir nicht amica?“
„„Ich habe ischiadica antica,““
Sagte ich, ſtutzend ob dem Latein
Das wie erwartend zum Reim lud ein.
„Dafür,“ erwiedert ſie, „kann ich nichts,“
Doch mit Zügen des Angeſichts
Und einem Ton, nicht ſo hell und frei,
Als ob ſie ihrer ganz ſicher ſei.
Wie um zu verwiſchen das ſeltſame Wort,
Fuhr ſie nun ſchnell in der Rede fort:
„Haſt gedoktert, mein Söhnchen, wie? Sag' an!
Was haſt du denn Alles dagegen gethan?“

„„Zuerſt, meine Beſte, ward elektriſirt,
Mit dem konſtanten Strom operirt —
Nur wenige Mal, ich hatte nicht Zeit,
Denn zu verreiſen ſtand ich bereit.
Noch konnt' ich es wagen, der Schmerz war eben
Noch leidlich; ich dachte: es wird ſich ſchon geben.
Ich verreiste. Stündlich wurde das Geh'n
Saurer. Ich kam nach Iſar-Athen,
Dort gab mir ein guter Freund den Rath:

In's Moorbad ſitze! Das iſt probat!
Zum Bahnhof hinkt' ich, es galt den Verſuch.
Unter manchem ſtillen Seufzer und Fluch
Kam ich an und dehnte verdroſſen dumpf
Die Glieder im klebrigen Schlamm und Sumpf,
Saß gähnend im ſchmutzigen Zuber, im ſchnöden:
Wie ſchlichen die Tage, die trüben, öden!
Und was half das Dulden und Harren? Nichts!
Da lies — des erhabenen Heldengedichts
Tief elegiſchen erſten Geſang!
Erſchrick nur nicht, er iſt nicht lang!“

Erſter Geſang.

Im Moorbad.

Sieht man die Sau, den Büffel
Voll Schmutz am ganzen Rumpf
Mit Grunzen und Geſchnüffel
Sich wälzen in dem Sumpf,

So hält man ohne Zweifel
Sich ſchnell die Naſe zu
Und denkt: Hinweg! Pfui Teufel!
Wie ekelhaft biſt du!

Doch kommen andre Tage
Und anders klingt das Lied,
Wenn eine Höllenplage
Uns durch die Glieder zieht.

Wenn in das Kreuz uns blitzet
Der wilde Hexenſchuß,
In die Gelenke ſitzet
Der gichtiſch böſe Fluß,

Wenn ſich die Iſchiadik
In unſre Hüfte ſchleicht
Und keiner Diplomatik
Der armen Heilkunſt weicht,

Wenn alſo uns durchmürbet
Des grimmen Leidens Bolz,
Wie ſchwindet da und ſtirbet
Des Menſchen ſpröder Stolz!

Mit anderen Gefühlen
Sieht man im dichten Dreck
Die Sau, den Büffel wühlen,
Man denkt: das Ding hat Zweck!

Käm' es nicht appetitlich
Den guten Thierlein vor,
Sie ſchnauften ſo gemüthlich
Und grunzten nicht im Moor.

Einmal auf dieſer Fährte,
Entſinnt man ſich geſchwind:
Geſchaffen iſt aus Erde
Ja doch das Menſchenkind!

Stammt alſo nach der Bibel
Der Menſch vom Erdenklos,
So iſt der Ruf nicht übel:
Zurück zum Erdenſchoß!

Nach ſo viel harten Proben,
Die nichts als eitel Dunſt,
Iſt es ein Wink von oben:
Den Abſchied gieb der Kunſt!

Geh' hin! Entſchloſſen wende
Dich nun zur ächten Kur!
Der Dreck iſt ja am Ende
Nichts anders, als Natur!

Die Bildung hat uns Allen
Des Siechthums Noth gebracht,
Drum laſſe dir gefallen
Des Urſtoffs alte Nacht!

Gefunden iſt das Wahre!
Zum Henker die Arznei!
Entſchließe dich und fahre
Keck in die Sauerei!

Tauch' in die klumpige Lauge,
Den dickzäh lehmigen Saft,
Aus Urwaldsmoder ſauge
Des Erden-Centrums Kraft!

Wie fühlt ſich in der Kufe
Der Menſch nun primitiv!
Die Schweins- und Büffelſtufe,
Wie faßt er ſie ſo tief!

Daß er nun dieß Verſtändniß
Des Thiergemüths beſitzt,
Das mehrt ihm die Erkenntniß,
Wenn auch die Kur nichts nützt. — —

Von Moorſchlammſchmutz umſchlungen,
Zu dichten: das iſt Kunſt!
Und iſt es nicht geſungen,
So iſt es doch gegrunzt.

(Fortſetzung des dritten Geſangs.)

„Schnell hatte ſie das Papier durchflogen,
Wobei ſie merklich den Mund verzogen,
Dann gab ſie mir mit verächtlichem Blick
Mein Poem zurück.
„Soll ich etwa Gefallen han
An dem ranzigen, zähen ironiſchen Thran?
Miſerables muffiges Moordecoct!
Man ſieht dich, wie du im Schlamm gehockt.
Biſt du ein Freund der Ironie?“
„„Verzeihen Sie —““
So begann ich, wollte was Spitziges ſagen,
Wie etwa: für ſolche Gewiſſensfragen

Sei es etwas zu früh.
Sie fiel mir in's Wort:
„Nur weiter, weiter! Fahre nur fort!“
„„Der Doctor auf meine Klagen ſprach:
Mit elektriſchem Eingriff helfen wir nach.
Und auf's Neue bot ich die Hüfte dar.
Thut eben auch nicht wohl fürwahr:
Es beißt, es prickelt, es fühlet ſich
Wie Brenneſſeljucken und Bienenſtich.
Doch der Bienenſtich war ſo wenig nutz,
Als im Zuber der Leim, der Papp, der Schmutz.
Ich ſagte Ade! von Alt und Jung
Freundlich vertröſtet auf Nachwirkung,
Ich verließ, und nicht mit Segenswort,
Den ungnädigen Gnadenort
Und ſchleppte zur nahen Hauptſtadt wieder
Die durchmoorten, durchtorften, durchharzten Glieder
Und hinkte herum
Halblahm und krumm
Und harrte. —
Die Hoffnung narrte.
Urſprünglich hatte ich hingewollt,
Wo die Mandeln blühen, der Tiber rollt,
Hinüber nach Süden, über den Inn,
Ueber den Brenner ſtand mein Sinn.
Doch: nein!
Sagte der Brenner im Bein.
So bin ich denn noch ein paar Wochen
Als armer Wurm dort herumgekrochen,

Hab' wieder geharrt und endlich gedacht:
Zeit iſt es, daß man ein Punktum macht!
Und weſtwärts gieng es, zurück, nach Haus
Und die luſtige Reiſe war aus.““

„Weiter,“ ſprach ſie, „nur weiter! Und?“
„„Ja, da war nun mein armer Hund —““
Sie hatte zu ihrem „Weiter“ gegähnt,
Kaum aber war der Hund erwähnt,
So wurde ſie munter und warf hinein:
„Was iſt's für einer? Groß oder klein?“
„„Feinhaariger Affenpinſcher, — grau,
Die Farbe ſpielt fein hinüber in's Blau.““
„Muß nett ſein, möchte ihn wohl auch ſeh'n;
Nun, und der Pinſcher? ich kann's verſteh'n —“
„„In guter Pflege,
Doch dumpf und träge
War er drei Monde zu Haus gehockt,
In allen Säften verſumpft, verſtockt,
Mir ſagte ſo rührend ſein Salutiren,
Ich ſollt' ihn auch wieder ſpazieren führen —““
„Recht, recht! Und darum noch eine Kur
Verſuchteſt du an der ſpröden Natur —
Nun, begreiflich am Ende, verzeihlich —“

„„Aber ſehr langweilig.
Ich ſollte nun Tag und Nacht mich plagen,
Einen Sack am linken Schenkel zu tragen:
Warm Waſſer in Guttapercha-Behälter —
Unmöglich, beſtändig rutſcht er, fällt er,

Wie man ihn gurten mag und knüpfen,
Und will nicht erlauben, das Bein zu lüpfen.
Fluchend ſchmiß ich den Plunder in's Eck;
Wollte doch nicht laſſen vom Heilungszweck:
In's Wildbad ſchrieb ich und klagte
Dem dortigen Doctor und fragte,
Ob der warmen Quelle, der wunderreichen,
Nicht auch iſchiadiſche Schmerzen weichen;
Ja, ſchreibt der Doctor, komm nur ſchnell!
Und ich placke mich hin, ich dummer Geſell,
Denn von allen Neſtern der Erde faſt
Iſt keins wie ein Badeort mir verhaßt.'"

„Ja," ſagte ſie, „da haſt du nun Recht!
Man ſollte wahrhaftig wohl bedenken,
Dieſem thörichten Menſchengeſchlecht
Eines Heilquells göttliches Gut zu ſchenken.
Wie die Unſchuld rein
Aus Urgeſtein
In Waldesnacht
Aus der Erde Schacht
Den Lebendigen allen zur Labe
Sprudelt die heilige Gabe.
Die Poſaune gellt
In die weite Welt,
Und ſie kommen in Schwärmen herangerumpelt,
In Kinderwägen, an Krücken gehumpelt,
Mit den Kranken Tauſende ohne Schmerzen,
Doch vergiftet, verpeſtet im innerſten Herzen,

Die Praſſer, die Spieler, die Künſtler im Schwindel,
Das ganze moderne Kulturgeſindel,
Und zugleich mit den Gichten und Giften im Bein
Schleppt man die Gifte der Bildung ein,
Der Genußſucht, der Geldgier fiebernde Qual
In's ſtille Thal. —
Nun, und wie gieng's im Badverließ,
Im vergifteten Paradies?"
„„Da lies!""
Und ich gab ihr den zweiten Hochgeſang
Mit ſeinem dramatiſchen Gang und Drang.

Zweiter Geſang.

Im Wildbad.

Breſthafter Menſch ſchläft und träumt. Ihm erſcheint

Achilles:

Ich komme aus der Ilias
Und habe keine Iſchias.

Odyſſeus:

Ich komme aus der Odyſſee,
Die Hüfte thut mir gar nicht weh.

Sigfried:

Sigfried bin ich, der deutſche Held,
Mein Fußgeſtell iſt wohlbeſtellt.

Karl der Große:

Ich bin der König Karolus
Und habe keinen Hexenſchuß.

Breſthafter Menſch:

Jetzt hab' ich's genug! Himmelkreuzdonnerwetter! Helden wollt ihr ſein? Lümmel ſeid ihr! Wartet, Flegel, ich ſchmeiß' euch meine Stiefel an den Kopf!

(Er greift unter die Bettlade, es auszuziehen, ſchreit vor Schmerz auf und erwacht. — Schläft nach einiger Zeit wieder ein. Träumt, er ſitze in der Quelle. Ihm erſcheint.)

Graf Eberhard im Bart:

(Da der breſthafte Menſch aufſtehen will.)

Bis unverzagt, nur ligen blib!
Von wunden ist wol krank din lib?

Breſthafter Menſch:

O, leider, nein! Ich ſag' es frei,
Von vieler Sitz- und Schreiberei.

Graf Eberhard:

Wer bist du dan,
Du siecher Man?

Breſthafter Menſch:

Profeſſor bin ich zubenannt
Und dien' im Württembergerland.

Graf Eberhard:

Stat wol uf miner hohen Schuol
Ze Tubingen din Lêrer-Stuol?

Breſthafter Menſch:

Die meiſten, beſten Lebensjahr
Mein Mühen ihr gewidmet war.

Graf Eberhard:

Daz hore ich mit vröuden an,
Diewil ich sie gestiftet han.

(Setzt ſich in's Waſſer.)

Sag' an, warum bist du so bleich,
Tuont dir so wehe dine Gleich?

Breſthafter Menſch:

Das wohl auch; mehr noch bin ich wund
Vom Hohn aus alter Helden Mund,
Die ſtolz auf ihren ſtarken Leib
Mein ſpotteten zum Zeitvertreib.

Graf Eberhard:

Sint liute, die es nit verstant,
Diewil sie nit studiret hant.
Min wunden sint zwar von dem swert,
Doch dine sint mir ouch geêrt.
Ruow uz in diſem wazzerlin,
Sol dir wie mir gesegnet sin,
Ez ist ein brünnlin warm und mild
Gar frum für bresthaft menschenbild.

Plötzlich hört man Waffenlärm, Angſtruf: „Die Schlegler kommen, ſtürmen ſchon zum Dorf herein!“ Der breſthafte Menſch rafft ſich auf, nimmt den Grafen auf die Schulter, trägt ihn keuchend ein Stück weit den nächſten Berg hinauf, bricht zuſammen, meint Graf Eberhard noch ſagen zu hören:

Vergelt dir got die triuwe din,
Din hüftknoch sol geheilet sin!

Er erwacht an ſtarken Schmerzen, beſinnt ſich, daß er den Grafen und Herzog Eberhard im Traum verwechſelt hat und ruft: „Bei dieſem Traumſchnitzer, was kann da der Segen helfen!“

Sie ſchien auch daraus wenig zu machen.
Nur ein bischen mußte ſie lachen.
„Das Altdeutſch mag ich, das hat noch Kraft
Und Leben und Mark und flüſſigen Saft,
Auf euer Neudeutſch ſeid nicht ſtolz,
Es iſt nur trocknes, geſägtes Holz.
Verglichen mit dem ironiſchen Thran
Geht das Ganze noch leidlich an,
Es iſt um ein gutes Bröſelein beſſer;
Uebrigens hat der Herr Profeſſer
Den Schnitzer vom Grafen Eberhard
In verſpäteter Geiſtesgegenwart
Am Schluſſe vernäht mit Ach und Krach;
Es klappt nicht ganz, denn man merkt die Sach.“

Bei dieſer Kritik meines Dichterwerks
Dachte ich: Donner! das Weib hat Merks! —
„Profeſſer,“ ſprach ſie mit einem Ton,
Als habe ſie ohne das Blatt auch ſchon
Meine Condition entdeckt,
Und zwar ohne beſondern Reſpekt.

„Und für nichts wieder die ganze Schur?
Und es hieß: nach Hauſe, nach Hauſe nur?“

„„Es wiederholte ſich wie ein Reim
Und der Krüppel ſchleppte ſich wieder heim.
Ja ſchlimmer noch ſtand es, als zuvor,
Und doch fieng wieder ich Narr, ich Thor —““

„Wieder das Schmieren und Salben an?“
„„Nicht gleich. Es erſchien auf dem Feldzugsplan
Mit ſeinem Kolben, Pinſel und Draht
Auf's Neu' der elektriſche Apparat;
Drei Wochen, um konſequenter zu ſein,
Durchkniſterte man das ſtörriſche Bein. —
Umſonſt. — Da dachte der menſchliche Witz:
Man probire ein Mittel, weniger ſpitz,
Man durchknete mit ſtarker männlicher Fauſt
Die Muskel, worin der Nervſchmerz haust!
Und es kam der Kneter und walkte und ſtrich,
Und als nach Wochen der Schmerz nicht wich,
Meint' er, zum Kneten
Fehle das Beten —
Doch ſtatt das Beten nun zu probiren,
Ach, da begann ich das Mediziniren,
Da gieng's an's Verſchreiben und Rezipiren!
Wohlan, ſo hieß es, jetzt wirkt man von innen,
Das treibt den Satan von hinnen!
Jodkali, vorlängſt ſchon angerathen,
Schien uns zu ſchwach für ſolche Thaten,
Schärfer dem Feind auf den Leib zu rucken,
Mußte ich Phosphorſäure ſchlucken,
Etlich Tropfen des Tags nahm ich wochenlang ein,
Doch nichts darnach fragte die Pein im Bein;
Mir ſchien es bereits, ich ſollte auf Erden
Noch gar ein wandelndes Zündhölzchen werden.
Man beſchloß, da auch dieß nichts wollte verfangen,
Epiſodiſch nach dem Schmiertopf zu langen,

Nach Salben, Decocten aus beizendem Saft,
Aus Pflanzen, aus mineraliſcher Kraft,
Die man hoffte durch tüchtiges, emſiges Reiben
Bis hinein in das Mark des Nervs zu treiben:
Zuerſt eine Miſchung von Laudanum,
Coctum hyoscyami oleum
Und dazu als vermittelnden spiritus
Schmerzbannenden aether sulphuricus, —
Was aber, wie ſehr es auch brannte und biß,
Auf Wirkung gemüthlich hoffen ließ.
Nun rieth mir ein guter Bekannter,
Ein Leidensverwandter:
Sicherer wirke da nichts und ſchneller,
Als Doctor Airy's Pain-Expeller,
Und ich ſchmiert' als duldendes Lämmelein
Den amerikaniſchen Schwindel ein,
Doch wie ich auch hantirte und rieb,
Der Teufel im Nerv mir ſitzen blieb.

Jetzt tauchte mir auf eine alte Idee:
Es hatte mir droben am Bodenſee
Noch im Herbſt ein wackerer Doctorsmann
Als Mittel, das nothfalls heilen kann,
Gerathen in einem Colloquium:
Kanthariden mit Collodium:
Man müſſe mit einem breiten Pinſel
Eine Art von langgeſtreckter Inſel
Von der Hüfte über den Schenkel hin
Von dieſer ſcharfen Latwerge ziehn;

Hat dieß den gehörigen Brand erzeugt,
So ſoll der Kranke ſich ungebeugt
Einen zweiten ſolchen Streifen führen,
Und damit ſo lang continuiren,
Bis die ganze betreffende Hügelwelt
Nichts iſt als ein einziges Wundenfeld.
Ich will es Euch, ſprach er, nicht ſo empfehlen,
Als ſei auf das Mittel immer zu zählen,
Doch ein Fall bezeugt, was es wirken kann:
Auf's Land hinaus rief mich ein kranker Mann;
Ich fand von der Iſchias ihn gelähmt,
Kein Remedium hatte das Uebel gezähmt,
Er krümmte ſich, ächzte vor Höllenqual
Und ſehnte ſich weg aus dem Jammerthal.
‚Wollt Ihr das verzweifelte Mittel wagen?‘
»»Nur her damit!«« rief er ohne Zagen.
Es geſchah. Vier Wochen nicht ganz voll
Gehen in's Land. Ein Rädergeroll
Hör' ich und ſchaue zum Fenſter hinaus,
Da hält ein Wagen vor meinem Haus.
Wer ſpringt aus der Kutſche? Wer flink und behend
Die Stiegen herauf? Mein Patient.
»»Herr Doctor, da bin ich! Bin frei und frank!
Und ſag' Euch vieltauſendmal Herzensdank!
Herr Doctor, mein Retter, ich bin geneſen,
Aber eine Saukur iſt es geweſen!««“

Die Frau erſchrak im mindeſten nicht
Vor des biederen Wortes Vollgewicht;

Sie ſchmunzelte, ſie begann zu lachen,
Erſt leiſe, dann immer heller und heller,
In kollernden Rucken ſchneller und ſchneller —
Es war ein Ton, ein waldfriſch ächter,
Als hörte man wilder Tauben Gelächter.
Die Vögel, durch mein Erſcheinen ſcheue,
Gelockt von dem Ton erſchienen auf's Neue.
Sie lachte und freute, freute und lachte,
Indeſſen ich ſchwere Skrupel mir machte,
Fortzuſpinnen am faden Berichte
Meiner trübſeligen Leidensgeſchichte.

„Nur weiter!“ ſagte ſie, „mach' nur fort.“
„„Nun ja!““ verſetz' ich, „„das gröbliche Wort,
Das der gediegene Landmann ſprach,
Gieng doch wie ein grauſes Geſpenſt mir nach
Und ich wagte es nicht auf ſo grimme Beſchwerden.
Nun ſollte doch aber geſtiegen werden,
Gegriffen heroiſch nach einem Unguent,
Das ſuperlativiſch beißt und brennt.
Man wählte das Oel aus Krotonkraut
Und verbrannte umſonſt mir die arme Haut.““ —

„Und nun?
Was weiter thun?“
„„Nun verſuchte man wieder, von innen
Den Rettungsweg zu gewinnen.
Auf ſtieg der Gedanke kühn und groß:
Den Teufel durch Beelzebub zu vertreiben,
Muß man Gift gegen Gift verſchreiben,

Metalliſches Gift aus der Berge Schoß
Gegen des Satans Geiſtergift!
Das muß wirken, wohlan, das trifft!
Und ſo nehm' ich denn jetzt mit Muth,
Hoffend, es thue gut,
In einem Löffelein
Per Tag ſechs Tröpfelein
Arſenik ein. —""

Stärker und ſtärker lachte das Weib,
Es ſchüttelte förmlich den rüſtigen Leib
In Polterſtößen, in rhythmiſchem Schwall,
Wie Trommelgedröhne, Trompetenſchall,
Auf die Schenkel ſchlägt ſie ſich, daß es klatſcht,
Ja im Lachrauſch wird ſie ſo frech und grob,
Daß ſie jauchzend auch mir auf den Schenkel patſcht,
— Den geſunden gottlob.

Ueber der Schande
Stieg mir und brannte
Die flammende Röthe bis an's Ohr,
Bis zu des Stirnhaars Wurzeln empor;
Auf will ich fahren und zucke
Vor Schmerz bei dem mühſamen Rucke,
Und wie ich ſo ſchwebe, geſtützt auf die Hand,
Halb Sitz, halb Stand,
Was muß ich ſehen? Das ſchnöde Weib
Erdroſſelt im Muthwill, zum Zeitvertreib,
Im Kitzel des Lachens, im Frevelmuth
Der niedlichen Vögelein bettelnde Brut,

Nur ſo in der Geſchwindigkeit
Iſt Daumen und Zeigefinger bereit,
Wenn ſo ein Thierchen vertraulich pickt,
Und das tonreiche Hälschen iſt geknickt;
Da lagen im Sande, es war zum Weinen,
Noch zuckend ein Theil, die armen Kleinen.

Ich konnte nicht ſchweigen, im tiefſten Baß
Sag' ich: „„Pfui! ſo gemein, wie graß!
So graß wie gemein!““
Nicht länger bei dieſer Perſon zu ſein,
Verſucht' ich auf's Neue, raſch aufzuſtehen,
Was leider ſo ſchnell nicht konnte geſchehen.

Sie erhob ſich und pflanzte ſich vor mich hin,
Wobei ſie mir ſeltſam größer ſchien
Als zuvor. Ihr Auge brannte
Auf mir, mich bannte
Der Blick. In die Hüften die Fäuſte geſtemmt
Stand ſie und ich, beſtürzt, beklemmt,
Setzte mich wieder. Sie ſchwieg eine Weile,
Im Innern wohl ſammelnd ihre Pfeile,
Dann that ſie den Mund auf und begann:

„Armſelige Menſchlein, Weib und Mann,
Stellet euch nicht ſo, thut nicht ſo!
Wir kennen es, euer Ach und O!
Lügner vom Wirbel zur Zeh!
Da rufet ihr Au! Da rufet ihr Weh!
Wenn ein luftiges Vogelweſen
Aus der Grundkraft Hand ſein Schickſal befährt!

Raffinirte Beſtien, die ihr zehrt
Von der gebundenen,
Geſchundenen,
Um ihr bischen Glück betrogenen,
Gefeſſelten, ausgeſogenen,
Der überliſteten Kreatur! —
Empfindſam iſt die Kultur,
Thränen der Rührung läßt ſie fließen,
Um das Mitleid ſüß zu genießen. —
Ja, ja! Empfindſam und grauſam zugleich:
So ſteht's in eurem moraliſchen Reich! —
Ihr ſchwätzt vom Naiven,
Vom Primitiven,
Und tritt es herein,
So heißt es gemein.
Naturwüchſig heißt euer Modewort,
Und kommt die Natur, ſo ſtoßt ihr ſie fort!
Das Naive — kokett muß es ſein,
Dann leuchtet's euch ein.
Theater wird Alles.
Die Stürze des Waſſerfalles
Müßt ihr bengaliſch euch illuminiren,
Die Natur erſt ſchminken und auffriſiren,
Dann ſtehen und gaffen
Die Gecken und Affen
Und klatſchen und rufen: da capo! Heraus!
Als ſäßen die Laſſen im Schauſpielhaus.
Einſam ſein
Mit der Natur allein:

Mit der keuſchen, wilden, es macht euch Graus.
Einen Lebtag müßt ihr machen daraus,
Zu Hunderten drängt ihr euch herum
In Fratzenkleidern frech und dumm
Um das feierlich ſtille Heiligthum
Und belügt einander im lauten Gewühl.
Ihr habet Gefühl,
Und wallet im Schwarm zum «hôtel» zurück.
Geſpannt auf des Koches Meiſterſtück,
Die Paſtete, des Tiſch«menu» Krone und Glanz.
Aus der Leber der krankgeſtopften Gans.
Denn eures Gefühles wahre Welt
Iſt Magen und Geld.
Alles fälſchet ihr, Milch, Brod, Wein
Und am Ende noch Waſſer und Sonnenſchein.
Ihr fälſchet der Sprache goldenen Hort,
Verdrehet im Kerne das ehrliche Wort,
Ja ſelbſt des Buchſtabs beſtimmter Laut,
Weil vor dem Klaren und Feſten euch graut,
In ſeinem Beſtande wird er gefälſcht,
Von der ſchlüpfrigen, glitſchigen Zunge verwälſcht.“

Hier hemmt ſie auf einmal der Rede Lauf:
„Halt!“ ruft ſie, „gieb Acht, paſſ' auf!
Sag: Natur!“
Ich ſagte: Natur.
„Sag: Humor!“
Ich ſagte: Humer.
„Das laß dir gut ſein.“

Lenkt ſie nun ein,
„Hätteſt den R-Laut du gebrochen
Und Nama, Humoa geſprochen,
Wie mit den grog- und punſchverſchmorten
Zungen die Städter in eurem Norden,
Sieh, Menſch, ich hätte dir, meiner Seele!
Zerdrückt wie den Vögeln die zwitſchernde Kehle,
Du ſollteſt auf grünen Lebensauen
Mich nie wieder ſchauen.
Und doch, das will ja noch wenig ſagen;
Nach etwas Anderem laß uns fragen:
Beichte mir, ſprich!
Nicht trüge mich!
Sag mir auf's Haar:
Biſt du wahr?
Haſt du nie den franken
Gedanken
Gefälſcht, mit verlognen Worten gegleist,
Die Sünde gegen den heiligen Geiſt
Nie begangen? Den Mund auf, ſprich!
Oder ich zwinge dich!“

Eigentlich wollte ich remonſtriren,
Gegen die Drohung rebelliren,
Hätt' ihr auch gern es hingerieben,
Sie habe doch ſchrecklich übertrieben,
Allein in demſelben Augenblick,
Da ich loszuſchießen gedachte,
Spüre ich ſachte

Ihre Hand geſchoben an mein Genick
Und mir fiel ein, was im Franzenland
La toilette fatale iſt benannt:
Der Henker tritt in's Gefängniß ein
Und führt dem Verbrecher ſanft und fein
An den Nacken die Hand,
Zu fühlen, wie es bewandt
Mit den untern Haaren,
Ob das Meſſer bequemlich durch kann fahren,
Dann zieht er ein Scheerchen
Und ſchneidet die Härchen
Und verlangt kein douceur,
Der grauſe Friſeur.

Nicht an den Locken, nur am Gewand,
Packte mich jetzt des Weibes Hand,
Am kummetähnlichen Kragen,
Wie wir nach der Mode ihn tragen.
Was ſoll es? ſchrei' ich entſetzt, —
Aber jetzt, o jetzt —
Sie beginnt mich zu heben,
Ich fühle mich ſchweben,
Wie an der Angel baumelt der Fiſch,
Wie am Galgen als armer Wiſch,
Als nichtiger Fetzen hängt in der Luft
Ein Mörder, ein Räuber, ein diebiſcher Schuft.
Nun geht es empor — wie macht ſie's nur?
Sie war doch ſo groß nicht von Statur —
Höher und höher geht der Zug,

Der unerbetene bange Flug,
Bis hinan zur Höhe der Pappeln
Schweb' ich, was half mein Zappeln,
Mein wilder Fluch, mein wüthendes Schrei'n?
Ich beſchloß, dem Schickſal ſtille zu ſein,
Nur Eins noch rief ich: „„Ich beichte nicht,
Ob zehenmal auch das Genick mir bricht!““

„Komm, Alterchen, komm an den See!
Da beichte mir, oder weh!“

Es iſt in dem Park ein Waſſerbecken,
Tief genug, um den Lahmen zu ſchrecken,
Den hülfloſen Mann,
Der ſchmerzenhalber nicht ſchwimmen kann.
Sie macht Ernſt, ſie bewegt ſich fort,
In wenig Minuten ſind wir am Ort,
Sie ſtreckt ihren Arm und hoch in der Luft
Schwebe ich über der naſſen Gruft;
Ich hieng, den Rücken ihr zugewandt,
Sie dreht mich herum mit der Rieſenhand
Und wie geblendet von magiſchem Licht
Schau' ich ihr jetzt in's Angeſicht,
Schaue nieder
Ueber die mächtigen Glieder
Und wieder herauf zu Kinn und Mund,
Auf die Stirn, in des Auges gewölbtes Rund — —

Das iſt nicht mehr das vorige Weib
Mit dem behäbig rundlichen Leib,

Athene Promachos glaub' ich zu ſeh'n,
Wie ſie hoch auf der Burg zu Athen,
Die ſtrenge, kalte Jungfrau, die hehre,
Mit gezücktem Schild, mit gezücktem Speere
Wachſam und furchtbar blickend ſtand,
Zu ſchützen ihr theures attiſches Land,
Daß vor dem ehernen Rieſenbilde
Der Gothenkönig, der blutige, wilde,
Entſetzt zurückfuhr, als er hervor
Aus dem prächtigen Säulenthor,
Aus der Halle der Propyläen trat:
Eine Walkyre ſei ihm genaht,
Mochte er meinen, oder mit Grauen
Glaubt' er die Mutter Hertha zu ſchauen,
Gegen dunkle Thurſen der Urweltzeit
Die Erdenkinder zu decken bereit. —
Und wieder, wie ich ſo ſchrecklich nah'
In's große, weitoffene Auge ſah,
Stand Eine vor mir, die höchſte von allen,
Wie ſie einſt in Palaſteshallen
Als Marmorgebilde vor mir ſtand
Und mir die Seele mit Ehrfurcht band:
Kronion's Gattin, an ſeiner Seite
Herrſchend über des Weltalls Weite,
Ein Haupt von erſchreckender Majeſtät,
Und doch von der Anmuth Flügel umweht.

So jagten wie Stürme in Einem Nu,
In kurzer Sekunden langem Lauf

Die Gedanken mir ab und zu;
Da thut ſie die ſchwellenden Lippen auf
Und ſpricht in klangvoll tiefem Ton:
„Noch einmal frag' ich dich, Erdenſohn:
Biſt du immer wahr geweſen?“

Am Ton, in den Augen konnt' ich ihr leſen:
Jetzt wird's Ernſt. — Wie ein Hammer
Schlug es mir in des Herzens Kammer.
Ich ſtockte, noch immer ſträubte ſich doch
Der Trotz mir gegen das ſchmähliche Joch,
Aber er wich dem Schauer und Bangen,
Denn über die Stirn und die runden Wangen
Kam ihr ein grauer Schatten geflogen,
Ein böſer, dämoniſcher Hauch gezogen,
Das ruhige Licht im großen, dunkeln
Sterne des Augs ward nächtliches Funkeln;
Die hohe Göttin war ſie nicht mehr,
Geſpenſtiſch ſchaute ſie zu mir her —
Ihr kennet das ſchauerlich ſchöne Haupt,
Das man ſoeben verſteinert glaubt
Und das uns ſelbſt zu verſteinern droht
Und das noch mitten im grauſen Tod
Und neben der Bosheit zuckender Spur
Der Reiz gefallener edler Natur,
Der Adel der griechiſchen Form umhaucht,
Den Beſchauer in banges Entzücken taucht,
Das Haupt, aus deſſen Lockenringeln
Die Nattern züngeln —

Ihr wißt, wie es ſtarrt aus der Marmorwand:
Die Medusa Rondanini genannt.

In den Adern gefror mein Blut,
Hin war auch der letzte Reſt von Muth.
In der Todesangſt, im bleichen Graus
Stottert' ich kläglichen Tons heraus:
„„Ach ja, ach ja, ich hab' oft gelogen,
Als Knabe den ſtrengen Lehrer betrogen,
Das harte Geſetz umſchlichen mit Liſt
Als muthwilliger Seminariſt.““

„Das will ich nicht wiſſen! Weiter im Text!“
„„So beicht' und bekenn' ich denn zunächſt:
Wenn mich der ſchelmiſche Gott beſeſſen,
Gott Amor, da hab' ich oft vergeſſen
Der Wahrhaftigkeit ernſte Pflicht.
Gewiſſensſkrupel macht' es mir nicht,
Gevattern, Müttern und Baſen
Zu drehen wächſerne Naſen,
Half bei ſo manchem diebiſchen Schritt
Die Geliebte doch ſelber mit.““
„Nun ja, das weiß man, die Heimlichkeit
Liebt Eros. Mach' fort! Nicht ſo lang und breit!“
„„In der Welt verdorbener, falſcher Luft
Bin ich höflich geweſen manchem Schuft,
Hab' Manchem: ergebenſter Diener geſagt,
Dem eine Kugel ich lieber gejagt
Durch die freche Stirn
In's ſchlaue Hirn.

Hab' manchen Brief unterſchrieben:
In ganz vorzüglicher Hochachtung,
Und hätte doch lieber die Feder gewetzt,
An die Stelle des Hoch ein Vex geſetzt.““

„Das iſt die Welt, ihre Form und Art,
Worin ganz ächt ſich Keiner bewahrt.
Springe nicht ab und beuge nicht aus,
Du glatte, ſchlüpfende Menſchenmaus!
Du ſollſt mir ſprechen, du weißt es,
Von Regionen des Geiſtes,
Von den Gebieten und den Stunden,
Wo man die Wahrheit unumwunden,
Ungeſchminkt und nackt und ſcharf
Erwarten und verlangen darf.“
„„Ach Gott, ach ja, ich hab' oft geränkelt,
Phraſen gedreht, mit Worten geplänkelt,
Einen blauen Nebel oft vorgemacht,
Wenn ich ſollte lehren
Und etwas erklären
Und hatt' es ſelber nicht klar gedacht.
Es macht eben gar ſo ſchwül und heiß,
Wenn man etwas ſelber nicht weiß
Und ſoll es doch ſagen rund, profund,
Als ſpräche der Weisheit Prophetenmund.““

„Das iſt ſchon ſchlimmer,
Doch dieß auch noch immer
Läßt ſich verzeih'n.
Nein! Nein!

Wiſſen will ich, ob du dem Wahren,
Wo du es ſelber mit klaren
Augen erkannt und wo man es voll
Und ganz erwarten darf und ſoll,
Ob du da in deinem ganzen Leben
Der Wahrheit haſt die Ehre gegeben."

Bei den Worten ſpürte ich einen Ruck,
Von ihrem Arm einen Druck und Zuck,
Er fuhr mir vom Nacken durch alle Glieder,
In den Kopf hinauf, zu den Zehen nieder,
Auch krachten durch die Länge des Tragens
Bedenklich die Nähte des Kummetkragens, —
Was, wenn ſie nicht extra mich fallen ließ,
Mir den naſſen Tod ohnedas verhieß —
Doch wohl mir! Der Ruck gerieth mir zum Heil,
Er bewirkte ſein richtig Gegentheil.
Er rüttelte, ſchüttelte mich zurecht,
Ich ſagte zu mir: bin ich denn ſchlecht?
Auf die Ehre beſann ich mich
Und fragte mich: bin ich nicht ich?
Ich kam zu mir, fand mich, in mir den Mann
Und gelüftet war der erdrückende Bann.
Geſammelt blickt' ich nach oben,
Dann ſchaut' ich ihr ruhig in's Geſicht
Und ſagte gelaſſen: verlange nicht,
Daß ich mich ſelber ſolle loben.

Und wie ich das einfache Wort geſprochen,
Schien der böſe Geiſt in ihr gebrochen,

Freundlicher wurde der finſtere Blick,
Die Röthe der Wangen kehrte zurück,
Die Falte des Zorns auf der Stirn verflog
Und die Winkel der vollen Lippen umzog
Ein Lächeln ſo ſanft, wie ich ſelten es ſah,
Ein ſtummes, zufriedengeſtelltes Ja.
Gleichzeitig glaubte ich zu entdecken,
Es weiche des Arms ſtraffliniges Strecken,
Der eiſerne, ſtarre Zwang und Spann,
Sie zog mich rückwärts, ſie begann
Mich niederzuſenken auf's feſte Land.
Zugleich auch ſank ſie ſelber, es ſchwand
Langſam, langſam ihr Rieſenleib
Und ſie wurde wieder das vorige Weib:
Dicklicht, auf Menſchenart leibhaft, lebig,
Rothbackig, gemüthlich, bequem, behäbig.
Und wie ich ſo eben an ihrer Seite
Zum Boden vollends herniedergleite,
Mein' ich zu ſpüren,
Daß unſre Hüften ſich berühren,
Meine linke, die kranke, die leidende, arme,
Streift ihre rechte, die volle, die warme. —
Vom Nacken löste ſich ihre Hand
Und auf den eigenen Füßen ſtand
Mit einem lauten, freudigen Ah!
Der Märtyrer endlich wieder da.

Obwohl nun eigentlich offenbar
Hier ganz und gar nichts zu danken war,

Wollte ich dennoch ein Dankeswort
Stammeln. Aber das Weib war fort.
In die Luft zerfloſſen?
Als Welle zergoſſen?
In's Gras, in's Laub, in der Stämme Schaft
Zerronnen als perlender, nährender Saft?
Geſunken hinab in der Erde Kern?
Geſtiegen hinauf, zu ſtrahlen als Stern?
Wer konnt' es wiſſen? Vor Staunen ſtumm
Schaut' ich noch eine Weile mich um
Und gieng
Und hieng
Noch immer nach rechts, mich zu ſchonen befliſſen,
Und meinte noch immer hinken zu müſſen
Und merke doch nach und nach — Wie? Was?
Es geht ja, glaub' ich, auch ohne das!
Und als ich zu Haus nun angekommen,
Wo ich ſonſt ſo mählich die Stieg' erklommen,
So ſprang ich in federleichtem Lauf
Wie ein Jüngling die Treppen hinauf.
Mit Hüpfen begrüßte mich frohen Lauts
Mein Hund, der arme Gefangne, der Schnauz,
Der immer ſo traurig ſein Schwänzlein ſenkte,
Wenn ich zum Parke die Schritte lenkte:
Er wußte — es that in der Seel' ihm weh —,
Daß Hunde da haben kein Entrée.

Ich ſchellte — wie ſonſt nicht — ſtärker und ſchneller —,
Die Schaffnerin kam. „Geh', hol' aus dem Keller

Eine Flaſche herauf vom Achajawein!
Ein feuriger muß es heute ſein!"
Fragend ſah ſie mich an; zum Feſte
War der Trank geſpart für heitere Gäſte.
„Geh' nur und hole mir unverweilt,
Ein Feſt iſt, denn wiſſe, ich bin geheilt!"

Sie lief und brachte,
Ich aber dachte,
Indem ich ſchlürfte das köſtliche Naß:
Der Tag iſt des Feſttrunks werth vor allen,
Uebrigens iſt es doch kein Spaß,
In die Hand der lebend'gen Natur zu fallen.

* * *

Dem Ende zu.

An meine Wanduhr.

Schwarzwaldtochter, gute, alte,
Gelt, wir kennen uns ſchon lange?
Haben redlich miteinander
In geſetzter Kameradſchaft
Manches Jährchen ausgehalten,
Gute Zeiten, ſchlimme Zeiten
Haben wir verlebt zuſammen.

Und die ſchlimmſte war von allen,
Als es ſoweit kommen mußte,
Daß wir ordentliche Freunde
Unter uns beinah' zerfielen.
Damals war es, als du draußen
In dem Hausgang dunkel hiengeſt
Und ich deines Pendels Picken
Faſt nicht mehr ertragen konnte,
Weil die Stunden, die er zählte,
Stunden waren, wie Verdammte
In der Hölle Schlund ſie zählen,
Damals, als ich nur mit Seufzern,
Schwer aus tiefer Bruſt geholten,

Ueber meine eigne Schwelle,
In des eignen Hauſes Räume
Trat und als der Schritt zum Grabe
Leichter mir denn Heimkehr däuchte.

Eines Tages aber glaubt' ich
Aus dem ſchläfrigen Gepicke
Ein bekanntes, oft geleſ'nes
Dichterwort herauszuhören,
Das da heißt: die Stunde rinnt auch
Durch den rauh'ſten Tag. Von da an
Sind wir wieder Freunde worden,
Und nachdem der Tage rauh'ſter
Von dem Pendel war durchſchwungen,
Hab' ich dich verpackt, in andre
Lande dich mit mir genommen
Und von da an, gute Alte,
Sind wir nun allein beiſammen,
In der Stube, nicht im Hausgang
Hängſt du, mußt ſie nicht mehr ſehen,
Der zulieb man dich verdrängte,
Jene Standuhr, jene eitle,
Aufgeblaſene Franzöſin
Mit dem ſchlenkrigen, geſchweiften
Zierrath, der in Golde flunkert,
Mit dem Schäferknaben drüber,
Dem empfindſam widrig ſüßen.
Jenes wälſche Prunkgebilde
Haſt du immerdar, ich weiß es,

In der Seele Grund verachtet,
Und ich kann dir's nicht verargen.

Tik, Tak, Tak, Tik, Tik, Tak, Tak, Tik!
Und ſo weiter und ſo weiter.
Oft auch klingt's, als wären's Worte:
„Zeit iſt Zeit und Zeit iſt Zeit und
Nichts als Zeit“ — O du geſunde
Trockenheit, du waſſerklare
Nüchternheit! Beſchwichtigender
Mohnſaft der gediegnen, guten
Langen Weile, der da wohnet
In dem immer, immer gleichen
Brunnenrohrgeplauderartig
Steten Meſſingpendelgange!
Was ich dir verdanke, weißt du.
Wenn ich einmal je verſäume —
Es geſchieht, bezeug' es, ſelten —
Die Gewichte aufzuziehen,
Und du bleibſt auf einmal ſtehen,
So erſchreck' ich juſt als fiel' ich
Aus der Zeit und ihrem Gleichfluß
In die Ewigkeit hinunter, —
Nicht die Ewigkeit des Himmels,
Nein, die Ewigkeit der Qualen,
In des Abgrunds Feuerofen,
Wo gluthaugige Dämonen,
Wo die Larven unſrer eignen
Menſchenbruſt entkettet hauſen

Und ſich ſelbſt die Flammen ſchüren.
Ja, wie grauſig geiſterhafter
Lärm erſcheint mir dann die Stille,
Wenn der Zeiten ich muß denken,
Wo ich, deines Raths vergeſſend,
Takt zu halten, Takt zu halten,
In das Chaos, in die wilden
Rhythmusloſen Wirbel ſtürzte.

Ab und zu — nimm mir's nicht übel,
Meine gute, liebe Baſe! —
Haſt du freilich auch Momente,
Wo der Eifer dich verleitet,
Eine Regel, die zum Takte
Doch auch billig wird gerechnet,
Vorſchnell außer Acht zu laſſen:
Wenn man ſpricht und wenn man mitten
Im Zuſammenhang der Rede
Sich befindet und der Worte
Wichtigſtes zu ſagen anſetzt,
Fängſt du an dich laut zu räuſpern
Mit des Warntons Radgeſchnurre
Und zerhauſt mit deinem Schlage
Feinen Wortgewebes Faden.
Doch ich hab' nach kurzem Aerger,
Etwa einem derben Fluche
Dir's noch allemal verziehen,
Wohlerwägend, daß du eine
Frau biſt und die Frauen alle

Doch nur äußerſt ausnahmsweiſe
Warten können, bis der Andre,
Bis ihr Mitmenſch ausgeredet; —
Welcher Punkt Geduld erfordert.

Haſt auch Zeiten miterlebet,
Die im Stande ſchon geweſen,
Nerven ſelbſt von Stahl und Meſſing
Aufzuregen, ja bisweilen
Wirklich aus dem Takt zu bringen:
Zeit des Jahres acht und vierzig,
Als wir alle trunken waren,
Deutſchen Parlamentes Wirren,
Niedergang der ſchönen Hoffnung,
Blinder Aufruhr, Sieg der alten
Ausgelebten traur'gen Mißform,
Die man deutſchen Bund benamste,
Und die Jahre, wo herunter
Eine Laſt von Blei ſich ſenkte
Und auf's Neue das zerſpaltne
Deutſchland zum Gelächter wurde
Für die Völker aller Zonen.
Endlich regt ſich's in den Lüften,
Oſtſeewogen hört man rauſchen,
Alte Sagen klingen wieder
Ferneher von Nordlandsrecken,
An dem Fuß der Düpplerſchanzen
Blitzt ein Wald von Bajonetten,
Stürmt hinan und holt ſich droben

Die begrabne deutſche Ehre. —
Aber ach, bald ward es wieder
Schwül und dunkel und, ich weiß noch,
Eines Tages war's, als bebteſt
Du im Fieber, unbegreiflich
Bliebſt du dann auf einmal ſtehen
Und am Abend, blutumwittert,
Kam die Kunde von Sadowa. —
Doch wie anders, anders war es
Uns an einem andern Tage,
Sonnigen Septembermorgen,
O wie war es uns zu Muthe,
Als du eben zehn Uhr ſchlugeſt
Und ein Freund zu mir in's Zimmer
Kam geſtürzt und mit Verwundern
Mich am Schreibtiſch ruhig ſitzend
Fand und rief: Biſt taub geworden?
Hörſt das Laufen nicht und Rufen,
Nicht den hellen Jubel draußen?
Auf dem Kirchplatz, auf dem Markte
Wechſeln Chöre und Fanfaren,
Fahnen flattern von den Giebeln!
Eingekreist von unſrem Heere
Wie bei einem Keſſeltreiben
Hat der wälſche Lügenkaiſer
Ausgeliefert ſeinen Degen!
Deutſchland lebt, iſt auferſtanden!

Aber nach den großen Zeiten
Kam es wieder trüb und trüber,

Wußte nicht, warum du ſo viel
Neigung ſpüreſt, nachzugehen,
Wie ich auch des Pendels Scheibe
Sorglich aufwärts ſchieben mochte.
Sumpfluft wehte durch die Fenſter,
Aufgebrodelt aus dem Schlamme,
Aus dem Pfuhl, worin die Seele
Unſers Volks, die angefaulte,
Von den Siegen dumpf berauſchte,
Thieriſch wühlend ſich gebettet;
Und vergällt war uns der reine
Feuerwein des Hochgefühles
Und der vollen Purpurroſe
Duft war hin, als wär' darüber
Eine Wanze hergekrochen,
Und zu Ekel ward die Freude. —

Wird es beſſer? Wollen's hoffen,
Wollen's glauben! Ach, wir werden
Die Geneſung kaum erleben,
Denn vergiftete Gewiſſen
Brauchen Zeit, ſich auszuheilen. —
Etwas heiſer, gute Alte?
Ja ſo ſtarker Wetterwechſel,
Auch der letzte harte Winter,
Neben dir der heiße Ofen,
Die Erhitzung, die Vertrocknung
Deines Lebensöls, darauf dann
Unausbleiblich die Verkältung —
Ich begreif' es und in deine

Katarrhaliſchen Gefühle
Kann ich mich verſtändnißinnig
Theilnahmvoll hineinverſetzen.
Warte nur, wir werden ſorgen,
Denn es wird ja bald von Schramberg
Wohl dein Landsmann wieder kommen.
Weißt, der wackre Uhren-Jakob,
Der dich ſchon einmal kurirte,
Den du mehr als die gelehrten
Großſtadtärzte liebſt und achteſt.

Wie, du ſchnurrſt? Du raſſelſt? Warneſt?
Richtig, ja die mitternächt'ge
Stunde weiſet ſchon der Zeiger,
Ueber unſrem Zwiegeſpräche
Iſt ſie mit den Geiſtertritten
Unbemerkt herangeſchlichen.
Eins, zwei, drei, vier, fünf, ſechs, ſieben,
Achte, neune, zehne, eilfe —
Was? nicht weiter? eilf nur ſchlägſt du?
So zerſtreut? Ei, ei, was treibſt du?
Das iſt ſtark, das hätt' ich wirklich
Nicht von dir erwartet, Alte!
Hätte gute Luſt, zur Strafe
Heute dich nicht aufzuziehen —

Aber halt! Nein, nein! Ich ahne,
Es iſt gut gemeint, du willſt mir,
Wie im Spiel man etwa vorgibt,
Wie der Kaufmann einem Kinde

Etlich Feigen oder Mandeln
Zu der Waare in die Hand legt,
Wie das Schaltjahr einen Tag uns,
Einen übrigen vergönnet,
Willſt mir ſo ein Stündchen ſchenken,
Zuwagſtündchen, Gratisſtündchen,
Unverhofftes Urlaubſtündchen,
Prolongirung der Vakanzzeit,
Ausnahmsweiſen Thorſchluß-Aufſchub.
Danke! Danke! Und ich will es
Mit Gemächlichkeit genießen!
Ja, wir wollen's miteinander
Noch ein Stündchen weiter treiben,
Wollen uns die dreingegebne
Spanne Zeit noch ſchmecken laſſen
Und beim Thorſchluß nicht erblaſſen.
Dir verſprech' ich: eh' es ſchnarret,
Eh' die Angel ächzt und knarret,
Eh' in's Schloß die Flügel fallen,
Dich für deine langen, treuen,
Unverdroßnen, alten, neuen
Dienſte werd' ich neben allen
Andern Freunden, guten, lieben,
Durch Vergeſſen nicht betrüben.
Vielmehr ſogleich ſitz' ich nieder,
Um mit feſten Federzügen
Teſtamentlich zu verfügen,
Daß nach mir des Hauſes Glieder
Immerdar dich ſollen ehren

Und, wenn einſt in ſpäten Tagen
Deine Kräfte dir verſagen,
Dir das Gnadenbrod gewähren:
Sollen nimmer dich dem ſchnöden
Auswurfplunder, dem gemeinen
Alten Eiſen zu vereinen
Sinn- und herzlos ſich entblöden.

Oder halt! ein beſſrer Wille!
Jn demſelben Augenblicke,
Wo ich nicke, wo ich knicke,
Stelle man den Pendel ſtille!
Statt in Rumpelkammerwildniß
Sollſt du an der Wand dort hangen
Bei dem Bild mit vollen Wangen,
Meinem alten Knabenbildniß.
Wird ein ſpäter Enkel deuten
Nach der ſtummen Uhr und fragen,
Was ſie ſchweigend will beſagen,
Mag der Vater, der die Zeiten
Kennt, und wär' es nur vom Leſen,
Melden, was in Mannesjahren
Der dort Alles hat erfahren,
Wie es dazumal geweſen,
Was für Stunden ihm gezeiget
Und geſchlagen hat im Leben
Einſt die Schwarzwald-Uhr daneben.
Und der Enkel ſinnt und ſchweiget.

Zu ſpät.

Sie haben dich fortgetragen,
Ich kann es dir nicht mehr ſagen,
Wie oft ich bei Tag und Nacht
Dein gedacht,
Dein und was ich dir angethan
Auf dunkler Jugendbahn.
Ich habe gezaudert, verſäumet,
Hab' immer von Friſt geträumet:
Ueber den Hügel der Wind nun weht:
Es iſt zu ſpät.

◆

Jugendthal.

Da biſt du ja im Morgenſtrahl,
Mein nie vergeßnes Jugendthal!
  Der Berge Kranz, die wunderblaue Quelle,
  Städtchen und Kloſter, Alles iſt zur Stelle.

Noch immer ſteigt, gezackt und wild,
Empor ſeltſames Felsgebild,
  Burgtrümmer ſchauen über Höhlenſchlünde
  Auf ſtillen Fluß und zarte Wieſengründe.

So oft hab' ich geträumt von dir:
Faſt, liebes Thal, erſchienſt du mir
Als Traum, als Märchen, alte, alte Sage
Vom Morgenland, vom jungen Erdentage.

Hier kennt mich keine Seele mehr,
Fremd ſeh'n die Leute nach mir her,
Doch bring' ich mit, was Einſamkeit verſüßet:
Ein Völkchen, das mich kennt und das mich grüßet.

Laut reget ſich ein Knabenſchwarm,
Zu Zweien manche, Arm in Arm,
Mit hellem Aug' und roſenrothen Wangen
Dort aus dem Kloſter kommen ſie gegangen.

O Duft, o Kelch der Blüthezeit!
Der Jugend ſüße Trunkenheit!
Die Liebe weint, der holde Muthwill ſprühet,
Die Seele ſingt, der goldne Himmel glühet.

Wo ſind ſie hin? Zerſprengt, verweht,
Wie Gras des Feldes hingemäht!
Nur wenige Greiſe ſind noch übrig blieben,
Zu zählen, wer noch lebt von all' den Lieben.

Du dort in der gedrängten Schaar,
Du mit dem weichen Lockenhaar,
Dich kenn' ich näher, munterer Geſelle,
Ja, du biſt ich auf meiner Jugend Schwelle.

Wie lachte ich das Leben an!
Wie ſprang ich jauchzend in die Bahn!
Wie arglos wohnte neben wilden Scherzen
Geſunder Ernſt im friſchen, ſchlichten Herzen!

Fern leuchtet Rom und Griechenland
Durch die getheilte Nebelwand,
Von Plato's Silberfittigen gehoben
Schwebt fromm und ſtolz der junge Geiſt nach oben.

Wie Licht ſo hell, wie Schnee ſo rein,
Gelobt' ich, ſoll mein Leben ſein!
Was wußt' ich von des Weltgangs irren Pfaden!
Da bin ich nun, und bin ſo ſchuldbeladen.

Nicht, daß es bleiern mich beſchwert,
Ich kenne meines Lebens Werth,
Ich weiß, wie ich geſtrebet und gerungen
Und was der ſauren Arbeit iſt gelungen.

Doch heute, wo herauf zum Wald
Das alte Kloſterglöckchen ſchallt,
Heut, wo ich aus ſo ungetheilter Nähe
Dem frohen Knaben in die Augen ſehe,

Der ich einſt war, der ſo vertraut,
So ſchuldlos mir entgegenſchaut,
Heut weiß ich nichts von meinem Tagewerke,
Hin thaut der Stolz, es beuget ſich die Stärke.

Zur Felſenhöhle wandl' ich hin —
Vor Zeiten träumt' ich oft darin —;
Laß, alt Geſtein, mich heut in meinen Thränen
Ganz ſtill an deine graue Wand mich lehnen.

* * *

Amſelruf.

Bravo, bravo, lieber Sänger,
Daß ich nach ſo langen, trüben,
In der Stubenluft verſeſſ'nen,
Klanglos öden Wintermonden
Endlich einmal deine Stimme,
Endlich einmal wieder höre!

Immer gieng der volle, runde
Glockenton des Amſelrufes
Ganz beſonders mir zu Herzen.

Horch! jetzt klingt es tief elegiſch,
Weich, in wenigen Accorden!
Waldes-Echo ſcheint ſich dieſem
Hälschen einverleibt zu haben,
Um aus ſeinen Klängen ſelber
Ohne Wald hervorzuhallen.
Horch, jetzt klingt es ſchalkhaft närriſch,
Schelmenpfiffe, Kichern, Schnalzen,
Tonſcherz, ſchnaderhüpfelartig,
Unterbricht die langgezognen,
Tiefgeholten Sehnſuchtlaute.

Weiß ſchon, weiß ſchon, gutes Thierchen:
Willſt dich melden, dich empfehlen
Deiner künftigen Geliebten,
Deiner Cidly, deiner Fanny,
Wie ſich Klopſtock einſt ſo zärtlich
Seiner nur erſt vorgeſtellten
Auserwählten hat empfohlen,
Die aus unbekannter Ferne
Doch auch ihn nicht minder innig
Schon im Voraus lieben mußte,
Wenn er in Alcäus' oder
Sappho's ſtrengem Odenrhythmus
An ſie hinſang und den Marmor
Der gemeſſ'nen Form durchbebte
Mit der Wehmuth ſüßer Wonne.

Eigen aber iſt mir heute
Bei dem Vogelgruß zu Muthe,
Anders klingt er in mir wieder,
Als in meinen jungen Tagen,
Summend muß ich ihn begleiten
Mit den Worten: und ſo darf ich,
Und ſo darf ich denn noch einmal,
Darf die mir ſo lieben Töne
Jedenfalls noch dießmal hören.

Mag man auch den Tod nicht fürchten,
Ach, es liegt ein trüber Schleier
Auf dem hellſten Frühlingstage,
Ach, es liegt ein trüber Dämpfer

Auf dem hellſten Vogelſange,
Wenn man weiß: nicht oft mehr werd' ich's
Sehen, darf's nicht oft mehr hören,
Ja, vielleicht ich ſeh' und hör' es
Dieſesmal zum letztenmale.

Doch mein liebes Amſelhähnchen,
Das du eben jetzt auf's Neue
Einen Jodler, einen Jauchzer
Hören läſſeſt, wie die Burſche
Dort im Waldgebirg von Bregenz
Aus der ſtarken Kehle Tiefen
In drei Tönen ſchwellen laſſen,
Daß er fernhin wiederhalle, —
Glücklich ſorgenfreies Weſen,
Das du offenbar nach meinen
Todgedanken gar nicht frageſt,
Ich will gerne von dir lernen.
Du auch lebſt wohl ſchwerlich länger,
Als von heut an ich noch lebe.
Doch was kümmert's dich? Dir iſt es
Juſt ſo wohl bei deiner ſüßen
Sangesleiſtung, und die ſchwarze
Amſelhenne, die im fernen
Buſche ſchon verborgen lauſchet,
Sie vernimmt dich juſt ſo gerne,
Und du weißt auch, daß das alte
Menſchenkind, das horchend ſtehet,
Heute juſt ſo gern dich höret,

Als vor vielen tauſend Jahren
Ein Aegypter, ein Aſſyrer,
Inder, Perſer oder Meder
Oder Grieche oder Römer
Oder blonder deutſcher Recke
Deinen Urur-Urur-Urur-
Urururvetter hörte,
Als vor vielen tauſend Jahren
Eine ſchwarze Amſelhenne,
Amſelcidly, Amſelfanny
Ihren künft'gen Klopſtock hörte,
Als nach vielen tauſend Jahren
Einſt der Enkel jener alten
Völker oder auch ein Sprößling
Neuer, jetzt erſt halbgeborner
Oder ungeborner Völker,
Als nach vielen tauſend Jahren
Aus noch ungelegten Eiern
Ausgeſchlüpfte Amſelhennen
Deinen auch noch ungelegten
Zukunftvetter hören werden.

Woraus logiſch für mich folget,
Daß man nach dem Vor- und Nachher,
Nach den tauſend, tauſend Jahren,
Nach dem: „vielleicht dießmal nur noch"
Ueberhaupt nicht fragen ſoll.

Und ſo hör' ich deine Weiſen,
Höre dieſe weichen Klagen,

Dieſe Schelmenliederſtückchen,
Trinke dieſes Ohrenlabſal
Deiner Waſſerorgelklänge
Juſt ſo froh, als hätt' ich ihnen
In der Urzeit ſchon gelauſchet,
Juſt ſo froh, als ob ich immer,
Immerdar ſie hören dürfte.
Wer ſich freuet, Jener oder
Dieſer, wann ſich Einer freuet
Und wie oft ſich Einer freuet,
Bleibt ſich völlig gleich; es freut ſich
Eben jedesmal ein Jemand,
Und der Jemand bin für dießmal
Eben ich und darf mich freuen.
Ewigkeit beſteht ja doch nur
Lediglich aus Augenblicken,
Schlägt in einen dieſer vielen
Augenblicke denn ein heller
Amſelruf herein, warum doch
Sollt' ich um die vielen andern
Augenblicke da mich grämen,
Wo ich nicht mehr bin und Andre
Dieſes Wohllauts ſich erfreuen,
Warum mich beſchämen laſſen
Von der heitern Vogelſeele,
Die den Augenblick ſo lieblich
Füllet, formt und färbt und feſſelt?

Horch! es jauchzt und klaget wieder
Süß und innig! Horch, es trillert

Schelmiſch wieder! Ei, das Thierchen
Mag ſich wohl darob auch freuen,
Daß ich ſeine weiſe Lehre
Nun ſo gut verſtanden habe.

Nett wär's immerhin, geſteh' ich,
Wenn vor meinem letzten Hauche
Ich's noch einmal hören dürfte,
Dieſen Ton noch einmal ſchlürfen.
Hört' ich ihn dann leiſer, leiſer,
Wie aus blauer Bergeshalde,
Wie bei Nacht im tiefen Walde,
Ganz verhallend, ganz von ferne:
Noch einmal ſo leicht und gerne
Würd' ich, von ſo manchen Wegen
Müde, dann auf's Ohr mich legen.

Am See.

Wo iſt er denn?
Im Gras, im Klee
Sitzt er am See,
Am ſtillen See;
Die Welle regt gelind
Ein leiſer Wind.

Was thut er denn?
Dort drüben, ſchau'!
Taucht rein und blau,
Silbern und blau
Hoch aus der Wolken Flor
Gebirg empor.

Dort blickt er hin.
Er gedenkt der Zeit,
Der geweſenen Zeit,
Da hoch und weit
Ihn trug über Berg und Thal
Der Sehnen Stahl.

Ob milder Tag,
Ob Sturmeswuth,
Sturzregenfluth,
Ob Sonnengluth,
Ob glatt, ob rauh die Bahn,
Vorwärts, hinan!

Der Wildbach bricht,
Daß der Fels erkracht,
Nieder mit Macht
In der Schlünde Nacht,
Aufſchrickt der Wiederhall
Vom Donnerſchall.

Mit feſtem Schritt
Vorbei am Tod,
Den der Abgrund droht,
Am jähen Tod,
Den ſchmalen Steg entlang
Geht's ohne Bang.

So friſch, ſo leicht
In Wanderluſt
Athmet die Bruſt,
Die freie Bruſt!
Bei Hirten labt im Thal
Das ſchlichte Mahl.

Was möcht' er denn?
Er möcht' auch heut
Wie in alter Zeit
Fortwandern weit,
Weit von der Städte Qualm
Zur luſt'gen Alm.

Er hat's verſucht.
Hinweggerafft
Fand er die Kraft,
Die unerſchlafft
Bis über ſiebzig Jahr
Geblieben war.

Wie wird ihm denn?
Die Sonne ſinkt,
Wird Purpur und ſinkt,
Die Welle trinkt
Aufzitternd den goldnen Schein,
Den Feuerwein.

Der Himmel flammt,
Berghäupter glüh'n,
Lichtfunken ſprüh'n
In des Schilfes Grün,
Es erröthet im Weidenbau
Das kühle Grau.

Ein Ruck, und hinab
Iſt ſie getaucht,
Ueber's Waſſer haucht,
Flüſtert und haucht
Wie ein Erinnern lind
Ein leiſer Wind.

* * *

Geſchichten und Sagen.

Ein Sang,

oder: Was ſich bei Kannſtatt am Neckar im Jahr 1796 zwiſchen einem kleinen franzöſiſchen Schützen und einem öſterreichiſchen Reiter begeben.

Bei Kannſtatt an der Brucken
Da war das Schießen groß,
Als aufeinander ſtießen
Oeſtreicher und Franzos.

Haubitzen und Granaten
Brummten den Baß mit Macht
Und das Musketenfeuer
Dazwiſchen klatſcht und kracht.

Bei den Franzoſen drüben
Ein kleiner Schütze war,
Der zielte wie ein Falke,
Er fehlte nicht ein Haar.

Er ſchoß, er lud, er ſpannte,
Legt' an und drückt' und traf,
Und mancher von den Feinden
Sank in den Todesſchlaf.

Ein kaiſerlicher Reiter,
Der nahm ihn recht auf's Korn:
„Manndl, dich muß ich kriegen!“
Dacht' er in ſtillem Zorn.

Am Abend ward es ſtille,
Das Schießen hörte auf,
Da nahm das kleine Schützlein
Zum Neckar ſeinen Lauf.

Es putzte ſeine Flinte
Dort an dem Waſſer klar,
Dieweil ſie von dem Schießen
Gar ſehr verrußet war.

Der Reiter nicht verdroſſen
Erſpäht es auf der Stell',
Sagt's keinem Kameraden,
Setzt ſich zu Pferde ſchnell.

Er ritt am Fluß hinunter,
Kam an einen Ort allda,
Wo er konnt' überſetzen,
Daß es der Feind nicht ſah.

Wie er herübergeſchwommen,
Kam er ganz leiſ' heran,
Wie eine Katze ſchleichet,
Die eine Maus will fah'n.

Das Schützlein ſtand gebücket,
Nur auf ſein' Arbeit ſicht,
Es putzt an ſeiner Flinte,
Und putzt und merkt es nicht.

Der Reiter ſtieg vom Pferde,
Schlich an des Ufers Rand,
Das Schützlein nahm er am Kragen
Mit ſeiner ſchweren Hand.

Es ſchreit, es flucht, es zappelt,
Der Schrecken, der war groß;
Hat Alles nichts geholfen,
Er zog es auf ſein Roß.

Hielt es allda recht feſte,
Reit't fort, ſo ſchnell er kann,
Setzt wieder über's Waſſer,
Kommt wohlbehalten an.

Er nahm das Schützlein kleine
Daſelbſt in ſein Quartier,
Gab ihm für ſeinen Schrecken
Von ſeinem Wein und Bier.

Das Banket.

Die Diener eilen hin und her,
Sie tragen auf zum Feſte,
Die Tafel prangt von Silber ſchwer,
Wo bleiben nur die Gäſte?

Und eh' ich wart' in Ewigkeit,
Schreit wild der Herr vom Hauſe,
So ſeien alle Teufel heut
Geladen zu dem Schmauſe!

Da glänzt im Hofe Fackelſchein,
Da ſcharrt es auf dem Gange,
Geputzte Herren treten ein
Mit hellem Sporenklange.

Willkomm, ihr Herrn, ſo ſpricht der Graf,
Lang ſeid ihr ausgeblieben,
Nun aber ſei mit Trinken brav
Und Schmaus die Zeit vertrieben!

Die Gäſte nicken wunderlich
Mit ſchmunzelndem Geſichte,
Sie räuſpern ſich, verbeugen ſich
Im Kerzenflimmerlichte.

Des Grafen Knie ſein Kind umflicht,
Hängt ſich an ihn mit Bangen:
„Ach, ſiehſt du denn die Krallen nicht,
Die ſpitzigen, die langen?“

Der Graf nach ihren Fingern ſieht —
„Hilf, Herr, im Himmel droben!“
Graf, Gräfin und Geſinde flieht,
Wie Spreu im Wind zerſtoben.

Im Saal erſchallt ein Jubelſchrei,
Sie ſetzen ſich zum Schmauſe,
Es quackt, es ſchnarrt: „Juchhei! Juchhei!
Nun ſind wir Herrn im Hauſe!“

Wie tobt das wilde Höllenpack
Mit Springen und mit Singen!
Die Fidel kreiſcht, der Dudelſack,
Man hört die Gläſer klingen.

Sie füllen ſich den Höllenbauch,
Sie grunzen, bellen, mauen,
Man ſah ſie aus den Fenſtern auch
Mit langen Rüſſeln ſchauen.

Die Gräfin lauſchet in die Höh',
Es gellt ihr in die Ohren,
Sie ſieht umher: „O weh, o weh!
Mein Kind, mein Kind verloren!

Vergeſſen blieb mein armes Kind
Dort oben in dem Saale!“
Ein treuer Diener läuft geſchwind
Hinauf zum Teufelsmahle.

Er höret auf der Treppe ſchon
Ein Näſeln und ein Meckern,
Sie treiben mit dem Kinde Hohn,
Sie ſchnäbeln und ſie ſchäkern.

Der Eine reicht's dem Andern dar,
Es auf dem Arm zu ſchaukeln,
Sie zupfen es am blonden Haar,
Sie tänzeln und ſie gaukeln.

Der Diener ohne Furcht und Schreck
Steht mitten in dem Schwarme,
Ergreift das Kind und reißt es keck
Aus eines Teufels Arme.

Gieb her das Kind, ſo ſchreit er laut,
In Jeſu Chriſti Namen!
Das Kindlein munter um ſich ſchaut
Und leiſe ſagt es: Amen!

Von oben glänzt ein heller Strahl,
Die Gäſte ſind verſchwunden,
Der Diener ſteht im leeren Saal,
Den Arm um's Kind gewunden.

Herr Olaf.

Herr Olaf reitet im weichen Sand,
Im Wellenſchaum am Meeresſtrand.
Merk' auf, Herr Olaf!

Die Woge ſpritzet, die Woge rauſcht.
Was klingt dazwiſchen? Herr Olaf lauſcht.
Merk' auf, Herr Olaf!

„Komm', Olaf, zu mir, komm', ſteige vom Roß!
Komm' zu mir herab in mein grünes Schloß!“
Merk' auf, Herr Olaf!

Es ſinget ſo ſüß, es locket ſo laut,
Er vergißt zu Hauſe die treue Braut.
Merk' auf, Herr Olaf!

Er ſprengt ſeinen Rappen in's Meer hinein,
Die Sonne geht unter in rothem Schein.
Merk' auf, Herr Olaf!

Und heller und heller das Meerweib ſingt
Und ſüßer und ſüßer die Stimme klingt.
Merk' auf, Herr Olaf!

„Laß fahren die Welt, laß fahren den Schwarm,
Laß dich küſſen und wiegen in meinem Arm!“
Merk' auf, Herr Olaf!

Was ſieht er im Strudel? Ein Augenpaar,
Eine ſchimmernde Bruſt, blond Lockenhaar.
Merk' auf, Herr Olaf!

Und er ſpornt ſeinen Rappen, der wirft ihn ab
Und er ſinkt hinunter in's feuchte Grab.
Merk' auf, Herr Olaf!

Schön Ramild ſchaut zum Fenſter heraus,
Ein naſſer Rappe ſteht vor dem Haus.
Merk' auf, Herr Olaf!

O Rappe, o Rappe, dein Sattel iſt leer,
Sag' an, was bringſt du für traurige Mähr'?
Merk' auf, Herr Olaf!

„Dein Liebſter iſt hin, daß Gott ſich erbarm',
Ihn wieget die Nixe im ſchneeweißen Arm!“
Merk' auf, Herr Olaf!

„Bei den Fiſchen wohnt er im tiefen Meer,
Die Sonne ſiehet er nimmermehr.“
Merk' auf, Herr Olaf!

Gwyon und Talieſin.

(Keltiſch. Vergl. „Auch Einer" Bd. I. S. 134–136 und S. 278–281.)

Gwyon, dieſer kleine Tropf —
  Was thut der?
Hat geſchleckt vom Zaubertopf.
  Wer kommt her?
Kommt herbei, o weh! o weh!
Coridwen, die ſtarke Fee!

Gwyon, dieſes Zwergelein,
  Was wird er?
Wird ein flinkes Häſulein.
  Wer kommt her?
Coridwen als Hündin ſchnell
Will zerzauſen ihm das Fell.

Daß ſie ihn nicht packt am Wiſch,
  Was thut er?
Gwyon wird im Nu ein Fiſch.
  Wer kommt her?
Coridwen als Otterthier
Jagt ihn und erhaſcht ihn ſchier.

Gwyon, Gwyon, jetzt ſei flink!
  Was thut er?
Er wird flugs ein Diſtelfink.

Wer kommt her?
Coridwen ſtößt auf den Schalk
Gleich herab als Finkenfalk.

Zu entflieh'n des Falken Zorn,
Was thut er?
Er wird raſch ein Waizenkorn.
Wer kommt her?
Coridwen wird eine Henn'
Und verſchluckt ihn, Coridwen.

Das Korn hat gegoren
Im heiligen Leib,
Da hat ſie geboren,
Das Wunderweib,
Die Strahlenſtirne, den Talieſin,
Der da ſchauet allen geheimen Sinn,
Der da blicket hinaus in die Ewigkeit,
Der da iſt und war in aller Zeit,
Der Druiden Vater und Geiſterhaupt.
Selig, wer an Talieſin glaubt,
Doch zurück zum Zwergengeſchlechte kehrt,
Wer ihm nicht glaubet und ihn nicht ehrt.

* * *

Das Kreuz am Inn.

Am Innſtrom giengen wir dahin
Und ſahen die breiten Wogen zieh'n.

Ein einſam Kreuz gewahrt' ich da
Jenſeits im Feld, dem Ufer nah.

Dran hieng, ich ſah's im Sonnenglanz,
Entblättert faſt ein dunkler Kranz.

Was will das Kreuz am fernen Ort?
Beſagt es Unfall oder Mord?

„Wär' heut der rechte Tag im Jahr,
Du ſäh'ſt ein Bild, das ſpräche klar.

Ein altes Weiblein ſäheſt du,
Es ſtrebt vom Dorf der Stätte zu,

Schwarz angethan von Kopf zu Fuß,
Mit einem Kranz als Todtengruß,

Die rechte Hand am Krückenſtab,
Gelangt ſie mühſam an dieß Grab,

Kniet nieder, hängt den Blätterkreis
An's Kreuz und betet lang und heiß,

Und weint und weint und weilet lang
Und macht zurück den ſchweren Gang.

Sie war im Dorf die ſchönſte Maid
Und manches Freiers Herzeleid,

Im Landlertanz als Königin
Gefeiert auf und ab am Inn,

Raſch, wacker, friſch an Seel' und Leib,
Man weiß noch heut: ein prächtig Weib.

Da brach in's Innthal der Franzos,
Da gieng am Strom das Schlagen los.

Und eines Tags in ſchmucken Reih'n
Marſchiren Kaiſerjäger ein,

Dem Zug voran ein junges Blut,
Das grüne Reis am Jägerhut,

Zwei Ehrenzeichen auf der Bruſt,
Der ganzen Mannſchaft Stolz und Luſt,

Ein Schütze, wie man keinen ſah,
Wo die Gefahr kam, war er da,

Sein Feuerblick, ſein Feuerwort
Riß ſelbſt den Bebenden mit fort,

Doch vatergleich, ſo jung er war,
Sorgt er für ſeine kleine Schaar.

Und wie ihn kaum die Maid geſeh'n,
Da war es um ihr Herz geſcheh'n.

Und wie er kaum die Maid geſeh'n,
Da war es um ſein Herz geſcheh'n.

Den Abend und die nächſte Nacht
Ward in dem Dorfe Halt gemacht.

Fürbaß in's Feld, vielleicht zum Tod,
Gieng's ſchon am nächſten Morgenroth.

Wie leicht in Krieges Sturm und Drang
Wird Sturmſchritt auch der Liebe Gang!

Als kennten ſie ſich manches Jahr,
Eilt Herz an Herz das junge Paar.

Tauſcht Kuß um Kuß, verträumt die Zeit,
Vergißt, daß wohl der Feind nicht weit.

„Horch! Hörſt du nicht ein Hornſignal?“
„„O nein, es war der Hirt im Thal.““

Er glaubt es nicht und glaubt es doch
Und bleibt und weilt im Himmel noch.

Da knallt ein Schuß und noch ein Schuß.
„Fort! Auf! Noch einen letzten Kuß!“

„Den Stutzen her!“ und aus dem Haus
Stürmt er hinein in Nacht und Graus.

Links, rechts empfängt ihn Knall auf Knall —
Es war ein jäher Ueberfall.

Die Jäger ſind zurückgedrängt,
Die letzten mit dem Feind vermengt.

Zum Laden reicht die Zeit nicht mehr,
Den Kolben ſchwingt er um ſich her.

Er wehrt ſich wie ein grimmer Leu,
Der Schwall vermehrt ſich immer neu.

Sie ſieht's noch einen Augenblick,
Dann drängt die Noth auch ihn zurück.

Sie hört, ſie horcht, zum Stromesbord
Bewegt die wilde Jagd ſich fort.

Fern tönt und ferner nun der Schall,
Stumm wird der Berge Wiederhall.

Man ſuchte ſie am frühen Tag
Und fand ſie, wo der Todte lag.

Auf ſeine Leiche hingeſtreckt
Ward ſie zum Leben ſchwer geweckt.

Dort war es, ſich noch einmal hin,
Dort lag er, dort begrub man ihn.

Ob's regnen, ſtürmen, ſchneien mag,
Nie fehlt der Kranz am Todestag."

◆

Ein Augenblick.

Um die alte Stadt auf der Promenade,
Dem bequemen, beliebten Pfade,
Den die Platanen beſchatten und zieren,
Gieng ich am Sommerabend ſpazieren.
Ein Sonntag war's und ein Sonnentag,
Es wandelten Leute von allerhand Schlag,
Feſtlich geputzt, und alle dem Volke
Stand auf dem Geſicht keine einzige Wolke.

Da kam mir im goldenen Abendſchein
Entgegen ein Kinderwägelein,
Ein nett geflochtnes, auf leichten Rädchen,
Es zog ein ſauberes Ulmermädchen.
Mein Blick fiel juſt in's Gefährt hinein,
Da lag ein Knabe gebettet fein,
Kaum jährig etwa, ſein Angeſicht
Umwob ein Schimmer von Roſenlicht,
Als ruht' er in einem Roſenhag,
Denn in den Schatten, worin er lag,
Fiel erhellend ein Widerſchein
Vom farbigen Obdach im Wägelein,
Auch kam von außen der Glanz ergoſſen,
Denn ganz mit Licht war die Luft durchſchoſſen;
Ja vom Kind auch ſchien es mir auszugehen,
Denn ein ſchöneres hab' ich noch nie geſehen;

Man glaubte Herz und Auge zu laben
An einem von Raphael's Engelknaben,
Es ſchwamm wie ein Bild im erleuchteten Raum,
Wie ein Feenkind, wie ein ſeltener Traum.

Stillbeglückt ſah es vor ſich hinaus
In ſeinem fahrenden kleinen Haus,
In ſeiner Welt ein kleiner König,
Lächelte auch dazu ein wenig,
Als ſchwebten ihm an der Zukunft Thor
Schon die allerhand luſtigen Streiche vor,
Die man verübt in den Tagen der Jugend,
Welche — man weiß ja — nicht hat viel Tugend;
Er ſchaute ſo hell aus den dunkeln Augen,
Als möcht' er nicht immer gar zu viel taugen.

Ich ſah ihn an, ich blinzte und nickte,
Schmunzelnd. Der reizende Knabe blickte
Mich an und blinzte, ſchmunzelte, nickte.
Gelt du, es iſt eben gar was Gutes
Um's Exiſtiren, ſchmecken thut es?
Und ein bisl Spitzbüberei
Iſt eben immer auch dabei?

Er hat es mir richtig im Auge geleſen,
Der Schelm, das kleine, kaum ahnende Weſen,
Er hat es verſtanden und hat es bejaht,
Der liebliche Lebenskandidat.

Ich hätt' ihn mögen vor lauter Entzücken
Aus den Polſtern heben, verküſſen, verdrücken,

Doch ich ſagte mir: laß es lieber gehen,
Es ſoll ſo bleiben wie es geſchehen,
Es ſoll bleiben ein Augenblick.

Fürbaß gieng ich, ſah nicht zurück.
Ein alter Bekannter begegnete mir,
Er ſtellte mich, fragte: was iſt's mit dir?
Es ſtrahlt ja ordentlich dein Geſicht,
So heiter ſah ich dich lange nicht;
Wart', ich merk's ſchon, du kommſt vom Wein!
Ein guter muß es geweſen ſein!
Ja, ſagt' ich, er war nicht eben ſchlecht,
Noch Moſt, aber Ausſtich, feurig und echt.

◆

Ein Kameradenfeſt.

Etlich und zwanzig Kameraden
Begiengen ein heitres Feſt,
Sie hatten einander geladen
Von Süden, Nord, Oſt und Weſt.

Sie gedachten der Kloſterhallen
Im grünen, felſigen Thal,
Sie ſahen ſich wieder wallen
In der Jugend Morgenſtrahl.

Schon Manchem hatte die Locken
Des Lebens Winter geraubt,
Schon Manchem die weißen Flocken
Geſchüttelt auf's ernſte Haupt.

Die vergangenen Scherze wieder
  Brachten ſie auf den Plan,
Sie ſangen die alten Lieder
  Von Follen, von Arndt und Jahn.

Und einer der alten Knaben
  Zog ein Gedicht hervor
Und las es und wußte zu laben,
  Zu rühren den ganzen Chor.

Von allen Seiten ſprangen
  Die lobenden Zecher zu Hauf:
„Bravo!“ Die Gläſer klangen,
  Man ließ ihn leben — „wohlauf!“

Dankend erhebt der Dichter
  Sein Glas mit freudigem Schwung,
Die Augen glänzen ihm lichter,
  Als wäre er wieder jung.

Und wie ihm der Kelch ſoeben
  In der Hand noch erklingt und blinkt, —
„Hoch!“ rief er, „die Jugend ſoll leben!“ —
  Da bricht er zuſammen und ſinkt.

Noch jubelte, trank und lachte
  Abſeits manch heitrer Geſell,
Der nicht an Schreckliches dachte, —
  Es kam wie ein Blitz ſo ſchnell.

Er liegt uns zuckend im Arme,
  Noch ſind ſeine Wangen roth,
Doch das Leben entflieht, das warme,
  Er röchelt, verblaßt, iſt todt.

Er war der ſchönſte geweſen
  In der blühenden Jugendſchaar
Und im Antlitz war ihm zu leſen:
  Verſtändig und ſchlicht und wahr.

Sah man ihn ringen und ſpringen
  Im rüſtigen Wettverein,
Die ſchlanken Glieder ihn ſchwingen,
  Man glaubte in Sparta zu ſein. —

Auf Kiſſen legt man ihn nieder,
  Man drückt ihm die Augen zu,
Rings ſtehen die ſtummen Brüder;
  Da liegt er in ſanfter Ruh.

Es ſchwinden von Stirn und Munde
  Die Spuren von Qual und Krampf,
Keine Furche gibt noch Kunde
  Vom ſtürmiſchen Todeskampf.

Lächelnd ſcheint er zu ſagen:
  Nichts weiß ich von eurem Schmerz,
Und wer da noch wollte klagen,
  Der zeigte kein männlich Herz.

Marathon.

Stumpf hieng ich im Sattel, ein leiſes Fieber,
Frucht der Ritte, der tagelangen
Auf glühendem Fels, in feuchtſchwülem Sumpfthal,
Rieſelte durch die Glieder.
Weit voraus ſchon waren die Andern,
Der Reiſegenoß und der dienende Führer.
Was mich umgab, ich ſah es kaum,
Sah es mit Augen ohne Gedanken.
Auf einmal wiehert mein Pferd
Nach den entfernten Stallkameraden.

Aufſchrak ich.
„Allnächtlich vernimmt man
Auf dem Schlachtfeld von Marathon
Roſſegewieher und Kampfgetöſe“ —
Das alte Wort des ſagenkundigen,
Gläubigen Griechen, das ich vor Jahren
Hatte geleſen und halb vergeſſen,
Fuhr wie ein Blitz in die Seele mir.
Ferne ſah ich den Hügel jetzt,
Des Denkmals rührenden Erdenreſt,
Das die gefallnen Athener ehrte.
Drüber hinaus in ſilbernem Streifen
Blitzte das Meer auf.
Ich ſchaue rechts: dort ſind ſie geſtanden,

Dort auf den Höhen, die in gedehntem
Bogen nach mir ſich herzieh'n.

Zum Angriff blaſen die Hörner.
In die Hüfte geſtemmt die langen, ſtarken,
Gefällten Speere ſchreiten ſie vorwärts,
Mann an Mann, eng, feſt wie Kettengelenke.
Die Höhen herunter, lautlos,
Langſam zuerſt, dann ſchneller und ſchneller,
Zum Sturmſchritt wird am Gefälle des Abhangs
Der gemeſſene, ſtramme Marſch.

Drüben aber von linksher
Wälzt ſich entgegen ein Wald von Völkern,
Rollender Wellen ein Ozean
Brauſet heran mit Sturmesgebrüll,
Mißtönigem wüſtem Kriegsgeſchrei
In allen Zungen des Morgenlands,
In gellenden Lauten der ſchwarzen Söhne
Afrikaniſcher Gluthſandfläche. —
Sendet aus tiefer nächtlicher Pforte
Der Hades ein wimmelndes Larvenheer,
Wie man in grauſigen Träumen es ſchaut?
Helme wie Lindwurmſchweife gewunden,
Felle des Panthers, Felle des Löwen,
Bälge des Fuchſes mit bauſchigem Schweife,
Häute des Roßhaupts mit flatternder Mähne
Tragen auf Haupt und Schultern die fremden,
Wilden Geſtalten.

Da genügt als Waffe nicht Schwert, nicht Lanze,
Nicht ſpitziger Dolch, nicht Pfeil und Bogen,
Da drohet die Keule mit eiſernen Stacheln,
Die mähende Sichel, der packende Haken,
Stricke ſchwingen ſie, lange Schlingen,
Zu haſchen, zu fangen an Fuß und Nacken,
Beile erheben ſie, Doppeläxte —
Wollt ihr, wie ſie einſt that,
Als ſie den Gatten umſchlang mit dem Garne
Und den entwaffneten Helden erſchlug,
Wollt ihr Menſchen wie Thiere des Waldes
In Schnurnetz verwickeln und vor die Stirne
Wie der Fleiſcher den Schlachtſtier hauen?

Es naht ſich.
Ein Hagel von Pfeilen und Lanzen ſchwirrt
Und praſſelt auf griechiſchem Helm und Schild,
Weithin hört man das Erz erklirren.
Tauſende fehlen ihr Ziel, nicht alle:
Schon fällt aus dem Gliede der Eine und Andre,
Doch ſchnell, wo der Stahl eine Lücke geriſſen,
Schließt die gegliederte Kette ſich wieder.
Kette nicht, Mauer wär' es zu nennen,
Könnt' eine Mauer lebendig werden,
Wandeln und vorwärts rücken und drücken:
Wie ſie mit unerbittlichem Zwange
Schöbe und drängte, was ihr begegnet,
Wie ſie zermalmte, was nicht Platz macht,
Alſo, verkitteten Quadern gleich,

Aber mit Augen ſchauend, mit Händen
Tödtliche Waffe zum Stoß ausſtreckend,
Alſo bewegt ſich vorwärts, vorwärts
Die furchtbare Phalanx.
Seht, wie ſie beben, ſeht, wie ſie weichen!
Sie haben es nie geglaubt, noch geſehen,
Was geſchloſſene, mannszuchtfeſte,
Vaterlandliebende,
Geſetzen folgſame, freie
Männer vermögen, und wäre zehnfach
Des pochenden Feindes Ueberzahl.

Mit Peitſchen hauen die grimmigen Vögte
Von rückwärts hinein in das Angſtgetümmel,
In die bunten, zerſprengten, zu Klumpen gerollten,
Keuchenden, ſchlotternden Sklavenrotten;
Sie kreiſchen, ſie ächzen unter den Hieben,
Aber ſie fürchten die griechiſchen Speere
Mehr als der Geißel ſauſenden Schlag,
Kaum daß zitternd und hoffnungslos
Dieſer und Jener die Waffe noch hebt,
Dem Feinde noch bietet die klopfende Bruſt.
Ja zum Spotte noch laſſen ſie Zeit:
Wie ernſt und blutig das Werk auch ſei,
Zu lachen geben die indiſchen langen
Weiberröcke, die hohen, ſpitzen
Umwickelten Hüte, die bunten Lappen,
Der ganze verrückte Barbarenaufputz,
Zu lachen dem Einfalt liebenden Griechen,
Den die Natur in der Wiege geadelt.

Aber weh! o wehe!
Dort in der Mitte! Schau' hin!
Wie durch die berſtende Wolkenwand
Der Blitz hervorſchießt,
Mit einmal theilt ſich, fährt auseinander
Der ebbende breite Hordenſchwall
Und hervor aus der Spalte ſprengt
Schuppengepanzerte Reiterſchaar,
Auserkornes, geſpartes Kernvolk,
Perſer vom ächten ariſchen Stamme,
Edler an Zügen, edler an Gliedern
Als das gezwungene Sklavenblut.
Die Rüſtungen blinken, die Lanzen funkeln,
Es wallen und wehen die vollen, langen
Mähnen und Schweife der feurigen Roſſe,
Hell wiehert des Hauptmanns Vollbluthengſt,
Wie Silber glänzend, niſäiſcher Weide
Rein gezüchteter nerviger Sproß.
Weh euch, ihr armen Braven! Für euch iſt
Keine Hoffnung, auf Solches war't ihr
Nimmer gefaßt. Verdeckt als Nachhut
Hatte die eherne Schaar ſich geſammelt,
Wider Vermuthen hatten die Schiffe
Mit ſich geführt die ſtampfende Thierkraft,
Wider Vermuthen haben ſich kühne
Geſchwader des mächtigen Reiterſchwarms
Ueber des Erdreichs ſeebeſpülten
Morſchen Boden gewagt zum Angriff.
Wie ein Orkan aus heiterem Himmel

Auf den ungewarnten Piloten ſtürzt.
Wie auf den Rothwild jagenden Rüden
Aus der Aeſte verbergendem Laub
Ein Panther herabſpringt, alſo plötzlich
Kommt der Gewaltſtoß über euch.

Sie ſind aneinander. Wildes Jauchzen,
Haſtiger Nothruf, raſſelnder Erzklang,
Hufegepolter, ein Mantel von Staub
Umwirbelt verhüllend das grauſige Wirrſal.

Der Staub iſt verweht. — Da liegen ſie,
Der attiſchen Jugend und Mannheit Blüthe!
Weite, von Lanzenſpitzen gebohrte,
Vom Hiebe der krummen Schwerter geſchlagne
Wunden klaffen, blühende Glieder
Sind von den Hufen der Roſſe geknickt,
Leuchtende Augen ſind gebrochen.
Nicht jammernder Aufſchrei, aber ein Stöhnen
Steigt in die Lüfte aus mancher breiten
Herrlich gewölbten Jünglingsbruſt.

Schrecklicher Ares! Nimmer, ſo lange
Völker kriegten und kriegen werden,
Lag noch und wird je liegen am Boden,
Verblutend, verhauchend die männliche Seele,
So viel Schönheit.
Mir iſt, als beugte ſich weinend
Phidias über die Heldenleiber.

Auf überſchauendem Hügel ſteht
In ſchlichter Chlamys, die Arme gekreuzt,
Ruhig, bewegungslos,
Mit Augen des Adlers weitausblickend,
Wachend über das Ganze
Miltiades.
Jetzt bei dem Anblick
Fährt es ihm blutroth über die helle,
Denkende Stirn.
Die wenigen Reiter, Boten des Schlachtworts,
Stehen umher, mit pochenden Herzen
Befehl erharrend.

Er befiehlt.
Wie Sturmwind jagen ſie in das Feld,
Linkshin die Einen, rechtshin die Andern,
Hin, wo die Flügel, dort der Platäer,
Hier der Athener ſiegende Kraft
Vorwärts gedrungen wie Schnitter mähend,
Nicht rückſchauend, ganz in die heiße
Arbeit verſenket.
Schallende Rufe, mahnende Hörner
Schmettern in's Ohr dem trunkenen Sieger
Ein ſtrackes: Halt!
Sie gehorchen, ſie ſtehen, ſie blicken
Rückwärts, ſehen die Brüder liegen,
Seh'n die gewappneten Reiter wüthen,
Laſſen ab vom Jagdwerk — allzuſchwer nicht:
Gethan iſt's; wer da noch lebt und athmet

In dieſem Haufen geſcheuchten Wildes,
Streckt nimmer zum Kampfe das zitternde Knie.
Sie ſammeln die locker geword'nen Glieder,
Schreiten zurück in ſchleunigem Marſch,
Schwenken in zwei geordneten Säulen,
Umarmen den ſchuppigen Perſerdrachen,
Der die Zähne noch weidet in attiſchem Blute.
Hier aus den Hügeln, die ſich aus Todten,
Aus Verwundeten hoch ſchon geſchichtet,
Rafft ſich empor, was den Arm und die Waffe
Noch kann heben, und grüßet die Retter
Tiefaufathmend und tritt in die Reihen.

Von würgendem, ſtachlichem Todesknoten
Sind ſie umſchnürt, die Siegesgewiſſen,
Roß um Roß und Reiter um Reiter
Röchelt am Boden, vom Speer durchſtochen.
Mit Splitter der Lanze, mit Dolch, mit Fauſt
Ringt der Geſtürzte noch wüthend fort,
Schnaubende Hengſte, dem Stich entronnen,
Steigen, als ob ſie Geſpenſter ſähen,
Fliehen und reißen den Mann mit fort,
Die nächſten folgen, als ſpornte der Reiter,
Der doch ſterbend im Sattel hängt
Und auf das Kreuz des geängſteten Thieres
Lummelnd mit läſtigem Aufſchlag hämmert.
Die noch aufrecht ſind und noch kämpfen könnten
— Nicht zu wenige ſind es, gewaltig
War ſie geweſen, die Ueberzahl —:
Als gellte mit markverzehrendem Laute

Die Stimme des Pan, des dunkeln Gottes,
Wenden die Stirnen und ſuchen, in krauſem
Geballtem Gewimmel ſich ſtoßend und preſſend,
Sich niederrennend den Weg in's Weite,
Hinüber zum Meer, zu den winkenden Schiffen.
Als jagte der Sturmwind tanzende Blätter,
Drängt der Verfolger hinter dem Schwarm her,
Bohrt ihn und drückt ihn in's ſchlammige Moor
Hinein zum Gewürm in die breite Lagune,
Die, nicht bedacht von dem ſpannenlangen
Sinne des Uebermuths, dort drüben
Lauernd am Fuße der Hügel hinzieht.
Glücklich noch Andre, die ſich zur Rechten
Hin nach dem feſteren Strande geworfen,
Wo ſich die Segel, die rettenden, blähen.
Aber nach Feuer rufen die Dränger,
Schleudern die zündende Fackel hinüber
Zwiſchen die Maſte, die Seile, die Bohlen,
Springen hinein in die ſalzige Meerfluth
Und mit dem Schwimmer ringet der Schwimmer,
Und mit dem letzten Athem der Lungen,
Sieben der Schiffe dem Sieger laſſend,
Löst noch die Anker ein kleines, armes
Ueberbleibſel des ſtolzgeſchwellten
Strotzenden Heeres.

Jauchzen, unendliches Jauchzen ſchallt
Aus griechiſchen Kehlen in's Meer hinaus —
Kurz nur; in ernſter, gehaltener Stille

Sammelt ſich das geſchmolzene Heer
Und betrachtet das fertige Werk
Und danket den Göttern.

Nach den Verwundeten geht man ſuchen,
Die Todten hebt man vom blutigen Feld,
Um ſie der Mutter Erde zu geben.
Viel erzählt der Eine dem Andern,
Was er gethan und gelitten habe
Am heißen Tage und wie er die Theuren
Habe fallen geſeh'n, wie der Sohn vom Vater,
Der Vater vom Sohne, der Freund vom Freunde
Auf immer den kurzen Abſchied nahm.

Und durch die Reihen läuft eine Kunde,
Darob ſie erſtaunen, die müden Helden.
Seltſames iſt von Männern gemeldet,
Die in der Mitte der Schlachtordnung
Standen, als ſie durchbrochen war,
Als die Hülfe herbeikam, aber noch haarſcharf
Auf der Meſſerſchneide das Schickſal ſchwebte.
Da ward ein Mann geſehen,
Sagten ſie,
Größer war er, als Menſchen ſind.
Bauernkleidung trug er am Leibe,
Eine Pflugſchar führte er in der Fauſt,
Schlug in die enggekeilten Feinde
Weit ausholend mit Rieſenſtreichen,
Furchen rieß er, breite und tiefe

Furchen dem dicht nachrieſelnden Blut,
Und als geackert war die Hufe,
Als man ihn ſuchte, war er verſchwunden.
  Und ſie ſagen, Theſeus
Müſſ' es geweſen ſein,
Niedergeſtiegen aus Geiſterreihen,
Eingedenk des Tages der Hochzeit,
Wo er die Räuber, halb Mann, halb Roß,
Wo er die wilden Kentauren ſchlug,
Niedergeſtiegen aus Geiſterreihen,
Weil er nicht wollte dulden,
Daß Barbaren ſein Werk zerſtampfen,
Saaten des Korns und
  Saaten der Sittigung.

◆

Mykene.

Habt Nachſicht, Manen des Aiſchylos,
Vergebt mir, daß ich euch nachgeſtammelt.

Auf altersgrauer, halbverfallener
Ciſterne Brüſtung ſaß ein großer Geier
Regungslos.
Plötzlich ſchoß er hinab
Und eine Schlange feſt in den Krallen
Taucht' er im Nu wieder auf
Und ſchwang mit ſeiner Beute ſich hinweg.
Sie wand und krümmte ſich
In ihrer Haft und dunkel hoben
Die Ringelwindungen des langen Thiers
Vom lichtvoll blauen Himmelsgrund ſich ab.

Und mit den Ringeln kamen mir
Die Schlangenhaarigen,
Die Erinnyen in den Sinn,
Und ich beſann mich, wo ich war.
Mykene's Burgthor mit den Säulenhaltern,
Den Pantherthieren, ſtand
In Mittagsſonnengluth
Mir gegenüber.

Und aus dem Thor ſeh' ich ſtürzen
Eine Geſtalt,

Einen Jüngling, todbleich, mit ſtieren,
Weitaufgeriſſ'nen Augen,
Ein blutiges Schwert in der Hand,
Das er weitweg ſchleudert,
Und hinter ihm eine dunkle Meute,
Wie Hunde bellend, Fluchlied heulend
Gräßliche Weiber,
Rieſengroße,
Blutblickende,
Schlangenlockige,
Fackelnſchwingende,
Schlangenbündel wie Geißeln ſchwingende.
Sie peitſchen los auf den Fliehenden,
Keuchenden, Athemloſen,
Hart an den Ferſen ihm
Wie Tiger dem ſtöhnenden Edelhirſch.

Willſt nicht auch du noch, lechzendes Pantherpaar,
Herunterfahren vom Marmorblock,
In Katzenſprüngen, mit Katzenſchrei
Dich zu dem wilden Buſſa geſellen?

Hin- und hinwegſauſt
Ueber Stock und Stein
Die wüthende Hetzjagd,
Fern und ferner verhallt der Jagdlärm.

Wohin? Wohin entſchwunden?
Dorthin, dorthin, zum Iſthmus hin,
Fort über Berg und Thal,

Hin zu Parnaſſos' Berggeländen,
Hinauf, hinauf zu ihm,
Dem delphiſchen Apollon,
Zu ihm, der dich's geheißen,
Der es geſprochen:
Den Vater zu rächen, morde die Mutter! —
Todmatt, leichengleich
Seh' ich dich liegen am heil'gen Altar,
Seufzergebrochene Bitte ſtammelnd.
Entſchlummert liegen die Schwarzen umher,
Ermüdet ſie ſelbſt von der raſenden Jagd.
Kurz iſt die Friſt nur, aus ſtygiſcher Pforte
Steigt der gemordeten Mutter Schatten
Und wecket und hetzet die Hetzerinnen
Von Neuem an's mitleidloſe Geſchäft.
Aber hervor wie ein Lichtſtrahl tritt
Der Pythonſieger
Und mit Götterſcheltwort,
Gewitterſturzſchmetterndem, ſcheucht er
Von ſeines Heiligthums reiner Schwelle
Die Töchter der Nacht,
Die Ausgeburten des Abgrunds.
Dich aber heißt er
Im Schutze des Götterboten,
Des Seelengeleitmanns,
Des füßebeflügelten Hermes
Wandern zur heiligen Burg hinüber,
Wo ſie wohnet in Marmorhallen,
Die hehre Jungfrau,

Zeus' Tochter, Athene.
Richten, verheißet er, richten
Wird ſie und ſchlichten.

Werdender Hoffnung glimmet ein Funken
In der Seele, der müdgehetzten,
Er rafft ſich empor und wandert weiter.
Und Geſang vernimmt er,
Herniedertönend von heiligen Gipfeln,
Parnaſſosgipfeln,
Himmliſche Weiſen,
Dichterchöre begleitenden,
Ewigen Einklangs vollen,
Seligen Muſengeſang.
Zu Boden blickt er,
Auf ſeine Rechte blickt er,
Die blutbefleckte;
„Für mich nicht, für mich nicht!
Für mich das Geheul des Drachen,
Der da drüben hauſet im nächtlichen Hohl,
Wie meine wildaufzuckende Seele
Wohnt in der dunkeln Kammer der Bruſt!“

Abwärts geht es, zur Rechten rauſchet,
Durch zackige Schluchten die Gaſſe ſich reißend,
Der Pleiſtos herauf und ſingt ihm
Zu den trüben Gedanken ſein dumpfes Lied.

Und einen Schatten glaubt er zu ſehen,
Voraus ihm ſchreitend geſenkten Hauptes,

Sinnend, brütend
Ueber ein dunkles Orakelwort.
O, er weiß, wer es iſt,
Weiß, was der ſoll erfahren
Alſobald, drunten im Thal:
Nichtwiſſend wird er den Vater erſchlagen.

Und hinter dem Mörder des Vaters
Geht bang und ſcheu
Und weinend doch um den Schickſalsbruder
Der Muttermörder.

Greiſe ſitzen auf heiligem
Hügel des Ares
An der Akropolis Abhang,
Silberbärtige,
Zu Richtern berufen
Von Pallas Athene.

Geſprochen haben
Die Klägerinnen, haben gefordert
Urrecht, hochheiliges,
Daß nicht ſtraflos bleibe
Grauſer Mord, Muttermord.

Geſprochen hat
Der hohe Anwalt, Latona's Sohn,
Hat gefordert
Urrecht, hochheiliges,

Daß nicht ſtraflos bleibe
Grauſer Mord, Gattenmord.
Und wäre die Strafe auch neue Schuld:
Er wolle, ſo ſprach er,
Den Mann, der da handelt.

Und geſprochen hat
Nicht kläglichen Tones,
Aber ſtockend und arm an Worten
Der hoffende, bangende,
Rache erleidende
Rächer des Vaters.

Stumm ſitzen die Greiſe,
Die Häupter wiegend in ſchwerem Sinnen.
Erfolgen ſoll Wahlſpruch.
In eherner Urne ſammelt der Aelteſte
Das vernichtende Schuldig! in ſchwarzen Steinen,
In weißen das rettende Schuldfrei!

Er zählt und gleich iſt die Zahl.
Erloſchenen Blickes, erdfahl ſteht
Oreſtes im Kreiſe.
Lieber hinunter, ſo ſpricht ſein Auge,
Hinunter zum Ahnherrn, zu Tantalos,
Als hängend ſchweben im Hohlen, im Leeren,
Gerichtet und nicht gerichtet,
Ein Schemen, ein Unding, lebendiges Nichts!

Rathlos ſtarren die Richter in's Leere,
Grimmig blicken die nächtlichen,

Noch nicht ſatten Verfolgerinnen
Und murren und ſchütteln das Schlangenhaupt;
Todſtill ſchweigen die Lüfte.
Er aber, der nie Beirrte,
Phöbos, der ewig Lichte,
Ruhig ſchaut er empor, und ſiehe!
Blitzgleich,
Wie ſie aus Jovis' Haupt hervorſchoß,
Schwebt von der heiligen Burg hernieder
Sie ſelbſt, des Gerichtes göttliche Gründerin,
Pallas Athene.
Schon ſteht ſie inmitten des ernſten Kreiſes,
Gelaſſen ſteht ſie, leicht hängt ihr am Arme
Der blinkende Schild und geſenkt iſt die Spitze
Des oft gezückten furchtbaren Speers.
Sie tritt an die Urne und hebet die Rechte
Und zu den weißen gleitet ein weißer
Loosſtein hinab und ſie ſpricht die Worte:
Denn ich will nicht, daß krank und verſtört
Bleib' eine Mannesſeele,
Welche tauget und wirken kann,
Wär' ſie auch ſchuldig und wär' auch
Weibes Leben ihr Opfer.

Nicht frohlocket Oreſtes.
Vor der Göttin beugt er die Kniee,
Legt auf die Bruſt die gekreuzten Arme
Und ſchaut hinauf in das himmliſch kühle,
Bläulich graue, leuchtende, große

Auge der Jungfrau,
Und ſein Auge, das fieberſchwüle,
In ſeine Höhle zurückgeſunkne,
Mit dem erloſchenen, trüben Blick,
Kläret ſich langſam.

Heulend klagen die Rachegeiſter,
Aber zu ihnen ſpricht die Erhabne:
Rechtlos darum ſollt ihr nicht ſein,
Schuldſtrafende Weſen!
Verehrung genießet, heilige Scheue!
Im nahen Hain, im ſchattigen, lieblichen,
Dort, wo geheimnißvoll
Ein Schlund klafft,
Dort im Schoße der Erde
Sei Nachtliebenden euch
Die Stätte bereit und Dienſt des Altars
Und frommer Andacht jeglicher Zoll,
Der göttlichen Mächten gebühret.
Eumeniden, die Wohlgeſinnten,
Die Gnädigen laſſet fortan euch nennen.
Spüret die Schuld auf, ſtrafet ſie ſtreng,
Nicht ſtrenger und länger nicht,
Als ſie verdient. Auch Fülle des Wohles
Auszuſpenden iſt euch gegeben,
Wo man euch ehrt und euer Walten;
Gönnt ſie dem theuren attiſchen Lande!

Feſtlich geleitet zieh'n die Beſänftigten
Hinweg nach der ſchauerumwehten Kluft.

Sie aber ſchwebt hinauf, empor,
Hin wo im heiteren Aetherlicht
Schimmert ihr heiliges Tempelhaus.

Wie im Traume, ſo ſah ich's.
An der alten Ciſterne noch ſitzend.
Auf ſtund ich, trat unter das Löwenthor,
Gieng vorwärts und ſah mich um.
Aus Trümmerhaufen erwuchs mir
Der Atriden Palaſt.

Koſtbare Teppiche, purpurne Tempelzier
Sind gebreitet vom Thor zu der Treppe.
Auf der oberſten Stufe erſcheint
Klytämneſtra.
Mit ſchönredendem Gruß empfängt ſie
Den Völkerfürſten, Trojas Beſieger,
Der gezogen kommt hoch zu Wagen,
Müde des Krieges, froh der erſehnten
Endlichen Heimkehr.
Er ſtutzet und ſcheut ſich,
Zu betreten die Prachtgewebe,
Thronender Götter geheiligten Hausſchmuck.
Doch weicht er der Bitte des falſchen Weibes,
Steigt vom Wagen in dunkler Ahnung,
Schreitet dahin und hinauf und tritt
Ueber die Schwelle.
Ihm folget Kaſſandra, die Seherin.

Die Kriegsgefangne, geehret vom Sieger,
Tödtlich gehaßt von der ſcheelen Fürſtin.
Nicht dunkel ahnend, hell wiſſend wohin,
Schickſal verkündend, Erfüllung des alten
Götterfluches, Rache durch Sohnes Hand,
Klaglos gefaßt
Tritt ſie hinein in's gewiſſe Grab. —

Aufſtöhnen hört man
Zweimal.
Stille wird's.
Heraus vor des Volkes Augen,
Des todesbangen,
Stolz aufgerichtet,
Die Mordaxt über der Schulter haltend,
Auf der Stirn einen Flecken Bluts,
Tritt ſie, die Schlächterin,
Und rühmt ſich der That.

Uralter Fluch iſt's, der ſich vollziehet,
Tantalos hat ihn geweckt, der Ahnherr,
Grauſere That auf grauſe häufend
Haben Berge von Schuld gethürmt
Thyeſtes und Atreus
Und am Altar am Strande von Aulis
Hat Agamemnon, Atreus' Sohn,
Die Gattin täuſchend das Kind geopfert.
Und empört in der Seele Tiefen
Hat ſie Aegiſthos ſich ergeben.

Mit ihm des Gatten Mord beſchloſſen
Und ſelber die blut'ge That vollführt.

Du Armer, du haſt es getragen,
Dieſes Gebirge von Schuld und Fluch,
Haſt erfüllet im Muttermord,
Haſt vollendet im gräßlichen Jagen,
Der Rachegeiſter gehetztes Wild,
Haſt vollendet am bangen Gerichtstag
Den weitausſchreitenden Schickſalsgang.
Aber entlaſtet, geſühnt, geneſen
Durfteſt du lang noch und kräftig walten,
Herrſchen in Ehren als Fürſt Mykene's.

Wo ſind ſie, die Räume? Ein Trümmerhaufen.
Wo ſind ſie, die Gräber? Wo ſchläft Agamemnon?
Unter der Kuppel, die einſam dort,
Geheimnißvoll aus dem Schutte ragt?
Und er, der Dulder, der Letzte des Stammes,
Der Schickſalsvollender,
Wo er wohl ausruht?
Aber ein Etwas ſprach mir im Herzen:
Frage nicht, ſuche nicht!
Die weite Welt
Iſt ſeine Wiege und iſt ſein Grab.

Oedipus.

Habt Nachſicht, Manen des Sophokles.
Vergebt mir, daß ich euch nachgeſtammelt.

I.

Schon graute der Abend. Rauh und kalt
Durch düſteres Felsthal ſtürmte der Wind.
Unheimlich war es; mildere Lüfte
Erwartet in Hellas des Nordens Sohn.
Wir kamen von Thebä, hatten die öde
Stätte geſehen, wo Kadmos' Burg ſtand,
Hatten in Daulis lange geraſtet,
Harrend, ob wir im Buſchwerk nicht
Philomele's Klage vernähmen,
Aber es täuſchte der kühle Maitag.
Wir ritten feſt in die Mäntel gehüllt
Und ſchwiegen. Auf einmal hält
Mein Reiſegenoſſe ſein Saumpferd an.
Hier war es, ruft er, hier iſt die Triodos,
Der Kreuzweg, wo er's gethan, der Arme!
Erbleicht im Gedächtniß war ſie mir,
Die verhängnißvolle felſige Stelle,
Die im herzerſchütternden Trauerſpiel
Kenntlich der große Dichter zeichnet.
Geborſten in Urzeit iſt das Geſtein,
Drei enge Gaſſen blieben dem Wandrer. —
Wir ſtanden und ſchauten.

Die Roßbeſitzer, die Wächter in Waffen,
Der ſorgliche Diener begriffen nicht,
Was da zu ſehen ſei und zu ſtaunen.
Wir hatten Eile. Nach Delphi hinauf
Gieng die Reiſe, das hohe Gebirgsdorf
Arachowa ſollten wir heut noch erreichen,
Um morgen im hellen Sonnenlichte
Zu ſteh'n, wo Apollon's heiliges Haus
Marmorſchimmernd empor einſt ragte.
Bedenklich war der nächtliche Ritt,
Grauſame Räuber ſchweiften im Umkreis;
Die Wächter mahnten, wir aber weilten
Und ſchauten.
Hier iſt es geſchehen, du Mitleidswerther,
Geſchlagner des Schickſals, Oedipus!
Wir wandern die Pfade, die du betrateſt;
Aufwärts, von wannen herab du zogſt,
Führt uns der finſtere, wilde Weg.

Hinweg und weiter! Nacht iſt's geworden.
Ueber Geröll und Steingeſplitter,
Durch Rinnen und Riſſe zerfallner Straße
Blind mit den Hufen taſtend und ſuchend,
Keuchend klimmen die müden Thiere
Hinauf an der Schlucht, wo dumpfaufrauſchend
Der ſchäumende Pleiſtos rennt in die Tiefe.
Und durch die Seele gieng mir im Dunkel
Bild um Bild;
Geiſter ſchwebten, trübe Begleiter

Mir zur Seite, ſahen mit großen,
Traurigen Augen mir in's Auge.
Dann ſchien mir auf einmal, es theile ſich
Der Mantel der Nacht und Tag ſei um mich,
Fürchterlich heller, greller Tag.

Es war ein Tag, vor der Kadmos-Burg,
Dem Sitze des Königs Oedipus,
Um des Apollon heil'gen Altar
Standen verſammelt Greiſe von Thebä,
Männer und Knaben,
Zweige des Oelbaums in den Händen;
Aufſeufzend zu dem verehrten Herrſcher
Fragten ſie ihn, ob er Rath nicht wiſſe,
Er, der beſte der Menſchen.
Mähende Seuche, raffende Fieber,
Ausgekocht in der Lüfte Gluthhauch,
Sind über Thebä's Fluren und Straßen,
Heerden und Menſchen hereingebrochen.
Wer das Räthſel der Sphinx gelöst,
Wer ſo väterlich um uns ſorgt,
Wird Abwehr finden auch dieſer Noth,
Glauben die guten, vertrauenden Herzen.
Thränen vergießend um all' das Elend
Hat er bereits den Schwäher Kreon,
Seiner Gattin Jokaſte Bruder,
Zu des pythiſchen Gottes erhabnem Haus
In Delphi droben hinaufgeſandt
Und hofft und wartet auf löſendes Wort.

Der kommt und berichtet den dunklen Spruch:
Ein Frevler lebt in des Landes Schoß,
Blutſchuld laſtet auf ſeinem Haupt,
Gemordet hat er den König Laios,
Verbannet ihn oder tödtet ihn,
Vertilgt den Frevel, und mit der Schuld
Schwindet die Strafe, die gottgeſandte. —
Laios, Jokaſte's erſter Gatte,
War gefallen durch Räuberhand,
Verborgen waren die Thäter geblieben,
Erbleicht in der Menſchen Gedächtniß war
Der Gemordete ſchon vor dem neuen, hellen
Herrſchergeſtirn des Oedipus.

Eifrig, zu folgen dem heil'gen Gebot,
Verkündigt der König: wer von dem Mörder
Weiß, der ſäume nicht, mir's zu ſagen,
Dank empfängt er und reichen Lohn.
Wer da weiß und hehlt, den treffe der Bann.
Ihm verſchließe ſich jede Thüre,
Der Altäre und Tempel heiliger Dienſt
Sei ihm verſperrt als einem Befleckten!
Treu dem Gotte will ich als treuer
Mitſtreiter wirken, ſuchen und richten,
Will für den Todten als Rächer ſtehen,
Als wär' er mein eigener Vater geweſen.
Dem Thäter aber, noch eh' er gefunden,
Fluch' ich, ein Leben voll ſchnöder Qual
Reibe den ſchnöden Verbrecher auf!

Und nährt' ich ihn ſelber ohne mein Wiſſen
Als Hausgenoſſen an meinem Herd,
So treffe mich ſelber alles Leid,
Das ich dem Schuldigen angewünſcht!

Die Suche beginnt.
Den blinden Seher Tireſias
Beruft der König auf Kreon's Rath.
Licht ſoll er ſchaffen, der ohne Augen
Geiſtig ſchaut in Höhen und Tiefen.
Ungern kommt er, traurig und trüb
Senkt er das Haupt mit den weißen Locken,
Bittet: entlaß mich! Er will nicht reden,
Räth und ermahnt, nicht weiter zu ſpüren.
Jäh iſt des Königs feurig Gemüth,
Argwohn faßt er, mit heftigen Worten
Fährt er ihn an und zeiht ihn verborgner
Mitſchuld. Offenes Schreckenswort
Entringt ſich des Greiſes Lippen jetzt,
Des beleidigten, arg verkannten:
Du biſt der Mörder und mehr noch künd' ich:
Mit Blindheit geſchlagen pflegeſt du
Naturentheiligend ſchnöden Bund.
Wie Jener es hört, das Undenkbare,
Empört ſich die Galle, verſtört ſich der Sinn,
Unrecht begeht der Brave, Gerechte:
So am Geiſt wie am Leibe blind
Schilt er den augenloſen Greis
Und in Einem Athem gibt er ihm Schuld,

Mit Kreon, welcher als Ränkeſchmied
Nach der Königskrone die Hand ausſtrecke,
Steh' er in ſchleichendem Diebesbund.

Genug iſt's. Jetzo ſpricht der Seher:
So wiſſe, weil du mich Blinden gehöhnt:
Ein Blinder, den Weg mit dem Stab vortaſtend,
Ein Bettler, ein fluchbeladner Verbannter,
Bruder der eigenen Kinder,
Mörder des Vaters wirſt du wandern
Hinaus in die Fremde!

Kaum ſo nur, wie es uns grauen mag,
Wenn wir ein Schreckenswort anhören,
Das einem Andern verkündigt wird,
Graut es dem Oedipus. Rein von Schuld
Weiß er ſich ja, der empörten Unſchuld
Kochender Ingrimm füllet die Bruſt.
Kreon erſcheint, den häßlichen Argwohn
Sprudelt er drohend gegen ihn aus. —
Wer den bewährten Freund verſtößt,
Der thut Gleiches, ſagt der Gekränkte,
Als ſtieß' er das eigene Leben aus;
Zu Grunde geh'n, ein verfluchter Mann,
Soll ich, wenn du mich wahr bezichtigſt.
Aus den Gemächern tritt Jokaſte,
Mahnt mit dem Volk den erbosten König,
Daß er des Bruders hohe Betheurung
Scheuend in Frieden ihn entlaſſe.
Er thut es, doch unmild, immer noch zürnend,

Klaget der Gattin, wie ihn der Seher
Auf Kreons Geheiß — ſo glaubt er noch immer —
Des gräulichen Mordes beſchuldigt habe.
Sei ſorglos, tröſtet ſie jetzt des Gatten
Wildaufwogendes Herz; nimm's leicht!
Spruch der Seher bekümmre dich nicht!
Kein ſterbliches Weſen ſchaut in die Zukunft.
Ein Wort entlaſte dich aller Angſt:
Prieſter Apollo's, irrthumbefangen,
Haben dem Laios einſt verkündigt,
Ihm ſei blutiger Tod beſchieden
Durch des eigenen Sohnes Hand
Zur Strafe für alte Jugendſchuld,
Am Freunde verübten Knabenraub.
Dem Kindlein, das ich nach Jahren ihm
Geboren, ließ er die Knöchel durchſtechen,
Mit Gerten feſſeln und übergab es
Einem Sklaven, im Waldgebirge
Des rauhen Kithäron es auszuſetzen.
Durch andere Hand iſt Laios gefallen,
Räuber, fremde, noch unerforſchte,
Haben ihn überfallen, erſchlagen
Am dreigeſpaltenen Kreuzweg —
Warum erbleichſt du? Warum, mein Gatte,
Zuckſt du und ſinken die Züge dir ein?

„Nenne das Land mir, wo es geſchehen.“
Im Phokerland, wo von Daulis her
Nach Delphi gewendet die Straße führt;

Wegen der Sphinx den Gott zu befragen,
Die im Fleiſche von Thebäs Söhnen
Wüthete, war er dahin gereiſt.
„Wie war ſein Ausſeh'n?“
Ergrauende Locken, hohe Geſtalt,
Die Züge den deinen ähnlich.
„Seine Begleiter, wie viele waren's?“
Vier und Einer davon entkam.
„Wo iſt dieſer Eine, lebt er im Haus noch?“
Er weilte bei uns, doch als du kameſt,
Als du König von Thebä wurdeſt,
Ergriff er die Hand mir und bat mich innig,
Zur Hut der Heerden ihn fortzuſenden
Ferne vom Anblick dieſer Stadt.
„Kann man ihn rufen und ſchnell?“ —
Warum ſo dringend? — Und Oedipus,
Mit bebenden Lippen erzählt er jetzt,
Was er bis dahin hat verſchwiegen,
Was er im Glücke ſo gern vergeſſen,
Was ihm am Kreuzweg widerfahren.

Laß mich die Laſt des Berichts, du armes,
Vom Blitze durchzucktes Menſchenkind,
Von der ſtockenden Zunge dir nehmen!

Ein fröhlicher Knabe wuchs er auf
In des reichen Korinthos' ragender Burg.
König Polybos und ſeine Gattin
Merope waren ihm Vater und Mutter.

Zum Jüngling geworden muß er ein böſes
Wort vernehmen aus Spöttermund,
Zweifel zündend, ob ſie es ſeien,
Die er als Eltern liebte und ehrte.
Da verläßt er die fürſtlichen Hallen,
Nach Delphi zum wiſſenden Gott hinauf
Pilgert er, dumpfen Druck im Herzen,
Und fragt ihn um Licht.
Und es ergehet das grauſe Wort:
Tödten wirſt du den Vater,
Wirſt die Mutter zur Gattin haben
Und Kinder zeugen, des eigenen Vaters
Brüder und Schweſtern.

Fort und hinaus in die weite Welt,
Zu meiden, was auch zu denken nur
Entſetzlich iſt!
Als trieben Geſpenſter, macht er ſich auf,
Wandert und wandert, es ſenkt ſich der Pfad,
Dumpf toſet der Pleiſtos neben ihm,
Ueber die Blöcke zerriſſ'ner Felſen
Sucht er ſchäumend, ſpringend und ſtürzend
Hinunter den dunkeln Weg zum Abgrund.
Tief in Gedanken horchet der Jüngling
Und ſchreitet abwärts weiter und weiter.
Er iſt unten. Er ſtehet ſtill
Sinnend, wohin er ſich wenden ſolle,
Und ſchlägt ſich linkwärts.
Hat kein warnender Geiſt dich leiſe

An der Schulter berührt und rechtwärts
Dir mit winkendem Finger gezeigt,
Wo am Ufer des Pleiſtos hin
Der Weg dich führte zur hellen Meerbucht,
Hinweg, hinaus in's Offne, in's Weite,
Wo die blaue See in die Ferne lockt?

Gefahren kommt mit Dienergeleite
Ein ſtolzer Herr von großer Geſtalt,
In dunkeln Locken das erſte Grau;
Der Lenker der Roſſe, wie er den ſchlichten
Wandrer im engen Felsweg ſieht,
Haut mit geſchwungener Geißel nach ihm,
Der Jüngling erwidert den rohen Schlag.
Jetzt auf den Scheitel fällt ihm ein Hieb,
Vom Wagen herab mit dem Stachelſtabe
Heftig geführt vom Uebermuthe
Des Ungeduldigen, der da gebietet.
Aufbraust im Entehrten der Jugend Zorn,
Aus dem Wagen ſtößt er den barſchen Thäter,
Rücklings ſtürzt der Getroffne herab,
Rafft ſich empor und fällt mit den Dienern
Wüthend über den Fremden her.
Da gilt's Nothwehr.
Heldenmäßig an Gliederbau
Siegt er im wilden Handgemenge,
Erſchlägt bis auf Einen, der entflieht,
Den Herrn und die Diener
Und wandert weiter nach Daulis hin.

Hat es den düſtern Muth dir gereizt,
Als du die Kunde da vernahmeſt
Von dem geflügelten Ungeheuer
Im nahen Thebä, wie es die Kühnen,
Die ſich verwegen, ſein Räthſel zu rathen,
Und es zu löſen nicht vermögen,
Zerreiße mit ſeinen Löwenklauen
Und als blutigen Zoll verſchlinge?
Haſt du gedacht: ich wag' es darauf!?
Was iſt verloren, wenn ich's verliere,
Dieſes geſpenſtiſche, ſchwüle Leben?

Er kommt nach Thebä.
Dort in der alten Burg des Kadmos
An des ermordeten Königs Statt
Waltet Kreon in ſchweren Sorgen.
Räuber, ſo hatte der Flüchtling geſagt,
Waren es, die den Laios erſchlugen.
Nach der Bande zu forſchen, zu fahnden,
Gönnt nicht Athem der Drang der Zeit;
Auf die Ferſe dem Schrecken tritt der Schrecken.
Des Kreon eigner geliebter Sohn
Iſt Opfer geworden des Ungethüms.
Verkündigt hat er in all der Noth:
Wer ſich ſtellt, das Räthſel zu löſen
Der menſchenopferſchlingenden Sphinx,
Und es erräth, ſoll haben zum Lohne
Der Witwe Jokaſte fürſtliche Hand
Und mit ihr die Krone des todten Königs.

Der Fremdling wagt es.
Hellen Geiſtes, gedankenſchnell
Löſet er leicht die dunkle Frage,
In den Abgrund ſtürzt ſich der geiſterhafte
Zwitter aus Jungfrau, Vogel und Löwe.
Hochgefeiert wird der Erretter,
In der Hand einen Kranz von Myrthen und Lorbeer,
Tritt ihm entgegen das hohe Weib,
Jener edlen Geſtalten eine,
Welche dem herbſtlichen Reif der Jahre
Trotzen in Friſche gediegener Kraft.
Vom Jauchzen des Volkes hallen die Straßen,
Die Halden der Berge rings um die Stadt;
Die Geſpenſter weichen ihm von der Seele,
Schnell reift an der Sonne der ernſten Pflicht
Der junge Geiſt, er herrſchet gewaltig,
Mild und ſtrenge, gerecht und weiſe.
Ebenen Fluſſes gleitet das Leben
Und ein blühendes Töchterpaar
Und ein kräftiges Paar von Söhnen
Entſproſſet dem glücklichen Ehebund. —

Und nun ſteht er und hat es erfahren,
Und nun weiß er, wer es geweſen,
Der im gekreuzten Felsweg dort
Den König Laios hat erſchlagen
Und wer Laios ihm geweſen,
Und weiß auch, wer ſeine Gattin iſt.

Und nun ſteht er und hat es erzählt,
Was er bis dahin hatte verſchwiegen,
Weil es entſchlummert war im Geiſte,
Eingewiegt von den Tagen des Glücks.

O Hoffnung, aus wie feſtem Garne
Iſt gewunden dein Ankertau!
Ein dünnes Fädchen, es hält noch feſt,
Wenn nichts mehr zu halten iſt und zu retten.

Sind's Räuber geweſen, und viele, nicht Einer,
Die den Laios erſchlugen, ſo ſind zwei Thaten,
Zwei Stellen des Wegs zu unterſcheiden;
Einen Andern hat ſeine Hand getroffen
An andrem Kreuzweg. Gewiß auch iſt doch,
So meint Jokaſte, daß Laios' Kind
Schon längſt verſchmachtet iſt in der Wildniß.
Eins nur nach des Orakels Spruch
Kann noch drohen: daß er dereinſt noch
Polybos, ſeinen Erzeuger, tödte.
Nach dem Hirten iſt ausgeſchickt,
Dem Mann, der entfloh'n am Tage des Kampfes.

Ewigkeiten ſind die Minuten,
Bis er erſcheint, der furchtbare Zeuge.
Die Herzen klopfen. Oedipus ringet,
Sich zu täuſchen, als wüßte er nicht,
Was ihm oft ſchon Gedanken gemacht:
Daß er Narben, bedenkliche Zeichen,
An den Knöcheln der Füße trägt.

Zurück in der Seele dunkeln Schacht
Drängt er gewaltſam die alte Frage,
Woher das ſeltſame Merkmal ſtamme.
Auf Jokaſte's Buſen liegt es ſchwer,
Daß es ſo ſchwer liegt auf des Gatten
Pochender Bruſt. Mit Kränzen kommt ſie,
Am Altare ſie aufzuhängen,
Weihrauch-Opfer zündet ſie an,
Ob die frommen Geſchenke wohl
Verſöhnen möchten des Gottes Zorn.
Was verſuchſt du nicht, armes Erdenkind,
Unter der Wolke des Schickſals bebend! —

Schritte vernimmt man; doch nicht der Hirte,
Ein Anderer iſt's, von Korinthos' Hofburg
Kommt ein Bote mit hellem Glückwunſch,
Bringt erlöſende, feſtliche Kunde:
Geſtorben iſt Polybos, herrſchen ſoll,
Von dem wählenden Volk erkoren,
Oedipus dort im iſthmiſchen Land.

Aufathmen die ſchwer beklemmten Gemüther.
Wohl mir! o, wohl mir, ich bin frei!
Wahr iſt's, ſie wiſſen nichts dort oben
Am pythiſchen Herde die wirren Seher!
Zum Hades hinunter hat Polybos
Mit ſich des Gottes Fluchwort genommen!
Frohlockt des Königs entlaſtetes Herz;
Nur ein ſcheuer Gedanke beſchleicht es noch
Und er geſteht ihn dem fragenden Mann:

Die Mutter lebt und ihm iſt geweiſſagt,
Daß er ſie werde zur Gattin nehmen.

Jetzt, wo doppelter Königskrone
Goldener Glanz ſein Haupt ſoll ſchmücken,
Jetzt naht es —
Grundlos beſorgſt du, beruhigt der Bote,
Nicht des Polybos, nicht der Merope
Sohn biſt du, der Zeuge bin ich.
Ich ſelber hab' in Kythärons Waldſchlucht,
Ein Hirte damals, von einem Hirten,
Knecht des Laios, dich empfangen,
Ein wimmerndes Kind mit durchſtochnen Füßen;
In die Arme des Königs Polybos,
Des Kinderloſen, legt' ich das Knäblein.
Er nahm dich an's Herz und nannte ſein Kind dich.
Dir mögen die Fußgelenke bezeugen,
Daß du der gerettete Findling biſt.

Kennt Einer den Mann, der zu jener Zeit
Des Laios Heerden im Waldgebirg
Gehütet hat? So fragt Oedipus.
Derſelbe Mann iſt's, berichtet das Volk,
Der dem Tod entkam, als Laios fiel,
Der die Stadt verließ, nachdem du erſchienen,
Die Sphinx vernichtet, den Thron beſtiegen,
Der als Hirte jetzt wieder dient,
Derſelbe, den du vorhin beſchieden,
Eh' von Korinthos der Bote kam.

Forſche nicht weiter! mahnt mit Beben
Jokaſte, mögeſt du nie erfahren,
Wer du biſt!
Und da er beharrt auf ſeinem Willen,
Eilt ſie mit Wehruf über den Armen
Zum Letzten entſchloſſen in den Palaſt.

Noch nicht löst ſich, gelockert längſt,
Der Blindheit Binde vom Aug' des Königs;
Er wähnet und ſieht auf das Eine nur hin:
Es komme zu Tag, daß er niedrig geboren,
Daß er der Sohn eines Hirten ſei,
Jokaſte fürchte ſich vor der Schmach,
Und mit dem Muthe des braven Mannes
Will er es auf ſich nehmen und tragen.

Man hat ihn gefunden, er kommt, der Hirte,
Ein Greis ſchon wie der Korinthiſche Bote.
Der Bote erkennt ihn und er den Boten,
Der neben ihm einſt die Heerden geweidet.
Gedenkſt du, fragt ihn der alte Nachbar,
Daß du vor Jahren ein neugebornes
Kind im Gebirge mir übergeben?
Der Hirte zögert und zittert.
Oedipus, herriſch noch immer, droht:
Auf den Rücken laß ich die Hände dir ſchnüren!
Jetzt geſteht er: „Ich hab's gethan.“
„„Und weſſen Kindlein iſt es geweſen?““
Er ſtockt. Mit dem Tode droht der König.
„Ich bin daran, zu ſprechen ein Schreckenswort.“

„„Und ich, es zu hören, doch hören muß ich's!““
„Es ſei! Die Königin ſelber war's,
Die mir den Knaben übergab,
Hinaus in die Wildniß ſollt' ich ihn legen,
Dem Hunger oder dem Wolf zur Beute.“
„„Die eigene Mutter?““
„Erſchreckt durch grauſigen Götterſpruch,
Der Eltern Verderben werde das Kind ſein.“
„„Warum dem Greis hier gabſt du das Knäblein?““
„Es erbarmte mich.“
„„Warſt du dabei, als Laios fiel?““
„Ja.“
„„Sind's Räuber geweſen, die ihn erſchlugen?““
„Ich log aus Scham, daß Viele von Einem
Sollten bezwungen ſein. Den Beſieger
Erkannt' ich in dir, als du kamſt nach Thebä.
Warſt du das Kind, von dem wir ſprechen,
Biſt du zum Elend wahrlich gezeugt.“

Heraus iſt's, die Binde vor ſeinen Augen
Fällt.
Was er gethan in jener Stunde,
Als er hinab von Delphi floh,
Dem Netze des Schickſals zu entrinnen,
Das iſt es, was ihn hineingeführt.

„„Wehe mir, weh! O Sonnenlicht,
Zum letzten Mal ſeh' ich heute dich!
Ich ſtamme von wem ich nicht geſollt,

Ich verkehrte mit wem ich nicht gedurft
Und begieng am Vater den Gräuelmord!“

Er verſchwindet in des Palaſtes Pforte,
Tobt drinnen umher wie vom Wahnſinn gepeitſcht,
Schreit nach dem Unweib, fordert ein Schwert,
Die Diener weigern, er reißt aus den Angeln
Die geſchloſſene Thüre des Schlafgemachs,
Findet erdroſſelt von eigener Hand
Die Gattin Mutter, zerrt von der Bruſt ihr
Die goldene Spange, gräbt ſich die Dorne
Bohrend hinein in die Augenſterne
Und ruft: ſeid blind! Ihr habt, als ihr ſahet,
Nicht geſehen und was auf der Welt nun
Könntet ihr Süßes je noch ſehen!

Man führt ihn heraus, ein Knabe lenkt ihn,
Sein Volk ſoll ihn ſchauen, er hat es gewollt.
Ein dunkler Blutſtrom ſchießt aus den Augen,
Die noch ſoeben helle geleuchtet,
Geiſtesmächtigen, ſcharfen Blicks.

Und jetzt ſtiegen empor zum Himmel
Jammerrufe, Laute des Wehs,
So furchtbaren Tons, ſo markdurchbohrend,
Worte der Sprache nennen ihn nicht.
Viel Wehklagen, Stöhnen und Seufzer
Vernimmt das eherne Himmelsgewölbe,
Denn viel leiden die verwundbaren Sterblichen.
Hat wohl je auf dem Erdenrund

Jammers Aufſchrei, ſo grundtief
Aus verzweifelnder Seele geholt,
Ausgepreßt von Uebelsgebirgslaſt
So ganz unerträglicher Art
An die ewige Kuppel gepocht,
Wie dieſes Blinden: Wehe! Wehe!
Dieß Wehe, Weh! aus des Volkes Mund?
Parnaſſosberge, felſige Häupter,
Die ihr umſtandet, ſteinerne Zeugen,
Die Bühne des Jammers, ich wundre mich,
Daß ihr nicht wanktet, daß nicht die Stöße
Des grauſen Schalls und des Widerhalls
Zu Staub zerrieben das Korn des Granits.
Ja Mancher, der dem unſel'gen Mann
Vorrücken gewollt die zornige Wallung
Und zeigen, wie nun unter dem Fluche,
Den er gewälzt auf den dunkeln Thäter,
Erdrückt er ſelber liege und ſeufze:
Mancher, der alſo Hartes gedacht,
Muß nun weinen.

Die Klage wird ſtiller, zu Red' und Antwort:
Sammeln ſich die zerriſſenen Geiſter.
„Wohlgethan haſt du dennoch nicht,
Beſſer nicht ſein, als lebend blind!“
Milden Tones erhebt den Vorwurf
Im Kreiſe des Volks ein bedachter Greis.
Nicht alſo ſprich! erwiedert der Arme:
Im Hades ſelber mit welchen Augen

Hätt' ich den Vater, hätt' ich die Mutter
Nach ſolchen Thaten noch angeblickt!
Der Kinder Blüthe, die Thürme der Stadt,
Die Straßen, die Tempel, die Götterbilder
Könnt' ich mich ſehnen noch einmal zu ſeh'n,
Dürft' ich mit Augen des Reinen ſie ſeh'n.
Nimmer! Für mich wär's beſſer, ich könnte
Einen Damm, einen Wall rings um mich zieh'n,
Jeglichen Sinnes Pforte verſchließen,
Um einſam zu ſein, ganz einſam.
Hinaus mit mir in die Ferne, die Oede!
Stoßt mich hinab in des Meeres Tiefe,
Daß kein Auge mich fürder ſehe!

So ruft er, aber noch nicht zu Ende
Sind ſeine Leiden, bittere Hefe
Iſt noch im Kelch.

Kreon erſcheint, nicht zürnend mehr,
Willfährig im Einen, doch hart im Andern.
Zwei Bitten noch hat der verlorene Mann:
Flugs banne mich fort aus dieſem Land,
In des Kithäron waldige Schluchten
Laß mich führen; die grauſame Wiege,
Die mich bewahrt hat, ſtatt mich zu tödten,
Werde mein Sarg. Doch meine Kinder, —
Nicht um die Söhne iſt mir bange,
Sie werden ſich bahnen ihren Weg —
Die Töchter aber, in deine Hut
Befehle ich ſie, o ſchirme die Theuren!

Und thu' mir die Liebe, bring' ſie mir her,
Laß mich noch einmal ſie umarmen!

„Es ſei dir gewährt.“ Er führt ſie herbei,
Sie kommen ſchluchzend, nach ihren Häuptern
Taſtet der Vater, zieht an die Bruſt ſie
Und beweinet das Loos der Waiſen
Und wünſchet, freundlicher möge ihnen
Das Leben werden, als ihm es ward,
Und küßt ſie herzlich und läßt ſich mit Handſchlag
Von Kreon geloben, daß er ein zweiter
Vater wolle den Armen ſein.

Nun möcht' er ſcheiden und muß noch erfahren,
Daß nicht frei iſt ein blinder Mann.
Kreon befiehlt: es iſt genug!
Auf nun und geh' in's Haus hinein!
Die Gottheit muß ich noch erſt befragen,
Was es werden ſolle mit dir!
Folgen muß er; aber die Töchter,
Bittet der Blinde, möcht' er ihm laſſen.
Zu viel nicht wolle! lautet die Antwort,
Vergiß nicht, daß es dir nicht zum Heile
Auf des Lebens Bahnen gedient hat,
Wenn du des Herzens Wunſch erreichteſt!

Und wie er zurückwankt in das Haus
Ohne die Töchter und wie ſie ihm nachſchau'n,
Tritt Einer hervor aus der Bürger Reihen,
Ein Mann, nicht jung mehr, die erſten Falten

Hatten ſich auf die Stirn geprägt;
Er war von Allen geliebt und geehrt,
Weil er gut war und weil er in tiefer
Seele des Lebens Ernſt bedachte;
Der ſpricht:
Ihr Bewohner von Thebä, ſehet,
Dieß iſt Oedipus,
Der das Räthſel der Sphinx entwirrt hat,
Der da geherrſcht hat groß und gewaltig,
Den wir Alle ſelig geprieſen,
Den wir Alle beneidet haben!
Darum der Erdenſöhne keinen
Rühme du glücklich, eh' er von ſchwerem
Wetterſchlage des Schickſals frei
Zum letzten Ziele gelangt iſt.

* * *

Oedipus.

II.

Welch' liebliche Flur iſt's, die wir betreten?
Graubläulich ſchimmert des Oelwalds Grün,
Platanen bieten ein ſchattiges Dach:
Stuten waiden auf ſaftigem Raſen,
Wiehernde Füllen ſpringen umher,
Ein munteres Flüßchen kommt gezogen,
Plaudernd grüßt es die durſtigen Matten,
Schmückt ſie mit blitzendem Silberband,
Erquickt ſie mit friſchen, reinen Waſſern
Und nähret Blumen, goldenen Krokos,
Veilchen und Roſen und Anemones
Purpurkelche und weiß vorglänzend
Perſephone's und Demeter's Liebling,
Die Blume Narkiſſos. Emſige Bienen
Schwärmen umher und ſuchen und ſammeln,
Wie leiſes Läuten tönt ihr Geſumm.
Aber an Ulmen und jungen Pappeln
Schlingt ſich hinauf und ſenkt die blauen,
Schwellenden Trauben zwiſchen die breiten,
Schöngeſchnittenen Blätter herab
Des Dionyſos köſtliche Gabe.
Im Dunkel der Myrten- und Lorbeerbüſche
Klagt in langgezogenen Tönen

Und vergißt in ſchmetterndem Jauchzen
Philomele den tiefen Schmerz.
In lichtdurchdrungenem Aether ſchwimmt
Die ſelige Welt. Von Weitem ſchauen
Schlank anſteigende Berge herein,
Warmgoldig leuchtend, fern und ferner
Verſchwebend in tiefem, duftigem Blau.

Er ſieht ſie nicht, die liebliche Flur,
Der Greis, der dort aus des Waldes Schatten
Am Bettelſtabe ſich herbewegt.
Er iſt blind. Eine Jungfrau leitet
Mit zärtlicher Sorge ſeinen Schritt.
Er iſt müd, er iſt lang gewandert.
Auf ein Felsſtück ſetzt ſie ihn nieder
Und ſchmiegt ſich an ihn und küßt ſein Haupt.
Da ruht er nun aus. Ein leichter Wind
Spielt mit den wilden, ungepflegten
Grauen Locken. In Lumpen gehüllt
Iſt die gebrochene Heldengeſtalt.
Ein goldener Thron war einſt ihr Sitz.

Ihr kennt ihn. Der Adel ſeiner Züge
Leuchtet noch jetzt aus den Furchen hervor,
Es ſind die Züge des Oedipus.

Bis dahin? Mußt' es bis dahin kommen?
Noch immer nicht, auch damals nicht
Iſt ausgetrunken der Leidenskelch?

Als er den jähen Tod ſich wünſchte,

Niemand that ihm den Liebesdienſt.
Und über ihn kam mit breitem Flügel
Die Zeit und langſam ſang ſie ihm
Das nüchterne, harte Lied in's Ohr:
Im erſten, tobenden Sturm der Seele
Haſt du dich allzuſchwer beſtraft!
Und ihm zählte der ſchleichende Tag,
Die bleierne Stunde pünktlich auf,
Was Alles befaßt ſei in dem Worte:
Blind ſein.
Wie ein anderer Sohn des Staubes
Erfährt er im Kleinen des Lebens Noth
Und wäre zufrieden, da er ja doch noch
Lebt, gemächlich leben zu dürfen
In des Hauſes wohnlichem Schutz,
Und in der Töchter, von Kreon ſelbſt
Wieder gegönnter ſorglicher Pflege,
An der Gewohnheit ſteter Hand
Zu lernen, wie er ſich tragen laſſe,
Des zerriſſenen Daſeins armer Reſt.

Das wird ihm nicht. In unſerer Mitte
Soll nicht weilen der Fluchbeladne!
Rufen gehäſſige Angſtgemüther,
Werben im Volke, ſchaffen ſich Anhang,
Gewinnen Kreon, gewinnen zuletzt
Die unnatürlichen Söhne ſelbſt,
Und vertrieben wird er, verbannt,
Hinausgeſtoßen in's Unbekannte,

In die weite und doch verſchloſſ'ne Welt.
Aber treu ſind die Töchter geblieben.
Zur blühenden Jungfrau ſchon erſtarkt,
Kraft in den Gliedern, Muth in der Seele,
Schreitet Antigone mit dem Vater
Aus dem ſchirmenden Heimathhaus.
Auf der Schwelle, in heißen Thränen,
Steht Jsmene, die zarte Schweſter:
Hoffend, daß ſie ihm Tröſtliches noch
Erwirken und fernhin melden könne,
Sagt ſie mit innigem Tochterkuß
Lebewohl und blickt noch lange
Den Scheidenden nach.

Regenſchauer und Sonnenbrand,
In wilden Wäldern Räubergefahr,
Pein der Ermattung, hartes Lager
Hat mit dem Vater das Kind getheilt,
Mit ihm gehungert und für ihn
Gebettelt.

Es glimme, ſo wollt' es ihr oftmals ſcheinen,
Ein geheimes Licht in des Greiſen Seele,
Welches nach einem Ziel ihn weiſe,
Nicht deutlich und dennoch Quelle von Troſt.
In der Erinnrung war ihr geblieben,
Daß in den Tagen vor dem Scheiden
Ein bejahrter Bürger, ein treubewährter,
Geheimnißvoll zu dem Vater eintrat
Und daß klarer als ſonſt die Stirne,

Heller die Stimme des Blinden war,
Als er hinweggieng. Jener war es, —
Sie wußte es nicht, — der Mitleidsvolle,
Welcher das Wort vom Menſchenſchickſal
Dem Volke von Thebä zugerufen
Am ſchrecklichen Tag, als Oedipus
Troſtlos zurück nach der Pforte wankte.
Philophron war der Brave genannt.
Als Bote des Troſtes, ahnte ſie,
Mußte er nun gekommen ſein.

Wo ſind wir? fragt auf dem Felsblock ſitzend
Der blinde Greis. In der Ferne dort
Ragt eine Burg, Athene's Feſte
Glaub' ich zu ſehen, ſpricht die Tochter.

Ein Landmann kommt, der Blinde befragt ihn,
In welchem Gaue des attiſchen Landes
Er ſich befinde. „Bevor ich erwiedre,
Hebe dich weg von dieſem Sitz!
Betreten haſt du heiligen Boden,
Unnahbar iſt er, den furchtbar ernſten
Göttinnen eigen, die unſrem Lande
Gnädig ſind, den Eumeniden.“

„„So weich' ich nimmer von dieſer Stätte!
Sag' mir, wie heißt der Gau?““ — „Kolonos
Iſt er genannt.“ — „„Und wer beherrſchet
Dieß Land?““ — „Er nennt ſich Theſeus.“ —
„„Thu' mir die Liebe, ruf' ihn herbei,

Ich muß ihn ſprechen."" — Der Mann von Kolonos
Betrachtet gerührt den armen Alten;
Zuerſt die heimiſchen Bürger zu fragen,
Ob der Fremde am heiligen Ort
Verweilen dürfe, geht er hinweg.
Wohl mir! ruft mit erhob'nen Armen,
Mit gefalteten Händen Oedipus,
Wohl mir! Wohl mir! es iſt erreicht,
Das erſehnte Ziel, hier darf ich ſterben.
O grollet mir nicht, ihr hehren, ſtrengen
Nächtlichen Weſen! in eurem Haine
Hat mir Apollons Stimme verheißen
Rettende Zuflucht und des langen,
Schweren Lebens Ende, den Tod.
Zeichen, ſo hat der Gott geſprochen,
Blitz und Donner, Beben der Erde
Werden vorangehn und bezeugen,
Daß der Höchſte ſein Jawort gebe,
Zeus, der Herrſcher in Himmelshöhen.
Segen und Heil auch iſt verkündigt
Dem gaſtlichen Lande, das dem Müden
Ein Grab in ſeinen Markungen ſchenkt.
O gönnet mir bald, den Lichtgott ehrend,
Begnügt mit des Leidens gehäuftem Maß,
Furchtbare Töchter der alten Nacht,
Der Stunden letzte! Und du, geprieſ'ne
Stadt der Pallas Athene, ſchaue
Mitleidsvoll auf dieß entſtellte
Gebilde, das meinen Namen trägt!

Nicht länger ſäumet der Vater nun,
Der Tochter auf ihre ſchweigende Frage
Licht zu geben: es war Philophron,
Ihm verdank' ich die hohe Kunde;
Als man beſchloß, mich auszutreiben,
Sammelt er ſtill die Treugebliebnen,
Führt ſie vereint hinauf nach Delphi.
Flehend wirft er ſich dort zu Füßen
Dem Gott als Sprecher der frommen Wallfahrt,
Und es ergieng der milde Spruch,
Den er geheim wie lindernd Oel
Auf die wunde Seele mir goß.

Der zweifelnde Landmann kommt zurück
Und bringt Koloniſche Bürger herbei.
Wie ſehr ſie der blinde Greis erbarmt,
Sie heißen ihn weichen vom ſtreng verſagten
Heil'gen Bezirk, den ungeweihet
Kein ſterblich Weſen betreten darf.
Benachbarten Hügels felſigen Gipfel
Soll er beſteigen und dort weilen.
Auf Antigone's Arm geſtützt
Seufzend verläßt er die Ruheſtätte,
Erklimmt den Hügel und ſteht dort oben
Den Männern vor Augen; deutlich hebt ſich
Von einer ſilbernen Wolke Grund
An der Jungfrau Seite ſein düſt'res Bild.
„Wer biſt du? Sprich!“ Er möchte ſchweigen,
Sie fragen und fragen, und aus der Seele

Ringt ſich, als zöge man unerbittlich
Aus tiefer Wunde ein ſcharfgezahntes
Roſtiges Schwert, das herbe Geſtändniß.
Grauen und Angſt verdrängt das Mitleid
Aus der entſetzten Hörer Seelen:
„Hebe dich fort! Aus unſern Grenzen
Fliehe mit deines Fluches Laſt!“
Herzlich fleht für den Augenloſen
Die weinende Tochter. Jedoch er ſelber
Beſinnt ſich auf ſich und nicht mit ſchwacher
Greiſenſtimme, mit Manneston
Ruft er: ſcheuet des Schickſals Macht!
Heilig ſollte das Unglück ſein!
Fraget euch ſelbſt, ob Jeder nicht
Befahren könnte, was ich befuhr!
Heilig ſollten die Häupter ſein,
Welche ein Gott hat auserſehen
Und gezeichnet und hingeſtellt
Hoch als Bilder des Menſchenlooſes,
Daß man ſehe, daß man erkenne,
Was dem Menſchen begegnen kann!

Tief in die Herzen dringt ſein Wort
Und ſie willfahren ſeiner Bitte,
Daß man warte, bis Theſeus kommt,
Er ſoll ihn vernehmen und ſoll entſcheiden.

Man wartet. Antigone ſchaut hinaus
In die Ferne und ſieht ein Weib ſich nah'n

Auf Roſſes Rücken, das Haupt bedeckt
Mit breitrandigem Schattenhut.
„Was ſeh' ich? Darf ich den Augen trau'n?
Ismene, die Theure! ſchon ſeh' ich ſie lächeln!
Sie iſt es, die Schweſter, die lang entbehrte!"
Sie kommt und liegt in des Vaters Armen,
In der Schweſter Armen und weint vor Freude.
Beſcheiden tritt zu den froh Vereinten
Der treue Geleitsmann, der ſie geführt,
Philophron. Innig, wie ſie ihm danken,
Dankt er den Göttern, daß ſie zum Ziele
Gelangt iſt, die mühvoll ſuchende Fahrt.

Kurz iſt die Freude. Traurige Botſchaft
Hat ſie zu bringen. Der ältere Sohn,
Polyneikes, hatte den Thron beſtiegen.
Eteokles, der herrſchaftgierige Bruder,
Hat ihn verdrängt. Der Beraubte weilt
In Argos drüben und wirbt ſich Freunde
Und rüſtet Krieg, ſein Recht zu erkämpfen,
Bruderkrieg. — Zur Quelle des Lichts
Nach Delphi ſandte man Opferboten
Im Drang und Dunkel der ſchweren Zeit —
„Und, o Vater, der jüngſte Spruch
Des hohen Gottes, er hat verheißen:
Segen ſoll er dem Lande bringen,
Wo er im Tode ruhen darf,
Dein müder Leib. Und jetzo will man
Dich wieder haben und holen will dich

Kreon und will dich heimwärts führen;
Doch an der Grenze nur ſollſt du wohnen,
Nicht in Kadmos' Burg und Bezirk,
Weil im Leben dich Fluch umgibt."

Neues, ſchneidendes Leid geſellt ſich
Zu der willkomm'nen Beſtätigung
Des tröſtlichen Lichtes, deſſen Bote
Einſt der treue Philophron war.
Verbannt, vertrieben, am Bettelſtab,
Und nun geſucht! Im Leben verabſcheut
Und dann im Tode der rechte Mann!
Zu des Waldes Thieren hinausgeſtoßen,
Und nun reißen ſie ſich um ihn!
Als gefangenen ſeltnen Vogel
Will man ihn hegen, deſſen Gefieder,
Wenn er verendet, Nutzen bringt.
Und dem Sträubenden wird mit Gewalt
Kreon, der ſchonungsloſe, drohen!

Der ſehnſuchtsvoll erwartete Hort,
Er kommt, er iſt da, vor dem Flüchtling ſteht
Theſeus. Könnt' er ihn ſeh'n, der Blinde,
Schauen würd' er, wie mild und hell
Unter des Helden behelmtem Haupt,
Der die Räuber, die Ungeheuer bezwungen,
Sitte, Geſetz und Recht gegründet,
Die Augen blicken; er würde fühlen:
In dieſen Zügen, auf dieſen Lippen
Wohnt Menſchlichkeit.

Aber die Stimme kann er vernehmen,
Den herzlichen Ton, womit er ſpricht:
Du biſt Laios' Sohn, ich weiß es,
Die dunkeln Höhlen der Augen ſchon
Bezeugen es mir. Sei unverzagt,
Sage mir frei, um was du bitteſt:
Es ſoll dir gewährt ſein, vermag ich's irgend,
Was du auch wünſcheſt. Ich hab's erfahren
Im eignen Leben, was Fremdſein heißt,
Drum keinem Fremdling weigre ich Hilfe,
Ich bin ja Menſch.

„Ich komme zu dir, für dieſen Leib,
Den welken, keinem Auge willkommen,
Um Zuflucht und um ein Grab zu bitten.
Nicht fruchtlos wird die Gewährung ſein:
Hoher Lohn iſt der guten Thal,
Dem gaſtlichen Tugendwerk verheißen,
Heil und Segen bringt ſie dem Lande,
Im Kriegskampf rühmlichen Waffenſieg.“
„„Das Unglück acht' ich auch ohne Lohn,““
Spricht Theſeus, „„doch was dem Lande frommt,
Muß mir heiliger Antrieb ſein.
Du haſt mein Wort, ich verlaſſe dich nicht.““
„Ich vertraue dir; eidlichen Schwur
Erbitt' ich nicht.“ — „„Du gewänneſt mehr nicht,
Als mein ſchlichtes Wort dir ſagt.““
„Die Drohung von Thebä macht mich zittern.“
„„Ich fürchte ſie nicht, ſie wagen es nimmer,
Mein Name allein ſchon ſchreckt ſie zurück.““

Dießmal zu ſicher baut er darauf,
Der gewaltige Theſeus. — Opferdienſt
Ruft ihn; den Gott Poſeidon feiert,
Des feurigen Roſſes Schöpfer und Zähmer,
Den Schützer der waidenreichen Flur,
Die Gemeinde Kolonos, hoch iſt das Feſt,
Der König des Landes darf nicht fehlen,
Er drückt dem beſorgten Oedipus
Die Hand und ſcheidet auf kurze Zeit.

Kaum iſt er hinweg, ſo hört man Schritte
Und der gefürchtete Kreon kommt.
Mit ſanften Worten, mit Heuchelrede
Beginnt er, des Mitleids rührende Töne
Bietet er auf; Geſandter ſei er
Des tiefbedauernden Volks von Thebä,
Als naher Verwandter auserwählt,
Weil er als ſolcher beſonders innig
Mitfühlen müſſe des Königs Loos.
Ueberreden, rathen und bitten:
Dahin laute ſein Auftrag nur.
Auch Antigone's Schickſal ſei ja
Nur zu beklagen, die Jungfrau ſei doch
Starken Entbehrungen und Gefahren
Als weibliches Weſen ausgeſetzt;
Um ihretwillen allein ſchon ſei es
Räthlich und Pflicht, der trauten Heimath
Schützendes Obdach wieder zu ſuchen.

Das alte Feuer, es lodert auf

Im Ungetäuſchten, die ſchönen Worte
Entlarvt er mit der geraden Wahrheit,
Die ſpätnachhinkende Gleißnergüte
Verſchmäht er, die Falle, die ſchlaugeſtellte,
Stößt er hinweg und heißt ihn gehen,
Den lockenden Jäger, der ſie geſtellt.

Kreon erhitzt ſich, des Herzens böſe
Meinung, ſie bricht ihm nackt heraus.
Kein Mitleid wohnet in ſeiner Bruſt,
Er verachtet den Alten, den Bettelarmen,
Nicht hat er verziehen die alte Schuld,
Die ſchwergebüßte, und nie bedacht,
Was über den Menſchen kommen kann:
Nicht Unglück nur, nicht wirkliche, klare
Verſchuldung blos, nein, geiſterhaftes
Zwielicht, daß er ſich lebenslang
Entſetzliche Schuld vorrücken muß,
Quelle von unnennbarem Leiden,
Schuld, die zugleich auch nicht Schuld iſt,
Zubereitet und hingelegt
Unter die Füße auf den Weg,
Als hätten Dämonen ſich verſchworen,
Mit hölliſchem Zauber den leeren Zufall
Zur Schlinge, zum heimlichen Netz zu bilden.
Solches Geſpinnſt, er verſteht es nicht,
Denn er gehört zu den Selbſtgerechten,
Die da meinen, weil ſie ja ſelber
Ordentlich immer durchgekommen,

Haben ſie Götterlohn verdient;
Er gehört zu den weiſen Meiſtern,
Die nicht weiter, als Schwarz und Weiß
Unterſcheiden und kein Helldunkel
Kennen und keine finſtern Tiefen,
Worin des forſchenden Denkers Senkblei
Den Dienſt verweigert, ſo daß er ſchweigt
Und Eines beſchließt: Verzeihung, Mitleid!
Und er gehört auch zu den Beglückten,
Die mit dem Räthſel ſich nie geplagt,
Wie es komme, daß kein Menſch jemals
Schuldlos wandelt und Schuld doch Schuld bleibt.

Unbarmherzig rückt er dem Blinden
Die alten grauſen Thaten vor,
Nimmer, ſo ruft er mit harter Stimme,
Nimmer könne die Stadt Athen,
Wo auf des Ares heiligem Hügel
Zu Gerichte die ernſten Greiſe ſitzen,
In ihrer Nähe die gröbſten Frevler,
Blutſchänder und Vatermörder dulden.

Frei und ganz, wie es nie gelungen
In des Elends langen, lähmenden Jahren,
Freier und heller als vorhin noch,
Als er die ſcheuen Bürger mahnte
An des Unglücks Heiligkeit,
Hebt ſich empor aus Zweifels Wirren,
Verſtörendem Wirbel des Ja und Nein
Die gefolterte Seele des Oedipus.

„Schuldfrei bin ich, ſchuldig iſt nur,
Wer mit Wiſſen und Wollen Uebles gethan.
Des Vaters Geiſt ſelbſt, könnt' er zum Lichte
Wiederkehren, er ſpräche mich frei.
Wer zum Schritt nur den Fuß erhebt
Und niederſetzt, zertritt auch Leben,
Und wär' es das Leben des Wurmes nur,
Der gerne wie jedes Geſchöpf doch lebt.
Handle: du wirſt auch ſchaden und fehlen.
Bin ich ſchuldig, es trifft mich nur
Die menſchliche Schuld, die allgemeine,
Vertheilt an alle Geſchlechter und Zeiten,
Die in des Daſeins erdiger Wurzel
Den tiefen, dunkeln Grund hat.
Blind iſt der Menſch; iſt Blindheit Schuld,
So hab' ich ſie ſelbſt genug beſtraft,
Als ich die Blindheit ſtrafte mit Blendung,
Und habe genug durch euch gelitten,
Selbſtſüchtige, mitleidloſe Seelen!
Aber ich hoffe, ſie ſind mir gnädig,
Die ſtrengen Weſen im Schlund der Erde,
Und haben dem Dulden ein Ziel beſchloſſen
Und werden vor deiner Fauſt mich hüten.
Dir aber und denen, die dich ſenden,
Dem Volke von Thebä, das ich beherrſcht
Und wie ein Vater geliebet habe,
Den Söhnen, die ſich im Bruderkrieg
Zerfleiſchen wollen, euch allen droht,
Die ihr mich grauſam vertrieben habt

Und grauſam zurück nun zwingen wollt,
Euch droht, ich fürcht' es, ich wünſch' es nicht,
Von den hehren Rächerinnen der Schuld
Unabſehliches Strafgericht."

Wir wollen es ſehen, ob ſie dich ſchützen,
Ruft der Gereizte und giebt ein Zeichen.
Im Dunkel des Waldes lauert ſchon
Bewaffnete Mannſchaft, ſtark an Zahl;
Aus Thebä hat er ſie mitgeführt
In's nicht gewärtige Nachbarland.
Sie ſtürzen hervor und reißen die Töchter
Vom Vater hinweg; die erſchrocknen Bürger
Wehren mit nackten Armen umſonſt;
An Hilfe gebricht's, beim Feſte draußen
Weilt der Gemeinde rüſtige Männerſchaar;
Sie ſind Bejahrte, die Kraft verſagt,
Und nichts vermag der treue Philophron,
Auch er ein Bejahrter; das Schwert entreißt ihm,
Das raſch gezückte, der ſtarke Feind.
Hilflos wehklagend muß es der Vater
Dulden, daß man die Kinder ihm
Hinwegſchleppt, ja der Verlaßne ſelbſt
Fühlt am Arme ſich ſchon gepackt
Und glaubt ſich in Thebä ſchon zu ſehen,
Von nickenden Köpfen begrüßt, begafft.

Es brennt die Gefahr, des böotiſchen Landes
Grenze iſt nah, dort werden die Räuber

Die köſtliche Beute, des Segens Bürgſchaft,
Bald in geſicherter Obhut bergen.

Gelähmt vom Gefühle der Ohnmacht ſtehen
Die koloniſchen Bürger, ſteht Philophron,
Wehmuthvoll thatloſe Betrachter,
Wie man dem Armen das letzte Gut
Der ſpäten Tage, die letzte Stütze
Hinweggrafft und zum ſchrecklichen Schluß
Die Hand der Gewalt an ihn ſelber legt,
Und Philophron, müde von ſo viel
Dunkeln Schlägen des Menſchenſchickſals,
Haucht in die Lüfte das trübe Wort:

Iſt es an dem und ſteht es alſo
Um das Leben der Menſchenkinder,
Kann man ſo ſchuldlos ſchuldig werden,
Häuft ſich für Schuld, die nicht Schuld iſt,
So unerträglich des Leidens Maß,
Toben die Stürme, toben die Wogen
So wuthgrimmig von allen Seiten,
So ſag' ich: der Wünſche größter iſt,
Nicht geboren zu ſein
Oder dahinzugehen bald,
Woher du gekommen.
So lange die Jugend grünt und blüht
Leichten, thörichten Sinnes voll,
Wer lebt ohne Bekümmerniß?
Keuchende Hetze der Leidenſchaft,
Mord und Hader, Aufruhr, Kriegskampf,

Neid und Haß ſind deine Gefährten,
Und am düſteren Ende naht
Das Alter, troſtlos öd, an Freunden
Verarmt, der Mitwelt fremd,
Wenn's gut noch geht, leicht aber zuletzt noch
Weh auf Weh zu Bergen gethürmt.

Da klirrt's im Gebüſch, da ſchimmert ein Helm,
Eine gewaltige Stimme befiehlt
Ruh' und Frieden, und leuchtend tritt,
Als ſchwebte ein Gott vom Himmel nieder,
Theſeus in den geängſteten Kreis.
Ihm hatte mitten im Opferfeſt
Plötzliche Ahnung gepocht an's Herz,
Es war, als triebe ein Geiſt ihn fort,
Von fernher hat er den Lärm des Streits,
Die klagenden Rufe ſchon vernommen.
Er fragt, man berichtet, was da geſchehen,
Was noch Wilderes jetzt im Werk iſt,
Mit dürftigem Vorwand mühet ſich
Kreon, die ſchlechte That zu begründen.
Eilende Boten ſendet der König
Zur Feſtverſammlung, die Männer dort
Sollen im Nu die Roſſe beſteigen,
Dem Kreon gebeut er: fort mit mir!
Du ſollſt ſelber den Weg uns zeigen,
Auf dem ſie geflohen, die Mädchenräuber,
Und mit verhängten Zügeln ſollen
Die rettenden reiſigen Jäger ſprengen!

Und den Erbleichten mit ſich zwingend
Eilt er den eilenden Boten nach.

Zu Zeus empor, dem Herrſcher des Alls,
Zu Pallas Athene, zum hohen, ſchlanken
Waidmann Phöbos und ſeiner Schweſter,
Der windſchnellfüßigen Artemis
Steigen Gebete aus tiefer Bruſt,
Von bebenden Lippen in der bangen
Zeit des Wartens, deren Minuten
Aeonen gleich der zitternde Vater,
Der Zeugen klopfende Herzen zählen.

Und ſiehe! Die Jungfrau'n an der Hand,
Mit ſtrahlenden Augen, hochbeglückt
Von dem Glück, das er bringen kann,
Die Wangen geröthet von der Freude,
Als ehrlicher Mann ſein Wort zu halten,
Steht Theſeus vor dem tiefauf-
Athmenden Greis und legt ihm die Kinder
In die Arme, die ſehnlich ausgeſtreckten.
Innig umſchlungen ruhen ſie
An ſeiner Bruſt. So ganz unſelig,
Ruft er, da ich mein Liebſtes halte,
Kann mein Ende nun nicht mehr werden,
Und bittet die Götter, daß ſie dem Lande,
Das ſie noch ehret und edle Milde
Pflegt und Treu' und Wahrhaftigkeit,
Alles ſchenken, was er ihm wünſcht,
Und greift nach des Retters Hand und freut ſich.

Daß er ſie noch berühren darf,
Und möchte das Haupt ihm dankend küſſen
Und waget es kaum, doch Theſeus drückt ihm
Herzlich die Hand und nimmt den Helm ab
Und beut ihm das Haupt zum Kuſſe hin.

Horch! ein mächtiger Donnerſchlag!
In Schrecken und Ehrfurcht ſchweigen Alle,
Aber der Greis ſpricht hell und feſt:
Die Stimme des Donnergottes ruft,
Es iſt Zeit, ich bin bereit!
Und er beginnt aus der Töchter Armen
Sanft und langſam ſich zu löſen.
Wieder ein Blitz und Donnerſchlag,
Die Erde bebet, die Hörer beben.
Ein dritter Schlag, in Gewitternacht
Liegt begraben die Welt umher.

Aber ein inneres Licht geht auf
In Oedipus' Geiſt. Er ſchaut die Stelle
Im Dunkel des Eumenidenhains,
Wo zu ſterben ihm nun gegönnt iſt,
Als hätte er Augen, ſie zu ſehen.
Für Pilger, die ihn betreten wollen,
Iſt ein reinigend Bad bereit
Am Saume des Hains, wohin des Kephiſſos
Lebendige Waſſer geleitet ſind;
Bekränzte Krüge zu Opferſpenden
Stehen dabei, nicht ungeweiht
Soll irdiſcher Leib dem Geheimniß nahen.

„Dorthin geht und beſchickt mir neues
Gewand und laſſet es dort mich finden,“
Sagt er den Töchtern. Sie folgen traurig.

Während er wartet, ſpringt vor der Seele
Auch die Binde der Zeit entzwei,
Auch in die Zukunft kann er ſchauen:
Was ſie bezeugen, was ſie verbürgen,
Die Blitze, die rollenden Donnerſchläge,
Er ahnt es nicht nur, es iſt ein Wiſſen:
Vor dem geöffneten innern Auge
Breitet ſich lichthell aufgeſchlagen
Das Bild der Blüthe des attiſchen Landes,
Das ihn beherbergt, das ihn beſchützt
Und ſein heiliges Grab umhegt.
Auf blutiger Walſtatt wird gerungen,
Auf ſchäumenden Wogen drängt ſich krachend,
Blitzend von Waffen Kiel an Kiel,
Helden kämpfen für Weib und Kind,
Für der Götter geweihte Stätten,
Barbariſchen Feindes Stolz und Pracht
Liegt und ſchwimmt in Trümmern umher.
Neues Leben entſproßt dem Boden,
Der mit ſo theurem Blut getränkt iſt,
Marmorne Hallen ſteigen empor,
Göttergebilde von Künſtlerhand,
Majeſtätiſch und anmuthvoll,
Schauen hernieder auf ihr Volk,
Am prangenden Feſt in heitrem Wettſtreit:
Tummeln ſich um den Siegerkranz

Jünglinge, ſchön und ſchlank und gewandt
Wie Hermes ſelbſt, ihr göttliches Vorbild.
Der Lyra melodiſche Töne tragen
Begeiſterter Dichter Hochgeſang.
Masken ſieht er auf hoher Bühne
Wandeln, des Lebens ernſten Sinn
Spiegeln ſie ab vor ſtaunenden Augen.
Tauſend und aber tauſend Herzen
Klopfen und beben, und ach! ſein eignes
Trübes, beweintes Ebenbild
Glaubt er zu ſchauen wie im Traum.
Aber ein Friede wehet ihn an,
Wie er im Schatten naher Platanen
Stille Geſtalten gehen ſieht,
Sinnende Männer, tief in Gedanken,
Welche der Weisheit göttlichen Samen
In die empfänglichen, reinen Seelen
Ringsum horchender Jünger ſtreu'n.
Wer iſt das Haupt mit der hohen Stirn?
Mit Blicken der Andacht hängen die jungen
Augen an ihm, von hohen Dingen,
Von der Seele Geburt aus himmliſcher Lichtwelt
Spricht er, und wie ſie ewigen Urbilds,
Das ſie geſchaut vor aller Zeit,
Mitten im Staubkleid ſich erinnre,
Wie ſie vom Schein ſich lernend befreie
Und mit dem Weſen Eines werde.
Oedipus kennt ihn nicht, doch dünkt ihm,
Er höre den Namen Plato nennen.

Das Bad iſt gerüſtet; der Greis vernimmt's,
Nickt und dankt mit verklärten Zügen,
Steht auf und ſchickt zum Gehen ſich an.
Man will ihn führen, jegliche Hilfe
Lehnet er ab und bittet freundlich,
Daß ſie nach kurzer Zeit ihn ſuchen,
Zu empfangen ſein Lebewohl,
Und ſchreitet hinweg mit ſicheren Tritten
Wie in den Jahren der vollen Kraft,
Als ihm die Augen den Weg noch zeigten.

Schweren, erwartungsvollen Herzens
Haben die Töchter, die Freunde geharrt;
Wie ſie ſich nähern, ſteht er vor ihnen
Feſt und aufrecht,
Ein weißer Mantel wallt in großen
Falten von ſeiner Schulter herab,
Hoch und frei auf nervigem Nacken,
Nicht geſenkt mehr trägt er das Haupt,
Die Bruſt iſt gewölbt, nichts Müdes und Schlaffes
Iſt an der ganzen Geſtalt zu ſehen.

Ein Dröhnen tönt aus dem Erdenſchoß,
Die Töchter beben, umfaſſen ſchluchzend
Des Vaters Kniee, an ſeine Bruſt
Hebt er ſie auf und die Stimme beherrſchend,
Die ihm vor Wehmuth brechen will,
Sagt er: von heut' an, arme Kinder,
Habt ihr keinen Vater mehr!
Die Klage verhaucht in tiefen Seufzern,

Das letzte Haben genießen ſie ſtumm
Verflochten, als könnte ſie Niemand ſcheiden.

Da hören ſie rufen eine Stimme:
Oedipus, komm', nicht länger zögre!
Keine Zunge benennt's, kein Wort beſagt es,
Wie wunderbar der Laut erklang,
Wie hocherhaben und doch wie huldreich;
Ruft es von oben? ruft es von unten?
Ruft es von draußen? Von hier? Von dort?
Kein menſchliches Ohr kann hören, woher?
Zu eng ſind die Sinne für ſolchen Laut.

Eines hat er auf Erden noch,
Der willige Aufgebotne, zu thun.
Mit andrem Vertrauen, als zur Zeit,
Da er ſie Kreon anbefahl,
Uebergiebt er die Töchter nun
Dem treuen Theſeus, innig bittend,
Daß er ein zweiter Vater ſei
Den Armen, bald nun ganz Verwaisten;
Und Theſeus, nicht zu ſchwören gewohnt,
Dießmal, in dieſer Schickſalsſtunde
Gelobt er Treue mit hohem Eid.
Und Philophron, der alte Freund,
Giebt ſich als ſeines Willens Werkzeug
Als ſtetiger Pfleger in ſeinen Dienſt,
Um nimmer die Einſamen zu verlaſſen.
„Ihr müßt jetzt ſcheiden, ihr dürft nicht folgen!
Ertraget es, Kinder, mit ſtarkem Sinn!

Du nur Theſeus, Haupt des Landes,
Darin ich für immer ruhen ſoll,
Du, von den Göttern auserkoren,
Mir die letzte Liebe zu thun,
Darfſt des Kommenden Zeuge ſein."

Der letzte Kuß, die letzte Umarmung —
Der Töchter Troſt, den treuen Philophron
Noch einmal dankbar an's Herz gedrückt,
Und das ſchwere Scheiden, es iſt vollbracht.

Im heiligen Oelwald iſt ein Schlund,
Dem rauhen Rande hat Menſchenkunſt
Die Form der ehernen Schwelle gegeben,
Aber zum Eintritt ladet ſie nicht,
In unergründliche Tiefen führt
Die nächtliche Kluft, die Schwelle des Hades
Iſt die Stufe von Erz benannt.
Dort wohnen in unerforſchtem Dunkel
Die ernſten Weſen, die Rächerinnen,
Verſöhnt und gnädig dem frommen Volke
Seit dem Tag des Oreſtesgerichts
Und mild geſonnen, zu furchtbar nicht,
Nicht in's Grenzenloſe zu ſtrafen
Entſchuldbare und bereute Schuld;
Herrlicher Gaben ſind ſie mächtig,
Sie können martern, ſie können ſegnen.

Dorthin wendet ſich Oedipus.
Noch iſt kein Wanken an ihm zu ſehen,
Vorwärts geht er mit jenen Schritten,

Wie er als König einſt gegangen
An heiligen Tagen, wenn er zum Opfer
Voran dem feſtlichen Zuge ſchritt.
Doch hört man die feſten Tritte nicht.
Es iſt, als ſchwebt' er, leiſe wehen
Des weißen Mantels bewegte Falten:
Es iſt, als ob er dem Geiſterreich,
Dem ſeligen jetzt ſchon angehörte,
Den heiligen Schatten, die nicht leben,
Doch in der Geiſtwelt ewigen Hallen
Ewig licht und lebendig ſind.

Ihm an der Seite zu bleiben ſcheut ſich
Der Heldenkönig von Attika,
Kürzeren Schrittes folgt er ſtumm
Der ehrfurchtwerthen Erſcheinung nach.

Gehorſam ferne weilen die Drei,
Vom Haine die Häupter abgewendet,
Von unnennbarer Bewegung zitternd,
Bis ſie die Zeit gekommen glauben,
Zu nahen und in das dämmernde Dickicht
Durch die verwachſ'nen Aeſte die ſcheuen,
Bangen Blicke hineinzuſenden.

Vorgebeugt, vorſtreckend das Haupt,
Mit den Händen die Augen ſich deckend
Sehen ſie Theſeus ſtehen, geblendet,
Ueberwältigt von nie geſeh'nem,
Fremdem, unausſprechlichem Licht.
Und wie es verblaßt und langſam ſchwindet,

Sinkt er mit ausgebreiteten Armen
Nieder, als wollt' er den Boden faſſen,
Und betet.
Was er geſehen, er hat es keiner
Seele geſagt, und wollt' er es ſagen,
Er könnt' es nicht.
Aber die laut wehklagenden Töchter
Tröſtet er herzlich. Sünde ja wär' es,
Sprach er, fort und fort zu bejammern
Den Vater, der zu den Schatten ſtieg
Freudig, dem ſeligen Ende zu.

Feierlich ſinkt die Sonne hinab,
Purpurgluth iſt ausgegoſſen
Ueber die Höhen, über die Flächen,
Ueber die Waſſer, über die Lande.
Sie löst ſich gemildert in zartes, feines
Roſenroth, die graulichen Wipfel
Des Eumenidenhains erblühen
Wie von warmem himmliſchem Gruße
Verklärt; ein ſanftes Flüſtern geht
Durch das Gezweig, der einzige Laut iſt's,
Den man vernimmt. Ein ſtiller Friede
Breitet ſich über Berg und Thal.
In lichtdurchdrungenem Aether ſchwimmt
Die ſelige Welt.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Vorwort 1

Jugendjahre.

An den Leier 5
Das graue Lied. 1827 7
Scheinleben. 1828 9
Fauſt'ſche Stimmen:
  Frage 10
  Kein Ende 11
  Der Schlaf 11
  Stille 12
Die Nacht 14
Das Kätzlein 16
Der erſte Schnee 18
Ein Gaſt 21
Glaube 23

Seite
Paſtors Abendſpaziergang 25
Wunder 26
Angſt 28
Der Erſte 31
Mädchens Abendgedanken 33
Trinklied 36
Die Hyazinthe 38
Geſangen 39
An das Bild Peter Viſcher's am Sebaldusgrab in Nürnberg . 40
Zufall, I. II. 42
Doris, I—VII. 44
Immer zu 49
Tand 50
Reiter-Weckruf 51
Waſſerfall 53

Hinaus:

Perugia, I. II. 60
Rom 69
Albano 70
Zwiſchenrede 72
Tivoli 73
Nachts an der Engelsbrücke 76
Auf dem Kapitol 78
Enthebung 80
Ein Tag in Sorrent 81
Palermo 91

Mittlere und ſpäte Zeit.

Sehen, Leben, Leiden:

Seite
An eine Quelle. 1849 93
Felsblock (bei Waſen an der Gotthardſtraße) 100
Im Hochgebirg 102
Auf der Eiſenbahn 103
An's Diendl 104
Die Nagelſchmiedin 104
Zur Hölle 106
Breite und Tiefe 107
Kahnfahrt 108
Nunc pluat! (Nach einer alten Deviſe) 108
Das erſehnte Gewitter 109
Sie 111
Nachts 112
Abſchied 113
Kühle 114

Krieg 1870—1871:

Zwei Brüder, I—III. 115
Der Hohenſtaufen 119
An Uhland's Geiſt 120

Auf und für Perſonen:

Zur Mörike-Feier in Stuttgart 123
J. Paul Fr. Richter 124
Joſ. K. g. E. in's Stammbuch 125
An Fr. T. 125

Seite
Einem Studenten in's Stammbuch 126
Blanka E. in's Stammbuch 126

Scherz und trockener Ernſt.

Altersanfang:

Fliegen-Orakel. 1861 128
Weisheitszahn 129
Imbiß 129
Schlittenfahrt 130
Greiſenglück 132
Und doch 133
Großvater 134

Ein- und Ausfälle:

Nur Traum 135
Schein und Sein 135
Natur 136
Nachts und Morgens 136
Gedicht und Sinn 137
Konfeſſion, I—III. 137
Die Beichte 140
Tragiſche Geſchichte von einer Cigarrenſchachtel. Mit Anhängen 141
Sprache, I—IV. 147
Mann und Weib 150
Dank für Rath 151
Verloren 152
Selbſtgefühl 152

Seite
Vortheil des Alterthums 152
„Sie haben ihren Lohn dahin" 153
Anwendbar 154
An einen bewunderten Koloriſten 154
Erfolg 155
Einhart's Wanderſchickſal 155
An die Trockenen 158
Schulmanns Schauer 160
An einige große Häuſer 161
Burſchenſchaft und Corps 163
Auslegung 164
Rache 166

Schnurren:

Leſart 168
Spiritiſtiſches Trinklied 169
Iſchias. Heldengedicht in drei verkehrten Geſängen, einem lyriſchen, einem dramatiſchen und einem epiſchen 172

Dem Ende zu:

An meine Wanduhr 206
Zu ſpät 216
Jugendthal 216
Amſelruf 219
Am See 224

Geſchichten und Sagen:

Ein Fang, oder: Was ſich bei Kannſtatt am Neckar

Seite
im Jahr 1796 zwiſchen einem kleinen franzöſiſchen Schützen und einem öſterreichiſchen Reiter begeben 228
Das Banket 231
Herr Olaf 234
Gwyon und Talieſin 236
Das Kreuz am Inn 238
Ein Augenblick 242
Ein Kameradenfeſt 244
Marathon 247
Mykene 258
Oedipus I. II. 269

Nicht I, a.

Schwäbiſches Luſtſpiel in drei Aufzügen

von

Friedrich Theodor Viſcher.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1884.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Die des ſchwäbiſchen Dialektes nicht kundigen Leſer werden auf die am Schluſſe des Textes beigegebenen Erklärungen aufmerkſam gemacht.

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Perſonen.

Gottlieb Klemmle — Pfarrer, geweſener Dekan.
Auguſte Klemmle — ſeine Frau.
Luiſe — ſeine Tochter.
Karl Werner — ſein Vikar.
Odomar Klemmle, Rechtskandidat — Vetter des Pfarrers.
Friedrich Schmied, — Lieutenant.
Madele — des Pfarrers Dienſtmagd.
Läpple — Schultheiß.
Mamele — Gemeindepfleger.
Kiderle — Schulmeiſter.
Mäusle — Forſtwart.
Lachenmayer |
Banzhaf | Bauern.
Franzoſenhannes |
Jächle |
Harigel | Lumpen.
Staudigel |
Amtsbote.
Ein Unteroffizier.
Ein Soldat.
Grelle — Aufwärterin.
Michel |
Jakob | Bauernburſche.

Schauplatz: Dorf Schuſſelfingen in Schwaben.
Zeit: März 1848.

I. Aufzug.

Erſter Auftritt.

(Küche. Luiſe am Herd, backend.)

Vikar

(die Thüre halb öffnend, hereinſehend).

Gut Morge, Luisle, was machſt?

Luiſe.

Flädle.

Vikar (eintretend).

Gib mir au g'ſchwind e Küßle.

Luiſe.

I kå net, i mueß bache.

Vikar.

So gib mer e Flädle, weißt, friſch bache ſind ſe ſo guet.

Luiſe.

Da (ihm hinreichend).

(Vikar küßt ſie, indem er es nimmt.)

Luiſe.

Wart, Spitzbue!

Vikar.

Mer ká jā net anders. De biſt gar z'nett, abſonderlich in dem friſche weiße Kucheſchurz.

E Kuß und e Flädle,
Wie ſchmeckt des ſo guet,
O herzig netts Mädle,
Wie ſtärkt des de Mueth!

Luiſe.

Ja, Mueth, den werdet mer brauche, der Pape hat jetzt emāl de Kopf aufg'ſetzt, i ſeh net naus.

Vikar (eſſend).

Und i ſetz en au auf. I laß net von Dir. Weißt, Du biſt jetzt eben emāl mei Ideal, Du biſt mei Fixſtern. Wenn nó Du mir feſt bleibſt! Gelt, bleibſt mir g'wiß feſt?

Luiſe.

Káſt zweifle?

Vikar.

An Deim Vorſatz net, aber ſo e Mädlesherz iſt halt net immer ganz b'häb, wenn em ebbes in d' Auge ſticht, ſo e flotter Stadtjüngling oder en Offizier. I bin eben e úſchéibarer Vikare.

Luiſe.

Karl! Weißt, des iſt 's Ėizig, was mi net an Dir freut, Dëi Eiferſucht. Des hat uns ſchó Ûfriede brächt und kann nó mēh bringe.

Vikar.

O lieber Gott! Weißt, des kommt ebe grad von der Liebe her — weil i Di ebe gar ſo gern hab. Und von der Ůg'wißheit, die ſieht ebe G'ſpenſter. Unſer eigentliche Sorg iſt ebe der Pape. Aber 's kann jā faſt net fehle, im Dienſt-Examen iſt mer's guet gange; langt's trotzdem net ganz, er mueß doch en Éiſehe habe, i laß net nāch, er mueß weich gebe.

Zweiter Auftritt.

Luiſe. Pfarrer.

Pfarrer (den Kopf hereinſtreckend).

Herr Vikare, was macht d'Predigt?

Vikar.

Sie iſt glei voll fertig (enteilt).

Pfarrer.

Luisle, i ſag' Dir jetzt noch emāl und ëi für allemāl, ich will des G'ſchmus nemme. Du kennſt Dein Vater; ſëi Wort ſteht feſt. Niemand kann ſage, i ſei e hoffährtiger Mann, aber des darf i åſpreche: en

Schwiegerſöh, der I, a g'macht hat; kein Numro z'letzt, kein II, b.

Luiſe.

Aber Pape, 's iſt em jā im Dienſt-Examen ſo guet gange!

Pfarrer.

Mer wollet ſehe. Er meint's vielleicht; i glaub's net. Er hat ſich net gnueg preparirt, grad über dem G'ſchmu iſt er net derzuekomme. — 's iſt übrigens dā nō ebbes, des Du net verſtehſt. 's betrifft die ūruhige Zeite. I kann dā kein Hitzkopf an meiner Seit' leide, der ſo Ideee hat und obenaus will.

Luiſe.

Ach, er iſt doch ſo brav und guet!

Pfarrer.

Ja, ſo im Allgemeine, aber — jetzt kurz und guet, i will nex mė höre. Ich ſag' Dir noch emāl und abermals: Du läßſt von dem junge Menſche oder i ſchick Di fort zur Bas nāch Münſinge — —

Luiſe.

Aber, Pape —

Pfarrer.

Punktum! 's iſt ausg'ſchwätzt. Jetzt gang an Dein Herd und protzel wieder! (Will abgehen, kehrt noch einmal zurück.) Du machſt guete Flädle, ich weiß. Sei wieder brav und laß den Vikare, ſo biſt mei liebs Luisle. (Ihre Wange tätſchelnd. Ab.)

Dritter Auftritt.

Luiſe allein.

Luiſe.

Ach Gott, ach Gott! Wie kann der Pape ſo bös ſei und iſt ſonſt ſo guet! und jetzt wieder zum Schluß, aber lieber Gott, er muethet mer z'viel zue. Wonaus jetzt? Ach wenn mer nó d' Mame beſſer helfe thät! Bald ſieht's aus, als wär' ſe ganz auf unſrer Seit', bald, als hätt' ſe wieder andre Gedanke — ſe iſt ſo e bisle weltlich, weil ihr Vater Oberregierungsrath gweſe iſt, ſo ebbes dā-umzue hätt' ſe gern zum Schwiegerſöh — O, es ſieht ganz letz! En andere thät heule — I aber net, nëi, grad net! I gib d'Hoffnung net auf. Und kein andere nemm i net. Der Pape wird doch oft auf ëimāl wieder guet. Vielleicht verzwinget mern nóh. — Aber wenn's doch nex wär'! 's Madele hilft nāch Kräfte — aber was kann ſe viel helfe! ach Gott! ach Gott! 's iſt ebe doch traurig! (Weint.)

Vierter Auftritt.

Luiſe. Madele tritt ein.

Madele.

Herr Je, Jungfer Luisle! Was greinet Se denn?

Luiſe.

O Madele! Madele! Alles iſt verlore! Grad iſt der Pape in der Kuche hinneg'weſe, der Vikare iſt reikomme g'weſe, i han em e Flädle gebe, des iſt doch g'wiß kei Sünd', der Pape hat en abg'fange und iſt in en allmächtige Aerger komme und hat mer alle Hoffnung gnomme — 's iſt zum Verzweiſle!

Madele.

O, Jungfer Luisle, mer mueß nie verzweiſle. D'Welt iſt rund, ſe dreht ſe. Der Herr Pape ſind jetzt immer ſchlecht ufg'legt, die Zeite g'fallet em net, au wartet er immer uf ebbes, des in der Zeitung komme ſoll, und 's kommt äls net. Grad iſt der Bot komme und hät de Merkur brocht, au en Brief.

Luiſe.

Iſt's e großer, haſt e g'ſehe? Miteme Amtsſiegel?

Madele.

Noi, nó ſo e kloiner.

Luiſe.

So iſt alſo 's Examenzeugniß nó net dā. Des ſteht en Ewigkeit á, Herr Jeſes!

Madele.

Aber vielleicht ſtöt ſell Ding in der Zeitung, wo er ſchó ſo lang druf wartet; gebet Se Acht, nā wird er ſchó beſſer ufg'legt werde. Jetzt nó emāl, verzwazlet Se net! Ich thue auf älle Fäll', was e ká, Ihne z'lieb und em Herr Vikare z'lieb, weil er ſo brav iſt und ſo mögich. Der Herr Pape hent mer zwār kürzlich au ſo ebbes ábitte, er mueß g'merkt han, daß i ſchö e bisle g'holfe han. Aber 's thuet nex, mer werdet es ſchö durchhelfe. Jetzt i glaub', der lieb' Herrgott geit ſein Sege derzue.

Sollt' es gleich bisweilen ſcheinen,
Als wenn Gott verließ die Seinen,
O, ſo glaub' und weiß ich dieß,
Gott hilft endlich doch gewiß —

Faßet Se Mueth! „Warum ſollt' ich mich denn grämen?“ — Se wiſſet ſchö weiter — Aber jetzt mueß i ans Putze — 's iſt Samſtag — Gut Morge, Jungfer Luisle! (Ab.)

Luiſe.

Herr Jeſes meine Flädle! (Sie eilt an den Herd.)

Fünfter Auftritt.

Studirſtube des Pfarrers.

Madele

(kommt mit einem Kübel und Lumpen herein, kniet auf den Boden und wiſcht. Dieß muß einige Minuten dauern, ſo daß ein Theil des Bodens als genäßt anzunehmen iſt; unter der Arbeit ſpricht ſie:)

Was ſöi mueß, mueß ſöi. D' Frau Pfarrere häts wieder net erlaube welle, aber i han's durchdruckt — jetzt iſt die Stub' vier Woche net putzt — der Herr iſt ſpaziere —

Sechſter Auftritt.

Madele und Pfarrer.

Pfarrer

(im Schlafrock, Papiere in der Hand).

Wa? — So ſieht's aus? Jetzt dā möcht einer ſchò — Wie viel tauſendmal hab' i's g'ſagt, mëi Studirſtub' wird nie aufgwaſche, außer i geh en ganze Tag fort! (Er geht mit hohen Schritten und aufgehobenem Schlafrock, als watete er durch ein Waſſer nach ſeinem Schreibtiſch.) Verteufelte Putzwuth! Aufhörſt im Augeblick! Vor euch Weibsleut mit Eurer Putzfurie iſt 's Weltgebäud' net ſicher, de liebe Herrgott thätet er aus ſeim höchſteigene Sternezelt nauskommle, wemmer Euch mache ließ!

Madele.

I háu's guet gemöit. Die Stub' ſieht ſchò aus, wie Stall. 's iſt jā e Schand vor de Leut', i därf doch de Herr Pfarrer net em Dreck verſticke láu. Ich háu ebe dächt —

Pfarrer.

Was „dächt“? So heißt's allemāl! — Du ſollſt nichts denken, ich bin's, der denkt —

Madele.

Mer wird doch au nò denke dürfe!

Pfarrer.

Unmündige ſollen nicht ſelbſt denken! Schweig!

Madele.

J bi au e Menſch!

Pfarrer.

Jch duld' kēi Revolution! 's Maul hältſt oder ich thue, was mich reut! Der Teufel ſoll — hätt' faſt was g'ſagt — Naus! Furt! Furt mit em Schandkübel und Saulumpe!

Madele.

Deſcht kōi Behandling!

Pfarrer.

Haſt's nō nöthig, z'rebellire. Du hältſt's au mit em Vikar, Du machſt d' Zwiſcheträgere, i weiß — i hab' Dir's ſchō emāl g'ſagt, Dir kann mer nemme traue!

Madele.

Mir! jetzt dien' i 18 Jāhr in dem Haus!

Pfarrer.

Ja, einen Baſilisken habe ich an meinem Buſen aufgezogen — biſt nicht zufrieden, ſchweigſt nicht, ſo kannſt ganz fort —

Madele (ſchluchzend).

O, i arms Weib! So mueß i nō in meine alte Tag des erlebe! Was hāu i ſchō älles durchg'macht — i arme Wittib! Z'airſte in der theure Zeit 's halb' Vermögele éiboße, nā hāt mēi Mā ſelig den böſe Hueſte kriegt und hāt des Reſtle Vermöge faſt ganz in Väredreck verſchloßt und iſt näch vier Jähr g'ſtorbe. Se hent mi nā uſg'nomme, ich vergeß net, i han Ihne aber au treu dèent und Ihr Kind mitaufzoge — deſcht jetzt der Löh! O Jerem! Jerem! Jetzt hoißt's, naus ins Elend!

Pfarrer

(während Madele mit dem Kübel fortſtürzt).

Fiat justitia, pereat mundus!

Madele

(unter der Thüre für ſich halblaut).

Daß mer d' Frau 's Putze erlaubt hāt, verrāth i net.

Pfarrer

(nach einer Pauſe, während man Madele draußen laut ſchluchzen hört).

Was hat ſe g'ſagt? Mëi Frau? Hab' mer's doch halbe denkt. (Ruft zur Thüre hinaus.) Madele, De kannſt mëitwege bleibe!

Siebenter Auftritt.

Pfarrer und ſeine Frau, dann Madele.

Frau Pfarrerin.

Was gibt's denn mit em Madele?

Pfarrer.

Da ſieh! Sieh den Ozean! Gege mein bekannte g'meſſene Befeh! hat ſie wieder aufgwaſche. Ich ſoll wieder en Schnuppe hole, daß i mi z'todt hueſte mueß!

— I will net hoffe, daß Du ſe's g'heiße haſt, ſie hat im Abgehe ſo 'was falle laße — — ha! Deine Züge ſind ſchuldbewußt! Treuloſes Weib!

Frau Pfarrerin.

Ach, ſei doch net ſo tragiſch! 's Madele hat mer kĕi Rueh glaße, Du haſt wolle en lange Spaziergang mache, haſt kĕi Predig z'ſtudire, morge predigt jã der Vikare. — 's 'wär guet auſtrocknet — jetzt guck lieber in Dĕi Zeitung nĕi, ob der Artikel kommt, und da, den Brief haſt jã nōh gar net åg'ſehe.

Pfarrer.

I bin z'guet für die Welt — I will mein gerechte Zorn, meine ſittliche Entrüſtung dieſes Mal nōh unterdrücke — z'erſten aber ſorg', daß e Chriſtemenſch in dere Stub' exiſtire kann.

Frau Pfarrerin (hinausrufend).

Madele, bring 's Bodetuech!

Madele

(die Augen wiſchend, bringt das Tuch. Frau Pfarrerin hilft ihr es über die Hälfte des Zimmers ausbreiten).

Frau Pfarrerin (zu Madele).

So, jetzt putz' d' Wōhſtub'!

Pfarrer.

Jã, dort kāſt mĕitwege wüethe!

Frau Pfarrerin (zum Pfarrer).

Du mueßt aber erlaube, daß den Vormittag Dëi Studirſtub' d' Wöhſtub' iſt — Was iſch? Kommt's?

Pfarrer

(der den Merkur durchgeſehen hat, wirft ihn unwillig weg).

Wieder net! Au die klëi Freud' ſoll net ſëi — wenn mer emál e bisle als Schrifſteller auftrete möcht', der Welt ſeine Betrachtunge kundgebe — Vom Konſiſtorium iſt au wieder nex dā, mer weiß wieder net, wie der Vikar b'ſtanden iſt. Heut' morge hab' ich ihn in der Küche verwiſcht beim Luisle, er hat grad aneme Flädle g'mampſt, des er ihr natürlich abbettelt hat. I hab' em de Marſch g'macht und em Luisle emāl recht de Deckel vom Haſe thō.

Frau Pfarrerin.

Ach lieber Mann, wege ſo eme Flädle!

Pfarrer.

's iſt net 's Flädle, 's iſt der Menſch!

Frau Pfarrerin.

Jā, i weiß', 's iſt 's Examenzeugniß. Wie magſt au immer und ewig an ſo eme Bagatell hange bleibe! I, a. I, b. II, a. II, b. — nex als Zahle! Kommt's auf des å? Iſt net d' Hauptſach, daß Einer e braver Menſch iſt? So këi braver kommt net glei wieder, 's Mädle hat ihn emāl gern — g'ſcheidt g'nueg iſt er g'wiß au, um ſich guet durch d' Welt z'bringe — was willſt weiter?

Pfarrer.

De weißt ja, 's kommt übrigens nò ebbes derzue. Er iſt e politiſcher Hitzkopf, des iſt höchſt gefährlich in ere Zeit wie die jetzig. Dā bringt ſich einer leicht um ſëi ganze Zuekunft. I han des em Mädle au z'verſtehe gebe, aberſie kapirts jā nò net. Uebrigens 's iſt wāhr, ſchò ſëi niedrigs Zeugniß, des iſt für mi entſcheidend. Ich hab' ſchò im Lyceum immer 's beſt' Argementle g'macht, bin Primus g'weſe, im Landexamen glänzend beſtande, i hab' in Tübinge und in Stuegert I, a. g'macht, bin Repetent g'weſe, hab' ëis der beſte Helferat kriegt, bin Spezial worde und hab' mi nur auf's Land, auf die guet Landpfarrei z'rückzoge, weil mëi Podagra immer ärger worden iſt und weil i 's Landlebe und b'ſonders die Gegend lieb'. Sonſt könnt' i, i darf's ſage — ohne Anmaßung, ſonſt könnt' i Prälat ſëi. Ich habe ein gewiſſes Selbſtgefühl und darf es haben. Hat der Wallenſtein g'ſagt: „meinen Eidam will ich mir auf Europens Thronen ſuchen,“ ſo darf der geweſene Spezial, Pfarrer in Schuſſelfingen, ſagen: ich will mir meinen Eidam im Korps I, a., im Eliten-Korps der Repetenten ſuchen!

Frau Pfarrerin.

Des iſt e g'fährliche Vergleichung, der hat obenaus g'wöllt und Du weißt, wie 's ihm nā gange iſt und der Thekla und em Max.

Pfarrer.

Er iſt doch groſsartig untergange.

Frau Pfarrerin.

O Mä!

Pfarrer.

O Weib, Du haſt kein Schwung!

Frau Pfarrerin.

I mein, mer ſchwätzet jetzt lieber ebbes anders. Du haſt vor lauter Jeſt den Brief nöh net ág'ſehe. Guck doch: 's Poſtzeiche Berlin.

Pfarrer.

Ich weiß ſchö; vor lauter viel Aerger net. I kenn' jä au d' Handſchrift auf der Adreß', es iſt von meim G'ſchwiſterkindvetter, vom G'heimerrath. Die Klemmle machet alle e bedeutende Karrière. (Oeffnet und liest:)

„Lieber Herr Vetter!

Lang habe ich mich nach Ihnen und Ihrer werthen Familie nicht erkundigt; es iſt hohe Zeit, daß ich mein Verſäumniß gut mache. Sie verzeihen mir meine Schuld vielleicht um ſo eher, wenn ich Ihnen einen lebendigen Zeugen meines ſtets warmen Andenkens an meine theuren Verwandten in Schwaben zuſende. Meinem Sohn Odomar, der ſo eben ſein zweites Examen mit Glanz beſtanden hat, ſoll eine Erholungsreiſe gegönnt ſein, ehe er ſeine Laufbahn im Staatsdienſt als Juſtizreferendär antritt, er ſoll ein Stück Welt, ſoll unſern ſchönen Süden, ſoll endlich ſeine lieben Verwandten ſehen. Ich bitte Sie und Ihre werthe Frau, daß es ihm geſtattet ſei, einige Tage in Ihrem gaſtlichen Hauſe zu weilen. Ich hoffe, daß ſein gewecktes, heiteres Weſen Ihnen und Ihrem Töchterlein Luiſe, das jetzt zur lieblichen Jungfrau herangeblüht ſein wird, nicht mißfallen werde. Er wird von heut ab in zehn Tagen an Ihre Thüre klopfen. Er wird Ihnen erzählen von unſerem Leben, unſern Verhältniſſen. Ich gönne ihm auch, daß er ſich dem Anblick unſerer ſchrecklichen Zuſtände in Berlin entziehen kann. Was haben wir für Tage erlebt! Die Barrikadenkämpfe! Die Leichen! Das Nachgeben des Königs! Der Abzug des Militärs! Jetzt dieſer Zuſtand, die Schutzloſigkeit gegenüber den drohenden wild empörten Maſſen! Ungern entbehren wir in ſolchen Tagen unſern Sohn. Aber gut monarchiſch geſinnt, wie er iſt, hat er ſich durch manche ſtarke Aeußerungen offener Parteinahme für die Sache der Ordnung bei dem Volke verhaßt gemacht und unſere Sicherheit ſelbſt räth für jetzt ſeine Entfernung. Von Ihrem ländlichen Heim iſt die politiſche Aufregung, die ſo leidig ganz Deutſchland ergriffen hat, wohl fern geblieben, wir beneiden ihm die Idylle, worin er nun von Mühen und Stürmen aufathmen darf, und hoffen bald aus ſeinen Berichten zu entnehmen, daß Sie mit den Ihren erwünſchter Ruhe und Wohlſeins ſich erfreuen!

Mit herzlichen Grüßen bleibe ich u. ſ. w.

Jetzt hä?

Frau Pfarrerin.

Was hâ?

Pfarrer.

Siehſt jetzt?

Frau Pfarrerin.

Was ſoll i ſehe?

Pfarrer.

Was werde könnt'. So en Examen! So e ſolide G'ſinnung! I ſag nex, ſondern überlaſſe Dich ſchweigend Deinem Nachdenken. (Ab.)

Achter Auftritt.

Frau Pfarrerin allein.

Frau Pfarrerin.

Ob wohl der Vetter G'heimerrath in dere Stell: — „nicht mißfallen werde“ ebbes ádeute will? es gibt eim immerhi z'denket. Wenn der Vater allemāl an's Königs Geburtstag oder ſonſt ſéi Oberregierungsraths-Uniform ág'het hat und den Orden, 's iſt e ſtolzer Áblick g'weſe, — wenn mēi Luisle emāl am Arm von ſoeme ág'ſehene Mann in de G'ſellſchafte auftrete könnt, — 's Herr Vetters Söh macht g'wieß au emāl e ſchöne Karrière, wer weiß, ob's nā net au zur Frau G'heimerräthe lange thät — — vielleicht mēh! Frau Preſidente, des wär' au ſchö — oder gar Miniſtere! — — O, des! — — I mag de Vikare, er thät mi arg daure, wenn em 's Mädle abſtünd' — aber weil's ebe ſonſt ſo viel Schwierigkeite hat — 's wird grad kêi Verſuchung vom Satan ſêi, daß ſich dā 's weltlich Bluet in meine Adere regt, — Ja nú, jetzt vor der Hand läßt mer ebe komme, was kommt. Vorerſt will i's emāl em Luisle z'wiſſe thü. (Ruft in die Seitenthüre:) Luisle!

Neunter Auftritt.

Pfarrerin, Luiſe.

Luiſe.

Was willſt, Mame?

Frau Pfarrerin.

Du mueßt 's Gaſtſtüble richte. Mer krieget en Gaſt, vielleicht morge ſchö.

Luiſe.

Wen denn?

Frau Pfarrerin.

Den Odomar, 's Vetters Söh aus Berlin. Er hat en äußerſt glänzends Examen g'macht und möcht' jetzt au ſeine Verwandte kenne lerne.

Luiſe.

So?

Frau Pfarrerin.

Freuſt De net?

Luiſe.

Warum denn net?

Frau Pfarrerin.

Du ſiehſt net dânâch aus. Was haſt denn?

Luiſe.

Ach, der Pape iſt wieder ſo bös.

Frau Pfarrerin.

I weiß ſchô; er hat de Vikare verwiſcht, wie er Dir e Flädle abſlattirt hat. Er hat au mit mir g'ſchwätzt, recht hart, i fang á, z' ferchte, mer bring en nemme rum. Du weißt, i bin net gege d' Sach', bis jetzt hab' i durch d' Finger g'ſehe, jâ, mer kann ſage, e bisle g'holfe; aber wenn's ebe partout net gehe will — am End — der G'ſcheidtſt gibt nâch — und dâ kommt jetzt der Vetter — vielleicht — weißt? — wer weiß —

Luiſe.

Aber, Mame —

Frau Pfarrerin.

Zwinge thu i Di zu nex. Aber thu Du Dir au kein Zwang á — Wenn jetzt der Vetter e ſauberer, e wohlgebildeter, e recht empfehlenswerther junger Menſch wär, der au Dei'm Vater recht wohl g'fiel und der recht ſchöne Ausſichte hätt — wirf en Blick in die Zukunft und —

Luiſe.

O Mame, was denkſt, ſoll i útreu ſei?

Frau Pfarrerin.

Mer kann net mit em Kopf durch d' Wand. Was net geht, geht net; und am End — ſitze bleibe?

Luiſe.

Mëi Karl bleibt mir treu und i ihm. Die glänzend' Zukunft ſoll mi net in Verſuchung bringe. J bleib' feſt.

Frau Pfarrerin.

Luisle, i hab' jā g'ſagt, zwinge thu i Di net. Jetzt wöllet mer nó z'erſte emāl de Vetter komme laſſe. 's bleibt alles vorläufig dahing'ſtellt. Nó Éi's ſag' i Dir beſtimmt: freundlich gegen en!

Luiſe.

Des gern! J freu mi aufrichtig, mein Verwandte emāl z' ſehe.

Frau Pfarrerin.

Guet. Jetzt richt's Stüble. (Ab, ſieht dann noch einmal herein und ſagt:) Zieg Di au ſauber á, nimm Dëi neu's Schmisle, thue Deine neue Schue á, die alte därfſt net áb'halte, der link' iſt jā ſchó ganz verſchéegt! (Ab.)

Zehnter Auftritt.

Luiſe allein.

Luiſe.

Ach Gott! Dā iſt leider nó ebbes anders verſchéegt! Alſo richtig d' Mame au net feſt! Aber i kenn' ihr Herz, 's wackelt manchmāl e bisle, aber d' Güete d'hält d' Oberhand. Grad der neu' Stēi im Weg gibt mir jetzt neue Mueth. J bleib' feſt.

Elfter Auftritt.

Vikar und Luiſe.

Vikar (eintretend).

Ach, Luisle, ſeh' i Di wieder! Des iſt jā e widerwärtige G'ſchicht' g'weſe heut' morge!

Luiſe.

Ja, und der Pape hat nāchher nō recht grauſam g'ſchwätzt. Ach, lieber Karl, 's ſieht net guet aus, gar net guet!

Vikar.

J laß de Mueth net ſinke — Nacht muß es ſein, wo Friedlands Sterne ſtrahlen — Wenn nō Du feſt bleibſt —

Luiſe.

Des weißt, lieber Karl, des bedarf keiner neue Verſicherung. — Vor der Hand nō ebbes Neu's! 's Vetters Sōh von Berlin kommt, i ſoll glei 's Gaſtſtüble richte.

Vikar.

So?

Luiſe.

's iſt grad recht, 's bringt doch e bisle Zerſtreuung in die trüebe Tag. 's wird Di au freue.

Vikar.

Au? Alſo Di freut's?

Luiſe.

Warum net? Und warum ſoll i mein Vetter net gern kenne lerne?

Vikar.

So?

Luiſe.

O Karl, biſt wieder eiferſüchtig?

Vikar.

Ja, ja, ſo e Berliner! Des iſt was anders als ſo en úg'ſchlachter Vikare! Gelt? 's wird ſo e recht g'ſchnigelts, ſchnabelſchnells Herrle ſëi — ſo e Stadtſtutzer, ſo e Papagei, ſo e Paradiesvogel — mit Gezwitſcher von ſchöne Redensarte — des geht ſüeß ëi — i weiß ſchò —

Luiſe.

Karl, Karl, wenn Du nò die Schwäche net hätteſt — Wie oft han i Dir's ſchò ſage müeße —

Vikar.

Ja, ja der Vetter wird Dir beſſer g'falle.

Luiſe.

Karl, ſchwätz net ſo, ſonſt verzürnſt mi nò, und des könnt mer nò brauche!

Vikar.

Ja, des könnt mer nò brauche, daß Du mir abfällſt! Halt emāl, 's ſoll auf e Prob' ákomme — Beweis mer Dêi Treue, indem Du gege den Vetter recht ſpröd und ſterch biſt.

Luiſe (trappt).

I ſag', i werd' gegen ihn ſêi, wie ſich's für e Bäsle gegen en Vetter g'hört, guet und freundlich!

Vikar.

Ha! Treuloſe!

Luiſe.

Des ſagſt mir in dem Augeblick?

Vikar.

In dem Augeblick —?

Luiſe.

Wo i meiner Mame erklärt hab' —

(Man hat inzwiſchen einen anwachſenden Lärm von der Gaſſe her gehört. Jetzt vernimmt man Stimmen:) d' Franzoſe! d' Franzoſe! Läutet Sturm! (Es klopft heftig.)

Vikar.

Was gibt's denn? Herein!

Zwölfter Auftritt.

Vorige. Der Schütz.

Der Schütz (tritt ein, eilfertig, keuchend).

Wo? Wo ane? Wo ane iſt der Herr Pfarrer?

Vikar.

Was gibt's denn?

Schütz (ſtockend, athemlos).

D' We — d' Welt göht unter —

Vikar.

Iſt Er narret?

Schütz.

20,000 —

Vikar.

Was?

Schütz.

20,000 Franzoſe ſind im Ámarſch — E Reitender iſt im g'ſtreckte Galopp ákomme mit eme Schreibe vom Oberamt — Freiſchärler, wüthige Menſche, etlich' Deutſche ſeiet au drunter — Republik wellet ſe mache — Aelles ſoll frei ſëi, derſeltwege ſchlaget ſe älles kurz und kloa, theent ſenge und brenne, morde und plendere —

Vikar.

Glei mit mir zum Herrn Pfarrer! — Luisle, der Staat iſt in Gefahr, da müſſen alle Privatempfindungen zurücktreten! Nur Eines ſage ich Dir noch einmal (leiſe, aber nachdrücklich ins Ohr:) fang' mer mit dem Vetter nex á —

Luiſe.

I thue, was recht iſt —

Vikar (wie vorhin).

Ha, bleibſt Du mir nicht treu, ſo bleibt mir nur Ein Wunſch: im großen Weltkampf ehrenvoll zu fallen wie Hektor fürs Vaterland! (Mit dem Schützen ab.)

Dreizehnter Auftritt.

Luiſe allein.

Luiſe.

Was gehet mi d' Welthändel â! — Mi mit der blinde Eiferſucht pläge grad, wo i alles für unſer Liebe dulde und wäge will! Es iſt net recht! Jetzt pläg i ihn au!

(Vorhang fällt.)

II. Aufzug.

Erſter Auftritt.

Wirthsſtube. Am Tiſch: Franzoſenhannes. Jäckle. Harigel. Staudigel. — Aufwärterin Gretle.

Franzoſenhannes.

Koi Goiſt iſt in dene Deutſche ſag' e! Koi Schneid' hent ſe. Näch Paris ſott mer ſ' ſchicke, äll! Selt hent ſe Feuer im Leib, dā lautet's anderſcht! Liberté und egalité hoißt's dā, dene iſt älles egal. I dank's mei'm Vetter nö heut', daß er mi näch Paris hot nëi komme lau im Jähr 1830 als Beckebuebe. I hau's mitäg'ſehe, bi mitg'ſprunge. D' Scheibe ëig'ſchmiſſe, d' Laterne ëig'ſchmiſſe, d' Waffeläde 'plendert! Nieder mit de Miniſter! Barrikade 'baut! d' Dächer adeckt! Piff paff! Bum, bum! 's Stadthaus g'ſtürmt, de König zum Teufel! D' Tulleriee plendert — Zeug rausg'ſchleppt! I ſag' nö, deſcht e ſtaatsmäßiges Saulebe g'wä! Wenn ſe nö keine ſo Viecher g'wä wäret und hättet de ſchäbige Geizkrage L. Philipp zum König ëig'ſetzt! Jetzt iſt der au ausg'ſegt. Viktoria! Jetz mueß's anders hergëh! Desmäl bleibt mer in Deutſchland net dehinte, ſe kommet rüber und mir ſind parat, mer hilſt enander. 30,000 Mann beim Beiliche ſind's. Vivat, jetzt mueß 's Volk regiere! Aelle König, kleine und große Fürſte — müeßt naus! D' g'moine Leut' kommet drä! Freiheit und Brod vor älle! Was Brod! Guet freſſe und ſauſe wellet mer! De Reiche ſollet ſich net mäſte und uns hungere lau! Aelles mueß gleich vertheilt werde, ſo ſag' i! Viſ la Replik!

Jäckle.

Nö en Schnaps her, Gretle! — Anderſcht mueß's werde, älles kurz und klöi g'haue, was im Weg ſtöt. Truf! Mer ſchließet es glei der Franzoſeſchar á, ſo wie ſe kommt!

Harigel.

Dernā vorwärts wie hoiligs ſiedigs Donnerwetter näch Stuegert!

Standigel.

Z'airſchte d' Wirthshäuſer im Sturm ëig'nomme, g'ſoſſe! Juchhe! Dernā uf de reiche Leut' ihre Häuſer! Dernā uf d' Kaufläde! Aelles Geld und Sach' furt!

Jäckle.

Dernā uf älles los, was net mit der Hand ſchafft! Des ſind lauter Faulenzer! Z'airſchte d' Beamte! Mer braucht gar koine!

Franzoſenhannes.

Deſcht e Idee. Mer mueß Ideee han. Ich hab' mich politiſch gebildet in Paris. Der wahre Staat bedarf koine Gſetz, Gſetz ſind e Tyrannei. Der Staat iſt eine Geſellſchaft, nämlich ſo eine Geſellſchaft, wô jeder thû kâ, was er will. Und z'airſchte, daß mer unſere Ideee verbreite könnet, mueß Preßfreiheit her.

Jäckle.

Jā, druſpreßt, druſdruckt!

Staudigel.

Mer könnt au glei āfange im Kloine — ſo e Vorpröble wär' net übel, mer könnt's wāge, d' Freund' aus Frankreich könnet jede Tag dā ſei.

Harigel.

Und jetzt iſt älles verdaddert.

Staudigel.

Wellet mer an en reiche Baure gė, an de Lachemeyer oder an de Banzhaf?

Jäckle.

Noi, deſcht ner. Dá giengs letz. Und d' Baure vergrabet ihr Geld, hent kôi volle Speiskammer und kôin volle Keller —

Harigel.

Dä der Wirth —

Franzoſenhannes.

Hää, unſere edle neue Freund' müeßet au ebbes z'ſaufet vorfinde, wenn ſe kommet; uf d' Pfaffe mueß 's z'airſchte lausgau, an de Pfarrer gät mer, der hät en volle Keller und e Speiskammer voll g'räucherte Zunge und Schunke; i woiß au, er hot vor Schrecke 's Zipperle kriegt, mit dem Bürſchle, em Vikare, iſt mer glei fertig, der Hannes, wo em äls im Feld und Garte ſchafft, iſt mit em Schäsle furt und d' Weibsleut ſchlenkert mer an d' Wand.

Jäckle.

Recht häſcht, mer wöllet glei drå, jeder nimmt en guete Prügel mit —

Harigel.

Haltet nô, mer zahlet ganz ordentlich, daß mer ner merkt, — Gretle!

Gretle

(die hinter der etwas offenen Seitenthüre gelauſcht hat).

Was wöllet er?

Franzoſenhannes.

Zahle!

(Sie zahlen und gehen ab.)

Gretle (allein).

So mëit des G'ſindel! Der Herr iſt net z' Haus, glei hol' i de Hausknecht und 's Nächbers Jakob.

Zweiter Auftritt.

Studirſtube des Pfarrers. Pfarrer, am einen Fuß einen Pelzſtiefel. Vikar.

Pfarrer.

Ja, Herr Vikarius, wir müße jetzt e Wort im Ernſt rede. Es ſteht ſehr g'fährlich und mich muß grad jetzt, wo ich der Mann auf'em Platz ſei ſollt, mëi Podagra lahm lege. Ich brauch' jemand, der mich vertritt. Ich hab' durch de Schultheiß en außerordentliche Gemeind'rath zuſammeberufe, mit em Bürger-Ausſchuß, es ſoll au der Schulmeiſter und der Forſtwart diesmal derzu gezoge werde, man ſoll berathe, wie vorerſt die beſtmögliche Áſtalte getroffe werdet, in der Gemeind' Unordnunge abzuhalte: der Schultheiß iſt, Sie wiſſet, e ſchwacher, unſchlüſſiger Mann, ich hab' angekündigt, ich woll' die Verſammlung leite, i kann net hin, Sie müeßet mi vertrete, und ich kenn' Ihre Áſichte net ſicher, Sie habe ſchö öfters ſo allerhand vorbrächt von Reaktiö, Volksrecht, Grundrecht und deutſcher Éiheit —

Vikar.

Herr Dekan, erlaube Sie mir e freimüthigs Wort.

I denk' nach Ihrem Standpunkt net korrekt; 's iſt währ. Laße Sie mich nur ſoviel ſage: im Badiſche iſt ſchò die Idee auftaucht, e deutſches Parlament zu berufe, das die große Frage, die jetzt alle Welt bewege, in d' Hand nemme und in Ordnung löſe ſoll: die künftige Grundrecht des deutſche Volks, allgemeine Volksbewaffnung und die Einigung Deutſchlands nach Abſetzung der Schmachanſtalt des deutſchen Bunds. 's iſt wahr, für die Ideee ſchwärm' i. Aber nachdem die erſte Maſſe-Petitione ihre Wirkung gethá habe, bin i gegen alle gewaltſame Mittel, gegen alle Putſch, die werdet im Gegetheil, befürcht' i oft, die ſchö Bewegung verderbe, und ganz beſonders bin i gege Verbrüderung mit de Franzoſe, die uns jetzt ihr Hilf' aufdrenget. Des ſind net unſere Freund, des ſind unſere Feind. Jetzt könnet mer alles andere dahig'ſtellt ſêi laſſe und êifach an die nächſt' Sorg' denke, daß mer im Dorf d' Ordnung aufrecht erhält. Trauet Sie mir, Herr Dekan, theilet Sie mir Ihre Gedanke mit, ich thu', was in meine Kräfte ſteht.

Pfarrer.

Nú ja, 's wär' viel z' ſage, i bin von der alte Schul, ich bin eben altmodiſch, i kann vornerêi und überhaupt kêi ſo Gethue leide, kein ſo Lebetag, kêi ſo Feuerjo-Weſe, mir will das neu' Zeug net in Kopf, aber 's iſt jetzt keine Zeit, i bin's zufriede, daß Sie in der nächſte Hauptſach' meiner Meinung ſind. Gehet Se jetzt glei aufs Rathhaus und —

Dritter Auftritt.

Vorige. Madele.

Madele (eilig herein).

O Jeſes, o Jeſes, ſe ſind im Keller —

Pfarrer.

Wer denn? D' Franzoſe?

Madele.

Nöi, d' Spitzbuebe. Den öine han e kennt, der grad der Letzt gwe iſt, der Franzoſe-Hannes, der Lump, er hät rumguckt, mi g'ſëa und an d' Wand g'ſchlenkert. —

Pfarrer.

Ach Je, mëi Roßwäger, mëi Elfinger Rißling — Au! (Nach dem Bein greifend) wieder ſo e Stich!

Vikar.

Hier ſind keine Wort z' verliere — 's iſt nó gut, daß i mein Rappier nó han — den Jüngling reißt es fort mit Sturmeswehen! (Stürzt ab. Madele ihm nach.)

Pfarrer (will nacheilen).

Au!

Vierter Auftritt.

Rathhaus. Schultheiß **Läpple**, Gemeindepfleger **Mamele**, Schulmeiſter **Kiderle**, Forſtwart **Mänsle**, zwei Bauern (Bürger-Ausſchuß) **Lachenmajer** und **Banzhaf**.

Schultheiß Läpple.

Jetzt machet Eure Vorſchläg'!

Schulmeiſter Kiderle.

Jetzt ich würde dafür halten, wenn ſie kommen, ſo ſollte, da uns Gewaltmittel nicht zu Gebote ſtehen, eine recht bewegliche Rede an ſie gehalten werden. Man müßte die Segnungen der Ordnung recht ſchön und rührend darſtellen. Das Wort vermag viel, auch über wilde Gemüther. Die rechte Perſon hiefür wäre unſer ehrwürdiger Seelenhirte. Er iſt leider unbaß. Ich erbiete mich zu dieſem Akt. Meine Parentationen haben mir einige Uebung verſchafft.

Forſtwart Mänsle.

O Herrle, 's Sel batt net.

Gemeindepfleger Mamele.

Ja, dā mueß e höhere Hilf' beiſpringe. Ich han g'hört, es ſeiet vierzigtauſend Mann. Rede halte nutzt nex, weltliche Waffe hent mer net, dā hilft nex als recht bete um himmliſche Beiſtand. Mer mueß de Feind wegbete.

Bauer Lachenmajer.

Herr G'möid'pfleger, dā fällt mer öi, was neulich der Bauer drübe in G'ſchwendlinge zum dortige Hairle g'ſait hāt beim Bittgang uf de Felder: Herr, dā nutzt 's Bete nex, dā mueß Miſt her.

Bauer Banzhaf.

Jetzt i möi, mer ſoll d' Feuerſpritz' bereit halte: wenn ſe kommet, tauft mer ſ' recht, 's Sel küelt a.

Schultheiß Läpple.

Remlich hingege, ſe gāt net.

Bauer Lachenmajer.

Mer hāt jetzt g'hairt von dene Barrikade in Berlē. I möi, mer ſollt' d' Gaſſe ſperre mit ſo Barrikade. Wemmer nū ſo Pflaſterſtöi hättet von Stuegert, dā lieget immer g'nueg rum. Wenn e Gaß g'macht iſt, nā reißt mer ſe wieder uf und macht ſo e Waſſerloiting, nā macht mer de Grabe wieder zue, nā im e Weile grubelt mer wieder und macht e Gasloiting und macht dernā de Grabe wieder zue und ſo gāts furt. Mei Vetter, der G'möidrāth in Stuegert, hāt emāl g'ſait: jetzt 's Gruble, deſcht ebe ſo unſer Vergnüege. Jetzt bei uns müeßt mer ebe ſchnell etlich Fuere Stöi aus em Stöibruch hole lau, dernā —

Forſtwart Mäusle.

Jetzt was ſchwäzet er au, im e Dorf, des köine

Maure hât, was will mer denn dâ mit Barrikade, der Feind kann jâ überall hinte und nebe rêi.

Schultheiß Läpple (im Kopf kratzend).

Mer ſind jetzt eigentlich nemlich ebe im e râthloſe Zueſtand. (Es klopft.) Herein!

Fünfter Auftritt.

Vorige. Vikar, einen Rappier in der Hand, zwei Bauernburſche, **Michel** und **Jakob.**

Vikar.

Ihr Herre, ich komm' eilig, Ihne anzuzeige, daß e wüeſter, e ſehr ſchlimmer Auftritt ſtattgefunde hat. Die vier bekannte Lumpe und Schimpfer, der Franzoſe-Hannes, Jäckle, Staudigel, Harigel ſind ins Herr Pfarrers Keller êibroche, 's Madele hat Lärm g'ſchlage, ich bin mitem Rappier nunterg'ſprunge, hab' de Jäckle, der oben an der Kellerthür' Wach' g'ſtanden iſt, umg'ſtoße, daß er d' Kellerſtaffle nuntergrumpelt iſt, hab' drunte de Franzoſe-Hannes am vordere Wêiſaß verwiſcht, ſchô b'ſoffe, er mueß ſchô en Rauſch mit'bracht habe, hab' en glei über de Kopf g'haue, daß er umtorkelt iſt, aber jetzt hat's en böſe Ringkampf mit em Harigel und Staudigel gebe, der Jäckle iſt au wieder auf d' Füeß komme, Drei gegen Ein, ich wär' verlore g'weſe, wenn net der Michel, 's Lammwirths Hausknecht, und ſêi Nachbar Jakob mir beig'ſprunge wäret, 's Lammwirths Gretle hat auſpaßt g'habt und hat die Zwei ſchnell zur Hilf' g'ſchickt, zu Drei habe mer dann d' Spitzbuben überwältigt, durch de Keller in de Holzſtall g'ſchuckt und g'ſtoße und den zug'ſchloſſe.

Michel.

Ja, der Herr Vikare iſt in koiner kloine G'fähr g'wä, der hât ſe wacker g'halte.

Jakob.

Des bezeug' i au.

Vikar.

Meine Perſon iſt jetzt ohne Bedeutung. 's Erſt iſt jetzt: wie ſoll man die vier Kerle in feſte Gewahrſam bringe, aus em Holzſtall werde ſe ſchnell ausbroche ſëi. Sie könntet en böſe Auflauf árichte; 's ſind jetzt g'nueg Köpf' im Dorf halbe narret, wer net vor Angſt faſt weg iſt, dem zwirbelt der Kopf vom Freiheitsduſel. Ich hab' aber ohnedieß en Auftrag vom Herr Dekan. Sëi Meinung iſt, mer ſoll doch net über der Franzoſen-Angſt de Kopf verliere. Mer ſoll aufs Nächſt' bedacht ſëi: Ordnung im Dorf z' erhalte, ohne Verzug alle g'ſetzte und zuverläſſige Bürger verſammle, ene d' Lag recht ëidringlich vorſtelle, wer irgend nö gut bei Kräften iſt, ſoll ſich bewaffne —

Schultheiß Läpple.

Ja nemlich, hingege mit was? Mer hent jā koine G'wehr' und Säbel —

Forſtwart Mäusle.

I han zwei Flinte, der Schütz hat au eine —

Vikar.

Helf, was helfe mag! Haue, Aext, Schmiedhämmer, Senſe, Dreſchflegel —

Bauer Lachenmajer.

Krautſtempfel ſind au guet, dā geit's e Stuck, — úg'ſpitzt in Bode nĕi! —

Bauer Banzhaf.

Nú jā, und überhaupt rechte dicke, große Prügel!

Schultheiß Läpple.

Ja nemlich, hingege, des hent de andere, de unruhige Köpf, au!

Vikar.

Die g'ſchloſſene Ordnung macht's, die hält in Reſpekt. Wer feſt z'ſamme hält, in Reih und Glied tritt und bleibt, der hat de Vorſprung und imponirt. Alſo nur zuerſt Ordnung im Dorf! Kommt der Feind, ſo iſt's doch möglich, daß er ſich in kleinere Haufe auflöst, um die einzelne Dörfer z' überfalle, dā iſt doch z'hoffe, daß mer ebbes ausrichtet mit Standhaftigkeit, d' Weiber könntet au ſiedigs Waſſer bereit halte, ums en auf d' Köpf z'ſchüttet; möglich, daß au der Feind nŏ net ſo ſchnell kommt und d' Regierung nŏ Militär ſchickt. Kurzum, ſchnell an d' Arbeit! —

Schultheiß Läpple.

Ja nemlich, hingege aber, mer ſott vorher áfräge, ob mer au därf, beim Oberamt, und des mueß an d' Kreisregiering ſchreibe —

Vikar.

Herr Schultheiß, jetzt um Gotteswillen mehr Muth und Entſchloſſenheit! Wer lang frägt, geht lang irr, jetzt preſſirt's; bis mer lang ſchwätzt, ſind die vier Lumpe ſchö ausbroche!

Forſtwart Mäusle.

Ihr zwei Burſch, glei mit mir, i hol' méi Flint', de Schütze mit ſeiner Flint' nimmt mer au mit, mer holet die vier Kerle und ſtecket ſ' ins Loch. Drauf ſchnell die groß' Glock' g'litte, d' Bürger verſammelt, e Kompagnie aus de beſte formirt. Ich ſchlag' vor: wer Soldat g'weſen iſt, kommt in de erſte Zug; der erſt' Zug trägt Senſe, der zweit' Zug Dreſchflegel, Krautſtempfel, Haue, Hacke, Prügel. I will d' Mannſchaft ſo viel als möglich in der Eil' éiexerzire. I denk', mer wöllet de Herr Vikare bitte, daß er unſer Hauptmann ſei.

Vikar.

I dank' für's Vertraue, i kann's aber net ánemme, i verſteh' z' wenig. Hauptmann mueß der Herr Forſtwart ſéi, weil er Unteroffizier g'weſen iſt.

Forſtwart Mänsle.

Aber dann weigeret Se ſich wenigſtens net, Lieutnant z' werde. Mer brauchet en Herre von Éiſicht und Åſehe derzue. J möcht' lieber Jhr Untergebener, als Jhr Vorgeſetzter ſëi —

Vikar.

Auf de ſonſtige Rang kommt's jetzt net á. J will's mëithalb probire als Lieutnant. Jſt's dene Herre ſo recht?

Alle.

Freile! Freile! (Sie ſtehen auf.)

Gemeindepfleger Mamele.

Jch bin e Mann des Friedens, i gang hoim und bet'.

(Alle ab.)

Sechster Auftritt.

Pfarrhaus, Wohnſtube. **Pfarrer,** ſeine Frau, dann Luiſe.

Pfarrer.

J fühl' mi ſchö um e Guets beſſer, der Fueß iſt freier, ſeitdem man emal wenigſtens über die vier Halunke Herr worden iſt, es kommt mer wie guets Vorzeiche vor. Desmāl hat ſich der Vikar brav g'halte, i muß's zugebe, wiewohl daraus nö këi falſcher logiſcher Schluß zoge werde darf.

Pfarrerin.

Was heißt des?

Luiſe (ſchnell eintretend).

's Schäsle kommt, mer ſieht's ſchö ums Eck an der Mühle fahre.

Frau Pfarrerin.

Lauf em entgege bis unter d' Hausthür! (Sie ordnet ſchnell noch an Luiſens Locken und Anzug.)

Siebenter Auftritt.

Vorige. Vikar.

Vikar

(Luiſen begegnend, wie ſie ſchnell abgehen will).

Wohi ſo ſchnell?

Luiſe.

Der Vetter kommt, i mueß em entgege.

Vikar.

So? (Luiſe ab.)

Pfarrer.

Herr Vikar, i bin Ihne viel Dank ſchuldig und mueß Ihrn entſchloſſene Mueth belobe, i faß' mi aber für jetzt kurz, es iſt kei Zeit, wir erwarte ſo ebe de Herr Vetter —

Vikar (für ſich).

Alſo jetzt, grad jetzt, wo i Dank verdient hab' und meine ſollt, 's komm beſſer, jetzt hat mer kei' Zeit für mi, jetzt mueß grad der unausſtehlich' Menſch komme, den ſoll doch au —

Achter Auftritt.

Die Vorigen. Luiſe mit dem Vetter, Odomar Klemmle.

Luiſe (noch außerhalb der Thüre).

Dārêi, lieber Herr Vetter!

Vikar (für ſich).

Ja, ja, der lieb' Herr Vetter, ja freilich —

(Vetter tritt mit Luiſen ein, die ihn an der Hand führt.)

Pfarrer (ihm entgegen).

Nú, grüeß Gott, willkommen, lieber Herr Vetter! (Umarmt ihn.)

Frau Pfarrerin.

Wie freut mich's, — willkomme in meim Haus, lieber Herr Vetter! Meinen mütterlichen Kuß! (Umarmt und küßt ihn.)

Vetter.

Endlich! endlich! Lang erſehnter Moment! Sehe ich endlich meine theuern Verwandten! Könnte mein Vater, meine gute verſtorbene Mutter bei uns ſein! — Und Sie holdes, ſchönes Couſinchen, wir haben uns ja erſt ſo flüchtig gegrüßt. — Geſtatten Sie, verſagen Sie nicht! (Küßt ſie.)

Vikar (am Proſcenium).

Entſetzlich!

Pfarrer.

Ich hab' die Ehr', Ihnen auch meinen Herrn Vikar vorzuſtellen, Herrn Kandidat Werner.

Vetter.

Freut mich ſehr, Ihre Bekanntſchaft zu machen (reicht die Hand). —

Vikar

(verbeugt ſich kurz und ſtöckiſch, reicht zögernd die Hand).

Vetter.

Wohl aus der berühmten Pflanzſchule von Theologen, dem ſogenannten Stift hervorgegangen?

Vikar.

Ich denk', kei Schand wär's net.

Pfarrer (ſchnell ablenkend).

Wie bedaur' ich, lieber Herr Vetter, daß Ihr lieber Beſuch in ſo unruhige, ſtürmiſche Tage fällt — Sie haben von dem drohenden franzöſiſchen Freiſchar-Einfall gehört —

Vetter.

Weiß, weiß! Hat mir viel zu lachen gegeben —

zwei Kompagnien Preußen, wenn wir die hier hätten, da ſollten Sie man ſeh'n —

Vikar (ſtark).

Wege Sellem!

Vetter.

Bitte, wegen welches Sellem? Wer iſt der Sellem? Unbekannte Perſönlichkeit!

(Es klopft.)

Pfarrer.

Herein!

Neunter Auftritt.

Ein Unteroffizier. Die Vorigen.

Unteroffizier (grüßt militäriſch).

Ich hab' Befehl, dem Herrn Pfarrer dieſen Quartierzettel zu überbringen.

Pfarrer (nachdem er geleſen).

Guck au! 's wird en Offizier bei uns zum Quartier ǎg'ſagt.

Vikar (am Proſcenium).

Au voll!

Pfarrer (fortfahrend).

E Herr Unterlieutnant Heinrich Schmid. Nü, gottlob! Militäriſcher Schutz! Wird mehr Militär im Dorf ěiquartirt?

Unteroffizier.

Vierzig Mann, ein halber Zug. Unſer Bataillon iſt in der Oberamtsſtadt einmarſchirt, zwei Kompagnien ſind auf die Dörfer vertheilt. (Grüßt militäriſch. Ab.)

Pfarrer.

Nü, wär' der Feind ſo nah, als mer g'meint hat, ſo wär' des Bataillon net ſo verſtückelt. Mer ſieht, daß emāl vor's Erſt' für innere Ordnung g'ſorgt wird. Jetzt, Herr Vetter, machet Sie ſich's bequem, Sie werde ausruhe wolle.

Vetter.

Gern, gern, bin etwas überwacht und verſchüttelt —

Frau Pfarrerin.

Ihr Zimmer iſt g'richtet, 's ſteht au Erfriſchung bereit. Du, Luisle, komm, mer wollet jetzt 's ander Gaſtſtüble für de Lieutnant richte —

(Alle ab, außer Luiſe, die unter der Thüre vom Vikar feſtgehalten wird.)

Zehnter Auftritt.

Vikar und Luiſe.

Vikar.

Luisle, ſei ſo guet und bleib' nó e bisle.

Luiſe.

Laß me, ich mueß ſchnell fort.

Vikar.

Nö e Fräg' oder zwei!

Luiſe.

Was ſoll's?

Vikar.

Alſo den Berliner Windbeutel kuſſe?

Luiſe.

Karl, i verbitt' mir's; mëi Vetter iſt këi Windbeutel, und en Kuß in Ehre kann niemand verwehre.

Vikar.

Guet, ſchö guet. So ſtehet mer? Und jetzt kommt gar nö e Leutnant!

Luiſe.

Was iſt's dernä! D' Offizier han i immer gern g'ſehe, ſo en Uniform iſt ebbes Netts und es ſind höfliche, manierliche, ritterliche Leut'.

Vikar.

Jetzt im hohe Ernſt! Mir iſt's um Dei Seelewohl. Ich warn' Dich vor de Offizier, inſonderheit vor de Leutnant. I ſag' Dir nö, ſo e Leutnant, das iſt ein höchſt úſittliches Weſe.

Luiſe.

Karl, des ſpricht aus Dir net d' Vernunſt, nö die dumm' Eiferſucht.

Vikar.

Dumm? Dumm? Des iſt e Tuſch.

Luiſe.

I kann's au verbeſſere. Net recht iſt's, mi ſo pläge, und grad jetzt, wo i für Di manches leide mueß.

Vikar.

Net recht iſt's, mi ſo pläge, grad jetzt, wo i — nü, i will mi net ſelber lobe.

Luiſe.

Wenn e Menſch ſo eiferſüchtig iſt, bei ſoeme Mä kann mer ſich kein Friede und këi Rueh verſpreche. Adje!

Vikar.

Des thuet wie Abſchied. Wenn's ſëi mueß: Adje!

Luiſe.

's iſt ëis, wer de Abſchied kriegt oder gibt. Adje!
(Geht heftig ab.)

Elfter Auftritt.

Vikar allein.

Vikar.

Alſo aus iſch! Matthäi am letzte! Und ſo behandelt mi des Mädle, wo i grad ihr Haus, i darf ſage mannhaft, gege g'fährliche Feind' vertheidigt han. — Adje!

— Schöne Tag' ſind's e Zeitlang g'weſe in dere Liebe. O, wie ſie mi 's erſtmāl kußt hat in der Gartelaub'! Wie nā der Pfarrer obe im Dachlade mit eme große Perſpektiv erſchiene iſt, hat's aufg'ſchrauſt, runterſpionirt, aber z'ſpät — Alle die ſelige Stunde! O! — (Seine Stimme bricht.) Aus für immer! Nie wieder! (Weinend.) Nĕi, i zwing me nemme länger — O! O! Und ſie iſt erſt nŏ ſo e, ſo e — (laut ſchluchzend) ſaumäßig netts Mädle!

(Man hört klopfen.)

Jerem, 's kommt ebber! 's iſcht g'wieß der neu Feind, der Leutnant — (Wiſcht ſchnell die Thränen ab.) Herein!

Zwölfter Auftritt.

Vikar, dann Lieutenant.

Lieutenant Schmied (eintretend).

Bitte um Entſchuldigung, ich ſuche den Herrn Dekan, mich ins Quartier zu melden.

Vikar (Haltung annehmend, ſteif).

Der Herr Dekan iſt ohne Zweifel in ſeinem Studirzimmer, ich will — — Ja, wa —

Lieutenant.

Ja, wa —

Vikar.

Ja biſt denn Du der Paukerle?

Lieutenant.

Ja biſt denn Du's, Murrle?

Vikar.

Ja, wie kommſt denn Du däher? Unter d' Soldate biſt gange? Mëi Seel hat net an Di denkt, wie der Lieutenant Schmied ág'ſagt worden iſt, 's gibt ſo viele Schmied und mer hat jã Dein rechte Name in Tübinge ganz vergeſſe g'het, ſeit drei Jähr han e nex von Der g'hört, i han denkt, Du ſeiſt ſchö wohlb'ſtellter Aktuar. Warum biſt denn Soldat worde?

Lieutenant.

Ha, Narr, weißt, 's Studire iſt mer ebe am End' z'langweilig worde.

Vikar.

Ja, ja, Du biſt äls lieber auf'm Haubode und in der Kneip' g'lege.

Lieutenant.

Nü, Du haſt grad au net immer g'ſtuhlt, biſt au net de Büecher z'lieb aus em Stift austrete. — Aber was iſt denn los? Du haſt g'heult, — mëiſt, i häbs net g'hört? Doch net aus Jammer und Angſt wege der Franzoſeſchar? Du biſt jã im Gegetheil au Soldat worde, ich weiß ſchö, i han ſchö von Deiner Heldethat g'hört — à propos, die vier Lumpe ſind ſchö ſicher beig'ſteckt, — und drauße han i Euer ſaubere Kompagnie g'ſehe, e propers Korps, i mueß ſage.

Vikar.

Lach nó, méitwego, mir iſt's net zum Lache.

Lieutenant.

Ja nú, was gibt's denn?

Vikar.

I kann's net ſage.

Lieutenant.

Aber i denk' mer's; i weiß ſchó, 's iſt e nette Tochter im Haus. D' Vikare verliebet ſich alle in d' Pfarrtochter — g'ſteh', dā hat's ebbes gebe.

Vikar.

In Gottes Name, ich will Der's g'ſtehe. Jā, 's iſt eine dā, ſchö́, g'ſcheidt, lebhaft, ámuthig, ſe hat mëi Herz g'wonne und i 's ihrig' — und (mit Thränen kämpfend) — jetzt iſt's aus!

Lieutenant.

Wārum denn aus?

Vikar.

Ůtreu iſt ſe — e Kokett iſt ſe — E Vetter iſt komme — e Berliner, e ächter — ſchwätzt em Teufel e Ohr weg — i hab' ſe g'warnt — umſonſt, glei beim erſte Grueß hat ſie'n kußt und hat jetzt immer e zärtlichs Gethue mit em, — dernā biſt Du ág'meldet worde — d. h eben e Offizier, i hab' jā net g'wißt, wer? —

jetzt hab' i ſe wieder g'warnt, jetzt hat ſe erſt recht de Kopf aufg'ſetzt, hat mer trotzt und ordentlich in Ausſicht g'ſtellt, ſe wöll ſich von dem Offizier recht pouſſire laſſe, drüber iſt's zum Bruch komme — gut Nacht! ab und aus, und i gang jetzt fort, naus, fort!

Lieutenant.

Hör', Murrle, mir ſcheint, Du kaſt d' Mädle net behandle. Narr, ſo e Warnerei, des könnet ſe älle net leide. Gang eweg, De biſt eiferſüchtig — ſchò in Tübinge biſt e eiferſüchtigs Luder g'weſe — ſonſt hätt's au die Paukerei net gebe — wegen em Minele in der Neckergaß: hätt' i Di net ſo guet èipaukt, der Korpsburſch hätt' Di ausg'ſchmiert. E hitziger Kerle biſt au, kommſt glei aus em Häusle — jetzt ſei g'ſcheidt, 's wird net Alles verlore ſëi. Mer mueß net ſo glei weich gebe.

Vikar.

Mëiſt?

Lieutenant.

Laß Der was ſage: i will mer d' Leut' und d' Lag' emāl aſehe. Vielleicht i kā Der helfe. Iſt der Vetter ſo e Windbeutel, mer wöllet e nunterdrucke, daß Dëi Schatz ſieht, wer Meiſter iſt — i will en aufs Korn nemme, Du ſekundirſt, aber net z' wild — merk Der's — 's Weitere wird ſich gebe. Jetzt richt Di auf, der Liebesjammer hat Di ganz g'lähmt — Aber Donnerwetter, wie lang ſchwätz i, i mueß mi jā beim Pfarrer melde!

Vikar.

Wie lang kannſt denn vielleicht bleibe? Wie ſteht's denn mit der G'fähr im Land? Wirſt bald wieder abmarſchiere müeſſe.

Lieutnant.

Mer wiſſet gar nex. 's kommt mer vor, obe drobe in Stuegert hent ſe au de Kopf verlore. 's weiß kẽi Menſch, ſollet mer de Feind ſueche oder erwarte. Aber ſo viel iſt g'wieß, jeden Augeblick kann Ordre komme, daß i wieder zum Bataillõ ẽirücke mueß. Alſo, was dã im Haus in Deiner Sach' g'ſchehe ſoll, mueß bald g'ſchehe. Hellauf! D' Soldate b'ſinnet ſich net lang. Jetzt komm'!

(Beide Arm in Arm ab.)

III. Aufzug.

Erſter Auftritt.

Pfarrſtube. Tafel gedeckt. Pfarrer., Pfarrerin. Luiſe. Vetter. Lieutenant. Vikar. Frau Pfarrerin weist die Plätze an. Luiſe zwiſchen beiden Gäſten.

Frau Pfarrerin.

So, meine Herre, jetzt nemmet Se ebe vorlieb. Mer ſind auf'm Land. Mer wollet ſehe, wie unſerem Herr Berliner die ſchwäbiſch' Kuche zueſagt, insbeſondere d' Spätzle, die werdet em ebbes Neu's ſei.

Pfarrer.

Wir wolle auf e Stund' d' Politik vergeſſe. Komm', was komme mag, wenn mer was Feſts im Mage hat, iſt mer g'faßter.

Frau Pfarrerin (zum Vetter).

I weiß net, ob Ihne die Brisles-Supp' ſchmecke wird, i hab' ſchô g'hört, in Norddeutſchland eß mer d' Supp' gern ſüeß.

Vetter.

Wohl wahr, verehrte Frau Baſe, surement, doch mögen wir auch Geſalzenes — gleich zu gleich, wir ſind auch geſalzen.

Pfarrer.

Jetzt ſaget Se, wie g'fällt En denn unſer Süddeutſchland? Kann ſich's net ſehe laſſe?

Vetter.

Reizend, maleriſch, lachend, weich und zugleich großartig, romantiſch vom Mildromantiſchen bis zum Wildromantiſchen. Ich könnte unſer Potsdam, Wanſee, Tegel, den Spreewald nennen, aber den Preis geb' ich franchement den Rheinlanden und Schwaben. Dieſe Natur macht auch ſo ganz den Eindruck, daß hier naive, liebenswürdige Menſchen wohnen müſſen. Nicht wahr, liebes Couſinchen? Bitte ſtoßen Sie darauf an, die liebenswürdigen Schwäbinnen ſollen leben! (Stoßt an, — halb flüſternd:) Und zur Verſchönerung des Nachtiſchs ein Schmollis und Küßchen dazu, nicht? Was?

Vikar.

Meine Sie, d' Mannsleut' hierzuland ſeien auch ſo liebenswürdig? D' Schwabe hättet kêi Schneid? O, ſe könnet ſchô au beiße!

Vetter.

Na, hören Sie mal, mein Herr, mein guter Herr, ’s wird wohl nicht ſo gefährlich ſein. Schon der Dialekt klingt ja ſo gemüthlich, ſo urgemüthlich, ſo rund ohne pointe, ich möchte ſagen, ſo zahm, ſo kindlich —

Vikar.

Jetzt, Herr, erlaubet Se, kindlich, zahm, des —

Lieutenant.

(ihn zupfend, zurückhaltend, ſpricht das Folgende ganz Berlineriſch).

Nun, geehrter Herr, wir ſind an unſern Dialekt ſo eng nicht gebunden, wir können auch mit Hochdeutſch passablement aufwarten. Ich kenne Berlin gut und geſtehe, es wundert mich nicht, daß die Herrn Berliner ein ſtarkes Selbſtbewußtſein haben.

Vetter.

Eh bien, ſo gefallen Sie mir, Herr Lieutnant! So was hört man mal gerne. Sie ſprechen aber auch ein ſo reines Deutſch, daß ich vermuthe, Sie ſeien nicht geborner Schwabe. Wohl im Norden geboren? Wie?

Lieutenant.

Háä.

Vetter.

Will ſagen nein? Alſo doch in Schwaben?

Lieutenant.

Hähȧ.

Vetter.

Wie? Ja? Na, das wundert mich.

Lieutenant.

Hahȧ!

Vetter.

Bitte, zu welcher Sprache gehört nun das? Chineſiſch?

Lieutenant.

Nur ein bischen Schwäbiſch zur Abwechslung. — Fahren wir hochdeutſch fort! — Metropole der Bildung, feinſte Deſtillation, Quinteſſenz, Extrakt des in der Menſchheit zerſtreuten Verſtandes, Brennpunkt aller Radien der Weisheit —

Vikar.

Ja, in Berlin weiß der Bueb, wenn er 's ABC g'lernt hat, e g'ſcheidters ABC, als der Bueb in Stuttgart oder München, dā iſt 's Hůele, des nó die halb' Eierſchaal' am Bürzel rumträgt, g'ſcheidter, als der Godel bei uns —

Lieutenant.

Sitz der feinen Ironie, die alles als naiv belächelt, was nicht ſie ſelbſt iſt.

Frau Pfarrerin.

Herr Leutnant, Se eſſet jā faſt nex; die zarte Rettichle und den Kreſſich kann i Ihne empfehle.

Vetter.

Nanu, Herr Lieutnant —

Frau Pfarrerin.

Geltet Se, Herr Vetter, Sie eſſet lieber ebbes Süeß zum Rindfleiſch, möget Se net gern eig'machte Quitte? Se ſind von unſerer Kammerz.

Vetter.

Danke, danke verbindlichſt — Sie belieben, ſelbſt ironiſch zu werden! Gratulire auch zum witzigen Sekundanten, dem Herrn Vikar. Na, wollen wir mal im Ernſt reden? Nicht von Bildung und Intelligenz? So von einer andern Art von Geiſt? Bischen von Kriegszeiten? Na, wie war's zum Exempel bei Jüterbogk? Wem dienten die Württemberger und — na, wie gieng's ihnen? Wie? Haben Sie die württembergiſchen Fahnen über der Kanzel in Potsdam geſehen? Wie?

Lieutenant.

Mein Herr, ja, da iſt der Spaß zu Ende!

Frau Pfarrerin.

Herr Leutnant, verſchmähet Se mer doch meine Göckele net, i mëi, ſe ſeiet recht brâte, net z'hart, net z'weich. I mëi, 's müeß' guet ſchmecke zu de Schwarzwürzele.

Lieutenant.

Danke, danke — Ich laſſe mir meine Armee, wie klein ſie iſt, nicht verſpotten. Weiß Gott, wie wir's beklagen, daß wir einſt im Rheinbund fechten mußten; aber vergeſſen Sie die Kettenglieder der Geſchichte nicht, nicht die alten Sünden Preußens vom Basler Frieden an, deren Frucht Süddeutſchlands Sünden waren, und übrigens, weiß Gott, wir haben nachher in blutigen Kämpfen unſere Schuld, wenn es eine iſt, mit Blut gelöſcht. Man ſoll alte Wunden nicht aufreißen, es iſt unedel. Will's Gott, wir fechten einſt noch zuſammen. Soll aber einmal von Politik die Rede ſein, dann auch ein Wort von innern Zuſtänden! Wo iſt Euer Verfaſſungsleben?

Vetter.

Das königliche Wort iſt gegeben.

Lieutenant.

Da, neueſtens beim Theater-Umritt mit der deutſchen Fahne?

Vikar.

Dem Kunſtreiter-Aufzug?

Vetter.

Ich laſſe mir meinen verehrten König nicht verſpotten —

Pfarrer.

Aber, Herr Vikar!

Frau Pfarrerin.

Aber, Herr Leutnant!

Luiſe.

Aber, Herr Vetter!

Pfarrer.

Heut geht's gut her, d' Spätzle ſind au âbrennt!

Vetter.

Wir ſind ein Staat, Ihr ſeid unſre künftigen Provinzen. —

Lieutenant (fährt auf).

Jetzt —

Vikar (fährt auf).

Jetzt iſt Heu g'nueg hunte!

Pfarrer.

Die Tafel iſt aufgehoben!

(Alle ſtehen auf.)

Lieutenant.

Entſchuldigen Sie — meine Aufwallung, verehrter Herr Pfarrer, verehrte Frau Pfarrerin, ich bin Ihr Gaſt, ich hatte die Erörterung verſchieben ſollen. Ihr Diener.

Vetter.

Auch ich bitte um Vergebung! Man vergißt ſich leicht im echauffement — pardon! pardon!

Vikar.

Herr Dekan, mir thut's au leid! Mer iſt eben au e Menſch! Was z'viel iſt, iſt z'viel.

Pfarrer.

Herr Vikar, wir ſpreche noch drüber. (Zu Lieutnant und Vetter.) Nú ja, meine Herre, 's wird jā verſauſe. (Abgehend leis zu Luiſe:) Bring' mer des halb' Gödele und de Wëi in mëi Stub'; dā braucht der Magen nȯ e Stärkung.

(Pfarrer, Frau und Luiſe, das Verlangte tragend, ab. Lieutnant ab.)

Vikar (für ſich).

Zum Schmollis iſt's Gottlob nemme komme.

Vetter (unter der Thüre).

Na, noch ein Wort mit Ihnen, Herr Vikar! Der Herr Lieutnant war gereizt als Militär, hat ſich aber ſelbſt revanchirt, Sie — haben ihm unnöthig ſo brusquement ſekundirt. Sie ſind nicht gutmüthig, wie plumpe Leute ſein ſollten, Sie ſind ein Karnikel! (Schnell ab.)

Zweiter Auftritt.

Vikar allein.

Vikar

(nach einer Pauſe von Verdutzung).

I glaub', der iſt grob g'weſe. (Wieder Pauſe, dann heftig auf und abgehend.) Höret Se, 's iſt wāhr, i hab' Ihne ſcharfe Wort gebe, aber Sie ſind glei vom erſte Augeblick úverſchämt gege mi gwe gwe. Ich will Ihne was ſage: Sie ſind ein eingebildeter, dünkelhafter Menſch, ein widerwärtiger Menſch, ein unausſtehlicher Menſch, ebenſoſehr auch ein geiſtloſer Menſch. Warum? Das will ich Jhne ſage: grad darum, weil Sie meinet, Sie habet de Geiſt mit Löffel g'freſſe. Sie ſind ein naturloſer Menſch; wer këi Natur hat, hat auch keinen Geiſt. Ganget Sie heim in Jhr' Sandwüſte, dā g'höret Sie hin. Unſere Mädle ſind net für Euer ein'n — trinket Sie Weißbier und Schnaps derzu, oder mëitwege ſchlotzet Se Guetle beim Kanditer, daß Se Jhrn innere Eſſigkolbe verſüeßet. — — — So, der hat ſëi Sach'! — (Bleibt plötzlich ſtehen, ſieht ſich um). — Ja ſo! (Ab.)

Dritter Auftritt.

Pfarrerin und Luiſe, wieder in das Speiſezimmer tretend.

Frau Pfarrerin.

Se ſind fort. Mer wöllet jetzt de Tiſch abdecke. D' Stub' kommt mer wie Schlachtfeld vor. Jetzt krieget ſe au kein' Kaffee, 's g'ſchieht en recht, de Kerle. Jetzt trinket mern allëi, kāſt nā au glei nô e Bröckele Zigore nëi thû. J bin b'ſonders em Vikare bös. Der iſt ſo plump drëitrappt. Ich zitter nô an alle Glieder.

Luiſe.

J weiß doch net, liebe Mame, der Vetter iſt vom erſte Augeblick á ſpitzig gegen en g'weſe, des thuet weher, als Grobheit, des reizt arg. Und er hat ſich ebe au ſëi's Schwābelands ág'nomme und des iſt recht.

Frau Pfarrerin.

Ach was, die pur Eiferſucht hat's em êigebe.

Luiſe.

Die mag derbei ſëi, und 's hat mi verzürnt, und i hab' en au drum plägt. Aber ſie kommt doch am End' von der Liebe, er hat ebe Feuer. Und jetzt dauert er mi, alles iſt jetzt auf ihn néi, und der Pape wird em aufs neu' bös ſëi und wird vergeſſe, wie wacker er ſich in der G'fähr g'halte hat und nó hält.

(Es klopft.)

Frau Pfarrerin.

Herein!

Vierter Auftritt.

Soldat mit einem Papier. Die Vorigen.

Soldat (eilig).

Wo treff' ich Herrn Lieutenant Schmied?

Frau Pfarrerin.

Gang, Luisle, zeig' em ſëi Stub'. Aber was gibt's denn?

Soldat.

Soviel i weiß, hat der Herr Lieutenant Befehl, ohne Verzug mit ſeiner Mannſchaft zum Regiment êiz'rücke.

Frau Pfarrerin.

O Jeſes, des wird jā heiße, der Feind ſei dā.

Soldat.

Kā ſëi, kā ſëi. (Ab.)

Fünfter Auftritt.

Frau Pfarrerin (die Seitenthüre öffnend).

Mann! Mann! Komm' ſchnell!

Pfarrer (eintretend).

Was gibt's denn?

Frau Pfarrerin.

Der Herr Leutnant mueß ſchnell zum Regiment.

Pfarrer.

Was iſch nā?

Frau Pfarrerin.

Was 's iſt, was 's iſt, was 's iſt?

Sechster Auftritt.

Lieutenant Schmied mit einem geöffneten Schreiben. Die Vorigen.

Lieutenant.

Herr Pfarrer, Frau Pfarrerin, ich komme ſchnell, Ihnen verbindlichſt für alle gaſtliche Güte zu danken, ich habe Ordre, augenblicklich zum Regiment abzumarſchiren. Dieß bedeutet ohne Zweifel, daß die Franzoſenſchar nahe iſt. Es wird die Aufgabe ſein, ſie noch zu erreichen, ehe ſie in die nächſten Dörfer einbricht. Ich habe keine Minute zu verlieren. Noch einmal den wärmſten Dank, leben Sie wohl! (Ab.)

Siebenter Auftritt.

Die Vorigen. Vikar. Madele.

Vikar (ſchnell eintretend).

Hör' i recht, um Gotteswille!

(Lärm auf der Straße.)

Madele (hinter ihm hereineilend).

O, o, o! 's ganz' Dorf iſt in Schrecke und Todesangſt. 's hoißt, ſe ſeiet nŏ nŏ e Stund' weit weg; 50 bis 60,000 Mann ſeiet's, ſe verüebet Greuel, 's ſei net zum ſage, brenne, plündere, morde, Kinder uf d' Bankenet ſpieße.

Frau Pfarrerin.

Ach, lieber Gott, nŏ ſchnell ĕipackt, alles in Keller, 's Silberzeug, 's Weißzeug! Ach Gott, ach Gott, mĕi's Luiſles ſchöne Ausſteuer, dă wird ſich jetzt des Franzoſeg'ſindel Hemeder und Hoſe draus ſchneide! Ach, jetzt heißt's, der Herr hat gegeben, der Herr hat's genommen!

Pfarrer.

Mëi Bibliothek! Meine Predige, Auszüg' aus der Kircheg'ſchicht! Meine Kirchebücher! Mëi Dogmatik vom Bretſchneider und meine Kapitalbrief!

Frau Pfarrerin.

Und wo thuet mer nō 's Mädle hi?

Madele.

Jā, uf d' Mädle ſeiet ſe b'ſonders wüethig nëi.

(Es wird Sturm geläutet.)

Frau Pfarrerin.

O je, jetzt wird gar Sturm g'litte!

Achter Auftritt.

Vorige. Vetter.

Vetter (eilig eintretend).

Schrecklicher Moment! Aber Muth! Muth! Raſch! Ich helfe retten!

Frau Pfarrerin.

Nō ſchnell emāl an d' Käſte, an d' Kommod!

Pfarrer.

Nëi, an d' Bibliothek!

Frau Pfarrerin.

De groß' Schatull mit de Kapitalbrieſ' in de Keller nunter! 's Weißzeug derzue!

Vikar.

Nêi, zuerſt d' Perſone rette, flüchte!

Madele.

Meine zwoi Gäs aus em Stall g'lâu, ins Waſſer triebe!

(Es entſteht ein Durcheinanderſchreien und Rennen, daß man kein Wort mehr deutlich vernimmt. Dazu fortwährendes Sturmläuten).

Neunter Auftritt.

Die Vorigen. Lieutenant.

Lieutenant (hereinſtürzend).

's iſt nex! (Niemand hört, lauter:) 's iſt nex! (Noch lauter:) 's iſt nex! — Dâ mueß en anders Mittel helfe! (Schnell ab, nach wenig Minuten, während deren die Verwirrung fortdauert, zurück mit einer Piſtole, er ſchießt ſie über die Köpfe ab, alle fallen zu Boden außer dem Vikar und Vetter. Der Vikar will Luiſen beiſpringen, der Vetter kommt ihm zuvor und richtet ſie auf.)

Vikar (für ſich).

So, b'haltet enander; 's iſt nó guet, daß mei Éigab' um Verſetzung uf en anders Vikariat ſchó fertig liegt.

Lieutenant.

Bitte dringend, das Schreckmittel zu verzeihen, es gab kein anderes, niemand hörte. Es iſt nichts. Beſtimmte Nachricht, daß alles von vornherein blinder Lärm iſt. Das Regiment marſchirt ab. Das Land iſt außer Gefahr.

Alle.

Ah!

Lieutenant.

Noch einmal herzliches Lebewohl und herzlichen Dank für alle Güte und Gaſtfreundſchaft. (Reicht allen die Hand.) Ich glaube, unſer Marſch geht ins Badiſche, dort pfupfert's, es droht ein Aufſtand.

Vikar.

Adje, Paukerle. Mir iſt's doch Angſt um Di.

Lieutenant.

Gang mer, des gibt bloß en Zwetſchgefeldzug. J hoff', i erleb' nò en andere. (Leiſe.) Komm g'ſchwind e Stück mit mer; i mueß der nò en Auftrag an de Herr Vetter gebe.

(Lieutenant und Vikar ab.)

Pfarrer.

So; jetzt wollet mer ausſchnauſe, ich will mi in der Stille meiner Studirſtub' ſammle.

(Pfarrfamilie ab. Der Vetter bleibt allein zurück.)

Zehnter Auftritt.

Vetter. Dann Bote.

Vetter.

Der Sturm wäre vorüber, nicht der Sturm in meiner Seele. Fortreiſen von Haus, auf den Wunſch des Vaters, im Schwebezuſtand meines Schickſals! Hier niemand mein Herz ausſchütten können! Couſinchen den Hof machen müſſen und Ida, nur Ida im Herzen!

Nur wer die Sehnſucht kennt,
Weiß, was ich leide!

(Es klopft.) Herein!

Bote (mit Ranzen).

Sie ſind doch der Herr Jurkand Klemmle?

Vetter.

Juris Kandidat —

Bote.

Dā wär' e Brief an Sie. Poſtzeiche Berlé —

Vetter.

Gieb! Gieb! (Die Adreſſe beſehend.) Ihre Hand! Bote des Himmels, geflügelter Merkur!

Bote.

Fliege wenn i könnt', wär' mer ſchäu lieber, als im Dreck ſtampfe. Im Himmel wur i, will's Gott, kéi

Bot' mê ſëi. De Merkur han e ſchö em Herr Pfarrer ag'liefert. (Will abgehen.)

Vetter.

Da, da nehmt. Trinkt auf mein Wohl!

Bote.

O! braver Herr! Vergelt's Gott! (Ab.)

Elfter Auftritt.

Vetter allein.

Vetter.

Oeffne dich, verſiegeltes Geheimniß! Meine Hand zittert! Trüge mich nicht, frohe Hoffnung! (Oeffnet und liest.)

„Mein Odomar! Es iſt; wir ſind. Dieß Eine Wort ſage alles! Keine Blumenphraſen, kein Parfum, dafür ſind wir blaſirt. Nur Liebe, bejahte Liebe iſt wahres Sein! — Bedenken der Eltern mit Hilfe Deines glänzenden Examens und geiſtreicher Beredtſamkeit Deines Vaters endlich beſiegt, — junkerliches Garde-Offiziers-Ideal, Strudelwitz- und Prudelwitz-Ideal endlich geopfert, harte Herzen geſchmolzen, — begriffen, daß in Bürgerthum auch Adel, eſoteriſche Ariſtokratie, Geiſtritterthum. Anſtoß wegen Namens beſprochen. Dein Papa endlich entſchloſſen, in Aenderung einzuwilligen; Vorſchläge: Klamberg, Claminsky, Chiamelli. Wähle, entſcheide! Abend mit Eltern und Deinem Vater bei einer Bowle Ananaspunſch — Duftſchwingen, Stimmungsbild. Du nun meine Garde! Mein! — Komm, eile, ſchwebe, ſliege nordwärts, ich jetzt Dein Süden, Ida mehr als Schwaben, Ida — geſtatte den ſüßen Kalauer — Ida Dein Idalien! Fühle ihren Geiſtkuß! Dein, Dein!“

(Er küßt den Brief.)

Jubel des Jubels!

(Er tanzt im Kreiſe herum und prallt auf den eintretenden Vikar.)

Zwölfter Auftritt.

Vetter und Vikar.

Vikar.

Oha!

Vetter

(umarmt und küßt ihn ſtürmiſch).

Laß Dich umarmen, Bruder! Theile mein Entzücken!

Seid umſchlungen, Millionen!
Dieſen Kuß der ganzen Welt!

Vikar (ſich ſträubend).

So laſſet Se me doch gê! I mag kei ſo Kußerei! Bei uns kußet ſich d' Mannsleut' net. (Es entſteht eine Art Raufkampf. Nachdem dieſer zu einigem Stillſtand gelangt:) Ich komme, um —

Vetter.

Juble mit mir! Jda, Jda iſt mein!

Vikar.

Es handelt ſich um kéi Jda, vielmehr um die da im Pfarrhaus — zuerſt aber zu mei'm Auftrag: Herr Lieutnant Schmied bietet Jhnen, wenn Sie ſich beleidigt glauben, Satisfaktion an. Aber mi habe Sie auch beleidigt; Karnikel iſt Tuſch. Jch weiß zwār net, was e Karnikel eigentlich iſt, aber g'ſchimpft mueß 's ſéi, deſcht klar.

Vetter.

Na, hören Sie mal, Sie ſind doch vorher ſchon gerade auch nicht höflich geweſen —

Vikar.

Sie habe mi zuerſt verſpottet —

Vetter.

Na, wiſſen Sie, Sie ſind doch von Anfang an eklig gegen mir geweſen.

Vikar.

Néi, Sie gege mi.

Vetter.

Nanu, nu hören Sie mal, wir Berliner ſind ſo ein wenig ſpitz, aber im Grunde doch ganz gutmüthiges Volk, bons enfants, wir krallen ſo ein wenig, aber das iſt ja gar nicht ſo blutig gemeint —

Vikar.

Es mueß raus, Se wöllet mer au des Mädle wegſtipize —

Vetter (lacht auf).

Vikar.

Lachet Se net, oder i werd' ganz wild!

Vetter.

So hören Sie doch, warum ich lache. Sie machen ſich ja ſo überflüſſiges Herzweh — das iſt ja nur vetterliche Artigkeit, iſt nur comment mit Bäschen, gemüthliche Façon, ich liebe ja, liebe meine göttliche Ida. Alſo luſtig, zwei glücklich Liebende!

Vikar.

Ach lieber Gott, lang net $1^{1}/_{2}$.

Vetter.

Wie das? Wie das? Nu! nu! Thut mir leid, wirklich leid. Wo fehlt's? Stiften wir Frieden, verſöhnen wir uns, ein Glücklicher möchte alle Welt glücklich wiſſen. Vielleicht kann ich ein wenig helfen, erbiete mich zum Vermittler, parlementair. Vertrauen Sie mir, eröffnen Sie mir — es iſt nicht Neugierde, laſſen Sie mich wiſſen.

Vikar.

Nü ja: ſo ſoll's voll raus! Der Vater will net, partout net, er hat de Kopf aufg'ſetzt, er nehm' kein' zum Schwiegerſöh, der net im Examen I, a gemacht hat.

Vetter.

Na, ſieh da, merkwürdig, mit wenig Unterſchied wie ähnlich! Wir ſind ja ordentlich Menächmen. Mein Examen zwar gut ausgefallen, aber Ida's Vater auf Adel verpicht, auf flotten Namen, wollte nicht nachgeben, — jetzt Eis geſchmolzen, Ida mein — laſſen Sie ſich's gutes Omen ſein. Friſch voran, Kopf oben! Kourage!

Vikar.

Ach, an Kourage fehlt's net, aber, aber —

Vetter.

Na, was denn?

Vikar.

Aber wenn Sie mi wieder auslachet —

Vetter.

Ne, ne, auf Ehre nicht mehr!

Vikar.

's Mädle! Händel hemmer. Grad über Ihne iſt's ägange, 's iſt faſt ſo guet als alles aus.

Vetter.

Hab' wohl gemerkt, daß es ſpukt, na, na, will's gut machen — Da laſſen Sie nur mich — — als postillon d'amour —

Vikar.

Nex, nex! Kei Fürbitt'! Tā heißt's: Hilf der ſelber! Jetzt, werd's wie's werde mag, z'erſte mueß ſie's g'hörig ſpüre, die Hex, daß ſie mi ſo plägt hat! I laß's auf's Aeußerſte ákomme —

Vetter.

Nanu, man zu, nur nicht gar zu blutdürſtig! Aber wir zwei ſind im Frieden? Nicht wahr? Was? Hier meine Hand —

Vikar (ſchlägt zögernd ein).

Ja, aber halt, mëi Auftrag von mëi'm Freund, Lieutnant Schmied! Was ſoll i ihm ſchreibe?

Vetter.

Na, gefordert auf Kriegsſchiff, Armſtrong, Panzerfregatte, Torpedos —

Vikar.

Jetzt ſpottet Se ſchò wieder!

Vetter.

Nu, einen ſchönen Gruß an Herr Lieutnant, ich denke, wir ſeien quitt, er hat mir was zu verzeihen und ich ihm. Ich hätte nicht ſollen ſein militäriſches point d'honneur reizen, er nicht mein preußiſches! Friede mit aller Welt iſt heute meine Parole! Und noch einen ſchönen Gruß von wegen das, was ich ihm über die

Rheinbundszeit Unangenehmes geſagt: ſchreiben Sie ihm, ich hoffe, daß die Zeit komme, wo wir alle miteinander auf den gemeinſchaftlichen Feind ſchlagen und die deutſche Einheit heraushauen! Ihren Arm darauf!

Vikar (gibt ihm den Arm).

Nû ja, 's ſoll gelte.

(Arm in Arm ab.)

Dreizehnter Auftritt.

Pfarrer, dann Pfarrerin.

Pfarrer
(mit einem Blatt in der Hand).

Jetzt wolle mer ſehe.

Frau Pfarrerin (eilig eintretend).

Weißt's ſchô?

Pfarrer.

Was denn?

Frau Pfarrerin.

Der Vetter hat en Brief kriegt von Haus — der Spitzbub hat's ganz verborge g'het, daß er en Schatz hat — er hat jetzt 's Jawort. — Was mêiſt jetzt zu dem Vorgang?

Pfarrer.

Jetzt gibt's Wichtigers, dâ iſt der Merkur.

Frau Pfarrerin.

So recht, jetzt glei guckt, ob der Artikel kommt!

Pfarrer (die Zeitung durchſehend).

Er kommt! Er kommt! Lies mern vor!

Frau Pfarrerin (lieſt).

„Vom Lande. Auch in unſeren Gauen“ —

Pfarrer.

Heißt's: Gauen?

Frau Pfarrerin.

Ja, dā ſteht's.

Pfarrer.

Gauen; 's iſt e ſchös Wörtle.

Frau Pfarrerin.

„Auch in unſeren Gauen herrſcht bedenkliche politiſche Aufregung. Die ſtürmiſche Luft, die von Frankreich herüberweht, hat auch im Gebiete des oberen Neckars und der Steinlach die Gemüther mächtig bewegt. In nicht wenigen überſchreitet die Leidenſchaft die richtige, von der Vernunft gebotene Linie. Sie verlangen ein Maß von Freiheit, das mit der Ordnung im Staatsleben nicht vereinbar iſt; ihre Köpfe ſind erhitzt, ſie träumen von Gewalt, bedenkliche Ausſchreitungen ſind zu befürchten, wenn die Wellen noch höher gehen. Möchten doch alle

Beſonnenen, ſowohl einzeln als vereinigt, dahin wirken, die gefährliche Ueberreizung zu dämpfen, möchten ſie doch namentlich durch Lehre und Ermahnung die verworrenen Begriffe der Volksmenge ſichten und klären! — Was unſere Hopfenpflanzungen betrifft, ſo ſind die Ausſichten nach dem milden Winter gut; an den Reben kann man bereits Augen bemerken, die Repsfelder ſtehen beſonders ſchön und laſſen baldige Blüte hoffen.

Pfarrer.

Der Artikel, der kann e bedeutende Wirkung thü.

Frau Pfarrerin.

Mer wird em Verfaſſer nächſträge.

Pfarrer.

Der Merkur iſt e guets Blättle.

Frau Pfarrerin.

's lä einer faſt ſei ganze Bildung draus ſchöpfe und 's ſtandet äls au ſo ſchöne Trauerbrief drin. — Mann, was ſoll i Dir heut' koche?

Pfarrer.

Was gibt's?

Frau Pfarrerin.

Der Metzger hat friſche Brätwürſt. Was meiſt, e bairiſch' Kräutle derzue, Dëi alts Leibeſſele? I mueß Di entſchädige für die äbrennte Spätzle neulich.

Pfarrer.

Recht. Guet. Net übel! Brät d' Würſtle ſchö durch, weißt, ſo e bisle aufg'ſprunge mag e's.

Frau Pfarrerin.

Mändle, wie willſt's jetzt mit em Vikare halte? 's geht jetzt alles guet, ſollt's dā net au —

Pfarrer.

's wär' mer lieb, wenn Du mir die ſchwer' Fräg' heut' vom Hals halte thätſt, er hat mi zu allem ná ſchwer g'ärgert an dem tragiſche Mittageſſe und 's Zeugniß kennt mer immer nŏ net.

Frau Pfarrerin.

Er hat 's Haus vor de Räuber b'ſchützt, mer kann faſt ſage, 's ſei e Heldethat g'weſe.

Pfarrer.

Des hab' i net vergeſſe. Aber des Verdienſt ſteht mit dem, von was ſich's dā handelt, in kĕi'm logiſche Zuſammehang. Wenn einer Mueth zeigt, mĕitwege au zu mĕi'm Beſte, ſo iſt des recht ſchö, aber es folgt net draus, daß er mĕi Tochter kriegt. Weißt, i hab' Logik ſtudirt, Du net.

Frau Pfarrerin.

Er hat ſich äußerſt vernünftig benomme auf em Räthhaus und bei dene Åſtalte, um d' Ordnung im Dorf z' erhalte.

Pfarrer.

Des hab' i au net vergeſſe, aber wie g'ſagt —

Frau Pfarrerin.

Alſo ner, als immer wieder des Zeugniß? Guck, lieber Mann, i g'ſteh' Dir, i hab' au e Schwäche g'het. 's Vetters glänzends Examen und ſei Ausſicht auf e ſchö̃ne Karrière hat mer in d' Nas g'ſtoche, — ſo e künftige Frau Oberregierungsräthe — vielleicht mēh — —, aber meine fliegende Gedanke ſind beſchämt worde —

Pfarrer.

Jetzt, mer weiß jā net emāl, ob er nō um Ei Nummer nauf kommen oder ob er net gar ganz durchg'fallen iſt, über dem Getrieb mit em Mädle hat er jā faſt ner ſtudirt.

Frau Pfarrerin.

Ach, werum net gar durchg'falle! Und wenn au nō mit der alte Nummer durchkomme — weißt, d' brave Männer wachſet net wie d' Grumbire. Und gern hent ſe emāl enander.

Pfarrer.

Frau, mer verſchwätzet jetzt nō unnöthig Zeit. Jetzt heißt's: vor der Hand warte. Se trutzet aber jā erſt nô, ich hab's wohl g'merkt, er iſt eiferſüchtig, er iſt eben au e leideſchaftlicher Menſch.

Frau Pfarrerin.

Hör' Du, weißt, was i glaub'? Du biſt ſelber eiferſüchtig. De gonnſt em ebe 's Luisle net.

Pfarrer.

Guſtel, ſei ſo guet und laß mi des net nôh emāl höre! Du ſollſt mir keine unwürdige Motiv unterſchiebe; ich laß mi nô von würdige Motiv leite. Jetzt gang und ſorg' für Deine Brätwürſt'. (Ab.)

Frau Pfarrerin.

Ach, iſt der Má ſterch'! (Ab.)

Vierzehnter Auftritt.

Pfarrgarten. Obſtbäume. Blumenbeete. So viel Grün, als mit der Jahreszeit vereinbar. Hinten eine Laube. **Luiſe**, dann **Vikar.**

Luiſe
(in leichtem Kleid, mit bloßen Armen, Blumenbeete gießend).

Alles will raus. Die Primele und Krokus und Veigele ſind hauße oder ſtrecket ſchô d' Köpfle raus, aber beim Karl iſt's nô Winter, er iſt wie 'n Eiszapf. Nô, mer wöllet ſehe, ob er net aufthaut.

Vikar

(geht hinten über den Weg, Bücher und Papier unter dem Arm, Schreibfeder hinter dem Ohr, in trotziger Haltung, nicht umſehend; ſetzt ſich in die Laube, ſtößt ein Tintenfaß mit Bolz in den Tiſch und macht ſich an die Arbeit).

Luiſe.

Er guckt gar net rüber. Er ſchreibt an ſeiner Predig. Wie macht mer's, daß er aufguckt? (Gießt fort, hält inne, macht ſich etwas am Arm zu ſchaffen, wirft die Gießkanne weg und grillt laut auf.) Ah!

Vikar

(quer über die Beete herbeiſpringend).

Luisle, was iſch?

Luiſe.

's hat mi e Weſzg in Arm g'ſtoche! Ach, weh!

Vikar.

Feuchte Erde her! Oder halt: g'ſchabte friſche Grumbir! Madele! Madele! Madele!

Luiſe.

Schrei net ſo, bringſt jā 's ganz' Haus in Alarm!

Vikar.

Oder halt, i ſaug' Dir 's Gift aus, des han i ſchö g'leſe, daß des hilft — (Ergreift ihren Arm und ſucht die Wunde.) 's iſt kaum nŏ roth, 's iſt merkwürdig ſchnell g'heilt.

Luiſe.

D' G'ſchwulſt kommt erſt.

Vikar

(ſaugt am Arm und geht in heftiges Küſſen über).

O Luisle, iſt des en Arm!

Luiſe.

Gang, laß me!

Vikar

(umarmt ſie und küßt ſie auf den Mund).

Luisle! Sei wieder guet, verzeih mer.

Luiſe (beides erwiedernd).

Karl, ſei wieder guet, verzeih mer! Aber gelt, biſt in Zukunft nemme ſo eiferſüchtig!

Vikar.

O g'wiß net! Weißt, des hört auf, ſo wie i Di ganz und ſicher han!

(Neue Umarmung.)

Fünfzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Madele.

Madele (eilig).

Was geit's? Doch köi Üglück? (Sieht die beiden, die ſich noch umarmt halten.) Ja ſo! So ſtäht's!

Wach auf mein Herz und ſinge
Dem Schöpfer aller Dinge —

O, lieber Herrgott, wie ſchön iſt es, wenn Brüder einträchtiglich beiſammen wohnen!

Sechszehnter Auftritt.

Die Vorigen. Frau Pfarrerin.

Frau Pfarrerin.

Madele, was gibt's denn, daß Du vom Koche fortſpringſt? (Gewahrend.) Jaſo! Ei, ei!

Vikar und Luiſe
(ſie gewahrend, laſſen einander los. Pauſe der Beſchämung).

Vikar.

Frau Pfarrerin, Sie haben uns überraſcht, es iſt nichts mehr zu verhehlen. Ich bin der Schuldige, — meine ſtürmiſche Liebe — ich bitte um Verzeihung, aber auch um Ihren Segen.

Luiſe.

Ach, Mame, liebs Mamele, verzeih, ſei guet! (Umarmt ſie.)

Siebenzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Pfarrer, im Schlafrock.

Pfarrer (herbeieilend).

Was iſt denn los? (Gewahrend.) Ja was iſt denn jetzt für e Rührungsweſe dā?

Frau Pfarrerin.

Ach, lieber Mann, laß Der nó ſage —

Vikar.

Bitt', Frau Pfarrere, laſſet Se mir 's erſt' Wort, 's iſt mir Ehreſach'. Herr Spezial, Ihr' Frau Gemahlin hat mi mit Ihrer Tochter überraſcht, wie mir, nachdem uns e längere Verſtimmung entzweit ghet hat, uns verſöhnt und in Arm g'nomme hent; jetzt bitt' ich beſcheide und herzlich — (will ſich ihm nähern).

Pfarrer.

Drei Schritt vom Leib! I kann keine Sentimentalitäte leide, keine g'fühlvolle Auftritt! — Es liegt dā eine lange Reihe von Ungeſetzlichkeite vor — Sie treibet ſchō lang en Liebeshandel und e Weſe, e Gethue, e Geſchäcker mit mei'm Luisle gege mein längſt kategoriſch kundgegebene Sinn und Wille — mei Autorität wird mißachtet — wer hat hier Geſetze zu geben? — I!

Frau Pfarrerin.

O, lieber Má, der Schiller ſagt jā doch au „dem Herzen gibt kein Kaiſer die Geſetze“, — alſo au kēi Pfarrer oder ſelbſt Spezial.

Pfarrer.

Jetzt Schiller hi, Schiller her! I verlang en Schwiegerſöh, der I, a g'macht hat. Dābei bleibt's! e Mann e Wort!

Madele.

Guck au, dā kommt der Bot', er torkelt, er hāt en Rauſch.

Achtzehnter Auftritt.

Vorige. Der Bote, betrunken, ein Papier in der Hand.

Bote.

I bitt' tauſedmāl um Verzeihing, indem nämlich —

Pfarrer.

Was iſt denn des, Ihr hent jā en Rauſch —

Madele.

I woiß, der Herr Vetter mueß em e großmächtigs Trinkgeld ge hau, er hāt g'jubelt und iſt in Ochſe g'loſſe —

Bote.

Nū ja, mer wird doch au emāl — e Schöpple — wemmer ſo weit g'loſſe iſt — jetzt drüber hāt ſich dā der Brief in mein Ranze verſchlupft, an de Herr Vikare —

Vikar.

Her damit! Amtsſiegel — muß vom Conſiſtorium kommen — (Oeffnet, liest und reicht dann dem Pfarrer hin).

Pfarrer (liest).

„Der Kandidat der Theologie, Karl Werner, Vikar in Schuſſelfingen, hat bei der im Februar 1848 beſtandenen Dienſtprüfung das Zeugniß gut in der Klaſſe II, a erhalten und wird hiemit zur Uebernahme geiſtlichen Amts für befähigt erklärt.

In Kraft u. ſ. w.“

(Gibt zurück.) 's langt net. Wär's wenigſtens I. b.!

Frau Pfarrerin.

Mit dem Zeugniß kann mer Repetent werde!

Pfarrer.

Behrich.

Neunzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Der Vetter.

Vetter.

Darf ich herbeitreten? Störe ich nicht? — mir ſcheint, ich finde die Familie in einem Moment, wo ſie allein ſein will, — doch ſei mir vergönnt, raſch mein Glück zu melden — Verehrteſte! ich bin glückſeliger Bräutigam!

Frau Pfarrerin.

's hat verlautet, wer iſt denn die Auserwählte?

Vetter.

Ida, Ida heißt meine Wonne, Tochter des Geheimen Raths von Quirlewitz in Berlin. Sieg nach ſchweren Hinderniſſen, Sonnenhimmel nach Wolken —

Frau Pfarrerin.

Wolke, ja wohl Wolke, des gibts dā au.

Vetter.

Weiß, weiß — durch Vertrauen dieſes braven jungen Manns! — Mein verehrter Herr Vetter, heute bin ich kühn, miſche mich unerbeten ein, bedarf Nachſicht, wenn ich Fürbitte wage für treuliebendes Paar, und noch aus ganz ſpeziell bedeutſamem Grund —

Pfarrer.

Das wär' —?

Vetter.

Analogie, Symmetrie des Aehnlichen, ideal ſinnbildlicher Parallelismus, geheimnißvolle Symbolik —

Pfarrer.

Sind Se ſo guet und ſchwätzet Se deutſch.

Vetter.

Ich eile zur Erläuterung — kurz, ohne detail. Seit drei Jahren liebe ich die Himmliſche, — nicht ſchnell erobert, aber enfin, der innere Magnetismus ſiegte. Aber Vater, Haus von altem Adel, wirklicher geheimer Regierungsrath, Träger verſchiedener, ſchwarzer, rother Adler-Orden mit ſo und ſo viel Laub, braver Mann, aber ambitiös, wollte nur Junker, Garde-Offizier oder attaché oder Kammerherr oder Aehnliches zum Schwiegerſohn, auch horreur vor Namen Klemmle. Bleibt unerbittlich Jahr um Jahr, Fels. Mutter aber vernünftig, ihre Bitten und Gründe, Ida's Treue — mein gutes Examen — demoſtheniſche Beredtſamkeit meines Vaters — gutta cavat lapidem — enfin Fels erweicht ſich, ſchmilzt! — Nun, bitte, — en comparaison —, man hat mir geſagt, Repetenten ſeien auch ſo eine Art Garde-Korps, Elite, theologiſche Junkergeſellſchaft — bitte inſtändig, consequence zu ziehen — faites l'application — innere correspondence der Fälle — providentieller Finger — Bitte, bitte ſchön, nicht länger grauſam! entendriren Sie ſich, wie Herr von Quirlewitz.

Madele (leis).

Aber der Herr hät e Mundſtuck!

Pfarrer.

Des ſind künſtliche Vergleichunge, deicht mer z' hoch, net für unguet, Herr Vetter.

Bote.

Herr Spezial, der alt' Bot', der alt' Jakob möcht' au e Wörtle — nämlich von wege dem, daß er des Schreibe brächt hät und e Bot iſt und d' Bote, Bo — Bo — ſind ſo Apoſtel — Heilsbote — des hoißt — i will net üb'ſchoide ſei — aber für de liebe Herr Vikare —

Pfarrer.

Des könnt mer au nö brauche, daß d' ätrunkene

Bote drĕi ſchwätzet, gang Er heim und ſchlāf Er ſein Häärbeutel aus.

Zwanzigſter Auftritt.

Schultheiß mit Schulmeiſter, und zwei Bauern, alle in Sonntags-Anzug.

Schultheiß.

Verzeihet Se, Herr Spezial, wemmer dā jetzt ſtöret. Hingege nämlich mer kommet im Auftrag' der G'mĕind'. Es hat verlautet, der Herr Vikare wöll fort, er häb' ſich um e Pfarrverweſerei g'meldet. Mer bringet dā e Supplik an de Herr Spezial, er möcht' doch bewirke, daß mer de Herr Vikarius nō b'haltet. D' G'mĕind' hat e große Åhänglichkeit an e, weil er ſich in dene ſtürmiſche Tag' durch ſein Mueth und ſĕi Feſtigkeit ſo e groß' Verdienſt erworbe hat —

Schulmeiſter.

Verehrter Herr Dekan, die Anhänglichkeit iſt überdies ſchon vordem erworben durch äußerſt erſprießliches Zuſammenwirken mit dem Schullehrer-Amt, insbeſondere ebenſo klaren, als eindringlichen Religions-Unterricht; und wenn überhaupt Predigten eines jüngeren Manns an Salbung, Ueberzeugungskraft und logiſcher Dispoſition denen unſeres verehrten Seelenhirten ſich entfernt annähern können, ſo dürfen wir dieß von den Predigten des Herrn Vikar mit Grund ausſagen.

Pfarrer (für ſich).

Net übel. Nett hig'ſtellt. E neidiger Menſch that jetzt eiferſüchtig und bös werde. I net. Des net! Wenn ſonſt nex wär' — (Laut). Meine Herre, des iſt mir neu, daß der Herr Vikar fortwill. Des geht net von mir aus. Herr Vikar, davó habe Sie mir jā nex g'ſagt!

Vikar.

Ach, Herr Dekan, es ſind mer ſo Aeußerunge entfalle in traurige Stunde, wo ſo manchs z'ſamme komme iſt, aber glaubet Se mer g'wiß, kéi ungrads, unehrerbietigs Wort gege Sie iſt über meine Lippe komme.

Frau Pfarrerin (leiſe zum Pfarrer).

Die Leut' wiſſet net, was vorgange iſt und um was ſich's handelt. Aber laß Dir's recht ſéi, daß en d' G'méind' ſo gern hat, werd' em jetzt au endlich guet!

Pfarrer.

Du meinſt jā, 's lang jetzt zum Repetente; wenn's langt, kommt er jā grad fort!

Frau Pfarrerin.

Des preſſirt jā net, ſo e halbs Jährle kann er jā guet nō bleibe und kommt's an en, ſo gibt's kein ſchwere Abſchied, wenn —

Pfarrer.

Aber e lange Brautſchaft gibt's, des kann i au net leide.

Frau Pfarrerin.

Net emāl, 's geht öfters e guets Helferat auf; — jetzt gang, lieber Mă, kĕi Aber mĕ!

Luiſe

(dem Vater Wangen und Kinn ſtreichelnd).

Pappele, lieb's Pappele!

Pfarrer.

Wart, Krott!

(Pauſe. Er kämpft ſichtbar mit ſich).

Mĕitwege!

(Unter Freudenbezeugungen der Umſtehenden fällt der Vorhang.)

Anmerkungen zur Sprache.

Das Luſtſpiel kann nur von einem Perſonal aufgeführt werden, deſſen ſämmtliche Mitglieder mit einziger Ausnahme deſſen, welcher den Vetter aus Berlin ſpielt, geläufig ſchwäbiſch reden, denn der Inhalt iſt hier durchaus untrennbar vom Dialekte. Für den Leſer, der des Schwäbiſchen unkundig, folgen einige Erläuterungen, die er nothwendig leſen muß: warum nothwendig, wird ſich ſogleich zeigen. — Die wenigen nöthigen Bemerkungen über das Deutſch des Berliner Vetters ſollen am Schluſſe folgen.

Laute und Schriftzeichen.

Das Zeichen ~, häufig über **a**, bedeutet den aus **a** und **o** gemiſchten Laut, wie ihn der Engländer bei what und all ſpricht. So in dã (für: da), emãl (einmal), nã und dernã (beides für: darnach, dann). Der O-Laut ſchlägt für das Gehör eigentlich vor, aber es iſt ein getrübtes **a**.

Das Zeichen ˊ (leider zu klein gerathen) bedeutet Naſenlaut. Meiſtens iſt es ein verſchlungenes **n**, was demſelben zu Grunde liegt (wie im Franzöſiſchen). So z. B. **Má** (für Mann), **ká** (für kann), **ámuethig** (für anmuthig), **ſéi** (für ſein), **ná** (für hinan, hinzu), **nú** (für nun), **úgſpitzt** (für ungeſpitzt), **úſittlich** (für unſittlich). Man beachte dies Zeichen wohl, ſonſt wird man Vieles mißverſtehen: man wird **áb'halte, ámelde, árichte, áſpreche, áziehe, Áſicht** leſen, als hieße es: abhalten, abmelden, abrichten, abſprechen, abziehen, Abſicht, da es vielmehr heißt: anbehalten, anmelden, anrichten, anſprechen, anziehen, Anſicht; man wird ſẽ (ſein) für: ſei, mẽiſt (meinſt) für meiſt leſen. — Ein andermal liegt dieſem Naſenlaut ein verſchlungenes **r** zu Grunde, ſo mẽh für mehr, nõ für nur; aber auch ein **ch** iſt zu ſubintelligiren wie in nõ für noch; ſo denn z. B. S. 66 **nõ nõ**: nur noch. Das Schwäbiſche neigt häßlich ſtark zu dieſem Laut, er erſcheint auch ganz unmotivirt und dennoch auch dann ſcharf unterſcheidend. Ein ſolcher Fall, wo aber weſentliche Accent-Unterſcheidung hinzukommt, findet ſich S. 57 unten, 58 oben. Hier ſteht Hã̀ã, Hãhã̀, Hahà. Das erſte dieſer drei Wörter, mit zwei naſalen **a** und Accent auf dem erſten **a**, heißt nein, das zweite, ebenfalls mit zwei naſalen **a**, einem **h** dazwiſchen und Accent auf dem zweiten **a** heißt ja: das dritte mit zwei reinen **a** und Accent auf dem zweiten iſt die allbekannte Interjektion aha (Sinn: richtig, wie zu erwarten). — Viele Schwaben können von der Neigung zum Naſenton auch da nicht laſſen, wo ſie hochdeutſch reden. Dieſer Ton iſt bekanntlich phyſiologiſch begründet, wo auf einen Vokal ein **m** oder **n** folgt; kaum Jemand ſpricht in den Wörtern Mann und kann, wenn, denn, das **a** und **e** rein; dennoch gilt für richtige Ausſprache allgemein die Regel, dieſer Verſuchung zum Näſeln zu widerſtehen bei den Vokalen **i** und **u** (weniger beim **o**, die Mehrzahl ſpricht es in Mond naſal): der Schwabe aber widerſteht ihr nicht und ſo ſpricht er (eben alſo auch wo er hochdeutſch ſprechen will) bẽn für bin, Dẽnſt für Dienſt, Kũnſt, Mũnd für Kunſt, Mund (was dann ganz gleich Mond lautet), Bẽhne für Bühne. I wird alſo in ein naſales **e**, **u** wird in ein naſales O herabgedrückt. So konnte Schiller in ſeiner Jugendzeit vergnüglich reimen: Miene, Bühne, Scene, Rund und Mond, — er las: Mẽne, Bẽhne, Scene, rũnd, Mond. — Ich habe dieſer letzteren Gewohnheit nicht mit Schriftzeichen folgen können, das Bild des Druckes wäre allzu ſcheckig geworden; nur wo der Schwabe im Dialekt zudem das **n** verſchlingt, habe ich mitunter annähernd bezeichnet, z. B. bĩ für bin, wobei nicht ausgedrückt iſt, daß das

i hier in ein **e** entſtellt wird; doch in dem Worte dĕent, worüber nachher, mußte auch das **e** für **i** geſetzt werden.

Das **e** bedeutet das dumpfe **e**. Es iſt der Laut, den alle Deutſchen ſprechen z. B. in der Endungsſilbe **er** (Maler, Müller), in den untrennbaren Partikeln **er** und **ver** (erreichen, verſchlingen). Das Engliſche ſchreibt ihn, z. B. im unbeſtimmten Artikel, mit **a**, ebenſo findet man es häufig in unſerer ſchwäbiſchen Dialekt-Literatur geſchrieben; Schmeller (Bayer. Wörterbuch) und nach ihm Adelb. Keller druckt ein umgekehrtes **e**, alſo **ə**. Durchaus ſteht dieſer Laut bei uns für die Flexions-Endung **en**; alſo z. B. Infinitiv: komme, glaube u. ſ. w., Accuſativ-Endung **en**: en große Mü u. dergl.; hier und ſonſt liegt alſo auch dieſem Laut, wie man ſieht, ein verſchlungenes **n** zu Grunde, ſo auch in Flädle, Mädle (Pluralis) in ſtrengem Unterſchied von Flädle, Mädle (Singularis), denn unſer Diminutiv **le** hat kein **n**, der Plural aber wird vorgeſtellt, als träte ein ſolches an die Endung (— die Mädlen wie: die Sachen) und dieſes verſchlungene **n** begründet den Laut **e**. Bei der Infinitiv-Endung **e** für **en** wirkt wohl außerdem ein Nachklang des althochdeutſchen **a** in **an** mit. Bei Wingert, Stuegert iſt das e in der zweiten Silbe wohlbekannte Trübung von **a** (Weingart, Stuttgart). Ferner iſt der zweite Laut des mittelhochdeutſchen **uo** in dieſen Laut **e** verſunken, wie eben in der erſten Silbe von Stuegert (Stuotgart) oder in: Zuekunft (Zuokunft). In Madele iſt das **e** der zweiten Silbe nie mit einem **e** zu verwechſeln; das zweite **a** in Magdalena wird hier ohne erkennbares Motiv (da das erſte rein bleibt) in **e** getrübt und darauf ſtreng gehalten. —

Bei zwei Wörtern könnte der Leſer leicht irre werden, wenn er die Regel anwenden will, daß e häufig ein verſchlungenes **n** bedeutet und **i** vor **n** gern in **e** getrübt wird. S. 14 ſteht **dĕent** (gedient). Hier ſteht das **ĕe** für **ien**, danach ſollte das **n** verſchwinden und das Wort lauten **dĕet**, es wird trotzdem das **n** nicht immer weggelaſſen, weil das Wort ſonſt allzu formlos würde. — Ein kurioſes Wort ſteht S. 23. „**verſchĕegt**“. Es bedeutet: krumm getreten, ſchēege iſt entſtanden aus ſchief gehen: der Schweizer ſagt hiefür ſchiege, dem Schwaben ſchien das nicht bezeichnend genug, der Laut **i** mußte, obwohl kein **n** um den Weg iſt, in ein naſales **e** zerquetſcht und ſo das Wort ſelbſt krumm getreten werden.

Unſer Dialekt ſpricht durchaus **ü** und **ö** wie **i** und **e**, **eu** und **äu** wie **ei**. Dies iſt auch im übrigen Süddeutſchland herrſchend, ich hielt nicht für nöthig, es zu bezeichnen. — Unbezeichnet blieb auch der Unterſchied in Länge und Kürze, der vielfach den Dialekt vom Neuhochdeutſchen trennt: die Zeichen durften, wie ſchon geſagt, nicht zu ſehr gehäuft werden.

Zur Ausſprache der Konſonanten mag die Bemerkung genügen, daß ich das in Schwaben bekanntlich herrſchende **ſch** für das mit einem andern Konſonanten verbundene **ſ** am Silbenſchluß nicht bezeichnet habe, ebenfalls um dem Sprachbild nicht zu viel Fremdartiges anzuhängen. Man merkt ſich leicht von ſelbſt die Regel, daß konſequent iſt als iſcht, Fauſt als Fauſcht u. ſ. w. geleſen werden muß.

Umlaute und Lautverſchiebungen, Formkürzungen (Abſchneiden, Schleifen und dergl.). Hierüber im Weſentlichen zunächſt hier Folgendes; der Umlaut iſt auch für das Dialektverſtändniß natürlich beſonders in der Konjugation wichtig, über Eigenheiten dieſer muß aber nachher eine ſpezielle Bemerkung folgen.

E für J (auch ohne das Motiv der Verſchlingung eines **n**) **ſe** für ſie, **en**, **em**, **ene** für ihn, ihm, ihnen, **er** für ihr, **e**, **me**, **de** für i, mi, di = ich, mich, dich, **mer** (oder **mer**) für wir (mit Lautverſchiebung von **w** in **m**.) **de** für die (Artikel), **net** für nicht (eigentlich zunächſt für nit.) Man verwechſle ja nicht net und nett!

E und Ë für A. So **des** für das (im Artikel und Demonſtrativum, dies auch bayeriſch und ſchon im Mittelhochdeutſchen deſer für dieſer). **mer** oder **mer** für man (mit Lautverſchiebung von **n** in **r**; ſo daß nun alſo **wir** und **man** oft **gleich** lautet). E erſcheint auch für **un** in es für uns, (das dumpfe e ſchiebt ſich hier für den das **n** verſchluckenden Naſenlaut ein).

Ö (geſprochen **e**) für **o**. Konſequent in **wölle** für wollen.

Von Abſchneidung (Apokope) erwähne ich: **au**— für auch. **i**, **di**, **mi** für **ich**, dich, mich (ſchon vorher beim Umlaut erwähnt, weil oft auch **e**, **me**, **de**); **meh** für mehr, **nü** für nun, **nö** für noch und nur ſ. oben beim Naſenlaut. Im Wortanfang: **em** für dem. Das **e** am Schluß weiblichen Hauptworts wird ſtets abgeworfen: Sach, Sag, Kiſt für Sache, Sage, Kiſte. Der beſtimmte weibliche Artikel lautet ſtets nur d' (d' Arbeit, d' Klag u. dergl.).

Anderes auch hieher Gehöriges ſ. nachher bei den grammatiſchen Formen.

Zuſammenziehungen (Synkope und Verwandtes). **e** beſtändig für ein (unbeſtimmter Artikel); mitem für mit ihm, ebber, ebbes für etwer, etwas, wemmer für wenn man und wenn wir, aneme, voneme (auch nur vome), miteme für an einem, von einem, mit einem; iſch öfters für iſt es, deſcht für das iſt (ſchon mittelhochdeutſch: deiſt).

Grammatiſche Formen in Deklination und Konjugation.

Zu der Deklination ſei nur bemerkt: das Schwäbiſche liebt in der Deklination des ſtarken Neutrum die R-Bildung im Plural, ſo: Hemeder für Hemden.

Nach einem **r** im Dativ und Ablativ Plural wird das **n** ſtets abgeſtoßen, ſo de Männer, von de Männer (den Männern, von den Männern).

Das Schwäbiſche kennt keine Genitiv-Beugung bei dem unbeſtimmten Artikel, alſo nie: eines Manns, einer Sache, ſondern ſtets: **voneme** Mann, **vonere** Sach.

Im Accuſativ Plural wird der beſtimmte Artikel immer apokopirt: d' Sache, d' Büecher, im Dativ und Ablativ lautet er immer de ſtatt den: von **de** Sache, in **de** Büecher (welches letztere von Fremden fälſchliſch für einen unrichtigen Accuſativ gehalten wird; der Schwabe irrt nie in der Anwendung der Kaſus.)

Zur Konjugation.

Das Imperfektum fehlt ganz (immerhin nicht ſo ſchlimm, als die wachſende grobe Abſtumpfung des Sinnes für den Unterſchied des Imperfektum und Perfektum im modernen Schriftdeutſch). Daher z. B. S. 62 gwe gwe: dies iſt Plusquamperfektum und müßte eigentlich heißen: Sie waren (ſchon vorher grob gegen mich) geweſen; da nun das Schwäbiſche kein war kennt, ſo heißt das Plusquamperfektum: Sie ſind (ſchon vorher u. ſ. w.) geweſen geweſen. Geweſen wird gwe; hierüber nachher.

Das Schwäbiſche zieht (ein Hauptmerkmal) gern der ſchwachen Konjugation die ſtarke vor, alſo

glitte— für geläutet,
äditte— für angedeutet,
eiboße— für eingebüßt.

Haben. Der Schwabe gebraucht noch die alte Zuſammenziehung in Han. Singular erſte Perſon I han. Im Plural lautet das **a** in **e** um: wir (mer) hent, ihr hent, ſie hent.

Gehen — oft ſtatt: i geh: i gang (mittelhochdeutſch), ebenſo wir ganget, ihr ganget, ſie ganget. Imperativ (ebenfalls mittelhochdeutſch) gang.

Sein: zweite Perſon Präſens Plural ſtatt ihr ſeid: ihr ſind. In geweſen wird das **ſen** oft abgeſtoßen, wie im vorhin erwähnten: gwe (das Alemanniſche hat: geſin; dies iſt ſcharfe Sprachgrenze gegen das Schwäbiſche. — Der Schweizer hat auch noch den alten Imperativ **bis** für ſei.)

Stehen — der Dialekt wechſelt zwiſchen ſteh, ſtehſt, ſteht, Plur. ſtehet und zwiſchen i ſtand, du ſtähſt, er ſtäht, Plur. wir, ihr, ſie ſtandet.

Die untrennbare Partikel ge wird konſequent entweder um das **e** verkürzt oder einfach abgeworfen. Dies letztere erſcheint motivirt, wenn durch das Auslaſſen des **e** zwei **g** zuſammenſtoßen würden, wie in gegeben oder ein **g** und **k** wie in gekommen (alſo hiefür: gebe, komme), allein es geſchieht auch ohne dies Motiv: z. B. trotzt für getrotzt.

In folgendem Punkte wird man meine Schreibung nicht folgerecht finden: die ſchwäbiſche Mundart hat noch das mitteldeutſche **t** (freilich weich wie ein **d** geſprochen) in der dritten Perſon Präſens Pluralis: ſie (ſe) kommet, ſie wollet (wöllet); ſie dehnt dies aber auch auf die erſte Perſon aus: wir (mer) kommet, wir (mer) wöllet u. ſ. w. Dieſer Anſchluß an das Mittelhochdeutſche und dieſe weitere Ausdehnung iſt jedoch nicht Regel, man wechſelt häufig zwiſchen ſie kommet, mer kommet und ſie komme, mer komme. Ich habe öfters die letztere Form geſetzt, um auch hier das Auge und Verſtändniß des Unbewanderten ſo wenig als möglich mit Fremdem zu belaſten.

Das Schwäbiſche hat verſchiedene Stufen oder Grade der Abweichung vom Hochdeutſchen. Der Dialekt wird durch alle Stände geſprochen, doch von Gebildeten relativ feiner, von Ungebildeten gröber. Jene Form ſpricht der Pfarrer und ſeine Familie, der Vikar und der Lieutenant, dieſe die Dienſtmagd Madele und die Bauern, auch die Gemeindebeamten mit Ausnahme des Schulmeiſters. Ich gebe folgende Beiſpiele.

In der etwas feineren Form ĕi, in der gröberen ŏi. So wird ſĕi (ſein) **ſŏi**, nĕi (nein) wird **nŏi**.

ai für ag und für **ö**: g'ſagt — **g'ſeit** (ſchon mittelhochdeutſch, ſo Gejaid für Gejagede, Getreide für Getragede; letzteres geblieben), g'hört — **g'hairt**.

ei aus ib — **geit** (für gibt).

ău — aus aben und aſſen — **háu** für han (haben) **láu** für laſſen.

ô ſtatt eines in der feineren Form belaſſenen **a** — **hôt** für hat.

e als Zuſammenziehung der zweiten und dritten Silbe in dem Wort: gegeben, alſo **ge**, S. 87. Hier wäre eigentlich zu drucken geweſen: **ge** und darüber noch Dehnungszeichen — für die Länge, alſo gē. Aber hier wie bei dem oben angeführten **gwe** für geweſen hätte die Zeichenhäufung den Unbewanderten verwirrt. — **Uf** für auf kommt promiscue bei Gebildeten und Ungebildeten vor.

In der gröberen Form des Dialekts kann man noch einmal unterſcheiden, zwiſchen grober und gröbſt: auf der letzteren Stufe wird z. B. **öi** zu **öa**. Alſo z. B. Stufenleiter: **nèi**, **nöi**, **nöa** (nein); **gmèi** (gemein), **gmöi**, **gmöa**; **eu** (altes iu) wird **ui**, z. B. neu heißt **nui**. Dieſe breiteſte Stufe habe ich ſelten, ja nur ein paarmal angewendet; auch **wur** für **werde** und **mä** für **wo**, gehört derſelben an.

Wohl zu beachten iſt ferner, daß der Pfarrer und Vikar, wo die Situation eine gewiſſe Haltung fordert, alſo z. B. einander gegenüber im ernſten Geſpräch, oder der Gemeinde, ab und zu auch dem Vetter aus Berlin gegenüber eine gewiſſe Miſchung von Hochdeutſch und Schwäbiſch ſprechen. Dieſe iſt nicht näher zu definiren und wechſelt ohne Regel zwiſchen reiner und zwiſchen Dialekt-Form. Ein gewiſſer Spielraum iſt dem Schauſpieler hier freizugeben, um ſo mehr muß er ganz im Elemente zu Hauſe ſein. Sonſt gehen gerade in dieſen Scenen gute komiſche Wirkungen verloren. Der Lieutenant bedient ſich mitunter ebenfalls dieſer Miſchung, außerdem, daß er einmal abſichtlich ſtark wechſelt.

Ausdrücke, ungewöhnliche Wörter.

Dieſe ſollen nach der Seitenzahl angegeben werden, damit der Leſer nachſchlagen kann.

S. 5. Flädle (Plur. Flädle) ſehr dünne Pfannkuchen, die in die Suppe geſchnitten werden.

S. 6. b'häb — behäbe, feſt zuſammenhaltend (nicht mit behäbig zu verwechſeln).

S. 9. dänumzue — dahinumzu, — was in dieſer Richtung liegt.

S. 9 (auch S. 31.) letz (ſprich: lez), übel, gefehlt. Das Hochdeutſche hat von dieſer Wurzel noch: Letze, Verletzen, letzt.

S. 10. Verzwazle, verzweifeln.

S. 18. Jeſt — Hitze, Aufregung (auch außer Schwaben bekannt; von jeſen = gähren.)

S. 23. verſchēegt — ſ. dieſe Anmerkungen oben S. 96, 97.

S. 26 und 82 ſterch: ſtarr, unbiegſam.

S. 27. derſeltwege.
S. 36 und 37 's Sel.
S. 46. wege Sellem.

Daſſelbe Wort, das in den Formen: „ſelber, ſelbander, derſelbe, ſelbſt" im Schriftdeutſchen erhalten iſt. Sel, ſeller, ſelle iſt demonſtratives Pronomen, meiſt im Sinne von jenes, jener, jene; nur wenn nicht genauer unterſchieden wird, auch im Sinne von dieſer gebraucht. — „Wege Sellem" S. 46 (unvollendeter Satz) iſt eine Redensart, welche bedeutet: darüber wäre erſt noch viel zu reden, das iſt nicht ſo einfach zu behaupten. Aus **ſel** wird das Pronominaladverb ſelt = dort. Derſeltwege — wegen deſſen.

S. 30. beim Beiliche—: ungefähr. Wird von Einigen erklärt als Kürzung von: beim Beiliegenden. Vielmehr iſt beilich wohl aus der Präpoſition bei gebildetes Adjektiv: was dabei, in der Nähe, Nachbarſchaft (von dieſer Zahl, Größe) liegt. Das vorgeſetzte **bei** (beim) iſt gemeint, wie wenn man ſagt: bei Fuß und Zoll, oder wie in beinahe (bei der Nähe).

S. 31. verdaddert — daddern zittern.

S. 37. Hairle — Herrle — katholiſcher Geiſtlicher.

S. 39. g'ſchuckt — ſchucken, ſtoßweiſe fortbewegen, gewaltſam ſchieben; nie einfach = ſtoßen, z. B. es ſoll ein Gegenſtand an einen andern Ort verſetzt werden und Schieben reicht nicht hin, dies zu bewirken, ſo ſagt man: gieb em en Schucker.

S. 88. Behrich — mit knapper Noth, nur nothdürftig zureichend. Wohl aus bar, jetzt baar (unbedeckt, nackt, blos); ein Zureichen ohne den allergeringſten Ueberſchuß iſt als ein nacktes Zureichen gefaßt.

Zum Schluß noch etwas über die Sprache des Vetters aus Berlin! Ich hatte ſchon angefangen, ſo drucken zu laſſen, wie er ſpricht, mußte es aber aufgeben aus demſelben Grunde, den ich in dieſen Anmerkungen mehrfach für nicht völlige Genauigkeit der Bezeichnungen im Druck angeführt habe: dieſer hätte ein gar zu ſeltſames Bild gegeben. Um ſo nachdrücklicher iſt nun zu bemerken, daß hier folgende ſpezifiſche Sprachfehler durchgängig einzuhalten ſind:

F für Pf (Flanzſchule, Farrer u. dergl.)
R am Silbenſchluß wird immer **a**; alſo z. B. mia, dia für mir, dir; wo dem **r** ein **e** vorgeht, wird die ganze Silbe in ein **a** verderbt, alſo z. B. Vata, Matta, aſehnta (erſehnter) u. dergl.

Im Franzöſiſchen, das er häufig gebraucht, iſt zu merken: der franzöſiſche Naſenlaut wird durchaus zu einem **ng** verdichtet, alſo z. B.

frangſchmang, ſürmang für franchemement, surement
Momang — moment
bieng — bien
pardong — pardon
angfäng — enfin
Correſpongdangs — correspondence
bongs angfang — bons enfants.

Das **l** mouillé wird zu einem **lch** verdichtet: detalch für detail u. ähnl.

Dieſe wenigen Bemerkungen mögen dem anſpruchloſen dramatiſchen Idyll als Geleite ausreichen. Ich war im Zweifel, ob ich es veröffentlichen ſolle. Auf großen Theatern kann es nie aufgeführt werden, weil keines, auch die Stuttgarter Hofbühne nicht, genug Mitglieder zählt, die ſchwäbiſch können. Wandernde ſüddeutſche Bühnen haben vielleicht eher das genügende Perſonal, geſichert iſt richtige Aufführung nur auf ſchwäbiſchem Liebhabertheater. Doch könnte es vorkommen, daß man ſich Kürzungen und Abweichungen vom Text erlaubte. Dieſer Gefahr gegenüber habe ich mich entſchloſſen, denſelben authentiſch zu publiziren. So mag er nun auch Leſern einige Unterhaltung gewähren, zugleich aber als Anhalt für die Kontrole etwaiger Verſtümmelungen und Entſtellungen bei der Aufführung dienen.

Bühnen gegenüber Manuſcript; alle Rechte vorbehalten; Mißbrauch wird gerichtlich verfolgt.

Feſtſpiel

zur

Uhland-Feier

von

Friedrich Theodor Viſcher.

Aufgeführt im Königl. Hoftheater zu Stuttgart

24. April 1887.

◆

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1887.

Buchdruckerei A. Bonz' Erben.

Ein Hain.

(Die Koloſſalbüſte Uhlands ſteht im Vordergrund auf der Mitte der Bühne.

Muſik. Von der Seite rechts dem Zuſchauer tritt ein mit einem Lorbeerkranz in der Hand:)

Der Genius Schwabens.

Den zarten Kranz, womit wir Geiſter ehren,
Wie manche Hand iſt heute wohl bereit,
Ihn um die hohe Stirne dir zu legen!
Wir ſind die Nächſten, uns vor allen ruft
Des frommen Dankes reiner Zug und Drang.
Denn unſer biſt du, uns gehörſt du an,
Du echter Sohn und du gerechter Stolz
Des Landes, wo am Albgebirge-Saum
Des Hohenſtaufen Scheitel ſich erhebt
Und von der Abendſonne Gold verklärt
Hinausſchaut in die ſegensreichen Fluren.
Der Fluß, die Linden, das geliebte Thal,
Die Bergeshöh', wo die Kapelle ſteht,
All' die Gelände, wo du einſt gewandelt,

Worein du mit dem Auge, mit der Seele
Dich eingelebt, um ſie im Zauberlichte
Der Dichtung wie in hellem Traum zu zeigen,
Sind als die eigne Heimat uns vertraut,
Wir ſchauen ſie in dir und dich in ihnen. —
  Die Häupter, die in alten Tagen einſt
Des Lands gewaltet, kämpfend es gewehrt,
Den Grund gelegt zum wohlgefügten Bau,
Dem Haus, worin wir warm und wohnlich leben:
Aus ihren Grüften ließeſt du ſie ſteigen,
Es blitzt ihr Schwert, es rauſcht der lange Bart,
Die Schilde dröhnen und die Speere ſauſen,
Der eigne Sohn iſt wie ein andrer Mann, —
Im Stillen aber nach dem Siege rinnt
Des Vaters Zähre, wie er niederkniet
Am Sarg, worin das teure Opfer liegt.
  Doch nicht von Männern nur und Mannesthat,
Von Lieb' und Lenz und ſel'ger goldner Zeit,
Von allem Süßen und von allem Weh,
Das Menſchenbruſt durchbebt, und allem Hohen,
Das himmelan ein Menſchenherz erhebt,
Singt dein melodiſch Lied. Es ſprudelt nicht,
Es funkelt nicht, prunkt nicht in bunten Farben,
Iſt einfach, aber mund- und ohrgerecht,
Nicht leichter Hand ertönt das Erz der Glocke,
Doch rund und voll ſchallt ihr gediegnes Korn.
Ein ernſt getragner Ton. Doch lüſtet gern

Zur rechten Stunde ſich dein ſtrenger Geiſt
Und körniger Scherz umſpielt die Dichterlippen,
Zwanglos und friſch, doch rein und ohne Gift.
So ſchwingen ſich, ſo ſchweben deine Lieder,
Dem Volk entſtammt, im Volkesmunde lebend
Von Haus zu Haus, von Hütte fort zu Hütte,
Von Thal zu Thal, von Halde fort zu Halde
Und wecken fern den ſanften Wiederhall. —
Bei dir ſein, deinen Lebenshauch verſpüren
Heißt atmen in geſunder freier Luft,
Heißt Balſamduft des Fichtenwaldes trinken. —
Du Braver, Lautrer, Ungebrochner, Ganzer!
Du Mann, von dem man ſagen darf: ſein Leben
Liegt vor uns wie ein unbeflecktes Tuch!
O ſelten in der argen Welt und herrlich,
Wenn eine Seele wie ein Kind ſo rein,
So ſchlicht, ſo mild, ſo innig und ſo keuſch,
So liederreich, von Feenhand geſegnet,
Des Lebens herben, undurchſicht'gen Stoff
In Roſenlicht des jungen Tags zu tauchen,
Mit Dämmerſchein des Mondes zu umweben,
Mit ſinnigen Gedanken zu durchwirken, —
Wenn dieſe Seele ſtark iſt wie von Stahl,
Wenn Mark der Mannheit nicht im Liede nur,
Auch in der That ſich offenbart und draußen
Im Lebenskampf, im Ringerkampf ums Recht
Nicht wankt und weicht und ſchmerzlich Opfer bringt!

Das Bild der Treue, die vom Freund nicht läßt,
Und brächte unter Flüchen ihr Genick,
In deinem Ernſt von Schwaben wird es heut
Vor uns erſcheinend jede Seele rühren:
Es iſt dein Bild, du unentwegter Mann,
Dein eignes Weſen iſt ihm eingehaucht.*
Uns aber, uns gehöreſt du ſo eigen,
So ganz. Es iſt ein Zug, ein Klang, ein Hauch,
Ein unnennbar geheimes, trautes Etwas
Im Ernſt, im Scherz, im brauſenden Strom der Luſt,
Im wohligen Lachen und im Manneszorn,
Im Trotze ſelbſt, wenn einmal er zu ſteil
Den Nacken hält im Streit ums alte Recht,
Ein Etwas, das uns leis berührend flüſtert:
„Landsmann, wir kennen uns!“ —
So duld' es denn, erduld' es heute gern,
Du Mannshaupt mit den ſtreng geſchloſſnen Lippen,
Daß ich, das Herz voll Dank, auf dieſe Stirne,
Den hochgebauten Wohnſitz der Gedanken,
Auf dieſe zarten, ahnungsvollen Schläfen
Den apolliniſch ſinnvoll ſchlichten Schmuck,
Den Lorbeerkranz dir als dem Unſrigen —

(ſie erhebt den Kranz. Muſik. Von der anderen Seite erſcheint:)

---

* Nach dem Feſtſpiel wurde Herzog Ernſt von Schwaben aufgeführt.

Der Genius Deutſchlands.

Dem Unſrigen — ſo iſt's, wenn du, Geliebte,
Alldeutſchland in des Wortes Laut befaſſeſt.
Gehört er Schwaben, ſo gehört er mir,
Wir ſo wie dir, gehöret dir in mir.
Schlägt ſchwäbiſch Herz in ihm und ſeinen Liedern,
Lebt ſchwäbiſcher Geiſt und Witz in ſeinen Sprüchen,
In ſeinem Scherz, iſt ſchwäbiſch Schrot und Korn
In ſeinem Weſen, Dichten, Thun und Laſſen,
So iſt es deutſches Herz und Schrot und Korn
Und Geiſt, denn eures Weſens Kern iſt deutſch. —
  Wo hat er ſeine Kräfte eingeſogen?
Aus welchem Borne, der im unbelauſchten
Walddunkel quillt, hat er den Trunk geſchöpft?
Aus welchen Urgebirges ewigem
Granit hat er ſein mächtig Erz gehauen
Und in die rund gediegne Form gegoſſen,
Daß ſie gleich vollem Glockenton erſchallt?
Im deutſchen Urwald, in den Götterhainen
Der Ahnen iſt er andachtvoll geſchritten,
In tiefen Schachten heil'gen Schauers voll
Hat er gegraben, hat in Wölbungen,
Geheimnisvollen Höhlen hingelauſcht
Auf Geiſterſtimmen. Wunderbares Rauſchen
Hat Wodans Nähe ſeinem Ohr verkündigt.

Der blonde Balder, aller Götter Liebling
Und aller Menſchen, hat ihn hold gegrüßt,
Die Göttin Freia hat ihm zugelächelt
Und nicht zuletzt iſt ihm der Donnergott,
Gott Thor erſchienen, mit des Hammers Wucht
Die trotz'gen Winterrieſen niederſchmetternd,
Der Erde Schoß dem Pflug und Saatkorn lockernd,
Der Freund der Arbeit, er, des Landmanns Freund,
Der Volksfreund, aller Künſte Freund und Pate.
Auch Helden ſchaut er, eherne Geſtalten,
Die Nibelungenrecken ſind's, voran
Der finſtre Hagen; weiſe Waſſerfrau'n
Verkünden ihm das Schickſal, er den Seinen.
Sie ſchweigen, keiner wendet ſich zurück
Und klaglos reiten ſie dem Tod entgegen. —
Dort aber, ſieh! Ein ritterlicher Sänger
Kommt jetzt heran und grüßt und ſcheint zu ſagen:
Wir zwei ſind Brüder. Walter iſt der Mann,
Der Minneſinger von der Vogelweide.
Anmutig Lächeln wohnt auf ſeinen Lippen
Und Lebensernſt auf ſeiner Denkerſtirne.
Sie drücken ſich die Hände, doch dem Gruß,
Dem frohen, folgt ein düſtres Schweigen erſt,
Dann klagen ſie einander ihren Schmerz:
„Zerriſſen iſt das Reich, den Gliedern fehlt
Das Haupt," ſo ſpricht in tiefem Gram der eine.
„Du haſt den Tag erlebt," ſo ſeufzt der andre,

„Wo uns der Hohenſtaufen edle Kraft
Zu neuer Herrlichkeit erhob, ich aber — —
Es waren Tage, wo auch ich gehofft:
Als zu dem heil'gen Krieg fürs Vaterland
Mein flammend Lied ſein Vorwärts, Vorwärts! rief.
Die Hoffnung hat getäuſcht. Aus unſern Siegen,
Mit breiten Strömen theuren Bluts erkauft,
Ging eine lahme Mißgeſtalt hervor,
Bund ohne Band, ein loſer Fürſtenfreiſtaat,
Die Kleinen von den Größeren gedrückt,
Das Ganze machtlos, aber ſtark genug,
Des Bürgers Recht zu knebeln, und die Träumer,
Die feurig wollten, daß ein Deutſchland werde,
In Kerkermauern ihren Traum verbüßend. —
Die Jahre flieh'n, noch einmal lockt die Hoffnung
Und wieder trügt ſie. Meinen Wanderſtab,
Todmüde, ſoviel Knechtſchaft anzuſchau'n,
Ich legt ihn weg, um an der Sehnſucht Hand
Vielleicht als Schatten einſt noch zu durchwandern
Mein freies und geeintes Vaterland.“
Umſchwebſt du uns? Sieh her, dein Deutſchland iſt,
Es iſt, es lebt, es war kein leerer Traum,
Iſt frei und einig, groß und ſtark. — Du aber,
Vergiß es nicht, mein Volk, daß in den Kitt,
Womit du deine Quader haſt gemauert,
Die Thränen deiner Beſten ſind gemiſcht!
Und du, o Toter, dieſer Beſten einer,

Die fruchtlos ſich im Harm verzehren mußten
Ums Vaterland: durch deinen Schmerz geheiligt
Biſt doppelt nun und dreifach du der Meine!

Der Genius Schwabens.

Er iſt's, iſt doppelt, dreifach nun der Deine
Und ſo der Meine. Komm, faſſ' an den Kranz
Und laß mit unſern Thränen ihn betaut
Dem heil'gen Dulder auf den Scheitel ſenken!

(Sie faſſen den Kranz, heben ihn, um ihn auf die Büſte niederzulaſſen. Muſik. In dieſem Augenblick erſcheint:)

Der Genius der Menſchheit.

Der ganzen Menſchheit, mir gehört er an.
Der Menſch iſt's, dem er aus der Seele ſpricht,
Dem er die Seele zu den Sternen hebt.
Mit Schwalbenfittich zog ſein klingend Lied
Hinaus ins Weite, ſelbſt der Ozean
Gebot nicht Halt. Die Völker kennen ihn.
Er kannte ſie. Kein Bann der Fremdenſcheu
Verengte ſeinen Sinn und keine Ferne
Der Zeiten und des Raums zog ihm die Grenze,
Wenn forſchend er nach Goldesadern ſuchte,
Wo ſie des Dichters harrend mochten ruhn.
In Hellas weilt er und in Latium,

In Skandinaviens Eisgebirg und Buchten,
Die Luft der Alpen und der Britten-Inſel,
Des Seineſtrands und der Normannenküſte,
Die Sonne, die dem Troubador gelacht,
Italiens Äther und Hiſpaniens:
Er iſt zu Hauſe unter jedem Himmel,
Wie an des Neckars Ufern und des Rheins. —
Dem Erdenraume hat er ſich entſchwungen,
Kein leiblich Auge wird ihn wiederſehn,
Dem Seelenauge bleibt er unverloren.
Hoch über Wolken thront ein Geiſterkreis.
Die Auserlesnen aller Völker ſind's,
Die edlen Toten, die durch Wort und Werk
Und That der Menſchheit Bildner ſind geworden.
Als heil'ge Wächterſchar behüten ſie
Und mehren ſie der Menſchheit geiſt'gen Hort.
Von innrem Lichte leuchten ihre Häupter,
In Fülle ſtrömt es von dem einen aus,
Nicht in ſo reichen Strahlen von dem andern,
Doch ſtark an Kraft und wie Kryſtall ſo hell:
So iſt das Licht, das ſeinem Haupt entquillt. —
Sie ſind Erzieher. Jüngling holt und Jungfrau
Entzückt aus ihnen die Begeiſterung,
Den diamantnen Schild, der ſie beſchirmt,
Wenn die Verſuchung naht, wenn das Gemeine,
Das Schlechte ſich herandrängt und den Sinn
Zum Staub, zum Schlamme will herniederziehn.

Sie wachen, daß die Völker nicht verſinken.
Oft zündet in verlornen Seelen noch
Ihr himmliſch Feuer, weckt den Funken wieder,
Der unter Aſche ſchon verglommen ſchien.
Aus Finſternis, aus dumpfen Wahnes Banden
Errettet, Kerker öffnend, ihre Leuchte.
Dem Müden ſind ſie Stab, an ihnen richtet
Der Tiefgedrückte friſch belebt ſich auf.
Sie ſtreiten mit, wenn es um ew'ge Güter
Zu kämpfen gilt, ſie ſenden ihren Geiſt.
Mit Heldenmut ſchwellt er des Mannes Bruſt,
Daß er die Angſt nicht kennt, nicht Schwerter fürchtet,
Nicht Bann, nicht Ketten, nicht den blaſſen Tod.
 Doch in den Höhen, wo die Geiſter thronen,
Dort wetzt man keine Schwerter, dort iſt Friede,
Dort ſchlingt die Liebe nur ihr heilig Band,
Dort ſcheidet nicht der Zunge fremder Laut
Den Menſchen von dem Menſchen, dort entzweit
Nicht Volk mit Volk der Stolz, der ſchele Neid,
Dort iſt die Loſung: auf ihr Nationen
Zum edlen Wettſtreit! Auf und ſtrebt verſöhnt
Im freien Tauſche reinen Wechſelwirkens
Zum höchſten Ziele: mit vereinten Händen
Zu bauen und die Menſchheit zu vollenden!

Der Genius Deutſchlands.

Geſtatte, hohes Weſen, mir ein Wort,
Ein Wort für mein geliebtes Volk, für mich:
Wir ſind bedroht, in Waffen ſtehen wir.
Den Ehrenplatz, den blutig ſchwer erkämpften,
Vergönnt uns niemand. Schlachtgewitterdrohend
Hing jüngſt noch eine Wolke über uns.
Sie ſcheint verweht, — ſie ſcheint es nur, ſie ſchwebt
Und dunkle Blicke fragen, ob ſie nicht
Mit einer zweiten, ſchwärzeren, ſich ballt —

Der Genius der Menſchheit.

Ich weiß. Im Kampfe um den Raum hienieden,
Wo Körper hart ſich an den Körper drängt
Und ihn vom Platze drücken will und ſtoßen,
Da weilt kein Friede, bleibt kein Bündnis feſt.
Der Beſte ſelbſt, der ihn nur will, den Frieden,
Er muß im Panzer gehen, muß ſich wehren.
Wehrt euch! Steht feſt! Der Menſchheit Genius
Will Nationen, die ſich ſelber achten.
Und muß es ſein, muß es zum Schlage kommen,
So werden im gerechten Notwehrkampf
Euch Geiſter führen, wie bei Marathon
Unſichtbar ſichtbar ſeiner Griechenſchar

Theſeus voranſchritt, und der letzte nicht
Der Bundsgenoſſen aus dem Geiſterreich
Wird dieſer ſein, dem Heldenſänger gleich,
Der einſt im Haſtingsfeld ſein Rolandslied
Wie Sturmwind brauſend den Normannen ſang. —
Doch iſt die That vollbracht, ſo wird er mahnen,
Euch aus dem eignen Herzen wird er ſprechen:
Gedenket gerne, daß Geſchwiſter ſind
Die Nationen, Eines Hauſes Glieder!
Und wird euch Macht, als Meiſter zu gebieten,
So rufet aus: ihr Völker, blüht in Frieden!

Der Genius Deutſchlands.

So ſoll es ſein! So ſei es!

Der Genius Schwabens.

Ja, ſo ſei es!

Der Genius der Menſchheit.

Ihr ſeid gekommen, mit dem Kranz der Ehre
Das edle Haupt zu ſchmücken. (Zum Genius Schwabens:)
Reich' ihn her.
Laßt mit vereinten Händen uns ihn faſſen,
Ihn ſachte niederſenken und den Dichter,

Den Mann, den Kämpfer um das Recht, den Dulder
Für ſein geliebtes theures Vaterland
Um ſeinen Segen bitten. Sprecht und fleht!

Der Genius Deutſchlands.

Vom Kriege nicht ſind einzig wir bedroht.
Die Zeit iſt ſchwunglos. Niedrig jagt am Boden
Ihr Denken hin nach Gold und nach Genuß,
Die Klugen lobend und die Guten höhnend.
Erfindungsreich zwingt ſie des Stoffes Kräfte
In ihren Dienſt und keuchend trägt ſie ſelbſt
Das Joch der unterirdiſchen Dämonen.
Ja, wir bedürfen reiner Geiſter Hilfe!
Du Siegfriedsgeiſt, den Drachen hilf uns töten,
Zücke dein blankes, fleckenloſes Schwert!
Sei mit uns!

Der Genius Schwabens.

Deinen Schwabenſtamm bewahre
Vor Überhebung! Laß uns darum nicht,
Weil Männer wir, wie dich, der Welt geſchenkt,
In Sicherheit uns ſelbſtgefällig wiegen!
Weil wir uns gerne bieder nennen hören,
Schützt uns kein Zauber vor dem Peſtanhauch
Des Lindwurms, der umherſtreift in der Welt.

Sei Vorbild uns! Dir, Braver, nachzuſtreben,
Dir und den Häuptern, die aus unſerm Stamm,
Aus allen Stämmen und aus allen Völkern
Hochragen und mit dir im Geiſterkreis
Von oben leuchten, das ſei unſer Stolz!

Der Genius der Menſchheit.

(Den Kranz hoch haltend.)

Empfang' ihn! — Nicht nur Sieger trugen ihn,
Die Prieſter auch. So ſchmückte er das Haupt
Des Veſtaprieſters, der mit reiner Hand
Der jungfräulichen Göttin heil'ge Flamme
Auf dem Altare nährend unterhielt,
Die ewige, die nie verlöſchen durfte.
Sei du uns Prieſter, ſei uns Tempelwache,
Hilf uns bewahren, immer neu entfache
Das Gut, vor allen Gütern hoch und teuer:
In tiefſter Bruſt der Menſchheit heilig Feuer!

(Sie ſenken den Kranz, zu drei anfaſſend, auf die Büſte nieder.
Der Vorhang fällt langſam unter Muſik.)

Allotria

von

Friedrich Theodor Viſcher.

◆

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1892.

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Zur Einleitung.

Wer die Verantwortlichkeit kennt, die mit der Herausgabe hinterlaſſener und für den Druck erſt zu ſichtender Schriften verbunden iſt, wer aus Erfahrung weiß, wie viele Bedenken ſich dabei erheben, wie viele Fragen an einen für ewig verſtummten Mund, der wird mir gern glauben, daß ich es mit dieſer Nachleſe aus den Poeſien meines Vaters nicht leicht nahm, wird auch begreiflich finden, daß ich mein Urteil nicht allein entſcheiden laſſen wollte. Mein Freund, Profeſſor Richard Weltrich in München, deſſen Name der Schillerforſchung bekannt iſt, hat das Manuſkript durchgeſehen und mich in der Anordnung, wie in der Auswahl mit ſeinem Rat unterſtützt. In ſeinem Verhältnis zur Sache verbindet ſich klare Objektivität mit herzlicher Verſetzung in die Art meines Vaters, dem er ſchon ſeit Mitte der ſechziger Jahre nahe ſtand. So werde ich nun dem Buch, wie es iſt, den Lauf laſſen dürfen.

Die Bezeichnung „Allotria“ iſt dem hier an die Spitze geſtellten Gedicht (S. XVII) entnommen, das mein Vater urſprünglich zum Vorwort der anfangs unter gleichem Titel in Ausſicht genommenen, nachher als „Lyriſche Gänge“ veröffentlichten Sammlung*) beſtimmt hatte.

---

*) Leipzig und Stuttgart, Deutſche Verlagsanſtalt, 1882. Zweite vermehrte Auflage o. J.

Die beiden Novellen (S. 1 ff.) ſind Jugendarbeiten aus den Jahren 1830/31, erſte Verſuche in der Kunſt des Erzählens; ihr Wiederabdruck dürfte gleichwohl manchem willkommen ſein und ſchon darum einige Berechtigung haben, weil der Almanach, worin ſie erſchienen ſind, das von Ed. Mörike und W. Zimmermann a. 1836 herausgegebene Jahrbuch ſchwäbiſcher Dichter und Moraliſten, kaum mehr antiquariſch zu finden iſt. So mögen denn dieſe Geſtalten aus der ländlichen Stille ihrer längſt entſchwundenen Tage herüber wandern und glücklich ihren Weg finden durch das Börſengeläufe der Gegenwart. Da und dort ſteht doch noch ein altes Giebelhaus, wo man für die Bilder aus der Jugendzeit der Väter noch Raum hat. Ganz jung, voller Schelmereien und nur ſelten empfindſam in der Art jener Tage, zuthulich, mit hellen Augen um ſich blickend, voller Drang in die Welt, doch eben ganz unerfahren und deshalb auch wohl mitunter ſcheu und befangen, höchſt innerlich, ſehr zum Philoſophieren, aber ebenſoſehr zum phantaſtiſchen Traumſpiel des Humors geneigt, und bei all dieſen Gegenſätzen ihres Weſens immer lebensfriſch und rotbackig, ſo ſind dieſe Kinder einer idylliſchen Pfarrhausmuße, und es hat keinen Sinn, ſie mit modernen Anſprüchen zu betrachten.

Die Epigramme aus Baden-Baden, ſind zum Scherz anonym, im November 1867 erſchienen.*) In der 2. Auflage, welche 1870 herauskam, lautet die „vorwörtliche Denunziation" vom fünften Diſtichon ab anders und zwar folgendermaßen:

---

*) Dank der Erlaubnis des Verlegers, Herrn C. Grüninger in Stuttgart, iſt ihr Wiederabdruck in dieſem Buche (S. 145 ff.) möglich geworden. Die Einzelausgabe bleibt in ſeinem Verlag.

V

— — — —

Ach, da fehlt das Format. Man ſchickt zum Papirius Curſor,
Welcher — o weh! — diesmal Fabius Zauderer wird,
Und ſo kommt ihr zu ſpät; doch mag es zum Troſte gereichen,
Daß ja den Hannibal doch ſchlug der bedächtige Held.

Wer es nicht weiß, wer er iſt, der Papirius Curſor, und etwa
Richtigen Spiels mit dem Wort obige Diſticha zeiht,
Schlage von David Strauß die Kleinen Schriften, die Neue
Folge nur auf, vom Papierreiſenden lieſt er daſelbſt
Seite vierhundert und ſechs und ſiebzig und folgende, wie er
Höchſt ſeltſamen Beſuch vom Semikolon erzählt.
So mit dem Finger gezeigt zur Strafe nun ſei er unſterblich,
Doch, zu erklären den Spaß, werd' er zu Tode gefragt.

Über den Anlaß zur Entſtehung dieſer Epigramme hat ſich mein Vater in den „Kritiſchen Gängen“ *) mit nachſtehenden Worten ausgeſprochen:

„Sie geben der Empörung über einen Schandfleck im deutſchen Leben, die Spielhöllen, ſatiriſchen Ausdruck. Man wird ſich nun aber eines Artikels von About erinnern, deſſen ſtärkſte Stellen bald nach dem Anfang des Krieges 1870 durch die deutſchen Zeitungen giengen. Er nannte uns die Kuppler von Baden-Baden, Homburg, Wiesbaden, die mit unterthänigem Bückling, die eigene Sprache verleugnend, den gehorſamen Diener der franzöſiſchen Gäſte machen und wohl bereit waren, ihnen mit dem deutſchen Schnurrbart die Stiefel zu wichſen. Wir waren durch dieſe Peſtbeulen der deutſchen Sitte, die Spielbäder, bei den Franzoſen verachtet; der Krieg ſtand damit nicht außer allem Zuſammenhang; ſie nahmen es leicht, mit einer Nation fertig zu werden, deren ſittliches

---

*) Stuttg., Cotta, 1873, N. F. II, S. 182 ff.

Bild ſie von dieſen ſchimpflichen Auswüchſen ſich geholt hatten; ſie hofften mit den niederträchtigen Dienern ihrer Lüſte leicht fertig zu werden. Glücklicherweiſe hatten ſie ſich getäuſcht: ſie hatten eine ſchmutzige Stelle in einem ſolchen und reinlichen Haus für das ganze Haus genommen; doch erwähnt ſei es, damit wir, die wir im Ganzen und Großen unſern Sieg als den Sieg einer ſittlich geſunden über eine verdorbene Nation betrachten, uns doch nicht überheben und Selbſterkenntnis nicht nur den Beſiegten predigen, ſondern wohl bedenken, daß es auch bei uns gar Manches zu ſäubern gibt. Wie ſchön und rührend ſtill war es in Baden-Baden 1870! Wo ſonſt der Demimonde ſich umtrieb und der Schwarm nach der Roulette aus und eingieng, ſaßen und wandelten und wärmten ſich in der Herbſtſonne müde, kranke, von Wunden geneſende Soldaten."

Auf den gleichen Abſchnitt der „Kritiſchen Gänge" muß ich alle diejenigen verweiſen, welche dieſe Epigramme auf ihren politiſchen Inhalt hin betrachten wollen. Mit welchen Gefühlen mein Vater den Krieg 1870/71 und die Gründung des deutſchen Reiches begrüßte und wie er ſeither über unſer Staatsleben dachte, das hat er in Schrift und Wort ſo reichlich bekundet, daß nur ein ganz fern Stehender in Zweifel ſein kann.*) Übrigens enthalten ja die „Allotria" ſelbſt Einiges, was zur Ergänzung und Klärung dient.

Faſt noch mehr als die Novellen gewähren manche der im Folgenden enthaltenen Gelegenheitsgedichte nicht ſowohl ein litterariſch-aktuelles als ein geſchichtlich-perſönliches Intereſſe; waren ſie doch recht eigentlich für freundliche, für vertraute Geſichter beſtimmt, nicht für fremde, wurden ſie doch nicht zum Zweck der Veröffentlichung verfaßt.

---

*) Vgl. Kritiſche Gänge, Stuttgart u. Leipzig, Deutſche Verlagsanſtalt, 1882, S. 115—120, 161—195; 2. vermehrte Auflage, s. a. S. 134—141, 190—195, 269—275; drei Artikel in der Allgemeinen Zeitung (30. Aug. und 25. Sept. 1870, 28. und 29. Jan. 1871); ſeine Wahlreden (eine gedruckt von Gebr. Mäntler in Stuttgart 1870, eine zweite im Enzboten 13. Dez. 1870); ſeine Rede zur Enthüllungsfeier des Epitaphiums, das die k. polytechn. Schule ihren im Krieg 1870/71 gefallenen Zöglingen errichtet hat, gedruckt in der hievon handelnden Denkſchrift (Stuttgart 1874); eine

Die Satire: Der deutſche Bundestag (S. 187) iſt Fragment. In ihrer urſprünglichen Form handelt ſie von drei Beratungen. Eine an zweiter Stelle ſtehende Strophe iſt geſtrichen und nicht mehr erſetzt worden.

Die Sonette von Giovanni Rizzi ſtehen in einer kleinen Broſchüre, die derſelbe unter dem Titel „Un grido“ a. 1878 (Milano, Brigola) herausgegeben hat. Aus dem Vorwort, das mein Vater ſeinen (hier S. 196—199 abgedruckten) Verdeutſchungen in der „Gegenwart“ a. 1881 zum Geleite gab, iſt Folgendes anzuführen.*)

„Zum dritten Sonett bemerken wir, daß dem italieniſchen Leſer der mythiſche Zuſammenhang zwiſchen dem Eber und Maja, der Mutter des Merkur, ſchon durch den Namen maiale gegenwärtig erhalten iſt; der Deutſche kann etwa die betreffende Stelle unſerer Überſetzung für ſein Bedürfnis ſo umändern: „Als Freias Liebling biſt du etwas Großes“, denn ihm wird bekannt ſein, daß der deutſchen Naturgöttin Freia der Eber als Symbol der Furchtbarkeit, ſpeziell des Kornfelds, beigegeben war.

Rizzis Idealismus hat weich religiöſe Färbung und es geht aus mehreren Stellen des proſaiſchen und poetiſchen Teils dieſer Broſchüre hervor, daß er ſich die Religion mit gewiſſen

---

große Anzahl von Briefen, ſo mehrere der von J. G. von Günthert herausgegebenen (Stuttgart, Bonz & Comp. 1889); Altes und Neues (Stuttgart, Bonz & Comp. 1882) III, 137 ff., 156 ff., 338.

*) Vgl. Altes und Neues, N. F., Bonz & Comp. 1889, S. 112.

Vorſtellungen des poſitiven Glaubens und Formen des Gottesdienſtes enger verſchwiſtert denkt, als wir unſererſeits, die wir das reine Weſen derſelben als von dieſen Zuſätzen unabhängig betrachten. Dies kann unſerer warmen Einſtimmung nichts verſchlagen: im Lager des Krieges gegen den Materialismus, den Nihilismus und gegen die Verrottung der Seelen und der Sitte, die thatſächlich in ihrem Gefolge iſt, müſſen verſchiedene Farben friedlich zuſammengehen, die beſchränkt oder fanatiſch kirchliche natürlich ausgenommen, von welcher bei einem ſo reinen, hellen und mildkräftigen Geiſte wie Rizzi nicht die Rede ſein kann.“

Zur Erklärung des Gedichtes auf Seite 220 diene Folgendes. Der Sohn von Fr. H. war ein außerordentlich begabter, von ſeinen Vorgeſetzten hochgeſchätzter Offizier unſrer Marine. Das im Sommer 85 nach Afrika ausgeſandte und ſeither verſchollene Kriegsſchiff Auguſta, zu deſſen Bemannung er gehörte, iſt wahrſcheinlich in der Nacht vom zweiten auf den dritten Juni des genannten Jahres ein paar Tagreiſen von Aden einem Cyklon erlegen.

Das am erſten Oktober 1886 in der „Deutſchen Dichtung“ herausgegebene Gedicht: Im See (Seite 222) iſt nicht, wie ſchon vermutet wurde, hervorgerufen worden durch ein damals zur Verbreitung gelangendes Kunſtblatt, worauf gleichfalls die Scenerie mit dem Ereignis in Verbindung gebracht iſt. Vielmehr iſt meines Wiſſens jene photographiſch vervielfältigte Zeichnung erſt ſpäter entſtanden.

Auch „das Blatt“ (S. 225) iſt mit einer kleinen Gloſſe zu verſehen. Als mein Vater durch G. Leopardis Imitazione hiezu angeregt wurde, war ihm nicht bekannt, daß derſelbe damit ein Gedicht von Antoine Vincent Arnault (1766—1834) nachgebildet hat. Sein Manuſkript enthält bloß den Zuſatz:

„Nach Leopardi, dieſer nach dem Franzöſiſchen.“ Um die Wirkung nicht zu ſtören, habe ich nur die beiden erſten Worte dem Titel beigefügt.

Ein Büchlein mit handſchriftlichen Poeſien meines Vaters enthält unter dem Geſamttitel Absurda zwei Gedichte: „Lesart“ und „prähiſtoriſche Ballade“. Jenes hat er in die „Lyriſchen Gänge“ *) aufgenommen. Dieſes iſt a. 1879 in den „Fliegenden Blättern“ **) mit einer Illuſtration von Oberländer veröffentlicht worden, und ich habe es hier mit einigen Stücken ähnlicher Art verbunden (S. 249). Als Kritiker und Selbſtkritiker gebraucht mein Vater für dergleichen concetti buffi die Ausdrücke: „närriſche Wortſpiele,“ „ſprachliche Schnaken“.***)

Drollige Vorſtellungen, wie ſie dabei unbewußt, aber weſentlich mitwirken, bilden rein für ſich den Inhalt einiger Gedichte, die ſich unmittelbar anſchließen.

So hat nun auch dieſe Sammlung — gleich den „Lyriſchen Gängen“ †) — eine kleine Gruppe von „Schnurren“. — Was mein Vater überhaupt vom Weſen und Wert burlesker und grotesker Komik dachte, iſt in ſeiner Äſthetik ††) zu leſen.

Auch das „Beckenlied“ habe ich mich entſchloſſen hier zum Druck zu bringen (S. 252), im Vertrauen darauf, daß es am Ort ſeines Urſprungs mit dem nötigen Humor aufgenommen werde. Freund Weltrich ſchreibt mir darüber: „Der Witz hat als Witz immer auch etwas Verſöhnendes, Befreiendes in ſich ſelbſt. Darauf muß man ſchließlich rechnen. Das Erheiternde der Form nimmt den Angriffen ihre Spitze. Da die Heimatsliebe deines Vaters ſo vielfach und ſo warm ſich anderwärts kund gegeben hat, ſo konnte nur Beſchränktheit oder böſer Wille es ihm verargen, daß er auch einmal über die Schwächen ſeiner Mitbürger halb im Scherz, halb im Ernſt die Geißel ſchwingt, das Urrecht des Dichters gebrauchend."

---

*) 1. Aufl. S. 168, 2. Aufl. S. 197.

**) Bd. LXXI. N. 1798, 28. Dez., S. 206.

***) S. Äſthetik I, 426 u. Kritiſche Gänge, N. F. II. 4, 78 ff.

†) 1. Aufl. S. 168—205, 2. Aufl. 197—236.

††) I, 408 ff. II, 465, III, 756, 761, 835, 1442.

Für nord- und mitteldeutſche Leſer möge noch Folgendes bemerkt ſein. Wir Süddeutſche ſagen, in Übereinſtimmung mit dem mittelhochdeutſchen becke (und dem althochdeutſchen pecko), noch allgemein: Beck und in der Mehrzahl: Becken, ſtatt Bäcker. Ähnlich: Schütz, Anwalt, in der Schweiz: Fürſprech, Thorwart, Turnwart und der einſt in unſeren Reichsſtädten gebräuchliche Titel Ratgeb.

„Hutzelteig" (S. 252) iſt mit gedörrtem Obſt vermengter Teig, woraus man in Schwaben zu Weihnachten das allbeliebte „Hutzelbrot" backt (bayeriſch „Klezenbrot").

Daß ich hier die Geſänge Schartenmayers bringe, wird hoffentlich mit beſonderem Beifall in der Heimat begrüßt, aber auch auswärts von allen gebilligt werden, die im Elemente ſolchen Humors ſich behaglich fühlen. Einem Freunde meines Vaters, Herrn Profeſſor Dr. Eduard Zeller in Berlin, verdanke ich folgende Mitteilung:

„Wie mir Strauß ſeiner Zeit erzählte, war Viſchers erſtes Bänkelſängerlied, der Tatpheus (S. 257), durch ſeine Vermittlung einem Ludwigsburger Buchdrucker, Namens Jakob Baumann, übergeben worden, ohne daß dieſer den wirklichen Namen des Verfaſſers erfuhr. Einige Zeit nachher erhielt Strauß, damals noch auf der Univerſität, von jenem Buchdrucker ein Schreiben, worin ihm derſelbe vorſtellte: Eine Verwandte von ihm habe demnächſt Hochzeit. Da wäre es nun für ihn nicht bloß das Schicklichſte, ſondern auch das Billigſte, wenn er ſich ſtatt eines anderen Hochzeitgeſchenks mit einem in ſeiner eigenen

Offizin gedruckten Gedicht einſtellte. Da nun der Herr Reviſor Schartenmayer ſo ſchöne Verſe machen könne, möchte ſich Strauß um die Anfertigung des Gedichts bei ihm verwenden. Für Viſcher hatte denn auch der Auftrag ſo viel Verlockendes, daß er ſich der Bitte nicht entzog.“ Das in Rede ſtehende Gedicht iſt das Carmen auf Herrn Vanzhaf (S. 265).

Vier Jahre ſpäter, 1829, entſtand „Leben und Tod des Helfers*) Brehm“ (S. 270).

In dieſen älteren Schartenmayerianis gibt es einige Reime, die als ſolche jeden Nichtſchwaben befremden müſſen. Seite 262: Monden — vorgefunden, S. 266: Töne — Caroline, S. 273: rinnt — g'wendt, S. 276: gekommen — ſummen, S. 272: Teſtament — ſind. Zur Erklärung hievon kann ich auf die unten (S. 460) ſtehenden Anmerkungen zur Sprache verweiſen.

Ein männiglich bekannter Vers, deſſen originaler Wortlaut mit dem Endreim: denkt — trinkt hier (S. 272) ſelbſtverſtändlich feſtgehalten iſt, wird gewöhnlich mit andrem, reguliertem Schluß zitiert, nämlich ſo:

Doch dem Guten iſt's zu gonnen,
Wenn am Abend ſinkt die Sonnen,
Daß er in ſich geht und denkt,
Wo man einen guten ſchänkt.

„Der deutſche Krieg 1870—71, ein Heldengedicht aus dem Nachlaß des ſeligen Philipp Ulrich Schartenmayer, herausgegeben von einem Freunde des Verewigten, Nördlingen, gedruckt in dieſem Jahr“ enthält in der fünften Auflage einen Epilog, welchen hier mitabdrucken zu laſſen ich mich aus perſönlicher Empfindung nicht entſchließen konnte. Aus dem bio graphiſchen, von der fingierten Perſönlichkeit des Dichters handelnden Teil des Vorworts ſei hier Einiges zitiert.

---

*) Helfer heißt bei uns ein Diakonus. Vgl. S. 349 unten.

— „Er ſelbſt, der Gute, Beſcheidene, ſchwankte unſchlüſſig, ob er das Werk ſeiner Muſe veröffentlichen ſollte. Er hatte Stunden des Zweifels, ob ſein Lied des großen Gegenſtandes würdig ſei. Unter ſchweren Kämpfen iſt es überhaupt entſtanden. Hoch begeiſtert von den erhabenen Bildern dieſes Kriegs ſchauerte ſeine wohlwollende, im Grunde ganz den ſanften Gefühlen des Friedens zugewendete Seele vor der Welt von Schrecken, Zerſtörung und Leiden, die ein ſo furchtbares Schauſpiel in ſeinem Gefolge führt, in ihren Tiefen zuſammen. Glaubte er ſich kaum der Aufgabe gewachſen, jene in ihrer ganzen Großheit zu ſchildern, ſo bebte ſeine Hand, wenn er dieſer den entſprechenden Ausdruck zu geben ſuchte. So beſorgte er denn auch ſtets, man möchte ſeinem Liede die Herzensteilnahme an ſo viel Weh nicht genügend anfühlen. Gleichzeitig beſtand er, wie er in Vers 82 (S. 303) mit gewohnter Redlichkeit bekennt, ernſtliche Kämpfe mit den Schwierigkeiten der poetiſchen Form. Jubelte dagegen ſein Innerſtes dem Ruhm unſerer Siege entgegen, war ſein patriotiſches Gemüt beglückt, entzückt über die herrliche Frucht der gemeinſamen That, die lang erſehnte Einigung des Vaterlandes, ſo folgte doch bald eine Zeit, wo Schmerzen anderer, nicht ſchöner, nicht mitten im Weh erhebender Art, bittere, ſchneidende Schmerzen auf dieſes gefühlvolle Herz hereinbrachen; es war das tiefe Leid, der Unmut, die Empörung über die ſittliche Verdorbenheit, die in Deutſchland um ſich griff. Dieſe gehäuften, vereinigten Stürme, inneren Kämpfe, Mühen, Freuden und Leiden, im Konflikte miteinander ſtreitend, untergruben mehr und mehr die ſchon gealterte Lebenskraft. Man wird leicht fühlen, daß die Schärfe und Bitterkeit, wie ſie

in einem Teile der Schlußpredigt waltet, eigentlich nicht der alte Schartenmayer-Ton iſt. — — — — — — — —
— In mildere Wehmut löſte ſich ſein Schmerz auf, als er an die Strophen kam, worin er einen Teil der Neuerungen beklagt, die das deutſche Reich uns gebracht hat. Seid nachſichtig, die ihr dieſe Klagen leſt! Ja, Schartenmayer war ein Stockſchwabe vom alten Schlag, ja man kann ihn gewiſſermaßen einen Partikulariſten nennen, aber o! wären nur alle Partikulariſten ſo unſchädlich! Bei aller Anhänglichkeit an das Alte ſo reichstreu! —

Schartenmayer war Schulmeiſter in einer der größeren Landgemeinden Schwabens; ſeine alten Tage verlebte er, nachdem er ein kleines Vermögen geerbt und ſich in den Ruheſtand hatte verſetzen laſſen, in der Hauptſtadt Stuttgart. Ich glaube dem Seligen nicht zu nahe zu treten, wenn ich es ausſpreche, daß er die kleine Schwäche hatte, es nicht ungern zu ſehen, wenn man ihn für einen penſionierten Präzeptor hielt: dieſer Menſchlichkeit haben wir es zuzuſchreiben, daß wir in Vers 98 (S. 306) leſen: „ſieht ein denkender Präzepter“ u. ſ. w. Verzeihen wir ſie ihm um ſo mehr, da er an einer andern Stelle (Vers 240, S. 330) der Wahrheit offen die Ehre gibt! Die Profeſſoren dagegen ſcheint er nicht geliebt zu haben, wie aus Vers 231 (S. 328) wohl zu ſchließen iſt; habe Nachſicht, freundlicher Leſer, mit dieſem Vorurteil wie mit jener kleinen Eitelkeit! Sie war ein harmloſer Auswuchs des begründeten Selbſtgefühls eines Mannes, der ſich bewußt iſt, redlich an ſeiner Bildung zu arbeiten. Schartenmayer las, er las viel, Schartenmayer war nicht nur — und zwar entſchieden! — für den Fortſchritt, er ſchritt ſelbſt fort. Ich fand ihn einſt in eine Überſetzung des Herodot vertieft (man erkennt die Frucht aus Vers 55 und 56, S. 298, 299); ich gab ihm die Voſſiſche Überſetzung des Homer — wie verſchlang er ſie! — nicht ahnend, daß er ſelbſt der Homer des deutſchen Volkes werden ſollte! Vergleicht man das erſte Hervortreten dieſes Geiſtes, ſein Lied auf die Mordthat des Datpheus und ihre blutige Strafe, mit ſeinem zweiten, der ernſten Warnungsſtimme bei der Hinrichtung des Helfers Brehm, dann beide mit dieſem ſeinem Heldengedichte: welche ſtufenförmige Entwicklung! welches Vorwärtsſchreiten vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Kleinen zum Großen, ja zum Größten, welches echt organiſche Wachstum in Klarung, Veredlung des Gefühls, endlich, trotz einigen wenigen Spuren der nicht verhehlten Mühe, welche Fortbildung ſelbſt in der Sprache und poetiſchen Form! Man laſſe ſich in Erkenntnis und Anerkenntnis des letzteren Fortſchrittes nicht irren durch einige Volksausdrücke, einige dem Dialekt angehörige Unregelmäßigkeiten! Daß Schartenmayer ſtatt Weinberg Wingert, ſtatt Präzeptor Präzepter ſchreibt, das iſt ihm nicht entwiſcht, das hat er ſich erlaubt. Ein Sohn des Volkes — ſein Vater war ein Landmann, bieder wie ſein Philipp Ulrich, der ſein Stolz war — liebte er es, ab und zu gewiſſen Sprachbildungen ſeines heimiſchen Dialekts, obwohl er ſie als grammatiſch unrichtig kannte, ein Recht zu gönnen um ihrer Vertraulichkeit willen, er war geleitet von dem Gefühle, daß daraus der höheren Kunſtdichtung eine gewiſſe Wärme des Naturtons erwachſe; ſo verband er die Natur und Kunſt in der höheren Einheit der wahren Klaſſizität.“ *) — —

Die Vorbemerkungen der Redaktion und des redlichen Finders, womit mein Vater ſeine Burleske: „Fauſt. Eine

---

*) Der jetzt nach München übergeſiedelten C. H. Beckſchen Verlagsbuchhandlung iſt die Genehmigung des Abdrucks zu danken. Die Einzelausgabe bleibt nach wie vor in ihrem Verlag.

Tragödie, zweiter Teil, neuer Schluß“ in der Zeitſchrift „Das humoriſtiſche Deutſchland“ a. 85 herausgegeben hat, kann ich nicht wohl aus ihrem Zuſammenhang reißen und hier ſchon bringen; davon wird ſich der Leſer an Ort und Stelle überzeugen (S. 345 ff.). Auch von dieſer Dichtung gilt mehr oder weniger, was oben (S. IX) über die concetti buffi, die logi ridiculi und scurriles facetiae unter den hier mitgeteilten Gedichten bemerkt worden iſt. Es möge mir geſtattet ſein, hier an die Worte zu erinnern, mit denen ſich mein Vater in den „Kritiſchen Gängen“ *) ſeines dritten Teils der Tragödie Fauſt von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitſch Myſtifizinsky**) angenommen hat: „Kein Intriguenſpiel, ſondern eine phantaſtiſche Poſſe wollte ich machen und habe ich gemacht. — In der Fabel nicht knotenflechtender Witz, ſondern Narrheit, Unmögliches oder Mögliches an Unmögliches gelehnt, kurz das komiſche Wunder. Die Charaktere, nicht durchgeführte menſchliche Individuen, ſondern derbe Holzſchnittbilder aus wenigen Strichen, Marionetten. Der Ton aber, die einzelnen komiſchen Mittel des Witzes, der Ironie, der Metapher mehr närriſch, frei humoriſtiſch als wie ſatiriſch. Es kann ſich an die milde Komik der Fabel wohl die beißendſte Satire knüpfen, das wiſſen wir aus Ariſtophanes, aber ſeiner wahren Natur nach reißt dies ungebundene Spiel über die bloße Abſicht des Beißens und Stechens auch hinaus, führt in ein Komiſches, das, wie das Schöne um ſeiner ſelbſt willen ſchön, ſchon um ſeiner ſelbſt willen komiſch iſt, in den „holden Wahnſinn.“ Satire muß Satire bleiben, aber phantaſtiſche Satire geht gern weiter, erhebt ſich in Spott über den Spott in das reine, freie Lachen. Es war nicht eigentlich eine Abſicht, ein Entſchluß, daß ich den dummlichen, ſaftigen, dusligen, nicht den fein zugeſpitzten Ton griff; ich muß nur bekennen, daß es mein Geſchmack ſo iſt. Ob unter den zielenden Witzen, die ich eingeflochten, etwas Gutes iſt, ziemt natürlich nicht mir zu beurteilen; ich habe mich aber im Einzelnen und Ganzen mehr des ſchlechten Witzes befleißigt. Freilich gibt es auch einen guten ſchlechten und einen ſchlechten ſchlechten Witz; zu welcher Gattung der meinige gehört, das zu beurteilen muß ich ebenfalls andern überlaſſen. Nur daß ich mir Richter ausbitte, welche noch Sinn haben für das, was an ſich komiſch iſt, nicht bloß für das, was durch Beziehung komiſch iſt“ ꝛc. —

---

*) N. F. II. 77 ff.

**) 1. Auflage, Tübingen 1862, 2. vermehrte Aufl. 1886.

Dem ſchwäbiſchen Luſtſpiel Nicht I, a ſind, wie in der erſten Ausgabe, Anmerkungen zur Sprache beigefügt (S. 459 ff.).

Sie haben auch für die in unſrem Dialekt gedichteten Scherze des lyriſchen Teils (S. 238 und 239) Geltung.

Das „Feſtſpiel zur Uhland-Feier“*) iſt von Poetiſchem das letzte, was mein Vater noch ſelbſt in Druck gegeben hat.

Robert Viſcher.

---

*) Stuttgart, Bonz & Comp. 1887. Dank dem bereitwilligen Entgegenkommen der Herren Verleger war es mir möglich, ſowohl dieſes als das zuvor genannte Bühnenſtück dem vorliegenden Band (S. 469 ff.) einzuverleiben.

Allotria.

(1882.)

Unſer würdiger Präzeptor
Pflegte, wenn er uns ertappte, —
Nicht nur über Tändeleien,
Wie etwa mit Bohnen ſpielen,
In die Hefte, in die Bücher
Närriſche Figuren kritzeln,
Oder Früchte der Kaſtanie
Schnitzen, um aus ihrer Höhlung
Welkes Nußbaumblatt zu rauchen, —
Nein, ſogar auch wenn er über
Litterariſchen Genüſſen,
Etwa des Baron Münchhauſen
Wunderſamen Abenteuern,
Oder höheren Produkten,
Die uns nach Geſchmacke waren:
Über Goethes biedrem, derbem
Götz von Berlichingen, oder
Über Schillers wilden Räubern,
Oder ſchwelgeriſch verſunken
In den Zauberring von Fouqué —:

XVIII

Wenn er, ſag' ich, über ſolchen
Heimlichkeiten uns erwiſchte —:
„Wartet, Schlingel!“ mit gehobnem
Stecken pflegte er zu rufen,
„Kennt ihr dieſen Stab? ich will euch
Die Allotria vertreiben!“

Lange mich beſinnend, wie ich
Dieſe Lucubrationen
Nennen ſolle, hab' ich endlich
Pietätsvoll mich entſchloſſen,
Zu des Edlen Angedenken
Sie Allotria zu taufen.
Amt und Arbeit iſt mein Leben,
Iſt das Eine, was mich bindet,
Muße iſt mir nun das Andre,
Was ſich ſo mitunter einſtellt,
Und die Muſe braucht doch Muße,
Beide ſind, man weiß es, Schweſtern.

Ei, wird nun der Leſer ſagen,
Alſo, was in Nebenſtunden
Zeitlich abfällt, Schnitzel, Schnipfel,
Außerſächliches Gezeuge
Wageſt du, verächtlich ſelber
Deine Ware ſo bezeichnend,
Uns mit dreiſter Stirn zu bieten?
Oder hat es nur die leid'ge
Eitelkeit dir eingegeben?
Hoffſt du ſchmunzelnd in der Stille,.
Daß der Leſer ſpringen werde,

XIX

Dir das Kompliment zu machen:
Mit ſo überaus beſcheidnem
Titel fügeſt du dir ſelber
Schaden zu und ſchweres Unrecht,
Denn wahrhaftig —

Halt, mein Lieber!
Bitte, laß dich unterbrechen!
Sieh, es laufen die Begriffe
Seltſam öfters durcheinander,
Rinnen in einander über.
Ein Allotrion, was iſt's denn?
Was will heißen anderartig?
Was will heißen ſogeartet?
Wenn man es genauer anſieht,
Iſt das Andre auch das Eine
Und das Eine iſt das Andre;
Iſt die Arbeit mir das Eine
Und die Muße nur das Andre,
So iſt dieſe, wenn ſie einmal
Eintritt und die Muſe mitbringt,
Doch im Recht des Augenblickes,
Iſt das Eine, und die Arbeit
Gegenüber dieſer guten
Freien Stunde nur das Andre.
Siehſt vom Jenſeits du hinüber
Auf das Diesſeits, ſo erſcheinet
Als ein Jenſeits dir das Diesſeits;
Iſt von Drüben angeſehen
Nicht das Hüben nur ein Drüben?
Heißt von Draußen angeſehen

XX

Nicht das Hinnen dir ein Draußen?
Nun denn, ja, ich will nicht heucheln,
Will die Eitelkeit bekennen,
Daß verſtohlen mir zuweilen
Etwas in dem Herzen flüſtert:
Wird vielleicht nach Leſung dieſer
Außeramtlichen, gelöſten,
Nebenſtündlichen Produkte
Nicht der Eine oder Andre
Mir die Hand zum Gruße reichen
Und mit heller Stimme ſagen:
„Wenn nicht immer, doch mitunter,
Wenn nicht oft, doch nicht zu ſelten
Iſt es, Alter, dir gelungen,
Uns das Trüben in ein Hüben,
Uns das Draußen in ein Hinnen,
Uns das Jenſeits in ein Diesſeits
Zauberkundig zu verwandeln.
Ja wir ſind der Überzeugung,
Selbſt dein würdiger Präzeptor
Würde, wär' er noch am Leben,
Solchen Mutwill, ſolche Streiche,
Solche Außerſächlichkeiten,
Solche Exlexſpielereien
Dir am Ende noch verzeihen."

I.

Novellen.

Freuden und Leiden

des Skribenten

Felix Wagner.

In gewohnter Stille ſaß die kleine Familie des alten Amtſchreibers von Grünthal eines Abends beiſammen. An der Wand pickte die alte Schwarzwälderuhr; der Star, der den Tag über freien Paß durch das Zimmer genoß, hatte ſich bereits in ſeinen Käfig zurückgezogen; unter dem Ofen ſchnarchte der alte, fette Mops, und die Katze ſaß dem Amtſchreiber auf dem Schoße, der in ſeinem großen Lehnſtuhle hinter einem Buche von der Bienenzucht eingeſchlafen war. Frau Amtſchreiberin las, die große Brille auf die Naſe geklemmt, in einer Bibel von rieſenhaftem Format; ganz ſtille zu leſen war ihr nicht gegeben; ſie ſprach, wie um ſich ſelbſt zu verſichern, daß ſie recht geleſen habe, jedes Wort halblaut in den Bart, welcher letztere Ausdruck hier nicht ganz als bloße Redensformel angeſehen werden darf. Auf der andern Seite des Tiſches ſaß das achtzehnjährige Töchterchen Luiſe. Ihr Geſicht ſieht noch etwas ſchüchtern, faſt blöde in die Welt; wer ihr aber genauer in die blauen Augen ſieht und das feine, ein wenig aufgeſtülpte Näschen mit einiger phyſiognomiſchen Kenntnis betrachtet, dem können mancherlei naſeweiße Hoffnungen, die ſie, noch halb unbewußt, auf das Leben ſtellt, und tauſend ſchalkhafte Mädchengedanken, die in dem jungen Herzen niſten, unmöglich verborgen bleiben. Sie lieſt gemeinſchaftlich mit ihres Vaters Skribenten, Felix Wagner, in Schillers Kabale und Liebe. Dem Skribenten ſollte man nicht anſehen, daß er ſchon ſechsundzwanzig Jahre zählt: auf ſeinem kleinen, ungemein zarten Geſichte will ſich ſchlechterdings kein Bart zeigen, was ihm aber wenig Kummer macht, denn er merkt es gar nicht, iſt alſo nicht eitel. Es gehört — wie nennt man es doch geſchwinde? — zu den Geſichtern, welche ſich zu keiner ausgeprägten Form entwickeln wollen, wo da und dort, namentlich zwiſchen den Augenbraunen und Augen, Fleiſchpartien aufgehäuft liegen, denen der Wohlwollende mit einem Pflaſterſtreicher zu Hilfe kommen möchte, ſie zu ebnen und gleichmäßig zu verteilen. Soviel iſt für jetzt deutlich, daß Felix über ſeiner Lektüre vor Rührung halb deſperat iſt; er kann es kaum erwarten, bis er wieder ein Blatt umſchlagen darf, und ſieht dann ſeiner niedlichen Nachbarin mit einer Miſchung von Ungeduld und Zärtlichkeit in die Augen, welche zu ſagen ſcheint: ach, wenn du mich liebteſt, wie die arme Luiſe den Major, und wir würden auch ſo unglücklich! Dabei ſucht er im Umwenden den ſtrickenden Fingern mit den ſeinigen nahe zu kommen und ſie zu berühren. Luischen merkt es wohl und lächelt verſteckt, bald duldet ſie die Berührung, bald fährt ſie mit dem Geſtricke beiſeite: ſie iſt offenbar weniger gerührt durch die Lektüre, als der Skribent. Felix konnte nicht mehr ſtille leſen; er fieng leiſe an, ward lauter und immer lauter, und als er an die Stelle kam: „Noch einmal, Luiſe, noch einmal, wie am Tage unſeres erſten Kuſſes, da du Ferdinand ſtammelteſt, und das erſte Du auf deine brennenden Lippen trat — da lag die Ewigkeit wie ein ſchöner Maitag vor unſern Augen, goldne Jahrtauſende hüpften, wie Bräute, vor unſerer Seele vorbei u. ſ. w.“ ſtampfte er mit den Füßen und brüllte laut.

Denn wie und wo in ſeinem Leben hatte er jemals deklamieren gelernt? Je rührender eine Stelle, deſto fürchterlicher, meinte er, müſſe ſie geſchrien werden. Der Mops unter dem Ofen fieng an, über den Lärm zu bellen. „Was Jahrtauſende! was Bräute!“ rief der erwachte Amtſchreiber, indes ſich ſeine Schlafmütze zornig aufrecht emporreckte und die Katze mit einem Sprung von ſeinem Schoß hüpfte, „was iſt das für ein Teufelslärm und Geſchrei? wie, wie?“ Er griff nach dem Buche. Es war zu ſpät: die verbotene Ware, die in jedem andern Falle vor ſeinen Augen geleſen werden konnte, ohne daß er's merkte, konnte nicht mehr verborgen werden. Luischen war feuerrot: Angſtſchweiß perlte auf der Stirne des Skribenten; denn der Amtſchreiber war ein guter Mann, aber bei ſolchen Entdeckungen konnte er recht wild werden. Der Amtſchreiber blätterte lange, ſchüttelte den Kopf immer ſtärker, dann zu ſeiner Ehehälfte gewendet, fieng er an: „Und du, Sabine, biſt ſchuldig; über dem verwünſchten leiſen Plappern bin ich unmaßgeblich wieder eingeſchlafen, kannſt du denn aber auch ums Himmels willen nicht ſtill für dich leſen? Da treibt nun die Braut Unfug mit heilloſen Büchern, ſetzt ſich dummes Zeug aus Theatern in den Kopf; ja, dummes, elendes Zeug. Was? Wann ſeit der Schöpfung der Welt ſind Ewigkeiten wie ein ſchöner Maitag vor unſern Augen gelegen? Wann, ſo frage ich unmaßgeblich, ſind goldene Jahrtauſende wie Bräute gehüpft? Das Tanzen verderbt ohnedies Leib und Seele, und Jahrtauſende ſollen hüpfen und tanzen? Unſinn. In meiner Jugend iſt es nicht ſo geweſen; da haben die jungen Leute hübſch ordentlich in der Bibel geleſen, und wenn ihr“ — Hier wurde er vor Zorn glühend, hob das Buch in die Höhe, und Luischen machte ſchon eine ausbeugende Bewegung mit dem braunen Lockenköpfchen, als der Amtſchreiber plötzlich mitten in der Bewegung ſtille hielt und horchte. Der Mops ſpitzte die Ohren: Frau Sabine nahm lauſchend die Brille herunter. Man hörte ein entferntes Schießen.

Wir wollen es den guten Leuten nicht übel nehmen, daß ſie alsbald an Krieg, Plünderung, Feuersbrunſt, Tod und Weltuntergang dachten. Die Zeitungen pflegten je acht Tage zu ſpät ihren Weg in des Amtſchreibers Haus zu finden. Der Amtſchreiber war ein liſtiger Kopf, der nicht den geringſten Anſtand nahm, heute oder morgen den Franzoſen oder den Spanier oder den Ruſſen oder gar den Türken ins Land marſchieren zu laſſen: nach ſeiner Meinung brannte ohnedies der Menſchheit ein beſtändiges, durch Freimaurer, Jeſuiten und andere verkappte Füchſe angeſchürtes Feuer unter den Sohlen; kurz, er war jeden Tag überzeugt, daß wir am Vorabend großer Ereigniſſe ſtehen und daß die Zeit mit bedeutenden Begebenheiten ſchwanger gehe. Frau Sabine hatte ohnedies den beſten Glauben von der Welt und war leicht außer ſich. Die Angſt ſtieg, als es an der Hausthüre pochte und ſchwere, beſpornte Stiefel und ein klirrender Säbel die Treppen heraufraſſelten. Felix hatte bereits in Gedanken mit eigener Lebensgefahr die zitternde Luiſe aus einer Schar wütender Feinde herausgehauen und war mit Wunden bedeckt, er trug ſie mitten durch die Flammen des brennenden Hauſes unter dem Krachen der Kanonen in das rettende Pfarrhaus und drückte ihr indeſſen, ſolange alles mit geſpannter Erwartung auf die Thüre ſah, alle Schüchternheit vergeſſend, die Hand. Ein Quartiermeiſter trat ein und meldete auf übermorgen Quartier, einen Leutnant mit einem Fourierſchützen; denn die diesjährigen Herbſtmanöver der Landtruppen hatten in dieſer Gegend den Anfang genommen. Er erklärte das Schießen, das ſoeben noch vernommen wurde, aus den Vorübungen, die ein auf morgen beſtimmtes Manöver noch erforderte. „So iſt alſo kein Feind im Lande?“ fragte mit jenem Tone, der die eigene Frage zugleich bejaht, Frau Sabine den ſteifen Troſt, den ſie aus lauter Beruhigung ordentlich lieb gewonnen hatte. „Gans, was fragſt du noch,“ ſagte der Amtſchreiber leiſe; „das ſind ja unſere eigenen königlichen Truppen, die nur zum Spaß ſo thun, als führten ſie Krieg.“ Der ſchnurrbärtige Bote gieng ab, der Amtſchreiber zu Bette, die Weiber fingen heute noch an, Zurüſtungen für den Empfang der Gäſte zu treffen, und Felix half ihnen.

Luiſe konnte, als ſie ſich endlich niedergelegt, keinen Schlaf finden. Es war ja doch außer allem Zweifel, daß der gute, gute Felix ihr zwei-, dreimal die Hand gedrückt; ſie hätte ſich zwar gerne belogen, ſie habe den Druck nicht erwidert, allein was half das Lügen? Aber, aber! der gute Felix macht eben eine gar zu ſchlechte Figur; wie armſelig wird er ſich ausnehmen, wenn er neben dem ſchönen, gar zu ſchönen Offizier ſtehen wird! (denn daß ein ſolcher komme, war ſchon bei ihr ausgemacht); zudem ſtak ihr der Major Ferdinand von Walter noch im Kopfe. — Felix ſteht oben in ſeinem Stübchen und macht einen krummen Kopf an den Mond hinauf. Er ahnte nicht, was Luiſe da unten für Gedanken beherberge. Das Händeſpiel hatte den Guten in eine Wonne verſetzt, die er ordentlich nicht mehr ertragen konnte. Der Leſer muß aber bedenken, daß er neuerdings aus des Pfarrers Bibliothek ſich Matthiſſons, Höltys, Schillers Gedichte geholt hat und ſich noch nicht zu faſſen weiß in dem neuen Meer, in welchem ſeine von Aktenſtaub erſtickte Seele ſich badet. „Sie liebt mich, ſie liebt mich“ war der beſtändige

Refrain von allerhand Phraſen, die er in die Nacht hinausliſpelte, als z. B. „Melancholiſch noch ein Heimchen zirpt“ oder: „Melancholiſch blaß der Mond;“ oder: „Noch in meines Lebens Lenze“ und: „O zarte Sehnſucht, ſüßes Hoffen —“. Ja ſein Geiſt faßte den ungeheuern Gedanken, augenblicklich ſelbſt ein Gedicht an den Mond zu machen. Er hatte die Beinkleider ſchon abgelegt, ſetzte ſich aber nichts deſto weniger auf ſeinen hohen, dreibeinigen Schreibſtuhl, legte Papier zurecht, ſpitzte die Feder und fieng endlich an:

Blaſſer Mond, o komm und gieße
Dein Licht auf mich herab in ſüßer Ruh',
Ja, ich liebe dich, Luiſe!
Wie der Mond, ſo biſt auch du.

Die letzte Strophe deklamierte er voll Triumph über ſeinen Fund, mit dem Stuhle ſchaukelnd, der, an ſolche Pferdebewegungen nicht gewöhnt, ſamt dem Reiter jählings zu Boden ſtürzte; aber nun war auch die Produktion erſchöpft. Nachdem er lange auf das Papier hingeſtarrt, gab er die Hoffnung auf und legte ſich nieder, um in den Armen des Traums ſchöner zu dichten.

Den Vormittag über wurde geſcheuert, gefegt, gebacken und gebraten aus Leibeskräften, auf den Nachmittag aber ein Spaziergang beſchloſſen nach dem nächſten Dorfe, um von den Anhöhen desſelben die Manöver zu betrachten. Auch Mütterchen ließ ſich's heute nicht nehmen, mitzugehen, denn ſo etwas hatte ſie Zeit ihres Lebens noch nicht geſehen, und wie freute ſie ſich auf den herrlichen Schrecken, wenn ſie nun das fürchterliche Schießen hören, die Ohren zuhalten, ſich zum Davonlaufen anſtellen, von den Ihrigen aber wieder zurückhalten laſſen werde! Eine gute Portion Schauder war ein Fund, den ſie nicht alle Tage genoß. Felix wirft ſich in ſeinen großen, dunkelgrauen Frack (er iſt nicht modern, er iſt noch von der Konfirmation her und auf die Dauer gemacht), während er Schillers „Schlacht“ deklamiert, mit der geringen Korrektur: „Grüße mein Luischen, Freund!“ Endlich, nachdem alles längſt an der Hausthüre bereit ſtand, die gute Frau aber wohl noch tauſendmal wieder in die Stube getrippelt war, um etwas Vergeſſenes zu berichtigen, ſetzte ſich der kleine Zug in Bewegung. Felix trägt Luischens Sonnenſchirmchen neben ſeinem eigenen Regenſchirm (ohne Streifring und Griff, von grauem Zwilch) und weicht keinen Schritt von ihr, wagt es übrigens nicht, ſie unter dem Arme zu faſſen, wenn es auch über eine noch ſo breite Pfütze geht.

Der Weg führte am Pfarrhauſe vorüber, wo die Geſellſchaft ſtehen blieb, um ſich über ein zwar gewohntes, aber ſonderbares Schauſpiel teils zu beluſtigen, teils zu ärgern. Das halbe Dorf war unten verſammelt; oben im Dachfenſter ſtand ein Bauer, der große Säcke voll Äpfel, Birnen, Kartoffeln und anderer Früchte, einen um den andern unter tollem Geſchrei: Holla! He! Achtung da unten! der vor Freuden wiehernden, ſich balgenden Menge auf die Köpfe ausſchüttete. Der Pfarrer ſtand auch im Dachladen mit unmäßigem Gelächter. „Der Schwärmer! der deſperate Kopf! der Phantaſte!“ murrte der unwillige Amtſchreiber, „doch nein!“ korrigierte er ſich, „er iſt ein braver und grundgeſcheiter Mann, wenn er nur in manchen Dingen nicht ſo ſehr unvernünftig wäre. Was Tauſend! wer wird denn auch ſeinen gutverdienten Zehnten ſo ganz ohne Zweck, ja ſkandalös genug zum Fenſter hinauswerfen, und zwar alle Jahre? Thut denn das auch ein denkender, geſetzter Mann? Nein, ich werde unmaßgeblich über dieſe Handlungsweiſe immer mehr aufgebracht!“ Er blieb ſtehen und ſtieß mit dem großen ſpaniſchen Rohr auf den Boden, während die Seinigen ihn vergeblich fortzuſchieben ſuchten; das kurze Zöpfchen, das er zwar nicht mehr öffentlich tragen, aber auch um keinen Preis der Welt abſchneiden wollte, war naſeweiß aus dem Schlupfwinkel des Rockkragens gehüpft und ſtarrte empor. „Wohin, Herr Amtſchreiber?“ rief der Pfarrer aus dem Dachladen. „Apropos! ein neues Buch zum Leſen! werd's dieſer Tage kommunizieren!“ — „Gehorſamer Diener, werde ſehr verbunden ſein,“ antwortete der Amtſchreiber, brummte aber vor ſich hin: „Wird wieder ſo unnütz Zeug ſein, Komödien, Romane, überſpannte Gedichte u. ſ. w.“

So ſetzte ſich denn die Familie wieder in Bewegung. Sie waren ſchon auf einer Höhe angekommen, wo ſie das ferne Krachen des Geſchützes vernehmen konnten; der Amtſchreiber war mit dem Skribenten etwas voraus, während die Mutter ſtehen geblieben war, in ihrer Taſche ſuchte und Luiſen fragte: „Haſt du doch den Speiſekammerſchlüſſel nicht ſtecken laſſen? haſt der Magd auch Butter und Schmalz herausgelegt?“ als die Vorderen plötzlich eines Reiters anſichtig wurden, der ſehr langſam den Hohlweg hinaufgeritten kam. Es war ein Offizier, etwas bleich, in den Mantel gehüllt; er ſtrich ſich trotzig blickend den Schweiß aus dem Schnurrbart. Der Amtſchreiber machte eine tiefe Reverenz. „Wie heißt die Lumperei da unten?“ fragte der Krieger, gegen Felix gewandt, nach Grünthal hinunterdeutend, mit vornehmer Légèreté. „Um Vergebung, Grünthal, wenn der Herr erlauben, Grünthal ſchreibt ſich der Ort,“ ſtotterte Felix, „der Name iſt Grünthal.“ — „So!“ ſprach der Reiter und lächelte als ein Mann, der zum Lächeln zu erhaben iſt; „ich bin zum dortigen Amtſchreiber einquartiert und muß heute ſchon Gebrauch davon machen, weil mich eine erlittene Quetſchung fürs Erſte zum Dienſte unfähig macht.“ Der Amtſchreiber präſentierte ſich ihm nun unter vielen Bücklingen als ſeinem künftigen Gaſte und ſtellte ihm Frau und Tochter und Felix als ſeinen „unmaßgeblichen Skribenten“ vor. Ein leiſes, kaum unterdrücktes „Ah!“ ſtriech über die bärtige Lippe, als der Leutnant das errötende, holde Töchterchen ſah, aber deutlicher ſtand auf ſeinem Geſichte zu leſen: gut Quartier. Da die Familie zu langſam war, um auch nur dem ſchreitenden Pferde gleichzukommen, erbot ſich der gute Felix, dem Reiter den Weg zu weiſen und ihn in ſein Quartier einzuführen. Trotz der Quetſchung konnte ſich's der Offizier nicht verſagen, ſein Pferd anzutreiben, daß Felix über Stoppel und Stein neben ihm hertraben mußte. Da ſpringt der Herzgute ſchwitzend und keuchend. Die langen Frackſchöße, in welche die Mutter mehrere Semmeln und eine gute Portion Schinken geſchoben hat, um ſich im ſchlechten Dorfwirtshauſe beſſer zu erfriſchen, ſchlagen peitſchend auf ſeine mangelhaften Waden. Es iſt der reinen Seele nicht möglich, etwas von Schadenfreude zu ahnen.

Sie traten endlich in des Amtſchreibers Wohnung; Felix wies dem Gaſte ſein Zimmer an. Das Erſte iſt, daß er den Mantel abwirft, ſich vom Bedienten, der indes nachgekommen, den Mantelſack öffnen, die feinere Uniform aufs zierlichſte zurichten läßt, dann ſich umkleidet und mit ungewöhnlichem Fleiße ſeine Toilette macht. Da ſteht er vor dem Spiegel und putzt ſich. Im Hauſe iſt alles ſo friedlich und mäuschenſtille, nur daß in der entfernten Küche die Magd ein Liedchen ſingt. Was geht den jungen Gott dieſer Geiſt des Friedens an? Er denkt an andere Dinge. „Ja, du haſt mich ſchön geſchaffen, Natur,“ ſpricht ſein Herz vor dem Spiegel, „dieſes blitzende Feuer der Augen, intereſſant gedämpft durch meine jetzige Ermattung, dieſer ſanfte Leidenszug um die blaſſen Wangen, ſeit ich meine Kontuſion erhalten habe — Kraft und Anmut in Einem — ich muß réüſſieren!“ Noch ein Blick in den Spiegel, und er klirrt die Treppen hinunter, um die Familie zu begrüßen, welche mit möglichſter Eile zurückgegangen war, den Gaſt jetzt erſt würdig zu empfangen. Herrlich, ſiegglänzend ſteht der Held vor Luiſe, welche nach und nach an ihn hinaufzublicken wagt, während Felix voll herzlicher Freude über den vornehmen Gaſt hinter ihm herumtrippelt.

Man ſetzte ſich nieder und erkundigte ſich erſt nach der erlittenen Verletzung des Herrn von Mayenberg, wie der Leutnant ſich nannte, worauf er wie ein Mann, der dem Tode oft genug in den offenen Rachen geſehen hat, mit ruhiger, langſamer, gleichgültiger Rede, als wäre es die unbedeutendſte Kleinigkeit, eine gräßliche Schilderung machte. Frau Sabine trug indes ein Veſperbrot von ſo reicher Fülle und Mannigfaltigkeit auf, daß ſich ſechs Rieſen hätten ſatt freſſen können, indem ſie ſich natürlich nicht oft genug entſchuldigen konnte, daß ihre geringe Küche es nicht beſſer vermöge. Luiſens Augen glänzten, als der Herrliche anfieng, von ſeinen Schlachten und Thaten zu erzählen; Felix ſah ihn ſtaunend an und der Amtſchreiber politiſierte. Aber der Leutnant wußte mehr als das zu ſprechen; er wußte zu ſprechen über Schiller, Jean Paul, Goethe; er wußte zu ſprechen über Philoſophie, Pferde, Hunde, Religion, Jus, Kamerale und Medizin, über Maler, Bildhauer, er wußte zu ſprechen über Alles. „Die Plänkler wären vor,“ ſprach er in ſeinem Herzen, indem er anfieng zu bemerken, daß der Inhalt ſeiner Monologen kein Publikum mehr fand, trotz allem guten Willen der Zuhörer; er ſchwieg und legte ſich einige Zeit darauf, bloß ein intereſſantes Geſicht zu machen. Als er aber merkte, daß die Leute nicht merken, wie intereſſant es ſei, trat er ans Fenſter, pries Luischens Blumenſtöcke und nahm ſie, da ſie zu ihm trat, etwas weniges beim Kinn. „Ein Grübchen im Kinn? Wie bedürfen Sie, ſüßes Kind, doch noch eine der ſieben Schönheiten, da Sie ja ſelber die Schönheit ſind.“ Luiſe verſtand es nicht, und mit Recht, denn es hatte ja keinen Sinn; indeſſen ſtriech etwas durch ihre Seele, das verdeutſcht ungefähr ſo heißt: Ach Himmel! der Held, der Apoll, der kecke, vornehme, hochgebildete Herr läßt ſich herunter zu mir ſchüchternem Kinde; es wird ja wohl keine Sünde ſein, wenn ich nicht ſo ſpröde bin. „Sind Sie muſikaliſch?“ fragte der Leutnant. Diesmal gieng doch dem Skribenten etwas wie ein Stich durchs Herz, als Luiſe ſchüchtern antwortete: „ein wenig,“ und ſich gar nicht lange nötigen ließ, ſich ans Klavier zu ſetzen; denn ihm hatte ſie dieſen Gefallen nie gethan. Er hätte es ſo wichtig nicht nehmen ſollen: denn wenn ſie wirklich etwas von Zärtlichkeit gegen ihn empfand, ſo konnte ja gerade in ſeiner Gegenwart die Schüchternheit größer ſein. Aber warum lag ihr denn ſo viel daran, vor dem Offizier nicht als blöde zu erſcheinen, wenn er nicht beim erſten Anlauf ſchon ihr Herz verzaubert hatte? Sei's, wie es will; wer ergründet ein Weiberherz? Auch hätte er ja bedenken können, daß es zweierlei Liebe gibt, eine ſchüchterne und eine kecke. Übrigens iſt es ein Bagatell und nicht wert, daß ſich der Leſer ſo lange dabei aufhält.

Luiſe hantierte nicht wenig auf dem alten Hackbrett herum, ließ ſich auch nicht lange bitten, zu ſingen, ſondern mit anfangs zitternder, dann voller Stimme das Lied hören: „Einſam bin ich, nicht alleine.“ Sodann ihr neueſtes: „Das

Schiff ſtreicht durch die Wellen.“ Gutes Gänschen! ſtand auf Mayenbergs Lippen zu leſen.

Indeſſen war der Wundarzt des Dorfes (Grünthal iſt ein anſehnlicher Marktflecken und war ehemals ein Städtchen) von dem Gerüchte, es liege ein tödlich verwundeter Offizier bei dem Amtſchreiber, herbeigezogen worden. Er raſierte nicht mehr, ſondern war ein Herr geworden, doch pflegt er das Unterſte des Rockärmels noch etwas aufzuſtülpen und die Arme im eilfertigen, pflichtbewußten Gehen nach hinten zu ſchleudern. Er machte ſeine Bücklinge; ſchon auf der Schwelle ſagte er, daß er einſt Militärarzt geweſen. Wie es doch kommt, daß der Offizier, der ſonſt derlei Leute militäriſch zu behandeln pflegt, ſo ungemein höflich gegen ihn iſt? daß er, ganz gegen ſeine Art, ſich ſogleich mit ihm auf ſein Zimmer begibt und die Kontuſion unterſuchen läßt. Wir müſſen uns ſchon entſchließen, ein wenig am Schlüſſelloch zu horchen. „In drei Tagen, Herr Oberleutnant,“ ſagt der Arzt nach einer langen Pauſe, innerhalb welcher er die wunde Stelle mit Kennerblick betrachtet hat, „in drei Tagen, ich garantiere, ſollen Sie hergeſtellt ſein.“ — „Sie ſcheinen die Sache zu unbedeutend zu nehmen,“ antwortet der Offizier, „ich werde immer acht, ja vierzehn Tage bis drei Wochen zu meiner Wiederherſtellung bedürfen.“ — „Bei meiner Ehre, bei meinem Männerwort, ſo wahr ich Klöpfer heiße, Sie ſind in drei Tagen wieder geſund wie der Fiſch im Waſſer,“ ſagt der Chirurg, indem er Pflaſter und Bandage hervorzieht. Er trat dabei ans Fenſter, ſo daß der Offizier jetzt erſt ſeine Züge deutlich erblickt. Dieſer fixiert ihn genau und fragt plötzlich: „Wie heißen Sie?“ — „Aufzuwarten: Klöpfer.“ — „So, ſo, Herr Klöpfer,“ ſpricht der Offizier, faßt ihn derb am Arme, dreht ihn herum, blickt ihm wie der ſchreckliche Kriegsgott in die blinzenden Augen und fährt mit gedämpfter Stimme fort: „Spitzbube, bei welchem Regiment haben Sie geſtanden?“ — „Unterarzt beim Küraſſierregiment.“ — „So, und meinen Sie, ich wiſſe nicht, wer vor neun Jahren es war, der mit genauer Not noch ſeinen Abſchied nahm, ehe es an den Tag kam, daß er jenem Offizier, der ihn wegen ſeiner Unverſchämtheit gehudelt hatte, die Wunde falſch behandelte, ihn auf ein ſchmerzhaftes Krankenlager ſtreckte und ihm beinahe eine Zeitlebens fließende Wunde zurückließ? Das will ich ausposaunen, will es der Welt verkünden und beweiſen oder —“ hier flüſtert er leiſe; der zitternde Chirurg ſcheint ſich zu beruhigen, macht freudig bejahende Gebärden und beide ſcheiden als die beſten Freunde von der Welt. „Das wäre im Reinen,“ ſpricht der Leutnant laut mit ſich, nachdem der Chirurg ihn verlaſſen hat. Er meint damit nichts anderes, als daß er nun, ſolang es ihm gefällt, in des Amtſchreibers Haus verweilen kann; der Chirurg, den er ſo ganz zur rechten Stunde in ſeine Schlinge gefangen hat, wird das alles ſchon einzurichten wiſſen.

Indeſſen war unten im Wohnzimmer Luiſe gegen Felix ungewöhnlich freundlich geweſen und hatte auf den ſchüchternen Vorwurf, daß ſie ja ihm niemals geſpielt und geſungen habe, unaufgefordert mit einem Handſchlag verſprochen, in Zukunft ihm zu willfahren. Der Leſer verſteht das ſchon — ſie gibt Satisfaktion ſich ſelbſt. Sie wußte ja auch nicht, ob nicht Felix es bemerkt hatte, wie ſie dem Offizier ihr Kinn ließ zum Magnetiſieren.

Der Pfarrer trat ins Zimmer und ſeine friedlich klaren Züge unterdrückten eine Rede über den Zehntenunfug, die ſogleich dem Amtſchreiber auf die Lippen trat. „Da hab' ich das Buch,“ ſagte er und zog Dr. Kerners „Seherin von Prevorſt“ heraus. Der Amtſchreiber las den Titel und ſagte: „Seherin? Seherin? Prevorſt? Wo liegt das? In Schottland?“ „In unſerm guten Schwaben, lieber Herr Amtſchreiber,“ war die Antwort; dem Amtſchreiber war es ſchon grün und gelb vor den Augen. Wieder überſpanntes Zeug, dachte er, indem er ſeinem Staren eine Fliege fieng. Felix fiel nun neugierig über das Buch her und freute ſich nicht wenig auf die in die unſrige hereinragende Geiſterwelt; er dachte nämlich, ſeiner neueſten Tendenz zufolge, hiebei nicht an Geſpenſter, ſondern an Ideale, Genien, zitternden Mondſchein und dergleichen. Der Offizier kam nun die Treppe herab und trat herein (er pflegt die Thüre weit zu öffnen und eine kleine Zeit auf der Schwelle zu verweilen, wie der Gott, wenn er aus den Wolken tritt) und brachte in kurzem vor, der Chirurg habe ihm eröffnet, die Kurzeit werde, da ein Brand zu ſeiner Quetſchung zu treten drohe (wobei er witzig lächelte), ſich verlängern und ihn nötigen, die Gaſtfreundſchaft eines werten Herrn Amtſchreibers länger in Anſpruch zu nehmen, als ſein, übrigens auf wirklichen Dank ſinnendes Zartgefühl und ſeine Pflicht ihm ſonſt erlauben würden. Der Pfarrer ſtreichelte gerade, den Rücken gegen die Thüre gekehrt, eine Katze und hatte eine Erörterung begonnen, wie er doch die Katzen wegen des behaglichen, ſchmiegſamen, außerordentlich weichen Weſens liebe, wie ſelbſt die Beobachtung ihrer Falſchheit einen heiteren und pikanten Genuß gewähre u. ſ. w.; er drehte ſich um nach der fremden Stimme und ſein Geſicht ſah, als er den Kriegsmann erblickte, nicht anders aus, als wie das Geſicht eines Mannes, den mitten in einer feinen Geſellſchaft die Froſtbeulen oder Leichdornen bis zur Verzweiflung quälen und der doch nichts merken laſſen darf. Es iſt eigentlich eine große Schwäche an dem

Manne, daß er keinen Offizier ausſtehen kann; denn welcher Denkende wird einen ganzen Stand verdammen? Übrigens iſt er ein feiner Phyſiognomiker, hat ein Auge wie ein Falk und hat den Kodex des Mayenbergſchen Geſichts vielleicht ſchon ſtudiert, ehe er noch über die Schwelle war. Dem Amtſchreiber und ſeiner Behaglichkeit war es eben keine beſondere Ehre, den Gaſt ſo lange im Hauſe behalten zu ſollen, aber ſeine echte Höflichkeit ließ keinen Ärger aufkommen; zudem richtete ihn der Gedanke auf, wie er jetzt ein gut Stück mit dem Vielbewanderten wegpolitiſieren wolle. Frau Sabina iſt bekanntlich eine gute Seele; ſie hat ſchon geſehen, wie gut es der vornehme Herr mit ihrem Töchterlein meint, und ſieht ſie im Geiſte ſchon als Frau Generalin.

Es ward nun beſchloſſen, daß man die nächſten Abende mit Vorleſen aus der Seherin zubringen wolle, und ſogleich dieſen Abend begannen der Pfarrer, der Leutnant, Felix und und der Wundarzt abwechſelnd mit Vorleſen; bisweilen, aber ungerne, läßt ſich auch der Amtſchreiber dazu bereden. Bemerkungen, Skrupel, Einwendungen, die ſich ſogleich laut machen wollen, ſchlägt der Pfarrer nieder und ſchiebt dies Alles auf eine weitläufigere Beſprechung nach vollendeter Lektüre hinaus. Der Amtſchreiber ſchüttelt den Kopf deſto häufiger, je tiefer man in die Geſchichte hineinkommt, und brummelt leiſe. Frau Sabine, anfangs ſchläfrig, ſperrt Mund und Naſe weit auf; Felix wird bisweilen todesbleich, eine Gänſehaut rieſelt ihm an den Beinen hinunter bis in die Zehen, und jene Thränen ſtehen ihm in den Augen, die jeder kennen muß, der den Schauder ſchon gekoſtet hat, mit welchem uns Wunder- und Geiſtergeſchichten übergießen. Der Offizier lächelt und der Pfarrer ſieht bisweilen mißtrauiſch nach ihm hin, als dächte er: ſage nur, was du denkſt, ſo will ich dich kurz abfertigen. Warum, ums Himmels willen, ſoll denn aber der Offizier nicht lächeln, da er doch zweierlei ganz gewiß weiß: erſtens, daß das Dummheiten ſind; zweitens, daß eine Somnambüle neben ihm ſitzt, die ihm unter dem Tiſchtuche ruhig ihre Fingerlein zum Streichen in verſchiedenen Methoden überläßt und zum Glück keine Seherin iſt?

Nachdem die Geſellſchaft ſich getrennt hatte, begab ſich Felix auf ſein Kämmerlein, um ruhig in ſtiller Nacht ſeinen lieben Gedanken nachzuhängen. Aber er wußte nicht, der Mondſchein kam ihm heute nicht mehr ſo ſüß melancholiſch vor; der Vorſatz ſchon, das begonnene Gedicht weiter zu führen, war ihm widerlich. Er war zum erſtenmal in ſeinem Leben unzufrieden, er verſtand, was das Wörtlein Unruhe bedeuten wolle. Er hätte blind ſein müſſen, hätte er nicht bemerkt, wie viele Schanzen um Luiſens Herzchen der junge Kriegsgott ſchon im erſten Anlaufe genommen habe; er wußte es, aber er ſagte es ſich nicht mit der Deutlichkeit der Reflexion; er verſtand es nicht, er ahnte die Sache nur in dunklem Gefühle, in einer ſtechenden, unbeſchreiblichen Angſt. Es iſt aber noch ein Ruheſtörer in ihm aufgeſtanden: der Stolz. Grob war der Offizier eben nicht gegen ihn geweſen, nur hatte er ein paarmal auf eine naive Frage ihm eine Antwort gegeben, welche, in gutes Deutſch überſetzt, hieß: Einfaltspinſel! Zudem hatte der Offizier eine ungewöhnliche Gabe, aus einer an ſich vernünftigen, aber nachläßig ausgedrückten Bemerkung, die etwa im Scherze hingeworfen, abſichtlich manche Denkgeſetze hintanſetzte, das Dummliche herauszukehren. Der Leſer ſieht ſchon, er iſt nicht ohne Verſtand. Einmal redete er den guten Skribenten franzöſiſch an. Diesmal war Felix wirklich ſehr dumm. Die Überraſchung raubte ihm ſo ſehr die Sinne, daß er, weit entfernt, einen Spaß machen zu wollen, im Duſel ſagte: „Kannitverſtan.“ Er hatte das irgendwo geleſen und meinte in der Eile, weil es nicht ſo recht deutſch ſei, ſo ſei es ſchon eher ein bißchen franzöſiſch. Der Offizier grinſte wie ein Satan und fieng ſtatt aller Strafe nur an, ihm aus ſeinen Feldzügen Münchhauſenſche Geſchichten vorzulügen. So erzählte er ihm unter anderem, einem Artilleriſten ſei, da er gerade ſeine Kanone laden wollte, der Kopf abgeſchoſſen worden. Der brave Soldat habe aber denſelben alsbald erwiſcht und ihn ſtatt der Kugel in die Kanone geladen, worauf er erſt tot niedergeſunken ſei. Felix hatte anfangs gutwillig zugehört, da es aber ſo handgreiflich kam, wurde er purpurrot; das Gefühl, er hat mich zum Beſten, er lügt mich an wie einen Gimpel, fuhr wie ein Meſſer durch ſeine Bruſt. Aber dem Leutnant ein einziges böſes Wörtchen zu ſagen, das war ihm durchaus nicht möglich. Nur den Mut hatte er, dem Offizier ſchnell den Rücken zu kehren und wegzugehen. Er trat zu Luiſe hin und ſprach, wie von einem dunklen Trieb der Rache getrieben, vertrauliche Worte zu ihr über Verwandte, über ein paar Familienanekdoten, die dem Offizier unbekannt waren. Er muß doch fühlen, ſo mochte Felix bei ſich denken, daß ich hier ältere Rechte habe. Wenn nur bei der ſchrecklichen Rache nicht zwei ſo fatale Umſtände geweſen wären! Einmal der, daß ihm Luiſe faſt keine Antwort gab, ſondern mit einem Blicke nach dem Ritter ſah, der zu fragen ſchien, ob er es denn erlaube, daß ſie mit dem guten, aber blöden Skribenten auch ein Wörtlein ſpreche; ferner, daß der Offizier dieſem Blicke mit einem anderen Blick entgegenkam und mit einem Lächeln, das da ſagte: nicht wahr, liebes Herzchen, den hab' ich ſchon weggeſtochen? Felix bemerkte dies ſo deutlich nicht, wie er denn überhaupt ein recht erbärmlicher Beobachter war. Konnte er doch wahrhaftig jahrelang mit einem ſchielenden Menſchen zuſammenleben, ohne dieſen Fehler zu merken; konnt' er doch einem Manne begegnen, der krummer gewachſen war, als ein lateiniſches S, und er hätte ſein Ehrenwort darauf gegeben, daß er kerzengerade ſei; geſchweige, daß ihm ein ſchief getretener Schuh, ein klein Bärtchen um eines Frauenzimmers Lippen jemals bemerklich geweſen wäre. So merkt' er denn auch alle jene fatalen Umſtände nur, wie die Hühner in dunkler Nacht die Nähe des Marders wittern. Ein Charakter wie Mauenbergs war ihm überhaupt zu ferne und unverſtändlich, als daß ſein Stolz zu einem ſich ſelbſt bewußten Widerſtand ſo ſchnell hätte aufgereizt werden können. Verſtändlicher aber war ihm etwas Anderes, das aus Luischens Betragen neuerdings hervorblickte, etwas, das kein Mann ertragen kann, — das Mitleiden. Heute hatt' er's noch nicht ſo empfunden, aber, armer Felix, es kamen böſe Tage für dich. Der Leſer kann ſich unter anderem von ſelbſt vorſtellen, wie viel der Offizier in Luiſens Herzen durch ſeine Reitkunſt ausrichtet; denn die leichte Quetſchung war bald geheilt, und den Widerſpruch ſeines verlängerten Aufenthalts mit dieſer Heilung wußte er leicht zu bemänteln. Springt ſie nicht jedesmal, wenn ſein Pferd vorgeführt wird, vom dringendſten Geſchäfte weg nach einem oberen Fenſterlein und ſieht den jungen Gott auf dem ſtolzen Rappen fortfliegen? Der junge Gott läßt natürlich allemal das Tier recht ſchön ſich bäumen und ausſchlagen; ja er verſteht die Kunſt, beide Bewegungen dem Pferde an einem Stück abzunötigen. Und wenn er dann an der Ecke noch einmal ſo ſüß herauflächelt, wer ſollte da ein ſaures Geſicht machen? Weiter, wenn er es wagt, noch ein Kußhändchen aus der Ferne heraufzuwerfen, wer ſollte ſo grob ſein und es nicht endlich einmal erwidern? Da kam einſt Mayenberg auf den für ſeine Zwecke offenbar trefflichen Gedanken, dem Skribenten ſein Pferd zu einem Spazierritt höflich anzubieten. Felix konnt' es nicht abſchlagen. „Sie ziehen doch den grauen Frack dazu an?" fragte der Leutnant und lächelte dabei bewußt nach Luiſen hinüber. Das ſieht der Felix. Ach, du ſchöner Traum, der Frack ſei ein Wunder von einem Kleide, da liegſt du zertrümmert! Der Rappe wurde vorgeführt. Ich will ſchon mit dem Tiere fertig werden, log ſich Felix an, denn er war einmal auf einer alten Mähre eine ganze Stunde lang im ſtarken Schritte geritten; ſein Herz pochte wie ein Hammer, er ließ ſich's aber nicht merken, gieng liſtig um das Pferd herum und ſetzte den linken Fuß in den Steigbügel zur rechten Seite des Tiers. Der Leutnant brach jetzt in ein ſchallendes, raſendes Gelächter aus; eine ſolche Ignoranz in allen höheren Wiſſenſchaften hatte er ſich wirklich nie träumen laſſen. Er kommt herbei und nimmt den unglücklichen Ritter am vorderen Zipfel des Rockkragens, um ihn auf die linke Seite des Pferds herumzuführen. Das war doch zu viel. Felix reißt ſich glühend los und tritt weg; zum erſtenmal in ſeinem Leben ſaß ihm eine Grobheit auf der Zunge. Aber das Herz iſt zu gut, die Zunge kann nicht zum Schuſſe kommen. Ja er läßt ſich beſänftigen und ſteigt unter Anleitung des Offiziers ordentlich auf, wie und wo es ſich gehört. Er ſitzt recht keck, ſtreckt die Fußſpitzen herzhaft weit hinaus und blickt gar nicht ohne Stolz auf Luiſen, die unter der Hausthüre ſteht. Indeſſen ſchleicht Mayenberg hinterher und gibt dem Rappen mit der Gerte einen ſtarken Schlag, daß er ſich hoch bäumt und ausſchlägt. Felix liegt im Staube. Trotz der ſchmerzhaften Erſchütterung des ſtarken Falls fährt er auf wie ein

Pfeil, rennt in ſeine Stube, wirft ſich in einen Seſſel und weint wie ein Kind. Luiſe hatte während dieſes ganzen Auftritts nicht gelacht, ſondern war wirklich böſe auf den Offizier, inſofern ſie es ſein konnte. Nun tritt ſie mit der Bürſte zu Felix herein und will den über und über Beſchmutzten ſäubern. Wahrhaftig, es wär' ihm nicht ſo ſchmerzlich geweſen, hätte ſie ihn ausgelacht. „Nein! Nein! Nein!“ ſonſt konnte er nichts rufen und riß ihr die Bürſte aus der Hand. Luiſe ſtand auf der Schwelle, ſah lange zu Boden und gieng langſam, bedenklich die Treppe hinunter. Da ſaß nun der Adonis wieder ſelbſt zu Pferde: wie ſollte ſie noch Zeit haben zu Grillen?

Ein Mann ſoll niemals lange bereuen, ſondern die Reue ſoll ſogleich den Entſchluß erzeugen. Felix fühlte eine doppelte Reue, und daraus ward ein doppelter Entſchluß. Erſtens die Reue, daß er ſolch ein Gimpel geweſen ſei; daraus der erhabene Vorſatz, ſeine Sparbüchſe anzugreifen zu einem neuen Rock. Zweitens die Reue darüber, daß er Luiſen ſo barſch angelaſſen, und noch mehr, daß er den Moment nicht beſſer benützt habe, da er ſie nachdenklich ſah; überhaupt aber darüber, daß er den Offizier ſo walten laſſe; daraus ward nicht ſogleich, aber keimte ein Entſchluß. Eine rechte Narrheit wär's aber, dieſen zweiten dem Leſer nur ſo geſchwind auszukramen; war ſich doch Felix ſelbſt noch nicht recht klar darüber, und wird ſeiner Zeit ſchon alles ans Licht kommen. Ferner iſt noch unbekannt, warum der Offizier neuerdings mit dem Chirurgen wieder heimliche Unterredungen hat, beſonders einmal eine lange, nachdem er bemerkt, wie Luiſe vor Bettgehen dem Skribenten einen Handſchlag gegeben und geſagt hatte: „Gute Nacht, lieber, guter Felix!“ Denn ſeit dem Reiterſtückchen war ſie ein wenig anders geworden, ſpröder gegen den Leutnant und zärtlicher gegen Felix. Damit hängt es vielleicht zuſammen — wie? — das weiß der gute Himmel —, daß Felix neuerer Zeit viel zu gehen und zu rennen hat, beſonders nach dem Dorfe Feldheim, eine Stunde von Grünthal entfernt. Er ſagt, er beſuche ſeine Mutter, welche daſelbſt als Witwe lebte (ihr ſeliger Mann war Schulmeiſter in Feldheim geweſen). Wär' er lieber zu Hauſe geblieben, dann hätt' ihn auch der Oberamtmann, als er einſtens in die Oberamtsſtadt ging, nicht in die Wade gebiſſen. Das ging ſo zu. Er hatte ſeine Gründe, dem Oberamtmann eine Aufwartung zu machen. Dieſer war ein fetter, mürriſcher Mann mit ſchwarzem Haar, dicken, ſchwarzen Augbraunen, grauer Geſichtsfarbe, hängenden Backen, kurz der echte Bullenbeißer. Felix ward verdrießlich empfangen und zweifelhaft entlaſſen. „Bitte recht ſehr, der Herr Oberamtmann ſind gar zu gütig, bitte, bitte, bemühen Sie ſich nicht," ſagte Felix, ohne ſich umzuwenden, indem er die dunklen Treppen hinabſtieg; denn es polterte hinter ihm etwas herunter, was offenbar niemand anders ſein konnte als der Oberamtmann. Da ſich der Begleiter dieſe, verglichen mit ſeinem ſonſtigen Weſen unbegreifliche, Höflichkeit nicht nehmen läßt, fängt Felix an, ſchneller hinabzuhüpfen; aber der Begleiter (es war des Oberamtmanns Kettenhund) fuhr ihm an die Wade und that einen guten Biß hinein. Felix ſieht nicht mehr um ſich, ſondern ſpringt in tollen Sätzen atemlos aus dem Hauſe. Man muß auch nicht vergeſſen, daß die Vorleſungen aus der Seherin fortdauern, wenn man ſich etwa wundern wollte, daß Felix auf ſeinem Glauben blieb. Felix hätte aber aus noch einem Grunde zu Hauſe bleiben ſollen, denn je öfter er ausgeht, deſto mehr wird der Offizier wieder Herr in Luiſens Herzen; übrigens plagt er den Felix wenig mehr und ſieht ihn oft ärgerlich an, denn ein paar Tage lang nach der Kavalkade hatt' es doch gedauert, daß ihm der Skribent das Terrain verſperrte.

Der Amtſchreiber mit Familie, der Leutnant, der Pfarrer, der Chirurg und Felix ſitzen vertraulich zuſammengerückt nach dem Abendeſſen um den Tiſch. Die Seherin von Prevorſt iſt zu Ende geleſen und nun ſind jedem ſeine Bemerkungen erlaubt.

„Ach du Himmel, wie ſchauerlich!“ rief Luiſe, „nein! jetzt geh' ich des Nachts nicht mehr allein aus dem Zimmer, denn jetzt muß man glauben, daß es Geiſter gibt.“ — „Und alle die Prophezeiungen und die Maſchinen und fremden Sprachen und Zeichen — ich kann wahrhaftig nicht mehr ſchlafen!“ fiel Frau Sabine ein. Felix war ſtumm: das Mitleiden mit der armen, unſäglich leidenden Frau zerriß ihm das Herz; überdies dacht' er an den beißenden Oberamtmann; und endlich hatt' er zu träumen, wie er einſt mit Luiſen als ein ſeliger Geiſt in einer beſſeren Welt ſchwimmen werde.

„Ich ſage unmaßgeblich, mein Grundſatz hierüber iſt der,“ platzte der Amtſchreiber unter ſeiner Zipfelkappe hervor, „daß das überhirniges, überſpanntes, phantaſtiſches und rabiates Zeug ſei. So was iſt mir in meiner ganzen Praxis noch nie vorgekommen.“ — „Sie haben ganz Recht, lieber Herr Amtſchreiber,“ ſetzte der Offizier bei, „es ſind unglaubliche Sachen; die Seherin iſt eine ſchlaue Betrügerin, ſei es auch nur aus Eitelkeit, und der Arzt will wenigſtens Aufſehen machen. Dabei ſollte man erwarten, daß die Märchen beſſer erſonnen wären. Die Geiſter (ich will davon abſehen, daß ich überhaupt keine glaube), was für dummes, kindiſches, abgeſchmacktes Zeug begehen ſie? Heben eine Frau ſamt dem

Stuhl in die Höhe, werfen einer andern die Kleider hin und her, reißen der Frau Hauffe die Stiefelchen vom Fuße! Nein! es iſt zu dumm, ich ſchäme mich, es nachzuſagen! Die Möglichkeit ſolcher Fiktionen kann ich mir nur daraus erklären, daß man nach und nach in die Lüge hineinwächſt und ſich ſelbſt anlügt, was man nur will. Geiſter aber," liſpelte er darauf ſeiner Nachbarin Luiſe ins Ohr, „glaube ich deswegen nicht und kann es keine geben, weil es keine Unſterblichkeit gibt. Das iſt eine Vorſtellung für Schuſter und Schneider." Der Witz iſt geſtohlen aus Voltaire; aber liſtig genug greift er's an, daß er Luiſen manchmal ſolche Sächelchen vertraut, denn er hat viel gewonnen, wenn ſie mit Schauder an ihm hinaufſieht, wie Gretchen an Fauſt. „Ach was!" ſchrie jetzt der Wundarzt mit ſeiner Froſchſtimme, „ſchröpfen, ſchröpfen ſollte man ſie, denn ſie ſind alle miteinander wahnſinnig geweſen. Ich will nicht glauben, daß ſie gelogen und betrogen haben, aber eins hat das andere mit der Dummheit und Tollheit angeſteckt und um den geſunden Verſtand gebracht."

„Mit keinem von dieſen Urteilen ſtimme ich überein," ſagte der Pfarrer, in gelaſſener Rede vor ſich blickend. „Von Wahnſinn, um mit der letzten Bemerkung anzufangen, kann nicht die Rede ſein, wo ſo viel Sinn iſt; es iſt ein verhüllter, aber ein tiefer Sinn, und ich verſichere Sie, Herr Wundarzt, Sie denken in einem tollen Traume mehr Vernünftiges, als wachend in acht Tagen. Aber Sie, Herr Leutnant, ſollten Sie wirklich ſo wenig Menſchenkenntnis beſitzen, daß Sie darum dieſe Geiſtergeſchichten verwerfen, weil die Geiſter dumme und kindiſche Streiche ausüben? Die Geiſter, welche ſich ſo lächerlich gebärden, ſind nach dem Syſtem der Frau Hauffe unſelige Geiſter, die ihrem unmächtigen Ingrimm durch derlei Kinderſtreiche Luft machen wollen. Haben

Sie denn noch nie erlebt, wie niederträchtige Menſchen, ſeien ſie ſonſt noch ſo klug, im Ingrimme dergleichen Dinge begehen? Wie z. B. ein Bedienter, der es nicht wagt, gegen ſeinen ſtrengen Herrn aufzutreten, in dummer Bosheit ihm täglich die Stiefel an einen falſchen Ort ſtellt, und dergleichen Kindereien mehr? Dieſe lächerlichen Streiche der Geiſter ſind eine der treffendſten Züge in unſerm Buche, ſo richtig gezeichnet, ſo tief pſychologiſch, daß ich im Gegenteil allen Schreiern zum Trotz mich dadurch am eheſten verführen laſſen möchte, an jene Geiſter zu glauben. Von Betrug aber zu ſprechen, mein Herr, ich weiß nicht, verrät das mehr Blindheit gegen den ganzen Geiſt, der in dem Buche weht, oder mehr übeln Willen.“ Der Pfarrer wird grob; es iſt ſonſt nicht ſeine Weiſe. Der Leutnant ſtreicht ſich die Haare in die Höhe, wirft die Lippen auf und beſinnt ſich nur noch, welche Antwort großartig genug ſein werde. Der Pfarrer blickt ihn feſt an und ſpricht ruhig weiter: „Deswegen ſtimme ich aber doch mit dem Glauben unſerer Frauenzimmer nicht überein, denn auch ich halte die Geiſter der Frau Hauffe für keine wirklichen Geiſter; und doch, Herr Amtſchreiber, glaube ich, daß es ganz richtige, wahre Erſcheinungen ſind.“ Jetzt rächt ſich der Leutnant: „Welcher Widerſpruch,“ ruft er, „alſo Sie ſagen: es gibt Geiſter und ſagen: es gibt keine Geiſter!“ und lachte, daß es gellte. „Wenn Sie wollen,“ antwortete der Pfarrer und nimmt das Lachen nicht übel. Er kennt das. „Ich will einmal ſehen,“ fährt er fort, „daß ich mich deutlicher ausſpreche. Vor allem aber will ich erklären, warum ich keine Geiſtererſcheinungen glaube.“

„Erklären?“ fiel hier Felix ein. „Hier läßt ſich nichts erklären, hier muß man mit dem Gemüte glauben und den kalten Verſtand gefangen nehmen. Der Verfaſſer klagt ja auch — und das hat mir eben ſo gefallen — wie es doch ein Unglück ſei, daß der vom Glauben abgefallene weltliche Verſtand ſo ſehr Meiſter werde und die Innigkeit, den Sinn für die Welt der Wunder und Geiſter ſo erſticke, daß uns nur bei einem großen Verluſte, nur ſelten traumweiſe Kunde werde von jener unſichtbaren Welt.“

Wie iſt doch der Felix ſo keck und beredt geworden! Er ſitzt auch ganz ſtolz und aufrecht da und errötet nicht, wie ſonſt, da er ſich länger ſprechen hört. Woher hätte er vor einer Woche noch den Mut dazu gebracht, woher nur die Ausdrücke? Seine Keckheit rührt aber namentlich daher, weil er morgen früh einen neuen Rock vom Schneider erwartet. Ein zweiter Grund iſt, daß er mit dieſem neuen Rocke zugleich einen neuen Menſchen anziehen wird. Er hat auch etwas Großes, Großes beſchloſſen und will es teils heute, teils den kommenden Morgen unwiderruflich ausführen.

Der Pfarrer erwiderte mit wohlwollendem Blicke: „Ein gutes Herz, lieber Felix, braucht den Verſtand nicht zu fürchten; er iſt ſo böſe nicht. Wer iſt dummer, als der Teufel? Nichts trefflicher, als der Verſtand im Dienſte der Wahrheit, nichts unentbehrlicher. Sagt mir einer: das läßt ſich eben bloß fühlen — je nun, ſo hätte er ganz ſchweigen ſollen. Nur zu, nur zu mit dem ſtrengen Verſtande! Nur nicht auf halbem Wege ſtehen geblieben! Iſt die Rechnung geſchloſſen, ſo wette ich, der fromme Kinderglaube ſelbſt wird ſagen müſſen: ach, du lieber Gott, das meinte ich ja eben auch. Kerner hätte daher freilich im einzelnen mit mehr Zweifel an die Sache gehen ſollen; gewiß, der Zweifel hätte ſeiner Sache kein Leid gethan, der Zweifel iſt noch ein ganz anderer Mann, als der Doktor Paulus in Heidelberg. Hätte er es mit den Begriffen etwas ſtrenger genommen, ſo wäre vielleicht auch der Titel des Buchs anders ausgefallen, denn mit dem „„Hereinragen““ haben Geiſterwelten nichts zu ſchaffen. Im höchſten Grade unphiloſophiſch!“

„Ei was, philoſophiſch und wieder philoſophiſch!“ fiel hier der Amtſchreiber ein, „nicht wahr, das iſt unmaßgeblich auch philoſophiſch, wenn man den Zehnten aus dem Dachfenſter auf das Volk herunterſchüttet?“

Der Pfarrer lachte herzlich und fuhr fort: „Um nun endlich auf meinen Gegenſtand zurückzukommen, ſo will ich alles mit einem Worte ſagen: ein Geiſt iſt ein ſilberner Zinnteller; d. h. die Vorſtellung von Geiſtererſcheinungen enthält ſolche Widerſprüche, daß ſie ſich ſelbſt aufhebt. Nicht, als ob ich meinte, ein Geiſt dürfe keinen Körper haben. Behüte Gott! Wenn alle die guten Leute, die im Himmel ſind, kein verſchiedenes Temperament haben (und das ſitzt ja doch im Blute), da wären ja alle einander ſo langweilig ähnlich, daß ſie vor lauter Wonne mit ihrem Kiefer aus Geiſt einander nur angähnen könnten. Oder ſie ſollen zwar für gewöhnlich keinen Leib haben, aber nach Belieben bei Gelegenheit ſich in ein himmliſches Garderobeſtück werfen? Gewiß nicht. Laſſen wir ihnen alſo den feinen Körper aus Nervenäther, den ſie nach Frau Hauffe im Tode mitnehmen. Nun frage ich: kann man auch einen Frack oder lederne Hoſe aus Nervengeiſt haben? Kann man ſprechen und ſtöhnen mit einer Gurgel aus Nervengeiſt? Kann man an eine Thür pochen ohne einen Finger aus Fleiſch und Bein?“

„Ei,“ nahm Felix das Wort, „können ja doch die Menſchen ſolche Töne und Bilder durch andere Apparate nachahmen. Der liebe Gott kann ja das den Geiſtern auf irgend eine Weiſe möglich gemacht haben.“

„Solchen Apparat haben die Geiſter nicht,“ ſagte der

Pfarrer; „wie der liebe Gott ſie geſchaffen hat, ſo hat er ſie geſchaffen, und iſt ſchwerlich aufgelegt, ihnen um gewiſſer Zwecke willen, deren Vernünftigkeit ſehr in Zweifel ſteht, Taſchenſpielerei zu erlauben. Freilich, ich kenne Leute, die jenes Ächzen und Stöhnen hörten, die nachher vom Geiſterglauben abfielen und doch auch jetzt nicht leugnen konnten, ſie haben es gehört. Aber ich will lieber glauben, daß das Wirkliche einen kaum denkbaren Grund habe, als daß das Undenkbare wirklich ſei."

„Ja, du barmherziger Gott, das verſtehe ich alles nicht," ſagte Frau Sabine. „Was ſind denn dann das für Dinger, die zu der Frau Seherin gekommen ſind?" Sie fuhr dabei mit der Hand über Stirne und Geſicht, gleichſam um ſich die Kopfnerven zu ſtärken, die durch das bisherige Geſpräch ganz konfus geworden.

„Traumbilder ſind es," erwiderte der Pfarrer. „Ich will mich näher erklären, ſobald wir uns das Weſen des Traums ein wenig vergegenwärtigt haben. Im Traume wird nichts bloß gedacht. Im Traume hat Alles Fleiſch und Bein. Der Träumende legt ſeine eigenen Gedanken in den Mund fremder Geſtalten und wundert ſich dann, als hätt' er von dieſen eine Neuigkeit erfahren. Er ſpielt Theater und weiß nicht, daß er ſelber hinter den Couliſſen ſteht, ſeine lebendigen Puppen an unſichtbaren Fäden leitet und für ſie ſpricht. Z. B. ich träume, mir gebe jemand ein Rätſel auf. Ich bemühe mich vergeblich, es zu erraten; ja ich ärgere mich, daß der andere ſo klug ſei und ich ſo einfältig. Wer hat denn aber das Rätſel gemacht? Bin denn nicht ich es, der da träumte? Freilich dieſe Unterſcheidung zwiſchen meinem Ich und der Welt iſt hier nicht ganz am Orte. Ich ſtehe im Traume nicht mehr ſo außer und neben den Dingen, um mir über dieſelben meine beliebigen Gedanken zu machen. Nicht ich bin es, der ſich rühmen dürfte, er habe einen herrlichen, tiefwahren Traum gedichtet. Die Dinge ſchauen ſich ſelbſt in mir an. So erkennt Gott die Dinge, weil ſein eigenes Weſen durch ſie ſtrömt."

Der Offizier lächelte hier ſarkaſtiſch, der Chirurg ſah ſehr dumm aus, der Amtſchreiber brummelte wieder etwas von genialſeinſollendem Zeug zwiſchen den Zähnen.

„Ich frage z. B.," nahm der Sprecher wieder das Wort, „hat je ein Menſch im wachenden Zuſtand ein ſo wahres, herrliches Bild der Liebe in ſich erzeugen können, wie wir in ſeligen Träumen ſie oft anſchauen, in Träumen, wo wir im Auge der Geliebten das unergründliche Meer der ewigen Liebe ſehen, wo wir Engel Worte der ewigen Liebe flüſtern hören, und eine unendliche Wonne, — wir wiſſen nicht mehr, woher ſie entſtanden iſt, — noch lange, nachdem wir, erwacht, den Alltagsgeſchäften wieder nachgehen, in uns nachzittert?"

„O das iſt herrlich, ja das iſt wahr und herrlich!" rief Felix mit leuchtendem Antlitz. Des Offiziers Geſicht, ſonſt wirklich hübſch zu nennen, nahm ſo etwas von einem Bock an. Mit einem Blick auf ihn ſetzte der Pfarrer hinzu: „Hat aber auch je ein Sittenlehrer die Schändlichkeit der Wolluſt ſo treffend geſchildert, wie ſie im Traume durch unbeſchreiblich widerliche Bilder ſich ſelber malt und verdammt? Aber auch ein tiefer Denker iſt der Traum. Die ſchwierigſten Fragen löſt er; aber wenn wir erwachen, haben wir das Wort vergeſſen. Einmal erging mir's beſſer. Ich lag im Graſe und ſchlummerte ein. Nicht entfernt hatte ich vor dem Einſchlummern an tiefſinnige Grübeleien gedacht. Auf einmal erwachte ich mit dem Gedanken: Die Welt iſt ein durchſtrichenes Fragzeichen. Ich rühme mich nicht, denn nicht ich habe es gedacht, ſondern der Traumgott; aber es ſteckt viel Sinn in dieſem Bilde."

„Pah!" rief der Amtſchreiber, „ich träume keine ſolche wunderlichen, überſchwenglichen Dinge. Ich fertige eine Rechnung aus oder beſorge ein ander Geſchäft, das ich den Tag über liegen ließ, oder ich gehe mit meinem Mops ſpazieren in aller Ordnung. Oder ja, manchmal träumt mir etwas recht Dummes. Par exemple hatte ich kürzlich einen gar ärgerlich tollen Traum. Ich ſchlief in einem Elſterneſt oben auf einer Pappel. Es regnete leiſe. Die Pappel ſchwankte ſanft im Winde. Es war angenehm; aber wie zwecklos!" — „Und mir träumte dieſer Tage," ſagte Felix, „nachdem ich tags zuvor — — — richtig! es träumte mir, ich ſah den Herrn Oberamtmann über die Straße gehn. Ich ſtellte mich vor ihn, machte ein tief Kompliment und ſprach: O Herr Oberamtmann, man weiß recht wohl, daß Sie dahier im Wirtshauſe zur Krone zehn Jahre lang Kettenhund geweſen, zum Lohne für Ihre getreuen Dienſte ſofort zum Hausknecht, nach und nach aber zum Oberamtmann avanciert ſind!"

„Der letztere Traum beſonders," meinte der Pfarrer, „mag ſo dumm nicht ſein. Überhaupt möchte ich den Traum um ſeines Humors willen noch beſonders preiſen. Übrigens hüten wir uns allerdings, den Wert des Traumlebens zu hoch zu ſtellen! Der Menſch hat andere Dinge zu thun, als zu träumen. Das geſteigerte Traumleben iſt Krankheit. Dies führt mich wieder zu unſrer Seherin. Auf ſeiner höchſten und reinſten Stufe wird der Traum zum Hellſehen. Die Hellſehende blickt ins Herz der Welt, in die verborgene Werkſtätte des Lebens. Mauern und Wände öffnen ſich, ferne Strecken liegen vor ihrem Auge. Vergangenheit und Zukunft reißt ihren Schleier vor den Blicken der Unglückſeligen. Geſtalten zukünftiger und verſtorbener Menſchen treten vor die Staunende. Aus dem Munde dieſer kommt ihr die Kunde längſt vergangener Begebenheiten, guter und ſchlimmer Handlungen. Viſionen alſo ſind es, aber wahre: es iſt ihr Schauen, aber ihr Schauen iſt kein Spiel, kein verworrener Wahnſinn, ſondern die Wahrheit ſelbſt. Jene Züge kindiſchen Grimmes, die Frau Hauffe von ihren Geiſtern erzählt, erkennen wir nun als den treffenden Witz des Traumes, unter deſſen Zauberſtabe die Schatten den verkehrten Aberwitz ihres Lebens enthüllen müſſen. Der Betrüger ſpielt die Geſchichte ſeines Betrugs noch einmal auf den zauberhaften Brettern, der Geizige, der Wollüſtling geſteht ſein Verbrechen, ſo wie die Pflanze ihre heimlichen Kräfte vor dem Seherauge bekennen muß. Mag hier noch viel Unerklärtes bleiben (wozu ich aber dieſes Fernſehen in Zeit und Raum nicht rechne), ich bleibe auf meiner Überzeugung: jene Geiſter ſind innerlich wahre Viſionen, die der ſeltſame Schattenſpieler, der Traum, den Somnambülen vorüberführt, aber keine äußerlich wirkliche Weſen. Mit dieſem Widerſpruch, meine ich, ſollte der Verfaſſer unſeres Buches nicht ganz unzufrieden ſein, denn die Heiligkeit der Sache bleibt dabei ganz unangetaſtet.“

Manche Einwendungen erhoben ſich: die Frauen beſonders wollten ſich nicht zufrieden geben. Der Pfarrer vertiefte ſich in der Widerlegung immer mehr, und das Geſpräch zog ſich bis gegen Mitternacht. Als die Turmuhr ihre klagenden Zwölfe predigte, ſtand er auf und blickte lächelnd nach dem Amtſchreiber, der für gut gehalten hatte, die Behauptungen des Pfarrers über das Weſen des Traums ſogleich in der Wirklichkeit zu erproben: was wir ihm um ſo weniger übel nehmen wollen, da der Pfarrer ſich ſelbſt geſtehen mußte, daß er für ſein Publikum viel zu gelehrt geſprochen habe, worüber er ſich übrigens mit der Erfahrung tröſtete, daß auch unwiſſenſchaftliche Menſchen vermöge eines gewiſſen Erkenntnisinſtinktes unverſtandenen Worten den Sinn abzulauſchen wiſſen. Wenn der Leſer indeſſen nicht ähnliche Verſuche wie der Amtſchreiber angeſtellt hat, ſo wird er gebeten, noch einen Blick nach dem Chirurgen Klöpfer zu werfen. Der gute Mann iſt ganz ſcharlachrot und offenbar beſoffen. Die Hiſtoriker haben noch nicht ermittelt, ob es mehr Zufall oder Plan war, daß er ganz nahe zum Weinkrug zu ſitzen kam; das Licht reichte nicht bis zu der Ecke, an der er ſaß, und der zinnerne Deckel des Kruges ließ ſich mit einiger Behutſamkeit ohne alles Geräuſch öffnen und ſchließen. Felix hat Achtung gegeben und verſtanden, was er vermochte. Wie kühn und aufgeweckt er heute iſt, haben wir ſchon geſehen. Da das Geſpräch geendet hat, pocht ihm das Herz gewaltig; er denkt an ſein Vorhaben. Frau Sabine denkt nichts. Am wohlſten iſt es eigentlich dem Mops unter dem Ofen: man hat heute wegen der Herbſtluft und des armen, leidenden Offiziers etwas eingeheizt; er ſieht aber nicht danach aus, als wolle er Probleme von Geiſtergeſchichten löſen. Der Amtſchreiber ſchrickt auf bei der plötzlichen Pauſe und lallt: „Richtig, ja, ja, unmaßgeblich haben Sie Recht, Herr Pfarrer, die Rechnung iſt aber noch nicht ganz ausgearbeitet; und ich will den Henker auch wiſſen, was der Herr Leutnant und meine Tochter . . .“

Als hätte der zuckende Blitz in die Glieder des Offiziers geſchlagen, ſo riß er ſeinen Arm an ſich, den er unbemerkt um Luiſe geſchlungen hatte. Der Schrecken wäre nicht nötig geweſen; man hatte die ſchlaftrunkenen Worte kaum gehört, und ſie giengen nicht, wie zu befürchten ſcheint, aus einer aufmerkſamen Beobachtung hervor. Nur ſo bisweilen hatte der Amtſchreiber etwas gewittert, es war ihm aber nicht ſo recht zum Bewußtſein gekommen; im Traume nun mochte das Halbbemerkte zu einem undeutlichen Bilde geworden ſein, das er aber ebenſo ſchnell wieder vergeſſen hatte, als ſeine ſchlaftrunkenen Lippen es ausgeſprochen. Der Leutnant meint aber von nun an, der Amtſchreiber habe wahre Luchsaugen; auch ſteht zu befürchten, Luiſe werde von Stund' an zum Nachdenken über ihr Verhältnis kommen. Wir wollen ſehen.

Der Amtſchreiber hatte ſich indes die Augen etwas gerieben und faßte das Reſultat des ganzen Geſpräches ſo zuſammen: „Summa, alles iſt dummes Zeug, rabiates, deſperates und überſpanntes Weſen, ſage ich unmaßgeblich, wovon man zur Zeit meiner Jugend nichts gewußt.“ Er wollte noch weiteres in dieſer Manier ſagen, aber der Pfarrer brach auf. Daher ward Luiſe beordert, ein Laternchen oben von der Kammer zu holen. Sie zündete ein Licht an, dem Befehle nachzukommen; der Vater fuhr aber auf und verlangte, ſie ſolle die Laterne oben im Finſtern ſuchen bei Strafe ſeiner Ungnade. Luiſe zitterte und bebte; die Mutter ſchützte ſie, und der Amtſchreiber, um ſeine Bravour zu zeigen, verließ nun ſelbſt das Zimmer und ging hinauf in die dunkle Kammer. Der Leſer muß wiſſen, daß es in dieſer Kammer ſpuken ſoll. Nach wenigen Minuten kehrt der Amtſchreiber zurück, aber ohne Laterne, bleich wie der Tod, die Augen weit aufgeriſſen, die Hände zitternd, übrigens mit feſten, feierlichen Schritten. „Um Gottes willen! was hat's gegeben?“ ruft Frau Sabine. „Nichts!“ antwortet der Amtſchreiber langſam und dumpf und ſpricht außer dieſem Worte kein einziges mehr, er bietet nicht einmal dem Pfarrer und Chirurgen gute Nacht. Man hörte ihn auf ſeinem Arbeitszimmer noch lange nach Mitternacht mit großen Schritten auf- und niedergehen.

Vielleicht eine unruhigere Nacht, als er, brachte der gute

Felix zu; er thut aber frühe morgens einen entſchloſſenen Sprung aus dem Bette, macht mit Sorgfalt ſeine Toilette, und da ſie vollendet iſt, ſteht, wie gerufen, der Bote da mit dem neuen Rock, den nicht der Dorfſchneider, ſondern der beſte Kleidermachermeiſter im Städtchen ausgefertigt. Er iſt modern, liegt recht gut an, und Felix bemerkt zum erſtenmale mit Wohlgefallen ſeinen ſchlanken Wuchs. Erſt nach der Rockmuſterung öffnete er ein Briefchen, von dem der Bote geſagt hatte, daß er es in Feldheim übernommen habe. Mit zitternder Hand war darin geſchrieben:

Lieber Felix!

Komm doch zu mir, ich bin recht ſehr krank. Ich habe ſo ein heftiges Kadarrfieber. Ich bin ſo matt. Und wann der liebe Gott mich abrufen däte, daß ich den Troſt noch habe und in meines lieben Sohnes Armen ſterbe. Und ſtehe mir bei in meinen Ängſten und Mattigkeit. Deine bis in den Tod getreue

Mutter

Chriſtine Wagnerin.

Der Schrecken, der ihn bei dieſer Nachricht ergriff, hätte tiefer und ſchmerzlicher gewirkt, wäre er nicht auf einen durch die neuen Erfahrungen aufgerüttelten und durch einen Entſchluß geſtärkten Willen geſtoßen und hätte Felix nicht die übertriebene Ängſtlichkeit ſeiner Mutter gekannt, welche ſie auch bei unbedeutenden Anfällen ſogleich das Äußerſte befürchten ließ. Doch zitterte er heftig und Thränen kindlichen Mitleids rannen über ſeine Wangen. Wir müſſen übrigens jetzt ſchon geſtehen, was für ein Entſchluß es war, den er gefaßt hatte. In den paar Wochen, die er in des Nebenbuhlers Nähe zugebracht, hatte er erſt angefangen, zu empfinden, daß er ein tüchtiger Geſchäftsmann ſei und in einem Alter ſtehe, das ihn zu Anſprüchen berechtige. Daß aus dieſem neuen Bewußtſein alsbald eine Handlung wurde, das verurſachte die Angſt um Luiſe und die Gelegenheit. Es war in Feldheim die Schultheißenſtelle erledigt; er wußte, daß die Gemeinde günſtig für ihn geſtimmt ſei, und ſeine Mutter beſonders hatte ihn dringend aufgemuntert, ſich zu bewerben. Die Stelle war anſehnlich, mit dem Geſchäft und Gehalte eines Ratſchreibers verbunden und er konnte immerhin ein „Herrenſchultheiß“ werden. Vor wenigen Wochen hätte er's freilich nicht für möglich gehalten, ein ſolches Wagnis auf ſich zu nehmen. Mit dem Offizier aber waren bekanntlich neue Gäſte bei ihm eingezogen: Zorn, Selbſtgefühl, Mut; und ſo hatte er friſch und kühn das Ungeheure gewagt. Das waren die geheimnisvollen Gänge, die er ſeit einigen Tagen unternahm; darum war er zum Oberamtmann geſtiegen. Hab' ich dann erſt die Schultheißenſtelle, dachte er, oder die gewiſſe Anwartſchaft dazu, ſo — werbe ich um Luiſe. Sage nun noch einer, daß aus dem ſchüchternen Felix nicht in kurzer Zeit ein Held geworden ſei! Aber der Brief? Wenn er nun wochenlange ſeine kranke Mutter pflegen wird, was wird der Leutnant einſtweilen in Luiſens Herzen für Fortſchritte machen! Darum ſchnelle zum Amtſchreiber und nicht nur, wie dies noch geſtern ſein Vorhaben geweſen, ihm ſeine Bemühungen um die Schultheißenſtelle mit leiſer Berührung der ſchöneren Hoffnungen, die er daran knüpfte, mitgeteilt, ſondern geradewegs um Luiſe geworben! So unverſchämt wird doch der Leutnant nicht ſein, nach einer Blume zu ſtreben, auf welche ein anderer ſchon die Hand gedeckt hat?

Da geht er nun über das Eſtrich hin im neuen Rocke, anfangs mit feſten, entſchloſſenen, dann aber, je näher er des

Vaters Thüre kommt, mit zweifelhaften, wankenden Schritten. Die erſte That in ſeinem Leben! Armer Felix! dein Herz pocht hörbar; dichter Schweiß liegt auf deiner Stirne. Er hat's gewagt und hat an die Thüre gepocht. „Herein!“ tönt es dumpf und feierlich. Der Amtſchreiber ſteht vor ihm in der Nachtmütze und im Schlafrocke. Er ſcheint größer als ſonſt, ſein Geſicht angeſpannt, die Augen weit offen. Er ſieht den Skribenten lange ernſt an. „Herr Amtſchreiber,“ beginnt dieſer, „können Sie mir auf acht Tage oder länger Urlaub geben? „Urlaub?“ ſagt der Amtſchreiber lang gedehnt, als beſinne er ſich auf den Sinn des Wortes. „Ich muß meine kranke Mutter beſuchen,“ fährt Felix fort. „Iſt ſie krank?“ fragte der Alte feierlich, „wird ſie ſterben? Weihekuß in dunkler Mitternacht? Todesengel? Wer verachtet die Geiſter? Es hat ſich viel in mir verändert, junger Menſch! Der Zweifler Thomas hat die Finger in die Wunden ſeines Herrn und Heilands gelegt.“ Er wollte hier eine Priſe nehmen. Plötzlich ſchleuderte er die Doſe weit von ſich und rief: „Und ich atme noch? und ich ſchnupfe noch; unmittelbar über dem Munde, den das Geiſterreich — war es eine Mahnung zur Beſſerung? war es ein Zeichen nahen Todes? über dieſem Munde, in der Nähe dieſer Wangen ſoll ſich eine ſchnupfende Naſe aufhalten? Wie ſo? Geiſter ſchnupfen nicht!“

Was aber ums Himmels willen iſt aus dem ſonſt ſo vernünftigen Manne geworden, der, mit Tieck zu ſprechen, ſo lange gehalten hat? Muß der graue Amtſchreiber in ſeinem Alter noch ein Träumer und Schwärmer werden! Felix blickt faſt ſo, als kennte er ein wenig den Grund dieſer Veränderung; denn nicht Staunen iſt es, was bei dieſer Rede ihn ergreift, ſondern eine verzweifelte Verlegenheit; er krabbelt am Halstuche, arbeitet in den Haaren (die er neuerdings um die Stirne nicht mehr ſchlicht hängen läßt, ſondern in die Höhe ſtreicht), er ſchwitzt wie ein Kandidat im Examen; er will etwas hervorſtottern, aber es erſtirbt auf ſeinen Lippen. Nein! noch iſt's nicht Zeit, ſo überlegt er, faßt ſich ein Herz und kommt zur Sache. „Herr Amtſchreiber!“ beginnt er, „ich — ich — ich muß geſtehen, daß ich ſo frei ſein wollte, Ihnen noch etwas vorzutragen. Ich habe mich um die Schultheißenſtelle in Feldheim beworben; ich habe gute Hoffnung, ſie zu bekommen, nur über den günſtigen Einfluß des Herrn Oberamtmanns auf meine Wahl bin ich noch ungewiß, denn — es iſt ſeltſam und mir unbegreiflich — denn, da ich ihm meine Aufwartung machte, hat er mich in die Wade gebiſſen!“ „Hat er das?“ fiel der Amtſchreiber mit freudigem Geſichte ſchnelle ein, „und ſeltſam nennſt du es? Nichts natürlicher. Eine wahre Kleinigkeit. Ich war ſelber nicht beſſer, als mein Mops. Der leichte, ſchwebende Geiſt jedoch löſete mit ſeinen Lippen das ſiebenfache Mopsſiegel. Ja, Felix, Geiſter exiſtieren. Geiſter finden im höchſten Grade ſtatt. Selbſt in Rumpelkammern halten ſich welche auf. Was ich weiß, das weiß ich. Glaube einem alten, verklärten Amtſchreiber!“

In ſeiner Herzensangſt wußte Felix jetzt nicht, ob er ſeine Hauptbitte anbringen ſolle. Aber von der einen Seite ermutigte ihn die Anrede „Sohn“, von der andern erinnerte ihn ein gellendes Gelächter des Leutnants, das in dieſem Augenblicke aus dem unteren Wohnzimmer heraufdrang, daß es hohe Zeit ſei, ſich auszuſprechen. „Herr Amtſchreiber,“ fieng er an, „ich geſtehe, daß ich mit der Hoffnung auf die Schultheißenſtelle noch eine andere verbinde. Darf ich — ich will — ich möchte Sie fragen — ich wäre eigentlich ſo frei, Ihnen vorzulegen, vorzutragen, ob — ob —“ Hätteſt du dich doch nur beſſer vorbereitet, guter Felix! Hatte ihm denn auch jemals eine Menſchenſeele geſagt, wie ein Freiwerber ſeine Sache vortragen müſſe? Iſt es nicht, mit ſeinem früheren Weſen verglichen, Fortſchritts genug, daß er neuerdings ordentlich Acht gegeben und gelernt hat, z. B. was man antworte, wenn uns jemand ſagt: es hat mich gefreut, Sie kennen zu lernen? — daß er recht ordentlich ſich einzuführen weiß, wenn er zu einem Mahle eingeladen in ein Zimmer tritt? Und weiß er nicht auf eine Einladung mit ſeltenem Anſtand zu ſagen: Sie ſind ſehr gütig, ich werde ſo frei ſein, von Ihrer Güte dankbaren Gebrauch zu machen? Hatte ſonſt jemand zu ihm geſagt: ich bedaure ungemein, es thut mir ungemein leid, Sie nicht getroffen zu haben, Ihnen nicht dienen zu können u. ſ. w., ſo hatte er das immer in allem Ernſte geglaubt, herzliches Bedauern mit dem Bedauern gehabt und zur Antwort nur einen ſeltſamen, unartikulierten Ton von ſich gegeben. Nun iſt er bereits liederlich genug geworden, dieſe Redensart ohne allen Schmerz anzuhören und mit einem ditto zu beantworten. War es ferner neulich nicht ewig ſchade, daß es nur die Beſtie von Bullenbeißer hörte, wie er ſo höflich zu ſagen wußte: Bitte, bitte, bemühen Sie ſich nicht? Ja ſo weit hat er's gebracht, daß er, wenn er einen Gaſt bitten ſoll, in eine Paſtete einzuſchneiden oder ſich Wein einzuſchenken, nicht mehr ſagt: Sein Sie ſo gütig und verſehen Sie ſich doch! ſondern: Bedienen Sie ſich! Aber eine Werbeformel, die er nicht einmal vorher ſchriftlich zu konzipieren Muße hatte — das iſt noch zu viel für unſern Felix. Er ſtottert alſo noch verſchiedenes, wird endlich zornig über ſeine eigene Dummheit und ſagt in der Deſperation: „Ich möchte gerne die Güte haben, Ihre Jungfer Tochter zu heiraten.“ Es iſt heraus; tauſend Zentner ſind ihm vom Herzen. Der Amtſchreiber ſieht ihn mit zuſammengefältelten

Augenlidern blinzend halb von der Seite an: das ſchnelle Wort ſcheint zu gleicher Zeit verſchiedenartige Eindrücke auf ihn gemacht zu haben: von der einen Seite, ſofern er noch der alte Amtſchreiber war, großes Staunen über einen Schritt, den er ſo gar nicht vermutet hatte; denn ein ſchneller Blick war nicht ſeine Stärke, — wie hätte ihm Felixens ſtille Liebe bemerklich werden ſollen? Von der anderen Seite aber war er ſeit dieſer Nacht offenbar zu erhaben zur Verwunderung über dergleichen weltliche Wünſche: ja es lag in dieſer Beziehung etwas Verächtliches in ſeinem Blicke. Dieſer Eindruck behielt auch die Oberhand. „Du wagſt es,“ ſprach er, „irdiſche Wünſche vorzulegen einem Manne, den eben erſt das Jenſeits mit ſeinen Zauberſchwingen berührt hat? Dein Umgang ſeien Weſen einer andern Welt. Die Kinder dieſer Welt freien und laſſen ſich freien. In der Auferſtehung werden ſie weder freien, noch ſich freien laſſen. Ich erlaube dir — (er duzt jetzt jedermann) —, zu deiner kranken Mutter zu gehen, ich empfehle dir, ſie magnetiſieren zu laſſen und mir genaue Nachricht über den Erfolg zu geben. Aber verſchone mich mit deinen weltlichen Wünſchen. Leb wohl!“ Als aber Felix ſchon das Zimmer verlaſſen und die erſten Treppen zurückgelegt hatte, rief er ihm nach: „Empfehlen Sie mich Ihrer Frau Mutter gehorſamſt und ich laſſe ihr von Herzen gute Beſſerung wünſchen!“ Doch wieder ein vernünftiges Wort! Aber ſein „unmaßgeblich“ hat er weggelaſſen; kein gutes Zeichen. Wollte Gott, daß er in der Geneſung fortführe!

Felix nimmt unten im Wohnzimmer mit gebrochener Stimme Abſchied. Luischen erſchrickt ſehr über die ſchnelle Abreiſe. Ein Schrecken, der wohl ſehr zuſammengeſetzter Natur war; ein Schrecken über die Krankheit der Mutter des Stribenten; ein Schrecken darüber, daß er vielleicht lange weg ſein werde; und dieſer wieder ein doppelter und dreifacher. Denn hatte ſie ihn nicht von Herzen lieb und vermißte ihn bitter ungerne? Wenn ſie ihn aber aus Gründen dennoch gerne vermißte, mußte ſie nicht über ſich erſchrecken wegen des gerne Vermiſſens? Und gieng ihr nun nicht die beſte Gelegenheit ab, Bußwerke zu thun, da ſie dem armen Skribenten nicht mehr da und dort eine unvermutete Zärtlichkeit zuwenden konnte? Als Felix die Krankheit ſeiner Mutter als Grund der Abreiſe angab, trommelte der Offizier den Zapfenſtreich ans Fenſter, es wollte aber nicht recht gelingen. Er nahm Abſchied, von dem letzteren mit ſteifer Höflichkeit, von Luiſe zweimal: einmal im Zimmer, dann noch einmal unter der Hausthüre, wobei ſie ihm ſonderbar in die Augen ſah.

Felix eilte vor ſeiner Abreiſe noch zum Pfarrer und ſchüttete ihm ſein ganzes Herz aus, beſonders geſtand er ihm jenes Geheimnis, das er dem Amtſchreiber faſt geſtanden hätte, als er ihn in ſeinem neuen Zuſtande ſah, bat ihn auch, dem Amtſchreiber, da er ſelbſt zu furchtſam geweſen, die Augen zu öffnen. Der Pfarrer war aber anderer Meinung und ſagte, der Amtſchreiber müſſe ihm noch eine gute Weile zappeln. Im übrigen zeigte er die herzlichſte Teilnahme und wiegte, als Felix ſeine Furcht wegen des Nebenbuhlers andeutete, bedenklich den Kopf, als wollt' er ſagen: ich weiß es ja ſchon lange und beſinne mich, was thun. Beim Abſchied legte er ihm die Hand auf die Schulter und ſprach: „Felix, nehmen Sie meinen Segen mit, ich hoffe, wir ſehen uns fröhlich wieder.“

Felix traf ſeine Mutter ſehr angſtvoll und hielt die Krankheit für gefährlicher, als ſie war. Der Chirurg Klöpfer, mit dem der Oberamtsarzt Nachſicht hatte, wenn er in der Umgegend bisweilen medikaſtrierte, ſaß am Bette und ſagte immer: „Gefährlich iſt die Krankheit nicht, nein gewiß nicht, aber bedenklich, ja bedenklich“; er ſchärfte Felix wiederholt ein, ſo lange als möglich bei ſeiner Mutter zu bleiben, weil ſeine beruhigende Gegenwart vor allem heilſam wirken müſſe. Felix ſaß nun ganze Nächte lang bei der ſchlafloſen Frau, heizte ein, ſchwatzte mit ihr von Vettern und Baſen, hob und legte ſie, las ihr aus der Bibel vor und dachte, wenn ſie im halben Schlummer lag und nur der unruhige Atem der Kranken, oder das Summen einer Fliege an der Decke des Zimmers, oder der Ruf des Nachtwächters die tiefe Stille unterbrach, an ſeine geliebte Luiſe. Seine Empfindungen in ſolchen Stunden waren nicht mehr ſo aus Mondſchein gewoben wie früher. Er hatte auch früher an den Offizier öfters lange, wohlgeſetzte, heroiſche Reden über ſeine Grobheit und Frivolität gehalten, wenn nämlich der Offizier ausgeritten und er allein auf ſeinem Zimmer war. Jetzt trat an die Stelle ſolcher Reden eine größtmögliche Thätigkeit in der Schultheißenſache. Wirklich gieng hier alles den beſten Gang; er hatte die meiſten Stimmen gewiß und machte ein paar Tage vor der Wahl noch einen Beſuch bei dem Oberamtmann, wo er denn auch die wahre Urſache ſeiner Wadenwunde entdeckte und nicht begriff, wie er doch damals ſo heillos dumm geweſen ſei, im übrigen äußerſt gnädig empfangen wurde.

Während Felix von dieſem Gange ins nahe Städtchen noch nicht zurück war, kam plötzlich der Pfarrer von Grünthal atemlos zu der kranken Frau gerannt, bei welcher gerade der Chirurg ſaß. Er grüßte kaum, gieng auf und nieder, bis er zu Atem gekommen war, und ſetzte ſich dann an den oberen Teil des Bettes, ſo daß er den Chirurgen recht im Auge hatte. Er griff den Puls der Kranken und fragte, womit ihre

Krankheit begonnen habe? Ein Schnupfen, war die Antwort, deſſen Anfang mit einem Fieber verbunden war. Sie habe ſich ſogleich an den Chirurgen gewandt, der gerade im Dorfe geweſen ſei. Der Pfarrer entwickelte nun mediziniſche Kenntniſſe, die der Chirurg nicht bei ihm geſucht hätte; denn er begann zu fragen und immer gründlicher zu fragen über die Mittel, die er angewandt habe. Der Chirurg verwickelte ſich und fieng an, ſich zu widerſprechen, indem er unter anderen entgegengeſetzten Mitteln auch ſolche nannte, welche die Fieberhitze der Frau gerade noch verſtärken mußten; er lenkte jedoch jedesmal wieder ein und ſuchte den Pfarrer durch eine unendliche Anhäufung techniſcher Ausdrücke zu verwirren. „Und warum haben Sie denn befohlen, immer ſo ſtark als möglich zu heizen? Die Arznei her!“ rief der Pfarrer, nahm den Kolben, ſchüttelte, roch daran, beſah ſich den Inhalt am Fenſter, blickte den Chirurgen lange an und warf plötzlich das Glas an den Ofen, daß die Scherben weit umher fielen. „Schurke!“ rief er und packte ihn am Arme, „Er hat das Fieber genährt, Er hat die Frau krank gemacht, hat ſie krank erhalten und ich weiß, warum — Schweig Er, ſag' ich, widerſprech Er nicht!“ Der Pfarrer wandte ſich jetzt zu der Kranken, beruhigte ihren Schrecken, verſicherte ſie einer leichten und baldigen Geneſung und ließ dann den Chirurgen unter ſeinen Augen zweckmäßige Mittel verordnen. Da derſelbe hierauf in aller Eile Reißaus nehmen wollte, ſagte er, ſo ſei es nicht gemeint, erbat ſich den Schlüſſel zum Ofenloch und ſperrte den Widerſtrebenden mit überlegener Leibeskraft in den noch ziemlich warmen Ofen. Die arme Frau meinte nicht anders, als ſie ſei vergiftet, und der Pfarrer, der die Heftigkeit, womit er ſie zu einem Zeugen ſeiner Entdeckung gemacht hatte, zu ſpät bereute, konnte ſie nur mühſam tröſten, da er ihr den eigentlichen Grund des Schurkenſtreiches nicht, wenigſtens jetzt noch nicht, entdecken konnte. Er mußte einſtweilen die Sache ſo drehen, als habe der Chirurg hier Gelegenheit nehmen wollen, eine neue Kur zu verſuchen und glänzende Kenntniſſe zu zeigen, da er doch ſeine eigene Ignoranz einſehen ſollte. Er blieb am Bette der Frau ſitzen, bis Felix mit einem gar hoffnungsvollen Geſichte eintrat, ſeine gute Aufnahme beim Oberamtmann erzählte und nicht wenig verwundert war, den Pfarrer hier zu treffen. Sein Erſtaunen ſtieg, als er im Ofen leiſe wimmern hörte und deutlich die Worte vernahm: „Wenn doch nur ſchon den Leutnant — — —“ „Seien Sie ganz ruhig,“ ſprach der Pfarrer, „es iſt kein Geiſt, wir wollen ihn herausziehen.“ Mit Aſche und Ruß bedeckt erſchien der Chirurg, auf welchen die Erſcheinung des guten Felix wie ein kaltes Bad nach dem heißen wirkte. „Sieht Er“, ſagte der Pfarrer, „ich hätt' Ihn eigentlich einſperren ſollen, bis Er, ſtellenweiſe wenigſtens, gebraten und geröſtet geweſen wäre, ich habe aber Mitleiden gefühlt, da ich Ihn wimmern hörte. Ich will gnädig ſein und Ihm weiter keine Strafe zufügen, als daß ich dafür ſorge, daß Ihm für die Zukunft das Medikaſtrieren niedergelegt wird. Aber eins ſag' ich Ihm, wenn Er mir vor zwei Tagen Grünthal wieder betritt, ſo zeig' ich Seine ganze Schändlichkeit der Polizei an.“ Der Chirurg ſchwur, was er vermochte, ſchüttelte ſich und flog die Treppen in pſychologiſch und naturgeſchichtlich merkwürdigen Sprüngen hinunter.

Der Pfarrer wollte durchaus Felix noch dieſen Abend mit ſich nach Grünthal nehmen, aber dieſer konnte ſich nicht entſchließen, von ſeiner Mutter zu weichen, bis er ſich von ihrer Geneſung überzeugt habe, und zudem war morgen die Schulzenwahl. So mußte er denn verſprechen, ſobald er das Reſultat wiſſe, nach Grünthal zu eilen und zwar zuerſt ins Pfarrhaus.

Jn des Amtſchreibers Hauſe war es die acht bis zehn Tage her, ſeit Felix entfernt war, etwas unheimlich zugegangen. Der Amtſchreiber war ſtumm wie ein Fiſch. Sprach er etwas, ſo waren es ſonderbare Behauptungen, wie z. B., er höre gegenwärtig die Zeit gehen: es ſei nicht anders, als wie wenn man das Ohr an ein langes blechernes Rohr halte. Ein beſonders bedenklicher Umſtand war, daß er nie mehr ſagte: unmaßgeblich. Er kam viel mit einem alten Schäfer zuſammen, der ihm Unterricht in der Sympathie und Magie gab und ihm Jakob Böhmes und Swedenborgs Schriften lieh. Daneben las er in der Offenbarung Johannis. Frau Sabine hatte das fortwährende Entſetzen über ihres Mannes unglaubliche Veränderung ganz zu Boden geſchmettert. Jm Trüben iſt gut fiſchen, dachte der Offizier und brachte durch alle Mittel eines gewandten Abenteurers das gute Luischen auf jenen Punkt von Verwirrung und Verzauberung, wo es zweifelhaft iſt, ob Erziehung oder kindliche Liebe eine ausdauernde Schutzwehr gewähren werden. Mehr Kraft und Sicherheit, als dieſe Bande und Rückſichten, gab ihr der Gedanke an Felix.

Der Pfarrer hatte eine Bemerkungsgabe wie wenige, indem ſich mit einem ſcharfen Auge die ſchnellſte, bis ans Prophetiſche grenzende Kombination verband. Man war von ihm beobachtet, wenn man es gar nicht für möglich hielt; las er doch während der eifrigſten Predigt mitten im höchſten Pathos in dem Geſichte eines Bauern, der im äußerſten Winkel der Kirche ſaß, deutlich genug, ob er ſchläfrig, gleichgültig oder andächtig ſei. Ähnlichkeiten in Geſichtern waren ſein Lieblingsſtudium; beim erſten Anblick eines ganz Unbekannten konnt' er mit Zuverläſſigkeit ſagen: das iſt ein Bruder oder eine Schweſter von dem oder jenem, der dort und dort lebt, und es traf oft genug ein. Ja, ſah er nicht vielen Leuten ihren Taufnamen im Geſichte an? Hat er nicht bisweilen ſchon den Geſchlechtsnamen ſogar erraten? Am wenigſten konnten Eitle, Verlegene, Verliebte ſeinem Blicke entgehen, wenn er nämlich beobachten wollte, denn namentlich auf Beobachtung der letztgenannten Leidenſchaft pflegte er ſich gar nicht zu legen, da ihm der ſchlechte Witz, der Verliebte aufſpürt und foppt, unerträglich war. So hatte er denn auch dem Offizier und dem Mädchen in die Karten geſehen. Es lag aber nicht in ſeiner Art, ſich ohne Not mit Warnungen und guten Lehren einzumiſchen; er hätte vielleicht noch lange zugewartet, wäre er nicht zufällig zu einer neuen Entdeckung gelangt.

Er ſaß eines Morgens in ſeinem Garten hinter dem Dorfe und las. Dieſer Garten iſt eine völlige Wildnis; ſeit der Pfarrer ihn beſitzt, iſt keines Gärtners Hand darüber gekommen. Der Pfarrer iſt ſchwach genug, aus Grundſatz es ſo zu halten und noch eitel darauf zu ſein. Beſuchte ihn eine landpfarrerliche Geſellſchaft, ſo pflegte er ſich einen ſeltenen Genuß zu bereiten. Da er nämlich ſchlechterdings kein intereſſantes Geſpräch zu führen wußte, wie z. B. über Zehnten, Fruchtpreiſe, politiſche Neuigkeiten, ſo fühlte die Geſellſchaft bald Langeweile und verlangte den Garten zu ſehen, die Blumen, den Kohl, die Kreſſe zu bewundern. „Ja wohl, ja recht wohl,“ pflegte er dann zu ſagen, holte einen rieſenmäßigen Schlüſſel, ſchritt feierlich der Karawane voran, drehte lang den Schlüſſel im Schloſſe, riß dann plötzlich die Thüre weit auf und machte ein ſataniſches Geſicht. Er hatte auf dieſe Weiſe bereits die gerechte Verachtung aller Pfarrhäuſer in der Umgegend auf ſich gezogen. — In dieſem Garten alſo ſaß er, da gieng der Chirurg am Zaune vorüber. Die Sonne brannte ihm blendend auf den abgefärbten Rücken ſeines grasgrünen Biberrocks. Das geht wieder zum Leutnant, dachte er: was wohl die Kerle mit einander haben? Indem kam der Offizier vorübergeritten und hielt an, da er den Wundarzt ſah. „Geht's gut?“ fragke der Chirurg mit ſeiner widerwärtigen Vertraulichkeit. „Geht's gut?“ fragte der Leutnant zur Antwort und ſetzte hinzu: „Er darf ſo bald noch nicht zurück.“ Der Chirurg beſann ſich und ſagte: „Ich will ſehen, wie ich's einrichte, aber lange kann ich's nicht mehr treiben; ich fürchte, ſie möchte mir —“. Die folgenden Worte verſtand der Pfarrer nicht mehr. Er ſprang auf, als hätte ihn die Tarantel geſtochen. Denn er warf nun mit einemmale einen ganz neuen Blick in die Gefahr, worin Luiſe ſchwebte. Er hatte bis jetzt gemeint, der Offizier treibe bloß aus Langerweile eine planloſe Spielerei mit Luiſen; nun ſah er plötzlich einen argliſtigen Plan und ſchändliche Mittel zur Erreichung desſelben. Er kannte zwar Luiſe als ein gutes Mädchen, die unter ihrer ſchüchternen Schalkheit einen braven Sinn verberge. Aber er erinnerte ſich zugleich an eine andere Bemerkung, die er in dieſen Tagen gemacht hatte. Mayenberg hatte nämlich mit ſeinem Bedienten immer etwas zu munkeln gehabt, was dem Pfarrer verdächtig ſchien; dann hatte er den Bedienten fortgeſchickt und er war noch nicht zurück. Wenn das auf eine Entführung abgeſehen wäre? dachte er; wenn er die Abweſenheit des Skribenten deswegen veranſtaltet hätte und dazu benützen wollte, das unerfahrene Kind, deſſen Charakter er feſter findet, als er glaubte, unter dem Vorwande ſolider Abſichten zur Flucht zu bereden? Die Mutter warnt Luiſen nicht; der Vater iſt neuerdings ſo viel als keiner. Doch, ſollte Luiſe denn wirklich ſo ſchwach ſein? Zwar: Gebrechlichkeit, dein Nam' iſt Weib. Sollte ſie aber wirklich die

Erbärmlichkeit des Offiziers nicht einſehen? Nun, es iſt nur zu bekannt, daß die Leidenſchaft von der ſittlichen Beurteilung unabhänging iſt. Sei es, wie es wolle, und wäre auch gar keine Gefahr da, dieſes leichtſinnige Spiel muß aufhören und der Schurkenſtreich an den Tag. Der Pfarrer ſprang auf und eilte nach Feldheim, wo er denn alles fand, wie er es vermutet hatte. Der Offizier hatte angefangen, ſeinen Nebenbuhler zu fürchten, da Luiſe offenbar dem Felix zu liebe und im inneren Kampfe mit zwei verſchiedenartigen Leidenſchaften ihm jene kleinen Liebkoſungen ganze Tage lang wieder verweigerte, die ſie kaum zuvor noch erwidert hatte. Zudem mußte er, je mehr er den Verliebten ſpielte, deſto mehr erfahren, daß auch die ſchüchterne Luiſe in kurzer Zeit jenes Organ der Weiberliſt, jene Kunſt, mit Herzen zu ſpielen, in ſich entwickelt hatte und an ihm übte. Wir wollen ſie deswegen nicht zu den Schlimmen zählen; auch das iſt nur eine Buße, die ſie ſich ſelbſt auflegt, daß ſie Eigenſchaften, deren ſie ſich wohl als unſchöner bewußt iſt, an einem Manne übt, der ſie durch ſeinen Glanz angezogen hatte und den ſie doch nicht achten konnte. Gegen Felix hätte ſie, das fühlte ſie wohl, ſolche Kunſt niemals in Anwendung bringen mögen. So konnte alſo unſer Heros nicht agieren. Er war ein erklärter Feind des Stabilitätsſyſtems. Das muß anders werden, dachte er; der Skribent muß fort, die Gegenwart thut alles. Wer war geſchickter als der Chirurg, den er ganz am Faden hatte? So mußte denn die gute, alte Frau krank werden und ihr Söhnchen zu Troſt und Pflege bedürfen.

Den Morgen nach dieſer Entdeckung und Entlarvung des Chirurgen gieng der Pfarrer in ſeinem Studierſtübchen auf und nieder und rauchte wacker. Er beſann ſich lange, wie er in der mißlichen Sache weiter handeln ſolle, und konnte zu keinem Entſchluſſe kommen. Endlich öffnete er ein Fenſter und ſah in den friſchen Herbſtmorgen hinaus. Ein kräftiger Duft wehte ihm entgegen, der Nebel war eben geſunken. Ferne hörte man den Schlag der Dreſcher. Es ward ihm friedlich und wehmütig um die Bruſt. Er ſetzte ſich an den Tiſch und ſchrieb folgendes Billet an den Amtſchreiber:

Herzlieber Freund!

Wenn Seine Tochter Luiſe ein Stündchen übrig hätte, ſo wäre mir gar lieb, ſie bei mir zu ſehen. Hab' ihr etwas zu ſagen.

Sein
Diener und Freund ꝛc.

Er ſprach nämlich mit dem Amtſchreiber im Spaß immer nur per: Hör' Er, und konnte es auch im Ernſte nicht laſſen. Das Billet machte im Hauſe kein Aufſehen, denn der Pfarrer hatte mit Luiſen ſeit ihren Kinderjahren einen beſtändigen Verkehr im Spaß und Ernſt unterhalten. Nur ſeit der Offizier da war, war derſelbe ins Stocken gekommen; ſie beſuchte ihn nicht mehr, um wie ſonſt mit dem heiteren Manne ſich unter tauſend Scherzen über die Verwilderung ſeines Gartens und dergleichen herumzuzanken, oder ſich Bücher von ihm geben zu laſſen und die geleſenen mit ihm zu beſprechen, oder ernſte, belehrende Worte von ihm anzuhören. Sie wußte wohl, warum ſie es unterlaſſen hatte, ſagte ſich's aber zum erſtenmale deutlich, als ſie das Billet las. Gegen Abend erſt entſchloß ſie ſich und zog mit Herzklopfen die Klinke am Pfarrhauſe; ein Gefühl wie Wehmut überlief ſie, als auf der Treppe die beiden jungen Kätzchen des Pfarrers, wie ſonſt, ſchmeichelnd zu ihr hüpften und mit ihr ſpielen wollten. Der Pfarrer ſaß, nicht wie er pflegte, im bequemen Schlafrock, ſondern ſchwarz angethan im Lehnſeſſel, grüßte die Eintretende kaum und antwortete nichts, als ſie ihn fragte, was er begehre, ſondern ſah ihr nur ſchweigend und lange in die Augen. Eine peinliche Lage für das Mädchen. Da ſtand ſie vor dem ernſten Manne ſtumm und ſtille. Sie wollte ein gleichgültiges Geſpräch anſpinnen; er antwortete nicht. Sie fieng wieder an, er antwortete wieder nicht. Als endlich ein Zittern ſie ergriff, nahm der Pfarrer ihre beiden Hände, zog ſie zum Seſſel und ſagte mit ſeiner tiefen, klaren Stimme: „Luiſe!" „Was fragen Sie, Herr Pfarrer?" ſtammelte das Mädchen. „Luiſe, erinnerſt du dich der Stunde, wo ich dich konfirmierte?" Ihr Herz pochte von gewaltigen Stößen. „Weißt du noch, wie du als ein unſchuldiges, ſeliges Kind, den Frieden im Herzen, vor dem Altare ſtandſt?" „Ich weiß es," ſagte ſie mit gebrochener Stimme. „Wie du dem dreieinigen Gott den Eid der Treue ſchwurſt?" „Ich weiß es." „Wie du niederknieteſt und ich die Hand auf dein Haupt legte und dich ſegnete? Weißt du es noch?" „Ich weiß." „Und weißt du auch noch, worüber ich damals predigte?" „Von dem guten Hirten." „Weißt du auch noch die Stelle von dem Wolfe?" „Ein Mietling, der nicht Hirte iſt, ſiehet den Wolf kommen und verläſſet die Schafe und fleucht, und der Wolf erhaſchet und zerſtreuet die Schafe." Jetzt richtete ſich der Pfarrer auf, ſtand vor ihr und ſprach mit ernſtem Nachdruck: „Dich hat der Wolf der Verſuchung ereilt! Luiſe! dich! Sage mir, ich beſchwöre dich, wie ſteht es um dein Herz, ſeit du in den Banden des eitlen Mannes biſt? Leichtſinniges, unerfahrenes Kind! Denkſt du auch wohl, daß er ein Wollüſtling und faſt — ein Giftmiſcher iſt? Du wäreſt dem gleißenden Wolfe zum Abgrunde gefolgt, hätteſt deines Vaters graue Haare und deiner Mutter Liebe vergeſſen, und warſt im Begriff, ein reiches, herrliches Herz, treu wie Gold, zu brechen!“ Er ſetzte ſich nieder, Luiſe ſank in die Knie, warf ihr Haupt auf ſeinen Schoß, und ein Strom von heißen, glühenden Thränen war das Geſtändnis ihrer Reue. In dieſer Stellung verweilten ſie lange, ohne ein Wort zu ſprechen; der Pfarrer ſchaute ſie mitleidig an, wie ſie laut ſchluchzend und ſtöhnend ihr Haupt auf ſeinen Knien verbarg. Sie bemerkten es nicht, daß Felix eingetreten war und ſprachlos hinter ihnen ſtand. „Und haſt du denn Felix nicht lieber gehabt, als den glatten Fremdling?“ fragte endlich der Pfarrer. „Ach freilich! freilich! freilich!“ rief Luiſe, ſchlug die Augen auf und ſah Felix hinter dem Pfarrer ſtehen. Mit einem Schrei der Überraſchung ſprang ſie auf und entfloh ins anliegende Zimmer.

„Lieber Himmel! Was hat ſie, Herr Pfarrer?“ rief der Erſtaunte. Der Pfarrer drehte ſich langſam nach ihm um, ſtand auf und ſchien ſich zu beſinnen, wie er beginnen ſolle, um ihm dieſen Auftritt zu erklären. So geſpannt Felix auf dieſe Erklärung war, konnte er doch die Antwort des Pfarrers nicht abwarten, ſondern wollte vor allem ſeine Neuigkeit mitteilen: „Ich bin Schulth — —“ „Nicht ob du Schultheiß biſt,“ fiel der Pfarrer mit ernſtem Lächeln ein, „ob du Chriſt biſt, frage ich jetzt.“ „Warum fragen Sie?“ ſagte Felix. „Ich meine, ob du eine Verirrung, eine ordentliche Sünde gegen dich einem Menſchen verzeihen kannſt und ihn dennoch lieben, oder ob du vornehm ſein willſt und ihn verachten, als ob du nicht ſelbſt auch ein Sünder wäreſt?“ „Ich verzeihe,“ antwortete Felix. „Ich meine, ob du dann einen ſolchen Menſchen noch lieben kannſt und mit Neigung?“ Felix ſchwieg ängſtlich. „Ob du es nicht wenigſtens dann kannſt,“ fuhr der Pfarrer fort, „wenn du gewiß weißt, dieſes Herz hat trotz und während ſeiner Sünde dich recht innig geliebt und nur ſeine Liebe vergeſſen.“ „Lieber Himmel,“ rief Felix jetzt, „o, ich verzeihe, verzeihe ihr von Herzensgrunde!“ „Da thuſt du gut,“ rief der Pfarrer, „jetzt wird ſie dich erſt lieben, und tiefer und reicher als vorher, denn ſie hat in wenigen Wochen viel, viel gelernt. Und ſei nur nicht ſo bange: ſie hat den Fremdling mit einer eitlen Liebe geliebt, ſie hat den Abgrund nicht geſehen, an dem ſie ſchwebte, ich habe ſie rein und ſchuldlos aus ſeinen Händen geriſſen, die beſſere Liebe zu dir, lieber, guter Menſch, iſt geläutert aus dieſen Schlacken geſtiegen; nun iſt ſie dein, ganz dein. Willſt du ſie denn noch lieben?“ — „So wahr Gott lebt, ich will und kann!“ rief Felix mit naſſem Auge. Der Pfarrer holte Luiſe aus dem Zimmer, welche zitternd, ſchamrot die verweinten Augen niederſchlug, legte die Hände der tief Erſchütterten ineinander und ging ſchnelle aus dem Zimmer.

Der Amtſchreiber ſaß zu Hauſe im Lehnſtuhl und las im Swedenborg; die Katze durfte nicht, wie ſonſt, ſpinnend auf ſeinem Schoße ſitzen. Dann ſtand er auf, ging unruhig auf und nieder und murmelte geheimnisvolle Worte, ſetzte ſich wieder und ſtand wieder auf — kurz, er war der alte Amtſchreiber nicht mehr. Frau Sabine ſtand am Fenſter und betrachtete ihn ſorgenvoll. Mayenberg ſchien eben nicht in der behaglichſten Laune, er rannte vom Zimmer in den Stall nach ſeinem Pferde, vom Stalle wieder ins Zimmer und von dieſem in ein anderes, und ob er gleich bisweilen etwas pfiff, ſein Schnurrbärtchen ſtriech und verſchiedene Trompeterſignale ſummte, ſo ſtand doch auf ſeinem Geſichte geſchrieben: Wo bleibt ſie doch? Was hat doch der Pfarrer mit ihr zu ſprechen? Da trat der Pfarrer ein. Der Offizier ſchien ihn eben nicht gerne zu ſehen, doch hielt er's unter ſeiner Würde, deswegen das Zimmer zu verlaſſen. Der

Pfarrer ſetzte ſich nieder, nahm ihn feſt ins Auge und fragte: „Nun, wie geht's, Herr Leutnant?“ „Gut!“ „Ich glaube nicht. Wollen wir nicht etwas im Geſangbuch leſen? Ein Lied von der Bekehrung?“ „Iſt das Ihr Ernſt,“ antwortete der Offizier, „ſo muß ich Ihnen ſagen, daß ich dergleichen Pietiſtereien verachte; iſt es Spott und ſoll es irgend eine geheime Beziehung haben, ſo bedenken Sie wohl, wen Sie vor ſich haben.“ „Ich bedenke,“ ſagte der Pfarrer (immer ganz langſam und eiskalt): „haben Sie nichts von Felix und ſeiner Mutter gehört, Herr von Mayenberg? Wiſſen Sie nicht, was der Chirurgus Klöpfer in dieſer letzten Zeit ſo viel in Feldheim zu ſchaffen hatte?“ „Was gehn mich dieſe Leute an?“ rief der Offizier haſtig. „Ich meine denn doch, ein Lied von der Bekehrung — nicht, Herr von Mayenberg?“ „Schweigen Sie!“ wollte der Offizier donnern, aber der Pfarrer ſtand auf, jetzt übernahm ihn auch der Zorn, und mit donnernder Stimme rief er: „Hinaus, Giftmiſcher!“

Man lieſt in einem alten, guten Ritterroman folgende Paſſage: „Da ſtand der Ritter in ſo gewaltiger Rührung, daß ihm die Räder in den Sporen klirrten.“ Dieſe Worte ſchien der Offizier in der That wahr machen zu wollen. Er wollte Verſchiedenes ſprechen, er bewegte die Füße, ungewiß, ob er ſtehen bleiben, oder auf den Pfarrer zuſchreiten, oder aus dem Zimmer eilen wolle. Plötzlich kehrte er ſich um und war wie ein Pfeil aus der Thüre.

Der Amtſchreiber hatte träumeriſch zugehorcht; es war ſeit ſeiner Umwandlung zum erſtenmale, daß er auf etwas Acht gab, was außer ihm vorgieng. Doch hatte er dem ganzen Auftritte nur mit jenem Blicke zugeſehen, womit ein zerſtreuter Menſch uns anzuſehen pflegt und den wir einen gläſernen nennen, weil das Auge zwar auf uns gerichtet iſt, aber der

Lichtpunkt deſſelben uns nicht trifft. Er ſieht uns an und ſieht uns doch nicht an; wir merken deutlich, daß ſein Geiſt zugleich anderswo iſt. „Jetzt nur ruhig, ruhig!“ ſagte der Pfarrer beſänftigend, als nach des Offiziers Abflug der Amtſchreiber und ſeine Frau auf ihn zuſtürzten, „ihr ſeid beide Narren geweſen; übrigens die Sache iſt ſo fürchterlich nicht. Er wollte den Felix weg haben, um das Herz eures unerfahrenen Kindes ihm wegzufiſchen; darum hat er den Chirurgen beſtellt, deſſen Mutter aufs Krankenbett zu werfen. Da habt ihr's; nun könnt ihr ſehen, in welchen Netzen ihr blind und unthätig eure Tochter zappeln ließet. Indes ihr die Hände in den Schoß legtet, hab' ich beſſer geſorgt und euer Lamm vom Abgrunde weggezogen. Und der arme Felix! Habt ihr denn gar kein Einſehen gehabt? Wartet nur eine kleine Weile.“ Er wollte forteilen, aber der Amtſchreiber hielt ihn am Rocke, indem Frau Sabine die Hände rang, als wäre der Himmel eingefallen. „Iſt es denn wahr,“ rief jener, „meine Tochter, mein leiblich Kind, meine Luiſe konnte ſo ehrvergeſſen ſein, konnte meinen grauen Haaren den Schimpf anthun, ſich an den Kriegsmann wegzuwerfen, ja ihn vielleicht hinter meinem Rücken zu küſſen? O ich unglücklicher, alter Mann! Aber vor mein Angeſicht ſoll ſie nicht mehr treten, ich will nicht mehr ihr Vater ſein!“ Er wollte in ſeinen Ausrufungen fortfahren, aber der Pfarrer zeigte ihm deutlich, wie er durch ſeine ſchwärmeriſche Zerſtreutheit, die Mutter durch ihre nicht bös gemeinte, aber kindiſch kuppleriſche Freude an dieſem Umgange dem Mädchen ſelbſt Riegel und Thor geöffnet haben. Er wußte mit ſeiner einſchneidenden Beredſamkeit den Amtſchreiber in kurzem ſo weit zu bringen, daß er, je mehr er ſich ſelbſt Vorwürfe machte, um ſo milder und mitleidiger gegen ſeine Tochter geſtimmt wurde, und als endlich der Pfarrer ſich erbot, die ganze Erſcheinung, durch welche er in dieſe Schwärmerei geworfen worden ſei und deren wahre Beſchaffenheit er längſt wiſſe, ihm aufzuklären, ſo verſprach er, alles zu verzeihen. Die geſpannte Neugierde befriedigte nun der Pfarrer nicht ſogleich, ſondern erhielt ſie ſo lange, bis er die beiden jungen Leute bei den Eltern eingeführt und die Verſöhnung mit denſelben in beſter Form ſo eingeleitet hätte, daß zugleich die Wünſche ſeines Schützlings Felix erfüllt werden könnten. Denn dieſe Spannung ließ ſich offenbar benützen, um einen zweiten Ausbruch des Zorns zu hemmen, wenn der Amtſchreiber ſeine Tochter erblickte.

Er verließ nun den Erwartungsvollen und kam in wenigen Minuten mit dem verſöhnten Paare zurück, in deſſen Augen Schüchternheit, holde Scham, Reue und ein Himmel von Liebe glänzten. Felix war nicht anders, als wie wenn er in Drähtchen ginge und ein inneres Licht aus der durchſichtigen Haut des Antlitzes hervorſchimmerte. Hat er aber auch je von Ferne geträumt, daß ein Mädchen, ſage: ein ſchönes, liebliches Mädchen, tauſendmal lieblicher durch ihre Reue, ihn wirklich leibhaftig an ihr Herz drücken und ihm Lippen und Wangen und Stirn mit tauſend Küſſen bedecken werde? Wäre ihm das noch vor wenigen Wochen zu teil geworden, hätt' er's nicht ſauer, ſauer erworben, wahrlich es hätte ihn wahnſinnig gemacht.

„Sieht Er, Herr Amtſchreiber,“ ſprach der Pfarrer, „das iſt der neuerwählte Schultheiß Felix Wagner von Feldheim; derſelbe iſt geſonnen, Seine Tochter Luiſe zu ehlichen und damit Er ein für allemal ihn nicht mehr an die Auferſtehung verweiſt, wo man nicht mehr freit noch ſich freien läßt, ſo laſſe er ſich ein Geſchichtchen erzählen.“

Der Pfarrer erzählte nun den wahren Hergang jenes nächtlichen Auftritts, der den guten Amtſchreiber beinahe um ſeinen Verſtand gebracht hätte. Das verhielt ſich aber alſo.

Als Luiſe die Weiſung erhalten hatte, in der dunklen Kammer die Laterne für den Pfarrer zu holen, ſchlich ſich Felix aus dem Zimmer und ſchweifte auf dem oberen Stockwerk in der Nähe gedachter Kammer im Dunkeln umher. Er geht haſtig auf und nieder und kämpft mit einem Rieſengedanken. Nichts Geringeres führt er im Schilde, als um jeden Preis Luiſen zu küſſen. Es kommt die Treppen herauf: die Kammerthüre öffnet ſich. Jetzt! jetzt! Jetzt oder niemals! ruft der angehende Heros in ſeinem Herzen, zieht zitternd die Stiefel aus (denn nur durch leiſen Überfall wird ihm das Wagnis gelingen) ſchleicht hinein und ſieht bei kärglichem Mondlicht ein dunkle Geſtalt, die ihm den Rücken bietet. Der Star, der ihr auf der Schulter ſaß, rief verführeriſch und ſchalkhaft: Hui Dieb! Das Tier ſaß gewöhnlich am liebſten auf Luiſens Schulter. Es kann nicht fehlen. Er ſchleicht hin, biegt ſeinen Kopf über ihre Schulter und drückt einen ſanften Kuß auf ihre Wange. Aber es war keine weiche, ſammetne Haut, auf welche ſeine Lippen ſtießen, ſondern eine ſtopplichte, bockslederne alte Männerwange. Der Amtſchreiber ließ einen Schrei wie ein fremder Vogel. Felix ſchwebte mit Windesſchnelle ab und ſaß ſchwitzend wieder bei der Geſellſchaft, als der Amtſchreiber zu derſelben zurückkehrte.

Als der Pfarrer ſeine Erzählung vollendet hatte, fieng es in des Amtſchreibers Geſichte an, zu leben und tauen. Die Muskeln begannen, aus der langen, ungern angewöhnten Spannung ſich zu löſen, konnten ſich aber nicht ſogleich wieder in die geſunde Stellung finden, ſondern ſtritten unter ſich wie chemiſche Stoffe, die ſich ausſcheiden, dann ſchnellten ſie zurück wie ein elaſtiſches Rohr, die Augen fiengen an zu glänzen, er ſah von den Vieren, die um ihn ſtanden, eins nach dem andern an und brach dann in ein unglaubliches, unauslöſchliches Gelächter aus, daß ihm die hellen Thränen über die Wangen ſtürzten. So gerührt die übrigen waren, ſie konnten nicht widerſtehen; und ſo ſtanden denn die Fünfe in einem Kreiſe und lachten, jedes in ſeiner hergebrachten Manier und Tonweiſe, immer eins toller, wie das andere. Der Amtſchreiber durchlief die Skala in vollen Stößen von oben nach unten, im tiefen Baß. Frau Sabine war nicht muſikaliſch, ſie begnügte ſich mit einer Note, deſto ſchneller, zahlreicher und ſchmetternder folgten aber die einzelnen Triller auf einander. Der Pfarrer war im Lachen ein ſehr ungewandter und ungebildeter Menſch. Er durchhüpfte die Tonleiter von unten nach oben, anfangs wiehernd, dann grillend, und die höchſten Töne mußten dem Unerfahrenen oder Ignoranten als ſchreckliche Jammer- und Wehetöne erſcheinen. Luiſe läßt ihre Diskanttöne anfangs einfach, dann je zwei, drei bis ſechs an einem Stück vernehmen. Felix näſelt, wenn er lacht: er gliech ganz einem Klarinet, das anfangs geſtimmt wird, dann luſtig zu einem Kirchweihtanz aufbläſt. Man hörte wirklich ganze Walzer. Der Offizier raſſelte eben die Treppen herunter und hörte das klappernde Konzert, mochte es aber juſt jetzt nicht mithalten er hatte ſelber in aller Eile geſattelt und gepackt, ſaß auf und flog von dannen.

„Nun ja, in Gottes Namen,“ begann der Amtſchreiber, als die Zwerchfelle beruhigt waren und ſich von den heftigen Schmerzen der Erſchütterung erholt hatten, „ſo erlaube ich denn ſofort unmaßgeblich und gebe meinen väterlichen Segen dazu, daß ihr hinfüro Braut und Bräutigam ſeid, und will dir, meine Tochter, deinen Leichtſinn und glücklicherweiſe zur Vernunft gebrachte, unſtatthafte Verliebtheit um ſo mehr verzeihen und vergeben, alsmaßen ich durch einen höchſt ſonderbaren Zufall außer Tüchtigkeit verſetzt worden, dich durch väterliche Aufſicht, Vermahnung und Abwarnung davor zu ſalvieren, welchen obgedachten ſonderbaren Zufall ich ſeinem Urſächer und Urheber nicht minder vergebe und verzeihe.“

Es iſt zu bemerken, daß er jetzt nicht nur „unmaßgeblich“ ſagt, ſondern auch ein „ſofort“ dazu ſetzt. Er pflegte dies nur an hohen Freudenfeſten, um etwas Übriges zu thun.

Luiſe hieng dem alten Mann am Hals und bedeckte ihn weinend mit Küſſen. Der Leſer kann ſich ſelbſt vorſtellen, welch ein Abend es war, den die Familie nun zubrachte, nachdem der böſe Geiſt aus ihr gewichen. So ſehr war der Amtſchreiber geneſen, daß er ſeine alte Ulmertabakspfeife hervorholte und langer Zeit zum erſtenmale wieder rauchte. Mehreremal, wenn er ſeine glücklichen Kinder ſo anſah, wenn der Blick der holden, reuevollen, wiedergeborenen Tochter auf ihm ruhte, traten ihm die hellen Thränen in die Augen; doch mochte er deswegen die Pfeife nicht erlöſchen laſſen, ſondern ſah gemütlich im Spiegel nach, wie das Rauchen zum Weinen laſſe. Er ſagte, es ſei ihm nicht anders, als wie einem Manne, der einen ſchweren Ranzen, den er lange getragen, von den Schultern geworfen habe. Derſelbe habe ein Gefühl auf dem Rücken, als trage er den Ranzen noch, jedoch nicht als Laſt, ſondern nur — (fiel der Pfarrer ein) „als einen idealen Ranzen;“ dieſes Gefühl erhöhe daher die Wolluſt ſeiner nunmehrigen Erleichterung, indem es ihn anhalte, die Zeit, wo er den Ranzen getragen, ohn' Unterlaß mit der Gegenwart, wo er ihn nicht mehr trage, zu ſeinem nicht geringen Genuſſe zu vergleichen. Ein ſolches Gleichnis hätte der Amtſchreiber noch vor kurzer Zeit nicht nur nicht ausgeſprochen, ſondern, wenn er es von einem andern gehört hätte, phantaſtiſch geſcholten.

Man will aber wiſſen, er habe von der Zeit an überhaupt ſelten mehr mit dergleichen Ausdrücken um ſich geworfen. Von dem fatalen Interim ſelbſt ſprach er wenig; doch geſtand er unter anderem, das erſcheine ihm jetzt beſonders ſeltſam, daß er in jenen Tagen, ſo oft ihm die Zeitung in die Hände gekommen ſei, ſeinen eigenen Trauerbrief darin aufgeſucht habe.

In kurzer Zeit war die Trauung, bei welcher die ſchnelle geneſene Mutter des Schultheißen natürlich nicht fehlte. Der Pfarrer wählte den Text: „Seid klug, wie die Schlangen, und ohne Falſch, wie die Tauben.“ Nach dem Mittagsmahle nahm das neuvermählte Paar Abſchied. Die Mutter konnte vor Thränen kein Wort ſprechen. Der Amtſchreiber zog weinend ſeine Mütze herunter, zauderte aber, ſonderbar genug, als ihm Felix die Hand zum Abſchied bot, ihm die ſeinige zu reichen. Das Geheimnis erklärt ſich ſo: der gute Mann hat, wie viele andere Menſchenkinder, die Gewohnheit, über Tiſch ein klein Stückchen weichen Brotes zwiſchen den Fingern zu kneten, das er dann oft den ganzen Nachmittag mit ſich herumträgt. Wohin nun mit der Brotkugel, da er in der andern Hand die Mütze hält? Er war entſchloſſen, drückt' ihm das Kügelchen in die Hand, umarmte und küßte ihn und gab ihm ſeinen Segen. Felix hatte nachher das Kügelchen noch lange in der Hand und meinte, er hab' es ſelber geknetet. Wir wollen ihm übrigens nicht übel nehmen, daß er ſich draußen den Mund abwiſcht; der Amtſchreiber küßt etwas naß. Eine Eskorte von berittenen Bauern, auf den Pferden baumelnd und mit dem Kinn weit vorliegend, begleitete die alte Pfarrchaiſe, worin das junge Paar nach Feldheim abfuhr.

Cordelia.

Zwei junge Deutſche, die ſchon früher auf einer vaterländiſchen Univerſität Freunde und, bis auf einen gewiſſen Grad, Vertraute geworden waren, hatte neuerdings ein fröhliches Wiederſehen vereinigt. Der eine, Wilhelm, hatte von der Abſicht, ſich irgend einer Brotwiſſenſchaft zu widmen, frühe abgelenkt und ſich der Kunſt ergeben. Studium der alten Poeſie und beſonders der Antike war es, was ihn ſeit einem Jahr in Rom faſt ausſchließlich beſchäftigte. Die Vorliebe für ſchöne Wiſſenſchaften war es auch, worin ſein Freund Theobald ihm begegnet war, ſo ſehr ſie ſonſt in ihrer geiſtigen Richtung von einander abwiechen. Denn der letztere hatte ſich, unbefriedigt durch einen äſthetiſchen Dilettantismus, ernſteren Forſchungen, beſonders der Philoſophie zugewendet, und jetzt erſt, nachdem er ſich eine feſte und nachhaltige Bildung erworben zu haben glaubte, hatte ihn ſeine alte Neigung in das Land der Kunſt und Schönheit gezogen.

Es waren kaum acht Tage ſeit Theobalds Ankunft in Rom verfloſſen, ſo war er durch Wilhelm ſchon mit den meiſten von deſſen dortigen Freunden bekannt geworden. Zu dieſen gehörte ein deutſcher Arzt, im vertrauten Kreiſe Chriſtoph genannt, deſſen gemütliches Entgegenkommen den neuen Gaſt ſogleich angezogen hatte. Er zählte bald vierzig Jahre und pflegte auf die Frage, was er in Rom wolle, nach ſeiner wunderlichen Manier in einem abſichtlichen Wirrwarr zu antworten.

Dieſen Freund beſuchten jene beiden eines Mittags, da er Theobald eingeladen hatte, ein ſchönes Gemälde, das er beſitze, zu betrachten. Es war offenbar ein meiſterhaftes Werk, vor das er den Erſtaunten treten hieß: König Lear mit dem Narren in der Sturmnacht. „Wie oft habe ich doch ſchon den Gedanken gehabt,“ rief der freudig Überraſchte, „wie ſchön dieſer Moment von einem Maler ſich müßte darſtellen laſſen, und nun ſtehe ich vor einer Wirklichkeit, die alle meine Erwartungen übertrifft! Armer Greis, da ſtehſt du, dem Toben der Elemente preisgegeben; der Blitz ſpeit ſein zackiges Feuer, der Donner rollt, der Regen ſtürzt in Strömen herab. Doch ſie ſollen nur wüten, ſie ſind ja nicht deine Töchter, ihnen gabſt du kein Reich und nannteſt ſie Kinder! Der Sturm wühlt dir im weißen Barte und in den ſpärlichen Locken des Haupts, er will dir den Königsmantel vom Leibe zerren, dunkler Wahnſinn kräuſelt bereits deine hohe Stirn in unheimliche Fältchen. Und doch biſt du noch immer der große König, vor deſſen mähendem Schwerte einſt die Feinde hüpften, immer noch jeder Zoll ein König!“

„Die Lichter ſind aber doch etwas zu grell,“ ſagte Wilhelm. „Meinſt du?“ antwortete Theobald. „Das iſt gewiß eine falſche Anwendung gewiſſer gangbarer Begriffe. Kann das ſcheue Licht des Blitzes eine ſolche Schreckensnacht, eine ſolche Geſtalt wahrer und treffender beleuchten, als wir es hier ſehen? Und ſieh doch, wie dieſe ſeltſame Beleuchtung den gemiſchten Ausdruck auf dem Geſichte des Narren ſo herrlich vollenden hilft!“

„Der Narr gefällt mir auch beſonders, ſieh ihn einmal recht an," bemerkte Wilhelm. Theobald konnte die Verbindung von Furcht und Schelmerei, von herzinniger Gutmütigkeit und dialektiſchem Verſtande, von Sinn und Unſinn nicht genug bewundern, die in dieſen Geſichtszügen geſchrieben ſtand. „Seht doch den armen Burſchen; die Knie ſchlottern ihm, eine Gänſehaut rieſelt an ihm hinunter, er kann die Augen vor dem Regen ſchier nicht öffnen und doch kann er den Schalk nicht laſſen; er möchte vor Mitleid mit dem König und ſich zu Grunde gehen und doch quält er ſich und ihn mit ſeinem ſinnvollen Unſinn. Er möchte weinen und ſcherzt, er denkt der guten, armen Cordelia. Welche Wirkung hat der Maler beſonders durch die Fältchen an den äußeren Winkeln der halb zugedrückten Augen hervorgebracht! Sollen wir lachen oder ſchaudern über dieſe witzige Nemeſis in der Narrenkappe? Wer dieſen Narren und dieſen König neben einander ſtehen ſieht, der, meine ich, ſieht nicht nur den Grundgedanken dieſes Trauerſpieles, ſondern das Trauerſpiel verkörpert."

„Jetzt iſt er im Zuge," unterbrach ihn Wilhelm, „jetzt wird er uns die Idee des Dramas auseinanderſetzen, wird uns nach Solger die hohe Bedeutung der Ironie einſchärfen und wir hören eine ganze Vorleſung über Äſthetik." Theobald ließ ſich gerne unterbrechen, denn ein neuer Gegenſtand hatte ſeine Aufmerkſamkeit gefeſſelt. Je genauer er die Phyſiognomie des Narren betrachtete, deſto mehr drang ſich ihm eine, nur wenig verdeckte Ähnlichkeit mit Chriſtophs Zügen auf, er fixierte verwundert bald dieſen, bald das Bild. „Nicht wahr, du merkſt es auch?" ſagte Wilhelm, „aber er geſteht nichts." „Zufall, Zufall!" rief Chriſtoph mit einem tiefen, aus der Bruſt hervorgeholten Lächeln, das Wilhelm ein gründliches Lächeln zu nennen pflegte; „da, ſehet lieber den herrlichen Kopf des Lear noch einmal an. Lear iſt ganz Temperament, in deſſen

Zeichnung ja Shakeſpeare beſonders Meiſter iſt. Er iſt prachtliebend, tapfer, großmütig, herzlich, kindlich, eigenſinnig, jähzornig, hört gerne Schmeicheleien; er verſtößt ſeine geliebteſte Tochter um eines wahrhaft albernen Grundes willen, und da er ſie wiederfindet, will er ſich mit ihr im Gefängnis an der vergoldeten Fliege freuen, die am Fenſter ſpielt. In dieſer Herrſchaft des Temperaments liegt auch ſeine Schuld. Es iſt Altersſchwäche, ſagt Regan, doch hatte er von jeher nur dürftige Selbſtkenntnis. Er iſt daher bei jedem Anlaſſe der tiefſten Alteration ausgeſetzt, und dies iſt der Punkt, an welchem der Wahnſinn ihn packt.“

Während Chriſtoph durch dieſe Bemerkungen ſichtbar bemüht war, weiteren Fragen auszuweichen, ſtand Theobald in tiefes Sinnen verloren. „Sonderbar,“ begann er endlich, „auch dieſer Kopf des Lear hat mir etwas ſo Bekanntes, deſſen ich mich doch nicht entſinnen kann; ſo ſagen Sie mir doch, wer iſt der Künſtler, wie kam das Gemälde in Ihre Hände?“ Chriſtoph hinkte mit einer komiſchen Behendigkeit ſeiner Beine, deren eines etwas kürzer war, auf und nieder und ſagte: „Das iſt ein eigener Kaſus. Dieſes Gemälde hat eigentlich niemand gemacht; denn derjenige, der es gemacht hat, war ein anderer, als derjenige, der er war. Da aber ein anderer, als ein derjeniger, eigentlich gar kein derjeniger iſt, ſo war er alſo gar kein derjeniger. In jedem anderen Falle würde ich ſagen, ich habe es durch Raub, Betrug, Diebſtahl an mich gebracht.“ In dieſer Weiſe fuhr er fort zu faſeln, ſolange von dem Gegenſtand die Rede war, während Wilhelm vergebens gegen den Eigenſinn eiferte, mit dem er die Herkunft des ſchönen Bildes verſchwieg. Endlich machten die drei Freunde ſich auf den Weg, um nach einem kleinen Spaziergange ſich mit einigen Bekannten in einer Oſterie bei trefflichem Albaner-Wein zu verſammeln.

„Vor allem nun, o Edler,“ ſagte Wilhelm, indem er Theobalds Arm faßte, „erwäge, daß du nicht ſowohl in Halle, Berlin, Königsberg, als vielmehr in Italien biſt.“ „Sehr treffend bemerkt,“ fiel Chriſtoph ein, „überlaſſen wir uns hier keinen unklaren, unlogiſchen Begriffen, vielmehr gründlich betrachtend und unterſuchend ſtellen wir den Satz auf: Italien iſt Italien.“ „Faſt käme ich nun in Verſuchung,“ entgegnete Theobald, „euch zu beweiſen, daß Italien nicht Italien ſei. Denn wenn ich nun doch einmal von euch zum Märtyrer der Philoſophie auserkoren bin, ſo ſollt ihr's auch büßen. Die echte und wahre Logik nimmt das Prinzip des Widerſpruchs als fortbewegendes Element —“ „Ich bitte, flehe, beſchwöre dich,“ rief Wilhelm und hielt dem Sprechenden mit einem verzweifelten Drucke den Mund zu. „Nun, heute muß ich mir ſchon etwas gefallen laſſen,“ fuhr Theobald fort; „aber laß mich im Ernſte ſprechen: wenn du meinſt, mein Hegel habe mir die Phantaſie ausgetrocknet und mich zum friſchen Genuſſe des Schönen untüchtig gemacht, ſo iſt dies eben ein Beweis, daß du, Geliebteſter, zu wenig lieſeſt.“ „Davon ein andermal mehr,“ erwiderte Wilhelm, „laß mich doch nur die gehörigen Folgerungen aus meinem obigen Satze ziehen.“

Die Monſtranz wurde hier an den Sprechenden vorübergetragen. Die Geſichtszüge des wohlbeleibten Prieſters zeigten jene glatte Süßigkeit, unter deren Oberfläche der Fanatismus zu lauern pflegt. Das Volk warf ſich nieder; eine Mädchengeſtalt lag unter den Knieenden, mit dem ſchönſten Ebenmaß der Glieder hingegoſſen; während ſie ihr Gebet flüſterte, fiel ein brennender Blick aus ihren ſchwarzen Augen auf Wilhelm, der ihn mit einem Zeichen ſeiner Hand erwiderte. „Siehſt du,“ ſagte er dann zu Theobald, „da haſt du den Prieſter und die guten frommen Leute mit einem Blicke betrachtet, als läge dir eine ganze Philippica über Katholizismus und Aberglauben auf der Zunge." „Ich zweifle ſehr," erwiderte Theobald, „ob unſere Reformatoren mich für einen guten Proteſtanten gelten laſſen würden; aber das iſt wahr, ich bin nicht tolerant, ich haſſe dieſe Kirche, die ein krankhaftes, längſt erſtorbenes Daſein im unbegreiflichen Widerſpruch mit allen Fortſchritten des Geiſtes behaupten will, ich empöre mich über die tiefe Schmach der Knechtſchaft, in die ſie die Geiſter bannt. Haſt du dieſen Prieſter beobachtet? Haſt du dieſe Süßigkeit in ſeinem Geſichte, dieſen Honigſeim, dieſen klebrigen Thran der ſeligen Pfaffenfreundlichkeit geſehen, der unter ſeiner Oberfläche vom Blute gemordeter Ketzer trieft?" „Eben dieſen proteſtantiſchen Eifer," ſagte Wilhelm, „mußteſt du in Deutſchland zurücklaſſen, zumal da er mit einer engherzigen und ſpießbürgerlichen Moral zuſammenhängt. Dort zanken ſich, wie ich höre, eben jetzt die Theologen über Proteſtantismus und Katholizismus. Was wiſſen die von der Sache! Es iſt freilich ein großer Gegenſatz, aber er liegt nicht in einzelnen Dogmen. Vielmehr muß man erſt Liebſchaften mit katholiſchen Weibern gehabt haben, wenn man ihn verſtehen will; man muß erfahren haben, daß ihre Seele, ſo zu ſagen, keinen Boden hat." „Unſer gelehrter Freund Wilhelm," bemerkte Chriſtoph, „ſchreibt gegenwärtig an einem großen Werke, betitelt: Darſtellung des Gegenſatzes zwiſchen Katholizismus und Proteſtantismus, gegründet auf ſorgfältige und gewiſſenhafte Experimente an katholiſchen Weibern, von einem Proteſtanten." „Und noch etwas," ſetzte Wilhelm lachend hinzu, „du ſprachſt ſonſt ſo viel von Zweifeln, Kämpfen des Bewußtſeins; dieſer alte Sauerteig —" „Richtig, ich kenne das," fiel Chriſtoph ein, „dieſes Drängen, Drücken, Zwicken, Bohren des innern

Menſchen —" „Dieſes," ſchloß Wilhelm, „muß in Italien ebenfalls über Bord geworfen werden." „Damit," ſagte Theobald, „bin ich, Gott ſei Dank, im Reinen; die Philoſophen haben mich krank gemacht, aber auch geheilt."

Nachdem ſie unter ſolchen Geſprächen die Oſterie erreicht hatten, ſtellte ſich nur einer von den erwarteten übrigen Freunden ein, welcher freundlich grüßend, Theobald noch unbekannt, eintrat und von Chriſtoph beſonders heiter empfangen wurde. Es war ein bejahrter Mann mit grauen Haaren, der Theobald als ein Maler, Namens Friederich, vorgeſtellt wurde; ſeine wohlwollenden Züge, die einen ſanften Ausdruck von Frömmigkeit trugen, ſeine ruhige, klare Rede gewannen ihm ſchnelle Theobalds Herz. Das Geſpräch lenkte ſich auf den Gegenſatz der klaſſiſchen und romantiſchen Richtung in der Malerei. Wilhelm kämpfte entſchieden für die erſtere, Friederich hielt zum romantiſchen Panier und Theobald ſuchte zu vermitteln. Als Friederich behauptete, die unbefangene Darſtellung der reinen Natur ſei für uns verloren, als er den Grund dieſer Veränderung in dem Geiſte der chriſtlichen Religion nachzuweiſen ſuchte und erklärte, daß ſeit dem einen Worte des Täufers „thut Buße und gebet in euch" die klaſſiſche Naivetät ein- für allemal hinter uns liege, ſo brach Wilhelm aus: „O Buße und Sünde! Was ſoll noch aus der Kunſt werden, wenn ſie Fleiſch und Sinne verdammt, ſehnſuchtſterbende, demutzerſchmolzene Köpfe auf eingemummte Körper ſetzt und die klare Sicherheit der Geſtalten zur abſtrakten Durchſichtigkeit eines Elfenleibs verklärt!" „Apropos, Elfen gibt's," fiel Chriſtoph ein, „ich hab' einmal welche geſehen." Man beſtürmte ihn, zu erzählen; er begann:

„Ich kam abends — wo, ſage ich nicht — im Pfarrhauſe an. Man lud mich ein, in den Garten zu treten, wo eine fröhliche Geſellſchaft von jungen Leuten in der Laube ſcherzte. Man erzählte Geſpenſtergeſchichten, und ein Schelm hatte ſoeben das Licht ausgelöſcht, als ich eintrat. Ich ſetzte mich im Dunkeln nieder, ohne meine nächſten Nachbarn und Nachbarinnen zu kennen, ich verlangte ſelbſt, daß mir ihre Namen nicht genannt werden, denn es ergetzte mich, zu den unbekannten Stimmen der Sprechenden die paſſenden Phyſiognomien und Geſtalten in meiner Phantaſie zu ſuchen. Ein Mädchen hatte ſoeben eine entſetzliche Erzählung begonnen, und ich ſchickte mich an, den köſtlichen Geiſterſchauder recht behaglich in vollen Zügen zu genießen. Aber meine Aufmerkſamkeit ſollte plötzlich einen andern Gegenſtand finden. Durch die Jasminzweige fiel ein voller Mondſtrahl auf ein weibliches Antlitz. Das zarte Haupt war rückwärts gebeugt, die Augen geſchloſſen, als ſchaue die träumende Seele ganz nach innen und ſchiffe auf unbekannten Pfaden im Geiſterreich. Nur an den Bewegungen der feinen Lippen zeigte ſich, daß ſie wachend den wechſelnden Eindrücken der Erzählung folge. Nur dieſes eine Antlitz war vom blaſſen Lichte beleuchtet, alles Übrige rings um mich im tiefen Dunkel. Ich kann keine topographiſche Beſchreibungen von Geſichtern à la Walter Scott und Bulwer geben, als wären es aufgenagelte Landkarten; ich weiß nur zu ſagen, daß ihre Farbe ein natürliches, geſundes Bleich war, durch das man die feinen Äſte der Adern am Schlafe hinlaufen ſah und zu welchem die rabenſchwarzen Haare, die ſich an der blendenden, mondhellen Stirne hinkräuſelten, im lieblichſten Verhältniſſe ſtanden. Ihr Wuchs mußte groß ſein, denn während ich ſie anſchaute, ſchien mir die Stimme des erzählenden Mädchens aus der Tiefe zu tönen. Sie ſchien eben erſt in das Alter der Jungfrau eingetreten zu ſein; Kinderſpiele wiegten ſich noch auf ihren

Wangen. Was an allem das Schönſte war: ich ſah keine Spur von Sentimentalität. Der Jasmin duftete betäubend, die Geiſtermärchen ſpielten wie muſikaliſche Begleitung zwiſchen meine Träume, ich ſaß ſtumm und ſchaute immer und immer nur nach dieſem Antlitz.

Ein höchſt widerliches Gefühl ſchnitt plötzlich den Faden meiner Gefühle ab; ich konnte mich nicht ſogleich auf die Urſache desſelben beſinnen, fand ſie jedoch bald in einem ſcharfen Käſegeruch, der vom Tiſche aufſtieg. Der Käſe iſt eine eigentümliche Speiſe. Er zog mich ſonſt immer durch eine gewiſſe liebenswürdige Niederträchtigkeit und holdſelige Gemeinheit ſeines Geruches an; aber wer in Gegenwart der Geliebten Käſe riechen oder gar eſſen kann, iſt ein Verworfener. Aus der ungeheuern Indignation, die mich jetzt erfüllte, erſah ich alſo, daß ich verliebt ſei.

Ich verließ heimlich die Laube, ſchlich hinaus an einem murmelnden Bache hin, trat in den mondbeglänzten Wald und warf mich aufs Moos. Mein Organ für das Geiſterreich war geöffnet, der Anblick des blaſſen, wundervollen Angeſichts im Zauberlichte des Mondes hatte mich ſchnelle zum Prieſter ſeiner Geheimniſſe geweiht.

Ich hörte es raſcheln und klingen im Laube und wechſelnde Rede von zarten Stimmchen. Es kam immer näher, und trotz der Tarnkäppchen erkannte ich endlich drei Männchen, nur bienengroß, mit feinen, klugen Geſichtern. Wo biſt du geſtern übernacht geweſen? fragte der eine. Im zarten Glöckchen einer Maienblume. Und du? Ich wiegte mich die ganze, lange Nacht in einer Jungfrau weichem Wangengrübchen; im Dorfe drüben wohnt die ſüße Maid, wert, unſre Königin zu ſein; auf einem Mondſtrahl ſchifft' ich hin zu ihr. Der dritte der Elfen ſchien traurig und müde, und ſonderbar! der kleine Körper hatte die Rundung der Glieder verloren und erſchien platt gedrückt bis an das Köpfchen. Da ſie mit Fragen in ihn drangen, aus welchen hervorging, daß er lange Zeit von den Seinigen vermißt worden, erzählte er in klagendem Tone: „Noch ſind zwei volle Wochen nicht verfloſſen, als ich am Weg in klarer Mondennacht auf einer Weide ſchwankem Zweig mich wiegte. Da ſeh' ich kommen einen Bauersmann vom Städtchen her, wo heute Markt geweſen. Der Querſack ſchwankt ihm über, über voll am ſchweren Stock auf ſeinem breiten Rücken, er aber hatte, wie ich klar erkannt, ſei's Obſtmoſt, niederträchtiger Batzenwein, ſei's Schnaps, kurzum von dem gemeineren Getränke gottloſes Übermaß in ſich geſchluckt. Die Bauernfüße, ungebildet breite, der Hobelung, der heilſamen, bedürftige, ſetzt' er dem Manne gleich, der, Schleifſchuh-laufend auf der Eiſesfläche, den rechten jetzt und jetzt den linken Fuß im Kreiſe kreuzend um den andern wirft, und ohne Scheu ſtieß er der Flüche allerſchrecklichſte aus rauher Kehle in den nächt'gen Himmel. Ich aber flog vom ſchwanken Zweig herab auf ſeines Hutes dreigeſpitzten Filz, der, eingekrempt zu dreien Seiten, mir bequemer Höhlung ſichres Lager bot. Doch langſam kroch ich nach der hintern Spitze, bis daß der Hut von meiner Füße angeſtemmter Kraft das Gleichgewicht verlor und ſchnell mit mir hinab zur Erde ſtürzte. Der Bauer tappte nach dem guten Hut und ſetzt' ihn wieder auf das kahle Haupt. Doch war er kaum der Schritte zehn gegangen, ſo kroch ich in des Hutes vordre Spitze und ſtürzt' ihn alſo abermals zu Boden. Er bückte fluchend ſich und ſchweift', unſicher kreiſend, Stoßvogel-ähnlich um den Hut, bis er ihn faßt' und wieder ſich bedeckte. Und wiederum zum dritten-, vierten-, fünftenmale flog ich zur Erd' im breiten filznen Schiffe. Da nahm in ſeines Zornes Übermaß der Bauer endlich ſeinen Hut und ſchlug ihn mit Gebrüll an eines Steines ſcharfe Kante und lag ich Armer zappelnd an dem Boden; mein Käpplein aber war im Hut geblieben. Er ſah mich nun und tappt mit rohen Pfoten nach meinem zarten, lieben Elfenleibchen und ſteckte mich in ſeine Weſtentaſche und hielt ſie zu, daß ich ihm nicht entflöhe. Und wie er nun zu Hauſe war gekommen, erfaſſet er, der Unmenſch, der Tyrann, ein uralt Buch von ungemeſſner Größe — metallne Klappen hielten ſeine Decke — und ſprach zu mir: du ſollſt zur Strafe, kleiner Naſeweiß, zu meines Buches Zeichelein mir dienen! Mein Bitten, Flehen, Weinen war umſonſt; er ſchob mich in des Ungeheuers Mitte, daß nur mein Köpflein aus dem Buche ſah, und klappt' es zu und ſchloß die ſchweren Riegel. So lag ich nun in namenloſer Klemme, mein Bäuchlein, Ärmlein, Wädlein, Schenkelein durch lange Quetſchung formlos breit gedrückt, wehrlos, ein aufgegebner Mann, bis wiederum der Bauer ſich beſoff und ich, da er das Buch ſich aufgeſchlagen, inwährend er die Brill zur Naſe führte, ſchnell, ſchnell entfloh, ſo gut's mein Körperlein, das abgeflachte, dürre mir erlaubte. So bin ich hier, gerettet aus des Buchs Gewalt und aus der ſchlimmeren der Menſchen." Die Elfen lachten aus vollen Hälschen, als er geendet: plötzlich aber entſtand im Laube ein Geräuſch, man hörte das zarte Knallen eines Elfenpeitſchchens, und in einer, von mir noch nie geſehenen Art von Fuhrwerk kam eine ganze Elfenfamilie blitzſchnell angefahren. Es war der lederne Helm eines Soldaten, umgekehrt auf Räder geſtellt, ſo daß das Ganze womöglich einer Chaiſe glich. Plötzlich machte ſie Halt, die Chaiſe ſtieß hart auf, fiel um, der Kutſcher purzelte vom Bocke und heraus rollte und praſſelte eine ganze kleine Elfenfamilie; der Vater war der Kutſcher, dann eine Frau mit vielen Kindern, wie kleine Eſſigfliegen, und zwei Tanten. Die Weibsperſonen ſchienen ſehr eitel, ihr erſtes Wort waren Klagen über die beſchmutzten Röckchen und Hütchen. Als endlich der Kutſcher zu Worte gekommen, vernahm ich aus ſeiner, durch Beklemmung des Atems vielfach unterbrochenen Erzählung, daß der Grund ihrer raſenden Eile eine große Mücke geweſen, welche in brummendem Fluge den armen Erſchreckten nachgeflogen und erſt am Walde von ihnen abgekommen ſei. Die Schilderung ihres Schreckens war ſo drollig, daß mir Unbeſonnenem ein lauter Lachträller entfuhr. Alles war verſchwunden, ich hörte nur das eintönige Hacken eines Spechts am nahen Baume, und ſchweigend ſchlich ich mich ins Dorf zurück.“

Die heitere Erzählung ſtimmte die Geſellſchaft zu allgemeiner Fröhlichkeit, und nachdem Chriſtoph nach dem Namen und Wohnort ſeiner Feenkönigin vergebens ausgeforſcht und vielfach geneckt worden war, geriet Wilhelm auf den Gedanken, es ſollte nun auch von den übrigen jeder ein Liebesabenteuer preisgeben. Der Gedanke fand Beifall, nur Friederich bat, ihn frei ziehen zu laſſen, und Wilhelm begann:

„Zum Präludium ein kleines Wanderlied, das ich auf meiner Reiſe nach Italien zwiſchen die Felſen und Wälder Vorarlbergs ſchallen ließ:

Geſtern, ah! das war ein Schweben,
Als zum Tanz die Hand ſie gab!
Über Stock und Steine ſtreben
Muß ich heut am Wanderſtab.

Geſtern glänzten weiße Brüſte,
Die ein tiefes Atmen hob,
Heute ſtarren in der Wüſte
Felſenblöcke, rauh und grob.

Geſtern noch mit heißen Küſſen
  Deckte mich ihr weicher Mund,
Heut von ſcharfer Dorne Riſſen
  Trag' ich Hand und Wange wund.

Geſtern löſte mir die Glieder
  Süßer Liebe Feuertrank,
Heute lieg' ich frierend nieder
  Auf des Erdgrunds harte Bank.

Auf! Friſchauf! und nicht gezaget!
  Weiter in die Welt hinein!
Immerzu und friſch gewaget,
  Heute darf nicht geſtern ſein!

Ich kann euch, fuhr der lockere Sänger fort, keine eigentliche Liebesgeſchichte erzählen, was ihr wohl ſchon aus der ſoeben abgeſungenen Beichte meiner Grundſätze im erotiſchen Fache erraten könnt. Um eine ordentliche Liebesgeſchichte zu erleben, wird nämlich offenbar ein gewiſſes Streben vorausgeſetzt, die Sache rund abzuſchließen, zu beſitzen, zu heiraten. Nun will ich nur ſogleich geſtehen, daß mir ein kalter Angſtſchweiß auf Stirn und Schläfen ausbricht, wenn ich die Wörter Verlobung, Hochzeit, Heirat in irgend einer Beziehung auf meine eigene Perſon auch nur von ferne mir vorſtelle. Vor meiner Phantaſie richten ſich grauſenerregend empor ganze Käſten voll Weißzeug mit dem ihnen eigentümlichen herzbeklemmenden Geruche, ungeheure Himmelbettladen, Kaffeeviſiten, gute Rezepte zu der beſten Stiefelwichſe, Erlaubnis, ein Sauerkrautfaß im Keller ſtellen zu dürfen, — ich höre Kinder ſchreien — o entſetzlich! Ein tiefes Beben durchwühlt mein Mark, der Menſchheit ganzer Jammer faßt mich an. Ich habe daher in Liebesſachen mich immer an Platos hohe Weisheit gehalten."

Die Zuhörer brachen in ein Lachen aus. Chriſtoph meinte, der Blick, den ihm heute das Mädchen auf der Straße zugeworfen, habe allerdings von ſehr platoniſchem Feuer geleuchtet. „O die!“ rief Wilhelm, „ſie ſteht mir gegenwärtig als Modell und macht Jagd auf mich, aber vergeblich: ich bin nicht nur ein Mann von Erfahrung, ſondern auch neuerdings eigentlich ein wiedergeborner und ein ſolider Mann. Ich kehre zunächſt zu meinem Plato zurück, den ihr, wie ſo viele andere mangelhafte Denker, unrichtig auffaßt. Plato beweiſt in ſeinem Gaſtmahle, daß die Liebe, das heißt diejenige, welche Liebesgeſchichten im obigen Sinne anſpinnt, auf einer Verwechslung beruhe, nämlich auf einer Verwechslung des Ideals mit einer einzelnen Perſon. Ich kann die Stelle auswendig. Sie lautet alſo: „Wer die Sache auf die rechte Art angreifen will, der muß zwar in der Jugend damit anfangen, ſchönen Leibern nachzugehen, dann aber muß er einſehen, daß die Schönheit in einem einzelnen Leibe der Schönheit in jedem andern verſchwiſtert iſt und es alſo großer Unverſtand wäre, nicht die Schönheit in allen Leibern für eine und dieſelbe zu halten, und wenn er dies zu Herzen genommen, ſo muß er als Liebhaber *aller* ſchönen Leiber erſcheinen und von der gewaltigen Heftigkeit für einen nachlaſſen, weil er dies für klein und geringfügig hält.“ Von dieſem erhabenen, echt philoſophiſchen Standpunkte bin ich immer ausgegangen: nur erſt ſeit einigen Tagen will ſich ein leidenſchaftlicher Irrtum bei mir einſchleichen, als gebe es nur *einen* ſchönen Körper und alle andern ſeien bloße Schattenbilder; ja es will mir öfters bange werden, als habe es mit der fortſtrebenden, jedem Ausruhen und Haften an *einem* Punkte abgeneigten Tapferkeit meines Gemüts ein Ende. Es iſt nur *ein* Auftritt, den ich zu erzählen habe; er hat aber einen Eindruck in mir zurückgelaſſen, von deſſen Gewalt ich keine Ahnung hatte. Als ich am Morgen des Himmelfahrtfeſtes nach der Sixtiniſchen Kapelle gieng, ſah ich auf der Brücke St. Angelo eine verſchleierte weibliche Geſtalt, begleitet von einem bejahrten Manne, vor mir hingehen, nicht gehen; wie ſoll ich ihre Bewegung nennen? Ein Dichter nennt es eine Muſik der Glieder und ich weiß keinen andern Ausdruck. Welche Süßigkeit und welcher Stolz war in dieſem hohen, ſchlanken, vollen Leibe! Die Liebesgöttin konnte nicht ſchöner aus dem weißen Schaume ſteigen. Betäubt, verzaubert folgte ich der herrlichen Geſtalt und wußte ſie, in der Kirche angelangt, mit meinem Auge ſo zu umklammern, daß ich ſie im Gedränge nicht verlor. Sie ſchlug jetzt den Schleier zurück; und welches Antlitz hatte er verborgen! Das dunkelbraune Auge war hochgewölbt und der weiße Grund von einem leiſen Blau überflogen, wie auf vielen Madonnenbildern der italieniſchen Schule; — dieſes Auge ſo ſtolz und doch ſo redlich und gut, abweiſend, herriſch und doch ſo ein feuchtes, ſüßes Geſtändnis des Weibs darin! Ein ſinnender Ernſt ſaß in einer kleinen Falte zwiſchen den ſchöngeſchweiften Brauen. Um die Lippen ſpielte etwas wie Zorn, Witz und Wolluſt dazwiſchen. Jenen leiſen Anflug eines Schnurrbärtchens, der ſo reizend über die Lippen römiſcher Frauen hingehaucht iſt, habe ich nie ſo entzückend gefunden. Ein ſchöner Knabe, deſſen unreife Formen noch zwiſchen männlicher Feſtigkeit und weiblicher Weichheit ſpielen, reißt uns zur Liebe hin; aber wie ſüß iſt es umgekehrt, an vollen, weiblichen Formen eine leiſe Andeutung des Männlichen zu finden! Wir glauben die Natur auf einer ſcherzhaften Erinnerung an den Menſchen des Ariſtophanes, an die urſprüngliche Einheit der Geſchlechter, den Grund ihrer gegenſeitigen Sehnſucht, zu ertappen. Ich meinte die kühne Antigone zu ſehen, wie ſie, zum Tode ſchreitend, die geraubte Wonne der Brautnacht beklagt. Eine dunkle Lockenfülle ſpielte auf dem ſchlanken Halſe und dem ſchönſten Nacken, den ich je geſehen, und einzig zierten ſie als einfacher Schmuck ein ſilberner Pfeil durch das Haar und im Ohre zwei lange Bernſteine. Die Muſik, die nun in tiefen, langgezogenen Tönen hinter den verbergenden Gittern, wie aus unbekannten geheimnisvollen Quellen aufſtieg, ſchien ſich mit mir in das heilige Myſterium verſenken zu wollen, das in geheimem Weben der Kräfte dieſe Formen entfaltet: jetzt ſchwang ſie ſich wie ein glänzender Wundervogel, wie ein Chor jubelnder Nachtigallen empor, als ſei das Rätſel gelöſt, als ſei ſie gefunden und das Götterbild ſchwebe in blendender, nackter Majeſtät durch morgenrote Wolken auf. Meine Augen ſaugten ſich flammend, verzehrend in die herrliche Geſtalt ein, meine Phantaſie ſank mit ihr zwiſchen duftende Blumen nieder. Ein flüchtiger Blick ihres Auges fiel auf mich. Sie ſchien meine Glut zu bemerken, denn Purpur bedeckte ihre Stirne und die Lippen zuckten. Noch einmal ſah ſie nach mir herüber; ſie ſchien meinen Anblick zugleich zu fürchten und zu ſuchen, ſie war in ſichtbarer Bewegung, als hätte der Blitz einer Leidenſchaft in ihr gezündet, die ſie mit Schrecken von ſich abzuweiſen rang. Dieſe Miſchung von Weiblichkeit und Brunhildenſtolz ſtachelte mich bis zum Wahnſinn, ein hoher Schwur ward in meiner Seele geſprochen, nirgends Schönheit, nirgends Genuß zu ſuchen, bis die Wilde beſiegt ſei, bis von dieſen zornigen Lippen ein grenzenloſes Geſtändnis fließe, bis dieſe köſtliche, herbe Perle aufgelöſt mir im ſchäumenden Pokale an die Lippen flute. Der Gottesdienſt war zu Ende; ich folgte mit haſtigen Schritten der Jungfrau auf dem Fuße, welche, aufgeſchreckt durch meinen Anblick, wie ein geſcheuchtes Reh dahineilte. Es war nicht das zierliche Getrippel unſerer Mode-Damen, er waren die antiken, feſten Schritte der Römerin, und doch ſo ſchwebend, ſo elaſtiſch! Das Gedränge, das auf der Piazza di S. Pietro wimmelte, hemmte ihre Eile und ihr Begleiter konnte ihr nicht zur Seite bleiben. Die Konvenienz hatte der thörichte Wilhelm ganz vergeſſen, er drängte ſich an ſein ſchönes Bild und wollte etwas ſprechen. Aber er bekam weder eine ſchnippiſche Antwort, noch ward ihm bloß ein ſtolzer Blick zugeworfen, ſondern ſie gab ihm einen herzhaften Puff mit dem Ellbogen und wandte ihm dabei ein Geſicht voll glühenden, römiſchen Zornes zu. Da ſtand der Gimpel und durfte nach Hauſe gehen. Ich war gegen meine Gewohnheit ſehr betroffen und vergaß in meinem Schrecken ſogar, ihr von weitem zu folgen, um ihre Wohnung zu erfahren. Hätte ich doch nur wenigſtens ihrem Begleiter einen einzigen aufmerkſamen Blick geſchenkt, um einen Anknüpfungspunkt für meine Nachforſchungen zu haben! Wer iſt ſie? Wo iſt ſie? Ich weiß es nicht, aber das weiß ich, wie ich hier die rote Flut an meine Lippen ſetze, ſo muß die Stolze beſiegt an meinem Herzen liegen."

Er ſtand auf, von Weine glühend und ſang mit voller Stimme:

Laßt mich trinken, laßt mich trinken,
  Laßt von dieſem Feuerwein
Immer neue Fluten ſinken
  Mir ins durſt'ge Herz hinein!

Jedes Ende ſei vergeſſen!
  Wie's im Innern drängt und ſchafft!
Sagt, wer will mir jetzo meſſen
  Grenz' und Schranke meiner Kraft?

Stellt mir ſchwere, weite, blanke
  Becher ohne Ende her,
Füllet ſie mit dieſem Tranke,
  Und ich trink' euch alle leer!

Bringt mir Mädchen, ſchöne, wilde,
  Noch ſo ſpröd und noch ſo ſtolz,
Schickt die ſchreckliche Brunhilde,
  Alle trifft der Liebesbolz!

Stellet mir die ſchwerſten Fragen,
  Wo das ew'ge Rätſel ruht?
Feuerhell und aufgeſchlagen
  Schwimmt es hier im roten Blut.

Gebt mir Staaten zu regieren!
  Kinderſpiel ſoll mir es ſein!
Gebt mir Heere anzuführen,
  Und die ganze Welt iſt mein!

Burgen möcht' ich jauchzend ſtürmen,
  Ihre Fahnen zittern ſchon,
Felſen, Felſen möcht' ich türmen
  Und erobern Gottes Thron!"

Friederich hatte während dieſer Erzählung etwas finſter vor ſich nieder geſehen; Chriſtoph gieng dem Übermütigen ziemlich hart zu Leibe, indem er in Sokratiſcher Manier den ſittlichen Grundſätzen, die er ausgeſprochen, insbeſondere jener Verachtung der Ehe vollkommen Recht zu geben den Schein annahm, dann aber unverſehens ihre innere Unwahrheit hervorkehrte, wobei er denn namentlich nachwies, daß jene platoniſche Stelle in ihrem Zuſammenhange gerade das Gegenteil von dem unterſtützen ſollte, zu deſſen Rechtfertigung Wilhelm ſie herbeigerufen.

Theobald war von der Erzählung ſonderbar ergriffen. Von der einen Seite wollte ſie alte Erinnerungen mit plötzlicher Gewalt in ihm aufregen, von der andern Seite, vielleicht gerade wegen dieſes Intereſſes, das ſeine eigene Perſon an der Erzählung nahm, lag ihm etwas Verletzendes in der ſinnlichen Glut, womit Wilhelm ſeine Farben gemiſcht hatte. Die Reihe war nun an ihm. Er lag mit ſich ſelbſt im Kampfe; ein lebhaftes Verlangen, dieſer Geſellſchaft ſich vertraulich mitzuteilen, hatte ihn angewandelt, und doch erſchien ihm wieder das, was auf ſeinen Lippen ſchwebte, als ein heiliges Geheimnis, das in der Tiefe ſeiner Seele verborgen bleiben müſſe. Aber beſonders die Gegenwart Friederichs, obgleich er ihn erſt an dieſem Abend kennen gelernt hatte, ſeine grauen Haare, ſeine friedlichen Züge, ſein wohlwollender, väterlicher Blick löſten vollends die Scheue vor der Offenbarung einer Begebenheit, die er bis jetzt gegen jedermann verſchwiegen, deren Bild übrigens durch einen unbedeutenden Zufall mit doppelter Stärke in ſeiner Phantaſie aufgefriſcht worden war. Friederich war bei dem Geräuſche eines Meſſers, das zufällig Chriſtophs Hand entfiel, leicht zuſammengeſchreckt, und als Chriſtoph dies bemerkte, gieng ein gelindes, gutmütiges Lächeln über ſeine Lippen.

Endlich öffnete der Gedanke, daß er ja hier in der Mitte zutraulicher Freunde, daß das, was er mitteilen wolle, ein Vergangenes ſei, deſſen Fäden nur durch den ſtillen Träger ſeiner Erinnerung in die Gegenwart herüberreichen, ſeine Lippen.

„Was Freund Chriſtoph,“ ſo begann er, „von den Elfen gedichtet hat und Wilhelms Schilderung der Römerin, die er geſehen, erinnerte mich an einen ſchönen Abend, der mir unter ähnlichen Geſprächen, wie jene Erzählung, und bei einem ähnlichen Anblicke, wie ihn Wilhelm vor unſere Augen ſtellte, gewiß zum ſchönſten meines Lebens geworden iſt. Du weißt, Wilhelm, welche ſtürmiſche geiſtige Unruhe während meines akademiſchen Lebens mich beherrſchte, wie ich unter metaphyſiſchem Grübeln und Zweifeln mich in das Netz meiner Gedanken gefangen hatte und hilflos zappelte. Oft riß mich der ungeſtillte Drang vom Pulte weg auf zweckloſe Wanderungen über Stock und Stein, durch Wind und Wetter. Auf einer derſelben geriet ich bei anbrechender Nacht in ein Dorf im Gebirge, wo ich, vom Regen durchnäßt, vergebens nach einer ordentlichen Herberge umirrte. Endlich entſchloß ich mich, in einem lotterhaften Wirtshauſe, deſſen Schild ächzend im Winde ſchwankte, mein Heil zu verſuchen. Eine ſchmutzige, von Fliegen durchſchwärmte, von einem brennenden Span kümmerlich erhellte Wirtsſtube empfieng mich. An einem Tiſche ſaßen betrunkene Bauernburſche beim Kartenſpiel, ein anderer, an den ich im Dunkel mich ſetzte, ſchien mir leer zu ſein. Als aber einer der Spieler ſich bückte, fiel der flackernde Schein des Lichtes nach meiner Seite und ich bemerkte, daß ich einen Nachbar habe. Ein Mann mit ſchwarzen, dichten Haaren und verwildertem Barte, todesbleich, mit unbeweglich ſtarrem Blick vor ſich hinſchauend, ſitzt, in eine Ecke zuſammengedrückt, an meinem Tiſche. Indem ich ihn aufmerkſam betrachte, gleitet mir das Meſſer, das ich eben gebrauchen wollte, aus der Hand und fällt klirrend auf den Teller. Schnell richtet er den Kopf auf und ein hohles, graſſes Auge, in welchem mit unverkennbaren Zügen der Wahnſinn geſchrieben ſtand, ruht durchdringend bald auf mir, bald auf dem entfallenen Meſſer. Immer weiter reißt er es auf, die Augbraunen hoch emporgezogen, die Geſichtsmuskeln fangen an fieberhaft zu zittern, der Mund ſteht halb offen, dann plötzlich auffahrend, zurückgebeugt, ſchreit er mir zu: „Wollen Sie mich denn wirklich ermorden?“ Der Wirt trat herzu und blickte mich bewußt an, mit dem Finger nach der Stirn deutend. Ich ſuchte den Unglücklichen durch eine unendlich liebreiche Anrede zu beſänftigen, an welcher freilich der Schrecken ebenſo großen Anteil haben mochte als das Mitleid. Er ſchaute mich ungewiß an und antwortete: „Nicht wahr, Sie verkennen mich nicht auch? Folgen Sie mir, wohnen Sie bei mir, Sie werden meine Talente anerkennen, ſchätzen; Tugend, Begriff, Zärtlichkeit wird uns verbinden.“ — Der Wirt, der die Erbärmlichkeit ſeiner Herberge mit großer Unbefangenheit einzuſehen ſchien, riet mir ernſtlich, der Einladung zu folgen, er verſicherte mich, daß mein Erſcheinen die gaſtfreundliche Förſterfamilie, zu welcher der Wahnſinnige gehöre, nicht befremden werde, indem ihnen ſchon öfters Fremde in derſelben Verlegenheit und auf dieſelbe Weiſe zugeführt worden ſeien. Während ich noch überlegte, hatte er ſchon ins Forſthaus geſchickt und eine freundliche Einladung zur Antwort erhalten. Mich erfreute dieſe patriarchaliſche Gaſtfreundſchaft, vor dem Wirtshauſe hatte ich einen Ekel gefaßt, und ſo folgte ich denn meinem ſonderbaren Begleiter. Er führte mich in die reinliche, etwas düſtere Stube des Forſthauſes. Eine hochbejahrte Frau ſaß in einem altväterlichen Lehnſtuhle und grüßte mich freundlich. „Nun, wen bringſt du uns denn?“ fragte ſie mit mitleidig herzlichem Tone den Wahnſinnigen. „Wo ſind meine Sachen, meine Kunſtwerke, die verkannten Produkte meines Genies? Hat man mir denn alles genommen?“ murmelte er, im Zimmer herumſuchend, und überließ mir, mich ſelbſt einzuführen. Ich hörte nur zerſtreut die Entſchuldigungen der guten Frau, welche bedauerte, daß ich keine Geſellſchaft finde, da ihr Sohn, der Förſter, in Geſchäften verreiſt ſei; denn das trübe Ausſehen meiner Umgebungen hatte bereits angefangen, einen düſteren Eindruck auf mich auszuüben. Die getäfelte Stube war durch die Länge der Zeit grau, faſt ſchwarz gefärbt; eine Maus raſchelte hinter den Brettern; das gleichförmige Picken einer Wanduhr weckte ungewohnte, altkluge Gedanken über die Vergänglichkeit der Zeit in mir; der Narr ſchliech brummend herum und ſuchte ſeine Sachen, ſeine verkannten Kunſtwerke; ferne vor dem Dorfe erſcholl das Gebell eines Hundes durch die Nacht; das Großmütterchen fieng im Lehnſtuhle an zu nicken. Ich ſaß in tiefen Gedanken, den Kopf auf die Hand geſtützt, und bemerkte nicht, daß die Thüre leiſe ſich öffnete. „Guten Abend, Großmutter,“ höre ich eine liebliche Stimme flüſtern: ich drehe mich um und vor mir, wie durch ein Wunder hergezaubert, ſteht das ſchönſte Mädchen. Über den reinen Formen des bleichen Antlitzes trennte ſich das glänzende, ſchwarze Haar in einen Scheitel und fiel hinter den Ohren in zwei einfachen Locken auf den herrlich gebauten Hals. Um das Haupt hatte ſie ein purpurrotes Netz geſchlungen, deſſen Ende mit einem Quäſtchen zierlich zur Seite herabfiel; das ſtolze und doch ſo ſchmelzend ſanfte Auge blickte freundlich verwundert unter den langen, ſchwarzen Wimpern hervor. Die Geſtalt groß, ſchlank, wie eine Zeder, die Glieder kräftig, von der reizendſten Fülle, wie ich es in dieſen Tagen zum erſtenmale wieder an römiſchen Frauen geſehen. Die ganze Haltung, die Mienen, der Gang waren der Ausdruck eines unbewußten, angebornen Adels — ein herrliches Weib, eine Herrſcherin, eine Königstochter! Sprachlos, in demütiger Stellung ſtand ich vor dem plötzlichen Wunder und ließ ruhig, als wäre ich aus fremden Landen gekommen und verſtände des Mädchens Sprache nicht, die Gründe meiner Anweſenheit durch das alte Mütterchen auseinanderſetzen. „Das iſt ja recht ſchön,“ ſagte das Mädchen, „daß wir ſo unvermutet einen freundlichen Gaſt bekommen; hat man Ihnen denn auch das Kleid getrocknet?“ Sie berührte mein Gewand mit den zarten, weißen Händen, daß es mir wie magnetiſch durch die Nerven rieſelte, und holte ſchnelle das zierliche Jäckchen eines Jägers aus der Kammer. Noch nie bin ich ſo eitel geweſen, als jetzt, da ich im neuen Anzuge prangte und die Liebliche meinte, ich hätte einen recht ſaubern Jägerburſchen abgegeben. Als ſie aber hinzuſetzte: „Nun ſei'n Sie nur fein munter, nicht ſchüchtern und erzählen Sie uns etwas Schönes aus der Stadt!“ ſo dacht' ich: nun ja, herrſchen kann ſie. Aus welches Menſchen Munde hätte ich, der ich von der Erhabenheit eines Studenten ſehr entſchiedene Begriffe hatte, noch vor wenigen Minuten geglaubt, jemals eine ſolche Rede ertragen zu können! „Aber, Cordelia,“ ſagte die Großmutter freundlich ſtrafend, „wer wird doch auch wieder ſo herriſch mit den Leuten umſpringen? wart Kleine!“ „Ach was!“ antwortete lachend die große Kleine mit lieblicher Ungeduld. Dann aber warf ſie im Vorübergehen einen ernſten, faſt ſtrengen Blick auf mich, als wolle ſie mich prüfen, ob in meinen Mienen kein Zug von Zudringlichkeit zu finden ſei, ob ich ihr unbefangen zutrauliches Betragen auch verdiene. Dieſer *eine* keuſche, ſchützende Blick enthüllte mir ſo deutlich als jeder Zug, jede Bewegung ihrer Geſtalt die ſchönſte Vereinigung von tiefem Ernſt und Seelenadel mit einer kräftigen, blühenden Lebensluſt, und es war mir wie einem Einſamen im ernſten Walde, deſſen heiliges Dunkel ihn mit ehrerbietigem Schauer erfüllt, während die wogenden Harzdüfte, die Erdbeer-Friſche der Luft muntere Lieder auf ſeine Zunge locken.

Ohne mich zu fragen, faßte ſie das Tiſchchen, auf das man mir einige Erfriſchungen geſetzt hatte, trug es mir vor der Naſe hinweg, ſetzte es vor den Lehnſtuhl, worin die Großmutter ſaß, nötigte mich ſelbſt heran, ſetzte ſich zu uns und ſagte: „So, nun wird recht behaglich geplaudert.“ Ich war aus meiner erſten, träumeriſchen Verſunkenheit erwacht, das

Reſtchen von Zorn, das von der vorigen Anrede in mir ſpukte, gab mir ein kräftiges Selbſtgefühl, ich machte wie ſchon oft die Erfahrung, daß ſich meine Phantaſie und meine Beredſamkeit nirgends wärmer als an meiner Eitelkeit entzündet. Mein Feuer ergriff auch meine Umgebung; ſchnell war die lebendigſte Unterhaltung im Gange. Ich leitete das Geſpräch an den geheimnisvollen Brunnen der Märchenwelt und bald war unſere dämmernde Stube von drolligen Elfen, von ſchönen Feen bevölkert. Das alte Mütterchen ſtimmte mit Freuden ein und gab ihren großen Vorrat preis. Mir geſtaltete ſich ungeſucht im Fluſſe der Rede Märchen auf Märchen, die bunten Zaubergeſtalten hüpften mir ungerufen entgegen, ich war Dichter, denn gegenüber ſaß ja ſie, ſaß das Wunder ſelbſt. Ich hatte mich in eine lange Erzählung vertieft, in welcher ich davon ausgegangen war, meinen eigenen wirren, durch wiſſenſchaftliche Zweifel verſtörten Zuſtand nicht ohne Selbſtgefälligkeit zu ſchildern, indem ich zum Helden meiner Erzählung eine Art romantiſchen Ulyſſes erkor, der alle Reiche des Himmels und der Erde vergeblich durchwandert, um eine Heimat zu finden. Ich ließ den Unglücklichen, den ich ſo mitleidswert als möglich ſchilderte, die verborgenen Eſſen der Feuergeiſter betreten, bei Elfen, bei Aſtralgeiſtern Belehrung ſuchen, mit den Schatten Verſtorbener disputieren, aber immer unbefriedigt zurückkehren. Natürlich blieb am Ende kein Ausweg als freiwilliger Tod, ein Gedanke, den ich damals ſelbſt mit großer Vorliebe in mir umtrug. Ich warf meinen Helden auf dem Meere über Bord, aber Nixen tragen ihn ins kryſtallne Schloß der ſchönſten Fee. Bis hieher war ich in meiner Erzählung vortrefflich vom Platze gekommen; meine enthuſiaſtiſche Stimmung hatte die dürre Allegorie, die eigentlich zu Grunde lag, weit übertroffen; ich hatte Zuſtände mit Leidenſchaft geſchildert, auf die wir Reiferen hinter dem warmen Ofen des Realismus, in den wir mit dem Mannesalter eintreten, behaglich lächelnd zurückſchauen, mit denen mir es damals aber ein rechter Ernſt war; ich konnte auf Eindruck rechnen, wenn einer harmloſen Zuhörerin der erſte Blick in die Todesſchatten einer zerriſſenen Seele geöffnet wurde. Nun ſollte aber das Beſte erſt folgen. Denn auf nichts Geringeres war es abgeſehen, als daß die Fee, welche nun mit allen Mitteln der blühendſten Phantaſie ausgeſtattet werden ſollte, den armen Selbſtmörder von allen ſeinen Leiden radikal kuriert. Ich hatte während der bisherigen Erzählung, indem ich ſinnend meine Gedanken konzentrierte, vor mich zu Boden geſehen. Zufällig erhebe ich den Blick: Cordelia ſitzt mir gegenüber, den Kopf behaglich in beide Hände geſtützt. Die Haare hatten ſich gelöſt und fielen in dichten, weichen Locken zu beiden Seiten über Stirn' und Wange herab, und aus dem träumeriſchen Dunkel der Locken ſah das ſüße Antlitz aus den großen, ſchwarzbraunen, jetzt in holden Träumen ſchwimmenden Augen mich unverwandt an. Ich konnte nicht weiter erzählen; als wäre der Strom der erfindenden Phantaſie durch ein plötzliches Wehr gehemmt, ſo ſtockten mir alle Gedanken. Ich blickte ihr ſtille in die Augen, welche unverrückt mit demſelben träumeriſchen Blicke auf mir ruhen blieben. Sie hat mich verſtanden! Sie will mich erretten! Sie iſt mir gut! jubelte es in meinem Innern, mir ward, als begönne ein jauchzender Triumphmarſch von ſchmetternden Trompeten, Cymbeln, donnernden Pauken in meiner Seele, dazwiſchen die ſchmelzende Flöte und das mutwillige, hüpfende Piccolo. Unſre Seelen, das wußte ich, hatten ſich in dieſem einen Blicke für Ewigkeiten begrüßt, unſre Genien waren unter ſanftem Flügelſchlage zuſammengeſchwebt und hatten ſich mit heiligem Kuſſe umarmt. Erſt das Lächeln der Großmutter erinnerte uns an mein komiſches Stocken, und wir beide ſtimmten fröhlich mit ein. Ich habe nie ſo ſüß gelacht, nie mich in einer ſo rührenden Verlegenheit befunden, und die Schalkhaftigkeit, mit der Cordelia ſelbſt mich jetzt neckte, übergoß mich wie mit einem Blütenhimmel, denn ein ſüßes Wiſſen um den eigentlichen Grund meines plötzlichen Abbrechens ſprach aus ihren Scherzen. Wir ſchienen ſtillſchweigend einen Bund geſchloſſen zu haben, durch einen augenblicklichen Übergang in die wildeſte Neckerei ein gemeinſchaftliches holdes Geheimnis zu verbergen.

Ich ergriff eine Guitarre, die an der Wand hieng, und bat um ein Lied. „Sing ihm doch das hübſche, neue Liedchen,“ ſagte die Großmutter. „Ach, das dumme Lied, das Gansliedchen!“ rief Cordelia lachend. „Das heißt ſie nun nicht anders, als das Gansliedchen,“ klagte das Mütterchen, „und es iſt doch ſo wahr, ſo friſch.“ Cordelia ließ ſich bewegen, präludierte, mutwillig aufblickend, und ſang:

Mädchens Abendgedanken.

Wer der Meine wohl wird werden?
Ob mein Aug' ihn wohl ſchon ſah?
Wo er wandeln mag auf Erden?
Iſt er ferne oder nah'?

Wird er ſchön von Angeſichte,
Oder doch nicht häßlich ſein?
Krauſe Locken? Augen lichte?
Groß von Wuchſe oder klein?

Stark von Gliedern oder ſchmächtig?
Ob er leicht im Tanz ſich ſchwenkt?
Ob er nüchtern, ſtreng, bedächtig,
Oder recht romantiſch denkt?

Hier unterbrach ſie ſich: „Nun kommt der dümmſte Vers, der iſt doch wirklich gar zu Gänſe-mäßig:

Iſt er wohl vom Handelſtande,
  Iſt's ein Kriegsmann, keck und brav?
Iſt er Pfarrer auf dem Lande,
  Oder gar ein ſchöner Graf?

Iſt die Liebe denn recht innig,
  Die er dann im Herzen trägt,
Da das meine ja ſo minnig
  Jetzt ſchon ihm entgegenſchlägt?

Sagt mir's, holde Blütendüfte,
  Die ihr weht ins Kämmerlein,
Sagt mir's, leiſe Abendlüfte,
  Sag mir's, ſanfter Mondenſchein!

Sagt mir's, Elfen, kleine, loſe,
  Die ihr lauſcht und lacht und nickt,
Sag mir's, ſüße, rote Roſe,
  Die mir in das Fenſter blickt!

Saget mir's, ihr klugen Sterne,
  Die herauf am Himmel ziehn!
Triebe ſchwellen in die Ferne,
  Und ſie wiſſen nicht, wohin?

Liebesarme ſtehen offen,
  Ach, wen ſollen ſie empfahn?
Lippen, die auf Küſſe hoffen,
  Ach, wer wird zum Kuſſe nahn?

Oder ſoll ich lieber ſagen,
  Lieblich ſei's, ſo blind zu ſein?
Dieſes Klagen, dieſes Fragen
  Sei uns Mädchen ſüße Pein?

Träume können ſel'ger ſpielen
Kindern gleich im leeren Haus,
Wenn nach unbekannten Zielen
Holde Wünſche ziehen aus?

Freudig Bangen! bange Freude!
Ungewiſſer, finde mich!
Leid in Luſt und Luſt im Leide!
Künftiger, ich liebe dich!

Sie hatte geendet, und ein ſchelmiſches Lächeln ſpielte um die fein geſchnittenen, üppigen Lippen. Plötzlich aber färbte ſich ihr Antlitz mit glühendem Rot, ſie warf das Inſtrument weg und ſchlüpfte aus dem Zimmer. Dieſer Zug wollte mich wundern, denn nichts ſah dieſem Weſen unähnlicher als Prüderie. Aber gerade, wenn eine ſolche Befangenheit ihrem Weſen ſonſt fremd war, lag für mich die ſüßeſte Deutung um ſo näher. Indem ich dieſem beglückenden Zuſammenhange nachſann, brach ein Gepolter im Nebenzimmer los. Die Muſik hatte den Narren aufgeſtört, der bisher glücklich beſeitigt und von mir ganz vergeſſen war. Er ſtürmte fluchend zu uns heraus, ich wollte Verſuche machen, ihn zu bändigen, aber die Großmutter bat mich dringend, ſie einzuſtellen, denn hier könne nur Eine helfen, deren Wink er fürchte, Cordelia. „Bitte,“ ſetzte ſie hinzu, „rufen Sie ſie, draußen in der Laube wird ſie wohl ſein.“ Ich eilte hinaus in das Gärtchen hinter dem Hauſe: als ich ihren Namen rief, richtete ſie ſich im Lichte des Mondes, der eben aus Wolken brach, langſam von einer Moosbank auf. Sie war ſehr ernſt und trat ſchweigend mit mir ins Haus. Der Wahnſinnige rüttelte an einem Kaſten, den er in ſeiner Wut zertrümmern wollte, Cordelia trat von hinten ruhig zu ihm und faßte ſeinen Arm. Ohne umzuſehen, ſtand er plötzlich geduckt und zitternd;

dann legte ſie die Hand auf ſeine Stirne und ließ ſie ſachte über das Geſicht heruntergleiten. Der Tobende ſchien in ein Lamm umgewandelt und verlangte nach Schlummer.

Ich ſtand auf der Schwelle und ſagte Cordelien gute Nacht, ſie bot mir die Hand, ich fühlte einen ſanften Druck von ihr erwidert.

Da lag ich nun unter dem Fenſter meines Schlafzimmers, der Himmel hatte ſich ganz aufgehellt und in ſeiner ganzen Pracht war das milde Geſtirn der Nacht aufgegangen. Ringsum tiefes Schweigen; nur ein Brünnlein murmelte im nahen Gärtchen. Ferne rief der Wächter. „O ſel'ge, ſel'ge Nacht!" ſo rief der glückliche Romer und ſo rief ich, in überſchäumender Wonne das Geſicht mit den Händen bedeckend. Die unzufriedenen, verſtörten Zuſtände, die mich ſeit geraumer Zeit verfolgt hatten, erſchienen mir jetzt wie eine Roheit, und ich ſchämte mich der Thränen nicht, die in meinem Auge perlten. O lacrymarum fons, tenero sacros ducentium ortus ex animo: quater felix, in imo qui scatentem pectore te, pia Nympha, sentit.

Die Scheiben des Fenſters warfen ſchon, von der Morgenſonne erhellt, ihr zitterndes Spiegelbild auf mein Lager, als ich mit jenem ſüßen, reinen Gefühle erwachte, das uns oft als die Wirkung eines ſchönen Traumes bleibt, ohne daß wir uns der Urſache deutlich entſinnen könnten. Ich war ſo weich geſtimmt, daß mir ſelbſt der wahnſinnige Oheim, der mich zum Frühſtücke beorderte, heute weit lichter erſchien und ich ihn mit einem Händedruck meinen lieben, guten, verſtändigen Alten nannte; doch konnte ich mich eines Lächelns nicht enthalten, als er, über die ungewohnte Anrede verwundert, mir ziemlich ſimpelhaft ins Geſicht ſah. Dann aber leuchtete ſein Auge auf, und ein Zug, als bemitleide er ſich ſelbſt, ſtrich über ſein eingefallenes Antlitz. Drunten war ſchon alles munter und friſch, Cordelia war ganz Bewegung, Schalkheit und hatte kaum Zeit zu fragen, was mir geträumt habe. Jene eigene Art behaglicher Heiterkeit, welche bei dem gemeinſamen Frühſtücke eines friedlichen Zirkels guter Menſchen zu herrſchen pflegt, blieb nicht aus. Draußen lärmten die Sperlinge in den Akazien und der Buchfink wurde nicht müde, ſeinen naſeweiſen Triller dem Morgen zuzurufen. Nun aber, da ich des Scheidens gedachte, folgte eine gewaltſame Szene mit dem Großmütterchen und dem Narren; denn beide wollten mich ſchlechterdings noch einige Tage feſthalten, und der letztere ſchleppte, um mich deſto gewiſſer zu gewinnen, eine mit gemeinen Steinen gefüllte Schublade herbei, die er ſeine Mineralienſammlung nannte und wovon er mir die beſte Unterhaltung verſprach. Cordelia ſtand abgewendet ſtill am offenen Fenſter. Ich ſetzte meinen Willen durch, denn ich wußte zu gut, daß dieſer glanzvolle Moment meines Lebens nicht in die altbackene Gewohnheit des Zuſammenſeins herabſinken dürfe. Jetzt beſtand der Wahnſinnige feſt darauf, mich wenigſtens zu begleiten, und das Großmütterchen wußte am Ende keinen Rat, als ihm Cordelien zur Hüterin beizugeben. Ich hätte ihm nun für ſeinen Eigenſinn um den Hals fallen mögen. Das Mütterchen und ich nahmen Abſchied, ſo herzlich, als hätten wir uns ſeit Jahren gekannt.

Während der Weg uns über eine Heide dem nahen Gehölze zuführte, ſah mein Begleiter mit ſtarrem Haupte unverwandt nach den Wolken empor und ſuchte mit großem Eifer menſchliche Phyſiognomien in ihren Umriſſen. „Ach dort! dort! ſie iſt es! aus der ſilbernen Wolke grüßt ſie mich!“ ſo rief er plötzlich, und wie ein Verzückter nach dem Gewölke ſtarrend, das hinter dem Gebirge aufſtieg, rannte er von uns fort. Das Haupt emporgeworfen, die Arme geſpenſterhaft vorſtreckend, fuhr die hagere Geſtalt pfeilſchnell über die Heide hin dem Gebirge zu. Ich geriet in Angſt um ihn und wollte ihm nacheilen, aber meine Begleiterin belehrte mich ruhig, daß man ihn ohne Sorge ſich ſelbſt überlaſſen könne, da er nach ſolchen Ausbrüchen gewöhnlich matt und ſtille ſich von ſelbſt wieder zu Hauſe einſtelle. Nach dem Gegenſtande ſeiner Sehnſucht, deſſen Abbild er in den der blauen Höhe ſuchte, nach dem Grunde ſeines Wahnſinns zu fragen, war mir jetzt nicht am mindeſten am Herzen gelegen, denn nun war ich allein, Auge in Auge, mit ihr. Wir waren in einen Tannenwald eingetreten. Durch die ſchmalen Zwiſchenräume der ſchlanken Stämme warf die Sonne hundert lichte Streifen; die Amſel ſchlug ihre vollen Orgeltöne, in einem fernen Dorfe hörte man zur Kirche läuten, ein Eichhörnchen kletterte nahe heran und ſah neugierig auf uns herunter, die wir, Hand in Hand, ſtumme Blicke wechſelnd, über das Moos hinſchritten. „Mein' ich doch immer,“ fieng Cordelia an, „ſo ſeien wir als Kinder ſchon einmal durch dieſes Wäldchen gegangen.“ Ich konnte mich nicht beherrſchen, ich bog ſanft ihr Haupt auf meine Schulter und drückte einen Kuß auf ihre Stirne. „Ja,“ rief ich, „ſo ſind wir als Kinder durch dieſes Wäldchen gegangen, ſo blickten wir uns in die Augen, ſo lehnte dein liebes Haupt auf meiner Schulter, ſo ſchien die Morgenſonne durch das grüne Dunkel.“ Wir ſanken uns in die Arme, ſie erwiderte mit feuriger Innigkeit meine heißen Küſſe. Der Wald öffnete ſich und wir ſtanden am Abhange eines Berges, deſſen weite Ausſicht ein lachendes Thal und fernes, blaues Gebirge mit Ruinen auf hohen Felſen uns zeigte. Mein Weg führte den Berg hinunter ins Thal, dann wieder hinan auf eine, der unſrigen gegenüberliegende, etwas niedrigere Bergſpitze. „Hier ſcheide ich," ſagte Cordelia, „hier laß uns noch eine kleine Weile ruhen." Wir lagerten uns auf das Moos, mein Haupt ruhete in ihrem Schoße; das ihrige hatte ſich in ſanftem Schmerze über mich geneigt; ihre Finger ſpielten in meinen Locken, ſie konnte den Strom der Thränen nicht mehr hemmen. „Es muß ſein!" rief ſie endlich, „leb wohl, und hier das rote Netz zum Andenken!" Nach einer langen, glühenden Umarmung ſchritt ich, ohne umzuſehen, den Berg hinab und wieder bergan, bis ich auf der gegenüberliegenden Spitze ſtand. Hier ſchaute ich zurück. Da ſtand ſie noch, mir gegenüber, die Arme nach mir ausgeſtreckt, eine hohe Feengeſtalt im duftigen Blau des Himmels. Unwillkürlich vorgebeugt, breitete auch ich in herzzerreißender Sehnſucht die Arme nach dem herrlichen Bilde aus. So ſtanden wir: noch ein verklingendes Lebewohl, verſchwunden war ſie, und der Wanderer irrte weiter in die öde Welt.

Ich habe ſie nicht wieder geſehen, ich erkundigte mich nicht nach ihr, ich ſuchte ſie nicht wieder auf. Es war ein Gefühl in mir, das mir ſagte, daß alles Aufgeſuchte, Gemachte, Abſichtliche dieſem wie vom Himmel gefallenen Blumenglücke meines Lebens nur den zarten Duft des Wunders abſtreifen würde, ein Gefühl, das ich ſo wenig abweiſen konnte, als Sokrates jene geheimnisvoll warnende Stimme, ein Gefühl, mit welchem ich auch die Geliebte, ſo wie ich ihr Weſen erkannt hatte, vollkommen einverſtanden wußte. Ja, wenn man das vergeſſen nennen will, was im ſtillen Heiligtum der Seele als ein verborgenes, reines Feuer brennt, ſo kann man ſagen, ich habe ſie vergeſſen. Wenn ich in den alten Trübſinn, in düſtere Zweifel verſank, erſchien ſie mir oft wie die weiße Taube, die vor Ausbruch eines Gewitters hoch über den Horizont fliegt und, während unten auf der Erde alles Angſt und

Nacht iſt, dort oben noch vom Strahle der Sonne erreicht, als ein Silberpunkt auf dem ſchwarzen Hintergrunde der ſchwefelſchwangeren Wolke glänzt und ſchnelle verſchwindet. Seitdem ich jedoch zu innerer Klarheit gelangt bin, ſeit die Welt nicht mehr wie ein trübes, dumpfes Rätſel vor mir liegt, trat auch das alte Bild immer lebendiger aus dem Hintergrunde hervor, und daß ich es nur geſtehe, die Poeſie der Erinnerung wollte mir nicht mehr genügen. Mit all ihrer Lieblichkeit lebten die Geiſter jener letzten, an ihrer Seite genoſſenen Minuten wieder in mir auf, als mir kürzlich ein poetiſcher Scherz wieder in die Hände fiel, den ich kurz darauf niedergeſchrieben hatte:

Als einſt in jenes Laubdachs Dunkelhelle
Voll Inbrunſt meine Arme dich umſchlangen,
Als Haupt an Haupt und Wang' an Wange drangen,
Du ſchlankes Reh, ſchwarzäugige Gazelle,

Da traf ein Mücklein auf die holde Stelle,
Und zwiſchen unſern angeſchmiegten Wangen
Hat es in irrem Taumel ſich gefangen,
Es ſurrt und zappelt, will entfliehen ſchnelle.

Nicht wahr, du Schelm, das hat dir nicht geträumet,
Es warte dein ſolch wunderlich Verhängnis?
So bleibe nur und werde nicht ſo bange!

Ein wohnlich Häuslein iſt dir eingeräumet,
Gelinde Haft, anmutiges Gefängnis,
Das liebe Grübchen in der weichen Wange.

Vor kurzem erſt, ehe ich die Reiſe antrat, entſchloß ich mich nun, Erkundigungen über jenes Dörfchen, das ſich Buchenforſt nennt, und ſeine liebliche Bewohnerin einzuziehen, aber ſie waren vergeblich. Hinreiſen wollte ich auch jetzt durchaus nicht. So gehe ich denn im ganzen ruhig meines Wegs, aber in einſamen Stunden meine ich oft, ſie müſſe aus irgend einem verborgenen Schlupfwinkel hervortreten, und „lebe ſchmachtend vom Tau der Hoffnung.“

„Aha!“ rief Wilhelm, als Theobald geendigt hatte, deswegen traf ich dich geſtern abend mit einem roten Netze um den Kopf, wie einen Spanier, ſo ernſt und gedankenvoll in deinem Zimmer. Du biſt und bleibſt mein lieber, ſentimentaler Freund, komm, laß dich küſſen.“ Chriſtoph war während der Erzählung wie Queckſilber geworden, er trippelte mit den Füßen, biß ſich in die Lippen, ſeine Augen leuchteten von Schelmerei und öfters vernahm man ſein tiefes, gründliches Lächeln, ohne daß Theobald dieſen Eindruck, der mit dem ernſteren Inhalte ſeiner Erzählung in geradem Widerſpruche ſtand, ſich zu erklären wußte.

Friederich nahm endlich das Wort und ſagte: „Jeder von euch hat in ſeiner Erzählung geleiſtet, was er konnte, indem er ſeine erlebten Gefühle möglichſt deutlich wiedergab. Daß aber Verliebte nicht die beſten Erzähler ſind, iſt mir doch klar geworden. Jeder hat ein ſchönes Mädchen geſchildert, aber das Wichtigſte, ihre wahre Eigentümlichkeit hat keiner ſo hervorzuheben gewußt, daß nicht mit geringem Aufwande von dialektiſcher Kunſt die Bilder eurer drei Mädchen in eines zuſammengezogen werden könnten, wozu freilich die zufällige körperliche Ähnlichkeit beiträgt. Der gewandte, von ſeinem Gegenſtande minder befangene Erzähler weiß einzelne ſcheinbar unbedeutende Züge zu einer klaren und ſcharfen Markierung ſeiner Charaktere zu benützen; eine Geberde, ein einziges Wort kann unendlich bezeichnend ſein“. „Was?“ rief Wilhelm, „ward der Puff mit dem Ellbogen keine bezeichnende Bewegung, kein ſchlagender, treffender Zug?“

„Und habe ich nicht deutlich bis ins Kleine geſchildert?“ fiel Theobald ein. Friederich beruhigte die Streitenden mit der Bemerkung, da ja, je größer ihr Ruhm als Erzähler, deſto geringer ihr Ruhm als Liebhaber ſein müßte, und nach manchem heiteren Worte, das über die mitgeteilten Abenteuer noch gewechſelt wurde, trennte ſich die Geſellſchaft.

Es waren genußreiche Tage, welche Theobald nun in Rom lebte. Wilhelm ermüdete nicht, ihm an die Hand zu gehen; der Morgen war kaum angebrochen, ſo pflegte er ſchon dazuſtehen, ihn aus den Federn zu treiben und die Runde mit ihm zu machen. Was aber Theobald an dem geſchmackvollen Kunſtkenner, an dem feurigen Geſellſchafter vermißte, die tiefere Wärme des Gemüts, das fand er bei Friederich, der in ſeinem Benehmen gegen ihn mehr und mehr aus ſeiner ſonſtigen Abgeſchloſſenheit hervorzutreten ſchien. Dieſer Mann hatte ſich, unbekannt aus welchen Gründen, mit einem Schleier des Geheimniſſes umgeben; niemals kam ein Wort über ſein früheres Leben, ſeinen bisherigen Aufenthalt in Deutſchland, über Familienverhältniſſe, in denen er etwa gelebt hatte oder lebte, über ſeine Lippen; niemand, als Chriſtoph hatte Zutritt in ſein Haus. Unverkennbar war eine vorherrſchend religiöſe Richtung ſeines Charakters, mit deren Grundſätzen übrigens Theobald eben nicht geradezu einverſtanden ſein konnte.

Er begegnete Friederich eines Tags, da dieſer eben in eifrigem Geſpräche mit einem Fremden über die Straße gieng. Es war ein ſehr geſchmacklos gekleideter Mann, der Kopf geduckt, ſchlicht gekämmte Haare hiengen, geradlinig abgeſchnitten, unter der Krempe des Huts hervor und ließen nur einen kleinen Teil der Stirne über den Augbraunen frei. Theobald ſah, wie ſie ſich mit Zeichen großer Zärtlichkeit trennten, und geſellte ſich dann zu Friederich. „Ein trefflicher Mann,“

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

ſagte dieſer, indem er dem Fremden mit leuchtenden Augen nachblickte, deſſen dürre Geſtalt, langſam hinſchleichend, an einer Straßenecke verſchwand. „Ein Miſſionär, er war in Indien," ſetzte er hinzu. „Ein Pietiſt," ſagte Theobald ziemlich naiv und wenig bemüht, ſeine ironiſche Miene zu verbergen: „Sie ſind ein Künſtler, fühlen Sie ſich von dieſer totalen Formloſigkeit der äußeren Erſcheinung nicht abgeſtoßen?" „Nun ja," verſetzte Friederich, „etwas mehr Geſchmack würde eben nicht ſchaden, aber Sie müſſen doch zugeben, daß dieſe Vernachläſſigung des Äußern wenigſtens aus einem achtungswerten Grunde hervorgeht. Sie ſehen ganz kummervoll, trübſinnig aus, was iſt Ihnen denn?" „Ich kann es nicht leugnen," ſagte Theobald, „wenn ich das Wort ‚Pietiſt' nur nennen höre, oder zu ſagen gezwungen bin, ſo wird es mir ſozuſagen mauſerig zu Mute, es ſteigt mir etwas wie Leinewebersgeruch in die Naſe, es wird mir übel im Magen, meine Phantaſie fühlt ſich in enge, feuchte Höhlen gedrückt, das Leben erſcheint mir wie eine dumpfe, ſchläfrige Nachmittagspredigt." „Nun und warum?" erwiderte Friederich, „ich bin nicht leidenſchaftlich, erklären Sie ſich unbefangen." „Der Pietismus," brach nun Theobald mit Bitterkeit aus, „iſt eine Schamloſigkeit; aus der zarteſten Angelegenheit unſeres Herzens macht er ein Handwerk; die Religion, die reine Braut der Seele, die wir am meiſten ehren, wenn wir nicht von ihr ſprechen, zerrt er, indem er heilige Namen in jede Rede miſcht, mit rohen Fingern wie eine Hure auf den offenen Markt; was unſer Denken, Wollen, Leben als unſichtbarer Geiſt durchdringen ſoll, klebt er, auf Zettel geſchrieben, buchſtäblich über ſeine Thüre; der Wiſſenſchaft, welche die ernſte und erhabene Arbeit übernommen hat, die religiöſen Mythen in die Klarheit des Begriffs zu übertragen, hängt er böswillig den Makel der Ketzerei an und weiß es ſchlecht zu verbergen, daß ſeine Frömmigkeit eine bewußte oder unbewußte Herrſchſucht iſt." „Da ſetzen Sie," ſagte Friederich, „doch hoffentlich einen verſchiedenen Gebrauch des Namens voraus, unterſcheiden Fromme und Frömmler?" „Nein," antwortete der Erhitzte, „ich laſſe keine Unterſcheidung gelten. Es wird zu leicht unter dem Vorwande einer feineren Diſtinktion dieſelbe ſchlimme Ware eingeſchwärzt. Wo einmal die Frömmigkeit ſo hervorſticht, wo das, was die Grundlage jedes Charakters ſein ſoll, ohne daß es als ein Beſonderes für ſich wahrgenommen wird, einen ſo beſtimmten Zug bildet, daß es dem Manne den Namen gibt, da wittre ich Fanatismus und ſomit Schlechtigkeit, denn der Fanatismus in jeder Färbung iſt ſchlecht, bösartig, mörderiſch."

Erſt an dem ungeſtörten Gleichmute, womit Friederich ihm zuhörte, bemerkte Theobald, wie wenig er in ſeiner Hitze erwogen hatte, daß die Achtung gegen den, mit dem er ſprach, ihm dennoch die Notwendigkeit der verworfenen Unterſcheidung hätte aufdringen müſſen. Er ſagte ſich ſelbſt zu ſeiner Entſchuldigung, daß er wirklich von Friederich niemals ein Wort religiöſen Inhalts gehört habe und er alſo nicht unter ſeine Bezeichnung fallen könne. Friederich legte ihm ruhig die Hand auf die Schulter und ſagte: „Sie haben nicht ganz Unrecht, junger Freund, aber es fehlt Ihnen noch an inneren Erfahrungen." Ein bitterer Leidenszug ſchien bei dieſen Worten ſein Geſicht zu verfinſtern. Er verließ Theobald ſchnell.

Trotz ſolchen kleinen Reibungen ſchien Friederich den jungen Mann beſonders liebgewonnen zu haben; es freute ihn ſichtbar, wenn ſie ſich trafen, ja er ſuchte ihn gerne auf, was ſonſt nicht ſeine Art war, und oft wurde Theobald durch ein hingeworfenes Wort aus ſeinem Munde überraſcht, das die Möglichkeit einer weit innigeren Freundſchaft auszuſprechen ſchien, als er bis jetzt ahnen könne. Auch Theobald fand ſich, ungeachtet des entſchiedenen Gegenſatzes ſeiner Denkart, zu dem ehrwürdigen Mann in einem Grade hingezogen, der ihm faſt geheimnisvoll vorkam und eine ungewohnte Spannung in ſeinem Innern hervorbrachte.

Wollte er aber im eigentlichen Sinne luſtig ſein, ſo gieng er zu Chriſtoph. Eines Abends trat er unverſehens in ſein Zimmer. Chriſtoph ſtand vor dem Spiegel, ſehr ernſtlich beſchäftigt, verſchiedene Fratzen zu ſchneiden, und ließ ſich durch den Eintretenden keineswegs ſtören. „Ei, ei!“ rief Theobald, „ſo alt und ſo kindiſch!“ „Was kindiſch,“ war die Antwort, „man wird doch auch noch in Erfahrung ziehen dürfen, ob man ein Geſicht hat? Sieh, Beſter, in der Fratze liegt eine eigentümliche Kraft. Weil inſonderheit dadurch Teilchen und Häutchen meines Geſichtes, welche ſonſt getrennt auseinanderliegen, welche im gemeinen proſaiſchen Leben gar nicht das Vergnügen haben, einander näher zu kennen, weil dieſe, ſage ich, nunmehr in gegenſeitige Berührung treten und mit magnetiſchem Kitzel ſich begrüßen, dadurch bekomme ich ein Bewußtſein von meinem Geſichte, und deswegen iſt mir meine tägliche Portion von dieſem Artikel unentbehrlich.“ Nun ſtellte er ſich wieder vor den Spiegel, ſetzte ſeine Verſuche fort und gab endlich ſeinem Geſichte einen ſo unglaublich komiſchen Ausdruck, daß Theobald laut auflachen mußte. Nun geriet Chriſtoph ſelbſt in ein ganz tolles Lachen. Er begann mit ſeinem bekannten gründlichen Lächeln, allmählich wurde es lauter und erhob ſich zum ſchallenden Gelächter, in welchem immer mehr Naſentöne hörbar wurden, bis es plötzlich in das Geſchrei der Ente übergieng. Dann hörte man den Ruf des Hahns, der Henne, die klagenden Laute des Perlhuhns, die zornig geſtoßenen Töne des welſchen Hahns, die geckenhafte Altklugkeit des Papagei, beſonders das durchdringende Arra des indianiſchen Raben;

das ſchrie, krächzte, gackerte, wimmerte, krähte durcheinander, daß Theobald am Ende für ſeine Vernunft bange wurde und Chriſtoph mit Gewalt zu bändigen ſuchte, der ſich aber jetzt ſelbſt erſchöpft in einen Stuhl warf. Chriſtoph war heute beſonders guter Laune und ließ ſeinen Freund ungeſtört im Zimmer umherkramen und unter ſeinen Papieren blättern. Zwiſchen einer Menge flüchtiger Skizzen, deren phantaſtiſche Kompoſition meiſtens ein treues Abbild von der wunderlichen Einbildungskraft des Zeichners gab, ſtieß Theobald auf ein Heftchen, das überſchrieben war: Philoſophiſche Aphorismen. Eine kleine Probe ihres Inhaltes mag hier ſtehen.

Chriſtophs philoſophiſche Aphorismen.

Man hüte ſich doch ja, aus der Stellung oder Geſtalt ausgezogener Stiefel zu vorſchnelle auf den Charakter und Geiſt ihres Beſitzers zu ſchließen. Ich habe erlebt, daß die Stiefel der vernünftigſten Männer durchaus eine thörichte Figur machten, daß die des genialſten Dichters auf einen abgeſchoſſenen Archivarius, die der ſittlichſten Charaktere auf einen Lumpen ſchließen ließen.

Es beweiſt Mangel an Nachdenken, wenn man ſagt, die Froſtbeulen ſchmerzen. Sie ſchmerzen nicht, höchſtens nachdem ſie aufgebrochen ſind. Vielmehr ſie beißen. Man könnte es allenfalls einen fragenden Schmerz nennen.

Lerne ſchweigen. Sage ſtets nur die Hälfte der Wahrheit und das Beſte behalte für dich zurück. Ziehe die Anwendung vor fremden Ohren, aber das Prinzip verſchweige. Du wirſt ſonſt deine geiſtige Vorratskammer ausleeren und für dich wird nichts übrig bleiben. Man muß immer viel wiſſen, was man noch nicht geſagt hat. Wirf deine Perlen nicht vor die Schweine. Sei ein geiſtiger Geizhals.

Wer einem Menſchen auf der Straße begegnet, der eine Laſt trägt, und demſelben nicht ausweicht, der gibt einen unverkennbaren Beweis von Roheit.

Die Fliegen habe ich vielfach beobachtet. Sie leiden an partiellem Wahnſinn und haben viel Humor. Sitzt eine Fliege an einem Zuckerkörnchen und eine andere kommt hinzu, ſo hebt die erſte ein Bein auf und kitzelt die zweite, bis ſie fortfliegt. Wer hat ſich nicht ſchon geärgert, wenn eine Fliege, vergeblich tauſendmal weggejagt, mit unbegreiflichem Eigenſinn immer wieder auf dieſelbe Stelle ſeines Geſichtes ſich ſetzte? Offenbar ein gewiſſer malitiöſer Humor mit etwas Wahnſinn. Es iſt aber auch kein Wunder, wenn man ſo einen roten Kopf voll lauter Blut hat.

Kant ſagt ſtatt „er hört ſich gerne ſprechen“ nur „er hört ſich ſprechen.“ Eine ſehr richtige Auslaſſung. Denn das Weſentliche liegt wirklich darin, daß einer ſein eigener Zuhörer iſt, und es braucht nichts weiter zur Bezeichnung. Die neueren Dichter hören ſich ſprechen.

Die Juden unter den alten Völkern machen auf mich denſelben Eindruck, wie ein kopfhängeriſcher Student unter ſeinen burſchikoſen Kameraden.

Es iſt etwas rührend Komiſches, unter den Büchern der heiligen Schrift auch das hohe Lied zu finden. Du lieber Leichtſinn, du übervolle, ſaftſpritzende Traube, du ſprudelnder Wolluſtkelch, du rotbackiger Junge mit den heißen Lippen, wie haſt du dich nur in die heilige Umgebung hereingeſchlichen? Die Theologen hielten dich Wechſelbalg, wie einfältige Eltern, für ein echtes Kind. Es mag aber ſchon manchem Kirchenvater oder Konſiſtorialrate doch nicht ſo ganz kirchlich zu Mute geweſen ſein, wenn er las, wie die üppige Freundin unter glühenden Granatblüten dem Geliebten die ſchwellenden Brüſte öffnet.

Die Menſchen ſind falſch, alle. Trau ihnen nicht. Man hat eigentlich keinen Freund, keiner iſt ohne Rückhalt. Und hätteſt du eine Seele, mit der du zuſammengewachſen wäreſt wie die Leiber der beiden Siameſen, du biſt einſam. Mitten im Zirkel der Freunde, am Arme des Vertrauten, im Jubel der Freude durchſticht dich das Gefühl dieſer fürchterlichen Einſamkeit wie ein eiskalter Dolch. Welchen Reichtum hat doch der Fromme in dem Seelenbräutigam, der ihn nie verläßt! Er gibt nur der Sache einen abgeſchmackten Namen. Man muß die Hilfe nicht über den Wolken ſuchen. Der eine wahre Freund iſt der Menſch, der iſt treu; den muß man lieben und achten. Die Menſchen muß man verachten. Es iſt ohne dieſe großartige Verachtung auch noch nichts Großes für die Menſchen gethan worden.

Man kann den Wahnſinn doch niemals ganz begreifen. Hätte man ihn begriffen, ſo wäre es kein Wahnſinn mehr.

Wenn nichts wäre? Wenn es nichts gäbe? Oder gibt es denn wirklich etwas? bin ich ſelbſt? — Wohin kommt man doch nur mit ſolchen Gedanken? Dahin, wo alle Kühe ſchwarz ſind und die Welt mit Brettern vernagelt iſt: ſo viel iſt richtig. Aber dennoch iſt es ein Zeichen großer Borniertheit, über diejenigen zu lachen, welche Entdeckungsreiſen hinter dieſe Bretter verſuchen. Wer mit ſeinen Gedanken noch nie im Bodenloſen war, iſt gewiß ein Hohlkopf. Und wenn es wahr iſt, daß man leicht darüber verrückt wird, ſo iſt es auch wahr, daß ein Bettler nicht bankerott werden kann.

Wenn ich mir die Kreuzzüge vergegenwärtige, ſo habe ich eine ſonderbare Empfindung, die ich nicht gut bezeichnen kann. Ich meine, die Kreuzfahrer hätten ſich genieren ſollen. Dieſes phantaſtiſche Auftreten muß doch den Türken höchſt affektiert vorgekommen ſein. Wenn jemand zwiſchen die konventionelle

Kühle einer gewöhnlichen Unterhaltung mit einem plötzlichen Ausbruche von Pathos hineinfährt, ſo ſieht man ihn ſonderbar an und ſo — ach was, ich kann mich doch nicht deutlich machen.

Nach einer Mahlzeit, wenn die Leute viel gegeſſen und getrunken haben, pflegt die Unterhaltung allmählich zu erlahmen. Alle haben etwas verſtopfte Naſen infolge der Erhitzung und pfeifen beim Atemholen durch die Naſenlöcher. Es wäre von der beſten Wirkung, wenn man dann Löchlein in die Naſen bohrte und Kläppchen darauf ſetzte, ſo daß ſie von den jeweiligen Beſitzern als Klarinet geblaſen werden könnten.

Es gibt ein Gefühl, man nennt es kommlich, lauſchig, heimlich. Wer beſchreibt die Süßigkeit folgender Erinnerung?

Als ich noch ein Kind war, kam oft, nachdem ich mich zu Bette gelegt, meine Mutter und ſchob mir die Decke des Betts, indem ſie das äußerſte derſelben an allen Enden nach innen kehrte, ſo zurechte, daß zwiſchen die Decke und das Bett kein kaltes Lüftchen eindringen konnte. Die Empfindung des Heimiſchen, der Sicherheit im warmen Neſte, wenn wir den Nachtwächter rufen hören, gehört auch hierher.

Geſpräch am Weihnachtabend. Kind: Mutter, weiß die Katze und der Spitz auch, daß es heute Chriſttag iſt? Mutter: Nein! Das Kind weint.

Wer wahr genug iſt, ſich ſelbſt ſeine Fehler zuzugeben, der eile nicht zu ſehr, ſie andern zu geſtehen. Denn während es dich ſtärkt und erhebt, dich ſelbſt zu richten, ſo drückt es dich nieder, wenn du dich von anderen richten läſſeſt.

Es gibt unter den Menſchen viele Vogel-Phyſiognomien, beſonders Kapaunenköpfe. Manche haben auch ein Geſichtchen, das gerade ſo zugeſpitzt iſt, als wollten ſie eben in ein Tröglein voll Hanfſamen picken. Oft haben ſie auch dazu eine fette, glänzende Haut, als ſchlüge das Öl des Hanfſamens ſchon durch die Poren heraus.

Ein Mißbrauch, welcher unter die allergrößten, gemeinſten Roheiten gehört, iſt auch unter den gebildeten Ständen weit verbreiteter, als man glauben ſollte: die Untugend, einem Sprechenden ins Wort zu fallen. In der intereſſanteſten Erzählung, eben, wenn du dich der Kataſtrophe näherſt, unterbrechen ſie dich, nicht etwa durch Fragen oder eine auf die Erzählung ſich beziehende Bemerkung, ſondern ſie beginnen von ganz anderen Gegenſtänden. Durch wie vielerlei unterbrechendes Geräuſch man einen Vorleſer in Verzweiflung zu ſetzen pflegt, davon will ich lieber ganz ſchweigen. Das Gefühl des Unterbrochenen iſt ganz wie das eines Fechters, der ſich, wie man ſagt, verhaut; und wer es weiß, wie unendlich widerlich dieſe Empfindung iſt, wer die grenzenloſe Beleidigung erwägt, die in einer ſolchen Unterbrechung liegt, der wird meine ungeheure Empörung teilen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß es eine unvergleichliche Anſtalt wäre, wenn die Menſchen Schwänze hätten. Bei einer angenehmen Erfahrung würde man mit dem Schweife hin- und herfahren, wie die Enten, wenn ſie einen Brocken verſchluckt haben: ginge man mit tückiſchen Gedanken um, ſo würde man jene wurmartigen Ringlein hervorbringen, wie die Katzen. Wenn man einer Dame ſchöne Dinge ſagte, würde man ſchmeichleriſch wedeln. In einer idealen, hehren Stimmung ließe man ihn erhaben und prachtvoll zwiſchen den Frackſchößen emporſtarren, in der Angſt ſinken u. ſ. w. Manche würden freilich aus Verſehen darauf ſitzen, dann würde er ein wenig zerknüllt.

Während Theobald ſo las, fiel ihm ein Blättchen in die Hände, das der Verfaſſer aus ſeinem Hefte ausgeriſſen und wahrſcheinlich zu verbergen vergeſſen hatte. Es ſtand darauf:

Chriſtentum und Heidentum vereinigt in C. Hier iſt es die reine Anmut, welche die Stelle der Tugend vertritt. Ich weiß kein Hindernis, daß die guten jungen Leute nicht ſollten ehelich zuſammenkommen. Traut er ſeinem Charakter nicht recht? Iſt ihm ſeine Denkart zuwider? Ich muß ihn beruhigen. O, wenn du wüßteſt, guter Th.!

„Wie? was haſt du da für ein myſteriöſes Blatt?“ rief Theobald. Chriſtoph, der eben bemüht war, einen abgeriſſenen Knopf an ſein Kleid anzunähen, wollte herbeieilen, verwickelte ſich aber in den Faden, konnte nicht gleich los werden und mußte zuſehen, wie Theobald das Blättchen zwei-, dreimal eifrig las. Endlich ſprang er herzu, riß ihm das Zettelchen aus der Hand und war ſichtbar in peinlicher Verlegenheit, einem Zuſtande, in den er überhaupt ſehr leicht geriet. „Gnoſtiſche Zeichen, — Abraxas, — Sonderbarkeiten — Spielereien —“ ſtotterte er hervor. Theobald war nachdenklich geworden. Bedeutete denn das Th. und C. nicht offenbar Theobald und Cordelia? Aber welchen Sinn konnte denn das Blatt haben? Hier, im fernen Rom — war es nicht Wahnſinn, an ein Wiederſehen zu denken? Und konnten denn die Buchſtaben nicht gar wohl eine andere Bedeutung haben? Aber woher dann Chriſtophs ſichtbare Verlegenheit? Nun erinnerte er ſich auch eines Auftritts, der ihm bis jetzt keiner beſonderen Aufmerkſamkeit würdig geſchienen hatte. Als er kürzlich mit Wilhelm im Mondſcheine vor ſeiner Wohnung auf- und niedergieng, das rote Netz um den Kopf geſchlungen, kam eine dicht verſchleierte weibliche Geſtalt an der Seite eines ältlichen Herrn, deſſen abgewandtes Geſicht er nicht ſehen konnte, an ihm vorüber. Die Dame ſchien plötzlich aufmerkſam zu werden, wandte ſich um und ſah nach ihm herüber. Dann ſchüttelte ſie, als hätte ſie ſich getäuſcht, den Kopf und gieng weiter. Dieſen Auftritt hielt er nun unwillkürlich mit den geheimnisvollen Zeilen zuſammen; ſchweigend, in widerſtreitende Gedanken verloren, in höchſter, faſt unheimlicher Spannung, jetzt hoffend, jetzt ſeine Hoffnung verlachend, gieng er neben Chriſtoph her, der ihn gebeten hatte, ihn auf einem Spaziergange nach dem Monte Pincio zu begleiten. Sie wurden beide aus ihrer Spannung durch Friederich befreit, der auf der Piazza di Spagna ſich zu ihnen fand, deſſen Nähe und Geſpräch auch jetzt ihren milden, beruhigenden Einfluß nicht verfehlten.

Sie waren auf der Höhe der Marmortreppe angekommen, die wie ein breiter, weißer Strom von der Höhe des Monte Pincio ſich herniedergießt. Der volle Mond ſtieg hinter den fernen Pinien herauf, zauberhaft wölbte ſich in ſeinem Glanze die majeſtätiſche Peterskuppel empor. Rechts lagerte ſich der Vatikan wie eine kleine Stadt mit ſeinen zahlreichen Flügeln, den Werken der verſchiedenſten Perioden der Baukunſt. Die Engelsburg trat gewaltig hervor, und zwiſchen unzähligen Kuppeln leuchteten die reinen Formen des Pantheon. Die Wellen der Tiber rauſchten durch die ſtille Nacht. Ein durchſichtiger Schleier, aus dem Lichte des Mondes und aus jener zarten, ſilberartigen Luft gewoben, die ſich über der alten Weltbeherrſcherin zu lagern pflegt, hüllte dieſe verſchiedenen Zeugen dreier Weltalter in ſein geheimnisvolles Netz. Die drei Freunde ſtanden ſchweigend, in Betrachtung verſunken. Plötzlich trat Chriſtoph vor Theobald, ſah ihm halb verdrießlich, halb verſchämt unters Auge und ſprach: „Sieh mein Geſicht an, Theobald.“ „Was ſoll's?“ fragte dieſer. „Ich bitte dich,“ flehte Chriſtoph, „ſage mir, bin ich gerührt? Fühle ich etwas? Empfinde ich etwas?“ „Aber, mein Gott, was willſt du denn?“ rief Theobald. „Aber ich bitte dich,“ klagte Chriſtoph, „ſo hilf mir doch aus meiner Verlegenheit. Nun ſtehe ich ſo eine geraume Viertelſtunde und laure, ob ich zu einer ordentlichen Empfindung, zu einer honetten Portion Rührung gelangen könne, wie der Anblick da oben ſie billiger Weiſe anſprechen kann. Eben ſteigt mir nun ſo etwas herauf, das mir wie ein abgebrochener Pfahl in der Gurgel ſteckt, und ich will ſchlechterdings wiſſen, ich will hören von dir, ob dieſes Ding Gefühl, Empfindung, Rührung ſei.“

„Ich verſtehe das,“ ſagte Theobald, „ich habe auch an dieſer Krankheit der Reflexion gelitten. Es iſt eine merkwürdige Erſcheinung unſerer modernen Zeit.“

„O, es iſt entſetzlich!“ rief Chriſtoph halb weinerlich, halb lachend, ſetzte ſich entfernt von den beiden auf einen Stein und bedeckte das Geſicht mit beiden Händen.

Friederich, der, in den großen Anblick verſunken, auf dieſe Unterhaltung nicht gehört hatte, nahm nach einer Pauſe Theobalds Hand, drückte ſie innig und ſagte mit einem Tone voll Rührung: „Unſterblichkeit!“

„Wiederſehen im Lande der Ideale, wo keine Zähre mehr rinnt, wo melancholiſche Nähjungfern ihren Geliebten wiederfinden — ſieh, dort im Monde kommt ſoeben eine gottſelige Pfarrchaiſe angefahren, die Familie findet den ſeligen Paſtor wieder — er ſchwebt in einem wollenen Wams herbei — ſeine Witwe mit ſieben Kindern ſteigt eben aus, ſie hat in der Taſche etwas Kuchen in einem fetten Papier mitgebracht — er fällt ihr wonnelächelnd ans Herz“ — Hier erſt bemerkte der Sprechende, daß Thränen in Friederichs Augen ſtanden und daß ſein ganzer poſſenhafter Ausfall auf einem ſchrecklichen Mißverſtändniſſe beruhte. Sonderbar genug hatte er gemeint, daß der Freund im Scherze ſpreche und daß er nur in deſſen Sinne fortfahre.

Der Leſer kann ſich vielleicht den grellen Irrtum beſſer erklären als Friederich, der wie aus den Wolken gefallen war. Theobald hatte unmittelbar vorher ſein Herz durch den erhabenen Anblick gelöſt und erweitert gefühlt, er fieng an, ſich zu ſchämen, daß er in dieſen großartigen Umgebungen, aus denen die Menſchheit und ihr Schickſal zu uns ſpricht, ſich mit den engen Sorgen ſeines kleinen Ich habe tragen können; kein Gedanke lag ihm daher entfernter als der an eine ewige Erhaltung desſelben. Infolge der Richtung, die ſeine wiſſenſchaftliche Bildung genommen hatte, war er zumal, je ernſter ſeine Lebensanſicht ſich geſtaltete, ſeit Jahren gewöhnt, die weichliche, thränenreiche Sentimentalität, welche den Glauben an Unſterblichkeit zu oberſt unter den chriſtlichen Glaubensſätzen ſtellt, mit einer unerbittlichen Satire zu geißeln. Er hatte ſich in dieſe Denkart ſo hineingewöhnt, daß es ihm ſchwer ward, ſich auf den Standpunkt eines Andersdenkenden zu ſtellen. Dazu kam, daß er, in ſeine Betrachtung vertieft, die Perſon Chriſtophs, der ſich kurz vorher in ſeiner humoriſtiſchen Weiſe geäußert hatte, durch eine träumeriſche Verwechslung an die Stelle des Sprechenden ſetzte und daher denjenigen, der ihn anredete, mit ſeiner ſcherzhaften Wendung ganz einverſtanden glaubte, bis er zu ſpät ſeinen Irrtum gewahr wurde.

Friederich hatte ſich in großer Entrüſtung abgewandt. Theobald in ſeiner Beſtürzung wußte nichts Beſſeres, als ſich an Chriſtoph zu wenden und ihn um Vermittlung zu bitten. Dieſer meinte ſchadenfroh, er ſolle ſelbſt ausbaden, was er angerichtet. Theobald ſtand eine Weile ratlos, dann warf er ſich ungeſtüm an Friederichs Hals und rief: „Nein, nein, ich bin kein Frivoler! Ich verfolge das ungeſunde Gefühl, aber ich achte die Wahrheit, die Religion, Sie dürfen nicht anders, Sie müſſen mir ſchlechterdings verzeihen!“

Friederich konnte dem Eifer, der gutmütigen Reue des Liebkoſenden nicht widerſtehen. Er ließ beſänftigt ſein großes, tiefſinniges Auge auf dem Jüngling ruhen und ſagte: „Sie haben mich mißverſtanden, Sie ſollten mich nicht unter die Sentimentalen rechnen. Sie ſind ein Philoſoph, hüten Sie ſich, daß Sie den ſchlichten Glauben nicht verachten.“ Theobald wollte eben ausholen, um in ſeiner lehrhaften Weiſe die Stellung ſeiner Philoſophie zur Religion auseinanderzuſetzen und ſich gegen den Schein eines ſolchen Übermutes zu verteidigen; aber Friederich unterbrach ihn: „Ich kenne dies; es mag viel Wahrheit in Ihrem Syſteme ſein, ich gebe es zu. Aber eines will ich Ihnen ſagen, was ich nicht zugebe: daß die Klarheit der Erkenntnis, des Begriffes hinreiche, die Regungen des Herzens zu erſetzen, daß ſie den ganzen Menſchen durchdringe und das, was ſie als gut begriffen, auch gegen die Schwächen des Temperaments, des Charakters durchſetze und zum Leben bringe. Ich glaube, daß jene Richtung etwas Erkältendes in ſich hat, eine zerfreſſende, vornehme Kühle, einen Mangel an Demut.“

Theobald konnte mit dieſer Behauptung keineswegs übereinſtimmen, aber es lag etwas in Friederichs Blick und Tone, was, mit dem Inhalte ſeiner Worte nicht unmittelbar zuſammenhängend, Theobald im Innerſten ergriff und zu tief bewegte, als daß er den Ausdruck finden konnte, das zu widerlegen, was er in Friederichs Bemerkung als unrichtig erkannte. Friederich ſchien einen ernſten Gedanken, der ihn ſchon vorher heimlich bewegte, nicht länger zurückdrängen zu können, und fuhr in feierlichem Tone fort: „Was ſoll ich Ihnen wünſchen und gönnen? Ein großes Glück oder ein großes Unglück? Mein Herz gönnt Ihnen ein großes Glück, aber —“

„Glück! Glück!“ rief Chriſtoph, „gib ihm das große Glück!“ „Ich will es noch einmal bedenken,“ ſagte Friederich und nahm von beiden Abſchied.

„Nun, mein Lieber, iſt das nicht ein vortrefflicher Mann?“ ſagte Chriſtoph, während ſie nach Hauſe giengen, „du haſt ihm, ſeit du ihn kennſt, faſt täglich eine Grobheit gemacht, und doch iſt ſeine Liebe zu dir täglich im Steigen. Was übrigens das Thema eures ewigen Streits betrifft, ſo ſoll mir ein Elephant auf mein Hühnerauge treten, wenn ich nicht euch beiden Recht gebe.“ Theobald hatte keine Zeit, auf dieſe Bemerkungen zu hören. Er drang haſtig in Chriſtoph, ihm den Sinn jener rätſelhaften Worte zu enthüllen. Statt aller Antwort aber ſagte dieſer mit ſeinem gewöhnlichen Lächeln: „Felice notte, caro mio! vielleicht morgen iſt vieles anders.“ Mit dieſen Worten hinkte das ſcherzhafte prophetiſche Männchen ſchnell über die dunkle Straße weg und verſchwand an der Ecke.

In den innerſten Tiefen der Seele aufgerüttelt, betrat Theobald ſein Zimmer und gieng haſtig auf und nieder. Zwei Geiſter kämpften in ihm, eine bis zum Äußerſten geſpannte Sehnſucht nach dem geliebten Weſen, das ihm ſo geheimnisvoll nahe gerückt ſchien, und eine unerklärliche, große Angſt. „Woher kommt dieſe namenloſe Angſt?“ fragte er ſich: „ſie iſt aus keinem einzelnen Gedanken, keiner Beſorgnis entſtanden, ſie iſt grundlos, unergründlich, und dennoch erfüllt ſie mich mit furchtbarer Wahrheit.“ Er zitterte, Schweiß lag auf ſeinen Schläfen, ſeine Knie wankten, es lag auf ihm, wie bleierne Gewichte. Er erinnerte ſich einer ähnlichen Stunde aus ſeinem früheren Leben, wo plötzlich, abgebrochen von jeder vorhergehenden Gedankenreihe, eine ſolche unerklärliche Angſt über ihn gekommen war, und zog ein Blatt hervor, auf welchem er ſeinem damaligen Zuſtande folgende Worte geliehen hatte:

Warum denn dringt und dringet wieder
  Mir Todesangſt durch Mark und Bein?
Was rieſelt durch die ſtarren Glieder
  Und ſchüttelt mich wie Fieberpein?

Hat alte Blutſchuld eingeſchrieben
  Mich einſt in der Lebend'gen Buch?
Sind mir nicht rein die Hände blieben
  Von des Verbrechens ew'gem Fluch?

Verbirgt ein mörderiſcher Sünder
  Sich unter meiner Ahnen Zahl
Und ſchwingt auf Kind und Kindeskinder
  Ein zorn'ger Gott den Racheſtrahl?

Beſtrafet ſich mein kühnes Streben,
  Mein Jugendſtolz und Übermut
Durch alſo dunkle Angſt und Beben
  Nun an dem allzu ſtolzen Blut?

Den ich erfaßt mit meinem Wiſſen,
  Stand er dem Herzen doch ſo fern?
Und muß ihn ſchmachtend nun vermiſſen,
  Den dreimal heil'gen Gott und Herrn?

O, wolleſt, Herr, dich zu mir wenden
  Und gnädig ſchaun auf meinen Schmerz!
O ſenke dich, die Angſt zu enden,
  Mit ſchnellem Schrecken mir ins Herz!

Und eine Stimme mög' erſchallen
  In meines Herzens ödem Sand:
„O ſchrecklich, ſchrecklich iſt's, zu fallen
  In des lebend'gen Gottes Hand!“

Dann wird das ſtolze Knie ſich beugen,
Dann falten meine Hände ſich,
In Andacht wird das Haupt ſich neigen,
Und meine Lippen preiſen dich!

Eine tröſtliche Überzeugung drang nach und nach in ſeine Seele, je mehr er ſich in dieſe Zeilen vertiefte. Unter einem Strome von Thränen löſte ſich die herbe Beklemmung, eine ungewohnte Weichheit ergoß ſanfte Bäche durch ſein Inneres, ſilberhelle Geſtalten, wie aus Kinderträumen, tauchten auf und ein milder Schlummer ſenkte ſich auf den Erquickten. Die Thore des Traumes öffneten ſich. Er trat in den dichtgrünen Wald, durch den er einſt mit Cordelien gewandelt. Ein lockiges Haupt bog ſich über ſeine Schulter und flüſterte mit wohlbekannter Stimme: „Find' ich dich? Hab' ich dich wieder?“ Er wendet ſich um und will die Geliebte umfaſſen, aber ſie entgleitet ſeinen Armen, er ſieht ſie durch die Schatten des Waldes hineilen, eine dunkle Geſtalt mit weit ausgeholten Schritten verfolgt ſie. Indem er mit atemloſer Angſt der Hilferufenden nacheilt, ſcheinen ſich die oberſten Äſte der Tannen zu einem Gewölbe zu verſchlingen, die Stämme verwandeln ſich in Pfeiler, die Lichtſtreifen, die zwiſchen ihnen hereinfielen, färben ſich mit brennendem Rot und Ultramarin, Orgelklänge erheben ſich langſam anſchwellend, ein Hochaltar ſchießt wie eine Lilie empor und aus dem Kelche der oberſten, geſchnitzten Blume erhebt ſich ein lichter Punkt, der ſich immer deutlicher bildet, aufſteigend die Spitzbögen des Chores durchbricht und endlich als eine Lichtgeſtalt, wie aus Mondlicht gewoben, hoch oben im blauen Himmel ſchwebt. Ein langes, weißes Gewand floß über die hohen Glieder und wallte noch weit über den Körper herab, ein ſeliges Antlitz ſchaute tröſtlich und friedlich auf ihn hernieder, es war Cordelias Antlitz. Hinweg war

Angſt und Schrecken, und aufgelöſt in ſtille Wehmut erwachte er.

„Buon giorno, signore, riposato bene?“ rief Wilhelm, mit einer Rolle Papier eintretend, „ich will dir nur geſchwind etwas zeigen, was ich in tiefer Mitternacht ausgearbeitet habe. Sieh her,“ ſagte er, „es iſt Fauſt, wie er Gretchen auf der Straße ſeinen Arm anbietet. Ich habe in ſeiner Perſon mich ſelbſt gezeichnet und meine, mich in dieſer mittelalterlich ſpaniſchen Tracht ſo übel nicht auszunehmen. Aber da, betracht einmal dieſes Gretchen. Es iſt ein ſchwacher Verſuch, und dennoch iſt mir nie eine weibliche Geſtalt ſo gelungen; ſieh, ſie will dem unverſchämten Fauſt einen Puff mit dem Ellenbogen geben. Aber wer wird ſie erreichen? Welcher Künſtler wird dieſe Formen aus dem Gedächtniſſe nachbilden?“ „Was für Formen?“ fragte Theobald. „Wie biſt du doch heute ſo zerſtreut, auch ſcheinſt du an meiner Zeichnung gar keine Freude zu haben,“ verſetzte Wilhelm; „wer wird es auch ſein? Meine Antigone iſt es, meine Helena, meine Wundervolle, von der ich neulich erzählt habe! Wie habe ich mich heute nacht angeſpannt, dieſe Geſtalt zu erfaſſen, wie hab' ich ſie mit allen Armen der Phantaſie umklammert! Und ſieh, dort hinten ſteht Mephiſtopheles und ſchielt herüber; ich weiß nicht, warum, ich mußte in dem böſen Kauze abermals mich ſelber malen, und meine langen Beine, meine dämoniſche Größe ſtehen ihm vorzüglich gut an.“

Theobald konnte dem Bilde nur eine halbe Aufmerkſamkeit ſchenken, die Erſcheinung ſeines Freundes machte überhaupt in dieſem Augenblick einen widerlichen, faſt ängſtlichen Eindruck auf ihn, ohne daß er ſich den Grund davon anzugeben wußte. Plötzlich trat Chriſtoph ein, er ſchien ſehr eilig und rief: „Schnelle, Theobald, ſchnelle! Ich habe einen Auftrag, komm er mit mir, aber ſogleich!“ Wilhelm entfernte ſich nach einigen Neckereien gegen Chriſtoph, der heute beſonders beweglich ſchien und ein Geſicht zeigte, das nicht anders ausſah, denn als wäre es mit tauſend Scherzen geladen, die nur auf die zündende Lunte warteten. Er ſprach mit Wilhelm nichts, hinkte ſeltſam lächelnd ungeduldig auf und nieder, konnte kaum erwarten, bis Theobald ſeinen Anzug geordnet hatte, und zog ihn dann mit den Worten: „Jetzt nur mir nach!“ mit ſich fort.

Immer ſchweigend führte er den vergeblich Fragenden über die Straßen, dann durch Gärten, bis ſie an dem Portale eines geſchmackvoll gebauten, einſam ſtehenden Hauſes ankamen. „Eine Treppe hoch, linker Hand die erſte Thüre!“ ſagte Chriſtoph und hinkte davon, ohne auf die Fragen des nachrufenden Freundes zu hören. Mit klopfendem Herzen ſtieg dieſer die Treppen hinan und trat in das bezeichnete Zimmer.

Vor einer Staffelei ſtand, Palette und Pinſel in den Händen, Friederich, der ihm herzlich die Hand ſchüttelte. „Ich weiß, daß Sie ein Kunſtfreund ſind,“ ſagte er dann, „und möchte Ihnen ein paar Gemälde zeigen. Zuerſt betrachten Sie dies hier an der Wand.“ Es war das Bruſtbild eines evangeliſchen Geiſtlichen in der Amtstracht. „Das wahre Bild eines Seelenhirten,“ ſagte Theobald; „wie viel Liebe und Troſt in dieſen blauen Augen, welch redlicher, rechtgläubiger Eifer in den buſchigen Augbraunen und auf der hohen, von den grauen Locken ehrwürdig gekränzten Stirne!“ „Ja gewiß,“ entgegnete Friederich, „ein Mann, dem ich viel verdanke; Sie werden alles hören. Nun beſchauen Sie ſich das andere Bild hier auf der Staffelei, mit dem ich bald zu Ende ſein werde.“ Das Gemälde ſtellte König Lear vor, die ſterbende Cordelia in den Armen haltend. „Ich zähle mich,“ bemerkte

Friederich, „nicht zu denen, welche Shakeſpeare überzuckern, aber hier mußte denn doch der Künſtler ſtatt der Male um den Hals eine Wunde in der Bruſt wählen.“

Theobald betrachtete voll Bewunderung das Bild, in welchem er mit dem erſten Blick ein wahres Kunſtwerk erkannte. Aber wie erſtaunte er, als er nicht nur in Lears Zügen eine große Ähnlichkeit mit Friederich, ſondern auch in dem Bilde der Cordelia ſeine Cordelia erkannte. Bleich, mit dem letzten feuchten Strahle im erlöſchenden Auge, lag die zerknickte Lilie im Arme des greiſen Vaters. „Woher dies Bild?“ ſtammelte Theobald, „wer hat es geraubt aus dem verſchwiegenen Heiligtume meiner Seele? Cordelia, meine, meine Cordelia!“ Friederich hieng mit wohlwollenden Blicken an dem jungen Manne, der mit thränenvollen Augen vor dem Gemälde ſtand und die Arme ausſtreckte, als müßte er in herzzerſprengender Sehnſucht das Bild an ſein Herz reißen. „Folgen Sie mir, lieber Freund,“ unterbrach er endlich den Träumenden und führte ihn durch mehrere Zimmer bis zu einer Thüre, die er mit den Worten öffnete: „Treten Sie ein, ich werde folgen.“

Theobald trat ein. Eine hohe, weibliche Geſtalt in weißem Gewande ſaß am Fenſter und ſah, den Kopf in die Hand geſtützt, in den blauen Himmel hinaus, ſo daß ſie Theobald nur vom Rücken ſah. Sie ſchien gedankenvoll, denn ſie hörte den Eintretenden nicht. Er wollte eben ſeinen Eintritt entſchuldigen, aber die Worte erſtarben ihm auf den Lippen, denn die Fremde hatte ſich ſchnelle umgedreht. „Cordelia, meine Cordelia!“ „Mein Theobald!“ war alles, was die Erſtaunten, Erſchrockenen ſich zurufen konnten. Bleich, bebend, die Arme ausgeſtreckt, Thränen in den weit geöffneten Augen, ſtanden ſich die beiden jugendlichen Geſtalten gegenüber. Jetzt ſtürzten ſie ſich in die Arme und lange, heiße Küſſe waren die einzige Sprache der Glücklichen.

Nachdem ſie vom erſten Sturme der Gefühle ſich gefaßt hatten, trat Friederich ein, von gutmütiger Freude ſtrahlend, und Theobald warf ſich unter Zähren der dankbarſten Rührung an ſein Herz. „Mein lieber Sohn,“ ſagte Friederich, indem er ihn auf die Stirne küßte und die Hand auf ſein Haupt legte, „verſtehſt du, warum ich euch dieſes Glück ſo lange vorenthielt? Verſtehſt du jetzt meine geſtrigen Worte? — Sei nur immer einfältig und fromm!“ Cordelia trat herbei, ſchlang ihre Arme um die beiden und drei ſelige Menſchen ſtanden in einer Umarmung.

„Nun fehlt nur noch ein Menſch zu unſerem Glücke,“ ſagte Friederich; „es iſt derſelbe, aus deſſen Munde du den ganzen Zuſammenhang der Begebenheiten vernehmen ſollſt, der gute Chriſtoph.“ Theobald, dem die leiſe Forderung des Zartgefühls, daß ihm das Rätſel durch einen dritten und nicht in Friederichs Gegenwart gelöſt werden ſollte, nicht entgehen konnte, begab ſich ſogleich auf den Weg zu dem Freunde. Er mußte lächeln, als er über das Eſtrich, an der Küche vorübereilend, Friederichs Farbenreiber zu der Magd ſagen hörte: „Ich hab' an der Thür ein wenig gehorcht, es muß ein alter Schatz von der Jungfer ſein. Wenn ich nur wüßte, warum unſer Herr zu ihm geſagt hat: Sei nur immer einfältig und dumm!“

Theobald lief mehr, als er gieng, und mancher blieb auf der Straße verwundert ſtehen, wie er den Jüngling mit dem leuchtenden Geſichte dahineilen ſah. Chriſtoph hatte ihn längſt erwartet, ſetzte ſich, da er ihn endlich kommen ſah, in ausgelaſſener Freude reitend auf das Geländer ſeiner Treppe, glitt jählings darauf hinab und ſtand plötzlich mit einem

Sprunge vor Theobald. „Come sta?“ rief er, „che comanda, Signore?“

„Was wird's ſein, alter Narr, komm nur herauf, erzähle mir, und dann im Fluge zu Friederich und Cordelia!“ „So ſetze dich nieder,“ ſagte Chriſtoph, als ſie in ſein Zimmer getreten waren, „und höre! Aber ſieh mir dabei nicht ins Geſicht, ich kann's nicht leiden; oder halt, wir wollen's ſo machen!“ Er ſtellte zwei Stühle mit der Rücklehne gegeneinander, drückte Theobald auf den einen derſelben und begann dann, den Rücken gegen ſeinen Freund gekehrt, die Arme gekreuzt, ſeine Erzählung:

„Friederich iſt der Sohn eines längſt verſtorbenen Förſters in Buchenforſt. Er hatte zwei Brüder, von denen der eine noch jetzt als Förſter daſelbſt lebt; der andere reiſte als Architekt nach Italien und brachte eine Römerin von wunderſamer Schönheit als Frau zurück. Friederich hatte ſich zum Maler beſtimmt und bereits die erſten Beweiſe eines ſehr glücklichen Talents gegeben, das aber keine günſtigen Verhältniſſe fand. Er wurde verkannt, angefeindet und lebte in dürftigen Umſtänden. Er ſah die Frau ſeines Bruders und von dieſem Momente an war es um ſeine Ruhe geſchehen. Er vermied ihren Anblick, er ſchien mit allen Kräften gegen ſeine Leidenſchaft zu kämpfen und, indem er künſtleriſch darſtellte, wovon ſein Inneres erfüllt war, von dem übermächtigen Eindrucke ſich befreien zu wollen. Treffliche Kompoſitionen, auf deren jeder man die Züge erkennt, die ſich ſeiner Phantaſie ſo glühend eingeprägt hatten, ſtammen aus jener Zeit. Aber er vollendete nichts; er fieng an, unordentlich, unreinlich zu werden, und gegen diejenigen, die ſein Talent zu verkennen ſchienen, zeigte er eine wilde Bitterkeit. Cordelia, das Ebenbild ihrer römiſchen Mutter wurde geboren, aber die Geburt koſtete der

Mutter das Leben. Friederich ſah ſie ſterben. Dieſe Scene hat ſein Verſtand nicht überlebt; er reſolvierte ſich, ein völliger Narr zu werden, und biß in Gottes Namen in den ſauren Apfel. Sein Bruder folgte frühe der Verſtorbenen ins Grab; die Großmutter des Kindes, die bei ihrem Sohne in Buchenforſt wohnte, übernahm deſſen Pflege. Mehrere Heilverſuche mit Friederichs Wahnſinn waren bereits mißlungen, als ich in das Pfarrhaus zu Buchenforſt als Arzt berufen wurde und ihn bei dieſer Gelegenheit kennen lernte. Er ſchien mir heilbar und ich entſchloß mich, eine Kur zu unternehmen. Er hatte ſeit einiger Zeit wieder zu malen angefangen, die Situation aus König Lear, die hier vor uns hängt, ſtand eben auf ſeiner Staffelei. Den Kopf des Königs hatte er noch in der Zeit gemalt, da ſein Wahnſinn ausbrach und ihm doch noch Reflexion genug zu Gebot ſtand, um den Ausdruck des beginnenden Übels von ſich ſelbſt abzuſehen. Jetzt ſchien er in dieſes Bild ordentlich verliebt. Man ſah ihn oft vor den Spiegel treten und dann wieder mit ſichtbarer Freude vor dem Gemälde verweilen. Es war vollendet bis auf den Kopf des Narren, den er abwechſelnd abwiſchte und wieder aufs neue zeichnete. Wie erſtaunte ich, als ich ihn eines Tages beſuchte und meine eigene werte Perſon in Figura des Narren auf dem Gemälde fand! Der Wahnſinn iſt auch ein Schalk. Die Kur ſollte nun eröffnet werden. Zuerſt nahm ich ihm heimlich alles, was er von Zeichnungen und Gemälden beſaß, denn faſt aus jedem Blatte ſah ihm ja ſeine Vergangenheit, ſein Wahnſinn entgegen. Seine Bitterkeit ſtieg natürlich darüber aufs äußerſte, ſein Mißtrauen wurde grenzenlos, jedes Meſſer hielt er für einen Mordſtahl. Wie er nun einſt vor ſich hinbrütend im Zimmer ſaß, ſtürzte ich, als Teufel verkappt — es iſt klar, daß mein Pedal bei dieſer Maske vortreffliche Dienſte leiſtete — aus einem Schlumpfwinkel mit gezücktem Meſſer auf ihn los. Er fiel für tot zu Boden. Als er wieder zum Bewußtſein gekommen war, ſchien ſein Gedächtnis völlig erloſchen und die Kraft ſeines Körpers gebrochen. Die ſtrengſte Diät wurde ihm vorgeſchrieben, bis er faſt ein bloßer Balg von einem Menſchen war. Nur ſehr langſam ſtärkte ich ihn durch wenige, kräftige Nahrung. Als ſein Körper wieder zu einigen Kräften gekommen und ſein Geiſt nicht viel anders war als eine abgewiſchte Schiefertafel, überantwortete ich ihn dem Proviſor des Orts zum Unterrichte, einem beiſpiellos trockenen Menſchen, der durchaus nichts dachte, wollte, ſprach, als was er dozierte. Friederich mußte das A B C lernen, Buchſtabieren, Leſen, Schreiben, Rechnen, Geographie und ſo viel der Schafskopf von Lehrer aus der Naturgeſchichte wußte. Es war rührend anzuſehen, wie gläubig der Gute alle die Dinge lernte, die er längſt wußte. Das Ding hatte ſo ein halb Jahr gedauert, und weiß Gott! es wirkte. Kam er das eine oder andere Mal noch auf ſeine wahnſinnigen Ideen zu reden, ſo durfte ihm niemand geradezu widerſprechen, noch weniger beifällig darauf eingehen, ſondern man ſagte ihm, das alles werde er ſchon begreifen, wenn er nur hübſch fleißig ſei und brav lerne. Solche Antworten pflegte er mit gutmütigem Zutrauen hinzunehmen, denn er gieng mit ſich ſelbſt nicht anders um, als wie mit einem Schulkinde. Nachdem ich ihn nun ſo in die kalte Waſſerkufe des Schreckens getaucht, dann in dem Seifenwaſſer der Diät ganz ausgewaſchen, hierauf mit der Steife ſtärkender Mittel wieder in etwas aufgerichtet, hernach in der Preßwalze des brottrockenen Unterrichts ſo ordentlich durchgewalkt, ließ ich noch ein warmes Bügeleiſen über ihn gehen. Dies war der gute Paſtor von Buchenforſt, deſſen Porträt du ohne Zweifel heute bei Friederich geſehen haſt; ein gründlicher, faſt pedantiſcher Gelehrter, ein Eiferer für den rechten Glauben, ein Mann voll herzlicher Liebe und herzlichen Zorns, aber die Liebe war größer; ein Menſch. Er begann damit, ihn in der Geſchichte und der lateiniſchen Sprache zu unterrichten. Hier lernte der Patient ſchon mit einem tieferen Intereſſe, denn in dieſen Fächern hatte er wirklich niemals geglänzt. An das Latein wurde etwas Logik angeknüpft; der ſtrenge, ich möchte ſagen, militäriſch unerbittliche Bau dieſer Sprache hat vielleicht mehr als Alles das Schweifen ſeiner Gedanken gezügelt. Die Geſchichte wurde pragmatiſch behandelt, allmählich aber fieng man an, ihm die Begebenheiten in einem höheren Lichte zu zeigen, bis endlich der gelehrige Schüler, mehr und mehr erſtarkt, gereift, durch kleine Winke auf ſeinen früheren Wahnſinn und beſonders auf die Schuld in dieſem Wahnſinn aufmerkſam gemacht und nun der ſchmachtenden, ſuchenden Seele der ganze Troſt der Religion geboten wurde. Er ſpann ſich an den frommen, redlichen Mann mit allen Fäden ſeiner Liebe feſt und du weißt nun, warum er ſo fromm iſt und warum er ſo fromm iſt. So iſt denn aus dem zerſetzten, beſchmutzten Stücke wieder ſo ein reines, gutes, liebes Weißzeug geworden."

„Aber unbegreiflich iſt mir nur," fiel Theobald ein, „daß ich ihn gar nicht wieder erkannt habe."

„Ei nein," verſetzte Chriſtoph, „ich ſelbſt würde ihn in deinem Falle nicht wieder erkennen. Wie wenige tiefere Forſcher erkennen in einem gewendeten, friſch dekatierten Rocke das alte Kleid wieder! Von dem Erbleichen ſeiner Locken will ich nicht einmal ſprechen. Ich war längere Zeit abgehalten geweſen, ihn zu beſuchen, als man mir ſchrieb, Friederich könne jetzt als geneſen betrachtet werden und wünſche ſehnlich einen Beſuch von mir. Ich war nahe am Dorfe auf einem ſchmalen

Wieſenpfade, als ich Friederich mit Cordelien unter den Obſtbäumen von ferne auf mich zukommen ſah. Ich verſteckte mich hinter einer Hecke. Sieh, Schatz, ich kann ſonſt das Hätſcheln und Lecken nicht leiden; es iſt mir ſchon widerwärtig, wenn ich nur zufällig mit meiner Hand das Fleiſch eines andern berühre. Am ſchwerſten, als ich zuerſt die Kliniken beſuchte, gewöhnte ich mich an das Fühlen eines Pulſes; ich habe ein geheimes Grauen davor. Küſſen mag ich ſchon gar nicht, auch das ſchönſte Mädchen nicht. Aber wie ich ihn nun ſo kommen ſah, ſo recht reinlich und ordentlich, ſo ſauber gewaſchen, gekämmt und raſiert, mit einem recht ſoliden, ſteifen, ziemlich weitläufigen Hemdkragen, wieder rote Bäcklein und ſo einen friedlichen ſanften Blick — da konnt' ich nicht anders: „Ei, ſo grüß' Ihn doch aber auch Gott, lieber, widerwärtiger, alter, ehrlicher Hansdampf!“ rief ich hervorſtürzend. Er lag an meinem Herzen. Cordelia verküßte mich unter Thränen. Aber ſie kann's, das muß ich ſagen, aus dem Fundamente.“

„So, ſo?“ unterbrach ihn Theobald, „ich kenne aber jemand, der kaum erſt geſagt hat, er möge das Küſſen nicht leiden.“

Chriſtoph wandte ſich um, ſah ihn mit halbem Geſichte blinzend unter verſtecktem Lächeln an und fuhr dann, den Rücken ihm wieder zukehrend, fort: „Auch dem alten Chriſtoph rieſelte ein Thränchen verwundert über die ledernen Wangen.“

„Warte, warte!“ fiel Theobald noch einmal ein, „das wunderbare Mädchenhaupt im Mondſcheine in der Laube —?“

„Nun ja, das war Cordelia, das verſteht ſich ja von ſelbſt.“ „Da muß ich wohl gar noch eiferſüchtig werden?“ fragte Theobald. „O große Thorheit!“ erwiderte Chriſtoph. „Nun aber mit meiner Erzählung zu Ende!“

„Friederich brannte vor Begierde, wieder zu malen; er wollte den Herbſt ſeines Lebens noch recht als Künſtler genießen und beſchloß eine Reiſe nach Italien. Das gute Großmütterchen liegt im Grabe und den redlichen Paſtor haben ſie auch hinausgetragen. Cordelia, ſo war es ſchon von Anfang beſchloſſen, mußte den Oheim begleiten, denn von ihr kann er nimmer laſſen. Ich für meine Perſon wollte einen Verſuch machen, ob Italien es vermöchte, einen alten, übeln Stoff in meiner Natur, dieſen Knoten, dieſen Knopf der Reflexion, dieſes kranke Stück Hamlet herauszuſchaffen, und ſchloß mich an. Ich könnte nicht ſagen, daß Friederich gerade hier ſo einſam und zurückgezogen lebe, weil ihn das unheimliche Geheimnis früherer Jahre ſcheu und unſicher mache. Er hat eine bewundernswürdige Selbſtbeherrſchung, eine kaum glaubliche Sicherheit. Er fürchtet die Erinnerung an ſeinen Wahnſinn keineswegs, er bietet allen ihren Dolchen eine gepanzerte Bruſt — die ſicherſte Probe ſeiner gründlichen Heilung. Deine Erzählung an jenem Abend, deine Schilderung ſeiner Zuſtände drehte das Meſſer mit jedem neuen Worte grauſam in der alten Wunde um; ich beobachtete ihn, er zuckte nicht, er lächelte ſtill und mild vor ſich hin. Dagegen ſieht er nun ſein Leben als ein geweihtes Eigentum der höheren Mächte an, die ihn gerettet haben, er ſcheut das Gewühle, den Markt des Lebens, er fürchtet, durch ein Gedränge neuer Bekanntſchaften aus dieſer feierlichen Stille geriſſen zu werden. Cordelia kennſt du; ich brauche dir nicht erſt begreiflich zu machen, warum ihr die Einſamkeit nicht läſtig iſt. Übrigens ſchien ſie mir ſelbſt ſeit längerer Zeit beſonders ernſt, in ſich gekehrt; die Heiterkeit, die ſonſt gleichmäßig über ihr Weſen ausgebreitet war, konzentrierte ſich auf einzelne und ſeltene Ausbrüche ausgelaſſener Munterkeit.

Kein Feuer, keine Kohle kann glühen ſo heiß,
Als eine ſtille Liebe, von der niemand nichts weiß.

Bis heute wußte ſie nichts von deiner Anweſenheit. Nach jenem Abend, wo wir uns Liebesgeſchichten erzählten, entſpann ſich zwiſchen mir und Friederich ein kleiner Streit darüber, ob du ſogleich, oder erſt ſpäter, oder gar nicht mit Cordelien zuſammengeführt werden ſollteſt. Ich ſagte: Ja und ſogleich! er ſagte: Ich weiß nicht, ich muß den jungen Mann vorher erſt beſſer kennen lernen. Von nun an hatteſt du den verzweifelten Einfall, es ordentlich darauf anzulegen, daß er an dir irre werde. Ich meinte oft, ich müſſe dir einen Maulkorb vorbinden, um deinem philoſophiſchen Pathos gegen falſche Frömmigkeit ein Ende zu machen. Doch ſah ich zeitig ein, daß die Gefahr nicht groß ſei, denn Friederich weiß deine Weiſe von der gemeinen Religionsſpötterei wohl zu unterſcheiden. Ich wußte, daß die Sache von ſelbſt ihrer Kriſis entgegeneilen mußte. Dieſe trat geſtern auf dem Spaziergange ein, die gegenſeitige Expektoration war heilſam, Friedrich ſchüttelte den letzten Reſt des Mißtrauens von ſich und entſchloß ſich noch in der Nacht, euch zu verbinden. Und nun fort! fort! heute ſoll es ein Feſt werden, und wer mir heute abend ſagen wird, es ſei den Tag über ein einziges vernünftiges Wort aus meinem Munde gekommen, der ſoll ein elender Menſch, ein Lügner ſein!“

Er ward aber auch ein Feſt, dieſer Tag. Von der gewaltſamen Aufregung der Freude war der Übergang zur Fröhlichkeit gefunden, und der Sturm des Entzückens dauerte nur in einem ſeligen, ſtillen Nachgefühle fort, das jedem Worte, jedem Geſpräche auch über unbedeutende Kleinigkeiten des Lebens eine feſtliche Wärme eingoß. Chriſtoph ſprudelte von Poſſen, und Theobald weidete ſich mit dem innigſten Ergetzen an dem ſchönen Verhältniſſe, das zwiſchen ihm und Cordelien beſtand. „Ach ja," rief Chriſtoph, als er dies bemerkte, „freue dich nur; ſieh dies Mädchen an: die Götter haben ihr eine unbezahlbare köſtliche Gabe geſchenkt, ſie verſteht den Scherz! Sage, du lieblicher Knabe," fuhr er fort, indem er die Hände wie ein Betender aufhob, „der du aus blauen Augen unter der klingenden Narrenkappe zwiſchen Thränen hervorlächelſt, keder Humor! ſage, warum lieben dich ſo ſelten die Frauen? Warum verſtehen ſie dich nicht, warum kennen ſie nur deinen ärmeren Stiefbruder, den Witz? Warum hat ihnen ein Gott das Auge geblendet, daß ſie bald einen Affen, bald einen Satyr, bald einen Dummkopf in dir ſehen, daß ſie um ſo geſcheiter ſich denken, je blöder ſie dich verkennen, je ſchiefer ſie deiner göttlichen Zweckloſigkeit verſteckte Abſichten unterlegen? daß ſie mit unerbittlichem, auflauerndem, malitiöſem Verſtande über dich armes Kind herfallen? Muß man denn ein Männerauge haben, das der Welt in die alte, ewig blutende Wunde geſchaut hat, muß man gezweifelt haben, ob es einen Gott gibt, muß man zu Hauſe geweſen ſein in jenem hinterſten grauen Nebellande, wo alle Gegenſätze ſich auflöſen, wenn man dich erkennen ſoll? Hat dein berauſchender Trank an dem roten, zackigen Feuer der Verzweiflung gekocht? Sind die entzückenden Lüfte deines Himmels mit einem Geruche der Hölle gewürzt? Werden deine Wonnen, wie die höchſte Seligkeit, nur dem Schuldigen zu teil? Ach, ſo laß ſie zu Sünderinnen werden die Unſchuldigen, nimm ihnen die ſtille Seligkeit des Glaubens und gieb ihnen deine höhere dafür! Oder kann, wie ein Kind über dem Abgrunde, auch die holde Unſchuld mit dir ſpielen?"

Eine Ohrfeige unterbrach ſein Pathos. „Ich kenne die Thäterin," rief er, ohne ſich umzuſehen, „ach, noch eine einzige ſolche! ich bitte, nur eine!“ Cordelia bog lachend ſein Haupt zurück und küßte ihn auf die Stirne. In komiſcher Verlegenheit wiſchte er den Kuß ab und beſtand durchaus auf ſeiner Bitte um eine zweite Ohrfeige, die ihm denn auch in beſter Form gereicht ward.

Cordelia ergriff ihre Harfe, und Theobald verlangte das alte Lied: Mädchens Abendgedanken. Bei dem letzten Verſe ſtockte ſie, ihr Auge ruhte mit einem großen Blicke auf dem Geliebten, ſie warf ſich ungeſtüm an ſeinen Hals und verbarg ihr Antlitz an ſeiner Bruſt. „Kann ich's, darf ich's denn glauben? Bin ich denn nicht zu glücklich?“ rief Theobald, indem ſeine Finger in den dunklen Locken ſpielten.

Erſt die ſpäte Mitternacht trennte die trauliche kleine Geſellſchaft.

Nicht ſo leicht, als er erwartet hatte, erhielt Theobald von dem, jetzt wie vorher der Einſamkeit huldigenden Friederich die Erlaubnis, ſeinen Freund Wilhelm in ſeinem Hauſe einzuführen. Friederich war ihm wegen ſeiner freien Sitten nicht gewogen, ja er ſchien eine Art von Furcht vor ſeinem leidenſchaftlichen Weſen zu haben und gewährte Theobalds Bitte nur mit jener ungeduldigen Reſignation, womit wir uns endlich in ein notwendiges Übel fügen. Dieſem war es jedoch unmöglich, ſein neues Glück dem Freunde zu verbergen, von dem keine Verſchiedenheit der Anſichten und Lebensweiſe ihn jemals ganz hatte abwendig machen können, wiewohl ihre Freundſchaft allerdings an einem nie ganz vertilgbaren Reſte von gegenſeitiger Verſchloſſenheit krankte.

Mit beflügelten Schritten eilten ſie dem Hauſe zu, wo Theobald ſeinen Freund zuerſt vor Friederichs Gemälde führte. Wäre er nicht ſelbſt, als ſie vor dem größeren Gemälde ſtanden, ganz wieder in das rührende Bild verſunken geweſen, ſo hätte er bemerken müſſen, wie Wilhelms Geſicht bei dem Anblicke desſelben plötzlich verfinſtert, dann wechſelnd von glühender Röte überzogen und todesbleich wurde, wie er mit aufgeriſſenem, rollendem Auge, den einen Fuß weit vorgeſtreckt, als wollte er auf die Geſtalt zuſchreiten, an Cordeliens Bilde hieng. „Ja, ſo war ſie! Ich muß ſie wiederſehen, muß ſie beſitzen!“ flüſterte er. Theobald hörte dieſe Worte nur halb. „Was ſagſt du da?“ fragte er. Wilhelm ſchien nicht auf die Frage zu achten und rief: „Dieſe roten Blutstropfen auf der alabaſternen Wölbung! O, man möchte ein Mörder werden und den Dolch in einen ſolchen Buſen ſtoßen, um dies Schauſpiel lebendig zu ſehen!“ „Ich bitte dich,“ ſagte Theobald, „ſieh dahin, wo Geiſt iſt, ſieh den letzten, matten Liebesblitz in dieſem erſterbenden Auge, das ſüße Lächeln um die erbleichenden Lippen! Ich habe dir's verſchwiegen, aber jetzt ſollſt du es wiſſen: dieſes Bild iſt das Bild meiner Cordelia, der Cordelia, zu der ich dich jetzt führen will.“

Wilhelm ſah ihn ſchnell an, ein Ausruf erſtarb auf ſeiner Zunge; er wandte ſich ab, ein finſterer Schatten wandelte über ſein Geſicht; er zog die dunkeln Brauen ſchmerzhaft zuſammen, biß die Lippen ein, ſeine Arme ſpannten ſich mächtig wie gegen eine ſchwere Laſt, die man von ſich zu wälzen ſucht. Dann ſchien er ſich zu faſſen und verlangte unter dem Vorwande einer Unpäßlichkeit plötzlich umzukehren und nach Hauſe zu gehen. Theobald, der für dieſesmal nun durchaus zu einem ſcharfen Beobachter verdorben ſchien, duldete es nicht, er hatte keinen anderen Gedanken, als den, wie ſchön es ſei, den Freund bei der Braut einzuführen. Er hoffte, ſeine Verſtimmung zu bezwingen, indem er ihn vor das Bruſtbild des Geiſtlichen treten hieß und ihm das Verhältnis dieſes Mannes zu Friederich kurz auseinanderſetzte. Wilhelm betrachtete das

Bild flüchtig, ſchien ſich indeſſen zu beſinnen und folgte geſammelt ſeinem Freunde nach Cordeliens Zimmer.

Eine tiefe Röte überflog das ſchöne Angeſicht, als ſie Wilhelm erblickte; ſie benahm ſich verlegen, ihr Betragen war höflich geſpannt. Theobald konnte das gehoffte herzliche Verhältnis zwiſchen dem Freunde und der Geliebten nicht in Gang bringen. Man ſaß ſich eine Weile ſchweigend gegenüber, Theobald fühlte ſeine Hand, die in Cordeliens lag, ſtark, faſt krampfhaft gedrückt. Jetzt erſt bemerkte er, daß Wilhelms Augen ſtarr an ihrer Geſtalt hiengen und den Anblick, den ihr flüchtiges Morgenkleid ihnen offen ließ, lechzend verſchlangen. Nachdem er mehreremale vergeblich verſucht hatte, den Stummen in ein Geſpräch zu verwickeln, ſprang Wilhelm plötzlich auf und empfahl ſich. Man hörte ihn die Treppen mit ſtürmiſchen, ſchallenden Tritten hinuntereilen.

Kaum war er aus der Thüre, ſo hieng ſich Cordelia mit einer Heftigkeit, einer Inbrunſt an den Geliebten, als ſuchte ſie Schutz in Todesangſt. „Was hat er doch?“ fragte der geängſtigte Theobald. „Ach, ich weiß es nur zu gut,“ ſagte Cordelia. „Das iſt der Menſch, der mich neulich ſo lange ſchrecklich anſah in der Sixtiniſchen Kapelle. Dieſes ſchöne, todbleiche Geſicht mit den aufgeriſſenen Feueraugen ruhte unverwandt auf mir. Es ward mir ſo bange, ich glaubte, meinen böſen Geiſt, meinen Verderber zu ſehen. Seitdem iſt mir meine Einſamkeit noch lieber geworden als vorher. Aber nein, nein!“ rief ſie, ſich aufraffend, und ſtand ſtolz aufgerichtet, zornglühend vor Theobald, „er kann mich kennen! Ich habe ihn eben nicht ſanft abgewieſen, als der Wahnſinnige ſich hart an mich drängte und reden wollte! Er wage es nicht wieder, vor mich zu treten!“ Theobald ſuchte die Zürnende zu beruhigen und zu überzeugen, daß der Verhaßte beſſer ſei, als er ſcheine. Aber eine dunkle Sorge fuhr wie ein Nadelſtich durch ſein eigenes Herz.

Es ward beſchloſſen, daß die Verbindung des glücklichen Paares hier, in Rom gefeiert werden ſollte. „Wie dumm wär' es auch, länger zu warten?" meinte Chriſtoph. „Eine Braut in Rom finden und das Schönſte, die Hochzeit und die Flitterwochen für das trockene, altbackene Deutſchland aufſparen! Wär's nicht gerade, wie wenn einer umgekehrt Chriſtian Wolffs vernünftige Gedanken oder Kants Kritik der reinen Vernunft hübſch gebunden aus Deutſchland nach Italien mitnähme, um ſie hier zu ſtudieren! Geſetzte Eheleute könnt ihr dann in Deutſchland noch lange werden! Bräutigam möcht' ich überhaupt nicht lange ſein, das Wort klingt ſo unangenehm philiſteriös, es fällt mir immer ein altfränkiſch beblümter Bettüberzug darüber ein."

Wenige Tage vor der Trauung wollte Theobald einen längſt vorgehabten kleinen Ausflug in das Albanergebirge ausführen. Es war ſeine Nebenabſicht, dem Anblicke der kleinen Sorgen und Zurüſtungen für die Hochzeit und für die Abreiſe nach Deutſchland zu entwiſchen, und die Geliebte ſelbſt drängte ihn dazu. „Was ſoll das ſein?" ſcherzte ſie, „morgens, mittags, abends nichts denken, nichts hören, als: in drei Tagen iſt Hochzeit! übermorgen iſt Hochzeit! morgen iſt Hochzeit! das iſt für Weiber!" „So flattere denn hin," ſetzte Chriſtoph hinzu, „und genieße, wie der Schmetterling in Campes rührender Erzählung, noch einmal den kurzen Traum der Freiheit!"

Wilhelm ſollte ſein Begleiter ſein, dies hatte Theobald nach einem ſchweren Kampfe mit ſich ſelbſt beſchloſſen. Er wollte der Spannung, die zwiſchen ihnen eingetreten war, mit einem freimütigen Schritte ein Ende machen, er wollte mehr, er hoffte durch ein offenes Geſpräch eine tiefer dringende geiſtige Revolution in ihm hervorzubringen. Er hatte inzwiſchen von verſchiedenen Zeiten ſehr beunruhigende Nachrichten erhalten, er hatte gehört, daß er ſich in einen wilden Strudel von Genüſſen jeder Art geſtürzt habe, gegen ſeine Freunde heftig auffahrend und höchſt argwöhniſch geworden ſei und über ihn ſelbſt, deſſen Anblick er ſichtbar vermied, ſich öfters gehäſſig ausſpreche. Er mochte trotz dieſen Symptomen den Freund nicht verloren geben, ja vielmehr eben jetzt hielt er es für Pflicht, zu zeigen, was wahre Freundſchaft ſei. Er rechnete auf Wilhelms angeborene Gutmütigkeit.

Als er ſich ſeinem Zimmer näherte, hörte er ihn drinnen laut mit ſich ſelber reden. Er trat ein und fand ihn eifrig mit einer Zeichnung beſchäftigt. „Fleißig?“ fragte er, indem er die Hand auf ſeine Schulter legte. Wilhelm ſah ſich erſt jetzt nach ihm um und blickte ihn träumeriſch, faſt fieberhaft an. „Gefällt dir die Skizze?“ ſagte er, „es iſt der Raub der Proſerpina. Sieh die ſchönen, nackten Formen. Du biſt verdrießlich?“

„Daß ich's nur geſtehe,“ erwiderte Theobald, „ich kann deine Leidenſchaft für die Antike, für die ſogenannte Form nicht ohne Ängſtlichkeit betrachten. Ja, wenn ich glauben könnte, daß es eine reine Begeiſterung für die Form iſt —“

„Du predigſt wieder,“ fuhr Wilhelm auf. Theobald ſah ihm ernſt und forſchend ins Auge, ergriff dann ſeine Hand und ſagte: „Wilhelm, iſt deine Seele rein?“ „Ich hatte gemeint, einen Freund zu beſitzen,“ antwortete Wilhelm, „aber ich habe einen Beichtvater; du kannſt doch das moraliſche Geſchmäckchen nicht los werden.“ Theobald ſagte langſam und feſt: „Dich reißt dein antikes Weſen noch ins Verderben, ins gemeine Verbrechen!“

Wilhelm ging unruhig auf und nieder. Bei den letzten Worten Theobalds ſchrak er ſichtbar zuſammen, ſagte aber dann: „Theobald, ich könnte dich widerlegen, wenn ich in der Laune wäre zu disputieren.“ „Willſt du mich nicht auf einem Ausfluge begleiten?“ fragte Theobald nach einer Pauſe. „Wann und wie lange?“ „Morgen; am dritten Abend ſind wir zurück.“

Wilhelm trat ans Fenſter, ſchien die Sache ſehr wichtig zu nehmen und mit einem Entſchluſſe zu kämpfen. Plötzlich eilte er an den Tiſch, zerriß haſtig die Zeichnung, über welcher Theobald ihn getroffen hatte, und rief ſeufzend: „Ach, warum, warum mußte es ſo kommen? Doch er ſei abgeſchüttelt, der wüſte Traum dieſer letzten Tage! Theobald, ich begleite dich und kehre nicht mit dir nach Rom zurück; ich werde den Reſt des Sommers in Neapel zubringen.“ Theobald drückte dem Freunde ſchweigend die Hand und ſchied voll Hoffnung eines guten Ausgangs.

Als er am folgenden Morgen von Cordelien Abſchied nahm, war ſie im Anfange voll Scherz und Heiterkeit. Ein ſonderbares Gefühl ſchien ſie anzuwandeln, als ſie, im Begriffe, Theobald zur Hausthüre zu begleiten, durch zufällige Hinderniſſe des Lokals genötigt war, den Weg mit ihm durch Friederichs Atelier zu nehmen. Sie drückte die Augen feſt zu und bat Theobald, ſie an der Hand durch dieſes Zimmer zu leiten. „Ich verſtehe,“ ſagte dieſer; „ich muß aber ſelbſt bekennen, daß es mir unbegreiflich iſt, wie der ſanfte Friederich das holde Bild eines ihm ſo lieben Lebens benutzen konnte, um das Grauen des Todes zu malen.“ „Er machte ſich von Anfang an Vorwürfe,“ erwiderte Cordelia, „aber unter beſtändiger Selbſtanklage hat er's nun doch gethan.“ Als ſie vor dem Eingange des Hauſes von einander ſchieden, ſchien ſie die kurze Trennung zuerſt leicht zu nehmen, dann aber, als ſie ſich ſchon losgeriſſen hatte und Theobald eben über die Schwelle gehen wollte, kam ſie ihm nochmals nachgeeilt, ihr Weſen ſchien umgewandelt, ihre Bewegungen feierlich, ſie hielt ihn lange umfaßt, ohne ein Wort zu ſprechen. Sie verließ ihn, wollte umkehren, trat aber zum zweitenmale zu ihm und wiederholte dieſelbe Scene eben ſo feierlich und ſtumm.

Theobald blickte der Rückkehrenden gedankenvoll nach; er wußte ſich die ſeltſame, feierlich ernſte Liebkoſung nicht zu erklären, aber die Geliebte ſchien in dieſem Augenblicke ſo erhaben, daß er es für kindiſch hielt, zu ſprechen, zu fragen; und bei aller Unverſtändlichkeit ihres Betragens war doch etwas in ihm, das ihm mit jener dunkeln Flüſterſprache des Traumes zu ſagen ſchien: es verſteht ſich ja doch von ſelbſt, es iſt natürlich, daß wir einen ſolchen Abſchied nehmen. Die Springbrunnen, die er ſonſt ſo gerne in ſtillen Morgenſtunden belauſchte, ſchienen ihm heute mit ihrem eintönigen Gemurmel ein altes, trübes Rätſel zu predigen, das aber im Grunde ja doch gelöſt ſei. Er war weder traurig, noch gleichgültig, weder ernſt, noch heiter geſtimmt, als er auf Wilhelms Wohnung zugieng, ihn abzuholen. Er konnte ſich auf nichts beſinnen, es war ihm, als gebe es gar keine Gegenwart, und wie jetzt eben die Strahlen der Sonne ungewiß mit dem Nebel kämpften, ſo, meinte er, gebe es eigentlich gar keinen Tag, ſondern nur einen Morgen und einen Abend.

Als er aber an Wilhelms Seite in die friſche, jugendliche Landſchaft nach den Berggegenden von Fraſcati und Albano hinauswanderte, ward es ihm wieder leicht und klar ums Herz, die Welt erſchien ihm wieder als ein ſicheres Beſitztum und voll fröhlicher Gedanken erwog er ſein nahes Glück. Wilhelm ſang luſtig in den friſchen Morgen hinaus, blieb aber oft ſtehen und ſah nach Rom zurück. Gegen Mittag ward er verdrießlich und gieng ſtumm, den Blick zur Erde geheftet, neben Theobald einher. Sie ließen Albano fürs erſte zur Seite liegen und wandten ſich nach Caſtel Gandolfo. „Man möchte ſich hineinſtürzen,“ ſagte Wilhelm, als ſie am Rande des ausgebrannten Kraters ſtanden und durch die üppige Vegetation, die den oberen Teil ſeiner inneren Höhlung kränzt, auf den See hinunterblickten, der die alte Werkſtätte des vulkaniſchen Feuers in Beſitz genommen hat. Des Abends erhitzte er ſich in Albano durch ſtarken Wein gewaltſam zur Fröhlichkeit und konnte des Lobes der reizenden Geſtalten, die in ihrer bunten Tracht an der Oſteria vorüberwandelten, nicht ſatt werden.

„Sieh,“ ſagte er, „da tritt nun eine mit ihrem Liebhaber herein, ſie werden ſich hier ſetzen und ſich den Wein munden laſſen; — ein auserleſener Wuchs: ſieh, wie das rote Kleid über die herrlichen Hüften hinunterfließt, jede Bewegung iſt nobel, kräftig; — ei, warum ſieht ſie doch nicht herüber? unter dieſem Tuche muß notwendig ein ſchönes Angeſicht lauſchen, gib Acht, jetzt dreht ſie ſich um, ſie blickt nach uns her, ſieh dieſes —“

Hier brach er plötzlich ab und erbleichte. Theobald konnte ſich dieſes auffallende Stocken leicht erklären; ihn ſelbſt überraſchte eine unverkennbare Ähnlichkeit des albaniſchen Mädchens mit Cordeliens Zügen und Geſtalt. Wilhelm war ſtille geworden, vergebens bemühte ſich ſein Freund, ihm ein Wort zu entlocken, er verharrte in ſeinem finſteren Schweigen, nur daß er bisweilen ein mürriſches, unverſtändliches Wort in den Bart murmelte; und als ihnen, in ihrem Albergo wieder angelangt, das Nachtlager in verſchiedenen Zimmern angewieſen wurde, ſchien er mit dieſer Trennung des Lokals ſehr zufrieden.

Als Theobald am folgenden Morgen reiſefertig in das Zimmer ſeines Freundes trat, traf er es leer; Wilhelm war nirgends zu finden. Vom Cameriere erfuhr er endlich, daß derſelbe in aller Frühe ſeine Zeche bezahlt und ſich auf den Weg gemacht hatte.

So widerlich Theobald anfangs von ſeiner Entdeckung berührt wurde, indem er dieſe Handlung ſeines Freundes nicht anders, als einen „Streich“ nennen konnte, ſo mußte er ſich doch geſtehen, daß ihm die Trennung lieb war. Es war ihm unheimlich an der Seite Wilhelms zu Mute geweſen, die ſichtbare, innere Unruhe desſelben hatte anſteckend auf ihn gewirkt. Übrigens lagen die Gründe des plötzlichen Verſchwindens nahe genug. Der Anblick am geſtrigen Abend und die mit ihm verbundene Erinnerung hatte in dem Flüchtling alle wilden Geiſter der Eiferſucht ſo ſtürmiſch aufs neue aufgeregt, daß Theobald, der ſein Temperament kannte, keineswegs erwarten konnte, er werde ſich ſo ſchnelle wieder zu ſammeln wiſſen, um zur Fortſetzung des Ausflugs die gehörige Stimmung zu gewinnen. Schien doch Wilhelm ſo wenig gewöhnt, ſeine Launen und Leidenſchaften am Zügel des Willens zu halten, daß er ſelbſt die Forderungen eines ſolchen Kampfes unverhohlen verſpottete und es vorzog, Schwäche wie Tugend aus Eingebungen des Genius zu erklären, den Wechſel der Stimmungen als eine Art magiſchen Schattenſpiels zu betrachten. Nun, dachte Theobald, es iſt beſſer ſo, wie es iſt; er iſt offenbar nach Rom zurückgeeilt, um ſich ohne Verzug zu ſeiner Abreiſe nach Neapel einzurichten und ſich dann für immer von den Umgebungen zu trennen, die in jedem Momente die Wunde aufs neue aufzureißen drohen; die Entfernung, die Zeit wird ihn heilen. So ſich beruhigend, verfolgte er ſeinen Weg durch das Albanergebirge, wo der Anblick der herrlichen Natur und der ſchönen Menſchen keine weiteren Beſorgniſſe in ihm aufkommen ließ.

Der Abend des dritten Tages ſah ihn fröhlich auf der alten via Appia nach Rom daherziehen. Ihn kümmerte jetzt nicht der Anblick der ewigen Stadt, der Peterskuppel, er mochte ſeine Blicke nicht nach den mannigfaltigen Wendungen der alten Waſſerleitung ausſenden, bei den verfallenen Monumenten, durch die er wandelte, verweilen; er war nur ein Gedanke an die nahe Zukunft, die ihm lachte; und jene ſelige Angſt, mit der wir dem Wiederſehen eines geliebten Weſens entgegengehen, die unſer Herz zu bangen Schlägen erſchüttert und uns die Füße faſt lähmt, lockte Uhlands rührenden Vers auf ſeine Zunge:

O brich nicht, Steg, du zitterſt ſehr!
O ſtürz nicht, Fels, du dräueſt ſchwer!
Welt, geh nicht unter, Himmel, fall nicht ein,
Eh' ich mag bei der Liebſten ſein!

So zog er ſingend ſeines Weges, als er unweit der einſamen alten Herberge mezza via einen Reiter auf einem Rappen im geſtreckteſten Galopp auf ſich zufliegen ſah. Er kam näher und Theobald ſah ein Angeſicht, bleich, wie Geſpenſter, lange, ſchwarze Locken wehte der Wind über erſtorbene Wangen herein. Er las auf dieſem Geſichte ein einziges Wort, es hieß: Verzweiflung. „Wilhelm! Wilhelm! Was iſt dir? Wohin raſeſt du?“ rief er dem Reiter zu, den er mit Entſetzen erkannt hatte; aber vergebens. Wilhelm ſchien ihn nicht zu ſehen, zu kennen; den ſtarren, lichtloſen Blick hinaus in die Ferne gerichtet, jagte er in wütender Eile an ihm vorüber. „Großer Gott! Was ſoll das bedeuten! O fort, fort, hin zur Geliebten, dort iſt Friede, Treue, iſt der Himmel!“ ſo rief Theobald und eilte mit verdoppelter Schnelligkeit dem Hauſe Friederichs zu, ſprang die Treppen hinan, dann durch Friederichs Atelier nach Cordeliens Zimmer. In der ungewiſſen Beleuchtung des Abends kam es dem Eilenden vor, als bewegen ſich die Geſtalten auf dem großen Gemälde geſpenſtiſch, ein Grauen befiel ihn, er eilte vorwärts, riß die Thür' auf und ſah — Cordelien ſterbend in den Armen Friederichs; in der linken Seite ihrer entblöſten Bruſt klaffte eine tiefe Wunde. Hinten ſtand Chriſtoph, die Arme über der Bruſt gekreuzt und ſtille zu Boden blickend. Friederich brach beim Anblick Theobalds unwillkürlich in Lears Worte aus: „Nicht einen Hauch! O nimmermehr, nein, nimmer nimmermehr!“ Theobald ſank ohnmächtig zu Boden. Als er wieder zu ſich gekommen war, fand er Cordelia auf die Ottomane hingeſtreckt; er kniete bei ihr nieder, faßte ihre Hand. Kaum hörbar ſprach ſie noch ſeinen Namen, der letzte, verglimmende Strahl ihres Auges traf ihn; ein Seufzer und ſie war verſchieden.

Es war vor einer Stunde, als Friederich eine Abendgeſellſchaft befreundeter Künſtler beſucht hatte, die Bedienten des Hauſes einem Policinell nachgegangen waren und Cordelia, allein in dem ſonſt von niemand bewohnten, zwiſchen Gärten einſam ſtehenden Hauſe, die Harfe ſchlagend, auf ihrem Zimmer ſaß. Dieſen Moment ſchien Wilhelm abgewartet zu haben, der plötzlich bei ihr eintrat. Er ſchloß die Thür hinter ſich ab und flüſterte Cordelien einige dunkle, heiſere Worte ins Ohr. Sie fuhr auf, ſprachlos vor Scham und Zorn. Wilhelm fiel auf die Knie nieder und flehte mit zitternder Stimme: „Ach, mißdeute mich nicht, du herrliche Geſtalt! Nur mein Auge, mein Auge! Jeder andere Sinn ſei zum Schweigen verdammt! Rein und unberührt ſollſt du dem Bräutigam entgegentreten! Dann mag mir der Quell des Lichtes erſterben und nur dies eine Bild in den verdunkelten Kammern der Sehkraft leben!" Cordelia. bebend, wankend, ſtößt den Frechen zurück und erhebt laut ihre Stimme um Hilfe. Der Raſende ſpringt auf, ein Dolch blitzt in ſeiner Hand: „Sterben will ich, aber du mit mir!" ſprach er in leiſem, aus Furcht vor Entdeckung gedämpftem Tone. Cordelia trat auf die Seite, die Arme auf einen Tiſch geſtemmt, ſchien ſich die ganze Hilfloſigkeit ihrer Lage in ſchlaffer, thränenloſer Verzweiflung zu überdenken. Sie hört eine Bewegung vor der Thüre; ſie hofft Hilfe. Aber eine rauhe Männerſtimme murmelte außen: „Nur ruhig, ich halte gute Wache!" Während Wilhelm an die Thüre tritt, der Stimme zu antworten, fühlt er ſich plötzlich von hinten umfaßt. Die Verzweiflung hatte dem armen Mädchen Mut gegeben; ſie will ihm ringend den Dolch entreißen. Er will ſich raſch umdrehen, ſtürzt nieder und reißt ſie im Sturze mit ſich. Ein Schrei und ſie lag zuckend in ihrem Blute; durch eine unglückliche Wendung war ſie mit der Bruſt in den Dolch gefallen.

Unzuſammenhängende Laute der Sterbenden und das halbe Geſtändnis eines Banditen, der, in eiliger Flucht auf der Treppe ſich überſtürzend, verhaftet worden war, hatten Friederich und Chriſtoph, welche kurz nach dem ſchrecklichen Auftritte eintraten, das Entſetzliche enträtſelt. Chriſtoph hatte bei dem erſten Blicke auf Corneliens Wunde jede Rettung für unmöglich erklärt.

Friederich hatte ſich in ſein Atelier eingeſchloſſen. Vergebens ſuchte Chriſtoph ſeinen Freund, an dem nun der Schmerz in ſeiner ganzen Gewalt ausgebrochen war, zu bereden, daß er dieſen Ort verlaſſe und ſich nach ſeiner Wohnung begebe; vergebens ſuchte er in das Dunkel ſeiner Verzweiflung einen Strahl religiöſen Troſtes fallen zu laſſen. „Da ſieh hin," rief Theobald, „ſieh, wie ſie hingeſtreckt liegt, die hohe Geſtalt, im Tode noch ſchön! Mußte nicht die ganze Natur ſich zugeſchworen haben, dieſes edle, rührende Bild zu ſchonen, das ſie ſelbſt in ihren kühnſten, zarteſten Träumen ausgeſonnen? Mußte der Fels ihr nicht aus dem Wege gehen, damit er den ſchönen Fuß nicht verletze, der Sturm nicht den Atem anhalten, damit er dieſe glänzenden Haare nicht verwirre, der Regen nicht rings um ſie vertrocknen, damit kein ungeſchickter Tropfen auf dieſen reinen Nacken falle, mußte nicht die hungrige Löwin der Wüſte, die unbezähmbare Hyäne verwundert ſtille ſtehen, wenn dieſe Geſtalt vor ſie trat? Aber nein, nein! Deine gerühmte Vorſehung verſteht es beſſer, ſie ſchleudert das zarte Bild dem rohen Verbrechen in die zerquetſchende Eiſenhand — noch iſt Rettung — aber ein Ruck, ein Hundertteil einer Bewegung um die Breite eines Haars verfehlt, — ein Sandkorn vielleicht, über dem ſie ausglitt — o ja, darin iſt Sinn, Vernunft, göttliche Weisheit! Nun geh hin,“ ſchrie der Verzweifelte, in wahnſinnigem Schmerze ſich über die Leiche werfend, „geh hin und erzähle Kindern und Narren, es gebe einen Gott!“

Allmählich legte ſich die Wut ſeines Schmerzes; vor ſich niederblickend, den Kopf auf die Hand geſtützt, ſaßen bei zwei hohen Wachskerzen die zwei neben der Leiche in tiefem Schweigen, nur daß der eine oder der andere bisweilen nach dem Leichnam hinblickte und dann durch einen tiefen Seufzer die Totenſtille unterbrach. Gegen Mitternacht war der erſchöpfte ältere Freund in einen tiefen Schlaf verſunken, und Theobald ſtand nun als der einzige Wache zwiſchen zwei ſchlummernden, geliebten Weſen, deren eines nicht mehr erwachen ſollte. „Nicht mehr!“ ſagte er in gedehntem ſchmerzvollem Tone, indem er ſich vor den Leichnam ſtellte und die eine Kerze näher rückte: „das Licht dieſer Augen iſt erloſchen, ihr klarer, freundlicher Blick, der Born der Liebe, iſt verſiegen gegangen: dieſe Wangen zeigen nicht mehr im ſüßen Lächeln das freundliche Grübchen; kein Geſang, kein Liebesgeflüſter, kein Kuß fließt mehr von dieſen holden Lippen. Sie ſind ſtumm und ſtille.“

So ſprach der hoffnungsloſe, unglückliche Mann; aber indem er nun die Leiche aufmerkſamer betrachtete, fand er, daß jede Spur des Grauſens, welche die Schrecken des Todes in dieſes Angeſicht gegraben hatten, verſchwunden war. Die Lippen lächelten ſanft, wie ſonſt; auf dem geſchloſſenen, hochgewölbten Auge ſchien der ewige Schlummer ſich zu wiegen, und ſiehe, auf den Wangen war das liebliche Grübchen wieder erſchienen. Bei dieſem Anblicke löſte ſich der herbe Grimm von ſeinem Herzen. Er beugte ſich langſam über ſie und drückte einen langen innigen Kuß auf die bleiche Stirne. „Dies iſt der letzte,“ ſagte er, trat weg und blickte mit ſtiller Ergebung in die ſchöne Nacht hinaus.

Kaum hatte er am andern Tage, in ſeine Wohnung zurückgekehrt, ſich niedergelegt, um in den Armen des Schlummers Erquickung zu finden, als er mit der Nachricht abgerufen wurde, daß Friederich ihn ſchnelle zu ſehen wünſche. Als er zu ihm trat, fand er ihn ſo ſchwach, daß er ihm kaum die zitternde Hand bieten und ſprechen konnte. Die geſchwächte Lebenskraft des Greiſes hatte dieſem Sturm nicht Stand halten können. „Ach, Theobald,“ begann er mit ſchwacher Stimme, „nun verſtehe ich die dunkle Angſt, die mich zurückhielt, dich zu Cordelien zu führen. Doch alles kommt von Gott, Glück und Unglück.“ „Glück?“ ſagte Theobald, indem er ſein Angeſicht unter glühenden Thränen in den Tüchern des Bettes verbarg, „Liebe, Freundſchaft, Hoffnung, alles verloren!" „Mein Sohn," ſprach Friederich mit der letzten Anſtrengung der verſagenden Stimme, indem er ſanft das Haupt des Weinenden aufrichtete, „mein Sohn, es ſtehet geſchrieben: Liebe iſt ſtark wie der Tod, und Eifer iſt feſt wie die Hölle. Ihre Glut iſt feurig und eine Flamme des Herrn, daß auch viele Waſſer nicht mögen die Liebe auslöſchen, noch die Ströme ſie erſäufen." Er fiel aufs Kiſſen zurück und verſchied.

So behielt nun Theobald von allen Geliebten niemanden übrig als den ſcherzhaften Genoſſen; denn von Wilhelm lief noch an demſelben Tage die Kunde ein, daß er in einem nahen Gebirgsdorfe in wahnſinniger Fieberhitze ſich aus einem Fenſter geſtürzt hatte und ſogleich tot liegen geblieben war.

Aus Chriſtophs Munde vernahm man während dieſer Auftritte nur ſelten ein Wort. Seinen Freund verfolgte er wie eine Mutter mit ſorgenvollen Blicken. Er verließ ſeine Wohnung und zog zu Theobald. Oft, wenn er Nächte hindurch ſchlaflos lag, bemerkte Theobald, wie Chriſtoph vom Lager aufſtand und ſich über ſein Bett beugte. Er pflegte dann die Augen zu ſchließen, um den beſorgten Freund zu ſchonen. Übrigens verfiel dieſer auf ein eigenes Mittel ſich zu tröſten. Er kaufte ſich einen jungen Hund, mit dem er oft ſtundenlang ſpielte und deſſen drollige Munterkeit ſelbſt Theobald in mancher ſeiner düſterſten Stunden ein Lächeln entlockte.

„Theobald," ſagte Chriſtoph, als ſie von Cordeliens und Friederichs Leichenbegängnis zurückgekehrt waren, welche an der Pyramide des Ceſtius nebeneinander in einem Grabe ruhten, „Theobald, wie ſtehen wir denn nun mit dem lieben Gott?" „O ſtill ſtill!" ſagte Theobald leiſe, „er hat mir ſein Antlitz im Schrecken zugewendet. Und nun will ich ſie erſt lieben in

Ewigkeit.“ „Brav,“ erwiderte Chriſtoph; „aber jetzt laß uns eilen, ich ſehne mich ſehr nach der Heimat.“

Sie reiſten nach Deutſchland zurück und wohnten fortan in einem Hauſe als unzertrennliche Freunde zuſammen. Die beiden Gemälde Friederichs hatten ſie mitgenommen. Theobald trat in ein öffentliches Amt und lebte, geliebt von allen, die ihn kannten, ein treuer Freund, ein liebevoller Tröſter der Unglücklichen.

II.

Gedichte.

Epigramme aus Baden-Baden.*

Vorwörtliche Denunziation.

Arme Geſchöpfe! Ihr ruhtet bei mir gemütlich im Pulte;
Fort und hinaus in die Welt! riefen die Freunde euch zu.
„Sei es!“ erwidertet ihr, „doch dann mit geflügelter Eile,
Sonſt empfängt man uns kalt wie den verſpäteten Gaſt;
Auf! es drängt der Moment, in die Stunde der horchenden Spannung
Mitten hinein aus der Luft falle das ſchwebende Wort!
Schnelle denn leget uns an die weichen papierenen Schwingen,
Wenn ſie nur breit genug für die Hexameter ſind!“
Ach, da fehlt das Format; der flügel-bildende Künſtler,
Wohl kein Dädalus, ſäumt bis zu dem geſtrigen Tag.
Trotzdem merk' ich es wohl, ihr thut mir zu Hauſe nicht gut mehr,
Da euch die Unruh ſteckt nun in den Gliedern einmal,
Und euch tröſtet der Storch, der flügellahme, der Spätling,
Dem man am Ende doch auch gönnt auf dem Giebel ein Neſt;
Nicht umſonſt, denn der Burſch mit dem langen, ſpitzigen Schnabel
Findet zum Schnappen noch heut Nattern und Kröten genug.

3. November 1867.

---

* Mit Genehmigung des Verlegers der Einzelausgabe, Carl Grüninger in Stuttgart.

Freiheit und Gleichheit.

Hier im prächtigen Saal, umkreiſend die Tiſche der Spieler,
Streifet die deutſche Frau hart an der Metze vorbei,
Welche der Sumpf von Paris herſpie in die Berge des Schwarzwalds,
Wo von Fichten umkränzt duftig die Matte ſich dehnt,
Wo jungfräuliches Grün vor den frechen Gäſten errötet
Und die Quelle vor Zorn dampfet, zu löſchen die Schmach.
Ja, zu Haus, in der heimiſchen Stadt, da hält man es anders;
Haarſcharf werden daſelbſt Schafe und Böcke getrennt,
Über Wort und Blick wird ſtreng zu Gerichte geſeſſen,
Aus unſchuldigem Kuß wird ein Verbrechen gemacht;
Hexenſabbath iſt hier und Ferien feiert die Tugend,
Freiheit und Gleichheit gilt, Dame und Dirne iſt eins
Und man verarget es nicht, wenn etwa ein lockerer Vogel
Als demi-monde anſpricht eine der ehrbaren Frau'n.

Deutſcher Franzos.

Siehe den deutſchen Lümmel! Er hat in Paris ſich gebildet,
Weiß aus dem Grund, wie man mit den Loretten es hält.
Zierlich führt er zu Tiſch die hochgegürtete Schöne
Mit dem geſchwollenen Bauſch rötlicher Locken ums Haupt,
Zierlich reicht er ihr Eis und läßt von der Flaſche des Schaumweins
Knallend ſpringen den Propf, zierlich dann ſchenkt er ihr ein,
Zierlich ſpricht er und glatt wie Waſſer die galliſche Sprache,
Häufig erhebt er die Hand geſtikulierend dazu;
Plump ſind die Finger und krumm wie Zehen der Pfote gebogen,
Im Magazin wohl lang haben ſie Tonnen gewälzt.
Und ſie trinkt und ſie ſchaut auf die rohen Organe und ſendet
Einen verſtändlichen Blick ihrer Begleiterin zu.

Frühe Schule.

Kinder auch tummeln ſich hier, vornehmer Familien Sproſſen,
Knaben im ſammtenen Wams, Mädchen zu Affen geputzt,
Auch der Jüngling erſcheint und die reizende Knoſpe der Jungfrau,
Welcher ſo rührend ſteht werdender Tag des Gemüts:
Hier, wo lüſtern und frech die prunkende Buhlerin auflacht,
Wo beim Gelage ſie ſchwelgt und auf die Nacht ſich verdingt.
Recht ſo! Lernet bei Zeit! Hier gibt's „Beiſpiele des Guten“,
Herrliche Schule für dich, Blüte des künſt'gen Geſchlechts!

Mode.

Mit dem Gebirge von Haar vergrößert den Kopf ſie zum Kürbis,
Tief nach vornen hinab ſitzet ein Teller von Stroh.
Gleich als hätte von hinten gewaltige Feige des Ohres
Ihr das Deckelchen vor bis auf die Naſe geſtülpt.
Breit und männiſch erſcheint die Schulter, es greifet der Gürtel
Hart an den Rippen hoch über der Weiche hindurch,
Treibet den Leib heraus zu widerlich ſchwellender Rundung,
Aber kümmerlich ſchmal enget die Hüfte ſich ein.
Buhleriſch kurz iſt bald das Gewand, bald fegt es als Schleppe
Lang nachrauſchend den Kot oder den wirbelnden Staub,
Schwankend trippelt der Fuß auf hohem, ſpitzigem Abſatz,
Der ihn bei jeglichem Schritt mit der Verſtauchung bedroht:
Daß aus Dunkel hervor gefährlicher blitze das Auge,
Färbt ihr das Augenlid fein mit arabiſchem Schwarz.
Geht und entlehnet doch auch von der indianiſchen Rothaut
Noch den goldenen Ring, den durch die Naſe ſie ſteckt!
Aber der Wilde betreibt's mit ehrlicher, kindiſcher Thorheit,
Wenn er mit Farben und Schmuck närriſch ſich putzet den Leib;
Dies hier hat in Paris die käufliche Dirne erſonnen
Und die geſittete Frau ahmt es getreulich ihr nach.

Dennoch.

Blähe dich auf wie ein Pfau und locke mit Augen und Farben,
Dennoch bleibt es dabei, daß im Spital du krepierſt.

Der Zweck.

Wär' es die Wolluſt nur, was ſie ſuchen, es wäre wahrhaftig
Nicht ſehr rühmlich, jedoch ganz ideal im Vergleich.
Geld nur wollen ſie, Geld, und gewiß im höchſten Momente
Denken ſie: was er wohl zahlt für das Roulett und den Schmuck?
Wie man nur küſſen ſie mag, die gar nichts fühlen im Kuſſe,
Als der Frage Gewicht: wie viel Napoleonsd'or?

Moral und Phyſik.

„Predigſt du immer Moral?“ O nein, ich lehre Phyſik nur:
Hat die Natur euch denn völlig die Naſe verſagt?
Riecht ihr den Schwefel denn nicht der Verworfenheit, welcher euch beizend,
Qualmend entgegendampft unter dem Patcholiduft?

Gegenüber.

Geſtern um Mitternacht ein Geſchrei und Heulen vernahm ich;
Schergen ergriefen ein Weib, das ſie im Laſter ertappt.
Trüben im hohen Palaſt erwartet den Buhlen die ſtolze
Kurtiſane und ſtreift nieder das reiche Gewand.

Unterſchied.

Heut verbannte das Amt verdächtige Dirnen an hundert.
Deutſche; in Ehren verbleibt, was uns Lutetia ſchickt.

Perlen vor die S . . . .

Herrlich erklingt die Muſik, die ſchönere Seele des deutſchen
Volks ergießet ſich rein in die balſamiſche Luft,
Ehrenſchmauß für den üppigen Gaſt, der in der Zerſtreuung
Halb hinhöret und nie, wenn er auch hörte, ſie fühlt.

Ein Lied.

Altes Studentenlied! Da töneſt du aus dem Gewirre
Von Melodieen heraus, das ſich im Quodlibet ſchlingt.
Komm, ſei allein mit mir, ich verſtehe dich, und du verſtehſt mich
Und ſie entdecken dich nicht, Franken und Britten umher.
Als ich dich ſang, da wußt' ich noch nicht, wie ſchändlich die Welt iſt:
Senke dich, rührendes Lied, in das verbitterte Herz!

Gebirgsvolk.

Zwei breitkrempige Hüte, mit goldner Quaſte gezieret,
Hoch über alles Volk ragen ſie dort im Gedräng:
Rieſen ſind es fürwahr an nervigem Baue der Glieder,
Friſch und heiter und keck leuchten die Augen umher.
Dies iſt Heldengeſchlecht des Andreas Hofer, die Väter
Haben das tötliche Blei unter die Dränger geſandt,
Haben vom Berge den Fels, die Stämme der Fichte gerollet,
Wild aus der Eiſack Flut ſtarrte zermalmtes Gebein.
Heute verjodeln die Söhne ums Geld ihr tiroliſches Heimweh
Und des Geſchlagenen Sohn reichet verächtlich den Sou.

Noch eines.

Nicht auch ſehlet der Senn vom Appenzeller Gebirge;
Gelbliches Molkengetränk reicht er manierlich umher,
Biederer Sohn der Natur in lederner Hoſe der Bergtracht;
Sauber auf Scharlachgrund ſchimmert das leinene Wams.
Horch, er bietet das Glas mit gewiegtem, leichtem Franzöſiſch
Und nach der Stellungen Schick iſt er vom corps de ballet.

Koketten.

Lachen noch mußt' ich bei allem Verdruß, als heut' ich die Ziegen
Sah im zierlichen Stall ſtehen zum Melken bereit.
In der berechneten Welt, wo alles lebt vor dem Spiegel,
Schien mir, als blickten kokett ſelber die Tiere umher.

Ein Monument.

Eines erheitert mich doch: das ſchlichte, gemütliche Denkmal,
Nahe dem Säulengang traulich im Grünen verſteckt;
Eine Büſte von Erz auf einfachem Stein; dem geheimen
Hofrat Dr. X. X., leſ' ich geſchrieben am Fuß.
Wie er lächelt, der Schalk! Mit zwinkerndem Winkel des Auges
Und mit ſchmunzelndem Mund blickt er vergnüglich mich an.
Kurarzt war er; mir iſt, als ſpräch' er vernehmlich: „Ja wohl, ja,
Manchen geheimen Rat gab ich an allerlei Volk,
Und abſonderlich gern vornehmen Herren und Höfen;
Dadurch hab' ich den Glanz nicht um ein Kleines vermehrt."
Seh' ich den dummen Ernſt in all dem nichtigen Jagen
Und die geblendete Gier all des betrogenen Schwarms,
Lenk' ich gerne den Schritt zu dem grünen, verborgenen Plätzchen
Und wie ein Faun im Gebüſch lächelt behaglich der Schelm.

Schwarzwaldſage.

Sieh, zu den Buden des Markts iſt jetzt eine neue gekommen,
Neben den Waren der Welt bietet ſie geiſtlichen Stoff.
Bibeln hat man hier feil juſt gegenüber dem Kurhaus,
Wo ſich von Haus und Hof mancher im Spiele kuriert.
Billig mußt' ich dabei der alten Sage gedenken,
Die uns des Künſtlers Hand dort in der Halle gemalt:
Engels- und Teufelskanzel; es ſind zwei Felſen im Walde,
Ganz wie in Lehrſtuhlform hat die Natur ſie gebaut;
Auf der vorderen ſteht ein Engel und predigt vor ſchwachem
Auditorium laut himmliſches Liebesgebot;
Drüben der ſchwarze Dozent erfreut ſich volleren Hörſaals,
Alle gebildete Welt ſtrömt dem Kollegium zu.

Wettrennen.

Heute ergießt ſich die Welt, das Rennen der Roſſe zu ſehen,
Wagen an Wagen gedrängt, ſtürzen ſie raſſelnd hinaus.
Heut wie ein Blumenfeld erglänzet die Blüte der Schönheit
In des leuchtenden Schmucks voller, berauſchender Pracht.
Selber lenket das Roß am Scharlachband die Lorette,
Fürſtliches Viergeſpann leitet der ſchlanke Jockey.
Ringsum gaffet das Volk und nach dem beneideten Glanze
Lecken die Bürger der Stadt gierig den lüſternen Mund.
Aber wer kann, fährt mit, es ſchleppt den gemieteten Wagen
Blutend von viehiſchem Hieb, keuchend der Klepper dahin.
Könnt' ich retten nur eine der Kreaturen, der armen,
Aus des Peinigers Fauſt, gäb' ich die Menſchen daran,
Grafen, Barone und Lords, Sportsmen und wettende Narren
Mit dem ſämtlichen Volk, welches den Schwindel beglotzt.
Möchten ſie Arm und Beine nur immer brechen! Ein Gaul iſt
Wahrlich immer noch mehr wert, als das ganze Geſchmeis.

Doppelte Nacktheit.

Wie man ſahren nur mag, wenn von dem Hagel der Hiebe
Unbarmherzig zerfetzt ſtöhnt das geſchundene Pferd!
Reiße den Kutſcher vom Bock, wenn du Menſch biſt, tritt ihn mit Füßen
Und in die Lache am Weg ſchleudre den Schinder hinein!
Das iſt der andere Teil der unverzeihlichen Duldung,
Daß die Grauſamkeit nackt wie die Schande hier geht.

Sinnentäuſchung.

Einmal wollte ich doch das Bild mir wieder betrachten,
Das dem Auge ſich heut hinter den Tiſchen des Spiels,
Und ich erfuhr dasſelbe, wie ſchon vor Jahren: die tiefe
Stille, die ringsum herrſcht, ward mir im Ohre zu Lärm.
Tigergeheul und Affengeblöck und Schrei der Verzweiflung,
Horch, und ein Kichern dringt zwiſchen die Töne der Wut!
Jetzo ward das Geſicht von demſelben Zauber befallen.
Beſtien ſah ich umher fletſchen das weiße Gebiß:
Von Dämonen gepeitſcht mit kleinen, zierlichen Krücken,
Rannten und ſprangen ſie auf, grauenhaft war es zu ſeh'n.
Aber kein Wort beſchreibt, wie ſcheußlich das ſchöne, geſchmückte,
Lächelnde, ſpielende Weib in der Verwandlung erſchien:
Schamlos nackt und die Formen verwelkt und die blühende Farbe
Schillernd in Blau und Grün, wie die Verweſung es bringt,
Doch es bewegte die Glieder noch frech wollüſtiges Zucken,
Während über die Stirn ſtreiften die Schauer des Tods.

Nichts Neues.

Aus dem Spielſaal kamen ſie her; es fragte das Dämchen:
Avez-vous gagné? Oui, ſprach der geſchniegelte Fant.
So im Vorübergeh'n vernahm ich die Worte in dunkler
Stunde der Mitternacht juſt nach dem Schluſſe des Spiels.
Froh des Dunkels und müde des Tags und müde des Taumels,
All des Lärmens um nichts ſuchte das Lager ich auf.
Plötzlich knallt es; ein Schuß aus ſtark geladener Waffe
Fährt wie ein jäher Blitz wild in die Stille der Nacht,
Hart am Hauſe; ich eile hinab, die Bewohner, die Nachbarn
Kommen mit Kerzen herbei, leuchten im Finſtern umher.
Siehe, ein ſterbender Mann! Ausatmend ſtreckt er im Blut ſich
Und an der Mauer hinauf klebt das verſpritzte Gehirn.
Neben dem Leichnam fand ſich ein Blatt, mit zitternden Zügen
Gab es Kunde vom Los, welches den Armen ereilt.
Bürger war er im Nachbarland und nährte ſich redlich;
Da zum verfluchten Tiſch lockt ihn der tückiſche Reiz.
Sein Erſpartes verſpielt er, den letzten Pfennig verſpielt er,
Weib und Kinder daheim läßt er als Bettler zurück.
Schauernd ſtand ich, ſie ſahen mich an; das iſt ja nichts Neues
Hier bei uns, ſo was, ſagten ſie, ſind wir gewohnt,
Schickten zur Polizei, damit ſie fürs Weitere ſorge,
Zuckten die Achſeln und dann ſtiegen ſie gähnend zu Bett.

Pädagogiſche Ware.

Allerhand Kinderſpiel ſteht hier in der Bude gehäufet;
Unter dem niedlichen Zeug ſeh' ich ein kleines Roulett.
Auch Anweiſungen wohl, gemalte, zu kindlicher Unzucht
Hinten im Winkel verſteckt birgt der verdienſtliche Kram.

Kein Spieler.

Weg von der Stätte der Schmach in des Waldes heilige, dunkle,
Kühlende Einſamkeit floh ich und atmete tief.
Doch nicht konnte wie ſonſt die gepeinigte Seele ſich laben,
Auch in das ſtille Aſyl folgten die Geiſter mir nach.
Angeſteckt von der Peſt ſchien ſelbſt das harzige Grün mir,
Blätter und Nadeln und Moos ſchienen vergiftet zu ſein.
Seufzend ſank ich ins Gras; da krabbelt es über den Waldweg:
Plump und ſchwer und dick kriechet ein Käfer daher,
Blaugepanzert, mich freute das Tier; der ehrliche Kerl iſt
Sicher auch etwas Schelm, aber er ſpielet doch nicht.

Kein Deutſch.

Eſſen verlangt' ich. Ein Kellner erſcheint. Der ſchmierige Schlingel
Im verſchliſſenen Frack ſtellt ſich, als könnt' er nicht Deutſch.

Der Dank.

Ärmlicher deutſcher Tropf! Das ſteht geſchrieben auf jeder
Von den Naſen umher wälſchen und brittiſchen Schlags:
Tanzplatz unſerer Luſt iſt dein gebogener Rücken,
Lohnbedienter, das warſt, biſt du und wirſt du auch ſein!
Dazu biſt du uns gut, du edles, moraliſches Deutſchland,
Daß du uns alles erlaubſt, was man zu Haus uns verbeut!

Grobheit.

Jeder blickt und geht und ſteht, als dächte er eben:
So recht unverſchämt möchte ich eigentlich ſein.
Ungezogen reckeln ſie ſich, die ſtaubige Sohle,
Daß ſie den Nachbar ſtreift, ſetzen ſie über den Stuhl.
Kommt ſie aber im Ernſte heran, die geſtiefelte Grobheit,
Spricht oder thut jemand, was dich beleidigen muß,
Iſt es ein deutſcher Lakay; für Franzen, Ruſſen und Britten
Spart er den dürftigen Schatz ſeiner Gefälligkeit auf.

Ehre Deutſchlands.

„Jetzo ſind wir denn doch viel höher geachtet im Ausland,
Da wir im vorigen Jahr Thaten der Helden vollbracht.“
Geſtern ſprach es ein Deutſcher. Ein Croupier hört' es und ſagte:
„O ja, ihr habt euch brav ſelber die Hoſen geſpannt,“
Eilte zum Spieltiſch dann, wo in enggeſchnittenem Beinſchlauch
Stand ein Sproſſe des Teut und die Dukaten verlor.

Valentin.

„Tragt ſie nicht allzuhoch, die Naſe, ihr lockeren Franken!
Ihr, Herrn Nachbarn und wir kranken im gleichen Spital;
Seit mit dem Staatsſtreich ſchloß der Freiheit große Bewegung,
Zieht ihr als Sklavenvolk an dem vergoldeten Joch.
Was der Corſe begann, das hat der Märker vollendet,
Rohe Gewalt für Recht iſt die Parole der Zeit.
Jeder geiſtige Schwung iſt lächerlich hüben wie drüben,
In der erlahmten Zeit ſchwingt ſich allein das Roulett.
Trente et quarante iſt die Zahl für 48 geworden
Und Germania iſt Metze der Gallia gleich.
Stimmet ein Mund jetzt eines noch an der heiligen, alten
Lieder des Vaterlands: höhniſches Lachen erſchallt.
Und es iſt leider wahr, mit Singen und Feſten verjubelt
Haben wir unſere Zeit, Lieder für Thaten gehabt.
Jetzo, da es die Kraft, die gewiſſenloſe, zur Hand nahm,
Was wir alle verſäumt, bleibt uns der ärmliche Spott.
Tief in der Seele Grund iſt blaſiert die Jugend, ein Witzlein
Streut auf den ſtumpfen Genuß mäckernd das dürftige Salz.
O, es gähnet die Zeit! ihr hippokratiſches Antlitz,
Hinter dem Becher der Luſt brecheriſch grinſt es hervor.
Aber von euch kommt uns das Schlimmſte; wir hatten gerettet
Einige Scham und ihr bringt uns die Frechheit herein.“
Als ich ſo ſprach, da verſetzte der Ernſten, Denkenden einer,
Wie ſie das galliſche Volk tiefer im Kerne noch hegt:

„Leugnen kann ich es nicht, verdorben bei uns iſt die Maſſe,
Ja verdorbener wohl, als im germaniſchen Land,
Aber ihr ſeid ſchläfrig und wir ſind feurig, der Ehre
Heißes Gefühl durchzuckt immer den einzelnen noch;
So gehorchen wir zwar dem Tyrannen, der alle gebeuget,
Aber die Gleichheit gilt in der geſelligen Welt;
Uns nicht ſcheidet der Rang in gehorſame Diener und Herren,
Vor dem geſchwollnen Stolz krümmen den Rücken wir nicht,
Und noch weniger je vor dem fremden; die eigene Sprache
Würde verleugnen bei uns nicht der erbärmlichſte Knecht.“
Ich fuhr auf und er ſchwieg und gab mir fein zu erkennen,
Daß er im Vaterlandsfreund wiſſe zu achten den Schmerz;
Aber ich gieng verdrießlich hinweg, es kam ins Gedächtnis
Ein zutreffendes Wort mir aus dem Göthiſchen Fauſt:
Möcht' ich ſie alle vor Grimm zuſammenſchmeißen, ich könnte,
Sagt der wackre Soldat, Lügner ſie heißen doch nicht.

Unpolitiſch.

Daß ihr am Ende mir gar, Epigramme, politiſch noch werdet,
Iſt nicht politiſch von euch. Immerhin weiter! Es ſei!

Geſtändnis.

Oftmals ſagt' ich im Zorn, er wäre mir heute willkommen,
Wer uns die Einheit bringt, wär' es mit Geißel und Schwert.
Aber da hoffte ich ſtets, die rückſichtsloſe Gewaltthat
Komme mit einem Streich über uns alle zugleich;
Anzutreten den Kampf um der Freiheit heilige Güter,
Sei dann ſchlichtes Gebot für das geeinigte Volk;
Und ich ahnete nicht, es könne die Stunde noch ſchlagen,
Wo dem Freunde des Rechts naht die entſetzliche Wahl:
Ja zu ſagen zum Werk der Gewalt, zu verleugnen die Wurzel,
Die in des Staates Baum führt den lebendigen Saft,
Zu verleugnen das Recht, der Lüge die Ehre zu geben
Und zu opfern dem Zweck Würde des Bürgers und Manns,
Dranzurücken ein Leben, ergraut im Dienſte der Freiheit,
Und ſich ins eig'ne Geſicht ſo zu verſetzen den Schlag,
Oder ſie mitzutragen, die Schuld, daß Anker und Steuer,
Maſt und Segel und Wehr fehle dem ſchwankenden Schiff,
Daß es verbandlos werde die Beute des nächſten Corſaren,
Ja mit dem ſchlimmeren Feind ſchließe den ſchimpflichen Bund.
Ach, was ſagen und thun? Uns bleibt nur düſteres Schweigen:
Die ihr am Ruder ſitzt, thut was ihr könnt, was ihr müßt!
Dränge nur, wackerer Stand, der mit des Fleißes Erzeugnis
Achſe befrachtet und Schiff, dränge dem Norden uns zu!
Wir vielleicht vertrauen beſchämt dem nächtlichen Lager,
Immerhin beſſer noch ſei's, daß die Gewalt ſich erfüllt;

Doch mittanzen wollen wir nicht den tollen Fandango,
Den um den Prügel im Kreis hüpfet die trunkene Schar,
Welcher noch warm vom vergoſſenen Blut der Unſrigen rauchet,
Nicht mitküſſen die Fauſt, die ihn zum Schlage erhob,
Nicht mitloben den Mann, der, wenn er ſein Lob hat geleſen,
Nickend bemerkt: dazu iſt die Kanaille doch gut.
Winter muß ſein, es bedarf der härtenden Decke das Erdreich,
Aber die menſchliche Hand ſäet und machet ihn nicht,
Unerbittlich Geſetz der unbeſeelten Naturmacht,
Fühllos bricht er herein, fraget und brauchet uns nicht.
Wenn der Boden erwarmt vom liebenden Lichte des Frühlings,
Wenn ein himmliſches Weh'n ſprenget den Panzer von Eis,
Macht ſich der Landmann auf mit dem erſten Strahle des Morgens
Und mit frohem Geſang eilet er rüſtig an's Werk,
Reißt mit dem Pfluge die Furchen und über die dampfenden Schollen
Weitausſchreitend mit Kraft ſtreut er den Samen umher.

Maßſtab.

Um ſo viel iſt er groß, als wir Urteilende klein ſind;
Ihn erheben mit Lob, heißt, ſich erniedrigen ſelbſt.
In der verächtlichen Zeit, da niemand zu handeln vermochte,
Scheinet der einzige Menſch, welcher doch handelte, groß;
Weil charakterlos wir und ſchlaff ſind, zeiget der eine,
Der ſie gewaget, die That, daß es Charakter noch gibt.
Dennoch lieber die Zunge ſich ſelbſt abbeißen, als jemals
Durch das geſtändige Lob multiplizieren die Schmach!
Wer in ſich ſelber fühlt etwas vom Manne, der ſchauet
Ruhig von oben zu, wie ſich das Völkchen erhitzt.

Haß und Liebe.

Volk, o deutſches Volk, im Kerne doch mehr, als ſie alle,
Weil du ein Miſchmaſch nicht, weil du ein Volk ja doch biſt,
Weil eine Sprache du haſt, nicht bäuriſche Trümmer von Sprachen,
Wie ſie zum ſüßlichen Brei näſelnd der Franke vermantſcht,
Wie ſie mit Fröſchegequack und Ziſchen und Pruſten und Blaſen
Brittiſcher Mund kurios gurgelt und ſtrudelt und quirlt,
Volk, o deutſches Volk, dem auf der Stirne das Siegel
Leuchtet, welches da heißt: Ruhe der klaren Vernunft,
Das du verachteſt mit Recht den vorſchnell fertigen, ſeichten,
Leidenſchaftlichen Stoß, welcher dem Franken gefällt,
Das du verachteſt mit Grund des Britten blinde, beſchränkte
Sicherheit, die es noch nie gründlich zum Zweifel gebracht,
Volk, o deutſches Volk, dem ſeine Vernunft ſich in Trägheit,
Zähen und klebrigen Schmutz, faulenden Käſe verkehrt,
Armes, verachtetes Volk, die müſſen am gröbſten dich ſchelten,
Die dich in Herzens Grund immer am meiſten geliebt.

Italieniſch.

O wie hör' ich ſie gern, Italiens reinere Sprache,
Wenn ſie mit hellem Vokal tönt aus dem trüben Gewälſch!
Was ihr auch ſündigen mögt, ihr Kinder des ſonnigen Landes,
Habt ihr doch immer Stil, bleibt ihr doch immer naiv.
Winterlich, wie wir Deutſchen es ſind, ſo zieht ein geſunder
Und gerader Kontraſt reizend uns immer zu euch.
Eiferſucht verwickelt uns ſchief mit Franken und Britten,
Ehrlich lieben wir euch mitten im Schelten und Kampf.

Gerechtigkeit.

„Sage, was treibſt du auch? du ſchiltſt auf Völker und Sprachen,
Welche doch immer ein Recht haben, zu ſein, wie ſie ſind!
Kennſt die Gedanken du nicht, die weltbefreienden Blitze,
Welche der Gallier warf in das verdorbne Latein?
Weißt du nicht mehr, daß Shakeſpeare ſchrieb im gegurgelten Plattdeutſch,
Welches man Engliſch nennt, Sterne und Byron und Scott?“
Ach, ich weiß es ja wohl und manches noch könnteſt du ſagen;
Das iſt der traurige Fluch hier an der Stätte der Schmach,
Daß ſie uns ſtachelt, den Zorn auf andere Völker zu ſchleudern,
Den das empörte Gemüt gegen das eigene fühlt;
Alles erſcheinet ſchlecht, man vergißt das Gute, die Tiefe
Bleibt verborgen, es ſteigt ſchäumend zur Höhe der Schmutz.

Keine Partei.

Nur durch blinde Partei'n bewegt die Geſchichte ſich vorwärts;
Diesmal gehör' ich — verzeiht! — keiner und beiden zugleich.
Steure nur hin, mein Schiff, ins preußiſche Waſſer! Es gibt ja
Nicht auf der weiten Welt irgend noch anderen Schutz;
Hätten wir es vermocht, vermöchten wir's heute, zu ſchaffen
Etwas Beſſres, ſo ſchwer ſtrafte der Himmel uns nicht.
Fahre denn zu, doch bemannt mit widerſtrebenden Herzen,
Welche der Schlamm nicht täuſcht, der in dem Hafen ſich ſtaut!
Nur der Stärke vertrau'n wir uns an, was zu euch uns
Zögernde führet, das iſt einzig die eiſerne Not.
Recht nicht ſuchen wir da und Vernunft, wo der Junker und Leutnant
Straflos Bürger verhöhnt, prügelt, erſticht und erſchießt.
Von den Freunden nicht, den fanatiſchen, hört ihr die Wahrheit,
Nur vom bezwungenen Feind, der ſich euch murrend ergibt.
Er nur ſagt es euch deutſch, wer ihr ſeid und was ihr gethan habt;
Wie ihr getürmet zuerſt ſchändliches Lügengebirg,
Um vom Zaune den Krieg in günſtiger Stunde zu brechen,
Wo der verbündete Staat ſeufzte nach Frieden allein,
Wie mit dem Säbel von vorn, mit dem welſchen Dolche im Rücken
Ihr euch mörderiſch dann auf den Betrogenen warft.

Ja, wir ſind erlegen, doch wohl uns, daß wir gefochten,
Denn wir ſind für das Recht ehrlich erlegen im Kampf.
Schaut nicht zu ſtolz auf die Felder des Siegs, denn glaubet mir, manches
Brave Soldatenherz, das für des Vaterlands Wohl
Redlicher ſchlug, als das Herz in der Bruſt des feindlichen Schützen,
Liegt durchſchoſſen von euch dort in dem blutigen Sand.
Aber es gibt noch Männer, die nicht vergeſſen, daß Wahrheit
Wahrheit bleibet und Recht bleibet in Ewigkeit Recht,
Die in die Macht ſich nicht verlieben wie ſchwärmende Mädchen,
Welchen zum Muſter ein Mann aller Vollkommenheit wird,
Und wir kommen zu euch, doch mit bewahrtem Gewiſſen,
Und in das Adergeflecht bringen wir reineres Blut.
Eines jedoch erlauben wir nicht: daß einer des Schwarzen
Großmama gegen ihn ſelbſt rufe zu Hilfe vor Zorn.
Wer mit dem Feind liebäugelt, dem alten lauernden Reichsfeind,
Wer wahnſinnig in ihm gar den Befreier ſich hofft,
Wer verräteriſch ruft: franzöſiſch lieber als preußiſch!
Darf nicht bleiben im Schiff; packt ihn und ſchmeißt ihn hinaus!

Damals.

Nicht im Sommer des Kriegs, wir ließen zu Boden uns ſchlagen
Damals, als wir im Stich ließen die Lande am Meer.
Leicht erkannte das Auge, das Geiſter ſiehet, in jenen
Tagen des Richtſchwerts Blitz, das uns den Nacken durchhieb.

Volkserziehung.

Müßiggehen im Bad, das iſt nur ganz in der Ordnung,
  Nicht für die Arbeit bloß iſt uns das Leben geſchenkt.
Säh' man euch nur nicht an, daß die Arbeit euch als gemein gilt,
  Daß ihr verachtet den Mann, der ſich verdienet ſein Brot!
Aber wer es erlaubt, zu errichten den lockenden Glückstopf,
  Arbeitsloſen Gewinn ſtellet als Loſung er auf.
Wehe dem Staat, der es thut, er tötet ſein eignes Gewiſſen
  Und er wundre ſich nicht, wenn er Geſindel erzeugt.

Der hölliſche Schatz.

Wenn es der Himmel beſchließt, eine Stadt, ein Land zu verderben,
Schenkt er ihm heilenden Quell, Wunder der ſchönen Natur.
Labſal ſuchet zuerſt der beſcheidene Kranke, der friſche
Wanderer, rühmet zu Haus dann die geſundene Luft.
Mehrere kommen, es häuft ſich der Zug von Jahre zu Jahre,
Völkerwandrung beginnt, müßigen, üppigen Schwarms,
Welcher die Laſter der Zeit, den frechen, lüſternen Anſpruch
Trägt in das ſtille Gebirg, trägt in das friedliche Thal.
Weg iſt die Einfalt nun aus des Bürgers Haus und des Hirten
Hütte; des Gaſtes Gelüſt forſcht er und beutet er aus.
Eile thut not, denn es gilt, zu benützen den flüchtigen Sommer,
Und es mehrt ſich die Gier, haſtigen, leichten Gewinns.
Ziehen ſie dann mit den Schwalben hinweg, die geſchröpften Beſucher,
Köſtliches Liebesgeſchenk laſſen ſie ſcheidend zurück:
Gleich dem müßigen Gaſt lebt wie im Land der Schlaraffen,
Wenn er den Seckel gefüllt, nun der Bewohner dahin;
Iſt er geleert, was thut's? Es kommt ja wieder der Sommer
Und es beginnt von vorn fröhlich das Saugeſyſtem.
So von der Hand ins Maul fortlebet das Völkchen und richtig,
Durch den hölliſchen Schatz ſind ſie zu Lumpen gereiſt.

Ausnahme.

Wenn mein Wort euch verletzt, ihr Beſſeren unter dem Volke,
Deren ich keinen vergaß, reicht zur Verzeihung die Hand!
Rund, wenn ſie wirken ſoll, und ganz muß ſprechen die Wahrheit,
Rückſichtslos gradaus fährt das entſchiedene Wort.

Die wahre Schuld.

Euch nicht klage ich an, ihr Einzelnen, die der Verſuchung
Mächtiger Reiz bezwingt; ſchwach iſt des Menſchen Natur;
Wenige werden erzogen: im Schwall der Menge vergebens
Suchſt du des Denkens Kraft, ſucheſt Charakter du auf.
Schlimm, wenn ein Mann vom giftigen Spiel in jegliche Fäulnis,
Schlimm, wenn ein Weib in die Kluft prunkender Schande verſinkt;
Schrecklich, wenn vom verächtlichen Tiſch der bethörte, beraubte
Bürger und Landmann weg ſchleichet, den Tod im Geſicht.
Doch es dürfen uns nicht die einzelnen Fälle verdüſtern;
Stets mit gefaßtem Blick lerne du ſchauen die Welt!
Aber der Fälle unendliche Zahl in unendlicher Folge
Wie ein dämoniſcher Geiſt zeugt ein gefälſchter Begriff.
Wer den Begriff verfälſcht, wer die Macht hat, es zu verhindern,
Daß er ſich fälſche, und doch förmlich die Fälſchung erlaubt,
Der verdienet den Fluch, verdient, daß ein blitzender Gott ihm
Mit dem Donnerkeil treffe das ſchuldige Haupt.
Wer mit Ruten gehau'n ſich im Winkel ſollte verkriechen,
Prunket — ihr laſſet es zu — unter den Edeln des Volks,
Wer ins Zuchthaus gehört als diebiſcher Kuppler Fortunas,
Treibt im feſtlichen Saal lächelnd das teufliſche Rad.
Alſo ſieht es das Volk nnd ihm verſchwindet die Grenze,
Die zwiſchen Gut und Schlecht heilig und ewig beſteht.
Nicht ſo ſchlimm wird es ſein, ſo denken ſie, wenn ſie es ſchauen,
Und das Sittengeſetz ſcheinet am Ende ein Wahn.

Ehre und Schande wird gleich, die Keuſchheit gleich und die Wolluſt
Und das Bordell wird gleich offnem, geſelligem Saal,
Ehrliche Arbeit gleich dem Betrug, der hinter des Zufalls,
Den er im Großen bemißt, täuſchende Maske ſich ſteckt.
Dies, dies lehret ihr hier, ans Steuer des Staates Berufne,
Die ihr den hölliſchen Tiſch duldet im heimiſchen Land!
Schon an ſich ja gleicht er dem Haus der Schande, das ſtraflos
Nackt vor der Thür ausſtellt jeden gefährlichen Reiz.
Und das Bordell — was Wunder! — es wird zum wahren Bordelle,
Wo ſich des Nachbarlands Hefe das Stelldichein gibt,
Wo man es offen betreibt am Lichte des Tages, der Lampen,
Was doch aus menſchlicher Scham ſonſt ſich im Dunkel verbirgt.
Wenn nicht ſämtliches Volk aufwächſt zu Betrügern und Dieben,
Dem der geſetzliche Raub ſtets vor die Augen ſich drängt:
Wahrlich, ihr danket es nur der unverwüſtlichen Volksart;
Gieng es nach euch, ſchon längſt wär' ſie verfault bis ins Mark,
Die ihr den Keſſel des Gifts, woraus unzählige Röhren
Sittlichen Choleraſtoff führen ins Leben hinaus,
Hier aufſtellt im geſegneten Lande und zu deutſcher Gefilde
Stinkendem Schandfleck macht das paradieſiſche Thal.

Einwurf.

„Aber weißt du denn nicht, daß längſt der Spruch ſchon gefällt iſt
Über den leidigen Pacht, Erbe vergangener Zeit?
Daß drei Jahre nur Friſt dem erkannten Übel vergönnt ſind,
Weil für den Pächter ja doch zeugte der alte Vertrag?
Weil um Verlängerung noch für die fließende Quelle der Wohlfahrt
Flehend in kläglichem Ton bat die erſchrockene Stadt?“
Ja, ich weiß es und lache des nichtigen Worts; mit dem Giftmord,
Heiße er, wie er will, kenne ich keinen Vertrag,
Quelle des ſittlichen Tods iſt mir nicht Quelle der Wohlfahrt
Und gleich Ewigkeit jede Minute der Schmach.

Wanderung.

Heute abend verpufft des Sündengeldes ein Teilchen
Unſer heil'ger Criſpin flott in die nächtliche Luft.
Landvolk wälzt ſich in Scharen herbei, der Pächter des Spieles
Iſt Wohlthäter des Volks, Kirchen ja baut er ſogar;
Rings von der Luſtfahrt kehrt, noch zu ſehn das feurige Schauſpiel,
Auch die glänzende Welt früher zum Bade zurück.
Und ſo find' ich wohl jetzt die Natur von dem Stoffe geſäubert,
Welcher ihr reines Bild täglich entweiht und vergällt.
Frei ſind die Wege, es ſchweigt das Geraſſel, Geſchwätz und Gehetze
Und, zu mißhandeln das Tier, pfeifet die Geißel nicht mehr.
Weiter hinaus und weiter! es führt am rauſchenden Waldbach
Tiefer der rüſtige Schritt mich in der Fichten Gewölb.
Abend wird es und Nacht und das allausgleichende Dunkel
Wiſcht die Gedanken mir weg an die verdorbene Welt.
Ja, es löſt ſich das Herz, es ſpringt vom Buſen die Rinde,
Leiſe beſchleicht das Gemüt ſüßer Erinnerungstraum.
Jung bin ich wieder, leicht iſt der Mut und leicht das Gepäcke,
Wie vor Jahren ſo friſch wandr' ich durch Wald und Gebirg.
Hoffnung lebt in der Bruſt und fröhliche, kräftige Täuſchung,
Und der Gewäſſer Sturz über den Felſen hinab
Und das Brauſen des Winds und der Ruf des kreiſenden Falken,
All das Leben des Walds, Singen und Klingen umher,
Einſam und keuſch und groß, es wächſt mir hinein in die Seele
Und in der Seele Grund wacht die Begeiſterung auf.

Meines Vaterlands und meines Volkes gedenk' ich,
Träume von einem Tag, wo es ſich herrlich erhebt,
Wo es aus eigener Kraft, aus innerer ſtolzer Bewegung
Gründet den freien Bund, welcher die Glieder vereint.
Wie ich ſo ziehe des Wegs in meine Gedanken verloren
Und zur Gegenwart mir ganz die Vergangenheit wird,
Sieh, da geſellt ſich ein Schatten zu mir, er trippelt und zottelt
Ordentlich neben mir her, läufet voraus und zurück,
Stutzt manchmal, wenn im Schimmer des Monds die Rinde der Tanne
Ihm ein Fratzengeſicht ſcheinet, er brummt und er bellt.
Das iſt der Hans, mein Hans, er iſt es, der redliche, gute,
Der auf ſo manchem Marſch treuer Begleiter mir war.
Längſt ſchon deckt ihn der Grund; ihn brachte, von tötlichen Biſſen
Qualvoll ſterbend, im Arm einſt mir der Knabe nach Haus.
Wohl ein Hund nur war es, doch kann ich den Blick nicht vergeſſen,
Wie er nach ſeinem Herrn, zuckend im Tode, noch ſah.

F. W. an F. V.

12. Januar 1868.

Hab Dank für deiner Strafgedichte Spendung!
Mir iſt Muſik das Klirren deiner Waffen,
Die von des Geiſtes Sehne du, der ſtraffen,
Wirfſt gegen deutſcher Tugend feile Schändung.

O glaube mir bei meines Worts Verpfändung,
Schon ſah ich manchen von den Trägen, Schlaffen
Zu ernſtem Kampfe ſich zuſammenraffen,
Dem du vom Auge löſteſt die Verblendung!

Nur will mein Herz ein tiefes Leid verſpüren,
Daß du ſiehſt ungern von des Nordens Hügeln
Aufſteigen Deutſchlands Ar auf mächt'gen Flügeln.

Die ſollen Kaiſer ſein, die ſtark uns führen
Zur immer höhern Macht und immer vollern,
Und wie die Staufen einſt, ſo jetzt die Zollern.

L. P. an L. W.

20. Januar 1868.

Wer es vermag, der ſoll uns immer führen,
Heiß' er nun Zollern oder wie er wolle!
Nicht in verbiſſnem, unfruchtbarem Grolle
Sitz' ich im Winkel bei verſchloſſnen Thüren.

Doch daß im Staat, deß Führermacht wir ſpüren,
Sich ſpreizt das Unrecht und der übervolle
Gewaltſtand blüht auf ausgeſogner Scholle:
Den heil'gen Zorn dagegen will ich ſchüren.

Es zankte jüngſt ein ſchulgerechter Vetter,
Ein Preußenſchwärmer, mit mir altem Knaben;
Ein Preuße hört' es und der Preuße ſprach:

So laß ihn zürnen doch, beim Donnerwetter!
Kommt zornig nur, ihr eigenſinn'gen Schwaben,
Zu Hilf' im Kampf uns mit der innern Schmach!

* * *

Der deutſche Bundestag.

(6. Februar 1859.)

Es dröhnt der Kriegsdrommete Schall,
In Süd und Nord ſteht überall
Die Nation in Flammen —
Da ſitzt der deutſche Bundestag,
Bundestag,
Ja Bundestag zuſammen.

Das erſte Thema war ſo ſchwer,
Daß lang darüber hin und her
Die Geiſter thäten rauſen:
Wie man ein neues Feſtungswerk,
Feſtungswerk
In Raſtatt ſolle taufen.

Da fiel es einem Weiſen ein:
Schlafmütze ſoll ſein Name ſein!
Wie dieſer Vorſchlag kame,
Gleich ſagten alle: Ja, ja, ja!
Ja, ja, ja!
Schlafmütze ſei ſein Name!

Der zweite Punkt war kein Pläſier:
Es kam von einem Offizier
Ein gar beweglich Bitten.
Der hatte für das Vaterland,
Vaterland,
Ja Vaterland geſtritten.

Für Schleswig-Holſtein floß ſein Blut,
Wie er gekämpft mit treuem Mut,
Das zeigen ſeine Narben.
Dann ließ man ihn mit Weib und Kind,
Weib und Kind
Am Bettelſtabe darben.

Nun ſchreibt der Mann in ſeiner Not
Um ein beſcheiden Altersbrot
Für ſich und für die Seinen.
Da riefen ſie auf einen Schlag,
Einen Schlag:
Die Bitt' iſt zu verneinen.

Der Dänen Bote war dabei,
Er ſtimmte mit der Kompanei,
Und eh' er gieng nach Hauſe,
Lud er die Herrn Kollegen fein
Sämtlich ein
Zu einem Abendſchmauſe.

Zur Illumination

beim Einzug der aus Frankreich zurückgekehrten württembergiſchen Truppen in Stuttgart 1871.

Dank dir, du braves deutſches Heer!
Dir ſtrahlet dieſes Lichter-Meer
Und deinen blanken Waffen!

Es ſteigt durch deinen Heldenmut
Das Vaterland aus Blut und Glut,
Ein Phönix neu geſchaffen.

Krieger und Bürger.

(1883.)

Der Kriegsmann, der ſich ſelber ehrt,
Denkt ſtets, der Bürger ſei es wert,
Daß man ihn ſchütze,
Denn wär' der Bürger das nicht wert,
So wäre, wer ſich für ihn wehrt,
Zu nichts ja nütze.

Der Bürger, der den Dünkel nährt,
Sie würde leichtlich ganz entbehrt,
Die ſtarke Stütze,
Die ſich getreulich für ihn wehrt,
Der freilich iſt's im Grund nicht wert,
Daß man ihn ſchütze.

Der Herzog von Kukumberland.

Der Herzog von Kukumberland,
Ki, ka, Kumberland,
Auf Braunſchweig deckt er ſeine Hand.
Wo ſind denn deine Thaten
Und deine Solidaten?

O Herzog von Kukumberland,
Ki, ka, Kumberland,
Sag an, wer führte dir die Hand?
Wer hat dir das geraten,
So ohne Solidaten?

Geraten hat's die Excellenz,
Jx, ax, Excellenz,
Die kluge kleine Excellenz,
Die hat es mir geraten,
Auch ohne Solidaten.

Sag an, du kleine Excellenz,
Jx, ax, Excellenz,
Du kluge kleine Excellenz,
Wer hat es dir geraten,
Auch ohne Solidaten?

Sankt Pecci gab den feinen Rat,
Fi, fa, feinen Rat:
Fahr hin, fahr hin und nicht zu ſpat!
Du mußt bei Zeiten raten,
Auch ohne Solidaten.

O heil'ger Vater Pecci du,
Pi, pa, Pecci du,
Laß doch das deutſche Reich in Ruh!
Wir lan dich nicht regieren,
Du thäteſt uns petſchieren.

O Herzog von Kukumberland,
Ki, ka, Kumberland,
Bleib du nur im Kukumberland!
Da braucht es keine Thaten
Und keine Solidaten.

O kluger, kleiner Pfiffikus,
Pfi, pfa, Pfiffikus,
Bleib Excellenz in partibus!
Da übe deine Thaten
Auch ohne Solidaten.

Für den deutſchen Schulverein.

(1887.)

Wandre, lerne
In der Ferne
Viel und gerne,
Übe die Zunge und den Sinn
In fremden Sprachen, es bringt Gewinn.
Aber bleibe in deiner Haut,
In deinen Knochen, wie ſie gebaut,
Sprich, wie es wahrhaft dir zu Mut
Im eignen Fleiſch, im eignen Blut,
Wie es die Jungen und die Alten
Bei dir zu Lande hielten und halten,
Sprich, wie ſie ſprechen in den trauten
Von Urzeit angeſtammten Lauten,
Sprich, wie dein Herz mit ſich ſelber ſpricht,
Laſſe von deiner Sprache nicht!

Nach Dorpat.

(März 1887.)

Von Weſten der Hahn
Kräht wild uns an,
Von Norden der Bär
Brummt hintenher.
Wir werden uns wehren
Mit Ehren —
Gegen den Hahnen voll Verdruß,
Daß er noch einmal Schläge haben muß,
Gegen des Bären zottige Bruſt
Mit Herzensluſt.
O dürft' ich's erleben, könnt' ich es ſchau'n,
Wie man die Tatzen, die Raubtierklau'n,
Womit er ſo weithin greift und packt,
Vom überfreſſnen Leib ihm hackt,
Wie man die Brüder, die er zerbeißt,
Ihm aus dem knirſchenden Rachen reißt!

Raubgewinn.

(1884.)

Was poltert und ſtampft in des Wechſlers Haus?
Habt ihr das Ächzen vernommen?
Drei dunkle Männer huſchen heraus,
Sind ſchnell wie Geiſter entkommen.

Da liegt er, von Hammerſtreichen klafft
Sein Schädel, mit Blut überronnen;
Sein Gold, wo iſt es? Im Sturm entrafft.
Vollauf iſt das Spiel gewonnen. —

⁂

Was poltert und ſtampft und kreiſcht und ſchreit
In der Diebſchlucht finſterer Kammer?
Es ging ans Teilen, da gab es Streit,
Sie griffen fluchend zum Hammer.

Sie liegen röchelnd in ihrem Blut,
Hat jeder gekämpft wie ein Drache,
Und blinkend neben den Hämmern ruht
Das entglittene Gold in der Lache.

An den Eber.

Nach Giovanni Rizzi.

I.

Von dir, von dir auch ſoll die Leier tönen,
Unſaubrer Sohn des alten Urweltſchoßes,
Der uns auch trug, dir fiel denn doch kein bloßes
Scheinerbteil zu am planetariſch Schönen.

Sinnloſer Übermut des Erdenkloßes,
Mit Engeln ſich zu meſſen, Götterſöhnen!
Komm, wir ſind Brüder! Dich ſoll niemand höhnen!
Als Majas Sproſſe biſt du etwas Großes.

Lacht auch im Aug' dir keine Seelenliebe,
Hat dir ein karger Gott es nicht gegeben,
Zu fühlen je des Herzens ſchöne Triebe,

Schuf er dich nicht zum ſehnſuchtvollen Streber,
Entſtammſt du doch dem göttlich ew'gen Leben
Des Stoffs. Hier meine Hand, Mitbürger Eber.

II.

Hier meine Hand? Hier — ſtinkt's ja — o, verzeihe,
Daß ich in meinen alten Stil verfallen!
Ein Neuling in der Schweinsverehrer Reihe,
Fühl' ich noch etwas Adel in mir wallen.

Es geht vorbei. Bald ſehen dieſe Hallen
Mich feſter, glaub' mir's! Deinen Geiſt verleihe,
Mein neuer Bruder, daß mit Macht kann ſchallen
Mein mannhaft Lied, geſalbt von deiner Weihe.

Ihr alten Schwäne, die ihr Blüten ſpeiſet,
Thau zur Ambroſia trinkt, im Abendrote
Am Lorbeerhain mit weichem Fuße kreiſet,

Laßt den Parnaß mit ſeinem faden Graſe!
Hieher! Hier für die ſcharfe Luſt am Kote
Stärkt ſich das Herz und ſtimmt ſich um die Naſe.

III.

Armſel'ge Nachbrut der verlognen, lahmen
Schulweisheit, die ihr fälſchet den Gedanken,
Der Wahrheit heil'ge Blöße mit dem zahmen
Deckblatt der Phraſe ſucht zu überranken!

Bei uns nennt man das Kind beim rechten Namen,
Das Kraftweib, unſre Muſe, kennt kein Schwanken,
Geheimnis, Gottheit ſind uns leere Rahmen,
Sind Märchen für die Kinder und die Kranken.

Und wenn dereinſt ſich unſre Augen ſchließen,
So ſind wir quitt, bedürfen keines frommen
Gebets am Grab, noch Blumen, die da ſprießen.

Doch glücklich jetzt ſchon dürfen wir uns fühlen,
Willſt dann und wann du an den Hügel kommen,
O frommer Freund, und inniglich drin wühlen.

An die Vögelchen meines Gartens.

Nach demſelben.

Ihr lieben Vöglein feiert in die Runde
Das Morgenrot mit frohem Flug und Sange.
Ihr Glücklichen! Ihr habt noch keine Kunde
Vom öden Weltſchmerz, euch macht er nicht bange!

Die Harmonieen dieſer jungen Stunde,
Ihr fühlt ſie noch in heil'gem, ſüßem Drange,
Sanft wächſt das Licht, es klingt mit euch im Bunde
Der Himmel rings von eurer Lieder Klange!

Die Mutter, treu dem Glauben frommer Ahnen,
Sprach oft zum Kind beim Jubel eurer Töne:
Horch, wie ſie betend ihren Schöpfer loben!

Mir aber dünkt, ihr wollt die Welt gemahnen,
Ob ſie ſo ganz der Freude ſich entwöhne,
Die rein empfindet, wer da fliegt nach oben.

A. D. in ein Exemplar der „Lyriſchen Gänge“.

Meiſter in Marmor und Erz, geh mild ins Gericht mit dem alten
Dichterjungen, bemiß nicht nach der Strenge der Form!
Leben, ich weiß es, iſt dir das erſte, dem wagenden Dichter
Gönnſt du die Freiheit mehr als den Genoſſen der Zunft.

Klaub die Zibeben heraus vom Kuchen! Er iſt wohl mitunter
Etwas geſeſſen, zum Teil wohl auch die Kruſte verbrannt,
Beſſer jedoch gegangen den Teig, mehr Fülle der Beeren
Findeſt du da, wo den Herd griechiſche Kohlen geheizt.

In ein Exemplar von

Ph. Ulr. Scharfenmayers Heldengedicht „Der deutſche Krieg“

für eine Sammlung zu einer Lotterie in Leipzig (1893/4).

Nichts Schnapſiges iſt am ganzen Mann,
Er dichtet trocken, ſo gut er kann, —
Nicht allzutrocken: vom Neckarwein
Schenkt er ſich gern ein Schöppchen ein;
Hält ehrlich Proſa — iſt nur der Reim
Nach einiger Schwierigkeit im Leim, —
Für apolliniſche Poeſie.
Dafür ſtolziert er mit Phraſen nie.
Er iſt wohlmeinend, von Herzen gut,
Kein falſches Äderchen hegt ſein Blut.
Er hat eine Freude an ſeinem Machen,
Man ſieht ihn zufrieden ſchmunzeln, lachen,
Ein redliches Auge ſieht man rollen,
Wenn er predigen muß und grollen.
Er iſt nie pikant, doch auch niemals ſchief,
Er iſt nichts weiter als grundnaiv.
Und daß er geſchnitten aus ſolchem Holz,
Darauf, er geſteht's, iſt der Autor ſtolz.

An F. W.

Holde Gunſt auf ſeinem Pfade
Iſt dem Erdenſohn beſchert.
Dies nur iſt ja wahre Gnade,
Die man unverdient erfährt.

Dankend mit beſcheidnen Mienen,
Hofft ein chriſtliches Gemüt,
Künftig erſt noch zu verdienen,
Was ihm unverdient geblüht.

An M. v. B.

(1883.)

In trockene Zeichenſchrift gebannt
Wird das arme Lied in die Welt geſandt,
Eine Blumenzwiebel in irdenem Topf.
Der Eine lieſt es nur mit dem Kopf,
Der Andre hätte wohl Herz im Grunde,
Lieſt aber in ſtumpfer, öder Stunde,
Tonlos, accentlos wie eine Fiebel,
Und tot im Topfe verbleibt die Zwiebel.

Wie anders, wenn vom Glücke geſegnet
Die Seele des Lieds der Seele begegnet,
Wenn ihr Hauch den ſchlafenden Keim belebt,
Daß er empor aus der Zelle ſtrebt,
Drängend ſich hebt aus dem Erdenkloſe,
Daß er als Maiglöckchen, als Roſe,
Saftig, lebendig, fein gegliedert,
Farbig, von lebendem Grün umfiedert,
Zum Gärtner heimkommt aus fernen Landen
Und duftend ihm ſagt: du biſt verſtanden.

An M. v. B.

Achtundſiebzig.
Was ergibt ſich?
Nicht, daß man ſo ganz ſich kühlte,
So erlahmte aller Schwung,
Daß man nicht noch faſt wie jung
Schöner Frauen Güte fühlte,
Wie ſie fernher Grüße ſendet,
Zarter Blumen Fülle ſpendet.
Gilt es auch der Muſe nur —
Auch die Muſe iſt Natur.

An P. K.

In ein Exemplar des dritten Teils der Tragödie Fauſt von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitſch Myſtifizinsky.

Wo man inniger und friſcher
Ihn vernimmt und ihn verſteht,
Demaskiert ſich der Poet,
Nennt ſich einfach
Friedrich Viſcher.

An denſelben.

Mit einer Photographie.

Sieht nicht dieſes bärt'ge Haus
Wie ein Oberförſter aus?
Hat an der Jagd doch keinen Geſchmack,
Schießt lieber auf böſes Menſchenpack.

An A. G.

Genieße,
Alice,
Der Jugend Traum! —
Vieles verfliegt wie leerer Schaum.
Suchſt du bei Zeiten den Gehalt:
Zwar ſcheint er kalt,
Doch, wird man alt
Und verblüht die Geſtalt,
So hält er vor;
Was man verlor,
Wird bloßer Schein
Und was da bleibt, iſt wahres Sein.

A. G. auf einen Fächer.

(1880.)

Kein Freund vom Wind; jedoch
Lernt für ein freundlich Lächeln
Ein ſchönes Antlitz fächeln
Auch Einer noch.

F. v. P. L., g. G. ins Stammbuch.

An die Cikade.

Nach Anakreon.

Selig biſt du, liebe Kleine,
Die du in der Muſen Tempel,
Von Poetengeiſt befeuert,
Spielend alle Welt entzückteſt.
Dir gehörte eigen Alles,
Was auf Polſtern, oder Bänken
In der Lichter Strahlenglanze
Deiner wartend dicht herumſaß.
Wenn du mit der feinen, leichten,
Graziöſen Regung vortratſt,
Holde Einfalt, edle Klugheit,
Rührend Leiden zarter Unſchuld,
Heitre Schalkheit, zierlich Necken —
Wenn du zaubernd dieſe Geiſter
In dich nahmſt und, ſo verwandelt,
Selbſt ein Geiſt, ein lieblich Märchen
Uns, den Staunenden erſchieneſt,
Warſt du wie des ſüßen Frühlings
Süße Botin uns willkommen.

Sogar alte Profeſſoren,
Eingeſchrumpfte, ledertrockne,
Werden, jener Zeit gedenkend,
Wieder jung und machen Verſe.
Wunderkraft, die das kann wirken,
Trinkt aus ewig friſchem Quelle.
Darum ſag' ich: weiſe, zarte
Dichterfreundin, dich ergreifet
Nie das Alter, Götterjugend
Lebeſt du und wirſt du leben.

Welches das Rechte?

Hart gegen ſich
Und hart gegen andre. —
Geh hin und wandre
Und mildre dich!

Weich gegen ſich
Und weich gegen andre. —
Geh hin und wandre
Und ſtähle dich!

Weich gegen ſich
Und hart gegen andre. —
Pfui! weit fort wandre
Und beſſre dich!

Hart gegen ſich
Und weich gegen andre. —
Schon gut; doch wandre,
Sieh ſcharf um dich!

In ein Handſchriftenalbum.

(An S. P.)

„Das Ganze, das Meer, die unendliche Welt?“
Sei ruhig, ſchweiſe nicht in Gedanken!
Beſtelle du treu dein gewieſen Feld,
Groß oder klein in ſeinen Schranken!

Und iſt es ſelber nur wohl beſtellt,
So wird es auch Früchte dem Ganzen bringen;
Eine Kette von Gliedern iſt die Welt,
Ein Feld von Feldern, ein Ring von Ringen.

Rezept.

Wir könnten leichter durchs Leben wandeln,
Lernten wir nur uns ſelbſt behandeln.

Strohblumen.

Blümchen beut der Alte nur,
Die von ſtrohiger Natur,
Können nicht wie Tulpen prunken,
Sprühen keine Farbenfunken,
Können nicht wie Roſen blüh'n,
Aber ſie ſind immergrün.

Blümchen ſind es wie von Stroh,
Der ſie beut iſt ebenſo,
Seine Hand iſt welk und kalt,
Achtzig Jahre heißt es bald.
Eins jedoch wird nicht erkalten,
Farbe wird er immer halten.

Geburtstagswunſch für einen Alten.

(Zum 30. Juni 1887.)

Herzlich wünſch' ich dir vor deinem Ziele
Noch der guten Jahr und Tage viele.
Doch im Namen wahrer Freundespflicht
Sag' ich, überleb dich ſelber nicht.

Weihnachten.

Zu einem lebenden Bild.

(Zürich, 1860.)

An dieſem Tage feierte vor Zeiten
Der alte Deutſche, der noch Heide war,
Des kurzen Tags willkommnes neues Wachſen.
Es ſtand — ihr dürft es ſicherlich mir glauben —
Ein Tannenwipfel mit viel Lichtern dran
Schon dazumal in jeder deutſchen Hütte.
Ringsum war Wald; es heulte fern der Wolf;
Vom hellen Lichte, das ſo ungewohnt
Ins ſchwarze Dickicht drang, auf Zapfen Eiſes,
Auf tiefem Schnee ſo ſeltſam widerſtrahlte,
Erwacht' der Bär aus ſeinem ſchweren Schlaf
Und murrend tappt' er tiefer in die Büſche.
Doch drinnen war's ſo luſtig ſchon wie heut.
Die Freude glänzt' aus hellen Kinderaugen,
Gerade ſo wie heut, obwohl die Gaben —
Verlaßt euch drauf — ein Gutes ſchlichter waren.
Für Mädchen gab es ſchon etwas von Schmuck,
Ein Stirnband, hübſche Nadeln für das Haar,
Armſpangen, blank, von Erz; beſonders aber
Der gelbe Bernſtein ſtand in großen Ehren,
Im Norden fern um hohen Preis vertauſcht,
Gereiht in Perlen für des Halſes Zier.
Ich ſeh im Geiſt, wie ihrem Töchterlein

Die blüh'nde Mutter ſolche Gabe reicht.
Das ſieht die Perlen in dem Lichte funkeln
Und langt hinauf mit kindlichem Entzücken.
Was aber ward dem Buben wohl beſchert?
Ich denke mir, ſobald die Zeit vorüber,
Wo kleines Spielzeug noch das Kind erfreut,
Gab ihm der Vater an dem heil'gen Abend
Die erſte Waffe, etwa eine Streitaxt,
Und ſprach dazu in mahnlich ernſtem Tone:
„Nun, Kleiner, laß uns ſehen, wann du die
Dem erſten Römer ſchmetterſt auf das Haupt!“
Ich ſeh' es blitzen in den jungen Augen,
Wenn nun der Knabe mit der kleinen Hand
Die Waffe hoch emporhält und betrachtet.
Der ſtrenge Vater ſieht gelaſſen zu
Und ſtreicht ſich lächelnd ſeinen langen Bart. —

Doch haben die Gelehrten es bewieſen,
Daß es ſchon damals Honigkuchen gab.
Die hiengen ſicher reichlich an dem Baum;
Man nannte ſie ſchon damals Leckerli;
Die haben wohl vor ſo viel hundert Jahren
Den Kindern grade ſo wie heut geſchmeckt.

So luſtig gieng's in dieſer alten Zeit
An dieſem Tag ſchon zu, obwohl es nur
Ein Feſt der blinden Heiden war. Dem Wodan,
Dem höchſten Gotte galt dies Feſt; es war
Der Dank dafür, daß er dem Tageslicht
Die neue Kraft gegeben, und dafür
Als Sinnbild ſteckte man die Lichter an.

Jetzt feiern wir an dieſem heil'gen Abend
Ein andres Licht. Das Licht des Geiſtes iſt's,
Das Licht der Liebe, das uns aufgegangen,
Das innen drin, im tiefſten Herzen ſcheint;
Die innre Wärme, die in unſer Leben
Durch den gekommen, der an dieſem Tag
Ein Kindlein in der armen Krippe lag.
Die Kerzen, die von ſo viel höherm Lichte
Ein Sinnbild ſind geworden, ſcheinen freundlich
Hinaus auf ordentliche Straßen und
Auf Schulen, wo man etwas Rechtes lernt.

Doch darum will der liebe Heiland nicht,
Daß wir das Angeſicht in mürriſche,
Geſtrenge Falten ziehn. Er lachte ſelbſt,
Da er an dieſem ſeinem erſten Abend
Das Öchs- und Eſelein im Stalle ſah.
Und wie er groß geworden, blieb er ſtets
Ein Kinderfreund und ließ ſie zu ſich kommen.
Ich glaub' ſogar, daß er, wann ſo ein Kind
So freundlich zu ihm aufſah, manchmal ihm
Was ſchenkte und dazu ihm mit der Hand
Gar liebevoll ſtriech über ſeine Stirne:
„Seid nur vergnügt!" So hat er wohl geſagt.
„Der Ernſt wird ſchon noch kommen. Nur recht brav
Müßt ihr auch ſein und müßt nichts Finſtres,
Nichts Schwarzes in der jungen Seele nähren!" —

Nun gut, du liebe junge Schar, ſo ſei's!
Wenn's jetzt ſo ſauber ausſieht in der Welt,
So wollen wir nur ernſtlich dafür ſorgen,

Daß Bär und Wolf, wie er ſonſt draußen hauſte,
In unſern Herzen nicht ſein Lager macht;
Und übrigens von jener alten Kraft,
Von jener Einfalt in der Heidenzeit,
Indes wir lichter ſind an Geiſt und Herz,
So viel, als immer möglich iſt, behalten.

Jetzt geht die Freude an! Das Chriſtkind ſchwebt
Herbei und bringt die Gaben. Greifet zu!
Und mögt ihr euch in allen Lebensjahren
Nur ſtets ein fröhlich Kinderherz bewahren!

Der Geiger.

Die ganze Seele ſoll mein Zauberbogen
In dich, du totes Holz, hinübertragen,
In meiner Finger Nerv iſt ſie gezogen,
Ihr zart Geheimnis ſprachlos auszuſagen.

Jetzt ſchwebt der Jubel auf den klaren Wogen,
Ein tiefes Weinen jetzt, ein leidvoll Klagen,
Es ſingt von Liebe, deren Traum gelogen,
Zum Himmel ſtürmen wilde, dunkle Fragen.

Nein, armes Herz! Du darfſt mir nicht verzagen!
Hör dieſen Einklang, ſtille deine Thränen!
Der Himmel trügt nicht, wie die Thoren wähnen!

Hörſt du im Buſch die Nachtigallen ſchlagen?
Siehſt du das Blau weit über dir ſich dehnen?
Die Antwort gibt es auf dein glühend Sehnen.

An Fr. H.

auf den Tod ſeines Sohnes.

„Wie von Dämonen iſt er uns entriſſen!
Geſpenſtiſch peinvoll Wiſſen und Nichtwiſſen!
O glücklich noch, wer tot ſein Kind darf ſehen,
Wer weinend darf an ſeinem Grabe ſtehen!“

Er fiel als Held im Wogenſtreite
Fürs Vaterland, das mächtig in die Weite
Des Weltmeers ſtrebt auf neuerſchloſſner Bahn.
Sein Grab und Grabmal iſt der Ozean.

Inſchrift am Thor des Kapuzinerkloſters in Frascati.

Entra o fedele in questo Asilo di Pace,
Dove di Dio si parla e poi si tace.

Tritt ein durch dieſe Pforte,
Du Müder, den die Welt gebeugt,
Zum ſtillen Friedensorte,
Wo man von Gott ſpricht und dann ſchweigt.

Im See.

(1886.)

Welch grauſer Kampf in den Wellen
An des ſtillen Bergſees Bord?
Wer ſind die wilden Geſellen?
Kommt niemand zu Hilfe? Mord! Mord!

Ein König in Wahnſinns Krallen,
In ſpähender Hüter Bann,
Ein König, vom Throne gefallen,
Ein todbegieriger Mann —

Seinen Hüter hat er betrogen
Mit freundlichem Wort und Blick,
Er entſprang ihm hinein in die Wogen,
Der folgt ihm und reißt ihn zurück.

Da rauſen ſie wie zwei Geiſter
In der aufgewühlten Flut,
Der Fürſt und der Heilkunſt Meiſter,
Verzweiflung und Opfermut.

„Und willſt du mir Luft nicht geben,
So ſpüre nur, was dir droht!
Ein andrer ringt um ſein Leben,
Ich ringe um meinen Tod!“

Er wehrt ſich, um ſterben zu können,
Erwürgt ihn und ſtößt ihn zu Grund
Und watet, den Tod ſich zu gönnen,
Vorwärts zu dem tiefſten Schlund.

Da kommt die Nixe geſchwommen,
Empfängt ihn mit ſüßer Luſt
Und drückt ihn zu holdem Willkommen
An die ſchimmernde weiße Bruſt.

„Was ſuchteſt du auch dort oben?
Du warſt ja lange ſchon mein!
Da haſt du es nun: zerſtoben
Iſt all der goldige Schein!

„Bleibe nun, Liebſter! ſchlafe!
Verſchlafe der Lichtwelt Qual,
Verträume die Schuld und die Strafe
Bei mir im kryſtallenen Saal!“

In ein Album für Iſchia.

(1883.)

Wo können wir denn noch ſtehen,
Wo noch ruhen und gehen,
Wenn unter uns gähnt das Hohl,
Der ſchlingende grauſe Schlund?
Ja wohl, ja wohl,
Wir wandeln allerorts, allſtund
Auf unterhöhltem Grund.

Es iſt traurig wahr.
Doch ſei's auf Gefahr,
Daß es kracht und bricht,
Steh feſt hin, zage nicht,
Schreite als Mann,
Der thut, was er kann!
Leben, nur halb gelebt,
Angſt und Zweifel,
Worin du geſchwebt,
Dankt dir drunten der Teufel.
Sorge du nur dafür,
Daß etwas bleibt von dir,
Das, wenn der Abgrund klafft,
Nicht wird hinabgerafft.

Das Blatt.

Nach G. Leopardi.

„So weit vom Aſt, wohin, wohin,
Du armes Buchenblatt, verirrtes Kind?“
Vom Stamm, wo ich geboren bin,
Hat mich gelöſt der Wind.

Er fuhr zum Wald, riß mich ins Feld,
Bläſt mich von Thal zu Berg, von Berg zu Thal,
Ich muß ſo durch die fremde Welt
Mitwandern ohne Wahl.

Weiß nichts und hab' nicht Raſt und Statt,
Ich geh', wohin wohl Alles wird geweht,
Ich geh', wohin das Roſenblatt,
Das Blatt des Lorbeers geht.

The readiness is all.

(1883.)

Lerne hoffen, ohne zu hoffen!
Leider ein allzu ſchweres Stück;
Wer's könnte, der hätte das Ziel getroffen:
Glücklich zu ſein auch ohne Glück.

Dennoch iſt's wahr und ein guter Rat,
Wird er auch niemals ganz zur That. —
Leben iſt Schuld,
Da will's Geduld.
Im Genuß entſagen,
Leidend nicht klagen,
Verzichtend wagen,
Dem Schein nicht trauen,
Doch freudig ſchauen,
Schaffen und bauen:
Verſuch es, und kann es nicht ganz gelingen:
So viel du vermagſt, es doch zu zwingen,
So viel ragſt du aus Zeit und Schein
Empor, in die Ewigkeit hinein.

Die Deutſchen.

(1883.)

Stumpf und ſpitzig,
Dummlich und witzig,
Kühl und hitzig.

◆

Vernagelt und ſinnig,
Grobkantig und minnig,
Blöckiſch und innig.

◆

Langſam und ungeſchickt,
Fleißig und unverrückt,
Bis das Ding doch noch glückt.

◆

Jetzt ſchwer wie Blei,
Jetzt geiſtig frei,
Im Dienſte treu.

◆

„Zu unterthänig?
Mannſtolz zu wenig
Vor Kaiſer und König?“ —
Will man die wirklich freien Seelen
In jeglichem Lande richtig zählen,
Laſſe man ehrlich hier und dort
Die Verneinungshelden, die Schreier fort,
Die Leute mit großem Maul und Wort,

Die vor dem Volke, das ſie belügen,
Falſch und feige das Knie doch biegen,
Vor dem Götzen Mammon am Boden liegen;
Die Schmeichler an Thronen,
Die Kriecher vor Kronen
Rechnen wir gerne zu dieſen Drohnen,
Zu dieſen Weſpen; allein die Bienen,
Die willig ſchaffend dem Ganzen dienen,
Seien gezählt. Dann kommt und ſeht,
Wie eure und unſere Rechnung ſteht!

◆

Launiſch und grillig,
Eigenwillig,
Gerecht und billig.

◆

Ledern und hornig,
Griſſig und dornig,
Alsgemach zornig,
Dann berniſche Dietriche,
Feuerſprühende,
Hornhautverglühende
Berſerkerwütriche,
Dann beſinnt ſich der Wilde,
Wird klar, gut, milde.

◆

Der Grazie bar,
Reizlos wahr.
In Gebilden hart und mager,
Zu klumpig oder zu hager,
Für Sprachklang ſchwerhörig,

Für Vers-fluß dicköhrig.
Da brechen ins Dunkel Lichter
Himmliſch klar,
Erſtehen Künſtler und Dichter
Wunderbar,
In Formen und Tönen
Meiſter des Schönen.

◆

Mode-Nachtreter,
Wälſchen-Anbeter,
Fremdwort-Kneter,
Doch wie oft er entgleiſt,
Empor ſich ringender,
Nicht umzubringender
Ureigener Geiſt.

◆

Zeitverſchlenker
In Schlendrian,
Zerfer und Zänker
Um einen Spahn,
Geiſtverrenker
Mit irrem Wahn,
Tiefſinnige Denker
Auf Sonnenbahn.

◆

Träumer,
Verſäumer,
Spätaufzäumer,
Tüchtige Reiter,
Meiſter im Fechten,

Schützen die rechten,
Straſſe Schreiter,
Nimmer verdroſſen
In Froſt und Brand,
Stramm geſchloſſen
Durch Mannszuchtband.
Und ſieh da jetzt!
Zu guter Letzt
Doch bei der Hand,
Thatbereit
Zur rechten Zeit.

◆

Als Trinker in aller Welt bekannt:
So ſind die Leut im deutſchen Land.

◆

Da hätt' ich indeſſen
Faſt was vergeſſen:
Sie lachen gern —
Ihr beſter Stern;
Sind helle genug, ſich ſelbſt zu kennen,
Lachend ſich von ſich ſelbſt zu trennen.
Und ſo werden ſie, hoff ich, ihre Sachen
Zum richtigen Ende ſo noch machen,
Daß ſie zuletzt und am beſten lachen.

◆

Sind doch alle Völker ja nur ſo ſo,
Bin lieber bei meinem als irgendwo.

Rätſel.

(1884.)

Politiſch Band, umfaſſend an Erſtreckung,
Iſt's, was die erſte meiner Silben meint;
Die zweite nennt nur eine Kopfbedeckung —
Flott, wenn ſie mit der erſten ſich vereint.
Schnell fühleſt du der Phantaſie Erweckung,
Der Sonne Kraft, wie ſie bei uns nicht ſcheint,
Orangedüfte glaubſt du ſchon zu ſpüren,
Wenn die vier letzten dich nach Süden führen.

Doch wie erkaltet all das Licht und Roſa,
Wenn nun das Wort als Ganzes vor dich tritt!
Da ſchwärmt kein idealer Marquis Poſa,
Da ſteigt bedächtig mit Philiſterſchritt
Heran die breite, farbenloſe Proſa,
Spricht von Prozenten und von Couponſchnitt,
Du ſiehſt nicht Pinien, nicht Olivenwälder,
Nur bei der erſten angelegte Gelder.

Willſt ungeteilt fünf Laute du behalten:
Ein Götterwohnſitz lacht dir zu,
Ein Bergeshaupt, voll himmliſcher Geſtalten. —
Den erſten trenne, ſetz ein U
Am dritten Ort: ſchnell wird das Bild erkalten,
Ein Anruf dringt hervor im Nu,
Der nur an einen Menſchen kann ergehen,
Dem jenes Ganze nie wird offen ſtehen.

Einſilbig zwar und ohne eignen Halt
Mahnt dich der erſten dürftige Geſtalt:
Du ſollſt nicht kleben an dem äußern Schein,
Sieh nach dem Kern, verſetze dich hinein!
Doch fändeſt du die zweite dann darin,
Bekäm' es übel deinem Naſenſinn.
Blind iſt das Ganze und doch ſieht es viel,
Tappt ſicher vorwärts und gelangt ans Ziel.

Der erſte Laut ein H — willſt du mich dann genießen,
Bald wird ein ſüßer Traum die Sinne dir umfließen,
Ein farbenreicher Zug von Bildern dich umgaukeln,
In einem Wonnemeer die Phantaſie ſich ſchaukeln.

Der erſte Laut ein B, an dritter Stelle füge
Ein C hinein: fort ſind die bunten Bilderzüge,
Die Traumwelt iſt dahin, du biſt im Türkenland,
Mich zu erbetteln ſtreckt nach dir ſich jede Hand.

Das B laß ſtehen, das dritte ſei ein K,
Dem folge nun ein F, das Übrige laß da:
Ein Weſen tritt vor dich, noch in der Knoſpenhülle,
Noch linkiſch, hart und herb, doch drängt ſich holde Fülle
Schon aus dem Kelch hervor, die Blume zu entfalten,
Das ſcheue Mädchen wird zur Jungfrau ſich geſtalten.

Dreiſilbig Wort, der vierte Laut ein D,
So thut das Ganze keinem Menſchen weh,
Nur um das Rauhe glatt und gleich zu legen
Siehſt du es kratzend, ſtreichend ſich bewegen.

Vertauſcheſt du das D mit einem T,
Wie ändert ſich des Wortes Sinn, o weh,
Furchtbar Geſchoß! Tod ſtreut es und Verderben,
Daß Ströme Bluts das weite Schlachtfeld färben.

Erbſünde.

Der Papa verzieht das Mädel
Als der Jugendgeliebten Ebenbild,
Die Mama verzieht den Buben
Als des Jugendgeliebten Ebenbild.
Wird das Mädel Mama,
Wird der Bube Papa,
Sie treiben am ſelben Rädel
In ihren Kinderſtuben.
Die Enkel in richtigem Circulo,
Die treiben's dann wieder ebenſo.
Doch Mama verzieht auch die Mädel gern —
Vom Dockeln*) iſt ſie noch nicht ſo fern —,
Auch kommt's, daß Papa die Buben verzieht,
Weil er ſich ſelber in ihnen ſieht.
Die Kinder werden zurück nicht bleiben
Und die Enkel werden's nicht anders treiben.
Zwei Rädel ſind alſo ſtets im Schwung
Und ſorgen für richtige Verziehung.

Nun komme mir da noch Einer her
Und glaube an keine Erbſünde mehr!

---

*) Schwäbiſch, mit Puppen (Docken) ſpielen.

Humor.

(1887.)

Man ſpricht von Humor jetzt oft und viel
Und denkt dabei nur an ein leeres Spiel.
Mancher kurſiert als Humoriſt,
Der nichts weiter als Spaßmacher iſt,
Nichts ahnt von dem innern Widerſpruch,
Von dem Zickzack, dem tiefen Bruch,
Der durch das ganze Weltall dringt,
Daß man immer fürchtet: es zerſpringt,
Während die alſo geborſtne Welt
Doch immer noch ſteht und zuſammenhält, —
Mancher, der dieſen Riß zwar merkt,
Doch zu freiem Lachen den Geiſt nicht ſtärkt,
Sondern mit Weltſchmerz kokettiert
Und den Blaſierten affektiert, —
Ja mancher eiſige, ſpitzige Spötter,
Der Witze nur macht auf Menſchen und Götter,
Mancher verdorbne, mit Seelengicht
Behaftete, zotenſinnende Wicht,
Mancher ſchäkernde, eitle Mann,
Der über ſich ſelbſt nicht lachen kann. —

Hat aber einer die Geiſtesmacht,
Die ſcharf durchſchaut und doch heiter lacht,
Bleibt er feſt und verzweifelt nie,
Hat er mehr als Witz, hat er Phantaſie,
Verſteht er über ſich ſelbſt zu ſchweben,
Sich ſelber dem Lachen preiszugeben:
Dem ſei es gegönnt von ganzem Herzen,
Auch einmal einfach närriſch zu ſcherzen,
Ohne verſteckte Gedankentiefen
Seine Freude zu haben am Naiven.

Oberſchwäbiſch.

Wenn mĕi Schatz krank will ſei,
Lauf i zur Badere nĕi:
Lauf mĕi Badere,
Spring mĕi Badere,
Laß mĕim Schatz zur Adere!

Moderne Paraphraſe.

Du leideſt, holdes Kind? Ihr Balſamdüfte
Der Pflanzenwelt im Wald und auf der Flur,
O, alle deine milden Heilungskräfte,
Geheimnisvolle Zauberin Natur,
O all ihr Feen, die um Quellen ſchweben,
Heilt, labet dieſes edle, teure Leben!

Als weicher Zephir möcht' ich kühlend fächeln,
Umwehen dieſes holde Angeſicht,
Als guter Stern möcht' ich von oben lächeln
Mit ſanftem Strahl, der Tröſtliches verſpricht,
Ich möchte — o beſeeligendes Dürfen! —
Mit einem Kuß dir all dein Weh entſchlürfen!

An Ph. B.

April 1884

nach der Aufführung von Richt I, a auf einem Liebhabertheater in Stuttgart.

Mëi Macherei, die wār für nex,
D' Komöde hätt falliert,
Hätt net e gueter ſeiner Goiſt
Die Leutle dirigiert.

's ghört halt e Feuerle derzue,
Daß Lebe kommt ins Bluet,
Gäbs kein Theaterbrand als den,
Dernā ſtänd alles guet.

Was unſer Éiner ögſchickt iſt!
Bringt mir en prächtige Strauß
Der lieblich Goiſt in d' Stub — und i,
J Eſel bi net z' Haus.

Lenzeswonne.

Alles keimt und treibt und knoſpet
  In der Frühlingslüfte Segen,
Auch das menſchliche Geblüte
  Spürt ein wunderbares Regen.

Blümchen öffnen ihre Kelche,
  Prangen bunt in Farbenprismen,
Und es ſpucken in den Gliedern
  Alt und neue Rheumatismen.

Bienen fliegen, aus den Blüten
  Süßen Honigſaft zu ſaugen,
Und ſo eigentümlich brennen
  Naſe, Lippen, Ohren, Augen.

Faſt ſchon ſtechend ſcheint die Sonne,
  Wahrhaft ſüdlich iſt das Klima —
Und mir kratzt im hintern Schlunde
  Ein Katarrh von Sorte prima.

Stolz empören ſich die Ströme,
  Um das Eisjoch zu zerſchlagen,
Und mit Jugendfeuer weigert
  Seinen Dienſt der alte Magen.

Schau, da grüßen raſch entwickelt
  Schon Narciſſe und Ranunkel
Und am Knie, juſt am Gelenke
  Schwillt ein prächtiger Furunkel.

Jener Flor wird wie gebräuchlich
  Bald wohl über Nacht erfrieren,
Dieſer andre Flor wird reichlich
  Und gemütlich fortflorieren.

Plaſtiſche Offenbarung.

(1883.)

Einem Künſtler mußt' ich ſitzen;
Meine Züge, meinen Schädel,
Hals und Nacken, Bruſt und Schultern
War er emſiglich befliſſen
Erſt in Thon zu modellieren,
Um die Formen dann im edlen
Schimmernd weißen Korn des Marmors
Ausgemeißelt feſtzuhalten.
Mit dem Holze, mit den Fingern
Knetet' er und ſtrich und ſchabte,
Scharfen Auges immer wieder
Nach mir ſchauend, auch mitunter
Näher tretend, ſtrenger prüfend,
Auch mich drehend, nach dem Lichte
Hinterkopf und Rücken wendend.

Als nun endlich das Gebilde
Nahezu vollendet daſtand,
Stieg ich von dem Sitz herunter,
Mir es ruhig zu betrachten.
Da bemerkt' ich an der hintern
Seite etwas Sonderbares:
An des Nackens untrem Ende
Eine Schwellung, einen Buckel,

Zwar nur klein, kaum etwa fauſtgroß,
Einer Balggeſchwulſt vergleichbar.
Und mit einigem Befremden
Fragte ich, was dies bedeute,
Und mir wurde die Belehrung,
Bei dem männlichen Geſchlechte
Pflege in den ſpätern Jahren
Dieſe Bildung zu erſcheinen.
Drauf nach kurzem Schweigen ſprach ich:
Nun, es iſt nur ganz in Ordnung,
Daß das innere Kameeltier,
Das der Menſch ſein ganzes Leben
In ſich umträgt und verleugnet,
Sich zu gutem Schluß und Ende
Auch noch ſichtbarlich herausſtellt,
Plaſtiſch an das Licht hervortritt.

Zu B. Auerbachs neuen Dorfgeſchichten.

Lorles Trautag war das Datum,
Da zerſchnitt das ſtrenge Fatum,
Reinhard, deines Lebens Zottel
Durch die Hand von einem Trottel.

Willſt du Thränen uns entpumpen?
Uns iſt's wurſt; an einem Lumpen
Iſt, wozu er ſei geboren,
Nichts gewonnen, nichts verloren.

Frauenmode.

(1884.)

Die letzte Kleidermode war
Noch immer nur ſo ſo;
Jetzt erſt, jetzt ſind wir ganz und gar
Ein wandelnder Popo.

Rivalität.

Es war in dir ein Genius,
Doch ihm — entſank die Fackel,
Denn er bemerkte mit Verdruß
Hart neben ſich den Dackel.*)

---

*) Schwäbiſch für Simpel, Tölpel, Idiot.

Aufſchluß.

Der Schatz hieß eigentlich Amely,
Der Schätzer, der hieß Frieder,
Er nannte gern Sylphide ſie
Und ſie ihn gern Sylphider.

Erklärung.

Wie griff die holde Clelia
Aus blinder Liebe fehl!
O, ſie iſt ganz Camelia
Und er iſt ganz Kameel!

Prähiſtoriſche Ballade.

(c. 1867.)

Ein Ichthyoſaur ſich wälzte
Am ſchlammigen, mulſtrigen Sumpf.
Ihm war in der Tiefe der Seele
So ſäuerlich, ſauriſch und dumpf,

So dämlich, ſo zäh und ſo thranig,
So ſchwer und ſo bleiern und ſtumpf;
Er ſtürzte ſich in das Moorbad
Mit platſchendem, tappigem Pflumpf.

Da ſah er der Ichthyoſaurin,
So zart und ſo rund und ſo ſchlank,
Ins ſchmachtende Eidechſenauge,
Da ward er vor Liebe ſo krank.

Da zog es ihn hin zu der Holden
Durchs klebrige Urweltgemüs,
Da ward aus dem Ichthyoſauren
Der zärtlichſte Ichthyoſüß.

Der Edle von Klebansky.

Klebrig tragiſche Ritterballade.

War ein Edler von Klebansky,
  Seßhaft an der Weichſel Strand,
Für das Ritterfräulein Minka
  Ritterlich in Lieb' entbrannt.

Liebte ſie noch erſt von Ferne,
  Doch man ſchrieb ſich Briefelein,
Und in ſeiner Sehnſucht wagt er
  Eine Bitte kühn und fein.

Fleht ſie an um eine Locke
  Von des Haarſchmucks braunem Wald,
Und die holde Jungfrau lieſt es
  Und erhört ihn alſobald.

O, wie fühlbar, Gott Cupido,
  Iſt doch deine Herſchermacht,
Da der Edle von Klebansky
  Handelte ſo unbedacht!

Minka, die ſich ihrer Locke
  Hat ſo minnevoll beraubt,
Wünſcht ſich item eine Locke
  Von dem teuren Ritterhaupt.

Iſt er nun nicht hochbeglücket?
Nein! Er ſchüttelt trüb den Kopf,
Denn der Edle von Klebansky
Hatte einen Weichſelzopf.

* * *

Hieraus ſchöpfe man die Lehre:
Sei in Wünſchen nicht zu frech!
Pech iſt klebrig. Gerne hängt ſich
Neues Pech an altes Pech.

Beckenlied.

(Herbſt 1875.)

Die Luft in unſrer Keſſelmulden
Will es einmal nicht anders dulden:
Sie riecht durchaus nach Mehl und Brei
Und alles wird zur Beckerei.

Die ganze Stadt wird Stadt der Becken,
Nach Mehl ſcheint ſelbſt der Staub zu ſchmecken;
Der klaftertiefe Straßendreck
Iſt Hutzelteig, ſo denkt der Beck.

Gemütlich iſt er ſondergleichen,
O, darin kann ihn nichts erreichen!
So wohlig ſitzt nur Zeck an Zeck
Im warmen Filz, wie Beck an Beck.

Die Ferne ſoll uns nicht verſuchen!
Wir kneten ſelber unſre Kuchen!
Denkt im gemütlichen Verſteck
Der echte Schwab, der rechte Beck.

Er liebt das Weite zu verengen,
Er kürzt die Höhen und die Längen,
Von Kiel bis Tehuantepek
Sieht nichts als Neſenbach der Beck.

Die Wälſchen, Griechen und Polaken,
Sie werden wohl auch Kuchen backen?
Im Türkenland der Begler-Beg,
Was wird er ſein? Halt auch ein Beck!

Was kümmern Künſtler ihn und Dichter,
Gelehrte, Wiſſenſchaftsgelichter!
Er ſitzt in ſeinem Ofeneck
Und trinkt ſein mehlich Bier, der Beck.

Des Daſeins tiefgeſchlungnes Rätſel
Erſcheint ihm ganz als Laugenbretzel,
Bisweilen auch als Gugelhopf,
Dem Philoſophen Beckenkopf.

Auf daß ſich nun die Beckenſeele
Noch inniger dem Mehl vermähle,
Erbebt in ſüßem Liebesſchreck
Und nimmt ein Weiblein unſer Beck.

Die Beckin folget gern dem Becken,
Wenn er bei Marquart läſſet decken;
Sie tunket ein den Hefenſchneck
Und mampft — und zärtlich ſchaut der Beck.

Oft auch im Königsbau bei Reiſig
Wird eingekehrt; wie rühret fleißig
Strickzeug ſowohl als Tiſchbeſteck
Die Beckin, und wie ſchmatzt der Beck!

Man trifft den Vetter, trifft die Baſe,
Und mit verklemmtem Ton der Naſe
Rückt munter das Geſpräch vom Fleck,
Die Beckin rätſcht, es rätſcht der Beck.

Im Garten, den die Becken hegen,
Bei Meſſinglärm und Paukenſchlägen
Erſcheint mit ſeinem feinen Schmeck
Fürs Ausgewählte gern der Beck.

Auf des Muſeums neuen Sitzen
Zu dreien eingepolſtert ſchwitzen,
Bedrängt von ſeines Nachbars Speck:
Auch dieſes leiſtet er, der Beck.

Wie ſchmeckt ihm da ſein grauer, lieber
Merkur, es geht ihm nichts darüber!
Denn er iſt kein moderner Geck,
Der treue Schwab, der biedre Beck.

Werktags wird Frühmeß zelebrieret,
Sonntags die Kirche frequentieret;
Da hockt und denkt der biedre Beck:
„I ghör gottlob net zu de Böck“.

Der Nachmittag ſieht ihn als Ritter;
Wird ihm der Schluß auch etwas bitter,
Wie prangt auf Schimmel oder Scheck
Von Ferne ſchon der ſchöne Beck!

An Pfingſten mit dem Liederkranze
Steigt er zu Berg in ſeinem Glanze:
Der Hohenſtaufen und die Teck
Erſtaunt, wie ſchön er ſingt, der Beck!

Dann drängt ſich, Schauer in der Seele,
Tief unten in der Nebelhöhle
Um Tropfſteinbild und Felſeneck
Erheblich ſchwitzend Beck an Beck.

Zur Griechenſchönheit, Römertugend
Zieht er ſich auf in ſeiner Jugend
Am Schwingel, Barren und am Reck
Als Turnersmann, der kühne Beck.

Dann labt er ſich für ſeine Mühe
Mit Vetter Brauers Halbgiftbrühe;
Kriegt auch ſein Magen einen Leck,
Er lobt ſie doch, der gute Beck.

Ein andrer Vetter weiß inzwiſchen
Ins Mehl zum Brot Alaun zu miſchen;
Dann ſitzt er breit auf ſeine Säck'
Und bleibt ein Biedermann, der Beck. —

Nun aber wird es nicht geheuer:
Er fühlt ein ungewohntes Feuer,
Er ſpitzt auf ungewohnten Schleck:
Im Schützenhute geht der Beck.

Die Schützen all aus Deutſchlands Gauen,
Sie ſollen unſre Mulde ſchauen!
Er ſtellt ſich den erhabnen Zweck
Und ſetzt ihn durch, der flotte Beck.

Er wallt im Zug mit ſtolzem Schritte,
Stolz tritt er in die Schießſtandhütte —
Malt ihm ins Centrum einen Weck,
Und Schützenkönig wird der Beck.

Und abends nach den Schießbeſchwerden
Wie klebrig wird der Jubel werden!
Da iſt er erſt recht bei der Heck,
Da wälzt er ſich im Papp, der Beck!

Schartenmayers Geſänge.

Wie

Johann Georg Philipp Datpheus

von Stuttgart

den 29. September 1824 daſelbſt den Spinnhausaufſeher

Heinrich Gebhard Grempenfort

ermordete und hierauf den 21. Februar 1825

hingerichtet wurde.

Was ſich jüngſt vor wenig Tagen
Hat in Stuttgart zugetragen,
Thut euch, Alt und Jung, mein Mund
Zur Belehr- und Warnung kund.

Warum ſtehn ſo viele Leute
Auf der Feuerbacher Heide?
Seht! dort ſteht ein Blutgerüſt:
Nimm ein Beiſpiel, guter Chriſt!

Fragt man, auf was Art und Weiſe
Steht das Volk umher im Kreiſe?
Anzuſehen welch ein Werk
Wartet dort halb Württemberg?

Hört es, liebe Chriſtenkinder!
Jetzo köpft man einen Sünder,
Welcher in dem Spinnhaus dort
Hat verübet ſchweren Mord.

Auf dem Stuhle angebunden
Wartet er auf Todeswunden,
Neben ihm der Magiſtrat
Und Dekan zu Troſt und Rat.

Dorten auch mit breitem Schwerte,
Ihn zu fördern von der Erde,
Angethan mit ſchwarzem Kleid
Steht der Richter längſt bereit.

Alles ſtehet voll Begierde:
Wie es vor ſich gehen würde.
Jetzo gibt man das Signal,
Und der Richter ſchwingt den Stahl.

Aber hört, wie ſeinen Willen
Nunmehr thäte Gott erfüllen:
Zweimal ſchlug der Richter fehl,
Bis er traf Datphei Kehl.

Dreimal muß der Richter ſchlagen.
Warum? dies will ich euch ſagen:
Dreimal hat der Mann den Tod
Schon verdient auf dem Schaffot.

Zweimal ward er pardonieret,
Weil er ſchändlich deſertieret.
Dreifach büßt er nun den Tod;
Alſo will's der liebe Gott.

Nunmehr laßt euch auch erzählen
Seine Thaten, ſeine Fehlen,
Und wie bis zum Blutgerüſt
Es mit ihm gekommen iſt.

Schon da er ans Licht gegangen,
Hat er einen Fehl begangen,
Denn es ſollte ſchon nicht ſein,
Weil er kam unehlich drein.

Gut doch ward er unterrichtet
Und ſein Herz zu Gott gerichtet.
Bald nach dieſem kame er
Als ein Schneider in die Lehr.

Doch es flohe bald der Friede
Aus dem kindlichen Gemüte;
Er verſäumte ſeine Pflicht,
Kannte keine Ordnung nicht.

Darum nun entlief er, leider!
Seinem Herrn, dem guten Schneider,
Ließ darauf ſich werben an,
Und er ward ein Trommlersmann.

Doch es wollt' ihm nicht gefallen
Dort in der Kaſernenhallen,
Und nach einer kurzen Zeit
Lief er fort von hier ins Weit'.

Er verſuchte fremde Suppen
Bei den kaiſerlichen Truppen.
Hier auch deſertiert' er bald,
Denn er hatte keinen Halt.

Doch das alles herzuſagen,
Was ſich ferner zugetragen,
Stünde mir zu lange an,
Folgendes nur höret an.

Achtmal iſt er deſertieret,
Ward in Rom zum Tod geführet,
Zweimal hat verdienter Tod
Schon dem böſen Mann gedroht.

Zweimal kam aus mildem Munde
Ihm der Troſt und frohe Kunde:
Daß ſtatt ſeiner Thaten Lohn
Man ihm ſchenke den Pardon.

Als man nun zum zweitenmale
Ihn befreit vom Todesſtahle,
That man für die Sünden ſein
Sechs Jahr ihn im Aſperg ein.

Wie die Friſt war überſtanden
Und er kam aus Kerkersbanden,
  Wollt' er ſchaffen um den Lohn,
  Doch man wies ihn ab mit Hohn.

Denn es ruht' im ganzen Lande
Auf dem Namen Datpheus Schande.
  Und man gabe ihm hernach
  In dem Spinnhaus Dach und Fach.

Hier führt' er ein ſchlechtes Leben,
War dem Spiel und Trunk ergeben,
  Schlug gern drein und balgte ſich,
  Fluchte auch ganz fürchterlich.

Ob der kleinſten Bagatelle
Tobt' ſein Herz wie eine Welle,
  Und ſein Sinn, ſo roh und toll,
  War der Rachſucht übervoll.

Oftmals ſchon für Streitigkeiten
Mußt' er Kerkerſtraf erleiden,
  Doch auch dieſes warnt' ihn nicht
  Vor des Herren Strafgericht.

Doch es war im Spinnerhauſe
Viel Unreinlichkeit zu Hauſe;
  Datpheus drang auf Reinlichkeit,
  Dies zu ſagen macht mir Freud.

Drum verlangt' er unverhohlen,
Daß man ſollte Waſſer holen,
Jeder zu der Putzerei,
Wenn an ihm die Reihe ſei.

Einer ſeiner Kameraden
Namens Schreiber ließ erraten,
Daß zu dieſer Arebeit
Er mit nichten ſei bereit.

Datpheus klagt dem Spinnhausvater:
„Grempenfort, du mein Berater,
Sag dem Schreiber nur geſchwind,
Daß er plötzlich Waſſer bringt.“

Grempenfort nun ſagt mit Lachen:
„Dieſes ſind nicht meine Sachen.“
Wie er's ſprach mit ſeiner Stimm,
Faßte Datpheus argen Grimm.

Wart! ich will es dir ſchon ſagen,
Daß du ſo verwirfſt die Klagen!
Dachte er in ſeinem Sinn,
Dieſes bracht' ihm nicht Gewinn.

Bald hierauf nach wenig Monden
Hat ſich dieſes vorgefunden,
Daß er einem Maurersknab'
Ungerechte Schläge gab.

Darauf ward er eingeſchloſſen,
Dieſes hat ihn ſehr verdroſſen;
Daß er hatte Hausarreſt,
Iſt ihm unbequem geweſt.

Und aus ſolcher kleinen Quelle
Floß nunmehr die That der Hölle:
Als er ſahe Grempenfort,
Hat er ihn ermordet dort.

Denn als er in ſeine Stube
Kam, da grief der Höllenbube
Nach dem Meſſer mit der Hand
Auf dem Simſen an der Wand.

Rannt' auf ihn und warf ihn nieder,
Stieß es ihm in viele Glieder,
In den Hals zuletzt mit Grimm;
Da vergienge ihm die Stimm.

Er verſetzt' ihm ſieben Wunden,
Wie ſich nachher hat gefunden;
Alsbald ward er arretiert
Und zum Kerker hingeführt.

Plötzlich hat es mir geſchwahnet,
Daß ich alſo hab' ermahnet:
O, ihr Württemberger, glaubt,
Datpheus wird des Kopfs beraubt!

Alſo iſt es nun geſchehen,
Und der Richter in der Höhen
Hält nun ſelber ſein Gericht
Über dieſen Böſewicht.

Alſo muß der Frevler büßen,
Und die Straf folgt auf den Füßen.
Laßt euch dies zur Lehre ſein,
O ihr Freunde, groß und klein!

Laßt dem Zorn das Herz nicht offen,
Sonſt könnt ihr nicht Gnade hoffen;
Denn das Herz, das Rache hat,
Wird verführt zur böſen That.

Liebet alle eure Freunde,
Liebet ſelber eure Feinde!
Denn dem Richter in der Höh'
Thut der Menſchen Rache weh.

Wird euch nun dies Büchlein teuer,
Denket an den Schartenmayer,
Denn er iſt ja euer Freund,
Der es gut und chriſtlich meint!

Einem verehrten Brautpaar, nämlich Herrn Bijoutier

Wilhelm Ganzhaf

und Jungfer

Karoline Heyfang

als Nachtrag zur Feier ihrer Vermählung den 14. April 1825 in tiefſter Ergebung zugeeignet und übergeben von

Johann Jakob Baumann.

Auch Baumann nah't an dieſem Tag
— Zwar mit geringer Gabe —
Doch alles iſt's, was er vermag
Mit ſeiner ganzen Habe.
Denn das Geſchäft geht gar zu ſchlecht,
Drum bring' ich Verſe ſchlecht und recht,
Dem heut'gen Feſt geweihet!

Der bringt euch Silber, jener Gold,
Ein Dutzend ſchöne Teller,
Ein dritter eine Wieg' und ſchmollt —
Und ich nicht einen Heller!
Doch meines Geiſtes mir bewußt
Sing' ich ein Lied aus meiner Bruſt,
Das (hoff' ich) euch gefället.

Schon da ich heute früh aufſtand
  Und mein Gebet gehalten,
Da hört' ich, wie am Himmelsrand
  Der Engel Harfen ſchallten.
Ach Gott! ihr hohen Seraphim,
Wie ſangt ihr ſchön mit eurer Stimm,
  Was nun hienächſt wird folgen:

„O ſel'ger Wilhelm Banzhaf du,
  Wie wirſt du dann erſt glänzen,
Wenn du eingehſt zur Himmelsruh'
  Zu ſeelenvollen Tänzen!
Doch dieſe Zeit iſt noch ſehr fern;
Du ſollſt noch (iſt der Will' des Herrn)
  Recht viel auf Erden wirken!

„Auch dich, o fromme, zarte Braut,
  Dich preiſen unſre Töne,
Du biſt dem Himmel angetraut,
  Glückſel'ge Karoline!
Denn wer ſein Herz auf Banzhaf baut,
Der iſt dem Himmel angetraut,
  Er iſt's ohn' allen Zweifel!

„Auch Herr Stadtpfleger lebe hoch,
  Der ſolch ein Kind erzogen!
Er lebe viele Jahre noch,
  Von keinem Gram gebogen!
Wer ſo erzieht die Kinder ſein,
Ja! der gefällt uns Engelein.
  Wir tragen ihn zum Himmel!

„Schon früh vom zarten Alter an
Hat Wilhelm uns gefallen;
Er wandelte ſo fromm die Bahn,
So fromm und gut vor allen.
Drum haben wir auch eine Braut,
Die ganz ihm gleicht, ihm angetraut!
Sie werden glücklich leben!

„Schon da, als du vor langer Zeit,
Du Guter, Braver, Stiller!
(Schon iſt es viele Jahre heut)
Kamſt zu Herrn Onkel Hiller,
Fandſt du als ein Bijoutier
Die wahren Perlen in der Höh',
Die wahren Gottesperlen!

„Hierauf kamſt du nach Carlesruh,
Und wurdeſt dort noch reifer:
Denn Carlsruh war dir keine Ruh',
Du zeigteſt nichts als Eifer
In allem bei Herrn Ölenhainz,
Dann auch in Frankfurt; doch — ſo ſcheint's —
Dort wollt' es übel gehen.

„Doch nein! doch nein! ſo ſchien es nur!
Gott hat es ſo gelenket
Und nach der großen Weltenuhr
Dir Halsweh angehenket;
Denn dieſes Halsweh wandte ſich
Bald zu dem größten Glück für dich —
So war es Gottes Wille!

„Welch Glück! Du kamſt nach Ludwigsburg
In ſchneller Haſt geeilet, —
Da hat kein Arzt und kein Chirurg,
Die Liebe hat geheilet!
Ach Kornthal! wie beneiden wir
Doch deine frommen Engel dir!
O fromme Karoline!

„Das Halsweh floh gar bald vorbei
Vor ſolchen frommen Händen,
Und nunmehr mußte eure Treu
Der Liebe Bund vollenden.
Sie liebeten und herzten ſich
In Gott ſo rein und inniglich,
O fromme Gottesliebe!

„So habt ihr nun an dem Altar
Zum ehelichen Bunde
Euch heut vereint. Es war fürwahr
Dies eine wicht'ge Stunde!
Doch wiſſen wir: ſie bringt für euch
Nur Segen und viel Glück zugleich:
Dies müſſen Engel wiſſen.“

Dies Lied hört' ich heut morgen früh
Von Engelsſtimmen ſingen,
Und als es aus war, giengen ſie;
Noch lange hört' ich's klingen.
Ich hab' es nun gereimt, gedruckt
Und bin damit euch vorgeruckt,
Ob es euch wohl gefalle.

Und was die zarten Engelein
Mir heute früh geſungen,
Damit ſtimm' ich ganz überein
Und bin davon durchdrungen.
Ich ſetze weiter nichts hinzu,
Als daß ich Segen, Glück und Ruh
In Ewigkeit euch wünſche.

Leben und Tod des
Joſeph Brehm,
geweſten Helfers zu Reutlingen,
am 18. Juli 1829.

Der ich von des Datpheus Leben
Und wie ſich ſein Mord begeben,
  Wie man dann ihn abgethan,
  Ein Gedicht gemachet han,

Ich, der alte Schartenmayer,
Komme abermalen heuer,
  Herzuſagen eine G'ſchicht,
  Wo mir faſt das Herz abbricht.

Soweit iſt es jetzt gekommen,
Daß den Kopf man abgenommen
  Einem aus der Geiſtlichkeit;
  Dies iſt keine Kleinigkeit.

Immer noch thut es mir grieſeln,
Wie ich ſah ſein Blut hinrieſeln;
  Dieſes hat mich ſehr erſchöpft,
  Daß man einen Helfer köpft.

Vor und dann ich thu' erzählen,
Wie man ihn beraubt der Seelen,
Sage ich dem Publiko,
Wer und was und wie und wo.

An dem fünften Januare,
Grad vor neununddreißig Jahren
Kam zu Neuſtadt an der Lind
Joſeph Brehm zur Welt als Kind.

Wie ein Knab er war geworden,
Kam er in die Schule dorten,
Gut hat er ſich aufgeführt,
Konjugiert und dekliniert.

Nachdem er das Feſt gefeiert,
Wo den Taufbund man erneuert,
Kam er ins Gymnaſium
Zu Stuttgart und war nicht dumm.

Denn es hat ſich bald getroffen,
Wie man in der Klaſſ' geſtochen,
Daß mein Brehm der fünfte war
In der ganzen Knabenſchar.

In dem Jahr nach Anno elfe,
Wo es achtzehnhundert zwölfe,
Kam er hin nach Tübingen
Zu gelehrten Übingen.

Da er wollt' auf dieſer Erden
Künftighin ein Pfarrer werden,
That man ihn im Stifte ein,
Wo die Theologen ſein.

Alsda war er gar nicht träge,
Fleißig ſaß er im Kollege,
Las viel in dem Teſtament
Und was ſonſt ſo Bücher ſind.

Wie ein Beck an ſeiner Mulde
Fand man ihn ſtets an dem Pulte
Mit der Feder in der Hand,
Tint, Papier und Silberſand.

Doch es hat ſich bald gezeiget,
Daß ſein Herz zum Stolz ſich neiget,
War kein guter Kamerad,
Widerwärtig früh und ſpat.

Der zwar geht auf böſen Wegen,
Der ſich auf den Trunk thut legen,
Und der Satan kommt verſchmitzt,
Wenn man einen Rauſch beſitzt.

Doch dem Guten iſt's zu gönnen,
Wenn am Abend ſinkt die Sonnen,
Daß er in ſich kehrt und denkt,
Wo man einen guten trinkt.

Doch zu Haus in ſeiner Ecken
Aß der Brehm kaum einen Wecken.
Nein, o Brehm, es thut nicht gut:
Schnöder Geiz und Übermut!

Da das Studium fertig ware,
Iſt er worden ein Vikare,
Plochingen, Neuneck, Freudenſtadt
Sind die Ort', wo man ihn hatt'.

Endlich auch in Zuffenhauſen
That er als Vikare hauſen,
Bis er nach dem Examen
Helfer ward in Reutlingen.

Wie du da biſt aufgezogen,
Fuhreſt durch des Thores Bogen,
Saheſt nun die Häuſer drin,
Kam dir da wohl in den Sinn,

Daß du einſt heraus wirſt fahren,
Brehm, auf einem Schinderkarren?
Schartenmayers Zähre rinnt:
O du Zeit, wie hat ſich's g'wendt!

Gut nun hat er ſich betragen,
Niemand hatte was zu klagen,
Als er fieng zu amten an,
Und er ſchien ein frommer Mann.

Endlich erſt nach vielen Jahren
Hat man nach und nach erfahren,
Daß der Brehm ein Geizhals ſei,
Diene auch der Heuchelei.

Als er hatte geheiratet,
Hat es gar nicht lang gebattet:
Trieb durch Geiz ſein Weib von ſich;
Helfer, das war liederlich!

Weil's nicht gehen wollt' in Frieden,
Ward er dann von ihr geſchieden,
Alsdann hat der Helfersmann
Eine Magd ſich eingethan.

Mehr und mehr nach dieſen Schritten
Hat der Teufel ihn geritten
Und man ſah, o Wüſtenei!
Daß das Weibsbild ſchwanger ſei.

Zwar ſie thaten es verhehlen;
Doch es konnte gar nicht fehlen,
Daß die Magd ein Kind gebar
Im Auguſt vor einem Jahr.

Brehm nun hätte dieſe Sachen
Alle können anders machen,
Wenden ab den böſen Schein;
Geiz ſchlug ihm die Augen ein.

Geld, das gieng ihm übers Leben,
Keinen Kreuzer Geld ausgeben
Wollte der verſtockte Mann —
Jetzo ruckt der Teufel an.

Und das Würmlein, kaum geboren,
Nimmt der Helfer an den Ohren,
Trägt es auf die Bühne fort
Schnell an einen finſtern Ort.

Läßt es liegen ſiebzehn Stunden,
Hat ihm auch das Maul verbunden,
Da es dennoch ward nicht ſtumm,
Dreht er ihm den Kragen um.

Doch 's iſt nichts ſo fein geſponnen,
Endlich kommt es an die Sonnen,
Und die kluge Polizei
Merkt bald, was dahinter ſei.

Plötzlich nahm man ihn gefangen,
Und es iſt kein Jahr vergangen,
Sprach das peinliche Gericht:
Brehm, den Kopf behältſt du nicht! —

Zwiſchen Reutel- und Bezingen
Horch, da thut die Axt erklingen;
Was ſoll's geben, lieber Gott?
Dort erricht't man ein Schaffot.

Als der nächſte Tag gekommen,
Thut's wie Bienenſchwärme ſummen,
Und es kommt zu dieſem Ding
Eine große Menſchenmeng.

Wer ſoll da die Thränen heben?
Ach! ſo mußt du's denn erleben,
Reutlingen und Geiſtlichkeit,
Dieſes große Herzeleid.

Alles iſt bereits verſammelt,
Kopf an Kopf, feſt eingerammelt,
Laute Seufzer höret man,
Jetzo kommt der Helfer an.

Hinter den Schanndarmenſcharen
Kommt ein Fuhrwerk angefahren;
Drinn der Brehm im weißen Kleid,
Zwei auch von der Geiſtlichkeit.

Hinter ihm zwei Schindersknechte,
Die am Strick ihn heben rechte,
Dies ſah aus ſo ſchauderig,
Alles ward ganz mauderig.

Jetzo ſteigt er ab vom Karren,
Nimmt Abſchied von beiden Pfarrern,
Und es macht von allem Haar
Ihm ein Mann den Nacken bar.

Ach, jetzt kommt er ſchon geſtiegen
Zum Schaffot herauf die Stiegen,
Thränen fließen um und um
Von dem armen Publikum.

Seht, von Knechten halb geſchoben
Schaut man ihn bereits dort oben;
Bleich ſind alle Leut im Ring,
Selbſten faſt der Henkerling.

O mein Gott, welch ein Gefühle!
Schaut, er ſitzt ſchon auf dem Stühle,
Und zum Hieb — o Todesgraus! —
Zieht den Frack der Richter aus,

Nimmt alsdann ſein Schwert da dranden,
Hebt und ſchwingt es hoch in Handen,
Haut es dann mit Blitzesſchein
Grad in ſeine Ank hinein.

Laut hört man es knarveln, ſchallen,
Und der Kopf iſt rab gefallen;
O verehrtes Publikum,
Bring doch keine Kinder um!

Merkwürdiges Strafgericht des Himmels

vermittelſt höchſt ungewöhnlicher Art von Totſchlag

Männiglich zur Beherzigung vorgetragen.

Höret eine ſchreckliche Geſchichte,
Wie ich ſie mit Schauder euch berichte,
Die in einer kleinen Neckarſtadt
Kürzlich ſich im Ernſt begeben hat.

Jakob Meier lebte unbeſcholten,
Auch ſein Ehſtand hat für gut gegolten,
Bis er, nur zu willig und zu zahm,
Seine Schwiegermutter zu ſich nahm.

Sie begann die Tochter zu verhetzen,
Grillen ihr in das Gehirn zu ſetzen,
Einer Hexe glich ſie, und ihr Kopf
War behängt mit einem großen Kropf.

Eines Tages fuhren wie die Tiger,
Beide Frau'n, voran die böſe Schwieger,
Mit den Nägeln unter wüſtem Schrei'n
Auf den armen Ehemann hinein.

Ihm brach die Geduld, für ſeine Ehre
Setzt' er mit den Fäuſten ſich zur Wehre —
Plötzlich hört man, daß es ſeltſam patſcht,
Wie wenn eine Blaſe wird zerklatſcht.

Er hat wider Willen und Verhoffen
Seine Schwieger auf den Kropf getroffen,
Dieſer, wie ein luftgefüllter Ball,
Springt entzwei mit einem lauten Knall.

Furchtbar klafft ein Loch an ihrer Kehle,
Durch dies Loch entflieht die ſchwarze Seele,
Blaß vor Schrecken ſieht's die Tochter an,
Tief bereuend, daß ſie mitgethan.

Blinder Thäter, der zu lang geduldig,
Dann in aller Unſchuld wurde ſchuldig,
Lerne du aus dieſem Todesgraus:
Böſe Schwieger nimmt man nicht ins Haus.

Zwar des Zufalls ſonderbares Lenken
Werden die Herrn Richter wohl bedenken
Bei dem Urteil; niemals iſt indes
Angenehm ein Kriminalprozeß.

Uns belehrt das tote Weibsgebilde:
Streng beſtraft der Himmel und doch milde!
Solch ein Weib verdient, daß man ſie köpft,
Ihr gieng's gut: ſie wurde nur gekröpft.

Speziell aus dem verknallten Kropfe
Lernen wir: der Menſch gleicht einem Topfe,
Der ſo leicht wie dünnes Glas zerſchellt. —
Wie vergänglich iſt doch dieſe Welt!

Zum Jubiläum

von

Gottlieb Biedermaier (L. Eichrodt).

Zwar ſein Name träget Scharten,
Aber ſeine Seele nicht:
Schartenmayer wollte warten,
Dieſes ſchien ihm gleichſam Pflicht.

Er kann keinen Trubel leiden,
Säß' im ſtillen Eckelein
Gern, den Lebtag zu vermeiden,
Mit dem Jubilar allein

Hinterm Tiſchlein, das bequemlich
Steht an warmer Ofenwand.
Zwiſchen uns beſteht ja nämlich
Ein ganz ſpezielles Band.

Allda ſetzen wir uns nieder,
Fern vom Lärmen, fern vom Wind,
Singen dann zu zwei die Lieder,
Welche von uns ſelber ſind.

Ich, der mehr als 69,
Leere mit Bedacht mein Glas,
Denn an dieſem Alter rächt ſich
Schnelle jedes Übermaß.

Edler, du kannſt kecker trinken!
50 — ei, das iſt noch jung!
Laß den Wein im Glaſe blinken!
Vivat hoch, die Vorſehung!

Durfteſt du nicht lang noch leben,
Wahrlich ungewöhnlich wär's —
Möge ſie die Zeit dir geben
Noch zu manchem ſchönen Vers!

Äußerſt gerne möcht' ich ſehen,
Daß du ſo geſund verbleibſt,
Daß du, wenn's um mich geſchehen,
Mir dann meine Grabſchrift ſchreibſt.

Niemals kommt von dir Zuwidres,
Was wie hohle Gasluft kracht,
Du ſchreibſt vielmehr ſtets nur Biedres,
Das die Menſchen beſſer macht.

Was kann ich denn Beſſres wünſchen,
Als ein ſolches Monument,
Wo von ſolchem biedern Menſchen
Verſe drauf gemeißelt ſind.

Und zwar in Fraktur-Buchſtaben,
Die ſo ſelten leider jetzt,
Sei die Grabſchrift eingegraben
Und mit einem Zug zuletzt

Eine wahre Begebenheit aus dem neunzehnten Jahrhundert.

Hochgeſang ſoll euch verkünden,
Was man hier bezweckt zu gründen,
Und der Orgel ſanftes Spiel
Wendet ſich an das Gefühl.

Es ſoll nun zu höh'rer Stufe,
Über Kochherd, Nadel, Glufe,
Putz und leerem Zeitvertreib
Offen ſtehn der Weg dem Weib.

Sollen denn ſo viele ſcheitern?
Ihre Laufbahn nicht erweitern?
Ruft der weibliche Verein, —
Und es wird in Ordnung ſein.

Fürchtet keine Schwärmereien!
Jene, die ſo ſtürmiſch ſchreien
Von Emanzipation,
Sprechen dem Geſchlechte Hohn.

Man will hier nichts übertreiben,
Will in feſten Grenzen bleiben;
Was zu viel iſt, iſt zu viel,
Die Natur ſteckt Maß und Ziel.

Taugt das Weib wohl zu den Fahnen?
Zum Dragoner, zum Ulanen?
Gar wohl zur Artillerie?
Darauf läßt ſich ſagen: Nie!

Zu viel Sanftmut und auch Hitze
Hat ſie wohl zu der Juſtize;
Auch zur ſtrengen Polizei
Langt es nicht, ich ſag' es frei.

Taugt ſie, zu organiſieren
Schul' und Kirche und regieren?
Zum Kultminiſterium?
Adams Rippe iſt zu krumm.

Und zum eigentlichen Dokter?
Das iſt lang noch kein verſtockter
Weiberfeind, der zweifelnd denkt:
Höchſtens nur ſehr eingeſchränkt.

Kann das Weib wohl Pfarrer werden?
Auch wohl Spezial auf Erden?
Oder etwa gar Prälat?
Nein, dazu iſt es zu ſpat.

Iſt nun dieſes zugegeben,
Soll darum das Frauenleben
Dennoch nicht dem Haus allein,
Nein, der Welt auch nützlich ſein.

Hat doch mancher plumpe Stoffel
Schon erfahren durch Pantoffel,
  Daß das Weib hat mehr Verſtand,
  Als ihm vorher war bekannt.

Schiller, von Marbach gebürtig,
Preiſt die Frauen äußerſt würdig.
  (Später wohnte auch in Lorch
  Dieſer große Dichterſtorch.)

Sie erſcheinen uns wie Lilien,
Gar nicht bloß wie Peterſilien,
  Nicht bloß der Familie
  Gilt des Weibs Gefühlie.

Statt dies weiter zu verfolgen,
Laßt mit Hilfe unſrer Holgen
  Aus dem edlen Dichterſchwung
  Ziehen nun die Folgerung.

Es iſt hier ein Haus zu ſchauen,
Wie es der Verein möcht' bauen,
  Daß er unter eignem Dach
  Frei ſich widme ſeinem Sach.

Der Beratung obzuwalten,
Soll es einen Saal enthalten —
  Eine Art von Ständehaus
  Drücken dieſe Wände aus.

Aber außer dieſem Saale
Braucht man viele Schullokale,
Denn verſchiedner Unterricht
Iſt ja unſre Hauptabſicht.

Vorerſt wird in dieſen Räumen
Man doch keineswegs verſäumen,
Für das Nächſte: für das Haus
Gut das Weib zu bilden aus.

Welche Arbeit nur mag taugen
Für des Weibes Hand und Augen
Zu des Hausſtands Nutz und Zier,
Soll man lernen können hier.

Dies präziſer zu benennen:
Man ſoll nicht nur lernen können,
Lehren lernen auch zugleich
In dem Frauvereinbereich.

Ein gerechter Mann, wie möcht' er
Aber ſagen, daß für Töchter
Sei verſperrt der Handelsſtand?
Dabei wär' das Weib verkannt.

Zeigt ſie doch nicht bloß zum Tanzen,
Vielmehr auch für die Finanzen
In des Hauſes Regiment
Ja bereits ſchon das Talent.

Iſt's im Kleinen zu erfahren,
Wie ſie handeln kann und ſparen
Butter, Schmalz, Milch, Fleiſch und Weck,
Kann's auch werden höhrer Zweck.

Daß in Anmut ſich umfaſſen,
Kräfte, die ſich feindlich haſſen,
Daß mit liebendem Gemüt
Sich umarmt, was ſonſt ſich flieht,

Dies bewirkt das Weib nach Schiller.
Weiberfeinde, ſeid nun ſtiller!
Sie taugt demgemäß — und wie! —
Offenbar auch zur Chemie.

Ferner wollen wir ſie leiten,
Auch in Holz und Stein zu ſchneiden;
Xylo- und Lithographie,
Dazu hat ſie auch Genie.

Kindergärten und darinnen
Zugleich Kindergärtnerinnen:
Reicht dazu uns noch das Geld,
Sei auch dieſer Zweck geſtellt.

Dies beiläufig unſre Zwecke:
Und damit es geht vom Flecke,
Ruft euch dieſer unſer Markt,
Daß ihr mit dem Geld nicht kargt.

Kommt und kaufet unſre Waren,
Zählt euch nicht zu den Barbaren!
Ladendiener zart und fein
Laden euch gar lieblich ein.

O, laß unſer Lied dich rühren,
Dich recht edel aufzuführen
Für das Frauenſtudium,
Hochverehrtes Publikum!

Der deutſche Krieg 1870—71.*

Ein Heldengedicht.

Erſter Geſang.

Wie es angieng.

Krieg anfangen iſt bekanntlich
Ohne Urſach' immer ſchandlich;
  Geht es dem, der anfangt, ſchlecht,
  So geſchieht es dieſem recht.

Aus den Zeitungen ergibt ſich,
Daß es ſchon vor anno 70
  Drüben in der Seine-Stadt
  Allerdings gepfupfert hat,

Da im 66er Kriege
Man die vielen Preußenſiege,
  Gar voll den von Sadowa
  Ja natürlich ungern ſah.

---

* Mit Genehmigung des Verlegers der Einzelausgabe, der C. H. Beckſchen Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck) in München hier abgedruckt.

Auch hat es ſie ſehr gegiftet,
Daß der Nordbund war geſtiftet,
  Denn man ſah darin mit Neid
  Den Beginn der Einigkeit.

Die Franzoſen ſind zu eitel,
Möchten, daß der alte Speidel,
  Der uns auseinander trieb,
  Nur auf immer ſtecken blieb',

Daß es noch zu dieſer Stunde
Wäre wie im deutſchen Bunde:
  Da gieng's zu — o Schand und Spott!
  Der rief Hiſt und jener Hott.

Daß es nun auf deutſcher Erde
Vielmehr noch viel beſſer werde,
  Macht der Herr es einfach ſo:
  Er verſtockt den Pharao.

Halt! jetzt wetz' ich aus die Scharte!
Denkt der Kaiſer Bonaparte,
  Da kommt ja ein Vorwand mir
  Wie geſchlichen vor die Thür!

Soll denn gar ein Hohenzoller,
Spricht er in verſtelltem Koller,
  In Hiſpanien König ſein?
  Oha! ich befehle: nein!

Auf der Emſer Promenade
Lauft ein kleiner Diplomate.
Männdle, ſag, was willſt in Ems?
Du biſt eine freche Brems!

Nach der unverſchämten Mucke
Hat mit einem kleinen Rucke
König Wilhelm nur gepatſcht
Und ſie auf der Hand verplatſcht.

An dem Schöppchen Wein ſich labend
Las an einem Sommerabend
Schartenmayer im Merkur
Die beſagte Prozedur.

Und er ſprach mit vielem Feuer:
Ei! hier iſt es nicht geheuer!
Doch die andern alten Herrn
Merkten es auch nicht von fern.

Richtig hat es eingeſchlagen
Und es ſchreit nach wenig Tagen
Der großmaulige Franzos:
Feuerjo! Der Krieg iſt los!

Dieſe Nachricht hat zur Folge,
Daß im ganzen deutſchen Volke
Alt und Jung und Groß und Klein
Ruft: Jetzt heißt es einig ſein!

Die ihr nicht im Nordlandsbunde,
Was ſagt ihr zu dieſer Kunde?
König Ludwig, was ſagſt du?
König Karl, und du dazu?

Ei, was werden wir denn ſagen?
Auf mit Preußen! Eingeſchlagen!
Unſer Heer, wir geben's her,
Es gibt keinen Rheinbund mehr!

Jetzt entſteht ein großer Trubel,
Vor das Schloß zieht man mit Jubel,
Dankt und ſingt und jauchzt und ſchreit:
Vivat hoch die Einigkeit!

Doch man ſagte ſich mit Jammern,
Daß in unſern Ständekammern
Eine trutzige Partei
Nicht recht deutſch beſchaffen ſei.

Aber an dem Iſarſtrande
Hielt man gut zum Vaterlande,
Nur der alte Kolb ſprach: nein!
Doch die andern lenkten ein.

So lief auch am Neſenbache
Ganz erfreulich ab die Sache;
Einen ſtupſt man vor der Thür
Und ſo ſtimmt er noch dafür.

Nur ein einz'ger Demokrate
War ſo äußerſt obſtinate,
Daß er blieb auf ſeinem Kopf:
Dieſes war der Pfarrer Hopf.

Jetzo aber zu den Fahnen
Auf Chauſſee und Eiſenbahnen
Rückt die Mannſchaft mutig ein,
Keiner will der letzte ſein.

Man begleitet ſie mit Juchzen,
Freilich auch mit vielem Schluchzen,
Gleich groß waren Freud' und Leid
Bei des Abſchieds Wichtigkeit.

Da iſt Folgendes geſchehen,
Was ich ſelber hab' geſehen:
Eine Zahl Infanterie,
Etwa eine Kompagnie

Zog zum Bahnhof, und es drängte
Sich das Volk um ſie, es hängte
Sich ſein Schatz an einen Mann,
Daß er ſchwer marſchieren kann.

Doch der Burſch' ſagt ohne Bangen:
„Muß ja den Napoleon fangen,
Darum ſtill mit Ach und Au!
Sei ſo g'ſcheut und laß mi gau!

Wer hat damals noch geahnet,
Daß ſo richtig dem geſchwanet!
Wache ſtand bei Donchery
Dieſe ſelbe Compagnie.

Alle, die auf Nachricht harrten,
Mußten ziemlich lange warten,
Selbſt dem Menſchen, der ſonſt kuhl,
Ward es um den Bruſtlatz ſchwul.

Labung war in dieſer Schwüle
Vor dem großen Heldenſpiele
Jener Streifzug, welchen kühn
Angeführt Graf Zeppelin.

Daß bei ſo verwegnem Ritte
Er doch aus der Feinde Mitte
Mit dem Leben kam davon,
War ein gutes Vorſpiel ſchon.

Selbſt nach ſo viel großen Schlachten,
Die uns ſo viel Siege brachten,
Sieht man heut noch gern zuruck
Auf dies flotte Reiterſtuck.

Dann bei Saarbrück an der Grenze
Gab's die erſten kleinen Tänze,
Wo von Deutſchen vorderhand
Nur ein kleines Häuflein ſtand.

Doch der Feind ſich zahlreich ſammelt
Und auf einem Berg verrammelt,
  Von wo er dann mitleidslos
  Wie zum Spaß die Stadt beſchoß.

Sieh, da kommt mit ſtolzem Schritte,
Er, Napoleon der Dritte.
  Wer iſt bei ihm? Zweie ſind's.
  Dieſes iſt der kleine Prinz.

Und was thut der Menſch, der böſe?
Führt an eine Mitrailleuſe,
  Kugelſpritze auch genannt,
  Seinen Buben an der Hand.

Zeigt ihm, wie man es muß machen,
Daß die vielen Schüſſe krachen;
  Das Kommandowort ergeht:
  Feuer! — und der Lulu dreht.

Iſt nun das nicht eine Sünde
An ſo einem jungen Kinde,
  Das noch nicht iſt konfirmiert,
  Daß man es zum Blutdurſt führt?

Kann man das Erziehung nennen?
Muß mein Abſcheu nicht entbrennen?
  Spricht dagegen nicht zumal
  Chriſtentum und auch Moral?

Wäre ich dabei geweſen,
Hätt' ich ihm den Text geleſen:
Dreh' nicht an der Kurbel, Lui!
Laß es ſogleich bleiben! Pfui!

Übrigens ward dann gelogen
Und ganz Frankreich ward betrogen,
Daß ein Sieg gewonnen ſei;
O die Lugenbeutelei!

Häuſer einer Stadt verbrennen,
Iſt denn das ein Sieg zu nennen?
Eine ſolche Feuersbrunſt
Iſt wahrhaftig keine Kunſt!

Euch, ihr braven Sigmaringer,
Die ihr dort in ſo geringer
Anzahl trotztet der Gefahr,
Bis es nicht mehr möglich war,

Euch, Ulanen, drei Schwadronen,
Die man hielt für Legionen,
Weil ſo keck ihr ſcharmuziert,
Euch die Ehr' allein gebührt.

Zweiter Geſang.

Wie es fortgieng bis Sedan.

In dem Schwarzwald unterdeſſen
War die Vorkehr nicht vergeſſen,
Den ein Schwaben-Oberſt deckt
Und den Feind durch Märſche neckt.

Doch beſorglich war die Lage,
Denn von einem Menſchenſchlage
Man daſelbſt bedroht ſich ſah,
Welcher kommt aus Afrika,

Namens Turkos, braune Strölche
(Teilweis ſogar ſchwarze), welche
Mahomet ergeben blind,
Noch ganz ungebildet ſind.

Bonapart hat ſelbſt geſchrieben:
Sind ſie überm Rheine drüben,
Weh dem Mann und ſelbſt dem Weib
Und dem Kind im Mutterleib!

Kann in aufgeklärten Zeiten
Solche Roheit ſich verbreiten?
So ſpricht man ja förmlich Hohn
Der Ziviliſation!

Seht, dort ſtehen dieſe Mohren
An den Weißenburger Thoren,
Aber plötzlich wie der Blitz
Fährt auf ſie der Kronprinz Fritz.

Auf das Neſt voll Teufelseier
Stürzt voran der tapfre Bayer
Mit des Adlers ſchnellem Stoß
Durch den Wald und Wingert los.

Und das Neſt wird eingenommen,
Doch der Hauptſchlag muß erſt kommen,
Da den Gaisberg man erblickt
Mit Kanonen vollgeſpickt.

Und die Bayern und die Preußen
Stürmen kühn hinauf und ſchmeißen
Runter über Thal und Schlucht
Alles in verwirrter Flucht.

Es iſt zwar total gelungen,
Doch es wurde ſchwer errungen,
Denn der Franzmann hielt ſich zäh
Unter General Douay.

Wer Geſchichte hat ſtudieret,
Weiß, wie Xerxes einſt ſtolzieret
Und ſein Oberſt hoch zu Roß
Pochte, der Mardonios.

Bei Platää im Getümmel
Schoß ein Grieche ihn vom Schimmel,
Sein erſchrecktes Heer entfloh;
Douay, dir ging's ebenſo!

Nur zwei Tag nach dieſer Kunde
Noch beim Wein in ſpäter Stunde
Saßen wir, — lang bleibt man auf
In ſo wicht'gem Zeitenlauf —;

In gemäßigtem Vergnügen
Tranken wir mit ſteten Zügen
Nicht ganz ohne Sorge, was
Kommen werde, unſer Glas.

Plötzlich hört man lauten Lärmen
Von gehäuften Menſchenſchwärmen,
Alles ſchreit und alles rennt,
Es iſt g'rad, wie wenn es brennt.

Und wir treten aus der Thüre,
Sehen nach dem Eck herfüre,
Wo ein Teil der Menſchheit lauft
Und den Staatsanzeiger kauft.

Hier ſah' man ein groß Gedränge,
Viele hielten in der Menge
Extrablätter in der Hand,
Riefen: Hoch das Vaterland!

„Ja, was hat es denn gegeben?“
Hoch! Das deutſche Heer ſoll leben!
Hellauf! Vivat! Hurra! Hört!
Große Schlacht und Sieg bei Wörth!

Und ich ſah aus dieſem Blatte,
Wie es ſich begeben hatte.
Unſer Heer war vorgerückt,
Hat bei Wörth den Feind erblickt.

Auf ein Hauptkorps der Franzoſen
War man, wie man ſah, geſtoßen
Und es konzentrierte ſich
Bei Fröſchweiler eigentlich.

Hier befiehlt in dieſem Kriege
Einer, der auf früh're Siege
Sich nur allzuſehr verließ
Und der Mahagoni hieß.

Ein Teil kämpfte an der Sauer,
Ein Teil ſah nicht ohne Schauer
Vor Fröſchweiler an den Höhn
Tauſendweis die Feinde ſtehn.

Dieſe Stellung nun zu nehmen,
Mußte man ſich ſchon bequemen;
Sturm zu laufen auf den Berg,
O, das war ein hartes Werk!

Mehr als einmal abgeſchlagen
Thut man's ſtets aufs Neue wagen;
Als man bald voll oben war,
Zeigt ſich eine neue Schar:

Sieh, zur Linken aus dem Walde
Über eine grüne Halde
Bricht ein württembergiſch Korps
Noch zum guten End' hervor,

Durch den Brand von Elſaßhauſen
Stürmt es vorwärts ohne Grauſen,
Hilft entſcheiden ſo den Kampf,
Mahagoni kriegt den Krampf.

Unter fürchterlichem Schnaufen
Sieht man die Franzoſen laufen
Teils nach Bitſch, teils nach dem Wald
Ohne allen Aufenthalt.

Aber auf dem ſauren Wege
Setzt es erſt noch rechte Schläge,
Und ſie haben aufgeſchaut,
Wie der Schwabenſäbel haut.

„Donner, wie die Kerle rennen,
Daß wir's kaum verreiten können,"
Sprach der Hans von Gablenberg
Unter dem Verfolgungswerk.

Auch ein Wagen voll von Gelde,
Und zwar Gold, zahlreiche Zelte,
Selbſt ein Staatszelt elegant
Fallen noch in ihre Hand.

Solches muß ich ja doch nennen,
Meine Landsleut anerkennen:
Gut bis recht gut iſt ihr Lob,
Sind ſie auch bisweilen grob.

Doch der Feind, der brav gefochten,
Dann ward in die Flucht verflochten,
Dauert mich in ſeiner Schmach
Sehr, obwohl nur hintennach.

Namentlich den Küraſſieren,
Die des Feindes Retirieren
Deckten durch den Todesritt,
Ruf' ich nach: ich fühle mit!

Doch auf meinen Dichterſchritten
Muß ich jetzt um Nachſicht bitten,
Überhupfen muß ich viel,
Schneller gehen an das Ziel.

Teilweis wird die Arbeit ſauer,
Weil ich wie vor einer Mauer
Vor ſo grauſen Schlachten ſteh',
Vor ſo vielem Todesweh.

Und ich werde ſtill und weine,
Denk' ich an die Leichenſteine,
Die in Wörth und ringsum ſtehn,
Die ich ſelber hab' geſehn.

Vollends gar auch zu erwähnen,
Was nicht Menſchen, nein! Hyänen
An Verwundeten verübt,
Machte mich zu tief betrübt.

Teilweis wird die Arbeit ſauer,
Weil doch wirklich auf die Dauer
Die Verfertigung mir ſchwer
Wird von ſo viel Verſen ſehr.

Wenn denn alſo nun zum Beiſpiel
Nur in magerem Kanzleiſtil
Deſſen wird von mir gedacht,
Was am Tag der Wörther Schlacht

Dort bei Spichern iſt geſchehen,
Wie der Preuße jene Höhen,
Wo die Leichen ſich getürmt,
Heldenmäßig hat geſtürmt:

Will ich dieſen Ruhm nicht ſchmälern;
Unter vielen Menſchenfehlern
Mag ein neidiſch gelb Geſicht
Ich von je beſonders nicht.

Nun erſt die drei großen Schlachten,
Die den Bazaine dahin brachten,
Daß er ſitzen blieb in Metz
Feſt wie ein gefangner Petz,

Wie das Blut, für uns vergoſſen,
Da in Strömen iſt gefloſſen,
Allermeiſt bei Gravelotte —
Ich verſtumme, helf mir Gott!

Wie ſie in den Tod geſchritten,
Wie ſie in den Tod geritten
Tauſendweis — vor Schmerz und Graus
Geht mir hier das Dichten aus.

Meine Feder leg' ich nieder
Und ergreiſe ſie nur wieder,
Weil es mir erfriſcht den Mut,
Daß umſonſt nicht floß das Blut.

Gelt, du wollteſt uns entwiſchen,
Lieber Bazaine? Bleib inzwiſchen
Halb verhungert nur in Metz,
Dir geht es am End' noch letz!

Nun das große Keſſeltreiben
Dort bei Sedan zu beſchreiben
Unterlaß' ich, ſag' in Ruh':
Generalſtab, ſchreib' es du!

Beſſer, als ein Menſch, der dichtet,
Seid ihr dort ja unterrichtet,
Klar in jeglichem Betreff,
Moltke iſt ja euer Chef,

Den man Schöpfer nennen könnte
Unſres Siegs, da bis zum Ende
Er von Anbeginn erſann
Den geſamten Feldzugsplan.

Wie viel muß ein Kopf doch denken,
Um zu ſchwenken und zu lenken
Eine ſolche Menſchenzahl,
Wie viel denken auf einmal!

Such' ich mir nur vorzuſtellen,
Wie es ausſieht in dem hellen,
Schnellen, ſtets gefaßten Hirn,
Schwindelt mir es vor der Stirn.

Aber kurz zu übergehen,
Was bei Sedan noch geſchehen,
Wäre für mein altes Haupt
Doch in Wahrheit unerlaubt.

Vorſehung, aus deinen Werken
Kann man doch dein Daſein merken;
Öfters biſt du dunkel zwar,
Hier dagegen offenbar!

Sieht ein denkender Präzepter
Sinken ſo ein ſtolzes Scepter,
Findet er den Satz bewährt,
Daß Geſchichte ſehr belehrt.

Kaiſer will dem König wehren,
Daß er ſteigt zu Kaiſerehren:
Wie merkwürdig das nun klappt:
Kaiſer wird und Kaiſer ſchnappt!

Aber Kaiſer oder König!
An dem Namen liegt ja wenig;
Wilhelm führt die Nation
Auf verdienter Ehre Thron.

Schick' ihm jetzt nur deinen Degen,
Fahr' ihm zitternd nur entgegen,
Sieh ihm ſchamrot ins Geſicht,
Kenne nun des Herrn Gericht!

Wilhelm hat dich jetzt in Händen,
Kann dein Schickſal ſchrecklich enden,
Wenn er dir gerecht vergilt,
O du bleiches Jammerbild!

Ich will dir es nur entdecken:
Jetzt in deiner Haut zu ſtecken
Wär' mir grad ſo angenehm,
Als in der des Helſers Brehm.

Doch er übt ſtatt Rechtes Gnade,
Sänftet deines Schickſals Pfade,
Schickt dich zur Gefangenſchaft
In nur zu gelinde Haft.

Nämlich ich will zwar nicht ſagen,
Daß man ihn noch ſolle plagen,
Schwer genug iſt ja ſein Weh
Droben auf der Wilhelmshöh.

Um die Ehre zu bewahren,
Soll mit Anſtand man verfahren,
Grade wenn man Sieger iſt,
König, Ritter, Menſch und Chriſt.

Doch nach ſolcher Kataſtrophe
Auch noch Köche von dem Hofe?
Noch Muſik und Ehrenwacht?
Dieſes find' ich übermacht.

Es genügt nach ſolchen Streichen,
Dieſem Mann verabzureichen
Eine gute Hausmannskoſt,
Sonntags Wein und Werktags Moſt.

Spätzlein ſogar meinetwegen
Kann zum Sauerkraut man legen,
Blutwurſt auch ſei zugeſellt,
Wenn er ordentlich ſich hält.

Wer es hat auf dem Gewiſſen,
Daß ſo viele hungern müſſen,
Tragen Hitz und Froſt und Durſt,
Da iſt faſt zu viel die Wurſt.

Dritter Geſang.

Wie es ausgieng.

Doch wir wenden unſre Blicke
Nun zum Kriegsſchauplatz zurücke,
Wo man meint, der Krieg ſei aus
Und man dürfe nun nach Haus.

Auf den Saiten ſeiner Leier
Sandte damals Schartenmayer
Zu des Himmels lichtem Thor
Folgendes Gebet empor:

Senk', o Friede, dein Gefieder
Endlich auf die Menſchheit nieder,
Daß von ſeinem Flaum bedeckt
Ihr das Abendgläslein ſchmeckt,

Daß getroſt von heut auf morgen
Ihr Geſchäft ſie kann beſorgen,
Daß die Bildung wird vermehrt,
Welche doch von hohem Wert!

Aber er hat ſich geſtoßen,
Anders meinten's die Franzoſen,
Sie beſchloßen Republik,
Bis aufs Meſſer neuen Krieg.

Straßburg iſt noch nicht gefallen,
Unter unſrer Bomben Knallen
Hauſet hier der bleiche Tod,
Feuersbrunſt und Hungersnot.

Meine Seele hat's geſchauert,
Sehr hab' ich die Stadt bedauert,
Ja gefragt — ich ſag' es frei —,
Ob man nicht zu grauſam ſei.

Aber Männer von dem Fache
Haben mir erklärt die Sache:
Erſtlich that man's, weil Gefahr
Damals im Verzuge war,

Zweitens, weil man wohl bedachte:
Gienge man voran zu ſachte,
Müßte man am Ende doch
Schreiten zu dem Sturme noch;

Mehr des Bluts wär' dann gefloſſen,
Als da man die Stadt beſchoſſen
Und ſie durch des Schreckens Drang
Noch zur Übergabe zwang.

Wie ſich dann auch Metz ergeben,
Half hinfort kein Widerſtreben:
Brummt ihr auch als wie ein Bär,
Elſaß. Lothringen muß her!

Wie, man will uns das vervehmen,
Daß wir endlich wiedernehmen
Das geſtohlne Eigentum?
Seid doch ſtill! Das iſt zu dumm!

Wenn im erſten Teil des Krieges
Manches großen Schlags und Sieges
Ich nur kurz Erwähnung that,
Iſt nun vollends gar kein Rat.

Bei dem Edlen, bei dem Schönen,
Bei den friedlicheren Scenen,
Wo zu Haus ſich früh und ſpät
Zeigte die Humanität,

Will ich lieber jetzt verweilen
Und mit meinen ſchlichten Zeilen
Melden, wie man da vereint
Hat geſorgt für Freund und Feind.

Es war wohl wie ein Geſichte
Von des Höchſten Strafgerichte,
Als die Bahn nun Zug auf Zug
Zu uns her Gefangne trug.

Nach Berlin, habt ihr geſchrieen,
Wollt ihr als Erobrer ziehen,
Jetzt geht nach Berlin, Juchhe!
Die gefangene Armee.

Auch nach Stuttgart halb erfroren
Kommen Zuaven, Zephyrs, Mohren
Halb demütig und halb wild
Als des Schickſals warnend Bild.

Doch man hat ſie nicht verhöhnet,
Eher teilweis faſt verwöhnet,
Jedenfalls traktiert ſo gut
Wie das eigne deutſche Blut.

Speiſ' und Trank, Cigarren, Hoſen
Teilt man ſowohl an Franzoſen,
Als an wunde Deutſche aus,
Pflegt ſie gut im Siechenhaus.

Man ſah auch beſchäftigt immer
Mitleidsvoll das Frauenzimmer
In dem Bahnhof, nicht allein
In dem Sanitätsverein.

Mit hochachtendem Befremden
Lieſt man, was allein an Hemden,
Watt, Charpie, Arznei, Verband
Dieſer hat hinausgeſandt.

Ja es ſoll den armen Seelen
Am Chriſtkindle auch nicht fehlen,
Selbſt Lebkuchen ſchickte man
Da hinaus für jeden Mann.

Jeder Zug führt Samariter
Mit ſich: Ärzte, Johanniter,
Schweſtern der Barmherzigkeit
Und Privatleut', hilfbereit.

Doch wir haben unterdeſſen,
Faſt den böſen Krieg vergeſſen,
Der, wie ich bereits erwähnt,
Sich noch in die Länge dehnt.

Mitleidswürdige Soldaten,
Stets bedrohet von Granaten!
Feldwach' in der dunkeln Nacht,
Dann ein Ausfall, eine Schlacht!

Schnee und Eis und kalter Regen,
Chaſſepotkugeln allerwegen,
Dieſer Zuſtand vor Paris
Iſt fürwahr kein Paradies.

Um die Hauptſtadt zu entſetzen,
Bringt mit ungeſtümem Hetzen
Des Gambetta Treiberhand
Neue Heere noch zu Stand.

Zu der Linie Reſt addieret,
Was man neuerdings formieret:
Francstireurs und Garde mobil,
Gibt z'ſammen doch ſchon viel.

Ich will nun die blut'gen Schlachten
Alſo nicht zu ſchildern trachten,
Die man hat erlebt darob,
Mit Erfolg des Siegs Gottlob!

Aber ſingen noch und ſagen
Muß ich von den Lorbeer-Tagen,
Von dem Kampf bei Mont Mesly,
Villiers, Ceuilly, Champigny.

Preußen, Sachſen, Bayern, Heſſen,
Alle ſind ſie unterdeſſen
An die Reih' gekommen ſchon,
Pflückten ihren Ehrenlohn.

Jener namentlich, der Bayer,
Sei hiebei von Schartenmayer
Speziell noch hoch belobt
Für die Treu', die er erprobt.

Seine treffliche Geſinnung
Bleibet in des Reiches Innung
Trotz der Pfaffen Gift und Brand,
Wie wir hoffen, von Beſtand.

Nur von unſern Württembergern,
Reitern, Fußvolk, Feuerwerkern
Hat man ſeit der Schlacht von Wörth
Gutes, doch nicht viel gehört.

Daher raunt des Argwohns Teufel
Manchem ein den leeren Zweifel,
Weil man von uns denke krumm,
Stelle man uns hinten num.

Doch der Herr, damit die Schwaben
Auch noch ihre Ehre haben,
Daß vergeh' der böſe Schein,
Gibt dem General Dücrot ein:

Siehe dort die dünne Kette!
Dort auf jenem Punkt, ich wette,
Schlagen wir mit keckem Stoß
Uns noch durch! Hinaus und los!

Herr! was war das ein Geſchmetter,
Heulen, Brummen und Geſchätter
Von Granat und von Kartätſch
Und der Kugelſpritzenrätſch!

Doch der Schwabe, unerſchüttert,
Ob die Erde bebt und zittert,
Spricht in dieſem Höllengraus:
Keinen laſſen wir heraus!

Champigny, in deinen Straßen
War des Kampfes letztes Raſen!
Da war einer gegen acht
Und hat keiner Kehrt gemacht.

Lebet wohl, Geliebte, Brave,
Die ihr ruht im Todesſchlafe
Unter jenen Hügeln dort,
Euer Ruhm lebt in uns fort!

Lebet wohl, die ihr als bleiche,
Schußdurchbohrte, kalte Leiche
Heimgekehrt vom Marneſtrand
In das teure Vaterland.

Habe manchen weinen ſehen,
Mitgeweint, und darf geſtehen:
Selten fühlt ein Menſchenherz
So viel Troſt in ſo viel Schmerz.

Aus dem Blut, das ihr vergoſſen,
Iſt ein ſtolzer Baum entſproſſen;
Wer ſie ſelber pflanzte, ruht
In der Eiche Schatten gut.

Es kann eigenliebig ſcheinen,
Daß ſo viel ich von den Meinen
Bis hieher ſchon vorgebracht,
Anderer nur kurz gedacht,

Doch die übrigen Provinzen
Nebſt den Fürſten und den Prinzen
Werden ja von Süddeutſchland
Darum keineswegs verkannt.

Unſre Nachbarn, die Badenſer,
Sie auch waren keine Schwänzer
Ihrer deutſchen Ehrenpflicht,
Übergehn darf ich ſie nicht.

Straßburg haben ſie beſchoſſen,
Dort auch ſchon ihr Blut vergoſſen,
Schanzarbeit im tiefen Sumpf
Machte ihren Mut nicht ſtumpf.

Doch noch andre Ehrenſtufen
Warteten. Wenn wir gerufen
In dem fürchterlichen Strauß:
Keinen laſſen wir heraus!

Rief bei Belfort unſer Nachbar,
Unter Werder, durchaus achtbar:
Herr Burbaki, laß' es ſein!
Keinen laſſen wir hinein!

Doch mit ſchrecklichen Gefährden,
Strömen Blutes und Beſchwerden
In der kalten Jahrszeit dort
Löſtet ihr dies Ehrenwort.

Möglich iſt es ſo geworden,
Daß man die geſamten Horden
Faſt wie einen Zwetſchgenſtein
Drückte in die Schweiz hinein.

Und indes kapitulieret,
Nachdem man es bombardieret
Und recht tüchtig hungern ließ,
Das belagerte Paris.

Und ſo ſenket ſein Gefieder
Endlich doch der Friede nieder,
Mit der Palme in der Hand
Grüßet er das deutſche Land.

In den deutſchen Städten allen
Gibt es unter Glockenſchallen
Vormittags Prozeſſion,
Nachts Illumination,

Reden, Feſtſpiel, gutes Eſſen
Ward dabei auch nicht vergeſſen,
Selbſt in jedem kleinen Neſt
Feiert man ein Friedensfeſt.

Doch noch höhere Bedeutung,
Längſt verkündigt durch die Zeitung,
Wohnte dieſen Feſten in,
Hoch politiſch war ihr Sinn.

In Verſailles ſtolzen Räumen,
Die ſich's wohl nicht ließen träumen
Die einſt andre Zeit geſehn,
Was iſt da indeß geſchehn?

Der in jenem prächt'gen Schloſſe
Unter Donner der Geſchoſſe
Dort ſchon länger reſidiert,
Iſt beträchtlich avanciert.

„König Wilhelm, künftig heiß' er
Nicht mehr König, ſondern Kaiſer!"
Von dem König Ludwig lief
Dieſes Inhalts hin ein Brief.

Deutſchlands Fürſten und die Städte
Stimmten alle um die Wette
Mit dem Vorſchlag überein,
Riefen: ja, er ſoll es ſein!

Dieſer ſagte: meinetwegen!
Ich hab' weiter nichts dagegen!
Und ſo ward es reſolviert,
In Verſailles proklamiert.

Deutſchland hat nicht nur den Frieden,
Noch viel mehr iſt ihm beſchieden:
Daß der Herde nun ein Hirt
Endlich doch beſcheret wird.

Und ſo ſtehet nun mit voller
Rüſtung in dem Hohenzoller
Jener große Hohenſtauf
Barbaroſſa*) wieder auf.

Doch das ſchönſte und das beſte,
Herzerhebendſte der Feſte
War, als nach der Wiederkehr
Einzog unſer Militär.

Morgens hatte es geregnet,
Doch der Himmel ſelber ſegnet
Dann mit hellem Sonnenſchein
Dieſe braven Kriegerreihn.

Daß ſie kotbeſpritzet waren,
Zierte wahrhaft dieſe Scharen:
Man ſah, mit Reſpekt erfüllt,
Von dem Feldzug ſo ein Bild.

Und nach ſo viel Angſt und Sehnen
Floßen nun die Freudenthränen,
Selbſt der Kälteſte ward warm
In dem dichten Jubelſchwarm.

Auf der Bajonette Spitzen,
Säbelklingen, die da blitzen,
Kommt — ein jeder hat's erkannt —
Ein erneutes Vaterland.

---

*) Friedrich I., Rotbart, daher von den Italienern Barbaroſſa genannt, berühmter deutſcher Kaiſer, geborner Württemberger, nämlich a. 1121 auf dem Hohenſtaufen, Beſteigung am zweckmäßigſten von der Station Göppingen aus.
Anm. d. Dichters.

Feſtjungfrauen, Ehrenpforten
Mit Inſchriften aller Sorten,
Zuruf, Fahnen, Paukenſchall,
Blumenwerfen überall!

Ja, der dichte Blumenregen,
Der euch Tapfern kommt entgegen,
Sagt mit ſeinem Gruß zugleich:
Blühen ſoll das deutſche Reich!

Vierter Geſang.

Schlußpredigt.

Leider iſt noch nicht erledigt
Mein Gedicht. Noch eine Predigt
Muß ich halten. Blieb ich ſtumm,
Gieng ich tot noch geiſtweis um.

Heitrer hätte es geſchloſſen,
Hätt' ich bei Zeit unverdroſſen
Fertig es ans Licht geſetzt;
Streng und ernſthaft ſchließt es jetzt.

Zwar das Reich iſt aufgerichtet,
Unſer Reichstag legt und ſchichtet
Zu dem Ausbau Stein um Stein,
Immer mehr tritt Ordnung ein.

Mit beſonderer Verehrung,
Da ich Freund bin der Aufklärung,
Hat mich alles das erfüllt,
Was dem Schutz derſelben gilt.

Unſer Kanzler hielt die Pfaffen
Sonſt für Brüder in den Waffen
Gegen Unordnung im Staat,
Und ſo nährt' er böſe Saat.

Dieſen Mann mußt' ich bewundern,
Konnte doch mich nicht ermuntern,
Daß das Herz auch wär' dabei;
Es gab früher allerlei.

Zwar bin ich noch lang kein Schwärmer,
Doch iſt mein Gefühl jetzt wärmer,
Seit er einſieht: Anarchie
Folgt aus der Hierarchie.

Und es bleibt ja unbeſtritten,
Daß der Papſt, die Jeſuiten
Nebſt der welſchen Politik
Uns gebracht den blut'gen Krieg.

Bravo denn! Gefegt, gelüftet!
Wer die Luft verderbt, vergiftet
In dem neugebauten Haus,
Dieſen ſchmeißen wir hinaus!

Laß dich, Falke, nicht bedrängen;
Stoße nur mit ſcharfen Fängen
Auf das Eulenvolk der Nacht,
Hab' auf ihr Gekrächz' nicht acht!

Es iſt nicht ſo ſchnell gewonnen;
Was im Dunkel wird geſponnen
Von dem giftigen Gezücht,
Zwingt man ohne Hauptſchlacht nicht.

Unſre Zeit will diktatoriſch,
Daß du nun obligatoriſch
Machſt die Trauung durch Zivil,
Sonſt verlierſt du noch das Spiel.

Aber mag es auch gelingen,
Ach, es droht von andern Dingen
Unſrem deutſchen Geiſt fürwahr
Jetzo faſt noch mehr Gefahr!

Schartenmayers Seele trauert,
Daß er faſt ſich ſelber dauert,
Weil ſo viel Verdorbenheit
Um ſich greifet weit und breit.

Wie vermehrt ſich das Geſindel,
Das da lebt vom Mammonſchwindel,
Aktien- und Gründerpack
Mit dem Gaunergeldſchnappſack!

Seid verwünſcht, fünf Milliarden,
Die ihr uns in unſern Garten
  Dieſes Tollkraut eingeſetzt,
  Das zur Geldwut reizt und hetzt!

Wucher hat es ſtets gegeben,
Schelmen werden immer leben,
  Aber ſonſt hieß Lug doch Lug
  Und das Wort für Trug war Trug.

Kein honetter Menſch verkehrte
Sonſt mit dieſer krätz'gen Herde,
  Jetzo aber heißt's: Herr von!
  Ehrenplatz dem Geldbaron!

Für den Schmu, für die Geſchäftchen
Trägt er Orden an dem Häſtchen;
  Johann! ruft er, eingeſpannt!
  Und mit vieren wird gerannt!

Haben darum dran gegeben
Unſre Söhn' ihr junges Leben,.
  Daß in ihrer Siege Schutz
  Blühe ſolcher Stank und Schmutz?

Alle, die verächtlich ſinnen,
Ohne Arbeit zu gewinnen,
  Die mit Künſten eines Wichts
  Summen bau'n aus Luft und Nichts:

Stellt den ganzen Menſchenkutter
Vornhin als Kanonenfutter,
Wenn der Kriegstrompete Stoß
Wieder ſchmettert: es geht los!

Daß an die gefallnen Brüder
Sie doch endlich denken wieder,
Daß die niederträcht'ge Brut
Selber ſchmeckt, wie ſterben thut!

Und die Wirt' und Handwerksleute!
Schlechte Ware, heißt es heute,
Und dafür enorm die Zech!
Wer ein Haus hat, ſteigert frech.

Lache mich nur aus und grinſe,
Der du ſchraubeſt in dem Zinſe
Stille Hausleut' ohne Not,
Deine Seele iſt von Kot!

Zu den Surrogatbemäntlern
Unter Brauern, Weinehändlern
Wend' ich jetzo ärgerlich,
Ja mit wahrem Abſcheu mich.

Der du mit am Siegesfeſte
Zogſt im Frack und ſeidner Weſte
Denkend: wohl mir edlem Sohn
Dieſer edeln Nation!

Dann zu Hauſe an Droguiſten,
Apotheker lange Liſten
Schriebſt um all das ſchnöde Gift,
Das im Wein und Bier man trifft,

Belladonna, Gockelskörner,
Veilchenwurzelauszug, ferner
Saccharin und Glycerin,
Aloë und ſelbſt Strychnin:

In dem Zuchthaus, du Vergifter,
Schwindel-, Kopfweh-, Lähmungſtifter,
Wär', ich ſag' es kecklich dir,
Von Rechtswegen dein Quartier!

So wie keiner Ware trauen,
Kann man auf kein Wort mehr bauen,
Wenn der Handwerksmann verſpricht,
Weiß man ſchon: er hält es nicht.

Dies iſt heutzutag die Regel
Und dazu iſt er noch Flegel,
Denn wo es an Ehr' gebricht,
Um ſo mehr der Hochmut ſticht.

Während nun die Kunden ächzen,
Fühlt er morgens ſchon ein Lechzen,
In der Frühmeß wird verlumpt,
Was er dort herausgepumpt.

Maurer, Schneider, Schuſter, Setzer
Folgen irgend einem Hetzer,
Streiken, gehn dem Herrn davon,
Hoch genug iſt bald kein Lohn.

Lieber Gott, wie ſoll es gehen,
Wenn, wie doch vorauszuſehen,
Ausbruch eines neuen Kriegs
Droht den Früchten unſres Siegs!

Gnädig uns davor bewahre,
Laß uns Friſt noch manche Jahre,
Laß zur Beſſerung noch Zeit,
Himmliſche Barmherigkeit!

Was hilft Eiſen, Blei, Kanonen,
Wenn das Mark der Nationen
Angefreſſen iſt vom Wurm
Und nicht ſtand hält in dem Sturm!

Schwindet einem Volk die Tugend,
So verlottert auch die Jugend,
Faulenzt, kartelt, ſimpelt, träumt,
Vom gefälſchten Bier verſchleimt.

Menſchen nun mit ſolchem Magen
Können die den Feind dann ſchlagen?
Mit dem Gockelskorn im Hirn
Mutig bieten ihm die Stirn?

Bohret immer die Kanonen,
Füllet immer die Patronen,
Stecket aber alſo doch
Etlich' Brauer erſt ins Loch!

Nicht von außen kann man beſten;
Rüſtet immerhin nach Kräften,
Rüſtet viel! nicht allzuviel!
Krieg iſt nicht der Staaten Ziel.

Die Militarismus-Phraſe
Iſt zwar nichts, als eine Blaſe,
Alle Schlagwort-Reiterei
Überhaupt nur eitel Spreu.

Doch nur um ſein Haus zu ſchützen,
Setzt man auf des Daches Spitzen
Einen Blitzableiter hin,
Nicht baut man das Haus für ihn.

Die Soldaten ſind für Staaten,
Nicht der Staat für die Soldaten;
Dreht nicht das Verhältnis um,
Euer Salz, es wird ſonſt dumm.

Sorget mehr doch für die Geiſter,
Denket an der Schule Meiſter,
Die für gar ſo wenig Geld
Bildend wirken auf die Welt!

Was nun dies thut anbelangen,
Daß man bei uns eingegangen
Militärkonvention:
Ich ſag' weiter nichts davon.

Es wird gut ſein; inſtruieren,
Streng und ſtraff organiſieren
Muß der Staat uns für den Krieg,
Der uns ja geführt zum Sieg.

Doch verzeih' es mir, Herr Preuße:
Sei dabei nicht allzuweiſe!
Greif' nicht, wo es nicht muß ſein,
Mit zu ſcharfem Meſſer ein!

Machet nicht ſo den Profeſſer,
Meint nicht, ihr wißt alles beſſer;
Seid ihr auch noch ſo geſcheut,
Hinterm Berg ſind auch noch Leut!

Alles Saure macht gerinnen;
Lernet Sympathie gewinnen,
Das iſt ja der beſte Kitt,
Führt zu gleichem Schritt und Tritt!

Manches Beſſre iſt gekommen,
Manches Gute, das genommen,
Opfern wir dem Ganzen gern,
Nicht ſo dem beſondern Herrn.

Sagt ſtatt Deutſch nicht immer Preußiſch,
Dies erſcheint uns faſt karthäuſiſch:
Wie wenn einer für die Welt
Seinen Kloſterorden hält.

Auch kann wohl das Heer gedeihen
Ohne ſo viel Schreibereien,
Reiterei, Infanterie
Ohne die Pedanterie.

Und warum die Sprach' von Jenen,
Die man doch geklopft, entlehnen?
Premier-, Sekondlieutenant,
Warum das im deutſchen Land?

Laßt den Zopf dem alten Fritze,
Sagt ſtatt tête kecklich Spitze,
Spricht ſich „Kette, Saum“ ſo ſchwer?
Braucht man Chaine und Lisière?

Sprecht ihr aber doch franzöſiſch,
Soll's nicht lauten wie chineſiſch,
Träng, Detalch und Reglemang
Iſt ein ſonderbarer Klang.

Ich hab' zwar nur Deutſch gelernet,
Blieb von dieſer Sprach' entfernet,
Weil ſie meinem ſchlichten Ohr
Immer kam zu kätſchig vor,

Doch ſo viel auch unbeſehen
Von der Ausſprach' zu verſtehen,
Das iſt doch wohl, wie mir däucht,
Auch dem Volksſchullehrer leicht.

In gewiſſen andern Dingen
Mußten wir auch Opfer bringen
Für das neue deutſche Stift,
Nämlich was Geſchmack betrifft.

In dem Uniformenweſen
Hat der neue, ſcharfe Beſen
Manches, was zu bleiben wert,
Ohne Not hinausgekehrt.

Auch mein Freund, der Schneider Dobler,
Sagt: das Alte war doch nobler:
Daß des Roten jetzt ſo viel,
Dies ſei gegen ſein Gefühl.

Und bei manchen Regimentern
Wär' das Gelbe zu verändern,
Denn vor ſo viel Gelb ja Gelbſt
Seh' man kaum den Menſchen ſelbſt.

Seine Kappe ſchief zu ſetzen
Sei ein Menſchenrecht; verletzen
Sollte man ein ſolches nie
Durch zu viel Geometrie.

Alles ſei zu mathematiſch,
Zirkelrund und ſtreng quadratiſch,
Es regiere allzumal
Viel zu ſehr das Lineal;

Pappendeckel-eingebunden,
Wie mit Eiſenreif umwunden
Seien zu der Jugend Hohn
Die Kadettenbüblein ſchon.

Ein gewiſſer Wurf da fehle,
Der dem Kleide doch die Seele
Geben müßte, ſprach er kühn,
Daß ich ſtaunte über ihn.

Namentlich der lange Kittel
Sei doch mehr für einen Bittel,
Als für einen Offizier,
Sagte dieſer Künſtler mir.

Was für längliche Figuren
Werden da aus-den Staturen!
Taille hoch und ſchlapp der Schoß!
Und dazu die Tulpenhoſ'!

Und um unſre flotten Jäger
Champignys berühmte Schläger,
That es ihm beſonders leid,
Auch betreffs der Nettigkeit.

An das Eckige, Gezwängte,
Das Linierte, das Beengte
Knüpfet ſich inſonderheit
Noch ein Punkt von Wichtigkeit.

Frei ſoll es dem Menſchen ſtehen,
Ob er in die Kirch' will gehen,
Hält er nicht die Predigt aus,
Bleibt er beſſer doch zu Haus.

Zwar wird in den Himmelshöhen
Ohne Zweifel gern geſehen,
Wenn ein Kriegsmann ruhmgeziert
Auch die Predigt frequentiert.

Doch man legt an dieſer Stelle
Sicherlich auf ſolche Fälle,
Wo er ungern kommt und hört,
Weiter keinen großen Wert.

Auch iſt ja doch nicht zu leugnen:
Es kann öfters ſich ereignen,
Daß in einer Predigt man
Langeweile fühlen kann.

Nun darf man zu manchen Dingen,
Doch zur Langenweil nicht zwingen;
Drückt alſo zur Kirchenthür
Nicht hinein den Offizier!

Man ſollt' meinen, es genüge,
Führte einer nur die Züge
Und man übergäb dies Amt
Einfach einem Leutenampt.

Doch den andern Offizieren
Laſſe man zum Reſpirieren
Nach der Woche Müh' und Plag'
Ihren Sonntag Vormittag!

Ohne ſchwarze Kanzeltücher
Können durch vernünft'ge Bücher
Sie indeſſen ja zu Haus
Ihr Gemüt ſich bilden aus.

Beiſpielsweis der Hauptmann bilde
Durch „Der Andacht Stunden" milde
Auferbauend Geiſt und Herz,
Öfters blickend himmelwärts.

Ferner in derſelben Richtung
Schlag' ich Tiedges edle Dichtung,
Die Urania, noch vor
Einem fühlenden Major.

Schleiermacher etwa labe
Ältre Herren von dem Stabe,
Jener Theologe, den
Jüngre Chargen ſchwer verſtehn.

Andre ſchwere Neuerungen,
Die bereits auch eingedrungen,
Läſtig im Verkehrsgebiet,
Sie beklaget noch mein Lied.

Dieſes neue Maß, der Liter,
Iſt für unſre Denkart bitter;
„Noch è halbes Schöpple, Lis!“
Dieſer Auftrag klang ſo ſüß!

Statt der Elle heißt es Meter,
Dieſes Maß verſteht nicht jeder,
Kauft zu einem Rock man Tuch,
Muß man rechnen nach dem Buch.

Will man auf der Landſtraß' gehen,
Muß man neue Zeiger ſehen,
Worauf man verworrne Schrift
Gar von Kilometern trifft.

Mit Hieroglyphenzeichen
Muß man dies ja faſt vergleichen,
Mit des Weges Irrgewind
In Ägyptens Labyrinth.*)

---

*) Hieroglyphen: eine höchſt unleſerliche Bilderſchrift der ägyptiſchen Prieſter. Labyrinth: eine Art Irrbau, ſ. Herodots Geſchichte, überſetzt von Schöll, Griech. Proſaiker in neuen Überſ. Stuttgart, Metzler. II, 148. Ein ſolches baute auch Dädalus für den Minos auf der Inſel Creta. Sollte davon nicht Cretin abzuleiten ſein?
Anm. d. Dichters.

Statt von einem Stein zum andern
In April geſchickt zu wandern
Wie ein durmelicher Thor,
Zieh' du einen Fußweg vor,

Wandle fürbaß ohne Sorgen
Nach dem Dörflein, das verborgen
Vor der Welt im Grünen ſteht,
Von des Friedens Luft umweht,

Wo ein Häuslein man bemerket,
Deſſen Anblick Herzen ſtärket,
Unter deſſen altem Schild
Kreuzer noch und Sechſer gilt.

Längſt nicht ohne innres Leiden
Sehnt man ſich nach jenen Zeiten,
Da es noch Sechsbäzner gab,
Doch — ich geh' ja bald ins Grab.

Muß mich alſo nicht mehr quälen,
Noch nach Pfennigen zu zählen.
Und als Trinkgeld eine Mark?
Dieſe Ausgab' iſt zu ſtark!

Jetzt ſchon fühlt man bei Betrachtung
Eines Milchbrots nur Verachtung,
Künftig wird's nicht minder klein
Und dabei noch teurer ſein.

Denn fünf Pfennig wird es koſten:
Faſt zwei Kreuzer, welcher Poſten
Neben andrem, was man kauft,
Sich allein ſchon hoch belauft.

Schauer muß das Herz durchdringen,
Das ſich fragt: ob zu erſchwingen
Ferner noch Schmalz, Butter und
Kalb-, Schwein-, Ochſenfleiſch das Pfund?

Und was nutzt die neue Währung?
Bringt es nicht vielmehr Beſchwerung
In den Handel mit der Welt,
Dieſes überzwerche Geld?

Solche Rechnung einzuüben:
Marken hüben, Franken drüben
In dem Dezimalſyſtem —
Iſt doch äußerſt unbequem!

Statt den Wirrwarr zu erdulden,
Alter, biedrer, ſchlichter Gulden,
Legen wir uns, ich und du,
Miteinander nun zur Ruh!

Keine Münzfußfragen walten
Bei den himmliſchen Geſtalten,
Denen nun der Dichter bald
Schuldenfrei entgegenwallt.

Schartenmayers Lied verſtummet;
Hat er auch geklagt, gebrummet,
Bleibt dem alten Knaben gut,
Glaubt's, er iſt ein ehrlich Blut,

Hält's nicht mit den Reichsverrätern,
Den ruchloſen Übelthätern,
Die das Reich uns nagen an
Wie mit gift'gem Rattenzahn.

Er iſt kein ſo Ungeheuer,
Iſt und bleibt des Reichs getreuer
Ordentlicher Burgersmann,
Der nur warnt, ſo gut er kann.

Schartenmayer iſt nicht grämlich,
Indem es ihn vielmehr nämlich
Hoch erfreuet und entzückt,
Daß er dieſe Zeit erblickt,

Dieſe Zeit, die heil'ge, große,
Die, was in des Schickſals Schoße
Tief und bang verhüllet lag,
Endlich brachte an den Tag.

Er will hoffen, er will glauben,
Daß kein Teufel uns kann rauben,
Was uns die geſunde Kraft,
Geiſt und Schwert uns hat verſchafft,

Daß der Krebs, den er beklaget,
Nicht des Volkes Kern benaget,
Nur die Rinde, nicht das Mark,
Nicht die Männer, nur den Quark.

Und in dieſen jüngſten Tagen
Hat ſich etwas zugetragen,
Was ſein müdes Herze jetzt
Wie mit friſchem Thaue letzt.

Deutſcher Kaiſer, ſei geprieſen,
Gutes wird daraus entſprießen,
Was du dieſem frechen Papſt
Auf gut deutſch zur Antwort gabſt!

Seit man dieſen Brief geleſen,
Iſt's, als ob ein rein'res Weſen,
Von dem dumpfen Qualme frei
In die Luft gefahren ſei.

Wenn ein Kaiſer ſo kann ſchreiben,
So wird's ja dabei verbleiben,
Daß es ordentlich und ſtet
Überhaupt nun vorwärts geht.

Man kann das Vertrauen ſchöpfen,
Daß die Klarheit in den Köpfen,
Daß nach trüber Zwiſchenzeit
Doch Vernunft und Recht gedeiht.

Und ſo läßſt du, Herr, in Frieden
Fahren aus dem Thal hienieden
Zu der höhern Region
Deinen Diener Simeon.

Gib, o Himmel, meinem Liede,
Daß trotz Standes-Unterſchiede
Es doch ringsum wirke frei,
Daß es wahrhaft bildend ſei!

Nur dem Wahren und dem Guten
Widmet es die Dichtergluten,
Es bekämpft das Niedere,
Es kämpft für das Biedere!

Da nun meine Kräfte ſchwinden,
Werd' ich bald die Stätte finden,
Wo in kühler Grabeshut
Mein erſchöpfter Körper ruht.

Wenn im Freundeskreis ich fehle,
Denkt, daß zwiſchen Leib und Seele,
Wie ich es bereits geahnt,
Endlich die Verbindung ſchwand.

Doch es ſtehet ja zu hoffen,
Daß die Anſtalt ſei getroffen
Schon in einer beſſern Welt,
Daß das Band wird hergeſtellt,

So daß dann die beiden Teile
Mir zum wahren ew'gen Heile
Auf die Dauer ſind vereint,
Wo man keine Thräne weint.

Wenn indes die ird'ſche Hülle
Man hinausträgt, folget ſtille
Ihr zu der Beerdigung,
Meine Freunde alt und jung!

Eine Grabred' ſoll man halten,
Welche mit dem toten Alten
Streng nicht gehet ins Gericht,
Vielmehr billig von ihm ſpricht.

Eine Trauerweide ſetzet
Von des Mitleids Thau genetzet
Über deſſen Ruheſtatt,
Der dies Lied gedichtet hat,

Daß ſie ihre grünen Zweige
Wie mit Wehmut niederneige
Und an meines Grabes Ranſt
Gleichſam flüſtre: ruhe ſanft!

* * *

III.

In dramatiſcher Form.

◆

Höchſt merkwürdiger Fund

aus

Goethes Nachlaß:

Einfacherer Schluß der Tragödie „Fauſt“.

Mitgeteilt

vom redlichen Finder.

Vorbemerkung der Redaktion.*)

Das folgende Produkt bedarf einer Vorbemerkung von ſeiten der Redaktion. — Wir ſchicken voraus, daß wir nicht ermächtigt ſind, den Vermittler zu nennen, durch den es zu uns gekommen, und daß er uns den Verfaſſer nicht genannt hat. — Es iſt eine Fälſchung, dies erkennt man, ſobald man nur ein paar Seiten geleſen hat. Es iſt Satire auf den zweiten Teil von Goethes Fauſt. Der Titel, das Vorwort und vielleicht noch die erſten Seiten ſollen auf einen Augenblick die Täuſchung bewirken, als hätte wirklich Goethe dies gedichtet. Die Täuſchung ſoll hierauf immerhin weichen, aber der Leſer ſoll ſich doch zugeſtehen müſſen, daß dieſe ſeltſamen Schnörkel dem Goetheſchen Altersſtil eben doch nicht ſo ganz unähnlich ſeien, und ſo ſoll gerade durch die anfängliche augenblickliche Täuſchung der ſatiriſche Accent verſchärft werden. Damit fällt eigentlich der Begriff der Fälſchung, aber an Stelle des Vorwurfs der Gewiſſenloſigkeit, den er enthält, tritt der Vorwurf der Bosheit, und zwar auch ganz abgeſehen von der Frage der Pietätspflicht gegen den großen Dichter. Billig kommt da dem Leſer die Frage auf die Lippen, wie man ſich habe entſchließen können, eine ſolche Ausgeburt dem Publikum zu bieten. Die Antwort iſt leicht: das Produkt iſt ſo toll, daß aufſteigender Unmut im Gefühle des Komiſchen erſtickt. Hiezu tritt noch ein zweites Moment. Man erkennt noch eine andere Abſicht: der Verfaſſer hat es, wie ſchon ſein Vorwort ſagt, auf den pſeudonymen Urheber des Büchleins abgeſehen: Fauſt, der Tragödie dritter Teil, treu im Geiſte des zweiten Teils des Goetheſchen Fauſt gedichtet von Deutobold u. ſ. w.; er will ihn ausſtechen. Aber der Eindruck des Komiſchen verdoppelt ſich, wenn man dieſe Seite ins Auge faßt: dem Satiriker, dem er feindlich gegenübertritt, iſt der närriſche Fälſcher ſo verwandt, daß man beide für Brüder halten könnte. Wir legen keinen Nachdruck darauf, daß beide von demſelben Goetheſchen Motiv ausgehen, indem ſie an die Einführung der ſeligen Knaben in der Schlußſcene, an einen Vers pädagogiſchen Inhalts, den dieſe ſingen, ihren Faden anknüpfen. Es liegt ſo nahe, dies Motiv komiſch zu verwenden, daß leicht zwei ganz verſchiedene Köpfe auf denſelben Gedanken kommen können. Vielmehr die ganze Art und Manier gewollten Aberwitzes iſt es, worin beide ſich ſo auffallend ähnlich ſind, insbeſondere das Fiſchartiſch trunkene Spiel mit der Sprache. Allein der verrückte Fälſcher iſt offenbar ein ärmerer Kopf, als der unverhohlene Satiriker; er beſchränkt ſich auf litterariſchen Spott, während der Pſeudonyme, den er nebenbei auf dem Korn hat, ſeine Pfeile auch auf die reale Welt hinausſchießt. Auch das weiſt auf eine Enge, daß er verlangt, man ſolle ſich für die beſonderen Verhältniſſe der Univerſität intereſſieren, auf welcher er ſtudiert haben muß, für gewiſſe Einrichtungen des dortigen theologiſchen Seminars, — gewiß zu lokal für eine Satire auf eine weltkundige Dichtung.

---

*) Hiemit und mit dem „Vorwort des redlichen Finders“ (unten S. 318 ff.) hat der Verfaſſer dieſes burleske Fragment a. 85 in der Zeitſchrift „Das humoriſtiſche Deutſchland“ eingeführt.

Nebenher noch ein Wort über eine Frage, die ſich hier einſtellen muß: warum der Autor denn nicht an die jetzige Eröffnung des Goetheſchen Nachlaſſes angeknüpft habe, um ſeine Fälſchung wahrſcheinlicher zu machen. Sie beantwortet ſich einfach damit, daß er dieſe nicht erlebt haben muß, denn wir ſchließen aus Winken unſeres Vermittlers oder — mit dem Titel von Shakeſpeares Sonetten zu reden — begetters, daß er vor dieſem Ereignis geſtorben iſt. Doch, hätte er es auch erlebt, die Klugheit hätte ihn abhalten müſſen, es zu benützen, denn dieſe Schätze ſind ja in viel zu ſorgfältigen Händen, als daß er hätte lügen können, es habe ein ſo „merkwürdiger Fund“ ſo nebenher unter der Hand vorkommen können.

Wie wir hören, iſt der Verfaſſer der oben erwähnten Satire: Fauſt, der Tragödie dritter Teil u. ſ. w. mit einer Umarbeitung für eine zweite Auflage beſchäftigt. Wenn dieſe erſt vorliegt, ſo wird die Vergleichung beider Sonderlinge wohl an Intereſſe zunehmen. Doch, obwohl das Kurioſum, das wir hier bieten, in dieſer Vergleichung vielleicht noch mehr verlieren wird, enthält es nach unſerem Urteil des Lachſtoffes, ſowohl objektiv, als ſubjektiv (da der Dichter ſelbſt ein lächerlicher Kauz iſt) ſoviel, daß wir es der Welt nicht vorenthalten zu dürfen glaubten.

Oder ſollte uns die Pietät gegen den großen Dichter abhalten? Er ſteht doch wohl zu ſicher droben auf dem Parnaß, um nicht mitzulächeln, wenn hier unten dem Lachen preisgegeben wird, was ſterblich an ihm war.

Wir laſſen nun zunächſt das Vorwort des angeblichen „redlichen Finders“ folgen.

Die Redaktion.

Fauſt.

Eine Tragödie.

Zweiter Teil.

Neuer Schluß.

Vorwort.

Wir haben eine Entdeckung mitzuteilen, welche an die Bedeutung eines Weltereigniſſes grenzt. Eine glückliche Hand hat in Goethes hinterlaſſenen Papieren einen Schluß des zweiten Teils der Tragödie Fauſt aufgefunden, der vom bisher bekannten weſentlich abweicht. Wir glauben zu erraten, warum der Dichter eine andere Redaktion, nämlich eben die Schlußſcene, die mit dem Ganzen des zweiten Teils bisher vorlag, zur unmittelbaren Veröffentlichung nach ſeinem Tode beſtimmte, das nun entdeckte Manuſkript aber ſo verbarg, daß es einem providentiellen Zufall vorbehalten blieb, es in irgend einem ſpäteren Zeitpunkt ans Licht zu ziehen. Er hielt die Welt zum Verſtändnis einer ſo wunderbaren Verbindung von Realismus und Idealismus noch nicht reif, wie er ſie hier gewagt hat. Er ſah voraus, daß nach einigen Jahrzehnten eine Zeit kommen werde, welche, der katholiſch mythologiſierenden Symbolik entwachſen, nach einem ſtärkeren Zuſatze von wirklichkeitsgemäßen, zugleich der modernen Wiſſenſchaft zugewandten Bildern verlange, er gab dieſem Verlangen prophetiſch recht, aber pädagogiſch beſchloß er zugleich, deſſen Befriedigung nicht zu verfrühen. Hiemit iſt bereits geſagt, daß aus dem nun entdeckten Schatze der wohbegründete Schluß ſich ergibt: in dem Dichter ſelbſt, in ſeinem eigenſten Schauen hat ſich gegen das Ende ſeines Lebens noch ein letzter Prozeß vollzogen, eine Wandlung, wodurch er, ſich vorwärtsrückwärts bewegend, von ſeinem realiſtiſchen Jugendſtil das Wilde ausſchied, das Berechtigte wieder aufnahm und mit der idealiſtiſchen Transparenz ſeines höheren Mannes- und Greiſenaltersſtils zu einer Einheit von nie dageweſener Tiefe verband. — Nur nebenher berühren wir die untergeordnete Frage, woher der Dichter die Kenntnis der ganz konkreten akademiſchen Zuſtände geſchöpft habe, deren Abbilder er ſo kühn und groß in den Himmel verſetzt; ſie beantwortet ſich leicht: es war ſein Dioskure, der ihm die nötigen Kenntniſſe vermittelte, denn Univerſitätsverhältniſſe der Heimat Schillers ſind es, die in idealer Umbildung hier vorliegen; doch es bedarf nicht einmal dieſes Schlüſſels, da ja Goethe ſelbſt auf ſeiner zweiten Schweizerreiſe die ſchwäbiſche Univerſitätsſtadt beſuchte und alſo, was z. B. ein Stiftler, ein Repetent ſei, daſelbſt unmittelbar erſchauen konnte. Für jetzige Leſer wird es, da dieſe Dinge ſeither in mehreren Schriften beleuchtet ſind, kaum noch der Notiz bedürfen, daß unter Stiftlern im Gegenſatze gegen Stadtſtudierende Zöglinge des theologiſchen Seminars verſtanden ſind; eine ſtrengere klöſterliche Ordnung, z. B. Klauſur, Kleidervorſchrift markierte damals den Unterſchied vom freien Studenten ſchärfer als jetzt; geblieben iſt das nützliche Inſtitut der Repetenten, d. h. jüngerer Angeſtellter, welche die Studien der Seminariſten beaufſichtigen und leiten, insbeſondere wöchentliche Repetitorien halten, die den theologiſchen Namen loci führen. — „Helfer“ heißt im ſchwäbiſchen Lande Diakonus.

Vor Jahren hat ein Frecher ſich erdreiſtet, einen „dritten

Teil“ von Goethes Fauſt, eine ſchändliche Parodie, unter abſurd erdichteten Namen zu publizieren. Mit hoher Befriedigung wird jeder Leſer von unverfälſchtem Sinn für das echt Erhabene nun ſich überzeugen, wie dies ſchnöde Machwerk durch die Thatſache des entdeckten authentiſchen neuen Abſchluſſes gerichtet, geſchlagen, vernichtet iſt.

Der redliche Finder.

Fünfter Akt.

Scene: großer Vorhof des Palaſtes. Fauſt hat die Worte geſprochen: „Ein Sumpf zieht am Gebirge hin — — — Genieß' ich jetzt den höchſten Augenblick“. Er ſinkt entſeelt zurück und es folgt der bisherige Text bis zu den Worten des Mephiſtopheles: „Ich liebte mir das ewig Leere“. Hierauf fährt dieſer fort:

Nun her zu mir! Hier iſt mein Schein!
Und du da droben, blick' hinein!
Sieh her: die Unterſchrift hat Kraft,
Blut iſt ein ganz beſondrer Saft!

(Er ſtellt ſich mit geſpreizten Beinen über die Leiche und hält den Schein empor. Der Himmel öffnet ſich und gleichzeitig verwandelt ſich die Bühne; ſtatt des Palaſtes erhebt ſich hinter der Gruppe ein Roſenhügel, von goldenem Licht umfloſſen, eine Schar von Engeln ſchwebt aus der Öffnung hernieder und ſingt:)

(Alter Text.)

Folget, Geſandte,
Himmels-verwandte,
Gemächlichen Flugs:
Sündern vergeben,
Staub zu beleben;
Allen Naturen
Freundliche Spuren
Wirket im Schweben
Des weilenden Zugs!

(Roſen pflückend.)

Blüten, die ſeligen,
Flammen, die fröhlichen,
Liebe verbreiten ſie,
Wonne bereiten ſie,
Herz, wie es mag.
Worte, die wahren,
Äther im Klaren,
Ewigen Scharen
Überall Tag!

(Die Roſen gegen Mephiſtopheles ſchwingend.)

(Neuer Text.)

Blüten, die ſeligen,
Raſch ſich beſtähligen,
Als Klingen blauen ſie,
Wunden auch hauen ſie,
Hand, wie ſie mag.
Scheuchen den Höllenſchuft,
Reinigen ſchwere Luft
Für ſüßen Himmelsduft,
Goldenen Tag!

Mephiſtopheles.

Au weh, ach! Peſt und Teufel! O!
Das wird ja Ernſt, haut doch nicht ſo!
Verwünſchtes Zeug um dieſe Roſenruten,
Schon brennt die Haut mir wie in Fiebergluten!
Verfluchte Racker, haltet ein!
Da liegt zerfetzt mein guter Schein!
Nichtswürdig Spiel! Ihr handelt ſchlecht!
Au! Au! Hier geht Gewalt für Recht!

Und muß ich denn vor euren Streichen
Als dummer Teufel fluchend weichen,
Frohlocke nicht zu früh
Die fromme Kompagnie:
Ich fahre ärſchlings zu der Hölle
Und huſche blitzſchnell zu der Stelle,
Wo martervoll die Advokaten
Im beſtgeheizten Schlunde braten,
Und pack' am Schopf
Den feinſten Kopf,
Der muß mir auf die tiefſten Schliche ſinnen,
Mir meine Wette doch noch zu gewinnen!
Kann er des Pergamentes Fetzen
Mit gutem Leim zuſammenſetzen,
Hilft er zum Siege noch dem Schein:
Erlöſt vom Pech, frei ſoll er ſein!

(Ab.)

Engel

(indem ſie Fauſts Unſterbliches aus ſeinem Leichnam löſen und auf den Roſenhügel tragen).

Werde nun ſichtbarlich,
Geiſtig Gebild,
Weſen entpuppe ſich
Sänftlich und mild!
Wachſend beweiſe die
Deſcendenztheorie!

(Fauſts Unſterbliches geht aus Unſichtbarkeit in Sichtbarkeit über und erſcheint zuerſt als Monere, hierauf als Zelle, ſodann als Zellenhäufchen oder Synamöbe, demnächſt als Flimmerſchwärmer oder Planulata, fernerhin als Infuſorium, weiter als Urwurm, ſofortan als Urfiſch, als Lurch, als Schnabeltier, als Beuteltier, förderſamſt hierauf als Halbaffe, Schwanzaffe, ſchwanzloſer Naſenaffe, Orang, Gorilla, Schimpanſe, nächſtbei als Affenmenſch, endlich als wirklicher Menſch, und zwar als Mannesgeſtalt in würdigem Gewande mit verklärten, edel lehrhaften Zügen.)

Engel.

Schaut den Entwundenen
Aus der Verpuppung!
Wünſcht dem Geſundenen
Glück zur Entſchnuppung,
Wie auch zur ferneren,
Schöneren, gerneren
Formenentfaltung,
Fortſchrittsgeſtaltung!
Noch an ihm Erdenreſt
Iſt zu ſeh'n peinlich,
Und wär' er von Asbeſt,
Er iſt nicht reinlich.
Schwinde noch — mit Permeß —
Irdiſcher Hautabſceß,
Gäre der Geiſtprozeß,
Werde der Hochprogreß!
Kommt denn gefahren,
Grüßet und feiert ihn,
Sinnig beleiert ihn,
Selige Scharen,
Doch zugleich recket ihn,
Stufenweis ſtrecket ihn,
Streckend entflecket ihn,
Die ihr im Himmelsſaal,
Was unten nur real,
Spiegelet ideal
In hehrer Läuterung
Reineſter Häuterung,
Höchſter Erweiterung!

Zeiget in Flugs Figur
Myſtiſche Signatur!
Auf nun, auf, auf!
Kommet zu Hauf!

Selige Knaben

(in Kreisbewegung ſich nähernd).

(Alter Text.)

Er überwächſt uns ſchon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,
Doch dieſer hat gelernt,
Er wird uns lehren.

(Neuer Text):

Leit' auf dem Uranus
Unſere Chöre!
Halt' als Vikarius
Uns Kinderlehre!
Ruht unſer Pfarrer dort,
Älterer Knaſtor,
Wirſt du fortan ſofort
Dann unſer Paſtor!

Sind im Gehöre ſein
Gut wir beſtanden,
Segneſt du dann uns ein
Als Konfirmanden. —
Ach, dann entſchwebſt du fern,

Bei andern Herden
Größerem Wandelſtern
Helfer zu werden,
Streueſt der Weisheit Saat,
Schnelle nach oben
Zum Oberhelferat
Fördernd gehoben.
Steigſt dann im Regiment
Zu höhern Stufen,
Als Superintendent
Wirſt du berufen.
Von Planet zu Planet
Flügel dich führen,
Wie's um die Schule ſteht,
Zu inſpizieren.
Endlich noch gar Prälat
Reichſt du zum Gipfel,
Wirſt in dem Kirchenſtaat
Höchſteſter Zipfel!

Selige Stiftler

(In Spiralbewegung ſich nähernd).

Heitere Knabenſchar,
Noch etwas dumm!
Irreſt dich ganz und gar.
Dir iſt durchaus nicht klar
Tieferes, kryptiſches,
Keilmanuſkriptiſches
Hieroglyptiſches
Myſterium!

Ihm blüht ein anderes
Curriculum,
Intereſſanteres,
Geiſtrelevanteres,
Nicht ſo nur pfarrerlich
Predigenſchnarrerlich,
Vielmehr beharrerlich
Im Studium.

Zwar von der Kleriſei
Nicht zu getrennt
Steh uns als Leiter bei,
Treib Wiederholerei,
Lernſtoff petiere re,
Kurz werde stante pe
Himmliſcher Stiftsrepe—
Stiftsrepetent!

Widme dich unſrem Haus,
Auf unſre Trift
Streue, o Wonnegraus!
Himmliſches Manna aus!
Halte dogmatiſchen,
Chriſtlich ſokratiſchen,
Heilig pneumatiſchen
Locus im Stift!

Jüngere ſelige Stadtſtudierende

(in Dobelaederbewegung ſich nähernd).

Knoſpe dann öffne ſich,
Noch halb latent!

Kühn reſolviere dich,
Habilitiere dich
Erſt nur als ſpärlicher,
Noch nicht ſalärlicher,
Bloß honorärlicher
Privatdocent!

Dir ſitzen Mann an Mann
Staunend herum
Hörer (und Hoſpitanten
dabei dann und wann),
Saugen mit durſtigem
Ohre, nicht wurſtigem,
Myſtiſch elliptiſches,
Apokalyptiſches,
Gleichſam ägyptiſches
Kollegium!

Aber du ſelber biſt
Dunkels uns voll:
Sei ein barmherz'ger Chriſt,
Werde dir ſelbſt Gloſſiſt!
Dunkel verliere ſich!
Interpretiere dich,
Ach, kommentiere dich
Metſch' dich uns dol!

Der, kaum geboren, ſchon
Hüpfet ſo gern,
Auf den Euphorion,
Den Guttaperchaſohn,

Mütter auch, dunkele,
Und den Homunkele
Wirf Lichtgefunkele
Deiner Latern!

Vollendetere Stadtſtudierende

(in Rhombendodekaederbewegung ſich nahernd).

Ein Privatiſſimum
Sei uns gegönnt,
Reſervatiſſimum,
Sakroſanktiſſimum,
Nach redigierteſtem,
Siebhaft filtrierteſtem
Geiſtinſpirierteſtem
Urpergament.

Förderſamſt fördere
Engeren Chor!
Urfrag' erörtere
Und beantwörtere!
Sehkreiserweitſames,
Nicht Widerſtreitſames,
Hochhöchſt Bedeutſames
Trage uns vor!

Lehr' uns vom Circulus
Die Quadratur!
Klopf, o paterculus.
Auf noch die harte Nuß:
Wiſſen bereinige,
Glauben beſchleunige,

Beide vereinige
Dauerndſter Schnur!

Den Nihiliſſimus
Schlag' aus dem Feld!
Mit Phantheiſſimus
Reime Theiſſimus!
Rette die Geneſis,
Zeige durch Syntheſis,
Wie auch Analyſis
Schöpfung der Welt!

Selige Senatoren

(in Kathederbewegung ſich nähernd).

Sogar iſt dir bereit
Durch den Senat
(Nicht ohne Schwierigkeit)
Höheres Ehrenkleid,
Würdig behagliches,
Nicht weiter fragliches,
Rundlich ertragliches
Ordinariat!

Einſt nur Geborener,
Schlichten Belangs,
Jetzund erkorener
Hochwohlgeborener!
Steigſt in die ſechsteſte,
Zwar nicht die höchſteſte,
Nicht dem I nächſteſte
Klaſſe des Rangs.

Wenn dich dann der Senat
Aus Reverenz
Gar noch zum Rektorat
Erſt proponieret hat,
Wirſt du — o ſchöner Schluß! —
Edeler Genius,
Durch den Miniſterkuß
Magnificenz.

Selige Miniſter

(erſt in Trapezbewegung Fauſt umſchwebend, gruppieren ſich dann zu einem Halbkreis im geöffneten Himmel, alle übrigen in ſtufenförmiger Rangordnung um ſie her).

Würde beſiegelt ſei!
Selbſt nicht verriegelt ſei
Dir unſer Kreis!
Pilger, — wer weiß,
Wenn du noch höher fliegſt,
Ob du nicht noch erſiegſt
Höchſtes Myſterium,
Kultminiſterium —!
Ernte die volle Saat!
Auf zu der höchſten That,
Auf zu der Urpotenz:
Werd' Excellenz!

Miniſterpräſident.

Als dieſer Chöre Haupt- und Oberdirigent
Eröffn' ich jetzt, o wertgeſchätzter Kömmling, dir,
In Lebensmühen wohlbeſtandner Kandidat,
Daß deine Auffahrt durch beſondern Feſtesakt
Figürlich noch zu feiern ſtill beſchloſſen iſt.

Beginnen wird zu deiner Ehre nun ein Tanz,
Anfänglich in gemäßigter Bewegungsart,
Anwachſend dann zu raſch gehobnem Tempoſchwung
Und endlich ſteigend bis zu heil'ger Raſerei
Mänadiſcher Orgien des Dionyſosdienſts.
Kreis wird ſich mit Spirale, Zwölfgekantetes,
Auch zwölffach Rhombiſches wird mit Kathederform
Sich miſchen wie auch mit Trapezfigur,
Zu Knäuelwirrnis ſich verſchlingen zwirbelhaft;
Doch nach verſchränkteſt wild verrenkter Schlenkerung
Hold holdeſt wird der nur verborgne Einklang ſich
Herſtellen ſichtbarlich aus der Verknotigung. —
Nun aber nicht in weltgeſtimmt profanem Sinn
Wird dies geſcheh'n; inwohnen wird bedeutungstiefſt
Prozeß der Weltwerdung, Planetenkreiſungsſinn,
Sonnenſyſtemhaft, und dann fernerweit auch noch
Auf heil'gen Geiſterbund hinweiſend wunderbarſt;
Lag doch ja ſelbſt den Orgien des Heidentums
Und ſeiner Chöre rhythmiſchen Verſchlingungen
Vorbotenhaft geahnter Tiefgehalt zu Grund.
Zu ſolchen Kernes mehrerem Verſtändnis wird
Geſang in gleichem Takte dieſes Tanzſyſtem
Begleiten aus der ernſten Tänzer eignem Mund,
Mit Atem ringend zwar, doch hilfreichſt unterſtützt
Von unſichtbarem himmliſchem Orcheſterſpiel.
Entzücken wird des Textes tiefe Seele dich,
Erhabnen Lobpreis zollend dir und überdies
Ideenreichtum, urhaft, ururſprünglichen,
Zuſammenpreſſend in des Wortes Quinteſſenz.
Erfriſchen ſoll dies wunderhafte Tanzesbild
Den kampfesmüden Geiſt zu neuem ſchwerem Werk

In ſeiner himmliſchen Ämter ſteilem Stufengang,
Auf daß er ſo fortan von Feſterinnerung
Gehoben über Schuldienſts lange Weiligkeit
Erleicht'rungsfühlhaft wandle ſeine ſaure Bahn.

Fauſt.

Tanzt Helena auch mit?

Miniſterpräſident.

Du irrſt noch weltgemäß!
Wir ſind in jener Himmelshemiſphäre hier,
Wo proteſtantiſch chriſtlich männerhafter Geiſt,
Mit Wiſſenſchaft unſchädlich halb gemengt,
Vertreten iſt mit Weglaß Weibsgebilds.

Fauſt.

Mir iſt es eben recht; ſie möcht' am Ende mich
Zum Tanz aufziehen und verlangen gar auch noch,
Daß ich mit ihr zum zweitenmal begehen ſoll
Den Beiſchlaf zwiſchen Klaſſik und Romantik und
Verfertigen im langweilig allegoriſchen Bett
Noch einen Kautſchukſchlingel wie Euphorion!

Miniſterpräſident.

Getroſt, mein Sohn! Es wird hier nichts gezeuget mehr;
Superlativs ſuperlativſte Welt iſt hier.
Geſchauet wird nur Erſteſtes und Letzteſtes,
Erhabenſteſtes, hehrſt Bedeutſamſteſtes,
Tiefſt, urſt und eſt eſt eſt eſt — —

Fauſt.

Wie'ſt? Wo'ſt? So laßt mich ſchauen endlichſt dennſt!
Urſalzung walzet, Urſtoffshebung hüpfet nunſt,
Urmolke polket, Demiurgenwerk maſurket,
Syſtem des Galilei galoppieret ſchnellſt,
Urwerdungs-Urwort-Codicill cotillonierti!

Miniſterpräſident.

Genugſt der Worte, alsbaldſt fang' es anſt!
(Er klatſcht in die Hand. Das Ballet beginnt. Unſichtbare Muſik. Geſang.)

Chor.

Zwar perſonaliſches,
Doch auch totaliſches,
Univerſaliſches
Potentialiſches
Urelement!

Steige dir pariſches
Oder carrariſches,
Wertoffenbariſches,
Nicht malabariſches
Kunſtmonument!

Urwaſſerwellerich,
Urgebirgsſchwellerich!
Urzellen-Zellerich!
Urformenquellerich!
Urkontinent!

Urſchlammsbelebeſchleim,
Ureinheitshebeleim,
Urhonigs Klebeſeim,
Urgedichts Leberreim!
Urweltcement!

Phanerogamiſches,
Auch kryptogamiſches,
Kaum dioramiſches,
Meſopotamiſches,
Keimnutriment!

Höchſt paläontiſches
Vorhelleſpontiſches,
Rhinozerontiſches,
Ja Maſtodontiſches
Grundſediment!

Nimmer feſtklebendes,
Formenfortwebendes,
Gipfelanſtrebendes,
Sich zum Ich hebendes
Deſcendiment!

Dann ſubjektiviſches,
Sinnperſpektiviſches,
Tief ſcientifiſches,
Superlativiſches
Geiſtinſtrument!

Miniſterpräſident.

Jetzt, hehre Sängertänzer, ſchnaufet etwas aus,
Nachdem ihr bis zum Konzentrierungspunkt
Der Individuation, der Ichwerdung
Begleitet habt den allgemeinen Weſensſtoff,
Wie er zu dieſem Heinrich Fauſt ſich hat geballt.
Nach kurzer Ruhepauſe aber dann fahrt fort,
Zuſammenfaſſet ſeines Lebens Wohl und Weh,
Kapitulieret es im Lapidarſtil ꝛc!

(Pauſe, dann Fortſetzung.)

Chor.

Wiſſensbefliſſenes,
Zweifelgebiſſenes,
Zwieſpaltzerſchliſſenes,
Weltſchmerzzerriſſenes
Seelentorment!

Wildkataraktiſches,
Unprophylaktiſches,
Teufelskontraktiſches,
Unterſchriftpaktiſches
Blutatrament!

Sonſt philoſophliches,
Jetzt mephiſtophliches,
Hexentrankſoffliches,
Weltliches, ſtoffliches
Experiment!

Gretchen begirrendes,
Sinnebeſlirrendes,
Kirrend beirrendes,
Degenkampfklirrendes
Scelerament!

Brockenfahrtwandriſches,
Schweifend mäandriſches,
Gleichſam ſkamandriſches,
Auch ſalamandriſches
Schuldinkrement!

Reuezerklüftetes,
Doch noch geſchiftetes,
Elfengelüftetes,
Hofgunſtumdüftetes
Rekreament!

Maitreplaiſierliches,
Maskenzugführliches,
Mütteraufſpürliches,
Schemencitierliches
Durchgangsmoment!

Klaſſiſch pharſaliſches,
Sphinxiſch theſſaliſches,
Galate-Thaliſches,
Stark lexikaliſches
Mythenaugment!

Greifeumſchnattertes,
Kranichumflattertes,
Zwergeumbattertes,
Rätſelvergattertes,
  Kopfturbament!

Dazu das Wichtelein,
Menſchengeſichtelein,
Retortenfrüchtelein,
Flaſchenſchweblichtelein
  Als Aſſiſtent.

Wunderbar chemiſches,
Ächt akademiſches,
Uns etwas böhmiſches,
Etwas problemiſches
  Deſtillament!

Doch auf bemühliches,
Köpfezerwühliches,
Folget gefühliches,
Großartig ſtiliches
  Transformament.

Helenatrutendes,
Hochzeitbeſputendes,
Billig zu ruthendes,
Hüpferlein brutendes
  Sinntransparent!

Phantasmagoriſches,
Höchſt metaphoriſches,
Tief allegoriſches,
Germaniſch doriſches
Kunſtjugament!

Lang humaniſtiſches,
Idealiſtiſches,
Dann realiſtiſches,
Staatsorganiſtiſches
Menſchheitsſegment.

Uferdammbauendes,
Flutenprallſtauendes,
Völkerglückbrauendes,
Zukunftglückſchauendes
Machtregiment!

Plötzlich gepurzeltes,
Niedergeſturzeltes,
Hoffnungverkurzeltes,
Erdenentwurzeltes
Halbfalliment!

Für die angeblichen
Mühen, die ſtreblichen,
Öftermals kleblichen,
Äſthetiſch ſchweblichen,
Gnadſupplement!

War auch das Herrſchertum
Immer noch ziemlich krumm,
Langt es zum Prämium
Aus Gnadegremium
Doch noch am End.

Fern und ſo ferniger,
Fort und fort gerniger,
Lehrender, lerniger
Schwebe, du Sterniger,
Durchs Firmament!

Miniſterpräſident.

Jetzt, ſelige Knaben, ſchwebet aus dem ganzen Chor
Mit einer eignen Arie noch einmal hervor
Und ſaget ihm mit holden Stimmen flötengleich,
Wie ſchmerzenlos, wie ſchön ſich's lebt im Himmelreich!

Selige Knaben.

Engel, ſie wimmeln da,
Heilige himmeln da,
Glocken, ſie bimmeln da,
Früchte nicht ſchimmeln da,
Buben nicht lümmeln da!

Rührungen rinnen da,
Fäden ſich ſpinnen da,
Geiſter ſich minnen da,
Liebesbund ſinnen da,
Weihen beginnen da.

Miniſterpräſident.

Noch einmal, ganzer himmliſcher Geſangverein,
Mit allen Stimmen falle jubeljauchzend ein
Und preiſe höchſter Läuterung entzückte Luſt,
Wenn Geiſterbruſt ſich hier umarmt mit Geiſterbruſt,
In reinſtem Feuer Erdenſtoffes Reſt vergeht
Und alle Vielheit bindet der All-Eins-Magnet.

Ganzer Chor.

Nach Strebemühungen,
Stoffesvergluhungen,
Fleiſchesverbrühungen,
Geiſteserblühungen,
Klärungsferment!

Himmliſche Klubbungen,
Idealgruppungen,
Letzte Entruppungen,
Geiſtiger Suppungen
Hochtraktament!

Wechſelentzündungen,
Tiefzugverbindungen,
Seelenumwindungen,
Liebebundgründungen,
Schlußpurgament!

Findende Fliehungen,
Sternebeziehungen,
Wonnebrandſprühungen,
Urgefühlknieungen,
Exultament!

Miniſterpräſident.

Nun aber, wie ich vorbereitend ſchon geſagt,
In heil'gen Wahnſinns heißem Brauſe ſei gejagt,
Sei der Muſik zukünftigſt Kühneſtes gewagt,
Zugleich in Tanzes Furios-fortiſſimo
Erzeugt ein Bild vom ewigen himmliſchen Jubilo!

Chor

(dieſem Befehle folgend).

Wildeſter Bachustanz
Himmliſchen Oberlands,
Deutbar auf Urſubſtanz,
Werde nun gar und ganz
Myſtiſcher Küheſchwanz!
Hüpfender Geiſterſchranz,
Schwinde in Dunkelglanz!
Firleſafirlifanz!
Schlage, o Wurzeltraum,
Schließlichen Purzelbaum!
Bummdibibumm,
bumm! bumm! bumm!

(Es geſchieht.)

(Löſung himmliſcher Böller.)

Punkt-dumm!

(Der Tanz ſteht ſtill, große geordnete Gruppe um den Gefeierten. Gehaltene Arie.)

Rufet Viktoria!
Jauchzet Halleluja!
Klaſſe I Nro. a
Trug dir als Zeugnis ja
Lebens-Examen.
Amen!

(Wechſelumarmung aller Anweſenden, ihre Geſtalten zerfließen ineinander, unter einem ſanften Adagio verſchwimmt alles Sichtbare in ein unbekanntes Etwas. Hierauf)

Chorus mysticus

(unſicht- und unhörbar).

Das Urmyſtagogiſche,
Hier iſt es erfolgt,
Das Urpädagogiſche,
Hier iſt es gepolkt.
Das Hintergründliche,
Hier guckt es hervor!
Das äußerſt Kindliche
Zieht uns empor.

Nicht I, a.

Schwäbiſches Luſtſpiel in drei Aufzügen.

Die des ſchwäbiſchen Dialekts nicht kundigen Leſer werden auf die am Schluſſe des Textes beigegebenen Erklärungen aufmerkſam gemacht.

Perſonen.

Gottlieb Klemmle — Pfarrer geweſener Dekan.
Auguſte Klemmle — ſeine Frau.
Luiſe — ſeine Tochter.
Karl Werner — ſein Vikar.
Odomar Klemmle, Rechtskandidat — Vetter des Pfarrers.
Friedrich Schmied — Leutnant.
Madele — des Pfarrers Dienſtmagd.
Läpple — Schultheiß.
Mamele — Gemeindepfleger.
Kiderle — Schulmeiſter.
Mäusle — Forſtwart.
Lachenmayer } Bauern.
Banzhaf }
Franzoſenhannes }
Jäckle } Lumpen.
Barigel }
Staudigel }
Amtsbote.
Ein Unteroffizier.
Ein Soldat.
Gretle — Aufwärterin.
Michel } Bauernburſche.
Jakob }

Schauplatz: Dorf Schuſſelfingen in Schwaben.
Zeit: März 1848.

I. Aufzug.

Erſter Auftritt.

(Küche. **Luiſe** am Herd, backend.)

Vikar

(die Thüre halb öffnend, hereinſehend).

Gut Morge, Luisle, was machſt?

Luiſe.

Flädle.

Vikar (eintretend).

Gib mir au g'ſchwind e Küßle.

Luiſe.

I kā net, i mueß bache.

Vikar.

So gib mer e Flädle, weißt, friſch bache ſind ſe ſo guet.

Luiſe.

Da (ihm hinreichend).

(Vikar küßt ſie, indem er es nimmt.)

Luiſe.

Wart, Spitzbue!

Vikar.

Mer ká jã net anders, de biſt gar z'nett, abſonderlich in dem friſche weiße Kucheſchurz.

E Kueß und e Flädle,
Wie ſchmeckt des ſo guet,
O herzig netts Mädle,
Wie ſtärkt des de Muet!

Luiſe.

Ja, Muet, den werdet mer brauche, der Pape hat jetzt emāl de Kopf aufg'ſetzt, i ſeh net naus.

Vikar (eſſend).

Und i ſetz en au auf. J laß net von dir. Weißt, du biſt jetzt eben emāl mëi Jdeal, du biſt mëi Fixſtern. Wenn nó du mir feſt bleibſt! Gelt, bleibſt mir g'wiß feſt?

Luiſe.

Káſt zweifle?

Vikar.

An deim Vorſatz net, aber ſo e Mädlesherz iſt halt net immer ganz b'häb, wenn em ebbes in d' Auge ſticht, ſo e flotter Stadtjüngling oder en Offizier. J bin eben e úſchêibarer Vikare.

Luiſe.

Karl! Weißt, des iſt 's Éizig, was mi net an dir freut, dëi Eiſerſucht. Des hat uns ſchó Ũſriede brãcht und kann nó mëh bringe.

Vikar.

O lieber Gott! Weißt, des kommt ebe grad von der Liebe her — weil i di ebe gar ſo gern hab. Und von der Ŭg'wißheit, die ſieht ebe G'ſpenſter. Unſer eigentliche Sorg iſt ebe der Pape. Aber 's kann jā faſt net fehle, im Dienſtexamen iſt mer's guet gange; langt's trotzdem net ganz, er mueß doch en Éiſehe habe, i laß net nāch, er mueß weich gebe.

Zweiter Auftritt.

Luiſe. Pfarrer.

Pfarrer (dem Kopf hereinſtreckend).

Herr Vikare, was macht d'Predigt?

Vikar.

Sie iſt glei voll fertig (enteilt).

Pfarrer.

Luisle, i ſag' dir jetzt noch emāl und ĕi für allemāl, i will des G'ſchmus nemme. Du kennſt dein Vater; ſĕi Wort ſteht feſt. Niemand kann ſage, i ſei e hoffährtiger Mann, aber des darf i åſpreche: en Schwiegerſöh, der I, a g'macht hat; kein Numro z'letzt, kein II, b.

Luiſe.

Aber Pape, 's iſt em jā im Dienſtexamen ſo guet gange!

Pfarrer.

Mer wollet ſehe. Er meint's vielleicht; i glaub's net. Er hat ſich net gnueg prepariert, grad über dem G'ſchmus iſt er net derzuekomme. — 's iſt übrigens dã nó ebbes, des du net verſtehſt. 's betrifft die úruhige Zeite. I kann dã kein Hitzkopf an meiner Seit' leide, der ſo Ideee hat und obenaus will.

Luiſe.

Ach, er iſt doch ſo brav und guet!

Pfarrer.

Ja, ſo im allgemeine, aber — jetzt kurz und guet, i will nex mé höre. Ich ſag' dir noch emāl und abermals: Du läßſt von dem junge Menſche oder i ſchick di fort zur Bas nāch Münſinge — —

Luiſe.

Aber, Pape —

Pfarrer.

Punktum! 's iſt ausg'ſchwätzt. Jetzt gang an dein Herd und protzel wieder! (Will abgehen, kehrt noch einmal zurück.) Du machſt guete Flädle, ich weiß. Sei wieder brav und laß den Vikare, ſo biſt mëi liebs Luisle. (Ihre Wange tätſchelnd. Ab.)

Dritter Auftritt.

Luiſe allein.

Luiſe.

Ach Gott, ach Gott! Wie kann der Pape ſo bös ſëi und iſt ſonſt ſo guet! und jetzt wieder zum Schluß, aber lieber Gott, er muetet mer z'viel zue. Wonaus jetzt? Ach wenn mer nó d' Mame beſſer helfe thät! Bald ſieht's aus, als wär' ſe ganz auf unſrer Seit', bald, als hätt' ſe wieder andre Gedanke — ſe iſt ſo e bisle weltlich, weil ihr Vater Oberregierungsrat gweſe iſt, ſo ebbes dänumzue hätt' ſe gern zum Schwiegerſöh — O, es ſteht ganz letz! En andere thät heule — J aber net, nĕi, grad net! J gib d'Hoffnung net auf. Und kein andere nemm i net. Der Pape wird doch oft auf ĕimāl wieder guet. Vielleicht verzwinget mern nöh. — Aber wenn's doch nez wär'! 's Madele hilft nāch Kräfte — aber was kann ſe viel helfe! ach Gott! ach Gott! 's iſt ebe doch traurig! (Weint.)

Vierter Auftritt.

Luiſe. **Madele** tritt ein.

Madele.

Herr Je, Jungfer Luisle! Was greinet Se denn?

Luiſe.

O Madele! Madele! Alles iſt verlore! Grad iſt der Pape in der Kuche hinneg'weſe, der Vikare iſt rĕikomme g'weſe, i han em e Flädle gebe, des iſt doch g'wiß kĕi Sünd', der Pape hat en abg'fange und iſt in en allmächtige Ärger komme und hat mer alle Hoffnung gnomme — 's iſt zum Verzweifle!

Madele.

O, Jungfer Luisle, mer mueß nie verzweifle. D'Welt iſt rund, ſe dreht ſe. Der Herr Pape ſind jetzt immer ſchlecht ufg'legt, die Zeite g'fallet em net, au wartet er immer uf ebbes, des in der Zeitung komme ſoll, und 's kommt äls net. Grad iſt der Bot komme und hät de Merkur brocht, au en Brief.

Luiſe.

Iſt's e großer, haſt e g'ſehe? Miteme Amtsſiegel?

Madele.

Noi, nŏ ſo e kloiner.

Luiſe.

So iſt alſo 's Examenzeugnis nȯ net dā. Des ſteht en Ewigkeit å, Herr Jeſes!

Madele.

Aber vielleicht ſtöt ſell Ding in der Zeitung, wo er ſchȯ ſo lang druf wartet; gebet Se acht, nā wird er ſchȯ beſſer ufg'legt werde. Jetzt nȯ emāl, verzwazlet Se net! Ich thue auf älle Fäll', was e kȧ, Ihne z'lieb und em Herr Vikare z'lieb, weil er ſo brav iſt und ſo mögich. Der Herr Pape hent mer zwār kürzlich au ſo ebbes ȧditte, er mueß g'merkt han, daß i ſchȯ e bisle g'holfe han. Aber 's thuet nex, mer werdet es ſchȯ durchhelfe. Jetzt i glaub', der lieb' Herrgott geit ſein Sege derzue.

Sollt' es gleich bisweilen ſcheinen,
Als wenn Gott verließ die Seinen,
O, ſo glaub' und weiß ich dies,
Gott hilft endlich doch gewiß —

Faſſet Se Muet! „Warum ſollt' ich mich denn grämen?" — Se wiſſet ſchȯ weiter — Aber jetzt mueß i ans Putze — 's iſt Samstag — Gut Morge, Jungfer Luisle! (Ab.)

Luiſe.

Herr Jeſes meine Flädle! (Sie eilt an den Herd.)

Fünfter Auftritt.

Studierſtube des Pfarrers.

Madele

(kommt mit einem Kübel und Lumpen herein, kniet auf den Boden und wiſcht. Dies muß einige Minuten dauern, ſo daß ein Teil des Bodens als genäßt anzunehmen iſt; unter der Arbeit ſpricht ſie:)

Was ſöi mueß, mueß ſöi. D' Frau Pfarrere hāt's wieder net erlaube welle, aber i han's durchdruckt — jetzt iſt die Stub' vier Woche net putzt — der Herr iſt ſpaziere —

Sechſter Auftritt.

Madele und **Pfarrer.**

Pfarrer

(im Schlafrock, Papiere in der Hand).

Wa? — So ſieht's aus? Jetzt dā möcht einer ſchö — — Wie viel tauſendmal hab' i's g'ſagt, mêi Studierſtub' wird nie aufgwaſche, außer i geh en ganze Tag fort! (Er geht mit hohen Schritten und aufgehobenem Schlafrock, als watete er durch ein Waſſer nach ſeinem Schreibtiſch.) Verteufelte Putzwut! Aufhörſt im Augenblick! Vor euch Weibsleut mit eurer Putzfurie iſt 's Weltgebäud' net ſicher, de liebe Herrgott thätet er aus ſeim höchſteigene Sternezelt nausſommle, wemmer euch mache ließ!

Madele.

I háu's guet gemöit. Die Stub' ſieht ſchö aus, wie e Stall. 's iſt jā e Schand vor de Leut', i därf doch de Herr Pfarrer net em Dreck verſticke láu. Ich háu ebe dächt —

Pfarrer.

Was „dächt“? So heißt's allemāl! — Du ſollſt nichts denken, i bin's, der denkt —

Madele.

Mer wird doch au nȯ denke dürfe!

Pfarrer.

Unmündige ſollen nicht ſelbſt denken! Schweig!

Madele.

I bi au e Menſch!

Pfarrer.

Ich duld' kėi Revolution! 's Maul hältſt oder ich thue, was mich reut! Der Teufel ſoll — hätt' faſt was g'ſagt — Naus! Furt! Furt mit em Schandkübel und Saulumpe!

Madele.

Deſcht kȯi Behandling!

Pfarrer.

Haſt's nȯ nötig, z'rebelliere, du hältſt's au mit em Vikar, du machſt d' Zwiſcheträgere, i weiß — i hab' dir's ſchȯ emāl g'ſagt, dir kann mer nemme traue!

Madele.

Mir! jetzt dien i 18 Jāhr in dem Haus!

Pfarrer.

Ja, einen Baſilisken habe ich an meinem Buſen aufgezogen — biſt nicht zufrieden, ſchweigſt nicht, ſo kannſt ganz fort —

Madele (ſchluchzend).

O, i arms Weib! So mueß i nŏ in meine alte Tag des erlebe! Was hău i ſchŏ ălles durchg'macht — i arme Wittib! Z'airſte in der teure Zeit 's halb' Vermögele ĕiboſſe, nā hāt mēi Mă ſelig den böſe Hueſte kriegt und hāt des Reſtle Vermöge faſt ganz in Bäredreck verſchloßt und iſt năch vier Jāhr g'ſtorbe. Se hent mi nā ufg'nomme, ich vergeß net, i han Ihne aber au treu dēent und Ihr Kind mitaufzoge — deſcht jetzt der Lŏh! O Jerem! Jerem! Jetzt hoißt's, naus ins Elend!

Pfarrer

(während Madele mit dem Kübel fortſtürzt).

Fiat justitia, pereat mundus!

Madele

(unter der Thüre für ſich halblaut).

Daß mer d' Frau 's Putze erlaubt hāt, verrāt i net.

Pfarrer

(nach einer Pauſe, während man Madele draußen laut ſchluchzen hört).

Was hat ſe g'ſagt? Mēi Frau? Hab' mer's doch halbe denkt. (Ruft zur Thüre hinaus.) Madele, de kannſt mēitwege bleibe!

Siebenter Auftritt.

Pfarrer und ſeine **Frau**, dann **Madele.**

Frau Pfarrerin.

Was gibt's denn mit em Madele?

Pfarrer.

Da ſieh! Sieh den Ozean! Gege mein bekannte g'meſſene Befehl hat ſie wieder aufgwaſche. Ich ſoll wieder en Schnuppe hole, daß i mi z'tot hueſte mueß! — I will net hoffe, daß du ſe's g'heiße haſt, ſie hat im Abgehe ſo 'was falle laſſe — — ha! Deine Züge ſind ſchuldbewußt! Treuloſes Weib!

Frau Pfarrerin.

Ach, ſei doch net ſo tragiſch! 's Madele hat mer kĕi Rueh glaſſe, du haſt wolle en lange Spaziergang mache, haſt kĕi Predig z'ſtudiere, morge predigt jā der Vikare, — 's 'wär guet auftrocknet — jetzt guck lieber in dĕi Zeitung nĕi, ob der Artikel kommt, und da, den Brief haſt jā nŏh gar net ăg'ſehe.

Pfarrer.

I bin z'guet für die Welt — I will mein gerechte Zorn, meine ſittliche Entrüſtung dieſes Mal nŏh unterdrücke — z'erſten aber ſorg', daß e Chriſtemenſch in dere Stub' exiſtiere kann.

Frau Pfarrerin (hinausrufend).

Madele, bring 's Bodetuech!

Madele

(die Augen wiſchend, bringt das Tuch. Frau Pfarrerin hilft es ihr über die Hälfte des Zimmers ausbreiten).

Frau Pfarrerin (zu Madele).

So, jetzt putz' d' Wōhſtub'!

Pfarrer.

Jā, dort kāſt mēitwege wüete!

Frau Pfarrerin (zum Pfarrer).

Du mueßt aber erlaube, daß den Vormittag dēi Studierſtub' d' Wōhſtub' iſt — Was iſch? Kommt's?

Pfarrer

(der den Merkur durchgeſehen hat, wirft ihn unwillig weg).

Wieder net! Au die klēi Freud' ſoll net ſēi — wenn mer emāl e bisle als Schriftſteller auftrete möcht', der Welt ſeine Betrachtunge kundgebe — Vom Konſiſtorium iſt au wieder nex dā, mer weiß wieder net, wie der Vikar b'ſtanden iſt. Heut' morge hab' ich ihn in der Küche verwiſcht beim Luisle, er hat grad aneme Flädle g'mampft, des er ihr natürlich abbettelt hat. J hab' em de Marſch g'macht und em Luisle emāl recht de Deckel vom Haſe thō.

Frau Pfarrerin.

Ach lieber Mann, wege ſo eme Flädle!

Pfarrer.

's iſt net 's Flädle, 's iſt der Menſch!

Frau Pfarrerin.

Jā, i weiß', 's iſt 's Examenzeugnis. Wie magſt au immer und ewig an ſo eme Bagatell hange bleibe! I, a. I, b. II, a. II, b. — nex als Zahle! Kommt's auf des á? Iſt net d' Hauptſach, daß einer e braver Menſch iſt? So kêi braver kommt net glei wieder, 's Mädle hat ihn emāl gern — g'ſcheidt g'nueg iſt er g'wiß au, um ſich guet durch 'd' Welt z'bringe — was willſt weiter?

Pfarrer.

De weißt ja, 's kommt übrigens nȯ ebbes derzue. Er iſt e politiſcher Hitzkopf, des iſt höchſt gefährlich in ere Zeit wie die jetzig. Dā bringt ſich einer leicht um ſêi ganze Zuekunft. I han des em Mädle au z'verſtehe gebe, aber ſie kapiert's jā nȯ net. Übrigens 's iſt wāhr, ſchȯ ſêi niedrigs Zeugnis, des iſt für mi entſcheidend. Ich hab' ſchȯ im Lyceum immer 's beſt' Argementle g'macht, bin Primus g'weſe, im Landexamen glänzend beſtande, i hab' in Tübinge und in Stuegert I, a. g'macht, bin Repetent g'weſe, hab' êis der beſte Helferat kriegt, bin Spezial worde und hab' mi nur auf's Land, auf die guet Landpfarrei z'rückzoge, weil mêi Podagra immer ärger worden iſt und weil i 's Landlebe und b'ſonders die Gegend lieb'. Sonſt könnt' i, i darf's ſage — ohne Anmaßung, ſonſt könnt' i Prälat ſêi. Ich habe ein gewiſſes Selbſtgefühl und darf es haben. Hat der Wallenſtein g'ſagt: „meinen Eidam will ich mir auf Europens Thronen ſuchen,“ ſo darf der geweſene Spezial, Pfarrer in Schuſſelfingen, ſagen: ich will mir meinen Eidam im Korps I. a., im Elitenkorps der Repetenten ſuchen!

Frau Pfarrerin.

Des iſt e g'fährliche Vergleichung, der hat obenaus g'wöllt und du weißt, wie 's ihm nā gange iſt und der Thekla und em Max.

Pfarrer.

Er iſt doch großartig untergange.

Frau Pfarrerin.

O Má!

Pfarrer.

O Weib, du haſt kein Schwung!

Frau Pfarrerin.

J mein, mer ſchwätzet jetzt lieber ebbes anders. Du haſt vor lauter Jeſt den Brief nöh net ág'ſehe. Guck doch: 's Poſtzeiche Berlin.

Pfarrer.

Ich weiß ſchö; vor lauter viel Ärger net. J kenn' jā au d' Handſchrift auf der Adreß', es iſt von meim G'ſchwiſterkindvetter, vom G'heimerrat. Die Klemmle machet alle e bedeutende Karrière. (Öffnet und lieſt:)

„Lieber Herr Vetter!

Lang habe ich mich nach Ihnen und Ihrer werten Familie nicht erkundigt; es iſt hohe Zeit, daß ich mein Verſäumnis gut mache. Sie verzeihen mir meine Schuld vielleicht um ſo eher, wenn ich Ihnen einen lebendigen Zeugen meines ſtets warmen Andenkens an meine teuren Verwandten in Schwaben zuſende. Meinem Sohn Odomar, der ſoeben ſein zweites Examen mit Glanz beſtanden hat, ſoll eine Erholungsreiſe gegönnt ſein, ehe er ſeine Laufbahn im Staatsdienſt als Juſtizreferendär antritt, er ſoll ein Stück Welt, ſoll unſern ſchönen Süden, ſoll endlich ſeine lieben Verwandten ſehen. Ich bitte Sie und Ihre werte Frau, daß es ihm geſtattet ſei, einige Tage in Ihrem gaſtlichen Hauſe zu weilen. Ich hoffe, daß ſein gewecktes, heiteres Weſen Ihnen und Ihrem Töchterlein Luiſe, das jetzt zur lieblichen Jungfrau herangeblüht ſein wird, nicht mißfallen werde. Er wird von heut ab in zehn Tagen an Ihre Thüre klopfen. Er wird Ihnen erzählen von unſerem Leben, unſern Verhältniſſen. Ich gönne ihm auch, daß er ſich dem Anblick unſerer ſchrecklichen Zuſtände in Berlin entziehen kann. Was haben wir für Tage erlebt! Die Barrikadenkämpfe! Die Leichen! Das Nachgeben des Königs! Der Abzug des Militärs! Jetzt dieſer Zuſtand, die Schutzloſigkeit gegenüber den drohenden wild empörten Maſſen! Ungern entbehren wir in ſolchen Tagen unſern Sohn. Aber gut monarchiſch geſinnt, wie er iſt, hat er ſich durch manche ſtarke Äußerungen offener Parteinahme für die Sache der Ordnung bei dem Volke verhaßt gemacht und unſere Sicherheit ſelbſt rät für jetzt ſeine Entfernung. Von Ihrem ländlichen Heim iſt die politiſche Aufregung, die ſo leidig ganz Deutſchland ergriffen hat, wohl fern geblieben, wir beneiden ihm die Idylle, worin er nun von Mühen und Stürmen aufatmen darf, und hoffen bald aus ſeinen Berichten zu entnehmen, daß Sie mit den Ihren erwünſchter Ruhe und Wohlſeins ſich erfreuen!

Mit herzlichen Grüßen bleibe ich u. ſ. w.

Jetzt há?

Frau Pfarrerin.

Was hä?

Pfarrer.

Siehſt jetzt?

Frau Pfarrerin.

Was ſoll i ſehe?

Pfarrer.

Was werde könnt'. So en Examen! So e ſolide G'ſinnung! I ſag nex, ſondern überlaſſe dich ſchweigend deinem Nachdenken. (Ab.)

Achter Auftritt.

Frau Pfarrerin allein.

Frau Pfarrerin.

Ob wohl der Vetter G'heimerrat in dere Stell: — „nicht mißfallen werde“ ebbes ådeute will? es gibt eim immerhi z'denket. Wenn der Vater allemāl ans Königs Geburtstag oder ſonſt ſëi Oberregierungsratsuniform åg'het hat und den Orden, 's iſt e ſtolzer Åblick g'weſe, — wenn mëi Luisle emāl am Arm von ſoeme åg'ſehene Mann in de G'ſellſchafte auftrete könnt, — 's Herr Vetters Söh macht g'wieß au emāl e ſchöne Karrière, wer weiß, ob's nā net au zur Frau G'heimerräte lange thät — — vielleicht mēh! Frau Preſidente, des wär' au ſchö — oder gar Miniſtere! — — O, des! — — I mag de Vikare, er thät mi arg daure, wenn em 's Mädle abſtünd' — aber weil's ebo ſonſt ſo viel Schwierigkeite hat — 's wird grad kei Verſuchung vom Satan ſei, daß ſich dā 's weltlich Bluet in meine Adere regt, — Ja nú, jetzt vorderhand läßt mer ebe komme, was kommt. Vorerſt will i's emāl em Luisle z'wiſſe thú. (Ruft in die Seitenthüre:) Luisle!

Neunter Auftritt.

Pfarrerin, Luiſe.

Luiſe.

Was willſt, Mame?

Frau Pfarrerin.

Du mueßt 's Gaſtſtüble richte. Mer krieget en Gaſt, vielleicht morge ſchó.

Luiſe.

Wen denn?

Frau Pfarrerin.

Den Odomar, 's Vetters Söh aus Berlin. Er hat en äußerſt glänzends Examen g'macht und möcht' jetzt au ſeine Verwandte kenne lerne.

Luiſe.

So?

Frau Pfarrerin.

Freuſt de net?

Luiſe.

Warum denn net?

Frau Pfarrerin.

Du ſiehſt net dânâch aus. Was haſt denn?

Luiſe.

Ach, der Pape iſt wieder ſo bös.

Frau Pfarrerin.

I weiß ſchô; er hat de Vikare verwiſcht, wie er dir e Flädle abflattiert hat. Er hat au mit mir g'ſchwätzt, recht hart, i fang á z' ferchte, mer bring en nemme rum. Du weißt, i bin net gege d' Sach', bis jetzt hab' i durch d' Finger g'ſehe, jâ, mer kann ſage, e bisle g'holfe; aber wenn's ebe partout net gehe will — am End — der G'ſcheidtſt gibt nâch — und dâ kommt jetzt der Vetter — vielleicht — weißt? — wer weiß —

Luiſe.

Aber, Mame —

Frau Pfarrerin.

Zwinge thu i di zu nex. Aber thu du dir au kein Zwang á — Wenn jetzt der Vetter e ſauberer, e wohlgebildeter, e recht empfehlenswerter junger Menſch wär, der au bei'm Vater recht wohl g'fiel und der recht ſchöne Ausſichte hätt' — wirf en Blick in die Zukunft und —

Luiſe.

O Mame, was denkſt, ſoll i útreu ſei?

Frau Pfarrerin.

Mer kann net mit em Kopf durch d' Wand. Was net geht, geht [illegible], und am End — ſitze bleibe?

Luiſe.

Mĕi Karl bleibt mir treu und i ihm. Die glänzend' Zukunft ſoll mi net in Verſuchung bringe. J bleib' feſt.

Frau Pfarrerin.

Luisle, i hab' jā g'ſagt, zwinge thu i di net. Jetzt wöllet mer nó z'erſte emāl de Vetter komme laſſe. 's bleibt alles vorläufig dahing'ſtellt. Nó ĕi's ſag' i dir beſtimmt: freundlich gegen en!

Luiſe.

Des gern! J freu mi aufrichtig, mein Verwandte emāl z' ſehe.

Frau Pfarrerin.

Guet. Jetzt richt's Stüble. (Ab, ſieht dann noch einmal herein und ſagt:) Zieg di au ſauber á, nimm dĕi neu's Schmisle, thue deine neue Schue á, die alte därfſt net áb'halte, der link' iſt jā ſchó ganz verſchéegt! (Ab.)

Zehnter Auftritt.

Luiſe allein.

Luiſe.

Ach Gott! Dā iſt leider nó ebbes anders verſchéegt! Alſo richtig d' Mame au net feſt! Aber i kenn' ihr Herz, 's wackelt manchmāl e bisle, aber d' Güete b'hält d' Oberhand. Grad der neu' Stĕi im Weg gibt mir jetzt neue Muet. J bleib' feſt.

Elfter Auftritt.

Vikar und **Luiſe.**

Vikar (eintretend).

Ach, Luisle, ſeh' i di wieder! Des iſt jã e widerwärtige G'ſchicht' g'weſe heut' morge!

Luiſe.

Ja, und der Pape hat nächher nŏ recht grauſam g'ſchwätzt. Ach, lieber Karl, 's ſieht net guet aus, gar net guet!

Vikar.

I laß de Muet net ſinke — Nacht muß es ſein, wo Friedlands Sterne ſtrahlen — Wenn nŏ du feſt bleibſt —

Luiſe.

Des weißt, lieber Karl, des bedarf keiner neue Verſicherung. — Vorderhand nŏ ebbes Neu's! 's Vetters Söh von Berlin kommt, i ſoll glei 's Gaſtſtüble richte.

Vikar.

So?

Luiſe.

's iſt grad recht, 's bringt doch e bisle Zerſtreuung in die trüebe Tag. 's wird di au freue.

Vikar.

Au? Alſo di freut's?

Luiſe.

Warum net? Und warum ſoll i mein Vetter net gern kenne lerne?

Vikar.

So?

Luiſe.

O Karl, biſt wieder eiferſüchtig?

Vikar.

Ja, ja, ſo e Berliner! Des iſt was anders als ſo en úg'ſchlachter Vikare! Gelt? 's wird ſo e recht g'ſchniegelts, ſchnabelſchnells Herrle ſëi — ſo e Stadtſtutzer, ſo e Papagei, ſo e Paradiesvogel — mit Gezwitſcher von ſchöne Redensarte — des geht ſüeß ëi — i weiß ſchó —

Luiſe.

Karl, Karl, wenn du nó die Schwäche net hätteſt — Wie oft han i dir's ſchó ſage müeße —

Vikar.

Ja, ja der Vetter wird dir beſſer g'falle.

Luiſe.

Karl, ſchwätz net ſo, ſonſt verzürnſt mi nó, und des könnt mer nó brauche!

Vikar.

Ja, des könnt mer nó brauche, daß du mir abfällſt! Halt emāl, 's ſoll auf e Prob' ákomme — Beweis mer dëi Treue, indem du gege den Vetter recht ſpröd und ſterch biſt.

Luiſe (trotzt).

I ſag', i werd' gegen ihn ſëi, wie ſich's für e Bäsle gegen en Vetter g'hört, guet und freundlich!

Vikar.

Ha! Treuloſe!

Luiſe.

Des ſagſt mir in dem Augeblick?

Vikar.

In dem Augeblick —?

Luiſe.

Wo i meiner Mame erklärt hab' —

(Man hat inzwiſchen einen anwachſenden Lärm von der Gaſſe her gehört. Jetzt vernimmt man Stimmen:) d' Franzoſe! d' Franzoſe! Läutet Sturm! (Es klopft heftig.)

Vikar.

Was gibts denn? Herein!

Zwölfter Auftritt.

Vorige. Der Schütz.

Der Schütz (tritt ein, eilfertig, keuchend).

Wo? Wo ane? Wo ane iſt der Herr Pfarrer?

Vikar.

Was gibt's denn?

Schütz (ſtockend, atemlos.)

D' We — d' Welt göht unter —

Vikar.

Iſt Er narret?

Schütz.

20 000 —

Vikar.

Was?

Schütz.

20 000 Franzoſe ſind im Ámarſch — E Reitender iſt im g'ſtreckte Galopp ákomme mit eme Schreibe vom Oberamt — Freiſchärler, wütige Menſche, etlich' Deutſche ſeiet au drunter — Republik wellet ſe mache — Älles ſoll frei ſëi, derſeltwege ſchlaget ſe älles kurz und kloa, theent ſenge und brenne, morde und plendere —

Vikar.

Glei mit mir zum Herrn Pfarrer! — Luisle, der Staat iſt in Gefahr, da müſſen alle Privatempfindungen zurücktreten! Nur *eines* ſage ich dir noch einmal (leiſe, aber nachdrücklich ins Ohr:) fang' mer mit dem Vetter nex á —

Luiſe.

I thue, was recht iſt —

Vikar (wie vorhin).

Ha, bleibſt du mir nicht treu, ſo bleibt mir nur *ein* Wunſch; im großen Weltkampf ehrenvoll zu fallen wie Hektor fürs Vaterland! (Mit den Schützen ab.)

Dreizehnter Auftritt.

Luiſe allein.

Luiſe.

Was gehet mi d' Welthändel â! — Mi mit der blinde Eiferſucht plâge grad, wo i alles für unſer Liebe dulde und wâge will! Es iſt net recht! Jetzt plâg i ihn au!

(Vorhang fällt.)

II. Aufzug.

Erſter Auftritt.

Wirtsſtube. Am Tiſch: **Franzoſenhannes. Jäckle. Hartgel. Standigl.**
Aufwärterin **Gretle.**

Franzoſenhannes.

Koi Goiſt iſt in dene Deutſche ſag' e! Koi Schneid' hent ſe. Nāch Paris ſott mer ſ' ſchicke, äll! Selt hent ſe Feuer im Leib, dā lautet's anderſcht. Liberté und egalité hoißts dā, dene iſt älles egal. I dank's mei'm Vetter nó heut', daß er mi nāch Paris hāt néi komme lau im Jāhr 1830 als Beckebuebe. I hau's mitág'ſehe, bi mitg'ſprunge. D' Scheibe ĕig'ſchmiſſe, d' Laterne ĕig'ſchmiſſe, d'Waffeläde 'plendert. Nieder mit de Miniſter! Barrikade 'baut! d' Dächer abdeckt! Piff paff! Bum, bum! 's Stadthaus g'ſtürmt, de König zum Teufel! D' Tulleriee plendert — Zeux rausg'ſchleppt! I ſag' nó, deſcht e ſtaatsmäßiges Saulebe g'wä! Wenn ſe nó keine ſo Viecher g'wä wäret und hättet de ſchäbige Geizkrage L. Philipp zum König ĕig'ſetzt! Jetzt iſt der au ausg'fegt. Viktoria! Jetz mueß's anders hergēh! Desmāl bleibt mer in Deutſchland net dehinte, ſe kommet rüber und mir ſind parat, mer hilft enander. 30 000 Mann beim

Veiliche ſind's. Vivat, jetzt mueß 's Volk regiere! Älle König, kleine und große Fürſte — müeßt naus! D' g'moine Leut kommet drá! Freiheit und Brod vor älle! Was Brod! Guet freſſe und ſaufe wellet mer! De Reiche ſollet ſich net mäſte und uns hungere lau! Älles mueß gleich vertoilt werde, ſo ſag' i! Vif la Replik!

Jäckle.

Nŏ en Schnaps her, Gretle! — Anderſcht mueß's werde, älles kurz und klŏi g'haue, was im Weg ſtôt. Druf! Mer ſchließet es glei der Franzoſeſchar á, ſo wie ſe kommt!

Harigel.

Dernâ vorwärts wie e hoiligs ſiedigs Donnerwetter nâch Stuegert!

Staudigel.

Z'airſchte d'Wirtshäuſer im Sturm eig'nomme, g'ſoffe! Juchhe! Dernâ uf de reiche Leut' ihre Häuſer! Dernâ uf d' Kaufläde! Älles Geld und Sach' furt!

Jäckle.

Dernâ uf älles los, was net mit der Hand ſchafft! Des ſind lauter Faulenzer! Z'airſchte d'Beamte! Mer braucht gar koine!

Franzoſenhannes.

Deſcht e Idee. Mer mueß Ideee han. Ich hab' mich politiſch gebildet in Paris. Der wahre Staat bedarf koine Gſetz, Gſetz ſind e Tyrannei. Der Staat iſt eine Geſellſchaft, nämlich ſo eine Geſellſchaft, mô jeder thú ká, was er will. Und z'airſchte, daß mer unſere Ideee verbreite könnet, mueß Preßfreiheit her.

Jäckle.

Jā, drufpreßt, drufdruckt!

Staudigel.

Mer könnt au glei áfange im Kloine — ſo e Vorpröble wär' net übel, mer könnt's wäge, d' Freund' aus Frankreich könnet jede Tag dā ſëi.

Harigel.

Und jetzt iſt älles verdaddert.

Staudigel.

Wellet mer an en reiche Baure gé, an de Lachemeyer oder an de Banzhaf?

Jäckle.

Noi, deicht nex. Dá gings letz. Und d' Baure vergrabet ihr Geld, hent köi volle Speiskammer und köin volle Keller —

Harigel.

Dā der Wirt —

Franzoſenhannes.

Háá, unſere edle neue Freund' müeßet au ebbes z'ſaufet vorfinde, wenn ſe kommet; uf d'Pfaffe mueß 's z'airſchte lausgau, an de Pfarrer gāt mer, der hāt en volle Keller und e Speiskammer voll g'räucherte Zunge und Schunke; i woiß au, er hāt vor Schrecke 's Zipperle kriegt, mit dem Bürſchle, em Vikare, iſt mer glei fertig, der Hannes, wo em äls im Feld und Garte ſchafft, iſt mit em Schäsle furt und d' Weibsleut ſchlenkert mer an d'Wand.

Jächle.

Recht häſcht, mer wöllet glei drå, jeder nimmt en guete Prügel mit —

Harigel.

Haltet no̊, mer zahlet ganz ordentlich, daß mer nex merkt, — Gretle!

Gretle

(die hinter der etwas offenen Seitenthüre gelauſcht hat).

Was wöllet er?

Franzoſenhannes.

Zahle!

(Sie zahlen und gehen ab.)

Gretle (allein).

So mëit des G'ſindel! Der Herr iſt net z' Haus, glei hol' i de Hausknecht und 's Nächbers Jakob.

Zweiter Auftritt.

Studierſtube des Pfarrers. **Pfarrer,** an einem Fuß einen Pelzſtiefel. **Vikar.**

Pfarrer.

Ja, Herr Vikarius, wir müße jetzt e Wort im Ernſt rede. Es ſteht ſehr g'fährlich und mich muß grad jetzt, wo ich der Mann auf'em Platz ſëi ſollt, mëi Podagra lahm lege. Ich brauch' jemand, der mich vertritt. Ich hab' durch de Schultheiß en außerordentliche Gemeind'rat zuſammeberufe, mit em Bürger-Ausſchuß, es ſoll au der Schulmeiſter und der Forſtwart diesmal derzu gezoge werde, man ſoll berate, wie vorerſt die beſtmögliche Åſtalte getroffe werde, in der

Gemeind' Unordnunge abzuhalte; der Schultheiß iſt, Sie wiſſiet, e ſchwacher, unſchlüſſiger Mann, ich hab' angekündigt, ich woll' die Verſammlung leite, i kann net hin, Sie müeßet mi vertrete, und ich kenn' Ihre Ăſichte net ſicher, Sie habe ſchŏ öfters ſo allerhand vorbrächt von Reaktiŏ, Volksrecht, Grundrecht und deutſcher Ĕiheit —

Vikar.

Herr Dekan, erlaube Sie mir e freimütigs Wort. I denk' nach Ihrem Standpunkt net korrekt; 's iſt währ. Laße Sie mich nur ſoviel ſage: im Badiſche iſt ſchŏ die Idee auftaucht, e deutſches Parlament zu berufe, das die große Frage, die jetzt alle Welt bewege, in d' Hand nemme und in Ordnung löſe ſoll: die künftige Grundrecht des deutſche Volks, allgemeine Volksbewaffnung und die Einigung Deutſchlands nach Abſetzung der Schmachanſtalt des deutſchen Bunds. 's iſt wahr, für die Ideee ſchwärm' i. Aber nachdem die erſte Maſſe-Petitione ihre Wirkung gethă habe, bin i gegen alle gewaltſame Mittel, gegen alle Putſch, die werdet im Gegeteil, befürcht' i oft, die ſchŏ Bewegung verderbe, und ganz beſonders bin i gege Verbrüderung mit de Franzoſe, die uns jetzt ihr Hilf' aufdrenget. Des ſind net unſere Freund, des ſind unſere Feind. Jetzt könnet mer alles andere dahig'ſtellt ſĕi laſſe und ĕiſach an die nächſt' Sorg' denke, daß mer im Dorf d' Ordnung aufrecht erhält. Trauet Sie mir, Herr Dekan, teilet Sie mir Ihre Gedanke mit, ich thu', was in meine Kräfte ſteht.

Pfarrer.

Nü ja, 's wär' viel z' ſage, i bin von der alte Schul, ich bin eben altmodiſch, i kann vornerĕi und überhaupt kĕi ſo

Gethue leide, kein ſo Lebetag, kéi ſo Feuerjo-Weſe, mir will das neu' Zeux net in Kopf, aber 's iſt jetzt keine Zeit, i bin's zufriede, daß Sie in der nächſte Hauptſach' meiner Meinung ſind. Gebet Se jetzt glei aufs Rathaus und —

Dritter Auftritt.

Vorige. Madele.

Madele (eilig herein).

O Jeſes, o Jeſes, ſe ſind im Keller —

Pfarrer.

Wer denn? D' Franzoſe?

Madele.

Nöi, d' Spitzbuebe. Den öine han e kennt, der grad der Letzt gwe iſt, der Franzoſe-Hannes, der Lump, er hät rumguckt, mi g'ſëa und an d' Wand g'ſchlenkert. —

Pfarrer.

Ach Je, mëi Roßwäger, mëi Elfinger Rißling — Au! (Nach dem Bein greifend) wieder ſo e Stich!

Vikar.

Hier ſind keine Wort z'verliere — 's iſt nŏ gut, daß i mein Rappier nŏ han — den Jüngling reißt es fort mit Sturmeswehen! (Stürzt ab. Madele ihm nach.)

Pfarrer (will nacheilen).

Au!

Vierter Auftritt.

Rathaus. Schultheiß **Läpple**, Gemeindepfleger **Mamele**, Schulmeiſter **Kiderle**, Forſtwart **Mäusle**, zwei Bauern (Bürgerausſchuß) **Lachenmajer** und **Banzhaf**.

Schultheiß Läpple.

Jetzt machet eure Vorſchläg'!

Schulmeiſter Kiderle.

Jetzt ich würde dafür halten, wenn ſie kommen, ſo ſollte, da uns Gewaltmittel nicht zu Gebote ſtehen, eine recht bewegliche Rede an ſie gehalten werden. Man müßte die Segnungen der Ordnung recht ſchön und rührend darſtellen. Das Wort vermag viel, auch über wilde Gemüter. Die rechte Perſon hiefür wäre unſer ehrwürdiger Seelenhirte. Er iſt leider unbaß. Ich erbiete mich zu dieſem Akt. Meine Parentationen haben mir einige Übung verſchafft.

Forſtwart Mäusle.

O Herrle, 's Sel batt nex.

Gemeindepfleger Mamele.

Ja, dā mueß e höhere Hilf' beiſpringe. Ich han g'hört, es ſeiet vierzigtauſend Mann. Rede halte nutzt nex, weltliche Waffe hent mer net, dā hilft nex als recht bete um himmliſche Beiſtand. Mer mueß de Feind wegbete.

Bauer Lachenmajer.

Herr G'mòid'pfleger, dā fällt mer òi, was neulich der Bauer drübe in G'ſchwendlinge zum dortige Hairle g'ſait hāt beim Bittgang uf de Felder: Herr, dā nutzt 's Bete nex, dā mueß Miſt her.

Bauer Banzhaf.

Jetzt i mõi, mer ſoll d' Feuerſpritz' bereit halte! wenn ſe kommet, tauft mer ſ' recht, 's Sel küelt a.

Schultheiß Läpple.

Nämlich hingege, ſe gãt net.

Bauer Lachenmajer.

Mer hãt jetzt g hairt von dene Barrikade in Berlẽ. I mõi, mer ſollt' d' Gaſſe ſperre mit ſo Barrikade. Wemmer nũ ſo Pflaſterſtõi hättet von Stuegert, dã lieget immer g'nueg rum. Wenn e Gaß g'macht iſt, nã reißt mer ſe wieder uf und macht ſo e Waſſerloiting, nã macht mer de Grabe wieder zue, nã im e Weile grubelt mer wieder und macht e Gasloiting und macht dernã de Grabe wieder zue und ſo gãts furt. Mẽi Vetter, der G'mõidrãt in Stuegert, hãt emãl g'ſait: jetzt 's Gruble, deſcht ebe ſo unſer Vergnüege. Jetzt bei uns müeßt mer ebe ſchnell etlich Fuere Stõi aus em Stõibruch hole lau, dernã —

Forſtwart Mäusle.

Jetzt was ſchwäzet er au, im e Dorf, des kõine Maure hãt, was will mer denn dã mit Barrikade, der Feind kann jã überall hinte und nebe rẽi.

Schultheiß Läpple (im Kopf kratzend).

Mer ſind jetzt eigentlich nämlich ebe im e rãtloſe Zueſtand. (Es klopft.) Herein!

Fünfter Auftritt.

Vorige. Vikar, ein Rappier in der Hand, zwei Bauernburſche, **Michel** und **Jakob.**

Vikar.

Ihr Herre, ich komm' eilig, Ihne anzuzeige, daß e wüeſter, e ſehr ſchlimmer Auftritt ſtattgefunde hat. Die vier bekannte Lumpe und Schimpfer, der Franzoſehannes, Jäckle, Staudigel, Harigel ſind ins Herr Pfarrers Keller ëibroche, 's Madele hat Lärm g'ſchlage, ich bin mitem Rappier nunterg'ſprunge, hab' de Jäckle, der oben an der Kellerthür' Wach' g'ſtanden iſt, umg'ſtoße, daß er d' Kellerſtaffle nuntergrumpelt iſt, hab' drunte de Franzoſehannes am vordere Wëiſaß verwiſcht, ſchô b'ſoffe, er mueß ſchô en Rauſch mit'bracht habe, hab' en glei über de Kopf g'haue, daß er umtorkelt iſt, aber jetzt hat's en böſe Ringkampf mit em Harigel und Staudigel gebe, der Jäckle iſt au wieder auf d' Füeß komme, Drei gegen Ein, ich wär' verlore g'weſe, wenn net der Michel, 's Lammwirts Hausknecht, und ſëi Nachbar Jakob mir beig'ſprunge wäret, 's Lammwirts Gretle hat aufpaßt g'habt und hat die Zwei ſchnell zur Hilf' geſchickt, zu Drei habe mer dann d' Spitzbuben überwältigt, durch de Keller in de Holzſtall g'ſchuckt und g'ſtoße und den zug'ſchloſſe.

Michel.

Ja, der Herr Vikar iſt in koiner kloine G'fähr g'wä, der hät ſe wacker g'halte.

Jakob.

Des bezeug' i au.

Vikar.

Meine Perſon iſt jetzt ohne Bedeutung. ’s Erſt iſt jetzt: wie ſoll man die vier Kerle in feſte Gewahrſam bringe? Aus em Holzſtall werde ſe ſchnell ausbroche ſëi. Sie könntet en böſe Auflauf ärichte; ’s ſind jetzt g’nueg Köpf’ im Dorf halbe narret, wer net vor Angſt faſt weg iſt, dem zwirbelt der Kopf vom Freiheitsduſel. Ich hab’ aber ohnedies en Auftrag vom Herr Dekan. Sëi Meinung iſt, mer ſoll doch net über der Franzoſenangſt de Kopf verliere. Mer ſoll aufs Nächſt’ bedacht ſëi: Ordnung im Dorf z’ erhalte, ohne Verzug alle g’ſetzte und zuverläſſige Bürger verſammle, ene d’ Lag recht ëidringlich vorſtelle, wer irgend nó gut bei Kräften iſt, ſoll ſich bewaffne —

Schultheiß Läpple.

Ja nämlich, hingege mit was? Mer hent jā koine G’wehr’ und Säbel —

Forſtwart Mäusle.

I han zwei Flinte, der Schütz hat au eine —

Vikar.

Helf, was helfe mag! Haue, Äxt, Schmiedhämmer, Senſe, Dreſchflegel —

Bauer Lachenmajer.

Krautſtempfel ſind au guet, dā geit’s e Stuck, — üg’ſpitzt in Bode nëi! —

Bauer Banzhaf.

Nū jā, und überhaupt rechte dicke, große Prügel!

Schultheiß Läpple.

Ja nämlich, hingege, des hent de andere, de unruhige Köpf, au!

Vikar.

Die g'ſchloſſene Ordnung macht's, die hält in Reſpekt. Wer feſt z'ſamme hält, in Reih und Glied tritt und bleibt, der hat de Vorſprung und imponiert. Alſo nur zuerſt Ordnung im Dorf! Kommt der Feind, ſo iſt's doch möglich, daß er ſich in kleinere Hauſe auflöſt, um die einzelne Dörfer z' überfalle, dā iſt doch z'hoffe, daß mer ebbes ausrichtet mit Standhaftigkeit, d' Weiber könntet au ſiedigs Waſſer bereit halte, ums en auf d' Köpf z'ſchüttet; möglich, daß au der Feind nó net ſo ſchnell kommt und d' Regierung nó Militär ſchickt. Kurzum, ſchnell an d' Arbeit! —

Schultheiß Läpple.

Ja nämlich, hingege aber, mer ſott vorher áfräge, ob mer au därf, beim Oberamt, und des mueß an d' Kreisregiering ſchreibe —

Vikar.

Herr Schultheiß, jetzt um Gotteswillen mehr Mut und Entſchloſſenheit! Wer lang frägt geht lang irr, jetzt preſſiert's; bis mer lang ſchwätzt, ſind die vier Lumpe ſchő ausbroche!

Forſtwart Mäusle.

Ihr zwei Burſch, glei mit mir, i hol' mẽi Flint', de Schütze mit ſeiner Flint' nimmt mer au mit, mer holet die vier Kerle und ſtecket ſ' ins Loch. Drauf ſchnell die groß' Glock' g'litte, d' Bürger verſammelt, e Kompagnie aus de beſte formiert. Ich ſchlag' vor: wer Soldat g'weſen iſt, kommt in de erſte Zug; der erſt' Zug trägt Senſe, der zweit' Zug Dreſchflegel, Krautſtempfel, Haue, Hacke, Prügel. I will d' Mannſchaft ſo viel als möglich in der Eil' eiexerziere. I denk', mer wöllet de Herr Vikare bitte, daß er unſer Hauptmann ſei.

Vikar.

I dank' für's Vertraue, i kann's aber net ánemme, i verſteh' z' wenig. Hauptmann mueß der Herr Forſtwart ſëi, weil er Unteroffizier g'weſen iſt.

Forſtwart Mäusle.

Aber dann weigeret Se ſich wenigſtens net, Leutnant z' werde. Mer brauchet en Herre von Ĕiſicht und Åſehe derzue. Ich möcht' lieber Ihr Untergebener, als Ihr Vorgeſetzter ſëi —

Vikar.

Auf de ſonſtige Rang kommt's jetzt net á. I will's mëithalb probire als Leutnant. Iſt's dene Herre ſo recht?

Alle.

Freile! Freile! (Sie ſtehen auf.)

Gemeindepfleger Mamele.

I bin e Mann des Friedens, i gang hoim und bet'.

(Alle ab.)

Sechster Auftritt.

Pfarrhaus. Wohnſtube. **Pfarrer,** ſeine Frau, dann **Luiſe.**

Pfarrer.

I fühl' mi ſchò um e Guets beſſer, der Fueß iſt freier, ſeitdem man emal wenigſtens über die vier Halunke Herr worden iſt, es kommt mer wie e guets Vorzeiche vor. Desmāl hat ſich der Vikar brav g'halte, i muß's zugebe, wiewohl daraus nò kei falſcher logiſcher Schluß zoge werde darf.

Pfarrerin.

Was heißt des?

Luiſe (ſchnell eintretend).

's Schäsle kommt, mer ſicht's ſchò ums Eck an der Mühle fahre.

Frau Pfarrerin.

Lauf em entgege bis unter d' Hausthür! (Sie ordnet ſchnell noch an Luiſens Locken und Anzug.)

Siebenter Auftritt.

Vorige. Vikar.

Vikar

(Luiſen begegnend, wie ſie ſchnell abgehen will).

Wohi ſo ſchnell?

Luiſe.

Der Vetter kommt, i mueß em entgege.

Vikar.

So? (Luiſe ab.)

Pfarrer.

Herr Vikar, i bin Ihne viel Dank ſchuldig und mueß Ihrn entſchloſſene Muet belobe, i faß' mi aber für jetzt kurz, es iſt këi Zeit, wir erwarte ſo ebe de Herr Vetter —

Vikar (für ſich).

Alſo jetzt, grad jetzt, wo i Dank verdient hab' und meine ſollt, 's komm beſſer, jetzt hat mer këi Zeit für mi, jetzt mueß grad der unausſtehlich' Menſch komme, den ſoll doch au —

Achter Auftritt.

Die Vorigen. Luiſe mit dem **Vetter Odomar Klemmle.**

Luiſe (noch außerhalb der Thüre).

Dārëi, lieber Herr Vetter!

Vikar (für ſich).

Ja, ja, der lieb' Herr Vetter, ja freilich —

(**Vetter** tritt mit Luiſen ein, die ihn an der Hand führt.)

Pfarrer (ihm entgegen).

Nü, grüeß Gott, willkommen, lieber Herr Vetter! (Umarmt ihn.)

Frau Pfarrerin.

Wie freut mich's, — willkomme in meim Haus, lieber Herr Vetter! Meinen mütterlichen Kuß! (Umarmt und küßt ihn.)

Vetter.

Endlich! endlich! Lang erſehnter Moment! Sehe ich endlich meine teuern Verwandten! Könnte mein Vater, meine gute verſtorbene Mutter bei uns ſein! — Und Sie holdes, ſchönes Couſinchen, wir haben uns ja erſt ſo flüchtig gegrüßt. — Geſtatten Sie, verſagen Sie nicht! (küßt ſie.)

Vikar (am Proſcenium).

Entſetzlich!

Pfarrer.

Ich hab' die Ehr', Ihnen auch meinen Herrn Vikar vorzuſtellen, Herrn Kandidat Werner.

Vetter.

Freut mich ſehr, Ihre Bekanntſchaft zu machen (reicht die Hand). —

Vikar

(verbeugt ſich kurz und höflich, reicht zögernd die Hand).

Vetter.

Wohl aus der berühmten Pflanzſchule von Theologen, dem ſogenannten Stift hervorgegangen?

Vikar.

Ich denk', kei Schand wär's net.

Pfarrer (ſchnell ablenkend).

Wie bedaur' ich, lieber Herr Vetter, daß Ihr lieber Beſuch in ſo unruhige, ſtürmiſche Tage fällt — Sie haben von dem drohenden franzöſiſchen Freiſchar-Einfall gehört —

Petter.

Weiß, weiß! Hat mir viel zu lachen gegeben — zwei Kompagnien Preußen, wenn wir die hier hätten, da ſollten Sie man ſehn —

Vikar (hart).

Wego Sellem!

Petter.

Bitte, wegen welches Sellem? Wer iſt der Sellem? Unbekannte Perſönlichkeit!

(Es klopft.)

Pfarrer.

Herein!

Neunter Auftritt.

Ein Unteroffizier. Die Vorigen.

Unteroffizier (grüßt militäriſch).

Ich hab' Befehl, dem Herrn Pfarrer dieſen Quartierzettel zu überbringen.

Pfarrer (nachdem er geleſen).

Guck au! 's wird en Offizier bei uns zum Quartier åg'ſagt.

Vikar (am Proſcenium).

Au voll!

Pfarrer (fortfahrend).

E Herr Unterleutnant Heinrich Schmid. Nü, gottlob! Militäriſcher Schutz! Wird mehr Militär im Dorf ëiquartiert?

Unteroffizier.

Vierzig Mann, ein halber Zug. Unſer Bataillon iſt in der Oberamtsſtadt einmarſchiert, zwei Kompagnien ſind auf die Dörfer verteilt. (Grüßt militäriſch. Ab.)

Pfarrer.

Nú, wär' der Feind ſo nah, als mer g'meint hat, ſo wär' des Bataillon net ſo verſtückelt. Mer ſieht, daß emāl vor's Erſt' für innere Ordnung g'ſorgt wird. Jetzt, Herr Vetter, machet Sie ſich's bequem, Sie werde ausruhe wolle.

Pelter.

Gern, gern, bin etwas überwacht und verſchüttelt —

Frau Pfarrerin.

Ihr Zimmer iſt g'richtet, 's ſteht au Erfriſchung bereit. Du, Luisle, komm, mer wollet jetzt 's ander Gaſtſtüble für de Leutnant richte —

(Alle ab, außer Luiſe, die unter der Thüre vom Vikar feſtgehalten wird.)

Zehnter Auftritt.

Vikar und Luiſe.

Vikar.

Luisle, ſei ſo guet und bleib' nō e bisle.

Luiſe.

Laß me, i mueß ſchnell fort.

Vikar.

Nō e Fräg' oder zwei!

Luiſe.

Was ſoll's?

Vikar.

Alſo den Berliner Windbeutel kuſſe?

Luiſe.

Karl, i verbitt' mir's; mei Vetter iſt kei Windbeutel, und en Kuß in Ehre kann niemand verwehre.

Vikar.

Guet, ſchö guet. So ſtehet mer. Und jetzt kommt gar nö e Leutnant!

Luiſe.

Was iſt's dernä! D' Offizier han i immer gern g'ſehe, ſo en Uniform iſt ebbes Netts und es ſind höfliche, manierliche, ritterliche Leut'.

Vikar.

Jetzt im hohe Ernſt! Mir iſt's um dei Seelewohl. Ich warn' dich vor de Offizier, inſonderheit vor de Leutnant. I ſag' dir nö, ſo e Leutnant, das iſt ein höchſt üſittliches Weſe.

Luiſe.

Karl, des ſpricht aus dir net d' Vernunft, nö die dumm' Eiferſucht.

Vikar.

Dumm? Dumm? Des iſt e Duſch.

Luiſe.

I kann's au verbeſſere. Net recht iſt's, mi ſo pläge, und grad jetzt, wo i für di manches leide mueß.

Vikar.

Net recht iſt's, mi ſo plāge, grad jetzt, wo i — nú, i will mi net ſelber lobe.

Luiſe.

Wenn e Menſch ſo eiferſüchtig iſt, bei ſoeme Mā kann mer ſich kein Friede und kĕi Rueh verſpreche. Adje!

Vikar.

Des thuet wie Abſchied. Wenn's ſĕi mueß: Adje!

Luiſe.

's iſt ĕis, wer de Abſchied kriegt oder gibt. Adje!

(Geht heftig ab.)

Elfter Auftritt.

Vikar allein.

Vikar.

Alſo aus iſch! Matthäi am letzte! Und ſo behandelt mi des Mädle, wo i grad ihr Haus, i darf ſage mannhaft, gege g'fährliche Feind' verteidigt han! — Adje! — Schöne Tag' ſind's e Zeitlang g'weſe in dere Liebe. O, wie ſie mi 's erſtmāl kußt hat in der Gartelaub'! Wie nā der Pfarrer obe im Dachlade mit eme große Perſpektiv erſchiene iſt, hat's aufg'ſchrauft, runterſpioniert, aber z'ſpät — Alle die ſelige Stunde! O! — (Seine Stimme bricht.) Aus für immer! Nie wieder! (Weinend.) Nĕi, i zwing me nemme länger — O! O! Und ſie iſt erſt nō ſo e, ſo e — (laut ſchluchzend) ſaumäßig netts Mädle!

(Man hört klopfen.)

Jerem, 's kommt ebber! 's iſcht g'wieß der neu Feind, der Leutnant — (Wiſcht ſchnell die Thränen ab.) Herein!

Zwölfter Auftritt.

Vikar, dann **Leutnant.**

Leutnant Schmied (eintretend).

Bitte um Entſchuldigung, ich ſuche den Herrn Dekan, mich ins Quartier zu melden.

Vikar (Haltung annehmend, ſteif).

Der Herr Dekan iſt ohne Zweifel in ſeinem Studierzimmer, ich will — — Ja, wa —

Leutnant.

Ja, wa —

Vikar.

Ja biſt denn du der Paukerle?

Leutnant.

Ja biſt denn du's, Murrle?

Vikar.

Ja, wie kommſt denn du däher? Unter d' Soldate biſt gange? Mĕi Seel hat net an di denkt, wie der Leutnant Schmied ȧg'jagt worden iſt, 's gibt ſo viele Schmied und mer hat jã dein rechte Name in Tübinge ganz vergeſſe g'het, ſeit drei Jähr han e nex von der g'hört, i han denkt, du ſeiſt ſchõ wohlb'ſtellter Aktuar. Warum biſt denn Soldat worde?

Leutnant.

Ha, Narr, weißt, 's Studiere iſt mer ebe am End' z'langweilig worde.

Vikar.

Ja, ja, du biſt äls lieber auf'm Haubode und in der Kneip' g'lege.

Leutnant.

Nú, du haſt grad au net immer g'ſtuhlt, biſt au net de Büecher z'lieb aus em Stift austrete. — Aber was iſt denn los? Du haſt g'heult, — mêiſt, i häb's net g'hört? Doch net aus Jammer und Angſt wege der Franzoſeſchar? Du biſt jā im Gegeteil au Soldat worde, i weiß ſchó, i han ſchó von deiner Heldethat g'hört — à propos, die vier Lumpe ſind ſchó ſicher beig'ſteckt, — und drauße han i euer ſaubere Kompagnie g'ſehe, e propers Korps, i mueß ſage.

Vikar.

Lach nó, mêitwege, mir iſt's net zum Lache.

Leutnant.

Ja nú, was gibt's denn?

Vikar.

I kann's net ſage.

Leutnant.

Aber i denk' mer's; i weiß ſchó, 's iſt e nette Tochter im Haus. D' Vikare verliebet ſich alle in d' Pfarrtochter — g'ſteh', dā hat's ebbes gebe.

Vikar.

In Gottes Name, ich will der's g'ſtehe. Jā, 's iſt eine dā, ſchȫ, g'ſcheidt, lebhaft, ámutig, ſe hat mẽi Herz g'wonne und i 's ihrig' — und (mit Thränen kämpfend) — jetzt iſt's aus!

Leutnant.

Wārum denn aus?

Vikar.

Ůtreu iſt ſe — e Kokett iſt ſe — E Vetter iſt komme — e Berliner, e echter — ſchwätzt em Teufel e Ohr weg — i hab' ſe g'warnt — umſonſt, glei beim erſte Grueß hat ſie'n kußt und hat jetzt immer e zärtlichs Gethue mit em, — dernā biſt du āg'meldet worde — d. h. eben e Offizier, i hab' jā net g'wißt, wer? — jetzt hab' i ſe wieder g'warnt, jetzt hat ſe erſt recht de Kopf aufg'ſetzt, hat mer trotzt und ordentlich in Ausſicht g'ſtellt, ſe wöll ſich von dem Offizier recht pouſſiere laſſe, drüber iſt's zum Bruch komme — gut Nacht! ab und aus, und i gang jetzt fort, naus, fort!

Leutnant.

Hör', Murrle, mir ſcheint, du käſt d' Mädle net behandle. Narr, ſo e Warnerei, des könnet ſe älle net leide. Gang eweg, de biſt eiferſüchtig — ſchȫ in Tübinge biſt e eiferſüchtigs Luder g'weſe — ſonſt hätt's au die Paukerei net gebe — wegen em Mincle in der Neckergaß; hätt' i di net ſo guet ëipaukt, der Korpsburſch hätt' di ausg'ſchmiert. E hitziger Kerle biſt au, kommſt glei aus em Häusle — jetzt ſei g'ſcheidt, 's wird net alles verlore ſëi. Mer mueß net ſo glei weich gebe.

Vikar.

Meiſt?

Leutnant.

Laß der was ſage: i will mer d' Leut' und d' Lag' emāl äſche. Vielleicht i kā der helfe. Iſt der Vetter ſo e Windbeutel, mer wöllet e nunterdrucke, daß dei Schatz ſieht, wer Meiſter iſt — i will en aufs Korn nemme, du ſekundierſt, aber net z' wild — merk der's — 's Weitere wird ſich gebe. Jetzt richt di auf, der Liebesjammer hat di ganz g'lähmt — Aber Donnerwetter, wie lang ſchwätz i, i mueß mi jā beim Pfarrer melde!

Vikar.

Wie lang kannſt denn vielleicht bleibe? Wie ſteht's denn mit der G'fāhr im Land? Wirſt bald wieder abmarſchiere müeſſe.

Leutnant.

Mer wiſſet gar nex. 's kommt mer vor, obe drobe in Stuegert hent ſe au de Kopf verlore. 's weiß kei Menſch, ſollet mer de Feind ſueche oder erwarte. Aber ſo viel iſt g'wieß, jeden Augeblick kann Ordre komme, daß i wieder zum Bataillō ēirücke mueß. Alſo, was dā im Haus in deiner Sach' g'ſchehe ſoll, mueß bald g'ſchehe. Hellauf! D' Soldate b'ſinnet ſich net lang. Jetzt komm'!

(Beide Arm in Arm ab.)

III. Aufzug.

Erſter Auftritt.

Pfarrſtube. Tafel gedeckt. **Pfarrer. Pfarrerin. Luiſe. Vetter. Leutnant. Vikar.** Frau Pfarrerin weiſt die Plätze an. Luiſe zwiſchen beiden Gäſten.

Frau Pfarrerin.

So, meine Herre, jetzt nemmet Se ebe vorlieb. Mer ſind auf'm Land. Mer wollet ſehe, wie unſerem Herr Berliner die ſchwäbiſch' Kuche zueſagt, insbeſondere d' Spätzle, die werdet em ebbes Neu's ſëi.

Pfarrer.

Wir wolle auf e Stund' d' Politik vergeſſe. Komm', was komme mag, wenn mer was Feſts im Mage hat, iſt mer g'faßter.

Frau Pfarrerin (zum Vetter).

I weiß net, ob Ihne die Brislesſupp' ſchmecke wird, i hab' ſchô g'hört, in Norddeutſchland eß mer d' Supp' gern ſüeß.

Vetter.

Wohl wahr, verehrte Frau Baſe, sûrement, doch mögen wir auch Geſalzenes — gleich zu gleich, wir ſind auch geſalzen.

Pfarrer.

Jetzt ſaget Se, wie g'fällt En denn unſer Süddeutſchland? Kann ſich's net ſehe laſſe?

Vetter.

Reizend, maleriſch, lachend, weich und zugleich großartig, romantiſch vom Mildromantiſchen bis zum Wildromantiſchen. Ich könnte unſer Potsdam, Wanſee, Tegel, den Spreewald nennen, aber den Preis geb' ich franchement den Rheinlanden und Schwaben. Dieſe Natur macht auch ſo ganz den Eindruck, daß hier naive, liebenswürdige Menſchen wohnen müſſen. Nicht wahr, liebes Couſinchen? Bitte ſtoßen Sie darauf an, die liebenswürdigen Schwäbinnen ſollen leben! (Stoßt an, — halb flüſternd:) Und zur Verſchönerung des Nachtiſchs ein Schmollis und Küßchen dazu, nicht? Was?

Vikar.

Meine Sie, d' Mannsleut' hierzuland ſeien auch ſo liebenswürdig? D' Schwabe hättet kei Schneid? O, ſe kennet ſchõ au beiße!

Vetter.

Na, hören Sie mal, mein Herr, mein guter Herr, 's wird wohl nicht ſo gefährlich ſein. Schon der Dialekt klingt ja ſo gemütlich, ſo urgemütlich, ſo rund ohne pointe, ich möchte ſagen, ſo zahm, ſo kindlich —

Vikar.

Jetzt, Herr, erlaubet Se, kindlich, zahm, des —

Leutnant.

(ihn zupfend, zurückhaltend, ſpricht das Folgende ganz Berlineriſch).

Nun, geehrter Herr, wir ſind an unſern Dialekt ſo eng nicht gebunden, wir können auch mit Hochdeutſch passablement aufwarten. Ich kenne Berlin gut und geſtehe, es wundert mich nicht, daß die Herrn Berliner ein ſtarkes Selbſtbewußtſein haben.

Vetter.

Eh bien, ſo gefallen Sie mir, Herr Leutnant! So was hört man mal gerne. Sie ſprechen aber auch ein ſo reines Deutſch, daß ich vermute, Sie ſeien nicht geborner Schwabe. Wohl im Norden geboren? Wie?

Leutnant.

Háä.

Vetter.

Will ſagen nein? Alſo doch in Schwaben?

Leutnant.

Hähà.

Vetter.

Wie? Ja? Na, das wundert mich.

Leutnant.

Hahà!

Vetter.

Bitte, zu welcher Sprache gehört nun das? Chineſiſch?

Leutnant.

Nur ein bißchen Schwäbiſch zur Abwechslung. — Fahren wir hochdeutſch fort! — Metropole der Bildung, feinſte Deſtillation, Quinteſſenz, Extrakt des in der Menſchheit zerſtreuten Verſtandes, Brennpunkt aller Radien der Weisheit —

Vikar.

Ja, in Berlin weiß der Bueb, wenn er 's ABC g'lernt hat, e g'ſcheidters ABC, als der Bueb in Stuttgart oder München, dā iſt 's Hüele, des nō die halb' Eierſchal' am Bürzel rumträgt, g'ſcheidter, als der Godel bei uns —

Leutnant.

Sitz der feinen Ironie, die alles als naiv belächelt, was nicht ſie ſelbſt iſt.

Frau Pfarrerin.

Herr Leutnant, Se eſſet jā faſt nex; die zarte Rettichle und den Kreſſich kann i Ihne empfehle.

Vetter.

Nanu, Herr Leutnant —

Frau Pfarrerin.

Geltet Se, Herr Vetter, Sie eſſet lieber ebbes Süeß zum Rindfleiſch, möget Se net gern eig'machte Quitte? Se ſind von unſerer Kammerz.

Vetter.

Danke, danke, verbindlichſt — Sie belieben, ſelbſt ironiſch zu werden! Gratuliere auch zum witzigen Sekundanten, dem

Herrn Vikar. Na, wollen wir mal im Ernſt reden? Nicht von Bildung und Intelligenz? So von einer andern Art von Geiſt? Bischen von Kriegszeiten? Na, wie war's zum Exempel bei Jüterbogk? Wem dienten die Württemberger und — na, wie gieng's ihnen? Wie? Haben Sie die württembergiſchen Fahnen über der Kanzel in Potsdam geſehen? Wie?

Leutnant.

Mein Herr, ja, da iſt der Spaß zu Ende!

Frau Pfarrerin.

Herr Leutnant, verſchmähet Se mer doch meine Göckele net, i mëi, ſe ſeiet recht bräte, net z'hart, net z'weich. I mëi, 's müeß' guet ſchmecke zu de Schwarzwürzele.

Leutnant.

Danke, danke — Ich laſſe mir meine Armee, wie klein ſie iſt, nicht verſpotten. Weiß Gott, wie wir's beklagen, daß wir einſt im Rheinbund fechten mußten; aber vergeſſen Sie die Kettenglieder der Geſchichte nicht, nicht die alten Sünden Preußens vom Basler Frieden an, deren Frucht Süddeutſchlands Sünden waren, und übrigens, weiß Gott, wir haben nachher in blutigen Kämpfen unſere Schuld, wenn es eine iſt, mit Blut gelöſcht. Man ſoll alte Wunden nicht aufreißen, es iſt unedel. Will's Gott, wir fechten einſt noch zuſammen. Soll aber einmal von Politik die Rede ſein, dann auch ein Wort von innern Zuſtänden! Wo iſt euer Verfaſſungsleben?

Vetter.

Das königliche Wort iſt gegeben.

Leutnant.

Da, neueſtens beim Theaterumritt mit der deutſchen Fahne?

Vikar.

Dem Kunſtreiteraufzug?

Vetter.

Ich laſſe mir meinen verehrten König nicht verſpotten —

Pfarrer.

Aber, Herr Vikar!

Frau Pfarrerin.

Aber, Herr Leutnant!

Luiſe.

Aber, Herr Vetter!

Pfarrer.

Heut geht's gut her, d' Spätzle ſind au ábrennt!

Vetter.

Wir ſind ein Staat, Ihr ſeid unſre künftigen Provinzen. —

Leutnant (fährt auf).

Jetzt —

Vikar (fährt auf).

Jetzt iſt Heu g'nueg hunte!

Pfarrer.

Die Tafel iſt aufgehoben!

(Alle ſtehen auf.)

Leutnant.

Entſchuldigen Sie — meine Aufwallung, verehrter Herr Pfarrer, verehrte Frau Pfarrerin, ich bin Ihr Gaſt, ich hätte die Erörterung verſchieben ſollen. Ihr Diener.

Vetter.

Auch ich bitte um Vergebung! Man vergißt ſich leicht im échauffement — pardon! pardon!

Vikar.

Herr Dekan, mir thut's au leid! Mer iſt eben au e Menſch! Was z'viel iſt, iſt z'viel.

Pfarrer.

Herr Vikar, wir ſpreche noch drüber. (Zu Leutnant und Vetter.) Nû ja, meine Herre, 's wird jā verſauſe. (Abgehend leis zu Luiſe:) Bring' mer des halb' Göckele und de Wêi in mêi Stub'; dā braucht der Magen nŏ e Stärkung.

(Pfarrer, Frau und Luiſe, das Verlangte tragend, ab. Leutnant ab.)

Vikar (für ſich).

Zum Schmollis iſt's Gottlob nemme komme.

Vetter (unter der Thüre).

Na, noch ein Wort mit Ihnen, Herr Vikar! Der Herr Leutnant war gereizt als Militär, hat ſich aber ſelbſt revanchiert, Sie — haben ihm unnötig ſo brusquement ſekundiert. Sie ſind nicht gutmütig, wie plumpe Leute ſein ſollten, Sie ſind ein Karnikel! (Schnell ab.)

Zweiter Auftritt.

Vikar allein.

Vikar

(nach einer Pauſe von Verdutzung).

I glaub', der iſt grob g'weſe. (Wieder Pauſe, dann heftig auf und abgehend.) Höret Se, 's iſt wåhr, i hab' Ihne ſcharfe Wort gebe, aber Sie ſind glei vom erſte Augeblick üverſchämt gege mi gwe gwe. Ich will Ihne was ſage: Sie ſind ein eingebildeter, dünkelhafter Menſch, ein widerwärtiger Menſch, ein unausſtehlicher Menſch, ebenſoſehr auch ein geiſtloſer Menſch. Warum? Das will ich Ihne ſage: grad darum, weil Sie meinet, Sie habet de Geiſt mit Löffel g'freſſe. Sie ſind ein naturloſer Menſch; wer këi Natur hat, hat auch keinen Geiſt. Ganget Sie heim in Ihr' Sandwüſte, dā g'höret Sie hin. Unſere Mädle ſind net für euer ein'n — trinket Sie Weißbier und Schnaps derzu, oder méitwege ſchlotzet Se Guetle beim Kanditer, daß Se Ihrn innere Eſſigkolbe verſüeßet. — — — So, der hat ſëi Sach'! — (Bleibt plötzlich ſtehen, ſieht ſich um). — Ja ſo! (Ab.)

Dritter Auftritt.

Pfarrerin und **Luiſe**, wieder in das Speiſezimmer tretend.

Frau Pfarrerin.

Se ſind fort. Mer wöllet jetzt de Tiſch abdecke. D' Stub' kommt mer wie e Schlachtfeld vor. Jetzt krieget ſe au kein Kaffee, 's g'ſchieht en recht, de Kerle. Jetzt trinket

mern allĕi, káſt nā au glei nŏ e Bröckele Zigore nĕi thú. J bin b'ſonders em Vikare bös. Der iſt ſo plump drĕitrappt. J zitter nŏ an alle Glieder.

Luiſe.

J weiß doch net, liebe Mame, der Vetter iſt vom erſte Augeblick á ſpitzig gegen en g'weſe, des thuet weher, als Grobheit, des reizt arg. Und er hat ſich ebe au ſĕi's Schwābelands ág'nomme und des iſt recht.

Frau Pfarrerin.

Ach was, die pur Eiferſucht hat's em ĕigebe.

Luiſe.

Die mag derbei ſĕi, und 's hat mi verzürnt, und i hab' en au drum plăgt. Aber ſie kommt doch am End' von der Liebe, er hat ebe Feuer. Und jetzt dauert er mi, alles iſt jetzt auf ihn nĕi, und der Pape wird em aufs neu' bös ſĕi und wird vergeſſe, wie wacker er ſich in der G'fāhr g'halte hat und nŏ hält.

(Es klopft.)

Frau Pfarrerin.

Herein!

Vierter Auftritt.

Soldat mit einem Papier. **Die Vorigen.**

Soldat (eilig).

Wo treff' ich Herrn Leutnant Schmied?

Frau Pfarrerin.

Gang, Luisle, zeig' em ſëi Stub'. Aber was gibt's denn?

Soldat.

Soviel i weiß, hat der Herr Leütnant Befehl, ohne Verzug mit ſeiner Mannſchaft zum Regiment ëiz'rücke.

Frau Pfarrerin.

O Jeſes, des wird jā heiße, der Feind ſei dā.

Soldat.

Ká ſëi, ká ſëi. (Ab.)

Fünfter Auftritt.

Frau Pfarrerin (die Seitenthüre öffnend).

Mann! Mann! Komm' ſchnell!

Pfarrer (eintretend).

Was gibt's denn?

Frau Pfarrerin.

Der Herr Leutnant mueß ſchnell zum Regiment.

Pfarrer.

Was iſch nā?

Frau Pfarrerin.

Was 's iſt, was 's iſt, was 's iſt?

Sechſter Auftritt.

Leutnant Schmied mit einem geöffneten Schreiben. **Die Vorigen.**

Leutnant.

Herr Pfarrer, Frau Pfarrerin, ich komme ſchnell, Ihnen verbindlichſt für alle gaſtliche Güte zu danken, ich habe Ordre, augenblicklich zum Regiment abzumarſchieren. Dies bedeutet ohne Zweifel, daß die Franzoſenſchar nahe iſt. Es wird die Aufgabe ſein, ſie noch zu erreichen, ehe ſie in die nächſten Dörfer einbricht. Ich habe keine Minute zu verlieren. Noch einmal den wärmſten Dank, leben Sie wohl! (Ab.)

Siebenter Auftritt.

Die Vorigen. Vikar. Madele.

Vikar (ſchnell eintretend).

Hör' i recht, um Gotteswille!

(Lärm auf der Straße.)

Madele (hinter ihm hereineilend).

O, o, o! 's ganz' Dorf iſt in Schrecke und Todesangſt. 's hoißt, ſe ſeiet nŏ nŏ e Stund' weit weg; 50 bis 60000 Mann ſeiet's, ſe verüebet Greuel, 's ſei net zum ſage, brenne, plündere, morde, Kinder uf d' Bankenet ſpieße.

Frau Pfarrerin.

Ach, lieber Gott, nô ſchnell ĕipackt, alles in Keller, 's Silberzeug, 's Weißzeug! Ach Gott, ach Gott, mĕi's Luiſles ſchöne Ausſteuer, dā wird ſich jetzt des Franzoſeg'ſindel Hemeder und Hoſe draus ſchneide! Ach, jetzt heißt's, der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen!

Pfarrer.

Mēi Bibliothek! Meine Predige, Auszüg' aus der Kircheg'ſchicht! Meine Kirchebücher! Mēi Dogmatik vom Bretſchneider und meine Kapitalbrief!

Frau Pfarrerin.

Und wo thuet mer nō 's Mädle hi?

Madele.

Jā, uf d' Mädle ſeiet ſe b'ſonders wüetig nēi.

(Es wird Sturm geläutet.)

Frau Pfarrerin.

O je, jetzt wird gar Sturm g'litte!

Achter Auftritt.

Vorige. Vetter.

Vetter (eilig eintretend).

Schrecklicher Moment! Aber Mut! Mut! Raſch! Ich helfe retten!

Frau Pfarrerin.

Nō ſchnell emāl an d' Käſte, an d' Kommod!

Pfarrer.

Nēi, an d' Bibliothek!

Frau Pfarrerin.

De groß' Schatull mit de Kapitalbrieſ' in de Keller nunter! 's Weißzeug derzue!

Vikar.

Nëi, zuerſt d' Perſone rette, flüchte!

Madele.

Meine zwoi Gäs aus em Stall g'láu, ins Waſſer triebe!
(Es entſteht ein Durcheinanderſchreien und Rennen, daß man kein Wort mehr deutlich vernimmt. Dazu fortwährendes Sturmläuten.)

Neunter Auftritt.

Die Vorigen. Leutnant.

Leutnant (hereinſtürzend).

's iſt nex! (Niemand hört, lauter:) 's iſt nex! (Noch lauter:) 's iſt nex! — Dā mueß en anders Mittel helfe!
(Schnell ab, nach wenig Minuten, während deren die Verwirrung fortdauert, zurück mit einer Piſtole, er ſchießt ſie über die Köpfe ab, alle fallen zu Boden außer dem Vikar und Vetter. Der Vikar will Luiſen beiſpringen, der Vetter kommt ihm zuvor und richtet ſie auf.)

Vikar (für ſich).

So, b'haltet enander; 's iſt nó guet, daß mëi Éigab' um Verſetzung uf en anders Vikariat ſchō fertig liegt.

Leutnant.

Bitte dringend, das Schreckmittel zu verzeihen, es gab kein anderes, niemand hörte. Es iſt nichts. Beſtimmte Nachricht, daß alles von vornherein blinder Lärm iſt. Das Regiment marſchiert ab. Das Land iſt außer Gefahr.

Alle.

Ah!

Leutnant.

Noch einmal herzliches Lebewohl und herzlichen Dank für alle Güte und Gaſtfreundſchaft. (Reicht allen die Hand.) Ich glaube, unſer Marſch geht ins Badiſche, dort pfupfert's, es droht ein Aufſtand.

Vikar.

Adje, Paukerle. Mir iſt's doch Angſt um di.

Leutnant.

Gang mer, des gibt bloß en Zwetſchgefeldzug. I hoff', i erleb' nó en andere. (Leiſe.) Komm g'ſchwind e Stück mit mer; i mueß der nó en Auftrag an de Herr Vetter gebe.

(Leutnant und Vikar ab.)

Pfarrer.

So; jetzt wollet mer ausſchnaufe, ich will mi in der Stille meiner Studierſtub' ſammle.

(Pfarrfamilie ab. Der Vetter bleibt allein zurück.)

Zehnter Auftritt.

Vetter. Dann **Bote.**

Vetter.

Der Sturm wäre vorüber, nicht der Sturm in meiner Seele. Fortreiſen von Haus, auf den Wunſch des Vaters, im Schwebezuſtand meines Schickſals! Hier niemand mein

Herz ausſchütten können! Couſinchen den Hof machen müſſen und Ida, nur Ida im Herzen!

Nur wer die Sehnſucht kennt,
Weiß, was ich leide!

(Es klopft.) Herein!

Bote (mit Ranzen).

Sie ſind doch der Herr Jurkand Klemmle?

Vetter.

Juris Kandidat —

Bote.

Dā wär' e Brief an Sie. Poſtzeiche Verlē —

Vetter.

Gib! Gib! (Die Adreſſe beſehend.) Ihre Hand! Bote des Himmels, geflügelter Merkur!

Bote.

Fliege wenn i könnt', wär' mer ſchău lieber, als im Dreck ſtampfe. Im Himmel wur i, will's Gott, kėi Bot' mė ſėi. De Merkur han e ſchō em Herr Pfarrer ag'liefert. (Will abgehen.)

Vetter.

Da, da nehmt. Trinkt auf mein Wohl!

Bote.

O! braver Herr! Vergelt's Gott! (Ab.)

Elfter Auftritt.

Vetter allein.

Vetter.

Öffne dich, verſiegeltes Geheimnis! Meine Hand zittert! Trüge mich nicht, frohe Hoffnung! (Öffnet und lieſt.)

„Mein Odomar! Es iſt; wir ſind. Dies Eine Wort ſage alles! Keine Blumenphraſen, kein Parfum, dafür ſind wir blaſiert. Nur Liebe, bejahte Liebe iſt wahres Sein! — Bedenken der Eltern mit Hilfe deines glänzenden Examens und geiſtreicher Beredſamkeit deines Vaters endlich beſiegt, — junkerliches Garde-Offiziers-Ideal, Strudelwitz- und Prudelwitz-Ideal endlich geopfert, harte Herzen geſchmolzen, — begriffen, daß in Bürgertum auch Adel, eſoteriſche Ariſtokratie, Geiſtrittertum. Anſtoß wegen Namens beſprochen. Dein Papa endlich entſchloſſen, in Änderung einzuwilligen; Vorſchläge: Klamberg, Claminsky, Chiamelli. Wähle, entſcheide! Abend mit Eltern und deinem Vater bei einer Bowle Ananaspunſch — Duftſchwingen, Stimmungsbild. Du nun meine Garde! Mein! — Komm, eile, ſchwebe, fliege nordwärts, ich jetzt dein Süden, Ida mehr als Schwaben, Ida, geſtatte den ſüßen Kalauer — Ida dein Idalien! Fühle ihren Geiſtkuß! Dein, dein!“

(Er küßt den Brief.)

Jubel des Jubels!

(Er tanzt im Kreiſe herum und prallt auf den eintretenden Vikar.)

Zwölfter Auftritt.

Vetter und **Vikar.**

Vikar.

Oha!

Vetter

(umarmt und küßt ihn ſtürmiſch).

Laß dich umarmen, Bruder! Teile mein Entzücken!

Seid umſchlungen, Millionen!
Dieſen Kuß der ganzen Welt!

Vikar (ſich ſträubend).

So laſſet Se me doch gé! I mag kéi ſo Kußerei! Bei uns kußet ſich d' Mannsleut' net. (Es entſteht eine Art Raufkampf. Nachdem dieſer zu einigem Stillſtand gelangt:) Ich komme, um —

Vetter.

Juble mit mir! Ida, Ida iſt mein!

Vikar.

Es handelt ſich um kéi Ida, vielmehr um die da im Pfarrhaus — zuerſt aber zu mei'm Auftrag: Herr Leutnant Schmied bietet Ihnen, wenn Sie ſich beleidigt glauben, Satiſfaktion an. Aber mi habe Sie auch beleidigt; Karnikel iſt Tuich. Ich weiß zwär net, was e Karnikel eigentlich iſt, aber g'ſchimpft mueß 's ſéi, deicht klar.

Vetter.

Na, hören Sie mal, Sie ſind doch vorher ſchon gerade auch nicht höflich geweſen —

Pikar.

Sie habe mi zuerſt verſpottet —

Pekker.

Na, wiſſen Sie, Sie ſind doch von Anfang an eklig gegen mir geweſen.

Pikar.

Nei, Sie gege mi.

Pekker.

Nanu, nu hören Sie mal, wir Berliner ſind ſo ein wenig ſpitz, aber im Grunde doch ganz gutmütiges Volk, bons enfants, wir krallen ſo ein wenig, aber das iſt ja gar nicht ſo blutig gemeint —

Pikar.

Es mueß raus, Se wöllet mer au des Mädle wegſtipize —

Pekker (lacht auf).

Pikar.

Lachet Se net, oder i werd' ganz wild!

Pekker.

So hören Sie doch, warum ich lache. Sie machen ſich ja ſo überflüſſiges Herzweh — das iſt ja nur vetterliche Artigkeit, iſt nur comment mit Bäschen, gemütliche Faſſon, ich liebe ja, liebe meine göttliche Ida. Alſo luſtig, zwei glücklich Liebende!

Vikar.

Ach lieber Gott, lang net 1½.

Vetter.

Wie das? Wie das? Nu! nu! Thut mir leid, wirklich leid. Wo fehlt's? Stiften wir Frieden, verſöhnen wir uns, ein Glücklicher möchte alle Welt glücklich wiſſen. Vielleicht kann ich ein wenig helfen, erbiete mich zum Vermittler, parlementair. Vertrauen Sie mir, eröffnen Sie mir — es iſt nicht Neugierde, laſſen Sie mich wiſſen.

Vikar.

Nu ja: ſo ſoll's voll raus! Der Vater will net, partout net, er hat de Kopf aufg'ſetzt, er nehm' kein' zum Schwiegerſöh, der net im Examen I. a gemacht hat.

Vetter.

Na, ſieh da, merkwürdig, mit wenig Unterſchied wie ähnlich! Wir ſind ja ordentlich Menächmen. Mein Examen zwar gut ausgefallen, aber Idas Vater auf Adel verpicht, auf flotten Namen, wollte nicht nachgeben, — jetzt Eis geſchmolzen, Ida mein — laſſen Sie ſich's gutes Omen ſein. Friſch voran, Kopf oben! Kourage!

Vikar.

Ach, an Kourage fehlt's net, aber, aber —

Vetter.

Na, was denn?

Vikar.

Aber wenn Sie mi wieder auslachet —

Petter.

Ne, ne, auf Ehre nicht mehr!

Vikar.

's Mädle! Händel hemmer. Grad über Ihne iſt's ågange, 's iſt faſt ſo guet als alles aus.

Petter.

Hab' wohl gemerkt, daß es ſpukt, na, na, will's gut machen — Da laſſen Sie nur mich — — als postillon d'amour —

Vikar.

Nex, nex! Kĕi Fürbitt'! Dā heißt's: Hilf der ſelber! Jetzt, werd's wie's werde mag, z'erſte mueß ſie's g'hörig ſpüre, die Hex, daß ſie mi ſo plāgt hat! I laß's auf's Äußerſte ákomme —

Petter.

Nanu, man zu, nur nicht gar zu blutdürſtig! Aber wir zwei ſind im Frieden? Nicht wahr? Was? Hier meine Hand —

Vikar (ſchlägt zögernd ein).

Ja, aber halt, mĕi Auftrag von mĕi'm Freund, Leutnant Schmied! Was ſoll i ihm ſchreibe?

Petter.

Na, gefordert auf Kriegsſchiff, Armſtrong, Panzerfregatte, Torpedos —

Vikar.

Jetzt ſpottet Se ſchó wieder!

Vetter.

Nu, einen ſchönen Gruß an Herr Leutnant, ich denke, wir ſeien quitt, er hat mir was zu verzeihen und ich ihm. Ich hätte nicht ſollen ſein militäriſches point d'honneur reizen, er nicht mein preußiſches! Friede mit aller Welt iſt heute meine Parole! Und noch einen ſchönen Gruß von wegen das, was ich ihm über die Rheinbundszeit Unangenehmes geſagt: ſchreiben Sie ihm, ich hoffe, daß die Zeit komme, wo wir alle miteinander auf den gemeinſchaftlichen Feind ſchlagen und die deutſche Einheit heraushauen! Ihren Arm darauf!

Vikar (gibt ihm den Arm).

Nü ja, 's ſoll gelte.

(Arm in Arm ab.)

Dreizehnter Auftritt.

Pfarrer, dann Pfarrerin.

Pfarrer
(mit einem Blatt in der Hand).

Jetzt wolle mer ſehe.

Frau Pfarrerin (eilig eintretend).

Weißt's ſchö?

Pfarrer.

Was denn?

Frau Pfarrerin.

Der Vetter hat en Brief kriegt von Haus — der Spitzbub hat's ganz verborge g'het, daß er en Schatz hat

— er hat jetzt 's Jawort. — Was mĕiſt jetzt zu dem Vorgang?

Pfarrer.

Jetzt gibt's Wichtigeres, dā iſt der Merkur.

Frau Pfarrerin.

So recht, jetzt glei guck, ob der Artikel kommt!

Pfarrer (die Zeitung durchſehend).

Er kommt! Er kommt! Lies mern vor!

Frau Pfarrerin (lieſt).

„Vom Lande. Auch in unſeren Gauen“ —

Pfarrer.

Heißt's: Gauen?

Frau Pfarrerin.

Ja, dā ſteht's.

Pfarrer.

Gauen; 's iſt e ſchös Wörtle.

Frau Pfarrerin.

„Auch in unſeren Gauen herrſcht bedenkliche politiſche Aufregung. Die ſtürmiſche Luft, die von Frankreich herüberweht, hat auch im Gebiete des oberen Neckars und der Steinlach die Gemüter mächtig bewegt. In nicht wenigen überſchreitet die Leidenſchaft die richtige, von der Vernunft gebotene Linie. Sie verlangen ein Maß von Freiheit, das mit der Ordnung im Staatsleben nicht vereinbar iſt; ihre Köpfe ſind erhitzt, ſie träumen von Gewalt, bedenkliche Ausſchreitungen ſind zu befürchten, wenn die Wellen noch höher gehen. Möchten doch alle Beſonnenen, ſowohl einzeln als vereinigt, dahin wirken, die gefährliche Überreizung zu dämpfen, möchten ſie doch namentlich durch Lehre und Ermahnung die verworrenen Begriffe der Volksmenge ſichten und klären! — Was unſere Hopfenpflanzungen betrifft, ſo ſind die Ausſichten nach dem milden Winter gut; an den Reben kann man bereits Augen bemerken, die Repsfelder ſtehen beſonders ſchön und laſſen baldige Blüte hoffen.

Pfarrer.

Der Artikel, der kann e bedeutende Wirkung thü.

Frau Pfarrerin.

Mer wird em Verfaſſer nächfräge.

Pfarrer.

Der Merkur iſt e guets Blättle.

Frau Pfarrerin.

's kä einer faſt ſëi ganze Bildung draus ſchöpfe und 's ſtandet äls au ſo ſchöne Trauerbrief drin. — Mann, was ſoll i dir heut' koche?

Pfarrer.

Was gibt's?

Frau Pfarrerin.

Der Metzger hat friſche Brätwürſt. Was mëiſt, e bairiſch' Kräutle derzue, Dëi alts Leibeſſele? I mueß di entſchädige für die åbrennte Spätzle neulich.

Pfarrer.

Recht. Guet. Net übel! Brāt d' Würſtle ſchö́ durch, weißt, ſo e bisle aufg'ſprunge mag e's.

Frau Pfarrerin.

Mändle, wie willſt's jetzt mit em Vikare halte? 's geht jetzt alles guet, ſollt's dā net au —

Pfarrer.

's wär' mer lieb, wenn du mir die ſchwer' Frāg' heut' vom Hals halte thätſt, er hat mi zu allem nȯ ſchwer g'ärgert an dem tragiſche Mittageſſe und 's Zeugnis kennt mer immer nȯ net.

Frau Pfarrerin.

Er hat 's Haus vor de Räuber b'ſchützt, mer kann faſt ſage, 's ſei e Heldethat g'weſe.

Pfarrer.

Des hab' i net vergeſſe. Aber des Verdienſt ſteht mit dem, von was ſich's dā handelt, in këi'm logiſche Zuſammehang. Wenn einer Muet zeigt, mëitwege au zu mëi'm Beſte, ſo iſt des recht ſchȯ̈, aber es folgt net draus, daß er mëi Tochter kriegt. Weißt, i hab' Logik ſtudiert, du net.

Frau Pfarrerin.

Er hat ſich äußerſt vernünftig benomme auf em Rāthaus und bei dene Áſtalte, um d' Ordnung im Dorf z' erhalte.

Pfarrer.

Des hab' i au net vergeſſe, aber wie g'ſagt —

Frau Pfarrerin.

Alſo nex, als immer wieder des Zeugnis? Guck, lieber Mann, i g'ſteh dir, i hab' au e Schwäche g'het. 's Vetters glänzends Examen und ſëi Ausſicht auf e ſchône Carrière hat mer in d' Nas g'ſtoche, — ſo e künftige Frau Oberregierungsräte — vielleicht mêh — —, aber meine fliegende Gedanke ſind beſchämt worde —

Pfarrer.

Jetzt, mer weiß jā net emāl, ob er nŏ um Ėi Nummer nauf'kommen oder ob er net gar ganz durchg'fallen iſt, über dem Getrieb mit em Mädle hat er jā faſt nex ſtudiert.

Frau Pfarrerin.

Ach, warum net gar durchg'falle! Und wenn au nŏ mit der alte Nummer durchkomme — weißt, d' brave Männer wachſet net wie d' Grumbire. Und gern hent ſe emāl enander.

Pfarrer.

Frau, mer verſchwätzet jetzt nŏ unnötig Zeit. Jetzt heißt's: vorderhand warte. Se trutzet aber jā erſt nŏ, ich hab's wohl g'merkt, er iſt eiferſüchtig, er iſt eben au e leideſchaftlicher Menſch.

Frau Pfarrerin.

Hör' du, weißt, was i glaub'? Du biſt ſelber eiferſüchtig, de gonnſt em ebe 's Luisle net.

Pfarrer.

Guſtel, ſei ſo guet und laß mi des net nôh emâl höre! Du ſollſt mir keine úwürdige Motiv unterſchiebe; i laß mi nó von würdige Motiv leite. Jetzt gang und ſorg' für deine Brâtwürſt'. (Ab.)

Frau Pfarrerin.

Ach, iſt der Má ſterch! (Ab.)

Vierzehnter Auftritt.

Pfarrgarten. Obſtbäume. Blumenbeete. So viel Grün, als mit der Jahreszeit vereinbar. Hinten eine Laube. **Luiſe**, dann **Vikar.**

Luiſe

(in leichtem Kleid, mit bloßen Armen, Blumenbeete gießend).

Alles will raus. Die Primele und Krokus und Veigele ſind hauße oder ſtrecket ſchó d' Köpfle raus, aber beim Karl iſt's nó Winter, er iſt wie 'n Eiszapf. Nú, mer wöllet ſehe, ob er net aufthaut.

Vikar

(geht hinten über den Weg, Bücher und Papier unter dem Arm, Schreibfeder hinter dem Ohr, in trotziger Haltung, nicht umſehend; ſetzt ſich in die Laube, ſtößt ein Tintenfaß mit Bolz in den Tiſch und macht ſich an die Arbeit).

Luiſe.

Er guckt gar net rüber. Er ſchreibt an ſeiner Predig. Wie macht mer's, daß er aufguckt? (Gießt fort, hält inne, macht ſich etwas am Arm zu ſchaffen, wirft die Gießkanne weg und grillt laut auf.) Ah!

Vikar

(quer über die Beete herbeiſpringend).

Luisle, was iſch?

Luiſe.

's hat mi e Weſzg in Arm g'ſtoche! Ach, weh!

Vikar.

Feuchte Erde her! Oder halt: e g'ſchabte friſche Grumbir! Madele! Madele! Madele!

Luiſe.

Schrei net ſo, bringſt jā 's ganz' Haus in Alarm.

Vikar.

Oder halt, i ſaug' dir 's Gift aus, des han i ſchō g'leſe, daß es hilft — (Ergreift ihren Arm und ſucht die Wunde.) 's iſt kaum nō rot, 's iſt merkwürdig ſchnell g'heilt.

Luiſe.

D' G'ſchwulſt kommt erſt.

Vikar

(ſaugt am Arm und geht in heftiges Küſſen über).

O Luisle, iſt des en Arm!

Luiſe.

Gang, laß me!

Vikar

(umarmt ſie und küßt ſie auf den Mund).

Luisle! Sei wieder guet, verzeih mer.

Luiſe (beides erwidernd).

Karl, ſei wieder guet, verzeih mer! Aber gelt, biſt in Zukunft nemme ſo eiferſüchtig!

Vikar.

O g'wiß net! Weißt, des hört auf, ſowie i di ganz und ſicher han!

(Neue Umarmung.)

Fünfzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Madele.

Madele (eilig).

Was geit's? Doch köi Ůglück? (Sieht die beiden, die ſich noch umarmt halten.) Ja ſo! So ſtäht's!

Wach auf mein Herz und ſinge
Dem Schöpfer aller Dinge —

O, lieber Herrgott, wie ſchön iſt es, wenn Brüder einträchtiglich beiſammen wohnen!

Sechzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Frau Pfarrerin.

Frau Pfarrerin.

Madele, was gibt's denn, daß du vom Koche fortſpringſt? (Gewahrend.) Jaſo! Ei, ei!

Vikar und Luiſe

(ſie gewahrend, laſſen einander los. Pauſe der Beſchämung).

Vikar.

Frau Pfarrerin, Sie haben uns überraſcht, es iſt nichts mehr zu verhehlen. Ich bin der Schuldige, — meine ſtürmiſche Liebe — ich bitte um Verzeihung, aber auch um Ihren' Segen.

Luiſe.

Ach, Mame, liebs Mamele, verzeih, ſei guet! (Umarmt ſie.)

Siebenzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Pfarrer, im Schlafrock.

Pfarrer (herbeieilend).

Was iſt denn los? (Gewahrend.) Ja was iſt denn jetzt für e Rührungsweſe dā?

Frau Pfarrerin.

Ach, lieber Mann, laß der nō ſage —

Vikar.

Bitt', Frau Pfarrere, laſſet Se mir 's erſt' Wort, 's iſt mir Ehreſach'. Herr Spezial, Ihr' Frau Gemahlin hat mi mit Ihrer Tochter überraſcht, wie wir, nachdem uns e längere Verſtimmung entzweit g'het hat, uns verſöhnt und in Arm g'nomme hent; jetzt bitt' ich beſcheide und herzlich — (will ſich ihm nähern).

Pfarrer.

Drei Schritt vom Leib! I kann keine Sentimentalitäte leide, keine g'fühlvolle Auftritt! — Es liegt dā eine lange Reihe von Ungeſetzlichkeite vor — Sie treibet ſchō lang en Liebeshandel und e Weſe, e Gethue, e Geſchäcker mit mei'm Luisle gege mein längſt kategoriſch kundgegebene Sinn und Wille — mei Autorität wird mißachtet — wer hat hier Geſetze zu geben? — I!

Frau Pfarrerin.

O, lieber Må, der Schiller ſagt jā doch au „dem Herzen gibt kein Kaiſer die Geſetze“, — alſo au kĕi Pfarrer oder ſelbſt Spezial.

Pfarrer.

Jetzt Schiller hi, Schiller her! I verlang en Schwiegerſöh, der I, a g'macht hat. Dābei bleibt's! e Mann e Wort.

Madele.

Guck au, dā kommt der Bot', er torkelt, er hāt en Rauſch.

Achtzehnter Auftritt.

Vorige. Der Bote, betrunken, ein Papier in der Hand.

Bote.

I bitt' tauſedmāl um Verzeihing, indem nämlich —

Pfarrer.

Was iſt denn des, Ihr hent jā en Rauſch —

Madele.

I woiß, der Herr Vetter mueß em e großmächtigs Trinkgeld ge hau, er hāt g'jubelt und iſt in Ochſe g'loſſe —

Bote.

Nū ja, mer wird doch au emāl — e Schöpple — wemmer ſo weit g'loſſe iſt — jetzt drüber hāt ſich dā der Brief in mein Ranze verſchlupft, — an de Herr Vikare —

Vikar.

Her damit! Amtsſiegel — muß vom Konſiſtorium kommen — (Öffnet, lieſt und reicht dann dem Pfarrer hin).

Pfarrer (lieſt).

„Der Kandidat der Theologie Karl Werner, Vikar in Schuſſelfingen, hat bei der im Februar 1848 beſtandenen Dienſtprüfung das Zeugnis gut in der Klaſſe II, a erhalten und wird hiemit zur Übernahme geiſtlichen Amts für befähigt erklärt.

In Kraft u. ſ. w.“

(Gibt zurück.) 's langt net. Wär's wenigſtens I, b!

Frau Pfarrerin.

Mit dem Zeugnis kann mer Repetent werde!

Pfarrer.

Behrich.

Neunzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Der Vetter.

Vetter.

Darf ich herbeitreten? Störe ich nicht? — mir ſcheint, ich finde die Familie in einem Moment, wo ſie allein ſein will, — doch ſei mir vergönnt, raſch mein Glück zu melden — Verehrteſte! ich bin glückſeliger Bräutigam!

Frau Pfarrerin.

's hat verlautet, wer iſt denn die Auserwählte?

Vetter.

Ida, Ida heißt meine Wonne, Tochter des Geheimen Rats von Quirlewitz in Berlin. Sieg nach ſchweren Hinderniſſen, Sonnenhimmel nach Wolken —

Frau Pfarrerin.

Wolke, ja wohl Wolke, des gibts dā au.

Vetter.

Weiß, weiß — durch Vertrauen dieſes braven jungen Mannes! — Mein verehrter Herr Vetter, heute bin ich kühn, miſche mich unerbeten ein, bedarf Nachſicht, wenn ich Fürbitte wage für treuliebendes Paar, und noch aus ganz ſpeziell bedeutſamem Grund —

Pfarrer

Das wär' — ?

Vetter.

Analogie, Symmetrie des Ähnlichen, ideal ſinnbildlicher Parallelismus, geheimnisvolle Symbolik —

Pfarrer.

Sind Se ſo guet und ſchwätzet Se deutſch.

Vetter.

Ich eile zur Erläuterung — kurz, ohne détail. Seit drei Jahren liebe ich die Himmliſche — nicht ſchnell erobert, aber enfin, der innere Magnetismus ſiegte. Aber Vater, Haus von altem Adel, wirklicher geheimer Regierungsrat, Träger verſchiedener, ſchwarzer, roter Adlerorden mit ſo und ſo viel Laub, braver Mann, aber ambitiös, wollte nur Junker, Gardeoffizier oder attaché oder Kammerherr oder Ähnliches zum Schwiegerſohn, auch horreur vor Namen Klemmle. Bleibt unerbittlich Jahr um Jahr, Fels. Mutter aber vernünftig, ihre Bitten und Gründe, Jdas Treue — mein gutes Examen — demoſtheniſche Beredſamkeit meines Vaters — gutta cavat lapidem — enfin Fels erweicht ſich, ſchmilzt! — Nun, bitte, — en comparaison —, man hat mir geſagt, Repetenten ſeien auch ſo eine Art Gardekorps, Elite, theologiſche Junkergeſellſchaft — bitte inſtändig, conséquence zu ziehen — faites l'application — innere correspondence der Fälle — providentieller Finger — Bitte, bitte ſchön, nicht länger grauſam! entendrieren Sie ſich, wie Herr von Quirlewitz.

Madele (leis).

Aber der Herr hăt e Mundſtuck!

Pfarrer.

Des ſind künſtliche Vergleichunge, deſcht mer z' hoch, net für unguet, Herr Vetter.

Bote.

Herr Spezial, der alt' Bot', der alt' Jakob möcht' au e Wörtle — nämlich von wege dem, daß er des Schreibe brăcht hăt und e Bot iſt und d' Bote, Bo — Bo — ſind ſo Apoſtel — Heilsbote — des hoißt — i will net üb'ſchoide ſĕi — aber für de liebe Herr Vikare —

Pfarrer.

Des könnt mer au nŏ brauche, daß d' átrunkene Bote drĕi ſchwätzet, gang Er heim und ſchlăf Er ſein Hăārbeutel aus.

Zwanzigſter Auftritt.

Schultheiß mit **Schulmeiſter,** und zwei Bauern, alle in Sonntagsanzug.

Schultheiß.

Verzeihet Se, Herr Spezial, wemmer dâ jetzt ſtöret. Hingege nämlich mer kommet im Auftrag' der G'mëind'. Es hat verlautet, der Herr Vikare wöll fort, er häb' ſich um e Pfarrverweſerei g'meldet. Mer bringet dã e Supplik an de Herr Spezial, er möcht' doch bewirke, daß mer de Herr Vikarius nô b'haltet. D' G'mëid hat e große Ähänglichkeit an e, weil er ſich in dene ſtürmiſche Tag' durch ſei Muet und ſëi Feſtigkeit ſo e groß' Verdienſt erworbe hat —

Schulmeiſter.

Verehrter Herr Dekan, die Anhänglichkeit iſt überdies ſchon vordem erworben durch äußerſt erſprießliches Zuſammenwirken mit dem Schullehreramt, insbeſondere ebenſo klaren, als eindringlichen Religionsunterricht; und wenn überhaupt Predigten eines jüngeren Manns an Salbung, Überzeugungskraft und logiſcher Dispoſition denen unſeres verehrten Seelenhirten ſich entfernt annähern können, ſo dürfen wir dies von den Predigten des Herrn Vikar mit Grund ausſagen.

Pfarrer (für ſich).

Net übel. Nett hig'ſtellt. E neidiger Menſch thät' jetzt eiferſüchtig und bös werde. J net. Des net! Wenn ſonſt nex wär' — (Laut.) Meine Herre, des iſt mir neu, daß der Herr Vikar fortwill. Des geht net von mir aus. Herr Vikar, davô habe Sie mir jã nex g'ſagt!

Vikar.

Ach, Herr Dekan, es ſind mer ſo Äußerunge entfalle in traurige Stunde, wo ſo manchs z'ſamme komme iſt, aber glaubet Se mer g'wiß, kéi ungrads, unehrerbietigs Wort gege Sie iſt über meine Lippe komme.

Frau Pfarrerin (leiſe zum Pfarrer).

Die Leut' wiſſet net, was vorgange iſt und um was ſich's handelt. Aber laß dir's recht ſéi, daß en d' G'méind ſo gern hat, werd' em jetzt au endlich guet!

Pfarrer.

Du meinſt jã, 's lang jetzt zum Repetente; wenn's langt, kommt er jã grad fort!

Frau Pfarrerin.

Des preſſiert jã net, ſo e halbs Jährle kann er jã guet nō bleibe und kommt's an en, ſo gibt's kein ſchwere Abſchied, wenn —

Pfarrer.

Aber e lange Brautſchaft gibt's, des kann i au net leide.

Frau Pfarrerin.

Net emãl, 's geht öfters e guets Helferat auf; — jetzt gang, lieber Mă, kéi Aber mê!

Luiſe

(dem Vater Wangen und Kinn ſtreichelnd).

Pappele, lieb's Pappele!

Pfarrer.

Wart, Krott!

(Pauſe. Er kämpft ſichtbar mit ſich.)

Méitwege!

(Unter Freudenbezeugungen der Umſtehenden fällt der Vorhang.)

◆

Anmerkungen zur Sprache.

Das Luſtſpiel kann nur von einem Perſonal aufgeführt werden, deſſen ſämtliche Mitglieder mit einziger Ausnahme deſſen, welcher den Vetter aus Berlin ſpielt, geläufig ſchwäbiſch reden, denn der Inhalt iſt hier durchaus untrennbar vom Dialekte. Für den Leſer, der des Schwäbiſchen unkundig, folgen einige Erläuterungen, die er notwendig leſen muß; warum notwendig, wird ſich ſogleich zeigen. — Die wenigen nötigen Bemerkungen über das Deutſch des Berliner Vetters ſollen am Schluſſe folgen.

Laute und Schriftzeichen.

Das Zeichen ~, häufig über **a**, bedeutet den aus **a** und **o** gemiſchten Laut, wie ihn der Engländer bei what und all ſpricht. So in dã (für: da), emãl (einmal), nã und dernã (beides für: darnach, dann). Der O-Laut ſchlägt für das Gehör eigentlich vor, aber **es** iſt ein getrübtes **a**.

Das Zeichen ˘ (leider zu klein geraten) bedeutet Naſenlaut. Meiſtens iſt es ein verſchlungenes **n**, was demſelben zu Grunde liegt (wie im Franzöſiſchen). So z. B. **Mă** (für Mann), **kă** (für kann), **ămuetig** (für anmutig), **ſĕi** (für ſein), **nă** (für hinan, hinzu), **nŭ** (für nun), **ŭgſpitzt** (für ungeſpitzt), **ŭſittlich** (für unſittlich). Man beachte dies Zeichen wohl, ſonſt wird man Vieles mißverſtehen; man wird **ăb'halte, ămelde, ărichte, ăſpreche, ăziehe, Ăſicht** leſen, als hieße es: abhalten, abmelden, abrichten, abſprechen, abziehen, Abſicht, da es vielmehr heißt: anbehalten, anmelden, anrichten, anſprechen, anziehen, Anſicht; man wird ſei (ſein) für: ſei, **mĕiſt** (meinſt) für meiſt leſen. — Ein andermal liegt dieſem Naſenlaut ein verſchlungenes **r** zu Grunde, ſo mĕh für mehr, nŏ für nur; aber auch ein **ch** iſt zu ſubintelligieren wie in nŏ für noch; ſo denn z. B. S. 433 **nŏ nŏ**: nur noch. Das Schwäbiſche neigt häßlich ſtark zu dieſem Laut, er erſcheint auch ganz unmotiviert und dennoch auch dann ſcharf unterſcheidend. Ein ſolcher Fall, wo aber weſentliche Accent-Unterſcheidung hinzukommt, findet ſich S. 425. Hier ſteht Hắa, Hăhằ, Habà. Das erſte dieſer drei Wörter, mit zwei naſalen **a** und Accent auf dem erſten **a**, heißt nein, das zweite, ebenfalls mit zwei naſalen **a**, einem **h** dazwiſchen und Accent auf dem zweiten **a** heißt ja; das dritte mit zwei reinen **a** und Accent auf dem zweiten iſt die allbekannte Interjektion aha (Sinn: richtig, wie zu erwarten). — Viele Schwaben können von der Neigung zum Naſenton auch da nicht laſſen, wo ſie hochdeutſch reden. Dieſer Ton iſt bekanntlich phyſiologiſch begründet, wo auf einen Vokal ein **m** oder **n** folgt; kaum Jemand ſpricht in den Wörtern Mann und kann, wenn, denn das **a** und **e** rein; dennoch gilt für richtige Ausſprache allgemein die Regel, dieſer Verſuchung zum Näſeln zu widerſtehen bei den Vokalen **i** und **u** (weniger beim **o**, die Mehrzahl ſpricht es in Mond naſal); der Schwabe aber widerſteht ihr nicht und ſo ſpricht er (eben alſo auch wo er hochdeutſch ſprechen will) bĕn für bin, Dĕnſt für Dienſt, Kŭnſt, Mŭnd für Kunſt, Mund (was dann ganz gleich Mond lautet), Bĕhne für Bühne. J wird alſo in ein naſales **e**, **u** wird in ein naſales **o** herabgedrückt. So konnte Schiller in ſeiner Jugendzeit vergnüglich reimen: Miene, Bühne, Scene, Rund und Mond, — er las Mĕne, Bĕhne, Scene, rŭnd, Mond. Ich habe dieſer letzteren Gewohnheit nicht mit Schriftzeichen folgen können, das Bild des Druckes wäre allzu ſcheckig geworden; nur wo der Schwabe im Dialekt zudem das **n** verſchlingt, habe ich mitunter annähernd bezeichnet, z. B. bĭ für bin, wobei nicht ausgedrückt iſt, daß das **i** hier in ein **e** entſtellt wird; doch in dem Worte dĕent, worüber nachher, mußte auch das **e** für **i** geſetzt werden.

Das **e** bedeutet das dumpfe **e**. Es iſt der Laut, den alle Deutſchen ſprechen z. B. in der Endungsſilbe **er** (Maler, Müller), in den untrennbaren Partikeln **er** und **ver** (erreichen, verſchlingen). Das Engliſche ſchreibt ihn, z. B. im unbeſtimmten Artikel, mit **a**, ebenſo findet man es häufig in unſerer ſchwäbiſchen Dialekt-Litteratur geſchrieben; Schmeller (Bayer. Wörterbuch) und nach ihm Adelb. Keller druckt ein umgekehrtes **e**, alſo **ə**. Durchaus ſteht dieſer Laut bei uns für die Flexions-Endung **en**; alſo z. B. Infinitiv: komme, glaube u. ſ. w., Akkuſativ-Endung **en**: en große Mã u. dergl.; hier und ſonſt liegt alſo auch dieſem Laut, wie man ſieht, ein verſchlungenes **n** zu Grunde, ſo auch in Flädle, Mädle (Pluralis) in ſtrengem Unterſchied von Flädle, Mädle (Singularis), denn unſer Diminutiv **le** hat kein **n**, der Plural aber wird vorgeſtellt, als träte ein ſolches an die Endung (— die Mädlen wie: die Sachen), und dieſes verſchlungene **n** begründet den Laut **e**. Bei der Infinitiv-Endung **e** für **en** wirkt wohl außerdem ein Nachklang des althochdeutſchen **a** in **an** mit. Bei Wingert, Stuegert iſt das e in der zweiten Silbe wohlbekannte Trübung von **a** (Weingart, Stuttgart). Ferner iſt der zweite Laut des mittelhochdeutſchen **uo** in dieſen Laut **e** verſunken, wie eben in der erſten Silbe von Stuegert (Stuotgart) oder in: Zuekunft (Zuokunft). In Madele iſt das **e** der zweiten Silbe nie mit einem **e** zu verwechſeln; das zweite **a** in Magdalena wird hier ohne erkennbares Motiv (da das erſte rein bleibt) in **e** getrübt und darauf ſtreng gehalten. —

Bei zwei Wörtern könnte der Leſer leicht irre werden, wenn er die Regel anwenden will, daß ~ häufig ein verſchlungenes **n** bedeutet und **i** vor **n** gern in **e** getrübt wird. S. 385 ſteht **dẽent** (gedient). Hier ſteht das **ẽe** für **ien**, danach ſollte das **n** verſchwinden und das Wort lauten **dẽet**, es wird trotzdem das **n** nicht immer weggelaſſen, weil das Wort ſonſt allzu formlos würde. — Einurioſes Wort ſteht S. 394: „**verſchẽegt**“. Es bedeutet: krumm getreten, ſchẽege iſt entſtanden aus ſchief gehen; der Schweizer ſagt hiefür ſchiege, dem Schwaben ſchien das nicht bezeichnend genug, der Laut **i** mußte, obwohl kein **n** um den Weg iſt, in ein naſales **e** zerquetſcht und ſo das Wort ſelbſt krumm getreten werden.

Unſer Dialekt ſpricht durchaus **ü** und **ö** wie **i** und **e**, **eu** und **äu** wie **ei**. Dies iſt auch im übrigen Süddeutſchland herrſchend, ich hielt nicht für nötig, es zu bezeichnen. — Unbezeichnet blieb auch der Unterſchied in Länge und Kürze, der vielfach den Dialekt vom Neuhochdeutſchen trennt; die Zeichen durften, wie ſchon geſagt, nicht zu ſehr gehäuft werden.

Zur Ausſprache der Konſonanten mag die Bemerkung genügen, daß ich das in Schwaben bekanntlich herrſchende **ſch** für das mit einem andern Konſonanten verbundene ſ am Silbenſchluß nicht bezeichnet habe, ebenfalls um dem Sprachbild nicht zu viel Fremdartiges anzuhängen. Man merkt ſich leicht von ſelbſt die Regel, daß konſequent iſt als iſcht, Fauſt als Fauſcht u. ſ. w. geleſen werden muß.

Umlaute und Lautverſchiebungen, Formkürzungen (Abſchneiden, Schleifen und dergl.). Hierüber im Weſentlichen zunächſt hier Folgendes: der Umlaut iſt auch für das Dialektverſtändnis natürlich beſonders in der Konjugation wichtig, über Eigenheiten dieſer muß aber nachher eine ſpezielle Bemerkung folgen.

E für I (auch ohne das Motiv der Verſchlingung eines **n**) **ſe** für ſie, **en**, **em**, **ene** für ihn, ihm, ihnen, **er** für ihr, **e**, **me**, **de** für i, mi, di = ich, mich, dich, **mer** (oder mer) für wir (mit Lautverſchiebung von **w** in **m**). **de** für die (Artikel), **net** für nicht (eigentlich zunächſt für nit.) Man verwechſle ja nicht net und nett!

E und E für A. So **des** für das (im Artikel und Demonſtrativum, dies auch bayeriſch und ſchon im Mittelhochdeutſchen deſer für dieſer). **mer** oder **mer** für man (mit Lautverſchiebung von **n** in **r**; ſo daß nun alſo **wir** und **man** oft gleich lautet). E erſcheint auch für **un** in es für uns (das dumpfe e ſchiebt ſich hier für den das **n** verſchluckenden Naſenlaut ein).

Ö (geſprochen **e**) für **o**. Konſequent in **wölle** für wollen.

Von Abſchneidung (Apokope) erwähne ich: **au** — für auch. **i**, **di**, **mi** für ich, dich, mich (ſchon vorher beim Umlaut erwähnt, weil oft auch **e**, **me**, **de**); **mêh** für mehr, **nû** für nun, **nô** für noch und nur ſ. oben beim Naſenlaut. In Wortanfang: **em** für dem. Das **e** am Schluß weiblichen Hauptworts wird ſtets abgeworfen: Sach, Sag, Kiſt für Sache, Sage, Kiſte. Der beſtimmte weibliche Artikel lautet ſtets nur d' (d'Arbeit, d'Klag u. dgl.).

Anderes auch hieher Gehöriges ſ. nachher bei den grammatiſchen Formen.

Zuſammenziehungen (Synkope und Verwandtes). **a** beſtändig für ein (unbeſtimmter Artikel); mitem für mit ihm.

ebder, **ebbes** für **etwer**, **etwas**, **wemmer** für **wenn man** und **wenn wir**, **anemo**, **vonemo** (auch nur **vomo**), **mitomo** für **an einem**, **von einem**, **mit einem**; **iſch** öfters für **iſt es**, **deiſcht** für **das iſt** (ſchon mittelhochdeutſch: deiſt).

Grammatiſche Formen in Deklination und Konjugation.

Zu der Deklination ſei nur bemerkt: das Schwäbiſche liebt in der Deklination des ſtarken Neutrum die R-Bildung im Plural, ſo: Hemeder für Hemden.

Nach einem **r** im Dativ und Ablativ Plural wird das **n** ſtets abgeſtoßen, ſo: de Männer, von de Männer (den Männern, von den Männern).

Das Schwäbiſche kennt keine Genitiv-Beugung bei dem unbeſtimmten Artikel, alſo nie: eines Mannes, einer Sache, ſondern ſtets: **voneme** Mann, **vonero** Sach.

Im Accuſativ Plural wird der beſtimmte Artikel immer apokopiert: d' Sache, d' Büecher, im Dativ und Ablativ lautet er immer de ſtatt den: von **de** Sache, in **de** Büecher (welches letztere von Fremden fälſchlich für einen unrichtigen Accuſativ gehalten wird; der Schwabe irrt nie in der Anwendung der Kaſus).

Zur Konjugation.

Das Imperfektum fehlt ganz (immerhin nicht ſo ſchlimm, als die wachſende grobe Abſtumpfung des Sinnes für den Unterſchied des Imperfektum und Perfektum im modernen Schriftdeutſch). Daher z. B. S. 430 gwe gwe: dies iſt Plusquamperfektum und müßte eigentlich heißen: Sie waren (ſchon vorher grob gegen mich) geweſen; da nun das Schwäbiſche kein war kennt, ſo heißt das Plusquamperfektum: Sie ſind (ſchon vorher u. ſ. w.) geweſen geweſen. Geweſen wird gwe; hierüber nachher.

Das Schwäbiſche zieht (ein Hauptmerkmal) gern der ſchwachen Konjugation die ſtarke vor, alſo

glitte— für geläutet,
ãditte— für angedeutet,
ẽiboße— für eingebüßt.

Haben. Der Schwabe gebraucht noch die alte Zuſammenziehung in Han. Singular erſte Perſon I han. Im Plural lautet das **a** in **e** um: wir (mer) hent, ihr hent, ſie hent.

Gehen — oft ſtatt: i geh: i gang (mittelhochdeutſch), ebenſo wir ganget, ihr ganget, ſie ganget. Imperativ (ebenfalls mittelhochdeutſch) gang.

Sein: zweite Perſon Präſens Plural ſtatt ihr ſeid: ihr ſind. In geweſen wird das **ſen** oft abgeſtoßen, wie im vorhin erwähnten: gwe (das Alemanniſche hat: geſin; dies iſt ſcharfe Sprachgrenze gegen das Schwäbiſche. — Der Schweizer hat auch noch den alten Imperativ **bis** für ſei.)

Stehen — der Dialekt wechſelt zwiſchen ſteh, ſtehſt, ſteht, Plural ſtehet und zwiſchen i ſtand, du ſtaſt, er ſtäht, Plural wir, ihr, ſie ſtandet.

Die untrennbare Partikel ge wird konſequent entweder um das **e** verkürzt oder einfach abgeworfen. Dies letztere erſcheint motiviert, wenn durch das Auslaſſen des **e** zwei **g** zuſammenſtoßen würden, wie in gegeben oder ein **g** und **k** wie in gekommen (alſo hiefür: gebe, komme), allein es geſchieht auch ohne dies Motiv: z. B. trotzt für getrotzt.

In folgendem Punkte wird man meine Schreibung nicht folgerecht finden: die ſchwäbiſche Mundart hat noch das mittelhochdeutſche **t** (freilich weich wie ein **d** geſprochen) in der dritten Perſon Präſens Pluralis: ſie (ſe) kommet, ſie wollet (wöllet); ſie dehnt dies aber auch auf die erſte Perſon aus: wir (mer) kommet, wir (mer) wöllet u. ſ. w. Dieſer Anſchluß an das Mittelhochdeutſche und dieſe weitere Ausdehnung iſt jedoch nicht Regel, man wechſelt häufig zwiſchen ſie kommet, mer kommet und ſie komme," mer komme. Ich habe öfters die letztere Form geſetzt, um auch hier das Auge und Verſtändnis des Unbewanderten ſo wenig als möglich mit Fremdem zu belaſten.

Das Schwäbiſche hat verſchiedene Stufen oder Grade der Abweichung vom Hochdeutſchen. Der Dialekt wird durch alle Stände geſprochen, doch von Gebildeten relativ feiner, von Ungebildeten gröber. Jene Form ſprechen der Pfarrer und ſeine Familie, der Vikar und der Leutnant, dieſe die Dienſtmagd Madele und die Bauern, auch die Gemeindebeamten mit Ausnahme des Schulmeiſters. Ich gebe folgende Beiſpiele.

In der etwas feineren Form ëi, in der gröberen öi. So wird ſëi (ſein) **ſöi**, **nëi** (nein) wird **nöi**.

ai für ag und für **ö**: g'ſagt — **g'ſeit** (ſchon mittelhochdeutſch, ſo Gejaid für Gejagede, Getreide für Getragede; letzteres geblieben), g'hört — **g'hairt**.

ei aus ib — **geit** (für gibt).

au aus aben und aſſen — **hău** für han (haben), **lău** für laſſen.

ä ſtatt eines in der feineren Form belaſſenen **a** — **hät** für hat.

e als Zuſammenziehung der zweiten und dritten Silbe in dem Wort: gegeben, alſo **ge**, S. 452. Hier wäre eigentlich zu drucken geweſen: **gē** und darüber noch Dehnungszeichen — für die Länge, alſo **gê**. Aber hier wie bei dem oben angeführten **gwe** für geweſen hätte die Zeichenhäufung den Unbewanderten verwirrt. — **Uf** für auf kommt promiscuo bei Gebildeten und Ungebildeten vor.

In der gröberen Form des Dialekts kann man noch einmal unterſcheiden zwiſchen gröber und gröbſt; auf der letzteren Stufe wird z. B. **öi** zu **öa**. Alſo z. B. Stufenleiter: **nëi, nöi, nöa** (nein); **gmëi** (gemein), **gmöi, gmöa**; **eu** (altes iu) wird **ui**, z. B. neu heißt **nui**. Dieſe breiteſte Stufe habe ich ſelten, ja nur ein paarmal angewendet; auch **wur** für **werde** und **wa** für **wo** gehört derſelben an.

Wohl zu beachten iſt ferner, daß der Pfarrer und Vikar, wo die Situation eine gewiſſe Haltung fordert, alſo z. B. einander gegenüber im ernſten Geſpräch, oder der Gemeinde, ab und zu auch dem Vetter aus Berlin gegenüber eine gewiſſe Miſchung von Hochdeutſch und Schwäbiſch ſprechen. Dieſe iſt nicht näher zu definieren und wechſelt ohne Regel zwiſchen reiner und zwiſchen Dialekt-Form. Ein gewiſſer Spielraum iſt dem Schauſpieler hier freizugeben, um ſo mehr muß er ganz im Elemente zu Hauſe ſein. Sonſt gehen gerade in dieſen Scenen gute komiſche Wirkungen verloren. Der Leutnant bedient ſich mitunter ebenfalls dieſer Miſchung, außerdem, daß er einmal abſichtlich ſtark wechſelt.

Ausdrücke, ungewöhnliche Wörter.

Dieſe ſollen nach der Seitenzahl angegeben werden, damit der Leſer nachſchlagen kann.

S. 377. **Flädle** (Plur. Flädle) ſehr dünne Pfannkuchen, die in die Suppe geſchnitten werden.

S. 378. b'häb — behäbe, feſt zuſammenhaltend (nicht mit behäbig zu verwechſeln).

S. 381. dänumzue — dahinumzu, — was in dieſer Richtung liegt.

S. 381 (auch S. 402). letz (ſprich: letz), übel, gefehlt. Das Hochdeutſche hat von dieſer Wurzel noch: Letze, Verletzen, letzt.

S. 382. Verzwazle — verzweifeln.

S. 389. Jeſt — Hitze, Aufregung (auch außer Schwaben bekannt: von jeſen = gähren).

S. 394. verſchĕegt — ſ. dieſe Anmerkungen oben S. 461.

S. 396 und 448 ſterch: ſtarr, unbiegſam.

S. 398. derſeltwege.
S. 406 und 407. 's Sel.
S. 415. wege Sellem.

Dasſelbe Wort, das in den Formen: „ſelber, ſelbander, derſelbe, ſelbſt“ im Schriftdeutſchen erhalten iſt. Sel, ſeller, ſelle iſt demonſtratives Pronomen, meiſt im Sinne von jenes, jener, jene; nur wenn nicht genauer unterſchieden wird, auch im Sinne von dieſer gebraucht. — „Wege Sellem“ S. 415 (unvollendeter Satz) iſt eine Redensart, welche bedeutet: darüber wäre erſt noch viel zu reden, das iſt nicht ſo einfach zu behaupten. Aus ſel wird das Pronominalverb ſelt = dort. Derſeltwege — wegen deſſen.

S. 400 und 401. beim Beiliche—: ungefähr. Wird von einigen erklärt als Kürzung von: beim Beiliegenden. Vielmehr iſt beilich wohl aus der Präpoſition bei gebildetes Adjektiv: was dabei, in der Nähe, Nachbarſchaft (von dieſer Zahl, Größe) liegt. Das vorgeſetzte bei (beim) iſt gemeint, wie wenn man ſagt: bei Fuß und Zoll, oder wie in beinahe (bei der Nähe).

S. 402. verdabbert — dabbern, zittern.

S. 406. Hairle — Herrle — katholiſcher Geiſtlicher.

S. 408. g'ſchuckt — ſchucken, ſtoßweiſe fortbewegen, gewaltſam ſchieben: nie einfach = ſtoßen, z. B. es ſoll ein Gegenſtand an einen andern Ort verſetzt werden und Schieben reicht nicht hin, dies zu bewirken, ſo ſagt man: gib em en Schucker.

S. 453. Behrich — mit knapper Not, nur notdürftig zureichend. Wohl aus bar, jetzt baar (unbedeckt, nackt, blos); ein Zureichen ohne den allergeringſten Überſchuß iſt als ein nacktes Zureichen gefaßt.

Zum Schluß noch etwas über die Sprache des Vetters aus Berlin! Ich hatte ſchon angefangen, ſo drucken zu laſſen, wie er ſpricht, mußte es aber aufgeben aus demſelben Grunde, den ich in dieſen Anmerkungen mehrfach für nicht völlige Genauigkeit der Bezeichnungen im Druck angeführt habe: dieſer hätte ein gar zu ſeltſames Bild gegeben. Um ſo nachdrücklicher iſt nun zu bemerken, daß hier folgende ſpezifiſche Sprachfehler durchgängig einzuhalten ſind:

F für Pf (Flanzſchule, Farrer u. dergl.)

R am Silbenſchluß wird immer **a**; alſo z. B. mia, dia für mir, dir; wo dem **r** ein **e** vorgeht, wird die ganze Silbe in ein **a** verderbt, alſo z. B. Vata, Mutta, aſehnta (erſehnter) u. dergl.

Im Franzöſiſchen, das er häufig gebraucht, iſt zu merken: der franzöſiſche Naſenlaut wird durchaus zu einem **ng** verdichtet, alſo z. B.

frangſchmang, ſürmang, für franchement ſûrement
Momang — moment
bieng — bien
pardong — pardon
angfäng — enfin
Correſpongdangs — correspondence
bongs angfang — bons enfants.

Das **l** mouillé wird zu einem **lch** verdichtet: detalch für detail u. ähnl.

Dieſe wenigen Bemerkungen mögen dem anſpruchsloſen dramatiſchen Idyll als Geleite ausreichen. Ich war im Zweifel, ob ich es veröffentlichen ſolle. Auf großen Theatern kann es nie aufgeführt werden, weil keines, auch die Stuttgarter Hofbühne nicht, genug Mitglieder zählt, die ſchwäbiſch können. Wandernde ſüddeutſche

Bühnen haben vielleicht eher das genügende Perſonal, geſichert iſt richtige Aufführung nur auf ſchwäbiſchem Liebhabertheater. Doch könnte es vorkommen, daß man ſich Kürzungen und Abweichungen vom Text erlaubte. Dieſer Gefahr gegenüber habe ich mich entſchloſſen, denſelben authentiſch zu publizieren. So mag er nun auch Leſern einige Unterhaltung gewähren, zugleich aber als Anhalt für die Kontrole etwaiger Verſtümmelungen und Entſtellungen bei der Aufführung dienen.

* * *

Bühnen gegenüber Manuſkript: alle Rechte vorbehalten; Mißbrauch wird gerichtlich verfolgt.

Feſtſpiel

zur

Uhland-Feier.

Aufgeführt im Königl. Hoftheater zu Stuttgart

24. April 1887.

Ein Hain.

(Die Koloſſalbüſte Uhlands ſteht im Vordergrund auf der Mitte der Bühne. Muſik. Von der Seite rechts dem Zuſchauer tritt ein mit einem Lorbeerkranz in der Hand:)

Der Genius Schwabens.

Den zarten Kranz, womit wir Geiſter ehren,
Wie manche Hand iſt heute wohl bereit,
Ihn um die hohe Stirne dir zu legen!
Wir ſind die Nächſten, uns vor allen ruft
Des frommen Dankes reiner Zug und Drang.
Denn unſer biſt du, uns gehörſt du an,
Du echter Sohn und du gerechter Stolz
Des Landes, wo am Albgebirgeſaum
Des Hohenſtaufen Scheitel ſich erhebt
Und von der Abendſonne Gold verklärt
Hinausſchaut in die ſegensreichen Fluren.
Der Fluß, die Linden, das geliebte Thal,
Die Bergeshöh', wo die Kapelle ſteht,
All die Gelände, wo du einſt gewandelt,
Worein du mit dem Auge, mit der Seele
Dich eingelebt, um ſie im Zauberlichte
Der Dichtung wie in hellem Traum zu zeigen,
Sind als die eigne Heimat uns vertraut,
Wir ſchauen ſie in dir und dich in ihnen. —

Die Häupter, die in alten Tagen einſt
Des Lands gewaltet, kämpfend es gemehrt,
Den Grund gelegt zum wohlgefügten Bau,
Dem Haus, worin wir warm und wohnlich leben:
Aus ihren Grüften ließeſt du ſie ſteigen,
Es blitzt ihr Schwert, es rauſcht der lange Bart,
Die Schilde dröhnen und die Speere ſauſen,
Der eigne Sohn iſt wie ein andrer Mann, —
Im ſtillen aber nach dem Siege rinnt
Des Vaters Zähre, wie er niederkniet
Am Sarg, worin das teure Opfer liegt.
Doch nicht von Männern nur und Mannesthat,
Von Lieb' und Lenz und ſel'ger goldner Zeit,
Von allem Süßen und von allem Weh,
Das Menſchenbruſt durchbebt, und allem Hohen,
Das himmelan ein Menſchenherz erhebt,
Singt dein melodiſch Lied. Es ſprudelt nicht,
Es funkelt nicht, prunkt nicht in bunten Farben,
Iſt einfach, aber mund- und ohrgerecht,
Nicht leichter Hand ertönt das Erz der Glocke,
Doch rund und voll ſchallt ihr gediegnes Korn.
Ein ernſt getragner Ton. Doch lüftet gern
Zur rechten Stunde ſich dein ſtrenger Geiſt
Und körniger Scherz umſpielt die Dichterlippen,
Zwanglos und friſch, doch rein und ohne Gift.
So ſchwingen ſich, ſo ſchweben deine Lieder,
Dem Volk entſtammt, im Volkesmunde lebend
Von Haus zu Haus, von Hütte fort zu Hütte,
Von Thal zu Thal, von Halde fort zu Halde
Und wecken fern den ſanften Wiederhall. —
Bei dir ſein, deinen Lebenshauch verſpüren

Heißt atmen in geſunder freier Luft,
Heißt Balſamduft des Fichtenwaldes trinken. —
Du Braver, Lautrer, Ungebrochner, Ganzer!
Du Mann, von dem man ſagen darf: ſein Leben
Liegt vor uns wie ein unbeflecktes Tuch!
O ſelten in der argen Welt und herrlich,
Wenn eine Seele wie ein Kind ſo rein,
So ſchlicht, ſo mild, ſo innig und ſo keuſch,
So liederreich, von Feenhand geſegnet,
Des Lebens herben, undurchſicht'gen Stoff
In Roſenlicht des jungen Tags zu tauchen,
Mit Dämmerſchein des Mondes zu umweben,
Mit ſinnigen Gedanken zu durchwirken, —
Wenn dieſe Seele ſtark iſt wie von Stahl,
Wenn Mark der Mannheit nicht im Liede nur,
Auch in der That ſich offenbart und draußen
Im Lebenskampf, im Ringerkampf ums Recht
Nicht wankt und weicht und ſchmerzlich Opfer bringt!
Das Bild der Treue, die vom Freund nicht läßt,
Und bräche unter Flüchen ihr Genick,
In deinem Ernſt von Schwaben wird es heut
Vor uns erſcheinend jede Seele rühren:
Es iſt dein Bild, du unentwegter Mann,
Dein eignes Weſen iſt ihm eingehaucht.*)
Uns aber, uns gehöreſt du ſo eigen,
So ganz. Es iſt ein Zug, ein Klang, ein Hauch,
Ein unnennbar geheimes, trautes Etwas
Im Ernſt, im Scherz, im brauſenden Strom der Luſt,
Im wohligen Lachen und im Manneszorn,

---

*) Nach dem Feſtſpiel wurde Herzog Ernſt von Schwaben aufgeführt.

Im Trotze ſelbſt, wenn einmal er zu ſteil
Den Nacken hält im Streit ums alte Recht,
Ein Etwas, das uns leis berührend flüſtert:
„Landsmann, wir kennen uns!“ —
So duld' es denn, erduld' es heute gern,
Du Mannshaupt mit den ſtreng geſchloſſnen Lippen,
Daß ich, das Herz voll Dank, auf dieſe Stirne,
Den hochgebauten Wohnſitz der Gedanken,
Auf dieſe zarten, ahnungsvollen Schläfen
Den apolliniſch ſinnvoll ſchlichten Schmuck,
Den Lorbeerkranz dir als dem Unſrigen —

(ſie erhebt den Kranz. Muſik. Von der andern Seite erſcheint:)

Der Genius Deutſchlands.

Dem Unſrigen — ſo iſt's, wenn du Geliebte,
Alldeutſchland in des Wortes Laut befaſſeſt.
Gehört er Schwaben, ſo gehört er mir,
Mir ſo wie dir, gehöret dir in mir.
Schlägt ſchwäbiſch Herz in ihm und ſeinen Liedern,
Lebt ſchwäbiſcher Geiſt und Witz in ſeinen Sprüchen,
In ſeinem Scherz, iſt ſchwäbiſch Schrot und Korn
In ſeinem Weſen, Dichten, Thun und Laſſen,
So iſt es deutſches Herz und Schrot und Korn
Und Geiſt, denn eures Weſens Kern iſt deutſch. —
Wo hat er ſeine Kräfte eingeſogen?
Aus welchem Borne, der im unbelauſchten
Walddunkel quillt, hat er den Trunk geſchöpft?
Aus welchen Urgebirges ewigem
Granit hat er ſein mächtig Erz gehauen
Und in die rund gediegne Form gegoſſen,
Daß ſie gleich vollem Glockenton erſchallt?

Im deutſchen Urwald, in den Götterhainen
Der Ahnen iſt er andachtvoll geſchritten,
In tiefen Schachten heil'gen Schauers voll
Hat er gegraben, hat in Wölbungen,
Geheimnisvollen Höhlen hingelauſcht
Auf Geiſterſtimmen. Wunderbares Rauſchen
Hat Wodans Nähe ſeinem Ohr verkündigt,
Der blonde Balder, aller Götter Liebling
Und aller Menſchen, hat ihn hold gegrüßt,
Die Göttin Freia hat ihm zugelächelt
Und nicht zuletzt iſt ihm der Donnergott,
Gott Thor erſchienen, mit des Hammers Wucht
Die trotz'gen Winterrieſen niederſchmetternd,
Der Erde Schoß dem Pflug und Saatkorn lockernd,
Der Freund der Arbeit, er, des Landmanns Freund,
Der Volksfreund, aller Künſte Freund und Pate.
 Auch Helden ſchaut er, eherne Geſtalten,
Die Nibelungenrecken ſind's, voran
Der finſtre Hagen; weiſe Waſſerfrau'n
Verkünden ihm das Schickſal, er den Seinen.
Sie ſchweigen, keiner wendet ſich zurück
Und klaglos reiten ſie dem Tod entgegen. —
 Dort aber, ſieh! Ein ritterlicher Sänger
Kommt jetzt heran und grüßt und ſcheint zu ſagen:
Wir zwei ſind Brüder. Walter iſt der Mann,
Der Minneſinger von der Vogelweide.
Anmutig Lächeln wohnt auf ſeinen Lippen
Und Lebensernſt auf ſeiner Denkerſtirne.
Sie drücken ſich die Hände, doch dem Gruß,
Dem frohen, folgt ein düſtres Schweigen erſt,
Dann klagen ſie einander ihren Schmerz:

„Zerriſſen iſt das Reich, den Gliedern fehlt
„Das Haupt," ſo ſpricht in tiefem Gram der eine.
„Du haſt den Tag erlebt," ſo ſeufzt der andre,
„Wo uns der Hohenſtaufen edle Kraft
Zu neuer Herrlichkeit erhob, ich aber — —
Es waren Tage, wo auch ich gehofft:
Als zu dem heil'gen Krieg fürs Vaterland
Mein flammend Lied ſein Vorwärts, Vorwärts! rief.
Die Hoffnung hat getäuſcht. Aus unſern Siegen,
Mit breiten Strömen teuren Bluts erkauft,
Gieng eine lahme Mißgeſtalt hervor,
Bund ohne Band, ein loſer Fürſtenfreiſtaat,
Die Kleinen von den Größeren gedrückt,
Das Ganze machtlos, aber ſtark genug,
Des Bürgers Recht zu knebeln, und die Träumer,
Die feurig wollten, daß ein Deutſchland werde,
In Kerkermauern ihren Traum verbüßend. —
Die Jahre flieh'n, noch einmal lockt die Hoffnung
Und wieder trügt ſie. Meinen Wanderſtab,
Todmüde, ſoviel Knechtſchaft anzuſchau'n,
Ich legt' ihn weg, um an der Sehnſucht Hand
Vielleicht als Schatten einſt noch zu durchwandern
Mein freies und geeintes Vaterland."
Umſchwebſt du uns? Sieh her, dein Deutſchland iſt,
Es iſt, es lebt, es war kein leerer Traum,
Iſt frei und einig, groß und ſtark. — Du aber,
Vergiß es nicht, mein Volk, daß in den Kitt,
Womit du deine Quader haſt gemauert,
Die Thränen deiner Beſten ſind gemiſcht!
Und du, o Toter, dieſer Beſten einer,
Die fruchtlos ſich im Harm verzehren mußten

Ums Vaterland: durch deinen Schmerz geheiligt
Biſt doppelt nun und dreifach du der Meine!

Der Genius Schwabens.

Er iſt's, iſt doppelt, dreifach nun der Deine
Und ſo der Meine. Komm, faſſ' an den Kranz
Und laß mit unſern Thränen ihn betaut
Dem heil'gen Dulder auf den Scheitel ſenken!

(Sie faſſen den Kranz, heben ihn, um ihn auf die Büſte niederzulaſſen. Muſik. In dieſem Augenblick erſcheint:)

Der Genius der Menſchheit.

Der ganzen Menſchheit, mir gehört er an.
Der Menſch iſt's, dem er aus der Seele ſpricht,
Dem er die Seele zu den Sternen hebt.
Mit Schwalbenfittich zog ſein klingend Lied
Hinaus ins Weite, ſelbſt der Ozean
Gebot nicht Halt. Die Völker kennen ihn.
Er kannte ſie. Kein Bann der Fremdenſcheue
Verengte ſeinen Sinn und keine Ferne
Der Zeiten und des Raums zog ihm die Grenze,
Wenn forſchend er nach Goldesadern ſuchte,
Wo ſie des Dichters harrend mochten ruhn.
In Hellas weilt er und in Latium,
In Skandinaviens Eisgebirg und Buchten,
Die Luft der Alpen und der Britteninſel,
Des Seineſtrands und der Normannenküſte,
Die Sonne, die dem Troubador gelacht,
Italiens Äther und Hiſpaniens:
Er iſt zu Hauſe unter jedem Himmel,
Wie an des Neckars Ufern und des Rheins. —

Dem Erdenraume hat er ſich entſchwungen,
Kein leiblich Auge wird ihn wiederſeh'n
Dem Seelenauge bleibt er unverloren.
Hoch über Wolken thront ein Geiſterkreis.
Die Auserleſ'nen aller Völker ſind's,
Die edlen Toten, die durch Wort und Werk
Und That der Menſchheit Bildner ſind geworden.
Als heil'ge Wächterſchar behüten ſie
Und mehren ſie der Menſchheit geiſt'gen Hort.
Von innrem Lichte leuchten ihre Häupter,
In Fülle ſtrömt es von dem einen aus,
Nicht in ſo reichen Strahlen von dem andern,
Doch ſtark an Kraft und wie Kryſtall ſo hell:
So iſt das Licht, das ſeinem Haupt entquillt. —
Sie ſind Erzieher. Jüngling holt und Jungfrau
Entzückt aus ihnen die Begeiſterung,
Den diamantnen Schild, der ſie beſchirmt,
Wenn die Verſuchung naht, wenn das Gemeine,
Das Schlechte ſich herandrängt und den Sinn
Zum Staub, zum Schlamme will herniederziehn.
Sie wachen, daß die Völker nicht verſinken.
Oft zündet in verlornen Seelen noch
Ihr himmliſch Feuer, weckt den Funken wieder,
Der unter Aſche ſchon verglommen ſchien.
Aus Finſternis, aus dumpfen Wahnes Banden
Errettet, Kerker öffnend, ihre Leuchte.
Dem Müden ſind ſie Stab, an ihnen richtet
Der Tiefgedrückte friſch belebt ſich auf,
Sie ſtreiten mit, wenn es um ew'ge Güter
Zu kämpfen gilt, ſie ſenden ihren Geiſt,
Mit Heldenmut ſchwellt er des Mannes Bruſt,

Daß er die Angſt nicht kennt, nicht Schwerter fürchtet,
Nicht Bann, nicht Ketten, nicht den blaſſen Tod.
Doch in den Höhen, wo die Geiſter thronen,
Dort wetzt man keine Schwerter, dort iſt Friede,
Dort ſchlingt die Liebe nur ihr heilig Band,
Dort ſcheidet nicht der Zunge fremder Laut
Den Menſchen von dem Menſchen, dort entzweit
Nicht Volk mit Volk der Stolz, der ſchele Neid,
Dort iſt die Loſung: auf ihr Nationen
Zum edlen Wettſtreit! Auf und ſtrebt verſöhnt
Im freien Tauſche reinen Wechſelwirkens
Zum höchſten Ziele: mit vereinten Händen
Zu bauen und die Menſchheit zu vollenden!

Der Genius Deutſchlands.

Geſtatte, hohes Weſen, mir ein Wort,
Ein Wort für mein geliebtes Volk, für mich:
Wir ſind bedroht, in Waffen ſtehen wir.
Den Ehrenplatz, den blutig ſchwer erkämpften,
Vergönnt uns niemand. Schlachtgewitterdrohend
Hieng jüngſt noch eine Wolke über uns.
Sie ſcheint verweht, — ſie ſcheint es nur, ſie ſchwebt
Und dunkle Blicke fragen, ob ſie nicht
Mit einer zweiten, ſchwärzeren, ſich ballt —

Der Genius der Menſchheit.

Ich weiß. Im Kampfe um den Raum hienieden,
Wo Körper hart ſich an den Körper drängt
Und ihn vom Platze drücken will und ſtoßen,

Da weilt kein Friede, bleibt kein Bündnis feſt.
Der Beſte ſelbſt, der ihn nur will, den Frieden,
Er muß im Panzer gehen, muß ſich wehren.
Wehrt euch! Steht feſt! Der Menſchheit Genius
Will Nationen, die ſich ſelber achten.
Und muß es ſein, muß es zum Schlage kommen,
So werden im gerechten Notwehrkampf
Euch Geiſter führen, wie bei Marathon
Unſichtbar ſichtbar ſeiner Griechenſchar
Theſeus voranſchritt, und der letzte nicht
Der Bundsgenoſſen aus dem Geiſterreich
Wird dieſer ſein, dem Heldenſänger gleich,
Der einſt im Haſtingsfeld ſein Rolandslied
Wie Sturmwind brauſend den Normannen ſang. —
Doch iſt die That vollbracht, ſo wird er mahnen,
Euch aus dem eignen Herzen wird er ſprechen:
Gedenket gerne, daß Geſchwiſter ſind
Die Nationen, eines Hauſes Glieder!
Und wird euch Macht, als Meiſter zu gebieten,
So rufet aus: ihr Völker, blüht in Frieden!

Der Genius Deutſchlands.

So ſoll es ſein! So ſei es!

Der Genius Schwabens.

Ja, ſo ſei es!

Der Genius der Menſchheit.

Ihr ſeid gekommen, mit dem Kranz der Ehre
Das edle Haupt zu ſchmücken. (Zum Genius Schwabens:)

Reich' ihn her,
Laßt mit vereinten Händen uns ihn faſſen,
Ihn ſachte niederſenken und den Dichter,
Den Mann, den Kämpfer um das Recht, den Dulder,
Für ſein geliebtes teures Vaterland
Um ſeinen Segen bitten. Sprecht und fleht!

Der Genius Deutſchlands.

Vom Kriege nicht ſind einzig wir bedroht.
Die Zeit iſt ſchwunglos. Niedrig jagt am Boden
Ihr Denken hin nach Gold und nach Genuß,
Die Klugen lobend und die Guten höhnend.
Erfindungsreich zwingt ſie des Stoffes Kräfte
In ihren Dienſt und keuchend trägt ſie ſelbſt
Das Joch der unterirdiſchen Dämonen.
Ja, wir bedürfen reiner Geiſter Hilfe!
Du Siegfriedsgeiſt, den Drachen hilf uns töten,
Zücke dein blankes, fleckenloſes Schwert!
Sei mit uns!

Der Genius Schwabens.

Deinen Schwabenſtamm bewahre
Vor Überhebung! Laß uns darum nicht,
Weil Männer wir, wie dich, der Welt geſchenkt,
In Sicherheit uns ſelbſtgefällig wiegen!
Weil wir uns gerne bieder nennen hören,
Schützt uns kein Zauber vor dem Peſtanhauch
Des Lindwurms, der umherſtreift in der Welt.
Sei Vorbild uns! Dir, Braver, nachzuſtreben,
Dir und den Häuptern, die aus unſerm Stamm,

Aus allen Stämmen und aus allen Völkern
Hochragen und mit dir im Geiſterkreis
Von oben leuchten, das ſei unſer Stolz!

Der Genius der Menſchheit.

(Den Kranz hoch haltend.)

Empfang' ihn! — Nicht nur Sieger trugen ihn,
Die Prieſter auch. So ſchmückte er das Haupt
Des Veſtaprieſters, der mit reiner Hand
Der jungfräulichen Göttin heil'ge Flamme
Auf dem Altare nährend unterhielt,
Die ewige, die nie verlöſchen durfte.
Sei du uns Prieſter, ſei uns Tempelwache,
Hilf uns bewahren, immer neu entfache
Das Gut, vor allen Gütern hoch und teuer:
In tiefſter Bruſt der Menſchheit heilig Feuer!

(Sie ſenken den Kranz, zu drei anfaſſend, auf die Büſte nieder.
Der Vorhang fällt langſam unter Muſik.)

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhaltsverzeichnis.

Seite
Zur Einleitung III
Allotria (1882) XVII

Novellen.

Freuden und Leiden des Skribenten Felix Wagner (1830/31) 1
Cordelia (1830/31) 61

Gedichte.

Epigramme aus Baden-Baden (1867) 145
- Vorwörtliche Denunziation 145
- Freiheit und Gleichheit 146
- Deutſcher Franzos 147
- Frühe Schule 148
- Mode 149
- Dennoch 150
- Der Zweck 150
- Moral und Phyſik 151
- Gegenüber 151
- Unterſchied 152
- Perlen vor die S.... 152
- Ein Lied 153
- Gebirgsvolk 154
- Noch eines 155
- Koketten 155
- Ein Monument 156
- Schwarzwaldſage 157
- Wettrennen 158

Seite
- Doppelte Nacktheit 159
- Sinnentäuſchung 160
- Nichts Neues 161
- Pädagogiſche Ware 162
- Kein Spieler 162
- Kein Deutſch 163
- Der Dank 163
- Grobheit 164
- Ehre Deutſchlands 165
- Valentin 166
- Unpolitiſch 167
- Geſtändnis 168
- Maßſtab 170
- Haß und Liebe 171
- Italieniſch 172
- Gerechtigkeit 173
- Keine Partei 174
- Damals 176
- Volkserziehung 177
- Der hölliſche Schatz 178
- Ausnahme 179
- Die wahre Schuld 180
- Einwurf 182
- Wanderung 183
- F. W. an F. V. (1868) 185
- F. V. an F. W. (1868) 186

Der deutſche Bundestag (1859) 187
Zur Illumination beim Einzug der aus Frankreich zurückgekehrten württembergiſchen Truppen in Stuttgart 189
Krieger und Bürger (1883) 190
Der Herzog von Kukumberland (1878) 191
Für den deutſchen Schulverein (1887) 193
Nach Dorpat (1887) 194
Raubgewinn (1884) 195
An den Eber. Nach Giov. Rizzi (1881) I. 196
II. 197
III. 198

Seite
An die Vögelchen meines Gartens. Nach demſelben. (1881) 199
A. D. in ein Exemplar der „Lyriſchen Gänge“ (1882) . . . 200
In ein Exemplar von Ph. Ulr. Schartenmayers Heldengedicht „Der deutſche Krieg“ für eine Sammlung zu einer Lotterie in Leipzig (1883/4) 201
An F. W. 202
An M. v. B. (1883) 203
An M. v. B. (1885) 204
An O. K. in ein Exemplar des dritten Teils der Tragödie Fauſt von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitſch Myſtifizinsky 205
An denſelben mit einer Photographie 205
An A. G. (1881) 206
A. G. auf einen Fächer (1880) 207
F. v. P. O., g. G. ins Stammbuch. An die Cikade. Nach Anakreon 208
Welches das Rechte? (1884) 210
In ein Handſchriftenalbum. (An S. P. 1883) 211
Rezept (1884) 212
Strohblumen 213
Geburtstagswunſch für einen Alten. (Zum 30. Juni 1887) . 214
Weihnachten. Zu einem lebenden Bild (1860) 215
Der Geiger 219
An Fr. H. auf den Tod ſeines Sohnes (1885) 220
Inſchrift am Thor des Kapuzinerkloſters in Frascati 221
Im See (1886) 222
In ein Album für Iſchia (1883) 224
Das Blatt. Nach G. Leopardi 225
The readiness is all (1883) 226
Die Deutſchen (1883) 227
Rätſel (1884) 231
Erbſünde 235
Humor (1887) 236
Oberſchwäbiſch und Moderne Paraphraſe 238
An Ph. W. April 1884 nach der Aufführung von Nicht I, a auf einem Liebhabertheater in Stuttgart 239
Lenzeswonne 240
Plaſtiſche Offenbarung (1883) 242

Seite
Zu B. Auerbachs neuen Dorfgeſchichten (1876) 244
Frauenmode (1884) 245
Rivalität 246
Aufſchluß 247
Erklärung 248
Prähiſtoriſche Ballade (c. 1867) 249
Der Edle von Klebansky, klebrig tragiſche Ritterballade . . . 250
Beckenlied (1873) 252
Schartenmayers Geſänge 257
Wie Johann Georg Philipp Tatpheus von Stuttgart den 29. September 1824 daſelbſt den Spinnhausaufſeher Heinrich Gebhard Grempenfort ermordete und hierauf den 21. Februar 1825 hingerichtet wurde. 257
Einem verehrten Brautpaar, nämlich Herrn Bijoutier Wilhelm Banghaf und Jungfer Karoline Senfang als Nachtrag zur Feier ihrer Vermählung den 14. April 1825 in tiefſter Ergebung zugeeignet und übergeben von Johann Jakob Baumann 265
Leben und Tod des Joſeph Brehm, geweſten Helfers zu Reutlingen, am 18. Juli 1829 270
Merkwürdiges Strafgericht des Himmels vermittelſt höchſt ungewöhnlicher Art von Totſchlag. Männiglich zur Beherzigung vorgetragen 278
Zum Jubiläum von Gottlieb Biedermaier (L. Eichrodt) . 281
Eine wahre Begebenheit aus dem neunzehnten Jahrhundert 283
Der deutſche Krieg 1870—71. Ein Heldengedicht (1873/74) 289

In dramatiſcher Form.

Höchſt merkwürdiger Fund aus Goethes Nachlaß: Einfacherer Schluß der Tragödie „Fauſt“. Mitgeteilt vom redlichen Finder (1885) 343
Nicht I, a. Schwäbiſches Luſtſpiel in drei Aufzügen (1884) . 373
Feſtſpiel zur Uhland-Feier, aufgeführt im Kgl. Hoftheater zu Stuttgart, 24. April 1887 469

Kritiſche Gänge.

Neue Folge.

Von

Dr. Friedr. Theod. Viſcher,
Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur in Zürich.

Erſtes Heft.

Eine Reiſe.

1119 V

Stuttgart.
J. G. Cotta'ſcher Verlag.
1860.

Universitäts-
München
Bibliothek

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg

Vorwort.

Es war ſchon lange meine Abſicht, die Kritiſchen Gänge fortzuſetzen, und die „Neue Folge“ derſelben ſollte faſt durchaus eine Sammlung von bereits gedruckten Kritiken und Abhandlungen werden wie die zwei erſten Bände. Urſachen äußerlicher Art, deren Angabe für die Oeffentlichkeit ohne Intereſſe wäre, beſtimmten mich, Alles wegzulaſſen, was in den „Jahrbüchern der Gegenwart“ erſchienen iſt; nachdem ich nun einmal angefangen hatte, auszuſcheiden, ſtellte ich auch Anderes zurück, was ich ſeit dem Aufhören dieſer Jahrbücher in verſchiedene Zeitſchriften gegeben habe, und beſchloß, von Altem nur Weniges aufzunehmen und dafür zwei neue größere Aufſätze hinzuzufügen.

Der eine iſt die hier im erſten Heft erſcheinende Reiſebeſchreibung. Unter den kritiſchen Gängen wird wohl auch einmal ein eigentlicher Gang vorkommen dürfen; ich habe mancherlei Reiſen gemacht und das Publikum noch niemals mit einer Schilderung derſelben behelligt; dieſe einzige, denke ich, wird es ja aushalten können. Sie wird nach Form und Inhalt viel Widerſpruch erfahren. Die Form bewegt ſich in einem ſteten Wechſel zwiſchen Politik und zwiſchen Darſtellung angeſchauter Natur, Volkszuſtände, Kunſt, auch Beſprechung poetiſcher Literatur, zwiſchen leidenſchaftlicher ſubjektiver Erregung, voller Parteinahme und zwiſchen Ruhepunkten, wo die Stille der objektiven Betrachtung, wo Verſöhnung im Lande des rein Menſchlichen, des Schönen eintritt. Ich habe mich bemüht, dieſe ungleichen Beſtandtheile nicht kunſtlos durcheinander zu werfen, ſondern wohl ineinander zu fügen, aufeinander zu ſtimmen, die Contraſte ſo zu behandeln, daß ſie ſich gegenſeitig ſowohl dämpfen, als heben. Ob man die Bindung gelungen finden oder ob man mir vorwerfen wird, ich habe verſucht, Oel und Waſſer zu miſchen, das wird ſich nun zeigen; es wird natürlich beiderlei Urtheil auftreten und ſeiner Zeit wird ſich ergeben, welches vorwiegt. Heftigen Angriff hat wohl der politiſche Theil des Inhalts zu erwarten. Es verſteht ſich, daß dieſes Vorwort ihm einen Schutz nicht hinzubringen kann, den er ſich nicht ſelber gibt; doch habe ich dem Gleichgewichte der Theile Vieles geopfert, was zu ausführlicherer Rechtfertigung meiner Anſicht im Entwurfe geſagt war, und muß nun gewärtig ſeyn, daß mir mancherlei eingewendet wird, was ich gar wohl weiß und worauf die Antwort nur zwiſchen den Zeilen zu leſen iſt. Kann ſein, daß ich mich noch veranlaßt finde, zu meiner Vertheidigung da oder dort in einem Blatte das Wort zu nehmen. Was ich am ſicherſten vorausſehe, iſt der Vorwurf der Gefühlspolitik. Es iſt nicht neu, daß diejenigen, welche die Politik des falſchen, durch horizontloſe Reflexion verengten Gefühls predigen, die beliebte Redensart gegen uns anwenden und leidenſchaftlich uns die Leidenſchaft für das Vaterland vorrücken. Daran iſt nichts zu ändern, es mag ſeinen Lauf haben.

Das Politiſche in dieſer Reiſeſchilderung iſt auch die Urſache, warum die Neue Folge der Kritiſchen Gänge in Heften erſcheint: wenn ich damit wartete, bis das Ganze gedruckt war, ſo mußte ich fürchten, von den Tagesereigniſſen zu weit überholt zu werden; daher ſchicke ich dieſes Heft voran. Man wird mir nun vielleicht vorhalten: „Dieſe Beſorgniß, daß deine Arbeit veralten könnte, ehe ſie erſcheint, iſt die Strafe dafür, daß du mit Betrachtungen, deren Werth vom Wechſel des Täglichen unabhängig iſt, ſolche verknüpft haſt, die mit dem Tage gelten und untergehen; ja du biſt ſchon jetzt überholt, du erfreuſt dich unter anderm der Zuſammenkunft zu Teplitz und bereits rechtfertigt die Ausſicht auf eine Zuſammenkunft in Warſchau die Befürchtungen derer, welche in der erſteren lediglich nichts ſahen, als einen Beweis, daß Oeſtreich ſeine Stütze überall, nur nicht in der Befriedigung ſeiner Völker ſucht; es wird ſie in Rußland finden und deine ganze Schlußreihe, gelegentlich auch dein Lob des öſtreichiſchen

Undanks für die Hülfe in Ungarn, fällt über den Haufen. Ich verzichte auf die Einrede, daß wir noch nicht wiſſen können, was in Warſchau vorgehen wird; ich antworte aber zweierlei. Mag immer eine neue Art heiliger Allianz dort beſchloſſen werden, ſie kann nur kurze Zeit, nur ſcheinbar das Rad hemmen, es wird unaufhaltſam auf denſelben Punkt rollen, auf dem es ſtand, als ich dieſe Blätter ſchrieb, d. h. für Deutſchland wird derſelbe Zuſammenhang ſeiner Lebensfrage mit der öſtreichiſchen wiederkehren, wie er damals vorlag, ja nur noch dringender wird uns eine nahe Zeit die Mahnung bringen, nicht unthätig den dunkeln Geſchicken des Kaiſerſtaats zuzuſehen, und meine Ueberzeugung, daß der Schlüſſel der deutſchen Frage in Oeſtreich liegt, wird Recht behalten. Dieß iſt das Eine, das Andre aber, was ich erwiedere, liegt tiefer. Mögen die Dinge wechſeln, wie ſie wollen, mag, was ich hier aus dem Innern in die Welt hinausgebe, nach der Seite ſeiner Anwendung auf die Lage der Dinge früher oder ſpäter veralten, es enthält hoffentlich einen Kern, der bleibenden Weſens iſt, und das iſt einfach die Liebe zum Vaterland, von der ich Zeugniß ablegen will, damit in ferner Zukunft, wenn unſere Generation längſt hinunter iſt, ein Leſer, dem dieſe Blätter in die Hand fallen, ſagen könne: damals fing doch die Nation wirklich an zu leben, man erſieht es daraus, daß die Lauheit der Humaniſten gegen das öffentliche Leben aufhörte; es paßt zwar ſchon lange nicht mehr, was der Mann da geſagt hat, aber wie hätte er es ſagen können, ohne das, was immer wahr bleibt, an das Veränderliche anzuknüpfen?

Die Anzeige dieſer neuen Folge Kritiſcher Gänge in der Augsburger Allgemeinen Zeitung hat zwei Hefte in Ausſicht geſtellt; der Gleichmäßigkeit des Umfanges wegen wird jedoch vorgezogen, das Ganze in drei Hefte zu theilen. Das zweite wird den Aufſatz: „Shakeſpeare in ſeinem Verhältniß zur Poeſie, insbeſondere zur politiſchen“ wieder bringen, der im literariſchen Taſchenbuch von Prutz 1844 erſchienen iſt, ein neuer wird ſich daran ſchließen, der einige weſentliche Punkte im Hamlet beleuchtet. Das dritte wird einen Wiederabdruck der längeren Kritik: „Fr. Strauß als Biograph“ enthalten, die das Literaturblatt des deutſchen Kunſtblatts, von Paul Heyſe redigirt und ſeither eingegangen, im Jahr 1858 gebracht hat, und demſelben Hefte gedenke ich den Scherz beizugeben: „Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode,“ der im Jahr 1859 im Morgenblatt kam. Freund Strauß wird es wohl nicht übel nehmen, wenn neben den inhaltvollen, ewigen Dingen, von denen bei ihm die Rede iſt, ein Spaß über die närriſchen Formen Platz nimmt, in denen wir flüchtigen Kinder des Tages wandeln, wenn neben die höhere Gewandlehre des Mythologen eine ſo viel niedrigere des Endymatologen zu ſtehen kommt; am Ende hängt doch Alles in der Welt zuſammen, auch der Schnitt unſres Rocks mit den

Schnitten unſrer Kritik, und übrigens ſahen die Griechen nach der Tragödie gerne noch ein Satyrſpiel.

So wird dieſer Band denn doch drei alte Stücke bringen. Es hat jemand — erinnere ich mich recht, ſo war es Danzel — gegen die erſten zwei Bände etwas geſagt, was ungefähr den Sinn hatte: dieß Sammeln und Wiederabdrucken früherer Arbeiten heiße ſich ſelbſt bei lebendigem Leib als Merkwürdigkeit in Weingeiſt ſetzen. Es wird aber kaum im Ernſte nöthig ſein, mich gegen den Vorwurf der Eitelkeit zu wehren, denn es iſt doch wohl etwas ganz Einfaches und Harmloſes, wenn man Artikel, nach denen viel Nachfrage war, aus Zeitſchriften, die immer nur Wenigen zur Hand und deren einzelne Blätter nicht zu kaufen ſind, herausnimmt und zuſammenſtellt. Freunde haben mich damals und jetzt oft dazu aufgefordert, bis ich mich entſchloſſen habe. Vielleicht verfalle ich ſogar noch einmal in dieſe Schwäche.

Zürich, den 28. September 1860.

Fr. Viſcher.

Eine Reiſe.

Ecco il mare, ſagte ein Dalmatiner, der mir im Eiſenbahnwagen gegenüberſaß, indem er das Fenſter öffnete; quanto è grato e dolce! ſetzte er mit ſanfter Stimme hinzu. Es war am 22. April 1860; ich war den Tag zuvor über den Sömmering bis Gratz, heute von Gratz aus gefahren, ſtets unter kaltem Regen, Sturm, wirbelnden Schneeflocken. Wir fuhren jetzt am ſpäten Abend unterhalb Nabreſina, der vorletzten Station vor Trieſt, alle Fenſter geſchloſſen; es war ſchon dunkel und wer wollte bei ſolchem Wetter nach der Landſchaft ausſchauen; daß uns der Schienenweg jetzt auf mäßig hohem Ufer am Meere hinführte, wußte ich gar nicht. Aber ſiehe da! der Regen hatte aufgehört, der Sturm ſchwieg, der Himmel hing wohl noch voll ſchwerer Regenwolken, dunkelgrau, trüb, laſtend, traurig, aber das Meer hatte Alles, was noch von Licht am Horizonte zerſtreut war, auf ſeinem Spiegel geſammelt und ſeinen fernen Saum an gebuchteter Küſte mit einem flimmernden Silberſchein geſchmückt. So windſtill war es, daß man nicht ein Rauſchen hörte, ja beim ſchönſten Wetter, der ruhigſten Luft habe ich das Meer nie ſo ſchweigend gefunden. Ich habe es in jedem Zuſtande geſehen: lachend im tiefen, reinen Blau des italieniſchen Himmels, während muntere Delfine um das Schiff ſcherzten, glühend wie lauter blutrothes Feuer im Sonnenuntergang, wüthend und brüllend im Sturm und die brandenden Wellen wie Schaumgeſtalten ſeltſamer Ungeheuer fünfzig Fuß und höher an zackige Klippen emporjagend, immer groß, immer den ſtaunenden Geiſt zu einer Ahnung des Grenzenloſen erweiternd; jetzt hatte ich lange Zeit ſeinen Anblick entbehrt, heute im Mißbehagen des läſtigen Unwetters ganz vergeſſen, daß ich ihm ſo nahe ſei. Und unverhofft iſt es da, nicht im Schmucke des Ultramarin oder des glühenden Goldes, nicht in der wilden Majeſtät des Sturmes, nächtlich grau, matt aufleuchtend, hindämmernd im ſparſamen Helldunkel, geheimnißvoll lautlos wie nie, groß, weit, unendlich wie immer! Wenn die Seele im Unwetter des Lebens ſo ſtill, groß, weit, unendlich wäre! Eine Ruhe, ein Friede kam über mich, deſſen ich gar ſehr bedurfte.

An dieſen erhabenen Ruheplatz wollte ich meinen Leſer führen, ehe ich ihm erzähle, was ich Düſteres zuvor geſehen und was mir die Seele im Innerſten beſtürmte. Dabei muß ich etwas weit ausholen, muß berichten, wie und warum ich dieſe Reiſe antrat; wir werden lange fern von dem ſtillen, hohen Bilde verweilen, aber ich vergeſſe es nicht, ich führe den theilnehmenden Begleiter ſicher dahin zurück. Nachher geht es weiter, Aufregung, Sorge, Schmerz, Haſt und Jagd des Lebens hebt abermals an, aber ich hoffe ihn von Stelle zu Stelle an einen ſolchen Ort des Friedens und der innern Sammlung zu bringen, daß er mit mir ausathme und ein Unendliches ſchaue, wo die Seele ankern kann.

Ja wohl kam ich noch aus ganz anderem Unwetter, als Regen, Sturm und Schnee. Kummer und Qual des Herzens um das arme, geſpaltene, verachtete, ſchwer bedrohte und in Noth und Schmach nur doppelt heiß geliebte Vaterland hatte mich auf die Reiſe getrieben. Ich muß recht dringend bitten, dieſe Worte nur ganz ſo ſchlicht zu nehmen wie ſie lauten; mir fiel und fällt es nicht ein, den Politiker von Fach ſpielen zu wollen. Meine Welt iſt die Wiſſenſchaft, die Kunſt und man wird ſehen, daß ich ſie auch in dieſer leidenſchaftlichen Theilnahme an den Fragen der Wirklichkeit nicht vergeſſen habe; die Ruheplätze, wohin ich den Leſer aus dem Gewirre und Lärm des Lebens zu führen gedenke, gehören dem idealen Lande des Schönen an. Man wird nie von mir hören, daß ich mir beigehen ließe, über Civil- und Criminalgeſetzgebung, Stempelſteuer, Majorate und Fideicommiſſe mitberathen zu wollen. Aber ich denke, es iſt ein ander Ding, wenn es ſich um die Lebensfrage einer Nation handelt, und ich wüßte nicht, wer es einem Gelehrten, wäre er ſogar ein Aeſthetiker, ſollte verbieten können, ein Herz zu haben für dieſe große Sache und über ſie mitzuſprechen in lebendigem und geſchriebenem Wort. Man wird uns Deutſche fortan nicht mehr vertröſten können mit unſern Künſtlern, Dichtern, unſerem Wiſſen, wir wollen als Nation, als Staat, als Macht unter den Völkern geachtet ſein. Wer über Hunger klagt, dem wird ſchlecht geholfen ſein, wenn man ihm ſagt: gieb dich doch zufrieden, dein Keller iſt ja voll edler Weine. Will aber ein Volk zum politiſchen Daſein gelangen, ſo müſſen alle Glieder ſich regen, kein Einzelner darf todt liegen; Jeder, der denkt und innerlich lebt, muß mitwirken, wie er kann, und er hat ſich nicht lange zu fragen, was und wie viel er wirken könne. Das Meer beſteht aus Flüſſen, die Flüſſe aus Bächen, die

Bäche aus Quellen, die kleinſte Quelle, die zufließt, trägt ihr Theil zum Ganzen bei. Eine Ausſaat wird in unzähligen Körnern geſtreut; ſäe Jeder ſeines Orts und meine nicht, er müſſe zählen können, wie viele Samenkörner auf guten Grund fallen, aufgehen, Frucht tragen. Wer fragt nach einem Rechte, mitzureden und mitzuwirken, wo Jeden die Pflicht ruft? Wer auch nur nach einer Pflicht, wo ein lebendiger Menſch nicht anders kann? Aus dem Jahr 1848, aus der dunkeln Verwirrung ſeiner Parteien und der allgemeinen Niederlage ſeiner Beſtrebungen war mir das Ziel der politiſchen Einigung der Nation als heiliges, ſtilles Anliegen tief im Herzen geblieben. Aber ich verzichtete darauf, den Tag zu erleben, wo das Ziel erreicht oder nahe Ausſicht auf ſeine Erreichung wäre. Da kam der Angriff auf Oeſtreich im vorigen Sommer. Frankreich bringt uns wie beſtellt das einzige Mittel, den erſten großen Schritt zum Ziele zu thun: Anlaß zu einem Kriege, der die ganze Nationalkraft anſpannen mußte. Deutſchland begreift es, ſteht auf, bringt freudig jedes Opfer, ſtellt ſich, jeden Zwieſpalt vergeſſend, unter die Führung Preußens und Preußen, unter zweideutigen Aeußerungen über den Zweck ſeiner Rüſtung, zögert, bis die Stunde vorüber iſt. Bald genug geht in Erfüllung, was Jeder vorausſah und vorausſagte, der ſich von der franzöſiſchen Phraſe nicht hatte täuſchen laſſen. Savoyen und Nizza wird weggenommen und hiemit ausgeſprochen, daß es für Frankreich keine Verträge, kein durch Recht geheiligtes Beſitzthum gibt. Und wirklich, kaum gethan, ſo werden die deutſchen Rheinlande bedroht. Jetzt hatte Frankreich ſein ganzes Heer gegen uns zur Verfügung, während im Sommer vorher ſeine

Kerntruppen in Italien ſtanden, Preußen war mit Oeſtreich entzweit und das übrige Deutſchland, ich meine das Volk, hatte es durch jene Verzögerung und Hinhaltung, noch mehr durch den Hohn, der von ſeiner Preſſe wie ein giftiger Mehlthau auf eine wahre, von klaren Gründen getragene Begeiſterung geworfen war, gründlich gegen ſich erbittert. Näher und näher trat die Kriegsgefahr und nicht einmal über den Bundesfeldherrn waren wir einig.

Der Leſer darf nicht vergeſſen, daß dieß die Lage der Dinge war, in der ich meine Reiſe antrat. Seit jenen Tagen, Wochen, Monaten des unſeligen Zauderns war mir in der Spannung jedes Nervs, in Qual der Seele, Angſt, Empörung, Verzweiflung, unter dem Spott und dem noch verletzenderen Mitleid des Auslands, das mich umgibt, die Reſignation verloren gegangen, die deutſche Frage zur Leidenſchaft geworden, die mein Innerſtes beherrſchte, und ich denke, ich habe mich deſſen nicht zu ſchämen. Glaubt man, darüber ſei mir die verſtändige Betrachtung der Dinge abhanden gekommen, und findet in dieſen Blättern keinen Gegenbeweis, ſo muß ich es mir gefallen laſſen.

Inzwiſchen hat ſich Vieles verändert, die Lage hat ſich um ein Bedeutendes aufgehellt, aber wirklich licht und beruhigend iſt ſie nicht geworden. Motive, deren Eintritt niemand vorausſah, beſtimmen den Kaiſer der Franzoſen, den offenbar beſchloſſenen, deutlich genug angekündigten Krieg gegen Deutſchland aufzuſchieben und es für's Erſte mit andern Waffen zu verſuchen. Er dringt dem Prinzregenten von Preußen ſeinen Beſuch auf, er wird nach Baden-Baden beſchieden, findet ihn von einem Kreiſe deutſcher Fürſten umgeben und ſeine Verſucherkünſte ſcheitern an einem Hinderniſſe, das er nicht in Rechnung genommen hatte, an der deutſchen Ehrlichkeit; Preußen feiert einen moraliſchen Triumph und verſöhnt manchen erbitterten Gegner ſeiner jüngſten Politik. Allein hinter dem nächſten Zweck, der ihm fehlſchlug, hatte der franzöſiſche Gaſt ſichtbar noch einen zweiten im Auge, den er auch erreicht hat. Die nahe Kriegsgefahr hatte dem Drange der Nation zur Einheit einen raſcheren Puls gegeben und die Fürſten ſelbſt waren auf dem Wege, Angeſichts der brennenden Nothwendigkeit dieſem Drang entgegenzukommen. Der Urheber der Drohung begreift, daß er Deutſchland ſtärkt, indem er es ſchwächen wollte; ſeine tiefſte Furcht iſt die vor einem Erſtarken Deutſchlands, das hat der Friede von Villafranca gezeigt; auf's Neue ſieht er es nun im Aufſchwunge begriffen und er beſchließt, dieſem beſchleunigten Zuge zur Einheit den Nerv zu durchſchneiden, indem er in aller Gemüthlichkeit den verſammelten Fürſten ſeinen friedfertigen Sinn betheuert. Vielleicht der feinſte von allen ſeinen Ränken; er hat Deutſchland ſein Villafranca vor dem Kriege bereitet, niederſchlagendes Waſſer auf ſeine Gährung ausgegoſſen, ſeinem ausholenden Arme den Gegenſtand genommen, ſo daß er ſich verhieb. Der deutſche Charakter iſt nicht ſo flüchtig, daß er von ſeinen Zielen abließe, wenn ihm eine ſolche Poſſe geſpielt iſt, allein wir können die menſchliche Natur nicht verändern: ſieht uns nicht deutlich und greiflich mehr in naher Ausſicht der Krieg, der das einzige Mittel zu unſerer Einigung iſt, ſo iſt der Bewegung für's Nächſte der Sporn genommen; ſie wird nicht einſchlafen, aber ſie iſt auf die lange Bank geſchoben.

Ein neues, wichtigeres Ereigniß folgte im Verlauf dieſes Sommers: die Zuſammenkunft in Teplitz; Preußen und Oeſtreich ſind verſöhnt, der Feind wird Deutſchland wenigſtens nach außen, ihm gegenüber vereinigt finden, wenn er es angreift. Noch iſt Geheimniß, was Einzelnes verabredet wurde, doch wahrſcheinlich, daß Preußen den Beiſtand ſeiner Waffen zugeſagt hat, falls ein italieniſcher Angriff auf Venetien mit Frankreichs Hülfe unternommen würde. Die Verſöhnung mit Oeſtreich iſt zugleich freundliche Annäherung Preußens an Bayern, dem das Verdienſt gebührt, jene eingeleitet zu haben, alſo an den ſtärkſten unter den Mittelſtaaten, und ſomit ſcheint auch nach dieſer Seite eine beſſere Zukunft eingeleitet.

Warum nun noch eine Reiſe beſchreiben, die unter ſo ganz andern Umſtänden, in ſo ganz anderer Stimmung gemacht iſt? Deutſchland freut ſich der gewonnenen Grundlage kräftigen Zuſammenhalts und du, ſo höre ich ſagen, willſt uns noch von deinen Stimmungen in hoffnungsloſer Zeit erzählen? Was ſoll uns dieſe Lyrik? Erſpare ſie uns!

Ja wohl, wenn es ſo gut ſtünde, wie es auf den erſten Blick den Anſchein hat! Wie aber ſteht es in Wahrheit? Was wirklich gewonnen iſt, wird von einem wahrlich nicht kleinen Theile der Nation verkannt und eine ſcheinbare Rechtfertigung für dieß Verkennen erwächst daraus, daß Anderes, Weſentliches nicht gewonnen iſt.

Glücklicher Weiſe hat die preußiſche Regierung gezeigt, daß ſie ihr Intereſſe und das Wohl Deutſchlands beſſer verſteht, als die Mehrzahl der Preußen und als die Mehrzahl der Deutſchen, die zur preußiſchen Partei gehören. Ich weiß mich frei von der Leidenſchaft, womit dieſe Partei von den

Meiſten bekämpft wird. Es iſt nur ganz begreiflich, daß man in der Rathloſigkeit der Frage über die Form der deutſchen Einigung auf die Anſicht kommt, es müſſe der ſtärkſte unter den rein deutſchen Staaten an die Spitze geſtellt werden, und daß man im Eifer für dieſe Ueberzeugung alle nahe liegenden Schwierigkeiten zu leicht nimmt. Die entgegengeſetzte Partei, die wir die föderative nennen wollen, ſteht nicht minder großen Hinderniſſen gegenüber, deren Gewicht auch ſie nur zu oft unterſchätzt: ſie vergißt, daß zwiſchen Theilen, die ſo ungleich an Macht und Größe ſind, wie die deutſchen Staaten, von einer wahren Föderation nicht die Rede ſein kann. Die Partei der Centraliſation, wie man in ungenauem Gebrauche des Worts die preußiſche nennt, hat gegen ſich das Widerſtreben der Theile, die nicht dulden wollen, daß ein Theil das Ganze werde. Es ſind nicht die Fürſten allein, es ſind die Stämme, die Bevölkerungen mit ihrem hiſtoriſchen Leben, die im Bewußtſein gleichen Werthes gegen dieſe Art von Unterordnung ſich ſtemmen. Jeder Anhänger der preußiſchen Partei wird geſtehen, daß er nur auf langen Wegen der Reflexion zu ſeiner Ueberzeugung gelangt iſt; es kann nicht anders ſein, denn die Erhebung eines Theils zum Ganzen, zur Herrſchaft über das Ganze, iſt gegen die natürliche Logik. Nun meine ich gar nicht, daß Logik und Geſchichte zwei gleiche Dinge ſind, allein um gegen die natürliche Logik Recht zu behalten, müßte ein ſolcher Theil Gewichte von bedeutender ſpezifiſcher Schwere einzuſetzen haben, wozu keineswegs genügt, daß er größer iſt, als alle rein deutſchen Staaten. Ein ſolches Gewicht iſt ungleich höhere politiſche Entwicklung: wäre es vorhanden, ſo würde die Zuneigung der Bevölkerungen das

Sträuben ihrer Regierungen vielleicht überwinden. Es iſt aber nicht vorhanden. Ein anderes Gewicht wäre ausgezeichnetes Genie, verbunden mit Kühnheit und Entſchluß; es iſt auch nicht vorhanden, es lebt kein Friederich der Große. Trotz dieſem Mangel ließe ſich noch ein Fall denken, der zu einer Hegemonie Preußens führte: die Gelegenheit, eine Wendung der Dinge, die Preußen faſt ohne ſein Zuthun, nur übrigens ein kräftiges patriotiſches Handeln in einem beſtimmten Falle vorausgeſetzt, das Heft in die Hand drückte. Unter welcher Bedingung die Nation ſich damit zufrieden geben würde, dieß wird ſogleich und muß dann auch weiterhin in dieſen Blättern zur Sprache kommen. Hier iſt nur erſt hinzuzufügen, daß das eine Wendung iſt, die man am wenigſten macht, wenn man viel von ihr redet, eine mögliche Thatſache, kein Princip für eine politiſche Partei. Dagegen wiſſen die Föderaliſten nicht, woher ſie die Mittel nehmen ſollen, den Theilen die annähernde Gleichheit zu geben, die ein wahrer, organiſcher Bund vorausſetzt. Praktiſch genommen, d. h. darauf angeſehen, was man denn nun eigentlich thun ſoll, um zum Ziele zu gelangen, iſt alſo das Bild, das beiden Parteien vorſchwebt, gleich vag, gleich idealiſtiſch, und keiner von beiden iſt ein Vorwurf daraus zu machen, denn ſo, wie für jetzt die Dinge liegen, iſt jede Form des organiſchen innern Aufbaus, die man erſinnen mag, unthunlich. Es gibt kein Programm für die deutſche Einheit. Wir wollen ſie, wir müſſen ſie haben, wir müſſen agitiren auf dieß Ziel nach allen Kräften, aber wie ſie ſich geſtalten müſſe, kann für jetzt kein menſchlicher Verſtand erſinnen. Es iſt kläglich, aber es iſt ſo, die deutſche Einheitsfrage iſt eine verzweifelte und wird es bleiben, bis große Thatſachen den Knoten zerhauen.

Unbefangen und leidenſchaftslos verhalte ich mich zu der preußiſchen Partei bis zu dem Punkte, wo die öſtreichiſche Frage anfängt. Glaubt ſie, das übrige Deutſchland werde ſich unter Preußen einigen laſſen, — ich theile ihre Meinung nicht, aber ich haſſe ſie auch nicht, wofern ſie nur nicht auf den Untergang Oeſtreichs ſpeculirt. Dieß iſt die Bedingung, von der ich vorhin geſprochen habe. Ich weiß recht wohl, welcher Vorwurf des logiſchen Widerſpruchs von den Fanatikern der Partei bei dieſem „Wofern“ auf mich wartet. Ich wage dennoch die ſchreckliche Ketzerei auszuſprechen, daß die Partei recht wohl beſtehen könnte ohne das heilloſe Dogma: man müſſe der Auflöſung Oeſtreichs unthätig zuſehen, denn Oeſtreichs Untergang ſei Preußens Aufgang. Das bekannte Programm Gagerns aus der Zeit der deutſchen Reichsverſammlung oder die ſonſt ſchon aufgeſtellte Formel: engerer Bund unter Preußen ohne, weiterer Bund mit Oeſtreich iſt nur gerade ſo praktiſch und ſo unpraktiſch, als der Vorderſatz des ganzen Parteiprogramms; es wäre um nichts ſchwerer, den Hauptſatz mit dieſem Beiſatz durchzuführen, als ihn überhaupt durchzuführen. Es iſt Zeit, dieß ſchwankende Gebiet des Denkbaren zu verlaſſen, denn hier können wir nicht weiter. Da Alles durchaus dunkel bleibt, was über die Einrichtung unſeres innern Haushaltes vorgebracht wird, ſo müſſen wir die Sache am andern Ende faſſen und fragen, wie es mit der politiſchen Reife einer Nation ſteht und was einer Nation droht, die in der Stunde der Gefahr nicht vor Allem daran denkt, daß ſie ihre geſammten Kräfte zuſammenhalte, ihr Eigenthum, ihre Habe ſchütze und wahre. Wir haben zwei große, gleich unbedingte Aufgaben zu unterſcheiden: die der Selbſterhaltung und die der innern politiſchen Form, betreffe ſie die Geſtaltung der Einheit oder der bürgerlichen Freiheit. Und mir will ſcheinen, der ernſte Moment habe einen großen Theil der Nation auf demſelben Standpunkte der Vermiſchung und Verwirrung beider Aufgaben getroffen, auf dem uns das Jahr 1848 traf. Den Begriffen: Exiſtenz, Eigenthum, Beſitzſtand und Ehre der Nation wird der Begriff: Verfaſſung, Einrichtung, Confeſſion, Bildung, Rechtsgleichheit u. ſ. w. untergeſchoben. Wir ſagen: laßt Oeſtreich nicht im Stich, es wird ſich bitter an euch beſtrafen — Antwort: ja aber dort iſt das Concordat! Sieh hin, ein Zuavenhund bohrt einem Tiroler das Bajonet in die Bruſt, hilf! — Antwort: ja, lieber Gott, der Menſch dauert mich, aber er iſt Pfaffenknecht und Reactionär, ich kann ihm nicht helfen. Laß Napoleons Macht nicht aufkommen, reißt ſie Oeſtreich ein Stück ab, ob Bundesland oder nicht, ſo bedroht ſie dich, uns alle, auch unſere Bundesländer, wird zur europäiſchen Dictatur! — Antwort: in Oeſtreich herrſcht der Abſolutismus. Preußen und Oeſtreich iſt verſöhnt, freue dich, wir werden vereint gegen den Feind ſtehen, wir werden ſo vereint zur erſten Macht in Europa werden! — Antwort: o weh, das wird uns unſer neues Verfaſſungsleben koſten, die Kreuzpartei an's Ruder bringen. Und das iſt euer Selbſtvertrauen? Und ſolcher Schwäche, ſolcher Widerſtandsloſigkeit euch bewußt verlangt ihr, daß Deutſchland euern Satz von der Unterordnung unter Preußen wie eine heilige, unumſtößliche Wahrheit verehren ſolle? Noch heute — da ja doch Jedermann noch vom Sommer 1859 ſpricht — ſagt ihr: wäre Preußen damals wirklich zum Kriege geſchritten, ſo ſtunde jetzt Oeſtreich an der Spitze Deutſchlands, mit ihm der Abſolutismus, der Romanismus, und wir wären da, wo Deutſchland war anno 1818. Wie? ihr hofftet, zu ſiegen, während Oeſtreich Niederlagen erlitt, und ihr traut euch nicht zu, daß ihr dann die Kraft gehabt hättet, Oeſtreichs altem Syſtem zu widerſtehen, es zu brechen, euch in ein Verhältniß zu dieſem Staat zu ſetzen, wie ihr als die ſiegende Schutzmacht es wünſchen mochtet? Und habt ihr denn nicht gemerkt, daß damals, als wir uns unter euch ſtellten und von euch zum Kriege geführt ſein wollten, auch diejenigen von uns, die nicht zur ſogenannten kleindeutſchen Partei gehören, für ſehr wahrſcheinlich hielten, daß ihr mit dem Hefte des Kriegsſchwerts auch das Heft der Hegemonie in die Hand bekommt, und daß alle es ſich gern gefallen laſſen wollten, wenn nur kräftig gehandelt würde? Damals regnete es Brei für Preußen und Preußen hatte keinen Löffel. Was man durch raſches Handeln wahrſcheinlich errang, verrannte man ſich durch Unterhandeln und Zögern, worin man den Eindruck hervorbrachte, daß man es haben möchte, und wodurch man Oeſtreich zu jenem verzweifelten Friedensſchluſſe trieb. Jetzt nun, nachdem die Stunde verpaßt iſt, will durch Bitten, Drängen, Werben, Schieben eine Partei das machen, was, wenn es je kommen kann, wie ein Blitz kommt, der aus der Wolke fährt, was ein Act des Genie, der Kühnheit, eine Thatſache iſt, bei der man eines ſchönen Morgens erwacht. Die unverbeſſerliche Verwechslung von äußerer und innerer Politik, von Fragen der Exiſtenz mit Fragen der Freiheit des Geiſtes, der Bildung erklärt nun Jeden, der nicht will, daß Oeſtreich aufgegeben werde, für einen Particulariſten, für einen Spießgeſellen des Pfaffenthums, für einen Verräther, im beſten Fall für einen Thoren, einen Gefühlspolitiker, ein bewußtloſes Werkzeug in der Hand der Sonderbündler; was von den Mittelſtaaten ausgeht, muß auf alle Fälle, auch unbeſehen, ſchlecht ſein. Wir ſollen nicht vergeſſen, daß man uns, als wir euch die Führung gaben, um zur rechten Zeit eine Macht zu brechen, die euch und uns alle gefährdet, gar noch mit Occupation bedrohte, und hiemit war das Maaß voll. Wer ſolche Körbe austheilt, kann fürder keine Anträge erwarten. Doch genug der traurigen Erinnerungen; ich wäre der Letzte, der ſie aufrührt, wenn nicht der Trauergeſang über die Verſöhnung Preußens mit Oeſtreich zeigte, daß jenes unſelige Dogma, das mir auf der ganzen Reiſe noch im Ohr ſummte: das Dogma von der Speculation auf die Zertrümmerung Oeſtreichs, morgen, wie geſtern, wenn ein Angriff auf Oeſtreich uns alle bedroht, durch die Reihen der preußiſchen Partei laufen wird.

Man wird mir ohne Betheurung glauben, daß ich unſerem alten Loſungswort: Freiheit, rein menſchliche Bildung, Kampf gegen Wahn und Verfinſterung nicht abtrünnig geworden bin. Ich will es nur nicht da unterſchieben, wo es nicht hingehört; zuerſt exiſtiren, zuſammenhalten, was wir haben, uns nicht entehren laſſen durch fremde Eroberungspolitik, dann der innere Aufbau und die Principien! Man wird ſehen, daß ich Oeſtreich, das Land und die Leute, von Oeſtreich, dem Syſtem, zu unterſcheiden weiß. In der That, wenn die Freude über dieſe neueſte Verſöhnung Preußens und Oeſtreichs uns durch die Thorheit jener getrübt wird, die im Hintergrunde derſelben nichts ſehen, als ſchädlichen Einfluß der alten innern Politik Oeſtreichs auf das Verfaſſungsleben Preußens, ſo wird ſie auf der andern Seite durch die wohlgegründete Beſorgniß geſchmälert, daß Oeſtreich auch jetzt nicht erkannt habe, wie es durch ein ernſtliches Umlenken ſich beeilen muß, an Deutſchland wahrhaft und dauernd anzuwachſen und uns dadurch den Aufbau der deutſchen Einheit möglich zu machen. Noch iſt kein Schritt geſchehen, der eine wirkliche Umkehr beweiſt. Meine Ueberzeugung, daß es Wahnſinn iſt, auf ſeine Zertrümmerung Deutſchlands Stärke bauen zu wollen, bleibt ſtehen nach wie vor, und zwar hoffe ich zu zeigen, daß wir Oeſtreich uns erhalten müſſen, ſeine außerdeutſchen Völker miteinbegriffen, daß nur die innere Politik Oeſtreichs bis jetzt es war, was dieſen Beſitzſtand zu einem Bleigewicht, zu einem Fluche für Deutſchland machte, daß er, ſobald jene umlenkt, ein wahres Gut für Deutſchland iſt; aber die Perſpective wird freilich eine andere, wenn es nicht eilt, durch freies Verfaſſungsleben dieſe Völker an ſich zu feſſeln; dann muß Deutſchland ſich gefaßt halten, daß es ſich die Stärke gebe, dieſe abſolute Forderung des deutſchen Wohles in Oeſtreich durchzuſetzen.

Davon eben muß ja die Rede werden auf unſerer Reiſe. Für jetzt wollte ich nur zeigen, daß ich nicht Urſache habe, die ſorgenvolle Stimmung, in der ich die Reiſe machte, im Ton ihrer Erzählung ganz abzuſchwächen. Tief bewegt wie ich reiſte, werde ich ſchreiben. Ich bin gereiſt, weil es mich nicht zu Hauſe ließ, weil ich wandern mußte. Eine wilde Jagd von Reiſe habe ich beſchloſſen wie Einer, der über Berg und Thal mit haſtigen Schritten rennt, um innern Sturm durch äußern zu vertoben. München, Wien, Peſth, Trieſt, Venedig, Verona, Mailand in ſechs Wochen, das wäre ein toller Reiſeplan für Einen, der ruhig ſchauen und genießen will, war ein begreiflicher für den, der Unruhe in Unruhe ertränken wollte. Warum aber nach Oeſtreich? Vor Allem einfach, weil ich, der ich im Ausland lebe, einmal wieder mit Deutſchen ſein, mit Deutſchen klagen, trauern, mich tröſten, dann, weil ich in der Nähe ſehen wollte, wie es dort ſteht. Lage der Dinge und Stand der Parteien im übrigen Deutſchland war mir hinreichend bekannt; was man in Oeſtreich hofft oder fürchtet, ſieht und denkt, iſt uns in der Ferne verſchleiert. Wer etwa meint, ich ſei mit blühenden Illuſionen hingegangen, der wird ſich von ſeinem Irrthum überzeugen. Man wird die Stimme eines Mannes vernehmen, deſſen Meinung zwei Standpunkte vereinigt, die ſich ſonſt an entgegengeſetzte Parteien vertheilen: völlige Unbefangenheit des Urtheils über die öſtreichiſche Politik und völlige Ueberzeugung, daß wir Oeſtreich nie und nimmer aufgeben dürfen; offener Widerſpruch gegen ſein früheres Syſtem und aufrichtiger Eifer dafür, daß wir nicht nur ſeine tüchtigen deutſchen Stämme, ſondern auch ſeine außerdeutſchen Völker am Reiche feſthalten. Meines Wiſſens iſt eine Meinung wie dieſe nicht ſo ſtark vertreten, daß ſie nicht das Recht hätte, ſich noch einmal vernehmen zu laſſen. Ich beſchloß den Heimweg durch Oberitalien zu nehmen; wie öde ich Venedig, wie drohend ich Mailand finden werde, verbarg ich mir natürlich nicht, aber muß man denn immer um des Angenehmen willen reiſen? Das Intereſſante und Spannende im Unheimlichen enthält doch wohl auch eine ſtärkende Kraft und die reinen Genüſſe der Kunſt bleiben ja jedenfalls gewiß. — Daß ich die italieniſche Frage von der ungariſchen und ſlaviſchen zu unterſcheiden weiß, wird ſich zeigen.

Gleich auf dem erſten Schritt meiner Reiſe muß ich an das anknüpfen, was ich vom Widerſtand der Stämme gegen die Oberherrſchaft eines Theils geſagt habe, der ſich doch keiner höheren politiſchen Entwicklung rühmen könne. Ich vernahm zu gutem Anfang auf dem Wege nach München im Eiſenbahnwagen das vielbeliebte Wort, daß in Preußen mehr Intelligenz ſei, als in Süddeutſchland, namentlich in Bayern; es war zwar eben einmal wieder ein Reiſender in Rothwein oder Cigarren, der es vortrug, aber wenn es nur blos Reiſende in Rothwein oder Cigarren wären, die ſolche Weisheit predigen! Der Unterſchied unſerer Stämme könnte ein wohlthätiger Sporn des Wetteifers, ein heilſamer, fruchtbarer Lebensreiz ſein, nebenbei reiche Quelle des Humors im unſchädlichen gegenſeitigen Necken; die Geſchichte des vorigen Jahres hat ihn giftig entzündet und daß die geſchworen preußiſch geſinnte Preſſe ihren Ton nicht ändert, das gibt dem Gift immer neue Nahrung. Es iſt wahr, daß man auch in Süddeutſchland oft ungerecht iſt gegen preußiſches Weſen und daß man den bekannten Stempel des Berliners leicht verwechſelt mit dem Norddeutſchen überhaupt, vor Allem mit den trefflichen, gediegenen Stämmen, die unſere Küſten bewohnen. Ich ſelbſt geſtehe, daß ich dieſe Befangenheit und Verwechslung in dem Aufſatz: Strauß und die Wirtemberger mir beigeben ließ. Aber ich glaube doch, daß das Reizen und Aergern mehr von dort ausgeht. Einen gewiſſen Ton des Beſſerwiſſens, den wir nicht ausſtehen können, der unfehlbaren

Weisheit, welcher alle Dinge ſo entſetzlich klar ſind, einen Ton des Belehrens, der naturloſen, zugeſpitzten Ironie, welcher alle andern Sterblichen für naives Object gelten, vernahm man nie ſtärker, als im vorigen Sommer, und vor Allem gegen Bayern. Von Preußen her klang es nur immer, wie wenn es da nichts als Ultramontane und darum blinde Anhänger Oeſtreichs gäbe; es gibt ja deren, aber nicht ſie haben den Aufſchwung geſchaffen, der zur rechten Zeit Entſchluß und Handlung gegen Frankreich verlangte; auch kann man ja in Handbüchern der Statiſtik leſen, daß kein kleiner Theil der bayriſchen Bevölkerung proteſtantiſch iſt. Ein vorurtheilsfreier Gaſt wird ſich dem Eindruck eines gleichmäßig verbreiteten Elements von geradem, geſundem Verſtande nicht verſchließen, das ihm gerade in München recht beſonders-wohlthuend entgegenkommt. Ich habe in der mir ſchon lange lieb gewordenen Stadt mit ihrem läßlichen, behaglichen, wohlfeilen Leben auf der erſten Station meiner Reiſe wieder ein paar Tage zugebracht. Kein Zufluß von Fremden, keine Vergrößerung, kein Fortſchritt des Modernen hat bis jetzt die Unbefangenheit, Offenheit, Zutraulichkeit der Sitte, Leichtigkeit der Anſprache verderben können. Von Kunſt habe ich dießmal nur wenig zu erzählen, doch ſchlage ich dem Leſer vor, mit mir das Eine und Andere zu betrachten, um ſich ein Stündchen der Ruhe in den Aufregungen der drängenden Gegenwart zu gönnen. Größere Unternehmungen der Hiſtorienmalerei bereiten ſich bekanntlich für das im Bau begriffene Nationalmuſeum vor. Der Auftrag, die Salamisſchlacht zu malen, hat Kaulbach auf das Feld zurückgeführt, worauf er mit dem bekannten Geiſterkampfe der Hunnen und Römer ſo glücklich begonnen hat. Ich habe mir vorbehalten, ein andermal eine Zergliederung des eigenthümlichen Verhältniſſes zu verſuchen, in welchem ſich Idealismus und Realismus, hoher Styl und bis an Caricatur grenzende Schärfe der Charakteriſtik, Symbol und herbes Abbild der Wirklichkeit, Ueberfülle beziehungsvoller Reflexion; Ironie, Satyre und fruchtbare Sinnlichkeit der Phantaſie in dieſem Künſtlergeiſte miſchen. Mag man die Miſchung nicht für eine organiſche, geſunde halten, man wird doch nicht läugnen, daß ſie viel zu reich, tief, als Spiegel der Zeit viel zu bedeutungsvoll iſt, um ſich leichthin mit ihr abzufinden. Ich meinestheils habe mich frühe gegen das ſtehende Motiv des „oberen Stockwerks,“ der mythiſchen Symbolik erklärt, welche die wirkliche Handlung nicht zu Athem kommen läßt, und bin der Meinung, daß Raphael mit ſeiner Diſputa del Sacramento und ſeiner Umſtimmung des Attila, ſo ſehr bei ihm dieſe Einführung mythiſcher Gruppen und Figuren aus der Anſchauung der Zeit hervorging, doch auch viel Unheil angeſtellt hat. Es iſt hier nicht der Ort, dieſe Anſicht gegen Einwendungen zu vertheidigen; genug, Kaulbach ſelbſt hat in ſeiner Salamisſchlacht auf den Meergott Glaukos verzichtet, der auf dem erſten Entwurf dem Xerxes jene Ketten vor Augen hielt, mit denen er im Uebermuth den Helleſpont feſſeln wollte, und als einziges tranſcendentes Motiv bleiben die Geſtalten der Heroen in der Luft, die nach dem eigenen Volksglauben den Griechen in dieſer Schlacht vorkämpften; ich bin überzeugt, ſein großes Schlachtbild hat dadurch nur gewonnen, indem nun an die Stelle des Glaukos die ſtolze, wilde Artemiſia getreten iſt. Ich glaube aber, daß Kaulbach noch eine ungetheiltere Wirkung erreichen und manchen Gegner verſöhnen wird durch das letzte Bild für das Treppenhaus im Muſeum zu Berlin. Endlich iſt ja dort ſeine Abſicht durchgedrungen, das Reformationszeitalter als den modernen Wendepunkt der Weltgeſchichte darzuſtellen. Ich kenne Kaulbachs Skizze; er verfährt dießmal wie Raphael in der Schule von Athen, er verſammelt einfach die Männer, in denen der Geiſt dieſes Zeitalters Leben geweſen iſt: auf höherer Baſis der weiten Räume einer Kirche die Reformatoren, Luther in der Mitte, der voll Energie der Begeiſterung die Bibel hoch emporhebt, zu ſeinen Seiten Melanchthon und Zwingli, die das Abendmahl austheilen, tiefer, im Vordergrunde, links die großen Entdecker, rechts die Humaniſten, die Künſtler. Hier wird er ungetheilt in ſeinem Elemente ſein, der ſtarken Charakteriſtik; wir werden einen reichen Kreis von Charakterköpfen und Geſtalten ſehen, aus deren lebendigem Zuſammenwirken die Einheit des Grundgedankens mächtig hervorſpringen wird, ſtatt in abſtract ſchönen Allgemeinfiguren ſymboliſch danebenzutreten, und irre ich nicht, ſo wird der Künſtler auch die ſonſt gewohnte Ueberfruchtung mit Nebengedanken, Beziehungen, reflectirten Epiſoden zu opfern wiſſen, wird eingedenk ſein, daß die höchſte Reife Einfachheit iſt.

Es wird ſich nun zeigen, wie die Münchner Kräfte zu der großen Principienfrage des Idealismus und Realismus ſich ſtellen, wenn einſt das Nationalmuſeum uns vor Augen bringt, was inzwiſchen im Stillen reift. Bis jetzt hat die deutſche Malerei ihre höchſte Kraft in einem gedankenvollen Monumentalſtyl mit vorherrſchender Zeichnung entwickelt; das Gedankenvolle ſprach ſich in einem beſtimmten Zuge zur Einkleidung ideenreichen Tiefſinns in mythiſche, ſymboliſche

Geſtalten aus. Der Realismus darf ſich auf den berechtigten Geiſt der Zeit und den germaniſchen Genius berufen, wenn er fordert, daß der Künſtler dieſelbe Tiefe als inwohnenden Geiſt in die Geſtalten der Wirklichkeit ohne ſolche Zuthat lege und daß er dieſen Geſtalten das volle Gepräge des individuellen Charakters gebe. Man muß aber beide Forderungen wohl unterſcheiden, denn in der Wirklichkeit kann ſich zerlegen, was dem Begriffe nach zuſammengehört; realiſtiſcher Styl kann ſich mit idealiſtiſcher Erfindung vereinen und idealiſtiſcher Styl, der wenig individualiſirt, mit realiſtiſcher Erfindung. Der große, geniale Meiſter, den die Münchner Schule als ihr Haupt verehrt, Cornelius, iſt nach der Seite der Erfindung Idealiſt, denn er neigt durchaus zum directen Ausdruck von Ideen durch überſinnliche Geſtalten; aber nach der Seite des Styls iſt er Realiſt im beſten Sinne des Worts durch die ſtrenge, herbe Düreriſche Kraft der Individualiſirung und Charakteriſtik, die nichts von akademiſcher Allgemeinheit der Formengebung weiß. Auf der allgemeinen Ausſtellung hat ſich darin am nächſten neben ihn der leider ſo früh uns entriſſene Rethel geſtellt. Von dem wenigen Neuen, was ich bei dem dießmaligen Aufenthalt in München geſehen habe, will ich hier einen Carton von Pixis nicht unerwähnt laſſen, der den Sieg des Schwedenkönigs Carls X. über die Dänen in einer auf dem Eis des kleinen Beltes gewagten Schlacht darſtellt und für das Nationalmuſeum ausgeführt werden ſoll; die Erſtlingsgemälde dieſes Künſtlers zeugten von Friſche und Feuer, waren jedoch zu allgemein in den Charakteren und nicht ohne theatraliſchen Zug in Affect und Handlung; hier aber zeigt ſich ein raſcher Fortſchritt zu beſtimmter, concreter, nordiſch ſtrenger Charaktergebung und Energie der Handlung, die doch ſchlicht, ſächlich, mit der „angebornen Beſcheidenheit der Natur“ vor ſich geht. Eine gewiß glückliche Quelle maleriſcher Motive hat ſich Pixis in der Gudrun eröffnet; an dieſen ſagenhaften Stoffen wird er zu zeigen haben, wie es ihm gelingt, mit der Schönheit der Form, in der ihn der Aufenthalt im Süden befeſtigt hat, die winterliche Härte und Innerlichkeit abzuwägen, welche gerade hier der Schauplatz fordert. — Die Münchner Schule hatte das Element der Farbe vernachläſſigt und der Realismus hat nun ſeine Forderung natürlich auch auf dieſen Punkt zu richten, er muß volleren Schein der Wirklichkeit durch geſättigtes, lebenswarmes Colorit verlangen. Das führt nun freilich ebenfalls auf ein verwickeltes Gebiet nothwendiger Unterſcheidungen, das ich hier keineswegs zu erſchöpfen meine, wenn ich das Eine hervorhebe: auch der Realismus theilt ſich natürlich in einen Monumentalſtyl und einen Genreſtyl. In der Nachahmung des Einzelnen, vorzüglich der Dinge, die als todte Körper dem innern Lebenskern einer Perſon und Handlung anhängen, wie Kleidungsſtoffe u. ſ. w., oder als phyſikaliſche Erſcheinungen über ihn ergoſſen ſind, ihn umgeben, wie Licht, Luft, kann nun das Colorit einen Grad der Vollendung ſuchen und erreichen, welcher die Aufmerkſamkeit von jenem Kerne hinweg und, iſt das Gemälde ein hiſtoriſches, es in das Genre herüberzieht. Das Monumentale im Styl wird immer eine gewiſſe Mäßigung und Schlichtheit der Farbe bedingen, nicht nur in der Freske, auch im Oelbild; nicht, als ſollte damit das Unvermögen beſchönigt werden: der Maler wird zeigen, daß er darin nicht weiter gegangen iſt, weil er nicht weiter gewollt hat, und freilich von der ältern Münchner Schule wird ſo ziemlich gelten, daß ſie nicht weiter gegangen iſt, weil ſie nicht weiter gekonnt hat. Die neuere Wendung zum Realiſmus und zur ganzen Farbe iſt vorzüglich durch Piloty vertreten. Seinen noch unvollendeten Nero, der nach der Feuersbrunſt über die römiſchen Trümmer hinſchreitet, habe ich nicht geſehen und glaube den rühmlichen Nachrichten gern, daß hier die geiſtige, das Ganze beſeelende Kraft unter der kunſtvollen Vollendung deſſen, was in einem großhiſtoriſchen Bild Außenwerk heißt, voller, ungehemmter athmen wird, als in ſeinen früheren Werken. Sein Verdienſt wird bleiben, daß er zuerſt im Großen und mit wirklicher Herrſchaft über die Kunſtmittel dasjenige in München einbürgert, was vor Jahren die Belgier uns wieder in Erinnerung gebracht haben: das volle Bild der Erſcheinung, die eigentliche Malerei; allein die deutſche Art wird, auch nachdem ſie ſich dieſer Mittel in ihrem ganzen Umfang bemächtigt hat, doch immer dahin neigen, dieß Verfahren dem hiſtoriſchen und dem reinen Genrebild vorzubehalten, im monumentalen Hiſtorienbild aber die coloriſtiſche Seite mit freier Verzichtung auf das oben bezeichnete Maaß zu beſchränken und die großen Züge des Inhalts durch die markige Kraft der vorherrſchenden Zeichnung zu führen. Der Realiſmus wird hier in der Kraft der Charakteriſtik und Individualiſirung liegen wie bei unſern großen altdeutſchen Meiſtern. Davon wird ein coloriſtiſches Hiſtorienbild zu unterſcheiden ſein, das dem hiſtoriſchen Genrebild näher ſteht, wiewohl es einen ausgezeichneten und benannten Moment der Geſchichte darſtellt; ein kleinerer Maaßſtab wird ihm zuſagen, es wird vorzüglich in der Beſtimmung zum Schmucke von

Privaträumen ſeinen Werth behaupten, während das monumentale Hiſtorienbild den öffentlichen angehört. Von Einzelnem dieſer Art, was ich dießmal geſehen, erwähne ich ein Bild des Schweizers Boßhardt, der ſich vor Jahren durch das Gemälde: der Tod des Franz von Sickingen einen guten Namen gemacht hat; es ſtellt die edle That des Bürgermeiſters Wenny von Solothurn dar, der im erbitterten Reformationskampfe ſich mit breiter Bruſt vor eine Kanone ſtellt, welche die von Pfaffen aufgehetzten Katholiken auf die Proteſtanten abzufeuern im Begriffe ſind, trägt die Handlung klar und überzeugend vor und zeigt ſehr erfreulichen Fortſchritt in ergiebiger Entwicklung des Inhalts, Mannigfaltigkeit und Individualiſirung der Charaktere, Fülle und Wärme der Farbe.

Wie ſehr ich für den Realismus in der einen und andern der hier unterſchiedenen Richtungen ſtimme, ich darf doch hier nicht ungeſagt laſſen, daß ich gegen den reinen Idealismus gerechter und anerkennender geworden bin als früher. Der Realismus iſt nicht Naturalismus, nicht Materialismus, aber die Verſuchung liegt ihm nahe, darein zu verſinken, daher bedarf er ſeines Antipoden, der ihm ſtets die Mahnung entgegenhält, daß es der Kunſt nicht um die gemeine Wahrheit zu thun iſt; des Antipoden, der uns in eine Welt von Göttern und götterähnlichen Menſchen einführt, der nicht tiefer individualiſirt, als es mit der reinen Schönheit der Formen verträglich iſt, mit zarter Hand an der Grenze umlenkt, wo das härtere Gepräge des ſtrengen Lebens mit ſeinen die Natur verhüllenden Culturformen beginnt, und ſich eben daher, weil die ganze Farbe auch in die ganzen Gegenſätze des Lebens führt, auch mit einem conventionellen, mehr ſymboliſchen

Colorit begnügt. Es verſteht ſich, daß auch in dieſer idealen Beſchränkung wieder mancherlei Stufen möglich ſind; Genelli hat in ſeinem Raub der Europa bewieſen, daß der Idealſtyl weit tiefer in der Farbe zu gehen vermag, als man meinte; aber doch geſtehe ich, daß ich ihn am meiſten in der Handzeichnung mit den ihm eigenen warmen, wolligen Linien liebe. Wie fehlt einem, wenn man nun nach München kommt, der geiſtvolle Mann, dem die Griechen, Dante und Michel Angelo ihren vereinten Segen gegeben haben und den wir nicht minder lieben und verehren werden, mag er auch aus ſeinem reinen und ernſten Geiſterreiche zürnend und ſchmollend auf die ihm widerſtrebenden Ziele der Gegenwart ſchauen!

Von Genrebildern fand ich Pechts Goethe, der dem Carlsruher Hofe aus ſeinen Gedichten vorlieſt, der Vollendung nahe geführt, ein heiteres, ſonniges, lebendig aufgefaßtes, farbenfriſches Sittenbild der Zeit mit trefflichen Porträts: man erfreut ſich an dem warmen Lebensgefühl, das dieſen Maler im Gebiete der Kritik zu einem ſo eifrigen Verfechter des Realismus macht; in dieſem Eifer iſt es ihm wohl geſchehen, daß er nothwendige logiſche Unterſcheidungen überſpringt, die ſchwere Frage über Verhältniß von Inhalt und Form nicht gründlich genug nimmt, und ſo hat er denjenigen, die ihn fälſchlich für einen Führer zur gemeinen Naturwahrheit nehmen, ohne ſeinen Willen manche Waffe in die Hand gegeben; ſein geiſtvoller Text zu den Kunſtſchätzen Venedigs, der kürzlich erſchienen iſt, friſch, lebhaft, unmittelbar, wie Alles, was er ſchreibt, wird wohl das wirkſamſte Manifeſt gegen dieſe Mißverſtändniſſe ſein. — Bei meinem Landsmann Schütz fand ich ein gar freundliches Bild auf der Staffelei:

ſchwäbiſche Landleute, eine große Familie, am Kornfeld in der Ernte unter dem Schatten eines vollen Obſtbaums zum ſchlichten Mittagsbrode betend, das am Boden aufgeſtellt iſt, fern die weite Ebene von den blauen Zügen der ſchwäbiſchen Alb begrenzt. Dieß unſer Mittelgebirge mit ſeiner eigenthümlichen Phyſiognomie, ſchwäbiſcher Menſchenſchlag, Sinn, Gemüth und Volksſitte haben ſchon lang auf ihre Maler gewartet, denn der luſtige, derbe alte Pflug in Biberach mit ſeinen oberſchwäbiſchen Sittenbildern war doch mehr Naturaliſt und Dilettant. Schütz iſt kein gewöhnliches Talent und ſchreitet raſch in ſeiner Durchbildung vorwärts; ein ſanftes, inniges, unverfälſchtes Gefühl weiſt ihn auf das ernſtere, empfundnere Genre. Er iſt aber nicht frei von einem gewiſſen ſpezifiſchen erbaulich-ſentimentalen Paſtoralton, den er aus ſeiner Natur ausſcheiden muß, wenn er nicht in's Unerquickliche gerathen will. Ein ſolches Bild wie die betenden Landleute iſt ganz geſund, allgemein menſchlich, wahr und ſchön; nur wenn man dann auch in den andern Bildern eine Neigung ſieht, die Idealität in einer freudloſen directen Beziehung auf kirchliche Frömmigkeit zu ſuchen, wenn man bemerkt, wie auf dem übrigens ſo herrlichen Bilde: Frühlingsſpaziergang des Dorfſchulmeiſters mit ſeinen Kindern keines dieſer Kleinen, die ihre Geſangbuchlieder abſingen, eigentlich einfach luſtig iſt, wenn die Scenen an Gräbern ſich wiederholen, ſo entſteht die Beſorgniß, er werde ſich in einer pfarrerlich weltloſen Auffaſſung der ſchönen Welt befeſtigen. Die Kunſt bedarf ſolcher directer beſonderer Beziehung, die man ein „Geſchmäckchen“ nennt, nicht, um dem Weltleben die höhere Weihe zu geben. Dieß ſei in allem Frieden und aller herzlichen

Anerkennung geſagt. — Was ganze derbe Fülle des Lebens iſt, hat ein anderer Landsmann, Grünewald, in jenen markigen Tuſchſkizzen gezeigt, durch die er einſt als eines unſrer kräftigſten Talente in der Stuttgarter Akademie ſich hervorthat und die auf der allgemeinen deutſchen Ausſtellung zu München im Kupferſtichcabinet aufgehängt waren: ein friesartiger Streifen, die Jahreszeiten in Arbeit und Luſt ſchwäbiſchen Lebens darſtellend; was mich vor vielen Jahren, als ich dieſe Jugendarbeit ſah, freudig überraſchte, war eine Art von Styliſirung, die mich in ihrer derben Energie und Entfernung von allem akademiſchen Abrunden an Holbein und Dürer erinnerte, die der Naturwahrheit in Volkstypus, Tracht, eckiger Bewegung nichts abfeilte und ſie doch unvermerkt in volleres, freieres, markigeres Daſein hob. Wird denn dieſe treffliche Compoſition nicht geſtochen oder, was ihr beſonders anſtünde, in Holz geſchnitten werden?

Ein kurzer Beſuch bei dem heitern, erfindungsreichen Fr. Volz, der in ſo anziehender Weiſe das Thierleben mit dem Menſchenleben zu verbinden weiß, gab Anlaß, mich der ungleich höhern Lebendigkeit zu erfreuen, wodurch die deutſche Kunſt vor der niederländiſchen ſich auszeichnet. Auch dieſe hat beide Stoffe in Idylle, Jagd, Wanderung, Krieg gerne zuſammengeſtellt, aber iſt doch gar zu arm an freieren Motiven, bewegteren Beziehungen, wärmerer Komik. So etwas Trauliches, Gemüthliches, wie z. B. der Volz'ſche Einſiedler vor ſeiner Hütte, wo er ſich in der Armuth und Wildniß doch ſo behaglich eingerichtet hat mit ſeinen Häschen, Böckchen, zutraulichen Vögeln, findet man doch bei den Holländern nicht; der Genremaler mag gerne den ruhigen Situationen nachgeben, jene aber ſchenen gewiß nicht bloß aus maleriſchen Gründen faſt jede lebendigere und innigere Beziehung. Wie herzlich ſtellt Ludwig Richter, um doch Illuſtration und Holzſchnitt hier ja nicht zu vergeſſen, Menſch und Thier zuſammen! Meine Münchner Wege führen mich denn auch auf einen Künſtler, über den mir ſchon lang ein freudiges Lob auf der Zunge liegt, zu dem trefflichen Koller aus Zürich. Ich ſah bei Kupferſtecher Merz eine Arbeit von ihm wieder, worin dieſer lebensvolle Realiſt ein Feld betreten hat, auf dem wir nicht gewohnt ſind ihm zu begegnen; es iſt eine Kreidenzeichnung, die ein Relief in Medaillonform darſtellt und ein einfaches Motiv in plaſtiſchem Sinne behandelt: ein kleiner Knabe, lachend vor Luſt und doch etwas ängſtlich, reitet auf einem mächtig großen Hunde, der etwas ältere Bruder oder Kamerad hält ihn. Beide Knaben ſind nackt und die Formen ſind mit einer Zartheit und Kraft, Schwung und Rundung der Schraffirungen modellirt, daß man das Fleiſch und ſeine Farbe zu fühlen meint. Koller hat hier eine ungewohnte Einheit des Sculpturartigen und der maleriſchen Durchbildung des Einzelnen gewagt und glücklich gelöſt; dieß zeigt nun namentlich auch die Behandlung des Hundes: das lockige, langhaarige Fell, der ſtattliche Federſchwanz iſt mit ſolcher Liebe und Sicherheit behandelt, daß man hineingreifen und mit den vollen, prächtigen Haaren ſpielen möchte. Aber dieß fleißige Detail geht bei ihm nie auf Koſten des inneren Lebens. Wie die zwei Knaben, ſo iſt auch der Hund mit ganzer, getreuer Hundeſeele bei dem Spaß, ſchreitet friſch mit ausgehängter Zunge vorwärts und würde lachen, wenn er nur könnte. Das iſt das Gediegene an Koller, daß er die zwei

Pole: Leben von innen heraus, gefühlten, warmen Moment und gewiſſenhafte, auf unermüdlichen Studien, auf der fleißigſten Modellbenützung ruhende Vollendung der ganzen Erſcheinung bis hinaus auf Kohlhaupt, Schaffell, feuchte Kuhnaſe, faltige Haut und durchſichtiges Ohr des Rinds in Eins zuſammenfaßt und zuſammenarbeitet. Er erreicht ſo eine Wirkung, die ſich der Illuſion nähert, ohne doch entfernt an wahlloſen Naturalismus zu erinnern; die Figuren ſcheinen ſich wirklich von der Leinwand abzuheben, es iſt ein ſo voller Schein der Wirklichkeit, wie er lange in der ächten Kunſt nicht geſehen worden iſt. Zwei Abwege liegen dem Thiermaler nahe: Langweiligkeit und Ueberſchraubung. Wer nur immer das Dumpfe, Gähnende, Wiederkäuende, Schläfrige malt, wie die meiſten Niederländer: nun der bringt auch uns zum Gähnen; wer dagegen die Analoga menſchlichen Seelenlebens im Thier aufſucht, hüte ſich, dieſen Ausdruck dahin zu ſteigern, daß ſie zu empfindſamen Werthern, frommen alten Jungfern, guterzogenen Schülern, raffinirten Intriguanten, erſten Liebhabern und Helden werden. Wir haben franzöſiſche Sachen geſehen, z. B. Hunde, die am Grabe des Herrn trauern, ſo menſchlich ſentimental, daß ſie offenbar ſogleich ein Taſchentuch hervorziehen und ſich die Thränen damit trocknen werden. Das Thier muß Thier bleiben und doch errathen laſſen, daß in ſeiner unbewußten Seele etwas vor ſich geht, was menſchlichem Affect, menſchlicher Stimmung verwandt iſt, in Ernſt und Komik. Gerade die Thiergeſchlechter, die weniger hoch, an innerem Leben dem Menſchen weniger nahe ſtehen, ſind ein beſonders dankbarer Stoff, weil ſich gleichmäßig die weite Kluft und die Brücke über die Kluft an ihnen darſtellen läßt. Das Rind iſt daher für dieſe Auffaſſung günſtiger, als das Pferd; dieſes erinnert durch ſein affectvolles, feuriges Weſen eher zu raſch, zu unmittelbar an das Verwandte im Menſchen und die ſchönen Curven ſeiner Geſtalt ſind mehr noch plaſtiſch, als maleriſch; das träge, ſchwerfällige, dumpfe, genährige Weſen des erſteren gibt dem Spiele der Verſtellung, mit dem wir uns in die dunkle Thierſeele verſetzen und uns fragen, was darin nun wohl eigentlich vor ſich gehe, mehr Reiz der Gemüthlichkeit und Koller verſteht es gründlich, uns zu dieſem Spiele zu nöthigen; namentlich führt er uns gern den Pierro, das halbgewachſene täppiſche Rind vor, mit den abſtehenden, von durchſichtigem Saum eingefaßten Ohren, dem faltigen Ueberfluß der Haut am Hals und dem dummehrlichen, neugierig glotzenden, gutmüthigen Blick. Die menſchenähnlichen Momente und Züge rührender Art weiß er ebenſo wahr, als ungeſucht in Scene zu ſetzen; ſo in der Kuh, die ſich mit ihrem Kalb bei Gewitterſturm hinter einen Fels geflüchtet hat und nun mütterlich beſorgt, zugleich dem unfaßbaren Feind mit ſcheuem Blicke drohend, den Kopf über es biegt; oder in jener andern, die ſich abſeits der Heerde an einer Felswand auf blumenreicher Matte mit ihrem Jungen gelagert hat und es emſig ableckt: die Gruppe hat ſich wie in einem gemüthlichen Stübchen eingerichtet, um fern vom Getümmel in aller Stille Mutter- und Kindesfreuden zu genießen. Ein andermal denn ergeben ſich ebenſo ungeſucht ironiſche Parallelen. Landſeer, der große engliſche Thiermaler, hat ſie gern aufgeſucht; man kennt z. B. ſeine zwei Hunde, dignity and impudence getauft, die nebeneinander aus ihrem Häuschen ſchauen, der eine ein naſeweißer, lausbübiſcher, kleiner Rattenfänger, ein Gamin der Hundewelt, dem man anſieht, er läßt Niemand und Nichts in Ruhe, kläfft und zankt mit aller Welt, der andere ein geſetzter großer Schweißhund, ganz Amtskopf, ganz Oberforſtmeiſter, Charakterrolle, Mann der Geſinnung, der nur mit ſtrenger Auswahl ſich zum Mitwirken entſchließen wird, wenn es an's Anbellen geht. Häufig aber treibt Landſeer die Beziehung zu weit und wird dann thieriſcher Caricaturmaler. Koller bleibt immer mäßig und läßt die Anwendung wie ohne ſein Zuthun hervorſpringen, wie z. B. in ſeinen drei Kühen, die in einem Kohlgarten eingebrochen ſind: die eine im gründlichen Vollgenuſſe die ſaftigen Blätter malmend, daß man meint, jenen dumpfen, behaglichen Ton der arbeitenden Kiefer zu hören, der den Wiederkäuern eigen iſt; die andere eben erſt ſich bückend, um recht in's volle Zeug zu gehen, die dritte aber im erſten Genuſſe tragiſch unterbrochen, denn die Bauernfamilie hat das Ungeheure dieſes Einbruchs bemerkt, händeringende Weiber, ſchreiende Kinder ſind auf dem Altan des nahen Bauernhauſes ſichtbar, der Mann iſt herbeigeſtürzt und reißt dem lüſternen Thier mit grober Fauſt den Kopf am Horn zurück, dieſes ſendet einen wehmüthigen Blick zum Himmel, während ihm das eben abgerupfte Kohlblatt aus dem Maul hängt; Alles predigt hier: beſtrafte Naſchhaftigkeit, oder: belehrte mangelhafte Kenntniß des Privateigenthums, oder: „nicht an die Güter hänge dein Herz, die das Leben vergänglich zieren, wer beſitzt, der lerne verlieren, wer im Glück iſt, der lerne den Schmerz!“ was aber freilich auch wieder der Bauernfamilie gilt, der ihr Kohlgarten ſo wichtig iſt wie ein Abſolutes, Unendliches, ſo daß hingegen die Kühe in ihrem

Rechte ſind, die ihn als ein Endliches behandeln. Es haben manche andere Künſtler ſolche Einfälle gehabt, aber man muß Kollers Liebe, Geiſt, Fleiß, volle Leibhaftigkeit in der Ausführung ſehen. Bei idylliſcher Zuſammenſtellung des Thiers mit dem Menſchen wird der Maler im richtigen Sinne gemüthlich wirken, wenn er uns an die Worte der Sennerin im „Verſprochnen hinter'm Herd“ zu erinnern weiß, die auf die Frage des Herrn nach dem Befinden des Viehs erwiedert: „mer ſein Gottlob alle g'ſund.“ Ich will hier ein allerliebſtes kleines Bild von Eberle nicht unerwähnt laſſen, das ich früher im Kunſtverein zu München ſah. Ein ſchwäbiſcher Hirt mit Dreiſpitz und in dem bekannten weißen Kittel von merkwürdig hoher Taille hat ſich etwas von der ruhenden Heerde entfernt, um mit ſeinem Schatz zu plaudern, der eben vorübergeht. Der Leckhammel iſt ihm gefolgt und ſteht hinter ihm, ihn eigenthümlich anſehend, als habe er ſich bei dieſer novelliſtiſchen Seitenhandlung zu betheiligen, gehöre ſo mit dazu. Duftige, blaue Luft, reiner Sommertag, die klarſte harmoniſche Stimmung. Koller hat jetzt wieder ein größeres Bild vollendet: eine Hirtenfrau mit ihrem Kind hat ſich in glühender Mittagshitze unter einen breiten, ſchattigen Baum gelagert, das Kind ſchläft, ſie iſt am Einnicken; es iſt ſo ſchwül, ſo heiß, man möchte mitſchlafen; ringsum ſind Schafe und Ziegen bereits dieſer Einladung gefolgt, eine Kuh aber, die im Bach daneben ſteht, hat den Kopf auf dem Rain aufgelegt und glotzt merkwürdig dumm gutmüthig die rührende Gruppe der Schlummernden an; ob ſie wohl Studien zu einem Genrebild macht? Noch ein Zuſchauer findet ſich ein: hinter dem Stamme des Baums, dunkel abgeſetzt vom brennend ſonnigen

Hintergrunde, kommt eben ein muthwilliges junges Rind hervor und beſchaut ſich ebenfalls die Gruppe, man ſieht, es ſteigt ihm eine Idee auf, es entwickelt ſich ein Witz in ihm, der ſich wahrſcheinlich bis zur Höhe eines plumpen Sprungs verſteigen wird. — Das Rind mag aus dem genannten Grunde den Thiermaler mehr anziehen, als das Pferd, das ſchon in der Natur mehr äſthetiſch erſcheint und ebendarum dem Künſtler weniger zu thun übrig läßt; wer wollte darum ſo thöricht ſein, das herrliche Thier von der Malerei auszuſchließen? Auch komiſche Motive bietet es dar als eingewöhntes, träge gewordenes Zugthier, wo es gewiſſermaßen zum Ochſen herunterſinkt. Eines der früheſten Bilder von Koller zeigt einen Schimmel, der aus dem Stallfenſter ſchaut, den Kopf auf den Sims gelegt. Es iſt ein träger Bauerngaul, ganz Philiſter; heute iſt es offenbar Sonntag und ein unſchuldiger Naturgenuß erlaubt; ſo ſieht er ſich die ſonnige Landſchaft an, ohne Gemüthsaufregung, langweilig, die ſchlaffe Unterlippe drückt ſich im Aufliegen des Kopfes breit und lang über die Oberlippe vor; hätte er eine Taſche, ſo guckte gewiß das abgenagte Mundſtück einer alten Ulmerpfeife heraus; meditirt er Verſe, ſo ſind ſie gewiß im Style des „Biedermeier." Wie aber der humoriſtiſche Künſtler auch in's Gewaltige gehen kann, wird man ſehen, wenn er ſeine kraftvolle Compoſition ausführt: vier prächtige Hengſte, die ſich ſcheu und wild vor einem Abgrund bäumen und ineinander wirren, da der ſchwere Güterwagen, den ſie ziehen, auf ſteiler Steige in Schuß gekommen iſt und ſie aus der Straße hinweg an die fürchterliche Stelle vorwärts geſtoßen hat.

Koller iſt reich und fruchtbar an Erfindungen, ohne daß ihn der raſche Geiſt je zur Schnellmalerei und Flüchtigkeit verführt; Lob verderbt ihn nicht und es ſteht gewiß eine ſchöne Laufbahn vor dieſem bedeutenden Talente. In Behandlung der menſchlichen Geſtalt bedarf er wohl noch einiger Lehrjahre, einige Härte iſt noch zu überwinden, eine gewiſſe tiefere Vereinigung des Stylvollen mit dem Naturwahren zu gewinnen, wozu eine italieniſche Reiſe das Beſte thun wird. Auf die Debatte über ſein Grün will ich hier nicht eintreten; die Gegner nennen es giftig und er antwortet: die Bäume ſind nicht roth, wie ihr ſie malt, ſondern grün. Mir ſcheint immerhin, die Kunſt fordere etwas mehr Abdämpfung, als er zugibt.

Nach neuen Erſcheinungen in der Landſchaft umzuſehen, war dießmal wenig Zeit. Mein Landſchaftheiliger, bei dem ich, ſo oft ich in München verweile, jeden Tag wenigſtens einmal erſcheine, um mich zu erbauen, iſt Rottmann; die Feierſtunden zwiſchen anſtrengendem Galerienſehen und allerhand ermüdenden Gängen, wie die Umſtände ſie bringen, werden in den Arkaden genoſſen. Einſt als junger Menſch, der noch keine Ahnung hatte vom hohen Styl, von claſſiſcher Einfalt und Großheit, vom ſüdlichen Land und ſeiner Natur und wie man in ihr die Antike fühlen und verſtehen lernt, ſtand ich zum erſtenmal vor dieſen Fresken. Da giengen mir die Augen auf und lange nachher, als ich Italien und Griechenland ſah, mußte ich, wo immer dieſe Welt der reinen Form und Farbe in beſonderer Schönheit und Größe vor mir ſich aufthat, leiſe ſagen: Rottmann! Deutſchland darf ſtolz darauf ſein, daß ihm die Kunſt den einzigen Genius verdankt, der die hiſtoriſche Landſchaft in ächt modernem Sinn neu geſchaffen hat, indem er ihren Idealſtyl mit beſtimmter Phyſiognomie, mit der Individualität der wirklichen gegebenen Erſcheinung verſchmolz; will man recht lernen, was es heißt: ein gegebenes Object aus ſich ſelbſt heraus ohne Willkür rein ſtyliſiren, ſo darf man nur ſeine Werke betrachten. Es war wohl gute zehn Jahre ſpäter, als ich bei dem herrlichen Manne mich ſelbſt einführte und er mich freundlich zu ſeinen griechiſchen Landſchaften begleitete, die damals noch im untern Raume des Königsbaus am Boden ſtanden. Da waren mir, wie ſo manchem Andern, die ruhig großartigen Bilder weit die liebſten: dieſe blaue Delos, Naxos, verbrannte Korinth, ſteinige Sikyon, dieſe baumreiche Spartaebene, der ſtille Kopaisſee: hier breitet ſich rein und groß das wunderbar poetiſche Gefühl der Raumprojection, der feierlichen Linie, des ewigen elementariſchen Lebens aus; dagegen gab ſich auf andern Bildern zu erkennen, daß Rottmann nach zwei Seiten begonnen hatte, aus ſeiner erhabnen Einfalt herauszutreten. Er verfiel auf eine zu beziehungsreiche Staffage, wie das reiterloſe Pferd auf dem Schlachtfelde von Marathon mit dem verlornen rothen Mantel, das zugleich mit dem über die Ebene wüthenden Gewitter die Schlacht andeuten ſoll, die hier geſchlagen wurde; er ſuchte in ſeltſamen, unruhigen oder durch Intenſität des Lichts unnachahmlichen Effecten der Luft und Beleuchtung mit der Natur zu wetteifern, wie auf dem Bilde der Bucht von Aulis mit der Sonne am Himmel oder Epidauros mit dem phantaſtiſch glühenden Sonnenuntergang. Rottmann bedurfte keiner beſondern, den Verſtand zu Nebenfragen reizenden Einzelnheiten, um uns zu ſagen, daß hier eine Natur iſt, in der große Menſchen lebten, große Thaten geſchaben, das predigt bei ihm Stein, Erde, Berg und Luft von ſelbſt, und er war viel zu groß im bleibend Schönen, als daß er ſich auf den Wettkampf mit einzelnen, flüchtigen, auffallenden Lichtwirkungen hätte einzulaſſen gebraucht. Doch wer wollte dem früh Entriſſenen, der ſeinen rechten Weg darum nicht verloren hätte, mit einem unzufriedenen Blick nachſehen?

Unbegreiflich iſt es mir, daß man in München nicht längſt etwas gethan hat, die Arkadenbilder zu ſchützen. Ließe ſich denn keine Vorrichtung finden, ſie Nachts zu bedecken? Freilich ſie haben bereits ſo viel gelitten, daß es längſt Zeit geweſen wäre, ſie in möglichſt guten Copien zu erhalten; meines Wiſſens ſind ſolche in Privatauftrag bereits ausgeführt, wird der Staat nicht dieß Beiſpiel für den Zweck der Oeffentlichkeit nachahmen?

Weil wir eben in der Nähe ſind, blicken wir noch hinüber nach der Feldherrnhalle. Die loggia dei lanzi in Florenz, der ſie nachgebaut iſt, war einſt von den bunten Geſtalten der Landsknechte belebt, welche die Schloßwache hatten, heute noch ſchmückt ſie nicht nur eine Reihe von Bildſäulen, ſondern ſie iſt zugänglich und meiſtens von Menſchen belebt. In dieſer leeren, todten Feldherrnhalle mit der nackten Wand ſtehen Tilly und Wrede ſo einſam und verlaſſen, daß ſie einen ordentlich dauern wegen der tödtlichen langen Weile, die ſie ausſtehen müſſen. Wollte man die Schloßwache nicht hineinlegen, warum belebt man nicht wenigſtens die Wand mit Trophäen, reichen bronzenen Gruppirungen von Schilden mit Fahnen, Waffen?

Wir ſprachen von der Landſchaft. Es verſteht ſich, daß ich neben dem Stylbilde, wie es in Rottmann ſo rein ſich darſtellt, die realiſtiſche Landſchaft, die mehr oder weniger Stimmungsbild iſt, in ihrem ganzen Werth und Recht würdige, nur daß ich dießmal von einem Schleich, Bürkel, Morgenſtern und Andern nichts Neues ſah. Dagegen möchte ich hier Einiges von der eigenthümlichen Richtung des Malers Böcklin aus Baſel ſagen. Man kennt den verliebten Faun von ſeiner Hand in der neuen Pinatothek, der dem feuchten Schilf in heißer Mittagsgluth auf der Syrinx ſeine Herzensleiden vertraut; es iſt eine Specialität, aber eine höchſt geiſtreiche. Zwei neue Bilder ſah ich unvollendet auf der Staffelei. Das eine derſelben zeigt auf ſteiniger, verbrannter Gebirgshöhe einen griechiſchen Hirten, der in wilden Sätzen, ſeiner Heerde voran, voll Entſetzen abwärts ſpringt: Pan hat ihn geſchreckt; von der Höhe des oberſten Gipfels lacht das bocksfüßige Ungeheuer, ſcharf von der blauen Luft ſich abhebend, dem fliehenden Menſchenkinde nach. Alles iſt ſo überzeugend, ſtimmungsreich gegeben, daß man den Seelenvorgang, der ſolche Phantaſiebilder der Alten, ſolche dunkle myſtiſche Vorſtellungen erzeugte, Angeſichts des Bildes leicht und ſchnell in ſich wiederholt: die einſame, wilde Berghöhe ſtimmt geſpenſtiſch und irgend ein Laut, Schall in der Wildniß vergrößert ſich der ſcheu gewordnen Einbildung zum geiſterhaften Ruf einer dunkel geahnten Naturgottheit. Man fühlt, daß Böcklin in die Alten, beſonders in den Theokrit, ſich innig und phantaſievoll eingelebt haben muß; das beweiſt neben jenem Faun wohl auch die ſchlafende Satyrfamilie, die ich nicht geſehen habe, die mir aber ſehr gerühmt wurde. Dennoch bleiben nach meiner Ueberzeugung auch dieſe Bilder geniale Specialitäten.

Böcklin iſt ausgezeichneter Landſchaftsmaler, aber die Landſchaft genügt ihm nicht; es liegt noch eine andere Kraft in ihm, die ihn zum Ausſprechen des Innern in Figuren und Scenen treibt, er iſt ein Dichter, er will erzählen; dieſe zwei Kräfte ſucht er ſo zu vereinen, daß er die Stimmung der Landſchaft in Geſtalt und Handlung ausdrücklich herverſtellt. Nun entſteht ein zwiſchen Landſchaft und zwiſchen menſchlichem oder mythiſchem Lebensbild ſchwankendes Ganzes: es iſt ſowohl dieß als jenes, ebendarum aber weder dieß, noch jenes. Ich bleibe bei meiner alten Behauptung: Landſchaft darf keine Staſſage haben, die unſer Intereſſe nach den Vorgängen des menſchlichen Lebens, dem Reiche des Bewußten abzieht. Es hilft nichts, wenn man ſagt: beide Seiten müſſen allerdings zuſammengeſtimmt ſein; das Weſentliche der Landſchaft iſt, daß Stimmungen der Seele in ihr nur geahnt werden; die Ahnung geſtaltet ſich gern zu der beſtimmteren Vorſtellung einer Scene des Menſchenlebens, wie ſie dem Charakter der Landſchaft entſprechen würde; gibt man aber dieſer Ahnung Geſtalt, macht man Ernſt aus derſelben und führt Menſchen ein, die etwas thun oder leiden, wodurch jene Stimmungen zur eigentlichen Wirklichkeit werden, ſo verſchwindet eben das Weſentliche: das blos Geahnte, das träumeriſche Unterlegen und Uebertragen. Ich ſehe nach der intereſſanten, beziehungsreichen, ſpannenden Scene, die unter Menſchen vor ſich geht, und ich bin mitten in die heißen, mit klarem Worte ſich nennenden Fragen des Menſchenlebens hineingezogen, das träumeriſche Helldunkel, das Spiel der Empfindung iſt zerſtreut, womit ich die Landſchaft betrachte; ich verweile bei dieſer, dann vergeſſe ich die Handlung und nur ein gewaltſamer Ruck, ein Stoß verſetzt mich wieder in die letztere. Will alſo der Maler für die Menſchenwelt intereſſiren, ſo muß die Landſchaft untergeordnet, ſie muß zum bloßen Echo, Hintergrund, ſie muß zu dem Rang herabgeſetzt werden, den umgekehrt im reinen Landſchaftsbild die allein richtige, die anſpruchloſe Staffage einnimmt. Ich berufe mich auf Böcklins eigene Erfahrungen bei der Ausführung des zweiten Bildes, das ich damals auf der Staffelei ſah und das eben jetzt durch die ſchweizeriſchen Kunſtausſtellungen geht: Ufer des adriatiſchen Meeres, ſchöne Villa in einem Garten, unten im Vordergrund reißt ein Seeräuber eine jammernde Frau nach einem Boote, wo zwei ſeiner Geſellen bereits ein geknebeltes Mädchen hüten. Auf dem beſchatteten Wege, der zur Villa hinaufführt, liegt ein Leichnam: es wird der Gemahl der Geraubten ſein, der in ihrer Vertheidigung gefallen iſt. Man ſieht ſogleich: der Maler wollte eine poetiſche Erzählung geben, etwa im Geiſt und Ton Byrons. Während der Arbeit wurden die Figuren zuerſt größer, dann kleiner, zuerſt zahlreicher, dann ſparſamer gehalten, die düſtere Handlung ſollte zuerſt noch mitten im Kampfe ſtehen, dann wurde ſie auf den Moment des beendigten Kampfes geſtellt; Alles im Gefühle, daß ſpannende Handlung von der Landſchaft ablenkt, die hier nun einmal entſchieden zu bedeutend iſt, um blos in zweiter Linie, als eine Art muſikaliſchen Nachhalls einer Handlung zu wirken. Allein auch in jener Beſchränkung iſt die letztere immer noch ihrerſeits viel zu bedeutend, um nicht in ſchwankendem Kampfe mit der Landſchaft um den Vorrang der Bedeutung zu ſtreiten. Das Bild hat zwei Schwerpunkte, es wankt daher und beunruhigt. Jeder

Theil iſt mit ausgezeichnetem Geiſt und Kunſtgefühl behandelt das Schloß unter Cypreſſen und Oleander, im Roſenlichte der untergehenden Sonne tief empfunden, voll Adel, die kalten Schatten auf dem Vordergrunde meiſterhaft beobachtet und gemalt; die Figuren mit wenigen Mitteln ganz für die beabſichtigte Wirkung leicht, geiſtreich gegeben, allein die Theile, obwohl jeder vortrefflich, geben in der Empfindung nicht zuſammen. Ein glückliches, vornehmes Ehepaar, das eben von einer Gondelfahrt zurückkehrt: das hätte eben hingereicht; eine Landſchaft iſt kein Drama, keine Novelle, der Maler kein Dichter. Dieſer verfährt ſucceſſiv; er mag uns alſo z. B. einen Garten, eine Villa am lachenden Ufer der Adria ſchildern, dann das ſtille Glück edler Menſchen, eines liebenden Ehepaars, dann den Einbruch von Piraten, den blutigen Kampf, das tragiſche Ende; im Anfang ſeiner Erzählung haben wir nur ein landſchaftliches Bild vor uns, dann ſchreitet er zu einem Genrebild, dann zu einer dramatiſchen, tragiſchen Handlung fort: wenn wir aber einmal in dieſe hineingezogen ſind, tritt in unſerer innern Vorſtellung die Landſchaft und das Schloß zurück, d. h. ſie verſchwinden nicht völlig, aber das Auge der Phantaſie verweilt nur ſecundär, mit ſchwächerem Nachdruck darauf, ſie werden zum blos accompagnirenden Theile (um den ſchiefen Ausdruck Nebenwerk zu vermeiden). Im räumlichen Bilde des Malers dagegen coexiſtirt nun die Landſchaft mit der dramatiſchen Handlung ſo, daß beide Theile gleiches Gewicht anſprechen, während der ſpecifiſche Unterſchied ihrer äſthetiſchen Wirkung doch verlangt, daß einer von ihnen herrſchendes Ganzes ſei. Anders ſcheint es ſich mit mythiſchen Weſen zu verhalten, die in die Landſchaft eingeführt werden, namentlich wenn es ſolche ſind, die entſchieden nur eine Perſonification von Naturpotenzen, ſo zu ſagen nur eine leichte, ſchwebende Gerinnung der Landſchaft ſelbſt zu perſönlicher Form darſtellen. Der ſentimentale außermenſchliche Kauz dort im Röhricht flötend erſcheint wie eine natürliche Concretion der feuchtwarmen, brütenden Luft über dem ſtillen Teich; dieß Bild iſt eigentlich, da es überhaupt gar keine entwickelte Landſchaft gibt, eine Sache für ſich; im Ganzen und Großen aber gehört auch die mythiſche Staffage einer Zeit an, welche glaubte, für die Landſchaft noch einen Legitimationspaß von bedeutenden Figuren zu bedürfen; es iſt eine beſondere Form des Idealismus; man mag ſie durch innigeres Gefühl des Zuſtands, wie es dem geiſtvollen Böcklin ſicherlich eigen iſt, neu zu beleben ſuchen, man wird anerkannt werden, aber man ſteht nicht in der gemeinſamen Stimmung der Zeit, die doch einem innern Geſetze folgt, das wir nicht verändern können. — Ich bin nichtsdeſtoweniger ein warmer Verehrer der Prellerſchen Bilder; mit dieſer Richtung aber hat es eine beſondere Bewandtniß. Prellers Fürſprecher für dieſe Einheit von Landſchaft und Handlung iſt ſeine Quelle, iſt Homer, iſt das uralte, grundnaive Epos, das ſich ſo kindlich an Allem erfreut, was ſchön iſt, und es nebeneinander harmlos gelten läßt. Aber man ſehe auch näher hin nach ſeiner Auswahl: wo die Landſchaft ſtark vorherrſchende Bedeutung anſpricht, da hat die Handlung nicht ſpannenden, beunruhigenden, ſondern idylliſchen, alſo ächten Staffagecharakter.

Den Schluß der paar Münchner Tage bildete ein Geſpräch mit Paul Heyſe, dem ich zum Erfolg der Eliſabeth Charlotte herzlich Glück zu wünſchen mich getrieben fühlte. Er hat mit dieſem Wurfe die Ungerechten geſchlagen, die ihn als ein umhertaſtendes bloßes Formtalent beurtheilt haben. Dem Werke des ſogenannten bloßen Formtalents — ein Talent, das ſchlechthin nur formell wäre, gibt es überhaupt nicht — fehlt es zwar nicht an inneren Motiven, aber dieſe ſind nicht urſprünglich, nicht wahrhaft vom Dichter ſelbſt erzeugt, ſondern nur Anderen nachempfunden, anempfunden. Von Heyſe aber wird Niemand behaupten können, daß ſeine Formen nicht vom fühlenden Nerv, nicht von der eigenen, ſchaffenden, warmen Bewegung durchdrungen ſeien. Das Gewicht liegt allerdings bei ihm auf dem künſtleriſchen Bilden; er wird immer ſeinen Stoff zuerſt darauf anſehen, ob er die Motive enthält, eine Reihe ſchöner Situationen aus ihm zu entwickeln; aber ſchön wird ihm ſtets nur das ſein, was nicht nur künſtleriſch rein gezeichnet, ſondern ebenſo menſchlich rein empfunden iſt. Es iſt wahr, daß es noch einen andern Weg gibt: denjenigen, den die Epoche machenden, urgewaltigen Geiſter gehen: ſie beginnen mit titaniſchen Werken, bei denen Alles vom gewaltigen innern Impuls, vorerſt ohne alles bewußte Abſehen auf die Form als ſolche ausgeht, das innere Feuer wirft die Form nur unwillkürlich mit aus wie ein wildes, ſchroffes Gebirge, der Geiſt iſt mit ganzer Gewalt auf die Sache, auf den Inhalt gerichtet; aus langen Kämpfen geht dann die Läuterung hervor, die zu einer Höhe führt, wo bewußte Richtung auf die Form mit der inhaltsvollen Macht des Impulſes ununterſcheidbar gleichwiegt; dann beginnt und wächst allmählich eine bedenkliche Betonung der Form vor dem Inhalt. Goethe's und Schillers Theorie der reinen Form, welche „den Stoff vertilgen ſoll,“ enthält Wahrheit, führt aber dieſe Wahrheit nahe an die Linie, wo ſie unwahr wird, wo ſie zu innerlich kühlen, individualitätsloſen Schemen, Typen, Masken verleitet, wie das z. B. in Goethe's „natürlicher Tochter“ zu Tage liegt. Man kann vielleicht ſagen, bei Heyſe ſei die Feinheit des Formgefühls größer, als die Macht des Impulſes, und er habe früher, als große Dichter pflegen, auf die Form als ſolche ſein Auge gerichtet, aber es iſt und bleibt höchſt ungerecht, von leeren Formen zu ſprechen; das Wahre wird ſein, daß ſeine Dichternatur vorzüglich auf diejenige Welt des Inhalts bezogen iſt, die wir — verſteht ſich ohne Vorwurf der Schwäche — die weibliche nennen wollen, auf die Welt der Liebe; ſagen wir: ein erotiſcher Dichter, nur mit dem Zuſatz, daß damit kein Ovid gemeint, ſondern jeder tiefe Conflict, jeder ſchwere Kampf der Liebe mit andern Lebensmächten, jede gewichtvolle ethiſche Frage mit eingeſchloſſen iſt: alſo etwas Goethe Verwandtes, ein bedeutendes Talent, deſſen Richtung und Anlage in dem Gebiete liegt, worin dieſer urgewaltige Genius wirkte. Den tiefgefühlten Inhalt ſchaut er denn immer mit der Frage, welche beſtimmte äſthetiſche Bilder ſich im beſtimmten Falle aus ihm entwickeln laſſen, merklich auf die Form an, wobei man deutlich ſieht, daß ihm ein innerer Zeichner, Maler, ein Kunſtſinn inwohnt, deſſen Auffaſſungsweiſe weſentlich durch die klare Objectivität italieniſcher Natur und Volksweiſe, durch antike Plaſtik und Poeſie beſtimmt iſt. Die zwei Novellen: La Rabbiata und die Einſamen, Bilder, die an Leopold Roberts Pinſel erinnern, geben hiefür den Beleg. Es kann ſein, daß das in ſolcher Art gebildete feine Auge durch ſeine Art, zu blicken, den

Dichter in der Stoffwahl fehlgreifen läßt. Der epiſche Verſuch: Thekla entrollt eine Reihe meiſterhafter Bilder; ja es ſind hier einzelne Situationen mit einer Feſtigkeit gezeichnet, welche claſſiſch genannt werden darf. Und wahrlich nicht bloße Form iſt es, ſondern der Inhalt: opfermuthige Begeiſterung für eine neue Weltidee, kühner Bruch mit den Banden der alten Heidenwelt, Heldenſchritt zum Märtyrtod, iſt mit einer Gluth ergriffen, die unzweifelhaft aus den rein gezeichneten Formen lodert. Allein dieſen Inhalt bot der Stoff mit einer ſpecifiſchen geſchichtlichen Beſtimmtheit von ſo ſtarkem Beigeſchmack, daß ſie dem modernen Gefühl ein für allemal widerſtrebt: es iſt die weltloſe Beſchränktheit bei der tiefen Intenſität in den religiöſen Begriffen der erſten Chriſtenzeit, Wunder, Aſceſe und was daran hängt. Aus dieſen Begriffen hat nun Heyſe in jener an ſich ſo großartigen Scene des Kerkergeſprächs zwiſchen Paulus und der Heldin die reine Vernunftidee gezogen: unſere Ueberzeugung iſt der Gott in unſerem Buſen und muß die Welt überwinden; die Wunder behandelt er ſo, daß uns freigeſtellt wird, anzunehmen, es ſei wohl mit natürlichen Dingen zugegangen, die Aſceſe aber bleibt in dem Sinn ſtehen, daß die Heldin als eine Art weiblichen Apoſtels, Reiſepredigerin von uns ſcheidet. Dieß Alles wirkt nicht rein, es bringt einen ſtörenden ſkeptiſchen Riß zwiſchen der Freude an der künſtleriſchen Schönheit und dem unabweisbaren Denken über den Inhalt mit ſich. Die Glaubensvorſtellungen der Zeit laſſen ſich von den reineren Ideen, die ihnen verhüllt zu Grunde lagen, ohne Gewalt nicht ablöſen; Wunder werden entweder mit der naiven Ueberzeugung der Legende erzählt — etwa auch mild ironiſch wie ein Hans Sachs ſolche Stoffe behandelt hat, — oder aber man meidet ſie lieber ganz; es thut z. B. nicht gut, wenn man bei der Scene, wo Thekla die Löwen mit einem Blicke bändigt, die Wahl hat, an ein Uebernatürliches oder an van Aken zu denken, und was Asceſe betrifft: ein ſchönes Weib, das in der Blüthe des Lebens auf den Lebensberuf des Weibes verzichtet, läßt immer ein Bild in uns zurück, das zu ſehr das beſondere Gepräge einer Zeit trägt, nicht ungetrübt rein menſchlich wirkt. Dagegen hat nun Heyſe durch ſein Drama Eliſabeth Charlotte eine ungetheilte reine Wirkung erreicht. Von ſolchen Bruchreſten zwiſchen Inhalt und Form, die ſich im Bewußtſein der Zeit nicht völlig auflöſen, kann hier keine Rede ſein; der Dichter griff friſch in die moderne Geſchichte und nahm ſich nur die Freiheit, wie ſie jedem Dichter zukommt, ſeinen Stoff umzubilden, zu idealiſiren. In den Sabinerinnen hatte er moderne Humanität in die alte Römerwelt zurückgetragen; ich glaube, daß dieſe weit weniger, als die griechiſche Heroenzeit, ſolche Verklärung zuläßt; mit dem Mantel vom Fell des Apenninenwolfes will ſo viel zarter Edelmuth wie in dieſem Romulus nicht ſtimmen. Das Beſſere iſt doch immer, wenn der Stoff an ſich ſchon unſerem Bewußtſein näher liegt, und das Beſte, wenn er uns in unſerem Eigenſten, dem Grundgefühl des nationalen Lebens, anſpricht. Heyſe hat dießmal das Herz ſeines Volkes getroffen und wollte Einer ſagen, das liege eben im Stoff, ſei ſtoffartige Wirkung, ſo werden wir antworten: der Stoff findet nicht den Mann, ſondern der Mann den Stoff und zeigt die Wünſchelruthe glücklich, ſo kam es vorher darauf an, wie ſie angeſetzt wurde; nicht zu reden davon, was der

Künſtler am Stoff Alles umzubilden hat, bis der ſittliche, volksthümliche Kern rein hervorſpringt und wirkt. Und es galt ja wahrlich keine Sittenpredigt; reine deutſche Weiblichkeit ſollte ohne Tugendſtolz und Steifheit ſchlicht, naiv, heiter in der Mitte franzöſiſcher Verdorbenheit und Tücke ſtehen und über ſie triumphiren; ſie ſollte auch nicht ohne Weiteres fertig ſein, ſondern in ſchwerer Verſuchung den Sieg zuerſt über die eigene Schwäche erringen und dann über Andere ſiegen. Die Scene im Pavillon, wie Eliſabeth zuerſt in vollem Zuge ſelbſtvergeſſener Erregung der Liebe eintritt, dann durch den Blick auf ihr Spiegelbild zu ſich kommt und ſich ſagt: ſchäm' dich, alte Liſelotte! iſt ein Meiſterzug pſychologiſcher Wahrheit, reiner ſittlicher Umwendung ohne Prätenſion, ſchlicht, treuherzig, Ernſt mit Humor, ächt deutſch. Dem gegenüber iſt die franzöſiſche Frivolität, Intrigue, Repräſentation und Feinheit gewiß mit freier und gewandter Hand gezeichnet, nur bleibt etwas Laſtendes in der Empfindung des Zuſchauers zurück, was über die ganze Anlage der Handlung viel zu denken gibt. Der König ſteht am Schluſſe zu glänzend, Eliſabeth Charlotte zu untergeordnet da, ſie nimmt die Befreiung der Pfalz und Deutſchland in ihr den Ryswicker Frieden als eine Gnade an; in der That leidet darunter auch das Pathos deutſcher Ehre, das dieſem Drama doch einmal weſentlich iſt. Es gab zwei Wege, dem zu entgehen. Entweder das humoriſtiſche Element in Eliſabeth Charlottens Charakter wurde (der Geſchichte gemäß) verſtärkt, ihr ſittlicher Triumph, obwohl an ſich ernſt aus dem Innern begründet, verlief ſich der Form nach in lauter Scherz und Schalkheit; dadurch trat das Luſtſpielartige überhaupt in den Vordergrund und wurde ein gewiſſes Schwanken zwiſchen dem Charakter einer Intriguenkomödie und ernſtem Drama vermieden. Dieß war nun aber aus zwei Gründen ſchwer thunlich: der geſchichtliche Charakter der Hauptperſon iſt einmal, unbeſchadet des Naiven, vornherein mehr in der Richtung des Ernſtes und der Tiefe idealiſirt, er verdankt dieſem Tone ſeine erhebende und rührende Wirkung; dazu kommt der Umſtand, daß ein Giftmord, an der erſten Gemahlin des Regenten verübt, ſeine dunkeln Schatten auf das Ganze wirft. Freilich gerade hier liegt ein Zwieſpalt, der auf alle Fälle ſein Störendes hat: de Lorraine iſt eine jener Figuren, wie wir ſie aus dem franzöſiſchen Luſtſpiel kennen: Vereinigung des Liederlichen und Ritterlichen, bekannter franzöſiſcher Typus, glücklich aufgefaßt in manchen Momenten, aber er durfte kein Giftmörder ſein und dieß forderte doch die Handlung. Der andere Weg würde die Elemente des ernſten Drama, die im Stücke liegen, am Schluſſe zu mehr befriedigender Herrſchaft bringen. Ich würde vorſchlagen: der Dichter benütze die geſchichtliche Thatſache, daß Ludwig XIV in ſeinen letzten Jahren durch die bittern Folgen ſeiner Mißregierung innerlich gebrochen war, er verſtärke die Stimmen innerer Selbſtverurtheilung, wie ſie im Laufe des Stücks (namentlich in dem furchtbaren Traumgeſicht vom Brande Heidelbergs, einer Stelle in Shakeſpeares ächtem Ton und Geiſt) einzeln ſich vernehmen laſſen, zu einem dauernden Zuſtande, einem bleibenden Gefühl, von der Geſchichte gerichtet zu ſein, er benütze unter anderem die Worte voll Schuldbewußtſein, die nach den Denkwürdigkeiten von S. Simon der König vier Tage vor ſeinem Tode zu ſeinem Urenkel, dem ſpäteren Thronfolger ſprach (auch von Hettner angeführt, Literaturgeſchichte des 18. Jahrhunderts II. Theil); der alſo innerlich gebrochene König gebe uns zu erkennen, wie nun das Bild jener deutſchen Frau als ſein leibhaftiges Gewiſſen neben ihm ſteht, ſeine unwillkürliche Achtung vor ihr nehme dieſe beſtimmte Farbe an; er trete am Schluſſe nicht noch einmal wie ein Gnade ſpendender Gott, ſondern Eliſabeth Charlotte trete als wahre Hauptperſon, als der Genius auf, deſſen Anblick ihm zum innern Gerichte wird, und in dieſer Stimmung verkündige er den Frieden von Ryswick. Heyſe hat in den Sabinerinnen das Gewicht der Hauptrolle zwiſchen den zwei Schweſtern vertheilt und dadurch die Wirkung eines Drama voll hoher Tragik der Leidenſchaft und des Schickſals geſchwächt; ähnlich, obzwar in ganz anderem Sinn, vertheilt er es hier zwiſchen dem König und Eliſabeth Charlotte; der angegebne Weg würde den König energiſch zurückſtellen: während der Glanz ſeiner Repräſentation bis zum Ende bliebe, würde deſſen ganze innre Hohlheit ſchlagender zu Tage treten. Uebrigens bringt es die Organiſation eines Talents, wie ich ſie zu beſtimmen ſuchte, mit ſich, daß Heyſe geneigt ſein muß, zum Mittelpunkte ſeiner Dramen Frauencharaktere zu machen. Daß hiedurch kräftige Hand in der Zeichnung von Männercharakteren nicht ausgeſchloſſen iſt, beweiſt ja allein ſchon der friſche, derbe, ſaftige Ancus in den Sabinerinnen; dagegen ſolche Mannesnatur, die einen geſchichtlichen Zuſtand principiell anfaßt und im hohen geſchichtlichen Sinn umwälzt, radicaler Wille, der eine neue Welt in ſich trägt und mit der Begeiſterung jene Bitterkeit des Haſſes verbindet, ohne welche Großes nicht geſchieht: dieß einſchneidende Bild wird ſeinem Griffel ferner liegen.

Länger als ich wollte, habe ich den Leſer in München aufgehalten, doch vielleicht wird er ſich mit mir im betäubenden Strudel Wiens nach der Stadt zurückſehnen, die mit dieſer verglichen ſo ſtill, ſo gemüthlich und behaglich iſt. Fort alſo auf der Eiſenbahn nach Regensburg! Da ſteht die alte Herrlichkeit vor uns in dem berühmten Dome, deſſen Inneres zur alten Einfachheit nun wieder hergeſtellt iſt und rein von ſtörender Zuthat ſeine ernſte, ſchwungvoll gegliederte Wölbung wirken läßt, deſſen herrlicher Chorbau und reiche Schauſeite mit dem über Eck geſtellten Portalvorſprung uns in die beſten, phantaſievollſten Zeiten der Gothik verſetzt; der verdienſtvolle Dombaumeiſter Denzinger zeigt uns gefällig den Riß für die Ausführung der Thürme und weiht uns in die Geſchichte und Stylunterſchiede der vollendeten Theile des Ganzen ein; wir wandern durch die Stadt, gedenken der uralten Carolinger-Zeiten bei dem Vorhofportal von S. Emmeran, das vorgothiſche Mittelalter, die Zeit des phantaſtiſch reichen romaniſchen Styls tritt uns im Portal der S. Jakobskirche entgegen; in den engen Gaſſen erhebt ſich zwiſchen den behaglichen Erkerhäuſern mancher thurmartige Bau, der doch auch Wohnhaus war oder noch iſt, und gemahnt an Trutz und Kampf der alten Geſchlechter; die Façaden waren einſt bemalt und dort prangt aufgefriſcht noch ein David und Rieſe Goliath. Und endlich führt unſer Weg uns denn auch zum alten Reichstagsſaal im Rathhaus. Da ſteht ja ſelbſt der Stuhl noch, auf dem der Kaiſer geſeſſen! Sitz und Lehne mit gepreßtem Leder bezogen, hochbeinig, hart und unbequem; dem Oberhaupt oder ſeinem „Prinzipalcommiſſarius“ mag es wohl oft recht heiß geworden ſein auf dem zähen Stoffe, wenn die ehrwürdigen Stände des Reichs, Kurfürſten, geiſtliche und weltliche Herren und Reichsſtädte einmal wieder recht eigenſinnig „hinter ſich trieben," ſo heiß, bis es ihm endlich zu viel wurde und er dem Reiche den Stuhl vor die Thür ſetzte, — doch fort aus dieſem Geiſterraume, wo man nicht weiß, ob man lachen oder weinen ſoll; ich meinte ſie ſitzen zu ſehen in engen, faltenreichen ſpaniſchen Krägen, mit wackelnden Köpfen wie Pagoden, in unendlicher Verhandlung berathend über des Kaiſers Bart, der Stände Rangordnung, Recht und Vorrecht, während draußen die Welt, die ſie durch die ſpärlichen Fenſter nicht ſehen können, ihren Gang geht und Stück für Stück die Herrlichkeit des Reichs zertrümmert; ſie ſtierten mich ſo wunderlich blöd an, es wurde mir doch zu unheimlich und ich lief fort, hinaus auf die ſtattliche Donaubrücke und ſchaute, den Geiſt voll dunkler Fragen, in den brauſenden Strom hinunter, der ſeine Wogen der alten Kaiſerſtadt zuwälzt. Der Abend verfloß mit Männern, die mir gar gefällige Führerdienſte geleiſtet, im Kreis einer wackern, freundlichen Familie, und ich überzeugte mich, daß das alte Regensburg, einſt die erſte Stadt Deutſchlands, jetzt gar ſtill und einſam und faſt vergeſſen, doch nicht todt iſt, ſondern reich an munterem, geſundem, tüchtigem Leben, unbefangener, ächt deutſcher Güte und Sitte.

Morgens früh im kalten Nebel auf's Dampfſchiff. Zuerſt galt es Geduld, denn über zwei Stunden ließ der Nebel die Abfahrt nicht zu; endlich theilt er ſich, die Schaufeln arbeiten kräftig durch die mächtigen Fluthen der angeſchwollnen Donau. Bald wird hoch auf dem linken Ufer die Walhalla ſichtbar. Vor zwanzig Jahren betrat ich ſie, ſie war noch im Bau begriffen. Damals ſah ich ſie mit etwas grämlichen Blicken an;

ich kam eben von ihrem hohen Vorbilde, dem Parthenon, der Attikas ſanft geſchwungene Berge und reichgegliederte Geſtade, Pinien, Lorbeer, Myrthen und Oleander, die weite See, den tiefblauen Himmel ſpiegelnd, der goldig glänzende Marmor Pentelikons und die Geſtalten des Phidias ſtanden mir friſch wie von geſtern vor dem innern Auge; hier das Nachbild im rauheren trübgelben Geſteine die ſeinen Formen und reinen Verhältniſſe nachahmend, Schwanthalers kurzleibige, harte Figuren im Giebelfeld, ein griechiſcher Tempel in grauer nordiſcher Luft, umgeben von ſchweren und ungeſchlachten Erd- und Bergformen, mit dem Blick auf düſteres Tannen- und Fichtengehölz: es wollte mir nicht ein, kam mir gemacht, geſucht vor. Heute gedachte ich, als der ſtattliche Bau herunterwinkte, nur mit herzlicher Rührung des guten nationalen Willens, der hier deutſchen Mannes- und Geiſtesruhm in einer ſtolzen Halle verewigt hat, die uns ſo ernſt mahnend zuruft: ſchaut zu, daß ihr euch noch eine andre Halle baut, beſtellet euer Haus und gründet es auf feſte Säulen!

Vorüber am alten Straubing: dort über die Brücke wurde die arme Agnes Bernauer geſtürzt. Hebbel wird nicht der Letzte ſein, der den erſchütternden Stoff im Drama behandelt hat; freilich liegt ein ſchwerer Knoten darin: Herzog Ernſt theilt entweder den wilden, blöden Wahn, daß die Baderstochter Hexenkünſte geübt hat, und dann iſt er ein undramatiſcher Charakter, oder er benützt ihn aus politiſchen Motiven und dann iſt er doch immer unleidlich grauſam; Hebbel hat ihn ſo weit möglich dem Erträglichen genähert: Agnes wird dem Wohle von Tauſenden geopfert, die unter einer Kette von Uebeln leiden müßten, wenn die Mißheirath dauerte, der Herzog entſchließt ſich vorher zum Schwerſten, einer Veränderung der Erbfolge, und erſt da der neue Thronerbe ſtirbt, greift er zum letzten, furchtbaren Mittel. Ich zweifle dennoch, ob dieß hinreicht, die unerträgliche Härte im Stoff ganz in höhere tragiſche Nothwendigkeit aufzulöſen, aber das weiß ich, daß dieſer Herzog ein Meiſterſtück von männlicher Charakterzeichnung iſt. Das iſt ein Mann, menſchlich fühlend und ſtreng ſich bezwingend, wortkarg und durch die kurze Rede auf ein reiches, aber vom Schickſal und der allmächtigen Zeit zu Stahl geſchmiedetes inneres Leben zeigend, ſchlicht in ſeiner Stärke, wahrhaft deutſch. Hebbel iſt nur auch in den andern Charakteren zu wortkarg; ſein Styl wird im urſprünglich geſunden Streben, die Phraſe zu vermeiden und deutſche, nordiſche Art zu zeichnen, die weniger ſagt, als ſie im Innern trägt, bis zum Manirirten gedrängt, epigrammatiſch comprimirt, zugeſpitzt, ſtachlich, dornig und verfällt dadurch in das Gegentheil des Schlichten, nach welchem er überall ſtrebt, in die reflectirte Abſichtlichkeit der inhaltvollen, überwürzten Kürze. Leidenſchaft iſt beredt, ſie muß ihre Stellen haben, wo ſie in warmem, reichem, glänzendem Strom hervorbricht und daherrauſcht. Am wenigſten gelingt ihm das Weib, die verſchleierte, unbewußte, naive und doch klare, hohe Seelenſchönheit edler Frauen. Er will in Agnes recht den Adel der Natur, die Einfalt in Hoheit zeichnen, aber man fühlt die Abſicht. Dennoch welcher tüchtige Fortſchritt iſt dieß Drama gegen die früheren Ueberſchraubungen altteſtamentlicher und romantiſcher Stoffe in's blaſirt Moderne, die myſtiſch allegoriſchen Viſionen mit dem tollen Umſprung aus phantaſtiſchem Ernſt in komiſchen Realismus, dem ungeſunden

Humor! Hebbel wird ſchwer aus einer trüben Miſchung von romantiſchem Idealismus, ſchneidendem Realismus, modernem Subjectivismus, beziehungsreichem Gedankenhinterhalt ſich ganz herausarbeiten, aber er iſt niemals unbedeutend.

Während ich von ſolcherlei kritiſchen Gedanken allmählich wieder zu mir komme und mich mit J. Pauls Fälbel vergleiche, der an Allem, an Weg, Wieſe, Wald und Waſſer dociren muß, hat uns der Steuermann, der glücklicher Weiſe ſich durch keine Schulmeiſtergrillen zerſtreuen läßt, nach dem ſchönen Paſſau geführt, das thurmreich am Einfluß des Inn und der Ilz in die Donau ſich hinlagert und aufbaut. Die Stadt ſieht alterthümlich und ehrwürdig genug aus, um die Phantaſie zu wecken, daß ſie ſich ein uraltes Sagenbild heraufrufe; hatte ich doch nicht vergeſſen, daß ich des Weges zog, auf dem einſt Chriemhilde und dann die Nibelungen in ihr Schickſal gingen. Hier in Paſſau empfängt der Biſchof Pilgerin mit „Burgären und Koufliuten“ der Stadt ſeine „Niftel,“ die im Geleite Rüdigers und ſeiner Mannen und reich geſchmückter Jungfrauen vom Rheine hergeritten kommt. Drunten in Bechlarn hat ſich ſchon Rüdigers Gemahlin, die ſchöne Gotelinde, aufgemacht; ſie reitet mit ihrem ſtattlichen Gefolge der Ens zu und begegnet der Braut Ezels bei Everdingen (Everding); hier geht es, wie nachher, wo Hagen auf den grimmen Fergen Elſe ſtößt und hierauf der Raubanfall auf die Nibelungen erfolgt, in unſerm alten Heldenliede den braven Baiern ſchlecht: „gnuoge uz Beierlande ſolten han genomen den Raub nach ir Gewoneheit“, hätte es nicht der Markgraf Rüdiger mit ſeinen mehr als tauſend Rittern „underſtanden“. Man ſteigt vom Pferde, begrüßt ſich, ruht aus unter Zelten im Klee, erfriſcht ſich, turnirt den Frauen zu Ehren, daß die „Trunzune“ fliegen, es geht weiter nach Bechlarn, dann über Medelike (Mölk) in's eigentliche „Oſterlant;“ in „Mutaren“ (Mautern) ſcheidet Pilgerin; an der Traiſem hält der Zug in Ezels Burg „Zeizenmure“ (Traismauer), man weilt vier Tage; inzwiſchen hat Ezel gehört, „wie herlichen Kriemhilt köme durch die Lant,“ er zieht ihr entgegen und bei Tuln empfängt er ſie mit ſeinem wildfremden Geleite, das der Königsbraut ein nie geſehenes Schauſpiel bietet: „Pölan und Blachen, Riuzen und Kriechen, Degen vom Lande zu Kiewen und die wilden Petſchenäre“ tummeln ihre Roſſe, ſchießen mit Pfeilen nach den Vögeln, voran Ezel ſelbſt mit ſeinen erſten Helden, unter denen Dieterich von Berne glänzt; der Zug bewegt ſich von Tuln nach der Stadt zu Wiene, wo das Vermählungsfeſt gefeiert wird, dann geht es in's Ungarland; „zu Heimburg der alten ſie waren übernacht,“ zu Miſenburg (Wiſelburg) ſchiffen ſie ſich ein und erreichen Ofen, „Ezelenburg.“ Die Phantaſie überſpringt ſieben Jahre; ein anderes, größeres Schauſpiel auf tragiſchem Grunde belebt dieſe Donauufer. Das rachebrütende Weib hat die Brüder und ihre Mannen in Ezelenland eingeladen; ſie ziehen heran, ſie gelangen höher oben bei „Möringen“ zur Donau, der grimme Hagen belauſcht die Meerweiber, ſie weiſſagen ihm ſeinen und allen Nibelungen gewiſſen Tod; Elſe, der wilde Ferge, will ſie nicht überſetzen, Hagen erſchlägt ihn, ein unheimliches Vorzeichen, im Schiff, ſetzt die Seinigen über den angeſchwollnen Strom und drüben verkündet er ihnen ihr Schickſal: „do flugen diſiu märe vor ſchare baz ze ſchare, des wurden ſnelle Helde miſſevare;“ es folgt der Anfall der Baiern unter Gelfrat, ſie ziehen weiter, wir finden auch ſie in Paſſau, wo ſie bei Pilgerin einen Ruhetag halten, dann empfängt ſie gaſtlich der edle Rüdiger in Bechlarn und verlobt dem Giſelher ſeine Tochter, nicht ahnend, in welchem furchtbaren Zwieſpalte des Herzens er nachher gegen ſeine Gäſte das Schwert zücken muß, und endlich langen ſie im Ezelenland, in Ungarn, an, wo Chriemhilde, Worte der wilden Freude auf den Lippen, vom Fenſter ſie einreiten ſieht. Ich meinte da drüben deutlich den gewappneten Zug zu ſehen, den Tritt der ſchweren Roſſe zu hören und Hagens harte Schickſalszüge, „geſwinde Blicke“ und mit „griſer Varwe“ untermiſchten Bart zu unterſcheiden. Das ſind große Bilder, wie ſie nicht an jedes Volkes Stromufern aus grauem Alterthum aufſteigen; unſere herrliche alte Heldenſage weiſt uns gleichermaßen an die Donau, wie an den Rhein, und mahnt uns, den einen wie den andern Strom zu wahren und zu halten.

In Engelhardszell kurzer Halt, erſte öſtreichiſche Mauth, jetzt krümmt ſich der Strom zwiſchen verengten Ufern, waldreichen Bergen, es dunkelt ſchon, da wir an dem freundlichen Städtchen Aſchach vorüberfahren, und endlich landen wir in Linz. Wie anders war mir's zu Muthe, als ich vor ſieben und zwanzig Jahren, ein junger Burſch, der zum erſtenmal die Welt ſah, von Wien aus in dieſe heitere Stadt einzog! Ich war damals vom Norden gekommen, hatte den Winter in Göttingen und Berlin zugebracht und vor lauter Studiren, Schüchternheit und Ungeſchicklichkeit wenig vom Leben geſehen und wenig mich gefreut. Wien war noch das alte Wien, mir war, als wäre ich eingefroren geweſen und thaute nun auf. Dialekt, Ton, Sitte zuthulich, naiv, vertraulich; Alles wohlfeil und ſchon darum die Grundſtimmung behaglich, denn theures Land greift bekanntlich nicht nur den Beutel an, ſondern erſcheint unwirthlich und läßt das Gemüth nicht anwachſen; mächtige Erholung des eingeſchnurrten Magens bei den ſtattlichen Portionen der ſaftigen Küche; kindliches Staunen bei dem erſten Anblick der mancherlei fremden Völker mit ihren Trachten: Türken, Griechen, Armenier, Ungarn, Slawen, des Heeres mit ſeinen mancherlei fremden Phyſiognomien, Uniformen und mit ſeinem treu bewahrten alten Wallenſtein-Typus; Drehorgeln, Harfen, Geigen, Geſang auf Weg und Steg; glänzende Praterfahrt voll reicher Carroſſen mit flotten Jägern, ſchönen Frauen; herzlich zu lachen über tauſend Naivetäten auf Schritt und Tritt und vollends im Leopoldſtädtertheater der Hauptſpaß: Raimunds Stücke und Spiel, Scholz, Neſtroy; dann das Burgtheater, wo noch die alten guten Namen waren, wo ich die alte Schröder noch in Grillparzers Medea ſah und ihr ſtylvolles, antik großes Spiel; endlich der reine Kunſtgenuß: voran Belvedere mit ſeinen Schätzen. Nun ging es denn damals weiter nach Linz. Wer kennt nicht den ſonnigen Eindruck dieſer öſtreichiſchen Landſtädte mit ihren breiten Marktplätzen und der obligaten Marienſäule, die ſich aus ſteinernen Wolken wie aus Knödeln aufthürmen, worüber runde, luſtige Engelchen im Jubel auf und abpurzeln? Ein Bild, wie leicht und fröhlich man das Leben nimmt! In Stellwagen, Poſtwagen und Gaſthof, überall noch war man gleich zu Haus und gut Freund; nicht zu vergeſſen die freundliche Anſprache der ſchönen Linzerinnen mit den reichen goldnen Flügelhauben. Die Politik kümmerte mich wenig; was hinter dem heitern Vordergrunde Metternich

Dunkles ſpann, um welchen Preis dieſer Stillſtand in patriarchaliſchem Stillleben erkauft war und wie ſich vorbereitete, was wir jetzt erleben, das machte mir damals keine grauen Haare. Man hatte mich ſchrecklich gewarnt, nicht zu politiſiren; ich wunderte mich nicht wenig, als im erſten öſtreichiſchen Stellwagen ein Lieutenant aus Thereſienſtadt mich anredete: „aber Sie, der Börne, des is doch e Mordkerl.“ — Von Linz trat ich eine Fußreiſe nach Salzburg und Tirol an, ich ſah zum erſtenmal im Leben Hochgebirg, wilde Päſſe, Rieſenkampf zwiſchen Waſſer und Fels, Alpen- und Sennerleben, Bauernvolk von noch ungebrochenem ſchwunghaftem Schlage, freiem, friſchem Weſen, ſtolzer Haltung und Schritt, maleriſcher Tracht. Ich war wie elektriſirt, in jedem Nerv gehoben, entzückt über dieſe unbekannte, neue Welt von Poeſie. Es bleibt eine Erinnerung wie ein ſchöner Traum; ſie begleitet mich von da an durch's Leben. Ich war ſo ganz wie ein Verliebter, daß mir, als ich wieder in die erſten Ortſchaften kam, wo moderne Tracht und Sitte zwiſchen die naturvollen Formen des Volkslebens ſich miſchte, das Weinen nahe ſtand; mir war zu Muthe, als müßte ich zuſehen, wie ein geliebtes unſchuldiges Mädchen von einem raffinirten, frivolen Geck verführt wird; ich bedachte nicht, daß ich ja ſelbſt in Städterkleid und mit dem beobachtenden Auge der Bildung, die der Poeſie des Unmittelbaren entwachſen iſt, dieſe grünen Thäler zwiſchen den gletſcherbedeckten Bergen durchzog. Wenn man in meinen Schriften da und dort mit einer gewiſſen Leidenſchaft den uralten Widerſtreit zwiſchen den Intereſſen der Aeſthetik und der modernen Bildung ausgeſprochen findet, wenn das tragiſche Gefühl der Nothwendigkeit, daß jeder Fortſchritt der letzteren ein Stück des Maleriſchen, Naiven, Unmittelbaren wegnimmt, des unvermeidlichen Verſchwindens der Volkstrachten und alter, urſprünglicher Sitte und Einfalt mit Heftigkeit durchbricht: aus jenen Tagen rührt die Stärke dieſer Herzenstheilnahme an einem unvermeidlichen geſchichtlichen Hergang. Die Verſuchung iſt nicht klein, die auf dieſem Scheidewege von der geradlinigen Straße der Vernunft nach der Taumelwelt falſch angewandter Aeſthetik lockt; wer da nicht gründlicher nachdenkt, wird Romantiker, Feind der Aufklärung und endigt als fanatiſcher Reaktionär, Proſelyt u. ſ. w. Wie Mancher iſt vom ſchönen Scheine bethört zum Ritter der Unfreiheit geworden! Wie Mancher hat Folterthurm und Jeſuiten zurückgewünſcht und zurückgeführt, weil die Welt der Verdunklung maleriſcher ausſieht, hat das „freche Licht“ bekämpft, weil ihm die ahnungsvolle Dämmerung heiliger, herrlicher ſchien! Wir wiſſen jetzt, es iſt uns klar, daß uns die Augen beißen, wohin dieſe Herrlichkeit der Romantik führt; man will die ſchöne, alte, rührende Einfalt, den kindlichen Gehorſam, das Glück des Nichtwiſſens erhalten und man erzeugt Verdorbenheit, Heuchelei, Frivolität, Grimm, Zerrüttung. Oeſtreich hat es erlebt und Preußen nicht weniger, daß die Romantik, daß die falſche Genialität an den Abgrund führt. Bis zu dieſem Taumel, der die Vernunft als die Verführerin der Menſchheit verdammt, kam es denn glücklicher Weiſe mit meinem elegiſchen Empfinden nicht, aber ich verſtand von da an, wie man in dieſen Zug des Wähnens hineingerathen kann. Das Ende vom Lied iſt, daß dieſe Poeſie der Vergangenheit in ihrer Praxis nicht nur die Geiſter abſtumpft, ſondern gerade das zerſtört, was ſie zu erhalten vorgibt: das ſinnliche

Glück der Völker, das Element, worin die kindliche Einfalt lebt, daß Wohlſtand, Freude, Geſang und Tanz unter ihrer Hand ſich in Elend, Armuth, Hunger, Zerrüttung, das Kinderparadies in die Hölle verwandelt. Und mit dieſer Betrachtung kommen wir eben im rechten Momente wieder zurück zur Gegenwart.

Wie es mit den Finanzen Oeſtreichs ausſieht, das trat mir in greiflichem Symbol entgegen, als ich im Bahnhof zu Linz meine Karte nahm und der Beamte, der mir neunzig Neukreuzer herauszugeben hatte, mir mehrere Geldrollen in die Hand legte: lauter der Zeiterſparniß halber zum Zwecke des Wechſelns ſchon gezähltes Kupfer, Rollen von zehn, zwanzig, dreißig Kreuzern. Ich ſchleppte mich mit meinem Kupferbergwerk in der krachenden Taſche zum Wartſaal; bald pfiff es und ſchneller, als unſre Nibelungenrecken auf ihren eiſenbedeckten Hengſten, durchflog ich das herrliche Land mit ſeinen blauen Bergfernen, Flüſſen, Städtchen, Dörfern und geſchmackvollen Bahnhöfen.

Wir ſind nun in Wien und ich werde den Leſer mit einer Aufreihung des Geſehenen, Gehörten, Erlebten verſchonen. Ich muß nachholen, daß ich die Kaiſerſtadt zum drittenmal beſuchte. Vom erſtenmale habe ich ſchon geſprochen; das zweitemal, im Herbſt 1840, kam ich von Griechenland. Ich fand Wien bereits ſehr verändert, vertheuert, ernſter als ſieben Jahre früher. Oder war ich ernſter? Jedenfalls dießmal nicht unbefangen, denn mir war das Herz ſchwer von Heimweh nach Athen, Theben, Parnaß, Delphi, Thermopylen, Marathon, Nauplia, Argos, Korinth, nach den kreiſenden Adlern hoch in Lüften, nach der Muſik der tauſend

Nachtigallen im Wirrgarten der üppigen Thäler, nach den Palikaren mit Fuſtanella und Jatakan, nach der poetiſchen Wildheit und Freiheit eines culturloſen Zuſtandes, nach den Geiſtern der Helden und Weiſen, die um Gräberhügel und zerbrochene Marmorſäulen ſchweben. Unſere Cultur kam mir überſatt vor, das üppige Wien mit ſeinen gnädigen Herren und gnädigen Frauen und ſeinen Lakeien machte mir übel. Ich lernte freilich Männer aus kleinen, ſtillen Kreiſen kennen, in welchen ſich eine neue geiſtige Zukunft, ein neues Oeſtreich vorbereitete, das aus ſchweren Wehen ſoll geboren werden.

Der nächſte Eindruck Wiens iſt Betäubung. Die Stadt iſt noch volkreicher geworden und trotz manchen Erweiterungen ſind gerade die Hauptſtraßen ihres Mittelpunktes eng geblieben; das iſt ein Drängen, Drücken, Schieben, Stoßen, Hetzen, Schreien, Knallen, das jeden Fremden, wenn er nur nicht ſo eben aus Paris oder London oder aus Neapel und ſeiner brüllenden Toledoſtraße kommt, zu Anfang in einen Zuſtand wie den eines heftigen, wild und ſchmerzhaft aufregenden Ohrenſauſens verſetzen muß. Verweilt der Beobachter nun überhaupt auf der Oberfläche, ſo begegnet ihm das alte Jagen nach Genuß, die blühende Sinnlichkeit, der bekannte Charakter Wiens. Tanz, Theater, Muſik, Geſang, Wein und Liebe, Prater, Schönbrunn und wohin überall gegangen, geritten, gefahren wird, Plaudern, Lachen, Spaß aller Art ſcheint noch heute die Axe, um die das Leben läuft; das Eſſen nicht auszulaſſen oder vielmehr eine kindliche Wichtigkeit, welche auf die Freuden des Gaumens und Magens gelegt wird. Der Dienſt der Venus geht in allen Großſtädten ſichtbar genug um; in Wien hatte das immer eine gewiſſe eigene Farbe: der Geiſt Wielands ſchien in ihm zu wandeln mit jener beſondern Lüſternheit, welche aus den Gaben jener Göttin ein Aufheben macht, als wäre ihre Süßigkeit ſo eben erſt entdeckt worden und könnte man nicht oft genug und ſtets aufs Neue ſchmunzelnd auf ſie hindeuten. Dieß alles ſchwamm nun vor Zeiten noch in einem Elemente der Naivetät, das die Strenge des ſittlichen Urtheils verſcheuchte. Es war ein fröhliches Heidenthum, eine Naturreligion mit Aſtarot-Cultus, mit Priapdienſt, ohne die Wildheit, die bei den alten Völkern dazu gehörte, es war — ich weiß nicht mehr, wer es ſo ausgedrückt hat: — „Sünde vor dem Genuß vom Baume der Erkenntniß;“ eine gewiſſe feſtive Kinderſeligkeit, eine harmloſe Hanswurſtlaune nahm dem lieben Leichtſinn ſeinen Stachel, den Schwachheiten des lieben Fleiſches ihre ſtoffartige Schwere. Den Geiſt des alten Wien hat man in der Zauberflöte und umgekehrt die Zauberflöte verſteht nur der ganz, der das alte Wien kannte. Papageno und Papagena: das ſind die alten Wiener, Tamino, Tamina und Saraſtro und die Oſiris-Iſis-Prieſter nicht minder: ihre ſchreckliche Geheimreligion, ihre rigoroſen Prüfungen laufen auf einige Sätze einer wohlmeinenden, gutmüthigen, ſchließlich eudämoniſtiſchen Moral hinaus. Noch zu Raimunds Zeiten gaben die Vorſtadt-Theater recht ein Bild des unſchuldigen Frevels dieſer Harlekinlaune der Kaiſerſtadt. Raimund legte dem phantaſtiſchen Humor etwas ſchärfere Moral, ſogar Politik unter, aber die Luſtigkeit blieb doch der Grundtakt. Eben in dieſe Theater muß man nun aber gehen, wenn man zuſehen will, was aus dem alten Humor jetzt geworden iſt. Schon 1840 trat mir der

Verfall der Volkskomödie unter den Händen Neſtroy's entgegen. Er iſt noch immer da und ich ſah ihn zuerſt in einer franzöſiſchen Poſſe „Orpheus," die eben viel Glück machte, im Leopoldſtädter Theater. Schon das iſt bezeichnend, daß das liederliche Stück in Wien überhaupt Eingang fand. Franzöſiſche Frivolität iſt erträglich im ſpecifiſchen Elemente der ſpielenden Leichtigkeit, worein der Franzoſe auch das Bedenklichſte zu tauchen weiß; in der geraden, derben deutſchen Weiſe wird derſelbe Stoff gemein und ekelhaft. Ein Götter-Cancan (buchſtäblich) auf einer deutſchen Bühne! Nun aber dieſer Neſtroy: er verfügt über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt. Wir wollen nicht die thieriſche Natur des Menſchen, wie ſie ſich juſt auf dem letzten Schritte zum ſinnlichſten Genuß gebärdet, in nackter Blöße vor's Auge gerückt ſehen, wir wollen es nicht hören, dieß kothig gemeine „Eh" und „Oh" des Hohns, wo immer ein edleres Gefühl zu beſchmutzen iſt, wir wollen ſie nicht vernehmen, dieſe ſtinkenden Witze, die zu errathen geben, daß das innerſte Heiligthum der Menſchheit einen Phallus verberge. Ich ſah Neſtroy noch in den „Siebzehn Mädchen in Uniform," wo er eine Reihe von ſchmierigen Wachſtubenzoten über die Jungfrau von Orleans losließ. Von unſern Theatern — und wir verſtehen doch wohl auch einen Spaß — würde ſolche Gemeinheit mit Fußtritten gejagt, hier wurde gerade bei den widerlichſten Stellen am meiſten geklatſcht, und es ſitzt vor dieſen Vorſtadtbühnen zwar nicht das Publikum des Burgtheaters, aber doch wahrlich auch nicht lauter Pöbel; man bedenke aber, daß immer auch Jugend unter den Zuſchauern iſt, und mache ſich eine

Vorſtellung, wie die Phantaſie eines zum Jüngling reifenden Knaben, zur Jungfrau reifenden Mädchens vergiftet werden muß, wo Auge und Ohr ſolche Dinge ſieht und hört. Es bedurfte natürlich eines ſo bedeutenden und erfindungsreichen komiſchen Talents, wie es in Neſtroy verſumpft iſt, um ein Publikum gegen das tiefer und tiefer gehende Verſinken in's Gemeine abzuſtumpfen, den Uebergang vom geſunden Lachen in das Mäckern des Bockes ihm unvermerkt einzugeben. Einer der Wege zur Verrottung des äſthetiſchen Gefühls ſind die in's Volksluſtſpiel eingelegten Liedchen. Die herkömmliche Sitte, daß der Sänger oder die Sängerin abgeht, wieder hervorgerufen wird und dann auf das ſchon Geſalzene noch Geſalzeneres bereit haben muß, verderbt den Gaumen. Das ſah ich auch in einem ganz warm und friſch geſchriebenen Volksſtück von Anton Langer, das im Theater der Vorſtadt Wieden gegeben wurde: Zwei Mann von Heß. Zwei Verwundete aus dem letzten Kriege werden von einer Wirthin, einer jungen Wittwe, in Pflege genommen, den obern Ständen wird gezeigt, wie gut, wie herzlich das Volk Oeſtreichs iſt, den Regierenden und Befehlenden in Staat und Heer werden ſtarke Wahrheiten geſagt; die Wirthin iſt in den verwundeten Unteroffizier, den ſie aufgenommen hat, verliebt, nach verſchiedenen Mißverſtändniſſen, Störungen und den Wechſelfällen einer Zwiſchenhandlung, die den ſtolzen Adel durch weitere Züge des aufopfernden, braven Volkscharakters beſchämt und rührt, endet Alles glücklich. Da ſang nun die junge Frau gleich zu Anfang ſolche eingelegte Verſe, wo in Wort und Refrain der äußerſte Moment der Liebe in ſchnöder Deutlichkeit wirbelte, eine witzloſe, in weiblichem Mund vollends unleidliche Nacktheit, die den ſchönen Ernſt im Grundtone des Ganzen zum voraus vernichtete. Leider war im Burgtheater keine Labung nach ſolchen Erfahrungen zu holen; es wurde während meines dreizehntägigen Aufenthalts nichts Bedeutendes gegeben, ich kann über den jetzigen Zuſtand nicht urtheilen; „Dorf und Stadt,“ das einzige Stück, das ich hier ſah, gab mir nicht einmal einen Begriff von der beliebten Goßmann, da an der gemachten Naivetät dieſer Rolle jede Fähigkeit erliegen muß.

Ich habe nun ſehr ſchlimm von den guten Wienern geſprochen und mancher Leſer mag ſich im Stillen fragen, wo ich denn hinauswolle, da ich Liebe und Lob angekündigt habe und nun von Fäulniß rede? Zur Antwort könnte ich auf die reineren Elemente der Geſellſchaft hinweiſen, wo in ernſter Stille Geiſt, edle Sitte und Geſinnung gepflegt wird; allein ich habe es nicht nöthig, mich darauf zu berufen, und es würde nichts nützen, denn es handelt ſich vom Ganzen. Ich ſage vielmehr: wenn derſelbe Zuſtand des Geſchmacks und der Sitte unter den Bildungsbedingungen unſerer proteſtantiſchen Welt einträte, ſo wäre dieß ein Zeichen von einer Verdorbenheit, welche nothwendig auch die Züge der Herzensgüte und des Wohlwollens ausſchlöße, die doch unbeſtritten dem heutigen Wiener und Oeſtreicher eigen ſind, wie dem der früheren, ungetrübteren Zeit; eben dieſe Dauer der guten Grundzüge beweiſt, daß, was bei uns die äußerſte Frivolität wäre, hier nicht ebenſo zu benennen iſt. Man iſt von der fröhlichen Sinnlichkeit zum Häßlichen fortgegangen, wie Einer im Zimmer unbewußt über die Fuge zweier Bretter ſchreitet; ein geſchärfteres, accentuirteres ſittliches Bewußtſein mußte nicht erſt abgeſtumpft werden, weil es überhaupt nicht geweckt war, ein ſtrengeres Fühlen und Denken nicht verbannt, weil es in klarem Gegenſatz gegen die leichte Lebensbetrachtung des Eudämonismus vorher nicht hingeſtellt war; das iſt eben nicht erfreulich, aber doch lange nicht ſo ſchlimm, wie wenn ein geiſtigeres, klareres Unterſcheiden vorhergegangen und dann in Verdorbenheit aufgelöſt wäre. Unter dem Schutte der alten kindlicheren Luſt, die wir hier häßlich vergähren und verweſen ſehen, liegt noch ungehoben der Schatz des bewußteren und ſittlicher fühlenden Geiſteslebens; der ganze Reiz der Neuheit wartet auf ihn, wenn er ſich entwickelt. Es könnte kommen, daß wir die Oeſtreicher, wenn ſie einſt wahrhaft am deutſchen Leben theilnehmen werden, friſcher und unverſehrter an inneren Kräften finden, als wir ſelber ſind; mancher Jüngling iſt von Luſtigkeit in Unſitte und Ausſchweifung übergegangen und wenn er dann ſich ſammelte, ungebrochener in's handelnde Leben eingetreten, als ein früh nach regelrechter Linie geſchnittener Moraliſt.

Ich werde noch weiter gehen auf dieſer Linie des ſcheinbaren Widerſpruchs gegen mich, gegen meine Zwecke. Seit Jahrhunderten iſt hier dem Geiſt eine Welt von Nahrung verſagt und dafür Alles zugelaſſen, ja gepflegt worden, was ihm Vergeſſenheit ſeiner Entbehrung im Sinnentaumel bereiten ſollte. In gleicher Progreſſion mit Sinnlichkeit und Luxus ſtieg aber die Theurung, das Produkt mancher Urſachen, vor Allem der bekannten Finanzwirthſchaft. Ein ſolches Verhältniß iſt denn die rechte Stätte für Verderbniß jeder Art. Es ſicherte ſeine ſtets neue Rekrutirung dem Spionenweſen, dem einen der großen und furchtbaren Uebel, welche die

Wurzel des ſittlichen Lebens benagt haben, gleich giftig für die, auf welche es drückt, wie für die, welche es ausüben, und zunächſt an dieß Uebel reiht ſich die amtlich ſyſtematiſirte Mißachtung des Briefgeheimniſſes, wovon heute noch Jeder zu erzählen weiß, der nach Oeſtreich in Briefverkehr ſteht. Ein Staat, der mit ſolchen Mitteln regiert, äzt ſeiner Bevölkerung den Begriff ein, daß er ihr Gegner ſei, den ſie nun ihrerſeits, wie es gehen mag, dürfe zu überliſten, zu betrügen ſuchen. Und hier haben wir nun nach meiner Ueberzeugung die Haupturſache jener großen eiternden Wunde: der Unredlichkeit in der Verwaltung, des Betrugs am Staate, oder richtiger das Haupthinderniß ihrer Heilung, denn ihre Urſache iſt eben jenes Zuſammentreffen der unnatürlichen Theurung mit ſteigender Genußſucht und mit phantaſtiſcher Spielſucht und Gewinnſucht, die durch das gründlich verderbliche Lotto genährt wird, eine der romaniſchen Vergiftungen des öffentlichen Lebens, womit Oeſtreich angeſteckt iſt. Man wird vergeblich an dem Krebsſchaden der Unterſchleiſe und Betrügereien ſchneiden, indem man einzelne ſchreiende Fälle verfolgt und beſtraft; es iſt ein Markſchwamm, der ſich durch alle Adern des Staatskörpers gefreſſen hat, es iſt wie zu einer Nothwendigkeit geworden, als verſtehe es ſich von ſelbſt. Man muß Leute, die in dieſe Zuſtände hineinſehen, erzählen hören, durch wie viele Hände der Betrug geht, bis nur ein ärariſches Fenſter reparirt iſt. Ein Verwaltungsbeamter ſagte zu einem Bekannten von mir ganz naiv: „ſchau'ns, mei Beſoldung, das is nur Nebenſach,“ und er blieb dabei ein ganz geachteter Mann. Hier muß ein ganz neuer Boden gelegt werden, nur Veränderung aller Principien, nur völlige

Aufrichtigkeit des Staates, nur volles Licht, kurz Oeffentlichkeit des Staatslebens, Verfaſſung kann dem Verderben ſteuern. Der Bürger, der in den eigenen Angelegenheiten nicht mitberäth, dem der Staat ein Abſtractum, ein dunkles Geheimniß iſt, kann ſein Land und ſeine Leute lieben, den Staat wird er befeinden, belügen, betrügen.

Jede Faſer dieſes tief erkrankten öffentlichen Lebens, dieſes ſittlichen Verderbens der Geſellſchaft ſeufzt nach einer neuen, wahren, geſunden Volkserziehung. Auf dieſen Seufzer, dieſen Ruf, dieſen Schrei antwortete Oeſtreich mit einer recht ausdrücklichen Erneuerung des Mittelalters, ſie breitete über ein nach freiem Geiſtesleben, nach den unveräußerlichen Gütern der mündigen modernen Menſchenwelt ringendes Volk das ſchwarze Sargtuch des Concordats aus. Sich ſelbſt band der Staat hiemit die tragikomiſche Ruthe eines wahren Discordats auf den Rücken, in der Geſellſchaft verletzte er alle Parteien, die einzige natürlich ausgenommen, die dabei gewann, er empörte die Katholiken nicht minder, als die Proteſtanten. Preußen war in der vor Kurzem verſchollenen Aera ſeiner modernen Romantik weit zurück in den Byzantinismus verſunken; Oeſtreich wollte es überflügeln, wollte den Primat über Deutſchland und was thut es? Es tritt recht eigentlich erklärter, beſchloſſener Maßen auf den Standpunkt, der ihm vor dreihundert Jahren dieſen Primat gekoſtet hat, denn damals, als es ſein politiſches Intereſſe ſo wenig wie die Bewegung der Geiſter begriff, die Reformation bekämpfte, einzelne Staaten, die ſie beſchützten, zur vollen Selbſtmacht gelangen ließ, als dann das proteſtantiſche Preußen aufſtieg, damals verſcherzte es die Oberherrſchaft über Deutſchland und betrat den Weg, der ihm das Gepräge eines wildfremden Auslands in Deutſchland gibt. Ich ſchweige, wo die Geſchichte ſpricht, und was näher die Volkserziehung betrifft, ſo iſt es gleichgültig, ob ich hier ſage oder nicht ſage, was Tauſende geſagt haben: Kirchenzwang kann keine Menſchen bilden, die Weltanſchauung des Mittelalters kann keine Völker erziehen, weil ſie der Sinnlichkeit, die veredelt und geläutert werden ſoll, nur eine andere, eine ſublimirte Sinnlichkeit entgegenzuſetzen hat. Daran hängt denn alles Weitere: die Feßlung des Gedankens, die Kneblung der Preſſe, die Bevormundung der Wiſſenſchaft, kurz der ſtarre Druck auf den Geiſt, welcher von jeher ein nothwendiger Ausfluß des Syſtems, jetzt noch ſtraffer, angezogen wurde.

Es kam die ſchwere Prüfung des Jahres 1859. Hochherzig wie ſonſt opferten die Völker Gut und Blut: der beſte Beweis, daß der ganze vereinte Druck ſo vieler Uebel dem unverwüſtlichen Kern dieſer gediegenen tüchtigen Stämme nichts hatte anhaben können. Ich rede zunächſt von den Deutſchen; die Slawen, Ungarn, Romanen folgten nur dem Zuge der kriegeriſchen Ehre und einzelne Truppen ſchwankten auf dem Schlachtfeld. Fragt man nun aber: wie ſtand es nicht mit dem Herzen, ſondern mit dem politiſchen Urtheil? Auf welcher Stufe der Bildung fand die furchtbare Kataſtrophe es vor? Gereift war es, ſtill groß gewachſen unter der Decke des Zwangs, mit ſcharfen, unbeſtochnen Augen ſah es, mit der ganzen Friſche ungeſchwächter Wiſſensbegierde verſchlang es jede neue Kunde. Ich bin entſchloſſen, nichts zu verhehlen, Oeſtreichs aufrichtiger Freund, will ich die ganze Wahrheit ſagen, oder anders: ich will jenen Staarblinden, die es auf

Oeſtreichs Zerſetzung abſehen, den ſcheinbaren Gefallen thun, auch das Traurigſte nicht zu verſchweigen: ich habe in Wien nicht etwa von ein paar Unzufriednen, ſondern von Perſonen verſchiedner Stände, von Leuten, die ihr Vaterland redlich lieben und allen Ueberſturz haſſen, nicht von Wenigen, ſondern ſehr Vielen vernommen, daß man während des Kriegs vor Siegesnachrichten zitterte; warum? weil im Falle des Siegs der Druck des innern Syſtems unerträglich geworden wäre. Doch um jenen verblendeten Deutſchen die Freude ſchnell wieder zu verderben, eile ich hinzuzuſetzen, wie es weiter lautete: „aber das haben wir erwartet“ ſo fuhr man fort „daß Deutſchland losſchlage;“ deutſche Siege bei öſtreichiſchen Niederlagen, davon verſprach man ſich in Oeſtreich eine Aenderung der Dinge. Darauf kommen wir zurück; hier galt es nur, zu zeigen, wie tief ſchon der Riß zwiſchen Land und Regierung klaffte. Wohin muß es gekommen ſein, wenn ein braves Volk, anhänglich, treu, gutmüthig, patriotiſch bis zu dieſem furchtbaren inneren Zwieſpalte des Gefühles gelangt, daß es den eigenen Söhnen im Heere nicht Siege wünſchen kann, ohne für die Rechte, die es im innern Staatsleben fordert, neue Niederlagen zu fürchten!

Die Kataſtrophe kam. Das Heer war halbverhungert zur Schlachtbank geführt, wo es dennoch wie Löwen focht, aber von einem Feinde geſchlagen wurde, in deſſen Heer der Geiſt die Stellen einnimmt, die ihm gebühren. Nicht des Heeres Muth und Kraft unterlag auf dieſen Schlachtfeldern, ſondern ein Syſtem wurde geſchlagen, das dem Geiſte nicht ſeine Rechte gibt. Bald folgen die furchtbaren Enthüllungen, die in einen dämoniſchen Abgrund der Corruption weiſen.

Das Schickſal hatte den Weg eingeſchlagen, auf welchem wir ihm in der Geſchichte ſo oft begegnen: es hatte dem unwürdigſten Werkzeug erlaubt, an das Gebäude einer verkommenen Politik zu klopfen, und ſiehe, es klang hohl und morſch. Freut euch nicht darüber, ihr in Deutſchland, die ihr es wolltet und herbeiführtet, daß man mit der Hülfe zögerte, bis es zu ſpät war! Was das Schickſal erlaubte, durftet ihr nicht erlauben; trägt die Frucht eures liebloſen Wollens heilſame Wahrheit und beſſere Zukunft für den verlaſſenen Bruderſtamm in ihrem Schooß, euer Verdienſt iſt es nicht, denn ihr ſeid nicht die Vorſehung.

Die Erfahrung fand alſo ein Volk vor, das im Verborgnen mündig geworden war, und öffnete ihm vollends die Augen. Hier erſt ergänzt ſich, was ich oben von den Wiener Zuſtänden geſagt habe. Der Wiener geht noch dem Vergnügen nach, aber er iſt nicht mehr vergnügt. Vor Augen floß mir noch der Strom, der nach Genuß eilt, darunter rollte tief und ſtark ein anderer, der laut und hörbar genug dahinbrauſte. Es war zur Zeit meines Aufenthalts in Wien noch nichts geſchehen, was auf ein Umlenken im Syſteme ſchließen ließ, man hatte vergeblich gehofft; der Eindruck, den die Entdeckung der großen Betrügereien machte, war neu. Hier ſchien Alles eine nah bevorſtehende Kriſis anzuzeigen; denn ſo, ja ſo wie damals in Wien, ſieht es in einem Staat aus, deſſen Grundgebälke kracht; ſo durchdringt Verdacht und Argwohn alle Röhren der Geſellſchaft, ſolche gallenbittere Witze laufen um, ſo offen auf Weg und Steg öffnet gründliche Enttäuſchung, herzliche Verwünſchung Jahrhundertelanger Uebel den Mund. Wo war dieß alte Oeſtreich geblieben, in welchem man nur ſcheu im Verborgenen ein Wort über Politik flüſterte? Die Spione waren noch da, aber wollte man mit Verhaften beginnen, ſo hätte man alle Welt einſperren müſſen. Den eingefleiſchteſten Anhängern Altöſtreichs war der letzte Faden ihrer patriarchaliſchen Begriffe ausgegangen, die treue Armee war in den Tod verbittert; man meine nicht, ich habe meine Beobachtungen etwa von einigen unzufriedenen Journaliſten, die wegen eines Nichts, wegen einer harmloſen Notiz die Treppen der Polizei auf- und abgehetzt, bis auf's Blut chikanirt werden, durch alle Stände, durch alle Bildungsſtufen gieng dieſer Geiſt der gründlichen Enttäuſchung, der drohenden Ungeduld, der Verzweiflung und des ſehnenden Hinblicks nach Deutſchland.

Und wie ſteht es jetzt, während ich dieſe Zeilen ſchreibe? Unzweifelhaft erfreulich und tröſtlich iſt Eines: die Verſöhnung mit Preußen. Sie hat Deutſchland über die äußere Politik ſeiner Großmächte beruhigt; wir werden zuſammenhalten. Was auch nur Ein Zeichen deutſcher Einigkeit vermag, das erſieht jeder Unbefangene aus den unmittelbaren Folgen der Zuſammenkunft in Teplitz: Napoleon fürchtet uns, ſchreibt den Hemdärmelbrief nach England, die engliſche Preſſe aber begrüßt mit Freuden den aufgehenden Stern Deutſchlands, wir erkennen alsbald, daß wir nur wollen dürfen, um die erſte Macht in Europa zu ſein. Eine Verſöhnung gleich erfreulich für Preußen, wie für Oeſtreich. Dieſes vergißt ſeinen Groll, jenes verbeſſert ſeine unſelige Zögerung, die Folge des älteren Grolls gegen dieſes, und zeigt ſich erhaben über die Thorheit, die unnatürliche Verdrehung des Verſtands und Gefühls bei einem leider nicht kleinen Theil ſeiner Bewohner und der Partei, die ihm die Oberherrſchaft zuwenden will. Als wir im Sommer 1859 von Preußen vorwärts zum entſchloſſenen Schlagen geführt ſein wollten, ruhte unſer Wille, daß man für Oeſtreich eintrete, auf Erwägungen, die gar manches „Obwohl“ und „Trotzdem“ einſchloßen. Ich will ſie nicht mehr wiederholen, dieſe damals ſo oft und ſo klärlich aufgezählten „Obwohl“ und „Trotzdem;“ ich will ſtatt deſſen nur erzählen, was damals ein ſchwäbiſcher Bauer im Zwilchkittel zu mir ſagte: wenn ein Räuber ihm den Bruder anfalle, ſei es nicht Zeit, des Zwiſtes im Hauſe zu gedenken; möge der Bruder auch das ganze Hausweſen ſtören, den Räuber dürfe man nicht aufkommen laſſen, denn ſei er mit dem Bruder fertig, ſo gehe er an des Bruders Bruder; und als ich bemerkte, Preußen ſei eigentlich nicht verpflichtet zum Handeln, denn Italien ſei nicht Bundesland, ſo erwiederte er, verpflichtet zum Löſchen ſei man auch nicht, wenn es im Nachbarhaus brenne. Das iſt eine ganze Reflexion in ſchlichtem Volksgewand; hätte es aber auch einer ungleich längeren Reihe von Schlüſſen bedurft, als ſie in den bildlichen paar Worten meines Bauern eingehüllt liegen, es gibt etwas, das in ſolchen Lagen alle Kunſt der Reflexion erſetzt, eine Naturkraft des Gemüths, ohne die kein Volk zu Macht und Größe gelangen kann. Man brauchte nicht viel zu denken, es durfte nur unter dem Bruſtlatze richtig beſtellt ſein. Das Gefühl des nationalen Bandes, wo es lebt, iſt abſolut; wird ein Staat angegriffen, deſſen herrſchenden Kern ein Bruderſtamm bildet, ſo wird dieß Gefühl, mag der Angriff auch einem Beſitze gelten, der uns direct nichts angeht, ja uns Schaden bringt, mag der Angegriffene noch ſo viel gegen uns verſchuldet haben, es wird mit der Gewalt des Unbedingten, des Heiligen ſprechen. Was anders iſt es, als das erhöhte, erweiterte Familiengefühl! Eine Familie, die nicht dem Zerfalle nah iſt, läßt keines ihrer Glieder beſchimpfen, berauben; was dieſe Glieder unter ſich abzukarten haben, das geht den Fremden, den Feind nichts an; wie uneins im Innern, Eins gegen außen! Dieß Gefühl fragt nach keinen Gründen und erſetzt alle Gründe; es läßt ſich nicht andemonſtriren; wer es nicht hat, der gehört nicht zur Familie, wer es hat, der hält es ganz rein und frei von fremden Beziehungen, die es zu durchkreuzen ſuchen. Die Exiſtenzfrage iſt nicht proteſtantiſch und nicht katholiſch, nicht liberal und nicht reaktionär, ſo wenig als mein Arm, mein Fuß, Haus, Kind, mein Hund, meine Katze proteſtantiſch oder katholiſch, liberal oder reaktionär iſt. Ich mag mit den Italienern ſympathiſiren, immerhin, das gehört nur ganz und gar nicht zur Sache, wenn Oeſtreich gegen die Franzoſen kämpft; ich mag Pfaffen, Abſolutismus, Adelsvorrecht haſſen, immerhin, das hat nur mit der Frage ganz und gar nichts zu thun, ob Länderraub, Verträgebruch, der einen verbündeten Staat anfällt und bald ſeine Hand an mein eigen Gut legen wird, in der Welt herrſchen ſoll oder nicht. Aber „den Teufel merkt das Völkchen nicht und wenn er es auch ſchon am Kragen hätte.“ Es iſt wahr, wir hatten es nicht Schwarz auf Weiß, daß es uns, nachdem wir Oeſtreich gerettet, gelingen werde, ſeine innere Politik zu verändern; gewiß war nur, daß ein im Krieg erſtarktes Deutſchland nicht zu befürchten hatte, es werde wie früher dem Einfluß dieſer Politik erliegen; doch wahrſcheinlich, ſehr wahrſcheinlich war das Erſtere. Gibt es eine Gewalt, die auf Oeſtreich beſtimmenden Einfluß üben kann, daß es von ſeinem Syſtem ablaſſe, ſo iſt es Deutſchland, das ihm beigeſtanden iſt und ihm dadurch gezeigt hat, wie ſehr es ſeiner bedürfe. Nicht die halbe Großmacht Preußen, nicht die andern ſchwachen Staaten Deutſchlands können mit Oeſtreich ein ſtarkes Wort ſprechen, aber vereinigt durch einen Krieg, der die wahren gemeinſamen Intereſſen Oeſtreichs und Deutſchlands verficht, gewachſen an Macht und Geltung durch dieſen Krieg, ſo können ſie Oeſtreich beſtimmen, ſich in ſeiner innern Politik ihnen anzubilden und in ein organiſches Verhältniß zu ihnen zu treten. Das war nur wahrſcheinlich, auch Siege waren nur wahrſcheinlich, da die feindliche Armee getheilt war. Etwas Anderes aber, das hatte man Schwarz auf Weiß: die eigne Unmacht, Schande, Nullität. Sie lag vorher auf uns, ſie liegt von da an noch ſchwerer, noch brennender auf uns und wird auf uns liegen ſo lange, bis wir den Uebermuth, die Frechheit Frankreichs gezüchtigt haben. Man fragt mich vielleicht mit Vorwurf, warum ich alte Wunden wieder aufreiße? Die Antwort enthält der Anfang dieſer Blätter; ich habe ſchon dort beklagt, daß die Vorfälle dieſes Sommers, ſo erfreulich im Uebrigen, der deutſchen Bewegung ihre volle Kraft genommen haben, während der Krieg doch nur aufgeſchoben iſt. Eben jetzt aber rückt er näher und näher; nicht direct gegen Deutſchland, ſondern gegen Oeſtreich. Die Dinge in Italien ſind bis zum Aeußerſten geſchwellt, in Kurzem muß es zum Bruche kommen und wir ſtehen abermals vor der Frage, ob der Angriff auf ein außerdeutſches, zum Bunde nicht gehöriges Land Oeſtreichs für Deutſchland ein Kriegsfall ſein ſoll oder nicht. Darum war es wahrlich nicht zu ſpät, jene Betrachtungen anzuſtellen, die ſich an die Ereigniſſe des Sommers 1859 knüpfen. Die öffentliche Meinung iſt am gewiſſeſten dann eine Macht, wenn Völker Gut und Blut im Krieg opfern ſollen. Es iſt wohl der Mühe werth, ein Wort mit ihr zu reden, wenn in einem ſolchen Augenblick das halbe Deutſchland für Garibaldi ſchwärmt, dem Niemand den Ruhm eines tapferen, entſchloſſenen und uneigennützigen Mannes abſtreitet, der aber zu uns in feindlicher Beziehung ſteht, weil er über Neapel auf Venetien, über Venetien auf Ungarn blickt und wenn Oeſtreich auf beiden Punkten gefährdet und beſchäftigt iſt, Frankreich freie Hand verſchafft haben wird, auf Deutſchland ſich zu werfen. Doch dieſe italieniſchen Dinge müſſen auf den weiteren Wegen meiner Reiſe zur Sprache kommen.

Erſt habe ich noch ein anderes Wort vom Anfang dieſer Blätter aufzunehmen. Wahrlich mit kaum geringerer Sorge, als zur Zeit meiner Reiſe, muß ein wahrer Freund Oeſtreichs auf ſeinen innern Zuſtand noch heute blicken. Vor der Zuſammenkunft in Teplitz war der Reichsrath eingeſetzt, von oben gewählt, bei verſchloſſenen Thüren verhandelnd. Wollte ſich eine Hoffnung an ihn knüpfen, daß ſich wahres Verfaſſungsleben aus ihm entwickeln werde, ſo wurde ſie zum Schweigen gebracht. Die Preſſe blieb gefeſſelt wie vorher. Halbe Zugeſtändniſſe wurden tropfenweiſe, widerſtrebend gereicht und wie man ſie als Keime von Weiterem, Beſſeren betrachten wollte, ſo wurde gebremst und gehalten. Der Tag in Teplitz erregte neue Hoffnungen, und es iſt nichts geſchehen.

Das letzte, was vorliegt, iſt, daß proteſtantiſche Soldaten nicht neben ihren katholiſchen Brüdern im Grabe liegen ſollen. Die Geſchichte predigt, wohin der Abſolutismus führt, der ſich mit dem Ultramontanismus verbündet. Zweimal außerdem hat die Welt dieſen Bund geſehen: in Spanien, und es verlor darüber ſeine beſten Provinzen und ſtrich den eigenen Staat aus der Geſchichte; bei den Bourbonen, und ſie verloren darüber die Kronen Frankreichs und Neapels. Der extemporiſirte, rationelle Deſpotismus Napoleons I. und III. hat ſich nur aus Zweckmäßigkeitsgründen vorübergehend mit der klerikalen Macht verbündet, denn er kennt ſeine Intereſſen. — Niemand kann jetzt ſagen, ob man in Oeſtreich die Warnungsſtimmen der Geſchichte vernimmt. Wenn man ſie nicht vernimmt, ſo iſt nach menſchlichem Ermeſſen die innere Kriſis gewiß. Als man das Schillerfeſt in Wien feierte, dachte man da wohl an die Worte des Dichters: vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht, vor dem freien Menſchen erzittert nicht? Und an die Tage der Ermordung Latours?

Ich bin der Letzte, der da meint, es ſei ein Kinderſpiel, die richtige Form einer Verfaſſung für ſo ungleiche Theile zu finden, wie Oeſtreich ſich vereinigt. Der Einheitsſtaat hat ſich als unhaltbar erwieſen, das föderative Band iſt zu locker. Aber Niemand wird behaupten, daß man ein Projekt der Organiſation in der Taſche haben müſſe, um zu der Forderung berechtigt zu ſein, daß Oeſtreich endlich ſeinen Völkern gebe, was ſie nicht länger entbehren wollen und können, Landesvertretungen — und zwar natürlich nicht die mittelalterlichen Stände — für die Kronländer und einen Reichstag für das Ganze, Oeffentlichkeit, wirkliche Gleichberechtigung der

Religionen, freie Preſſe. Mag es Jahre koſten, bis der Bau vollendet iſt, Ein großer, aufrichtiger Schritt genügt, den Aufruhr der Gemüther, die Ungeduld, die zu lange mit Flickwerk, mit halben Einräumungen und Widerrufungen ſelbſt des Halben hingehalten iſt, in Freude und Zufriedenheit zu verwandeln. Man gebe heute nur das Eine: Freiheit der Preſſe und man hat erklärt, daß man entſchloſſen iſt, hart am Abgrund umzulenken, Oeſtreich dem modernen Staatsleben zu öffnen, man hat die Bürgſchaft, das Pfand für jede weitere Form vernünftiger Freiheit gegeben, man hat gebrochen mit dem alten tödtlichen Haß des Geiſtes und — was Eins und daſſelbe iſt — der Oeffentlichkeit.

Und wenn Oeſtreich nicht umlenkt? Wenn die Kriſis kommt? Eine deutſche Bewegung, die einen innern Zweck hat, die eine freie Verfaſſung fordert, fällt dann mit einer Bewegung der fremden Nationalitäten, die nach außen, nach Losreißung vom Ganzen ſtrebt, in Eine Zeit zuſammen. Wird Oeſtreich noch einmal ſich ſelbſt retten können? Nein! Und wenn es nicht kann, wo iſt die hülfreiche Macht, die jenen Dränger befriedigt und dieſen am Reiche feſthält? Wo iſt der Retter, der das Geheimniß findet, jene zu befreien und dieſe neu mit ihnen zu einigen?

Mit dieſer ſchwülen Frage auf dem Herzen wandelte ich vor vier Monaten durch die Straßen Wiens; die Lüfte, die Erde, die ſtummen Steine ſelbſt ſchienen mir zu rufen: Deutſchland, nur Deutſchland kann dieſer Retter ſein! Und Deutſchland? — will zuſehen wie ſich Oeſtreich auflöst; nein, nicht Deutſchland, aber ein Theil Deutſchlands, und nicht der kleinſte.

Ich erinnere mich einer Stunde in der Paulskirche zu Frankfurt. Die Revolution in Wien und Ungarn war ausgebrochen, das öſtreichiſche Heer in Italien beſchäftigt. Was konnte klarer ſein, als daß hier Deutſchland, das damals immer noch fähig war, vereinigt durch ein Reichsheer zu handeln, mit einer imponirenden Heeresmacht einſchreiten, Befriedigung gerechter Wünſche durchſetzen und mit dieſer Gewährung in der Hand den Aufruhr niederſchlagen mußte! Es bewies dann Oeſtreich, daß es ſeiner bedürfe, es kam ſeiner Rettung durch fremde Hülfe zuvor, bis es dem Ausland verpflichtet und gegen Deutſchland noch ſpröder, noch undurchdringlicher machte, es band dieß Ungarn, das nur ein Wahnſinniger wird hingeben wollen, mit einem neuen, beſſeren Band an Oeſtreich, an Deutſchland. Damals ſtellte ſich Herr von Vincke auf die Rednerbühne und bewies, daß dieſe Dinge uns nichts angehen; es ſei ja keine Behörde, keine Stelle vorhanden, deren Reſſort dieß wäre. Er redete der Mehrzahl aus der Seele, es geſchah nichts, Oeſtreich ſuchte Hülfe bei Rußland und — wir kennen die Früchte; nicht nur Oeſtreich, nein, Preußen ſelbſt hat ſie ſiebenfach geerntet; in Olmütz erfuhr es, was es heißt, wenn Oeſtreich aus Noth und Gefahr durch andere, als deutſche, Hülfe ſich rettet. Und derſelbe Herr von Vincke iſt jetzt Führer einer umfangreichen Partei in Preußen und die öffentliche Meinung des Landes, wenn ſie das Regiſter ihrer Vorwürfe gegen Oeſtreich zieht, nennt mit hochwichtigem Geſicht als Oeſtreichs ſchwärzeſte Sünde — den Undank gegen Rußland!

Niemand kann mehr wünſchen, Unrecht zu haben, als ich, wenn ich fürchte, daß Oeſtreich abermals vor einer Kriſis und zwar vor einer ungleich ſchwereren ſteht. Sollte ſie dennoch eintreten: dann gebe der Himmel, daß der nicht allein ſtehe, deſſen Meinung ſich in das Loſungswort zuſammenfaßt: nur das Deutſchland, das vereinigt für Oeſtreich handelt, gewinnt durch dieß Handeln die Kraft gegen Oeſtreich, die ihm abringt, daß es ſeinen Völkern das unveräußerliche Gut der geſetzlichen Freiheit gebe und daß es ſich zu Deutſchland in das Verhältniß ſetze, das der innere Aufbau unſerer Einheit fordert. Oeſtreich im Stich laſſen heißt immer: es erſtarken laſſen ohne uns und nachher gegen uns. Nicht vorher markten um Zugeſtändniſſe, um preußiſche Hegemonie, nein handeln! es darauf wagen! Nur ein Deutſchland, das ſiegreich vom Schlachtfelde kommt, auf welchem es für Oeſtreich eingeſtanden iſt, findet das richtige Band zwiſchen Deutſchland und Oeſtreich! Und der Krieg, ja: der außerdeutſche Länderbeſitz Oeſtreichs wird uns in ihn verwickeln. Es iſt Zeit, daß wir von der Bedeutung deſſelben ausdrücklich reden. Die Nationalitätsfrage muß hier erſt beſtimmter zur Sprache kommen, die neben dem preußiſchen Selbſtgefühl in den verkehrten Anſichten über die Stellung Deutſchlands zu Oeſtreich eine ſo große Rolle ſpielt.

Von den übrigen nichtdeutſchen Beſitzungen Oeſtreichs iſt natürlich Ungarn die wichtigſte. Ich wollte nicht zum drittenmal in Wien ſein, ohne wenigſtens ein Stück des merkwürdigen Landes zu ſehen; beſſer wenig und kurz, wie die eng gemeſſne Zeit befahl, als gar nichts. Wir wollen alſo die Erörterung unterbrechen und uns mit Schauen erlaben; ich kann freilich dem, der Ungarn kennt, faſt nichts bieten: zwei Tage in Peſth, nichts weiter. Er mag dieſe Blätter überſchlagen; den Leſer aber, dem auch das kleine Stück, das ich geſehen, neu iſt, lade ich ein, das Donaudampfboot mit mir zu beſteigen, das im dichten Morgennebel früh morgens die Fahrt nach Peſth antritt. Wir haben nach ſtürmiſchen Regentagen, die nur zu gut mit den düſteren Gedanken in Wien ſtimmten, glücklicher Weiſe einen guten Tag gefunden. Von Wien führt ein kleineres Dampfſchiff aus dem Kanal zum großen Boote, das die Donaufahrt macht; der Strom zeigt uns bald den weit veräſteten, zwiſchen grünen, waldigen Inſeln in's Unbeſtimmte ergoſſenen Charakter, den er weiterhin noch ſtärker entwickelt, um nur ſtellenweiſe ſich wieder zu verengen. Dort die Inſel, dem Dampfboot gegenüber, das wir nun erreicht haben, iſt Lobau. Unſre Phantaſie löſcht das Tageslicht aus, die Nacht erglänzt von unzähligen Wachtfeuern, die ein unendliches Getümmel von Kriegern, Pferden, Kanonen und reiſigem Zeug jeder Art beleuchten, und auf dem Feldſtuhl ſehen wir den kleinen Mann eingeſchlummert, der das mächtige Oeſtreich zu vernichten gedenkt. Landeinwärts liegt Aſpern; dort hat er zum erſtenmal recht erfahren, was deutſche Helden ſind; er hat ſie geſehen, wie ſie bewegungslos, eine Mauer, Gewehr im Arm ſtehen, bis ſeine Reiterſchaaren, unter deren furchtbarem Andrang die Erde zittert, ſo nahe ſind, daß man ihnen das Weiß im Auge ſieht, um ſie dann mit ihrer Kugelſaat zu empfangen, er hat ſie anſtürmen ſehen unwiderſtehlich, den großen Erzherzog voran mit der Fahne in der Hand; er iſt beſiegt. Da rettet ihn bei Wagram der überlegne Geiſt; die alten Uebel, Säumniß und Hängen an verkommenen Regeln der Kriegsführung, haben das klare Auge ſeines vielerfahrnen Gegners getrübt und der Lorbeer, den das herrliche Heer ſchon ſo gut als in Händen hat, fällt dem Feinde zu: vor fünfzig Jahren die ganz ähnliche Ironie, wie wir ſie jetzt erlebt haben: ein Heer, das mit überlegener Tapferkeit kämpft, wird ſiegend geſchlagen. Und Deutſchland? Damals haben deutſche Heere an Feindes Seite gefochten, fünfzig Jahre ſpäter — hat nur eine deutſche Macht ſie zurückgehalten, beim Freunde zu ſtehen.

Bei Hainburg ſammelt ſich der vielgetheilte Strom, maleriſch krönt die alte Stadt mit Thürmen und Schloßruine die Höhen des rechten Ufers. Bald folgt links mit ſeiner alten Felſenfeſte Theben, jetzt ſind wir im eigentlichen Ungarn und dort zeigt ſich ja ſchon die alte Krönungsſtadt Preßburg; nah am Ufer der kleine Hügel iſt der Königsberg, auf welchen einſt der neugekrönte König umgeben vom glänzenden Staate der Großen ritt, das Schwert des heiligen Stephan nach den vier Weltgegenden ſchwang und ſchwor, das Reich gegen jeden Feind zu ſchirmen. Von hier ab fließt der Strom wieder vielgeſpalten zwiſchen flachen Inſeln hin, wir haben links die große, rechts die kleine Schütt. Zum Melancholiſchen der Fläche, des grauen, kreidigen Tons der Weiden und ſandigen Ufer bringt der Charakter des ungefaßten, unbezwungnen, unberechenbaren Elements etwas Wildes, Unheimliches; an den Ufern ſah man da und dort Menſchen beſchäftigt, den Donauſand durch Siebe zu worfeln; plötzlich überfluthen die ſtarken Wellen des Dampfſchiffs ihre geſichteten Sandhäufen und verſchwemmen ihr mühſames Werk, Gelächter der Zuſchauer folgt ihrem vergeblichen Zappeln und Eilen; es ſind arme Goldwäſcher, denen die ſeltenen Körnchen kümmerlich die heiße Arbeit belohnen. Komorn mit ſeiner oft belagerten, nie erſtürmten Feſtung unterbricht endlich das Eintönige des Bildes; flach am Ufer hingeſtreckt verbirgt ſie dem erſten Blick durchaus ihre Widerſtandskraft, ſie gleicht einem geduckten, im Sumpf verkrochenen, farbloſen, unſcheinbaren, doppelt gefährlichen Lindwurm. Unter Komorn nimmt ſich der Fluß wieder zuſammen, die Ufer erheben ſich in wechſelnden, anmuthigen Bergzügen. Unerwartet war mir die plaſtiſche Schönheit, durch welche die Linien dieſer Berge an Italien, Spanien, Griechenland erinnern; ich hatte ihrer lange nicht mehr genoſſen, dieſen Reiz von Erdbildungen, die durch ihre ſchöne Form das Auge beglücken, an deren Umriſſen es nicht müde wird hin und herzulaufen; es iſt, als hätte eine unſichtbare Künſtlerhand einſt die noch weichen Maſſen zu ſchwungvollen Vertiefungen und Erhöhungen modellirt oder wäre der bauende Proceß der Erde glücklicher, ergiebiger von Statten gegangen, als im kälteren Klima, wo es bald ausſieht, als wäre der Teig ſitzen geblieben, bald als wäre er zu grob, gewaltſam, ungeſchlacht in die Höhe gefahren.

Der Dom von Gran, der nun ſichtbar wird, hält in der Nähe nicht, was er von Weitem verſprochen; er gibt dem landſchaftlichen Bilde eine eigenthümlich phantaſiereiche Wirkung, wie er mit ſeiner Kuppel über die Stadt emporſteigt; man ſagt ſich nun, daß man ſich dem ungariſchen kleinen Rom nähert, wirklich will die Kuppel auch eine Art Nachahmung der S. Peterskuppel vorſtellen; in der Nähe aber iſt das Bauwerk gar trocken und dürftig. Statt uns jedoch mit architektoniſcher Kritik zu befaſſen, unterhalten wir uns mit dem, was wir unmittelbar um uns haben. Ungewohnte Geſtalten haben ſich nach und nach auf dem Schiff eingefunden;

an ungariſchen Koſtümen hat es zwar von der Abfahrt an nicht gefehlt, wir haben ſie auch in Wien ſchon häufig genug geſehen, denn bekanntlich hat man zur politiſchen Demonſtration die Nationaltracht wieder hervorgezogen; jetzt aber tritt ſie in ihrer Urſprünglichkeit auf, freilich nicht die Herrentracht, ſondern die gröbere und nicht ſo ſäuberliche Volkstracht; dafür aber auch nicht künſtlich aufgewärmt, ſondern naturwüchſig, Kleid und Mann recht Ein Stück zuſammen. Dort der alte Bauer mit dem zottigen Mantel von Schaffell, der ſchwarzen, kegelförmigen Pelzmütze, dem ſonneverbrannten, wilden, ſchnurrbärtigen Geſicht und langgewachſenem, geſcheitelten Haar iſt ſchon eine gründlich andere Figur, als unſere raſirten Bauern mit Dreiſpitz und mit dem Städterrock des vorigen Jahrhunderts; man ſpürt ſchon recht, daß man aus unſerer Civiliſation, aber auch unſerem Philiſterthum entrückt iſt. Wer kennt nicht das eigenthümliche Gefühl des Wildfremden mit ſeiner Miſchung von Schauer und Reiz bei ſolchen Reiſeübergängen? Und hier geht es dem Oriente zu; das wunderbare Bild fängt an, in der erregten Einbildungskraft aufzuquellen, in welcher ſchon längſt eine Welt uralter, bunter Erinnerungen von Türken- und Ungarnkämpfen durch die vorüberfliegenden Städte und Burgen geweckt iſt. Der Alte unterhält ſich mit ein paar ſtämmigen Männern in der ſogenannten ungariſchen Schwabentracht: breiter Hut, blaue Jacke und Hoſen, mit wenig Verſchnürung, ſteife Stiefel; wir belauſchen uns jetzt aufmerkſamer den Klang der Sprache. Er hat etwas pathetiſch Geſtoßenes, Wildes, Metalliſches, Sporenklirrendes, Ritterliches; doch zu Peſth im Theater werden wir ihn reiner vernehmen. Wo man vom

Schiff in das Innere eines Dorfs blicken kann, zeigt ſich nun freilich die liebe Natur in ihrer ganzen Blüthe; ſelten haben die Strohhütten einen Kamin, die Straßen befinden ſich in reinem Urzuſtand, ein Paradies zum Bummeln und Wühlen für ihre Hauptſtaffage, die Schweine. Doch kehren wir auf unſer Verdeck zurück. Am Boden liegt eine Gruppe Soldaten, die zum Regiment einrücken, der begleitende deutſche Unteroffizier dabei. Sie ſind etwas angetrunken und ſtellen ſich recht beſonders luſtig, wie es unſere Leute in ſolchem Fall auch halten, ſie ſingen, ſpielen. Einer ſpringt auf und verſucht auf dem engen Raum einige Schritte und Wendungen eines Nationaltanzes. Da gab es eine Scene, die, obwohl nur ganz im Kleinen, leidig an die verkehrte Behandlung erinnerte, wodurch öſtreichiſche Härte das tüchtige Volk ſeit alten Zeiten abgeſtoßen und erbittert hat, um es freilich ein andermal wieder zu verwöhnen. Es war ein Schirrmeiſter vom Train auf dem Schiff, der mit dieſem Transport nichts zu ſchaffen hatte, ein großer Lümmel, ein Deutſcher, der jedoch geläufig ungariſch ſprach. Er fuhr einen am Boden liegenden Soldaten barſch an, ich weiß nicht warum, ſichtbar ohne Grund. Dieſer entgegnete, der Deutſche brach nun grob los und drohte, wie mir nachher jener Geleitsmann dolmetſchte, mit Prügeln. Nach kurzer Pauſe des Schweigens machte nun der roh beleidigte Soldat, immer noch am Boden kauernd, den Gegner mit feurigen Blicken anſchauend, dem empörten Herzen in einer pathetiſchen, fließenden, klangreichen Zornrede Luft, die mir, obwohl ich kein Wort verſtand, noch heute nach Klang und Ton als voller Gegenſatz gegen das wortarme, ſchwerfällige Weſen unſerer Bauernſöhne lebendig in der Erinnerung iſt. Der Schirrmeiſter wußte nichts mehr zu ſagen, als zum geleitenden Unteroffizier die deutſchen Worte: wenn er den Kerl am Land hätte, würde er ihm was Anderes ſagen; er ſtieg an der nächſten Station aus; den Soldaten aber ſah ich aufſtehen, an's Schiffgeländer treten und helle Thränen ſtanden in ſeinen Augen.

Enger treten nun die Ufer zuſammen und nehmen die Form von Steingebirgen an, man gedenkt des Rheines, wie er ſich zwiſchen ſeltſamen Felsbildungen und maleriſchen Ruinen durchwindet; dieſer Reiz fehlt auch hier nicht: dort auf hohem Gipfel winken die ſagenreichen Trümmer von Wiſſegrad, dem alten Schloß der ungariſchen Könige, einem Lieblingsaufenthalt des Matthias Corvinus, in ſeinen Ruinen einer der Zeugen türkiſcher Verwüſtung. Die letzte Stadt, an der wir vorübergleiten, iſt Waitzen, der Strom fließt wieder getheilt durch die Fläche, ſchon zeigt ſich von weitem der Blocksberg, der Ofen überragt; Vorſtädte, Schiffswerfte von Peſth, die Margaretheninſel mit ihren Gärten verkünden die Nähe der Stadt und endlich ſteht ihr prachtvolles Bild vor uns. Andere Städte mögen farbenreicher, bunter, vielgeſtaltiger uns entgegentreten, altergraue Giebel, mancherlei Formen von Gipfeln und Thurmſpitzen, dazwiſchen friſches Grün von Bäumen und Gärten mögen in gedrängten Rahmen das Auge auf und nieder führen und durch reiche Contraſte ergötzen; hier ſind es vor Allem die großen Bahnen, die ſich dem Blicke bieten, es iſt das ſtattlich Hingeſtreckte, das Ergiebige, nicht Geſparte im Raum, was einen Eindruck ich weiß nicht welcher ernſten Vornehmheit, welches großartigen, ruhigen Adels macht. Dabei wirkt freilich ſogleich die Architektur mit: am Uferkai von Peſth ſteigt Palaſt an Palaſt, es ſind zum Theil Gaſthöfe, aber von bedeutenden Formen, die Schauſeite in Pilaſter und Säulen gegliedert. Ein einfacher, großer Gegenſatz theilt das umfaſſende Gemälde: rechts legt ſich Ofen am Ufer hin und ſteigt am Berg hinan ſeine Feſte mit dem offen und glänzend vortretenden königlichen Schloſſe, weiter unten ſpringt in reinen, ſchön und ruhig fließenden Umriſſen das Bild abſchließend der Blocksberg vor, links dehnt ſich das glänzende Peſth flach und weit am Ufer hin, in's Land hinein. Der gewaltige Strom trennt die beiden Städte, aber die herrliche Kettenbrücke vereinigt ſie. Ich kann mich keines beſonderen Sinns für Werke der Mechanik rühmen, hier aber iſt die Leiſtung. welche die erſtaunliche Laſt, beſtimmt noch größere Laſten zu tragen, ſchwebend an die mächtigen Ketten gehängt hat, ſo wunderbar und durch die zwei herrlichen Pfeiler, zu denen die Kette vom Ufer aufſteigt und zwiſchen denen ſie in weitem Bogen läuft, in ſo großartigen Kunſtformen ausgeſprochen, daß man an die koloſſalen Römerwerke erinnert iſt. Die Kraft der Profilirung aller Glieder und Ornamente hat wirklich nur an römiſchen Triumphbögen und Amphitheatern ihr Aehnliches; dieß bewirkt mit den wohlgewogenen Verhältniſſen dieſer zwei gewaltigen Maſſen den vollen Eindruck des Monumentalen; hier ſpricht Alles: ich überrage und überdaure Generationen, ſieh, wie klein der Menſch neben meinen Sockeln wandelt, — er, deſſen Geiſt doch dieſe Formen geſchaffen hat! Der Farbenton, wie er dem unvergleichlichen Ganzen dieſes Städtebildes ſeinen Charakter gibt, iſt weißlich, trocken, kreidig; die Donau ſtimmt dazu mit ihrem ſchwarzbräunlichen Waſſer; das Grün des Blocksbergs hatte noch die

Friſche des Frühlings, aber man ſah ihm an, daß es bald von der Gluth des öſtlichen Tages verbrannt ſein werde; die vielen Weiden der ferneren Ufer und Inſeln dämpfen auch die farbigere Vegetation in's Grauliche; in ſämmtlichem Bauwerk herrſcht das Weißgelbe des dortigen Sandſteins: Alles geeignet, durch keinen beſtimmteren Farbenreiz die ernſte und hohe Ruhe der Formfreude zu zerſtreuen. Die Brückenköpfe auf beiden Ufern werden von zwei ſteinernen ruhenden Löwen bewacht; ſchwarze Fahnen ragten von ihren Mähnen: ſie galten der Todtenfeier Széchényis, des Mannes, der um Ungarn ſo hoch verdient war, dem die Stadt Peſth den Bau dieſes unſterblichen, von dem Engländer Clarke ausgeführten Werkes verdankt und der kurz vorher im Irrenhauſe ſich den Tod gegeben hatte.

Wir benützen nun ſchnell den Abend zu einem Gang durch die Straßen und wollen, ehe wir weiter des Ernſtes der Zeit gedenken, einfach uns dem Schauen hingeben. Wir verfügen uns auf den Corſo von Peſth, die Waitznergaſſe, wo die Abendſtunde eben jetzt die ſchöne Welt verſammelt hat. Wir ſehen billig zuerſt nach den Frauen und nach wenigem Auf- und Niedergehen können wir uns ſchon ſagen: es iſt doch ein ander Ding, durch ein Volk zu wandeln, wo die Schönheit nicht kärglich, ſondern reichlich, mit voller Hand ausgetheilt iſt. Seien wir ja nicht ungerecht gegen die deutſchen Frauen, ihre ſtilleren, ſanfteren Reize und die geiſtige Anmuth, die im längeren, gehaltvolleren Austauſch beſcheiden den inneren Werth aufſchließt; aber auch ihr beſter Freund kann nicht läugnen, daß man ihrer hundert, ja viele hundert ſehen muß, bis man Einer begegnet, die jene glücklich und rein entwickelten Formen ſchmücken, welche wir racemäßig nennen; hier iſt es umgekehrt, ähnlich wie in Italien: wer dort geweſen iſt, wer ſich entwöhnt hat, nur nach blühender Farbe zu ſehen, wer weiß, was wohlgezeichnetes Profil, große Feueräugen und ſchwungvolle Brauen, gefüllter Nacken und kräftig gewölbter feſter Bau der Bruſt heißt, der wird mich nicht mißverſtehen. Ich möchte wiſſen, ob unſer Schlag immer die eingeſunkene, beinige Büſte gehabt oder ob nur das jahrhundertlange Stubenſitzen, Nähen und Stricken die Formen ſo vertrocknet, eingeſenkt, zerdrückt und zerſtaucht hat. Man kann ſich vorſtellen, wie wohl den ſchönen Geſtalten die Mente, der pelzverbrämte, reich verſchnürte, mit dicken, runden Silberknöpfen und auf der Bruſt zwei großen runden Silberbuckeln beſetzte Oberrock anſteht, nur übergeworfen wie ein Dolman oder angezogen und die ſchlanke Taille zeichnend; ſo ein huſarenmäßiges Trachtſtück ſtimmt gar gut zu dem entſchloſſnen Wurfe, der dieſen Erſcheinungen eigen iſt. Einzelne hatten ſogar das Ungeheure gewagt, den Hut abzulegen, und trugen die Diadem artig über der Stirn ſteigende und umlaufende Parta mit dem langen Schleier; fragt man nach einer ſtylvollen Kopfbedeckung für Frauen: es gibt keine beſſere. Die Männertracht gibt ſich durch die engen, in die beſpornten Stiefel laufenden Hoſen ſogleich als Reitertracht zu erkennen und ſehr häufig weiſt auch der Bau der Beine mit den etwas auswärts gebogenen Knien auf die Gewöhnung eines Reitervolks; die Jacken mit den vielen kleinen Silberknöpfchen ſtehen wohl zu den ſchlanken Taillen und aus dem Kalpak, der Pelzmütze mit Reiherfeder oder anderem Aufputz, blicken Geſichter, denen die Kultur noch nicht das markig Ausgeladene, Volle, Feurige, ſelbſt Wilde der Natur abgeleckt hat. Dazu gehören nun neben den reichverſchnürten, pelzbeſetzten Ueberwürfen, Bunda's, eigentlich volle Farben; jetzt ging faſt Alles ſchwarz, Zeichen der Trauer um Széchényi und den bei dem bekannten Auflauf kurz vorher gefallenen Studenten. Mir wird man es in Anbetracht meines Handwerks nicht verübeln, wenn ich mir die Freude an einer Nationaltracht, die mich auf einige Stunden das elende Philiſterthum unſerer modernen Fetzen vergeſſen läßt, dadurch nicht verderben laſſe, daß ſie zum Zwecke der Demonſtration künſtlich wieder hervorgeſucht iſt.

Es iſt ein eigener Eindruck, unter einer Bevölkerung zu wandeln, die auf einer Höhe der Aufregung ſteht, welche vermuthen läßt, daß der Aufruhr nahe liege. Etwas Unheimliches, Drohendes blickt aus allen Augen, flüſtert aus den Stimmen, erräth ſich aus dem Köpfezuſammenſtecken, ja aus einer Summe von unbewußten Wahrnehmungen erwächſt eine Stimmung, daß man meint, es gebe ein ſeltſamer, dunkel anſchwellender Ton durch die Lüfte. Ich kenne dieſen Zuſtand recht wohl aus einem Beſuche Mailands im Herbſt 1857. Mehr, um das Mitſpiel des Publikums, als um das eigentliche Spiel zu ſehen, gieng ich in's Theater. Die Blutzeugen von Szigeth War (a Szigetvári vértanuk) von Jókai Mórtol wurden aufgeführt; ich hoffte, da der Inhalt, die Geſchichte Zrinys, auch von Theodor Körner behandelt und dadurch uns geläufig iſt, dem Gange der Handlung auch ohne Kenntniß der Sprache ſo weit folgen zu können, daß ich jedenfalls das Verhalten der Zuſchauer verſtand. Aber das Spiel intereſſirte mich auch für ſich. Man kann die magyariſche Art der Darſtellung gegenüber der deutſchen, ſo viel ich nach dem Wenigen urtheilen darf, mit der italieniſchen zuſammenſtellen; der deutſche Schauſpieler iſt ſtärker im Innigen, Tiefgedachten und in der Individualität, der italieniſche in der Leidenſchaft, er iſt vor Allem pathetiſch und neigt vermöge ſeiner Natur und Tradition zum hohen, claſſiſchen Styl. Das Wilde und Feierliche im orientaliſchen Charakter führt den Ungarn auf dieſelbe Bahn; eigenthümlich aber iſt ihm in den Momenten des Durchbruchs der Leidenſchaft und kühnen Entſchluſſes eine gewiſſe höchſt energiſch geſtoßene Art der Bewegung und des Vortrags, etwas kriegeriſch Straffes, Durchhauendes, das von dem kräftigen Trompetenklang der Sprache harmoniſch getragen wird. Es fehlt aber dieſer Sprache auch das rührend Weiche nicht und höchſt anmuthig klingt ſie aus gebildetem weiblichem Mund. Die Koſtüme gaben ein prächtiges Bild, ſo daß das Stück ſchon als eine Reihe von Gemälden feſſelte, wäre auch nicht das Intereſſe, die Haltung des Publikums zu beobachten, noch dazu gekommen. Bei jeder patriotiſchen Stelle — der Inhalt ließ ſich leicht erſchließen — wurde denn nicht nur ſtürmiſch geklatſcht, ſondern erſchollen laute: Elljen! Elljen! und in einem Zwiſchenakte wurde der Dichter herausgerufen. Eine beſonders leidenſchaftlich begrüßte Stelle ſagte, wie mir gedolmetſcht wurde, Ungarn ſei die Vormauer Deutſchlands gegen den Orient und das Volk verlange für ſeine Opfer und das reichlich vergoſſene Blut ſeine Rechte, ſeine Ehre und Geltung.

Die Geſchichte dieſes merkwürdigen Landes mit ſeinen Völkerfluthen, ſeinen unendlichen Kämpfen ließe ſich prächtig an den Schätzen des Nationalmuſeums verfolgen, das ich am nächſten Tage beſuchte. Aus dieſen Inſchriften, Gefäßen, Waffen, Geräthen, Geſchmeiden ſpringt dem innern Auge eine Welt entgegen, die Geſtalten leben auf, ſchwingen die krummen Säbel, die Streitärte und Kolben, beſteigen die glänzenden Sättel, legen den funkelnden Schmuck an, füllen die kunſtvollen Pokale und Schüſſeln; bis zurück zu den Römern führt dich die Phantaſie am Bande der merkwürdigen Ausgrabungen, dann in die grauen Zeiten des dunkeln Gewimmels der Völkerwanderung; die Kreuzzüge, das ungariſche Heldenalter: Stephan Bathori, Johann Hunyadi, Matthias Corvinus, ihre Türkenkämpfe, die deutſchen Kaiſer, endlich die neue Zeit, Alles geht in ſprechenden, greiflichen Zeugniſſen an dir vorüber. Ueberall wirken ſolche culturgeſchichtliche Sammlungen mächtig auf die Einbildungskraft: hier aber tritt ein beſonderer Reiz hinzu durch die ungewohnten, fremdartigen Formen, die überall auf das bunte Fluthen und die Zuſammenſtöße verſchiedenartiger Völker, auf weite, unbekannte Fernen, phantaſtiſches Weſen des Orients, ſeine Wunder und Zauber und ſeine blutige, erobernde Wildheit hinausweiſen; woneben der rein künſtleriſche Standpunkt an ſo manchen Prachtwerken uralter Goldſchmiede und Juweliere ſich entzücken mag.

Ich werde den Leſer nicht bemühen, mir Schritt für Schritt zu folgen; vom Blocksberg, den ich am andern Nachmittag beſtieg, mag er mit mir nach dem Schwabenberg hinüberblicken und der Zeit gedenken, wo das deutſche Heer nach dem Entſatze Wiens und den blutigen Kämpfen mit dem türkiſchen Heer, die ihr folgten, 1685 hier Lager ſchlug; er mag hinunterſchauen nach Hentzi's Denkmal in der Feſtung Ofen und mag ſich dann ſagen, was das neue Feſtungswerk auf der Höhe bedeutet, auf welcher er ſteht. — Wir ſteigen herab und befinden uns Abends in der Reſtauration zum Hopfgarten, um Zigeunermuſik zu hören; die Räume ſind voll ſchnurrbärtiger Magyaren im glänzenden Nationalkleid, auch reichgeſchmückte Damen fehlen nicht. Ich ſetzte mich mit einem Deutſchen an einen Tiſch neben einige ungariſche Herrn; mißtrauiſche Blicke fielen anfangs auf uns und wir konnten uns denken, was ſie ungariſch unter ſich flüſterten. Da wir uns aber durchaus unbefangen erzeigten, wurde man offener, ſprach deutſch mit uns, geſtand ſogar, man wiſſe honette Menſchen von „Spionencanaillen“ wohl zu unterſcheiden; Einer fragte mich, wie mir die jungen Leute in Peſth gefallen; ich verſtand, zog aber vor, die dumme Antwort zu geben: die Tracht ſtehe ihnen recht wohl, worauf mir mit bedeutendem, feurigem Blicke bemerkt wurde: da ſei keiner darunter, der nicht entſchloſſen wäre, für das Vaterland ſein Leben einzuſetzen. Man wurde, da man uns wohlwollend fand, wärmer und lud uns ein, auf Ungarns Wohl mitanzuſtoßen. Ich ſah nun ein, daß hier ein aufrichtiges Wort nöthig ſei, und ſagte: man möge mir nicht übel nehmen, ich könne als Deutſcher nicht unbedingt folgen, ich wolle aber meinestheils mit dem Spruch anſtoßen: es lebe Ungarn eng verbunden mit einem vernünftig geeinigten Deutſchland. Das wurde nun mit lebhafter Zuſtimmung angenommen und man befand ſich jetzt ſo gemüthlich zuſammen, daß ich gern geblieben wäre, hätte ich die Zigeunermuſik ausgehalten. Das raſende Gewirbel, worin jeder Melodieanſatz nur auftaucht, um alsbald wieder zu verſchwinden, dieß wilde Chaos drohte mich zu berauſchen, toll zu machen; das Bedürfniß der Vernunftruhe iſt in einem Deutſchen doch zu ſtark, als daß er einen ſolchen Sturm des

Außerſichſeins in die Länge aushielte, und ſo trollte ich mich denn fort. Wie ich ſo in der ſtillen Nacht nach Hauſe gieng, mußte ich lächeln über meinen Trinkſpruch, nämlich theils wegen des gar zu blühenden Hoffnungstraums, den er überhaupt enthielt, theils wegen der Unklarheit des Begriffes, den er aufſtellte und womit er doch ſo ordentlich Glück gemacht hatte. Aber auch alles Schwere und Trübe, was in dieſen verworrenen Aufgaben liegt, fiel mit erneuter Gewalt auf mich und während meiner nächtlichen Eiſenbahnfahrt nach Wien zurück hatte ich reichlich Zeit, die dunkeln Fragen, die jetzt mit verdoppelter Gewalt auf ein Gemüth ſich wälzen, das ſein Vaterland liebt, im tief bekümmerten Geiſte zu bewegen.

Das große Donauland, dieß Ungarn iſt es, das jene Trefflichen zuallererſt im Auge haben und im Munde führen, die Deutſchlands Heil von Oeſtreichs Auflöſung erwarten. Es ſpukt hier nicht nur in geſchworen demokratiſchen, ſondern auch in manchen gemäßigt liberalen Köpfen ein gutes Stück alter, den unreifen Gefühlszuſtänden von 1848 angehöriger Sentimentalität für fremde Nationalitäten, die für Jedermann ſorgen möchte, nur nicht für das eigene Haus. Ich bin weit entfernt, die Nationalitätsfrage frivol behandeln zu wollen; in ihrem vollen Gewichte liegt ſie vor in Italien, wo eine wirkliche, ganze, einer alten, eigenen Cultur ſich bewußte Nation ihre Einigung ſucht und daher ein Theil derſelben, der in der Macht eines fremden Staates iſt, mit einer gewiſſen Nothwendigkeit aus dieſer Verbindung hinweg und dem eigenen Centrum zuſtrebt; nur daß auch hier noch beſtimmte concrete Verhältniſſe den Fall verwickeln und die Entſcheidung gar nicht ſo leicht und einfach machen, als es dem Enthuſiaſten ſcheint. Die Betrachtung dieſer Verhältniſſe wird ſich von ſelbſt aufdrängen, wenn uns die Reiſe nach Oberitalien führt. Ungarn aber iſt, wie man weiß, ein Ganzes, worin mancherlei Nationalitäten bunt zuſammengewürfelt ſind, Slawen, ſächſiſche Deutſche, Rumänen, Magyaren, die Zigeuner und Juden nicht zu rechnen. Dieß Land hat nicht wie Italien ein nationales Centrum außerhalb der Grenzen, in welchen Oeſtreich es beherrſcht; kann man doch ein ſolches nennen, ſo iſt es Rußland, der einzige Staat, worin die ſlawiſche Nationalität zu ſtarker Einheit zuſammengewachſen iſt. Die Slawen bilden den zahlreichſten Theil der Bevölkerung Ungarns, man weiß, daß ihrer acht Millionen, der Magyaren nicht ganz fünf Millionen ſind. Die ungariſchen Slawen neigen Rußland zu und hier knüpft ſich an die ungariſche Frage ſogleich von ſelbſt die nach den übrigen außerdeutſchen Ländern Oeſtreichs; es ſind ja außer Venetien lauter Slawenländer und die panſlawiſtiſche Idee ſpukt in allen. Rußland pflegt und benützt ſie, man weiß, wie es unter dieſen Völkern gewühlt hat und wühlt, man weiß, wie dieß in den Grenzländern gegen die Türkei mit ſeinen orientaliſchen Planen zuſammenhängt, und man wird nicht vergeſſen haben, wie der ruſſiſche Feldherr das bezwungene Ungarn „zu den Füßen des Czaaren gelegt hat.“ Meinen denn jene weiſen Prediger der Zertrümmerung Oeſtreichs, daß ſeine Theile, wenn es je ſich auflöſte, in Nichts, daß ſie als Gaſe, als Blaſen in die Luft zerſtäuben werden? Haben ſie auch einen Augenblick darüber nachgedacht, ob dieſe Theile, wenn ſie nicht mehr zu Oeſtreich gehören, je ſich ſelbſt angehören? Ob ſie nicht die Macht des conſequenteſten aller Feinde Deutſchlands, des gefährlichſten, weil er nicht aggreſſiv auftritt, ſondern unter der uns tief erniedrigenden Maſke des Vormundes ſich verbirgt, die Macht Rußlands damit verſtärken? Für jetzt ſteht Rußland zunächſt im Hintergrund, im Vordergrund Frankreich; während es Oeſtreich in Italien bekämpfte, wiegelte es Ungarn mit dem Trugbild künftiger Selbſtſtändigkeit auf und machte ſeine Regimenter wankend. Wir wiſſen nicht, wann es Oeſtreich auf's Neue anfallen wird; wirft es ſich auf Deutſchland, dann ſicher faßt es gleichzeitig Oeſtreich durch eine Empörung Ungarns, während Sardinien Venedig packt. Jetzt aber ſchürt Garibaldi die Flamme und in blinder Verkennung des Unterſchieds ſtellt ſich der Ungar dem alten Culturvolke Italiens gleich, das nach Einigung und Bildung eines eigenen Staates ringt. Die rechte Grube iſt dieß Land, worin Alles wühlt, was zu wühlen beliebt. Laßt es heute von Oeſtreich ſich ablöſen: zuerſt wird es eine Art freien Vorlandes von Italien bilden wollen, mit Frankreich ein Schutz- und Trutzbündniß ſtiften, inzwiſchen werden ſeine vielerlei Völker es innerlich veruneinigen und lockern, wenn dann ſeine ganze Schwäche zu Tage gekommen, wird Rußland die Hand darauf decken und endlich nach unendlichen Leiden wird es zu ſpät erkennen, daß ſeine wahre Beſtimmung der organiſche Verband mit Oeſtreich und Deutſchland war. Nicht vergeſſen wollen wir dabei die anderthalb Millionen des herrlichen deutſchen Kernſtamms, der dort, umgeben von Slawen, Wallachen, Magyaren, an unſere Oſtgrenze vorgeſchoben iſt und im Revolutionskriege ſo ſchwer mitgelitten hat, die Siebenbürgen.

Allein es braucht das Alles nicht, die ganze Erörterung fällt von ſelbſt weg und das ſentimentale Mitleid mit den armen Nationalitäten wird überflüſſig, wenn man die Denkenden in Ungarn ſelbſt fragt. Nur eine extreme, fanatiſche Partei hat in der Revolution ein ſelbſtſtändiges Ungarn geträumt und gewollt; wer irgend etwas von Geſchichte, von realen politiſchen Bedingungen, von Bildungszielen und von national-ökonomiſchen Intereſſen weiß oder wer all dieß auch nur in dunklem, aber geſundem Inſtinct ahnt in Ungarn, der will keine Losreißung von Oeſtreich, von Deutſchland. Wir wollen dieſe zwei zunächſt ſo unbeſtimmt nebeneinanderſtellen; freilich iſt leider von Oeſtreich ſo Vieles geſchehen, was die mit ihm verbundenen Völker gewöhnt hat, beide Begriffe einander entgegenzuſetzen; davon muß ja die Rede werden, zunächſt aber können wir dieſe Seite ſo im Unbeſtimmten liegen laſſen. Was je in der Welt ein Volk an ein anderes knüpfen kann, knüpft Ungarn an Deutſchland. Von hier hat es ſeine Bildung; der Humanismus iſt ihm von da gekommen, die Reformation — eines der weſentlichſten Bande — von da eingedrungen; ſeine Söhne holen von Alters her ihre wiſſenſchaftliche Bildung auf unſern Hochſchulen und die Stipendien, die an mehreren derſelben für ſie gegründet ſind, ſprechen thatſächlich dieſe Jahrhunderte alte geiſtige Verbindung mit dem fernen Volke aus. Die deutſche Sprache iſt in Ungarn die Bildungsſprache; ſie ſchreitet fort, muß fortſchreiten und weiter dringen ganz von ſelbſt, der Natur der Sache gemäß; nur jedes Zwangsmittel iſt verkehrt und gerade recht geeignet, den Germaniſirungsproceß aufzuhalten, zu ſtören. Ich habe wohl hinlänglich gezeigt, daß ich dem magyariſchen Weſen in Sprache und übriger Erſcheinung gern ſeine

Schönheit, Feuer und Reiz anerkenne; allein das können wir nicht verändern, daß die moderne Bildung dieß naturvolle Weſen Schritt für Schritt in ihre knappen, kurzen, unſcheinbaren, aber bewußten, freien, geiſtigen Formen umſetzt; wird ſich die Sprache neben der deutſchen auch in ferner Zukunft erhalten? Kenner verneinen es, ſie erklären ſie für zu arm, um als Organ der Wiſſenſchaft und Literatur ſich auszubilden, die deutſche wird ohne Jemands Zuthun die herrſchende bleiben und noch mehr werden, als ſie es iſt. Die Ungarn wiſſen ſich aber auch durch die Geſchichte an Deutſchland geknüpft; in grauer Vorzeit und freilich auch nachher oft im Kampfe mit uns, aber noch viel öfter für und mit uns kämpfend, ſind ſie uns durch das eigene, tapfer vergoſſene Blut angeſchweißt, wiſſen ſich als die Vorkämpfer deutſcher Bildung gegen den Orient, haben mit uns Napoleons Weltmacht zertrümmert, theilen ihre Erinnerungen mit den deutſchen Heeren und ahnen wohl, daß ſie noch manche Schlacht mit uns ſchlagen werden. Und nun die Intereſſen! Meint man denn, die Ungarn wiſſen nicht, wo ſie den Hauptmarkt für ihre reichen Produkte zu ſuchen haben, wohin Handel und Austauſch ſie weiſt, doppelt weiſen wird, wenn erſt die moderne Induſtrie entwickelt, die vollen Quellen geöffnet, die ſchlummernden Schätze gehoben ſein werden?

Das Alles und noch viel mehr, was hundertmal geſagt iſt, kann man von den Ungarn ſelbſt hören. Und Deutſchland? Dort unten an der Donau iſt uns eine Art deutſchen Morgenlands gegeben, um mit milder Hand unſere Bildung dahin zu pflanzen, ſeine reichen Produkte gegen die Erzeugniſſe unſeres Gewerbfleißes einzutauſchen, den Strom der

Auswanderung hinzuleiten, um die öden Flächen zu bevölkern und anzubauen, dort iſt unſere Oſtmark, unſere Vorhut gegen den Orient und ruſſiſches Gelüſte nach ihm, von dort auf feurigen Roſſen eilen uns die geflügelten, ritterlichen Huſaren, das gewandte, ſtarke Fußvolk zu, altgewohnte köſtliche Waffengefährten — und das ſollen wir laſſen? Stubenhocker ſind es, die das meinen, Leute, die nicht über ihre vier Wände, nicht über ihre Ofenbank hinausſehen! Ein Staat, den eine große Nation bildet, kann ſich nicht mit der innern Politik begnügen, auch nicht mit der allgemeinen, eines bleibenden Objects entbehrenden äußern Politik; er bedarf einen beſtimmten Wirkungskreis, der eine Art von Mitte zwiſchen dem innern und äußern politiſchen Leben bildet; Platz muß er haben, um ſich zu regen, Raum für ſeine Lunge, Röhren, wohin er ſeine vollen Säfte leitet, ſonſt erſtickt, verkommt, verſauert und verſumpft er. Andere Staaten haben ihre Colonien, ihre fernen Stapelplätze, Inſeln und Häfen, dem Deutſchen, da er das nicht hat, iſt für jetzt als Erſatz dieß Donaureich gegeben. Es iſt auch eine alte Wahrheit, daß in der neueren Geſchichte die Völker thatkräftiger leben, deren Naturell einen Gegenſatz von Elementen in ſich verarbeitet hat; den Deutſchen fehlt das Feuer, das aus einem ſolchen Proceß ſich entzündet: dort aber liegen die Elemente, die unſerm kältern Weſen durch engere Verwachſung einen belebenden Einſchlag des Fremden, Neuen, Fernen zuführen ſollen.

Leider nun, ja leider iſt es wahr, daß uns Oeſtreich bis jetzt nicht der rechte Vermittler für dieſe unſere Weltbeſtimmung geweſen iſt. Es gibt nur Ein Mittel, fremde Völker an ſich zu feſſeln: wir müſſen es ihnen ſo gut machen, daß ſie gerne bei uns ſind; Oeſtreich hat gemeint, die Gewalt könne feſſeln, was nur die Liebe feſſelt. Nicht ſo ſchlimm hat es gewaltet, wie ſeine Verleumder ſagen, nach manchen Seiten iſt Wohlſein und Ordnung von ihm mit gutem Willen und Einſicht gepflegt worden, aber was half das, wenn man im Großen und Ganzen fehlte? Die Forderung der Völker Oeſtreichs, ihre Angelegenheiten ſelbſt zu berathen, unterdrückt man vergebens, die Aufklärung, den freien Geiſt und ſein Wort hemmt nur, wer ſich ſelbſt Wunden ſchlagen will. Metternich hat das Geheimniß erfunden und ſyſtematiſirt, je eines derſelben durch das andere zu bewachen und zu knebeln; der ſtumpfe, mechaniſche Begriff wollte leiſten und erzwingen, was nur die organiſche Idee leiſten kann, und es hat ſeine Früchte getragen. Ungarn hat man abwechſelnd wieder vorgezogen, ſeine Ariſtokratie begünſtigt, dadurch ſeine Völker und Deutſchöſtreich um ſo tiefer verletzt; die Empörung brach aus und nachdem ſie bezwungen war, hielt man Blutgerichte, die neuen, tödtlicheren Haß ſäten. Die Wechſelbewachung Aller koſtete ungeheure Summen, verſchlang den größern Theil der Staatseinkünfte: „die theuerſte Regierung iſt die über Unzufriedene;“ der alte, wahre Satz iſt jüngſt auch im Reichsrath ausgeſprochen worden. Der Begriff des Staats löſte ſich in den Begriff der Polizei auf und ein Syſtem, das urſprünglich aus der romantiſchen Vorſtellung kindlich patriarchaliſchen Gehorſams floß, endete mit der abſoluten Belaurung und Schaarwache. Es wäre Napoleon nicht gelungen, die Grundempfindungen der deutſchen Nation zu verwirren, in einem großen Theil derſelben das heilige Gefühl des Zuſammengehörens mit einem räuberiſch angefallenen Bruderſtaat zu unterbinden, wäre nicht ſeit alter Zeit der öſtreichiſche Staat für alle Welt noch etwas Anderes, als ein Staat unter Staaten geweſen: ein Symbol für Alles, was heißt Unterdrückung, Zwang, Verdunklung, ein fremdes Weſen, ein Geſpenſt. Und immer das Empörendſte war der Geiſterzwang. Eine Verachtung, eine Art von Hohn und doch eine tiefe Furcht vor dem freien Gedanken ſprach aus allen den Maaßregeln, die ihn bannen ſollten. An Deutſchland iſt in der langen Zeit der Reaction ſeit den Befreiungskriegen in allen Bundesſtaaten wahrlich genug geſündigt und in Preußen vor Allem durfte man ſich die Parabel vom Balken und Splitter wohl zu Herzen nehmen, die furchtbare Reaction ſeit 1819 fand in ihm kein widerſtrebendes, ſondern ein williges Werkzeug und nichts iſt verkehrter, als wenn man alles deutſche Unheil Oeſtreich in die Schuhe ſchieben will, aber wahr bleibt, daß nirgends ſo eiſerne Conſequenz, nirgends Alles, was dem ſtrebenden Geiſt entgegenwirkt, ſo beiſammen war, wie in Oeſtreich.

Die Frage über Oeſtreichs außerdeutſche Länder hat uns auf dieſe Betrachtungen geführt und wir faßten vor Allem Ungarn in's Auge, wobei die Slawenländer mit zur Sprache kommen mußten. Ich weiß nicht recht, ob die Schwärmer für Selbſtconſtituirung der Nationalitäten, die Freunde der Zertrümmerung Oeſtreichs auch das deutſche Bundesland Böhmen, da ja doch auch die Tſchechen Anwandlungen von Losreißungsgelüſten haben, hergeben möchten, ob ſie Galizien zurufen wollen, es möge ſich doch an der Grenze Rußlands als eigener Staat aufſtellen; wir gehen weiter von der Bukowina herunter nach der Militärgrenze und geben die

Rumänen hinüber an die Moldau und Wallachei, um damit ihren Brüdern ein oſtromaniſches Reich zu bilden, das zwiſchen der Türkei und Rußland, unberührt von der orientaliſchen Weltfrage, in Heiterkeit blüht; wir wandern an der Sawe fort durch Slawonien, Croatien, Illyrien und haben hier wiederum Slawen, die wir am paſſendſten an Serbien und Bosnien ablaſſen, weil doch Oeſtreich und Deutſchland, wenn einmal die Türkei in Stücke geht und dieſe ihre ſlawiſchen Länder und Nebenländer in Frage kommen, dort ja nichts zu ſuchen haben, ſondern ruhig zuſehen ſollen, was Andere einſtecken; und nun bleibt Trieſt, Iſtrien, die dalmatiſche Küſtenſtrecke: das adriatiſche Meer geht uns nichts an, die Leute dort ſind ja eigentlich lauter halb ſlawiſche, halb romaniſche Bevölkerung; daß Trieſt mit Illyrien zum deutſchen Bunde gehört, verändert wiederum nichts und man hat Recht gethan, 1859 zuzuſehen, wie es blokirt wurde; das Alles dort führt in die weite Welt, da gibt es Schiffe und Handel, mit welchen wir nichts zu thun haben.

Es iſt ſchwer, ohne Bitterkeit von dieſer Verrenkung des Denkens, dieſer Enge des Bewußtſeins zu reden, ſchwer, nicht an unſerer Zukunft irre zu werden, wenn man bedenkt, wie groß und verbreitet die Partei iſt, welche dieſen weiten, herrlichen Boden, dieß in die Welt hineingeſtreckte, dem Orient zuführende, faſt noch ungenutzte Ackerland für den Pflug deutſcher Civiliſation und Nationalökonomie, den Händen des Zufalls, vielmehr der Ländersucht fremder Großmächte als Beute überlaſſen will. Dem Vorwurf wird, ich weiß es wohl, mit der Einwendung begegnet, Deutſchland müſſe ſich vorher einigen, ehe es dieſe weiten Aufgaben in die Hand nehmen könne. Aber richtet ſich denn die Geſchichte nach unſerer Logik? Warten denn dieſe Völker, an deren Verbindung mit Oeſtreich von allen Seiten gelockert und gezerrt wird, bis wir unſer Haus eingerichtet haben? Können wir es verändern, daß dieſe Verhältniſſe den Krieg bringen werden, worin wir unſre und ihre Angelegenheit gleichzeitig in die Hand nehmen müſſen? Läßt ſich die deutſche Frage abſchälen von dem Material, das zum Stande der deutſchen Staaten gehört? Müſſen wir nicht einen klaren, feſten Begriff darüber ſchon bereit haben, wenn die Stunde der Entſcheidung ſchlägt?

Dieſe dunkeln Fragen und trüben Ausſichten im Innern bewegend, fuhr ich ſchlaflos durch die dunkle Nacht nach Wien zurück. Ehe wir es verlaſſen, gönnen wir uns nun wieder eine Ruheſtunde. Nicht in die Kunſtſammlungen will ich den Leſer führen; Belvedere und Privatgalerien ſind ſo reich, daß ich, wollte ich es auch nur verſuchen, ihn vor den Perlen der Malerei zu feſſeln, weit über die Grenzen ſchreiten würde, die ich mir dießmal geſteckt habe. Es iſt das alte blühende, glänzende Wien, das ſich hier in dieſen Sälen, dieſen Reihen von Sälen, an deren Wänden die Werke aller Malerſchulen, ſo manche berühmte Meiſterbilder ſtrahlen, in ſeinem beſten, edelſten Schmucke aufthut. War Luxus und Genuß die Loſung, ſo iſt dieß ächter und reiner Luxus und Genuß. Dem Kunſtſinne des Kaiſerhauſes folgte der altberühmte reiche Adel des Landes, mit welchen Mitteln, das zeigt z. B. ein Gang durch die fünfundzwanzig Säle des Palaſtes Lichtenſtein; aber wir dürften die Sammlung Eſterhazy, durch ihre ſpaniſchen Bilder namentlich ausgezeichnet, Harrach, Czernin nicht vergeſſen. Und wollten wir erſt die Schätze der Kupferſtiche und Handzeichnungen uns öffnen laſſen, ſo wäre ſchwer ein Ende zu finden. Allein es iſt dießmal nicht meine Abſicht, den Leſer in den ſtillen Geiſterkreis vergangener Kunſt einzuführen; ich ſelbſt bin wohl in dieſen Räumen fleißig umhergewandelt, aber ich geſtehe, es war im Grunde mehr Studium, als innige, freudige Vertiefung; für dieſe fehlte dem peinlich aufgeregten Innern die Sammlung, die Stille. Als kleiner einzelner Zug mag hier noch eingefügt werden, daß mir einen ſchönen Vormittag der ſtreng gemeſſenen Zeit, die ich der Kunſt widmen konnte, die Polizei wegnahm. Ich wurde dahin citirt, obwohl es nicht mehr wie ſonſt Regel iſt, daß Fremde ſich ſelbſt dort einfinden müſſen; ein ſchweizeriſcher Paß, der nach Wien, dann nach Venedig und von da nach Mailand lautete, dazu die Wohnung in einem Gaſthof, wo meiſt Ungarn einkehrten, mochte das Gemüth eines Polizeicommiſſarius beunruhigt haben; er ſah mich mit Augen an, als wollte er Herz und Nieren prüfen, und fragte mit ſehr verſtändlichem Tone, wie lange ich denn in Wien eigentlich bleiben wolle? Es war mir komiſch und ich ſagte ihm mit Heiterkeit, er möchte es mir doch nicht bergen, wenn er Bedenken über meine Perſon hege, ich habe Mittel, ſie zu beſeitigen; als ich mit dieſen Worten meinen Paß in die Brieftaſche ſteckte, kamen ein paar ſolide Adreſſen zum Vorſchein und die geſtrengen Züge klärten ſich auf. Das Local kannte ich noch von der alten Zeit her, wo ſich jeder Fremde ſtellen mußte, und ich erinnerte mich, daß früher auf einem Schrank eine Schillerbüſte ſtand; ſolcher Humor, der durch Contraſte zu wirken ſucht, ſcheint jetzt dort nicht mehr zu walten, ich fand die Büſte nicht wieder. Das lief denn ganz friedlich ab, allein der ſchöne Vormittag war zerſplittert. Wir laſſen uns nicht ſtören und da ich ohnedieß den Leſer nicht mit Forſchungen alter Kunſt anſtrengen, ihn aber doch einladen will, ſich mit mir im Reiche des Schönen zu erholen, was können wir Beſſeres thun, als uns nach der neuen, der gegenwärtigen Kunſt umſchauen? Wir wollen uns denn für heute in das Atelier eines Malers begeben, deſſen Name dem Leſer wohlbekannt iſt: zu Carl Rahl, den ich vor zwanzig Jahren in Rom kennen gelernt, mit dem ich manchen Abend in meiner Wohnung dort in der Via Siſtina am Kaminfeuer geſeſſen bin, plaudernd und lachend mit der dicken Hausfrau und den muntern Töchtern Margherita und Antonia; damals noch ein Lernender, iſt er jetzt ein berühmter Künſtler geworden. Dießmal nun hat er ein vortreffliches Mittel für uns, um aus dem Wirbel und heißen Drang der Gegenwart uns in reinere, idealere Regionen zu entführen: in attiſchen Lüften dürfen wir Athem ſchöpfen. Es iſt ihm eine Aufgabe geworden, wie ſie ſchöner und willkommener einem Hiſtorienmaler nicht zufallen kann, deſſen Geiſt ſo entſchieden dem Monumentalen, Großen, Stylvollen, der Darſtellung vollkommener Naturen zugewandt iſt: die Aula des neuen Hochſchulgebäudes in Athen ſoll nach dem Auftrage des um ſein Vaterland, um Athen insbeſondere ſo hoch verdienten Baron Sina mit Fresken geſchmückt werden, wie ſie nach dem Plane des Baumeiſters, Chriſtian Hanſen, für ihren Porticus von Anfang beſtimmt waren, und wo liegt für ſolche ein herrlicher Inhalt näher, als im griechiſchen Land, in Attika? Wo iſt es natürlicher, in reinen claſſiſchen Formen zu ſprechen, als da, wo ſie gewachſen ſind und wo die göttlichen Geſtalten in ihrer natürlichen Heimath heute noch dem innern Auge lebendig begegnen? Sie haben den Künſtler, Fremdling aus dem Norden, vertraut begrüßt und er hat ſie wohl verſtanden: ſie ſind ihm keine bleiche, gelehrte Erinnerung, ſondern ein Leben, denn Kraft und Fülle des Lebensgefühls iſt ſein eigenes Weſen. Die Geſchichte der Sittigung, der geiſtigen Bildung Griechenlands war in kurzen, großen Zügen darzuſtellen; ein fortlaufendes Band von Fresken ſollte durch ein ſelbſtändiges Mittelbild: die Gründung der Univerſität durch König Otto, in zwei Hälften getheilt werden. Rahl breitet nun ſeine Cartone vor uns aus und wir verweilen zuerſt hier, bei dem mittleren Felde. Wie oft ſind die Facultäten in allegoriſchen Figuren perſonificirt worden! Hier unter griechiſchem Himmel und durch den feurigen Nerv unſeres Künſtlers ſind die kalten Begriffszeichen zu lebenswarmen Weſen geworden; wie nahe lag ein todtes Ceremonienbild und durch wie einfache Mittel hat der Künſtler eine Handlung daraus gemacht! Die Philoſophie — ſie hebt ſich vor allen begünſtigt hervor — ein mächtiges, herrliches Weib, tritt vor den thronenden König, weiſt mit entſchloſſener Bewegung des Arms hinauf, hinaus in's Weite, als ſprache ſie: laßt ſie forſchen friſch und kühn, die auf ſich ſelbſt ſtehende, von keiner Satzung gebundene, göttliche Vernunft! Der König, deſſen Züge in der Styliſirung, welche die antik imperatoriſche Gewandfigur fordert, doch recht wohl kenntlich ſind, heißt ſie mit der Rechten willkommen, hält aber mit der Linken die ernſte Gerechtigkeit am Arme feſt, als wollte er ſagen, daß dieſe der feſte Grund iſt, auf den er Alles bauen will. Die übrigen Frauengeſtalten, ſtehend, wandelnd, ſinnend oder einander im Geſpräche zugewandt, an den Attributen leicht kenntlich, gleichen lauter Weſen, die hier nur eben ganz natürlich, dem Rufe des neuen Herrſchers gerne folgend, aus ihrem Olymp herbeigekommen ſind; ſie haben alle Fleiſch und Blut und die ſtattliche Gewandung zeigt wie die Körperformen, daß ſie kein Draperie-Profeſſor, ſondern ein Mann geſchaffen hat, dem die Antike lebt. Das fortlaufende Band zu den Seiten dieſes Mittelbildes wird von zwei kleineren Darſtellungen, die für Seitenwände beſtimmt ſind, vorbereitet und abgeſchloſſen. Die erſte derſelben, wenn wir nun links beginnend der Bilderreihe folgen, ſpricht durch einen Prometheus, der den erſtaunten Menſchen das Feuer vom Himmel bringt, den Grundgedanken des Ganzen aus. Im erſten größeren Bilde dann, wo der Künſtler zeigen wollte, wie der Grund zur Menſchenbildung durch ſtrenges Recht gelegt wird, das die Wildheit der Urzeit bricht, erkennen wir ſogleich das Talent dramatiſcher Belebung: Minos läßt einen Verbrecher greifen und zur Strafe abführen, den ein ſchutzflehendes Weib angeklagt hat; der nächſte Schritt führt uns in die Heroenzeit: Homer ſingt ſein göttliches Lied: der Stoff iſt oft behandelt, neu und geiſtreich iſt hier das Motiv, daß neben Heldenjünglingen, die ſich zu Achilles-Thaten begeiſtern, auch tiefſinnende Künſtler zuhorchen: wir ſollen nicht vergeſſen, welche Nahrung die Kunſt aus dem ewigen Liede ſchöpft, das den Griechen ihre Götter gegeben hat. Wie ungeſucht Rahl die einzelnen Bilder zu verknüpfen weiß, beweist hier die Geſtalt eines Weibs mit einem Kinde, das ebenſo zu der vorhergehenden Gruppe gehört: ſie ſchien gekommen zu ſein, die Verurtheilung eines

Mörders mitanzuſehen, lauſcht aber hinüber auf Homers Geſang. Nun kann ſich ſchon die junge Wiſſenſchaft entwickeln: der königliche Pythagoras ſchreitet mit dem ſinnenden Thales und weist ihn nach oben zur Harmonie des Alls, aber auch hier ſollte Handlung nicht fehlen: die Anfänge der Heilkunde entwickeln ſich zu einem rührenden Familienbilde, da Hippokrates zu einem kranken Greiſe ſich niederbeugt, welchen beſorgt und den Arzt um Hülfe beſchwörend die Seinigen umgeben. Hierauf ſind die erſten Grundlagen der demokratiſchen Geſetzgebung nicht etwa durch das ermüdend oft dageweſene Motiv des Schreibens auf Geſetztafeln u. dgl., ſondern durch den ſcheidenden Solon veranſchaulicht, und unter den Männern, die ihm ſchwören, ſehen wir ſchon die Marathon- und Salamishelden, die Vorkämpfer gegen die Barbarei des Orients, die großen Staatsmänner Miltiades, Themiſtokles, Ariſtides: die Heroen der That durften hier nicht die Hauptrolle ſpielen, aber es galt dennoch, ſie in eine künſtleriſche Erzählung der griechiſchen Geiſtesgeſchichte hereinzuziehen. Hier unterbricht das Mittelbild die Reihe; wir folgen ihr wieder zu der Rechten deſſelben und befinden uns bei der erſten Blüthe der Geſchichtſchreibung, dem Kinde der reifenden erfahrungsreicheren Bildung: Herodot liest ſein Werk vor, eine Nike krönt den Sieger im Wettkampfe von Olympia, eine Ate flüſtert ihm Schickſalsworte zu, der junge Thucydides lauſcht ihm, der gewappnete Xenophon ruft ihm Worte begeiſterten Grußes zu und damit wir wiſſen, wo wir ſind, ſehen wir zwei gekrönte Wettkämpfer, den einen als Diagoras benannt, ihm zujubeln. Jetzt folgt der ſchönſte, reichſte Moment des griechiſchen Lebens: um Perikles und

Aſpaſia verſammelt ſich Philoſophie, Dichtung und Kunſt auf ihrer Sonnenhöhe. Wie ächt antik gefühlt, majeſtätiſch und doch ſo ganz unbefangen ſind dieſe zwei ſitzenden Hauptgeſtalten, wie ſie dem Plato, der vor ihnen, mehr zur Seite, ſteht und dem Anaxagoras, der ihnen gegenüber an einer Weltkugel lehnt, mit zwangloſer Aufmerkſamkeit zuhören! Zu den trefflichſten Figuren des Ganzen gehört Sokrates, der links neben Perikles ſitzt, mit dem Kartoffelgeſicht, das doch ſo claſſiſch iſt, mit dem naiven Hinüberhorchen und der gediegenen immer gleichen Ruhe und Ironie in ſeinem ganzen Weſen. Wie ſchön Rahl componirt, mag man an dieſem Bilde namentlich ſehen; ein ungeſuchtes Gegenüber, eine Wechſelwirkung milder Contraſte, trennt und vereint das Ganze, keine Linie, kein Theil bleibt unaufgelöst und mit Befriedigung geht das Auge von Sokrates in die Höhe, wo hinter Perikles Stuhl Phidias und Sophokles ſtehen, gleitet herunter zu Perikles und Aſpaſia, verweilt dann auf der herrſchenden Mitte des Bildes, der götterähnlichen, von erhabenem Leben durchſtrömten und gehobenen Geſtalt Plato's mit Antiſthenes, lauſcht hinüber zu Anaxagoras, an deſſen Stuhl ſich Alcibiades lehnt und neben welchem, tiefer im Bilde, wie drüben der Bildhauer, Dichter, ſo hier der Architekt Iktinus, der Erbauer des Parthenon, und der Maler Polygnot ſtehen; des Letzteren Züge ſind dem Leben entnommen und wir dürfen nicht weit ſuchen, um das Original zu finden; am Boden rechts iſt Archimedes mit ſeinen Kreiſen beſchäftigt und ſtellt ſo die Symmetrie mit dem ſitzenden Sokrates auf der linken Seite her. Es war nicht leicht, das Zeitalter Alexanders mit der realiſtiſchen Philoſophie des Ariſtoteles darzuſtellen; Rahl weiß Rath und läßt den Lehrer des großen Eroberers, der denn auch unter ſeinen Zuhörern vor Allen hervorſticht, den Bau eines zergliederten Vogels demonſtriren; aber rechts wendet in trübem Sinnen Demoſthenes von dieſer Gruppe ſich ab: er betrauert Griechenlands Untergang. Die nachariſtoteliſche Philoſophie, Stoiker und Epicuräer, überſpringt der Künſtler, wie er die Sophiſten umgangen hat: das Bild der Auflöſung des gediegenen griechiſchen Geiſtes, die Dialektik, die Zurückziehung des Geiſtes ins Innere und die Philoſophie der Luſt ließ ſich nicht wohl aufnehmen, ohne an das Moderne zu ſtreifen oder in das Komiſche zu gerathen, das unter dieſem ernſten Kreiſe keine Stelle finden konnte; nur den Meiſter des Komiſchen ſelbſt, Ariſtophanes, hätten wir gern unter dieſen letzten Größen in der Epoche der wachſenden Zerſetzung geſehen. Rahl beſchließt ſeine Wanderung mit einer ſparſamen Gruppe, welche die alexandriniſche Epoche andeutet: Ptolemäus Philadelphus, durch den die Bibliothek zu Alexandria zu ihrer Bedeutung erwuchs, empfängt aus den Händen des Ariſtarchos eine Rolle; Theokrit als Vertreter der letzten Blüthe der Poeſie, Eratoſthenes als Typus der alexandriniſchen Gelehrſamkeit ſind zur Ergänzung in die Gruppe mitaufgenommen. Den Schluß bildet nun in getrenntem Felde die zweite jener kleineren Darſtellungen: die Predigt des Paulus im Areopag, das Gegenbild zu Prometheus, das Licht des neuen Geiſtes gegenüber der Lebensflamme, die Prometheus der vorchriſtlichen Menſchheit vom Olymp gebracht. Ueberſchauen wir noch einmal die ganze feierliche Reihe von Geſtalten: hier iſt nirgends ein falſcher Zug des Modernen, nirgends etwas Theatraliſches, Bewußtes, Geſpreiztes, auf

Wirkung Hingeſpitztes eingedrungen: überall Einfalt, ſchöne Gelaſſenheit, hohe Stille des antiken Lebens; nur in der heroiſchen Körperbildung will es mir da und dort ſcheinen, als habe den Künſtler die Stärke ſeines Lebensgefühls in michel-angeleske Ueberkraft des Muskels und Breite der Formen geführt, und geſticulirende Hände kommen mir in der Fingerſtellung nicht überall ſchön behandelt vor; nicht, als fehlte unſerem Künſtler die Zartheit: das beweist allein ſchon die ſchlanke, reine Knabengeſtalt des jungen Thucydides, das beweist der Rhythmus im Ganzen, der Adel der Geſtaltung, Bewegung, Faltengebung, beſonders aber Gewandfiguren wie jener Sokrates zeigen das reinſte Stylgefühl.

Ich traf bei Rahl noch Jemand, der mich an die Tage in Athen erinnerte: Chriſtian Hanſen, den Architekten, der mit Roß und Schaubert das berühmte Werk über die Akropolis von Athen herausgegeben hat; jetzt wird er uns nicht die Propyläen hinaufführen zum reizenden ſchlanken Niketempel, zum Erechtheon, zum Parthenon, wir werden nicht ausſchauen nach dem Pentelikon, Lykabettus, Hymettus, auf den Oelwald, auf Küſten und Meer, wie ſie im purpurnen Abendroth ſchimmern, nicht ſeine eigenen Werke an der claſſiſchen Stätte, nicht die Räume kann er uns zeigen, wofür eben jene Fresken beſtimmt ſind, aber etwas Anderes, recht Prächtiges dürfen wir ſehen: wir wandern mit ihm zum neuen Arſenal, dieſer großen, umfangreichen Waffenburg, treten durch das Thor in den gewölbten Durchgang des Umfaſſungsgebäudes mit ſeiner reichen romaniſchen Façade, von van der Nüll und Sicardsburg erbaut, in den Hof und ſtehen vor dem Werke Hanſens, dem Bau, der zur Aufbewahrung der neuen und in ſeinem reichſten Theile zur Schauſtellung alter Waffen beſtimmt iſt; dieſer letztere tritt uns in dem gewaltigen länglichen Viereck, das an jeder Ecke zwei Thürme zieren und ſchützen, als Kuppelbau mit glänzender Schauſeite entgegen. Ein Bau, deſſen Maſſe Backſtein, deſſen Zweck das derbe nordiſche Waffenwerk iſt, hatte mit den rein griechiſchen Erinnerungen nichts zu thun; aber Griechenland, der Orient und auch das alte Rom bot noch eine andere Formenwelt, aus der ſich hier Neues, Geiſtvolles entwickeln ließ: Hanſen hat den byzantiniſchen Styl auf dem Punkte, wo er ſtehen geblieben iſt, fortgebildet und da etwas Aehnliches, nur nicht ſo organiſch, die mauriſche Phantaſie vollzog, ſo erinnert er uns auch an ihre ſchmuckvolle, kryſtalliſche Formenwelt; die gemuſterte, an Teppichweberei erinnernde Wand, die überhöhten kleinen Bogen über den Säulchen, welche die Rundbogenfenſter gliedern, die wie aus Stäben eckig gefügte Füllung der drei Roſetten über denſelben, die geſpaltenen Zinnen über dem kräftigen Rundbogenfries, das Alles erſcheint als Anklang an den arabiſchen Styl; die organiſche Fortbildung des Byzantiniſchen aber liegt in der Entwicklung der Bogenglieder, der Gurten und Rippen des Gewölbes aus dem Kapitäl. Wir treten in das prächtige Veſtibul ein, ſteigen die Prachttreppe hinauf, erfreuen uns unterwegs an der ſchön gedachten Belebung der Fläche des Mauerkörpers zur Linken durch eine rundbogige Niſchenreihe mit Statuen, und nun thut ſich der Hauptraum, die herrliche Halle mit der Kuppel, dem öſtreichiſchen Waffenruhme geweiht, vor uns auf. Auf zwei Seiten derſelben ſteigt eine Colonnade mit Rundbögen, die eine Galerie trägt; hier, wie im Veſtibul und überall, wo

Säulen, Bögen und Wölbung auftreten, finden wir nun jenes neue Motiv angewandt. Der byzantiniſche und der frühromaniſche Styl blieb in der Verbindung des Gewölbes mit ſeiner Stütze bei ſchwerfälligen Verſuchen ſtehen, er wich dem gothiſchen, der die Gewölbeglieder durchaus ſchon am Fuße des Pfeilers beginnen ließ und das Capitäl nur als leichten Anflug behandelte, über welche jene fortwachſen und in die Wölbung ausſtrahlen; Hanſen dagegen legt in das Capitäl den Keim, aus welchem dieſe Formen hervorſproſſen, durch die Ueberhöhung des Bogens gewinnt er die Freiheit, jenem Körper die reichgegliederte Geſtalt zu geben, daß die Gewölbmotive in ihm ſich entwickeln, und der Abakus iſt in eine Art von Band umgeſtaltet, das ſie zuſammenhält. Dabei iſt die Profilirung durchaus kräftig, markig und die Ornirung im Einzelnen zeigt eine reiche Phantaſie, welche aus lebendigen, aber edel ſtyliſirten Pflanzen eine wechſelnde mannigfaltige Welt neuer Formen erſchaffen hat. Dieſe Fülle des Einzelnen drückt jedoch nicht auf die Wirkung des Ganzen, die uns beim erſten Eintritt ſchon mit dem Charakter des Offenen, Freien, Klaren entgegentritt. Nun handelt es ſich aber um die gegebene Beſtimmung: in der Kuppel ſollen Fresken die öſtreichiſche Kriegsgeſchichte verherrlichen, unten ſollen Rüſtungen, Trophäen, Reliquien ausgezeichneter Generale aufgeſtellt werden. Angemeſſener und wohlthuender konnte der Künſtler den letzteren Zweck nicht mit dem erſteren vereinigen, als indem er auf zwei Seiten über die Bogenſtellung eine Galerie ſetzte, welche nicht nur dazu dienen wird, die Fresken bequem zu ſehen, ſondern in ihren getheilten Räumen zugleich dieſe Reliquien aufnehmen ſoll, wie wir denn in einem derſelben bereits Waffen, Uniform und Ehrendiplome Radetzky's ſahen: mit welchen Betrachtungen, das bedarf der Worte nicht. Auf den Galerien eröffnet ſich durch Glasthüren zugleich der Blick in die großen Säle der Flügel des 124 Klafter langen Gebäudes, wo auf zweckmäßigen Eiſengeſtellen von Hanſens Erfindung die neuen Waffen für die Ausrüſtung der Armee aufgeſtellt ſind. Die berühmten Waffen der Ambraſer Sammlung und des alten kaiſerlichen Zeughauſes werden Veſtibul, Treppen und Prachthalle zieren, theils in Trophäenaufſtellung, theils als Anzüge plaſtiſcher Figuren und der Künſtler hat auch hier nichts Unorganiſches, Zufälliges dulden wollen, ſondern für beſtimmten, einleuchtenden Zuſammenhang mit der Architektur geſorgt: dieſe Rittergeſtalten werden ſich um die Pfeiler, an die Treppen, vor Säulen und Zwiſchenwände, an Erker und Fenſter als Wächter ſtellen, Poſtamente am rechten Ort werden den ausgezeichnetſten die Bedeutung von Monumentalſtatuen geben.

Auch Rahl hat uns in dieſe herrlichen Räume begleitet und iſt ſo freundlich, uns den Freskencyclus auseinander zu ſetzen, mit dem er die Kuppel der Haupthalle und die zwei anſtoßenden Säle ſchmücken ſollte. Ich bin ſonſt nicht unter denen, die für den Scharfſinn in der Gedankenverbindung zwiſchen einer Anzahl von Bildern mehr ſchwärmen, als ſie ſich an der Schönheit und inneren Einheit des einzelnen Bildes ſelbſt erfreuen, ja ich geſtehe, daß meine Faſſung und Gedächtniß für ein ſolches Netz von Beziehungen im Herüber und Hinüber, Oben, Unten und Neben beſonders unglücklich organiſirt iſt; hier aber war Alles in der quellenden Ergiebigkeit der Erfindung ſo klar und überzeugend gedacht, daß es auch meinem harten Kopfe leicht und luſtig einging. Namentlich gefiel mir die Idee, oben in der Kuppel, alſo im herrſchenden Mittelpunkte nicht Allegorien (dieſe ſind in vier tiefer angeordnete Medaillons verwieſen), ſondern heroiſche Typen aus der geläufigen altteſtamentlichen und chriſtlichen Welt als Vertreter der großen Hauptſphären aufzuſtellen, deren Inhalt in den größeren Flächenbildern an den Seiten unter der Kuppel als hiſtoriſche Handlung entwickelt werden ſollte; in höherer Bedeutung ſind dieſe typiſchen Geſtalten zugleich als mächtige Grundpfeiler der moraliſchen Ordnung des öffentlichen Lebens gedacht und daher coloſſal behandelt. Gideon verſinnlicht leibhaft die Befreiung von fremdem Joch: unter ihm ſollte an der großen Wandfläche der Sieg Carls des Großen über die Avaren glänzen und Oeſtreichs bleibende Beſtimmung, den Schutz der Oſtmark gegen Barbaren, in's Bewußtſein rufen. David und Goliath: unter dieſer Gruppe ſollte Friedrich der Streitbare erſcheinen, der die Mongolen ſchlägt und ſo das durch Carls Sieg deutſch gewordene Land vor neuer Ueberfluthung wilder Völkerhorden ſchirmt. Joſua beſiegt die heidniſchen Kananiter und erobert das gelobte Land, er iſt der Kämpfer für die Religion: unter ihm ſollte Leopold der Tugendhafte, der Kreuzfahrer, Ptolemais erſtürmen. Der Erzengel Michael als Drachentödter: unter ihm die Schlacht im Marchfelde, worin Rudolf von Habsburg den Böhmenkönig Ottokar ſchlägt, Oeſtreichs Selbſtändigkeit, die Macht des Hauſes Habsburg begründet, aber, würdig des reinen Vorbildes in der Kuppel, voll Menſchlichkeit den gefallenen Gegner mit ſeinem Purpurmantel bedeckt. Um das Rund der Wölbung, welches jene vier coloſſalen Typen ſchmücken ſollten, zieht ſich nun noch ein Fries, den Rahl für Darſtellungen aus der Urgeſchichte Oeſtreichs beſtimmt hatte, und dieſe treten denn als Zwiſchenglied wieder in natürliche Beziehung nach beiden Seiten: Kampf der Urvölker mit wilden Thieren entſpricht nach oben dem Bilde Gideons, nach unten der Schlacht Carls des Großen gegen die Avaren; Markomannenkrieg dem Bilde Davids und der Mongolenſchlacht; geordneter, gebildeter Rechtszuſtand nach eingeſetzter Römerherrſchaft unter Marc Aurel entſpricht dem Bilde Michaels und des Siegs über Ottokar durch Rudolf von Habsburg. Einführung des Chriſtenthums durch S. Severin dem Bilde des Joſua und der Erſtürmung von Ptolemais, aber dann folgen die wilden Fluthen der Völkerwanderung, durch deren Aufnahme der Fries dann in wirklichem, geſchichtlichem Zuſammenhang des Inhalts auf die großen Flächenbilder hinausweiſt. Wir gehen nicht weiter in das Einzelne der Compoſitionen ein, welche für die zwei Nebenſäle beſtimmt waren: der linke ſollte Kriegsſaal heißen und alle Schrecken des Krieges verſinnlichen, der rechte als Friedensſaal mit dieſen Schrecken verſöhnen und den Zweck des Kriegs, die Wohlthaten des Friedens, Handel, Wiſſenſchaft, Ackerbau, Kunſt vor Augen ſtellen. Um die einförmige Wiederholung von Schlachtgetümmel zu vermeiden, waren im erſteren Saale für die Flächengemälde Porträtzuſammenſtellungen der Fürſten und großen Feldherrn der neuern öſtreichiſchen Geſchichte in ruhigen Situations- und Ceremonienbildern beabſichtigt, Lagerſcenen u. dergl. Im Friedensſaale ließ ſich immer noch Abwechslung genug erreichen, da er in der Geſchichte Oeſtreichs weiter vorwärts ging, Maria Thereſia, Joſeph, Erzherzog Carl, den die Bürger Wiens beim Sieges heimzuge begrüßen, und endlich die Legung des Grundſteins zum Arſenal durch den gegenwärtigen Kaiſer, umgeben von Radetzky und andern Feldherrn der neueren Zeit, vorzuführen beſtimmt war.

Rahl iſt ſeiner Richtung nach Styliſt, Idealiſt; allein die Stärke ſeines Lebensſinns bewahrt ihn vor Einſeitigkeit: Zeugniß iſt ſein berühmtes Colorit, ſeine Wärme und Kraft im Porträt. Mag er noch ſo lebhaft für Götter, Heroen und eine von keiner Proſa der Culturformen beengte Menſchheit das Wort nehmen, er wird doch, wo Energie des Daſeins und Handelns darzuſtellen iſt, durch die „kalbsledernen Hoſen" ſich nicht von der wirklichen Geſchichte zurückſchrecken laſſen. Wer ſeine Cartons für dieſe Fresken geſehen hat, wird ſich überzeugen, daß es auch eine Verbindung von Realismus und großem Styl gibt und daß Rahl auch in dieſem Gebiete ſein Talent zu bewähren der Mann iſt.

So hätten wir nun eine Weile ausgeruht im Gebiete der Kunſt. Ich hätte noch von dieſem und jenem zu erzählen, was ich von Werken neuerer Künſtler geſehen, allein es würde ein zerſtreutes Bild entſtehen, denn dießmal erlaubte mir die Zeit nicht, mir einen Ueberblick über Zuſtände und Richtungen der öſtreichiſchen Kunſt zu verſchaffen; ich kann, was die Malerei betrifft, nichts zu dem Einblick hinzubringen, den die große Münchner Kunſtausſtellung im Jahre 1858 gab; zum Zeitmangel kamen Zufälle, wie z. B., daß der treffliche Albert Zimmermann eben nichts Größeres auf der Staffelei hatte. Auch auf die Architektur und ihre bekannte kräftige Pflege im neueren Wien kann ich dießmal nicht weiter eingehen. Mein Schweigen drückt keinerlei Urtheil, mein

Nennen keine Parteilichkeit aus; ich laſſe mich nicht in den Streit der Richtungen und Perſonen ein; ich frage nicht, wie es kam, daß Rahls Entwürfe nicht zur Ausführung gelangten, und darf nur Eines nicht unerwähnt laſſen: daß ich in dem Grafen Franz Thun, dem Director der Kunſtanſtalten des Reiches, eine Perſönlichkeit kennen lernte, die mir unvergeßlich bleiben wird und deren Güte und edler Geiſt auch da, wo man jetzt von deutſchen Verbindungen nicht athmen darf, in Oberitalien noch von dankbaren Herzen in treuem Andenken bewahrt wird. Wie Vieles mußte ich mir für ein andermal vorbehalten! Dieſe Reiſe war nicht in einer Stimmung unternommen, die mich berechtigte, ſie eine Reiſe auf Kunſtſtudien zu nennen. Ich hatte keine Ruhe, war keiner fähig, wollte keine haben, und wer ſich entſchließt, mich zu begleiten, ſoll auch keine haben. Legt er dieſe Blätter in jedem Nerv aufgeregt aus der Hand: das iſt es eben, was ich wollte, denn Deutſchland braucht jetzt keine contemplative, ſondern ſehr bekümmerte Gemüther.

Wir brechen alſo auf und gehen zur Südbahn. Unter kaltem Regen fahren wir früh morgens ab, haben nicht Zeit noch Sonnenlicht, uns Baden anzuſehen, klimmen vom keuchenden Drachen gezogen hinter Gloggnitz den Sömmering hinauf, erblicken von kühnen Steigungen, Durchbrüchen durch Berg und Geſtein, weitgeſchweiften Windungen, Tannenwäldern und Felſen und lieblichen Thälern links in der Tiefe ſo viel, als die wirbelnden Schneeflocken erlauben, erreichen den höchſten Punkt und ſauſen durch den langen Tunnel nach Mürzzuſchlag, wo Zeit gegönnt iſt, ſich zu erfriſchen. Hier ſaß im Hofe der Reſtauration eine ganze Truppe von

Burſchen und Männern an einem gedeckten Tiſch, deren Ausſehen auf Arbeiter oder beurlaubte Soldaten ſchließen ließ; auf meine Frage erhielt ich die Auskunft: ſie reiſen nach Rom, ſind für den Papſt geworben. Auch noch! — Weiter: wir ſind jetzt in Steiermark, fahren bald in maleriſchem Thale dem Laufe der Mürz, dann hinter Stadt Bruck der Mur entlang und erreichen Abends die freundliche Univerſitätsſtadt Gratz, von der Mur durchfloſſen, im weiten fruchtbaren Thale um ſeinen Schloßberg gedehnt. Ich kann den Leſer nicht einladen, mit mir durch die belebten Straßen zu ſchlendern, er hat unter meinem Schirm im ſtrömenden Regen nicht Platz, und ein Beſteigen des Schloßbergs wäre bei ſolchem Wetter rein zwecklos. Wenn er aber am Abend im Gaſthof mit mir den Geſprächen einiger Einwohner zuhören will, ſo erfährt er, daß auch Gratz nicht mehr das alte gemüthliche Gratz iſt. Einen der Superklugen aus Deutſchland wünſchte ich hieher, die da meinen, man habe in Oeſtreich kein Bewußtſein, kein Urtheil über die Zuſtände, die Oeſtreicher ſeien Concordatsleute, Kinder des Stillſtands, keine Deutſche. Nun aber war mir zudem etwas vorgekommen, was die neueſten ſchweren Erinnerungen furchtbar in mir aufregte: ich hatte auf den Straßen von Gratz die erſten Invaliden vom Kriege des letzten Sommers geſehen (in Wien war mir keiner zu Geſichte gekommen): zwei prächtige, blühende Burſche, an Krücken hinkend; das war wenig, nur eine ſchwache Spur, aber als mir erzählt wurde, wie es in den Lazarethen ausſah und als Augenzeugen das Aechzen, Stöhnen und Schmerzgebrüll der Verwundeten ſchilderten, da — — doch nein; das an ſich wäre es nicht, ein Mann muß das hören können; Schlachten bringen Wunden und Tod, das iſt ja nicht anders; aber nun die mancherlei neuen Beiträge zum Verlauf des Krieges, die Bilder des Hungers und Durſts auf dem Schlachtfeld, die einzelnen Belege für die unglaublichen Fehler der Führung, die Nachweiſe, wie ohne ſie der Sieg gewiß war, und dazu endlich noch in friſchem Andenken das halbmitleidige, halbironiſche Achſelzucken jener Deutſchen, die ihre Brüder verbluten ließen: denn auf der Eiſenbahn hatte ich deſſelben Tags aus dem Mund eines tiefen Denkers wieder dieſen Ton vernommen: „ach nun ja, die armen Soldaten mußte man freilich bedauern“ und „immerhin“ und „allein genauer betrachtet“ u. ſ. w. — Das Alles muß der Leſer zuſammennehmen, um zu begreifen, in welcher Stimmung ich die halbe Nacht im Bett durchwachte und am frühen Morgen weiter fuhr. Es war mir Alles wie neu, was in jenen Tagen der neueſten ſchweren Erfahrung unſeres Vaterlands jedes Gemüth beſtürzen mußte, das unbeirrt ihm angehört. Ich habe ſchon zu Anfang dieſer Blätter berührt, wie ſich das Alles für den verſchärft, der im Auslande wohnt. In der Heimath fühlt man die Schmach nur halb ſo tief; Freund klagt dem Freunde, Einer leidet mit dem Andern und verwünſchen und verſpotten wir unter uns die Uneinigkeit, Säumniß, Unentſchloſſenheit der Teutſchen, das geſchieht auf dem Grunde des Einverſtändniſſes über die Eigenſchaften der Nation, die ihr eine beſſere Zukunft verbürgen, das fließt aus der Liebe, aus der Hoffnung, daß Selbſterkenntniß zum Beſſern führe. Alle Lauen, alle Gleichgültigen ſollte man in's Ausland ſetzen, damit ſie ſpüren, wie es thut, wenn der Angriff von Fremden kommt, wenn bei dem Namen Teutſchland die Mund winkel in die Höhe gehen, wenn man ſich ſagen muß: und möcht' ich ſie zuſammenſchmeißen, ich kann ſie doch nicht Lügner heißen. Der Einſichtigen, die Deutſchlands Beſtimmung verſtehen und nur wohlwollend von ſeinen Blößen ſprechen, ſind überall Wenige; die Mehrzahl urtheilt, verurtheilt nach dem Anſchein. Was nützt Abwehr dieſer Beleidigungen im einzelnen Fall? Die Wunde ſchließt ſich nicht und wird immer neu aufgeriſſen. Dieß Alles ſchmerzte und brannte nun friſch, wie von geſtern, da ich dem Schauplatze näher und näher rückte, wo der deutſchen Kraft und Ehre die letzte blutige Scharte geſchlagen iſt. Man vergeſſe nicht, daß Niemand die neue tröſtlichere Wendung der Dinge ahnen konnte. Es ſah rathlos, hoffnungslos aus. Jeder hat ſeine unglaubigen Stunden, wo er mathematiſchen Beweis für die beſſere Zukunft haben möchte; es iſt ja doch auch möglich, daß eine Nation voll Geiſt und ſittlicher Kräfte ihre politiſchen Ziele nicht mehr erreicht; vom inneren Werthe führt kein ſicherer Schluß auf das Politiſche; die Deutſchen könnten ja auch ein bloßes Culturvolk bleiben. Das fatale Xenion fiel mir ein: „Zur Nation euch zu bilden" u. ſ. w. Man iſt ungeduldig, man möchte eben etwas wenigſtens, einen Anfang, einen erſten Schritt, der Bürgſchaft für die folgenden enthielte, erleben. Die Unmöglichkeit, eine Form für die Einigung Deutſchlands zu finden, die Unhaltbarkeit aller Programme, die der Reihe nach aufgeſtellt ſind, ſtand lebhafter als je mir vor dem Geiſt; dieſe dunkle Welt von Qualen und Zweifeln arbeitete, ſchnitt und nagte in mir, als ich Trieſt zufuhr, während draußen der Regen praſſelte, Marburg, Cilli, Laibach vorüberflog; mir ſchien Alles ſo ſchwarz, ſo troſtlos, wie der Himmel über mir, und Nichtſein wünſchenswerther, als leben ohne Ausſicht auf — da öffnete der Dalmatiner das Fenſter und ſprach:

Il mare — quanto è grato e dolce!

Und ſo ſind wir bei unſerem Anfang angekommen. Der Zug hielt kurze Zeit an, denn Rutſchungen infolge der Regengüſſe hatten genöthigt, auf telegraphiſche Nachricht über den Zuſtand der weiteren Bahnſtrecke zu warten. So ruhen wir denn aus in dem großen, ſtillen Bilde des Unendlichen.

Doch weiter wie das Leben rollt der Zug und wir ſind in Trieſt. Am andern Morgen klärt ſich der Himmel auf und wir genießen einen der ganz wenigen ſchönen Tage dieſer Reiſe; denn von Anfang an bis jetzt war immer Wechſel von Scirocco mit Regen und Sturm geweſen. Der Mittag wird zu einer Spazierfahrt auf die Höhen hinter der Stadt benützt, wozu mich eine Familie von Trieſt einlädt; es geht in einer langen Allee ſachte bergauf, unſer Ziel iſt eine der Villen, die dem ſteinigen Gebirge, das weithin die Stadt umgibt, abgewonnen ſind. In grünen Matten, umgeben von Springbrunnen, Bosketten, neben einem Gewächshaus voll duftender Blumenpracht ſteht im Styl eines Schweizerhauſes gebaut der liebliche Landſitz. Weit hinaus auf Küſten der Adria und die blitzende See mit der grenzenloſen Linie am Horizonte, hier von einem Dampfer, dort von Segelbooten der Fiſcher belebt, ſchweift der entzückte Blick. Aber wir ſollen auch hier nicht die Qual des Menſchenlebens vergeſſen; herauf in dieſe freien Lüfte, unter dieſen blauen Himmel, auf dieſe weite, offene Höhe iſt uns das Geſpenſt eines düſteren Geheimniſſes gefolgt, das auf die tiefe Zerrüttung eines großen Staates weiſt. Warum ſchleichen alle Diener des heiteren Luſthauſes und Gartens gebückt mit ſchwer bekümmerten Mienen umher? Wir ſind in der Villa Rivoltella; vorgeſtern iſt der Beſitzer mit Mandolfo und Brambilla plötzlich verhaftet worden; die Familie, mit der wir die Luſtfahrt gemacht, ihm befreundet, an Schuld nicht glaubend, voll Theilnahme und düſterer Ungewißheit wechſelt Worte des Kummers mit der Dienerſchaft: ein Flüſtern und wieder ein dumpfes Schweigen wie in einem Trauerhauſe hier in den prachtvollen Räumen, im luſtigen Grün, um duftende Blumen, plaudernde Fontainen. Im Rückwege gab der Beſuch der Villa Potaccini noch ein Bild dieſer reichen ſüdlichen Landſitze zwiſchen Lorbeer, Myrthe, Limone, geſchmückt mit wohlgewählten Werken des Pinſels und Meißels, aber der finſtere Geiſt ſchlich mir auf den Ferſen nach und war nicht abzuſchütteln, da überall von dem trüben Ereigniß und dem, was ſich unberechenbar daran knüpfte, die Rede war. Es dämmerte bereits, als ich in der Stadt nach der Höhe von S. Giuſto ſtieg; die merkwürdige Baſilika, mit einem Baptiſterium und einer byzantiniſchen Kirche in Kuppelform zu Einem verbunden, vielleicht aus dem ſechsten Jahrhundert, mit Moſaiken des byzantiniſchen Styls geſchmückt, ſtehend auf der Stätte eines Jupitertempels, von welchem Säulenſtücke dem chriſtlichen Bau einverleibt ſind, iſt der einzige Reſt uralter Zeit, der fremd und ſeltſam auf die moderne, paläſtereiche, mit breiten Quadern gepflaſterte Kaufmannsſtadt mit dem lärmenden, Schiffe-wimmelnden Hafen herunterblickt. Allein ſchon iſt es zu dunkel, um irgend etwas in der Kirche deutlich zu erkennen, und wir treten heraus, wir dürfen die Zeit nicht verlieren, denn uns winkt ganz nahe ein Ruheplätzchen von beſonderer Art, recht gemacht, zu vergeſſen, was abermals die dumpfe Gegenwart uns heute des Schweren und Bangen gebracht hat; das letzte Licht des Abends ſoll uns auf dieſem Schritte leuchten. Es iſt ein alter kleiner Kirchhof neben der Kathedrale, jetzt eigentlich der Ort für Aufbewahrung der Trümmerſtücke des Jupitertempels, antiker Sarkophage und anderer Zeugen der alten Tergeſte; da ſteht nun zwiſchen Cypreſſen eine Niſche, in ihr ein Marmorſarkophag, deſſen Inſchrift und Relief uns ſagt, daß Winkelmann hier ſchlummert. Drunten am Hafen in der Locanda grande zeigt man noch das Zimmer, wo der Argloſe vom Mörder überfallen wurde und aus vielen Wunden blutend mit ihm am Boden ſich wälzte; der Mörder entflieht und der Arme ſchleppt ſich noch Hülfe ſuchend bis an die Treppe, die erſchrockene Magd eilt zum Geiſtlichen, endlich kommt ein Arzt und bemerkt lange nicht die Schlinge aus dünner Schnur, die ihm der Mörder, ehe er zuſtieß, um den Hals geworfen und feſt, ſo daß ſie tief einſchnitt, zugezogen hatte. Jetzt ruhet er ſtill und friedlich da oben; ein traulicheres, ein heimlicheres Plätzchen konnte er nicht finden; um ihn die dunkeln Cypreſſen und Tempeltrümmer, da kann er von ſeinem Rom, von ſeiner Villa Albani träumen, wohin ja von Wien die Sehnſucht ihn auf der Reiſe zurückzog und in die Mörderhand führte, und hinaus von dem kleinen Cypreſſenhain ſchaut er auf's weite Meer und hört fernher ſein heiliges Rauſchen.

Hier in dieſer Dämmerung gieng es an meinem Geiſte vorbei, was dieſer Winkelmann uns geweſen, wo wir wären, wenn er uns nicht aus Barbarei und Ungeſchmack vor die reine Formenwelt und unſchuldvolle, hohe Einfalt der Griechen geführt, uns die Augen geöffnet hätte, ſie zu ſchauen; wo ſelbſt unſere claſſiſche Literatur, wo Leſſing, wo Goethe, wo auch Schiller geblieben wäre, hätte er ſie nicht gelehrt, durch die Antike die Dichter des Alterthums verſtehen. Winkelmann iſt das lebendige Band zwiſchen dem Norden und Süden, der modernen Kunſt und Bildung und dem Alterthum; er, der Eine, iſt die zweite Völkerwanderung, die geiſtige; die erſte erobert mit der Fauſt die Welt der claſſiſchen Bildung und die wilden Eroberer verſchwinden im romaniſchen Volksthum, er, die perſongewordene tiefere Sehnſucht des Nordens nach dem Lande, wo ein ſanfter Wind vom blauen Himmel weht, die Myrthe ſtill und hoch der Lorbeer ſteht, fällt unter dem Stahle des Mörders, aber er iſt uns Allen vorangereist, für uns gereist, hat uns Italien und ſeine Griechenſchätze herübergetragen mit Geiſterhand, zu uns verpflanzt, in der Heimath zu eigen und zur Pflege gegeben, ein ſtiller, milder, ſanfter Genius, ein Eroberer ohne Schwert, ein blutarmer deutſcher Schulmeiſter und gewaltiger als Alarich, Theodorich, Gothen und Vandalen.

Aber die Zeit mahnt, um Mitternacht fährt das Dampfſchiff nach Venedig ab, es ſind noch Beſuche bei freundlichen alten und neuen Bekannten zu machen, vor der Abfahrt wird noch das Local des Schillervereins im Gebäude des Lloyd beſucht, einer der erfreulichen Sammelpunkte der Deutſchen im Ausland, die dem Schillerfeſt ihre Gründung verdanken; dann zu Schiff! Wie ich mit andern Paſſagieren auf dem Verdeck wandle, tritt ein Reiſender, der eben erſt eilig das Schiff betreten hat, unter uns mit der Nachricht, daß der Miniſter Bruck geſtorben ſei, er ſpricht von einem Blutſturz.

Sechs Tage vorher war er in Fülle der Lebenskraft, wohl ſichtbar nachdenklich und ernſt geſtimmt, vor mir geſtanden; eine Adreſſe, höher gehend, als ich ſie geſucht, hatte mich zu ihm geführt. So war die Nachricht wohl geeignet, mir Gedanken zu machen über Menſchenloos und Menſchenleben, während ich in der Kajüte vergebens den Schlummer ſuchte, doch nahm ich für jetzt die Nachricht arglos, wie ſie lautete.

Der grauende Morgen rief mich wieder auf's Verdeck, die Sonne gieng blutroth über dem Meer auf, endlich wurden von ferne die Thürme Venedigs ſichtbar, zuerſt der Campanile von S. Marcus, dann die Kuppel von S. Maria della Salute, wir ſteuern näher und näher und machen Halt vor der Riva dei Schiavoni, der Piazetta gegenüber. Ein Barke trägt mich in die Nähe des ſtillen, kleinen deutſchen Gaſthofs nahe am Canal und Marcusplatz, der „Stadt München," wo ich gar gemüthliche, freundliche Herberge fand. Zuerſt eine kurze Ruhe nach der nächtlichen Fahrt, dann zum Frühſtück in das Kaffeehaus ai Quadri auf dem Marcusplatz. Einundzwanzig Jahre ſind es, daß ich zum erſtenmal unter dem Bogen dort unter dem neueſten Flügel der Procurazien hervortrat und den Platz und die Marcuskirche gegenüber ſah. Einer gründlichen Unwiſſenheit — ich hatte noch keine Abbildung dieſes wunderbaren Raumes geſehen — dankte ich es, daß mich der Anblick wie ein wunderbarer Traum überkam, wie ein Mährchen aus Tauſend und Einer Nacht: ſo hat ſchon Mancher geſagt und ſo wird noch Mancher ſagen, wenn er mit weit aufgeriſſenen Augen auf dieſer einzigen Stelle der Welt ſteht.

Die Deutſchen, je mehr ſie jetzt von der venetianiſchen Geſellſchaft getrennt ſind, halten um ſo mehr zuſammen, man redet und knüpft leichter an, macht ſchnell Bekanntſchaft. Im Kaffeehaus, kaum eingetreten, wurde ich gefragt, ob ich von Wien komme? Was ich von Brucks Tod wiſſe? Der hat ſich gewiß umgebracht! wurde laut gerufen. Ich erwähne es als ein Zeichen des Alles durchfreſſenden Verdachts, der in den Gemüthern umging, denn es war noch keinerlei beſtimmte Kunde von der Todesart des Mannes angelangt. Wie dieſe Stimmung anſteckt, fühlte ich an mir ſelbſt, denn kaum war es geſagt, ſo glaubte ich es auch und Abends wurde es beſtätigt.

Wie öde iſt der Marcusplatz! Wenn die Militärmuſik (la banda) ſpielt, wie anders als ſonſt, wo die ſchönen Venetianerinnen mit den ſtolzen, vollen Nacken, Deutſche und Italiener und alle Nationen der Welt durcheinander wie in einem Ballſaal ſo dicht auf und ab ſpazierten, daß man ſich auf die Ferſen trat, wo auf den Hunderten von Stühlen bei Kaffee oder Sorbetto oder bei nichts eine plaudernde geputzte Welt unter und außer den Arkaden herumſaß, während die unzähligen Gaslampen den unvergleichlichen Raum in einen Feenpalaſt verwandelten! Die ſchöne Welt Venedigs hatte ſich nach Beginn des Kriegs zuerſt einen andern Corſo auserſehen, auf der Giudecca; die öſtreichiſchen Officiere machten ſich den Spaß, ſich ebendahin zu begeben und mitzuſchlendern; ſeitdem bleibt jene, ſoweit ſie nicht mitausgewandert iſt, zu Hauſe. So iſt denn Venedig jetzt freilich um ein Gutes leerer, als ſonſt, aber ſo arg ſieht es doch nicht aus, als man meint: das Volk iſt munter, wie immer, hämmert, rudert, marktet, feilſcht, plaudert, lacht, prellt und brüllt. Schreien, Schreien iſt oberſtes Hauptvergnügen des italieniſchen Volks. Wie man es auch von früheren Reiſen her kennen mag, dieß furchtbare

Geſchrei iſt dem, der Italien betritt, immer neu, erſchreckt nur den Anfang und gibt dann herzlich zu lachen. Man meint durchaus alle Augenblicke, es brenne oder es gebe Mord und Todtſchlag, — man hört hin: was iſt es? Pfirſiche, Feigen, Orangen, Fiſche, Krabben, Würſte, Zündhölzchen, Fleckenſeife, irgend ein Baſel von Waarenausſchuß wird mit einem Gebrüll und furchtbaren Auslaut der gequetſchten, unverſtändlichen Worte feilgeboten, als gälte es die Pforten der Hölle aufzureißen. Auch der Straßenverkäufer bleibt nicht gern bei der Abſtraction der bloßen Nennung des Begriffs, er entwickelt Prädicate, die Prädicate zu Sätzen, die Sätze zu gefühlten Monologen, wie ich denn eines ſolchen Dramatikers in Neapel mich erinnere, der über die Bratwürſte, die er auf der Straße gebraten, mit einem Ausdruck von Entzücken ſich beugte, die Hände andachtvoll zuſammendrückte und ausrief: ma che salgigie! quanto son belle, buone, delicate! u. ſ. w. Dieß Redenhalten und Schreien iſt nun zunächſt zwar wohl Mittel zum Zweck, wird aber mit ſo ſichtbarem Behagen getrieben, daß es ſich zur Höhe des reinen, unintereſſirten äſthetiſchen Genuſſes erhebt. Ich habe unter den Arcaden des Marcusplatzes einſt einen alten Mann gute drei Stunden lang, tief in die Nacht hinein umlatſchen geſehen, der mit einem Geſchrei, als brullte Ajax die Schaaren zum Streit oder wollte das Haus der Atriden, Labdakiden untergeben, alte Operntexte feilbot, Maculatur, die er irgendwo erwiſcht haben mochte; ich zweifle, ob er nur einen Centeſimo löste, aber ich zweifle nicht, daß er nach dieſer Leiſtung wüthigen Brullens zufrieden wie ein Schröder, wenn er den König Lear geſpielt, und durch die zuträgliche Motion in ſeiner Geſundheit ſehr gefördert ſich zu Bette legte. Ein deutſcher Kutſcher fragt halblaut: befehlen Sie keinen Wagen? oder: foa'ma, Gnoden? an den Gondelplätzen Venedigs erſchreckt den Ungewohnten ein aufgeregtes, pathetiſches, geſtoßenes: gondola! gondola! Wer ſich Neapel nähert, hört von Weitem ſchon den Lärm der Hauptſtraße Toledo, ſo laut, ſo wild, daß er glaubt, es ſei eine Revolution los. Einmal ging ich durch eines jener engſten Gäßchen Venedigs, wo zweie ſich ſchwer ausweichen, ich hörte vom Ende deſſelben das ungeheure Gebrüll eines Verkäufers, gleich darauf kam der Schreikünſtler mir entgegen mit einem Korbe voll Krabben, ich ſah ihn; indem ich geduckt ſeinem Korb ausweichen mußte, lächelnd an mit einem Blick, der ihm ſagte: nicht wahr, das Schreien iſt halt ein Vergnügen, wir verſtehen uns? er ſah mich ebenſo lächelnd, zunickend, mit innigem Ausdruck des Verſtehens meines Verſtehens an, ging weiter und am Ende des Gäßchens hörte ich ihn ſchon wieder brüllen, daß der Erebos in ſeinen Tiefen erdröhnte. Spielen ſie nun erſt Morra, dann hört Alles auf, man glaubt, der Teufel ſei ganz und gar los, ſtürzt hinzu und findet ein paar Kerle, die ihre Finger auswerfen und errathen, wie viele jeder geſtreckt hat.

Einem richtigen Deutſchen, der zum erſtenmal nach Italien kommt und dieß aufgeregte Weſen, dazu die ſchwarzen, blitzenden Augen, dunkeln Geſichter ſieht, wird es im Anfang immer unheimlich zu Muth, er meint unter Räubern zu ſein, dazu die ungemüthlich weitläuftigen Wohnungen, leer, der freundlich einengenden Fülle unſeres Hausraths und Ausſchmucks entbehrend, der Schmutz und die Prellerei auf Weg und Steg: Alles zuſammen wirkt, wie wenn man zum erſtenmal im Jahr in ein kaltes Bad ſteigt; Mancher hat ſchon den Fuß zurückgezogen und iſt umgekehrt. Ueberwindet man aber den erſten Schauder, ſo wird man bald heimiſch in dem fremden Element und hat auf Schritt und Tritt reichlichen Spaß. Selbſt die Prellerei verderbt ſchließlich den Humor nicht, denn die Preller haben dieſes Fluidums ſelbſt eine hinreichende Quantität, um mitzulachen, wenn man ihnen zeigt, daß man ſie kennt und zu behandeln weiß. Es iſt ein antikes Erbſtück der Italiener; die Liſt gilt für eine Tugend wie im Alterthum, wo Athene ſelbſt den Odyſſeus lobt und Söhnchen nennt, wenn er ſie grün und blau angelogen hat. Es iſt eben keine rühmliche Eigenſchaft, aber doch nicht ſo ſchlimm, wie wenn man gleich wenig Ehrlichkeit bei Völkern fände, die nicht ebenſo bis über die Ohren noch im lieben Heidenthum ſtecken. Die Venetianer insbeſondere ſind mit all ihren böſen Kindereigenſchaften im Grund ein gutes Völkchen, weit verſchieden von den ſchneidigen, herberen Mailändern, harmlos, cordial, geſchworene Plauderer und Lacher und doch ſtolz auf ihre alte, vornehme, Meere beherrſchende, palaſtreiche, wunderbare Lagunenſtadt, und doch im vollen Beſitz jenes natürlich nobeln Anſtands, der auch dem gemeinen Italiener das ſtylvolle Weſen gibt, das uns ſcheinloſe Nordländer ſo ſeltſam anmuthet. Dieſer Zug iſt oft geſchildert, mir fällt zu ſeinem Beleg noch eine venetianiſche Erinnerung von 1857 ein. In der Gallerie der Akademia fand ich damals täglich eine engliſche Familie; Mutter und Tochter hatten Staffeleien aufgeſtellt und copirten. Die Mutter war halblahm, unfähig zu gehen. Jeden Mittag um ein Uhr wurden ſie von den

Übrigen abgeholt, unten wartete die Gondel und der Gondolier kam mit herauf, um die Frau hinabzutragen. Gewöhnlich hatte er noch etwas zu warten und ſah ſich nun Bilder an, machte auch Bemerkungen darüber. Hemdärmelich, die ſonnenverbrannte Bruſt ganz offen, die rothe Schiffermütze in der Hand ſtand er unter der vornehmen Welt, ſein Benehmen war beſcheiden ohne Schüchternheit, über die Bilder ſprach er naiv ohne Beſchränktheit, der Familie, der er wohl ſeit Wochen diente, zeigte er ſich anhänglich wie ein Familienmitglied ohne Aufdringlichkeit und wenn es fortging, faßte er die Frau energiſch ohne Plumpheit um den Leib und trug ſie hinweg. Man begreift oft, warum unſer Volk den Italienern als „razza inferiore“ erſcheint. Doch ſah ich vor Jahren einmal unter den Arkaden einen deutſchen Fuhrmann ſitzen, blaues Wamms, rothe Weſte mit Silberknöpfen, Lederhoſen und hohe, weiche Stiefel bis in die Mitte der mächtigen Schenkel; er ſchien zum erſtenmal italieniſches Weſen zu ſehen, blickte ernſt, ruhig, grob, trotzig auf die vorbeigehenden fremden Geſtalten und ſchien zu denken: mit ſechſen mindeſtens von euch ſchwarzen Spitzbuben nehm' ich's auf. Der breite, große Kerl hatte doch auch Styl; altdeutſch, reckenmäßig, nibelungiſch.

Mag nun der Venetianer auch lärmen ſo gut wie jeder andere Sohn Heſperiens, Venedig iſt doch für den, der vom Strudel und Drangſal einer modernen Großſtadt kommt, ein Paradies der Stille, ein Zufluchtsort des Friedens, eine Stätte der innern Sammlung und das ſollte es auch mir ſein. Erwäge, denkender Menſch und Leſer, der Nerven beſitzt, vor Allem in ihrer ganzen Tiefe und Bedeutung die

Thatſache, daß es hier keine Pferde, folglich keine Droſchken und Kutſcher gibt, daß der Fiaker Venedigs der Barcarol und Gondelier iſt, deſſen Wagen gar ſtill und weich und ſanft durch die dunkeln Kanäle gleitet, bis an der Ecke ſein Ruf „stà lu“ den etwa begegnenden Bootsmann vor Anſtoß warnt. Und auf den Gaſſen und Plätzen kannſt du gehen, ſtehen, träumen, plaudern, ohne daß der rohe Knall der Peitſche, das unverſchämte Geraſſel der Räder, die ſtete Noth, Acht zu geben, daß du nicht überfahren werdeſt, dein Geſpräch und Selbſtgeſpräch wie mit rohen Fäuſten auseinanderhaut. Die Menſchen mögen drängen, ſtoßen, ſchieben, ſchreien, ſie haben ja keine Hufe und Hufeiſen, das iſt ja Alles noch zum Aushalten. Doch entfernſt du dich von den Hauptadern des Verkehrs, ſo biſt du ſchnell in der ganzen Stille und Einſamkeit, kannſt ſchauen und in Betrachtung dich verlieren und dir ſagen: hier, in dieſem Venedig iſt jeder Schritt ein Bild. Gar nicht bloß die glänzenden Hauptſtellen, Piazza, Piazetta, Riva dei Schiavoni, der große Kanal mit ſeinen Paläſten, die Kirchen, nein, ſtell' dich auf's nächſte beſte Brückchen, blicke in einen obſcuren, engen Kanal, ſieh, wie die alterbraunen Häuſer im dunkeln Waſſer ſich ſpiegeln, folge den Reflexen, belauſche dieß tiefgefärbte Helldunkel und begreife, wie hier die großen Coloriſten, die Poeten des Blicks, die feinen Empfinder des zuſtändlichen Lebens ſich bilden mußten. Die haben nun freilich ein anderes Leben, als jetzt das verkommene Venedig es zeigt; das äußere Bild aber, Waſſer und Gebäude, iſt durch den Verfall nur maleriſcher geworden; da wird faſt kein Haus neu verputzt, kein Fenſter, Geſims, Thüre, Staffel wiederhergeſtellt, an Scheuern denkt ohnedieß der Italiener [illegible]; auf Allem liegt der wahrhaft maleriſche Dreck, Alles iſt Vergangenheit, die Phantaſie hat völligen Raum und überall Anreiz, zurückzuträumen, kein Anblick drängender Gegenwart weckt ſie auf und entführt den Geiſt in's Gebiet der Zwecke, Alles bleibt Gegenſtand, ſteht uns als Gemälde gegenüber. Das iſt freilich eine grauſame Abſtraction der Aeſthetik, die ſich um das wirkliche Wohl der Völker nicht kümmert, aber Alles hat ſeine Zeit; ſieht ein Land, eine Stadt ſo aus, daß ſie uns zu einem Bilde der Vergangenheit wird, warum ſollen wir nicht ein paar Stunden, Tage lang uns die Gegenwart und ihre Fragen fernhalten, um dieſe Poeſie zu genießen? Ein andermal iſt es Zeit, zu fragen, wie dem Staat, dem Handel, den Schulen aufzuhelfen wäre; nicht ſo ganz wollen wir dieß Intereſſe zurückſtellen wie Goethe in Italien, doch auch Goethe war ja darum, weil er nur als Künſtler und Dichter ſchaute, kein Nero, der Rom verbrannt hätte, um Feuer und nachher poetiſche Ruinen zu ſehen.

Ich werde mich nun wohl hüten, den Leſer bei den oft beſchriebenen Herrlichkeiten Venedigs als Lohnbedienter herumzuführen. Nicht einmal in die Akademie nöthige ich ihn mich zu begleiten; hätte ich ihn einmal da, ſo ließe ich ihn ſo ſchnell nicht wieder los und er würde ſo müd, wie ich, wenn ich meine drei, vier Stunden da zuerſt geſchwelgt, dann ſtudirt und endlich nur noch gearbeitet hatte; denn es ſo zu halten iſt bloß dann thöricht, wenn man Zeit im Ueberfluß hat. Nur auf einigen meiner Gänge mag mit mir gehen, wer Luſt hat, ohne alle Methode ſich mir zu überlaſſen, wohin meine Laune ihn führt. Gerade vor den berühmteſten Werken werden wir denn für dießmal nicht verweilen. Jenes

Götterweib, das entzückt, von himmliſchen Schauern bis in die zitternden Finger durchzuckt, von Engelſchaaren, lieblichen, ſchönen Knaben, umjauchzt, vom ſehnenden Nachruf der Apoſtel begleitet zum Herrn und ſeinem Lichtmeer emporſchwebt, jene Aſſunta des Tizian, und alle die andern Perlen des Meiſters, wer bewundert ſie nicht? Allein es hat Jeder ſo ſeine beſondern Neigungen, iſt in dieß oder das perſönlich verliebt. Das hat mir ſelbſt jene heilige Barbara, das Wunderwerk Palma Vecchio's in S. Maria Formoſa, nicht angethan; wohl iſt ſie reizend, das blonde und doch ſüdlich braune, große, volle Weib mit den majeſtätiſchen Formen, mit den dunkeln, wie in ſeltſamen Träumen halbgeſchloſſenen Augen, reizend und abweiſend, ſtolz, unnahbar und doch berauſchend, aber eine geheime Herzensangelegenheit lenkte gleich meinen erſten Gang in ganz anderer Richtung. Das nächſte Tragbette genommen, hinüber nach der Kirche ai Frari! Nicht das Denkmal Tizians, nicht Canova's, ſelbſt nicht das wunderliebliche Bild Giovanni Bellini's in der Sakriſtei, wo der alte, ehrliche Meiſter ſchon offener, freier im Ausdruck wird und die Madonna nicht mehr als trutzigliches, faſt ſchmollendes, kurznaſiges Weib, ſondern als himmliſch zarte, hochbeglückte Mutter behandelt, wo Glieder und alle Formen ſich ſchon ausrunden, das Fleiſch weich, blutwarm, organiſch wird, die Farbe den tiefen Goldton annimmt, wo am Fuße des Thrones die beiden muſicirenden Engelknaben ſo rührend naiv, den einen Fuß auf die erſte Stufe geſtemmt, vorgebeugt, horchend ſich einander zuneigen, um ja richtig im Takte zu bleiben, während das Chriſtuskind freilich noch ſteif, drollig ſoldatiſch auf dem Knie der Mutter ſteht, wo auf den Seitenflügeln die Heiligen mit den ernſten bärtigen Köpfen ſo würdevoll gruppirt ſind, — nicht das Alles war es, was meinen Schritt in die Hallen der altberühmten gothiſchen Kirche leitete; vielmehr eine alte Liebſchaft war es. Freilich iſt zu geſtehen, daß das Verhältniß an einem erheblichen Mißſtand leidet, nämlich ungemeiner Altersdifferenz: das Mädchen iſt etwa dreizehn, höchſtens vierzehn Jahre alt; dieß würde ſich einigermaßen ausgleichen, wenn ich die 350 Jahre in Rechnung bringen könnte, die verfloſſen ſind, ſeitdem Tizian das gute Kind hieher in dieſe Kirche gebracht hat, allein das geht wieder nicht, denn der Meiſter hat ſich mit Zauberkräften in Verbindung geſetzt, die es bewirkt haben, daß dieſe reizende Jugend nimmer altert. Dieſer mein Schatz, um es nicht länger zu verſchweigen, iſt ein kleines Töchterlein des Hauſes Peſaro. Zwiſchen vier Männerköpfen blickt die liebe Kleine nach dem Zuſchauer heraus auf dem Bilde, das für einen Sieg über die Türken hier von ihrer Familie geſtiftet iſt; ſie verſpricht keine der ſtolzen, vollen, glühenden Schönheiten Italiens zu werden, die etwas blaſſe, doch geſund in's Bräunliche gehende Farbe, der Schnitt des Geſichts, der hochgezogene Bogen der Brauen über den lichtvollen, dunkelbraunen Augen, der ſinnige Ausdruck in der zarten Zuſammenziehung der Lider an den äußern Winkeln, die feingeſchnittenen, beredten Lippen zeigen einen andern Typus, der Italien ja auch nicht fremd iſt: eine geiſtigere Natur, mit der ihr entſprechenden zarteren Nervencomplexion, künſtleriſch, dichteriſch, voll Talent; es iſt, ich weiß nicht, welche Vornehmheit einer begabten Mädchenſeele, was aus dieſen Zügen ſpricht, und nun doch ſo herzlich gut, ſo naiv, ſo ganz gewiß in keiner Penſion geweſen, ſo zutraulich und zum Plaudern aufgelegt, ſo lebend und athmend im einfachen Daſein, ſo nichts denkend und doch voll unendlicher Möglichkeit jeder edeln und ſchönen Menſchenentwicklung, wie ſie aus dem Bilde heraus dich anguckt: ſie wird ſogleich die Lippen öffnen, der feine Mund allerliebſt ſchwatzen und ſie wird nicht wiſſen, wie ſinnreich, wie geiſtvoll, ſie ſchwatzt. Was kann man nicht alles mit ihr reden und was habe ich nicht ſchon mit ihr geredet! Sie weiß aus Dante und Petrarca auswendig, auch ſonſt manches ſchöne Sonett, Terzine, Ritornell, aber ſie wird gewißlich kein Blauſtrumpf; wie ſie zu Tizian in's Atelier kam, ihm zu ſitzen, hat ſie über ſeine Bilder ſo grundgeſcheidte Sachen geſagt, daß er ſie an's Herz drückte und verküßte, dafür hat er ſie im weißen ſeidenen Sonntagskleid auch ſo prächtig dahineingemalt, daß man ſie ſogleich findet, und die wackern, ehrenfeſten Männerköpfe ſo um ſie herum angeordnet, daß ſie durch das Mark ihrer Züge die Zartheit und Liebenswürdigkeit der ſüßen Kleinen als ihre Folie heben; heute erzählt ſie mir, wie vor vierundſechzig Jahren auch ein Foreſtiere dageweſen ſei, ſie oft beſucht und gar freundlich mit ihr geplaudert habe, ein prächtiger Mann mit einer Stirne wie Jupiter und herrlichen ſchwarzen Augen, und wie ſie zuſammen gar gute Freunde geworden ſeien. Das muß der Zeit und Beſchreibung nach Goethe geweſen ſein. Und faſt glaube ich, daß Tizian aus lauter Freude an dem lieben Kind ſich im ganzen Bild ſo bemüht hat, etwas recht beſonders Gutes zu malen, was ihm auch ſo trefflich gerathen iſt, und daß er auch darum ſich ſelbſt mit ſeinem ſtolzen, ſchönen Kopf und langen Bart als ſtattlichen Fahnenträger mit hineingemalt hat, der einen gefangenen Türken herbringt und ihn dem ehrwürdigen Petrus empfiehlt, daß er ihn bekehre; das Chriſtkind ſelber will auf dem Schooße der Maria nicht gut thun, ſondern zu der Donatorengruppe links herunterſteigen, gewiß um mit der Kleinen zu ſcherzen, zu koſen, dazwiſchen auch ernſthafte, hohe Dinge zu reden.

Da ich mir's heut einmal gut machen will, ſo ſei der Mittag, nachdem wir im Cavaletto unſer pranzo eingenommen, dann auf dem Marcusplatze bei einer Taſſe Kaffee gemüthlich der Muſik zugehört haben, abermals einem Lieblinge geweiht. Das iſt nun freilich kein zartes Mädchen, ſondern ein geſtrenger, harter, eckiger Mann, in Eiſen von Kopf zu Fuß gepanzert, hoch zu Roß, den Marſchallsſtab in der Hand. Es iſt Colleoni, der venetianiſche Feldherr, der gar manche Schlacht gegen die Mailänder, dann mit dieſen gegen die Franzoſen, dann wieder im Dienſte der Republik gegen die Türken geſchlagen hat und 1475 geſtorben iſt. Da, auf dem Platze vor S. Giovanni und Paolo, hinter ſich die Eingangsſeite dieſer berühmten gothiſchen Grabkirche der Dogen, zur Rechten die Façade der Scuola di S. Marco mit ihrer anmuthigen, phantaſiereichen Frührenaiſſance, ſitzt hoch zu Roß, von der wohlgegliederten Baſis frei und kühn emporgehoben, der eherne Reitersmann; die Beine ſind ſteif geſtreckt und die Fußſpitzen am Bügel abwärts gebogen, wie man auf allen alten Bildern die Ritter ſitzen ſieht, die ganze Geſtalt herb, aber auch durchaus gewaltig, weil ebenſo, wie das breite Pferd unaufhaltſam ſchreitet, an dem Manne Alles unerbittlich vorwärts drängt: wenn der zum Sturme commandirt, da muß es durch, das iſt der rechte Marſchall Vorwärts Venedigs. Hier ſieht man, was die noch harte, vom beginnenden Einfluß der Antike noch nicht erweichte, aber in ſtrenger, ſachlicher Individualiſirung auch unbeirrte Sculptur eines Verocchio vermochte; und noch heute, wo wir die reine Formenwelt der Antike uns zu eigen gemacht haben, mag man an dieſem Werke lernen, wie man in der hiſtoriſchen Monumentalſtatue einen ganz andern Weg gehen kann, als jene, und doch auf gleicher Höhe der kraftvollen Wirkung anlangen. Den Fehler, daß das Pferd den Gang des Zelters hat, der bei einem Kriegsroß nicht wohl denkbar iſt, überſieht man ganz, man verweilt nur bei der Mächtigkeit ſeiner Form und Geſammtbewegung. Wenn man den Kopf des Mannes genauer anſchaut, namentlich wenn man ihn im Gypsabguß näher vor ſich hat, den ich in einem Atelier fand, ſo erinnert er freilich ganz an einen markigen alten Römerkopf, und wie viel Verwandtes hat Venedig in der Zeit ſeiner Kraft mit Rom! Wer das recht fühlen will, der trete in die Kirche ein, dieſe „Weſtminſterabtei Venedigs.“ Nicht bei den Gemälden, nicht bei dem herrlich düſteren Mordbilde Tizians — der Tod St. Peters des Märtyrers — verweilen wir heute, ſondern aus den Grabmälern leſen wir die Geſchichte Venedigs: da liegen unter den reichen Monumenten, deren mehr als eines aus Kriegsbeute erbaut iſt, die alten Generale und kriegeriſchen Dogen, die Orſini, die Mocenigo, Moroſini, Loredan, Vendramin, Corner, Venier, Giuſtiniani, Bragadin und wie ſie alle heißen. Willſt du wiſſen, wie ſie für's Vaterland gekämpft und gelitten, ſo lies die Inſchrift am Grabmal des Letzteren: nicht er ſelbſt liegt da, nur ſeine Haut, denn die Türken haben ihn im cypriſchen Kriege lebendig geſchunden:

M. Antonii Bragadeni, dum pro fide et patria bello Cyprio Salaminae constanter fortiterque curam principem sustineret, longa obsidione victi a perfida hostis manu ipso vivo ac intrepide sufferente detracta

Pellis

anno Sal. CIƆIƆLXXI. XV. Kl. Sept. Antonii fratris opera et impensa Byzantio huc advecta atque hic a Marco Hermolao Antonioque filiis pientissimis ad summam Dei, patriae paternique nominis gloriam sempiternam posita anno Sal. CIƆIƆLXXXXVI. vixit annos XXXXVI. Auf einem Sockel ſteht die Büſte des Märtyrers für's Vaterland; ein edler, ſchöner, langbärtiger Männerkopf. In dieſen Räumen, unter dieſer gothiſchen Wölbung, vor dieſen Denkmalen muß man mit Andacht ſtill verweilen, wenn man den Geiſt des alten Venedig recht in ſein Inneres will einziehen laſſen.

Es iſt inzwiſchen Abend geworden und da muß man in einer italieniſchen Stadt ſpazieren gehen, heute nirgends anders hin, als auf die Riva, denn es iſt Feſta di S. Marco und es wimmelt da von Schiffern, italieniſchen, dalmatiniſchen, griechiſchen, von dichtem Volk Venedigs und ſeiner Inſeln, von Verkäufern aller Art, Taſchenſpieler und zwei Pulcinellkäſten ſind in voller Thätigkeit, der eine mehr Tragödie, bürgerlich rührendes und ritterlich romantiſches Drama, der andere Komödie, Ariſtophanes, große Prügelgeſchichten zwiſchen Hanswurſt und Teufel, ſchreckliche Begebenheit, wie einem die Naſe ausgeſchraubt und er mit derſelben gröblich geſtoßen und geſchlagen wird, wunderliche Abenteuer mit dem Langkragigen, dem, ſo oft er eine Ohrfeige bekommen ſoll, mit lautem Raſſeln der Hals ſich über die Theaterdecke hinaus verlängert, ſo daß der Schlag nicht trifft, obligater Chor von tanzenden und pfeifenden Mohren.

Darüber fällt uns ein, wie es denn mit dem eigentlichen Theater ſtehe. Italieniſches natürlich keins, denn der geſchworne Nichtbeſuch der Venetianer hat es unmöglich gemacht. Vergebens werden wir heut im Theater Apollo eine ſo allerliebſte tolle Poſſe ſuchen, wie ich ſie vor anderthalb Jahren ſah; ich muß ſie doch zum Spaß erzählen. Der Vorhang geht auf, ein Tabuletkrämer erſcheint auf der Bühne und bietet den Zuſchauern Waaren an. Allein im Orcheſter, mitten zwiſchen den Muſikern ſchreit ihm eine kreiſchende Stimme zu, es ſei unſchicklich, hier zu hauſiren, er ſolle ſich packen: ſie kommt von einem griesgrämigen alten Kerl, einem Richter, wie es ſchien einer geläufigen komiſchen Pedantenfigur der venetianiſchen Bühne. Der Krämer erklärt jetzt, die Noth zwinge ihn, er ſei ein jüngerer Bruder, von dem älteren ſo und ſo um Vermögen und Laufbahn gebracht, der überhaupt ein nichtsnutziger, ſittenloſer Menſch ſei. Jetzt ruft aus einer Loge der Gallerie der Bruder nach der Bühne hinüber, zeiht ihn der Lüge; allein der Erſtere rückt nun beſtimmter heraus: man wiſſe unter Anderem wohl, daß er mit der und der Frau einmal durchgegangen ſei. Chi parla mal di moglie mia? ſchreit es jetzt hart neben mir im Parterre, es iſt der betreffende Ehemann. Während jetzt Krämer, Richter, Bruder, Ehmann im Kreuzfeuer ſich zanken, ſtreckt ein Bajazzo, dann ein zweiter, dritter, endlich ein ganzes Heer aus verſchiednen Logen die Köpfe, rufen, was das für ein dummer Zank und Lärm ſei, ſie wollen luſtig ſein, es ſei Carneval, trommeln auf Tamburinen, lachen, lärmen und werden endlich eingeladen, als Zeugen auf die Bühne zu kommen, denn es ſoll ein ordentlicher Proceß eingeleitet werden. Die Bühne erweitert ſich zu einem Saale, der alte Kauz kommt aus dem Orcheſter, ſetzt ſich auf den Richterſtuhl, der Krämer, Bruder, Ehmann treten Klage und Vertheidigung an, aber auf einmal wimmeln die Bajazzi herein, lauter verkleidete allerliebſte Mädchen, und verwirren den Proceß mit Schabernack aller Art, Zupfen, Hutantreiben, Trommeln, Springen, Singen, Tanzen, bis endlich Alles in lauter Tollheit ſich auflöſt und die Männer, ſelbſt der alte Griesgram in's Singen und Tanzen mit hinein geriſſen werden, wo denn im tollen Strudel Alles endlich abwalzt. Eine Sängerin und ſehr beliebte Schauſpielerin — ihr Name iſt mir entfallen — ſang mit ihrer ſchönen Altſtimme gar reizend die muthwilligen Liedchen und unendlichen Jubel erregte der Pedant, als er endlich auch mitſang und durch ſchauderhaft falſche Töne die Mitſänger zur Verzweiflung brachte, die, ſo oft ein ſolcher Mißton kam, mitten im Fortſingen eine Gebärde des Entſetzens machten. Nebenbei war mir merkwürdig, daß die Polizei einige ſehr geſalzene Anſpielungen durchgehen ließ, wie z. B., da bei dem Einbruch der Hanswurſte auf die Bühne der Richter fragt: perchè adesso i bajazzi son tanto prepotenti? und der Krämer antwortet: perchè i prepotenti son qualche volta bajazzi. Sonſt war das Ganze lauter Schaum, ein Glas Champagner, ſchnell hinabgeſtürzt, reine Luſt und Narrheit.

Heute nun iſt im Theater Apollo nichts der Art, ſondern deutſches Schauſpiel und die Zuſchauer ſind nur Deutſche. Die Landsleute waren außerordentlich vergnügt, es einmal in Venedig zu einem deutſchen Theater gebracht zu haben; mancher Deutſche, der in Venedig geboren und aufgewachſen und niemals aus Italien weggereist war, genoß den ganzen Reiz des Neuen. Wahrhaft rührend war es mir, in dieſem fernen, fremden Raume nun die Klänge der Mutterſprache zu vernehmen, noch rührender, mich mit lauter Deutſchen als Zuſchauer zuſammen zu wiſſen; man fühlt hier, wie der gemeinſame Gegenſatz gegen das umgebende feindſelig geſtimmte Volk enger die Kinder einer Nation umſchließt, man wird zur Familie; das Spiel war ganz löblich, allein ich kümmerte mich mehr um die Zuſchauer und gab mich dem Gemüthlichen und Heimlichen dieſes Zuſtandes hin. Auch ein Caſino haben die Deutſchen in Venedig gegründet; es ging vom Schillerfeſt aus und die Büſte Schillers, von dem Bildhauer Da Ren, zwar wegen Mangels an guten Vorlagen nicht ganz getroffen, aber fein, edel, geiſtvoll aufgefaßt und behandelt, ziert ihre Räume. Was in dem jungen Manne für ein Talent iſt, beweist aber noch mehr eine Statue von halber Lebensgröße, Thonmodell, einen armeniſchen Gelehrten von S. Lazaro, den Lehrer Lord Byrons darſtellend, wie er voll Rührung und inniger Wehmuth das Bildniß des geſtorbnen theuren Schülers betrachtet: ein tief und lebendig empfundenes, unmittelbar ſich ausſprechendes Werk. Sein Meiſter Ferrari, wohl bekannt durch ſeine Grazie, hat im Gebiete des weiblich Schönen doch die glatte Süßigkeit Canova's nicht ganz überwunden und noch weniger das unplaſtiſch Graſſe und Naturaliſtiſche in energiſchen und affectvollen Stoffen, wie ſein Laokoon in der Galerie Toſi zu Brescia beweist: die Haare geſträubt, die Züge von wildem Schauer verzerrt, ſtrebt er noch im vollen

Kampfe mit den Ungeheuern ſich ihrer zu erwehren; die Knaben fehlen; ein höchſt grelles Werk ohne jede Verſöhnung. — Im Uebrigen hängt die moderne Sculptur Italiens noch einſeitig im Akademismus und Claſſicismus; jüngere Kräfte, wie Da Ren, thun gewiß gut, wenn ſie den naiven, innigen Geiſt des fünfzehnten Jahrhunderts wieder auf ſich wirken laſſen. Die Malerei liegt theils ebenfalls noch in jenen Banden, theils ahmt ſie die großen Meiſter des ſechzehnten Jahrhunderts, theils aber auch die neueren Franzoſen nach. Man muß ihr vor Allem wünſchen, daß ſie mehr, als ſie es bis jetzt gethan, an die alten Venetianer ſich halte, nicht etwa bloß, um ihnen ihr reizvolles Colorit abzuſehen — daran läßt ſie es nicht fehlen —, ſondern um mit ihnen ohne Brille zu ſchauen, aus der ewig friſchen Quelle des Lebens frei und friſch zu ſchöpfen. Der neueren Kunſt Italiens geht noch immer der ächte Realismus ab; Naturalismus hat ſie, neben conventionellem Idealismus, genug. Eine der rühmlichſten Ausnahmen darf ich hier nicht unerwähnt laſſen. Es iſt der Maler Zona in Venedig, der meines Wiſſens keine Schule gehabt hat, als jene alten Meiſter ſeiner Vaterſtadt und das Buch der Natur. Man ſprach mit Bewunderung von einem Bilde, das in Mailand ausgeſtellt geweſen war und ein badendes Weib vorſtellte, ich kenne daſſelbe nicht; eine Photographie aber von einem anderen Gemälde, die in meiner Hand iſt, hatte mich lebhaft geſpannt, mehr von ihm zu ſehen: ein Page, der eine Dogenmütze in der Hand hält; Zona las einen armen Knaben von der Straße auf, der ihm durch ſeine Schönheit in's Auge fiel, ließ ihn hübſch waſchen und kämmen und malte ihn in jenem Koſtüm: ein Geſicht, das von Geiſt, Leben, Naturfriſche athmet und ſprüht. Dießmal kam ich in ſein Atelier, er ſelbſt war leider verreist. Ein zwar unvollendetes größeres Bild ſtellte Titian dar, dem auf einer Brücke der Riva dei Schiavoni der junge Paolo Veroneſe begegnet iſt und eine Arbeit ſeiner Hand zeigt: er verheißt ihm, wie er ſie betrachtet hat, ſeine große Zukunft; die Gruppe wird erweitert durch Titians Tochter, einen Knaben und den Dichter P. Aretino. Feine und lebendige Individualiſirung, Geſchmack in Anordnung und Formen, tiefes, warmes Colorit bewährten den ächten Nachkömmling der alten Venetianer und die Studienköpfe ringsumher ließen erkennen, daß die Beſtimmtheit der Charaktergebung und dieſe Lebenswärme auch bei ihm auf der Grundlage der Porträtmalerei ruht. Und gewiß iſt Zona, wenn ihn denn der Geiſt dieſer großen Ahnen führt, auf dem rechten Wege, indem er das höhere, hiſtoriſche, namentlich culturhiſtoriſche Sittenbild als ruhiges Situationsbild anbaut; durch ihre ganze Lebensanſchauung war die venetianiſche Schule auf dieſes Gebiet gewieſen; ſie war weltlich, realiſtiſch und doch feſtlich und hoch geſtimmt, nicht aber im Sinne energiſcher, erſchütternder Handlung, ſondern ſchöner, lebensvoller Exiſtenz, epiſch, nicht dramatiſch, allein das Zeitalter wagte noch nicht, das Weltleben ohne mythiſche Motivirung für ſich als Kunſtinhalt hinzuſtellen, daher jene Gewohnheit des Vorwandes: die Findung Moſis, das Wunder zu Kana u. dergl., wird angegeben, gemeint iſt eine vornehme Venetianerin mit ihrem Staat, ein reiches Gaſtmahl mit Porträtfiguren und prächtiger Architektur; dieß iſt, geſtehen wir es uns, eine Schiefheit, früher war es naiv geſchehen, damals war es nicht mehr naiv, die transcendenten

Motive ſind ſchon Maſchinerie, Rokoko und eben dahin gehört gewiß auch bereits die ſtarke Verſchwendung flatternder, umpurzelnder Engel. Ein Künſtler unſerer Zeit, auf den der ſpecifiſch venetianiſche Geiſt feſtlich ſchöner, farbengeſättigter Exiſtenz vererbt iſt, hat durch die moderne Geltung einer rein weltlichen Malerei freies Feld und in der Geſchichte Venedigs, Italiens eine Fülle noch unbenützter Motive; überdieß liegt ja darin, daß die reichen maleriſchen Culturformen und alle Poeſie in den Zuſtänden, worin die Vorfahren unmittelbar lebten, für uns eine Vergangenheit geworden, mit dem Reiz der Vergangenheit umgeben ſind, auch ein unendlicher Vortheil.

Wir ſind ganz vom Theater abgekommen und ich wollte doch noch von den Marionetten erzählen, die ich billig nicht verſäumen durfte; das ſind nämlich nicht die Handpuppen, die auf der Riva ſpielen, ſondern die bekannten mechaniſchen Figuren auf einer ordentlichen Bühne. Wer gern lacht, wird da nicht vergeblich hingehen, das Pathos iſt wo möglich noch komiſcher, als der Scherz. Dieſer concentrirt ſich im Facanappa, einer localen komiſchen Volksfigur Venedigs. Es iſt ein luſtiger Kerl, der in mancherlei Masken auftritt, im Dialekt und zwar unendlich viel ſpricht, gutmüthig, ſchelmiſch, voll Witz, kein Held, nicht allzu ſcrupulös, aber äußerſt edelmüthig. Heut Abend tritt er als Gondolier auf, der ein Verbrechen entdeckt und eine verfolgte Frau rettet, die man, während ihr Mann im Krieg abweſend iſt, um ihr Erbe betrügt. Er führt ſie, da man ſie aus ihrer Wohnung ſtößt, in ſeine arme Hütte, überläßt ihr ſein Bett und muß nun auf ſeinem harten Strohſack ſchlafen, den er mit Füßen und Hintern unter dem Ausruf: o paglierose plume! vergebens weich zu ſtampfen ſucht. Das Kind der Frau iſt verſchwunden, dazu noch eines, das der hartherzigen Verfolgerin angehört. Facanappa entdeckt, daß man in einer Trattorie, die durch gute Küche berühmt iſt, Kinder ſchlachtet und auch jene zwei geſchlachtet hat; die gräßliche Wirthin ſtürzt ſich nach der Entdeckung in einen Brunnen: eh (bekannter Naſenton), rovina l'aqua, ſagt Facanappa, da er ihr tragiſches Ende vernimmt. Dieß erregte großen Jubel, den Jeder begreift, der den Werth des Waſſers in Venedig und den trockenen Humor erwägt, dem bei einer ſchauderhaften Begebenheit zuerſt dieß und nur dieß einfällt. Unglaublich iſt, was der Menſch ſchwatzen kann; nie in meinem Leben habe ich die Worte ſo millionenweiſe über einander rollen hören; ſo kann's nur ein Italiener, eine deutſche Zunge würde ſich in ſolchem Wortſchwall hundertmal verrennen. Zum Schluſſe des Stücks erſchienen die ſpiriti der gemordeten Kinder, riſſen den Schlächter, den Koch jener Wirthin, zur Hölle, und verdammten die grauſame Verwandte, die Tugend wurde belohnt und nach ſo viel Schauern und erhabenen moraliſchen Gefühlsanſtrengungen folgte zur Erholung der Gemüther ein Ballet. Das kannte ich vom Salandrinotheater in Rom als die allertrefflichſte Satyre auf unſern modernen Kunſttanz, die ſich erſinnen läßt, wobei das Luſtigſte iſt, daß das glückliche Völkchen der Zuſchauer die Satyre nicht merkt, ſondern einfach hochvergnügt die Herrlichkeit anſchaut. Die Puppen machen nicht nur jede der beliebten Tanzbewegungen, Pirouette u. ſ. w., ſondern es fehlt auch das ganze Syſtem der Koketterie, namentlich die unwiderſtehliche Neigung des Kopfes nicht, wodurch die Ballettänzerin alle Herzen erobert; nun aber ſieht man doch die Schnüre, an denen die

Figur hängt, und was das Hübſcheſte iſt, man hört in den Gelenken immer das Holz klappern; darin liegt eben die ergötzliche Parodie, denn wer hat je im wirklichen Ballet, wo ja doch das mechaniſche Kunſtſtück als das Höchſte gilt, nicht jeden Augenblick gemeint, er müſſe die Schnüre ſehen und das Holz klappern hören, wenn das Gliederrecken, Renken, Schleudern und Verdrehen anging?

Damit nun aber der Leſer nicht meine, es ſei mir in Venedig aller Ernſt abhanden gekommen, ſoll er wenigſtens einen der ſtillen Gänge zu ſtrengerer Betrachtung mitmachen. Wir gehen weit hinaus in die Nähe der Fundamenta delle Zattere und beſuchen die Kirche S. Sebaſtian, deren Wände von den berühmten Werken Paolo Veroneſe's glühen und wo der große Meiſter auch begraben liegt. Es iſt etwas eigenthümlich Zweiſeitiges in dem Mann: er hat das venetianiſche Ideal zur höchſten Fülle, freieſten und reichſten Weite des blühenden Lebens entwickelt und er hat es auch an den Rand des Verfalls gebracht. Der Schnörkel, die Allegorie, die Frivolität, die ſich um kein Gewicht des Inhalts kümmert, ſetzt bereits an, unſchöner Naturalismus bricht durch und ſtört die Würde der Aufgabe; aber auf einmal ſchwingt ſich ſein Geiſt auf und führt uns mit furchtbarem Ernſte zum Höchſten. Dieſer gepanzerte Sebaſtian auf dem herrlichſten der Bilder, womit er die Kirche geſchmückt hat, iſt ein Held, dem heiliger Todesmuth jeden Nerv zu Stahl macht; ringsumher flehen Mutter, Vater, Bruder, Schweſtern mit ihren Kindern, Alles arbeitet an dieſem Felſenmann, ihn zu erweichen, er aber weiſt mit unabänderlich erhabenem Entſchluß zum Himmel und beſtärkt ſo die Leidensgenoſſen Marcus und Marcellinus zu dem gleichen Muth auf ihrem letzten Gange. Ein moderner Maler hätte den zum Tode begeiſterten Mann wohl ſteil aufgerichtet und wäre darüber leicht theatraliſch geworden; die Venetianer halten überhaupt ihre Figuren gern geneigt, offenbar der Farbenharmonie zu Liebe, damit keine ſchroff ſteigenden Linien ſie kreuzen und ſtören; aber Paolo bedarf auch keines Effects in der Stellung, da der Ausdruck und alle Bewegungen ſo mächtig die hohe Stimmung ausſprechen. Dieſe Stimmung hat jedoch nicht gleichmäßig das ganze Bild durchdrungen; der greiſe Vater, die Leidensgenoſſen ſind vom tiefſten, ergreifendſten Ausdruck, die Mutter iſt leidenſchaftlich aufgeregt, aber unedel, unbegreiflich gemein behandelt, die Schweſtern ſind zu gleichgültig, nur der Frauenkopf nicht, der zwiſchen Sebaſtian und einem der Brüder, von Manchem unbemerkt und doch eine Welt von Schönheit für ſich allein ſchön, hervorſchaut. Nun aber, wenn ſchon in jener Geſtalt der Mutter ein ſtörender Naturalismus durchbricht, ſo hatte Paolo gar noch den unglücklichen Einfall, unter dem erſtaunten Heidenvolk, das an den Säulen des Palaſtes, von deſſen Treppen die Märtyrer den Gang zum Richtplatz antreten, umher ſich hält und zuſchaut, einen Affen anzubringen, der mit der Feßquaſte eines Mohren ſpielt. Den Krüppel mit dem Hunde, der zur Linken lagert, obligate italieniſche Straßenſtaffage, möchten wir uns immerhin noch gefallen laſſen, jenes aber iſt zu viel; man muß ſuchen, es zu vergeſſen. Wir werden jedoch den Künſtler nicht minder erhaben und ernſt auf einem andern Haltpunkt unſerer Reiſe wiederfinden.

Von Venedig nehmen wir jetzt Abſchied; mein Wort, daß ich nicht den Fremdenführer machen wolle, halte ich treulich. Einen Landsmann aus Schwaben, der mich etwa auf dieſen Gängen im Geiſte begleitet, will ich auf dem Rückwege von S. Sebaſtian nur noch bitten, auf dem kleinen Kanalbrückchen bei Palaſt Corner ſich umzudrehen: mit inniger Rührung ſeines Schwabenherzens wird er hier zwei Schilde nebeneinander bemerken, einen mit der Aufſchrift: Consulat royal de Wurtemberg, den andern: Consulat général Ottoman; Württemberg und die Türkei haben wirklich Einen Conſul; es erklärt ſich daraus der entſcheidende Einfluß unſeres lieben Schwabenlandes auf die orientaliſche Frage.

Nicht von jeder Stadt und jedem Lande, auch wenn man gern dageweſen iſt und viel Schönes geſehen hat, nimmt man mit Empfindung Abſchied; von Venedig aber iſt mir die Trennung immer gemüthlich ſchwer geworden, denn es gehört zu jenen Stellen der Erde, wo das Herz anwächſt; das macht nicht nur ſeine ſtille Erhabenheit voll ernſter Geiſter, die von vergangenen Tagen erzählen, ſondern auch die Läßlichkeit des Lebens bei dem muntern, gern plaudernden Völkchen und das unvergleichliche dolce far niente auf dem wunderbaren Marcusplatz. Wer das kennt, möchte jeden Sommerabend nach des Tages Arbeit dahin fliegen können; er träumt davon, er wird Erinnerung und Sehnſucht nicht los. Noch einmal denn am letzten Abend ſpät am Dogenpalaſt hin über die Piazetta; der Mond wirft das Bild des Maaßwerks der Gallerien traumhaft hinein an die Wand, dämmernd liegt er über den breiten Lagunen, neben uns ſteigen ſeltſam die beiden Säulen mit dem Löwen des heil. Marcus und dem heil. Theodor nebſt ſeinem Drachen („cocodrillo“); zurück über die Piazza, noch einen letzten Blick auf die Marcuskirche und für dießmal — wer weiß, ob nicht für immer — lebwohl!

Am andern Morgen auf der Barke durch den großen Kanal, dann durch ſtillere Seitenkanäle zum Bahnhof und bald ſauſt der Zug über die lange Brücke dem Lande zu. Der Himmel hat ſich nach langem Regen aufgehellt, die Luft erwärmt; ich habe dem Leſer nur die guten Stunden in Venedig, nichts von der Kälte und Näſſe erzählt; nur um nachträglich eine Vorſtellung zu geben, diene ihm zur Nachricht, daß in einem liebenswürdigen Familienkreis, in den ich eintrat, die Damen über Winterbeulen klagten. Wir ſchauen nun aus unſerem Wagenfenſter umher. Jedes kleine Inſelſtück, das aus der Lagune ragt, ſtarrt von neuen Vertheidigungswerken, hier lieſt das Auge überall: Krieg, und neben mir ſitzt ein Offizier des Regiments Sachſen, das ſich im blutigen Feldzuge des letzten Sommers vorzüglich bei Solferino ausgezeichnet hat; es ſtand auf dem rechten Flügel unter Benedek, der gegen die Piemonteſen bekanntlich ſiegreich vordrang. Er erzählt mir, wie die Truppen mit unendlichem Jubel den General empfingen, als er früh morgens bei ihnen eintraf. Was war die lange Rede, die er zur Antwort hielt? Livius hat keine ſo ſchöne Feldherrnrede componirt: „Ich dank' euch, Kinder, aber ſchreit's net ſo!“ Und als im blutigen Kampf ſeine Regimenter Höhe um Höhe mit dem Bajonet nahmen, rief er in der Freude ſeines Herzens: „Kinder, ihr ſeid's ja zum Küſſen.“ Und das Blut floß vergeblich, und der brave General mußte mit Thränen im Auge umkehren!

Man kann ſich denken, daß ein Deutſcher, der jetzt Venedig beſucht, nicht ganz nur vergeſſen und ruhen kann, nicht ganz die laſtende Frage über dieſen Reſt italieniſchen Beſitzes in der Hand Oeſtreichs ſich fern halten wird, und hätte ich es auch verſucht: jene drohenden Zeichen, auf die der Blick längs der Bahn in den Lagunen fiel, hätten mich mit Gewalt daran gemahnt. Der Leſer laſſe ſich aber nicht bange werden, als wolle ich mit Kennermiene profonde Erörterungen über das Feſtungsviereck u. ſ. w. ihm aufdrängen; die Frage beantwortet ſich nach meiner Ueberzeugung auf die einfachſte Weiſe von der Welt, die wahrlich keine Fachgelehrſamkeit vorausſetzt. Könnte Oeſtreich auch je geneigt ſein, Venetien, etwa kaufweis, abzulaſſen, um nach dieſer Seite ſich Ruhe zu ſchaffen: in der gegenwärtigen Weltlage wird kein vernünftiger Menſch es ihm rathen wollen, am wenigſten ein Deutſcher. Wir dürfen, wie wir uns immer das Verhältniß in ferner Zukunft vorſtellen mögen, jetzt nichts gutheißen, was Italiens Macht an Deutſchlands Grenzen vermehrt, denn in der tiefen Abhängigkeit von Frankreich, in die es ſich begeben hat, iſt es genöthigt, mittelbar oder unmittelbar dieſem beizuſtehen, wenn es ſich auf Deutſchland wirft; was Sardinien ſtärkt, das ſtärkt für die nächſte Zukunft einen Verbündeten Frankreichs und hiemit einen Feind Deutſchlands. Vor dieſer Rückſicht haben alle Sympathien in der gegenwärtigen Weltlage bei uns zu ſchweigen; doch davon mehr in Mailand!

Mein nächſtes Ziel war Verona. Zur Seite bleibt Padua dießmal unbeſucht, nur in der Phantaſie können wir das anmuthige Kirchlein Madonna dell' Arena betreten mit dem blauen Gewölbe, das von goldenen Sternen flimmert, und mit den Wänden, auf denen der ehrliche alte Giotto mit ſeinem ſcharfen, klaren Blick, ſeiner naiven Belauſchung und ſeiner feſten Hand die Geſchichte der heil. Jungfrau und des Erlöſers gemalt hat, umrahmt von Bildern der Tugenden und Laſter, umrankt von Arabesken, ein ganzes reiches Bild des Menſchenlebens; nur im Geiſte können wir des Meiſters Jacopo d'Avanzi Fresken in der Kapelle S. Felice von S. Antonio und in der Kapelle S. Giorgio grüßen, wahrlich eines Leonardo da Vinci ſeiner Zeit an Milde, Schönheitsſinn, Charakteriſtik; dann beſuchen wir im Geiſte gleich daneben die Scuola del Santo, um die Wandbilder des Tizian und Contarini zu bewundern mit ihren herrlichen Geſtalten und Köpfen und zu erkennen, was der Geiſt der Schönheit ſelbſt aus abgeſchmackten Legenden machen kann; endlich dürfen wir den herben und doch ſchon dem hohen Style nahen Mantegna mit ſeiner bis zur Täuſchung überzeugenden Modellirung und Perſpective, ſeinem klaren, feſten Raumgefühl nicht vergeſſen, wie er in der Kirche zu den Eremiten ſich verewigt hat. Auch Vicenza müſſen wir liegen laſſen mit ſeinen Palladiobauten, denn erſt in Verona ſoll geraſtet werden; will man das Schlachtfeld von Solferino beſuchen, ſo iſt es billig, vorher in dieſer bis an die Zähne in Feſtungswerke gepanzerten Stadt zu verweilen, um über Manches Auskunft zu ſuchen, was die Zeitungsberichte undeutlich ließen und was die Geſchichte des letzten Krieges von Rüſtow nicht genau berichten kann, weil man ihn verkehrt genug von öſtreichiſcher Seite nicht mit Material unterſtützt hat. Die Stadt an ſich, ſo voll geſchichtlichen Charakters ihre Geſichtszüge ſind, hatte mich nicht angezogen, nachdem ich ihre Merkwürdigkeiten mehr als einmal geſehen habe. Iſt etwas von der Wildheit der reißenden Etſch auf ihre Bewohner übergegangen? Haben die Gladiatorenſpiele dort in der Arena, haben die Zeiten Attila's, Theodorichs, die Longobardenkämpfe, hat der finſtere Ezzelino, haben die heißen Zwiſte der Welfen und Ghibellinen, wie uns Shakeſpeare in Romeo und Julie davon ein ſo wahr geſchautes Bild entrollt, oder was ſonſt hat den Bewohnern dieſer Stadt die unerfreuliche Rauhheit zurückgelaſſen, die in ſo vollem Gegenſatze gegen die Venetianer in den ſelten ſchönen Geſichtern, im ſtoßenden Ton der Rede, im ganzen Gebahren, in der heilloſen Thierquälerei auf Weg und Steg ſich aufdrängt? Grauſamkeit gegen das Thier iſt freilich ein leidiger Zug im geſammten italieniſchen Charakter. Pferd, Maulthier und Eſel werden als eine Maſchine behandelt, der man mit Schlägen ſo viel Leiſtung abnöthigt, als möglich iſt, bis ſie zuſammenbricht. Wenn ich auf der ſicilianiſchen Reiſe mein Maulthier beſtieg, bäumte es ſich jedesmal; ich unterſuchte es im Stall, da es abgeſattelt war, und fand den ganzen Rücken aufgeritten, lauter rohes Fleiſch; wenn der Sattel aufgelegt war, klebte er auf der eiternden, großen, tiefen Wunde an, beſtieg man dann das Thier, ſo riß das auf und man kann ſich denken, mit welchem Schmerz; als ich dem Maulthiertreiber Vorwürfe machte und Pflege der Wunde gebot, lachte er mich aus und ſagte, das ſei bei keinem Reit- und Laſtthier anders, ſprach ſogar etwas von herzweichen Deutſchen, was nur mit einem harten Fauſtſchlag erwiedert werden konnte. Ich habe in Neapel kraftloſe Pferde geſehen, die einſpännig an einem Corricolo zogen, auf und an das ſich bis achtzehn Menſchen gepfropft und gehängt hatten; die ganze Bruſt, über die der Zugriemen läuft, war Eine offene Wunde und das

Blut floß dicht auf die ſtaubige, in Sonnenhitze glühende Straße, unbarmherzige Hiebe trieben das Thier vorwärts, bis es zuſammenfiel. Die Eſelstreiber halten ſich gern eine offene Stelle im Felle des Thieres, um es da empfindlicher ſtechen und antreiben zu können. In Verona nun iſt die Grauſamkeit beſonders augenfällig; auf Schritt und Tritt begegnet man überladenen Zugthieren; betrachte ſie näher und du ſiehſt, daß ein ſolches armes Vieh nie gewaſchen, gebadet wird, die Inſekten haben ſich auf ſeiner Haut ſo eingefreſſen, daß ſich Beulen gebildet haben, in denen ſie nun ihre Stätte zum Wühlen, Nagen, Stechen aufſchlagen. Es wird in Verona mehr als ſonſt in Italien geritten, meiſt auf abgeſchundenen Mähren, aber galoppirt muß ſein, die letzte Kraft des Thiers wird mit Peitſche und Stecken aufgeboten, gefahren wird ſtets im ſcharfen Trab, nur immer Hetzen, Hetzen! Nicht beſſer geht es in Italien der kleineren Thierwelt. Die Gaſſenbuben in Rom machen ſich einen Capitalſpaß daraus, einem Hunde zuerſt ein Bein lahm zu werfen, dann ihn zu ſteinigen, nageln Katzen an den Füßen auf ein Brett und werfen ſie in's Waſſer. In Mailand hielt man früher auf dem Vogelmarkt am Dome zu den Nachtigallen den glühenden Draht bereit, um ſie, wenn eine gekauft wurde, gleich zu blenden, weil man meint, ſie ſingen dann ſchöner. Ich habe mit gebildeten Leuten darüber geſprochen und bin mit Blicken angeſtarrt worden, die mir zu ſagen ſchienen: ſind Sie denn aber auch ganz abgeſchmackt? Ueberall werden die ſchönſten Singvögel zur Luſt und freilich auch zum Eſſen weggefangen; wie man dadurch die Unmaſſe läſtiger und ſchädlicher Inſekten pflegt und mehrt, bedenkt Niemand; die Möven, nicht eßbar, werden zur Kurzweil geſchoſſen, Kinder läßt man mit Vögeln ſpielen, denen ein Fuß an einem Faden befeſtigt iſt, ſo daß ſie wegflatternd ſtets zurückgeriſſen werden können, und den armen Käfern macht man es ohnedieß nicht beſſer. Allerdings haben die Italiener auch Humor für die Thiere, für ſolche nämlich, mit denen ſich ſpielen läßt; wie allerliebſt und gemüthlich ſagt Bocaccio bei der Rückkehr eines Hausherrn von einer Reiſe: e venne il suo cagnolino e gli fece festa! Allein dieſer Zug iſt von keinerlei Conſequenz und macht, ehe man ſich umſieht, der Grauſamkeit Platz. Wenn ich an dieſen ſchwarzen Schatten im italieniſchen Charakter denke, vergeht mir alle Freude an ſo manchem Schönen und Liebenswürdigen, das ich nie an ihm verkannt habe. Die Nation hebt ſich jetzt aus langer Geſunkenheit, ich glaube es gern, ich will trotz jenem und Anderem, was man ihr längſt vorwirft, nicht an ihr irre werden, aber daß ſie ſich wirklich aufgerichtet hat, davon werde ich mich früher nicht überzeugen, als bis eine große Dampfprügelmaſchine erfunden und im Gang ſein wird, unter welche die ſämmtlichen Thierquäler der Reihe nach gelegt, abgedroſchen und ſo bis zu dem Grade durchgeweicht werden, daß die Menſchlichkeit in ihnen gepflanzt werden kann. Das Thier mißhandeln iſt thieriſch. Die Natur iſt erbarmungslos, das edlere, ſtärkere Thier quält das ſchwächere und ſpielt mit ſeinen Qualen, der Adler mit dem zappelnden Haſen, die Katze mit der Maus u. ſ. w. Man muß erſt aus dem Thiere heraus ſein, man muß ſich ihm gegenüber wiſſen, um ſich in es hinüberzuverſetzen; Mitgefühl mit den Leiden des Thiers ruht auf dem Denken, das den innern Zuſtand eines fremden Weſens ſich vergegenwärtigt. Völker und Einzelne, die es dahin nicht gebracht haben, ſtehen noch im Animaliſchen, ſind nur edlere Thiere. Alle romaniſchen Völker zeichnen ſich vor dem deutſchen in dem Gebiete derjenigen Formen und Geiſteskräfte aus, die nach dem Animaliſchen hin liegen; ſie ſind racemäßiger an Geſtalt und Bewegung, gewandter, lernen Schick, Griff, Takt ſchneller, und feuriger, entſchloſſener; hier aber iſt eine, nur eine der dunkeln Kehrſeiten dieſer Vorzüge. Auch der Franzoſe hat kein Gemüth für das Thier, der Reiter z. B. liebt ſein Pferd nicht. Wo das rein und wahrhaft Menſchliche beginnt, da beginnt der Vorzug des Deutſchen. Man kann freilich fragen, warum Oeſtreich in der Lombardei nicht mehr gethan hat, das wahrhaft Menſchliche zu pflegen und unter Anderem denn dieſer wilden, hündiſchen, auf offener Straße nackt umgehenden Rohheit der Thierquälerei zu ſteuern durch Schule, Geiſtlichkeit und Polizei. Ich will dieſen Vorwurf nicht durch den andern vermehren oder erklären, daß man in Wiens eigenen Straßen einem empörenden Abhetzen geſchundener armer Pferde begegnet, denn dieß iſt eine Sache für ſich, ein Uebelſtand aller großen Städte, dem ſchwerer entgegenzuwirken iſt, kein Ausdruck eines verbreiteten nationalen Charakterzugs.

Doch genug von der Creatur. Wir kommen Sonntag Mittags in Verona an und da eben Tagtheater in der Arena iſt, gehen wir über die Piazza del Brà nach dieſem Raume, dem finſtern, gewaltigen Zeugen alter Römerzeit. Man gab ein Drama Colombo: — das Schickſal des Columbus — und ich betrachtete mir, auf den Stufen des Amphitheaters ſtehend, mehr die Zuſchauer, als das Stück. Neben mir ſtand ein Oberfeuerwerker mit mehreren Ehrenzeichen auf der

Bruſt; ich ſprach ihn an und fragte ihn, ob wohl der Offizier der Artillerie noch lebe, der in der Augsburger Allgemeinen Zeitung ſo lebendig beſchrieben habe, wie er ſich bei Montebello im dichten Feuer mit ſeiner Batterie bis zum letzten Augenblicke des Möglichen hielt. Er antwortete, das ſei ſeine Batterie, deren ganze Mannſchaft für jene That die Medaille erhalten habe, der Officier heiße Prokoſch und ſei am Leben. Ich war nun ſchon ſeit Wochen in öfterem Verkehr mit Perſonen des Heers, die den letzten Feldzug mitgemacht haben, aber jenes eigenthümliche Gefühl, das uns ergreift, wenn uns körperlich nahe tritt, was wir bis dahin nur wie ein Bild aus der Ferne kannten, knüpft ſich gern an das ganz Einzelne, Zufällige, Ueberraſchende, und ſo wurde mir jetzt erſt recht gegenwärtig, daß ich mitten unter den Menſchen war, die jenes Furchtbare ſelbſt mitgelebt, womit ſich ſo lange meine Phantaſie beſchäftigt hatte. Und wie mitgelebt! Mit welcher Hingebung, welcher Tapferkeit! Die Geſchichte dieſes letzten Krieges wimmelt von ritterlichen Thaten des öſtreichiſchen Heers. Wenn man das an Ort und Stelle ſo erzählen hört, was uns die Zeitungen nur kärglich berichteten, ſo lacht man über den Wahn von Unwiderſtehlichkeit des franzöſiſchen Soldaten, über dieſen Lärm von den unnachahmlichen Bajonetangriffen der Zuaven u. dgl.; o nein, man lacht nicht, man möchte weinen über das nutzloſe, verkannte Opfer herrlicher Kräfte. Recht tollkühn im überſprudelnden Lebensmuth haben dieſe Männer die Gefahr noch aufgeſucht; da reißt ein Huſar, dem das Pferd unter dem Leibe erſchoſſen iſt, einen franzöſiſchen Jäger von dem ſeinigen, beſteigt es und kämpft fort, bis er fällt, dort durchſchwimmt ein Offizier die Seſia bei hohem Waſſerſtande, verjagt eine feindliche Patrouille und nimmt einen Mann gefangen, den er herüberbringt, dort ſchleicht ſich ein Jäger mitten unter die feindlichen Plänkler, kommt mit Dreien in's Handgemenge, tödtet einen, verwundet den zweiten, verjagt den dritten und ſchlägt ſich, umrungen, mit dem Bajonette durch, dort vertheidigt ſich ein anderer gegen fünf Reiter und erbeutet noch ein Pferd, ſtürzt ſich ein Uhlane mitten in einen Klumpen Feinde, verliert ſein Pferd, ſpringt auf ein anderes, hier ſchlägt ein Officier an der Front ſeiner Mannſchaft einen feindlichen Commandanten mit dem Säbel nieder, in der letzten blutigen Schlacht hauen ſich kleine Huſarenabtheilungen tief in die unendlich überlegene Maſſe des Feindes ein, die ſich bereits ſiegreich Cavriana zuwälzt, — kein Ende fände man, wenn man dieſe einzelnen Heldenthaten erzählen wollte, aber größer noch als alle iſt das Standhalten im ſtets erneuten Unglück, im Hunger und Durſt gegen einen Feind, der überall im Vortheil der beſſeren Oberführung und Pflege iſt. Dabei kennt man das ſchlichte Weſen dieſes Heeres; wenn ich fragte, warum ſo wenig geſchehen ſei, den Braven die Genugthuung zu geben, daß ihre Thaten auch reichlich der Welt bekannt wurden, ſo war die Antwort: ſchauens, wir mögen das nicht, wir mögen nicht ſo viel Aufhebens machen; doch war es rührend, zu ſehen, wie dieſen unglücklichen Standhaften die Augen leuchteten, wenn ich ihnen erzählte, wie man bei uns recht wohl wiſſe, was ſie geleiſtet und welches ganz andere Schickſal ſie verdient hätten, denn im Allgemeinen zwar iſt man ſich dieſer Anerkennung wohl bewußt, aber das lebendige Wort des Fremden, der von draußen herkommt, iſt doch etwas anderes.

Die öſtreichiſche Armee hat wahrhaft glänzend die deutſche Waffenehre gewahrt. Man laſſe den franzöſiſchen Soldaten hungern und dürſten, immer aufs Neue geſchlagen ſein und gebe umgekehrt dem öſtreichiſchen ſeine Pflege und Führung, ſo iſt keinen Augenblick zu zweifeln, wo der Sieg geweſen wäre. Ja trotz der verkehrten Oberführung — wie war es denn bei Magenta? „Hätte man uns nur fortraufen laſſen, wir hättens erzwungen.“ Ein Wahnbild iſt durch den geſpenſtiſchen Widerſpruch zwiſchen Verdienſt und Erfolg, dieſen dämoniſchen Doppelſinn der Thatſache über Europa verbreitet, ein gemaltes Meduſenhaupt der Unbeſiegbarkeit iſt den franzöſiſchen Waffen vorgeſteckt, aber freilich dieſe Larve iſt ſo gut als eine Wirklichkeit, denn ein Phantaſiebild des Schreckens, eine fixe Idee des Unwiderſtehlichen, die dem Feinde voranſchreitet, droht zu lähmen, wie der Degen des Mephiſtopheles den Arm des braven Valentin.

Ich habe des andern Tages mit Jemand, der den genaueſten Beſcheid wußte, einen Ausflug nach S. Lucia gemacht, ich habe den Kirchhof geſehen, den in jener Reihe ruhmwürdiger Kämpfe des Jahres 1848, am 6. Mai, das zehnte Jägerbataillon ſo heldenmüthig vertheidigte; überall ſind noch die improviſirten Schießſcharten in der Mauer, durch welche das untere Glied ſchoß, an der hinteren Seite die Oeffnung, durch welche ein Rückzug verſucht werden mußte, da Umringung durch weit überlegenen Feind bevorſtand, hier ſanken ſie in Schaaren hin und der Kirchhof, den ſie ſo tapfer vertheidigt, iſt nun auch ihr Grab; ein einfacher Grabſtein, mit Jägerwaffen als Ornament, trägt die Inſchrift: „Seinen am 6. Mai 1848 bei der Vertheidigung des Kirchhofs von

S. Lucia gefallenen Waffenbrüdern des zehnten Jägerbataillons deren Hauptmann Ludwig Brand.“ Die Piemonteſen genoßen ihren Sieg nicht; denn wie ſie am Abkochen waren, überfiel ſie Clam und jagte ſie in die Flucht. In der Ferne ſieht man Somma Campagna, Cuſtozza, alle berühmten Punkte jener Schlachtentage, und nennt ſtill den Namen Radetzky.

Dieſe Erinnerungen wird ſich ſelbſt der nicht trüben wollen, der den Verluſt der Lombardei als ein Glück für Deutſchland anſieht. Ich meines Theils habe hierüber mein Urtheil nicht abgeſchloſſen, aber ich würde mich vor mir ſelber ſchämen, wenn mein Herz nicht bei deutſchen Soldaten wäre, die gegen äußern Feind fechten, welches Ziel es immer gelten mag. Der Kern der öſtreichiſchen Armee aber iſt und bleibt deutſch.

In der ernſten Dämmerung der alten Kirchen Verona's, in der Kathedrale, in S. Anaſtaſia, am liebſten und längſten in den ehrwürdigen Räumen von S. Zeno vergaß ich in ſtillen Stunden die Spannung der Gegenwart; ich werde auch hier den Leſer nicht mit Studien der Kunſtgeſchichte, mit Unterſuchungen über den ſogenannten lombardiſchen Architekturſtyl, über italieniſche Gothik, über Fresken der Schule Giotto's und noch ältere byzantiniſche, die man darunter entdeckt hat, über die weitere Geſchichte der Malerei in Verona beſchweren; wer tiefer eindringen will, als der gewöhnliche Reiſende, kennt ſeine Literatur, wo er das Nöthige findet, und mag vor Allem Burkhards gediegenen „Cicerone“ zur Hand nehmen. Die Denkmale der Scaliger, die ſo ſeltſam, traumhaft in der engen Umgitterung an S. Maria antica aufſteigen, der maleriſche Marktplatz mit ſeinen altersbraunen Häuſern, die

Römerreſte der Porta de' Borſari, die merkwürdige Backſteindecoration der Paläſte der venetianiſchen Zeit, das Caſtell vecchio mit der kühnen Etſchbrücke, jenſeits welcher jetzt das ſchöne neue Arſenal aufſteigt, das Alles ſei nur raſch genannt, um dem, der ſchon in dieſen Straßen gewandelt, ihr Bild mit dem eigenthümlichen, charaktervollen hiſtoriſchen Gepräge aufzufriſchen; nur auf Einem Gang möge mich der Leſer begleiten: über Ponte pietra an's linke Ufer der Etſch; der Fluß, die vielen Kirchen, die Kuppeln geben der maleriſchen Stadt etwas, was an Rom erinnert; wir ſind drüben und wenden uns links, nicht ohne rechts auf die Höhen zu blicken, wo einſt, auf der Stelle des jetzigen Caſtell S. Pietro, Theodorichs Königsburg geſtanden, und am unteren Abhang nach den Terraſſen des Gartens Giuſti mit ſeinen hohen Cypreſſen, deren manche ein Alter von vier bis fünfhundert Jahre zählen; unſer Ziel iſt S. Giorgio Maggiore, die wohlgegliederte Kuppelkirche, und in ihr das Hochaltarblatt von Paolo Veroneſe. Da iſt der Meiſter, in deſſen Hand faſt jeder Stoff, damit ja die Farbe ungeſtört wirke, zum bloßen Sitten- und Situationsbilde wird, einmal wieder ſchwungvoll und erhaben wie in ſeinem S. Sebaſtian zu Venedig. Dieſer h. Georg, zum Märtyrertod bereit, von einem Henker gehalten, knieend, mit ausgebreiteten Armen zum Himmel ſchauend, iſt wieder eine Geſtalt voll hohen Ernſtes und im furchtbaren Entſchluß voll wunderbarer Freude, die in heiligem Schauer ihn durchdringt. Und welch ein ſchöner Mann! Einer der herrlichen bärtigen Männerköpfe, an denen die venetianiſchen Bilder ſo reich ſind, mit denen ſchon Giov. Bellini, im Uebrigen die Kindlichkeit und Heiterkeit ſelbſt, in S. Salvator und

S. Giov. Chryſoſtomo zu Venedig ſo kraftvoll und würdig vorausging. Auch der heidniſche Prieſter, der den heil. Georg auf die Bildſäule des Apollo hinweiſt, bezeugt dieſen beſondern Sinn für edle männliche Köpfe. Ein Anführer der Krieger vollendet nebſt untergeordneten Figuren die wohlgeordnete Compoſition; bewußt, daß er auf dieſem Bilde ſich ſelbſt zu verewigen berechtigt ſei, hat der Meiſter ihm ſeine eigenen Züge geliehen. Was dieſem ſchönen Ganzen ſeine Vollendung gibt, jene wunderbar leuchtende und doch gedämpfte, zu reiner Wechſelwirkung zuſammengeſtimmte Farbe, entzieht ſich dem ſchildernden Worte, wie die Wirkungen der Muſik. Freilich iſt auch dieß Werk nicht frei von einer Zuthat, die uns erinnert, wie nah jene Zeit ſchon dem Barockſtyle ſtand: Maria, die drei chriſtlichen Tugenden, ſchwebende Engel, der obligate himmliſche Hofſtaat, bevölkern den obern Raum des Hochbildes und theilen es in zwei Stücke, deren eines auf das andere drückt; das iſt einmal nicht anders, darf doch auch auf dem düſtern, tragiſchen Wald- und Mordbilde Tizians in S. Giov. und Paolo zu Venedig der hinſinkende heil. Petrus der Märtyrer nicht einfach zum Himmel, ſondern muß nach ein paar Engelkindern aufſchauen, die wie Waldſpechte zwiſchen den Baumwipfeln herflattern. Es iſt nicht mehr die Naivetät der alten Meiſter, nicht mehr der platoniſche Geiſt Raphaels, der dieſen Olymp fordert, ſondern die kirchliche und maleriſche Etikette und die ſprudelnde Sinnlichkeit. S. Giorgio maggiore enthält aber noch andere Perlen; man weiß im Ausland wenig, wie rund, voll und weich und wieder wie männlich charaktervoll der anfangs harte Veroneſe Girolamo dai Libri in den Werken ſeiner reiſen Zeit iſt und wie ganz ähnlich Caroto, ebenfalls aus Verona, von trockener Strenge in ſtylvolle Formen aufſtrebt: wer dieſe Kirche betritt, überſehe ja nicht die Bilder beider Meiſter, erfreue ſich auch hier namentlich der herrlichen Männerköpfe und erkenne, wie ungemein reich dieß Italien an edlen künſtleriſchen Kräften war, da es außer der erleſenen Schaar der berühmten Hauptmeiſter noch eine ſolche verborgene Welt von Schönheit in den ungekannteren aufzuweiſen hat.

Wir verlaſſen jetzt Verona, nicht ohne eine gewiſſe unheimliche Empfindung, denn heute noch treten wir in Feindesland. Warum ich es ſo nenne, wird ſich zeigen. Wir durchfliegen das Schlachtengebiet von 1848, halten kurz in Peſchiera an, werfen einen Blick auf die trotzige Feſte des Gardaſee's, die ſich in jenem Jahr ſo tapfer gehalten hat bis zum letzten unvermeidlichen Augenblick und ſteigen aus in Deſenzano, um von hier aus morgen das Schlachtfeld von Solferino zu beſuchen. Wir ſind nun auf piemonteſiſchem Boden. Die Viſitation fällt wider Erwarten gnädig aus; kurz vorher hatte man einen öſtreichiſchen Kurier am Leibe viſitiren wollen und es war, da er ſich widerſetzte, zu einem gewaltſamen Auftritt gekommen. Der Bahnhof liegt herrlich; ich trete hinaus und frei liegt nun der Gardaſee vor mir, nach meinem Gefühl die Perle der drei berühmten oberitalieniſchen Seen. Kann es ein feineres, friſcheres Grünblau geben, als das ſeiner Wellen? Und verbinden die andern Seen ſo ſchön das Strenge mit dem Zarten, das Starke mit dem Milden? Unten, wo der See ſich in der Fläche ausbreitet, die Landzunge Sermione mit den Trümmern der Villa Catulls, der hier wohl ſeine weichen Lieder ſingen mochte, höher dort am linken Ufer von unſerem Standort die Rocca della Manerba in ſo reinen plaſtiſchen Linien vorſpringend, daß ſie mich an den reizenden Fall der Umriſſe des ſchönſten aller Berge, des Monte Pelegrino bei Palermo erinnerte; weiter hinauf die lieblichen Inſeln Biagio und Lecchi, an den Ufern überall die Süßigkeit des Südens in den Limonengärten, Oel- und Feigenbäumen und Reben, die freundlichen Villen und Dörfer dazwiſchen; dann, wo der See ſich verengt, beginnt die wilde Steinwelt, ohne doch die Früchte Heſperiens, die ſich an den Fuß der Felsgebirge ſchmiegen, verdrängen zu können; aber nicht nur durch dieſe Verbindung paaren ſich hier die vollen Gegenſätze, ſondern das kahle Gebirge ſelbſt fügt ſich mit ſeinen harten Maſſen jener unbekannten, räthſelhaften, formenbauenden Künſtlerhand, die im Süden Europas gewaltet hat und die wir auch in Ungarn wiedergefunden haben. Auch in den kahlen Höhezügen des Monte Baldo oben am See iſt ſie über die Rücken, die Ecken, die Rinnen und Gräte des Geſteins gegleitet und hat ihrem Umriß jenen unnennbaren rhythmiſchen Schwung der Linie gegeben. Und ein eigenthümlicher, wunderbarer Reiz geſellt ſich für den deutſchen Gaſt hinzu: in dieſen Gebirgen ſpielt ein Theil der Dietrichſage, hier tummelt ſich der Gothenkönig mit ſeinem Waffenmeiſter Hildebrand in der Jagd auf Ur und Wiſand, hier (ausdrücklich bei „Garden") findet er den Zaubergarten des Zwergs Laurin, überwältigt ihn mit Hülfe ſeiner Mannen, ſchont ihn aber um Dietliebs willen, deſſen Schweſter Simild er entführt hat, ſteigt mit ihm in ſein unterirdiſches Wunderland, folgt ihm dann auf der Oberwelt in ſeine Wohnung, einen Felſenſaal, der von einem Karfunkel mit glühendem Roth beleuchtet iſt, befreit in wildem Kampfe mit Zwergen und Rieſen, die der falſche Elfenkönig herbeigerufen, das entführte Mädchen und nimmt den Beſiegten als ſeinen gezwungenen Gaukler mit nach Steyermark. Einen ergreifenden heimiſchen Klang bringen dieſe Erinnerungen aus dunkler Sagenzeit in das fremde, ſüdliche Bild. Von einzelnen maleriſchen Punkten muß ich die Lage von Tremoſine nennen, das am weſtlichen Ufer ſo ſeltſam traumhaft von ſteiler Höhe niederſchaut und von dem ein Pfad, der für Gemſen, nicht für Menſchen gangbar ſcheint, verwegen zur Station herabführt, am öſtlichen Ufer Malceſine, aus Goethes Briefen bekannt, der dort verhaftet wurde, weil er die venetianiſchen Feſtungswerke zeichnete, und mit Behagen erzählt, wie ſeine Beredſamkeit ihn befreite. Endlich ſchließt das Städtchen Riva am nördlichen Ende das reiche Bild ab, doch in's Land hinein darüber hinweg ſchweift der Blick zwiſchen dem ſteilen Fels, auf dem das Schloß Arco liegt und den Bergmaſſen gegenüber in die fruchtbaren Oel- und Obſtpflanzungen, auf denen die Sonne des Südens brütet.

Das ſind Erinnerungen von früheren Fahrten; noch weiß ich deutlich, wie einſt vor zwanzig Jahren, als ich hier zum erſtenmal Italien betrat, dem ungewöhnten Sinn die Reize dieſer Natur verſchloſſen blieben: das Auge ſuchte noch das luſtige Grün, die ſaftigen Wieſen, die kleineren, ſpielenderen Formen der Heimath; Italien war mir noch eine ſtolze, abweiſende Schöne; Alles ſo fremd, ſo vornehm und, wie ich in der Blödheit des Neulings hinzufügte, ſo kalt. Hier in Deſenzano, nahe dem Gaſthof, wo wir jetzt einkehren, ſtand ich damals nach der Landung auf dem Platz, das Gepäck lag vor mir, ich ſuchte eine Gelegenheit nach Verona und konnte nicht italieniſch; aus meiner Rathloſigkeit retteten mich endlich zwei Studenten von Padua, mit denen lateiniſch verkehrt wurde, aber was für ein Latein! Drei Jahre ſpäter war ich wieder da und nahm nun Herberge in Albergo Meier; da ſaß ich Abends mit dem Wirth, einem Tiroler, und einem dicken geiſtlichen Herrn beim Glaſe; draußen glühte der See in den warmen Lichtern der Abendſonne; der Prete kam auf die Reformation zu reden: Luther, ja der habe es ſich und Andern freilich leicht gemacht („è allargata la strada“), da heiße es nicht entſagen und das Fleiſch kreuzigen, wie bei ihnen u. ſ. w.; dabei führte er mit gründlichem Behagen den dunkelrothen Wein zu Munde und ſchmatzte, den Wohlgeſchmack verlängernd, mit der Zunge; Stirn und Wangen und Naſe glänzten vom Fette der Brianza, denn dort in den ſegensreichen Geländen nahe dem Comerſee war ſeine Pfarre. Wie manches Vergnügen genießt in ſolchen Geſprächen, wer in Italien den Humor nicht verliert für die Fülle, für das reine Glück der naivſten Unwiſſenheit, die man da entdeckt! Es wird wohl tüchtig gegen die Ketzer losgezogen, aber die Ausfälle ſind nicht giftig, wie da, wo die katholiſche Kirche auf Einem Boden mit der proteſtantiſchen kämpft; ſelten iſt mir verbiſſener Fanatismus begegnet. — Jetzt iſt der alte Meier todt, der Gaſthof heißt Albergo reale, aber wiederum ſollte es mir gut werden, denn ich gerieth Abends in die Familienſtube ſtatt in's Gaſtzimmer und ſaß nun freundlich eingeladen mit dem Wirth, ſeiner hübſchen, heiteren und gebildeten Frau und zwei Hausfreunden zuſammen; bei ſüßem Wein von Aſti wurden die Abendſtunden ganz munter verplaudert; die

Politik war nicht ganz abzuhalten, man merkte, daß man einen Deutſchen vor ſich habe, der die Dinge von ſeinem Standpunkt anſah, da man aber wohl erkannte, daß er den Italienern, abgeſehen von der jetzigen Verwicklung, herzlich wohlwolle, ſo blieb die Stimmung ungeſtört; man lenkte ab und wir verſtiegen uns am Ende zu keiner geringeren Höhe, als zu „Aristotile“ und Platone, bis der Schlaf ſein Recht forderte, und man ſich felice notte ſagte. Mein Schlafzimmer ging nach dem See, ſein mächtiges Brauſen ſang mir das Schlummerlied, ich ſchlief ein unter Gedanken an Virgil, deſſen Vers auf das meerartige Rauſchen des alten Benacus: fluctibus et fremitu assurgens, Benace, marino mir der wackre Bädeker in Erinnerung gebracht hatte.

Als ich Morgens aus dem Fenſter ſah, fiel der Regen in Strömen; ich ließ dennoch einſpannen zu großer Verwunderung des Wirths, Kellners und des Kaffeeſieders, der das Ungeheure dieſer That ſich nicht anders zu erklären wußte, als daß er mich für einen Offizier hielt; nach der Rückkehr Abends begrüßte er mich als ſolchen und machte auf meine Ablehnung des Titels ein pfiffiges Geſicht, das mir andeutete, daß er begreife. Der Regen hatte nicht nachgelaſſen, als ich nach etwa zwei Stunden über Madonna della Scoperta, wo bereits Gräber und Kreuze am Weg mir ſagten, daß ich mich auf dem Boden befand, wo der rechte Flügel der Oeſtreicher gegen die Piemonteſen focht, im Dorf Solferino anlangte. Ich gedachte Jener, die hier in der ſengenden Gluth der Sonne, im tödtlichen Hunger und Durſt blutig gerungen haben, und ſchämte mich meines Verdruſſes über die kleine Beſchwerde, die mir der Regen auflegte. Das Dorf Solferino zieht ſich, faſt nur aus Einer Straße beſtehend, in der Richtung von Nord nach Süd an einer Höhe hin, die ſteil an ſeiner weſtlichen Seite aufſteigt. Der Hauptpunkt dieſer Höhe iſt ein Felshügel, daher Rocca genannt, auf deſſen Spitze der alte Thurm ſteht, der wegen der weiten Ausſicht, die er gewährt, Spia d'Italia heißt. Ich erſtieg nun die Rocca und hatte die Punkte vor mir, um die ſich der heiße Kampf gedreht hat, in welchem die Oeſtreicher vier Hauptangriffe zurückſchlugen, bis ſie erlagen. Wir blicken nach dem Weſten, von welchem das feindliche Heer anrückte. Vor uns liegt nun der Rücken einer Höhe, die zu beiden Seiten durch einen fortlaufenden Rand begrenzt iſt, der nur an einigen Stellen nach außen ſteil abfällt. In der Mitte iſt ſie muldenförmig vertieft und hier ſteht eine Häuſergruppe, die zwar zur Gemeinde Solferino gehört, aber vom Dorfe, das hinter uns in der Tiefe liegt, wohl zu unterſcheiden iſt; ſie heißt Pozzo Catena (Kettenbrunnen, — die Häuſer um den Ziehbrunnen); ihre Verwechslung mit dem Dorfe hat viel Unklarheit in die Schlachtberichte gebracht. Nach vornen läuft die ganze Höhe unbeſtimmt aus, ein hügelichtes Erdreich führt zu den nächſten weſtlichen Höhen. Ganz nahe unter uns auf der Höhe liegt rechts ein altes Caſtell, weiter vorwärts auf der rechten Kante der Kirchhof, cimetero. Auf der linken Kante ſteht in geringer Entfernung eine Reihe von Cypreſſen. Wir beſchränken uns nun auf das Bild des Kampfes, der ſich um die Hauptpunkte dieſer Höhe gedreht hat; das Dorf Solferino hinter uns in der Tiefe muß dabei im Verlauf allerdings auch zur Sprache kommen. Die Oeſtreicher hatten urſprünglich die ganze Höhe beſetzt; zwei Angriffe machen die Franzoſen zuerſt auf der Straße, die ſüdweſtlich in mäßiger Steigung nach Pozzo Catena heraufführt; ſie wurden in furchtbarem Kampf abgeſchlagen, aber während deſſen lichtete die Artillerie des Feindes, die auf den nächſten weſtlichen, ſchon früher genommenen Höhen aufgefahren war, ſo ihre Reihen, daß ſie ſich auf das Caſtell und den Kirchhof beſchränken mußten. Eine Bedrohung von Nordoſt, wo Ladmirault auf dem linken franzöſiſchen Flügel von S. Martino her (nicht zu verwechſeln mit dem Orte gleichen Namens, den wir auf dem Rückwege beſuchen) mit Artillerie vorrückte, erwähne ich nur nebenher; das öſtreichiſche Feuer vom Caſtell und vom Kirchhof wies ihn ab; der entſcheidende Angriff kam von anderer Seite. Das Dorf Solferino hinter uns und die ſteilen Höhen, die zu unſerem Standort von da heraufſteigen, waren natürlich wohl beſetzt und vertheidigt und die, welche um Pozzo Catena ſtritten, glaubten ſich von dieſer Seite (ihnen öſtlich gelegen) völlig geſichert. Inzwiſchen wird das Schickſal der Kämpfer, die hier oben fochten, auf einem andern Punkt entſchieden. Wir müſſen uns nach dem Dorf Caſſiano verſetzen, das in ſüdlicher Richtung etwa eine halbe Stunde entfernt liegt. Hier kann die ermattete Kraft der Oeſtreicher dem entſcheidenden Hauptangriff nicht widerſtehen; hiedurch werden die Stellungen auf den Höhen zwiſchen Caſſiano und Solferino überflügelt, der Feind dringt in Solferino ein, es wird genommen und nun geht es von Solferino aus gegen die Höhe der Rocca. Hier, an dem öſtlichen Abhang unſerer Anhöhe wird noch verzweifelter Widerſtand geleiſtet, aber endlich, nachdem zwei Stürme abgeſchlagen ſind, erſteigen Gardevoltigeurs, Jäger, Zuaven die Rocca, auch die Spia, und dieß entſcheidet. Von hier trifft jeder Schuß in die dichten Maſſen, die im Caſtell zuſammengedrängt ſind; das Gewirre und die Plötzlichkeit des Ueberfalls macht einen Sturm von hier auf dieſen Gipfel faſt unmöglich und nun iſt die ganze Anhöhe, Caſtell, Kirchhof nicht mehr zu halten. Ein Theil ſchlägt ſich mitten durch die Feinde nach den öſtlichen Abhängen durch, ein Theil ſpringt über die Mauern des Caſtells auf der nördlichen Seite hinab und Mancher blieb betäubt durch den Sprung liegen, ein wirrer Knäuel entſteht, worin viele Gefangene gemacht werden, der größere Theil aber gelangt auf weiter rückwärts gelegene Hügel und ſetzt dort mit friſchem Muthe den Kampf fort. Die ſüdliche Kante, wo die Cypreſſen ſtehen, wurde von den Franzoſen erſt ſpäter erſtiegen.

Soviel zur Beleuchtung des Kampfes um die Höhe von Solferino. Weit entfernt, den Kenner ſpielen zu wollen, glaubte ich hievon doch ein Bild geben zu müſſen, weil man nach den Zeitungsberichten gewöhnlich die falſche Vorſtellung hat, jener Angriff auf die Rocca, der hier den Ausſchlag gab, ſei gegen die öſtreichiſche Front gerichtet geweſen; er traf, wie ich gezeigt habe, vielmehr die Rückſeite der Aufſtellung auf der Höhe, dieſe war durch ihn umgangen, und wohl zu unterſcheiden davon ſind die früheren, abgeſchlagenen Angriffe gegen die wirkliche Front auf der vom Weſten her nach Pozzo Catena führenden Straße und das Artilleriefeuer von den nächſten weſtlichen Höhen, das ſo furchtbar unter den Truppen im Kirchhof wüthete. Sieben Stunden haben die Wackeren ihre Stellung gehalten und angegriffen wurden ſie, wie man ſieht von vier Seiten: denn zu dem Sturm vom Weſten und dem vom Oſten (Rocca) kommt jenes eben genannte Artillerie

Feuer und das andere von nordöſtlicher Seite. — Hätte ich keine beſſeren Quellen gehabt, mein Führer freilich war nicht der Mann, mir von dieſen Hergängen ein Bild zu geben; ſein Dialekt war kaum zu verſtehen, namentlich begriff ich lange nicht, was er immer von Fiſchen (pesci) ſprach, bis ich merkte, daß er pezzi (Stücke d. h. Kanonen) meinte, und zu guter Letzt erfuhr ich, daß er während der Schlacht im Keller verſteckt geweſen. Ich umging nun die Kanten dieſer Anhöhe. Nahe dem Kirchhof, der ſo verzweifelt vertheidigt wurde, ſtand ein hohes, mit verwelkten Blumen umwundenes Kreuz, auf deſſen Spitze eine franzöſiſche Dienſtmütze aufgehängt war, denn hier thürmten ſich in wilden Knäueln die franzöſiſchen Leichen. Grab iſt an Grab, nicht für Einzelne nämlich, ſondern Gruben für Hunderte, damals noch leicht an dem darüber geworfenen Kalk zu erkennen. Die Mauer des Kirchhofs rings durchlöchert von den franzöſiſchen Geſchoſſen, halbzerriſſen hing noch das Gitterthor ſchief in den Angeln herunter, überall auch drüben bei den Cypreſſen lag es noch voll von Patronenhülſen. Im Kirchhof ſind einzelnen Gefallenen Kreuze errichtet und italieniſche Inſchriften fordern zum Gebet für ihre Seelen auf, darunter das Grab einer armen Frau, die zufällig erſchoſſen wurde. Schritt für Schritt heller und furchtbarer entwickelte ſich für das innere Auge an dieſen Spuren das entſetzliche Bild. Ein Augenzeuge, der in der Schlacht ſich auf der Höhe von Cavriana befand, hatte mir in Verona den Moment geſchildert, wo das Gewitter aufſtieg. Die dunkeln Wolkenmaſſen breiteten ſich zu einer rabenſchwarzen Wand aus, die den ganzen Horizont einnahm; auf dieſem Hintergrunde zeichneten ſich die unzähligen Hohlgeſchoſſe im Flug als weißliche Streifen ab; ein fahles, ſchwefelfarbiges Licht aber, das durch das Gewölke noch zu ſchleichen vermochte, das Feuer der Geſchoſſe und die Blitze des Himmels beleuchteten das allgemeine weitverbreitete Würgen und Morden und ſetzten es als fürchterlich deutliches Gemälde gegen den ſchwarzen Himmel ab; das Geſchrei der Wuth, der Ruf der Führer, der Donner der Geſchütze, das Stöhnen und Jammern der Sterbenden überbrüllte das Heulen des Sturms und Rollen des Donners. Aber eine andere Erinnerung deſſelben Augenzeugen muß ich hier erzählen, die zu dem Entſetzlichen tiefergreifend das Rührende bringt. Es hat wohl Mancher, wie man eben ſo ſeine ſonderbaren Einfälle hat, ſchon gedacht, was wohl die Vögel für Schrecken befallen mag in der Stunde einer Schlacht; von ſolchen Einfällen läßt man natürlich nichts verlauten; nun aber wurde mir ohne mein Fragen eine Beobachtung eigenthümlich ergreifender Art mitgetheilt. In der Lomellina, in der Lombardei niſten unzählige Nachtigallen; während der Schlachten von Montebello, Magenta, Solferino hörte man ſie, je wilder der Kampf tobte, um ſo heller, lauter, inniger ſchlagen.

Immer noch ſtrömte der Regen fort, während ich im Dorfe Solferino mich erfriſchte und mir von Bauersleuten einige Reliquien der Schlacht erhandelte; Flintenkugeln, Hohlgeſchoſſe der franzöſiſchen gezogenen Kanonen, Bajonette, Säbel, Schwerter, Aufputz von Kopfbedeckungen, Dienſtbüchlein franzöſiſcher Soldaten wurden in Menge feilgeboten. Nach Mittag endlich ließ der Regen nach, ich eilte noch einmal auf die Rocca, jetzt war die Ausſicht offen und nun erſt konnte ich das ganze große Schlachtfeld überſehen. Solferino liegt in dem großen

Hügelterrain, deſſen Grenzlinie vom Gardaſee, von Deſenzano, Lonato in einem Bogen herunter und hinüber nach Volta und dem Mincio läuft, es fällt etwa in die Mitte dieſer Linie, nahe der Ebene, die jenſeits derſelben weithin ſich ausdehnt. Ein großer, weſentlicher Theil der Schlacht verlief ſich nicht hier im Hügellande, ſondern in dieſer Ebene, die nun offen uns vor Augen liegt. Ich habe nur einen Act im Drama und nicht, wie man gewöhnlich meint, den entſcheidenden erzählt. Wir ſtehen im Centrum der Oeſtreicher; in gerader ſüdlicher Linie von unſrer Linken drüben in der Ebene war um Guidizzolo der linke Flügel concentrirt, rechts, ſüdlich im Hügellande gegen den Gardaſee, drang der rechte Flügel vor. Ueber die linke Schulter öſtlich zeigt ſich die Höhe von Cavriana, durch eine hügelige Tiefe von etwa halbſtündiger Ausdehnung von der Höhe Solferino's getrennt, der zweite Hauptpunkt des öſtreichiſchen Centrums. Nicht unmittelbar hat das Gelingen des letzten Sturmes auf die Höhe von Solferino entſchieden, der hier zurückgedrängte Theil des Centrums konnte ſich auf rückwärts liegenden Höhen wieder ſammeln, was er denn auch bereits verſuchte; aber zwiſchen dieſen und Cavriana ſchwankte eine unzuverläſſige Brigade, meiſt aus Rumänen beſtehend, dieß machte dem Feinde möglich, ſich hier in die Mitte des Centrums als Keil einzutreiben, und, was wichtiger iſt, Wimpffen, der den linken Flügel commandirte, erklärte wiederholt, ſich nicht länger halten zu können: dieſe zwei Momente, und ſchließlich der zweite, entſchieden den Rückzug der Armee, deren rechter Flügel unter Benedek mitten im ſiegreichen Vordringen gegen die Piemonteſen nun auch innehalten und umkehren mußte. Nicht auf den Höhen, nicht bei San Caſſiano, nicht bei Solferino, ſondern bei Guidizzolo iſt die Kataſtrophe zu ſuchen. Der unbegreifliche Abmarſch von ſechs öſtreichiſchen Reiterregimentern [1] gleich zu Anfang der Schlacht, der hier den linken Flügel ſchwächte, iſt bekannt. Alle weitere Tapferkeit auf dieſem Punkte war vergeblich. Hier ein Sieg hätte die Feinde in Flanke und Rücken gefaßt, ſo daß ſie die auf den Höhen ſo ſchwer errungenen Vortheile wieder aufgeben und einen Rückzug hätten antreten müſſen, der mit ihrer Aufreibung geendigt hätte.

Zurück fuhr ich auf einem Umweg über S. Martino, die Stelle, wo der Kampf auf dem rechten Flügel am blutigſten war. Die Kirche von San Martino liegt auf einer Anhöhe von Cypreſſen umgeben. Einmal gelang es der Brigade Cuneo unter Mollard, den Oeſtreichern dieſe Höhe abzuringen, ſie werden wieder herabgeworfen, dann wird der erneute Angriff der Diviſion Cucchiari abgeſchlagen und erſt zuletzt gelingt es den Piemonteſen, gegen eine Armee, die nur noch den befohlenen Rückzug unter dem Schutz ihrer Kanonen in Ordnung vollziehen will, bis zu einem Theil des Abhanges dieſer Höhe vorzudringen. Rings umher, hier und auf den nächſten Hügeln verkünden die großen kalkbedeckten Leichengruben den blutigen Ernſt des Kampfes; die Cypreſſenſtämme tragen rings die gewaltſamen Furchen der Kartätſchenkugeln, doch ſind die Bäume trotzdem auffallend gut erhalten; ebenſo jene Cypreſſenreihe auf der Höhe von Solferino. Der ſtille, dunkle Baum, der Schmuck der Gräber, ſtand ſchon bereit.

---

[1] Nach neuern Angaben ſollen es nur zehn Schwadronen geweſen ſein; immer noch ein höchſt empfindlicher Abgang.

da noch glühend von Lebenskraft die Männer hier kämpften, ſie durften nur fallen und ſie lagen in ſeinem Schatten. Sei ihnen die Erde leicht!

Wie im wachen Traum ſetzte ich den Rückweg fort; der Aufruhr der Phantaſie, der Sturm der Empfindung ob den wilden, blutigen Bildern, die aus einem noch ſo friſchen Schlachtfeld aufſteigen und wie die Geiſter in jener Hunnen- und Römerſchlacht den grauſen Kampf erneuern, hatte im Anblick dieſer ſtillen Kirche mit den Cypreſſen ſich beruhigt: nun iſt es doch vorbei, ſo flüſterte es mir aus dieſen Baumſchatten zu, nun dürfen ſie doch ſchlummern, das Stöhnen, das Röcheln iſt vorüber, ſanfte Winde wehen kühl um das Todtenbett, das auch der Sarg war. Auch die neu erwachte Empörung, daß wir Andern ſie da kämpfen ließen und den Bruderarm nicht für ſie hoben, ſchlummerte nun ein in der ſtilleren Wehmuth, mit der wir auf eine abgeſchloſſene Vergangenheit zurückblicken, an der all unſer Klagen und Sorgen und Zürnen nichts verändert.

Bald rief das unaufhaltſame Leben mich wieder in die Gegenwart; ſchon in Pozzolengo, durch das der Weg führte, ſah ich die Straßen von Berſaglieri wimmeln, die unter dem Buſch von Hahnenfedern trotzig nach dem Fremden ausſchauten, in dem ſie den Deutſchen leicht erkennen mochten; in Deſenzano wieder angekommen, ging ich nach kurzer Raſt zur Eiſenbahn und fuhr Mailand zu. Soldaten in den Wägen, Soldaten an den Bahnhöfen: wohin du blickſt, das Bild des nahen neuen Kriegs. Von Lonato bis Rezzato war ich jedoch allein mit einem piemonteſiſchen Offizier in meiner Wagenabtheilung. Der Mann gewann mich ſchnell durch den natürlichen edeln Anſtand, womit er ſich — nach deutſchen

Begriffen ſehr überflüſſig — bei mir mit ſeiner Müdigkeit entſchuldigte, daß er ſich nachläſſig auf ſeinem Sitz ausſtreckte. Meine Freundlichkeit machte ihn zutraulich und er ſagte mir nun, er ſei eigentlich Parmeſe, er habe der Herzogin treu gedient, ſo lang immer möglich, dann ſei er der Nothwendigkeit gewichen, aber dieſe Frau habe ihm Wohlthaten erwieſen, deren er immer mit Rührung gedenken werde. Er ſprach das mit einem weichen Tone des Herzens, der mich ergriff: ich ſagte ihm, daß ich ſeinen Schritt nicht mißkenne, aber um ſo mehr ſein Gefühl ehre; eben hielt der Zug, im Ausſteigen ſprach er noch die abgebrochenen Worte: Sie wiſſen, empfangene Wohlthaten — damit verſchwand er aus meinen Augen. Jetzt in ſardiniſchem Dienſte, hätte er wohl ſo etwas mit einem Andern, als einem Fremden, nicht ſprechen dürfen; es mochte verſchwiegen ihm ſchon lang auf dem Herzen liegen. Ich erzähle den kleinen Zwiſchenfall, verſteht ſich, ohne jede politiſche Beziehung. Das kurze Geſpräch mit einem Mann, deſſen Namen ich nicht weiß und den ich nie wieder ſehen werde, wird mir, ein Zug des rein Menſchlichen, wie es durch die unerbittlichen Gegenſätze des Lebens bricht, immer im Gedächtniß leben.

Rechts muß nun Brescia gelaſſen werden, ſo gern ich auch nur wenigſtens die herrliche Victoria rein griechiſchen Styls im alten Herkulestempel des Veſpaſian wiederſehen möchte; das nahe Ende des Urlaubs gebietet Eile. Gar wohl ſind mir die finſtern Blicke der trotzigen Brescianer in Erinnerung von meinem Beſuche 1857, ſtumm las man noch den Namen Haynau auf allen Lippen. Die letzten Tage der Reiſe waren für Mailand beſtimmt, wo ich Abends anlangte.

Es waren Tage der gründlichen Verſtimmung. Hier erſt fühlte ich mich recht und eigentlich in Feindesland; in Deſenzano, unter den Landleuten von Solferino hatte ich nicht verborgen, welches Landes Kind und wie geſinnt ich ſei, ich fand die Menſchen ganz läßlich und tractabel. In Mailand wurde ich von Landsleuten ſogleich gewarnt, im Kaffeehaus kein deutſches Wort zu reden, wenn ich mich nicht ſehr unangenehmen Weiſungen ausſetzen wolle, und eine Verwandte legte erſchrocken den Finger auf den Mund, als ich ſie in ihrem Hausflur deutſch anredete. Ich weiß wohl, daß der Haß den Oeſtreichern gilt und daß die Denkenden dort Oeſtreich und Teutſchland immerhin unterſcheiden, allein es tröſtete mich nicht, daß die Unterſcheidung nothwendig iſt, im Fall einer Streitigkeit wäre ich viel zu ſtolz geweſen, ſie ſelbſt zu machen, und übrigens thut Verabſcheuung unſerer Mutterſprache und unſeres Namens immer weh, empört immer, was auch für Clauſeln dabei ſein mögen. Nun aber hatte ja dieſe Lombardei für die Oeſtreicher die Franzoſen eingetauſcht, freilich nicht als geſtändige Herrn des Landes, wohl aber als Bundesgenoſſen, welche die Herren ſpielten und welche es eben damals bleibend am Schopf, an Savoyen, gefaßt hatten. Ueberall wimmelte es von franzöſiſchen Soldaten, die meiſten waren decorirt und wer konnte vergeſſen, daß es Ehrenzeichen waren für vergoſſenes deutſches Blut! Der Stolz des friſchen Sieges ſaß in deutlicher Schrift auf ihren Geſichtern, und ſeit dieſem Feldzuge iſt ja überhaupt dem geringſten Franzoſen der Uebermuth der „großen" und „erſten Nation" auf der Naſenſpitze zu leſen. Bei meinem erſten Ausgang am Morgen nach meiner Ankunft ſah ich einen Theil der Mailänder

Bürgerwehr am Dom aufgeſtellt, denn es war ein Feſttag; zwei franzöſiſche Offiziere, die dabei ſtanden, ſpotteten merklich genug und doch ſahen die Leute nicht nur ganz ſchmuck aus, ſondern ſchienen mir auch gut ſoldatiſch in Haltung und Bewegung. Dem Italiener drückt Arbeit und Stand nicht den einſeitigen, harten, kümmerlichen oder komiſchen Stempel auf, wie dem Deutſchen, eine guardia civica gibt nicht den reichen Stoff zu Carricaturen, wie unſere weiland Bürgerwehr. In Mailand war es aber auch wirklicher Ernſt mit ihrer kriegeriſchen Ausbildung: jeden Morgen und jeden Abend zwei Stunden Exerciren, das iſt kein Spaß.

Als ich ſo in den Straßen ging und mir das gänzlich veränderte Bild dieſer Stadt anſah, erinnerte ich mich recht deutlich der Gedanken, die mir ſchon früher, ja bei meinem erſten Aufenthalt in Mailand 1839, durch den Kopf gegangen waren. Deutlicher als irgendwo ſah man ja hier ſeit langen Jahren dem Italiener den Haß und Grimm gegen die fremden Beſitzer des Landes über den Augen an und manch halblautes „cane tedesco“ drüben und manch hörbares „wälſcher Hund“ hüben gab über die italieniſche Frage gar viel zu denken. Ich meinestheils bin, wie ich ſchon öfters verſichert habe, dem italieniſchen Volke herzlich zugethan; ſelbſt ſeine übelſten Charakterzüge, Betrug, Lüge, Falſchheit, die man wohl in jedem Volke findet, die aber hier zu Nationallaſtern dadurch geſtempelt ſind, daß das öffentliche Urtheil ſie nicht kräftig verdammt, ja ſogar jene heilloſe Grauſamkeit gegen die Creatur haben mich niemals in die Länge abgeſtoßen; was man immer an ihm lieben muß, iſt die unverwüſtliche antike Naivetät, iſt ein natürliches Pathos ohne Affectation, ein angebornes adeliges Weſen in den Formen, Talent, Humor, Schönheit. Kein Volk gibt uns noch ſo entſchieden ein Bild von der Einheit der Natur und Cultur im claſſiſchen Alterthum, ſeine Sprache iſt mit weniger Verſchneidung und Verſtümmelung aus dem Alterthum herübergelangt, als irgend eine romaniſche; die franzöſiſche daneben nimmt ſich aus wie das Bild einer hübſchen modernen Kokette neben einer antiken Statue. Das Alles könnte immer noch auf den Begriff einer merkwürdigen Ruine hinauslaufen, allein ich bleibe bei meiner Ueberzeugung, daß dieſe Nation ſichtbar ſich hebt und läutert; wer ihre neuere Geſchichte bis etwa in die dreißiger Jahre verfolgt, der wird es zugeben, wofern er nicht auf das Einzelne, ſtatt auf das Allgemeine ſieht. Die Frage der italieniſchen Zukunft hängt natürlich auch mit der andern zuſammen, ob eine Reinigung der Religion in dieſer Heimath des Papismus zu erwarten iſt. Auch hier ſpricht innere Wahrſcheinlichkeit und eine Reihe bedeutender geiſtiger Erſcheinungen nach meinem Dafürhalten für das Ja. Der Italiener iſt im Grund eine ganz rationelle Natur und neigt nicht zum phantaſtiſch Fanatiſchen, wie der Spanier; ein formenreicher Gottesdienſt, deſſen ſein ſüdlicher Sinn allerdings bedarf, ſchließt nicht nothwendig den magiſchen Wahn ein, zu welchem das Mittelalter die Religion verkehrt hat. Wenn ich nun ſchon vor Jahren dieſen Betrachtungen nachging und am Schluß nothwendig zu der Vorſtellung eines Befreiungskampfes gegen Oeſtreich gelangte, ſo entſtand mir der tiefſte, ſchneidendſte Conflict des Gefühls. Vor mir ſelbſt und vor jedem ehrlichen Menſchen hätte ich mich geſchämt, hätte ich je öſtreichiſchen Waffen Niederlagen gewünſcht oder gegönnt, und doch wollte ich das

Recht einer Nation auf Unabhängigkeit nicht beſtreiten. Zwar ſo ſchlechthin mich für die Nationalitäts-Idee zu begeiſtern, kam mir nicht in den Sinn. Jenes Recht iſt nicht ein fertiger Beſitz, nicht ein ausgeſtelltes Diplom und Siegel. Nationalität mit dem Recht und Beruf, einen ſelbſtändigen Staat zu bilden, iſt, wie die Tugend, nicht ein fertiges Ding, ſondern ein Thun, ein thätiges Beweiſen. Eine Nation muß zeigen, daß ſie eine Nation iſt, ſie muß ſich ſelbſt helfen. Das iſt der Grund, warum für Losreißung von Theilen einer Nation, die dem Staate einer andern Nation einverleibt ſind, derjenige nie empfindſam ſchwärmen wird, der es über Phraſen hinausgebracht hat, vollends nicht, wenn dieſer Staat das eigene oder doch ein Glied des eigenen Vaterlands iſt; er wird vielmehr ganz nüchtern denken, es werde eben jener Nation die wirkliche Kraft der Nationalität gefehlt haben oder abhanden gekommen ſein. Wenn nun aber dieſelbe mit wachſendem Muth aus der Theilung zur Einheit ſtrebt, wenn der Begriff der Nationalität anfängt, eine Kraft zu werden, wie dann? Wir reden hier von einer Nation, welche die Bedingungen in ſich vereinigt, einen Staat zu bilden, der wirklich ſelbſtändig iſt, nicht von Völkern, wie die Ungarn, wie die ſlawiſchen Stämme, die, von Oeſtreich abgeriſſen, einen beſtehenden deſpotiſchen Slawenſtaat, unſern chroniſchen Feind, wie Frankreich unſer acuter Feind iſt, furchtbar verſtärken würden. Nun — der Staat, dem ein Theil jener Nation einverleibt iſt, wird auch dann ſein hiſtoriſches Recht nicht fahren laſſen, denn ſollen, gedrängt von dem Begriffe der Nationalität, die Staaten hingeben, was ſie von Völkern anderer Zunge vereinigen, ſo müßte das wechſelſeitig ſein und gleichzeitig geſchehen; es wird nicht Eine Macht in der ſüßen Hoffnung, daß die anderen Mächte es nachher ebenſo machen, das Ihrige hervorziehen und auf den Tiſch legen. Will alſo ein Volkstheil, der zu dem Staat eines anderen Volks gehört, ſich trennen und dem Centrum ſeiner Nationalität verbinden, dieſer Staat muß es darauf ankommen laſſen, daß er ihm ſeine Unabhängigkeit abzwinge; geſchenkt wird ſie nicht, hier gibt es keine Großmuth. Anders der Zuſchauer, der ferner, ja nur bis auf den Grad ferner ſteht, wie ein nicht öſtreichiſcher Deutſcher, der ohne jede Gehäſſigkeit gegen Oeſtreich doch die italieniſche Frage anders anſehen konnte, als die ungariſche und ſlawiſche; es war in dieſem Fall natürlich, daß er mit ſich ſelbſt uneins wurde, indem er Italien Einigung ſeiner Theile gönnte und doch nimmermehr Oeſtreich Niederlagen und Verluſte wünſchen konnte. Ich habe nicht verhehlt, daß ich in dieſem Falle war. Allein vor Jahren ſchon, ja längſt vor 1848, fragte ich mich auch: wenn Oberitalien je von Oeſtreich ſich losreißt, wird es auch wirklich dann einem unabhängigen Italien angehören? Wird dieß Italien, dem Namen nach unabhängig, nicht vielmehr in Abhängigkeit von Frankreich fallen? Und wie, wenn es ſich gar mit franzöſiſcher Hülfe losreißt? Wie, wenn du dann eines Tages ſtatt der Weißröcke die rothen Hoſen in Mailand fändeſt? Und jetzt fand ich ſie; ein Phantaſiegebilde, das ſchon vor ſo viel Jahren problematiſch und doch ganz deutlich mir vorſchwebte, war auf einmal zu einer Wahrheit, einer Anſchauung geworden. Nun gut: und damit hat jeder innere Widerſtreit der Empfindung ſein Ende; kein wahrer Deutſcher wird bei ſolcher Lage auch nur einen Augenblick noch zweifeln, wie er ſich zu entſcheiden hat. Nicht die Italiener haben Oeſtreich beſiegt, nicht die Italiener haben ſich frei gemacht, Frankreich hat geſiegt, Frankreich die Italiener — ſcheinbar — ſich ſelbſt zurückgegeben und Frankreichs Angriff auf Oeſtreich war ein unzweifelhafter perfider Bruch des Völkerrechts, der jeden andern weiteren Bruch in ſich trägt, ſein Sieg eine dauernde Drohung für Europa und vor Allem für Deutſchland. Alſo meine guten, mir ſonſt trotz alledem und alledem ſo lieben Italiener, für jetzt ſind wir Feinde, ſind es um ſo gewiſſer, da eure Rüſtungen, von denen es auf allen Straßen blinkt und raſſelt, dießmal nicht mehr bloß Oeſtreich als Oeſtreich gelten, ſondern mittelbar Deutſchland, indem ihr Oeſtreich zu dem Zwecke bedroht und angreifen werdet, daß euer Protector freie Hand habe, wenn er gleichzeitig uns angreift; ich wollte euch wohl, aber ihr habt einen Bund mit dem Teufel gemacht, und ſo ſind wir für jetzt fertig miteinander; vorerſt habt ihr ihm dafür nur Savoyen, eures neuen Fürſten Wiege geben müſſen, aber es iſt Peter Schlemihls Schatten, ihr werdet es noch ſpüren; am Kopf hat euch der Arge, am Fuß, in Neapel, wird er euch auch packen und dann ſeid ihr Ruck und Eck in franzöſiſch Schweinsleder gebunden. Nehmt euch in Acht, ihr könntet eines ſchönen Morgens doch einmal wieder die Weißröcke bei euch haben, denn die Geſchenke des Teufels pflegen ſich in Luft zu verwandeln, und wenn es ſo kommt, wolle nur der Himmel, daß es dann ein anderes Oeſtreich iſt, das euch ſeine Weißröcke wieder ſendet!

So wanderte ich denn nicht mit zweifelndem Gemüthe wie ſonſt, ſondern mit herzlichem Unwillen in dieſen wohlbekannten Straßen umher. Alles war fremd, unheimlich, widerwärtig, feindlich und doch intereſſant genug, um fleißig zu ſchlendern und zu ſchauen. Die Auslagen der Kunſtläden waren voll von Bildern des Krieges, die natürlich überall piemonteſiſche Heldenthaten verherrlichten; Victor Emanuel in unzähligen Formen, namentlich auch als Zuave, gemalt und groß in Thon modellirt: eine Schmeichelei, für die ich mich höflichſt bedanken würde. Anſchläge an allen Ecken, hier eine Anzeige von Brucks Selbſtmord, mit Anmerkungen, die man ſich vorſtellen kann, dort ein Blatt mit der Aufſchrift: Congresso di 2,50 a Verona: fingirtes Geſpräch verſammelter öſtreichiſcher Spione, deren Spottname 2,50 iſt, denn man fand nach dem Abzug der Oeſtreicher Rechnungen, woraus hervorging, daß zwei Zwanziger und fünfzig Centeſimi ihr gewöhnlicher Taglohn waren; reichlich prangten an den Ecken beſonders Caricaturen aus dem Pungolo, einem neu erſtandenen Witzblatte; da iſt Oeſtreich zwiſchen den zwei Armen einer Scheere zu ſehen, der eine Arm Ungarn, der andere Italien, drunter geſchrieben: tu non uscirai; eine Sardinia oder Italia hält als Frau Potiphar mit V. Emanuels Zügen den keuſchen Joſeph — es iſt Preußen (merkwürdiger Verſuch, eine Pickelhaube zu zeichnen) — am Rock feſt, Preußen flieht mit den Worten: tu mi sei troppo brutta, und Aehnliches — ein Witzblatt von wenig Witz.

Ich war begierig geweſen, zum erſtenmal ſeit Louis Philipps Zeiten wieder franzöſiſches Militär in natura zu ſehen; trotz allem guten Willen, den gerühmten Glanz dieſer Truppen anzuſtaunen, verwunderte ich mich nun doch über die Geſchmackloſigkeit der Uniformen; dieſe unſinnig weiten Hoſen geben ja ein ganz und gar thörichtes Ausſehen, wozu bei den Offizieren noch die abſurde Länge und faltige Weite der Rockſchöße kommt; zu bauſchigem Unterkleid gehört auch bauſchiges Oberkleid wie bei den Landsknechten; oben knapp, von den Hüften an weit und breit, das gleicht einem Weibe von widerlich fettem Schooß und Oberbein; vom alten Zopf ſind gar noch die lächerlichen, zweckwidrigen, bruſtverengenden Achſelklopfer, Schulterzwicker, die dicken Epauletten beibehalten. Der gemeine Infanteriſt ſieht in der Regel unſauber, ungewaſchen aus; ſei mir Zeuge die Bregenzer Wäldlerin, die ſich nach italieniſcher Anſprache unvermuthet aus meinem Zimmermädchen entpuppte und auf meine Frage, wie ihr denn die Franzoſen gefallen, erklärte: „o ſo en ſchmierige Kerle möcht i ſo net miteme Steckele anrege, do ſind die Oeſtreicher andere Leut gweſe.“ Die Körperbildung hatte ich mir feiner, hübſcher vorgeſtellt, man ſieht ebenſo viele plumpe Burſche wie im deutſchen Militär, doch iſt leicht zu bemerken, daß ein lebhafterer Nerv auch die ſchwerfällige Maſchine bewegt. Dagegen findet man unter ebenſo vielen deutſchen Soldaten gewiß nicht ebenſo viele eigentlich gemeine Geſichter und dieß ſoll vollends bei den Zuaven der Fall ſein, die damals ſchon abgezogen waren. In der Gemeinheit tritt freilich ein Ausdruck hervor, der etwas Unheimliches hat, etwas Blutiges: man erkennt eine Soldateſka, wie ein erobernder Staat ſie heranzieht, dem bürgerlichen Leben und menſchlichen Banden ganz entfremdet, ſchlechthin und rückſichtslos auf das blutige Handwerk geſtellt. Der deutſche Soldat wird nicht ebenſo leicht, nicht ebenſo ohne innern Kampf gegen die Gefühle der Menſchlichkeit morden und ſich morden laſſen; der unbedingte Blutſinn gibt ſeinem Feinde den Vortheil des Eindrucks einer dämoniſch wild verbrechenden

Naturgewalt. Allein der ernſte Wille des Muthes, der dem menſchlicher fühlenden Herzen abgerungen iſt, bleibt doch das Höhere und verbürgt eine Ausdauer, die auch in langen und ſchweren Entbehrungen, Niederlagen, Unglück aller Art Stand hält. Die größere Gewandtheit, Schick und Griff des Franzoſen wird auch durch eine künftige beſſere Schule bei uns freilich nicht ganz erſetzt werden, dafür iſt aber die phyſiſche Kraft des Einzelnen im Durchſchnitt größer und die Reiterei zudem in Ritt und Bewegung überlegen. Sieht das franzöſiſche Fußvolk durchſchnittlich unſauber aus, ſo ſind dagegen die Reiter theatraliſch aufgeputzt; es iſt ein Spaß, dieſe mädchenhaft koketten Puppen im Sattel humpeln zu ſehen und damit einen wirklichen Huſaren oder feſten deutſchen Reiter zu vergleichen, die Elſäßer ausgenommen, die ja leider Frankreich ſeine beſte Cavallerie liefern. Die Franzoſen haben nur durch Eines geſiegt: durch Gleichheit des Rechts in der Armee, vermöge welcher nicht Geburt und Protection, ſondern Talent und Verdienſt das Vorrücken und jede Belohnung begründet. Dieſe Nachwirkung der Revolution iſt das einzige Geheimniß ihres Erfolges im Kriege, durch ſie iſt der einzelne Mann geweckt, jeder weiß, daß ihm wird, was er verdient; der Sporn der Ehre wirkt ungehindert. Und was geſchieht bei uns, das Ehrgefühl des einzelnen Manns zu wecken? Oder vielmehr wie wird es erdrückt! Man beſuche nur unſere Exercierplätze, ſehe das niederträchtige Schimpfen und Stoßen an! In Oeſtreich wird meines Wiſſens noch heute geprügelt, in der preußiſchen Armee herrſcht in voller Blüthe das Junkerthum. Bedenkt man dieſe Zuſtände, ſo muß man mit tiefer Sorge in die Zukunft blicken. Welche Erfahrungen, welche Leiden werden vorausgehen müſſen, bis das Talent ſich ſeine Stelle erringt, bis der einzelne Krieger ein wirklich lebendiges Glied des Ganzen wird! Die Nation mache ſich gefaßt, den Mangel des Syſtems durch die Kraft ihrer Ausdauer zuerſt zu erſetzen und dann zu tilgen, und ſie wappne ſich gegen den Feind mit jener Leidenſchaft, die in einem Heinrich von Kleiſt geflammt hat. Es gibt nur zwei Völker in Europa, die wahrhaft Nebenbuhler ſind um die Ehre, das erſte Volk zu ſein, Teutſche und Franzoſen. Unter allen Gegenſätzen der heutigen Wirklichkeit iſt dieß der Grundgegenſatz. Es könnte ein unblutiger Wettkampf ſein; wir ſind gerecht genug, nur zu gerecht, mit Freuden anzuerkennen, was an den Franzoſen geiſtreich und liebenswürdig iſt; es ſind zwei Nationen, die ſich friedlich ergänzen ſollen. Nicht wir, ſie ſind es, die aus dieſem friedlichen Wettſtreit die wilde Reibung der Feindſchaft machen, nicht durch ihre Eroberungskriege allein, ſondern durch den Uebermuth, den Hohn, den ehrloſen Vertragsbruch und die cyniſche Lüge, womit ſie geſucht und beſchönigt werden. Oder wenn die Nation für dieſe Politik nicht verantwortlich ſein will, warum leiht ſie ihrem Deſpoten die Hunderttauſende williger Sklaven, um ihn durch ihre Mordſchlachten auf dem wankenden Thron zu erhalten? Sie thut es der gloire wegen; Teutſchland wird nie nach einem Kriegsruhm auf dem Boden des Unrechts trachten; gegen den frechen Eingriff, der uns droht, gilt es die ganze Kraft des Nationalhaſſes. Ein andermal, wenn hohes Gras über den Leichenhügeln gewachſen iſt, Anerkennung, Lob, Zuneigung, heute iſt die Loſung: im letzten Bauern unſeres Volkes einen Grimm ſchüren, daß ſie, wenn ſie kommen, wie Hunde todtgeſchlagen werden.

Welche Gedanken, welche Empfindungen verglichen mit dem ſtillen Entzücken, mit welchem ich einſt hier zum erſtenmal vor den Werken der Mailänder Schule ſtand, womit ich in der Brera, dort im Anfang der Gallerie, an den zwei Madonnen Bernardino Luinis, an ſeinem himmliſch ſanften Chriſtus in S. Ambrogio, ſeinen rührend reizvollen Freſken in Monaſtero Maggiore, an den milden, lieblich trauernden Geſtalten des Borgognone in der Ambroſiana, in S. Maria della Paſſione aufblickte! Ich hatte immer gemeint, den Italienern gehöre der Ruhm der reineren Formſchönheit, den Deutſchen der Ruhm des innigeren Ausdrucks. Man kann auch wirklich ſagen, die Innigkeit unſerer alten Meiſter ſei tiefer, weil ſie individuellere Züge durchdringt, aber doch welche Herzlichkeit und offene Seelengüte iſt dem holden Liebreiz verſchmolzen, welches bezaubernde Lächeln ſpielt zwiſchen Sehnſucht und Wehmuth in dieſen noch halbſchüchternen Formen, da die Knoſpe der Kunſtvollendung eben am Aufbrechen war! Noch inniger ergriff mich damals nur das erſte bedeutendere Werk der beſten Zeit des Pietro Perugino in der Pinakothek zu Bologna; hier iſt es der träumeriſche umbriſche Augenſchnitt und Blick, wie auserleſen zu dieſer myſtiſchen Liebeswelt voll tiefen Weinens und himmliſcher Freude, und die wärmere Kraft der Farbe, was den romantiſchen Zauber vollendet. In Mailand hat Leonardo da Vinci die florentiniſche Beſtimmtheit, die Energie der Formgebung, den männlichen Sinn der ſtarken Wirklichkeit und den tiefen Gedanken mit dieſer weiblichen Welt der zarten Anmuth vermählt und ſo durch höhere Vereinigung des Entgegengeſetzten das claſſiſche Ideal geſchaffen. Wer ſeinen Chriſtus und Johannes auf dem Abendmahlsbilde ſehen konnte, wie ſie waren, ehe die Reihe von Verwüſtungen über dieſes Grund- und Hauptwerk italieniſcher und aller neueren Kunſtblüthe erging! Die Studie zum Chriſtuskopf, die in der Brera hängt, gibt eine Ahnung davon, wie derſelbe einſt im Gemälde ausgeſehen und wie ſeine wunderbare Anmuth, Sanftmuth, Wehmuth im kraftvollen Contraſt mit den ſcharf charakteriſirten, mächtig bewegten Männergeſtalten in dem Kreiſe gewirkt haben mag, den das Wort Chriſti: Einer von euch wird mich heute verrathen! wie ein elektriſcher Schlag durchzuckt. Wie dieſer Leonardo aber das Leben beobachtet, mit welchem Auge er die Eigenheit des Charakters erfaßt hat, das muß man auch auf ſeinen Handzeichnungen in der Ambroſiana ſehen. Hält man dieſe mit den wenigen vollendeten Werken des Meiſters zuſammen, ſo verſteht man, was wahrer Realismus iſt: die harte Wahrheit der empiriſchen Individualität und ihres Ausdrucks im Affect iſt Vorſtudie und im wirklichen Kunſtwerk kommt der große Styl darüber, der ſie unnachahmlich zugleich erhält und zugleich in die Weihe des Allgemeinen und Normalen aufhebt. Es iſt in Leonardo etwas Deutſches, es liegt in jenem Zuge der Innigkeit, Milde, jenes Liebreizes, der Seelenſchönheit iſt, es liegt in dieſer Schärfe der Charakteriſtik, es liegt in ſeiner Nachdenklichkeit, in der Verbindung von Kunſt und Wiſſenſchaft der Kunſt, allein in ſeinem Formgefühl, dem Schwunge ſeines Styls iſt er ganz Italiener; dem damaligen Deutſchland ging noch die Ahnung des reinen gattungsmäßigen Durchſchnitts der Geſtalt ab, es fehlte unſern Künſtlern der äſthetiſche Compaß, der innere Maaßſtab für die Linie der Schönheit; der einzige Holbein der Jüngſte macht eine Ausnahme, doch wiſſen wir nicht, wie ſein edlerer Formſinn, obwohl frühe ſichtbar, ohne den Einfluß der Italiener ſich entwickelt hätte.

Mancher geht nach dem berühmten Speiſeſaal im Kloſter von S. Maria delle Grazie, um Leonardo's Meiſterwerk zu ſehen, beſchaut ſich auch die gothiſche Kirche mit Bramante's anmuthiger Vollendung der Queerarme und Kuppel im Style der frühen, poeſievollen Renaiſſance, im maleriſch warmen Materiale des Backſteins, überſieht aber in der Kirche jene Kapelle mit den herrlichen Fresken des Gaudenzio Ferrari, von deſſen Werth ihm das allbekannte geleckte Oelbild in der Brera, die Marter der h. Katharina, noch lange keine Vorſtellung gibt, denn hier erſt, in dieſer großen Compoſition der Kreuzigung Chriſti und ihr gegenüber der Geiſelung und Ausſtellung (Ecce homo), feiert er den Moment, wo er ſich (leider nicht bleibend, denn er wurde ſpäter manirirt) zur Höhe des claſſiſchen Styls erhebt. Es bricht zwar an einer Stelle ein Naturalismus, richtiger eine beabſichtigte Häßlichkeit durch, welche ein Leonardo ſich nie erlaubt hätte: es iſt der rohe Kerl mit zwei Kröpfen, der Chriſto den Eſſigſchwamm reicht, aber im Uebrigen welcher Ausdruck und welche energiſche Formengebung, welche Männergeſtalten und Männerköpfe! Dieſes wehmuthvolle, müde Lächeln des ſterbenden Erlöſers, dieſes Hinſchwinden der ohnmächtigen Mutter, dieſer Aufblick der Magdalena mit dem glänzenden Auge und dem verweinten Antlitz, deſſen Züge doch ſo beſtimmt individuell, ſo entfernt ſind von flacher Allgemeinheit! Und dann die weinenden Engel über dem Kreuze! Den ſtattlichen Männern gibt Gaudenzio gern rothen, wallenden Bart, ſo wie die ganze

Mailändiſche Schule wohl nicht bloß aus maleriſchen Rückſichten die röthlich blonde Haarfarbe liebt; man ſieht in der Lombardei ſehr viel blonde und rothe Haare, ein Beweis, daß der Einſchlag deutſchen Bluts durch die Longobarden kein kleiner war; auch kann man heute noch in Oberitalien hier und da eine wunderbare Vereinigung ſüdlicher und nordiſch deutſcher Bildung ſehen: man begegnet Frauen von blondem, rothem Haar, mit dem duftigen Schmelze ſchneeweißer Haut und dabei der vollkommnen Büſte, dem gefüllten Nacken der Italienerin; die alten Maler Venedigs wußten ja recht wohl, wie ſchön das iſt; aber auch bei Männern kommt dieſe Verſchmelzung von freierem Formenſchwung mit germaniſcher Farbe vor. Man ſehe auf dem Kreuzigungsbilde Gaudenzio Ferrari's den Hauptmann, und an der andern Wand oben den Mann neben dem Ecce homo und überzeuge ſich, wie ſchön hier mit den kraftvollen Zügen dieſes matte Roth der Bärte ſtimmt und warum ich ſo oft von den herrlichen Männerköpfen der italieniſchen Maler ſpreche. Auch in der Kirche S. Celſo muß man den Gaudenzio Ferrari ſehen, in Körperformen iſt er hier auf ſeiner Taufe Chriſti nicht ſo ſicher wie dort in S. Maria delle Grazie, aber wiederum welche majeſtätiſche Schönheit in dem Kopfe Gottes des Vaters! Der ſonſt ſo genaue Bädeker hat dieſen Bau, das heiter prachtvolle Werk Bramante's, vergeſſen; unter den Gemälden, die ihn ſchmücken, nenne ich noch Borgognone's liebes, ſanftes Bild der Madonna, die, umgeben von Johannes dem Täufer, dem heil. Rochus und den Stiftern vor dem Kinde kniet.

Ich widerſtehe jedoch auch hier der Verſuchung, den Leſer durch Kirchen und Gallerien weiter an den reichen Kunſtſchätzen

Mailands umherzuführen. Wir wandeln nur noch einmal in die Brera, über den Hof vorüber an der Statue Napoleons I. von Canova, der hier den Kaiser nackt als römiſchen Imperator ſehr geiſtvoll behandelt hat, eines ſeiner beſten Werke, das erſt jetzt aus ſeiner Verborgenheit wieder hervorgezogen und aufgeſtellt iſt, wie man denn auch bereits beſchäftigt ſein ſoll, am Arco della Pace, dem ich dießmal den Beſuch ſchuldig blieb, die Reliefs, öſtreichiſche Siegesbilder, zu entfernen. Der Gang in die Brera gilt einem Werke, das eine Welt für ſich iſt und, wohlgemerkt, neuerdings meiſterhaft reſtaurirt durch den Maler Molteni. Das iſt jene Perle der Malerei, worin der jugendliche Raphael noch einmal und zum Schluß Alles zuſammenfaßt, was dem Style, der noch nicht reif, aber auch noch ganz keuſch iſt, von Innigkeit und holdſeliger, frommer Süßigkeit inwohnt: ſein Spoſalizio. Der jungfräuliche Sinn ſcheut noch die Energie des Affects ſelbſt wo ſie gefordert wäre: der zierliche Jüngling da rechts, der im Zorn ſeinen Stab zerbricht, iſt nicht zornig. Ein Hauch der ſtillen Feier in anmuthigen Naturen, deren Seele keine Riſſe und Klüfte kennt, weht durch das Ganze. Es iſt das abſolute Bild einer Trauung; was in dieſem Acte Rührendes, Feſtliches, Bedeutungsvolles und auch Schalkhaftes liegt, Schüchternheit der Braut, tiefe Sammlung des Bräutigams, Ernſt des Prieſters, das Achtgeben auf die Form, daß kein Unſchick geſchehe, Alles mit frommem Anſtand ablaufe, liebliches, heiteres Träumen der Brautjungfern, Andacht und Freude der Bräutigamsführer, — Raphael ſelbſt und ſein Meiſter P. Perugino ſchauen unter ihnen heraus — iſt ſo getreulich und herzlich geſagt in der noch alterthümlich ſymmetriſchen, kindlich klaren

Compoſition, die Farbe, zwar ohne alles Uebergewicht über die Zeichnung und doch von tiefer umbriſcher Leuchtkraft, läßt das Alles ſo warm herausſtrahlen: nein, vor dieſem Bilde darf ich mir ſagen, ich habe nicht grundlos gegen den Nazarenismus gekämpft, denn wie könnten wir je das wieder erreichen, wie kann es uns einfallen, das alſo Erſchöpfte noch einmal erſchöpfen zu wollen in unſerer Zeit der Eiſenbahnen und der Kritik! In der Ambroſiana haben wir den ganz reiſen, ganz freien Raphael im Karton ſeiner Schule von Athen. Da ſucht ihn auf, wenn ihr ihm folgen wollt, hier ſtudirt den ſichern Meiſterzug der Hand, entbunden und entwickelt wie der freie Geiſt in den ernſten Denkern, die er in der prachtvollen hohen Halle verſammelt! Noch ein anderes rührend ſchönes Bild des frommen noch alterthümlichen Styls kurz vor der Blüthezeit enthält die Brera: es iſt die Verkündigung der Maria von Franc. Francia. In Deutſchland kennt man den Meiſter aus dem lieblichen großen Bild in der Pinakothek zu München; dort aber ſteht er noch höher, ein wunderbarer klarer Friede iſt einzig über die ſtille Scene ausgebreitet. Doch genug, wenn ich nicht meinen Vorſatz vergeſſen ſoll.

Es verſteht ſich, daß ein Schwabe mit beſonderer Andacht den berühmten Dom, dieſe Prachtwelt aus Marmor mit den unendlichen Spitzen und 4500 Bildſäulen beſchaut und betritt, denn jener „Enrico Gamodia,“ von dem der Entwurf herrührt, war ja eigentlich Heinrich Arler aus Gmünd. Bekanntlich iſt aber in der Ausführung der gothiſche Gedanke vom ſüdlichen, ein für allemal dieſem Style fremden Sinn mißverſtanden, entſtellt worden; ein Unmaaß von Ornament umwuchert einen im Grunde ſchweren, nicht wahrhaft gegliederten

Bau, nachher dringt der Zopf und endlich, ſelbſt in der Façade, moderner Claſſicismus ein. Dieß Alles kann den wunderbaren Eindruck von Reichthum und edler Pracht nicht aufheben und höchſt intereſſant iſt, im Einzelnen, namentlich dem Maaßwerke der Treppengeländer zu ſehen, wie der Rokoko und neuere Claſſicismus die decorative Pflanzenform in ſeinem Style behandelt und doch auf Diſtanz das Bild gothiſcher Dreipäſſe, Vierpäſſe, Dreiblätter, Vierblätter, Fiſchblaſen erzielt. Wie beſcheiden ernſt iſt gegen die ſtolze, geſchmückte Schönheit des Doms die Baſilika S. Ambrogio mit ihrem uralten Vorhof! Tritt hinein, wenn die Abendſonne auf ſeine Pfeiler, in ſeine Hallen fällt und der Backſtein in ihren Strahlen warmroth erglüht, ſieh zu, wie maleriſch die uralte, von der Zeit benagte Architektur vom tiefblauen Himmel ſich abhebt, träume dich um ein Jahrtauſend zurück in die Tage Ludwigs des Frommen, durchwandle dann die Baſilika ſelbſt, von deren Reſtauration der tüchtige Architekt Schmidt durch das Jahr 1859 weggeriſſen worden iſt; byzantiniſche Moſaiken des neunten Jahrhunderts ſchmücken den Chor, ein altchriſtlicher Sarkophag der erſten Jahrhunderte trägt die Kanzel mit dem ſeltſam ſteifen bronzenen Adler und Johannes dem Evangeliſten; vor dieſem Altar wurden einſt die lombardiſchen Könige und deutſchen Kaiſer mit der eiſernen Krone gekrönt, bis Barbaroſſa ſie nach Monza brachte; ſchau den rührenden Heiland Luinis an der Altarſeite an, den ich ſchon erwähnt, und dann in der Kapelle rechts die ſchönen Fresken von Bernardino Lanini. — Doch ich wollte bloß von Architektur noch Weniges ſagen und ſchließlich den herrlichen Backſteinbau des Hoſpitals mit ſeinem weiten, königlichen, Hallen-umgebnen Hofe nicht unerwähnt laſſen; dießmal freilich genoß ich den ſchönen Anblick nicht ſo rein wie ſonſt, denn wie ließ ſich die Erinnerung unterdrucken, daß dieß die Räume ſind, welche die Tauſende von Verwundeten aus den letzten blutigen Schlachten aufgenommen haben!

Was Abends beginnen? Die Scala geſchloſſen, in der Canobbiana hatte ich eine komiſche Oper von Petrella gehört, Drama war um dieſe Zeit nur im Tagtheater La Commenda. Da wird angekundigt: Milano nell' anno 1848 e Milano nell' anno 1859. Das müſſen wir doch ſehen! Wir verfügen uns alſo nach der Contrada di Porta Romana und treten ein; Zuſchauer bürgerlich, Aufwärter in Bluſen ſchreien mit ſonſt ſchon bemeldeten guten Kehlen cigarri, limonata und birra gazosa aus: ein Getränke, deſſen bloßer Anblick einem richtigen Bierkenner belegte Zunge macht; — wer jedoch wahre Todesverachtung entwickeln will, der muß in Sommerhitze in einem italieniſchen Biergarten, wie ſolche doch mehr und mehr aufkommen, dieß Getränke mit dem unentbehrlichen Eis gemiſcht in ſich aufnehmen. Der Vorhang geht auf: Straßenſcene, Aufregung, ein mailändiſcher Beamter erſcheint und liest die Zugeſtändniſſe der öſtreichiſchen Regierung von 1848 vor, das „troppo tardi“ wird ihm zugerufen, man ſtößt ihn hinaus, zerreißt ſein Blatt; der Kampf beginnt, Burger und öſtreichiſche Soldaten jagen ſich über die Bühne, Frauen kämpfen mit, bedeutendes Schießen. Unter den Frauen ſtritt voran die Gattin eines Lamberto, der tödtlich verwundet in ſein Haus gebracht wird, während jene noch draußen kämpft. Die Erſcheinung des bleichen, ſterbenden Menſchen mit dem blutigen Tuch um den Kopf war erſchütternd, allein nun ſtarb er zu lang und einmal, da er heftig ſich losreißen wollte, um an der Seite ſeiner kämpfenden Frau zu ſterben, ließen ihn ſeine Freunde ſchnappen, ſo daß er (ganz nicht nach Willen des Stucks und Spiels) zu Boden fiel. Allgemeines lautes und fröhliches Gelächter; es ſind eben Kinder; Deutſche verlangen mehr Zuſammenhang der Empfindungen und hätten wohl den Lachreiz unterdrückt. Schlußſcene: Straßenkampf, die Frauen voran, Lamberto wird noch zu ſeiner Gattin gebracht und ſtirbt an ihrer Seite im Augenblicke des Siegs, d. h. der Nachricht, daß die Oeſtreicher abziehen. Dann nach der Pauſe folgt Milano nell' anno 1859. Die Witwe des Lamberto, im erſten Stück jugendliche Amazone, ſehen wir wieder, gealtert im Gram um das abermals gefeſſelte Vaterland, verarmt durch die Confiscation ihres Vermögens, verfolgt vom Verdachte der Polizei; ihr Sohn iſt Mitglied einer Verſchwörung, ſie entdeckt es, fleht ihn an, daß er ihr ſich erhalte, er kämpft mit ſich, reißt ſich aber doch von ihr los und folgt den Verſchwornen, ſie fällt in Ohnmacht, rafft ſich aber auf und beſchließt, ſich nicht von ihm zu trennen. Geheime Zuſammenkunft der Verſchwornen, die Polizei pocht, ſie entfliehen durch eine Kellerthüre, die Sbirren finden das Neſt leer. Nun wieder Straße, ein öſtreichiſcher General tritt auf, ſchilt über die drohende Haltung der Mailänder, während Giulay in Sardinien unthätig liegt; ein Adjutant bringt ihm die Nachricht von Garibaldi's Märſchen und Siegen, dem Rückzuge des Heeres, er wüthet und flucht, was das Zeug hält, und zwiſchen die „corpo di Baccho!“ die „tutti diavoli“ hinein ſchreit er auf einmal deutſch: „der Teufel!“ Es klang ſo komiſch, daß ich ſelbſt laut mit den Andern auflachen mußte. Ein

Graf tritt auf, Repräſentant des patriotiſchen Adels, und wirft dem General alle Sünden der öſtreichiſchen Regierung vor. Der ſtärkſte aller Vorwürfe waren die Stockprügel und leider freilich hat die öſtreichiſche Polizei nicht unterlaſſen, ſelbſt durch Anwendung dieſes rohen Mittels das italieniſche Volk in der Tiefe des Herzens zu empören. Im Jahr 1848 wurden bei einem Straßenauflauf ſogar Weiber geprügelt; es waren zwar nur Ballettänzerinnen, die mit anderem Volk eine Cigarrenhändlerin genöthigt hatten, ſtatt der öſtreichiſchen die italieniſche Fahne auszuhängen, aber ſolche Maßregeln waren immer der ſicherſte Weg, einer Nation, in welcher uralte Cultur den Begriff der Menſchenwürde befeſtigt hat, das öſtreichiſche Regiment als barbariſch verhaßt zu machen. Hätte man die Stockprügel für die Thierquäler aufgeſpart! Barbari austriaci war denn das dritte Wort in dieſer Strafrede, zu welcher der Redner durch umlaufende Gerüchte von einer großen verlornen Schlacht ermuthigt war. Der General eilt fort, ſeine Truppen zu ſammeln, ein Chor junger Leute erſcheint und ſingt ein Nationallied; das Lied ſchien beliebt und der näſelnde Vortrag der leierartigen Melodie, die bekannte Art des eigentlichen italieniſchen Volksgeſangs gefiel ſo, daß da capo gerufen wurde. Nun wieder Straßenkampf; es darf nicht verſchwiegen werden, daß nach einem gefallenen feindlichen Soldaten noch geſtochen und geſchlagen wurde: alſo ſelbſt auf der Bühne dargeſtellt die Mißhandlung von Verwundeten, die leider in dieſem Kriege häufig vorgekommen ſein ſoll. Endlich rückt das ſiegreiche Heer von Magenta an; Franzoſen einzuführen erließ ſich natürlich das italieniſche Selbſtgefühl, es kamen nur Berſaglieri; Siegesgeſang und

Schluß mit einer Rede jenes Grafen, deren letzte Worte waren: „ſie ſind fort und hoffentlich dießmal für immer!“ Außer den Stockprügeln waren es namentlich die Contributionen und Confiscationen, deren Erinnerung ſichtbar ſtark auf die Zuhörer wirkte. Nehmen wir dazu das Spionenweſen und nach Entdeckung der Verſchwörungen, nach Bezwingung der Revolution die Blutgerichte, ſo haben wir Alles beiſammen, wodurch Oeſtreich den tödtlichen Haß auf ſich gehäuft und die Wirkung der vielen Wohlthaten erſtickt hat, die dieß Land unläugbar ſeiner Herrſchaft verdankt; man weiß, daß ſeine Regierung die geordnetſte, ſeine Juſtiz die beſte in Italien war, es hob die Landescultur und die Colonen befanden ſich gut unter ihm, Stadt- und Landgemeinde hatte ihre geregelte Selbſtverwaltung, das Geſetz ſtand in Anſehen, die Kunſt wurde gepflegt; die Schule war nicht, was ſie ſein ſoll, denn ſie war nicht frei von der Kirche, aber doch ungleich beſſer, als ſelbſt in Sardinien.

Ich blieb nur vier Tage in Mailand; ganz vergeſſen hatte ich das Schweizer Kaffeehaus, wo deutſche Zeitungen ſind und auch jetzt deutſch geſprochen werden konnte, ohne daß man ſich Unannehmlichkeiten ausſetzte. Ich ging am letzten Abend noch hin und wie ich eintrat, waren das Erſte, was ich vernahm, die Worte eines Deutſchen: „wie hätten wir Oeſtreich beiſtehen ſollen, das in Italien nichts als Uebel angeſtiftet hat!“ Was Frankreich damals dort anſtiftete, mag man unter Anderem daraus entnehmen, daß gerade in dieſem Kaffeehaus ſtatt der öſtreichiſchen nun franzöſiſche Spione ſaßen, Elſäßer Juden, die zugleich als Propagandiſten des Napoleonismus und ſpeciell des Rheingrenzengelüſtes ſich dort liebenswürdig zu machen pflegten. Davon erzählte mir ein Bekannter, den ich fand und der nach ſeiner Wohnung in entfernterem Stadttheil nicht wagen konnte zu Fuß heimzukehren, weil nächtliche Raubanfälle in den Straßen damals wenigſtens nicht ſelten waren. Das erinnert allerdings noch an ein weiteres Verdienſt Oeſtreichs. Wohl empörte die Polizei durch das Spionenweſen, aber ſie ſchützte auch wirklich; der Patriot hatte Urſache, ſie zu haſſen, aber der Spitzbube noch mehr.

Ich hatte des Unerfreulichen, aber auch Belehrenden in der gänzlich veränderten Stadt vollkommen genug geſchluckt, fuhr am fünften Tag ab und fand den Comerſee, der meine letzte Freude ſein ſollte, in völlig reizloſem Gewande: trüber Himmel, tiefhängende Wolken, Alles war grau, unerquicklich. Wie anders habe ich ihn ſonſt geſehen, in wie freierer Stimmung ſeine reizenden Ufer beſchaut und betreten! Vorüber an Villa Carlotta, einſt Sommariva, Thorwaldſens Alexanderzug bleibt dießmal ungeſehen, vorüber am Vorgebirg Bellaggio, auf deſſen Höhe Villa Serbelloni die herrliche Ausſicht bietet, die wir heute vergeblich ſuchen würden, an Villa Melzi mit dem berühmten Bilde Napoleons I. von Appiani's Hand. Dieß Bildniß ſteht mir deutlich vor das innere Auge geſchrieben; er iſt als Präſident der italieniſchen Republik gemalt mit grünem goldgeſticktem Kleide, noch dürres Geſicht, hohes Halstuch und die Locken über die Stirn nach der bekannten Mode der franzöſiſchen Catone und Brutuſſe von damals; ein höchſt genialer Kopf, dämoniſch, unheimlich; geheimnißvolle Geiſter fliegen über dieſe feinen, gefährlichen Züge, im Blitze dieſes Auges und in den lächelnden Lippen lauert hinter der durchdringenden Geſcheutheit und ironiſchen Freundlichkeit eine unendliche Perfidie und wollüſtige Grauſamkeit, eine Katze, ein Tiger; das Bild übt im Abſtoßen einen geiſterhaften Reiz aus, man trennt ſich ſchwer von ihm; ſchade, daß nicht ein Porträt des Neffen, des Nachahmers, des Reutlinger Nachdrucks vom Onkel, daneben hängt zum Vergleichen.

In Colico ſteigt aus, wer über den Splügen reiſen will, und geht in Chiavenna aus dem italieniſchen Poſtwagen in den ſchweizeriſchen über. Um Mitternacht ging es fort und hinauf. Von den Waſſerfällen an der Steige auf italieniſcher Seite war im Dunkel nichts zu ſehen, aber wie es höher und höher ging, erſchienen deutlich am Wege die ungeheuern Granitblöcke, die Zeugen der ſchrecklichen Kämpfe zwiſchen Fels und Waſſer in dunkler Vorzeit. Wer nie eine dieſer wilden Gebirgsſtraßen geſehen hat, dem fehlt ein großes Bild. Ich war eben dem Einſchlafen nah, als einer dieſer Rieſen um den andern im nächtlichen Helldunkel auftauchte, es war nicht ſchwer, ſeltſame Menſchengeſichter in ihren Profilen zu finden, und wie eben einer ſichtbar wurde mit ungeheurer Naſe, darauf eine mächtige Warze mit Haar bewachſen, ſo war ich im Halbtraum ſchon völlig reif, ein Geſpräch zu vernehmen, das er mit ſeinem Gegenüber, einem nicht minder groben Ungeheuer, führte. Die Kerle ſprachen von alten beſſeren Zeiten, da es hier noch lebhaft hergegangen ſei, da noch Ichthyoſauren und Dinotherien und andere artige Thierchen ähnlichen Schlags ihre Geſpielen waren, ſie erzählten ſich, wie ſie damals hofften, einen Damm aufzuwerfen, den der kleine Menſch nie überſteigen könne, um dort oben ganz unter ſich zu ſein; ſie ſchimpften mit trägem, mürriſchem Gähnen über das naſeweiße Geſchlecht, das über dieſe Höhen klettere, und über den Philiſterſtand, in den ſie durch die traurige Polizeiordnung der jetzigen Planetengeſtalt verſetzt ſeien; nichts iſt uns, ſo grunzte der Linke, übrig geblieben, als den frechen Zwergen hin und wieder einen Schabernack mit Steinerumpeln, Schnee und Waſſer anzuthun: „da kommen auch wieder ſo einige Knirpſe herangekeucht, was meinſt du drüben, alter Kamerad mit der ruppigen Naſenwarze und den dichten Binſen darauf?“ Ich konnte die Antwort nicht mehr hören, der Schlaf war über mich gekommen und der Traum führte mich zurück nach dem Garten der Lombardei, nach dem blauen Gardaſee, nach den Wundern Venedigs, zu meinem Liebling in der Kirche ai Frari. Ich unterhielt mich mit der Kleinen über den Wohllaut der italieniſchen Sprache; il solo parlare, ſagt ſie, è melodia, è quasi canto e nessuno dei nostri è tanto rozzo, che questa lingua senza qualche grazia e dolcezza sonasse dalle sue labra. — „Gäbſcht nüt füre, Kueb alte,“ mit dieſem rauhen Laute wurde ich geweckt; das war unzweifelhaft deutſch; es kam von den Lippen eines Poſtillons, der eben umſpannte, und war an ſeinen Handgaul gerichtet. Horch und mit dem Donnerworte ward ſie aufgethan, die Thüre des Poſtwagens: „meine Herrn, Sie müſſen ausſteigen!“ das war der Conducteur, er kommandirte uns in die bereit ſtehenden Schlitten. Ich hatte rein nicht daran gedacht, daß mir auf dem Splügen natürlich noch eine Schneefahrt bevorſtand; alſo aus dem warmen Schlaf unvorbereitet, leicht gekleidet, heraus in den offenen Schlitten, in dichten, kalten Regen, Hagel, eiſigen Sturm. Nun, man muß Alles einmal durchmachen. Der Schnee war an vielen Stellen ſo hoch, daß wir gute zehn Schuh über der Spitze der Straßenpfähle fuhren: gerade auf der Straße durch den Anhalt, den er hier zur Sammlung fand, hatte er einen ſo hohen Damm gebildet. Ein Scheuen des Pferds, ein ſtarker Stoß und Ruck des Schlittens, ſo war der Sturz in die Abgründe gewiß und wir brauchten keinen Doctor mehr. Eine gute Strecke ging es vom Wege ab, nun über dachgähen Abhang, wo das Pferd zwiſchen Gang und Rutſchen auf den Hinterbacken abwechſelte. Der Poſtillon verlor den Humor ſo wenig wie wir und ſprach ſeinem ſtarken, runden Gaul abwechſelnd mit dem obigen „Rueh,“ mit: „alter Pfannenflicker, alte Lieſel“ oder mit dem noch zärtlicheren Liebeswort „alte Sau“ zu. Nach zwei Stunden, gründlich durchnäßt und erkältet, hatten wir noch ein Stück Wegs, wo der Schlitten auf ſteinigem Boden nicht mehr vorwärts konnte, zu Fuße zu ſtampfen, bis wir den wartenden Wagen erreichten, der von drüben gekommen war; nach kurzer Erquickung im Dorfe Splügen ging die Fahrt durch die wilde Herrlichkeit der Via mala nach Thuſis, in Chur nahm mich die Eiſenbahn auf, bald ſauste der Zug am felsumſtarrten, von Waſſerfällen umrauſchten Wallenſee, dann am lieblichen Züricher See vorüber, raſch und jäh, recht ein Symbol der ganzen Reiſe, wechſelte Schroffes und Sanftes, Furchtbares und Friedliches und Abends war ich zu Hauſe, in Zürich.

Indem ich zurückblicke auf dieſe wilde Jagd von Reiſe, auf das bunte Stück Leben, das an mir vorbeiflog und Bild um Bild im Sturm dem heftig bewegten Innern eindrückte, verweilt meine Erinnerung mit beſonderer Liebe bei dem Augenblick, mit deſſen Schilderung ich dieſe Blätter begonnen habe. Damals, als mitten im ſchnöden Unwetter vor dem erſtaunten Auge plötzlich in erhabener Ruhe die weite, offene See lag, ſagte ich mir, daß man nicht verzagen ſoll. Das iſt wohl ein altes Gebot, aber es gibt Momente, die uns durch die Kraft der Anſchauung neu und innig einprägen, was wir immer wußten und leicht vergeſſen. Der Tag wird kommen für unſer Vaterland. Alle die ungezählten Kräfte, die jetzt noch vereinzelt ſtreben und ringen, ohne das Ziel abzuſehen, werden endlich vereinigt die Hinderniſſe durchbrechen, die getrennten Stämme der Nation werden ſich finden, wie Bach und Strom ſich finden im unendlichen Meer —

il mare, quanto è grato e dolce!

Kritiſche Gänge.

Neue Folge.

Von

Dr. Friedr. Theod. Viſcher,

Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur in Zürich.

Zweites Heft.

1119ª

Stuttgart.
J. G. Cotta'ſcher Verlag.
1861.

Universitäts-Bibliothek München

AD BIBL. UNIV. MONAC.

[illegible]

Vorwort.

Die mancherlei Mängel des erſten der zwei Aufſätze dieſes Heftes muß ich ſelbſt hervorheben, damit ſie mir nicht vorgerückt werden, als ſeien ſie mir unbewußt. Auf den erſten Blick wird man ihm die Zeit ſeiner Entſtehung anſehen. Wir befanden uns im Stadium einer noch unvergohrnen Wendung zur Politik. Ich würde jetzt dem rein Menſchlichen in der Poeſie mehr Ehre geben, als damals, wenn ich über daſſelbe Thema ſchriebe, nicht ſo unbevorwortet würde ich die politiſchen Stoffe vorziehen, würde genauer unterſuchen, wodurch denn das Politiſche eigentlich erſt poetiſch wird. Die pathetiſche Einmiſchung der Politik in alle Dinge hinderte uns aber nicht, gleichzeitig noch zu philoſophiſch zu ſein; das lief ganz arglos nebeneinander her. Daß man dieß Wort ja nicht mißverſtehe, nicht meine, ich habe mich zu den Verächtern der Philoſophie geſchlagen: es ſoll heißen, wir trieben nach Art der alten Hegelſchen Schule gern allgemeine Philoſophie, wo angewandte hingehört. Ich ſuchte mich zwar nach Kräften von jenem Subſtanzialismus frei zu halten, welcher die Werke der Kunſt bloß auf den Inhalt anſah, da doch der äſthetiſche Werth in der Einheit von Inhalt und Form liegt; ich gehe ja S. 22 ff. mit Kant auf die principielle Frage zurück, in welchem Sinne das äſthetiſche Wohlgefallen (und Hervorbringen) intereſſelos ſein müſſe, ſtelle S. 26 die Antinomie auf, daß der Werth des Inhalts an ſich den Werth des Kunſtwerkes nicht bedingt und daß er ihn, vollendete Form vorausgeſetzt, doch bedingt; ich behandle das ſogar weitläufiger, als ich es jetzt thun würde, dieſe Fragen waren überall noch weniger durchgeſprochen in der Literatur, als gegenwärtig, und auf meine Aeſthetik konnte ich nicht verweiſen, denn ſie war noch nicht geſchrieben; freilich S. 27 fehlt dann doch eine gründlichere Unterſuchung: hier und im Folgenden iſt die Sache dargeſtellt, als ob, wenn nur der Dichter von einem Stoff aus der Vergangenheit warm erfüllt ſei, das Gedicht ſich wie ein Naturprodukt von ſelbſt machte, da doch auf den Proceß der Hervorbringung nun ernſtlich eingegangen und gezeigt ſein ſollte, wie ſich Intereſſe und Intereſſeloſigkeit, Enthuſiasmus und Ironie darin miſchen und ausgleichen, wie der Künſtler das glühende Metall ſeiner inhaltsvollen Erregung eben im Momente vor dem Erkalten auffängt und in die Form hinüberſtrömen läßt. Ich habe nicht für erlaubt gehalten, dieſe Lücke jetzt auszufüllen, nur S. 26 einige Sätze beigefügt, um deutlicher zu ſagen, was dort bereits, aber etwas unklar geſagt iſt. Wirklich nur zu ſtreng war ich in der Anwendung des rein äſthetiſchen Maaßſtabs: ich ſprach der Tendenzpoeſie auch den relativen Werth ab, der ihr doch gewißlich zukommt, und ich verkannte, daß auch ein ächtes, tendenzloſes Kunſtwerk immer von lebendigen Beziehungen auf die Gegenwart durchwoben ſein wird, wie denn gerade Shakſpeare mit Sprüchen tiefer praktiſcher Weisheit für ſeine Zeitgenoſſen und alle Zukunft ſeine Dramen ſo reich ausgeſtattet hat; endlich überſah ich, daß es ſich mit der Lyrik anders verhält, als mit Epos und Drama: ſie kann der Wirklichkeit ein Sollen entgegenhalten und doch ganz poetiſch ſein, wenn nur Gedanke, Urtheil, Verwerfung, Forderung zur vollen ſubjektiven Wirklichkeit geworden, d. h. ganz in Stimmung, in Sehnſucht, Schmerz, Zorn, Hoffnung übergegangen iſt.

Allein trotz dieſer ſo weit getriebenen Abſtraktion des äſthetiſchen Standpunkts bekenne ich nicht zu viel, wenn ich mir verweiſe, daß ich im entgegengeſetzten Fehler der Alt-Hegel'ſchen Schule, jenem rein philoſophiſchen Losſteuern auf den Inhalt an ſich, gleichzeitig noch befangen war: ich reihe ja die Dramen Shakſpeare's ganz nach der innern Ordnung der behandelten Gegenſtände auf und führe die Frage des künſtleriſchen Werthes nur nebenher. Nun ſollte dieß zwar keine endgültige Betrachtung ſein, ich war mir wohl bewußt, es ſei vielmehr nur eben auch ein Geſichtspunkt unter andern, und ich waffnete mich gegen Mißverſtändniß mit dem etwas burſchikoſen: „ich verbitte mir“ S. 31, allein jetzt wieder ſo zu ſchreiben, wäre mir doch unmöglich. Es fällt mir zwar nicht ein, zum reinen Formalismus in der Aeſthetik mich zu bekennen, wie ihn neuerdings die Herbartiſche Schule zu ſyſtematiſiren ſucht, die ſchönſte Form iſt mir auch jetzt nichts Anderes, als die reinſte Verkörperung des Inhalts, allein der Aeſthetiker hat das ungetrennte Ganze von beiden doch immer von der Seite der Form zu faſſen; die Aufführung einer Dramenreihe ohne Rückſicht auf die Zeit ihrer Dichtung, alſo auf die Grade der künſtleriſchen Reife des Dichters bleibt daher immer ein ſehr in Frage zu ſtellendes Unternehmen. Entwicklung des Gedankens heißt für den Aeſthetiker Compoſition, Charakterzeichnung, Einführung von Contraſten, Styl u. ſ. w. Wie viel iſt bis heute über Shakſpeare geſchrieben und wie wenig hierin noch geſchehen! Wie ſehr nur beiläufig hat man daran gedacht, ihm in die Geheimniſſe ſeiner Formgebung, in die feinen Veräſtungen ſeines Erfindens, in ſeine ſymmetriſchen Gegenüberſtellungen von Verſchiedenem und Widerſtreitendem, in die Rhythmen ſeines Ganges durch Expoſition zur Verwicklung, von da zur Kataſtrophe und zur Löſung zu folgen, ſeine ganze Art des Zeichnens, Vergleichens, Sprechens überhaupt genauer zu analyſiren und mit der klaſſiſchen, dann mit der klaſſiſch gebildeten unſerer modernen Dichter zu vergleichen! Ich darf ſagen, daß ich das in meinen Vorleſungen nicht verſäume, in §. 500 der Aeſthetik glaube ich durch Aufzeigung der Compoſition des Lear einen Beweis gegeben zu haben, daß mir dieſe Studien nicht fremd ſind, auch über Shakſpeare's Styl, ſeine Charaktergebung habe ich in dieſem Werk und ſonſt in kleineren Arbeiten mancherlei Aufhellungen niedergelegt; man kann ja von dem großen Gegenſatze der Stylprincipien, der durch die ganze Geſchichte der Kunſt geht, gar nicht reden, ohne auf Shakſpeare zu kommen und ſeine Kunſtweiſe zu beleuchten; der hier wieder abgedruckte Aufſatz ſelbſt geht S. 45 mit einigen Sätzen auf den Styl des Dichters ein, nennt ihn individualiſirend und vergleicht ihn, freilich in zu naher Zuſammenſtellung, mit der niederländiſchen Malerei; der Ausdruck realiſtiſch war, als ich ſchrieb, noch nicht im Gebrauch, ſonſt hätte ich ihn angewandt, zugleich aber zeigen müſſen, wie Shakſpeare im Realiſtiſchen doch die monumentale Großheit des Idealismus hat. Allein das ſind alles nur vereinzelte Lichter und dabei iſt die Literatur über Shakſpeare bis heute ſtehen geblieben; es fehlt uns noch immer eine ſelbſtſtändige, umfaſſende Arbeit, deren Inhalt wäre: Shakſpeare als Künſtler. Das Werk von Gervinus ſoll wahrlich nicht verkleinert werden, wenn ich ſage, es herrſche darin die ethiſirende Betrachtung über die äſthetiſche vor; es hat ein anderes Geſicht, wenn ein Hiſtoriker mit dem ihm eigenen concreten Blick, mit dem Charakter des Gefüllten, Gediegenen, Körnigen, den ſein Element ihm gibt, den ganzen Shakſpeare nach ſeinem Gehalte, ſeiner tiefen Lebensweisheit durchforſcht, als wenn die Grundideen ſeiner Dramen mit raſchen philoſophiſchen Schritten durchmeſſen werden, wie ich hier gethan; den großen Dichter ethiſch zu betrachten iſt eine Aufgabe für ſich, die ihr gutes, großes Recht hat; wo aber Gervinus auf die äſthetiſche Frage wirklich eintritt — und er thut es ja doch nicht wenig —, da iſt ſeine Betrachtung fühlbar mangelhaft; auf mehreren Blättern z. B. zeigt er, wie viel Abſcheu Falſtaff verdient, und die Frage, warum er dennoch ſo ganz komiſch iſt, kommt darüber doch gar zu kurz weg. — Uebrigens bitte ich, nicht zu überſehen, daß mein Aufſatz 1844 geſchrieben iſt, wo das Werk von Gervinus noch nicht da war; ich hätte ſonſt natürlich meine Klagen über die noch ſo häufige Verſchrobenheit in der

Auffaſſung Shakſpeare's nicht ausgeſprochen, ohne mich mit dieſem ſchlagenden Beweis unverſehrter Geſundheit des Urtheils zu betröſten. Man weiß kaum mehr, wie tief damals die Auslegung noch in der Romantik befangen, wie ſehr die Kritik noch auf den Kampf gegen ihr phantaſtiſches Treiben angewieſen war.

Eine weitere Folge der Einſchränkung meines Blicks auf den Inhalt iſt die, daß ich in den hiſtoriſch-politiſchen Stücken Shakſpeare's lauter Principiendramen ſehe, d. h. nach der neueren Bezeichnungsweiſe Dramen, worin die Charaktere nur die Organe ſind, durch welche ein Gegenſatz von gleichzeitig berechtigten und unberechtigten Lebensmächten mit Nothwendigkeit in Verwicklung, Schuld und Leiden führt. Auch dieß iſt ein Beweis, daß ich mir die Hegel'ſchen Begriffe noch nicht ſelbſtſtändig fortentwickelt hatte, denn Hegel kennt bekanntlich keine andere Form des Tragiſchen, als die einer ſolchen principiellen Colliſion, die er ſo geiſtvoll an der Antigone des Sophokles aufweist. Daher habe ich den tiefen Unterſchied nicht bemerkt, der zwiſchen dem Julius Cäſar und den zwei andern römiſchen Stücken Shakſpeare's beſteht; jener allerdings kann ein Principiendrama heißen, die Charaktere ſind ſichtlich die Perſongewordene Republik und Monarchie und demgemäß in einer bei Shakſpeare ungewohnten Einfachheit gehalten; Coriolan, Antonius und Cleopatra dagegen ſind Charakterdramen und daher die Individuen viel tiefer, realiſtiſcher gefärbt, dort Freske, hier Oelbild. Natürlich iſt der Unterſchied der zwei Grundformen, von dem es ſich hier handelt, kein abſoluter: der Kampf der Principien vollzieht ſich nicht ohne den leidenſchaftlichen Willen der Menſchen und umgekehrt, wo die ganze Colliſion aus den Perſönlichkeiten zu kommen ſcheint, müſſen doch objektive, allgemein wahre, relativ berechtigte Principien ihrem heftigen Streben und Gegenſtemmen zu Grunde liegen. Die engliſch hiſtoriſchen Stücke Shakſpeare's nun bewegen ſich in einer Mitte zwiſchen dieſen zwei Formen, denn wie ſehr hier Eigenwille und Schuld der Charaktere im Vordergrund liegt, ſo iſt doch ſehr durchſichtig das Weſen des Feudalſtaats an ſich mit ſeinen innern Gegenſätzen und dem Keime der Auflöſung, der darin liegt, der zur großen Endkataſtrophe mit Nothwendigkeit treibende Hintergrund. Ich habe auch hier dennoch zu einſeitig meinen Blick auf die letztere Seite gerichtet, aber wenigſtens bei Richard III. nicht verſäumt, auf den Charakter einzugehen.

Ein anderer weſentlicher Mangel des Aufſatzes iſt, daß ich unſere großen deutſchen Dichter neben Shakſpeare ſo wenig zu ihrem Rechte kommen laſſe. Vergleicht man ſie einmal mit ihm, ſo darf man nicht ungeſagt laſſen, daß es eine Region gibt, worin ſie nicht mit ihm zu vergleichen ſind, daß ihnen etwas ſpecifiſch Eigenes bleibt; das Vergleichen iſt recht, aber es hat ſeine Grenzen. Wir können gar nicht wiſſen, wie weit Shakſpeare es vermocht hätte, unſere moderne Ideenwelt und die erneute klaſſiſche Bildung in den geſchloſſenen Organismus ſeines Genie zu verarbeiten, denn beide Potenzen waren ihm ja fremd. Die Vergleichung mit Schiller liegt näher, weil dieſer im Grunde durch und durch dramatiſch iſt, wie Shakſpeare, und in den gewaltigſten Zügen ſeiner Werke dem großen Britten tief verwandt, im Uebrigen ſteht er an objektiver Geſtaltungskraft zwar unter ihm, aber in die Lücken des Dichters tritt der gedankentiefe, feurige moderne Rhetor, das iſt der eigentliche Grund von Schillers Popularität und eine ihm eigene Größe, die von der Vergleichung mit Shakſpeare ganz getrennt für ſich gewürdigt werden muß. Goethe's wahre Kraft liegt im Lyriſchen und Epiſchen; der Dichter der innig naturvollen Empfindung und des plaſtiſchen, klaren, ruhigen Schauens kann mit dem Dichter der thatkräftigen Leidenſchaft nicht ohne gründlichen Vorbehalt verglichen werden. Und dazu kommt nun eben das zuerſt Bemerkte: daß beide, Goethe und Schiller, die klaſſiſche Formbildung und die moderne Ideenwelt, die tief verwickelten, reflektirten Kämpfe des modernen Lebens zu bewältigen hatten. Auch einen ſo harten Seitenblick, wie ich ihn S. 35 auf Goethe's Alter werfe, würde ich mir jetzt nicht mehr beigehen laſſen; über den zweiten Theil des Fauſt denke ich noch wie damals, aber ſo unvermittelt wie S. 33 würde ich mein Urtheil nicht mehr hinſtellen. Es iſt eben Alles noch in den Jahren geſchrieben, wo man gern direkt zufährt und abſolut ſpricht; ſo wird auch S. 29 von den modernen Kulturformen zu unbedingt behauptet, ſie ſeien künſtleriſch unbrauchbar; die Möglichkeit, daß unſere reflektirte und unzufriedene Zeit große Dichter hervorbringe, wird aprioriſch verneint, während doch die zeugende Natur nicht nach unſeren Schlüſſen fragt, und von einem Zeitalter, wo die höchſte Bildung zur Natur zurückkehrt, wird zu roſenfarb geträumt. Man war um ſechzehn Jahre jünger.

Ich habe nicht für erlaubt gehalten, dieſe größeren und kleineren Mängel zu verbeſſern. Ohne den Inhalt zu verändern, habe ich da und dort etwas geſtrichen oder eingeſchaltet, bloß um dem Sinne, wie er einmal vorlag, ein wenig aufzuhelfen, eine Undeutlichkeit zu entfernen, einen Lichtpunkt aufzuſetzen. Nur Eine bedeutendere Aenderung habe ich vorgenommen: was gegen M. Rapps Auffaſſung der Desdemona geſagt war, mußte von Rechtswegen gemäßigt werden. Dieſer Gelehrte, der mir nachher ein geehrter und befreundeter Kollege geworden iſt, hatte mir mit ſeiner freilich wunderlichen Deutung dieſes Frauencharakters in's Herz gelangt, ich ſchrieb im Zorn wie ein Verliebter, dem man die Geliebte angegriffen, und wurde über die Maaßen grob. Des pathologiſchen Verhältniſſes zu Desdemona ſchäme ich mich heute noch nicht ſonderlich, aber das gehört natürlich nicht in die Kritik, nicht in die Wiſſenſchaft. Ich hätte die ganze Polemik geſtrichen, wenn nicht der Zuſammenhang an jener Stelle ein Beiſpiel für gewiſſe moderne Fehlgriffe in der Auslegung Shakſpeare's gefordert hätte und wenn ich es nicht immer noch für Pflicht hielte, eine der ſchönſten Charakterſchöpfungen vor Mißverſtändniß zu ſchützen. Daher habe ich denn hier auch einige Sätze zur Erhöhung des poſitiven Ausdrucks meiner Anſicht hinzugefügt. Dagegen wurde ein Satz über Mißdeutung des Charakters der Ophelia S. 14 entfernt, weil dieſer nun in der hinzugegebenen Studie über den Hamlet beſprochen wird.

Warum ich nun trotz ſo manchen Mängeln dieſe ältere Arbeit dennoch des Wiederabdrucks für werth halte, das zu ſagen geziemt mir nicht. Es genügt, daß ich die Fehler gebeichtet habe, ſo weit ich ſie erkenne, über das Gute mögen nun Andere ſprechen, wenn ſie ſolches darin finden.

Bei dem Anblick des Aufſatzes über den Hamlet wird wohl Mancher mit Goethe ausrufen: Shakſpeare und kein Ende! Beſonders aber Hamlet und kein Ende! Und ich ſage: freilich kein Ende, am wenigſten mit Hamlet, denn Shakſpeare iſt unerſchöpflich und am unerſchöpflichſten ſein Hamlet. Und was ich hier bringe, will recht beſonders nicht weiter ſein, als ein Beitrag, ein Fragment. Wenn ich oben in dieſem Vorwort ein gründliches Eingehen auf die künſtleriſche Formfrage in unſerer Shakſpeareliteratur vermiſſe, ſo erwartet man vielleicht, dieſer neu hinzugegebene Aufſatz werde vor Allem in dieſe Lücke treten. Allein nur mittelbar kann er einer Unterſuchung über Compoſition, Styl und andere rein künſtleriſche Momente Material liefern, denn wirklich hat er es, obwohl er überall auch auf die Form hinüberblickt, weſentlich mit dem Inhalte zu thun, und zwar hier in dem Sinne, daß er unterſucht, was denn eigentlich Shakſpeare's Meinung war. Es handelt ſich nicht um rein äſthetiſche Kritik, ſondern um Erklärung, natürlich nicht des Einzelnen, ſondern des geiſtigen Mittelpunktes. Und dieß iſt kein Rückfall in frühere Einſeitigkeit, ſondern eine abſichtliche Beſchränkung, denn wenn man überzeugt iſt, wie ich es bin, daß wir über die materielle Vorfrage, was Shakſpeare eigentlich darſtellen wollte, noch immer nicht im Reinen ſind, ſo iſt es Pflicht, ſie von der ausdrücklich äſthetiſchen Unterſuchung getrennt für ſich vorzunehmen. Dieß führt mich ſogleich zu einer Stelle S. 67 dieſes Aufſatzes, woran ich am beſten anknüpfe, um zu zeigen, warum ich einen ſolchen Beitrag zur Auslegung des Hamlet für kein überflüſſiges Werk halte. Vorher iſt geſagt, es bedürfe ſehr verwickelter Gedankenreihen, um den erſten, unmittelbaren Eindruck dieſer Tragödie in die Sprache des Begriffs umzuſetzen, allein dieſe Gedankenſumme habe der Dichter ächt poetiſch ganz in den Körper der Handlung niedergelegt, in die Form verſenkt, und ich behaupte nun Seite 67: man komme, ſo viel man auch über dieſes Drama reflektirt haben möge, doch immer wieder bei der Ueberzeugung an, daß man ſich nur entwickelt habe, was beſtimmt und ſicher im erſten Eindruck eingewickelt lag. Daß hier verſäumt iſt, eine nahe liegende Einwendung zu berückſichtigen und zu beantworten, fühlte ich erſt, als keine Correctur mehr möglich war. Ich ſetze da voraus, daß der erſte Eindruck in jedem Gemüthe der richtige ſei und daß ihn die nachfolgende Reflexion richtig wiedergebe. So wäre es freilich ein Wunder, wie nur irgend abweichende Erklärungen entſtehen mögen! Zunächſt nun wird es allerdings ſeine Richtigkeit haben mit dem Satze, daß alle ächte Deutung auf Geſundheit der erſten Aufnahme in Anſchauung und Gefühl beruht. Wenn irgendwo, ſo gilt hier: quod non fuerit in sensu, non est in intellectu. Mit dem Beweiſen iſt es, geſtehen wir nur, auf dieſem Gebiete nicht weit her, am wenigſten bei Charakteren, die faſt ganz paſſiv in die Handlung verflochten ſind wie Ophelia; nur annähernd kann eine Art von Beweis für die richtige Auffaſſung aus den innern Bedingungen der ganzen Handlung, der Wechſelwirkung der Charaktere, der Interpretation einzelner Reden gezogen werden; das iſt blutwenig, hält Einer das gute Mädchen für leer und ſinnlich, mit Demonſtriren wird dagegen faſt ſo viel wie nichts auszurichten ſein. Wo ſtehen wir nun? Auf ſein erſtes Gefühl kann ſich Jeder berufen und wenn Gründe nichts oder gar wenig gelten, weil ſie doch ſelbſt wieder auf dem der unmittelbaren poetiſchen Wirkung fußen, ſo ſcheint es, daß da keine Auskunft aus dem Wirrwarr ſubjektiver Meinungen, keine Inſtanz ſei, die entſcheidet. Doch es bleibt eine: die Majorität. Wir müſſen vorausſetzen, wir dürfen vorausſetzen, daß die Mehrheit der Gemüther geſund iſt und daß diejenige Auslegung, die den wahren Eindruck unverfälſcht in Begriffen wiedergibt, im allgemeinen Urtheil durchdringen wird. Die Urſache, welche im erſten Anſchauen das Gefühl beirrt, ſo daß es nicht richtig ſpricht, wird entweder Mangel der äſthetiſchen Anlage ſein, vielleicht nicht Mangel überhaupt, ſondern nur in Beziehung auf eine beſtimmte Art von Kunſtwerken, oder, bei wohlbeſchaffener Anlage, trübender Einfluß durch irgend welche Schiefheit der Bildung, Verkünſtlung, abſtrakte Anwendung der Philoſophie, auch Eitelkeit, etwas Neues, Beſonderes zu entdecken, Sucht der Paradoxie u. ſ. w. Die erſte Auffaſſung kann aber auch ganz geſund ſein und erſt im darauf folgenden Verſuche, ſie in Begriffen wiederzugeben, durch falſche Reflexion abgefangen, unterbunden werden: der Gefühlseindruck war der rechte, aber das Denken irrt ab, holt ihn nicht mehr ein. Wir müſſen jedoch, wenn wir nicht aller Kunſtwiſſenſchaft das Todesurtheil ſprechen wollen, das Vertrauen bewahren, daß auch das Verhältniß von Gefühl und Denken bei der Majorität richtig beſtellt ſei, daß auch die Reflexion trotz manchen Schwankungen, die freilich ganzen Perioden eigen ſein können, in die rechte Einrenkung zurückkehre. So wird es ſich bei den Gebildeten verhalten, an die ſich der Kritiker wendet, und ſo kämpfen wir denn alle mit einer Miſchung von Gründen und Berufungen auf das Gefühl in Hoffnung, daß wir die Majorität gewinnen und deren Zuſtimmung den wahren letzten Beweisgrund liefere. Von der größeren Volksmaſſe, die keine Uebung des Denkens hat, wird auf dieſem Boden natürlich abgeſehen; Geſundheit des erſten Eindrucks müſſen wir gewiß auch ihr zutrauen; ſelbſt ein ſo tiefſinniges Drama wie Hamlet, wird ſie in ihrer Mehrheit nicht falſch auffaſſen; keinem Handwerker, Knecht, Bauern, keiner Magd auf der dritten Galerie wird ein Polonius als würdiger Staatsmann erſcheinen, wie dem ſo hochgebildeten Tieck, bei dem aber hier ſchon das erſte, urſprüngliche Gefühl nicht richtig ſprach, weil ſeine Bildung auch Verbildung war; aber natürlich kein Handwerker, Knecht u. ſ. w. wüßte ſich zu helfen, wenn Tieck mit den Scheinbeweiſen für ſeine Meinung gegen ihn anrückte.

Meine Hauptaufgabe war, den Gang des Schickſals im Hamlet gründlicher zu beleuchten, als bisher geſchehen iſt, und ich mußte zu dieſem Zwecke den Charakter des Helden einer neuen Zergliederung unterwerfen. Dieß geſchieht auf dem Wege, daß die Anſichten der Kritik, wie ſie ſeit Goethe's berühmter Erörterung ſich entwickelt und gewendet haben, durchgangen werden. Ich geſtehe, daß ich, nachdem meine Arbeit hinter mir liegt, dieß Verfahren etwas ſchleppend finde; allein ich wüßte doch keinen Rath, es zu verändern; folgte ich in geregelten Schritten der Handlung im Drama, ſo verzettelte ich die Beurtheilung fremder Deutungen, die ich doch beabſichtigte, dahin und dorthin und würde noch unbequemer, als wenn ich, wie ich gethan habe, zuerſt meine Anſicht aus der Widerlegung anderer herausbilde und dabei einzelner Stellen aus dem Drama herausgreife, hierauf aber die Handlung noch raſch im Zuſammenhang überblicke. Mein Verfahren hat mich, wie ich hoffe, jedenfalls zum Ziele geführt und ich habe dem Helden die Ehrenrettung verſchafft, die ihm gebührt: denn ſeitdem man in ihm den tragiſchen Helden der Reflexion richtig erkannt hat, geht man nun doch viel zu ſchonungslos mit ihm um, ſpricht zu hart und einſeitig von ſeiner Schuld. Dieſe liegt in jenem Zwielichte, in welches jeder ächt tragiſche Dichter die Schuld ſeines Helden ſtellt. Wir ſollen Hamlet zürnen, wir ſollen ihn aber auch bemitleiden und wir ſollen nicht wiſſen, welches von beiden wir mehr thun ſollen, wir ſollen in jenen dunkeln Grund blicken, wo verantwortliche Freiheit und unüberwindliche Naturſchranke des Charakters geheimnißvoll ſich ineinander ſchlingen.

Meine Arbeit war ſchon vollendet (— ſie lag ſchon ſeit anderthalb Jahren in meinem Pulte —), als mir eine ſeltſame Broſchüre zu Geſichte kam: Pſychologiſche Aufſchlüſſe über Shakſpeare's Hamlet von D. B. Storffrich. Der Verfaſſer führt Hamlets Unterlaſſungsſchuld auf eine Gewohnheit zurück, ſein inneres Leben unter conventionellen Formen zu verbergen: „Gewohnheit des ſich Fügens in concrete Verhältniſſe hat die Herrſchaft über ihn gewonnen, die Willensäußerungen ſeines Ichs erſtickt,“ es iſt ein „Ueberwuchernlaſſen der nachgebenden Manieren, ein Schauſpielern nach außen, worunter die innern Impulſe nicht zur That gelangen, der pſychiſch-phyſiſche Bann, den die Umgebung ihm auferlegt, in dem die Perſönlichkeit Anderer ihn gefangen hält,“ u. dergl. Es fehlte noch, daß uns ein Hamlet beſcheert wurde, der eigentlich nicht ſo frei iſt, den König todtzuſchlagen, wie man in einer Viſite nicht ſo frei iſt, nach Kuchen zu greifen; es fehlte noch, daß unſer Held den Menſchen gleichgeſtellt wurde, die er als lügneriſche, ſklaviſche Scheinmenſchen ſo grimmig verachtet, daß Hamlet zu einem Polonius, Oſrik, Roſenkranz, Güldenſtern u. gemacht wurde. Es iſt ungefähr, wie wenn man ſagte, Goethe's Egmont ſei Repräſentant der ſpaniſchen Tyrannei, Schillers Wallenſtein der engherzigen Legalität, nur jener ein feinerer, als Alba, dieſer, als Queſtenberg, Octavio, der Kaiſer. Wie die einzelnen Stellen nun gegen ihren klaren Wortſinn gedeutet werden, davon iſt gar nicht anzufangen. Hat man ſich an Ophelien längſt genug verſündigt, ſo macht H. Storffrich das Maaß voll. Lüſternheit iſt das dritte Wort, über den rührend ſchönen Monolog Akt 3, Sc. 1 heißt es: „von heiligem weiblichem Erbarmen ſehen wir nichts, ſich ſelbſt bedauert ſie“ und ſchließlich gar edel: „nichts Jungfräuliches iſt an ihr, als — ihr unverehelichter Stand.“ Auch

Ophelia ſoll überdieß unwahr ſein: „hohler Schein der Ehrbarkeit, bloß dem äußeren Schein Leben“ u. ſ. w. Wäre mir auch nur das gelungen, dieſes ſüße, reine, wehrlos ſchöne Bild gegen die immer neue Verunglimpfung gerettet zu haben, ſo iſt meine Arbeit nicht verloren. Laertes, der bis jetzt unbeſtritten als ein cavaliersmäßig gebildeter, aber von wahrer Pietät erfüllter, feuriger und entſchloſſener, freilich aber nicht ſittlich feſter Charakter allgemein aufgefaßt worden iſt, muß nun auch, und gerade in dem Punkte, worin er Hamlet in vollem Contraſte gegenüberſteht, querköpfig mißverſtanden werden: er iſt ein „Wortheld, ſein Weſen Schauſpielerei, von Thatkraft, von Selbſtbeſtimmung keine Spur.“

Fragt man, woher in aller Welt ſolche Schnaken nur kommen können, ſo findet ſich auch hier der Grund in der Abſtraktion logiſcher Conſequenzmacherei. Man müſſe zuerſt die pſychologiſche Einheit jedes Drama's aufſuchen, man werde dann finden, daß alle Charaktere deſſelben in verſchiedenen Formen und Schattirungen als Ausſtrahlung dieſer Einheit ſich um ſie gruppiren. Nun iſt das Element, welches den Hamlet umgibt, leerer Schein, Unechtheit, Zurückhaltung und Ueberkleidung des innern Menſchen mit Convenienz und formellen Manieren: dieſe Entdeckung muß nun zum „einheitlichen Mittelpunkt“ erhoben werden und der Schluß iſt fertig: Hamlet der oberſte, obwohl tiefſte unter den Gleißnern und Scheinmenſchen; man ſchloß von den Andern auf Hamlet und umgekehrt ſind dieſe nun natürlich nur der projicirte, auseinandergezogene Hamlet. Wir unphiloſophiſchen Menſchen haben bisher gemeint, recht ein Grundzug in Hamlets Weſen ſei die Verachtung und Züchtigung der rings herrſchenden Schminke, und gerade weil er wahrhaft ſei gegen ſich, wie gegen Andere, ſei er ſo unglücklich, daß er nicht dazu gelange, das Haupt dieſes Lügengezüchtes abzuſchlagen. Den ſiegreichen Beweis für ſeine profunde Enthüllung findet H. Storffrich in der längeren Bemerkung, die Hamlet ſo hinſpinnt, während er auf die Erſcheinung des Geiſts auf der Terraſſe wartet. Er tadelt ſtreng das rohe Trinken der Dänen, ſpricht dann von der Unſitte, die ganze Völker befleckt, und geht von da auf die Mäkel über, die den Werth einzelner Menſchen entſtellen, ſeien ſie angeboren oder beſtehen ſie in einer Angewöhnung, die too much o'erleavens the form of plausive manners, und dieß nennt er dann ein Bedientenkleid, livery der Natur. Storffrich überſetzt o'erleavens mit: überſchwellen läßt; die Formen gefälligen äußern Benehmens ſind demnach das Ueberſchwellende und nun ſcheint zu folgen, daß Hamlet ſich ſelbſt der Gewohnheit bezüchtige, das Innere durch die Maske der Convenienz zu überkleiden. Bisher haben alle Ueberſetzer o'erleavens nicht für: überſchwellen läßt, ſondern für: überſchwillt genommen. Dafür ſpricht entſchieden der Zuſammenhang, denn Hamlet geht aus von roher Sitte, gefällige Manieren werden alſo das Ueberſchwellte ſein, er müßte, wenn er jetzt auf einmal das Gegentheil, die Ueberſchwellung wahrer Kraft durch falſche Form einführen wollte, nothwendig ein „umgekehrt“ einſchieben: „umgekehrt“ kann auch die Angewöhnung künſtlicher Convenienz den Werth des Menſchen entſtellen. Allein auch angenommen, Storffrich hätte hier exegetiſch Recht:[1] wer wird den Mittelpunkt, von welchem aus eine Tragödie zu erklären iſt, in einer Stelle ſuchen, wo der Held, immer ſich umſchauend, ob der Geiſt nicht komme, in ſichtbarer Zerſtreuung nur ſpricht, um etwas zu ſprechen, und ſich daher in einem ſchleppenden Satze (nach der feinen Abſicht des Dichters) verwirrt, wo der Zuſchauer, ebenſo geſpannt, kaum Zeit hat, auf die Worte zu achten, und wer wird von da aus ſich beſtimmen laſſen, das Auge zu verſchließen gegen alle die klaren, ſchlagenden Stellen, wo der Dichter uns ſo unzweifelhaft ſagt, daß Wahrhaftigkeit recht eine Grundtugend ſeines Helden iſt? Merkwürdig iſt übrigens, wie dieſe in der Hauptſache ſo verdrehte Schrift in einzelnen Stellen, wo die Augenbinde dem Verfaſſer ſich lockert, ganz gute Gedanken enthält, mit denen man gerne zuſammentrifft. Gar ſeltſamlich hat ſich aber die Verdrehtheit in der Sprache niedergeſchlagen; es heißt z. B.: „Shakſpeare bietet Alles auf, um Anna's Unterliegen dieſem Menſchen (Richard III.) als etwas Undenkbares hinzuſtellen" und vieles Aehnliche.

Einige Bemerkungen habe ich über Kreyßigs Auffaſſung nachzuholen. Was Hamlets Zaudern betrifft, ſtimmen wir überein: er erklärt es aus demſelben Ueberſchuß reiner Reflexion wie ich und wie ſchon Ed. Gans; ich meines Theils hielt es nur für nöthig, dieſen Punkt einläßlicher zu beleuchten, als bisher geſchehen iſt. Im Verlauf aber beſtärkt auch Kreyßigs Analyſe mich recht in meiner Ueberzeugung, daß ich gut gethan, mich des vielgeſchmähten Helden anzunehmen und zu zeigen, wie das Schickſal, indem es ihn richtet, ihn auf der andern Seite rechtfertigt, denn wie wird nun der arme Zaudernde ſo ſchlecht gemacht, wie gar als ſophiſtiſcher, gewiſſenloſer, hofmänniſch, prinzlich frivoler, blaſirter Ariſtokrat des Geiſtes hingeſtellt! Nein, das iſt nicht Hamlet! Der wahre Hamlet bleibt in allem Banne ſeiner Zerriſſenheit groß, ächt, edel, er brennt von einer tiefen, wahren Gluth, er iſt in ſeinem Unglück einer der Geſchlagenen und Gezeichneten des Herrn, an denen wir lernen ſollen, uns nicht zu überheben, die viel zu gut und viel zu unglücklich ſind, um an ihnen den Wohlweiſen zu machen. Und der guten, innig blinden Ophelia geht es auch hier wieder ſchlecht; ſo heißt es unter Anderem: „in der Art, wie ſie die Warnung des praktiſchen, welterfahrenen Bruders hinnimmt und neckend erwiedert, läßt ſich von vorneherein der Einfluß der üppigen Atmoſphäre dieſes Hofs und dieſer Geſellſchaft gar nicht verkennen,“ wiewohl übrigens an mehr als ein herzliches Wohlgefallen, gemiſcht mit „ein klein wenig“ ſinnlicher Erregung „ſchwerlich“ zu denken ſein ſoll. Wenn ein Bruder, der wohl ſelbſt gerade kein Muſter der Keuſchheit iſt und eben nach Paris geht, ſeine Schweſter vor den Verſuchungen der Liebe warnt, warum und abermals warum ſoll denn dieſe, wenn ſie ihm ſagt, er ſolle die Warnung auch auf ſich ſelber kehren, ſchlechterdings eine innere Unreinheit verrathen? Wo auf der weiten Welt ſoll denn der Grund liegen, darin etwas Anderes zu ſehen, als herzliche Sorge für des Bruders eigenes Sittenwohl? Ich fordere die denkenden Freunde Shakſpeare's, die bisher geſchwiegen haben, auf, einmal hervorzutreten und zu ſagen, ob ich denn ganz allein ſtehe mit meiner Liebe zu der im ſüßen Nebel reiner, unſchuldvoller Innigkeit ſchwimmenden Seele dieſes armen Kindes; iſt kein Ritter für Ophelien da?

---

[1] Leaven heißt Sauerteig, dieſer macht allerdings anſchwellen, allein offenbar verſteht Shakſpeare das Bild entweder ſo, daß er ſich den Sauerteig ſammt der Maſſe, die er auftreibt, auf der einen, die gefälligen Sitten als Grund des Gefäſſes auf der andern Seite denkt, oder er nimmt die Säure und dann iſt zu überſetzen: überſäuert.

Zum Schluß mache ich auf einen ſehr beachtenswerthen Aufſatz in Nr. 46 und 47 im heurigen Jahrgang des Morgenblatts aufmerkſam: Shakſpeare's Hamlet; Quellen der Tragödie, Beziehungen in derſelben auf Zeitgenoſſen Shakſpeare's und auf gleichzeitige Ereigniſſe, Zeit der Abfaſſung des Hamlet. Von Karl Silberſchlag. Es freut mich, ganz ohne Vorwiſſen mit dem Verfaſſer zuſammenzutreffen, indem ich bei dem belauſchten Geſpräche zwiſchen Hamlet und Ophelia zum richtigen Verſtandniß auf die entſprechende Erzählung in der Amlethſage verweiſe, indem ich ferner, um begreiflich zu machen, wie die Königin ſich an Hamlets Oheim wegwerfen konnte, an den Rauſch der Leidenſchaft erinnere, der Maria Stuart zu Bothwell zog, und indem ich endlich, um Hamlets Bedürfniß öffentlicher Rechtfertigung zu erhärten, die Rede erwähne, die Amleth zu dieſem Zweck an das Volk hält. Hier möchte ich noch auf einen ſehr intereſſanten Punkt hindeuten. In der Sage erſcheint Amleth als ein zweiter Brutus, der ſich blödſinnig ſtellt. Mitten in dieſer Rolle verräth er aber ſeine Geiſteskraft durch beziehungsvolle, bedeutſame Reden.

dunkle, tiefſinnige Räthſelbilder; zugleich zeigt er auch einen ganz ſeltſamen phyſiſchen Scharfſinn, indem er dem Brod auf des engliſchen Königs Tiſch anwittert, daß es nach dem Blut eines dem Kornfelde nahen Ackers ſchmeckt, den Fleiſchſpeiſen, daß die Schweine ſich von einem Leichnam gemäſtet haben, dem Bier, daß das zu ſeiner Bereitung verwendete Waſſer über verroſtete Schwerter gefloſſen iſt; geiſtiger, doch auch noch inſtinktiv, iſt der Scharfblick, womit er dem König anſieht, daß er von einem Sklaven gezeugt iſt, und der Sitte der Königin, daß ihre Mutter zur Zeit ihrer Geburt in Gefangenſchaft lebte. Dieß ſind Züge von tief alterthümlichem Charakter (man vergl. die geiſtvollen Bemerkungen Simrocks über die Amlethſage und ihre Aehnlichkeit mit der Brutusſage in den „Quellen des Shakſpeare in Novellen, Märchen und Sagen herausgegeben von Echtermeyer, Henſchel und Simrock“ Band 3). Nun erſcheint es ſehr zweckwidrig, daß Amleth, während er ſich blödſinnig ſtellt, um geſichert die Rache gegen den Mörder ſeines Vaters vorzubereiten, doch ſeinen Tiefſinn nicht beſſer verbirgt, und nur große Verblendung ſeiner Feinde macht es in der Sage möglich, daß er ſeinen Plan dennoch ausführt, oder richtiger: die alte Sage iſt hier ſorglos gegen die Wahrſcheinlichkeit; ſie will verborgenen Tiefſinn charakteriſiren und denkt nicht daran, daß ſie ihren Helden zweckwidrig handeln läßt, indem er ihn verräth. Shakſpeare hat nun ohne Zweifel dieß bemerkt und iſt hiedurch auf den Gedanken gekommen, die Zweckwidrigkeit mit künſtleriſcher Abſicht zu einem weſentlichen Zuge in ſeinem Drama zu erheben; er wird ſich geſagt haben:

ich will einen Helden aufſtellen, der durch eine Verkettung von Tiefſinn und Phantaſie mit Unentſchloſſenheit wirklich an Wahnſinn ſtreift, der nun ganz offenbar zweckwidriger Weiſe ſich wahnſinnig ſtellt, um unter dieſer Maske einen Racheplan zu entwerfen, den er doch nicht entwirft, der nicht zum Handeln gelangt, der vielmehr durch den Gebrauch, den er von ſeiner Maske macht, ſich ſo auffallend verräth, daß er den König und den Sohn einer durch ihn zertrümmerten Familie zum Handeln gegen ihn ſelbſt herausfordert. So ſieht man, wie aus dem dunkeln Sagenkeim ihm das Charakterbild, übrigens natürlich vorher ſchon ſchlummernd in ſeinem Innern, her vorgewachſen iſt, ein Bild, das er dann mit ſeinem wunderbaren Geiſte vollends zu einem individuellen Typus des Menſchen ausgearbeitet hat, dem die Reflexion die zum Handeln nöthige Naturkraft der Seele hinwegzehrt. Man kann noch eine Vermuthung hinzufügen: war nicht die Meinung der urſprünglichen Sage eine andere, als wie ſie in der Hand des Saxo Grammatikus durch die Nachahmung des Livius und ſeiner Darſtellung der Brutusſage geworden iſt? Erinnert nicht dieſer Amleth mit ſeinem ſeltſamen, wunderlich albernen, geheimnißvollen Weſen, mit ſeinen ſcharfen Sinnen an wirklich halb Blödſinnige, wie es ja deren gibt, in denen unter der Kruſte der äußerſten Schwerfälligkeit, lallender, täppiſcher Naivetät eine dunkle, in einzelnen Blitzen hervorſpringende Geiſtestiefe arbeitet? Was nach dieſer Vermuthung über den Sinn der urſprünglichen Sage ein Anſatz, Anflug von wirklichem Blödſinn iſt, wäre dann unter Shakſpeare's Hand zu dem Bilde der Gebanntheit, der Kneblung durch jenen innern Knoten der Reflexion bei übrigens völliger Helle und freiem Gebrauch aller Kräfte geworden. Es verändert jedoch nichts Weſentliches an dieſem intereſſanten Einblick, ob man dieſe weitere Art der Anknüpfung hinzunimmt oder nicht. Klar aber iſt, daß ein Hamlet, in welchem die Zweckwidrigkeit nun als ein vom Dichter gewolltes Motiv die Hauptrolle ſpielte, tragiſch endigen mußte.

Silberſchlag macht ferner ſehr wahrſcheinlich, daß dem Dichter bei der Charakterzeichnung des Hamlet auch gewiſſe Züge Jakobs I., ſeine Unentſchloſſenheit, Schwäche, ſein barockes Weſen verſchwebten; wobei ich gelegentlich bemerke, daß er wohl mit Unrecht auch das „kurz und fett von Athem“ (Akt 5, Auftritt 2) auf dieſen deutet; meines Wiſſens hat doch Collier nachgewieſen, daß dieß ein eingeſchobener Scherz war, den Schauſpieler Burbadge mitten im Spiele zu necken, welcher dann durch Verſehen in den Text kam. Dem Laertes liegt, wie Silberſchlag weiter zeigt, eine Beziehung auf Alexander Ruthven, Laird von Gowrie in Schottland, zu Grunde, als gewandter Cavalier in allen ritterlichen Uebungen, vorzüglich in der Fechtkunſt auch in Paris bekannt, wo er ſich längere Zeit aufhielt, der mit ſeinem Bruder John Ruthven einen Mordanſchlag auf König Jakob machte, um den Tod ſeines wegen Verſchwörung hingerichteten Vaters zu rächen; dabei kam es zu einem Ringkampf, worin John Ruthven den König an der Kehle packte, aber beide wurden zuletzt von der herbeigeeilten Begleitung des Königs niedergeſtoßen. Alexanders Braut war eine Anna Margaretha Douglas; man glaubte, ſie tei vom Könige geliebt; ſie ſtarb in Wahnſinn aus Schmerz über den Tod des Bräutigams und ihrer mag Shakſpeare nach Silberſchlags Vermuthung gedacht haben, als er Ophelien und ihr Schickſal dichtete.

Das Aufzeigen ſolcher hiſtoriſchen Beziehungen iſt, wie der Verfaſſer ſelbſt ausdrücklich anerkennt, ein Geſchäft anderer Art, als die rein äſthetiſche Kritik; ein Gedicht ſoll Aufhellungen dieſer Art nicht bedürfen, um in ſeinem Sinne verſtanden zu werden; allein ſie dienen ihr doch als eine höchſt erwünſchte Ergänzung, ein Kunſtwerk lebt uns doch ganz anders, wenn wir neben der Hauptwurzel, die es in die Tiefe der Idee ſenkt, die Seitenwurzeln erkennen, mit denen es in die Zeit verflochten iſt, in der es entſtand.

Ich kann mich nicht enthalten, die Gelegenheit dieſes Vorworts zu benützen, um zwei Druckfehler im erſten Hefte anzuzeigen, die von jener ganz traurigen Art ſind, daß ſie als ſchreiende Schnitzer des Verfaſſers erſcheinen können; nämlich S. 138: „der trete in **der** Kirche ein“ und S. 178 „ein übernatürlicher Pathos“. Ich bitte jedes chriſtliche Gemüth, das noch Mitgefühl mit den Leiden eines Schriftſtellers hat, ſie nicht uncorrigirt zu laſſen. Ein Verzeichniß am Ende des dritten Hefts wird die ganze, übrigens bis jetzt ſehr beſcheidene, Zahl der Druckfehler aufführen, aber ein Vorwort wird doch eher geleſen.

Zürich, den 19. December 1860.

Fr. Viſcher.

Inhalt.

Shakſpeare in ſeinem Verhältniß zur deutſchen Poeſie, insbeſondere zur politiſchen. Seite 1.
Shakſpeare's Hamlet. Seite 63.

Shakſpeare

in ſeinem Verhältniß zur deutſchen Poeſie, (? ?)

insbeſondere zur politiſchen.

Aus dem literarhiſtoriſchen Taſchenbuch, herausgegeben von R. E. Prutz.

1844.

Der erſte Jahrgang des literarhiſtoriſchen Taſchenbuchs enthielt einen lehrreichen Aufſatz über die Einführung Shakſpeare's in Deutſchland von A. Stahr. Wenn man im Hinblick auf dieſe Darſtellung der großen Wirkungen Shakſpeare's in unſerer Literatur den Deutſchen einräumen muß, daß ſie die Engländer in der Würdigung ihres eigenen Dichters beſchämt und der kahlen Verſtandeskritik, die er nach ſeiner Auferſtehung von den Todten ſeit Garrik bei ihnen erfahren hat, ein Ende gemacht haben, ſo trifft ſie dagegen der Vorwurf, daß ſie von Anfang an eine üble Neigung zeigten, auf das andere Extrem herüberzugehen, daß ſie, ſtatt aufzuzeigen, wie der große Dichter mit demſelben Organe, mit welchem er ſchuf, der Phantaſie, anzufaſſen ſei, aus gewaltſamer Oppoſition an die Stelle der Phantaſie das Phantaſtiſche ſetzten, ihn phantaſtiſch nahmen, wo er es nicht iſt, und das wirklich Phantaſtiſche in ihm einſeitig auf ſich wirken ließen in Urtheil und Nachbildung. Was bis jetzt noch nicht anerkannt iſt und gewirkt hat, wie es ſollte, iſt Shakſpeare's reine und volle Geſundheit. Der Grund liegt darin, daß er, deſſen Poeſie (wie alle ächte Dichtung) auf ihrem einheimiſchen Boden poſitiv und organiſch entſprang, auf uns einzuwirken begann, da eben eine negative Kriſis, eine

Revolution gegen eine falſche Poeſie im Entſtehen war, daß er zum Loſungsworte einer Oppoſition wurde. Das Schiefe war ſchon dieß, daß man bis dahin gekommen, ſich an einem fremden Dichter aufrichten zu müſſen. Die Poeſie, die gegen eine breit gewordene Proſa durch eine Umwälzung ſich zu behaupten hat, iſt mit Abſichtlichkeit und Ueberſpannung behaftet. Gegen die falſche Bildung hielt man ſich an Shakſpeare's Rohheiten, gegen die bloß conventionelle Form an ſeine Formloſigkeiten, gegen die Phantaſieloſigkeit an ſeine Grillen und Märchen. Der Gewinn blieb immer noch unendlich, wahrhaft große und poſitive Kräfte arbeiteten ſich aus dem Trüben der erſten polemiſchen Gährung heraus, und Goethe's und Schillers Entwicklung iſt ohne Shakſpeare gar nicht zu erklären. Aber auch auf dieſe beiden hat er nicht von der Seite gewirkt, auf welcher gerade ſein Kern liegt. Goethe gewann durch ihn die Freiheit der Form, aber was er in dieſe goß, war ein von Shakſpeare himmelweit entfernter Geiſt: nicht Thaten und Schmerzen der Männer im harten Dienſte der Geſchichte, ſondern Seelenkämpfe und ihre Heilung, weibliche Sühnung weiblicher Leiden. Die ungeheure Spontaneität, die bei Shakſpeare aus jeder Zeile braust, wurde dem reinlich zurechtlegenden, Seelenkrankheit heilenden, weichen, ordnenden Geiſte mit der Zeit ſogar ſchrecklich und unheimlich. Goethe ſteht auf dem Standpunkte des Seins, er iſt Spinoziſt; die Freiheit, die als revolutionäre Kraft eine Reihe gegebener Zuſtände abreißt und aus ſich heraus eine neue ſchafft, fand keine Stelle in dieſer Spinoziſchen Anſchauung. Der Uebergang Goethe's von der Poeſie zur Naturwiſſenſchaft war hiermit gegeben, aber ſchon in ſeiner Poeſie iſt der Geiſt

Naturgeiſt, Seele. Wo ein größeres Handeln und Geſchick der Staaten auftritt, gelingt ihm herrlich der Geiſt, wie er als dunkler Inſtinkt in Volksmaſſen wirkt, ſchlecht, wie er als reiner Wille im Helden hervorblitzen ſollte; ſeine höchſte Leiſtung aber iſt das weibliche Ideal, denn das Weib iſt der Geiſt als Empfindung und unbewußtes Taſten, Geiſt in Naturform. Der empfindende Geiſt iſt auch ein kämpfender, mit Reflexionen vielfach durchflochten, des tiefſten Zerfalles mit der Wirklichkeit fähig, in die er ſich hineinbilden ſoll, ja der furchtbarſte Widerſpruch mit ſich ſelbſt iſt ihm nicht fremd, ſondern beginnt eben da, wo das Bewußtſein der innern Unendlichkeit in der Form des Gefühls, d. h. als Sentimentalität eingetreten iſt. Die Löſung ſeiner Kämpfe nimmt aber immer die Form eines naturnothwendigen Werdens, eines dem Chemiſchen verwandten Proceſſes an und immer bleibt ihm der harte Wetterſchlag und die geſunde Grobheit der Handlung fremd. Goethe iſt ganz eigentlich der Dichter der Bildung und ihrer Leiden, das Subjekt ſoll mit der verſtändigen Wirklichkeit zuſammenwachſen und hat auf dieſem Wege die tiefſten Entzweiungen des Herzens mit der Welt zu überwinden; die Bildung ſchleift ab, die Humanität gleicht aus und ebnet, daher iſt auch der ganze Boden, auf welchem das Schauſpiel vor ſich geht, zu zart, als daß der rauhe Körper der That darauf wandeln könnte. Die ganze Aufgabe und Stimmung endlich iſt nicht dramatiſch, ſondern epiſch.

Schillers Geiſt war ein männlicher und er hat ungleich mehr von Shakſpeare gelernt, wie jedes Blatt ſeiner Dramen beweist. Schickſale der Staaten, Thaten der Männer, der heroiſche Wille als quellender Mittelpunkt des Lebens: das iſt die Heimath dieſes durch und durch dramatiſchen Geiſtes. Ich möchte hier ein biographiſches Moment anführen, das zwar oft, aber in dieſer beſonderen Anwendung meines Wiſſens noch nicht benutzt iſt: daß Schiller unter ſoldatiſchen Formen in der Carlsſchule aufwuchs und dann als Militärarzt dem Geraſſel der Muskete und des Säbels vertraut wurde. Der „Pulvergeruch“ im Wallenſtein, das herrliche Reiterlied, die Pappenheimer und Terzky'ſchen Jäger, die Marketenderin, dieſe ganze wilde Soldateska des dreißigjährigen Krieges, die wie das wüthende Heer vorüberbrauſt, dieſe harte und rohe Realität, worin Schiller mehr als irgendwo ſeinen ungeſchichtlichen Idealismus hinter ſich läßt: dieß Alles wird mir erſt ganz begreiflich, wenn ich nicht nur erwäge, wie Schiller in dieſen ſtrengen Verhältniſſen überhaupt eine harte und ſtählende Schule des Lebens durchmachte, ſondern wie er aus unmittelbarer Anſchauung das Schauſpiel rauher Männlichkeit, das Soldatenleben kennen lernte. Nirgends iſt ihm aber auch gelungen, ſeiner Dichtung einen ſolchen Geiſt der Realität einzuhauchen, wie hier, wo ihm die Erfahrung, die Atmoſphäre, die er ſelbſt eingeſogen, unmittelbar zu Statten kam.

Schiller iſt der Dichter des Willens. Allein es kommt darauf an, welches Verhältniß des Willens theils zu der Sinnlichkeit, mit welcher er ſelbſt behaftet iſt, theils zur objektiven Wirklichkeit zu Grunde liege, und hier ſtoßen wir auf Schillers Schwäche. Denn dieß Verhältniß iſt in ſeiner Weltanſchauung ein negatives; ſein Wille iſt abſtrakt, ſein Standpunkt der des Sollens. Nicht deßwegen, weil dieſer Wille mit der Wirklichkeit kämpft: auch der revolutionäre

Wille iſt in Wahrheit ſelbſt ein realer, geſchichtlich bedingter, durch tauſend umgebende Stoffe und durch die eigene mitentzündete Sinnlichkeit conkret gefärbter Wille, auch das Sollen kommt aus einem Sein und wird ein Sein; es muß eine abſolute Einheit geben, in welchem die Extreme der realen Nothwendigkeit, der Natur, des Inſtinktlebens, der Sinnlichkeit und der idealen Freiheit des Geiſtes, der reinen Selbſtbeſtimmung, der kämpfenden That nicht mehr zwei, ſondern lebendig ſich ineinander- und zuſammenbewegend die Eine Weltgeſchichte ſind; Schiller aber iſt Dualiſt.

Alſo: Goethe hat das Sein, aber der Wille als reine Selbſtbeſtimmung fehlt. Dieſen alſo beſchränkten Gehalt hat er aber in vollkommen adäquater Form geſtaltet und ſo iſt er auf ſeinem begrenzten Gebiete ganz Dichter. Schiller hat den Willen, aber er kann ihn nicht mit dem Sein zuſammenbringen, ſondern es bleibt bei dem Sollen; er hat einen großartigeren Gehalt als Goethe, aber er faßt ihn vorneherein ſo, daß er ihn weder in ſeiner inneren Weltanſchauung, noch in der poetiſchen Form zu Einem runden Weltbilde geſtalten kann. Er iſt alſo trotz dem größeren Inhalt ein unvollkommnerer Dichter. Insbeſondere konnte ihm kein Frauencharakter gelingen, weil ſeine ganze Geiſtesweiſe dem weiblichen Elemente, der Naivetät, direkt entgegengeſetzt iſt.

Shakſpeare aber vereinigt, was Goethe hat, mit dem, was Schiller hat, und füllt aus, was dem Letzteren fehlt. Man muß Goethe und Schiller nicht bloß mit einander vergleichen, ſondern beide mit Shakſpeare, wenn man ſie richtig meſſen will. Shakſpeare kennt nicht bloß die weiblich empfindende, durch die tiefſten Kämpfe zum Einklang ſich läuternde Seele, er iſt ebenſo vertraut mit dem unerbittlichen Willen; wenn Goethe im weiblichen, Schiller im männlichen Ideal größer iſt, ſo iſt er in beiden gleich groß; aber der männliche Wille bleibt hier nicht abſtrakt, wie bei Schiller, ſondern hat durchaus die konkrete Haltung, welcher die Wahrheit zu Grunde liegt, daß auch die feindlichſte Bekämpfung der Wirklichkeit ſelbſt Wirklichkeit, daß auch der Streit gegen die Geſchichte Geſchichte iſt, daß alſo ſchließlich auch die ſchroffſte Entgegenſetzung des Seins und Sollens aus der urſprünglichen Einheit beider und in ſie zurückfließt. In dieſer vollen Mitte iſt Shakſpeare zu Hauſe und läßt ſich keinen Schritt aus ihr vertreiben; er weiß nicht anders, er hat ſie nicht geſucht und kann ſie nicht verlaſſen, und dieſe Weltanſchauung bildet er als vollkommener Dichter ohne irgend einen philoſophiſchen Bruch ſchlechtweg in die Form heraus. Wir haben Goethe den Vorzug der reinen Einheit von Gehalt und Form vor Schiller eingeräumt, aber nicht immer hält er die feine Linie ein; nicht bloß Schiller, auch Goethe iſt noch viel zu philoſophiſch, wenn man ihn mit Shakſpeare vergleicht. Am meiſten ſtört das viel zu ſichtbare Durchſcheinen eines beabſichtigten Gedankens in ſeinen Dramen aus der reiferen Zeit, wo überall zu viel Rede und zu wenig Handlung iſt; es iſt aber faſt nicht möglich, daß ein Dichter unſerer Zeit dieſen Sauerteig ganz los werde. Shakſpeare aber hat davon gar keine Ahnung, daß man in der Poeſie irgend eine Wahrheit anders als durch Charaktere und Handlung geben könne; es fällt ihm gar nicht ein, daß man die Grundidee eines poetiſchen Ganzen auch geradeheraus beichten könne, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er ſelbſt dieſe Idee geſondert von der

Handlung, worin ſie ſich verwirklicht, und anders als im poetiſchen Inſtinkte gar nicht hat und weiß.

Als Goethe alterte und trotz allen Gegenwirkungen der klaſſiſchen Epoche noch immer die Nicolaiſche Aufklärung, die Ifflandiſche bürgerliche Noth, die Kotzebuiſche weinerliche Schurkerei ſich breit machte, erfolgte eine zweite Reaktion gegen die Proſa, die romantiſche. Wie dieſe wieder an Shakſpeare anknüpfte und mit welchen Mißgriffen, hat uns die genannte Darſtellung ebenfalls erzählt; wie phantaſtiſch man ihn wieder auffaßte, wie man Alles lieber in ihm fand, als Geſundheit, hätte noch weit ſtärker hervorgehoben werden können. Tieck hat ſeinen Kern niemals ergriffen, ſonſt hätte er nicht im Dichterleben einen ſolchen gefühleplätſchernden, empfindſeligen Jungen aus ihm machen können, aus ihm, der wie kein anderer Dichter ganz Mann iſt. Die Novelle hat viel Treffliches, darzuſtellen, wie Shakſpeare, während Marlow an Wildheit, R. Green an Willenloſigkeit zu Grunde geht, aus der Verſtrickung einer verführeriſchen Liebe ſich herauswickelt, iſt ein ſchöner Gedanke, und er wird ſtellenweiſe auf's Schönſte durchgeführt: aber immer iſt der Held zu weich, nirgends iſt der ſpritzende Moſt ſeines derbgeſättigten Weſens, ſein cyniſcher Humor, ſeine Energie und Furchtbarkeit zu erkennen. Hier fehlte es im Dichter ſelbſt; Tiecks eigener Poeſie fehlt der Charakter, der Mann, in allem Andern iſt ſie reich und herrlich ausgeſtattet. Nur in Bruchſtücken tritt jener bewegende Mittelpunkt des Lebens, der männliche Wille, vorübergehend hervor. Ich erinnere an Vittoria Accorombona, die ich im Widerſpruche mit Vielen geradezu als eine der ausgezeichnetſten Leiſtungen Tiecks anſehe. Der politiſche

Hintergrund, der Gräuel des Bürgerkriegs iſt mit einer bei Tieck ungewohnten Kraft entworfen; ſelbſt das Gräßliche, was in reichem Maße beigemiſcht iſt, rechtfertigt ſich genau ebenſo durch die allgemeine ſittliche Verwilderung in ſolchen Zeiten trüber Gährung, wie das Gräßliche in Heinrich VI., Richard III. und Lear. Aber freilich lag ein ſolcher Zuſtand der Geſellſchaft Tiecks Griffel näher, als andere; wo ein allgemeiner Wahnſinn die Menſchheit in Maſſen ergreift, da iſt er mit ſeinem eigenſten Talente bei der Hand. Das Familienleben im Hauſe der Vittoria, die Formen der Sitte überhaupt ſind mit einer wunderbaren Anſchauung der italieniſchen Landesart gezeichnet; es iſt ganz jener Nachklang der plaſtiſchen Würde und gemeſſenen Feinheit, worin man in Italien noch immer die Falten der antiken Toga rauſchen zu hören glaubt. Einzelne Partieen erheben ſich in den Mittelpunkt der ächten Poeſie, wo ſich im Adel der Form die rein menſchlichen, ewigen, tragiſchen Grundgefühle des Lebens enthüllen; ſo iſt die Stelle, wo der todesmatte, einſt ſo ſtolze Ottavio ſich nach Tivoli ſchleppt, ſich zum letztenmale mit einem Glaſe Waſſer labt und bei dem Grabe ſeiner Mutter ſtirbt, ſchlechthin claſſiſch und entlockt die Thräne, welche nur da fließt, wo die Dichtung den einfachen Grund jeder menſchlichen Bruſt bewegt. Aber nicht nur das Rührende, auch das Starke tritt an einzelnen Punkten mit vollkommener Wirkung hervor. Einzelne Männercharaktere ſind mit meiſterhafter Schärfe und Kraft gezeichnet, ſo der feine, gefährliche Farneſe, der greiſe Mentalto, der als Papſt die lang verhehlte Energie ſo mächtig herauskehrt. Aber nun die Hauptperſonen? Vittoria haßt die Ehe, nicht mit der blaſirten Oppoſition des jungen Deutſchlands, wie eine Kritik in den deutſchen Jahrbüchern behauptet hat: ſondern ſie haßt die Ehe, wie ſie gewöhnlich iſt, aus Sehnſucht nach der wahren. Alles Kecke und Ueberſpringende an ihr ſoll verſöhnt, ſie ſoll erſt ganz zum Weibe werden, wenn ſie den wahren Mann findet. Sie findet ihn in Bracciano. Dieſer iſt der Held, hier iſt der Mittelpunkt, von hier aus müßte Alles Einheit und Rechtfertigung finden. Aber was für ein Held! Was thut er denn, um ſich als den Mann zu erweiſen, der des großen Weibes würdig iſt? Frühere Kriegsthaten, die er verrichtet hat, verſchwinden in blaſſer Ferne; er ermordet ſein erſtes Weib: es iſt ein Verbrechen, aber ein Verbrechen der kräftigen Art, und die Schilderung iſt im Schauderhaften herrlich; er ermordet Peretti: dieſen Elenden bedauert Niemand. Aber was weiter? Jetzt, wo er ſich in wahrer Größe aufrichten ſoll, ſteht er neben dem gewaltigen Papſte in jenem großen, dramatiſch abſolut ſchlagenden Momente, da dieſer von einem Fenſter des Vatikans nach den Hinrichtungen auf dem Petersplatze drohend hinabdeutet, als ein zuſammenſinkender, zitternder Schurke; und endlich wird er gar ein abergläubiſcher Kindskopf, ein Hexenmeiſter und Zauberkoch: das iſt ein Lump, kein Mann. Hier kommt der ganze Kram aus der erſten Periode Tiecks, dieſe Hexenküche, dieſe Vorliebe der Romantik für das albern Phantaſtiſche, für den Wahnſinn, am Schluſſe ſeiner Dichterlaufbahn noch einmal zum Vorſchein und es kehrt dieſe Poeſie, nachdem ſie in ihrer letzten Phaſe den Boden geſunder Wirklichkeit zu gewinnen ſuchte, zu ihren Anfängen, zur Magie, Myſtik, zum Märchen zurück.

Auch Shakſpeare bewegt ſich in der Sphäre des Wunderbaren und Märchenhaften; es iſt noch der Glaube ſeiner Zeit, er ſteht halb im Helldunkel des Mittelalters. Aber wie ganz anders ſtellt er ſich zu dieſer Form des Bewußtſeins! Betrachten wir z. B. den Macbeth. Ein märchenhaftes Motiv iſt der Ausgangspunkt, aber kaum hat es gewirkt, ſo hebt es ſich auf: denn man erkennt alsbald, wie der entzündbare, ſogleich das letzte Ziel ſich vorſpiegelnde Ehrgeiz des Helden, noch angefeuert von ſeinem ſich entweihenden Weibe, Motive genug iſt, um die ganze Handlung zu erklären, und die Hexen werden zu dem, was nach Schleiermachers ſcharfſinniger Kritik die Vorſtellung vom Teufel iſt: ſie ſind die Grenze der Selbſtkenntniß, es iſt in ihnen das plötzliche Auftauchen des böſen Gedankens ſymboliſirt, deſſen Urſprung dem Bewußtſein ins Dunkel gehüllt iſt und der daher von außen eingegeben ſcheint. Zu ſolchen Gedanken darf nur noch die Gunſt der Gelegenheit treten, ſo ſagen wir noch heute: „es iſt doch gerade, als hätte es der Teufel eingeflüſtert und die Ausführung gleichſam auf dem Teller präſentirt.“ Macbeth nimmt ſein Verbrechen rein auf ſich: keinen Augenblick, ſelbſt vor der That nicht, fällt es ihm ein, die Schuld aus ſich hinauszuſchieben, die ganze Handlung entwickelt ſich rein menſchlich und wird zu einer erſchütternden Enthüllung der unerbittlichen Geſetze des ſittlichen Bewußtſeins. Die Geiſtererſcheinungen, die weiterhin auftreten, ſind, obwohl natürlich vom Dichter ebenfalls geglaubt und als wirklich hingeſtellt, nur die Geſichte dieſes Bewußtſeins. So geht Shakſpeare vom Märchen aus und verbeſſert dieſen Anfang im Fortgang, er hebt ſie auf, indem er in ſie die geſunde, einfache, ewige Wahrheit, die großen Grundempfindungen aller menſchlichen

Herzen, das Mark des ſittlichen Lebens hineinlegt; die romantiſche Schule dagegen verflüchtigt die ſittliche Wirklichkeit in Märchen.

Dieß lag ſchon in jener oppoſitionellen, negativen Entſtehung der Schule. Goethe und Schiller hatten, wie geſagt, den alten Feind, die Verſtandespoeſie, noch nicht getödtet; ein neuer Sturm war nothwendig, neue Hilfsmittel, die Schätze der Volksdichtung und des Mittelalters, in größerem Umfange gehoben, wurden in die Schlacht geführt. Wie viel Herrliches das deutſche Gemüth in dieſem Kampfe zu Tage brachte, wiſſen wir, und der Ruhm wird bleiben in alle Zeit. Die romantiſche Schule iſt das leuchtende, glühende Abendroth der modernen deutſchen Poeſie in ihrer erſten Entwicklungsgeſtalt. Auch den Meiſter Tieck ſoll man nicht verkleinern; es gilt, ſeine Schwächen aufzuweiſen, aber nicht, den reichen Kranz, der ihm noch bleibt, mit roher Hand zu zerpflücken. Doch es nagte freilich ein Wurm ſchon an der erſten Blüthe dieſer Schule: dieſer Wurm war die Polemik, und zwar dießmal nicht die Polemik aus der erſten, ſondern ſchon aus der zweiten Hand, die zweite und ebendarum nicht mehr die einfache, ſondern ſchon künſtlich gewürzte und gewärmte Auflage der Polemik, die ſchon der jugendliche Goethe eröffnet, aber dann mit der Produktion vertauſcht hatte. Damit der Verſtand ja recht merken ſollte, daß die Phantaſie ein anderes Ding ſei, als er, erhob man diejenige ihrer Formen, die nur ein Moment in ihr, nur ihr dunkler Schoos iſt, zum Princip: das Traumhafte, das Wunderbare wurde als Meduſenhaupt für die Philiſter aufgeſtellt, die Wirklichkeit phantaſtiſch ironiſirt, der vertrauten Menſchengeſtalt die

Dichtheit und Schwere, ebendamit aber auch der feſte und klare Boden ihrer Gegenwart weggezogen. Während eine geſunde Poeſie von der Proſa und dem Philiſterthum nicht weiß und harmlos in ihrer erhöhten Welt als einer Wirklichkeit lebt, an der Niemand zweifelt, ſchielte man immer nach den Philiſtern hin, pikirte ſich darauf, ſie zu myſtificiren, und wurde ſo überhaupt pikirt, abſichtlich, capriciös; und daraus erklären ſich auch Tiecks berühmte „Schrullen" in der Auslegung Shakſpeare's. Es ſind Verdrehungen des klaren Sinns einzelner Stellen, Mißdeutungen, geſchraubte, unnatürliche Auffaſſungen ganzer Charaktere; ich führe nur die Verkennung der armen Ophelia an, worin freilich leider Goethe ſelbſt vorausgegangen war. Wir ſind über dieſe Abſonderlichkeiten noch nicht hinaus, ich gebe ein neueres Beiſpiel. Das erſte Bändchen der neuen Ueberſetzung Shakſpeare's von A. Keller und M. Rapp bringt von letzterem eine Einleitung zum Othello, worin er über Desdemona ſagt: „Dem unbedingt ſich hingebenden maaßloſen Charakter des Othello ſteht Desdemona gegenüber, keineswegs als die idealiſche Unſchuld, als das ſchuldlos geſchlachtete Opfer, ſondern als das Weib und die weibliche Natur in ihrer Gewöhnlichkeit. Nicht daß ſie Othello nicht liebt, iſt ihre Sünde, ſondern daß ſie ihn nicht verſteht und ſich dennoch verführen läßt, ihm zu folgen. Sie kennt das gar nicht, was Othello ſeine Leidenſchaft nennt, läßt ſich aber durch ſeine überwiegende Perſönlichkeit hinreißen, und ſo ſehen wir ſie im erſten Akte mit entſchloſſener Seele ſich vom Vater und den Verhältniſſen ihrer Jugend losreißen. Daß aber der Irrthum der Wahl ganz und gar auf Seiten Othello's war, das erkennen wir erſt im zweiten und dritten Akt, wo Desdemona mit der gewöhnlichen Flatterhaftigkeit und Bewußtloſigkeit der weiblichen Natur ſich gegen alle Männer und zunächſt gegen Caſſio mit einem Leichtſinn benimmt, der in dieſem Verhältniß nie zu entſchuldigen iſt. Der Dichter läßt uns ganz genau erkennen, daß Jago's Ausſpruch, ſie liebt den Caſſio, vollkommen Wahrheit iſt. Sie liebt freilich in ihrem Leichtſinn, ohne etwas Arges zu ahnen; wir ſehen aber deutlich, daß es nicht etwa Charakter iſt, was ſie von Fehltritten zurückhält, ſondern äußerliche Gewohnheit, Erziehung und Trägheit des Temperaments. Das iſt gewiß der tiefſte Sinn des Gedichts und eben der Punkt, in dem der Dichter ſeinen Helden zu Grunde gehen läßt, nämlich an der Verzweiflung, daß das Weib die tiefe und ideelle Gewalt der Liebe von ſich abſtößt und darum dem Verlangen des Mannes nichts Entſprechendes entgegenzuſtellen hat. In den beiden letzten Akten endlich, wo durch ihren Leichtſinn das Uebel ſein Aergſtes gethan hat, wird ſie durch die thätlichen Mißhandlungen Othello's erſt auf den Begriff ihrer That zurückgeführt, und das von Emilien ausgeſprochene Wort des Laſters läßt ſie recht den Abgrund ſehen, an dem ſie hingeht. Nun erſchrickt ſie vor dem Wort, das das bezeichnet, welchem ſie vorher tändelnd entgegenging, und wo es zu ſpät iſt, zeigt ſie ſich als eine Wortheldin und Mundheilige, um den gewöhnlichen Zuſchauer freilich durch ihre grobe faktiſche Unſchuld zum Mitleid zu bewegen u. ſ. w. Desdemona iſt das ausſchweifend leichtſinnige Weib, wie Othello der ausſchweifend leidenſchaftliche Mann iſt u. ſ. w." Man fragt nun billig, was denn Jago noch im Stücke zu thun habe, wenn er nicht mehr nöthig hat, Desdemona zu verläumden? Antwort: „Die Tragödie iſt mit dieſem immanenten Widerſpruch ſchon vollſtändig gegeben und Alles, was im Stück als äußere Handlung erſcheint, iſt ſomit nur Schein, nur Offenbarung des nothwendigen, von Anfang an entſchiedenen Unglücks. Nach dieſer Anſicht erſcheint uns Jago, den man als den Anſtifter und den eigentlichen dramatiſchen Motor zu betrachten pflegt, vielmehr als die bloß leidende Reflexion über das Geſchehende, als der Chorus der böſen Welt in der Maske des Mephiſtopheles, der über das Unheil der menſchlichen Leidenſchaften ein triumphirendes Hohngelächter anſtimmt u. ſ. w. Er iſt der berechnende, abſtrakte, bloß dienende Verſtand, der die Sachen nicht macht, ſondern nur controlirt u. ſ. w. Wenn nach der gewöhnlichen Anſicht Jago der Böſewicht iſt, der nur für ſeine Abſichten den ganzen Knoten des Stücks ſchnürt und alle Perſonen ſeinem Intereſſe opfert, ſo mußte er ja, da er alle Ereigniſſe des Stückes voraus kommen ſieht, nothwendig die ganze Kataſtrophe des Stücks vorausſehen; er arbeitet alſo rein ſeinem eigenen Untergange entgegen, denn es iſt doch wahnſinnig, zu ſagen, er richtet ſeinen Oberſt zu Grunde, um ſeines Oberſts Leutnant zu werden." Bisher meinten wir in unſerer Einfalt, Jago räche ſich an ſeinem Oberſt, weil er ihn nicht zu ſeinem Leutnant gemacht hat, und hoffe übrigens im Trüben zu fiſchen, wenn er ihn zu Grunde richtet. Was ſoll man aber zu dieſer Auffaſſung der Desdemona ſagen? Die paar unbedeutenden, nach Shakſpeare's Vorausſetzung durch die Sitte ſchlechtweg erlaubten Zeichen der Huld, welche ſie dem Caſſio nach der Ankunft in Cypern gewährt, die Nachſicht, womit ſie Jago's rohe

Scherze anhört, welcher gelegentlich den Clown macht, — eine Freiheit, welche Shakſpeare bekanntlich den edelſten Frauen zugeſteht —, dann ihre Verwendung für Caſſio, welche ſelbſt der niederträchtige Jago, edler ſprechend als er weiß und will, ſo ſchön aus ihrer unendlichen Güte erklärt:[1] dieſe paar Beweiſe (ſie ſind aber nicht einmal ausgeführt) müſſen hier hinreichen, ein Frauenbild zu trüben, das in aller Poeſie als ein Diamant vom reinſten Waſſer leuchtet. Gerade die Scenen, wo die innere Schönheit am reinſten aus dieſer Seele hervorſtrahlt, werden gegen ihren handgreiflichen, ſonnenklaren Sinn gedeutet. In der Scene des Bettgehens, beiſpiellos und unnachahmlich, fragt Desdemona, nachdem ſie ihr wehmuthsvolles Lied geſungen, Emilien, ob ſie denn wirklich glaube, daß es Weiber gebe, die ihren Männern untreu ſeien, ſie ſelbſt kann es nicht glauben, ſie hält es nicht für möglich und legt ſich, nachdem Emilie ihre gemeine Geſinnung ausgeſprochen hat, unter dem Gebete zur Ruhe, daß ſie der Herr in fremden Sünden niemals Entſchuldigung eigener finden laſſen möge. Das niedrige Wort, womit Othello ſie beſchimpft hatte, konnte ſie nicht über die Lippen bringen, da ſie Jago ihr Elend klagte. Die letzten Worte der gräßlich Ermordeten, die noch leben muß, um zu hören, durch welchen Irrthum ſie ermordet iſt, ſind, da Emilie ſie fragt, wer die That vollbracht habe:

---

[1] Er ſagt: She's fram'd as fruitful, as the free elements. Rapp überſetzt: „denn ihre Seele iſt von jedem Arg ſo frei als Luft und Waſſer." Dieß iſt unrichtig, es wird durch fruitful nicht bloß das negative Prädicat der Argloſigkeit ausgeſprochen. Ich überſetze: „neidlos ſpendend den offnen Elementen gleich iſt ſie."

Niemand — ich ſelbſt — leb' wohl!
Empfiehl mich meinem güt'gen Herrn, leb' wohl!

Wenn dieſe Liebe, die den grauſamen Mörder noch als ihren güt'gen Herrn zum Abſchiede grüßt, nicht die reine, die unendliche iſt, ſo gibt es keine mehr. Wie iſt es möglich, dieſen Himmel nicht zu ſehen? Was konnte einem geiſtreichen Mann, dem uns nicht einfallen kann ſein Mißverſtändniß ins Gewiſſen zu ſchieben, das Auge ſo verdunkeln? Nichts anders, als die Grille von der „tieferen pſychologiſchen" Deutung, zu der man ſich nach dem Verfaſſer von der „ſcheinbaren populären" erheben müſſe. Vermittelſt derſelben bringt er heraus, das ganze Drama löſe ſich in den pſychologiſchen Satz auf, daß die Grundkräfte der Seele, die Leidenſchaft (Othello), die willenlos tändelnde Phantaſie (Desdemona), der berechnende, abſtrakte, bloß dienende Verſtand (Jago) ſich zerſtören müſſen, ſobald ſie ihr harmoniſches Verhältniß aufgeben. Der Zwang dieſer Kategorie, dieſes parallelſirenden Schema iſt es, dem Desdemona geopfert werden mußte. Vielleicht hat dazu auch die falſche Anwendung des Poſtulate beigetragen, daß tragiſche Charaktere nicht unſchuldig leiden dürfen. Die Hauptperſon gewiß nicht, aber je nach den Bedingungen der ganzen Handlung muß die Schuld der Hauptperſonen gerade darin ihre Expoſition finden, daß Unſchuldige oder im geringſten Maß Schuldige durch ſie leiden. Die letzteren werden dadurch zu tragiſchen Mitteln; da ſie aber als Perſonen niemals bloße Mittel ſein dürfen, ſo bedürfen wir als Gegengewicht gegen den peinlichen Anblick ihrer Mißhandlung einer beſonderen Erhebung, und dieſe liegt im

Othello darin, daß das Leiden dem Geiſte zum Motiv wird, ſeine innere Herrlichkeit zu eröffnen; Desdemona's Liebe bewährt ſich als wahre und ganze Liebe eben nur dadurch, daß ſie, unglaublich mißhandelt, doppelt ermordet, ihren Quäler doch lieben und nur lieben kann und muß. Desdemona iſt ein wahres Heiligenbild der unerſchöpflichen Liebe. Schritt für Schritt meint man, der Reichthum dieſer Liebe ſei nun ausgegeben, aber ſiehe! ihr beſter Schatz iſt noch übrig: eine herrliche Perle um die andere wird dieſer wunderbaren Muſchel entſchüttelt, endlich wird ſie mit roher Art zerſchlagen und ſiehe! die ſchönſte Perle, die Verzeihung des Letzten und Aeußerſten, ruht noch auf ihrem Grunde. Ein ſchlechtweg fleckenloſer Charakter iſt aber freilich eine leere Abſtraktion, die Shakſpeare nicht kennt; die ungeſchickte Geſchäftigkeit, womit Desdemona ihrem Gemahle immer zur Unzeit in Caſſios Angelegenheit beſchwerlich wird (ein Eifer, deſſen Offenheit übrigens gerade ein Beweis von ihrem guten Gewiſſen iſt), die kleine Lüge über den Verluſt des Tuches — dieß ſind ſolche Züge weiblicher Schwäche, welche einer leeren Idealität hinreichend entgegenwirken, dieß iſt jenes geringſte Maß von Schuld, das wir für ſolche Charaktere fordern. Darin aber, daß Desdemona ihren Vater verließ, um dem Mohren zu folgen, liegt gar keine Schuld; der thörichte, zornige Mann verdiente es nicht anders, die Tochterliebe und die Gattenliebe ließ ſich in dieſem Falle nicht vereinigen, und man meine ja nicht, daß Shakſpeare durch Brabantio's Abſchiedsworte:

Bewach' ſie, Mohr! Hab' Acht, gedenk' an mich!
Den Vater täuſchte ſie, ſie täuſcht auch dich!

eine künftige Nemeſis für ein wirkliches Vergehen andeuten wolle; es iſt nur ein Wink, den Jago nachher in ſeiner Bosheit benützen kann.

Noch eine andere der edlen Frauengeſtalten Shakſpeare's mußte unter ſo grillenhafter Deutung leiden: Cordelia. Die beiden andern Töchter Lear's ſind „die gemeine, eigennützige menſchliche Natur, Cordelia iſt der nicht ſo gemeine, aber doch nicht ſeltene Stolz und Verſtocktheit u. ſ. w. Der ſchwache Vater hat das volle Recht, von dem zärtlichen Kinde einige Schmeichelworte zu verlangen, weil er deren bedarf. Sie bedient ihn dagegen mit dem, was er eben nicht vertragen kann, mit der Wahrheit. Ein Weib, deſſen Natur Liebe iſt und das ſich auf Wahrheit ſteift, iſt ein zwiefach verkehrtes Weſen. Wahrheit und Liebe ſind völlig antipod: denn was iſt die Liebe zu einem Individuum anders, als daß man in einem Endlichen ein Unendliches anſchaut und als ſolches verehrt; Liebe iſt alſo ihrem Weſen nach eine Lüge, nicht eine Wahrheit, und Cordelia vergeht ſich wie ihre Schweſtern, nur nach einer andern Richtung, in Egoismus und Liebloſigkeit.“ Es iſt wahr, daß Cordelia in ihrem erſten Auftreten etwas Herbes hat, wie Antigone; nur wird kein unbefangen urtheilender Menſch deßwegen die Reinheit ihres Pathos, der Kindesliebe, bezweifeln. An ſich wäre es allerdings wohl denkbar, daß die wahre Liebe auch einige Beredtſamkeit aufzubieten habe, um einem alten, verwöhnten Vater etwas Angenehmes zu ſagen. Allein die Anlage dieſer Tragödie brachte es mit ſich, daß hier Beredtſamkeit und Liebe nicht zuſammenfallen konnten; jene fällt dem falſchen Scheine der Liebe zu, die wahre Liebe muß als ein ſchamhaftes, ſeine eigene innere Schönheit keuſch verhüllendes und daher wortarmes Urgefühl erſcheinen. Der Verfaſſer erklärt ſelbſt nachher die Scene des Wiederſehens zwiſchen Lear und Cordelia für eine ſolche, die außer Shakſpeare keine ſterbliche Hand zu zeichnen vermochte. Wenn er die Schönheit dieſer Scene fühlte, warum fühlte er nicht auch, wie die engelgleiche Güte, womit Cordelia dem knieenden, um Verzeihung flehenden Vater ſagt, daß ſie ihm nichts, gar nichts zu verzeihen habe, ſeine Deutung der erſten Scene widerlegt? Auch Cordelia leidet, wie Desdemona, unſchuldig; ſie leidet, damit wir die Schuld des Vaters erkennen, dann, um im Tode, in den ſie die Kindesliebe führt, die Unendlichkeit des Geiſtes zu beſiegeln.

Ich meine nun Beweiſes genug für die Behauptung gegeben zu haben, daß die moderne romantiſche Hyperphiloſophie in Deutſchland ſich an Shakſpeare nicht weniger vergreift, als die tiefe Geiſtloſigkeit der früheren engliſchen Kritik. Es iſt hier aber nicht bloß vom Urtheil die Rede, ſondern auch vom Hervorbringen. Ueberſchauen wir nun die Wirkungen noch einmal, welche Shakſpeare auf unſere eigene Dichtung ausgeübt hat, ſo drängt ſich vor Allem auf, daß wir uns an ſeiner Hand zwar von der Diktatur einer falſchen Form befreit, aber keineswegs von ihm gelernt haben, wie die Poeſie erſt in's Große geht, wenn ſie den geſchichtlichen Gehalt des öffentlichen Lebens und insbeſondere die Geſchichte des eigenen Volks ſich zum Stoffe nimmt. Schiller allein, ein geborener politiſcher Geiſt, iſt dieſem erhabenen Zuge des Dichters gefolgt, aber mit dieſem großen Streben ſo gut als einſam geblieben. In der neueſten Zeit erſt haben wir begonnen, in Maſſe einzuſehen, daß die Poeſie eine höhere Aufgabe hat, als die untergeordneten Reize des Privatlebens, Bildungs- und Charakterkämpfe des ſubjektiven Menſchen zu beſingen. Doch nicht ſo ganz; wir ſtreiten noch viel darüber, was der bedeutendſte Stoff der Poeſie ſei, und das ſcheint mir eben kein günſtiges Zeichen für ihre nächſte Zukunft. Daß man überhaupt ſo fragen kann, iſt ein Beweis von einer Herrſchaft der Reflexion, aus welcher nimmermehr ein großer Aufſchwung der Kunſt hervorgehen kann. Wo Kraft und Drang der Schöpfung iſt, da geſchieht das Rechte ungefragt. Es verhält ſich ebenſo mit der bildenden Kunſt; die gegenwärtige Unſicherheit der Maler in der Wahl der Gegenſtände, der Streit darüber, ob religiöſe oder geſchichtliche oder genreartige Stoffe an der Zeit ſeien, iſt eben ein Zeichen, daß wir in der kritiſchen und zerſetzenden, nicht in der bildenden und anſchauenden Stimmung leben.

Aber es iſt hier noch eine wichtigere, die Sache unmittelbar betreffende Unterſuchung vorzunehmen, die geradezu auf das Grundgeſetz aller Aeſthetik zurückführt. Ich beginne von der gegenſtändlichen Betrachtung der Sache und ſetze als zugegeben voraus, daß zu allem Schönen weſentlich gefordert wird ein Körper, welcher einen idealen Gehalt, der ihn harmoniſch durchdringt und dadurch zur vollendeten Form erhebt, zur Erſcheinung bringe. Der Künſtler nimmt nicht etwa zuerſt jenen Gehalt in abſtrakter Geiſtigkeit in ſich auf, um den Körper dazu erſt in der Vorrathskammer ſeiner Phantaſie zu ſuchen, ſondern er findet ihn mit und in ſeinem Körper als einen bereits gegebenen vor und läutert nun dieſe ganze Erſcheinung in Einem untrennbaren Akte durch das Feuer der Phantaſie zum Ideale. Deßwegen konnten ja

z. B. die Verſuche nicht gelingen, den nordiſchen Göttern plaſtiſche Geſtalt zu geben, weil ſie ſchon in ihrem Urſprung, wie ſie in der Vorſtellung des Volks empfangen und gegeben waren, düſter und unſchön ſind. So muß denn auch die politiſche Idee ihren Körper dem Dichter ſchon entgegenbringen, d. h. ſie muß ſchon zur That geworden, ſchon Geſchichte ſein, ſonſt wird ſie unter ſeinen Händen nie etwas Anderes werden, als eine rhetoriſche, mithin nicht wahrhaft poetiſche Anmahnung an das Volk, ſie erſt zur That zu erheben; es wird in Form eines abſtrakten Enthuſiasmus der Gedanke ausgeſprochen mit der Erwartung, daß die Zukunft den fehlenden Körper hinzubringe. Wahre politiſche Poeſie hatte immer eine große politiſche Vergangenheit zum Stoffe, und diejenige, welche die Gegenwart beklagte und die Sehnſucht nach einer beſſeren Zukunft an dieſe Klage knüpfte, war immer paränetiſche, tendenziöſe, alſo nicht reine Poeſie. Das entſchwundene Heroenleben iſt der Inhalt des griechiſchen Epos, der griechiſchen Tragödie, die Hymnen eines Pindar preiſen gewonnene Siege; die Komödie geißelt zwar den politiſchen Zerfall der Gegenwart, aber ſie wurde unter den Händen eines Ariſtophanes etwas weit Höheres, als bloße Satire mit unmittelbar didaktiſcher Abſicht. Die altdeutſche Poeſie hat nichts Größeres aufzuweiſen, als die Nibelungen; auch ihr Inhalt iſt ein verſchwundenes Heldenleben. Mit den Klagen über die Gegenwart ſinkt die mittelhochdeutſche Poeſie, das Didaktiſche wächſt über. Wenn wir den politiſchen Sprüchen Walters von der Vogelweide einen poetiſchen Werth zuſchreiben, ſo geſchieht es, weil uns ſeine warme Theilnahme bewegt; gewiß ſtehen ſie weit ſeinen Minneliedern nach. Eine ganze Maſſe moderner lyriſcher Dichtung hat Beifall gefunden nicht weil ſie ächte Poeſie war, ſondern weil ſie unſern kranken Fleck traf, weil ſie pathologiſch ergriff.

Inzwiſchen genügt dieſer ganze Beweis noch nicht. Der Freund der politiſchen Poeſie wird erwiedern, ſo beſinge man denn vergangene Thaten, um zu künftigen zu begeiſtern, und wir haben ihm erſt zu beweiſen, daß überhaupt jede Abſicht, durch das Schöne etwas Anderes, als das Schöne hervorzurufen, daß jedes Intereſſe die poetiſche Stimmung aufhebt. Es iſt dieß bekanntlich ein alter Satz, den ſchon Kant aufgeſtellt hat, indem er mit gewohnter Schärfe nachweiſt, wie das äſthetiſche Wohlgefallen jedes Intereſſe, d. h. jedes Wohlgefallen, das wir mit der Exiſtenz des Gegenſtandes verbinden, ausſchließt. Er ſelbſt konnte den Grund dieſes Geſetzes nicht hinreichend nachweiſen, da es ihm ganz an einer objektiven Beſtimmung des Schönen fehlte, und er ſucht ihn nur darin, daß man, wenn die Frage entſtehe, ob etwas ſchön ſei, nicht wiſſen wolle, ob uns oder irgend Jemand an der Exiſtenz der Sache etwas gelegen ſei, ſondern, wie wir ſie ohne alle Beziehung auf unſer Begehrungsvermögen in der bloſen Betrachtung beurtheilen, nämlich in jenem freien Spiele zwiſchen der Einbildungskraft und dem Verſtande, die mit der unbeſtimmten Vorſtellung eine Zweckmäßigkeit ſpielen, worin Kant das Eigenthümliche des äſthetiſchen Eindrucks ſucht. Der wahre Grund aber iſt der, daß im Schönen aller Stoff zur reinen Form, zum reinen idealen Scheine umgewandelt, daß der Gegenſtand aus der Reihe empiriſcher Exiſtenzen heraus und in eine Sphäre emporgehoben wird, wo Wunſch und Abneigung ſchweigt, in die Sphäre der Idee, kurz, daß er verewigt wird. Uebrigens hat Kant ſehr richtig aufgezeigt, daß durch jenes Geſetz ſowohl das moraliſche, als das ſinnliche Intereſſe vom Schönen ausgeſchloſſen werde, weil nämlich in beiden nicht bloß der Gegenſtand, ſondern auch die Exiſtenz deſſelben gefalle, weil daher beide eine unmittelbare Beziehung auf das Begehrungsvermögen haben, obwohl mit dem Unterſchiede, daß das ſinnliche Intereſſe pathologiſch bedingt iſt (durch Anreize, ſtimulos wirkt), hier aber ein rein praktiſches Wohlgefallen ſtattfindet. Aus dieſem Geſetze ergibt ſich nun aber von ſelbſt, daß auch der Künſtler frei von Intereſſe ſein muß, ſonſt wird er die reine Schönheit, die ohne Intereſſe gefällt, nicht ſchaffen können. Die Hand, welche ſelbſt vom Fieber zittert, kann das Fieber nicht beſchreiben, ſagt Hippel. Der Verliebte kann die Liebe nicht ſchildern, wie er denn auch über die Schönheit der Geliebten kein richtiges Urtheil hat, und der Patriot, in welchem jeder Nerv nach einer Freiheit verlangt, welche ihm die Wirklichkeit verſagt, die Freiheit nicht. Der Künſtler muß ſeinen Stoff ſo aus ſich herausarbeiten, daß er getrennt von ſeinem Subjekte als ſelbſtſtändiges Kunſtwerk daſteht; ſoll dieß möglich ſein, ſo muß der Proceß der Ablöſung des Gegenſtandes von ſeinem Ich ſchon zum Voraus, wenn nicht ganz, doch zum größeren Theile vollzogen ſein, die erſte Verwachſung des Gemüths mit demſelben muß aufgehört, dieſes ſeine Freiheit aus dem Gegenſtande ſchon angefangen haben wieder herauszuziehen, um ihn ſich frei und klar gegenüberzuſtellen.

Nun gerathen wir aber in eine ſchwierige Antinomie. Es wird ein ganz fruchtloſes Bemühen ſein, dieſes Grundgeſetz alles Schönen umſtoßen zu wollen. Aber ebenſo wahr iſt der andere Satz, daß der Inhalt des Schönen nicht gleichgültig, daß nur der Künſtler und Dichter ein ächter iſt, der von den innern ſittlichen Mächten des Lebens ſelbſt erfüllt jede Bruſt ergreift und erſchüttert. Wir haben mit Kant das Intereſſe abgewieſen und in gewiſſem Sinne müſſen wir doch Intereſſe fordern. Daraus folgt aber auch, daß unter den Sphären des Inhalts ein Werthunterſchied ſei, und wir behaupten, politiſcher Inhalt ſtehe höher, als der, welcher dem Privatleben entnommen iſt, eine Dichtung jenes Inhalts ſei, die vollendete Form vorausgeſetzt, bedeutender, als eine Dichtung, die, obwohl in der Form ebenfalls vollendet, ſich nur auf dieſem Schauplatze bewegt. Goethe iſt ganzer und ächter Poet auf ſeinem Gebiete, dem rein menſchlichen, in der Welt ſubjektiver Empfindung, perſönlicher Bildung, Entwicklung zu harmoniſchem Leben, allein Schiller wäre doch ein größerer Dichter, als Goethe, wenn er in ſeinem Elemente, dem Felde des öffentlichen Lebens und der That, ein ſo vollkommener Meiſter der Form, ſo klaſſiſch objektiv wäre, als Goethe auf dem ſeinigen. Goethe beſchwert ſich gegen Eckermann, daß man ihm zumuthe, ein politiſcher Dichter zu ſein, er bittet ſich Unbefangenheit aus; der Dichter ſolle nicht den Zweck haben, politiſch zu wirken. Dieß iſt eine Verwechslung, es war thöricht, ihm zuzumuthen, daß er etwas Anderes ſei, als wozu er ſich berufen fühlte, allein man konnte wünſchen, daß ſein Genie auch für politiſche Stoffe organiſirt ſei, weil ſie die größeren ſind, und darum doch weit entfernt von der andern Thorheit ſein, ihm politiſche Tendenz zuzumuthen. Ein politiſcher Dichter und ein politiſch tendenziöſer iſt zweierlei. Goethe hängt überhaupt theoretiſch noch an dem falſchen Satze, daß die Form Alles und der Stoff gleichgültig ſei. Uebrigens wollen wir hier vergeſſen, daß er leider nur zu tendenziös ſich auf den politiſchen Boden begab, als er in den Aufgeregten und im Bürgergeneral eine ſo ganz unzulängliche und philiſterhafte Weisheit gegen die franzöſiſche Revolution predigte.

Wie haben wir nun aber jenen Widerſpruch zu löſen, den Widerſpruch zwiſchen dem Satze, der jedes Intereſſe, jede Abſicht, die Gemüther für irgend eine beſtimmte Wahrheit unmittelbar zu gewinnen, von der Kunſt ausſchließt, und zwiſchen dem andern, der einen Werthunterſchied des Gehaltes behauptet, dem politiſchen, insbeſondere dem vaterländiſch-politiſchen Gehalte den höchſten Rang zuerkennt und die wärmſte Theilnahme an dieſem Gehalte vom Dichter fordert? Die Antwort iſt einfach: der Geiſt des Dichters ſoll von dem politiſchen Gehalte ſo durchdrungen ſein, daß der poetiſche Trieb — der natürlich vorausgeſetzt iſt — von ſelbſt, ohne jede Abſicht auf eine unmittelbare ſpecifiſch-politiſche Wirkung, ſich auf dieſen Gehalt wirft und ihn unbefangen, nur um Schönes zu ſchaffen, zur poetiſchen Geſtalt ausbildet. Wie und wo aber iſt dieß möglich? Da iſt es möglich, wo die politiſche Idee bereits zur That geworden iſt, wo das Volk und ſein Dichter bereits im Genuſſe des glücklich vollendeten politiſchen Kampfes leben. An dieſer Stelle kommt uns zu gute, was wir oben zuerſt über die objektiven Bedingungen ächter politiſcher Poeſie aufgeſtellt haben: dieſelbe Bedingung, welche wir ſtellen müſſen, wenn die politiſche Idee den zur poetiſchen Geſtalt nothwendigen Körper dem Dichter entgegenbringen ſoll, iſt es auch, unter welcher allein die unerläßliche ſubjektive Unbefangenheit des poetiſchen Schaffens möglich iſt. Nur wenn dafür ſchon geſorgt iſt, daß das politiſche Wohl in Kraft beſtehe, daß das Gut der Freiheit nicht verſcherzt werde, hat das Gemüth des Dichters, der die Freiheit beſingt, die nothwendige Ruhe und Objektivität der Betrachtung; den vergangenen Kampf ſoll er beſingen, nicht den künftigen, auch nicht den gegenwärtigen; iſt ein ſolcher dageweſen und großartig dageweſen, ſo braucht es auch keiner beſondern Abſicht und Reflexion, ihn zu beſingen, ſondern er dringt ſich von ſelbſt auf, er beſingt ſich von ſelbſt. Die Poeſie geht der Geſchichte nicht voran, ſondern folgt ihr; das Unmittelbare iſt immer zuerſt da, die geiſtige Bewältigung folgt nach, und nicht früher, als bis Alles, was jetzt in unſerer Zeit Reflektirtes, Gemachtes, Vermitteltes ſich durchkreuzt, erſt wieder unmittelbar, Volksgut und Thatſache, Inſtinkt und Empfindung, Zuſtand, Sein geworden iſt, wird es wieder eine Poeſie geben. Wir leben in der Zeit der Unzufriedenheit, es gilt nur, zu handeln; wenn erſt gehandelt iſt, kann man auch wieder dichten. Auch die Auskunft taugt nichts, die wir oben berührten, daß der Dichter ja einen Stoff aus der älteren Geſchichte nehmen und ſo behandeln könne, daß die Ideen, die er als Hebel der Zukunft wecken will, aus ſeiner Behandlung hervorgehen; vielmehr der Uebelſtand verdoppelt ſich, indem ein Stoff, der in der leidenſchaftsloſen Objektivität der Vergangenheit ruht, durch dieſes Hereinziehen in die Leidenſchaften der Gegenwart immer mehr oder weniger verfälſcht wird. Man könnte als auf einen näher liegenden, die Beziehung auf die Gegenwart von ſelbſt darbietenden Stoff etwa auf die deutſchen

Befreiungskriege hinweiſen, allein ſie liegen gerade zu nahe und geben kein reines poetiſches Bild, weil ſie die gehofften Früchte für die innere Politik nicht getragen haben, und ſo ihr Schauſpiel einen Stachel des Unmuths zurückläßt. Zudem waren ihre Formen unpoetiſch und dieß führt uns auf ein uns wichtiges Moment. Es bedarf keines Beweiſes, daß unſere modernen Lebensformen, Kleidung, Manieren des Umgangs, Rechtspflege, Verwaltung, Art der Kriegführung durch ſtehende Heere, kurz jede Form der Handlung, ſo mechaniſirt und abſtrakt ſind, wie der Künſtler und Dichter ſie ſchlechterdings nicht brauchen kann. Man kann keinen tragiſchen Auftritt weder malen noch dichten, wo die Perſonen im Frack auftreten. Unſere Zeit fühlt dieß längſt und ringt, wie nach neuem ſittlich-politiſchen Leben, ſo auch nach neuen Formen, während auf der andern Seite die Trennung des Allgemeinen von der ſinnlichen Lebendigkeit, die Mechaniſirung aller Mittel des Verkehrs und Bedürfniſſes, die Vernachläſſigung und Zerdrückung des körperlichen Lebens, die Kälte und mißtrauiſche Barbarei der geſelligen Zuſtände in's Unendliche wächſt. Gegen das körperliche Verſchrumpfen z. B. gibt es kein durchgreifendes Mittel, als Einführung allgemeiner Wehrverfaſſung mit einem möglichſt kleinen Reſte ſtehender Truppen zur Einübung; der männlichen Perſönlichkeit wird ſo lange aller zur künſtleriſchen Darſtellung ſchlechtweg nothwendige Ausdruck des Heroiſchen abgehen, als nicht ein jeder Knabe zum künftigen Vertheidiger des Vaterlands erzogen wird und jener traurige Gegenſatz ſchwindet, durch welchen die Tapferkeit, dieſe männliche Kardinaltugend, Monopol eines Standes geworden und den andern die Schlaffheit und die nachtheilige Stellung, die der Civile neben dem Soldaten in der Geſellſchaft einnimmt, als der Bodenſatz geblieben iſt. Wer weiß aber, wann wir das erreichen werden? In dem Befreiungskriege dienten Freiwillige, es fehlten dagegen die äußeren poetiſchen Formen; ſie wurden in den phantaſieloſen modernen Culturformen geführt, und dazu kommt der genannte tiefere Mißſtand. Alſo auch im Gebiete der Formen leben wir in einem Zuſtande der Unzufriedenheit. Trügt uns die goldene Hoffnung nicht, ſo muß in unbekannter Zukunft ein Durchbruch erfolgen, durch den auf beiden Punkten zugleich das Eis bricht. Es iſt ja wirklich auf beiden daſſelbe Geſetz, auf das wir unſere Hoffnung bauen. Der Bau unſeres Staatslebens iſt abſtrakt verſtändig und ſubjektiv, und ebenſo ſind auch alle unſere Formen. Wir müſſen uns aber durch die Periode der Verſtändigkeit, der Reflexion zur Periode der Idee durcharbeiten, welche die Unmittelbarkeit, die ſchöne Einheit des Allgemeinen und Individuellen, die Objektivität der Perſönlichkeit, auf welcher der antike Naturſtand ruhte, in reiferer, vermittelter, garantirterer Form wieder herſtellt. Von der Natur durch die Reflexion zu einer zweiten, höheren Natur, die zugleich Bewußtſein iſt und der die Früchte der überwundenen Proſa zu gute kommen: dieß iſt unſer Weg und Ziel. Iſt dieß gelungen, ſo werden die Kämpfe, durch die es gelungen, einen neuen Kreis von großen Stoffen für eine neue Kunſt abwerfen; auf die gewaltigen Erſchütterungen, worin ein größeres Geſchlecht, als wir ſind, unſere Ahnungen wahr machen, worin zur Wirklichkeit werden wird, was unſere tiefen Seufzer ſuchen, werden die Nachkommen dieſes Geſchlechts zurückblicken, wie die Griechen auf die trojaniſchen und perſiſchen Kämpfe, wie alle Völker auf ihre großen Sagenkreiſe. Ich wage zu prophezeien, daß man dann auf Alles, was jetzt unſere Künſtler und Poeten aus ſich herauspreſſen, mit einem gerührten und mitleidigen Lächeln zurückſehen wird. Wir wollen nach ein paar Jahrhunderten einander daran erinnern, ob ich Recht gehabt habe oder nicht.

Faſt hätten wir aber unſern Shakſpeare vergeſſen. Ich denke, er ſoll mir beweiſen helfen, was ich behauptete. Es ſind insbeſondere ſeine Dramen über eine große Periode der engliſchen Geſchichte, die mir hiebei trefflich zu Statten kommen ſollen. Ich möchte aber nicht unmittelbar auf dieſelben zugehen, ſondern zu einer Wanderung durch alle ſeine Tragödien einladen. Allerdings beſchränkt ſich dieſer Geiſt, der ſo weit iſt, daß uns die Grenzen der Individualität auseinanderzugehen drohen und wir ſchaudernd vor einem Individuum ſtehen, das aufhört ein Einzelner zu ſein und als Geiſt der Gattung vor uns tritt, dieſer wunderbare Menſch, der da ſpricht, als hätte er von Urzeiten an alle Formen der Menſchheit ſelbſt durchlebt, nicht auf die eigentlich politiſchen Stoffe. Es ſtellt ſich, wenn man dieſe Tragödien im Ganzen nimmt, eine Reihenfolge dar, worin alle weſentlichen Grundmächte, welche die Menſchenbruſt und das Menſchengeſchick bewegen, nacheinander auftreten. Wenn ich dieſe Reihenfolge nun den Hauptmotiven der einzelnen Tragödien nach ſtufenförmig ordne, ſo verbitte ich mir nur, daß man dieß Verfahren mit Hinrichs Manier, der Schillers Gedichte „am Schwanz aufgezäumt hat," zuſammenwerfe. Den Dichter führt ſein Inſtinkt ohne Plan bald zu dieſem, bald zu jenem

Stoffe; jetzt lockt ihn Plutarch, jetzt ſeine Novellenbücher, jetzt ſeine Chroniken; ſollen ſeine Werke auf dem ſpecifiſch-äſthetiſchen Standpunkte beurtheilt werden, ſo muß die von dem Stoffe zunächſt unabhängige Zeitfolge derſelben den Eintheilungsgrund und die Forſchung nach der Entwicklung des Dichters zur reinen Form die Aufgabe ſein; hier aber reden wir von den Stoffen und dieſe für ſich dürfen wir nach einer Ordnung aufführen, die nur unſer Werk iſt; doch auch dieſe Ordnung wird ein neues Licht über den Dichter ſelbſt verbreiten, ſie wird beweiſen, daß der innere bewegende Trieb ſeines zufällig bald ſo, bald ſo beſtimmten Wählens nichts Anderes war, als die Univerſalität, die nicht ruht, bis die Welt, die Menſchheit durchwandert iſt und Ein großes Drama, das Weltdrama daſteht. In den paar erſten Schritten dieſer Eintheilung können wir Ulrici folgen, deſſen Werk mit dem Verdienſt eines erſten Zuſammenfaſſens alles deſſen, was zum hiſtoriſchen Begreifen Shakſpeare's nothwendig iſt, mit manchem richtigen Blick in die innere Welt unſers Dichters, mit manchem wohlbenutzten Reſultate der neueren Philoſophie die kindiſchen Vorſtellungen einer kraß anthropomorphiſchen Anſicht und der verkehrten Moral, die aus ihr fließt, ſo unnatürlich zu verbinden beliebt hat.

Es ſtellt ſich zuerſt eine Gruppe von Dramen dar, welche die großen Grundempfindungen des Privatlebens als bewegende Seele einer tragiſchen Handlung aufnehmen und durchführen. Die Gluth der Jugendliebe, die im freien Tode über den Haß der argen Welt ſiegt, flammt in Romeo und Julie (— wer mein Urtheil über Ulrici zu ſtreng findet, der leſe ſeine ganz rohe und barbariſche Mißhandlung dieſer

Leidenſchaft nach, die dem traurigſten Pietiſten alle Ehre machen würde; anführen will ich ſie nicht, um mir nicht die Stimmung zu verderben); die furchtbare Störung der gereiften, beruhigt feſten ehelichen Liebe durch „das grünaugige Scheuſal Eiferſucht, das zum Narren ſich mit dem Fraß hat, der es nährt," dringt ein als ſchleichendes Gift und ſchlägt als Wuth aus im Othello; im Lear droht die Zerrüttung des ehrwürdigen Grundpfeilers der menſchlichen Geſellſchaft, der Familienliebe, wie ein Weltbrand, ein jüngſtes Gericht, die Axen des Weltalls zu zerbrechen. Hier darf Rötſchers Verdienſt, ſeine gründliche, poſitiv begreifende Analyſe einzelner dramatiſcher Charaktere nicht unerwähnt bleiben, wobei man nur wünſcht, daß er mit dem zweiten Theil des Fauſt von Goethe ſich nicht eingelaſſen hätte, den man aus Verehrung für den Dichter ſelbſt der Vergeſſenheit überlaſſen ſollte. Schon in dieſer Gruppe, wiewohl ſie den engeren Kreis der ſubjektiven Empfindungswelt beſchreibt, blickt überall der politiſche Dichter heraus. Romeo's und Juliens Schickſale entſpringen ganz aus dem politiſchen Boden, in deſſen dunkeln Grund die Roſe ihrer Liebe gepflanzt iſt; den Othello ein bürgerliches Trauerſpiel zu nennen, wie Rapp gethan hat, iſt grundfalſch. Der Ausdruck hat ſich bei uns einmal für eine Gattung feſtgeſetzt, welcher durchaus der großartige Hintergrund fehlt, den dieſes Stück an der Lagunenſtadt, der Flotte, dem Türkenkriege, den Seeabenteuern Othello's hat, und dieſer Hintergrund bleibt nicht blos Hintergrund, ſondern ſtellt den Helden und die ganze Handlung auf höhere Baſis, verleiht ihnen jene Großheit, die wir Styl nennen; hier machen nicht Fähnriche, Sekretärs oder Huſarenmajors Spielſchulden, jammern nicht verfolgte Oberförſter, plaudern nicht Kaffeebaſen, wie herkömmlicher Maßen jener Titel erwarten läßt.

An die Grenze dieſer ſubjektiven Leidenſchaften wäre das Pathos der Freundſchaft zu ſetzen, da ſie mit jenen noch den Sitz im unmittelbaren Elemente der Neigung theilt, aber zugleich darüber hinaus iſt und ihre Gemeinſchaft auf den objektiven Boden der Geſinnung gründet. Es lag jedoch nicht in Shakſpeare's Zeit und Sinn, dieſes Pathos als ſelbſtſtändigen Inhalt einer Tragödie für ſich aufzuſtellen. Die objektive, politiſche und philoſophiſche Freundſchaft der Alten war dem Mittelalter fremd, die ſubjektive Idealiſirung dieſes Verhältniſſes, wie ſie in der modernen Welt aus der unendlichen Vertiefung der Perſönlichkeit hervorging und ſich in Schillers Don Carlos, in J. Pauls Werken ſpiegelt, ebenfalls. Im Hamlet lag es nahe, zwiſchen dem Helden und Horatio eine ideale Freundſchaft aufzuſtellen, da jener, der einzige Wiſſende unter Blinden, gedrückt von der beklemmenden Laſt des Geheimniſſes umhergeht und ſich ſehnen muß, ſeine ſchwülen Gedanken in die Bruſt eines Freundes auszuſchütten; allein Shakſpeare hat den Anlaß nicht benützt, Horatio kann kaum der Vertraute Hamlets heißen, es bleibt bei der altdeutſchen Art der Freundſchaft, einem biderben Händeſchütteln. Wirklich ſchloß aber die Idee des Drama ſelbſt eine volle Mittheilung aus, Hamlet ſoll und muß einſam bleiben. Im Kaufmann von Venedig tritt mehr Großmuth und Liberalität, als eigentliche Freundſchaft auf; naive Mädchen- und Jünglingsfreundſchaften ſpielen in mehreren Tagödien und Komödien als Nebenmotiv, Kents Dienertreue hält wieder den altdeutſchen Ton und erinnert an den getreuen Eckart. Nur ein falſches Scheinbild der Freundſchaft, die gutmüthige, eitle Freigebigkeit eines verwöhnten Reichen tritt als Grundmotiv einer ganzen Tragödie auf, des ſeltſamen Timon von Athen, dieſem Werke eines grimmig herben, durch die harten Stöße der Welt zu ſprödem Stahl gehämmerten Geiſtes, der die ganze Menſchenbrut in den Pfuhl der Verdammniß flucht. Hier fehlt aber auch aller Fluß, alle Verſöhnung, der Dichter hat ſich in dieſen ſtarren Grimm verbiſſen. Shakſpeare wird gegen ſein Ende nur immer männlicher, eiſerner bis zur Starrheit; Goethe, immer weicher, in einſamer Beſchaulichkeit, zog ſich vor jedem rauhen Lüftchen zurück.

Nun öffnet ſich ein größerer Schauplatz, das Staatsleben. Auf der Schwelle können wir einen Seitenblick nach der tragiſchen Zwiſchenhandlung einer Komödie werfen, dem Rechtshandel im Kaufmann von Venedig, wo die abſtrakte Grundlage des Staates, das Privatrecht, durch ſeine Conſequenz ſelbſt überſpannt, ſich komiſch auflöst. Zwei Gruppen ſondern ſich nun auf dieſem Schauplatze von einander ab. In drei Tragödien, welche die erſte Gruppe bilden, werden Stoffe aus dem antiken Staatsleben, der römiſchen Geſchichte behandelt. Shakſpeare tritt in der Toga vor uns und wiewohl er ganz Engländer bleibt, ſo ſtehen ihm doch die großen Falten höchſt ſtattlich an. Es geht wirklich durch dieſe Stücke ein antiker, ein plaſtiſcher Geiſt; man fühlt, wie im Leben des klaſſiſchen Alterthums das objektive Moment das ſubjektive überwiegt; das Volk als Volk, dieſe große, auf Blutsverwandtſchaft gegründete Maſſe, dieſes Naturgewächs in ſtrenger Ausſchließung gegen andere Ganze derſelben Art, iſt das eigentliche Subjekt, die große Idee des Vaterlands durchdringt Alle und gibt dem Einzelnen, ſelbſt wo er gegen den ſchon zerfallenden Bau des Ganzen herrſchſüchtig auftritt, den großen heroiſchen Styl, den monumentalen geſchichtlichen Charakter, ſchlagende Kraft, viel Handlung und wenige, aber majeſtätiſche Worte. Dieſen großen Styl hat ſich Shakſpeare ohne alle antiquariſche Gelehrſamkeit aus ſeiner innern Intuition und mit ſeinem Plutarch beſſer angeeignet, als unſere gelehrten Dichter und Archäologen, er fühlt etwas in ſich von jenem Geiſt. Ich kann wirklich nicht mit Goethe übereinſtimmen, welcher in dieſen Stücken nicht Römer, ſondern eingefleiſchte Engländer, aber freilich ganze Menſchen ſieht. Man betrachte nur den unendlichen Unterſchied in der Behandlung des individuellen Charakters zwiſchen den römiſchen und den im germaniſchen Norden ſpielenden Stücken: dort die gediegene, in kurzen Sentenzen große Staatsgedanken ausſprechende, für den romantiſchen Geſchmack ſogar trockene Einfachheit, hier der ganze nordiſche Eigenſinn mit allen ſeinen Launen, ſeiner geiſtreichen Rohheit. Der beſiegte Römer ſtürzt ſich in ſein Schwert „nach Römerbrauch;“ Macbeth läßt ſich lieber wie ein an den Pfahl gebundener Bär todthetzen, als daß er „den römiſchen Narren ſpielte.“

Im Coriolan betreten wir zunächſt den Boden der römiſchen Republik und ſehen den ariſtokratiſchen Stolz im Kampfe mit der Demokratie tragiſch untergehen. Freilich leidet dieſes Drama an einem Grundmangel, der tief in Shakſpeare's politiſcher Denkart begründet iſt: das Volk iſt zu verächtlich behandelt, ſelbſt ſeine Vertreter ſind Schurken. Daher hinkt die ganze Tragödie, es iſt nicht ein Kampf zweier einſeitiger Rechte und Coriolan geht nicht zu Grunde, weil er im Rechte

Unrecht hat, ſondern nur weil er unklug iſt. Im Julius Cäſar zeigt ſich der Todeskampf der Republik mit der aus ihr ſich herausringenden Monarchie, welche in ihrem erſten Verſuche untergeht, aber zunächſt in der Form der Oligarchie ſiegt. Die Verſchworenen haben an ſich Recht, aber die Republik hat ſich mit der Einfalt und Sitte des Volks überlebt, ebendaher ſind ſie Verſchworene, d. h. ſie haben den Volkswillen nicht für ſich, ihr Werk iſt ein Werk der Nacht und ihr Mittel der Mord. Der majeſtätiſche Cäſar hat Unrecht an ſich, indem er den Willen des Einzelnen an die Stelle des Volkswillens ſetzen will, aber wo das Volk als Ganzes keinen Willen mehr hat, da entſteht ein geſchichtliches Recht, daß ihm die Herrſchaft genommen werde. Er ſinkt ermordet nieder, aber ſein Geiſt, das heißt ſein Recht erhebt ſich, nimmt Rache und erſteht, zunächſt an Triumvirn vertheilt. Es liegt aber auch in der Oligarchie, dieſer Monarchie mit einer Reminiſcenz der Republik, ſchon an ſich der Keim eines ſchnellen Untergangs. Wo nicht mehr der Volkswille herrſcht, ſondern aus ihm einmal die Einzelnheit mit der Anmaßung der Gewalt hervorgetreten iſt, da ſtrebt auch wirklich ein Einzelner nach dem Alleinbeſitz der Herrſchaft. Es können nicht zwei oder drei Menſchen ſich in die Herrſchaft der eroberten Welt theilen: „Raum war ja für uns beide nicht in der weiten Welt“ ſagt Auguſtus. Die Auflöſung der Oligarchie in die Monarchie wird beſchleunigt durch die, insbeſondere vom Orient her eingedrungene Ueppigkeit, die das geiſtig bedeutendſte Glied des Triumvirats ergriffen hat, und dieſe Auflöſung ſtellt ſich dar in Antonius und Cleopatra. Wir ſehen den Kampf einer ſtarken, poetiſchen Natur mit einer entnervenden, aber geiſtreichen Liebe, deren ſtets erneuerte liſtige Siege über die Thatkraft dieſe Tragödie zugleich zu einem Bilde der Koketterie im großen Style, und deren Wechſel mit der heroiſchen Aufraffung dieſelbe zu einem Schauſpiel des moraliſchen Rückfalls machen. Antonius erliegt endlich nicht Octavian, ſondern nur ſich ſelbſt, aber dieſer iſt der Mann, wie ihn die Welt braucht, unpoetiſch, verſtändig, beharrlich, ganz Politik.

Jetzt gehen wir zur zweiten Gruppe über, zum Staate des Mittelalters. Hier ſteht Shakſpeare wirklich als politiſcher Dichter im engſten Sinne vor uns, als Dichter der vaterländiſchen Geſchichte, der ſeiner Nation in ihren großen und furchtbaren Erinnerungen ihre eigene Subſtanz entgegenhält. Wie er überhaupt auf der Grenzſcheide der Zeiten ſteht und dieſer Stellung den Zuſammenfluß aller günſtigſten Bedingungen der Poeſie verdankt, ſo ſieht er auch von den Anfängen der verſtändig durchgeführten Monarchie auf die noch rauchenden Spuren der blutigen Kämpfe zurück, aus denen ſie hervorgegangen; er zeigt ſeinem Volke den wilden Kampf der Titanen, über deren noch zuckenden Leibern der Alleinherrſcher ſeinen Thron errichtet hat. Nun ſehe man aber, wie ſein Verhalten ganz alles das belegt und beſtätigt, was ich oben über die Bedingungen der politiſchen Poeſie geſagt habe. Von Tendenz im Sinne einer abſichtlichen politiſchen Einwirkung auf die Gegenwart iſt gar nicht die Rede. Shakſpeare ruft ein vergangenes Schauſpiel zurück; daß der Schluß dieſes Schauſpiels, die Durchführung der Monarchie durch Unterdrückung des Adels, des Eigenſinns der einzelnen politiſchen Körper überhaupt das Rechte ſei, iſt einfach ſeine

Ueberzeugung, was ſchon die vielen ganz harmloſen Schmeicheleien gegen Eliſabeth und Jakob bezeugen, die er überall einſtreut. Er erwähnt am Schluſſe des König Johann nicht einmal die magna charta. Man könnte ihn ſervil nennen, wenn es nicht falſch wäre, da von Servilismus zu reden, wo es noch keinen Liberalismus gibt. Aber auch dieſe monarchiſche Ueberzeugung als eine Lehre vorzutragen, für ſie zu begeiſtern, fällt ihm nicht ein, ſie ſpringt ohne ſein Zuthun als objektives Reſultat aus dieſer Dramenreihe hervor. Wie wir Neueren über dieſe Geſinnung zu urtheilen haben, davon nachher ein paar Worte. Begeiſterung für ſein Vaterland überhaupt ſpricht ſich in mehreren herrlichen Stellen aus: England iſt „das Land der Majeſtät, der Sitz des Mars, zweites Eden, halbes Paradies, ein Kleinod in die Silberſee gefaßt, Amme und ſchwangerer Schoos erhabener Fürſten (ſ. König Johann), im großen Teich ein Schwanenneſt" (ſ. Cymbeline), der ganze Heinrich V. iſt von dem heiterſten Uebermuthe der Vaterlandsliebe eingegeben; aber auch dieſe allgemeine Begeiſterung ſpricht ſich ganz unbefangen und wahrlich nicht ſo künſtlich aus, wie das gewaltſame Bemühen deutſcher Dichter, ein Bewußtſein einer Volkseinheit auszuſprechen, wo eine ſolche noch nicht hergeſtellt iſt. Dieſe Unbefangenheit aber iſt es nun, wodurch Shakſpeare Luſt gewinnt, in der Geſchichte des engliſchen Feudalſtaats das innerſte Weſen des Feudalſtaats überhaupt ſo rein herauszuſtellen, daß keine Philoſophie der Geſchichte es beſſer vermöchte.

Der antike Staat iſt gemäß ſeiner objektiven Natur weſentlich republikaniſch; das Volk, das ſich als ein Naturganzes weiß, beherrſcht als Gattung ſich ſelbſt und weiß nicht anders, als daß jede Macht im Staate nur Ausfluß dieſes gemeinſamen Willens ſei. Die Individualität ſticht wohl hervor, bleibt aber in der Subſtanz des Ganzen plaſtiſch feſt; von der Zeit an, wo die Demagogie ſich dieſem Grunde der Allgemeinheit willkürlich zu entziehen beginnt, iſt auch die Blüthe des antiken Lebens ſchon dahin. Dagegen herrſcht im mittelalterlich germaniſchen Leben der Eigenſinn der Subjektivität, der ſich punktuell zu behaupten ſtrebt; erſt nach einem langen und ſchweren Bildungsgange fügt ſie ſich mit freier Unterordnung in den Zuſammenhang des Ganzen und auch die Einheit dieſes Ganzen iſt eine ſubjektive. Im feudalen Zuſtande ſtellt ſich eine zuſammenhangsloſe Vielheit von politiſchen Monaden dar, welche gegen den loſen Verband einer nur oberflächlichen Allgemeinheit hartnäckig ihre Selbſtſtändigkeit bewahren. Die höchſte Monade ſoll der Fürſt ſein. Er ſtammt aus dem Adel, der ihm durch die lockere Verpflichtung der Lehen verbunden iſt. Kann ein adeliches Geſchlecht einen Fürſten auf den Thron ſetzen, ſo kann ein anderes dieß auch thun, es darf nur den erſten herunterwerfen. Der Fürſt muß daher den Adel unterdrücken, d. h. er muß ſich ſelbſt unterdrücken. Der unterdrückte Adel empört ſich und entthront ihn nach demſelben Rechte, nach welchem er den Thron beſtiegen hat: ein Wechſel der Wiedervergeltung, der, wo das Weſen des Feudalſtaats ſich ſo rein hervorſtellt, wie in der engliſchen Geſchichte, bis zur äußerſten Zerrüttung führen muß. Der Kampf der Monarchie mit der Ariſtokratie iſt daher das Hauptmoment in dieſen engliſchen Dramen; er iſt wild und blutig, weil das Volk ſtark und geſund, aber roh iſt. Der König iſt hier immer nur ſoviel, als er neu iſt: kein Mechanismus der Staatseinrichtung ſchützt ihn noch, jede Schwäche und Schuld beſtraft ſich noch unmittelbar und dieſe Dramen ſind daher allerdings ein großes und bitteres Lehrbuch für Könige.

In dem durch dieſen inneren Widerſpruch aufgeſtörten Ganzen iſt keine der Formen, durch welche die Monarchie ſich befeſtigt, Recht, Verwaltung, Polizei im Sinne einer geordneten Allgemeinheit durchgeführt. In Einer Form aber iſt die abſolute Allgemeinheit vorhanden, in der **Kirche**, welche ſich für die Verwirklichung der in Wahrheit alles Einzelne unter ſich befaſſenden Idee ausgibt. Aber eben dieſe Form iſt vielmehr nur eine Beſchränkung der Allgemeinheit, welche ſie zum Inhalte hat. Denn ſtatt daß die Idee nun als gegenwärtiger Geiſt das Syſtem der menſchlichen Zwecke durchdränge und ſo als vernünftig ordnende Allgemeinheit einen politiſch ſittlichen Organismus aus ſich hervortriebe, ſchließt ſie vielmehr alle wirklichen Zwecke als weltlich von ſich aus. Wer ſich zur geiſtigen, d. h. jetzt zur geiſtlichen Betrachtung wendet, der läßt alle ſeine Weltzwecke in dieſem Augenblicke fallen, ſie ſind in der Religion verflüchtigt und Gott dienen iſt nicht ſein Reich wahrhaft in der Welt verbreiten, ſondern der Welt entſagen, die Welt vernichten. Daher hat die Kirche auch nicht die Kraft, die barbariſchen Herzen zu bilden, ſie werfen ſich zwiſchen Buße und Rohheit hin und her. Der Charakter der Kirche ſelbſt aber wird durch die Jenſeitigkeit, die ſie dem Reiche Gottes andichtet, das Gegentheil von dem, was ſie von ſich ausſagt. Indem ſie ſich der Welt gegenüberſtellt, ſtellt ſie ſich als ein Beſonderes neben Beſonderes, ſie iſt eine Corporation neben anderen, ſie iſt mitten in der

Welt. Aber ſie hat nicht vergeſſen, daß ſie das Allgemeine vorſtellt, und indem ſie ein Beſonderes iſt, das ſich für das Allgemeine ausgibt, iſt ſie ein ſchlechtweg herrſchſüchtiges Beſonderes. Das Allgemeine, ſtatt die Welt geiſtig zu durchdringen, als flüſſiger Geiſt durch ſie zu ſtrömen, ſucht, ſo verſteinert, die Welt vielmehr zu tyranniſiren, daher iſt der Clerus der trotzigſte, herrſchſüchtigſte und weltlichſte unter allen Ständen. Der Kampf der Hierarchie mit der Monarchie iſt daher eine weitere Haupterſcheinung auf dieſem Schauplatz.

Dieſer Staat, nach innen unreif, hat ſich auch nach außen erſt zu befeſtigen. Die Eiferſucht gegen ein Nachbarvolk iſt für England insbeſondere als das Widerlager gegeben, an dem ſich das Bewußtſein der Volkseinheit, die Vaterlandsliebe aufſtemmt. Der Krieg nach außen iſt ein weiteres Moment in jener Gährung. Hier entladen ſich die eigenwilligen Kräfte, die ſonſt jeden Augenblick auf dem Sprunge ſind, ſich gegen innen zu wenden; doch die Halsſtarrigkeit iſt größer, als die Tapferkeit, und die Früchte dieſer gehen durch die Entzweiungen jener verloren.

Das untere Volk hat noch keine politiſche, noch moraliſche Perſönlichkeit: eine vom blinden Inſtinkt bewegte und gewebte Maſſe, deren Aufruhr, dumm und blutig, im Dienſte fremder Zwecke anſchwillt und wie eine Blaſe zerſpringt. Das demokratiſche Element tritt nur momentan in den Kämpfen dieſes Staatslebens auf. Shakſpeare behandelt das Volk hier ebenſo verächtlich wie im Coriolan; hätte er den Bauernkrieg gekannt, er hätte ihn ohne Zweifel höchſt ungerecht beurtheilt. Er weiß es nicht anders und der Irrthum liegt tief in der germaniſchen Natur, die noch heute nicht den Vorurtheilen entwachſen iſt, welche die Leibeigenſchaft zurückgelaſſen hat. Shakſpeare iſt darin allerdings ſehr undankbar, denn die beſte Kraft ſeiner eigenen Poeſie iſt Volkskraft, Volksphantaſie und er ſelbſt der Sohn eines ländlichen Wollenhändlers; aber die Phantaſie des Volkes ſelbſt ſuchte die Perſönlichkeit, das Ich, noch außerhalb ſeiner, im Glanze des Adels, des Klerus, des Fürſten.

Dieſes Ganze iſt wild und barbariſch, aber noch nicht proſaiſch, wie der moderne Polizeiſtaat. Die Perſönlichkeit in ihrer trotzigen Selbſthülfe kann noch das Ungeheure wagen und hat ſich vor keinem Polizeidiener und Oberamtsrichter, ſondern nur vor der ebenſo ungeheuern Rache zu fürchten. Behaupten kann ſich, wer auf eigenen Füßen ſteht; jeder iſt, was er kann. Nicht die Erſcheinung ſchöner Menſchlichkeit, wie bei den Griechen, nicht die feierliche Würde der Römer: rohe, ungeſchlachte Menſchen, aber groß und tief. Auch die Frauen ſind furchtbar, ſie ſchimpfen, kratzen, beißen, ſpucken in's Geſicht, geben Ohrfeigen: dafür trinken ſie aber auch keinen Kaffee, beſuchen keine Töchtererziehungsanſtalt, ſtudiren keine Philoſophie und haben keine Bleichſucht. Die Männer aber ſind wie Granitbilder, Statuen aus Einem Guß ohne Glättung, ungetheilt in ſich, Gedanke, Entſchluß und That ſind Ein Wetterſchlag. Wohin ſind denn die Nibelungenhelden entſchwunden? Der grimme Hagen, der wilde Wolfhart, der flammenhauchende Dieterich? Was iſt aus dieſen Menſchen, rieſenhaft wie das Schickſal, geworden? Aus der deutſchen Poeſie ſind ſie verſchwunden: in dem empfindſamen, phantaſtiſchen Ritter der höfiſchen Dichtung finden wir ſie nicht wieder, in der neueren, in der Poeſie der Bildung, ſind ſie mit ihren langen Bärten und breiten Schultern nicht ſalonfähig, und doch gibt es in aller deutſchen Kunſt nichts Deutſcheres, nichts, was wir den Griechen ſo ſehr als unſern Stolz entgegenhalten dürfen, als dieſe rauhen, gedrungenen, wortarmen, im Ernſte einfach ſittlicher Subſtanz feſt beharrenden Geſtalten; wehe den windigen Subjekten der neueren Verblaſenheit, wenn ſie ihnen zwiſchen die Finger geriethen! — Wo ſie ſind? Hier bei Shakſpeare ſind ſie vom Schlafe aufgeſtanden, hier iſt der grimme Hagen und auch die ſchreckliche Brunhilde und alle die großen Männer und Frauen. Sie haben reden gelernt, ſie ſind Chriſten geworden, aber ſie gleichen noch, wie einſt, furchtbaren Naturkräften und ſind im Grunde des Herzens unverbeſſerliche Heiden. Hier tretet hin und lernet, was Charakter iſt und was dagegen die blaſſen Schatten eurer geſchwätzigen Bildung ſind. Wo der empörte Eigenwille die koloſſalen Naturen bis zum Böſen ſteigert, da kann dieſes furchtlos ſeinen höchſten Gipfel erreichen; denn wie von außen kein Mechanismus der Rechtspflege, ſo hemmt von innen keine Sentimentalität: nur die That richtet ſich ſelbſt und widerſtrebend der eigene Geiſt. Allerdings aber iſt die Subjektivität reicher geworden und bricht ſich in bunteren Lichtern, als die ſtarre Einfachheit der altdeutſchen Helden, ſie hat ſich ihre Beſonderheiten und Eigenheiten angebildet und läuft zum Theil in krauſe Schnörkel aus; von der ſchroffen Beſtimmtheit der deutſchen Ahnenbilder iſt ihr jedoch der Eigenſinn geblieben, dieſe ihre Launen und Abſonderlichkeiten zähe feſtzuhalten und ſich darin entweder einfach wohl zu fühlen oder mit dem erhöhten Selbſtbewußtſein der Romantik humoriſtiſch ſelbſt zu belächeln. Shakſpeare iſt der erſte Dichter, der in ſtrengem Gegenſatze gegen die antike Welt dieſe Porträtphyſiognomie der Individualität, dieſe unendlichen Abweichungen von dem allgemeinen Typus der Gattung als berechtigte Züge in die Poeſie aufgenommen hat, deſſen Charaktere ſogenannte Originale ſind. Wenn er im Großen den griechiſchen Dichtern verwandter iſt, als irgend ein neuerer, ſo weicht er hier faſt ſo weit von ihnen ab, als die niederländiſche Malerei von der antiken Plaſtik, und das iſt es auch, was den pathetiſchen Schiller und den plaſtiſchen Goethe immer wieder von ihm abſtieß. Dieß in's Einzelne und Kleine Malen, dieß mikroſkopiſche Sehen geht durch das ganze Gemälde; daher wirft er mitten in die Sprache des Kothurns das Platte, daher iſt ſein poetiſches Aufzeigen und Malen durchaus ein Specificiren in's Einzelnſte hinein. In dieſem individualiſirenden Styl mit ſeinen Contraſten liegt auch einer der Gründe, warum Shakſpeare eine Verbindung des Tragiſchen und Komiſchen wagt, wie keiner vor und nach ihm. Man hat ihn mit Rembrandt verglichen; er iſt ebenſoſehr Raphael, Michel Angelo, Titian, Rubens, aber allerdings bezeichnet er nach dieſer Seite denſelben Eintritt der unmittelbaren Wirklichkeit in das Ideal, wie die holländiſche Schule.

Die Beſchränkung des Raums verbietet mir, dieſes Schauſpiel der Zerſtörungskämpfe des Feudalſtaats durch die vor uns liegenden zehn Tragödien in's Einzelne zu verfolgen. Wie unter dieſen Tragödien wieder acht (wenn man die Abtheilungen Heinrichs IV. und Heinrichs VI. beſonders zählt) eine enggeſchloſſene Gruppe bilden, zu welcher König Johann als Prolog und Heinrich VIII. als Epilog angeſehen werden kann, hat W. Schlegel und nach ihm Ulrici dargeſtellt. Eine unzerreißbare Kette von Schuld und Nemeſis bindet jene acht Dramen zu Einem großen Drama zuſammen. Die Urſchuld iſt die Entthronung und Ermordung Richards II. durch Heinrich IV. Auf kurze Zeit ſcheint ſie geſühnt durch die herrliche Natur Heinrichs V., der einen lichten Ruhepunkt darſtellt und die aufrühreriſchen Elemente des ungeordneten Ganzen in die poſitive Einheit einer ſtarken monarchiſchen Perſönlichkeit zuſammenfaßt, indem er ſie gegen einen äußeren Feind führt. Aber kaum iſt er geſtorben, ſo beginnen unter dem ſchwachen Heinrich VI. alle zur Empörung bereiten Kräfte ſich zu entfeſſeln, mit der Verwirrung des ſubjektloſen Staates ſteigt die ſittliche Verwilderung, endlich zahlt Heinrich VI. die Schuld des Ahnvaters mit dem Tode; aber eine neue Maſſe blutiger Schuld hat ſich angehäuft und wie Heinrich V. in eine poſitive, ſo faßt Richard III. die wild aufgeſchoſſene Verwirrung in die negative, zerſtörende Einheit des Böſen zuſammen. Bei dieſem verweilen wir länger.

Richard III. iſt die Frucht eines langen Bürgerkriegs, der ungeheuren Entartung aller politiſchen und ſittlichen Kräfte, die Peſtbeule, worin die lang gegohrne Eiterung giftig ausbricht, „die bauchige Spinne, der giftgeſchwollne Molch,“ das Krankheitsprodukt, das die erkrankten Organe und dann ſich ſelbſt zerſtört, das Strafwerkzeug, das die allgemeine Verderbniß ſich ſelbſt bereitet hat, das Alles um ſich herum und dann ſich ſelbſt vernichtet. Jedes der früheren Dramen verhielt ſich zum folgenden wie die Saat zur Ernte, wie die Expoſition zur Kataſtrophe, zu Richard III. iſt zunächſt Heinrich VI. die Expoſition: hier ſammelt ſich der Giftſtoff, die Auflöſung des Staats in lauter egoiſtiſchen Trotz, wo endlich ein allgemeiner Blut- und Mordſinn die Menſchheit befällt, und dieſe Manie bricht aus in Richard III. Da nun aber Heinrich VI. ſelbſt wieder in den vorhergehenden Dramen ſeine Expoſition hat, ſo erſcheinen alle dieſe als Eine große Expoſition zu der großen letzten Kataſtrophe in Richard III.

Der Staat war bisher ſelbſtlos, ſubjektlos, eine zerſprengte Vielheit von Subjekten, deren jedes herrſchen wollte, eine wirre Reibung des Egoismus. Keiner hob ſich mit abſolutem Uebergewicht aus den Andern hervor, keiner war des Herrſchens würdig. Es kommt nun, wenn dieſer Zuſtand enden ſoll, darauf an, daß dieſe zerſprengten Ich, deren keines ein ganzes Ich iſt, ſich in Eins zuſammenziehen. Was in dieſem Einen zuſammengezogen ſein wird, iſt eben der Auszug aus allen andern; es iſt nicht beſſer, als Alle, aber es iſt, was ſie Alle zuſammengenommen ſind, concentrirt und darum unendlich potenzirt: der abſolute Egoismus, die abſolute Verruchtheit und Wildheit. Richard iſt dieſer Auszug aus der allgemeinen Schlechtigkeit, alle greuelhafte Rohheit, alle Gewiſſenloſigkeit einer langen Zeit des allgemeinen Aufruhrs geſammelt in Eine fürchterliche Perſönlichkeit und dieſe Perſönlichkeit ſo geſtellt, daß ſie den weiteſten Wirkungskreis für ihre Bosheit hat, Alles um ſich her zu vernichten. Die umgebende Wirklichkeit iſt nicht werth, anders behandelt zu werden, er iſt ihr Selbſt, denn ſie ſelbſt iſt böſe, nur nicht ſo vollkommen im Böſen, wie er; ſie beſtraft durch ihn ſich ſelbſt, ihr eigenes böſes Ich kommt als fürchterlicher Schnitter über ſie und mäht die brandigen Aehren, den ganzen verwilderten Garten kahl. Indem er aber ſo das zerſtört, woraus er kommt, zerſtört er ſich ſelbſt, er zerſtört das Böſe um ſich herum, weil das Böſe zerſtört ſein ſoll, aber was zerſtört, iſt daſſelbe Böſe, das zerſtört werden ſoll, es hebt daher ſich ſelbſt auf, und ſo kommt mit dem innerſten Weſen des Böſen ſeine abſolute Negativität zugleich als Selbſtzerſtörung zum Vorſchein.

Keine Philoſophie kann das Weſen des Böſen erſchöpfender begreifen, als es Shakſpeare mit ſeinem wunderbaren Inſtinkt erfaßt und ausſpricht. Motivirt und ſymboliſirt iſt Richards Bosheit durch ſeine äußere Häßlichkeit. Dieſe trennt ihn von allen Weſen, er liebt Niemand gleich und Niemand ihm, daher betrachtet er ſich als außerhalb der Gattung geſtellt und glaubt nur ſeinem eigenen Geſetze folgen zu dürfen. Ihn liebt Niemand, ſo liebt er Niemand, er iſt nur ſich ſelbſt gleich: die innere Einſamkeit des Böſen, das Ich, das ſeinen Eigenwillen, entriſſen jedem Bande der Allgemeinheit, als Weltgeſetz aufſtellt:

— Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menſchen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich ſelbſt allein.

Großer kriegeriſcher Muth, eine bärenhafte Tapferkeit gibt dieſer ungeheuren Abſtraktion die nothwendige ſinnliche Realität. Man darf Richard nicht unmittelbar als ſublimirten Verſtandesböſewicht faſſen, eine plumpe, grobe Natur iſt die derbe Grundlage ſeiner Perſönlichkeit, er iſt ganz durch und durch Mann, eine rohe Naturkraft. Margarethe nennt ihn ein wühlend Schwein. Richmond ſagt von ihm:

Der gräulich blut'ge, räuberiſche Eber,
Der eure Weinberg' umwühlt, eure Saaten,
Eu'r warm Blut ſäuft wie Spülicht, eure Leiber
Ausweidet ſich zum Trog: dieß wüſte Schwein
Liegt jetzt in dieſes Eilands Mittelpunkt.

Mit dieſem rohen Naturgrunde vereinigt ſich nun der Verſtand, der in abſoluter Trennung von der Vernunft die ganze umgebende Welt nur als eine Sammlung von Zufälligkeiten anſieht, die kein göttlicher, das Einzelne begründender Wille zu Einem nothwendigen Ganzen zuſammenbindet und die als Hinderniſſe wegzuſchaffen ebendaher auch kein Gewiſſen im Wege ſteht. Vor dieſem Verſtande erſcheint jedes Pathos als komiſch, für Richard ſind alle Andern lächerliche Enthuſiaſten, die er für Narren hat; er ſcherzt gern, iſt voll frecher Witze, zotenhaft, ſchrecklich naiv, wenn er z. B. ſagt: ich bin zu kindiſch thöricht für die Welt, kurz er hat etwas vom Clown, er iſt ein fürchterlicher Hanswurſt, und dieß eben fordert die Sache. Nichts iſt verkehrter, als ein pathetiſcher Teufel; auch Goethe wußte wohl, was er that, als er den Teufel komiſch behandelte. In der Verfolgung ſeiner böſen Zwecke nun vereinigt ſich die ſinnliche Rohheit und der arge Verſtand in einer beiſpielloſen Einheit der feinſten Intrigue und des blutig wüthenden Mordgeiſtes, er iſt ebenſoſehr der abgefeimteſte Künſtler der Ränke, als „der Schlächter, der Metzgerhund, der Höllenhund, der Mäkler der Hölle." Die Spitze dieſer Verkehrung aller ſittlichen Kräfte iſt die vollendete Heuchelei, ſie iſt aber auch bereits der Anfang des eintretenden Gerichtes; denn indem er das Gute, die Gefühle der Sympathie, die Unterordnung unter den höchſten Willen fingirt, erklärt er, daß er ſie kennt, ja daß er ſie als beſtehende Mächte anerkennt, daß er ſich des Böſen als Böſen und des Guten als Guten vollkommen bewußt iſt, und doch gebraucht er dieſes Wiſſen nur, um den bloßen Schein des Guten zu heucheln: darum wird es ihn aber auch richten.

Die ihm gegenüberſtehende Welt iſt, wie ſchon geſagt, reif für ſeine Sichel. Die Weiber laſſen ſich von ſeiner frechen Beredtſamkeit bethören, die Pairs ſind eigenwillige und zugleich kraftloſe Parteigänger oder laſſen ſich ſogar, wie Buckingham, als Werkzeug ſeiner Verbrechen gebrauchen, die königliche Familie trägt die Laſt gehäufter Schuld, das Volk, der Lordmayor laſſen ſich auf's Schändlichſte übertölpeln, nur die Knaben Eduards leiden unſchuldig. Es gibt keinen Tyrannen, wo man keinen duldet; durch einen Tyrannen tyranniſirt ein Volk ſich ſelbſt. Richards Macht liegt in der Schwäche der verdorbenen Welt, der ſtärkere Egoismus iſt die Ironie des ſchwächern: Richard iſt der Reineke Fuchs. Indem dieſe ſo verdorbene Wirklichkeit ihrem Henker gegenüberſteht, geht durch das Ganze ein Geiſt der Angſt und Bangigkeit, ein Zittern, wie wenn ſcheues Geflügel den Marder wittert; aber die Angſt hilft ſo wenig, als dem Vogel, welcher der Schlange in den Rachen läuft. Indem nun der Gefürchtete in dieſe weiche und widerſtandloſe Maſſe ſo mit ſeinen Schlachterhänden hineinarbeitet, ſchallt ihm von allen Seiten der ungeheure Fluch entgegen. Richard III. iſt die wahre Fluchtragödie. Schon von Anfang an ſchwebt die ganze Handlung unter den im Heinrich VI. aufgehäuften Flüchen wie unter einer ſchweren Gewitterwolke. Die fürchterliche Meiſterin des

Fluchens iſt Margarethe, das geiſterhaft überragende Trümmer der zerſtörten Königsfamilie Heinrichs, ein Geſpenſt, das Alle ſcheuen, die Erinnye ſelbſt. Alle Andern, die Frauen beſonders, ſind nur ihre Schülerinnen im Fluchen; dem Fluch antwortet Fluch, wie es in den Wald hineinhallt, ſo hallt es wieder, und jeder verflucht nicht nur den Andern, ſondern indem er durch eigene Schuld ſich unter den eigenen Fluch befaßt, ſich ſelbſt: ein allgemeines Wechſelverfluchen und Selbſtverfluchen.

Ein Minne d' andern ſuochet,
Ein Vluoch dem andern vluochet.

(Vridank.)

Dieſer Fluchgeiſt iſt nichts Anderes, als die erſt in unmächtige Worte geſammelte Nothwendigkeit, daß die nach allen Seiten aufgehäufte Schuld ſich beſtrafen muß. Dieſe Flüche ſind keine leeren Worte, ſie „ſteigen himmelan und wecken Gottes ſanft entſchlafnen Frieden.“ Aber nicht der Fluchende, nur das Schickſal erfüllt den Fluch, daher bleibt dem Leidenden nach dem Fluche nur die unendliche Klage. Richard III. iſt zugleich die größte Klage-Tragödie. Die Klagenden ſind insbeſondere die Frauen: Margarethe, die Herzogin von York, Eliſabeth, jede beklagt eine Reihe theurer Todten, die der Bluthund hingemordet, und es iſt der letzte, erbarmungswerthe Troſt, daß ſie ihre Verzweiflung mit einander meſſen und ſich jede gegen die Andere rühmt, daß ſie mehr leide. Dieſe Klage ergießt ſich zweimal in einem großen chorartigen Wechſelgeſang, worin Shakſpeare dem antiken Geiſte ſich abſichtslos ſo merkwürdig nähert.

Endlich aber iſt der Schnitter ſelbſt zur Ernte reif. „Die

Erde gähnt nach ihm, die Hölle brennt, die Teufel brüllen, Heilige beten, auf daß er ſchleunig werde weggerafft.“ Richmond landet, Alles ſtrömt ihm zu und Richard ſieht ſein mit Blut mühſam geleimtes Werk ſich in der Hand zerbröckeln; das Werk des Böſen hebt ſich ſelbſt auf. Schon vorher hatten dunkle Regungen des Gewiſſens und der Beſorgniß auch die innere Selbſtzerſtörung angekündigt. Dieſe iſt der Reſt des Guten im Böſen; die äußerſte Verkehrung hat das Gute noch als ihren Feind in ſich, der ſie ſelbſt in Verzweiflung verkehrt. Ein abſoluter Böſewicht iſt nicht denkbar, Richard iſt coloſſal im Böſen, aber er kann noch verzweifeln; ungern, murrend und fluchend erkennt er die gute Macht in ſich an, aber er thut es. Das Gemälde ſeiner Verſtörung, der haſtigen Geſchäftigkeit vor der Schlacht bei Bosworth, des Mißtrauens, des Lauſchens, der liebkoſenden Anrede an die Vaſallen, als klammre ſich ein Ertrinkender an, dazwiſchen des Pochens und Trotzens, und wieder des trüben Ahnens und blöden Redens — („Nicht ſcheinen heut“ wie treffend iſt dieſer faſelnde Zuſatz!) —: dieß iſt ein Meiſterwerk in der Poeſie aller Zeiten; Shakſpeare enthüllt nicht nur den innern Zuſtand, ſondern mit ſeinem wunderbaren Hellſehen ſieht er dabei auch jede Bewegung, jede Miene, jede Gebärde, horcht auf jedes Wort bis auf die kleinen grammatiſchen Nachläſſigkeiten, die der verſtörten Angſt begegnen, nimmt alle umgebenden Beſtimmtheiten bis auf den Schimmel Surrey in ihrer Schärfe mit auf und ſchlägt uns ſo mit jener Wahrheit, deren Gefühl unſere Nerven mit Schauer durchrieſelt. Das Höchſte in dieſem Gemälde aber iſt der berühmte Monolog nach der Geiſterſcene. Bei den engliſchen Kritikern des vorigen Jahrhunderts kann man feſt verſichert ſein, daß ſie allemal, wo ſich Shakſpeare zum Höchſten erhebt, über Verletzung des Geſchmacks und geſunden Verſtandes klagen, und ſo hat es Johnſon auch mit dieſem Monologe gethan. Auch die Schauſpieler ſcheitern an dieſer Stelle, ſie können nicht begreifen, wie Ein Subjekt in zwei einander verdammende und entſchuldigende Geiſter zerriſſen ſein könne; Seydelmann, der in Richards Rolle ſonſt wahrhaft genial war, meinte daher, als ich ihn in Stuttgart darin ſah, hier ein wildes Irrereden darſtellen zu müſſen, und brüllte den tiefſinnigen Monolog wie ein Raſender. Richard iſt aber nie klarer und vernünftiger, als in dieſem Augenblick. Ich bin ich ſelbſt allein, hat er früher ausgeſprochen: jetzt erfährt er die ſchreckliche Wahrheit dieſes Wortes, jetzt, wo er in Todesangſt aus ſich ſelbſt hinausfliehen möchte, um dem richtenden Geiſte, der die wohlweis ſüß flüſternde Selbſtliebe und Selbſtentſchuldigung zu Boden ſchmettert, zu entrinnen; aber es iſt keine Hilfe, und nähme er die Flügel der Morgenröthe und flöhe an's Ende der Welt, er iſt auch da! denn er iſt in ihm. Ich bin ich! Ich, der ſich liebt und beſchönigt, und ich, der ſich verdammt, iſt derſelbe: aus dieſem Ring iſt keine Flucht, aus dieſem unerträglichen Widerſpruch kein Entrinnen. Wer ſich einen Schatz der Liebe bei Freunden geſammelt, findet in ihrer Verzeihung Zuflucht; aber ſeiner wird ſich keine Seel' erbarmen, findet er ſelbſt in ſich doch kein Erbarmen mit ſich ſelbſt! Vor der Tiefe und Poeſie dieſer Stelle ſchweigen alle Worte.

Wenn es der Raum erlaubte, würde ich gern an dieſe furchtbare Erſcheinung der tragiſchen Gerechtigkeit eine Unterſuchung über das Schickſal anknüpfen, wie es bei Shakſpeare auftritt. Shakeſpeare iſt der erſte dramatiſche Dichter, bei welchem das Schickſal als rein immanentes Weltgeſetz waltet und der Gegenſatz gegen die antike Weltanſchauung, wo das Schickſal vor und hinter dem menſchlichen Willen feſtſteht und ſo, indem es von außen hereinwirkt, die Schuld in einem zweideutigen Lichte erſcheinen läßt, zu vollkommener Beſtimmtheit durchgebildet iſt. Hier iſt jeder ſelbſt der Schmied ſeines Geſchicks, hier iſt das Schickſal reines Reſultat der eigenen inneren Dialektik der Handlung; Shakſpeare iſt darin ſo ganz feſt, er weiß ſo gar nichts von einer Tranſcendenz, daß er ſich an die Spitze der wahren modernen Weltanſicht ſtellt. Shakeſpeare iſt, wie es der Dichter ſein ſoll, niemals und immer religiös, er iſt durch und durch Pantheiſt.

Der Untergang Richards III. iſt das Ende der Kämpfe, durch welche der Feudalſtaat, der in Wahrheit vielmehr noch kein Staat iſt, ſich ſelbſt zerſtörte. Auf dem blutgedüngten, kahl gemähten Boden begann mit Richmond als Heinrich VII. eine neue Ordnung der Dinge: die Durchführung der verſtändigen Monarchie. Der trotzige Adel hat ſich erſchöpft und wird in der Schule des Hoflebens vollends gezähmt, geregelte Polizei, Rechtspflege und Verwaltung, der proſaiſche Mechanismus unſeres modernen Staats beginnt und gibt ihr eine geſicherte Stellung. Dieß Ziel iſt es, auf das Shakſpeare hinſteuerte, hier iſt er mit ſeiner Ueberzeugung. Und er hat auf ſeinem Standpunkte und für ſeine Zeit Recht: aus dem Vertilgungskampf der ungebundenen Subjektivität, welchen das Mittelalter darſtellt, mußte zunächſt Ein Subjekt hervortreten und den Boden rings um ſich durch die

Conſequenz einer verſtändigen Ordnung ebnen. Die Monarchie hat Ruhe nach jenen blutigen Kämpfen geſchafft; darum liebt er ſie, darum iſt er für ſie begeiſtert. Die vielen kleinen Tyrannen ſind in Einen deutlichen Herrſcher zuſammengegangen, man weiß, woran man iſt, der Staat iſt dadurch erſt möglich geworden und die Menſchheit erholt ſich unter der gleichmäßig verbreiteten Sonne von dem Schauſpiele der Verwirrung und des Grauſens. Dieſer Herrſcher glänzt aber ſelbſt noch im Schimmer der Romantik, wirklich iſt er ebenſoſehr ein Reſt von dieſer, als der Anfang des Modernen, und Shakſpeare's politiſche Ueberzeugung iſt daher auch eine poetiſche. Andere Zeiten, andere Wünſche. Hat *der Einzelne*, der über dem Ganzen ſteht, ſein Werk gethan, haben ſich im Schirme der Ordnung *die Einzelnen* zu Menſchen gebildet, ſo ringen ſie nach einer Form, worin alle Einzelnen vertreten ſind und ſtellen billig das Moment der Allgemeinheit über das der Einzelnheit.

Ob nun wohl dieſe neue Ordnung der Dinge noch einen Schimmer der Romantik hatte, ſo war ſie doch zu proſaiſch und ſtand dem Dichter in der Zeit zu nahe, um ein günſtiger Stoff für ſeine dramatiſche Kunſt zu ſein. Shakeſpeare beſingt und ebendieß iſt der Beweis für meine obigen Sätze über politiſche Dichtkunſt, den er mir liefert — nur die verklungenen, aber noch in friſchem Andenken ſtehenden Kämpfe, aus denen dieſer Zuſtand hervorgegangen iſt, nicht ihn ſelbſt. Die Regierung Heinrichs VII. zunächſt läßt wirklich gar keine poetiſche Behandlung zu; dagegen treten in der Regierung Heinrichs VIII. Nachklänge des Alten und Anklänge neuer Bewegungen hervor, wodurch dieſe ein günſtigerer Stoff für die Poeſie ſcheinen konnte. Der alte Trotz des Adels und Clerus regte ſich noch, wiewohl in veränderter Form, als Intrigue unter der Macht des Hoflebens; die wollüſtige Grauſamkeit des Königs, dieſes geſchichtlichen Blaubarts, hat etwas Märchenhaftes; die Reformation drang herein und eröffnete die Ausſicht auf eine neue Zukunft und aus Heinrichs zweiter Ehe ging Eliſabeth hervor, deren Erſcheinung als reizende Perſpektive hingeſtellt werden konnte. Ein unbefangener Dichter hätte aus dem Allem etwas machen können. Allein das Drama Heinrichs VIII. iſt nichts als ein beſtelltes Hof-, Pracht- und Schmeichelſtück, worin die Anſätze ächter Poeſie nur bewirken, daß man den völligen Mangel an Durchführung und an tragiſcher Gerechtigkeit um ſo widerlicher fühlt. Hier iſt es, wo Shakſpeare Schmeichelei wirklich unerfreulich und verwerflich erſcheint und wo man auf ihn ebenſo im Ernſte böſe wird, wie auf Goethe's ſchwache und matte Verſuche gegen die Revolution; doch dieſe Stücke ſind eben Tendenzpoeſie, Shakſpeare's Stück verdient nicht einmal dieſen Namen.

Um nun unſere Wanderung zu vollenden, ſage ich noch einige Worte über Macbeth und Hamlet. Man pflegt ſonſt die hiſtoriſchen Stücke als eine eigene Gattung von den auf Sage beruhenden völlig zu trennen; es leuchtet aber ein, daß, wo nur von den Stoffen und nicht von dem Grade der poetiſchen Umbildung, die ſie zuließen, die Rede iſt, jene wohl in Eine Reihe mit dieſen aufgenommen werden dürfen. Allerdings ſind die hiſtoriſchen Stücke durch die Natur der Sache ungleich ſtoffartiger, als die anderen, man verliert im maſſenhaften Gedränge der Begebenheiten oft faſt den Faden, es und „chronikled histories.“ Dennoch ziehen ſich zwiſchen dieſe ſchwere Maſſen glänzend lichte Stellen, wo der Dichter die Schwingen frei entfaltet und das reine Weſen der Dinge durchſichtig hervorblicken läßt. Ganz aber erhebt ſich ſein Flug, wo die Geſchichte ſelbſt den verworrenen Knäuel auflöst in die einfache Einheit eines großen Böſewichts; die Kraft wächst ihm, Alles wird klar, einfach, ſchlagend, Eine Begeiſterung weht durch das Ganze, kurz es tritt vollkommene poetiſche Idealität ein. Am ſtoffartigſten ſind der König Johann und die drei Abtheilungen Heinrichs VI. Dagegen iſt Richard II. ein höchſt ſeelenvolles Gemälde der verſcherzten, aber bei dem äußeren Sinken an innerer Würde ſteigenden Majeſtät; im Heinrich IV. und V. aber iſt Shakſpeare bei aller Naivetät der Compoſition doch im markigen Ernſt und im freien Humor ſchon ganz Shakſpeare.

Den Macbeth nun ſtelle ich an den Schluß derjenigen Dramen, in denen das politiſche Pathos den Inhalt bildet. Zunächſt drängt ſich nämlich in dieſer Tragödie ein äußerſt merkwürdiges Gegenſtück zu Richard III. auf. Macbeth und Richard bahnen ſich den Weg zum Throne durch Mord, beide behaupten ihn durch Mord, beide endigen auf dieſelbe Weiſe, indem ihre Tyrannei endlich eine kriegeriſche Bewegung hervorruft, welcher alsbald ihre Vaſallen zuſtrömen, worin ſie die richtige Natur ihres auf Schrecken gebauten Werkes erkennen, beide fallen in dieſem Kampfe, nachdem ihr Bewußtſein ſie bereits innerlich vernichtet hat. Aber Richard iſt ein ganz geſchichtlicher Charakter, das Reſultat der Begebenheiten, die Frucht eines langen Bürgerkriegs; daher iſt er bis vor der Kataſtrophe durchaus gewiſſenlos, eine rohe Thatſache, eine rückſichtsloſe Gewalt. Die That ſchlägt ein, es wird nicht erſt lange im Gewiſſen darüber verhandelt. Macbeth dagegen ſteht auf dem Boden der durch die Sage ſchon vergeiſtigten Geſchichte, der Mythus hat dieſen Stoff aus dem Cauſalnexus des Gegebenen, worin der Einzelne faſt als ein Produkt der Umſtände erſcheint, herausgehoben und das Stoffartige bis zum klaren Durchſcheinen der inneren geiſtigen Geſetze, des rein Menſchlichen, geläutert und verfeinert. Durch dieſe idealere Form, in welcher die verarbeitende Sage dem Dichter ſeinen Stoff überliefert, iſt aber auch ein weſentlich verſchiedener Inhalt der Tragödie bedingt. Im Macbeth iſt Anfangs reiner Boden, res integra; ein zuerſt unbeflecktes Bewußtſein tritt auf, wird zum Böſen verlockt und verfällt unter dem Widerſpruche des beſſeren Selbſt der fürchterlichen Gravitation des Böſen. Dieſer Held iſt ungleich weicher, menſchlicher, er kann auf ſein Gewiſſen nicht hineinhauſen und hineinwüthen, wie Richard, es ſtellt ſich in ſeiner ganzen Stärke, als vollkommene Einſicht in die ſittliche Natur und Folgen des Verbrechens, vor der That, während der That, nach der That ein; ſeine inneren Schrecken ſind nicht die *Strafe* wie im Richard, ſondern ſie gehören ſchon zur Expoſition, und die Strafe beſteht gerade in der Abſtumpfung des Gewiſſens, der völligen inneren Oede: die Feder des ſittlichen Gefühls iſt erlahmt durch Mißbrauch und Macbeth endet als Ruine des Gewiſſens. Dadurch nimmt Alles eine andere Geſtalt an, als im Richard; das Gewicht ruht nicht mehr auf der Thatſache, ſondern auf dem, was dabei *im Innern vorgeht*; das Drama legt die inneren Fäden der Handlung bloß, es zeigt, wie die That aus dem Innern entſpringt und welche Reſonanz ſie im Innern hat. Das Phänomen des Bewußtſeins iſt der Zweck der Darſtellung, das Staatsleben tritt zurück gegen die Bewegungen im Subjekte und die Poeſie hebt ſich leiſe aus dem politiſchen Pathos heraus, um einen andern Boden zu betreten. Es braucht nur noch einen Schritt, ſo wird das Bewußtſein und die Aufmerkſamkeit deſſelben auf ſich ſelbſt ſo überwiegen, daß es darüber gar nicht mehr oder zu ſpät zur That kommt: dieß iſt im Hamlet der Fall, und ſomit glaube ich es motivirt zu haben, warum ich den Macbeth, als das Drama, das die Verlockung des Bewußtſeins zum Böſen und ſeine Leiden unter der furchtbaren Conſequenz des erſten Verbrechens zum Inhalte hat, an die Grenze der politiſchen Dramen und zugleich als Uebergang zu dem Drama der Reflexion aufſtelle.

Der Hamlet bildet für ſich eine ganz eigene Sphäre. Die erſte umfaßte eine Gruppe von Dramen, deren Pathos die Grundempfindungen des Privatlebens waren; die zweite begriff die politiſchen Dramen, wo das Pathos der objektiven Staatszwecke den Inhalt bildete: hier am Ende ſteht in einer dritten Sphäre einſam ein Drama da, das für ſich allein eine Welt iſt, und zwar eine von jenen zwei Welten ganz verſchiedene. Die politiſche Handlung, die Rache eines Königsmordes, iſt in dieſem als Forderung gegeben; die Liebe ſelbſt, als ferner Nachklang der Dramen der erſten Sphäre, wirkt ein, allein der Aufforderung zur That wird nicht entſprochen, weil Hamlet, ſtatt zu handeln, betrachtet und überlegt, und die Liebe wird als unnütze Zerſtreuung, als verrätheriſche Schlinge weggeworfen, da der Held einem unendlichen Schmerze geheiligt, ein Werkzeug göttlicher Gerechtigkeit geworden iſt, welche zu vollführen ihm doch die Unmittelbarkeit der Leidenſchaft und des Entſchluſſes fehlt, der ohne lange zu fragen den Moment ergreift. Hamlet kommt nicht zum Handeln, weil der Uebergang vom Denken zum Handeln ein irrationaler iſt, ein Augenblick, den die Reflexion nicht finden kann; denn jeder Augenblick iſt ein Augenblick, jedes Jetzt ein Jetzt. Das ſittlich gebotene Pathos der Handlung tritt in Colliſion mit dem Pathos des reflektirenden Denkens, und dieſes iſt um ſo viel ſtärker, daß es den ganzen Inhalt der Tragödie beſtimmt und ihr eben deßwegen eine eigene, von den vorhergehenden ganz verſchiedene Sphäre anweiſt. Nirgends fühlt man ſo deutlich, wie modern Shakſpeare iſt, der doch noch ſo mittelalterlich iſt. Der Mond der Romantik ſteht noch am Himmel, während die Sonne der Aufklärung ſchon aufgegangen iſt: dieß iſt die unendliche Gunſt ſeiner hiſtoriſchen Stellung. Kein Dichter der noch ungetheilten Naivetät konnte ſagen, was Shakſpeare den Hamlet ſagen läßt:

Hamlet. Dänemark iſt ein Gefängniß.

Roſenkranz. So iſt die Welt auch eins.

Hamlet. Ein ſtattliches, worin es viele Verſchläge, Löcher und Kerker gibt. Dänemark iſt eines der ſchlimmſten.

Roſenkranz. Wir denken nicht ſo davon, mein Prinz.

Hamlet. Nun, ſo iſt es keines für euch. Denn an ſich iſt nichts weder gut noch böſe, das Denken macht es erſt dazu.

So kann nur ein Geiſt ſprechen, dem ſchon die Bedeutung des Selbſtbewußtſeins als der abſoluten kritiſchen Macht aufgegangen iſt.

Welche große Welt liegt nun vor uns! Von jenem Naturleben des Geiſtes, wo der ſittliche Zweck noch mit Blut und Nerven verwachſen iſt, durch den erhabenen Schauplatz, wo die bewußte That weit ausgreifend um das Wohl von Völkern ſtreitet, ſind wir aufgeſtiegen bis in dieſe Berghöhe, wo die Luft ſo fein wird, daß die derben Lungen der Handlung nicht mehr in ihr athmen können, wo der Geiſt einſam in ſeine Unendlichkeit blickt und den Weg rückwärts in das lärmende Thal nicht mehr finden kann: und dieſe Welt umfaßt Ein Dichtergenius, und er umfaßt nicht nur ſie, ſondern gleich mächtig beherrſcht er auch die andere Hemiſphäre des Lebens, die Welt des Komiſchen, und auch hier iſt nicht ſeine Grenze, ſondern hoch überſchauend bindet er beide Hemiſphären, die ernſte und die komiſche, in Ein Weltall zuſammen, und was ich hier geſprochen, iſt kaum ein Anfang, kaum ein ſchwacher Beitrag, das Bild dieſes Unergründlichen zu entwerfen.

Shakſpeare's Hamlet.

In einer Tragödie iſt der eigentliche Gegenſtand der poetiſchen Verherrlichung nicht der Held, nicht der Menſch, ſondern die Weltordnung, die ihm ſein Schickſal bereitet. Freilich wird der wahre Dichter dieſe zwei Größen nicht äußerlich nebeneinanderſtellen, ſondern aus den freien Handlungen der Charaktere und ihrer Verſchlingung die zuerſt verborgene höhere Nothwendigkeit des Schickſals hervorſpringen laſſen. Die Analyſe wird daher immer zuerſt bei jenen verweilen, aber nur, um dann zu der Betrachtung der abſoluten Größe überzugehen, deren freie und doch blinde Werkzeuge ſie ſind. So reich die Literatur über Shakſpeare's Hamlet iſt, ſie hat faſt immer nur von dem Charakter des tiefſinnigen Jünglings und nebenbei der übrigen Perſonen gehandelt, nicht oder viel zu wenig von dieſem höheren Geſetze. Man hat ſeit den geiſtvollen Winken Goethe's, die einen Theil der bekannten Erörterung im Wilhelm Meiſter bilden, nicht ganz verſäumt, auf dieſe Seite einzugehen, aber es iſt bei unentwickelten Anſätzen geblieben. Allerdings gibt es nicht leicht ein Drama, bei welchem wir über dem Helden ſo leicht vergeſſen, den Schickſalsgang ausdrücklich ins Auge zu faſſen, wie bei dieſem. Er iſt als Subjekt ſo bedeutend, die Subjektivität in ihm und durch ihn ſo ſehr der Vordergrund der Handlung, daß leicht auch das Intereſſe ein ganz ſubjektives wird, in pſychologiſchen Fragen ſich erſchöpft, ſtatt auf das objektive Ganze zu ſehen, in welches er hineingeſtellt iſt, in welchem er ſchuldig wird und durch ſeine Schuld untergeht. Gerechtfertigt allerdings iſt es hiedurch, wenn auch eine Betrachtung, die ſich verſetzt, weſentlich auf das tragiſche Ganze zu blicken, dießmal länger, als in jedem andern Falle das Werthverhältniß der Theile es zuließe, bei dem Helden verweilt. Und auch dieß erweiterte Maaß werden wir noch überſchreiten müſſen, weil es gar mancherlei Auffaſſungen, die ein ſo verwickelter Stoff wie Hamlets Charakter und Motive gefunden hat, zu berichtigen gibt.

In der That iſt es leicht zu begreifen, wie es kommt, daß gerade dieſes Drama der Gegenſtand ſo vielfacher, unabſehlicher Erörterungen geworden iſt. In keinem ſeiner Werke iſt Shakſpeare ſo geheimnißvoll, als im Hamlet, in keinem hat er ſo viel verſchwiegen, während er ſo viel ſagte, nirgends eine ſo dialektiſche Gedankentiefe in den Körper der Handlung ſo hineingearbeitet und hineinverſenkt, nirgends es uns ſo erſchwert, den erſten und unmittelbaren Eindruck in deutliche Begriffe zu überſetzen, wie hier. Man könnte zweifeln, ob dieß ein Lob für den Dichter ſei, man könnte bedenklich an Goethe erinnert ſein, wie er ſich die Hände rieb, als er in ſein ſpätes Altersprodukt, den zweiten Theil Fauſt, ſo viel „hineingeheimniſſet“ hatte, daß „die Leſer etwas Hübſches zu rathen bekamen.“ Und doch iſt es nicht ſo; wenn man ſich ernſtlich bemüht hat, den tief eingegrabnen Gedankenſchatz zu heben, wenn die einzelnen Reflexionen, zu denen der Dichter uns den Anſtoß gibt, durchlaufen und in eine gefüllte Einheit zuſammengefaßt ſind, ſo iſt man ſich bewußt, nur entwickelt, nur zum deutlichen Bewußtſein gebracht zu haben, was beſtimmt und ſicher im erſten Eindruck eingewickelt lag, alſo nur in einer Kreislinie bei dieſem wieder angekommen zu ſein. Man überzeugt ſich, daß keine der tiefen Erwägungen, die man anſtellen mußte, Wahrheiten enthält, die der Dichter allegoriſch neben und hinter die Charaktere und die Handlung gelegt hätte, ſo daß dieſe keine wahre Realität beſäße, Herz und Gefühl nicht mit der Gewalt der Lebenswahrheit rein menſchlich rührte; Alles, aller Ideeninhalt liegt nicht außer, ſondern in dem, was erſcheint und geſchieht, gefällt und erſchüttert. Oefters allerdings meint man, der Dichter hätte dem Geſetze der poetiſchen Verkörperung nichts abgebrochen, wenn er ſeine Perſonen, die Hauptperſon wenigſtens, deutlicher, ausdrücklicher hätte herausſagen laſſen, was ſie bewegt und quält, vorwärts ſtößt und hemmt. Man antwortet ſich aber, daß alsdann dieſer geheimnißvollen Natur ein Bewußtſein über die Tiefen und Schranken der eignen Individualität geliehen wäre, wie es nur der Dichter haben und in uns, die Zuſchauer, übertragen kann und ſoll. Ob jedoch dieſe Antwort durchgängig ausreicht, wage ich nicht mit Sicherheit zu entſcheiden; es gibt Stellen, wo ich mich ſkeptiſch verhalte, wo ich nicht weiß, ob nicht unbeſchadet der ächt poetiſchen Objektivität einige Worte, Zeilen hätten eingefügt werden können und ſollen, um uns mehr Licht über die Zuſtände und Motive zu geben und uns ſo die ſchwere Arbeit der Umſetzung unſeres Gefühls in klare Begriffe weſentlich zu erleichtern. Shakſpeare iſt hier das äußerſte

Gegentheil von Schiller. Dieſer ſagt überall zu viel heraus; wie manches Wort, manchen Monologen hätte er noch eingeſchoben, uns einen Hamlet ganz verſtändlich zu machen! Shakſpeare, ganz objektiv, ganz hinter ſeinem Werke verborgen, ſagt ſo wenig als möglich heraus, hier vielleicht zu wenig. Jener denkt uns zu viel vor, dieſer läßt uns viel, ſehr viel nachdenken.

Die neuere Kritik iſt darin einverſtanden, daß Goethe in ſeiner berühmten Analyſe den Charakter Hamlets nicht eben unrichtig, aber nur halb richtig aufgefaßt hat. Hamlet iſt allerdings wohl auch ein „ſchönes, reines, edles, höchſt moraliſches Weſen,“ aber er iſt gewiß noch mehr, hat noch ganz andere Züge; ſogleich der Zuſatz: „ohne die ſinnliche Stärke, die den Helden macht,“ gibt über eine nähere Beſtimmung zu denken, der er wohl bedürfen werde, und noch mehr die zuſammenfaſſenden Worte: „hier wird ein Eichbaum in ein köſtliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in ſeinen Schooß hätte aufnehmen ſollen.“ Wir werden darauf zu ſprechen kommen und ſagen zuerſt nur allgemein: jeder wird von unſerem Helden unmittelbar den Eindruck haben, daß Goethe dieſe Natur zu einfach, zu ſchön nimmt. Hamlet iſt, das ſagt uns Zug für Zug, ein ſonderbarer, wunderlicher Kauz, er iſt ſchief gewickelt, er trägt einen Pfahl im Fleiſche. Die Schauſpieler freilich haben ſich jene Auffaſſung, welche noch ſehr an den weichen Idealſtyl, an die unvertiefte Farbe der Kunſt des vorigen Jahrhunderts erinnert, nur zu gut gemerkt, es ſagt der Eitelkeit und der Oberflächlichkeit ihrer Mehrzahl zu, das Krauſe, Faltenreiche und höchſt Verſchlungene in dem ſeltſamen Menſchen mit blühender Schminke zu bedecken, den herben nordiſchen Baß in einen erſten Tenor zu verwandeln.

Das Nächſte, was zur Berichtigung dieſes Bildes ſich aufdrängt, iſt Hamlets Melancholie. Goethe ſagt, Hamlet ſei nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur, erſt nach dem Tode ſeines Vaters und der frühen Verbindung ſeiner Mutter mit dem unwürdigen Oheim werde Trauer und Nachdenken ihm zur ſchweren Bürde. Aber man frage ſich, ob eine helle, heitere, leicht und raſch reagirende Natur bei der erſten harten Erfahrung ſo ganz in ſchweren, bleiernen Trübſinn verſinken und nur an Selbſtmord denken würde? Gewiß nicht; ſo wird ſich nur ein Temperament verhalten, das alle Erfahrungen tief und nachhaltig in ſich hereinnimmt, ſein ganzes Nervenleben davon ergriffen fühlt, ſie ſchwer, langſam im innerſten Seelengrunde bewegt und verarbeitet. Jeder Zug im Anfang und in der Folge, vor und nach der Enthüllung des Geiſtes predigt den gebornen Melancholiker und Shakſpeare hat uns recht einleuchtend gezeigt, wie der rechte Dichter nicht meint, ein Charakterbild zu entfalten, wenn er nur eines Menſchen Geſinnungen ausſpricht, wie er vielmehr dieſen geiſtigen Kern ganz in die Stimmungsatmoſphäre ſetzt, die ihren Sitz in dem dunkeln Naturgrunde des Individuums hat. Daß Hamlet ein andermal unbedacht wie ein Sanguiniker in Handlung übergeht und daß er nachhaltig grollt wie ein Choleriker, ſteht mit dem Grundzuge der Melancholie keineswegs in Widerſpruch, denn kein Temperament iſt ungemiſcht, jedes enthält einen Anſatz der andern Temperamentsformen und ein Bedürfniß, ſich nach ihrer Seite zu ergänzen. Dieß jedoch nur in einzelnen Rucken und Stößen und keines hat ſo viel Neigung, ſtets in die urſprüngliche Lage zurückzukehren, ja die Grundſtimmung zu nähren, zu pflegen, ſich daran zu weiden, als das melancholiſche. Shakſpeare hat dieß nicht vergeſſen und man irrt wohl ſehr, wenn man z. B. die düſtern Betrachtungen Hamlets auf dem Kirchhofe für eine Wahrheitspredigt über die Vergänglichkeit nimmt, womit es dem Dichter direkter Ernſt ſei. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß er ſelbſt zu ſolchen trüben Contemplationen neigte, namentlich in ſeiner letzten Periode, die ſein Hamlet eröffnet, und es iſt allerdings nachzuweiſen, daß er mehr von ſeinem eigenen, innerſten Weſen in dieſen Charakter gelegt hat, als in irgend einen andern ſeiner Helden; wir werden einen ſchlagenden Beweis hievon in dem berühmten Monologe: Sein oder Nicht ſein finden. Allein er war auch klar genug, um ſich des Krankhaften in ſolchem Brüten der Schwermuth bewußt zu ſein, und er hat dieſe Klarheit deutlich genug in dem Gang einer Tragödie niedergelegt, in welcher der trübe Tiefſinn vor den Anforderungen der Vernunft und der Wirklichkeit ſo ſchlecht beſteht. So ſind denn dieſe Betrachtungen pathologiſch zu nehmen; ſie ſind krankhaft, unwahr, ſie ſind eine verfehlte Gedankenrichtung. Was aus Alexanders des Großen Staub geworden, kann uns ſehr gleichgültig ſein; es iſt nur widerlich, die Phantaſie mit dem ekelhaften Bilde abzuquälen, wie der Lehm, worein der Heldenleib verwandelt iſt, endlich als Lumpen ein Bierfaß verſtopft. Das Leben iſt die Wahrheit und an das Vergehen denkt ein geſunder Menſch nur einen Augenblick, um im nächſten zu dem Vorſatz männlicher Thaten fortzueilen, damit er den engen Kreis ſeines Daſeins mit würdigem Inhalt ausfülle. Ein Shakſpeare mußte wiſſen, daß die wahre Weisheit nicht iſt memento mori, ſondern memento vivere.

Doch das Temperament iſt natürlich noch nicht der ganze Mann. Es mußte ſo eben ſchon berührt werden, daß Hamlet ſeine Melancholie zu pflegen gewohnt iſt; dieß führt bereits zum Willen als dem Kerne des Charakters. Ehe wir aber dieſen Begriff in ſeiner Beſtimmtheit faſſen, muß allgemeiner von der Grundform des geiſtigen Weſens unſeres Helden, von ſeiner Weltanſchauung überhaupt die Rede ſein, worin Intelligenz und Wille noch zuſammenfällt, von ſeinem Genius. Hamlet iſt ein hoher Geiſt, er ſteht auf dem Standpunkte der Idee, er mißt die Wirklichkeit am Bilde des Vollkommenen. Allein er hat den Weg nicht gefunden, ſich mit dem Widerſpruche zu verſöhnen, den dieſe Meſſung ergibt. Er verlangt ein direktes Entſprechen und er hat keinen nachhaltigen Troſt darüber, daß er es nicht findet. Er iſt Idealiſt. Die angeborne Melancholie zieht aus der geiſtigen Auffaſſung, die bei dem Bruche zwiſchen Idee und Wirklichkeit verweilt, immer neue Nahrung. Dieß erſt, der eingewöhnte geiſtige Standpunkt vereinigt mit dem natürlichen Temperamente, vollendet das Bild des Urvaters jener Stimmung, die in der modernen Zeit auf die Perioden der Sentimentalität und Romantik gefolgt iſt, des Weltſchmerzes. Dazu gehört allerdings noch die beſondere Form des Witzes, der Ironie, der reichen komiſchen Mittel, welche mit Schmerz und Trauer wunderlich ſich miſchen; doch dieſe weſentliche Seite können wir hier noch nicht verfolgen, ſie iſt zurückzuſtellen, bis wir die übrigen Faktoren des Charakters beiſammen haben. Als Prototyp dieſer modernen Geſtalt des Geiſtes, namentlich der deutſchen Art, ſich innerlich zu verzehren, hat beſonders Gervinus in dem trefflichen Abſchnitte über unſer Drama den Helden meiſterhaft gezeichnet.

Allein wir müſſen uns doch ſehr hüten, die Krankheitsform des Weltſchmerzes in der vollen Ausbildung, wie ſie der neueren Zeit angehört, ihm unterzuſchieben. Er iſt wohl ſehr ſubjektiv, aber nicht in dem Sinne, daß er wie die modernen Helden der Selbſtverzehrung und Weltverſpottung ganz verſäumt hätte, ſich ſelbſt zu fragen, ob er etwas Rechtes werth ſei, ehe er an die Welt den Maßſtab des höchſten Werthes legt, nicht jenen gleicht er, welche an der Schönheit ihrer Qual ſich eitel weiden, die intereſſante Schwermuthfalte über der Stirn und das blaſirte Zucken ihrer Lippen im Spiegel beſehen und ein Geſicht aushängen, als wollten ſie ſagen: ihr wundert euch, daß ich mit dieſer Enttäuſchung im zerriſſenen Herzen noch umgehen kann, aber das iſt eben die Kunſt; Hamlet iſt es vor Allem ein Ernſt mit ſich ſelbſt, er hat die Selbſterkenntniß eines Geiſtes, der gegen ſich ſelber ſtreng iſt. Wie viel er über ſich nachgedacht hat, ſagen Jedem, der es nicht ohnedieß in jedem Zuge findet, Worte wie die: „einen andern Mann aus dem Grunde kennen hieße ſich ſelber kennen.“ Er lebt in einer ausnehmend ſchlechten Welt; Hofgeſchmeiß, gleisneriſcher Schein, Augendienerei, Phraſe umgibt ihn von allen Seiten und mit der Feinheit einer falſchen Bildung ſieht er die Rohheit barbariſcher Sitte verbunden. Ein ſchnödes Verbrechen, Mord ſeines Vaters, iſt aus dieſer ſittlichen Fäulniß ausgekrochen; er hat es geahnt, Geiſtesmund enthüllt es ihm; ein Verehrer des Weibs, wie alle auf das menſchlich Schöne angelegten Naturen, muß er die eigene Mutter ihr Geſchlecht beſchimpfen ſehen, indem ſie kurz nach dem Tode des herrlichen Gatten im Rauſch unwürdiger Leidenſchaft einem Manne die Hand gibt, deſſen gemeine Natur Hamlet von Anfang durchſchaut, in dem er den Mörder zuerſt wittert, dann mit Gewißheit ſieht und der ihm auch die Krone geſtohlen hat. Er hat Recht, eine ſolche Welt zu verachten, und da es ſeine Welt iſt, ſo wird begreiflich und verzeiblich, daß er den Eindruck des Ekels zu weit ausdehnt und die ganze Welt unter dieſem Standpunkt anſchaut. Beide, die Höhe ſeiner Intelligenz und die Sittlichkeit ſeiner Natur, ſind es, die ihm die Schärfe ſeines Blicks und die ſtrenge Reinheit ſeines Maßſtabs geben. Es iſt, wie wenn ihm die Menſchen durchſichtig wären, ſo klar erkennt er durch ihren moraliſchen Aufputz den faulen Kern, und weil ſein Denken und Wollen rein, ſittlich ſchön iſt, verachtet er ſie von Grunde des Herzens, ſind ihm Alle zuſammen unerträglich. Wir werden jedoch ſehen, wo die Klarheit ſeiner Selbſterkenntniß und ſeiner Erkenntniß Anderer ihre Grenze hat.

Es könnte ſcheinen und es hat den neueren Erklärern großentheils geſchienen, man brauche nicht weiter zu ſuchen, um die Hauptfrage, nämlich warum Hamlet nicht zum Handeln, zur Vollziehung der ihm auferlegten Pflicht der Blutrache kommt, ausreichend zu beantworten. Von Ulrici ſehen wir ab, der, wie ſonſt, ſo auch hier ſeine Befangenheit in unaufgelöſten poſitiven Religionsbegriffen dem unbefangnen Dichter aufbürden möchte und ſo, was fadengerad iſt, ins Krumme bringt. Hamlet gelange, meint er, eigentlich darum nicht zur That, weil Rache unchriſtlich iſt. „Der natürliche

Menſch in Hamlet ſpornt ihn an zur That und beſchuldigt ihn der Kraftloſigkeit und Feigheit; der chriſtliche Sinn, mehr Gefühl als klares Bewußtſein, hält ihn unwillkührlich zurück.“ Demgemäß wäre es Hamlets Verdienſt, daß er nicht handelt. Man kann reiner die Tragödie nicht umkehren. Daß Blutrache unzweifelhafte, heilige Pflicht ſei, iſt in ihr ſchlechthin vorausgeſetzt; wer an dieſer Vorausſetzung rüttelt, hat keinen Anſpruch mehr auf ihr Verſtändniß. — Gewiß einen Theil, aber nicht die ganze Wahrheit ſpricht man dagegen aus, wenn man Hamlets Zaudern daraus erklärt, daß er ſeine That ganz rein, ganz gerecht ins Werk geſetzt ſehen wolle. Es ſoll die gründlichſte Unterſuchung über die Wahrheit der Schuld ihr vorangehen und kein Schatten blinder Leidenſchaft, kein Flecken ungerechter Zuthat ſie begleiten. Man iſt ſeit der geiſtreichen Abhandlung von Ed. Gans (Vermiſchte Schriften Th. 2) gewohnt, den Hamlet die Tragödie der Reflexion zu nennen, und wir werden dieſen Begriff weiterhin aufnehmen und feſthalten; hier handelt es ſich zunächſt davon, ob Hamlets Reflektiren weſentlich als ein moraliſches zu verſtehen ſei. Dieſe Annahme iſt beſonders von Rötſcher (Cyclus dramatiſcher Charaktere Th. 1) entwickelt; man könnte nach ihr als Motto über unſer Drama Goethe's tiefes Wort ſetzen: „Der Handelnde iſt immer gewiſſenlos, nur der Betrachtende hat Gewiſſen.“ Wer abſolut rein handeln will, kommt gar nicht zum Handeln. Wir erörtern dieſe Wahrheit nicht weiter und bemühen uns nicht, das Paradoxe, was für den ordinären Verſtand in Goethe's Satze liegt, gegen ſeichte Bedenken zu ſchützen. Goethe ſelbſt hat die Einſicht in das Weſen der Betrachtung, die er hier ausgeſprochen, nicht auf Hamlet angewandt, nach ihm iſt der Held nur überhaupt zu weich für eine blutige That. Von dieſer Goethiſchen Auffaſſung hat ſich nun die ebengenannte ausdrückliche ethiſch gewendete um einen Schritt nach der Seite des Activen, Energiſchen, Poſitiven entfernt; es iſt nicht einfach ein Nichtkönnen aus allzuviel Zartheit, ſondern ein innerer Act, der an ſich aus ſittlicher Stärke kommt, was nach ihr den Hamlet vom Handeln abhält. Dennoch verknüpfen ſich beide durch den Begriff der ſchönen, idealen Menſchlichkeit, der allzu empfindlichen Reinlichkeit des ſittlichen Gefühls. Es fehlt nun allerdings nicht an Zügen, welche für dieſe Erklärung ſprechen. Daß Hamlet die Ausſage eines Dritten, obwohl es ein Geiſt iſt, ſich nicht genügen läßt, daß er für möglich hält, es ſei ein hölliſcher Dämon, daß er den Angeklagten ſelbſt überführen will und auf gewiſſe Art wirklich überführt, da den König bei dem Anblick des Schauſpiels ſein Gewiſſen verräth: dieß ſcheinen eben ſo viele Beweiſe für ein rein moraliſches Motiv ſeiner Unterlaſſung. Daß Hamlet auch nach dieſer Art von Ueberführung nichts thut, ſeinen Zweck zu verfolgen, darüber kann ſich die Auffaſſung, von welcher die Rede iſt, immerhin mit einem Scheine von Recht hinweghelfen. Sie wird ſagen, das ſei eben nur ein weiterer Beleg für ihre Anſicht, denn der Mann des ſittlichen Scrupels werde naturgemäß ſeine Bedenken über den Punkt hinaus fortführen, den er zunächſt als ihre Grenze geſetzt habe; die moraliſche Reflexion und die mit ihr verbundene Weichheit des Gefühls könne, wo nicht ein rettendes, unbedingt vorwärts ſtoßendes Moment von außen hinzutrete, ihrer Natur nach überhaupt kein Ende finden, weil die Leidenſchaft und

Gewaltſamkeit, welche ſie ſcheut, von der That ſchlechthin nicht zu trennen iſt; ſie ſetze daher immer neue Vorbedingungen in infinitum. So werde denn Hamlet, nachdem eine Art von Ueberführung ihm gelungen ſei, daran ſich nicht genügen laſſen, ſondern eine noch förmlichere für nöthig erachten, und wenn er dieſe ſelbſt erreicht hätte, wiederum eine, und ſo fort.

Daß nun bei Hamlets Zaudern die Idee der Gerechtigkeit mit im Spiele iſt und daß ihm etwas verſchwebt von einer Form des Verfahrens, welche auf dieſe Idee ſich gründet, iſt gewiß richtig und ein ganz weſentlicher Punkt, mit dem wir uns ſofort nachdrücklich zu beſchäftigen haben. Allein dieſes ethiſche Abſehen iſt ſicherlich nicht das einzige, nicht das innerſte Motiv, nicht das Princip, worauf Hamlets Zaudern beruht. Hamlet iſt Idealiſt im allgemeineren Sinne des Werts, nicht Idealiſt der Gerechtigkeit, der äußerſten Reinhaltung ſeiner That. Man muß das Wort Idealiſt in ſehr weiter und unbeſtimmter Bedeutung nehmen, jeden beſonderen Begriff des Edeln, Schönen davon fernhalten, wenn man es auf den innerſten Grund ſeiner fortdauernden Unterlaſſung bezieht. Zunächſt weiſen wir nur auf jene Monologen hin, worin er ſich keineswegs zu großen Edelſinn, zu zarte Gewiſſenhaftigkeit, ſondern Mangel an Leidenſchaft und vor Allem einen bangen Zweifel vorwirft, der zu genau bedenkt den Ausgang. Nicht, wenigſtens gewiß nicht allein die Frage der moraliſchen Vorbedingungen, ſondern die Frage des Gelingens und der Folgen iſt es, die er nach dieſer Selbſtbeſchuldigung zu genau erwägt. Bedenklichkeit und übertriebene Gewiſſenhaftigkeit ſind zweierlei. Bedenklichkeit iſt freilich noch eine oberflächliche Bezeichnung; wir wollen zunächſt ſagen: pures Denken, Reflexion überhaupt, nicht ſpecifiſch moraliſche Reflexion. Darauf werden wir denn zurückkommen. Vorerſt geben wir der Auslegung, die Hamlets Aufſchub aus der Gewiſſenhaftigkeit einer edeln, contemplativen Natur erklärt, in einem veränderten Sinne Recht. Es ſchwebt Hamlet, ſo ſcheint es uns, ein Begriff der Gerechtigkeit vor, der einigen Aufſchub der rächenden That mit ſich bringt, und zwar mit gutem Grunde; es iſt ein vernünftiger, geforderter Begriff, der nichts Unmögliches, kein unendliches Hinausziehen, ſondern nur gewiſſe Schwierigkeiten bedingt, die mit einiger Entſchloſſenheit, praktiſchen Beſonnenheit und dem nöthigen Muthe in kurzer Zeit überwunden werden könnten. Man erkennt den Unterſchied dieſer Auffaſſung von jener, welche das ganze Zaudern aus ſittlichem Idealismus ableitet. Nach der letzteren liegt die ganze Schuld Hamlets in der Einſeitigkeit ſeiner allzugewiſſenhaften ethiſchen Betrachtung: nach der unſrigen iſt es nur gut und recht, daß er aus einem ethiſchen Motive, einer Anwendung der Idee der Gerechtigkeit anfänglich zögert, ſeine Schuld aber liegt da, wo das Zögen über das hiedurch gerechtfertigte Maß hinausgeht, ſein Fehler iſt, daß ein ganz begründetes moraliſches Bedenken ihn viel zu lang, bis zum äußerſten Moment aufhält, richtiger, daß er die Vorbereitungen nicht trifft, nicht beſchleunigt, die dadurch gefordert ſind; und daß er dieß unterläßt, das hat ſeinen Grund nicht mehr in moraliſchen Bedenken, ſondern in einer Bedenklichkeit allgemeinerer Art, die wir erſt angedeutet haben, um ſie nachher beſtimmter zu beleuchten. Hinzufügen kann man noch, es liege eine weitere Schuld Hamlets darin, daß er ſich von den Maßregeln, welche zu ergreifen ihm ſein ſittliches Bedenken gebietet, keineswegs einen deutlichen Begriff macht, weder den Zweck, noch die Mittel klar denkt. Wir erklären uns näher. Dem Hamlet ſchwebt vor, daß die Anklage gegen den König durch ein Geſpenſt nicht genügt, daß ſeine, Hamlets, im Rücken des Angeklagten gewonnene Ueberzeugung von deſſen Schuld nicht hinreicht, daß vor der Vollziehung der Rache oder Strafe etwas eintreten muß, was irgendwie der Form eines gerichtlichen Actes ſich nähert. Am Mitte des Tages ſollte der Mörder wo nicht zu einem eigentlichen Geſtändniß gezwungen, doch irgendwie überwieſen werden, es ſollte etwas geſchehen, was verſammelte Perſonen von ſeiner Schuld überzeugt. Nicht überfallen ſoll er werden, wenn er wehrlos iſt, ſondern offen vor der Welt ſoll er angeklagt, und wenn er ſchuldbewußt verſtummt oder ſtammelnd geſteht, ſoll das Schwert als ein Schwert des Richters, nicht des Mörders gegen ihn gezückt werden. Dabei hat Hamlet auch ſeinen eigenen Ruf im Auge, er will die That ſo ausführen, daß er ſelbſt zugleich öffentlich gerechtfertigt iſt. Er mußte nun augenblicklich in allem Geheimniß eine Unterſuchung einleiten; der Mord iſt heimlich geſchehen, aber es wäre nicht unmöglich, Indizien, Beweiſe zu ſammeln; er mußte ſich einen Anhang bilden, bewaffnen, eine Scene veranſtalten, wo bei umſtellten Thüren vor einer Verſammlung von Zeugen dem König die Anklage ins Geſicht geſchleudert und dann die Blutrache vollzogen würde. Das wäre Alles ſehr ſchwierig, aber gewiß nicht mißlicher, als was Hamlet wirklich thut, da er ſtatt deſſen die Maske eines Wahnſinnigen anlegt. Es käme nur darauf an, Zweck und Mittel klar zu denken, und eben die letztere Wahl beweiſt, daß er ſie nicht klar denkt. Der volle Beleg unſerer Anſicht iſt dem weiteren Zuſammenhang vorbehalten; für jetzt betrachten wir nur einige Momente der Handlung, welche den Beweis für ein Zaudern aus moraliſchen Bedenken, aus einem Motive der Gerechtigkeit enthalten, welche daher von jener Auffaſſung in Anſpruch genommen ſind, die Hamlets ganzes Zaudern bloß aus dieſer Quelle ableitet, während wir nachzuweiſen ſuchen, daß ſie vielmehr für unſere Anſicht ſprechen, welche dieſem Motive nur eine theilweiſe Geltung zuerkennt, nicht aber die innerſte letzte Quelle des Aufſchubs in ihm findet. Es handelt ſich zuerſt von Hamlets Zweifel über die Erſcheinung und Ausſage des Geiſtes und es fragt ſich, ob dieſer Zweifel wirklich der Ausdruck einer Gewiſſenhaftigkeit ſei, die dem Hamlet ein den Schuldigen erſt überweiſendes Verfahren zur Pflicht macht. Es iſt eine der pſychologiſch ſchwierigen Stellen in unſerem Drama, über die man mit einer einfachen Erklärung nicht hinwegkommt; es ſchwebt ein Zwielicht darüber, das Shakſpeare gewiß abſichtlich nicht ganz aufgehellt hat. Zunächſt iſt man geneigt, anzunehmen, daß es einem ſo philoſophiſchen Geiſte wie Hamlet unmöglich rechter Ernſt ſein könne, wenn er beſorgt, der Geiſt, der ihm erſchienen, könnte auch ein Teufel ſein, der ſeine Melancholie benütze, ihn mit lockender Verkleidung zu täuſchen; man gelangt dann zu dem Schluſſe, er ſage ſich dieß nur ſo vor, um ſeine Abneigung gegen entſchloſſenes Handeln vor ſich zu bemänteln; hiemit würde alſo dieſer Zweifel keineswegs aus Gewiſſenhaftigkeit, weder aus allzugroßer, noch aus geſunder und wohlbewundeter, hervorgehen. Das Abergläubiſche der Vorſtellung für ſich genommen kann jedoch die Annahme nicht begründen, es ſei Hamlet mit dem Zweifel nicht Ernſt. So gut der Dichter einen Geiſt erſcheinen läßt, ebenſo gut kann er uns auch zumuthen, zu glauben, daß ein ſehr hell denkender Menſch ernſtlich befürchte, von einem Teufel getäuſcht zu ſein. Wo es Geiſter gibt, gibt es auch Teufel und der Geſcheuteſte, vollends wenn er Melancholiker iſt, kann in die Phantaſie verfallen, ein Geiſt ſei ein verkappter Teufel. Es iſt eben ein Zweifel an dem, was unmittelbar vorliegt, und die Teufelsvorſtellung nur das Gewand der Zeitbegriffe, in die er ſich kleidet. Zweifel: d. h. Zweifel, ob genügender Beweis vorhanden ſei. Neigung zum Zweifel überhaupt liegt ſo gewiß im Hintergrunde, als ſie von Hamlets Natur unzertrennlich iſt, im Vordergrund aber liegt dieſer beſtimmte Zweifel und dieſer iſt nicht zu tadeln. Das beweist der Schluß des Monologs: „ich will Grund, der ſichrer iſt. Das Schauſpiel ſei die Schlinge, worein den König ſein Bewußtſein bringe.“ (I'll have grounds more relative than this: the play's the thing, wherein I'll catch the conscience of the king.) Nun unterdrücken wir noch jede Erörterung darüber, ob dieß Mittel zweckmäßig ſei; es iſt ſonderbar, und wir haben anderswo einen ſo ſeltſamen Einfall aus Hamlets eigenthümlichen Neigungen abzuleiten, allein Hamlet erreicht etwas und nicht wenig. Der König verräth ſich durch ängſtliche Fragen, ſteht auf, ruft nach Licht, bricht auf, eilt hinweg mit allen Zeichen des Schuldbewußtſeins. Das iſt ja ein Moment, wie Hamlet ihn wünſchen muß; die Zeugen ſind da, er laſſe ihn nicht entrinnen, er ſpreche mit furchtbarer

Kraft die Anklage gegen ihn aus, der Schuldbewußte wird in ſeiner Verwirrung ſtumm daſtehen und nun mag er ihn niederſtoßen. Man mag etwa zu Hamlets Gunſten ſagen, die hier erreichte Wirkung ſei ſtreng genommen doch noch nicht genügend, ſein Begriff von Gerechtigkeit verlange mehr, als gewiſſe phyſiognomiſche Erſcheinungen des böſen Gewiſſens, die den Anweſenden nicht klar, nicht überzeugend genug ſein können; es iſt ſehr viel zugegeben, wenn man es einräumt, aber es ſei: ſo müßte man fordern, daß Hamlet, auf dem Gewonnenen raſch fortbauend, ſich bemühe, ſchlagendere Zeugniſſe und einen bewaffneten Anhang zur Vollführung ſeines Zwecks zu ſammeln. Das thut er nicht; er freut ſich, er frohlockt, als wäre gehandelt, wo nur ein geiſtiger Effekt erreicht iſt; der pſychologiſche Triumph iſt ihm ein Erſatz für den praktiſchen, der künſtleriſche für den thatſächlichen, das Ueberführen, das dem Richten vorangehen ſoll, ein Surrogat für das Richten. Oben haben wir geſagt, die moraliſch idealiſtiſche Anſicht könne für ſich anführen, daß die allzuzarte Gewiſſenhaftigkeit ihre Bedenken in infinitum fortſetze: gut, ſo müßte Hamlet ſogleich auf neue, ſtriktere Mittel ſinnen und dann auch dieſe verwerfen. Er ſinnt nicht darauf und er hat alſo auch nichts zu verwerfen: daraus folgt, daß die Einrede nicht begründet, daß die Unterlaſſung auf dieſem Punkte nicht in Gewiſſenhaftigkeit, nicht in Bedenklichkeit aus allzuängſtlichem Rechtsbewußtſein und moraliſchem Idealismus, ſondern in Bedenklichkeit jener allgemeinern Art ihren Grund hat, deren nähere Betrachtung wir, wie geſagt, jetzt noch zurückſtellen. Nun folgt der Moment, wo er den König betend findet; die Gelegenheit wird ſo günſtig nicht wiederkehren und er benützt ſie nicht. Es fragt ſich, aus welchem Motive. Hamlet ſagt ſich: nicht grauſam genug wäre es, wenn er den Schuldigen jetzt niederſtieße; ſein Vater ſei ermordet im Schlafe nach Tiſch, im Zuſtande ſinnlichen Vegetirens; das wäre nicht Rache, wenn der Mörder dafür im Zuſtande der Reue und Andacht, die ihm den Himmel öffne, dahingeſandt würde; ſchrecklicher will er ſein Schwert zücken: im Rauſch, in der Wolluſt, im Doppeln, Fluchen oder anderem heilloſem Thun will er ihn überfallen und niederſtoßen, daß er gen Himmel die Ferſen bäumt und ſeine ſchwarze Seele zur Hölle fährt. Diejenigen, die einen ſittlichen Idealiſmus, welcher die That durchaus gerecht und rein durchführen will, als die wahre und ausreichende Quelle von Hamlets Zaudern anſehen, werden wahrlich den Begriff von Gerechtigkeit, den Hamlet hier ausſpricht, nicht für ihre Erklärung benützen, denn das iſt ja Gerechtigkeit im Sinne der härteſten, buchſtäblichen Wiedervergeltung. Allein etwas Anderes können ſie vorbringen. Es iſt nicht wahr, daß Hamlet ſo grauſam iſt, er macht es ſich nur vor, um es vor ſich ſelbſt zu beſchönigen, daß er auch jetzt ſich nicht zur That entſchließen kann. Sie dürfen hinzuſetzen: Nerven- und Phantaſiemenſchen lieben ſolche Bilder des Wilden und Gräßlichen, ſie ſind Wütheriche in der Vorſtellung, in der Wirklichkeit iſt es damit ſo gefährlich nicht; Hamlet iſt ein um ſo blutigerer Rächer in Gedanken, je weniger er es in der That iſt. Auch dieſe Seite iſt von Gervinus, der übrigens damit nicht der beſprochenen Anſicht dienen will, ſehr richtig erkannt und gezeichnet. In dieſe offene Stelle des Wortlauts kann man nun eindringen, um hinter demſelben ſein gerades Gegentheil zu ſuchen. Man mag dann ſagen: die innerſte Stimme in Hamlets Bruſt, wie wir ihn aus dem ganzen Drama kennen, ſpricht offenbar ganz anders; ſie flüſtert ihm zu: die Probe mit dem Schauſpiel war doch nicht genügend und wäre ſie es auch geweſen, der Schuldige ſoll nicht meuchelmörderiſch im Augenblicke des Betens überfallen, neue, ſchlagendere Beweiſe müſſen gegen ihn geſammelt und dann muß er offen, von vorn angegriffen und vernichtet werden. Es iſt ſehr gewagt, anzunehmen, daß Shakſpeare es ſo gemeint habe; wir wollen es dennoch nicht ſchlechthin abweiſen, wiewohl es uns ſcheint, nicht dieß beſtimmte Rechtsbedenken, ſondern der allgemeine, unbeſtimmte Zaudergeiſt, ein dunkles Convolut von Zweifeln, das ſeinen Grund in einer innern, naturnothwendigen Schranke des Mannes hat, ſei in dieſem Augenblick das hemmende Motiv. Ein zulänglicher Beweis, daß Hamlet aus Gewiſſens- und Rechtsbedenken zaudert, liegt jedenfalls nur in dem beſprochenen früheren Monolog; dieſer aber genügt und wir können nun feſtſtellen: es bleibt von der Anſicht, deren Richtigkeit im Ganzen wir bekämpfen, ſo viel ſtehen, daß Hamlet auch, daß er eine Zeit lang von einem Sinne der Gerechtigkeit zurückgehalten wird; von dem letzten Moment an, da er im Anblick des betenden Königs ſo furchtbare Vorſätze faßt, thut er aber gar nichts mehr, um Anſtalten in dieſem Sinne zu treffen, von da an jedenfalls iſt das Motiv ſeiner Unterlaſſung jene Krankheit der Reflexion überhaupt, die wir noch nicht näher erörtern. Es mag ihm auch weiterhin neben dem tiefer liegenden innern Hinderniß vorſchweben, daß irgend etwas Evidentes noch von außen eintreten müſſe, ehe er **handelt**, und dieß iſt in der That unſere Anſicht, aber hiebei verhält er ſich von jenem Zeitpunkt an paſſiv, er wartet; und daß er nur wartet, das hat ſeinen Grund eben wieder in ſeinem bedenklichen Naturell überhaupt. Da aber ſeine Schuld, wenn neben der reinen, unbeſtimmt allgemeinen Reflexion eine ſittliche Reflexion, zuerſt aktiv vorſchreitend, dann paſſiv wartend ihn hemmt und hinhält, nun verwickelter, entſchuldbarer erſcheint, ſo wird vielleicht das Schickſal ihn werth finden, die ſehr ſchwere Arbeit der völligen Ueberweiſung des Verbrechers ihm dadurch abzunehmen, daß der König durch ein neues, unzweifelhaftes, klar bezeugtes Verbrechen, das mit ſeinem erſten in Zuſammenhang ſteht, als der Böſewicht ſich entlarvt, der offenbar auch des erſten Verbrechens fähig war, und daß es dem armen Zaudernden Alles zur Vollſtreckung bereit legt. Die Schuld im Zaudern wird ſich dann an Hamlet vielleicht dadurch beſtrafen, daß dieß neue Verbrechen ihn ſelbſt vernichtet, das Richtige und Sittliche im Zuwarten wird vielleicht im Gelingen eines öffentlichen, klaren, nicht meuchelmörderiſchen Aktes der Rache, vielmehr des Gerichtes ſeinen Lohn finden.

Hiemit haben wir den wichtigeren Theil unſrer Erörterung, der Schickſalsfrage, vorbereitet; wir treten nun auf den Punkt zurück, wo wir für jetzt ſtehen: unſer Zuſammenhang iſt eigentlich der, daß wir auf dem Wege der Widerlegung anderer Anſichten die wahre, zureichende Erklärung von Hamlets Zaudern ſuchen, die wir nur vorläufig in ungefähren Bezeichnungen angedeutet haben, und das Reſultat des Bisherigen, daß die beſprochne Anſicht nicht falſch, wohl aber nicht ausreichend ſei; dieß faſſen wir noch einmal mit den Worten zuſammen: Hamlet thut Recht, daß er erſt Vorbereitungen treffen will, um den König in einer der Gerechtigkeit genügenden Form zu beſtrafen: ſoweit reflektirt er mit gutem Grunde moraliſch; er thut ſehr Unrecht, daß er auch zu dieſen Vorbereitungen nicht gelangt, daß er nicht eilt, die erſte, ihm wohl noch ungenügende, zu verbeſſern, und daran iſt nicht, wenigſtens gewiß nicht allein ſpecifiſch moraliſche Reflexion, nicht Ueberfluß an Gewiſſenhaftigkeit, nicht die Idealität einer contemplativen Natur ſchuldig, die ihre That ganz rein von jedem Schatten der Uebereilung und Ungerechtigkeit halten will.

Auf dem Wege zur näheren Erörterung und Erhärtung der innerſten Urſache von Hamlets Unthätigkeit liegen uns noch gewiſſe Auffaſſungen, die bereits mehr ins Weite gehen, wiewohl ſie das Hemmende in ſeiner Natur immer noch zu ideal nehmen. Eine Abhandlung im Morgenblatt von H. M. Zaubitz (Febr. 1859) findet (wenn wir ſie recht verſtanden haben) den Grund von Hamlets Unthätigkeit darin, daß er in der Beſtrafung des Königs eine einzelne That ſieht, wodurch er den Geiſt des hohlen Scheins und der Lüge, der die ganze Welt ringsum durchdringt, ja doch nicht beſiegen, nicht die Wahrheit, Gerechtigkeit, alles Gute und Edle zur Herrſchaft erheben könnte, daß er ſchließlich die Nichtigkeit und den Schein alles Endlichen zu gründlich durchſchaut, um zu meinen, er könne durch Rächung eines Verbrechens eine neue ſittliche Welt ſchaffen. Entfernt mag man auch davon etwas zwiſchen den Zeilen leſen. Tiefe, geiſtige, ideale Naturen erlahmen leicht im Handeln, weil ſie die Welt nicht auf einmal, nicht die ganze Welt nach ihrem Ideal umbauen können, es iſt ihnen nicht der Mühe werth, im Einzelnen zu arbeiten und zu beſſern, und das Ganze läßt ſich nicht in die Hand nehmen. Allein dieſe ganz in's Allgemeine, Univerſale gehende Erklärung muß man, wenn ſie denn eine Geltung haben ſoll, ſtreng in den Hintergrund ſtellen; im Vordergrunde ſteht es ſo, daß Hamlet mit glühendem Verlangen auf die eine That ſich hinſpannt und ganz mit ſich zufrieden wäre, wenn er nur ſo viel Entſchluß zuſammenbringen könnte, ſie zu vollziehen, ohne irgend weiter zu fragen, um wie viel die Welt im Ganzen dadurch vollkommener würde. Möglich, wahrſcheinlich ſogar, daß er, wenn er ihr Gelingen überlebte, nun doch wieder unzufrieden würde, indem er ſich recht handgreiflich überzeugte, daß die Welt im Großen doch geblieben iſt, wie ſie war, allein für jetzt iſt ſein Bewußtſein ganz auf das Eine gerichtet. Man überſpringt völlig die Beſtimmtheit des nächſten Inhalts, wenn man in ſolchen Fernen verweilt. — Näher kommt man dem richtigen Mittelpunkte, wenn man ſagt, Hamlet wolle ganz frei, ganz aus dem Elemente des Gedankens die Welt formen, die ihm auferlegte That einleiten, ihre Ausführung beherrſchen; er verachte es, ſich irgend vom Zufalle leiten zu laſſen. Ulrici und Rötſcher nehmen auch dieſe Wendung, die von derjenigen, welche ſie voranſtellen und welche wir ſchon beurtheilt haben, bei aller nahen Verwandtſchaft ſich doch merklich unterſcheidet. Die angenommene moraliſche Reflexion gieng mehr auf die That und diejenigen, die ſie trifft; hier wird ein neuer Begriff eingeführt, der des innern Freiheitsſtolzes, der ſich auf die eigne Perſon des Handelnden bezieht, die ſich im Uebergange zur That das volle Selbſt bewußtſein des denkenden Beiſichſeins bewahren will. Einklang der innern Freiheit, die im Denken wurzelt, mit den handelnden Kräften muß einer Natur wie Hamlet gewiß als höchſtes Ziel vorſchweben, doch auch dieß iſt offenbar nur Hintergrund, im Vordergrunde ſeines Bewußtſeins wäre ja Hamlet, wir wiederholen es, ganz glücklich, wenn er nur ſo viel blinde Stoßkraft des Affekts erſchwingen könnte, um aus dem Elemente des Denkens, das er rein als Qual fühlt, herauszutreten. Allerdings regt ſich etwas von ſtolzem Eigenſinn gegen Zufall und Stunde in unſerem Helden. Naturen, wie wir Hamlet erſt noch näher werden kennen lernen, ſind folgerichtig mit einer eigenthümlichen ſelbſtquäleriſchen Sprödigkeit gegen die Gunſt des Momentes geſtraft. Ganz gewiß flüſtert in dem Augenblick, da Hamlet den König betend findet, da Alles beiſammen iſt, was er beiſammen wünſcht, hinter dem, was er ſich deutlich ſagt, noch eine Stimme des Eigenſinns: jetzt erſt nicht! Der Hypochonder, im weiteren, geiſtigeren Sinne des Worts, jagt mit allen Wünſchen ſeiner Seele nach einem erſehnten Ziel: es iſt da und nun —? Fortuna, die Kokette, die ſo lange mit ihrer Gunſt gegeizt und ſich geſperrt hat, wer weiß, was ſie für Tücke ſinnt, wenn ſie plötzlich die Schäferſtunde zuſagt — alſo: jetzt gerade erſt nicht! Und nachher? Die Haare möchte er ſich ausraufen! Dieſer Eigenſinn mag nun immerhin ein weitläufiger Verwandter des ſchönen, hohen Männerſtolzes ſein, der ſeine Erfolge ganz rein ſich ſelbſt verdanken will, aber weit näher gewiß iſt er mit einem Geiſte verwandt, der mit Schönem und Hohem oder Unſchönem und Niedrigem an ſich gar nichts zu thun hat, einem

Züge, einer Verwicklung der Kräfte, die eben überhaupt vom Handeln abführt und deren richtiges Verſtändniß wir immer noch erſt ſuchen. Und dieſe Verwicklung macht Hamlet unglücklich, ſein ganzes Fühlen und Wollen ſtrebt dagegen, ſtrebt zur That. Hamlets Nichtsthun und Nichtergreifen des Moments wird alſo auch bei dieſer Auffaſſung immer noch zu ſehr ethiſch-äſthetiſch, in gewiſſem Sinne zu edel, zu ſchön genommen. Wir haben uns mit dieſen Standpunkten zwar Schritt für Schritt von Goethe's allzuweicher Auffaſſung entfernt, Hamlet iſt uns mehr, als eine ſchöne, er iſt uns eine ſittlich-ſtrenge und eine ſcharf, ſtraff und tief denkende Natur geworden, die Melancholie, die Pflege weicher brütender Empfindungen, von der wir ausgingen, iſt nur die weiche Gefühlshülle dieſes kräftigen, männlichen Kerns. Und dieſer Kern drängt mit aller Gewalt nach dem Handeln. Allein wir haben noch nicht das Innerſte, noch nicht den Punkt gefunden, wo in dieſem Kerne doch die Krankheit liegt, aus welcher auch der ſo eben zugegebne Eigenſinn fließt. Es hat ſich uns noch nicht der rechte Begriff für ein Element ergeben, das wir mit der Sprache des unmittelbaren Eindrucks als eine zerſetzende, ätzende Säure bezeichnen müſſen recht im Widerſpruch mit aller nur ſchönſeligen Auffaſſung des ganzen Mannes. Ein Idealiſt wird er uns immer bleiben, aber ſehr harte Kanten, Dorne und klaffende Riſſe werden ſich am Stamme der idealiſtiſchen Wurzel zeigen. Indem wir nun für dieſes herbe Element nach dem rechten unbildlichen Ausdruck uns umſehen, müſſen wir vorerſt gewiſſe Züge hervorheben, welche jenem Bilde einer menſchlich ſchönen, edeln, beſchaulichen, kunſtliebenden Natur ſo ſchnur ſtracks entgegenſtehen, daß es ſogar ſcheint, wir müſſen es überhaupt aufgeben, ihn als einen Idealiſten anzuſehen, ja daß wir in Verſuchung gerathen könnten, uns zu den Wenigen zu ſchlagen, die im vollen Widerſpruch mit der allgemeinen Anſicht unſern Helden als eine ganz praktiſche, politiſche, nur in ihren Anſchlägen zu weit ausholende, zu tief minirende Natur auffaſſen. Wir werden dieſer Verſuchung nicht weichen, aber wahr iſt es, daß der Schein ſtark iſt.

Shakſpeare hat es gewagt, einen weſentlich retardirenden Helden zum Mittelpunkt eines Drama's zu machen. Man findet den Grund des Gelingens dieſer Kühnheit gewöhnlich darin, daß, je mehr der Held retardirt, deſto mehr die umgebende Welt ſchiebt, drängt und ſo am Ende den Hemmenden, indem ſie ihn vernichtet, dennoch an's Ziel drückt. Dieß iſt auch gewiß das eine, große Hauptmoment, wodurch eine Tragödie mit einem durchaus zaudernden Helden möglich wurde; es iſt wie eine furchtbare Schraube, die ſich enger und enger eindreht und den Unthätigen mit dem letzten Drucke zur Reaktion nöthigt, wo denn der Geſchraubte und die Schraube, Alles miteinander zuſammenkracht und zerbricht. Es iſt wie eine entſetzliche Maſchine, worin die Kammräder, die in entgegengeſetzter Richtung laufen, dennoch ineinander greifend den Gang des Schickſals in gemeſſenem Fortſchritt auswirken. Allein dieß iſt nicht Alles; auch ſo wäre ein ſtets retardirender Held noch undramatiſch. Shakſpeare hat noch einen andern Weg eingeſchlagen, ein Drama aus ſo ungewöhnlichen Beſtandtheilen zu fügen. Er hat ſeinem Helden den höchſten Grad von Feuer und Kraft gegeben, welcher möglich iſt, ohne ihn aus ſeiner retardirenden Bahn zu entfernen. Sieht man ſich den Mann genauer an, ſo erblickt man eine zornige, heftige, in rauhen Stößen ſich entladende, harte, im Grimme gelegentlich ſogar boshafte Natur. Hamlet iſt ein Vulkan, nur daß er, wie wir freilich ſehen werden, nach innen ſpeit, ſtatt nach außen; nach außen wirft er nur neckende, bunte Lichter, Funken des Witzes, freilich auch grelle Blitze und von Zeit zu Zeit bricht der verderbliche Lavaſtrom hervor und wirkt vernichtend auf einzelnen Stellen, während immerfort das innere Grollen und Wühlen vernommen wird, das uns ſagt, daß der eigentliche Ausbruch den Weg nicht finden kann.

Vorerſt muß gegen Goethe geſagt werden, daß es Hamlet nicht an Tapferkeit, nicht an dem fehlt, was „die ſinnliche Stärke des Helden" macht. Der äußern Geſtalt nach dürfen wir ihn uns allerdings nicht als einen gewaltigen Mann vorſtellen, ſonſt würde er ſich nicht ſo ironiſch mit Herkules vergleichen. Aber man kann tapfer ſein, ohne phyſiſch ſtark zu ſein, und Hamlet iſt es nicht nur nach dem Zeugniß der Ophelia („des Kriegers Arm"), ſondern auch nach dem Zeugniſſe der That, da er Allen voran ſich auf ein geentertes Piratenſchiff wirft (Act 4, Auftr. 6). Man mag immerhin annehmen, daß er als eine der feinen, geiſtigen, nervöſen Naturen, wie wir ihn übrigens doch einmal kennen, nicht die angeborne, kaltblütige Tapferkeit beſitzt; er wird vorher aufgeregt, ſeine Phantaſie wird in Feuer ſein müſſen, es wird nicht ohne Herzklopfen abgehen, aber genug, im Reſultat iſt er tapfer. Vollends in ganz ungewöhnlichem Grade da, wo gegen den erſten Schauer und die Schrecken einer lebendigen Phantaſie eine großartige Spannung des innerſten Menſchen die idealen Kräfte aufruft, wie bei der Erſcheinung des Geiſtes. Da iſt er denn aber auch großartig tapfer und ſpricht, ehe er dem Geſpenſt an einen einſamen Ort folgt, das erhabne Wort: „Was wäre da zu fürchten? Mein Leben acht' ich keiner Nadel werth und meine Seele, kann es der was thun, die ein unſterblich Ding iſt wie es ſelbſt?“ Inzwiſchen wenn wir zugeben, daß Hamlet zu den Menſchen gehört, die nicht mit kaltem Blut, nicht mit ruhigem Pulſe tapfer ſind, ſo iſt es immer noch möglich, daß bei ſeinem Zaudern in Ausführung der großen Aufgabe, die der Geiſt ihm in die Seele legt, irgendwie doch auch ein Mangel an Muth in's Spiel komme. Wer in der Weiſe nervöſer Menſchen tapfer iſt, iſt nicht immer tapfer; ſo wären wir trotz der ungeläugneten Tapferkeit von dem Bilde eines menſchlich ſchön und weich gearteten Hamlet doch noch nicht ſo weit abgekommen, als wir davon abkommen wollen und müſſen.

Es iſt noch ein anderer Zug da, der uns erſt recht in die innern Klüfte und Widerſprüche dieſes Menſchen einführt: Hamlet zeigt ſich bei mehrern Anläſſen außerordentlich hart. Daß er den Polonius niederſticht, gehört natürlich nicht unter die Belege hiefür, denn er glaubt, den König zu durchbohren, aber wer, der ſich von Hamlet die Vorſtellung eines weichen, edlen Melancholikers gebildet hat, würde nicht erwarten, daß er den Fehlſtoß bei dem Anblick ſeiner Leiche tief beklagte? Er ſagt zwar: „für dieſen Herrn thut es mir leid; der Himmel hat gewollt, um mich durch dieß und dieß durch mich zu ſtrafen, daß ich ihm Diener muß und Geißel ſein;“ der zweite Theil dieſer Aeußerung wird uns weiterhin für das rechte Verſtändniß ſehr wichtig werden, aber daß es mit dem Bedauern im erſten Theile nicht weit her iſt, beweiſt wahrlich das ſpätere Wort: „der Mann packt mir 'ne Laſt auf; ich will den Wanſt in's nächſte Zimmer ſchleppen. — Der Rathsherr da iſt jetzt ſehr ſtill, geheim und ernſt fürwahr, der ſonſt ein ſchelm'ſcher, alter Schwätzer war,“ und man mag ſich fragen, ob ein gefühlvoller Menſch den Leichnam des Greiſes, den er aus Irrthum ermordet hat, des Vaters der Geliebten mit eigenen Armen fähig wäre fortzuſchleppen, um ihn der Naſe des Königs als ſchreckendes, mahnendes Zeichen nahe zu bringen. Das Ganze dieſes Benehmens iſt ſo ungeheuer herb und wild, daß man ſich fragen kann, ob Shakſpeare nicht gut gethan hätte, den Einklang mit dem menſchlich Schönen und Guten, was doch neben der Härte erhalten bleiben ſoll, durch einige, nur wenigſtens etwas gefühltere Worte feſtzuhalten. Neben der Härte: denn wir wollen durchaus nicht ſagen, daß dieſe wegzuwünſchen wäre. — Dann die Ueberliſtung, wodurch Roſenkranz und Güldenſtern an's Meſſer geliefert werden! Gervinus nimmt entſchieden an, daß dieſe um den mörderiſchen Inhalt ihres Begleitſchreibens nicht gewußt haben. Shakſpeare gibt uns (— und es iſt dieß doch wohl ein Fehler —) über dieſen Punkt kein ausdrückliches Licht. Hätte er jedoch irgend eine Abſicht gehabt, ſeinen Helden ganz als einen weichen und gefühlvollen Menſchen zu zeichnen, ſo hätte er jedenfalls gewiß nicht verſäumt, auszuſprechen und ſtark zu betonen, daß die beiden Begleiter um den Inhalt des Uriasbriefs vielmehr allerdings gewußt hatten, alſo kein Mitleid verdienten. Davon iſt er weit entfernt, er denkt nicht daran, Hamlets entſchloſſene Liſt, wodurch er den tödtlichen Schlag auf dieſe ableitet, und ſeinen völligen Mangel an Mitleid mit ihrem Looſe dadurch zu entſchuldigen, daß er uns ſagt, ſie ſeien Mitwiſſer, alſo Mitſchuldige am Mordplane des Königs geweſen. Und ſo folgt freilich indirekt, daß ſie es auch wirklich nicht ſind. Könnte nun auch eine durchaus humane Perſönlichkeit im Drange der Nothwehr immerhin einmal auf ſolche Weiſe zwei Menſchenleben an die eigene Rettung rücken, ſo würden wir gewiß nachher wenigſtens Worte des innigen Bedauerns über eine ſo harte Nothwendigkeit vernehmen. Horatio, der einfach brave Mann, zeigt mehr Mitleid, als Hamlet; „und Güldenſtern und Roſenkranz geh'n drauf" ſagt er. Hamlet hat nichts zu antworten, als: „ei, Freund, ſie buhlten ja um dieß Geſchäft, ſie rühren mein Gewiſſen nicht; ihr Fall entſpringt aus ihrer eignen Einmiſchung. 's iſt mißlich, wenn die ſchlechtere Natur ſich zwiſchen die entbrannten Degenſpitzen von mächtigen Gegnern ſtellt." Gervinus ſieht in allen dieſen Zügen eine bereits eingetretne Verwilderung von Hamlets Charakter; er habe ſich im innern Zwieſpalte zwiſchen Sollen und nicht Wollen ſo lang abgearbeitet und zerrieben, daß ſeine urſprünglich edle Natur aus den Fugen gegangen ſei, daß er hinterliſtig, heimtückiſch, boshaft, grauſam werde wie ſein Todfeind. Ich kann dieſe Anſicht nicht theilen. Hamlet wird wohl immer gereizter, verſtörter, aber nicht ſchlecht. Die letzten Worte über die Opferung der beiden Geleitsmänner klingen recht wie eine vom Dichter ſelbſt poſitiv gebilligte Wahrheit und enthalten in der That eine Reflexion von großem, allgemein treffendem tragiſchem Belang und Gewicht. Roſenkranz und Guldenſtern wußten zwar um den Mordplan nicht, waren aber immer aufdringliche, unter der Maske biedermänniſcher Vertraulichkeit ſpionirende Tröpfe, und daß ſolche ſchonungslos von dem Rade des tragiſchen Schickſals bei Seite geworfen werden, iſt in der Ordnung, iſt eine Lebenswahrheit. Hamlet aber darf ſich allerdings mit der tragiſchen Weltordnung nicht ohne Weiteres identificiren und ſo bleibt es dabei, daß wir Worte des Gefühls und Bedauerns von ihm erwarten durften. Wir vernehmen, wie geſagt, nichts der Art und erſehen auch daraus, daß Hamlet eben nichts weniger, als bloß ein weicher Menſch iſt, und wir meinen dießmal nicht, wie bei dem Falle des Polonius, daß Shakſpeare ſolche Worte theilnehmender Empfindung vielleicht hätte hinzufügen ſollen. Es ſteht Hamlet in ſeinem Schickſalsgefühle ganz wohl an, daß er hier nur die Härte hervorkehrt. — Hart und ſchonungslos iſt er aber wirklich auch vorher ſchon, iſt er von dem Augenblick an geweſen, da der Ruf des Geiſtes an ihn ergieng. Er iſt es geweſen gegen Ophelia, um derentwillen allein ſchon der Tod des Polonius ihm wahrlich einer Thräne hätte werth ſein ſollen.

Indem wir hiedurch auf das Verhältniß Hamlets zu *Ophelia* geführt ſind, machen wir einen Augenblick Halt, um bei dieſem rührenden Bilde zu verweilen und auszuführen, was eine Bemerkung in der erſten Abhandlung dieſes Heftes andeutet. Es iſt rein unbegreiflich, wie Goethe, Tieck und ſelbſt Gervinus in dieſer reinen Erſcheinung eine ſinnlich aufgeregte Natur ſehen konnten. Nach Goethe „ſchwebt ihr ganzes Weſen in reifer, ſüßer Sinnlichkeit, ihre Einbildungskraft iſt angeſteckt, ihre ſtille Beſcheidenheit athmet eine liebevolle Begierde und ſollte die bequeme Göttin Gelegenheit das Bäumchen ſchütteln, ſo würde die Frucht ſogleich herabfallen;" Tieck nimmt an, ſie habe den Hamlet im Rauſche der Leidenſchaft längſt Alles gewährt und ſelbſt Gervinus findet, ihre Einbildungskraft ſei mit ſinnlichen Bildern angeſteckt, liebevolle Begierden ſeien ihr eingehaucht. Der letztere weist wie Tieck und Andere namentlich auf die ſchlüpfrige Unterhaltung Hamlets bei der Aufführung des Schauſpiels als auf einen Zug, der uns dieſen Schluß nahe legen ſoll. Die paar ſtarken Zweideutigkeiten, die Hamlet ſich hier im Geſpräch mit Ophelia erlaubt, beweiſen aber auf der Welt nichts, als, was wir ohnehin wiſſen, daß ſchlüpfrige Witze zu Shakſpeares Zeit Moden waren. Es iſt eine recht häßliche Zugabe, die wir mit andern Rohheiten, welche unſerem Dichter als Kinde ſeiner Zeit anhängen, eben hinnehmen müſſen. Shakſpeare iſt überhaupt auch im Hamlet nicht frei von den Flecken ſeiner Zeit; neben dem Wüſten ſpuckt auch falſcher, abſurder Witz, Euphuismus ſelbſt in dieſem Drama. Dahin gehören die Worte des Laertes, nachdem die Königin ihm in jener berühmten, tief ſtimmungsreichen Erzählung berichtet hat, wie Ophelia ertrunken iſt; er ſagt: „zu viel des Waſſers haſt du, arme Schweſter! Drum halt' ich meine Thränen auf!" Dieß iſt ein abſurdes Concetto, das rein auf Rechnung des Dichters und ſeines Zeitgeſchmackes kommt. Die ſchlüpfrige Unterhaltung nun in jener Scene bei Aufführung des Theaters ſoll uns objektiv genommen durchaus nichts weiter ſagen, als daß Hamlet ſich luſtig ſtellt, um ſeinen tiefen Plan zu verbergen, luſtig und überluſtig, ja frivol, oder man ſagt vielleicht richtiger: daß ihn die Erregung und die Freude über ſeine Liſt wirklich in dieſe Laune verſetzt, wobei es freilich auch an Durchbrüchen der beigemiſchten Bitterkeit nicht fehlt; die Frivolität färbt denn Shakſpeare in ſeiner Weiſe zu dick, unfein, cyniſch. Es dient alſo dieſer Zug rein zur Charakteriſtik Hamlets, von Ophelia erfahren wir dabei gar nichts, als daß ſie ohne Empörung die Zweideutigkeiten paſſiv anhört; es war den Frauen zu Shakſpeare's Zeit ſogar mehr erlaubt, ohne daß der geringſte Verdacht auf ihre Reinheit gefallen wäre; ſie durften ſelbſt in dieſen Ton eintreten. Man hat ſich ferner auf die Verſe aus einem Volksliede berufen, welche Ophelia im Wahnſinn ſingt. Wenn ſonſt keinerlei Anhalt da iſt, ſo bedeutet dieß offenbar nichts, als daß der Wahnſinn auch auf weiblichen Lippen keine Rückſicht auf die Zuhörer nimmt, wenn es ihm einfällt, die Liebe unter dem Bilde vorzuſtellen, wie ſie bei dem Volke zu ſein pflegt, nämlich ganz naiv im Sinnlichen, und Shakſpeare denkt ſich die Singende offenbar ſo, daß ſie zeigt, wie in ihrem Munde Alles ſchön iſt, auch ein ſo ſehr ungenirtes, den ordinären Anſtand verletzendes Lied. Warum ſoll denn ein Vers aus einem Volksliede, den eine Wahnſinnige ſingt, uns die Wahrheit richtiger ſagen, als was Ophelia ſpricht, wie ſie noch bei heller Vernunft iſt? Ich meine die Worte: „er hat mit ſeiner Lieb' in mich gedrungen in aller Ehr' und Sitte?“ Warum ſoll Laertes in ſchwerer Täuſchung ſich befinden, wenn er an Opheliens Grab ausruft: — „ihrer ſchönen, unbefleckten Hülle entſproſſen Veilchen! — Ich ſag dir, harter Prieſter, ein Engel am Thron wird meine Schweſter ſein, derweil du heulend liegſt!?“ Es iſt aber die ganze Erörterung erſt auf den rechten Punkt zu rücken. Es fragt ſich, wie der Charakter des Mädchens überhaupt gefaßt wird, und davon hängt dann ab, nicht, ob ſie noch Jungfrau iſt oder nicht, ſondern, welches Gewicht man darauf zu legen hat, ob ja, ob nein. Gretchen im Fauſt wird verführt, aber ſie bleibt nachher wie vorher das Bild der reinſten Keuſchheit, denn ſie gehört zu jenen Naturen, welche zu unſchuldig ſind, die ſinnliche Hingebung von der tiefen, vollen Hingebung des Herzens zu trennen; darin liegt eben ihre Verführbarkeit und zugleich ihre Reinheit. Wenn Ophelia eine ſolche Natur iſt, ſo iſt ſie, auch gefallen (was anzunehmen übrigens doch keinerlei Grund vorliegt), noch rein, wenn aber ihre Einbildungskraft angeſteckt iſt, d. h., wenn ſie ſich innerlich mit dem Sinnlichen als einem getrennten Gegenſtande der Phantaſie beſchäftigt, ſo iſt ſie unrein, auch wenn ſie ihre Unſchuld im buchſtäblichen, phyſiſchen Sinne bewahrt hat. Nicht daß man von verlorner Unſchuld redet, iſt demnach (obwohl ganz unmotivirt) die ſchwere Verkennung, ſondern daß man einen Zuſtand geweckter Begierde, aufgeregter Sinnlichkeit annimmt; denn wo Liebe in ihrer Unendlichkeit Alles hingibt, ſpricht man nicht von Begierde, der Urtheilende ſcheidet und trennt das ſinnliche Band, das Siegel der innern Hingebung, von dieſer ſo wenig, als das Gemüth, von dem er urtheilt. Alles kommt alſo darauf an, daß man den Ton, den Hauch, den Duft, worin die ganze Perſönlichkeit gehalten iſt, richtig auf ſich wirken laſſe, und da ſucht man denn vergebens nach den Spuren, welche Goethe auch nur mit einem Schein von Recht auf die Vorſtellung einer Art von glühender Gichtroſe führen und L. Tieck gar verleiten konnten, von einer „bezaubernden

Miſchung“ zu ſprechen, „in welcher Eitelkeit, Koketterie, Sinnlichkeit, Liebe, Witz und Ernſt, tiefer Schmerz und Wahnſinn ſich nach und nach oder auch in demſelben Momente zeigen.“ Ich ſehe ein ſtilles Veilchen, ein inniges, beſcheidenes deutſches Mädchen, ganz eine nordiſche weibliche Natur, wortarm in ſich zuſammengeſchloſſen, unfähig, das reiche, tiefe Herz auf die Lippen zu heben; ſie iſt mit Cordelia und Desdemona verwandt und ich möchte dieſe drei mit dem Worte: beſchleierte Seelenſchönheit bezeichnen. Das Unberedte erhöht ihre Anmuth, ihr innerer Reichthum, die verborgenen Schätze kommen erſt im Leiden zu Tage, denn ſie wiſſen nicht darum und reden nichts davon, man muß zwiſchen den Zeilen leſen. Stille Waſſer ſind tief, heißt es von Ophelia, und: kein Feuer, keine Kohle kann glühen ſo heiß, als eine ſtille Liebe, von der Niemand nichts weiß. Ganz deutſch, altdeutſch iſt das Verhältniß im Hauſe, ſie iſt unbedingt gehorſam als Tochter, nur dem Bruder, der ſie warnt, antwortet ſie mit jener trockenen Nüchternheit wahrhaftiger Naturen, die ebenſo aus dem Munde Cordelia's und Desdemona's in den Anfangsſcenen zu vernehmen iſt. Tieck begreift nicht, wie ein unſchuldiges Mädchen ſo antworten konnte, da die Antwort ganz von der Warnung abführe, und darnach kann man ſich denken, was er unter naiv verſteht, wenn er ſeinerſeits jene zwei rührenden, köſtlichen Worte ſo nennt, die erſten, die Ophelia ſpricht, und hinreichend, das Bild dieſer reinen, guten, kindlichen Seele uns zu zeichnen: die Worte, da der Bruder Hamlets Liebeswerbungen flüchtiges Getändel genannt hat: „weiter nichts?“ Wir erfahren nicht, was es ſie koſtet, wenn ſie dann dem ſtrenger und mit gewichtigerem Anſehn warnenden

Vater Gehorſam verſpricht: „ich will gehorchen, Herr,“ ſonſt ſagt ſie nichts. Was innen vor ſich geht, muß uns eine gute Schauſpielerin durch einen Ton ſagen, der uns verräth, daß unter dieſem Gehorſam ihr Herz bricht, und der namentlich auf die Worte fallen wird: „— beinah durch jeden heil'gen Schwur des Himmels.“ Sie läßt ſich in der patriarchaliſchen Abhängigkeit von ihrem Vater, in der rührend dummlichen Wehrloſigkeit, Widerſtandsloſigkeit von Naturen, die grenzenlos gut und nur zur Liebe geſchaffen ſind, kritiklos gebrauchen, da man ſie Hamlet in den Weg ſchickt, um ein Geſpräch mit ihm herbeizuführen, das jener und der König belauſchen; Hamlet mißhandelt ſie unter der Maske des Wahnſinns, der reinſte Adel innerer, unbefleckter Zartheit ſpricht aus den wehmuthvollen Worten, womit ſie die Zurückgabe ſeiner Geſchenke begleitet; ſie glaubt arglos an den verſtellten Wahnſinn, und dann bricht ihr Schmerz in Klagen aus, welche auf einen Abgrund hinweiſen, den keine Sprache nennt. Den tiefſten Herzenston, deſſen eine Stimme fähig iſt, will dieſer Monolog; wehmuthvoller und rührender gibt es wenige tragiſche Stellen, als: „und ich, der Frau'n elendeſte und ärmſte, die ſeiner Schwüre Honig ſog.“ — Wir ſehen ſie nicht mehr, bis ſie nach des Vaters Ermordung und ſtillem Begräbniß wahnſinnig vor uns ſteht. Warum ein Weib, das nur in der ſittlichen Subſtanz der Liebe lebte und webte, das von einer Leidenſchaft bis auf den Grund durchdrungen war, von der ſie durch keine Leichtigkeit formalen Denkens und Redens das Herz entbinden konnte, warum ein ſolches Weib zuſammenbrechen muß, wenn ihre ganze Liebeswelt in Trümmer geht, iſt an dieſer Stelle von Anderen längſt erläutert. Hat man nun je von einer Dichtung ſagen können, ſie habe Duft, ſo iſt es das Bild der wahnſinnigen Ophelia und das innerſte Geheimniß dieſes reizvollen Duftes iſt Unſchuld. „Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle ſelbſt macht ſie zur Anmuth und zur Lieblichkeit.“ Nichts entſtellt ſie, nicht der Unſinn im Sinn, nicht die derbe Naivetät jener Liedverſe, ein milder Nebel, eine Dämmerung iſt um ſie gezogen, verhüllt die ſchroffe Wirklichkeit des Wahnſinns, und in dieſem ſüßen Flor, dieſer verſchwimmenden Melancholie iſt auch die Erzählung von ihrem Tode gehalten.

Wir ſprachen von Hamlets Härte; ſie wird gegen Ophelien zur äußerſten Grauſamkeit. Ehe wir den Auftritt beſprechen, von dem es ſich hier handelt (den erſten im dritten Aufzug) iſt eine Undeutlichkeit zu erledigen, die Shakſpeare hat ſtehen laſſen. Es könnte nämlich ſcheinen, daß alle Bitterkeit, die er in dieſem Auftritt Ophelien fühlen läßt, die Folge ſeiner plötzlichen Abweiſung ſei; denn Ophelia, gehorſam ihrem Vater, hat keine Briefe mehr angenommen und ihm den Zutritt verweigert. Bei der Aufführung des Schauſpiels ſagt ſie vom Prolog: es iſt kurz, mein Prinz, und Hamlet antwortet: wie Frauenliebe. Nichts ſcheint nun einfacher, als anzunehmen, daß die ſeltſamen Zeichen tiefen, ſtummen Schmerzes, mit denen Hamlet bald darauf bei Ophelia erſcheint (ſiehe die Erzählung der Letzteren Aufzug 2, Auftritt 1) und dann die Bitterkeit in jenem Geſpräche gar nichts ausdrücken wollen, als die tiefe Qual eines plötzlich verlaſſenen Liebenden und den Unwillen gegen das ganze Geſchlecht, das er nun für treulos hält. Allein betrachtet man andere Stellen, ſo wird dieſer Schritt des Abbrechens, wie er von Ophelien ausgegangen, ſo gut wie nicht geſchehen betrachtet. Ophelia glaubt vielmehr ſich, ja ſie weiß ſich von Hamlet verlaſſen; ſie gibt ihm ſeine Angedenken zurück, mit ſanftem Vorwurf ſagt ſie, die Gabe verarme mit des Gebers Güte, und Hamlets Sarkasmen, in dieſem Geſpräche geben nicht auf Untreue. Nun überſehe man in Opheliens früherer Erzählung von dem ſeltſamen Beſuch nicht die Worte: „dann lehnt' er ſich zurück, ſo lang ſein Arm, und mit der Hand ſo über'm Auge betrachtet' er ſo prüfend mein Geſicht, als wollt' er's zeichnen," und nehme damit zuſammen den wirklichen Inhalt dieſer Sarkasmen, welcher gegen die Tugend des weiblichen Geſchlechtes geht: ſo ergibt ſich, daß Hamlet aus Opheliens plötzlicher Abweiſung ſich vielmehr gar nichts macht; er ſcheidet von ihr, nicht ſie von ihm; er denkt ſich den Vorgang wie er wirklich iſt: Ophelia hat ſich beſtimmen laſſen, ihn aufzugeben, ſie folgt darin dem Willen Anderer; er denkt aber wohl weiter: man hat dieſe Verbindung aus irgendwelchen abſichtsvollen Motiven geduldet, man will ſie jetzt nicht mehr, will aber vielleicht Ophelia nun anders verwenden, als Späherin; war ſie und iſt ſie unbewußtes Werkzeug oder mit im Complot gegen ihn? Das offenbar fragt er ſich, wie er ſie ſo ſeltſam prüfend betrachtet bei jenem ſtummen Beſuch und wir ſind ſo auf eine ganz andere Erklärung ſeiner Härte geführt, als jene obige nächſte und einfache. Hier iſt in der That eine der Stellen, wo Shakſpeare durch einen kurzen Monolog, irgend einen verſtändlichen Wink uns hätte nachhelfen dürfen. Die tiefere Erklärung muß nun zunächſt weiter ausholen. Hamlet wirft offenbar mit dem Augenblick, da in ſein Leben die feierliche Bedeutung, die erhabene

Spannung des unſichtbaren Berufes tritt, den ihm der Geiſt auferlegt, Alles, woran ſonſt ſeine Seele hing, wie ſchlechtes Spielzeug weg: dieß iſt der allgemeine Grund ſeiner Härte. Er verachtet in ſeiner Mutter, die ſich — wiſſend oder ahnend an den Mörder weggeworfen hat, das Weib überhaupt: das iſt der zweite, beſtimmte Grund, von Rötſcher und Andern gewiß richtig aufgewieſen, aber noch nicht ausreichend, Hamlets Benehmen zu erklären. Denn nun kommt erſt hinzu, was wir ſo eben gefunden haben: Hamlet iſt allerdings an Ophelia ſelbſt ſo weit irre geworden, als er annimmt, ſie laſſe ſich von den Andern, die ihm nun auf einmal ein Gegenſtand grenzenloſen Verdachtes geworden ſind, gegen ihn benutzen. Wie weit ſie dabei nur paſſiv iſt oder mehr mit Willen Theil nimmt, ob ſie etwa ſogar von Anfang ſeiner Liebe an ſich gegen ihn gebrauchen ließ, das alſo läßt er wohl unentſchieden, aber richtig erräth er, daß ſie ihm jetzt in den Weg geſchickt iſt, daß man ſein Geſpräch mit ihr belauſcht. Wahrſcheinlich nimmt er nun an, die Königin ſei die Lauſcherin, denn, was er hier mit Ophelia ſpricht, iſt vor Allem für die Erſtere gemünzt; doch er kann auch vermuthen, der König ſei der Lauſcher, dieß macht keinen Unterſchied, denn Alles, was der Königin gilt, kann er auch an dieſen ihren Verführer, der im Genuß ihrer Wegwerfung iſt, adreſſiren. Nun wird aber Ophelia mitgetroffen, ja zunächſt getroffen, und daß er wahnſinnig ſcheint, dieß bricht den Stachel der tödtlichen Verletzung nicht ab. Dabei denkt er etwa: Ophelia mag von den Bitterkeiten ſo viel für ſich entnehmen, als ihr gehört; denn daß ihr irgend etwas davon gehört, das immerhin glaubt er ja. Gewiß für die Königin ſind in erſter Linie jene häßlichen Aeußerungen über weibliche Tugend und Ehre beſtimmt, die man verkehrt genug als einen weiteren Beweis für einen wollüſtigen Charakter ſeines Verhältniſſes zu Ophelia anſehen wollte; als ob, wenn ſie ihm ihre Unſchuld hingegeben hätte, der Mann ſie dafür ſchmähen würde, dem ſie ſie hingegeben hat! Allerdings jedoch fällt für ſie immer noch genug ab, nur in ganz anderem Sinne. Man ſehe die Worte näher an: „die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln“ u. ſ. w. Er will ihr nahe legen, daß ſie einen gefährlichen Gebrauch von ihrer Schönheit macht, wenn ſie ſich als Späherin gebrauchen läßt, denn ſie wagt ihre Unſchuld daran. Dabei erinnere man ſich des Zuges aus der Amleth Sage, den Shakſpeare hier verwendet: man ſtellt Amleth ein ſchönes Mädchen in den Weg, das in der Vertraulichkeit der Liebe ihn ausholen ſoll, er genießt in vollem Maße die Gelegenheit, aber er verſchweigt ſein Geheimniß. Hamlet deutet an, daß ſo etwas hier geſchehen könnte. Dieß Alles erklärt denn Hamlets Härte; es klingt dazwiſchen auch das Mitleid an, da er durch die Selbſtanklage offenbar Ophelien die Trennung erleichtern will; daß er des eigenen Schmerzes genug zu verbergen hat, leuchtet noch deutlicher durch: ein innerer Kampf, den wir durch jene Erzählung Opheliens von ſeinem früheren Beſuch hinreichend kennen, um uns zu vergegenwärtigen, mit welchen Zeichen verhaltener Weichheit die bittern Sarkasmen, die er jetzt ſpricht, ſich miſchen werden. Was Ophelia von dem bangen, tiefen Seufzer, dem wehmuthvollen Blicke bei jenem Beſuche, der ein ſtummer Scheide-Beſuch war, berichtet, dieß gibt uns und dem Schauſpieler den richtigen Anhalt für die vorliegende Scene. Die Härte wird nun durch die Beziehung auf die Lauſcher und durch dieſe beigemiſchten Züge vielleicht entſchuldigt, nicht gerechtfertigt. Du laſſeſt dich als Lockvogel brauchen und wagſt dabei deine Unſchuld, um mich auszuholen: ſchneidender, als mit dieſem Verhalt, kann er Ophelien die Willenloſigkeit, womit ſie ſich ihm jetzt in den Weg ſtellen läßt, nicht verweiſen, ungerechter nicht andeuten, daß ſie wohl auch früher ſchon in ähnlichem Sinne ſich gebrauchen ließ. Hamlet ſieht nichts mehr, als das ſchwarze Verbrechen, das er rächen ſoll, oder richtiger, Alles ringsum ſieht er in die Schmutzfarbe getaucht, die von dieſem einen Punkt aus ſich verbreitet; welche Wunden er Unſchuldigen ſchlägt, ſieht er nicht und in dem Einen, wohin er will, der Rache der Unthat, kommt er doch nicht zum Ziel. Dem, der in der Hauptſache nichts thut, iſt es am wenigſten erlaubt, um dieſer Hauptſache willen rückſichtslos Herzen zu mißhandeln, dem, der zögernd zum Ziele geht, nicht, mit rauhem Tritte zur Seite zu ſtoßen, wer ihm begegnet. Zu dieſer Härte, die der Dichter dem Helden zu leihen ſeine gute Urſache hat, kommen übrigens noch manche rohe Wendungen, die auf uns, die Neueren, unleidlicher wirken, als er weiß und will, die einfach ſeinem Zeitgeſchmacke zur Laſt fallen. So die ekelhaften Worte, die Hamlet, zwar nicht in Anweſenheit Opheliens, doch in abſichtlicher Beziehung auf ihr fleckenloſes Bild, in Aufzug 2, Auftritt 2 zu Polonius ſpricht: „denn wenn die Sonne Maden in einem todten Hund ausbrütet, der ein gutes küſſendes Luder iſt — habt ihr eine Tochter?“ (nach der hergeſtellten richtigen Lesart; der letztere Ausdruck vom Hunde verſchärft mit unleidlicher Häßlichkeit die Beziehung auf das treue, zärtlich liebende Mädchen). Dieſe und die folgenden Worte: „Laßt ſie nicht in die Sonne gehen; Gaben ſind ein Segen, aber da eure Tochter empfangen könnte — ſeht euch vor“ beweiſen übrigens deutlich den vorhin beſprochenen Verdacht Hamlets und die herbe Nebenbeziehung, die ſeine Aeußerungen im Geſpräch mit Ophelia für dieſe ſelbſt haben. — An dieſe Züge rückſichtsloſer, theilweiſe durch des Dichters rohen Zeitton über das gewollte Maß verſchärfter Härte können wir ferner noch knüpfen, was übrigens wieder ſtreng zum dichteriſchen Plane gehört: daß Hamlet in ſeinen Reden gegen die Höflinge überhaupt nichts weniger, als immer fein ironiſch auftritt; er liebt es, oft recht grob um ſich zu ſchlagen.

In dem ſeltſamen, auf den erſten Anblick ganz barock wildfremden Auftritt mit Laertes an Opheliens Grabe bricht noch einmal die ganze Gewalt der Liebe durch, die Hamlet vor der Lebenden zuletzt ſo grauſam verborgen hat. Die hohe Leidenſchaft in der Klage der Bruderliebe iſt es, welche gewaltſam ſeine verſchloſſene Gefühlswelt an's Tageslicht reißt. Es iſt Eiferſucht der Liebe und des Schmerzes, und dieß bringt in die unzweifelhafte Wahrheit des Gefühlsausbruchs zugleich einen ſchiefen, falſchen Ton; Pathos mißt ſich rhetoriſch mit Pathos; die lang getragene Laſt der Verkennung ſeines Herzens, obwohl Hamlet ſie freiwillig ſich aufgelegt hat, wirkt noch mit, ihn zu erbittern, und ſo kommt es bis zum wilden Ringkampf: recht ein Ausdruck, wie unnatürlich, krank, verrenkt hier alle Verhältniſſe ſind. Ein Liebender mißhandelt lieblos die Geliebte und da ſie im Grabe liegt, belegt er mit wildem, theatraliſchem Ausruf, ja mit der Fauſt ſeine Liebe.

Die Aufzeigung von Hamlets Härte hat uns auf das

Charakterbild Opheliens geführt; weiter wollen wir hier auf die Perſonen außer Hamlet nicht eingehen; ſie ſind nicht leicht mißzuverſtehen und Tieck hat wohl Niemand beredet, daß Polonius eigentlich ein ganz würdiger Staatsmann, der König ein glänzender, überlegener, in ſeiner Repräſentation imponirender Verbrecher ſei; die Welt wird dabei bleiben, in jenem den euphuiſtiſch abgeſchmackten, „der Zeit dienenden Halbſchelm," in dieſem einen niedrigen, pfiffigen, lächelnden, affectirten Schurken und miſerabeln chroniſchen Gewiſſens-Patienten zu ſehen. Wie charakteriſiren ihn die Worte: „mit unterdrückter Freude, ſo zu ſagen mit einem naſſen, einem heitern Auge!" Er ſtellt ſich durch die Aehnlichkeit ſeiner That an Macbeths Seite, an deſſen Größe, geiſtiger Gewalt und acutem, draſtiſchem Gewiſſensleiden dieſer „Hanswurſt von König, der weg vom Sims die reiche Krone ſtahl," dieſer Mann mit der ſtumpfen, bleiernen Laſt im gemeinen Buſen gemeſſen ſein will. Er muß durch verborgene Mannes-Qualitäten die Sinnlichkeit der Königin geweckt und ihre Natur in jenen Rauſch verſetzt haben, der über Maria Stuart kam, als ſie mit Bothwell ihren Gemahl Darnley ermordete.

Wie viel verborgene Weichheit nun auch in Hamlet ſein mag, wir haben in ihm nun doch ſo viel Hartes, Erbarmungsloſes, Rauhes geſehen, daß wir nicht weiter zweifeln können, der Grund, warum er zur Ausführung einer blutigen That nicht zu gelangen vermag, könne unmöglich in einer Art des Denkens geſucht werden, die ausſchließlich oder auch nur vorherrſchend auf die ideale, ethiſche Reinheit derſelben gerichtet wäre. So kommen wir denn zur Hauptfrage. Und wir ſtellen ſie zunächſt ganz einfach ſo: *was* denkt denn dieſer

Hamlet eigentlich, der vor lauter Denken nicht zum Thun kommt?

Das Eine haben wir bereits hervorgehoben, daß er zu viel an das Gelingen, an die Folgen denkt. Wir kommen auf den Monolog (Akt 4, Scene 4) zurück, wo er dieß ausſpricht, die zweite der zornigen Reden, mit denen er ſich zur That ſpornt (wenn man den Monolog „Sein oder Nichtſein“ dahin zählt, die dritte). Von der „Trägheit,“ dem „viehiſchen Vergeſſen“ nachher; er ſetzt hinzu: „oder ſei's ein banger Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang, — ein Gedanke, der, zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur und ſtets drei Viertel Feigheit hat.“ Dieß weist zunächſt auf die Art phantaſiereicher, nervöſer Menſchen, die ſich in einem Netze vorgeſtellter Möglichkeiten fangen, wenn es eine höchſt wichtige und zugleich gefährliche That gilt. Hamlet denkt ſich jede denkbare Art von Störung, Durchkreuzung, er denkt ſicher, er könnte über einen Strohhalm ſtraucheln, wenn er zum Stoß ausfällt. Die moraliſch-rechtlichen Bedenken, wonach er ſich ſagt, es müſſe Alles auf einer unparteiiſchen Vorunterſuchung ruhen, er müſſe Zeugen haben, er müſſe ſich vor der Welt rechtfertigen, haben wir ausgeſondert; wir reden von jenen Bedenken, die hinter dieſen liegen und Urſache ſind, daß er nicht zur raſchen Erledigung eben der letzteren ſchreitet. Die tiefer liegende Hemmung läge nun alſo nach Hamlets eigener Selbſtanklage in einem Ueberfluſſe von Vorſtellungen möglichen Mißlingens, der zu einem Viertel Weisheit, zu drei Vierteln Feigheit iſt. Alſo ein Convolut von Denken und von Angſt, und es fragt ſich, was in dieſem Convolute der Kern, das Urſprüngliche iſt. Wir haben uns bereits überzeugt, daß Hamlet ſchwerlich zu denen gehört, die mit kaltem Blute, mit ruhigem Pulſe tapfer ſind, aber auch, daß er, ſobald ein großer Inhalt oder ein glücklicher Moment ihn emporrafft, das Herzklopfen, jene Bangigkeit, zu der Naturen von ſeiner Complexion wohl auch phyſiologiſch diſponirt ſind, überwindet und tapfer iſt wie ein Held. Der Kern wird alſo nicht die Furcht, ſondern das Denken ſein: könnte er mit dieſem fertig werden oder an die Stelle des Denkens, das zerſetzend und lähmend wirkt, ein ſolches Denken ſetzen, das naturgemäß dem Entſchluß und Handeln Platz macht, ſo würde ihm keine Angſt im Wege ſein. Er ſagt ſich demnach offenbar zu viel, wenn er ſich der Feigheit als des wahren Grundes ſeiner Unterlaſſung anklagt, zu viel, wie in allen dieſen Monologen, eben um ſich mit der Geißel dieſes Vorwurfs anzutreiben. Zunächſt iſt es nun alſo der Ausgang, über welchen Hamlet zu viel denkt; iſt aber die Bangigkeit nicht der Grund, ſondern die Folge davon, ſo iſt es gleichgültig, ob das Denken ſich gerade auf den Ausgang oder auf was immer bezieht. Wir müſſen nun den ganzen Mann zuſammennehmen, wie er Alles zergliedert, über Alles grübelt, haarſcharf unterſcheidet, Andere durchblickt und ſeiner ſelbſt ſich immer bewußt iſt, ſo kommen wir bei dem einfachen Satz an: es braucht gar nicht mehr unterſucht zu werden, was er denkt, er denkt eben zu viel, er denkt über den Punkt hinaus, wo er denken ſollte. Es iſt kein ſchönes, ſittliches und kein unſchönes, unſittliches Denken, es iſt nicht Mitleid, nicht Gerechtigkeit, es iſt eben ein Ueberſchuß des Denkens, das alles Mögliche denkt, an Allem herumkommt. Und nun iſt es Zeit, die Sache tiefer zu nehmen. Wir kommen auf das zurück, was die erſte Abhandlung dieſes Hefts in Kürze ſchon aufgeſtellt hat.

Das Denken allein führt nie zur That, es iſt von ihm kein Uebergang zur Vollſtreckung des Gedachten. Das Denken führt in eine unendliche Linie. Es iſt Alles bedacht, was zur That gehört, es kommt nur noch darauf an, den rechten Moment zu ergreifen. Es kommt ein Moment, der als der geeignete erſcheint. Allein wer ſagt mir, daß ein folgender nicht noch geeigneter iſt? Der Begriff des Geeigneten iſt relativ, der Gedanke ſucht einen abſolut geeigneten Moment und den gibt es nicht, der kommt nie. Dem Menſchen, deſſen innerſte Natur auf das Denken geht, iſt das Jetzt fürchterlich. An einer entſchloſſenen, kühnen That bewundern wir weſentlich dieß, daß der Mann, der ſie wagte, das Jetzt ergriffen, auf dieſe Meſſerſchärfe des Augenblicks ſich geſtellt hat. Es iſt das Schneidende des Jetzt, das Durchſchneidende, um was es ſich handelt. Der Uebergang vom Denken in's Handeln iſt irrational, es iſt ein Sprung, ein Abſchnellen, das Abbrechen einer endloſen Kette. Wodurch wird dieſer Sprung möglich? Durch eine andere Kraft, als das Denken, die aber mit ihm ſich verbinden muß, eine Kraft, die dem Denken gegenüber blind iſt, bewußtlos wirkt. Dieſe Kraft fragt nicht länger; ſei der Moment auch an ſich nicht ſo günſtig, daß nicht noch günſtigere ſich denken ließen, genug: er iſt günſtig, alſo ſchnell ihn an den Haaren erfaßt, drauf und zu! Habe ich mich getäuſcht, mißlingt die That, es kann mich nicht reuen, denn ich ſage mir, daß ich nach dem Stande der Dinge, ſoweit menſchliches Erkennen reicht, dieſen Augenblick als den richtigen anſehen mußte. Nur dieſe wagende

Kraft gibt den Entſchluß, das ſich Aufſchließen, daß die Thür endlich aufgeht, das Innere als That herausbricht in die Wirklichkeit. Rötſcher hat dieſe Wahrheit ausgeſprochen, indem er den Uebergang zum Handeln, wie wir, einen qualitativen Sprung nennt, nur ſtellt er dieß nicht als das letzte, entſcheidende Moment hin, wie er ſollte; denn es braucht in der That nichts weiter, alles Andere iſt ſekundär. Das Ausbleiben jener zweiten Kraft nennt nun Hamlet Trägheit, viehiſches Vergeſſen und im früheren Monologe ſagt er: „ich hege Taubenmuth, mir fehlt's an Galle." Es iſt nicht wahr, daß es ihm an Galle fehlt, er iſt wahrlich im ganzen Stücke gallig genug, aber die Galle ergießt ſich nicht im rechten Momente auf den Punkt, wo ſie den Arm zum Schlage hebt, denn das zu viel Denken iſt ihr im Wege, der Zorn mündet nicht mit einem richtig bemeſſenen Denken in die That. Das Denken erliſcht nicht, nachdem alles Nöthige gedacht iſt, in der andern Kraft, die das Gedachte realiſiren ſoll. Trägheit und viehiſches Vergeſſen iſt ein negativer Ausdruck für einen poſitiven: er vergißt nicht, aber er denkt zu viel Anderes, was vom Thatgedanken abführt. Auch hier übertreibt er, ſchilt ſich härter aus, als wahr iſt, ja er ſchimpft ſich im erſteren Monologe (Aufzug 2, Auftritt 2) einen Schurken, einen niedern Sklaven, eine Memme: Alles, wie geſagt, um ſich durch die wilde und wüſte Strafpredigt zur That zu ſpornen, aber freilich auch: die Maßloſigkeit der Strafpredigt zeigt, daß er ſich dadurch doch wieder nur Abſolution für die Unterlaſſung der That gibt, der überſcharfe Sporn läßt vermuthen, daß er auch jetzt wieder nichts thun wird. Das weiß aber er ſelbſt auch und da er in ein Schimpfen auf den

König übergegangen iſt, ſchilt er ſich nun eine maulende Hure und Küchenmagd. Jene andere Kraft, in die das Denken ſich aufheben ſollte, nennen wir ſie Inſtinkt, nennen wir ſie Leidenſchaft oder wie immer, es iſt eben zuletzt die Natur im Geiſte, Naturkraft des Geiſtes. Leidenſchaft ſpeciell fehlt Hamlet nicht, aber im Grunde ſeines Weſens allgemein dieſe Potenz. Sie begleitet im Organismus unſeres Weſens das Denken in unendlichen Formen lebendiger Verbindung; eine That entſteht nur, wenn beide im rechten Momente ſich treffen und das Denken in einem Stoße der Naturkraft aufgeht. Nicht ſchlechthin, nicht immer fehlt im Charakter Hamlets dieſe Congruenz. Den Einfall, durch ein Schauſpiel den König zu prüfen, führt er raſch aus, Roſenkranz und Güldenſtern ans Meſſer zu liefern benützt er ohne Umſtände die paar Minuten, namentlich aber im Reden verſäumt er nie den rechten Moment, ſeinen Schuß loszubrennen. Darauf kommen wir ſogleich zurück. Nur gerade, wo es das Höchſte, die Grundaufgabe ſeines Lebens gilt, da verrennt ſich ſeine Natur, fängt ſie ſich im Netze des Denkens, iſt er in den Hexenkreis der Reflexion gebannt; freilich ein Beweis, daß die Incongruenz, das Nichtzuſammenklappen von Denken und Inſtinkt dennoch tief und allgemein in ſeiner innerſten Organiſation ſitzt.

Manche Beiſpiele aus niedrigeren Sphären ſind geeignet, ein ſolches inneres Unglück in helleres Licht zu ſetzen. Man ſtoße ſich nicht an dem traurig Lächerlichen, was ſie mit ſich führen. Das nächſt liegende iſt der esprit d'escalier, aber auch wirklich ganz nur Beiſpiel, denn Hamlet leidet daran im Geringſten nicht; wäre ſeine Hand ſo bereit, wie ſeine

Zunge, ſo wäre Alles in Ordnung. Ihm verſagt der Hahn nicht, wenn es gilt, im rechten Augenblicke ein Wort auf den rechten Fleck abzuſchießen. Er gleicht nicht jenen, welchen gar viel Geiſtreiches, Treffendes, Spitzes, Grobiane, Spötter, Naſeweiſe bündig Abfertigendes wohl einfällt, nur immer zu ſpät, weil ihnen im Momente, wo es gilt, das Blut zu Kopfe ſchießt und das Gehirn verdunkelt, nicht jenen, welche die Welt mit Stößen ungehaltner höchſt witziger und gewaltiger Erwiederungsreden beglücken konnten, die als gar ſtille Monologen gehalten wurden, wenn der Mann weg war, dem ſie galten. Er iſt immer parat, hat ſtets geladen, ſchießt nie zu ſpät und immer in's Schwarze; ja er iſt durchaus aggreſſiv, die ſcharfe Klinge ſeines Worts iſt in Stoß und Hieb ſo ſicher wie im Pariren. Aber im Handeln, da hat er den ganzen esprit d'escalier. Seine Leidensbrüder im Felde der Rede haben bekanntlich auch das Unglück, alles Verpaßte auf einmal nachholen zu wollen gerade dann, wenn es nicht Zeit iſt. Wochen, Jahre lang ſind ſie wehrlos geweſen gegen jeden Laffen, der ſie neckte, anfuhr, beleidigte, alle Taſchen haben ſie voll von eingeſteckten Stichel- und Hohnreden, und auf einmal werfen ſie einem Unſchuldigen, dem die Seele nicht daran dachte, ihnen weh zu thun, ſackgrob die ganze verhaltne Beſcheerung an den Kopf. Das Seitenſtück hiezu iſt die Ermordung des Polonius, die wir im Folgenden genauer in's Auge faſſen. — Wir haben für jenes Etwas, das Hamlet abgeht, das Wort Potenz gebraucht und können als Beiſpiel für Hamlets bildliche Impotenz eine Krankheitsform aus der Sphäre der eigentlichen aufnehmen. Es iſt uns ein Fall von Selbſtmord wegen vermeintlicher Impotenz bekannt, vielmehr wegen Impotenz, die durch vermeintliches Vorhandenſein zu einer wirklichen wurde. Einem Manne von voller Kraft und Geſundheit raunt in der Brautnacht ein ſchadenfroher Dämon der Reflexion zu, ob ihm in der ſchönſten Stunde des Lebens nicht die Natur den Dienſt verſagen werde? Gedacht, geſchehen; ungefähr wie man erröthet aus Angſt, zu erröthen. Nun iſt die Durchkreuzung einmal eingetreten; das nächſtemal ſtellt ſich eine Angſt ein, die Angſt möchte wiederkehren, ein Denken, das unzeitige Denken möchte ſich wieder einſtellen; Denken und Angſt ſind ſomit wieder da und die Folge iſt dieſelbe. Es wird ein Progreß in infinitum: Angſt vor der Angſt, die Angſt möchte ſich wieder einſtellen, und ſo fort. Nun die unleidliche, immer neue Beſchämung: die Angſt an ſich verdoppelt ſich durch die Angſt vor der Schande, endlich wird ſie zur Beſorgniß, es möchte doch eine wirkliche Schwäche der Natur zu Grunde liegen. Verſuche mit unwürdigen Weibern widerlegen dieſen Zweifel, enden mit Selbſtverachtung und da wo Liebe und gegenſeitige Achtung iſt, tritt die innere Spannung dennoch ebenſo hindernd wieder ein. Dem unheilbar Verſtrickten iſt nun der Becher der Liebe zu Gift, der höchſte Sinnengenuß zum examen rigorosum geworden und ohne ſinnlich zu ſein, ohne flüchtigen Genuß zu überſchätzen, fühlt er ſich wie verflucht, ſein Leben geknickt und zerreißt die Geiſterbande durch Selbſtmord. So iſt Hamlet überall tapfer und entſchloſſen, nur wo es das höchſte Ziel des Muthes gilt, tritt die lähmende Spannung der Reflexion ein. Er hat ein ganz gutes Gewehr und ſchießt ganz wacker auf Haſen, aber wenn der Edelhirſch vor ihm ſteht, da — iſt es nicht geladen; oder nein: es iſt geladen, aber er hat — die Zündhütchen zu Hauſe gelaſſen. — Oft wird ein ſonſt unbefangenes Bewußtſein durch einen beſtimmten Umſtand befangen. Ich erinnere mich, wie ein breiter, ſtarker Hufſchmied, der meinem Pferde zur Ader laſſen ſollte, das Inſtrument öfters anſetzte, da und dort verſuchte, endlich aber erklärte, es gehe nicht, was er mit allerhand techniſchen Wendungen zu begründen ſuchte; nachher ſagte mir der Bediente, daß er ihm geſtanden: es habe ihn meine Gegenwart „genirt." Das Bewußtſein des Ueberwachtſeins von einem Zweiten war hier daſſelbe, was ein andermal der eigene Ueberſchuß an Bewußtſein iſt. Der Zweite, der den Hamlet, welcher ſonſt Grobſchmied genug iſt, durch ſein Zuſehen genirt, ſo daß er mit der Aderläſſe am König nicht zu Stande zu kommen weiß, das iſt er ſelbſt. — Man kann es ſich auch am Bild eines Anſprungs, Anſatzes klar machen. Unter meinen Jugendkameraden war ein vortrefflicher Voltigeur. Bei einem Turnfeſte wollte er ſein Beſtes in einem der ſchwerſten Sprünge leiſten, er verzappelt ſich im Anſprung, kommt nicht mit dem rechten Fuß, mit dem er ſich vom Boden abſchnellen ſollte, vor dem Pferd an, es mißlingt. Er verſucht es wieder, nun war der Zweifel da, ob er auch den Anlauf zum zeitigen Abſtoß richtig bemeſſe; was er ſonſt im Inſtinkte ganz ſicher gethan, iſt ihm dadurch verhext, er verzappelt ſich wieder und von da an war es mit ſeinem Voltigiren die Jahre, wo wir zuſammen waren, aus. Hamlet verzappelt ebenſo den Anlauf. — Auch an das Krampfſtottern mag erinnert werden, das bekanntlich durchaus nicht immer angeboren iſt, ſondern bei Vielen dadurch ſeinen Anfang nimmt, daß ſie einmal zufällig die richtige Verwendung des Athems im Anſatz zum Sprechen nicht treffen; von dieſem Moment an bleibt ihnen, ſo oft die Beſorgniß eintritt, es möchte ihnen daſſelbe Unſchick begegnen, das Wort in der Kehle ſtecken; Vorſatz und Willensanſpannung ſchärft nur die Beſorgniß und das Uebel wurzelt ein. Hamlet iſt ein ſolcher verhärteter Stotterer des Handelns.

Es bleibt noch übrig, von dieſem Punkt aus über den zweiten Hauptmonolog („Sein oder Nichtſein") Einiges zu ſagen. Ich muß hier eine ſchwere Ketzerei bekennen; ich kann in die Bewunderung deſſelben nicht einſtimmen. Daß Hamlet, ſtatt auf den König loszugehen, an Selbſtmord denkt, wie er daran ſchon anfangs dachte, als erſt Ahnung war, was jetzt Gewißheit iſt, daß er, ſtatt zu reagiren, ſich gegen ſich ſelbſt wendet, dieß freilich iſt von der tiefſten Wahrheit, und daß er zum Selbſtmord ebenſo wenig kommt, als zum Morde, geht ſtreng aus ſeinem Weſen hervor. Tiecks bekannte Deutung auf Mord des Königs dürfen wir als längſt widerlegt bei Seite laſſen. Ein Monolog mit dieſem Schluſſe, ein Monolog, worin Shakſpeare offenbar einmal recht ausdrücklich das Innerſte ſeines Helden enthüllen will, läßt uns nun erwarten, daß hier das wahre Wort des Räthſels ausgeſprochen, der richtige Schlüſſel zu Hamlets Weſen und Zaudern gegeben werde. Dieſes Wort, dieſer Schlüſſel ſcheint in dem Begriffe conscience zu liegen; man iſt, eingedenk alles deſſen, was man von Hamlet ſchon weiß, geneigt, den engern Begriff: Gewiſſen fern zu halten, und zu überſetzen: ſo macht Bewußtſein Feige aus uns Allen. Das Folgende iſt im Original[1] noch tiefer ausgedrückt, als in Schlegels Ueberſetzung:

---

[1] Wir citiren nach W. Schlegel, wo kein beſonderer Grund vorliegt, auf den engliſchen Text zurückzugehen. Hier fordert es die Genauigkeit.

and thus the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought. Das native nämlich iſt durch: angeboren (angeborne Farbe der Entſchließung) nicht ganz ausgedrückt. Es bedeutet ingenuus, naiv, urſprünglich, es bezeichnet genau jene unbewußte Stoßkraft des Geiſtes, welche mit dem Denken zuſammentreffen, es, nachdem es das Seinige gethan, ablöſen muß, wenn es zur That kommen ſoll. Allein was Hamlet vorher als Inhalt des conscience und des thought ausſpricht, iſt nicht jene allgemeine Natur des zu ſehr übergreifenden Bewußtſeins, ſondern vielmehr etwas ganz Specielles, Specifiſches, iſt etwas, das — ihm nicht gleichſieht. Es iſt Angſt aus böſem Gewiſſen vor dem Zuſtand nach dem Tode, Angſt vor den Träumen, die da kommen mögen, Angſt aus bangen Phantaſieen. Dieſe Phantaſiefurcht wäre zwar immer noch etwas Anderes, als Furcht vor Menſchen und Wirklichem überhaupt, von der wir ihn frei geſprochen haben, allein ſie iſt dennoch ſeiner nicht würdig, ſeiner, der mit ſo erhabenem Muthe dem Geiſt an eine einſame Stelle gefolgt, ſeiner, deſſen Inneres ſo frei von Vorurtheil iſt, daß er uns oft ganz modern erſcheint, der jene Worte ſprechen kann, die wir am Schluß der vorhergehenden Abhandlung in ihrem ganzen Gewichte hervorgehoben. Ich finde hier einen Fehlgriff des Dichters, den ich mir pathologiſch erkläre. Der freie, klare Shakſpeare muß auf einem Punkte ſeines Denkens über die höchſten Fragen unfrei geweſen ſein: er muß eine Vorſtellung vom Fegfeuer gehabt haben, die ihn mit grauenhaften, geſpenſtiſchen Entſetzensbildern verfolgte. Die Beweiſe liegen vor. Der Geiſt des ermordeten Vaters ſagt: „ich würde, wenn ich dürfte, eine

Kunde anheben, von der das kleinſte Wort die Seele dir zermalmte, dein junges Blut erſtarrte, deine Augen wie Sterne aus ihren Kreiſen ſchießen machte, dir die verworrnen krauſen Locken trennte und ſträubte jedes einz'le Haar empor wie Nadeln an dem zorn'gen Stachelthier; doch dieſe ew'ge Offenbarung faßt kein Ohr von Fleiſch und Blut." Und nachher das furchtbare: „o ſchaudervoll! o ſchaudervoll! höchſt ſchaudervoll!" Und dieſe namenloſen Qualen ſoll ein Mann leiden, der an Würde, an Helden-, Regenten- und Menſchentugenden einzig im Leben da ſtand, warum? weil er nach Tiſch, im Verdauungszuſtand, ohne Beichte und Abſolution geſtorben iſt. Es reichte ganz hin, des Geiſtes Sehnſucht nach Erlöſung nur darein zu ſetzen, daß er nicht ruhen darf, ſondern umgehen muß, wie dieß ja im Geiſterglauben überall und von jeher die ſtehende Annahme geweſen iſt; Shakſpeare hat über Erforderniß von dem Seinigen, von **ſeinem** Aberglauben hinzugethan. Daß er ſich mit einem ſolchen Wahne des Entſetzens trug, beweist aber namentlich eine Stelle in Maaß für Maaß, III. Akt, Scene 1. Hier ruft Claudio aus:

Ja, aber ſterben! Geh'n, wer weiß, wohin,
Da liegen kalt, eng eingeſperrt und faulen;
Dieß lebenswarme, fühlende Bewegen
Verſchrumpft zum Kloß, der ſonſt ſo muntre Geiſt
Getaucht in Feuerfluthen oder ſchaudernd
Umſtarrt von Wüſten ew'ger Eiſesmaſſen;
Gekerkert ſein in unſichtbare Stürme
Und mit raſtloſer Wuth gejagt rings um
Der Erde ſchwebend Rund; wohl Schlimmres gar

Noch als das Schlimmſte werden,
Was Phantaſie wild ſchwärmend, zügellos,
Heulend erfindet: das iſt zu entſetzlich!
Das ſchwerſte, jammervollſte ird'ſche Leben,
Das Alter, Meineid, Schmerz, Gefangenſchaft
Dem Menſchen auflegt, iſt ein Paradies
Mit dem verglichen, was vom Tod wir fürchten.

Klingt dieß nicht danach, daß der Dichter ſelbſt ſich mit ſo furchtbaren Phantaſieen trug? Wir werden aber um ſo gewiſſer berechtigt ſein, in unſerem Monologe hier mehr von des Dichters eigenem Selbſt zu finden, als die poetiſche Objektivität erlaubt, wenn wir auch im Uebrigen zeigen können, daß man ſehr merklich ihn ſelbſt hört, obwohl nach dieſer andern Seite nicht in krankhafter Art, nicht zum Schaden der poetiſchen Objektivität. Man vergleiche mit den Worten:

Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verſchmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufſchub,
Den Uebermuth der Aemter und die Schmach,
Die Unwerth ſchweigendem Verdienſt erweiſt,
Wenn er u. ſ. w.

aus Shakſpeare's 66tem Sonette folgende Stelle:

Müd, dieß zu ſehen, wünſch' ich Todesruh:
Seh'n das Verdienſt zum Bettelſtab geboren,
Wie Glück und Freude fällt der Hohlheit zu,
Die reinſte Treu' verbannt und abgeſchworen,
Die Kunſt im Zungenband der Herrſchermacht,

Zu Schulen Unſinns Vormundſchaft gezwängt,
Die Einfalt als Einfältigkeit verlacht,
Den guten Geiſt vom böſen weggedrängt, —
Müd, dieß zu ſehn, wünſch' ich daheim zu ſein,
Nur ließ' ich den Geliebten dann allein.

Hier freilich hält den Dichter nicht Furcht vor dem Fegfeuer, ſondern Liebe zum Freund vom freiwilligen Tod ab; wo er ſich ſeinem Helden im Drama unterſchiebt, fällt dieß Motiv weg, da bricht ein anderes, insgeheim genährtes und ihm über den Kopf gewachſenes durch und ſo gießt er mit der bekannten Bitterkeit über die arge Welt, die in ſeinen ſpätern Jahren unter Jakobs ſchlechter Regierung und den wachſenden Beſchränkungen des Volkstheaters durch conventionelle Poeſie und Puritaner über ihn kam, auch ein beſtimmtes dunkles Grauen, womit er behaftet war, in ſeinen Geiſtesbruder Hamlet hinüber: das erſtere mit Recht, das zweite mit Unrecht. Noch führe ich eine merkwürdige Unterſchiebung von Gervinus an, die ganz für meine Anſicht ſpricht. Derſelbe ſagt nämlich (Shakſpeare B. 3. S. 278): „wenn Hamlet an die möglichen Träume (nach dem Tode) denkt, an ein Leben, in dem er wieder zu Thaten gerufen werden könnte, dann ſteht er ſchwankend zwiſchen beiden Welten“ u. ſ. w. Ja, wenn Shakſpeare ſeinen Hamlet ſagen ließe, er fürchte ſich vor Thaten, zu denen er im andern Leben aufgefordert ſein könnte, wie in dieſem. Aber das läßt er ihn ja gerade nicht ſagen, ſondern, daß er ſich vor Leiden fürchte, und dieß iſt das Verfehlte. Die Unterſchiebung iſt gewiß ganz nur Irrthum, aber auch ganz unberechtigt.

Nachdem wir ſo die Einmengung eines Gefühls, eines Phantaſiebilds beſeitigt haben, das offenbar dieſen Zuſammenhang ſtört, bleibt uns alſo der ätzende, zerſetzende, die Naturkraft durchkreuzende Geiſt der Reflexion in ihrer Reinheit übrig und hiemit ſteht das übrigens ſo zornige, ſtürmiſche, ſchroffe, unbarmherzige Weſen Hamlets nicht im Widerſpruch wie mit dem gefühligen, melancholiſchen, immer weichen und auf höchſte ſittliche Reinheit bedachten Jüngling, den man aus ihm machen wollte. Es iſt nun nicht meine Abſicht, die ganze Rolle weiter in's Einzelne zu verfolgen; ich beſchäftige mich nur mit den Punkten, wo ich das von ſo vielen Andern Geſagte erweitern, berichtigen zu können glaube. Nicht hinreichend iſt meines Wiſſens im erſten Akte bisher beachtet worden, wie fein und tief Shakſpeare handelt, wenn er Hamlet nach der Erſcheinung des Geiſtes die Schreibtafel herausziehen und ſich notiren läßt, daß Einer immer lächeln kann und doch ein Schurke ſeyn. Das iſt ſonderbar, ſeltſam, närriſche Symbolik und Hamlet weiß recht wohl, daß es dieß iſt, und während er dieſen Scherz mit ſich treibt, als brauche man ſo etwas noch Schwarz auf Weiß zu haben, ſo darf man ſich darauf verlaſſen, daß es ihm dabei bitterlich unwohl iſt, denn ein dunkles Ahnen wird ihm ſagen, ſolche Förmlichkeit des Einregiſtrirens, des Akt-Nehmens, der Fixirung für das Bewußtſein werde ihm als Aequivalent für die That gelten müſſen. Shakſpeare vertraut uns, daß wir dieß und alle früheren Merkmale eines Reflexionsmenſchen wohl begriffen haben, wenn er ſchon jetzt ihn uns ſeufzen läßt: „Die Zeit iſt aus den Fugen, Schmach und Gram, daß ich zur Welt, ſie einzurichten, kam!“

Nun der fingirte Wahnſinn. Daß dieſes Mittel zweckwidrig iſt, bedarf keines Commentars; es iſt auffallend, reizt die Umgebung, ihn zu beobachten, und, was wichtiger iſt, Hamlet ſollte ſich ſo weit kennen, um zu wiſſen, daß der Gebrauch, den gerade er von ſeiner Narrenfreiheit machen wird, die Aufmerkſamkeit doppelt auf ihn ziehen muß. Alsbald dringt auch das Auge des Königs, vom böſen Gewiſſen geſchärft, durch die Maske. Nennen wir aber die Verſtellung ein Mittel, ſo muß ſie doch irgend einen Zweck haben und dieſer kann kein anderer ſein, als der, zu einem wohldurchdachten Plan der Rache Zeit zu gewinnen. Natürlich wäre es weit klüger, zu dieſem Zweck ſich einfach unbefangen und ſorgenlos zu ſtellen, und es muß ein beſtimmter, tieferer, poſitiver Grund vorhanden ſein, warum er die Zweckwidrigkeit überſieht. Dieſen Grund werden wir an anderer Stelle aufnehmen; hier beſchäftigt uns vorerſt das nächſt Vorliegende, nämlich eben Hamlets Meinung, er müſſe nun einen umſtändlichen Plan ausklügeln. Hamlet iſt *liſtig*; man irrt ſich, wenn man glaubt, er ſei ohne Weiteres unpraktiſch, ſo ſehr, wie wenn man glaubt, es fehle ihm an Tapferkeit überhaupt. Mit Selbſtzufriedenheit ſagt er ſpäter, da er von der Wegſendung nach England mit der Königin ſpricht, ihn müßte ſeine Rechnung trügen, wenn er nicht ein Klafter tiefer grübe, als die Minen, die er unter dieſer Reiſe ganz richtig wittert. Er bedarf auch Liſt zum Hauptzwecke, aber gewiß keine ſo weit ausholende, als er meint; am Gegenbilde des Laertes ſehen wir nachher, wie wenig Umſtände der Entſchloſſene macht. In jedem andern Fall, als dem einer ſo furchtbar ſpannenden Aufgabe, wäre nun Hamlet wohl liſtig genug, um nicht über das Maß liſtig zu ſein; hier aber tritt die andere Seite ſeiner Natur, wodurch die praktiſche überhaupt ſo ſtörend durchkreuzt wird, dazwiſchen und wir müſſen daher das Prädikat der Liſt natürlich einſchränken. Geniale Menſchen ſind oft feiner Liſt fähig, die Liſt hat einen Reiz für die Phantaſie; conſequente Liſt aber darf man nicht bei ihnen ſuchen, damit gibt ſich ja überhaupt kein edlerer Geiſt ab; ſie werden bald der nöthigen Liſt ermangeln, bald am falſchen Ort und über die richtige Linie liſtig ſein. So findet nun Hamlet offenbar einen Phantaſiereiz darin, lange Umwege der Liſt auszubrüten, und es iſt die tiefere Seite ſeiner Natur, die ihn hindert, das Unzeitige dieſer Liſt zu erkennen. Dieſe tiefere Seite ſelbſt aber faſſen wir hier vorerſt nur in der negativen Bedeutung, daß das Denken zu ſehr überwiegt, und ſo gelangen wir zu dem Ergebniß: er liebt es, Pläne zu Thaten auszuſpinnen ſtatt der Thaten. Er ſchiebt auf, er ſagt ſich vor, daß er dieß thue, um Zeit zur Vorbereitung des Handelns zu gewinnen, in Wahrheit kommt er auch dazu nicht, er bereitet nichts vor; das Aufſchieben iſt alſo vielmehr ein Wegſchieben des Handelns. Man wird uns hier nicht einwenden, daß ja nach unſerer eigenen obigen Ausführung Hamlet mit gutem Grunde durch ein Motiv der Gerechtigkeit ſich beſtimmen laſſe, die That aufzuſchieben; denn wir haben ja eben dort auch hinzugeſetzt, daß ein Verfahren, das einen gewiſſen gerichtlichen Charakter trüge, keineswegs das ſchnelle Handeln ausſchließt. Den Moment herbeizuführen, wo er am König wie mit der Würde eines Richters die Blutrache ausübt, dazu eben müßte er jetzt die raſcheſten Vorbereitungen treffen. Ueberdieß nehmen wir ja an, daß ihm nur dunkel

Univ. Bibl. München

im Hintergrunde des Gemüths das Bild einer gewiſſen feierlichen, öffentlichen Form des Racheakts vorſchwebt.

Hamlet hat nun den Weg betreten, der ihm ein Dornenweg des immer neuen furchtbaren Vorwurfs im eigenen Innern gegen ſein Zaudern werden ſoll, des immer neuen ſich Anſpornens zur That und immer neuen Rückfalls in die lähmende Reflexion. Wir haben zum Zweck unſerer allgemeinen Charakteriſtik einzelne Momente aus dem Gange der Handlung herausgegriffen und überblicken ihn jetzt noch einmal vom Ende des zweiten Aktes an, theils in der ſchon genannten Abſicht, einige Punkte zu beleuchten, bei welchen wir zu dem, was die Kritik ausreichend ſchon vorgebracht hat, noch etwas beizubringen haben, theils, um Solches, was wir ſelbſt ſchon hervorgehoben, im Zuſammenhang der Handlung noch einmal kurz aufzufaſſen. Der erſte größere Monolog, der an dieſer Stelle vorkommt, iſt bereits beſprochen; wir haben geſehen, daß dem Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Geiſtererſcheinung und dem Beſchluſſe, den König durch das Schauſpiel zu prüfen, ein richtiger Begriff zu Grunde liegt, wirklich aber auch nur zu Grunde liegt. Eine Art von Ueberführung kann durch den Eindruck des Schauſpiels erreicht werden, doch haben wir uns ſchon oben überzeugt, daß ein ſolches äſthetiſches Mittel nicht das praktiſche iſt, das Hamlet eigentlich ſucht. Der Effekt, den es macht, wird ſehr intereſſant ſein, ſo intereſſant, daß große Gefahr vorhanden iſt, die geiſtige Ueberwältigung des Schuldigen werde dann für Hamlet eine Art von Genugthuung mit ſich führen, bei der er ſtehen bleibt, ſtatt zu der phyſiſchen, faktiſchen Ueberwältigung fortzuſchreiten. Inſofern, nur inſofern, nicht ſo unmittelbar, als man wohl meint, liegt eine tiefe Ironie darin, wenn ein Monolog voll Pathos ſtatt mit einem Entſchluſſe zum eigentlichen Handeln mit dem Entſchluß endigt, eine Komödie aufzuführen.

Die Liſt gelingt und Hamlet thut doch nichts. Wir haben zugegeben, man könne zur äußerſten Noth für Hamlet ſagen, daß dieſe Art von Ueberweiſung wirklich nicht genüge, aber auch gezeigt, daß Hamlet doch mindeſtens auf dem Gewonnenen raſch fortbauen müßte, und ſo bleibt es dabei, daß dieß ſein ſchuldvollſter Moment iſt, nämlich der Moment, wo der König aus der Mitte der verſammelten Zuſchauer aufbricht. Daß er das Verſäumte nicht nachholt, wie er darauf den König im Gebete trifft, das iſt wiederum eine Schuld der Unterlaſſung, aber doch keine ſo ſchwere, wie die vorhergehende, wo Hamlet Zeugen hatte. Die ſubjektive Bedingung, der Affekt, iſt zwar da, aber doch ſo friſch nicht mehr, wie im erſten Augenblick der pſychologiſchen Durchſchauung, offenbar vielmehr ſchon geneigt, in Reden zu verdampfen. Wirklich geſchieht dieß: ſtatt der That Worte und zwar gegen ein Weib, gegen die Mutter. In Worten, da iſt Hamlet Meiſter, das iſt ſein Element. Er „ſpricht Dolche," ſtatt den Dolch, gegen den König, zu zucken. Man hat im Auftritte mit der Mutter meiſt nur dieſe ſeine Schwäche betont; aber in ſeiner Schwäche liegt auch ſeine Stärke. Ich erinnere mich nicht, daß irgendwo genug hervorgehoben wäre, welche ungeheure Kraft in der Strafrede liegt, die wir vernehmen. Nie hat wohl der ſittliche Zorn furchtbarer geſprochen, der ſittliche Ekel gründlicher ein ſchamlos gewordenes Gemüth umgewühlt, es iſt ein Meiſterſtück der ethiſchen Beredtſamkeit, wohl ein geiſtiger Akt ſtatt eines realen, aber im Geiſtigen von beiſpielloſer Realität und daß Hamlet der Geſunkenen die Augen in's Innere kehrt, die Selbſterkenntniß weckt, iſt zwar nicht das, was er eigentlich ſoll, aber wahrlich auch etwas. In dieſer höchſten Aufregung kommt es nun wirklich zur That und — die That iſt verfehlt, Hamlet tödtet den Falſchen. Treffend ſagt Ed. Gans: „Hamlet meint jetzt ſeine Reflexion überliſten zu können, und ſtößt zu, er benützt die Abweſenheit der Reflexion.“ Daß, wer zu viel denkt, ein andermal um ſo unbedachter handelt, iſt die tiefe Wahrheit, die ſich aus dieſer Uebereilung ergibt; im Kleinen mahnte uns daran unſer Beiſpiel vom esprit d'escalier. Etwas aber entſchuldigt den allzuraſchen Mann; es ſteht im engſten Zuſammenhange mit jenem dunkeln Motive, das wir in Hamlets ganzem Verhalten aufzuweiſen ſuchen. Die urſprüngliche Schuld des Königs kannte nur er, es mahnt ihn etwas im Innern, abzuwarten, bis eine neue Schuld des Verbrechers auch Andern die erſte wahrſcheinlich macht; ein König, der ſo niederträchtig iſt, zu lauſchen, iſt zu Allem fähig, Hamlet kann bei dem Laurer ſogar mörderiſche Abſicht vermuthen und eine Zeugin wenigſtens iſt da. Aber doch, es bleibt dabei: er, der immer zu viel ſieht, um zu handeln, handelt jetzt blind; er vergißt ja, daß er ſich nicht überzeugt hat, ob der Horcher wirklich der König iſt. Trotz der übereilten Handlung nennt der Geiſt, der ihm jetzt mahnend abermals erſcheint, ſeinen Vorſatz abgeſtumpft.

Hamlet hat jetzt die Rache, die ihm gegen den König aufgelegt iſt, Andern gegen ſich aufgelegt. Er hat eine Familie vernichtet, er hatte Opheliens Herz ſchon vorher gebrochen, er hat jetzt ihren Vater getödtet, dieß zertrümmert ſie vollends, ſie wird wahnſinnig, ſie ſinkt in den Tod. Dem Bruder fällt die Pflicht der Blutrache gegen ihn zu. Aber nicht nur dieß: Hamlet hat Alles gethan, den König, den er vernichten ſollte, zu ſeiner Vernichtung aufzufordern, die Tödtung des Polonius iſt die letzte Stufe in einer Reihe von greiflich deutlichen Winken, worin er ihm ſeine ganze Gefährlichkeit zu erkennen gibt, zugleich iſt ſie ein Stachel des Verdachts für Hof und Volk, denen die Ahnung nahe genug gelegt iſt, Hamlet wiſſe um ein Verbrechen, kenne den Verbrecher und habe nur den Falſchen getroffen. Daher das lautloſe Begräbniß des Polonius, daher der verdoppelte innere Druck, unter dem nun das Bewußtſein des Königs ſeufzt. Jetzt befindet ſich dieſer in der Lage der Nothwehr. Er ſendet Hamlet mit der mehr erwähnten mörderiſchen Abſicht nach England. Dieſer läßt ſich fortſchicken. Warum? Zunächſt natürlich einfach darum, weil ihn die Krankheit der Reflexion lähmt und paſſiv macht; dann aber, weil er, wie uns die ſchon angeführten Worte am Schluſſe des Geſprächs mit der Mutter ſagen, für ſeinen doch nicht aufgegebenen Zweck immer an umfangreiche, weit ausholende Pläne denkt, daher ein Zeitverluſt ihm auch wieder gleichgültig ſcheinen kann; ſollte unter der Wegſendung ein verderblicher Schlag in nächſter Zeit ſich verſtecken, ſo hofft er ihn zu durchkreuzen. Freilich tritt ihm die Schuld ſeiner Zögerung auf's Neue und mit voller Stärke in's Bewußtſein, da er dem Fortinbras mit ſeinen Truppen begegnet; aber er läßt ſich dennoch wegſchicken.

Die tief tragiſche Umdrehung des urſprünglichen Verhältniſſes iſt nun eine doppelte: der König ſowohl, als Laertes, iſt zum Aeußerſten gegen Hamlet aufgefordert. Aber die zwei Feinde werden zu Einem: der König hetzt den empörten Laertes, nachdem die Liſt der Sendung nach England mißlungen, Hamlet wieder zurück iſt, gegen ihn, mißbraucht den heißblütigen Jüngling als willkommenes Werkzeug des Mords. Von dieſen vereinigten zwei Feinden iſt Laertes derjenige, den uns Shakſpeare als volles, contraſtirendes Gegenbild Hamlets hinſtellt, an dem er durch das, was er iſt, uns zeigt, was Hamlet nicht iſt. Raſch einen Anhang ſammeln, ohne Federleſen bewaffnet in's Schloß brechen: das iſt der Weg des Laertes, das hätte Hamlets Weg ſein müſſen und damit konnte er immer noch Maßregeln verbinden, des Königs Gewiſſen vollends ſo in die Enge zu treiben, daß eine Art von Ueberweiſung ſeinem Falle voranging. Der König wälzt alle Schuld auf Hamlet. „Was wollt ihr unternehmen,“ ſagt er, „um euch zu zeigen eures Vaters Sohn in Thaten mehr, als Worten?“ „Ihn in der Kirch' erwürgen,“ antwortet Laertes. Das iſt die Sprache eines Mannes, dem der Vater ermordet iſt. Eine andere, merkwürdige Parallele beſteht zwiſchen Hamlet und dem König. Hier iſt im vollſten Contraſt eine Aehnlichkeit. Beide drückt ein Geheimniß, dieſen die Schuld, jenen das Wiſſen um die Schuld und noch mehr der Vorwurf des Gewiſſens, daß er ſie nicht ſtraft. Beide mahnt jeder kleine Umſtand, jedes zufällige Wort furchtbar an dieſe innere Laſt. Wie ſie dann in der Scene nach dem Schauſpiel ſich ſo ſchlagend verwandt gegenüberſtehen, hat Gervinus gezeigt: jener, der nicht beten, dieſer, der nicht rächen kann. Endlich ruft den König die Nothwehr zu neuer Schurkenthat, den Hamlet zur ſpäten Richterthat.

Hamlet hat einen Begriff von jener Ironie der tragiſchen Umdrehung des urſprünglichen Verhältniſſes. Nach dem Auftritt mit Laertes am Grabe der Ophelia bereut er ſeine Heftigkeit und ſagt zu Horatio: „in dem Bilde ſeiner Sache ſeh' ich der meinen Gegenſtück." Ein beſonders beachtenswerthes, merkwürdiges Wort, ein unzulänglich aufſchimmerndes Licht des Bewußtſeins, ein Fragment von Selbſterkenntniß, aus der tiefſten Beobachtung des Menſchen vom Dichter geſchöpft. Die Selbſterkenntniß geht ſo weit, daß er einſieht, wie er eine Familie zerrüttet und einen Andern genöthigt hat, das gegen ihn zu übernehmen, was er gegen den König übernommen hatte; aber ſie geht nicht ſo weit, um ſich den Umfang ſeiner Schuld gegen dieſe Familie ganz klar zu machen, er entwickelt ſich nicht, wie ihm ſeine innere Krankheit das Gefühl für fremdes Leiden verhärtet hat, auch bringt er es nicht zu dem Schluſſe, daß Laertes und der König nun ſicherlich raſch handeln werden; doch ahnt er Verrath, wie es zum Fechtſpiele geht, in welchem die Kataſtrophe hereinbricht.

Ehe wir nun zu dieſer und hiemit zu unſerem Hauptzwecke, der Beleuchtung des Schickſalsgangs übergehen, iſt eine bisher abſichtlich ganz zurückgeſtellte Seite noch aufzunehmen, die komiſche. Goethe hebt ſie kaum hervor und ſie paßt auch in eine Auffaſſung nicht, nach welcher Hamlet, wenn er nur nicht die allzuſchwere Aufgabe überkäme, ein ganz harmoniſcher Menſch wäre, wohl auch geiſtreich, aber nicht in dem geſalzenen Sinne, wie er wirklich vor uns ſteht. Hamlet iſt außerordentlich witzig und ſein Witz iſt von ätzender, beißender Schärfe. Doch damit iſt kaum angefangen. Wir müſſen an ſeinen Idealismus wieder anknüpfen. Hamlet, haben wir geſagt, mißt die Welt am Maaßſtabe der Idee und trauert über die Schlechtigkeit, welche die Vergleichung ergibt. Aber nicht nur dieß; er *legt* der Welt die Idee als Maßſtab *unter*, läßt dieſe als Folie durchſcheinen und die Welt wird ihm komiſch. Er ſieht die Menſchen in ihrer Verkehrtheit an, als wüßten und wollten ſie ebendamit das Rechte: nun ſind ſie als Narren aufgefaßt. Dieſe Unterſchiebung kann immer noch von einem ſehr deutlichen Bewußtſein begleitet ſein, daß ſie nur Unterſchiebung ſei; die komiſche Laune bleibt dann die bittere des ſtrafenden Satyrikers, des Ironikers. Hamlet iſt auch vor Allem Ironiker. Aber er iſt mehr. Er weiß, daß es mit ihm ſelbſt nicht richtig beſtellt iſt; er kennt, obwohl nicht bis auf den Grund, den irrationalen Bruch in ſeiner Natur, die Verwicklung und Incongruenz ſeiner Kräfte; er iſt vor Allem ſelbſt ein Narr und er iſt ſich deſſen bewußt, er liegt ſelbſt krank im allgemeinen Spitale und er ſubſumirt ſich ſelbſt darunter. Hiedurch iſt er mehr, als Ironiker, er iſt Humoriſt. Aber es kann nicht zum freien, heitern, verſöhnten Humor kommen, weil ſeine Lage zu geſpannt iſt, weil die Thoren ihm zu läſtig ſind und weil er mit der ſchiefen Miſchung ſeines Weſens ſich ſelbſt zur Laſt wird. Daher überwindet der Humoriſt in ihm nicht den Melancholiker, nicht den bittern Ironiker, daher reicht es eben nur, ihn nicht gerade immer bitter zu machen, ihn mitunter zum freieren komiſchen Spiele gelangen zu laſſen. Beſonders fallen manche Sprünge auf, wo er plötzlich in eine gar ſeltſame, quere Ausgelaſſenheit übergeht. Das kommt aus einem Bedürfniß, ſich ſelbſt darzuſtellen;

er macht den Hanswurſt, um plaſtiſch, mimiſch, pantomimiſch (närriſche Bewegungen gehören dazu) ſein Gefühl, daß er ſelbſt ein Narr iſt, zu entladen, ſich davon augenblicklich zu befreien, indem er es übertrieben und grob objektivirt. Dabei haben wir noch nicht einmal das Stadium des verſtellten Wahnſinns im Auge, Alles kommt ſchon vorher zu Tage. In dem gallenbittern Sarkasmus: „pah, Sparſamkeit, das Gebackne zum Leichenſchmauß gab kalte Hochzeitſchüſſeln“ ſpricht der Ironiker, in den Schnurren unmittelbar nach der Erſcheinung des Geiſtes, da er die Freunde ſchwören läßt, der Humoriſt, der Hanswurſt ſeiner ſelbſt. Zunächſt ſind hier die ſeltſamen Reden freilich auch nur ironiſch zu verſtehen; Hamlet hat die Wißbegierde des Horatio und Marcellus zum Beſten und erklärt in der indirekten Form des Scherzes, daß er ſein Geheimniß für ſich behalten will. Wenn er den Geiſt, der unter der Erde ſein: Schwört! ruft, mit den platteſten Namen beehrt, als Burſchen, als ehrliche Haut (true penny iſt vielleicht zugleich im bergmänniſchen Sinn zu verſtehen, aber doch ſo, daß wohl die Bergleute ſelbſt es ſchon perſönlich als Scherznamen gebrauchten), als alten Maulwurf, trefflichen Pionier; ſo will er ſagen: für euch Profane iſt es gut genug, wenn ihr's ſo nehmt, für eure ordinäre Faſſungskraft ſei es ein Schabernak, den ein Spaßvogel von Bergmann da unten treibt. Allein es iſt doch auch ſein eigenes Vergnügen, ſo närriſch zu reden. Es iſt ſeine Art, ſich das Gefühl des Erhabenen zu verdoppeln, indem er es als ein ganz Plattes ſich bezeichnet, er liebt es, durch dieſes Salz des Contraſtes ſich das Große, Ernſte zu erheben. So ſehr fern, als es ſcheint, liegt dieß der allgemeinen menſchlichen Neigung nicht; tauſendmal an uns und Andern können wir es erfahren, wie man die feierlichſten, höchſten Eindrücke ſich gern dadurch verſchärft, daß man ſie mit Humor mitten im Ernſt wie Bagatelle prädicirt; aber bei Hamlet kommen dieſe Wendungen ſo ſtark, es geht vom Ernſt zum Scherz ſo ſchnell um die Ecke, daß die Zickzack-Linie wie Verrücktheit ausſieht. Und dieß eben darum, weil ein Gefühl innerer Disharmonie in ihm iſt, das ſich in ſolchen unvermittelten Uebergängen auszudrücken ſtrebt.

Nun haben wir auch den poſitiven Grund gefunden, warum er die zweckwidrige Maske des Wahnſinns anzulegen beſchließt, und es ergänzt ſich hiemit, was wir oben hierüber geſagt haben. Als Mittel iſt es verkehrt, aber eigentlich iſt es auch kein Mittel, ſondern ein Selbſtzweck: es iſt Hamlets Geſchmack, die Narrenrolle zu ſpielen, es iſt ihm ſchlechthin ein Genuß an ſich. Zunächſt überhaupt, weil er eine Freude am Darſtellen, am Theater hat. Er geht mit Schauſpielern um, verſteht ihre Kunſt; er hat gewiß ſchon oft Luſt gehabt, ſelbſt einer zu ſein. Dieß ſieht dem Humaniſtiſchen in ſeinem Weſen ſo gleich, daß es gar keines Wortes darüber bedarf. Die Hauptſache aber iſt: er kann unter dieſer Maske das Hofgeſchmeiß aufziehen und verſpotten, ſeinen Witz ſpielen laſſen, daß es eine Pracht iſt, und er kann jene Sprünge, wodurch er das Bewußtſein der eigenen Tollheit parodirt, exerciren, daß es noch prächtiger iſt. Die frühere engliſche Kritik hat mit einer, der Nation eigenen, Beſchränktheit in dialektiſchen Fragen ernſtlich unterſucht, ob Hamlet nicht wirklich verrückt ſei. Er iſt eben ſo verrückt, wie alle genialen Menſchen, die es nicht dahin bringen, daß ihnen Alles ſo ſchrecklich klar iſt, wie ordinären Köpfen, ſo verrückt, wie alle tieferen Naturen, bei denen einzelne Kräfte ſich zu ſolcher Stärke entwickeln, daß die Harmonie geſtört wird, und er weiß das und kann es doch nicht anders machen: das iſt zum Tollwerden, wie er ſelber ſagt, aber darum iſt er nicht toll im Sinn der Pſychiatrie und Medicin, ſondern weiß unendlich mehr von ſich, als ſo mancher Kritiker, der ihm Herzen und Nieren prüft. In dieſem Sinne gilt denn von ihm: er ſpielt den Narren, weil er einer iſt.

Jetzt ſprüht freilich dieſer geiſtige Vulkan auch nach außen, aber (neben dem verfehlten Ausbruch in verkehrten Handlungen) nur in Worten und Witzen. Man beobachte nun namentlich die geiſtreiche Art, wie er einen ganz verſtändlichen Witz oder auch nur ein Scheltwort ſo zu wenden pflegt, daß er den Schein der Verrücktheit erzeugt. Zum Beiſpiel er will dem Polonius ſagen: ihr ſeid lang nicht ſo ehrlich wie ein Fiſchhändler. Statt nun dieß einfach als beabſichtigte Metapher auszuſprechen, ſtellt er ſich zuerſt, als halte er ihn ernſtlich für einen Fiſchhändler, natürlich um, nachdem Polonius verneint hat, nachzutragen, worauf es urſprünglich angelegt war. Ferner läßt er logiſche Mittelglieder weg, fährt mit einem „denn“ fort, ohne den Satz ausgeſprochen zu haben, worauf das Denn als Beweisführung geht. So im Fortgange des angeführten Geſpräches. Er hat geſagt: „ehrlich ſein heißt Ein Auserwählter unter Zehntauſenden ſein.“ Er ſetzt dazu: „denn, wenn die Sonne Maden in einem todten Hund ausbrütet, der ein gutes küſſendes Luder iſt — habt ihr eine Tochter?“ Das heißt: und du ſelbſt gehörſt wahrlich nicht unter die wenigen

Ehrlichen, denn du biſt ein Kuppler, der ſeine Tochter ausſchickt, um ſie als Spionin zu benützen, wobei ſie in Gefahr kommt, ihre Unſchuld zu verlieren. Ebenſo bringt er ſein „denn“ bei Roſenkranz an, der bemerkt hat, die Singknaben der königlichen Kapelle tragen den Herkules davon und ſeine Laſt obendrein, was ſich bekanntlich auf den Streit des Kunſt- und Schuldramas mit dem Volksdrama und dem Volkstheater des Shakſpeare bezieht (deſſen Schild ein Herkules mit dem Globus war); Hamlet antwortet: „es iſt nicht ſehr zu verwundern, denn mein Oheim iſt König von Dänemark und eben die, welche ihm Geſichter zogen, ſo lange mein Vater lebte, geben 20, 40, 50 bis 100 Dukaten für ſein Porträt in Miniatur.“ Soll natürlich heißen: ſo geht es ja in der Welt und das können wir eben jetzt in Dänemark erfahren, denn wie das gezierte Hoftheater den Herkules, das naturkräftige Volkstheater ausgeſtochen hat, ebenſo hat ein elender Komödiant der Fürſtenwürde meinen heldenmäßigen Vater fortgeſchafft, und wie die Volksgunſt wechſelt, zeigt der jähe Uebergang der öffentlichen Stimme zu ihm. Das Springen, das Weglaſſen von vermittelnden Begriffen iſt überhaupt Hamlets Methode, die zugleich den allgemeineren Zweck hat, die pfiffig ausforſchenden Höflinge zu pariren, ihnen in's Concept zu fallen, ſie draus zu bringen. Um ſo eindringlicher wirkt mitten in dieſem wilden Spiele der directe, offene Ernſt, wenn er ſo hereinbricht, wie in der Nutzanwendung der dramatiſirten Metapher von der Flöte. Dem Polonius fährt er mit: Lirum, Larum zwiſchen ſeine wohlgeſetzte Rede und gelehrte Eintheilung der verſchiedenen Arten des Schauſpiels bei Einführung der Komödianten. Er ſingt dann aus einem bekannten Liedchen die Worte: „auf ſeinem Eſelein Jeder kam;“ das geht auf Polonius als Einführer der Geſellſchaft. Seine eigene Narrheit aber ſpielt Hamlet am meiſten nach der Aufführung des Schauſpiels. Er iſt dießmal äußerſt zufrieden mit ſich, denn der Streich iſt pſychologiſch ganz gelungen, der König hat ſich ihm entlarvt. Die Freude darüber entlädt ſich in närriſchen Sprüngen, er ſingt beziehungsreiche Liederverschen, er meint, er hätte ſich die Anwartſchaft zu einem Platz in einer Schauſpielergeſellſchaft verdient. Aber dieſe närriſche Luſtigkeit kann ja nicht geſund ſein; ſolche Schnacken und Schnurren würde er nicht machen, wenn ihn nicht zugleich doch der Dorn des Bewußtſeins reizte und kitzelte, das ihm ſagt, daß er ja nichts thut, ſeinen Sieg zu verfolgen. Es wäre ſehr intereſſant, namentlich die Sarkasmen, womit er des Königs Gewiſſen trifft, da dieſer nach der Leiche des Polonius fragt, des Scheins der Tollheit zu entkleiden, auf ihre furchtbare nackte Bedeutung zu reduciren, aber es kann hier nicht weiter in's Einzelne gegangen werden; nur auf den idealen, vernichtenden Tiefſinn der folgenden Worte machen wir aufmerkſam. Hamlet: Nach England? König: Ja, Hamlet. Hamlet: Gut. König: So iſt es, wenn du unſre Abſicht wüßteſt. Hamlet: *Ich ſehe einen Cherub, der ſie ſieht.*

Nun wenden wir uns denn zur Kataſtrophe, zum Schickſal. Wie ſich Hamlet durch eigene Schuld es zuzieht, daß Andere gegen ihn handeln, wo er handeln ſollte, wie er es dahin bringt, daß er zuletzt im Drange des Augenblicks zum bloßen paſſiven Vollſtrecker wird, wo er Richter ſein ſollte, dieß iſt vor uns von Andern, namentlich zuerſt von Ed. Gans, hinreichend dargethan. Ed. Gans iſt auch der Erſte, der klar gezeigt hat, wie Hamlet endlich doch dazu kommt, zu handeln. Ein neues Verbrechen iſt gegen ihn begangen und er erfährt es in demſelben Augenblicke, da ihm eröffnet wird, daß er nur noch wenige Minuten zu leben hat. Jetzt ſind die Bedingungen beiſammen: nicht nur die äußerſte Entrüſtung, der höchſte Affekt, ſondern auch die Unmöglichkeit jeder Wahl des Augenblicks. Jener Knoten, in welchen die Reflexion ihn verwickelte, wenn es an das entſetzliche *Jetzt* ging, iſt gelöſt, er kann nicht mehr zweifeln, was der rechte Augenblick ſei, denn es gibt gar keinen andern Augenblick mehr. Und ſo lernen wir denn freilich, wie man es nicht halten ſoll, wenn man berufen iſt, frei zu handeln, wie bitter das Zaudern ſich beſtraft. Allein, wenn denn von Lernen die Rede ſein ſoll, wir lernen noch viel Anderes auch.

Hamlet rächt nur ſterbend den Tod ſeines Vaters, aber er rächt ihn; er darf es noch, er iſt immer noch auserleſen, er iſt immer noch würdig, das Schickſal zu vollziehen. Er büßt gleichzeitig für ſein Zaudern, aber wohlgemerkt, ſeine Feinde büßen noch mehr für die Einſeitigkeit und Verkehrtheit, womit ſie Kräfte verwenden, die dem Hamlet fehlen oder ſeinem Weſen nicht in richtigem Verhältniß beigemiſcht ſind. Laertes zeigt uns wohl, wie das natürliche, von Reflexion unbeirrte Feuer handelt, aber er enthüllt uns auch die ganze Schwäche der glücklichen Einfachheit unverwickelter Naturen. Der ungebrochene Stoß ſeiner Leidenſchaft und Thatkraft prallt an der Klugheit des Königs ab, der mit der ganzen Ueberlegenheit ruhiger Liſt ihn empfängt und abfängt; nicht genug, daß er hier zur dupe wird, er wird zum Verbrechen verleitet. Hier kommt alſo die unreflektirte Entſchloſſenheit ſo gut zu Falle, wie die unentſchloſſene Reflexion. Im König, könnte man ſagen, befinden ſich Reflexion und Thatkraft in ungeſtörtem Verhältniß, wenn nicht die Thatkraft auf das Böſe ginge und wenn die Reflexion mehr wäre, als gemeine Liſt; immerhin kann man ihm in relativem, bloß formalem Sinn, d. h. mit Abſtraktion vom Ethiſchen eine richtigere Miſchung der Fähigkeiten zuerkennen. Allein mit allem durchdachten Handeln und handelnden Denken kommt er auch zu Fall, denn er fängt ſich mit Laertes zugleich in der eigenen Schlinge. Gervinus hat ſehr ſchön gezeigt, wie dem Hamlet als der rechte Mann ein anderer Held aus der Reihe Shakſpeariſcher Charaktere gegenüberſteht: Heinrich V. Es darf aber auch nicht überſehen werden, daß dieſer zwar geiſtig geſchüttelt und durcharbeitet, humoriſtiſch vertraut mit den Widerſprüchen des Lebens und zugleich ganz ungebrochen thatkräftiger Mann, jedoch keineswegs ſo tief iſt wie Hamlet. Der Bruch in ſeiner Natur iſt leichter zu überwinden; er durchwandelt inneren Kampf, iſt aber doch Realiſt von Anfang an. Die Gerechtigkeit gegen Hamlet fordert, daß man ganz erkenne, wie bald es geſagt iſt, das Rechte ſei die höhere Einheit von Denken und Thatkraft, und wie ſchwer gethan. Man muß vorſichtig umgehen mit der Forderung der höheren Einheiten. Der Menſch ohne Tiefe hat gut den Moment ergreifen und friſchweg handeln; wo die Tiefe einen gewiſſen Grad erreicht, da hört das Glück dieſer Leichtigkeit auf. Cerebralmenſchen haben in ihrer Schwäche eine Stärke, die ihnen den Spott billig erſparen ſollte, wir bemitleiden ſie, aber in ihrem Unglück iſt auch eine tragiſche Größe, die Ehrfurcht in das Mitleid miſcht. Man hat mit vollem Recht in Hamlet den Typus der deutſchen Geiſtesart gefunden; der Franzoſe, der moderne Engländer lacht uns aus um unſerer Unentſchloſſenheit willen. Jener iſt leichter, beweglicher, dieſer beſchränkter, härter organiſirt und beide ahnen im Spotte doch dunkel, daß uns etwas innewohnt, wofür ſie kein Senkblei haben. Uebrigens ſind Nationen nicht Einzelne; der Hamlet, der ein Volk iſt, wird den Spott überdauern und es kommt vielleicht eine Zeit, wo wir ſagen dürfen: wer zuletzt lacht, lacht am beſten. Vor Kurzem hat ein wahrhaftes Hamlet-Zaudern uns dem Gelächter und der Verachtung der Nationen Preis gegeben, aber wenn der Laertes Frankreich uns den vergifteten Degen in den Leib ſtoßen wird, ſo wird der Hamlet Deutſchland den Stoß und den Gegenſtoß überleben.

Allein dieſe allgemeine Betrachtung iſt nicht das Einzige, was Hamlet zu gute kommt. Wir müſſen nun wieder aufnehmen, was wir von einem dunkeln Gedanken bereits geſagt haben, welcher als der eine, verhüllte Grund von ſeinem Zaudern zu betrachten ſei. Es ſchwebe dem Hamlet, haben wir angenommen, undeutlich vor, daß er eine Art öffentlichen Strafverfahrens gegen den König einzuleiten habe. Verhält ſich dieß ſo, will er nicht morden, ſondern richten, ſo dürfen wir ihn nicht anklagen, daß er nicht mit ſo wilder Entſchloſſenheit zufährt wie Laertes; er braucht Vorbereitungen, Anſtalten; nur freilich haben wir hinzugeſetzt, ſie müſſen kurz ſein, und daß er auch zu dieſen Vorbereitungen, zu denen ihm der verſtellte Wahnſinn die Zeit verſchaffen ſoll, nicht ſchreitet, darin bleibt ſeine Schuld ſich gleich. Die Spuren dieſes dunkel leitenden Gedankens haben wir theilweiſe oben aufgezeigt, hiezu ſind noch weſentliche Belege nachzuholen. Man ſehe ſogleich den erſten Monolog genauer an. Die Leidenſchaft im Vortrage des Schauſpielers mahnt Hamlet an ſeine Unthätigkeit und indem er ſich ihn als Muſter vorſtellt, ruft er aus: „hätt' er das Merkwort und den Ruf zur Leidenſchaft wie ich, was würd' er thun? Die Bühn' in Thränen ertränken und das allgemeine Ohr mit grauſer Red' erſchüttern, bis zum Wahnwitz den Schuld'gen treiben und den Reinen ſchrecken, Unwiſſende verwirren, ja betäuben die Faſſungskraft des Auges und des Ohrs. Und ich, ein blöder, ſchwachgemuther Schurke, ſchleiche wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd, und kann nichts ſagen, nichts für einen König, an deſſen Eigenthum und theurem Leben verdammter Raub geſchah." Es geht aus dieſen Worten wohl deutlich genug hervor, daß dem Hamlet eine Scene vorſchwebt, wo er eine öffentliche Volksrede zu halten hätte, und man wird dießmal nicht ſagen, er denke an Worte ſtatt der Thaten, vielmehr er meint offenbar Worte, die eine That begleiten, zu einer That führen ſollen. In der Sage von Amleth bei Saxo Grammaticus hält er eine ausführliche Volksrede allerdings erſt nach der Ermordung des Statthalters und ſeines Anhangs, überzeugt durch ſie das Volk von der Gerechtigkeit ſeiner That und erreicht ſo ſeinen zweiten Hauptzweck, er wird zum König ausgerufen. Daran denkt Shakſpeare offenbar in dieſem Monolog, natürlich aber iſt es, daß er ſeinem Hamlet eine Rede, wodurch er das Volk überzeugt und gewinnt, als einen Schritt vorſchweben läßt, welcher der That vielmehr vorangehen mußte. Hiezu müſſen wir ſogleich den

Schluß heraufnehmen. Was Hamlet im Tode am meiſten drückt, iſt, daß er nicht mehr reden, kein Licht über ſeine That mehr geben kann. Er hatte ſie ſich offenbar ſo jäh nicht gedacht, ſondern immer trug er ſich mit dem Bild einer Veranſtaltung, worin er verſammelte Zeugen durch Gründe hinreiße, mit ihm den König zu ſtürzen, zu vernichten: „Welch' ein verletzter Name, Freund, bleibt Alles ſo verhüllt, wird nach mir leben!“ Darum ſoll Horatio der unbefriedigten Welt ſeine Sache enträthſeln, und ebendarum, weil ihn das Dunkel drückt, das vor der Welt auf dieſer blutigen Kataſtrophe liegt, ſind denn auch ſeine letzten Worte: „der Reſt iſt Schweigen.“ Man wird nun erkennen, daß es richtig geſagt iſt, wenn man als ſeinen ſchuldigſten Augenblick den bezeichnet, wo er nichts unternimmt, obwohl der König bei Aufführung des Schauſpiels ſein böſes Gewiſſen verrathen hat: da könnte er ja „die Bühn' in Thränen ertränken“ u. ſ. w. Allein das Schickſal nimmt ſich ſeiner an; während er fort und fort zaudert und ſeinerſeits poſitive Schuld auf ſich lädt, gönnt es ihm, indem es ihn ſtraft, doch zum dunkel geahnten Ziele zu gelangen.

Dieß Ziel iſt: überzeugender Beweis für die alte Schuld des Königs durch eine neue und Vollziehung der Rache vor einem Kreiſe von Zeugen, alſo in der offenen Form, die annähernd den Charakter eines Gerichtes trägt. Das Schickſal gibt Hamlet darin Recht, daß der König nicht im Dunkeln, nicht ohne beſondern, in das Bewußtſein von verſammelten Perſonen fallenden Accent vernichtet werden ſoll. Und dieſem Schickſal hat Hamlet dunkel, mit einem dämmernden

Halblichte, des Bewußtſeins *vertraut*: das iſt es namentlich, was hier noch in's Licht geſetzt werden ſoll.

Man hat in der Erläuterung des Hamlet öfters auf den wachſenden Glauben des Helden an eine *Vorſehung* aufmerkſam gemacht, aber nur, um hinzuzuſetzen, das ſei nichts als eine neue Ausflucht, die er vor ſeinem Gewiſſen über ſein Nichtsthun gebrauche. So Rötſcher und Gervinus. In einem Drama, wo Alles ſo tief verwickelt, Recht und Unrecht ſo dicht verſchlungen iſt, mag Shakſpeare dieſen Gedanken ſeines Helden nach der einen Seite vielleicht auch zu ſeinen Schwächen rechnen; in der Hauptſache gewiß nicht, die Stellen klingen viel zu ernſt und feierlich. Es ſei zunächſt Selbſtbeſchönigung, da er zu lange zaudert, aber es iſt nicht Selbſtbeſchönigung, ſofern er ſich doch bewußt iſt, daß er noch handeln wird. Wir haben bereits von dem Dämmerſchein des Bewußtſeins geſprochen, womit Hamlet in der Lage, in die er die Familie des Polonius verſetzt, das Gegenſtück ſeiner eigenen erkennt. Wir müſſen die betreffenden Stellen noch einmal und andere, noch nicht angeführte dazu aufnehmen. Vor dem Leichnam des Polonius ſprach Hamlet jene Worte: „der Himmel hat gewollt, um mich durch dieß und dieß durch mich zu ſtrafen, daß ich ihm Diener muß und Geißel ſein.“ Wenn ihn der Himmel verwendet, den Auflauer Polonius zu ſtrafen, zugleich aber durch das Vorſchnelle ſeiner That ihn auch beſtraft, ſo ſieht Hamlet darin eine Abſicht, ihn zu Weiterem vorzubehalten. Er hat blutig gehandelt, er geſteht, ſo grauſam er übrigens ſpricht, etwas von Schmerz und Reue, aber Polonius iſt dennoch nicht unverdient gefallen; er weiß ſich aufbewahrt, ein durch Schuld und Schmerzen geheiligtes Werkzeug, zu einer ebenſo blutigen Handlung, die aber einen Schuldigeren und in würdigerer, vernünftigerer Form treffen wird. Hamlet kennt ſeine innere Verſtrickung, wie ſie zum Zaudern, ein andermal zur Unbedachtſamkeit führt, aber es iſt ihm ſo hoher und feierlicher Ernſt, daß er ſich würdig weiß, doch noch zum Ziele zu gelangen. Er ſagt ſich: aus Unterlaſſung, Schuld, Willen der Menſchen und aus dem, was wir äußern Zufall nennen, ſchlingt ſich ein Ganzes zuſammen, worin ſich ein höheres Geſetz der Gerechtigkeit vollzieht. Das iſt nicht Selbſtbeſchönigung, ſondern das iſt Wahrheit, und das darf er ſich zum Troſte ſagen, wenn er den Vorſatz des Handelns trotz den Aufſchüben mit ganzer Kraft feſthält. Er hofft offenbar im Stillen, daß eine Stunde kommen werde, wo die Umſtände dasjenige Maß dringender Gewalt annehmen, daß ſie ihn aus der Qual der lähmenden Reflexion erlöſen, und er hofft zugleich, daß dieſe Umſtände der endlich reifenden That den Charakter geben, den er ihr aufdrücken möchte, nämlich den einer Art von gerichtlichem Akt. Man muß dieſen Begriff eines vertrauenden Wartens behutſam anwenden, ſonſt natürlich kann man in dieſen Aeußerungen des Vorſehungsglaubens nur die Ausflucht der wachſenden Scheu vor dem Handeln finden. Der Begriff der Vorſehung darf allerdings zwiſchen unſer Handeln eigentlich gar nicht von uns eingeſchoben werden. Blicke ich, ſtatt das Ganze der Geſchichte unter dem Standpunkte des Ewigen anzuſchauen, aus der Reihe meiner praktiſchen Lebensmomente (— von den Stimmungen der Andacht ohne praktiſche Beziehung iſt hier nicht die Rede —) vereinzelt hinüber auf Gott: ich kann nicht wiſſen, was ſein Wille iſt, er kann ja ſeine Zwecke vollführen oder vollführen wollen auch ohne mein Handeln. Eine völlige fataliſtiſche Betäubung müßte dieß conſequenter Weiſe eigentlich zur Folge haben; wenn wir aus den ungeſichteten Vorſtellungen vom göttlichen Rathſchluß Ernſt machen wollten, ſo dürften wir keinen Finger rühren; wir würden uns nicht einmal kleiden, denn wenn Gott es will, kann er uns warm halten ohne das oder durch Kälte tödten trotzdem. Es klingt ganz ſonderbar und iſt für einen denkenden Menſchen unverſtändlich, wenn man z. B. an einem Krankenbett ſagen hört, die Mittel der menſchlichen Wiſſenſchaft und Kunſt ſeien erſchöpft, hier könne nur Gott noch rathen und helfen. Gottes Thun würde demnach da eintreten, wo das menſchliche Thun nicht weiter kann; das heißt: man beſchränkt Gottes Thun auf die Natur, ſtatt das menſchliche auch in ihm mitzubegreifen. Dennoch iſt dieſe ganz verworrene Logik die des geſunden Menſchen ohne dialektiſche Bildung; denn nur vermittelſt dieſer Confuſion kann er ſich neben dem kindlichen Vorſehungsglauben die Thatkraft erhalten. Er halbirt: ich thue das Meinige, danach mag der liebe Gott das Seinige thun; das iſt ſehr gedankenlos, wenn man die Forderung deutlicher Begriffe ſtellt, aber in ſeiner unbewußten Gedankengrundlage ganz recht und gut. Das Wahre iſt nämlich eigentlich dieß: die Vorſehung, das Geſetz der Weltordnung webt das Schickſal der Menſchheit aus zwei Fäden, menſchlichem Thun und äußerem Geſchehen der Natur. Die Kreuzungen und Verbindungen dieſer Fäden ſind uns ganz unberechenbar; nur nach langer Entfernung der Zeit überſehen wir einen Theil des Gewebes und erkennen in dem

Gang der Dinge, der ſo verworren ſchien, das höhere Geſetz. In der Gegenwart aber, wo wir als Handelnde mitten im werdenden Gewebe drin ſind, dürfen wir auf dieſes verborgene Geſetz des ganzen Gewebes uns gar nicht berufen; da es uns dunkel iſt, ſo entſteht für uns ſogleich der Schein, es bedürfe unſeres Thuns nicht, es könne des Individuums auch entbehren, weil es abſolut ſei. Wir haben daher mitten in den Kämpfen des Lebens nichts zu denken, als: ich thue, was ich nach beſtem Gewiſſen als recht erkenne; wie ſich mein Thun zum unerforſchten Ganzen alles Thuns, zuſammengefaßt mit allen Naturzufällen, verhält, weiß ich nicht, das geht mich jetzt nichts an; was im Ganzen herauskommt, das werde ich ſpäter erkennen, wo ich die Vergangenheit und mich mitten darin überſchaue. Der naive Menſch nun nennt das Ganze nach Abzug ſeines Beitrags Gott und fährt dabei mit ſeinem Beitrage unbeirrt fort; ſeine Vorſtellung iſt unrichtig, ſein Verhalten richtig; er läßt ſich nicht zur Unthätigkeit des Fatalismus verführen, wiewohl ſein Denken nicht ausreicht, ſich jeder unzeitig vereinzelnden Einmiſchung des Gottesbegriffs zu enthalten und deſſen Anwendung auf die Stunde der rein contemplativen Betrachtung des Vergangenen zu verſchieben. Beſonders liebenswürdig und in ſeiner Naivetät vernünftig iſt das bekannte Gebet eines öſterreichiſchen Generals vor einer Türkenſchlacht: „lieber Gott, wenn du uns nicht helfen willſt, ſo hilf nur wenigſtens den verdammten Türkenhunden nicht und du ſollſt deinen Spaß ſehen.“ Hamlet nun befindet ſich offenbar in einer ſchwebenden Mitte zwiſchen lähmendem Fatalismus und jener das Handeln nicht lähmenden Halbirung, die der ſchlichte Verſtand vornimmt. Er ſchöbe den

Vorſehungsbegriff ganz falſch ein, wenn er den Willen des Handelns conſequent dabei wirklich aufgäbe. Er gibt ihn aber nicht auf, ſondern hofft nur, das dunkle Geſetz des Ganzen werde ihn zu dem Momente leiten, wo er die innere Hemmung überwinden und zugleich die Handlung in einer würdigen Form, von der er noch kein deutliches Bild hat, ausführen könne. Er wartet und das iſt bedenklich genug, aber der Dichter will uns ſagen, einmal könne das Geſetz der Weltordnung auch eines edlen und unglücklich genial organiſirten Menſchen Unterlaſſung und in Schuld verſtrickendes Warten zur Vollführung des höheren Zwecks verwenden, wofern nur der Zaudernde nicht gedenke, die Hände ganz in den Schoß zu legen. Wir werden ſpäter ſehen, welchen beſondern Zug Shakſpeare ſeinem Helden noch beilegt, um dieſe ſchwebende Stellung zwiſchen gefährlicher Einmiſchung des Vorſehungsbegriffs und ſtets aufſchiebendem, doch eifrig feſtgehaltenem, der Zukunft vertrauendem Vorſatz des Handelns zu rechtfertigen.

Die Erzählung, wie er auf der Reiſe nach England Roſenkranz und Güldenſtern überliſtet hat, leitet Hamlet mit den Worten ein: „laßt uns einſehn, daß Unbedacht uns manchmal trefflich dient, wenn tiefgehegte Plane uns verſagen; wir lernen draus, daß eine Gottheit iſt, die unſere Zwecke formt, wie immer wir im Groben ſie uns ſchnitzen mögen.“ Die Worte entſprechen genau jenen, welche bei Polonius Leiche geſprochen ſind. Hamlet hat bei der Ueberliſtung, die er eben erzählen will, zwar nicht unbedacht in dem Sinne gehandelt wie bei der Ermordung des Polonius, ſondern nur ohne langes Bedenken, immerhin raſcher, als es recht ſcheint, wenn es Menſchenleben gilt, aber er hat ſich, den zu Großem Berufenen, Aufgeſparten gerettet, und er zieht daraus die Lehre, die er ausſpricht. Er hat ſich nicht ſo ſchwere Vorwürfe zu machen wie damals, wo ihn „der Himmel durch dieſes ſtrafte,“ aber Vorwürfe könnte er ſich über ſeine Raſchheit doch machen, da er ſonſt ſo weitausholend überlegt, und er unterdrückt dieſe Vorwürfe mit der Idee der Vorſehung. Was ihm dabei vorſchwebt, kann nichts Anderes ſein, als eben der Gedanke, den wir ſchon ausgeſprochen haben; dießmal iſt es uns deutlicher nahe gelegt: Hamlet hofft, daß wie bei dieſem raſchen Entſchluſſe, ſo auch für ſeinen Hauptzweck ein Augenblick kommen werde, wo Alles zuſammenwirkt, alle Vorbedingungen der zu vollführenden That ihm erfüllt entgegentreten und zugleich durch das Ganze der Umſtände jener mangelnde Stoß der Naturkraft, den er Unbedacht (indiscretion) nennt, endlich in ihm ſich einſtellt, ſo daß er kühn das Jetzt, den Moment ergreifen wird. Ohne Zweifel befaßt Hamlet unter der Idee, die er an dieſer Stelle ausſpricht, auch das Abenteuer mit den Corſaren, die ihn gefangen nahmen, aber ſchonend behandelten und gegen Löſegeld wieder frei gaben. Die Epiſode ſieht auf den erſten Blick wie eine Nothhülfe des Dichters aus, ſeinen Helden von der Verſchickung nach England wieder bald zurückzubringen; blickt man aber näher hin, ſo erkennt man, daß gerade dieſer Zwiſchenfall recht auf den tiefen innern Zuſammenhang angelegt iſt, welcher uns hier beſchäftigt. Shakſpeare will uns ſagen: der Menſch denkt, Gott lenkt, und Hamlet darf darauf vertrauen, daß das dunkle Ineinanderwirken der Zufälle mit menſchlichen Willensakten einem verborgenen

Geſetze gehorcht, das auch ihn noch zum Ziele bringen wird. Zugleich benützt Shakſpeare dieſes Motiv, um ein Licht auf Hamlets Tapferkeit zu werfen; wir haben darauf oben bereits aufmerkſam gemacht, aber auch dieß fügt ſich nun in die bedeutendere Beziehung ein. Seine Läſſigkeit hat ihn vermocht, ſich nach England ſchicken zu laſſen, aber ſeine raſch beſonnene Liſt lenkt den Mordplan des Königs ab, ſeine verwegene Tapferkeit iſolirt ihn dann auf einem Corſarenſchiff, das ihn nach England zurückbringen muß, und die Seeräuber, denen es um reiches Löſegeld zu thun iſt, müſſen dafür ſorgen, daß Hamlet wieder den Schauplatz betritt, wo er das Schickſal vollſtrecken ſoll. Und doch wird auch hier der Gedanke der Vorſehung nicht eingeſchoben, um ein träges Nichtsthun zu beſchönigen, ſondern um die Schuld eines Aufſchiebens zu mildern, das mit dem Bewußtſein eines ungeſchmälerten Schatzes von Kühnheit verbunden iſt. Wer ſich, der Erſte, im Handgemenge auf ein geentertes Corſarenſchiff ſturzt, kann auch noch einen mörderiſchen König niederſtoßen.

Es iſt hier ein Wort von den mancherlei Nebenumſtänden zu ſagen, durch welche Shakſpeare überhaupt ſeine Fabel aus ſo vielen und bunten Fäden zuſammenſetzt. Goethe hat dieſe Buntheit getadelt und zu vereinfachen geſucht. Er zählt dahin die Unruhen in Norwegen, die Geſandtſchaft an den alten Oheim, den geſchlichteten Zwiſt, den Zug des jungen Fortinbras nach Polen und ſeine Ruckkehr am Ende, die Ruckkehr des Horatio von Wittenberg, die Luſt Hamlets, dahin zu gehen, die Reiſe des Laertes nach Frankreich, ſeine Ruckkunft, ſelbſt die Verſchickung Hamlets nach England, die Gefangenſchaft bei den Seeräubern, den Tod der beiden

Hofleute durch den Uriasbrief: „alles dieß ſind Umſtände und Begebenheiten, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit dieſes Stücks, in dem beſonders der Held keinen Plan hat, auf das Aeußerſte ſchaden und höchſt fehlerhaft ſind.“ Man ſieht, wie Goethe ſchon zur klaſſiſchen Reduktion der dem modernen Drama aus manchen Gründen ſo natürlichen Polymythie neigt. Die norwegiſchen Verhältniſſe braucht Shakſpeare, um uns zu zeigen, wie hübſch der König in diplomatiſchen Audienzen, in Sachen der äußern Politik zu repräſentiren verſteht, ferner, um an des gemordeten Königs heroiſche Thaten zu erinnern, „als er ſich mit dem ſtolzen Norweg maß, als er in hartem Zwieſprach auf's Eis warf den beſchlitteten Polaken,“ um uns ſo die Heldengeſtalt in epiſcher Großheit vertrauter zu machen; Fortinbras muß nach Polen ziehen, um den letzten Monolog Hamlets in unerſetzlicher Weiſe zu motiviren, er muß zurückkehren und wir brauchen ihn überhaupt, weil eine ganz unberührte, von außen her den verwilderten Boden betretende perſönliche Kraft nöthig iſt, um über dem Leichenhaufen eines ganzen vom Wurm angefreſſenen Geſchlechtes das zerrüttete Staatsleben von vorn anzufangen; Wittenberg ſteht im Hintergrund, um Hamlets höhere, ideale Bildung zu motiviren, er ſoll ſtudirt haben, und daß Shakſpeare auf die Reformation als die Quelle hindeuten wollte, woraus Hamlet die Tiefe ſeines Denkens und die Löſung ſeiner Subjektivität aus der Subſtanz des unmittelbaren Seelenlebens geſchöpft hat, dieß iſt gewiß keine geſuchte Annahme, denn bei dem Namen Wittenberg fiel jedem Zuſchauer Luthers Reformation ein, wie ſie den Menſchen auf ſein eigenes Inneres weist; Shakſpeare zeigt uns überhaupt einen Zuſtand, worin rohe, mittelalterliche Sitte und moderne Bildung, die von außen eingeführt iſt, nebeneinander herlaufen: die jungen Leute gehen fort, bilden ſich im Ausland, Laertes muß daher nach Frankreich und ohne dieſe Reiſe verlören wir auch zwei Scenen, die wir um keinen Preis entbehren möchten, weil ſie zum komiſchen Charakterbilde des Polonius mit ſeiner Miſchung leidlich kluger Lebensphiloſophie und väterlicher Autorität mit Abgeſchmacktheit, Geſchwätzigkeit, kleinlicher Pfiffigkeit und Wichtigthuerei durchaus weſentlich ſind; Hamlets Wegſchickung nach England endlich und das Abenteuer mit den Seeräubern haben wir beſprochen. Die Polymythie hat gerade in dieſem Stück ihre beſondere Bedeutung und Nothwendigkeit. Es braucht eine gewiſſe Maſſe von ſogenannten Zufällen, von äußern Umſtänden, wenn uns gezeigt werden ſoll, wie aus der ſcheinbar verworrenen Kreuzung ſolcher Begebniſſe und Verhältniſſe mit menſchlichen Zwecken, Handlungen, Unterlaſſungen das Schickſal ſich erwirkt.

Hamlet wird nun zu dem Fechtſpiel mit Laertes eingeladen und wir finden ihn in einer ganz beſondern Stimmung. Es iſt ihm gar übel um's Herz, eine Art ſchlimmer Ahnung laſtet auf ihm, „die ein Weib ängſtigen könnte.“ Die Ahnung iſt wohl zu begreifen, ſie iſt das Produkt einer verhüllten, unbewußten Schlußreihe. Er hat Laertes nicht nur durch die Vernichtung ſeiner Familie in die Lage des Bluträchers verſetzt, ſondern ihn auch zuletzt noch, an dem Grabe Ophelia's, tödtlich gereizt; daß der König Arges ſinnt, darüber kann er nicht in Zweifel ſein. Allein nicht in jedem Gemüth erſetzt ſich der Mangel deutlichen Bewußtſeins über nahe Gefahr durch das ſtarke Gefühl. Hamlet iſt ahnungsreich. So tritt er ja gleich Anfangs auf, es liegt centnerſchwer auf ihm, er wittert, was er noch nicht weiß, die Ermordung ſeines Vaters. Dieß iſt der beſondre Zug, den wir oben angedeutet haben, es iſt das Ahnende in Hamlet, dem darum ſo große Wichtigkeit zukommt, weil darin Alles ſich ſchließlich zuſammenfaßt, was wir dafür vorgebracht haben, daß ſein Hinblick auf die Vorſehung nicht bloße Ausflucht ſei. Das iſt die vollſtändige, triftige Entſchuldigung, obwohl nicht Rechtfertigung von Hamlets Zaudern, daß er nicht nur denkt, ſondern tief und ſicher ahnt, daß noch Vieles, was ihm unbekannt im Schooße der Dinge ſchlummert, zuſammenkommen muß und wird, um ſeine That zur Reife zu bringen. Und wohlgemerkt, er ahnt, aber fürchtet nicht: „ich trotze allen Vorbedeutungen.“ Daher werden wir ihm am allerwenigſten jetzt einen Vorwurf daraus machen, wenn er beſtimmter, als je vorher, auf die Vorſehung ſich beruft. „Es waltet eine beſondere Vorſehung über dem Fall eines Sperlings. Geſchieht es jetzt, ſo geſchieht es nicht in Zukunft; geſchieht es nicht in Zukunft, ſo geſchieht es jetzt; geſchieht es jetzt nicht, ſo geſchieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitſchaft ſein iſt Alles. Da kein Menſch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlaſſen? Mag's ſein!“ Ihm ſagt die innere Stimme, daß der Augenblick gekommen iſt, wo ſein Geſchick ſich erfüllt; nichts berechtigt, die Worte ſo zu verſtehen, als denke er blos an ein paſſives Erliegen, er fühlt brütend über ſich die Stunde der Entſcheidung, die ihn von der langen Laſt der innern Hemmung entbinden ſoll, aber ſo, daß die Geburtsſtunde der That die Todesſtunde des Thäters iſt. Hier müſſen wir auch ein Wort herausnehmen, das er dem Laertes zugerufen hat, als dieſer in Opheliens Grab ringend ihm die Gurgel drückte: „ob ich ſchon nicht jäh und heftig bin, ſo iſt doch was Gefährliches in mir, das ich zu ſcheu'n dir rathe!“ Hamlet will ſagen, daß ein verborgener, lang geſammelter Feuerheerd von Zorn und Thatkraft in ihm glühe, der unvermuthet plötzlich ſich entladen könne, aber er will zugleich offenbar mehr verkündigen: daß er ein Geſchlagener und Gezeichneter des Schickſals ſei, will er ſagen, der da warte, bis die Stunde ſeiner Befreiung aus den innern Feſſeln ſchlage, der noch nicht ſicher erkenne, welches dieſe Stunde ſei, der aber nicht gereizt werden dürfe, damit er nicht den nächſten Augenblick für den erharrten nehme und vernichtend umherwüthe. Ein Geiſt hat ihn berufen, daß er ihn erlöſe; in der unſeligen Verſtrickung ſeines Innern geht er nun um und iſt ſelbſt ein Geiſt geworden, aber ſo weiß er ſich auch dämoniſch gefeit gegen jede Gefahr, bis die Stunde kommt, die beide Geiſter erlöſt, den Vater aus dem wirklichen Fegfeuer, den Sohn aus ſeinem eigenen innern Fegfeuer, das kein Unberufener antaſten darf, ohne ſich die Hand zu verbrennen. Und freilich, indem er alſo warnt, reizt er den Laertes noch mehr zur Rache, legt noch ein weiteres Motiv an, das dieſen treibt, mit dem König den tückiſchen Mord zu beſchließen.

Der Augenblick denn, wo dieſes neue Verbrechen ſein Ziel erreicht, zugleich aber die Königin mittrifft, iſt der Augenblick ſeiner Erlöſung. Er hat ſchuldhaft gezaudert und er hat doch nicht umſonſt geharrt, vertraut, nicht falſch geahnt. Was ihm noch fehlte zur That, iſt alſo jetzt da: ein neues Verbrechen des Königs mit doppelt und dreifach mörderiſcher Wirkung iſt vor Zeugen conſtatirt und beſtätigt das erſte Verbrechen, er hat um ſich einen verſammelten Hof und ſein Racheſtreich erhält ſo die Bedeutung eines öffentlichen Richteraktes; zu zweifeln iſt nicht mehr, das Denken zur Ruhe gekommen, der Krater bricht auf und die arme Seele iſt frei. Er hat ſein Zögern unter den Scorpionen des innern Vorwurfs ſchwer gebüßt und büßt es vollends mit dem Tode, aber im Tod iſt er noch werth, das Werkzeug der ſtrafenden Gerechtigkeit zu ſein. Er hat ſchuldhaft aufgeſchoben, aber er war auch providentiell aufgehoben, aufgeſpart, er iſt ſchuldig unſchuldig wie der rechte tragiſche Held. Und ſo iſt er auch unglücklich glücklich. Sterben muß er; „wie kann ich ihn am Leben erhalten, da ihn das ganze Stück zu Tode drückt?“ ſagt Goethe; aber ſein Sterben iſt auch Wohlthat, er darf ſterben.

Die Königin büßt ihre häßliche Hingebung an einen Schurken; wer einem Mörder die Hand gibt, hat zu gewärtigen, daß es in ſeiner Nähe unheimlich zugeht und ſeine Gifte einmal auch an den Falſchen gelangen können; aber ſie ſtirbt mit geläuterter Seele, der Sohn hatte mit furchtbarer Hand an ihr ſchlafendes Gewiſſen gepocht. Der König und Laertes büßen volle, klare Schuld, aber Laertes bereut und darf mit den ſchönen Worten ſterben: „Laß uns Vergebung wechſeln, edler Hamlet! Mein Tod und meines Vaters komm' nicht über dich, noch deiner über mich!“ Der Tod der Königin war ein Zufall, vom König nicht beabſichtigt; aber er kommt dennoch ganz auf ſeine Rechnung wie im Rechte culpa dolo determinata: er konnte ſolchen Zufall vorherſehen, er hat ihn zu verantworten und Hamlet rächt wie ſeinen Vater, wie den verführten Laertes, wie ſich, ſo auch ſeine Mutter. Unſchuldig ſtirbt nur Ophelia, eine Blume am wilden Waſſerſturze eines ungeheuren Geſchicks wird ſie mit in den Abgrund geriſſen, aber kein dumpfer, bitterer Schmerz bleibt uns an ihrem Grabe; ſie gehört unter jene Leidenden, die beſtimmt ſind, im unſchuldigen Untergang ihre ganze innere Schönheit zu enthüllen, unter die Blüthen, die hinſinkend am ſchönſten duften.

Shakſpeare entläßt uns endlich mit der Ausſicht, daß auf dem verwilderten Boden, den der Tod kahl gemäht hat, eine neue geſunde Ordnung von dem ungebrochnen, intakten Fortinbras geſäet werde, dem auch Hamlet ſterbend ſeine Stimme zur Nachfolge auf dem Thron gibt. Im Richard III., Lear, Macbeth eröffnet er uns nach ſo vielen und tiefen Erſchütterungen dieſelbe tröſtliche Schlußperſpektive; ſehr verſchieden von Schiller, der uns im Don Carlos, im Wallenſtein, in der Braut von Meſſina troſtlos nach Hauſe ſendet und in der erſten dieſer Tragödien nicht einmal die viel tröſtlichere Wirklichkeit, den Abfall der Niederlande, zu einer Hellung des Horizonts verwendet. Das war ſeine dualiſtiſche, antikiſirende Schickſalsidee, die er in der Maria Stuart und in der Jungfrau von Orleans nur beziehungsweiſe, im Wilhelm Tell ganz überwunden hat. Shakſpeare hat einen Bodenſatz ungelöſter Bitterkeit gegen den Weltlauf in Troilus und Creſſida und im Timon von Athen abgelagert, für die hohen Tragödien aber ſich die Idee einer furchtbar ſtrengen, jedoch gerechten und das Gute zum Sieg führenden Weltordnung gerettet.

Man hat am Schluſſe des Hamlet die Empfindung, von einer drückenden Schwüle durch ein Gewitter befreit zu ſein. Jedes große Werk der Poeſie hat ſeine beſtimmte Atmoſphäre, die des Hamlet iſt Schwüle. Zuerſt im Sinn eines brütenden Geheimniſſes, das auf der Welt laſtet, die wir hier vor uns ſehen. Anfangs weiß nur der König ſeine That, Hamlet ahnt ſie. Die Königin ſcheint ſich ignorirend, merkend und nicht wiſſen wollend dazu verhalten zu haben, der Druck des Geheimniſſes liegt ſchwer und dumpf auch auf ihr. Der Geiſt erſcheint zuerſt dem Horatio und zweien Officieren, ſie ahnen, daß dieß dem Staat beſondere Gährung verkünde. Der Geiſt iſt das kundwerdende Geheimniß; „ſchnöde Thaten, birgt ſie die Erd' auch, müſſen ſich verrathen,“ dieß iſt die Wahrheit, die in ſeiner Erſcheinung perſönlich, wirklich wird. Er eröffnet Hamlet das Geſchehene und legt ihm den furchtbaren Beruf auf, die Freunde Hamlets erfahren nichts davon, ſie bleiben bei der Ahnung ſtehen, bei jenem dunkeln Drucke des Gefühls, der das allgemeine Grundelement unſeres Drama's bildet; „etwas iſt faul im Staate Dänemarks.“ — Hamlet aber weiß nun. Jetzt, da er die zweckwidrige Maske des Wahnſinns anlegt, fällt dem König in Beziehung zu ihm die Rolle der Ahnung zu; er ahnt, daß Hamlet wiſſe. So gehen ſie um einander herum, der König mit Blicken, als fragte er: weißt du? Hamlet mit Blicken, die ihm ſagen: ja, ich weiß; ich weiß, wie es in deinem Wiſſen von dir, in deinem Gewiſſen ausſieht. Rings umher nun das Schmetterlingsvolk der Hofleute mit ihrer Neugier, die doch die Tiefe des furchtbaren Geheimniſſes nicht ausſpürt, mit ihrer Dienſtfertigkeit, ihrem Horchen, Forſchen, Ausfragen, Sondiren, tänzelnd, umherflatternd, bis ſie ſich an der Flamme verbrennen. Dieſe Letzteren alſo ahnen nicht, ihre Pfiffigkeit wird zu Schanden, aber der leichtfüßige Chorus, der immer wiſſen möchte und nicht weiß, naſeweiß iſt und doch mit der ſpitzen Naſe nichts riecht, Alles errathen zu haben glaubt und mit der profunden Weisheit fehlſchießt, gehört als unentbehrlicher Contraſt zu der compakten, dumpfen, ſchweren Mitte. Seit nun aber Hamlet weiß, wird es ſchwül noch auf andere Weiſe, nämlich durch Hamlets inneres Unglück, nicht zum Handeln gelangen zu können. Es iſt, wie wenn der Zuſtand vor einem Gewitter fixirt wäre.

Der Druck des Geheimniſſes wird zugleich zur allgemeinen Unwahrheit und gegenſeitigen Vermummung. Alles ſpielt Theater, der König und die Königin, die Gefühl und Würde heucheln, während ihr Inneres ſie verdammt, und mit wohlgeſetzten elterlichen Ermahnungen die gefährliche Schwermuth des Neffen und Sohns beſchwören, die Höflinge mit ihren überzuckerten Manieren und mit ihrer auslauſchenden Zuthulichkeit zu Hamlet, ihrer Wohldienerei gegen den König, Hamlet mit ſeinem Wahnſinn, neben den ſich durch die Schuld dieſer verkehrten Wahl des Mittels in ſeiner Furchtbarkeit der wahre Wahnſinn Opheliens ſtellt. Wir belauſchen Alle und Alle belauſchen einander, hier meint Jeder, der Andere müſſe ihm aufſpielen, und ſpielt doch ſelbſt dem Andern auf, auch Hamlet, unter Allen der einzige wahrhaft Wiſſende, der hinter ſeinem Wahnſinn ſich zu verbergen meint, iſt darin doch wieder Objekt der Belauſchung und Durchſchauung für den König. Aus dieſem allgemeinen Theaterſpielen ſpringt wie von ſelbſt das wirkliche Theater hervor, das Hamlet aufführen läßt, ein Schein im Scheine. Die durchdachteſte aller Tragödien Shakſpeare's, diejenige, worin er mehr von ſeinem eigenen Weſen und Leben, mehr Reflexion über ſich ſelbſt gelegt hat, als in irgend eine andere, wird auch zu einem Reflexe ſeines Standes, ſeiner Kunſt. Allein dieß affirmative Verhältniß des wirklichen und doch fiktiven Theaters zum Theater, das in der Handlung an ſich liegt, dreht ſich ebenſo ſehr zur entgegengeſetzten Bedeutung um: das Theater im Theater iſt die einzige Wahrheit, welche zwiſchen die Welt der Lüge und Maske hineinfährt und dem blutigen Hauptkomödianten wie ein jüngſtes Gericht in das Innere blitzt. Dieß iſt auch in dem oben angeführten Aufſatze von Zaubitz bemerkt: „die Wirklichkeit iſt zum Schauſpiel, das Schauſpiel zur Wirklichkeit geworden, die Hiſtrionen vertreten die Wahrheit, während das Königspaar Komödie ſpielt“ u. ſ. w. Dieſe ineinanderglühenden Reflexe, dieß Netz von unheimlich ſich kreuzenden Lichtern und Schatten arbeitet mit einer Welt von beunruhigenden Reizen an unſerem feinſten Nervenleben, unſerer Phantaſie, unſerem Denken. Endlich aber fällt der Wetterſchlag, die Dünſte ſinken, die Schwüle iſt gelöſt, Nerv und Geiſt beruhigt durch die Offenbarung der reinen Wahrheit, die heilende Einfachheit der Entſcheidung.

Man hat gefragt, ob die neuere Poeſie noch eine Schickſalstragödie haben könne, nachdem ſie die verkehrte Form derſelben, die falſche Nachahmung der antiken, gründlich überwunden hat. Hier ohne Zweifel iſt eine Schickſalstragödie und eine ächte, d. h. eine ſolche, die zugleich wahre Charaktertragödie iſt, Alles aus dem Innern der Handelnden und vor Allem des Helden motivirt. Hier lehrt Alles, daß die

Verhältniſſe ſtärker ſind, als der Menſch, das Ganze unendlich größer, als der Einzelne, und doch entwickelt ſich das Ganze der Verhältniſſe nur aus den einzelnen Menſchen. Dadurch erſt, durch dieſe Tiefe der Ineinanderſchlingung von Menſch und Schickſal, iſt Shakſpeare's wunderbarſte Schöpfung ſein Hamlet.

Kritiſche Gänge.

Neue Folge.

Von

Dr. Fr[illegible] Theod. Viſcher,

Profeſſor der [illegible] deutſchen Literatur in Zürich.

[illegible]es Heft.

1122

Stuttgart.

J. G. Cotta'ſcher Verlag.

1861.

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Vorwort.

Dieſes dritte Heft der Neuen Folge kritiſcher Gänge ſollte laut der Vorrede zum erſten und der Ankündigung des Ganzen nur zwei ältere Arbeiten im Wiederabdruck enthalten: den Artikel über die biographiſchen Skizzen und Schriften, welche von Fr. Strauß erſchienen ſind, nachdem er das Feld der Theologie verlaſſen hat, und die Gedanken über die neuere Mode, die ſich, eben gewiß nicht in bitterem Ernſt, vernünftige nennen. Ein reiner Zufall gab den Anſtoß, etwas Neues hinzuzufügen: es ſtörte mich die Ungleichheit des Umfangs der Hefte, da das Material zum dritten weniger Bögen füllte, als ich vorausgeſehen; ſo ſchrieb ich raſch noch den Aufſatz: „Zum zweiten Theil von Goethe's Fauſt“ nieder. Er enthält Ideen, die längſt reif lagen und die ich längſt einmal auszuſprechen im Sinne hatte; zufällig bleibt alſo nur der Umſtand, daß ſie gerade in der vorliegenden Sammlung einzelner Arbeiten ihre Stelle finden. Symmetrie hat aber an ſich etwas Befriedigendes, und ſo wird man nicht ungern ſehen, daß das dritte Heft, wie das zweite, zum Alten auch Neues bringt; auch die Parallele, daß die neue Folge kritiſcher Gänge mit einem poetiſchen Entwurfe ſchließt, wie die zwei erſten Bände mit dem Vorſchlag zu einer Oper ſchloßen, wird man ſich gefallen laſſen, da ſie ſo ungeſucht entſtanden iſt. Allein ich darf mir wohl mehr verſprechen: man wird unter dem Alten und Neuen in dieſer zweiten Folge einen innern Zuſammenhang wahrnehmen; ſo verſchieden die Stoffe ſind, ſo zuſammengewürfelt die Beſtandtheile auf den erſten Blick ſcheinen mögen, man wird eine geiſtige Einheit ohne Mühe herausfinden, und zwar eine ſolche, die nicht nur die Stoffe des dritten Hefts miteinander, ſondern auch das ganze dritte Heft mit dem erſten, das nur Neues enthält, zuſammenknüpft und deren Faden auch im zweiten ſichtbar zu Tage treten. Der Aufſatz: Strauß als Biograph hat es mit einem Streiter des freien modernen Geiſtes zu thun, und die Krone der Schriften, die in dieſer Kritikenreihe beſprochen werden, iſt diejenige, worin derſelbe ſeines Gleichen, worin er einen der großen Vorſtreiter, Ulrich von Hutten behandelt; der dritte, neue Aufſatz aber entwirft das Bild einer Fortſetzung und eines Schluſſes der Tragödie Fauſt, worin dieſer Held, gewiß ſeiner wahren Bedeutung angemeſſen, als Kämpfer für dieſelben großen Principien der neuen Zeit auftritt, für welche ein Ulrich von Hutten ſein geiſtiges Schwert zog und Strauß das ſeinige führt. Im erſten Heft aber verfocht ich mich zwar mit unverhohlner Leidenſchaft gegen jene Politik, welche das Heil Deutſchlands von einem unthätigen Zuſehen bei einer gehofften Zertrümmerung Oeſterreichs erwartet, aber ich ließ es wahrlich nicht zweifelhaft, wie ich das zähe Halten dieſes Staats am unfreien Geiſte des Mittelalters beurtheile und wo man mich zu ſuchen hat, wenn es die innern Principien gilt; in den Stellen, welche unvermiſcht mit dieſen ſich beſchäftigen, wird man dieſelbe alte Fahne wallen ſehen, zu der ich im erſten und letzten Aufſatze des dritten Heftes treu wie immer hatte. Eine Unterlaſſung aber kann dort, im erſten Hefte, getadelt werden — und es nimmt mich Wunder, daß es nicht ſchon geſchehen iſt —: daß ich, da ich es ja doch mit der italieniſchen Frage zu thun hatte, kein Wort vom Wanken des Papſtthums geſagt habe. Ich unterließ es, weil dieſe Seite der Verwicklung damals noch mehr im Hintergrunde ſtand und weil ich die realen Betrachtungen nicht über ein gewiſſes Maß im Verhältniß zu den äſthetiſchen ausdehnen wollte. Uebrigens folgt aus meinen Sätzen von ſelbſt der Unterſatz, daß hier derſelbe innere Widerſpruch vorliegt, wie ihn im Ganzen und Großen die italieniſche Erhebung für einen Deutſchen mit ſich führt, der vor Allem ſein Vaterland liebt und doch dem Wälſchen nicht zürnt, daß er das ſeinige auch liebt. Betrachten wir Italien und mit ihm zugleich das kosmopolitiſche Intereſſe des Proteſtantismus, der Aufklärung, der Geiſtesfreiheit iſolirt, vergeſſen wir das rein politiſche Intereſſe Deutſchlands, vergeſſen wir, wer es iſt, deſſen Hülfe die Lombardei an Piemont gebracht und die weiteren Vergrößerungen dieſer Macht angebahnt hat, ſo können und müſſen wir mit ungetheilter Freude die endliche Erſchütterung jenes uralten Stücks Aegypten oder Indien begrüßen, das in die europäiſche Cultur hereinragt und bereits vierthalb Jahrhunderte ſeinen moraliſchen Tod überlebt. Allein ſobald wir nicht iſoliren, nicht abſehen von dem, was zum Ganzen der Sache weſentlich gehört, ſo haben wir dieſelbe Antinomie vor uns wie in der italieniſchen Frage überhaupt. Wäre es ein Guſtav Adolph, der Europa von dieſem Alp zu erlöſen ſich anſchickte, ja, dann läge die Sache einfach; es iſt aber kein Guſtav Adolph, ſondern ein franzöſiſcher Uſurpator, der liſtig und entſchloſſen die großen Loſungsworte des modernen Geiſtes auf das Panier einer Politik ſchreibt, für deren wahren Charakter es nur Ein Wort gibt: arſenikaliſch; es iſt der Herrſcher eines katholiſchen Landes, der nicht üble Luſt zeigt, den geſtürzten Träger der dreifachen Krone ſich einzuheimſen oder mit dem Golde, das er von dieſer abkratzt, die mangelhafte Vergoldung der eigenen aufzubeſſern; es iſt der Mann, der, um ſich auf dem unterhöhlten Throne zu behaupten, ſeine geblendete Nation zu einem Grade von Machtvergrößerung führt, die ſchon jetzt für Deutſchland eine Erniedrigung iſt; endlich aber — nein, nicht endlich, ſondern vor Allem: es iſt der Feind, der dieß Deutſchland ausdrücklich mit Beraubung und gänzlicher Demüthigung bedroht. Freilich das eben wollen viele Tauſende in Deutſchland nicht ſehen, das letztere nicht und jene bereits vollzogene Erniedrigung auch nicht. Es iſt, als ob die deutſchen Geſichter mit verſchiedener Haut überzogen wären: was den Einen wie ein frecher Schlag auf dem Backen brennt, das ſpüren die Andern nicht; es iſt, als ob ſie verſchiedne Augen hätten: wo die Einen mit mathematiſcher Deutlichkeit einen Ueberfall Deutſchlands als Napoleons Endziel erblicken, da ſehen die Andern nichts oder gar eine Gruppe in Roſenlicht: Germania und Gallia, die ſich die Hände reichen. Für jene aber liegt in dieſem neuen Streite zwiſchen Kaiſer und Papſt eine der gründlichen politiſchen Verwicklungen vor, worin man daſſelbe, was man nach der einen Seite wünſchen muß, nach der andern nicht wünſchen kann. Schädliches wird durch nicht minder Schädliches geſtürzt, der Untergang einer Macht, die geiſtig verderblich iſt, ſtärkt eine andere, die politiſch verderblich iſt.

Es wäre überhaupt eine hübſche Aufgabe, ein Buch zu ſchreiben: politiſche Antinomien. Allerdings verhält es ſich mit dieſen anders, als mit den philoſophiſchen, welche der alte Kant aufſtellte und nicht löste: in der Politik gilt es, ſich zu entſcheiden und zu handeln. Doch nicht in allen Fällen mit gleicher Nothwendigkeit; im Kriegsconflicte mit Oeſterreich forderten wir, trotz der Antinomie, Entſcheidung und Handlung für das deutſche Intereſſe; in dieſem Conflict aber kann Deutſchland zuſehen, wenn es ſich nur zugleich politiſch verſieht; ich meines Theils war nie der Meinung, daß es politiſch gethan ſey, wenn wir uns in die weiteren inneren Vorgänge Italiens einmiſchten, die dem Frieden von Villafranka gefolgt ſind; Eines aber iſt gewiß: jubeln können wir nicht, Glück wünſchen nicht und über den Fall des Papſtthums, wenn er erfolgt, nur ſtille und mit dem Vorbehalte der einträchtigen Rüſtung gegen den gefährlichen Sieger uns freuen, und noch Eines iſt auch gewiß: den Dank, den ein Deutſcher für den traurigſten aller parlamentariſchen Siege, der im eigenen Volke unverantwortlich die Zwietracht ſchürt, bei dem fremden Volk erntet, den werden wir ihm nicht beneiden.

Wovon ich ausging, dieß iſt die Uebereinſtimmung des Geiſtes im erſten Hefte mit dem erſten und letzten Aufſatze des dritten. Das zweite Heft beſchäftigt ſich mit einem Dichter vergangener Zeit, aber der erſte Aufſatz deſſelben betrachtet Shakſpeare namentlich als politiſchen Dichter und knüpft daran Fragen über die moderne Poeſie; der zweite, über den Hamlet, konnte Charakter und Schickſal des Helden nicht zergliedern, ohne die, zwar ſchon oft vorgebrachte, Vergleichung mit dem unſchlüſſigen Naturell des deutſchen Volkes aufzunehmen, und der gewiſſenlos entſchloſſene Laertes legte es nahe genug, die Vergleichung auf unſern jetzigen politiſchen Feind auszudehnen. So wird man in dieſem Hefte den Verfaſſer der andern leicht wiederfinden.

Es bleibt noch ein Wort über den ſcherzhaften zweiten Aufſatz des dritten Hefts zu ſagen übrig. Ueber Kleidermode zu ſchreiben wäre nicht der Mühe werth, wenn nicht die flüchtige Erſcheinung als ein Ausdruck der Zeit gefaßt würde; ja, man hat ſich nur zu hüten, daß dieß nicht in zu trockener, zu ausdrücklicher, zu wohlweiſer Art geſchehe. Anknüpfung des geringfügigen Stoffes an das geiſtige Band, das durch alle drei Hefte geht, wird man daher nicht vermiſſen, die Frage wird eher ſeyn, ob ſie nicht mit zu ſchwerer Hand geſchürzt iſt.

Wenn ich nun, am Schluſſe dieſer literariſchen Sammelarbeit, die Stimmung überſehe, welche in den zwei älteren Aufſätzen des letzten Heftes zu Tage liegt, ſo ſage ich mir mit Freuden, um wie viel friſcher wir doch jetzt ſchon in die Welt blicken, als in den Jahren 1857 und 1858. Das Angeſicht der Zeit erſchien mir, wie ich es dort an mehreren Stellen geſtehe, greiſenhaft. Jetzt leben die Geiſter wieder, lebt die deutſche Nation und drängt mit wachſender Kraft nach ihrem unverrückten Ziele. Es iſt das Verdienſt des Mannes, von dem dieß Vorwort eben ſo feindſelig ſpricht: Verdienſt ſo genommen, wie der Herr im Fauſt es verſteht, dort, wo er von dem Geſellen redet, den er dem leicht erſchlaffenden Menſchen gerne zugebe, dem Geſellen, „der reizt und wirkt und muß, als Teufel, ſchaffen.“

Und der Schriftſteller, den dieß dritte Heft auf ſeiner Bahn als Biograph begleitet, iſt in der Zwiſchenzeit auf ſeinen urſprünglichen theologiſchen Kampfplatz zurückgetreten. In der Vorrede zu den überſetzten Geſprächen Ulrichs von Hutten ſteht der alte Strauß friſch und jung und mit blanker Rüſtung vor uns, wie der Rittersmann ſelbſt, den er uns noch einmal vorführt. Glück auf! Wir ſchenken ihm zwar ungern die Biographien deutſcher Dichter, die wir rund und gediegen aus ſeiner feinen Hand zu bekommen hofften, am ungernſten eine Biographie Goethe's, nach der ja doch unſere Literatur aus dem Grund ihres Herzens ſeufzt; will er aber lieber das alte Schwert wieder führen: uns auch recht; wir ſehen ja, daß es an der Wand nicht eingeroſtet iſt. Das Beſte iſt doch, in dem Elemente bleiben, wo wir die erſte Kraft der Jugend erprobt und große Erfolge uns errungen haben. Man ſage nicht, wir ſollen dieſe Dinge liegen laſſen, die Geiſter auf poſitive Ziele richten und die innere Unfreiheit in religiöſen Dingen dem Proceß ihrer allmählichen Auflöſung überlaſſen. Der Deutſche kann nicht dem Engländer gleichen: praktiſch frei und in den höchſten Dingen geiſtig beſchränkt ſeyn, wenn Polizeidiener auf den Straßen und daneben die Angſt, hinter jedem Dogma möchte einer ſtehen. Auch iſt nichts mehr zu vertuſchen. Unſere Feinde haben längſt verſchleppt, was wir zuerſt nur für engere Kreiſe beſtimmt hatten; das Volk ſoll einmal erfahren, wie unſere Gedanken ausſehen gereinigt von der Entſtellung, welche die Verſchlepper mit ihnen vornahmen. Frei von der Leber ſprechen kann nichts mehr verderben, wohl aber viel gut machen. Er ſoll nur hinaus in die weite Welt, der Beweis, daß jede allgemeine Wahrheit ſchlechthin unabhängig iſt von der Frage, ob dieß oder jenes Einzelne exiſtirt hat, exiſtirt oder exiſtiren wird, daß was wahr iſt, wahr bleibt, was gut iſt, gut bleibt, was ſchön iſt, ſchön bleibt, gleichgültig, ob einmal ein Menſch ein Gott war, Wunder verrichtete, vom Tod auferſtand oder nicht, gleichgültig, ob wir nach dem Tode fortleben oder nicht, gleichgültig, ob die zuſammenwirkende, ſich ſtetig zuſammenfaſſende Perſönlichkeit in allen Perſonen daneben noch in einer beſondern, abſoluten Perſon beſteht oder nicht.

Nachdem dieß Vorwort vom Inhalte des letzten Aufſatzes: „Zum zweiten Theile von Goethe's Fauſt“ ein paar Worte geſagt hat, bleibt mir zum Schluſſe noch übrig, ein Geſtändniß abzulegen, das die ſonderbare Form betrifft, worin dieſer Inhalt vorgebracht iſt: die Form eines poetiſchen Entwurfs, der durchaus beſtimmt iſt, Entwurf zu bleiben. Der Eingang ſucht ſie zu rechtfertigen, aber das wird natürlich nicht genügen. Ich gäbe viel darum, wenn ich Alles ſo gewiß wüßte, als dieß, daß ich mit dem Ding ausgelacht werde, und ich gäbe viel darum, wenn ich Alles ſo gewiß wüßte, als dieß, daß ich es doch habe machen müſſen. Das iſt das Schickſal von Naturen, welche zwiſchen Kritik und ſchaffende Kunſt in die Schwebe geworfen ſind, und das Bekenntniß, zu dieſen zu gehören, wird das Lachen des Spottes wenigſtens in ein gutmüthiges verwandeln.

Zürich, im Februar 1861.

Fr. Viſcher.

Inhalt.

Friedrich Strauß als Biograph. Seite 1.
Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode. Seite 93.
Zum zweiten Theile von Goethe's Fauſt. Seite 135.

Friedrich Strauß als Biograph.

Aus dem Litteraturblatt des deutſchen Kunſtblattes, redigirt von Paul Heyſe,
Sommer 1858.

Zum erſtenmale, ſeit er vom theologiſchen Gebiet abgetreten, intereſſirt ſich die Kritik und das Publikum wieder lebhaft und warm für den Verfaſſer des Lebens Jeſu, nachdem ſeine Biographie Ulrichs von Hutten erſchienen iſt. Man hat ihm reichlich Zeit gelaſſen, ſich von zwei ſehr unangenehmen Wahrheiten durch Erfahrung zu überzeugen. Die eine: wie ſchwer es ſei, ſich ſelbſt wieder einzuholen, wenn man durch ein Werk von ſpecifiſch einſchneidendem Charakter großes Aufſehen gemacht, wenn man durch kräftige Erſchütterung der geiſtigen Welt jene Art von Ruhm erlangt hat, welche bei der denkunfähigen Maſſe in einer Miſchung von Staunen, Schrecken und Schauder, bei den zahlreichen Hütern des angegriffenen Kreiſes von Vorſtellungen in Grimm und Haß und nur bei der kleinen Zahl der Vorurtheilsfreien und Denkenden in vernünftiger Anerkennung beſteht. In der That wird ſich die nachfolgende Thätigkeit eines alſo berühmt gewordenen Schriftſtellers, in welcher ein zweiter eben ſo durchſchlagender Act nicht leicht vorkommen kann, zu ſeiner früheren in einer ähnlichen ſchweren Stellung befinden wie der Sohn eines berühmten Mannes, den der allzu hohe Maßſtab, welchen die Welt unwillkürlich vom Vater entlehnt, dieſe überglänzende Folie, auf welche die Geburt ihn gelegt, lebens lang drückt und der Verkennung ausſetzt. Die andere unangenehme Wahrheit: wie ſchwer es ſei, ein beſtimmtes Bild, das ſich die Welt von einem Schriftſteller gemacht hat, durch ein qualitativ neues zu verdrängen oder richtiger zu ergänzen. So und nicht anders ſtellt man ſich einmal den Mann vor, tritt er in veränderter Geſtalt, mit umgewandelten Zügen vor die Leute, ſo beſchließen ſie im Eigenſinne des menſchlichen Herzens gerne, das gar nicht zu dulden, daß ſie ihre eingewurzelte Vorſtellung aufgeben ſollen, ſie ſchließen die Augen zu, ſie ignoriren. Vom „Leben Jeſu“ hatte man ſich die Vorſtellung eines geiſtigen Charakters gebildet, deſſen Grundzug negative Schärfe, zerſetzende Kritik ſei. Der Aufſatz „Vergängliches und Bleibendes im Chriſtenthum“ ſollte ſelbſt dem blöden Auge zeigen, was Alles blieb nach der ſogenannten Zerſtörung, wie vielmehr die Abſicht des vermeintlichen Zerſtörers eine erhaltende, eine aufbauende war. Mit lauterer Dialektik ſuchte er die mythiſchen Vorausſetzungen aufzulöſen und aus ihren Trümmern das reine Bild des religiöſen Genius erſtehen zu laſſen, dem nun die höchſte Stelle unter den Genien der Menſchheit gehören ſollte. Es war in den Wind geſchrieben, die Denkträgen hören nicht auf die Dialektik; in dem Begriff eines „Cultus des Genius“ verkannte man den tiefen Ernſt und nahm ihn für ſchöngeiſtiſchen Götzendienſt der Romantik. Nun folgten in längeren und kürzeren Pauſen die Schriften, aus denen deutlicher und deutlicher ein ſo ganz anderer Menſch zu Tage trat, ein Geiſt, deſſen Grundzug liebevolle Vertiefung in das individuelle Menſchenleben iſt. Das war denn doch zu viel verlangt, daß man ſich die Zumuthung gefallen laſſen ſollte, zwei

Grundzüge ſo entgegengeſetzter Art, Verneinung und Bejahung, zerſetzende Schärfe und Liebe in Einer Vorſtellung zu verbinden, und das Bequemſte war, eben gar nicht hinzuſehen. Sollte man ſich zwingen, zu glauben, daß die Pflanze, die man für eine ſeltene, wunderbare Diſtel hielt, auf einmal Roſen trage? Nur da und dort wagte es der Eine und Andere, genauer hinzuſehen, aber ja nicht, ohne ſich vorher mit Brillengläſern zu bewaffnen, durch die ihm die Roſen wie Gänſeblumen erſchienen, ſo daß er nun dem Publikum zurufen konnte: ſeid ruhig, es hat nichts auf ſich! Und doch gilt unſer obiges Wort von einem qualitativ neuen ſchriftſtelleriſchen Charakterbilde nur in beſchränktem Sinn, doch lag in der früheren und in der ſpäteren Folge von Schriften des Inhalts genug, um den ſcheinbaren Widerſpruch aufzulöſen, um, wo man nur die Schärfe gefunden hatte, ſchon die verborgene Liebe, und wo dieſe ſich freundlich in ihre Stoffe verſenkte, auch die Schärfe zu finden; und doch trat noch einmal haarfein zugeſpitzt die letztere hervor in einer Schrift politiſch ironiſchen Inhalts: man verharrte in der abgewandten Stellung, es bedurfte einer ſo unläugbaren Verſchmelzung beider Kräfte an einem ſo populären Stoffe, wie dieſer Hutten, um die eigenſinnig zur Seite gedrehten Hälſe endlich herumzuwenden. Jene Auflöſung wäre ſo leicht geweſen; man hätte ſich nur ſagen dürfen: der Geiſt, in welchem lichter und ſtärker, als bis dahin in irgend einem andern, das Bedürfniß Geſtalt gewinnt, eine geſchichtliche Perſon deſſen zu entkleiden, was die Phantaſie ihr von Fremdem, vor dem Naturgeſetz Unmöglichem umgelegt hat, der Geiſt, der dieſe Entkleidung ſo ernſt, ſo klar, ſo rein und mit ſo viel Achtung vor dem ehrwürdigen Irren der Mythen bildenden Phantaſie vernimmt, der Geiſt muß einen tiefen Zug zum klaren und ungetrübten Schauen des rein Menſchlichen in ſich tragen. Dieſer Zug mußte nur nothwendig noch im Verborgenen wirken, wo es galt, wegzuräumen, dogmatiſche Verhärtungen aufzulöſen; das Leben Jeſu war eine ſachmäßig theologiſche, ſtreng gelehrte Schrift, welche keine andere Aufgabe hatte, als den Boden frei zu machen für ein neues Bild, das freilich aus den allgemeinen Zügen der Idealität nicht übertreten kann in die Deutlichkeit der Biographie, weil die Mythen-Erzeugung das ausreichende Material hiezu nicht übrig laſſen konnte. Nun aber — wenn denn jener Aufſatz über das Vergängliche und Bleibende im Chriſtenthum dem gewöhnlichen Bedürfniß zu wenig feſten Stoff gab und einmal ignorirt werden ſollte — nun ſtellten ſich ja die folgenden Schriften des „Kritikers“ ſo einfach und einleuchtend hin als das Poſitive zu jenem Negativen, als die Erſcheinung der bejahenden Geiſteskraft, die hinter der verneinenden ſich noch verborgen hatte; die innigſte geiſtige Liebe zu der Individualität erwies ſich als der nährende, ſüße Kern der ſtachlichten Schale, der Abwehr des Unkritiſchen, der Bekämpfung des Unklaren, Ungeſichteten: der Kritiker ſtand als Biograph vor dem Publikum. Natürlich nicht nur als gelehrte Sichtung des Ueberlieferten darf jedoch die Schärfe verſtanden werden, welche den Kritiker in das Gebiet der Biographie begleitete. Dieſes Geſchäft iſt nur Außenſeite einer tieferen Eigenſchaft, welche wir bei einem geiſtvollen Biographen ſuchen: der überſchauenden Vernunftklarheit, welche ſich auf den Mittelpunkt des Inhalts bezieht und der Wärme der Vertiefung die richtige und ächte

Art der Ironie beimiſcht. Wir müſſen hier genauer eingehen, denn nicht leicht hat ein ſchriftſtelleriſcher Charakter nachdrücklicher dazu aufgefordert, über das rechte Verhältniß von Enthuſiasmus und Ironie nachzudenken, als der, mit dem wir es hier zu thun haben. Die Aeſthetik beſchäftigt ſich ſeit Solger mit dieſem Begriffe; er geht die Geſchichtſchreibung ebenſo ſehr an, am meiſten ihren Zweig, die Biographie, denn daß in ihr die Hiſtorie ſich in einem gewiſſen Sinn der Dichtung, der Novelle, dem Genrebilde, der Porträtmalerei nähert, dieß können wir vorläufig noch ohne Begründung als etwas Zugegebenes ausſprechen.

Die Biographie ſtellt das Individuum aus der Geſchichte heraus auf ein eigenes Poſtament; indem ſie es für würdig erkennt, daß ſein Leben beſchrieben werde, erklärt ſie es zunächſt als unendlich werthvoll, als eine Welt für ſich, ja als Inbegriff der Welt, denn dieß Herausgreifen des Einzelnen ruht ſchließlich auf dem Bewußtſein, daß die Individualität die Form ſei, in welcher der Geiſt des Weltganzen thätig iſt und ſeine großen Zwecke verwirklicht. Nun gewinnen die kleinen Umſtände und die Einzelzüge ein Intereſſe von der tiefſten Bedeutung, denn aus ihnen, wie ſie ſich mit dem rein geiſtigen Streben verſchmelzen, ſetzt ſich die unendliche Eigenheit zuſammen, wie ſie das Individuum von allen andern unterſcheidet und dadurch eben zum Individuum macht; ein Intereſſe, wie es die Geſchichtſchreibung ihnen nicht zuwenden kann, denn auf ihrem Standpunkte ſtehen die allgemeinen Mächte, ſteht das Geſammtwerk der unendlich vielen Individuen, wie groß ihre Vorkämpfer aus ihrer Mitte emporragen mögen, hoch über dem einzelnen Individuum. Liebende

Verſenkung, innige, vertraute Beziehung zu dem alſo werthvoll herausgeſtellten Individuum iſt daher Baſis und Grundbedingung der ächten Biographie: es gibt jetzt, ſo lange dieſe Beleuchtung in Kraft iſt, ſo zu ſagen keine andern Individuen. Allein bei näherer Betrachtung wendet ſich die Münze; das Individuum muß ſeinen Vorzug theuer bezahlen. Je intereſſanter es genommen, je genauer und ſchärfer es in ſeinen Einzelzügen und Heimlichkeiten belauſcht wird, deſto beſtimmter erſcheint ſeine Eigenheit, die unendlich werthvolle, zugleich als ſeine Endlichkeit. Die Geſchichte, indem ſie es nicht iſolirt, ſondern auf Eine große Baſis mit der bewegten Menſchheit ſtellt, behandelt es im Freskenſtyle, der mit ſtarker Fauſt nur die weſentlichen, durchgreifenden Hauptzüge ausführt, und ſo gewinnt es eine Großheit im gewaltigen, objektiven Sinne des Worts; die Biographie, indem ſie mit dem feinen Pinſel des Porträtmalers ihr Staffeleibild zu voller maleriſcher Wirkung herausarbeitet, zeigt uns in ſcharfer Beleuchtung die zwiſchen den großen Zügen und geiſtvollen Lichtern hervorbrechenden Schwächen. Dieſe zeigt auch die Geſchichte, aber nicht in ſolcher Specialität, nicht in ſo eingehender Belauſchung; je deutlicher die Lichtparthien, deſto beſtimmter und ausführlicher die Schattenparthien, und es kommt recht intenſiv zu Tage, daß in eines Menſchen höchſter Kraft, gerade weil ſie aus dem Ganzen der allgemeinen Menſchenrechte ſelbſtſtändig heraustritt, auch ſeine Schwäche liegt. Allein weiter: es wendet ſich unter der Hand auch das Beiſpiel vom Porträt. Der dunkle, halberhellte Grund, auf welchen der Porträtmaler ſein Bild ſetzt, verhüllt uns die übrige Welt, verdeckt uns, daß es noch Andere, daß es hinter dem Berg auch noch Leute gibt. In der Biographie kann es bei dieſer Verhüllung nicht bleiben; der graue Grund wird lichter und lichter, eine Figur um die andere tritt aus dem Nebel hervor und mit den Menſchengeſtalten eine reiche umgebende Welt von Landſchaft, Scenerien, Culturformen jeder Art. Der Porträtmaler wird Genremaler, nur daß ſein Werk entſchiedener eine Hauptperſon hat, als das Genrebild einer ſolchen bedarf. In dieſer Umgebung bewegt ſich nun die Hauptperſon ſo frei und behaglich, als wäre ſie dennoch ganz für ſich. Der Biograph aber weiß es anders: ſie iſt ebenſo ſehr das Produkt dieſer Umgebung, als ſie eingreifend auf dieſelbe zurückwirkt. Er läßt ſie aus den gegebenen hiſtoriſchen Bedingungen werden; ſie iſt ein ſterblicher Durchgangs- und Sammelpunkt der geſchichtlichen Mächte. Der Geſchichtſchreiber hat dieß von Anfang an Wort, behandelt ſeine Perſonen darnach, läßt ihnen nicht den Schein des Alleinſeins und einer Art von abſoluter Geltung mitten in der wogenden Menſchenſchaar. Der Biograph aber ſpricht zu ſeinem Manne: du glaubſt eine Welt für ſich zu ſein und weißt nicht, wie der figurenreiche Hintergrund, auf den ich dich ſtelle, dich trägt und hält; du biſt es auch, ſonſt würde ich dich nicht malen; aber ſo unendlich eigen und nur dir ſelbſt gleich du, dieſe Concentration der allgemeinen Menſchenkräfte, auch ſein magſt, du biſt dennoch nur ihre Concentration, und daß es deren unzählige andere ebenſo werthvolle, ja auch werthvollere gibt, wird vorerſt nur nicht geſtanden, wird nur zurückgeſtellt; du mußt untergehen und ewig lebſt du nur durch das Andenken der Menſchen und durch mich. Nun wirkt zur Vollendung dieſer Doppelſeitigkeit des biographiſchen Sehpunkts noch die Zeitferne mit. Vergangene Zeiten erſcheinen den künftigen immer, nothwendig und mit Recht naiv; denn wie groß ſie geweſen ſein mögen, der Gang der Menſchheit iſt: je eine Bildungsform, die der Gegenwart als die denkbar höchſte Helle des Bewußtſeins erſchien, zu einer relativ unbewußten herabzuziehen. Der Dargeſtellte iſt daher dem Darſtellenden immer beziehungsweiſe ein Unbewußter, Einer, der überſchaut wird und es nicht weiß, der da behaglich ſeiner Wege geht, ſein Weſen treibt und nicht merkt, daß auf einem fernen Berge Jemand ſteht, der mit ſcharfem Fernrohr ihn beobachtet und lächelt. Ja, lächelt, aber gewiß gutmüthig lächelt, wenn er Vernunft hat; denn er wird nicht vergeſſen, daß ebenſo er ſelbſt einem Dritten zum naiven Objekte werden kann, ja mit ſeiner ganzen Generation und Zeit werden muß.

Nun und dieß alles begründet die Ironie in der Liebe; ſie bedarf keiner weiteren Erklärung. Wir haben ſie aus der Natur der Sache abgeleitet, aber darum iſt ſie noch nicht von ſelber da: ſie will ihren Mann. Der Enthuſiaſt wird ein ſehr unzulänglicher Biograph ſein; der Berg, das ſcharfe Fernrohr iſt noch nicht gegeben in dem freieren Blicke, den die Gegenwart über die Vergangenheit ſo von ſelbſt und allgemein hat; der Künſtler braucht mehr: eine recht überlegene Intelligenz, ein durchdringendes Auge, das ruhig wie eine Sonne über dem Gegenſtande aufgeſchlagen in jede ſeiner Falten ſcheint, ein Auge, das durchbohrt, aber ohne zu beläſtigen. Und dieſes große, helle, ruhige Auge, dieſe Vernunftklarheit und das milde, feine, wohlwollende Lächeln, das bei dem Ueberſchauen ſich auf die Mundwinkel legt, wir werden es bei dem Biographen finden, mit dem wir uns hier beſchäftigen.

Es ergibt ſich nun von ſelbſt, daß dieſe Miſchung der Kräfte ſich im Verfahren erproben muß als Objektivität. Wir fordern ſie vom Hiſtoriker wie vom Dichter; aber in engerem Sinne vom Biographen, ſchon darum, weil die Verſuchung zum entgegengeſetzten Fehler für ihn eine ſtärkere iſt, nämlich die Verſuchung, ſelber drein zu reden, wo man ſo genau, ſo ſpeciell ſieht und ſchildert. Der liebend Ueberlegene wird ſich wohl hüten, dieß mehr zu thun, als durchaus nothwendig, wird den wohlwollend Belauſchten ſchalten und walten und ſich ganz von ſelbſt geben laſſen, wie er iſt; er wird dem Dichter näher treten in der Eigenſchaft, die Ariſtoteles von Homer rühmt: „er allein unter den Dichtern weiß, was zu thun iſt; denn der Dichter ſelbſt darf am wenigſten reden, denn nicht in dieſem Sinn iſt er Nachahmer. Die Andern nun drängen überall ſich ſelbſt vor, ahmen aber Weniges und wenig nach; Homer aber führt nach kurzem Vorwort alsbald einen Mann oder eine Frau ein oder ſonſt etwas und nichts ohne, ſondern alles mit Charakter.“ Es verſteht ſich, daß auch zwiſchen Dichter und Biograph immer noch ein Unterſchied iſt, daß dieſer mehr ſelbſt zu reden hat, als jener, aber es kommt auf die Stelle, das Maß, die richtige Art der Zurückhaltung der Reflexion an, womit er über ſeinem Gegenſtande ſteht. Freilich werden die vielen Leute, die ſich ſchon im Roman gedehnter Charakterſchilderungen und Reflexionen erfreuen, wo der Dichter einfach ſeine Perſonen handeln und dadurch ihren Charakter ſelbſt offenbaren laſſen ſollte, auch von dem Biographen recht viele Sauce verlangen und ſich höchlich ärgern, wenn er deren nur ſo viel daran gibt, als zur Verdauung eben nöthig iſt. Vollends böſe werden ſie werden, wenn die wenige Sauce nicht pikant iſt, ſondern nur kräftige Fleiſchbrühe. Und wirklich wir finden bei unſerem Biographen ganz einfache Küche. Schlichtheit, einfacher Geſchmack, ruhige Säuberlichkeit, ein gewiſſer Zug von altbürgerlicher Häuslichkeit, geſunder Nüchternheit, beſcheidener Solidität erſcheint hier als Ton und Element, worin ein ungewöhnlich tiefer, ſcharfer, durchdringender, im beſten Sinne des Worts moderner Geiſt ſich bewegt. Dieſe Solidität zeigt ſich denn auch als treuer Fleiß, Gründlichkeit und Gewiſſenhaftigkeit in Sammlung und Verwendung des Materials. Natürlich ſind dieſe Eigenſchaften keinem Schriftſteller erlaſſen, allein es gibt eine Verbindung fleißiger Vorarbeit mit einer gewiſſen Willkür geiſtreichen Schaltens, welche nicht den Eindruck der ſchlichten Treue gegen die Vollſtändigkeit des Stoffes macht, wogegen man hier wie in einen gar wohl geordneten Schrank ſieht, worin alles reinlich gehäuft und geſchichtet liegt, nichts vergeſſen und alles leicht zu finden iſt. Dieß führt freilich auf ein Höheres. Es handelt ſich von der ſchweren Aufgabe künſtleriſcher Anordnung des Stoffes. Wie Strauß dieſer Seite der künſtleriſchen Aufgabe genügt, werden wir namentlich bei der Biographie Huttens erkennen, zu der wir nach einem Ueberblick der Abhandlungen und Werke gelangen wollen, welche zwiſchen den Abſchluß der theologiſchen Arbeiten des Verfaſſers und eben das letztere Werk fallen.

Es leuchtet ein, daß ein Schriftſteller, deſſen Bildungsgang und Intereſſe ſo entſchieden den idealen Sphären angehört, auf dem biographiſchen Gebiete ſich ausſchließlich ſolchen

Naturen zuwenden wird, die ſich im Gebiete höherer geiſtiger Beſtrebungen bewegen, deren Leben von da aus ſeine bleibende ſtillere Färbung ſchöpft oder durch die Kämpfe auf dem Schlachtfelde der Geiſter in eine tragiſche Bewegung geriſſen wird. Iſt Entwicklungsgang und Leiſtung eines ſolchen Individuums reich und bedeutend, ſo bietet ſich genügender Stoff für die Biographie dar; dagegen gibt es Perſönlichkeiten, die nicht zu einem umfaſſenderen Bilde ſich eignen und dennoch es gar wohl verdienen, daß ihre Züge in feſtern Umriſſen in das Buch der Geſchichte eingezeichnet werden: ſie haben ihre bedeutenden Gaben nicht in der Richtung entwickelt, daß ihr ganzer Werth in die Oeffentlichkeit heraustrat; man verſteht ſie nur dann, wenn man zum Schriftſteller, Lehrer, Mann im Amte den ganzen Menſchen hinzunimmt, wie er im Haus, im Kreis der Freunde ſeinen Humor, ſein Gemüth, ſeine Liebenswürdigkeit entfaltete, kurz es ſind Naturen, die, wie Strauß ſagt, „mehr geweſen ſind, als ſie geleiſtet haben,“ oder wie Schubart von ſich ſelbſt äußert, die „das Beſte in ihrem Leben geſagt, nicht geſchrieben haben.“ An die Stelle der Biographie wird hier die kürzere Charakterſkizze treten.

Noch um die Zeit, da er eben ſeine theologiſche Schriftſteller-Laufbahn ſchloß, gab Strauß das freundliche kleine Bild von Juſtinus Kerners Perſönlichkeit und Haus, zuerſt in den Jahrbüchern der Gegenwart 1838, dann in beſonderem Abdruck vereinigt mit dem Aufſatz: Ueber Vergängliches und Bleibendes im Chriſtenthum unter dem Titel: Zwei friedliche Blätter (1839). Und die Vereinigung unter dieſem Namen hatte guten Grund: der Verfaſſer ſelbſt trat als Kerners

Freund im Bilde auf, der Ketzer mit dem Ueberglaubigen, der Kritiker mit dem Romantiker und Geiſterſeher in der Wärme freier, reiner Menſchlichkeit verbunden. Erkannte man, daß der Geſchilderte durch den Humor, welcher ihn mit dem abgefallenen Anhänger verſöhnte, unbewußt über der ſtoffartigen Verhärtung ſeiner phantaſtiſchen Vorſtellungen ſtand und daß der Schildernde mit ungetrübter Liebe an dem ſtehen gebliebenen Freunde hing, ſah man in dieſen heiteren Tauſch, worin man ſich gegenſeitig mit wohlwollender Ironie als den Naiven neckte, ſo konnte man auf eine Region ſchließen, welche doch über allen fixirten Sätzen von einem Diesſeits und Jenſeits ſteht, auf eine unſichtbare Kirche der freien, allgemeinen Wahrheit, der verſöhnenden reinen Menſchlichkeit. Man ahnte ſo etwas und das kleine Gemälde fand viel Beifall, konnte aber, wie die Mehrheit der Leſer einmal iſt, in dieſem Sinne nicht nachhaltig wirken; es war doch mehr die Anmuth, das zierliche Verbergen der Kunſt, womit die einzelnen Motive und Züge, die tieferen Blicke über große Wahrheiten und inneren Bildungsgang in die wirkſame Reihe und Verbindung geſetzt waren, es war die Durchſichtigkeit, Leichtigkeit, es war der Geſchmack in der anſpruchloſen Schilderung, woran man ſich erfreute. Man war mehr überraſcht, in dem „verneinenden“ Geiſte den lieblich bejahenden äſthetiſchen Kräften zu begegnen, als man es begriff. Wir werden dieſe Seite im Verlauf wieder auffaſſen; hier legen wir den ganzen Nachdruck auf das, was wir vom Ironiſchen in dem Verhältniſſe der zwei Männer geſagt haben. In der That nämlich, obwohl die Darſtellung zwei Freunde zeigt, die einander gegenſeitig als naiv ironiſiren, iſt es ja natürlich der

Darſtellende, dem die höhere Ironie zugehört. Er hat die Illuſionen des Freundes früher leidenſchaftlich getheilt, iſt ihnen entwachſen und ſieht nun ſich ſelber als Objekt in beiden Zuſtänden vereinigt mit dem Freunde, der ihnen nicht entwachſen iſt. Er lächelt über dieſen, aber er überhebt ſich nicht, denn er weiß aus eigener Erfahrung zu gut, wie man da hineingerathen kann, er darf nicht zürnen, nicht feindlich ſpotten, denn er ſelbſt iſt irrender Menſch, bedarf Schonung, Wohlwollen, und in der leichten Gewährung kommt ihm der Freund entgegen, denn nach ſeinen Vorausſetzungen ſollte ja dieſer zürnen, und er zürnt nicht, ſondern ſcherzt. Dieß iſt die Grundſtimmung und wir haben ſo ſchon hier die Ironie mit Liebe, von der wir geſagt, daß ſie uns als der rothe Faden begleiten wird. Freilich wollen wir nicht behaupten, daß auf die Seite der Ironie nicht mehr Schärfe getreten wäre, wenn Strauß die großen, allgemeinen, öffentlichen Uebel, die mit der Romantik zuſammenhängen, damals ſchon mit dem Auge gereifterer Männlichkeit und Erfahrung geſehen hätte, wie wir ſie jetzt erkennen.

Im Jahr 1839 brachten die Halliſchen Jahrbücher die Charakteriſtik der zwei Theologen Schleiermacher und Daub. Sie gehören zum Glänzendſten, was je die Kritik in Analyſe wiſſenſchaftlicher Perſönlichkeiten geleiſtet hat. Das iſt eine ungewöhnliche Intelligenz, die mit ſo klarem Auge den Geiſtern, die zu beurtheilen ſind, hinter das eigene Bewußtſein tritt und, was hier im Dunkel ſchwebt, mit dem zuſammenhält, was ſie mit freiem Bewußtſein gedacht und geſagt haben. Der Kritiker, dem dieſer Tiefblick fehlt, verfolgt nur das Ausgeſprochene, heißt es gut oder widerlegt es, ſteigt nicht hinab in die geheime Tiefe, wo Täuſchung und Einſicht ineinander laufen, und verſteht es nicht, den Knoten zu löſen, in welchen ſich beide verwickeln. Daher verfährt er auch nicht entwickelnd, läßt nicht wahrhaft ſeinen Mann werden, ſondern dreht ſich nur um den fixen Punkt des fertig Gegebenen; daher hat er auch nicht den ganzen Mann, es ſpringt aus ſeiner wiſſenſchaftlichen Beleuchtung nicht das runde Bild des vereinigten Menſchen und Gelehrten hervor. Strauß, der hier in das erſte Glied derjenigen ſich reiht, die eben das leiſten, was eine ſolche unlebendige, der Ironie und des Totalblicks bare Kritik nicht leiſtet, hatte weit leichtere Arbeit bei Schleiermacher als bei Daub. Die Weiſe, wie jener die Philoſophie verbirgt und die ganze Dogmatik rein aus den Thatſachen des Gefühls zu entwickeln halb meint, halb nur vergibt, iſt leichter aufzufinden, auszuwickeln, als der harte Knäuel, in welchen der dunkle, ſpeculative Daub den philoſophiſchen Begriff und den Körper des Dogma's, zu deſſen Auflöſung und Ueberweiſung an Symbol und Mythus ihm die negirende Kraft der unterſcheidenden Schärfe fehlt, gnoſtiſch ineinander dreht. Die Abrollung dieſes Knäuels iſt ein Meiſterwerk von Feinheit und Klarheit zu nennen. Dazu bedurfte es aber nicht nur des Talents, ſondern auch ganz beſonderer Geduld und reinlichen Fleißes, der in ſorglicher Ordnung dem forſchenden Gedanken das vollſtändige Material unterbreitet, und dieſe Eigenſchaften machen ſich in der wohlthuendſten Weiſe geltend; man fühlt ſich wie in einem Zimmer, wo eben mit ſäuberlicher Hand aufgeräumt wird, was durcheinanderlag. Auf Einem Punkte zeigt ſich Strauß noch etwas befangen: in der Hegelſchen Auffaſſung des Weſens der

Religion, der Verſuch, den Schleiermacherſchen Satz zu widerlegen, der ihren Sitz im Gefühle behauptet, iſt der ſchwächere Theil der Kritik. Schleiermacher, der um ſo viel freier, als Daub, die mythiſchen Schalen vom Kern ausſcheidet, iſt nur darum nicht bis zur ganzen Freiheit durchgedrungen, weil ſeinem Princip das weſentliche Begriffsmoment fehlt, daß der Gefühlsproceß der Religion des Vehikels der Vorſtellung bedarf. Hegel ſetzte das Weſen der Religion in dieſe, die Vorſtellung; mit Unrecht, gewiß iſt der Sitz der Religion das Gefühl, aber die Vorſtellung iſt integrirend, denn die Gefühlsbewegung, worin das endliche Individuum ſich mit dem Unendlichen einigt, kann ſich durchaus nur an dem Band ihrer Bilderreihe verlaufen, kann ſich nur realiſiren, wenn ſie ſich um den feſten Stab von Perſonifikationen ſchlingt. Schleiermacher hätte ſeiner feinen, aber unorganiſchen Dialektik nicht bedurft und hätte von ihr nicht den Gebrauch gemacht, daß er den einen, größeren Theil des mythiſchen Beſtandes ausſchied, den andern ſchützte oder ſcheinbar, mit ironiſchem Verſtecken der Läugnung ſtehen ließ, wenn er von dem alſo ergänzten Religionsbegriff ausgegangen wäre. — Der Schluß der geiſtvollen, tiefen Kritik faßt die Gegenüberſtellung beider Männer, wie ſie durch das Ganze ſich zieht, in das klar geſchaute Bild der ganzen Perſönlichkeiten zuſammen. Man erkennt ſchon den Meiſter im lichtvollen Paralleliſiren. An wiſſenſchaftlichem Gewicht ſind ſich beide Theologen zwar inſofern ungleich, als Schleiermacher unzweifelhaft ein Genie auf eigenen Füßen iſt, Daub aber auf denen ſeines Meiſters Hegel ſteht, doch dieſer Mangel ergänzt ſich durch das Gediegene, Gewichtige, Granitne in Daubs Perſönlichkeit, das Monumentale ſeines Charakters. Das Gefühlte, Lebensvolle, Plaſtiſche in dieſem Schluſſe erprobt auf's Neue die künſtleriſche Bildungskraft des Verfaſſers. Auch im Einzelnen ſpricht ſie ſich durch die ſchlagenden, einleuchtenden Metaphern aus. Wir ſind ſo zu dem Biographen zurückgeführt.

Erſt nach einer langen Pauſe begegnen wir ihm, mit kleineren Darſtellungen beſchäftigt, die wir als Verarbeiten zu den größern biographiſchen Werken betrachten können. Dieſe Pauſe mag dazu beigetragen haben, daß das Publikum ſich nun ſo zäh gegen ihn verhielt; es vergißt leicht, bindet ſchwer wieder an, wo es meint, Abſchied genommen zu haben, und denkt ſich nicht gern unbekannte, einfach menſchliche Urſachen als genügende Rechtfertigung eines längeren Brachliegens. Statt freudig zu begrüßen, ſagt es gern: was thuſt denn du wieder da?

Der Wiedererſtandene zeigte ſich friſch genug; das Porträt Ludwig Bauers war in den Jahrbüchern der Gegenwart 1847 mit aller jener Liebe gemalt, die wir ſchon aus dem Bilde Juſtinus Kerners kennen. Wieder ein Dichter, aber ungleich weniger bekannt, als der Romantiker, ein äſthetiſches und wiſſenſchaftliches Talent, von dem man ſich in allen naheſtehenden Kreiſen ungemeine Dinge verſprach, während doch die Welt aus ſeinen dramatiſchen und lyriſchen Leiſtungen, aus ſeinen Journalartikeln, trotz einer Fülle einzelner Schönheiten, geiſtvoller Gedanken und der edeln Einfachheit der Proſa nicht den Eindruck einer Erſcheinung von durchſchlagender Kraft empfangen konnte; ſeine „allgemeine Weltgeſchichte“ nicht zu erwähnen, die einen höheren Anſpruch, als den einer Verarbeitung des Stoffes zu dem beſtimmten Zweck eines nützlichen und geſchmackvollen Handbuches, auch nicht machte. Hier aber galt es eben eine jener Perſönlichkeiten, wie wir ſie, und zwar gerade mit Worten aus der Straußiſchen Charakteriſtik, eben bezeichnet haben: ein runder, ganzer Menſch war zu zeichnen, den der nicht kannte, der ihn bloß im Buch, auf dem Gymnaſiumskatheder vernahm, ſondern nur, wer ihn im zwangloſen Geſpräch zu hören, ihm in die leuchtenden Augen zu ſehen gewohnt war: nur dem wurde es klar, wie hier Alles auf eine Harmonie der ſchönen Menſchlichkeit ſo angelegt war, daß keine Kraft mit der Schärfe der Beſonderheit hervorſtechen konnte und daß das lebendige Wort immer mehr enthielt, als das geſchriebene, gedruckte. Mit der poetiſchen Kraft war in L. Bauer namentlich auch die muſikaliſche verbunden, und es iſt begreiflich, wie jede der andern etwas entzog, ſo daß ſie nicht zu durchgreifenden, Berühmtheit gründenden Wirkungen gelangten, im unmittelbaren Leben aber beide aufs Schönſte einander ergänzten und hoben. Kurz L. Bauer war ganz eine „Natur“ und zwar eine liebenswürdige. So viel iſt zwar von ihm doch in die weiteſten Kreiſe gedrungen, daß es ſchnödes Unrecht wäre, ihn obſcur zu nennen, aber eine der ſtillen Größen war er dennoch. Es beſteht ohne Frage ein Recht, ja eine Pflicht der biographiſchen, der charakterzeichnenden Kunſt, ſolche Größen an das Licht der Allgemeinheit zu ziehen; der Schriftſteller, der ſich gern dieſer Aufgabe zuwendet, legt dadurch einen Sinn der Vertraulichkeit, eine Liebe des rein Menſchlichen, ein Gemüth zu Tage, das uns auch für ihn ſelbſt gewinnen muß. Nur iſt es mit dem Gemüth allein nicht gethan; vielmehr hier gerade will es Geiſt und Kunſt, um zu zeigen, daß es ſich denn doch nicht darum handle, die Welt für Vetter Michel zu intereſſiren. Und gerade in künſtleriſcher Hinſicht wird man die kurze Charakteriſtik beſonders gelungen nennen müſſen, vor Allem die klare, ſo einleuchtend hingelegte Parallele mit E. Mörike und Waiblinger, wovon der Artikel ausgeht und wodurch er ſeinen Standpunkt gewinnt.

Aus der liebenden Vertiefung in ſolchen menſchlich vertrauten Stoff ſehen wir Strauß noch in demſelben Jahr eine raſche Wendung nehmen nach einer ganz andern Region. Sein „Romantiker auf dem Throne der Cäſaren oder Julian der Abtrünnige" war ein Werk der politiſchen Ironie, das tauſend feine, ſcharfe Stacheln in die realſte Gegenwart hereinſtreckte. Schon flogen die Sturmvögel des folgenden Jahres, es war natürlich, daß die von der neubewegten Luft des öffentlichen Lebens geſchwellte Stimmung ſich dießmal auf einen weltgeſchichtlichen Stoff warf und ihn ganz im Sinne der Tendenz bearbeitete. Aber welche feine, künſtleriſche Objektivität doch wieder in der Behandlung! Julian, der heidniſche Romantiker im Fürſtenmantel, war merklich als bloße Maske vorgenommen, ob ganz getroffen, ob unter dem Einfluß der politiſchen Abſicht geſchärft, mögen die Hiſtoriker entſcheiden; jedenfalls war die Maske ein recht wohlgeformtes Bild und ſie wurde kaum an wenigen Stellen merklich verſchoben, ſo daß man deutlicher ſah, nach welchem Punkte der lächelnde Ironiker blickte, der ſie ſich vorhielt. In wie ruhiger, einleuchtender, ſauberer Ordnung waren wieder die Züge aufgereiht, um Schritt für Schritt zu den feinen Fingerzeigen verwendet zu werden, wie deutlich ſprang aus dem Ganzen jene in allen Zeitaltern ſich wiederholende Geſtalt des Bewußtſeins hervor, die eine veraltete Form des geiſtigen und politiſchen Lebens, weil ſie einfacher, ungetheilter, in dieſem Sinn ſchöner iſt, einer neuen, getheilten, kämpfenden wieder aufdrängen will, während ſie ſelbſt von dieſer neuen durchdrungen iſt, unbewußt die ausgelebte mit ihrem Sauerteig durchäzt hat, ſich und Andere über dieſe Verſetzung täuſcht, von der Selbſttäuſchung in die Affektation und Lüge, von da zu jeder Härte der Herrſchſucht, der Tyrannei übergeht! Man kann ſagen, die niedliche, ſcharfgeſchliffene Juwelierarbeit war für die Zeit ſchon zu fein, ſie ſchlüpfte zwiſchen den von der rauhen Realität der Zeit ſchon gehärteten Fingern hindurch.

Ganz anders griff daher durch einen Theil ihres Inhalts die Schrift ein, die Strauß noch im Jahr 1847 ſeinem Julian folgen ließ: Chr. Fr. D. Schubarts Leben in ſeinen Briefen. Eine von Talent und Feuer ſprudelnde Natur, die durch Mangel an Maß und Selbſtbeherrſchung ihren Lebensgang vielfach aus dem Geleiſe geworfen, wird in dem Augenblick, da ſie ſich begonnen hat zu ſammeln und ihre äußern Verhältniſſe zu ebnen, von der Fauſt eines kleinen Despoten gepackt und um zehn Lebensjahre, die beſten des mittleren Mannesalters, betrogen. Das Herz ſchnürt ſich in einem Krampfe von Grimm zuſammen, wenn man aus den hier mitgetheilten Briefen erſt das ganze Bild des wohlbekannten Leidens dieſer armen Seele entnimmt: nach den überſtandenen äußeren Mißhandlungen der erſten Jahre, die freilich ſchon doppelt tiefe innere waren, die dauernde Folter von Hoffnung und Täuſchung, auf die ſie geſpannt iſt, die Sehnſucht nach Weib und Kind, die erſt im neunten Jahre der Gefangenſchaft wieder zu ſehen vergönnt wird, den Rückfall in die alte Schwankung zwiſchen Weltluſt und pietiſtiſchen Reueanfällen, genährt durch Pfaffenbearbeitung, die ein Hauptſtück einer Einkerkerung war, welche der Herzog weſentlich als ein nöthiges Erziehungswerk darſtellte, als wäre er die Vorſehung. Das war denn freilich dazu angethan, in die Gluth der politiſch erregten Zeitſtimmung Oel zu gießen; doch Strauß bleibt bei ſeiner Sphäre, er hat es mit einem Menſchen zu thun, der dem geiſtigen Gebiet angehört, einem Dichter, Muſiker, Publiciſten, und der Dichter hat in der Literaturgeſchichte ſeine Bedeutung als der Erſte, mit welchem Schwaben in die Bewegung der modernen deutſchen Poeſie thätig eintritt, als das Organ, durch welches der Klopſtockiſche Enthuſiasmus ſich nach dieſem Lande verpflanzt, als der wichtigſte unter den Trägern, durch welche dieſe Stimmung auf Schiller übergeht, um in ſeinem Geiſt eine neue Form zu finden, um aus ihm als dramatiſcher Feuerſtrom hervorzubrechen. Ja auch in Styl und Stimmung der Sturm- und Drangperiode tritt Schubart noch ein, wozu er als brauſender Naturaliſt ſchon von ſich aus einen urſprünglichen Zug hatte. Freilich aber wäre trotz dieſer Bedeutung der literariſche Schubart kaum die zwei Bände werth geweſen, auch der mißhandelte, der leidende Schubart nicht, wohl aber Schubart der ganze Menſch war es. Er iſt eine jener Erſcheinungen, deren wahren Werth man erſt erkennt, wenn man, was ſie an den Tag der Oeffentlichkeit gebracht haben, mit dem zuſammennimmt, was ſie unmittelbar als lebendige Menſchen waren, darin jenem L. Bauer ähnlich, aber nur der Wirkung, nicht der Urſache nach, denn von dem Letzteren kann man ſagen, er war zu harmoniſch, um ſein ganzes Weſen in dem für die Welt zubereiteten und comprimirten Wort auszudrücken, Schubart war zu unharmoniſch. Er hat vor Klopſtock die ſaftige Naturfülle, die kräftige Sinnlichkeit, die Naivetät voraus, er gehört als Dichter unter die Erſten, welche, neben dem Oden- und Hymnenpathos, den Volkston anſchlagen, zwar noch nicht den eigentlichen, ächten, ſondern den mit Bildungselementen gemiſchten Bauern- und Bürgerton; aber er weiß die ſchäumenden Kräfte nicht in den Aether der Poeſie geſammelt zu retten, ſondern verpufft den beſten Geiſt hinter dem Weinglas, läßt die Phantaſie vom Bande des Willens, ſo daß ſie ihm als Leidenſchaft zur Geißel ſeines Lebens wird. Von Reue ergriffen verfällt er der Zerknirſchung und den dunkeln Vorſtellungen des Kirchenglaubens, den er „als Freigeiſt verhöhnt hat, ſtatt ſich gründlich von ihm zu befreien," abwechſelnd im Jubel und Sturm des Leichtſinns und in der Hölle der Selbſtanklage, ſtets bußfertig und wieder rückfällig, gleicht er dem ſchleſiſchen Günther und erinnert an Bürgers ſchwere Seelenſchwankungen. Noch ein Zeitgenoſſe der Jugendpoeſie Goethes und Schillers kann er ſo, da er unterging, ohne reif zu werden, zu jenen Erſcheinungen gezählt werden, welche die Gefährlichkeit der Genialitätsperiode als ſchlagende Exempel an ſich darſtellen, und kann ihn Strauß einen aus jenem Titanengeſchlechte nennen, deſſen maßloſer Ungeſtüm, ihm ſelbſt verderblich und ohne Frucht für das Allgemeine, der milden Herrſchaft der Weimariſchen Olympier voranging. So iſt denn dieſer Schubart ein pathologiſcher Stoff und ſolche Stoffe bearbeitet Strauß mit einer begreiflichen Liebe, der wir noch weiterhin begegnen werden; für das ſcharfe Auge des

Zergliederers müſſen die Abweichungen vom Normalen, muß der geſtörte Organismus ein beſonderes Intereſſe haben. Aber Schubart hatte nur die Fehler der Schwachheit eines guten Herzens, einer offenen, wohlwollenden, warmen Seele, und ſo war er das rechte Objekt für jene Ironie, die freundlich über das Helldunkel, die Unbewußtheit hinlächelt, worin der Menſch, dem ſie mit dem Lichte des hellen, ſcharfen Bewußtſeins beleuchtet, behaglich ſich gehen läßt, wankt, irrt, gemüthlich ſich ſelber täuſcht, ſein Beſtes oft für ſein Schwächſtes, ſein Schwächſtes für ſein Beſtes hält und die wahre Natur zwiſchen künſtlicher Anſpannung hervorſpringen läßt, wo man es nicht vermuthet. Die Briefe, die hier geſammelt und gruppirt ſind, geben gar reichen Stoff dem Leſer, der Humor hat; wie ergötzlich naiv kommt, um nur dieß Eine zu erwähnen, z. B. dieſe wahre Natur zu Tage, da Schubart in ſeiner Zerknirſchung vor einem ſeiner ſchlimmſten Verfolger, dem Dekan Z. in Ludwigsburg zum Kreuze kriecht, ihn aber bald darauf, da er im Alter noch einmal heirathet, in einem Briefe mit gut ſchwäbiſchem Cynismus den „ſechzigjährigen Paffen — !“ nennt. Ohne alles Aufſehen, ganz ſtill und mehr zwiſchen, als in den Zeilen, zieht ſich denn der Ausdruck des humoriſtiſchen Verhaltens, das jedoch bei gröberen Fehlern dem leichtſinnigen Manne natürlich den Ernſt des ſtrengen Tadels nicht ſchenkt, durch die Ueberſichten, mit welchen der Herausgeber die periodiſch geordneten Briefe unterbricht, bis endlich die Schlußbetrachtung das Urtheil ernſtlich zuſammenfaßt und eine treffliche, in der bequem klaren Weiſe, die wir ſchon kennen, vorgehende Charakteriſtik des Mannes und vorzüglich des Dichters gibt.

Das Jahr 1848 kam und zog den ſtillen Forſcher aus der Studirſtube in die Oeffentlichkeit. Von den Bürgern ſeiner Vaterſtadt Ludwigsburg aufgefordert, bewarb ſich Strauß um die Stelle eines Abgeordneten der Reichsverſammlung zu Frankfurt; er fiel gegen einen fanatiſchen Pietiſten durch und die ſechs „theologiſch-politiſchen“ Volksreden zeigen, wie er in den Wahlverſammlungen vergeblich die halbe Zeit dazu verwenden mußte, dem guten Volke klar zu machen, daß es nicht zu einer Synode wähle; die giftigen Aufhetzer behielten die Oberhand. Das Speciellere des politiſchen Programms geht uns in unſerem Zuſammenhange nichts an, wohl aber die Klarheit, die Vernunftruhe, womit der Redner, ſo warm auch ihn jener täuſchende Frühling erregt hatte, mitten unter den Wirbeln ſteht, den Gedanken der deutſchen Einheit allen andern Forderungen voranſtellt, für die Erhebung Preußens an die Spitze Deutſchlands trotz ſeinem „Romantiker auf dem Throne“ ſpricht, wohl die Milde, die Freundlichkeit, die gutmüthig ſokratiſche Ironie, womit er die Blinden behandelt, der Adel, womit er ſchließlich, da erhitzte Maſſen den pietiſtiſchen Gegnern mit Gewalt drohten, ſie abmahnt. Hinzuſetzen dürfen wir, daß hier wirklicher Beruf zum Volksredner ſich kund gibt: es iſt jenes geſunde, gemüthlich nüchterne, bürgerlich einfache Element, das wir ſchon zu Anfang hervorgehoben, was dem Gelehrten nicht nur das Herz für das Volk, ſondern auch die Fähigkeit bewahrt hat, ungeſucht den Ton der wahren Popularität zu treffen. Nachher wurde er in die Landesverſammlung gewählt; die klare Natur ertrug die wilde Denkverwirrung in der demokratiſchen Partei, den rohen Lärm ihrer Leidenſchaft, die Unſauberkeit mancher ihr beigemiſchten Elemente ungleich ſchwerer, als die Schwächen und Irrthümer der andern Parteien, der entſchiedene Charakter ſchnitt durch und machte ein Ende; Strauß nahm ſeinen Austritt.

Wie ſchnell er ſich zur Ruhe der Betrachtung ſammelte, zeigen die zwei Charakteriſtiken von A. W. Schlegel und von Immermann, die im Converſationslexikon der Gegenwart noch im Jahr 1849 erſchienen. Hier treffen wir ihn denn wieder auf dem ſchon längſt betretenen Boden, nur daß es ſich von der Zeichnung der ganzen, auch der menſchlichen Perſönlichkeit bloß nebenher handeln konnte, denn es ſind literariſche Charakteriſtiken. Und gewiß ſolche, worin jene Prädikate ſich bewähren, die wir mehr als einmal ſchon ausgeſprochen haben: gemeinſam iſt beiden die emſige Genauigkeit im Aufführen des Materials, die wohlthuende Ordnung, womit es gruppirt wird, um dem klaren Gedanken zu dienen, der das Einzelne durchdringend, das Weſentliche hervorſtellend den geiſtigen Charakter des Mannes mit feſten, klaren Zügen hinſtellt. Leichter war dieß bei A. W. Schlegel; hier galt es mehr, die Gerechtigkeit gegen ein zwiſchen Formvirtuoſität und tieferer Begabung eigenthümlich ſchwankendes Talent zu retten, deſſen Schwächen ſo vielfach benützt waren, die bedeutenden Kräfte und Verdienſte im Schlamm eines unſauberen Spottes zu ertränken; wogegen die unruhige Art, wie ſich Immermann zwiſchen Stoffen und Stylen in haſtiger Fruchtbarkeit umherwirft, die Miſchung genialer Anſätze mit Reminiſcenzen, unfreier Nachbildung, romantiſcher Grille dem Auge genug des Verwirrenden bot.

um in Herſtellung eines klaren Durchblicks, Ziehung eines leitenden Fadens recht die Meiſterſchaft des ordnenden Geiſtes zu erproben.

Der October des Jahrs 1849 riß aus einem Kreiſe von Freunden einen Mann, deſſen Verluſt ein Gefühl mit ſich führte, als wäre dem Gewölb ihres verbundenen Lebens der Schlußſtein ausgebrochen: Chriſt. Märklin, Profeſſor am Gymnaſium in Heilbronn. Strauß beſchloß, ihm ein Denkmal zu ſetzen. Es war vor Allem ein Werk der Pietät und ſchon darum heiliger, ſchonender Achtung werth, auch wenn es in liebender Schilderung der Jahre der gemeinſam verlebten Jugend, der traulichen Enge provinzialer Verhältniſſe ſich mitunter etwas ausführlicher erging, als es die weite Welt intereſſiren mochte. Der Verſtorbene ſelbſt war ihr wenig bekannt, obwohl ſeine Schrift über den Pietismus und einzelne Abhandlungen gediegen genug und ihrer Zeit nicht überſehen waren. Wenn es aber bei jenem L. Bauer die liebenswürdige Schönheit der menſchlichen Natur war, was man zu dem Dichter, dem Schriftſteller hinzunehmen mußte, um ihn ganz zu würdigen, ſo rechtfertigten hier Eigenſchaften ſtärkerer Art ein ſorgſam ausgeführtes, mit Umgebung und Staffage reicher ausgeſtattetes Bildniß. Es war der Charakter, es war der männliche, ſtetige Wille, der im beſchloſſenen Kreiſe ſtill, aber ſo rein und muſterhaft wirkte, daß nicht ohne Grund ein Leſer, als er das Buch geſchloſſen, ausrief: was war das für ein Mann! warum mußte ich ihn nicht kennen! das iſt ja ein Menſch, bei deſſen Anblick man ausrufen muß: ſo ſollte man ſein! Es war aber auch der tiefe und ſtrenge wiſſenſchaftliche Geiſt, der dem Mann eine

Bedeutung gab, die wir weiterhin nach einer beſondern Seite ins Auge faſſen werden. Das Vorwort des Buchs: „Chr. Märklin. Ein Lebens- und Charakterbild aus der Gegenwart,“ das 1851 erſchien, hebt die Verbindung dieſer Kräfte als den Rechtfertigungsgrund für die Setzung des Monuments hervor, und zwar mit der näheren Beſtimmung, daß ein Gleichgewicht des Denkens und Wiſſens mit Charaktertüchtigkeit immer ſeltener werde und daß es vorzüglich gelte, zu zeigen, wie eine Denkweiſe, welche dem verwirrten Urtheil als negativ, als bloß niederreißend erſcheint, gerade die rechten Grundlagen für Charakterbildung enthält. „Daß umfaſſende Geiſtesbildung keineswegs durch ſich ſelbſt ſchon Zerfloſſenheit des Charakters mit ſich führe, daß im Gegentheil, je gründlicher angeeignet, deſto gewiſſer die Geiſtescultur unſerer Zeit auch dem Willen zu Gute komme, ihm feſte und erhabene Zielpunkte und die Kraft und Ausdauer im Hinſtreben nach denſelben verleihe: davon war der Mann als ein Zeichen unter uns hingeſtellt, deſſen Lebens- und Charakterbild ich eben deßwegen zu entwerfen und möglichſt weithin ſichtbar zu machen unternommen habe, damit es die Vorurtheile der Einen zerſtreue, die Schlaffheit der Andern beſchäme und alle beſſern Kinder dieſer Zeit zur Nacheiferung reize. Füge ich dem noch bei, daß insbeſondere die vielangefochtene Philoſophie unſerer Zeit, und zwar in derjenigen Geſtalt, in welcher ſie mit dem Kirchenglauben entſchieden gebrochen hat und brechen mußte, es geweſen iſt, welcher dieſer Mann die Richtung und kräftigſte Förderung ſeines Wollens und Strebens zu verdanken ſich bewußt und geſtändig war: ſo wird dieß dem Bilde das ich aufzuſtellen mich anſchicke, ohne ſeinem Werthe für den weiteſten Kreis etwas zu benehmen, zugleich für einen engeren noch eine beſondere Anziehungskraft ertheilen." Damit nahm aber der Verfaſſer weniger in Anſpruch, als er zu nehmen berechtigt war. Das Werk hat noch eine andere Seite von allgemeinem und objektivem Intereſſe, eine Seite, die mit jener ſittlichen mindeſtens gleichwiegt. Dieß iſt die Geſchichte des Conſliktes, worein der wiſſenſchaftliche Geiſt mit der Lebensbeſtimmung des geſchilderten Mannes im erſten Abſchnitte ſeiner Laufbahn gerieth. Märklin war durch die Humanität, die mit ſeinem ſtrengen, antiken Ernſte ſich verband, ja durch beſondere Neigung zum Erzieher, und zwar in dem beſtimmten und umfaſſenden Sinne des ſittlichen Volkserziehers berufen. Er war aber ebenſoſehr ganz Mann der Wiſſenſchaft; ein methodiſcher Gang gründlicher philoſophiſcher Studien hatte ihn zum Hegel'ſchen Syſteme geführt, dem er anfangs mit der ſtrengen Obſervanz der älteren Schule anhing, um erſt nach und nach mit freierem kritiſchem Blick von den Banden dieſer Autorität ſich zu befreien. Er tritt ein geiſtliches Amt an, erfreut ſich eines ſegensreichen Wirkens voll Hingabe und Opfer, muß aber bald erleben, daß ſich die inneren Wurzeln des Zuſammenlebens mit ſeiner Gemeinde lockern und endlich reißen. Die Geſchichte dieſer Lockerung nun, wie ſie von der künſtleriſchen Hand des Verfaſſers rein genetiſch, als eine thatſächliche Dialektik vor uns entwickelt iſt, ſtellt eine Erſcheinung, die unzähligemal da geweſen iſt und wieder daſein wird, in einem exemplariſchen, typiſchen Bilde für alle Zeiten hin. Die Bewegung hat zwei Seiten: von innen löst ſich der denkende

Geiſt mehr und mehr von den Dogmen ab, während die Liebe zum ethiſchen Erziehungswerk, der thätige Eifer die Gemeinſchaft mit dem Volke, den ſchönen Wirkungskreis nicht fahren laſſen will, ſondern ſich mit der Unterſcheidung von inhaltvollem Bilde und Inhalt ohne Bild beruhigt: dem Volke wird mit erlaubter Kunſt der Erziehung die Wahrheit in der Form der dogmatiſchen Hülle gereicht, während der Erzieher die Wahrheit ohne Hülle eſoteriſch für ſich behält. Nun aber kommt ein Stoßen von außen: die Pfaffen geben keine Ruhe, dulden nicht das friedliche Geheimniß, zerren die wiſſenſchaftlichen Formen, worin der gehaßte Genoſſe ihres Wirkens ſeine Ueberzeugung unverhüllt für die Gelehrten ausgeſprochen hat, vor das Volk, beunruhigen dieſes, decken jene Unterſcheidung auf offenem Markte vor den Unmündigen auf, drängen auf Bekenntnißablegung, ob die dogmatiſche Form buchſtäblich geglaubt werde oder nicht, ſie rütteln, preſſen, hetzen, bis das Vertrauen der Gemeinde erſchüttert iſt. Der Verfolgte nun mag ſich mit allem Rechte ſagen, daß dieſe Gegner aus den trübſten Motiven des Zelotismus handeln; er muß ſich dennoch zugleich bekennen, daß jene Unterſcheidung in die Länge vor ſeinem eigenen Gewiſſen nicht beſtehen kann, das Vertuſchen wird ihm moraliſch unmöglich, der tragiſche Conflikt iſt da: ein Mann, der zum ethiſchen Menſchenbildner wie auserleſen war, muß ſeinen Beruf aufgeben, weil die Kluft zwiſchen dem Denkenden und den Gläubigen zu tief iſt, weil ein Nachrücken der Letzteren, ein Annähern an den Standpunkt des Erſteren noch in allzu weiter Ferne ſteht.

Der Schluß des Buches erzählte, nachdem das herrliche, weit über die Amtspflicht hinaus alle Kräfte daran ſetzende Wirken im Lehramte zu Heilbronn geſchildert und das edle Bild des Mannes mit ſeiner Fülle von Tugenden in jeder Sphäre ſeines menſchlichen Daſeins vollendet war, die politiſchen Erfahrungen Märklins in den Bewegungsjahren. Derſelbe hatte Aehnliches, ja Härteres erlebt, wie der Verfaſſer, indem er mit ſeinem Mahnen zu Maß und Vernunft von Anfang an den bubiſchen Inſulten einer dort beſonders wilden Demokratie verfiel. Dieſe Hergänge ſind mit der friſchen Bitterkeit der eigenen perſönlichen Erinnerung berichtet. Die Entrüſtung war nach dieſer Seite noch zu jung, um ihre Kraft gegen die andere zu wenden, wo der Sieg über die chaotiſchen Elemente bereits in einem Grade mißbraucht wurde, der auch den wahrſten, beſonnenſten Forderungen der niedergeſchlagenen Bewegung ins Geſicht ſchlug; dieß muß man gerecht bedenken, aber die Einzelnheiten jener verdrießlichen Dinge hatten allerdings bereits ihr Intereſſe verloren.

Wenn dieſer Theil der Schrift die angegriffene Partei reizte, wenn aus ihrer Mitte alsbald eine Invective der gemeinſten und roheſten Art hervorging, ſo war dieß nicht zu verwundern und that nicht weh. Nicht ebenſo gleichgültig konnte eine Kritik in den Blättern für literariſche Unterhaltung (Auguſt 1851 Nr. 114) abgeſchüttelt werden, die ohne alle politiſche Leidenſchaft, ein reiner Ausdruck der Geringſchätzung der klöſterlichen und provinziellen Enge und noch mehr der ſtreng abgezogenen wiſſenſchaftlichen Studien, das Werk der Liebe, des Herzens mit kaltem Hohn übergoß, dem Weinenden am Grabe des Freundes mit rohem

Zucken der Lippen ins Geſicht grinste. Man erkannte in dem Spötter leicht jene Stufe der Bildung, die ſich mit landläufigen Gemeinplätzen der Aufklärung von den Banden der kirchlichen Autorität emancipirt zu haben meint und diejenigen, die im ernſten Wege des ſtrengen Gedankens die wahre innere Befreiung ſich erarbeiten, im gediegnen Wirken des Berufs das Errungene dem Volke mitzutheilen ſtreben, gerade ebenſo verachtet wie die Pfaffen, um ihre ganze Achtung dem Dampf, den Fabriken, Twiſten, etwa noch Reiſebeſchreibungen u. dgl. vorzubehalten. Doch dieſe Bildungsſtufe erſcheint oft feiner, in weniger herzloſer Grobe, als hier, wo ſo recht hämiſch die einzelnen kleinen Genrezüge aus dem Buch herausgeriſſen waren, um den Todten und den lebenden Redner an ſeinem Sarge als ärmliche Dunkelmänner, Magiſter, metaphyſiſche Pfäfflein auf obſcurer Scholle miteinander lächerlich zu machen. Die Kritik ſchloß: „So hat denn der Freund des Freundes Leben beſchrieben, mit dem er ſich weitab von den gewöhnlichen Meinungen des Jahrtauſends auf ſtillen Weideplätzen des Gedankens zuſammen gefunden hat.“ Spott thut immer weh, auch aus unwerthem Munde, doppelt weh, wenn er gegen ein Denkmal der Pietät gerichtet iſt. Doch dieß geht vorüber; anders wirkt verkehrtes Urtheil ohne Spott, das von höherer Bildungsſtufe kommt. Es macht nicht bitter, aber es mißſtimmt als bedenkliches Symptom der Zeit. Eine andere Kritik brachte ein ſolches Urtheil aus einer leicht erkennbaren, achtungswerthen Feder, über deren Gänge man ſich dießmal billig wunderte. Denn wirklich traf hier in aller Würde der Form eine Bildung, von der man es nicht erwartete, mit den geiſtloſen

Vorausſetzungen jener würdeloſen Verhöhnung zuſammen. Der Verfaſſer wollte gegen die Einſeitigkeit philoſophiſcher Bildung ſprechen, welche die concreten Studien verachtet, welche das Band verliert, an dem allein in das Weite, auf das Volk zu wirken iſt, und ſtatt deſſen ſprach er gegen die Philoſophie überhaupt, als ob darum, weil unſere Zeit für die nächſte Zukunft andere Aufgaben hat, als die Weiterbildung des ſtrengen, metaphyſiſchen Denkens, nur geſchwinde vergeſſen werden dürfte, was unſere ganze Kultur, eben auch in ihrer jetzigen Wendung zum Realen und Concreten, der Philoſophie verdankt, welche unendlichen Schätze aus dieſer Quelle, verſchmolzen, verarbeitet in den Gemeinbeſitz und doch urſprünglich nur in der Form des ſtrengen Begriffs erzeugbar und erzeugt, uns auf all unſern Wegen begleiten; als ob darum, weil wir im Großen andere Ziele haben, Plato und Ariſtoteles, Spinoza, Kant, Fichte, Schelling, Hegel bei einſamer Lampe ſtudiren für uns keine Aufgabe mehr wäre; kurz als ob die Philoſophie nicht Gehirn, leitende und Einheit gründende Seele aller ächten Bildung und Thätigkeit bliebe und nicht in unzähligen unſichtbaren Fäden auch in die entlegenſten Gebiete hinausgriffe. So trug ſich auch in der Auffaſſung dieſes Kritikers die enge klöſterliche Erziehung des Mannes, den das Buch ſchilderte, unwillkürlich auf deſſen Studien als ein Symbol geiſtiger Vereinſamung derſelben über und er erging ſich in den kahlen Gemeinplätzen vom „blaſſen, grau in grau angelegten Kolorit der modernen deutſchen Wiſſenſchaft,“ vom „wiſſenſchaftlichen Ariſtokratismus des abſtrakten Denkens;“ das Behagen in dieſen Trivialitäten war ein ſo vollſtändiges, daß er rein überſah, wie gerade

Märklin der Letzte war, der das Reale, Objektive, die Geſchichte, die Natur, das Leben, das Wirken auf's Leben über der Philoſophie verachtete, ja umgekehrt vielmehr ein Beweis und Muſter dafür, wie ſie von ihren Höhen in das Leben hinüberführt. Es iſt von allgemeinem Intereſſe, zu ſehen, wie dann dieſe ſeichten Vorausſetzungen auf das religiöſe Gebiet angewandt werden. Eben auf dieſem Boden hat ja der Verſtorbene eifrig, wie Wenige, gewirkt. Freilich aber, der Boden ſtieß ihn aus und davon wird hier der Philoſophie die Schuld zugeſchoben: ſie tauge nichts, weil ſie mit dem Leben nothwendig zerfalle, die Verbindungsbrücke mit dem Volksleben abſchneide. Der Geiſtliche ſoll alſo, dieß ſcheint zunächſt die Meinung zu ſein, mit dem Volke ganz auf Einem Boden der religiöſen Vorſtellung ſtehen und ſich wohl vor der Philoſophie hüten, daß ſie ihm denſelben nicht untergrabe. Nachher aber lautet es anders: in der Politik ſeien M. und Gleichgeſinnte von der Idee der Republik mit politiſcher „Paſtoral-Klugheit“ doch zur conſtitutionellen Monarchie condeſcendirt, in der Religion aber haben ſie ſich in der entſprechenden Vermittlung nicht verſtanden, weil ſie das Weſen derſelben, wie ſie nicht bloßes Dogma, ſondern ein Leben ſei, verkannt haben. Und eben gerade umgekehrt verhielt es ſich: der Philoſoph, weil er die Religion als ein Leben erkannte, condeſcendirte zur Gemeinde, verbarg mit pädagogiſcher Vernunft ſeine innere Löſung vom Dogma und wollte mit ſchonender Hand dem Punkte der Entbindung von der fixirten mythiſchen Formel als von dem tiefſten Hinderniß wahren ſittlich religiöſen Lebens das Volk annähern. Das aber duldete die Welt nicht und hier befinden wir uns eben im Mittelpunkte jenes tragiſchen Conflicts, welchen man mit ſo dürftigem Rathe, mit ſo erfahrungsloſem Geſchwätze nicht löſen kann.

Von da an ſchweigt Strauß faſt drei Jahre lang. Die Kälte, womit ein Werk aufgenommen worden, das ihm Herzensſache war, warf ihn in ſich zurück. Der wahre Grund dieſer Kälte, welche in jenem ungründlichen Urtheile wie eine bleibend berechtigte dargeſtellt wurde, lag in der politiſchen Stimmung der Zeit. Denn politiſch war, ja iſt noch jetzt dieſe Stimmung trotz dem Rückgange der großen Bewegung von 1848. Sie iſt es, weil das Loſungswort aller Parteien, namentlich der kirchlichen, nicht die Idee, ſondern die Macht iſt. In einer andern Zeit hätte jener exemplariſche Hergang von einem innern Zerfall mit dem Dogma und einem äußern mit der Kirche große und laute Bewegung in den Streit der Philoſophie und Theologie gebracht. Damals aber fragte und heute noch fragt die kirchliche Partei nicht nach den innern Kämpfen des Bewußtſeins, ſie ließe unſer Denken Denken ſein, wenn ſie nur die erwünſchte äußere Macht über uns erlangen könnte. — Nach dieſen neun Jahren läßt ſich der Verſtummte in einer Reihe von Journalartikeln wieder vernehmen, die uns zeigen, daß er ſeinen innern Gleichmuth wohl namentlich im Gebiete des Schönen wiedergefunden hatte, aber zugleich auch, daß er in dieſem Gebiete, wie ſchon aus der Charakteriſtik Schubarts zu ſchließen war, mit ſeinem Sinn und ſeiner Liebe heimiſch ſein muß. Dießmal war es nicht die Poeſie, ſondern die bildende Kunſt: Strauß berichtete in der Allg. Zeitung im Oktober 1853 von einem originellen Kunſtfreunde, der zur

Zeit jener Reformation der deutſchen Kunſt durch Carſtens, Wächter, Schick, Koch im perſönlichen Umgange mit dieſen Männern zu Rom gelebt hatte, nachher ſich in Schwaben aufhielt, einem Baron v. Uexküll, von ſeiner, jetzt in Carlsruhe befindlichen Gemäldeſammlung, er gab Mittheilungen aus den Tagebüchern ſeiner italieniſchen Reiſe. Im Jahr 1854 brachte er ebenda Mittheilungen über Wächter; ſie waren aus ſeinen Briefen an Uexküll gezogen; über den frühverſtorbenen Schick aus Briefen deſſelben an einen Schwager. Notizen aus den Familien beider Künſtler über ihre Lebensverhältniſſe und Schickſale kamen hinzu. Die Kunſtgeſchichte hat bis jetzt von dieſen zwei edeln Naturen, die mit Carſtens und Koch den falſchen Claſſicismus und den akademiſchen Mechanismus der franzöſiſchen Schule geſtürzt und die neue, auf ächte Aneignung der Antike, auf das wiedererweckte Verſtändniß M. Angelo's und Raphaels gegründete Kunſt ins Leben gerufen haben, nur ein unbeſtimmtes, allgemeines Bild gehabt. Zum erſtenmale war ihre Entwicklung als Künſtler, ihr Leben, ihr Charakter und ihr Denken in deutlicheres Licht geſetzt. Von Koch theilte Strauß im Deutſchen Muſeum 1854 Gedanken über ältere und neuere Malerei aus einem hinterlaſſenen Manuſcripte mit, das ebenfalls in Uexkülls Beſitz geweſen; es ſind darin eben die Anſchauungen, Maximen ausgeſprochen, auf denen jener große Wendepunkt der Kunſt beruhte und die uns jetzt geläufig ſind, die aber damals neu und jung waren, hingeſtellt friſch, warm, derb, in Kochs naiver Weiſe kräftig von der Leber weg, mehr geſprochen, als geſchrieben. Gerne ſah man die bildenden Künſtler von einem Künſtler in der

Gedankenwelt eingeführt und mit Worten begleitet, die den innigſten Sinn für die reine Formenwelt kund gaben, in der ſie gelebt. Eine Reihe von Epigrammen auf die Kunſtwerke der Glyptothek, die im Morgenblatt Januar 1850 anonym erſchienen, hatte dieſen Sinn auch in poetiſcher Geſtalt ausgeſprochen. Das Beſtimmende war aber auch in dieſen kleineren Veröffentlichungen das Intereſſe für die Individualität, Strauß war auch hier Biograph, und wohl möchte man wünſchen, ihn einmal als ſolchen auf dem Gebiete der ausführlichen Biographie ſolcher Perſönlichkeiten begrüßen zu dürfen, welche ganz der Kunſt, wenn nicht der bildenden, doch der redenden, angehören. Vielleicht daß dieß noch wird; für jetzt wandte er ſich wieder ſolchen Erſcheinungen zu, in welchen die Sphäre idealer, geiſtiger Thätigkeit, die allerdings den beſtimmenden Grundzug bildet, mit einem realgeſchichtlichen Intereſſe weſentlich verbunden iſt. Wir ſind zu ſeinen zwei letzten, größeren Werken gelangt.

Hier erſt können wir im ſtrengen Sinne des Wortes ſagen, Strauß habe ſich als Biographen bewährt, denn erſt ſein Friſchlin und Hutten ſind eigentliche Biographien, das ganze Leben des Mannes umfaſſende, auf das geſammte Quellenmaterial gegründete, hiſtoriſch wiſſenſchaftliche und doch künſtleriſch abgerundete und geſchloſſene Darſtellungen. Alles Frühere tritt, wie wir bereits bemerkt haben, dem gegenüber in die Bedeutung von Vorſtudien zurück, erſcheint beziehungsweiſe als eine noch ſubjektive Thätigkeit. Beide Stoffe ſind aus dem Zeitalter der Wiedererweckung der Wiſſenſchaften und der Reformation: ein wohl begreiflicher Zug des Geiſtes, der Verwandtes zu Verwandtem führte.

Doch die Zeit der Abfaſſung verhält ſich umgekehrt zu der Zeit, in welche die Stoffe fallen: Strauß behandelt zuerſt einen Mann des ſpäten, dann einen Mann des frühen ſechzehnten Jahrhunderts. Beide ſind Humaniſten, ſchreiben, dichten lateiniſch und gehen dann zu ſchwerfälligem Deutſch über, beide ſind redneriſche und poetiſche Talente, beide ſind Streiter, beide Verfolgte, beider äußeres Leben hat etwas vom Abenteurer. Aber Hutten iſt Heros, Friſchlin nicht; jener gehört dem friſch aufſtrebenden, dieſer dem abſinkenden Jahrhundert an, jener wird von einem Vorkämpfer des Humanismus zu einem Vorkämpfer der Reformation und der Idee des Vaterlands, der Einheit der deutſchen Nation, dieſer trifft die Reformation bereits zur Formel vertrocknet an, verflicht ſich mehr aus polternder Scheltluſt, als aus Princip in Feindſeligkeit mit dem Adel, und ficht ſeinen tüchtigſten, nützlichſten Kampf im Gebiete der Grammatik. Beide gehen tragiſch unter, jener im geraden Zuſammenhange mit einem großen Pathos, in deſſen Verfolgung er freilich von Unbeſonnenheit nicht frei geblieben, dieſer durch Leichtſinn, Leidenſchaft, ungebändigte Zunge und Feder, ohne daß eine große Begeiſterung den Kern der leidenſchaftlichen Erregungen gebildet hätte. Es erſcheint aber nur als ein ganz natürliches Stufenverhältniß, wenn unſer Biograph zuerſt den weniger bedeutenden, mehr pathologiſchen Stoff ergreift. Die Neigung zum pathologiſchen Analyſiren haben wir bei einem ſo freien und klaren Geiſte bereits als eine ſehr begreifliche erkannt. Friſchlin hat viel Verwandtes mit Schubart, nicht nur, weil ſich Beider Namen an zwei alte Bergfeſten des Würtemberger Landes knüpfen, ſondern auch in Talent, Temperament, Charakter oder, wenn man will, Charakterloſigkeit, in verſchuldeten Leiden; beide aber ſichern ſich unſere Theilnahme durch die liebenswürdigen Eigenſchaften der phantaſiereichen Laune, der Offenheit, der Gutmüthigkeit, beide gewinnen an Licht im Contraſte mit ihren Feinden, beide, obwohl nicht im Kampfe für Ideen leidend (von Schubart kann man dieß in einem entfernten Sinne noch eher ſagen), intereſſiren uns im Leiden tragiſch, wie jede jugendliche, feurige Kraft, wenn ſie von kalten Gegnern ins Verderben gezogen wird, und zwar trotz dem eben angedeuteten Unterſchiede Friſchlin tiefer und nachhaltiger, weil das Leiden mit gewaltſamem Tode ſchließt.

Die Biographie Friſchlins iſt wenig beachtet worden. Zunächſt weil der Name des Mannes außerhalb Würtemberg, wo die Felſen von Hohen-Urach, an deren Fuß er im Befreiungsverſuche das blutige Ende gefunden, ſein Andenken ſtets erneuen.) Man konnte ſich aber wohl denken, daß eine Feder, wie die des Verfaſſers, einem ſolchen Stoffe ſich nicht zugewendet hätte, wenn er kein anderes, als ein landsmänniſches, Intereſſe hätte. Man ſtutzte über die Ausdehnung des Buchs, von deſſen Helden man vorher ſo wenig wußte, und eine Stimme ließ gar vernehmen, das Leben Jeſu habe Strauß nur negativ zu behandeln gewußt, das eines ſo unwürdigen Charakters aber behandle er poſitiv in allzu breiter Ausführlichkeit: ein Urtheil, auf das die allgemeinen Bemerkungen antworten, von denen wir ausgegangen ſind. Iſt Friſchlin keiner der geiſtigen Heroen, ſo eignet er ſich um ſo mehr zum Träger eines allgemeinen culturgeſchichtlichen Bildes; Umgebung und Hintergrund war dießmal bedeutender, als das Porträt ſelbſt; daher auch der Titel: „Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nic. Friſchlin. Ein Beitrag zur deutſchen Culturgeſchichte in der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts“ 1856. Doch daß wir nicht zu weit gehen: kehrt der Blick von dem Allgemeinen auf den Träger zurück, an deſſen Leben und Schickſale es ſich anknüpft, ſo verweilt er mit wachſender Liebe auf ihm und wird nicht ohne die tiefſte Rührung von ihm ſcheiden. „Was Friſchlin an perſönlicher Bedeutung als Gegenſtand einer biographiſchen Darſtellung abgeht, erſetzt er durch die Mannigfaltigkeit der Beziehungen, in welche er tritt, und das Spannende der Verwicklungen, in welche er geräth. Er hat vieler Menſchen Städte geſehen und Sitten erkannt, in Paläſten und Herbergen, im Studirzimmer und Kerker ſich aufgehalten. Sein Leben hat einen epiſchen Verlauf und einen tragiſchen Schluß. Während des erſteren lernen wir jene Zeit, ihre Einrichtungen und Gewohnheiten, ihre Denk- und Ausdrucksweiſe, ihre Fürſten und Junker, ihre Geiſtlichen und Gelehrten, Bürger und Bauern kennen; der Schluß dagegen führt uns, wie den Helden ſelbſt, aus dieſer bunten Welt in das eigene Herz, zu den großen Gedanken des Schickſals und der menſchlichen Beſtimmung zurück.“ Und in der That breitet ſich nun vor Allem ein reiches Gemälde, ein ergiebiges, gefülltes, vielgeſtaltiges Sitten- und Culturbild vor uns aus. Univerſitäten und Mittelſchulen mit ihrem Organismus und Syſtem, ein akademiſcher Senat mit ſeinen Parteien und Intriguen, Profeſſoren als Lehrer, Beamte und Menſchen, im Hörſaal, im Berathungsſaal, in Haus- und Trinkſtube, Studenten und Stadtbürger, friedlich und entzweit, behagliche Luſt und wilder Straßenſcandal, ein ſtolzer, roher, rachſüchtig verfolgender Adel, Oberbehörden, geſtreng oder wohlgeſinnt, ein gutmeinender Fürſt in patriarchaliſchem Verhältniß zu ſeinen Unterthanen und zum Helden ſelbſt, ſchließlich ſämmtliches Perſonal der reichen Bühne in der gemeinſamen Liebe zu einem „ſtarken, fröhlichen Trunke“ vereinigt: das Alles tummelt ſich vor uns ſo nah, ſo leibhaftig, daß wir die Geſtalten glauben greifen zu können. Eine ferne Zeit wird uns immer gewiſſermaßen zum Mährchen, die fremden Bildungsformen bis auf das Koſtüm hinaus entrücken ſie uns in einen poetiſchen Nebel, ſo daß oft der ſonderbare Gedanke in uns auftaucht, das Alles ſei wohl eigentlich nicht geweſen, ſondern nur ein Bild. Strauß verſteht es, Alles gegenwärtig und real zu machen. Alles wird vertraut, als wandelten wir mitten darin, Alles ein Heute, eine Gegenwart und doch wieder in die idealiſirende Kraft der Ferne getaucht. Das iſt nun das Werk der Kunſt, womit der Zeichner ſeinen Stoff behandelt hat, und nicht ſeine Breite iſt zu ſchelten, ſondern was er mit ſeiner Knappheit und Kürze geleiſtet hat, iſt zu bewundern. Ton und Farbe der ganzen Zeit tritt, indem der Verfaſſer ſelbſt ſich kaum vernehmen läßt, mit wenigen Mitteln ſich ſelbſt charakteriſirend haarſcharf in volles Licht. Wie groß war z. B. die Verſuchung, die unendliche Naivetät in der Redeweiſe der Zeit, den Cynismus, den närriſchen Witz, die beliebten Narrenſprünge des Wortſpiels recht auszubeuten, um die Lacher für das Buch zu gewinnen! Aber ſparſam gibt der Verfaſſer am rechten Orte das Rechte, das Sprechende, oft mit zwei Worten eines Citats in Parentheſe, und gerade genug, um unſerer Einbildungskraft den Stoff zur freien und doch richtigen Erzeugung des ganzen Bildes zu bieten. Man hat immer ein ernſtes, gelehrtes Werk vor ſich und immer reichlichen Stoff zum behaglichen Lächeln. Und dieſe Fülle in der Sparſamkeit, dieſe Sparſamkeit in der Fülle ſollte ein Tadel ſein? Wer ein Gemälde nicht um ſeines eigenen Kunſtwerths willen zu genießen vermag, der dürfte wenigſtens mehr von den hiſtoriſchen Beziehungen kennen, um das Belehrende in dieſer wohlabgewogenen Ausführlichkeit zu ſchätzen. So gewinnt z. B. Fiſchart, der Zeitgenoſſe Friſchlins, ſein ungeheurer Cynismus, die Tollheit, womit ſeine ungemeine Geſtaltungskraft ſich als bacchantiſcher Humor in die Sprache wirft, aus dieſem Zeitbilde eine höchſt intereſſante, neue Beleuchtung. Wo es gemeſſenere geiſtige Bildungsformen galt, mußte der Biograph nothwendig ein ausgedehnteres Bild geben; ſo forderte die Lebensbeſchreibung eines Humaniſten, der ein Hauptverdienſt in der Reformation des grammatikaliſchen Unterrichts hatte, daß der damalige Zuſtand der Grammatik geſchildert werde; Strauß durfte ſich nicht mit einigen Prädicaten begnügen, ſondern mußte in das Einzelne eintreten. Ebenſo und noch mehr der Zuſtand der Poeſie, die Art, wie von den Humaniſten noch immer die claſſiſchen Dichter nachgebildet wurden, wie in der techniſchen Nachahmung die beſte eigene Kraft ſich ausgoß; daher denn „Friſchlins Werke verſchollen ſind, nicht weil er ein zu ſchlechter Dichter, ſondern weil er ein zu guter Lateiner war.“ Als Dichter iſt er vorzüglich Dramatiker: die Form ſeiner Dramen verlangte nicht nur, weil ſein Talent zu charakteriſiren war, ſondern um den damaligen Zuſtand dieſer Dichtungsform in helle Beleuchtung zu ſetzen, ein gründlicheres Eingehen. Dieß führt uns auf den Mann zurück. Es handelte ſich in einem wiſſenſchaftlichen Werke vor Allem um hiſtoriſche Richtigkeit. Da darf doch wohl der Gang der Handlungen und Schickſale eines vielbewegten Lebens, worin vieles Einzelne noch unaufgehellt lag, nicht obenhin mit einigen allgemeinen, zuſammenfaſſenden Wendungen gegeben werden, ſelbſt die kleineren Züge und Begebenheiten ſind zu erörtern, denn ſie ſind die Fäden, aus denen das Schlußſchickſal ſich ſtrickt. Nun aber die Kunſt: die Forderung, daß deſſen doch wieder nicht zu viel gegeben, daß das Individuelle mit dem Umgebenden, Einwirkenden, Erfolgenden flüſſig und harmoniſch in Eins gearbeitet ſei: da ſehe man vorher zu und verſuche deßgleichen, ehe man es tadelt, daß nicht mit Converſationslexikonphraſen über die concrete Beſtimmtheit des Einzelnen hingewiſcht iſt. Es war ohne Frage ein dankbareres Geſchäft, einen großen Mann, ein unzweifelhaftes Dichtergenie zu ſchildern. Friſchlin iſt wirklich zu ſehr Sprachtalent, um wahrer Dichter zu ſein. Zwar es fehlt ihm keineswegs an dichteriſchen Gaben; bedeutend iſt er nicht bloß in der Leichtigkeit und Lebhaftigkeit, dem Feuer der Darſtellung, ſondern auch nach der Seite der Erfindung, doch nur in Anlage, Gang, Fabel, nicht im Sinne der Originalität des Inhalts, der ſich im Rahmen entwickelt, z. B. eines dramatiſchen Charakters; wie alle mehr nach der Form hinneigenden Talente dieſer Art iſt er ein ungemein leichter Arbeiter und ungemein fruchtbar in Dramen, epiſchen, lyriſchen Productionen und Miſchformen der Satyre in ſeinen zahlreichen Streitſchriften. Nehmen wir dazu den warmblutigen, jovialen, freien, offenen Menſchen, ſo zeigt ſein Leben eine Fülle von ſchönen Kräften, eine wirkliche, wahre, athmende, reich ausgeſtattete Natur, aber es fehlt im Mittelpunkte, er hat ſich nicht zum Charakter geſammelt, es mangelt ihm eine begeiſternde, leitende, große Idee; am meiſten Lebensernſt und wahres Verdienſt hat er noch als eifriger Lehrer. Das Schlimmſte iſt, daß er, aufbrauſend und jähzornig, obwohl niemals boshaft und giftig, auf keinen Schlag ſich den Gegenſchlag verſagen kann; Schelten und Widerſchelten, wilde Polemik iſt ohnedieß ein herrſchender Zug der Zeit; ſie iſt im Geiſtigen wie im Phyſiſchen eine Zeit der Raufluſt. Bei ſolcher Haltung wurde ſeine Naivetät, ſeine Friſche, ſein Witz nicht genügen, uns bleibend an ihn zu feſſeln, wenn nicht das Bild durch den Gegenſatz ſtärker und ſtärker gehoben würde. Der feurige Menſch mit ſeinen Schwächen und Exceſſen, ewigen Vorſätzen und Rückfällen iſt auf die Folie kalter, zäher, pedantiſcher Naturen gelegt; er leidet Unrecht durch die Zurückſetzungen, womit der akademiſche Senat immer aufs Neue ihn bis auf das Blut kränkt; er gibt ſeinen Feinden immer aufs Neue Vorwand und Recht durch ſeine Thorheiten und Uebereilungen und ſie haben doch Unrecht, weil ihr innerſtes Motiv der Neid, die Furcht vor Verdunklung durch ſein glänzendes Talent und ſeine Erfolge iſt. In der Mitte dieſer Gegner ſteht ſein Erzfeind Cruſius, der böſe Genius ſeines Lebens, der nicht ruht, bis er vernichtet iſt, ja nach dem Untergange noch nach ihm beißt und ſticht; klein, eitel, hämiſch, rachſüchtig und nie verzeihend, überlegt und giftig umſpinnt er den geraden, derben, guten, leichtſinnigen Mann, bis er unrettbar im Netz iſt. Es iſt wie der Gang eines Maſchinenwerks, das unerbittlich einen weichen, warmen, lebenden Menſchenleib zuerſt nur an einem

Finger faßt, dann Ruck für Ruck zwiſchen das langſam zerquetſchende Räderwerk zieht. Ein Gegenſatz, wie wir ihn zwiſchen einem Antonius und Octavianus, Egmont und Alba ſehen; freilich auf ungleich niedrigerer Stufe, aber doch hinreichend, um uns tief tragiſch zu ſtimmen, indem wir die getheilten Kräfte, Phantaſie und Verſtand, wandelbare Stimmung und Conſequenz, Leidenſchaft und Kälte in verwickelten Miſchungen von Recht und Unrecht miteinander kämpfen ſehen, doch ſo, daß unſer Herz, unſere Liebe von Anfang bis zu Ende den warmen, menſchlich liebenswürdigen Kräften je des erſten Gliedes dieſer Gegenſätze angehört. Nicht unmittelbar iſt zwar Cruſius die Urſache von Friſchlins Untergang. Der Umgetriebene, Gehetzte verliert ſo alle Geduld, daß er es endlich mit ſeinen Gönnern in den oberſten Staatsämtern durch unſelige Invektive verderbt, ja ſelbſt die Langmuth ſeines gnädigen Fürſten verſcherzt. Er wird auf Hohen-Urach gefangen geſetzt; da hält der friſche Menſch, deſſen Element Luft, Licht, Bewegung war, den dumpfen Kerker nicht aus, ſtürzt im Fluchtverſuch über die Felſen in die Tiefe und endet blutig ſein ſtürmiſches Leben. Aller Apparat des fleißigen Bildes, alle Einzelzüge ſammeln ſich, drängen ſich hin, ſchwellen an nach dieſem tragiſchen Schluſſe, ſteigende Wehmuth ergreift uns und jene Thräne tritt in das Auge, die aus der tiefſten Bewegung quillt, der Bewegung, die uns da durchdringt, wo einmal wieder mit hellerer Schrift geſchrieben ſteht: das iſt Menſchenſchickſal.

Wir haben es natürlich gefunden, daß ſich ein höchſt klarer Geiſt gern an pathologiſche Stoffe macht; es iſt aber Zeit, nicht zu vergeſſen, daß für das Pathologiſche überall, auch an dem Geſunden und Großen, hinreichend geſorgt iſt und daß wir ſchließlich vom Verwandten Verwandtes, vom Geſunden Geſundes, vom ganzen Mann einen ganzen Mann behandelt ſehen wollen. Die Schubart und Friſchlin waren immer noch viel zu wenig für den Geiſt und die Feder eines Strauß. Die Erwartung, daß er auf einen wahrhaft bedeutenden Stoff komme, mußte ſich bei ſeinem Friſchlin ſteigern. Er hatte in das ſechzehnte Jahrhundert gegriffen, in die Epoche, die unſerer Zeit analoger iſt, als irgend eine; aber es war nicht das friſche, angehende, ſchwungreiche ſechzehnte Jahrhundert mehr, es war das abſterbende, in Formel, Theologengezänk, Kanzleimechanismus vertrocknende; der Held der Biographie menſchlich anziehend und intereſſant, aber ohne ein Pathos; die kleinen Intriguen, die biſſigen Parteikämpfe einer akademiſchen Behörde, Philologenhändel, Wechſel der Hofgunſt: darum drehte ſich ſein Leben. Die Erwartung iſt befriedigt: Strauß ergreift Fleiſch von ſeinem Fleiſch, Blut von ſeinem Blute, er zeichnet einen Mann von weltgeſchichtlichem Pathos und dieß Pathos iſt das ſeinige, iſt das unſrige. Der Mann, den er ſich auserſehen, wurde nicht fertig mit ſeinem Werke; ein Anderer mit andern Mitteln vollbrachte es bald; er ſelbſt, hinausgeſtoßen aus der Mitte ſeiner Bahn, hinweggeſtorben in der Vollkraft ſeines Wollens muß als Geiſt gehen, geht als Geiſt und wenn der Geiſt jetzt ſein Deutſchland anſchaut, da ſieht er freilich, daß unſere höchſten Angelegenheiten nicht viel anders liegen, als vor dreihundert Jahren. Wenn wir Deutſche uns dieß mit Kummer ſagen müſſen, ſo dürfen wir uns dagegen eben deſſen getröſten, daß dieſer Geiſt unter uns wandelt, daß er ſich hier einen

Mann erweckt, daß er ihm jene Feder, das einzige Beſitzthum, das er ſterbend auf der Ufnau hinterließ, in die Hand gedrückt hat, ſein Bild vor uns hinzuzeichnen ſo treu und ſcharf, als ſtünde er, der Wecker und Mahner deutſcher Nation, leibhaftig in unſerer Mitte.

Je näher nun dieſer Stoff den innigſten geiſtigen Intereſſen des Biographen lag, deſto leichter konnte es ihm auch als gegeben erſcheinen, dießmal von dem rein künſtleriſchen, ſtreng objektiven Verfahren abzuweichen, das wir bisher an ihm gerühmt haben. Sagt er doch ſelbſt in der Vorrede, er wünſche dieſem Buche nicht bloß günſtige und zufriedene, ſondern auch recht viele unzufriedene Leſer; denn „was wäre das auch für ein Buch über Ulrich von Hutten, mit dem alle Welt zufrieden wäre? Möchte doch meine Schrift alle diejenigen herzlich ärgern, die ihr Held, wenn er heute lebte, ärgern würde. Möchten ſie den Spiegel zertrümmern wollen, aus dem ihr Geſicht ihnen ſo ungeſchmeichelt entgegenblickt!“ Und dieſe Sympathie werden wir nur mit Freuden gutheißen. Wir haben hier nicht zu beweiſen, daß Theilnahme, einſtimmende Ueberzeugung mit Wahrheit und Gerechtigkeit ſchlechthin verträglich, daß Geſinnungsloſigkeit nicht Bedingung der Objektivität iſt. Daß dieſe nicht verkümmert würde, dafür war aber bei einem ſolchen Stoff durch einen Zug im Geiſte des Biographen geſorgt, der ſchon aus der Schilderung der politiſchen Verdrießlichkeiten im Leben Märklins zu erkennen iſt und der gerade in dieſem Werke indirekt noch beſtimmter ſich herausſtellt, einen Zug, der in einem tieferen Zuſammenhange des künſtleriſchen Talents mit der perſönlichen Stimmung wurzelt: man ſieht, er verehrt den feurigen Kämpfer, er iſt innig durchdrungen von dem, wofür er kämpfte, aber er ſelbſt iſt eine betrachtende Natur, welche mehr die ſtille Entwicklung liebt, eine Natur, in welcher die energiſche Geſinnung gern in der reinen, ruhigen Form ſich niederſchlägt, ein Freund des Bürgerthums und ſeiner friedlichen Beſtrebungen, deſſen fein organiſirten Nerven Lärm und Waffengeräuſch nicht zuſagt; wahrlich kein Erasmus, aber etwas von einem Goethe. Ja von dieſer Seite iſt es eben vielmehr nicht ſubjektive Vorliebe, ſondern Ueberwindung derſelben und verdienſtvolle Gerechtigkeit, wenn er, um ſo viel freier als Goethe, auf deſſen Verhalten gegen rauhe Lebenskämpfe wir ſpäter hinweiſen werden, ſeines Mannes Sprudeln, Rufen, Fauſtballen, Verachtung der Städte, des Handels ſo mild und freundlich erzählt und beurtheilt, daß wohl der ernſte Hutten ſelbſt gerührt lächeln würde, wenn man ihm ſagte: ſiehſt du, Verächter der Safran- und Pfefferſäcke, ſo gerecht hat dich ein friedliebendes Kaufmannskind geſchildert, das freilich im Kerne des Wollens und an Schneide der Geſinnung ein Ritter iſt wie du! Schließlich blieb aber Hutten, auch nachdem er Kämpfer für Reformation und Einigung des Vaterlandes geworden, Humaniſt, ſeine beſte Waffe das Wort und zwar das künſtleriſche Wort, denn ſein Feuereifer verzehrte nicht ſein Formtalent, und ſo war im Centrum der Aufgabe die Sympathie des Biographen, des furchtloſen Kritikers, des kühnen geiſtigen Kämpfers und des Künſtlers, des Verehrers aller reinen Form und ſchönen Bildung, mit ſeinem Helden in ihrer ganzen Kraft dem Helden geſichert. Wir müſſen daher dennoch zu unſerem obigen Bedenken zurückkehren, daß bei ſo voller perſönlicher Neigung zum Stoffe die Objektivität der Behandlung leicht ins Wanken kommen konnte. Strauß hat ſich nicht wankend machen laſſen, ja er iſt gerade in dieſem Werke recht beſonders objektiv. Man hat dieß als Kälte angegriffen. Ja, wenn man will, dieſes Werk iſt kalt; eine eherne Bildſäule, ſtreng geformt, mit kühlem Fleiße gegoſſen, ſo daß das Erz in jede kleinſte Falte der Form ohne Bruch und Riß einſchoß, und dann noch ringsum bearbeitet, daß auch nicht eine Spur ſtehen blieb, welche an das Machen und das Subjekt des Machers erinnert. Legt man aber die Hand an das Standbild, läßt man ſie daran liegen, ſo fühlt man das kalte Erz wieder erwarmen, glühen, der heiße Strom, aus dem es geworden, erneuert ſich und geht mit unwiderſtehlicher Gewalt in dich über: ein Niederſchlag der tiefſten inneren Wärme, der im Betrachten noch einmal weich wird, aufthaut; eine Objektivität, die nichts Anderes iſt, als die volle Objektivirung der innigſten, von dem Gehalte rein erfüllten Subjektivität; eine ſächliche Strenge, die ganz zurückweiſt, um ganz anzuziehen, ganz den Gegenſtand uns, uns dem Gegenſtand anzueignen; kurz ein rundes, volles, gegoſſenes, gediegenes Kunſtwerk der biographiſchen Geſchichtſchreibung. Nicht ſo kann es mit der Objektivität gemeint ſein, daß der Schriftſteller gar niemals mit ſeiner eigenen Reflexion hervortreten ſoll. Strauß hätte da und dort ungleich mehr in ſeinem Namen geradeheraus ſprechen und dennoch ganz objektiv bleiben können. Er beherrſcht ſich darin bis zur äußerſten Knappheit; ſelten, nur an den wichtigſten Wendepunkten, faßt er das Ergebniß in allgemeine Sätze zuſammen, die er als ſein eigenes Urtheil ausſpricht; ſonſt ſtreut er nur wenige kurze, ſcharfe Winke zwiſchen die Erzählung wie folgende: „wer für eine Schrift gegen die heutige Theologie um ein Motto verlegen iſt, dem ſei die Stelle (aus Huttens Invektiven) empfohlen: vos autem quomodo credemus viam virtuti patefacturos, cum clauditis veritati?“ oder zu Huttens Wort, ſo lange uns Deutſchen die Einigkeit fehle, gebe es keine noch ſo ſchwache Nation, die uns fürchtete, ja nicht anzugreifen wagte, der kurze Ausruf: „daß das nach 300 Jahren noch immer ſo iſt!“ Es iſt nun freilich leicht geſagt, Strauß hätte mehr des Räſonnement geben und doch ganz gegenſtändlich bleiben können. Die Grenze, wo das Subjektive in jenem Maaße hervortritt, mit welchem es wenigſtens vor dem ſtrengen Forum des Begriffs einer monumentalen Geſchichtſchreibung zum unſtatthaft Subjektiven, zum bloß Subjektiven wird, iſt ſo ſchwer zu beſtimmen, daß wir lieber etwas zu viel Knappheit, zu viel Sorge, ja nur den Gegenſtand ſelbſt ſprechen zu laſſen, als ein Jota zu viel von der Luſt des Subjekts dulden wollen, ſich ſelbſt und ſein Meinen zu vernehmen und vernehmen zu laſſen. Eine leichtere Lectüre wäre freilich das Buch geworden, wenn, wie wir zu Anfang dieſes Ueberblicks uns ausgedrückt, mehr Sauce bei den Brocken wäre; aber ob eine ebenſo claſſiſche, das iſt eine andere Frage. — Einen Charakter der Strenge trägt unſere Biographie jedoch nicht bloß durch dieſe Objektivität ſeiner Haltung überhaupt, ſondern auch durch ſeine Gelehrſamkeit, die unbeſtechliche Gewiſſenhaftigkeit in Behandlung des hiſtoriſchen Stoffes, in Ermittlung der thatſächlichen Wahrheit. Oft muß es zögernden Schritts durch Zweifel vorwärts gehen, der Leſer iſt geſpannt und muß ſich die Geduld auflegen, bei Unterſuchungen über Zeit und Verfaſſer dieſer oder jener Schrift ſich aufzuhalten; er iſt in vollem Athem und muß Auge und Aufmerkſamkeit zwiſchen dem Text und den Noten hin und her bewegen. Allein was die erſtere Erſchwerung betrifft, ſo vergeſſe man nicht, daß der Verfaſſer keine Vorarbeiten hatte, welche ihm jene Unterſuchungen abgenommen hätten, ſo daß er auf Abgemachtes ſich berufend ungehemmter ſich bewegen könnte, die Noten aber geben größtentheils den lateiniſchen Text aus Huttens und Anderer Schriften, und daß er uns die bedeutendſten Stellen wohlausgewählt im Original mittheilt, darüber wohl wird er keiner Entſchuldigung bedürfen, ſondern nur unſeres Dankes dafür gewiß ſein.

Wir haben zu Anfang geſagt, für das Pathologiſche ſei überall, auch bei dem Geſunden und Großen, hinreichend geſorgt, und faſſen dieß wieder auf, um nun auf unſern Mann überzugehen. In der That brachte des Helden ſterbliche Seite jenem klaren Blick für die Grenzen, womit jede endliche Größe behaftet iſt, Stoff genug entgegen, um in der Begeiſterung die milde Ironie nicht ausgehen zu laſſen. Ein Abenteurer, ein Vagant, ein Thunichtgut, ein Menſch, der in keiner poſitiven Fachwiſſenſchaft einen Gradum erreicht hat, ein Menſch ohne Amt und Würde, ein „Nemo,“ faſt immer in Geldnöthen und von einer übeln Krankheit übel heimgeſucht; ein Menſch, beinah ſo angethan, daß Manchem etwas wie das Wörtchen Lump auf der Zunge ſchweben mag! Doch das Wörtchen auszuſprechen wäre gegenüber einem Wiſſen und einer Thätigkeit wie die unſeres Helden wohl ſelbſt dem vollendeten Philiſter unmöglich und was die Krankheit betrifft, ſo hat der Biograph gehörig vorgebeugt, daß nicht böſer

Wille oder häßliche Phantaſie, die ſich mit widerlicher Wichtigkeit in geſchlechtliche Unterſuchungen einbackt, fernerhin mit dieſer duſtern Stelle im Leben des Mannes ihren Mißbrauch treibe. Man könnte zu dem, was hierüber geſagt iſt, noch fügen: wenn zu der von Hutten ſelbſt gemäß der Naivetät der Zeit nicht geläugneten menſchlichen Schwachheit, daß er ſich des ſexuellen Umgangs nicht enthielt, durch die Anſteckung mit einem damals ſo furchtbar verbreiteten Uebel offenbar kein weiterer Vorwurf zuwächſt, ſo müßte, wer dieſen Umſtand bei Hutten mit ſo viel Gewicht verhandelt, conſequenter Weiſe mit derſelben Ausführlichkeit bei jedem hiſtoriſchen Charakter die Frage ventiliren, ob er keuſch geblieben ſei: eine Abſurdität und eine Offenbarung verſeſſener eigener Unreinheit, die doch ſelbſt der Aberwitz ſich nicht verhehlen wird. Daß jedoch Hutten mit einer beſonders ſtarken Sinnlichkeit behaftet geweſen ſei, ſcheint uns nicht ſo erwieſen, wie Strauß annimmt, und das höchſt glückliche, treffende Bild der folgenden Stelle daher mehr in der Beziehung auf ſein affectvolles Weſen überhaupt, als auf ſeine Sitten im engeren Sinne des Wortes gerechtfertigt: „ein Sturm geht durch dieſe Schriften, wie durch das Leben ihres Verfaſſers, der aus einem tief leidenſchaftlichen Gemüthe ſtammt; was in denſelben brennt, iſt nicht das weiße, ſtille Gaslicht der Idee, ſondern die brauſende rothe Flamme, die auf derbere Nahrung hinweiſt. Bewundern wir, wie rein dieſe verzehrt, erfreuen uns an der Wärme und dem Lichte, die ſie verbreitet, aber rechten wir nicht mit ihr über die Stoffe, welche ſie in ihr lauteres Element zu verwandeln weiß.“ Und dieß erſt iſt es, was wir eigentlich unter dem Pathologiſchen im Charakter des

Helden verſtehen, wie ſolches den ironiſchen Zug in der Haltung des Biographen begründen mußte: Hutten iſt eine durchaus leidenſchaftliche, ungeſtüme Natur, ungeduldig, unvorſichtig, ſtets gereizt und reizend, ſchneidend, jagend, ſtürmend, ein Menſch wie lauter Feuer. Hutten literas ad me dedit ingenti spiritu aestuantes u. ſ. w. ſchreibt Luther. Das Eiferartige, der *θυμός* iſt ſein Weſen, „die Hebamme ſeines Geiſtes iſt der Zorn." Dem klaren, überſchauenden Geiſte muß eine ſolche Natur ſtetigen Anreiz zur komiſchen Auffaſſung darbieten, aber mitten im Entſtehen wird der Anreiz unterbunden, abgeſchnitten durch die Größe der Zwecke, welche den Keim und Inhalt der lodernden Leidenſchaft bilden, durch die Läuterung, welche dieſer Inhalt in die wilde Flamme bringt. „Seine Werke ſteigen an Bedeutung in dem Verhältniß, als die Gegenſtände ſeines Zornes bedeutender werden, dieſer ſelbſt reiner wird." Das Verhältniß kehrt ſich um; die große Idee wird das Führende, der Affekt wird ihr Organ, ihr geflügelter Bote. Nun iſt es, was Kant Affekt der wackern Art, affectus strenuus nennt, das Gute mit Leidenſchaft: nun gilt von Hutten das Wort, daß ohne Leidenſchaft nie etwas Großes geſchehen iſt. Man kann an ihm als einem wahren Typus jetzt recht erſehen, in welchem Sinne Zorn und Haß ſittliche Mächte ſind: ſie ſind es, wenn ihre Gluth gegen die Principien, gegen die Hinderniſſe ewiger, weltgeſchichtlicher Wahrheiten und Zwecke gerichtet iſt, ſie ſind es, wenn ſie dem Wahne, dem Schlechten, dem Böſen gelten; ſie ſind es, wenn ſie nur das Negative ſind im Poſitiven der Begeiſterung für ein Allgemeines, dem ein braver Mann, der das Herz auf dem rechten Fleck hat, ſeine kleinen Intereſſen unterordnet, ſein Glück, ſein Theuerſtes zu opfern bereit iſt. So iſt unſer Hutten: ein, wie er ſelbſt geſteht, „nicht immer verſtändiger, aber eifriger Kämpfer“ gegen diejenigen, welche ſich der aufgehenden Sonne der Bildung und Wahrheit als hindernde Wolken entgegenſtellen; ihn hat Gott mit dem Gemüthe beſchwert, daß ihm „gemeiner Schmerz weher thut und tiefer, denn vielleicht Anderen, zu Herzen geht;“ keine Privatſache iſt es, die er betreibt, kein eigener Handel, kein perſönliches Geſchäft; „was kann Hutten erfreuen, das er allein genießen und nicht ſogleich allen Guten mittheilen möchte? oder was mag zur Förderung des gemeinen Nutzens in Teutſchland dienlich ſein, das er im Verborgenen laſſen dürfte?“ er opfert der großen Sache ſein Behagen, ſeine Sicherheit, er opfert ihr die Ruhe der zärtlich geliebten Mutter:

Obwohl mein fromme Mutter weint,
Da ich die Sach hätt gfangen an,
Gott woll ſie tröſten, es muß gahn!

und er wäre jeden Augenblick gefaßt, im offenen Kampfe ſein Leben hinzugeben. Dieß, das große ethiſche Wollen im Elemente von lauter Gluth und Feuer iſt es, was Huttens Erſcheinung ihre ſo beſtimmte eigenthümliche Farbe gibt, was ihn mit einem brennenden Roth unauslöſchlich in die Geſchichte eingezeichnet hat, dieß iſt es, wodurch er unter den Geiſteshelden des ſechzehnten Jahrhunderts wie der jugendliche Renner Achilles leuchtet, oder, mit den Worten des Biographen zu ſprechen: der ganze Ueberſchuß des ritterlichen Feuers in Hutten, das ſich durch den Degen nicht Luft machen konnte, ergoß ſich durch die Feder in ſeine Schriften und gab ihnen jenen kriegeriſchen, jugendlichen, heldenhaften Ton, der ihren unvergänglichen Reiz ausmacht.“ Gluth ohne Dauer freilich iſt werthlos, Huttens Gluth aber war nachhaltig, ſtetig, „mit immer neuen Stößen drängend, ſtürmend;“ er ermattet nie, Widerſtand verdoppelt den Eifer dieſes Heißſporns; ich werde, ſagt er ſeinen Feinden, ſtacheln, ſpornen, reizen, drängen zur Freiheit; die mir nicht ſogleich beifallen, werde ich durch unabläſſige Ermahnung beſiegen, durch Beharrlichkeit zwingen; dabei habe ich keine Sorge noch Furcht vor Mißgeſchick, ſondern bin auf Beides gefaßt, entweder euch den Untergang zu bereiten zum großen Vortheil des Vaterlandes, oder mit gutem Gewiſſen ehrlich zu unterliegen. Ein Geiſt von ſo ununterbrochen gleich ſtraffer Spannung gehört zu den großen Seltenheiten im Menſchengeſchlecht und die Gleichmäßigkeit dieſer Spannung erſcheint in doppeltem Werthe, wenn man die furchtbar niederſchlagende Wirkung einer Krankheit bedenkt, welche nicht nur von faſt unaufhörlichen Schmerzen, ſondern, was ſpecifiſch herabdrückender iſt, von faſt beſtändigem Fieber begleitet war. „Wir haben,“ ſagt Strauß zum Schluſſe der Schilderung ſeiner Leiden, „ihm bisher die Anerkennung unterſchlagen, die, neben der Bewunderung ſeiner Schriften, der Geiſtesſtärke gebührt, welche dazu gehörte, um während eines ſo ſchrecklichen, langwierigen und hoffnungsloſen Siechthums Werke hervorzubringen, an denen nichts matt, Alles Geſundheit, Friſche und Leben iſt.“ Das war nun freilich kein Mann der Transaktionen und Approximationen. Einer Macht gegenüber, welche nie nachgibt, nie ein Jota ihres Syſtemes opfert, muß es, das begreift er, zum ganzen vollen Bruche kommen. Jacta est alea! Perrumpendum est tandem, perrumpendum est! Huttens Geiſt war der Geiſt der Entſcheidung; es fragte ſich, welches Mittel entſcheiden ſollte, ob der Geiſt mit Waffen des Geiſtes oder mit dem Schwerte. Hier wendet ſich ſein Leben zur tragiſchen Kataſtrophe und von ſeinem Recht oder Unrecht ſprechen wir nachher.

Hutten wird aus einem Humaniſten ein Vorkämpfer der Reformation, das will nicht heißen, er habe mit dem Zweiten aufgehört, das Erſte zu ſein; er bleibt auch als Ritter der Reformation Humaniſt. Der Humanismus, die klaſſiſche Formbildung führt ihn in die ethiſch politiſche Welt der Alten ein, weckt in ihm wie überall in der bis dahin noch barbariſchen Welt des Nordens, den Sinn des menſchlich Geſunden, Gerechten, Vernünftigen, wie es eine Macht ſein ſoll im öffentlichen Leben. / Dieſes nordiſche Barbarenthum trug und nährte in ſich bei aller Rohheit ſeiner Kulturzuſtände ein Unendliches, von dem das klaſſiſche Alterthum nichts geahnt hatte, eine Wunderwelt der Liebe, einen unausſprechlichen Schatz von Geiſtigkeit in den Tiefen des Gemüthes. Die Kirche des Mittelalters hatte dieſe innere, durch das Chriſtenthum entbundene Gemüthswelt in dem Bau ihrer Einrichtungen, dem Syſtem ihrer Formen aufs Neue in die Sinnlichkeit der Naturreligion überſetzt, das Geiſtigſte, Innerlichſte in ein Aeußerliches verkehrt, das in furchtbare Verderbniß mit Nothwendigkeit ausartete. / Es gab zwei Wege der Bekämpfung: Erneuerung und Befreiung des innerſten Kerns durch die Energie des Gemüths und Umgeſtaltung des ſchlechten Organismus, Neuſchöpfung eines Baues, der die Kirche zum Staat in ein geſundes, dem wahren Bedürfniß der nationalen Kraft und Ehre entſprechendes Verhältniß ſetzte. Die zweite dieſer Richtungen durfte allerdings von der Wurzel, der tiefen Energie des Gemüths ſich nicht trennen, ſonſt war ſie ohne Baſis, ohne Kern, aber dieſe innerliche Seite wird bei ihr mehr in der Form allgemein ethiſcher Wärme, als in der Form ſpecifiſch religiöſer Innigkeit auftreten. Beide Richtungen ſtellen ſich dar und ergänzen ſich in Luther und Hutten; jener iſt ärmer in ſeinem Wollen, denn er entwickelt nicht die kirchlich politiſchen und weltlich politiſchen Conſequenzen einer Umgeburt des Glaubens; dieſer iſt ärmer an Tiefe, denn er bleibt, was den geiſtigen Kern der großen Umwälzung betrifft, bei dem ethiſchen, antiken Begriffe der virtus ſtehen. Er hat nicht die volle, concentrirte Innigkeit Luthers; dafür verkehrt er aber auch nicht den Begriff des Glaubens, worin Luther dieſer Concentration, richtiger: dieſer Rückgabe des entwendeten eigenen Centrums an den Menſchen ihren Ausdruck gab, in den neuen falſchen Begriff des Glaubens an einen ſtellvertretenden Opferakt, der die Verſöhnung mit Gott, die Jeder nur frei in ſich vollziehen kann, thatſächlich außerhalb unſer vollzogen haben ſoll; dafür hat dieſe weltliche, geſunde, ritterliche, ethiſch politiſche Natur nichts von dem „geiſtlich Gebundenen, Verdüſterten“ in Luthers Perſönlichkeit. Inſofern wohl wirkt Luther mehr ins Weite, als er ſich von Anfang an vor Allem an das Volk wandte, während Hutten vornherein durch die Großen wirken wollte; „aufklären läßt ſich mittelſt der Großen, aber reformiren, ein veraltetes Kirchen oder Staatsweſen umbilden, nur, ob mit, ob gegen die Großen, durch die Mittleren und Kleinen.“ Doch mußte

Hutten anfangs hoffen, durch die Großen und gerade durch den Kaiser zu ſeinem umfaſſenderen Zwecke, der mit der befreiten Kirche zugleich die politiſche Einheitsbildung im Auge hatte, zu gelangen. Denn dahin hob ſich ja bald im Unterſchiede von Luther ſeine weitſchauende Auffaſſung. Er geht wie dieſer aus von der Empörung über den moraliſchen Zuſtand der Kirche, die Wolluſt, die Schlemmerei, die Prunkſucht, die Habſucht, welche das Höchſte, die Religion zur Fundgrube ſchnöden Gewinns macht, die Ränke, die ganze Faulniß, die nicht zum kleinſten Theile eine Folge des Cölibates war; die „unreinen Schweine, die verruchten Krämer ſollen nicht länger mit den entweihten Händen das Heiligthum berühren;“ und ſo lang er wirkt, bleibt der energiſche Grimm gegen die verdorbenen Sitten der Pfaffen ein Grundton. Aber, politiſch, wie ſein Geiſt iſt, faßt er die moraliſch-religiöſen Uebel vom Standpunkte des Rechts, der Freiheit („ſterben kann ich, aber Knecht ſein kann ich nicht“), des Vaterlandes; er faßt den Ablaßunfug, „den verruchten Handel mit Gnaden, Dispenſationen, Abſolutionen und allerlei Bullen, dieſen Markt mit heiligen Dingen in der Kirche Gottes,“ die heilige Gaunerei, wie Shakſpeare ſagt, das Ausſaugen, Ausplündern durch Curtiſanen, Pallienhandel und was Alles zu dieſem Erpreſſungsſyſteme gehörte, vom Standpunkte der vaterländiſchen Freiheit und Ehre. Ihn empört, daß ein fremdes, ein romaniſches Volk das deutſche alſo ſoll im Joche halten, ausbeuten, und noch dazu als hirnlos verhöhnen dürfen. In voller Kraft und Schöne iſt der nationale Gedanke, wie vorher nirgends, in dieſem Hutten da, und das edle, mannhafte, treue deutſche Herz muß uns vor Allem ſchon darum theuer ſein. Er begreift er ganz den abſolut unnationalen Charakter des Ultramontaniſmus. „Dieſe Römlinge,“ ſagt er in ſeiner Türkenrede, „gönnen eher den Türken, als den Deutſchen einen Zuwachs an Macht.“[*] Wie richtig hat er geſchaut, was ſeither reichliche Erfahrung uns beſtätigt hat und täglich neu beſtätigt! Wer ſein Vaterland ultra montes hat, wird in keiner politiſchen Frage rein blicken; in die Beurtheilung jedes Sachverhalts drängt ſich ihm ein fremdes, nicht rein menſchlich unbefangenes Intereſſe, er würde dem Feinde des Vaterlands die Thore öffnen, wenn ihm dieſer die Förderung der kirchlichen Macht verbürgte, ja er hat es oft genug gethan; er verbündet ſich mit der Freiheit, ſelbſt mit der extremen Demokratie, um mit ihrer Hülfe die ſogenannte Emancipation der Kirche vom Staat zu erreichen, die ihm ſo viel bedeutet, als Beherrſchung des Staats; er verbündet ſich mit der äußerſten Rechten, um den Gewalthabern ſeine Unentbehrlichkeit zu zeigen und für die angebliche Rettung des Staats durch die Stütze der Kirche nachher die maßloſe Rechnung aus der Taſche zu ziehen; es gibt keine Coalition, die ihm zu unſauber wäre, es gibt keinen noch ſo unbefangenen Fall, bei dem es der Staat nicht zu fühlen bekäme, daß er in der Kirche, ſofern ſie als Kirche in einem beſondern Staate mit dem Anſpruch auf weltliche Macht ſich verſteinert hat, einen fremden Körper, einen ſchwärenden Dorn in ſeinem Fleiſche trägt.

Die nationale Idee, wie ſie einen Hauptzug in Huttens feurigen Beſtrebungen bildet, iſt ihm zunächſt einfach Herzensſache; er iſt ein Patriot als braver deutſcher Mann. Verdoppelt aber hat ſich in ihm ihre Kraft durch ſeinen Humaniſmus; er hat den Geiſt der Vaterlandsliebe durch das Studium der Alten in ſich geweckt, gekräftigt, es iſt etwas wahrhaft Antikes in ihn gekommen. Und nun iſt es ſein Schmerz, daß er das Vaterland ſeiner ſelbſt nicht würdig ſieht. Hutten weiß wohl, daß das Grundübel im deutſchen Charakter der Uneinigkeit liegt; er klagt genau, wie wir heute klagen, daß dieſe Uneinigkeit uns zur Beute des ſchwächſten Feindes macht, er ſtößt Seufzer aus, die genau klingen, als hätte er mit uns zuſehen müſſen, wie ſelbſt der Däne dem ſtarken Deutſchland Hohn lachen darf. Daß nun aber in ihm die politiſche Idee ganz mit der kirchlichen zuſammenfällt, das iſt es, wodurch er im tragiſchen Wendepunkte der Geſchichte Deutſchlands als der Patriot daſteht, der genau erkennt, um was es ſich in den deutſchen Verhältniſſen handelt, der daher uns Neueren für immer eine prophetiſche Geſtalt bleibt, eine Geſtalt, deren Erinnerung ſich an jede Klage über den verſäumten großen Moment knüpfen muß: er begreift, wie Keiner, was wir heute noch beſeufzen, noch lange beſeufzen werden: daß der deutſche Kaiſer, wenn er die Bewegung der Geiſter in Deutſchland nicht verſtand, wenn er nicht wenigſtens den politiſchen Blick hatte, ſie zu benutzen, ſich an ihre Spitze zu ſtellen, eine deutſche Nationalkirche unabhängig vom Papſtthum zu gründen, mit der kirchlichen Freiheit zugleich den unwiederbringlichen Augenblick opferte, wo die politiſche Einheit zu gründen war; daß, wenn die Reformation gegen ihn des Schutzes einzelner Fürſten bedurfte, mit ihr die Fürſtenmacht gegen die kaiſerliche ſich mit raſchen Schritten zur Selbſtſtändigkeit ausbilden mußte; durch jedes ſeiner Worte vibrirt die Ahnung, daß Deutſchland ſeiner höchſten ſittlichen That ſeine völlige politiſche Zerreißung und alle Leiden eines langen, entſetzlichen Krieges danken werde.

Wenn wir heute, nach 300 Jahren, rathlos vor der Frage ſtehen, mit welchen Mitteln die Nation nachholen könne, was in jenem großen Augenblick verſäumt iſt, wahrlich, Huttens Geiſt darf ſagen: ich wußte es wohl, ſo mußte es kommen, wenn man uns nicht hörte. Er iſt voll der alten Herrlichkeit und Größe der Nation, begeiſtert, wie ſein „Arminius" zeigt, von dem Bilde, das Tacitus uns hinterlaſſen, begeiſtert von der großen Kaiſerzeit; aber er iſt darum kein Romantiker des Patriotismus, er verſteht ächt politiſch die Kriſe der Zeit, getreulich und klar ſagt er dem Kaiſer, in welcher Tiefe der Verblendung gegen ſein eigenes Intereſſe er befangen ſei, wenn er der Pfaffenherrſchaft nicht ein Ende mache, kühn ruft er ihm zu, Deutſchland könne jetzt keinen Pfaffenkaiſer brauchen. Man kann, ſo verſtändig, wie er bei aller Wärme die ſpecifiſchen Verhältniſſe der Nation auffaßt, ſagen, er ſei der erſte moderne Patriot.

Dieß iſt das Charakterbild, wie es der Biograph Zug für Zug vor uns entſtehen läßt. Er vergißt nicht, auf die Verwandtſchaft mit Schillers Geiſt hinzuweiſen; wem fallen nicht Goethe's Strophen ein: „es glühte ſeine Wange roth und röther von jener Jugend, die uns nie verfliegt" — ? Es iſt das Palladium, das ewige Ehrenrecht des Menſchen, die Autonomie, was die beiden großen Herzen mit dieſer reinen und ſtetigen Glut erfüllt hat. Auch im Talente zeigt ſich die Verwandtſchaft. Der Unterſchied iſt zwar groß genug: Schiller iſt Dichter, Hutten ganz Mann des Wollens und Wirkens; was er von Phantaſie und Formgabe beſitzt, verwendet er als Mittel zum hohen Zweck. Doch wiſſen wir, daß in Schiller die ſpecifiſche Kraft der Phantaſie nur in unterbrochenen Stunden rein und ungemiſcht thätig war, daß zwiſchen die rein poetiſchen Stellen jene ausgedehnten Strecken ſich hinziehen, wo die ideale ſubjektive Begeiſterung des Dichters der mangelnden Objektivität ihr Feuer ſupplirt. Hier iſt Schiller rhetoriſch. Umgekehrt, wenn Hutten im ganzen Organismus ſeines Talents rhetoriſch iſt, ſo bricht doch in einzelnen Blicken, ungleich ſeltener freilich, als bei Schiller, ein wirklicher Dichter durch; Bilder, wie jenes in der erſten Rede gegen den Herzog Ulrich von Würtemberg, wo wir den Mörder bleich, mit ſtieren Augen von der vollbrachten That aus dem Walde zurückreiten ſehen, ſind Shakeſpeariſch zu nennen. Schillers Geiſt iſt dramatiſch und Hutten ſteigt, nachdem er Lucian kennen gelernt, von Epigramm und Elegie durch die Mittelſtufe der eigentlich rhetoriſchen Form, der Rede (und des Briefes), zu derjenigen Form auf, welche dem Drama am nächſten liegt: dem Dialog. Sie tritt zum erſtenmal auf in der ſchneidendſten ſeiner Schriften gegen den Herzog Ulrich, dem Phalarismus, und wird am lebendigſten in den Inspicientes und dem Bullicida. Es iſt die Auseinanderlegung des eigenen Innern in die objektive Form fingirter Perſonen und einer kleinen Handlung, wodurch hier der zürnende Rhetor innerhalb der Grenzen, welche die Tendenz ſetzt, in den Dichter übergeht. Haltung und Geiſt aber iſt vorherrſchend ſatyriſch und dieſer gemiſchte Nebenzweig des Komiſchen das Gebiet, worin ſich naturgemäß der Geiſt bewegt, der ſtets die Wirklichkeit über der durchglühenden Folie des Ideals betrachtet. Auch hier finden wir Schiller; er iſt in den Xenien ſo viel fruchtbarer und ſchneidender, wie ſein Geiſt direkter ethiſch war, als Goethe's rein poetiſcher Genius. Hutten iſt witzig, der Zorn, der Unwille reizt den Witz in ihm auf. Er vermag, wie dieß eben in der Natur des Dialogs liegt, ſich des ſubjektiven Pathos ſo weit zu entäußern, daß er zu der gegenſtändlichſten Form des Witzes, der Ironie fortgeht; natürlich aber bricht immer wieder das Pathos durch und eifert flammend, Stoß auf Stoß häufend in ſprudelnden Ausrufungen, Anreden, Fragen; denn bei ihm „iſt das Lachen nicht das Letzte, ſondern der Zorn; er ſieht in den Mißbräuchen, die er verſpottet, nicht bloß das Thörichte, ſondern mehr noch das Verderbliche.“ Strauß hat nachgewieſen, daß die Epistolae obscurorum virorum in Erfindung und im beſten Haupttheile der Ausführung von Crotus Rubianus rühren; in dieſem köſtlichen Werke wird die Satyre zum objektiven Humor, der ſeine Bildungen, ſeine Charaktermasken völlig frei, in abſoluter Naivetät, als wären ſie ganz unbelauſcht, ſich ergehen läßt; o, wie göttlich ſelig befinden ſich dieſe reinen Pfaffenexemplare in der himmliſchen Gemüthlichkeit ihres Austauſches, in der Vollendung ihrer Aberweisheit, im ſüßen Ausplaudern ihrer Schweinereien, in der behaglichen Fülle ihrer Unwiſſenheit! Und wie wird dieſe vollendete Sicherheit der Naivetät durch die vollendete Selbſtgewißheit dieſes barbariſchen Latein erhöht! — Es iſt aber der zweite, mehr direkte Satyre enthaltende Theil, welcher Hutten, wie Strauß es wahrſcheinlich macht, zum Mitarbeiter hat; ein weiterer Beweis, daß er mehr Satyriker, als Komiker iſt.

Wir haben bis jetzt mehr von der Sache, als der Kunſt des Biographen geſprochen; wer dieſes Werk kalt findet, der verkennt nicht nur überhaupt das wahre Weſen der Objektivität eines geiſtigen Kunſtwerks, ſondern überſieht mit merkwürdiger Blindheit überall auch im Einzelnen des Verfahrens, wie der Verfaſſer, während er ſeine Mühe, ſeinen Apparat und ſein eigenes Feuer zurückhält, gerade nur um ſo energiſcher wirkt: er läßt ſeinen Mann ſelbſt reden, er zieht mit ſeiner Hand überall das Weſentliche, Schlagende heraus und gibt uns von jeder ſeiner Schriften ein angemeſſenes, durch ſchlichte Klarheit befriedigendes Bild. Wir lernen das Pathos des Mannes und ſein Formtalent, ſein Verfahren, ſeine redneriſch poetiſchen Mittel immer zugleich kennen. Was die Form im engeren Sinn der Sprache und des Versbaus betrifft, ſo war Hutten bekanntlich einer der beſten Latiniſten ſeiner Zeit. Seine Diſtichen erhalten wir in gewandter Ueberſetzung./ Vom Jahr 1520 fängt Hutten an, ſeine lateiniſche Kunſt dem großen Zwecke der Einwirkung auf die Nation zu opfern, und wir leſen ſein ſchwerfälliges Deutſch mit jenem gemiſchten Gefühle des drückenden Gedankens an den ſo beſonders ſchweren und langſamen Gang, den die deutſche Bildung nahm, bis ſie in Sprache und innerer Form die klaſſiſche Helle und Schönheit ſich angeeignet, und der Rührung über die innere Wärme, wie ſie mit dem harten, noch ungefügigen Materiale kämpft. /

Eine reiche Gruppe von Charakterbildern umgibt dieſes Gemälde des Helden und erhöht es durch Farbenunterſchied und Schatten, durch Verwandtſchaft und Gegenſatz. Die bedeutendſten Humaniſten der Zeit, Deutſche und Italiener, lernen wir kennen, indem ſie mit Hutten in Verbindung treten, während der Pfaffengeiſt als Obſcurantismus im feindlichen Heerlager, vornämlich in ſeinem Hauptneſte, Köln, an der Spitze die gefährliche Fratze Hochſtratens, durch den Reuchlin'ſchen Streit zur vollen Anſchauung gebracht wird. Die deutſchen Humaniſten, die hier vor uns auftreten, ſchreiten nun in verſchiedenen Graden des Intereſſes auch zur Theilnahme an der Reformation fort, und dieß lag ja in der Natur der Sache: gerade Reuchlins Streit mit den Kölnern zeigte, daß Reformation und Humanismus in der Wurzel zuſammengehören müſſen, da ſie Einerlei Feinde hatten. / Klaſſiſche Bildung und Erkämpfung einer ſittlich geſunden, von falſchen Tranſcendenzen und verkehrter Aſceſe gereinigten, innerlich freien Lebensform müſſen ja zuſammenfallen. Aber keineswegs ſchlechthin. Bildung iſt friedlicher Entwicklungsgang; ſie wird die ethiſche Befreiung des Menſchen in irgend einem Sinne immer als Frucht in ihrem Schooße tragen; dieſer Sinn kann ſich aber auf eine bloße Anſchauung, ein bloßes Bild der inneren Freiheit ohne wahre Realität beſchränken, die Bildung kann über einen Charakter, der innerlich nicht befreit iſt, herwachſen, obwohl innere Befreiung an ſich ihre Conſequenz iſt; die Ziehung dieſer Conſequenz fordert noch ein Anderes, die ethiſche Neuſchöpfung verlangt einen Willensakt. Die Bildung dringt nach der Form hin und anticipirt gern eine harmoniſche Vollendung, ohne vorher für ihren Kern geſorgt zu haben. Daher führt ſie ſogar eine Scheue mit ſich vor dem, was ſie in Wahrheit zugleich wollen ſollte: eine Scheue vor dem Durchgreifenden, von vorne ſtraff Beginnenden einer ernſten Charakterkriſe; ſie liebt die ſtille, ſanfte Continuität, ſie erſchrickt vor dem entſchiedenen Bruch. Doch der Einzelne mag eher mit ſich fertig werden, es handelt ſich weniger von ihm, als vom Ganzen, Oeffentlichen, und hier erſt zeigt ſich der tiefe Unterſchied. Bildung iſt nicht für Alle, erweitert ſich über die Maſſen nur in äußerſt langſamer Ausdehnung; dem Volke ſoll das Kleinod ſittlich religiöſer Befreiung errungen werden, ehe es zur Bildung reift, ja als Grundlage möglicher Bildung. Und dieß will Kampf, öffentlichen Kampf. Im großen öffentlichen Kampfe geht es aber nie ganz reinlich und ſäuberlich her; Rohheit, Wildheit kommt zu Tage, Leidenſchaften werden entfeſſelt, furchtbare Mißverſtändniſſe ſcheinen das neue Licht zu verlöſchen; eine alte Autorität fällt, die neue iſt noch nicht begründet, mit der Ehrfurcht vor jener ſcheint alle Ehrfurcht zu ſchwinden, das Chaos einzubrechen; da braucht es ſittlichen Muth, nicht irre zu werden, eine harte Haut, nicht verletzt und zurückgeſtoßen ſich in das Aſyl der ſtillen Genüſſe der bloß perſönlichen, eſoteriſchen Bildung zurückzuziehen. Hutten aber, der Mann voll Liebe der Wiſſenſchaft, iſt zugleich auch der Mann der Kraft, der den rauhen Boden der Thaten zu betreten keine weichliche Scheue kennt. Er muß Manchem ſeiner humaniſtiſchen Freunde an Feinheit, an Klugheit, an äſthetiſchem Talent hintanſtehen, aber die ethiſche Gewalt ſeiner Natur iſt es, die ihn hoch aus ihrem Kreiſe hebt, indem ſie das Intereſſe des Humanismus und der Reformation in ihm zur wirklichen, concreten Einheit bindet. So erzeugt ſich ein Contraſt von der lebendigſten, belehrendſten Wirkung: die bloßen Humaniſten fallen, da es mit der Reformation Ernſt wird, erſchrocken faſt ſämmtlich von der großen Sache ab, Hutten wird unter Kampf, Hinderniß, Gefahr nur immer eifriger, glühender, ohne darum dem Humanismus abtrünnig zu werden. Es iſt keine leere Zuthat, ſondern ein ganz organiſches Glied dieſer Biographie, daß uns zum Schluß auch der Ausgang jener Männer erzählt wird, daß wir ſehen, wie der geiſtreiche Humoriſt, der Verfaſſer der Epistolae obscurorum virorum, Crotus Rubianus, der feine Pirkheimer, der gemüthliche, ſanfte Mutianus Rufus, dem die beata tranquillitas Loſungswort war, den Sturm nicht ertragen, ſondern nach lebhaftem Anlauf der Theilnahme an der Reformation, da ſie rauher und gewaltſamer in die Welt tritt, da gar der Bauernkrieg ausbricht, hinter ſich gehen, den Schatz des neuen Lichtes der Menge ariſtokratiſch verbergen möchten, unzufrieden, zerfallen mit der Gegenwart hinſinken, erlöſchen, und nur der heitere, lebensfriſche Eoban Heß bis zum Ende ausharrt. Die Hauptfigur aber, die unſrem Helden in reinem, vollem Contraſte gegenüberſteht, iſt Erasmus: ein geſchichtlicher Gegenſatz von zwei Naturen, wie ihn wirklich ein Künſtler ſelbſt nicht beſſer hätte erfinden und anordnen können, neben einander zwei Typen von allgemeiner, für alle Zeiten wahrer Bedeutung. Wir kennen unſern Biographen ſchon zu gut, um zu fürchten, er werde ſich gegen das berühmte Haupt des Humanismus durch dieſen Contraſt zur Ungerechtigkeit verführen laſſen, er werde dem Manne, den er als Inbegriff faſt alles deſſen bezeichnet, was infolge der Wiedererweckung des Studiums der Alten die Geiſter der abendländiſchen Nation ſeit mehr als hundert Jahren errungen hatten, ſein unendliches Verdienſt ſchmälern. Die Darſtellung, wie nun aber dieſe Natur durch die Reformation aus dem Gleichgewichte gebracht wird, gehört zu den wahrhaft claſſiſchen Partien des Werks. Erasmus genießt zunächſt jede Entſchuldigung, die wir einem Goethe gönnen, wenn ſein reinlicher, milder, ſchöner Sinn von dem Rohen, was die großen hiſtoriſchen Kämpfe unvermeidlich mit ſich führen, abgeſtoßen wird. Urſprünglich iſt er dem Zwecke der Reformation gar nicht entgegen, er ſelbſt hat Aberglauben des Volks, Unwiſſenheit und Barbarei der Geiſtlichen, Aberwitz der Scholaſtik, Plackereien der Faſtengebote, auch die Herrſchſucht und Habſucht des römiſchen Hofs mit der Waffe des Spottes angegriffen; aber der feine, ironiſche, diplomatiſche Mann wird von Luthers leidenſchaftlicher Energie, von der Gewaltſamkeit, womit die Reformation auftritt, zurückgeſtoßen; er will ſachtes, allmähliches Wirken, milde Formen, er will, da der Kampf heftiger entbrennt, „lieber Zuſchauer, als Mitſpieler“ ſein, ihm iſt Streit und Krieg der Uebel größtes und er will lieber von der Wahrheit ein Namhaftes zurücklaſſen, um — mit Papſt, mit Biſchöfen die Kirche zu reformiren, er will „die bittere Pille ſo ſüß als möglich einhüllen.“ Und worin er nicht nur Namens ſeines Naturells, ſondern der Sache ſelbſt für die nächſte Zeit Recht hat: er fürchtet für den Fortgang der humaniſtiſchen Bildung. Er wurde auch unterbrochen, aber unterbrochen, um ihrer Zukunft den tieferen ſittlichen Boden zu legen. Einem ſolchen Manne mußte es gegenüber einem Luther und Hutten zu Muthe ſein, wie wenn ihm auf eine zierliche, ſäuberliche Reinſchrift von roher, täppiſcher Hand das Tintenfaß ausgeſchüttet würde. Soweit iſt Alles nur natürlich. Aber Erasmus iſt nicht ein reiner Typus der humaniſtiſch quietiſtiſchen Geiſtesform wie Goethe. Goethe's Schwäche war nicht Feigheit, Eitelkeit, Egoismus, Servilismus, und er iſt nie biſſig, nie boshaft.

nie unwahr geweſen. Dieſe übeln Flecken treten in Erasmus zu Tage, da die entſcheidende Stunde kommt, wo er nicht mehr hinter dem Berge halten kann, wo es heißt: Entweder Oder. Sie kommt, da der flüchtige Hutten in Baſel die erſte Zuflucht ſucht. Der feine Herr will ſich vor ſeinen hohen Gönnern nicht bloßſtellen, weicht unter elender Ausflucht dem Beſuch Huttens aus, verläugnet in einem Brief an ſeinen Freund Laurinus in Brügge ſpitzfindig, kalt und falſch die Reformatoren, lügt über einzelne Umſtände, es entbrennt in der Expostulatio Huttens und der Spongia des Erasmus jener bittere Streit, worin Hutten wohl die „Starrheit an den Tag legt, durch die er ſich aus allen Verhältniſſen herausgeſetzt,“ Erasmus aber „Wahrheit und Würde“ aus den Augen verliert, und es treten ſich ſo „zwei ganze Menſchen, zwei geſchloſſene Standpunkte entgegen, deren jeder ſeine einſeitige Berechtigung hat, aber eben durch dieſe Einſeitigkeit der Schuld und dem Schickſale verfällt.“/Doch die Schuld iſt ungleich: rückſichtsloſes Durchfahren entehrt nicht, wie feige, eitle, kriecheriſche Rückſicht. Erasmus gehört doch nicht bloß zu den Leuten, die den Pelz waſchen und nicht naß machen wollen, es iſt ihm auch wieder mit dem Waſchen wollen nicht Ernſt. Er war zu geſcheidt, um mit voller Ueberzeugung zu ſchreiben, wie er in der Spongia that: man könne wohl den einzelnen Papſt tadeln und haſſen und doch mit dem Papſtthum es halten: „eben die Erfahrung war ja damals reif geworden, daß das Verkehrte und Verderbliche im Papſtthum ſelber liege, daß alſo ein zufällig beſſeres Individuum, das in die Stellung eines Papſts komme, entweder durch dieſelbe verderbt oder doch ſo gebunden werde, daß ſeine Vorzüge dem Inſtitute und der Welt nicht zu gute kommen." Das volle Bild des matten juste milieu, das Erasmus einnimmt, geben ſeine Vorſchläge, wie man ſich auf beiden Seiten mäßigen, hübſch ineinander ſchicken ſolle; in allen Hauptartikeln des chriſtlichen Glaubens ſei man ja einig, der Streit betreffe nur Unweſentliches, die Gelehrten ſollen ohne Zank und Schmähungen über die Beilegung des Zwieſpalts und das Beſte der Chriſtenheit verhandeln und die Ergebniſſe dieſer Verhandlungen in geheimen Briefen dem Papſt und dem Kaiſer zur Kenntniß bringen,

„ein Vorſchlag, der ſo kindiſch iſt, daß man glauben müßte, Erasmus ſelbſt habe im Stillen darüber gelächelt, wüßte man nicht, wie die Furcht vor Revolutionen die klügſten Männer ſeiner Art über das Unzureichende der Mittel, die ſie dagegen in Vorſchlag bringen, zu verblenden pflegt." Vielleicht hat er doch gelächelt. Gegen ſolche matte Auskunft ſtellt ſich einfach wahr Huttens Wort: Chriſtus habe erklärt, nicht den Frieden, ſondern die Entzweiung und das Schwert bringe er; die Schuld der Unruhen falle auf diejenigen, welche das Evangelium nicht leiden wollen; auf die Frage aber, was beſſer ſei, die Unruhen in den Kauf zu nehmen, oder, um ſie zu vermeiden, die Unterdrückung des Evangeliums ſich gefallen zu laſſen, könne die Antwort nicht zweifelhaft ſein. In ihrer Vollkommenheit tritt aber die Perfidie des Gegners zu Tag in der hübſchen Ausflucht: „er ſpare ſich, um ferner nützen zu können," ſeine ſpitzige Bosheit in der Fluth indirekter Angriffe auf Huttens menſchlichen und ſittlichen Charakter und ſchließlich in dem Denunciationsbriefe an den Rath von Zürich, der dem Unglücklichen ſeine letzte Zuflucht ſtehlen ſollte.

Doch ſehen wir von dieſen häßlichen Zügen des einzelnen Mannes ab und faſſen das Ganze der Sache ſelbſt mit den Worten unſeres Biographen zuſammen: „In der Reformation verengte ſich der Geiſt der Zeit, aber dieſes ſich Verengen war zugleich ein ſich Zuſammennehmen, und zuſammennehmen mußte er ſich, um ſeine Aufgabe zu löſen. Der Humanismus war weitherzig, aber auch mattherzig, wie wir an keinem Andern deutlicher ſehen, als an Erasmus: er hätte die Umbildung der Zeit nicht durchgeſetzt. Luther war engherziger, beſchränkter, als Erasmus: aber dieſer ſich zuſammenhaltenden, nicht rechts noch links ſehenden Kraft bedurfte es, um durchzubrechen. Der Humanismus iſt der breite, ſpiegelnde Rhein bei Bingen; er muß erſt enger und wilder werden, wenn er ſich durch das Gebirg die Straße zum Meer bahnen will. Dadurch eben war Hutten ſo einzig, daß er mit der humaniſtiſchen Geiſtesweite den reformatoriſchen Willensdrang vereinigte.“

Bei dieſer Vergleichung des Humanismus und der Reformation drängt ſich uns eine Bemerkung, eine Erweiterung dieſer Betrachtungen auf, die ſich an einen früheren Punkt in Huttens Leben knüpft: von ſeiner Reiſe nach Rom bringt er keinen Eindruck zurück, als den Abſcheu über die kirchlichen und ſittlichen Zuſtände. Es iſt, als hätte er von der damaligen Kunſtblüthe Roms gar nichts geſehen. Ebenſo erging es bekanntlich Luther, aber es iſt bei Hutten, dem Humaniſten auffallender. Das Auge der Deutſchen, die damals nach Italien kamen, einen Künſtler von Fach wie Albrecht Dürer ausgenommen, hat ſich daſelbſt gegen das Aeſthetiſche ſchlechtweg verſchloſſen, bei Allem, was für die

Kunſt geſchah, haben ſie nur an die Hauptquelle der Ausgaben, den Ablaß, die Ausſaugung Deutſchlands, an den ſchlechten Luxus gedacht, der mit dem edleren Luxus des claſſiſchen Landes Hand in Hand ging. Das iſt barbariſch, darin waren auch unſere Humaniſten damals Barbaren und dieſe Barbarei des äußeren Formſinns, die ſelbſt den philologiſch Gebildeten noch anhing, hat weſentlich noch dazu gehört, um Deutſchland, um einen großen Theil Europa's dem Joche der romaniſchen, mittelalterlichen Religionsform und Geiſtesumſtrickung zu entreißen. Der Katholicismus beſticht äſthetiſch durch die pompöſen Formen eines ſüdlichen, claſſiſchen Pathos. Die Völker, in denen der Formſinn über den Sinn des Inhalts wiegt, ſind daher in ſeinen Banden geblieben. Im modernen Deutſchland, als die überreife äſthetiſche Bildung den ehrlichen, nackten Wahrheitsſinn zu erſticken drohte, in der Epoche der Schöngeiſterei, der Genialität und Romantik haben wir die Uebertritte erlebt, die von einer poetiſchen Vorliebe, einer „predilection artistique“ für die farbigen Formen des Mittelalters und ſeiner Kirche ausgingen; die poetiſche Illuſion verkehrte ſich allgemach in eine dogmatiſche. /Der hierarchiſche Bau und was dazu gehört von Wundern und Glanz der Bilder wurde für wahr gehalten, weil er ſchöner ausſieht, als die ſparſamen, ſtrengen Formen, welche das Bedürfniß der inneren Sammlung erzeugt, und ſo landete der geniale Anfang endlich bei dem ſcheinloſen, bitteren Ernſte, der den Geiſt der Aufklärung, den er mit Seichtigkeit und Altklugheit verwechſelte, aus der Geſchichte ſtreichen zu können meinte./ Eine welche Gefahr war nicht bei einem Goethe, er verachtet gründlich das Pfaffenthum und den Wahn, aber er bietet dennoch gegen jene groben Deutſchen des ſechzehnten Jahrhunderts, welche nur das moraliſche, politiſche, religiöſe Verderben und von der Kunſt nichts ſahen, den reinſten Gegenſatz eines äſthetiſch gebildeten, äſthetiſch auffaſſenden, von der Wirklichkeit, von allen Fragen nach innerem und äußerem Volkswohl rein abſtrahirenden modernen Pilgers in Italien. Es iſt dieß für ihn, den Menſchen, der ſchlechthin auf das Schöne und die Betrachtung gewieſen war, kein Vorwurf, aber wo er allgemein urtheilt, zeigt ſich die gründliche Beſchränkung ſeines Blicks in dem bekannten Epigramme gegen das Lutherthum, worin er ihm ſeinen Haß erklärt, weil es wie das Franzthum ſeiner Zeit ruhige Bildung zurückgedrängt habe. Er kann damit nicht bloß die ſpätere Verſteinerung der Reformation in einem neuen Dogmenzwang, nicht bloß das wüſte Theologengezanke im Auge haben; nein, er meint die Einſeitigkeit, die Leidenſchaft, womit ſich Luther ſelbſt und mit ihm ſeine Nation rein auf die inneren, inhaltsvollen Intereſſen des Geiſtes warf, allem ſchönen Schein, aller runden, ſanften, menſchlich ſchönen Bildung zunächſt den Rücken kehrte, ſo daß die bildende Kunſt, die Poeſie ſtockte, die Grazien ausblieben und erſt im Lauf der Jahrhunderte eine äſthetiſche Bildung eintrat, welche bei den romaniſchen Völkern in ununterbrochener Fortentwicklung mit oder nicht allzu ſpät nach dem Abſchluß des Mittelalters ihre Blüthe feierte. Und er vergißt, ſich zu fragen, ob er je einen Egmont, einen Fauſt, eine Iphigenie, ja ob er je irgend eines ſeiner Werke, ob Schiller je eines ſeiner Werke geſchrieben hätte, wenn nicht jene unſre derben Ahnen mitten durch eine

Welt des beſtechenden ſchönen Scheines mit grober deutſcher Bauernfauſt durchgeſchlagen und ſo eine Kriſis der Zeiten herausgeführt hatten, eine ethiſche Kriſis, für welche nie und nimmer die äſthetiſche Bildung ein Surrogat ſein kann, welche vielmehr einer ächten, tiefen, wahren Kunſt und Poeſie, wie die neuere deutſche es iſt, vorausgehen mußte! Die gebildeten Geiſter Italiens waren damals vom Kirchenglauben völlig gelöſt, aber ſie ließen die Kirche ſtehen, ſie wollten (um von allen niedrigeren Motiven abzuſehen) den rauhen Lärm des Kampfes nicht, ihre Nerven waren, wie Goethe's, zu fein für den groben radicalen Schlag des wirklichen Abbruchs und Umbaus, und dadurch iſt — Italien geſunken, zurückgeblieben, hat den wahren Schritt in die moderne Zeit nicht vollzogen und ſtellt ſich vor die Pforte ſeiner Zukunft die ſchwere, dunkle Frage, ob die hochbegabte Nation noch fähig ſei, in irgend einer ihr entſprechenden Form die moderne Entſcheidung des Geiſtes zur innern Befreiung, ohne welche die äußere auf Sand gebaut iſt, nachzuholen. Frankreich hat ein ungenügendes Aequivalent für die Reformation in der Summe freier Gedanken erzeugt, welche als wahrer, freilich entſtellter Kern ſeiner Revolution zu Grunde lagen, und nur darum lebt und wirkt es activ in der modernen Geſchichte, Kunſt, Literatur. Wohl uns alſo, daß unſere Vorfahren überhaupt gar die Verſuchung nicht kannten, gegen das ethiſch Ueberlebte ſich äſthetiſch zu verblenden, daß ſie ſolche Tendenzbaren waren, daß der ſchöne Schein ſie nicht beſtechen, daß der Glanz der hellen Form ſie nicht blenden konnte, wohl uns, daß ſie nicht mit der Phantaſie anfaßten, was der grobe Verſtand, die Vernunft und der moraliſche Sinn zu entſcheiden hat! In der Uffiziengalerie zu Florenz hängt in einem Kabinete nahe der berühmten Tribuna Luthers Porträt; ein ſeltſamer Nachbar der Mediceiſchen Venus, des Apollino, der Perlen der Malerei aus jener Zeit, da die ſchöne Sinnlichkeit des Alterthums in Italien ſich mit der chriſtlichen Vorſtellung und Stimmung zu Einer Gluth und Süßigkeit verſchmelzte; er ſieht mit dem knorrigen, eichenrindigen Geſichte drein, als möchte er dem ganzen heidniſchen Spuck umher eine jener dicken Zoten zurufen, mit welchen er wohl den Teufel, wenn er ihn zu verſuchen kam, abzuſpeiſen pflegte. Dieſe Rohheit des energiſchen Gemüths hat uns gerettet und die Grundlagen einer ſpäteren, aber ſo unendlich tieferen äſthetiſchen Bildung erobert. Die Deutſchen galten damals bei den Wälſchen als hirnlos, ſie wurden als Gäule, Eſel, Ochſen verſpottet, wie wir auch wohl heute noch dort eine razza inferiore heißen: an ſeinem glänzendſten Werke, dem ſtolzen Bau ſeiner Kirche, hat es der formgewandte, kunſtreiche romaniſche Geiſt erfahren müſſen, welche Kräfte hinter dem ſchwerfälligen, breiten, dummlichen Weſen dieſer Menſchenrace verborgen ſind: ſie haben ihn um die Weltherrſchaft gebracht.

Wir kehren zu unſerem Zuſammenhang zurück. Haben wir in dem Bilde des Erasmus gegenüber Hutten den ganzen und vollen Contraſt des leidenſchaftlich ſtrebenden Helden und des retardirenden Repräſentanten der Schonung des Beſtehenden, ſo zeigt dagegen das Verhältniß zu *Luther* die mildere Form des Contraſts, die Ungleichheit im Verwandten. Das Weſentliche dieſes Unterſchieds haben wir oben bereits ausgeſprochen: dort die tief concentrirte, volksthümlich innige und direkt auf das Volk, durch das Volk wirkende, rein religiöſe, aber auch dogmatiſch gebundene Energie des Gemüths, hier die rationellere, lichtere, am Claſſiſchen gebildete, in der Grundidee weniger tiefe, der politiſch ethiſchen Seite zugewandte Begeiſterung des ritterlichen, weltſinnigen Humaniſten, der zuerſt durch die Großen zu wirken gedenkt. Das Innerſte dieſes Gegenſatzes kommt aber erſt zu Tage, da Hutten dieſe Hoffnung ſcheitern ſieht und ſeinen Zweck durch das Mittel der Gewalt durchzuführen gedenkt. Daraus entſpringt die Kataſtrophe ſeines Lebens und ſo ſind wir auf das ſucceſſive Bild geführt.

Wir haben bisher von der Zeitform der Entwicklung, in welcher der Biograph ſich nothwendig bewegt, abgeſehen und die Stellen aus ſeiner Erzählung da und dort herausgenommen, um den Kern der Charaktere und die großen Grundwahrheiten, um die ſich ihre Kämpfe drehen, in ihrer Allgemeinheit hinzuſtellen. Es mag dieß Verfahren wie das Zerſprengen einer wohlgefügten, ſtufenförmig ſich aufbauenden Ordnung erſcheinen; allein die Kritik verkennt darum nicht den künſtleriſchen Bau einer Schrift, wenn ſie bemüht iſt, vor Allem die großen, durchgehenden Grundkräfte herauszuſtellen und in Wirkung zu ſetzen. Der Verfaſſer ſelbſt geht Schritt um Schritt ſeinen gemeſſenen Gang, läßt ſeinen Mann in die Welt treten, wachſen, reifen, wirken, leiden, untergehen und die großen Ideen, die ſtarken Lichter, die auf die innerſten Mächte des Lebens, die geiſtigen Hebel der Geſchichte fallen, ſpringen in dem reichen, geordneten, umſichtig ſich erweiternden und zuſammenhaltenden Bilde nur wie von ſelbſt hervor. Wir werden dieſem Bilde nicht in ſeine einzelnen Züge nachgeben; andere Kritiker, welche ſich mehr auf das einzelne Geſchichtliche einließen, haben das Geſchäft bereits übernommen, das hiſtoriſche Material ſpecieller beleuchtet und wir dürfen das Prädikat ebenſo gewiſſenhafter, als künſtleriſcher Verarbeitung des Stoffes durch ſie als begründet anſehen. Uns genügt es denn, die Hauptſtadien von Huttens Leben hervorzuheben.

Das erſte Stadium ſetzen wir bis zu ſeiner Agitation gegen Herzog Ulrich von Württemberg. Es iſt der Lebensabſchnitt, wo der Humaniſt ſich ausbildet, aber bald in die Form der klaſſiſchen Bildung der ſtarke Inhalt des energiſchen Rechtsſinns einſtrömt und ſo der feurige Rhetor reif wird, ein Fortſchritt, der eben in den Reden und Dialogen gegen Herzog Ulrich als fertig vor Augen tritt. Wir ſagen: Rechtsſinn; das patriotiſche und das kirchliche Pathos ſetzt allerdings bereits an und ſpricht ſich aus, der Aufenthalt zu Wien, die erſte und zweite Reiſe nach Italien geben den Anlaß dazu. Das Aufmahnungsgedicht an Kaiſer Maximilian, die größtentheils in Italien verfaßten Epigramme gegen Venetianer und Franzoſen verkündigen den warmen Sinn für Ehre und Macht des Vaterlands und in denſelben Epigrammen wendet ſich Hutten auch ſchon gegen den ungeiſtlichen Geiſt des Papſtes, des kriegeriſchen Julius II., gegen Ablaß- und Bullenkram, gegen die ſchmachvolle Ausbeutung Deutſchlands. Bei dem zweiten italieniſchen Aufenthalt wirft er ſich im Nemo oder *Οὖτις* bereits auch gegen die Theologen, er kommt — ein entſcheidendes Ereigniß — nach Rom, ſieht die ganze Fäulniß in der Nähe, er ſpricht in mehreren Epigrammen den empörenden Eindruck aus, ebenſo bricht im

Anblick italieniſchen und franzöſiſchen Uebermuths der patriotiſche Zorn wieder im Spottgedichte Marcus und in dem Gedicht über die Fiſcherei der Venetianer aus, und in einer poetiſchen Epiſtel an Kaiſer Maximilian fordert er dieſen noch einmal auf, die deutſche Ehre und Obmacht in Italien wieder herzuſtellen. Dieſe Seite ſeines Kämpfens verhält ſich jedoch zum Späteren nur wie ein Vorſpiel: die ganze Gewalt ſeines Geiſtes ergießt er in die Schriften gegen den Herzog von Württemberg, hier tritt der fertige Demoſthenes auf und ſein Gegenſtand iſt ein Verbrechen, ein Mord, ein ſchreiendes blutiges Unrecht, das allerdings, von einem Fürſten verübt, mit dem grenzenlos beleidigten Rechtsgefühle zugleich den Geiſt der Freiheit als Tyrannenhaß wach ruft; doch bleibt der Umſtand weſentlich, daß der Ermordete ein Verwandter Huttens war; das Pathos iſt noch kein reines, allgemeines. Auf ſeinen Fahrten durch Deutſchland in früher Jugend war Hutten in Greifswalde durch die Lötze ausgeraubt worden; bis dahin war er Humaniſt im formellen Sinne des Worts geweſen; da zum erſtenmal ergoß ſich der Geiſt in die Form und ſprühte in den Querelen gegen die Loſſier Huttens Zornfeuer. So iſt dieſes erſte Stadium auf der einen Seite begrenzt durch einen poetiſchen Ausbruch der Empörung über Unrecht, das er rein in Privatverhältniſſen erlitten, auf der andern Seite durch einen leidenſchaftlichen Kampf des ausgebildeten Rhetors, worin das private und das objektive, politiſche Pathos mit ſammengehen; beidemal gemiſcht, iſt es im Weſentlichen die Idee der Gerechtigkeit, die ihn bewegt, tief und groß an ſich, aber enger, als die Intereſſen, die ihn in den folgenden Streben in ihren Kreis ziehen.

Das zweite Stadium iſt die Bahn des Anſteigens zur Höhe, zur vollen öffentlichen Wirkſamkeit. Es beginnt mit Huttens Theilnahme an dem Streite Reuchlins und der Kölner Pfaffen. „Das war nicht mehr die zufällige Brutalität zweier halbgebildeter Geldmänner hinten an der Oſtſee gegen einen armen Poeten, nicht die Ermordung eines unbedeutenden Vetters und Standesgenoſſen durch einen leidenſchaftlichen Fürſten: hier war ein planmäßiger, durch gewaltige Kräfte unterſtützter Verſuch der Rückſchrittspartei, in einem der Vorkämpfer der Bildung und Geiſtesfreiheit alles dasjenige zu unterdrücken, was auch für Hutten das Theuerſte war.“ Mit ſeiner gewohnten Genauigkeit und Klarheit des Aufzeigens gibt uns der Verfaſſer ein Bild dieſes merkwürdigen Vorkampfes der Reformation, merkwürdig vor Allem dadurch, daß er in der Geſchichte als Beweis jener Wahrheit daſteht, daß klaſſiſche Bildung des modernen Geiſtes und ethiſch-religiöſe Befreiung des Innern Einerlei Feind in der Hierarchie und ihren Intereſſen haben. Der triumphus Capnionis iſt nicht mit Sicherheit als Huttens Werk nachzuweiſen, wohl aber das proſaiſche Vor- und Nachwort; außerdem zeigen Briefe aus Italien, wie lebendig ihn dort die Theilnahme an Reuchlins Sache bewegt hat, namentlich der ſchöne Brief aus Bologna an Reuchlin ſelbſt, der den nicht immer muthig geſtimmten Mann ſo kraftvoll zum Ausharren ermahnt. Die Theilnahme an den epistolae obscurorum virorum iſt der zweite bedeutende Schritt dieſes Stadiums. Nicht ſchwächt den anſtrebenden Mann die kaiſerliche Gunſt, der Dichter-Lorbeer, den ihm Maximilian nach ſeiner Rückkehr von Italien in Augsburg auf das Haupt drückt; raſch folgt der weitere

Schritt, die erſte entſchiedene Wendung gegen Rom durch Herausgabe der Schrift des Laurentius Valla über die erdichtete Schenkung Conſtantins, die er mit der kecken ſarkaſtiſchen Widmung an Leo X. begleitet. Die früheren vereinzelten Schüſſe gegen das kirchliche Ausplünderungsſyſtem vereinigen ſich hier zu einem dichteren Hagel und das Gefühl der nationalen Ehre ſammelt ſich gerade an dieſem Punkte zum ſtärkſten Ausdruck, weil „der Betrug ſo plump iſt, daß man ſieht, er war vorzüglich auf die Deutſchen berechnet, von welchen die Italiener ſagten, ſie haben kein Hirn." Der Schritt war um ſo wichtiger, weil die Schrift auf Luther bekanntlich ſtarken Eindruck machte. Noch aber ſieht Hutten Luthers Sache als bloßes Mönchsgezänk an; er ſchreibt ausdrücklich, er wolle an den Fürſtenhöfen für die Sache der kirchlichen Befreiung werben: „es war die natürliche Politik des Humanismus, der auch Hutten treu blieb, ſo lange er nur Humaniſt war." Er iſt in die Dienſte des Kurfürſten Erzbiſchofs Albrecht von Mainz getreten und erkennt in dieſem Verhältniß noch keinen Widerſpruch gegen ſeine höhere Aufgabe; nur die allgemein menſchlichen Schattenſeiten des Hoflebens ſind es, die ihm freilich nach einem Jahre ſchon dieſe Stellung entleiden und den Dialog Aula in die Feder geben. Das Intereſſe Wilh. Pirkheimers für dieſe Schrift gibt Anlaß, die edle Geſtalt des Nürnberger Senators, eines der reinſten Repräſentanten „des allſeitigen Wiſſens- und Bildungsdrangs der Zeit" vorzuführen. Inzwiſchen folgen ſich raſch die Schriften, worin Hutten mit der vollen Ladung ſeines energiſchen, immer vor Allem patriotiſchen Zorns gegen die kirchliche Knechtſchaft anſtürmt: vor Allem jene ſchon erwähnte Türkenrede, worin ſo kraftvoll der

Gedanke deutſcher Einheit hervorſpringt und welcher er, da er ſie gegen den Rath der Aengſtlichen unverſtümmelt drucken läßt, das Wort voranſchickt, „das die Reaktion aller Zeiten ſich ſollte geſagt ſein laſſen, aber freilich keine ſich geſagt ſein läßt: — „In der That“ (ſagt Hutten) „wenn es Einen gibt, welcher die deutſche Freiheit ſo vernichtet wünſcht, daß wir gegen kein Unrecht, keine Schmach mehr Einrede thun dürfen, der möge zuſehen, daß nicht jene ſo geknebelte und faſt erwürgte Freiheit einmal, zu der Unterdrücker größtem Schaden, plötzlich ausbreche und ſich wiederherſtelle.“ Es folgt die Febris, die lodernde Satyre auf das üppige Leben der Geiſtlichen, und ſpäter die Febris secunda, welche mit der ganzen Derbheit der Zeit namentlich die Zuſtände des Prieſter-Concubinats als natürliche Folge des Celibats aufdeckt. Der letzte ſtärkſte Schritt zum Gipfel iſt nun aber der Beginn der Gemeinſchaft mit Luther, deſſen Sache ihm von 1519 nicht mehr im früheren ironiſchen Lichte, ſondern ganz als Eines mit der eigenen erſcheint und an welchen er jenen herrlichen Brief vom 4. Juni 1520 voll Pietät und reiner Begeiſterung richtet. Nun iſt er auf der Höhe und wir treten in ein neues Stadium ein. Die Epoche bis dahin trägt der wachſenden Anſpannung zum Trotze noch immer einen friedlichen, zum Theil ſelbſt idylliſchen Charakter. Er hofft, wie wir geſehen, Heil noch ohne gewaltſamen Kampf von den Großen, vor Allem von dem neuen Kaiſer Carl V. ſelbſt und von ſeinem Bruder, dem Erzherzog Ferdinand. Freudig ſtimmen in ſeinem Gemüthe noch die Muſen mit dem ernſten, großen, öffentlichen Zwecke zuſammen. Der Arme hält ſich von der verzehrenden Krankheit geheilt und träumt von ehelichem Glück; der Dialog Fortuna lehrt uns im gewappneten Kämpfer den liebenswürdigen Menſchen, die beſcheidenen Wünſche des freundlichen, guten Herzens kennen.

Das dritte Stadium iſt der Gang auf der Mittagshöhe des Wirkens bis nahe an den Rand, wo der jähe Sprung über Klippen zum Abgrund führt. Dieſe Höhe iſt durch die Schriften Vadiscus und die Anſchauenden bezeichnet, in welchen alle Stöße des Geiſtes, der nun ganz weiß, was er will, mit einer Kraft der Darſtellung, die in der vollen Mannesblüthe ſteht, ſich vereinigen. Den Gebrauch der Bibelſprüche, worin er zum erſtenmal in der geharniſchten Vorrede zu einer älteren antipäpſtlichen Schrift, die er auf der Bibliothek zu Fulda entdeckt hat, Luther nachahmt, gibt er mit richtigem Gefühle nachher wieder auf. Jacta est alea, war ſchon lange ſein Loſungswort, und jetzt ruft er: durchgebrochen muß endlich werden, durchgebrochen! Aber immer noch iſt er nicht Revolutionär, während das Gewitter, das ihn dahin ſtößt, es zu werden, ſich bereits zuſammenzieht. Sein Verhältniß mit dem Kurfürſten von Mainz beſteht immer noch fort und erklärt ſich von der Seite des Letzteren daraus, daß er hoffen konnte, wenn ſich die deutſche Kirche für ſich abſchlöß, werde der Mainzer Erzbiſchof als Primas von Deutſchland derjenige ſein, dem das Meiſte, was man Rom entzog, zufallen müſſe. Auch jetzt noch baut er auf den Kaiſer, er reist nach Brüſſel an den Hof des Erzherzogs Ferdinand, wo er dieſen ebenfalls zu treffen und für ſeinen Zweck zu ſtimmen hofft; aber enttäuſcht reist er ab. Die Freunde warnen ihn bereits vor Bann, Gift und Dolch; der Papſt iſt auf den kühnen Deutſchen endlich aufmerkſam geworden und verlangt von Erzbiſchof Albrecht, ihn gefeſſelt nach Rom zu ſenden.

Auf dieſem Wendepunkt der Enttäuſchung beginnt das vierte Stadium: die friedlichen Mittel ſind als vergeblich erkannt, Hutten geht zur Drohung der Gewalt über. Mit einem ſchönen Bilde beginnt dieſes Stadium: Franz von Sickingens ſtattliche Rittergeſtalt wird uns vorgeführt. Hutten war zuerſt auf dem Feldzuge des Schwäbiſchen Bundes gegen Herzog Ulrich von Württemberg, der in die Zeit der vorhergehenden Epoche fällt, in Verbindung mit ihm getreten; jetzt findet er, wie ſo mancher andere Verfolgte, Zuflucht auf ſeiner Feſte Ebernburg. Ohne Illuſion über das Rohe, Geſetzloſe, Eigennützige im Fehdeleben der Ritterſchaft zeichnet unſer Biograph den Charakter des Mannes, dem es an innerem Adel und Empfänglichkeit für die großen Bewegungen der Zeit doch keineswegs fehlte: „ein rauher, aber tüchtiger Stamm, auf welchen Hutten wie ein geſchickter Gärtner die edelſten Reiſer pfropft.“ Sickingen „iſt dieſem ebenſoweit an Reichthum, Macht und Einfluß überlegen, als Hutten ihm an Geiſt und Bildung; dabei ſtand jenem reiche Lebenserfahrung, Uebung in Geſchäften des Kriegs und Friedens zur Seite; ſo ergänzten ſich Beide wie Idee und Praxis, wie Kopf und Arm.“ Strauß verſäumt nicht, auf das rührende Bild hinzuweiſen, wie der jüngere Hutten des höhergeſtellten, erfahrenen, aber ungelehrten Mannes, der Flüchtling des Beſchützers Lehrer wird, ihn in die neue Geiſteswelt der Reformation einweiht, wie ſie in den ſtillen Winterabenden auf der Ebernburg zuſammenſitzen, „der Aeltere ſich des Lernens nicht ſchämt und der ritterliche Lehrer ſelbſt neidlos dem größern Meiſter, dem Mönche zu Wittenberg ſich unterordnet.“ Und im Dialog Bullentödter ſetzt Hutten ſchön dieſe Ebernburg Rom entgegen: „Die Bulle rühmt ſich, aus dem weltherrſchenden Rom zu kommen, und ich im Gegentheil komme von der Ebernburg, der Herberge der Gerechtigkeit, wo Pferde und Waffen im Werthe, Faulheit und Feigheit in Verachtung ſtehen, wo die Männer rechte Männer ſind“ u. ſ. w.

Sehen wir hin, wie es mit dem Innern unſers Hutten in dieſer Zeit beſtellt war, ſo darf man ja nicht meinen, es ſei nun, da er in gewiſſem Sinn Revolutionär wird, eine Verwilderung in ihm eingetreten. Nein: es iſt nach Einer Seite jedenfalls noch eine höhere Stufe, die er erſteigt, ſein Geiſt erweitert und läutert ſich noch einmal. Er wendet ſich ausdrücklich, wie vorher nicht, in ſeinen Schriften an die ganze Nation, er opfert ſeine tief eingewurzelten Standesvorurtheile, erkennt den Werth des Beiſtands der Städte, reicht ihnen die Hand zum Bunde, ruft endlich auch den Bauernſtand zur Theilnahme und der erweiterte Zweck führt ihn vom Latein zum Deutſchen. Die erſte der Hauptſchriften dieſes Inhalts iſt noch lateiniſch: Omnibus omnis ordinis ac status in Germania principibus, nobilitati ac plebejis u. ſ. w. 1520; ſpäter jedoch überſetzt er dieſe wie andere frühere Schriften ins Deutſche; es folgt in demſelben Jahre die (gereimte) Klag und Vermahnung gegen den unchriſtlichen Gewalt des Papſts und der ungeiſtlichen Geiſtlichen (nachher auch unter dem Titel: Aufwecker der deutſchen Nation): die feurigſte „Zuſammenfaſſung alles deſſen, was Hutten jemals gegen die ultramontane Ausbeutung Deutſchlands und das Verderben der Kirche geſchrieben hatte,“ von Hutten ſelbſt

„ein zorniger Spruch“ genannt, weniger logiſch und künſtleriſch, als frühere Werke, aber um ſo treuherziger. „Es ſind Stellen in dem Gedichte, wo man ſo recht ſpürt, wie der Menſch in Hutten von dem Eifer für die Sache, der er ſich ergeben hat, wie die Kerze von der Flamme verzehrt wird, und die eben dadurch überaus rührend wirken;“ in der „Anzoig, wie allwegen ſich die römiſchen Biſchöff oder Päpſt gegen den teutſchen Kaiſern gehalten haben,“ wendet er ſich an den jungen Kaiſer; die Schrift „Entſchuldigung“ u. ſ. w. legt Vieles in der Klag und Vermahnung zum Milderen aus, unterſtützt aber zugleich mit neuem Nachdruck ihren weſentlichen Inhalt; in Form und Ton des Volksliedes greift er an die Herzen der Nation: „Ein neu Lied Herrn Ulrichs von Hutten“ 1521; er nimmt die dramatiſche Form wieder auf im Bullicida, Bullentödter, worin er die Bannbulle gegen Luther platzen und ihren wahren Inhalt, Aberglaube, Habſucht, Ehrgeiz, Heuchelei, Hinterliſt, Meineid, Wolluſt u. ſ. w. unter Geſtank herausberſten läßt; ruhiger wird die große Angelegenheit in den beiden Dialogen: der erſte und zweite Warner auseinandergeſetzt; die Städte ſucht zu verſöhnen und in den Bund zu ziehen der Dialog „die Räuber (Praedones)“; nach dem Reichstage zu Worms packt er die beiden päpſtlichen Nuntien und die andern geiſtlichen Gegner Luthers in ſeinen „Invectivae,“ denen er ein Sendſchreiben an den Kaiſer beifügt; noch will er ſich nicht geſtehen, daß er das Vertrauen auf dieſen verloren hat, aber mit flammenden Worten mahnt er ihn, ja er wagt es, ihm zu ſagen: „ein ſo großer Kaiſer, der König ſo vieler Völker, ſo willig zur Knechtſchaft, daß er nicht einmal wartet, bis er gezwungen wird!“

noch einmal ſucht er die Städte aufzurütteln in dem Gedichte: „Beklagunge der Freiſtette deutſcher Nation“ und das Geſpräch „Der neu Karſthans“ iſt es, worin er ſich endlich auch an die Bauern richtet.

Schon im Anfange dieſer Epoche hat Hutten in einem Schreiben an Kurfürſt Friedrich von Sachſen auf den Fall, daß die Fürſten nicht im Bunde mit den Rittern den großen Schäden des Vaterlandes abhälfen, in letzte Ausſicht die Gewalt geſtellt. Seine Ungeduld wächst, er ſchreibt zunächſt den früher erwähnten, „von Gluth dampfenden“ Brief an Luther. Was nun den Kaiſer betrifft, ſo ſtellt der Verfaſſer mit klaſſiſcher Ruhe einfach hin, was die Urſache war, daß die deutſche Nation um den großen Moment kam, der ſich ſo günſtig darbot, um zugleich mit ihrer religiöſen Erhebung die ſchon vorhandene, aber ganz unzulängliche Form der Einheit zur wirklichen und wahren umzugeſtalten. Carl V., durch und durch romaniſch gebildet, verſtand allerdings die ächt deutſche Bewegung der Geiſter nicht, aber das war es nicht allein, ſondern noch mehr waren es ſeine Beziehungen als Herr der Niederlande, Spaniens, Neapels, ſeine Anſprüche auf Mailand: „ohne ſie hätte Alexander noch länger als drei Stunden vor der Reichsverſammlung zu Worms gegen Luther reden und noch mehr Geld zur Beſtechung der Umgebungen des Kaiſers verwenden mögen, er würde ſchwerlich zum Ziele gelangt ſein. Dafür nun aber, daß der Papſt es aufgab, die ſpaniſche Inquiſition als Stütze der Königsmacht in jenem Lande zu erſchüttern, daß er hoffen ließ, Carls Anſchlägen auf Mailand nicht entgegen zu ſein, verzichtete Carl darauf, durch eine Begünſtigung des ſächſiſchen Mönchs den Papſt zu ſchrecken, und bot ihm die Hand zu Luthers Unterdrückung."

Und ſo fordert denn Hutten trotz den fortgeſetzten Verſuchen, auf den Kaiſer zu wirken, zu den *Waffen* auf, er will einen *Pfaffenkrieg*, er weist in der „Entſchuldigung" allerdings darauf hin, daß der nicht Aufruhr wollen könne, der die Fürſten ermahnt habe, gerade zur Verhütung eines ſolchen den Dingen ſelbſt zu rathen; aber eben, da er vorausſieht, daß ſie es nicht thun, erſcheint ihm die Gewalt als gerechte Nothwehr gegen die unleidlichen Uebel. Die Behandlung Luthers, die Achterklärung ſchürt ſeine Ungeduld aufs Aeußerſte, er ſpricht von nun an, als habe er ein gerüſtetes Heer hinter ſich, dem er nur winken dürfe; brauſende Freunde treiben ihn noch weiter ins Feuer, aber Sickingen, der Einzige, auf den er bauen kann, hält zurück, entſchließt ſich dann zu dem Feldzuge gegen den Erzbiſchof und Fürſten von Trier, der zudem nur beiher dem reformatoriſchen Zwecke galt, im Weſentlichen mehr aus politiſchen Standesintereſſen unternommen wurde; der Feldzug mißlingt, für Hutten iſt nun kein Bleiben mehr in ſeiner Zufluchtſtätte, der Wendepunkt ſeines Lebens iſt tragiſch entſchieden.

Zweierlei iſt an dieſer Peripetie zu unterſcheiden: der Gedanke, den großen Zweck durch Gewalt zu erreichen, an ſich und die verhängnißvolle Täuſchung über die Mittel. Die letztere iſt unzweifelhaft ein großer politiſcher Fehler Huttens und das eigentliche Moment der Schuld in der Tragödie ſeines Lebens; in öffentlichen Dingen wiegen ja große Verrechnungen ſo ſchwer, als moraliſche Fehltritte im Privatleben. Huttens Schwäche war Ungeduld, Voreiligkeit; davon kann ihn Niemand freiſprechen wollen. — Was nun den Gedanken einer gewaltſamen Erhebung an ſich betrifft, ſo hat ihn Luther bekanntlich von Anfang bis zu Ende verworfen: nur durch das Wort ſei die Kirche gegründet, nur durch das Wort ſolle ſie wiederhergeſtellt werden; und Luther hat „durch den Takt, den er bewies, während er das Volk im Innerſten erregte, zugleich den Fürſten die Hand zu reichen, die Reformation wenigſtens theilweiſe in Deutſchland durchgeſetzt." Camerarius aber ſagt, da er in ſeinem Leben Melanchthons erzählt, wie er mit dieſem Huttens Hinſcheiden beklagte: „wenn es Hutten bei ſeinen Plänen und Unternehmungen nicht an dem Rückhalte wirklicher, insbeſondere kriegeriſcher Macht gefehlt hätte, ſo würde eine allgemeine Umwälzung gefolgt und der ganze öffentliche Zuſtand ein anderer geworden ſein." Eine Sache der Geiſter verbreitet ſich durch das Wort; aber das Wort hat keine Macht, ſie zu verbreiten, wenn ganzen Bevölkerungen durch Gewalt die Gelegenheit genommen wird, das Wort zu hören. Gegen die Sekten, welche der Reformation verliefen, war blutige Gewalt gebraucht worden, blutige Gewalt hat die Reformation verhindert, ſich über ganz Deutſchland und weiter auszudehnen, blutige Gewalt hat ſie in Frankreich, in Italien, Spanien unterdrückt, in den Niederlanden zu unterdrücken geſucht, und die Momente der neueren Geſchichte, wo ihre Feinde es nicht ſcheuten, über Leichen ihren Einzug zu ſuchen, liegen nahe genug hinter uns. Hutten dachte nicht ohne Weiteres an wilden Aufruhr; er wollte die Aufſtellung einer Waffengewalt, um einzugreifen, wenn der Clerus ſich ſträubte, die Unterordnung unter Rom, die Abgaben an Rom, die ſchreiendſten Mißbräuche, namentlich den Cölibat, abzuſchaffen, die Klöſter aufzuheben. Wer das Mittel der Gewalt mit der möglichen Folge des Blutvergießens verdammt, der beſinne ſich wohl, ob Gewalt zu rechter Zeit nicht Strömen von Blut, die nachher wirklich vergoſſen worden ſind, vorgebeugt hätte.

Und nun ſtehen wir am fünften, letzten Stadium unſeres Hutten. Wir ſehen den Flüchtigen in Baſel von Erasmus gemieden, vom Rath ausgewieſen; er begibt ſich nach Mühlhauſen, wo er die Kunde vom Tode des Freundes, dem ehrlichen Kriegertode Sickingens erhält; auch hier nicht ſicher wandert er, blutarm und todtkrank, innerlich aber noch ungebrochen nach Zürich, wo ihn Zwingli freundlich aufnimmt und ſchützt, er gebraucht vergeblich das Bad in Pfäfers, er ſucht ärztlichen Rath und Zuflucht bei dem freundlichen Pfarrherrn auf der Inſel Ufnau, der Denunciationsbrief des Erasmus an den Züricher Rath kann ihm nicht mehr ſchaden: er ſtirbt im Alter von 35 Jahren und 4 Monaten. Der umgetriebene Sohn der Erde findet den Schlummer auf der ſtillen Inſel im blauen See.

Hutten iſt nicht todt. „Seine Pfeile ſind unſterblich und wo immer in deutſchen Landen gegen Verfinſterung und Geiſtesdruck, gegen Pfaffen- und Deſpotenthum eine Schlacht gewonnen wird, da iſt Huttens Geſchoß dabei geweſen.“ Und er ſelbſt ſagt in den Invektiven: „Was im Lauf iſt, möget ihr vielleicht zum Stillſtande bringen, was geſchehen ſollte, verhindern, was aber gethan iſt, werdet ihr nicht ungeſchehen machen, denn unmöglich iſt, mit dem Leben auch das Andenken des Lebens zu vernichten. Nein! ſo ungewiß ich darüber bin, was dieß Alles für einen Ausgang haben werde, ſo ſicher bin ich, daß die Anerkennung meines redlichen Wollens auf die Nachwelt kommen wird. Das ſoll der beſte Ertrag meines Lebens ſein." Manches großen Mannes Andenken bewahrt die Nation als einen immer neuen Schatz, der mit ihr fortlebt, daraus ſie ſich erquickt. Es ſind die unſterblichen Typen, in deren Anſchauung die verwandten ſittlichen, geiſtigen Kräfte ſtets neu erwachen und groß wachſen. Verſchieden iſt das Gepräge dieſer Typen, verſchieden ſind dieſe Kräfte. Huttens Typus iſt unzerſtörbare innere Jugend, unauslöſchliches Feuer. So ſtand es ihm auch wohl an, daß er jung ſtarb, um immer jung in uns fortzuleben. Die Phyſiognomie unſerer Zeit iſt ſo beſchaffen, daß es ſtarken Glaubens bedarf, nicht daran zu verzweifeln, daß ihr noch ein Herz im Leibe ſchlage. Erſcheinungen, über welche vor zehn Jahren noch ein Sturm des Staunens, der energiſchen Polemik von allen Enden losgebrochen wäre, werden kaum beſprochen. Die Zungen ſind zahm, das Wort iſt abgeſchwächt. „Das eben iſt ja das Schöne an Hutten," ſagt Strauß, „daß er Dinge und Perſonen, vorab die ſchlechten, durchaus beim rechten Namen nannte; eines ſolchen Mannes Bild kommt in dieſer Zeit der Concordate (um von ihren übeln Zeichen nur eins zu nennen) wie gerufen." Wir ſehen dieſen Dingen zu, wir ſehen, wie eine Partei, von welcher ein Engländer ſchlagend geſagt hat, ſie müſſe zugeben, daß ſie für ſich ganz frei ſei, und ſie ſei doch nicht zufrieden, ſo lange ſie es nicht dahin gebracht, zu verhindern, daß wir frei ſind, jede kühne Forderung vom Staate zugeſtanden wird, und erwärmt ſich Jemand dagegen, ſo lächeln wir als über ein naives Pathos. Unſer Geſchlecht iſt in der Stimmung, bald an nichts mehr zu glauben, als an die äußere Macht, zu verzweifeln an der Macht der Idee.

Es iſt der furchtbare Sieg des reinen Egoismus, der Gipfelpunkt einer zehnjährigen Reaktion, der uns dahin gebracht hat. Vor dieſe kalten, greiſenhaften Züge der Zeit hat Huttens Biograph die zürnende jugendliche Mannesgeſtalt hingeſtellt, unſerem Kleinmuthe zu einer Beſchämung aufgerichtet. Und indem er ſich nach dem paſſendſten Schluſſe ſeines Werks umſieht, läßt er in ſeiner objektiven Weiſe den ungenannten Verfaſſer eines Sendſchreibens an den abgefallenen Crotus Rubianus ſprechen, der zuerſt den Abtrünnigen vorführt, wie er das Rauchfaß ſchwingt, dem Weihbiſchof die Schuhe küßt, dann ihm gegenüber den feurigen Hutten in der Gluth ſeiner Entrüſtung, und der Biograph fügt die Worte hinzu: „In dieſer zürnenden Stellung halten wir Huttens Schatten feſt. In ihr möge er denen erſcheinen, welche die Schlüſſel der Gewiſſen und der Geiſtesbildung deutſcher Stämme, durch die Kämpfe wackerer Vorfahren kaum zurückerobert, kampflos aufs Neue an Rom und eine römiſch geſinnte Prieſterſchaft ausliefern; noch zürnender womöglich denen, welche im Schooße des Proteſtantismus ſelbſt ein neues Papſtthum pflanzen möchten; den Fürſten, die ihr Belieben zum Geſetz erheben; den Gelehrten, denen Verhältniſſe und Rückſichten über die Wahrheit gehen. Er flamme als Haß in uns auf gegen alles Undeutſche, Unfreie, Unwahre, aber glühe auch als Begeiſterung in unſern Herzen für die Ehre und Größe des Vaterlandes; er ſei der Genius unſeres Volks, wenigſtens ſo lange, als dieſem ein zürnender, ſtrafender, mahnender Schutzgeiſt Noth thun wird.

Vernünftige Gedanken

über

die jetzige Mode.

Aus dem Morgenblatt. 1859. Nr. 5 und 6.

Dieſe Ueberſchrift entlehnen wir von dem ſeligen Philoſophen Chriſtian Wolf. Er ſchrieb: Vernünftige Gedanken von den Kräften des menſchlichen Verſtandes; vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menſchen, auch allen Dingen überhaupt; und von den „allen Dingen überhaupt“ erlas er ſich überdieß noch das eine und andere Ding aus, um vernünftige Gedanken darüber zu ſchreiben. Unter die „allen Dinge überhaupt“ gehört aber nebſt etlichem Anderem offenbar auch die Mode; wir meinen dießmal die Kleidermode. In der That getröſten wir uns, ganz im Geiſte des würdigen Philoſophen zu handeln, wenn wir über dieſen Gegenſtand vernünftig nachzudenken ſuchen. Er dachte z. B. nach über die Fenſter eines Wohnhauſes und bewies mit Oberſatz, Unterſatz, Schlußſatz unwiderleglich für jeden menſchlichen Verſtand, daß ſie Raum für zwei Perſonen haben müſſen; er wußte alſo recht wohl, daß nichts auf Erden iſt, wovon unſere Vernunft ſich nicht Rechenſchaft geben will und ſoll. So flehen wir denn ſeinen Geiſt um Licht an, damit wir ſonnenklar zu beweiſen vermögen, warum die jetzige Mode ſo und nicht anders iſt. Kennen wir unſern alten Weltweiſen recht, ſo müſſen wir allerdings vermuthen, er hätte vielleicht, wenn er an dieſen Gegenſtand gelangt wäre, lieber nur bewieſen, daß und warum es damit übel beſtellt ſei und anders beſtellt ſein ſollte. Hierin werden wir uns denn beſtreben, nicht ganz ſo vernünftig, oder, wenn das ſtolze Wort erlaubt iſt, noch vernünftiger zu ſein, als er.

Ein ſtolzes Wort; denn die Verſuchung iſt nicht klein, die Dinge einfach an dem richtigen Begriff als ihrem Maßſtabe zu meſſen, um, wenn man ſie anders findet, ſie zu ſchelten und mit eifriger Predigt auf Beſſerung zu dringen, und nicht leicht erwirbt ſich der Geiſt jene erhabene Ruhe, womit die Philoſophie der Geſchichte das Vernünftige und das Unvernünftige überſchaut. Zuerſt jedenfalls werden wir Miene machen müſſen, als wollten wir uns auf der erſteren Stufe des Verhaltens feſtſetzen; wir werden ſehr wohlweiſe, ſehr geſtrenge drein ſchauen, ja recht grob und zelotiſch drein fahren, als meinten wir mit dem Hauch unſeres Wortes die Welt verändern zu können; aber mehr und mehr hoffen wir zu jener Höhe der wahren Weisheit uns zu erheben, welche auch das Irrationelle als natürliche Wirkung einer Reihe von Urſachen begreift und ganz darauf verzichtet, mit den ſchwachen Mitteln des einzelnen Mannes in ein Allgemeines, Herrſchendes eingreifen zu wollen, das nur ſcheinbar ein Produkt der Willkür, in Wahrheit der Ausfluß gewiſſer Geſetze iſt, welche den Zuſammenhang zwiſchen den innern Zuſtänden der Menſchheit und den Formen ihrer Erſcheinung mit der Gewalt eines zwingenden, von dunkelm Drange der Symboliſirung geleiteten Inſtinktes beherrſchen. Nur bitten wir dich, lieber, nach Weltweisheit, wie wir, durſtender Leſer oder Leſerin, um Nachſicht, wenn wir ein und das anderemal rückfällig werden, wieder ins Eifern gerathen und unſer Geſicht in catoniſche, ſtoiſche Falten ziehen; denn noch einmal, der Standpunkt, wo es heißt: das ſollte eben nicht ſo ſein! liegt der menſchlichen Schwäche ſo nahe und es iſt ſo natürlich, zu zürnen, wenn man die Dinge gar ſo ſehr anders beſchaffen findet, als man bei vernünftigen Weſen erwarten ſollte.

Du ahneſt ſchon lange, lieber Leſer und Leſerin, daß es vor Allem auf die Crinoline abgeſehen iſt. Mit ihr haben wir allerdings anzufangen und wir werden auf ſie zurückkommen. Gehen wir nur ſogleich ans Werk und nehmen verabredetermaßen zuerſt unſern niedrigeren Standpunkt ein, indem wir die Sünderin am ſtrengen Kanon der Vernunft meſſen. Da müſſen wir denn lauter Dinge ſagen, die jeder Menſch von einigem Verſtand und Geſchmack auch ohne uns recht wohl weiß; wir müſſen alles Weſentliche, was gegen die Angeklagte geſagt iſt und geſagt werden kann, concentrirt noch einmal ſagen; denn wir ſind genöthigt, uns die Unvernunft als ſolche ganz zum Bewußtſein zu bringen, ehe wir unterſuchen, warum ſie doch beſteht, allem Hohn, allen unzähligen Witzen und frechen Caricaturen zum Trotze beſteht und beſtehen wird, bis — Doch greifen wir nicht uns ſelber vor!

Der Maßſtab aller Schönheit für die Formen der Kleidung iſt natürlich nichts anderes, als der menſchliche Körper ſelbſt. Nicht als ob ein großer Spielraum willkürlicher Abweichungen nicht einzuräumen wäre. Es muß noch andere Stylprincipien geben, als das antike, nach welchem das Gewand ein reines Echo der organiſchen Linien war; die unruhigere, durch Brüche ſich bewegende Phantaſie der neueren Zeiten, die maleriſche Art der Auffaſſung muß auch ihr Recht haben; Farbe und tauſenderlei Verzierung verſöhnt mit mancher kühn ausbiegenden Linie. Dennoch bleibt jenes Geſetz ſtehen: was die Natur gebaut hat, darf nicht allzuweit überſprungen, nicht mißhandelt, verzerrt werden, und wir behaupten: die Crinoline gehört nicht unter jene Ausweichungen, welche innerhalb des zuläſſigen Spielraums liegen.

So lange die Welt ſteht, ſuchen Mann und Weib die ſpecifiſchen Schönheiten des Geſchlechts in ihrer Kleidung hervorzuheben. Schlankheit iſt die erſte Frage bei der weiblichen Geſtalt, nachher erſt ſieht man auf die Schönheit des Einzelnen. Die Schlankheit ſitzt im Verhältniß der Hüfte zu der Stelle zwiſchen den Rippen und den Hüftknochen, der ſogenannten Weiche oder der Taille des Leibs. Hier zieht ſich die ſchlanke Geſtalt eng und ſchmal zuſammen, um dann voll und breit auszuquellen. Es iſt ein Verhältnißbegriff: ein Weib kann kräftig breit über der Hüfte ſein und dieſe Stelle kann dennoch ſchmal erſcheinen durch die noch kräftigere Entfaltung der Hüfte; aber es iſt nur natürlich und erlaubt, hier der Natur nachzuhelfen und durch ſtraffere Zuſammenziehung über der Hüfte, wohl auch durch Vermehrung des Kleidungsvolumens, das von hier ab den Leib umgibt, das Verhältniß zu ſtärken und zu accentuiren, wenn dieß nur nicht ſo weit geht, daß man vergißt, wie es ſich eben um einen Verhältnißbegriff handelt. Dann wird für alle Geſtalten ein Grad von Dünne über der Hüfte verlangt, wie er nur der magern Geſtalt zukommt, und unterhalb dieſer Stelle auf das Uebermaß losgearbeitet, von dem wir weiterhin zu ſprechen haben. Es hat Zeit gekoſtet, bis die Menſchheit zur Erkenntniß jenes leitenden Hauptſatzes in der weiblichen Kleidung durchdrang; die Völktrachten wiſſen bis heute in wenigen Gegenden etwas von der Taille: ſie laſſen die Gürtung oder das Ende des Oberkleids nicht mit der Stelle zuſammen treffen, wo ſich der Leib über den Hüften zu ſeiner ſchmalen Mitte einzieht, ſondern lieben es, hoch, ja mitten über Buſen und Rippen zu gürten und von da abwärts nicht auf Breite und Fülle zu arbeiten, ſondern einen Umriß zu ſchaffen, der an Geradheit des Falls auf allen Seiten das Lineal beſchämt.

Die Griechinnen gürteten ſich freilich auch ganz hoch, nur unter dem Buſen, aber das weiche, wenig genähte Kleid fiel von da herab an der Hüfte ſo auf, daß es ſie durch natürliche, bewegliche Falten nur um ſo ſchöner hob und zeichnete; daher war es verrückt, daß die franzöſiſche Mode der Revolutions- und erſten Kaiſerzeit mit modern geſchnittenen und genähten Kleidern das griechiſche Verhältniß nachahmte. Das war aber ein Extrem gegen ein anderes Extrem, nämlich gegen den Reifrock und die furchtbare Einpreſſung der Leibestaille, das war Uebermaß der Oppoſition. Auf den Reifrock und auf dieſe Reaktion gegen ihn müſſen wir ſeines Orts zurückkommen; nur ſo viel wollen wir ſchon jetzt anführen, daß zur Zeit ſeiner Herrſchaft faſt Alles ſchon gegen ihn vorgebracht iſt, was heute gegen die Crinoline geſchrieben, geſprochen, gezeichnet, geſtochen wird, wie man erſehen mag aus einem gar löblichen Buche, das neuerdings erſchienen: „Die deutſche Trachten- und Modenwelt, ein Beitrag zur deutſchen Kulturgeſchichte von Jakob Falke.“ Aus jenem alten Kriege können wir auch Eines ſogleich herausnehmen, was gerade in unſern Zuſammenhang paßt. Wir wollen nämlich, ehe wir an unſer hochnothpeinliches Gericht gehen, einen Entſchuldigungs- oder Erklärungsgrund abthun, der gar nicht aus dem Geſchmacksgebiete, ſondern aus der Sphäre der Hygiäne genommen iſt. Genau wie heute meinte man damals den Reifrock rechtfertigen zu können mit der angenehmen, zweckmäßigen Kühle, welche die Glieder darunter genießen, und genau wie damals fragten Andere, warum man denn im Winter, wo man nicht Kühle, ſondern Wärme ſucht, das luſtige, weite Rund nicht mit einer mäßigeren Form vertauſche? Dieß führt uns freilich auf eine Hypotheſe über die Entſtehung der Crinoline, die ſo beißender Art iſt, daß ein Anderer als ein gründlicher Philoſoph der Geſchichte meinen müßte, ſie allein ſollte hinreichen, jedes Weib, das erröthen kann, vor dieſer Mode abzuſchrecken. Indem wir ſagen, was uns darauf führt, iſt die verwünſchte Hypotheſe zugleich mit ausgeſprochen: man will nämlich auf Seiten der Mediciner wiſſen, daß jene ſo beliebte Kühle ſchon Erkältungen mit ſich gebracht habe, welche ein verderblich vorſchnelles Ende eines Zuſtandes herbeiführten, den zu verhüllen der urſprüngliche Zweck der Crinoline ſei. Doch befaſſen wir uns als rationelle, vernünftige Denker nicht weiter mit myſtiſchen Dingen, ſondern bleiben bei unſerem Leiſten, kommen zur Sache!

Nun, und ſo ſagen wir denn: die Crinoline iſt eine Uebertreibung, welche die Schönheitslinie der Schlankheit nicht verſtärkt, markirt, ſondern verzerrt, aufhebt, einen falſchen Begriff des weiblichen, des menſchlichen Baues gibt. Wenn die Contouren von der Hüfte an in das ganz Unmögliche toll auslaufen, ſo fragt das Auge nicht mehr nach dem Verhältniß der Ausquellung zu dem ſchmalen Durchmeſſer der

Leibestaille; Alles iſt Eins, niemand iſt ſchlank, niemand unſchlank, es gibt in der phantaſtiſchen Lüge kein Geſetz mehr. Und das iſt nun doch gewiß häßlich, ſehr häßlich!

Nehmen wir's aber noch etwas genauer und ſehen zu, was für einzelne Schönheiten in dieſer Häßlichkeit zu Grunde gehen, ſo daß man dieſelbe nur mit einem herzlichen: ſchade! ſchade! betrachten kann. Geopfert, in Mißform verkehrt wird der unendliche äſthetiſche Vortheil der weiblichen Gewandung überhaupt; er liegt im Faltenfluſſe des langen Kleides. Der ungebrochene Zug der reichlich ergoſſenen Falten läßt die Geſtalt größer erſcheinen, als ſie iſt, wirkt wie ein erhaltener Reſt der ſtylvollen antiken Gewänder, hat daher einen idealen Charakter und iſt nicht die kleinſte der Urſachen, warum das Weib dem Manne zum Symbol des Harmoniſchen, zum Idealbild wird und ihm feſtlich, wie ein Geiſt aus milderen und reineren Regionen vor Augen tritt. Schon die Beſetzung der Kleider mit breiten Volants ſtört und bricht dieſes ſchöne Ganze und hebt die ſcheinbare Erhöhung der Geſtalt auf, indem das Auge mit jedem neuen Stockwerk zu einer neuen Figur überzugehen glaubt. Jene wüſten Schreierinnen vollends, die für kurzen Rock und Hoſen in Amerika aufgetreten ſind, verdienen den ganzen Abſcheu ihres Geſchlechts. — Das lange Kleid verhüllt nun zwar die Formen, aber nicht, ohne ſie errathen zu laſſen; bei manchen Bewegungen und Stellungen prägt ſich die Bildung der Hüfte, des Beines im Gewandſtoff aus, bei Anſtrengungen oder wenn ein ſchalkhafter Bote des Aeolus ihn feſt an die Formen preßt, oft in aller Anmuth der plaſtiſchen Linie. Eine beſondere Schönheit bringt die Bewegung hinzu. Hat ein Weib den rhythmiſchen, ſchwebenden, muſikaliſchen Gang, das unbeſchreibliche Neigen und Beugen, das ſich ſo rührend in Sinn und Phantaſie einſchleicht, ſo erſcheint der große, ſchwungvolle Faltenzug wie eine poetiſche, reizende Fortſetzung und Erweiterung des ſchönen Bewegens der Glieder, wie eine Variation über das Thema. Und nun die Crinoline! An die Stelle des ſchwungvollen Faltenfluſſes nach der Tiefe ſetzt ſie die Aufbauſchung in die Weite, an die Stelle des Hohen das Runde und Breite, die Ausſpannung nach allen vier Weltgegenden, an die Stelle der ſchönen Natur das Faß, den Hühnerkorb, die Glocke. Keine Form kann ſich darin ausprägen, weil keine an das weite Gebäuſe anzuliegen kommt, und nebenbei iſt nicht zu überſehen, daß das Geſtell einen geometriſchen Kreis darſtellt, die Figur alſo, von der Seite geſehen, nicht bloß nach hinten (was, mit einiger Maßhaltung bewerkſtelligt, ganz in der Ordnung wäre), ſondern auch nach vorne aufgetrieben, aufgebauſcht erſcheint. Nun fällt aber natürlich auch das ſchöne Echo der Gliederbewegung im Gewande weg, keine ſchwebenden Falten begleiten ſie, führen ſie weiter, vervielfältigen ſie, ja das Kleid folgt nicht nur nicht dem Leibe, ſondern, zum ſelbſtſtändigen Mechanismus geworden, agirt es nach dem erſten Anſtoß, den es durch die Bewegung erhalten, für ſich, ſchwingt ſich nach ſeinen eigenen Geſetzen hin und her, das Weib geht vorwärts, die Glocke, worin ſie ſteckt, dreht im Kreiſe. Wie man's nur aushalten kann! Soll durchaus der Rock ſehr weit abſtehen, warum blieb man denn nicht bei der eigentlichen Crinoline, dem Unterkleid von Roßhaar, das den Rock doch wenigſtens nicht wagrecht aufbauſchte, ſondern immer noch etwas Fall hatte!

Wir möchten hier noch etwas anmerken; es iſt ein zarter Punkt, den wir ſchwer in das beſtimmte Wort zu faſſen vermögen. Es gibt gewiſſe plötzliche Schwenkungen im weiblichen Gang, recht merklich kokett, und doch braucht eine Dame noch lange keine Kokette zu ſein, um mit dieſer furchtbaren Waffe die Männerherzen ſchockweiſe zu erobern. Kennern brauchen wir nicht zu ſagen, daß ſie nur im Vorübergehen, im Abgehen, daß ſie nicht von der Vorderſeite, ſondern von der Rückſeite ſich präſentiren; die Spanier legen einen ungeheuren Werth darauf, haben einen eigenen Namen dafür, der uns entfallen iſt, und flüſtern gern einer vorübergehenden Schönen ein Wort der Bewunderung zu, um zum Dank eine ſolche Lazertenbewegung als Augenſchmauß zu bekommen. Wie ſollte in einer Crinoline dieſe reizende Schwenkung, Schwankung, Wackelung möglich ſein? Es würden nur einige Reiſe in unorganiſche, geometriſche Drehung verſetzt.

Wir halten uns nun nicht weiter bei dem Lächerlichen dieſer Kreisbewegungen auf, ſondern ſchreiten in ordentlicher logiſcher Methode zu unſerem zweiten Satze fort: die Crinoline iſt impertinent. Impertinent natürlich ſchon wegen des großen Raumes, den ſie für die Perſon in Anſpruch nimmt. Allein das iſt noch viel zu allgemein, zu abſtrakt geſprochen; nein, impertinent wegen der ungeheuer herausfordernden, augenfälligen Beziehung auf den Mann. „Willſt du,“ ſo ſpricht die Crinoline zum Individuum männlichen Geſchlechts, das ihr in die Nähe kommt, „hinunter über's Trottoir, oder willſt du's wagen, mich anzuſtreifen, zu drücken? Willſt du da neben mir auf dem Parketſitz mein Kleid auf den Schoß nehmen oder darauf ſitzen? Fühlſt du die eiſernen Reiſe? Fühlſt du die uneinnehmbare Burg, den Malakoffkranz, den entſetzlichen Gürtel der Tugend, der an deine Waden drückt?" — Wir werden frivol? — O, reizende Leſerin, für ſo unſchuldig wirſt du ſelbſt uns dürre Gelehrte nicht halten, daß du glaubteſt, wir wüßten nicht, was Kleider bei dem ſchönen Geſchlechte ſind und bedeuten, wir meinten, ſie könnten je etwas anderes ſein, als eine Welt von Beziehungen, Andeutungen, eine ſchweigend beredte Sprache, eine Rüſtkammer ſanfter Fragen, furchtbarer Abweiſungen, rührender Bitten, grauſamer Drohungen, glühender Geſtändniſſe, kalter Verſchließungen, oder es wäre uns verborgen, welche unter dieſen Rüſtzeugen die mehr verführeriſchen ſeien, die entgegenkommenden oder die abſchreckenden, wir zweifelten, was den Mann kühner mache, wenn man ihm lockt, oder wenn man ihn in eine Ecke drückt. — „Aber, unſittlicher Menſch, erkennſt du denn nicht, daß ein Kleid, das von den wirklichen Körperformen ſo weit abſteht, daß es gar kein Bild von ihnen gibt, das allerſittſamſte iſt?" — Au contraire, im Gegentheil, anzi, anzi! Der Contraſt iſt es, der reizt, die Entſtellung, welche über die wahre Geſtalt, über die Naturgeheimniſſe mit geſchärfter Neugier nachzudenken nöthigt, welche den gründlichen Forſcher anleitet, abzuwarten, bis etwa eine jener Kreisſchwingungen mehr geſteht, als das Kleid ſelbſt, und ſo den frechen Eroberer

— Doch halt! Du, ſüße Unſchuld, die etwa dieſe Zeilen leſen ſollte und doch in Crinoline geht, verkenne uns nicht! Wir ſind nicht ſo böſe, als es ſcheint; wir ſchreiben das Schlimme, was uns bei einer verfänglichen Tracht einfällt, nicht auf Rechnung der Einzelnen; wir meinen nicht, jede liebenswürdige Trägerin durchlaufe in ihrem Köpfchen die böſen Gedanken, die in dieſen Formen lauern; wir kennen die Macht der Mode, wie ſie blendet und zwingt; wir haben nicht vergeſſen, wie manches ganz reine Herz in den Buſen ſchlug, welche die Tracht der neunziger Jahre ſo frech entblößte. Nur das muthe man uns nicht zu, daß wir glauben, man ſei in dem großen Hexenkeſſel, aus welchem die Moden hervorgehen, in Paris, ſich deſſen nicht bewußt, was man braut.

Schließlich hätten wir noch den Satz auszuführen: die Crinoline iſt unbequem. Wir wollen uns freilich nicht lächerlicher machen, als durchaus nöthig iſt. Es wäre auch gar zu naiv, nicht zu wiſſen, daß man der Schönheit ſchwerere Opfer bringt, als der Bequemlichkeit, ja ſelbſt der Tugend, und wäre die Crinoline nur ſchön, ſo dürfte ſie noch zehnmal unbequemer ſein, als ſie iſt. Nur wenn ausgemacht wäre, daß ſie nicht ſchön iſt, läge darin die Vollendung der Verkehrtheit, daß ſie zudem noch ſehr unbequem iſt. Uns ſcheint es nun freilich ausgemacht; allein eine gewiſſe Art von Reiz haben wir allerdings ihr zugeſchrieben, und die Unbequemlichkeit wird nun von den zarten Händchen als ein Motiv benutzt, dieſe Art des Reizes noch zu verſtärken: das Kleid wird im Gehen vorne zierlich in die Höhe genommen — welches Herz kann da widerſtehen!

Nun wollen wir vorerſt Halt machen. Von andern Stücken der neueren Frauenmode ſoll nachher die Rede werden; wir bleiben für jetzt beim Hauptſtücke ſtehen. Wir haben nun zu erklären, wie es denn komme, daß eine ſolche Mißgeſtalt aufkommen konnte und ſich bis heute halten kann, wir ſchicken uns an, für unſere Grobheit den Leſerinnen eine glänzende Satiſfaktion zu geben.

Heraus denn mit dem Wort, auf das wir es vor allem angelegt haben: die Schuld liegt nicht am Weibe, ſondern am Manne. Die Männermode war weibiſch geworden, da wurde die Weibermode männiſch. Der Mann bot die Blöße, öffnete die Breſche, in welche das Weib mit Pomp und Triumph mit fliegenden Fahnen, aufgebauſcht, aufgebläht, ein wandelnder Luftballon, eine geſchwollene, raſende Dampfnudel eindrang.

Die Männermode der vierziger Jahre hatte es zu einem ganz vernünftigen, hübſchen Rocke gebracht. Die Taille ſaß, wo ſie ſitzen ſoll, in der natürlichen Taille des Leibs; ſie griff hier kräftig ein und die kurzen Schöße, etwas faltig (mitunter freilich zu faltenreich oder „lockig," was denn allerdings eine Ausartung war) ſtanden vom Leibe ab. Der Mann ſoll nun freilich nicht die Schlankheit der weiblichen Taille heucheln; ſein Körperbau zeigt nicht den Gegenſatz der eingezogenen und dann ausgeſchweiften Linie der Hüfte, wie der weibliche, allein der Unterſchied iſt kein abſoluter. Eine Hüfte, die ſo ſchmal iſt, daß ſie mit der Weiche gleiche Linie bildet, ſteht auch dem Manne ſchlecht an, und man überſehe zudem nicht, daß es ſich nicht bloß von der Façade, ſondern auch von der Seitenanſicht handelt. Wo dieſe über dem Hüftknochen keine Eintiefung zeigt, da fehlt es an kräftiger Bildung jenes Theils, auf welchen der gerechte Logos in den Wolken des Ariſtophanes ſo großes Gewicht legt; einen ſchlechten oder gar keinen Hintern beſitzen iſt aber immer ein äſthetiſches Unglück.

Es ſpricht jedoch für einen Rock, der durch tüchtiges Eingreifen die Taille betont, noch ein anderes Moment: feſte

Gurtung hebt die Bruſt, die Bruſt aber iſt eine weſentliche Geſchlechtsſchönheit des Mannes. Schon darum würden wir für den Soldaten die Gurtkuppel vorziehen. Die Behandlung der Bruſt nun war ebenfalls in der vergangenen Rockmode eine ganz löbliche. Es wurde zu ihr noch ein Theil der Achſel gezogen, und ſo erſchien ſie etwas breiter, als in der Natur, was ganz zu den erlaubten Eitelkeiten gehört. Der Aermel war ziemlich anliegend und zeigte die Muskulatur des Arms. Dieß und die Verengung der Achſel hinderten freilich einigermaßen die Bewegung, doch konnte ein guter Schneider dem leicht vorbeugen. Die Hoſen waren etwas mehr weit, als eng, was ganz das Richtige iſt, denn da jeder Rock den Rumpf ſtärker erſcheinen läßt, als er iſt, ſo bringen enge Hoſen immer den Eindruck eines unzulänglich dünnen Geſtells mit ſich, ſie wären denn ganz anliegend, wodurch die Kraft der Muskeln ſpecieller gezeichnet wird und ins Auge tritt. Doch wird das Mißverhältniß auch im letzteren Falle nicht aufgehoben, wie ſich davon jeder überzeugen kann, der die ungariſche Infanterie mit ihren modernen Röcken und nationalen Hoſen ſieht.

Schreiber dieſes hatte die Wendung der Mode in den fünfziger Jahren nicht alsbald bemerkt. Als ihm der Eine und Andere, angethan mit dem neuen Schneiderkunſtwerk, begegnete, meinte er anfangs einzelne Männer mit abnorm weiblich gebildeten Beinen und dem mehr ſchiebenden Gange zu ſehen, der ſich bei dem Weib aus der eingezogenen Bildung des Knies bei ausgebogenem Oberſchenkel ergibt. Allein es begegneten ihm deren Mehrere und immer Mehrere, bis ihm die Augen aufgingen und er zum Bewußtſein über den

Grund, über die neue Mode kam. Die Schöße des Rocks — von hier müſſen wir nun ausgehen — waren nicht mehr abſtehend, ſondern ſo geſchnitten, daß ſie unter der Breite der Hüfte und dem Sitze ſich einwärts an den Oberſchenkel legten, die Hoſen aber waren ganz eng geworden. Nun entſtand eine Linie, die ſich vom Oberſchenkel gegen das Knie einzog, und hiemit der Schein einer weiblichen Kniebildung, was man in einigen Gegenden Deutſchlands Weinſühle, in andern Schneiderbeine heißt. Die enge Hoſe an ſich ſchon machte den Eindruck der Kraftloſigkeit. — Jetzt gehen wir weiter nach oben. Die Taille des Rocks ſaß nicht mehr im natürlichen Einſchnitte des Körpers, ſondern oberhalb deſſelben, und dieß erinnerte freilich zunächſt nicht an weibliche Taille, allein der obere Theil der Schöße, da ſie nach unten wieder einwärts liefen, ergab das Bild einer ſehr fetten Bildung dieſer Gegend und erſchien daher weiblich im Uebermaß. Nun die Bruſt. Sie ſtellte ſich ſchmäler dar, als in der Natur, denn die Aermel waren auf einmal ſehr weit geworden und zudem, wie in der lächerlichen Mode der dreißiger Jahre oben, wo ſie anſetzen, in ſpitz aufſtehender Faltung aufgefaßt, wodurch denn auch die Schulter, obwohl in freier Bewegung begünſtigt, doch, da jede Beſtimmtheit ihrer Form verſchwand, in der Erſcheinung keineswegs gewann, ſondern ins Charakterloſe verſchwand. Der Aermel war, wie in die Weite, ſo auch in die Länge gewachſen, ſo daß er die Hälfte der Hand verdeckte. Fragt man ſich, wie die Mode auf ſolche Aermel gerathen konnte, ſo ſcheint die nächſte Antwort: der Bequemlichkeit wegen. Allein wenn der Schneider nun leichtere Arbeit hatte, der Armbewegung Raum zu geben, ſo vergeſſe man, da einmal vom Zweckmäßigen die Rede ſein ſoll, nicht, daß weite Aermel recht wie gemacht ſind zum Erkälten, denn nirgends mehr als am Arme ſchleichen ſich Erkältungen ein. Weite Aermel gehören ins heiße Klima, wo jeder Druck des Kleides am Arm unleidlich iſt; da aber wird dann dieſer Theil des Gewandes mit Verſchnürung, Borten in Gold und Silber, ſpitzigem Ausſchnitt, Quaſten u. dergl. reich verziert; da iſt man träg, läßt ſich viel bedienen, muß nicht jeden Augenblick fürchten, Staub, Tintenfäſſer, Speiſeſchüſſeln mit dem Geſchlampe aufzuwiſchen und auszutunken. So war es offenbar viel weniger eine Bequemlichkeit, als eine Koketterie, um was es ſich handelte. Weite, luftige Gewandſtücke haben etwas Flottes, Freies, Schwebendes; allein ſie wirken in dieſem Sinne nur als Theile eines Ganzen, das denſelben Charakter trägt und überhaupt der Phantaſie, auch dem Farbenſinn Raum gibt. Nur um's Himmelswillen mit unſerer Tracht, deren Princip Phantaſieloſigkeit und Farbenverachtung iſt, nichts Romantiſches verbinden wollen! Es wird zur ärmlichſten Caricatur, zum Probſtein, zum Maßſtab, der die Dürftigkeit, die knappe Trockenheit des Ganzen nur um ſo härter ins Licht ſetzt, recht zum Armenſündergeſichte!

Wir erinnern hier an die Shawls, wie ſie neuerdings bei den Männern aufgekommen ſind. Nicht darum ſind ſie lächerlich, weil die Weiber ſolche tragen; in Spanien, in Südamerika, in Schottland (plaid) iſt bekanntlich der Shawl auch Männertracht; aber er prangt in reichen, vollen Farben, und ſo freilich iſt er ein ſtattliches Stück, im ärmlichen Grau und in den beliebten Mißfarben dagegen ein hölzerner Sporn, ein pappendeckelner Helm. Freilich aber, wie würde ein

Shawl mit vollen Farben zu unſerer übrigen Tracht paſſen? — Gelegentlich erwähnen wir auch den geſtrickten Halsſhawl Cache-nez, auch Bajadere genannt, ein Ding, das leider immer mehr einreißt. Eine beſſere Anſtalt läßt ſich nicht erfinden, wenn es gilt, alles auf möglichſt vielen Katarrh anzulegen; der Hals wird über das Maaß erwärmt, in Schweiß gebracht, ſo daß nun jedes Lüftchen ihn erkältet. Die gebildeten Klaſſen, die etwas mehr nachdenken, könnten es füglich dem Knoten überlaſſen, mit der bunten Strickarbeit ſeines Schatzes am Sonntag zu prangen.

Kommen wir auf unſern Aermel zurück; wir haben noch weitere Zwecke der Koketterie aufzuweiſen, die ihn hervorriefen. Seine weite Oeffnung läßt die Hand kleiner erſcheinen und gebietet ſehr häufigen Wechſel der Wäſche, ja es thät Noth, ſtündlich das Hemd zu erneuern. Freilich hat es mit der Nobleſſe des ſtündlichen Weißzeugwechſels ſeine Wege, Manſchetten thun's auch; aber item, es ſieht eben doch höllisch vornehm aus, ſo ein ſchwarzes oder mit rother Seide gefüttertes Loch mit feiner Wäſche und mit der zarten, weißen Hand darin! Im trockenen Ernſte müſſen wir freilich ſagen, daß Kokettiren mit der Hand nach unſerer äſthetiſchen Confeſſion nicht zu den zuläſſigen, ſondern zu den kleinlichen, den lächerlichen Mannseitelkeiten gehört, eben ſo das Kokettiren mit kleinem Fuß. Dem Manne ſteht die Kraft an, wohl die Kraft mit Anmuth, aber nicht das Niedliche.

Nun muß aber noch ausdrücklich von der Bewegung die Rede werden. Weite Gewänder gehören für Zeiten und Völker, die ſich ſtattlich, mit einer würdigen Weitläufigkeit bewegen. Unſere Bewegungen ſind raſch, kurz, knapp, ihr

Charakter iſt durch das herrſchende Princip der Zeiterſparniß bedingt. Ein Menſch etwa unter Tauſenden hat in unſern nordiſchen Ländern ſchönen Gang, entwickelte, ſchwungvolle Haltung. Bei ſolcher Styloſigkeit der Bewegung bringt nun das weite Zeug nur den vollendeten Begriff der Schlaffheit, ja, weil die Hand in der weiten Höhle verſchwindet, des ganz Blöden, Latſchigen mit ſich. Das ſind nicht mehr Arme, ſondern Flügelrudimente, Pinguinsflügelſtümpfe, Fiſchfloſſen und die Bewegung der formloſen Anhängſel im Gang ſieht einem thörichten, ſimpelhaften Fuchteln, Schieben, Nachrucken, Rudern gleich. — Dazu kam nun endlich die Länge des ganzen Gewandes. Langer Rock iſt nur leidlich, wenn er gar nicht in die Taille geſchnitten iſt und wenn er in freien großen Falten fließt; iſt aber ein nach der Taille organiſirter Rock einmal lang, ſo gibt ihm ſtraffer Eingriff an dieſer Stelle wenigſtens etwas Charakter; ſitzt er hier nicht am richtigen Ort, faßt er den Leib nicht zuſammen, hängen die Schöße ſchlaff herab und kommen noch die geſtaltloſen Aermelſäcke dazu, ſo iſt das nicht ein Rock, ſondern ein Kittel; der Begriff des völlig Schlaffen, des Lotterichen und Schlotterichen iſt bis zur Vollendung realiſirt.

Es iſt Zeit, daß wir aus unſern techniſchen Beobachtungen das höhere Reſultat ziehen. — Schlaff, ſchlaff! hat uns jeder Zug dieſer Männerkleidung zugerufen; doch nein, das Wort iſt nicht zureichend; blaſirt! blaſirt! hölliſch blaſirt! Und vornehm, ſo recht ariſtokratiſch blaſirt! Das iſt die Predigt, die aus dieſem Affenkittel mit den engen Hoſen hervorſchallt. O, wie ländlich, wie naiv wäre es, ſo ſpricht dieſe Rede, irgend ein Pathos zu haben, auf irgend etwas geſpannt, für irgend etwas warm zu werden, irgend ein ſtraffes Wollen kund zu geben, ausgenommen etwa in Aktien, in Papieren! O, wir ſind müd, müd, ſtumpf, lahm, abgereizt bis auf den letzten Nerv! O wir laſſen die Welt laufen, wie ſie läuft; es iſt doch alles Streben kindiſch, und zum Zeichen dieſer unſerer Reife ſoll an uns alles theils hängen, ſchlottern, lottern, theils dürr und ſteckenhaft ſein. — Und als der Verfaſſer dieſer vernünftigen Gedanken den erſten Jüngling mit dem allermodernſten Hemdkragen auf der Eiſenbahn einſteigen ſah, ſo meinte er alles Ernſtes, einen Pfaffen zu ſehen; denn dieſer weiße Streifen läuft ja in gleicher Höhe niedrig um den Hals, wie das bekannte Collar des katholiſchen Clerus, und der lange Kittel war zudem ſchwarz. Als er den Weltmenſchen neueſter Mode erkannt hatte, begriff er, was auch dieſer Hemdkragen heißen will: O, uns iſt Alles, Alles Eins, auch die Concordate! Warum nicht? Sollen wir für Aufklärung ſchwärmen wie edle Jünglinge? Iſt nicht Hierarchie vornehmer, als die Plattheit ſeichter Geiſterbefreiung, die am Ende immer darauf geht, den noblen Menſchen im Genuſſe zu ſtören? — Zudem gibt dieſer Kragen, da er den Hals in gerader, ſcharfer Linie rund umſchneidet, ſo etwas angenehm friſch Geköpftes, was ſo recht zum Charakter des Blaſirten ſtimmt.

Zur Farbe müſſen wir noch etwas hinzufügen. Daß ein gebildeter Menſch keinerlei ungebrochene oder nur überhaupt kräftig ausgeſprochene Farbe auf dem Leib tragen darf, iſt ein längſt bekanntes Axiom unſerer modernen Geſellſchaft. Doch duldete die Tracht der vorigen Jahre, freilich neben unſeliger Neigung zu den verſchiedenen Uebergängen des

Violetten, noch ein ziemlich kräftiges Blau und Grün. Die letzte Mode erſt läßt durchaus nur noch Mißfarben zu und beſonders vorgezogen wurde zunächſt das ſo recht innig an den Schmutz erinnernde Braungrün. Daneben war natürlich wie vorher Schwarz beliebt; neu aber kam auf das Graue. Und dieß war ſehr richtig gefühlt; die vollendete Mattheit und Schlaffheit im Schnitt mußte ſich mit der Farbe der Waiſenbubenuniform vermahlen; das ganz Blaſirte iſt farblos, ſelbſt Schwarz iſt ihm zu entſchieden, grau, grau, wie die Seele drinnen, mußte der Kittel werden. Nebenbei mag hier bemerkt werden, wie lächerlich der Farbenſinn, da er ſich doch nicht ganz unterdrücken läßt, unter dem ſchweren Druck der Mode ſich Luft macht. Bei den nobeln Leuten ſpielt er in allerhand Schnörkeln von anderer Schattirung der Grundfarbe in den Seitenſtreifen (galons) der Hoſen, ja wir haben Onkel-Toms-Hütte-Hoſen erlebt. Das unglückliche Volk aber, bei welchem er ſtets ungeſchwächter ſich erhält, wird mit ſcheußlichem Rhabarber- und Ockergelb und mit allerhand Buntem, das eine grelle Verbindung von lauter dennoch unreinen Farben zeigt, vom Höllenrachen der Fabriken abgeſpeiſt; die Juden namentlich, deren orientaliſcher Sinn eine dunkle Reminiſcenz der Farbenfülle bewahrt, greifen nach dieſen Stoffen.

Geben wir nun in unſerem Bilde des ächt modernen Gentleman weiter nach oben, ſo haben wir über Geſichtsdecoration nichts weiter zu ſagen, als daß das Einzwicken der Lorgnette in die Augenhöhle ſich als einer der liebreizendſten Züge unſeres Stutzerthums billig erhalten hat. Dem wahrhaft modernen Individuum würde es natürlich ſchlecht anſtehen, gut zu ſehen, es iſt aber zu gebildet, nicht zu wiſſen, wie unheimlich der Glasglanz der Brille, bleibend über den Augen, das Geſicht entſtellt. Die Lorgnette oft mit der Hand aufzunehmen, iſt an ſich unbequem und wäre vollends gegen den nobeln Abandon; man verwendet alſo zum längeren Einklemmen ein Organ, das zu allem eher berufen erſcheint, als zum Packen und Zwicken, das Auge, die verwünſchten Falten, die ſich dadurch bilden, geben dazu einen Ausdruck, worin feines Viſiren, kritiſcher Schnellblick und ein Ennui, ein eigentlich doch nicht der Mühe werth Finden, eine pointirte Moroſität ſich famos vornehm vereinigen. Im vollen Widerſpruche mit dem Charakter des Kittels, der Hoſen, des nunmehr wieder zahm ſtehenden oder, wie ſchon bemerkt, pfäffiſch in gleich niedriger Rundung umlaufenden Vatermörders iſt der Vollbart geblieben. Ueber dieſe und andere Reſte des Männlichen oder Keime der Wiederermannung nachher ein Wort; wir fügen nur noch bei, daß neben demſelben auch der engliſche Backenbart aufkommen zu wollen ſcheint, der bei raſirtem Kinn unbeſchnitten in langen Zapfen vom Backen ſchief abragt, recht wohl erfunden, um ein falſches, abgeſchmacktes, verrücktes Bild vom Geſichtsumriß zu geben. Es bleibt uns aber noch etwas zu ſagen über die Friſur. Wir müſſen unſern Apoll umdrehen und von hinten angucken. Und hier verzeihe man uns, wenn wir nicht im eigenen Namen reden; wir mögen die groben, wüſten Dinge, die wir hier ſagen müſſen, nicht auf die eigene Verantwortung nehmen.

Steig alſo herauf, alter, luſtiger, närriſcher Wörterſchnörkler Fiſchart, und laß vernehmen, was du zu der

Erſcheinung ſagen würdeſt! Aber ehe wir dich zum Worte kommen laſſen, bitten wir die zarte Leſerin, die Stelle zu überſchlagen, und bemerken zu ihrer Warnung ausdrücklich, daß ſie mit Anführungszeichen beginnt und endet.

Schon glaube ich unſern derben Ahn zu vernehmen, wie er alſo ſpricht: „Was willſt nun noch, lotteriſcher, ſchlotteriſcher, armſüchteliſcher, matter, ſchlaffer, flatteriſcher, tappiſcher, engbrüſtiger Aff, Weiberknieſchiebender, dürrwadiger, lendenfetter, verklemmter, Roß- und Kuhdreckfarbiger, regenwetteriſch grauer, hungerleideriſcher Lump, der die Hoſen am Arm und die Aermel an den Beinen trägt, was willſt nun noch? Haben die Läus nit gnug Waldweg und Fußſteig auf deinem Grind? mußt ihnen noch die breite, weiße Lausſandſtraßen über den Hinterkopf dammen, ſchwemmen und kämmen, bauen, krauen und ſtauen? Sollen die Thierlein um ſo bequemer hintenüber proceſſiren und marſchiren, auf daß ſie ſehen, daß nichts hinter dir iſt, wie nichts vor dir? Meinſt wohl, ein ſchöne Frauen werde dich um ſo lieber küſſen, wenn die unſaubern Hausleut in's Genick gewallet und gewandelt ſeien? O pfui Teufel! ich möcht' auch wohl, wenn ich ein ehrlich deutſch Weib wäre, ſo einen ausgeblaſenen, ausgetunkten, ausgeſupften und ausgetupften Brocken vom wälſchen Tiſch, ſo einen mürben, pelzigen Kohlrabiſtengel, ſo ein faules, altes Kohlblatt, das am Abgußſtein in der Kuchen herunterhängt, an mein Herze drücken, fügen und ſchmiegen“ u. ſ. w.

So würde ein Mann des ſechzehnten Jahrhunderts ſprechen, der nicht begreiflich fände, wie man das Noble allein in die Feinheit und Koſtſpieligkeit der Stoffe kann ſagen wollen, der in derſelben keinerlei Erſatz für den Mangel aller Phantaſie in Form und Farbe erkennen würde, der kein Auge hätte für die reſervirte Vornehmheit in Blick und Miene, wie ſie mit jedem Zuge die ehrliche Freude am Vollen und Glänzenden verſpottet und zu ſagen ſcheint: ich könnte wohl, aber ich mag nicht, und der daher alles zuſammen nur eben recht gemein und dürftig finden müßte. Und geſtehen wir nur, wir haben ihn gerne zu Wort kommen laſſen, weil wir ſelber mitunter etwas derber ſind, als ein geläutertes Gehör es leicht vertragen mag, auf der Folie der noch größeren Derbheit aber die unſrige vielleicht etwas anſtändiger erſcheint. In der That aber brauchen wir dieſe neueſte Männermode nicht mit den bunten und formreichen Trachten des ſechzehnten Jahrhunderts zuſammenzuſtellen, um hart, wenn auch nicht ſo hart, wie unſer aus dem Geiſterreich beſchworener Fiſchart, von ihr zu ſprechen. Es genügt ſelbſt die Vergleichung mit dem Schnitte der vierziger Jahre, von der wir ausgegangen ſind; ſie verhalten ſich wirklich zu einander wie ſtraff und ſchlaff.

Und nun kommen wir auf unſern Ausgangspunkt, die weibliche Mode und ihr Hauptſtück, die Crinoline, zurück und ſagen zuerſt einfach: was Wunder denn alſo, da der Mann ſo weibiſch, ſo zahm, ſo breiweich auftrat, daß das Weib ein Kleid anlegte, das nicht etwa bloß ſchreit, nein wettert, flucht, donnert, ſo daß man nie mit ſo viel Recht von „Aufdonnern" reden konnte? ein Kleid, das auf den erſten Blick ſchon ruft: alle Hagel, Kreuz Stock Schwere Noth, Bomben Element, noch einmal, ich bin da, ich brauche Platz für Zwei, Vier, Sechs! — Wenn der Mann Weib wurde, was Wunder, daß das Weib nicht nur Mann überhaupt, ſondern nur gleich Huſar, Dragoner, Küraſſier wurde? daß ſie nun zum ungeheuern Rock auch noch die hohen Abſätze an Schuh und Stiefelchen nahm, um recht bubenmäßig dreinzutrappen? und daß ſie den Amazonenhut mit wallender Feder ſchief aufs Ohr ſetzte, unſere Angſtröhren zu verhöhnen? Wie könnt ihr darüber ſchelten? Würden's die Väter und Ehemänner nicht leiden, ſo würden die Weiber nicht ſo über die Schnur hauen. Die Männer muß man anklagen, wenn die Frauen aus Rand und Band gehen.

Nun aber meine man nicht, wir gerathen, wenn wir die Damenmode aus dieſem Gegenſatz erklären, aus dem Grundbegriff des Blaſirten und Ariſtokratiſchen heraus, den wir in der Männertracht dargeſtellt fanden. Eben die letzte Bemerkung führt uns vielmehr wieder zu demſelben zurück und gibt den natürlichen Anlaß, die Sache etwas genauer und allgemeiner zu nehmen. Die Stimmung vor 1848 war friſch, männlich, ſtrebend, reich an Hoffnungen und freilich auch reich an Illuſionen; es folgte die Zeit der Reaktion und in ſolchen Zeiten gibt man mit den Träumen leicht auch Hoffnung, männliches Streben, Glauben an höhere Güter der Menſchheit, jedes Pathos auf. Die bürgerlichen Stände werfen ſich auf Induſtrie und Geld; der Adel, die exquiſite Geſellſchaft ſitzt wieder oben und theilt jenen die Luſt mit, in der welken, lahmen Zeit raffinirt zu genießen und den feinſten Genuß in der Ironie der Blaſirtheit zu ſuchen. Farbe bekennen gilt für lächerlich, ſtraff ſein für kindiſch; wie ſollte da die Tracht nicht auch farblos, ſchlaff und eng zugleich werden? Solche vornehm blaſirte Zeiten haben aber auch gewöhnlich zur Folge, daß das Weib in der Geſellſchaft zu hoch obenauf kommt. Das Weib hätte wenig Freude daran, wenn ihm ganz klar wäre, was das bedeutet, wie wenig wahre Ehre mit dieſer laſciven Herrſchaft ihm eingeräumt iſt. Es iſt nicht zum erſtenmal, daß dieß Obenaufſitzen ſich im Reifrock ſeinen Ausdruck gibt, auch nicht zum zweitenmal, nein, zum drittenmal.

Es iſt bekannt, daß die phantaſiereiche Tracht des ſechzehnten Jahrhunderts um die Mitte deſſelben in Spanien jene häßliche Einziehung und Verengung erfuhr, welche ein treuer Ausdruck des politiſchen und hierarchiſchen Deſpotismus in dieſem Lande war; gleichzeitig mit dem eng anſchließenden Wamms, der ſteifen Halskrauſe, den anliegenden Hoſen u. ſ. w. kam damals beim Weibe zum erſtenmal der Reifrock auf, freilich, dem ſtreng kirchlichen Geiſte entſprechend, noch nicht mit offenem Buſen, ſondern eng bis oben geſchloſſenem Leibchen und mit der Halskrauſe verbunden.[1] Seine erſte Auferſtehung feierte er dann im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts unter der Regierung Ludwigs XV. und, der Wolluſt der Sitten entſprechend, verband er ſich nun mit dem weiten, frechen Ausſchnitte des Oberkleides. Die Reife waren ſchon in der erſten Periode nicht nur von Fiſchbein, ſondern auch von Draht, Eiſen, wie jetzt. Die dritte Epoche ſeiner Herrſchaft, die zweite Auferſtehung iſt das unverkennbare Symbol der Vollendung der Reaktion durch den Imperialismus, der ſich breit und hohl ausſpannt wie dieſes ſein Bild, der als letzter und ſtärkſter Ausdruck der Zurückſchwellung aller Tendenzen des Jahres 1848 ſeine Macht wie eine Glocke über Gutes und Schlimmes, Berechtigtes und Unberechtigtes der Revolution geſtürzt hat. Nebenher wäre es intereſſant, wenn es wahr wäre, was behauptet wird, daß unſer Reifrock, wie der erſte, ſpeciell ſpaniſche Erfindung ſei. Daß die Zeit nervös ſinnlich iſt, wie jene des achtzehnten Jahrhunderts, drückt ſich in dem nicht viel geringeren Grade der Decolletirung aus, die damit, wiewohl glücklicherweiſe der grande tenue vorbehalten, Hand in Hand geht. Der letzten Blüthe des Reifrocks machte die Revolution ein Ende und ſie ſetzte an ſeine Stelle die vermeintlich griechiſche Tracht, die wir oben ſchon in anderem Zuſammenhang berührt haben. Unſere Zukunft wird wohl nicht ebenſo Thorheit an die Stelle der Thorheit ſetzen, wie die Umgeſtaltung unſerer politiſchen und geſellſchaftlichen Welt nicht aus einer ſentimentalen Schwärmerei für das Griechenthum entſtehen wird. Wir ſind wohl doch etwas vernünftiger geworden, wir haben ſchon jetzt, mitten in der Unform, ein helleres Bewußtſein über ſie und uns, als jene früheren Perioden.

---

[1] Der Reifrock der erſten Periode muß lang geherrſcht haben, denn noch 1644 ſchreibt Philander von Sittewald (Moſcheroſch) in ſeinen „Wunderlichen und wahrhaftigen Geſichten," der bekannten Umſchreibung der Sueños des Spaniers Quevedo gegen ihn; es mag hier der Schluß ſeiner Strafpredigt ſtehen als Beleg für das Alter der übeln Nachrede vom Urſprung dieſer Mode und als kleine Probe der Derbheit der Zeit, wogegen die unſrige Kinderſpiel iſt; wir ſchreiben aber die Stelle mit griechiſchen Buchſtaben, um zarte Leſerinnen nicht erröthen zu machen. [illegible]

Und wie wir denn zu der Frage nach dem Bewußtſein gelangt ſind, ſo erinnern wir uns endlich unſeres Verſprechens, nicht bloß zu urtheilen und zu ſchelten. In der That, es iſt hohe Zeit, von unſern unvernünftig vernünftigen Gedanken zu den vernünftig unvernünftigen überzugehen. Wir beſinnen uns, wir hören auf zu predigen. — Iſt ein Einzelner weiſer, als Tauſende, Millionen? Wir blicken dieſen Tauſenden, Millionen genauer ins Geſicht, und finden unter vielen Blinden ſo manchen Sehenden, welcher uns vertraut, aber auch verweiſend mit einem Ausdruck anſieht, der da ſagt: „als wüßten wir's nicht ſelber!“ Wir finden ſo manches hellaugige Köpfchen, das uns recht munter anblinzt, die Unterlippe herausdrückt und mit jedem Zuge ſpricht: „So? jetzt gerade erſt recht!“ Wirklich, wir haben noch nicht alle Faktoren beiſammen; nicht bloß mit dem ſtillen, ſtarken culturgeſchichtlichen Geſetze haben wir es zu thun, das, wie jedes Kind weiß, hinter der Willkür verborgen waltet, welche die Mode beſtimmt, das uns unbewußt nöthigt, unſere politiſchen, geſelligen, ſittlichen, gemüthlichen Zuſtände in unſerem Kleide ſymboliſch abzuſpiegeln; uns fehlt noch ein dritter Faktor: die Narrheit, die Phantaſterei, der allgemeine, unverwüſtliche Studentenhumor des Menſchengeſchlechts. Ich weiß recht wohl, daß es toll iſt, ſagt dieſer Humor, aber gerade darum will ich es; ich will die Philiſter ärgern, ich will das Unvernünftige mit Luſt betreiben, um zu zeigen, daß ich ein freies

Weſen bin, ich will von der Natur abweichen, um zu beweiſen, daß ich, wenn ich ihr ein andermal folge, es auch mit und aus Freiheit thue, daß ich nicht bin ein Strauch, Baum, Thier, dem Stengel, Blatt, Aſt und Stamm, Glied, Haut, Pelz eben wachſen, wie ſie wachſen müſſen; keine Ruhe will ich haben, zupfen und ſchieben, drehen und dehnen will ich an meiner Erſcheinung immer aufs neue, damit man ſehe, daß ich lebe, d. h. meine Zuſtände, Stimmungen, Affekte, Gedanken wechſle, lacht einer, ich lache mit; ſpottet einer, ich ſpotte mit; reißen die Dichter, die Satiriker tauſend Witze, bringen die Caricaturblätter unzählige Caricaturen: hilft alles nichts, weil ich ja eben das alles zum voraus weiß und doch will, was ich will. — Was hat man nicht alles ſchon getragen! Als man die Schnabelſchuhe, die ſogenannten Kraniche bis auf zwei Schuh über die Fußlänge fortſetzte, als man Glöckchen an Ellbogen, Knie, Hand- und Fußgelenk und an das Ende der Gugel ſetzte, war man gar nicht ſo dumm, nicht zu wiſſen, daß das närriſch iſt. Studentenhumor haben wirs genannt; wir erinnern uns einer Zeit, da der Studioſus Thaler ſtatt Rädchen in den Sporen trug, die verrückten Mützen, die Kanonenſtiefel, die ellenweiten rothen Hoſen, die Ungeheuer von Pfeifen, was war es anders, als Romantik, welche eben recht auffallen, dem Philiſtersmann recht wahnſinnig erſcheinen wollte?

Wir haben geſagt, dieſes Princip der launiſchen Freiheit liege hinter einem gewiſſen geſchichtlichen Geſetze verborgen, das uns unwillkürlich anleitet, unſern Zeitcharakter in der Tracht und Mode auszudrücken. Das Verhältniß dieſer leitenden Bedingungen werden wir zunächſt zu beſtimmen haben. Unterſcheidet man genauer, ſo thut man gut, mit den neueren

Hiſtorikern des Coſtüms, namentlich mit dem Manne, der über „Trachten und Moden“ ſo angenehm gehandelt hat und dem wir dieſe unſere vernünftigen Gedanken als ihrem Vater anvertrauen, unter dem erſteren Wort einen Typus zu verſtehen, der eine ganze Periode dauert, unter Mode den raſchen, faſt halbjährlichen Wechſel der Formen innerhalb dieſes Typus. Dann iſt klar: in der Tracht, im Typus herrſcht mehr das bezeichnete Geſetz, in der Mode die freie Laune.

Doch ſo ganz einfach liegt die Sache nicht. Eine Form kann anfangs blos Mode ſcheinen und wird Tracht. Die närriſche Laune, die burſchikoſe Willkür des Menſchengeſchlechts durchkreuzt ſich in unberechenbaren Uebergängen mit der inſtinktiven Nöthigung, unſerer äußern Erſcheinung den Stempel unſerer Sittenzuſtände aufzudrücken. Die Crinoline, um bei unſerem Hauptgegenſtande ſtehen zu bleiben, iſt eine Tollheit, die kein Weib von Witz tragen wird, ohne gleichzeitig darüber ſelbſt zu lachen, und dennoch war es nicht ſo ganz bloßer Spaß, als wir meinten, ſie ſei ein Bild vom Geiſte der Reaktion, des Imperialismus, vom Ueberwachſen des Weibes bei dem blaſirten Erſchlaffen des Mannes, ein Bild der höfiſchen und ariſtokratiſchen Tendenzen. Sie ſchien eine Grille des Augenblicks und ſie hat ſich für eine Periode feſtgeſetzt wie der 2. December. Nett wär's doch, wenn beide Luftballone miteinander zerplatzten! — Im Grund ſind dieſe Dinge eben frei und unfrei zugleich. Es iſt ein Helldunkel, worin Nöthigung und Humor ſich durchdringen. Wir ſchelten und lachen über jeden neuen halbjährlichen Ukas der Mode, der uns aus Paris zukommt, und wir gehorchen dennoch. Wir ſchütteln an der Sklavenkette und wir zerbrechen ſie nicht.

Der Zwang ſchleicht und ſchmeichelt ſich ſachte ein und in kurzem meinen wir, es könne gar nicht anders ſein. Doch je phantaſtiſcher eine Form, deſto ſtärker geht neben dem gebundenen Willen das klare und ironiſche Bewußtſein her. Und dieſes Bewußtſein verbürgt uns, daß die Thorheit nicht dauern werde; je mehr es wächſt, deſto näher iſt die Zeit, wo es wirkt, zur That wird, die Feſſel abwirft. Dieß gilt natürlich von den Urhebern einer Mode, wie von ihren Nachtretern; der Unterſchied beider iſt ſchließlich ohne Gewicht, denn die Urheber legen im Grunde ſich ſelbſt die Feſſel zuerſt an und werden ihre eigenen Knechte.

Wir haben ſehr übel von unſerer Zeit geſprochen: Blaſirtheit, ariſtokratiſche Ironie, raffinirten Genuß- und Geldgeiſt, Schlaffheit und andere ſehr böſe Dinge haben wir ihr nachgeſagt. Das iſt natürlich nicht ſo gemeint, als ob wir die ernſte Strömung inmitten des Matten und Lahmen, den männlichen Geiſt der Erfahrung, alle die Keime einer Zukunft verkennten, welche ſtraffere, ſchwungvollere Tage in Ausſicht ſtellen. Und für dieſen Zuſammenhang haben wir einige Bemerkungen über das Beſſere und Schönere in unſerer Mode aufgeſchoben, was vielleicht den Anſatz zu einer Veränderung der Formen enthält, die dem veränderten Leben entſprechen wird. — Das Männerkleid betreffend, müſſen wir vor allem nachholen, daß ſeit kurzem die widerlichſten Unformen nachlaſſen; die Schöße ſtehen wieder etwas ab, die Hoſen ſind etwas weiter.[1]

---

[1] In der Farbe freilich iſt es nicht beſſer geworden. Statt des Grauen iſt jetzt wieder ein abſcheuliches Violett, eigentlich Braun-Blau-Roth, dunkler oder ganz blaß beliebt, eine Farbe, für die wir nur das Wort haben: zum Erbrechen.

Daß man ſich den Bart nicht hat nehmen laſſen, haben wir mit Vergnügen bereits regiſtrirt. In der That gehört ein Zwang, den Bart zu entfernen, ſchon darum zu den drückendſten Tyranneien der Mode (wenn nicht gar des Eingriffs der Regierungen), weil nach ewigen Grundrechten ein Menſch nicht verhindert werden ſoll, gewiſſe Unſchönheiten des Profils durch den Bart zu verbergen: ſehr zurückgeſchobenes, kleines Kinn durch Kinnbart, ſehr vorgeſchobenen Unterkiefer durch Schnurrbart ohne Kinnbart; von dem großen Hauptprincip zu ſchweigen, daß der Barbar die Natur ausrottet, der Gebildete ſie bildet und pflegt. Schließlich aber iſt freier Bartwuchs in gebildeten Zeiten immer Ausdruck eines Dranges, vom Conventionellen zur Natur zurückzukehren, und er entſpricht dem Realismus und dem Zuge zum Naturwahren in der Wiſſenſchaft und Kunſt.

Auch der breitkrempige Filzhut hat ſich aus dem Schutte der Barrikaden, wo er als Freiſchärlerhut liegen geblieben war, wieder aufgemacht und ſeinen Platz neben dem ſchwarz glänzenden Cylinder behauptet. Dieſer wird ſich freilich ſo ſchnell nicht verdrängen laſſen. Jede Tracht reſervirt ſich einige Stücke, mit welchen ſie vorzüglich nobel thut, d. h. welche viel Geld koſten, weil ſie ſchnell ruinirt ſind, namentlich weil jeder Regen ſie verderbt, und weil ſie doch, mit dem kleinſten Makel behaftet, anſtändigerweiſe nicht mehr getragen werden können. Dieß iſt nicht leicht bei einem Kleidungsſtück mehr der Fall, als bei der „Angſtröhre.“ Freilich aber ſollte man dann nicht zur Schonung dieſes Luxusartikels, wenn nur ein Wölkchen am Himmel ſteht, das philiſteriöſeſte aller Geräthe, den Schirm tragen; denn wer nobel ſeyn will, ſchont eben gerade das Koſtbarſte nicht, und freilich paßt ein ſolches Princip ſchlecht in eine Zeit, welche die ſämmtlichen Trachtenformen ſo generaliſirt, daß ſie auch den Unbemittelten ſolchen Luxus aufnöthigt, daher die grenzenlos traurige Erſcheinung jener verbräunten, abgegriffenen, prismatiſch ſchillernden, abgeſchabten, demoraliſirten Hüte, die doch auf manchem ganz ſoliden Haupte ſitzen. Um ſo fühlbarer iſt die Erleichterung, die Wohlthat für die Armen, daß der breite Filzhut ſich neben dieſem launiſchen Gebäude doch noch behauptet. Vergriffen, abgeſchoſſen, ſelbſt befleckt ſieht er doch nie ſo gemein aus, wie der mit ſchwarzem Seidenplüſch überzogene Kopfthurm, wenn auch nur das kleinſte Gebrechen ſeine Form und reine Schwärze getrübt hat.

Nicht zu überſehen iſt der Vortheil in Beziehung auf Bequemlichkeit. Der runde Hut iſt nicht nur ſchwer, ſondern er faßt, greift den Kopf nicht, ſchneidet vielmehr nur mit ſcharfer Kante auf die Haut, macht rothen Ring und Kopfweh und hält doch nicht feſt, wogegen der weichere wirkliche Filzhut ſich breit, elaſtiſch und dennoch feſt an die Stirne legt.

Aber es iſt auch ein großer Fortſchritt im Geſchmack. Wir halten durchaus für unnöthig, dieß zu beweiſen, benützen vielmehr die Gelegenheit nur, um einige fromme Wünſche auszuſprechen, die vielleicht ihren Weg zu Aug oder Ohr eines fühlenden Hutmachers finden. Der breite Filzhut athmet einen Geiſt der Freiheit, der es folgerichtig fordert, daß eine weit größere Mannigfaltigkeit von Formen und Farben für das Bedürfniß des Einzelnen fabricirt würde, als dieß der Fall iſt. Es herrſcht durchaus niedriger Kopf und ſehr breite, ſelten an den Seiten aufgebogene, meiſt faſt eben umlaufende Krempe. Dieß ſteht nur länglichem Geſicht auf ſchlankem Hals, und auch dieſem nur nothdürftig; unterſetzte, kurzhalſige und rundköpfige Männer ſehen unter ſolchem Hut aus, als hätte man ſie von oben breit geſchlagen, ja mit einem Hammer breit geplatſcht; jeder Zug und Schwung der Linien nach oben iſt zerſtört. Ferner herrſcht in der Farbe zu ſehr das Helle, Hellgrau, Hellbraun u. ſ. w.; zu blonden Haaren läßt dieß ein für allemal kutſchermäßig, da iſt ein dunkles Mausgrau abſolut indicirt. Eine beſondere Form iſt neuerdings im Aufkommen: der Filzhut mit ringsum ganz aufgeſchlagener Krempe. Es iſt nicht zu läugnen, daß dieſe Form einen großen Vortheil bietet: wer ausgehen will und ſeinen Hut verlegt hat, darf nur den Gugelhopfenmodel in der Küche nehmen und aufſetzen.[1] Uebrigens iſt noch einzuräumen, daß auch die Angſtröhre neueſtens ein wenig vernünftiger geworden iſt. Zu der Mode, mit der wir uns vorherrſchend beſchäftigt haben, gehörte ein ſehr hoher regelmäßiger Cylinder mit einer ganz ebenen, auf der Seite nicht im mindeſten aufgeſchlagenen, ſchmalen Krempe; es kann kein menſchliches Geſicht geben, das unter einem ſo unterſchiedloſen, abſtrakten, geometriſchen Körper nicht total kameelartig ausſähe. Jetzt iſt das Rund des Hutkopfes gegen den obern Rand etwas ausgeſchweift, die Krempe ſeitlich aufgebogen: eine ungleich concretere, individuellere, menſchlichere Form, von der wir nur wünſchen wollen, daß ſie nicht ſo bald in eine neue Mißgeſtalt überge[illegible] Auf ein anderes Stück, das ſich bei aller übrigen Beſſerung nicht wird umbringen laſſen, auf den Frack, wollen wir uns dießmal nicht einlaſſen. Dieſe Materie iſt ſo vielfach und gründlich behandelt, daß uns Schweigen erlaubt iſt.

---

[1] Dieſe Hüte ſind neuerdings kleiner und zierlicher geworden, ſo daß ſie eigentlich [illegible] hat, und in dieſer Form machen ſie ſich auf lockigen jungen Männerköpfen ganz hübſch.

Die weibliche Mode hat auf den breitkrempigen Hut mit niedrigem Kopf zurückgegriffen, der bisher nur als Strohhut auf dem Lande, in den gebildeten Ständen ſehr ausnahmsweiſe vorgekommen war. Höchſt abgeſchmackt iſt es, wenn man dieſe poetiſche Form mit der Proſa des ſeither herrſchenden Schüſſeldeckels oder Schachteldeckels, dieſes abgezwickten Guckrohrs, ſehr uneigentlich Hut genannt, durch rückwärts gedrückte, gemeinſame Kopfform zu verbinden ſucht. Wenn wir die neue Mode übrigens poetiſch nennen, ſo iſt damit nicht ein Mißverhältniß ausgeſagt wie von jenen Stücken der männlichen Tracht, die durch einen Anklang des Phantaſiereichen im einzelnen Theile die abſolute Proſa des Ganzen nur um ſo ſchreiender ins Licht ſetzen, ja ihr eigentlich zum Gerichte, zur Verdammniß gereichen; denn wir haben ſchon geſagt, daß der Hauptbeſtandtheil der Frauentracht, das fließende lange Kleid, ein für allemal ein gerettetes gutes Theil idealer Form darſtellt, und damit harmonirt immerhin eine Romantik der übrigen Theile. Allein es hat mit dieſer Kopfbedeckung eine beſondere Bewandniß. Unmittelbar mit dem Geſichte zuſammengeſtellt bringt ſie einen Mißklang hervor, wenn ſie mit dieſem nicht ſtimmt, wenn beide einander wie Proſa und Poeſie widerlegen. Der breite Damenhut hat etwas Freies, Luftiges, Flottes, Burſchikoſes, Ritterliches: auf einem beſchränkten, unfreien, philiſteriöſen Geſichte wird er zur hellen Ironie. Das Geſicht braucht nicht ſchon in Formen zu ſein, dieſer Hut verlangt nicht den edlen ſüdlichen, romaniſchen Schnitt des Profils, zu dem er freilich recht prächtig ſteht; ſogar Stumpfnäschen iſt er geſtattet; nur der Geſammteindruck des Geſichts darf nicht unflüſſig, trocken, knorpig ſein. Das liegt nun freilich mehr im Spiel der Geſichtszüge, in der Haltung (die namentlich keine gansmäßig vorgeſtreckte ſein darf), und dabei iſt natürlich die Bewegung des übrigen Körpers, beſonders der Gang nicht gleichgültig. Wer keine Melodie in den Bewegungen hat, hüte ſich ja, dieß ins grelle Licht zu ſetzen, indem ein Trachtſtück, worin ſo viel Schwung liegt, als Vergleichungsmaßſtab daneben geſetzt wird. Daß dieſer Hut nicht ganz gerad aufgeſetzt werden darf, verſteht ſich; das lautet ſo mathematiſch, daß es allen Anſchein von Individualität erdrückt. Es gilt natürlich daſſelbe vom Männerhute. Freilich aber auch nicht allzuſchief; das ſieht am Weibe widerlich kokett, am Manne nach Affektation auf Handwerksburſchenſtufe aus. Sintemalen nun aber unterſchiedliche Damen proſaiſches Geſicht und Bewegung beſitzen und ſintemalen viele darunter ſo viel Blick haben, zu erkennen, wie laut ein ſehr romantiſches Trachtſtück dieß ausſchwatzt, ſo wird der breite Damenhut ſich zwar halten, aber ſicherlich nie allgemein werden. Es erhellt ja ohnedieß von ſelbſt, daß er jugendlicher Art iſt und alternde Züge nicht verjüngt, ſondern durch Kraft des Kontraſtes doppelt ſtark betont; daher auch unkluger nichts ſein kann, als durch ihn das Alter verbergen zu wollen, und in dem Namen: letzter Verſuch, der Accent entſchieden auf „letzter“ zu legen iſt. Endlich iſt er unbequem, weil man hinten überall damit anſtößt und ſchreckliche Kämpfe mit dem Wind zu beſtehen hat, während freilich jenes Tellerchen, das bisher

Hut dieß, auf andere Weiſe unbequem iſt: es hindert am Hören, weil die Seiten über das Ohr herablaufen, kein kleines Uebel für das Geſchlecht, deſſen reizendes Amt ſo viel mit Flüſtern zu thun hat. Immerhin wird es wohl im Ganzen und Großen bei dieſer alten Form ſein Verbleiben haben und wir urtheilen mild darüber, weil dabei die Grundform in ihrer Aermlichkeit faſt gleichgültig hinter dem Aufputz mit Blumen, Bändern, allerlei Geflitter und Geflatter zurücktritt, worin doch dem individuellen Geſchmack ein weiter Spielraum gegeben iſt, Hübſches (wir ſagen nicht: Schönes; Schönen ſteht dieſer Hut ſchlecht) zu heben, Häßliches zu dämpfen, Geſichtsfarbe zu mildern, zu erhöhen u. ſ. w. Mit etwas aufgebogener Krempe, mit Federn aufgeputzt iſt jene neue, kühnere Form Amazonenhut getauft worden, und ſo haben wir ſie oben mit dem Männchen der Crinoline in Verbindung gebracht. Die Verbindung iſt aber nicht nothwendig; Amazonenhut iſt mehr noch, als die andern Formen derſelben Art von Kopfbedeckung, ritterlich, luſtig, phantaſievoll, aber darum nicht toll, wüthig, ſchreiend, wetternd wie die Crinoline. Jener wird (obwohl nicht herrſchend) ſich erhalten, dieſe verſchwinden. Nicht ebenſo tolerant ſind wir gegen jene Art Halbſchleier, jenen kurzen Spitzenvorhang bis auf die Mitte der Naſe, der ſich mit dem romantiſchen Ding verbunden hat. Nicht leicht gibt es etwas Koketteres, mehr Herausforderndes. „Möchteſt das Geſicht ſehen? ſo ſpricht dieß Vorhängchen: wagſt du es, dich recht nah herzudrängen, zu bücken und hinunter hinaufzuſchauen? — Juſt ſo keck, wie die Crinoline, dazu juſt ſo unſchön und, ſo ſollte man meinen, unleidlich für ein Weib, das ſeine Augen nicht mißhandeln will, denn das baumelnde Gitter muß ja beſtändig zum Schielen reizen.[1]

So ſind wir denn noch einmal pedantiſch ernſthaft geworden, und weil der Rückfall doch nicht zu läugnen iſt, ſo vermehren wir unſere Sünde noch durch eine Predigt gegen eine neue Entſtellung der natürlichen Taille, welche ſich ſeit einiger Zeit einzudrängen droht. Jenes Halbkleid nämlich, das man jetzt wieder trägt, der weibliche Ober- oder Doppelrock, double jupe, hat die Taille meiſt höher, als die Natur, ſpreizt unter dieſem künſtlich überhöhten Einſchnitt die Hüften ſo ſtark aus, als die Crinoline es erfordert, und bringt hiedurch das Bild einer überquellend unnatürlich fetten, daher die Gürtung hinausdrückenden Hüfte hervor. O, nur das nicht! das iſt ärger noch, als die Crinoline! An Weib und Mann erſcheint das Mißverhältniß zu kurzen Rumpfes widerwärtiger, als das entgegengeſetzte, am Weib aber, wenn die übertriebene Aufbauſchung der Hüftgegend hinzukommt, gerade zu ekelhaft. Und es iſt ſchade, denn dieſer kürzere Oberrock kleidet an ſich recht hübſch und romantiſch; er verbindet ſich mit ſehr weiten, offen herabhängenden Aermeln, was der Frauentracht ſehr gut ſteht, und gehört ſo ohne Frage zu den mancherlei recht geſchmackvollen Stücken, welche gegen wärtig neben der häßlichen Crinoline wie Knoſpen hervorbringen.

---

[1] Auch die Damenmode hat bisher das ganz aufgeſchürzte [illegible] [illegible] Hütchen aufgenommen, das einſt in einer Bauernſitte [illegible] iſt, es wird am Zöpfen aufgeſetzt und gewöhnlich mit einer Haarflechte zuſammengehalten, welche die Locken in ein ſchwarzes oder buntes, mit Perlen, Gold, Silber verziertes Netz ſammelt. Das macht ſich denn ganz zierlich, reizend artig; wird aber gewiß nicht allgemein werden, weil es der Preis der Zeit [illegible] über noch [illegible] anhält, als der breite Damenhut, ſo läßt uns [illegible] [illegible] [illegible].

Zum Schluſſe verſichern wir noch einmal, wie wir bei all unſerem Schelten ſehr wohl wiſſen, daß wir es nicht mit Blinden, ſondern mit Sehenden zu thun haben. Unſer Zutrauen zu der Kraft des Bewußtſeins im Menſchengeſchlecht iſt ſo groß, daß wir ernſtlich glauben, es ſeien derjenigen, welche verrückte und abgeſchmackte Formen der Kleidung ohne Ironie tragen, nur ſehr wenige. Und indem wir den freien Unfreien, den Leuten, welche die Tollheit mitmachen und zugleich harmlos lächeln, ins Auge blicken, meinen wir in ihren Blicken eine kleine Nebenfrage zu leſen, ſo einen kleinen Kitzel von Neugierde, ſo ein bischen Perſönliches. Was thun, ſo lautet dieſe prickelnde Frage, was thun? Die Mode herrſcht einmal diktatoriſch, wer ſich ihr entgegenſtemmt, wird lächerlich. Du nun, höchſt vernünftiger Schreiber dieſer Gedanken, unbekannter Freund oder Feind, wir möchten doch wiſſen, was du thuſt? — Mit einem Seufzer bekennt euch der Unbekannte: er hat dießmal — nicht mitgethan. Aber weit entfernt, im Tugendſtolz auf ſeine Mitchriſten herabzuſehen, die der Strom fortgetragen, geſteht er ihnen noch eine beſondere, faſt unüberwindliche Schwierigkeit, welche ſich ſolcher finſtern Negation entgegenſtemmt. Sie liegt im Schneider.

Iſt eine Mode abgethan, ſo verliert der Schneider in kurzer Zeit Sinn, Organ, Auffaſſung, Griff und Schick für ihre Formen. Schneider ſind ungeheuer poſitive Bürger im Staate der Mode; bezeuge mir es jener ernſte Berliner Meiſter, dem ein Kunde einen kühn concipirten Frack zeigte, den er von einem revolutionären Künſtler in Paris mitgebracht. Er umwandelt ihn mit prüfendem Auge und ruft dann aus: „Der Frack iſt gut, aber zu ſubjektiv gedacht!" — Aber nicht nur dieß; wagt es ein Kleiderkünſtler, der Mode zu opponiren, geht er mit hoher Selbſtüberwindung daran, ein Bauwerk nach dem vergangenen Styl zu entwerfen, ſo glauben ihm ſeine Bauleute, die Geſellen, nicht, daß dieß ein Willensakt ſein könne; ſie meinen, er ſei geſunken, er ſei geſtürzt in die Tiefe, wo die obſcuren Winkelſchneider in grauen Schatten wohnen, ſie verachten, verhöhnen ihn, treiben es bis zur Rebellion, drohen ihn zu verlaſſen. O, mühſam hat Schreiber dieſes einen Mann gefunden, der die doppelte Kraft beſaß, beim Aufbau eines Rocks nach dem Schnitte der vierziger Jahre ſich ſelbſt und dieß furchtbare Element zu beſiegen. Er ſiegte. Edler! Stünde es in meiner Macht, dir würde ein Monument geſetzt. Der Gedanke hat mich beſchäftigt. Zuerſt flüſterte mir die Eitelkeit ein: eine Gruppe, er und ich. Ein Lorbeerkranz, den wir beide halten. Ich habe ihn weggeworfen, dieſen Gedanken, nicht nur wegen ſeiner Eitelkeit, nein, auch weil ich ihn künſtleriſch nicht zu entwickeln vermochte. Die Erinnerung an die Goethe- und Schillergruppe ließ ſich nicht abweiſen. Welcher von beiden ſollte hier den Kranz halten, welcher danach greifen? Und ſieht das Greifen nicht mehr oder minder immer doch wie ein gelindes Rapſen aus? Die Idee aber, einen großen Kranz zu conſtruiren, der uns beiden die Köpfe umſpannte, führte wiederum auf Unkommlichkeiten, und ſo leitete Aeſthetik und Moral mit gleicher Macht auf eine einzelne Statue. Du ſiehſt kühn, im Selbſtgefühle des moraliſchen Sieges etwas wild emporſchauend, in der einen Hand mit geiſtreichem Schwung die Scheere zum

Schnitt bewegend, in der andern das Tuch zum Rocke haltend. — Erz — Du ſelbſt, um deine Perſon für ſich gegen die große Frage indifferent zu halten, im Frack. Große neue Idee: die Schöße in Charnieren beweglich, ſo daß der Wind eine graziöſe Bewegung in die Geſtalt bringt; das bewegliche, verſatile Element im Schneidercharakter kommt dadurch zu ſeinem Recht im Gegenſatz gegen den ſtrengen, unerbittlich willensfeſten Ausdruck der Züge. Zu den Füßen des Helden bezwungene, in machtloſem Trotz murrende, gefeſſelte Schneidergeſellen. Auf drei Seiten des Poſtaments Reliefs, das eine den Rock der vierziger Jahre darſtellend, am Leibe von Jünglingen, die begeiſtert die Nachricht der Revolution von 1848 vernehmen; das andere den Sturz dieſer Mode durch eine Barrikadenſcene von 1849; das dritte eine Gruppe blaſirter Stutzer im ſpöttiſchen neueſten Habit, auf einem Corſo ſtolzirend, lorgnettirend; auf der vierten Seite aber, der Vorderſeite, müßten die Worte des Dichters prangen:

Wenn einen Menſchen die Natur erhoben,
  Iſt es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
  Der ſchwachen Thon zu ſolcher Ehre bringt.
Doch wenn ein Schneider von den Lebensproben
  Die ſauerſte beſteht, ſich ſelbſt bezwingt,
Dann kann man ihn mit Freuden Andern zeigen,
Und ſagen: das iſt er, das iſt ſein eigen!

Zum zweiten Theile von Goethe's Fauſt.

Es ſei doch einmal gewagt, das Bild eines zweiten Theils der Tragödie Fauſt, wie ich es ſchon lang in mir umtrage und in den Vorleſungen öfters entwickelt habe, in die Oeffentlichkeit hinauszugeben. Gewagt: denn ich weiß zum voraus, was man mir entgegenhalten wird. Was ſoll das ſein? wird es heißen: du gibſt uns hier einen Entwurf für eine dramatiſche Dichtung, der offenbar gewiß nicht ausgeführt werden ſoll, ein Wollen und Nichtkönnen, ein Ding, das iſt und nicht iſt, ein Unding. Ja freilich, ſo antworte ich, ſoll dieſer luſtige Bauriß niemals ausgeführt werden, nicht von mir, der ich gar kein Poet zu ſein mich vermeſſe, nicht von irgend einem Andern, denn wer kann neben den erſten Theil von Goethe's Fauſt zu treten ſich erdreiſten? Wer, um aus dem Ganzen nur das Eine herauszuheben, führt den Mephiſtopheles in neuen Situationen auf und getraut ſich, die andeutende Skizze auszuzeichnen und auszumalen, damit ſein armer Verſuch neben Goethe's Bild als eine Null, ein Nichts daſtehe? Ich werde mitunter mich ausdrücken, als dächte ich nicht nur an eine Ausführung, ſondern ſogar an eine Aufführung; dieß iſt natürlich bloße Redeweiſe, die cum grano salis verſtanden ſein will. Alſo wirklich ein bloßer Entwurf und doch, ſo behaupte ich, kein Unding. Es ſoll eine poſitive Kritik des zweiten Theils kann von Goethe ſein und nichts weiter. Goethe hat im erſten Theile das Fragment eines wunderbaren, unnachahmlichen Baues aufgeführt, einen Flügel mit ſichtbaren Anſätzen und Fugen, die auf einen zweiten Flügel weiſen. Im Greiſenalter vollendet er den zweiten Flügel mit ermatteter Hand, ein Werk nicht ohne einzelne tiefe und große Gedanken, aber hier flach und matt, dort verſchnörkelt, ſelbſt in Grundverhältniſſen und Structur vielfach verfehlt und lückenhaft. Nun gibt es doch Leute, die über einen Bau urtheilen können, ohne Baumeiſter zu ſein; es iſt ja mit allem Kunſtwerk und aller Kritik nicht anders: man muß doch z. B. gewiß kein Raphael ſein, um ein Werk ſeiner Hand zu beurtheilen und etwa darin einmal einen unglücklichen Gedanken, verfehltes Motiv, ſchwächere Zeichnung und Farbe zu erkennen. Wollte man vom Kritiker vielleicht gar einmal fordern, er ſolle nicht bloß tadeln, ſondern — nicht zwar es im Sinne der Ausführung beſſer machen, aber doch im Umriß zeigen, wie man es beſſer machen ſollte, ſo wäre das offenbar zu viel verlangt; er hat ſeine Schuldigkeit gethan, wenn er nachgewieſen hat, daß in einem Kunſtwerk dieß und das, was nachweisbar der Inhalt fordert, zureichend oder unzureichend, äſthetiſch befriedigend oder unbefriedigend entwickelt iſt. Aber die Natur in der launiſchen Art, wie ſie ihre Gaben austheilt, kann einmal einem Kopfe, den ſie im Weſentlichen nur für Kritik gebaut hat, Einfälle, Gedanken, Motive zu Gedichten eingeben, ohne ihn irgend zur Ausführung zu befähigen, Keime, die er nicht großziehen kann, Eier, die niemals ausſchlüpfen. Ein Solcher thut denn einmal ein Uebriges: er gibt her, legt den vollſtändigen

Riß eines Bauflügels vor ſich, zeichnet in zarten Linien daneben, wie der Bau nach ſeiner Vorſtellung ſein müßte, wenn er der Idee entſprechen ſollte, die aus dem erſten, gebauten Flügel folgerecht hervorgeht, und er ſetzt hinzu: bauen aber hätte nur Goethe, Goethe in ſeinen guten Jahren es gekonnt. Soll es ſo etwas nicht auch geben dürfen? Ich weiß nicht, warum nicht. Vollends wenn es ſich beſcheidet, nicht das einzige Mögliche zu ſein. Goethe's Fauſt iſt ins Unendliche fortſetzbar. Es kommt darauf an, aus dem erſten Theile richtig zu ſchließen, was, welche Gebiete, welche Aufgaben in einer Fortſetzung vorkommen müſſen, für die Ausführung laſſen ſich die verſchiedenſten Formen, Situationen erfinden, um dem Thema, das ſich aus dieſen Schlüſſen ergibt, gerecht zu werden. Nur das iſt gewiß, daß Niemand es Goethe gleich thun kann, der ja im Alter ſich ſelbſt es nicht gleich thun konnte.

Eine kurze Erörterung zu dem vorhin genannten Zwecke muß vorangeſchickt werden: wir haben uns auf Grund der Anlage des Gedichtes Rechenſchaft darüber zu geben, was ein zweiter Theil Fauſt im Allgemeinen enthalten muß. Außerdem werde ich die folgende Skizze mit einzelnen Bemerkungen begleiten. So wird ſich denn nebenbei auch kritiſch ergeben, daß und warum mich Köſtlins Schrift: „Goethe's Fauſt, ſeine Kritiker und Ausleger“ im Weſentlichen nicht bekehrt hat, während mir übrigens das poſitive Verfahren, nämlich eben die Skizze ſelbſt, die ausgedehntere Wiederholung und Begründung meiner alten Vorwürfe gegen das Erzeugniß des Goethiſchen Alters erſpart. In Einigem allerdings habe ich, und zwar ſchon vor Erſcheinen dieſer Schrift, meine Anſicht verändert; namentlich halte ich nicht mehr, wie früher, einen Schluß der Tragödie für unmöglich; dieß ging ſchon aus meinen „Kritiſchen Bemerkungen über den erſten Theil von Goethe's Fauſt, namentlich den Prolog im Himmel" (Monatſchrift des wiſſenſchaftlichen Vereins in Zürich 1857) hervor.

Daß die höhere Region, in welche Fauſt geführt werden ſoll, vor Allem die politiſche ſei, dieß bedarf, da ja Goethe ſelbſt in den bekannten Briefſtellen es ausgeſprochen hat, keines neuen Nachweiſes. Es bieten ſich nun ſogleich verſchiedene Formen dar: Einwirken auf das politiſche Leben durch bedeutende Stellung an einem Hofe, Regieren als Fürſt, Verkämpfen für Freiheit an der Spitze des Volkes. Goethe hat die erſte dieſer drei Formen verſucht, vermochte aber die angelegte Situation nicht zu benützen: das Papiergeld macht Mephiſtopheles, Fauſt handelt nicht, er holt nur am Schluſſe die Geſtalt der Helena aus der Behauſung der Mütter herauf. Die Hauptmaſſe dieſes erſten Aktes bildet das allegoriſche Maskenfeſt: im Gefühl ſeiner Schwäche, wo es galt, wirklich darzuſtellen, verwendet Goethe die Erinnerung an ſeine Thätigkeit als Feſtanordner am Hofe zu Weimar; ſtatt darzuſtellen, ſtellt er Darſtellung dar. Im vierten Akte nimmt Fauſt am Kriege Theil; doch nein, es iſt wieder Mephiſtopheles, welcher handelt, wenn man je Zaubern ein Handeln nennen will. Das iſt keine ethiſche Betheiligung Fauſts am öffentlichen Leben, denn daß er die Zauberei des Mephiſtopheles für ſeine Zwecke benutzt, darauf ruht keinerlei Accent von Schuld oder Nichtſchuld. Ueberhaupt iſt dieß ganze Mitwirken im Kriege nur ein überleitendes Motiv, das der

Dichter aus der Sage[1] lediglich zu dem Zweck aufnahm, Fauſt in den Beſitz eines Landſtrichs, eines kaiſerlichen Lehens gelangen zu laſſen. Dieſer tragiſche Charakter geht ja auch wirklich mit dem Beruf eines Feldherrn, wenigſtens ſofern es gerade auf das Techniſche ankommt, wie hier, nicht wohl zuſammen. Die Handlung wäre hier nur in dem Falle weiter geführt, wenn Fauſt ſich an die Partei des Kaiſers mit beſtimmter politiſcher Geſinnung anſchlöſſe, am Guten und am Böſen, an ihrem Recht und Unrecht Theil nähme, und davon iſt nicht die Rede. Uebrigens iſt das Allgemeine des politiſchen Zuſtands, mit den merklichen Nebenbeziehungen auf das bourboniſche Frankreich und Napoleon, hier allerdings ſo geſchildert, daß man in den halbverwiſchten Zügen wohl den alten Meiſter noch erkennt, ebendieß gilt von einzelnen Scenen im erſten Akte; auch der alte köſtliche Humor kommt noch zum Vorſchein: ich muß meine früheren Aeußerungen über dieſen zweiten Theil in dem Punkte namentlich berichtigen, daß ich anerkenne, wie am allermeiſten in den komiſchen Partien noch die ächte Goethiſche Genialität herausſchaut; dahin gehört, außer den ſchelmiſchen Scenen im erſten Akte, im zweiten der köſtliche Auftritt zwiſchen Mephiſtopheles und dem Baccalaureus, dann jener, wo der Erſtere den Wagner in ſeinem Laboratorium beſucht und ihm Stille geboten wird, damit er den chemiſchen Proceß der Verfertigung des Homunculus nicht ſtöre, und im vorliegenden vierten Akte die Scene, wo der zudringliche Erzbiſchof dem Kaiſer, nach jeder gewährten

---

[1] Joh. Manlius Collectanea etc.: idem Faustus vane gloriabatur de se, omnes victorias, quas habuerunt Caesariani exercitus in Italia, esse partas per ipsum sua magia.

Bitte an der Thüre noch einmal umkehrend, ſein ganzes Reich abzupreſſen gute Luſt zeigt: dieß ſind Momente, Bilder von reizender Schalkhaftigkeit, wie ſie Keiner einem Goethe nachmacht, wiewohl ſie faſt in jedem Zuge der Ausführung die zitternde Greiſenhand verrathen. Man kann das Beſte in dieſem Spätling mit Werken der letzten Manier von Tizian vergleichen, wo er den Pinſel nicht mehr feſt führen konnte, daher tupfweiſe die Farbe auftrug, aber — immer noch Tizian war.

Von den zwei andern Formen, die wir unterſchieden haben: Fürſt und Revolutionär, hat Goethe, wie ſich erwarten läßt, nur die erſtere gewählt. Es findet ſich zwar unter ſeinem Nachlaß eine Stelle, wo Fauſt dem Spotte des Mephiſtopheles zum Trotz ſich entſchloſſen erklärt, für die höchſten politiſchen Güter einer Nation als ein zweiter Marquis Poſa zu wirken; Köſtlin führt ſie S. 82 an und glaubt, Goethe habe dieß Motiv darum verworfen, weil eine ſolche Rolle für den ſkeptiſchen, kritiſchen Fauſt zu philanthropiſch, naiv, optimiſtiſch, für einen ſo kosmopolitiſchen Helden zu beſchränkt national wäre. Allein ich ſehe nicht ein, warum Fauſt ſeinen Skepticismus und Kriticismus nicht einmal gegen ein ſchlechtes, unfreies Staatsleben als poſitives Wollen ſollte wenden können, iſt er ja doch auch nach Köſtlin zugleich der „ungeduldige Stürmer und Dränger“, hat ſich ja doch der Unzufriedene noch einmal jugendlich verliebt: ſoll er ſich nicht auch in das Ideal der Freiheit verlieben können? Kosmopolitiſch aber iſt Freiheitsſtreben ſeinem Weſen nach immer, auch wenn es in einem beſtimmten Staat eine Grundveränderung zu bewirken ſucht. In der That mir ſcheint nichts ſo ſehr einzuleuchten, als daß Fauſt, der Mann, der immer ins Unbegrenzte ſtrebt, der alle Erfahrung und Schranke verachtet, Fauſt, welcher der Menſchheit Wohl und Weh auf ſeinen Buſen häufen, der Menſchheit Krone erringen will, unter den Formen, die er durchwandelt, weſentlich auch die des Mannes der Freiheit, des Vorkämpfers in einer großen, begeiſterten Bewegung für ewige, allgemeine Menſchen- und Volksrechte ergreifen muß. Und wie natürlich drängt ſich dann auf, daß Mephiſtopheles die falſche Schranke, den frivolen Geiſt einer faulen Ordnung, die Reaktion vertritt! Wie ganz von ſelbſt fügt ſich das unſterbliche Paar in dieſe Rolle! Der ganze Zug des Gedichtes, ſeine innerſte Bedeutung weiſt und führt dahin! Köſtlin findet auch darin ein Hinderniß, daß beide ja im Bunde miteinander ſind, Fauſt mit Hülfe des Mephiſtopheles wirkt: „Poſa kann nicht den Teufel nach Madrid bringen, Oranien nicht mit Hülfe Belials die Niederlande befreien.“ Gut: ſo habe Fauſt ſeinen dämoniſchen Begleiter bei dieſem Schritte fortgewieſen, derſelbe dränge ſich aber unter einer paſſenden Maske dennoch herein und verfälſche, beſchmutze ihm ſein Werk! Darauf kommen wir im Folgenden zurück, wo wir ohnedieß zu zeigen haben, daß Fauſt den Mephiſtopheles das eine und andere mal energiſch von ſich ſtoßen muß. — Mir ſcheint es, man bedürfe aller dieſer Erwägungen nicht, um ſich zu erklären, warum Goethe den Gedanken wieder aufgab und ſeinen Fauſt nur in Eine politiſche Situation ſetzte, worin er wirklich thätig iſt: die eines Regenten; er that es, weil das Bild einer Revolution ſeiner Natur zuwider war. Man weiß, wie ſchwer es ihn überhaupt ankam, als Dichter den politiſchen Schauplatz zu betreten; um ſo höher iſt es ihm anzurechnen, daß er am Schluſſe ſeines Lebens es über ſich brachte, den Helden des univerſalen Dramas, das ihn auf allen Schritten ſeiner Laufbahn begleitet hatte, wenigſtens in dieſer einen Form auf das dem Dichter ſo unheimliche Feld zu verſetzen und mit dem hohen Bild im Geiſte: Fürſt eines freien Volks zu werden, ſterben ließ. Der politikſcheue Goethe beſchließt das Grund- und Hauptwerk ſeines Lebens mit dieſer herrlichen politiſchen Bekrönung: ein hoher Gedanke, ein würdiges und großes Ende von Fauſts Lebensgang und Goethe's Dichtergang. In dieſer freudigen Anerkennung ſoll uns auch die Schwäche der Ausführung nicht ſtören; Fauſts Wirken iſt nicht dargeſtellt, ſondern bloß berichtet, und überdieß ſehr mangelhaft, da wir nur von großartigem Kampf mit dem Meere, Pflege des Handels und Gewerbs, nichts von den andern wichtigeren Zweigen ſegensreichen fürſtlichen Waltens, nichts von Verfaſſung, nichts von Förderung des geiſtigen Wohls vernehmen: Gebiete, die doch einer poetiſchen Veranſchaulichung in Scenen, Handlungen recht wohl fähig ſind. Auch die Schuld, womit Fauſt dieſe neue Thätigkeit befleckt, iſt durch die Verbrennung der Hütte und den hierdurch veranlaßten Tod des alten Ehepaars, wobei ein in der Ungeduld gegebener Befehl des Herrſchers überſchritten wird, geiſtreich der Intention nach, ſchattenhaft in der Form zur Darſtellung gebracht.

Die zweite Sphäre, in welche Fauſt unzweifelhaft geführt werden muß, iſt der Humanismus, die Welt der Schönheit, Kunſt, klaſſiſchen Bildung. Köſtlin gibt zu, daß ſie bei Goethe einen zu großen Raum einnimmt. Die Helena, das Sinnbild dieſes Elements, kommt ohne jede Rückſicht auf dramatiſche Einheit dreimal vor: Fauſt beſchwört ihr Bild aus dem Reiche der Mütter, ſucht ſie in der klaſſiſchen Walpurgisnacht, findet ſie dann auf der Oberwelt und feiert mit ihr ſeine unerquickliche allegoriſche Vermählung, woraus der Kautſchukmann Euphorion mit ſo rührender Beſchleunigung hervorgeht. Gewiß war es ein geiſtvoller Gedanke, aus dem Volksbuche das Motiv aufzunehmen, daß Mephiſtopheles dem Fauſt die Helena zuführt. Sie bietet ſich wie gerufen dar, um das Leben in der Kunſt, Schönheit, äſthetiſchen, klaſſiſchen Bildung, in welches Fauſt eintreten ſoll, in ihrem Bilde zuſammenzufaſſen. Aber Allegorie bleibt Allegorie; keine Seele hat mich bis jetzt widerlegt, wenn ich gegen den zweiten Theil Fauſt den Satz aus dem A B C der Aeſthetik in Geltung geſetzt habe, daß Allegorie nicht Poeſie iſt. Aus der Verbindung von Fauſt und Helena eine Allegorie der Durchdringung des Claſſiſchen und Romantiſchen in der modernen Kunſt und Dichtung zu machen, das iſt ein Einfall, auf den zu gerathen es keines Goethe bedarf; ich ſelbſt z. B. rühme mich wahrlich nicht poetiſchen Talents und darf doch ſagen, daß ich lang vor dem Erſcheinen der klaſſiſch-romantiſchen Phantasmagorie Helena auf dieſen Gedanken kam, aber auch alsbald mir vorhielt, ein Dichter müſſe der Verſuchung eines ſolchen Einfalls widerſtehen, eben weil er zu nahe liege und weil ſchon durch das eine Motiv beide Figuren jedes warmblütigen poetiſchen Lebens entleert und zu hohlen Pappendeckelpuppen ausgeweidet würden. Wenn dann z. B. nach Helenas Verſchwinden ihre Gewänder bleiben und Fauſt einhüllen, ſo verſteht ſich das freilich leicht als Allegorie des

Satzes, daß die moderne Poeſie ſich die reine Formbildung des griechiſchen Alterthums anzueignen hat, deren Geiſt aber nicht erneuern kann: eine landläufige Wahrheit, oberflächlich und leicht eingekleidet. Uebrigens wiederhole ich daneben den entgegengeſetzten Vorwurf des peinlichen Dunkels in andern Allegorien. Was der Homunculus iſt, was Mephiſtopheles als Phorkyas bedeutet, das bekenne ich auch nach Köſtlins Deutungsbemühungen nicht zu wiſſen. Hüten wir uns denn billig vor Allegorien, ſo iſt es dagegen bei einem Stoffe wie die Fauſtſage nur ganz in der Ordnung, Geiſter auftreten zu laſſen. Im Volksbuch iſt Helena ein Succubus, ein Teufel in weiblicher Maske, und wir werden zuſehen, ob die Figur nicht in dieſer Bedeutung ſich verwenden laſſe.

Eine dritte Sphäre iſt die Wiſſenſchaft, das Forſchen nach der höchſten Wahrheit. Doch nicht ohne Weiteres darf als ausgemacht hingeſtellt werden, daß dieſe Sphäre vorkommen müſſe, ja nur dürfe. Fauſt hat ja den Bund mit Mephiſtopheles gerade darum geſchloſſen, weil „des Denkens Faden zerriſſen“ war, weil ihn „lange vor allem Wiſſen ekelte;“ dazu kommt die äſthetiſche Schwierigkeit, dieſe Form geiſtigen Thuns darzuſtellen, die ſich noch ſteigert, wenn Fauſt nicht mehr die draſtiſche Inconſequenz begeht, wie in den erſten Scenen des erſten Theils, wo er in verzweifelter Ungeduld die Wahrheit durch Magie erſtürmen will. Allein was das Erſte betrifft, ſo hat Mephiſtopheles, im bekannten Monolog, auch geſagt: „verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft, des Menſchen allerhöchſte Kraft, laß nur in Blend- und Zauberwerken dich von dem Lügengeiſt beſtärken, ſo hab' ich dich ſchon unbedingt.“ Der Drang der Ergründung des innerſten

Weſens der Dinge iſt das Reinſte, Beſte in Fauſt, es iſt ſein wahres Selbſt, ſein innerſter Geiſt, ſein Genius: wird er dieſem untreu, ſo iſt er verloren. Und in der That hat der Dichter auch mitten im Lebensgange ſeines Helden mit Mephiſtopheles dieſen Faden wieder aufgenommen: wir finden Fauſt in Wald und Höhle der reinen Betrachtung, der Erforſchung der Natur und der Wunder des eigenen Innern hingegeben; es iſt die erſte ſtarke Reaktion gegen den dämoniſchen Verführer und Goethe ſagt uns hiemit, daß dieſe reine geiſtige Arbeit die Hauptform ſei, in welcher ſeine ethiſche Selbſtbeſtimmung gegen den Böſen ſich geltend machen muß. Freilich liegt auf jener Stelle auch ein ungelöſtes Dunkel. Es iſt der Erdgeiſt, der den Fauſt in die Geheimniſſe der Natur einweiht, ihm vergönnt, „in die tiefe Bruſt der Natur wie in den Buſen eines Freundes zu ſchauen," derſelbe Erdgeiſt, der ihm den kalten und frechen Begleiter zugeſellt hat. Dieß iſt bekanntlich ſtehengebliebener Reſt eines aufgegebenen Plans, und da wir uns auf dieſen verwickelten Punkt hier nicht einlaſſen können, ſo müſſen wir von der letzteren Seite, von der Frage, wie Goethe die dauernde Verbindung mit dem Erdgeiſt gemeint habe, abſehen und die Scene einfach ſo auffaſſen, als ob Fauſt aus eigener Willenskraft ſich den Banden einer zerſtörenden Leidenſchaft entriſſen und in ſein urſprüngliches Element, die Wiſſenſchaft, geworfen habe. Nun fragt es ſich alſo, ob die Tragödie nicht fordert, daß von Stelle zu Stelle in der Handlung ein ſolcher Rücktritt Fauſts in die Sphäre des reinen, des wahrheitforſchenden Geiſtes eintrete? Die Frage wird bedingt zu bejahen ſein. Im Anfang der Tragödie wollte Fauſt die Wahrheit erkennen ohne jede Vermittlung, ohne Methode, ohne Rückſicht auf das, was Andere vor ihm gedacht haben; er wollte Alles auf einmal wiſſen, er wollte die Pforte der Wahrheit mit Gewalt ſprengen, das führte zum Zauber und der Erdgeiſt warf ihn beſchämt zu Boden. Damit wollte der Dichter nicht ſagen: man kann nicht erkennen, man kann nur glauben, ſondern: es gibt kein Erkennen, das myſtiſch mit einem Sprunge ſich in den Mittelpunkt der Wahrheit verſetzt, ein ſolcher Verſuch endigt mit Demüthigung und Verzweiflung, der Weg des Erkennens muß mit Reſignation gewandelt werden und dieſe Reſignation enthält zweierlei: Geduld des langſamen Fortſchreitens mit Methode, mit ſtetiger Benützung der Vorarbeit Anderer, und Verzichtung auf das Ganze der Wahrheit. Verzichtung auf das Ganze: das heißt nicht Verzichtung auf eine Erkenntniß des Weſens der Dinge; nennen wir das Weſen der Dinge Centrum, ſo lautet das Gebot: du ſollſt dich zufriedengeben, von einzelnen Punkten der Peripherie in das Centrum zu ſchauen, fortſchreitend wirſt du von immer mehreren in daſſelbe eindringen, wiewohl nie von allen. Wer auch nur irgend eine Form des Daſeins gründlich mit ſeinem Denken durchdringt, der erkennt die Wahrheit. — Nun aber müſſen wir uns zu der andern Seite, zu der äſthetiſchen Schwierigkeit der Darſtellung wenden. Es leuchtet ein, daß dieß Thema viel zu abſtrakt iſt, um poetiſcher Veranſchaulichung fähig zu ſein; der Dichter kann das nur andeuten und auch die Andeutung iſt proſaiſch, wenn ſie nicht in irgendwelchen lebendigeren, bewegteren Zuſammenhang geſetzt wird. Goethe ſelbſt nimmt gleich zu Anfang des zweiten Theils dieß Moment wieder auf und gibt uns wirklich eine Andeutung; das Bild iſt von des Dichters optiſchen Studien genommen: Fauſt ſieht in die aufgehende Sonne, wendet ihr aber dann den Rücken, betrachtet den Regenbogen im Schaume des Waſſerfalls und ſagt ſich: „am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ Das Metaphoriſche dieſer Andeutung genügt offenbar nicht, ſie poetiſch zu beleben; die Einfügung in einen bewegteren Zuſammenhang, die ich fordere, iſt ſo gemeint: die Erkenntniß der Wahrheit, um die es hier ſich handelt, der Wahrheit, daß ächte Forſchung nach dem Weſen der Dinge mit jener Reſignation und Geduld vereinigt ſein muß, ſoll von dem Dichter auf einem Punkt erfaßt werden, wo die abſtrakte Thätigkeit des denkenden Geiſtes ſo eben, und zwar in der vorliegenden Handlung des Drama ſelbſt, in das Leben mündet. Fauſt ſitze wieder über Büchern, ſpreche mit wenigen einleuchtenden Worten die gewonnene Ueberzeugung aus und ſage uns alsbald, daß er einen Weg eröffnet ſieht und mit Begeiſterung betreten will, auf welchem er eine begrenzte, aber tiefe und begeiſternde neue Gedankenwelt in die Wirklichkeit einzuführen, in eine öffentliche Macht zu verwandeln gedenkt.

Welcher Weg, welche Sphäre bietet ſich nun hiezu am paſſendſten dar? Dieſe Frage führt uns zu einem Punkte, auf den ohnedieß der allgemeine Inhalt unſerer Betrachtung uns leiten muß. Wir haben drei Sphären genannt: Politik, humaniſtiſche Bildung und Forſchen nach der reinen Wahrheit. Wie ſteht es nun mit der Religion? Hat uns der Dichter nicht ſelbſt auf dieſe Frage gelenkt durch die Scene, wo der Oſtergeſang den Helden, obwohl er zum Dogma ſich ungläubig verhält, vom Schritte zum Selbſtmord abzieht, durch ſein Bibelſtudium nach dem Spaziergang, durch ſein Bekenntniß eines toleranten Natur- und Gefühlspantheismus im Religionsgeſpräche mit Gretchen? Wird Fauſt nach ſeiner furchtbaren Erfahrung nicht erkennen, daß ſeinem rationell freien Denken über die Religion ein weſentliches Moment, das ethiſche, gefehlt habe? Daß die Gottheit zwar ewig gegenwärtig unter uns iſt, im Himmelsgewölbe, in den Sternen, im Herzen, in der Liebe, wahrhaft und ganz gegenwärtig aber nur in dem Herzen, das ſich überwindet, im Geiſte, der ſich zu ſeiner wahren Freiheit und zur Verſöhnung mit dem Ganzen, mit dem ewigen Weltgeſetz hindurchringt? Daß alſo nur ein ethiſcher Pantheismus wahrer Pantheismus iſt? Iſt es ſo — und es wird wohl ſo ſein —, ſo wird Fauſt, dem die Zerknirſchung über ſeine Schuld nicht den Lebensmuth darf geknickt haben, der ſich vielmehr zu neuer Energie aufraffen ſoll, indem er ſich ſagt: deine einzige Reue ſei eine beſſere That, — Fauſt wird ſich umſchauen, wie und in welcher Form er das Gut dieſer Erkenntniß in ein Allgemeingut umſetzen könne. So frei und tief, wie er es erfaßt, kann das freilich nicht ins Volk hinausgetragen werden, es bleibt eſoteriſch, wohl aber iſt eine Religionsform denkbar, die den Menſchen, ohne ihn zwar völlig vom Dogma zu löſen, vom Wahne, vom Außerſichſein, von der blinden Autorität befreit, ihm ſeine Selbſtbeſtimmung zurückgibt und ihn anweiſt, den Proceß der Verſöhnung mit dem Ewigen ſelbſt und frei in ſich zu vollziehen. Nun — und nicht nur denkbar iſt dieſe Religionsform, ſondern ſie iſt da, ſie iſt aufgetreten eben in der Zeit, in welcher die Fauſtſage ſpielt: es iſt die Reformation. Fauſt muß in Zuſammenhang mit dieſer großen

Kriſis der Zeit gebracht werden, dazu fordert doch wahrlich das ſechzehnte Jahrhundert von ſelbſt auf, deſſen tiefe, allgemeine Geiſtergährung ja eben die Sage von Fauſt geſchaffen hat.

Allein ich gebe zu, daß auch in dieſer praktiſchen Wendung die Religionsſphäre immer noch ſehr große Schwierigkeiten darbietet; ſie kann nicht in größerer Ausdehnung behandelt werden, es führte dieß immer auf allzulange Monologe und Reden. Dieß Motiv muß alſo ſchon mit ſeiner Entſtehung, ſeinem erſten Auftreten ſelbſt wieder alsbald in ein anderes münden, das unzweifelhaft poetiſcher Behandlung fähig iſt, und dieß andere Moment, welches wird es ſein? Kein anderes als wieder das erſte, das wir aufgeführt haben: die Politik, und dazu das zweite: der Humanismus. Wir ſtehen vor einem wechſelſeitigen Uebergang der Hauptſphären, in welche Fauſt geführt werden ſoll, wir bewegen uns in einem Kreiſe, und genau das iſt es, was uns im Intereſſe einer wohlverbundenen dramatiſchen Handlung nur höchſt erwünſcht ſein kann. Und darin kommt uns ja die Zeit, der Schauplatz wiederum von ſelbſt entgegen, denn Reformation, Humanismus und der politiſche Kampf gegen Leibeigenſchaft und für Einigung Deutſchlands waren ja Bewegungen, die im innigſten Zuſammenhang ſtanden, ſich gegenſeitig bedingten, theils mit einander gingen, theils auf einander folgten.

Nur Eine, von Köſtlin erhobene Einwendung iſt jetzt noch zu beſeitigen. Ich hatte vorgeſchlagen, für den zweiten Theil Fauſt den Bauernkrieg zu benützen. Er bemerkt darauf: in ein hiſtoriſch ſo klar vorliegendes Kriegstheater können zwei ſo mythiſche Ritter wie Fauſt und Mephiſtopheles nicht eingeführt werden. Aber warum lobt er gleich darauf Goethe's treffend ironiſche Schilderung der Lage des geſpaltenen deutſchen Reichs im vierten Akte? Dieſe Zeit iſt von Goethe nicht genau begrenzt, wird er antworten, es ſind keine Namen, keine Zahlen genannt, das Hiſtoriſche iſt in eine unbeſtimmtere, typiſche Allgemeinheit erhoben. Gut, und ebenſo können auch die politiſchen Bewegungen des ſechzehnten Jahrhunderts behandelt werden: man ſoll die beſtimmten geſchichtlichen Vorgänge erkennen und doch ſoll eine gewiſſe generaliſirende Behandlung ſie ausweiten, die Enge des einzelnen, benannten, datirten Ereigniſſes lüften, die Gröbe und Schärfe, womit die Geſchichte ihre Umriſſe zeichnet, mildern und vergeiſtigen.

Sogleich der Anfang des zweiten Theils leidet bei Goethe an zwei höchſt bedenklichen Schwächen. Statt den Zuſtand des furchtbaren Seelenſchmerzes, der nach der Schlußkataſtrophe des erſten Theils den Helden zerreißen muß, ſtatt die Ermannung aus dieſem Zuſtand wirklich darzuſtellen, hat der greiſe Dichter uns mit einer ſymboliſchen Opernſcene beſchenkt: die alte Neigung, die ihn frühe verführte, ſo viele Kraft in Singſpielen und derlei Flitter zu verpuffen, dieſe Liebe zum Opernhaften, die ſchon im erſten Theile der Tragödie nur zu häufig ſich fühlbar macht, drängt ſich hier in eine Stelle ein, wo der Poeſie, der wirklichen Poeſie ein Motiv von der gewaltigſten Wirkung ſich darbot. Wer das erlebt hat, was Fauſt, den wollen wir nicht ſchlafend wiederfinden und nicht durch einen Singſang von Elfen iſt er zu kuriren. Dieß iſt das Eine; das Andere: wo iſt Mephiſtopheles? Nachher, am kaiſerlichen Hofe, treffen wir ihn wieder an Fauſts Seite; wie und warum er entfernt war und nun wieder da iſt, davon erfahren wir kein Wort. Man hat Goethe vorgeworfen, daß ſein Fauſt zu leicht begnadigt werde; man hat es freilich meiſt gethan auf Grund enger poſitiv religiöſer Begriffe, man hat dabei nicht erkannt den tiefen Sinn der Worte: „wer immer ſtrebend ſich bemüht, den können wir erlöſen.“ Allein der Vorwurf gewinnt einen Schein von Recht, weil uns Goethe das Streben nicht wirklich zeigt, und zum Streben gehörte weſentlich die kräftigere Reaktion gegen Mephiſtopheles; jene eine im erſten Theil, wo wir Fauſt einſam in Wald und Höhle finden, iſt gewiß nicht hinreichend.

Wir ſollen aus ſeinem eigenen Munde hören, welche Qualen, welche glühenden Meſſer in der Bruſt des Schuldbewußten wühlen. Die Bühne zeige uns zuerſt das bekannte Studirzimmer; Fauſt ſtürze herein, er komme von Gretchens friſchem Grabe, ein furchtbarer Monolog, worin er wie im wilden Fiebertraum Gretchens Hinrichtung malt, als ſähe er ſie mit eigenen Augen an, jede Gebärde, Verzweiflung, Händeringen und Wälzen am Boden ſage uns, wie es im Innern eines Menſchen ausſieht, der ſolche Folgen ſeiner Schuld ſo eben erlebt hat. Die Ermannung aus dieſem Elende ließe ſich zweckmäßiger nicht motiviren, als durch den Eintritt des Mephiſtopheles. Anfangs müßte Fauſt in ſeiner Zerſchlagenheit ihn zum Worte kommen laſſen und wie wäre er in ſeiner Rolle, wenn er nun die Wahrheit, daß zu lange Reue unfruchtbar iſt, das eben im guten Sinn erwähnte Wort, daß „unſere einzige Reue eine beſſere That ſein ſoll,“ mit dämoniſchen Sophismen ins Frivole verkehrte! Wie ſehr fordert es die Tragödie, ihn einmal in einer ſolchen Situation als Hinwegprediger der Reue zu vernehmen! Nun aber beſinnt ſich Fauſt, daß er noch Mann iſt; am Gegenſatze zu Mephiſtopheles erwacht ihm das Bewußtſein, daß er noch er ſelbſt iſt, noch leben kann, leben muß, um durch Thaten ſeine tiefe Schuld zu ſühnen. Er jagt den Verführer hinweg und das muß deutlich, dramatiſch geſchehen, nur daß natürlich der Abziehende noch einen Wink wird fallen laſſen, daß er den Rückweg ſchon werde zu finden wiſſen.

Wagner tritt ein und fragt den Doktor, ob er auch in die neuen Bücher ſchon geſehen habe, die er ihm während ſeiner „langen Ferienreiſe“ auf den Tiſch gelegt habe. Fauſt ſchlägt ſie auf, es ſind Schriften der Reformatoren und Humaniſten. Fauſt beginnt aufmerkſam zu werden, liest mit dem Ausdruck überraſchten Zuſammentreffens eigener, längſt gehegter Gedanken einige ſchlagende, energiſche Sätze laut heraus, er beſchließt, Heilung ſeiner Seele wieder im Forſchen, dießmal aber in einem geduldigen und gemeſſenen Forſchen zu ſuchen, und in einem ſolchen, das zu Ueberzeugungen, zu Geſinnungen reift, in einen Willen übergeht, auf die Welt zu wirken. Er erkennt die ethiſche Lücke ſeines naturaliſtiſch pantheiſtiſchen Denkens, er wirft ſich vor, daß er früher die Wahrheit nur für ſich gewollt, daß ſein Herz nicht der Menſchheit und vor Allem dem nächſten, großen Kreiſe, der Nation geſchlagen habe. Jetzt findet er eine weitere Schrift; der Titel, den er liest, muß an Huttens „Aufwecker deutſcher Nation“ erinnern. Wie er zu blättern anfängt, klopft es. Fauſt unwillig geſtört zu werden, ruft zögernd Herein. Ein jugendlicher Mann tritt ins Zimmer, man gebe ihm irgend einen ſymboliſchen, poetiſchen Namen, ſein Weſen aber erinnere durchaus an Huttens Feuergeiſt. Mit glühenden Worten ſchildert er dem erſtaunten Fauſt, wie anders es in Deutſchland geworden, wie allerorten ein neues Geiſtesleben ſich rege, wie der erſtaunten Welt das Bild des Alterthums, das geſund und gediegen im Wirklichen lebte und treu der Natur ſeine Kräfte dem realen Zweck zuwandte, wie ihr zugleich das Bewußtſein der freien Selbſtbeſtimmung und Prüfung in Sachen des Glaubens aufgegangen ſei und wie die beiden großen Strömungen zuſammentreffen. Der Gaſt muß auf demjenigen Standpunkte ſtehen, auf dem ſich Hutten befand, als er noch mit Adel und Fürſten den Kaiſer für die neue Lehre und für eine Einigung Deutſchlands mit einer vom Papſt unabhängigen, reformirten Kirche zu gewinnen hoffte; er fordert Fauſt auf, ihm an einen Hof zu folgen, wie ihn Hutten im Hofe des Albrecht von Mainz gefunden zu haben glaubte. Fauſt, voll Begeiſterung und Hoffnung, folgt ihm.

Wir finden ihn dann an einem deutſchen Hofe wieder, im Geſpräche mit einem Fürſten, welcher nicht ablehnend, aber kühl, halb lau gegen ihn, der allerdings nun an einen Marquis Poſa erinnern mag, ſich ausſpricht. Dem Niedergeſchlagenen, faſt Entmuthigten, der bereits vom Reichstage zu Worms, von Luthers Flucht vernommen hat, nähert ſich ein Hofmann, der ihn mit feinen Worten belehrt, daß, was Begeiſterung und direktes Losgehen auf das Ziel nicht vermocht habe, der Kunſt, der Liſt gelingen werde. Daß Mephiſtopheles ſich gelegentlich als Freund der Reformation ſtellen kann, liegt nicht zu ſehr im Weiten; der Dichter dürfte nur an ſein naives Schimpfen auf die Pfaffen nach der Wegnahme des Schmuckes anknüpfen. Ihn erkennt Fauſt unter der Maske, will gegen ihn ausbrechen, wird aber durch ſeinen

Humor, ſeine Dialektik endlich beſtochen, gefangen, umgeſtimmt. Nachdem er es bis dahin gebracht, wagt es Mephiſtopheles, mit einem Rath herauszurücken, in welchem für den vorſchauenden Zuſchauer eine gründliche Ironie liegt: Fauſt ſoll am päpſtlichen Hofe ſelbſt für ſeine Zwecke wirken; man ſei dort gar nicht ſo blind, als es ſcheine; er ſchildert die humaniſtiſche Bildung der Römer, reizend malt er die neu erſchloſſene ſchöne Welt des klaſſiſchen Alterthums, welche Fauſt wohl kennt, aber noch nicht von ihrer äſthetiſchen Seite, er malt ihm die Blüthe der Kunſt in Rom, weiß nebenher lockende Bilder eines phantaſiereichen Genußlebens im Umgang mit ſchönen Frauen einzuſtreuen: das könne man, ohne Opfer des großen Zwecks, ſo mitnehmen; und übrigens, ſagt er, wenn es zu kühn ſei, den gebildeten Papſt für eine Läuterung des Glaubens und eine Deutſchland erwünſchte Ordnung der Kirchenverhältniſſe zu gewinnen, ſo laſſe ſich ja unter der Hand gegen den päpſtlichen Thron ſelbſt wühlen, die Römer gerade ſeien dem abgeſchmackten Pfaffenjoch am meiſten entwachſen u. ſ. w.

Fauſt läßt ſich verführen. Wir finden ihn in Rom wieder. Im Umgang mit ſeinen Cardinälen, Rittern, Gelehrten, Künſtlern, edlen, anmuthigen Frauen wird er vom Wirbel der Zerſtreuung fortgeriſſen. Entzückt ſteht er vor den neu entdeckten Antiken; man laſſe ihn im Anblick einer mediceiſchen Venus erglühen, den reinen Genuß der Form unvermerkt in einen heißen Sinnenreiz übergehen; ich erinnere mich einer geiſtreichen dramatiſchen Studie von Guſtav Pfizer, welche Fauſt in ähnlicher Situation darſtellte; man führe ihn auch zu Raphael, der eben in der Farneſina ſeine Pſyche, ſeine Galatea malt; ein Rauſch, eine Trunkenheit der Phantaſie komme über ihn. Man entrolle das Bild einer ebenſo verdorbenen, als fein gebildeten Welt; es iſt ganz erlaubt, in die Tage der Borgia zurückzugreifen, obwohl man nach der Seite der äſthetiſchen Genüſſe und des herrſchenden Humanismus die Zeit Leo's X. feſthalten muß. Ränke, Wolluſt, Gift, Dolch ſollen an der Tagesordnung ſein. Nun hat die Stunde für Mephiſtopheles geſchlagen und nun iſt es Zeit, an die Helena zu denken.

Mephiſtopheles hat ſich inzwiſchen in der Rolle eines Hofmanns trefflich ausgenommen. Sie muß ihm ja gar ſo gut anſtehen; die ganze Anlage ſeines Charakters fordert es mit tauſend Zungen, daß wir ihn als feinen Intrikanten an einem leichtfertigen Hofe ſich bewegen ſehen. Nicht ganz hat Fauſt ſeinen urſprünglichen Plan vergeſſen, aber er iſt an der Hand des frivolen Führers ein Ränkeſchmied, ein Meiſter der Liſt, ein Sophiſt geworden, der die Mittel durch den Zweck zu heiligen glaubt. Dieſer Faden muß mit dem andern, der üppigen Stimmung Fauſts, hernach zuſammengefaßt werden.

Es iſt Nacht; Mephiſtopheles vor einem Zauberkreiſe macht ſein Hokuspokus und aus einer Nebelmaſſe, die aus der Erde ſteigt, entwickelt ſich ein Weib von der Schönheit einer Aphrodite. Das iſt Helena, der Succubus, der weibliche Buhlteufel; Mephiſtopheles weiſt dem Trugbilde ſeine Rolle an. Sie trete Fauſt etwa auf einem Hoffeſt, einem Maskenball in antikem Gewand mit verführeriſcher Entblößung ihrer Reize entgegen. Glühende Leidenſchaft ergreift ihn; die Erſcheinung iſt ihm ein Inbegriff aller Herrlichkeit der

Antike; ſie zeige ſich innig vertraut mit klaſſiſcher Kunſt und Poeſie, ſie wiſſe mit Homer, mit Sappho, mit Anakreon, mit Ovid von Liebe zu ſprechen und zu ſingen und ſei Meiſterin der Saiten.

Nun aber muß ſich die Eiferſucht einmengen und hier laſſen ſich die unterſchiedenen Fäden verknüpfen. Ein Mann am Hofe, den Fauſt als Gegner ſeiner Pläne auf den Tod haßt, irgend ein vornehmer, durchtriebener Pfaffe und Wollüſtling, werde ſein Nebenbuhler. Die Teufelin, angeleitet von Mephiſtopheles, wiſſe mit dem abgefeimteſten Spiele der Kokketterie die Eiferſucht zu nähren bis zu der Höhe der Wuth, wo Fauſt reif iſt, aus der Hand des Mephiſtopheles den Dolch zu empfangen, den er dem tödtlich gehaßten Gegner ins Herz ſtößt. Jetzt beſitzt er die Geliebte allein, in wildem Entzücken will er ſie umarmen und er umarmt ein Todtengerippe. Dieß hat Sinn, aber nicht in der Weiſe der Allegorie, denn es iſt ein Motiv, das in alten, geglaubten Sagen vorkommt.

Fauſt hat jetzt ein Verbrechen begangen, ſo ſchwer, wie er es an Gretchen nicht verübt hat. Und ich behaupte, daß das Drama es fordert. Eine ganze, volle Schuld, eine Blutſchuld, das Verbrechen eines vorbedachten, wiewohl im Affekt vorbedachten Mords muß fallen auf ſein Haupt. Wir verlangten ſtärkere Reaktion gegen Mephiſtopheles, wir verlangen auch tiefere Schuld, Schuld wie ſie im Irrgange des handelnden Lebens ein Menſchenkind ſich aufs Gewiſſen laden kann.

Nach der dramatiſchen Zwiſchenpauſe finden wir den Helden wieder, in armſeliger Kleidung auf einem Acker mit Feldarbeit beſchäftigt. Er iſt Bauer geworden. Ermüdet hält er inne und erzählt uns von Tagen der wilden Verzweiflung, da er nach ſeiner Unthat wie Kain durch die Länder floh. Er hat erkannt, daß er damals, als er ſich beſtimmen ließ, mit ſeinem guten und hohen Zweck es an Höfen, mit Fürſten zu verſuchen, ſchwer irrend in die Bahn gerieth, die ihn abwärts bis zu dieſem Aeußerſten führte. Er hat vor Allem beſchloſſen, zu büßen: arm zu werden und mit eigner Hand die mütterliche Erde zu bauen. Er hatte vergeſſen, daß er für das Volk kämpfen wollte, das Herz für's Volk hatte er auf dem ſchlüpfrigen Pfade verloren; nun will er mit dem Volke entbehren, leiden, arbeiten. Ich behaupte, daß Fauſt durch dieſe Lebensform geführt werden muß: ſoll er der Menſchheit Wohl und Weh auf ſeinen Buſen häufen, ſo muß er auch arm, ein armer Arbeiter, ein Proletarier werden, er muß auch das durchwandern, er muß auch das koſten, wie es thut: ſein Brod im Schweiß des Angeſichts eſſen. Einſt hat er geſagt: das bin ich nicht gewohnt, den Spaten in die Hand zu nehmen; mir ſchien es immer, dieſes Wort ſei ein Wink, daß auch das an ihn kommen müſſe. — Den hölliſchen Begleiter hat er unter Flüchen abermals von ſich gejagt. — Die Buße aber dieſes harten Lebens hat er ſich nicht bloß für ſein zweites Vergehen auferlegt, ſondern auch für das erſte: Gretchens Geiſt ruft er an, fleht er an, daß dieß, dieß Leiden und Arbeiten mit dem Volk als Sühne hingenommen werde für die alte, ſchwere Schuld, an einer Tochter des Volks begangen. Aber er hofft noch eine andere Sühne bieten zu können: er hofft, daß auch der Tag komme, wo er mit dem Volk und für das Volk handeln könne. Nun erfahren wir, daß ringsum Leibeigenſchaft iſt; er ſelbſt iſt Beſitzer eines kleinen, freien Bodens, aber umſponnen von den Ränken eines nahen Kloſters oder andern kleinen Herrn, der auf irgendwelchen Vorwand Anſprüche gründet, die auch ihn zum Leibeigenen machen ſollen. Man kennt das, man weiß aus der Geſchichte, durch welche Mittel Klöſter, Ritter, Lehensherren jedes Namens Freie als Hörige anzuſprechen, zu Leibeigenen herabzudrücken verſtanden. Wie er nun eben ſeiner Empörung über dieſe Zuſtände und die eigene Erfahrung Worte gibt, tritt haſtig eine Schaar von Landleuten des Gaues auf; ſie berichten ihm, daß der Bauer beſchloſſen habe, ſeine Menſchenrechte zu fordern und für den Fall, daß er ſie nicht auf friedlichem Wege erringen könne, zu den Waffen zu greifen. Es müſſen Männer ſein, die vernünftig ſprechen; es iſt bekannt, daß die Bauern nur Gerechtes verlangten und die bürgerliche Freiheit rein und einfach aus der Bibel, aus der innern Freiheit des Chriſten ableiteten. Die Aufgeregten wollen Fauſt zum Führer und er ſchlägt ein.

Bei dieſer Wendung im Gang unſeres Helden ſind nun gewiß alle ordinär demokratiſchen Begriffe fern zu halten. Die Form des Staats als eines Ganzen kommt zunächſt nicht zur Sprache; Fauſt muß zwar ſeiner Zeit voraus ſein an Geiſt, er muß die Idee des Rechts tiefer begreifen als ſeine Umgebung und Zeitgenoſſen, er muß mit klarem Bewußtſein die Bedeutung der Perſönlichkeit faſſen und nach dem Rechtsſtaate aus denſelben Gründen ſtreben, aus denen er Mitkämpfer der Reformatoren wurde, aber nur um Gotteswillen nichts von dem phraſenhaften Gebrauche des Wortes Volk, wie er 1848 bei den Demokraten im Schwunge war, da es nur noch fehlte, daß man verlangte, es ſolle ſich Jeder ſeinen

Vater frei wählen dürfen! Ich wollte nicht verſäumen, dieß beizuſetzen, da ich Worte wie: Herz für's Volk, Tochter des Volks, die vielmißbrauchten, gebrauchen mußte.

Wir werden Fauſt zuerſt bemüht ſehen, die Bauernſchaar, die er führt, auf dem Wege des Rechtes zu bewahren; die Forderungen ſind ohne Ueberſturz klar ausgeſprochen (wie es in den zwölf Artikeln der Fall war), Unterhandlungen eingeleitet, für den Fall ihres Fehlſchlagens ſoll durch Ordnung und Zucht ein ſchlagfähiges Heer gebildet werden. Allein bald zeigt ſich, daß Ritterſchaft und Städte nur zum Schein unterhandeln, um deſto zulänglicher zum vernichtenden Schlage zu rüſten, einzelne blutige Thaten verrathen den wahren Sinn der Gewalthaber, der gereizte, empörte Haufe iſt jetzt von Mord und Brand nicht mehr abzuhalten. Einmal nun, etwa eben nach Ankunft einer Botſchaft von irgend einer grauſamen That, welche von Rittern gegen einen überfallenen Haufen der Bauern begangen iſt, laſſe man den Führer ſelbſt die Geduld verlieren; er gebe die Erlaubniß, das Schloß eines verrätheriſchen Feindes oder auch ein Kloſter oder die Prachtwohnung eines üppigen Prälaten niederzubrennen und auszurauben, Blutvergießen aber muß er bei dieſer Uebereilung ſtreng verbieten.

Aus der Mitte der wilden Rotte, wie ſie zum Zerſtörungswerke fortgeſtürzt iſt, bleibt eine Geſtalt auf der Bühne zurück, die ſich als Mephiſtopheles zu erkennen gibt. Aus W. Zimmermanns Geſchichte des Bauernkriegs iſt bekannt, welche maleriſch phantaſtiſche, maskenhafte Figuren ſich unter den aufrühreriſchen Bauern befanden; eine ſolche Maske muß dem humoriſtiſchen Dämon gar prächtig ſtehen.

Er ſpreche ſeine Freude aus über dieſen einen Schritt der Rache und Gewaltthat, den Fauſt ſich hat beigehen laſſen; er ſoll werden, was Fauſt nicht bezweckte, aber auch nicht bedachte: die Loſung zu unendlichen Greueln. Wir erfahren, daß er ſeines Theils längſt geſchäftig iſt, Unkraut unter den Weizen zu ſäen, nämlich ſocialiſtiſchen Wahn zu predigen (die Wiedertäufer miſchten dieſe wilden Phantaſien in die urſprünglich vernünftigen und gemäßigten Forderungen der Bauern) und zum Sengen und Morden zu ſtacheln. Nun beſchließt er aber, zu dieſem Zweck eine noch tauglichere Larve anzulegen. Unter der ſchwäbiſchen Bauernſchaar befand ſich, wie man aus dem Werke von W. Zimmermann weiß, ein wildes, rachglühendes Weib, die man die ſchwarze Hofmannin nannte; ſie war die beredte Furie, welche die rohen Gemüther zu Greuel über Greuel anhetzte. Mephiſtopheles zieht aus ſeinem Bündel unter Beuteſtücken einen ſchwarzen Weiberanzug hervor, ſchlüpft in denſelben unter Witzreden in ſeinem Geſchmack, probirt ſeine Rolle, poſſenhaft, geſpenſtiſch komiſch, ſtudirt eine Volksrede, ein Meiſterſtück im bekannten Wühlerſtyl, ein und läuft in ſeinen flatternden ſchwarzen Fetzen hinweg zu der Bauernrotte, um zu ſchüren, daß bei der von Fauſt zugelaſſenen Gewaltthat auch Menſchenblut vergoſſen wird.

Die nächſte Scene zeigt im Hintergrund eine brennende Burg. Bauernverſammlung; Fauſt iſt abweſend, was mit irgend einem Führergeſchäfte leicht zu motiviren iſt. Die Herrn in der Burg haben, während ſie mit den Bauern unterhandelten, den Waffenſtillſtand nicht gehalten, Einzelne überfallen und niedergemacht, Parlamentäre erſchoſſen, die

Bauern haben daher die Burg erſtürmt und angezündet, die Vertheidiger nur gefangen. Man beräth, was ihr Schickſal ſein ſolle. Jetzt ſtürzt die ſchwarze Megäre herein und bringt die Nachricht von der Niederlage eines andern Bauernheers, von den ſcheußlichen Hinrichtungen, Verſtümmelungen, dem Augenausſtechen, Gliederabhauen und was Alles von unmenſchlichen Strafen über die Gefangenen verhängt wurde (Andeutung des erſten Siegs, den Truchſeß Georg von Waldburg in Oberſchwaben erfocht, und der barbariſchen Ausbeutung deſſelben); die hölliſche Rednerin, wie ſie die Zuhörer auf dem Gipfel der Wuth hat, gibt den Rath, die gefangenen Ritter zur Rache durch die Spieße zu jagen. Die Blutſcene von Weinsberg iſt wahrlich ein Ereigniß, das zu einer furchtbaren tragiſchen Wirkung recht wohl einmal verwandt werden darf. Man braucht auch hier keinen Namen zu nennen, dem Zuſchauer mag die hiſtoriſche Thatſache vorſchweben, während er gewiß gern einräumt, daß ſie hier in allgemein poetiſcher Weiſe nach ihrer typiſchen Bedeutung zu behandeln iſt. Der Angeſehenſte der Gefangenen wird vorgeführt (geſchichtlich Graf Helfenſtein), ſeine Gemahlin mit einem Kind auf dem Arme fleht fußfällig um ſein Leben; daß die Gräfin Helfenſtein Kaiſerstochter war (die natürliche Tochter Maximilians) mag als ein Zug, der den Kontraſt erhöht, immer benützt werden. Der Anführer der Bauern, der die Stelle des abweſenden Fauſt einnimmt, wird durch ihr Flehen gerührt (was geſchichtlich bei Jäcklein Rohrbach nicht der Fall war), ſchon iſt er nahe daran, ſich erweichen zu laſſen, da hetzt und ſtachelt die ſchwarze Erinnye wieder, der Graf, mit ihm die andern Ritter werden zum gräßlichen Tode weggeführt, der bekannte Pfeifer geht voran und bläſt eine Tanzmelodie dazu, man hört das Aechzen der Sterbenden, während die Gräfin mit ihrem Kind unter rohem Hohne mit Spießſchäften hinausgeſtoßen wird.

Jetzt eilt Fauſt auf die Bühne; es iſt zu ſpät. Sein Werk, ſein reines Wollen iſt mit Blut und Schande beſudelt, zugleich erkennt er, daß jene große Niederlage der Bauern der Vorbote des Schiffbruchs dieſer ganzen Bewegung iſt. Unter furchtbaren Vorwürfen gegen die Unmenſchen verlangt er, daß ihm der Anſtifter der Blutthat genannt werde. Die Bauern führen das finſtere Weib vor. Ein Schauer, noch ehe er die Züge wirklich erkennt, überläuft ihn bei dem Anblick der dämoniſchen Erſcheinung, er blickt ihr ſchärfer ins Geſicht und erkennt Mephiſtopheles, der ihn höhniſch angrinſt. Stumme Pauſe; Fauſt ſteht zuerſt ſchlaff, mit hängenden Armen, erloſchenem Blick. Dann ſieht man, wie er ſich faßt, einen Entſchluß in ſich bewegt, er rafft ſich auf, wendet ſich zu der Schaar und erklärt ihr, daß er aufgehört habe, ihr Führer zu ſein; die Bauern, des „Sittenpredigers“ überdrüſſig, ziehen ab, Mephiſtopheles bleibt. Das habe ich nicht gethan, ruft Fauſt, das iſt dein Werk! Mephiſtopheles aber erinnert ihn an jene eine Uebereilung, wo er eine Gewaltthat erlaubte, die zu Blutvergießen führte; der Urheber einer Revolution, ſagt er, ſei für das Ganze verantwortlich, auch für das, was er nicht gewollt habe, da gebe eben Eins das Andere, das ſei eine Kette von Urſachen und Wirkungen, an deren erſtem Gliede Fauſts Vergehen hänge. Dann geht er in einen andern, in den alten Ton über und will ihn zu leichtem Troſt in neuem Genußleben verführen; er hofft, die

Zerknirſchung, die Laſt der neuen Schuld, ſtumpfe Reue werde ihn nun innerlich ſo aushöhlen, daß die Schwungfeder ſeines Geiſtes erlahme und er ihn jetzt dahin bringen könne, wo er ihn von Anfang an haben wollte: zur Zufriedenheit in paſſivem Genuß.

Fauſt aber hat ſeinen Entſchluß gefaßt. Welchen? ſagt er nicht; mit den Worten: zieh' hin, du wirſt von mir vernehmen! ſchreitet er hinweg und läßt den Verblüfften ſtehen, der ſich jedoch mit der Hoffnung betröſtet, ſeinem Zögling ſchon anders wieder beizukommen.

Wir finden Fauſt wieder als Anführer einer andern Bauernſchaar; er hat die Hauptleute verſammelt und theilt ihnen Befehle aus, die auf den Schlachtplan einer zur letzten verzweifelten Gegenwehr entſchloſſenen Truppe ſchließen laſſen. Haltung und Bewaffnung der Männer zeigt, daß dieß kein undiſciplinirter, wilder und roher Haufen iſt wie jener, von welchem Fauſt ſich losgeſagt hat. Die Hauptleute gehen ab und in einem Monologe ſpricht Fauſt aus, was er in jener ſchrecklichen Stunde der Entſcheidung verſchwiegen hat. Er iſt entſchloſſen, zu ſterben. Der Bauernaufſtand iſt in der Zwiſchenzeit geſcheitert; eine kleine, tapfere Schaar iſt noch übrig, ein Kern der Beſten, der in einer Reihe von blutigen Kämpfen mit überlegenem Feinde noch nie beſiegt werden konnte. Jetzt iſt die Ueberzahl der Letzteren ſo angewachſen, daß nur zwiſchen Ergebung oder Tod die Wahl iſt, und die brave Schaar hat mit ihrem Führer den Tod gewählt.

Ich ſchiebe hier die Bemerkung ein, daß es mit der anfangs geäußerten Anſicht nicht in Widerſpruch ſteht, wenn Fauſt vorher und jetzt als kriegeriſcher Führer auftritt. Er iſt kein Feldherr, der große taktiſche Körper nach großem ſtrategiſchem Plane zu leiten hätte. So viele Kenntniſſe, als zu dem beſchränkteren Zwecke hier nöthig ſind, kann ſich auch ein geiſtiger Held raſch aneignen. Soll dieſe Erwägung nicht ausreichen, ſo mag man als poſitives tragiſches Motiv eben auch dieß verwenden, daß Fauſt die techniſche Ueberlegenheit des Feindes nicht genug in Rechnung nahm, als er früher die Führung einer größeren Schaar ſich übertragen ließ.

Ein Hauptmann meldet das Anrücken des Feindes, Fauſt gürtet das Schwert um, ſetzt ſich den Helm auf und nun erſt, aus ſeinen letzten Worten, erfahren wir die ganze Bedeutung ſeines Entſchluſſes. Ich ſchicke noch voran, daß mir bei der Einführung des ganzen Motivs jener Florian Geyer von Geyersberg vorſchwebt, der edelſte unter den Bauernführern, der in Franken mit ſeiner „ſchwarzen Schaar“ noch zuletzt in mehreren Schlachten verzweifelten Widerſtand leiſtete, ſich mit einem mehr und mehr ſchmelzenden Häuflein immer wieder durchſchlug, bis er mit dem kleinen Reſte von Getreuen endlich bei Schwäbiſch Hall kämpfend fiel. Er war ein Mann, der wußte, was er wollte, ein Ritter, der ſich aus reinem Rechtsbewußtſein zu den Bauern ſchlug. Man wiche natürlich darin von der Geſchichte ab, daß man den größeren Kampf, wie er in der alten Kirche von Ingolſtadt verfiel, als den letzten annähme, worin die ganze Schaar mit ihrem Führer untergeht. Allein hier am wenigſten darf eine ſolche einzelne Handlung, eine hiſtoriſche Perſon, die alles Ruhmes werth iſt, aber welthiſtoriſche Bedeutung nicht beſitzt, anders denn als ein Motiv durchſchimmern, das nur den Anſtoß zur Findung der Situation gegeben hat. Fauſt muß den Kampf, den er als Führer im Bauernkrieg angetreten hat, mit großem hiſtoriſchem Blick auffaſſen. Die urſprünglichen, noch unbefleckten, ausführbaren Principien, wie ſie der franzöſiſchen Revolution zu Grunde lagen, muß er mit klarem modernem Denken hineinlegen. Um dieß nicht unnatürlich zu finden, bedenke man die ungemein große Ausdehnung, welche der Bauernkrieg doch gehabt hat und welche einen durchgreifenden allgemeinen Neubau der politiſchen Ordnung allerdings nicht unwahrſcheinlich machte. Jetzt, da dieſe Bewegung in den letzten Zügen liegt, erkennt er ſie mit prophetiſchem Blick als einen jener erſten Verſuche, große neue Ideen in die Wirklichkeit einzuführen, welche tragiſch endigen, nicht ohne Schuld, aber ſo, daß ſie, untergehend, Keime zu künftiger Auferſtehung im Boden zurücklaſſen. Er gedenkt der tragiſchen Leiden der Vorläufer der Reformation; dieſe aber hat in der Zwiſchenzeit geſiegt, das iſt ihm eine Bürgſchaft für den künftigen Sieg deſſen, was er, für dießmal erfolglos, mit den Seinigen gewollt hat. Man darf ihm wohl den ſeheriſchen Geiſt leihen, daß er wirklich eine Ahnung der modernen Revolution ausſpricht. Auch das mag er ahnen, daß ſie noch entſetzlicher, als dieſer Bauernkrieg, ihre reinen Grundgedanken beflecken wird, aber zugleich mag er vorausſchauen, wie ihre Früchte dennoch unverloren bleiben und im ſteten Gang der Geſchichte in freien Verfaſſungen reifen. Ob er ſich das Ziel conſtitutionell wie Goethe oder republikaniſch denkt, das iſt eine Frage, die unbeſchadet der Schönheit dieſes Schauens und der innern Wahrheit in dieſer Schönheit ganz offen gelaſſen werden kann. Zugleich aber ſieht er nun in ſeinem Tod eine volle Sühne für die Flecken, die auch ſein letztes, reines Streben entſtellt haben. Er hat nur ganz entfernt, nur durch eine kleine Uebereilung Theil daran, aber er rechnet nicht ab, ſondern nimmt das Ganze der Schuld auf ſich. Mephiſtopheles hat ihm hämiſch und teufliſch dieſe Schuld zugeſchoben, freiwillig erkennt er ſie jetzt an und will mit ſeinem Blute ſie abwaſchen. Aber auch die alten, dunkeln Flecken ſeines Lebens ſtehen in ihrer Schwärze wieder vor ihm und auch für ſie ſoll dieſer Tod ein letztes, höchſtes, freies Sühnopfer ſein. Da gedenkt er Gretchens wieder, die Rührungen der erſten Liebe erweichen in ſüßer Erinnerung ſein geſtähltes Herz. In dieſem Momente ſchwebt Gretchens Geſtalt heran. Ihr Geiſtermund grüßt ihn mit der Botſchaft der Verzeihung, grüßt ihn als Märtyrer der ringenden Menſchheit und weiht ihn zum Todeskampf. Als Geiſtererſcheinung iſt ſie nicht mehr dieß einzelne Weſen, ſie iſt Fauſts Genius, der Genius ſeines Volkes. Es muß mich alle Erinnerung täuſchen, wenn ich nicht mit Wahrheit verſichern kann, daß die Einführung dieſes Motivs keine Reminiscenz aus Egmont iſt. Es kann aber durchaus nicht vom Uebel ſein, wenn man an die Traumerſcheinung Clärchens erinnert wird; zwei ſo verwandte weibliche Charaktere dürfen ſich wohl auch darin entſprechen, daß ſie nach ihrem Tod als Geiſter in idealer Bedeutung wiederkehren. Doch der Ausdruck „als Geiſter“ iſt unrichtig, weil er nicht für beide Fälle paßt. Clärchens Erſcheinung iſt objektivirtes Traumbild und das Bedenken, ob in einem Drama, das ganz in der realen Welt ſpielt, ein ſolches Motiv, das doch immer wieder als Wunder erſcheint, auftreten dürfe, iſt bis heute noch nicht bis zu voller Rechtfertigung des Dichters gelöſt. Gretchen aber erſcheint als Geiſt und im Fauſt, in einer Tragödie, die eine Sage voll phantaſtiſcher Motive behandelt, dürfen, wie ſchon oben geſagt iſt, ja ſollen Geiſter mitwirken.

Fauſt iſt niedergekniet, entzückt hat er dieſen Gruß der ewigen Liebe, dieſen Segen hingenommen, entzückt ſchaut er in die ferne Zukunft, wo aus Märtyrerblut die Eiche der Freiheit und der rein humanen Religion ſtolz und hoch wird gewachſen ſein, entzückt ſchaut er auch den Sieg jenes hohen Zwecks, den er in ſeinem zweiten Weltgang aufgenommen hat, der Einheit und Größe ſeines Volks voraus. So ſteht er auf, geweiht, geheiligt und nun ſpricht er die Worte, die Goethe in ſeinem zweiten Theil ihm in den Mund legt:

Im Vorgefühl von ſolchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchſten Augenblick.

Es iſt einer der tiefſten und herrlichſten Gedanken Goethe's, dieſe Schlußwendung, dieſe Löſung der Frage, die von der Stunde des Bündnißſchluſſes zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles über der Tragödie ſchwebt. Fauſt wird verloren ſein, wenn er zum Augenblicke ſagt: verweile doch, du biſt zu ſchön! wenn er mit Einzelnem zufrieden iſt, über ein Beſchränktes nicht mehr übergreift, nicht mehr weiter ſtrebt. Mit bloßem Genuſſe, wie Mephiſtopheles möchte, kann er nie zufrieden ſein und ein Schluß, eine letzte Kataſtrophe nach den einzelnen Kataſtrophen muß doch eintreten. Da findet nun Goethe das unvergleichliche Mittel: Fauſt iſt zufrieden mit einem Gute idealer Art, glücklich im Glücke Vieler, im Glück eines Volks und dieſes Glück iſt nicht

Genuß im Genießen, ſondern Genuß im Thun, Thätigkeit, freie Thätigkeit, Freiheit. Weil aber auch an der reinſten Form menſchlichen Daſeins die Gebrechen der Endlichkeit haften und Fauſt von Anfang an das täuſchungsloſe Auge hat für dieſe Gebrechen, für die Unzulänglichkeit jedes Beſtimmten, Einzelnen, jedes Zuſtands und jeder Thätigkeitsform, ſo entſtand eine weitere Schwierigkeit, die der Dichter dadurch beſeitigt, daß es ein Bild der Zukunft iſt, worauf er Fauſts Geiſt mit Entzücken ſtillſtehen und ruhen läßt. Es iſt eine als zukünftig vorgeſtellte Wirklichkeit, aber dieſe Wirklichkeit iſt ja weſentlich Thätigkeit, Entwicklung, Fortſchritt, enthält alſo immer weitere Zukunft in ſich; Fauſt ruht, aber er ruht im Bilde des nicht Ruhenden, des kraftvoll Bewegten, über ſich ſelbſt ſtetig Hinausgehenden, des Willens. Fauſt beſchränkt ſich, eine beſtimmte Form des Daſeins und Thuns erſcheint ihm als die höchſte, aber dieſe Form iſt der freie Staat, worin jedes geiſtige Leben blüht, ſie iſt alſo in der Beſchränkung unbeſchränkt. Verworfen hat er nur den wilden Unendlichkeitsdrang, behalten den Drang des Strebens in ſteter, geregelter Thätigkeit. Das iſt zugleich die wahre Auskunft über den Moralbegriff Eudämonismus: wenn wir das höchſte Wohl in der höchſten Thätigkeit erkennen, dann dürfen wir Eudämoniſten ſein. Weil nun Fauſt ruht, iſt er verloren, weil er im geiſtigen Bilde der ſtrebenden, reinſten Thätigkeit ruht, iſt er gerettet; er iſt verloren, weil er im Streben ſich beſchränkt, gerettet, weil dieſe Beſchränkung über jede Schranke fortſtrebt; bildlich, poetiſch dargeſtellt: er ſtirbt, er ſcheint einen Augenblick die Beute des Mephiſtopheles, aber ſeine Seele geht in den Himmel ein.

Mir ſcheint es, daß dieſer herrlichen Idee kein Abbruch geſchieht, vielmehr noch Licht und Kraft zuwächſt, wenn Fauſt als freiwilliges Opfer in den Heldentod geht. Wer ſterbend glücklich iſt, der am allerwenigſten kann verloren ſein; wer ſeinen ſchönſten Augenblick den nennt, wo er zum Tode geht, der kann nicht Knecht und Beute des Dämons der Endlichkeit ſein. Ganz gewiß Eines aber würde bei unſerer Wendung gewonnen: es will ſich immer etwas komiſch ausnehmen, daß Fauſt bei Goethe ſo auf einmal abſtrakt umfällt und todt iſt; es iſt doch wahrlich beſſer, ihn motivirt fallen zu laſſen, in der Schlacht. Das iſt zugleich eine wahre Ironie im ſcheinbaren Gewinnen des Mephiſtopheles: Fauſt wäre ihm unfrei verfallen und er kommt ihm zuvor, eben auch der Form nach zuvor, indem er thätig, kämpfend von freien Stücken fällt, wodurch er ihm vielmehr nicht verfällt.

Es entſteht nun, theatraliſch gedacht, eine kleine Schwierigkeit: wir müſſen Fauſts Leiche allein auf der Bühne haben und er ſoll doch in einem Schlachtgetümmel fallen, das man bei einem ſo geiſtigen, durchſichtigen Stoffe doppelt ungern ſichtbar darſtellt. Inzwiſchen gibt es eine Auskunft, welche offenbar die ganze Handlung um einen der Grundidee tief entſprechenden weiteren Zug bereichert. Man hört, nachdem Fauſt abgegangen, das Getöſe des Kampfes, dann erſcheint er vom allgemeinen Handgemeng zur Seite gedrängt, mit einem einzelnen Feinde fechtend, und dieſer Feind ſei Mephiſtopheles, der ſich unter die feindlichen Maſſen geſchlichen; Fauſt erkennt ihn noch nicht, aber weil er in ihm den überlegenſten unter den feindlichen Kriegern ſieht, hat er ſich ihn zum beſondern Gegner auserſehen. Mephiſtopheles hält inne im Kampf und öffnet das Viſier. Wie Fauſt ihn erkennt, will er mit verdoppelter Kampfbegier auf ihn eindringen. Der Feind lähmt ihm mit einem leichten Schlage ſeines Schwertes die Hand und macht nun einen letzten Verſuch, ihn zu verführen. Er verſpricht ihm alle Herrlichkeit der Welt; was Fauſt bisher genoſſen, ſoll ein Schatten ſein gegen das, was jetzt ihn erwartet. Ein Herrſcher, ein König, ein Kaiſer ſoll er werden, deſſen Willkür keine Schranken geſetzt und. Umſonſt, Fauſt fällt ihn auf's Neue mit dem Degen an und jetzt wird Mephiſtopheles zum dummen Teufel. Nicht bedenkend, daß der Tod durch ſeine Hand ein moraliſcher Sieg für Fauſt iſt, ſtößt er ihn nieder. Wie Shylok ſich ſtets auf ſeinen „Schein“ beruft, ſo hält er ſich an die pure Form des Wortes von der höchſten Befriedigung, das Fauſt geſprochen hat.

Er ſtellt ſich triumphirend mit geſpreizten Beinen über den Sterbenden und legt die Hand an ſeine Kehle. Die ſeltſame, unheimliche Gruppe mag etwas vor unſerem Auge verweilen. Dann ruft er frohlockend: er iſt mein! In dieſem Augenblick öffnet ſich der laſtende, graue, wolkige Himmel, der über dem düſtern Bilde ruhte, ein Chor von Stimmen ruft: iſt unſer! und in einer Glorie von Licht werden die Geſtalten ſichtbar, von denen der Ruf kam.

Ehe ich weiter gehe, muß ich hier auf meine alten Ausſtellungen gegen Goethe's Schluß verweiſen. Der Fauſt muß mythiſch abgeſchloſſen werden, wie er durch den Prolog im Himmel mythiſch eröffnet iſt; dieß bezweifelt Niemand und habe ich in den ſchon erwähnten „Kritiſchen Bemerkungen über den erſten Theil von Goethe's Fauſt“ mit beſonderer Beziehung auf den Prolog anerkannt. Gegen meinen Vorwurf aber, daß ein ſo überladen gothiſcher Schluß, wie er vorliegt, eine ſolche Ausbeutung der Rumpelkammer der Legende, ein ſolches breites Uebergehen in die Myſterienform, ein ſolcher Weihrauchgeruch und von Heiligen, Kirchenvätern, Engeln wimmelnder Goldgrund einem Gedichte, wie der Fauſt iſt, übel anſtehe, finde ich bei Köſtlin keinen Gegengrund, als die Worte: „wo ſollte der Dichter concrete Farben und Züge hernehmen für ſeine Schilderung, als aus der Gothik, dem Heiligenglauben des Mittelalters?“ und auf dieſe Replik ſollte die Duplik, meine ich, nicht ſchwer ſein. Ich mache, ehe ich ſie bringe, nur noch ausdrücklich geltend, daß die Tragödie zwar phantaſtiſche, transcendente Motive mit Fug und Recht manche aufgenommen hat und daß der innere Widerſpruch dieſer Motive mit dem rationellen, geiſtig freien, modernen Inhalt durch den Zauber der Poeſie im Entſtehen ſich überall wieder löst, daß aber dieſe Löſung, wenn die Transcendenzen bis zu einem gewiſſen Grade der Häufung anwachſen, nicht mehr möglich iſt. Was zu viel iſt, iſt zu viel. Wenn es ſo weit geht, wie hier, ſo fällt uns ſehr ausdrücklich ein, wie Mephiſtopheles auf eben die Pfaffen geſchimpft hat, deren Vorrathskammer und Bildermagazin der Dichter hier poſitiv auskramt, und wir fragen uns, keiner weiteren Illuſion fähig, was Fauſt, der unkirchliche Mann des freien Gedankens, für Augen machen wird, wenn er ſich in dieſem kindiſchen Chriſttagshimmel als eine Art Präzeptor der ſeligen Knaben, himmliſchen Collaborator wieder findet. Kurz die Geſchichte wird komiſch; nicht zu reden von Dürrteufeln, Dickteufeln, Lemuren und von dem ekelhaften Motiv der päderaſtiſchen Mephiſtophelesgelüſte.

Warum ſoll ſich denn nun keine andere Fundgrube darbieten für „den ſparſamen, ſo zu ſagen proteſtantiſchen Mythus," den ich an dieſer Stelle gefordert habe? Hat Fauſt nicht ſelbſt uns den Wink gegeben, wo wir ſuchen ſollen, als er von ſeiner zweiten, reineren Seele ſagte: „Die andre hebt gewaltſam ſich vom Duſt zu den Gefilden hoher Ahnen?"

Ein Halbkreis von thronenden Geſtalten, wie auf Raphaels Disputa, wird im himmliſchen Lichtraum zwiſchen den getheilten Wolken ſichtbar. Es ſind Vorkämpfer der geiſtigen und politiſchen Freiheit, Märtyrer des Staates, der Wiſſenſchaft, der Religion. Nicht alle müſſen jedoch als Märtyrer gelitten haben; neben Sokrates mag Plato ſitzen; von griechiſchen Charaktergeſtalten würde ich noch den Demoſthenes nennen; von römiſchen wären als Kämpfer für Volksrecht die Gracchen einzuführen, auch ein Brutus, ſchuldbefleckt wie Fauſt. Wir können keine mittelalterliche Geſtalt brauchen; die Reformation ſei in ihrem Vorläufer Huß vertreten. Hutten, den wir ja in der Handlung nicht mit Namen, nur typiſch anklingend eingeführt haben, der frühe ſtarb, deſſen Tod im Gedichte Fauſt vorher beklagt haben mag, kann neben ihm ſeine Stelle finden; da ein Märtyrer der Wiſſenſchaft aus neuerer Zeit nicht fehlen darf, ſo wird eine Umgehung der Chronologie wohl erlaubt ſein, indem Galilei zu der Gruppe gezogen wird. In der Mitte des idealen, monumentalen Kreiſes throne Chriſtus und ihm zur Seite ſitze der verlorne Sohn, denn wir bedürfen auch einer Geſtalt, welche die ſinnlichen Verirrungen Fauſts und die Wahrheit ausdrückt, daß dem Reuigen verziehen wird, und eine ſo geläufige Perſon der Parabel neben die realen, der Geſchichte entnommenen zu ſetzen muß erlaubt ſein.

Nun verweiſe ich auf den genannten Aufſatz in der Züricher Monatſchrift, wo geſagt iſt, eigentlich müßte ein langes Geſpräch zwiſchen Mephiſtopheles und dem Herrn eintreten, worin jener ſein Recht auf die Seele Fauſts geltend macht und dieſer ihn widerlegt; da jedoch Mephiſtopheles auf jede Antwort eine Gegenantwort hätte und das Geſpräch daher ins Unendliche zu gehen drohte, ſo werde der Dichter dieſen grenzenloſen Faden des Für und Wider durchſchneiden müſſen, indem der Herr den Fauſt einfach in ſeinen Himmel rettet: die Thatſache der Erhebung in den Himmel werde ſtatt der Auseinanderſetzung eines philoſophiſchen Begriffes dienen. Dieſe Anſicht läßt ſich, wenn man ſtatt des Herrn einen ſolchen Kreis idealer Geſtalten einführt, modificiren; und ſie bedarf es. Ein kurzer Wechſel von Rede und Gegenrede mit Mephiſtopheles muß Statt finden; dem Herrn ſelbſt will es nicht geziemen, ſich darauf einlaſſen: ſo mögen die einzelnen Genien dieſes Kreiſes mit wenigen ſchlagenden Worten der Reihe nach, je wie es für ihren Charakter, ihr Schickſal und Leiden paßt, die Antwort auf die Anklagen des Satan übernehmen. Dieſer führt zu ſeinem Vortheil an: alle ſittlichen Verirrungen Fauſts und die Verbrechen gegen Gretchen, Valentin, den Mord in Rom; dann ſeine politiſche Schuld: er häuft alle Anklagen, welche die Reaction gegen jede entſchiedene Bewegung vorbringt, er erklärt die Revolution für eine Zerſtörung aller Grundlagen der Geſellſchaft;

er knüpft an die eine, letzte Uebereilung Fauſts an und ſchreibt alles Blut, jede Greuelthat dieſes Aufruhrs auf ſeine Rechnung; wir kennen die Sprache der Knappen des ſtumpfen Stillſtands, ihren Hohn, ihre frivole Sophiſtik, ihre Heuchelei; ſie muß ihm köſtlich zu Geſichte ſtehen. Natürlich holt er weiter aus bei der Reformation, concentrirt die bekannten Vorwürfe gegen ſie und macht Fauſt für alle ſcheinbaren und wirklichen Uebel verantwortlich, die in ihrem Gefolge waren. Alle ſeine Anklagen faſſen ſich zum Ende darin zuſammen, daß jedem Aufſchwung Fauſts aus Verirrung und Schuld ein Rückfall gefolgt ſei, während die Obern ihm entgegenhalten, daß auf jeden Rückfall ein Aufſchwung folgte, und als ſtärkſten, letzten Beweis den freiwilligen Tod nennen. Mephiſtopheles antwortet darauf, als hätte nicht er ſelbſt den Fauſt getödtet; er kann es zunächſt auch, denn der Tod, den Fauſt ſuchte, war ihm auch ohne die Hand des Mephiſtopheles gewiß; das heiße, ſagt er, die Rechnung abbrechen, nicht ſie ſchließen; er behauptet, daß Fauſt, wenn er fortgelebt hätte, in gemeine Zufriedenheit mit ſinnlichem Genuſſe, in Ehrgeiz, Selbſtſucht, Zerſtörungsluſt doch verſunken wäre; der Beweis hiefür ſollen jene Worte ſein, die Fauſt vor ſeinem Todesgang ausrief, die Worte, die einen Zeitmoment der Summe des ganzen, abſoluten Glückes gleich ſetzten. Dieß iſt der Gipfel ſeiner Argumente, dieſer Buchſtabe iſt der Wechſel, den er vorweiſt, worauf er mit abſtraktem Rechtseigenſinn beſteht. Es wäre nicht allzuſchwer, dieß Alles in ſchlagende Sätze zuſammenzudrängen und ebenſo die Antworten im kürzeſten Lapidarſtyle zu halten. Nachdem noch der verlorene Sohn mit tief rührenden Worten es ausgeſprochen hat, wie ihm, dem ſchwer Verirrten, aber Reuigen die Arme der Vaterliebe ſich geöffnet haben, übernehme Chriſtus, da Mephiſtopheles noch einmal den Mund öffnen will und grimmig ſeinen „Schein,“ die alte Urkunde, die Fauſt mit Blut unterſchrieben hat, zum Himmel emporhält, den letzten Spruch. Mit furchtbarer Gebärde, wie der richtende Erlöſer auf dem jüngſten Gerichte des Mich. Angelo die Verdammten, mit Donnerrede, wie Apollo bei Aeſchylus die Eumeniden, ſcheuche er den Feind der Menſchheit hinweg; doch dürfen dabei gewiſſe Worte nicht fehlen, aus denen hervorgeht, daß das Böſe ein Ferment der Entwicklung der Menſchheit, daß es der unentbehrliche Intrikant im Drama der Weltgeſchichte iſt, ſeien es auch nur Worte wie dieſe: „du wollteſt ihn verderben und du haſt ihn erzogen.“ Achſelzuckend, höhniſche Laute der Selbſtgewißheit murmelnd ſchleicht Mephiſtopheles hinweg: Chriſtus aber wendet ſich nun zu der Leiche des Gefallenen und ruft: Erwache! Fauſt öffnet die Augen, blickt mit verklärtem Blick empor und vernimmt nun aus dem Munde Chriſti die Botſchaft der unendlichen Liebe. Soll die Scene noch durch Geſang erhöht werden, ſo wäre wohl nichts Paſſenderes zu wählen, als daß man von den Lippen unſichtbarer himmliſcher Geiſter jene Worte wieder ertönen ließe, die wir vom Chor der Engel vernahmen, als der Oſtergeſang den zum Selbſtmord Entſchloſſenen der Erde wieder gewann, die Verſe: Chriſt iſt erſtanden u. ſ. w. bis: euch iſt er da! Denn Goethe hat ſie offenbar ſymboliſch gemeint, er ſpricht die Idee des durch alle Verwicklung ſiegreich ſich durchringenden Geiſtes der Menſchheit aus und er wollte damit auf den Schluß des Dramas präludiren. Die Form dieſer Verſe iſt allerdings etwas manirirt altkirchlich, ließe ſich aber mit wenig Aenderung dem rationelleren Styl einer ſo gehaltenen Schlußſcene anpaſſen, ohne daß jener hohe Sinn geopfert würde. Während dieſes Geſangs richtet ſich Fauſt langſam auf, hebt entzückt die Arme nach oben und der Vorhang fällt.

Verzeichniß der Druckfehler.

Erſtes Heft.

Seite 26 Zeile 11 von oben ſtatt: dieſe lies: dies
„ 53 „ 7 „ unten ſtatt: allen lies: aller.
„ 55 „ 3 „ „ ſtatt: vor lies: von.
„ 136 „ 7 „ oben nach: geiſtvoll ſtreiche das Komma
„ 138 „ 13 „ unten ſtatt: in der lies: in die
„ 168 „ 2 „ oben ſtatt: an lies: am Fuß.
„ 178 „ 1 „ unten ſtatt: natürlicher lies: natürliches

Zweites Heft.

Seite 36 Zeile 10 von oben ſtatt: Heinrichs lies: Heinrich
„ 77 „ 8 „ unten ſtatt: Jägers lies: Jägern
„ 130 „ 1 „ „ ſtatt: ern lies: fern
„ 152 „ 12 „ oben nach: neue ſetze ein Komma
„ 155 „ 2 „ „ ſtatt: worin lies: worein

Drittes Heft.

Seite 86 Zeile 9 von unten ſtatt: Alexander lies: Aleander
„ 91 „ 1 „ „ nach: wird ſetze: "
„ 141 „ 7 „ oben ſtatt: ließ lies: zu laſſen
„ 158 „ 8 „ unten ſtatt: fallen auf ſein Haupt lies: auf ſein Haupt fallen

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Kritiſche Gänge.

Neue Folge.

Von

Dr. Friedr. Theod. Viſcher,
Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur in Zürich.

Viertes Heft.

Stuttgart.
J. G. Cotta'ſcher Verlag.
1863.

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg

Inhalt.

Ein Schützengang. Seite 1.
Pro domo. Seite 71.
Ludwig Uhland. Seite 97.

Vorwort.

Wenn als Fortſetzung der Kritiſchen Gänge dießmal zunächſt ein „Schützengang“ auftritt, ſo iſt es nicht ſo bös gemeint, als es ausſieht. Betrachtungen, die ſich an den Beſuch des erſten deutſchen Schützenfeſtes knüpfen, werden natürlich auch Urtheile enthalten, aber man wird ſich, hoffe ich, überzeugen, daß ich nicht mit der kritiſchen Brille auf der Naſe nach Frankfurt gezogen bin; ja der ſchildernde Theil wird vielleicht nur zu enthuſiaſtiſch erſcheinen; er iſt in der erſten Wärme des noch friſchen Feſteindrucks geſchrieben; ſeither iſt ſo Vieles ins deutſche Land gegangen, daß ich beſorge, er werde kaum mehr auf die empfängliche Stimmung treffen, werde hinkend post festum kommen. Sei es darum! In noch viel weitere Zeitferne gerückt, entnommen aus der Umgebung einer peinlichen Wirklichkeit mag mein anſpruchloſer Bericht einem ſpäten Leſer begegnen, der ungeſtört von dem, was uns verwirrt, niederſchlägt und jene farbenreichen Tage ſo raſch in unſerer Erinnerung gebleicht hat, nicht ohne

Rührung bei dieſem Bilde des erſten nationalen Feſtes der Deutſchen verweilt. Komme ich in dieſem Sinne jetzt zu früh, ſo muß ich ein Geſtändniß hinzufügen, das erklärt, warum ich zu ſpät komme, um ſolche Leſer hoffen zu dürfen, die mir den nöthigen Schwung eben erlebter Feſtfreude entgegenbringen. Der „Schützengang" ſollte eigentlich im vorigen Herbſt erſcheinen; die politiſchen Betrachtungen, die ſeine zweite Hälfte bilden, ſchloßen urſprünglich anders, poſitiv: ich hielt es damals für räthlich, das Delegirtenprojekt, obwohl es kümmerlich genug war, dennoch anzunehmen. Ich überzeugte mich eines Andern, während bereits die Correcturbögen vor mir lagen. Auf ein Angebot, das ſo blutwenig zuſagt, kann eine Nation eintreten nur auf Hoffnung, in kurzer Zeit das Bewilligte fortzubilden und zu erweitern, bis es ihrer gerechten Forderung genügt. Dazu bedarf es eines moraliſchen Drucks, der ſchlechterdings vorausſetzt, daß die kleine Handhabe mit friſchem Muth angefaßt werde. Dieſer Muth war nirgends zu finden und, wie ich bald erkannte, nicht hervorzubringen. Da es mir im Schlafe nicht einfiel, dem Projekt in anderem, als ſolchem eventuellen Sinne zuzuſtimmen, ſo ſtrich ich dieſen Theil meiner Arbeit und beeilte mich wenig mit der Umänderung, denn ich zog nun vor, dem „Schützengang" erſt noch andere Aufſätze beizugeben und ihn ſo in einem vierten Hefte der neuen Folge der Kritiſchen Gänge erſcheinen zu laſſen. Die politiſchen Reflexionen, wie ſie jetzt umgearbeitet lauten, verzichten darauf, für die Gegenwart Rath zu wiſſen, und ſchließen mit dem Blick in eine ſpäte Zukunft. Wer Beſſeres weiß, der hebe den erſten Stein gegen mich auf!

Zu dem „Pro domo“ habe ich nichts beizuſetzen, als die Betheurung, daß ich entfernt nicht daran denken würde, für einen eigenen poetiſchen Verſuch mich kritiſch zu ſchlagen, wenn er dem ernſten Gebiet angehörte oder im komiſchen auf ſtrengen Bau, ſeine Durchbildung Anſpruch machte; daß ich mich eines nach meinem Gefühl verkannten leichten Harlekinſcherzes annehme, deſſen habe ich mich wohl nicht zu ſchämen.

Dem Aufſatz über Uhland mag man theilweis eine urſprünglich andere Beſtimmung anfühlen. Ich war angegangen worden, für die Gartenlaube über den Verſtorbenen zu ſchreiben, und verſuchte, die Sprache zu treffen, die ſich für ein Volksblatt eignet. Ein Drittheil war ſchon vollendet, als ich mich überzeugte, daß ich mir Unmögliches aufgelegt hatte. Als Angel, um die ſich die Arbeit drehen mußte, beſchäftigte mich die Frage, wie es komme, daß ein Dichter, dem ein gewiſſes modernes Element: der innere Conflict, der Seelenkampf, der aus Irrgängen des Lebens entſpringt, der Zweifel, das Prometheiſche, kurz die Negation fehlt, dennoch im vollen Sinn ein Dichter und der Liebling aller Stände ſei. Dieß führt zur Analyſe und Analyſe iſt nicht für ein Volksblatt. Ich bat alſo um Entbindung von meiner Zuſage, erhielt ſie dankbar und ſchrieb nun in der Sprache und Ausführlichkeit weiter, die ein ſolcher Inhalt will. Ich habe kein klares Bewußtſein darüber, ob die Ungleichheit, welche durch dieſe während meiner Arbeit eingetretene Wendung entſtehen mußte, durch die Ueberarbeitung hinreichend ausgeglichen iſt; die Kritik wird mir ja dazu verhelfen.

Zürich, den 16. März 1863.

Fr. Viſcher.

Ein Schützengang.

Als ich am Morgen des 12. Juli 1862 frühe aufſtand, war natürlich mein Erſtes, nach dem Wetter zu ſehen, denn ich wollte nach Frankfurt zum deutſchen Schützenfeſt. Meine Wohnung geht nach dem See und Hochgebirg. Da ſah es übel aus. Die ganze Kette, vom Glärniſch bis zum Uri-Rothſtock, ſo klar im frühen Morgenlichte, ſo unheimlich deutlich, daß man meinte, danach greifen zu können. Es iſt der Föhn, der die Ferne ſo nah erſcheinen läßt, indem er den Luftſchleier, an dem wir ſie meſſen, hinwegnimmt, und was dieß für Wetter bedeutet, weiß man. Alſo tagelang, vielleicht wochenlang ſtrömender Regen, Sturm und nachfolgende Kälte, das iſt die Verheißung für das Schützenfeſt! Was jetzt thun? Mein erſter Gedanke war: zu Hauſe bleiben. Doch ſchnell beſann ich mich eines Andern; dort unten in Frankfurt, ſagte ich mir, hat ihnen der Sturm die Feſthütte umgeriſſen, ſie ſind nicht verzagt, ſind muthig und rüſtig ans Werk gegangen und ſie haben's bezwungen, der Bau ſteht wieder aufgerichtet; nimm ein Beiſpiel daran! Alſo vorwärts, ausharren, nicht nachlaſſen, das Beſchloſſene nicht aufgeben!

Ich ging zur Eiſenbahn, ſtieg ein und habe von der Fahrt nichts zu berichten, als daß Nachmittags der vorhergeſehene Regen ſich einſtellte. Die hieſigen Schweizer fuhren in einem beſondern Zug von Zürich aus, dem ſich in Baſel die Weſtſchweizer anſchloſſen. Ich wollte aus Eigenſinn keine Ausnahme von denjenigen machen, die der merkwürdige Beſchluß der badiſchen Bahndirektion traf, wornach die bedeutende Preisermäßigung, die der Schweizerzug auf deutſchem Boden genoß, den Deutſchen, die ſich in ihn nicht einſchmuggeln wollten, nicht zu gute kam. Ich fuhr alſo mit dem gewöhnlichen Zuge nach und kann daher auch von dem feſtlichen Empfang in Baſel nichts erzählen. Vor dem Bahnhof in Frankfurt mußte unſer Zug ziemlich lang ſtille ſtehen; es brauchte Zeit, bis die vorher angelangten Schweizer, bekanntlich über tauſend Mann, ausgeſtiegen waren; als unſer Zug, von Kanonenſalven wie alle empfangen, einfuhr, ſtanden ſie im Bahnhof aufgeſtellt. Einzelne Laute der Anrede des Dr. Sauerländer und der Antwort des Oberſt Kurz drangen an mein Ohr, während ich Mühe hatte, mich mit Gepäck und Waffe durch die Menge zu arbeiten, um Droſchke oder Träger zu finden und zur gaſtlich anerbotenen Wohnung zu gelangen. Verſteht ſich, daß man durch den ſtrömenden Regen ſich nicht abhalten ließ, am Abend noch auszugehen und ſich durch Pfützen, Füße, Ellbogen und Schirme zu drängen, ſo gut es ging. Aus dieſem Gedräng und Gewirr, Brauſen der Menſchenſtimmen und fern vom Bahnhof ſchallenden immer neuen Hochrufen, die den ankommenden Schützenzügen galten, hebe ich den Moment hervor, wo ein nahes Jauchzen und Jodeln mir anzeigte, daß die Tyroler in der Nähe ſein mußten. Ich fand ſie im Kreis aufgeſtellt, von einer dichten Menge Neugieriger umringt, auf dem Platz vor dem Theater.

Da ſtanden ſie um ihren Hauptmann verſammelt, der ihnen die Wohnungen anwies, in den bunten Trachten der verſchiedenen Thäler, mit den ſchweren, alterthümlichen Stutzen, die bekannten Säcke auf dem Rücken, mit denen ſie ſo oft ausgezogen ſind zu einem ganz andern Schießen, das kein Feſtſpiel war. Es iſt doch etwas, wenn man ſo eine Waffe anſieht und denkt: die iſt wohl mit dabei geweſen, und es iſt doch etwas um eine wirkliche Volkstracht und um rechte Racemenſchen, Rieſengeſtalten aus dem fernen Gebirge, Köpfe vom ächten Schnitt jenes Profils, das auf die Verſchmelzung von Alemannen und Bajawaren mit einem dunkeln romaniſirten, dann germaniſirten Urvolk hinweist, Geſichtszüge, über die der Pflug, aber auch die klein zuſchneidende Egge der modernen Bildung nicht gegangen iſt; die Phantaſie wacht auf bei dem Anblick, und ſagt ſich: es gibt noch ein Stück Poeſie, das nicht Maske, das Wirklichkeit iſt.

Nun — und ich dachte, Jeder müſſe ſich ſagen, es ſei doch beſſer, daß dieſe da ſeien, als die Italiener, denn beide zugleich wären nicht gekommen: kamen die Letzteren, ſo blieben die Tyroler weg ſammt den Bayern und wohl auch ſammt den Schwaben. Der krumme Zwiſchenfall der Einladung an den Mailänder Schützenverein iſt längſt abgethan, aber es iſt immerhin nicht zu ſpät, durch die kürzeſte Formel ſich Rechenſchaft von der Verkehrtheit jener kosmopolitiſchen Handreichung zu geben. Sie heißt ſo: wenn die Italiener am Feſte Theil nahmen, ſo war es ſehr leicht möglich, daß Einer von ihnen einen Stutzen gewann; da nun Italien unſere Grenzen bedroht, da wir Krieg mit ihm nach aller Wahrſcheinlichkeit haben werden, Krieg nicht bloß um öſterreichiſches Beſitzthum, ſondern um deutſches Bundesland, ſo könnte es gar wohl kommen, daß über kurz oder lang der wälſche Gewinner einer Waffe mit derſelben nach ihrem Geber ſchöße. Und ich meine, daß man es darauf nicht ankommen laſſen durfte, das müſſe ſelbſt der eingefleiſchteſte Parteimann des preußiſchen Programms, der wildeſte Oeſterreichzertrümmerer, der holdeſte Schwärmer für fremde Nationalitäten, der dürftigſte Kopf und das engſte Herz einſehen. Man kann doch die Wirklichkeit nicht ablaugnen; mag Einer den Umſtand in die Hölle verfluchen, daß es „Großdeutſche" gibt, ja möchte er ſogar theoretiſch Recht haben, daß er es thut, mag er Oeſterreicher, Bayern, Schwaben für Unmündige, für Pfaffenknechte, für Böſewichter halten, das verändert ja an der Thatſache nichts, daß ſie da ſind, daß ſie in Menge da ſind. Nur um's Himmelswillen ein klein Bischen Statiſtik! Es iſt mehr werth, als alle Logik eurer Schlüſſe. Dieß Feſt nun war es eben, das uns die unbezahlbare praktiſche Lektion in der Statiſtik unſerer Stämme und Parteien gab, es war ein Peſtalozzi'ſcher Anſchauungsunterricht über den wirklichen Stand der Menſchen deutſcher Nation, ein prächtig gemaltes ABC des wechſelſeitigen Vertragens und Duldens für Kinder und Alte.

In ſpäter Abendſtunde traf ich noch beim Glaſe mit einem Comitemitglied zuſammen. Der Mann war ſo erſchöpft, daß ihm die Augen faſt zuſanken; er hatte zehn Stunden gearbeitet, ohne ſich laben zu können: lauter freiwillige Mühe ohne Lohn — Ehre den Braven! Man muß ſich recht hineinverſetzen, ſonſt vergißt man leicht, welche ermattende Anſtrengung hier von opferfreudigen, edeln Kräften übernommen und wochenlang unverdroſſen getragen worden iſt. Man ſcheute ſich faſt, an dieſe Männer, denen der lange Kampf mit der Nervenabſpannung auf dem Geſichte geſchrieben ſtand, noch mit Fragen und Bitten ſich zu wenden, und erhielt doch immer geduldige Auskunft, freundlichen Rath. Nun nehme man aber hinzu, was die ganze Stadt, Körperſchaften und Einzelne, Senat und Bürger geleiſtet hat, man erwäge alle die Opfer an Geld und Mühewaltung, deren Größe man im Feſtjubel, im Anblick der glänzenden Früchte der Arbeit ſo leicht nur überhin ſich vorſtellt, da alle die Pracht, Fahnen, Kränze, Bilder, Transparente, tauſendfältiger Schmuck, fertige Zurüſtungen und zarte Ausübung herzlicher Gaſtfreundſchaft, reiche Ehrengaben, Spenden jeder Art zur Anlage des Feſtplatzes — da dieß Alles, wenn es ſich vollendet dem Auge darſtellt, ausſieht, als wäre es in leichtem Spiele nur ſo hingezaubert, da es einem ſchönen Körper gleicht, deſſen innerer vielbeſchäftigter Lebensproceß dem Auge verdeckt iſt, da kein Menſch mehr an das unendliche Beſtellen, Fragen, Schreiben, Nennen, Zahlen, an die Welt von Verdruß über tauſend Hemmungen und Verwirrungen denkt: man gehe hinter dieſe Oberfläche und man wird erkennen, daß ein ſolches Feſt keine bloße Form iſt, nein, ein Werk voll Inhalts, ein Thun des Willens, eine ſittliche Arbeit. Eine Arbeit freilich aus Freuden, mit Freuden, für Freuden; aber dieſe Freuden ſelbſt, was ſind ſie? Freuden am Bilde einer ringenden Nation, die mit hochgeſchwellten Kräften zum erſehnten, wahren Daſein ſtrebt, Freuden in Anſchauung eines Ideals mit dem vollen Bewußtſein, daß es nur mit Opfern wird verwirklicht werden, wogegen dieſe Opfer zum Feſte noch ein Nichts ſind, hohe Freuden, ein Jubel auf dem dunkeln Grunde des furchtbaren Ernſtes. Nun war in der Woche vor dem Feſt noch der bekannte große Unfall eingetreten. Es hatte den ganzen, vollen Mannesmuth, die äußerſte Anſtrengung aller Kräfte bedurft, rechtzeitig wiederherzuſtellen, was der Sturm verwüſtet hatte; die Kataſtrophe hatte Menſchenleben gekoſtet. Man hat es überall erkannt und oft geſagt, daß dieß, dieſe finſtere Folie, dem Diamante des Feſtes noch tieferen Glanz gegeben hat. Die Ueberwindung der Elemente, die „das Gebilde der Menſchenhand haſſen,“ wurde im Bewußtſein der Ueberwinder und der Gäſte zum Symbol eines höheren Sieges. Entſchluß und Ausdauer ſiegte über die wilden Mächte der Natur, Entſchluß und Ausdauer wird über andere Dämonen auch den Sieg davon tragen; Germania ſtand unter Trümmern feſt im Sturm.

Am 13. Morgens hatte der Regen aufgehört, aber nach Ton und Charakter der Luft und Wolken zu ſchließen, meinte man Tauſend gegen Eins wetten zu können, daß ein zweiter Regentag folgen werde. Was nun? Der Menſch kann dem Wetter Arbeit, Anſtrengung jeder Art abtrotzen, aber Feſtſtimmung nicht. Ein verregnetes Feſt: was kann es Trübſeligeres geben? Ein verregnetes großes, ſtolzes Nationalfeſt mit ungeheurem Aufwand: wer kann das aushalten, ohne die Flügel hängen zu laſſen? Feſt will Licht, weil es ſelber Licht iſt. Aber vorwärts, ausharren, nicht nachlaſſen, das Beſchloſſene nicht aufgeben! Man wagte und es gelang; aus grauem Himmel arbeitete ſich langſam das Sonnenlicht und nachher, als das Feſt eröffnet war, iſt es nach Regentag und Gewitter uns treu geblieben bis zum Ende. O Sonne Deutſchlands, blicke nach Stürmen ſo freundlich auf uns Wagende, wenn endlich, endlich der größere Feſttag der Nation aufgeht, wenn die theure, vielgeliebte Fahne, die ſchwarzrothgoldne, hochwallend den Völkern verkünden ſoll, daß wir da ſind, daß man uns nicht mehr beſchimpfen darf, daß man uns ehren und fürchten muß!

Ich bedrohe den Leſer nicht mit einer Beſchreibung des Feſtzugs, den er längſt aus den Zeitungen kennt; wenn ich es wollte, ich könnte die Drohung nicht ausführen, denn ich habe blutwenig von ihm geſehen, weil ich ihn — mitmachte. Ich wollte mit drunter ſein, ich war nicht als lorgnettirender Beobachter gekommen; freilich aber hatte ich mir — ſehr unrichtig bei einem Zug von ſolcher Länge — vorgeſtellt, er werde einmal ganz an ſich vorübergehen. Nur am Schluſſe ſah ich die Feſtjungfrauen und Knaben am Gabentempel gruppirt, die altdeutſchen Reiter abſteigen und ein paar von den Bogenſchützen hinweggehen. Die Frankfurter haben trefflich dafür geſorgt, daß man an der Spitze des Zuges den Kunſtſinn einer gebildeten Nation erkannte. Ein ſo hoher Feſtgang will eine Zuthat von Phantaſie und Styl, von theatraliſcher Wirkung im guten und ächten Sinne des Worts, einen Reiz ſchwungvollerer Art, der die Anſchauung aus der nächſten Wirklichkeit raſch emporhebt, indem er ihr ankündigt: hier iſt geweihter Boden. Geſchichtliche bunte Trachten, feurige Roſſe dürfen nicht fehlen und das ſicherſte Mittel, ideal zu ſtimmen, iſt die Erſcheinung der geſchmückten Jungfrau, des blühenden Knaben. Ehrlich geſtanden, es reut mich, daß ich nicht doch austrat, um Alles zu ſehen; ich verſäumte ja noch mehr, als dieſen Anblick, ich vernahm nicht den tauſendſtimmigen Jubel, wo die Tyroler unter den Klängen ihrer uralt einfachen Hirtenmuſik, der Trommel und der Schwegel, mit ihrer ruhmvollen, zerſchoſſenen Landesfahne, nicht den Ruf der tiefſten, aus Trauer in Hoffnung aufſteigenden Herzensbewegung, wo die Kurheſſen, die Schleswig-Holſteiner im Zuge vorüberſchritten. Doch nicht verloren war mir der Anblick des hochgeſchwellten Lebens in der Stadt. Ich habe manche Feſte geſehen, auch die Stadt Frankfurt im hohen Feſtſchmuck am Eröffnungstage des Parlaments und beim Einzuge des Reichsverweſers; ich weiß nicht mehr, ob die äußere Pracht, der Aufwand an Kranzgewinden, Fahnen, Bildern, Schmuck und Aufputz aller Art, damals geringer oder ebenſo groß war, größer gewiß nicht; aber ich will hier nicht von dieſen äußern Mitteln reden, ſondern vom lebendigen Schmuck, von den Menſchen. Ein ſolches Leben habe ich nie geſehen; jeder Fußbreit Straße, jedes Fenſter, jeder Soller, jede Thür und Dachlucke von entzückten Geſichtern Kopf an Kopf belebt, Alles rufend, Alles winkend, mit Tüchern wehend, am luſtigſten die geputzten Frauen und Mädchen. Man ſah faſt keine Wand mehr, Häuſer waren keine Häuſer mehr, ſie lebten, ſie leuchteten von Blicken, ſie tonten von Lippen, ſie wogten von tauſend geſchwungenen Tüchern, ſie waren in Wellen, in ſchlagende Pulſe, in empfindende Nerven verwandelt. Nicht ſo freuen ſich, nicht ſo jauchzen die Menſchen, wenn es etwas zu feiern gibt, was iſt oder war, ſo nur, wenn ein Unendliches begrüßt wird, das werden ſoll, das werden muß, das hier vor Augen als verheißungsvolle Erſcheinung greiflich da iſt, unter der faßbaren Oberfläche ein Keim voll grenzenloſer Lebenskraft, noch nicht Wirklichkeit, aber volle Möglichkeit, ſichere Bürgſchaft, blitzend aus den Augen von zehntauſend bewaffneten Männern, Bürgſchaft einer von jedem Herzen erſeufzten Zukunft, ein idealer Kern, der aufgehen muß und wachſen zum ſtattlichen realen Baume. Aber nicht jede Bevölkerung wird das ſo feurig fühlen oder, wie tief ſie es fühlen mag, ſo feurig kund geben, ſo durch und durch elektriſirt aufleben, wie das raſche Frankenblut in der alten Krönungsſtadt.

Bei der Aufſtellung auf dem Roßmarkte, der Uebergabe der prachtvollen Bundesſtandarte, der Anrede des Dr. Müller und des Fürſten von Koburg, deſſen großes Verdienſt, den Schützenbund begründet zu haben, kein Partei-Gegenſatz je verdunkeln kann, ſtand ich gerade den Schweizern gegenüber und will die lange Pauſe benützen, von der Aufnahme dieſer Ehrengäſte ein Wort zu ſagen. Wer die Dinge mit nüchternen Augen anſieht, dem konnte ſich bei der überſchwenglichen Auszeichnung und den unendlichen Lobreden das Gefühl aufdrängen, es werde den Schweizern ſelbſt des Guten faſt etwas zu viel ſein. Man beſorge von mir, der ich ſeit ſieben Jahren in der Schweiz freundlich aufgenommen lebe, gar manches ſchöne menſchliche Band geknüpft habe und doch in Ehren halte, was alte Tapferkeit, geſunder Verſtand und vaterländiſcher Sinn dieſem Land errungen hat, kein undankbares, kein unſchönes, kein neidiſches Wort. Aber ich weiß auch, in wie ungünſtigem Lichte das zerfahrene, unmächtige, unter ungeſtraftem Schimpf ſchmachtende Deutſchland ſich im

Auslande reflectirt, und das Licht muß noch ungünſtiger ſein in einem Nachbarlande, welchem viel Bitteres zuzufügen auch das unmächtige Deutſchland mächtig genug war und von welchem wir gerechter Weiſe nicht verlangen können, daß es immer unterſcheide, was die Regierungen ihm Feindſeliges angethan haben und wie die Nation gegen es geſinnt iſt; es ſind immer Wenige, die auf den Kern unter der Oberfläche ſehen und den Wechſel auf die Zukunft honoriren, den wir als einzigen Ausweis unſeres politiſchen Berufes hinhalten können;* genährt wird der üble Anſchein durch Deutſche, die hier im Ausland bei jeder Gelegenheit auf ihr Vaterland ehrvergeſſen ſchimpfen und bei jeder Gelegenheit der Schweiz ſchmeicheln, ſo ſchmeicheln, daß der geſunde Schweizerſinn ſelbſt in ihre Seele hinein ſich ſchämt; in ärgerlichem Andenken iſt unter Anderem der plumpe Uebermuth des ungebildeten Raveaux, den einſt das Reichsminiſterium als

---

* Gar manchen gediegenen und gebildeten Mann könnte ich hier nennen, der als deutſcher Schweizer mit Wohlwollen, mit gerechtem Urtheil auf das Mutterland blickt. Es kommt aber hier nicht auf Namen an; nur eine freundliche poetiſche Erſcheinung kann ich nicht unerwähnt laſſen. Unter dem Titel „Wiederklänge aus dem Rhonethal“ iſt 1862 eine Sammlung lyriſcher Gedichte erſchienen, aus denen vereint mit ächtem Schweizerſinn die rührendſte Liebe für Deutſchland ſpricht. Der Dichter iſt ein Offizier, Leo Lucian von Roten, der als tüchtiger Vorkämpfer deutſcher Sprache und Bildung, nicht ohne manchen bittern Kampf mit den Wälſchen ringsum, im fernen Wallis lebt. Man leſe hier Gedichte wie: „des Rheines Wache,“ „die Fahnen von Magenta“ und man wird fühlen, wie rein die Empfindungen eines deutſchen Patrioten mit denen eines Schweizers in den fernen Bergen ſich begegnen. In der ganzen Sammlung ſpricht ſich ein ſchönes, friſches, klares, menſchlich ächtes Gemüth ſo wohlthuend aus, daß man der Form einige Härten gern verzeiht.

Geſandten zu ſchicken den großen Mißgriff begangen hat. Eine Nation aber, die noch nicht geachtet, jedoch ſich bewußt iſt, Achtung zu verdienen, ſollte, wenn ſie Ausländer mit verdienten Ehren feiert, die es zu dem bereits gebracht haben, wozu ſie es erſt bringen will, bei ihrem Loben und Rühmen niemals ein gewiſſes Etwas bei Seite laſſen, einen gewiſſen Wink, Beiſatz, der da andeutet, daß wir, die wir noch ſo weit hinter unſern Zielen zurück ſind, doch Gerechtigkeit, Einſicht in die Schwierigkeiten erwarten, welche wir in unſern beſondern Verhältniſſen zu überwinden haben. So ein Wörtchen wie etwa: wir ehren euch hoch, aber wir vertrauen auch, daß ihr anerkennt, es ſei ſchwerer, vierunddreißig meiſt monarchiſche Staaten von höchſt ungleicher Größe zu einigen, als zweiundzwanzig republikaniſche Kantone, irgend eine Andeutung von der rathloſen Verwicklung des deutſchen Knotens vermißte ich, vermißten wohl die Gelobten ſelbſt in allen den unbedingten Lobpreiſungen der Schweiz als Muſter und Vorbild. Allein wenn man ein andermal etwa einem zu ſcharf Getadelten zumuthet, daß er gegen den Tadler Billigkeit übe, ſo ſei es hier erlaubt, von den enthuſiaſtiſch Gelobten zu erwarten, daß ſie ſo viel Einſehen haben, die enthuſiaſtiſchen Lober nicht für Schmeichler zu halten. Die Schweizer haben nun zum erſtenmal in Maſſen ſich überzeugt, wie gut es trotz alledem und alledem in Deutſchland ſich leben läßt: wie viele Güter der Bildung, des Wohlſtands unſer Leben ſchmücken, wie viel Ritterlichkeit, Gaſtfreundſchaft, Bravheit, Geiſt, Humor, Gemüth, Geſchmack, Feinheit, wie viel Anmuth der Frauen, Zutraulichkeit ohne Leichtfertigkeit bei uns zu Hauſe iſt; auch haben ſie theils mit Augen geſehen, theils wiſſen ſie längſt, welches befriedigende Maß politiſcher Freiheit im Innern die meiſten unſerer Staaten genießen und wie wacker gekämpft wird, daſſelbe da zu erringen, wo es noch fehlt. Wie wir von ihnen noch Manches zu lernen haben, ſo werden ſie doch auch fühlen, daß ſie manches nachahmenswerthe Bild nach Hauſe zurückgebracht. Ein Volk nun, das zu Hauſe ſo viel des Schönen und Guten beſitzt, denkt nicht immer daran, wie übel es durch die Unmacht ſeiner Vielſtaaterei ſich nach außen darſtellt, wie wenig Achtung es als Ganzes genießt, ſo lang es kein politiſches Ganzes iſt. Es achtet ſich ſelbſt noch ehe es draußen geachtet iſt. Es glaubt ſich alſo nichts zu vergeben, wenn es ein verwandtes, obwohl politiſch von ihm getrenntes Volk, das ſchon erreicht hat, wonach es ſelbſt im Großen noch ringt, mit herzlicher Begeiſterung empfängt und preiſt und im idealen Schwung der Empfindung über Alles hinwegſieht, was auch in der Heimath ſeiner Gäſte noch lange nicht ſo beſtellt iſt, wie es beſtellt ſein ſollte. Es iſt das Idealbild des Wilhelm Tell, wie es Schiller der Schweiz und uns hingeſtellt hat, das aus dem Jubel dieſer Begrüßungen, aus dem Feuer dieſer Lobreden hervorſtrahlte; in dieſem reinen Dichterſpiegel ſieht Deutſchland die Schweiz und ſo wenig Schiller glaubte, ſich zu erniedrigen, weil er die Schweiz erhöhte, ſo gewiß er mit reinem Dichterauge in eine Zukunft ſchaute, wo die verſöhnten Völker ſich nicht mehr beneiden, ſo gewiß kam all jenes überfluthende Lob von der reinen Liebe, die Niemand des Mangels an Selbſtachtung beſchuldigt, wenn ſie ſich ganz hingibt. In der That wird ſich dieſer feſtliche Wechſelverkehr der Schweizer und Deutſchen, eingeleitet ſeit Jahren durch die Verbindung mit Bremen, nach beiden Seiten als ein Gewinn von unberechenbarem Werth erweiſen. Worin für uns Deutſche dieſer Gewinn beſteht, was die nächſte fruchtbare Lehre iſt, die wir von den Schweizern zu empfangen haben, das zu zeigen wird eben der Haupt- und Zielpunkt dieſer Schützenbetrachtungen ſein.

Der Stillſtand auf dem Roßmarkt war lang. Man hatte Zeit, einander anzuſehen. Uns gegenüber die junge Trommlerſchaar aus Baſel und die Reiſigen in der Tracht des ſechzehnten Jahrhunderts an der Spitze des Schweizerzuges brachten Kurzweil in die etwas ermüdende Pauſe, mehr noch die bunten Uniformen mancher Schützenoffiziere aus ſächſiſchen Landen, deren Anblick uns ſchon früher humoriſtiſch geſtimmt hatte und die wir nun Zeit hatten in der Nähe anzuſtaunen. Ich hatte aber in der folgenden Nacht einen furchtbaren Traum. Mir träumte, ich müſſe am hellen Tage ſo mit Federn aufgeputzt, mit Orden beladen, mit Bandelier aus breiten Silberbuckeln behängt über den Roßmarkt gehen; in Angſtſchweiß gebadet erwachte ich, der Traum war noch viel entſetzlicher, als die bekannte rührende Situation, wenn man glaubt, ſich im Hemd auf offener Straße zu befinden. Als ich zu mir kam, ſagte ich mir: dieß iſt die Strafe dafür, daß du die ſchmucken Herrn ſo boshaft ausgelacht haſt; Geduld! Geduld auch damit! Sind alte Spaße, iſt alte, lächerlich gewordene, in kindlichen Wetteifer mit dem modernen Offizier verſunkene Bürgerſitte aus der Zeit der Vogelſchießen; die unwiderſtehliche Macht des Komiſchen wird bald auch dieſen Schnörkel wegätzen!

Ich führe den Leſer nun raſch durch die Straßen, die geſchmückte Eingangspforte auf den Feſtplatz, vorüber am Gabentempel, wir laſſen uns gefallen, daß die wackere Germania auf ſeiner Spitze etwas zu ſehr das Gegentheil von Crinoline trägt, und treten in die Feſthalle. Noch ſchöner, als bei Nacht im Glanze der reichen Gas-Kronleuchter, war ſie am Mittag, wenn das kräftige Sonnenlicht, gebrochen durch die Transparentfenſter des Hauptſchiffs, durch das reiche Grün der Bekränzungen, die bunten Fahnen, die auf der Tribüne gegenüber der Muſik um das Banner des Schützenbundes vereinigt waren, die Gemälde, die Dämmerung der beſchatteten Stellen, einen tiefen gedämpften Goldton durch die Räume verbreitete. Dieß gleichmäßige farbige Helldunkel ſetzte dann das wogende Meer der Menſchenmaſſe und unendlichen Stimmen, dazwiſchen die Muſik rauſchte, in eine harmoniſche Einheit feſtlich zuſammen. Hier mußte man feierlich geſtimmt werden bei aller Luſt. Es ſchwebte ein Geiſt hohen Adels in dieſem warmgelb beleuchteten Feſtraume; geweckt durch die entzückten Sinne ſtieg er aus dem Grunde des Bewußtſeins der Menſchen, die ja alle ſich ſagen mußten, daß hier eine Nation ihr höchſtes, reinſtes Wollen zum Ausdruck bringt, daß ihre innerſte Seele ihr hier in die Augen ſteigt, auf die Lippen tritt, ihre Seufzer, ihr Drang, ihr feſter Entſchluß, ihre Schaam und ihr ganzer Stolz. Die Gemälde von Lindenſchmitt brachten in feurigem Style Männer und Thaten aus alter und neuer Zeit vor die Augen; ſie verloren an Wirkung durch die Fülle der umgebenden Pracht, aber der Geſammteindruck genügte auch, jeder Phantaſie Schwingen zu leihen. Ja die Geiſter von Jahrhunderten, vergangenen und künftigen, ſchritten durch dieſen Raum; aus ferner Wolke blickten die Helden alle bis zu den letzten auf ihn herab und durch das brütende, warme Licht ſchien ein leiſes, feierliches Flüſtern zu gehen von künftigen Heroen, die wir noch nicht kennen und ſchauen, deren Namen unſer Ohr noch nicht vernehmen konnte. Dieß Gefühl der Hoheit des Feſtes, am nachdruckvollſten geſammelt in der ſchmuckvollen, farbig durchleuchteten Halle, aber draußen wie drinnen ausgeſprochen im majeſtätiſchen Feſtzug, in wallenden Fahnen, im geflochtenen Schmuck der Wälder und Blumenbeete, in unzähligen Augen, rufenden, brauſenden Stimmen, winkenden Händen, es hat Alle getragen und gehoben. Es kann nicht fehlen, daß in ſolchem Gedränge auch manche gemeine, niedrige Seelen ſich einfinden, aber die hohe Vornehmheit des ächten Volksfeſtes band Jeden und hielt ihm die reine Hand auf den Mund, daß kein häßliches Wort, kein wüſter Schrei ihm entfahren konnte; es war Jedem, als träte ſein Fuß auf goldgewirkte Teppiche in einem Heiligthum, das ihm gebiete, vor der Thür den Schmutz des Gemeinen abzuſchütteln. Nicht, daß es nicht recht herzlich luſtig, gut volksthümlich fröhlich zugegangen wäre. Was war das Abends für ein Jubeln, Jauchzen, Singen, Hallo, Hoch, Bravorufen! Eine ſo aufgeregte Menge muß jeden Augenblick nach irgend etwas greifen, um ihr unendliches, ſympathetiſches Lebensgefühl auszulaſſen — „hat er keins, ſo macht er eins" —; hier wird über einen gewonnenen Becher gejubelt, dort über irgend einen Trinkſpruch, links über einen Witz, rechts über ein Lied, einen Jodler, hüben über die Ankunft eines Freundes, drüben über Nichts; in der Nähe des Eingangs dort drängt man ſich, Gelächter, Vivatrufen; der Appenzeller Senn in

Hemdärmeln mit der rothen Weſte und dem Rundkäppchen von Leder, der Verkäufer von Alpenroſen, den ſchon Jedermann kennt, trägt die Sennerin im weißen Mieder, ſeine Aſſociirte im Geſchäft, in den nervigen Armen über den See, den der ſtürzende Regen in die Hütte ergoſſen hat, in ſüßer Schaam mit geſchloſſenen Augen ſenkt lächelnd die holde Maid den Kopf; jetzt drückt ſich ein geſchloſſener Zug durch den mittleren Gang, es ſind irgendwelche mit Geſang und Freudenruf empfangene Ankömmlinge; was gibt es an jenem Tiſch für ein Freudengeſchrei? was an dieſem? Niemand weiß es, man mußte beſtändig drängen und fragen, wenn man die Urſache erkunden wollte, wo irgend ein Aufruhr, lauter Ausbruch wie eine höhere Welle aus dem Stimmen-Ocean hervortauchte. Bei Tage unterbrachen ernſtere Epiſoden das immer gleiche Getümmel; jetzt bringen die Amerikaner ihr Sternenbanner, übergeben es am Gabentempel unter feierlicher Anrede und Antwort, jetzt die Schleswig-Holſteiner ihre beflorte Fahne, mahnend an unſeres Volkes tiefſte Wunde, jetzt tritt ein Zug von Wienern auf: der Kaiſerſtadt war es an dem koſtbaren Humpen, den ſie als Ehrengabe geſandt, noch nicht genug, ihre Schützengeſellſchaft hat noch eine beſondere Abordnung mit einer prächtigen Fahne und einem neuen Geſchenke, einem ſilbernen Trinkhorn, hergeſchickt, vom Gabentempel werden dieſe Banner mit Muſik und Geſang in die Zelthütte getragen, um bei den andern verſammelt zu werden, die in prächtiger Fülle die Oriflamme des Schützenbundes umgeben. Doch Ernſt oder Scherz, Komiſches oder Tragiſches: jener Schwung, jenes Gefühl der Großheit des Feſtes, das jede Seele hob, zog ſich durch alle Gegenſätze hindurch, bannte überall jedes Unſchöne, Rohe und hielt alle Wellen in dem einen, reinen Strome der Begeiſterung zuſammen, die da weiß, daß es ſich um ein Unendliches handelt.

Vom grenzenloſen Summen und Drängen, Schieben und Stoßen in der nächtlichen Halle wendet man ſich hinaus in die Kühle des Freien auf den Feſtplatz. Er war Nachts am ſchönſten, weil er am belebteſten war, weil im heiteren Lichte der Gasflammen, die in wechſelnden, reichen Formen umherſtrahlten, eine bunte Menge, zwiſchen Männern eine geſchmückte Frauenwelt luſtwandelte. Nun gab es auch hier bald dieß, bald jenes, Umzüge aller Art, Feſtſpiel, Feuerwerk. Das Feſtſpiel von Dr. Weismann war auf wirkſame Gruppen und auf die eingeflochtenen lebenden Bilder wohl angelegt, Fräulein Janauſchek eine großartige, ſtylvolle Germania in Erſcheinung und Vortrag, leider aber dehnten ſich die Reden in ermüdender Länge, um ſo ermüdender, weil der entferntere Zuhörer ſie nicht vernehmen konnte, denn man hatte verſäumt, in der nahen Feſthütte die Muſik einzuſtellen. Bei einem ſolchen Spiel muß der Dichter nicht Alles ſagen wollen, was er auf dem Herzen hat, Action, Pantomime muß mehr, als Worte ſprechen. Dabei kann ich nicht verſchweigen, daß hier in den Worten, die dem Schweizer in den Mund gelegt waren, die Stelle vom Joch des Hauſes Habsburg nach meinem Gefühl beſſer unterdrückt worden wäre. Ja wohl ſteht das Haus Habsburg mit einem ſchwarzen Regiſter im Buch der deutſchen und Schweizergeſchichte; allein ein großes Feſt hat ſeinen beſondern Anſtand, will ſeine beſondern Rückſichten; ich meine gegenüber den verſammelten Volksſtämmen ſelbſt. Der Oeſterreicher kennt ſo gut, ja beſſer, als wir, jenes ſchwarze Regiſter, aber es knüpft ſich ihm auch manche ſtolze Erinnerung an dieſen Namen, Jahrhunderte des Zuſammenlebens eines Fürſtenhauſes und eines Volkes in einem großen Staate begründen ein tief wurzelndes menſchliches Gefühl, das ſtärker iſt, als die Erinnerung an die Sünden der Fürſten, dieß Gefühl will bei hoher Feſtſtimmung, wo nicht Zeit iſt, ins Einzelne zu gehen und das Gute neben dem Böſen zu nennen, geſchont ſein, vollends wenn Ausländer in Maſſe geladen und gegenwärtig ſind wie hier die Schweizer. Der Schweizer würde auf einem Feſte vor ſo vielen Fremden ſicherlich nicht einſeitig erwähnen, was etwa die Berner Ariſtokratie oder der Sonderbund der katholiſchen Kantone an der Schweiz verbrochen hat, er würde denken, da müßten die Beſchuldigten ja eigentlich auch das Wort erhalten, um den andern Kantonen ebenfalls ihre Sünden vorzurücken, und das gäbe ein langes, häßliches Lied; alſo lieber die Melodie gar nicht anſchlagen! Haus Hohenzollern hat ja auch gar manche ſchwarz angeſtrichene Seite in unſerer Rechnung; wer verargt es dem Preußen, daß er dennoch daran hängt und lieber der glorreichen Momente ſeiner Geſchichte gedenkt? wenn er in feierlicher Stunde den Namen nicht will unter Verwünſchung genannt hören? Was aber dem Einen recht iſt, das iſt dem Andern billig.

Das Feſtſpiel war zu Ende, der Vorhang gefallen und die dichte Menge ſchickte ſich zum Abziehen an, als er noch einmal aufging, eine Anzahl ſtädtiſcher Tyroler in der gewöhnlichen Schützenkleidung im Halbkreis auf der Bühne aufgeſtellt erſchien und ein Jodlerlied anſtimmte. Es waren reine, wohlgeübte Stimmen in der ſchönſten Harmonie und doch der ächte Naturklang der wohlbekannten Nationallieder. Unter den mancherlei Improviſationen und Epiſoden auf dem Feſtplatz hat nicht leicht eine ſo viel Freude und Jubel gemacht, wie dieſer Einfall, auf das Feſtſpiel, das zwar, die Germania ausgenommen, von Dilettanten gegeben, aber doch vorbereitete Kunſtleiſtung war und worin die Rolle eines Tyrolers als Maske vorkam, nun dieſe Stegreifproduktion eines ächten Volksgeſangs wirklicher Tyroler folgen zu laſſen. Man wollte die Leute gar nicht mehr fortlaſſen, „noch Eins! noch Eins!“ ſchrieen nach jedem Liede die gedrängten Zuhörerſchaaren, bis endlich der Vorhang unerbittlich geſchloſſen blieb. Müde ſind wir ſchon lang jener „Alpenſänger-Quartette,“ die ums gute Geld ihre Tyroler-Naivetät und gejodeltes Tyroler-Heimweh in der Welt herumzeigen und mit gefüllten Beuteln aus London und Petersburg zurückgekehrt ſich beeilen, die Lederhoſe und Juppe mit modernem Rock und Hoſen zu vertauſchen; dießmal aber kam es ungeſucht, frei, friſch daher, wie die Gemſe, die auf hohem Berggrat plötzlich vor uns aufſpringt.

Bei Tage war der dichteſt umdrängte Punkt auf dem Feſtplatz immer der Gabentempel. Wie wäſſerte dem Schützen der Mund, wenn er die ſchimmernden Pokale, die reichen Waffen, alle die herrlichen Gaben ſah! Er war wie die Ein- und Ausgänge des Feſtplatzes und der Hütte, wie man weiß, von bewaffneten Turnern bewacht. Alle Stimmen in den Zeitungen haben Freude ausgeſprochen an dieſer freiwilligen jugendlichen Volkspolizei, und doch iſt dabei die Größe der Leiſtung nicht, wie ſie verdient, hervorgehoben worden. Nicht

Jedermann hat wohl bedacht, was das für eine Geduldprobe, für eine Anſtrengung war, Wenige wiſſen wohl, was es z. B. hieß, in der ſtürmiſchen Wetternacht des dritten Tags den Gabentempel hüten: die reiche Sammlung der Ehrengaben, die er enthielt, war von Diebsbanden ernſtlich bedroht und auf jeden Laut mußte unter dem Getöſe des Sturms und Regens peinlich geachtet werden. Die Hauptſache aber iſt natürlich: wir haben uns ſelbſt und dem Auslande zum erſtenmal gezeigt, daß wir eine ungeheure Menſchenmaſſe mit frei dienenden Kräften ohne die offizielle Polizei, mit einer Schaar ſchlanker Karabinerbewaffneter blutjunger Burſche in Ordnung zu halten vermögen, d. h. daß wir uns ſelbſt beherrſchen, und ein Volk, welches dieß kann, iſt reif, ſeine Geſchicke frei aus ſich zu beſtimmen.

Kommt einſt wieder ein Tag, wo der Sturm in unſer Volk fährt, er wird dieſen Ordnungsſinn erproben im Kleinen und Großen, er wird uns gefaßter, geſammelter, männlicher finden, als das Jahr 1848, und wir werden nicht mehr dulden, daß die reine Bewegung durch wüſten Unfug, durch Verbrechen beſudelt werde. Es knüpft ſich eine blutige Erinnerung an die Nähe des Ortes, wo wir uns befinden. Ich wollte den Leſer aus den Pforten des Feſtplatzes noch auf die Bornheimer Heide hinausführen, eigentlich, um ihm das fröhliche Treiben des Volkes zu zeigen, das ſich hier im Offenen, wo kein Eintrittsgeld zu entrichten iſt, ſeinen Freitiſch gedeckt, ſeinen Schwank als Anhang zum claſſiſchen Schauſpiel bereitet hat. Ein Markt mit Buden jedes Inhalts hat ſich hier aufgethan, Gaukler, Seiltänzer, Kunſtreiter ſpielen, in ſeinem Leinwandkaſten achtet der Pulcinell im

Frevel ſeines Humors nicht menſchliche, nicht göttliche, nicht hölliſche Mächte, ſchlägt Tod und Teufel todt, entzückt einen dichten Kreis von Mägden, Bauern, Kindern, Soldaten — man will öfters ſogar einen Profeſſor mit ſehr andächtigen Mienen in dieſer unſchicklichen Umgebung bemerkt haben —, vor dem bemalten Wachstuch erklärt leiernder Geſang, von der Drehorgel begleitet, die haarſträubende Mordthat, in deren Darſtellung der Pinſel eines Rubens ſich erſchöpft hat; zahlreiche Wirthsbuden laden zu Trank und Speiſe ein, um die von ſo viel Glänzendem und Furchtbarem erſchöpften Lebenskräfte zu erfriſchen. Das muntere Völkchen hat über den gemalten Greueln das Bild vergeſſen, das drüben, ganz nahe, vor der ſchaudernden Erinnerung ſich ausſpannt, ſieht nicht den blutigen Geiſt, der dort um die Pappelreihen ſchwebt. Ich will ein Stück Menſchenſchickſal erzählen, das, in wenige Stunden zuſammengedrängt, im Jahr 1848 an mir vorübergegangen iſt. Der Leſer mag ſich gefallen laſſen, daß ein finſterer Schatten in das heitere Feſtbild hereinrage; eine Freudenſtimmung hoher und ernſter Art weiſt auch den Schauer nicht ab. Ich erzähle Wohlbekanntes; die Auffriſchung mag ſich durch das Gepräge des Erlebten rechtfertigen.

Am 18. September wurde in der Paulskirche über das Verhältniß der Schule zu Kirche und Staat verhandelt. Ich hatte früher den Antrag geſtellt, dieſe Fragen auf das Ende aller Berathungen der Reichsverſammlung zu verſchieben, aus dem ganz einfachen Grunde, um die Verzögerung unſeres Hauptzweckes, des politiſchen, zu verhüten, welche die Aufnahme dieſer Verhandlungen durch die unzeitige Aufregung der

Leidenſchaften innerhalb und außerhalb der Paulskirche mit ſich bringen mußte. Ein guter Theil der geiſtlichen Herrn, die auf unſern Bänken ſaßen, und mit ihnen mancher glaubenseifrige Laie, waren nur um der kirchlichen Frage willen gewählt und für dieſe Debatte gerüſtet, als wären wir ein Concil; die Linke ihrerſeits konnte nicht geſonnen ſein, zurückzubleiben, wo es ſich um die geiſtige Freiheit und rein menſchliche Bildung handelte; es drohte alſo wirklich eine heilloſe Verſchleppung unſeres eigentlichen Geſchäfts, für das wir wahrlich keine Zeit zu verlieren hatten. Als ich jenen Antrag ſtellte, bekämpfte ihn mit beſonderer Lebhaftigkeit der Fürſt Lichnowsky; er ſprang mehreremal auf die Rednerbühne, ich auch. Er hieng und ſteckte mit dem katholiſchen Klerus zuſammen. Mein Antrag gewann alle Ausſicht auf Erfolg: über Nacht aber fiel ihm Alles, die Linke wie die Centra, wieder ab. Warum? Das iſt mir heute noch nicht ganz klar. So begannen denn im September dieſe Debatten und da ſie einmal nicht aufzuhalten waren, ſo wollte ich auch nicht ſchweigen und verſuchte am genannten Tag meine Anſicht auseinanderzuſetzen: die einzige längere, doch nicht lange Rede, womit ich die Verſammlung beſchwert habe und die ich nur erwähne, um ihren haſtigen Charakter aus der Lage des Augenblicks zu erklären. Denn kaum hörte man noch einem Redner zu: draußen ſtand das Militär und wurden ihm gegenüber die Barrikaden gebaut. Ich gieng noch während der Sitzung auf den Platz vor der Paulskirche hinaus und ſah dem ſeltſamen Schauſpiele zu, wie die Soldaten, Gewehr bei Fuß, es ruhig geſchehen ließen, daß vor ihren Augen unter Geſchrei, Verwünſchungen und Steinwürfen die flüchtigen

Bollwerke des Straßenkampfes aufſtiegen. Hier ſtand nun auch Lichnowsky, trat, als er mich ſah, hart an mich heran und ſah mir mit der Lorgnette ganz nah in's Geſicht, wie man einen Käfer auf einem Blatt anſieht; ein ironiſches Zucken in den Mundwinkeln ſchien zu ſagen: ich muß mir doch meinen furchtbaren Gegner von dazumal näher beſchauen. Ich warf mich raſch herum und drehte ihm den Rücken zu. Er ließ es geſchehen, ich war aber nachher doch nicht einig mit mir, ob ich mir gegen die ariſtokratiſche Frechheit hinreichende Genugthuung genommen habe. Lichnowsky's ganzes Weſen war eine fortdauernde Verletzung und Herausforderung des Bürgerlichen; hier ſagte jeder Zug, daß „der Menſch eigentlich mit dem Baron anfange.“ Er hatte ein ſchönes Profil, faſt griechiſch geradlinig, gefälligen Wuchs, ſoldatiſch aufrechte Haltung; neben dem Ausdruck des hochariſtokratiſchen Selbſtgefühls ſpielte aber aus den beſchleierten Augen, lief zuckend und zupfend über die Züge und durch alle Bewegungen der Geſtalt ein prickelnder Funke der Lüſternheit. Er war einer unſerer beſten Redner, denn er las nicht fertig aus dem Gehirn ab, was er redete, ſondern erzeugte es nach Inhalt und Form gegenwärtig, es wurde vor den Augen der Zuhörer, es kam warm, ſo eben erarbeitet, aus dem Innern, freilich aus einem Innern, das Ein großes Vorurtheil war. Dabei konnte man über den ſichtbaren Mangel an wirklicher Bildung, ſelbſt gründlicherer Schulbildung lachen, der in groben Sprachſchnitzern zu Tage trat, wie z. B. „das hiſtoriſche Recht hat keinen Datum nicht.“ Ich alſo war unzufrieden mit mir, beſann mich nun, ob ich nicht einen weiteren Schritt thun ſollte, und mußte mir doch ſagen, daß hiezu der Augenblick verpaßt war. Ich gieng unſchlüſſig, verſtimmt gegen zwei Uhr, als die Sitzung geſchloſſen war, nach Hauſe. Ein Menſch, um den ich mich bisher nichts bekümmert hatte, war mir nun ein Dorn im Auge, ich haßte ihn. Ich ahnte nicht, wie bald ſich der Haß in Mitleid verwandeln werde. So recht in der „Maienblüthe ſeiner Sünden“ war der Mann vor mir geſtanden. Ich ahnte nicht, daß er in wenigen Stunden gemähet ſein ſollte.

Ich wohnte in der Dönges-Gaſſe. Meinem Hauſe nahe fand ich eben noch den Durchgang an einer Barrikade, die noch nicht ganz geſchloſſen war. Neben derſelben ſperrte eine zweite, im Winkel zu ihr geſtellt, die ſchmale Haſengaſſe ab; beide füllten ſich ſo eben mit wenigen gut bewaffneten jungen Männern und ſchlecht oder gar nicht bewaffnetem Geſindel, Knaben mit roſtigem Bajonet auf einem Pfahl u. dergl. Von meiner Wohnung konnte ich Alles überſehen. Ich meine, es war um drei Uhr, als der Kampf begann; der erſte Angriff, der überhaupt gegen eine Barrikade gemacht wurde, hat an dieſer Stelle ſtattgefunden. Etwa eine halbe Compagnie Oeſtreicher, Böhmen, kam vom Liebfrauenberg mit gefälltem Bajonet anmarſchirt; ich ſah deutlich, daß die Mannſchaft, als ſie an der Biegung der Straße erſchien und ihrerſeits der Barrikade und der Bewaffneten, die mit angelegten Flinten auf ihr lagen, anſichtig wurde, wie fragend den Officier anblickte, als wollte ſie ſagen: ſollen wir denn in breiter Linie gegen den Feind anrücken, damit er ſo recht in's Volle ſchießen kann? Der Oberlieutenant veränderte ſein Commando nicht, die Doppellinie näherte ſich der Barrikade; die Leute, die im Anſchlag auf ihr lagen, nur etwa zehn Mann, aber tüchtige

Burſche von der Klaſſe der Arbeiter, ſchwenkten die Hüte, ließen die Republik leben und gaben ihre Salve. Drei Oeſterreicher fielen. Ich habe nachher gehört, daß Einer von ihnen ſtarb; eine Kugel hatte ihn vor die Stirn getroffen und war, ſchlecht geladen und gehemmt durch den Widerſtand des Käpi-Schildes, in der Hirnſchale ſtecken geblieben; in bewußtloſem Zuſtand lebte er noch mehrere Tage. Der Offizier wurde jetzt ſichtbar unſchlüſſig: er meinte gewiß, das Innere der Barrikade ſei voll von Bewaffneten, führe etwa auch in weiteren Hinterhalt und er dürfe ſeine Mannſchaft nicht daran wagen, ſie im Sturme zu nehmen. Das vorletzte Haus vor der Barrikade ſteht hinter der Reihe zurück; auf das freie Plätzchen, das hiedurch an der Seite der Straße ſich öffnet, führte er ſeine Mannſchaft und commandirte nun Feuer. Faſt ohne Erfolg, denn die Barrikadenmänner hatten ſich in das Innere ihrer dürftigen Schanze zurückgezogen, doch in den Eckhäuſern befanden ſich ebenfalls einige Kämpfer, und ein Verwundeter, der winſelnd von zwei Kameraden in das Haus meines Nachbars, eines Chirurgen, geführt wurde, muß dort durch das Fenſter getroffen worden ſein. Der Offizier kam immer noch zu keinem Entſchluß; einige ſeiner Leute ſtellten ſich gebückt mit geſpanntem Hahn an den Fuß der Barrikade und lauerten, ob ſich kein Feind auf ihr zeige; während deſſen ſtand er kurze Zeit vor dem Hauſe gegenüber ſeiner Mannſchaft; zwiſchen der Ecke deſſelben und der Barrikade war ein ſchmaler Raum offen gelaſſen; durch dieſe Lücke ſah ich einen Knaben den Arm ſchieben und auf den Offizier, der die Gefahr nicht bemerkte, eine Terzerole abdrücken; die roſtige Waffe verſagte. Bald darauf zog er mit ſeinen Leuten ab und hinter ihm her ſcholl der Jubel der Vertheidiger, die ſo unvermuthet geſchont waren und ſich für wirkliche Sieger hielten.

Den Offizier trifft nach meiner Ueberzeugung kein Vorwurf; er war ſicherlich das Opfer verkehrter Befehle. Es iſt bekannt, daß das Obercommando mit Abſicht den Bau der Barrikaden zugelaſſen hat, in der Meinung, ſie nachher mit leichter Hand zu nehmen, und in der Hoffnung, an den müheloſen Sieg einen allgemeinen Umſchlag zu Gunſten der Reaction zu knüpfen. Das Letztere iſt gelungen, der Sieg aber war nicht ſo leicht, als man gemeint hatte. Der militäriſche Uebermuth, womit man überall in vollen Linien gegen die Barrikaden anrückte, ſtatt die Häuſer zu durchbrechen, aus den Fenſtern und, Mann hinter Mann, von den Seiten der Straßen zu feuern, hat ſich bekanntlich bitter beſtraft und weit mehr braves Soldatenblut gekoſtet, als zugeſtanden worden iſt. So war denn auch dem Führer dieſer kleinen Infanterie-Abtheilung der Linienangriff offenbar vorgeſchrieben und die Erwartung, er werde ſeine Mannſchaft als Sieger durch bloße Drohung ohne Kampf unverſehrt zurückbringen, ſo zuverſichtlich ausgeſprochen, daß er nichts zu wagen wagte.

Die Barrikaden vor meinem Hauſe wurden nicht weiter beunruhigt und nach und nach verlaſſen. Inzwiſchen hörte man längſt von allen Seiten der Stadt das Knallen des Gewehrfeuers und müde Kugeln ſchwirrten wie zwitſchernde Schwalben über unſern Dächern weg. Abends kamen die Heſſen und eröffneten den lebhaften Kampf in der Fahrgaſſe, in welche die Töngesgaſſe mündet. Ihre Schützen ſchickten, wo ſich in dieſer noch ein Bewaffneter zeigte, einige Kugeln herein. Ein ſchöner, großer, ſchlanker junger Menſch wurde von der Fahrgaſſe tödtlich verwundet heraufgebracht und in dem Nachbarhauſe des Chirurgen niedergelegt; ich habe des andern Tages ſeinen Leichnam noch im Hausflur liegen geſehen; es war meines Erinnerns ein Mechaniker aus Heidelberg. Endlich in tiefer Nacht war auch Artillerie angelangt und man vernahm die dumpfen Schläge ihres Geſchützes. Jetzt hörte ich es ganz nahe raſſeln, dann zwei Kartätſchenſchüſſe fallen. Sie galten der Barrikade in meiner Straße: ſehr überflüſſig, denn, wie geſagt, ſie war verlaſſen. Unmittelbar darauf ein Lärm, Rumpeln, Schimpfen: die Heſſen überſtiegen den flüchtigen Bau; eine kurze Stille ſchien Folge der Ueberraſchung, da man das Innere leer fand; jetzt vernahm ich einen wirren Wortwechſel, mehrere Gewehrſchüſſe fielen, ihnen folgte ein kurzes Aechzen. Ein kleiner Schneider war Abends am Fuß der Barrikade eingeſchlafen, von den Seinigen vergeſſen, die Soldaten finden ihn, wecken ihn unſanft, er wird grob, ſchimpft und ſinkt, von Kugeln und Stichen durchbohrt. Ich hatte ihn Nachmittags wohl bemerkt; er war der Aufgeregteſte unter dem Barrikadenvolke geweſen.

Ich erzähle nicht, welchen Anblick am andern Morgen die Stadt bot; man weiß es aus mancher Schilderung und kann ſich ohnedieß leicht ein Bild machen. Im unendlichen Gedränge finde ich einen Collegen aus der Paulskirche, erwähne im Geſpräch den Fürſten Lichnowsky als einen Lebenden; — „weißt du es denn noch nicht? er und Auerswald ſind ermordet" — er erzählte mir den Hergang. Es war bekanntlich der kitzelnde Fürwitz, die vordringliche, eitle Geſchäftigkeit, was den Mann in die Hände der Scheuſale geführt hat, die da meinten, durch den ſchnöden Mord des immerhin ſchädlichen, aber vergleichungsweiſe doch gleichgültigen Individuums die Freiheit und das Vaterland zu ſühnen. Schon Vormittags hatte er mit eingezwickter Lorgnette voll vornehmen Hohns im Geſichte den Barrikadenbau beäugelt. Nachmittags ließ es ihm keine Ruhe, er mußte ſich zeigen, ſich zu thun machen, ſich an den Laden legen, an der Militär-Schabracke ſeines Pferdes mußte der Soldat kenntlich ſein, der hier Geſchäfte halber — Niemand brauchte, Niemand rief ihn — natürlich nicht fehlen durfte, und der arme Auerswald, den eine Ahnung warnte, mußte mit ins Verderben. Sie ritten der württembergiſchen Artillerie entgegen, die von Friedberg her erwartet wurde und auch ohne ſie kam. Sobald die erſten Schüſſe aus der wild empörten Rotte fielen, die aus dem Friedberger Thore kam und Lichnowsky erkannte, verlor er mit ſeinem Begleiter den Kopf; wenige Schritte von dem Gärtnerhaus, wo ſie ſich verſteckten, und ſie wären auf der Bornheimer Heide geweſen, wo die Reiter nicht einzuholen waren. Das Weitere weiß man.

Am Nachmittage gieng ich mit einem Bekannten in den Spital, den Leichnam des Gemordeten zu ſehen. Grauſen überfiel mich, halb ohnmächtig ſank mein Begleiter an die Wand, als uns der Kopf des Todten aufgedeckt wurde. Es waren nicht die Wunden: wir ſahen nur den Streifſchuß in der Kopfhaut, nicht den zerhackten Arm, nicht den durchſchoßnen Unterleib; nein, es waren die Schauer eines entſetzlichen Todes, die auf dieſem Angeſichte ſtehen geblieben waren und ihm den Stempel des verſteinernden Meduſenhauptes aufdrückten. Auf dieſen Zügen ſpielte und hüpfte noch vor vierundzwanzig Stunden der Muthwille des üppigſten Lebens, ſprang „der Geck Gelächter“ hin und wieder, und jetzt — —

Doch verlaſſen wir die Stätte der Todesſchatten, auf die ich den Leſer ſeitab von einem farbenreichen Feſtesbilde geführt habe; kehren wir von der Stille der Leichenkammer ins warme Leben, in den fröhlichen Lärm zurück: begeben wir uns in die Schießhütte und vergeſſen den Knall des Mörderſchuſſes über dem endloſen Geknatter der Stutzen, die harmlos nach der hölzernen Tafel zielen.

Ein Schützenfeſt zerfällt in zwei ſehr verſchiedene Seiten. Das Schießen iſt Arbeit und hat etwas vom Handwerk; es will ſeinen beſondern, getrennten Raum und macht einen unharmoniſchen Höllenlärm: eine herbe Realität, welcher die Idealität des künſtleriſchen Schmucks, Geſangs, der Muſik, der Reden in der Feſthütte als voller Kontraſt gegenüberſteht. Ein Sängerfeſt iſt mehr aus Einem Guß; an den Mittelpunkt, der ſelbſt idealer Art iſt, ſchmiegt ſich leicht und flüſſig jede andere Aeußerung des Schwunges, der die Gemüther hebt und in Einem Strome führt. Knallend, pfeifend, heulend durchſchneidet die Kugel die Luft, ungleich, in mißſtimmigem Wechſel, bald wie Peloton, bald durch Pauſen getrennt, knattern die Schüſſe und betäuben das Ohr; leicht und ätheriſch, in geordnetem Einklang, ſchwebt der Geſang auf den Wellen der Luft, von da zur Feſtrede, zum gehobenen Geſpräch, begeiſterten Trinkſpruch, Worten der Liebe, Händedruck alter und neuer Freunde iſt kein Sprung, nur ein Schritt, es geht in Einem Zug. Die Schießhütte iſt wie eine Werkſtätte, man hat nicht viel Zeit zum Sprechen und kann vor dem Geknall einander kaum verſtehen; viele tragen gar Schürzen wie Spengler oder Buchbinder, der ladt, der hämmert an ſeinem Korn, der putzt den verrußten Lauf, der arbeitet ſich durch das Gedräng an den Schießſtand, der zielt, der drückt los; da ſtellt man dir einen Herrn ſo und ſo vor, der deine Bekanntſchaft machen möchte: „ſehr angenehm — ſehr viel Ehre — bitte, erlauben Sie nur, daß ich erſt die Kugel hier aufſetze“ — er erwähnt etwas von Literatur — „Ihre Prinzipien, mein Herr“ — die Kugel will nicht ins Rohr — „Erlauben“ — „Was? Wie?“ — keine Möglichkeit zu verſtehen, und ſo beſtellſt du Geſchäfte halber den neuen Bekannten auf den Abend in die Feſthütte, wo du ihn ſo gewiß findeſt als eine Stecknadel in einem Heuwagen. Allein das Sängerfeſt erkauft ſeinen Vorzug mit einem Nachtheil: es iſt weiblich wie die Muſik ſelbſt, ein Schützenfeſt iſt männlich. Waffenſpiel als Mittelpunkt des Ganzen: hier iſt das höhere Feſt. Dieß gilt ſogar noch abgeſehen von der politiſchen Bedeutung. Das Bild, das ich von der Schießhütte gegeben, iſt nur halb, nicht einmal halb richtig. Es geht in dieſem Raume nicht ſo proſaiſch her, wie es danach ſcheinen möchte; er hat auch ſeine Poeſie. Es iſt freilich Anſtrengung, den Kopf klar zu erhalten unter dem tollen, unverſchämten Krachen, das alle Nerven aufregt, anfangs völlig berauſcht; man muß die fünf Sinne hübſch zuſammennehmen, im Laden nichts zu verfehlen, das Zündhütchen nicht aus Zerſtreuung am Ladetiſch aufzuſetzen; das Zielen will die ganze geſpannte Aufmerkſamkeit des Auges und wache Schärfe des Denkens; es will mehr, vollends dann, wenn es ſich um einen Schuß in die Stichſcheibe, die heiß umworbene Bringerin der Ehrengaben handelt; der Gedanke: jetzt, jetzt gilt es, fährt wie ein Dämon in die Nerven, regt den Puls auf, es flirrt vor den Augen, die Hand zittert wie im Fieber; die neugierigen Zuſchauer im Rücken vermehren die Befangenheit; kurz, es iſt wie ein mündliches Examen. Nun muß der ſtraffe Wille aufgeboten werden, dieſes Irrſein, dieſe Beneblung niederzukämpfen; anfangs will es nicht gelingen, denn eben die Abſicht, dieß zugeſpitzte Wollen vermehrt nur das drangvolle, die Herzgrube beengende Gefühl, daß in dieſer Sekunde Alles auf der haarſcharfen Meſſerſpitze der Entſcheidung ſteht; der Schuß wird „verwackelt, verzappelt.“ Wer ſich anlügen könnte, es ſei gleichgültig, es ſei nur ſo gethan oder Schuß in die Stichſcheibe ſei nur Schuß in die Kehrſcheibe! Vergebens erſinnt der Kopf alle Liſt, die vibrirende Phantaſie zu hintergehen; nur die Wiederholung, die Uebung, die Erfahrung gibt ihm endlich die nöthige Kälte, die Ueberlegenheit über den rebelliſchen Nerv. Aber eben das Bewußtſein: du haſt nicht nachgelaſſen, bringt freudiges Selbſtgefühl und dieß iſt die Stimmung, die in der Feſthütte waltet. Es iſt ein eiſenhaltiges, ein ſtählernes Element, worin man ſich hier bewegt. Es befreit auch die Sinne, nachdem es ſie in wildem Aufruhr verſtört hat. Es geht wohl manchem ſo wie mir: Wagengeraſſel, verwirrendes Durcheinander von Geſprächgruppen an einem Tiſch kann meine empfindlichen Sinne in einen Zuſtand der äußerſten Qual verſetzen, der Knall des Schießens entlaſtet, entbindet mir nach kurzer Aufregung die Nerven; wie oft bin ich mit eingenommenem Kopf, bleiernem Druck über trüben Augen mürriſch zum Schießſtand geſchlichen und hell, frei, mit kühlem, klarem Hirn hinweggegangen! Es iſt das Entſchiedene, das Ganze, das Durchſchlagende in der Exploſion, was neben der kräftig anſpannenden Thätigkeit dieſe Wirkung hervorbringt. Zu dem allem kommt nun als Hebel männlichen Selbſtgefühls beim Schützenfeſte der Wetteifer, das Ringen mehr um die Ehre als um die Preiſe, und man braucht kein Handwerks-, kein „Proviſionsſchütze" zu ſein, um das Energiſche zu empfinden, was darin liegt. Doch die Schießſtätte iſt nicht nur durch das Kraftgefühl, das ſie bringt, ein Ort des Frohſeins, ſie hat auch ihre poſitiven Freuden. Der gelungene Schuß macht nicht allein dem Schützen Spaß, die Umſtehenden freuen ſich mit, ſelbſt der Warner iſt nicht ſtumme Amtsperſon, — in Frankfurt waren es bayriſche Jäger, gar anſtellige Burſche, die nicht als gleichgültige Maſchinen, ſondern mit der Theilnahme und dem Humor des Fachmanns ihren Dienſt verwalteten und ſchmunzelnd, wohl auch mit einer gemüthlichen Bemerkung dem glücklichen Schützen den Zettel verabreichten. Hatte nun eben Einer die Zahl der guten Schüſſe vollendet, die einen Becher eintrug, oder traf Einer gut in eine Stichſcheibe, ſo fehlte nach alter Schützenſitte nicht der obligate Jubel, das laute Ju! Ju! der Umſtehenden und in ſeines Herzens Freude ſieht man den Glücklichen weglaufen, den Becher zu holen oder aus der Hand des Controleurs das beſeligende Blatt nehmen, darauf ſein preisgewinnender Tellſchuß, ſeine Apollothat vermerket iſt. Und nun erſt der geiſtige Hintergrund, auf dem das alles vor ſich geht, in tiefſter Seele das Bewußtſein, daß hier eine Nation ihre Stämme verſammelt, um einmal in ihrer

Verbrüderung den wahren Boden zur politiſchen Einheit zu legen, das Bewußtſein, daß dieß Spiel zu einem Ernſte führen, daß hier der Keim einer gründlichen Umbildung unſeres geſammten Wehrweſens liegen muß und daß einer waffengeübten Nation noch ein anderer Schuß gelingen wird, der große Hauptſchuß in das Centrum der Scheibe Deutſchland!

Der Gegenſatz zwiſchen Schützenarbeit und Feſtſchwung wird uns nun doch fließender erſcheinen als auf den erſten Blick; es iſt denn doch nicht ein Contraſt wie Werktag und Sonntag, von der Schießhütte in die Feſthütte führt nicht ein Sprung, ſondern ein Schritt. Nicht bloß der Schütze, der mit einem herausgeſchoſſenen Feſtbecher hinüberläuft, um ihn jubelnd mit ſeinen Kameraden einzuweihen, zu „verſchwellen,“ bringt die rechte Stimmung dahin, nein, Jeder, der nicht reiner Schießphiliſter iſt. Da kommt ihm denn der feſtliche Raum entgegen und ſtatt des Geknatters der Schüſſe empfängt ihn die herzlöſende Muſik und entbindet das Gefühl, das unter dem Ernſte ſeiner Anſtrengungen nicht geflohen war, aber nicht wirklich zu Worte kommen durfte.

Das Salz der Rede ſoll und kann einem ſolchen Feſte nicht fehlen. Es muß heraus, es muß laut auf die Lippen, was Alle bewegt; die Bedeutung des Feſtes muß öffentlich, feierlich in Worte gefaßt werden. Die Begrüßungsreden genügen nicht; dem Feſte ſelbſt, nachdem es im Zug iſt, gebräche der Punkt auf dem J, wenn nicht wieder und wieder in mancherlei Form von Rednern ausgeſprochen würde, um was es ſich handelt. Aber eigentliche, entwickelte Reden waren nicht am Platz. Sie verlangen einen Raum, wo man den Redner überall hört, und eine ſtille Verſammlung. E konnte nur während des Mittagsmahls geſprochen werden, Abends im ungeheuern Getöſe der überfüllten Halle war es unmöglich und von Anweiſung irgend eines ſtädtiſchen Raums zum geſonderten Zwecke politiſcher Reden konnte, verſteht ſich, keine Rede ſein. Das Feſt war allerdings politiſch und unſre künftigen Schützenfeſte ſollen und werden es auch ſein, aber es war ein Feſt und keine politiſche Verſammlung. Rede war nöthig als Ausdruck davon, daß es ein politiſches Feſt war, und doch konnte es nicht anders ſein: das Feſt überrauſchte dieſen Ausdruck ebenſoſehr, als es ihn bedurfte. Der Sprecher mußte die Stimme durch das unendliche Geräuſch in den weiten Räumen, wo der entferntere Eſſer leicht gar nicht einmal merkte, daß Jemand auf die Rednerbühne geſtiegen, gewaltſam durchdrucken und auch dann vernahm ihn nur die nähere Umgebung und wer ſich zu ihr herdrängte. Auch war die Arbeit, das ſohlenlederharte Fleiſch zu ſägen und zu malmen, ſo groß, daß ſie leicht die ganzen Kräfte in Anſpruch nahm; während man an dieſem Objekt zupfte und zerrte wie eine Ente an einem großen, alten Froſch, konnte man einen Demoſthenes überhören. So waren denn die Reden mehr eine Art Tafelaufſätze, Schaugerichte oder, wenn der Ausdruck verletzen ſollte — was er nicht will — eine Art rhetoriſcher Tuſch, Trompetenſtoß der Zunge, wobei es auf den Inhalt weniger ankam; je enthuſiaſtiſcher, unbeſtimmter, deſto beſſer, je mehr Verſuch, zu beweiſen, zu entwickeln, zu präciſiren, deſto ſchlimmer angebracht. Durch die Kürze der Zeit, die der einzelne Redner einhalten mußte, war denn auch dafür geſorgt, daß er in dieſer Form ſich bewegte. Aber vor etwas

Anderem war mir, ich geſtehe es, zum Voraus bange. Wer warm ſpricht, der ſpricht ſeine Ueberzeugung aus; wie ſollten ſich alle Redner darauf beſchränken können, bloß dem Gefühle, das uns zum gemeinſamen Streben nach Einheit verbindet, Worte zu leihen und nicht die Frage über die Form zu berühren, in welcher dieſe Einheit erſtehen ſoll? Und wer kann dieſe Frage berühren, ohne in jene Sphäre hineinzugreifen, wo der unſelige Zwieſpalt liegt, der uns im Denken und Wollen trennt? Wer iſt nicht Partei? Und wer kann feurige politiſche Worte reden, ohne daß er ſeinen Parteiſtandpunkt ausſpricht? Wer aber verletzte nicht die Gegenpartei und rief ärgerliche Auftritte hervor, wenn er es that? Welche Vorſicht, welchen Takt forderte es, dieſe Klippe zu umſchiffen! Wer nun dieſe Gefahr bedachte, der wird geſtehen müſſen, daß im Verhältniß zu alle dem, was zu befürchten nahe lag, außerordentlich wenig des Taktloſen vorgekommen iſt. Auch hier war es die Großheit des Feſtes, die Hoheit der Stimmung, was die Menſchen hob und Maaß lehrte; aber daß die Lehre des Augenblicks gelehrige Geiſter fand, dieß beweiſt einen erfreulichen Reifegrad der Nation. Man höre die Schweizer darüber, wie es auf ihren Schützenfeſten oft zuging, ehe ſie zur jetzigen Eintracht gelangt ſind, welcher Zank und Streit da getobt hat, welche Leidenſchaften ausgebrochen ſind! Ja einmal, im Jahr 1844, als in Baſel Ober- und Unterwallis noch in der friſchen Wuth vom vorhergegangenen Kampfe beim Schützenfeſt zuſammenkamen, war es nahe daran, daß das Spiel des Schießens ſich in blutigen Ernſt verwandelt hätte!

Will man in Beurtheilung der wenigen Fehlgriffe, die allerdings vorgekommen ſind, billig ſein, ſo muß man ſich geſtehen, daß die „Kleindeutſchen“ hier in einer ſchwierigeren Lage waren, als die „Großdeutſchen.“ Das Feſt war durch die Vereinigung aller Stämme der Nation, worin jedoch, wie man wußte, die Gegner des Programms vom preußiſchen Primat vorwogen, numeriſch großdeutſch. Wohlgemerkt: nur numeriſch. Nimmt man das Wort in dem Sinn, als ob dadurch das innere Recht der Partei einen Zuwachs an Gewicht gewonnen hätte, ſo kommt mir der Streit, ob das Feſt klein- oder großdeutſch geweſen ſei, ſehr müßig, ja lächerlich vor. Allerdings befanden ſich die „Großdeutſchen“ auf dem Feſt in einem entſchiedenen Vortheil auch außer dem des Uebergewichts an Zahl. Sie hatten es durchgeſetzt, daß der Mißgriff der Einladung an die Italiener rückgängig gemacht wurde; jene Einladung konnte aber als ein Ausdruck der „kleindeutſchen“ Parteianſicht aufgefaßt werden, ſofern ſie geneigt iſt, in den Feinden Oeſterreichs nicht Feinde Deutſchlands zu ſehen; in dieſem Sinne war dem Feſt ein faktiſcher Sieg der großdeutſchen Partei über die kleindeutſche vorausgegangen. Sie war aber auch an ſich und überhaupt in der Lage, ſich leichter vor taktloſem Ausſprechen ihrer Parteimeinung zu hüten. Der bloße Anblick der vereinigten Stämme, das unmittelbare Gefühl, daß hier alle gleich ſeien, mußte dem „Großdeutſchen“ doch als Beſtätigung ſeiner Anſicht erſcheinen, daß kein Theil Deutſchlands ſich über die andern Theile ſtellen dürfe; dieß gab ihm Sicherheit, Bewußtſein des Rechtes, der Ueberlegenheit, und ſo fiel hier der Sporn, die Verſuchung von ſelbſt weg, mit lautem Worte die

Gegenpartei unſanft anzufaſſen. Für den „Kleindeutſchen" dagegen, der ſich in der Minderzahl wußte, der gewohnt iſt, für ſeine Meinung, gerade weil ſie in einem großen Theile Deutſchlands verhaßt iſt, mit Eifer Propaganda zu machen, für ihn mußte der Reiz, hier ins Volle zu greifen, herauszulangen, ungleich größer ſein. Angeſichts dieſer Verſuchung muß man denn zugeben, daß die „kleindeutſchen" Redner ſich im Ganzen und Großen taktvoll benommen haben; ſelbſt die Sprecher aus der preußiſchen Kammer, die noch warm aus einer Umgebung kamen, wo die preußiſche Hegemonie nicht wollen ungefähr ſo viel iſt als Gott und Vorſehung läugnen, haben ſich rückſichtsvoll mit entfernten Andeutungen begnügt, die man leicht hingehen laſſen konnte.

Der einzige eigentliche und ordentliche Bock, der von einem Mitgliede des Nationalvereins geſchoſſen worden iſt, mag ruhen in Frieden; wir wollen ſeine Gebeine nicht aufwühlen; es iſt des Lebtags, der über ihm und Herrn Wildauers Gegenſchuß gemacht worden, ohnedem zu viel.

Es konnte nicht fehlen, daß neben unſern zwei Hauptparteien auch die demokratiſche auf dem Schützenfeſte reichlich vertreten war. Wir unterſcheiden billig zweierlei Demokraten: verſtändige und beſonnene, die begreifen, daß man mit der Idee der Republik die deutſche Gegenwart nicht anfaſſen kann, daß ſie für jetzt und für lange Zeiten ein Inſtrument ohne Handhabe, ein Schlüſſel ohne Griff und Bart iſt, und blinde, die das nicht erkennen, weil ſie ſeit 1848 nichts gelernt haben. Jene werden ſich beſcheiden, auf dem gegebenen realen Boden im Kampfe für Volksrecht zu erreichen, was gehen und ſtehen mag, und ſo beſonnen einer ſpäten Zukunft vorzuarbeiten, die uns, wenn der Himmel will, aus einem unlösbaren Entweder Oder durch ein klares Weder Noch befreit; ſie begreifen, daß Tag und Nacht Revolution träumen und mit Revolution drohen keine Politik iſt, daß eine Nationalbewegung keine ſchlimmeren Feinde hat, als die, deren ganze Weisheit in dieſem Worte liegt; was aber immer werden mag, ſie gehen von einem organiſchen Begriffe des Staates und vom geſunden Egoismus des nationalen Bewußtſeins aus, ſie ſtellen den Staat und ſeine Ordnung über den Einzelnen und ſeinen ſchrankenloſen Freiheitstrieb, das Intereſſe ihrer Nation im Politiſchen über weltbürgerliche Sympathien; ſie wollen und wahren ihre Ehre auf alle Fälle, auch jetzt, auch ehe ſie iſt, was ſie ſein kann. Dieſe aber ſtecken mit den Mazziniſten aller Länder unter der Decke der großen Propaganda für die Revolution zuſammen, ſchimpfen herum auf das thatloſe, träge Teutſchland und würden lieber heut als morgen die rothen Hoſen kommen laſſen, um es zu befreien; ſie arbeiten an der Knetung eines allgemeinen Völkerbreis der Freiheit, worin vor Allem das eigene Vaterland als zerdrücktes Korn verſchwinden würde; ſie kennen nur Einzelne, das Allgemeine ſoll machtlos, ein nothdürftiger, äußerlicher Verband ſein; ihr Ideal iſt Geſetzloſigkeit; ſie ſind Chiliaſten, ſie träumen vom tauſendjährigen Reich und meinen, es komme über Nacht; ſie verſchmähen die Geduldarbeit, die im Tageslichte der laufenden öffentlichen Fragen Stein auf Stein zum langſam ſteigenden Bau fügt, und wühlen ſtatt deſſen an einer unterirdiſchen Stadt, in deren lichtloſen Gängen ſie ſich Herrn der Welt träumen; ſie haben über Legionen zu verfügen, weil ſie in irgend einem Keller ein paar Kiſten mit roſtigen Flinten verſteckt halten; ſie dürfen nur ſtampfen und die unterhöhlte Oberwelt bricht zuſammen; eines ſchönen Morgens ſtrecken ſie den Kopf aus ihrem Maulwurfbau und machen große Augen, wenn ihnen die wachſame Reaction eine Maulſchelle verſetzt, daß ihnen der Kopf fünfzehn Jahre und länger krumm auf dem Halſe ſitzt. Dieſen Gegner wach zu rufen und wach zu halten, iſt Niemand geſchäftiger, als ſie ſelbſt; ſie erklären den General für einen ſchlechten Kerl, der nicht mit erhabner Beredtſamkeit dem Feind ankündigt: morgen werde ich dich angreifen! Wer ſeine Mittel berechnet, den verdammen ſie, wer einer ungeheuren Verrechnung zum Opfer gefallen iſt, den geſellen ſie zu den großen Märtyrern der Menſchheit.

Ich weiß nicht, ob die Stimmen, die von der Rednerbühne in Frankfurt Robert Blum und Trütſchler leben ließen, aus dieſem Lager kamen. Ich ſchloß es aus der großen Unzeitigkeit des Hochrufes, aber ich kann mich irren. Wer wird dieſe zwei Unglücklichen nicht im tiefſten Herzen bedauern! Wer die blutige Ausbeutung des Siegs, die Rachehandlungen der Reaktion im Jahr 1849 nicht beklagen und verwünſchen! Aber Robert Blum und Trütſchler an dieſer Stelle leben laſſen hieß: die Gegner an den Mord Friedrichs von Gagern, Latours und jener Zwei erinnern, an deren blutiges Ende uns die nahe Heide gemahnt hat, hieß erklären: wenn es wieder losgeht, wollen wir wieder ſo unklug uns in einen confuſen, wüſten Aufſtand miſchen, wie Robert Blum, und ſo Angeſichts einer Nation, deren unendliche Majorität ſonnenklar gegen uns iſt, Angeſichts großer Heere, die uns ſonnenklar bekämpfen werden, es noch mit einer Revolution verſuchen, wie Trütſchler, es hieß in der friedlichen, ſchönen und großen Bewegung dieſes Feſtes einer Welt wohlgerüſteter Gegner, die unſer freudiges Auferſtehen haſſen und verachten, allen reaktionsluſtigen Elementen in Adel und Heer und Kanzlei mit lauter Stimme zurufen: gebt Acht, ſeid auf der Hut, ſeid bereit, daß ihr uns zu rechter Zeit wieder auf die Köpfe ſchlagt, wie 1849!

Indem mir hiebei ins Gedächtniß kommt, wie unſinnig man im Jahr 1848 die Soldaten reizte, um ſie ja zu recht entbrannten Feinden der verzerrten guten Sache heranzuziehen, wie man ſie mit: „Schergen der Tyrannei, verthierte Söldlinge“ und andern liebenswürdigen Namen beehrte, ſo ergreife ich den Anlaß, vom Verhalten des Militärs zum Schützenfeſte einige Worte zu ſagen. Eine Anzahl bayriſcher Offiziere in Schützenjuppen waren, wie ich vernahm, mit ihren Landsleuten gekommen; auf dem Feſtplatz ſah man anfangs ſehr ſelten eine Uniform, allmählig fanden ſie ſich häufiger ein, öſterreichiſche, bayriſche, frankfurtiſche; am ſpäteſten ſchienen die preußiſchen Zutrauen zu faſſen, doch blieben ſie nicht aus. Ich geſtehe, daß ich mich freute, ſo oft ich einen Offizier ſah. Wir werden, ſeitdem wir wieder etwas im Zuge ſind, doch wohl nicht wie in den Flegeljahren der deutſchen Bewegung damit anfangen wollen, unſere Heere zu beleidigen. Wir werden das Inſtitut des ſtehenden Heers nach wie vor bekämpfen und nicht ruhen, bis wir ein Volksheer an ſeine Stelle geſetzt haben, aber wir werden nicht vergeſſen, daß dieß keine Bürgerwehr ſein ſoll, ſondern ein feſter, ſtrenger Organismus mit ausreichend großem Rahmen von Berufs-Soldaten, wir werden nicht nachgeben, bis wir die ekelhafteſte Fratze der Menſchheit, die ein Gott in ſeinem Zorn erſchaffen hat: die Miſchung von Bürgerverachtendem Soldaten-Hochmuth, Adelſtolz und Blaſirtheit im Junker-Offizier vom reinen Waſſer hineingetreten haben in den Schlamm der Schande, wohin ſie gehört, aber wir werden wohl beherzigen, daß unzählige brave und gebildete Offiziere in unſern Heeren ſind, deren Herz für Deutſchland ſchlägt wie das unſrige, welche die Schmach unſerer Zerriſſenheit wo möglich noch tiefer empfinden, als wir, welche die Zeit- und Kräfteverſchwendung der zwecklos langen Präſenz und Dreſſur verwünſchen, wie wir, wir werden endlich wohl bedenken, daß unſere Soldaten unſeres Vaterlandes Kinder, unſere Brüder, unſere Söhne ſind. Kurz, der Kampf gegen eine Einrichtung und ihre Mißbräuche ſoll kein Kampf, kein Haß gegen die Leute ſein! Auch das werden wir einſehen, daß es im Auslauf unſerer letzten Erhebung kindiſche Thorheit war, die Heere zu unterwühlen, Einzelne um Einzelne zu bearbeiten und zur Untreue gegen den Eid zu verführen; die Frucht dieſer Ausſaat war doppelte, durch Grimm geſchärfte Kampfluſt, Rachwuth des tief erbitterten Standes gegen das Volk, die Schuldig und Unſchuldig, berechtigte und unvernünftige Forderung nicht mehr unterſchied und rückſichtslos zuſchlug. Wenn eine Staatsform jählings verändert wird, mag es nicht ohne einzelnen Kampf zwiſchen Volk und Heer abgehen; die wahre Veränderung iſt aber immer die, die das Heer in ſeiner Ordnung beläßt und ihm nur andere Führer gibt. Umbildung ſeiner Organiſation aber iſt Sache der friedlichen Reform.

Unter allen Rednern habe ich keinen gehört, der das Weſentliche, um was es beim Schützenfeſt ſich handelte, genugend dargethan hätte. Mehrere Schweizer haben es betont, auseinandergeſetzt hat es keiner. Dieß iſt natürlich kein Vorwurf, denn wie geſagt, hier war nicht der Ort zu erſchöpfender Entwicklung. Daß gerade Schweizer es geweſen ſind, die auf den Hauptpunkt den Accent warfen, iſt natürlich. Wer unter Schweizern lebt, der weiß aus ihrem Munde, daß ſie ohne ihre Schützenfeſte an dem politiſchen Ziel, das ſie glücklich erreicht haben, nicht angekommen wären. Auf ihnen vor Allem haben ſie praktiſch gelernt: gegenſeitige Duldung der Parteien, Confeſſionen, der Kantone, Stämme, Stände; ſie haben gelernt, den Gegner ertragen, weil er einmal da iſt, ſich einfach in dieſe Thatſache fügen, begreifen, daß man miteinander vorwärts muß und daß man einfach nicht vorwärts kommt, wenn man ſich nicht fügt; ſie haben gelernt: Disziplin in der Unterordnung unter den einen, großen gemeinſchaftlichen Zweck. Wäre Zeit und Stille geweſen, ein Redner hätte keine zeitgemäßere Aufgabe gehabt, als dieſe Lehre auf Deutſchland anzuwenden.

Es iſt nur ein ethiſcher, kein unmittelbar politiſcher Rath: daß wir uns in der Frage unſeres oberſten gemeinſamen Ziels ſollen vertragen lernen. Aber wer weiß denn einen andern? Unſere einzige Hoffnung ruht auf dem unverſehrten Schatze der ſittlichen Kraft in der Nation; dieß iſt Alles, was wir vorzuzeigen haben, wenn man uns nach einem Ausweis für unſere Zukunft fragt; zehrt an dieſem Kapital Haß, Gift und ſchmutzige Schmähung der Parteien ſo fort, wie bisher, ſo werden wir es verſchleudert finden, wenn einſt unſere Stunde ſchlägt. Unſere einzige Hoffnung, ſage ich, denn wie die

Dinge jetzt ſtehen, weiß kein menſchlicher Verſtand den Knoten der deutſchen Frage zu löſen. Hier iſt kein Licht, wohin man auch blicke; wir ſtehen vor einer ſteilen Mauer, die auch nirgends den kleinſten Anſatz zeigt, wo der Fuß haften könnte, um ſie zu überſteigen. Nicht einmal ein Nothdach werden wir bekommen für die lange Wartezeit bis zu dem Tage, wo wir eine feſte Kuppel über unſeren Häuptern wölben können.

Im Volke ſtehen zwei Parteien ſich gegenüber ſo unverſöhnlich, als jemals zwei feindliche Nationen. Sie ſind ungefähr gleich ſtark, die „großdeutſche" wird an Zahl weit größer ſein, dafür iſt die „kleindeutſche" um ſo geſchloſſener, erſetzt an Thätigkeit und Syſtem, was ihr an Quantität abgeht. Dieſe rühmt ſich des präciſeren Programms, der Logik, der Klarheit der Form, die ſie aufſtellt. Jene wirft ihr vor, daß ſie mit dieſer Form nicht den ganzen Stoff umfaßt, nicht ganz Deutſchland mit den Theilen fremder Nationalitäten, die ſeinen Anhang bilden und die wir nicht von ihm können wegſchneiden wollen, daß die Präciſion ihres Programms, die Klarheit, die Logik nur ein Schein ſei, hinter welchem ein romantiſches Phantaſieſtück verborgen liege, unpraktiſch, ohne alle vermittelnde Anknüpfung an das Gegebene, als bloße Abſicht ſchon, im bloßen Verſuche ſchon verderblich. Dieſe beſteht auf dem Gegenvorwurf der Programmloſigkeit, der Formloſigkeit; ſie behauptet die Unverbeſſerlichkeit des Bundes, die Unmöglichkeit, ihm eine Nationalvertretung beizugeben, die irgendwelche Bedeutung und Kraft des Wirkens beſitze. Das iſt, kurz ausgedrückt, der Gegenſatz, ſofern man noch von allen moraliſchen Schmähungen abſieht, womit beide

Parteien ſich überſchütten. In beiden Lagern iſt der Wille gleich gut, ja das Bewußtſein des aufrichtigen Strebens iſt es gerade, was den Haß und Grimm verdoppelt, denn je mehr Einer ſein Vaterland liebt, um ſo mehr haßt er den, von dem er glaubt, daß er es ins Verderben führe. Es iſt nicht zu läugnen, daß der „großdeutſchen“ Partei mehr unreine Zuflüſſe ſich beimiſchen; dem Prinzip, das an dem Beſtande der Nation keinen Schnitt vornehmen will, hängt ſich naturgemäß ein Troß von Solchen an, die in Wahrheit gar keine Kur wollen: reine Partikulariſten mit und ohne Fürſtenkrone, Ultramontane, Ariſtokraten, Servile. An der Reinheit des Wollens aller Uebrigen verändert dieß gar nichts. Anlagerung unſaubrer Elemente kann keine politiſche Partei von ſich abhalten; jede freilich thut gut, ſich vor Koalitionen mit dieſer ihrer Karikatur zu hüten.

Den langen Faden der Gründe und Gegengründe, womit beide Parteien für ihre Anſicht ins Feld ziehen, hier abzuhaſpeln, wäre müßige Arbeit. Mir meines Theils iſt die entſcheidende Erwägung dieſe: das Grundgefühl des deutſchen Volkes iſt und bleibt föderativ und zwar föderativ in dem beſtimmten Sinne, der die Oberleitung eines Theils über die andern Theile ausſchließt; föderativ ſo durch und durch wie das der Schweizer, die ja in Mehrheit auch Deutſche ſind. Ich verkenne natürlich nicht den Unterſchied zwiſchen einer Gruppe von 22 republikaniſchen Kantonen von unerheblicher Differenz der Größe und Macht und 34 größtentheils monarchiſchen Staaten, worunter zwei eiferſüchtige Großmächte, deren eine durch ihre amphibiſche Halbexiſtenz doppelt ſtark getrieben iſt, ſich in Deutſchland zu verſtärken; aber troß dieſem Unter ſchiede wird es wahr bleiben, daß die Zumuthung an das übrige Deutſchland, ſich der preußiſchen Hegemonie zu unterwerfen, ungefähr daſſelbe iſt, wie wenn man bei der Reform des eidgenöſſiſchen Bundes im Jahr 1848 der Schweiz zugemuthet hätte, ſich etwa unter die Führung des Kantons Bern zu ſtellen. Man frage um und man wird allerorten hören, daß dagegen der letzte Schweizer den letzten Blutstropfen eingeſetzt hätte. Unter den widerſtrebenden deutſchen Fürſten mögen manche ein ganz anderes Motiv haben, als das Volk, es mag hinter ihrem Widerſtand gegen den preußiſchen Uebergriff die Abſicht des Widerſtands gegen jedes Opfer, für welche Form der Einheit es auch gefordert werden möge, verborgen ſein: im Reſultat iſt dennoch das Volk ihrer Staaten mit ihnen einig. Wo nun das Grundgefühl einer Nation föderativ iſt und mit dem Widerſtreben der Fürſten gegen Unterordnung unter einen der Fürſten im Erfolge zuſammentrifft, da muß ja nothwendig ein Parteiprogramm, das die diplomatiſche und militäriſche Führung, d. h. den bedeutendſten, den politiſchen Theil der Staatsmacht einem unter den Staaten zuwenden will, eine Fackel der Zwietracht werden und uns ſtets auf's Neue mit Bürgerkrieg bedrohen.

Dieß ſcheint mir der Angelpunkt der Frage. Sieht man von der Seite, die beherrſcht werden ſoll, hinüber nach der andern, welche herrſchen ſoll, ſo kommt nur daſſelbe Reſultat heraus: nach beiden Seiten macht die „kleindeutſche“ Partei die Rechnung ohne den Wirth. Vergeblich bringt jeder neue Tag neuen Beweis für die Unfruchtbarkeit, die Unfähigkeit der preußiſchen Regierung, eine Aufgabe an die Hand zu nehmen, deren Löſung kaum der höchſten Genialität und dem höchſten Muthe gelingen kann, den Beweis, daß ſie es über den Kitzel nicht hinausbringt, der ihr nur Beſchämungen bereitet, nicht über die Ankündigung der großen Action, womit ſie nur Oeſterreich und die Mittelſtaaten ſtärkt und am Ende noch mehr ſtärken wird, als einem unbefangenen Großdeutſchen lieb iſt. Angeſichts dieſer Unfähigkeit beſchließt die Partei entweder das, was iſt, anders zu ſehen, als es iſt, oder wenn es ihr ſelbſt zu arg wird, ſo legt ſie ſich auf's Hoffen. Hier liegt eine der eigenthümlichſten Miſchungen von Realismus und Idealismus vor, die wohl jemals in der Politik aufgetreten iſt. Die wirklich föderative Einigung Deutſchlands wird für ein Phantom des Idealismus erklärt; wir ſollen uns als nüchterne Realiſten an das halten, was da iſt, an einen geſchichtlich gewordenen, bereit liegenden Kryſtalliſationskern, der in Preußen gegeben ſei. Da nun Preußen zu dieſer Rolle den Zeug nicht hat, ſo idealiſirt der nüchterne Realiſt das reale Preußen wie nur jemals ein Poet einen Stoff im Zauberſpiegel der Phantaſie verklärt hat. Drängt ſich die Wirklichkeit ſo unerbittlich auf, daß ſie das Phantaſiegebilde zerbricht, ſo legt er ſich denn auf's Hoffen und hofft und hofft wie die Juden auf den Meſſias. Wohl ſind wir auf das Hoffen gewieſen, aber wenn einmal auf das Hoffen, warum nicht hoffen auf das, was dem Sinn und Charakter der Nation entſpricht, auf eine Sichtung der Verhältniſſe, welche einen freien Bund freier Glieder mit gemeinſchaftlichem, gerecht gemeſſenem Antheil an der Regierung des Ganzen möglich macht?

Wäre nun dieſe Doctrin blos ein künſtliches Gebäude der Reflexion, ſo hätten wir immerhin Ausſicht, mit ihr fertig zu werden; was aber unſere Lage bis zum Aeußerſten erſchwert, das iſt der Umſtand, daß ſie in einem anſehnlichen Theile ihrer Bekenner mit der unbeugſamen Gewalt einer tauben Naturkraft auftritt; es iſt der Geiſt der preußiſchen Bevölkerung. Trifft auf der großdeutſchen Seite mit dem Widerſtande der Fürſten gegen preußiſchen Uebergriff der föderative Sinn der Stämme zuſammen, ſo ſteht auf der „kleindeutſchen“ hinter dem Mögen und nicht Wollen der Regierung das hartnäckige, faſt einmüthige Wollen des Volkes in der Richtung, welche wir bekämpfen. Hier liegt ein Widerſpruch wahrhaft verzweifelter Art vor: in dieſem Augenblicke gewährt uns das preußiſche Abgeordnetenhaus ein Schauſpiel der erhebendſten Art; mit Freude, mit Ehrerbietung muß jeder Freund der geſetzlichen Freiheit auf dieſen Kampf gegen das Unrecht, gegen die feudale Willkühr blicken, der mit ebenſoviel Takt und Maß, als Charakter und Ausdauer geführt wird; und wenn den muthigen Kämpfern der Sieg zufällt, was dann? Dann wird das innerlich geſtärkte Preußen um ſo entſchloſſener und geſchloſſener jeder Einigung widerſtehen, die ihm nicht die deutſche Krone anbietet. So, ſo verzweifelt ſteht es: was wir wünſchen, das müſſen wir fürchten, was wir verehren, das bedroht uns mit geſteigertem Zwieſpalt. Es iſt ſchön und erfreulich, daß es wenigſtens in einem Theile Deutſchlands politiſches Selbſtgefühl gibt, und es iſt traurig, denn dieß Selbſtgefühl iſt nur unter einer Bedingung, die wir nicht zugeben können, ein nationales. Preußen iſt unſer Arm, unſer Schild, wir müſſen ihm Gedeihen wünſchen; es verhindert jeden Fortſchritt im Wege des Bundes: dieß im Auge müſſen wir ſeine Demüthigung wünſchen; das Zweite iſt ruchlos, weil das Erſte wahr iſt, das Erſte iſt wahr und wird verdunkelt durch das Zweite. Böte uns Oeſterreich mit den einverſtandenen Regierungen heute eine Form, die in Wirklichkeit mehr enthielte, als das gar zu dürftige Delegirten-Projekt, böte es eine ſtändige Nationalvertretung am Bunde, ſelbſt mit gerechterer Vertheilung der Stimmen im Bundestag, entſchlöße ſich das übrige Deutſchland, das Anerbieten zu ergreifen, auf den Verſuch einzutreten: die Preußen und zwar gerade recht die Preußen, die im innern Verfaſſungskampfe ſo wacker gefochten haben, kämen nicht, ſicherlich nicht. Und umgekehrt: wenn heute Preußen es wagte, die deutſche Fahne in die Hand zu nehmen, ein Parlament nach Berlin zu berufen: die Oeſterreicher, die Bayern, die Schwaben würden mit wenigen Ausnahmen hübſch zu Hauſe bleiben. Dieſe innere Zerriſſenheit der Nation weist, ſo könnte es ſcheinen, auf eine Zweitheilung Deutſchlands. Man könnte ſich, ſo troſtlos wie die Dinge liegen, in den Gedanken ergeben, geſtützt auf die Hoffnung, daß das Intereſſe, die politiſche Nothwendigkeit mit der Zeit die zwei Bruchſtücke wieder zuſammenführen müſſe. Auch die Zweitheilung wird nicht werden, ſelbſt zu dieſer Operation mit dunkler Möglichkeit ſpäterer Heilung fehlt Kraft, Muth, Entſchluß.

Am eheſten, ich geſtehe es, droht die Geduld auszugehen, wenn man noch einen andern Punkt in's Auge faßt, in welchem die preußiſche Bevölkerung, die liberalen Parteien, die Fortſchrittspartei ſelbſt nicht ausgeſchloſſen, mit der Regierung, mit der ſie der innere Verfaſſungskampf entzweit, einſtimmig zuſammengeht: es iſt die Neigung, in Frankreich eine Lehne gegen Oeſterreich zu ſuchen. Würde der jetzige Miniſterpräſident nicht die Verletzung der Conſtitution vertreten: darin, daß er dieſes Stück der auswärtigen Politik vertritt, wäre er jetzt eine ganz populäre Figur in Preußen. Uns Andern iſt und bleibt Frankreich der Feind, der uns alle bedroht. Wir wiſſen rein nicht, warum wir den Raub des Elſaßes und Lothringens, die Gelüſte nach dem Rheinufer, die hundert Gründe vergeſſen ſollten, aus denen es wahrſcheinlich iſt, daß Napoleons letztes Ziel die Rache für Leipzig und Waterloo ſei; wir erkennen heute wie geſtern in den franzöſiſchen Siegen von 1859 eine Demüthigung, eine Verdopplung der Schwäche Deutſchlands; der ſchwärende Dorn jenes Sommers iſt noch nicht ausgeeitert, kann nicht auseitern, ſo lang Preußen den ſchielenden Blick mit anbettleriſchem Schmunzeln auf die gnädig winkenden Züge des hochmüthigen Nachbars gerichtet hält.*

---

* Während das Obige gedruckt wurde, iſt die Verwicklung Preußens durch die Intervention in Polen eingetreten. Die ruſſiſchen Neigungen, älter, urſprünglicher, der Feudalpartei natürlicher, als das neuere Verhältniß zu Frankreich, haben durchgeſchlagen und es hat ſich die komiſche Lage ergeben, daß die preußiſche Politik, während ſie ihrerſeits durch ihr blindes Handeln ſich gegen ihre Abſicht eine Spannung mit Frankreich wie mit England bereitete, ihm dafür ebenſo gegen ihre Abſicht den unſchätzbaren Gefallen erwies, daß es ſich auf wohlfeile Weiſe mit den europäiſchen Sympathien verbünden und die Gemüther im Lande von den tiefen offenen Wunden des Staats ablenken konnte. Was nach dem halben Rückzug, den ſie antrat, als ſie durch die nächſten Folgen zur erſten dürftigen Erkenntniß ihres Thuns gelangte, weiter werden wird, liegt im Dunkeln. Sollte uns die preußiſche Kunſt gar noch in einen Krieg verwickeln, ſo wolle der Himmel, daß Oeſterreich mit Deutſchland nicht des Jahres 1859 gedenke! (Anm. Mitte März.)

Durch dieſen Zwieſpalt in der äußern Politik, durch die Entzweiung in der Frage, wo eigentlich unſer Feind zu ſuchen ſei, klafft denn in doppelter Tiefe und Breite der Riß, der durch unſere Nation geht, und zerſchneidet jede Verſtändigung über die Form, in der wir uns einigen ſollen. Der Nationalverein hat augenblicklich ſein oberſtes, ab und zu latentes, dann wieder auftauchendes Dogma von der preußiſchen Spitze zurückgeſtellt und den Kampf für die Reichsverfaſſung zum Loſungswort erkoren. Sie beſteht wirklich, rein formal genommen, zu Recht. Sie iſt aber der Ausdruck, das Abbild eines Parlaments, welches die Reihenfolge ſeiner beiden Aufgaben: Einheit und Freiheit umdrehte, zehn Monate mit den Grundrechten verlor, endlich mühſam ein Dach auf den mühſamen Bau, ein Erbkaiſerthum, ſetzte und von dem Fürſten, den es hiefür auserſehen, einen Korb erhielt, weil er nicht Ja ſagen konnte auf einen Antrag, der richtig überſetzt alſo lautete: wir bringen dir hier eine Kaiſerkrone, Frucht einer revolutionären Volksbewegung, habe nun die Güte, als legitimer König und von uns erwählter Kaiſer dieſe Volksbewegung zu vollenden, erſtens durch einen Staatsſtreich gegen die übrigen Fürſten Deutſchlands, zweitens als Einführer und Schirmer der beiliegenden demokratiſchen Grundrechte! Es wäre ſehr ungerecht, unſer erſtes Parlament um dieſer Fehler willen anzuklagen und zu verſpotten. Es war das natürliche Ebenbild der Volkserhebung, aus der es hervorgegangen; dieſe Volkserhebung forderte in erſter Linie die Freiheit, denn ſie war das Reſultat eines langen, unleidlichen Drucks, einer empörenden Vorenthaltung verfaſſungsmäßiger Rechte; erſt hintennach, als eine Art von Nachtrag, als ein Nr. 2, fiel es ihr ein, es müſſe „auch“ die Einheit geſchaffen werden. Die ſpäte Lehre der grauſamen Wirklichkeit, daß, wenn man die Freiheit gründen will, man zuerſt für eine Macht ſorgen muß, die ſie hält und ſchirmt, — wir haben ſie mit blutigem Gelde bezahlt. Die ſo ſchwer gebüßte Confuſion war nur natürlich, ganz erklärlich, durchaus naiv, das Parlament theilte ſie und lag übrigens ſeiner Arbeit mit einer Begeiſterung und Ausdauer ob, die für alle Zukunft ehrwürdig iſt. Ja, daß wir es im furchtbaren Wechſelkampf der Leidenſchaften nur überhaupt zu einem Endbeſchluß über die oberſte Reichsgewalt gebracht haben, das iſt, ſo unpraktiſch immer das Beſchloſſene, doch ein Beweis von Willen, Anſpannung, patriotiſcher Disciplin, der ein- für allemal Achtung verdient und als mutherweckendes Beiſpiel am Anfangspunkte der Bewegung ſteht, die zur Wiedergeburt Deutſchlands führen muß. Allein jetzt noch auf der Reichsverfaſſung beharren, das heißt nichts Anderes, als: unſeren nicht entwaffneten Feinden die Geſchichte unſerer Fehler von 1848 und 1849 ins Gedächtniß rufen; das heißt nichts Anderes, als abermals ein Haus bauen, ohne für Sparren und Ziegel zum Dach zu ſorgen, ja ohne auch nur an eine Thüröffnung zu denken, durch die man eintreten ſoll. Man kann einwenden, daß wir vielleicht genöthigt ſein werden, die Reihenfolge unſerer Aufgaben abermals umzudrehen, alſo zu ſtellen, wie die Bewegung von 1848 ſie ſtellte: möglich, daß wir zu einer lebensfähigen Einheit erſt gelangen, wenn in allen deutſchen Staaten die wirkliche und wahre conſtitutionelle Freiheit gleichmäßig errungen iſt: Gleichheit in der Freiheit vor der Einheit. Allein dieß zeigt auf einen ganz andern Weg.

als den der neuen Proclamation der Reichsverfaſſung: auf ſtetige, langſame Arbeit der Vertretungen in den einzelnen Staaten. Die Reichsverfaſſung aber von oben über Deutſchland ſtülpen wollen ohne daß man Rath weiß, wie ein Organ ihrer Vollziehung zu ſchaffen ſei, das hat keinen Sinn. Da man dieß im Nationalverein unmöglich verkennen kann, ſo wird hinter dem Rufe nach der Reichsverfaſſung doch das urſprüngliche Programm noch ſtecken, die Meinung wird auch hier ſein, daß auf der letzten, leeren Seite der Urkunde eigentlich das Dogma vom preußiſchen Oberhaupt zu leſen ſei, daß es hier nur mit einer Schwärze gedruckt ſtehe, die erſt wieder ſichtbar heraustreten könne, wenn Preußen gebeſſert ſein werde, und ſo haben wir einen doppelten Formalismus: den alten, ſchwerlich aufgegebenen des Hegemoniebegriffs, der uns immer auf's Neue mit einem peloponneſiſchen Kriege bedroht, und den neuen dazu, daß ein Buchſtaben aufgefriſcht werden ſoll, an den ſich nur Hader knüpft und deſſen Geiſt wir gereifter, bedächtiger durch nachhaltiges Wirken in den Kammern zu neuem Leben rufen müſſen.

In der Rathloſigkeit unſerer Gegenwart greift die Phantaſie nach Vorſtellungen, die vollends reine Traumbilder ſind. Man hofft Zerhauung des Knotens von einem Heros. Der Eine erwartet, daß er von einem Throne, der Andere, daß er vom Volk ausgehen werde. Man verſuche nur die Vorſtellung zu vollziehen, und ſehe zu, ob ſie es zuläßt. Man erdichte ſich z. B. einen Fürſten, der es wagt, der Nation zuzurufen: „ich will ausziehen, der zum Himmel dampfenden Schmach in Schleswig-Holſtein ein Ende zu machen; — wer folgt mir? Folgt mir die Nation, haben wir den kleinen

Feind beſiegt, fremde Einmiſchung mit vereinter Kraft des Volkes abgewieſen, ſo berufe ich eine Nationalvertretung.“ Es iſt denkbar, daß ein großer Theil der Nation ihm folgte, ihn zum Haupte Deutſchlands wählte, — denkbar, ſo lang man gar Manches nicht denkt, was man denken ſollte: ſo lang man nicht denkt, daß ganz Preußen ſich ihm entgegenwärfe, wenn es nicht der preußiſche König wäre, Oeſterreich und die Mittelſtaaten, wenn er es wäre, alle großen und halbgroßen, wenn er ein kleiner Fürſt wäre; denkbar, ſo lang man nicht denkt, daß in einem Weltzuſtande, wo jedes Fürſtenkind in einer Atmoſphäre geboren wird und aufwächst, deren Stimmung iſt: den wachſenden Ideen der Zeit ſo viel autokratiſches Vorrecht abdingen und abzwingen, als noch möglich, nach aller Wahrſcheinlichkeit ſchöpferiſche und durchſchlagende Geiſter nicht mehr von den Thronen ausgehen, nicht mehr Männer, die Krone und — Kopf daran wagen, das Höchſte zu erreichen. Oder ein Volksheld? Wie wohlweis haben uns kleine Menſchen mit großen Worten zugerufen: „Thaten! Thaten! Keine Worte mehr! Einen Garibaldi braucht ihr!“ Man denke ſich einen deutſchen Garibaldi! Er ſammelt eine Freiſchaar, fällt in Oeſterreich oder Preußen oder meinetwegen Bayern ein: nicht hinausgeſchlagen wird er, nein, nein! nur hinausgelacht. Wir haben ja kein Neapel!

Unſere Zeit arbeitet den Geiſt in die Maſſen, den Gedanken in die Geſammtheit. Nur aus der Verſtändigung der Vielheit der Nation über die zweckmäßigſte Form kann unſere Neugeſtaltung hervorgehen. Alles Hoffen des Heils von der einzelnen außerordentlichen Perſönlichkeit iſt in unſeren Zeiten Romantik. Iſt die Geſammtheit reif, dann erſt können

Einzelne ſchöpferiſch hervortreten, leiten, organiſiren. Die Demokratie geht von dieſem Begriff aus, aber die Demokratie, wie ſie zum größten Theile jetzt noch iſt und wie ich dieſen größten Theil charakteriſirt habe, ſpringt von dem Satze, daß das Heil nur von der Geſammtheit ausgehen kann, unvermittelt und vorſchnell zu dem Gedanken der Revolution. Eine Revolution? Geſetzt, ſie gelänge, was ſoll denn dann folgen, wenn wir nicht über die Form einverſtanden ſind, die wir ſchaffen wollen? Nichts würde folgen, als ein Convent, der gerade ſo uneinig wäre, wie wir es jetzt ohne Revolution und ohne Convent eben auch ſind, nur viel wilder und ſo wild, daß ihm raſch ein neues Säbelregiment ein Ende machte.

Alſo kurz: wie die Dinge jetzt liegen, wird noch lange, lange nichts werden, gar nichts! Wir ſtehen in der reinen Negation; Preußen, Oeſterreich, die Mittelſtaaten, ihre Bevölkerungen wie ihre Regierungen, vor Allem unſere zwei Hauptparteien bejahen alle nur ebenſoviel, daß Jeder das verneint, was der Andere bejaht. In dieſem Elend wird ſich die Nation hinſchleppen, vom äußern Feinde bald geſchlagen und getreten, bald durch einzelne Siege nothdürftig ihre Exiſtenz rettend, immer unmächtig, immer verachtet um ihrer Unmacht willen und dennoch immer lebensfähig, unverſehrt im Kern, zukunftvoll, hinſchleppen ſo lange, bis aus der Rüttlung und Schüttlung der Gedanken, die ſich jetzt noch wild und troſtlos durchkreuzen und bekämpfen, das Löſungswort, die Formel herausſpringt, über welche die Geſammtheit ſich vereinigen kann, deren Inhalt wir jetzt noch nicht wiſſen, nicht wiſſen können. Daß dieſer Proceß Zeit, viel Zeit will, iſt wohl außer Zweifel; ich fürchte, ein halbes

Jahrhundert ſei noch viel zu niedrig gerechnet; aber ich wiederhole, daß ich doch vertraue, einfach, weil das innere Leben der Nation in Sitte und Bildung geſund, unverbraucht, tief und dauerhaft iſt und weil ihr Ringen, die politiſche Form für ihren innern Werth zu finden, hervorgehend eben aus dieſem Lebenskern, ſeit Jahrzehnten in nachweisbarer Progreſſion anſteigt. Man lernt aber Geduld, wenn man nur bedenkt, wie lange die Zeit die Entſtehung eines einzigen Steinkohlenlagers gebraucht hat.

Und nun komme ich auf mein erſtes Wort zurück. Sollen wir nichts thun in der langen Wartezeit darum, weil wir unmittelbar am Hauptwerke nichts thun können? Achtung des Gegners lernen iſt, denke ich, auch ein Werk, auch eine Arbeit; vorerſt freilich nur eine Arbeit an uns ſelbſt, aber ſoll ein Gedanke gefunden werden, dem wir uns insgeſammt unterordnen, ſo muß die Stimmung zu gegenſeitiger Anerkennung vorausgehen. Einigkeit iſt noch keine Einheit, aber die Einheit kann nicht werden, wenn nicht wenigſtens mit der Einigkeit begonnen wird, zunächſt nur mit der Einigkeit, die darin beſteht, daß man ſich gerecht und billig in den Gegner verſetzt. Man antworte nicht, wir ſeien ſchon einig im Ziele, nur entzweit in den Wegen zum Ziele; dieß iſt keine Wahrheit, ſo lang man in jedem einzelnen Streitfall bereit iſt, den Gegner zu verdächtigen, als wolle er das Ziel nicht, weil er einen andern Weg will. Kampf muß ſein, in der Politik läuft es ohne Grobheit nicht ab; aber der Schmutz, womit ſich heute noch unſere Parteien bewerfen, zeigt wahrhaftig nicht auf die kräftige Reibung, die zu Reſultaten führt. Beide Preſſen, die „kleindeutſche“ und die

„großdeutſche“, keine iſt darin um ein Haar beſſer, als die andere. Mögen die Kleindeutſchen den Ihrigen predigen, daß ſie endlich anfangen, die rein Großdeutſchen von den unreinen Zuflüſſen ihrer Partei zu unterſcheiden, die ich zugegeben habe; wir wollen die Unſrigen mahnen, daß ſie es damit verſuchen, darüber nachzudenken, wie ein redlicher Patriot auf die Doctrin von der preußiſchen Hegemonie kommen kann. Wer billig iſt, muß zugeben, daß ihre bekannte Schlußreihe den Verſtand beſtechen, gefangen nehmen kann. Es iſt eine ganz ſaubere Rechnung, nur, wie geſagt, ohne den Wirth gemacht; es iſt eine logiſche Lorlei, die zwar in ſehr ſtrengem Fugenſatz, aber doch ein verführeriſches Lied ſingt. Ich habe herb, aber hoffentlich anſtändig von der Partei geſprochen, am herbſten von ihrer Hinneigung zu Frankreich. Der Hebel dieſer Wendung, ſo wie der unkritiſchen Art von Sympathie mit Italien, die in einem großen Theile des „kleindeutſchen“ Lagers herrſcht, iſt kein poſitiver, ſondern ein negativer: das Liebängeln mit jenen Staaten iſt Demonſtration gegen Oeſterreich. Der preußiſche Haß gegen den Kaiſerſtaat iſt erklärlich genug, wenn man ſich der tödtlichen Beleidigungen erinnert, die Preußen 1850 erduldet hat. Allein Haß, auch begründeter, begreiflicher, iſt keine Politik. Wer lieber gegen Oeſterreich zöge, als gegen Frankreich, der mag ſonſt ein Ehrenmann ſein, ein Deutſcher iſt er nicht. Doch eben dieſer Flecken, der mir am ſchwärzeſten erſcheint, hängt keineswegs der ganzen Partei an. Ich führe als Beiſpiel die Schrift von Ludwig Frauer an: „Die Reform des Zollvereins und deutſche Zukunft. Zur Verſöhnung von Nord und Süd.“ Sie weiſt mit beißender Ironie, mit ſchneidender

Schärfe die ſelbſtzerſtöreriſche, leichtfertige Politik zurecht, die auf Oeſterreichs Zertrümmerung, Vernichtung ſpekulirt und zum Erbfeind, zu Frankreich neigt. Sie macht es unter der Ueberſchrift „Schutz gegen Außen" zu ihrer erſten Aufgabe, die heilloſe Verwirrung der Begriffe, ja der erſten urſprünglichen Empfindungen einer Nation über ihr Intereſſe und ihre Ehre als Ganzes gegenüber den drohenden Feinden zurechtzuſetzen. „Es iſt wahr," ſo klagt der Verf. in dieſem Zuſammenhang, „in Frankreich könnte man es unterlaſſen, die Fragen der äußern Politik, der Ehre und Sicherheit gegen außen auf ein nationales Programm zu ſetzen, da über dieſe Punkte alle Franzoſen in der Zeit eines auswärtigen Krieges einig ſind. Aber in Deutſchland, wo in der Zeit der Gefahr jeder mit jedem zu ſtreiten beginnt, wo jeder ſeinen Nachbar nach dem Katechismus und Liberalismus fragt, um ihm — nicht beiſtehen zu müſſen, da iſt es ungenügend, einen Nationalverein zu ſtiften, der die weſentlichſte Nationalangelegenheit nicht berührt." Es iſt hier nicht der Ort, die poſitive Aufſtellung des Verf. zu beſprechen; auch er will die preußiſche Hegemonie an der Spitze einer Volksvertretung, die zunächſt nur ein Zollvereins-Parlament ſein, dann in ſchonendem Uebergang ihre Befugniſſe erweitern ſoll. Man ſieht, die Schrift iſt vor der neueren Wendung der Dinge geſchrieben; aber auch in der Begründung dieſes Programms geht ſie mit ſo beſonnener Erwägung der Rückſicht, welche die Mittelſtaaten verlangen, welche namentlich Bayern gebührt, zu Werke, faßt den weiteren Bund mit Oeſterreich ſo aufrichtig und wohlwollend, beweiſt ſo klar, daß Garantie Ungarns, der Slavenländer und allerdings auch des Reſtes von Oberitalien unerläßliche Bedingung des wechſelſeitigen Schutz- und Trutzbündniſſes wäre, daß ſie als Ausdruck einer unparteiiſchen, ächt politiſchen Klarheit der Auffaſſung im unitariſchen Lager bleibenden Werth behält.

Es gibt aber auch noch Anderes, Beſtimmteres zu thun, als den Gegner anerkennen und achten lernen. Wir ſind zu träge im Wühlen — ja wohl, im Wühlen: denn es gibt ja wohl ein Wühlen, das eine Propaganda der Vernunft iſt, der concreten Vernunft, das beſte Mittel, dem Wühlen der giftigen Abſtraction entgegen zu arbeiten. Sind wir fleißig genug in dieſer Propaganda? Man ſehe nur zum Beiſpiel auf unſern Bauernſtand, auf den politiſchen Schlummer, in welchem er faſt allerorten noch liegt. In Frankreich iſt dem dürftigſten Mann der Scholle, der nicht leſen und ſchreiben kann, la France ein Zauberwort, das ihm jeden Nerv erregt; in Italien haben die Gebildeten, den höchſten Adel nicht ausgenommen, ſich nicht für zu gut gehalten, mit Schrift und Wort, in allen Wegen der Bearbeitung das Volk in allen Schichten zu wecken für die Idee des einigen Italiens. Was thun denn wir? Oder wendet man ein, wir können nichts thun, weil wir noch kein Programm haben? Recht wohl kann man daran arbeiten, einem Gedanken Verbreitung und Leben in den Gemüthern zu verſchaffen, auch ehe er formulirt iſt. Man kann unſeren Bauern z. B. recht wohl klar machen, daß ſie ihre Söhne im Krieg auf die Schlachtbank ſchicken, ſo lange wir nicht über die Führung unſerer Heere einig ſind, man kann ihnen Stücke aus der deutſchen Geſchichte als ſchlagenden Beleg dazu erzählen; mit Flugſchriften, die nur naiver, populärer geſchrieben ſein müſſen, als die Blätter des Nationalvereins, durch beredte Emiſſäre müßte man Jahr aus Jahr ein im Land umher wirken, das Volk auf die Zeit vorbereiten, wo wir für den Gedanken auch die Form finden; ſorgen wir nur erſt dafür, daß es politiſch lebt, das Andere wird ſich finden. Und freilich, ſorgen wir vor Allem dafür, daß wir ſelbſt politiſch leben! Von jedem politiſch lebendigen Individuum geht eine Welt von Lebenweckenden Wirkungen aus, ſtetig, unzählbar, unmeßbar.

Mit zahlloſen Schwingen beflügelt unſere Zeit den Austauſch der Ideen. Ein Theil dieſer Schwingen bewegt ſich ohne unſer Zuthun, Dampf und Elektricität ſauſen und jagen als blitzſchnelle Wühler durch die Welt. Nun aber, getragen von dieſen Flügeln, der merkwürdige Trieb des unendlichen Zuſammenkommens! Die Menſchheit gleicht jetzt einem ſchwärmenden Bienenſtock; Alles reiſt und findet ſich in unendlichen Begegnungen, Alles feiert Feſte: Schützen, Sänger, Turner, Offiziere, Städte, Dörfer; Alles verſammelt ſich, Naturforſcher, Juriſten, Oekonomen, Philologen, Theologen und Pomologen, Künſtler, Buchhändler, Kaufleute, Techniker aller Art, neuerdings ſogar eine Bekleidungs-Akademie! Im Ernſt, ich glaube, daß dieß eines der Symptome einer innern Bewegung iſt, aus welcher in unbekannter, ferner Zukunft Umwandlungen unſerer Staaten, unſerer Geſellſchaft, unſerer internationalen Völkerverhältniſſe hervorgehen werden, von denen wir kaum eine Ahnung haben. In ſchwachen Umriſſen ſchwebt ein Bild vor uns von freien, rein menſchlich gebildeten Völkern in freiem Bündniß, eine Eidgenoſſenſchaft der Nationen, von welcher die Schweiz ein noch primitives, einfaches, verhältnißmäßig patriarchaliſches Vorbild iſt.

Unter dieſen Erſcheinungen werden wir vor Allem diejenigen willkommen heißen und ſorgſam pflegen, welche mehr nationalen, als kosmopolitiſchen Charakter tragen, denn damit Nationen vernünftige Bande mit einander flechten, müſſen erſt Nationen ſein. Nun und damit ſind wir auf unſer Schützenfeſt zurückgekommen.

Ich bin weit entfernt, ein ſolches Feſt zu überſchätzen. Ja ich gebe zunächſt zu, daß in dem Gefühlsrauſch unſerer Zweckeſſen und Feſtbankette ein Theil der Kraft, die wir zum ſteten Wirken und zur That zuſammenhalten ſollten, verpufft und verdampft. Wir anticipiren was wir erſt machen ſollten, in Trinkſprüchen, Reden, Klatſchen, dreifach donnerndem Hoch, Anſtoßen, Zutrinken, Umarmungen, Räuſchen, als wäre es ſchon gemacht. Der Jubel ſchallt in die ſtille Nacht hinaus: Hellauf! Deutſchland iſt geeinigt! Und des andern Morgens — was bleibt? Wo ſind die Helden, die das Vaterland gerettet haben? Sie haben den Spitz ausgeſchlafen und gehen im Katzenjammer an die Arbeit und ſind wieder zahme Philiſter wie vorgeſtern. Es bezeichnet ganz unſere Zeit und ihre Neigung zum Ueberreiz, daß man ſo gerne beliebt, ein Wort, ein Buch, eine Form eine That zu nennen, und ſo hat man auch unſer Schützenfeſt eine That geheißen. O des hohlen, eiteln Geſchwätzes! — Doch ſeien wir auch nicht zu ſtreng, nicht zu ängſtlich! Etwas verpufft, aber Etwas ſammelt ſich auch; Vieles zerſtäubt, Etwas und mehr bleibt hängen. Nicht in den Reden, nicht in den Hochrufen, nicht im deutlich Vernommenen liegt das Reſultat, ſondern im unendlichen Austauſch von Vielen, den kein Ohr und kein Geiſt zuſammenfaſſen kann. Ein ſolches Feſt iſt wie eine dumpf klappernde Mühle mit unendlichen

Gängen; was aus den zahlloſen Gängen, die hier die Körner in einander ſchütteln und reiben, herausgebeutelt wird, ſieht Niemand; was alle die Einzelnen zum weiteren Austauſch hinwegtragen in die Heimath, berechnet Niemand. Alle unſere Zuſammenkünfte, Feſte ſind eben Tropfen zu einem Meer; ein ſolches, wie das Schützenfeſt, kann wohl ein Bach genannt werden. Ein Bach fließt; das Schützenfeſt wiederholt ſich; nur alle zwei Jahre freilich, dagegen hebt es, hat es ſchon gehoben das Schützenweſen in den einzelnen Ländern und wiederum in den einzelnen Marken, Provinzen dieſer Länder: Kreiſe in Kreiſen, die zuſammen denn doch keine kleine Bewegung in den Waſſerſpiegel der Volksmaſſe bringen. Und damit iſt neben dem ſtets erneuten Verkehr die allgemeinere, fleißigere Waffenübung gegeben. Auch damit werden wir das Junkerheer nicht über Nacht ſtürzen, aber vor's Erſte doch wieder friſchere Menſchen bekommen. Ich meine nicht, man müſſe turnen, ſchießen, exercieren, um ein Charakter zu ſein, aber das iſt doch wahr, daß das Verhocken, die Stubenluft, die Verweichlichung in raffinirten Bedürfniſſen und Genüſſen, die Trennung des Gehirnlebens vom Muskelleben an der Brechung der Charaktere, an der ſchrecklich wachſenden Blaſirtheit unſerer Generationen die Schuld mitträgt. Irgend etwas ſollte Jeder treiben, was ihn an die Luft bringt, ſeine Glieder und Nerven ſchüttelt. Es iſt doch eine andere Nation von Männern, die ſich auch phyſiſch bewußt iſt, der Mann auf dem Platz zu ſein. Dem Schützenweſen ſelbſt iſt es nicht minder zu wünſchen, daß die gebildeten Stände mehr Theil nehmen, als bisher. Für jetzt iſt der Grundſtock noch überall der Handwerkerſtand, denn der Urſprung der Schützenvereine iſt in den

Zunſten der Städte zu ſuchen. So gewiß wir, wenn umgekehrt Gebildete und Gelehrte jemals den Mittelpunkt eines Nationalfeſtes bilden konnten, uns bemühen müßten, in größtmöglicher Menge die Bürger hinzuzuführen, ſo gewiß müſſen hier die Erſteren zur Theilnahme gemahnt werden, um den alten Innungen einen bewegteren, freieren, geweckteren Geiſt einzugießen.

Die allgemein deutſchen Schützenfeſte haben vor den localen den ungemeinen Vorzug, daß ſie die verſchiedenen Stämme zuſammenbringen. Man weiß ja, wie unſer politiſcher Zwieſpalt mit ihrem Gegenſatze zuſammenhängt, wie der Stammeshaß den politiſchen ſchürt und umgekehrt. In Frankfurt war das Uebergewicht auf der Seite der Süddeutſchen, ihr Selbſtgefühl war im Vortheil. Wenn ich recht geſehen habe, ſo hat dieß in den Begrüßungen auf eine Weiſe durchgeſchlagen, welche für die Vernachläſſigten empfindlich ſein mußte. Neben den Schweizern ſollen die Berliner, die faſt gleichzeitig ankamen, faſt überſehen worden ſein. Es iſt gut, daß für das nächſte Schützenfeſt eine norddeutſche Stadt beſtimmt iſt, wo denn auch die Preußen ſtärker vertreten ſein werden. Damit es aber wiederum nicht einſeitig ausfalle, wird es unſer Princip ſein müſſen, Süddeutſche in größtmöglicher Anzahl nach Bremen zu werfen, und eine der Hauptaufgaben des Ausſchuſſes des Schützenbunds, daß er hiezu durch zweckmäßige Mittel wirke, namentlich durch Einleitung von Maßregeln der Erleichterung der Reiſe für Unbemittelte, wie ſie z. B. mancher wackere Schütze bedarf, der in fernem Thale Tyrols und des bayriſchen Gebirges ſitzt: in einer ſolchen Form natürlich, daß ihm die Annahme der Unterſtützung nicht ſchwer wird. In Oeſterreich hat die Regierung klug gethan, für das Frankfurter Feſt dieſe Sorge zu übernehmen; hätte man dieß in Bayern nicht verſäumt, ſo hätten wir die flotten Burſche von Partenkirch, der Jachenau u. ſ. w. zahlreicher erſcheinen geſehen. Von einem Sängerfeſt, worauf Altbayern und Berliner ſich fröhlich zuſammenfanden, hieß es ergötzlich in einer Zeitung, ſie haben gegenſeitig entdeckt, daß ſie Menſchen ſeien. Sorgen wir, daß möglichſt viele Entdeckungsreiſen dieſer Art gemacht werden! Vergleicht man die Abſtoßung, welche der Stammesunterſchied zwiſchen uns bringt, mit der ähnlichen bei andern Völkern, ſo findet ſie ſich in unſerem Volke durch zwei Urſachen verſchärft. Die Franzoſen und Italiener ſind nicht durch die Confeſſion getrennt; der Kampf der clericalen Preſſe gegen die freiſinnige in Italien iſt allerdings zugleich ein Kampf des Partikularismus gegen die nationale Einheit, aber er kann nicht ſeinen Weg durch giftige Schürung des Stammeshaſſes nehmen, kann ſich nicht mit dieſem verſtärken und dieſen mit ſich wie in Deutſchland, wo ultramontane Schmutzblätter wahrhaftig eiterbiſſig aus den katholiſchen Theilen Süddeutſchlands auf den vorherrſchend proteſtantiſchen Norden losbacken. Es kommt uns zwar zu gute, daß die Stämme nicht einfach in die Confeſſionen ſich theilen, daß es im Norden katholiſche Strecken gibt, daß nebſt Mitteldeutſchland Franken und Schwaben in der Mehrheit der Bevölkerung proteſtantiſch ſind, daß namentlich der letztere Stamm durch die Vereinigung ſüddeutſchen Naturells mit der proteſtantiſchen Bildung, die ihn in flüſſigerem geiſtigem Verkehr mit dem Norden erhält, eine volle und lebendige Mitte deutſchen Weſens genannt werden kann. Allein im Ganzen und Großen führt eben auch dieſe Verſchärfung eines Naturgegenſatzes durch einen geiſtigen Zwieſpalt auf den langen Geduldweg des Wartens. In der Schweiz iſt die glückliche Reform der Bundeseinheit vorausgegangen und hat dem confeſſionellen Gegenſatze den Stachel genommen: richtiger, eine wilde Entzündung, ein äußerſter Ausbruch des letzteren hat der Einſicht in die Nothwendigkeit der erſteren raſch die nöthige Kraft gegeben, wodurch ſie zum Ziele gelangte, und von da an iſt jener Zankapfel zwar nicht verſchwunden, rollt aber unſchädlich hin und wieder. In Deutſchland kann es nicht ſo kommen, dieß bedarf keines Beweiſes. Wir ſind zu ſehr Culturvolk, als daß wir nicht auf die lange Curve gewieſen waren, welche auf dem Umwege der geiſtigen Ausgleichung zum politiſchen Ziele führt. Die Idee der Duldung, welche das Zeitalter der Aufklärung noch in abſtracter und ſentimentaler Faſſung aufgeſtellt, die Reſtauration und Romantik für einen überwundenen Standpunkt lügneriſch erklärt hat, muß erſt zur Reife einer concreten Wahrheit gelangen. Die andere Urſache, welche den Stammesgegenſatz verſchlimmert, iſt das Specifiſche des preußiſchen Weſens. Der Begriff des Stammes iſt eigentlich hier unrichtig. Es waren Ritter, dann Bürger aus den verſchiedenſten deutſchen Stämmen, die das ſlaviſche Preußenvolk chriſtianiſirt und germaniſirt haben und aus der Miſchung iſt ein Drittes entſtanden, deſſen beſondere Art gerade darin beſteht, daß es ſeine Wurzel nicht im Naturboden eines beſtimmten Stammes hat; dazu kam der ſtarke Einfluß der franzöſiſchen Kolonie in Berlin und die ungemein ſtarke Durchflechtung mit ätzenden jüdiſchen Elementen. Die preußiſche Geſchichte mit ihren großen Erinnerungen gab dem ſo gemiſchten Complex nach und nach ein Selbſtgefühl von jener verhärteten Specialität, für die ſich kein Ausdruck findet, als: preußiſch = preußiſch. Die geiſtige Bildung, nicht naiv und organiſch aus einem Naturgrund entwickelt, ſondern durch Willen geſammelt, errungen ſpiegelt ſich in ihrem Beſitze mit um ſo ſtrafferem Bewußtſein. So iſt ein Weſen entſtanden, deſſen ſingulärer Charakter Bewußtheit iſt mit allen guten und allen ſchlimmen Nebenbegriffen des Worts, mit allem Achtungswerthen und allem Abſtoßenden, mit allem Scharfen, Klugen und allem Eſſigſauern und Zerſetzenden, was in der alſo zugeſpitzten Reflexion des Ich liegt, mit einer an Bildung reichen Hauptſtadt, deren Grundton die Ironie iſt, und mit dem unbeugſamen Entſchluß, die Einigung der Nation nicht anders zuzulaſſen, als unter der Bedingung, daß Preußen die erſte Rolle darin eingeräumt werde. Das Wahre iſt, daß wir Süddeutſchen hinter dieſem Specificum die wirklichen norddeutſchen Stämme, dieſe urächt germaniſchen Weſtphalen, Sachſen, Frieſen, die unſern ungemiſchteren Bevölkerungen in den deutſchen Familienzügen bei allem Unterſchiede ſo gründlich gleich ſind, eigentlich nicht ſehen, daß wir Berliniſch und Norddeutſch in Einen Hafen werfen. So wie wir und dieſe Stämme ſind etwa Süd- und Nordfranzoſen, Süd- und Norditaliener von einander verſchieden, aber in beiden Völkern ſchiebt ſich kein Element von ſo ausnahmsweiſer, ſpecifiſcher Beſonderheit und abſolutem Anſpruch dazwiſchen. Daß Piemont nach der Krone Italiens griff, hatte ſeine einfachen politiſchen Gründe, es kam nicht daher, daß das Volk Piemonts um keinen Preis eine andere Form der italieniſchen Einheit zugegeben hätte.

Die neueren conſtitutionellen Kämpfe beweiſen ſchlagend, was auch ohnedieß zu bezweifeln abgeſchmackt wäre: daß auch in jenem Elemente Charaktere wachſen; iſt der mannhafte Widerſtand der preußiſchen Abgeordneten auch erfolglos in der nächſten Zeit, er bleibt ein erhebendes Beiſpiel für immer und muß ſeine Früchte tragen. Das preußiſche Volk geht durch ein Stahlbad und wird wachſen an Charakterkraft. Allein für die Löſung der deutſchen Frage wird uns, wie ich bereits geſagt, das geſteigerte, an ſich gerechte Selbſtgefühl direct keine Frucht bringen, vielmehr nur noch größere Schwierigkeit bereiten. Indirect: ja, wenn meine obige Annahme richtig iſt, daß Gleichmäßigkeit conſtitutioneller Entwicklung in den einzelnen Staaten, alſo die Freiheit der Weg iſt, durch den wir zur Einheit gelangen ſollen.

Die Arbeit an dieſem Werke iſt denn eine weitere Aufgabe der Thätigkeit für die lange Geduldzeit, die noch vor uns ſteht, iſt es auf alle Fälle, ſei es nun wahr, daß ſie zum letzten Ziele der nationalen Forderung führt, oder nicht. Mag aus dem Nebel, der vor unſerem Auge liegt, die Einheit hervortauchen wann und wie ſie will, ſie findet ja nur um ſo beſſern Boden, je gründlicher wir dieſe Charakterſchule des Ringens um verfaſſungsmäßiges Recht durchlaufen.

Daneben aber wird es immer wahr bleiben: wir müſſen noch unbeſtimmt lange Zeit durcheinander geſtreut und geſchoben werden, bis nicht nur der natürliche und künſtlich genährte Widerwille der Stämme, ſondern auch der dazwiſchen gedrückte Kern des ſpröden Eigenwillens einer Bevölkerung, die kein Stamm, ſondern eine abſtracte Miſchung von Stämmen iſt, ſich abgeſtumpft, abgerieben hat; wir müſſen Alles, alle Formen pflegen, die dieſen Proceß beſchleunigen, und nicht die letzte dieſer Formen werden von nun an unſere Schützenfeſte ſein.

Auf unſerem erſten war die deutſche Einheit wirklich da als Gefühl, als energiſche, männliche, ſtählerne Geſammtempfindung. Ich habe ſie einen idealen Kern genannt, der aufgehen werde, aufgehen müſſe. Man darf wohl ſagen: ein idealer Kern, gefüllt mit Bürgſchaft der Realität. Es war ein Bild geſunder, rüſtiger Kraft, das nicht zweifeln läßt an der Zukunft der Nation, ſo tief und breit auch die Kluft iſt, die zwiſchen unſrer Hoffnung und ihrer Erfüllung liegt. Wohl iſt von jenem Jubel zu der Wirklichkeit, die uns umgibt, ein unendlicher Sprung, ein Salto mortale, ein Uebergang wie von einem erhebenden Schauſpiel in ſtrahlendem Kerzenglanz hinaus in eine naßkalte Decembernacht. Sie paſſen auf einander wie das Unendliche und ein einzelnes, erbärmliches endliches Ding. Aber noch einmal: der Schluß aus dem ungebrochenen innern Charakter der Nation auf ihre künftige Beſtimmung kann nicht trügen und wer in Frankfurt dieſe zehntauſend Männer und das wogende Volk umher geſehen hat, der hatte einen Anſchauungsbeweis für dieſen Schluß.

Wohl mir, wohl uns, wenn ich die Gegenwart zu ſchwarz ſehe, wenn ich mich über die Länge der Wartezeit täuſche! Wohl uns, wenn es doch gelingt, ein Nothdach zu bauen, das ausreicht, uns zu decken und zu ſchützen, bis der Tag kommt, wo wir das wohlgegliederte Kreuzgewölbe über die Felder und Pfeiler ſpannen können! Worin nach meiner Ueberzeugung das Nothdach beſteht, habe ich geſagt: Nationalvertretung am Bunde und gerechtere Stimmenvertheilung im Bunde. Was Alles dagegen eingewendet wird, weiß ich und brauche ich nicht zu wiederholen. Es kommt aber auf den Geiſt an; die mangelhafteſte Einrichtung, die lockerſte Form kann er thatſächlich verbeſſern, wenn er treibend, ergänzend, ausfüllend ſich in ſie ergießt. Was das Kreuzgewölbe heißen will: ein Architekt verſteht mich; aber auch der beſte weiß darum noch lange nicht, wie wir es zu bauen haben.

Wir ſind Epigonen in der Politik wie in der Wiſſenſchaft und Poeſie: wir ſind heute noch beſchäftigt, die Gedanken zu verarbeiten, fortzubilden, zu vertiefen, zu erweitern, ins Praktiſche zu geſtalten, welche die große Geiſterbewegung des vorigen Jahrhunderts über Europa ausgeſchüttet und die franzöſiſche Revolution mit Lachen von Blut beſudelt hat, ohne ſie zu tödten. Um aber das letzte Reſultat zu ziehen, bedarf es nach meiner Anſicht einer neuen gewaltigen Geiſterſtrömung wie jene war. Ich glaube, wir ſind viel zu kleinmüthig, wenn wir ſie nicht hoffen; die Menſchheit iſt noch kein Greis, ſie wird ſich noch oft verjüngen. Es wird eine Zeit kommen, welche über die Reſte des Mittelalters und Heidenthums, mit denen wir uns noch ſchleppen, wie über eine alte Sage lächelt. Sie wird uns eine wirklich gereinigte Religion, eine neue Philoſophie, eine neue Poeſie bringen und ſie wird in der Politik das Räthſel löſen, wie mit der hohen Bildung einer ganzen, großen Nation ſammt ihren Uebeln, der Willkühr, dem Ehrgeiz, dem Geld- und Wuchergeiſt, dem Laſter die allein wahrhaft föderative Staatsform, der freie eidgenöſſiſche Bund ihrer freien Volksſtämme vereinbar iſt. Wann dieſe Zeit kommt, wer weiß es? Gewiß ſind nur zwei Dinge: der erſehnte neue Aufſchwung der Menſchheit wird uns nicht in den Schooß fallen und es wird auch dann, wenn er da iſt, dafür geſorgt ſein, daß die Bäume nicht in den Himmel wachſen.

Pro domo.

Es wird ja wohl erlaubt ſein, auch einmal für ein eigenes Machwerk ein Wort einzulegen, wenigſtens dann, wenn man ſich mehr der Species annimmt, der es angehört, als daß man das Individuum rühmte und dadurch das Sprüchwort vom Eigenlob ſich auf den Hals zöge. Warum auch nicht? Wenn kein Kritiker kommt, der ſeinen geſtrengen Amtsgenoſſen ſagt: ihr wendet hier einen fremden Maßſtab an, einen Maßſtab, der von einer andern Gattung genommen iſt, warum ſollte der Verfaſſer nicht den Mund aufthun?

So bekenne ich denn, daß ich der Sünder bin, der das Kindlein: Fauſt, der Tragödie dritter Theil u. ſ. w. in die Welt geſetzt hat. Eigentlich iſt allerdings gar kein Bekenntniß nöthig; die Pſeudonymie und dann das Schweigen zu den Nachfragen gehörte mit zum Spaß: man ſollte ein bischen rathen und mochte nicht allzu ſchwer errathen. Auch jetzt würde ich aus demſelben Grunde nicht herausrücken, wenn der Sünder nicht Urſache hätte, mit ſeinen allzu mürriſchen Richtern ein Wort zu reden.

Vorausſchicken muß ich, daß ich an Literatur und kritiſches Forum urſprünglich gar nicht dachte. Ich wollte harmloſen Menſchen ein fröhliches Lachen bereiten, wo ſie ſich ſonſt kläglich den Kopf zerbrachen; nichts weiter. Der Schwank ſollte eigentlich in die „Fliegenden Blätter“ wandern, mit Zeichnungen in ihrem Styl ausgeſtattet werden. Er wuchs zu groß an für dieſe Beſtimmung, die Redaktion mag auch keine Satyre mehr, beſchränkt ſich immer grundſätzlicher auf das komiſche Sittenbild. So gab ich den Spaß in den Buchhandel. Er iſt hiedurch der Kritik verfallen und da er es einmal iſt, ſo wird mir aus ſeiner Anſpruchloſigkeit doch wohl keine Pflicht erwachſen, zu ſchweigen, wenn man ihn nicht für das nimmt, was er ſein will.

Es wird das Beſte ſein, ich erzähle zuerſt, wie es mit der Entſtehung zugegangen iſt. Als ich vor etlichen Jahren über Goethe's Fauſt las und an den abgeſchmackten Vers des Chors der ſeligen Knaben im zweiten Theile kam: „er überwächſt uns ſchon — er wird uns lehren,“ fiel mir mitten im Vortrag ein: das ließe ſich ja hübſch zu einer Satyre benützen: Fauſt wird im Jenſeits Präzeptor bei den ſeligen Knaben. Der Anfang und das Motiv, daß der Held nachträgliche neue Prüfungen zu beſtehen hat, war fertig, und ein Hauptmangel der Dichtung, daß Fauſt, der, ausgenommen den vierten Akt, nicht gehandelt, nicht gewirkt hat, zu leichten Kaufs beſeligt wird, war am Schopfe gefaßt.

Die Ausführung blieb liegen, ohne daß ſie gerade aufgegeben war; ich ſpann ohne beſtimmtere Abſicht an dem Einfall ſo fort: Auftritte, wie Fauſt von ſeinen Schülern geneckt wird, Mephiſtopheles als Anſtifter ſchwebten mir vor. In einem andern Halbjahrskurs, da ich wieder Goethe's Fauſt behandelte, kam ich bei der Betrachtung des zweiten Theils wie gewöhnlich auf die Allegorie und das reflektirte Symbol zu ſprechen. Ich beleuchtete das unorganiſche Verhältniß zwiſchen Bild und Inhalt, das in dieſen Formen ſtattfindet; ich zeigte, daß das Bild, da es hier nur als Mittel diene, nicht ſchön zu ſein brauche, daß es ebenſo gut unſchön oder ganz dürftig ſein, ja in dieſem Falle dem Zweck beſſer entſprechen könne: ein todtes, mechaniſches Objekt z. B. nöthige uns viel beſtimmter, als ein lebendiges Weſen, nach dem Vergleichungspunkte zu ſehen und den Gedanken zu ſuchen, der dahinter verſteckt ſei; eine Lichtſcheere ſei ein ganz paſſendes Bild der Aufklärung, ein Lichtlöſcher verſinnliche ganz zweckmäßig den Obſcurantismus. Dabei fiel mir ein, ebenſo könnte ein Stiefelknecht als Symbol der geiſtigen Entwicklung gebraucht werden, ſofern ſie in einem Löſen von Hemmungen, einem Befreien aus innern Stockungen beſteht; Verwicklung in Irrthum, Zweifel, Leidenſchaft, die den Fortſchritt aufzuhalten droht, wäre dann ein preſſender Stiefel, die Leiden des Gemüths auf ſolchen Knotenpunkten natürlich — Hühneraugen. Die vollendete Abſurdität der Vorſtellung machte mir Spaß, denn ſie erſchien mir als ganz gemäße Veranſchaulichung der richtigen Conſequenz des Sinnbilder ausbrütenden Verfahrens. Nun iſt die Idee der Entwicklung die leitende in der Tragödie Fauſt; ſchon der Prolog im Himmel ſagt uns, daß die Entwicklung es ſei, welcher auch das Böſe als Hebel dienen muß, und kündigt an, daß wir alle Trübung des Geiſtes, Verrennung, Verirrung, Täuſchung, Schuld im Leben des Helden unter dieſem Standpunkte zu faſſen haben. Ich kam auf meinen Gedanken an eine Satyre zurück, griff den Einfall vom Präzeptor wieder auf, knüpfte ihn mit dem Einfall vom Stiefelknecht zuſammen und hatte nun den Anfang und das Ende: Fauſt hat im Vorhimmel noch Proben zu beſtehen; nachdem er ſie beſtanden, ſoll er in den Himmel aufgenommen und gewürdigt werden, in dem Sinnbilde der Entwicklung das Geheimniß ſeines Lebens und aller Geſchichte anzuſchauen. Nun fehlte mir aber noch die Mitte. Der Anfang war leicht zu erweitern: Fauſt iſt in ſeinem Lehrſtande zu ſchmaler Koſt verdammt, Mephiſtopheles ſucht ihn durch Gaumenkitzel zu verführen, dann reizt er die Knaben zu allerhand Schabernak; allein Fauſt mußte natürlich noch andere und ſchwerere Proben aushalten, als die Geduldprüfungen eines geplagten Schulmanns. Zum Abſtruſeſten in Goethe's Altersprodukt gehören die Mütter nebſt dem myſtiſchen Dreifuß, Schlüſſel u. ſ. w. Es lag nichts näher, als daß nun dieſe daran mußten; ſie ſollten auf Mephiſtopheles Rath die Seele des verwegenen Eindringlings durch Schreckbilder zu lähmen ſuchen. Allein durch was für Schreckbilder? Helena und Euphorion mußten eingeführt, aber nach kurzer Drohung komiſch aufgelöſt werden, denn mein Fauſt hatte ſchon im Anfang, im Geſpräch mit Gretchen, zu erkennen gegeben, daß er über die Helena enttäuſcht ſei. Da kam mir in den Sinn, eine politiſche Parthie einzuſchieben; der Gedanke leuchtete mir um ſo mehr ein, da eine rein literariſche Satyre ſchließlich doch der nöthigen Würze entbehrt. Es lag ſehr nahe, Fauſt und Valentin zu den Rollen zu verwenden, die ich ihnen zugetheilt habe; der Chor der Trojanerinnen konnte dann die Klein- und Mittelſtaaten vorſtellen. Beluſtigend iſt, daß die Anzeige in den „Blättern für literariſche Unterhaltung“ meint, da das Ganze auf harmloſen Unſinn angelegt ſei, ſo hätten die Seitenhiebe auf den „franzöſiſchen Herrſcher“ und „beſonders“ die auf Preußen wegbleiben ſollen. Wie ſchauderhaft, ſo Heiliges antaſten! —

Gelegentlich muß ich hier bekennen, daß ich S. 95 verſäumt habe, mit ein paar Worten nachzuhelfen, um einem Mißverſtändniß vorzubeugen; ſtatt: „während fröhlich abgewalzt wird, fällt der Vorhang.“ hätte ich ſetzen ſollen: „es wird immer raſcher und endlich ſo raſch getanzt, daß man nur Eine Geſtalt zu ſehen glaubt; der Vorhang fällt.“ Darin läge gewiß keine Andeutung, als meinte ich eine Löſung für die deutſche Frage zu wiſſen, wohl aber ein hinreichend deutlicher Wink, daß ich nicht meine, wir können dadurch zum Ziele kommen, daß wir an unſer Staatenmaterial, wie es iſt, die moraliſche Forderung der Einigkeit ſtellen. Die Unterlaſſung eines ſolchen Winks hat mir im „Deutſchen Muſeum“ den Hieb zugezogen: „der Verfaſſer iſt ſich über den Standpunkt, den er in politiſcher Beziehung einnimmt, offenbar ſelbſt nicht klar.“ Iſt ſich übrigens Herr R. Prutz ſo klar, daß er zu einer beſſern Nachhülfe Rath wüßte, ſo ziehe ich beſcheiden vor ſeinem politiſchen Tiefblick die Segel ein.

Zur Ausfüllung meines Rahmens fehlte nun noch dieß und das, was mir im weiteren Spiele der Gedanken an den Kern eben ſo angeſchoſſen iſt; ſo z. B. das Commers, wozu ſich die vier tiefſinnigen Figuren der Kuttenmänner hergeben mußten, das myſtiſche Laxier u. dergl. Es fällt mir nicht ein, mich mit einer Analyſe der poetiſchen Geneſis eines Scherzes wichtig machen, vor mir und dem Leſer beſpiegeln zu wollen; auf das Eine und Andere komme ich im weiteren Zuſammenhang ohnedieß zu ſprechen.

Kein Intriguenluſtſpiel, ſondern eine phantaſtiſche Poſſe wollte ich machen und habe ich gemacht; wenn ich ſage: eine ariſtophaniſche Komödie, ſo ſoll Niemand meinen, ich wolle mich mit Ariſtophanes vergleichen; aber darum, weil ſich Einer mit dem Alt- und Großmeiſter der dramatiſchen Karikatur an Geiſt nicht kann meſſen wollen, wird ihm doch wohl nicht verboten ſein, ihm auf den Boden ſeiner poetiſchen Gattung zu folgen. Alſo in der Fabel nicht knotenflechtender Witz, ſondern Narrheit, Unmögliches oder Mögliches an Unmögliches geleimt, kurz das komiſche Wunder! Die Charaktere nicht durchgeführte menſchliche Individuen, ſondern derbe Holzſchnittbilder aus wenigen Strichen, Marionetten! Der Ton aber, die einzelnen komiſchen Mittel des Witzes, der Ironie, der Metapher mehr närriſch, frei humoriſtiſch als rein ſatyriſch! Es kann ſich an die wilde Komik der Fabel wohl die beißendſte Satyre knüpfen, das wiſſen wir aus Ariſtophanes, aber ſeiner wahren Natur nach reißt dieß ungebundene Spiel über die bloße Abſicht des Beißens und Stechens auch hinaus, führt in ein Komiſches, das, wie das Schöne um ſeiner ſelbſt willen ſchön, ſo um ſeiner ſelbſt willen komiſch iſt, in den „holden Wahnſinn.“ Satyre muß Satyre bleiben, aber phantaſtiſche Satyre geht gern weiter, als ihr Zweck, erhebt ſich im Spott über den Spott in das reine, freie Lachen. Es war nicht eigentlich eine Abſicht, ein Entſchluß, daß ich den dummlichen, ſaftigen, dusligen, nicht den fein zugeſpitzten Ton griff; ich muß nur bekennen, daß es mein Geſchmack ſo iſt. Ob unter den zielenden Witzen, die ich eingeflochten, etwas Gutes iſt, ziemt natürlich nicht mir zu beurtheilen; ich habe mich aber im Einzelnen und Ganzen mehr des ſchlechten Witzes befleißigt. Freilich gibt es auch einen guten ſchlechten und einen ſchlechten ſchlechten Witz; zu welcher Gattung der meinige gehört, das zu beurtheilen muß ich ebenfalls Andern überlaſſen. Nur daß ich mir Richter ausbitte, welche noch Sinn haben für das, was an ſich komiſch iſt, nicht bloß für das, was durch Beziehung komiſch iſt. Ich ſetze das nächſte beſte Beiſpiel her. Es erzählt Einer, auf einer Fußreiſe in der Schweiz haben ihn die Stege, die er an den Hoſen trug, nicht wenig beläſtigt, ſie ſeien immer geriſſen. Es wird ihm erwiedert: warum er auch ſolche getragen habe? ihn hätte das Wort Schillers im Liede des Alpenjägers im Wilhelm Tell warnen ſollen: es donnern die Höhen, es zittert der Steg. Hat in dieſer Unterhaltung vorher der Erſte oder irgend ein Dritter ſich durch gelehrte Sucht des Citirens lächerlich gemacht, ſo iſt dieß ein treffender Witz, ſo, was man einen guten nennt; man lächelt mit ironiſch aufgezogenen Mundwinkeln; mir aber, ich bekenne mich zu der Ketzerei, gefällt er beſſer ohne dieſe Beziehung, ganz nur als ſchlechter Witz, denn ſo gibt er einfach froh und dumm zu lachen; ja man kann ſagen: hinter der Dummheit liegt etwas Tieferes, denn der, welcher dieſen Witz als ſchlechten macht, ſtellt eigentlich ſich ſelber dumm, gibt ſich als Thoren dem Gelächter preis, fingirt gleichſam, er ſei derjenige, der wegen abgeſchmackten Citirens zu verſpotten ſei, und er iſt zugleich derjenige, der den Spott vollzieht: dieß iſt freiere, iſt reine komiſche Aktion. So verhält es ſich nun auch mit der komiſchen Sprachbildung, Sprachverkröpfung, Sprachverſchnörklung; Rabelais und Fiſchart haben ſie geübt zunächſt als Spott auf das Mönchslatein, zugleich dient ſie als entſprechende Form der tollen Fabel, welche die Unnatur des Mönchs- und Ritterweſens, die Ungeheuerlichkeit, die Lügengebirge der Ritterromane parodirt; aber die Narrheit geht viel weiter, als zum Zwecke nöthig war, die Zunge geräth in ein freies trunkenes Spiel, ein rein thörichtes Lallen, ſo wie ja auch im Inhalt der ſatyriſche Anlauf die Phantaſie der beiden Humoriſten in's freie Schweben weit über das Ziel fortreißt. Meine ſprachlichen Schnaken haben den Zweck, die Manierirtheit, die behäbige Affektation von Goethe's Altersſtyl zu parodiren; Spuren deſſelben zeigen ſich ſchon im erſten Theile des Fauſt; der Oſtergeſang z. B. hat ſchöne Parthien, aber die dreifachen, ja fünffachen gleitenden Reime („preiſenden, beweiſenden, ſpeiſenden, reiſenden, verheißenden") ſind doch bereits Schnörkel; auf dieſe und auf das Uebermaß des Opernhaften, was in den häufigen Geſangſtücken ſchon hier eindringt, ſind meine Chöre unſichtbarer freier und guter Geiſter in den zwei erſten Akten gemünzt, ſchweifen aber im Taumel der Laune über das Schußziel hinaus wie die Situationen und die einzelnen Scherze im Uebrigen eben auch darüber hinausfahren. Bei dieſen Sprachſpielen — auch dieß mag hier noch angeführt werden — ſchöpfte ich mitunter aus dem ſüddeutſchen Dialekt, wie ja bei aller luſtigen Poſſendichtung von jeher die Mundart hat herhalten müſſen; natürlich muß ich mir Leſer wünſchen, die, wenn ſie nicht dieſen Dialekt kennen, doch noch in einem Dialekte zu Hauſe ſind; wer dieſem naiven Elemente ganz entfremdet, aus dem Naturboden der Sprache ganz entwurzelt iſt, dem muß zugleich mit dem fremdartigen Hanswurſtkleid Alles zuſammen in meiner Poſſe wildfremd vorkommen.

Dieß Alles war, wie geſagt, mein eigener Geſchmack, aber mein Urtheil billigte, was die natürliche Neigung ergriffen, weil mir Goethe zu lieb iſt und zu hoch ſteht, als daß ich lauter ſpitze Pfeile des ſtechenden Witzes auf ihn hätte abſchießen mögen. Mein Unwille gilt ja mehr dem unkritiſchen Kultus ſeines wunderlichen Machwerks, mehr der wohlweiſen Geſchäftigkeit der Deutungswütheriche, die ſich von dem alten Herrn an der Naſe herumziehen laſſen, als ihm ſelbſt; allein auch dieſe ſollten, meine ich, immerhin ſelbſt noch mitlachen können, wenn ſie anders Humor haben, denn, noch einmal, ich bin kein Freund des Witzes, der ſo trifft, daß der Getroffene nicht mitlachen kann. Doch wir müſſen bei Goethe ſtehen bleiben: ich hielt alſo für erlaubt und für recht, auf ihn mit der Narrenpritſche zu ſchlagen; allein ich muß dieß genauer beſtimmen: ich wollte mich gegen Goethe auf Goethe ſtützen, ich wollte von dem greiſenhaften Dichter an den urſprünglichen und geſunden appelliren. Ich bin auf's Innigſte überzeugt: wenn man Goethe dem Jüngling, nein, auch Goethe dem Mann dieſen ſeinen zweiten Theil Fauſt hätte hinzeigen und ſagen können: ſieh, dieß wirſt du einmal machen, ihm hätte zuerſt die Hand zu einer ausgiebigen Ohrfeige gezuckt, dann aber wäre er in Lachen ausgebrochen; hierauf hätte er ſich vielleicht erbitten laſſen, aufmerkſamer zu leſen; da hätte er in den humoriſtiſchen Stellen und in der Idee, ſeinen Fauſt als Fürſten eines freien Volkes ſterben zu laſſen, ſich ſelbſt wieder erkannt, aber nur um ſo kläglicher hätte er im Hinblick auf alles Uebrige die Götter angefleht: ſchützet mich vor mir ſelbſt, erlöſet mich von dieſem Zerrbild meines beſſern Ich, das ſich mir auf den Rücken ſchnüren und mit mir in die Ewigkeit wandern will, ſchickt mir einen Retter, der mir dieſen Kobold vom Halſe ſchafft, der mir mit einem himmliſchen Höllenſtein dieſe große, ruppige Warze wegätzt, der mir dieſen langen, langen Zopf mit dem zierlichen

Schwänzchen, den ich mir anbinden ſoll, mit breiter Scheere abſchneidet! — Ob die Götter mich zu dieſem Werk auserſehen haben, ob ich mich ohne ihren Willen dazu aufgedrängt habe? Ich weiß es nicht; genug, ich wollte dieſer Retter ſein, ich wollte Goethe von Goethe retten und ich lebe des Glaubens, daß er im Elyſium mir dankt; denn Goethe im Elyſium iſt ja der verjüngte, der wahre Goethe, nicht der Allegorientrödler und Geheimnißdüſtler von 70—82 Jahren.

Herr Julian Schmidt (er wird es doch wohl ſelber ſein) hat ſich in den Grenzboten mit einem kurzen, herausgedrückten, vornehmverächtlichen Rülpſen über meinen Scherz ausgelaſſen und über den Schlußvers geſagt: „wenn der Verfaſſer zuletzt Goethe aus einem Himmelsfenſter ſchauen und herzlich über das Stück lachen läßt, ſo erlauben wir uns dieß für ein Mißverſtändniß der Perſon zu halten.“ Ich finde in H. Schmidts Kritik mehr Behagen (an der Bosheit) als Witz; ich kann ihm aber in aller Aufrichtigkeit ſagen: ich bedaure, daß er mit dem Leſen des Heftchens Zeit verloren hat: es iſt nur für Leute, die er für Kinder halten muß und ſoll.

Der Berufung von dem alten an den jugendlichen und männlichen Goethe habe ich thatſächliche Geſtalt gegeben, indem ich aus dem erſten Theil den Valentin herübernahm und gegen die ausgeſtopften Bälge der Allegorie, gegen die humanitariſche Thatenſcheue Fauſts als naive Kraft, als breiten Pfeiler hinſtellte. Nicht ohne einen gelinden Schauder über meinen Frevel zog ich auch Gretchen herein. Die Anzeige in den „Blättern für literariſche Unterhaltung“ meinte, den erſten Theil hätte ich ganz verſchonen müſſen. Ich weiß nicht warum; die Komik hat ſelbſt die reinſten Geſtalten der Poeſie niemals verſchont und iſt auch niemals dazu verpflichtet geweſen; es kommt ja nicht auf den Gegenſtand, ſondern auf den Geiſt an. Vollends wenn es gilt, den verſpäteten zweiten Theil eines Gedichts, den ich für ein blutloſes, lebensunfähiges Gebild halte, aus dem Sattel zu heben, ſo kann mir Niemand verwehren, meinen Hebel im guten erſten Theile zu holen. Freilich Valentin iſt mir poſitiver Hebel, Gretchen negativer; ich fingire, ſie ſei durch Leſung des zweiten Theils der Tragödie eine unnatürliche Perſon, eine geſchraubte Bildungsdame geworden. Dieß iſt eben nur der Ausdruck für das Gefühl des Bedauerns, daß die liebliche, naturvolle Geſtalt in die Nachbarſchaft von Schemen, von Alraunen, Larven zu ſtehen gekommen iſt, von Halbleichen, die nach Opium riechen. Mir habe ich ſie durch meinen Frevel nicht verderbt, mit Entzücken und Rührung folge ich ihr bis zum letzten ſchweren Gang wie vorher; ich denke, ſo wird es Andern auch gehen.

Als das muthwillige Opus in die Welt gegangen war, verſicherten mich Leute, an deren Urtheil mir etwas liegt, ſie haben darüber lachen müſſen, daß ihnen die hellen Thränen in den Augen ſtanden. Mir ſelbſt hatten die Späſſe, wie ſie mir einfielen, das Zwerchfell geſchüttelt. Nun kamen nach und nach die Kritiken. Herr Robert Prutz fand die Scherze hölzern, erzwungen, ſchwerfällig, pedantiſch: „die Ader des Humors fließt nicht freiwillig, ſondern der Verfaſſer muß erſt preſſen und pumpen, bevor ſie wenige dürftige Tropfen hergibt.“ Ich kann dagegen nichts ſetzen, als daß meines Erinnerns mir die Narrheiten luſtig von ſelbſt gekommen ſind; wie ſollte ich der Geck ſein, ein Wort weiter hierüber vorzubringen? Aber ich möchte Herrn Prutz doch fragen, warum ihm denn auch gar ſo ſchnell das Pumpen einfällt?

Doch ich wollte, ehe ich die verwerfenden Stimmen der Kritik aufnähme, noch von einer heitern Erfahrung melden. Es liegt in der Natur einer Poeſie, die ſich in Sinnbildern bewegt und dazwiſchen wieder Solches bringt, was nicht ſinnbildlich, ſondern eigentlich gemeint iſt, daß man im Dunkeln bleibt, wo das Eine aufhöre, das Andere beginne. „Das bedeutet noch etwas!“ „„Nein, das bedeutet nichts weiter, das iſt eben, was es iſt!““ So zanken ſich die Ausleger. Ich habe nun in meine Poſſe Einiges mit Abſicht geſteckt, was in dieſem Sinne Verlegenheit bereiten ſollte; ich erlebte aber den Spaß, daß man ſich über einigen ſchlechten Witzen und über Figuren, die eben einfach zum Apparat gehören, um eine Handlung durchzuführen, welche als Ganzes dann freilich komiſch allegoriſchen Sinn hat, mit geſchäftiger Wichtigkeit den Kopf zerbrach. Wer ſteckt hinter dem D. Marianus? Wer hinter den drei Patres? Hinter dem „ſtrengen Vötticher“ wohl Niemand anders, als die bekannte literariſche Klatſchbaſe? Ich habe nicht an ſolche Anſpielung gedacht, Vötticher iſt eben ein anderes Wort für Küfer. „Netticher,“ was eben dort ſteht, nichts als eine närriſche Sylbenerweiterung wie: „Nach Arabichen, nach Arabichen, gib mir jetzt den Wanderſtabichen.“ Hinter ſolchen einzelnen Schnurren etwas zu ſuchen iſt ſelbſt der im Morgenblatt erſchienenen Anzeige widerfahren, der einzigen, die auf das Weſen der phantaſtiſchen Satyre einging und freundlich dem Humor Humor entgegenbrachte. Sie hat übrigens zwiſchen zwei Sätzen, die ſie aufſtellt, ein gewiſſes Dunkel ſtehen gelaſſen. Sie gibt eine abſolute Narrheit zu, verlangt aber, daß ſie ſchließlich doch auf einen bedeutenden Gegenſtand ſich beziehen müſſe. „Im vorliegenden Fall muß ſich alle Dummheit, alle Schweinerei auf die Fauſt'ſche Allegorie beziehen und zwar als auf etwas ganz ernſthaft Vorausgeſetztes, etwas Tiefes und Geheimnißvolles. Wo dieſe Beziehung auf irgend einem Punkte zurücktritt, da wird die [illegible]liche Dummheit einfach dumm und abgeſchmackt, da ſchlägt die geſalzene, witzige Schweinerei in das ſchlechthin Häßliche und Degoutirende um.“ Der Verfaſſer hat aber ja der Komik ihre Willkühr eingeräumt, „regellos wilde und halsbrecheriſche Sprünge“ erlaubt. Wie lang oder wie kurz ſoll nun das Band ſein, das ſie auch bei dieſen Sprüngen am ſatyriſchen Zwecke feſthält? Da liegt ja eben die Frage. Daß einzelne Wortwitze und dergleichen kleine Waare auch zwecklos ſpielen dürfen, wird er nicht verneinen. Ob er bei weniger untergeordneten Stücken, bei ganzen Auftritten dem Band eine erwünſchte Länge läßt, erſieht man nicht deutlich aus ſeinen Worten. Ich will als Beiſpiel nur die Verzapfung durch Valentin hier anführen. Zunächſt bedeutet ſie nichts, ſie iſt eben ein Punktum, das ich brauchte, die Läuterung mußte eben ein Ende erreichen. Verlangt nun der Verfaſſer dieſer Anzeige, daß das derbe Motiv unmittelbar etwas bedeute im Sinn der Parodie der Allegorie, ſo muß er obiges verwerfende Urtheil auf daſſelbe anwenden. Allein mittelbar bedeutet der gröbliche Auftritt allerdings etwas, ſchlägt auf etwas: er will ſagen, es ſei keine Kunſt, die Leſer anzureizen, daß ſie ſich vergeblich die Zähne an Räthſeln ausbeißen, wenn man ſo „hineingeheimniſſet“ wie Goethe, wenn man dunkle Sinnbilder ausheckt, über deren Grenze, wo ſie der direkten poetiſchen Darſtellung Platz machen, kein Licht zu finden iſt; wie das vorhergehende Laxier will er ferner ſagen, daß im allegoriſchen Geheimnißkram keine Grenze zwiſchen dem Schönen und Häßlichen zu ſetzen iſt. Dieſer Grad von Beziehung iſt nach meinem Dafürhalten hinreichend. Unſer Kritiker wird nicht behaupten wollen, daß die Verſpottung der Allegorie ſtets eine ſo nahe Beziehung auf die verſpottete Allegorie haben müſſe, wie das eben genannte Motiv des Laxiers, das neben der angegebenen allgemeinern Abſicht einleuchtend genug den innern Läuterungsprozeß komiſch ſymboliſirt; man muß einen Spielraum offen laſſen, der ſatyriſche Stab, mit reinem Muthwillen lang in der Luft gewirbelt, muß nicht auf ein Nächſtes treffen, ſondern kann auf Diſtanz nach Entlegenerem geſchleudert werden. Uebrigens führt das Beiſpiel auf die Frage nach dem Recht des Cynismus, wovon ich nachher ein Wörtchen zu ſagen habe. Ich muß zuerſt einen Einwand aufnehmen, der einer ſolchen Satyre das Recht der Exiſtenz in jetziger Zeit überhaupt beſtreitet.

Eine Traveſtie des berühmten Werks ſei ein Anachronismus, heißt es im Deutſchen Muſeum; vor dreißig Jahren etwa, als es erſchien, ſei es Zeit für eine ſolche geweſen; ſeitdem haben wir daſſelbe ſo gründlich kennen gelernt, der Zuſammenhang, in welchem es mit dem geſammten Leben und Wirken des Dichters ſteht, liege uns ſo deutlich vor Augen und das Urtheil über ſeine Vorzüge ſowohl wie über ſeine Schwächen habe ſich im Allgemeinen ſo feſtgeſtellt, daß die Satyre post festum komme. Wie? Wir ſollen mit dieſem Poem fertig ſein? Haben wir uns bis heute auch nur über den Sinn der räthſelhafteſten Allegorien verſtändigt? Weiß

Jemand gewiß, was der Homunkulus bedeutet? Was der große Pan, der Ausbruch des Feuers bei dem Mummenſchanz? Der Dreifuß, der Schlüſſel? Die dunkeln Fratzen alle der klaſſiſchen Walpurgisnacht? Wenn Herr Prutz es gewiß weiß — ich meines Theils kann mich nicht ſolcher Weisheit rühmen; ich kann aber auf die Ausleger hinweiſen, die ſich heute noch ſtreiten. Sie werden ſich ewig ſtreiten. Goethe hat es ſo gewollt; er hat beliebt, nicht nur Allegorien, ſondern ſolche Allegorien auszuhecken, welche Räthſel ſind und bleiben, nicht nur Räthſel, ſondern ſolche Räthſel, von denen man, ſo lang und oft man räth, nie wiſſen kann, ob man errathen hat. Und weiß Jemand gewiß, wo die Grenzen zwiſchen Allegorie und direkter Dichtung zu ziehen ſind? Hat mir nicht mein Freund und Mitarbeiter an der Aeſthetik, Köſtlin, das Leid angethan, ſich über dieß wie über jenes mit Herrn Düntzer zu zanken? Ja vergißt nicht faſt die ganze kritiſche Welt heute noch die erſten äſthetiſchen Prinzipien, den abſoluten Werthunterſchied zwiſchen lebendig poetiſcher Geſtalt und zwiſchen unerquicklicher Sinnbildnerei, wenn ſie mit offenem Mund und hochgezogenen Brauen vor das hochheilige Myſterium tritt? Hat man nicht unbegreiflicher Weiſe theatraliſche Aufführungen verſucht und denkt nicht ſelbſt Köſtlin an ſolche? Wenn man erkannt hat, daß uns Goethe vor Allem ein Bild ſeiner eigenen humaniſtiſchen, wiſſenſchaftlichen Entwicklung gibt, räumt Jemand ein, was ein Kind einſehen kann, daß er darüber das Nöthigſte verſäumt, nämlich ſeinen Fauſt bei Zeit und energiſch in's handelnde Leben zu ſtoßen? Nun aber die Unglücklichen, die Millionen, die ohne gelehrten Apparat und doch mit gebildetem Sinn an ein Werk Goethes treten, gern bewundern möchten und nicht verſtehen können, bei dem beſten Willen, zu verehren, ſich verdrießlich abquälen und ſich's nicht zu geſtehen wagen, weil die hochnaſigen Kritiker ihnen unverbeſſerlich das profunde Werk anpreiſen! Die armen Gutmüthigen, die nun in der Angſt ihres Herzens meinen, ſich ſelbſt die Schuld zuſchreiben zu müſſen, wenn ſie nicht verſtehen, nicht bewundern können! Und da ſoll eine Satyre verſpätet ſein? Dieſe Unglücklichen ſoll nicht die befreiende Kraft der Komik von dem drückenden Alb erlöſen? Und dem Gelehrtenvolke ſoll ſie nicht ſagen: gebt's einmal auf, den ungeheuern Lebtag aus einem halbkindiſchen Altersprodukte Goethes zu machen; thut dem alten Herrn das Leid nicht an, Abgötterei mit ſeinen ſpäten Schnaken zu treiben; ach, laßt ihn um's Himmels willen drin ſitzen, in ſeinem Stübchen, kritzeln und ſeine ſeltſamen Schnörkel auf dem Papiere ziehen, ſchonet ihn im Andenken an die gute Zeit ſeiner vollen Kraft; ſeht, ihr macht ihn nur lächerlich und euch ſelber mit, denn man weiß recht wohl, welche zwei Dinge ihr miteinander verwechſelt: das Glück eurer Eitelkeit im Deuten, Rathen, vermeintlichen Errathenhaben tragt ihr auf das Gedicht über, legt ihr ihm als äſthetiſchen Werth bei!

Und nun zum Vorwurf des Cynismus! Ich finde ihn in keiner literariſchen Zeitſchrift, nur in einem Lokalblatt ausgeſprochen, weiß aber wohl, daß er ſtark unter den Leuten umging, und ſah es natürlich voraus. Man hat etwa geſagt: was einem Ariſtophanes, Rabelais, Fiſchart erlaubt ſei, das ſtehe einem Kind unſerer Zeit nicht mehr zu. Warum denn nicht? Die Unnatur zu bekämpfen, dazu hat man den Cynismus und wird ihn haben, ſo lange die Welt ſteht. Die

Zeit der Glacéehandſchuhe und Lackſtiefel und Krinolinen iſt verbildet genug, ihn zu bedürfen, und iſt doch noch ſtark genug, ihn zu ertragen. Ich weiß, daß vernünftige Frauen, die noch Natur und Humor beſitzen, herzlich über den Deutobold gelacht haben. Doch es handelt ſich um den näheren Anknüpfungspunkt. Das Bild in der Allegorie, habe ich geſagt, kann dem Zwecke beſſer dienen, wenn es in einem unlebendigen, ja mechaniſchen Objekte, als wenn es in einem lebendigen, der Schönheit fähigen beſteht. Ich ſetze hinzu: wenn es für ſich geradezu häßlich iſt; denn ein häßliches kann nach Umſtänden den Vergleichungspunkt einleuchtender hervorſpringen laſſen, als ein ſchönes oder nur ſauberes. Das Häßliche kann auch das phyſiſch Ekelhafte ſein. Goethe ſagt z. B.: „D. Marianus (in der oberſten, reinlichſten Zelle).“ Die Bedeutung iſt dießmal freilich nicht dunkel, der Vergleichungspunkt ſpringt in die Augen: die Reinlichkeit bedeutet die innere Reinheit, den Läuterungsgrad des Herrn Doktor. Aber wie abgeſchmackt! Die Zellen der drei Patres ſind demnach wohl in drei Abſtufungen nach unten eine dreckiger als die andere? Kann man widerſtehen, dieſen Tiefſinn des Schmutzes in einem läuternden Laxier, das dem Fauſt eingeſchüttet wird, ſo wie die abſurde Myſterioſität des Wegs zu den Müttern durch das Unausſprechliche gewiſſer Theile eines Gebäudes zu parodiren? Iſt mit dem Häßlichen überhaupt nach Leſſings altem Satze nicht auch das Ekelhafte zuläſſig in der Kunſt, wenn es nur dem Komiſchen (wie ein andermal dem Furchtbaren) dient? Doch wohlgemerkt: vom Cyniſchen iſt das Obſcöne, das geſchlechtlich Anſtößige zu unterſcheiden. Goethe hat ſich darin viel, ſehr viel erlaubt. Ich meines Theils geſtehe, daß mir ein gewiſſes Motiv, wodurch Mephiſtopheles von der Leiche des Fauſt abgelockt wird, mehr ekelhaft, als komiſch iſt; noch widerlicher ein anderes: wie Fauſt mit Helena ſich gefunden hat und vor allem Volk neben ihr thronet, heißt es:

Näher und näher ſitzen ſie ſchon
Aneinander gelehnet,
Schulter an Schulter, Knie an Knie;
Hand in Hand wiegen ſie ſich
Ueber des Throns
Aufgepolſterter Herrlichkeit.
Nicht verſagt ſich die Majeſtät
Heimlicher Freuden
Vor den Augen des Volkes
Uebermuthiges Offenbarſein.

Soll wohl auch etwas recht Tiefes bedeuten; was? weiß der Himmel, ich nicht. Ob es aber etwas oder nichts bedeute, es iſt in beiden Fällen gleich ſchamlos und vor Allem ein Fauſtſchlag in's Geſicht des richtigen antiken Gefühls, ſeiner Strenge, ſeiner keuſchen Unterſcheidung des Zuſammenhangs, in welchem das Sinnliche ſich frei bewegen darf. Goethe in ſeiner guten Zeit hätte ſich lieber ſelbſt in's Geſicht geſpuckt, als daß er ſo etwas geſchrieben hätte. Von gewiſſen Gedankenſtrichen in den Blocksbergſcenen, dort wo mit den Hexen getanzt wird, wollen wir ſchweigen; Goethe mag verſuchen, das Ekelhafteſte, was je gewagt worden iſt, aus der gegebenen Abſicht einer Charakteriſtik der ganzen Wolluſt bis in die Abgründe ihres Schlammes zu rechtfertigen. Es wäre leicht geweſen und hätte nahe genug gelegen, in der Satyre ihm auch auf den Boden des Obſcönen zu folgen; es war nicht mein Geſchmack. Dafür ſpreche ich aber auch an, daß man nicht zimperlich thue über meine unſchuldigen paar Sauereien aus dem Gebiete der naturalia non turpia. Oder muß man ein Ariſtophanes, ein Goethe, ein Genie ſein, um den Freibrief für einen comiſchen Spaß zu erſchwingen? Wo ſteht das geſchrieben? Welcher Polizeidiener des Anſtands hat mir Verhaltungsregeln vorzuſchreiben? Ja, nicht wahr, ihr naſerümpfenden Ceremonienmeiſter, wenn ihr's aus dem Griechiſchen oder etwa dem Engliſchen überſetzen müßtet, da wär's etwas Anderes? Da möchte ich euer Gemecker hören! Oder auch nicht!

Zum Schluſſe nun noch ein Wort von dem Refrain, der faſt in allen Anzeigen der Poſſe, die mir zu Geſichte gekommen, wiederkehrt: Mangel an Erfindung und Witz. Ich komme hier auf den Anfang meiner Selbſtvertheidigung zurück: man müßte eine Satyre über mich ſelbſt ſchreiben, wenn ich ſo abgeſchmackt wäre, mich als mein eigener Ritter für mich zu ſchlagen in der Frage, ob Witz in meiner Schnurre ſei oder nicht; unterſcheidet man aber Witz von Erfindung, ſo wird das letztere Wort doch wohl auf die Situationen, die Fabel zu beziehen ſein, und da darf ich billig in Anſpruch nehmen, daß man eine phantaſtiſche Poſſe nicht an dem Maßſtab einer verwickelten naturgemäßen Luſtſpielhandlung meſſe. Alſo, wie ſchon geſagt, ich verlange, daß man die Gattung im Auge behalte. Was meint denn Herr R. Prutz, wenn er ſagt, es fehle meinem Schwank an „aller eigentlichen Handlung?“ Er ſelbſt hat einmal eine phantaſtiſche Poſſe geſchrieben; ich habe ſeiner Zeit mich der „Politiſchen Wochenſtube“ höchlich erfreut, in meinen Vorleſungen ſie immer rühmend erwähnt; das gelungenſte Stück der höchſt einfachen Handlung darin iſt die Zangenentbindung Schellings; das Motiv dazu iſt von Hans Sachs entlehnt, aus dem „Narrenſchneiden,“ mir fiel es aber nie ein, ihm das aufzumutzen; nur jetzt muß ich ihn bitten, an ſeine Naſe zu fühlen. Im Uebrigen kann ich mich tröſten, mit einem unendlich Größeren, als ich bin, mich in gleicher Verdammniß zu befinden. Ich ſah mir, als das Donnerwort der Kritik erſcholl: „Mangel an Erfindung,“ den alten Schalk Ariſtophanes wieder an, z. B. ſeine zwei literariſchen oder beſſer kulturhiſtoriſchen, geiſtes- und ſittengeſchichtlichen Komödien. In den Fröſchen: die Unterweltsfahrt des Dionyſos, Begrüßung des Herkules, Prügelſcene mit Aeakus, dann der Wettſtreit der zwei Dichter, die in Handlung überſetzte komiſche Metapher von der Waage — das iſt Alles. Die Wolken ſind noch ärmer an ſogenannter Handlung. Strepſiades gibt ſeinen Sohn in die Denkanſtalt des Sokrates, benützt die Sophiſtik, die ſich der Sprößling daſelbſt angeeignet, zur Abſchüttlung von Gläubigern, wird dann von ihm geprügelt und zündet dem Meiſter der Spekulation ſein Seminar über dem Kopf an: Punktum. Es iſt eine hübſche Art Rechnung, mir den komiſchen Geiſt abſprechen und dann mehr von mir verlangen, als von dem, der ihn im vollſten Maße beſaß. Man wird mir nicht entgegenhalten, es handle ſich nicht von der Zahl, ſondern von dem komiſchen Werthe der Situationen; ob Fauſt als Schulmeiſter in ſeiner Hungerkur und unter den Knaben, dann bei den Müttern, dann als Fuchs bei dem Kommers, als Gegenſtand der myſtiſch mediciniſchen Läuterung und endlich als Eingeweihter der Myſterien komiſch iſt oder nicht, das müſſen die Lachmuſkel der Leſer entſcheiden, natürlich derjenigen, denen Natur und Humor die Competenz zuſpricht; nein, ſofern von der Qualität, dem komiſchen Werthe die Rede iſt, haben meine Kritiker ganz deutlich jene Situationen darum verworfen, weil ſie nicht realiſtiſch ſind im Sinne des modernen Luſtſpiels, das ſich auf dem Boden der Naturwahrheit bewegt und natürlich Schlag auf Schlag eine reiche Reihe komiſcher Situationen abſpinnt; das ſagt namentlich der Ausdruck: Mangel an „eigentlicher“ Handlung; im Uebrigen aber haben ſie die Quantität, die Zahl der Situationen im Auge und, wie geſagt, da kann ich mich mit Ariſtophanes tröſten.

Nun aber ja — die Ausfüllung des Rahmens, darauf wird es ankommen, das iſt die Hauptſache, alſo „der Witz.“ Ich weiß zwar nicht ſo ganz, ob es richtig iſt; die Erfindung der Handlung wird doch auch etwas ſein; Beides wird an Bedeutung gleichwiegen: das Draſtiſche des Vorgangs und die einzelnen komiſchen Lichtpunkte, die im Dialog und Monolog, in den Geſängen aufgeſetzt ſind. Und freilich, hier iſt meine Rede pro domo eigentlich zu Ende. Ich kann nur ſagen: Witz, der durch Beziehung komiſch iſt, Stechwitz iſt wenig darin, blutwenig, kann nur wiederholen: mein Geſchmack iſt der zweckloſe, der närriſche, der naturſaftige Witz, der ſchlechte, wenn man will. Er iſt wohl auch der gutmüthige, denn durch ihn erhalten die verſpotteten, karikirten Perſonen den Charakter der Behaglichkeit, der Wohligkeit. Sehen wir noch auf einen Komödiendichter der neueren Zeit. Molière iſt eigentlich bitterer Satyriker, allein er geht oft über, ich meines Theils ſage: er erhebt ſich in ein Spiel zweckloſer Narrheit und Fröhlichkeit, durch das er uns nicht das ſpitze Lächeln des Spotts, ſondern das helle, offene Lachen des befreiten Gemüths und der befreiten Sinnlichkeit abgewinnt. Dahin gehört z. B. das Examen im malade imaginaire mit dem Klyſtierſpritzenballet. Den Examinatoren und dem Candidaten iſt es in ihrem Unſinn, ihrer Ignoranz viel zu wohl, als daß es uns nicht mit ihnen rein wohl werden müßte, und unſere entfeſſelten Nerven tanzen luſtig mit; Alles ſprudelt von komiſchem opus supererogativum.

Ich will nun noch einen Beleg herſetzen über das Verhalten der Leute unſerer Zeit zu ſolcher Miſchung des hellen, naturfrohen Spaßes mit der Satyre, wie auch ich ſie, natürlich noch ungebundener, da ich keine realiſtiſche Komödie ſchreiben wollte, gebraut habe. Die Anzeige in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ beklagt zuerſt, wie die frühere „romantiſche Luſt an allerlei polemiſchem Spektakel und „„ungeheurer Heiterkeit““ durch das majeſtätiſche Allongeperrückenſchütteln und ſummariſche realiſtiſche Abmucken in unſern „„Literaturgeſchichten bis auf die neueſte Zeit““ gründlich zum Schweigen gebracht ſei,“ findet dann einige Parthien in meinem Schwanke nicht übel und ſchließt: „an den meiſten übrigen Stellen tritt zu oft die nur grunzende und johlende Luſtigkeit an die Stelle des wirklichen Witzes.“ So iſt es; Jahr aus Jahr ein ſeufzt und ſchreit ihr nach Natur, klagt über die Reflektirtheit, Unerquicklichkeit, zerſetzende Säure, ſtachliche Spitzheit der Geiſter, die Phantaſieloſigkeit in der Dichtung, die aus der trockenen Erdkruſte der Naturwahrheit und der verſtändigen Berechnungen nicht heraus kann; kommt ſie aber einmal, die Natur in ihrer Saftigkeit, freien Sinnlichkeit, kommt der

Humor, dem es wohl iſt auch ohne Beziehungen, und ruſt euch zu: thut mit, lacht einmal laut, hellauf, froh, unklug, vergeßt eure Weisheit, Wiſſerei und pfiffige Witzlerei, dann rümpft ihr die Naſen!

Ach was! geht mir weg! Wenn die Dummheit eine zweite Auflage erlebt, ſoll euch mein Valentin zurufen:

Wir boten euch ſauſenden, ſpritzenden jungen Wein,
Daran zu trinken einen fröhlichen Daps;
Euch aber dünkt der friſche Trunk nicht ſein,
Denn eurer Zunge Lederhaut will Schnaps!

Ludwig Uhland.

Schon oft hat man die Züge von Uhlands Muſe mit dem Charakter der ſchwäbiſchen Landſchaft verglichen; auch ich, wenn ich mein Vaterland beſuchte, wenn der Dampfwagen von der Albhöhe zu Thale gerollt war, wenn die Berge, Burgen, Wälder und Auen nun vor den Augen ſich aufthaten, habe mir mehr als einmal geſagt: dieß iſt nun doch recht natürlich die Heimath Uhlands. Es will mir nur ſcheinen, als liebe man die Beiden zu ſehr nur obenhin zu vergleichen. Der Grundſtock Schwabens, die Alb, zeigt im Großen herbe, eckige, ja trockene Umriſſe. Auf wenige Theile paßt Hölderlin's ſchönes Wort: „das wegende Gebirge“; ſchwungvoller Linienzug iſt nicht häufig, am meiſten heben ſich durch reine, fließende Formen, ſelbſt ſüdlicher Zeichnung vergleichbar, einzelne Vorberge, wie Achalm und Hohenſtaufen. Aehnliches gilt von den Höhen des württembergiſchen Schwarzwaldes; ſie bauen ſich nicht in ſo ſchönen Verhältniſſen, wie man ſie im Badiſchen findet, wenn man etwa oberhalb Freiburg den Belchen und ſeine Umgebung überſchaut. Durch die Ebenen des Unterlandes zieht ſich manche größere und kleinere Höhenkette, häufig mit anmuthigen, weichen, ſanften, ſelten mit ſtolzen, vielfach mit eintönigen, ſchleichenden, klumpigen Formen; raſche, entſchloſſene, freie und leichte Steigung der Linie wird man nur ſehr ausnahmsweiſe finden. Tritt man aber jenem unſerem Mittelgebirge, der Alb, näher, modellirt die Sonne ſcharf ihre Abhänge, ihre Thäler, ihre Felſen, ſo wird man die Befriedigung fühlen, die der Eindruck des tüchtig Eigenthümlichen gibt; man wird ſich ſagen: dieß Alles iſt etwas eigenſinnig, aber durchaus individuell, es hat Phyſiognomie, es hat Charakter. Es gibt Tage, Stunden, wo der ganze Gebirgszug ſich in ein tiefes Graublau kleidet; da hat man ſo recht die Empfindung des kraftvoll Spröden, des Stählernen, und wenn die Abendſonne ihr Gold, ihren Purpur in dieſe tiefen Farbentöne wirft, ſo fühlt ſich die Phantaſie wie in ein Reich dunkelglühender Kraft getragen. Lockt uns aber der gewundene Thaleinſchnitt, der murmelnde Bach, der Waldſchatten, da hineinzuwandern, ſuchen wir das gemüthlich Heimliche, das vertraulich Enge und Geſchloſſene, ſo wird die Erwartung nicht täuſchen. Durch Wieſengrün am kryſtallenen Bergwaſſer, durch Obſtbäume, deren Aeſte ſich unter dem Segen des Jahres biegen, ſchlendern wir nach dem Dunkel des prachtvoll üppigen Waldes, laſſen uns im Mooſe nieder und träumen unter Vogelgeſang von vergangenen Zeiten, von Jugend, von Liebe, von Freundſchaft, von Freuden, Leiden und Thaten des Lebens. Doch wir ſehnen uns auch wieder nach dem Weiten und Offenen, Berg und Fels beginnt uns zu drücken, zu beängſtigen, alſo hinaus in's freie, ebene Land! Bleibt dem Gebirg als einem Ganzen der Stempel des Herben und Harten, obwohl immer Großen und Mächtigen, ſo lautet hier Alles einladend, freundlich, heiter und fruchtbar. Die gute Ehe des Strengen und Zarten, des Starken und Milden, ſie iſt kaum irgendwo reiner vollzogen, als im guten Schwabenländchen. Wein, Obſt, Korn, ſammtener Raſen, weicher Baumſchlag legt ſich wie linder Mantel um Gelände des Hügels, über ſanfte Ebenen, die zwiſchen Weiden und Pappeln der mäßige Fluß durchrauſcht; wohl auch eine gewiſſe Melancholie zieht ſich durch dieſe ſegensreiche Reizwelt hin: ſie mag mit der genannten Erdbildung im Zuſammenhang ſtehen, die bei ſo viel ſchönem Wechſel ſo wenig freie Großartigkeit der Formen zeigt, eine Wehmuth, ich weiß nicht welche unbefriedigte Sehnſucht ſchleicht ſich, mit Luſt und Freude ſeltſam gemiſcht, in das ahnungsvoll ergriffene Gemüth und heftet ſich verſtärkt an die häufigen Burgtrümmer, welche wie ein verzitternder Klang die Sage umſchwebt.

Als die Kunde von Uhlands Tod zu mir gelangte, trat ſeine Erſcheinung lebendiger als je vor mein Gedächtniß. Mir war, als ſähe ich ihn eben über die Neckarbrücke gehen mit ſeinen langen Schritten, den Kopf ſteil, etwas zurückgeworfen oder eigentlich im Auftreten bei jedem Schritt etwas zurück und ſeitwärts bewegend; „was ich nicht will, will ich nicht, und was ich nicht will, thue ich eben nicht, da bringt mich keine Gewalt der Erde dazu,“ ſo ſchien jeder Zug dieſer Gangart und Haltung zu ſagen. Uhlands Kopf war auf den erſten Anblick nichts weniger, als ſchön; kleines, zurückgeſchobenes Kinn gehört bekanntlich zu den auffallenden Mißbildungen des menſchlichen Profils; über dieſer unzulänglichen Baſis trat ſcharf und herbgeſchloſſen, mit etwas abwärts gezogenen Winkeln der Mund hervor; die Naſe war kräftig gebildet, hier lag nichts Kleinliches, Energie ſprach aus ihrer mäßig gebogenen Mitte, Scharfſinn aus ihrer länglich gezogenen Spitze. Was nun aber jedem prüfenden Auge den ungewöhnlichen

Menſchen verkündigte, das war die hohe, breite, ausgezeichnet individuelle Stirn: eine mäßige Einziehung über dem markirten Vorſprung der Augenknochen, dann eine rückwärts geneigte mächtige Auswölbung, die obere, früh kahl gewordene Fläche groß, nach leichter Einſenkung in kräftigen Hügeln nach hinten abfallend — hier ſprach Alles: dieß iſt ein Charakter und ein Geiſt, tiefe Denkkraft, Forſchergabe vereinigen ſich da mit unbeugſamem Willen, auf den ein ſicherer Verlaß iſt, unbedingter Realität, Echtheit, Mannhaftigkeit, Standhaftigkeit, die allerdings wohl auch in ſpröden Eigenſinn ausläuft. Größe und vorwärtsdringende Kraft mit unberechenbarem Beharren bei Einzelnem, vielleicht mit wunderlicher Schwerfälligkeit und Umſtändlichkeit. Das iſt gewiß, einen feſten, tiefen, gründlichen, deutſchen Mann mochte man leicht in dieſer höchſt eigenartigen, knorrigen, eckigen, kantigen Bildung erkennen, einen Dichter nicht. Nun aber legte und goß ſich noch etwas ganz Anderes über dieſe harten, markigen und doch theilweiſe wieder kleinlichen Formen. Vor Allem muß ich die Schläfen nennen; eine nicht zu beſchreibende, rührende Zartheit lag über dieſer Bildung, erhöht von dem Spiele der etwas gerollten, früher blonden, ergrauten Locken. Das blaue Auge war klein und ſchien dem oberflächlichen Beobachter unbedeutend, natürliche Empfindlichkeit des Organs und Gewohnheit des Studirens hatte die Lider etwas zuſammengezogen, geröthet und ein Netz von Fältchen um die äußern Winkel gebildet; wer aber genauer zuſah, wer in vertrauter Nähe in dieß Auge blickte, dem ſprach es von unergründeten Tiefen der Empfindung und Ahnung, von geheimen Wundern der Seele, von Milde und Güte. Ich kenne nur Ein gutes

Bild von Uhland, ein Oelgemälde, ich meine von Morf in Stuttgart, Bruſtbild, das Geſicht von vorn, jugendlich, die Haare noch voll und blond; ganz unglücklich iſt das Profilbild in den Ausgaben der Gedichte. Für den Bildhauer wäre trotzdem, daß nur die Farbe jenen unbeſchreiblichen Schimmer des Auges wiedergeben kann, der Uhlandiſche Kopf keine ungünſtige Aufgabe; ſolche harte nordiſche Formen laſſen ſich, wenn ſie charaktervoll ſind, durch eine mit dem Geſetz der Treue richtig abgewogene Styliſirung recht wohl in das Monumentale rücken, und was das Auge betrifft, ſo hat ja die plaſtiſche Kunſt ihre Mittel, durch ausdrucksvolle Behandlung der Höhle, der ganzen Umgebung, der Lider eine dem Colorit ſich annähernde Wirkung hervorzubringen. Wer nun dieſe Schläfe, Locken, zarte Einziehung und Blick des Auges recht anſchaute, dem war, als hätte die herben Grundlagen der Kopfbildung ein Anhauch von oben berührt, mit lindem Wehen übergoſſen, mit zarter Hand darüber gleitend beſänftigt und geweihet — ja wahrlich, der erkannte den „numine afflatum." Erſt geſtern ſagte ein Knabe zu mir, der in den Kinderjahren Uhland nur auf der Straße öfters ſah, er habe namentlich ſeine zarten Locken immer mit einer Rührung und Ehrfurcht betrachten müſſen, für die er keine Worte habe. Ja auch eine beſondere Weichheit lag in dieſer poetiſchen Anwehung der harten Züge, dieſem Anflug, der den Erwählten der Muſe kund gab, dieſem Stempel der innern Jugend, der auch dem Greiſe blieb. Man mochte daraus auf einen Klang, eine Stimmung ſchließen, welche uns in ſeiner Poeſie begegnen wird und welche den ſchwäbiſchen Dichtern merkwürdig gemein iſt.

Uhlands Benehmen ermangelte ſehr fühlbar der Leichtigkeit. Er gehörte bekanntlich zu den „hartnäckigen Schweigern.“ Zwar was Varnhagen's bekannte Aeußerung[*] betrifft, ſo hörte ich ihn, kurz nachdem ſie gedruckt erſchienen, ſagen: neben Varnhagen habe man freilich ſchweigſam erſcheinen müſſen, weil er ſo viel geſprochen habe, daß Andern blutwenig übrig geblieben ſey; indeß es iſt wahr, Uhland zählte zu einem Geſchlechte von Menſchen, das wohl in keinem Volke ſo häufig vorkommt, wie im deutſchen, und, wenn ich recht beobachtet habe, in keinem Stamme, wie im ſchwäbiſchen: tiefe, gehaltvolle, reichgebildete Naturen, denen ein Dämon, ein Tick die Lippen ſchließt; ſo eben will der Gedanke heraus, aber die Schleuße iſt zu, er kann nicht; ſie ſitzen in Geſellſchaft, man wartet und wartet, daß ſie ihr Scherflein zur Unterhaltung beitragen, ſie möchten es auch, ſie denken an tauſend und tauſend Dinge, von denen ſie nun ganz füglich beginnen könnten, aber unter den tauſenden welches wählen? Verzweifelt! Es ließe ſich ja von jedem gleich füglich beginnen! Oder ſie haben endlich gewählt; aber wie anfangen? Man könnte ſo anfangen, oder auch anders und wiederum anders — was thun? wie dieß furchtbare Gebirge der gethürmten Möglichkeiten überſteigen? Endlich Muth gefaßt! — die Lippen öffnen, bewegen ſich, ein Laut —, aber das Pulver brennt auf der Pfanne ab, der Schuß geht nicht los. Gewiß jedoch, wir würden Uhland ſehr Unrecht thun, wenn wir in dieſem Knoten, dieſem Zaudern der Natur, dieſem wunderlichen Nichtkönnen den einzigen Grund ſeiner Schweigſamkeit ſuchen würden; nein, viel häufiger, als er nicht konnte, wollte er nicht. Da war es Extrem des Widerwillens gegen Geſchwätz. Uhland wollte nicht reden, wo er nichts Weſentliches zu ſagen hatte, er war ein Todfeind leerer Worte. Jenen, die eine Viertelſtunde lang ſprechen und am Ende derſelben nichts geſagt haben, ſteht kein Recht zu, über ihn zu lachen. Uhland führte keine geläufige, abgegriffene Sprachmünze in der Taſche; er prägte ſein Silber, ſein Gold — ohne Kupferzuſatz — erſt im Augenblicke des Gebrauchs, und das koſtete Arbeit. Er ſtotterte, wenn er anfing, längere Zeit, man ſah, daß er nach Worten ſuchte, weil ihm die verbrauchten Formeln nicht genügten, aber wenn er erſt warm war, floß es beredt von ſeinen Lippen. Das geſchah natürlich am meiſten, wenn man ihn auf ſeine Lieblingskapitel brachte; wer etwa vom Volkslied, von der Heldenſage einläßlich ſprach, der war ſicher, den wortkargen Mann aufthauen zu ſehen; doch nicht, als wäre er ein Reiter von Steckenpferden geweſen: ihn intereſſirte jedes Allgemeine, und er wäre kein Dichter, ja kein wahrer Menſch geweſen, wenn er nicht auch das Einzelne, Kleine, Enge an das Allgemeine geknüpft hätte; er war nicht auf das „Bedeutſame“ verſeſſen, Keiner von Jenen, die da meinen, ein Geſpräch müſſe eine greifbare Summe von Belehrung abwerfen, er hatte den vollen Humor der Zufälligkeit, mit dem die Schwabennatur glücklicher Weiſe faſt allgemein geſegnet iſt; aber er trat eben nicht in's Geſpräch, ehe ſeine Natur und der Geſprächsinhalt einander poſitiv angenommen hatten, und dazu den Uebergang zu finden, mochte er ſich nicht mit vorläufigen Lückenbüßern von Redensarten behelfen. Allerdings erzeugte er auch ſeine Gedanken nicht leicht, wenn nicht der Genius der erregteren Stimmung über ihn kam; am ſchwerſten, wenn Zuhörer und vollends feſtlich verſammelte auf ſein Wort ſpannten und warteten. Gewiß freuten ihn die Ovationen der Liebe und Verehrung, die ihm auf Reiſen oft gebracht wurden, aber gewiß ſtürzten ſie ihn auch in peinliche Verlegenheit, und wenn ich mich in ihn verſetze, wie Hunderte ungeduldiger Bewunderer eine Stegreifrede von ihm erwarten, ſo bricht mir in der bloßen Vorſtellung ein kalter Schweiß für ihn aus. Zum Repräſentiren war er ein für allemal nicht gemacht. Politiſche Reden hielt er nicht anders, als wohl vorbereitet; doch in der kurzen Kammerdebatte improviſirte er, wenn er warm war, leicht und ſchlagend. Sein Vortrag war nicht ſchön, geſtoßen, etwas bellend, die Endſylben verſchluckt. Auch Schiller war ja ein ſehr übler Declamator; Naturen, bei denen der Drang von innen Alles iſt, Menſchen, die ſich ſubſtantiell ganz in die Sache legen, vermögen es ſelten, im Vortrage zugleich künſtleriſch über dem Vortrage zu ſtehen und ihn danach zu moduliren. Ganz ſchweigend zog er ſich in ſich zurück, wo Naſeweisheit, Zudringlichkeit ſich läſtig machte. Beſuchte ihn eine Figur vom Schlage der neugierigen Literaten, denen ſchon der Bleiſtift in der Brieftaſche juckt und zuckt zu einem Artikel in dem und dem Blatt, um mit dem intereſſanten Dichterbeſuch ſich ſelbſt ein intereſſantes Relief zu geben: o, was machte der Mann für einen prächtigen, unbarmherzig ſtummen Holzbirnenkopf an die Kerle hin! Eitelkeit, Affectation, Genieſucht war ihm in den Tod zuwider; er war einfach vom innerſten Grund ſeines Weſens auf die Oberfläche heraus, ein deutſcher Mann im guten, alten Sinne des Worts.

---

[*] Denkwürdigkeiten und vermiſchte Schriften. Band 3. S. 96.

Der Portraiteur, Photograph, der nach ſeinem Bildniß jagte, fuhr mit den ſeltenſten Ausnahmen auch übel ab; ich ließ mich in Frankfurt einmal von einem ſolchen beſchwätzen, ihm zuzureden, daß er ihm ſitze, und fiel glänzend durch, was mir auch ganz recht geſchah. Wie ſteht der Mann da neben dem windigen Literatengeſchlechte, das jetzt mehr und mehr in's Kraut ſchießt, den Zapplern nach unverdientem Ruhm, den Clique- und Claquemachern, den Lobrecenſionenbeſtellern, den Anzettlern kleinlicher Schwätzereien, Zänkereien und Stänkereien, die da Händel und Skandal ſuchen, um nur genannt zu werden, den Affen, die ſich bald im Mutterleib ſchon für ein Titelkupfer werden photographiren laſſen!

Wo der Fall ausnehmend gemeſſene geſellige Formen erheiſchte, war Uhland etwas ceremoniös; das geſchah Vornehmen gegenüber vor Allem aus Stolz; er wollte der Form alle Ehre geben, um ſich im Inhalt deſto mehr Freimuth vorzubehalten. Im Jahr 1840 mußte ich im Salon von Goethe's Schwiegertochter zu Wien von einem ſehr gebildeten jungen Mann etwas höchſt Wunderbares vernehmen. Uhland war kurz zuvor dort geweſen. Der junge Mann gehörte dem Kreiſe geiſtig ſtrebender Kräfte an, die unter dem noch ungebrochnen Drucke der Herrſchaft Metternichs die Keime der freieren Zukunft pflegten. Der nahm mich bei Seite und vertraute mir an: „wir haben entdeckt, daß Uhland — ſervil iſt.“ Uhland ſervil! Seine Erzählung erklärte mir das Räthſel: die friſchen jungen Leute hatten ihn auf eine Spazierfahrt genommen und wohl nicht verſtanden, die richtigen Taſten zu greifen; ſie fanden ihn ſehr ſteif und wortkarg. Dagegen wollten ſie vernommen haben, daß er bei Erzherzog Karl, der ihn zur Tafel geladen, die Complimente nicht geſpart habe. Steif wird er wohl auch hier geweſen ſein, aber natürlich mit mehr Aufwand formeller Höflichkeit, deren Zoll er nicht ſchuldig bleiben wollte, obwohl er gewiß zugleich beſtrebt war, dem Helden zu zeigen, daß er ihn von Herzen ehrte. Die junge Geſellſchaft aber meinte nun, in ihrem Kreis habe ihm die Furcht den Mund geſchloſſen, im fürſtlichen die Unterthänigkeit geöffnet.

Etwas Umſtändliches lag übrigens in der Familie. Einen Onkel, der es bis zum komiſchen Uebermaß trieb, nannte man in Stuttgart den „Manierle." Der Vater machte den Eindruck des wackern, gewiſſenhaften, geſunden Philiſters, von ihm hatte Uhland den ſtrengen Ordnungsſinn, der alle Gerechtigkeit erfüllt; von der Mutter, wie ſie mir in Erinnerung iſt, ſinnig, geſprächig, munter mit Geiſt, wird des Talents ein Theil ererbt ſein: ganz wie bei Goethe:

„Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernſtes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur,
Die Luſt zu fabuliren."

Uhland muß muſterhaft erzogen worden ſein, nur eine durchaus treffliche Zucht, noch zuvorkommend der eignen Charakterarbeit, die freilich das Beſte hinzubringen muß, vermag keuſches, reines Maßhalten dem Menſchen ſo zur andern Natur zu machen, daß er einen geweihten Kreis um ſeine Perſon zieht, der Jeden in achtungsvollen Schranken hält, der auch der Freundſchaft, der Vertraulichkeit, dem Scherze heilig bleibt. Ja, das war ein Mann, dem Keiner die Ehrfurcht verſagen konnte, ſelbſt den wirklichen Inhalt ſeiner Verdienſte noch ungerechnet; man fühlte ihm die innere Reinhaltung an, man ahnte, noch ehe man es wußte, daß man hier einem Leben gegenüberſtehe, das unbefleckt war wie ein reines Tuch. Und das ſo ohne Zwang, ſo ſchlicht, ſo natürlich! Und der ſtrenge Mann war ſo heiter, lachte und ſcherzte ſo gern!

Nicht leicht habe ich ihn heiterer geſehen, als auf einer Spazierfahrt im Oktober 1837. Arnold Ruge war auf ſeiner Werbereiſe für die Halle'ſchen Jahrbücher in Tübingen eingetroffen. Das Schwert war noch nicht gekommen, zu ſcheiden, die Jung-Hegel'ſche Schule hatte ihr Programm nicht fertig und ihr kecker Sprecher begrüßte ſich daher noch im beſten Frieden mit den Dichtern, die der romantiſchen Schule das geſundere Element zugeführt hatten, doch aber von dem ſpäteren Manifeſte der Jahrbücher gegen die Romantik mitgetroffen wurden. So führten wir denn, Uhland und ich, den Gaſt zu Guſtav Schwab, der damals in dem einige Stunden von Tübingen entfernten Dorfe Gomaringen Pfarrer war. Es war ein milder Spätherbſttag, wir fuhren im offenen Wagen. Auf ganz ebenem Wege wurden wir plötzlich umgeworfen, weil irgend ein haltender Nagel ſich ausgeſpielt hatte. Ich kam mitten im Wege einfach auf die Füße zu ſtehen, Uhland und Ruge wurden herausgeſchleudert, den Kopf voran in einen Graben voll halbgefrornen Schlamms geſpickt, dann fiel der Wagen auf ſie und drückte ſie gründlich in den zähen Stoff. Als ich mit dem Poſtillon denſelben aufgerichtet hatte, blieben Beide, wie dieß nach ſolchen Ueberraſchungen der Menſch zu halten pflegt, noch einige Sekunden ſtille liegen.

Auf meine ſpätere Frage, warum er denn noch liegen geblieben ſei, nachdem er doch frei war, erwiederte mir Ruge: „ich dachte eben: was kommt wohl noch Alles nach?“ Als ſie ſich erhoben, fanden ſie ſich reichlich mit Koth überzogen und Uhland trug von dem Akte der Einſpickung ein regelrechtes Rundkäppchen derſelben Materie auf dem Kopf. Wir traten nun vorerſt in ein Wirthshaus am Anfange des Dorfes, um einen Reinigungsproceß vorzunehmen; allein das irdiſche Element war zu tief eingedrungen, die Läuterung konnte nicht zum Ziele gelangen. Der Wirth ſprach den beiden Colorirten zu, ſie ſollten nur immerhin auch ſo in das Pfarrhaus gehen, und tröſtete: „es iſcht jo net, als ob's Bosheit wär.“ Mit Lachen trat man ein, mit Lachen wurde man empfangen; der komiſche Zwiſchenfall brachte ſogleich eine muntere Stimmung in die Geſellſchaft. Die Tochter ſang Uhlandiſche Lieder, Schwab las aus Mörike's Gedichten vor, die Ruge noch nicht kannte, zwiſchen Scherz und Ernſt floß das belebte Geſpräch bis in die ſpäten Abendſtunden. Als die Rede auf echte und geſunde Poeſie im Gegenſatz gegen eitle und blaſirte kam,[*] ſprang Uhland, dießmal der Geſprächigſte und Munterſte von allen, öfters vom Stuhl auf und ſprach mit erhobener Stimme und erregter Aktion ſeine Ueberzeugungen aus, wobei ſich denn die großen Dreckfiguren, die ſeinen Rock wie eine Landkarte in Meer und Continent theilten, gar bunt und grell hervorſtellten. Er ſelbſt war nicht der Letzte, der über dieſe maleriſchen Effekte lachte. Später ſagte er mir, er habe eigentlich den ganzen Nachmittag und Abend beide Stiefel voll eiskalten Waſſers gehabt, ein Uebel, bei dem gewiß Wenige ſo gut gelaunt geblieben wären und das nur für eine Geſundheit, wie die ſeinige war, ohne ſchlimme Folgen ablaufen konnte; die phyſiſche Tüchtigkeit und Ausdauer gehörte eben auch ſo recht zum geſunden Ganzen dieſes Lebens.

---

[*] Eine Stelle in Ruge's Buch: „Aus früherer Zeit“ Bd. 2, S. 111 könnte ſo verſtanden werden, als hätte ich mich mit ihm hinter Uhlands Rücken über deſſen Anſicht von Heine luſtig gemacht. Dieſer Punkt wird ſich durch den Schluß der gegenwärtigen Charakteriſtik von ſelbſt erledigen.

Es müßte auch ein Wunder ſein, wenn einem Uhland jene geiſtige Flüſſigkeit gefehlt hätte, die wir Humor nennen, wenn die reinliche Wohlordnung ſeines Innern, die ſich in der ſtets pünktlich aufgeräumten Studirſtube ſpiegelte, den ausgelaſſenen Geiſt Laune nicht zugelaſſen hätte aus Angſt, es laſſe ſich nicht wieder aufſtellen, was er durcheinander geworfen. Uhland lief in der guten Stunde gerne durch die verſchiedenſten Tonarten des Komiſchen mit; er liebte einen tüchtigen drolligen Spaß im Volksgeſchmack, er konnte ſcharf und ſchneidig im Witze ſein, er fürchtete nicht, das Würdige gehe in Trümmer, wenn wohlwollende Ironie ſeine ſchwachen Seiten, ſeine Conflikte mit Zufall und Welt ertappte und belachte. Die alten Zechbrüder im „Schatten“ zu Stuttgart wußten davon zu erzählen, wie er ſprudelte, wenn es galt, desipere in loco, aber auch in ſeinen ſpäten Tagen plauderte er gern gemüthlich und lachte herzlich bei einem Glaſe Wein. Das freilich kann ich nicht aus Erfahrung beurtheilen, wie weit er dem kühnſten Humor Spielraum geſtattete, ich meine, jenem Humor, der dem Mephiſtopheles bei dem Herrn der Welten ſelbſt den Eintritt öffnet. Aus inneren Gründen glaube ich doch, daß er hier eine ſtrenge Grenze zog, und dieß führt uns zu einem wichtigen Punkte, der beſprochen ſein muß, ehe von andern weſentlichen Seiten des Charakters, Geiſtes und dann der Poeſie des Mannes die Rede ſein kann.

Uhlands ernſte, gerade, einfache Natur war durchaus für das Gediegene, Ungebrochene, von Zweifel, Dialektik, Verneinung nicht Durchſäuerte, nicht Geſpaltene und Zerriſſene. Dieß war der innere Zug, der ihn zu den altdeutſchen Studien führte und ſein Leben lang daran feſthielt. Die derbgeſunde, männlich naive, ehrenhafte Welt unſerer Altvordern, dieſe Welt aus Einem, obwohl ſpröden Guß, die Geſtalten aus Granit, obwohl grob gehauen, das war ſein Element. Sein eigenes Leben floß rein dahin ohne wilde Leidenſchaften, die das Innere zerklüften, es in Irrwege reißen, aus denen man ohne Schuld nicht herauskommt, die den Geiſt zu düſtern Fragen über Gott und Vorſehung aufrütteln; es war in ihm nicht die elektriſch geſpannte Luft, aus welcher wie jähe Blitze verwegne Gedanken ſchießen. Philoſophie, obwohl er ſie achtete, war ihm perſönlich nicht Bedürfniß. Wir werden das aus guten Gründen dem Dichter auch nicht wünſchen; es kann aber ſehr wohl einen Dichtergeiſt geben, der, ohne ſich ausdrücklich und zuſammenhängend mit Philoſophie zu beſchäftigen, doch von dem Sauerteig des Zweifels, mit welchem alle Philoſophie beginnt, eine ſtarke Doſis in ſich trägt. Dieſes Ferment wird eine Gährung zur Folge haben, in welcher die einfache Glaubenswelt der Religion zuſammenbricht. Findet der Geiſt keine Mittel, in irgendwelcher Form ſich die „verlorne Kirche“ neu zu erbauen, ſo wird die Poeſie der Zerriſſenheit und des Weltſchmerzes entſtehen, die wir begreifen, die wir zu würdigen wiſſen, wenn ſie genial iſt, die aber immer Merkmal eines kranken Geiſtes oder zugleich einer kranken Zeit iſt. Allein in den Tiefen eines Dichtergenius müſſen ſich Mittel finden, eine durch Zweifel gebrochene Glaubenswelt geiſtiger wieder aufzurichten, auch ohne den förmlichen Uebertritt in das Gebiet der Philoſophie. Er mag einen Theil ihrer Ergebniſſe, einzelne fruchtbare Sätze in ſich aufnehmen und verarbeiten, auch ohne ihr in die ſtreng fachmäßigen Unterſuchungen zu folgen; ein Gemiſchtes aus Denken, ethiſcher Spannkraft, Ahnung, Phantaſie, Betrachtung des Geſetzmäßigen in Natur, Kunſt und Geſchichte reicht auch hin, um die erſchütterte Idee einer Weltordnung neu, geläutert, in freierer Form und mit ihr Harmonie und Verſöhnung im Gemüthe wiederherzuſtellen. So rettet ſich Goethe aus Zwieſpalt, Zweifel, Lebensüberdruß, Verzweiflung, indem er ſich die inhaltreichſten Sätze aus Spinoza aneignet, ſein Inneres durch Sammlung, Selbſtbeherrſchung und Reſignation ordnet, den bauenden, geſetzmäßig bildenden, ausgleichenden und heilenden Kräften der Natur mit liebevollem Forſcherauge nachgeht, an der idealen Kunſtform des Alterthums ſein Schauen, Denken, Fühlen reinigt, er rettet ſich und ſeiner Poeſie den Himmel des Unendlichen, der ſich über Alles wölbt und in deſſen mildem, von oben wehendem Hauch jedes Blatt am Baume ſeiner vollendeten Dichtungen zittert. Uhlands Geiſt aber hat, wie mir ſcheint, zwar natürlich die Kriſis jugendlicher Schwermuth, wie ſie über jedes tiefere Gemüth, gewiß über jedes Dichtergemüth kommt, aber nie eine Periode durchlebt, wo er an den oberſten Haltpunkten des Glaubens irre wurde. Seine Natur war hierin poſitiv, — gewiß nicht poſitiv im engen, ſtumpfen Sinne des rechtgläubigen Buchſtabendienſtes, aber poſitiv in dem Sinne, daß ſie Anwandlungen des unbedingten Zweifels kaum kannte oder raſch ausſtieß.

Nennen wir einen dialektiſchen, anzweifelnden, kritiſchen, unruhigen Trieb im Geiſte, nichts ſchlechthin Feſtes anzuerkennen und ſtehen zu laſſen, außer nach vorausſetzungsloſer Prüfung, nennen wir dieſen Reiz beweglicher Naturen, der darum noch kein Dämon der Hölle iſt, der ſich ſchließlich recht wohl mit dem Engel der heiligen Wahrheit friedlich vergleichen kann, nennen wir dieſes prickelnde, ſollicitirende, aggreſſive, bohrende, dem modernen Menſchen vorzüglich eigene Etwas Negation: ſo kann man ſagen, es ſei in Uhland keine oder wenig oder zu wenig Negation geweſen. Sein Geiſt hatte etwas Ungeſchütteltes, Ungelockertes, wie eine kernige Nuß, die ſich nicht von ihrer Schale trennen laſſen will. Nehme man das Wort Teufelei nicht im fürchterlichen Ernſte, ſo mag erlaubt ſein, zu ſagen: die Teufelei der Negation hätte, vorausgeſetzt, daß ſie nur ein Moment, ein überwundenes Ingrediens geweſen wäre, dem Mann und ſeiner Poeſie mehr Leichtigkeit, ſchwebenden Charakter, Beweglichkeit, Vieltönigkeit, Vielfachheit der Beziehungen zum Leben verliehen. Man ſoll die Grundſäulen des ſittlichen Lebens einfach ſtehen laſſen! dieß Gebot war mit Uhlands ganzem Denken und Sein verwachſen; man ſoll das ewig Ehrwürdige bejahen ſchlechthin, ohne zu zweifeln! das war ſeine Grundſtimmung. Mögen wir nun hier mit Nachdruck anderen, aufgeregteren, verwickelteren, vom Geiſte der Kritik durchſalzneren und darum noch lange nicht unpoetiſchen, noch unſittlichen Formen des Geiſtes ihr Recht vorbehalten, mögen wir ſagen: dort liegt doch eine gewiſſe Enge, eine gewiſſe

Weltloſigkeit: bange darf uns doch nie werden, daß unſer Uhland in ſtumpfe Beſchränktheit, Illiberalität, Verfolgungsſucht verfalle. Davor bewahrt ihn ſelbſt ohne Vorſatz und Mühe ſein natürlicher Humor, in welchem zwar nicht das volle Bewußtſein, aber doch die Ahnung liegt, daß es eine Freiheit des Geiſtes geben muß, welcher keine Autorität heilig iſt und welche doch jede wahre Autorität aus Zweifel und Lachen wieder herſtellt; davor bewahrt ihn ſein Schönheitsſinn, der wüſten Haß nicht einläßt, davor ſein Maß, davor ſeine hohe Gerechtigkeit, die auch dem Fremdartigen, Unwillkommenen die Befugniß der Exiſtenz nicht beſtreitet. Allein dieß iſt noch nicht Alles; wir ſind hier an einer Stelle angelangt, wo es Zeit iſt, das Ganze dieſer Perſönlichkeit in einem Satze zuſammenzufaſſen, der uns weiterhin dienlich ſein wird, nach manchen Seiten unſer Urtheil in's rechte Blei zu bringen.

Wo in Uhlands Weſen eine Lücke iſt auf einer beſtimmten Seite, da ſehen wir immer von anderer Seite eine geſunde Kraft ergänzend, entſchädigend eintreten. Dieß gibt dem geiſtigen Bilde des Mannes die ihm eigene Rundheit und Ganzheit.

Der Ausdruck: verneinende Kraft, Negation iſt, ſo hoffe ich, nicht meinen Vorbeugungen zum Trotze mißverſtanden worden; bedürfte er noch einer ſchützenden Erklärung, ſo ergibt ſie ſich von ſelbſt, wenn wir nun den Mann auf das Gebiet begleiten, wo er ſein Lebenlang mit einer Kraft und Schärfe der Verneinung gewirkt hat, von welcher Niemand zweifeln wird, daß ſie auf der tiefſten und innigſten Bejahung ruhte, mit einer Schneide und Stetigkeit der Leidenſchaft

— jener Leidenſchaft, „ohne die nichts Großes geſchieht,“ — mit einem Unmuthe, der aus der Begeiſterung, mit einem Mannes-Zorn und Haß, der aus Vernunft und Liebe zum Rechte floß. Hat Uhland auf dem rein geiſtigen Gebiete nicht ſo ſcharf geſchieden, zwiſchen frei und unfrei, obwohl ein Feind hierarchiſcher Bevormundung, zwiſchen klar und unklar als Freund der edeln Einfalt nicht ſo ſtreng abgerechnet, als wir im Namen des modernen Geiſtes wünſchen mögen, ſo ſchied und rechnete er um ſo ſchärfer und ſtrenger im politiſchen Gebiet und hier haben wir ſogleich eine geſunde Kraft, die ergänzend und entſchädigend in eine Lücke tritt.

Es könnte ſich fragen, was voranzuſtellen ſei, ſeine Begeiſterung und ſein Wirken für nationale Einheit oder für verfaſſungsmäßige Freiheit und Menſchenrecht, alſo, da es ſich bei dem zweiten dieſer Ziele um alte Kämpfe im einzelnen Staate handelt, das Allgemeine oder das Oertliche. In der That war Uhland eines der leuchtendſten Muſterbilder des reinen Gleichgewichts der Liebe zum engern und zum weitern Vaterlande, des Sinns für das Beſondere, den Theil, und für das Ganze, er war durch und durch Schwabe und durch und durch Deutſcher. Der Zeit nach ging zunächſt das Nationale voran; es iſt kein Zweifel, daß das Leiden der Nation unter der Fremdherrſchaft und die That ihrer Befreiung die politiſchen Kräfte in ſeinem Geiſt entzündet hat. Er gehörte mit ſeinem ganzen Gemüthsleben der Generation der Befreiungskriege an, der Frühlingswind jener Tage, das Rauſchen und Klingen vom Rheine her: „der Herr verläßt die Seinen nicht, er macht ſo Heil'ges nicht zum Spott, Victoria! mit uns iſt Gott!“ dieſer Odem weh't aus ſeinem Weſen, ſeinen Liedern. Allein die Enttäuſchungen nach dem blutig erkauften Siege werfen alsbald den Blick auf das Innere, den einzelnen Staat, auf die Frage der Freiheit, der Verfaſſung:

Zermalmt habt ihr die fremden Horden,
Doch innen hat ſich nichts gehellt
Und Freie ſeid ihr nicht geworden,
Wenn ihr das Recht nicht feſtgeſtellt.

Dem beſtimmten, poſitiven Zwecke, der Feſtſtellung des Rechts im heimathlichen Lande wendet denn Uhland ſein Intereſſe, die Anſtrengung ſeiner beſten Mannesjahre zu; die Verfaſſungskämpfe des einzelnen Landes führten zwar von allen Punkten hinüber zur größeren Aufgabe; unter dem Druck der Bundesbeſchlüſſe erkannte man klar genug, daß das Ziel dieſes Ringens der Aufbau einer deutſchen Geſammtverfaſſung ſein müße; einen entſcheidenden Schwung nahm dieſe Einſicht ſeit dem Jahr 1830, Paul Pfizers „Briefwechſel zweier Deutſchen" war der erſte volle Ausdruck dieſer Wendung zu der größeren, nationalen Frage; dennoch ſtand ſie den Volksvertretern des einzelnen Staats nothwendig in zweiter Linie und erſt das Jahr 1848 bringt den Ruf der Nation, für ihr Geſammtziel zu wirken. So iſt denn Uhland vor Allem württembergiſcher Verfaſſungskämpfer; auf dieſem beſtimmten Boden dient er treu und aufrecht ſeiner Fahne; er opfert ihr, viermal in das Haus der Abgeordneten berufen, von 1819 bis 1838 das beſte Theil der beſten Kräfte ſeiner Mannesjahre im lauten Kampfe, wie im ſtillen Fleiß umſtändlicher, oft peinlicher Arbeit als Mitglied der Commiſſionen, erhebt ſeine energiſche Stimme für Denkfreiheit, für öffentliches, mündliches Recht, für Trennung der Juſtiz von der Verwaltung, ſelbſtſtändige Gemeinde-Verfaſſung, für jedes vernünftige Recht, um das wir ſo lange gerungen, bekämpft in den beſondern Verhältniſſen des Landes den Unfug des Schreibereiweſens, ſteht in der vorderſten Reihe gegen jede Anmaßung der Regierung, tritt 1821 zum Schutze des mit ſchreiendem Unrecht verfolgten Liſt auf, der Landtag 1833, der ſogenannte vergebliche, wird aufgelöst infolge Uhlands entſchloſſener Adreſſe zum Schutze von Paul Pfizers Antrag gegen die Bundesbeſchlüſſe; er opfert der ernſten Pflicht ein koſtbares Gut, das akademiſche Lehramt, den geliebten Wirkungskreis, um den er ſich lange bemüht hatte, er opfert ihn, da ihm die Regierung bei ſeiner zweiten Wahl im Jahr 1833 den Urlaub zum Eintritt in die Kammer verweigert. Goethe hat dieſen Schritt getadelt: „Volksvertreter gebe es mehr, einen zweiten Uhland für dieſes Amt nicht;“ allein der Conflict lautete ja nicht: wirken als Politiker oder als Lehrer, ſondern: Zwang dulden oder der Regierung zeigen, was Männerwürde iſt, was ein Mann iſt, der es liebt, „frei einherzuſchreiten und aufrecht, wie ihn Gott erſchuf.“ Uhlands Wille konnte zum Eigenſinn werden, hier ſehe ich nicht Eigenſinn, ſondern Willen. Schwieriger iſt die Frage, ob in jenem Kampf um die altwürttembergiſche Verfaſſung, der ſich von 1815 bis 1819 hinzog, der zähe Schwabe nicht mehr Eigenſinn, als richtigen Willen gezeigt habe. Uhland hat für das „alte, gute Recht“ in Wort und Lied und jeder Form eifriger Regung mitgeſtritten von Anfang an, noch ehe er (1819) als Abgeordneter in die Kammer trat. Ich kann bei der Erwähnung dieſes vielbeſprochenen Haders nicht unterlaſſen, an die Beurtheilung der Verhandlungen unſerer damaligen Landſtände zu erinnern, welche Hegel in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur 1817 erſcheinen ließ und welche in ſeine geſammelten Werke aufgenommen iſt. Obwohl Uhland mit keinem Worte genannt iſt, ſo darf man doch beſtimmt annehmen, daß Hegel hinter den Landſtänden einen ſo bedeutenden Verfechter ihres Widerſtands recht beſonders im Auge hatte, man kann die offiziellen Vertreter recht wohl in ihm zuſammenfaſſen, alſo auch ſagen, daß hier einer der intereſſanteſten Gegenſätze vor uns liege: Hegel contra Uhland! Beide gleich ernſt und rein auf das Beſte des Staats bedacht, im größten Unterſchied doch beide gleich feſt geſchmiedete, gewichtige, ſubſtantielle Naturen.

König Friederich hat die alte württembergiſche Verfaſſung 1806 aufgehoben, 1815 gibt er dem vergrößerten Lande eine neue Verfaſſung, die allerdings vernünftiger, dem modernen Staatsbegriff entſprechender und in weſentlichen Stücken liberaler iſt, als die alte. Dieſe hatte ſich unzweifelhaft überlebt; ſie gehörte der Zeit an, da das Land ein Reichslehen, noch kein Staat war, ſie ruhte auf dem Prinzip eines Vertrags zwiſchen Fürſt und Land als zweier Parteien, über denen als Richter, als Bürge, als Zwiſchen- und Obermacht der Kaiſer ſtand. Ihr ſcheinbar bedeutendſtes Recht war ein von ihr gewählter permanenter Ausſchuß, der die Steuerkaſſe in Händen hatte. Allein dieß Recht war ebenſo ſehr eine Ruthe auf dem eigenen Rücken, denn der Ausſchuß war ohne Controle, decretirte ſich aus ſeiner „Truhe“ neben der Beſoldung Belohnungen und Penſionen, er war ein Sitz des Nepotismus und der veralteten Willkür, eine geheime zweite ſouveräne Macht im Staate, nicht ein Organ der Freiheit, ſondern ein

Dorn der Entzweiung zwiſchen Fürſt und Land. Der König verkündet die neue Verfaſſung, beſchwört ſie in feierlicher Sitzung vor den berufenen Volksvertretern. Dieſe aber ſagen: „nein! wir wollen die alte Verfaſſung, das alte gute Recht!“ und hinter ihnen erhebt das Land in unendlichen Adreſſen denſelben Ruf, mit Ausnahme freilich der neuen Landestheile, welche namentlich die Landplage des Schreibereiweſens fürchten, denn dieſe ſtand allerdings im engſten Zuſammenhang mit der alten Verfaſſung. Es beginnt nun jenes Zerren und Ziehen, Anknüpfen und Abbrechen von Unterhandlungen, welches fortdauert, bis mit der Regierung des neuen Königs Wilhelm, der 1816 den Thron beſtiegen, unter der Wolke des Carlsbader Congreſſes, der aller Freiheit und Verfaſſung den Untergang droht, im Jahr 1819 ein Vergleich und die neue Conſtitution, nun freilich mit einer Adelskammer, welcher Uhland von Anfang an den lebhafteſten Widerſpruch entgegengeſetzt hatte, zu Stande kommt. Mit dem ganzen Gewichte ſeines ſtrengen Begriffs vom Staate ſucht nun Hegel die Vorſtellungen zu zermalmen, auf denen der zähe Widerſtand beruhte. Moderbegriffe nennt er ſie, Begriffe aus einer andern Welt, einer andern Zeit, Begriffe von Menſchen, welche die Jahre der Revolution, die Geburt des neuen, vernünftigen Staatsrechts, verſchlafen haben; wir ſehen, ſagt er, den Kampf dieſes vernünftigen Staatsrechts mit der Maſſe des poſitiven Rechts und der Privilegien, aber, verglichen mit Frankreich, in einem merkwürdigen Stellenwechſel: König und Regierung treten auf jene, die Landſtände auf dieſe Seite; der Staat ſtehe hoch über dem Vertragsbegriff; er ſei eine „urſprüngliche und ſubſtantielle Einheit“; Formalismus, Uebertragung von Prinzipien des Privatrechts auf dieſe höhere Einheit ſei es, wenn man vom Begriffe des Vertrags ausgehe, der auf der gleichen Unabhängigkeit und Gleichgültigkeit beider Theile beruhe; es ſei verkehrt, das Landes- und Staats-Intereſſe einander gegenüberzuſtellen, es ſei Advokaten-Eigenſinn, auf dieſen Abſtractionen zu beharren.

Eigenſinn war da, es iſt kein Zweifel, ein rechter harter Schwaben-Eigenſinn. Man wird geſtehen müſſen, daß es Fälle gibt, wo es vernünftig iſt, anzunehmen, was Regierungen bieten, wären es auch ſolche, denen man nicht traut. Dieſen Rath auf den gegebenen Fall anzuwenden hat aber ſeine Schwierigkeit, denn dießmal war das Mißtrauen ein unbegrenztes und als ſolches nur zu ſehr gerechtfertigt. Der Eigenſinn hatte zunächſt darin ſeinen Grund und war alſo doch nicht bloßer Eigenſinn. Hegel im Eifer ſeines Dringens auf „die Natur der Sache an ſich," auf das „Subſtantielle, an ſich Vernünftige," vergißt hier und ſonſt, daß es darauf ankommt, wer die Leute ſind, die den Staat bilden, die auf den Thronen ſitzen und regieren. Die Perſonen ſind ihm das „Zufällige" und daß er das ſogenannt Zufällige obenhin als das Gleichgültige und Schlechte überſpringt, dieß iſt ja überhaupt ein weſentlicher Mangel ſeines Syſtems. Ueber die „Landesbeſchwerden," welche die Stände ſammelten und der Regierung vorlegten, geht er mit der Leichtigkeit eines Parteimanns hinweg. Wer war der König, der dieſes Geſchenk ſeinem Volke bot? Er hatte nicht nur die alte Verfaſſung aufgehoben; eine ſolche Handlung läßt ſich vergeſſen, wenn eine Regierung, deren Sünden ein gewiſſes Maß nicht überſteigen, die veränderte Zeit begreift und in den Weg des

Rechts wieder einlenkt; nein! das Herz zieht ſich in einem Krampfe des Grimms zuſammen, wenn man ſeiner Thaten gedenkt. Ich habe eine Erinnerung aus meinen Knabenjahren; ich hörte von einer Rede, die ein Abgeordneter in jener Zeit über das unſägliche Leiden hielt, das der Wildſtand und die Jagden über das Volk gebracht: die Saaten, die Reben von Hirſch und Eber abgeweidet, der ausgeſogene Bauer, dem Waffe und Schuß verboten war, in kalten Nächten ſich vergeblich plagend, das Wild durch angezündete Feuer abzuhalten, zu den großen Jagden ſchaarenweis als Treiber aufgeboten, als hungernder Sklave wochenlang, während ihm der dürftige Kittel in Schnee und Regen auf dem Leib verfaulte, von ſeiner Hütte fern, — Schauer übergoſſen mich, als dieß Bild des Jammers, das ich kannte, das aber ſo eindringlich nie an mich gekommen war, ſich vor mir aufrollte. Unerſchwinglicher Steuerdruck, unerträgliche Cenſur, Gewaltthat über Gewaltthat, jede Mißhandlung der Menſchenwürde, die nur ein orientaliſcher Deſpot verüben kann, Vergeudung des Bluts der Unterthanen für den Feind des Vaterlands, der ſie in die Eisfelder Rußlands ſchleppt, wo ſie zu Tauſenden hinſinken, geheimes, verrätheriſches Feſthalten an dieſem Bund auch nach der Schlacht von Leipzig: das war die fürſtliche Macht, der man trauen ſollte. Es war zu ſpät, zu ſpät!

Dieß war denn für den Eigenſinn des Ablehnens ein Grund von zeitweiſer Geltung; allein er verband ſich mit einem prinzipiellen. Man braucht heutigen Tags mit Niemand mehr darüber zu ſtreiten, daß der höhere Staatsbegriff, wie ihn Hegel aufſtellt, den Begriff des Vertrags zwiſchen Fürſt und Volk nicht ausſchließt. Wohl iſt der Staat in ſeiner Wurzel etwas Anderes, iſt unendlich mehr, als ein bloßer Rechtsvertrag, als eine formelle Vereinbarung von Individuen, Gruppen, die ſich leiblich auf Einem Boden mit einander behelfen, er iſt eine Vernunftnothwendigkeit, ruhend auf einem Naturbande innerer Einheit des Bluts und der Sprache; allein über dieſem feſten Grunde ſchwankt die Woge des Zufalls, der es bringt, daß wir nie wiſſen können, ob die Menſchen dieſer innern Vernunft- und Natur-Einheit treu oder untreu ſind, ob ſie das Allgemeine oder nur das Ihrige wollen, daher bezweifelt jetzt keine freigeſinnte Seele mehr, daß die Forderung des Vertrags beſteht trotz der ungeläugneten Baſis, worauf der Staat als ungetrenntes Ganzes ruht; die Baſis iſt das verhüllt zu Grund liegende Elementariſche; was am Tage des Bewußtſeins liegt, will klare Form und dieß iſt der Rechtsvertrag. Mit ihrer ganzen Stärke erhebt ſich dieſe Forderung im monarchiſchen Staat. Hegel vergaß über dem reinen Begriffe des Staatswillens, daß der Urſprung ſeines monarchiſchen Organs in der Ariſtokratie liegt; der Monarch iſt die Spitze des Adels, das Volk ſteht ihm mit der gegründeten Vorausſetzung gegenüber, daß das myſtiſche Vorurtheil des Standes, als ſei er eine Art höherer Menſchheit, als beſtehe er aus Weſen einer bevorzugten Gattung, ſich in dieſer Spitze concentrire, und findet den Beweis für dieſe Vorausſetzung in dem prieſterlichen Sigel des Titels „von Gottes Gnaden.“ Iſt der Fürſt von Gottes Gnaden, ſo erſcheint auch das Vernünftige, das er dem Volke bringt, als Ausfluß dieſer Gnade, die er natürlich doch als ſeine, des einzelnen Menſchen, perſönliche Gnade behauptet. Hier ſind wir nun eben unmittelbar wieder bei Uhland angekommen —

Noch iſt kein Fürſt ſo hochgefürſtet,
So auserwählt kein ird'ſcher Mann,
Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürſtet,
Er ſie mit Freiheit tränken kann,
Daß er allein in ſeinen Händen
Den Reichthum alles Rechtes hält,
Um an die Völker auszuſpenden,
So viel, ſo wenig ihm gefällt.

Die Gnade fließet aus vom Throne,
Das Recht iſt ein gemeines Gut,
Es liegt in jedem Erdenſohne,
Es quillt in uns wie Herzensblut;
Und wenn ſich Männer frei erheben
Und treulich ſchlagen Hand in Hand,
Dann tritt das innre Recht in's Leben
Und der Vertrag gibt ihm Beſtand.

Dieſe Liedesworte allein ſchon reichen auch hin, uns zu überzeugen, daß für Uhland Recht und Vertrag nicht der hohle, formaliſtiſche Begriff iſt, wie Hegel ihn bekämpft. Ihm iſt das Recht ein Gefülltes, Naturvolles, ihm iſt es identiſch mit dem lebendigen Perſon-Sein an ſich, mit dem Mann-Sein, mit der Würde des Manns als eines Glieds ſeines Volkes, ihm ſind im Gegentheil Begriffe von weſentlichen Staatseinrichtungen, ſo vernünftig ſie ſein mögen, ſobald ſie ein Herabreichen von oben, von der monarchiſchen Spitze des Adels, wo keine Bürgſchaft gegen Willkür iſt, in ſich ſchließen, hohle Abſtractionen. Der König Friedrich hatte das Einkammerſyſtem gewollt, dagegen ſetzte ſich allerdings mit den

Volksabgeordneten auch der auf ſeine Vorrechte bedachte Adel. Dieſes augenblickliche unwillkommene Zuſammentreffen konnte Uhland nicht abhalten, bei ſeiner Ueberzeugung zu bleiben, die ein für allemal im Prinzip gegen den Adel ging und die er, als König Wilhelm eine Verfaſſung mit einer Adelskammer bot, in dem feurigen Flugblatt ausſprach, deſſen Hauptinhalt die Nekrologe wieder in Erinnerung gebracht haben. Trotzdem läßt ſich die Fortſetzung des Widerſtands nach dem Regierungsantritt König Wilhelms nicht ebenſo vertheidigen, wie die Renitenz unter König Friedrich. Was eine neue, noch intakte Regierung bot, konnte angenommen werden, ohne daß man länger über den Fortbeſtand des alten Rechtsvertrages ſtritt; der erſte der eben genannten Gründe, das abſolute Mißtrauen, war ja weggefallen. Hier war doch wohl wirklicher, ungerechtfertigter Eigenſinn und er beſtrafte ſich dadurch, daß die Zeitumſtände drängten, über Hals und Kopf doch eine Verfaſſung anzunehmen, die weniger Zugeſtändniſſe enthielt, als die urſprünglich gebotene. Freilich wirkte darin die Abneigung gegen das Organ nach, deſſen ſich der neue wie der alte König bediente. Dieß war der Miniſter Wangenheim, ein genialer Mann, der aber durch den phantaſtiſchen Kram Schellingiſch-Eſchenmayeriſcher Ideen, womit er ſeine Staatstheorieen ſchematiſirend verbrämte, durch den Kavalierston, womit er vor die Stände trat und als Ausländer auf altgeachtete württembergiſche Namen ſpottete, ſich und ſeiner Sache die Abneigung Aller, am meiſten des nüchternen und gründlich ſchwäbiſchen Uhland zuzog. Ihm gilt bekanntlich das „Geſpräch," ihm das „Hausrecht," ihm, ſeiner naturphiloſophiſchen Myſtik der „Schwindelhaber" (Liebert, der Verfaſſer der gediegenen kleinen

Schrift über Uhland, offenbar niederdeutſch „Hafer“ zu ſchreiben gewöhnt, verſteht unter Schwindelhaber komiſcher Weiſe Menſchen, die Schwindel haben; es iſt kranker Haber, der Schwindel und Dippel, d. h. Taumel macht, und darunter ſind die modern-romantiſchen Ideen Wangenheims verſtanden). Er war es denn auch, der, nachdem er hierin ſeine Anſicht gewechſelt hatte, in die Verfaſſung, die König Wilhelm bot, das Zweikammerſyſtem brachte.*

Gegen den Adel hat Uhland meines Erinnerns auch in Frankfurt geſtimmt. Es mag in unſerer Zeit noch als ſeltſamer Idealismus erſcheinen, wenn man ſich einfach logiſch ſagt: Adel gibt es nicht, denn wenn man Alles abzieht, was Bürgerliche auch haben können: großen Grundbeſitz, verdiente Ahnen, Würden, Vorrechte, ſo bleibt nichts übrig, als die aus der Kindheit des Völkerlebens herübergenommene Fiction einer zweiten, höheren Menſchengattung und auf dieſen Mythus läßt ſich dauernd keine politiſche Einrichtung gründen, was man übrigens für ihre Zweckmäßigkeit vorbringen mag. Der Adel beſteht, die Fiction, verflochten mit großem Grundbeſitz u. ſ. w., läßt ſich natürlich nicht wegdekretiren; darauf ruhen Inſtitutionen, die praktiſches Gewicht haben, aber wie manche Einſicht ſchien Jahrhunderte lang unpraktiſch, bis die Zeit kam, wo man lächelnd ſich wunderte, wie lang die Täuſchung habe beſtehen können!

---

* Die preußiſchen Jahrbücher Januar 1863 haben über Wangenheim einen Aufſatz von Heinrich v. Treitſchke gebracht, der dieſe Hergänge etwas ausführlicher berichtet. Sein ſpäteres Wirken als Bundestagsgeſandter wird noch eingehender geſchildert, aber ganz vom preußiſchem Parteiſtandpunkte beurtheilt.

Uhlands inhaltsvoller Rechtsbegriff führt weiter, führt auf eine Idee des Staats überhaupt, welche grundweſentlich jener gegenüberſteht, auf welcher Hegels herber Tadel ruht. Hegel baut ſeinen Staat von oben, von der Regierung, bei welcher er die wahre Vernunft heimiſch glaubt, nach unten, Uhland baut ihn von unten nach oben; dort ein Zuſammengreifen von der Kuppel aus, hier ein Auswölben aus dem Willen freier verbündeter Männer. Im „Geſpräch“ ſagt der Gegenredner:

Der ächte Geiſt ſchwingt ſich empor
Und rafft die Zeit ſich nach —

der Dichter antwortet:

Was nicht von innen keimt hervor,
Iſt in der Wurzel ſchwach.

Es bedarf keines ſcharfen Auges, um zu erkennen, daß dieſe Anſchauung auf die Republik weiſt. Uhlands Liebe für die Schweiz iſt bekannt, Wilhelm Tell war eine ſeiner Lieblingsgeſtalten, ihre Staatseinrichtung, der Organismus auf der Grundlage der freien Gemeinde, der Staat ein Bund von Bünden freier Körper, dieß war ſein Ideal. Dennoch irrt man ſich ſehr, wenn man darum glaubt, ihn ſo ſchlechthin als „Demokraten“ bezeichnen zu dürfen. Mit dem Worte Demokrat verbindet ſich in unſerer Zeit, nicht immer, nicht nothwendig, aber auf Grund vieler Erfahrungen leicht und gern der Begriff eines Idealiſten, der die Wirklichkeit verkennt und das Geſetz nicht achtet, der alſo, ſtatt die gegebenen, poſitiven Verhältniſſe mit praktiſchem Schlüſſel anzufaſſen, auf die Revolution ſpekulirt, mit deren Erfolge, wenn ſie einen Zuſtand bewirkte, der die Willkür feſſelt, er ſelbſt zuallererſt unzufrieden wäre; es verbindet ſich damit ebenſo erfahrungsgemäß der Begriff eines centrifugalen Denkens, welchem über dem Jagen nach einem kosmopolitiſchen Freiheitsideal das Gefühl des Vaterlands und ſeiner Ehre entſchwindet, die wir wahren müſſen, auch ehe wir geeinigt ſind. In dieſem Sinne war denn Uhland nichts weniger, als ein Demokrat; ſtrenge Geſetzlichkeit war ſein Weſen, Haß aller Willkür, Haß des chaotiſchen Geſchreis, der wirren Phraſe großmauliger Volksſchmeichler, Verachtung ehrloſer Selbſtwegwerfung vor dem Ausland war ſeiner Natur ſo weſentlich, als Haß und Verachtung aller Unfreiheit, und wenn ſein Rechtsbegriff in der tiefſten Wurzel gefaßt zur Republik führte, ſo achtete er nicht minder das geſchichtlich begründete Recht und war im gegebenen monarchiſchen Staat einfach ein gewiſſenhafter, wahrer Conſtitutioneller. Ja mit ſeinem Sinn für das gediegene, bewährte Alte fühlte er tief und ſchön das Ehrwürdige im langverjährten geſchichtlichen Bande zwiſchen Fürſt und Volk. Dieſe Achtung des Beſtehenden lag gerade in ſeinem Kampfe für die altwürttembergiſche Verfaſſung entſchieden genug ausgeſprochen, über den wir nun das Urtheil abſchließen können. Es war eigentlich nicht die alte Verfaſſung mit ihrem empiriſchen Material, um welche er und die Abgeordneten des Landes rechteten. Man erkannte im Laufe des Streits mehr und mehr ihre Mängel. Die richtige Formel wäre geweſen: die Regierung ſoll im Prinzip anerkennen, daß ſie einen, von ihr umgeſtoßenen, alten Rechtsvertrag mit dem Volk erneuert, über die einzelnen

Beſtimmungen deſſelben ſoll unterhandelt werden. Die Regierung ließ ſich über ihre Verfaſſung in Unterhandlungen ein, warum nicht in Unterhandlungen über die alte Verfaſſung auf Grund ihres Prinzips, des Rechtsvertrags? Hegel ſelbſt ſagt, die Wahl habe ſo gelegen: entweder die königliche Verfaſſung mit weſentlichen Modificationen, oder die alte Landesverfaſſung mit demſelben Zugeſtändniß; er ſetzt hinzu, hier habe das Sprüchwort gegolten: der Geſcheutſte gibt nach. Warum, wenn er doch die Regierung für den Geſcheutſten hält, ruft er es nicht ihr, ſondern den Ständen zu, bei denen es ſich noch um Anderes handelte, als um Geſcheutheit, nämlich um eine Pflicht gegen das Land und ſein geſchichtliches Recht? — Dieß wollte ich gegen Hegels Kritik noch nachtragen; das Beharren auf dem Widerſtand unter der neuen Regierung ſoll jedoch auch hiedurch nicht gerechtfertigt werden, nur entſchuldigt wird es durch die Abneigung gegen den genannten Miniſter.

Das Jahr 1848 beruft Uhland zum größeren Wirken, der Vertreter des kleinen Einzelſtaates wird Vertreter der Nation, der Traum ſeiner Jugend von einem einzigen und großen Deutſchland ſcheint Wahrheit zu werden. Die Hoffnung täuſcht, die mächtige Bewegung ſcheitert an der Unmöglichkeit, eine Form für die Einheit zu finden; — wie mancherlei Urſachen zu dieſem Scheitern mitgewirkt haben, dieſe war ja doch die einzig entſcheidende. Uhlands Stellung und Wirken auf dieſem größeren Schauplatz iſt noch neu im Gedächtniß; nur auf zwei Momente ſoll hier eingegangen werden. Zuerſt auf ſein Verhalten zur Frage von der Centralgewalt. Daß er durchaus föderativ und großdeutſch geſinnt war, dieß folgt mit ſolcher Klarheit aus ſeiner Grundanſchauung vom Staat als einem freien Bunde freier Glieder, daß jeder Nachweis überflüſſig wäre. So kam er auf die Idee eines aus Wahl der Nationalvertreter hervorgehenden periodiſchen Reichsoberhaupts. Vom Erbkaiſerprojecte ſtieß ihn nicht nur die Bevorzugung des einzelnen Staats, dem man dieſe Würde zuwenden wollte, und die Beiſeitſetzung Oeſterreichs ab, ihn widerte auch hier — die Worte jener am 22. Januar 1849 gehaltenen Rede ſagen es deutlich — das Ariſtokratiſche an. Sein innerſtes Denken und Auffaſſen bezeichnet der Ausſpruch: „die Wurzel unſerer politiſchen Neugeſtaltung iſt eine demokratiſche, der Gipfel aber ſchießt nicht von den Zweigen, ſondern aus der Wurzel empor.“ Dieß könnte an ſich immer noch bloß auf die Form der Wahl bezogen und als Uhlands Meinung angenommen werden, daß ſie allerdings auf einen Fürſten fallen müſſe, allein dießmal ging er weiter, ſehr weit. Er hatte, geſteht er, der Kraft des Nationalaufſchwungs vertraut, daß ſelbſt einem bürgerlichen Manne, den die Wahl über Fürſten und ihre Hausmacht ſetzte, das geſammte deutſche Volk eine Hausmacht würde. Dieß war ein Traum, wenn man will: eine Phantaſie, ein Stück Romantik. Wer ſich keiner Sünde bewußt iſt, mag einen Stein dagegen aufheben; Romantik war das Erbkaiſerproject ebenſogut, nur Romantik mit großer Verſtandeseinbildung verſetzt. Wir haben Alle keinen Rath gewußt und wiſſen jetzt noch keinen, Uhlands Meinung war eine Meinung genau ſo gut und ſo unpraktiſch wie andere Meinungen auch. Während er mit ſichtbarer Anſtrengung des nicht klangvollen Organes ſprach, ſagte achſelzuckend ein weiſer Herr vom erbkaiſerlichen Lager: „wie ſich der alte Mann abquält.“ In dieſem Lager hat man ſich noch ganz anders abgequält und nichts zu Stande gebracht. — Und nun noch ein Wort über Uhlands Verhalten am Ende. Den Beſchluß der Ueberſiedlung nach Stuttgart, gefaßt von dem Reſte der Reichsverſammlung, der nach dem Austritt ſo vieler Mitglieder noch übrig blieb, hielt und erklärte er für verderblich. Es war ein Verzweiflungsentſchluß, es mit der Revolution zu verſuchen. Mag man über Revolution denken wie man will, es bedurfte nur geringer politiſcher Spürkraft, um zu erkennen, daß der Verſuch vergeblich ſein mußte, daß der badiſche Aufſtand, dem man Württemberg zuführen wollte, die Mehrheit der Nation, geſchweige die ſtehenden Heere, gegen ſich hatte, daß er im Beginn ſchon verloren war. Ein Losbruch in Stuttgart mußte einigen hundert Bürgern das Leben koſten ohne jede Frucht für Deutſchland; ja ihr Blut wäre nur noch weiteres Oel in das Feuer der Reaction geweſen. Das Parlament war hin, als es den Waffenſtillſtand von Malmö beſtätigt hatte; der Tag jenes Beſchluſſes war der Tag ſeines moraliſchen Todes. Es hatte der Regierung, die es an die Spitze Deutſchlands ſtellen wollte, einen Verrath der deutſchen Sache hingeſehen, um ſie für jenen Zweck zu gewinnen, es hatte hiedurch ſein Lebensprinzip getödtet. Hätte es ihn verworfen, ſo hätte es freilich die Erfahrung gemacht, daß die Wogen der Volkserhebung bereits im Ebben waren; das Volk wollte durch Aufruhr die Sünde gut machen, nicht das Volk, nein, nur ein Häuflein aufgeregter Jugend: er wurde am 18. September 1848 niedergeſchlagen; dieſer Sieg des ſtehenden Heeres bewies offenbar, daß auch das Parlament hätte geſprengt werden können, ohne daß die Nation das Werk von vorn aufgenommen hätte, allein dieß wäre doch ein ehrenvoller Tod geweſen. — Uhland folgte ſeiner widerſprechenden Ueberzeugung zum Trotz dem Reſte nach Stuttgart, einfach darum, weil er ſich nicht berechtigt hielt, ſein Mandat wegzulegen, ehe es factiſch unmöglich geworden, von demſelben Gebrauch zu machen, darum, weil Austritt das Leichtere, Bleiben das Schwerere war. Denn Uhland wußte, daß er nun in der Oppoſition ſein und mit den Wenigen, die ſeine Stellung theilten, gegen die aufgeregte Mehrheit einen ſchweren Stand haben werde. Es war eben nicht ſehr behaglich damals, die Stimme der Vernunft gegen die Reichsregentſchaft, ihre Volksbewaffnungs- und Creditanträge zu erheben. Als das württembergiſche Miniſterium beſchloß, weitere Sitzungen mit Gewalt zu hindern, begriff Uhland ſo gut wie jeder gerechte Mann den wirklich tragiſchen Conflict, worin es ſich befand. Der Bewegung, woraus es ſelbſt hervorgegangen, mußte es mit Gewaltmitteln ein Ende bereiten. Es mußte; hier war keine Wahl. Von dem Tag an, da das Rumpfparlament in Stuttgart tagte, zuckte der Finger der Revolutionsluſt von Minute zu Minute an dem „Draht,“ an dem ſie nur ziehen zu dürfen meinte, um das Land in Waffen nach Stuttgart zu rufen und aus der ſchwäbiſchen Hauptſtadt den Herd einer neuen Nationalerhebung zu machen. Gekommen wären einige Züge von Bürgerwehren, einige Schüſſe wären gefallen, der Philiſter, längſt auf den Tod verſtimmt von wüſten Schreiern und Katzenmuſikern, hätte die Hausthüren geſchloſſen und das Militär, ſelbſt unterſtützt von einem guten Theile der Stuttgarter Bürgerwehr, hätte mit Kartätſchen drein geſchoſſen. Dieß Blut durften unſere Märzminiſter ein für allemal nicht auf ihr Gewiſſen nehmen. Es fehlte nur noch das bekannte herausfordernde Wort Schoders in der württembergiſchen Ständeverſammlung und der Entſchluß mußte gefaßt ſein. Uhland aber, der denſelben ſicherlich gebilligt hat, ging dennoch im Zuge mit zum letzten Verſuch einer Sitzung; warum? Aus demſelben Grunde, aus dem er nach Stuttgart mitgegangen. Er hatte ſein Mandat, die Sitzung war beſchloſſen, wie vorher die Verlegung, er mußte alle Gerechtigkeit erfüllen. Und wirklich, nachdem die Dinge lagen, wie ſie lagen, haben die letzten Männer des Parlaments beſſer gethan, es dahin zu führen, daß ſie conſtatiren konnten: wir weichen nur der Gewalt. Einfach weglaufen wäre ein unwürdiges Ende geweſen, dieß war immer noch ein Ende mit Ehren, das als markirtes Punctum, als männliche Schlußentſcheidung dem Gedächtniß der Menſchen ſich eingeſchrieben hat; befanden ſich die Miniſter in einem tragiſchen Conflicte, ſo war die Sachlage nicht minder tragiſch für den andern Theil: die Mitglieder des Parlaments konnten, wenn ſie nicht als Feige daſtehen wollten, ſo wenig rückwärts, als die Miniſter unſchlüſſig und unthätig bleiben durften.* Ich meines Theils geſtehe, daß ich, wenn ich mich in zwei Perſonen hätte trennen können, wenn ich im Zuge gegangen und zugleich Miniſter geweſen wäre, gegen mich ſelbſt, als im Zuge Befindlichen, das Militär aufgeboten hätte, ſo gewiß, als ich mit den piemonteſiſchen Truppen gegen Garibaldi geſchoſſen haben würde, als er, der edelſte aller blinden Demokraten, für die gute Sache Italiens zu einer Zeit losſchlug, wo ein Kind begreifen konnte, daß nichts ging und daß er im vollen Zuge war, dem edeln Befreier Italiens Gelegenheit zu geben, daß er auf's Neue als Retter der Geſellſchaft auftrete. Daß es dann bei der Sprengung etwas gröber zuging, als die Miniſter wollten, dieß gehört eben zu dem Unberechenbaren, was nie ausbleibt, wenn die Gewalt einſchreitet. Das Protokoll der Verſammlung im Gaſthofe Marquardt enthält die Ausſage mehrerer Abgeordneter, daß ſie aus den Reihen der Reiterei, die von der Seitenſtraße einſchwenkte, den Ruf: haut ein! vernommen haben. Commandirt war nur, im Schritt vorzurücken; möglich, daß einige Reiter in ihrer Aufregung (denn das Militär war durch die Wühlereien und jahrelangen Verhöhnungen erboſt) die Worte riefen und die Säbel ſchwenkten, eingehauen hat keiner, weil keiner durfte. In dunkler Erinnerung iſt mir, daß folgende Aeußerung eines damals betheiligten Offiziers erzählt wurde, der nicht mehr unter den Lebenden iſt: er habe eben einhauen wollen, da habe er unter ſeiner Klinge ein kahles Haupt mit weißen Locken geſehen und die Waffe zurückgehalten; dieß ſei Uhlands Haupt geweſen. Wenn der Offizier ſo etwas geſagt hat, ſo kann es nur geheißen haben: er hätte eben Luſt zum Einhauen gehabt u. ſ. w. Beim Einſchwenken gab es natürlich einige Püffe, Uhland wurde zur Seite geſtoßen und der Hut fiel ihm vom Kopfe, dieß wird ſicherlich Alles ſein.

---

* Es bedarf, hoffe ich, keiner Verſicherung, daß ich nicht aus Eitelkeit hier ein Wort über mein Verhalten anknüpfe, daß es vielmehr nur geſchieht, um unwahren Beſchuldigungen zuvorzukommen. Ich war entſchloſſen, wie Uhland mit dem Zuge zu gehen, wiewohl ich mit ihm in der Oppoſition war. Die Sitzung war aber auf eine ſpätere Stunde angeſagt und ich erfuhr vom früheren Aufbruch nichts. Der Verſammlung, die unmittelbar darauf im Gaſthofe Marquardt Statt fand, habe ich beigewohnt, habe ſie verlaſſen, weil es mir gewiſſenlos ſchien, durch dieſes Tagen in der Nähe der rings in den Straßen lärmenden, wild aufgeregten, vom Militär bedrohten Menge völlig nutzloſes Blutvergießen herbeizuführen, bin aber wieder eingetreten, weil ich bedachte, daß auch unſern Perſonen Gefahr drohte und daher Wegbleiben als Feigheit erſcheinen könnte.

Der Kranz der Bürgertugend blieb unangetaſtet auf dieſem Haupte. Die Zweckwidrigkeit deſſen, was beſchloſſen wurde, mißbilligend, blieb er doch dem Rufe der Nation treu und feſt bis zum lezten Augenblick. Die Geſtalt des treuen Kämpfers für das Recht des Bürgers und der Nation ſteht ungebrochen mit aufrechtem Nacken vor der Erinnerung aller künftigen Geſchlechter. Auch die Fluthen des Rückſchritts, der nun hereinbrach, haben Muth, Hoffnung, Heiterkeit des Mannes, der ſich nun wieder in die Stille ſeiner Studien zurückzog, nicht erſchüttern können.

Die letzte, ſchwere Täuſchung brachte ihm der Sommer 1859. Er glühte wie irgend Einer von uns für raſches Handeln der deutſchen Nation, denn er erkannte ſo deutlich wie Jeder von uns, daß die Frage nicht ſei: öſterreichiſches Syſtem oder italieniſche Freiheit, ſondern: Bedrohung des abermals erniedrigten Deutſchlands durch das europäiſche Uebergewicht eines ſiegreichen Frankreichs oder Erſtarken in einem Kampfe, der uns ſpäter noch uneiniger treffen muß. Verzweifelt iſt er dennoch nicht, als auch dieſe Schickſalsſtunde unbenützt verrann.

Und der ſtarke, feſte, ungebeugte, in ſeinem ganzen Weſen ſtreng gemeſſene Mann war ſo gelinde, ſo zart, ſo beſcheiden, wohlthätig im Verborgnen! Das Strenge und das Milde ſo ſchön gemiſcht! Ja, es war ein ganzer Mann und ein ganzer Menſch, es war Einer von denen, bei welchen es richtig beſtellt iſt unter dem Bruſttuch. Es gibt nicht eben viele ſolche ganze Menſchen; im Dunkel der Namenloſigkeit eher; es iſt nicht ſo ſchwer, ein gerades, wohlgemeſſenes Leben durchführen, wenn man nicht heraustritt. Er iſt aber herausgetreten auf den Kampfplatz der Politik und, offner noch vor dem Auge der Völker, in die Halle der Poeſie.

Es iſt hohe Zeit, daß wir zu Uhland dem Dichter übergehen. Als wir uns zu Uhland dem Politiker wandten, nahmen wir den Uebergang durch den Satz, daß überall, wo man in ſeinem Geiſt eine Lücke fühle, von anderer Seite her alsbald eine geſunde Kraft ergänzend, entſchädigend in die Linie trete. Wir hatten im idealen Gebiet eine gewiſſe Schärfe der Verneinung vermißt, wir fanden ſie zur vollen Genüge im realen. Natürlich dürfen wir nun unſern Satz nicht in abſtracter Weiſe ſo anwenden, daß wir in Uhland dem Dichter einen Erſatz ſuchten für die Kräfte, die wir in dem Menſchen und wiederum etwa im politiſchen Kämpfer unzulänglich entwickelt gefunden, oder umgekehrt. Uhland iſt Dichter vor Allem, als Dichter der Liebling der Nation, als Dichter unſterblich. Sein menſchliches und praktiſches Weſen und Leben liegt nicht etwa in einem Schubfach neben ſeinem Dichterleben, ſo daß wir uns zu beſinnen hätten, was aus dem einen etwa hinübergelegt in das andere eine leere Stelle ausfüllen könnte: die Poeſie iſt die Blume ſeines Daſeins und alles Andere, ſeines ſelbſtſtändigen Werths unbeſchadet, die Wurzel. Das etwa kann man ſagen, daß man bei politiſchen Ideen, wie die eines bürgerlichen Wahl-Regenten für Deutſchland, dem romantiſchen Politiker den Dichter zu gute ſchreiben müſſe. Innerhalb der Poeſie ſelbſt werden wir uns, wo wir einen Mangel finden, vor Allem darnach umzuſehen haben, ob nicht eine andere, ebenfalls poetiſche Kraft uns entſchädigt, dann aber allerdings auch nach dem Charakter, denn welche Perſönlichkeit da hindurchblickt, wo der poetiſche Puls matter ſchlägt, das iſt bei aller Dichtung eine wichtige Frage.

Uhlands Poeſie ruht auf einer Grundlage geſunder, herber Nüchternheit. Nicht erſt in der gemeſſenen Klarheit der Form iſt dieſe zu ſuchen, man fühlt ſie in dem ſpezifiſchen Duft, in der beſonderen Blume durch, die in jeder ächten Dichtung das Geheimniß der Perſönlichkeit herausfühlen läßt wie in jedem ächten Weine den Erdboden, in dem er gewachſen. Es iſt ein Geruch wie der des dampfenden friſchgepflügten guten Ackers in der Morgenſonne. Man mag vom Bilde des Ackers auch auf das Bild des Brodes kommen und ſagen, man ſchmecke etwas heraus wie kernhaftes Roggenbrod. Damit ſoll unſerem Dichter ein ſehr hohes Prädicat gegeben ſein. Der Gegenſatz des Roggenbrods wäre hier Bisquit. Es iſt ſo gemeint, wie Goethe es meint, wenn er will, daß der Menſch — es gilt wahrlich ebenſo dem Dichter — mit feſten, markigen Knochen auf der wohlgegründeten dauernden Erde ſtehe, auf daß nicht Wolken und Winde mit ihm ſpielen, wenn nirgends mehr haften die unſichern Sohlen. Nüchternheit, ſchöne kühle Klarheit, geſunder Sinn der Wirklichkeit, aber auch Bravheit, Treue, urſprüngliche, der Natur von Haus aus eigene volksmäßige Einfachheit iſt es, was in dieſer ſpecifiſchen Witterung von Uhlands Poeſie uns entgegenkommt. Dieß hat ihn geſchützt, daß er nicht den übrigen Romantikern gleich wurde, als er in ſeiner Jugend ihr Panier entfaltet ſah und ihm huldigte, geſchützt, daß er nicht Belladonna für Weintraube, Phantaſiren für Phantaſie, nicht das Geiſterhafte für den Geiſt, nicht die Ironie, die ihr Feuerwerk auf dem Waſſer verknallen läßt und lächelnd ruft: ſeht mich großen Feuerwerker! für Humor nahm und gab. Die Gefahr iſt da geweſen: ein Zeugniß iſt mir das Fragment Fortunat, das ich nicht loben kann, wie Andere. Ich glaube, Uhland habe die Dichtung liegen laſſen im richtigen Gefühl, daß ſie ſeiner nicht würdig ſei; ich glaube, daß der Geiſt ihn warnte, auf dem Wege Tiecks fortzugehen. Dieſes Fragment iſt eine Perle, wenn man die Kunſtform vom Gehalte trennt, eine ſehr bedenkliche Erſcheinung, wenn man ſie, wie billig, nicht trennt. Die Arioſtiſche Manier des Springens iſt an ſich üppig, kitzlich, Geflunker und Geflacker; die ſtete Unruhe ſpricht aber zugleich aus, daß nichts ernſt genommen werde. Dieß hätte ſeine guten Wege, wenn nicht lächelnd hinweggeſprungen würde über Solches, was Ernſt fordert. Roberto's Tod will Mitleid, der zwei Witwen raſches Zugreifen nach jungen Männern als Spaß zu behandeln ſtände einem Crebillon und Wieland, ſtand aber nicht einem Uhland an. Die ganze Manier der Ironie des Epiſchen im Epiſchen mag am Platze ſein bei kleinen, heiteren, novellenhaften Stoffen, wie P. Heyſe's anmuthiger „Braut von Cypern," bei jedem Verſuche, ſie zu einem Weltbild auszudehnen, erſcheint ſie als keltiſch-romaniſche Verblaſung des Lebensgehalts. Wohl war es nicht Uhlands innerer Geiſtes-Compaß allein, der ihn vom Abweg raſch zurückführte und zum Haupt einer zweiten, geſunden Gruppe in der romantiſchen Schule erhob: ihn trug und führte auch die gute, richtig gemiſchte Luft ſeines Landes; der Schwabe trägt die Kritik gegen ſchöngeiſtige Lügengaukelei im natürlichen Nerv, gegen Schaumtorten des wirren Traumſpiels im Magen von Haus aus mit ſich. Juſtinus Kerner, Mörike waren noch ſtärker gepackt vom Magnetiſmus der mondbeglänzten Zaubernacht, vom Mohnſchwindel der „heiligen Nacht“; aber der gläubige Magnetiſeur ſchwebte doch gleichzeitig mit geſundem Humor über dem betäubenden Elemente, das rein Menſchliche, Freie, Helle, brach immer wieder durch und Mörike ſpielt wohl gern mit Geiſtern und Wundern des Mährchens, aber ſeine beſten Lieder, die ganze Gebirge der modernen Lyrik niederwerfen, ſind rein empfundene Momente der Lebenswahrheit; Karl Mayer blieb in ſeiner beſcheidenen Sphäre ſanfter Gefühlsaccorde ganz frei. Noch eine andere, ſtärkere Strömung trat hinzu: es war die Luft der Zeit, die Bergluft der Befreiungskriege, die Uhland oben hielt. Die Norddeutſchen M. Arndt, Max von Schenkendorf, Wilh. Müller ſind durch dieſen belebenden, reinigenden Sturm der Zeit aus dem Kreiſe der kranken Romantik an Uhlands Seite gehoben; Joſeph von Eichendorff iſt von ihm angefaßt, ſchwankt aber zwiſchen Gemüthsfreiheit und unfrei katholiſch gebundenem Sinn. Die ganze Gruppe ſondert ſich ferner auch dadurch von ihrer Umgebung ab, daß ſie mit vollen Zügen aus der rechten Quelle, der Goethe'ſchen Lyrik, reine Nahrung ſchöpft. Bei Uhland iſt dieß Moment von beſonderer Wichtigkeit; daß es nicht Nachahmung, daß es freie Hingabe iſt, bedarf keines Wortes. Endlich war es auch die Wiſſenſchaft, welche ihn oben hielt: die Welt des Mittelalters, obwohl die Forſchung in ihren Fundgruben ihm großentheils den poetiſchen Apparat gab, wurde ihm eben durch die Forſchung zu ſehr Gegenſtand, um ihn unfrei zu bannen.

Doch es iſt wahr, was von einer Grundlage geſunder Nüchternheit geſagt iſt, ſoll auch einen Mangel ausdrücken.

Alles hat ja zwei Seiten und es iſt kindiſch, ſchlechthin zu loben oder zu tadeln. Man hat bei Uhlands Poeſie ein Gefühl wie von einem ſpröden Metallkorn, das ſchwer in's Klingen gebracht wird. Ich muß den Ausdruck „ungeſchüttelt, ungelockert“ wieder aufnehmen. Es iſt eine ſchwere Glocke, die nicht leicht anſchlägt; iſt ſie aber erſt im Schwung, ſo ertönt runder, voller Glockenklang. Uhland hat nichts Blitzendes, er beleuchtet ſtet, ruhig. Denkt man an Farben, ſo führt er wenig Roth, meiſt Blau; an eine Quelle, ſo führt er wenig Salz ſpecifiſcher Miſchung, iſt reines, kryſtallhelles Waſſer. Verſteht man unter geiſtreich etwas Springendes, ſo wird man ihn lieber geiſtvoll nennen. Doch nicht, als ob er, wenn ſein Metall im Schwingen und Klingen iſt, immer im ſchweren Ernſte ſich bewegte; nein, er kann auch graziös, ſchalkhaft, leicht, ſchwebend ſein, — man denke nur, um vom ſtärker Humoriſtiſchen hier noch nicht zu reden, unter reichen andern Beiſpielen an das holde Gedicht: Merlin der Wilde! Ich erinnere mich des Tages wohl noch, als er die köſtliche Speiſe friſch aus dem Ofen in den Hörſaal brachte und uns vortrug! In den Stunden, wo der Puls ſeines Talents voll und ganz ſchlug, hat er Vollendetes, Abſolutes geſchaffen. Es iſt ungerecht, wenn man in ſeiner Beurtheilung vom eng Gemüthlichen ausgeht; das mag man nachſchicken, nachdem man geſagt hat: Uhlands gelungenſte Dichtungen ſtehen im Mittelpunkte des Schönen, ſind ewig, werden auf Menſchenlippen mit Entzücken treten, ſo lange Menſchenherzen ſchlagen. Ich greife recht mit Abſicht eine ganz kleine Perle heraus, nur eine Strophe: „O brich nicht Steg, du zitterſt ſehr“ — — —; ſo lang es auf der Welt noch eine bange Erwartung der Liebe gibt, ſo lang noch ein

Liebender mit klopfendem Puls in die Arme der Geliebten eilt, er wird im Innern ſprechen: der hat's gewußt, der hat's geſagt, der hat mir's vor der Zunge weggenommen.

Allerdings nicht immer ſchlägt die Ader voll und ungehemmt, nicht immer ſpringt aus dem Stoff, den Uhland angreift, der weithin leuchtende Geiſtesfunke. Da und dort begegnet uns Gewürzloſeres, Matteres, allzu Einfaches. Hier aber iſt es, wo unſer Satz von den ergänzenden, in die Lücke tretenden Kräften uns wieder zu gute kommt. Das Genie iſt in gar manchen Größen und Miſchungen der Gabe unter die Menſchen vertheilt. Es gibt ein lückenhaftes Genie, einen unterbrochnen Puls; da fragt ſich dann, was zum Vorſchein kommt, wo der Dichter keinen oder nur kühlen Beſuch des Genius empfangen hat und doch dichtet. Nichts Anderes natürlich, als ſeine anderweitige menſchliche Natur. Wo Schiller nicht ganz Dichter iſt, da iſt er immer noch der große, feurige Rhetor, der Herold univerſaler Gedanken; wo Heine es nicht iſt, da iſt er das gemeine, blaſirte Subjekt, da fühlt ſich die reizende Nachlaſſigkeit ſeiner Form als aufdringliche Liederlichkeit, wo aber Uhland nicht mit voller Gunſt der Minerva dichtet, da iſt immer noch der wackere Mann, der kerngeſunde Menſch auf ſeinem Platz und da erfreut und befriedigt uns immer noch die vollendete Form: eine Seite, die im Weiteren ausdrücklicher zu beſprechen iſt. „Kein Talent, doch ein Charakter“ heißt es im Atta Troll; von Heine gilt: ein Talent, doch kein Charakter; es iſt aber doch nicht ſo übel, wenn Einer ein Talent und ein Charakter iſt, denn da hat er, wo das Talent ihn verläßt, noch etwas Rechtes in der Reſerve.

Uhland war ſich deſſen bewußt, daß er ſich nicht häufiger ganz wohlgelaunter Beſuche der Muſe erfreue; das eine und anderemal hat er ſich nun wohl getäuſcht, hat nicht genau in ihre Züge geſehen, ob ſie ganz frei und hell ſeien; aber im Ganzen und Weſentlichen hat er ſich zum ſtrengen Geſetze gemacht, nicht ohne Stimmung zu dichten, und hat aufgehört, als er fühlte, daß die lyriſche Muſe eine Freundin der Jugend ſei. Dichter, die zwiſchen Reflexion und Phantaſie getheilt ſind, werden viel fruchtbarer ſein, viel länger dichten, vollends wenn ungemeine Fertigkeit in der Form dazu kommt, wie bei Rückert. Ein ſchöner Gedanke iſt, nur einen glücklichen Kopf vorausgeſetzt, leichter zur Hand, als ein Ganzes, das nicht durch bloße Gedankenbeziehung, ſondern an ſich und ſelbſtſtändig ſchön iſt. Das Leben bringt unendlichen, immer neuen Stoff, mit ihm immer neuen Reiz geiſtreicher und witziger Beleuchtung, feiner Gedankenſpitzen; ein Dichter, der von der Betrachtung ausgeht, iſt immer verſorgt, verſehen, wird in immer neuen Wendungen das poetiſche Band um die reiche Erſcheinungswelt ſchlingen. Auch Uhland hat eine epigrammatiſche und — das Wort im alten Sinne genommen, wo es überhaupt die Poeſie des betrachtenden Rückblicks bedeutet — elegiſche Ader; ſie iſt aber nicht genährt von Philoſophie oder philoſophiſcher Neigung, in's Weite zu blicken und ausgeſprochener Maßen das Allgemeine an's Einzelne zu knüpfen; ſo finden wir, wo er auf gedankenhafte Beleuchtung zielt, nicht die weit ſpannenden Ideen Schillers, aber er bleibt näher am Gegenſtand, alſo ſpecifiſch poetiſcher. Das Köſtlichſte vielleicht unter dem Epigrammatiſchen iſt: „Verſpätetes Hochzeitlied.“ Hier ſpringt der Gedanke mit der Raſchheit des achten Epigramms heraus; in großartige Anſchauung, in milde, tiefe Empfindung verſenkt er ſich in den drei kleinen Meiſterſtücken: Tells Platte, Auf den Tod eines Landgeiſtlichen, Schickſal. Elegien aber beſitzt die deutſche Literatur keine ſchöneren, als: Die Kapelle und Auf der Ueberfahrt. Wo er ſymboliſch dichtet, fühlt Uhland Bild und Sinn ſo innig zuſammen, daß jeder Froſt des bloß äußerlichen Aufeinanderklebens fern bleibt; poetiſcher vielleicht nirgends, als in der „Münſterſage;“ frei und leicht ſteigt die erhabene Idee aus der gegebenen Anſchauung in der „Ulme zu Hirſau;“ die Allegorie in der „Verlornen Kirche“ wird lebendiger Traum; Dornröschen wird parodirt im „Mährchen,“ aber wie ſchlagend, wie überzeugend iſt dieſe Verwandlung zum Sinnbilde der deutſchen Poeſie! Die „Bildſäule des Bacchus“ iſt lehrend und doch ganz objective Erzählung. — Uhland iſt Lyriker durch und durch. Alles geht vom Anſtoß einer beſtimmten Lebensſituation oder des gegebenen Eindrucks aus, welchen ein Stoff aus den durchforſchten Quellen der Sage und Geſchichte ihm bringt. Der Zufall iſt hier das Geſetz und genau dieß iſt das Rechte; die innere Einheit im Zufälligen iſt ja der Dichter ſelbſt. Uhland ſetzt ſich nie hin mit dem Vorſatz, ein Gedicht zu machen, er ſieht zu, bis ein Stoff kommt, der ihn mit dem Zauberſtabe der Stimmung trifft. Der Empfindungszuſtand des Moments und in dieſem einzelnen Empfindungszuſtand das menſchlich Wahre, Allgemeine, ewig Gültige: dieß bringt er uns und dahin erhebt er uns. Das Empfundene iſt, wie in aller Poeſie, unmittelbar eigene Herzenserfahrung oder es iſt fremder Zuſtand, in den ſich der Dichter ſelbſt erſt verſetzt. Natürlich muß dieß Fremde ſich als Verwandtes, menſchlich Rührendes ſo darbieten, daß er ungeſucht das eigene Gefühl hineinlegen kann; es iſt doch auch hier der Dichter ſelbſt, nur in einer Maske. Aber die Maske ſoll nicht fadenſcheinig ſein, ſie muß überzeugen, ſie muß Wahrheit haben. Fähigkeit, ſich und uns in Anderes zu verſetzen, was nicht unmittelbar der Dichter ſelbſt iſt und nicht wir ſelbſt ſind, iſt noch mehr ein Merkmal des Poeten, als Fähigkeit, ſeine unmittelbar eigenen Empfindungen in uns überzutragen. Da gilt es ja nicht nur Stimmung, ſondern auch Zeichnung, Darſtellung, Geſtaltung und alle Kunſt, die Muſik ausgenommen, ſoll ja unſerem äußern oder innern Auge Geſtalten zu ſehen geben. Uhland iſt mit dem ſchauenden Dichterauge, der feſten Zeichnerhand in den Grenzen des Lyriſchen nicht minder geſegnet, als mit dem Gefühl des Zuſtands, der Fähigkeit der poetiſchen Verſetzung in fremde Exiſtenzen und ihre Stimmung, und hiemit iſt er als Dichter documentirt. In ebnerem, leichterem Fluß und Tauſch rinnt natürlich das eigene Empfinden in die Natur über, als in die geſchloſſene menſchliche Daſeinsform. Es iſt aber dem lyriſchen Dichter eigen, daß er ſich vorzüglich in der tiefen, dunkeln, innigen Symbolik bewegt, wodurch wir in der Landſchaft, in Licht und Luft unſere eigenen Stimmungen wiederfinden, uns mit ihrem Leben in Eins fühlen. Gleich das erſte Gedicht der Sammlung, „Des Dichters Abendgang,“ zeigt uns den Eingeweihten, der Wundergebilde ſchaut im Glanze der ſinkenden Sonne; Uhland iſt, wenn je ein Dichter es war, der Zauberer, dem die Natur erklingt und geiſtig Geheimniß verräth, Wunderſchätze unſagbarer Ahnung aufdeckt, er hat uns Frühling, Sommer, Herbſt und Winter, Berg und Thal, Wald und Wieſe, Fluß und Wolke, Sonne und Mond mit himmliſchem Licht übergoſſen. Fragen wir aber nach den Proben der ſtärkeren Zaubermacht, derjenigen, womit der Dichter ſich und uns in Geſtalt und Moment fremden Menſchenlebens verſetzt, und bezeichnen wir zunächſt den allgemeinen Charakter, Hauch der Zuſtände, das Element, die Atmoſphäre durch den Ausdruck: Ton, ſo wird uns jeder Unbefangene zugeben: der einfache Uhland iſt keineswegs arm an Tönen; nicht nur in der eiſernen Ritterwelt des Nordens iſt er zu Hauſe, ſondern auch im Orangenduft Spaniens und Südfrankreichs. Der Bauer, der Bürger iſt ihm vertraut wie der Vornehme und der Fürſt, ja vertrauter natürlich. Er iſt nicht ſo engherzig, nicht auch einmal mit dem Leichtſinnigen, dem liebenswürdigen Lumpen das Kleid zu tauſchen, mit dem Thörichten, dem Philiſter, dem Ungeſchickten, dem Hans Unſtern, dem armen Teufel lächelnd Arm in Arm zu geben, gut deutſch oder, wenn man will, ſüddeutſch ſetzt er ſich mit ſichtbarem Behagen unter die lärmenden Zecher, und warum nicht auch einmal vor die dampfende Sauerkrautſchüſſel? Da kommen dann Momente, wo wir ſehen wollen, ob der Dichter ſo recht hört, wie es hergeht, klingt und rauſcht. Die beiden „Trinklieder" allein ſchon ſind volle Probe von dieſem ſich Hineinfühlen; das erſte macht ordentlich Durſt, das zweite zwingt uns, in dieſem Saus und Braus, dieſem überſprudelnden Kraftgefühl mitzuſchwärmen. Es mag ein ſehr beſcheiden gewähltes Beiſpiel ſcheinen, wenn ich auf die zwei Verſe in der Ballade „Rothhemd" verweiſe, wo die Spindel tanzt, als wäre der Satan in ſie gefahren, in deſſen Namen die Spinnerin ihr dunkles Werk vollführt, oder im „Glück von Edenhall" auf den zuerſt milden und tiefen, dann immer volleren und endlich donnerartigen Klang des Kryſtalls. Nach meiner Ueberzeugung reichen dieſe Verſe hin, einen Dichter auszuweiſen, und doch verhält ſich dieß Alles zur beſtimmteren Zeichnung nur wie zu einem Bildniß der Grund, auf den es geſetzt iſt. Schlacht, Jagd, Turnier, Seefahrt, Bewegung, Gebärde, Ruhe und Aufregung: Alles zeichnet er mit ein paar Strichen ſcharf, beſtimmt; er hat es geſehen, er zwingt auch uns, es zu ſehen, und das begleitende Wort trifft mit Einem kurzen Schlag den Nagel auf den Kopf, das Innere glüht durch die Erſcheinung heraus, ſie iſt durchſichtig, der Charakter iſt feſt und ſicher hingeſtellt.

Dieſe Verſetzungsfähigkeit hat jedoch ihre Grenze. Uhland vermag ſich nicht ſo weit auseinanderzulegen, als das Drama fordert. Man bedenke nur das Eine: der Dramatiker muß vermögen, auch dem Zerriſſenen, dem Schlechten, dem Frivolen Gründe zu leihen. Vor Allem dem Zerriſſenen, denn ohne innern Conflikt iſt kein Drama möglich und der innere Conflikt bringt mit ſich die Sophismen der Leidenſchaft, die Dialektik der Beſchönigung, die ausgiebige Beredtſamkeit in Handlung und Gegenhandlung. Momentan, im Lyriſchen, mit den Lebensformen zu geben, die ſeinen eigenen fern liegen, das gelingt unſerem Dichter, aber zu ganzen Charakterſchöpfungen, deren Züge ſeinem braven Weſen entgegengeſetzt ſind, zu entwickelten Bildern der Leidenſchaft, deren Labyrinth ſeine eigene reine Seele mied, dazu reicht es nicht, dazu iſt er zu ungebrochen, zu ſehr auf das altdeutſch Gediegene und Biedere geſtellt, hat zu wenig gezweifelt, iſt zu unberedt. Beredt und ſchön ſind die lyriſchen Stellen in ſeinen beiden Dramen, welche

Liebert ſehr richtig entwickelte Balladen nennt. Sie ſollen nicht verkannt werden, dieſe hohen Bilder der Treue; ſie werden in alle Zeit der Nation ihre ächteſten Züge mit mannhaftem Aufruf entgegenbringen, aber es fehlt ihnen die dramatiſche Dialektik. Hier findet denn, was wir von Mangel an Verneinung geſagt haben, einen weiteren erklärenden Beleg. Mir ſcheint, um ein Drama zu ſchreiben, muß man anders in ſich gekämpft, in die Irrgänge der argen Welt, aus denen ein Menſch nicht leicht ohne Schuld ſich zieht, tiefer geblickt haben, als dieſer Mann mit ſeinem einfach geraden, in dieſer Beziehung zu weltloſen Lebensgang. Niemand wird ſo abſcheulich ſein, mir dieß Wort ſo herumzudrehen, als riethe ich dem Dichter: ſtürz dich in die Leidenſchaft, begehe Schuld, ſo wird es deiner Poeſie zu gute kommen! Shakeſpeare's Sonette beſchönigen wahrlich nicht die labyrinthiſchen Wege ſeiner Jugend, aber ſie weiſen auf die Erfahrungsquellen, aus denen ſeine Welt- und Seelenkenntniß ſchöpfte. Goethe hat frühe Schuld der Jugend bitter gebüßt in der Lohe der Gewiſſensqualen, aber er iſt nirgends ſo dramatiſch, als da, wo er dieſe peinvollen innern Erlebniſſe in gegenſtändlichem Bild niederlegt, vor Allem im Fauſt; Mephiſtopheles, den Niemand erfinden konnte, der nicht tief in die Abgründe des Lebens eingeweiht war, will ich dabei nicht einmal nennen, denn den macht ihm freilich Niemand nach.

Ich habe es bis hieher aufgeſchoben, eine Seite der Verſetzungsfähigkeit aufzuſchlagen, wodurch Uhland ganz einzig daſteht, denn ſie ſoll uns dienen, wiederum zu zeigen, wie wir überall auf eine Kraft ſtoßen, nachdem wir einen Mangel wahrgenommen: es iſt ſeine reine und volle Aneignung des

Volkstons. Das Volkslied, treu in ſeinem Charakter, bis zur Täuſchung, und doch gereinigt im gebildeten Bewußtſein des Dichters, darin hat es ihm in ſolcher Fülle Keiner nachgethan. Wer ein Ohr hat, der hört, wenn er den „treuen Kameraden“ lieſt, ſogleich das Echo im Thal, die Antwort auf Stimmen junger Burſche, die, ſich an der Hand faſſend, mit rother Weſte, Lederhoſe und pelzbeſetzter Kappe am Sonntag-Abend hinausziehen und in gezogenen, ſchwermüthigen Tönen das Lied in die milde Luft hinausſingen, nicht ahnend, daß ein Mann in feinem Rock und mit ſchwarzem Cylinder das gedichtet hat, aber freilich ein Volksfreund, dem *dieſe* Verſetzung die natürlichſte von allen war.

Die Kraft, zu zeichnen und ſich in Zuſtände zu verſetzen, und das reine Gefühl des Volksthümlichen haben in ihrer Vereinigung den Meiſter der *Ballade* gebildet. Doch an dieſer Stelle darf vor Allem nicht länger gezögert werden, die bis jetzt nur vorläufig erwähnte Meiſterſchaft in der *Form* näher in's Auge zu faſſen.

Es war, meine ich, Strauß, welcher Uhland den Claſſiker unter den Romantikern genannt hat um des reinen Einklangs willen, in welchem Form und Inhalt bei ihm ſtehen. Das formelle Element war in der romantiſchen Schule von Anfang an ſtark vertreten, aber es gelangte über dem nebligen Inhalt nicht zu richtiger Geltung; dagegen fand es geſondert von der hervorbringenden Poeſie ſein Bett in der Ueberſetzung, in der vielſeitigen Aneignung fremder Schätze der Literatur mit ihren Versformen. Wilhelm Schlegels große Verdienſte ſind bekannt. Auf die eigene Dichtung ſchlug dieſes Sammeln aus fremden Gärten, namentlich aus den verſchlungenen

Reimſtrophen der romaniſchen Völker, freilich als eine Neigung zum wälſchen Geklingel zurück. So miſchten ſich ſeltſam zwei grundverſchiedene Welten: das dunkle, tiefe, herbe, naive Nordiſche mit dem einfachen Tone des deutſchen Volkslieds und das Süße, Weiche, Bunte, Kunſtreiche des Südens, der Italiener, Südfranzoſen, Spanier. Auch Uhland bewegt ſich in beiderlei Luft: neben deutſchen Formen mit deutſch gefühltem Inhalt Stanzen, Sonette, Octaven, Gloſſen mit entſprechender Stimmung; der Diſtichen nicht zu gedenken, in die er gern den Sinnſpruch kleidet, denn die claſſiſche Form iſt ein neutrales Feld, ſie hat ungefähr die Bedeutung gewonnen wie das antike Gewand, zu welchem nicht nur der Bildhauer, auch der Maler, den wir beziehungsreicher mit dem Dichter vergleichen können, als zu einer rein menſchlichen, allgemeingültigen Idealform muß greifen dürfen. Wird nun Jedermann fühlen und geſtehen, daß er Uhland lieber in deutſchen Weiſen vernimmt, ſo wäre es doch ſehr eng und kleinlich, grob teutoniſch, ihm das Ohr zu verſchließen, wenn er die wäliſche Harfe anſchlägt und ſo liebenswürdig, ſo reizend, ſo ſchalkhaft und wieder ſo rührend wehmüthig ſie ertönen läßt; ich nenne ſtatt vieler Beiſpiele nur die Gedichtreihe „Sängerliebe": welcher wunderbare Seelenklang, welche ſanfte Klage, welche reine Erhebung in der Wehmuth geht durch dieſe trochäiſchen Romanzen! Doch das iſt es eigentlich nicht, wovon ich hier ſprechen wollte; Uhland iſt ſich durch alle verſchiedenen Töne in Einem gleich und dieß iſt die reine Geſetzmäßigkeit, in der Fülle die Sparſamkeit, die kein Wort zu wenig, keines zu viel ſagt, die Knappheit, die niemals Dürftigkeit iſt, das reine Entſprechen von Maß, Accent, Reim und Stimmung, Inhalt, kurz das Vollendete, das Claſſiſche. Der Leſer und Hörer hat das Gefühl der Zweckmäßigkeit im höchſten Sinne, der reinſten Befriedigung, das Gefühl, daß es nicht anders ſein könne. Alles trifft zuſammen, paßt, klappt. Das iſt natürlich auch dem Begabteſten nicht im Traume gegeben. Uhland hat ſich eine ſtrenge Zucht aufgelegt, bis er es errang, ſeine kernigen Stämme ſo rein zu zimmern, daß nirgends mehr Spähne daran hängen, bis die Sache ſelbſt ſo objektiv, ſo frei von aller Zuthat und Willkür daſtand. Wie Viele ließen und laſſen ſich durch das Talent des Gehörs, der Accent- und Reimauffindung zum Ueberfluſſe, verführen, ja überhaupt zum Dichten von außen nach innen, ſtatt von innen nach außen! Ich meine mit Letzterem jene eigenthümlich organiſirten Naturen, denen nicht immer, aber häufig die wirkliche poetiſche Stimmung, die den Inhalt bringt, an Sylbenmaß und Klang, an eine innere Gehör- und formelle Künſtlerfreude anſchießt. Nicht ſagen will ich, Rückert und Platen, in welchen jenes formelle Element, das urſprünglich zum Charakter der romantiſchen Schule gehört, ganz an den Tag tritt, ſeien mit dieſer Auffaſſung erſchöpft; ſie haben gezeigt, daß ſie Stunden ächter, von innen heraus wirkender, inhaltvoller Begeiſterung hatten, man bemerke auch wohl, daß ich nicht von reinem, leerem Formalismus ſpreche, aber damit wird es doch ſeine Richtigkeit haben, daß uns vielfach das Gefühl dieſes umgekehrten geiſtigen Prozeſſes bei ihren Dichtungen überſchleicht. In ihrer ungemeinen Formfertigkeit iſt dann das Einheimſen poetiſcher Blumen aus den Gärten aller Völker und Zeiten mitbegründet, durch ſie vorzüglich wird die deutſche Poeſie univerſaliſtiſch: eine Kraft und eine Schwäche, ein Glück und ein Uebel zugleich. Uhland ſteht nun zwiſchen der knochenloſen Willkür der erſten Gruppe von Romantikern und zwiſchen dieſen correkt formgewandten Ausläufern der Schule als die rechte geſunde Mitte, als ein feſter Fels von compaktem Geſtein, um den von zwei Seiten die Wellen ſpielen. Er greift hinüber nach Formen des Auslands, aber er bleibt national (eben auch in der Form, denn die deutſchen Strophen herrſchen); er hat Virtuoſität, aber es wäre falſch, ihn einen Virtuoſen zu nennen. Dieſe Virtuoſität iſt errungene Fertigkeit auf Grund einer ausgezeichneten Naturanlage, einer ungemeinen Sicherheit des poetiſchen Inſtinkts. Sehr ſtumpfen Nerv müßte haben, wer nicht fühlte, daß ihm mit der inhaltvollen Stimmung ganz unmittelbar, mit innerer Nothwendigkeit die entſprechende Form anklingt; oder wird Jemand glauben, daß ihm der rhythmiſche Gang, dieſer energiſche Tritt, und die Klangfarbe der Reime im „Glück von Edenhall“ nachträglich eingefallen iſt? Oder umgekehrt, daß es ihm einmal einfiel, ein Gedicht hindurch auf — all zu reimen, und daß er ſich dazu eine Sage von einem zerbrochenen Kryſtall ſuchte? Zu bewundern iſt Uhland insbeſondere, wo ihm das Gefühl des Inhalts kurzzeilige Strophen eingibt; wie mühelos erſcheint da das ſchwere Werk, als wäre es von ſelbſt geworden! Man nehme nur aus dem „Mährchen“ die Strophe: „Lange, lange Lehrgedichte — — — — mit Tanzbeluſtigung,“ aus der „Reiſe durch Deutſchland“ die Strophe: „Ich ging zur Tempelhalle — — — — Ein Buch der Könige ſei,“ wie läuft das! Wie rollt ſich das ab! Wie ohrgerecht und mundgerecht iſt das!

Uhland iſt in ſo breiter Ausdehnung ein Liebling der

Nation geworden, weil ſeine Dichtung nicht bloß Leſedichtung iſt. Der Geſang iſt der Weg, durch den ſie an das Herz des Volkes gelangt und gewachſen iſt. Ihr muſikaliſcher Charakter iſt aber eben in der Vereinigung des Stimmungsvollen mit der reinen Angemeſſenheit und claſſiſchen Sparſamkeit der Form begründet. Sie gibt im Klang das Grundgefühl, ſie reizt dadurch von ſelbſt zur Entwicklung im muſikaliſchen Ausdruck und ſie greift dieſer Entwicklung nicht vor, weil ſie nicht meint, Alles ſagen zu müſſen, weil ſie ahnen läßt.

Die Balladen waren es, die uns auf die Form führten, denn ſie am wenigſten können gewürdigt werden, bevor man die Meiſterſchaft Uhlands nach dieſer Seite ſich klar gemacht hat. Hat nun hier die Fähigkeit, ſich in Anderes zu verſetzen, das Höchſte erreicht, deſſen ſie in dieſer Dichternatur fähig war, ſo begegnet uns hier abermals eine ſchöne Entſchädigung, ein Erſatz für eine Lücke: es iſt objektive Geſchichte mit ihrem Wechſel, ihrem Reichthum, wodurch ein gewiſſer Mangel an innerer, ſubjektiver Geſchichte ſich ergänzt. Als Balladendichter rückt Uhland, dieß iſt oft geſagt, unmittelbar neben Goethe. In der volksthümlichen Form haben wir von dieſem ſtreng genommen nur zwei reine Exemplare: den „König von Thule“ und den „Fiſcher“ (der Erlkönig iſt bekanntlich eine Nachbildung), von Uhland eine Reihe; die markigen Bilder aus der württembergiſchen Geſchichte, die Manche lieber Rhapſodien nennen, dürfen wir dazu rechnen. Und Niemand wird behaupten, daß jener Ton des ungeſucht veredelten Volkslieds, wie Goethe zuerſt — denn Bürgers „Leonore“ leidet an bekannten Flecken — ihn angeſchlagen hat, bei Uhland minder rein, minder zart erklinge; daß er oft genug ſtärker erklingt, das ſoll ihm nicht vergeſſen ſein, wenn wir ausdrücklicher auf den innern Charakter eingehen. Aber Uhland iſt nicht weniger vollendet in Balladen, die ganz der Kunſtpoeſie angehören, d. h. im Geiſte des gebildeten Bewußtſeins gedichtet ſind, ſofern es ſich nicht in den Volkston verſetzt; dieſem Elemente gehören neben den Balladen die Romanzen an. Nennen wir hier von Balladen einzig: „Der Waller, Bertram de Born, Ver sacrum, Tells Tod,“ ſo kann man vielleicht ſagen, es fühle ſich hier nicht der zart vibrirende Nerv wie in der „Braut von Korinth“ und „der Gott und die Bajadere;“ aber Juwelen ſind es doch wahrlich, herrlich genug, um unſerem Dichter ſeinen Platz nahe bei Goethe zu bewahren.

Doch nicht nur in den epiſchen Formen der lyriſchen Poeſie, auch in den rein lyriſchen ſteht dem, was im Volkstone gedichtet iſt, dem Lied im engeren Sinn, eine reiche Fülle von Gedichten gegenüber, die dem Idealgebiete der Kunſtpoeſie angehören, oder vielmehr natürlich: des Letzteren iſt ungleich mehr. Die feine Dame, wenn nur ihr Sinn richtig beſtellt iſt, der gebildete Mann ſchöpft reichlichere Labung aus Uhland, als der Jägerburſch, das Bauernmädel, die ſeine ſchlichteſten Balladen ſingen. Nicht minder wirthlich iſt der Tiſch gedeckt für die, welche zwiſchen beiden ſtehen, für den Bürgerſtand, dem eine geſunde Mitte von naivem Ton und gehobenem Bewußtſein zuſagt. Solche Dichtungen, wie „Wein und Brod“ und die „Wanderlieder“ ſind nicht Volkspoeſie, können auch nicht im Gegenſatz als Kunſtpoeſie bezeichnet werden: ſie ſprechen den Gebildeten volksthümlich an, den einfachen Mann im Sinn höherer Idealität. Kurz: der Gegenſatz der Stände iſt in Uhland ausgeglichen, darum iſt er in ſo ausnehmender Weiſe populär. Eigenthümlich aber iſt ihm der Mangel an Gedichten des höchſten, trunkenen Schwungs, die wir mit Einem Wort Hymnen nennen wollen. Solche poetiſche Formen wie Goethe's „Meine Göttin, Prometheus, Ganymed, Grenzen der Menſchheit, das Göttliche“ kommen nicht bei ihm vor. Hiefür iſt er zu realiſtiſch; der Ton iſt ihm zu überſinnlich. Wiederum aber entſchädigt er: er hat doch eine Form des höchſten Pathos; ſie knüpft ſich an beſtimmte Forderungen, an die politiſchen, ſie bricht hervor, wo es gilt, im erhabenſten Ernſte zu mahnen; da erſchallt ſeine Stimme mit Poſaunenton; er ſagt wohl: „Nicht ſo wie ich es künden werde, nein! himmelkräftig, donnergleich,“ aber das Geiſterwort, deſſen Gewalt er nicht zu erreichen glaubt, iſt ja doch ſein eigenes.

Wir haben noch nicht in beſtimmter Unterſcheidung von Art und Umfang des Inhalts geſprochen, der ſich in Uhlands Gedichten aufthut; von Stimmungen, poetiſchen Tönen, Farben wohl, aber nicht ausdrücklich vom inneren Charakter, von der Weltanſchauung und den Gegenſtänden, die ſie umfaßt. Das politiſche Pathos, auf das wir ſo eben hingeleitet waren, führt zu dieſer Schlußbetrachtung. Ich verſuchte zuerſt, mit einigen Zügen den Menſchen zu zeichnen, wir müſſen noch zuſehen, wie er aus dem Dichter herausleuchtet, und wir wollten dieß nicht früher, als bis uns der reine Künſtlerwerth des Dichters geſichert war; jetzt mögen wir erkennen, wie unbeſchadet dieſes ſelbſtſtändigen Werths hier mit wohlthuender Klarheit und ſeltener Durchſichtigkeit aus dem Kryſtall der Poeſie und ſeinen prismatiſchen Farben „als Einheit im Zerſtreuten des Dichters ganz Gemüth“ hervorſcheint.

Die romantiſche Welt, in welcher ſich Uhland großeren Theils bewegt, wurde im obigen Zuſammenhang einmal kurzweg als dichteriſcher Apparat aufgefaßt, zu den poetiſchen Masken geſchlagen. Dieß ſcheint zu leicht genommen, iſt es auch in gewiſſem Sinn. Uhland muß ſich geraume Zeit nicht klar geweſen ſein, wie die romantiſche Schule das Ideal mit der Erneuerung des Mittelalters, den reinen Blick in's Weite, Höhe mit dem rückwärts gewandten Geſicht verwechſelte; ein äußeres Zeichen davon ſind die alterthümelnden Wendungen und Sprachformen, die in den früheren Balladen immerhin an Manierirtheit ſtreifen. Allein auch da war der Inſtinkt ſchon ſicherer, als das Bewußtſein. War ihm das Mittelalter nicht bloß eine Fundgrube, die ihm die Geſtalten, Lebensformen, Situationen, Phantaſievorſtellungen lieferte, an die ſich ewig wahre, allgemeingültige menſchliche Empfindungen, wunderbare Ahnung, tiefes Grauen, Freud und Leid, ſchwere Wehmuth und leichter Scherz frei und unbefangen knüpften, ſehnte er ſich wirklich nach dieſer helldunkeln Zeit zurück, ſo war doch das, was ihm am meiſten an ihr gefiel, die derbe Kraft und die entſchloſſene That. Dieß genau iſt es, was ihn auch in einem Stadium erkennbarer Befangenheit von den Romantikern der erſten Phaſe unterſcheidet, die vom Mittelalter alles Weiche und Phantaſtiſche herübernahmen, nur ſein Mark und ſeine Knochen nicht. Er nimmt es im Nibelungengeiſte, er gräbt ſeinen Granit aus und behaut ihn mit kräftiger Fauſt. Daher läßt man ſich von dem Dichter, welcher uns ſpäter den freien Bauern auf dem Hügel zeigt, der auf der Bank vor ſeinem Haus zufrieden ſeine Senſe dengelt, während unten im Teich eine funkelnde Krone liegt, nach der Niemand ſucht, die Ritter, die Könige und Königſöhne und Kaiſer ſo gerne gefallen; über dem Metallklang ihrer Thaten konnte er vergeſſen, wie es dazumal Bürgern und Bauern erging, über Eberhards des Greiners Tapferkeit und mannhafter Selbſtbeherrſchung die Niederlage einer freien Stadt und mit ihr das Ringen der Städte nach der Form, die wir in der Schweiz verwirklicht ſehen, nach Bündniſſen freier Gemeinden, woran doch in Wahrheit ſein Herz hing. Das Ritterliche iſt ihm Bild einer vorgeſchichtlichen Heldenzeit, da nimmt er es nicht kritiſch mit der Wirklichkeit. Wir werden auf dieſen Zug der Kraft zurückkommen. Die Religion des Mittelalters hat ihm nie die poetiſche Freiheit des Gemüths beſtrickt. Bedenklich könnte man bei dem Gedichte „Die verlorene Kirche" werden, ſo ſchön es iſt; doch nein, weil es ſo ſchön iſt, braucht man nicht bedenklich zu werden; es bedarf nur eines leichten Rucks, ſo iſt der geiſtige Dom nichts mehr und nichts weniger, als das Ideal, und nichts ſieht darnach aus, als hätte der Dichter je Luſt haben können, uns und ſich im Nebel der Weihrauchwolken um das Gut unſerer proteſtantiſchen Bildung zu betrügen. Hängt er urſprünglich mit einer gewiſſen Naivetät an der feudalen Zeit, ſo kommt uns nur zu gute, daß er ſie nicht ironiſch als Mittel verwendet, eine Welt dämoniſch wilder Reize aus ihr ſpielen zu laſſen, wie Heine, der die Romantik, indem er ſie auflöst, noch als Garderobe verwendet oder vielmehr als Garderobe ſo verwendet, daß er ſie zugleich auflöst. Aber Uhland hat eine Entwicklung gehabt; mehr und mehr iſt ihm das Mittelalter und ſein Glaube freies Motiv geworden, um rein menſchliche Wahrheit, rein menſchliches Seelenerlebniß auszuſprechen. Der ſchönſte, ein wirklich herrlicher Beleg hiefür iſt ſein „Waller.“ Das erlebte Wunder geſchieht und geſchieht nicht; der Tod iſt es, der den armen Büßer befreit, er ſelbſt ſieht in der ausgegoſſenen Roſengluth des Himmels Maria zum Himmel ſchweben, und die entzückte Täuſchung, daß nun das Wunder geſchehe, bewirkt das Wunder, denn ob die Eiſenfeſſel ihn noch umſchließt, frei iſt ſchon die Seele, ſchwebet in dem Meer von Licht. Wir glauben die Täuſchung, theilen ſie, die zwei herrlichen letzten Verſe, dieſes wunderbare Verklärungsbild des golden glühenden Abendhimmels zaubern uns ganz hinein und wir ſind doch rein poetiſch getäuſcht und darin ganz frei: dieß heißt, das romantiſche Motiv in ein rein menſchlich Schönes umbilden, dieß iſt ächte Bewahrung und zugleich Auflöſung der Romantik.

Mag man jede Sehnſucht aus dem Wirklichen in's Unwirkliche und Leere, mag man die Sentimentalität ebenfalls zur Romantik ziehen, ſo iſt nicht zu läugnen, daß Uhland eine Periode gehabt hat, wo er auch in dieſem Sinne noch romantiſch befangen war, und er iſt ſich deſſen bewußt geworden: „Anfangs ſind wir gar zu kläglich, ſtrömen endlos Thränen aus, leben dünkt uns zu alltäglich, ſterben muß uns Mann und Maus.“ Es iſt nun freilich um das Sentimentale keine ſo einfache Sache; wir werden die Sehnſucht, auch die Sehnſucht nach dem Tode nicht aus der Poeſie ſtreichen wollen, mindeſtens werden wir ſie nur dann verurtheilen, wenn ſie permanent, wenn die Pflege der Wehmuth zum Cultus wird. Neigt das deutſche Weſen überhaupt zu dieſem Zuge, ſo iſt er beſonders dem ſchwäbiſchen eigen, es hat einen trüben Hang zur Tiefe, einen ſtarken Zuſatz von Melancholie.

Bei Schiller liegt hart neben dem ſtarken Pathos, dem männlichen Geiſte der Wirklichkeit, des Staats, der Geſchichte der weiche, weibliche Gefühlszug, Hölderlin iſt ein griechiſcher Werther, ein Werther, deſſen Geliebte die griechiſche Vorzeit iſt, verlobt, wie Lotte, aber dem Unwiederbringlichen; Uhland aber verſchmachtete nicht um die ebenſo verſagte Dame Mittelalter, in ihm ſchlug als heilſame Gegengabe der Geiſt der Realität im Humor durch, mit dem der Schwabe zum Troſt für ſeine Melancholie beſchenkt iſt. Er liebt, wie ſich erwarten läßt, die volksthümlich derbere Gattung, ohne auch darin je ſchwer und breit zu werden; mag er als Trinker ſchmachten, das unſelige Waſſer nie wieder, nicht laut und nicht leiſe, zu nennen ſich verſchwören, jubeln, lärmen, mag er ſich zur ſchwäbiſchen Metzelſuppe behaglich niederſetzen, als Ritter den Schwabenſtreich auf den Türken führen, heitere Bauernregel predigen, zuſehen, wie ſich Hans und Grete foppen, die breitſchulterige Kraft, die Sinnlichkeit, der Muthwille befreien ſich immer im leichten und ſchwebenden Spiele von der Erdenſchwere des Stoffes. Er kann recht ſchalkhaft werden, ſcheert ſich als Dichter den Teufel darum, was die Gouvernantin Y und die Betſchweſter Z zum „Grafen von Eberſtein“ ſagen mag, er kann zierlich ſcherzen, mit den tanzenden Elfen das Erdenkind necken, geiſtreich den Recenſenten, den Pedanten, die Bundſchmecker verſpotten, er kann als armer ſcheidender Burſche, dem Niemand den Rock zerreißt, den Niemand in die Wange beißt, dem's aber von Einer weh thut, als Leidtragender um den verhungerten Poeten oder den armen Hans Unnern, unter Lächeln weinen, er entzückt uns, wenn er uns das ſchöne, im Inſtinkt ſeiner Königs- und Heldengeburt zugreifende Kind im geflickten Bettlerröckchen als Retter der verſtoßenen Mutter vor's Auge führt. Nur den plötzlichen Riß durch die Saiten und das gellende Lachen hintendrein, wie der Weltſchmerz, die Zerriſſenheit es liebt, dürfen wir, verſteht ſich, nicht bei ihm ſuchen. Nun wäre es gewiß beſchränkt und geiſtlos, dem Humor ſein Feld auf gewiſſe Contraſte eingrenzen, die wilderen und wildeſten ihm verbieten zu wollen, aber daß dieſe Linie haarſcharf an dem Abgrund hinläuft, aus dem ein widerlicher Geruch wie von cremor tartari aufſteigt, das wiſſen wir und laſſen uns daher den „zahmeren“ Humor herzlich gern gefallen.

Uhland rafft ſich aber noch auf anderem Weg aus der unbefriedigten, matten Sehnſucht. Sein Kraft- und Thatgeiſt muß noch einmal aufgenommen werden, poſitiv, nicht nur beziehungsweiſe in der Beurtheilung ſeiner Romantik wie vorhin. Uhland iſt ganz Mann, in Eiſen gerüſtet, mit blankem Stahl umgürtet. Ihm iſt es wohl bei dem Muthigen, der das Schwert zieht und zuhaut, wohl im Brauſen der Schlacht unter dem Wiehern der Roſſe, im Turnier, wo die Lanzen ſplittern, beim jungen Siegfried, der den Ambos in den Grund ſchlägt, dem Königsſohne, der den Löwen beſiegt, den Drachen faßt und entzaubert, dem Normannen, der in ſeinem Leben nie erſchrack, vor Geſpenſt ſo wenig, als vor Menſch. Wir wollen, verſteht ſich, kein Kraftgeprahle, aber wir wollen auch nicht wohlweiſe gegen bloß phyſiſchen Muth, bloß phyſiſche Kraft deklamiren. Für den Inhalt, den geiſtigen Zweck iſt ja ſonſt und auch unter den Schwertſchlägen bei Uhland hinreichend geſorgt, aber Kraft und Muth iſt auch für ſich etwas und nicht wenig. Das iſt eine heilſame Stimmung, wo es uns zu Muthe wird wie jenem im Mährchen, der nicht erfahren konnte, was Gruſeln iſt, und ein Volk, das aus einem thatkräftigen bald ein bloßes Kulturvolk geworden war, mag ſeinem Lieblingslyriker für das Eiſen danken, das er ſeinem verſeſſenen Blute zugeführt hat; er thut uns recht gut, der männliche Uhland neben dem weichen Goethe, dem die Größe der That unheimlich iſt. Er liebt auch das Grauen; man muß geſtehen, daß er es nicht immer motivirt, wie in den Balladen „Rothhemd“ und „Rache,“ wo das Schauerliche als Folge von Schuld, als Nemeſis eintritt, aber doch nicht dem graſſen Effekte will er dienen; man ſpürt einfach das Kraftgefühl derber Naturen, die im Aushalten der Schauer die Empfindung ihrer Nervenſtärke genießen. Mitten aber im Lärme der Waffen und des Sturms werden wir nun zum tieferen Kerne, zur geſammelten Willenskraft geleitet. Uhland zeigt uns den Helden, der in der Schlacht über dem gefallenen Sohne ruft: „mein Sohn iſt wie ein andrer Mann,“ vordringt, ſiegt und nach dem Sieg mit verhülltem Angeſicht an ſeinem Sarge ſitzt: „ob er vielleicht im Stillen geweint, man weiß es nicht,“ er führt uns den ganzen Mann vor, der im Andrange der Gefahr, wo ringsum frommer Wunſch und Seufzen ertönt, unbewegt am Steuer ſitzt, kein Wort ſpricht und lenkt das Schiff mit feſtem Maß, bis ſich der Sturm gebrochen. Die handelnde Kraft aber hat keinen ſchöneren Inhalt, als Vaterland und Freiheit. Ich weiß nicht, warum die Ballade: „Die ſterbenden Helden,“ nicht höher gewürdigt wird; mir dünkt ſie groß und herrlich, und werth, voranzuſtehen, wo ein Erzieher Gedichte ſammelt, die Jugend zu begeiſtern.

Der beſtimmte politiſche Inhalt tritt mit den „vaterländiſchen Gedichten“ ein. Freiheit wird des Dichters Fee und ſein Ritter heißet Recht. Das Specifiſche der örtlichen Verfaſſungsangelegenheit bringt wohl etwas Enges, auch etwa Trockenes mit ſich, doch Niemand wird dieß Urtheil weit ausdehnen wollen; da iſt doch wahrlich auch Herzlichkeit, Volksmäßigkeit, ſchlichter Fluß und Guß, ſchlagende Kraft, Trompetenklang des Vorwärts, Feuer und edler Schwung, da iſt, wo die Idee des Menſchenrechts, der Freiheit und des großen Vaterlands hindurchbricht, jener Idealſtyl, der nur einem hochgeſtimmten Gemüth entſtrömt. Uhland kann auch bitter, ſehr bitter ſein, welchen Hohn gießt er aus in der „Reiſe durch Deutſchland!“ Der ſeelenvolle Mann, der keuſche Charakter iſt keine Taube ſonder Galle; er ſpaßt nicht, wo er ſtechen will, es trifft, es thut weh. Er durfte nicht fehlen, der Ton des tödtlichen Spottes; die deutſchen Zuſtände brauchen dieſen Höllenſtein und wo der Dichter zum Demoſthenes, zum ſtrafenden Jeſajas wird, da ſoll man auch einmal wieder ſpüren, wie der Sarkasmus des ergrimmten, tief empörten Gemüths einſchneidet. Er hat ſeine dunkeln Stunden gehabt wie wir Alle ſie hatten und haben bei ſo unabſehlich ſich hinſchleppender Rathloſigkeit; da hörte er den dumpfen Grabesglockenklang in der „Glockenhöhle;“ doch die Hoffnung verließ ihn nicht, untröſtlich iſt's noch allerwärts, doch ſah er manches Auge flammen und klopfen hört' er manches Herz; erlebt hat er das Heil nicht, doch an der Sehnſucht Hand wird er als Schatten noch durchſchweben das freie Vaterland.

Der ſtrenge Mann iſt deutſch noch in einem anderen Sinne. Man kann gewiß ſagen, es ſei eine richtige Probe für die Geſundheit einer Nation, wenn ihre Dichter reine Frauen zu zeichnen, Frauen rein zu lieben, zu ehren vermögen. Uhland iſt als Dichter der Liebe nichts weniger, als blöd unſchuldig, aber er iſt keuſch. Er iſt keuſch, auch wo er neckt, wo er heiß wird, denn er iſt auch dann ohne Frivolität, denn Achtung des Weibs, Ahnung des Unendlichen in der weiblichen Erſcheinung bleibt Grundzug und der Refrain iſt Treue, Treue bis in den Tod und über den Tod, in Ewigkeit. Das iſt Alles mit Uhlandiſcher Fülle in der Knappheit auf die kürzeſte, einleuchtendſte Form gebracht in „der Wirthin Töchterlein“ und gleich daneben ſteht jene Ballade, die mir immer zu den rührendſten Bildern opfernder Liebe gehörte, „die Mähderin.“

Die Liebe in Uhlands Poeſie iſt jene, welche zum Hebel jeder rüſtigen Kraft wird und ſie geht daher ganz in Einem Zuge mit der ſittlichen Spannkraft im weiteſten, rein menſchlichen Sinne, die das Grundgepräge dieſer Poeſie vollendet. Sie faßt ſich für mein Gefühl vorzüglich in dem „Geſang der Jünglinge“ zuſammen. Natur im Frühlingsleben, Wein und Liebe, in und mit ihnen alles menſchlich Erfreuliche, wovon Dichter gern zwanglos ſingen, wird hier als reines Gut und freier Genuß ohne moraliſche Predigt gefeiert und verklärt als Nahrung des heiligen Feuers im ernſten Gemüthe edler Jugend; ſo war Uhlands Jugend und ſo iſt er jung geblieben bis an ſein Ende und iſt ein Dichter vor Allem für die Jugend.

Es iſt an mehreren Stellen berührt, daß die ſchöne Einfachheit von Uhlands Gemüth ein ſchlichtes, unbefangenes Verhältniß zur Religion begründet. Man mag ſich dabei an

Shakeſpeare erinnern, der allem Menſchlichen offen wie Uhland und unendlich vielſeitiger begabt, das farbenreiche Leben darzuſtellen, es einfach mit den oberſten Grundwahrheiten des Chriſtenthums und mit den ſittlich religiöſen Kernſprüchen der Bibel hält. Jedem beſondern „Geſchmäckchen“ ſind beide gleich feind und Uhland fällt es nicht ein, zu glauben, daß die Poeſie den lieben Gott nur dann verherrliche, wenn ſie ihn nenne. Die Poeſie iſt ihm, wie Goethe ſie genannt hat, ein „weltliches Evangelium.“ In der „Bitte“ ſagt er:

Ich bitt' euch, theure Sänger,
Die ihr ſo geiſtlich ſingt,
Führt dieſen Ton nicht länger,
So fromm es euch gelingt!
Will Einer merken laſſen,
Daß er mit Gott es hält,
So muß er keck erfaſſen
Die arge, böſe Welt

und auf der Seite gegenüber ſtehen zwei zierlich ſpielende Strophen an eine Tänzerin. Von einem ſo freien Dichterherzen wird Jeder, er mag denken, wie er will, er mag den Begriff des Mythiſchen ausdehnen, ſo weit ihm richtig ſcheint, zur Kirche und zum Nachtmahl, wie Uhland that, gehen oder nicht, er wird ſich gern und mit inniger Rührung jene Stimmungen kindlich reiner Andacht erneuern laſſen, welche die Natur im verklärenden Lichte der chriſtlichen Glaubenswelt anſchaut, jene Stimmungen, nach denen Fauſt am Oſtermorgen ſich zurückſehnt, und er wird recht wohl mit Uhlands Schäfer fühlen können, dem es am ſonnigen Sonntagmorgen zu Muth iſt, als feire Himmel und Erde andächtig ſelbſt den Tag des Herrn. Es iſt ſchon bei Beſprechung ſeiner Dramen geſagt: Uhland hat nichts Fauſtiſches. Wir finden keine Gedichte, worin ſich die Seele Sammlung aus wilden Stürmen erkämpft, wie bei Goethe, wie bei faſt allen modernen Lyrikern; es mag ein Mangel ſein, wir haben es zugeſtanden, aber dafür iſt und bleibt unſer Mann der Ungebrochene, Eine, Ganze, ſich ſelbſt Gleiche und der Dichter für die Einfachen wie für die Bewußteren, der ſeiner Nation ans Herz gewachſen und davon nicht zu löſen iſt.

Als der poetiſche Pulsſchlag ſtockte, die Ader mehr und mehr verſiegte, trat Uhland ungetheilter in das Element zurück, das neben ſeiner Dichterthätigkeit von Anfang ſtetig hergegangen war, in die Forſchung: germaniſche Mythologie, altdeutſche Heldenſage, altfranzöſiſche und deutſche Ritterpoeſie und Volkslied waren ihr Feld. Auf die innere Einheit zwiſchen dieſen Stoffen, ſeiner Denk- und Gefühlsart, ſeiner Poeſie habe ich oben ſchon hingewieſen und ſie bedarf an ſich keiner umſtändlichen Erläuterung: es leuchtet von ſelbſt ein, warum es ihm in dieſer Welt wohl war. Seine beſondern Verdienſte ſind zu oft gewürdigt, als daß es hier nöthig wäre, darauf zurückzukommen; man weiß, daß er unter den Erſten war, welche die Schätze der altfranzöſiſchen Poeſie erſchloſſen, daß der Aufſatz über das altfranzöſiſche Epos, den er 1812 in Fouqué's Zeitſchrift „die Muſen“ gab, bahnbrechend war; man kennt den Werth ſeiner Monographie Walters von der Vogelweide, des Dichters, dem er wie ein Bruder verwandt war, die Gediegenheit ſeines „Mythus von Thor,“ ſeiner Volksliederſammlung. Er arbeitete ruhig und umſtändlich;

die Reſultate ſeiner Forſchung über das Volkslied wären wohl nicht ohne Abſchluß geblieben, der dritte Band zu den Texten der Lieder wäre vollendet worden, wenn nicht die völlige Unabhängigkeit ihm Zeit gelaſſen hätte, ſich auf Seitenwegen, auf welche die Verzweigung ſeines Gegenſtands ihn abzog, nach Neigung aufzuhalten, ſo führte ihn die Forſchung über das deutſche Volkslied bald wieder zur Heldenſage, bald zur Götterlehre. Aber nur ein Unwiſſender kann ſich darum vorſtellen, Uhland ſei ein Dilettant geweſen; er war Gelehrter, aber freilich, da er Dichter war, ein Gelehrter mit Geſchmack. Was er ſchrieb, zeigt nicht den anatomiſchen Apparat, ſondern iſt rund, plaſtiſch, fertig, iſt im Grundgefühl und Sprachſtyl ein Abbild des Mannes und ſeiner Liebe, die überall dem Naturvollen, Ungetheilten, Urſprünglichen, Saftigen, Markigen nachging. So haben wir zum Schluß wiederum eine ſchöne Ergänzung in der Form eines höchſt normalen, dem Geſetze der menſchlichen Natur angemeſſenen Uebergangs: wo der Dichter aufhört, tritt der Forſcher ein, wo die Phantaſie ermattet, der ſtets unbeirrte Verſtand, die ſchöne kühle Klarheit, der feine, ſpürende Scharfſinn, die gediegene Proſa. Da man aber umgekehrt auch im Forſcher den Dichter wiederfindet, ſo dreht ſich die Ergänzung auch um und ſo verhält es ſich ja mit allen Seiten dieſer ſo rein gemiſchten Einheit von Kräften: die eine ſchimmert ſo klar durch die andere, daß man überall wieder den ganzen Menſchen, den ganzen Mann hat.

Man kann nicht ſchildern, ohne Gegenſätze zu ziehen, man kommt ohne Vergleichung nicht aus. Uhlands geſunde Einfachheit, die ſeine Stärke und auch ſeine Schwäche iſt, hat mich in dieſem Beitrag zu ſeiner Charakteriſtik mehr als einmal auf die Poeſie der Zerriſſenheit, des Weltſchmerzes, der Blaſirtheit geführt, und ich — doch nein, genug der Reflexion, es ſei mir erlaubt, eine Geſchichte zu erzählen!

Die Muſen hatten einmal den ſonderbaren, befremdenden Einfall, ſich zu betrinken. Er wurde in einem rauſchenden Bacchanal ausgeführt. Euterpe, die Muſe der lyriſchen Dichtkunſt — ein andermal hat auch Terpſichore dieſes Amt neben dem der edeln Tanzkunſt —, nun, Euterpe wußte in dem Augenblick, wo wir nach ihr ſehen, wohl ſelbſt kaum noch, wie ſie eigentlich heiße, — ſie ſtürzt mit flammenden Augen und ſauſenden Locken aus dem Haine am Helikon, wo ihre Schweſtern noch ſangen, tanzten, muſicirten und jubelten; der Rauſch hat ihr einen verrückten Gedanken eingegeben: ſie hat ſich in den Kopf geſetzt, den Erſten, der ihr begegne, wer es auch ſei, auf die Stirn zu küſſen und ihm hiemit das Siegel ihrer Weihe aufzudrücken. Götter und Göttinnen, Genien und vollends betrunkene können mit Blitzeseile durch die Lüfte ſchießen. Blind, ohne Wahl der Richtung fährt Euterpe dahin, ſchon befindet ſie ſich weit, weit weg vom Bereich der griechiſchen Lüfte, über nebligem Lande fern im Norden ſchwebt ſie, nahe einer großen Stadt am Ufer der Elbe. Jetzt läßt ſie ſich nieder aus der Höhe, ſie ſteht auf der Erde, hart vor einem jungen Schlingel, der mit üppig zwinkernden Augen, ſchlendernden Ganges eben aus der Stadt gebummelt kommt. Sie drückt ihm einen vollen, feurigen Kuß auf die Stirn und ſchwebt hinweg.

Des andern Morgens finden wir ſie auf einer Felſenſpitze im Parnaß, dort bei Delphi in der Schlucht, wo die kaſtaliſche Quelle rinnt. Sie ſtiert mit wildem Blicke vor ſich hin; ſie iſt nüchtern geworden, ſie iſt zu ſich gekommen und mit Entſetzen. Es bedurfte nicht der magiſchen Einwirkung der unter ihr rinnenden prophetiſchen Quelle, noch der myſtiſchen Dämpfe, die dem Erdſchlund im nahen Tempel entſtrömten, um ihr zu ſagen, wer es war, den ſie geküßt; der himmliſche Geiſt, der ihr als Muſe inwohnte, ſagte es ihr von ſelbſt. Aber der Kuß galt, er ſaß und er galt. Mit Einem weiten Blick überſah ſie, was ſie gethan. Sie ſah, wie nun die reine blaue Flammenzunge des Götterlichts zwiſchen Schmutz und gemeinem Erdenfeuer unbegreiflich hervorleuchten werde, ſtets entweiht und ſtets wieder entzückend. Nicht daß dieſer Menſch in der Verzweiflung ſcherzen, im Scherz verzweifeln, nicht daß er dämoniſch lachen zugleich und weinen werde, nicht an ſich beklagte ſie das; ſo lange nur die Verzweiflung wahr, die Thräne ächt, der Widerſpruch erlebt, ließ ſie es gelten; ſie begriff, obwohl eine Griechin, die veränderten Zeiten, die tieferen Seelenklüfte einer Menſchheit von ſo viel verwickelterer Bildung, den ungleich wilderen Stoß des Ideals auf die Realität. Aber daß dieß zur eiteln Fratze werden, daß der verwöhnte Junge die leichten Triumphe haſchen werde, die dem in die Hand fallen, der in die Poeſie die Parodie der Poeſie einzuführen die wohlfeile Frechheit hat, daß er wunderbare Sehnſucht, namenloſe Wehmuth, traumhafte Ahnung in jeder Seele wecken und dann wie Seifenblaſen zerplätſchen werde, daß er keinen Witz werde verhalten können, wenn er auch eben nur tauge, ein paar alte oder junge Bocksgeſichter an der Wirthstafel meckern zu machen, daß ihm ſein witziges Ich, Alles verklärend und im Verklären unter Hohn zerſetzend, über Alles ſein, daß er ſchnöd, ſchmierig verläumden, lügen, ſein Vaterland im Auslande dem Spott Preis geben, daß er, ein feiger Weichling, ſich als Ritter und Freiheitskämpe aufſpreizen, daß er endlich fromm werden und unter des lieben Herrgotts rothen Mantel hervorlachen und kichern werde, verachtet, verabſcheut und doch noch immer beſtechend und zum Mitlachen kitzelnd, immer hinreißend, immer unwiderſtehlich und immer unausſtehlich, ein Wicht und der verhätſchelte Liebling Aller, ein Geſchwür des Geſtanks und vom Dufte der Lorbeerblüthe nie verlaſſen, ein geiler Affe und ein Muſenjüngling mit einem Strahlennimbus um's Haupt, ein unerſchöpflicher Honigkelch voll Gift für die Nation — o ſie überſah Alles, Alles. Ihr Götter, was habe ich gemacht! rief ſie, ihre himmliſchen Locken raufend, ihre Hüften ſchlagend, — da plötzlich hielt ſie inne, verſtummte, ihre Blicke erheiterten ſich, ein troſtreicher Gedanke ſchien ihr aufzuſteigen. Sie erhob und ſchwang ſich in die Lüfte. Wiederum, doch dießmal wohlbedacht, führte ſie ihr Flug nach dem Norden, aber nach dem Süden des Nordens. Es war ein klarer Frühlingsmorgen. Auf einem Rebenhügel an einem ſchönen Flußthal, deſſen Ausſicht fernes, blaues Gebirg begrenzte, ließ ſie ſich nieder. Sie ſah unverwandten Auges nach dem Haus, an das der Weinberg ſtieß. Die Thür öffnete ſich, ein Mann mit derben Zügen, über denen aber der Geiſt des Friedens, der ſtillen Kraft, der beſcheidenen Tugend ſchwebte, ein Mann, deſſen ganzes Weſen Einfachheit war, ſchritt heraus in den Rebengarten, der ſein Eigenthum ſchien. Heiter ſah er nach dem Gedeihen der Schößlinge, dann ſchickte er die Blicke mit einem unausſprechlichen Ausdruck in das Thal hinaus, das in der Morgenſonne ſtrahlte, hinüber nach den duftigen Bergen. O du biſt es, ſprach ſie; dich hab' ich einſt auch geküßt, ich weiß es wohl noch, es war an einem ſolchen Morgen, da du als Kind dort unten am Fluſſe ſpielteſt; der Kuß war nicht voll, nicht glühend, nicht trunken, er war kühl, keuſch, ſanft, ſo wie Athene küſſen würde, wenn ſie jemals küßte, aber du, ja du biſt gut, die Geſchlechter werden mich ſegnen um dieſen beſcheidenen Kuß. Du wirſt leben, unſterblich leben in der Nation. Ein Denkmal wird dir dort unten erſtehen auf einem Hügel in der grünen Au am Fluß, ehern und gediegen wie du ſelbſt. Wohl dir, wohl mir, wohl meiner geretteten Ehre! Noch einmal ließ ſie mit innerſtem Wohlgefallen ihr Auge auf dem Manne ruhen, dann ſchwang ſie ſich wieder auf und ſchwebte dahin und kehrte frohen, verklärten Blicks zurück zu ihren Schweſtern auf den Höhen des Helikon.

Verzeichniß der Druckfehler.

Seite 57 Zeile 8 von oben ſtatt: die Zeit lies: Zeit
„ 63 „ 12 „ unten ſtatt: wahrhaftig lies: wahrhaft.
„ 66 „ 8 „ „ nach haben ſetze ein Komma.
„ 67 „ 4 „ oben nach errungen ſetze ein Komma.
„ 168 „ 5 „ „ ſtatt: verben lies: verbem.

A.D.
[illegible]
[illegible]

Kritiſche Gänge.

Neue Folge.

Von

Dr. Friedr. Theod. Viſcher,

Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur in Zürich, Mitglied der K. bayeriſchen
Akademie der Wiſſenſchaften.

Fünftes Heft.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1866.

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Universitäts-
München
Bibliothek

Buchdruckerei der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart

Inhalt.

Kritik meiner Aeſthetik. Seite 1.
An Herrn Staatsrath Hehn in Petersburg. Seite 157.
Ein Gang am Strande. Seite 171.

Vorwort.

Dem erſten Stücke dieſes fünften Heftes, der Kritik meiner Aeſthetik, habe ich die Bitte voranzuſchicken, man möge mir zu gute halten, daß ich mich hier nicht in der ſtrengen Ordnung bewege, wie ſie von einer ſyſtematiſchen Arbeit zu fordern wäre. Die Selbſtkritik mußte natürlich auch eine Kritik Anderer werden; mache ich einen kritiſchen Gang durch mich ſelbſt oder — nach der ſtudentiſch ſtreitbaren Deutung des Wortes — mit mir ſelbſt, ſo bringt es die Sache mit ſich, daß ich auch gegen Andre bald mich decke, bald ausfalle, die mich da angegriffen, wo ich Recht zu haben glaube, während ich es ihnen gern widerfahren laſſe, wo ich glaube, daß ſie es haben. Beide Bewegungen zu vereinigen oder — wählen wir ein natürlicheres Bild — dieſe zwei Fäden zu einem wohlgefügten Ganzen zu flechten war keine leichte Aufgabe. Es waren verſchiedene Anordnungen möglich und ich geſtehe, daß ich geſchwankt und verändert habe. In ganz klarem Gegenſatze ſteht mir nur der reine Formalismus der Herbartiſchen Schule gegenüber, wie er von R. Zimmermann zuerſt hiſtoriſch-kritiſch in ſeiner Geſchichte der Aeſthetik 1858, dann ſyſtematiſch-poſitiv in ſeiner Aeſthetik 1865 aufgeſtellt iſt. Die Beurtheilung dieſes Princips, ſeiner Begründung und Ausführung wollte ich zuerſt in das hier erſcheinende Stück einfügen und hatte damit bereits begonnen. Dann fand ich, daß ich dadurch die Anordnung, die mein Plan forderte, in läſtiger Weiſe ſtören würde; denn im Weſentlichen wollte ich, obwohl mit einiger Zwangloſigkeit, doch dem Inhalte meiner Aeſthetik folgen, dieſe gegenſtändlich bedingte Anlage wurde durch manche kleine Seitenbewegung, durch Beleuchtung fremder Verdienſte, durch polemiſche Excurſe von etwas größerem, doch immer mäßigem Umfang nicht, durch Eingehen auf jenen Gegenſatz aber allerdings wie durch einen breiten Keil auseinander getrieben, denn die Entſchiedenheit, womit er in ſtreng wiſſenſchaftlicher Rüſtung mir gegenüberſteht, verlangt und verdient eine gründlich eindringende, zuſammenhängende, ausführliche Erörterung. Ich warf alſo wieder heraus, was in dieſer Richtung bereits niedergeſchrieben war, und behielt der Erledigung dieſer Aufgabe ihren beſonderen Ort im folgenden Hefte vor. Nun aber führt doch in dem Felde, auf dem ich mich hier befinde, der Metaphyſik des Schönen, jeder Schritt auf die Frage: in welchem Sinn iſt das Schöne reine Form? was iſt reine Form? und iſt dieſe Frage einmal ausdrücklich und ſyſtematiſch in einer meinem Begriff entgegengeſetzten Weiſe beantwortet, ſo iſt es gar nicht zu vermeiden, daß ich die beſtimmte Geſtalt, in der dieſe Oppoſition aufgetreten iſt, doch überall im Auge habe, wo ich meine Anſicht ausführe und rechtfertige, daß ich an allen Ecken und Enden doch gegen ſie polemiſire, und da dieſer Polemik die eigentliche, zuſammenhängende Widerlegung nicht vorausgeſchickt iſt, ſo mag dieß den beunruhigenden Eindruck einer Bewegung auf ſchwankem Boden hervorbringen, nachher aber, wenn ich daran gehe, den Boden mit feſten Balken zu unterfahren, wird es ohne Wiederholungen nicht ablaufen; Planloſigkeit wird man mir überdieß vielleicht auch darum vorwerfen, weil ich in ziemlich freier Weiſe die Anläſſe ergreiſe, ein Stück dieſer anticipirenden Polemik da, ein anderes dort einzulegen. Was ſoll ich ſagen? Ich fühle den Mangel und weiß ihn doch nicht mehr zu ändern, wenn ich dieſe Bekenntniſſe — nicht einer ſchönen, doch wohl einer das Wahre des Schönen ſuchenden Seele und dieſe Auseinanderſetzung mit meinen verſchiedenen Gegnern nicht noch länger hinausſchieben will; gienge ich aber trotzdem an die abermalige Umarbeitung: ich weiß, daß ich an dem Uebelſtand, auf den ich oben hingewieſen, zum zweitenmal ſtocken würde. So habe ich denn hiefür einige, doch wohl nicht allzuviele Nachſicht anzuſprechen; ungleich mehr wohl für die menſchlichen Unvollkommenheiten des ernſtlichen Verſuches einer Selbſtprüfung, den ich hier der öffentlichen Prüfung vorlege; dringend aber muß ich ſie für einen ſchwer verzeihlichen Gedächtnißfehler mir erbitten, der mir ſelbſt, nur leider zu ſpät, zum Bewußtſein gekommen iſt: ich habe da, wo ich die bedeutenderen Leiſtungen im Gebiete des Naturſchönen erwähne, ein Werk vergeſſen, das ich wegen des tiefen und klaren Naturgefühls, aus dem es hervorgegangen, recht beſonders ſchätze und liebe: *Tſchudi's* Thierwelt der Alpen.

Das *zweite Stück*, ein Sendſchreiben, iſt im Weſentlichen politiſchen Inhalts wie ein Theil des *dritten*: „Ein Gang am Strande.“ Weil ich ſehr wünſchen muß, daß man auch leſe, was zum *letzteren* nachzutragen war, Vorreden aber gern überſchlagen werden, ſo habe ich vorgezogen, dieſem eine Vorbemerkung unmittelbar an die Seite zu geben.

Merkwürdiger Weiſe ſteht nun in dieſem Augenblick die Welt ſo, daß dieſe Vorbemerkung auch für das zweite Stück paßt. Da iſt nämlich von Italien die Rede, von meiner Haltung im Jahr 1859, die ich gegen den Vorwurf der Befangenheit, Ungerechtigkeit vertheidigen muß, von einem innern Kampfe, in dem ich mich befunden hätte, wenn nicht das Bündniß Italiens mit Frankreich geweſen wäre, im dritten Stück aber von Deutſchland, von dem Stande ſeiner brennenden Fragen im Anfang letzten Winters; und nun verknüpft ſich Beides ſo, daß vielleicht morgen Italien ſeine Bundesgenoſſen gegen Oeſterreich in Deutſchland hat. Dann freilich wird von innerem Conflict eines Deutſchen, der das italieniſche Volk liebt, vollends keine Rede ſein können; ich meine: eines wirklichen Deutſchen. Der ideale Schimmer, der es trotz den Ränken, aus denen die damaligen Ereigniſſe hervorgiengen, immer noch umgab, wird ſchwinden; das Urtheil der Nationen und der Nemeſis wird ſeinen Namen neben den preußiſchen in das große Schuldbuch eintragen, deſſen Poſten noch nie vergeſſen worden ſind.

Da in Deutſchland jetzt Alles möglich iſt, ſo iſt auch möglich, daß unſere Befürchtungen ſchon als ein verflogener Wahn erſcheinen, bis dieſe Vorrede und jene einleitende Bemerkung aus der Preſſe hervorgehen. Das Elend aber, daß wir der Spielball ſolcher Möglichkeiten ſind, bleibt ſich gleich und ſo werden die ſchmerzlichen Worte eines Vaterlandsfreunds leider gleich rechtzeitig kommen, mag bis dahin der Verrath beſtätigt, der Bürgerkrieg ausgebrochen ſein oder nicht.

Zürich, 6. Mai 1866.

Fr. Viſcher.

Kritik meiner Aeſthetik.

Die Anordnung des Ganzen iſt es, wovon dieſe Kritik ausgehen muß. Mein Syſtem ſchien mir ein wohlgefügter Bau. Der erſte Theil, die Metaphyſik des Schönen, beſchäftigt ſich mit dem Begriff des Schönen an ſich, noch abgeſehen von der Frage, wo und wie er ſich verwirkliche; der zweite Theil umfaßt in zwei Abſchnitten die zwei erſten, einſeitigen Formen dieſer Verwirklichung: das Naturſchöne und die Phantaſie, jenes die nur objective, dieſes die nur ſubjective Exiſtenz des Schönen; die Einheit des erſt noch abſtracten Grundbegriffs gieng mit dieſen erſten Formen ſeines realen Daſeins, der phyſiſchen des Naturſchönen, der pſychiſchen des Phantaſieſchönen, in eine klare Spaltung über, die ſich im dritten Theil wieder aufheben ſollte. Ich glaubte im erſten Theile meinen Gegenſtand ſo behandelt zu haben, daß ich im zweiten ganz unbefangen mit der Thatſache des Scheines beginnen könne, als ob das Schöne ohne unſer Zuthun in der Natur und Menſchenwelt einfach da ſei, gegeben ſei, und unter dem Schirme dieſes feſtgehaltenen Scheines wurden nun im erſten Abſchnitt, der Lehre vom Naturſchönen, die Reiche der Natur, die allgemeinen und die geſchichtlichen Formen der Menſchheit darauf angeſchaut, was für und wie viel Schönheit ſie enthalten. Im Anfang des zweiten Abſchnitts wurde der Schein aufgelöst; es ergab ſich, daß ein Naturſchönes, d. h. ein Schönes ohne das anſchauende und im Anſchauen umbildende Subject, in Wahrheit nicht beſtehe, daß das, was wir naturſchön nennen, die Phantaſie bereits vorausſetze, und hiemit war die Lehre von dieſer als Inhalt des genannten Abſchnitts eröffnet. Der dritte Theil, die Kunſtlehre, begann mit der Aufzeigung, daß die Phantaſie als nur inneres Erzeugen des Schönen ebenfalls noch einſeitig, der Ergänzung bedürftig ſei, daß das Naturſchöne vor dem nur ſubjectiven Gebilde den weſentlichen Vorzug der Objectivität habe, wenn auch, wie dieß im Uebergange von der Lehre vom Naturſchönen zur Lehre von der Phantaſie nachgewieſen war, eben nur als Schein. In dem Worte Schein ſind zwei Bedeutungen zu unterſcheiden: Schein, der uns wirklich täuſcht, und Schein, dem wir uns hingeben, obwohl wir wiſſen, daß er nur Schein iſt. Dem Naturſchönen gegenüber befinden wir uns — ſofern nicht Nachdenken oder ſchärferer Blick, wie er durch Uebung dem Künſtler eigen iſt, uns eines Andern belehrt — in der wirklichen Täuſchung, daß die Schönheit ganz im Gegenſtand liege. Dieſe Täuſchung iſt das noch unfertige Erzeugniß eines wahren Bedürfniſſes. Das Schöne ſoll als Gegenſtand uns gegenüberſtehen, der Schein ſoll da ſein, daß es ſich in der Außenwelt vorfinde; nur ſoll es ein Schein ſein, dem wir uns frei, ohne eigentliche Täuſchung hingeben. Es war recht, daß das Naturſchöne Object zu ſein ſchien, es war noch nicht das Rechte, daß wir meinten, es wäre ohne uns auch da. Nun alſo ſoll der Schein ohne Schein, d. h. ohne eigentlichen Irrthum, der unbefangene

Schein entſtehen; ein Schönes ſoll werden, das, unter die Gegenſtände hineingepflanzt, uns mit der Naivität des Gefundenwerdens entgegenkommt wie ein Naturobject, deſſen überraſchender Wirkung wir uns ganz überlaſſen, doch mit hellem und freiem Bewußtſein, daß dieß nur ein Bild, ein von Menſchengeiſt erfundenes, von Menſchenhand gemachter Schein iſt. Ein im Innern des Erfinders verſchloſſenes Schönes iſt weder wahrhaft Object, noch Subject. Was wahrhaft gegenſtändlich iſt, das iſt für Alle da; das bloße Phantaſiebild hat nur Einen Zuſchauer, den Erfinder ſelbſt, und der iſt ſchlechthin zu wenig; das rechte Subject iſt ſein Volk, iſt die Menſchheit. Das bloß innere Gebilde muß alſo hinaustreten in die Erſcheinung, Gegenſtand im genannten Sinn des Wortes werden. So entſteht ein Drittes, das aus dem Geiſte keimt, alſo ſubjectiv, und das doch zugleich objectiv iſt, wie das Naturſchöne, das die Vorzüge der beiden einſeitigen Exiſtenzformen des Schönen vereinigt und zugleich die Mängel beider aufhebt: die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen, die Kunſt.

Nichts ſchien zweckmäßiger, runder, als dieſer Aufbau des Syſtems: die klare Spaltung einer noch unwirklichen Einheit in zwei einſeitige, als ungenügend, ſich widerlegende Wirklichkeiten hebt ſich in wahre, erfüllte Einheit und Wirklichkeit auf. Gewonnen war zugleich der Raum für die anziehende Wanderung durch die Reiche des Naturſchönen. Man hat mich auf dieſer Wanderung gerne begleitet, jener erſte Abſchnitt des zweiten Theils hat meinem Buche die meiſten Freunde gewonnen. Es hilft Alles nichts, er muß heraus, er muß aufgegeben werden, wobei jedoch das Weſentliche des logiſchen Uebergangs zur Kunſtlehre nicht geopfert wird.

Die Aeſthetik muß den Schein, als gebe es ein Schönes ohne Zuthun — ſo wollen wir es unbeſtimmt noch nennen — des anſchauenden Subjects ſchon auf ihrem erſten Schritte vernichten; er kann nicht während der Unterſuchung des allgemeinen Weſens des Schönen ſtehen bleiben, um nach derſelben noch zu einer Durchforſchung der Welt benützt zu werden, die es künſtlich verſchweigt, daß ſie mit den Augen der Phantaſie und der verſchiedenen Künſte blickt und urtheilt. Die Wiſſenſchaft iſt kein Roman, der ein Geheimniß zurückbehalten darf, um zu ſpannen und zu unterhalten. Das Schöne iſt einmal nicht einfach ein Gegenſtand, das Schöne wird erſt im Anſchauen, es iſt Contact eines Gegenſtands und eines auffaſſenden Subjects und, da das wahrhaft Thätige in dieſem Contacte das Subject iſt, ſo iſt es ein Act. Kurz das Schöne iſt einfach eine beſtimmte Art der Anſchauung: damit hat der erſte Theil zu beginnen und mit dem Scheine, als finden wir es ſchlechthin vor, als falle es in unſre Sinne wie in einen paſſiven Spiegel, hat es alſo gleich mit dem erſten Satze des Syſtems ein Ende. Es war unlogiſch, wenn der erſte Theil zuerſt den Begriff des Schönen an ſich entwickelte, dann vom ſubjectiven Eindruck des Schönen handelte und ebenſo in der Lehre vom Erhabenen und Komiſchen verfuhr. Was ich ſubjectiven Eindruck nenne, iſt eben der Act, wodurch ein Gegenſtand für ein Subject zum ſchönen Gegenſtand erſt wird, das Subject gehört weſentlich an den Anfang, nicht an das Ende, was übrigens natürlich nicht hindert, die Seite des Genuſſes, der dieſen Act begleitet, am letztern Punkte noch ausdrücklich für ſich zu betrachten. Es half mir nichts, daß ich hintennach, in §. 383, eben dieß zugab durch den Satz, die Ordnung des bisherigen Syſtems kehre ſich nunmehr um, die Lehre vom ſubjectiven Eindruck des Schönen, welche im erſten Theile nach der Lehre vom Schönen folge, trete nun eben dieſer Lehre voran. Ich hätte eben nicht hintennach ſagen ſollen, meine Ordnung drehe ſich um, ich hätte ſie von Anfang umdrehen ſollen. Die Thätigkeit, wodurch die Anſchauung eines Gegenſtands zur äſthetiſchen wird, die Phantaſie, die beſtimmte Kraft des Geiſtes, wodurch Schönes entſteht, iſt alſo im erſten Theile ſchon da, ſchon aufgeſtellt. Allerdings nur in ihrem allgemeinſten Weſen; die Phantaſie als allgemeine Gabe der Menſchheit wird von der beſondern Begabung, die im Künſtler ſchöpferiſch wirkt, noch nicht unterſchieden, daher auch nicht in die Momente, Arten, Maße ihres Wirkens verfolgt. Einem beſondern Theil, richtiger: Abſchnitt eines Theils bleibt demnach allerdings die Aufgabe, dieſes Geſchäft vorzunehmen; aber nimmermehr darf zwiſchen den Abſchnitt, der dieſe Beſtimmung hat, und zwiſchen die Lehre vom Schönen überhaupt, worin doch die Phantaſie ſchon mitgeſetzt iſt, ein Abſchnitt ſich einſchieben, der das Naturſchöne als ein Gebiet für ſich, als eine gegebene Exiſtenz aufſtellt und überblickt, als wüßte die Aeſthetik noch von keiner Phantaſie.

Ich darf zwar ſagen, daß mein Fehler nicht aus der eiteln Abſicht, romanartig zu ſpannen, Platz für einen unterhaltenden Spaziergang zu gewinnen, ſondern aus einem ehrlichen Irrthum kam. Ich kannte die Gegengründe und meinte, ſie mir widerlegt zu haben. Hierüber iſt namentlich die

Anm. 2. zu §. 383 zu vergleichen: „Ehe ich das Subject einführe, muß es ſeinen Boden, Stoff, Ausgangspunkt haben, ich darf es nicht in einen leeren Raum ſtellen, daß es aus dem Blauen ſtoffloſe Bilder ſpinne“ u. ſ. w. Die Vorrede zum letzten Abſchnitt des dritten Theils, zur Lehre von der Poeſie, ſpricht beſtimmter aus, was ich dort und anderewo zur Rechtfertigung meines Ganges vorgebracht. Sie ſagt: wenn der Schein, als begegnen uns die reinen Formen vermöge einer beſondern Gunſt des Zufalls in der empiriſchen Außenwelt, von Anfang an beſeitigt, wenn das Syſtem aus der Phantaſie conſtruirt werde, ſo werde der Kunſt ihr Boden unter den Füßen weggezogen; die Freude dieſes Scheins müſſe dem Künſtler gelaſſen werden, ſonſt gebe das Syſtem einer hohlen, gegenſtandloſen Kunſt, die mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeuge, einem falſchen Idealismus wiſſenſchaftlichen Vorſchub. Das Spiel der Phantaſie mit ſich ſelbſt, das Feuerwerk auf dem Waſſer, das die neuere Romantik uns vorgemacht hat: dieß war es, was mir vorſchwebte als das Uebel, gegen das ich den Damm der Objectivität errichten müſſe. In der That, mein Syſtem arbeitet ſo ſtreng auf eine Kunſt hin, die nur aus dem wahrhaft Wirklichen, aus dem Quell der Natur, aus dem ächten Lebensgehalte ſchöpft, daß es der thätigen Erfindung beinahe keinen Raum zu laſſen ſcheint; es iſt mir auch oft genug vorgeworfen worden, daß es nach meiner Aeſthetik ausſehe, als ſpiegle ſich einfach das Leben im Geiſte des Künſtlers, der es allerdings umbildend in die Idealform verwandle, weiteren Inhalt aber aus ſeinem Eigenen nicht hinzufüge. Die Wahrheit iſt, daß ich nur zu wenig ins Klare geſetzt habe, wie fern es von mir iſt, die ſchaffende Freiheit beſchränken, verkennen zu wollen; der Fehler liegt im zweiten Abſchnitte des zweiten Theils, in der Lehre von der Phantaſie, und ich werde ihn genauer nachweiſen, wenn meine Kritik an dieſe Stelle gelangt iſt. Wahr bleibt freilich immer, daß keine Erfindung ungeſtraft über den Inhalt des Lebens hinauszugeben ſich vermißt. Ich werde auf dieſe Wahrheit als den leitenden Gedanken meiner Lehre vom Schönen hier demnächſt zurückkommen.

Allein wenn ich in der Sache Recht habe, nämlich nach der Seite, daß ich den Künſtler ſo ſtreng gegenſtändlich an das Weſen der Dinge binde, ſo habe ich darum noch kein Recht gehabt, die Auflöſung des Scheines, als ſei das Schöne in den Objecten, ſo lange hinzuhalten, daß ich, gedeckt von ihm, das Gemälde des Naturſchönen im zweiten Theil ausſpannen konnte. Ich habe zwei Begriffe verwechſelt: innere Lebenswahrheit in den Schöpfungen der Kunſt und Täuſchung des Künſtlers durch den Schein, als finde er die Formen, wie er ſie bedarf, fertig in der Natur vor. Der Künſtler bedarf nicht dieſes „freudigen Scheins,“ um in ſeinen Erfindungen die Willkür, die Ausſchweifung über die Wahrheit des Lebens hinweg, die Lüge zu vermeiden, und eben auf der Stelle, wo ich vom Naturſchönen zu der Phantaſie übergieng, mußte ich dieſe Täuſchung ja doch in ihr Nichts auflöſen, ich mußte weiterhin darthun, daß die Phantaſie zwar als allgemeine Gabe der Menſchheit noch in ihr befangen, die beſtimmte Begabung aber, wie ſie den zur Kunſt Berufenen auszeichnet, von ihr frei, daß der Künſtler ſich ſehr wohl bewußt iſt, die Formen unmittelbar ſo, wie er ſie in der empiriſchen

Natur findet, nicht brauchen zu können. Dieſe Thatſache gilt allerdings nicht ohne Einſchränkung. Auch der Künſtler hat Stunden, wo er ſich des Naturſchönen einfach als Menſch und mit der vollen Täuſchung derjenigen erfreut, die nie durch genaueres Studium der Formen, durch die Erfahrungen der nachbildenden Ausübung darüber belehrt worden ſind, wie gar manche Blößen auch am ſcheinbar vollkommenen Vorbilde ſich finden. Ja auch als Künſtler, im prüfenden Verhalten ſeiner Thätigkeit wird er Momente haben, wo er froh wäre, wenn er ſein Naturbild nur erreichen könnte; da vergißt er, daß dieſe Unerreichbarkeit nur von einer der Seiten des Gegenſtands, nie vom ganzen Gegenſtande gelten kann; auch iſt es wahr, daß aus dieſer Stimmung die Kunſt nur großen Vortheil ziehen wird; allein die Aeſthetik weiß eben einmal, daß dieß nur Illuſion iſt, und kann dieſelbe aufdecken ohne alle Gefahr für den Künſtler, wie für die Naturfreude des Laien in der Kunſt; eben die Natur ſelbſt ſorgt ſchon dafür, daß ſie dennoch ſtets wieder einkehrt.

Sieht man den Abſchnitt vom Naturſchönen in meinem Buche genauer an, was enthält er? Er betrachtet die Reiche der Natur, die Menſchenwelt, die Geſchichte, wie ich bereits angedeutet, mit den Augen der verſchiedenen Künſte: er blickt bald als Bildhauer, bald als Maler, bald als Dichter, er ſpürt den Erſcheinungen nach, welche in entferntem Sinn als Anklänge von Naturvorbildern für die Formenwelt betrachtet werden können, die der Architekt, der Muſiker in mathematiſch gebundenen Ordnungen aufbaut. Es iſt lauter Vorausnahme aus der Lehre von den verſchiedenen Arten der Phantaſie und der Kunſtlehre, es iſt Anwendung deſſen, woraus nachher dieſe Theile handeln. Wohin gehört alſo dieſer ganze Stoff? Nun, als erſte, bloß angedeutete Perſpective in die Lehre von der Phantaſie, als concretere Ausführung eben in die Kunſtlehre. Die Art der Phantaſiegabe, die plaſtiſch ſieht, richtet ſich auf andere Stoffe, auf eine andere Erſcheinungsſeite der Stoffe, als die, welche maleriſch ſieht, und anders, als beide, faßt der Dichter auf. Dieß wird dann genauer gefaßt in der Kunſtlehre: je im Anfang der Lehre von der einzelnen Kunſt muß die Frage aufgeworfen werden: welche Stoffe bietet ihr die Natur, das Menſchenleben, die Geſchichte? Was iſt der Unterſchied ihrer Behandlung, wo ſie die Stoffe mit andern Künſten theilt? Wirklich taucht ja auch in meinem dritten Theile, in der Lehre von den Künſten und ihren Zweigen, auf Schritt und Tritt dieſe Frage auf, ich muß auf den Abſchnitt vom Naturſchönen ſo durchgängig zurückverweiſen, habe ſo ſichtbare Mühe, Wiederholungen zu vermeiden, daß hier eigentlich ein fortlaufendes Bekenntniß der Vorausnahme zu leſen iſt.

Noch einmal alſo: der Abſchnitt vom Naturſchönen muß heraus! Doch nicht ſo hart iſt dieſer Bannſpruch gemeint, daß dem Naturſchönen keine beſondere Stelle für ausdrückliche Beſprechung vorbehalten werden ſollte. Nur kein Hauptabſchnitt, kein volles Glied des Syſtems darf ihm zugewieſen werden. Das Naturſchöne iſt nicht geſtürzt, wenn man aufgezeigt hat, daß es nicht wahre, reine Schönheit ſei. Die Paragraphen, worin ich den Schein auflöſe, als trete uns in der Natur das Schöne ohne unſer Zuthun fertig entgegen (§. 379 — 383), zeigen nur, daß das anſchauende Subject der thätige Factor iſt im Contacte mit dem Gegenſtand;

allein dieß vorausgeſetzt bleibt das Naturſchöne dennoch eine eigne Welt im beſtimmten Unterſchiede vom Kunſtſchönen, eine Welt, die ihren Werth behält und ihren beſtimmten, ſelbſtändigen Charakter trägt. Ich habe dieß keineswegs ganz verkannt; ich ſage ſchon in §. 379, die unmittelbare Lebendigkeit werde der Vorzug alles Naturſchönen bleiben, ich rette ſeinen Werth als den Werth eines aus allen ſeinen Trübungen ſtetig hervorleuchtenden, unverbrüchlich feſtſtehenden Muſters im Abſchnitte des dritten Theils „von der Kunſt überhaupt“ (Rückblick auf das Naturſchöne §. 510); aber ich habe dieß nicht hinreichend entwickelt; ich hätte viel deutlicher zeigen ſollen, wie das Naturſchöne trotz ſeiner relativen Aufhebung in die Kunſt eine Sache für ſich, ein ſelbſtändiges Gebiet bleibt. Der Inhalt dieſer Aufzeigung wird im Weſentlichen folgender ſein müſſen. Die Phantaſie, die Kunſt kann ihre Formen ſchlechterdings aus keiner andern Quelle ſchöpfen, als aus der Natur. Welche von der Natur abweichende Verbindungen ſie mit ihnen vornehmen, wie frei und hoch ſie dieſelben idealiſiren mag, die ewigen Typen der Natur ſind und bleiben die Grundlage aller ihrer Geſtaltungen. Man wende hier nicht die Baukunſt und Muſik (nebſt der Metrik) ein. Dieſe Kunſtgattungen haben freilich nur in ſehr entferntem und dunkelm Sinn ein Naturvorbild; es finden ſich in der Natur rudimentartige Anklänge der Ordnungen, in denen ſie ſich bewegen; allein dieſe Anklänge ſind hier allerdings nicht Gegenſtand der Nachahmung. Dieſer iſt vielmehr in der Stimmung zu ſuchen, deren geahnte Bewegungsverhältniſſe die genannten Künſte durch Beiziehung einer mathematiſch geordneten Darſtellungsform zur beſtimmten

Geſtaltung bringen. Die Lehre vom Naturſchönen hat allerdings auch die Stimmung, die Gefühlswelt als den Stoff aufzuführen, welcher dieſen Künſten vorliegt, ſie hat aber auch auf die ganz eigenthümliche Bewandtniß hinzuweiſen, die es mit der Frage nach Stoff und Naturvorbild hier hat: wir lernen dieſe erſt durch die Künſte kennen, die ihr vorher dunkles Weſen ins Licht heben. Uebrigens mag ſchon jetzt vorläufig geſagt werden, daß die Baukunſt weſentlich doch klare Naturvorbilder beizieht für die decorative Form, durch die ſie wahrhaft erſt zur Kunſt wird, und daß die Metrik ſchlechterdings keine ſelbſtändige Kunſt iſt.

Wie nun die Phantaſie und die Kunſt nimmermehr über die Naturformen hinaus kann, ſo kann ſie, wie ſich von ſelbſt verſteht, auch nie einen andern Inhalt haben, als den Inhalt des Lebens. Hier tritt in Geltung, was ich vorhin als Motiv meines formellen Fehlgriffs in der Anordnung berührt habe. Gewiß, die Vermehrung des geiſtigen Schatzes, die das Menſchengeſchlecht den künſtleriſchen Genien, insbeſondere den großen Dichtern verdankt, iſt nicht zu berechnen, allein dieſe Vermehrung iſt nur Steigerung ſtets gegebenen Capitals; Lebenswahrheit iſt die Loſung aller Kunſt; es ſind die Tiefen der Wirklichkeit, die ſie mit ihrem reinen Licht erhellt; wie bedeutend, wie groß, wie reich, wie furchtbar, wie reizvoll das Leben ſei, wußten wir nur vorher nicht, wir erfahren es erſt durch die Seher, die Prieſter des Schönen, und nun, da wir es wiſſen, iſt freilich eben durch dieß Wiſſen das Leben noch größer, noch reicher, noch tiefer als vorher. Die genialſte Erfindung, Götter- und Helden-, Teufel- und Engelcharaktere, mit freier Meiſterhand entworfene Bilder von

Handlung und Schickſal: wie die Formen für ſie doch immer nirgendsher, als aus der Natur, geſchöpft ſein können, ſo ſtammt der Gehalt aus dem unendlichen Lebensſchooße, aus dem der Geiſt des Erfinders geſtiegen, wie alle Weſen, und über den ſein kühnſter Griff nicht hinaus kann. Alles, was original ſein will auf Koſten der Wahrheit, iſt Larve, Fratze, Geſpenſt. Die Kunſt iſt das Wunder der Vermehrung der Brode; was ſie bringt, iſt nur Brod des Lebens. Das Leben als Kunſt gleicht dem Meere, das den Zufluß zu ſeiner immer neu bewegten Formenwelt ſtets anderswoher zu holen ſcheint und doch ſtets nur aus ſich holt. So iſt demnach die ſchöpferiſche Phantaſie an das Leben, an die Vorlage des Naturſchönen gewieſen, wie es die Phantaſie des nicht ausnehmend begabten Menſchen auch iſt. Raſcher, als dieſe, unterſcheidet jene, was ſie dem Stoffe verdankt, was nicht; aber zunächſt erfreuen ſich beide mit gleicher Einfachheit und Naivität an dem Scheine, als trete ihnen das Schöne in der Welt als gegebenes Object entgegen. Die Leihung, durch die wir unſere Seele in den Gegenſtand legen und von innen heraus in ſeinen Formen ihn erhöhen, wie Athene die Geſtalt ihres Schützlings Odyſſeus nach dem Bad am Strande des Phäakenlandes, dieß Herausarbeiten der reinen Intentionen der Natur aus ihrer ſtets getrübten Ausführung in der empiriſchen Exiſtenz: es wird mit der Unbewußtheit eines nothwendigen Actes vollzogen. In dieſem Acte liegt freilich ein zweiter miteingeſchloſſen, ja dieſer zweite iſt eigentlich ſeine Grundlage und Vorausſetzung: auch die Natur erſcheint uns als ſchön nur in dem Momente, wo wir die Erſcheinung vom Stoff ablöſen, der ihr Träger, ihr Grund iſt, wo wir die Dinge rein auf die Geſammtwirkung ihrer Oberfläche lediglich auf die Form anſehen, wo ſie uns zum bloßen Bilde werden; eine Abſtraction, aus der dann die Kunſt in dem Sinne vollen Ernſt macht, daß ſie nicht die Dinge ſelbſt, ſondern nur ihren Schein dem Anſchauenden vorführt. Allein auch dieſer Seite des eigenen Thuns ſind wir im Genuſſe des Naturſchönen uns nicht bewußt, wir halten einfach den Gegenſtand ſelbſt in Bauſch und Bogen für ſchön. Nicht nur dieß: der Act der Ablöſung wird wirklich auch unvollſtändig vollzogen. Der Stoff, die empiriſche Gewalt der Exiſtenz wirkt noch mit, und wenn auch, wie wir im Verlaufe dieſer Kritik uns überzeugen werden, der Kantiſche Fundamentalſatz: ſchön iſt, was ohne Intereſſe allgemein gefällt, einer weſentlichen Beſchränkung, näheren Beſtimmung bedarf, ſo ſpielt doch jedenfalls hier das Intereſſe eine Rolle, die ihm unzweifelhaft nicht zukommt, wofern das Schöne nicht mit dem bloß Angenehmen, dem ganzen Gebiete ſtoffartiger Anregungen im gröberen wie im feineren Sinn des Wortes unklar durch einander laufen ſoll. Ungezählte Lebensreize wirken im Naturſchönen mit: wir möchten nicht bloß anſchauen, wir möchten jenes ſchöne Roß reiten, dieſen Wald durchwandern, den Berg dort beſteigen, das ſchöne Weib küſſen, mit dem geſchichtlichen Helden ſtreiten, Familienglück theilen, jenen Intriganten, Böſewicht ſchlagen, vernichten, kurz wir möchten lebendig mitbetheiligt ſein. Im äſthetiſchen Genuſſe einer ſchönen Landſchaft iſt unſer ganzes Nervenleben mitbetheiligt, die wirkliche Luft erfriſcht und ſpannt, das wirkliche Licht weckt und hebt uns, die Bewegung gibt uns Kraftgefühl und wie Cherbuliez (in einer Kritik meiner Aeſthetik, auf die ich zurückkommen werde) ganz treffend beibringt, auch ein Gedanke an Ruhe und Labung nach dem Marſche mag mitſpielen. Alles dieß gibt alſo nach der einen Seite zwar dem äſthetiſchen Wohlgefallen Friſche und Fülle, führt aber auf der andern auch Anziehungen oder Abſtoßungen mit ſich, die entſchieden ſtoffartig, pathologiſch, alſo außeräſthetiſch ſind. Und dieſe ganze Miſchung des Aeſthetiſchen und Pathologiſchen ſchadet nichts, ſondern iſt im Gegentheil eben gerade recht. Dieß warme Ganze, dieſe aus ungleichen Beſtandtheilen zuſammengeſetzte Freude, dieſer naive Zuſtand iſt gerade die Vorausſetzung des ungemiſchten, reinen Schaffens der Phantaſie, aus der friſchen Unmittelbarkeit dieſer Stimmung zieht ſie ihre Kräfte zur höheren, ſtrengeren Arbeit.

Wo iſt nun die Stelle, an welcher die Aeſthetik dieſe Welt des Naturſchönen aufzuführen hat, nachdem doch feſtſteht, daß ſie nicht mehr einen größeren Abſchnitt im Syſtem bilden kann, weil es nicht gilt, die Reihe ihrer Erſcheinungen prüfend zu durchwandern, wie ich gethan, ſondern nur, ihren allgemeinen Charakter und relativen Werth in ſeinem ſelbſtändigen Unterſchiede zu zeichnen? Nirgends anders, als auf der Schwelle der Lehre von der Phantaſie, im Anfang dieſes Abſchnitts, wo die allgemeine Phantaſie (die Phantaſie als allgemeine Menſchengabe) darzuſtellen iſt. Denn ſie, die Phantaſie, iſt ja, nachdem das Syſtem ſchon im Beginne den Schein zerſtört hat, als liege das Schöne im Object an ſich, weſentlich miteingeſchloſſen im Naturſchönen, aber eben auch nur die Phantaſie, die vom Gegenſtande noch nicht zurücktritt, noch nicht ſich bewußt wird, was dieſer ihr entgegenbringt, was ſie ſelbſt hinzubringt, und dieß iſt das Verhalten der Phantaſie in ihrer einfachen Menſchlichkeit und Unbefangenheit, wie ſie auch das hervorſtechende Talent mit allen Andern theilt, ſo lang es nicht zu der beſtimmteren, unterſcheidenden Thätigkeit des Schaffens übergeht.

Die dreitheilige Anordnung meines Syſtems iſt nun, wenn die eine Hälfte meines zweiten Theils wegfällt, umgeſtoßen. Sie muß zweitheilig werden. Zwiſchen der Lehre vom Schönen an ſich und der Lehre von der Phantaſie beſteht keine leere Stelle mehr, in welche das Naturſchöne einzutreten hätte; der Unterſchied iſt nur der, daß in der erſteren die bereits mitgeſetzte Phantaſie erſt ganz allgemein zur Sprache kommt, einfach nur der Grundact, vermöge deſſen ſie in die getrübte Erſcheinung das Urbild leihend überträgt, während in der zweiten dieſes thätige ſubjective Moment im Weſen des Schönen näher zu unterſuchen, in ſeiner Beſtimmtheit hervorzuſtellen, in ſeine inneren Unterſchiede zu verfolgen iſt. Danach theilt ſich der erſte Theil in zwei Abſchnitte; der zweite enthält die Kunſtlehre.

Soll es nun, ſo wird man fragen, etwas der Art, wie der Abſchnitt vom Naturſchönen in meinem Buche, demnach gar nicht mehr geben? Gewiß fällt mir nicht ein, dieß behaupten zu wollen. Es darf, ſoll und muß ſo etwas geben und gibt es auch. Die deutſche Literatur hat vortreffliche Arbeiten in dieſem Gebiete und wird hoffentlich deren noch mehr bekommen, nur in die Aeſthetik gehören ſie nicht, ſondern bilden einen eigenen Zweig, der ein mittleres Gebiet zwiſchen ihr und der Naturwiſſenſchaft, der Anthropologie, der Pſychologie, der Geſchichte einnimmt. Das ausgezeichnetſte Beiſpiel bleibt Alexander von Humboldt, wie er vom

Boden der Naturwiſſenſchaft in die Aeſthetik hinüberblickt; der Standpunkt kann aber ebenſo gut auf äſthetiſcher oder einer noch allgemeineren Baſis genommen werden, für die ich keinen andern Namen weiß, als die menſchliche. Es wird ein Gebiet aus dem unendlichen Umfange des Daſeins oder eine Gattung aus dieſem Gebiete (— die Monographie iſt hier ſehr an ihrem Ort —) herausgegriffen, oder es werden mehrere Gebiete, Gattungen aus Gebieten zuſammengeſtellt und der Gegenſtand oder die Gegenſtände nun nach allen Seiten beleuchtet, wobei der Betrachtende völlige Freiheit hat, verſchiedene Geſichtspunkte mit einander abwechſeln zu laſſen: er mag plaſtiſch die Geſtalt und die Bewegung, maleriſch die Farbe und den Ausdruck, poetiſch das Ganze in Bewegungen, Thätigkeiten, in den vielſeitigſten Beziehungen zur übrigen Natur und zum Menſchen beleuchten. Ich nehme ein Beiſpiel aus der Thierwelt: es wäre eine ſehr anziehende Aufgabe, eine Monographie über den Hund zu ſchreiben; da müßte die plaſtiſche, maleriſche Bedeutung des Thiers beſprochen werden, bei der Darſtellung der ſeeliſchen Eigenſchaften müßte ſich von ſelbſt ergeben, daß und warum der treue Freund, Spiel- und Jagdgenoſſe, Wächter und Beſchützer von je eine Rolle auch in dichteriſcher Erzählung geſpielt, aber es wäre eben eine ſelbſtändige Darſtellung, die ihre Grundlagen von der Zoologie entlehnte, in die verſchiedenen Künſte hinüberſchaute und neben dem künſtleriſchen Blick vor Allem Gemüth und Humor vorausſetzte. Man ſieht: ſo etwas, eine ſolche Literatur muß es geben; ſie knüpft ſich zwar durch ſtarke Fäden an dieſe und jene Diſciplin, aber ſie ſteht für ſich, denn ſie vereinigt die Standpunkte, die ſie aus den verſchiedenen Gebieten entlehnt, auf ihre Weiſe zu einem Ganzen, das wir etwa nennen können: verſtandenes Lebensbild. Manches iſt geleiſtet, ein unendliches Feld ſteht noch offen. Die Namen Oerſtedt, Bernardin S. Pierre (études de la nature), Hausmann, Kriegk, Schleiden, Carus, Maſius, Bratranek, Scheitlin ſind neben dem vorleuchtenden Verdienſte Humboldts von Roſenkranz in ſeiner „Aeſthetik des Häßlichen“ aufgeführt und gewürdigt. Alle dieſe außer zweien, Maſius und Bratranek, ſtehen eigentlich auf dem Boden der Naturwiſſenſchaft (auch der pſychologiſchen Beobachtung, wie Scheitlin: Thierſeelenkunde) und blicken von da in die Aeſthetik hinüber, jene zwei aber nehmen ihren Standpunkt auf der oben bezeichneten Baſis und der Zuſammenhang bringt es mit ſich, hier etwas näher auf ihre Leiſtungen einzugehen. Maſius in ſeinen „Naturſtudien“ greift aus dem Pflanzenleben, der Landſchaft, der Thierwelt die Erſcheinungen heraus, die ihm zuſagen, und gibt uns von jeder ein rundes, geſchloſſenes Bild, indem er ſie nach allen Seiten beleuchtet. Er malt mit ſicherer, aber mehr zarter, als ſtarker Hand, er iſt mehr Stimmungsmaler, als energiſcher Zeichner. Wohl hat er einen klaren Blick für die Beſtimmtheit der Form, Bewegung, aber ſeine Stärke liegt im Gefühl der Zuſtände, vorzüglich wo ſie elegiſcher Art ſind. Wahre Proben dieſer Art ſind „Die Heide“, — „Am See“ — „Wenn der Herbſt kommt“. Im Thierbild iſt er glücklich, wo er es mit dem Gemüthlichen, Niedlichen, Drolligen, Klugen zu thun hat; die reizenden Gemälde aus der Vogelwelt haben mir die allerliebſte Monographie von J. G. Fiſcher „Aus dem Leben der Vögel“ in Erinnerung gebracht, eine Frucht der liebreichſten, ſinnigſten Beobachtung, des herzlichſten Verkehrs mit den zierlichen Kleinen. Weniger glücklich iſt Maſius, wo es das Mächtige, großartig Feurige gilt; das Pferd iſt unzulänglich modellirt aus ſeiner feinen Hand hervorgegangen, das nervös aufgeregte Weſen, die feurige und doch in das Loos des Menſchendienſtes, der ſeine Stummheit im Schmerz ſo grauſam mißbraucht, tragiſch ergebene Seele dieſes Thiers will uns aus dem zu kurz gerathenen Bilde nicht recht entgegenglühen; ungleich gelungener iſt der ſanftere Laſtenträger der Wüſte in ſeinem Charakter und ſeiner großen culturhiſtoriſchen Bedeutung. Maſius ſchreibt ein Deutſch, wie man es ſelten zu leſen bekommt; er kann wirklich ein Meiſter ſchönen, rein und eben fließenden, wohlklingenden Styls genannt werden, ſein Ohr hat ungewöhnlich richtiges Gefühl für Tonfarbe und Tonfall. Manchmal wäre man freilich geneigt, einige Herbe und Härte hinzunehmen für ſtärkere Drucke, für gedrängte, ſtraffe Eigenthümlichkeit, man wünſchte paſtoſeren Auftrag und würde dafür gern einige Gröben verzeihen; allein wir werden den Pinſel eines Ruysdael, Mieris, Netſcher, Terburg, Schalken darum nicht geringer ſchätzen, weil er nicht der des Teniers, Oſtade oder Snyders und Rubens iſt, ſondern das anziehende Buch freudig zum wahrhaft werthvollen Beſitz unſerer Literatur zählen.

Was von Humboldt, Schleiden, Kriegk, Meyen über vegetabiliſches Leben in mehr oder minder directer Beziehung auf die äſthetiſche Form geſchrieben iſt, ſucht Bratranek in ſeiner „Aeſthetik der Pflanzenwelt“ mit philoſophiſchem Fundament zu unterfahren, mit reichen eigenen Anſchauungsſtudien vermehrt zuſammenzufaſſen und zu ordnen. Wirklich haben wir hier eine Arbeit, die nicht bloß darſtellt, ſondern der Sache auf den Grund geht. Warum und wie verſenken wir unſer inneres Leben in die Erſcheinung der Pflanze, laſſen uns das Bild deſſelben in ihr entgegentreten? Dieß iſt die Frage, deren Beantwortung an allen Seiten des Gegenſtands durchgeführt, die Pflanze als Seelenbild iſt das Thema, das mit Kraft und Tiefe erfaßt und feſtgehalten wird. Schade nur, daß der Verfaſſer nicht ebenſo natürlich und einfach, als tief und ernſt iſt. Ich ſage es ungern, daß er ſich vom Verſchrobenen und Geſchmackloſen nicht zu befreien vermocht hat; denn es ſteht hier ein höchſt würdiger wiſſenſchaftlicher Charakter vor uns, von dem mit um ſo mehr Achtung zu ſprechen iſt, weil er im fernen Polen unter Schwierigkeiten, von denen wir wohl kaum eine Vorſtellung haben, deutſche Forſchung und Bildung vertritt. Das Verſchrobene liegt nicht nur im unnatürlich verwickelten Satzbau, ſeltſamlichen Ausdrücken („Schauniß“ u. dgl.), ſondern auch im Gedanken; Bratranek übertreibt, namentlich überall eben den leitenden Satz, wonach wir unſere Seele in das Pflanzengebilde übertragen, ſo, daß es immer ausſieht, als ſei [illegible] Pflanze ſelbſt Sehnſucht, Innigkeit; er verſalzt, er verwickelt, er preßt die zuſliegenden Vorſtellungen einer nicht hinreichend gemäßigten Ideen-Aſſociation mit gewaltſamem Witz in ſeine ſchwere Perioden, die nach allen Seiten hinausweiſen, ausranken, die verſchiedenartigſten Beziehungen anſchlagen und Knoten zu löſen geben wie nur irgend der J. Paul'ſche Styl. Ich bin der Letzte, der ihm mit dieſer Ausſtellung ſchaden möchte; ich glaube, daß ſie ihm nützen könnte, und wünſche es um ſo aufrichtiger, weil es um ſo viel Gehalt, ſo edles, ſo höchſt achtungswerthes Streben wahrlich grundſchade iſt, wenn ſie in ungenießbarer Form auftreten.

In die Literatur, von der hier die Rede iſt, gehört natürlich auch Alles, was die menſchliche Erſcheinung, das Menſchenleben, die Geſchichte vom äſthetiſchen Standpunkt oder doch nach ihm hin beleuchtet, denn unter dem Naturſchönen hat ja die Aeſthetik nicht nur das, was gewöhnlich Natur heißt, ſondern die geſammte Welt zu befaſſen, ſofern ſie ſchön erſcheint an ſich, nicht im Abbilde des Kunſtwerks. Eine Arbeit wie die von W. v. Humboldt über männliche und weibliche Schönheit kann als Beiſpiel deſſen angeführt werden, was wir als Aufgabe dieſer gemiſchten Betrachtungsweiſe anſehen, wiewohl der Verfaſſer mehr die Form, als Farbe und Ausdruck im Auge hat. Anthropologie, Pſychologie, Geſchichte, namentlich Culturgeſchichte haben in verſchiedenen Proportionen und Verbindungen ihr Material an die äſthetiſche Auffaſſung zu liefern. Einzelne Leiſtungen ſind in meinem Buch angeführt, Carus wird im Verlaufe noch zu erwähnen ſein; ich muß auf weiteren Umblick hier verzichten, um den Faden meiner Selbſtkritik wieder aufzunehmen.

Der erſte Abſchnitt des erſten Theils hat alſo den Begriff des Schönen an ſich in dem Sinne zu entwickeln, daß er von vorneherein den thätigen Factor, die Phantaſie, mit dazunimmt. Die erſte Unterabtheilung dieſes Abſchnitts hat vom Schönen überhaupt, die zweite von den gegenſätzlichen Grundformen zu handeln, die nothwendig und allgemein im Schönen auftreten. Wie nun anfangen?

Ganz ſchlicht mit der Berufung auf das, was einem

Jeden, der äſthetiſchen Sinn hat, ſein eigenes Bewußtſein über das Weſentliche des Actes ſagen muß, in welchem er äſthetiſch auffaßt und genießt. Das Tiefere, die principielle Ableitung, Begründung der Wiſſenſchaft des Schönen muß ſich ſchon auf dieſem erſten Schritt ſofort finden und es iſt daher kein Grund, ſich vor einem ſo ſchlichten, empiriſchen Anfang zu ſcheuen. In der That verdient nun zwar der Anfang in meinem Buch nicht ſo ganz den Vorwurf der Scholaſtik, den man mir ſo oft gemacht hat. Ich berufe mich (§. 12) auf ein Geſetz, wonach, was philoſophiſch wahr iſt, nämlich die Harmonie des Weltalls, nothwendig „zuerſt“ in der Form der Unmittelbarkeit oder der Anſchauung vor dem Geiſt auftreten müſſe. Darin liegt ein Gedanke, der nur nicht hinreichend entwickelt, aber nach meiner Ueberzeugung doch die einzige und ausreichende Grundlage iſt, auf welche die Aeſthetik gebaut werden muß. Freilich das „zuerſt“ führt ſogleich auf Mißverſtändniſſe, auf den bekannten Vorwurf, für die Hegel'ſche Aeſthetik ſei das Schöne nur das verhüllte Wahre, nur ein beiläufiges Surrogat für das Denken des Wahren und falle ſomit als entbehrlich weg, wo die Philoſophie ihr Geſchäft antritt. Es wird im Verlaufe dieſer Kritik reichlich Anlaß ſein, mit dieſem Vorwurf uns zu beſchäftigen. Hier nur ſoviel: das „zuerſt“ will allerdings ein Stufenverhältniß ausſprechen, in welchem das reine Denken eine höhere Staffel einnimmt, als das äſthetiſche Verhalten, allein es führt auch den falſchen Schein mit ſich, als behalte die der höchſten vorhergehende Stufe neben dieſer nicht ihren Werth als weſentliches, ſelbſtändiges, menſchlich nothwendiges Gebiet. Statt „zuerſt“ ſollte alſo hier ein „auch“ oder beſſer gar nichts ſtehen. Der größere, der organiſche Fehler iſt aber, daß ich mit dem Wort „Anſchauung“ den richtigen Ausgangspunkt nenne und doch davon dann keinen Gebrauch mache, ſondern im nächſten Paragraphen ſynthetiſch meine Definition aufſtelle und ſie im Folgenden entwickle, als hätte ich über den Ausgangspunkt der Aeſthetik keine Rechenſchaft zu geben, als wäre die Baſis von ſelbſt gegeben. Die Ableitung folgt nach, ſtatt daß ſie an der Spitze ſtünde.

Es iſt alſo von der Anſchauung auszugehen. So halte ich es ſeit zehn Jahren in meinen Vorleſungen und achte es für gerechtfertigt nicht bloß durch den akademiſchen Lehrzweck. Sie iſt von der bloßen Wahrnehmung als der intenſivere, ſcharf erfaſſende und innig aneignende Act zu unterſcheiden. Allein nicht jede Anſchauung iſt die äſthetiſche; Jedem ſagt ſein Bewußtſein, daß diejenige, welche von äſthetiſchem Wohlgefallen begleitet wird, eine Anſchauung beſonderer Art iſt. Im Unterſchied von der bloßen Wahrnehmung iſt ſie nicht nur verweilend, ſcharf auffaſſend und innig aneignend, ſondern ein Act, woran das ganze Seelen- und Geiſtesleben des Menſchen ſo Theil nimmt, daß die Sinnlichkeit — denn dieſer gehört doch die Anſchauung zunächſt an — in eine Bedeutung tritt, die ihr bei keiner andern Art ihres Verhaltens zukommt. Zwar wäre der Menſch nicht Menſch, wenn nicht jede receptive und active Function ſeiner Sinnlichkeit mit geiſtigen Thätigkeiten ſich verknüpfte, und die Anſchauung überhaupt hat durch die tiefere Theilnahme der Innerlichkeit an der äußern Auffaſſung den ſo eben genannten Vorrang vor der Wahrnehmung; im äſthetiſchen Gebiet aber tritt eine Verſchmelzung des ganzen und vollen geiſtigen Lebens mit der Sinnlichkeit ein; ſie iſt noch Sinnlichkeit und ſie iſt keine mehr, hier fungirt die Sinnlichkeit wie fühlende Seele, Leidenſchaft, Wille, Gedanke, der ſehende, hörende Nerv empfindet nicht nur, fühlt wie Gemüth, denkt wie Verſtand und Vernunft. Auch eigentliches Denken begleitet allerdings dieß Anſchauen und eine Kunſtform, die Poeſie, vermittelt ja, was ſie uns innerlich vergegenwärtigen will, durch das Wort, allein dieſe und jede andere differenzirte Thätigkeit des Geiſtes iſt auch durchaus nur begleitend, das Beſtimmende, Tragende iſt und bleibt die Sinnlichkeit, in welcher dieſe Formen des bewußten Geiſtes concentrirt und indifferenzirt ſind: die ſeelenvolle, die geiſterfüllte Sinnlichkeit. Die Wolffiſche Philoſophie, ſagt meine Aeſthetik in der Bemerkung zu §. 42, hatte die Mittel nicht, die Vernunft in die Form der Anſchauung ſich ergießen zu laſſen und eine ſinnlich geiſtige Erkenntniß zu begreifen; es iſt nur zu ſpät geſagt, ich hätte damit beginnen ſollen. Man mag ſich die Sache am Beiſpiel einer Pantomime deutlich machen, wo wir ohne Vermittlung der Sprache, rein aus der Bedeutung der Geberden, Bewegungen, des Ausdrucks die ganze Handlung verſtehen und verſtehend uns einfach freuen. In der That: es gibt zwei Arten zu denken, eine in Worten und Begriffen und eine in Formen; es gibt zwei Arten, die Welt zu leſen, eine in Buchſtaben, eine in Bildern. Auf ähnliche Weiſe verſteht wohl das Thier die Welt: Geſtalt, Bewegung, Ton vertritt ihm als eine Zeichenſprache die Stelle des Worts und Begriffs. Es wäre gewiß verkehrt, an der Beiziehung des Thieriſchen hier ein Aergerniß zu nehmen: denn bei Gleichheit der Art des Verhaltens kann ja unendlicher

Unterſchied der Intenſität, der Tiefe Statt finden, das Thieriſche im Menſchen iſt als Thieriſches im Menſchen eben zugleich kein Thieriſches mehr und wird im äſthetiſchen Acte poſitiv herausgehoben zum Geiſtesleben, deſſen Organ es iſt, oder umgekehrt, mit ihm durchdrungen.

Ein ſinnlicher Act alſo, der eben ſo ſehr ein geiſtiger iſt, ein geiſtig inhaltsvoller. Der Anfang des Syſtems hat nun weiter auf den Zuſtand hinzuweiſen, der dieſen Act begleitet; er darf ſich einfach auf die Thatſache berufen, daß dieſer Zuſtand ein Wohlgefallen beſonderer Art iſt, ein ſolches nämlich, das einen Charakter der Unendlichkeit trägt, der unbedingten, der abſoluten, der idealen Luſt. Dieß kann keinen andern Grund haben, als den, daß nicht nur dieſer oder jener Inhalt, ſondern der höchſte Inhalt, die Harmonie des Weltalls in die Erſcheinung hinein-, aus der Erſcheinung herausgeſchaut wird. Die Coincidenz der Gegenſätze iſt alſo eine volle, nicht nur eine Seite des Geiſtes, der Geiſt in ſeiner höchſten Bedeutung, der wahrhaft das Allgemeine erfaſſende Geiſt tritt über in das entgegengeſetzte Extrem, in die Organe, durch die wir ſonſt nur mit dem Einzelnen uns vermitteln, Einzelnes erfaſſen, Einzelnes genießen.

Nun iſt der Satz aufzuführen, der in §. 10 und 13 meines Buchs enthalten iſt: an ſich iſt die Harmonie des Weltalls, die abſolute Idee der Hegel'ſchen Terminologie, überall und nirgends, nie und immer verwirklicht; ſie realiſirt ſich bloß in allen Räumen und im endloſen Verlaufe der Zeit durch einen beſtändig ſich erneuernden Proceß der Bewegung, dieſe Wahrheit wird ſcheinlos durch den Gedanken ergriffen; es gibt dafür keinen Erfahrungsbeweis, weil ſie nie ein Einzelnes werden kann, der denkende Geiſt aber muß ſie denken und behaupten, weil er Einheit denken und behaupten muß; in der Weiſe des Scheines wird ſie ergriffen durch die äſthetiſche Anſchauung; dieſer Schein, als ob auf einem einzelnen Punkte des Raums und der Zeit, in einem begrenzten Einzelnen wirklich ſei, was nur im unendlichen Weltverlaufe, in der ewigen Wechſelergänzung und Wechſelarbeit aller Weſen wirklich iſt, dieſer Schein, als ob zum Gegenſtand der Erfahrung werde, was nie Gegenſtand der Erfahrung ſein kann, ſei aber, ſagt §. 13, nicht leerer, ſondern inhaltsvoller Schein oder Erſcheinung: ein Schein, durch den die Wahrheit leuchtet, daß die Welt als Ganzes und Ewiges vollkommen iſt.

Nimmt man dieſen Satz mit dem vorhergehenden von der Coincidenz der Gegenſätze in der menſchlichen Natur zuſammen, ſo iſt die Deduction der Aeſthetik gefunden, nach meiner Ueberzeugung die einzig mögliche, die ganz hinreichende. Wenn das Schöne nicht wäre, ſo gäbe es keinen Punkt, auf welchem die zwei extremen Seiten der menſchlichen Natur, der Geiſt und die Sinnlichkeit, zuſammentreffen, wahrhaft und ganz in Einem aufgehen, und es gäbe keinen Punkt, auf welchem die Vollkommenheit, die Harmonie, kurz die Göttlichkeit des Weltalls einleuchtete. Es iſt dieß nur die ſubjective und die objective Wendung einer und derſelben Wahrheit: die Strahlen des vollkommenen Lebens, zerſtreut durch das Weltall, ſammeln ſich auf Einer Stelle des Raums und der Zeit; was nirgends und überall, was nie und immer wahr iſt, wird ein Hier und ein Jetzt, und zwar im anſchauenden Menſchen, der eben dadurch den Grundgegenſatz ſeines Weſens verſöhnt und mit ſich harmoniſch wird. Keine andere Hauptform der Thätigkeit des Geiſtes, keines der andern idealen Gebiete tritt in dieſe Lücke, die Leiſtung des Schönen iſt unerſetzlich.

Die Religion bedarf, um den Gefühlsproceß der Erhebung des Individuums zur höchſten Einheit zu vollziehen, der Perſonificationen des Abſoluten und lehnt ſich nach dieſer Seite an das äſthetiſche Gebiet, nimmt die Phantaſie zu Hülfe und erzeugt ſich ihren mythiſchen Bilderkreis. Gelehnt an dieſen Stab arbeitet ſie das Innere des Menſchen ungleich intenſiver durch, als das äſthetiſche Verhalten, erfaßt und bricht die Selbſtſucht im tiefſten Grunde des Gemüths; ſie iſt in dieſem Sinne praktiſch und daher wirklich das Grenzgebiet des abſoluten Geiſtes nach der Seite der Moral hin, die im Gebiete des relativen (im ungelösten Gegenſatz zwiſchen Subject und Object ſich bewegenden) Geiſtes ebenſo auf der Grenze ſteht und nach der Religion hinüberweiſt, zu ihr als ihrer Ergänzung nothwendig hindrängt. Allein Moral und Religion heißen uns zwar unſer ſinnliches Leben in die Zucht des Geiſtes nehmen und als Organ, als Gefäß eines in uns gegenwärtigen göttlichen Geiſtes ehren, ſie ſtehen jedoch nothwendig zugleich auf dem Standpunkte des Mißtrauens gegen daſſelbe und ſind geneigt, es zu bekämpfen, ſtatt es zu erziehen. In der Religion ſpiegelt ſich dieß negative Verhalten auf der Seite der mythiſchen Vorſtellung dadurch ab, daß ſie kein Intereſſe hat, ihre Geſtalten ſchön zu bilden, daß die Kunſt ihr einen ſehr zweifelhaften Dienſt leiſtet, wenn ſie dieß thut (vergl. meine Aeſthetik §. 61—67. 418). Dieſe

Geſtalten ſind geglaubte Weſen, die Vorſtellung (und dann das ſie darſtellende Götterbild) wird für Sache gehalten, es herrſcht der „unfreie Schein,“ wie ich es nenne (§. 65). Die ſtrenge, harte Geſtalt des Gottes wirft das Gemüth des Andächtigen in das Innere und heißt ihn ſich der Weltluſt entſchlagen, ihre herbe Form iſt Ebenbild der Verneinung, welche der Menſch ſeiner Sinnlichkeit entgegenſetzt und wodurch er gehindert iſt, ſich zum vollen Menſchen zu erziehen. Ganz anders liegt allerdings die Sache, wenn man das Gebiet des Schönen vorausſetzt und nun erwägt, daß eine richtige Moral die äſthetiſche Erziehung in die Reihe der Pflichten aufnimmt, eine fortgeſchrittene Religion dieſer Pflicht die höchſte Weihe gibt: dann aber verknüpft man die unterſchiedenen Gebiete, während es im vorliegenden Zuſammenhange gilt, ſie zu unterſcheiden, und die Unterſcheidung eben hat gezeigt, daß das äſthetiſche Gebiet neben dem religiöſen als ein ſelbſtändiges beſteht. Die Religion für ſich allein bildet den Menſchen nicht zum ganzen Menſchen wie das Schöne, ſie iſt tiefer, aber einſeitiger.

Daß das wiſſenſchaftliche Denken, daß die Philoſophie das Schöne nicht erſetzen kann, das iſt bereits ausgeſprochen, wenn man für den Ausgangspunkt der Aeſthetik den Satz erklärt, es gebe eine Form der Anſchauung, welche die Welt ohne Begriff als vollkommen erkenne, es gebe zwei rein entgegengeſetzte Arten, die Wahrheit zu verſtehen, zu leſen: das Leſen durch Gedanken, das Leſen durch Bilder. Das reine Denken ſteht höher, als das Anſchauen; wer dem Andern in ſein Geheimniß ſieht, befindet ſich auf höherer Stufe, als dieſer; allein die höhere Stufe wird um den Preis eines ungemeinen Opfers erſtiegen, eines Opfers, das ſo groß iſt, daß es nur in der Stunde der betreffenden ſpecifiſchen Thätigkeit gebracht werden darf und kann. Der Philoſoph bleibt Menſch, will und ſoll und muß als Menſch ſchauen, ſchauend empfinden, was er als Philoſoph auf dem weiten Umweg des Begriffs denkend erfaßt; die Unterlaſſung beſtraft ſich durch verhärtete abſtracte Einſeitigkeit; nur im Schönen iſt er ganzer Menſch, der Philoſoph, wie Schiller an Goethe ſchreibt, bleibt immer nur halber Menſch. Dieß „ganz und halb“ iſt freilich auch eine unzulängliche Bezeichnung. Das Ganze des menſchlichen Weſens iſt im Denken enthalten in Form des geiſtigſten Auszugs aller Kräfte; allein freilich, der Auszug iſt eben ſo ſehr auch ärmer, als das Ganze, wovon er der Auszug iſt, kann es nicht aufwiegen, nicht erſetzen; Gehirn und Mark iſt nichts ohne den ganzen Leib, der einſeitige Gehirnmenſch ebenſo arm als reich gegenüber dem fühlenden, ſchauenden, handelnden. Die Eintheilung der Gebiete des Geiſtes nach Rangordnung iſt nur dann verkehrt, wenn ſie ohne granum salis geſchieht. Das granum salis heißt vor allem: die zurückgelaſſene Stufe iſt nur relativ niedriger, ſie bleibt in ihrem Werthe beſtehen, der nach der einen Seite Vorzug vor der höhern Stufe iſt. Sodann: man hüte ſich, falſch zu vergleichen: nur die ganze Philoſophie iſt relativ höher, als die ganze Kunſt, und nur der genialſte Philoſoph relativ mehr, als der genialſte Künſtler. Erklärt der Philoſoph ein Kunſtwerk, zerſetzt er hiemit den äſthetiſchen Schein, ſo fällt es ihm darum nicht ein, ſeine Analyſe an Stelle des Analyſirten oder gar drüber ſetzen zu wollen, ſondern gerade den Zweck hat die Zerſetzung: den Werth und Aufbau des Scheins in ſeiner Tiefe und ſeinem Gefüge um ſo klarer zu zeigen. Aber es hilft nichts: von zwei Thätigkeiten ſteht diejenige höher, welche die andere zum Objecte der Erforſchung macht. Ich bedaure, daß ich das nicht ändern kann, denn wirklich, ich habe die Künſtler auch lieber, als die Philoſophen.

Dieß führt mich auf Herrn Carriere, mit dem ich, ehe ich weiter gehe, ein Wort reden muß. Er ſagt, das Schöne werde in meiner Ableitung zu einer Lüge, „indem es ſich den Schein eines vollendeten Seins, einer adäquaten Darſtellung der Idee in der Erſcheinung gibt, dieß aber doch unmöglich ſein ſoll.“ (Aeſthetik, Th. I. S. 231.) Man bemerke ſogleich die Schärfe, womit hier meine Deduction wiedergegeben iſt. Das Schöne „gibt“ nicht „ſich“ dieſen Schein; es iſt dieſer Schein. „Dieß aber doch unmöglich ſein ſoll.“ Was ſoll unmöglich ſein? Ein vollendetes Sein oder der Schein eines vollendeten Seins? Das vollendete Sein iſt nach meiner Deduction in gewiſſem Sinn unwirklich (nicht „unmöglich“); ſoll nun, wenn dieſe Unwirklichkeit in gewiſſem Sinne behauptet wird, die Erzeugung des Scheins einer Wirklichkeit des vollendeten Seins unmöglich ſein? Aber nicht die Behauptung einer Unmöglichkeit, ſondern die Aufſtellung einer Lüge wirft mir ja Carriere vor, denn eine ſolche iſt nach meiner Auffaſſung, wie er behauptet, das Schöne; möglich wäre es alſo doch, zu lügen; d. h. der Schein eines vollendeten Seins kann erzeugt werden, auch wenn ein ſolches in gewiſſem Sinne nicht wirklich iſt; es iſt ein Act möglich, der die im unendlichen Weltverlauf zerſtreuten Lichter des Vollkommenen in einen Brennpunkt ſammelt, das gibt Carriere hiemit zu; es iſt aber doch eigenthümlich, daß ein ſo weſentlicher, bedeutender Act zwar möglich, aber eine Lüge ſein ſoll. Doch dieß nur vorläufig, um etwas Licht auf die logiſche Genauigkeit meines Gegners zu werfen. Der Vorwurf wiederholt ſich mit derſelben Vermiſchung der Begriffe: unwirklich und unmöglich S. 232: „Viſchers metaphyſiſcher Standpunkt, auf dem das Schöne für eine Lüge erklärt werden muß — denn eine Lüge iſt doch wohl der Schein, welcher uns etwas Unwirkliches, ja Unmögliches als wirklich vormacht — ſchließt in der That die Lehre vom Schönen vollſtändig aus.“ Dann S. 237: „Viſcher behauptet, daß die Idee nicht im Einzelnen, ſondern „„erſt““ im unendlichen Fluſſe der Zeit in der Wechſelergänzung der Individuen wirklich wird; alſo iſt ſie niemals und nirgends wirklich, da der Fluß der Zeit nicht abgelaufen iſt. Er läßt darum etwas geſchehen, „„wodurch der Schein einer Zuſammenziehung dieſes unendlichen Fluſſes auf Einen Punkt erzeugt wird.““ Dieſe Vorausnahme des vollkommnen Lebens durch einen Schein ſoll das Schöne ſein. Allein dieſer Schein trügt nach Viſcher, er lügt, er macht uns etwas vor, was nicht wirklich iſt, was nicht wahr iſt, was dem Weſen der Idee nicht entſpricht, ſondern widerſpricht; die Verwirklichung der Idee im Einzelnen hat Viſcher wiederholt für eine Unmöglichkeit erklärt, gerade damit kämpft er gegen den perſönlichen Gott und gegen Chriſtus.“ Folgt hierauf eine Hervorhebung der Sätze, in denen ich zeige, wie das Denken den ſchönen Schein auflöst, dann heißt es weiter: „Der durch das Denken gerechtfertigte Gehalt iſt alſo nach Viſcher nicht mehr ſchön, der falſche Schein hat ein Ende, ſobald das Denken darüber kommt. Sehr conſequent und dadurch den

Stab über die eigene Lehre brechend ſind dieſe Sätze. Arme Denker, für die es keine Schönheit mehr gibt! Arme Schönheit, die nur eine unbegriffene Lüge, etwas Unwahres und Unwirkliches iſt! Arme Künſtler, die ihr euer Leben an das Vormachen falſchen Scheines ſetzt!“

Das Schöne iſt weſentlich ſinnliche Erſcheinung, Anſchauung, anders weiß und beſtimmt auch Carriere nicht. Was in ihm erſcheint, angeſchaut wird, iſt die vollkommen individualiſirte Gattung; ſo meint es auch Carriere. Eine Lüge ſoll nach ihm das Schöne ſein, wenn es nicht Abſchrift einer Welt erſcheinender vollkommener Individuen iſt, die *vor* ihm, *außer* ihm, ohne es beſteht. Billig fragen wir ihn nun, ob er etwa im Paradies ſpazieren gegangen iſt und daſelbſt alle Dinge vollkommen, ſo wie auch den lieben Herrgott leibhaftig geſehen hat und ob alle Künſtler und Dichter, die uns dieſe arme Welt im Paradieſesglanze zeigen, Arm in Arm mit ihm ebendaſelbſt gewallt ſind? Wo ſind die Zeugen, die das eidlich beſchwören können, daß ſie ihm dort im irgendwo beſtehenden Jenſeits, d. h. einem Raum außer dem Raume, wo die Ideen verkörpert wandeln, auf dem Spaziergang begegnet ſeien? Da er ſo thut, als habe er das ſelbſt geſchaut, als hätten ſämmtliche Künſtler geſchaut, als könnte er die Zeugen ſtellen, und da er doch kein Jota von einem Beweiſe beibringt, daß er Recht habe, ſo zu thun, ſo möge er erlauben, daß bis dahin, wo er uns den Beweis verſchafft, uns dünken will, hier ſei kein Lügner, als derjenige, welcher ſo thut, wie er thut. Doch da fällt mir noch etwas ein. Er ſagt, ich kämpfe gegen den perſönlichen Gott und Chriſtus. Vom perſönlichen Gott wollen wir hier vorerſt abſehen, wir kommen auf ihn zurück; in der Perſon Chriſti jedenfalls glaubt wohl Carriere ein reales, ein geſchichtlich wirkliches Urbild aufweiſen zu können; ein einzelnes Individuum ſoll abſolutes Individuum wirklich geweſen ſein. Danach wären die Werke der Kunſt und Poeſie, welche den Stifter unſerer Religion als Wunderthäter, als Gottmenſchen darſtellen, wahre Abbilder eines realen Urbilds. Daſſelbe muß im Augenblick der Entſtehung dieſer Werke nothwendig den Künſtlern und Dichtern ſichtbar erſchienen ſein, denn ſonſt lügen ſie. Etwas verwunderlich iſt freilich ſogleich, daß dieſe Darſtellungen ſo ſehr verſchieden ſind. Nun, das mag dahin geſtellt bleiben, die Leute werden eben mit verſchiedenen Augen geſehen haben, aber geſehen, wie geſagt, müſſen ſie haben, da hilft Alles nichts, ſonſt lügen ſie. Das Schöne iſt weſentlich ſinnliche Erſcheinung. Iſt es Lüge, wenn dieſe Erſcheinung etwas bietet, was ſo nicht iſt, ſo muß dieß Seiende wie das Abbild ſinnlich da ſein, ſinnlich vom Abbildenden geſchaut ſein. Aber auch Carriere ſelbſt, obwohl nicht Künſtler, doch Aeſthetiker, muß das Glück gehabt haben, daß Chriſtus ihm erſchien, denn woher ſonſt kann er es ſo ungeheuer gewiß wiſſen, daß dieſer Inbegriff aller Vollkommenheit der Menſchengattung ein reales einzelnes Weſen war und (da ein Individuum, in dem eine Idee ganz realiſirt iſt, nicht ſterben kann) noch iſt? Uns andern armen Leuten iſt dieß Glück nicht widerfahren und ſo kommt es, daß wir meinen, wer als bewieſen vorausſetzt, was eben nicht bewieſen iſt, und nun den Zweifelnden als einen Verbrecher gegen heilig Feſtſtehendes behandelt, begehe eine petitio principii mit dem ganzen Segen der rührenden

Naivität, deſſen von jeber alle obscuri viri bis auf die neueſte Encyklika herab ſich erfreut haben. Da aber doch Menſchenfreundlichkeit ſonſt in ihm iſt, ſo vergönne er uns blinden Ketzern, ſo lang in der gemeinſamen Luft unſerer Erde leidlich zu leben, bis er die Augenzeugen ſtellt, die uns den letzten Zweifel nehmen darüber, ob einmal ein Menſch zugleich Gott geweſen ſei. Doch angenommen, er könne ſie ſtellen, ja er ſelbſt ſei der Augenzeuge, ſo ſtoßen wir ſchon wieder auf ein Bedenken: im urbildlichen Chriſtus ſind doch nicht explicite die Urbilder aller Dinge und Weſen, z. B. der Landſchaft, der Thierwelt, der profanen Geſchichte wirklich, ich meine ſinnlich wirklich, als Gegenſtand der Anſchauung wirklich geweſen oder wirklich (— das Tempus macht uns Noth, denn eigentlich müßte die Anſchauung zur Stunde noch und auch in allen künftigen Stunden gegeben ſein —); der Künſtler könnte alſo, wenn er nicht lügen will, nichts darſtellen, als Chriſtus und immer wieder Chriſtus; ſtellt er irgend auch Anderes dar, ſo hat er hiefür kein wirkliches Urbild, d. h. kein Urbild, das in einem Individuum ſinnenfällig wirklich wäre, ein ſolches aber muß Carriere ja verlangen, wenn die Darſtellung nicht Lüge ſein ſoll. Nun auf den perſönlichen Gott zu kommen, ſo wird es ſich mit dieſem nicht anders verhalten. Hätte Carriere auch die Ehre des Abraham und Moſes genoſſen und könnten ihm alle Künſtler, die je den lieben Gott gemeißelt und gemalt, eidlich betheuern, daß er ihnen geſeſſen, ſo hätten er und ſie doch nicht alle denkbaren Urbilder in ihm ſinnenfällig verwirklicht geſehen, ſondern nur ihren Inbegriff, aber in dieſem Inbegriff verſchwimmt alles Beſtimmte ſo, daß es mir wieder vorkommen will, er und alle Andere hätten eigentlich doch — nichts geſehen.

Doch ſchon lang höre ich meinen Gegner fragen: „verſtehſt du mich nicht oder willſt du mich nicht verſtehen?“ O ja, ich verſtehe und will verſtehen. Carriere meint, eines ſinnenfällig realen Urbildes bedürfe es nicht, um dem Schönen Wahrheit und Weſenheit zu vindiciren; die Realität des Urbildes als eines im Geiſte des perſönlichen Gottes gedachten, geſchauten: dieß ſei es, worauf es ankommt, wovon es abhängt, ob das Schöne Lüge ſei oder nicht. Und eben darauf habe ich ſchon geantwortet: das Schöne iſt weſentlich Sinnenwahrnehmung und wenn ſeine Wahrheit davon abhängen ſoll, daß es Abbild eines Urbildes ſei, worin das Vollkommene ganz real iſt, ſo muß dieß Urbild ſelbſt eine Sinnenerſcheinung ſein. Das Gedachtſein der Vollkommenheit im göttlichen Geiſte nützt Carriere gar nichts, iſt ſie nicht ſinnlich vorhanden, ſo bleibt er der Lügner, der da thut, als hätte er ſie geſchaut und Andere der Lüge zeiht, die etwas beſcheidener ſind. Genügt es, um die Wahrheit des Schönen zu retten, daß das Vollkommene, ehe es von der Kunſt ſinnlich dargeſtellt wird, im Geiſte geſchaut, daß ſeine in der Wirklichkeit aus einander geworfenen Lichtwellen im Geiſte geſammelt ſeien, ſo macht es rein keinen Unterſchied, ob dieß doppelt geſchieht oder einfach: im göttlichen und dann im menſchlichen oder nur im menſchlichen oder — was wohl das Richtige ſein wird — im göttlich-menſchlichen Geiſte: es iſt eben Schauen im Geiſt. Carriere ſetzt, wie wir Andern auch, die Aufgabe der Kunſt darein, „das Urbild zu vergegenwärtigen, als deſſen einander ergänzende Abbilder die

Naturdinge erſcheinen“ (244); „in jedem Einzelnen iſt die Idee der Gattung gegenwärtig und ſo gewinnt ſie ein tauſendfältiges Daſein, ohne ihre Einheit zu verlieren, und wir nennen etwas ſeiner Art nach ſchön, in welchem die Idee der Gattung rein und unverkümmert, klar und voll zur Erſcheinung kommt; es iſt dann aber auch kein in ſich weſenloſes Abbild, vielmehr die zeitlich-räumliche Darſtellung, die ſinnenfällige Verwirklichung des ewigen Urbildes.“ Nun hier ſteht ja Carriere ganz einfach da, wo wir Andern auch ſtehen. Das Urbild iſt nicht ſinnenfällig, braucht es nicht zu ſein. Es hat nur die Wahrheit des geiſtig Geſchauten. Wir ſind mit einander nicht in dem Falle, noch platoniſcher, als Plato ſelbſt, aus deſſen Phantaſie von dem Sein der Ideen am überhimmliſchen Orte und von der Präexiſtenz, worin die Seele ſie ſchaut, blutigen Ernſt machen. Iſt aber das Urbild außer im Werke der Phantaſie und der Kunſt nicht ſinnenfällig wirklich, ſo iſt dieß Werk doch offenbar eben ein Schein. Das entſetzliche Wort Schein hat Carriere einen großen Schrecken, einen wahren Schauder eingejagt. Er muß überhaupt merkwürdig zarte Nerven haben; er führt z. B. Fichte's bekannten Gedanken an, die Kunſt mache den tranſcendentalen Geſichtspunkt zum gemeinen, und fährt fort: „man erſchrecke nicht über dieſen Ausdruck“ (S. 24); meinen Satz: die Aufgabe aller Philoſophie ſei Deſtruction der Metaphyſik durch Metaphyſik, nennt er einen ſchauerlichen (368; wobei ich übrigens bemerke, daß ich zwar nicht dieſen Satz, aber meinen Uebergang aus der Metaphyſik des Schönen in die Lehre vom Naturſchönen ihm völlig Preis gebe). Dieſen Nerven bereite ich wohl eine neue Erſchütterung, wenn ich das furchtbare Wort ſpreche, der Schein in beſtimmtem Sinn ſei höher, als die Realität, und wenn ich zur Beleuchtung dieſes Frevelworts an die Aeußerung des Ariſtoteles erinnere, die Poeſie ſei philoſophiſcher, als die Geſchichte. Bei dem Worte Schein fällt ihm ſogleich ein „Vormachen“ ein, Schein iſt ihm ſogleich „falſcher“ Schein. Schein im äſthetiſchen Sinn bedeutet daſſelbe, was Form, wenn man hinzunimmt, daß er ein durch die Phantaſie geſchaffenes Idealbild des Gegenſtandes gibt. Das Wort Form muß unſern ängſtlichen Mann ebenſo erſchrecken: Form, die außer der Kunſt nicht wirklich exiſtirt, — alſo bloße Form, alſo lügneriſche Form! Was die Wehklage über die armen Denker und die armen Künſtler betrifft, ſo muß ich Jeremias ſeinem Jammer überlaſſen, wenn er nicht verſtehen will, daß der Philoſoph als Philoſoph das Schöne zerſetzt, auch wenn er es nur zerſetzt, um ſeine Zuſammenſetzung und ſeinen Werth zu begreifen, daß er aber als Menſch ſich einfach daran erfreut wie Andere auch, — doch davon iſt ja bereits die Rede geweſen.

Nun aber zur Sache, d. h. zu dem, was für Carriere die Sache iſt. Er kämpft eigentlich nicht um das Schöne, ſondern um ſeinen Theismus. Ich habe in meiner Aeſthetik für nothwendig erachtet, von einer Entſcheidung über die Frage: Theismus oder Pantheismus auszugehen, und hiefür im Weſentlichen zwei Gründe angegeben. Der erſte bezieht ſich auf das Leben, die Geſchichte der Kunſt. Zu §. 10, S. 48 ſpreche ich die Beſorgniß aus, eine Conſtruction der Aeſthetik aus dem Theismus möchte zu dem fanatiſchen Princip der Kunſtpietiſten führen, nach welchem die allein wahre

Kunſt diejenige iſt, welche die perſönliche Gottheit (nebſt dem zugehörigen Mythenkreis) feiert; ich befürchte zugleich die Conſequenz, welche Weiße in ſeiner Aeſthetik gezogen hat, nämlich diejenige Anordnung des Syſtems, wonach ſich das Schöne in die Religion, die Aeſthetik in die Theologie auflöst (vergl. meine Nachweiſung S. 25—28 zu §. 5). Das höchſte, wahrhaft reale Schöne oder die wahre Einheit des Wahren und Schönen iſt nach dieſer Anſicht in Gott, die Kunſt iſt eine ſchwache Vorbildung, Vorahnung der Gottheit. Dieſelbe Stelle führt auch diejenige Form des Theismus an, welche Immanenz und Transcendenz verbindet, und ſagt, dieſer Standpunkt verdamme zwar die weltliche Kunſt nicht wie der des ſtreng conſequenten reinen Theismus, müſſe aber doch geneigt ſein, ſie neben der religiöſen, ſymboliſchen, mythiſchen zu unterſchätzen und ihre Fortſchritte ſeit der Reformation zu verkennen. Ich verwehre mich eben nicht eifrig für die Richtigkeit meiner Sätze. Der Philoſoph oder wer irgend über unſinnliche Dinge denkt, und der Künſtler mag in der Theorie, in der Vorſtellung Theiſt ſein und doch in der Kunſtbeurtheilung und in der Kunſt dieſe Frage ganz aus dem Spiele laſſen, ja poſitiv überzeugt ſein, daß ſein perſönlicher Gott tiefer und inniger verherrlicht werde, wenn ſein wunderloſes Walten in der Natur und Geſchichte, als wenn ſeine ſinnlich vorgeſtellte Perſon nebſt dem verwandten Geſtaltenkreis und ſein mirakulöſes Eingreifen in Natur und Geſchichte dargeſtellt wird. Mag es alſo von mir eine zu ſcharfe Conſequenzziehung geweſen ſein, wenn ich ſagte, der Theismus müſſe es folgerecht für die höchſte Aufgabe der Kunſt erklären, „einen abſoluten Körper zu porträtiren, der ihm niemals ſitzt.“ Was mich trieb, war übrigens, ich darf es ſagen, ein rein äſthetiſches Motiv: der Widerwille gegen das Predigen mit dem Pinſel und mit der Leyer und der Wille, die Einſicht zu verbreiten, daß es künſtleriſch ſchwerer, aber auch ſchöner und tiefer iſt, den göttlichen Geiſt in die Dinge zu legen, als in Perſonificationen neben ſie zu ſtellen. — Mein zweiter Grund iſt aus der Stellung des Naturſchönen zum Kunſtſchönen in der Ordnung der Aeſthetik genommen und hier war es der beſtimmte Vorgang Weiße's, auf den ich mich zu berufen hatte. Es liege, ſage ich in Thl. II zu §. 233, dem Theismus nahe, das Naturſchöne für das dem Werth wie der Folge nach Höhere gegenüber dem Kunſtſchönen zu erklären; „die wahre und ganze Schönheit iſt dann jenſeits der ſichtbaren Welt in Gott, ihr erſter, friſcher Abglanz iſt in der Natur, der ſchwächere, zweite in der Kunſt; in Wahrheit wäre dadurch die Aeſthetik aufgehoben: ein geheimes Buch, das nicht in dieſer Welt geſchrieben werden kann.“ Hierauf wird bereitwillig zugegeben, daß nicht alle Schlußfolgen gezogen werden, hiemit aber auf Weiße übergegangen, der aus der Logik der Tranſcendenz Ernſt macht und demgemäß das Syſtem der Aeſthetik auf den Kopf ſtellt, indem er die Naturſchönheit unter dem Namen „der Genius in objectiver Geſtalt“ an den Schluß des Syſtemes ſetzt und den „ſubjectiven Genius,“ den Künſtlergeiſt aufführt, bevor er den Stoff hat, in deſſen Umbildung er ſeine ſchöpferiſche Kraft erweiſt, nämlich eben das Naturſchöne. Auch darum ſtreite ich eben nicht viel, ob ich mit dieſem zweiten Grund Recht hatte, an der Schwelle meines Buchs die Theiſten zurückzuſchrecken, doch darf ich ſagen: wie ſchwer es iſt, in der Aeſthetik auf die Metaphyſik nicht zu kommen, das beweiſt Niemand hübſcher, als der beſonders eifrige Gegner ſolcher „Vermengung,“ R. Zimmermann. Zuerſt ſagt er in ſeiner Geſchichte der Aeſthetik mit vornehmer Miene, dieſe Wiſſenſchaft habe mir aus meiner Beantwortung der metaphyſiſchen Fragen nur deßhalb keinen Vorwurf zu machen, weil derlei Dinge ſie eigentlich nichts angeben. Hierauf belobt er Carriere, ja Eckardt (vergl. den Wiſch: Die theiſtiſche Begründung der Aeſthetik u. ſ. w.) als meine Widerleger, d. h. Schriftſteller, die gerade recht ausdrücklich die Aeſthetik auf (theiſtiſche) Metaphyſik gründen, endlich aber in ſeiner eigenen Aeſthetik gelingt es ihm — nur immer mit dem bequemen Vorbehalt, die Aeſthetik wiſſe nicht, ob das wirklich ſei —, ein ganz hübſches Quantum Dogma da und dort einzuſchieben.

Uebrigens kann ich an dieſer Stelle zum voraus bemerken, daß man mich in der Kritik des Abſchnitts meiner Aeſthetik, der die Lehre von der Phantaſie enthält, ungleich einräumender als früher finden wird gegen Alles, was mythiſche Auffaſſung, ſymboliſche Perſonification zu nennen iſt; vorausgeſetzt nur immer, daß es ſich um nichts Anderes, als freien äſthetiſchen Schein handelt. Rigoriſtiſch ausgeſchloſſen habe ich zwar dieſe „zweite Stoffwelt“ auch bisher nicht; was ich ſo eben über innigere Verſchmelzung der Idee mit dem Bilde bei wunderloſer Darſtellung der Wirklichkeit geſagt habe, ſpricht ja eben nur einen Comparativ aus. Doch dieß iſt noch ungenau; die Sache iſt gründlicher zu nehmen, der Punkt hängt damit zuſammen, daß ich, wie dieſe Kritik bereits eingeſtanden, die Erfindung nicht mit genügender

Klarheit hervorgeſtellt und in ihr Recht eingeſetzt habe. Davon alſo an ſeinem Orte mehr!

Nun hätte ich eigentlich mit Carriere über die Frage: Theismus oder Pantheismus, gleichviel, ob ſie in die Aeſthetik gehört oder nicht, eine Lanze zu brechen, denn er rennt mit eingelegtem Speer gegen den „Bekämpfer des perſönlichen Gottes und Chriſti“ los. Ich laſſe es lieber. Er mag ferner ſchalten, als ob von uns noch Niemand zu beweiſen verſucht hatte, daß Perſonſein heißt: mit der Schranke des Ich, und, da das Ich die Selbſterfaſſung des leiblich lebendigen Einzelweſens iſt, mit der Schranke eines Körpers Anderen gegenüberſtehen, die eben ſolche Ich ſind, und als dieſe ſo beſchränkte Einheit unter dieſen Gegenſätzen thätig ſein; er mag ſich einbilden, dieſer Satz verdiene keine Widerlegung, oder er ſei längſt widerlegt. Er mag, wenn ihm doch einfällt, daß ſeinem außer der Immanenz in der Welt auch außer ihr für ſich ſeienden Gott eigentlich auch Sinnen-Daſein und Sinnen-Anſchauung beigelegt werden muß, ſich fernerhin ſo kindlich ſchon helfen, wie in der Aeſthetik, wo er ſich fragt: „wie aber kann das Schöne für Gott ſein, wenn es ohne die Sinne als ſolches nicht angeſchaut, empfunden, genoſſen wird?“ und wo er antwortet: „der in der Welt offenbare, die Natur in ſich hegende und geſtaltende wahrhaft Unendliche ſieht und hört mit all den Augen und Ohren aller einzelnen Weſen u. ſ. w. Wir ſind die Sinnenwerkzeuge Gottes.“ Es iſt ganz richtig: der perſönliche Gott muß ſehen und hören können. Er braucht alſo Augen und Ohren. Er hat aber keine, denn er ſoll ja doch kein ſinnlich beſchränktes Weſen ſein. Er entlehnt alſo die unſeren. Wie iſt es dann mit dem Selbſtbewußtſein, das doch, wenn ich recht weiß, zur Perſönlichkeit gehört? Das wird er wohl ſelbſt beſitzen, nur die ſinnliche Anſchauung entlehnen? Ein merkwürdiger Vermögensſtand! Mir will es faſt vorkommen, die Sache ſtünde etwas einfacher, wenn Carriere ſich einmal vorzuſtellen verſuchte, der liebe Gott entlehne Beides; er kommt dann vielleicht bei längerem Nachdenken da an, wo ſeine ruchloſen Gegner ſtehen, und ſchaudert nicht mehr vor dem Gedanken, daß Gott das Perſonſein in allen Perſonen, das Subject in allen Subjecten iſt und daß man von dem abſolut Thätigen, von dem, was das Leben in allem Lebendigen, die Bewegung in allem Bewegten iſt, ſtreng genommen überhaupt nicht ſagen kann: es iſt, denn ſein heißt neben Anderem, was iſt, auch ſein. „Es gibt einen Gott“ ſagen heißt ſagen, die abſolute Welteinheit ſei ein Ding, ein Weſen neben andern Dingen, Weſen in der Welt. — Carriere mag ſich ferner das Geheimniß des Unendlichen im Endlichen durch harmloſe Anwendung der Kategorie der Cauſalität auf dieß Verhältniß erklären, wie jeder Katechismus und jedes unphiloſophiſche Vorſtellen es thut. „Von wem denn gewollt, wenn nicht von einem urſprünglich Wollenden?“ Von wem? ſo fragt man bei Werken des Menſchen. Kinder, alte und junge, glauben über das Ganze der Welt ſo fragen zu dürfen. Von wem? Und wenn der Wer entdeckt iſt, von wem kommt denn dann dieſer Wer, wenn ja doch das von woher Kommen in letzter Inſtanz auch von unendlichen Verhältniſſen gilt? Wenn der Baum Solches vollzieht, wozu nach unſeren nächſten Begriffen nöthig ſcheint, Zweck und Mittel zu denken, ſo mag Carriere mit einigen Andern ſich das Räthſel dadurch erklären, daß er ſagt: es ſei von dem vordenkenden, vorwollenden Geiſt in ihn „gelegt“; ich bekenne vor wie nach, daß ich das nicht verſtehe, nichts dabei denken kann, und daß es mir ſcheinen will, es hälfe das dem Baume gar nichts, wenn es in ihn „gelegt“ wäre, denn das heißt eigentlich doch, wenn man das vergangene Tempus aus dem Particip wegnimmt, daß ein Anderer für ihn denke und wirke; er muß aber ja doch die Sache ſelbſt verrichten. Ja das Tempus! Einmiſchen der Zeitvorſtellung! Hinter dem Cauſalitätsbegriff, wo er auf das Weltganze übergetragen zur Perſonification der inneren Welteinheit in einem Schöpfer führt, ſteckt zunächſt die Raumvorſtellung; mit ihr miſcht ſich ſtets auch die Zeitvorſtellung ein. Nimm wie das Neben und Außer, ſo das Vorher und Nachher hinweg, ſo fällt hier wie dort die Perſonification: es gibt kein Vordenken, Vorwollen, Vorthun. — Ob dieſe paar Bemerkungen Carriere die Augen öffnen darüber, wer eigentlich dem Andern das „hölzerne Eiſen“ vorzuwerfen hat, das überlaſſe ich dem Bau dieſer Augen. Auf die Einmiſchung der Zeitform in ein ewiges Verhältniß werde ich wohl zurückkommen, wenn bei näherem Eingehen auf das Weſen des Schönen der Begriff der Zufälligkeit zur Sprache kommt, deſſen Einführung Carriere zu ſo großem Aergerniß gereicht. Er rühmt ſich, die Verbindung des Theismus mit der Lehre von der Immanenz im Pantheismus entdeckt zu haben. Er nennt das „meine Philoſophie“; er hat erſt, nachdem der große Gedanke ſchon von ihm erzeugt war, gefunden, daß Leſſing etwas Aehnliches dachte (233). Gelegentlich geſagt: mir will ſcheinen, als habe Leſſing, wenn er Spinoza und Leibnitz vereinigen wollte, es ein bischen anders gemeint, als Carriere, er habe die Freiheit und Selbſtändigkeit der Individuen, nicht die Perſonification der immanenten Welturſache zu retten geſucht. „Wir Philoſophen“ ſagt Carriere gern; mir kommt es vor, jene zwei reinen Gegenſätze zuſammenzuſchütten, dazu bedürfe es gar keiner Philoſophie; Millionen einfacher Menſchen, die an einen perſönlichen Gott und zugleich an ſeine Allgegenwart glauben, haben längſt ſo viel gewußt, als Carriere weiß, und Leute, die den Pelz waſchen möchten, ohne ihn naß zu machen, hat es in der Wiſſenſchaft immer gegeben. Mit ſolchem Entdeckungsverdienſt dürfte man etwas beſcheidener ſein; auch bei ſolcher Denkkraft überhaupt, wie Carriere ſie entwickelt.

Ich bin bis hieher ſachte gegangen, muß nun aber ſagen, warum ich wenig Urſache habe, mit meinem Gegner beſonders glimpflich zu fahren. Er bedient mich mit Grobheiten. „Wieder eine hochtönende Phraſe,“ „viel trüber Tiefſinn und manche hochklingende Redensart“ —, „eine völlig leere und hohle Phraſe“ —, „noch koloſſaler wird die Verkehrtheit“ — „an Folgerichtigkeit wird bei Viſcher Niemand mehr einen Anſpruch machen“ — „noch ein Pröbchen von der Viſcher'ſchen Pſeudodialektik.“ Dieſes „Pröbchen“ iſt folgendes. Ich ſage: wo irgend Schönes wirklich ſei, da ſei auch Erhabenes und Komiſches mit allen ſeinen Formunterſchieden. Dagegen führt nun Carriere Gemälde und Gedichte auf, in denen nichts Komiſches vorkommt, während der ſonnenklare Sinn meiner Worte iſt: wo überhaupt der äſthetiſche Sinn erwacht iſt, wo Menſchen Schönes empfinden und hervorbringen, da tritt neben dem einfach harmoniſch Schönen auch das

Erhabene und Komiſche auf, da gibt es neben Erſcheinungen, die der einen, auch ſolche, die der andern, und ſolche, die allen drei Grundformen angehören. Der Zuſammenhang (Anm. zu §. 23) gibt dieß ſonnenklar zu erkennen: es gilt dort, zu zeigen, daß zu der wirklichen Exiſtenz des Schönen überhaupt (in Naturanſchauung und Kunſt) nicht übergegangen werden dürfe, bevor alle in ſeinem Weſen an ſich enthaltenen Unterſchiede und Gegenſätze in einer Metaphyſik des Schönen entwickelt ſeien; es iſt ja alſo natürlich von der Welt des Schönen, nicht von einzelnen Kunſtwerken die Rede. Solche Artigkeiten erlaubt ſich ein Schriftſteller mir zu ſagen und mir auf Tritt und Schritt Schwäche des Denkens vornehm aufzurücken, der in einem wahren Nebel von Begriffloſigkeit umduſelt, in der Vorrede Pantheismus und Materialismus für einander ſetzt, in der Aufſtellung des Grundbegriffs gleich auf den erſten Blättern, indem er ſich anſchickt, den Spiritualismus zu widerlegen, eine Predigt über den Theismus zwiſchen die Beine des logiſchen Ganges wirft, mit gottſeligen Redensarten vom „Allgegenwärtigen, in dem wir ſammt allen Dingen leben, weben und ſind," mit Phraſen von der Sehnſucht der Dinge nach Offenbarung, mit ganzen Eimern dünnen Süßholzwaſſers uns überſchüttet und nichts iſt, als ein fleißiger Eklektiker von viel gutmeinender Empfindſamkeit, dem es beſſer anſtünde, alle Polemik bleiben zu laſſen. Das böſe Blut gegen mich kommt daher, daß ich ihn und Andere „hochmüthig" ignorirt haben ſoll und daß er Klagen über Ausgeſchrieben und Ausgemünzt werden, die mehr meine Freunde für mich, als ich ſelbſt, ausgeſprochen, auf ſich bezieht. Noch Niemand hat es Hochmuth geſcholten, wenn ein Schriftſteller auf wiſſenſchaftliche Angriffe ſchweigt, ſo lang er mag, nicht gleich um ſich ſchlägt, wo ſich ein Gegner regt, wenn er zuwartet, wie ſich die Bewegungen in ſeinem Felde geſtalten, ſo lang er es für gut hält. Was das Ausſchreiben betrifft, ſo darf ich ſagen, daß eben die Freunde mir oft vorgeworfen haben, ich verhalte mich zu gleichgültig zu der Art, wie man mein Buch auszubeuten pflege; ich weiß wahrhaftig nicht mehr, ob Carriere dabei genannt wurde; ein ernſtes Wollen eigenen Erkennens ſtreite ich ihm nicht ab, aber ein Nichtwiſſen darüber ſchreibe ich ihm zu, daß ſein ganzes Denken lauter Excerpt, Reminiscenz iſt. Was er lieſt, ſcheint ſich in ſeinem Kopf zu einem Mus, einem zuckrigen, lavendelduftenden Gallert zu verwandeln, aus welchem, wenn er ihn laufen läßt, keine Chemie die entlehnten Stoffe mehr ausſcheiden kann, die darin vermantſcht ſind. Freilich iſt er auch ein Meiſter im Citiren; wo möglich zwei, drei Sätze Anderer knetet er in ſeine eigenen zuſammen; „wenn Scotus Erigena ſagt und wenn Anſelm von Canterbury ſagt“ u. ſ. w.; dieſer Obercitationsrath der Literatur wird durch die Worte der Vorrede: „man findet erſt, was man ſucht, d. h. was man ſchon ſelber gedacht hat, man lernt von Andern, was man ſchon weiß“ u. ſ. w., ſeiner Blumenleſe ſchwerlich den Charakter eines Baumes mit freiem, feſten Stamme, ſeiner Conditorei nicht den Nachruhm einer Koſt mit kernhaftem Hauptgericht erſchwingen. Dennoch kann es ihm an Beſuch nicht fehlen, denn hier hat man Alles beiſammen, was man ſonſt nicht leicht vereinigt findet: die bittern Pillen der Polemik im ſüßen Brei der Erbaulichkeit, den Wermut der Negation im Quitten-Liqueur der „Gottinnigkeit,“ das

Eis ,des Pantheismus mit dem Fett des Theismus zu chineſiſchen gebratenen Vögeln gebacken und auf dem Fenſterſims ſteht neben jeder Büchſe der Ketzerei ein Kryſtallglas mit etwas Dogma in violetter Abendbeleuchtung. Ich faſſe Alles zuſammen und drücke mich zugleich im Sinn ſeiner beliebten höheren Vermittlungen aus, wenn ich ſo freimüthig, doch etwas gemüthlicher, als er mit mir geſprochen, ihm geſtehe, daß mir aus ſeinen Büchern entgegentritt: ein Nachmittagsprediger der Aeſthetik für ſentimentale alte Jungfern.

Von der Anſchauung, habe ich geſagt, müſſe die Aeſthetik ausgeben, und zwar von jener beſondern Art der Anſchauung, welche ungetheilt den ganzen Geiſt mit ſeinem höchſten Inhalt, dem Unendlichen, in ſich aufnimmt und die Harmonie des Weltalls im einzelnen Gegenſtande geſpiegelt findet. Luſt iſt das Gefühl, das die äſthetiſche Anſchauung begleitet, und zwar eine außergewöhnliche, eine ideale Luſt, ideal aber kann dieſe Luſt nur ſein, wenn die Anſchauung ſelbſt den Charakter des Unbedingten, des Abſoluten trägt.

Der nächſte Schritt muß nun ſein, daß dieſer Charakter, daß das Eigenthümliche der äſthetiſchen Anſchauung näher beſtimmt wird.

Soll die Anſchauung im einzelnen Gegenſtande das harmoniſche Weltall geſpiegelt finden, ſo muß Harmonie an ihm ſinnlich erſcheinen. Der Gegenſtand iſt begrenzter, geordneter Stoff und die Ordnung im Stoff heißt Form. Die Begriffe Harmonie und Form werden zu vereinigen ſein; zuerſt fragt es ſich, was Stoff heißt. Ich nehme hier die Unterſcheidungen auf, die ich ſchon in der Aeſthetik gemacht habe (Thl. I, S. 150). Stoff bedeutet zunächſt einfach

Materie, körperlichen Stoff. Das Wort wird aber auch in anderem Sinne gebraucht. Einmal im Sinne von Inhalt. Inhalt bedeutet die bildende Lebenskraft im körperlichen Stoffe, oder die Seele, den Geiſt, der ihn durchdringt und bewegt, den Gedanken, der eine Handlung beherrſcht, die innere Wahrheit, die aus einer Begebenheit reſultirt. Es erhellt, daß es eigentlich ſehr ungenau, ſtreng genommen verkehrt geſprochen iſt, wenn man das Wort Stoff in dieſem Sinne gebraucht. Inhalt als werthvoll, gewichtig gedacht, ſo zu ſagen mit dem Nebenbegriffe, den wir mit dem Wort Kaliber verbinden, heißt: Gehalt. Da alle Lebens- und Geiſteskraft, auch die verkehrte, eine Kraft iſt, ihren beſtimmten Werth hat, ſo werden wir die Ausdrücke: Inhalt und Gehalt promiscue brauchen. — Ferner wird „Stoff“ häufig im Sinne von „Süjet“ genommen; dann bedeutet das Wort den ganzen Gegenſtand, den erſcheinenden körperlichen Stoff mit der in ihm thätigen Lebens- oder Geiſteskraft zuſammengenommen, den ein Künſtler zu behandeln ſich aufgefordert fühlt; dieß iſt geordneter Stoff, Stoff mit ſeiner Form, aber die Form, wie ſie gegeben iſt, genügt dem Künſtler nicht, ſo wie ihm auch der Gehalt noch der Vertiefung und Erweiterung bedürftig erſcheinen wird; die Form iſt daher hier zum Stoff zu ſchlagen als zu dem Ganzen, das ſeine wahrhaft äſthetiſche Form erſt vom Künſtler erwartet. Mit dem Begriffe Stoff in dieſer Bedeutung haben wir es auf der gegenwärtigen Stelle natürlich noch nicht zu thun. Stoff bedeutet uns alſo zunächſt nur Materie im gewöhnlichen Sinne. Man laſſe ſich davon durch einen vorläufigen Blick auf die Poeſie nicht irre machen. Dieſe Kunſt verſetzt die

Anſchauung in das Innere; ſie führt unſerem innern Auge Bilder vor und dieſe Bilder ſind Bilder von Körpern, alſo von geordnetem ſinnlichem Stoff; daß dabei der Geiſt, der dieſe Körper treibt und bewegt, daß die Handlungen, die er erzeugt, ungleich mehr in Betracht kommen, als die vorgeſtellten Körper, die Geſtalten der Handelnden, daß hieraus eine zweite, höhere Ordnung über der Geſtaltenſchönheit ſich aufbaut, das verändert an der Wahrheit nichts, daß auch die Poeſie uns Körper vorführt; wer uns nichts zu ſchauen gibt, iſt kein Dichter, zu ſchauen aber gibt uns auch der Lyriker, wie dieß die Lehre von der Dichtkunſt leichtlich nachweiſt. Feſte ſinnliche Grundlage iſt überall das Erſte, was wir von aller Kunſt verlangen.

Im Stoffe ſein heißt vereinzelt ſein, endlich ſein, Stoff als ſolcher wirkt nur ſinnlich, bloße Sinnlichkeit iſt das Gegentheil des Idealen. Ideale Luſt kann nicht entſtehen, wo der Stoff den Eindruck beſtimmt. Alſo muß es die Form ſein, was äſthetiſch wirkt, denn die Form iſt eine Ordnung, Ordnung aber iſt geiſtig, iſt eine Einheit im Vielen, ein Einklang, und iſt dieſer Einklang ein mangelloſer, vollkommener, ſo heißt er Harmonie und iſt ein Bild, geiſtiges Sinnenzeugniß des Welteinklangs. Die Form muß alſo vom Stoff irgendwie jedenfalls abgeſondert, es muß vom Stoff abgeſehen werden; der Gegenſtand wird bloß auf die Form angeſehen. Dieß iſt die erſte, grundweſentliche, *negative* Beſtimmung des Begriffs des Schönen. Sie fehlt nicht in meinem Buche, aber ſie iſt nicht vorangeſtellt, wie es ſich gebührte, ſondern erſt in §. 54. 55 nachgeführt.

Die Sache liegt nicht einfach, nicht leicht. Die Form iſt geiſtig, unſinnlich. Alles Schöne iſt aber weſentlich Gegenſtand der Anſchauung, ſinnenfällig, ſinnlich. Rein geiſtige Trennungen, die nicht ſinnlich erſcheinen, ſind ſchlechthin nicht äſthetiſch; im Schönen kommt es darauf an, wie das Ding ausſieht (das Sehen ſteht hier auch für das Hören). Auch was erſt im Innern des Erfinders iſt, wird hier von der innern Sinnlichkeit vernommen, geſchaut, iſt ein inneres Bild deſſen, was weſentlich beſtimmt, auch äußeres Bild für Andere zu werden, von dieſer Beſtimmung ſchlechthin nicht zu trennen iſt. Alſo: ſinnlich unſinnlich; ein ſcheinbarer Widerſpruch. Er löſt ſich dadurch, daß das Sinnliche zum bloßen Scheine, zum bloßen Bilde wird. Bei: „Bild“ denke man nicht ſogleich nur an inneres Bild, Vorſtellung eines ſinnlich Erſcheinenden, ſondern an wirkliche Anſchauung: auch für ſie iſt der äſthetiſche Gegenſtand reiner Schein, bloßes Bild. Ich weiß es nicht beſſer zu erläutern, als durch das Beiſpiel vom Plaſtiſchen, das ich ſchon im Buche (Anm. zu S. 54) gebraucht habe: was am plaſtiſchen Gegenſtande, ſei derſelbe wirkliche, lebendige Geſtalt oder Nachbildung derſelben durch den Künſtler, äſthetiſch gefällt, das ſind rein die Grenzen des Körpers; er wird überall da ſchön, wo er aufhört; dieſe Grenzen ſind körperlich = Null; ſie ſind aber doch nur die Grenzen des Körpers, ſie ſind keine im Leeren ſchwebende Abſtraction, ſie ſind nie und nimmer ohne den Körper, ſie ſind ſinnlich unſinnlich. Wir ſehen ab von dem, was hinter den Grenzen, hinter der Oberfläche iſt, wir höhlen den Körper im Geiſt aus, uns geht nur der Aufriß, nicht der Durchſchnitt an; aber was wir geiſtig entfernt haben, iſt ja doch ebenſoſehr da, denn der

Aufriß iſt nichts Anderes, als das Product der innern Lebensthätigkeit, des Blutumlaufs u. ſ. w. Im Werke des Bildhauers geht uns der Stoff des Steins, des Erzes nichts an, wir haben es bloß damit zu thun, daß er eben bis zu dieſen Grenzen vom Stein weggeſchlagen hat, bis an dieſe Punkte das Erz hat fließen laſſen. Das Innere des Steins, des Erzes iſt aber natürlich wohl zu unterſcheiden vom Innern des nachgebildeten Körpers. *Dieſer* drückt in ſeinen Umriſſen aus, was, in der innern Werkſtätte verborgen, uns als dieß Verborgne jetzt nicht kümmernd, vor ſich geht, gearbeitet, geſchafft, erbildet wird; dieſe lebendige Werkſtätte geht uns alſo auf andere Weiſe, in anderem Sinne nichts an, als das Innere des todten Steins und Erzes: die Werkſtätte haben wir in der Oberfläche, wir haben ihre Geſammtwirkung, ihr Product, Stein und Erz dagegen iſt todt, die Form wird ihm nur wie ein geiſtiger Mantel übergeworfen, aber dieſer geiſtige Mantel iſt doch nicht rein geiſtig, iſt eben jene ſinnlich unſinnliche Form, die der Künſtler der lebendigen Geſtalt abgeſehen hat. Wir haben es mit *dieſem* urſprünglichen Acte zu thun; daß das innere Gefüge von Marmor und Erz ebenfalls auf die Oberfläche wirkt, als entfernter Anklang der Mürbe und Weichheit der Haut, der Textur des Muskels äſthetiſch mitwiegt, geht uns hier nichts an. Wenn wir nun den Körper ſo betrachten, daß der ſinnliche Stoff deſſelben für uns zugleich iſt und nicht iſt, daß uns nur die Oberfläche beſchäftigt, während in dieſer Oberfläche doch eben der Stoff erſcheint, deſſen Grenze ſie iſt, ſo wird er uns ſchon in der Anſchauung zum bloßen *Bilde*. Wir ſchauen ſinnlich und was aus uns ſchaut, iſt doch nur die Phantaſie. Nur darum laſſen wir uns dann in der Kunſt gefallen, daß aus dem bloßen Bilde, dem bloßen Schein Ernſt gemacht wird. Der Maler gibt uns Blut zu ſehen; es iſt Blut und kein Blut; wirkliches Blut erinnert an die ſtoffliche Bedingtheit des Lebens, iſt nicht äſthetiſch, außer wenn wir es bei wirklicher Anſchauung des (nicht nachgeahmten) Gegenſtands ebenfalls betrachten wie bloß gemalt. Der Dichter ſpricht von Schweiß; es iſt Schweiß und kein Schweiß; namentlich riecht er nicht. Durch wirklichen Geruch kann das Naturſchöne erfreuen, der Duft ſpielt eine weſentliche Rolle bei der Empfindung der Landſchaft; durch abſtoßenden Geruch können wir aber ebenſo leicht aus allem Gefühle des Schönen der Natur gegenüber plötzlich herausgeworfen werden. Allzunahe Hinweiſung auf die Proceſſe, durch welche die Körper ſich ernähren und auch verweſen, zerſtört die äſthetiſche Stimmung, ſelbſt die komiſche: „er iſt noch wüſt lebig," ſagt eine Volksredensart in der Schweiz, um zu verſichern, daß Einer noch lebt, den Jemand für todt hielt. Die ideale Anſchauung tödtet in gewiſſem Sinn ihren Gegenſtand, damit ſeine Geſtalt „frei von jeder Zeitgewalt, die Geſpielin ſeliger Naturen, göttlich unter Göttern wandle." Sagt Jemand beim Anblick einer Landſchaft, um ſein äſthetiſches Wohlgefallen auszuſprechen: dieß iſt wie gemalt, ſo kann das Affectation ſein, aber wer ganz richtig fühlt, wird nicht anders ſagen, denn ſchön iſt ſie nicht, ſo lang ſie als Stoff aufgefaßt wird; die Form, der Luftſchleier, der geiſtähnliche Blick des Lichtes bringt dieſe Auffaſſung; was uns ſcharf erkennbar unmittelbar vor Augen ſteht, iſt Erde, Sand, Atom, kurz Stoff.

Stoff, ſagte ich, bedeute in dieſem Zuſammenhang ſinnliche Materie. Allerdings ergibt nun das Beiſpiel vom menſchlichen Körper und ſeiner innern Werkſtätte, daß hier zur Materie gezählt wird, was eigentlich nicht reine, ſondern organiſirte Materie iſt: Knochen, Gefäſſe, Kreislauf des Bluts, Bänder, Muſkeln, Nerven, Fett: lauter geformter Stoff. Eigentlich gibt es ja an ſich keinen bloßen Stoff; das letzte denkbare Atom iſt noch geformt. Der Begriff iſt überhaupt, in beſonderem Sinn aber für unſern Zuſammenhang ein relativer. Zunächſt erhält er noch weitere Ausdehnung. Die Geſtalt hat auch ihren geiſtigen Ausdruck; die Plaſtik liebt es zwar, darin ſehr anſpruchlos ſich mit Wenigem zu begnügen; in ihrer Geſtaltenfreude iſt ihr das Gebilde des ſchönen Körpers faſt an ſich ſchon geiſtvoll, das Werk der anima ſchon animus; doch ſie geht höher zum beſtimmten Ausdruck des Seelenlebens, ſtellt großen ethiſchen Charakter dar, ſetzt die Geſtalt in Zuſammenhang mit andern, in Situation und Handlung: die erſte Formenſchönheit erweitert ſich nun zu einer zweiten, zur Schönheit des Ausdrucks in der Bewegung; dieſe zweite Art der Schönheit gewinnt in der Malerei und unweit tiefer, reicher noch in der Poeſie die Oberhand über jene erſte. Der geiſtige Ausdruck hat nun aber auch ſeinen Apparat, ſeine Werkſtätte, die verborgen bleibt, wie die animaliſche in der plaſtiſchen Schönheit als ſolcher. Die einzelnen Zuflüſſe, aus denen der Strom einer ganzen Stimmung, Leidenſchaft, Handlung entſtanden, die Summe der mannigfachen Regungen, Gedanken, Geſchäfte, die darin enthalten ſind, exponirt weder der Maler, noch der Dichter in ihrem ganzen Umfang und außerhalb der

Kunſt, wer die Erſcheinung des geiſtigen, ſittlichen Lebens wie ein Bild anſchaut, der fragt nicht viel nach den vereinzelten Elementen ihrer Miſchung; allerdings wird, nach Umſtänden mehr oder minder, das äſthetiſche Intereſſe auch den Motiven gelten; allein die Motive haben wiederum einen Apparat, ſind ſelbſt eine Zuſammenſetzung aus Vielem, die in der Anſchauung nicht oder nur bis zu einem gewiſſen Punkte in's Einzelne verfolgt wird. Alſo auch ſeeliſche, geiſtige Thätigkeitsformen fallen hier theilweiſe zum Stoff in der einfachen Bedeutung ſinnlicher Materie. Das ſind ſie an ſich gewiß nicht, aber für den äſthetiſchen Standpunkt ſind ſie es, ſofern ſie hinter der Geſammtwirkung, ihrem Facit, als Factoren, als Triebwerk im Verborgenen bleiben. Wir haben alſo einen erweiterten Begriff von Stoff, dieſe Erweiterung kann aber kein Vorwurf treffen, denn wir ſind in der Aeſthetik, wo ſich die Begriffe anders wenden, als wo von Stoff und Geiſt an ſich die Rede iſt.

Wenn demnach im Schönen vom Stoffe, ſowohl im gewöhnlichen Sinn der materiellen Maſſe, als auch im Sinn des organiſchen und pſychiſchen Apparats abgeſehen wird, ſo wird doch darum keineswegs abgeſehen von der Kraft; die dieſen Stoff beherrſcht, durchdringt und ſo durcharbeitet, miſcht, daß die Oberfläche, die Geſammtwirkung dieſe und keine andere iſt, ſei nun die Lebenskraft Naturwirken oder Geiſteswirken, Gedanke, Affect, Wille, Charakter, ſittliches Geſetz in der Weltgeſchichte, Schickſal. Sie eben iſt es, die auf der Oberfläche, in der Geſammtwirkung erſcheint, in der Vielheit, welche dieſe darſtellt, iſt ſie die Einheit. Das verhüllte Einzelne iſt der Stoff, die beſtimmende, Alles bedingende Kraft iſt der Inhalt, Gehalt. Aus ihm entſteht die Form, er iſt das Formende; von ihm abſtrahiren hieße von dem Einheitsgrunde, vom Mittelpunkte der Form als ſolcher abſtrahiren. In gewiſſem Sinn allerdings wird auch von ihm abſtrahirt: nämlich von jeder ſolchen Aufmerkſamkeit auf ihn, die ihn von ſeiner Erſcheinung unterſchiede. Er iſt anders nicht da, als in der Geſtalt, man weiß außer dieſer Einheit mit der Erſcheinung nichts von ihm (— von der ganz berechtigten Reflexion auf den Grund des äſthetiſchen Wohlgefallens, die dann allerdings Geſtalt und Form unterſcheidet, iſt ja hier nicht die Rede). Sehen wir nun nach der dritten der Bedeutungen des Wortes Stoff (Stoff = Sujet), ſo erhält der Begriff des Inhalts einen Zuwachs, der an der Sache nichts verändert. Kein Gegenſtand, ſo günſtig er ſein mag, genügt dem Künſtler. Die Lebenskraft iſt in der Wirklichkeit unter ausnahmloſen Störungen thätig, der Künſtler muß ſeines Geiſtes ein weſentlich Theil hinzugeben, muß umbildend ſein Selbſt in den Gegenſtand legen. In vielen Fällen gibt ihm dieſer ſogar nur den Anſtoß zu freier Erfindung. Das Schöne iſt nicht einfach Gegenſtand, ſondern aufgefaßter, vom Geiſte des Anſchauenden, des Künſtlers durchdrungner, vertiefter Gegenſtand. Es iſt aber für die Frage des Inhalts zunächſt gleichgültig, wie viel deſſelben an ſich im Gegenſtande liegt, wie viel vom ſinnigen Beſchauer, vom Künſtler herrührt; er iſt die formgebende Einheit, das Inwendige, das durch die Vermittlung eines ſtoffartigen Apparats, der verborgen, unbeachtet bleibt, ein Auswendiges wird, ſich in der Geſammtwirkung des Aeußern ausſpricht, mag man bei der formgebenden Einheit, dem Inwendigen, den Kern des Gegenſtands an ſich oder den Künſtlergeiſt im Auge haben, der ſich in ihn geſenkt und ihn zu höherem Leben geſchwellt hat.

Mit unſerem Satz: abgeſehen wird vom Stoff, nicht abgeſehen wird vom Gehalte; denn er eben iſt es, der in der Form erſcheint, ausſtrahlt, iſt nun eigentlich bereits das Poſitive zum Negativen des äſthetiſchen Actes ausgeſprochen und es iſt alſo bereits erklärt, daß ich von einer bloßen Form nach wie vor nichts weiß. Es iſt erklärt, aber es bedarf noch mehrſeitiger näherer Begründung, dann auch polemiſcher Rechtfertigung; noch ehe dieſe am Platz iſt, muß die Sache namentlich nach der ſubjectiven Seite, nämlich der Art des äſthetiſchen Wohlgefallens, erſt näher unterſucht werden. Nach dieſer zweiten Seite wird es ſich weſentlich um den Begriff der Intereſſeloſigkeit handeln. In dieſe Grundfrage kann aber nicht näher eingegangen werden, ehe der Begriff der Form näher unterſucht iſt. Mit Recht hat man meinem Werke vorgeworfen, daß nicht an der rechten Stelle, auf den erſten Schritten der Metaphyſik des Schönen, dieſe Unterſuchung geführt wird, ſondern alle beſtimmteren Formbegriffe in die Kunſtlehre verlegt ſind. Ich glaubte, ſo anordnen zu müſſen, weil wirklich erſt in der Kunſt die Form zur vollen und reinen Klarheit gelangt, und zwar durch die componirende Thätigkeit. Allein der erſte Theil der Aeſthetik muß die Grundbegriffe entwickeln, die dem Schönen an ſich weſentlich ſind, mögen ſie auch in einem Gebiete (der noch nicht eigentlich künſtleriſchen, doch äſthetiſchen Naturanſchauung) unvollkommener realiſirt ſein, als im andern (der Kunſt). Alle Formbegriffe, die nun aufzuführen ſind, kommen wirklich ſchon in der Anſchauung des Naturſchönen zur Sprache. Auch die Natur componirt und was ſie unzulänglich componirt hat, componirt der ſinnige Betrachter irgendwie um, ſofern er es äſthetiſch anſchaut. Dem Formbegriff muß nun aber die Betrachtung der Erſcheinungsgebiete zu Grund gelegt werden, in welche das Schöne fällt.

Der Stoff, der im Schönen zur reinen Form geordnet erſcheinen ſoll, iſt vor Allem körperliches Daſein im Raume. Das Medium, wodurch er zur Anſchauung kommt, iſt das Licht.

Die ſubjective Seite iſt ſogleich beizuziehen. Darunter können auf dieſem erſten Schritte nur die Sinne verſtanden ſein, mit denen aufgefaßt wird, und da das geiſtige Weſen des Schönen ſich von ſeiner ſinnlichen Erſcheinung ſchlechthin nicht trennen läßt, ſo müſſen allerdings ſchon hier diejenigen Sinne beſeitigt werden, durch die das wahrnehmende Subject ſich nur in unmittelbare, ſinnlich dumpfe Berührung und Vermiſchung mit dem Gegenſtande ſetzt: die nicht contemplativen Sinne des Taſtens, Riechens, Schmeckens; ihre entferntere, mittelbare Betheiligung, namentlich die des Taſtſinns, muß jedoch allerdings bevorwortet werden. Zunächſt tritt als Organ der Auffaſſung des räumlich erſcheinenden Körpers das Geſicht in Geltung. Wir lernen nicht anders ſehen, als mit Beihülfe des Taſtſinns, und er begleitet in einer Art von Reminiſcenz die Functionen des Auges; niemals aber kann er für ſich Organ der Aufnahme ſchöner Form ſein, denn er umſpannt nicht in Einem Act ein Ganzes und iſt durch die wirkliche Berührung mit rein ſinnlichem Reize verbunden.

Es iſt aber noch ein weiterer weſentlicher Begriff aus der Lehre von der Phantaſie, die ihn dann näher zu begründen, zu erörtern und zu verwenden hat, ſchon hier aufzunehmen: die Sinne treten in der Einbildungskraft als inneres Vergegenwärtigen, als Vorſtellen auf. So zunächſt der Geſichtsſinn: der Körper kann abweſend auch innerlich, mit dem innern Auge angeſchaut werden. Es iſt dieß darum hier hervorzuheben, weil der Boden gelegt werden muß, auf dem weiterhin auch die Poeſie ihren Platz finden ſoll, und weil die Aeſthetik zum voraus nicht geſtatten darf, daß man meine, eine Kunſt, die durch das geiſtige Wort unmittelbar zum Geiſte ſpricht, habe es bloß mit Gedanken zu thun; ſie muß uns, was immer ihr tieferer Zweck ſein möge, wie ſchon geſagt, Körper geiſtig zu ſchauen geben. Allein auch bei dem eigentlichen, äußeren Schauen iſt dieß innere Schauen weſentlich mitthätig, ja das äſthetiſch Beſtimmende. Die Phantaſie iſt — davon ſind wir ja ausgegangen und das iſt auch mit jener Umwandlung des Gegenſtands durch das äſthetiſche Schauen in ein bloßes Bild geſagt — in ihrem allgemeinen Weſen ſchon dieſem erſten Theile der Aeſthetik vorausgeſetzt, der Act der Idealiſirung nach ſeinem Weſen ſchon hier, doch erſt in der weiteren Entwicklung, aufzunehmen.

Erſcheinung im Raume iſt Grundform des Daſeins. Daſein, leben heißt vor Allem: als Körper räumlich da ſein. Alles Schöne iſt harmoniſch erſcheinendes Leben, bei allem Schönen alſo muß, das ſteht zunächſt einfach feſt, der erſcheinende Gegenſtand dem Raum angehören. Gibt es ein Schönes, wird kunſtlich ein Schönes hervorgebracht, wo es ſich ganz anders verhält, wo eine Erſcheinungsſeite der Körper von dieſen getrennt und aus ihr ein äſthetiſches Ganzes geſchaffen wird, das uns weder innerlich noch äußerlich Körper zu ſchauen darbietet, ſo wird es damit eine ganz beſondere Bewandtniß haben. — Die Erſcheinung im Raume heißt Form im engeren Sinne des Wortes.

Den Uebergang von der Raumform in die Zeitform bildet das ſpecificirte, particulariſirte Licht: die Farbe. Sie zeigt beweglicher in das thätige Leben des Körpers, als die Form (im engeren Sinne des Worts): er ſcheint ſich durch die Farbe zu uns herzubewegen und uns aufzufordern, daß wir uns mit innigerem Gefühl und Verſtändniß in die Miſchung und Stimmung ſeiner Kräfte verſetzen.

Hierauf iſt der Begriff der eigentlichen Bewegung einzuführen. Bewegung iſt Ueberwindung des Raums in der Zeit. Sie kann Gegenſtand des bloßen Geſichtsſinnes ſein, aber die Erſchütterung der Luft, die mit ihr verbunden iſt, bringt ein neues Gebiet von Erſcheinungen: das akuſtiſche, den Ton. Der Sinn des Gehörs tritt in Geltung. Der Ton iſt zunächſt einfach Begleiter der ſichtbaren Bewegung. Er iſt unarticulirt, bloßer Klang, Schall, Laut der thieriſchen und menſchlichen Stimme, oder articulirter Laut der letzteren: Wort, Sprache.

Ueberall iſt im Voraus auf die Kunſt hinzuweiſen, ſchon darum, weil Verwirrung entſtehen muß, wenn nicht vornherein deutlich unterſchieden wird zwiſchen den Erſcheinungsweiſen, die wir am Objecte wahrnehmen, ſei es am einfach in der Wirklichkeit geſchauten oder am künſtleriſch nachgebildeten, und zwiſchen den Darſtellungsmitteln der Kunſt. So gehört alſo Bewegung, Ton und Wort zunächſt auf die Seite des Objects: die ſichtbare Natur, die Menſchenwelt drückt ihr Inneres und ihre Wechſelwirkungen durch ſie aus. Die Kunſt wird ſich nun aus Gründen, die ihres Orts ſich ergeben, einerſeits die Aufgabe ſtellen, nur das Sichtbare dem Auge vorzuführen, Ton und Wort aber aus dieſem errathen zu laſſen, der innern Vorſtellung, der Phantaſie anheimzugeben; dieß iſt ihr Verfahren in der Sculptur und Malerei. Sie wird aber andererſeits auf die eigentliche Darſtellung des Sichtbaren verzichten können und ſowohl dieſes, als auch das Hörbare nur der innern Vorſtellung überliefern; dann iſt ihr Darſtellungsmittel das Wort, aber dieſes Wort iſt nicht zu verwechſeln mit dem Worte, von welchem ſie meldet, daß es geſprochen worden; ſie kann die Worte, die auf die Seite des Objects gehören, freilich auch als gegenwärtige vorführen und dann fällt ihr Wort und das Wort, von dem ſie meldet, allerdings zuſammen; ja der Dichter kann einfach ſich ſelbſt als Gegenſtand der Darſtellung geben und dann iſt ſein darſtellendes Künſtlerwort zugleich das Wort, das der dargeſtellte Menſch ſpricht (lyriſche Poeſie). Dieß kann jedoch natürlich die ſtrenge Unterſcheidung zwiſchen Wort in beiderlei Bedeutung nicht aufheben; die Poeſie ſtellt durch das Wort dar; was dargeſtellt wird, kann ebenſogut ſtumme Natur als ſprechender Menſch ſein. — Große Confuſion müßte entſtehen, wenn man die Farbe als Darſtellungsmittel der Malerei ſo verſtünde, daß man meinte, es können nun Farben an ſich als der Stoff auftreten, aus dem ein äſthetiſches Ganzes ſich bildet. Die Farbe, womit der Maler malt, iſt nur das Mittel, die Farbe des Objects, alſo die Farbe, die an der Form (im engeren Wortſinn) iſt, und durch ſie dieſe darzuſtellen. Er vermag die Farbe zu iſoliren, weil es möglich iſt, durch Farbenauftrag auf einer Fläche den Schein von Körpern mit ihrer Farbe und ihren Bewegungen, ja ſogar in der Weiſe hervorzubringen, daß man auch auf geſprochene Worte ſchließen kann. Wir werden finden, daß der äſthetiſche Formalismus harmoniſche Farbenzuſammenſtellungen an ſich, nicht als Farben eines dargeſtellten Objects, für äſthetiſch erklären muß; daſſelbe wird er auch von bloßen Linienverbindungen behaupten. Arabesken, lineare und farbige Ornamente werden nun für wirklich und wahrhaft Schönes erklärt werden und der Decorationsmaler ein reinerer Künſtler ſein, als z. B. der Hiſtorienmaler. Doch ich trete hier noch nicht auf die Kritik dieſer Anſicht ein; wir in unſerem vorliegenden Zuſammenhang wiſſen nichts von Darſtellungsmitteln der Form und Farbe, als daß ſie dazu dienen, Gegenſtände, Körper, welche Form und Farbe haben, darzuſtellen und zu charakteriſiren; können Linien und Farben, die nichts vorſtellen, dennoch einen Eindruck hervorbringen, der mehr als ſinnlich angenehm iſt, ſo wird es hiermit jene beſondere Bewandtniß haben, von welcher andeutend ſchon die Rede geweſen iſt und welche an ihrem Orte zur Sprache kommen wird. Von der Architektur mag vorläufig ſo viel geſagt werden, daß ſie allerdings ein Object der Darſtellung hat, nur in dunklerem Sinn, als die andern bildenden Künſte; ſie will ausdrucken, daß die Perſönlichkeit (die einzelne oder collective), die ihre Räume bewohnt, beſucht, ſich über das gemeine Wohnbedürfniß erhoben hat; Schwung, höheres Leben will ſie ausdrucken; ihr Darſtellungsobject iſt die über das Gewöhnliche erhobene Lebensſtimmung. Dazu werden ihr allerdings gewiſſe abſtracte Formen der eben erwähnten, beſonderer Deutung bedürftigen Art, aber in viel höherem Grade noch ganz andere Mittel dienen, durch die ſie allerdings zur Nachahmung beſtimmter Geſtalt übergeht.

Nun aber liegt noch die unläugbare Thatſache einer vollendeten Abſtraction oder Iſolirung vor. Die Muſik iſolirt den Ton, nimmt ihn getrennt von den tönenden Körpern zum Stoffe und idealiſirt ihn für ſich. Sie ahmt, das iſt zunächſt zuzugeben, mit ihren Tönen nicht Töne nach, die ihr Gegenſtand wären. Wir werden finden, daß dieſe ſonderbare Kunſt den Ausgangspunkt, die ganze Baſis für die formaliſtiſche Anſicht bildet. Die nähere Prüfung iſt vorbehalten, an der gegenwärtigen Stelle wird die Aeſthetik nur vorbeugend zu ſagen haben: entweder alle Sätze, von denen wir ausgegangen, ſind unrichtig, oder auch die Muſik hat ein Object, das ſie nachahmt, auch ſie ſtellt individuelles Leben dar. Ihr Object iſt eine geſchloſſene, individuelle Seelenſtimmung. Dieſes Object tönt nun allerdings nicht, wie das Object des Malers und Dichters ſchon als bloßes Object leuchtet; doch ſchlechthin läßt ſich dieß keineswegs ſagen; die Rudimente der muſikaliſchen Tonwelt liegen unentwickelt in der Melodie und Rhythmik, welche unbewußt im Sprechen die Interjection und das bewußte Wort begleitet. Nur freilich muß die Natur einer Kunſt, deren eigentliches Object, die Stimmung, ſo ungreifbar iſt und die den Erſcheinungsſtoff, den ſie nachahmt, den Ton und ſeine Verhältniſſe, am Object als ſeine Aeußerungsweiſe ſo ganz unentwickelt vorfindet, eine ganz beſondere ſein und es wird beſtimmter Umwege des Begriffs bedürfen, um ihre Schweſterſchaft mit den andern Künſten nachzuweiſen. Geringere

Schwierigkeit wird dieß bei einer der Muſik nah verwandten Formwelt haben, bei der Metrik, welche ebenfalls die Stimmung nachahmt und Rudimente ihrer Form ebenfalls im Objecte, der Sprache, findet. Sie iſt keine ſelbſtändige Kunſt, ſondern nur ein Moment in der Poeſie, die in klarer Weiſe Objecte darſtellt; davon nimmt ſie die Stimmungsſeite heraus und gibt ihr Geſtalt.

Dieß iſt der Umfang der Erſcheinungen, an welchen nun die Form ihre Herrſchaft geltend machen ſoll. Jetzt, nachdem ſie klar vorgelegt ſind, kann der Formbegriff aufgenommen und in ſeine Momente verfolgt werden.

Dieſe Momente ſchließen theilweiſe das exact Meßbare und Zählbare in ſich. Theilweiſe: dieß hat mehrfache Bedeutung; es heißt zunächſt: in einzelnen Gebieten, in anderen nicht; dann: auch da, wo der Formbegriff mit dem Begriff der exacten Größenbeſtimmung zuſammenzufallen ſcheint, tritt doch ein anderes Moment lockernd und auflöſend zwiſchen dieſe ſcheinbare Identität; und endlich: es erweiſt ſich, daß auch ſoweit die mathematiſche Beſtimmbarkeit gilt und herrſcht, der Formbegriff in ihr keineswegs aufgeht.

Auszugehen iſt vom einfachſten und ſchlechthin nothwendigſten der im Formbegriff enthaltenen Momente: es iſt die Begrenzung in Raum und Zeit. Dieß erſte Geſetz ergibt ſich von ſelbſt aus dem Weſen des Schönen, wornach im Einzelnen das Weltganze als harmoniſches angeſchaut wird. Der ſchöne Gegenſtand iſt — darauf wird die Aeſthetik von allen Punkten immer wieder zurückgeführt — Individuum und als ſolches begrenzt nach außen. Bildet Solches, was an ſich für unſere Sinne nicht eingegrenzt, was continuirlich ausgedehnt iſt, theilweiſe oder ganz den äſthetiſchen Gegenſtand, ſo iſt es die äſthetiſche Anſchauung (in der Kunſt die Hervorbringung), welche die ins Unendliche fließende Linie durchſchneidet; ſo in der Landſchaft, ſo im Bilde einer Handlung, denn dieſe iſt ja immer ein Stück aus der unendlichen Kette der Geſchichte. Gewiß darf die Abgrenzung, die hier aus dem Geiſte des Anſchauenden oder Erfindenden kommt, keine willkürliche ſein, denn wir ſtatuiren kein Erfinden, das ſich vom innern Weſen der Dinge entfernt; der Fingerzeig aber, wo die Grenze ſein ſoll, iſt hier äußerlich nicht gegeben. Sie ſoll aus dem gefühlten und verſtandenen Innern des Gegenſtands entwickelt werden: wo das innere Leben einer Erſcheinung zur Genüge ſich dargeſtellt, wo es erſchöpft, wo es abgelaufen iſt, da muß die Grenzlinie ſein. In der Landſchaft iſt dieß innere Leben die ſpecifiſche Stimmungsqualität, in der Handlung die beſtimmte geiſtige Einheit, um die ſich Alles bewegt. So folgt, was ſich übrigens von ſelbſt verſteht, daß die Wiſſenſchaft nur eine künſtliche Abſtraction vornimmt, wenn ſie die Momente der Form trennt und zuerſt das der Abgrenzung ſo hinſtellt, als wäre es ein äußerliches. Die Grenze in allem Schönen bewirkt ſich eben durch ein Unbegrenztes, eine geiſtige Einheit; im Erhabenen wendet ſich das Verhältniß ſo, daß die Erſcheinung ausdrücklich von der Grenze auf das ſinnlich oder geiſtig Grenzenloſe, eigentlich ſtets hinter jenem auf dieſes hinausweiſt; allein auch im Erhabenen wird dieſer Eindruck nur durch eine beſtimmte Art der Begrenzung erreicht (in die Wolke ſich verlierende Bergſpitze und Anderes) — Uebrigens iſt ſchon durch das Beiſpiel der Landſchaft und der Handlung ausgeſprochen, daß, wenn wir vor allem feſtſtellen, der ſchöne Gegenſtand müſſe Individuum ſein, dieſer Begriff in dem erweiterten Sinn zu nehmen iſt, wonach er auch eine Mehrheit von Individuen umfaſſen kann. Die geiſtige Einheit, welche in der gegebenen Mehrheit die Individuen bindet, verhält ſich dann zu dieſen, wie Seele und Geiſt im eigentlichen Individuum zu ſeinem Körper und ſeinen geſammten Lebensäußerungen.

Der ſo abgegrenzte Gegenſtand muß als Ganzes ein Maaß haben. Dieß iſt die zweite Formbeſtimmung. Das Maaß iſt Maaß der Größe in Raum und Zeit und der Kraft. Maaß der Kraft oder Intenſität ſteht mit Maaß der Raumgröße und Zeitlänge in einem lösbaren Verhältniß; bald bedingt es die letzteren, bald beſteht es frei von ihnen, ja kann in Widerſpruch mit ihnen treten. Ein beſtimmterer Anhalt für den Maaßbegriff, als der, welcher durch die auffaſſenden Sinne und die Natur der innern Vorſtellung gegeben iſt, liegt zunächſt nicht vor: das Maaß im Gegenſtand darf nicht unter und darf nicht über die Spannkraft der äußern, noch der zwar ungleich weitern, doch auch nicht grenzenloſen innern Anſchauung fallen. Unter dieſelbe ſtellt ſich, was zu klein, zu kurzdauernd, zu ſchwach iſt, um klar und beſtimmt aufgefaßt zu werden, über dieſelbe, was zu groß, zu langdauernd, zu ſtark iſt. Die bekannte einfach wahre Beſtimmung des Ariſtoteles hat hier ihre Stelle. Der Maaßbegriff zeigt übrigens bereits die Zweiſeitigkeit ſämmtlicher Formbeſtimmungen. Theilweiſe läßt ſich das Maaß wirklich meſſen und wird auch gemeſſen, d. h. Höhe, Breite u. ſ. w. wird von Jedem, der ein Kunſtwerk der betreffenden Art ſich genauer merken will, wirklich präciſirt; theilweiſe läßt es ſich meſſen, wird aber nicht gemeſſen, wie denn z. B. Niemand die Zeit der Leſung oder Anhörung eines Gedichtes (ausgenommen etwa des Drama in theatraliſcher Aufführung) nachmißt, theilweiſe läßt es ſich nicht meſſen: die Intenſität einer Farbe, eines Tons, noch mehr eines Gefühls, einer Leidenſchaft entzieht ſich ganz der mathematiſchen Faßbarkeit und man vertraut einfach dem natürlichen Sinn, daß er für das zu Schwache und zu Starke den richtigen Maaßſtab in ſich trage.

Schon bei dieſen erſten Begriffen iſt nur künſtlich das Moment der innern Begrenzung, d. h. zunächſt unbeſtimmt der Vielheit im Gegenſtand bei Seite gelaſſen oder nur berührt, ſofern auf die erweiterte Bedeutung des Begriffs Individuum aufmerkſam zu machen war. Kein ſchlechthin Einfaches oder — denn an ſich gibt es keines — nichts, was als ſchlechthin Einfaches erſcheint, kann jemals äſthetiſcher Gegenſtand ſein; Form iſt ja Ordnung und Ordnung beherrſcht ein Unterſchiedenes, ein Vieles.

Der abſtracteſte unter den Begriffen, die nun als Momente der inneren Ordnung auftreten, iſt der Begriff der Regelmäßigkeit (das Wort im engeren Sinne genommen). Regelmäßigkeit iſt gleichmäßige Wiederkehr unterſchiedner, doch gleicher Theile. Niemals kann ein ganzes Schönes darin erſchöpft ſein; nur als Theil in einem ganzen Schönen kann ſtreng Regelmäßiges auftreten: mathematiſche Formen wie Quadrat, Kreis, Würfel, Kugel, gleiche Säulen mit gleichen Diſtanzen, gleiche Versfüße, gleicher Takt. Das Schöne iſt weſentlich lebendig ſelbſtändiges Individuum; was lebt, geht nie in der Regelmäßigkeit auf, Leben bringt

Ungleichheit mit ſich. Aeſthetiſch betrachtet iſt ein Kryſtall eine ärmere Form, als eine Wolke; — denn dieſe in ihrer Unregelmäßigkeit und Bewegung erinnert an Beſeeltes, frei Lebendiges. — Regelmäßigkeit im weiteren Sinne des Wortes geht uns hier nichts an; da bedeutet ſie Einhaltung von buchſtäblichen Kunſtregeln, die ein concretes Kunſtgebiet umfaſſen, und es handelt ſich um die Frage, ob und wieweit es ſolche Regeln gebe und wenn, wie hoch deren Befolgung äſthetiſch zu ſchätzen ſei.

Etwas reicher iſt bereits der Begriff der Symmetrie, denn er zieht zum Gleichen das Ungleiche herbei. Symmetrie iſt Gegenüberſtellung gleicher Theile um einen trennenden Mittelpunkt, der ihnen ungleich iſt. Das Gebiet des Meßbaren und Zählbaren wird auch mit dieſer Beſtimmung theilweiſe eingehalten, theilweiſe verlaſſen. Das Symmetriſche im Bau des organiſchen Körpers iſt meßbar, die Symmetrie in der Baukunſt, Muſik, Metrik läßt ſich in Zahlen faſſen; hier ſind Qualitäten, die ſich in ganz beſtimmbarer Quantität niederſchlagen. Allein die Symmetrie tritt weiter als ein Verhältniß des Gegenüberſtehens analoger Qualitäten und Werthe auf, das ſich der mathematiſchen Formel entzieht. Im maleriſchen Object oder Gemälde können Figuren von ähnlichem Ausdruck, Farbe, in ähnlicher Beleuchtung ſich gegenüberſtehen, von einer mittleren Figur oder Erſcheinung, die anders geſtaltet, gefärbt, beleuchtet iſt, getrennt; ebenſo Charaktere, untergeordnete Handlungen im Gebiete der activen Welt, in Epos und Drama. Hier iſt der Begriff der Symmetrie ins Incalculable vergeiſtigt, gilt aber doch in voller Kraft.

Ein weiterer Begriff, der der Proportion, bezieht ſich nun entſchieden auf ungleiche Theile, ſetzt die Ungleichheit voraus und eine ſie beherrſchende Ordnung feſt. Der Theil ſoll die Größe, Kraft haben, die ſeinem Verhältniß zum Ganzen und zu den übrigen Theilen adäquat iſt. Der Maaßbegriff entwickelt ſich hier zum Begriffe des Maaßverhältniſſes, er erweitert ſich, er verdoppelt ſich in ſich: das einfache Maaß des Ganzen wird zu einer Wechſelbeziehung des Maaßes der Theile. Nach der einen Seite fällt dieſer Begriff ebenfalls noch in das Gebiet des Meßbaren, d. h. wenn man des Gegenſtandes Weſen und Verhältniſſe kennt, läßt ſich in einigen Sphären finden und beſtimmen, welches Maaß die Theile gegen einander einhalten müſſen.

Zeiſing glaubt ein Proportionsgeſetz von durchgreifender Geltung in dem ſogenannten goldenen Schnitte gefunden zu haben. Ich muß geſtehen, daß ich aus einem ſkeptiſchen Verhalten zu dieſer Entdeckung nicht herausgelangen kann. Daß das aufgeſtellte mathematiſche Geſetz an allen anerkannten plaſtiſchen und architektoniſchen Kunſtwerken der Welt zutreffe, könnte man eigentlich nur glauben, wenn man überall nachgemeſſen und ſich von der Wahrheit überzeugt hätte. Einige Verſehen im Meſſen der Kunſtwerke ſelbſt, einige Unrichtigkeiten in den Nachbildungen, an denen ſtatt an den Originalen die Meſſung vorgenommen war, und die vermeintliche Entdeckung fällt zuſammen. Dieß iſt zunächſt eben ein Zweifel rein empiriſcher Art. Mir ſcheint aber, er führe tiefer. Man würde die Beiſtimmung nicht vom Nachmeſſen abhängig machen, wenn man einen innern Grund einſähe, eine logiſche Nöthigung fühlte. Man fragt: warum ſoll es gerade dieſes Geſetz ſein? Vielleicht es gilt, vielleicht auch nicht. Am

Ende denkt man, es werde eben die innere Beſchaffenheit, wodurch eine Gattung von Naturweſen ſich von der andern unterſcheidet, und die verſchiedene Aufgabe, welche verſchiedene Kunſtwerke ſich ſtellen, auch verſchiedene Proportion bedingen, das Verhältniß der Theile werde durch ihre Beſtimmung und die Beſtimmung des Ganzen gegeben, und man ſchiebt die Feſtſtellung einer Formel auf, bis man an die Gattungen, an die Künſte, Kunſtzweige, Style, an die einzelnen Kunſtwerke gelangt. Von andrer Seite erhebt ſich gegen den Zweifel ein Zuviel der Beſtätigung der Wahrheit: Meſſungen, die an rein mechaniſchen Gegenſtänden und an entſchieden häßlichen (nämlich gattungsmäßig häßlichen) Thieren vorgenommen wurden, ſollen zeigen, daß der goldene Schnitt ſchließlich an allem irgendwie geſetzmäßig Gebildeten zutrifft: iſt dieß richtig, ſo weiß man vollends nicht, was man mit dieſem Maaßſtab im Reiche des Schönen beginnen ſoll.

Sei dem wie es will, die gegebene Proportion läßt ſich in einem Theile des äſthetiſchen Gebiets meſſen und zählen; anderntheils aber gelangt man mit dem Begriffe der Proportion jedenfalls noch entſchiedener, als mit dem der Symmetrie, aus dem mathematiſchen Gebiete heraus: es handelt ſich um Maaßverhältniſſe der Kraft und des Geiſtes, die ſchlechthin nicht mehr meßbar, in keine Formel zu faſſen ſind. Untergeordnete Theile in einem Gemälde und in einem Drama können, jene im Raum, dieſe in der Zeit, zu groß ſein im Verhältniß ihrer Bedeutung zum Ganzen, bedeutendere zu klein; hier könnte man noch meſſen, aber Niemand fällt es ein, den Zollſtab anzulegen und die Taſchenuhr zu ziehen, um den Ueberfluß oder Mangel auf Zahlen zu bringen;

allein nicht nur dieß: die Theile können im Umfang die ihnen beſchiedene Ausdehnung haben, aber durch die Intenſität der Behandlung: dort der Farbe, hier des geiſtigen Aufwands (Energie des Ausdrucks u. ſ. w.), oder umgekehrt durch Schlaffheit und Ausdrucksloſigkeit gegen alle Proportion verſtoßen, und hiemit hat Zollſtab und Uhr ſchlechtweg nichts mehr zu ſchaffen.

Was haben wir nun in den bisher aufgeführten Momenten des Formbegriffs? Sie ziehen ſich durch die Welt des Schönen hindurch als ſinnlich unſinnliche Beſtimmungen, als Geiſter, die erſcheinen der meſſenden, zählenden Auffaſſung und verſchwinden ihr wieder, während ihre Gegenwart doch wahrnehmbar bleibt. In der Baukunſt, Metrik, Muſik fallen Grenze, Maaß, Symmetrie, Proportion in den Rahmen der mathematiſchen Formel; in der Sculptur und Malerei ſind die Maaße des Thier- und Menſchenkörpers durch ein Proportionsgeſetz beſtimmt, das ſich aber zum Ganzen der ſchönen Geſtalt genau nur verhält wie das Knochengerüſte, dem ſeine Meſſung eigentlich gilt; unendliche kleine Abweichungen ſind nicht nur zugelaſſen, ſondern im Schönen ebenſo weſentlich wie das Geſetz, weil ſonſt keine Individualität wäre; wo die menſchliche Geſtalt nicht oder nur ganz beiläufig zur Darſtellung kommt, wie in der Landſchaft, da fällt auch dieſes Stück eigentlicher Meſſung weg, alle genannten Formbegriffe machen ſich in einer Weiſe geltend, die jeder Formel entflieht; die paar Regeln, die man über Compoſition der Landſchaft vorzubringen weiß, ſind nur ſchwache Linien, durch einen Nebel gezogen. Nicht viel anders verhält es ſich in der Compoſition der plaſtiſchen und maleriſchen Figurengruppe; ein paar Sätze von liberaler Herrſchaft der Pyramidalform u. dergl.: das iſt Alles, was man, und zwar erſt ſelbſt wieder mit Vorbehalten und Reſtrictionen, aufſtellen kann. Ueberall wird die Regel vom freien Spiele der Individualität des Lebens und ihrer freien Zufälligkeit durchkreuzt. Hier liegt es: Individualität, Leben iſt weſentlich frei und berührt ſich mit dem Mathematiſchen nur ſo, daß dieſes in ſein Element Linien führt, die es nicht durchdringen, nicht umſpannen. Am hellſten entbindet ſich das freie Leben in der Poeſie und am beſtimmteſten trägt alles Meßbare und Zählbare hier nur die Bedeutung eines äußern Saumes. Die Metrik iſt, wie ſchon bemerkt, nicht die Poeſie, ſie iſt nur *an* der Poeſie; die weitere Eintheilung in Strophen, Geſänge, Acte iſt blos äußere Spur eines Formlebens, das tiefer geſucht werden muß und nicht zu meſſen iſt.

Kurz: wir haben bis jetzt Grundlagen ganz amphiboliſcher Natur. Sie laſſen ſich mathematiſch faſſen und entziehen ſich der beſtimmten Faſſung wieder, ſie ſind quantitativ, man möchte ſie mathematiſch abſtracte Formelemente nennen, ſie weiſen aber gerade durch dieß Entſchwinden auf ein Qualitatives, das hinter dem Quantitativen liegt und in ihm nicht ganz erſcheint; es ſind Niederſchläge verborgenen innern Lebens, das ſie auf großen und breiten Stellen durchbricht und überfluthet.

Dieß tiefere Leben iſt die *Harmonie*. Die Harmonie iſt lebendige, bewegte Einſtimmung einer klar unterſchiedenen Vielheit. Sie geht hervor aus der Einheit der innern Lebenskraft (ob wir dieſe in der Naturerſcheinung an ſich finden, oder ob ſie der in das Weſen des Gegenſtands ſich verſenkende und es unendlich erhöhende Künſtlergeiſt ſchafft: dieß macht, wie ſchon ausgeſprochen, hier keinen Unterſchied); ſie bringt die Einheit in die Theile, weil ſie die Theile iſt; ſie geht als daſſelbe Blut, derſelbe Nerv, derſelbe Phosphor des Lebens, dieſelbe Seele, derſelbe Geiſt durch die Theile und dieſer durchgehende Strom nur iſt es, der die Theile zu Gliedern, das Ganze zu einem Organismus macht. Es fragt ſich nur, wie die Form als geiſtige Ordnung des Stoffs in dieſem tieferen Sinn für die Anſchauung erſcheint, denn gewiß, was nicht anſchaulich erſcheint, iſt nicht äſthetiſch.

Zunächſt treten alſo die Beſtimmungen, die wir ſchon betrachtet haben, wieder auf, nun aber als Momente des tieferen Zuſammenhangs. Begrenzung nach außen iſt Vorbedingung, Begrenzung nach innen oder klar unterſchiedene Vielheit, Maaß, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion ſind Seiten der Erſcheinung der Harmonie, werden nun als ihr Ausfluß erfaßt, nehmen daher den Charakter des Lebendigen, von innen heraus Bewegten an. Hat ſie aber außerdem ihre eignen Erſcheinungsformen? Und werden ſich dieſe mathematiſch beſtimmen laſſen? Aus dem Bisherigen ſcheint zu folgen, daß der lebendige Einklang ſich aller Meſſung, Zählung rein entziehe; dieß beſtätigt ſich in einem Theile des Kunſtgebiets, und zwar dem weitaus größeren; dann aber ſtoßen wir auf eine Stelle, wo gerade die Harmonie ganz und gar in die mathematiſche Form eingeht, in ihr aufzugehen ſcheint.

Eine ſolche Stelle ſcheint ſchon in der Architektur gegeben, doch dem habe ich ſchon in einer früheren Bemerkung widerſprochen; nie wäre ein Bau ſchön zu nennen ohne die decorative Gliederung und weitere Verzierung. Der Parthenon ohne Säulen, Gebälk, Akroterien, Reliefs, Giebelgruppen iſt nicht viel mehr, als eine große ſteinerne Truhe. Wir haben zwar noch von ſymboliſcher Wirkung der abſtract geometriſchen Form zu ſprechen, ſie iſt aber gewiß der geringſte Theil des Ganzen; die decorativen Formen erſt leihen den fungirenden mechaniſchen Kräften den Schein, als wären ſie lebendige, freie Kräfte; es gilt, durch ſie die Schwere ſo ausleben zu laſſen, ſo befriedigt darzuſtellen, daß ſie aufathmend von der Strenge ihres Geſetzes Blätter und Blumen zu treiben ſcheint. Alle organiſchen Formen, welche dieſer Beſtimmung dienen, werden zwar geometriſch ſtyliſirt, aber Niemand wird behaupten, daß geometriſches Denken zu ihrer Erfindung führt.

Von plaſtiſcher und maleriſcher Form und Compoſition iſt bereits die Rede geweſen, auf Farbe und Bewegung aber nun ausdrücklich einzugehen. In ihnen gibt ſich beſtimmter das innere Leben kund; in dieſem Gebiet erſt tritt die lebendige Einſtimmung des Mannigfaltigen, die wir Harmonie nennen, in volle reiche Geltung ein. Im Gebiete der Farbe ſcheint es nun, als gelangten wir bereits zu der Stelle, wo uns die vorliegende Schwierigkeit begegnet. Der Einklang der Farben pflegt Harmonie genannt zu werden, abgeſehen von Gegenſtänden, an denen die Farbe als ihr Charakterausdruck erſcheint. Mit ihr treten wir zugleich bereits in das Gebiet der Bewegung. Der gefeſſelte Moment der Bewegung des ſchönen Körpers in Sculptur und Malerei, die Reihe ſeiner

Bewegungen, welche die Dichtkunſt an unſerm innern Sinn vorüberführt, gehört nicht in unſern Zuſammenhang, denn hier kann davon nicht die Rede ſein, daß die Harmonie in Zahlen aufgehe. Dieß iſt der Fall bei den Bewegungen der individualitätsloſen phyſikaliſchen Potenzen des Lichts und der Luft, wo ſie eine Rolle im äſthetiſchen Gebiete ſpielen; ſie laſſen ſich nur an der Zahl faſſen, wir haben ſonſt keine Handhabe, die Zahl ſcheint Alles zu ſein. Der Unterſchied der Farben beruht auf einem Unterſchiede der Geſchwindigkeit der Lichtwellen, dieſe iſt zu berechnen, die ſehr großen, tief in die Millionen laufenden Zahlen werden nach vergleichendem Maaßſtabe auf einfache, niedrige reducirt und es erweiſt ſich, daß Harmonie in der Farbe auf Klarheit und Einfachheit von Zahlenverhältniſſen beruht. Dieſen Verhältniſſen hat beſonders Friedr. Wilh. Unger eingängliche, verdienſtliche Studien zugewendet; er, ohne zu meinen, daß er es hier mit dem Weſen des Schönen, ſondern ſich wohl bewußt, daß er es nur mit einem ſeiner Elemente zu thun habe. In der That entſteht uns hier noch nicht die eigentliche Schwierigkeit. Dieß folgt bereits aus einer obigen Stelle, wo bei Aufführung der äſthetiſchen Erſcheinungsgebiete ſtreng unterſchieden wurde zwiſchen dem Darſtellungsmittel und Darſtellungsgegenſtand einer Kunſt: der Maler malt mit bloßen Farben farbige Körper. Zuſammenſtellung harmoniſcher Farben ohne Gegenſtand kann Niemand ein Kunſtwerk nennen, vollends nicht, nachdem das phyſikaliſch-arithmetiſche Geſetz erforſcht iſt und ſomit Harmonien durch bloße Berechnung ſich finden laſſen; wer ſie ſchön nennt, weiß dabei oder ſollte wiſſen, daß er das Wort ſehr ungenau braucht, er müßte denn läugnen, daß ſchön im ſtrengen Sinne nichts heißen darf, was den innern Menſchen gleichgültig, leer läßt, daß Harmonie im äſthetiſchen Sinn nur diejenige heißen kann, deren Wirkung ideale Luſt iſt. Da dennoch nach allgemeinem Herkommen Verhältniſſe von Farben ohne Gegenſtände Harmonien genannt werden, ſo liegt die Thatſache nun vor, daß das Wort Harmonie in zwei ſehr verſchiedenen Bedeutungen gebraucht wird: in mathematiſch-phyſikaliſcher und in ſeeliſcher, ſinnlich-geiſtiger, inhaltsvoller. Nun aber entſteht die wichtige Frage, ob ſich zwiſchen dieſen zwei ſo verſchiedenen Arten von Harmonie dennoch eine Beziehung, ein Rapport finden laſſe. Sie wird zu bejahen ſein; der Rapport muß offenbar darin beſtehen, daß Harmonie im erſten Sinn ein Bild der Harmonie im zweiten Sinne werden kann. Dieß Bild kann nur ein ſymboliſches ſein; das iſt die „beſondere Bewandtniß", welche ich öfters angedeutet: es handelt ſich von einer unwillkürlich ſymboliſirenden Thätigkeit der Phantaſie, die an einer ſpäteren Stelle ausdrücklich zu beleuchten iſt. Allein dieſe Auffaſſung, dieſe ſinnbildliche Beziehung auf das Inhaltsvolle wird im Anſchauen der Farbe doch nicht erwachen, wo ſie getrennt, ſondern nur wo ſie mitwirkend auftritt, d. h. zwar abſtract, ohne Gegenſtand, jedoch als Theil eines concreten Ganzen, wie in den gemalten Fenſtern gothiſcher Kirchen, wo gewiß auch ohne bildliche Darſtellung die durchſichtige Gluth einſtimmiger Farben ſtimmungsvoll auf das Gemüth wirkt. Die ſymboliſche Bedeutung des Lichts und der Farbe wird ſich noch weiter erſtrecken, nämlich auf ein ganzes weites Gebiet, wo dieſelben mit Gegenſtänden ſich verbinden, aber mit ſolchen, die nicht beſeelte Weſen ſind: das landſchaftliche; darauf werden wir an der Stelle ausdrücklich eingehen müſſen, wo diese Symbolik näher zur Sprache kommt. Ganz anders verhält es ſich da, wo die Farbe als Ausdruck der innern leiblichen und ſeeliſchen Stimmung lebendiger Individuen auftritt. Eine wunderbare Sinnbildſprache der Natur ſelbſt gibt ſich hier zu erkennen, die den tieferen Harmonien, um die es nun ſich handelt, den Verhältniſſen der Formen, Bewegungen, Handlungen, Gedanken die Farbe als Widerſchein ihres innern Weſens und Lebens verknüpft; das Ganze iſt aber ein ſchlechthin Anderes, als in den zuerſt genannten Fällen: überall, wo concret lebendige Gegenſtände das äſthetiſche Object bilden, iſt die Grundlage des äſthetiſchen Acts nicht mehr Symbolik.

Die Lichtwelle führt auf die Luftwelle, dieſe auf den Ton. Die Schwingungszahl der Schallwellen iſt wie die der Lichtwellen auf niedrige Zahlen reducirt und Harmonie der Töne ſtellt ſich als Einfachheit, Klarheit von exacten Zahlenverhältniſſen dar, wie Harmonie der Farben, daher beide ſich auch analog ſind und die Wiſſenſchaft längſt mit dieſer Analogie ſich beſchäftigt. Namentlich der genannte Unger begründet ſeine Lehre von der Harmonie der Farbe auf die Parallele der Farbenſcala mit der Tonſcala. Nun aber zeigt ſich hier ein weſentlicher Unterſchied. Harmonie von Tönen kann für ſich allein, d. h. ohne daß die Töne nur mitwirkend wären, alſo ohne Object wirklich ſchön ſein. Hier alſo und hier erſt iſt die ſchwierige Stelle. Es gibt eine Kunſt, worin der phyſikaliſche Einklang ohne Hinzutritt von Gegenſtänden wie äſthetiſcher Einklang wirkt: die Muſik. In dieſer Kunſt iſt alles Verhältniß und zwar exact zählbares Verhältniß, nicht nur die eigentliche Harmonie, ſondern auch die Ordnungen, worin ſich das Kunſtwerk als ſucceſſive Folge von Tönen bewegt. Iſt hier in der ganzen Form Alles Verhältniß, ſo ſcheint zu folgen, daß umgekehrt auch das Verhältniß Alles ſei, und es fehlt nur noch, daß man von ſolchem Scheine ſich beſtimmen läßt, den Standpunkt für die ganze Kunſtphiloſophie in dieſer Kunſt zu nehmen, ſo wird ſich der Schluß ergeben, daß in allen Künſten, was nicht reines Verhältniß iſt, nur als Zweites, von außen Angeheftetes zum Weſen, zum eigentlich Aeſthetiſchen, d. h. zum gegenſtandsloſen Verhältniß hinzukomme. Die Stelle, wo in der gegenwärtigen Kritik dieſe Anſicht im Großen und Ganzen zu beſprechen iſt, bleibt vorbehalten. Ueber die Muſik hier vorerſt nur ſo viel. Wenn wirklich die phyſikaliſche Harmonie Alles wäre, ſo müßte, wer Generalbaß und Taktregeln kennt, eben hiemit gemachter Componiſt ſein. Leiſtet der Componiſt nichts, als daß er phyſikaliſche Harmonien zuſammenſtellt, ſo iſt ſchwer zu ſagen, wie er ſich vom Koch und Tafelmeiſter unterſcheidet, die in Wein und Speiſen harmoniſche Verhältniſſe für die Zungen = Nerven und die Verdauung componiren. Iſt Gaſtronomie nicht Kunſt gleichen Rangs mit Muſik, ſondern jene eine Geſchicklichkeit im Angenehmen, dieſe aber wirkliche Kunſt, ſo muß der Schein, daß ihr Ganzes in der meßbaren und zählbaren Harmonie liege, wirklich ein bloßer Schein ſein. Es muß ſich ein Grund finden laſſen, auch der Muſik Inhalt zuzuerkennen. Dieſer Grund kann nur in der mehrbenannten Symbolik liegen. Die phyſikaliſchen Harmonien des Tons müſſen vermöge einer tiefen Nöthigung als Bilder von Harmonie der Seelenſtimmung wirken; das beſtimmte muſikaliſche Kunſtwerk aber muß das entwickelte ſymboliſche Bild einer individuellen und doch menſchlich wahren Stimmung ſein. Tiefes und lebendiges Gefühl macht gewiß noch nicht den Muſiker, aber ebenſowenig die Kenntniß der Tonverhältniſſe, der muſikaliſchen Ordnungen überhaupt und die Geſchicklichkeit der Ausübung. Nur wo beides zuſammentrifft, iſt muſikaliſche Erfindung und wirklicher äſthetiſcher Genuß. Dieß ſind nur vorläufige Sätze. Ich bekenne mich noch ganz zu der Anſicht von der Muſik, die ich in meiner Aeſthetik ausgeführt habe. Jenem Theile meiner Kunſtlehre fehlt aber eine vorbereitende Grundlegung in der Lehre von der Phantaſie, nämlich eben eine genauere Unterſuchung des Symboliſchen. Ich werde hier, in dieſer Kritik, das Weſentliche daraus ſchon in der Prüfung der allgemeinen Lehre vom Schönen anticipiren, nur noch nicht an der gegenwärtigen Stelle, weil der Zuſammenhang zu breit unterbrochen würde. Für jetzt nur noch eine Bemerkung. Die Formaliſten ſelbſt haben es Wort, daß nur „ein Theil der äſthetiſchen Verhältniſſe exact zu beſtimmen iſt.“ Kein Zweifel, daß überall die lebendige Harmonie, die aus der geiſtigen Einheit kommt, ſich in der Form niederſchlagen muß, aber dieſer Niederſchlag iſt, wie ſchon gezeigt, im weitaus größeren Gebiete des Schönen unmeßbar. Wer nicht überzeugt wäre, der ſuche die mathematiſche Formel zu finden für den kleinen Strich, Punkt, wodurch ein Mundwinkel, ein Auge den Ausdruck erhält, der dem Charaktergepräge einer ganzen Figur den letzten Drucker gibt. An der ſixtiniſchen Madonna die Symmetrie und zwangloſe

Pyramidalform der Compoſition, die Farbenharmonie nachweiſen, das iſt noch nicht angefangen; man höre den Kupferſtecher über ſeine Noth, den Ausdruck der Augen, des Mundes wieder zu geben, man beachte die ſchwebende Bewegung, man fühle das Wehen, das von unbekannten Welten herziehend in den Löckchen des Knaben, in den Gewändern webt, und man befindet ſich in dem Elemente der Form, wo das Senkblei der exacten Nachweiſung keinen Grund mehr findet. Das iſt nun aber eben ein für die Beurtheilung des Formalismus ſehr wichtiger Punkt. Wenn ſich im größten Gebiete des Schönen das Verhältniß dem Calcul entzieht, ſo iſt ſtark zu vermuthen, daß das Verhältniß nicht Alles ſei, ſondern daß es ſich ebenſo weſentlich darum frage, *was* ſich verhält. Davon alſo mehr, wenn ich die Prüfung dieſer Anſicht ausdrücklich vornehme.

Es ſind nun die Momente der freien Harmonie zu unterſcheiden. Das erſte iſt die Vielheit als bloße *Mannigfaltigkeit*. Das Schöne fordert ſie, weil ſein Inhalt das volle Leben, Lebensfülle iſt. Die Einheit hat ſie zu durchdringen. Sie ordnet die Glieder nach ihrem innern Unterſchied. Die abſtracten Formelemente treten, wie ſchon geſagt, wieder auf, nur ſtehen ſie jetzt in dem höheren Zuſammenhang, der bei ihrer Aufzählung erſt berührt werden konnte. Die innere Begrenztheit iſt nun freies, klares Auseinanderhalten. Die Einheit bildet in der klar geſchiedenen Vielheit untergeordnete Einheiten, ſo daß das Verhältniß des Einen und Vielen ſich im Vielen wiederholt (wie z. B. die Gruppen aus je drei Figuren in Leonardo da Vinci's Abendmahl); die Analogie aus dem Gebiete des Meßbaren bilden hiezu die Gruppen, Perioden in der Metrik und Muſik, in den ſelbſtändigen und höheren, d. h. das klare Leben darſtellenden Künſten aber vollendet erſt die eingemiſchte Unregelmäßigkeit dieſer Gruppentheilung die wahre äſthetiſche Form. Entſprechende Werthbedeutung begründet zwangloſe Symmetrie, höherer Werth die Ueberordnung über dem ſymmetriſch Gruppirten. Die Proportion beſtimmt ſich rein aus der Natur des Gegenſtands, wie der Künſtler ihn erfaßt und mit ſeinem Geiſte durchdrungen hat. Die Mannigfaltigkeit ſchreitet fort zum Contraſte. Dieſer Begriff iſt hier, in der Lehre von der lebendigen Harmonie, aufzunehmen und nach ſeinem Weſen und ſeinen Graden — milder und ſtarker Contraſt — zu entwickeln. Contraſt iſt weſentlich ein dynamiſches, tiefer ein geiſtiges Verhältniß: ein Gegenſatz von Kräften, die durch die Einheit gegen einander geſpannt ſind und ſo ſich in ihrer Erſcheinung und Wirkung gegenſeitig erhöhen. Er tritt allerdings auch als Gegenſatz in der Größe auf, aber die Größe iſt Erſcheinung der Kraft. Auch von dieſem lebensvollen Harmoniegeſetze, dem Contraſt, findet ſich nun ein Vorbild im Phyſikaliſchen; ſein Weſen kann durch das Analogon der Farben und Töne erläutert werden. Der Eindruck der beſtimmten Farbe, des beſtimmten Tons in ihrer Zuſammenſtellung mit dem entgegengeſetzten verſchärft ſich, lebt auf; tritt das auflöſende Dritte hinzu (als beſondere Form oder einem der Glieder beigemiſcht, wie in den Complementärfarben), ſo kommt zur Stärke des Eindrucks die Befriedigung. Dieſe Erſcheinung iſt erläuterndes ſymboliſches Bild der Contraſtwirkung, nämlich nicht nur für die übrigen Gebiete des Schönen, der Künſte, ſondern nach dem oben Geſagten gerade auch in der Malerei und der Muſik ſelbſt: Farben- und Toncontraſte ſind Symbol der Individualitäts- und Stimmungscontraſte.

In der ſo verſtärkten Scheidung hat die Einheit ſich herzuſtellen. Es treten auf die Begriffe: Begründung (Motivirung), Vorbereitung, Entwicklung, Ueberleitung, Auflöſung, wie dieß Alles im Buche §. 494—501 ausgeführt iſt, nur, wie ich bereits zugegeben, zu ſpät, denn noch einmal: dieſe Momente ſind ſchon im erſten Theile zu entwickeln, mit dem Vorbehalt eben, daß ſie ihre ganze Schärfe erſt in der Kunſt erhalten.

Alſo Harmonie. In ihr iſt Alles befaßt, was die Form in ſich ſchließt; wir können Form und Harmonie nun als gleichbedeutend ſetzen und gebrauchen; ſchlechte Form, Mißform iſt dann ſo viel als keine Form, weil disharmoniſch. Allein nicht alle Form iſt äſthetiſch, denn nicht jede Art von Harmonie iſt äſthetiſch; Vieles hat Form und zwar eben im Sinn harmoniſcher Ordnung, was nicht dem Gebiete des Schönen angehört. Der Begriff Harmonie oder Form definirt alſo das Schöne nur bedingter Weiſe; nur eine beſtimmte Art der Form oder Harmonie iſt ſchön, begründet das Schöne. Es fehlen zur Definition folgende Bedingungen.

Erſtens: Anſchaulichkeit, denn wir ſind mit dem Schönen ſchlechterdings im ſinnlichen Gebiete. Eine geiſtige Ordnung, die nicht in die Sinne fällt, kann nur uneigentlich ſchön genannt werden. Ein philoſophiſches Syſtem, ein harmoniſch durchgebildeter Charakter, ein ganzes wohlgeordnetes Leben, ein wohlorganiſirter Staat iſt nicht eigentlich ſchön. Charakter, Leben, Staat fällt auch in die Erſcheinung, aber nicht ſo, wie es die Aeſthetik verlangt: nicht auf Einem Punkte; man muß die Einheit aus vielem Einzelnen zuſammen ſuchen. Das freie Staatsleben der Schweiz z. B. iſt gut, nicht ſchön; in den Helden, im Tell angeſchaut wird dieſer Inhalt erſt ſchön.

Zweitens: Freie Lebendigkeit, d. h. Lebensgehalt in der Form eines frei ſelbſtändigen, individuell geſchloſſenen Lebens; denn wir ſind mit dem Schönen in der Sphäre des freien Geiſtes und idealen Wohlgefallens. Alle harmoniſche Ordnung, die nichts iſt, als leeres Größenverhältniß, alle mathematiſche Figur iſt daher an ſich außeräſthetiſch und kann nur durch Symbolik der Auffaſſung in einem äſthetiſchen Zuſammenhang, deſſen inneres Leben auf tieferen Bedingungen ruht, Bedeutung erhalten. Ebenſo jede Form eines Stoffes, der durch ſie äußeren Zwecken dient, der nur um eines Anderen willen da iſt, kurz die nur zweckmäßige Ordnung, die mechaniſche, die techniſche. Es kann dem Werke der Zweckmäßigkeit die freie äſthetiſche Form angeknüpft werden, aber eben die Verknüpfung zeigt den abſoluten Unterſchied, denn im Verhältniß zum Zweck iſt ſie Ueberfluß, wiewohl ſie ſpielend ihm kann zu dienen ſcheinen. So ſind wir alſo auf den Satz zurückgekommen, der oben ausgeſprochen wurde, als vom äſthetiſchen „Abſehen“ die Rede war: nicht abgeſehen wird vom Lebensgehalt. Wir wollen nun den Namen Idee aufnehmen; denn in Wahrheit: Lebensgehalt, das iſt die berüchtigte Idee. Idee bedeutet objectiv die beſtimmte Lebenskraft, die ein Individuum hervorbringt, bewegt, in allen ſeinen Lebensäußerungen durchdringt; ſubjectiv die Auffaſſung dieſer Lebenskraft durch den äſthetiſch anſchauenden und ſchaffenden Geiſt, wobei, wie immer aufs Neue wiederholt werden muß, der Grad der Selbſtthätigkeit ein ſehr verſchiedener ſein kann, von der gelinden Durchbildung eines mit ſeinem Gehalte gegebenen günſtigen Stoffs bis zur ſcheinbar rein ſchöpferiſchen Hervorbringung; ſcheinbar, denn irgend ein Motiv muß immer gegeben ſein und rein hervorgebracht wird überhaupt nichts, weil aller Inhalt des Lebens da iſt und weil keine Phantaſie ſchlechthin neue Formen über die Naturformen hinaus erfinden kann. So bedeutet Idee immer Beides zugleich: Lebensgehalt und Auffaſſung deſſelben durch den als Phantaſie thätigen Geiſt. Daß wir nur künſtlich trennen, bedarf keines Wortes weiter. Der Künſtler denkt die Idee nicht für ſich, ſondern nur in und mit und ungeſchieden von der Form; wenn man will: er denkt ſie nicht, er ſchaut ſie. Idee enthält zwei vereinigte Begriffe: Gattungsmäßigkeit und Individualität. Darauf iſt weiterhin einzugehen, zunächſt aber bei den weiteren Gründen zu verweilen, welche verbieten, das Schöne einfach als Harmonie zu beſtimmen.

Drittens nämlich fehlt in dieſer Definition der Begriff: bloßer Schein, bloßes Bild. Die Definition muß es ausſprechen, daß reine Harmonie eines ſinnlich erſcheinenden Lebensgehaltes empiriſch eigentlich nicht vorhanden iſt, nur durch die Phantaſie als Schein in der Wirklichkeit vermeintlich gefunden, als künſtleriſcher Schein frei bewußt in ſie geworfen wird und daß in dieſem Act, im verweilenden Genuſſe deſſelben weſentlich jedes auf das empiriſche Daſein des Gegenſtandes, auf den Gegenſtand als Stoff bezogene Intereſſe fern bleibt.

Viertens: Die Definition muß irgendwie auch dieß enthalten, daß die harmoniſche Erſcheinung des beſtimmten Lebensgehalts zum Spiegelbilde des harmoniſchen Weltalls wird, daß daher die Anſchauung eine ideale Luſt mit ſich führt und daß dieſe Luſt allgemein und nothwendig eintritt, weil man, um ſie zu empfinden, nur Menſch, d. h. ein Weſen zu ſein braucht, das an ſich Einheit von Geiſt und Leib, alſo Einheit der Welt iſt und nach der vollen Realiſirung dieſer Anlage naturgemäß ſtrebt.

Man kann nun ſagen, Alles dieß liege eingeſchloſſen in dem Begriff: reine Form, und ich laſſe mir dieß ſehr gern gefallen, wofern eben reine Form etwas Anderes bedeutet, als was der neuere äſthetiſche Formalismus darunter verſteht, deſſen Beurtheilung durch die obigen Bemerkungen über die Muſik vorbereitet iſt. Sagen wir ſtatt deſſen: inhaltsvolle Form; zur weitern Ent[illegible]ung und Beleuchtung dieſes unſeres entgegengeſetzten Grundbegriffs wiederhole ich zunächſt noch einige Sätze aus dem Artikel über das Verhältniß von Inhalt und Form in der Kunſt, der in der Monatsſchrift des wiſſenſchaftlichen Vereins in Zürich 1858 ſtand, nachher vom Verleger beſonders abgedruckt und fälſchlich für eine ausdrückliche Streitſchrift genommen wurde. Form iſt das Aeußere eines Innern, richtiger: das Aeußere mit ſeinem Innern, die Einheit des Innern und Aeußern, von der Seite des Aeußern betrachtet; eine bloße Form gibt es gar nicht, ja man kann eigentlich gar nicht ſagen: bloße Form, es iſt contradictio in adjecto, denn Form iſt die durch eine qualitative Kraft, ein inwohnendes Dynamiſches, auf höherer Stufe Geiſtiges ſo oder ſo gebildete und bewegte Materie;

Form iſt Ausfluß, daher Ausdruck des Innern. Dieſe Sätze werden allerdings der Stützung gegen einen nahe liegenden Einwand bedürfen. Sie übergehen ein Gebiet, das in einem gewiſſen Sinne unbeſtritten mit bloßer Form zu thun hat. Es iſt die Mathematik, die Lehre von den reinen Größeverhältniſſen, in welche aller Inhalt gefaßt werden kann und welche ſelbſt rein inhaltslos ſind. Der äſthetiſche Formalismus mathematiſirt das Schöne. Er geſteht es nicht zu, behauptet einen Unterſchied. Hier liegt der entſcheidende Punkt; die Aufgabe der Entgegnung wird ſein, zu zeigen, daß es nicht gelingen kann, einen Unterſchied aufzuweiſen, wenn die äſthetiſche Form doch inhaltslos ſein ſoll wie die mathematiſche, daß der Unterſchied vielmehr eben nur aus dem Inhalt, dem Leben kommt. Für jetzt mag die entgegenſtehende Anſicht noch mit einigen Bemerkungen erläutert werden. Wenn man ſagt: Form iſt inhaltsvolle Form, Form iſt Product des Inhalts, beide müſſen unterſchieden und können ſchlechthin nie getrennt werden, Form iſt das Auswendige des Inwendigen, ſo behauptet man, daß es allerdings auf das Wie ankomme, aber zugleich, daß das Was das Wie in ſich ſchließe, daß man es *darin* ſchon habe. Das Was iſt dem Wie nicht „verknüpft," das Wie iſt ein Wie gewordenes Was. Oder: die Form hat weſentlich Ausdruck; Alles wird auf die Form angeſehen, die Form drückt ihr Inneres aus, ſo wird alle Form auf den *Ausdruck* angeſehen. Das Eigenthümliche liegt in einer Umdrehung. In der einfachen Realität iſt zuerſt die Kraft, die Idee, ſie erzeugt die Form. Im Schönen geht die Anſchauung von der Form rückwärts auf die Kraft, die Idee, deren Ausdruck ſie iſt.

Allein im Verlaufe der äſthetiſchen Betrachtung dreht ſich auch die Umdrehung wieder um; das Gefühl und dann ebenſo das Urtheil iſt von der erſcheinenden Geſtaltung auf den Kern eingedrungen und verfolgt vom Kern aus wieder ſeine Geſtaltung. Z. B. die Form eines Baumes erfreut uns: es ſind harmoniſche Verhältniſſe der Linien, Farben in Verbindung mit Licht und Dunkel; das Gefühl dringt von dieſer Summe der Erſcheinungsſeiten zu ihrer innern Einheit, dem Saft- und Lichtleben, der webenden Geſundheit der Natur in dieſer Beſtimmtheit ihrer Kraft vor, knüpft an dieſe Grundempfindung eine Welt von Ahnungen alles Friſchen und Geſunden auch im menſchlich geiſtigen Leben, worin es noch von der Bewegung des Laubs durch das Wehen der Luft unterſtützt wird, und geht von da wieder nach außen, rinnt und gleitet nachzeichnend und nachmalend in die Spitzen der Form hinaus. Und der Maler, deſſen Auffaſſung nicht zu dieſem Lebensgefühl ſich vertieft und von ihm wieder ausgeht, wird mit aller Kunſt der Zeichnung und des Colorits nie einen andern, als einen todten Baum zu Stande bringen. Tritt man mit Malern und Kennern vor ein Gemälde, ſo werden ſie ſtets ganz techniſch reden von Zeichnung, von Farbengebung mit allen Mitteln und Seiten, die ſie umfaßt, von Compoſition, wie ſie einfach dem Auge ſich darſtellt; von Stimmung, von Ausdruck, von geſtaltenden Gedanken wird nur beiher, im Vorübergehen, mehr gelegentlich bei den Theilen, als klar in Beziehung auf das Ganze die Rede ſein. Einfach darum, weil Künſtler und Kenner (unter dem ich hier den praktiſch durch Anſchauung, nicht kunſt-philoſophiſch gebildeten verſtehe) ſtillſchweigend vorausſetzen, daß mit der rechten Form der rechte Ausdruck da ſein werde; ſie reden nicht gern vom innern Grund, Gedanken, Bedeutung, weil ſie das vage Räſonniren ſcheuen, das freilich nur allzu oft der Unkenntniß des Zuſammenhangs zwiſchen Inhalt und Form als dürftige Maske dient. Wenn gegen das, was man jetzt Gehaltsäſthetik nennt, von Teichlein öfters der Ausruf eines franzöſiſchen Malers angeführt wird: Fichtre, il faut faire une bonne peinture! ſo fragt ſich nur: was iſt bonne peinture? und ich meine, es ſei die peinture, die alle Mittel der Malerei richtig aufwendet, um Lebensinhalt in volle und harmoniſche Erſcheinung zu ſetzen. Das Schaffen des Künſtlers iſt immer nothwendig auch ein Machen und verläuft ſich durch eine Summe von handwerksmäßigen Thätigkeiten, die ſchließlich irgendwie alle ein inneres Band an das äſthetiſche Grundgefühl knüpft, ohne daß dieſes innere Band durchaus nachweisbar wäre, oder wenn dieß, ohne daß man darauf ſtets zurückkommen könnte; wenn aber die Kunſt mit ihrem Machenkönnen und Machen nicht erreicht, daß der ſinnige, empfängliche Beſchauer, der kein Kenner dieſer Einzelheiten iſt, ſich rein menſchlich am dargeſtellten Lebensbilde freut, vom Geiſt und Hauche der Darſtellung ergriffen wird, ſo hat ſie nichts erreicht. Es ſteht dem Künſtler ganz gut an, daß er ſelber von der führenden Gewalt, der ſeine Mittel, ſeine Formen dienen, wenig Worte macht; wir aber wiſſen, daß, ſo lange die Welt ſteht, den wirklichen Künſtler vom Scheinkünſtler die inhaltvolle Form, die innere Macht, das Kaliber unterſchied. Auch die Formen, über welche die Virtuoſität des Scheinkünſtlers mit Leichtigkeit verfügt, ſind nicht leer, denn es gibt keine leere Form;

ſie waren urſprünglich, ſind von Anderen, als ihm, aus dem tief empfundenen Gehalt entwickelt: er aber, weil er nur Macher iſt, handhabt ſie mit einem Minimum von Nachempfindung des Gehalts, das gleich Null gilt. An Harmonieen und Harmonie fehlt es ſeinem hohlen Werke nicht, wenn man unter Harmonie lediglich Verhältniſſe des Gleichen im Ungleichen verſteht; es fehlt ihm ſo gut als ganz, wenn man darunter die harmoniſche Ordnung verſteht, durch welche das machtvolle Lebensgefühl als Strom der innern Einheit fließt.

Noch die Bemerkung über die Gehaltfrage mag hier ſtehen, daß man ſich nicht irre machen laſſen darf durch einen Unterſchied zwiſchen Finden und Schaffen. Es iſt an mehreren Stellen dieſer Prüfung bereits geſagt, daß die Erhöhung des gegenſtändlichen Gehalts durch den Künſtlergeiſt ſich auf einer Leiter von ſehr verſchiedenen Sproſſen bewegt. Hier iſt nun noch ausdrücklich hinzuzufügen, daß die Kunſt es liebt, unſcheinbare Stoffe zu behandeln, recht um zu zeigen, was der Gegenſtand *ihr* verdankt. Beſonders die Malerei iſt es, welche die ungemeine ſubjective Wirkung des Lichts und der Farbe gern zur magiſchen Verklärung des Geringen und Armen verwendet, natürlich in keinem Zweige mehr, als im landſchaftlichen. Ein regenzerwühlter Kirchhof mit zerfallenen Grabſteinen, zerfetzten Bäumen, fahles Mondlicht aus zerzauſten Wolken darüber ergoſſen iſt einem Ruysdael ein willkommnerer Stoff, als die glänzendſte Berg-, Pflanzen- und Lichtwelt. Man ſagt daher: nicht der Gegenſtand iſt es, ſondern das, was der Künſtler daraus gemacht hat. Ganz wahr; nur vergeſſe man nicht unſere Unterſcheidung von Stoff im Sinn von Gegenſtand oder Sujet und von Inhalt.

Daraus, daß es darauf ankommt, was der Künſtler aus einem Gegenſtande macht, folgt keineswegs, daß die angebliche Form Alles ſei. Was der Künſtler aus ſeinem Innern in den Gegenſtand einträgt, iſt ja eben auch Gehalt. Das tragiſche Gefühl der Vergänglichkeit, das er in die zerfallene Formenwelt, in dieß Ganze legt, worin nichts ganz iſt: iſt das kein Gehalt, keine Idee? Das Beiſpiel iſt aus jenem Gebiete genommen, wo der Gehalt der Seele mit dem Gehalt im Gegenſtande nur durch jene oft berührte und der nähern Erörterung noch vorbehaltene Symbolik ſich verknüpft, eine Symbolik, die aber doch nicht Willkür werden, mit dem Gegenſtande nicht gewaltſam verfahren darf. Mag ſolche ſymboliſche Verknüpfung, oder mag directer Ausdruck in einem Kunſtwerk herrſchen, für alle Fälle ſteht das Geſetz feſt, das mit jener ſchon im Anfang von mir ausgeſprochenen Forderung der Lebenswahrheit zuſammenfällt: ſo groß auch der Ueberſchuß ſei, den der Künſtler aus ſeinem Innern zum Gegenſtand hinzubringt, das Verhältniß muß immer ein naturgemäßes ſein. Das freie Scheinen und Leuchten des Künſtlergeiſtes über der Stoffwelt darf kein willkürliches Spiel werden. Selbſt der Witz, der Humor, der ſo frei ſchaltet mit den Eigenſchaften der Dinge, muß doch an ſie anknüpfen und wird abſurd, wenn er ſie verdreht. Das reinſte Verhältniß aber iſt doch immer und die reinſten Wirkungen entſtehen, wenn nicht durch einen Sprung, ſondern durch ein einfaches „Aufquellen“ der gegenſtändliche Gehalt des Stoffs durch den Künſtler ideal erhöht wird. Ein Held der Geſchichte oder Sage heldenmäßig aufgefaßt und dargeſtellt, der ſüße Inhalt des Madonnenglaubens rein empfunden und zurückgeſtrahlt, die Idee der ewigen Gerechtigkeit in den Schrecken des jüngſten Gerichts von einem Rieſengeiſt mit der Furchtbarkeit ſeiner Energie geſpiegelt: das ſind die wahrhaft reinen und glücklichen Verhältniſſe. Ich habe ſeiner Zeit auf jene Wendung in der Kunſtgeſchichte, wo ein religiöſer Stoff nur „Vorwand“ wurde, um etwas Anderes zur Darſtellung zu bringen, im Sinne des Tadels aufmerkſam gemacht. Man hat mir entgegnet, dieß ſei eben ganz in Ordnung und nichts Anderes, als das freie Verfügungsrecht der Kunſt. Ich ſoll Unrecht haben — die Sache iſt zwar von langer Hand —: an meiner äſthetiſchen Grundanſicht verändert dieß gar nichts. Das, wofür der Stoff den Vorwand gab, iſt eben dann der Gehalt des Werkes. Hier nur einige Unterſcheidungen: eine heilige Familie, eine vom Himmel herſchwebende Madonna iſt für Raphael kein Vorwand geweſen; er fand im Mythus ſelbſt, was er mit zartem und entzücktem Gefühl nur erhöhte: die reinſte Idee der Weiblichkeit, der Mutterliebe. Eine Findung Moſis dagegen, eine Geburt des Johannes oder der Maria läßt ſich eigentlich gar nicht anders behandeln, als ſo, daß der Stoff den bloßen Namen für ein gemüthliches Sittenbild gibt, und Chriſtus im Hauſe Levi's oder zu Kana ſpeiſend mag immerhin als Motiv dienen, eine heitere, glänzende Tiſchgeſellſchaft zu ſchildern. Sehr anders verhält es ſich, wenn die Verkündigung der Hirten Vorwand wird, um ein Thierſtück, die Ausſtellung des dorngekrönten Chriſtus, um einen holländiſchen Fleiſchmarkt zu malen, und wenn altteſtamentliche Helden als Masken aufgeſteckt werden, aus deren Augenhöhlen moderner Weltſchmerz blickt. Man ſieht doch, daß der Begriff des künſtleriſchen Vorwands einer genaueren Unterſuchung werth iſt, die aber hier nicht meine Aufgabe ſein kann.

Der Gehalt ſelbſt kann ſich bis zur Unſcheinbarkeit verdünnen und die Wahrheit, daß man die Form vom Gehalte nicht trennen kann, bleibt doch ungebrochen ſtehen. Ehrlich wollen wir allerdings ſein: in die Länge hält man angebliche Kunſt mit einem gar zu ſchwachen Anklang von Inhalt nicht aus. Die Holländer werden langweilig. Man hielte ſie aber gar nicht aus, wenn ſie uns nichts als Farbenharmonieen böten. Der ſchwache Faden, der ihre relativ leerſten Sächelchen mit der äſthetiſchen Welt verknüpft, iſt zuerſt von Karl Schnaaſe in den Niederländiſchen Briefen aufgezeigt werden: es iſt im Küchenbild, Stillleben oder Frühſtücksbild das Wohnliche, Einladende, das Gefühl der Nähe des behaglich genießenden Menſchen. Dieß iſt immer noch ein ſchwacher Strahl von Idee, von Gehalt; und wenn wir dem reinen Formalismus die Conſequenz aufbürden wollten, ein paar glänzend gewichſte Stiefel in Morgenbeleuchtung müßten nach ſeinem Princip ein hinreichender Gegenſtand für ein maleriſches Kunſtwerk ſein, ſo würden wir nur uns ſelber ſchlagen, denn ein Fünkchen von Gehalt würde mit Nothwendigkeit ſelbſt in dieſem Motive noch geſucht, man würde eine komiſche Beziehung im Bilde finden, der komiſche Gedanke iſt aber auch Gehalt.

Alſo ich wiederhole: der gehaltvolle Geiſt des Künſtlers mag erfinderiſch ſo frei ſchalten, als er will: es bleibt doch ſtehen: erſtens, was er hinzubringt, iſt auch Gehalt; zweitens: die Entfernungen von gegenſtändlichem Gehalt dürfen nicht willkürlich das letzte Band zwiſchen dem Subject und dem Objecte zerſchneiden. Im Ganzen und Großen wird die ächte Kunſt immer wieder mit dem zuſammentreffen, was wir naturgemäß fühlend, denkend, urtheilend in den Dingen finden. Man werfe nur einen Blick auf die ſittliche Welt. Das Schöne darf ſich ſo frei in der Welt heiterer Sinnlichkeit ergehen, daß es ſich vom Guten, d. h. vom Gebiete der moraliſchen Maaßſtäbe ganz zu trennen, zu befreien ſcheint. Aber man ſehe doch nur genauer zu. Das Gebiet der freien Sinnlichkeit in der Kunſt läuft parallel mit dem Satze der richtigen, d. h. der affirmativen Ethik, daß die Sinnlichkeit an ſich nicht unſittlich iſt; gewiß nicht ein Verhältniß der Illuſtration iſt dieß, ſondern des freien Entſprechens ſelbſtändiger, doch urverwandter Gebiete: dort hell entwickeltes Anſchauungsbild, hier abſtracter Begriff. Scharfe Beleuchtung aber fällt auf das Band erſt bei Colliſionen. Man ſetze den Fall: der Künſtler läßt die Sinnlichkeit in ſeinem Bilde frei walten in einem Zuſammenhang, wo eine Begegnung mit beſtimmten ſittlichen Pflichten in demſelben Bild ihr Beſchränkung gebietet, ſo ſind dreierlei Stellungen möglich: entweder er hat die Disharmonie, die in der Verletzung liegt, gewollt, um ſie, ſei es tragiſch (Gretchen im Fauſt), ſei es komiſch (Falſtaff), zu löſen, oder er fühlt ſie nicht, oder er hat ſie gewollt, um ſie ſtehen zu laſſen: in den zwei letzten Fällen wird ſein Werk, indem es unſittlich wird, auch unſchön. Eine Orgie am Abgrund iſt tragiſch, komiſch, oder ſie iſt frivol und begründet von innen heraus Häßlichkeit des vorgeblichen Kunſtwerks.

Doch es iſt Zeit, die Begriffe aufzunehmen, die in der Grundbeſtimmung der Form als harmoniſchen Ausdrucks der Idee noch weiter enthalten ſind. Dem Individuum gegenüber, in welchem ſie zur Darſtellung kommt, heißt die Idee Gattung. Das Schöne vereinigt die Begriffe: Gattungsmäßigkeit und Individualität; ſind beide in reinem Einklang und iſt dieſer Einklang in der ſinnlichen Erſcheinung mangellos ausgedruckt, ſo nennen wir dieß vollkommen. Um ſolches Bild der Vollkommenheit zu ſchauen, bedarf es ſtets eines Actes der Phantaſie, alſo einer Idealiſirung. Dieſe Begriffe, ſämmtlich ſchon mehrfach berührt, ſind nun ausdrücklich aufzunehmen.

Gattungsmäßigkeit: es bedarf kaum mehr der Erinnerung, daß dieſer Begriff nicht zu eng gefaßt werden darf, daß er Alles und Jedes umfaßt, was als gemeinſamer Stempel eine Vielheit von Individuen, ſei es als Naturgrund und Naturgeſetz, ſei es als geiſtige Einheit, und zwar bleibend als Grundzug oder vorübergehend in einer Handlung, zuſammenbindet; kurz, die Idee heißt Gattung, ſofern ſie eine Mehrheit als Gemeinſames durchdringt. Da nun die Individualitäten immer weſentlich auch Solches enthalten, was von dem Gemeinſamen abweicht, und da dieſe Abweichung im Leben uns leicht das Gemeinſame verhüllt, ſo iſt es weſentliche Beſtimmung des Schönen, daß es dieſe Verhüllung aufhebt, das Gemeinſame mit Kraft durchſcheinen läßt. Jedes Schöne überraſcht nach dieſer Seite durch allgemeine Wahrheit. Es deckt den allbekannten und doch unbekannten Lebensgrund auf. So lang es äſthetiſche Freude, ſo lang es Kunſtwerke gibt, die ſie uns rein bereiten, gab ſie ſich ihren Ausdruck und wird ſie ſich ihm geben in

Worten des Staunens darüber, daß hier im durchaus Neuen das durchaus Alte, das immer wahr iſt, ſo treffend, ſo getreffen zu Tage liege. Das iſt es ja! ſo rufen wir; ſo ſieht es aus im Menſchenherzen, das ſind die ächten Züge des Charakters, der Sitten, dieß iſt das überzeugende Bild der Zuſtände, ſo waltet in Handlungen der Menſchen das Gewiſſen, das Schickſal! Das äſthetiſche Genie gibt ſich zu erkennen wie ein Geiſt, der ins Centrum ſieht, während die gewöhnlichen Geiſter an der Peripherie haften. Shakeſpeare „geſellt ſich zum Weltgeiſt." Eine Decke von verdichtetem Firniß und Staub ſcheint für das Auge der Menge verdunkelnd auf den Dingen zu liegen; ſie ahnt es wohl, vermag die Hülle dennoch nicht mit eigner Hand hinwegzunehmen; der Dichter leiht ihr ſeine Hand. Es gilt das Gleiche von den Naturreichen wie von der ſittlichen Welt: auch ihr Bild, Erde, Waſſer, Licht, Luft, Pflanze, Thier tritt uns in jeder genialen Darſtellung ſo enthüllt, geöffnet entgegen, daß das richtige Wort für den Eindruck immer ſein wird: getroffen! So iſt es!

Alſo Wahrheit; und zwar immer Wahrheit des allgemein Menſchlichen, gleichviel, ob Menſchenleben oder Naturleben der Gegenſtand ſei. Nichts iſt ſchön, was nicht die Menſchen allgemein dadurch rührt, daß es ihnen die allen gemeinſame Wahrheit des Menſchlichen in bleibenden Grundzügen aufdeckt und dadurch den Menſchen im Menſchen trifft. Der Zuſchauer will und ſoll in allem Schönen ſich ſelbſt wiederfinden, denn er iſt der Menſch und der Menſch das gelöste Geheimniß der Welt. Dieſe Vermenſchlichung alles Gegenſtandes kann auf den verſchiedenſten Wegen ſich vollziehen, gewiß auf andern, wenn der Gegenſtand dem bewußtloſen Naturleben, als wenn er der Menſchenwelt angehört, und wiederum auf andern, wenn er unbeſeelte Natur, als wenn er beſeelte, d. h. Thierleben iſt. In jene fühlt ſich der Menſch, fühlt uns der Künſtler und Dichter hinein durch das mehrerwähnte innige Symboliſiren, das Thier kann gewiß auch ſymboliſch aufgefaßt werden, bedarf es aber nicht, um äſthetiſcher Gegenſtand zu ſein. Wir verſtänden auch außeräſthetiſch nichts vom Thiere, es ginge uns rein nichts an, wäre kein Gegenſtand für uns, wenn es nicht dem Menſchen verwandt wäre; nicht bloß der Künſtler und Dichter, der Erdgeiſt ſelbſt „lehrt uns unſre Brüder im ſtillen Buſch, in Luft und Waſſer kennen."

Das Schöne iſt, wie ich ſchon zu Anfang gezeigt, keine vorläufige Verdunklung des gattungsmäßig Wahren, es iſt ebenſo wenig eine nachträgliche Verhüllung deſſelben; d. h. das allgemein Wahre iſt in ihm für die Anſchauung da, ohne vorher in Begriffsform gedacht zu ſein. Meine Aeſthetik hat gehörig, aber dem damals in der Entſtehung begriffenen Formalismus gegenüber vergeblich dafür geſorgt, das Mißverſtändniß zu verhüten (ſ. namentlich Anm. zu S. 15). Shakeſpeare hat im Richard III. und Macbeth die Tiefen des Böſen erſchloſſen, lange ehe Kant, Schelling und Hegel das Senkblei des Gedankens hinabſenkten, er iſt ihnen vorausgeeilt; die Philoſophen haben Mühe, ihn mit Begriffen einzuholen, er ſelbſt aber wäre der Letzte, der in Denkform einholen könnte, was die Intuition ihm geoffenbart. Es gibt keine geheime Geſellſchaft, die das Wahre in deutlichen Gedanken entdeckt und das Schöne erfunden hätte als

Illuſtration für die Menge, die den nackten Gedanken nicht faßt. Verſchiedene Nebenformen des Schönen, worin das Bild dem Gedanken dient, haben wohl oft die Erkenntniß erſetzt oder unterſtützt, das wirkliche und freie Schöne ſelbſt nach einer Seite ſeiner Wirkung mag immerhin auch in dieſe Rolle eintreten; an ſich aber iſt dieſes eine ſpecifiſche, ſelbſtändige, nichts erſetzende und durch nichts zu erſetzende Art, mit dem Wahren, d. h. dem Weltinhalt bekannt zu werden und bekannt zu machen, das Wahre iſt in dieſer Art ſeiner Bekanntwerdung ganz umgeſetzt in anſchauliche Form und erhält ſich doch ganz in dieſer totalen Verwandlung. Es gleicht, habe ich (im angeführten Artikel über Inhalt und Form) geſagt, dem Zucker, der ſich im Waſſer ganz auflöst, aber ganz in ihm erhält, indem er ihm ſeine Süßigkeit mittheilt. Dieſe Sätze ſind ſelbſt wieder dem Mißverſtändniß bloßgeſtellt: „umgeſetzt — Verwandlung — auflöst," das ſieht immer wieder aus, als müßte ein vorher in Begriffen gedachtes Wahres erſt ſolchem Proceß wie einem geiſtigen Chemismus unterworfen werden. Dieß liegt nur an der Bildlichkeit, deren die Sprache nicht entrathen kann. Sagen wir alſo einfach: im Schönen iſt das Wahre Geſtalt und Anſchauung, iſt ſie ſchlechthin und ganz. Wo wahrhaft Schönes erzeugt wird, werden daher auch neue Tiefen der Wahrheit eröffnet. Dem Formaliſten kann das Schöne dieſe Bedeutung nicht haben. Es iſt nicht abzuſehen, wie die reine Form, das inhaltsloſe Verhältniß uns ungeahnte Blicke in das Weſen des Lebens erſchließen ſoll, wenn der Gehalt nur von außen daran geknüpft wird. Phidias, Aeſchylos, Sophokles, Raphael, Mich. Angelo, Shakeſpeare, Goethe, Schiller haben aber doch gewiß mehr gethan, als bloß zuſammengeſtellt, haben mehr entdeckt, als harmoniſche Verhältniſſe. Gibt man zu, daß ſie uns Geheimniſſe erſchloſſen haben, und will man doch das Schöne vom Wahren, ſtatt es bloß zu unterſcheiden, ganz ſcheiden, ſo muß man annehmen, alle dieſe Geiſter ſeien neben dem, daß ſie Künſtler waren, auch Philoſophen geweſen, und zwar eigentliche, bewußte Philoſophen; denn wenn der Inhalt mit der Form nur äußerlich ſich verknüpft, ſo kann Erkenntniß nicht als unbewußte, tiefe Ahnung in ſie eingehen, ſie muß neben ihr als ſpecifiſche Erkenntniß ausgebildet fertig liegen, um dann mit ihr zuſammengeheftet zu werden; jetzt erſt und jetzt erſt recht wird das Schöne zu einer bloßen „Illuſtration des Wahren,“ die Kunſt zur Dienerin der Philoſophie. Shakeſpeare hat philoſophiſche Studien über das Böſe, das Gewiſſen u. ſ. w. gemacht, die Reſultate auf Lager; andererſeits ſpürt er ſich an, daß die Entdeckung neuer Harmonien in ſeinem Geiſte unterwegs iſt; nun denkt er: als Stoff, woran ich dieſe Harmonien annähe, könnte ich ja die Studien benutzen, oder umgekehrt; ſo macht er dann den Richard III. und den Macbeth.

Weſentlich iſt zunächſt noch hervorzuheben, daß das Wahre im Schönen nicht das hiſtoriſch Wahre iſt. Wer ſagt, das Schöne ſei Wahrheit in Anſchauungsform, der verſteht unter dem Wahren die innere und die bleibende Wahrheit. Wir reden ja eben im gegenwärtigen Zuſammenhang vom Allgemeinen, nicht vom Einzelnen. Nicht ob dieß Individuum, dieſer Fall geweſen, vorgekommen ſei oder noch ſei, vorkomme, ſondern ob Natur, Menſch und Menſchenſchickſal immer ſo geweſen ſind, ſind und ſein werden: das Nie und Immer, das Nirgends und Ueberall iſt es, um was es ſich handelt. Dieß liegt weſentlich in dem Begriffe des bloßen Scheins, der Abſtraction vom Stoff und dieß vor Allem hat man im Auge, wenn man das Schöne bloße Form nennt. Es iſt von größter Wichtigkeit, daß auf dieſem Punkte ſcharf unterſchieden werde. Ihr volles Licht erhält aber die Unterſcheidung erſt, wenn das ſubjective Verhalten in der äſthetiſchen Anſchauung, die Frage über das „ohne Intereſſe“ zur Unterſuchung kommt.

Wir ſind noch nicht fertig mit nahe liegenden Einwendungen; eigentlich mit denſelben noch nicht, die wir ſo eben beſprochen haben. Wahrheit und Gattungsmäßigkeit ſind ſynonyme Begriffe, wenn unter Wahrheit nicht reflexiv gedachter Wahrheitsinhalt verſtanden wird. Sagen wir nun: ſchön iſt das gattungsgemäße Individuum, ſo ſcheint einfach jedes Kriterium verloren zu gehen, wodurch das Schöne vom Sein, von allem normalen Daſein zu unterſcheiden wäre. Alles, was da lebt, wäre ſchön, wenn es nur in gattungsgemäß tüchtiger Kraft lebt. Dieſe Verwiſchung der Grenzlinien entſteht, wenn man vergißt, daß der Begriff des Gattungsmäßigen nicht die ganze Definition des Schönen iſt. Wir fordern eine Harmonie der Form, welche der Ausdruck von Lebensfülle iſt, eine Harmonie, die dem Geiſt und Gemüthe des Menſchen homogen entgegenkommt und ihm zum Spiegelbilde des harmoniſchen Weltalls wird. Hier iſt einer der Punkte, wo klar erhellt, daß nur auf die reine Einheit des Inhalt und des Formbegriffs die Lehre vom Schönen gebaut werden kann; denn wie der erſte weſentlich mit dem zweiten, ſo muß der zweite weſentlich mit dem erſten verbunden werden, wenn die unterſcheidende Grenze des Schönen nicht ins Vage zerfließen ſoll. Man verſuche es einmal mit dem Princip der ſogenannten reinen Form, wonach das Schöne lediglich in der Harmonie der Verhältniſſe liegt, jeder Inhalt an ſich gleichgültig iſt, alſo auch jeder gleich gut als bloßer Träger des äſthetiſchen Verhältniſſes dienen kann. Nichts in der phyſiſchen und moraliſchen Welt iſt einfach, Alles zuſammengeſetzt. An jedem normalen Daſein, auch an jedem Producte der menſchlichen Hand und des menſchlichen Geiſtes werden ſich irgendwelche harmoniſche Verhältniſſe zeigen, ärmere oder reichere: dieß würde nicht einen Art-, nur einen Gradunterſchied begründen. Wir müſſen, da nichts, was iſt, rein normal ſeinem Gattungsbegriff entſpricht, wohl Allem durch unſre Phantaſie noch einen Ruck geben, um es zu einem Scheine dieſes Entſprechens zu erhöhen; auch dieß verändert nichts an der Sache: ſie bleibt ſich gleich, denn dieſe Nothwendigkeit gilt Allem. Störungen, Disharmonien müſſen wir durch denſelben Act auflöſen oder der Auflöſung, welche die Wirklichkeit mangelhaft vollzieht, nachhelfen. Wo iſt denn nun eine Möglichkeit, das Schöne zu unterſcheiden, wenn man nicht zu der Beſtimmung: ſchön iſt alle Form, die harmoniſche Verhältniſſe zeigt, hinzuſetzt: und dadurch einen dem Menſchen homogenen Lebensgehalt darſtellt, ihm die Harmonie des Geiſtes- und Sinnenlebens, zu der er ſelbſt beſtimmt iſt, und dadurch Harmonie des Weltalls im Spiegel, im Mikrokosmus vorführt? Die niedrigſten und widrigſten Thiere, Infuſorien, Mollusken, die ganze Larvenwelt des Waſſers, unter den Inſecten die Spinne, Molch und Krokodil unter den Amphibien: Alles dieß iſt ſchön, wenn zum Schönen genügt, daß der Gegenſtand ein Bild von harmoniſchen Verhältniſſen darbiete. Ebenſo jedes Inſtrument, jede Maſchine, jedes Gebilde von nur mathematiſchen Formen; ja, wie ſich bei genauerer Beleuchtung des nun wirklich als Syſtem aufgeſtellten Formalismus zeigen wird, die ganze ſociale, ſittliche, wiſſenſchaftliche Welt zieht als gleichwiegender Stoff mit der Kunſt in das weitgeöffnete Thor ein. Genug: der Gehaltbegriff muß ſich mit dem Formbegriff und der Formbegriff mit dem Gehaltbegriff ergänzen, um das Weſen des Schönen beſtimmen, d. h. unterſcheiden zu können, und zum Formbegriff gehört weſentlich Anſchaulichkeit und geſchloſſenes individuelles Gebilde.

Nur dieſer gefüllte Formbegriff iſt auch der richtige Führer in der ſchweren Frage, wie ſich denn nun der innere Organiſationswerth jeder erſcheinenden Lebenskraft, vor Allem der Naturweſen, zum äſthetiſchen Werthe verhalte. Die erſte Bedingung einer richtigen Antwort iſt, daß ſtreng zwiſchen objectiver und ſubjectiver Betrachtung unterſchieden werde. Halten wir vorerſt die letztere künſtlich bei Seite — künſtlich, denn wir ſind ja im Schönen, in welchem der Zuſchauer und ſeine thätige Phantaſie weſentlich mitgeſetzt iſt —, ſo ſcheint zunächſt feſtzuſtehen: mit dem innern Organiſationswerthe ſteigt auch die Harmonie der Erſcheinung, d. h. die Form. Ganz gewiß, aber nicht die anſchauliche Form. Die Natur heißt nur ſehr ungenau eine Künſtlerin, denn ſie arbeitet nicht mit Bewußtſein auf Schönheit, auf wirklich erſcheinende Harmonie. „Die Natur iſt kein Schauſpiel, ſondern ein Geſchäft (affaire),“ ſagt Cherbuliez in der ſchon erwähnten

Kritik meiner Aeſthetik (Revue germanique 1859, 1860). Das Wort hat ſeine Richtigkeit, wofern nur nicht vergeſſen wird, daß wir die Formen doch nirgends, als in der Natur holen. Sie bringt die ſchönen Formen hervor, aber weil ſie es nicht mit dem Bewußtſein des äſthetiſchen Zweckes thut, ſo ſorgt ſie auch nicht für Conſequenz. Baut ſie ein Gehirn feiner, ſo denkt ſie darum keineswegs darauf, die Glieder in ſchlanken Umriſſen, die Muskelumlagerung in ſchwungvoll fließenden Curven zu bilden; der Elephant, ſo hoch organiſirt, iſt ein plumpes Geſchöpf. Die Miſchungsproportion der Säfte iſt gewiß eine edlere im Obſtbaum der gemäßigten Zone, als in jenen Pflanzen, deren Früchte wir nicht genießen können; die Natur hat nicht ſeinen Bau, ſeine Krone ſo ſtattlich gebaut, gewölbt, gegliedert wie die Bildung viel werthloſerer Bäume. Das Inſect iſt niedriger, als das Amphibium, aber es iſt der Natur eingefallen, dem Thiere mit den widerlich dünnen Füßen in einzelnen Gattungen eine glänzende Farbenpracht auf die Flügel zu ſtreuen, und den meiſten Amphibien zu dem äſthetiſchen Fluche einer Bewegung, die an Mechanismen erinnert, und der entſprechenden Häßlichkeit des Baues noch die Schande der Schmutzfarbe zu fügen, gerade der Schlange aber, die doch um ſo viel niedriger ſteht, als die verwandten Geſchlechter mit ſelbſtändigen Bewegungsorganen, zu den Wellenlinien der Bewegung noch das farbige Schuppenkleid zu ſchenken. Den wichtigſten der Sätze, die hier, in der objectiven Betrachtung leitend ſind, habe ich in der Aeſthetik (§. 18) ausgeſprochen: das höher Organiſirte kann weniger ſchön erſcheinen, als das niedriger Organiſirte, wenn es die erreichte höhere Stufe unvollkommner darſtellt, als das niedriger Organiſirte die ſeinige. Die Natur hat ſich dann in der Tiefe zuſammengenommen, verſchmäht die Fülle und den Adel der äußeren Erſcheinung und bereitet ſich auf höhere Schöpfungen vor. Dazu kommt dann die Verworrenheit gewiſſer Uebergangsformen, die in §. 18 ebenfalls hervorgehoben iſt. Im Ganzen und Großen bleibt es aber doch wahr, daß der äſthetiſche Werth mit dem Organiſationswerthe ſteigt. Im höheren Säugethier, im Roß, Hirſch, Hund und Katze zeigt die Natur, daß ihre Arbeit, die in all den unendlichen Geſtaltungen jedes verſucht, was möglich iſt, durch die grenzenlos verſchlungenen Wege auf Gipfeln anlangt, wo ſie entbunden und frei den höheren Gehalt in dem entſprechenden Gebild ausprägt, und auf dem höchſten dieſer Gipfel ſteht ja der — Zuſchauer, der Menſch, deſſen Geſtalt jeden Zweifel abſchneidet, ob ſchließlich das Aeußere dem Innern entſpreche. Das höchſt verfeinerte, zum Geiſtorgan erhobene Nervencentrum bedingt eine Geſtalt, die ein abſoluter Inbegriff von Harmonien iſt.

Wir bleiben zunächſt immer noch auf dem objectiven Boden, wenn wir erwägen, daß doch die Geſtalt nicht das Ganze der Form iſt. Die Farbe haben wir in einzelnen Beiſpielen beigezogen. Bewegung aber und Thätigkeit, der Grad innerer Belebtheit und Beſeeltheit, der ſich darin ausdrückt, iſt nun erſt hinzuzunehmen. Das Gebiet der Linie und Fläche, der plaſtiſchen Geſtalt wird von der Farbe, beide Gebiete werden vom letzteren ja mannigfach durchkreuzt. Der Elephant iſt plump an Form, aber ſein Thun zeigt die Klugheit, widerlegt die rohe Schwerfälligkeit der erſteren.

Der Hund hat nicht das ſchöngefärbte Fell, nicht ganz die plaſtiſche Schönheit des Tigers und Löwen, aber er beſtätigt durch ſein Thun, daß er das unendlich höhere Thier iſt. Nun aber ſind ja dieſe Vertheilungen auch äſthetiſch zu verwenden; Farbe, Ausdruck, Bewegung, Thätigkeit ſind ja auch Formen; die Auffaſſung hält ſich an dieſe oder jene Seite und der Unterſchied der Auffaſſung ſchlägt ſich in verſchiedenen Künſten und Kunſtzweigen nieder.

Eben hiemit iſt jedoch die objective Betrachtung verlaſſen, wir haben uns bereits auf den Boden der ſubjectiven geſtellt. Wir nehmen unſern Satz auf, daß der Menſch in aller äſthetiſchen Anſchauung ſich ſelbſt ſucht und nichts ſchön finden kann, was ihn nicht angeht. Was Schiller von der Poeſie ſagt: Dichter ſei, wer ſeinen Empfindungszuſtand in ein Object zu legen vermöge, das wird in verſchiedenen Wendungen des Sinnes von aller Kunſt, von aller äſthetiſchen Auffaſſung gelten. Nun iſt unbezweifelt und ungeleugnet, daß hiedurch unendliche Verſchiebungen des äſthetiſchen Werths entſtehen, der ſich einfach an den Organiſationswerth der Naturweſen knüpft. Die erſte große Verſchiebung iſt ganz eigenthümlicher Art; ſie beſteht in einem Sprung, der ſie von jeder andern unterſcheidet: in die ganze nicht beſeelte Natur, die Landſchaft, legt der äſthetiſch fühlende Menſch ſein Inneres auf andere Weiſe, als in die beſeelte Natur. Es findet hier das ganz ähnliche ſymboliſche Ausnahmeverhältniß wie bei der Muſik ſtatt, deſſen nähere Erörterung wir noch immer zurückſtellen. Das Unbeſeelte wird dadurch hoch über ſeine Wahrheit hinausgeführt, ſo daß es weit bedeutender erſcheinen kann, als das beſeelte thieriſche Leben, ja als der

Menſch ſelbſt, nämlich der zum Object gehörige. Dieß wird an der Staffage in der Landſchaft klar: die thieriſche und menſchliche Figur wirkt nur mit, ſpricht weniger, als das Unorganiſche und die Pflanze, die doch an ſich ſeelenlos ſind.

Der zweite weſentliche Punkt iſt nun der ſchon berührte Unterſchied der Auffaſſungen, wie er ſich in den verſchiedenen Künſten und ihren Zweigen Geſtalt gibt. Was plaſtiſch gediegen erſcheint, kann maleriſch arm, was maleriſch arm, dem Bildhauer willkommen ſein, was dem Meißel und Pinſel keinen oder wenig Stoff beut, bringt ihn in Fülle dem ſprechenden Dichter. Der Birnen- und Apfelbaum iſt ein unmaleriſcher Burſche gegen Linde und Eiche, aber der Poet kann uns erzählen vom Dufte der Blüthen und von der labenden Süßigkeit der Früchte. Der Vogelleib iſt plaſtiſch ſchöner, als die Bildung gar vieler Säugethiere, denen aber der Maler das reichere Leben und das Menſchenähnliche in unendlichen Situationen ablauſchen kann. In der That, das einfache Verhältniß zwiſchen Organiſationswerth und äſthetiſchem Werth wird wohl in unzähligen Weiſen gedreht und gewendet, ſtellt ſich aber in unzähligen Weiſen auch wieder her.

Das Dritte iſt der Unterſchied der äſthetiſchen Grundformen, wenn man will Grundſtimmungen, nämlich der des Anmuthigen, Erhabenen und Komiſchen, ein Unterſchied, der, ebenfalls vor und außer aller Kunſt überall lebendig, in verſchiedenen Künſten und deren Zweigen in verſchiedenen Vertiefungsgraden zur Darſtellung gelangt. Der Jagden- und Genremaler wie der Dichter kann dem Bildhauer, der den ſchlanken Hirſch, Tiger, Löwen vorzieht, gar wohl zeigen, was der plumpe Bär gilt, wenn nur Stärke und Furchtbarkeit die Loſung iſt, und geht das Komiſche an, ſo läßt er den täppiſchen Geſellen ſeine drollige Zierlichkeit produciren. Der Affe, das höchſte, das unverſchämt menſchennahe Thier, iſt ein Scheuſal, die Caricatur aber kann ihn recht gut brauchen und verwenden. Oder es iſt der Reiz des Schauderhaften, der dem Häßlichen abgewonnen wird. Spinne, Molch, Scorpion, Krokodil werden Bilder des Giftigen, Dämoniſchen. Wir dürfen ganz wohl das eben mit der Caricatur ſchon genannte ſatyriſche und das didaktiſche Gebiet hinzunehmen. Dem Thiere würde z. B. nicht ſein ganzes äſthetiſches Recht, wenn die Fabel nicht wäre; die kleine Maus, eine äſthetiſche Null neben dem Adler, wendet ſich an den Fabeldichter und er nimmt ſich ihrer an; von Reinekes Thaten erführen wir wenig in der Kunſt, wenn die Thierſage nicht dem Zeichner vorgearbeitet hätte.

Dieß Alles ſind Andeutungen, unzureichende, nur Griffe in ein unendliches Feld, aber ſie genügen wohl, um zu zeigen, wie verwickelt der Begriff des Schönen iſt und welche Confuſion entſteht, wenn man dieß vergißt. Gerade in Beziehung auf die Naturreiche hat der Terminus Idee, im Sinne von Gattung gebraucht, ſo viel Mißverſtändniß und Schwierigkeit bereitet, weil man ſie behandelt hat, als ſtünde man in einem Naturalienkabinet vor den todten und ausgeſtopften Formen und könnte vom anſchauenden Menſchen, dem Träger alles Inhalts, der concreten und vollen Gattungsidee, abſtrahiren. Unter den verſchiedenen Wendungen des äſthetiſchen Verhaltens zu der Natur mußten hier bereits ſolche mit aufgeführt werden, wo ausgeſprochener Maaßen der eigentliche

Gegenſtand der äſthetiſchen Anſchauung nicht die unbewußte Natur, ſondern der Menſch iſt. Faßt man ausdrücklich dieß Gebiet ins Auge, die unerſchöpfliche Welt des menſchlichen Lebens, wird es zum eigentlichen Gegenſtand der äſthetiſchen Anſchauung, und ſieht man von da wieder auf die Natur zurück, ſo ergibt ſich der Blick in eine unendliche Welt neuer Beleuchtungen, welche auf die letztere fallen; in unabſehlichen Weiſen, die wir ſo eben mit dem Didaktiſchen und Satyriſchen nur geſtreift haben, kann ſie als Gleichniß und Sinnbild des Menſchlichen dienen. Das Gattungsmäßige liegt jetzt aber in der Wahrheit, womit die Grundzüge des innern und des realen Menſchenlebens uns entgegen treten. Hier nun wiederholt ſich auf ungleich höherer Stufe dieſelbe freie und doch die Willkür ausſchließende Parallele zwiſchen dem Gehaltwerth und dem äſthetiſchen Werthe, wie in der Natur. Der kriegeriſche Heros iſt ein würdigerer Gegenſtand der Plaſtik, wohl auch der Malerei, als der verdienſtvolle Mann in proſaiſchen Verhältniſſen, aber es gibt auch eine Novelle, einen Roman, die dem letzteren in ſeine ſchlichten Wege folgen können. Gefühl tritt nur ſchwach auf die Oberfläche der Geſtalt, aber es gibt eine lyriſche Dichtkunſt. Das Aeußere kann dem Innern geradezu widerſprechen, edler Gehalt kann in verkehrte Form gebannt ſein, aber es gibt einen Humor in Lied, Erzählung, Drama. Das Aeußere kann innern Werth lugen, aber es gibt eine richtende Tragödie und eine Geißel der Satyre. Genug unſer Satz gilt auch hier: die Freiheit der Kunſt iſt keine Befreiung vom Bande der Wahrheit. *Das Schöne iſt das in ſich geſpiegelte, im Spiegel verklärte Leben.*

Es iſt Zeit, zum andern Pol, zum Individuellen, herüber zu gehen. Gattungsmäßig, wahr im Sinne des Gattungsmäßigen und doch individuell; individuell im Gattungsgemäßen und gattungsgemäß im Individuellen: ſo wird die äſthetiſche Forderung lauten müſſen. Es ſcheint ein reiner Widerſpruch vorzuliegen; wir fühlen ihn einfach als gelöſt im äſthetiſchen Bilde, das durchaus ebenſo neu, eigenthümlich, original, unvergleichlich, als altbekannt erſcheint. Es war nur die Hälfte des Richtigen, wenn ich ſagte, der Eindruck des Schönen werde ſich in dem Ausruf kund geben: wie wahr, wie getroffen, wie einfach das Wohlbekannte, ſtets Wiederkehrende und doch Unbekannte, Verhüllte aufgedeckt und ins Licht geſetzt! In ſolchem Ausrufe liegt ja bereits auch das Geſtändniß der Ueberraſchung, die auch gewiß alsbald hinzuſetzen wird: und doch ſo einzig, ſo nie da geweſen! Eine unvergleichliche Perſönlichkeit, eine Situation, Handlung von unendlicher Eigenthümlichkeit! Wir haben hier ein an ſich, in Wirklichkeit beſtehendes Verhältniß vor uns: der ſcheinbare Widerſpruch, daß die Idee nur in den Individuen und daß doch die Individualität Eigenthümlichkeit ohne Gleichen iſt, wird in der That von der Natur gelöſt, das Schöne löſt ihn nur höher und reiner. In meiner Aeſthetik iſt dieſer ſo weſentliche Punkt nicht erſchöpfend behandelt; der in §. 48 aufgeſtellte Satz enthält allerdings eine der weſentlichen Grundlagen für die wichtige Unterſuchung, aber auch nur Eine. Der Satz ſagt, daß gerade die Einſeitigkeit des bedeutenden Individuums den Kräften, die in der Gattung liegen, einen Mittelpunkt darbiete, an dem ſie ſich entwickeln, ſo daß, obwohl die fehlenden (oder nur ſchwach vorhandenen) Kräfte vermißt werden, dennoch die Fülle deſſen, was in der Gattung enthalten iſt, ungleich ſtärker hervortrete, als bei den gewöhnlichen Individuen. Dieß iſt wohl, denke ich, richtig, müßte aber nur Theil einer allgemeineren Betrachtung ſein. Es iſt merkwürdig, wie leicht der Künſtler und Dichter uns überzeugt, daß ein Individuum vor uns ſtehe, wie es nur Einmal vorkommen kann, wenn er irgend welche, noch ſo zufällig aufgeleſene Züge in den Zuſammenhang einer Einheit lebendig einfügt. Da iſt ein leidenſchaftlicher Menſch; er kann blond oder ſchwarz von Haaren, blau- oder braunäugig, ſeine Naſe kurz oder lang, ſtumpf oder ſpitz ſein u. ſ. w.: wenn nur in beſtimmten Erſcheinungen, wodurch die Leidenſchaftlichkeit nothwendig ſich kund geben muß, z. B. Funkeln des Auges, Röthe und Bläſſe, Heftigkeit der Rede, der Eine Ausdruck überzeugend zu Tage tritt, ſo mögen Züge, die in der That in dieſem Zuſammenhang an ſich nicht bezeichnend ſind, ja unerwartet kommen, die Ueberzeugung gerade noch verſtärken: hier iſt ein Individuum, in welchem der und der Charakter, das und das Naturell eigenthümliche Form gewonnen. Der Heißſporn Percy ſtottert; Shakeſpeare hatte es aus der Chronik; es dünkt uns ungemein bezeichnend und gewiß doch: er könnte ebenſo gut nicht ſtottern. Was das Individuum zum Individuum macht, iſt an ſich ſtets irrational, Werk einer rein zufälligen Miſchung der Kräfte. Der Charakter kommt darüber, verarbeitet es zu einem Ganzen; der Künſtler und Dichter erhöht dieſe Einheitsbildung und nun glauben wir, es könnte gar nicht anders ſein. Natur und Kunſt ſchalten hiebei natürlich nur mit Allgemeinem. Es gibt keinen einzelnen Zug, keine Eigenſchaft, die rein individuell wäre, Alles gehört der Gattung an, nur die Miſchung iſt in jedem Einzelweſen eine andere. Nun tritt zum Qualitativen dieſer Miſchung jenes Quantitative der energiſchen Einſeitigkeit; die Verbindung beider erſt iſt die Quelle der unendlichen Möglichkeiten individueller Form. Wo das Unerwartete in der Miſchung einen gewiſſen Grad erreicht, der ſich natürlich nicht präciſiren läßt, da beginnt die verwickeltere Charakterbildung, wie die neuere, die nordiſche Kunſt ſie liebt: man denke z. B. an die Widerſprüche und Sprünge in Hamlets Weſen, Thun und Laſſen. Es öffnet ſich hier der Blick in zwei verſchiedene Kunſtſtyle: der idealiſtiſche, claſſiſche wird mehr durch die quantitative Energie der Einſeitigkeit, der realiſtiſche, moderne durch die qualitative Unberechenbarkeit der Miſchung im Individuum wirken. Geht der irrationale Sprung über eine gewiſſe Grenze, ſo entſteht das Original im komiſchen Sinne des Worts: im hochkomiſchen, wenn Kraft, im genrehaft komiſchen, wenn Kleinheit des Grillenhaften herrſcht. Wie kurz oder wie weit aber das Irrationale der Miſchung gehen möge, es wird weder in der Wirklichkeit je ganz von der Einheit durchdrungen, noch darf es in der Kunſt ganz durchdrungen werden. Völlige Harmonie höbe die Individualität auf; vollkommen ſein heißt ſich in die Gattung auflöſen. Für das Kunſtwerk liegt die Harmonie im Ganzen; ſie will und braucht in den Theilen, den Individuen die Einſeitigkeit. Beſondere Kraft gewinnt ſowohl das Allgemeine, als das Einzelne in Fällen, wo eine in der Gattung liegende Qualität ſich mit einem Individuum, das ihr widerſtrebt, im Kampfe verſchmelzt: Eiferſucht liegt in der menſchlichen Natur, dem argloſen Othello aber fern, wir lernen ihn und die Eiferſucht in ſeinem Vergiſtungsproceſſe doppelt nahe kennen. — Die ſämmtlichen Sätze beſtätigen ſich durch die Erſcheinung der Individuen, an denen wir keine Einſeitigkeit, keine Irrationalität bemerken; hier iſt Alles da, was zur Gattung gehört, aber Alles nur ſchwach und matt. Die Folge iſt, daß weder die Gattung, noch das Individuum in Kraſt tritt: das ſind die correcten, ſeicht harmoniſchen Exemplare, das Mittelgut der Gattungen, das in Kunſtwerken nur dient, den Hintergrund auszufüllen, die Statiſten des Lebens.

Die Wirklichkeit zeigt nun aber keine reinen Miſchungen; d. h. eben die bedeutende Eigenthümlichkeit der Miſchung pflegt ſie irgendwie ſelbſt wieder zu ſtören, die bezeichnende Irrationalität durch eine zweite zu einer ſinnloſen zu machen. Denn hier waltet der Zufall im Zufall. Er bringt die Miſchung, auch die äſthetiſch günſtige, er trübt ſie mehr oder minder, irgendwie immer. Carriere hat meine Sätze über den Zufall lebhaft angegriffen und will dafür die Freiheit und die Vorſehung ſetzen. Ich glaube noch immer, durch die Einführung und Durchführung dieſes Begriffs eine Lücke ausgefüllt zu haben, an welcher die Philoſophie, namentlich die Hegel'ſche, und die Aeſthetik bis dahin gelitten hat. Zufall iſt das Zuſammentreffen von Stoffen, Kräften, Weſen, das weder von dieſen ſelbſt, noch von irgend einem außer ihnen waltenden Geiſte gewußt, berechnet, gewollt ſein kann. Alles Leben läuft ſo zu ſagen mit dem einen Fuß an dieſem irrationalen Bande; alle Individualität entſteht unter Umſtänden der Zufälligkeit, auf dem Zufall ruht die eigenthümliche Miſchung ihrer Kräfte, alles Leben verläuft ſich in der

Reihe ſeiner Leiden und Thätigkeiten am Faden des Zufalls. Die Freiheit liegt auf der andern Seite, ſie gehört als Eigenſchaft des Menſchen zum Gattungsmäßigen. Wie ich mir meiner als freien Weſens bewußt werde, finde ich mein Naturell, Temperament, Talent, meine Kräfte und ihre Grenzen ſo beſchaffen vor, wie ſie ohne all mein Zuthun einmal ſind, ſehr häufig, theilweis immer, wie ich ſie als freies, denkendes Ich *nicht* beſchaffen wünſche. Das ruht auf dem Zufall der Zeugung von ſolchen Eltern, unter ſolcher Stimmung, in ſolchem Klima, bei ſolcher Nahrung, Geſundheitsverhältniſſen u. ſ. w. Die Kräfte, die ich mit reifendem Bewußtſein in mir finde, anbauen, im richtigen Verhältniſſe entwickeln, die Grenzen meines Könnens erkennen und nicht wollen, wozu mir das Talent fehlt: das iſt Werk der Freiheit; nun wird das Zufällige in den Willen erhoben und ſo gut als ein Gewolltes. Dieß erſt iſt die volle Individualität, das Product des Ineinanderarbeitens von Freiheit und Zufall. Will man auch in der Natur die Kraft jedes organiſchen Lebens mit einem gewagten Ausdruck Freiheit nennen, ſo mag dieß gelten; dann verhält es ſich aber hier nur ebenſo wie im Menſchenleben: die freie Lebenskraft verarbeitet das Zufällige der Entſtehung, Miſchung, Ernährung, Reize zu dem Ganzen, das erſt wahrhaft individuell iſt. Nun aber muß dieß auf das *große* Ganze, auf die Weltgeſchichte angewandt werden. Hegel wirft den Zufall als das ſchlechte Endliche ununterſucht bei Seite und betrachtet die Weltgeſchichte, als wäre ſie ohne Weiteres ein Gang von geiſtigen Geſetzen, die ſich durch das Organ der frei wollenden Menſchen nothwendig vollziehen. Die Ideen haben für dieſen

Ariſtokraten des Begriffs eigentlich keinen Apparat, als die menſchliche Perſönlichkeit oder vielmehr den reinſten Auszug aus ihr. Das Zufällige an dieſer Perſönlichkeit und die ganze Welt des äußern Zufalls aus der Betrachtung auslaſſen heißt ein Drama ohne Koſtüm, ja ohne Haut, Fleiſch und Knochen der Spielenden und ohne Bühne für aufführbar halten. Iſt die Freiheit ſtetes Verarbeiten des Zufalls, ſo können auch die großen allgemeinen Ideen, welche durch das Zuſammenwirken der freien Thätigkeiten vieler Einzelnen ſich vollſtrecken, den Stoff des Zufalls nicht entrathen. Die Weltgeſchichte iſt ſtetes Ineinandergreifen derſelben beiden Factoren, worin Geſetze der Entwicklung und der Gerechtigkeit als Urgrund der ganzen Bewegung ſich auswirken auf eine Weiſe, deren Hergang ſich nachweiſen läßt, deren inneres Geheimniß genau daſſelbe iſt, wie in der Natur, die ja auch Solches, wozu Denken des Zwecks nöthig zu ſein ſcheint, verrichtet ohne Bewußtſein, ohne Denken; wir wiſſen und denken, was wir wollen, aber nicht, was im Wechſelwirken der Vielen und in der Verſchlingung deſſelben mit dem Zufall durch unſer Wollen und Thun herauskommt; hiezu verhalten wir uns ſo blind, wie der Baum zu ſeinem Wachſen und Zeugen. Unzweifelhaft iſt nur ſo viel, daß die Formel „dieß iſt in die Dinge gelegt“ rein nichts erklärt. Der Zufall, wie er dieſer großen Verflechtung verarbeitet wird, iſt kein Zufall mehr; den Zurückblickenden nachher erſcheint er als ein Glied in der Kette der Nothwendigkeit. Die Zeit iſt aber eine nur relativ gültige Form, die Betrachtung der Welt sub specie aeterni löst die Begriffe des Vorher und Nachher in den der immer gleichen Gegenwart auf und ſo gibt es, menſchlich und bildlich geſprochen, vor Gott keinen Zufall. Allein die Betrachtung darf damit nicht beginnen; zunächſt, für ſich genommen, getrennt von dieſem Ganzen, worin er ſtets ſich wieder aufhebt, iſt der Zufall Zufall, d. h. ein irrationales Zuſammentreffen, ſich Schneiden der Bewegungslinien aller einzelnen Weſen; den Zufall vorneherein läugnen heißt: die betreffenden Vorgänge als vorher berechnet, vorher beſtimmt auffaſſen, alſo den abſoluten Geiſt auf eine relative Kategorie, die Zeitform, anweiſen, verzeitlichen.

Wer Unterſuchungen dieſer Art in der Aeſthetik für überflüſſig hält, der wäre einfach einzuladen, er möge irgend ein gediegenes Drama, worin das Schickſal nicht von außen eingreift, ſondern aus freier Wirkung und Gegenwirkung der Handelnden und aus dazwiſchen einſchlagenden Zufällen, die aber poſitiv oder negativ in den Willen aufgehoben, d. h. zu Motiven erhoben oder bekämpft werden, als innere Nothwendigkeit reſultirt; am meiſten würde ich ihm den Hamlet empfehlen. In der Wirklichkeit iſt dieſer Proceß unüberſehlich breit auseinandergelegt, wohl finden ſich Stellen, wo die großen Linien für unſer Auge ſichtbar zum deutlichen Bilde zuſammenrücken, doch nur für die Erinnerung, denn in der Wirklichkeit ſchiebt ſich zwiſchen jedes, auch das ſtraffſte Ganze Solches, was nicht in dieſen Zuſammenhang gehört, es ſind neben der Nemeſis noch andere Gottheiten beſchäftigt. Der Dichter iſt es, der aus dem Knoten die fremden Fäden ausſchießt. So glüht aber die Kunſt und ſchon vor ihr die Phantaſie überall, in jeder idealen Anſchauung die Schlacke des Zufalls aus, der trübend zwiſchen den fördernden tritt, nicht trübend für das Auge des Denkers, der begreift, daß in der unendlichen Zeit ſich Alles ſtets aufs Neue einrenkt und herſtellt, aber trübend für das Auge des Schauenden, der Hier und Jetzt das Weſen der Dinge, d. h. die in aller Eigenthümlichkeit gattungsmäßige Individualität rein und ganz will erſcheinen ſehen.

Ich habe oben den großen Gegenſatz der Stylrichtungen berührt, der durch die ganze Geſchichte der Phantaſie und Kunſt ſich hinzieht. Der Grund zu ſeiner Ausführung muß im erſten Theile gelegt werden und dieß iſt eigentlich geſchehen in §. 39 der Aeſthetik, wo die Streitfrage über das Charakteriſtiſche aufgenommen und nachgewieſen wird, wie die Confuſion in der Führung dieſes Streits daraus entſtand, daß man eine dreifache Bedeutung des Wortes überſah. Charakter kann geradezu das bedeuten, woran der Idealſtyl ſich hält: die grundweſentlichen, allgemeinen Formen der Gattung, d. h. natürlich vor Allem der menſchlichen, kann bedeuten die Art, das Specielle (nähere Beſtimmtheit durch Geſchlecht, Alter, Volk, Stamm, Stand u. ſ. w.), endlich das indefinibel Individuelle. In der darauf folgenden Bemerkung (S. 113) wird man eine Ungenauigkeit und eine Lücke finden: es iſt, gewiß mit Recht, geſagt, in der Metaphyſik des Schönen ſei keine andere Entſcheidung der Streitfrage möglich, als: dieſe drei oder (wenn man die Art zur Gattung ſchlägt) zwei Momente ſeien gleich berechtigt. Gerade auf dieſem Punkte liegt eine Schwierigkeit, die genauer ins Auge zu faſſen iſt. Gattung und Art, Allgemeines und Beſonderes ſind relative Begriffe; was einem Allgemeineren gegenüber ein Beſonderes, iſt einem im engeren Sinne Beſonderen gegenüber ſelbſt wieder ein Allgemeines. Sagen wir z. B. hartherziger Vater und denken an Capulet. Der claſſiſche Styl hätte einen anſtändigen Tyrannen aus ihm gemacht: die Beſonderheit wäre gewahrt, aber nur ſo, daß ſie einer denkbaren, viel näher ſpecialiſirenden Behandlung gegenüber eine Allgemeinheit wäre; die Behandlung wäre die generaliſirende; es entſtünde, was wir einen Typus nennen. Shakeſpeare ſchaut ſich das Leben näher an, er nimmt ſeine Gröbe mit auf und gibt uns einen Mann, der ganz leidlich gut iſt, aber in einer wilden Jugend verſäumt hat, ſich zu bilden, der ſeine Tochter liebt, ja in ſie vernarrt, aber darum nicht minder grauſam iſt, wenn ſie die Plane ſeiner Eitelkeit kreuzt, einen Polterer, der unter dem Pantoffel der Frau ſteht, Topfgucker, wenn es ein Hausfeſt gilt, gaſtlich, nicht unedel im einzelnen Fall, wüſt, roh und barbariſch im Zorn; ob das anſtößig ſein möge, darum kümmert ſich der Dichter nicht, deſſen Loſung iſt: nur nicht gleichförmig allgemein, nur lebendig! Das heißt ſpecialiſiren, das verſteht man doch unter dem Beſonderen, ich hätte alſo ſagen ſollen: das Specielle, die Art könne ebenſo gut zum Individuellen als zur Gattung geſchlagen werden oder vielmehr, das Letztere ſei vorzuziehen: der charakteriſtiſche Styl ſpecialiſirt und individualiſirt. Uebrigens taugt das Beiſpiel recht beſonders zur Beleuchtung deſſen, was oben über Individualität geſagt iſt, daß es nämlich genau genommen keine rein individuellen Züge gebe. Wir glauben es Shakeſpeare ſchlechtweg, daß ſein Capulet ein Individuum ſei, wiewohl er nur eine ſehr nah angeſchaute Beſonderheit, Art iſt, wie ſie öfter vorkommen kann. Wir ſagen nicht bloß: Shakeſpeare hat gut ſpecialiſirt, ſondern: er hat gut individualiſirt. Warum? Es iſt die Ueberraſchung, die es macht; wir erwarteten zwiſchen den rohen Zügen nicht die gutmüthigen, edleren, und umgekehrt jene zwiſchen dieſen. Die Einmiſchung in Haus- und Küchenweſen iſt kein unentbehrlicher Zug, er könnte auch einem zahmen Philiſter anſtehen, hier, in die Einheit des Charakters aufgenommen, verſtärkt er die Ueberzeugung, daß wir einen *einzelnen* Menſchen vor uns haben. Die Lücke dagegen, die ich jener Stelle vorwerfe, beſteht darin, daß ich zwar richtig ſage, der Unterſchied der Berechtigung dieſer Momente im Schönen bringe ein erſtens mit dem großen Grundgegenſatze des Erhabenen und Komiſchen, zweitens durch die Hauptepochen der Völkerphantaſie, drittens durch die verſchiedenen Künſte, viertens durch deren Zweige, daß ich aber die Hauptſache vergeſſe, nämlich auf die Lehre von der Phantaſie an ſich (nicht bloß der geſchichtlichen) als auf die Hauptſtelle zu verweiſen, wo die Begriffe des Idealismus und Realismus zu erörtern ſind. Das iſt dann in dieſem Abſchnitt auch wirklich verſäumt; es iſt ja ein allezeit vorhandener Unterſchied der Art der Begabung und Auffaſſung, um was es ſich handelt, es gibt vermöge eines bleibenden, naturgemäßen Unterſchieds eine mehr generaliſirende und eine mehr ſpecialiſirende, individualiſirende Phantaſie, ſie macht ſich in allen Zweigen aller Künſte immer geltend. Die Unterſcheidung Idealismus und Realismus war damals im allgemeinen Kunſturtheil und in der Philoſophie der Kunſt noch nicht feſtſtehend und geläufig wie jetzt; ich darf ſagen, daß ich nicht unter den Letzten war, denen der Gegenſatz in ſeiner Beſtimmtheit und durchſchneidenden kunſthiſtoriſchen Bedeutung aufging, aber erſt, als ich die Lehre von der Plaſtik ſchrieb, war ich mir ganz klar, legte dieſe Einſicht in §. 603 des Buches nieder, benannte den Gegenſatz: direkter und indirekter Idealismus — eine Bezeichnung, die ich noch heute für zweckmäßig halte, und flocht von da an dieſen rothen Faden durch die ganze Kunſtlehre.

Reine Durchdringung des Gattungsmäßigen und des Individuellen iſt *Vollkommenheit*. Harmoniſche Form iſt Ausdruck der Vollkommenheit des Lebens in dieſem Einzelnen und dadurch im Weltall, denn ſie iſt aus mangelloſer Lebensfülle zu reinem Einklang geordneter Stoff. Damit man durch die Beſtimmung „mangellos“ nicht irre werde, ſetze ich nachdrücklich hinzu, daß hiedurch das Individuelle nicht aufgehoben wird. Zur Individualität gehören Mängel. Im Schönen werden die Mängel betont, die dem Individuum Kraft der Einſeitigkeit und *ebendadurch* auch der Allgemeinheit geben. Das Vollkommene iſt energiſch individualiſirte Gattung. Die Aufnahme dieſes Begriffs habe ich ſchon im Buche gegen die Einwendungen Kants gerechtfertigt (S. 42). Gerade Kant, der den Begriff der innern Zweckmäßigkeit entdeckt oder (auf Ariſtoteles) wieder entdeckt hat, wagt es nicht, ihn zur Berichtigung des Wolffiſchen Begriffs der Vollkommenheit zu benützen und ihm ſo ſein äſthetiſches Bürgerrecht zurückzugeben. Die innere Zweckmäßigkeit des Lebens, in welcher zweckſetzendes Subject, Mittel und Ausführung nicht auseinanderfallen, in welcher alſo der Begriff wahrhaft auch Urſache ſeiner Realität iſt, wirkt ſich in ihrem Gebilde ſo aus, kommt ſo voll heraus auf die Oberfläche, daß der

Zweck, alſo der Begriff ſinnlich angeſchaut und ſinnlich verſtanden wird, ohne ausdrücklich gedacht zu werden, daß alſo jenes Denken in Formen möglich iſt, worauf eben das Schöne ruht. Ich ſchaue eine mangellos entwickelte menſchliche Geſtalt mit ganz hellem Wiſſen von ihrer Bedeutung an, ohne daß ich mir irgend begriffmäßige Rechenſchaft davon gebe, wozu Hand, Fuß u. ſ. w. dient, wie Knochen, Bänder, Muskeln, Gefäße, Nerven, die ſämmtlichen Lebensproceſſe zuſammenwirken, dieß Gebilde für ſinnliche und geiſtige Zwecke zu bauen und zu bewegen. Der Zweckbegriff bedarf nicht des gedachten oder geſprochenen Wortes zu ſeiner Erklärung, ſein Wort iſt die Geſtalt, worin er ſich erreicht hat.

Was ſich in individuellem Gebilde auswirkt, iſt keineswegs bloß der Naturzweck. Der Begriff des Vollkommenen läßt ſich leicht auf die verſchiedenſten Gebiete des Schönen ausdehnen. Zunächſt auf das Bild von Perſonen, Handlungen und Begebenheiten: die bildende Einheit iſt hier der Charakter, der dem Leibe ſeinen Stempel aufdrückt, der Wille und ſein ethiſcher Zweck, im größeren Ganzen hinter ihm und doch durch ihn thätig, die menſchlichen Willensbeſtimmungen und Zufälle ineinander flechtend, die Weltordnung. Anders wendet ſich die Sache da, wo der Künſtlergeiſt in Formen, die ſein Inneres nicht unmittelbar ausdrücken zu können ſcheinen, dennoch ſeinen Gehalt niederlegt. Die Erſcheinungen, welche in einer Landſchaft ſich vereinigen, ſind nicht ein Individuum von einem Naturzweck ausgewirkt, um das auszudrücken, was der empfindende Zuſchauer und klarer noch der Maler in ſie legt. An die Stelle des Naturzwecks tritt die beſtimmte geſchloſſene

Stimmung, welche mit der Kraft des Inſtincts, alſo der organiſchen Lebenskraft ganz ähnlich, dieſe Summe von Erſcheinungen verwendet, um in ihr, wie die Seele in ihrem Leibe, ſich vollkommen auszuſprechen ohne Worte. Ganz ebenſo dienen die Ausdrucksmittel der Baukunſt, der Muſik, der Metrik dem, was ſie ausdrücken ſollen: ſie verhalten ſich zu einer geſchloſſenen Stimmung wie der leibliche Organismus zu der individuellen Seele und Geiſtigkeit, deren Bau und Ausdruck er iſt. Ueberall iſt das Schöne Vollkommenheit, d. h. mangelloſe Erſcheinung eines Inhalts in einem Individuum, die nicht auf dem Wege getrennten Denkens des Zwecks und der Mittel entſtanden iſt, nicht auf dieſem Wege erfaßt und wohlgefällig angeſchaut wird, eine Erſcheinung vielmehr, die entſtanden iſt aus einem Geiſte, der im ſinnlichen Stoffe ohne Ueberlegung das verrichtet und ausführt, wozu Ueberlegung zu gehören ſcheint. Dieſes tiefe Wort des Ariſtoteles von der Natur habe ich ſchon mehr als einmal angeführt. Es gehört ganz beſonders hieher. Der Geiſt, der im Naturſtoffe, ganz ungetrennt, ganz Eins mit ihm wirkt, iſt plaſtiſches Denken. Im Künſtler gerade ebenſo; Genie iſt Geiſt als Naturkraft, gewiß nicht ohne eigentliches Denken, aber gewiß nicht durch daſſelbe die Schönheit ſchaffend.

Weiter hat nun die Aeſthetik ſchon in dieſem Abſchnitte vorzubereiten, daß allerdings auch Bilder des Unvollkommenen, ja Verkehrten, daher des Disharmoniſchen, alſo Unſchönen bis zum Häßlichen im Gebiete des Schönen auftreten. Dieß kann ja an der Stelle ſchon nicht zurückgehalten werden, wo im Begriffe der Harmonie der des Contraſtes auszuführen und hiemit das Erhabene und Komiſche vorzubereiten iſt. Es muß daher ſchon hier der Satz aufgeſtellt werden, daß ein Bild der Vollkommenheit auch aus einem Bilde der Unvollkommenheit entſpringen kann, ja daß es im Weſen des Schönen liegen muß, ſich ſo zu theilen, daß zwei Seiten entſtehen, auf deren eine ein verſtärkter Accent der Vollkommenheit durch die Unvollkommenheit der andern fällt. Das Gewitter erſchiene nicht in ſeiner Herrlichkeit, die Leidenſchaft nicht in der Großheit ihrer Energie, wenn ſie nicht zerſtörend wirkten, und Charakter wäre nicht Charakter, wenn er nicht durch Conflicte ginge. In der ſchon angeführten Kritik meiner Aeſthetik führt daher Cherbuliez einen Fehlhieb, wenn er ſagt: eine arme, hohle, krumme Weide, trauernd an einer dunkeln Pfütze, wolle ihm ſchöner ſcheinen, als das ewige Prototyp des Baums. Dieß iſt recht ein Beiſpiel, wie man „die Idee" im Schönen mißverſtanden hat. Cherbuliez hat in dieſem Bild ein Ganzes im Auge, das landſchaftlich die ſüßen Reize der Schwermuth mit ſich führt. Die Schönheit der Melancholie iſt hier „die Idee," der Gehalt; ſie fordert es, daß manche Theile ihre Naturgattung gerade ſehr unvollkommen darſtellen; Licht, Luft, Farbe wirken mit den beſtimmteren Naturgebilden zuſammen, um dieſen poſitiven Inhalt, das Süße, was in den Gefühlen des Vergehens liegt, den Reiz der Schwermuth zur Erſcheinung zu bringen. Man ſieht auch hier, wie verwickelt, einſeitig, vielwendig alle äſthetiſchen Grundbegriffe ſind, wie behutſam daher mit ihnen umzugehen iſt.

Dieſe Bemerkung gegen Cherbuliez führt mich gerade recht zu dem Begriffe des Idealiſirens, den mein franzöſiſcher

Kritiker aus der Aeſthetik austreiben will. Daß der Act, wodurch Schönes entſteht, ein idealiſirender ſei, iſt im Bisherigen überall nicht nur vorausgeſetzt, ſondern mehr als einmal, ja, obwohl nicht mit demſelben Worte, ſchon auf dem erſten Schritt ausgeſprochen. So auch jetzt wieder mit dem Begriffe: Vollkommenheit. Sie wird ja nicht vorgefunden, ſie wird erzeugt, erſchaffen. Und dieß faßt ſich eben mit dem Anfang zuſammen: die ideale Anſchauung ſchaut in das Object hinein, was nicht in ihm iſt. Ich glaube, daß meine Aeſthetik es an dem Nöthigen nicht hat fehlen laſſen, dieſen Begriff richtig zu beſtimmen, gegen Mißverſtändniſſe zu ſchützen. Auf dieſen neueren Angriff, der den Begriff des Ideals, der Idealiſirung als einen platoniſirenden bekämpft, will ich dennoch mit einigen Bemerkungen eingehen.

Vorerſt ein Wort über den Vorwurf des Platonismus. Platonismus iſt: die Idee hypoſtaſiren, als wäre ſie ein Ding für ſich außer und neben den Individuen, in denen ſie wirklich iſt. Wenn man ſagt: kein einzelnes dieſer Individuen ſtellt ſie rein dar, ihr reines Bild muß erſt in ſie hineingeſchaut werden, ſo will man ja aber damit nicht ausſprechen, daß ſie inzwiſchen irgendwo in einem raumloſen Raum („überhimmliſchen Ort“) ſich aufhalte; könnten wir alle ihre Individuen in allen Räumen und Zeiten zuſammennehmen und vor uns ſtellen, ſo hätten wir ſie ganz gegenwärtig. Da wir dieß nicht können, ſo holt die Phantaſie aus einem ihr vorſchwebenden Bilde die Züge, die dem gegebenen Individuum zur Vollkommenheit fehlen. Das Eigenthümliche iſt, daß wir dieß Bild nie geſchaut haben, daß es ohne die Anregung eines wirklich angeſchauten Gegenſtandes nicht in unſerem Innern ſich erzeugt, während wir es doch dieſem Gegenſtande nicht verdanken. Wer dieß beſtreitet, hat es nicht bloß mit Plato, ſondern ebenſo mit dem reinen Idealrealiſten Ariſtoteles zu thun, der gewiß nicht tadelnd, ſondern lobend von Sophokles ſagt, er ſtelle die Menſchen dar nicht wie ſie ſind, ſondern wie ſie ſein ſollen, und der von der Dichtkunſt jenes tiefe, ſo oft wiederholte Wort ſagt, ſie ſei philoſophiſcher, als die Geſchichte. Unter dem: „wie ſie ſein ſollen“ verſteht aber Ariſtoteles gewiß keine abſtracten Gattungsſchemen; er denkt an Heldennaturen mit der Kraft der Einſeitigkeit, an Handlungen, die zunächſt einzelne Fälle mit der Farbe der Zeit- und Ortsbeſtimmtheit, darin aber das darſtellen, was alle Herzen als allgemeines Menſchenloos rührt und erſchüttert, und er weiß ſehr wohl, daß ſo weder die Geſchichte, noch der erſte, halb ideale Auszug aus der Geſchichte, die Sage, dem Dichter den Stoff entgegenbringt.

Cherbuliez rückt mir eine Aeußerung über die Vittoria von Albano, das berühmte unerreichbar ſchöne Modell in Rom, als Widerſpruch auf. Ich ſage (§. 380, Anm. 1), auch an dieſer Schönheit haben die Künſtler nicht alle Formen ſo brauchen können wie ſie waren, denn „dieſe Vittoria war eine einzelne Schönheit und das genügt. Das Individuum kann nicht abſolut ſein, mehr brauchen wir nicht zu wiſſen.“ Die Stelle kann gegen mich benützt werden, weil ſie allerdings ungenau iſt. Ich ſpreche von Individualität überhaupt, wo ich von empiriſcher Individualität hätte ſprechen ſollen, und ſo entſteht der Schein, als habe ich das abſtracte Gattungsideal im Sinne. Das empiriſche Individuum ſtellt auch ſich ſelbſt, ſtellt die Form, welche die Gattung in ihm angenommen, nicht rein dar; es „ſchwankt zwiſchen ſeinem Urbild und Zerrbild,“ ſagt Schleiermacher. Zudem aber iſt gerade bei dieſem Beiſpiel eine wichtige Unterſcheidung geltend zu machen, welche in anderem Zuſammenhang ſchon oben berührt wurde, aber weiterhin ausdrücklich und nachdrücklich noch aufgenommen werden muß, und welche in meinem Buche nicht an beſtimmter Stelle mit Schärfe herausgeſtellt iſt. Bei dem Modell, das der Bildhauer gebraucht, ſind es einerſeits und vorherrſchend die plaſtiſchen Formen, um die es ſich handelt und für die man keine oder wenig Individualität, mehr nur Gattungsſchönheit fordert. Andererſeits wird es ſich mehr oder minder allerdings auch um den Charakterausdruck, vornehmlich in den Formen des Kopfes, handeln; hier verlangt man nicht, ja man wünſcht nicht ebenſo ſtreng gattungsmäßige Schönheit, wiewohl natürlich in der Sculptur mehr, als in der Malerei. In der genaueren Prüfung des Modells, wie die nachahmende Arbeit ſie mit ſich bringt, wird der Künſtler beide Seiten der Schönheit, wie überraſchend ſie ihm entgegenkam, immer mangelhaft und der ergänzenden Phantaſie bedürftig finden. Vittoria war z. B. klein, ein plaſtiſcher Mangel; ihr Kopf ſchien die verſchiedenſten Ideale in ſich zu vereinigen; das Staunenswerthe war eben die Vereinigung, aber ſcharf geprüft konnte doch keins in dieſer Vereinigung nach allen Theilen befriedigend erſcheinen, und der plaſtiſch edle Kopf konnte überhaupt nicht jene Tiefe des Ausdrucks haben, die nur da iſt, wo ein gewiſſer Grad von Unregelmäßigkeit die Linie des Formenadels mit zartem Striche durchbricht. Es ergibt ſich aus unſerer Unterſcheidung, die weiterhin auch wieder auf den Gegenſatz der Style zurückführt: das Schöne hat verſchiedene Schichten, Lager oder wie man es nennen will; gewöhnlich braucht man den Ausdruck ſchön in engerer Anwendung von der erſten Schichte, man meint gattungsmäßig reine Formen, ruhige Harmonie der Linien, Farben, Töne; aber es entſteht große Verwirrung, wenn man die zweite, das Charakteriſtiſche, vom Begriff des Schönen ausſchließt. Sieht man ein Bild von Johann van Eyck, von A. Dürer, ſo mag man ſagen: die Schönheit fehlt oder ringt ſich nur kümmerlich an einzelnen Stellen heraus; aber man thut gut, ſich zu verbeſſern mit den Worten: die gattungsmäßige Formenſchönheit fehlt, aber die Charakterſchönheit, die Ausdrucksſchönheit iſt in voller Energie und Tieſe da (von der Farbenſchönheit, wie ſie ſich in einem van Eyck, Hemling, Zeitblom mit harter Formgebung vereinigt, hier zu ſchweigen).

Genug, mir denkt die Seele nicht an jene „Quinteſſenzen,“ vor denen Cherbuliez warnt und die Mephiſtopheles ironiſch dem Fauſt empfiehlt: „Aſſociirt euch mit einem Poeten, laßt den Herrn in Gedanken ſchweifen und alle edeln Qualitäten auf euren Ehrenſcheitel häufen: des Löwen Muth, des Hirſches Schnelligkeit“ u. ſ. w.

Cherbuliez ſagt, wie ich auch ſage, der Gegenſatz zwiſchen Idee und Individuum, dieſe Antinomie, ſei von der Natur gelöst in der Erſcheinung der Schönheit. Er fügt unrichtig hinzu, mit dieſer Löſung begnüge ſich die Kunſt, ihre Aufgabe ſei nur die Ablöſung der Oberfläche (apparence), die er geiſtreich eine divine frivolité nennt. Woher kommt es denn, daß wir einige Individuen in der Wirklichkeit ſchön, andere minder ſchön, unſchön, häßlich finden? Woher anders, als daher, daß wir etwas in uns tragen, was ein Maaßſtab der Kritik iſt, woran wir die Natur meſſen? Und wird auch das ſcheinbar Schöne der Natur vor dieſem Maaßſtabe ganz Stand halten, da es doch die empiriſche Exiſtenz mit den Wunden des ſtörenden Zufalls nothwendig heimſucht? Soll das wahrhaft Schöne in einem mechaniſch treuen Abbild, einer Photographie — zwar nicht einmal dieſe iſt ein ſolches — beſtehen? Doch wohl nicht, nun und dann wird es doch darauf hinauskommen, daß die Löſung des Gegenſatzes, welche die Natur bereits vollzogen, von der Phantaſie und Kunſt einer — man verzeihe den proſaiſchen Ausdruck — Reviſion unterzogen wird. Die Reviſion habe ich an einer Hauptſtelle meiner Aeſthetik in Verwendung eines Gedankens von Kant eine verhüllte Diviſion genannt. Cherbuliez wirft ein: von jedem Gegenſtand gäbe es nur Eine Diviſion, nur Ein Ideal; zwei Künſtler, die denſelben Stoff behandeln, könnten nur Einen Quotienten herausbringen. Bleiben wir bei der Diviſion, — es war eben auch ein Verſuch, dem Geheimniß des Proceſſes der Phantaſie näher zu kommen, den ich Jedem gern Preis gebe, der etwas Beſſeres weiß, — warum ſoll der Stoff nicht eine Fülle von Stoff ſein können, wovon ſich gemäß ſeiner Geiſtesform der Eine dieſen, der Andere jenen Complex herausgreift, um mit ihm dieſen Act der Ausziehung vorzunehmen? Die Natur, die Qualität des ganzen Stoffs läge doch in jedem dieſer Complexe und wie man von verſchiedenen Punkten einer Peripherie in ein Centrum vorbringen kann, ſo würden doch die verſchiedenen Auffaſſungen zu denſelben Grundzügen vorbringen. Raphael und Mich.

Angelo behandeln den Moſes; jener ſtellt ihn in ruhiger, ſchöner Würde dar (in der Diſputa), dieſer in erhabenem Zorne (in der bekannten Grabmalſtatue): Beides iſt doch Moſes, der große Geſetzgeber des israelitiſchen Volkes.

Endlich ſucht Cherbuliez mich ad absurdum zu führen: auch Bilder des Leidens verlangen Idealiſirung, alſo Ideal der Schwindſucht, der Apoplexie, der Gicht! Ebenſo ganz Geringfügiges (wie es die Niederländer lieben): Ideal einer verzinnten Schüſſel, eines Bratſpießes, Ideal der Trunkenheit, der Kneipenſchlägereien; oder Tanzkunſt — Veſtris — das Ideal eines entrechat! Ei ja freilich! Warum denn nicht? In einem Gemälde braucht der Maler einen ſterbenden Kranken, in einem Luſtſpiel der Dichter und Schauſpieler einen Podagriſten, und wo er immer dieſe Erſcheinungen in der empiriſchen Wirklichkeit anſieht, findet er Ekelhaftes, Lächerliches, wo der hohe Ernſt, findet er Ernſtes, wo das Lächerliche hingehört, findet er zwiſchen den Zügen, die bezeichnend zum Ganzen wirken, ſolche, die in dieſen Zuſammenhang nicht taugen, die einfach ſtören; ſo verhält es ſich auch mit der Trunkenheit, der Rauferei, ja ſelbſt für Schüſſel und Bratſpieß muß ſich Teniers, Oſtade das paſſendſte Exemplar ausſuchen und auch an dieſem kann er nicht Alles brauchen, ſo wie er es ſieht. Das entrechat nun betreffend: mir ſcheint, mein Gegner ſchlage wirklich ein ſolches, das ein Ideal von entrechat zu nennen iſt. Er ſpringt vom Boden, auf dem die äſthetiſchen Fragen ſich ausfechten, mit einem ſchnellenden Ruck in die Höhe und löst das Räthſel durch die Entſcheidung: non! l'art n'est pas l'idéal; l'art est une révélation, elle nous revèle les choses telles que le génie les a connus. Alſo Offenbarung! Es gibt nun zwar kein Ideal, aber Offenbarung der Schwindſucht, Apoplexie, Gicht, Trunkenheit, Kneipenrauferei, des Bratſpießes und des entrechat. Im Ernſte: was iſt gewonnen? Woher nimmt die Phantaſie die Formen für ihre Offenbarungen? Doch aus der Natur! Was thut ſie damit? Sie durchdringt ſie mit Geiſt und das iſt doch wohl immer ein Umſchmelzen, ein Läutern. Merkwürdiger Weiſe aber findet ſich der Gegner des Ideals, wenn er von ſeinem Luftſprung wieder auf die Füße kommt, — da, wo wir ſtehen. Es fallen mir da ein Paar Stellen ein aus des Verfaſſers hübſcher, nur etwas zu ausgedüftelter Kunſtnovelle: A propos d'un cheval; ſie lauten: l'art n'est pas que la nature concentrée; — la poésie, la sculpture et la peinture se proposent non d'embellir ce qui est, mais de le résumer; — l'artiste nous présente dans ses oeuvres le tout en raccourci. Sind das keine Quinteſſenzen? Keine Diviſionen? Und wenn dabei die Dinge ja doch nicht gelaſſen werden, wie ſie ſind, warum ſoll dieß kein Verſchönern ſein? Freilich nicht immer ein Verſchönern im Sinne der directen, ebenſo gut auch im Sinne der indirecten Idealiſirung; wer dieſe Unterſcheidung im Auge behält, wird ſich weniger leicht verwirren in der Frage der Umbildung, die aller Stoff im Schönen erfährt.

Es iſt hier nicht der Ort, auf eine Empfindlichkeit meines Recenſenten einzugehen. Er nimmt mir übel, daß ich die romaniſchen Literaturen zu wenig bedacht habe, wirft mir deutſche Selbſtgefälligkeit vor. Ich kann mich gewiß der vielen Stellen, wo von Franzoſen, Italienern, Spaniern die Rede iſt, nicht genug erinnern, um zu wiſſen, mit wie viel oder wie wenig Schein der Vorwurf ſolcher Ungerechtigkeit gegen mich erhoben wird. Dem komiſchen Talente der Franzoſen wollte ich nichts vergeben; manchen Zweigen ihrer Lyrik ebenſo wenig. Daß ſich in den ernſten und hohen Styl nur zu oft Rhetorik, etwas Theatraliſches einmiſche, durfte nicht verſchwiegen werden. Nicht aber brachte es meine Aufgabe mit ſich, dieſe geiſtreiche Nation in dem Gebiet aufzuſuchen, wo, wie mir ſcheint, die Fülle ihrer Schätze liegt: in ihrer proſaiſchen Literatur. Ihre neuere Malerei glaube ich an manchen Stellen nach Verdienſt gewürdigt zu haben. Uebrigens ſchwebt etwas zwiſchen den Franzoſen und uns Deutſchen, was ſich unbewußt wohl auch in meinen Ton mitunter ſchon eingeſchlichen haben mag. Es liegen zu viele Schlachtfelder, ſchwimmt zu viel vergoſſenes Blut zwiſchen uns: das mag wohl auf beiden Seiten das Urtheil etwas färben und trüben. Der franzöſiſche Schweizer kann das nicht leicht mitfühlen. — Beſonders übel aber nimmt mir Cherbuliez, daß ſein Liebling Arioſt nicht der meinige iſt und daß er ſammt allem romantiſchen Epos bei mir tief unter das Nibelungenlied zu ſtehen kommt — „cette oeuvre par trop barbare et quelque peu disputable.“ Da muß ich nun aber bekennen, daß es mir heute noch ſcheinen will, der einzige Hagen könnte den ganzen Arioſt zwiſchen Daumen und kleinem Finger zerplätſchen.

Ueberblicken wir nun in Kürze unſeren bisherigen Weg und faſſen die Reſultate zuſammen. Wir ſind von der Anſchauung ausgegangen, haben die äſthetiſche Anſchauung von jeder anderen unterſchieden als geiſtig inhaltsvollen ſinnlichen

Act, der von einem abſoluten Wohlgefallen, einer idealen Luſt begleitet iſt, weil er im Einzelnen das Bild des harmoniſchen Weltalls ſchaut. Wir haben dann entwickelt, was in dieſer erfahrungsmäßigen Aufſtellung enthalten iſt. Der Gegenſtand wird rein auf die Form angeſehen und rein abgeſehen wird vom Stoff. Es wurde zuerſt unterſucht, was in der Aeſthetik Stoff heißt, und von zwei anderen Bedeutungen ſtreng unterſchieden die Bedeutung: Inhalt, Gehalt. Nimmt man das Wort in dieſem Sinn, ſo wird von Stoff nicht oder nur in dem Sinn abſtrahirt, daß er von der Form ſchlechterdings nicht getrennt, nur künſtlich unterſchieden wird. Durch dieſes Abſehen wird der Gegenſtand zum bloßen Schein, zum bloßen Bilde. Dieß iſt die erſte, negative Bedeutung des Formbegriffs. Wir ſuchten hierauf die poſitive Bedeutung und überblickten nun zuerſt den Umfang der erſcheinenden Stoffwelt, in welcher die Form ſich zu bethätigen hat (wobei auch auf Seiten des Anſchauenden die auffaſſenden Sinne zur Sprache kommen mußten, die im Gebiete des Schönen allein berechtigt ſein können): Körper im Raume, vom Licht aufgezeigt — Geſichtsſinn; Farbe, den Uebergang zur Zeitform, Bewegung, Ton einleitend — noch Geſichtsſinn, dann Gehörsſinn; nicht übergangen durfte die Einbildungskraft werden, die innere Sinnlichkeit, deren Gegenſtand Handlungen ſind, die ſich zeitlich im Raume bewegen. Nun war der Formbegriff beſtimmter aufzufaſſen und in die Momente zu verfolgen, die er enthält: Begrenzung, Maaß, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion und — das bedeutendſte, alle andern in ſich aufnehmende — die Harmonie, d. h. die lebendig bewegte Einheit, die wie das Blut durch den Körper durch das Ganze ſtrömt.

Wir ſahen, daß alle dieſe Seiten, Momente der Form ebenſoſehr mathematiſch beſtimmbar, als auch mathematiſch unbeſtimmbar ſind, daß ſie von der Formel ſich faſſen laſſen und ſich ihr alsdann wieder entziehen wie nach dem Evangelium der Erlöſer, der durch das Gedränge von Freund und Feind unſichtbar hindurchgeht. Ueberall war als Träger der, ihm immanenten, Form geſchloſſenes individuelles Leben vorausgeſetzt. Die beſondere Natur der Muſik, wo es ſich anders zu verhalten ſcheint, veranlaßte eine vorläufige Betrachtung, die auf einen Begriff des Symboliſchen führte, welcher auch ſonſt öfters berührt, aber ſtets der näheren Erörterung vorbehalten wurde. Es wurden nun die Momente unterſchieden, welche der Begriff der Harmonie umfaßt, wobei der Contraſt und ſeine Löſung als das wichtigſte hervortrat. Dann mußte gefragt werden, ob der Begriff des Schönen und der Begriff der Harmonie, des Einklangs in Verhältniſſen ſich decken, ob jenes durch dieſe definirt werden könne. Es wurde verneint, bei dieſem Anlaß wieder auf die Begriffe Inhalt und Form eingegangen und nachdrücklich betont, daß jener in dieſer ſchlechthin mitgeſetzt ſei. Der Ausdruck Idee wurde gegen Mißverſtändniſſe vertheidigt. In ihr ſind die Begriffe: gattungsgemäße Wahrheit und Individualität enthalten; die Vereinigung beider, das der Idee adäquate individuelle Daſein iſt Vollkommenheit; es mußte dieſen drei Beſtimmungen, ſo vielfach ſie im früheren Gange ſchon berührt waren, noch eine ausdrückliche Beleuchtung gewidmet werden; und weil der Begriff Ideal, Idealiſiren ſtets auf neue Gegner ſtößt, wurde derſelbe hier noch beſonders aufgenommen, obwohl er ſchon in den erſten Sätzen, von denen die ganze Kritik ausging, enthalten iſt und man ihm eigentlich auf jedem Schritte einer Wanderung im äſthetiſchen Felde begegnet; der Ort war hier, weil die Vollkommenheit nie im Gegenſtande liegen kann.

Die Definition iſt bekanntlich von ſehr bedingtem Werth. Entweder ſie iſt kurz und dann kommt es darauf an, ob man ſie ſo verſteht, wie der ſie verſtanden wiſſen will, der ſie aufſtellt, und deſſen wird er nur bei denjenigen verſichert ſein, welche die ganze Auseinanderſetzung kennen, die in ihr auf den kürzeſten Ausdruck gebracht iſt, denn dieſer Ausdruck wird immer in Worten beſtehen, die vieldeutig ſind, deren Verhältniß zum Begriff nicht das der zwingenden Nothwendigkeit iſt. Oder ſie iſt lang und dann immer noch nicht lang genug, denn ſie iſt dann ein Verſuch der Zuſammenfaſſung, der ſich auf Auseinanderſetzung einläßt und der daher in dieſe hineingezogen wird. Sage ich: das Schöne iſt die inhaltvolle harmoniſche Form, ſo iſt es guter Wille des Leſers, ob er mit dieſer Beſtimmung mit enthalten wiſſen will: erſtens die Anſchaulichkeit, die Sinnenfälligkeit, denn es gibt inhaltvolle Formen, denen ſie fehlt, wie wir geſehen haben; hiemit zweitens die Erſcheinung eines frei lebendigen Individuums, in welchem Individualität und Gattungsmäßigkeit ſich decken; drittens die Abſtraction vom Stoff als ſolchem, die Verwandlung des Gegenſtands in reines Scheinbild, die Intereſſeloſigkeit; viertens die Bedeutung des Bilds, wonach es ein Spiegel der Weltharmonie iſt, daher im Eindruck ideale Luſt mit ſich führt und allgemein und nothwendig gefällt. Man vermißt in dieſer kurzen Definition am meiſten die ſubjective Seite im Weſen des Schönen, den ſubjectiven Act, wodurch es entſteht und in welchem es genoſſen wird. Die Kantiſche Definition: ſchön iſt, was ohne Begriff und ohne Intereſſe allgemein und nothwendig gefällt, wäre demnach, ſcheint es, vorzuziehen; aber wie ſehr bedarf ſie der Ergänzung nach der objectiven Seite, denn das Weſentliche der Beſchaffenheit des Gegenſtands, die harmoniſche Form, darf doch in der Beſtimmung nicht fehlen, mag immer dieſe Beſchaffenheit auch dem ſubjectiven Act ihre eigentliche Entſtehung verdanken. Darf man ſo ſtarken Zuſchuß, ſo viel Hinzudenken vorausſetzen, ſo will mir meine alte Beſtimmung: das Schöne iſt die Idee in ſinnlicher Erſcheinung, ſelbſt jetzt, nachdem ich manche Lücken meiner Begriffsentwicklung bekannt habe, gar nicht ſo ſchauderhaft vorkommen. Ich laſſe mir es gern gefallen, wenn man ſagt: da du jetzt erkennſt, daß du früher verſäumt haſt, den Begriff der Form an der rechten Stelle genügend feſtzuſtellen und auseinanderzuſetzen, und da du zwar unter Form nur die inhalts- oder ausdrucksvolle Form verſtehſt, nach deiner eigenen Einſicht aber der Weg von außen nach innen, nicht von innen nach außen geht, ſo darf nicht die Idee, ſondern muß der Sinnenſchein das Subject im Satze deiner Definition bilden, alſo: das Schöne iſt die ſinnliche Erſcheinung oder der Sinnenſchein der Idee. Ich lege jedoch nicht viel Werth darauf. Der Einwurf iſt richtig, wenn man unter Idee, wie ich allerdings thue, den Lebensgehalt, augenblicklich unterſchieden von ſeiner Erſcheinung, ſich denkt. Hegel aber, von dem dieſe Definition ausgeht, verſteht unter Idee den vollkommen realiſirten Lebensgehalt (den verwirklichten Begriff), das harmoniſche Weltall, und das Wort in dieſem Sinne genommen, kann die Definition ſo überſetzt werden: das Schöne iſt ein auf einen einzelnen ſinnenfälligen Gegenſtand geworfenes Bild der ſonſt nicht anſchaulichen, nicht ſinnenfälligen, ſondern nur im Denken zu faſſenden Weltharmonie. Hilft man der Wolffiſchen Definition: das Schöne iſt ein Anſchein der Vollkommenheit, aus den Mitteln der modernen Philoſophie freundlich nach, ſo beſagt ſie daſſelbe und empfiehlt ſich gar nicht übel. In §. 53 ſage ich: das Schöne kann nunmehr beſtimmt werden als eine Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchſten Guts durch einen Schein. Thut man mir nur den kleinen Gefallen, das „Voraus“ nicht grob zeitlich zu verſtehen und übrigens den Zuſammenhang zu leſen, ſo hoffe ich, daß man ſelbſt mit dieſer Beſtimmung ſich verſöhnen kann. Etwas entwickelter erſcheinen die zu Grund liegenden Begriffe in der Definition von Roſenkranz (Aeſthetik des Häßlichen S. 11): das Schöne iſt die Idee, wie ſie im Elemente des Sinnlichen als die freie Geſtaltung einer harmoniſchen Totalität ſich auswirkt. „Frei“: darin faßt ſich der Begriff der Selbſtändigkeit des individuellen Lebens mit dem Begriffe der Zufälligkeit zuſammen, auf der ſie ruht, mit der ſie ſich ſtets verſchlingt und die ſie ſtets verarbeitet. Es ſcheint zweckmäßig, dieſe Beſtimmung in die Definition aufzunehmen, allein man kann auch einwenden, ſie klinge zu ethiſch und es wäre daher beſſer, einfach den Begriff der Individualität dafür zu ſetzen. Dann mag man etwa ſagen: das Schöne iſt das Scheinbild eines Individuums, das in harmoniſcher Form einen beſtimmten Lebensgehalt eigenthümlich und vollkommen veranſchaulicht, dadurch die Vorſtellung der Harmonie des

Weltalls und ſomit eine ideale Luſt hervorruft, die als gegründet im menſchlichen Weſen eine allgemeine und nothwendige iſt. Sieht man dieſe weitläufige Definition näher an, ſo fehlt es doch wieder an allen Enden. Iſt einmal ſo viel geſagt, ſo ſollte noch viel mehr geſagt ſein. Zum Beiſpiel: das Individuum muß eine Lebensfülle haben, wodurch es zum Menſchen in Beziehung tritt, ihn als verwandt anſpricht, der Menſch will und muß im Schönen ſich ſelbſt finden: das ſollte irgendwie ausgedrückt ſein; ferner: das „allgemein und nothwendig gefällt“ ſteht zu nackt da; man vermißt das Kantiſche „ohne Begriff“ und fragt ſich, ob in den Worten „Scheinbild“ und „veranſchaulicht“ dieß und die Wahrheit, daß das Schöne durch einen idealiſirenden Anſchauungsact entſteht, merkbar genug niedergelegt iſt. So beſtätigt ſich, was ich von längeren Definitionen geſagt habe: die Zuſammenfaſſung will immer in die Auseinanderſetzung verlaufen. Oben habe ich unterwegs einmal geſagt: das Schöne iſt das in ſich ſelbſt geſpiegelte, im Spiegel verklärte Leben; damit wären wir wieder in der Kürze, aber durch Bild, nicht durch Begriff; als bildlich kurzer Ausdruck aber, meine ich, habe die Wendung etwas Zweckmäßiges und Einleuchtendes.

Die nächſte Aufgabe wäre nun, die ſubjective Seite des äſthetiſchen Actes beſtimmter ins Auge zu faſſen. Ich habe ſchon zu Anfang geſagt, daß dieß geſchehen müſſe; denn die betreffenden Stellen meines Buchs ſind mangelhaft, ſind zu negativ; ich bin überall mehr beſchäftigt, jede „ſtoffartige“ Wirkung, jedes Intereſſe abzuweiſen, als zu unterſuchen, in welchem Sinne die Gefühlsbewegung, die durch den Inhalt hervorgerufen wird, vielmehr ebenſowohl zuzulaſſen, als abzuweiſen ſei. Die Folge meiner Unterlaſſung iſt, daß ich mich in Widerſprüche verwickle; denn ich ſpreche an gar manchen Orten ſtark genug von der tiefen Erſchütterung des ganzen Menſchen durch das Schöne, Erhabene und namentlich das Tragiſche, wie von der entgegengeſetzten Schüttlung durch das Komiſche, und ich vergeſſe, mich zu fragen, wie dieſe Stellen mit der ſtrengen Abweiſung jedes pathologiſchen Eindrucks ſtimmen. „Ebenſowohl zuzulaſſen, als abzuweiſen:“ damit iſt nur das Zwielicht der Sache ſelbſt bezeichnet. Das Schöne regt alle ſympathetiſchen und alle egoiſtiſchen Gefühle des Menſchen, alle ſittlichen und ſinnlichen Triebe und wie den Willenstrieb ſo den Erkenntnißtrieb überall und nothwendig in ihrer Tiefe und Fülle auf und es nimmt ihnen zugleich ihren Stachel, ihre Unfreiheit, ihre unbefriedigte Spannung auf unerreichte Zwecke, löſcht ihr Feuer, verwandelt es in ein nicht zündendes Licht.

Ehe ich aber auf dieſen Punkt, ſoweit es einer Kritik obliegt, eintrete, muß ich mich meines nur zu lang ſchon harrenden Retardats erinnern. Ich habe an mehreren Stellen von einer beſonderen Art der Symbolik geſprochen, durch welche allein es zu erklären ſei, daß abſtracte Formen, die kein individuelles Leben darſtellen, wie äſthetiſche, d. h. inhaltsvolle Formen wirken. Es handelt ſich von einem eigenthümlichen, dunkeln, bewußtloſen, naturnothwendigen und doch freien Symboliſiren. Die Aeſthetik darf die Erörterung dieſer pſychologiſchen Erſcheinung nicht auf die Lehre von der Phantaſie verſchieben, obwohl in dieſer die in Rede ſtehende Form wieder aufzuführen iſt; ſie darf es darum nicht, weil der erſte Theil, die Lehre vom Schönen, ſchlechthin verlangt, daß der eben genannten Aufgabe genügt werde. Gefallen abſtracte, mathematiſch calculable Formen ohne ſymboliſche Beziehung auf einen Inhalt, ſo hat der Formalismus Recht, die Grundbeſtimmung des Schönen als inhaltvolle Form iſt nichtig. Ich habe den Begriff des Symboliſchen ſogar erſt in der Geſchichte der Phantaſie (§. 426) aufgeführt und ich habe ihn zu eng gefaßt. Objectiv habe ich ihn beſchränkt auf Inhaltsausdruck durch Bilder aus der unperſönlichen Welt, ſubjectiv auf das unfreie völlige Verwechſeln des Bilds mit der Bedeutung, wie ſolches den Naturreligionen eigen iſt, die nicht ernſtlich zum Mythus, d. h. zur Perſonification des Weltinhalts fortſchreiten. Perſonification eines Gedankens führe ich erſt unter den Begriffen des Mythus und der Allegorie auf. Daß dieß mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nicht ſtimmt, wußte ich wohl; ich glaubte, es komme der Schärfe der Unterſcheidungen zu gut, wenn ich von ihm abweiche. Allein es bedarf eines Namens für eine *ganze*, verſchiedene Formen umfaſſende Art des Phantaſieverfahrens; er fehlt in meinem Buch; der Sprachgebrauch nennt auch die Perſonification, die mythiſche und die allegoriſche, ſymboliſch. Es wird beſſer ſein, ihm zu folgen und den Namen ſymboliſch auf *alle* einſchlagenden Formen auszudehnen. Das Gemeinſchaftliche aller Formen, die dieſes Gebiet einſchließt, iſt dieß, daß das Bild und der Gedanke (der darum nicht förmlich gedacht ſein muß), daß Form und Inhalt ſich nicht einfach decken, daß die Erſcheinung, die Form Bild iſt im Sinne des bloßen Bedeutens. Eigentlich ſoll im Schönen die Erſcheinung, die Form nicht bedeuten, ſie ſoll nichts wollen, als ſich ſelbſt ausſprechen. Ein Löwe bedeutet nicht die Großmuth, er iſt eben ein Löwe und der Inhalt ſeiner Formen einfach die bildende Naturkraft in dieſer Art der Geſtaltung, mit dieſen äußern und innern Eigenſchaften; Fauſt bedeutet nicht die ſtrebende Menſchheit, ſondern iſt ein Individuum mit aller Vielſeitigkeit eines beſtimmten Menſchen, und nur weil unter allen ſeinen Zügen das überſtürzt idealiſtiſche Streben hervorſticht, wird er uns zum Allgemeinbilde dieſes Dranges, der durch die Menſchheit geht; es iſt der Drang ſeiner eigenen Seele, die Bedeutung iſt ſein eigenes Selbſt, alſo nicht bloße Bedeutung. Man darf ſagen: Fauſt iſt die ſtrebende Menſchheit, woſern man es in dieſem Sinne ſagt.

Nun iſt aber zu zeigen, daß dem Bewußtſein ſelbſt, das ſymboliſche Bilder erzeugt und feſthält, die Einſicht in das bloß Symboliſche ſeines Verfahrens ſich verhüllen kann. Entweder ganz, ſchlechthin, oder — wenn der Ausdruck: halb zu arithmetiſch klingt — ſagen wir vorerſt: in ſchwebender Weiſe mit Vorbehalt der freien Unterſcheidung. Dieß wird näher erklärt werden; zuerſt iſt das Symbol des ganz verhüllten Bewußtſeins für ſich hinzuſtellen und auszuſcheiden: es handelt ſich hier von hiſtoriſchen Formen, die nicht der reinen, freien, ſondern der religiös beſtimmten Phantaſie angehören. Dieſe hiſtoriſchen Formen des Symbols ſind: erſtens das Symbol in dem engen Sinne, wie ich es in meinem Werke genommen habe (§. 426): reine Verwechſelung eines unperſönlichen Bildes mit dem, was es bedeuten ſoll; der Apis bedeutet durch die Stärke des Stiers die Urkraft, durch ſie und die Bläſſe auf der Stirn die Sonne, er bedeutet auch den Nil, doch Sonne und Nil ſind ſelbſt wieder Symbole der Urkraft; der Aegyptier war ſich aber durchaus nicht bewußt, daß er bloß vergliech, ſondern verwechſelte einfach und ſo ganz, daß er den Apis göttlich verehrte. Das Symbol in dieſem Sinn iſt ein Suchen einer Sprache für Gedanken über das Weltgeheimniß; es iſt Notherſatz für das Wort und das Bewußtſein bleibt im Bilde hängen, ohne den Gedanken, für den dieſes als Aequivalent des Wortes dienen ſoll, herauszuziehen und dem Bilde ſelbſtändig gegenüberſtellen zu können. Die zweite, ungleich höhere der hiſtoriſchen Formen iſt der Mythus: das Bild iſt perſönlich, die Weltkräfte werden perſonificirt; aber das Bewußtſein weiß nicht, daß es nur perſonificirt, es glaubt an die Götter als an wirkliche Weſen. Jetzt wird das Symbol im erſten, engſten Sinne des Worts „degradirt," wie Hegel treffend ſagt und auseinanderſetzt, es wird als Attribut beigegeben und die Bedeutung iſt nicht mehr bloße Bedeutung, ſondern wohnt dem Gott als ſeine eigene Seele wirklich inne als die ſtärkſte unter den Eigenſchaften eines menſchlich mannigfachen und vieltönigen inneren Lebens und zugleich in den Körperformen, Bewegungen, Thaten lebendig ausgeſprochen. Der Glaube aber, daß ſolche Weſen exiſtiren, iſt unfrei und liegt außerhalb des rein äſthetiſchen Gebiets. Erwuchs auf dieſem Boden dennoch freie Schönheit, ſo begann eben damit auch die Löſung dieſer Gebundenheit und war die Kunſt — wie ich anderswo gezeigt — ebenſowohl eine Verrätherin, als eine Dienerin der Religion.

Für uns ſind die Götter, wenn wir ſie verwenden, frei äſthetiſche Scheinbilder. Hiemit bekommt das Symboliſche eine andere, neue Bedeutung. Es gibt ein äſthetiſch freies ſymboliſches Verfahren. Hier iſt keine Verwechslung, kein religiöſer Glaube an vorgeſtellte Perſonen, der rein äſthetiſche Standpunkt des Scheines, des idealen Spieles iſt der beſtimmende. Dennoch iſt noch einmal zu unterſcheiden zwiſchen einem dunkeln, aber innigen und einem hellbewußten, zunächſt wirklich auf dem Reflexionswege vorgehenden Verfahren. Hier iſt der Punkt, um den es ſich handelt. Daß ich dieſe Unterſcheidung vergeſſen habe, darin beſteht die bereits zugeſtandene Lücke meiner Aeſthetik. Ich bezeichne die Ausdrucksweiſe der Architektur als ſymboliſch (§. 561), ohne die beſondere Form des Symboliſchen, die hier zu Grunde liegt, vorher an den rechten Stellen aufgeführt und beſprochen zu haben; in der Lehre vom Naturſchönen erkläre ich die äſthetiſche Wirkung aller unorganiſchen Erſcheinungen, namentlich des Lichts, der Farbe, auch des erſten Organiſchen, der Pflanze, alſo des ganzen Landſchaftsgebiets aus einem ahnenden Leihen, einem unbewußten Unterlegen von Seelenſtimmungen, und das iſt doch nichts Anderes, als die Art des Symboliſirens, die hier zur Sprache kommt; in der Lehre von der Muſik, wo ſie reiner als irgendwo in Wirkung tritt, liegt mir das bezeichnende Wort jeden Moment auf der Zunge und löst ſich nicht von ihr. — Es handelt ſich alſo bei dieſer Form von Bildern aus dem Gebiete des unperſönlichen Lebens; ſie iſt ganz analog der oben zuerſt erwähnten hiſtoriſchen, religiöſen Form des Symbols, dem Symbol im engſten Sinne des Worts, das einen unperſönlichen Gegenſtand mit ſeiner Bedeutung in der Weiſe dunkler Verwechslung zuſammenbindet. Unperſönliches kann ſtets nur uneigentlich durch einen Vergleichungspunkt einen menſchlich anſprechenden Inhalt ausdrücken, das Thier ſteht uns durch ſein ſeeliſches Leben ſchon nahe, voll und ganz aber bringt dem Menſchen der Menſch ſein Inneres entgegen. Verknüpfung von Bild und Inhalt durch bloßen Vergleichungspunkt iſt eigentlich nur ein äußerliches Zuſammenhalten. Beide decken ſich nicht; das Bild hat noch viele andere Eigenſchaften außer dem Vergleichungspunkt, der Inhalt könnte in andern Bildern auch ausgedrückt werden. Allein das Aeußerliche des bloßen Zuſammenhaltens, das wir, die Reflectirenden, als ſolches erkennen, kann in dem dunkel ahnenden Seelenleben, worüber wir reflectiren, wäre es auch unſer eignes in einer andern Stunde, recht wohl als ein inniges Ineinsfühlen des Bildes und des Inhalts auftreten; dieß Ineinsfühlen iſt hiſtoriſch die völlige Verwechslung, die in den Naturreligionen das Symbol ſchafft; es tritt aber auch als bleibende, im Weſen der Phantaſie allgemein menſchlich begründete, pſychiſch nothwendige Form auf. Wie unterſcheidet ſich nun dieſe Form von jener dunkeln Verwechslung? Dadurch, daß die Freiheit, die Einſicht in das eigene Verfahren als ein bloß vergleichendes vorbehalten bleibt. Ich weiß keinen andern Ausdruck für dieſe Art der unbewußten, unwillkürlichen und doch nicht religiös gebundenen, rein äſthetiſchen Symbolik als dieß „vorbehalten bleibt;" wer ſich dabei nichts denken kann, der ſehe ſich den geiſtigen Vorgang näher an. Ich nenne zuerſt die landſchaftliche Schönheit, die der muſikaliſchen ſo eigenthümlich analog und verwandt iſt. Hier wirkt Licht und Farbe an unorganiſchen Formen und doch ſo, daß dieß Ganze uns als

Spiegelbild einer Seelenſtimmung entgegentritt. Dieſer Act, wodurch wir in dem Unbeſeelten unſerem Seelenleben zu begegnen glauben, ruht an ſich ganz einfach auf einem Vergleichen. Das phyſikaliſch Helle vergleicht ſich dem geiſtig Hellen, das Trübe, Düſtere dem gemüthlich Trüben und Düſteren u. ſ. w. — man ſieht, daß ſelbſt die Sprache für Beides nur daſſelbe Wort hat, das bildliche, das ſie aus der Natur entnimmt —; das Vergleichen geht aber ſo unbewußt und unwillkürlich vor ſich, daß wir, weit entfernt, an ein bloßes „Gleichwie“ zu denken, geradezu die Seelenſtimmung als Prädicat dem ſeelenloſen Gegenſtande beilegen, denn wir ſagen ja: dieſe Gegend, Luft, dieſer Farbenton des Ganzen iſt heiter, iſt melancholiſch u. ſ. w. Wir glauben keinen Augenblick im Ernſte, daß wirklich Seele im Objecte ſei, wie der Lichtanbeter den göttlichen Geiſt im ſideriſchen Lichte glaubig ſchaut, wir könnten uns ganz klar ſagen, daß wir nur einen vergleichenden Phantaſieact vollziehen, aber wir ſagen es uns nicht, verweilen im vollen Scheine, und dieß iſt es, was ich Vorbehalt nenne: ein unentwickeltes, unbenütztes Bewußtſein darüber, daß eigentlich nur verglichen wird, während wir, dem Scheine hingegeben, doch verwechſeln. Dieß nenne ich ein tiefes, dunkles, ſicheres, inniges, doch freies Zuſammenfühlen, Ineinsfühlen von Bild und Inhalt; man könnte es im Unterſchied von jenem unfreien religiöſen ein helldunkles nennen, wenn das Wort nicht ſelbſt zu bildlich wäre. Es liegt hier noch ein Geheimniß, das die Pſychologie im Bunde mit der Phyſiologie aufzuklären hätte, wenn jener Punkt, wo Seele und Nervencentrum Eines ſind, uns nicht in ein undurchdringliches

Dunkel gehüllt wäre. Wir werden annehmen dürfen, daß jeder geiſtige Act in beſtimmten Schwingungen und — wer weiß welchen? — Modificationen des Nervs ſich in der Art vollzieht und zugleich reflectirt, daß dieſe ſein Bild darſtellen, daß alſo ein ſymboliſches Abbilden ſchon im verborgenen Innern des Organismus ſtatt findet; die äußeren Erſcheinungen, welche ſo eigenthümlich auf uns wirken, daß wir ihnen unwillkürlich Seelenſtimmungen unterlegen, müſſen ſich zu dieſem innern Abbilde verhalten wie ſeine objective Darſtellung und Auseinanderlegung; der vorausgeſetzten Neigung des Nervs zu den betreffenden Schwingungen kommt das entſprechende Naturphänomen entgegen, weckt ſie zur Action, ſtärkt und beſtätigt ſie und hiemit die in ihr ſich ſpiegelnde Seelenbewegung. So wird es ſich verhalten mit den Schwingungen des Lichts und ihrem Producte, der Farbe, ſo mit den Luftwellen, worauf der Ton ruht. Daß der Ton weſentlich als ein Ausdrucksvolles ſymboliſch wirkt, das könnte den Formaliſten, welche die Muſik nicht als eine Kunſt des Gefühlsausdrucks gelten laſſen wollen, ſchon das Thier ſagen, das haarſcharf im Momente die Abſicht des Lockens, Warnens, Drohens im Ton der Stimme des gleichen Thiers unterſcheidet; die Modificationen der Höhe, der Stärke, der Dumpfheit und Helle, des Rhythmus geben ſich ihm unmittelbar und unfehlbar in dieſer ſymboliſchen Bedeutung zu erkennen; verhält ſich dieß bei dem Thiere ſo, welche Ausſicht in eine unendliche Welt von ſymboliſchen Entſprechungen zwiſchen Ton und Gefühl eröffnet uns der Schluß auf die Menſchenſeele, die geiſtig fühlt, ihre eigene und des Weltalls Disharmonie und Harmonie fühlend vernimmt und für deren auffaſſenden Nerv es nicht nur vereinzelte Töne, kleine Gruppen von Tönen gibt, ſondern lange Reihen von Tönen mit inneren Ordnungen, Diſſonanzen und Conſonanzen; iſt der armen Thierſeele der einzelne Laut, ſind ihr ein paar Laute ein Bild, welches Bild muß der unendlich reichen Menſchenſeele die vereinigte Welt von Tönen ſein! Ich hebe aus den Ordnungen des Tons nur den Unterſchied von Dur und Moll heraus, der wie der Unterſchied von Tageslicht und Mondlicht wirkt; wer kann im Ernſte meinen, daß die Muſik damit nichts wolle, als den arithmetiſchen Unterſchied der Verhältniſſe in 2 und $2\frac{1}{2}$ zur Darſtellung bringen, und daß das nur unſer ſubjectives, nicht zur Sache gehöriges Privatgefühl ſei, wenn die eine Form uns in die entſchloſſene, helle, freie, die andere in die eigenthümlich weiche, beflorte Stimmung verſetzt? — Die Muſik iſt objectivirter, harmoniſirter Nerv; ſie bringt dem wirklichen Nerv das entwickelte und geordnete Bild ſeiner Schwingungen entgegen, welche im Innern an ſich ſchon die Bilder von Seelenſchwingungen, von Stimmungen ſind; die Muſik iſt akuſtiſche Gebärdenſprache des Gefühls; die Gebärde iſt auch nichts Anderes, als eine Symbolik geiſtiger Acte und zwar (abgeſehen von ihrer conventionellen Fixirung) eine ebenſo unmittelbare, naturnothwendige und naturnothwendig unmittelbar verſtändliche wie der Ton.

Blicken wir nun auch auf die räumlich metriſchen Formelemente zurück, ſo kommt das Symbol in dem jetzt vorliegenden Sinne, das Symbol, worin Bild und Inhalt unmittelbar ineinsgefühlt werden, auch hier in Anwendung. Die verſchiedenen Dimenſionen der Linie und Fläche, die

Unterſchiede ihrer Bewegung — das Gerade und die Curve — wirken ſinnbildlich; das Senkrechte erhebt, das Wagrechte erweitert, das Geſchwungene bewegt lebhafter als das Gerade, gemahnt an Ausbiegung und Einlenkung des innern Lebens von und zu gegebenen Puncten und Geſetzen. Symmetrien, Proportionen ſolcher Formen können dann als ſymboliſches Bild der Wohlordnung dieſer Lebensgefühle wirken. Die Architektur gibt aber, ſelbſt wenn man dieſe Symbolik nicht gelten laſſen will, nicht denſelben Vorwand für den reinen Formalismus wie die Muſik; ſchon oben iſt auf die decorativen Formen als auf einen integrirenden Theil hingewieſen, wie ſie in das Organiſche übergehen, dadurch dem Mechaniſchen höheres Leben verleihen und deutlicher verkündigen, daß dieſe Kunſt idealen Inhalt nach ſeiner Stimmungsſeite darſtellen will; allein warum ſollte man jene Bedeutung des abſtract geometriſchen Theils ihrer Formen nicht einräumen wollen, da Jeder nur ſein eigenes Gefühl fragen darf, ob nicht Höhe, Länge, Breite, Kreisausſchnitt, Kreis in ganz ſpecifiſcher Weiſe auf ſein Gefühl wirkt? Ebenſo verhält es ſich mit den meßbaren Grundlagen des organiſchen Körpers, den Linien, Richtungen, Flächen, Verhältniſſen ſeines Baues: der Eindruck iſt ſymboliſch; hoher Wuchs z. B. gemahnt an geiſtige Erhebung, Ueberlegenheit des Willens, niedriger, gedrückter an geiſtige Unzulänglichkeit, Niedrigkeit u. ſ. w. Darüber iſt viel geſchrieben; die Phyſiognomik, die Symbolik der ganzen Geſtalt, ihrer Theile, namentlich der Hand ruht auf dieſer Grundlage. Neben manchem Willkürlichen hat Carus verdienſtliche Beiträge zum Verſtändniß dieſer Geheimſchrift gegeben; das Schriftchen

„Analyſe und Symbolik. Hypotheſen aus der Formenwelt. Von J. W. Völker“ beſchäftigt ſich neuerdings mit der Deutung dieſer abſtracten Formelemente der menſchlich organiſchen Geſtalt. Es iſt hier nicht meine Aufgabe, die Schwierigkeiten aller phyſiognomiſchen Verſuche dieſer Art aufzuzeigen und zu beweiſen, was oft bewieſen iſt: daß es unmöglich iſt, aus unſern ſpärlichen Beobachtungen in dieſem dunkeln Gebiet jemals ein Syſtem aufzubauen; unmöglich, weil die concrete, individuelle Form ein unendliches Feld unberechenbarer Durchkreuzungen von angeborenen Zügen und von ſolchen, die der Charakter dem Körper eingeprägt hat, beider ſowohl unter ſich als untereinander darſtellt. Weit eher wird man die Bedeutung der Hauptformen des ganzen Körpers in annähernd überzeugende Sätze faſſen können. Allein dieſe Schwierigkeiten heben die innere Nothwendigkeit nicht auf; wir können mit unſerer Symbolik irren, wo wir ſie zu formuliren ſuchen, aber dieß kann uns nicht hindern, ſymboliſch aufzufaſſen, denn wir müſſen.

Der nächſt vorliegende Zuſammenhang verlangt, daß noch eine Form des frei äſthetiſchen Symbols in Kürze zur Sprache komme, die mit dem weiteren Zuſammenhang, in dem wir ſtehen, allerdings nichts zu ſchaffen hat. Es iſt dieß die Perſonification, die dem Mythus entſpricht, aber ſich dadurch von ihm unterſcheidet, daß nicht an das vorgeſtellte Weſen als an ein wirkliches geglaubt wird. Sie iſt allerdings eine bloß ſymboliſche Form; eine Idee, eine allgemeine Wahrheit, Gedanke einer im Leben waltenden Macht kann mit einer vorgeſtellten Perſon an ſich nie einfach zuſammenfallen; Bild und Inhalt decken ſich auch hier nicht wie ſie im rein Aeſthetiſchen ſich decken, wo die allgemeine, repräſentirende Bedeutung eines Individuums nur aus einer Fülle von concreten Eigenſchaften, unter denen eine die ſtärkſte und die maaßgebende iſt, als Ergebniß von ſelbſt hervorſpringt. Ein altes Weib z. B. iſt nicht die Sorge, die Geſchwätzigkeit; es neigt nur unter Anderem zu dieſen Schwächen, und es iſt eigentlich eine Unwahrheit, wenn ich ihr alle andern Eigenſchaften nehme und jene ihr — nicht etwa laſſe, denn ſie kann keine Eigenſchaft mehr beſitzen, da ihr alles Leben ausgeweidet iſt, ſondern als trocknes Heu des Begriffs in ihren leeren Balg ſtopfe. Das Band in der Perſonification iſt die aus dem Zuſammenhang geriſſene Eigenſchaft, das Zuſammenbringen iſt alſo auch hier ein nur äußerliches, das Verfahren eigentlich ein nur vergleichendes wie im Symbol. Dieſer proſaiſche Charakter liegt zu Tag in der Allegorie, der ausgeſponnenen, verſtändigen, reflectirten Perſonification. Es gibt aber eine eigenthümliche Art der Phantaſie, welche ſo lebensmächtig iſt, daß ſie die dienende Rolle, welche ſie ſonſt bei ſolchem Verfahren ſpielt, wegwirft und mit der freien, ſchaffenden, belebenden vertauſcht; ſie erfaßt den ſchwachen äſthetiſchen Keim des Vergleichungspunkts und entwickelt daraus ſchöpferiſch das Bild einer Perſönlichkeit, welche warmen Lebensausdruck hat. Sie verſetzt ſich mit Innigkeit in den Mythus, in das Element der götterſchaffenden Phantaſie zurück und ſie reißt den Anſchauenden in die Stimmung des äſthetiſchen Glaubens, der nur kein eigentlicher Glaube iſt, wie er das mythiſche Bewußtſein bindet, ſondern ein Glaube mit Vorbehalt der Freiheit. Wir haben genau das Analogon zum dunkeln, doch äſthetiſch freien, gefühlten unperſönlichen Symbol. Dem unfreien entſpricht die religiös gläubige Perſonification im Mythus, dieſem freien die nur äſthetiſch gläubige, lebendige, poetiſche Perſonification. Shakeſpeare's kühne Perſonbildungen aus abſtracten Begriffen glühen ſo lebensvoll auf, daß ſie ſich die Illuſion erzwingen; zum Theil gewinnen auch Dante's reflectirte Allegorien ein traumhaftes, magiſches Leben. Jeder lebendige Geiſt vollzieht noch heute und in alle Zukunft den Act, dem die Götter der Religionen ihr Daſein verdanken; der Unterſchied iſt nur, daß die Geſchöpfe unſerer Phantaſie uns nicht mehr wirkliche Weſen ſind. Um ſo weniger kann dem wahren Künſtler und Dichter ſo wie dem ſinnigen Beſchauer die Kraft verſagt ſein, auch die nicht wirklich geglaubten Geſtalten des hiſtoriſchen Mythus noch einmal neu zu beleben, den ſchon vollzogenen Act ihrer Schöpfung zu wiederholen. Ebenſo wahr aber bleibt es, daß die Perſonification ſo zu ſagen ein äſthetiſch ungarantirtes Gebiet iſt. Aus Menſchen unſerer Erde poetiſche Charaktere ſchaffen, das kann nur der ächte Dichter und Künſtler; im tranſcendenten Felde der Perſonbildung aus Ideen treibt hart neben ihm der Zwitterkopf zwiſchen Proſa und Phantaſie ſein Weſen. Ob die Reflexion mit kümmerlichem Dienſte der Phantaſie, oder ob die Phantaſie die treibende Kraft in dieſem ſynthetiſchen Verfahren geweſen, wird man aus der Wirkung erkennen; die Probe iſt: man ſehe zu, ob die erdichtete Geſtalt nur durch ihre Attribute den Verſtand befriedigt oder durch die Lebenswärme des Ausdrucks das Herz erfreut.

Nun bliebe alſo noch der bereits eingeſtandene Mangel meines Buchs in Auffaſſung und Darſtellung der Natur des äſthetiſchen Wohlgefallens zu beſprechen. Dieß Wohlgefallen iſt eigentlich Erzeuger ſeiner ſelbſt, das Bedürfniß, die Nothwendigkeit, daß es ſolche ideale Luſt gebe, bringt den Schein ihres Gegenſtandes hervor. Allein nicht dieſer Seite, nicht dem Thätigen im Acte, ſondern ſeinem Reflex im Gemüth, im ganzen Umfang des Seelenlebens, der Art, wie das Subject dabei ſich ſelbſt empfindet, gilt die jetzige Betrachtung. Ich kann jedoch um ſo kürzer ſein, da das Recht des Antheils, den die geſammte innere Welt des Menſchen am äſthetiſchen Wohlgefallen nimmt, ſchon in Köſtlin (ſ. namentl. S. 25—27 ſeiner Aeſthetik) einen Vertreter gefunden hat. Der Kantiſche Satz vom Wohlgefallen „ohne Intereſſe“ war ganz geeignet, auf einen rigoriſtiſchen Idealismus zu führen. Unſere großen Dichter, Goethe und Schiller, auf der Höhe ihrer claſſiſchen Bildung nahmen das Band auf und ſchnürten es ſtrenge genug an, ſo daß ihre vielen Erklärungen gegen alles „pathologiſche Intereſſe,“ für die „Reduction empiriſcher Formen auf reine“ — „Vertilgung des Stoffs durch die Form“ dem neuerdings ſyſtematiſirten Formalismus willkommenes Waſſer auf die Mühle ſeiner ſubjectiven wie ſeiner objectiven Beſtimmungen waren, nein, nur ſchienen: denn wirklich, es ſind der Stellen genug aufzutreiben, wo beide ganz harmlos das Gewicht auf den Gehalt legen, und könnte man ſie Angeſichts des entſchiedenen Gegenſatzes der Principien, wie er jetzt zu Tage liegt und damals nicht lag, auf Gewiſſen fragen, mit wem ſie es nun halten: wer weiß, ob ſie nicht geantwortet hätten, was der Herkules in „Götter, Helden und Wieland“ vom Herkules des Prodikus ſagt: „wären mir die Weiber begegnet, ſiehſt du, eine unter den Arm, eine unter den und alle beide hätten mit fortgemußt“? Das letzte praktiſche Ergebniß dieſes Idealismus war der Nihilismus des reinen Spiels, worin die romantiſche Schule jeden Inhalt verflüchtigte.

Von mir iſt es alſo, wie ich bereits zugeſtanden, reine Inconſequenz, daß ich in den Paragraphen vom ſubjectiven Eindruck des Schönen und ſonſt noch da und dort die Art der Theilnahme am ſchönen Object, die wir mit Einem Wort Intereſſe nennen, ſchlechthin als unberechtigt verwerfe. Wenn die Form das Aeußere des Innern iſt, ſo kann die Aufnahme des Schönen nicht unbedingt ohne Intereſſe ſein. Die ſubjective Seite muß der objectiven entſprechen. Es handelt ſich hier um eine ſehr feine Linie, auf der das Schöne zwiſchen für ſich gültigem Gehalt, der bloßer Stoff wäre, d. h. nun ſubjectiv zu ſprechen: ſtoffartiger Luſt und Unluſt und zwiſchen einer (freilich eben nicht denkbaren) leeren Formfreude, mit Geiſtertritt hindurch geht. Man kann es durch ein „ſo eben“ bezeichnen. Objectiv gälte der Gehalt ſo eben für ſich, wenn er nicht ganz in Form überginge; der Künſtler und Dichter war ſo eben noch vom Gegenſtand erhitzt, aber dieſe Hitze fließt ſo eben ab in die Formgebung und ihre reine Kühle; der Zuſchauer wollte ſo eben in ſchwerem Ernſte wünſchen, verabſcheuen, glühen, zürnen, grübeln, ſich zu Entſchlüſſen ſpannen, aber ſo eben wird dieß abgeleitet in die reine Ruhe der Betrachtung. Ich wage das zu nennen: Intereſſe ohne Intereſſe. Kant hat in ganz anderem Sinne ein Paradoxon aufgeſtellt: „Zweck ohne Zweck“; er meint es bekanntlich ſo: der Verſtand ſtellt ſich im Anſchauen des ſchönen Gegenſtands ungenau einen Zweck vor, die Einbildungskraft hat ihn ihm zugeſchoben, er ſchiebt ihn ihr wieder hin und beide zuſammen wirkenden Kräfte ſpielen ſo mit dem Zweckbegriff. Die Frage nach der Richtigkeit dieſes Gedankens erledigt ſich durch das, was oben über das Vollkommene geſagt iſt; neben der Unrichtigkeit liegt aber eine richtige, tiefe Ahnung. Statt Zweck ſetzen wir Inhalt, ſubjective Bewegung durch den Inhalt als ſolchen nennen wir Intereſſe im weiteſten Sinne des Worts; es iſt da und nicht, es iſt Ernſt und doch nur Spiel, Spiel im höchſten Sinne des Worts, ideales Spiel. Cherbuliez ſagt mir wohl mit Recht, daß ich an der Hand Schillers tiefer, als zu §. 75 geſchehen, auf den Spielbegriff hätte eingehen ſollen. Hier, wo dieß nicht meine Pflicht iſt, nur einige Bemerkungen. Die eigentlichen Spiele, von denen des Thiers und des Kinds bis hinauf zum berechnenden Karten- und Schachſpiel, beſtehen zum weitaus größten Theil in Scheinkämpfen. Kein Thier aber und kein Menſch würde ſich am Spiel erfreuen, wenn es und er nicht warm dabei würde, wenn der bildliche Kampf nicht aufregte, wenn Zorn, Gefühl der Ueberlegenheit, Freude, Mühe und Befriedigung des Denkens nicht hart bis an die Grenze des Ernſtes in Bewegung kämen. Die Grenze iſt genau bezeichnet: Thiere, die über dem Spiel, wenn eins dem andern zu weh gethan, Kartler, die böſe werden und in wüſten Streit gerathen, belehren uns aufs Klarſte darüber. An ein Spielen um Geld darf eigentlich gar nicht gedacht werden, wenn die Vergleichung gelten ſoll, oder vielmehr es bezeichnet ebenfalls die Grenze, wo das Pathologiſche nothwendig eintritt. Den Spieltrieb als eine der Quellen aufzuführen, woraus die Kunſt entſpringt, habe ich nicht verſäumt (§. 515). Dieſer Urſprung iſt beſonders klar bei der Schauſpielkunſt, die ſo ſichtbar aus dem Spiele der Vermummung und Nachahmung entſtand; als wirkliche (obwohl unſelbſtändige) Kunſt aber gibt ſie ein höchſt gelegenes Beiſpiel für das „Intereſſe ohne Intereſſe." Der Schauſpieler, der ſich nicht lebendig in die Stimmung, die Leidenſchaft verſetzt, ſo lebendig, daß er zittert, daß er weint wie jener im Hamlet bei dem Vortrage der Erzählung des Aeneas, wird trotz aller „Kunſt" — es iſt dann eben keine wirkliche — alle Welt einfach langweilen; der Schauſpieler, der im bittern Ernſte ſchmachtet, zürnt, zittert, wüthet, oder der doch den Eindruck erregt, als treibe er ſo unfrei auf der Woge, wird nur den Pöbel aller Stände fortreißen. Darin ſein, ſich ganz hineinverſetzen und ganz darüber ſtehen, das iſt die Loſung. Im Schauſpiel wird das Spiel zur Kunſt, weil es ſich um bloße Darſtellung handelt; dem eigentlichen Spiele fehlt dieſer rein objective und contemplative Zweck, in einigen Arten deſſelben wollen ſich die Spielenden wohl auch zeigen, aber den Spielenden, nicht einem Dritten. Den Uebergang zur objectiven Darſtellung für Zuſchauer macht der Tanz; er kann darauf verzichten, bloß Unterhaltung für die Tanzenden zu ſein, und rein zu dem Zweck ausgeführt werden, Zuſchauern ein Bild anmuthig ausdrucksvoller Bewegung zu geben. Hier wird das Spiel ideal. Die wahre und eigentliche, die ſelbſtändige Kunſt nun führt nur noch in Einer Gattung, dem Drama, nach deutſchem Sprachgebrauch den Namen Spiel (Trauer-, Schau-, Luſtſpiel). Dieß iſt harmloſes Herkommen aus einer Zeit, wo man eben an die Ausführung und an die Unterhaltung durch dieſelbe dachte. Man nimmt das Wort in einem ungewohnt hohen Sinne, wenn man das ächte, ſelbſtändige Schöne ein Spiel nennt.

Schiller bezieht den Ausdruck Spiel nur auf den Gemüthszuſtand, in welchem ſich der Anſchauende befindet. Da er ſehr wohl weiß, daß das Schöne eben ſo ſehr Act, als Genuß iſt, ſo können wir ſeine Beſtimmung ſowohl in objectivem, als in ſubjectivem Sinne gebrauchen. Objectiv bedeutet es zunächſt daſſelbe, was wir zuerſt durch: bloßer Schein, Scheinbild bezeichnet haben. Im Scheinbilde führt uns das Schöne wahren Lebensgehalt vor, wie er in harmoniſcher Form mangellos erſcheint. So ſpiegelt es im Einzelnen das harmoniſche Weltall. Nun wende man dieſe drei Beſtimmungen ſubjectiv. Das Scheinbild des Lebens muß Alles in uns aufregen, was durch das Leben ſelbſt in uns aufgeregt wird: die Sinnlichkeit, jede Leidenſchaft, jede Spannung des Begehrens und Wollens, ebenſo des denkenden Geiſtes. Wir können dieß Alles unter dem Gefühle begreifen, auch der Drang des Durchdenkens iſt als Drang zunächſt Gefühl; Gefühl aber als Theilnahme am Gegenſtand, als Ergriffenſein, Gepacktſein von demſelben, als Spannung auf denſelben heißt Intereſſe. Bis zu welcher Stärke die Gefühlsſpannung geht, dafür genügt es an die Schwüle des Entſcheidungsmoments einer Tragödie zu erinnern. Wer kühl und theilnahmlos nur an Compoſitionsverhältniſſe denkt, wenn Buttler mit den Bewaffneten nach Wallenſteins Schlafgemach vordringt, dann die Bühne leer bleibt, das dumpfe Krachen der erbrochenen Thüre vernommen wird, der mag zu

Hauſe bleiben. Nun aber geſchieht ja dieß Alles nicht wirklich, es iſt im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht ernſt. Wie der Gegenſtand bloßer Schein, ſo der Eindruck. Auf beiden Seiten iſt es jedoch kein leerer, leichtfertiger Nicht-Ernſt; es iſt ja doch ſehr ernſt gemeint, daß man uns den Schein vormacht, ebenſo iſt es uns mit unſerem Fühlen beim Anblick ſehr ernſt — ohne allen Ernſt im alltäglichen Sinne des Worts. Dem Intereſſe iſt der Stachel des Intereſſes genommen, Reiz iſt Reiz ohne Reiz, Angſt iſt Angſt ohne Angſt, Haß iſt Haß ohne Haß und ſo jedes Gefühl, jede Spannung, auch die des theoretiſchen Intereſſes: es drängt uns Niemand, es verlangt Niemand eine Abhandlung, es wird uns Niemand examiniren, — es iſt ſorgloſe Mitte zwiſchen Ahnen und eigentlichem Forſchen, Denken. Nun weiter: das Object ſtellt in Form rein aufgegangenen Gehalt dar. Dadurch löſt das Schöne den Grundgegenſatz unſeres Weſens: wir wiegen uns frei zwiſchen dem Geiſt mit der Strenge ſeiner Forderungen und der Sinnlichkeit mit ihrem Drang zum Genuß, oder vielmehr, es entſteht das Gefühl eines Wiegens, weil beide rein in einander rinnen und wogen. Wir ſchauen ſinnlich, wir dürfen ganz Kinder ſein, und wir verhalten uns männlich, denn jeder ernſte und höchſte Lebensinhalt gleitet uns mit dem ſinnlichen Bild in den bewegten Geiſt. Von dieſer Seite hat Schiller den Spielbegriff gefaßt und in den bekannten ſchwungreichen, kühnen Stellen ſeiner Briefe „Ueber die äſthetiſche Erziehung des Menſchen" ausgeführt. Er ſtellt den Zuſtand als einen Zuſtand der Unendlichkeit dar, weil ungeſchieden alle Kräfte der Menſchheit in ihm aufleben. Dieſer Begriff füllt ſich erſt ganz, wenn man das dritte der oben unterſchiedenen Momente hinzunimmt: Bild der Weltharmonie. Jetzt erſt erklärt ſich völlig, was es heißt: Intereſſe ohne Intereſſe; es heißt: höchſtes Intereſſe für das Allgemeine, Weltgültige des Bildes, gar kein Intereſſe dafür, ob ſo etwas als empiriſche Exiſtenz, Begebenheit geweſen ſei oder ſei, und gar kein Intereſſe, darauf einzuwirken. Das Schöne ruft uns zu: ſorge nicht, denn es iſt ſchon geſorgt, daß die Welt ſei, wie ſie ſein ſoll; der einzelne Fall, der dir vorgeführt wird, iſt kein empiriſcher; im empiriſchen Leben ſtehſt du zwiſchen den Gegenſätzen auf deinem endlichen Punkte und mußt ſorgen helfen, daß bezwungen werde, was den Einklang der Weſen ſtört; hier im Bilde ſchauſt du vom einzelnen Fall frei über das Ganze hin; du brauchſt nicht einzuſpringen, wenn das Uebel, wenn das Böſe ſich aufthut und ſeine wilden Kräfte in Bewegung ſetzt, wenn allgemeiner Aufruhr alles Gute zu verſchlingen droht; warte nur den Schluß ab, es wird ſich ſchon zeigen, daß das Ewige ſiegt und herrſcht; ja auch lachen darfſt du über die Verkehrtheiten des Lebens, über den in ſeiner Schwäche ertappten Menſchen, denn kann der furchtbare Schaden, den die mächtige Leidenſchaft und vielvermögende Bosheit ſtiftet, den Welteinklang nicht zerreißen, um wie viel weniger die unmächtige Verkehrtheit, der heitere Unſinn: er mag walten, es thut nichts — dem Weltganzen. So entſpricht der reinen Form das reine Intereſſe. Die Reinheit der Form iſt nicht Gehaltloſigkeit und die Reinheit des Eindrucks nicht Intereſſeloſigkeit, aber der Gehalt wirkt nicht anders, als durch die Form, und ſo ergießt ſich ideale Kühlung in die Gluth des Intereſſes. Soll aber reine Form nichts ſein, als Einklang von Verhältniſſen, ſo kann die Wirkung nicht in dieſer reinen Mitte liegen, ſondern nur in zwei Extremen beſtehen: die Einen halten ſich bloß an den Stoff, der äußerlich als Träger mit der Form verknüpft iſt; dieſe werden rein pathologiſch, im einfach gewöhnlichen Sinne des Intereſſes ergriffen; die Andern halten ſich bloß an die Verhältniſſe: ſie genießen, ſo ſcheint es mir, die reine Luſt des Rechnens und des Gähnens.

(Fortſetzung folgt.)

An Herrn Staatsrath Hehn

in Petersburg.

Sie haben mir, verehrter Herr Staatsrath, in Ihrem Aufſatz: „Italien. Anſichten und Streiflichter.“ (Baltiſche Monatsſchrift 1864) einen ſehr freundſchaftlichen Händedruck verſetzt. „Aber auch grauſam iſt der Italiener, wenn wir Viſcher in ſeinen Neuen kritiſchen Gängen trauen wollen. Viſcher, im Grunde ein Freund des italieniſchen Volkes, der es, wie wir glauben, auch hinreichend kennt, um ein gewichtiges Wort zu ſprechen, hat ſich doch neuerdings unter das Patronat der Cotta'ſchen Officin begeben und damit die Pflicht übernommen, ſeine Leier nach der dort geltenden Stimmgabel einzurichten.“ Ein paar Seiten vorher hieß es, die Italiener habe ſchon mancher Touriſt und Bücher- und Zeitungsſchreiber als eine verſchmitzte, tückiſche, geld- und rachgierige, zu fauler Bettelei geneigte, abergläubiſche, ſchmutzige, indolente, tief geſunkene Race beurtheilt, ſei es aus ſchweizeriſcher, brittiſcher, preußiſcher Beſchränktheit, „ſei es endlich — die ſchlimmſte Sorte von allen — als verkappter Schildknappe der Wiener Staatskanzlei oder des Münchner Clerus oder des unter den Flügeln beider gegründeten, auf die gebildete Dummheit mit Glück ſpeculirenden großen Augsburger Fälſchungs-Laboratoriums, das ſchon ſeit einem halben Jahrhundert bemüht iſt, die Wahrheit nicht aufkommen zu laſſen.“ Sie werden nicht ungerne zugeben, daß es Ihr Verdienſt nicht iſt, wenn man dieſe Stelle mit der erſten nicht zuſammennimmt und die perſönliche Anwendung macht.

Ob ich auf den Stich antworten würde, wenn ich nicht einen beſondern Grund hätte? Ich weiß nicht, ich zweifle. Er iſt zwar mit nicht eben ſtumpfem Meſſer geführt. Einen Mann bezichtigen, daß er ſeine Ueberzeugung geopfert, um für eine Officin zu arbeiten, heißt ſo viel, als, er habe ſich verkauft, und, da dieſe Officin ein „Fälſchungs-Laboratorium“ iſt, an ein infames Geſchäft. Dieß iſt ungefähr, wie wenn man Einen des Diebſtahls beſchuldigt. Doch nicht ganz; Diebſtahl iſt ein bürgerliches Vergehen, das im Strafgeſetzbuch ſteht, Verkauf der Ueberzeugung nicht. Gegen jene Beſchuldigung muß ich mich wehren, wenn ich in der Geſellſchaft nur irgendwie ſoll fortkommen können, gegen dieſe nicht unbedingt, da liegt es an mir, ob ich will. Ob ich will oder nicht, das kann ich immerhin von der Frage nach dem Gewichte der Beſchuldigung abhängig machen; unter Gewicht wollen wir hier zunächſt den Grad der Wahrſcheinlichkeit verſtehen, ob irgend ein Menſch, an deſſen Urtheil mir liegen kann, dem Urheber glaube; fällt die Schätzung verneinend aus, ſo kann ich nichts dafür, wenn das Prädicat der Gewichtloſigkeit ſich auf ihn ſelbſt hinüberwendet. Der beſondere Grund, warum ich dennoch antworte, iſt, genauer ausgedrückt, eigentlich ein allgemeiner. Ihre wohlgeſinnte Erwähnung gibt mir Gelegenheit, mich über meine Stellung zum italieniſchen Volk auszuſprechen; ein Schein des innern Widerſpruchs kann leicht auf meine verſchiedenen Aeußerungen über dieſe Nation fallen; daß ein Einzelner, ein Einziger ſich in einer deutſchen Zeitſchrift den Spaß macht, dieſen Schein als Gemeinheit, Selbſterniedrigung auszudeuten, iſt gleichgültig; in Italien aber kenne ich Viele, kennen mich

Viele; ihr Urtheil iſt mir nicht gleichgültig; zwar daß ſie der liebreichen Auslegung des baltiſchen Freundes beitreten könnten, befürchte ich nicht, aber Schwanken zwiſchen Zuneigung und Vorurtheil, Unbefangenheit und Parteilichkeit werfen ſie mir vielleicht vor; thun ſie es öffentlich, ſo kann ihr Urtheil ein allgemeines werden, und vor einer Nation, vor dem leſenden, gebildeten Theile derſelben ſich zu rechtfertigen, — das iſt eher der Mühe werth; nicht daß ich meinte, nun mich, den Einzelnen, vor dieſer Nation wichtig machen zu wollen; es kann ihr praktiſch ſehr einerlei ſein, was N. N. oder X. X. von ihr denkt, aber der N. N. oder X. X. kann darum dennoch ſehr wünſchen, nicht verkannt zu werden.

Der Vorwurf, daß ich die Italiener mit wenig Recht der Grauſamkeit gegen Thiere zeihe, oder vielmehr (denn das ſcheint die Meinung der etwas flüchtigen und verlegenen Beſprechung der in Rede ſtehenden Eigenſchaft), daß ich dieſen Zug nicht gehörig entſchuldige, iſt bei Ihrer gemüthlichen Anrührung natürlich ganz Nebenſache. Sie nehmen von dem Punkte nur den Anlaß; die Empfehlung ſelbſt iſt politiſch gemeint. Doch will und muß ich vorerſt mit einigen Bemerkungen darauf eintreten.

Daß die Italiener Teufel gegen das Thier ſind, das iſt eine Thatſache, die kein Menſch läugnet, der in Italien geweſen iſt, die Augen auf und Mitgefühl mit der Creatur hat. Dafür gibt es noch ganz andere Beiſpiele, als das Blenden von Lockvögeln, das übrigens neben dem maſſenhaften Wegfangen und Freſſen der ſchönſten, geſangreichſten Thierchen dieſes Geſchlechts denn doch nicht unter die ſo leicht entſchuldbaren gehört. Im letzten Frühjahr gerieth ich an einem Markttage nach Verona; ich verſchone den Leſer mit dem Bilde des Zuſtands und der Behandlung der Pferde, Maulthiere, Eſel, welche Beſucher und Waaren von den Dörfern der Umgegend zuſchleppten; nur zu ſehr ſah ich aufs Neue wieder bewährt, was ich in der „Reiſe“ 1861 geſagt habe; der Anblick war ſo ganz nicht zum Anſehen, daß ich mich beeilte, aus der großen Folterkammer ſchnell wieder hinwegzukommen. Ich konnte aus mehrfacher eigner Erfahrung und Mittheilung Anderer das, was ich in jener Schilderung angeführt, leicht mit Fällen ſo wilder Mißhandlung vermehren, daß dem Leſer die Haare ſich ſträuben ſollten; ich verſchone ihn und mich. Ueber ſolche Unmenſchlichkeit kommt man ſo leichten Kaufs nicht weg, wie mit der Bemerkung: „es hängt dieß mit der antiken, objectiven Sinnesart zuſammen, die kein ſentimentales Verhältniß zur Natur kennt, einer Sinnesart, die Viſcher ſelbſt in mehr als Einer Stelle ſeiner Schriften mit ſo erſchöpfender Tiefe dargeſtellt hat.“ Mangel an tieferer Theilnahme des Gemüths und Schinderknechtsſinn iſt, denke ich, immer noch zweierlei. Die Bedingungen des Beſſeren waren mit dem Chriſtenthum auch den Enkeln der Römer gegeben; man kennt den rührenden Hymnus des Franz von Aſſiſi, der die Naturweſen als Brüder und Schweſtern anredet; aber der Blutgeiſt der Gladiatorenſpiele ſteckt ihnen noch zu tief in den Gliedern. Ich zweifle, Herr Staatsrath, ob es zweckmäßig gewählt iſt, wenn Sie hier die leidige Prügelſcene, welche von den Oeſterreichern in Mailand 1849 aufgeführt wurde, als Trumpf gegen mich ausſpielen. Das erſte Gefühl, das beim Anblicke von Thiermißhandlung einen natürlich empfindenden Menſchen übermannt, iſt immer, dem Quäler Prügel zu gönnen, zu wünſchen, iſt die Luſt, mit eigner Fauſt auf ihn loszuhauen und ihn gründlich durchzuwalken. Ich gebe gern zu, daß das nicht das Rechte iſt. Das erſte Gefühl, der Anlauf des Natürlichen, Unmittelbaren, der Leidenſchaft ſoll dem Urtheil, dem Denken weichen, und das Urtheil, das Denken verbeſſert ihre Ausſage durch die vernünftigere: dieſe Unbarmherzigen ſind zur Menſchlichkeit zu erziehen. Sie müſſen ſich, mein Herr Gegner, daher ſchon gefallen laſſen, daß ich Ihnen eine beſſere Waffe gegen mich in die Hand lege, als diejenige, die Sie führen: Sie würden mich empfindlicher treffen, wenn Sie benützten, was ich ſelbſt eben in jenem Reiſeberichte S. 156 unparteiiſch genug bereits geſagt habe, wenn Sie vorbrächten: das eben zeuge gegen die öſterreichiſche Herrſchaft in Italien, daß in dieſer Beziehung durch das Walten einer deutſchen Macht nichts beſſer geworden ſei. Es zeichnet den Deutſchen aus, daß er menſchlicher gegen das Thier iſt, als andere Völker; hier herrſchten, herrſchen Deutſche und ſie haben nichts gethan, nicht durch Kirche, Schule, Thätigkeit von Vereinen gewirkt, die Rohheit auszutreiben. Der Knalleffect der Mailänder Scene iſt in dieſem Zuſammenhang ein blinder Schuß. Italieniſche Barbarei wird durch öſterreichiſche nicht entſchuldigt; von italieniſcher Grauſamkeit gegen Menſchen ließe ſich auch manches Stückchen erzählen; die neueſten Greuel der Briganten entheben mich des Geſchäfts; Menſchenmißhandlung und Thiermißhandlung iſt zunächſt zweierlei, hat nichts mit einander zu ſchaffen; doch ja! Beides hängt auch zuſammen, dann aber wäre einfach zu ſagen: die Officiere, die auf dem Platz in

Mailand die Prügel anbefahlen, und die Soldaten, die den Befehl ausführten, ſind wahrſcheinlich auch Thierquäler geweſen.

Doch zur Sache, um die es ſich handelt! Die ätzende Thräne über meinen tiefen Fall rührt daher, daß ich im Jahr 1859 unter denen war, die laut ihre Stimme dafür erhoben, daß Deutſchland für Oeſterreich das Schwert ziehe. Wie ich denke, weiß die Welt eben aus jenem Reiſebild im erſten Hefte der neuen Folge Kritiſcher Gänge; ebenda habe ich aber auch nicht verſäumt, einen Conflict des Gefühls zu ſchildern, in dem ich mich befunden hätte, wenn Oeſterreich nur mit Italien im Kampfe geweſen wäre, und dann darzuthun, wie nur der Umſtand, daß Frankreich für und mit Italien focht, dieſen Conflict mir erſparte. Somit iſt in jener Stelle bereits Alles niedergelegt, was den ſcheinbaren Widerſpruch meiner Aeußerungen löst; Sie, mein Herr und guter Freund, haben den Stoß gegen meinen Charakter geführt, ohne jene Stelle irgend zu berückſichtigen; ſo handeln kommt mir nicht viel beſſer vor, als das ſein, was ich wäre, wenn Sie Recht hätten. Ich will nun für Jeden, der mich bisher nicht verſtanden hat, und zur Abwehr gegen Jeden, der mich nicht verſtehen wollte, das, was ich dort und anderswo ſchon geſagt, noch einmal ſo deutlich herſetzen, als ich vermag —: ich bin ein aufrichtiger, wahrer Freund Italiens; ich habe früher gezweifelt, ob Italien fähig ſei, ſich zum nationalen Daſein zu erheben; ich zweifle nicht mehr, ſeit ich geſehen, wie ſeine ſittliche Spannkraft ſich hebt, ſeit es die bekannten Beweiſe von Fähigkeit der Unterordnung unter die glücklich gefundene Form der Einheit gegeben hat; und dieß mein befeſtigtes Urtheil iſt nicht bloß ein Denken, ſondern eben, weil ich Land und Leute doch immer geliebt habe, ſo gönne ich ihnen von ganzem Herzen, daß ſie behalten, was ſie einmal haben, daß es ihnen gut und immer beſſer werde, daß ſie ſich immer vernünftiger einrichten, die Schule, die Erziehung beſſer organiſiren, dadurch ſo Gott will unter andern Laſtern auch das der Thierquälerei nach und nach beſiegen, daß ſie ihren jungen Staat abrunden, d. h., daß ſie Rom gewinnen, dem Reſte des Buddhaismus dort ein Ende machen und — Venedig — doch hier — ich ſehe Sie ſchon lächeln, Herr Staatsrath! Nun ja, meinetwegen laut auslachen; denn ich ſetze einfach hinzu: mit allem dieſem Gönnen, Lieben, Gutwollen würde ich heute wieder, wenn Italien ſich mit Frankreich zur Gewinnung Venetiens verbündete, ganz ebenſo für Eintritt Deutſchlands in den Krieg ſtimmen, ſchreiben, ſchreien, wie im Jahr 1859, würde es thun ſo gewiß, als ich, wenn ich ein Däne wäre, mich um den Beſitz Schleswig-Holſteins gewehrt hätte bis aufs Letzte, ſo gewiß, als ich, wenn ich ein Ruſſe wäre, mir um keinen Preis die Oſtſeeprovinzen nehmen ließe. Oder, um den Unſinn — für die, denen es einmal Unſinn iſt — auf die Spitze zu treiben: könnte ich zu gleicher Zeit Däne und Schleswig-Holſteiner, Ruſſe und Kur-, Lief- oder Eſthländer ſein, ſo würde ich als erſter Ich für den Beſitz des zweiten Ich und als zweiter Ich für die Losreißung vom erſten mein ganzes Wollen einſetzen, kein Opfer, auch das höchſte nicht, ſcheuen. Ja und warum denn das? Ich hab' es hundertmal geſagt und werde es zum hundert und erſtenmal Jedem vergeblich ſagen, der ſich des Unglücks oder, wie es Andern ſcheinen mag, des Glücks erfreut, in politiſchen Dingen nicht Partei zu ſein, Partei in der reinſten, einfachſten aller Bedeutungen: einer Nation anzugehören und als Glied derſelben, wie es ſich ziemt, intereſſirt, ja im vollſten Sinn intereſſirt zu ſein. Mag eine Nation ein fremd Stück Land auch mit vollem Unrecht beſitzen, ſie gibt es nicht freiwillig her, kann es nicht hergeben, weil ihr die fremden Nationen das Stück auch nicht hergeben, das ſie von ihrem Land vor Zeiten abgeriſſen haben. Es gibt keinen Staat, der einfach mit einer Nationalität zuſammenfiele, der nicht in eine fremde hinübergegriffen hätte; dieſe Verzahnung, Verflechtung iſt durchaus gegenſeitig; ginge es ans freiwillige Abgeben, ganz Europa käme ins Wandern, der Logiswechſel wäre ſo allgemein, daß die Möbelwägen einander umſtießen. Das Recht der Nationen auf ihr verjährt entriſſenes Eigenthum iſt todter Titel, es lebt erſt, indem es erkämpft wird. Jede erweiſt der andern die Ehre, zu warten, bis ſie auf dieſem ritterlichen Weg ihr Recht mit dem Stahlhandſchuh beweiſt. Sie, verehrter Herr, ſind Deutſchruſſe; ich weiß in der That nicht, wohin Sie eigentlich, d. h. in Ihrem nationalen Grundgefühl, ſich rechnen. Zu Deutſchland? Warum ſparen Sie dann die Predigt vom Herausgeben geſtohlenen und geraubten Guts nicht für Rußland auf? Oder zu Rußland? Gilt es Ihnen vielleicht als ein Culturſtaat, der das Recht des Uebergriffs über fremdes Land und Volk auf ſeine geiſtige Miſſion ſtützt? Nun, mit einem ſolchen Culturſtaat kann es Oeſterreich an Beruf zur Völkerbildung, denke ich, immerhin noch aufnehmen und dann weiß ich nicht, warum es nicht mit eben ſo gutem Grunde den Fuß in Italien behalten ſollte, wie Slave und Mongole in Deutſchland. Sie müſſen mir, wohlmeinender Herr und

Freund, ſchon verzeihen, wenn ich etwas irr und wirr in meinen Fragen bin. Der ganze Theil Ihres Aufſatzes, der die Ueberſchrift: pro populo Italico führt und worin meiner ſo liebreich gedacht wird, iſt geeignet, mich in Unſicherheit über Ihren Standpunkt zu verſetzen. Eine ſolche Apologie ſchreibt man nicht für ein Volk, wenn man mit ungetheiltem Lebensgefühle ſelbſt einem Volk angehört; es iſt gut und recht, die Italiener gegen langverjährte Verkennung in Schutz zu nehmen, aber wer ſeine volle Liebe dem eignen Vaterland aufſpart, wie eine richtig beſtellte Natur dieß von Rechtswegen mit ſich bringt, der wird z. B., wenn er den ſüdlichen Raceköpfen die deutſchen Doggengeſichter oder der raſchen Faſſung des italieniſchen Bauern die Hartköpfigkeit des deutſchen gegenüberſtellt, ſich nicht verſagen, gewiſſe Eigenſchaften des ſchwerfälligeren und ſcheinloſeren Menſchenſtammes geltend zu machen, durch die ſich die Rechnung ausgleichen dürfte; er wird die Neigung der Wälſchen zu Lug und Trug und Mord, er wird das Räuberweſen — Züge übler Art, die jeder Gute in Italien ſelbſt betrauert, während ſie doch leider die allgemeine Volksſtimme nicht mit der gebührenden Strenge verdammt — er wird dieſe ſchweren Krankheiten weniger ſchonend anfaſſen, als Sie gethan haben, er wird überhaupt dem fremden Volke, das er achtet, aus Achtung die unangenehme Wahrheit ſo hell und ganz wie die angenehme ins Geſicht ſagen. Die Italiener ſind ein liebenswürdiges, ein geiſtvolles, ein flottes, ein natur-adeliges Volk, eine Sonne unter den Völkern mit breiten, dunkeln, rabenſchwarzen Sonnenflecken; man möchte ſie gleichzeitig küſſen und prügeln; ſie ſind würdige, feine, feurige Männer und ſchöne, anmuthige, lebensvolle Frauen und ſie ſind zugleich Kinder mit tief eingeroſteten, zur Teufelei gewordenen Kinderunarten; man kann ihnen, wie immer ſie Einen ärgern, nicht auf die Dauer böſe ſein, namentlich darum nicht, weil es unter ihnen keine affectirten Menſchen gibt, weil ſie geiſtige Naturweſen, weil ſie zwar oft genug im bedenklichſten Sinne, dann aber auch wieder im hohen, im idealen, im Homeriſchen Sinne naiv ſind. Wenn man denn mit ihnen, über ſie redet, ſoll man ſie nicht verhätſcheln. Sie haben nun die freie Hand, ſich ſelbſt zu erziehen; aber die Nationen erziehen ſich auch gegenſeitig; das öffentliche Urtheil wirkt mit; die einzelne Stimme will in dieſem großen Ganzen wenig ſagen, aber ſie bedeutet nicht nichts; ſo helfe ſie denn mit im Erziehen, nicht im Verziehen.

Und nun habe ich, da ich von der Kriegsfrage ſprach, erſt wieder die franzöſiſche Hülfe vergeſſen! Wer Luſt hatte, zu ſchwärmen für den galliſchen Retter, der mit der einen Hand den Degen zur Befreiung der Nationalitäten zog und mit der andern das Elſaß feſt im Sacke geklemmt behielt, worin das ganze von ihm entwürdigte, geknechtete Frankreich ſchwitzt, wer ſich mit John Bull für die Befreier der Halbinſel erhitzen wollte, dem John Bull, der ſo väterlich mild auf der grünen Inſel waltet, die er aus ſo reiner Liebe ſich angeeignet hat, — das iſt Geſchmacksſache, man laſſe Jedem ſeinen Spaß; ich aber habe meines Wiſſens noch Niemand Anlaß gegeben, mich in die Kreiſe der Bildung zu zählen, wo man die Dinge der Welt mit ſpannenlangem Sinne mißt, wo man die Phraſe des politiſchen Eigennutzes für edlen und reinen Enthuſiasmus nimmt und hinter Schnupftabakstüten oder bei fetten Zweckeſſen die Völker befreit, während man mit breitem Philiſterſitzmuskel fett und ſchwer auf dem eigenen geraubten Gute ſitzen bleibt. Sie, Herr Staatsrath, gehören auch den Kreiſen an, wo man weiß, was der franzöſiſche Beiſtand, was franzöſiſche Siege in Italien nicht für Oeſterreich allein, nein, für ganz Deutſchland, für Europa bedeuteten: die Oberhand Frankreichs in der europäiſchen Politik, die Verdopplung ſeines alten Uebergewichts, die anmaßende Einmiſchung in unſere Angelegenheiten, die geſchärfte Gier nach dem linken Rheinufer, kurz ein unrühmliches, ein entehrendes Verhältniß zum übermüthigen Nachbar. Wenn er bis jetzt dieſen Vortheil nicht ausgenützt hat: wahrlich es iſt nicht das Verdienſt der edeln Deutſchen, die damals ſeinem Emporſteigen frohlockend zuſahen, und eine Vorausſicht, die bis heute ſich nicht bewährt hat, iſt darum noch keine falſche. Wir haben im Jahr 1859 unſere Schwäche aufs Neue beſiegelt; das deutſche Blut, das in jenem Sommer nicht floß, wird in Strömen noch fließen, um die Schuld der damaligen Unterlaſſung zu büßen, zu tilgen.

Die Thatſache iſt vollendet; Italien iſt frei; noch einmal: es ſei ihm gegönnt, obwohl es durch fremde Hülfe frei wurde, und es ſei ohne Bosheit erwähnt, daß der linke, italieniſche Flügel in der Entſcheidungsſchlacht von Solferino geſchlagen worden iſt. Was uns Deutſchen die großen Uebel getragen hat: neben der tiefen Beſchämung vor Frankreich die giftige Anſchürung des innern Parteihaſſes, das hat nach der andern Seite auch Segen gebracht: die erſte große Breſche in die Mauer des öſterreichiſchen Abſolutismus, den Handelsvertrag der Bundesländer mit Italien, die Klärung unſeres Verhältniſſes zu einem Volk, zu dem wir Deutſche einen reinen Gegenſatz bilden, wie kein anderes, und eben daher einen fruchtbaren, einen belebenden Gegenſatz, ſo belebend, ſo anziehend wie der Gegenſatz der Geſchlechter, einen Gegenſatz, der als thätige, induſtrielle, politiſche, religiöſe, künſtleriſche, literariſche Verbindung beiden Theilen nur zum immer wachſenden Segen gedeihen kann.

Damit wären wir zwei, Sie, mein deutſchruſſiſcher Freund, und ich miteinander fertig. Was Sie gegen die Allgemeine Zeitung geſagt haben, mag dieſe mit Ihnen abmachen. Ich meines Theils hätte Sie nur zu fragen, ob Sie wohl, wenn Sie Artikel in ein Organ geben, deſſen Parteiſtandpunkt Ihnen zuſagt, hiemit glauben für Alles, was ſonſt darin ſteht, die Verantwortung übernehmen zu müſſen, und ob Sie wohl, wenn Sie das glauben, überhaupt eines fänden, in das Sie ſchreiben könnten? Die Allgemeine Zeitung hat, ſo viel ſei hier beigefügt, den Fehler begangen, ſich in die vollendete Thatſache nicht zu fügen, ſondern mißgünſtige Beiträge über Italien nach dem Abſchluß der großen Begebenheiten noch aufzunehmen. Ob ich hiezu geſchwiegen oder mich gegen die Betheiligten offen ausgeſprochen, das wiſſen Sie, Herr Staatsrath, nicht, und weil Sie es nicht wiſſen, ſo geben Sie nur meine Artikel an, mein Verhältniß zu den Leitern des Blattes geht Sie nichts an.

Hiemit addio, Signore! Du aber, Italien, blühe, gedeihe —

„E tu abbi i miei voti, o Italia bella!
E sul nuovo cammin de la tua gloria
Luce s'irraggi di perpetua stella!"

Ein Gang am Strande.

Vorbemerkung.

Dem folgenden Reiſebild und ſeinen politiſchen Betrachtungen wird man augenblicklich anſehen, daß das Ganze geſchrieben iſt vor den Ereigniſſen, die ſich ſeit Ende Januar Schlag auf Schlag gefolgt ſind: dem Obertribunalbeſchluß in Berlin, den ausgezeichneten und muthvollen Reden im Abgeordnetenhauſe, dem raſchen Schluſſe der Sitzung, dem erſten Drohen des Kriegs zwiſchen Preußen und Oeſterreich, dem hochkomiſchen Schachzug, womit uns dieſelbe Hand Bewilligung unſerer heiligſten Volksrechte anbietet, die denſelben im eigenen Hauſe täglich ins Geſicht ſchlägt, und endlich der Sachlage von heute, bei der es von Stunde zu Stunde wahrſcheinlicher wird, daß Preußen, nachdem der erſte Anlauf zum lang gewünſchten Kriege auf Hinderniſſe ſtieß, Italien auf Oeſterreichs Ferſe hetzt, um ihm, während es dort gepackt wird, gleichzeitig auf die Schulter zu ſpringen.

Ein übler Schein kann auf mich fallen, da ich dieſe Arbeit nun doch veröffentliche wie ſie einmal iſt: es kann ausſehen, als verlange ich, man ſolle Reflexionen, welche auf die Lage der Dinge nicht mehr paſſen, aus dem einzigen Grunde noch intereſſant finden, weil ſie von mir kommen, — was ja freilich kein kleiner Grad von Eitelkeit wäre. Ich könnte gegen dieſen Schein vorbringen, daß es doch auch ganz unangefochtener Brauch iſt, ältere, ſchon gedruckte Arbeiten, deren Inhalt ſich auf eine längſt vergangene Gegenwart bezieht, geſammelt noch einmal herauszugeben; doch es beſteht ein Unterſchied, den ich gern einräume: Gedanken, die mit der Gegenwart, mit der ſie ſich einſt beſchäftigten, ganz vergangen ſind, haben — vorausgeſetzt natürlich, daß ſie nicht inhaltsleer ſeien, — ein Recht, als Beitrag zum Bilde der Vergangenheit noch einmal ans Licht gezogen zu werden, ſie ſind hiſtoriſch geworden, haben rein contemplative Bedeutung erhalten; was aber mit der Gegenwart ſich befaßt, will irgendwie, wenn auch mit dem beſcheidenſten Anſpruch, praktiſch wirken; da erwartet man denn, daß nicht bald veraltet ſei, was geboten wird, daß die eigentliche Gegenwart, nicht bloß ein Stück derſelben beſprochen werde, das nur im Zuſammenhang mit einer folgenden Reihe zu ihr gerechnet werden kann, für ſich genommen aber ſchon der Vergangenheit angehört. Allein ſo ſteht es hier denn doch wohl eigentlich nicht. Meine Betrachtungen bewegen ſich um den Beifall, den die Erfolge der preußiſchen Politik in der ſchleswig-holſteiniſchen Angelegenheit gefunden, um die Zuſtimmung eines großen Theils der Nation, das unthätige, ſchlaffe Zuſehen des andern zu dem Geluſte der Einverleibung der Herzogthümer und den aus ihm hervorgegangenen Gewaltſchritten; dieß iſt nicht ein vergangenes Stück unſerer neueſten Geſchichte, ſondern der eigentliche Mittelpunkt ihrer wirklichen Gegenwart; der Beifall dort, die Feigheit hier iſt es, was die preußiſche Anmaßung ermuthigt, auf ihrer Bahn vorwärtszuſchreiten. Auch eine rein deſpotiſche Politik kann das, was von der Spree aus jetzt unternommen wird, nicht wagen, wenn nicht vorher Bewußtſein und Gefühl der Nation bei den Einen verführt, bei den Andern durch Angſt betäubt iſt. Verlaufen ſich — wider Vermuthen — auch dießmal die Wogen der drohenden Kriegsgefahr, liegt dann der nackte Boden wieder vor unſern Augen, ſo wird ſich einfach zeigen, daß es noch unverändert der zähe Lehm der preußiſch-unitariſchen Doctrin auf der einen, die Muth- und Rathloſigkeit ihrer Gegner auf der andern Seite iſt, woraus er beſteht. Kaum waren in kurzer Windſtille zwiſchen den letzten Stürmen die Waſſer etwas zurückgetreten, ſo wurde alsbald dieſer Grund wieder ſichtbar; es offenbarte ſich, daß man irrt, wenn man meint, es ſei Bismarck durch die neuen Mißhandlungen der Verfaſſung und des Rechts gelungen, die Annexion ſogar in Preußen unpopulär zu machen; ich führe nur an, was die Volkszeitung, die doch in dieſer Sache zu den billigſten aller preußiſchen Blätter gehört, ganz vor Kurzem erklärt hat: erſtens, dem Volke Schleswig-Holſteins ſei kein Regent wider ſeinen Willen aufzudrängen, vielmehr hierüber ſei volles Selbſtbeſtimmungsrecht einzuräumen; zweitens, es müſſe ſich den Verpflichtungen unterwerfen, welche die deutſche Nation längſt den Einzelſtaaten gegenüber einer Centralgewalt auferlegt habe, d. h. es müſſe die militäriſche und diplomatiſche Souveränetät an Preußen abgeben (alſo ſeinen wahren Regenten in Preußen ſuchen) und hiezu dürfe es, falls es ſich weigere, auch gezwungen werden. Genau die Logik, welche der folgende Aufſatz aus einem preußiſchen Blatt vom September anführt. Wenn es ſo ſteht, wird wohl auch heute nicht zu ſpät kommen, wer ſein Scherflein dazu beitragen will, den angefreſſenen Wahrheits- und Rechtsſinn der Nation aufzurichten. Erſchlichen wird die Behauptung durch den tauſendmal gehörten Scheingrund, nur Preußen könne die Herzogthümer ſchützen. Der Bund kann ſie nicht nur ſchützen, er hat ſie geſchützt, er wollte ſie aufs Neue ſchützen; wer ſie im Stich gelaſſen, verrathen, wehrlos dem Feind überliefert, bei dem letzten Einmarſch die Bundestruppen hinweggeſtoßen hat, um dann vorzugeben, der Bund könne und wolle nicht, das iſt Preußen und Oeſterreich. — Die Politik iſt ein Spiel der Intereſſen und der Willkür, in welchem der höhere, von Ideen geleitete Geiſt wahrhaft großer Staatsmänner und der einfache Rechtswille der Völker den ſittlichen Factor herzuſtellen hat. Die erſteren haben wir nicht, wo bleibt der zweite? Wäre das jetzige Chaos denkbar, in welchem wir das Schändlichſte für möglich halten müſſen, Bekriegung Oeſterreichs durch einen deutſchen Staat im Bunde mit dem Fremdland Italien und mit franzöſiſcher, um unbekannten Preis gekaufter Erlaubniß, wenn dieſer ſittliche Factor nicht faul geworden wäre?

Wenn je in der Welt ein Grund für einen Satz, ein Mund für eine Wahrheit, ein Gefühl nach einem Ziel, ein Bedürfniß, eine Nothwendigkeit nach einer Maßregel geſprochen, gezeugt, geſeufzt, gerufen, geſchrieen hat, ſo ſchreit jetzt die Lage Deutſchlands nach Bildung einer dritten, mittleren Macht, die den zwei Urhebern unſerer Leiden, den Großmächten, ein Weder — Noch zuriefe. Dieſem Programm, das auch die folgenden Betrachtungen hoffnungslos ausſprechen, dem Programm für einen erträglichen Uebergangszuſtand, der doch geraume Zeit vorhalten könnte und den Keim für Bleibendes enthielte, haben die Spötter weniger geſchadet, als die demokratiſchen Anhänger, die in ihrer beliebten Weiſe, ſich ſelbſt den Weg zu verrennen, es zugleich empfehlen und, indem ſie als Hintergrund die Föderativrepublik hinſtellen, mit Hand und Fuß dagegen arbeiten. Die Wahrheit iſt, daß, wer die Verwirklichung dieſes organiſchen Gedankens unternähme, das ganze gebildete Bürgerthum unſerer Staaten als den natürlichen Mäßiger blinder Ueberſchreitungen auf ſeiner Seite hätte; aber die Wahrheit iſt freilich auch, daß er den Muth des Mannes bedürfte, der ſich nicht fürchtete und wenn jeder Ziegel auf dem Dach ein Teufel wäre; denn beginnen müßte er mit einer kleinen Gruppe, aufrufen müßte er das ganze Volk und der ſicherlich drohenden bewaffneten Einſchreitung der Großmächte hätte er keine ausreichende Waffe entgegenzuſetzen, als die Bewegung, die er ihnen ins eigene Haus wärfe.

Fehlt uns, wie zu befürchten ſteht, das Zeug zu ſo kühnem Werke, dürfen wir keinen politiſchen Luther erwarten, keinen Reformator, der die Reform da heraufholte, wo Deutſchland iſt, aus dem Kerne Deutſchlands bildete, der aus den zwei verknöcherten Dogmen Schwarzweiß und Schwarzgelb zur vollen Farbe zurückgriffe, ſollte es namentlich wahr ſein, daß Blauweiß von Schwarzweiß geködert iſt, dann ſteht vor uns die Zweitheilung Deutſchlands, wenn es zum Kriege kommt. Ein Staat, an dem ein Verrath ausgeübt wird, wie allem Anſcheine nach jetzt an Oeſterreich, wird nicht nur durch die Wucht der Verhältniſſe, ſondern, trotz ſeiner alten, neuen und neueſten Sünden gegen Deutſchland, ſelbſt durch neu erwachende Sympathie deſſen ſüdliche Hälfte mit ſich fortreißen, während die norddeutſchen Staaten vom preußiſchen Strudel verſchlungen werden. Verzweifeln dürfen wir nicht, auch wenn es bis dahin kommt. Ein ganzes, klares Uebel iſt beſſer, als die jetzige ſchmutzig trübe Gährung; die innere Einheit unſrer Nation iſt nicht todt, ſie ſchlummert nur; eine deutliche Zwei wieder aufzuheben wird ihr nicht ſo ſchwer werden, als in eine arithmetiſche Maſſe Ordnung zu bringen, worin die Zwei zwiſchen verworrenen Bruchzahlen umherſchwimmt.

Uebrigens habe ich noch einen Vorſchlag und einen Wunſch. Der Vorſchlag iſt für einen Caricatur-Zeichner. Text: „Wir ſind im Stand, aus zuverläßiger Quelle Nachricht über den Schauplatz zu geben, auf dem ſich der deutſche Bürgerkrieg bewegen wird.“ Bild: Der deutſche Michel liegt ſchlafend auf dem Bauch, neben ihm Tabakspfeife, Bier, Wurſt, Käſe und ein Blatt, worauf zu leſen: Reſolutionen; ſein breiter Rücken iſt das Schlachtfeld, am Stiefel rücken die Italiener, am Schädel die Preußen herauf, in der Mitte ſteht die öſtreichiſche Armee, auf einer ſichtbar exponirten Stelle die beobachtende bewaffnete Neutralität der Mittel- und Kleinſtaaten. — Der Wunſch heißt: Wenn es losgeht, dann laßt uns zum Himmel flehen, daß zu allen Uebeln das äußerſte, der Einfall franzöſiſcher Waffen, ſich geſelle; dieß wenigſtens vermag vielleicht den Schnarcher zu wecken.

Ich wandelte am Strand auf der Inſel Sylt. Die See ging hoch, ein ſcharfer Nordoſt drückte ihr die Sporen ein. Es war kein Rhythmus mehr im Wogenſchlage wie an ruhigeren Tagen. Wer das Meer kennt, weiß, wie reizvoll der Anblick des methodiſchen Werdens, Wachſens, Vergehens der Wellen iſt. Die Form iſt zuerſt einfach koniſch, die zuwachſende Waſſermaſſe verändert ſie, die Seiten werden ungleich; die von der See her geſchwellte nimmt mehr und mehr die Form eines Schwanenhalſes oder ſchön geſchwungenen Roßhalſes an, die dem Lande zugekehrte wird zur Hohlkehle. Nur einen Moment kann dieſe Form dauern, denn die Welle iſt hiemit im Stande der völligen Reife. Ihre Auflöſung beſteht darin, daß ſie ſich über ſich ſelbſt übergießt; als Waſſerfall ſtürzt ſie ſich über ihre hohle Seite und eilt nun, gedrängt von den Nachfolgerinnen, als Schaum dem Lande zu. Der Schaum muß zurück und ſchon wieder halb zu Waſſer geworden wird er von der nächſten Welle aufgenommen, ſteigt in jener Hohlkehle mit zum Kamm empor, ſo muß die alte Welle wieder ans Land und wie lang es braucht, bis ihre glatten Atome ganz zerſtreut und draußen ſind im offenen Meer, wer weiß es? Denn wer könnte Feſtes unterſcheiden im ewig Rinnenden, das immer neuen Zufluß anders woher zu holen ſcheint und ihn doch immer nur aus ſich ſelbſt nimmt und „will ſich nimmer erſchöpfen, noch leeren, als wollte das Meer noch ein Meer gebären?“ Die Auflöſung, die Selbſtübergießung der Welle iſt die ſchönſte Scene des immer neuen Schauſpiels. An irgend einer Stelle verkündigt der anſetzende Schaumkamm, daß nun das Schütten beginnt, es läuft dann raſch, als blieſe man ein Kartenſpiel um, an der Welle hinunter; oft beginnt aber dieſer Ablauf an zwei entlegenen Stellen und nun ergötzt ſich das Auge daran, wie die zwei Bewegungen ſich einander nähern und zuſammentreffen. Der ſchaumige Ueberſturz erinnert an die Mähne des Roſſes, wie der Rücken der Welle an den Hals, das Aufſteigen an das Bäumen, und nichts liegt näher, als daß dieß feurige Thier mit dem ſchwungvollen Bau Symbol des Meeres iſt und Poſeidons Wagen zieht. Der Ton des Uebergießens iſt ein ziſchender, ſchüttender, klatſchender, platſchernder, während die werdende Woge durch breites, volles, anſteigendes Brauſen ſich verkündigt. Nicht aber jede Woge gelingt, der einen wird im unendlichen Rinnſpiel die Nahrung von einer andern entzogen, die andere, halb fertig, wird von einer ſtärkeren gekreuzt, wie ein Menſchenleben von widrigem Geſchick; die Badenden kennen das; es iſt luſtig, die nackten Männchen — wie klein iſt der Menſch, am großen, ſchrecklichen Elemente gemeſſen! — den Wogen nachſpringen zu ſehen, um ein gediegenes Sturzbad zu erhaſchen, und enttäuſcht hinwegwaten, wenn die Woge mißlang. Auf Sylt darf man ſich freilich hübſch in Acht nehmen; das iſt eine wilde, tückiſche See; iſt ſie nur etwas über das Gewöhnliche bewegt, ſo hält der ſtärkſte Mann nicht den Waſſerfall der Woge ſelbſt, mit Mühe den nachfolgenden Schaumſtoß aus; wer nicht mit richtiger Schulterwendung zu pariren weiß, wird noch von dieſem auf die Naſe geworfen, daß ihm Hören und Sehen vergeht. Der Rückprall einer zerſchäumten Welle aber hatte in dieſem Sommer eine Dame aus Eſthland in die See hineingeriſſen, glücklicher Weiſe konnte ihre Schweſter ſie erhaſchen, als eine der nächſten Wellen ſie wieder dem Lande zuſchwemmte; es gelang ſchwer, die Bewußtloſe ins Leben zurückzubringen.

Wie ähnlich iſt dieſe Wogenwelt der Berge- und Felswelt des Hochgebirgs! Dort Alles Bewegung, hier Alles ſtarr, und doch wie ähnlich! Nicht bloß weil lebendige Phantaſie die Vorgänge aus der Geſtaltungszeit unſerer Erde ſich erneuert, durch welche dieſe Formen einſt wurden, das Urgebirg aus Feuerſchooß ſich thürmte, das Flözgebirg angeſchwemmt, von Waſſern wieder durchſchnitten, durch unterirdiſche Kräfte wieder da gehoben, dort zerworfen wurde: nein, es iſt das Unerbittliche, was beiden ſo entgegengeſetzten Erſcheinungen ſo verwandte Großheit gibt. Wen der Anblick des Gebirgs erhebt, der bedenkt aufſchauend an den ſteilen Schroffen, ſtarren Rücken, ſtolzen Stirnen und ragenden Zacken nicht, daß menſchliche Kühnheit ſchon höhere beſtiegen hat, die unerreichbar ſchienen; wer das Meer bewundert, der vergißt, daß ſelbſt dieſes furchtbare Roß im Menſchen ſeinen Reiter gefunden hat, oder er erinnert ſich nur der Wildheit, womit es ihn abwirft. Des Leviathans im Buch Hiob mag er gedenken: „Meineſt du, er werde dir viel Flehens machen oder dir ſanfte Worte geben? meineſt du, daß er einen Bund mir dir mache, daß du ihn zum Knecht habeſt? Kannſt du mit ihm ſpielen wie mit einem Vogel? — — Wer öffnet ſeines Rachens Thor? Um ſeine Zähne lagert Schrecken — auf ſeinem Nacken wohnt Stärke und vor ihm her tanzet die Angſt.“ In der freien, wilden, untractabeln, ungebogenen Kraft weist der Herr den Hiob an das Bild ſeiner Allmacht zu ſuchen; im ſchrecklich Unbedingten erſcheint die Urkraft. An Alles, was unerſchütterlich, ſich ſelbſt gleich, hoch und ſtolz iſt auch im Menſchenleben, was ſich nicht abbiegen, nicht kneten läßt und ſchlechthin thätig iſt, mahnen die majeſtätiſchen Höhen und die ungebändigten Wogen; ein Schauſpiel, wohl geeignet, die Nerven der Seele zu ſtärken; wer tief verwundet iſt von den Geſchoßen des Schickſals, der mag da hinſchauen und lernen, daß man mit der Weichheit nicht durchkommt und daß Kraft die Loſung des Lebens iſt.

Dießmal aber wollte mir die Stimmung nicht zu Stande kommen. So groß iſt ja auch das Großartigſte nicht in der Natur, daß es wirken könnte, wo die Gemüthslage nicht darauf eingerichtet iſt. Das Brauſen, Ziſchen, die klatſchenden Schläge durchkreuzten ſich mir unbehaglich und unrhythmiſch im Gehör und zwiſchen dem Donnerton glaubte ich kichernde Geiſter zu vernehmen, die ſich über den verdrießlichen Wanderer luſtig machten. Ich wußte nicht, war es die Sehnſucht nach einem andern Meere, was mich unempfänglich ſtimmte, oder ſehnte ich mich dahin, weil ich nicht bei Stimmung war. Ich hatte im Mai mein geliebtes blaues Mittelmeer wieder geſehen, war von Livorno in lauer Mondnacht nach Genua gefahren; muntere Delphine ſpielten damals um das Schiff; am andern Morgen ſtand ich auf der Kuppelgalerie der Kirche S. Carignano; in einem Meere von Blüthen ſchwangen ſich die Gelände, welche die ſtolz aufſteigende Stadt umfaßten, die geſegneten Küſten, riviera di levante und di ponente hinaus in die Ferne und umfaßten den ſtrahlenden Spiegel eines Himmelsblau, deſſen Tiefe dem Nordländer, wenn er kaum hinweggereist, alsbald wieder unglaublich iſt. Und am innern Auge gingen die Bilder von Venedig, Bologna, Florenz, Piſa vorüber, die Marmorpaläſte, die prangenden Hallen, der Wald von Kunſtwerken, womit der menſchlich ſchöne Stolz dieſer Städte Kirchen, Straßen, Stadthäuſer, Klöſter, Friedhöfe geſchmückt hat. Das war etwas anderes, als dieß gelbgraue Meer, die fahlen Dünen am Strande, die zerſtreuten Strohhütten der paar armen Dörfer und das Städtchen Keitum. So öd und kalt iſt dieſe See, daß man ſelten eine Möve ſieht, nicht einmal Quallen wirft ſie aus, wie auf Norderney die Fluth ſie auf den Strand zu ſpülen pflegt; dagegen vergeht ſelten eine Woche, wo nicht ausgeworfene Trümmer geſtrandeter Schiffe von einer Gefährlichkeit zeugen, die doch leicht das Gemüth aus der betrachtenden Stimmung hinweg in ein täuſchungsloſes Mitgefühl mit menſchlichem Elend reißt. Eben an jenem Abend ſtieß ich auf den Rumpf eines geborſtenen Maſtes und eine Anzahl von Waarenkiſten; ſie trugen alle einen italieniſchen Namen, der Kaufherr, der Sohn des ſonnigen Südens, ſchlief wohl nun tief auf dem Grunde der kalten, grauen, tückiſchen Nordſee.

Ich bin nicht gewohnt, das Heimiſche unzeitig zu vergleichen und untreu zu verachten. Die Reiſe hatte mir wiederholt, was ich längſt wußte: daß der Norden auch ſeine

Reize hat. Das ſaftige Grün der Wälder und Wieſen, das ſtattliche Vieh auf den maleriſchen Weideplätzen graſend oder gelagert und ruhig wiederkäuend, die niedrigen Backſteinhäuſer mit den Strohdächern, von Ulmen, von Buchen überall freundlich umſchattet, der grauliche Ton der feuchtern Luft, der ſchon in geringer Ferne Alles umſäumt und beſchleiert: das Alles iſt maleriſch auf ſeine Art, fühlt ſich wohnlich, gemüthlich, heimlich und man begreift recht wohl, wie Menſchen, die hier zu Hauſe ſind, auch Heimweh leiden können, wenn ſie in der Ferne weilen. Und die See bleibt doch immer See! Dieß Unendliche, Unbegrenzte, ſtets Bewegte, Durchſichtige, kryſtalliſch Spiegelnde ſtimmt doch immer weit und frei, führt die Seele hinaus, rollt ihr Bilder des großen Völkerverkehrs auf und macht ſie luſtig zu Gedanken der Kühnheit, der Unternehmung. Kurz, die See iſt immer etwas Flottes; das Studentenwort iſt nicht umſonſt vom ungehemmt Fließenden genommen; wohl gibt es auch an der See Philiſter, aber der Seephiliſter iſt doch ein flotterer Philiſter, als der eingeklemmte, klebrige Philiſter des Binnenlandes. Iſt die Nordſee nicht ſo einfach ſchön wie das mittelländiſche Meer, ſo iſt ſie dafür dramatiſcher. Ebbe und Fluth ſind ihre Akte und Scenen, oder, wenn man will, auf Ruhe folgt wiederkehrend erſchütternde Schickſalswendung und Kataſtrophe. Und ſelbſt die Farbe! Ich habe Tage erlebt, wo auf dieſem trüben Gelbgrau das ſanfte Blau des nordiſchen Himmels bei hellem Sonnenſchein ſich ſo glänzend ſpiegelte, daß beide Farben reizvoll ſpielend in einander ſchienen und ſtachen, es war wie ſchillernder Atlas.

Und wie treffliche Menſchen hatte ich gefunden! Die deutſche Nation weiß längſt, was ſie an jenen Stämmen hat, ſie ſind in langer Feuerprobe bewährt wenig Schein und um ſo mehr Weſen, nicht raſch, nicht wortreich, aber zäh, ausdauernd, gediegen. Wem die funkelnden Blicke, das feurige Gebärdenſpiel, die laute und geflügelte Rede des Italieners, die Elaſticität der Bewegung, der tobende Lärm der Straßen, die ganze Menſchenart, in deren Naturell das Innere ungehemmt, ſtetig an die Oberfläche herauswallt: wem dieß Alles in naher Erinnerung iſt, der ſieht ſich hier in eine Welt verſetzt, die einen vollern Contraſt nicht darbieten könnte, und der Süddeutſche mit den raſcheren Pulſen des Weinländers mag ſich im erſten Gefühle der Fremdartigkeit leicht dem Italiener näher fühlen, als dieſem Zweige ſeines Volkes. Nur etwas Geduld, nur etwas Verſetzung in ungewohnte Formen, nur etwas Gemüth und Erfahrung genügt, um ihn zu überzeugen, wie ganz wir zuſammengehören. Denn in der That: mißt man die Naturen mit dem Maßſtabe einer freien, fließenden Beweglichkeit, mit jenem Begriffe des Racemäßigen, der da fordert, daß ein gewiſſer angeborner Adel der Formen den innern Werth unmittelbar auf der Oberfläche zeige, ſo beſtehen wir Süddeutſchen ſo ſchlecht wie Weſtphalen, Frieſen, Angelſachſen, alle niederdeutſchen Stämme. Die Züge ſind voller ausgeladen, Mienenſpiel, Gebärde, Rede iſt lebhafter, aber an jene Formenwelt gehalten, die das Erbe der claſſiſchen Bildung noch in ſo klarem Naturſtempel ausgeprägt an ſich trägt, heißt es eben auch hier: knorrige Köpfe, ſchwerfällige Figur, trägerer Nerv, und müſſen auch wir bitten: warte nur noch ein wenig, bis der Gehalt Zeit gefunden hat, über die hartkantige Schwelle zu treten. „Etwas Erfahrung“ habe ich geſagt: ich dachte an die Gaſtfreundſchaft, die mir auch bei dieſem Beſuch im Norden ſo offen entgegengekommen iſt. Geſtehen wir Süddeutſchen es nur: der Norden iſt gaſtlicher, als wir. Der hellere Himmel zieht uns aus dem Hauſe und wir ſchleppen den Fremden zehnmal in Biergarten und Weinſtube, ehe wir ihn einmal an unſerem Heerde bewirthen. Dort, im nebligen Flachland, iſt das Haus der warme Mittelpunkt des geſelligen Lebens und auch in dieſem Sinne gilt, was von allem deutſchen Weſen gilt: innerer Werth bei ſcheinloſem Aſpecte des Aeußern. Eng und krähwinklich war die Klage über die „Zugeknöpftheit der Bremer“ auf dem Schützenfeſte vorigen Sommers. Hätte ſonſt nichts gefehlt, als daß die Leute dort ſich Einem weniger raſch an den Hals werfen, weniger ſchreien und jodeln, als die Zecher aus Schwaben und Franken und der Pfalz, ſo hätte die wackere Stadt nicht mit ſo unerquicklichem Erfolge die ungemeinen Anſtrengungen gemacht, um ein frohes und hohes Feſt zu Stande zu bringen. Ach! es fehlte anderswo: an einer Bedingung, für die es kein Machen, Beſtellen und Rüſten gibt. Doch ich wollte noch nicht von dieſen Schatten des Reiſebildes reden. Ich habe geſtanden, daß auch nach der Kunſtwelt Italiens mich an dem Dünenſtrande der Nordſee eine Sehnſucht befiel, und wenn ich gerecht ſein wollte, durfte ich doch nicht vergeſſen, daß ich erſt kürzlich ein herrliches Kunſtwerk hier, im grauen Norden geſehen hatte.

Es war der Hochaltar von Brüggemann im Dome zu Schleswig, vollendet im Jahr 1521, eine Verbindung ſelbſtändiger und verzierender Holzſculptur, wie man ſie wohl nicht wieder ſinden wird. An dem berühmten Hochaltar zu Blaubeuren hat die Schnitzerkunſt der Schule Syrlin das Beſte in der Ornamentik gethan; nur wenige plaſtiſche Figuren ſind an die ſchlanken Glieder des reichen, feinen, glanzvollen Decorativbaues gelehnt; den Schmuck der Grundflächen hat die Malerei übernommen. Neben ihr durfte die Sculptur nicht farblos bleiben; die Figuren ſind in durchgeführter coloriſtiſcher Weiſe bemalt und die ganze verzierende Architektur, die den Schrein umfaßt und frei überſteigt, ſchimmert in reicher Vergoldung. Der Altar zu Schleswig iſt Ein Ganzes, durchaus nur Werk der Holzſculptur, eine und dieſelbe Hand hat die Mitte und die Flügel des Schreins mit kleinen, in vertiefte Fächer eingelaſſenen Figurenbildern geſchmückt und dieß Werk der freien, eigentlichen Plaſtik mit Verzierungen eingeſäumt, deren quellende Fülle ſich mäßigt, damit der höheren Formenſprache derſelben Kunſt nicht das Wort genommen werde. Doch verweilt das Auge, von den ſelbſtändigen Darſtellungen zu dieſen Säumen und Bekrönungen zurückkehrend, mit reiner Befriedigung auf ihren Linien und ihrem harmoniſchen Verhältniß zum Körper der ganzen Conſtruction. Das Spätgothiſche macht ſich in Umbiegung der Ranken, Liebe zum Runden (z. B. einfachen Ringen ſtatt der Krabben) bemerkbarer, als in manchen gleichzeitigen Werken, aber durchaus nicht zum Schaden des Ganzen, vielmehr entſpricht der Anklang an Renaiſſance, der hierin ſich kund gibt, nur wohlthuend einem beſtimmten, nachher zu beſprechenden Zuge der Formgebung in den Figurenbildern; doch treten auch rein gothiſche Motive von der zierlichſten Erfindung auf, ſo der reizende Blätterſtab am Wulſte des Geſimſes der Altarſtaffel. Vorerſt iſt noch zu ſagen, daß wir der wohlberechneten Anlegung des Ganzen auf die frei plaſtiſchen Darſtellungen aus der heiligen Geſchichte hier alſo den Beſitz eines unbemalten Sculpturwerks aus einer Zeit verdanken, die noch gewohnt war, wie dort in Blaubeuren, ſo auch ſonſt die reine Wirkung der Form durch vollen Farben- und Goldglanz zu kreuzen und dadurch auch das eigentliche Figurenbild in Ornament zu verwandeln. Es ſind achtzehn kleinere Compoſitionen an den Flügeln und der Altarſtaffel, zwei größere in der Mitte, darüber die Einzelfiguren des Adam und der Eva ſeitlich am Giebel, der Maria in deſſen Mitte höher und Chriſti unter dem höchſten Baldachine, worüber eine Schlußblume aufſteigt; Engelsgeſtalten ſchmücken außerdem die höchſten Zwickel der Altarflügel und die Spitze zweier Fialen; überſehen habe ich die merkwürdigen Porträtfiguren Chriſtians II. und ſeiner Gemahlin Iſabella (wohl die Stifter?); ich habe ſie erſt in den Photographien entdeckt und kann ihren Standort nicht angeben. Der Inhalt der Darſtellung iſt die Leidensgeſchichte Chriſti; ſechs Bilder des linken Flügels führen bis zum Todesgange, die großen Hauptbilder der Mitte geben die Kreuzſchleppung und Kreuzigung, die ſechs des rechten Flügels beginnen von der Kreuzabnahme und ſchließen mit der Beſtätigung der Wirklichkeit der Auferſtehung durch Thomas; die zwei vereinzelten Felder an den oberen Ecken der Flügel ſtellen, der linke die Himmelfahrt, der rechte die Ausgießung des heiligen Geiſtes dar und die Bilder der Altarſtaffel feiern das Fortleben des Entrückten im liebenden Gedächtniß der Menſchen durch die Scene des Abendmahls und des erſten Liebesmahls der Chriſten; in der Weiſe der ſymboliſirenden Analogie, welche die Kunſt des Mittelalters liebte, ſind dieſen Scenen zwei altteſtamentliche gegenübergeſtellt: Melchiſedek, den Abraham mit der Gabe von Brod und Wein begrüßend, und die Einſetzung des Paſchafeſtes. Und nun, welche Fülle von Erfindung und Leben in dieſem reichen Ganzen! Und wie regt ſich unter der Schale der Herbheit, Härte, Gebundenheit der Geiſt der freieren Linie, der Anmuth und des Schwunges! Die Grundlage von Brüggemanns Styl iſt die bekannte Formgebung der deutſchen Kunſt mit ihrer Ungelenkigkeit, Steifheit, Dürre, ihren Knorren, Dornen und Ecken. Die ganzen Figuren ſind häufig leibarm und namentlich die Beine kümmerlich. Es iſt merkwürdig, es iſt höchſt bezeichnend, wie dieß eigentliche Bewegungsorgan von aller noch unfreien Kunſt nicht verſtanden wurde; der Schritt zur Freiheit war der Schritt des beſſer verſtandenen, gezeichneten Beins. Wie großartig regt ſich das höhere Formgefühl ſchon in Fieſole, aber auf wie meskinem Geſtelle ruhen ſelbſt ſeine gelungenſten Geſtalten! Doch ſchon bei Benozzo Gozzoli füllen ſich die dürftigen Formen. Die winterlichen Deutſchen, die ſo viel weniger Nacktes ſehen, blieben ungleich länger auf ſo geſpanntem Fuß mit dem Fuß. Selbſt Peter Viſcher, um eine gute Stufe freier, als der ihm verwandte Brüggemann, bildet noch verkümmerte Beine. Mit den übrigen Härten der Form ging Hand in Hand der eckige Faltenbruch und knorrig, hartkantig wie die Körper wurden auch die Köpfe behandelt. In rührender Verlegenheit wie L. Kranach und A. Dürer iſt unſer Brüggemann, wenn es ans Nackte geht. Welche Noth er wohl gehabt haben mag, bis er zu ſeinem Adam den etwas dürr- und krummbeinigen Mann, zu ſeiner Eva die breitſchultrige, ſchmalhüftige, männiſch gebildete Frau auftrieb! In den Bewegungen iſt er — nicht durchgängig, wie wir ſehen werden, aber häufig — noch ſchüchtern, ängſtlich (wie rührend hölzern ſchwebt der zum Himmel fahrende Chriſtus!), ein andermal aber unſchön verdreht; man betrachte nur den Peiniger links in der Scene der Geißelung und den Träger des Leichnams auf der Kreuzabnahme! Kurz, der erſte Eindruck iſt wie bei Dürer, wie mit wenigen Ausnahmen bei allen deutſchen Meiſtern ſelbſt dieſer blühenden Zeit: — eine Welt von Häßlichkeit! Aber nur einen Moment, kaum einen Moment kann dieſer Eindruck dauern. Denn nun — vor Allem, man weiß ja, mit welchen Vorzügen dieß Gebrechen, mit welchem Reichthum dieſe Armuth des deutſchen Styls im Innerſten zuſammenhing: um wie viel herber in Formen, um ſo viel lebenswahrer, charakteriſtiſcher, individueller und, man darf ſagen, um ſo viel tiefer im Ausdruck, als der italieniſche Styl. Und kein deutſcher Meiſter übertrifft darin dieſen Brüggemann; nur Johann van Eyck, Hemling, Dürer und Holbein ſtehen ihm gleich. Hier iſt jede Figur ein ſich ſelbſt gleiches Einzelweſen bis auf Hand und Haarwuchs hinaus; der Mann iſt ein Todfeind der ausgleichenden Allgemeinheit muſterhaft ſchöner Form; Eigenthümlichkeit, kräftige Beſonderheit des Lebens, folge, was da wolle, das iſt ſeine wie Shakeſpeares Loſung. Gewiß muß es möglich ſein, dieſem charakteriſtiſchen Styl ein beſtimmtes Maaß freieren Fluſſes der Form zuzuwägen, ohne daß er in ſeinem Weſen aufgegeben wird. Das iſt aber ſchwer genug und darum ſehr begreiflich, warum der harte deutſche Sinn ſich eben nicht beeilte, ihn gegen die reineren Wellenlinien der ſüdlichen Kunſt aufzugeben. Dennoch bricht nun in dieſen geiſtgeſegneten Anfangszeiten des ſechzehnten Jahrhunderts auch aus der harten Puppe des germaniſchen Weſens der Schmetterling der edleren Formſchönheit und, obwohl er in der ſchwereren Luft die Flügel nicht ganz auswickeln kann, er wagt ſich doch in die Höhe und fliegt. Wir wußten bis jetzt nicht, daß dieſer Flug auch dort hinten im fernen Norden gelang; wir wußten von Hans Holbein, dem erſten und nächſten Verwandten der großen italieniſchen Schöpfer des ſchönen und hohen Styls, — der geiſtesmächtige Dürer iſt kaum zu nennen, denn nach kurzem Fortwirken der Eindrücke, die er aus Venedig von Giovanni Bellini mitgebracht, fällt er in die deutſche Formhärte zurück, die er nur auf einzelnen Stellen, wie in ſeinen vier Apoſteln, wieder überwindet —; wir wußten von Peter Viſcher, von ihren etwas ſchwächeren Seitenverwandten Martin Schaffner, Hans Baldung Grün, Matthias Grünewald, von Brüggemann aber kaum dem Namen nach. Nicht in dem Grade frei und gelöſt iſt er wie Peter Viſcher, wie Holbein; nahe zum Letztern ſtellt er ſich an Fülle des Talents, der Erfindung, an Kraft des Lebensgefühls, an Schärfe der Auffaſſung; nur freilich darf man nicht ſogleich an die Dresdner Madonna denken, das Bild, worin das reinere Formgefühl und der Anklang an die Italiener am vollſten und ſchönſten mit deutſcher Charakteriſtik ſich vereinigt. Doch man ſehe bei unſerem Meiſter vorerſt einmal zu, wie er die Falten behandelt: nur, wo die Gewandſtoffe ſich ſtoßen, brechen ſie ſich eckig, wo ſie fließen, fallen ſie in freien, ſchwungvollen, kräftig geſchnittenen Falten, wie ſie ſich ſelbſt vor einem Griechen gar wohl ſehen laſſen dürften. Der Mantel der Maria bewegt ſich in großartigem, wahrhaft ſtylvollem Faltenzuge vom linken, das Chriſtkind haltenden Arme nach dem rechten Fuß hinüber; voll gefühlter Bewegung iſt aber auch die ganze liebliche Figur; das anmuthige Köpfchen ächt deutſch, ganz an die Madonnen der alten Kölnerſchule erinnernd, „minniglich“ wie die Zeit es nannte, in reizender Scham beſcheidener Hoheit geneigt, geſenkt, die Stellung bedingt durch das Stützen des Kindes an der linken Hüfte, das rechte Bein entlaſtet, mit gebogenem Knie etwas zurückgeſtellt, nichts Todtes, nichts Unbeſeeltes an der ganzen rührenden, ſtill entzückten und entzückenden Erſcheinung! Bewegtheit im energiſcheren Sinn, Entſchloſſenheit, Straffheit, Entſchiedenheit männlicher Handlung, Stellung, Gebärde zieht ſich durch alle Bilder und hat die Erinnerung an die ernſten, reſoluten Männercharaktere eines Leonardo da Vinci, Raphael, Tizian nicht zu ſcheuen, obwohl ſie dieſe Großen nicht erreicht. Vorzüglich die Apoſtel erſcheinen als würdevolle, gehaltene Männergeſtalten. Die Schergen, die Soldaten, die bei der Gefangennehmung und ganzen Leidensgeſchichte Chriſti thätig ſind, ſcharf porträtirte Individuen vom ächten, ſchnurrbärtigen Landsknechttypus der Zeit, ſtehen geſpreizt und ſäbelbeinig, wie man das aus ſo vielen Bildern als ihren Habitus kennt; die Sicherheit der Anſchauung hat hier dem Meiſter über die ſonſtige Magerkeit der Leiber und Beine hinweggeholfen; wie ſtraff und frei aber iſt namentlich die befehlende Gebärde des Hauptmanns bei der Kreuztragung! Muß man bei mehreren Bildern über das leibarme Schulmeiſterlein lächeln, das unſerem ehrlichen Meiſter als Heiland geſeſſen zu haben ſcheint, ſo ſtaunt man um ſo mehr über den vollen Anſatz zur Schönheit, zur frei entwickelten Form in dem halbnackten Körper auf dem Bilde der Geißelung und in der Scene mit dem ungläubigen Thomas; der Leichnam, von den Frauen beklagt, erſcheint nur von der Hüfte an in unſchön verdrehter Lage, der obere Theil, Bruſt, Arm iſt wohlgebildet und der Wurf des zurückgefallenen Haupts wahrhaft Michel-Angelesk. Auch auf der Höllenfahrt Chriſti regt ſich mit Wärme und Kraft der edlere und freiere Formſinn. — Wie viel hätte ich noch zu ſagen, wenn ich nicht — auf der Reiſe wäre! Ueber einen maleriſchen Zug will ich noch ein Wort beifügen, der einem plaſtiſchen Bildercyklus gar wohl anſteht, welcher beſtimmt iſt, aus dem Dunkel der Vertiefungen hervor, in welche die Gruppen hineingeſetzt ſind, in ungleich bewegterer Weiſe zu wirken, als ein Relief oder ein frei ſtehendes Bildwerk. Dieſes maleriſche Gefühl wird man namentlich auf dem Bilde der Kreuztragung finden: aus einem Kerkerhauſe geht der Zug mit den phantaſtiſchen Trachten und Waffen, den zuſammengebrochenen Kreuzträger in der Mitte vorwärtsſtoßend durch einen gewölbten Thorweg, den wir im Durchſchnitt vor uns haben; ein Neugieriger ſchaut aus einem Fenſter; der Begriff des Herausſtretens, Ausmarſchirens zur Vollziehung eines Blutgerichts iſt ſo in ächt epiſcher und im beſten Sinn maleriſcher Weiſe dem Zuſchauer vergegenwärtigt.

In einem Nebenraum der Kirche waren eben zwei dieſer Bildwerke, aus ihren Verzierungen zum Zweck der Photographie herausgenommen, in der Nähe zu ſehen. Es war die Maria und das Liebesmahl der erſten Chriſten. Ich konnte mich kaum ſatt ſehen an dieſen Werken der rührendſten Liebe eines Künſtlers zu ſeinem Gegenſtande, Werken jener Frömmigkeit, die zugleich Frömmigkeit des treuen Haltens an der Sache und der treuen, gründlichen Hand iſt. Von der Himmelskönigin, der jungfräulichen Mutter habe ich eine Vorſtellung zu geben geſucht; im Liebesmahl ſehen wir neun Männer und vier Frauen um einen runden Tiſch verſammelt, ein Biſchof bricht das Brod und ſpricht die Worte der Einſetzung dieſer rein menſchlichen Feier liebenden Andenkens an den Mann, der ſeine befreiende Lehre mit dem Tode beſiegelt hat. Dreizehn Menſchen, jeder ganz er ſelbſt, verſchieden in Kopf, Wuchs, Altersgepräge, in Ausdruck und Gebärde von allen andern, und durch alle dieſe Unterſchiede geht doch Ein Ausdruck hindurch: Wehmuth der innigſten Liebe, Verſenkung treuer Menſchenherzen in das Gedächtniß eines Todten, der ſelbſt das Bild der reinſten Liebe geweſen; man hört ein Flüſtern, leiſe, gehaltene, feierlich gedämpfte Worte der Liebe durch dieſen ſtillen Kreis guter Menſchen gehen; hier iſt Alles Feier, hier iſt Alles Andacht, aber nicht Ceremonie, ſondern freie, noch nicht in Form verknöcherte Feier, die lauter wie der friſche Quell aus dem Innern kommt. Beſonders rührend ſind die vier Frauenbilder; ganz in der Tracht der Zeit des Künſtlers; Köpfchen voll ſanfter, ſüßer, ganz hingegebener Trauer ſchauen aus den faltigen Kopftüchern; je länger man ſie anſieht, um ſo ergreifender wirkt die tiefe Seele, die aus dem todten Stoff, dem armen, altersbraunen Holze blickt. Und, die eigentliche Form, im plaſtiſchen Wortſinne, nicht zu vergeſſen: man ſehe nach den Mänteln dieſer Frauen, und man wird auch hier bewährt finden, was ich von der Faltengebung geſagt.

Wir verdanken es langen, angeſtrengten Bemühungen des Herrn F. Brandt in Flensburg, daß nun das herrliche Werk in ausgezeichneten, ſcharfen, reinen photographiſchen Nachbildungen vor Aller Augen ſteht. Ich möchte Jedem rathen, neben der größeren Quartausgabe auch die kleine, für das Stereoſkop beſtimmte, zur Hand zu nehmen. Ich habe kaum jemals den Unterſchied des auf die Fläche geworfenen Bildes von dem wirklich plaſtiſchen ſo ſtark erfahren, wie hier. Bei dem erſten Anblick dieſer doch ſo muſterhaften Photographien drängten ſich die Härten der Formgebung weit fühlbarer auf am Nachbild, als am Original; Alles ſchien mir gehemmter, gebundener, lahmer; ich betrachtete die kleineren Bilder im Stereoſkop und aller Fluß, alle Bewegtheit, alle Entſchloſſenheit war wieder da, die mich im Anſchauen der aus dem Schatten ihrer Schreinabtheilungen energiſch herausleuchtenden Sculpturen ſo raſch über die Mängel der Form hinweggehoben hatte.

Meines Wiſſens iſt von Brüggemanns Leben, Bildungsgang ſo viel wie nichts bekannt. Ging er aus einer dortigen Schule hervor, kannte er die ſüddeutſche Kunſt, gründete er eine Schule? Er blieb mir eine iſolirte Erſcheinung, ein vereinzeltes Licht in dunkler Umgebung. Da fiel mein Auge auf ein Marmorrelief, Medaillon, — das Porträt des Asmus Karſtens, des Müllerſohns aus dem nahen Dörfchen S. Jürgen: ein Maler, getrennt von dem Meiſter der Holzſchnitzkunſt durch mehr als vierthalb Jahrhunderte, aber ein zweites großes Zeugniß, daß der Geiſt der Schönheit im fernen Norden einkehrt wie im Süden. Und drüben der Skandinave Thorwaldſen: ich war ſchnell im Geiſte nach Rom verſetzt und ſah Koch, den Tiroler, Schick und Wächter, die Schwaben, ſah den ganzen Kreis der Reformatoren der Kunſt vereinigt, ſah den Süden Deutſchlands mit dem fernen Norden ſich an der Hand faſſen, die Mauern des alten Doms ſchwanden mir, die Enden Deutſchlands rückten zuſammen und ich vergaß auf eine Stunde, daß — mein Weg zum Dome mich zwiſchen den Wohnungen der Herren Halbhuber und Zedlitz hindurchgeführt hatte.

Auch an den architektoniſchen Schätzen des deutſchen Nordens hatte ich mich wieder erfreut und ſolche, die ich noch nicht geſehen, hatten mir Auge und Sinn erquickt. Die Backſteinbauten mit Schnitzwerk am Gebälk, wohl auch mit glaſirtem Terracotta-Fries, woran namentlich das Land Hannover ſo reich iſt, ſtimmen mit einer nebligen Luft, mit einem Klima, das trotz dem ſaftigen Grün den Charakter des Winterlichen trägt, durchaus harmoniſch zuſammen: häuslich, bürgerlich, zum warmen Ofen vertraulich einladend und doch nach außen verkündigend, daß es da drinnen nicht ärmlich, ſondern wohlhabend, ehrenfeſt, würdig und auch fröhlich beſtellt iſt: das wird wohl das rechte Wort für dieſen wackern norddeutſchen Bauſtyl ſein. Die Formen laufen aus dem Mittelalter in Renaiſſance und Rokoko herein; reizend iſt jene Frührenaiſſance vertreten, welche das zarte und phantaſiereiche Formenſpiel, das ſie auf der Baſis der antikrömiſchen Architektur entwickelt, mit dem gothiſchen Giebel vereinigt; dieſer reiche Styl greift auch im Privathaus nach dem in jenen Flachländern ſo koſtbaren Materiale des Steins und läßt in dieſem monumentalen Stoffe die ſchmuckvollen, in Erker ausgeladenen Schauſeiten frei und leicht in die Lüfte ſteigen. Goßlar, Halberſtadt hatte ich früher geſehen, Hannover ſah ich wieder, Hildesheim zum erſtenmal; mit Rührung erinnere ich mich, wie ich geführt von der aufopfernden Güte eines Mannes, dem die Stadt die Erhaltung manches Kleinods bürgerlicher und kirchlicher Baukunſt verdankt, durch die Straßen wandelte und im gedämpften Silberlichte des Sonnenſcheins, der durch den ſtrömenden Gewitterregen blinkte, die altehrwürdigen Giebelhäuſer vor mir aufſtiegen. Hier bringt, wie in Nürnberg (und wohl auch in Lübeck, das ich nicht kenne), faſt jeder Schritt ein maleriſches Bild; hier, in dieſen nordiſchen Städten iſt man des Zweifels entboben, in welchem Style man bauen ſolle. Gothiſch oder F[illegible]enaiſſance mit Giebel: ſo antwortet auf die Frage jeder [illegible] in die alten Straßen. Ich finde es nur natürlich, daß [illegible] Hannover vorzüglich thätige Schule Haaſe's, des tr[illegible] Meiſters der ſo edel und ſein durchgegliederten Chr[illegible]e, für den gothiſchen Styl (womit, wie jeder Ken[illegible] für den Privatbau keineswegs Spitzbogen und [illegible] Gewölbe nothwendig gefordert iſt) ſich ganz entſchieden und ihn auch dem früher gewählten romaniſchen vorgezogen hat. Die Renaiſſance hat vor beiden mittelalterlichen Stylen die Kraft der Geſimsbildungen, die ruhige Klarheit der Horizontalgliederung, namentlich des Kranzgeſimſes voraus; dafür hat das Gothiſche einen Erſatz in einer andern Art ſpecifiſcher Schönheit: in der reichen Verticalentwicklung, die es auf den bürgerlichen Bau, auch im Backſtein, durch die Auflöſung der Wand der Façade in ſteigende Pfeiler und deren Füllung ſo ſchön übergetragen hat; der romaniſche Styl hat für ſeine Armuth an horizontalen Theilungen, Säumungen dieſen Erſatz nicht, denn die Liſſene iſt eine arme und flache Form der Brechung der eintönigen Wandfläche; wird er daher nicht in Gliederung und Verzierung der Oeffnungen ſehr reich gehalten, ſo erſcheint er trotz der Gefälligkeit des Rundbogens ſchwer, kloſterartig, erinnert an die geiſtig gebundenen Zeiten des früheren Mittelalters. Nur von Herzen konnte ich Haaſe und Hauers beiſtimmen, wenn ſie ſich um Erhaltung des alten köſtlichen Rathhauſes und ſtylgemäße Erneuerung für ſeinen urſprünglichen Zweck wehren. Die Freiheit aber möchte ich mir in jenen Städten, wenn ich Architekt wäre, unbedingt vorbehalten, auch in die Frührenaiſſance zu greifen, eben in jene nämlich, welche die claſſiſchen Formen mit dem nordiſchen Giebel verbindet. Die Stellung unſerer Wohnhäuſer mit der Langſeite gegen die Straße kann kein Hinderniß ſein; auch dieſe ſchmückten ja ſchon vor Alters das Kranzgeſims durch brechende Ziergiebel. In allen Ländern dieſſeits der Alpen wäre wohl eine ſchwungreiche Wiedererweckung dieſer Form zu gönnen und zu wünſchen. Mir ſcheint, ſie entſpreche durchaus unſerem Sein und unſerer Bildung. Die ſteigende Linie iſt ein für allemal der wahre Ausdruck germaniſcher Gefühlsweiſe, und germaniſches Element, wo es nicht herrſcht, war doch weſentlich beſtimmend in der Miſchung aller Culturvölker im nördlicheren Europa. Unſere Cultur aber iſt durch Aufnahme des Claſſiſchen vermittelt, ſie iſt eine Syntheſe und die Syntheſe kann reiner, erfreulicher nicht ausgeſprochen ſein, als im genannten Style, der durch claſſiſche Horizontalgliederungen, Geſimſe, durch anmuthigen Schmuck von Blumengewinden, Arabesken, Medaillons, Statuetten, Einfachheit und Ruhe in die Bewegtheit, Klarheit in die Neigung zum Vereinzeln, Spalten, Durchbrechen, Anmuth und Heiterkeit in das Zackige, Scharfe, Steile mit feſter und gefälliger Hand einführt. Man wird hinzuſetzen können: eine Neigung zum Spielen, d. h. namentlich zur unmotivirten Benützung jener Freiheit unſymmetriſchen Gruppirens, die der weltlichen Gothik eigen iſt, wird ſtets dem modernen Gothiker nahe liegen, wenn nicht ein Styl, der im weiteren Sinne plaſtiſch zu nennen iſt, mit ſeiner gemeſſeneren Disciplin und Geſetzgebung als Warner und Mahner dieſen maleriſchen Neigungen zur Seite geht. Und ſo wird auch hier Geltung haben, was ich längſt aufgeſtellt: daß der Gegenſatz der Stylprincipien ein nothwendiges, heilſames, weckendes, mäßigendes Lebensgeſetz in der Geſchichte der Künſte iſt und bleibt. In Bremen mußte der geniale Müller auf die Freude verzichten, im Bau der neuen Börſe mit der reichen Renaiſſance des Rathhauſes zu wetteifern; nur mit enormen Koſten hätte ſich ein Werk ſchaffen laſſen, das neben einem ſolchen Nachbar ſich ſehen laſſen durfte; der Platz erlaubte keine regelmäßige Grundform, auch darum mußte ſich der Architekt zum gothiſchen Styl entſchließen, der ihm die freiere Geſammtanlage erlaubte; welch' ein organiſch gegliedertes Werk und namentlich welchen großartigen Hauptſaal er geſchaffen hat, wie gedankenreich alle Räume benützt ſind, davon durfte ich mich an der Seite des erklärenden Meiſters ſelbſt überzeugen.

Alſo wohl freilich kein Italien — wo in der Welt gibt es auch ein zweites Venedig, Florenz und Rom? — aber doch gar manches Schöne, viel, viel Gutes und was das Beſte am Guten, eigen Land, Heimath, Vaterland! Ja mehr noch: neu gewonnenes, dem Feind entriſſenes Vaterland. Hier eben, auf Sylt, hatte ja der Hauptmann Hammer gehaust, drüben auf Föhr ſah ich ſeine Wohnung mit der Zinne, von der er auf die See nach Fang auszulugen pflegte, bis unſere Schiffe den kecken Abenteurer aufpackten und ihm das wilde Handwerk legten. Und gerade auf dieſer benachbarten Inſel hatte ich mich ſo recht überzeugt, welch prächtiges Volk wir auch mit dieſen Eilanden gewonnen haben. Die Föhringer ſind gewecktere Leute, als die Sylter; bei der Einſegnung eines neuen Schulhauſes in Boldixum ſah ich die Jugend des Dorfes, eigentlich nur die weibliche neben den älteren Männern, denn die Burſchen ſind meiſt „in See." Schlanker, hoher Wuchs, längliches Rund der Köpfe, an Bäurinnen ungewohnt feine Züge und geſchonte, weiße Geſichtshaut, Alles durch die Tracht: das kleidſame, um den Kopf gedrehte Tuch, die reichen Silberknöpfe und Gürtelſchnallen auf der ſchwarzen Jacke, eigenthümlich gehoben. Die Anrede ſtieß nirgends auf blöde Schüchternheit, noch auf geriebene Ungenirtheit: ein gemeſſener, ſicherer Anſtand, eine Freiheit ohne Frechheit, eine natürliche Würde ohne Trägheit und Steifheit erinnerte mich hier im fernen Norden wunderſam an die claſſiſche Haltung des Landvolks im römiſchen Gebirge.

Und dieß Alles freute mich nicht und das Meer freute mich nicht, weil mich nichts freute, es hallte mir nur den Mißklang der Seele wieder, der ſturmgebrochene Rhythmus war mir nur Bild einer Welt, wo „aller Weſen unharmoniſche Menge verdrießlich durcheinanderklingt."

Ich kam aus einem Lande, wo der Volkswille gilt. Ich habe der Schweiz nie geſchmeichelt, ich weiß ſehr wohl, was ihr fehlt; ich kann ohne die beliebte Selbſterniedrigung mancher Deutſchen freudig anerkennen, was ſie an dem errungenen Gute vernünftiger Freiheit beſitzt. Das Bild der Niedertretung des Volkswillens und ſeines Rechtsbewußtſeins durch den eigenen Retter: es zeichnet ſich da, wo ein freies Volk ſich ſelbſt regiert, ſo höchſt ſchimpflich, ſo ekelerregend ab, daß ich dießmal nach Deutſchland mich herüber gewendet hatte mit einem Gefühle, nicht zu begreifen, wie irgend ein Menſch nur irgend einen Augenblick heiter ſein könne.

Ich weiß, was man einwendet: im Lande, wo du wohnſt, begreift man den Weg nicht, auf dem Deutſchland ſich einigen muß, und du ſcheinſt ihn auch nicht zu begreifen. Ich ſpreche aber an, unter die zu gehören, die ſich in den Gegner, in ſeine Stimmung und Gründe verſetzen können. Wer ſich der einſchlagenden Stellen aus früheren Heften dieſer Kritiſchen Gänge erinnern mag, der wird mir glauben, daß mir nicht dunkler Haß für hellen Beweis gilt, ja daß ich aus eigener innerer Erfahrung ſehr wohl die Stärke des logiſchen Scheines kenne, der für die Einigung unter Preußen ſpricht; ſo kann mir auch die Leichtigkeit der Schlüſſe nicht entgehen, die für das Vorgehen Preußens in Schleswig-Holſtein aus ihm gezogen werden. Seit 1863, wo der „Schützengang" eine Beſprechung der deutſchen Frage mit ſich brachte, hat ſich im Stande derſelben nur dieß geändert, daß durch die ſchmähliche Schwäche, welche in der letzten Verwicklung der Bund an den Tag gelegt hat, das föderaliſtiſche Bekenntniß von einer Beſchämung furchtbarer Art betroffen iſt. So kann ich frühere Zugeſtändniſſe des blendenden Anſcheins der Sätze, die zum Programm unſerer Unitarier führen, in folgender, noch verſchärfter Form wiederholen. Es gibt nur zwei Formen wahrer Einigung für uns: Monarchie d. h. zunächſt, aber doch wohl nur zunächſt, Bundesſtaat mit einem leitenden Staat an der Spitze, oder Föderativ-Republik; die föderative Form mit monarchiſchen Staaten von ſehr ungleicher Stärke iſt Unding. Föderativ-Republik iſt aber ein Traum, der möglicher Weiſe in dunkler Zukunft Wirklichkeit wird, für die Gegenwart ein abſolut unpraktiſcher Begriff. Alſo monarchiſche und als Einleitung relativ monarchiſche Form, d. h. bundesſtaatliche Hegemonie. Nur Preußen kann es ſein, das an unſere Spitze tritt, es iſt der ſtärkſte rein deutſche Staat, der beſtverwaltete (ſetzt man hinzu) und der Repräſentant der modernen, proteſtantiſchen Bildung. Negativ iſt der Beweis damit zu führen, daß es ſich im Bunde der Majorität nimmermehr fügen wird: alſo lieber ihm Alles geben, als jeden andern Verſuch durch es hintertrieben ſehen! Auf die Frage: wie das machen? hatte der Unitarier vor den Siegen in Schleswig-Holſtein und ihrer Ausbeutung eine moraliſch-politiſche Antwort. Er ſtellte eine Zeit in Ausſicht, wo Preußen durch das Gut der inneren Freiheit, die es bringe, die ſämmtlichen Bevölkerungen Deutſchlands gewinnen werde, ſo daß deren moraliſcher Druck den Widerſtand der Einzelſtaaten gegen die centraliſirende Reform unfehlbar bezwingen müſſe. Daß dieſe Hoffnung zur Wahrheit werde, dazu verlangte das Programm die ſtetige, treue Arbeit aller Freunde des Vaterlandes. Man muß anerkennen, daß dieß ein an ſich ganz achtungswerther Gedanke war. Die zwei großen Zwecke, die gleichzeitig zu erreichen unmöglich ſcheint, deren Zweiheit uns zerreißt, empörte Parteien, beide gleich begeiſtert für das Wohl des Vaterlandes, grimmig gegen einander hetzt, ſie wurden vereinigt gedacht in der Vorſtellung: ein bisher abſolutiſtiſcher Militärſtaat, umgewandelt zu einem Horte verfaſſungsmäßiger Freiheit, ſoll Deutſchland Einheit und Freiheit zugleich bringen. Während dieſe Hoffnung in immer trübere Ferne wegrückte, reißt ſich Preußen auf einmal aus ſeiner früheren Schwachheitspolitik der unmächtigen Gelüſte und betritt den Weg der Liſt und Gewalt. Es umſchnürt die Elbherzogthümer, behandelt ſie wie erobertes Land, ſpricht dem Rechtstitel Hohn, unter dem es ſelbſt gekämpft (und das war ſchlechterdings nur das auf der Londoner Conferenz von den Großmächten ſelbſt anerkannte Erbrecht des Auguſtenburgers), ſchlägt dem auf dieſen Titel geſtützten Rechtsbewußtſein der Bevölkerung ins Geſicht, ſucht es durch Verſchleppung einem giftigen Gährungsproceß zu überliefern, in welchem es eine Saat von Sophismen wie Trichinen ausheckt und wühlen läßt, und brutaliſirt in den ſchwachen Regierungen des Bundes zugleich den Rechtsſinn der ganzen Nation. Dieß Alles geſchieht ungeläugneter Maaßen als ein Schritt zur künftigen Beherrſchung Deutſchlands. Die Unitarier, wie verhalten ſie ſich dazu? Sie ſprechen ein bedingtes Ja, indem ſie die „Ziele“ Bismarcks „billigen,“ nur ſeine „Mittel mißbilligen.“ Ich finde es nicht gerecht, wenn man ſich gegen dieſen Standpunkt erhitzt, ehe man widerlegt hat, was er für ſich anführen kann.

Könnte man die Frage Schleswig-Holſtein rein für ſich faſſen, unter dem Geſichtspunkte des Einheitszwecks behandeln und den Freiheitszweck vorbehalten, zurückſtellen, ſo möchten die unitariſchen Patrioten, die zu der Politik Bismarcks ein Auge zudrücken, immerhin Recht haben, wenigſtens nur einer wohl allzu kühnen Wahrſcheinlichkeitsrechnung angeklagt werden, ſofern ſie nämlich glauben, daß die Vergrößerung Preußens durch jene Provinzen ein wirklicher Schritt zur Ausdehnung ſeiner Herrſchaft über Deutſchland wäre. Die Trennung der ſo angewandten Einheitsidee von der Freiheitsidee iſt eine Abſtraction, aber eine begreifliche: die Ungeduld über die ewige Verſchleppung, die Empörung über die unleidlichen Ränke der Einzelſtaaten gegen jede ernſte Reform Deutſchlands erklärt ſie. Wer hat nicht ſchon einmal im Zorn gerufen: wenn uns Einer zuſammenbringt, und wär's der Teufel, mir auch recht!? Und wie natürlich, wie unwiderleglich klingt es: unſer Elend iſt die Vielſtaaterei, ſollen wir gar einen neuen Staat errichten? Ueberfluß an Fürſten, und wir ſollen eine neue Herzogskrone ſchmieden? Die erſten, die natürlichen Unitarier ſind, das verſteht ſich, die Preußen ſelbſt. Ihr Appetit iſt nur menſchlich. Man nehme an, Bayern oder Sachſen oder Württemberg oder Hannover hätte in irgend welcher Fügung der Dinge ein Stück Land aus Feindes Klauen befreit, würde dann unſer Edelmuth gar ſo groß ſein, daß er nicht auch, nachdem wir's erſt etlichemal „beſchlafen“ hätten, in dieſelbe muntere Eßluſt überginge? Wenn nur ſonſt nichts wäre, ja, ganz gewiß! Aber freilich, weil eben ſonſt noch etwas iſt, ſo getraue ich mir, für ſämmtliche natürlich denkenden, von Doctrin nicht ſchief gewickelten Köpfe in dieſen Mittelſtaaten, und in den Kleinſtaaten nicht minder, mich zu verbürgen, daß ſie ein ungeheucheltes Nein! antworten würden.

„Wenn ſonſt nichts wäre,“ d. h. wenn die Lostrennung der beiden Fragen, die Zurückſtellung der Freiheitszwecke gegen den Einheitszweck in der Lage, in der wir uns befinden, mehr als nur begreiflich, wenn ſie vernünftig, erlaubt wäre. Ich bin am Ende meiner billigen Einräumungen. Wer es gutheißt, daß die Elbherzogthümer von Preußen verſchlungen werden, der billigt nicht nur den Weg durch Gewalt und Liſt zur deutſchen Einheit, wobei ich die Vorausſetzung, daß der einzelne Gewaltact dazu führen werde, vorerſt dahingeſtellt ſein laſſe, ſondern er bejaht, er legaliſirt das Princip der Gewalt gleichzeitig für das innere politiſche Leben des Staats, von dem er ausgeht, und demnächſt aller deutſchen Staaten. Man kann nicht ſich gefallen laſſen, daß in Schleswig-Holſtein das Recht gebrochen, der Volkswille erdrückt werde, und gleichzeitig für Recht und Volksfreiheit kämpfen in Preußen, in irgend einem deutſchen Lande. Wer die Gewalt gutheißt dort, der heißt ſie gut auch hier. Zwar ihr verklauſulirt euch, ich habe nicht vergeſſen, wie ihr unterſcheidet und einſchränket; ihr meint, die Hammerſchläge auf Schleswig-Holſtein billigen zu können, wenn ihr nur zugleich bedauert, daß der Hammer keinen andern Stiel hat. Der Hammer wird es euch damit danken, daß er mit dem Stiel euch aufs Maul trifft. In der That, was helfen eure Klauſeln, eure „inſofern“ und „mit Ausnahme,“ — „mit Unterſcheidung“ — eure „einerſeits und andererſeits?“ Das Volk jener unglücklichen Länder will nicht preußiſch ſein, will es nicht ſein, weil das Recht ſeiner Trennung von Dänemark feſt und einfach auf der Auguſtenburgiſchen Erbfolge ruht, weil es darum ſeinem Herzog Treue gelobt hat; will es nicht, weil Preußen längſt dafür geſorgt hat, ihm verhaßt zu werden wie der Däne, weil es ſich beeilt hat, das Ehrenkleid des Düpplerſieges, kaum erworben, mit dem Kothe des Unrechts über und über zu beſudeln; will es nicht, weil es ſein Weſen, ſeinen Stammescharakter bewahren, nicht in Schwarzweiß entfärben laſſen will. Es will nicht. Ihr unterſtützt den Dränger, der dieſen Willen umzubiegen, zu zertreten ſucht, mit eurem Beifall, und glaubt euch dabei durch den Zuſatz decken zu können, daß gleichwohl doch jener Wille, der ja eben nicht will, geachtet werden ſolle. Ich las dieſen Herbſt in einem liberalen preußiſchen Blatte (ich meine Breslauer Zeitung) folgende logiſche Sätzereihe: es ſei freilich das Richtige, daß Preußen die Herzogthümer einverleibe; dabei ſei aber vorausgeſetzt, daß die Bevölkerung hiemit übereinſtimme und freilich ſei es Forderung des Rechts, daß ſie hierüber befragt werde. Wenn ſie und da ſie aber nicht übereinſtimmt, wie ſteht es denn mit dem Vorderſatz? „Eben doch“ nicht wahr? und Bismarck ſagt für Preußen auch: eben doch, d. h. er fragt auch eben doch nicht nach der preußiſchen Verfaſſung.

So lang die Welt ſteht, haben Staaten ſich durch Gewalt und Unrecht vergrößert. Es gibt keinen einzigen, der rein auf Wegen des Rechts entſtanden wäre. Genug des Fluchs, aber auch Saat des Segens hundertfach iſt aus dem Unrecht hervorgegangen. Durch die wilde und blutige Normanneneroberung iſt England England geworden. Ja! aber den Segen haben ſpäte Enkel erfahren, die Lebenden haben gegen das Unrecht gekämpft. Die Schleswig-Holſteiner ſind entwaffnet, wehrlos gegen die Uebermacht; die Vergleichung iſt aber auch unvollſtändig. Wir müſſen, um ſie zu ergänzen, einen Anachronismus begehen und annehmen, Wilhelm der Eroberer habe in der Normandie, während er die britiſche Inſel nahm und behielt, eine Verfaſſung verfälſcht, mißhandelt, unterdrückt, und dann ferner annehmen, die Normannen haben billigend zugeſehen, wie dieſelbe Hand einem andern Volk das Sklavenjoch auflegte, welche zu Hauſe die verbrieften Freiheitsrechte zerriß: dann erſt iſt die Moral der Fabel gefunden. Tua res agitur! heißt ſie. Wir können nicht Zuſchauer ſein, wenn das Nachbarhaus brennt. Doch die Vergleichung hinkt. Das preußiſche Haus brennt ſchon lang; wir ſuchen zu löſchen; wer aber löſcht, kann nicht gutheißen, daß der Brand nun auch in das Nachbarhaus geworfen werde. Kurz, die Freiheitsfrage ſteht mit ſolcher Feuerſchrift auf der Tagesordnung, daß ſie nicht über der Einheitsfrage ſuspendirt werden kann; ſie ſteht auf unſerer und ſie ſteht auf der allgemeinen Tagesordnung. Wir leben in der Zeit des hellen Bewußtſeins über das Recht der Völker und der Einzelnen. Am hellen Tage dieſes Bewußtſeins ſoll mit unſerer Zulaſſung mindeſtens nichts geſchehen, was in dunkeln Jahrhunderten mittelalterlicher Rohheit und Verkehrsloſigkeit möglich war, was der gebildete Knechtsſinn des achtzehnten Jahrhunderts ertrug und was im Alterthum dem römiſchen Staat nichts Geringeres koſtete, als ſeine innere Freiheit. Wer Preußen auf den Eroberungsweg weiſt, der erklärt den Charakter des deſpotiſchen Militärſtaats in Permanenz. Sonſt iſt der Staat der Zweck, der Soldat das

Mittel, der Staat das Haus, das Heer der Blitzableiter; Preußen iſt ein Haus, das um des Blitzableiters willen da iſt. Man kann nicht an der Spree die Heeresorganiſation bekämpfen, die Landwehreinrichtung zu retten ſuchen und blinzend zu den Vorgängen an der Elbe, Oſt- und Nordſee nicken. Ein erobernder Staat iſt kein Bürgerſtaat, kann es nicht ſein. Die Völker ſind ihm Schafheerden, das eigene kann ihm nichts Beſſeres ſein, Alles iſt Niete, nur der Soldat zählt und in ihm der Junker, deſſen Element das Soldatenhandwerk iſt. Will man dieß Syſtem bekämpfen, ſo kann man nur einfach ſagen: laßt Schleswig-Holſtein ganz in Ruhe, begnügt euch mit dieſem oder jenem mercantilen, maritimen Vortheil, der euch längſt zugeſtanden iſt. Ich finde folgenden Satz in der Rede, womit Grabow am 17. Januar ſeine Präſidentenſtelle im Abgeordnetenhauſe zu Berlin antrat: „Nur eine auf dieſe Wahrheit (nämlich: jede nicht vom Recht getragene Macht iſt unſittlich) gegründete Freiheit wird unter Achtung des allein durch die höheren deutſchen Intereſſen beſchränkten Selbſtbeſtimmungsrechts der Bruderſtämme in Deutſchland zu moraliſchen Eroberungen, zu einer befriedigenden Löſung der, trotz der glorreichen Waffenerfolge, durch die Gaſteiner Uebereinkunſt immer mehr verwickelten und ſchwierig gewordenen ſchleswig-holſteiniſchen Frage und mit ihr zur bundesſtaatlichen Einigkeit Deutſchlands führen.“ Durch ſo verzwickten Satzbau rächt ſich an einem der ehrenwertheſten Vorkämpfer in einer Rede voll Muth und Ernſt die Verzwicktheit der Stellung, in welche die Fortſchrittspartei gerathen iſt; die Schiefheit der Anſicht ſtraft ſich durch die Verkrümmung der Sprache, die Schuld der Auffaſſung wird zur Tragödie des deutſchen Styls. Höhere deutſche Intereſſen! Sind deutſche und preußiſche Intereſſen nur ſo ſchlechthin identiſch? Beſchränkung des Selbſtbeſtimmungsrechts? Preußen verlangt Opfer, wodurch alle Selbſtbeſtimmung aufhört. Die „Bruderſtämme“ ſind den „höheren deutſchen Intereſſen“ ſo viel ſchuldig, als wir alle dem Ganzen ſchuldig ſind; gewiß verlangt dieß Ganze noch andere Opfer vom Einzelſtaate, als unſer beſtehender lockerer Bund; es iſt aber wahrhaft naiv, von den Herzogthümern zu fordern, daß ſie, ehe dieß neue Ganze gebildet iſt, vorangehen mit abſolutem Opfer an Preußen. Aus Dank etwa? Die deutſchen Bundestruppen waren da, um die Herzogthümer zu befreien; ſie hätten es gerade ſo gut gekonnt, als die Preußen; ſie haben die Dänen auch zu ſchlagen, die Bayern haben die Düppler Schanzen auch zu nehmen gewußt. Vor Allem aber haben die Schleswig-Holſteiner ſelbſt Arme, für ihr Vaterland zu fechten; ſie haben gefochten; wie? das weiß man. Was ſie damals ins Unglück führte, war zu viel Vertrauen auf Preußen und die Unfähigkeit eines preußiſchen Generals. Man hat die Waffen Deutſchlands mit preußiſchen und öſterreichiſchen Ellbogen weggedrückt, die Einwohner zu gezwungen unthätigen Zuſchauern des Kampfes erniedrigt, hat die Lande befreit, dann willenlos unter die Füße getreten und dafür verlangt man das Dankesopfer des Gutes, um deſſen willen ſie befreit ſein wollten.

Die einfache Wahrheit iſt, daß Bismarck es erreicht hat, die liberale Partei zu lähmen, ja eigentlich zu vergiften. Dem Kampfe gegen ſein inneres Syſtem iſt der Stachel genommen, weil man mit einem Auge beglückt auf ſeine

Erfolge ſchielt. Das Rechtsbewußtſein, das Rechtsgefühl hat einen Riß bekommen; die Lippe, die ſo eben dem Rechtsbruch in Preußen fluchen will, erweicht ſich zu einem Schmunzeln über den Machtzuwachs. Macht geht vor Recht: es iſt der Macht gelungen, mit dieſem Grundſatze die Lunge des Rechts am linken Flügel anzuſtecken.

Nun aber mögen alle dieſe Gründe dahinfahren; ich ſoll alſo im Irrthum ſein, wenn ich behauptete, wenigſtens ſo, wie jetzt die Dinge liegen, könne nicht zeitweiſe die Freiheit zurück, die Einheit vorangeſtellt werden; es ſoll zuläſſig ſein, mitten im ungelösten Verfaſſungsconflicte, mitten im Lichte der modernen Bildung einem ſo rohen und ſchlechten Vorgang ſtillſchweigend oder halbbejahend zuzuſehen; es ſoll entſchuldbar ſein, daß die Freiheit einmal vorübergehend und in Hoffnung, daß die Söhne oder die Enkel ſie retten, die Wege des Deſpotismus ſich gefallen läßt, weil er vorerſt Einheit zu bringen verſpricht.

Ja, wenn er ſie brächte! Wer die Einheit von Preußen erwartet, durch Preußen hofft, der muß gerade erſt recht gegen die — geſtändige oder ungeſtändige, directe oder indirecte — Einverleibung der Herzogthümer ſtimmen. Eine theilweiſe Verſtärkung Preußens iſt nicht der Weg zur Hegemonie oder wie man es nennen will (— eigentliche Einheit, Einverleibung Deutſchlands wäre nur das Wahrere —), ſondern der Weg, der davon abführt. Vermehrung unſerer Fürſten iſt ein Uebel, eine Lächerlichkeit, aber keine ſo große, nicht ſo ſchädlich, als die Vermehrung der Machtungleichheit derer, die wir haben. Dieſe macht Preußen nur unfugſamer gegen jede Majorität im Bund, wäre es auch die vernünftigſte, ſie macht Preußen nur brutaler nach innen, gegen die Volksrechte. Die deutſche Einheit wird uns nicht bringen, wer für eine vorläufig ſtückweiſe Verſtärkung Preußens ſtimmt und wirkt, aber die Reaction wird er uns bringen. Stärkung Preußens ſtärkt nicht Einheit, nicht Freiheit, wohl aber Unfreiheit und Zerriſſenheit. Die Mittel- und Kleinſtaaten ſind wohl in gewiſſem Sinne ſchon mediatiſirt — Schuld der Uneinigkeit und Feigheit, gegen die wir vergeblich mit dem Rath ankämpften, daß ſie ſich verbünden, auf das Volk, auf eine gemeinſame Vertretung ſtützen und als dritte Macht im Bunde den zwei Großmächten ſo lange das Gleichgewicht halten, bis die Zukunft eine beſſere Form findet. Wir wiſſen jetzt recht wohl, daß auch dieſer Gedanke ein leerer Traum war. An ſich war es mindeſtens eben ſo natürlich, darauf zu kommen, als auf die preußiſche Hegemonie. Das Herz Deutſchlands iſt da, wo keine Macht iſt; was liegt näher, als der Einfall, dieß Herz zu ſtärken? Deutſchland iſt ein Mann mit geſunder Lunge, leider mit zwei Hühneraugen, die — größer ſind, als der ganze Mann; wer ſollte nicht wünſchen, am Centrum des Blutumlaufs zu beſſern, um ſo ſchwerer Verhärtung der Extremitäten entgegenzuwirken? — Es war ein Traum, wie es ein Traum iſt, Preußen zu beſſern. Die mittleren Monarchien Deutſchlands werden es nimmermehr wagen, den Geiſt des Volks zur Stärkung der Mitte zu beſchwören. Auch würde ſich, verſuchte man es mit der Gruppirung im Kleinen, nur wiederholen, was im Großen Alles verderbt: Streit um Vorrang, Eiferſucht, Trotz gegen Unterordnung. Die wohlverdiente moraliſche Mediatiſirung iſt nun aber noch lang keine eigentliche; ſie ſind noch da; ſie können ſich in ihrer Mehrzahl rühmen, ein honettes Maß von verfaſſungsmäßiger Freiheit und Pflege der Bildung gegen das preußiſche Neumittelalter zu bieten und zu ſtützen; ſie haben zum Widerſtand noch zähe Kräfte; man wird uns nicht erobern. Es bleibt bei dem tauſendmal wiederholten Worte: moraliſche Eroberung. Ich meinerſeits verſtehe es gar nicht ſentimental. Die moraliſche Eroberung müßte auch eine That ſein, eine ſehr kecke, ein Staatsſtreich gegen alles poſitive Recht. Aus Preußen ſelbſt einen Muſterſtaat modernen Staatsrechts bilden und dann eine Reichsverſammlung auf derſelben Grundlage proclamiren, dieß wäre der einzige Weg zum Ziele. Nicht jede Verletzung poſitiver Rechte iſt Frevel; wo neue Staatsformen entſtehen ſollen, kann es ohne ſolche nicht abgehen. Aber die abſolutiſtiſche iſt Frevel. Die höchſte Rechtsquelle liegt in dem Geſammtwillen geſunder und gebildeter Völker. Zu dieſem Staatsſtreich vernünftiger Art bildet der Staatsſtreich der Gewaltherrſchaft gegen die Herzogthümer wohl eine hoffnungsreiche Einleitung? Dieſem, nur dieſem Streiche führt das preußiſche Volk und ſeine liberale Vertretung Waſſer auf die Mühle, wenn ſie meinen, die moraliſche Eroberung Deutſchlands und die „Beſchränkung des Selbſtbeſtimmungsrechts“ der Schleswig-Holſteiner in einen Begriff zuſammenkoppeln zu können. Der höhere, der wahrhaft politiſche Egoismus Preußens wäre abſolute Uneigennützigkeit gegen die Herzogthümer, und ihr müßte freilich eine zweite folgen: ehrliche Rückkehr zur Verfaſſung im Innern. Dieſer Egoismus könnte Preußen an die Spitze Deutſchlands führen. Unſere Unitarier haben das Beiſpiel Italiens vor Augen. Piemont war conſtitutioneller Muſterſtaat für die Halbinſel, es hat ſich nicht einen Zoll breit Landes auf Koſten des Selbſtbeſtimmungsrechts der Bevölkerungen geholt. Wir haben wahrlich an Preußen keinen Stoff, um Italien nachzuahmen. Ich fürchte, es werde wohl manchmal auch unſer Arm ſein, im Weſentlichen aber noch lange Zeit bleiben, was es von Anfang an war — der verklemmte große Bruch des deutſchen Reichs. Es ſind jetzt ſiebzehn Jahre, ſeit wir zum erſtenmale die ähnliche Combination der Freiheit und Einheit verſucht haben. Das deutſche Volk bot dem König von Preußen im Namen der Freiheit eine Kaiſerkrone und bat ihn im Namen ebenderſelben um ſo viel Tyrannei, als zur Herſtellung der Einheit nöthig ſei. Er antwortete mit der Reaction. Dieſe Einheit bekamen wir. Bismarck hat Luſt zur Tyrannei nach außen, er wird Deutſchland nicht zwingen, aber die Tyrannei nach innen, die allgemeine Gleichheit der Knechtſchaft wird er um ſo leichter zu Stande bringen, je mehr das Auge derer, die über die Freiheit zu wachen haben, von ſeinen Erfolgen, als wären es Schritte zur Einheit, ſich blenden läßt.

Leider, leider! haben dieſe neueſten Erfahrungen Deutſchlands nicht nur den geraden Willen unſerer liberalen Partei verkrümmt, ſondern auch Partei gegen Partei und hinter den Parteien Volkstheil gegen Volkstheil giftiger, als je, gegen einander verfeindet. In Preußen war von Anfang der deutſchen Bewegung für Schleswig-Holſtein keine Wärme für die große nationale Sache zu ſpüren, kein Eifer für das einfache, ſonnenklare Recht, das kein Kronjuriſt hinwegdeuteln kann. Hinter den Beſchlüſſen des Abgeordnetenhauſes, die im Anfange dieſer Vorgänge ganz correct waren, ſtand kein Volk. Man ſpottete ſchon damals gern über die „ſüddeutſchen Patrioten.“ Schon bevor die preußiſche „Nation“ durch die Siege ihrer Truppen berauſcht war, galt es für geiſtreich und angenehm, den Prinzen von Auguſtenburg zu verhöhnen. Die übelriechenden Fuſelwitze und Caricaturen des Kladderadatſch auf dieſen Träger unſeres Rechts waren und ſind populär. Es iſt miſerabel, es iſt klein und elend, es iſt Fäulniß, ſich an einem Recht irre machen laſſen durch Angriffe auf die Perſon ſeines Trägers. Ich kenne den Prinzen nicht und gedenke nicht, eine Gunſt bei ihm zu ſuchen, auch wenn er Herzog würde. Er hat einen großen Fehler begangen durch den bekannten Brief an Napoleon. Aber aus ſeiner Unthätigkeit kann ihm kein Vorwurf gemacht werden. Man konnte ihm nicht mehr zumuthen, daß er das Außerordentliche, einen Aufruf an die Nation, wage, nachdem ein Theil der deutſchen Staaten ihm das Wort gegeben, ihn mit ihrer regulären Macht zu unterſtützen. Und war der Glaube an dieſe Zuſage ein politiſcher Fehler: haben wir nicht auch lange genug geglaubt? Ja, haben nicht manche ſonſt ganz wachſame Augen den Umſchlag unſerer terroriſirten Regierungen nicht erkannt, als er ſichtbar wie eine Wand ſchon vor ihnen ſtand? An den Wortgebern war es geweſen, im rechten Moment das Außerordentliche zu wagen, d. h. es auf einen Conflict der eingerückten und der nachzuſendenden Bundestruppen mit den öſterreichiſchen und preußiſchen ankommen zu laſſen. Jetzt freilich kann man mit ernſtem Geſichte die Möglichkeit einer ſolchen Mannesthat, die uns und vor Allem Preußen gerettet hätte, nicht einmal als Traum eines Traums ausſprechen. Wagen und Handeln iſt bei uns zu Land ein Kindermährchen geworden. Dem Prinzen aber blieb nichts mehr, als Bleiben, ſchweigend Stillehalten und Ausharren. Für Preußen, ja, hat er ein Verbrechen der ſchnödeſten Art begangen. Er hat unter der Schraube entwürdigender Zumuthungen im Aerger geſagt: man hätte die Preußen zur Befreiung der Länder gar nicht gebraucht. Das heißt für uns: er hat die einfache Wahrheit geſagt. Doch hätte er auch eine Reihe wirklicher Fehler gemacht, an ſeinem Rechte verändert dieß kein Jota, und dieſes Recht, zunächſt ſein perſönliches, iſt das Zeichen, das Wappen, ſein Name das Symbol und die Loſung des Rechts der Nation auf die Lande, um die es ſich handelt. Ein republikaniſches Witzblatt, das im Manne das Recht verhöhnt, um an deſſen Stelle den rechtloſen Anſpruch einer deſpotiſchen Fauſt zu ſetzen: ein hübſches Charakterbild von Land und Leuten, bei denen es mit dieſer ſchmutzigen Verdrehung Glück macht!

Kurz, es iſt an Tag gekommen, daß die Bevölkerung Preußens und wer mit ihr ſtimmt, unſer Rechtsbewußtſein nicht theilt. Wir ſtehen ſeitdem uns gegenüber wie zwei fremde Völker, die ſich nicht kennen. Nein, leider, noch ſchlimmer! Die deutſchen Stämme haben ſich von jeher geneckt und verſpottet, wie denn, ſo lang es eine Geſchichte gibt, zwiſchen den Stämmen und Staaten einer Nation ſolche geiſtige Reibung beſtand und beſteht. Sie iſt ungefährlich und kann eine Quelle des fruchtbarſten Wetteifers in Frieden und Krieg werden, ſo lang ſie nicht in einen Kampf um Herrſchaft ausſchlägt. Das Vorurtheil höherer Bildung und

Intelligenz dort im Norden konnten wir Süddeutſchen in ſeiner Einfalt ruhig belächeln und uns dafür um unſerer ländlichen Unſchuld willen ebenſo ruhig belächeln laſſen. In Wahrheit dachte Jeder von Beiden in der Stille: am Ende werden wir gleich ſein, Menſchen, Deutſche Hüben und Drüben; man achtete ſich im Herzen dennoch. Das Vorurtheil der beſten Verwaltung konnten wir ebenſo ruhig ſtehen laſſen; ſo etwas hellt ſich von ſelbſt auf, wenn man durch den geſteigerten Verkehr einander beſſer kennen lernt. Es iſt anders geworden, ſeitdem wir wiſſen, daß für die Preußen das Wort Deutſchwerden ſchlechterdings nur gleichbedeutend iſt mit: uns beherrſchen — denn an die Redensart „Aufgehen in Deutſchland“ wird doch Niemand mehr glauben! Eigentlich wird die Herrſchaft als ſchon beſtehend vorausgeſetzt und wo wir irgend geltend machen, daß wir *gleich* ſind, wird eine Sprache geführt wie mit ungehorſamen Schulknaben. Am ſchlimmſten, am heilloſeſten fühlt ſich dieß im Heere. Unſere Soldaten wiſſen, daß, wo es gemeinſames Handeln gälte, ſie als eine Art Proletarier bei Seite oder hintangeſchoben werden und die heilloſe Frucht des Uebermuths, mit dem man auf ſie herabſieht, iſt, daß ſie in einem Conflicte mit mehr Wuth auf die Preußen, als auf auswärtige Feinde ſchlagen würden. Wir hätten uns der neueſten Siege gern erfreut, aber die prahleriſche Uebertreibung, das Spotten über uns, als hätten wir ſo etwas nie vermocht, dann der Mißbrauch verbitterte die Freude. Es war Deutſchland vorbehalten, ſich alſo das vergiftet zu ſehen, was ſonſt Nationen hebt und beglückt. Alles iſt uns verdreht, vergällt, jede geſunde Empfindung, jede Luſt und

Ehre. Der Name Partikulariſt wird in wilder Confuſion der Begriffe herüber- und hinübergeſchleudert. Wer dem ſtarrköpfigſten aller Partikularismen, dem preußiſchen, ſich nicht fügt, nicht ihm zuerkennt, was dem Ganzen gehört, der wird Partikulariſt geſcholten, der „will die Kleinſtaaterei verewigen.“ Der Gegenſatz der Anſichten über die Form der deutſchen Einheit entzweit uns ſo, daß jeder den Andern beſchuldigt, er wolle das Weſen nicht, weil er die Form ſich anders denkt. Hoffnung um Hoffnung ſcheitert, Plan um Plan wird zum Traum. Es iſt ganz verkehrt, die Regierungen allein anzuklagen; die unfruchtbaren Anſprüche Preußens haben ihre Stütze im preußiſchen Volk; ſie ſind unfruchtbar, weil uns Preußen die höheren Güter nicht bringt, die allein uns erobern könnten; das innere Syſtem aber, das dieſe einzige Eroberung unmöglich macht, hat ſeine Stütze — auch im Volk. Ich frage, was gegen den entſchloſſenen Widerſtand der herrſchenden Partei aller wackere und ausharrende Kampf der Volksvertretung vermag, wo die Bürger ſich von betrunkenen Lieutenants zuſammenhauen laſſen, ohne zu muckſen? Man erinnere ſich an den einzigen Auftritt in Tangermünde! In ſolchen Momenten handelt es ſich um kein politiſches Syſtem, es gibt der blutigen Fauſt viehiſchen Uebermuths gegenüber keine Parteien; es gibt nur Menſchen, eine Menſchenwürde, ein Menſchenrecht und eine Nothwehr; es gibt keine Vorſicht, denn, folge was immer wolle, dieß darf nicht geduldet werden! Ich treibe keine Barrikaden-Politik. Die Regierung Preußens hat die Mittel feſt in der Hand, jeden thatſächlichen Widerſtand blutig niederzuſchlagen. Allein wo Menſchenrecht, Menſchenwürde von der rohen

Gewalt unmittelbar verletzt, getreten wird, da ſchlägt, wo noch Männer ſind, die Nothwehr eben doch los, obwohl es zunächſt nichts hilft, und wiederholt es im gleichen Fall ſo lang und ſo oft, bis die Gewalthaber am Ende doch ſehen, daß ſie nicht fertig werden. Wer es aber mit einem Volke zu thun hat, das auch dieß hinnimmt, der darf Alles wagen. Doch wir ſind ja nicht unthätig, wir führen furchtbare Waffen: Feſteſſen, Trinkſprüche, Reden, Gedichte, Geſänge. Unſere windige Art, Demonſtrationen, Formen für Thaten zu achten, worüber ſchon der „Schützengang“ klagt, hat ſo ſchrecklich zugenommen, daß man bald eine naturgemäße Blähung eine That nennen wird. Ich bin überzeugt, daß es den Männern, die ſich in Köln und Oberlahnſtein von Wirthshaus zu Wirthshaus wie Knaben treiben ließen, nicht an Muth und nicht an Verſtand gebricht, um einzuſehen, daß man nach Hauſe gehen muß, wo nichts zu machen iſt und wo man nur ſeine Würde zu verlieren hat, aber die Vorſtellung, daß Wind der Rede, Zweckeſſen, Zwecktrinken That ſei, hat ſo tief gefreſſen, daß ich alles Ernſtes glaube, die rüſtigen Läufer mit den Redeconcepten und Verſen in der baumelnden Taſche fürchteten, das Vaterland im Stich zu laſſen, wenn es ihnen nicht gelänge, noch an einer gedeckten Tafel zu ankern und dieſe Herrlichkeiten loszulaſſen. Das geht aber weit im Schwang, iſt allgemeines Uebel der Zeit; wenn über die neue Schweiz einmal die Tage der Bluttaufe kommen, deren ſie vielleicht bedarf, wird ſie ſich auch ſagen, man habe lang genug ſich mit weintriefendem Munde angeräuchert und angelobt und lang genug am Ruhme der alten Helden gezehrt. Wir in Mittel- und

Süddeutſchland: ich glaube nicht, daß wir ſo freche, ja blutige Ausbrüche des Soldatenübermuths dulden würden, im Ganzen und Großen aber haben wir eben auch keine Urſache, uns zu überheben. Hat unſern Regierungen Geiſt, Muth, Entſchluß gefehlt, ſich zuſammenzuraffen und zu verbünden gegen eine Vergewaltigung, die ſie zu Nullen herabſetzte, ſo hat es uns an Nachdruck, an Nachhaltigkeit des Feuers gebrochen. In Bayern hat man dem verſtorbenen König ein donnerndes Hoch mit Fackelzug gebracht, glühenden Jubeldank zugerufen — wofür? Für das Wort, er wolle zu dem Rechte Schleswig-Holſteins ſtehen. Nicht bloß alſo, wo der Schnaps, auch wo das gediegene Bier herrſcht, gilt Wort = That. Der deutſche Philiſter, das iſt ein gefährlicher Kerl; er reſolvirt, er erklärt: N. 1. 2. 3. u. ſ. w., dann ruft er mit Antonius: „nun wirk' es fort; Unheil, du biſt im Zuge, nimm welchen Lauf du willſt!" zündet die Pfeiſe an, ſetzt ſich zum Bier und Kartenſpiel; er hat das Seinige gethan. Wir ſind Alle matt, Alle lahm und, was ſchlimmer iſt, von der Cichorie blaſirter moderner Begriffsverfälſchungen, die uns die That erſparen, bis auf des Magens Grund verdorben. Feſt auf Feſt verpufft die Willenskraft in Genuß und Schönrednerei. Ich geſtehe, daß ich mir einen raſcheren Gang der Dinge einbildete, als ich mit hochgeſtimmten Nerven vom Frankfurter Schützenfeſte kam. Damals hofften wir noch alle; dieß Feſt hatte Hintergrund, hatte Perſpective. Das fehlte dem Bremer Feſte, darum mußte es mißlingen trotz allen großen Opfern. Der Hintergrund eines Nationalfeſtes muß entweder rückwärts ſtehen: bereits gewonnener feſter Boden, politiſche Form, bei der ſich die

Nation wohlbefindet, auf der ſie fortbauen kann; oder in kurzer Entfernung vorwärts, d. h. Alle müſſen von einem Glauben durchdrungen ſein, daß in naher Zukunft die richtige Form für die Staatsordnung des Geſammtlebens gefunden ſein werde. Fehlt Beides, ſo iſt alle Feſtfreude nur Feuerwerk formloſen Gefühls, das ſich noch mehr verweichlicht, als es ſchon vorher verweichlicht war, und läßt ſich mit den prachtvollſten Feſthütten, dem ſauerſten Schweiß und den Schätzen des Cröſus wahre Feſtſtimmung nicht zu Wege bringen.

Was uns entſchuldigt, iſt unſere Programmloſigkeit. Wir ſind erlahmt, weil keine der Formen, die wir erdacht und über die wir uns zanken, thunlich iſt. Das liegt auf der Hand. Der Gedanke, einen Theil unter den Theilen mit der Macht des Ganzen auszuſtatten, bringt uns nur Entzweiung; der Gedanke, die Theile föderativ neu zu einigen, ſcheitert an der Ungleichheit ihrer Macht und an ihrer monarchiſchen Staatsform. Wir haben uns das Gehirn mürb und ſtumpf gegrübelt und wiſſen — nichts. Es ſoll uns darob kein Ausländer verſpotten; fragt man im Ausland bei den Leuten um, was denn ſie nun meinen? ſo hört man einfach die deutſchen Parteien mit ihrem Für und Gegen, auf die es immer weitere unendliche Für und Gegen gibt, nur im Kleinen und mit weniger Kenntniß der Verhältniſſe ſich wiederholen.

Was bleibt uns in dieſem Elend? Wir ſelbſt. Wir ſind noch da. Wir ſelbſt allein ſind unſer Programm. Wir ſind alſo nur dann verloren, wenn wir uns ſelbſt verlieren. Das Selbſt iſt Rechtsbewußtſein und Charakter. Dieß iſt Wenig, Nichts und iſt Alles.

Die Zukunft iſt verhüllt. Gewiß iſt nur, daß eine ganz veränderte Lage der Thatſachen, von der wir doch keine Vorſtellung haben, allein uns das wirkliche, formale Programm bringen kann. Ich dünke mir kein Prophet, wenn ich bekenne, daß mir eine große Kriſis nicht ſehr ferne ſcheint. Oeſterreich iſt bis in das Mark erſchüttert. Im Innern die Anlehnung an Ungarn unter Suſpenſion der Verfaſſung und unter Preisgebung der Deutſchen in Böhmen an den tſchechiſchen Uebermuth, im Aeußern die Werbung um Frankreichs Gunſt und die Nachgiebigkeit gegen Preußen erſcheinen mir als Symptome letalen Charakters. Wer an der Ueberzeugung feſthält, daß die Ungarn und Slaven, die Oeſterreich mit den Deutſchen zu einem Reich verbindet, nimmermehr ſelbſtändige Staaten bilden können, die Hoffnung aber aufgibt, daß es vermögen werde, ſie zuſammenzuhalten, der muß auch die Wahrſcheinlichkeit naher, großer Veränderungen annehmen. Illuſionen habe ich über die wirklichen Zuſtände dieſes Staats niemals gehabt, das wird mir bezeugen, wer nachliest, was ich da und dort geſagt; aber Hoffnungen habe ich gehabt und ſie ſchwinden. Nur gemeinſchaftliche Freiheit, auf ihrer Grundlage rüſtige Regung aller Kräfte und Oeffnung der Quellen des Wohlſtands kann Völker verſchiedener Zunge bleibend in einen Staat zuſammenkitten. Oeſterreich konnte, ſo ſcheint mir, dieſen Weg ſelbſt dann nicht raſch betreten, wenn es ernſtlich wollte; denn es hat durch Jahrhunderte, als es noch Zeit hatte, verſäumt, ſeine Völker für ein ſolches Ziel gleichmäßig heranzubilden; es hat ſie nicht erzogen, erzogen zur Mündigkeit, d. h. zum mäßigen Gebrauche der Freiheit; wer kann auch Völker erziehen, wenn er die Schule in der Hand der Kirche läßt! Jetzt aber, fürchte ich, hat es keine Zeit mehr. Noch öfters wird es wohl nach einer der beiden Methoden greifen, zwiſchen denen es ſchwankend ſich bewegt: es zieht das Band der Einheit feſter an, dann kommen ſeine Völker nicht alle her; oder es gibt Luft, dann drohen ſie auseinanderzulaufen. Kracht es einmal ernſtlich, ſo ſind europäiſche Conflicte um ſo gewiſſer, als der Zunder zu ſolchen ohnedieß in Deutſchland, Frankreich, Italien glimmend bereit liegt. Wer ſich die Dinge der Welt rührend einfach denkt, der mag ſich vorſtellen, Preußen werde dann ungehindert mit Gewalt einſtecken, was aus den Fugen iſt, oder mit ſanfter Macht des Magnets wirken, indem es ſich beeilt, unſere politiſchen Ideale zu erfüllen. Die Anſtrengungen, welche die deutſche Nation machen müßte, um Preußen von innen heraus zu verändern, wären ſo ungeheuer, daß ſie wohl geneigter ſein wird, um ſolchen Preis ſich eine Einheitsform friſcherer, jugendlicherer Art zu geben, von der wir freilich im Dunkel der Gegenwart kein Bild haben können. Genug, Rathen und Träumen iſt eitel Spiel, klar aber iſt Eines: die Stunde mag kommen, wann ſie will, für uns wird ſie nur eine Unglücksſtunde ſein, wenn ſie uns findet als ein Volk von ſophiſtiſch durchfreſſnem Rechtsbewußtſein und gebrochnem Charakter.

Wir gehen auch am Strande des Meeres, das uns jeden Tag Sturmfluth bringen kann und auf ihren Wogen die Frage tragen wird, ob wir noch Männer ſeien.

Am wirklichen Strande auf Sylt kam ich, unter ſo bittern Gedanken auf und ab wandelnd, öfters an ein Paar Herren vorüber, deren einer dem andern in reinem Berliner

Deutſch alle Gründe für die Einverleibung, mit 1, 2, 3 u. ſ. w. an den Fingern abzählend, demonſtrirte. Er war gerade an Nummer 10, wenn ich mich recht erinnere; die verlorenen Laute, die ich unter dem Ziſchen, Spritzen, Brüllen, Knallen, Patſchen, Donnern der Wogen vernehmen konnte, hießen: „und wir werden ja dieß Kleinod wie unſern Augapfel hegen und pflegen."

Ich machte nun, daß ich nach Hauſe kam; ich war vollſtändig reif zur Abreiſe, beſchloß, das kaum begonnene Seebad abzubrechen, mich raſch hinwegzumachen aus der Mitte von Zuſtänden, deren Anblick den Magen mehr verderbte, als das Bad je gut machen konnte, und mich für den Reſt meiner Erholungszeit in irgend einem ſtillen Winkel von Süddeutſchland zu verbergen; nahm einen Platz auf einem der ſehr primitiven Wägen, die den Badgaſt zu der drei Stunden entlegenen Stelle der Einſchiffung bringen und fuhr den andern Morgen früh bei prächtigem Wetter dem Abfahrtsplatze des Dampfſchiffs zu. In Keitum grüßte der Badearzt aus ſeiner Hausthür; er hat den Dänenkrieg wacker mitgefochten, ſich Orden und Hauptmannsrang erkämpft. Wer fragt jetzt noch nach den eigenen Thaten dieſes Volks? Man fuhr an einigen Hügeln vorüber, alten Hünengräbern. Ihre Geiſter mögen ſich wohl in nächtlicher Stunde jetzt auch von der Annexion unterhalten. Der Strand war erreicht, die Geſellſchaft beſtieg das Boot, das ſie zum Dampfſchiff bringen ſollte. Das Wie war ganz unklar, denn es war Ebbe, das Boot ſtand einfach im Schlamm. Nach manchen Methoden, den Raum zu überwinden, lernte ich hier eine neue kennen. Zwei Bootsmänner, tief im ſchwärzlichen, klebrigen Stoffe watend, ſchoben uns vorwärts. Es ging ganz hübſch, unter Scherzen über die gemüthliche Kothrutſchpartie wurde das Waſſer erreicht, die Schubmänner ſtiegen ein und verwandelten ſich in Ruderer. Armes Vaterland! dein Schiff ſitzt tiefer im Dreck, wer ſchiebt es hinaus ins helle, offene, freie Meer?

Berichtigungen.

Seite	5	Zeile	6	von	oben ſtatt:	„erfundenes" lies: erfundener.
„	10	„	8	„	„ „	„Verhalten" lies: Verhalten
„	15	„	15	„	„ „	„Intereſſ eine" lies: Intereſſe eine
„	36	„	14	„	unten „	„nutzt" lies: nützt
„	78	„	9	„	„ „	„Jungen = Nerven" lies: Jungen Nerven
„	90	„	4	„	oben „	„wieder zu geben" lies: wiederzugeben.
„	98	„	14	„	„ „	„Shakeſpeare" lies: Shakespeare
„	127	„	14	„	unten nach:	„Lächerliches" ſetze ſtatt des Semikolon ein Comma.
„	134	„	1	„	oben nach:	„und" ſetze ein Comma.
„	162	„	6	„	„ ſtatt:	„Anſehen" lies: Ertragen.
„	172	„	11	„	unten „	„Der" lies: der
„	178	„	4	„	„ „	„Wenn" lies: wenn
„	185	„	2	„	oben nach:	„bewährt" ſetze ein Semikolon.
„	198	„	13	„	unten ſtatt:	„durch brechende" lies: durchbrechende
„	216	„	5	„	oben „	„Hüben" lies: hüben
„	216	„	6	„	„ „	„Drüben" lies: drüben

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Kritiſche Gänge.

Von

Friedr. Theod. Viſcher.

Neue Folge.

Zweiter Band.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1873.
1817

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Universitäts-
München
Bibliothek

Buchdruckerei der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart

Inhalt.

Viertes Heft.

Ein Schützengang. Seite 1.
Pro domo. Seite 71.
Ludwig Uhland. Seite 97.

Fünftes Heft.

Kritik meiner Aeſthetik. Seite 1.
An Herrn Staatsrath Hahn in Petersburg. Seite 157.
Ein Gang am Strande. Seite 171.

Sechstes Heft.

Kritik meiner Aeſthetik. (Fortſetzung und Schluß.) Seite 1.
Eine Schrift über Jean Paul. Seite 138.
Die Rottmann-Fresken in München. Ein Fürwort für ihre Rettung. Seite 167.
Offener Brief an den Redakteur des Feuilletons der „Deutſchen Zeitung" Dr. Speidel. Seite 177.
Der alte und neue Glaube. Ein Bekenntniß von D. Fr. Strauß. Seite 201.

Kritiſche Gänge.

Von

Friedr. Theod. Viſcher.

Neue Folge.

Sechstes Heft.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1873.

A D
BIBL. UNIV.
MONAC.

Inhalt.

Kritik meiner Aeſthetik. (Fortſetzung und Schluß.) Seite 1.
Eine Schrift über Jean Paul. Seite 133.
Die Rottmann-Fresken in München. Ein Fürwort für ihre Rettung. Seite 167.
Offener Brief an den Redakteur des Feuilletons der „Deutſchen Zeitung“ Dr. Speidel. Seite 177.
Der alte und neue Glaube. Ein Bekenntniß von D. Fr. Strauß. Seite 203.

Vorwort.

„Lasciate ogni speranza, che v'entrate!“ Dieſe Inſchrift muß ich ſelbſt über den erſten Artikel des endlich erſcheinenden ſechsten Heftes der Kritiſchen Gänge ſetzen. Laßt alle Hoffnung fahren auf irgend einen Genuß, und unter Genuß nicht etwa bloß eine angenehme Unterhaltung verſtanden, die man von einer wiſſenſchaftlichen Arbeit ja nicht zu erwarten hat, ſondern auch den Genuß, den die ſtrenge Wiſſenſchaft dem denkenden Geiſte gewährt, wenn ſie nach inneren Geſetzen frei ſich bewegen darf! Geduld und Muth gefaßt alſo, es geht in eine Hölle des Denkens hinein!

Es iſt der Einblick in die formaliſtiſche Aeſthetik der Herbartiſchen Schule, mit der ich mich in der hier fortgeführten Kritik und Selbſtkritik auseinanderzuſetzen hatte, was ich mit dieſem harten Namen bezeichnen muß, aber auch bezeichnen *darf*, nachdem ich mich der Mühe unterzogen habe, den Bau, den R. Zimmermann auf das Princip der reinen Form gegründet hat, durch ſein ganzes Labyrinth zu verfolgen. Wer mit mir geht, der ſei bereit, Alles mit mir auszuſtehen, was ich ausgeſtanden habe. Es iſt die peinlichſte, die verdrießlichſte Arbeit geweſen, die ich je vollbracht habe, und die

Pein muß ſich auf Jeden übertragen, der mich begleitet; ich kann ihm den Gang nicht leichter machen, als er mir geworden iſt. Ich habe das höchſt Verzwungene, das höchſt Verworrene als ſolches aufzuzeigen. Kann und ſoll denn aber nicht die Aufzeigung ſelbſt klar ſein? Wohl, doch das erſpart dem Leſer kein Mühſal, er muß mitgehen, mit hinein in die Irrgänge. Ein wenig Beruhigung kann ich ihm zwar geben, etwas leichter wird es ihm gemacht, als es mir geworden iſt, ich habe ihm doch ein Stück vor- und aufgearbeitet, ich habe vereinfachende Wege durch das krauſe Ganze gezogen; aber glatt konnte ich ſie nicht machen, ſie ſind ſteil, holperig und voll von Dornen. Die Erleichterung iſt alſo unbedeutend genug und die obige Warnung auch ſo noch immer Pflicht der Aufrichtigkeit. Dennoch muß ich den Widerſpruch begehen, zu der Begleitung, vor der ich abſchrecke, gleichzeitig einzuladen. Daß das Schöne rein in der Form beſtehe, iſt ein Satz von außerordentlicher Scheinbarkeit. Man hört ihn ausſprechen, ſpricht ihn nach, liest ihn, ſchreibt ihn nieder, als verſtehe er ſich von ſelbſt. Sieht man ihn aber näher an, ſo findet man, daß es in ihm anfängt zu leben, zu laufen, zu wimmeln von lauter Fragen, Zweifeln, Bedenken wie in einem Neſt voll kleiner, ſpitzhaariger Raupen oder in einem Glas voll wunderlich geſtalteter, hin- und herfahrender Infuſorien; eine Welt dialektiſcher Schwierigkeiten taucht auf und endlich findet man, daß, wenn man aus dem Satze ganzen abſoluten, unerbittlichen Ernſt macht, etwas Undenkbares, höchſt Unnatürliches, Unſinn, Wahnſinn entſteht. Jeder nun, der es mit ihm bisher leicht genommen, ihn nicht beim Licht beſehen, ſorglos nachgeſchwätzt und nachgeſchrieben hat, dem iſt es nur geſund, wenn er den ganzen ſauern Proceß mit durchmacht, bis er bei dieſer Einſicht ankommt. Auch dieß iſt noch ungenau geſprochen. Der Satz iſt in gewiſſem Sinne wahr, je nachdem man nämlich das Wort Form verſteht; es kommt darauf an, daß man nach gründlichem Unterſcheiden ſich klar mache, welche der Bedeutungen dieſes Wortes in der Aeſthetik die gültige ſei. Manchem kann es widerfahren, daß er, von dem Satze einen Augenblick geblendet, nach kurzem und flüchtigem Erwägen ihn unbedingt verwirft und das Kind mit dem Bad ausſchüttet. Auch er ſoll es ſich nur auflegen, den rauhen Dornenweg mit mir zu ſteigen. Die praktiſchen Conſequenzen in Kritik und Kunſt, welche die Denkverwirrung im Princip nach ſich zieht, ſucht die folgende Auseinanderſetzung ebenfalls aufzuzeigen und wer ihr folgt, wird es ſchon darum nicht bereuen, weil er hierüber Klarheit gewinnt. Uebrigens enthält der Artikel außer dieſem mühſeligen Marſche noch dieß und das, was ſich etwas leichter liest und den müden Wandersmann aus Geſtrüpp, Felſen und Geröll in das freundliche Grün der Anſchauung führt.

Hat mir der Verdruß, die Qual da und dort heftige Worte auch in dieſem Vorwort wieder entriſſen, ſo wird man ſich, wenn man mir in der Sache Recht gibt, mit dieſen Verſtößen wohl eher verſöhnen, wenn man da, wo ich zur Selbſtkritik zurückkehre, findet, daß ich auch mich ſelbſt nicht geſchont habe.

Bei den drei folgenden Artikeln, die ſämmtlich aus Zeitſchriften wieder abgedruckt ſind, bitte ich die auf dem

Titel angegebene Zeit ihrer erſten Erſcheinung ja nicht zu überſehen. Da liegt Deutſchland noch ungeeinigt, da ſeufzen Rottmanns Fresken in München noch vergeblich nach Reſtauration, da beſteht noch der Zweifel, ob die Spielhöllen auch gewiß werden geſchloſſen werden, da gibt es noch kein Geſetz der Jeſuiten-Austreibung. Dieß Alles iſt natürlich mit Abſicht nicht verändert; warum ſollte auch der Reiz der Vergleichung des Damals mit dem Jetzt hinweggenommen werden?

Das Hauptmotiv, warum ich den erſten der drei älteren Artikel zum Wiederabdruck beſtimmt habe, iſt der lebhafte Wunſch, auf Karl Planck keineswegs bloß als Verfaſſer der hier beurtheilten Schrift, vielmehr überhaupt als Philoſophen aufmerkſam zu machen. Es kommt wohl, namentlich auf Rechnung ſeiner Darſtellungsweiſe, wie ſie in meiner Anzeige geſchildert iſt, daß man in Deutſchland ſo wenig weiß, was wir in dieſem Geiſte beſitzen. Die Philoſophie hat es mit allen möglichen Schlüſſeln verſucht, das ewige Räthſel zu erſchließen: Stoff und Form, Stoff und Geiſt, Denken und Ausdehnung als Attributen Einer Subſtanz, Ich das Nicht-Ich ſetzend, Identität von Subjekt und Objekt, Denken als Alles und Eines; Planck verſucht es mit einem neuen Schlüſſel: eine ewig neue Bewegung der peripheriſchen Ausbreitung und centralen Zuſammenfaſſung, der immer vielfacheren Theilung, immer reicheren und feineren Gliederung und der eben hiemit ſich unendlich ſteigernden Tiefe der Einheit. Wir werden den abſoluten Schlüſſel zum Welträthſel nimmermehr finden, unſer Denken darüber iſt unendliche Annäherung, die niemals ihr Ziel erreicht. Alſo

Tantalus-Qual? Ja verſchärfte, ſo ſcheint es, da jede theilweiſe Erhellung des Dunkels nur das tragiſche Gefühl ſteigert, daß es vor unſern Augen nie ganz hell wird. Aber Leſſing fürchtete vor dieſem Scheine ſich nicht, als er ſagte, wenn Gott ihm in der rechten Hand das Wiſſen der ganzen Wahrheit, in der linken das nie ganz befriedigte Streben nach Wahrheit böte und ihn wählen hieße, ſo würde er getroſt und demüthig nach der linken greifen. Und nicht nur auf die reine Luſt, die in der Bewegung des Strebens an ſich liegt, durfte er ſich berufen, ſondern auch auf die noch höhere, die aus dem Bewußtſein fließt, daß, obwohl unſer Wiſſen immer Stückwerk bleibt, die Stücke doch Stücke der ganzen Wahrheit ſind. Jeder der Epoche machenden Verſuche, das Abſolute zu faſſen, die von tiefen Denkern gemacht worden ſind, hat gewiß nur ein Moment eines Ganzen erfaßt, das als Ganzes unfaßbar bleibt, aber dieß *iſt etwas*, iſt ein neuer hellerer Blick ins Dunkel. Und für einen ſolchen Blick halte ich den Gedanken, den Planck als Princip aufſtellt. Es iſt ein Monismus, der die Realität nicht in das Denken abſorbirt, wie der Hegel'ſche, ſondern den vollen Gegenſatz als ewig ſich erzeugend und aufhebend in das Princip ſelbſt aufnimmt; die Zweiheit iſt aber nicht ein ſchematiſcher Dualismus in der Identität wie bei Schelling, ſondern ſie iſt eine lebendige, weil die Bewegung der Grundgedanke iſt. Tiefſinnig wie dieſer Blick erſcheint mir ſeine Durchführung im Syſtem, in der Natur- und Geiſteslehre, und vor Allem in der Art, wie dieſe aus jener entwickelt wird. Wohl da und dort ein gewaltſamer Schritt, zu viel conſtruirt und ſymboliſirt, aber auch nur da und dort, denn das Ganze dieſer Philoſophie iſt doch nichts weniger als hohle, aprioriſche, die Induktion ſcheuende, die Erfahrung nicht fragende Conſtruktion. Außer den Schriften, die ich anführe, hat Planck neuerdings herausgegeben: „Seele und Geiſt“ und „Die Wahrheit und Flachheit des Darwinismus“: ein Wort zur rechten Zeit und ſehr geeignet, Klarheit in den verworrenen Streit zu tragen. — Meine Anzeige geht am Schluß mit Wenigem auch auf die politiſchen Ideen Plancks ein und hebt namentlich hervor, wie er die Beſorgniß ausſpricht, Deutſchland möchte über dem Streben nach politiſcher Einheit ſeine höhere Aufgabe, die univerſelle, humanitariſche vergeſſen oder zurückſtellen. Man überſehe auch hier das Datum nicht; Plancks Schrift iſt vor dem Kriege geſchrieben. Was er befürchtete, iſt nun zwar glücklicherweiſe nicht durchaus, aber doch in einem Umfang eingetroffen, daß man ſagen muß, unſere jetzigen Zuſtände ſeien mit prophetiſchem Blick vorausgeſehen. Wir ſind, nachdem wir unſer politiſches Ziel erreicht haben, im Zuge, unſern hohen Culturberuf unter den Nationen zu vernachläſſigen, das ideale Leben leidet unter dem allgemeinen Wettlauf nach dem Realen, und dieß Reale iſt ja nicht bloß der ſo weſentliche und unbedingt berechtigte Zweck des Ausbaues und Schutzes unſeres neuen Reichs, ſondern es iſt weit mehr noch — das Geld. Planck hat auch dieß richtig kommen ſehen, daß die niedrigeren unter den realen Zwecken jene höheren überwuchern werden. Den ſchrecklichen Grad freilich von Schwindel und Corruption, der nun eingedrungen iſt, konnte Niemand vorherwiſſen und vorherſagen. Es iſt in ſolchem Zuſtande wahrlich vonnöthen, daß alle Geiſter, die ihn erkennen, gut zuſammenhalten; wir müſſen unſere Häupter zählen, und darf da ein ſolches Haupt, ein ſolcher Denker und Kämpfer für unſern idealen Beruf vergeſſen werden, als Prophet in der Wüſte verſchwinden?

Natürlich hatte die Beſtimmung der Anzeige des Planckiſchen Buchs zum Wiederabdruck in dieſem Hefte noch einen andern Zweck: einmal wieder die Aufmerkſamkeit auf Jean Paul hinzulenken und zu zeigen, wie hohe Zeit es ſei, daß die Literatur ſich gründlicher als bisher mit dem wunderlich genialen Dichter beſchäftige. Planck will nicht erſchöpfen, iſt ſich bewußt, wie viel er noch zu thun übrig laſſe. Iſt kein Dalberg da? Wir bedürfen ſchlechterdings einer guten Monographie. Bekämen wir eine, wie die von Willbrandt über Heinrich von Kleiſt!

Uebrigens führt dieß zweite Motiv, das meine Wahl beſtimmte, ganz einfach auf das erſte zurück. Die Nation an ihren geiſtig centralen, univerſalen, humanitariſchen Beruf zu erinnern, dazu gibt ja dem Philoſophen eben der Dichter den Anlaß, über den er ſchreibt, über deſſen Sentimentalität wir ja freilich hinaus ſind, an deſſen idealer Kraft, Wärme und Reinheit aber unſer Geſchlecht ſich wahrlich recht wohl einmal wieder ſpiegeln dürfte. Unſerer Jugend vor Allem, die mitten im Qualm des jetzigen Treibens aufwächst, könnte es nur gut thun, wenn ſie in dieſe Berge gienge, um reinere Geiſtesluft zu athmen.

Fragt man, warum ich den folgenden Artikel über die Rottmann-Fresken werth gehalten habe, in dieſe kleine Auswahl aus manchen älteren Journalbeiträgen aufgenommen zu werden, da er doch eine praktiſche Bedeutung durchaus nicht mehr hat, — was ſoll ich antworten? Man hat oft Lieblinge unter den eigenen Arbeiten und möchte ſie daher aus den Wellen des Fluſſes der Zeitliteratur herausziehen. Die Liebe kann freilich auch irren; man muß es dann eben darauf wagen. Ob der Artikel zu dem Beſchluſſe, die Fresken vom Untergange zu retten, auch nur entfernt etwas beigetragen hat, kann ich nicht wiſſen, und ſo kann es ſcheinen, als geſtehe ich eine Schwäche, wenn ich bekenne, daß auch ſchon der Gedanke der Möglichkeit dieſes Beitrags mir ein wohlthuender iſt. Doch drückt mich der Schein nicht ſchwer, denn wer wird ernſtlich an Eitelkeit denken, wenn Jemand ſich an einer Vorſtellung dieſer Art erfreut, wo es ſich um die Erhaltung eines ſo edlen Schatzes handelt?

Der offene Brief an den damaligen Redakteur des Feuilletons der Deutſchen Zeitung, meinen Landsmann Dr. Speidel, wurde ſchon urſprünglich mit der Abſicht geſchrieben, ihn in den Kritiſchen Gängen wieder abzudrucken; warum? ergibt ſich aus dem Inhalt.

Wenige, ganz unerhebliche Aenderungen ſind in dieſen drei Artikeln vorgenommen worden; hier iſt an die Form etwas Feile angelegt, dort mit einigen Worten, kleinen Sätzen dem Gedanken ein Lichtpunkt aufgeſetzt.

Der letzte Artikel, über das neueſte Werk von Strauß, iſt ſchnell geſchrieben und hinzugegeben worden aus dem Grunde, den er ſelbſt im Eingang ausſpricht. Nachdem er mir gedruckt vorliegt, benütze ich das Vorwort dazu, einer Stelle deſſelben mit einigen Worten der Ergänzung nachzuhelfen. S. 220 iſt von Zufall, Schuld, Strafe, Weltordnung die Rede und wird „genügendere Beweisführung“ gefordert. Die Worte dort klingen mir zu weiſe und zugleich gerade ſelbſt ungenügend. Zunächſt füge ich zur Beleuchtung der Frage noch ein Beiſpiel hinzu, ſelbſt in Form einer Frage. Liegt Wahrheit zu Grunde oder nicht, wenn in einem Drama wie Shakeſpeare's Hamlet aus den Handlungen und Gegenhandlungen der Menſchen und dazwiſchen greifenden Zufällen ſo rein immanent ein ſo tief gerechtes Schickſal reſultirt? Und wenn dieß, wie iſt im Unterſchied vom concentrirten poetiſchen Bilde dieſe Wahrheit begriffmäßig zu begründen? Nun, unſere Weisheit wird klein zuſammengehen. Geſtehen wir uns nur: daß eine gerechte Weltordnung im Menſchenſchickſal walte, das iſt auch für uns weit mehr ein Glauben, als ein Wiſſen. Strauß gibt ſeinem Buche mit gutem Grunde den Namen: der alte und neue Glaube. Auch wir glauben ja gewiß mehr, als wir begreifen. Aber es wäre Mißbrauch dieſes Geſtändniſſes, wenn man meinte, wir fallen dadurch in jene Art des Glaubens zurück, welche wir der wahren als die falſche entgegenſetzen. Daß durch die Annahme eines perſönlichen Weltordners und Richters nichts erklärt wird, das wiſſen wir; daß eine gerechte Weltordnung beſteht, dafür haben wir Wahrſcheinlichkeits-Argumente, die auch wir durch Glauben ergänzen. Wir glauben, daß es eine Wahrheit iſt, was der Dichter einer ächten Tragödie wie in einem Brennpunkte geſammelt darſtellt; wir glauben, daß eine Nemeſis außer dem Bilde im Leben waltet. Wir erſchließen es aus jedem Falle des Lebens, wo ein großes Geſetz des tiefſten Zuſammenhangs von Schuld und Leiden geheimnißvoll und doch in die Augen leuchtend aus dem Dunkel von ſcheinbar zufälligen Verflechtungen hervorbricht; warum es in langen, breiten Stellen zu verſchwinden ſcheint, wiſſen wir nicht, und wenn es noch ſo klar hervorleuchtet, wie es eigentlich dabei zugeht, wie Zufall und Gewolltes von einer wunderbaren Geiſtertechnik zuſammengewoben wird, wiſſen wir auch nicht. Wir glauben es aber, weil die ganze Welt von Beweiſen wimmelt, daß ſie ein geiſtdurchdrungenes Ganzes iſt, in welches doch der Geiſt nimmermehr von außen hineingelegt ſein kann. Dieſem Geiſte vertrauen wir, auf ihn bauen wir und ihm zu dienen ſind wir uns bewußt.

Auguſt 1873.

Fr. Viſcher.

Kritik meiner Aeſthetik.

(Fortſetzung und Schluß.)

Der erſte Theil dieſer Selbſtkritik, die natürlich auch eine Kritik Anderer und insbeſondere eine Kritik von Kritiken meiner Aeſthetik werden mußte, hat ſich an mehreren Stellen mit dem reinen Formalismus der Herbartiſchen Schule beſchäftigt, die eingehende Beurtheilung ihrer Grundbegriffe aber noch vorbehalten. Das Vorwort entſchuldigte dieſe Abweichung von der geraden Linie des logiſchen Weges.

In der Zwiſchenzeit iſt von Rob. Zimmermann, der den Herbartiſchen Begriff der reinen Form zuerſt ſeiner Geſchichte der Aeſthetik als leitenden Maßſtab zu Grund gelegt, dann auf dieſes Princip ein Syſtem der Aeſthetik gebaut hat, ein Aufſatz „Zur Reform der Aeſthetik als exacter Wiſſenſchaft“ erſchienen (zuerſt in der Zeitſchr. f. exacte Philoſophie II, 4., dann in der Sammlung ſeiner Abhandlungen: „Studien und Kritiken zur Philoſophie und Aeſthetik“ Bd. I.). Er hat denjenigen Hauptpunkt, den ſchon der erſte Artikel dieſer meiner Beſprechung gegen den Formalismus vorgebracht, nicht widerlegt, ja zu widerlegen überhaupt keine Anſtalt gemacht. Es wird keine Unordnung in die nachfolgende eingehende Kritik bringen, im Gegentheil das Geſchäft einigermaßen erleichtern, wenn ich zuerſt dieſen Punkt, auf den wir oft zurückkommen müſſen, noch einmal aufnehme und betone.

Der äſthetiſche Formalismus ſtützt ſich bekanntlich auf die Künſte, die keine concrete Erſcheinung der Natur nachbilden, ſondern in abſtracten Formen ſich bewegen; es iſt vor Allem die Muſik, in welcher er ſeinen Standpunkt nimmt, ebenſo ſcheint die Architektur und die Metrik, getrennt vom Inhalt der Poeſie gedacht, Zeugniß für ihn abzulegen. Von da holt er ſein Princip: das Schöne iſt reine Form, das Verhältniß Alles; kommt das Verhältniß an einem individuellen, concreten Gebilde (Geſtalt, Handlung) zur Erſcheinung, ſo iſt dieß nur der zugelaſſene Träger der reinen Form und hat mit ihr ſonſt nichts zu ſchaffen, beſtimmt nicht den äſthetiſchen Werth. Dagegen habe ich den Begriff der Symbolik in einer Faſſung aufgeſtellt, wie ſolche in meiner eigenen Aeſthetik noch nicht in ſcharfer Begriffsbeſtimmung und nicht am rechten Orte vorgebracht war; es iſt das dunkle, aber innige, unwillkürliche und doch nicht religiös gebundene, ſondern äſthetiſch freie Leihen, wodurch wir, einer innern Nothwendigkeit der Natur unſerer Seele folgend, abſtracten Erſcheinungsformen eine Seelenſtimmung unterlegen, ſo daß unſer eigenes inneres Leben uns aus ihnen entgegenzukommen ſcheint. Die formaliſtiſche Aeſthetik kennt dieſen Begriff nicht; Zimmermann gebraucht in ſeiner Aeſthetik (S. 360. 402. 405. 512.) das Wort Symbol zunächſt in der gewöhnlichen Bedeutung: das Zeichen ſtellt einen Gedanken durch einen andern dar, — in ſeiner Ausdrucksweiſe daſſelbe, wie wenn wir ſagen: das Bild ſtellt durch den Gegenſtand, den es vorführt, einen andern, allgemeineren Inhalt, als den des Gegenſtands, einen Gedanken dar; — indirecte Darſtellung. Zunächſt muß hier der Ausdruck: Darſtellung ergänzt werden; es handelt ſich ebenſoſehr von Auffaſſung; der Anſchauende kann ein Naturwerk oder Kunſtwerk einfach (ohne Weiteres hineinzulegen) oder ſymboliſch auffaſſen. Der Arten dieſer mittelbaren Auffaſſung und Darſtellung gibt es aber verſchiedene und eine unter dieſen verſchiedenen iſt die unwillkürliche, gefühlsmäßige, ſymboliſche Naturbeſeelung, von welcher wir ſprechen. Z. unterſcheidet nicht ſolche verſchiedene Arten und weiß von derjenigen, welche in Rede ſteht, nichts, weder in der Aeſthetik noch in der genannten Abhandlung. Was er unter Beſeelung, Beſeeltheit verſteht, iſt ganz etwas Anderes, wie wir ſehen werden. Allein Herbart ſelbſt, der Urheber der Theorie von der reinen Form, hat den Grund dazu gelegt, mit dem Ausdruck Symbol noch einen ganz andern, als den genannten gewöhnlichen Sinn zu verbinden, einen ſolchen, den ſonſt kein Menſch damit verknüpft. Formen und Farben drücken nach dieſer Theorie eigentlich nichts aus, als ſich ſelbſt; werden ſie ſo verwendet, daß ſie „Anſchauungen, Begriffe, pſychiſche Gemeinbilder, Gedanken" (Zimm. Aeſth. 405) darſtellen, d. h. werden Landſchaften, Thiere, Menſchen, Handlungen, kurz Gegenſtände durch Formen und Farben dargeſtellt, ſo heißt dieß „Bild-Sprache" und dieſe Bezeichnung will beſagen, daß die einfache Darſtellung von Gegenſtänden, d. h. diejenige, die ſchlechterdings im Gegenſtande keinen weiteren, außer ihm liegenden Gedanken ausdrücken will, auch ſymboliſch ſei. Da unter den Künſten die Poeſie es iſt, die gar keinen andern Stoff hat, an dem ſie ſchöne Verhältniſſe darſtellen könnte, als Lebens-Inhalt jeder Art, ſo wird es auch als Uebertragung des Poetiſchen auf die bildende Kunſt betrachtet, wenn dieſe ſich erlaubt, Gegenſtände darzuſtellen. Der letztere Punkt iſt ſpäter in ſeinem beſtimmten Zuſammenhang aufzunehmen, hier nur näher zu zeigen, welche Verwirrung ein Sprachgebrauch hervorbringen muß, der das Wort: ſymboliſch in dieſem ganz ungewöhnlichen Sinne verwendet. Malt ein Maler einen Fuchs mit der Abſicht, die Liſt darzuſtellen, ſo heißt dieß nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch ſymboliſch, malt er aber einen Fuchs einfach, um einen Fuchs zu malen, oder welches Thierſtück es ſein mag, ſo muß dieß rein directe Darſtellen, dieß einfache Zuſammenfallen von Bild und Gedanken nach den Formaliſten auch ſymboliſch heißen, denn es werden Formen und Farben verwendet, um durch ſie etwas Anderes zu geben, als Formen und Farben. Du meinſt, ich ſei ein Fuchs, ſagt das Thier, bewahre! ich bin nur ein Rechen, deſſen der Maler ſich bedient hat, um gewiſſe Schattirungen von Roth, Gelb, Grau und Weiß daran zu hängen! Freilich einer der netteſten Streiche von Reineke, ſich zu ſtellen, als ſei er er, da er es doch nicht iſt. So gebraucht denn z. B. auch Theodor Vogt (Form und Gehalt in der Aeſthetik S. 98) das Wort; er ſpricht von ſogenannt ideenreichen und ſogenannt leeren Formen; die erſteren ſeien diejenigen, welche „ſchöne Gedankenverhältniſſe in der Plaſtik durch Umriſſe ſymboliſiren", d. h. Formen, die einen Gegenſtand darſtellen, die anderen, die leeren, dagegen ſolche, bei denen dieß nicht der Fall iſt. Dabei ſoll nun aber ſtreng feſtgehalten werden, daß durch dieſe Symboliſirung der äſthetiſche Werth nicht begründet werde; in dieſen ſogenannt ideenreichen Formen werde der Gedanke zum Werthgeber, der Umriß zur Hülle;

die rein äſthetiſchen Formen ſind die ſogenannt leeren. Dieß iſt der Satz von der Verbindung zweier Werthe, auf welchen ich ſpäter noch eintreten werde.

Heraus aus dieſer Verwirrung! Dem Wort Symbol muß ſein gewöhnlicher Sinn bleiben; es bedeutet indirecte Verbindung von Bild und Idee, Ausdruck eines Gedankens durch einen Vergleichungspunkt im Bilde. Nun kann aber alſo die Art des Verbindens eine grundverſchiedene ſein und von einer dieſer Arten handelt es ſich bei dem beſondern Begriffe von Symbolik, den ich im erſten Theil dieſer Selbſtkritik aufführte und auf den ſich der Gegner nicht eingelaſſen hat, von derjenigen nämlich, wodurch die nicht beſeelte Natur uns ohne bewußte Vollziehung des vergleichenden Acts, ferne von der Reflexion, womit die helle und bewußte Symbolik ihr Bedeutung unterlegt, ganz unmittelbar, ganz unwillkürlich als beſeelt erſcheint, wodurch uns Licht und Farbe der Landſchaft, des geſchloſſenen Raums, wodurch uns Tonverhältniſſe zu Bildern von Stimmungen werden, und zwar bis zu dem Grade von Täuſchung, daß wir glauben, uns komme aus dem Object entgegen, was wir doch nur hineintragen. Zimmermann hat guten Grund, auf den Einwand, den wir aus dieſem Acte nehmen, gar nicht einzutreten, denn es mußte ihm ſchwer genug werden, ihn zu den zweiten, außeräſthetiſchen, nur hinzukommenden Werthen zu zählen, falls er ihn je zugäbe. Nun beſteht aber ein ſolcher Act ſo unläugbar, als für alle Aeſthetik, auch für die formaliſtiſche, das Wohlgefallen an harmoniſchen Verhältniſſen thatſächlich beſteht. Wer im Brüllen und Brauſen des Sturms nicht zürnende, im Flüſtern der Lüfte nicht freundlich grüßende

Geiſter vernimmt, wer in dumpfer, ſchwüler, graugelber Luft und Beleuchtung nicht ein unheimliches Brüten fühlt, wem abendlicher Goldhimmel nicht ahnungsvoll erſcheint, wen er nicht an eine unbekannte Welt des Lichts und der Herrlichkeit gemahnt, dem iſt die Natur todt, er kann zu Hauſe bleiben. Wenn aber die fühlende und phantaſie-begabte Seele naturnothwendig ſolche Leihung vollzieht, ſo iſt damit die ganze Lehre von der reinen Form vernichtet, denn es iſt dann unmöglich, das Sehen und Hören der Farben-, Licht- und Ton-Verhältniſſe, das Schauen vom Beſeelen zu trennen, unmöglich, das Hineinlegen ſeeliſcher Stimmung in abſtracte Erſcheinungen als ein Zweites, nur Hinzukommendes aufzufaſſen; es iſt Ein Act, den man gar nicht ſcheiden kann, und durch die untrennbare Einheit des Beſeelungs-Actes in dieſem Gebiete der abſtracten Erſcheinungsformen iſt daſſelbe mit dem ganzen Gebiete der concreten Erſcheinungsformen, wo die Bedeutung, die Seele im Gegenſtande ſelbſt liegt und gar nicht erſt hineingelegt zu werden braucht, unter Einen Begriff befaßt, den nämlich, daß alles Schöne ausdrucksvolle, ſeelenvolle Form iſt. In der That, nicht wir haben zu beweiſen, daß dem ſo iſt, ſondern die Formaliſten hätten vor Allem zu beweiſen, wie es nur möglich ſein ſoll, den Act des Beſeelens in einem Gebiete und des Seele-Findens im andern vom einfachen Sinnen-Acte des Schauens abzuhalten. Wir ſagen: die ſeelenvolle Sinnlichkeit oder, wie Lotze es treffend ausdrückt, der Vorſchein ſeines höheren Gehalts, den der Geiſt ſchon auf die einfachſten Vorgänge des Empfindens wirft (es iſt aber ebenſo ſehr auch ein Rückſchein) —: hier ſitzt das Schöne. Die Formaliſten müſſen läugnen, daß es eine ſolche reine Mitte gibt, worin Geiſt und Sinne, jener mit der ganzen Fülle ſeines Inhalts, zuſammenfallen, Ein Fluß und Guß werden, worin wir des Menſchen Befreiung aus den Banden der Gegenſätze, des Menſchen ungetrübteſte Freude ſehen, ſie müſſen das menſchliche Weſen, das wir im Schönen Eins mit ſich finden, in Theile zerreißen, die ſich nur äußerlich verbinden, um etwa im äſthetiſchen Wohlgefallen, wenn Beſeelung darin iſt, ein mechaniſches Zuſammentreten zwei verſchiedener Werthe zu erzeugen.

Wahrhaft niedlich macht ſich die Verlegenheit über dieß fatale Zuſammenfallen bei ihrem Schooßkinde, der Muſik. Es iſt gar zu unbeſtreitbar, daß ſie Gefühle, inhaltsvolles, doch in wogende Stimmung verſenktes Seelenleben darſtellt und aufruft. Da wird denn etwas zugegeben. Was? „Gefühle, ſagt Zimmermann (Aeſthetik S. 351), Begehrungen, Affecte und Leidenſchaften, Gemüthsſtimmungen und Bewegungen, die als ſolche ſämmtlich auf dem Vorſtellungsverlauf beruhen, zeigen nicht nur gewiſſe Intenſitätsgrade, ſondern auch rhythmiſche Verhältniſſe ihres Abfluſſes, ein An- und Abſteigen, regelmäßige und unregelmäßige Beſchleunigung und Verlangſamung, Ebbe und Fluth, ruhiges Dahinwallen und haſtiges Unterbrechen, allmähliches Anwachſen und augenblickliches Abbrechen, ſo wie plötzliches Hervortreten und ſchmachtendes Ausklingen u. ſ. w.; das Rhythmiſche und Modulatoriſche dieſes pſychiſchen Vorſtellungslebens iſt es, was die Muſik ſich anzueignen und mit dem Phonetiſchen zu verbinden vermag, wodurch ihr zugleich die Möglichkeit geboten iſt, das Pſychiſche darzuſtellen, ſo weit es eben in den bloßen Formen des Fließens, d. h. in Bewegungsformen, ſich außert. Die Vorſtellungen ſelbſt aber, welche im Fluſſe, d. h. im *Wie* ſich befinden, das *Was* des pſychiſchen Gedankenlebens vermag die Muſik als ſolche niemals wiederzugeben.“ Das heißt zugeben und nicht zugeben. Das dynamiſche Leben des Gefühls iſt doch von ſeinem Inhalte nicht zu trennen. Angenommen, wie Zimmermann annimmt, daß das Gefühl überhaupt ſecundär ſei, die Vorſtellung vorausſetze: wie ſoll das Bewegungsleben des Gefühls zur Darſtellung kommen können, ohne daß im Hörer die Vorſtellungen, deren Echo das Gefühl iſt, mitaufſteigen, mitgehen im Fluſſe, und zwar nicht bloß zugelaſſener, ſondern nothwendiger und daher natürlich berechtigter Weiſe? Allein der Satz von der Secundarität des Gefühls iſt nicht erwieſen. Das Gefühl iſt Reſonanz von Vorſtellungen, aber was will Reſonanz heißen? Nimmt man es tiefer, ſo iſt es ein wirkliches Verwandeln des Vorſtellungs-Inhalts in Stimmung. Doch man mag es nehmen, wie man will: ſollen die reſonirenden Vorſtellungen *neben* dem Gefühle fortlaufen, ſo werden ſie eben mit ihm nothwendig aufgerufen, ſind ſie aufgelöſt, zergangen und doch erhalten im Gefühl, ſo wogen ſie einfach mit, wenn das Gefühl wogt. Zimmermann hat mit ſeiner Dynamik oder ſagen wir: Statik des Gefühls, welche die Muſik ſich ſoll „aneignen können“, zugegeben, was er nicht zugeben ſollte. Er glaubt ſich genöthigt, das Zugeſtändniß zu machen, um den Vorwurf abzuwehren, die Muſik ſei nach der Auffaſſung der Formaliſten bloßes Formenſpiel. Er hätte aber dabei bleiben ſollen, daß, wer bei der Muſik irgend etwas fühlt, ſich falſch, nicht rein äſthetiſch zu ihr verhalte, und auf den Vorwurf des leeren Formenſpiels hätte er ja einfach antworten können: gut, ſo ſei ſie es; was *euch* leer iſt, das iſt *mir* eben nicht leer, das reine Wohlgefallen an den Verhältniſſen, ohne jede weitere Betheiligung des inneren Lebens, iſt und bleibt auch hier das rein äſthetiſche Verhalten. Die Muſik „kann ſich“ jenes halbe Bild des Gemüthslebens (eigentlich iſt es alſo das ganze volle) „aneignen“. Warum läßt ſie es nicht lieber bleiben, da ſie hiemit ihre äſthetiſche Reinheit aufgibt? Es wird ſich mit dem Zugeſtändniß vielmehr anders verhalten; Z. kann doch ſelbſt nicht verkennen, daß ſie es ſich immer aneignet, aneignen muß, nein! gar nicht erſt aneignet, ſondern ihrem Weſen nach dieß und nichts Anderes darſtellt: ſo erlaubt er ihr halb, was er nicht verhindern kann. Was er zu zeigen hatte, war, wie die Muſik es anfangen ſoll; um *abzuwehren*, daß jeder richtig organiſirte Menſch das wogende Seelenleben in ihr fühlt. Das hätte ſeine Schwierigkeiten, alſo reißt man vom untrennbaren Ganzen des Gefühls ein Stück, die ſogenannte Dynamik, ab und wirft es dem Gegner hin. Nun aber, ſei das Stück losreißbar oder nicht, *wie* eignet ſich denn die Muſik daſſelbe an? Da aller Inhalt — und Inhalt wäre ja doch auch dieſe bloße Dynamik — zu den äſthetiſchen Formen nur (als zweiter Werth) hinzukommt, *wie* kommt er denn hier hinzu? Was iſt denn das Heftpflaſter, durch das ſich die Muſik ihn ankleben *kann*, wenn ſie will? Nun, ich denke, ſie braucht keines, ſobald man erkennt, daß ſie von Kopf bis zu Fuß Symbolik für Symbolik iſt, daß aus den Tönen und ihren Verhältniſſen der inhaltsvoll fühlenden Seele ihr eigenes Bild entgegenkommt, — Symbolik in dem Sinne des Wortes, der hier allein in Rede ſteht, daher inhaltsvoll nicht ſo verſtanden, als ſollte Muſik durch die bewußte und gemachte Symbolik *Gegenſtände* darzuſtellen ſuchen oder dürfte der Hörer an ſolche denken. Z. ſchiebt uns ſtets unter, als dächten wir an *dieſe* Art von Symbolik, als meinten wir, die Muſik ſolle Schlachten, Hirtenfeſte u. dergl. darſtellen. Daß das nicht ſein ſoll, das wiſſen wir auch und haben nicht erſt die Formaliſten gelehrt. — In welche Enge der Widerſpruch zwiſchen Schulbegriff und unverkennbarer Thatſache einen feinen Denker bringen kann, ſieht man bei *Lazarus* („Die Vermiſchung und das Zuſammenwirken der Künſte“). Er unterſcheidet Weſen und Wirkung; das *Weſen* der Muſik liege rein in der Form, die Gefühls-Theorie werde nie und nimmer im Stande ſein, ein wiſſenſchaftliches Princip für Weſen und Werth dieſer Kunſt aufzuſtellen; aber ſie *wirke* auf das Gefühl und bekomme dadurch geiſtigen Inhalt. Alſo eine Wirkung, die im Weſen keine Urſache hat! Doch es lautet auch wieder anders: die Muſik *kann* Gefühls-Ausdruck, z. B. den Ausdruck des Sehnens erzeugen. Wie iſt das? Alſo ſie *kann* es; liegt es dann nicht in der Natur ihrer Formen? Und wenn es in dieſer liegt, wird ſie nicht nothwendig und immer Stimmungen ausdrücken und erzeugen? Wenn es aber nicht darin liegt, wie kann ſie es? Und wenn ſie es zwar kann, aber gewöhnlich nicht will, wie kommt es, daß die Zuhörer dennoch immer auch dann, wenn ſie es nicht will, Gefühls-Ausdruck in ihr finden, ihre eigene Seele aus ihr ſich begegnen fühlen? Wie fangen ſie das nur an? Lazarus führt eine Stelle aus *Hanslick* (Vom muſikaliſch Schönen) an: „Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig ſchönen Taktkörpers; ſie ſind nicht er, ſind auch nicht ſichtbar, aber ſie beleben ihn.“ Daß ſich in deſſen geiſtvoller Schrift derſelbe Widerſpruch finde, habe ich ſchon in der Aeſthetik zu §. 749 aufgezeigt. Lazarus ſo wenig, als Hanslick, verwirft die von der Muſik bewirkten Gefühle als pathologiſch, er verweiſt nur einfach dieſe Seite an die Pſychologie; die Aeſthetik habe nur zu zeigen, wie das Werk ſein, nicht wie es wirken ſoll, und noch weniger, wie es wirkt; darüber müſſe man bei der Pſychologie anfragen. Das führt eigentlich zur Grundfrage; die formaliſtiſche Aeſthetik muß überhaupt die Pſychologie ausſchließen; wir kommen darauf, ſind aber für jetzt noch bei der Reihe der Sätze, die ich im erſten Stück dieſer Kritik aufgeſtellt habe und die Zimmermann unbeantwortet gelaſſen hat.

Ich fahre alſo in der Aufweiſung dieſer Lücken fort. Seine Aeſthetik hatte gegen unſer Princip an manchen Stellen betont, daß es ſich im Gebiete des Schönen nicht um Wahrheit handle, und unter dieſer die hiſtoriſche verſtanden (die phyſikaliſche mit eingerechnet); ob etwas ſei oder nicht, ob es Märchen, bloße Erfindung ſei, ob etwas nach Naturgeſetzen möglich oder unmöglich, dieß ſei im Schönen ganz gleichgültig. Ich habe darauf geantwortet, an die thatſächliche Wahrheit denken wir auch nicht, ſondern an die innere und bleibende. Er läßt es rein unberückſichtigt (vergl. die genannte Abhandlung 253); er ſchreibt, als hätte ſich Niemand gegen ſein Mißverſtändniß verwahrt, und dehnt ſein Unrecht noch weiter dahin aus, daß er uns aufbürdet, als ſchöben wir nicht nur die Frage, was iſt und geſchieht, ſondern auch, was ſein und geſchehen ſoll, der Frage nach dem äſthetiſchen Werth unter, macht uns alſo zu moraliſch politiſchen Tendenz-Aeſthetikern. Hatte ihm mein Werk hiezu einige entfernte Anknüpfungspunkte geboten: es kann ihm nicht unbekannt ſein, wie ich darüber hinaus bin und längſt eingeſtanden habe, was auch ich als Fehler erkenne, ohne darum nur eine Linie breit von meinem Princip weichen zu müſſen. Man iſt in Zeiten politiſcher Aufregung, wie es jene war, worin mein Buch entſtand, immer geneigt, den Werth des rein Menſchlichen zu verkennen und einſeitig auf politiſchen, heroiſchen Gehalt zu dringen, allein unrichtige Bevorzugung einer Sphäre von Gehalt iſt noch nicht falſche Bevorzugung des Gehalts überhaupt auf Koſten der Form und ich darf darauf hinweiſen, daß ich auf meiner Wanderung durch das Gebiet der ſchönen Stoffe niemals vergaß, den Gehalt mit der Form in Einem Blick zu umfaſſen; ich darf namentlich daran erinnern, wie ich im Abſchnitt von der geſchichtlichen Schönheit überall die Culturformen, die Phyſiognomie der Zuſtände feſt im Auge behalten habe. — Hätte übrigens mein Gegner beachtet, wie ſtreng ich die hiſtoriſche Wahrheit von der innern unterſcheide, ſo wäre ihm natürlich auch das oben gerügte Mißverſtändniß nicht begegnet, als meinten wir, die Muſik ſolle Objecte darſtellen.

Eigentlich führt dieß Alles auf die Frage, was man unter Stoff zu verſtehen habe. Welche Bedeutungen in dieſem Worte ſcharf zu unterſcheiden ſind, hat der erſte Theil dieſer Selbſtkritik genau aufgezeigt und darauf die Unterſuchung des Begriffs der Form gegründet. Da ich darauf beharre, daß ſie vom Inhalt nicht zu trennen ſei, ſo ſagt Zimmermann, der Widerſpruch zwiſchen Gehaltsäſthetik und

Formäſthetik, in dem ich mich befinde, ſei nun erſt recht zum Durchbruch gekommen, und, um ihn zu decken, entſtelle ich die Anſicht der äſthetiſchen Formaliſten dahin, als rede ſie von einer Form, die an nichts, von einem Gehalt, der an keiner Form erſcheine; dieß ſei aber den Formaliſten nicht eingefallen; was der Formalismus aufſtelle, ſei einfach, daß ein ſchöner Gegenſtand als ſolcher nur durch die Form gefalle; was er aber nicht läugne, ſei, daß er außerdem auch noch, inſofern er zugleich wahr und gut ſei, durch ſeinen Gehalt gefallen könne. „Dieſe Sonderung des Gefallens bedingt keine Abſonderung des Seins, wie es denn mit Ariſtoteles für ausgemacht gilt, daß keine Form ohne Stoff und kein Stoff ohne Form exiſtire, was aber nicht ausſchließt, daß die Form für ſich und der Stoff für ſich ein Gefallen oder Mißfallen, jedes für ſich, hervorbringe.“ Hier ſieht man mitten in den Punkt hinein, auf den es mir nicht gelingen will das Auge des Gegners zu richten. Mein Satz iſt, daß die Form nicht nur am Stoff hängt, ſondern aus ihm hervorgeht. Stoff heißt aber dann nach den von mir unterſchiedenen Bedeutungen Inhalt, beſtimmter Lebensinhalt, lebendige Kraft, welche die Individuen irgend einer Art von innen heraus zeugt, formt, bewegt. Den nahe liegenden Einwand, von einem individuellen Daſein könne bei abſtracten Formen, unorganiſchen Körpern und Erſcheinungen, an denen doch Verhältniſſe von Farben, Tönen gefallen, nicht die Rede ſein, hat meine Aufſtellung des Begriffs Symbolik im genannten, beſtimmten Sinne beſeitigt. Von einem „an“ oder „nur durch“ und „außerdem noch“ kann nun nicht die Rede ſein. Die Form iſt nichts Anderes, als die

Form des Inhalts, das Aeußere des Innern, man kann ſie nicht trennen, denn man hat ſchon dieſes in jenem, dieſen in jener, man muß ſie mitwägen, es ſind nicht zwei Werthe, ſondern es iſt nur Ein Werth. Und bei jenen abſtracten Erſcheinungen nimmt die ſymboliſirende Seele des Betrachters Linie, Licht und Schatten, Accent und Quantität, Tonverhältniß ſo zu ſich herüber, daß ſie ſich zu ihr nicht minder innig verhalten, als die Geſtalt eines Individuums zu ſeiner Lebenskraft und ſeinem Seelenleben. Der letztere Fall gehört natürlich nur dem Gebiete der Aeſthetik an; das Ganze der Frage aber führt allerdings in die Metaphyſik, in welche Z. ſelbſt mit ſeiner Berufung auf Ariſtoteles eintritt; es knüpft ſich an die allgemeine Frage über Stoff (im Sinn der Materie überhaupt) und Form. Sind beide urſprünglich zwei und verbinden ſich nur mit einander, oder iſt, was wir Materie zu nennen pflegen, ein Etwas, dem das Formgebende urſprünglich innwohnt, ſo daß Form, höher Seele und Geiſt nicht von außen zu ihm hinzukommt, ſondern in Wahrheit nichts beſteht, als das Eine von ſogenannter Materie und Form, deſſen reiche Geſtaltenwelt die Kunſt in verklärendem Spiegel wiedergibt? Die Philoſophie nun, welche dem äſthetiſchen Formalismus zu Grunde liegt, kennt ein ſolches Eines freilich nicht. Ich komme an ſpäterer Stelle darauf zurück und ſetze hier noch hinzu, daß diejenige Philoſophie, welche nur eine immanente Einheit von Materie und Form kennt, in jenem verklärenden Acte des Künſtlers nur eine höhere Wiederholung deſſelben Actes ſehen kann, durch welchen die Natur den Stoff von innen heraus geſtaltet. Der Künſtler ſtellt nicht eine Gruppe entdeckter harmoniſcher Verhältniſſe zuſammen und hängt ſie an einen Gegenſtand, ſondern in Einem Zuge, der ſchaffenden Natur gleich, läßt er aus dem gefühlten Kerne des Stoffs harmoniſche Formen quellen. Der Dichter ſucht nicht Inhalt für ein Metrum, ſondern wie er ihn in ſeinem Geiſte hegt, ſummt und klingt im innern Gehör ſeiner Phantaſie das der qualitativen Stimmung entſprechende Versmaß mit an und webt ſich aus ihr heraus; nicht anders dem Muſiker die Melodie mit allen Formen des Rhythmus und der Harmonie. Je tiefer und reicher der Inhalt, deſto tiefere und reichere Kräfte des eindringenden und Formen aus der Tiefe ſchöpfenden Geiſtes erwartet er im Künſtler. Dieß führt auf das Beiſpiel von den zwei Gemälden (Aeſth. Anm. zu §. 19), mit dem ich nach Zimmermann (Geſch. d. Aeſth. S. 716) ſo ſichtbar mich ſelber ſchlage. Ich ſage nämlich dort, wenn man neben ein gutes Gemälde von anſpruchloſem Inhalt (Landſchaft, Thierbild, Sittenbild) ein ſolches ſtelle, worin ein großer weltgeſchichtlicher Stoff ſchlecht dargeſtellt ſei, ſo könne, da das erſtere ohne Frage äſthetiſchen Vorrang habe, freilich der Schein entſtehen, als liege nun ein Beleg für den Satz vor, daß nicht der ſogenannte Stoff, ſondern die ſogenannte Form es ſei, worauf Alles ankommt. Allein der Fall ſei, ſo heißt es dort weiter, nicht richtig gewählt; man müße vielmehr neben das meiſterhafte Gemälde der erſteren Art ein ſolches der zweiten ſetzen, das ebenfalls meiſterhaft in der Form ſei; dann liege der Fall richtig und ſtehe das zweite Bild höher, als das erſte. Nun habe ich im letzten dieſer Sätze das Wort: äſthetiſch weggelaſſen, während es vorher hieß, das gute Gemälde habe (im erſteren Fall) äſthetiſchen Vorrang. Dieſe Weglaſſung kommt nun meinem aufmerkſamen Gegner wie geſchlichen; ſchlagender, ſagt er, hätte ich mich nicht ſelbſt widerlegen können; ich fühle nämlich, daß im zweiten Fall nur der ethiſche Werth es ſei, was dem Hiſtorien-Gemälde höheren Rang anweiſe, und unterdrücke in dieſem Gefühl nun das Wort: äſthetiſch. Es wäre eigentlich hübſch: eine Gewiſſensregung und aus Gewiſſen die Täuſchung des Leſers durch Unterſchlagung eines Worts! Nun, ich kann den feinen Gewiſſensbeobachter verſichern, daß das Wort ſehr unſchuldig dazu kam, wegzubleiben, denn es iſt dem Sinne nach ja doch ſonnenklar enthalten in dem Ausdruck: „meiſterhaft in der Form“, und wer unterſchlägt, iſt nur mein Gegner, der dieß nicht ſehen will. Zweifelte er noch, ſo überzeugte ihn die entſprechende Stelle jenes Artikels über Inhalt und Form, wo ich (S. 23) daſſelbe Beiſpiel benützt und vollſtändiger erörtert habe. Ich darf darauf verweiſen, denn der Artikel iſt, wie geſagt, nachher ſelbſtändig erſchienen, und ich beleuchte jetzt die Erörterung, die ſich an dieß Beiſpiel geknüpft hat, nur noch durch eine einfache Hinweiſung auf die Kunſtgeſchichte: ein Wouwermann, Teniers, Mieris und Raphael: jene ſind ſpezifiſch Künſtler wie dieſer, aber dem Grade nach ſteht doch wohl die Conſtantins-Schlacht (eben recht äſthetiſch) höher, als ein Reiterſcharmützel von Wouwermann, der Tod des Ananias, die Predigt des Paulus höher, als ein Bauern-Gelage, ein Pfannenflicker, eine Frühſtück-Scene von Teniers, Mieris u. ſ. w. Die anſpruchloſeſte Landſchaft von Ruysdael iſt eine Perle der Kunſt, aber die Werke des Urweltsmanns Mich. Angelo in der Sixtiniſchen Kapelle ſind doch wohl von anderem Kaliber? Geht mir mit euren aufeinandergeleimten zwei Werthen!

Natürlich iſt es nun, daß auch meine Erörterung der Frage über die Intereſſeloſigkeit im äſthetiſchen Verhalten mit keiner Sylbe berückſichtigt iſt. Ich habe gezeigt, daß und wie der Kantiſche Begriff: ſchön iſt, was ohne Intereſſe gefällt, beſchränkt werden muß, und habe die ſcheinbar paradoxe Beſtimmung: Intereſſe ohne Intereſſe begründet, habe gezeigt, daß das Schöne uns in tiefſter Seele ergreift, inhaltsvoll erſchüttert, rührt, daß aber dem Intereſſe ſein Stachel dennoch ganz genommen iſt, weil uns das Schöne für die Exiſtenz des Gegenſtandes völlig gleichgültig läßt. Ich verweiſe die Leſer auch hierin auf das fünfte Heft der Krit. Gänge und werde mich dadurch, daß meinem Gegner beliebt hat, zu ignoriren, was ich geſagt, nicht verleiten laſſen, es zu wiederholen.

Ich ſchließe dieſe Vorbemerkungen mit einem Hinweis, der geeignet iſt, den Leſer auf unſerem harten Gang in etwas zu erheitern. Ich ſage in meiner Aeſthetik (in und zu §. 19), das Schöne ſei perſönlich und kündige den Menſchen an, auch wo es ihn nicht darſtelle. Zimmermann ſagt (Geſchichte der Aeſthetik S. 721), „wenn dieß irgend einen Sinn habe, ſo könne es offenbar nur bedeuten, daß die menſchliche Geſtalt allein das Maß der Schönheit und alles Schöne nur ſchön ſei, indem es ſie ſelbſt iſt oder wenigſtens ſich ihr nähert; die Verwechslung, die zu Grunde liege, beſtehe in der Identificirung von Schönheit und Beſeelung; wenn aber Beſeeltſein Schönheit wäre, ſo müßte jedes beſeelte Individuum ohne Ausnahme ſchön ſein. Ich kann ihm den Schmerz oder Verdruß nicht erſparen, ihm boshafter Weiſe zu erklären, daß ich an die menſchliche Geſtalt hiebei vorerſt gar nicht gedacht habe, daß ich verrückt genug bin, zu behaupten, die Menſchenſeele ſei es, die dem äſthetiſch geſtimmten Menſchen in den Linienzügen eines Berges, in Wolken, Lüften, Flüſtern der Bäume, Rauſchen der Waſſer, im künſtleriſchen Gebäude, im Metrum des Verſes, ja in der einfachſten Accordfolge ſelbſt noch ohne die Einigung in das Ganze eines Tonſtücks erſcheine. Dann aber denke ich freilich an die menſchliche Perſönlichkeit im eigentlichen Sinne, nur nie bloß an ſeine Geſtalt, weil es ſolche ohne Seele nicht gibt, und ich meine freilich, ſie ſei das höchſte oder vielmehr allein wahrhaft Schöne, weil ſie der am höchſten organiſirte, d. h. der zum Gefäß der Seele, des Geiſtes organiſirte Stoff iſt, weiter aber denke ich an Bewegungen dieſer beſeelten Geſtalt, vieler Geſtalten und an Handlungen, worin dieſe ſo zuſammenwirken, daß die Einheit der Handlung ſie wie zu Einem Individuum zuſammenfaßt. Nun weiß ich wohl, was der Formaliſt einwenden wird: man könne ſagen, zwar nicht, daß der Menſch allein das wahrhaft Schöne, wohl aber, daß er das vorzüglich Schöne ſei, jedoch einzig darum, weil ſeine Geſtalt, Bewegungen, Handlungen die Träger der harmoniereichſten Verhältniſſe ſeien. Die Träger: es iſt mir bekannt, iſt bei dem ſymboliſchen Fuchs oben ſchon erwähnt und wir müſſen im Folgenden erſt tiefer darauf eingehen, daß der Formaliſt behauptet, die Kunſt benütze Alles, was da leibt und lebt, nur als Gerüſte für Verhältniſſe. Nur ſchade, daß wir Andern uns dadurch nicht belehren laſſen, weil wir wiederum und abermals meinen, harmoniſche Verhältniſſe bilde, ſchaffe nur die Natur und ihr nach die ſchauende, fühlende Seele, die ihres Inhalts Fülle in ſie legt und ſie dadurch erhöht und vertieft. Ich hoffe in der Folge zu zeigen, daß die Theorie von den harmoniſchen Verhältniſſen, die als platoniſche Hypoſtaſen irgendwo im Blauen ſchweben, vom Künſtler entdeckt und an die Bilder von Gegenſtänden wie an einen Kleider-Rechen gehängt werden, nichts Anderes iſt, als eine barocke Verbindung von Myſtik und Mathematik. Wenn wir Beſeeltheit und harmoniſche Form als Eines faſſen, ſo daß wir dieſe aus jener ableiten und daher, weil dieſe Einheit wahrhaft und ganz nur im Menſchen erſcheint, in allem Schönen nur den Menſchen ſehen, ſo werden wir auf den Widerſpruch hingewieſen, der zwiſchen Seele und Form vielfach im Leben eintrete. Zunächſt wäre zu antworten, daß dieſer Widerſpruch oft nur ein Schein iſt, der verſchwindet, wenn man genauer hinſieht. Mancher iſt an Geſtalt unſchön, ja häßlich, aber die Güte ſeiner Seele widerlegt durch Schönheit des Ausdrucks in Blick, Mienenſpiel, Bewegung, alſo auch durch Formen, jenen Theil der Formen, der mißfällig iſt. Mancher ſcheint ſchön von Formen, aber die erkrankte oder ſchlecht gewordene Seele widerlegt den Schein, denn wenn man näher prüft, ſo findet man die Furchen, die Winkel, alle häßlichen Züge, die ſie dem ſchöngebauten Leib eingegraben hat. Für Zimmermann gibt es auch einen Einklang Uebelgeſinnter, der dennoch ſchön iſt (Aeſth. S. 48 und ſonſt). Geſtehe ich, daß mir unbekannt; pflegen Händel unter ſich zu bekommen, ſchließlich einander die Schädel einzuſchlagen, und das ſind ja doch wohl keine harmoniſchen Verhältniſſe. Es gibt auch eine Heuchelei, aber unter dem Scheine des ſchönen Ausdrucks, den ſie lügt, muß ſich die wahre Geſtalt der häßlichen Seele doch, und zwar eben in den Formen ſelbſt, in denen der Bewegung nämlich, wenn man feiner beobachtet, entdecken laſſen. Doch das Alles will nicht viel heißen. Das Naturſchöne unterliegt unzähligen Zufällen, die zwiſchen die Seele und ihren Körper mit unberechenbaren Störungen des adäquaten Verhältniſſes treten, und die Frage, ob eine ſchöne Seele in einem ſchönen Körper wohne, führt in eine unendliche caſualiſtiſche Dialektik, wenn man von der Kunſt abſieht, die jene Störungen im Bilde des Individuums auszugleichen hat. Der allgemeine Satz aber, daß die menſchliche Geſtalt das menſchliche Weſen ausdrückt, bleibt einfach in Kraft und verſteht ſich ſo von ſelbſt, daß er nur vorzubringen iſt, um eine merkwürdige Verirrung Schillers hier zu erwähnen, die uns zur Beleuchtung des Formalismus ganz beſonders dienlich iſt. Es iſt ein Satz in der Abhandlung über Anmuth und Würde, worin Schiller, im Uebrigen glücklicher Weiſe nicht conſequent als Formaliſt, den Begriff der reinen Form auf die ganz conſequente Spitze treibt: „geſetzt, man könnte bei einer ſchönen Menſchengeſtalt ganz vergeſſen, was ſie ausdrückt, man könnte ihr, ohne ſie in der Erſcheinung zu verändern, den rohen Inſtinct eines Tigers unterſchieben, ſo würde das Urtheil der Augen vollkommen daſſelbe bleiben und der Sinn würde den Tiger für das ſchönſte Werk des Schöpfers erklären.“ Die Kantiſche Verwirrung, die ich Aeſth. Anm. zu §. 43 und wieder im 5. Heft Krit. G. S. 118 beſprochen, hat Schiller zu dieſem unglaublichen Satz verführt. Lotze ſagt ſchlagend (Geſch. d. Aeſth. S. 91), nur der Formaliſt könne es verſuchen wollen, dieſelbe Erſcheinung bald als Ausdruck des Weſens, deſſen Erſcheinung ſie iſt, bald willkührlich als Ausdruck eines andern zu denken, dem ſie völlig fremd iſt. „Geſetzt, man könnte“ — welchen andern Nachſatz ſollte man erwarten, als: dann könnte man auch jeden andern Widerſinn annehmen? Welche Vorſtellung, wenn man es zu denken verſucht, den Thieren und Menſchen ſehe eine andere Seele aus den Augen ihrer Erſcheinung, als ihre eigene!

Sind dieſe Vorbemerkungen zum Theil munterer gehalten, als der wiſſenſchaftliche Styl eigentlich erlaubt, ſo ſind ſie doch wohl immer noch etwas gutmüthiger, als die Zuſammenſtellung „Hamlet und Viſcher“ zum Titel eines Aufſatzes im zweiten Theil von Zimmermanns Studien und Kritiken, einer Arbeit, worin der Verfaſſer die Anſicht Storffrichs über den Helden zu der ſeinigen macht, die ich im Vorwort des zweiten Hefts der Krit. Gänge kurz beſprochen habe. Hamlets ſchuldhaftes Zaudern ſoll nach derſelben weniger in der ſtörenden Reflexion, als darin ſeinen Grund haben, daß er vom allgemeinen Form- und Scheinweſen, der allgemeinen Schauſpielerei, die rings um ihn am Hofe herrſcht, durch die Macht der Gewöhnung ſelbſt angefreſſen ſei, und von den Heuchlern, die ihn umgeben, ſoll er ſich nur dadurch unterſcheiden, daß er dieſe ſeine Schwäche beſſer kennt und darob ſich ſelber haßt. Man wird nicht verlangen, daß ich darauf eingehe; nicht jede Meinung verdient widerlegt zu werden oder vielmehr (da ich die Unnatur dieſer Anſicht ſchon an genannter Stelle aufgezeigt habe) zweimal widerlegt zu werden. Ich bemerke nur gelegentlich, daß ich, angeregt von Döring und Hebler, meine Anſicht über Hamlet, wie ſie in jenem Hefte vorliegt, ſelbſt ergänzt und berichtigt habe in dem Aufſatz: Die realiſtiſche Shakeſpeare-Kritik und Hamlet (Jahrbuch der Shakeſpeare-Geſellſchaft Jahrgang II), nur freilich im umgekehrten Sinne von Auslegern, die in Hamlet ſelbſt einen Scheinmenſchen entdecken: nicht die Reflexion allein iſt es, die ihm die Kraft zum Handeln kreuzt, ſondern auch und noch mehr die Leidenſchaft einer ſittlichen Natur, die ſich immer noch bei dem Verdammen aufhält, wo ſie längſt zum Richten fortſchreiten müßte. Dieß ruht freilich ebenfalls ſchließlich auf dem Denken, denn es iſt ja die Schärfe des ſittlichen Urtheils, was dieſe tiefe Empörung des Gefühls weckt; nun aber wird durch dieſe Leidenſchaft ein Denken anderer Art, dasjenige nämlich, das Hamlet jetzt brauchte, hintangehalten, abgeſchnitten; dieß iſt das Denken und Wollen des *Zwecks* und ſeiner Mittel; der handelnde Menſch nimmt ſich nicht ſo viel Zeit wie Hamlet, dem verdammenden Gefühlsabſcheu gegen das Böſe nachzuhängen, das geſtraft werden ſoll, ſondern ſchreitet zur kühlen Erwägung der rechten Mittel für die That und dann raſch zur That. Dieſer reine und höchſt wahrheitsliebende Geiſt erzürnt ſich gegen die Schlechtigkeit und das lügneriſche Scheinweſen ſo, daß er in einen Weltekel verfällt, der den Entſchluß lähmt.

Doch es iſt hohe Zeit, vom Vorſpiel zum Stücke ſelbſt, vom Plänkeln zum geſchloſſenen Angriff überzugehen. Zimmermann hat für die Unterlaſſungen, die ich ihm bisher vorgeworfen, einen Grund anzuführen, der ſich ſehen läßt. Er brauchte, kann er ſagen, auf jene Erörterungen und Sätze nicht zu antworten, weil ſie auf das Prinzip ſelbſt ſich noch nicht einlaſſen. Ich zwar glaube, daß ſie die Kritik des Prinzips ſelbſt eigentlich bereits enthalten; iſt jene Symbolik, von der ich geſprochen, ein naturnothwendiger Act der Seele, ſo gibt es auch im Gebiete der abſtracten Formen keine, die als bloße Form äſthetiſch wirken könnte, und iſt es richtig, daß im Gebiete der concreten Formen die Form von der innern Kraft, aus der ſie gefloſſen, ſich nicht trennen läßt, ſo iſt der Formalismus widerlegt. Doch der Gegner kann verlangen, man ſolle ihm auf ſeinem Wege folgen. Daß ich damit gezögert und bis hieher die Streitfrage nicht direct im Mittelpunkte, ſondern an vereinzelten Stellen gefaßt habe, die zwar durch erkennbare Radien auch zum Mittelpunkt führen, dieß erklärt ſich einfach aus dem Verlauf der Polemik ſeit dem erſten gegen mich gerichteten Artikel im Literariſchen Centralblatt 1858 und meiner erſten Antwort in der Monatſchrift des wiſſenſchaftlichen Vereins in Zürich, die ich im vorigen Heft der Kritiſchen Gänge (S. 85) wieder angeführt habe, bis herab zu Zimmermanns Abhandlung in den Studien und Kritiken. Doch alſo zur Sache!

Die Schüler Herbarts folgen bekanntlich ihrem Meiſter in folgender Ableitung des Grundbegriffs der Aeſthetik.

Die Aeſthetik hat es mit den Bildern des Seienden, den Vorſtellungen zu thun nicht unter dem Standpunkt der Richtigkeit oder Unrichtigkeit, Gültigkeit oder Ungültigkeit, kurz der Wahrheit, ſondern unter dem des Gefallens oder Mißfallens. Es iſt dieß ein Zuſatz, welcher dem Gefühl angehört und worin das Unterſcheidende des ganzen äſthetiſchen Gebietes liegt, in welches neben der Aeſthetik im engeren

Sinn auch die Ethik gehört, welche Herbart „für die allgemeine Aeſthetik *erobert* hat“ (Studien und Kritiken 240). Das rein theoretiſche Gebiet hat es mit dem *Weſen*, das äſthetiſche mit dem *Werthe* zu thun, jenes mit dem *Was*, dieſes mit dem *Wie*. Das Gefühl bleibt aber vag, vom Zufälligen, Individuellen abhängig, wenn nicht die Vorſtellung, deren begleitender Zuſatz es iſt, exact beſtimmt werden kann. Dieſer Beſtandtheil muß von jenem geſchieden und in klarem Urtheil erfaßt werden können, ſonſt ſcheitert die Aeſthetik; nur wenn der Vorſtellungs-Inhalt des Gefühls abgeſondert von dem Gefühle, das er veranlaßt, in Begriffen zu fixiren iſt, kann es eine Wiſſenſchaft deſſen geben, was allgemein und nothwendig gefällt, d. h. des Schönen. Bezöge ſich nun das Gefühl nur auf den Stoff im Bilde, auf die Materie deſſen, wodurch es hervorgerufen iſt, ſo wäre es bloßes Luſtgefühl, das mit dem Gefühlten ununterſcheidbar zuſammenrinnt; die Sonderung wäre nicht möglich, die Zufälligkeit, die Unbeſtimmbarkeit beſtünde, und dieſe führt in das Gebiet des Begehrens ab, während das äſthetiſche Verhalten reine Contemplation iſt. Vorhanden aber iſt die Möglichkeit der Abſonderung deſſen, *was* gefühlt wird, von dem begleitenden Gefühle ſelbſt, wenn dieſes *Was* nicht der Stoff, ſondern die Verbindung, das *Zuſammen* der Theile des Gegenſtands iſt. Kein Einfaches, ſondern nur Zuſammengeſetztes gefällt oder mißfällt äſthetiſch, die Materie des Bildes, außerhalb der Verbindung, gefällt und mißfällt nicht, iſt äſthetiſch gleichgültig; die Verbindung aber iſt die *Form*. Dieſe aber iſt vorſtellbar, läßt ſich zergliedern, im *Urtheil* fixiren. Und dieß Urtheil ſagt: die harmoniſche Verbindung gefällt, die unharmoniſche mißfällt. Der Einklang und nur dieſer iſt Gegenſtand der reinen, äſthetiſchen Contemplation und das ihn begleitende Gefühl durch eine im klaren Urtheil beſtimmbare Vorſtellung bedingt. Das Urtheil kann, vom Gefühl geſondert, die mehreren im Einklang Verbundenen auseinanderhalten, vergleichen, die Art des Einklangs aufzeigen. Beweiſen, vorſchreiben läßt ſich auch ſo das äſthetiſche Urtheil nicht, es iſt aber evident, „weil der Inhalt der Vorſtellungen, was er für Einen iſt, nothwendig auch für jeden Andern ſein muß und ein Gefühl, das nur durch die Betrachtung des Vorſtellungs-Inhalts und nichts Anderes erzeugt wird, nothwendig bei dem Einen daſſelbe wie bei jedem Andern ſein muß" (ſo in den Studien und Kritiken 1, 259). Zimmermann führt Grundton und Quinte als ein ſolches unbeſtrittenes harmoniſches Verhältniß, Sexte und Septime als ein unbeſtrittenes Mißverhältniß an, deren das erſte nothwendig als wohlgefällig, das zweite nothwendig als mißfällig von jedem geſunden Ohr vernommen werde. Ebenſo beruft er ſich natürlich auf die Thatſache des Wohlgefallens an harmoniſcher Farbenzuſammenſtellung.

Es ſteht außer Zweifel, daß harmoniſche Ton- und Farbenverhältniſſe, auch wenn ſie nicht zu einem ausdrucksvollen Ganzen zuſammentreten, nicht an lebensvolle Gegenſtände geknüpft ſind, allgemeines Wohlgefallen finden, und daß der Grund erkennbar, im Urtheil faßbar iſt. Er liegt in der Structur und Function des Gehörs, das Coincidenz gewiſſer Obertöne mit dem Grundton, des Geſichts, das zu einer Farbe die Ergänzungsfarbe fordert, er liegt in einer unendlich merkwürdigen Entſprechung des Phyſikaliſchen und des Phyſiologiſchen. Nun iſt das aber nur ein ſinnlicher Vorgang und gehört ſolches Wohlgefallen in das Gebiet des bloß Angenehmen. Es iſt nämlich unrichtig, daß das nur Angenehme ganz unbeſtimmbar dem Zufall individueller Neigungen anheimgegeben iſt; ſelbſt in Geſchmacks- und Taſt-Empfindungen findet ja weit mehr Uebereinſtimmung ſtatt, als man zu bedenken pflegt. Man nennt das etwa wohl auch ſchön, wie man in manchen Gegenden wirklich ſagt: „es ſchmeckt ſchön;“ aber die nicht formaliſtiſche Aeſthetik hat ſich an ſolchen lockeren Sprachgebrauch nie gekehrt und ſie behauptet, dieſe phyſikaliſchen Erſcheinungen bewirken äſthetiſches Wohlgefallen nur unter einer beſtimmten Bedingung: Töne müſſen zu einem Ganzen zuſammentreten, das eine innerlich wahre Seelenſtimmung, eine Seelenharmonie ausdrückt, Farben an Gegenſtänden auftreten, in welche, wenn es unorganiſche ſind, ebenfalls eine harmoniſche Stimmung ſymboliſch hineingefühlt wird, oder welche, wenn es organiſch lebendige ſind, ein irgendwie bedeutendes Lebensbild darbieten. Und ſie behauptet weiter, daß in dieſen Fällen Uebereinſtimmung im Wohlgefallen auch ſtattfindet, gewiſſe Bedingungen freilich vorausgeſetzt, die aber bei jenem bloß ſinnlichen Wohlgefallen ebenfalls beſtehen, da ja nicht jedes Individuums Seh- und Hörorgan normal beſchaffen oder ausgebildet iſt. Allerdings nun können wohlgefällige Verhältniſſe bloß abſtracter, von keiner Phantaſie beſeelter, phyſikaliſcher Erſcheinungen nicht nur ſinnlich, ſondern auch geiſtig wohlgefällig werden, nämlich wenn wir über ſie denken, ſie meſſen und zählen, ihr Geſetz erforſchen; dieß aber iſt Wohlgefallen aus Befriedigung der Erkenntniß, und zwar der mathematiſchen. Im Gebiete der Poeſie, abgeſehen vom Metriſchen, würde es ſich wohl auch um Wohlgefallen aus Erkenntniß logiſcher Ordnung handeln; doch dieß dürfen wir noch zurückſtellen.

Der Formalismus nun beſtreitet Beides: ſowohl daß die Luſt an dieſen abſtract phyſikaliſchen Harmonien bloß eine ſinnliche ſei, als auch daß, wenn von einer geiſtigen die Rede ſein ſoll, dieſe nur auf der Befriedigung des mathematiſchen Erkenntnißtriebs ruhen kann. Nicht bloß ſinnlich ſoll das Wohlgefallen ſein, da hier nicht ungeformte Schall-Empfindung, unbeſtimmter Lichtäther-Eindruck ſtattfinde, ſondern eben die Form, die Weiſe der Verbindung es ſei, was wohlgefällt (Zimmermann Aeſthetik S. 173). Dieſe Form beruht aber auf meßbaren und zählbaren Größenverhältniſſen, ſonſt auf nichts, alſo, behaupten wir, drängt die Läugnung bloß ſinnlicher Annehmlichkeit in die Mathematik hinüber. Aber auch dieß alſo wird beſtritten, und mit welchen Gründen?

Wie ſoll ſich das Aeſthetiſche vom Mathematiſchen unterſcheiden? Hier ſtehen wir an der entſcheidenden Frage und Zimmermann hat folgende Antwort. „Gegen das Zuſammen der Theile des zuſammengeſetzten Bildes als Grund des Gefallens und Mißfallens hat man eingewendet, daſſelbe ſei ein lebloſes, inſofern es bloß durch die mechaniſche Nebeneinanderordnung der durch das Pluszeichen verbundenen Summanden erläutert werde. Man braucht aber nur die Vorſtellung des zuſammengeſetzten Bildes, das ſelbſt ein „„lebendiges,““ d. h. eine pſychiſche Vorſtellungsgruppe iſt, klar zu denken, um zu begreifen, daß auch das Zuſammen der Theile dieſer Gruppe, die ſelbſt pſychiſche Vorſtellungen, lebendige Kräfte ſind, ein lebendiges und thätiges, Spannung und Löſung derſelben gegen und untereinander bewirkendes ſein müſſe." (Aeſthetik S. 25 ff.) Und ſpezieller gegen das Denken an mathematiſche Verhältniſſe (S. 27): „Das mathematiſche Verhältniß, da es ſich nur auf die Art, wie eine Größe aus der andern hervorgegangen gedacht werden könne, bezieht, kann durch den Exponenten oder durch die Differenz vorgeſtellt werden, in denen beide Glieder des Verhältniſſes aufgehen. Die im Zuſammen befindlichen Glieder des äſthetiſchen Verhältniſſes ſind lebendige Kräfte, wirkliche pſychiſche Acte mit Inhalt und Stärke, die einander zwar ſpannen und hemmen, aber nicht vernichten, alſo auch nicht in ein Drittes, das dem Exponenten gliche, irgend verſchmelzen können." Im angeführten Aufſatz der Studien und Kritiken lautet dieſe Enthüllung auch ſo: das äſthetiſche Verhältniß ſei einerſeits dem bekannten mathematiſchen darin ähnlich, daß es zwiſchen Gliedern, die auf die verſchiedenſte Weiſe benannt ſind, ſtattfinden könne, falls dieſe nur ein gewiſſes ſich gleich bleibendes Verhalten gegen einander beobachten, andererſeits darin unähnlich, daß das Vorſtellen deſſelben kein dem Gemüthe des Betrachters indifferentes bleibe, ſondern in einem unwillkührlichen Luſt- oder Unluſtgefühl Seitens deſſelben ſeinen unausbleiblichen Effect habe (S. 256). Dieß iſt denn doch wohl ein idem per idem, denn eben, wie und warum das bloße Verhältniß ein vom Gefühle mathematiſcher Erkenntnißbefriedigung verſchiedenes Luſtgefühl erzeuge, war zu beweiſen und der Beweis lautet: es erzeugt ein ſolches. Doch Zimmermann hat an dieſer Stelle ſich nur vielleicht ſelbſt Unrecht gethan, die erſteren Stellen beweiſen vielleicht mit einem Grunde, was er hier mit einer Verſicherung zu beweiſen glaubt. Die Frage iſt: was haben wir unter jenen lebendigen Kräften, jenen pſychiſchen Acten zu verſtehen, die ſich thätig gegen einander ſpannen, die Spannung wieder löſen?

Wir andern unklugen, vom „Stoff“ hingenommenen Leute denken dabei natürlich an das volle Leben und ſeine Bilder: an Charaktere in einem Epos, einem Drama, Gefühle in einem lyriſchen Gedicht, in Tongruppen der Muſik, die ſich energiſch gegen einander ſpannen, an Geſtalten in Sculptur und Malerei, die in untrennbarer Einheit von Form, Farbe und Ausdruck ſich gegenſeitig heben, ſo daß in dieſem Verhältniß die dargeſtellten Kräfte gleichſam aufzuglühen, ſtärker zu leuchten ſcheinen. Doch wir beſinnen uns; wir wiſſen bereits, daß dieß eine Vermengung von Inhalt und Form iſt, näher eine Uebertragung der Poeſie auf die andern Künſte, eine Einſchiebung dieſer in jene. Die Poeſie iſt eine Bildſprache, die, um rhythmiſche Verhältniſſe zur Erſcheinung zu bringen, durch Worte als Zeichen den Lebensinhalt herbeizieht, die Formen des Lebens „ſich durch theoretiſche, nicht äſthetiſche Rückſichten bis zu einem gewiſſen Grade verſchreiben läßt, ſie wird die in der Natur gegebenen Formen dulden müſſen“ (Aeſthetik S. 404). „Die Form der epiſchen Gedankenphantaſie eignet ſich zur Darſtellung von Begebenheiten, die der dramatiſchen zur Darſtellung von Handlungen“ (Aeſthetik S. 303); weil nämlich jene die Gedanken nach der Zeitlinie, dieſe nach dem Geſetz von Grund und Folge bildet, ſo iſt es natürlich, daß Beide es ſich gefallen laſſen, wenn ihnen das Menſchenleben hiezu den Inhalt nach den genannten zwei Seiten verabreicht. Die Kunſt geſtattet der Natur, dem Leben, ihr zu dienen; dieß iſt bereits im Früheren herausgehoben; das Leben, habe ich geſagt, bringt den Ständer, woran die Kunſt ihre Verhältniſſe hängt, das „Gerüſte“ nennt es Herbart ſelbſt. Beſonders inſtructiv hierüber iſt die Sculptur. Die plaſtiſche Phantaſie wünſcht ein harmoniſches Ganzes von gekrümmten oder gebrochenen Flächen darzuſtellen. „Mehr als in jeder andern Naturerſcheinung iſt in der menſchlichen Geſtalt dieſe Forderung erfüllt, denn in ihr herrſcht die Kugelgeſtalt vor, durch welche faſt alle Theile mit einander in qualitativer Verwandtſchaft ſtehen“ (Aeſthetik S. 214). Es iſt ganz folgerichtig, daß im Abſchnitt von den „einfachen realen Kunſtwerken“ als das wahre Organ für den reinen Genuß des plaſtiſch Schönen der pure Taſtſinn, ohne Mitwirkung des Geſichtsſinns, aufgeſtellt wird. Es gehört der lichtloſen Welt an. Daher wird bedauert, daß jetzt ſo häufig Verbote und hölzerne oder eiſerne Schranken die Berührung der Bildwerke hindern. „Das Abtaſten des Rückens des ruhenden Herkules-Torſo, der ſchwellenden Glieder der Venus von Melos oder des barberiniſchen Fauns müßte der Hand eine Wonne gewähren, welche nur mit dem Genuſſe des Ohrs bei dem mächtigen Wogen Bachiſcher Fugen oder ſchmelzender Mozartiſcher Melodien vergleichbar wäre“ (S. 490). Zimmermann hat nicht verſäumt, vorauszuſchicken, es ſei dazu eine Abſtractionsfähigkeit von der gewöhnlichen ſinnlichen Auffaſſungsweiſe gefordert, die den ſpezifiſchen plaſtiſchen Genuß zum Eigenthum Weniger mache; allein wie ſoll es nun in den Muſeen gehalten werden? Man hat die nackten Statuen abgeſperrt gegen gewiſſe ſchmunzelnde Feinſchmecker des Taſtſinns, von deren Fingern gewiſſe ſchwellende Formen nach und nach förmlich polirt wurden; ſollte man nun das Gitter wegnehmen und eine Inſchrift aufpflanzen: „zum Abtaſten werden nur die Wenigen zugelaſſen, die nachweiſen können, daß ſie ihren Taſtſinn idealiſirt haben?“ Aber worin ſoll das Examen beſtehen, durch das man dieſe Wenigen unterſcheidet? Doch im Ernſt: der Muth, womit es Zimmermann hier darauf wagt, den Leſer zu erheitern, iſt mir willkommen, weil dieſes Beiſpiel ſo gründlich zeigt, wohin das reine Formprinzip in ganzer Folgerichtigkeit führt: zur Aufnahme eines Sinnes unter die äſthetiſchen Organe, der in ſeiner Sonderung vom Geſichtsſinn ſtoffartige Reize nothwendig mit ſich führt und nur mittelbar, wie er gleichſam als Reminiſcenz ſeiner eigentlichen Functionen in der Geſichtswahrnehmung mitenthalten iſt, eine Rolle im Gebiete der Anſchauungen ſpielen kann, welche von einer Luſt begleitet ſind, die ebenſo ideal als ſinnlich iſt. Gerade die Sculptur iſt recht eine Kunſt, den Formalismus zu widerlegen. Flächen von wellenförmigem Umriß, theilweiſe an das Ebene ſtreifend, wieder in das Runde verlaufend, mögen angenehm für das Auge, noch angenehmer für die taſtende Hand ſein, eine ideale Luſt kann ihr Anblick nur bewirken, wo ſie ſo zuſammentreten, als Oberfläche eines geſchloſſenen Ganzen eine ſolche in ſich zurückkehrende Einheit bilden, daß ſie compactes, individuelles Leben ausdrücken. Kein Künſtler hätte ein Gerüſte zu erfinden vermocht, woran er eine ſolche Curvenwelt hätte hängen oder kleben können, das gibt der Formaliſt ſelber zu; alſo? Alſo läßt ſich die Kunſt gefallen, daß ihr die Natur ein ſolches bringt! Wie ordentlich von dieſer, wie gnädig von jener!

Genug vom Dulden und Geſtatten! Lebendige Kräfte, pſychiſche Acte, die ſich gegen einander ſpannen, haben wir alſo noch nicht; denn wo wir Andere ſie zu finden glaubten, da iſt nur Träger, Gerüſte für die eigentlich äſthetiſchen Formen. Wir gehen nun in unſerer Forderung um ein großes Stück herunter und laſſen uns auf einen Augenblick gefallen, jene Erſcheinungen, die wir oben abſtracte genannt haben, weil ſie nicht die Formen eines lebendigen individuellen Gebildes ſind, als äſthetiſche zu betrachten. Alſo z. B. Farbenzuſammenſtellungen. Man iſt geneigt, ſich zu denken, dem Formaliſten ſchwebe z. B. das bekannte Ergänzungsgeſetz vor: Grün erſcheint neben Roth grüner, Roth röther u. ſ. w. Daran möchten wir uns das Aufleben, Aufleuchten durch die Spannung des Gegenſatzes und der Einheit im Gegenſatz klar machen. Ebenſo verhält es ſich mit Linien und Flächen: das Runde erſcheint neben dem Geraden und Ebenen runder und umgekehrt; ebenſo mit Tönen, wie ſie noch abgeſehen von einem muſikaliſchen Ganzen eine Einheit im Gegenſatz bilden, ebenſo mit Längen und Kürzen, Hebungen und Senkungen im Metrum. Es ſoll alſo einen Augenblick zugegeben ſein, was wir oben beſtritten haben: Farbenverbindungen harmoniſcher Art, die nichts vorſtellen, gefällige Linienzüge, geometriſche Körper: Kugeln, Würfel und zuſammengeſetztere Gruppirungen, Accorde auf irgend einem Inſtrument angeſchlagen, Versmaße bloß geſummt oder gerüſſen ſollen nicht, wie wir meinen, für nur angenehm, ſondern für ſchön gelten. Es iſt doch noch ſinnliche Wirkung vorhanden und ohne Sinnlichkeit kein Schönes. Alſo ſei es in Ordnung, daß z. B. die Arabeske (ohne Beiziehung von Pflanzen-, Thier- und Menſchenform) beſonders rein den Grund des äſthetiſchen Wohlgefallens herausſtellt, und die Pyrotechnik ſoll neben der Malerei als Kunſt auftreten.

Nun fragt ſich, was unſer gewaltiger Abſchlag uns hilft? Das Alles iſt bereits auch Verbindung der Form mit Gerüſte; es iſt, ſo wenig deſſen auch ſein mag, ſchon Stoff beigezogen. Das pſychiſche Leben, das wir in bloßen Verhältniſſen ſuchen ſollen, könnte aus der Natur dieſes Stoffes kommen, und nicht hier dürfen wir es ja ſuchen, ſondern nur in den Verhältniſſen an ſich; ſie dulden den Stoff nur als Träger, als todten, gleichgültigen Träger, ſie wollen ihm nicht für lebendige Hülfe dankbar ſein, denn ſonſt wäre eine Beſeelung vorhanden, wie ſie der Formalismus nicht will, nicht kennt, er darf ja unter ihr nicht den Schein des Lebens verſtehen, den das mitbringt oder der ſich an das knüpft, woran die Verhältniſſe angehängt ſind. Wir haben dem Gegner einen Succurs aus den Mitteln unſerer Anſicht angeboten, den er verſchmähen muß, wir haben in unſerer Verwirrung den Fehler gemacht, aus dem Zuſammenhang unſerer Auffaſſung der Sache ein Stück ihm unterzuſchieben, und man verbittet ſich die Nachhülfe. Wir verdienen dieſen Durchfall, denn das unerbetene Vorſtrecken geſchah doch aus mehr Billigkeit, als wir uns geſtatten durften. Wir dürfen ſo viel nicht leihen, und es geſchieht uns doppelt recht, daß man ſich den Zuſchuß verbittet, da wir ihn nicht mit ganz gutem Gewiſſen anbieten konnten. Das will heißen: wir wollten dem Formalismus gegen ſeinen Willen mit einem minimalen Bruchtheil jener Art von Symbolik aushelfen, die wir als Bedingung fordern, wenn Unorganiſches als ſchön erſcheinen ſoll. Es iſt nämlich nicht zu läugnen, daß ein Abſchein von ihr auch auf Erſcheinungen fällt, die abſtract zu nennen ſind in dem Sinne, wie wir das Wort mehrfach gebraucht haben. Farben auch ohne Körper, deſſen innere Miſchung und Stimmung ſie ausdrücken, Linien und Flächen auch ohne individuelle Geſtalten, deren Grenze ſie wären, Accorde außerhalb einer Compoſition, Versmaße in Lauten ohne Worte vorgetragen: das Alles ſehen und vernehmen wir allerdings nicht, ohne daß ein ſchwacher Schimmer von ſymboliſch beſeelender Phantaſie ſich in die Wahrnehmung legt. Farben und Töne wirken in dieſer Weiſe ſogar vereinzelt; Roth fühlt ſich wie Kraft, Pracht, Fülle; Blau wie Kühle, Entfernung, die ein Sehnen weckt u. ſ. w.; die Stimmung in einem Zimmer iſt eine andere je nach der Farbe der Wände; nach Höhe, Tiefe, Klangfarbe fühlen ſich auch einzelne Töne verſchieden: froh, bang, kraftvoll u. ſ. w. Allein in der That iſt doch dieſer Schimmer gar zu ſchwach, um Beſeelung, äſthetiſches Leben zu begründen, wenn wir nicht des Concreten mehr hinzunehmen, als wir eigentlich wollten und an dieſer Stelle dürfen. Farben auf eine Fläche aufgetragen, die nicht z. B. die Wandfläche eines Zimmers iſt, wo ſie mit vielem Anderen zuſammenwirken, laſſen uns doch äſthetiſch gleichgültig und wirken nur ſinnlich angenehm oder unangenehm, zuſammengeſtellte wie einfache; wir würden höchſtens etwa ſagen: das enthält einigen Anreiz, uns vorzuſtellen, wie ſtimmend es wirken würde an einem concreten Gegenſtand; mit Tönen außerhalb einer landſchaftlichen oder anderen Umgebung, die uns zu ſeeliſcher Auffaſſung anregt, verhält es ſich ebenſo; eine große verticale Linie auf dem Papier gezogen oder durch eine aufgerichtete Stange dargeſtellt, wird uns kaum entfernt daran erinnern, in welche Stimmung ſie unſere Phantaſie verſetzen würde, wenn ſie als die Erſtreckung eines ſteilen, hohen Berges vor uns emporwüchſe, wie ſie uns da nöthigte, mit ihr zu ſteigen und an dieß und das zu denken, was bildlich und unbildlich ſteigt; und da würde ja überdieß Geſtein und Erde, Farbe, Beleuchtung, die übrige Landſchaft mit dem Gegenſatz der Horizontale mitwirken, jene todte Linie wie eine lebendig bewegte aufzufaſſen; ein Versmaß nur in unarticulirten Lauten dargeſtellt, würde uns wohl zu fühlen geben, daß es erfunden iſt, um die Gangart einer Stimmung auszudrücken, aber die Stimmung kann doch erſt kommen, wenn Worte hinzutreten, um den doch noch kahlen und armen Rahmen auszufüllen.

Alſo noch einmal: der Zuſchuß wird nicht angenommen und geſchieht ihm recht, weil wir ihn mit gutem Gewiſſen erſt nicht anbieten konnten. Wir haben keine Beſeelung, wir wiſſen noch nicht, was die lebendigen Kräfte, die pſychiſchen Acte ſind, wodurch die äſthetiſche Harmonie ſich von mathematiſchen Ordnungen unterſcheiden ſoll. Und abermals denn: was ſpannt ſich, was wird warm und lebt auf, glüht auf in der Zuſammenſtellung?

Dieß aufzuſuchen iſt nun keine kleine Aufgabe. Der

Leſer braucht Geduld, um mir durch ein Labyrinth zu folgen. Ich verweiſe zuerſt kurz auf das erſte Buch von Zimmermanns Aeſthetik. Es enthält unter dem Titel: Die allgemeinen Formen, was auch Metaphyſik des Schönen heißen kann. Das erſte Kapitel leitet unter der Aufſchrift: Vorfragen in der oben gezeigten Weiſe das Prinzip der reinen Form ab. Im zweiten werden „die urſprünglichen Formen“ aufgeſtellt. Rein logiſch werden nun aus dem Grundbegriffe, daß das Schöne weſentlich im „Zuſammen“ von Gliedern liegt, die verſchiedenen möglichen Fälle des Verhältniſſes der Glieder deducirt; es wird nicht gefragt, woher ſie kommen. Die Glieder heißen zwar auch Bilder und die Bilder „Vorſtellungen,“ doch wird auf die Frage: woher? nicht eingegangen. Dieß habe ich und haben Andere im erſten, vom Weſen des Schönen handelnden Theil ebenſo gehalten; ich habe meine Anſicht darin geändert; das Schöne ſchwebt nicht in der Luft; ich habe ſchon im erſten Theil dieſer Selbſtkritik meine Ueberzeugung ausgeſprochen, es müſſe von der Anſchauung ausgegangen und ihre Erhebung zur Phantaſie bereits in der Metaphyſik oder Ontologie ſo weit abgehandelt werden, daß der grundweſentliche Act derſelben als Quelle des Schönen feſtgeſtellt wird; die nähere Unterſuchung des Weſens der Phantaſie, der Momente ihrer Thätigkeit und ihrer verſchiedenen Arten iſt jedoch dem zweiten Abſchnitt vorbehalten. Doch es ſoll an dieſer Stelle darüber nicht geſtritten werden, ſondern die Bezeichnung der Glieder als Vorſtellungen mag als hinreichender Vorbehalt der weiteren Verfolgung des Schönen in ſeine Quelle gelten. Wir vergeſſen vorerſt wieder, was wir ſchon aus den Vorbemerkungen dieſer Kritik wiſſen, daß die formaliſtiſche Aeſthetik nichts von der Pſychologie will, wir haben ja doch von pſychiſchen Acten gehört. — Es werden nun zwei urſprüngliche Grundformen gefunden; die reine Quantitätsform: die ſtärkere Vorſtellung gefällt neben der ſchwächeren, die ſchwächere mißfällt neben der ſtärkeren; die reine Qualitätsform: die überwiegende Identität der Formglieder gefällt, der überwiegende Gegenſatz der Formglieder mißfällt unbedingt. Eigentlich wäre zu fragen, ob eine reine Quantitätsform aufgeſtellt werden kann; ich glaube, daß außer Verbindung mit Qualitäts-Verhältniſſen das Große neben dem Kleinen, das Kleine neben dem Großen Phantaſie und Gefühl einfach ſo gleichgültig läßt wie alles mathematiſche Meſſen und Zählen. Doch ich will auf dieſen wichtigen Beitrag zur Begründung unſeres Vorwurfs der Mathematiſirung des Schönen hier nicht eintreten. Nun kommt bei der Beſprechung der reinen Qualitätsform bereits der Satz von der Spannung und Löſung der Spannung, dem dann ſpäter durch den Begriff lebendiger Kräfte, pſychiſcher Acte gegen den Vorwurf der Mathematiſirung des Schönen aufgeholfen werden ſoll, „das Identiſche des Inhalts beider Formglieder trachtet, Verſchmelzung, das Entgegengeſetzte, Hemmung herbeizuführen, — der Gegenſatz ſpannt die Glieder, welche die Identität vereinigen will. Dadurch entſteht ein Zuſtand dem der Frage ähnlich. Ueberwiegt nun die Identität der Glieder, ſo löſt ſich dieſe Spannung und die Löſung bewirkt ein Luſtgefühl.“ Nun läßt uns aber Z. immer noch die Möglichkeit, hier an lebendig ſinnliche Vorſtellungen zu denken; er geht nämlich aus von der Entdeckung Helmholtzs, daß die Conſonanz der

Ton-Empfindungen auf der Coincidenz gewiſſer Obertöne mit dem Grundtone beruht; er ſagt, Aehnliches werde man in Zukunft vielleicht auch von den harmoniſchen Farben-Empfindungen auf empiriſchem Wege nachzuweiſen im Stande ſein. Dieſer Punkt iſt in unſerer Kritik beſprochen, wir kommen ſo eben von der Nachweiſung her, daß es uns nichts helfen würde, wenn wir uns auch entſchließen wollten, einen harmoniſchen Eindruck, deſſen Luſtgefühl doch nur ganz entfernt einen ſeeliſchen Anklang durch einen ſchwachen Abſchein tieferer Symboliſirung mit ſich führt, im Grund eigentlich doch nur ein ſinnliches iſt, für einen äſthetiſchen gelten zu laſſen. Wir dürfen aber an lebendig ſinnliche Vorſtellungen hier wirklich auch gar nicht denken, denn nur als Beiſpiele aus einem ſpäteren Theil, wo ſchon das Gerüſte, der Träger hinzugekommen iſt, als Beiſpiele, die guten Dienſt leiſten, ſind die Ton- und Farben-Empfindungen für jetzt herbeigezogen, Z. iſt mit den Worten: „Allgemein dargeſtellt“ u. ſ. w. zur Aufſtellung des obigen Satzes übergegangen. Was ſteckt in dieſem: „allgemein dargeſtellt“? Wir ſuchen, was die reine harmoniſche Gliederverbindung iſt, zu der ſich Conſonanz der Töne und Farben bereits wie ein hinzutretendes Gerüſte verhält, an der ſie erſcheint. Zu dieſem Zweck müſſen wir einen großen Sprung machen. Es geht uns in dieſem Zuſammenhang der fernere Inhalt des erſten Buches nichts an; er handelt weiter von der disharmoniſchen Qualitätsform: ein Abſchnitt erſtaunlichen Inhalts, von dem ich zunächſt nur ſage, daß mit Begriffsbewegungen ohne ein bewegendes Subject meine Aeſthetik doch ſo fürchterlich nicht gewirthſchaftet hat; da gibt es auf einmal Correctheit, Ausgleichung, abſchließenden Ausgleich, falſchen Schein, Lüge, Trug und eine Menge anderer Geſchichten, ohne daß irgend von einem Geiſt und Organ die Rede geweſen wäre, wodurch dieſe Prozeſſe vollzogen würden; wir überſpringen ferner das dritte Kapitel: „Die abgeleiteten Formen“ (es ſind diejenigen, wo der Formglieder unbeſtimmt viele ſind, — bei den „urſprünglichen“ waren deren nur zwei, was, nebenher geſagt, über mein Verſtändniß geht; Niemand wird bei dieſen immer nur an zwei Formglieder denken können). Des zweiten Buches erſtes Kapitel: Die ſchöne Natur — beſchäftigt uns hier nicht; aber im zweiten Kapitel: Der ſchöne Geiſt — finden wir da vielleicht Aufſchluß? Iſt hier die Lehre von der Phantaſie zu erwarten als dem Organe, wodurch Schönes, zunächſt als inneres Bild, erzeugt wird, als Vorbereitung für einen folgenden Haupttheil, wo dann durch die Aufnahme der Begriffe Material und Technik der Uebergang zu der Lehre von der Kunſt gemacht werden wird? Oder iſt die Rede von der Schönheit der geiſtig ſittlichen Welt, wie ſie der äſthetiſchen Betrachtung erſcheint und nachher Stoff für die Kunſt wird? Dieß könnte man erwarten, weil das Kapitel dem erſten dieſes zweiten Buchs analog iſt, das von der ſchönen Natur handelt; das Erſtere könnte man erwarten, weil es ſonſt in der Aeſthetik natürlich gefordert iſt, vom Naturſchönen zu der Phantaſie überzugehen; freilich muß dann zum Naturſchönen auch das Schöne des menſchlichen Lebens gezogen ſein, wie ich in meiner Aeſthetik gezeigt habe. Was bringt nun der Verfaſſer an dieſer Stelle? Er handelt von der inneren Wohlordnung des Geiſtes, wie ſie ſich ſelbſt erſcheint, ſtellt natürlich die allgemein geiſtige, ſittliche und die Wohlordnung der äſthetiſchen Kräfte nebeneinander und führt nun bereits den Begriff des Kunſtwerks auf in dem Sinn, daß der Geiſt, ſich nach dem Geſetze des Schönen ordnend, ſich ſelbſt zum Gegenſtand wird. In dieſem Sinne gibt es nun hier auf einmal einen Künſtler. Der Geiſt als das Bewußte im Gegenſatz gegen die unbewußte Natur vermag den Formen des Wohlgefälligen gemäß ſich zu bilden, ſie zu ſeiner Norm zu machen, der er ſich anpaßt. So wird er zum Künſtler, d. h. er macht ſich ſelbſt zum Kunſtwerk und erſcheint nun ſich ſelbſt beifällig. Alſo hätten wir, die wir die Phantaſie ſuchten, dann ſpäter ſehen wollten, wie ſie zur Thätigkeit, zur Execution übergeht, ein Kunſtwerk für einen Zuſchauer ſchafft, das Kunſtwerk vor der Hand in der Perſon des phantaſievollen Menſchen, und da ſein inneres Phantaſieleben als ſolches, d. h. ohne Hervorbringung des Kunſtwerks, für Andere doch wenig zur Erſcheinung kommt, ihn ſelbſt zugleich als Zuſchauer. Folgt eine Darſtellung, wie er das Disharmoniſche in ſich ausgleicht, ſo daß ſein Leben ebenſo geregelt, als ſich ſelbſt regelnd erſcheint, und dieß iſt das Kunſtſchöne. Man glaubt jetzt wirklich wieder in der eigentlichen Kunſt ſich zu befinden, denn nun iſt von Styl, Manier, Naturalismus, Claſſicismus die Rede, und indem man mit ſchwindelndem Kopf weiter liest, gelangt man an eine Stelle, wo endlich das Wort Phantaſie auftritt. Wie gelangt der Verfaſſer zu dieſem Begriff? Antwort: durch den des Kunſtwerks; — natürlich: zuerſt das Werk, dann der Meiſter, durch den es wird; aber halt! Das Kunſtwerk iſt ja auch wieder nicht das, was wir darunter verſtehen, ſondern das nur innere Kunſtwerk des wohlgeordneten Seelenlebens. Das Kunſtwerk zerfällt, erfahren wir, in ein dreifaches: ein Kunſtwerk des Vorſtellens, Fühlens, Wollens. Wir haben es mit dem erſten zu thun, machen daher das zweite und dritte zum Voraus ab: das Kunſtwerk des Gefühls iſt der richtige Geſchmack oder das auf dem richtigen äſthetiſchen Urtheil ſicher ruhende Gefühl des Schönen, umfaßt übrigens auch ſittliche Urtheile und heißt dann Gewiſſen; das Kunſtwerk des Wollens iſt die Harmonie des Charakters; was iſt nun neben dieſen halb oder ganz ethiſchen Kunſtwerken das erſte, nämlich das des Vorſtellens? Es ſcheint, wenn ich recht verſtehe, wirklich das äſthetiſche Vorſtellen gemeint, da vorherrſchend von Ton-, Farben- und Formen-Empfindungen (Form im engeren Sinne des Worts genommen) die Rede iſt. Das Vorſtellen wird zum Kunſtwerk, wenn dieſe Empfindungen rein ſind und aus Diſſonanzen wahre Conſonanzen herſtellen. Hier nun tritt alſo zum erſtenmal die Phantaſie auf. Das kleine Kunſtwerk des Vorſtellens, ſo heißt es, wird, auf eine Mehrheit des Vorſtellens bezogen, zum großen, d. h. zum äſthetiſchen Vorſtellen überhaupt. (S. 167.) Will heißen: im Kopfe des phantaſievollen Menſchen ordnen und regeln ſich nicht nur kleine, ſondern auch große, ja ſämmtliche Gruppen des Vorſtellens harmoniſch und idealiſch; die Phantaſie iſt die Thätigkeit, die größere Vorſtellungsmaſſen ſichtet und läutert. Das könnte man ſich etwa gefallen laſſen, wenn nur dieß innere Thun nicht ſchon Kunſtwerk hieße und nicht das Aeſthetiſche ſo ſchrecklich verwirrend ſich mit dem Ethiſchen und Intellektuellen miſchte, wie denn auch hier, bei dem Kunſtwerk des Vorſtellens, doch nicht klar iſt, ob bloß das äſthetiſche Vorſtellungsgebiet gemeint ſei.

Nach ſolchen Strapazen gelangen wir zum dritten Kapitel und hier iſt endlich von der Phantaſie als dem Subjecte des Schönen die Rede. Es handelt von den „idealen Kunſtwerken des Vorſtellens“ und darunter ſind die Thätigkeiten, Auffaſſungen, Arten der Phantaſie verſtanden, die den bildenden Künſten, der Muſik und der Poeſie zu Grunde liegen, nur daß von dieſen Künſten ſelbſt erſt an viel ſpäterer Stelle die Rede wird, weil ſie aus Verbindungen, Combinationen verſchiedener Arten beſtehen.

Hier und nirgends anders muß ſich nun finden, was denn das belebend Spannende, Pſychiſche in den wohlgefälligen Verhältniſſen ſei.

Kommt zuerſt einiges Allgemeine über die Phantaſie. Es wird vor Allem geſagt, das Bild der Phantaſie gehöre der Aeſthetik an, nicht die Thatſache (ihres Acts). Dieſe als gegebene nachzuweiſen, ſei Sache der Pſychologie. Dieſe Hinüberweiſung des eigentlichen Prozeſſes, wodurch das Schöne entſteht, an eine andere Wiſſenſchaft iſt ſchon früher erwähnt und geſagt, daß wir uns anderswo damit beſchäftigen werden; auch jetzt noch müſſen wir es aufſchieben. Weiter heißt es nun in demſelben Zuge, die Vorſtellungen des äſthetiſchen Kopfes ſeien andere, als die des gemeinen, ſie ſeien durch das läuternde Formfeuer der Phantaſie hindurchgegangen, ſeien lebendig, bedeutend, geregelt, beſeelt, ſeien Kunſtwerke im Kleinen; als Beiſpiel wird dann angeführt die Reinheit, wodurch ſich die Ton-Empfindungen des muſikaliſchen, die Farben-Empfindungen des coloriſtiſchen

Kopfs von denen des unmuſikaliſchen, des maleriſch nicht Begabten unterſcheiden: dieß belehrt darüber, was hier unter dem großen Wort Läuterungsfeuer zu verſtehen iſt. Ich nehme aus dieſen allgemeinen vorangeſtellten Sätzen nur noch die Worte auf: „was die Phantaſie berührt, wird Gold durch die Art, wie ſie es berührt,“ und erlaube mir, zu ſagen: nein, nicht Gold, nur vergoldet wird es, wenn wir nicht noch zu Sätzen gelangen, die durch eine erfreuliche Inconſequenz uns erlauben, unter Beſeelung und pſychiſchen Kräften etwas Tieferes, Eindringenderes zu verſtehen, als wir bisher erwarten durften.

Doch nun endlich zum ſpeziellen Inhalt dieſes maßgebenden Abſchnitts!

Zimmermann unterſcheidet drei Arten von Kunſtwerken, wir ſagen in unſerer Sprache, die nichts von Kunſtwerken vor aller Ausführung weiß, drei Arten der Phantaſie: Formen-, Empfindungs- und Gedanken-Phantaſie. Die erſte dieſer drei Bezeichnungen iſt jedoch nur die meinige, vorerſt der Kürze wegen in dieſer Zuſammenſtellung gebraucht; Z. ſagt eigentlich: bloß quantitatives Zuſammenfaſſen eines Mehreren ohne Rückſicht auf deſſen Qualität, es handelt ſich von Formen in Raum und Zeit, indem zuerſt vom räumlich Metriſchen, Linie, Fläche, plaſtiſcher Schönheit, dann von Zeitmaß, vom rhythmiſch Schönen, alſo auch vom Metrum und von der Muſik nach ihrer einen Seite die Rede iſt, während die andere, der Ton, in der folgenden Art der Phantaſie an die Reihe der Betrachtung kommt. Dieſe zweite Art iſt Empfinden einer beſtimmten Sinnes-Qualität (Farbe und Licht, Ton), die dritte iſt „eigentliches Wahrnehmen, Anſchauen und Denken, d. h. Begriffe, Urtheile und Schlüſſe bilden“ (das gibt dann die Poeſie). Da liegt nun ſogleich eine logiſche Schwierigkeit von ſchwerer Bedeutung. Die erſte dieſer drei Arten, die Formen-Phantaſie, iſt einerſeits den andern wirklich coordinirt; denn hier iſt, wie geſagt, an Form in dem engeren Sinne des Worts zu denken, wie wir es nehmen, wenn von Architektur, Sculptur, Metrik die Rede iſt. Allein das Wort „Form“ hat ja auch eine weitere Bedeutung, in welcher es alle harmoniſchen Verhältniſſe, alle Ordnungen umfaßt, auch die der Farben, Töne und der Gedankenbilder. Nach dieſer Bedeutung iſt die Phantaſie als das Vermögen der Schöpfung (Entdeckung würde Z. ſagen) der Form den drei unterſchiedenen Arten logiſch nicht beizuordnen, ſondern überzuordnen, denn ein Act, der in drei verſchiedenen Sphären gleichmäßig zu wirken hat, muß doch vor und über dieſe geſtellt werden. Mit andern Worten: in den drei coordinirten Arten iſt ja ſchon ein Träger vorausgeſetzt, an den die Phantaſie Verhältniſſe knüpft: in der erſten Körper, wenn auch nur erſt in geometriſchen Formen (nimmt man die poetiſche Metrik hinzu: der Körper der Sprache), in der zweiten phyſikaliſche allgemeine Medien, in der dritten die concreten, bewegten Erinnerungsbilder des Geiſtes, aus der Anſchauung aufgenommen (nach unſerer Auffaſſung wäre es anders, es hätte die Formgebung in allen drei Sphären mit concreten Lebensbildern zu thun, doch wir haben eine fremde Anſicht darzuſtellen). Was treibt und macht aber die reine Phantaſie, die Phantaſie der Form überhaupt, die ja, wie wir erfahren haben, bereits ein Anderes, Fremdes hinzunimmt, wenn ſie ihr reines Wie an den Träger, das Gerüſte des Was hängt? Wo ſteckt ſie? Sie ſteckt in der erſten der genannten drei Arten, der plaſtiſchen oder richtiger metriſchen. Das Weſen der reinen Phantaſie iſt in eine ihrer Anwendungsformen, die ſchon mit einem Was behaftet ſind, das Allgemeine in ein ihm untergeordnetes Beſonderes hineingeſteckt und es kommt zu Tage, daß dieſe Einordnung deſſen, was übergeordnet ſein ſollte, ihren guten Grund hat, nämlich den, daß eine reine Phantaſie, d. h. eine Phantaſie der reinen Verhältniſſe ein Nichts iſt. Die Henne ſchlüpft aus einem ihrer Eier als Küchlein und ſagt: guten Tag! mich als Henne gibt es eigentlich nicht. Aber dann wohl auch kein Küchlein? Iſt dann das Ei nicht hohl geweſen und alles Ausſchlüpfen nur ein Schein? Uns wird etwas ſchwindlich, die Vergleichung hebt ſich auf, weil das Verglichene nicht denkbar iſt. Sehen wir die Sache genauer an!

„Die idealen Kunſtwerke des Vorſtellens“ dieß iſt, um es noch einmal zu ſagen, unſere Ober-Eintheilung. Nächſte Eintheilung: die einfachen Kunſtwerke; und nun denn A oder erſte Art: die Kunſtwerke des zuſammenfaſſenden Vorſtellens.

Anfang: „das einfachſte Formvorſtellen ſcheint die einfache Vorſtellung des qualitativ völlig Unbeſtimmten, des einfachen Bildes, das beliebig durch Inhalt ausgefüllt ſein könnte, aber durch keinen ausgefüllt iſt, des ſchlechthinigen Etwas, des Punkts im Vorſtellen. Allein eben ſeiner Einfachheit wegen iſt der Punkt ſchlechthin unäſthetiſch.“ Folgt nun, daß auch „ein Syſtem“ von zwei Punkten nichts tauge, weil ſie äſthetiſch indifferent gegen einander ſeien; werden dagegen zwei ſolche Syſteme zweier Punkte mit einander verglichen, ſo höre die äſthetiſche Indifferenz auf, weil ein Gleichmaß oder ein gemeinſames Maß im Ungleichen der Diſtanzen eintrete. „Es entſteht kein Mißfallen, indem beide zuſammengedacht werden, oder wenn es entſteht, ſo verſchwindet es ſogleich bei vollendetem Vorſtellen, indem der gegebene Einklang der Diſtanzen gegen jede ſubjective entſtellende Auffaſſung ſiegreich ſich durchringt und durch die temporäre Verdunklung nur noch auffälliger, beſeelt, lebendig, vom Geiſte des Harmoniſchen erfüllt erſcheint. Das Vorſtellen aber, welches ein ſolches Vorbild treu abſpiegelt, wird ſelbſt als Nachbild eines vollkommenen, harmoniſchen, correcten und belebten Verhältniſſes abſolut beifällig: das erſte Beiſpiel eines Schönen Formenvorſtellens, das Metriſche.“ (Simultan oder ſucceſſiv, in Raum oder Zeit: man hat, wie geſagt, ſowohl an bildende Kunſt als auch an Muſik und Vers zu denken.)

Wir ſind alſo zuerſt im rein Blauen des Nichts. Es iſt genau wie das Nichts = Sein und Sein = Nichts im Anfang von Hegels Logik und genau wie dort aus dieſem reinen Nebel das Werden herausſchlüpft, ſo hier das Etwas, das auch Punkt im Vorſtellen heißt. Dieſer Punkt wird aber nachher unvermerkt zum Puncte im beſtimmten Sinne des raumlich und zeitlich Metriſchen, entwickelt ſich zur Linie und Fläche u. ſ. w. Nein! nein! ſo geht es nicht! Der Punkt, der nur erſt ſchlechthiniges Etwas, nur erſt die einfache Vorſtellung des qualitativ völlig Unbeſtimmten iſt, und der Punkt, der zum Metriſchen führt, ſind zwei grundverſchiedene Punkte: jener iſt ein Etwas, das Nichts iſt, dieſer ein Etwas, das Etwas iſt. Jener kann führen zu was er will, zu Allem; er kann z. B. ein innerer Stoß ſein, den ſich der Geiſt gibt, um an einer Logik oder Moral anzufangen, dieſer iſt bereits ein Anfaſſen des Wirklichen, in Raum und Zeit Ausgedehnten, Hörbaren und Sichtbaren. Wenn der Künſtler denkt: bim, bam, bim, bam, ſo iſt das ſchon „Gerüſte,“ wenn er vier geiſtige — wie ſoll ich denn ſagen: Ictus, Moren, Tupfe — denkt, ſo iſt das ein Nichts, ein Anfang zu allem Möglichen, oder er ſteckt ſchon im Zeit- und Accentmaß der Muſik und der Poeſie; wenn er dann Linie und Fläche denkt, ſchon in der Plaſtik mit dem Zubehör von Körperbild, das der Formalismus als bloßen Träger von außen hinzunimmt; verſuchen wir es etwa damit, daß wir uns vorſtellen, er trappe viermal mit dem Fuß oder pfeife viermal, ach, ſo iſt es ſchon Anſatz zum Tanz oder zur Muſik, es iſt ſchon „Gerüſte“. Steht ja doch bei dem Satze von den zwei Punkt-Paaren, „vorausgeſetzt, daß ſie vergleichbar ſind,“ und iſt dabei auf §. 69 verwieſen, wo geſagt iſt, daß homogene Stofftheile im Schönen verbunden ſein müſſen. Wie ſteht es nun? Wo das Gerüſte, da hat das Schöne bereits eine ihm fremde Beigabe, wo noch nicht, da iſt es — Nichts. Und dieß iſt eure Lehre! Das iſt des Pudels Kern! Der reine Nihilismus iſt es! Und dieſe im Ungleichen vergleichbaren zwei Paare von Punkten, die Nichts ſind, ſie ſind nun beſeelt, lebendig, vom Geiſte der Harmonie erfüllt, die ſich ſiegreich durchringt! Das iſt ſie dann, jene Spannung, Wechſelbelebung, Wechſelhebung lebendiger Kräfte, pſychiſcher Vorſtellungen! Das iſt es, was mit Ausdrücken der Begeiſterung verherrlicht wird!

Mit Ordnungen, die gegenüber dem vorgeſtellten Inhalt der Wirklichkeit nichts, die rein formal ſind, beſchäftigt ſich auch die Logik, aber ſie verlangt für die Verhältniſſe, die ſie als verſtandesgemäß, für die Mißverhältniſſe, die ſie als verſtandeswidrig begründet, kein Gefühl der Luſt und der Unluſt; woher denn der „Zuſatz“ in der Betrachtung der Ordnungen, welche das Schöne, die Phantaſie ſchafft, wenn nicht aus der Freude der geiſterfüllten Sinnlichkeit am Lebensbilde, das von dieſen Ordnungen durchdrungen iſt? Mit Ordnungen, die gegenüber der Realität noch nichts ſind, nach denen ſich Alles meſſen und zählen läßt und die daher in ihrer abſtracten Allgemeinheit auch noch ein Nichts ſind, beſchäftigt ſich die Mathematik, aber ſie verlangt nicht Luſt, nicht Unluſt des Nerves und der Seele. Die formaliſtiſche Aeſthetik iſt Mathematiſirung des Schönen, hat es aber nicht Wort, ſondern poſtulirt grundlos für das bloße Verhältniß eine tief inhaltvolle Seelenbewegung des Wohlgefallens und Mißfallens, daher habe ich ſie eine barocke Verbindung von Myſtik und Mathematik genannt, denn das ſcharf Exacte und die Berauſchung aus einer Quelle, deren Urſprung keine Seele kennt, finden ſich hier in wunderlich geheimnißvollem Bunde zuſammen.

Soll das äſthetiſche Leben daher kommen, daß die Vorſtellung der Gleichheit in den Diſtanzen gedachter oder dann auf ein Papierblatt geſetzter Punkte über die Vorſtellung der Ungleichheit ſiegt, ſoll das Multiplum eines gemeinſchaftlichen Maßes uns in Siegesjubel verſetzen, ſo muß die richtige Löſung eines Rechen-Exempels ſich nicht minder mit Pauken und Trompeten in unſerem Gefühle verkündigen;

die Ungleichheit der Zahlen erregt zuerſt tiefes Seelenleiden, aber die Entdeckung der Einheit, in der ſie ſich zuſammenfaſſen, entzückt, beſeligt. Alſo Verhältniſſe blos quantitativer Art; in den folgenden Abtheilungen der „einfachen Kunſtwerke“ kommen Qualitäts-Empfindungen, dann Gedankenvorſtellungen qualitativen Inhalts hinzu, dieß aber verändert gar nichts an der quantitativ mathematiſchen Natur des Princips; es iſt ja ſchon gezeigt, daß die Grundableitung aller Formgebung in den Abſchnitt hineingeſteckt iſt, der von einer Art derſelben, der räumlich und zeitlich metriſchen, handelt. Man nehme folgende Stelle hinzu: „man darf die Frage nicht aufwerfen, ob die wohlgefälligen Formen zu dem Stoffe paſſen; da ſie gleichgültig gegen jeden Stoff ſind, ſo paſſen ſie zu jedem. Ueberflüſſig iſt es, zu fragen, ob die Form auch das Gleichgültige zu verklären vermöge; da jeder Stoff, welcher immer, äſthetiſch gleichgültig iſt, ſo kann die Form gar nicht anders, als ihren Glanz über Gleichgültiges ausſtrömen. Theilnahmlos wie die Sonne über Gerechten und Ungerechten ſchwebt die gefallende Form über der todten Materie, die durch ſie Seele und Theilnahme gewinnt.“ (Aeſth. S. 30). Sagen wir nun: gut, laßt uns Papierſchnitzel zu irgend einer Figur mit Multiplum eines gemeinſamen Maßes zuſammenſtellen oder Fröſche und Kröten in geordneter Abwechslung aufreihen, ſo muß und wird der Formaliſt durch unſern Scherz gar nicht beleidigt ſein; ganz recht, nun eben, wird er ſagen, ja freilich muß da äſthetiſches Wohlgefallen aus Wechſelſpannung pſychiſcher Kräfte entſtehen! Nur von Qualität darf er nicht ſprechen, wir ſind rein in der Welt der Quantität.

Ich überſehe nicht, daß Z. an mehreren Stellen das Zufällige der Abweichung von der Regel in Geltung ſetzt, z. B. bei der Fläche S. 203. Allein das Verſchwinden und Wieder-Erſcheinen der Regel bringt die Natur und das Leben, die ſeine Aeſthetik nur „duldet“. Sein Princip weiß nichts davon und wird, wenn man aus der Zulaſſung Ernſt macht, geſtürzt.

Es genügt für unſern Zweck, über den Gang des Verf. im vorliegenden dritten Kapitel des zweiten Buchs noch ſo viel zu ſagen: er hat, wie wir geſehen, aus der Geiſter-Region, worin es noch gar nichts gibt, als Jenes, wofür wir keinen Namen finden konnten — Ictus, Tupfe, Stöße des Denkens oder wie? — leiſe die Hand herausgeſtreckt, hat die Formenwelt richtig am Zipfel des untergeſchobenen eigentlichen Punktes erfaßt und befindet ſich mit ſeinem Syſtem von zwei Paaren von Punkten in dem Gebiete, das er Metrik nennt und das die plaſtiſchen Formen und die des Zeitmaßes umfaßt. Er behandelt den Begriff der Proportion und Symmetrie und gelangt dann von den Verhältniſſen zwiſchen bloßen Punkten zu der Linie als Ausfüllung der Diſtanz zwiſchen Punkten, geht die verſchiedenen Linien durch und nennt diejenigen ſchön, die ihre Richtung einhalten oder geſetzmäßig wechſeln, beſpricht ſo die gerade, die Kreislinie, die Spirale und befindet ſich hier im „Schönen des linearen Vorſtellens“; auf die Linie folgt die Fläche und dieſe führt zum geometriſchen Körper, der mit Architektur und Plaſtik natürlich in Einen Complex gefaßt wird. Hier gelegentlich noch ein Wort über Beſeelung: „die Kugelform erhält dadurch, daß ſich ihre wahre äſthetiſche Beſchaffenheit aller Verdunklung zum Trotz immer wieder herſtellt, ſowohl den Schein der Beſeelung wie der Freiheit und Perſönlichkeit. Es kommt „„Geiſt in die Form.““ (S. 210. 211.) — Wir machen größere Schritte, erwähnen noch einmal, daß hierauf das Metriſche in ſucceſſiver, d. h. in Zeitform aufgenommen, alſo der Grund für das Zeitmaß in der Muſik und dem Verſe gelegt wird, daß dann, wie oben geſagt, unter B die Kunſtwerke des empfindenden Vorſtellens folgen, alſo nun ein großes Stück weiter aus der gütigen Natur als Gerüſte für die reinen Verhältniſſe hereingezogen wird: die Welt des Lichts und Helldunkels, der Farbe mit ihren Accorden, dann die Welt der Töne; — Grundlegung für die Malerei und Muſik. Folgen nun C: die Kunſtwerke des durch Worte ausdrückbaren Vorſtellens, womit der Grund für die Poeſie gelegt wird. Wir müſſen uns hier doch etwas aufhalten bei dem Unglück, worein das Denken des Leſers durch die Terminologie verſetzt wird. Vorſtellung heißt nach ihr das Bild von räumlichen und zeitlichen Formen, die keine concrete Geſtalt bilden, Vorſtellung heißt die Ton-, die Licht- und Farben-Empfindung und Vorſtellung heißt auch das concrete Bild ganzer lebendiger Geſtalten, das iſt Vorſtellung im gewohnten Sinne des Worts. Nun iſt aber dieß nicht etwa nur eine Unbequemlichkeit für den, der ſich mit dieſem Gebäude beſchäftigen muß, ſondern es liegt in dem Gleichgebrauch eines Wortes für ſo verſchiedene Bedeutungen allein ſchon der ganze innere Schaden des Syſtems ausgeſprochen. Eine lebensfähige Aeſthetik nimmt die Vorſtellung im wahren Sinne des Worts, d. h. die Vorſtellung concret lebendiger Geſtalt, nicht erſt bei der Poeſie auf; ſie weiß von Form und Farbe nicht anders, als ſo, daß ſie an Formen und Farben der lebendigen Welt denkt, ſie ſorgt ſchon in der Grundlegung des Syſtems dafür, daß das Tonleben als Ausdruck von Stimmungen, alſo perſönlich concretem Inhalt gefaßt werde. Gelangt ſie dann zu dem Wort, ſo zeigt ſie, wie daſſelbe die innere Anſchauung (Vorſtellung) derſelben geformten, farbigen und tönenden Welt erweckt, nur daß durch den Eintritt der Sprache als Vehikels, durch die Umſetzung in ein nur inneres Bild, dieſe ganze Welt in eine neue Art von Beleuchtung, Bewegung geſetzt, Alles vertieft wird und Seiten des Welt-Inhalts für die Phantaſie und Kunſt gewonnen werden, welche den andern Künſten verſchloſſen blieben. Der Formalismus aber muß natürlich ſagen: wenn zu Form, Farbe, Ton, die in ihren Verhältniſſen ſchön ſein können, auch ohne mit Bildern aus der Natur und Menſchenwelt verknüpft zu ſein, dieſe letzteren hinzukommen, ſo iſt dieß eine Beigabe, die vom poetiſchen Vorſtellen an ſie hinübergeliehen wird: ein Punkt, den wir ſchon mehrmals berührt haben. So entſtehen logiſche Coordinationen wie folgende: „die einfachſten Fälle, in welchen die Form des Einklangs ſicht- und hörbar wird, ſind die ſogenannten ſymmetriſchen Formen in Raum und Zeit, die Conſonanzen der Farben und Töne, in der Poeſie die Metapher, welche auf der überwiegenden Identität des Inhalts zweier Vorſtellungen beruht, der Reim, im Reiche des Fühlens das Mitgefühl, die Liebe, in dem des Wollens das Wohlwollen, die Güte“ (S. 48). „Tonſchönes, Farben-, Formen-, Natur-, Willens-Schönes“ (S. 69). So ſtehen (S. 164) Ton-Empfindung, Vorſtellung einer Palme, eines Löwen, Farben-

Empfindungen und Linearformen in Einer Linie, ſo (S. 177) Töne, Farben, Formen, Gedanken. Für ein natürliches Denken lautet dieß juſt, wie wenn man etwa die Nüſſe eintheilte in Wallnußſchaalen, Haſelnußſchaalen, Cocosnußſchaalen, Nußkerne.

Wir haben es bisher mit den einfachen Kunſtwerken zu thun gehabt, dieß ſind nur die Elemente, aus denen ſich das Ganze der beſtimmten Künſte, oder vielmehr nur erſt der ſie ſchaffenden Phantaſie zuſammenſetzt. Dazu führt nun der nächſtfolgende Abſchnitt: „die zuſammengeſetzten Kunſtwerke“ um einen Schritt weiter. Es wird gezeigt, wie ſich die homogenen Glieder in den aufgezählten Arten der äſthetiſchen Auffaſſung verbinden; vor Aufführung dieſer Arten war der Unterſchied des Simultanen und Succeſſiven aufgeſtellt und ſpäterer beſtimmterer Anwendung vorbehalten, die jetzt geſchieht: es verbindet ſich einerſeits ſimultan mit ſimultan, ſucceſſiv mit ſucceſſiv, beiderlei Vorſtellen durch das Gemeinſame der Meßbarkeit, dann innerhalb dieſer Kategorien die verſchiedenen verknüpfbaren Arten, und ſo ergibt ſie die architektoniſche, bildneriſche, maleriſche, muſikaliſche und poetiſche Phantaſie; dann wird unterſucht, welche Verbindungen unter den ſo verbundenen Arten möglich ſind.

Wir ſind aber alſo hiemit noch nicht in der wirklichen Kunſt. Wo immer bisher vom Stoff als Träger die Rede war, da war nicht das Material gemeint, das der Künſtler herbeizieht, um es zum Ausdruck des erſt inneren Kunſtwerks durch Bearbeitung umzuwandeln. Wir gehen nun weiter, beſehen die folgenden Eintheilungen und werden durch eine eigenthümliche Logik der Anordnung beglückt.

Wir ſtanden im zweiten Buch, das von den „beſonderen Formen“ handelt (im Gegenſatz gegen die allgemeinen Grundformen des äſthetiſch Wohlgefälligen im erſten Buch). Dieſes zweiten Buches erſtes Capitel hatte zum Inhalt, wie geſagt, die ſchöne Natur, das zweite den ſchönen Geiſt und zwar in der angegebenen Weiſe. Suchen wir, wo denn das Kunſtwerk in dem von aller Welt angenommenen Sinne vorkomme, ſo begegnet uns nun folgende doppelte logiſche Zerſchneidung. Erſtens: es folgt im dritten Buch, zu dem wir nun übergehen, noch einmal, wie über dem zweiten Buch, die Ueberſchrift: die beſonderen Formen; das ſind nun die beſonderen Formen des „ſocialen Geiſtes.“ Alſo iſt das logiſche Bild für das Auge dieſes:

Zweites Buch. Die beſonderen Formen.
a. der ſchönen Natur. b. des ſchönen Geiſtes.
Drittes Buch. Die beſonderen Formen.
c. des ſocialen Geiſtes.

Man ſieht leicht, daß N. c. eine Unter-Eintheilung des zweiten Buchs ſein, dort neben a und b ſtehen müßte. Dieſe Buchſtaben durch Capitel ausgedrückt, ſo wäre alſo die natürliche Eintheilung: Zweites Buch. Die beſonderen Formen.

Erſtes Capitel. Die ſchöne Natur.
Zweites Capitel. Der ſchöne Geiſt (noch abgeſehen von ſeinem Erſcheinen für Andere).
Drittes Capitel. Der ſociale Geiſt (d. h. der ſchöne Geiſt wie er in der Sinnenwelt für Andere erſcheint, denn dieß wird hier unter der Bezeichnung ſocial verſtanden).

Der Punkt, von dem wir herkommen, die idealen Kunſtwerke des Vorſtellens, hätte nun natürlich eine Unter-Eintheilung des zweiten Capitels zu bilden.

Dieß iſt die eine logiſche Wirre. In ſolcher Weiſe dürfen ſich Eintheilungen nicht überſchneiden. Woher das kommt, iſt leicht einzuſehen: der Verfaſſer führt unter dem Titel: die beſonderen Formen des ſocialen Geiſtes endlich das auf, was andern Menſchenkindern allein Kunſtwerk heißt, nämlich die Mittheilung des innern Bildes an Andere, den Aufſchluß deſſelben für die Welt, die Execution im Material. Er fühlt, daß dieß ein Begriff von ſolcher Stärke der Unterſcheidung iſt, daß ihm ein eigenes Buch, ein Haupttheil, gewidmet werden muß; aber er fühlt nicht, daß er ebendarum überhaupt gründlich anders hätte eintheilen müſſen, ſondern läßt es dabei, die wirkliche Kunſt neben der Lehre von der Phantaſie (Vorſtellungs-Kunſtwerk) unter der Kategorie: „beſondere Formen" aufzureihen, und gelangt ſo zu der peinlich beunruhigenden Anordnungs-Unordnung.

Zweitens: die andere logiſche Annehmlichkeit. Man kann es gelten laſſen, daß zum realen Kunſtwerk der Uebergang durch den Begriff des Socialen genommen wird, — der Künſtler ſteht nicht allein, ſondern in der Welt, in der Menſchen-Geſellſchaft, ſein inneres Bild ſoll Andern erſcheinen, dieß iſt es, was den Reiz und die Nöthigung bringt, es in Darſtellung zu verwandeln, aber daraus folgt noch lange nicht, daß das Wort ſocial als Eintheilungbezeichnende Ueberſchrift, d. h. als beſtimmender Begriff gewählt werden darf, denn ſo zu herrſchender Bedeutung erhoben, führt es in ein fremdes Gebiet ab, man muß nun erwarten, aus der Aeſthetik heraus in Fragen des Geſellſchaftslebens geführt zu werden; auf dieſen Einwand hat jedoch Z. natürlich die Antwort: eben dieſe gehören in die Aeſthetik herein, und wirklich machen wir nun an ſeiner Hand einen hübſch zerſtreuenden Spaziergang durch verſchiedene Gärten, als da ſind: die ſchöne Geiſtergenoſſenſchaft, die Aufklärungsgenoſſenſchaft, die Erziehungsgenoſſenſchaft, die Geiſtesfamilie, die beſeelte Geſellſchaft, die Welt der Geiſtvollen, das Geiſterreich: das iſt der *ſchöne ſociale Geiſt*. Dann führt uns das zweite Capitel dieſes dritten Buchs in die Region des *ſocialen ſchönen* Geiſtes und da ſind wir zuerſt wieder in der Kunſt, die idealen Kunſtwerke des Vorſtellens treten wieder auf und nun denn als ſolche, die ſich durch Zeichen, im Material dargeſtellt (nur daß doch eigentlich noch nicht hier, ſondern erſt anderswo recht vom Material die Rede wird) der Mitwelt aufſchließen, wobei dann von den Darſtellungsmitteln das der Sprache näher betrachtet und jener Begriff von Symbolik der Poeſie aufgeſtellt wird, der grundverſchieden von dem unſrigen iſt und den wir kennen. In dieſer Ecke wird nun auch der Begriff der *Ironie* und des *Komiſchen* untergebracht, worauf dann Mehreres von der Kunſtgenoſſenſchaft, Kunſtſchule u. ſ. w. folgt; hierauf, in einer weiteren Abtheilung derſelben Region, wandeln wir zur Humanitätsgeſellſchaft, wo nun, weil da das Mitleid zu Hauſe iſt, uns das *Tragiſche* begegnet, auch das *Naive*, die *Grazie*, der *Humor*; folgt das ſchöne Social-Gemüth (d. h. das humane), die Anſtandsgenoſſenſchaft, die Genoſſenſchaft der Aufrichtigen u. ſ. w.; von da geht es in die Welt des ſocialen ſchönen Wollens, die ſittliche Geſellſchaft, und da iſt von Recht, Geſetz, Strafe, Beſſerung, dann vom ſittlichen Charakter, dann wieder von Recht, Beſſerung, dann vom wahren Vergelter, nämlich Gott als Erzieher des Menſchengeſchlechts, dann von der Verwaltungsgenoſſenſchaft und endlich von der eigentlich ſittlichen als der vollkommenen bürgerlichen Geſellſchaft die Rede; wie gerädert von einer Zickzackgebirgsreiſe, auf der wir ſo oft umgeworfen ſind, kommen wir vor eine neue Pforte: Drittes Capitel: Die realen Kunſtwerke des Vorſtellens, und unter dieſen verſteht unſer Führer endlich das, was man gewöhnlich Kunſtwerk nennt. Ich habe vorhin geſagt, im zweiten Capitel ſei zwar von Aufſchließung des innern Kunſtwerks für die Mitwelt, dennoch aber noch nicht ſo eigentlich vom Material die Rede; das verhält ſich ſo: alle äußere Darſtellung kommt dort nur erſt als Mittel der Verſtändigung, als Sprache im uneigentlichen und eigentlichen Sinne des Werts in Betracht, wobei man denn freilich vom Darſtellungsmittel der Poeſie, weil dieß die eigentliche Sprache iſt, ſchon mehr vernimmt, als von dem der andern Künſte, — abermals eine Wohlthat für den logiſchen Sinn! Genug, jetzt erſt wird von der eigentlichen Ausführung im Material, der Technik die Rede, und alſo jetzt erſt treten die Künſte in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes Kunſt auf, d. h. als die beſtimmten Thätigkeiten, die ihr Werk, im Stoff ausgeführt, den äußeren Sinnen darbieten, und erhalten nun erſt ihre beſtimmten Namen: Baukunſt, Sculptur u. ſ. w. Zuerſt werden die einfachen, realen Kunſtwerke aufgeführt, d. h. diejenigen, die nur für Einen Sinn (oder zugleich, doch nur indirect für einen zweiten) darſtellen; welche Bedeutung hier dem Taſtſinn eingeräumt wird, haben wir oben geſehen, ſein Gebiet iſt die Plaſtik, der Geſichtsſinn wirkt hier nur ſecundär mit; ſie umfaßt Architektur und Sculptur; Geſichtsſinn: Malerei; Gehörſinn: das toniſche Kunſtwerk, d. h. Muſik und vorgetragene Poeſie. Dann handelt der letzte Abſchnitt von dem zuſammengeſetzten realen Kunſtwerk, d. h. von Verbindungen der Künſte untereinander, von der hiemit gegebenen Wirkung auf mehrere Sinne und Vereinigung des Simultanen und Succeſſiven u. ſ. w., ein Inhalt, auf den wir hier nicht weiter einzutreten haben.

Fragt man ſich, woher die Marter komme, das logiſche Kopfweh, womit man ſich durch dieſes Buch hindurcharbeitet, ſo iſt die Antwort einfach: der Formaliſt geräth nothwendig in das Gegentheil deſſen, was er meint und will. Er beſchuldigt uns, daß wir das Schöne mit dem Wahren und Guten zuſammenſchütten, und will nun in der reinen Form das Kriterium entdeckt haben, wodurch daſſelbe von allen andern Gebieten erſt wahrhaft und ſtreng ſich unterſcheide. Nun geht aber die Form durch die ganze Welt, Verhältniſſe ſind an Allem, an ſämmtlichen Natur-Erſcheinungen, an allem Mechaniſchen, an Allem, was der Geiſt, was die vereinigten Geiſter denken und thun, wollen und hervorbringen. Unterſcheidet ſich das Schöne nicht durch eine beſondere *Art des Bandes*, wodurch die Form, das Verhältniß mit dem Inhalt geeinigt iſt, ſo unterſcheidet es ſich von keinem andern Gebiete, worin irgendwelche Ordnung irgendwelchen Stoff zuſammenfaßt. Freilich meint der Formalismus das Unterſcheidende darin gefunden zu haben, daß es hier nicht auf das Was, nur auf das Wie ankomme. Dieß iſt aber kein

Band, keine beſondere Art des Bandes, ſondern recht kein Band. Das Geordnete iſt danach gleichgültig gegen die ordnende Form: nun, das Holz und Eiſen iſt auch gleichgültig gegen die formende Hand, die einen Stiel und Hammer daraus verfertigt; in die logiſche Form müſſen ſich Gedanken jeder Art fügen, ſie iſt gleichgültig gegen alle, gehorchen ohne Wohl und Weh; es iſt daher ein großer Fehler, daß Z. nicht neben etlichen anderen Dingen jedenfalls die ganze Mechanik und Logik in ſein Werk hineingezogen hat. Freilich ſchließt der Formalismus ſo ſtreng wie Kant vom Schönen das Intereſſe aus und freilich findet beim Hammer das Intereſſe der praktiſchen Zweckmäßigkeit, bei der Logik das Intereſſe des Wahrheitszwecks Statt, aber welches Recht liegt im Princip des Formalismus, es vom Schönen auszuſchließen? Wenn mich im Gebiete des Schönen nicht die Qualität des Bandes abhält, das Intereſſe einzumengen, wie will denn der Formaliſt dieſes Intereſſe abhalten? Er ſagt es eben: hier gebe es kein Intereſſe für das Was, allein er hat rein kein Mittel, zu zeigen, wie es ferngehalten werden könne. Hat der Gegenſtand mit der Form nichts zu thun, iſt kein inneres Band zwiſchen beiden, ſo kann ſich der Anſchauende dazu verhalten, wie er eben aufgelegt iſt: ſo gleichgültig wie gegen einen Hammer, wenn er in dieſem Augenblick keinen braucht, und wie gegen die Logik, wenn es gerade nicht ſtreng zu denken gibt, oder mit ſo viel Intereſſe, als er für einen Hammer hat, wenn es zu klopfen gibt, und für die Logik, wenn Gedanken geordnet werden müſſen, was ihm aber auf alle Fälle gleichgültig bleibt, wofür er nie warm werden kann, das iſt die mathematiſche Form ohne Gegenſtand. Geht die Aeſthetik nicht von der Pſychologie aus und zeigt, daß es eine Region gebe und geben müſſe, wo die Sinnlichkeit ſich in der Anſchauung immanent mit Seele und Geiſt durchdringt, zeigt ſie dann nicht weiter, wie durch das innige Einleben dieſer Potenz in den Gegenſtand die ausdrucksvollen, idealen Formen geſchaffen werden, ſo geräth ſie nothwendig in die Klemme, daß man ihr entgegenhält: du willſt zwar, daß ich mich für das Was, das deine „reine Form“ zuſammenhält, nicht intereſſire, allein wenn mir's einfällt, ſo thue ich es eben doch; gleichgültig ſind Stoff, Inhalt und Form in gar manchen Gebieten gegeneinander, ich weiß nicht, warum ich in dem Gebiet, das du willkürlich abzugrenzen ſuchſt, das Was des Wie nicht in den Bereich der Zweckbeziehung, der intellectuellen, ethiſchen, praktiſchen, mechaniſchen Intereſſen hereinziehen ſoll, wenn es mir eben gerade ſo um den Sinn iſt, und warum es nicht Sache meiner zufälligen Laune ſein ſoll, wenn ich es ein andermal unterlaſſe! Hätteſt du mich erſt in eine Sphäre geführt, wo die Kümmerniß um die Zwecke aufhört, wo in der innigen Harmonie des Inhalts und der Form der Zuſammenklang des Weltalls geahnt wird, ſo dann wär' es etwas Anderes! Dann würde mich das beſtimmte Lebensbild, das die Anſchauung in erhöhten Formen mir entgegenbringt, der beſtimmte, rein geformte Gegenſtand als Bürgſchaft für die Einheit aller Dinge erfreuen, entzücken, ohne daß ich im Geringſten um ſeine Exiſtenz oder Nichtexiſtenz ſorgte, alſo ohne alles Intereſſe bei dem höchſten Intereſſe! —

Der Formaliſt zieht am Zipfel der bloßen Form, und weil an dieſem die ganze Welt hängt, ſo zieht er die ganze mit heraus; hätte er eine Stelle geſucht, wo das Ende mit dem, was daran hängt, auf eine beſondere, ausnehmend, unterſcheidend innige Art zuſammenhängt, ſo würde er nicht Alles, ſondern nur ſo viel, als recht iſt, in die Hand bekommen. Im Vordergrund der unglücklichen Verkopplungen ſteht die Zuſammenfaſſung der Aeſthetik mit der Ethik zu Einem Gebiet. Dieſer, oben bei dem Eintritt in die formaliſtiſche Theorie nur erſt erwähnte, Punkt muß jetzt näher betrachtet werden. Dem Meiſter der Formaliſten, Herbart, verdanken wir das logiſche Glück, daß wir das Wort Aeſthetik in doppeltem, in weiterem und engerem Sinne nehmen ſollen; die Aeſthetik im letzteren, d. h. im gewöhnlichen Sinn ſoll ein Theil der Aeſthetik im erſteren Sinn ſein, welche mit ihr die Ethik in ſich ſchließt. Das Gemeinſame ſei der Zuſatz des Gefallens und Mißfallens, Vorziehens oder Verwerfens oder des Werth-Urtheils im Unterſchied vom theoretiſchen Verhalten, welchem dieſer Zuſatz fehlt. Auch durch „Sollen" wird dieß Gemeinſame ausgedrückt, ſo daß die Welt des Schönen mit der des Guten unter dieſe Beſtimmung fällt. Was immer dann über den Unterſchied zwiſchen den beiden ſo zuſammengejochten Sphären geſagt werden mag, es hilft nichts mehr. Die Formaliſten wiſſen, daß es das frei contemplative Verhalten iſt, wodurch ſich der äſthetiſche Standpunkt vom ethiſchen unterſcheidet, ſie nennen es das vollendete Vorſtellen, allein dieß Wiſſen kommt zu ſpät, nachdem ſie beide unter Einen Hut geſteckt haben. Der Unterſchied zwiſchen der Thätigkeit, welche rein darſtellend iſt, bei welcher Alles darauf ankommt, wie es ausſieht, und weſentlich in dieſem Ausſehen der Gehalt gefühlt wird, und zwiſchen derjenigen, bei welcher Alles darauf ankommt, daß etwas geſchehe, daß ein Zweck erreicht, die Wirklichkeit nach Geſetzen des Geiſtes verändert werde, gleichgültig, wie es ausſieht: dieſer Unterſchied iſt ſo groß, daß er entſcheidet, d. h. daß er einfach verbietet, beide Gebiete zuſammenzuſpannen. Und dieſer Unterſchied kann nur daher rühren, daß im Schönen die Welt angeſchaut wird, als wären die Zwecke in ihr erreicht; es muß doch einen Grund haben, daß es ein Gebiet gibt, worin man nicht nach dem Was fragt, worin die Unruhe des Intereſſes, des Zwecks wegfällt, worin man um die größten Uebel, die in ihm ja doch auch zur Darſtellung kommen, ſich ſo nicht kümmert wie in der ſcheinloſen Wirklichkeit, ſondern mit ruhigem Vertrauen abwartet, bis ſie im bewegten Bilde ſich in Harmonie auflöſen. Man ſucht vergebens auch nur ein Wort von dieſem Grunde in der ganzen formaliſtiſchen Literatur. Die Ethik aber wohnt im Gebiete des Sollens; die Welt iſt hier nicht, wie ſie ſein ſoll, ſondern ſoll erſt ſo werden. Daß dieſer himmelweite Unterſchied hier nicht zu ſeinem Rechte kommt, daß er nicht die Kraft erhält, das unnatürliche Joch zu ſprengen, in das beide Wiſſenſchaften zuſammengezwängt ſind, dieß rührt daher, daß die Herbartiſche Philoſophie nichts vom Abſoluten weiß. Darüber nachher ein Wort! — Die Aeſthetik hat die praktiſche Philoſophie hinter ſich; dieß heißt aber freilich nicht, das Schöne habe mit dem Guten nichts zu thun; das Gute geht auf in das Schöne, alle Macht und Kraft des Daſeins geht trennungslos in ſeine Formen ein und der „Leichtſinn“ des Schönen, wovon auch Herbart ſpricht, kommt nur daher, daß das Schöne keine Sorge kennt, die Welt möchte einfallen, wenn die Kräfte ſich munter regen. Darüber habe ich im erſten Theile dieſer Abhandlung (H. 5, S. 93) in Kürze geſprochen; die Frage fordert eine gründlichere Behandlung, als ſie hier und in meiner Aeſthetik (§. 22—24) erfahren hat; doch iſt die Grundlage dazu in dieſen Stellen und in Allem, was über das Verhältniß von Inhalt und Form ſchon vorgebracht iſt, hinlänglich gelegt. —

Wie mit dem Guten, ſo verhält es ſich mit dem Wahren; der Vorwurf der Vermengung mit dem Schönen, den die formaliſtiſche Aeſthetik uns macht, fällt auf ihr Haupt zurück. Dieſen Punkt nehme ich noch einmal auf, um noch einen ſchlagenden Beleg dafür zu bringen, mit wie gutem Recht ich (Heft 5, S. 98) geſagt habe, gerade nach den Prämiſſen dieſer Schule werde das Schöne zu einer Illuſtration des Wahren. Man leſe nur nach, wie viel ſich z. in der Lehre von der lyriſchen und dramatiſchen Poeſie oder eigentlich Phantaſie mit dem Gebiete der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß zu ſchaffen macht (Aeſth. S. 296 ff.). Er findet den Unterſchied der Dicht-Arten nicht in der Art der Auffaſſung des Weltbildes, ſondern in der Art der Bewegung, des Fortſchreitens. Was wandelt, was ſich bewegt, nennt er Gedanken, die poetiſche Phantaſie iſt Gedanken-Phantaſie. Die Bewegung der lyriſchen iſt haſtig wie die der dramatiſchen, doch auf Ruhepunkten verweilend wie die der epiſchen. Dieſes Tempo wäre aus dem Leben des Gefühls abzuleiten, worin doch das Weſen des Lyriſchen zu ſuchen iſt. Aber es handelt ſich um „Gedanken.“ „Das der Gedanken-Phantaſie ſpecifiſch Eigenthümliche liegt darin, daß ihre Gedanken Inhalt haben." Dieſe Gedanken „können, auch abgeſehen davon, daß ſie ſchön ſind, richtig und giltig ſein, wenn es auch die Aeſthetik nichts angeht, ob ſie es wirklich ſind." — „Es iſt wahr: daß er richtig und giltig iſt, macht den Gedanken nicht äſthetiſch; hindert ihn aber der Umſtand, daß er äſthetiſch iſt, richtig und giltig zu ſein? Beides iſt nicht Eins, aber es ſchließt ſich auch nicht aus." Die Gedanken-Phantaſie wird alſo „den Geſetzen der Logik nicht widerſtreiten." Die Phantaſie hätte eigentlich das Recht, die Verſtellung ihrer ſchönen Gedankenbilder als möglicher abzuweiſen. „Nur würde ſie ſich dann einer ähnlichen Intoleranz von ihrer, wie die ſpeculative Philoſophie von ihrer Seite gethan hat, ſchuldig machen, wenn ſie, wie dieſe den ſchönen Gedanken zwang, ſo ihrerſeits ihm verbieten wollte, wahr zu ſein." Da nun aber die Lyrik ſich gerne ſprunghaft bewegt, ſo muß ſie den Verf., dem die Logik doch ſo bedenklich über die Schulter ſieht, in einige Verlegenheit ſetzen. Die Richtigkeit der Gedankenfolge iſt ihr „ganz egal", und doch iſt auch dieſe Dichtart Gedanken-Phantaſie; wie heraus aus dieſer Klemme? Nun, da iſt Rath, man vergleicht ſie zwar nicht mit der Logik, aber mit der Sophiſtik: ſie ſpringt mit den zeitlichen und Cauſalitätsbeſtimmungen ihrer ſchönen Gedanken mit ſo ſouveränem Belieben um, wie es ihr Ebenbild auf dem wiſſenſchaftlichen Gebiete, der Sophiſt, mit der Rückſicht auf wahre oder bloß ſcheinbare Begründung der Gedanken thut u. ſ. w. Der Leſer, der über dieſe Vergleichung Staunen äußerte, wäre ſehr naiv, ganz ſo naiv wie der, der ſich über den Satz vom

Abtaſten der Statuen verwundern würde; ich meines Theils werde dem Autor dieſen Gefallen nicht thun. — Aber gelangen wir erſt zu der dramatiſchen Phantaſie, da wird es ein Ernſt mit der Toleranz gegen die Logik! So ſehr, daß es eigentlich mehr wird, als Toleranz; denn in der That, hier iſt es unterhaltend, zu ſehen, wie es ein Aeſthetiker treibt, der nicht von dem ausgeht, was ſich als einfachſter und natürlichſter Ausgangspunkt hier von ſelbſt aufdrängt: vom Bilde einer gegenwärtig ſich vollziehenden Handlung. Einer der Begriffe, die nun zur Sprache kommen müßten, nur verſteht ſich nicht der einzige, wäre die Motivirung. Das iſt concrete Anwendung des logiſchen Geſetzes von Grund und Folge; ſie bildet ein Moment im Leben der Phantaſie und nicht weiter: es iſt Aufgabe der Aeſthetik, zu unterſuchen, wie weit die Kunſt, namentlich das Drama verpflichtet iſt, zu motiviren; dieſes Moment fängt nun Z. heraus, macht es zum beſtimmenden, und man ſehe nach, ob das Drama in dieſer Behandlung etwas Anderes wird, als einfach eine Illuſtration der lex rationis sufficientis. Wie des Lyrikers der Sophiſt, ſo iſt des Dramatikers Gegenbild auf wiſſenſchaftlichem Gebiete der ſeine Gedanken wahrhaft begründende Denker (Aeſth. S. 301). Aber das iſt nicht nur eine Vergleichung; das Begründen iſt ja hier der Grundbegriff, aus ihm wird erſt abgeleitet, daß ſich das Drama zur Darſtellung von Handlungen „eigne!“ (S. 303.) „Die Gedanken-Phantaſieen, deren Gedanken nach dem Verhältniß ihres Inhalts als Gründe und Folgen geordnet und verbunden ſind, ſcheinen nicht nur einander gegenſeitig zu fordern und auseinander hervorzutreiben, ſondern als Gedanken eines logiſchen Denkers gedacht bedingen und fordern ſie einander auch wirklich und unabweislich. Die dramatiſche Phantaſie, obgleich kein Wiſſen, ſteht daher dem Wiſſen am nächſten" u. ſ. w. (S. 307.) Es iſt wahr, daß keine Form der Dichtung ſo verwandt erſcheint mit der Philoſophie, als die dramatiſche. Bei einem Shakespeare muß man ſich oft ſagen: wäre nur das Senkblei der Philoſophen, der Pſychologen ſchon ſo tief gedrungen, als der ſchauende, ahnende Geiſt des Dichters! Aber ſo ſagt man ſich Angeſichts ſeiner Seelenkunde, ſeines wunderbaren Blicks in die Tiefe des Weſens, der Leidenſchaft, des Charakters und ſeines noch wunderbareren in die Geheimniſſe des Verhältniſſes zwiſchen Menſchenwille und Schickſal; der Formaliſt meint es anders: nur um Cauſal-Verbindungen der Gedanken handelt es ſich, dieſe zum Ausdruck zu bringen eignet ſich ganz beſonders das Bild einer Handlung, dieſes dient alſo, zu illuſtriren — was? — nun was anders denn, als die Logik? Schade, daß Töpfers M. Albert, der eine pittoreske Metaphyſik colportirt, nicht zu Shakespeare's Zeiten gelebt hat: der hätte ihm ein Prachtwerk von pittoresker Logik feiltragen können!

Es iſt dieß ein Punkt, an welchem die Conſequenz der Prämiſſen dieſes Syſtems ſo klar zum Vorſchein kommt, daß wir ihn als Spitze der Pyramide bezeichnen können. Nur ſcheint mir, wer die Poeſie in die Logik hineintreibt, dürfte — ſelbſt etwas logiſcher ſein. Ich habe mir eine Merkwürdigkeit eigener Logik des Verfaſſers bis hieher aufgeſpart. Es ſei erlaubt, von der Spitze noch einmal zur Baſis herunterzugleiten, um uns ein paar Grundſteine derſelben genauer anzuſehen. Ich bitte alſo den Leſer, mich zum erſten Buch zurückzubegleiten, zu den Capiteln, die von den „urſprünglichen Formen“ handeln und zwar zu B.: „die reinen Qualitätsformen“ (§. 102 ff.). Ueberwiegende Identität der Qualitäten der Formglieder iſt Harmonie, begründet Luſtgefühl. Nun denkt man natürlich bloß an die Identität im Unterſchied und Gegenſatz, wie ſie innerhalb der Glieder und zwar in Beziehung auf ihre Form herrſcht; da kommt auf einmal ein Sprung: das ſtärkſte Uebergewicht der Identität finde Statt, wenn das Abbild dem Bild (Original) entſpreche; es dürfe dieß zwar nicht bis zur Illuſion gehen (wie bei den Trauben des Zeuxis), ſonſt würde der Eindruck des Unterſchieds in der Identität, alſo das äſthetiſche Verhältniß des Harmoniſchen verſchwinden. Es iſt nun dieß die „Form des Charakteriſtiſchen,“ die von da an in der Grundlegung der principiellen Begriffe eine Hauptrolle ſpielt. Mit andern Worten: die formaliſtiſche Aeſthetik, von der wir meinten, ſie habe es ſchlechthin nur mit den Verhältniſſen im Abgebildeten zu thun, ſpringt mit einem Male aus ihrem ſcharf gezogenen Kreiſe heraus und wird rein ſtoffartig, indem die Treue, die Naturwahrheit als die ſtärkſte der Harmonieen aufgeführt wird. Nun hat ſie dieß natürlich nicht Wort: das Was, im Vorbilde, heißt es, bleibe immer gleichgiltig, das Vorbild könne gegeben oder frei erfunden ſein (§. 108). Allein dieſe Sätze lenken die Frage nach einer Seite ab, die nicht hieher gehört. Es beſchuldigt Niemand den Verf., daß er ein Intereſſe für die Exiſtenz des Gegenſtands in Anſpruch nehme, und Niemand beſtreitet dem Künſtler die freie Erfindung. Der Punkt, um den es hier ſich handelt, liegt ganz gleich, mag ein Werk der Kunſt einen vorgefundenen Stoff behandeln oder nur aus der Phantaſie geſchöpft ſein. Auch dieſe hat keine anderen Formen, mit denen ſie ſchalten kann, als die bekannten der Natur, und die Frage iſt einzig dieſe, ob bloße Treue in der Nachahmung dieſer Formen Schönheit begründen könne. Wenn dieß bejaht wird, wenn die Harmonie zwiſchen Abbild und Vorbild ein grundweſentliches äſthetiſches Verhältniß ſein ſoll, ſo folgt, daß es gleichgiltig iſt, ob das Vorbild wohlgefällig oder mißfällig iſt, die Treue des Abbilds iſt auch im letzteren Falle ſchön, wie dieß ebenda ausdrücklich geſagt wird. An einer ſpäteren Stelle, in §. 231 wird nur gefordert, daß das Nachbild typiſch ſei, d. h. irgend ein Gepräge, einen Stempel an ſich trage. Die abgebildete Naturerſcheinung muß dieß darbieten, dann gefällt das Abbild, mag ſie übrigens noch ſo unförmlich ſein. „Es iſt das Geſchlecht der Wale an ſich häßlich, ein Exemplar deſſelben aber, welches den Gattungs-Charakter recht treu ausdrückt, als Typus äſthetiſch. Das Mineral, die Pflanze, das Thier, die ihren Gattungstypus recht anſchaulich machen, Muſter ihrer Gattung ſind, gefallen als ſolche, wie auch die Gattung beſchaffen ſei. Ein häßlicher, aber typiſcher Neger- oder Botokudenkopf findet darin ſeine äſthetiſche Rechtfertigung.“ Alſo der Satz, daß das Schöne in der Gattungsmäßigkeit beſtehe, den wir „Gehalts-Aeſthetiker“ nur unter ſtrengen Reſtrictionen aufſtellen, ganz vergnüglich friſchweg eingeführt in die formaliſtiſche Aeſthetik! Und genau zugetroffen, was ich über dieſen Punkt in Heft 5 dieſer Kritiſchen Gänge S. 100. 101 geſagt habe! Z. gewinnt aus dieſer Grundlegung dann im 3. Capitel (die abgeleiteten Formen) „das Syſtem der Wahrheit,“ d. h. den charakteriſtiſchen Styl, wo es ſich um „Treue der nachahmenden Formen“ handelt, er verſichert hier zwar wieder, es komme nicht das Was in Betracht, die Vorbilder können „theilweiſe“ auch den Ideen abgeliehen ſein, vergißt wieder, daß dieſe ja doch in Naturformen ſich kleiden müſſen, und ſtellt allen Ernſtes den Satz auf, die treue Nachahmung eines Häßlichen ſei nicht weniger ſchöne Wahrheit, als die eines Schönen. Erſt nachdem dieſer merkwürdige Sprung ausgeführt iſt, geht es nun an die Form des Einklangs, d. h. an die Harmonie unter den Formgliedern ſelbſt, womit wir uns nicht weiter zu beſchäftigen haben, aber nicht übergehen dürfen wir den folgenden Abſchnitt: die disharmoniſche Qualitätsform. Eigentlich dürfte man erwarten, daß hier, entſprechend dem Obigen, als erſte und wichtigſte Form die Disharmonie zwiſchen Vorbild und Abbild, d. h. die Unähnlichkeit aufgenommen werde. Aber damit iſt freilich nicht viel anzufangen; iſt es die wichtigſte Beſtimmung eines Kunſtwerks, das Original treu wiederzugeben, d. h. Portrait oder Vedute zu ſein, und leiſtet es dieß nicht, ſo iſt es eben ſchlecht und weiter nichts davon zu ſagen; läßt man ſich aber durch die Frage von Treue oder Untreue zu einer höheren leiten, nämlich der Frage von der idealen Umbildung, die im Schönen jeder Gegenſtand unbeſchadet ſeiner grundweſentlichen Züge oder vielmehr gerade mittelſt Hebung derſelben durch die Phantaſie erfahren muß, und ſo zu der Frage von den verſchiedenen Arten dieſer Umbildung, dem Mehr und Weniger von Naturwahrheit im realiſtiſchen und idealiſtiſchen Styl: dieſer höchſt wichtige Gegenſatz kommt im vorliegenden Zuſammenhang gar nicht zur Sprache, vom Idealiſirungs-Acte iſt an einem ganz anderen Ort die Rede, den wir nachher noch aufſuchen werden. — Nun aber wiederzugeben, was der Verfaſſer im genannten Abſchnitt weiter bringt, das iſt keine Kleinigkeit. Verlangte man, daß ich das Urtheil: ſcholaſtiſches Geſpinnſt, das den Leſer zur Verzweiflung bringt, mit ſtrictem Beweis erhärte, ſo müßte ich die ganzen zehn Blätter wörtlich abſchreiben. Ich verſuche, in einfacher Kürze zu ſagen, was der Verfaſſer eigentlich ſagen will, wenn ich ihn anders recht verſtanden habe.

Nachdem alſo der Abſchnitt „die reinen Qualitätsformen" zuerſt von den harmoniſchen gehandelt hat, werden nun in das Schöne die disharmoniſchen Formen (z. B. die Diſſonanz von Tönen, Farben) aufgenommen, um zu zeigen, wie ſie in Harmonie aufzulöſen ſind. Der Grund dieſer Einlöſung iſt der, daß die Harmonie doppelt wohlgefällt, wenn ſie aus der Disharmonie ſich herſtellt, denn es iſt dieß ein bewegter Act, durch den ſie wahrhaft den Charakter der Geiſtigkeit bekommt. Dieß iſt ein ganz richtiger Satz, der, ſo oder ſo begründet und gewendet, in jeder Grundlegung der Aeſthetik ſeine Stelle da finden muß, wo zu erklären iſt, daß und warum das Häßliche in das Schöne Eintritt findet. Nun aber wie macht es der Verfaſſer? Zuerſt definirt er die Disharmonie: ſie beruht auf dem Ueberwiegen des Entgegengeſetzten in den Qualitäten der Formglieder über das Identiſche. Und nun iſt ſie eben da; woher denn, warum denn? Das Erſte erfahren wir nicht, das Zweite, nämlich den genannten Grund, daß hiedurch erſt Bewegung in das Schöne kommt, auf folgendem Umweg. Die Disharmonie ſoll nun wieder fort; wie fängt man das an? Antwort: zuerſt deckt man ſie zu, und zwar durch aufgedichtete, nur aus dem Subject genommene Vorſtellungen, man legt einen Schleier über ſie, verhüllt ſie, täuſcht ſich und Andere darüber weg. Und dieß iſt die Correctheit! Alſo ein Begriff, den man weit hinten in der Kunſtlehre ſucht, weil man gewohnt iſt, darunter nichts zu verſtehen, als fehlerfreies Einhalten der ſpeciellen Formgeſetze in der Execution, — der ſteht hier! und bedeutet dieß! Als höchſt belehrendes Beiſpiel wird aufgeführt: Verbindung des römiſchen Coſtümes mit der gepuderten Friſur in Frankreich im 18. Jahrhundert (Theater und Gemälde), was doch gewiß disharmoniſch ſei, was die Franzoſen aber nicht ſo angeſehen, ſondern correct gefunden haben. Man hätte erwartet, es werde an dieſer Stelle eine Kunſt aufgeführt, die jede kühnere Diſſonanz vermeidet und daher ſeicht und ſüßlich wird. Nun iſt da aber die „Correctheit“ gekommen und es muß erſt dieſe falſche, nur ſcheinbare Wegſchaffung wieder weggeſchafft werden. Es geſchieht, dieſe Entfernung des falſchen Scheins von Regelmäßigkeit heißt Ausgleichung. Aber jetzt iſt das Disharmoniſche wieder da und muß erſt durch wahre Harmonie aufgelöst werden; dieß iſt der abſchließende Ausgleich. Und nun alſo gefällt das Harmoniſche doppelt, weil es aus einer Verdunklung hergeſtellt iſt, ja eigentlich dreifach, denn um die Bewegtheit des Prozeſſes zu vermehren, iſt die Geſchichte von der Bemäntlung durch die „Correctheit“ eingeführt worden: es gefällt einfach an ſich, doppelt, weil es ſich den Sieg über das Disharmoniſche errungen hat, dreifach, weil es ſich den Sieg über den Schein-Sieg errungen hat. Man könnte dieß leicht noch vervielfachen, wenn man mehrere Arten falſcher Correction und darauf folgender Ausgleichung annahme, denen endlich immer wieder der abſchließende Ausgleich ein Ende machte, — mit Grazie in infinitum. Dieſe Geſchichte von der Ausgleichung und dem abſchließenden Ausgleich mit ſeinen Ergebniſſen: Claſſicität, Reinheit, Einheit, Wahrheit, freie Geſetzlichkeit, Styl u. ſ. w. wird nun das ganze Syſtem hindurch auf allen wichtigen Punkten mit einer Eintönigkeit abgeorgelt, die kaum auszuhalten iſt. Es iſt eine Formel des Meiſters Herbart und jede Philoſophen-Schule hat ihre Formeln, doch ein ſo haſpelartiges Abſchnurren einer ſtehenden Begriffs-Reihe iſt mir meines Erinnerns noch nirgends vorgekommen.

Mit gegebenen disharmoniſchen Formen den Ausgleich vorzunehmen, muß natürlich ein Jemand da ſein, ein Subject, das den Act vollzieht. Ein ſolches gibt es denn auf einmal von da an, wo mit Einführung der disharmoniſchen, mißfälligen Form ein Act zu ihrer Auflöſung gefordert wird. Dieſer Umſtand führt uns noch einmal auf die bisher öfters berührte und näherer Beleuchtung vorbehaltene Frage: woher? zurück. Woher kommen die äſthetiſchen Verhältniſſe? So darf man nun, behauptet der Formalismus, gar nicht fragen. Es ſind einfach feſtſtehende, unverrückbare Elemente, ſagt ſchon Herbart. „Auch dem Künſtler iſt das Schöne ein Gegebenes, nicht ein von ihm Gemachtes. Seine Thätigkeit iſt die eines Entdeckers, nicht eines Erfinders. Eine fertige Inſelgruppenwelt liegt das Ganze der äſthetiſchen Verhältniſſe vor ihm, das er, ein neuer Cook, mit geübtem Auge der harrenden Mit- und Nachwelt aufſchließt.“ Aus Zimmermann's Aeſthetik wiederhole ich zunächſt den früher ausgehobenen, dort noch nicht verfolgten Satz: „das Bild der

Phantaſie gehört der Aeſthetik an, nicht die Thatſache. Dieſe als gegeben nachzuweiſen, iſt Sache der Pſychologie." Er fährt fort (S. 185): „die Aeſthetik bekümmert ſich daher weiter auch nicht um die Streitfrage, ob die Phantaſie producire oder lediglich reproducire dem Stoffe nach, weil ſie eben der Stoff der Phantaſie, der Inhalt des Vorſtellens, deſſen Was nicht, ſondern nur die Form des Stoffs, wodurch er phantaſievolles Vorſtellen wird, ſein Wie angeht." Ein ſonderbarer Grund! Einen Augenblick zugegeben, daß der ſogenannte Stoff und die Formen einander gar nichts angehen, ſollen wir darum nicht wiſſen dürfen, woher die Formen kommen? Aber die Sonderbarkeit begreift ſich: dieſe Aeſthetik darf nicht fragen, woher ſie kommen, weil ſie nirgend anders herkommen, als aus der Natur und aus dem ihrem Schooß entſtammenden Menſchengeiſte, der ſich innig in ſie verſetzt und aus der Trübung des Endlichen ihr reines Bild herſtellt, weil ſie von beiden nicht trennbar ſind, weil alſo die Auffindung ihres Urſprungs auf das innere Band führte, das ſie ununterſcheidbar an den Inhalt knüpft. Daher regiſtrirt die Aeſthetik nur. „Der Pſychologie können wir es überlaſſen, dieſe Thatſache zu analyſiren, der Aeſthetik kommt es zu, ſie zu regiſtriren." (Stud. u. Krit. I. S. 257.) Und Aeſth. S. 64: „der äſthetiſche Schein macht das Subject urtheilen; wodurch er ſelbſt gemacht und ob er gemacht oder vom Subject ſelbſt hervorgebracht ſei, kümmert die unvermeidliche Folge des ſchönen Scheins, das äſthetiſche Urtheil nicht." Und auch das Urtheil über dieß Urtheil, die Aeſthetik, nicht? Nein! ſo haben wir in der erſten der hier angeführten Stellen geleſen.

In der letzteren wird dieſer Satz weiter als Waffe gegen die „ſpeculative" Aeſthetik verwendet. Ihr Fehler ſoll geweſen ſein, daß ſie ſtets nach der *Urſache* des Scheins, ſtatt nach den Gründen des *Gefallens* des Scheins ſuchte; ſo ſei ſie darauf gekommen, daß die letzte Urſache des ſchönen Scheins das *Abſolute* ſei, das in ihm *erſcheine*. Darauf iſt zuerſt zu ſagen, daß nach den Gründen des Gefallens die formaliſtiſche Aeſthetik ja auch nicht fragt. Wo findet ſich denn bei Z. auch nur ein Wort darüber, warum der ſchöne Schein eigentlich gefalle? Auch dieß ganz natürlich: der Grund, warum das Schöne gefällt, muß derſelbe ſein mit dem, warum es erzeugt wird; es fragt ſich dort wie hier: was treibt den Menſchen, das Schöne in die Welt hineinzuſchauen? Wenn der Formaliſt dieß pſychologiſch unterſuchte, ſo würde er zu dem Satze gelangen, den ich in Heft 5 dieſer Krit. Gänge S. 27 aufgeſtellt habe, d. h. er würde finden, daß dieſer Act einen andern Grund gar nicht haben kann, als weil uns ohne ihn das Weltall nicht harmoniſch erſchiene und ebendaher der Zwieſpalt von Geiſt und Sinnlichkeit in unſerem Weſen ſich niemals rein löſte und ausſöhnte. Daß wir ſagen „erſcheint" und nicht bloß „ſcheint," darum handelt es ſich zunächſt gar nicht. Wir könnten ganz wohl auch bloß ſagen „ſcheint"; deutlicher: wir behaupten, harmoniſche Verhältniſſe wären dem Anſchauenden einfach gleichgiltig, wenn ſie ihm nicht (unmittelbar, in rein inſtinctiver Ahnung) das harmoniſche Weltall bedeuteten; daß Harmonie des Weltalls eine *Wahrheit* iſt, daß alſo der Schein nicht bloß Schein, ſondern Erſcheinung iſt, der Beweis hiefür iſt aus der Metaphyſik zu entlehnen. Und Z. entlehnt aus *ſeiner* Metaphyſik, daß eine Einheit des Weltalls zu ſuchen nur angeblich eine Vernunftforderung, daß das Abſolute hohl ſei und daß es eben eine unbeſtimmte Mehrheit der „urſprünglich Seienden“ gebe. Seine ganze Polemik kommt im Grunde von einem metaphyſiſchen Widerwillen her. Für mich und etliche Andere bedeutet philoſophiſch nach dem Weſen der Dinge forſchen ſo viel als: nach ihrer letzten Einheit forſchen; Weſen des Univerſums und nur Ein Weſen, dieß iſt uns gleichbedeutend. Daß es allerhand Sachen und dahinter unbekannte X gebe, das weiß der gemeine Mann auch, das zu wiſſen braucht es keine Philoſophie. Ueber die Unterſchiede, Verbindungen und Beziehungen, Wechſelwirkungen der vielerlei Sachen kann man dann immer noch ſcharfſinnige Unterſuchungen anſtellen, manche werthvolle Bruchſtücke für eine künftige tiefere Einheits-Philoſophie liefern und mir fällt nicht ein, zu läugnen, daß Herbart mit ſeinem mathematiſchen Kopfe das geleiſtet hat, aber mehr auch nicht. Keine letzte Einheit von vornherein Suchen: das hat ſich noch an jeder Philoſophie bitter gerächt, an Leibniz durch ſeinen geiſtloſen Begriff der präſtabilirten Harmonie, an Kant durch ſeinen kindlich nachpoſtulirten Gott. Das Abſolute iſt freilich „hohl,“ d. h. die Einheit iſt neben der Vielheit nicht wieder eine beſondere Exiſtenz; ſo iſt jeder Begriff, d. h. jede gedachte Potenz, die eine Gattung von Seienden zuſammenfaßt, „hohl“ und ebendieſe Hohlheit iſt die höchſte Fülle, weil ſie das ſonſt zerfallende Seiende bindet, d. h. eigentlich erſt ſetzt. Genug, der Formalismus hält vom Schönen die Frage nach dem Urſprung ab, weil ſie ihn in die Tiefe der Welt-Einheit führen würde, von der er nichts wiſſen will. Es könnte ſcheinen, als dürfte er ganz gut zugeben, daß das Schöne den Schein eines harmoniſchen Weltalls zum Grunde ſeines Wohlgefallens habe, wenn man nur darauf verzichtete, dieſe Einheit metaphyſiſch zu beweiſen, wie ja denn auch wir dieſen Beweis in der Aeſthetik nicht führen wollen; aber allerdings, wer eine Metaphyſik in petto hat wie die Herbartiſche, aus welcher poſitiv folgt, daß dieſer Schein leerer Schein, reine Täuſchung wäre, der darf ihn in der Aeſthetik nicht dulden. Es iſt alſo freilich klar: die Aeſthetik führt in die Metaphyſik, ſetzt ſie vielmehr voraus und unſer ganzer Streit iſt im Grund ein metaphyſiſcher. Und trügt mich nicht Alles, ſo iſt es ein Streit des Theismus mit dem Pantheismus. Mehrere Stellen dieſer Aeſthetik weiſen auf einen perſönlichen Gott als höchſten Künſtler; mit dem Vorbehalte freilich, dieſe Idee als erkannte Wahrheit einzuführen, ſei die Aeſthetik nicht ermächtigt, weil der Nachweis in die Metaphyſik gehört. Ganz richtig, und diejenige Metaphyſik, welche dem äſthetiſchen Formalismus vorausgeſetzt iſt, ſchließt von der zweckmäßigen Geſtaltung der höheren Organismen, alſo teleologiſch, auf eine höhere Intelligenz; dieſe Intelligenz ordnet aber nach Herbart nur die Beziehungen der vielen Seienden, der einfachen realen Weſen, an ſich beſtehen ſie neben und außer derſelben undurchdringlich in ihrer Selbſtändigkeit; übrigens, da der teleologiſche Schluß nicht ganz bis zur Evidenz ausreicht, iſt er durch den Glauben zu ergänzen, der einen außerweltlichen perſönlichen Gott bedarf. Die Lehre vom Schönen als bloßer Form, die an einen Gegenſtand ohne jedes innere Band ſich knüpft, iſt genau ein Analogon zu dieſer Lehre von einem außerweltlichen perſönlichen Gott, welcher Monaden ordnet, deren inneres Weſen ihm in unerreichbarer und unerweichbarer Fremdheit gegenüberſteht, und unſer Begriff von ſeelenvoller Form iſt ein genaues Analogon des Monismus, der Lehre von der reinen Immanenz des abſoluten Geiſtes. Aber nicht nur Analoga ſind beide, ſondern beide ſind auch Ausflüſſe der Metaphyſik, zu der ſie das Analogon bilden; man kann als Aeſthetiker die ſeelenvolle Form lehren und doch Theiſt ſein, aber es iſt nicht conſequent. Unſere Lehre iſt pantheiſtiſch, das Schöne iſt das vollendete und vollendende Zeugniß für die pantheiſtiſche Philoſophie, und ſo wird es wohl mit meinem: hinc illae lacrymae ſeine Richtigkeit haben.

Die Aeſthetik hat rein keinen Grund, zu thun, als wüßte ſie nicht, daß wir die wohlgefälligen Formen zunächſt in der Natur finden. Die Natur ſchafft ſie, um durch immer höhere Gliederung die beſeelte Geſtalt hervorzubringen. Der Nerv wird von ihnen harmoniſch berührt. So weit, als dieß nachzuweiſen iſt, hat es jede Aeſthetik mit Phyſik und Phyſiologie ebenſo zu thun, wie der Formalismus. In die ſinnliche Wahrnehmung und Empfindung legt ſich die Seele, ſymboliſirt die nicht concrete Erſcheinung, idealiſirt ſie und die concrete, direct ſprechende, wird erfindend: wie ſoll nun die Aeſthetik auf Hereinziehung der Pſychologie verzichten können, warum ſollen? Wann iſt je der Verkehr des Leihens und Entlehnens zwiſchen den Wiſſenſchaften verboten geweſen? Das Schöne iſt nicht ein Ding, ſondern ein Act, die wohlgefälligen Verhältniſſe ſtecken nicht in einem myſtiſchen Behälter irgendwo im raumloſen Raum, deſſen überſinnlichen Deckel ſie manchmal öffnen, um ſich — theilweiſe — entdecken zu laſſen, ein Thätiges iſt die Natur, die in heller Gegenwart ſie als Ausdruck des Weſens ihrer Werke ſchafft, ein Thätiges der Geiſt, der ſie zu ungetrübter Harmonie umſchafft, und man ſoll das Weſen des Schönen unterſuchen und doch dieſes bewegte Schaffen weglaſſen können? Nebenbei, verzettelt und unentwickelt kommen ja die weſentlichen pſychologiſchen Begriffe doch auch in dieſem Syſteme vor; da und dort die Anſchauung, das Anſchauliche, z. B. bei dem „Syſtem der Vollkommenheit“ (S. 87): „da die anſchauliche Vorſtellung verhältnißmäßig intenſiver wirkt, als die abſtracte, ſo ergibt ſich als weitere Folge die Anſchaulichkeit des Bildes.“ So in einer Ecke ein Hauptbegriff! Der Act der Idealiſirung wird — noch nicht behandelt, ſondern nur erſt angedeutet zuerſt im dritten Capitel des I. Buchs bei den „abgeleiteten Formen;“ hier heißt es, da Disharmonien bei gegebener Mehrheit von Vorſtellungen doch immer vorkommen, bedürfe es eines Subjects, um den Vorſtellungsinhalt aus Eigenem umzuändern. Und vorher, alſo bei der „disharmoniſchen Qualitätsform,“ hat man dieß Subject noch nicht bedurft zur falſchen Correction, zur Ausgleichung und zum abſchließenden Ausgleich? Der Leſer erinnert ſich, wie wir dazumal vergeblich nach ihm umſahen. Im II. Buch, Capitel 2.: „der ſchöne Geiſt“ wäre es doch wohl an der Zeit, den Prozeß, wodurch die empiriſche Form in die ideale umgeſchaffen wird, endlich aufzunehmen; da gibt es ja überall ſchon Kunſtwerke, Künſtler, aber da iſt nun wieder das Schema: falſche, künſtliche Regel, Ausgleichung, ausgleichender Abſchluß zur Hand, d. h. es iſt negativ von Entfernung falſcher Mittel, die Disharmonie zu löſen, poſitiv von der wahren Herſtellung der Harmonie die Rede, ohne daß man irgend erführe, worin ſie beſteht und durch welches Organ ſie bewerkſtelligt wird. Wir gehen auf dem alten Wege vorwärts und erinnern uns, in jener Gegend, im erſten Abſchnitt der Lehre vom ſchönen Geiſt endlich dem Namen der Phantaſie, freilich in verwirrender Nachbarſchaft außeräſthetiſcher Gebiete, begegnet zu ſein; wir ließen es uns gefallen, daß es hieß, die Phantaſie ſei es, die eine Mehrheit von Vorſtellungen zum ſchönen Ganzen ordne, aber es war hiemit noch ſehr wenig geſagt; wir gehen weiter und finden, daß dort dann im dritten Capitel zuerſt in den Vorbemerkungen über die „idealen Kunſtwerke des Vorſtellens“ ein Wort vom „läuternden Formfeuer der Phantaſie“ fällt, aber wo werden wir denn endlich etwas Näheres von dieſem Läuterungsfeuer erfahren? Nun, es kommt in dem Abſchnitt, der, wie wir früher geſehen, mit der Ueberſchrift: „die Kunſtwerke des durch Worte ausdrückbaren Vorſtellens“ den Grund zu der Lehre von der Poeſie legt. Warum nun aber erſt hier? Da doch überall vorher ohne den idealiſirenden Geiſtes-Act nicht auszukommen war? Wir beſinnen uns: dieſer Act hat es mit concreten, ausdrucksvollen Lebensbildern zu thun, wofern die übrigen Künſte außer der Poeſie ſich mit ſolchen befaſſen, wofern Baukunſt, Muſik das Stimmungsleben der Seele, wofern die Plaſtik nicht abſtracte Körper, ſondern Thier und Menſch, die Malerei nicht bloß Farben, ſondern die farbige Welt, das volle Leben uns entgegenbringt, ſo iſt das ja, wie wir ſchon auf unſerer früheren Wanderung erfahren haben, Uebertragung der Poeſie in dieſe Künſte, ein Uebergriff der erſteren in die letzteren, wenn man die Poeſie vor ihnen aufführt, eine Rückverlegung, Rückſchiebung in dieſelben, wenn man jene zuletzt aufführt, wie dieß der Formalismus thun muß, nicht aus dem natürlichen Grunde der Stufenleiter wie wir, ſondern um von den andern Künſten zuerſt allen Lebensinhalt auszuſchließen. Daher erfahren wir von dem, was die Aeſthetik ſonſt zuerſt wiſſen will, am Ende! Aber wir erfahren doch? Ein kleines Stück Pſychologie war ja nun dennoch nicht zu entbehren. Alſo: Wahrnehmung, Anſchauung (von ihr auch jetzt nichts Ausführliches), inneres Bild: das pſychiſche Gemeinbild des Angeſchauten; weiterer Schritt: Ausſonderung des Individuellen, Hervorhebung des Gemeinſamen zum pſychiſchen Kunſtwerk, während die logiſche Verarbeitung zum logiſchen Kunſtwerk führt; jenes behält die Form der Anſchauung bei, dieſes nimmt die Form des Begriffs an, jenes macht keinen Anſpruch auf Richtigkeit und Gültigkeit, dieſes macht ihn. Folgt etwas von Verſchmelzung des Gleichartigen, Hemmung des Entgegengeſetzten und dazu (S. 276) ein Beiſpiel von einer rothen Porphyrbildſäule eines Centaurs im Pallaſt Borgheſe und einer ſchwarzen von Baſalt ditto daneben, wo „mit erweiterter Umſchau“ der Farben-Unterſchied aus dem inneren Bilde verſchwindet und nur das beiden Figuren Gemeinſame, die Form, bleibt! Das dient als Beiſpiel für den Idealiſirungs-Act der Phantaſie. Es wird dann verſichert, daß es ein purer pſychiſcher Mechanismus ſei, durch welchen dieſe Scheidung und Verſchmelzung und hiemit das Normalbild entſtehe; — die jetzt aufgekommene Mode, in der Pſychologie das Geſetzmäßige Mechanismus zu nennen. Nachher heißt es wahrer und lebendiger, daß, während die Logik das innere Bild hofmeiſtere, um es zum Begriff umzubilden, die pſychiſche Kunſt ſich begnüge, daſſelbe den pſychiſchen Geſetzen gemäß wachſen gelaſſen zu haben; es ſei eine Gunſt des Glückes, wenn auf dieſem Wege aus zahlreichen urſprünglichen Anſchauungen durch Verſchmelzung des Gleichartigen, Zurückhaltung des bloß Individuellen, das ſtarke Gattungsbild, das wahre Normalbild ſich erzeuge. Neues iſt hier nicht gegeben. Das ächte Idealbild iſt generell und doch individuell, der Prozeß ſeiner Erzeugung alſo viel verwickelter, als man glaubt, wenn man ihn mit den Begriffen der Ausſcheidung und Verſchmelzung, Erhöhung meint erklären zu können, aber auch ſo geheimnißvoll, daß es kein Vorwurf iſt, wenn unſer Senkblei in dieſe Tiefe nicht reichen will; nur ſollte gezeigt ſein, wo dieß Dunkel liegt, und ſollte das Nichtwiſſen geſtanden ſein.

Wie verhält ſich nun aber der Idealiſirungs-Act der Phantaſie zum Syſtem? Zunächſt, da die anderen Künſtler, wenn ſie das Leben darſtellen, in die Kunſt des Dichters übergreifen, ſo werden ſie ihn von dieſem entlehnen müſſen; der Bildhauer, wenn er zur Darſtellung von Verhältniſſen gekrümmter Flächen den Thier- und Menſchenleib benützt, der Maler, wenn er der ganzen Natur, dem ganzen Menſchenleben geſtattet, ihm als Haken zu dienen, woran er Licht- und Farben-Harmonieen hängt, ſie müſſen, um die Bilder des Lebens zu idealiſiren, zum Dichter auf Borg gehen? Doch halt! Für was denn die ganze Bemühung? Für was ſoll auch der Dichter ſelbſt ſich mit Idealiſiren plagen? Man beachte doch nur, daß das Umſchmelzen der concreten Anſchauung im Läuterungsfeuer der Phantaſie etwas ganz Anderes iſt, als das Entdecken reiner Form-Verhältniſſe! Dieſe ſtehen mit dem Was, woran ſie ſich knüpfen, lediglich in keinem inneren Verhältniſſe. Die Gedanken — und das ſind doch wohl nicht bloß, was man ſonſt Gedanken nennt, ſondern auch concrete Lebensbilder — können „unbedeutend und abgebraucht“ ſein (Aeſth. S. 29). Die Formen können am Todten und Geiſtloſen wie am Lebendigen und Geiſtigen gefallen (S. 63); ſie ſind ja gleichgiltig gegen jeden Stoff, ſie paſſen daher zu jedem, die Form kann gar nicht anders, ſie muß ihren Glanz über Gleichgiltiges ausſtrömen, ihre Sonne ſcheint theilnahmlos über Gerechte und Ungerechte (S. 30). Freilich kann der Künſtler ganz Verbrauchtem neues Leben einhauchen, einen ſcheinbar todten Stoff beſeelen, das thut er eben durch den Idealiſirungs-Act, aber das bloße Anknüpfen der wohlgefälligen Formen, das im ganzen Syſtem Loſungswort iſt: dieſes Ueberwerfen eines Mantels, Aufleimen, Anleimen an einen Träger, Hängen an ein Gerüſte iſt nun doch etwas ganz Anderes, als jener Act; glaubte Z. jenen für alles Schöne zu bedürfen, d. h. verſtände er darunter die Herſtellung der ſchönen Form überhaupt, ſo müßte er ihn früher, vorn im Syſtem aufführen. Aber jener Act bezieht ſich auf das, was bis dahin immer nur Gerüſte hieß, und es iſt doch nach allen Prämiſſen eine Idealiſirung des Gerüſtes durchaus nicht vonnöthen. Sie duldet ja nichts Abgebrauchtes, Todtes, ſie dringt in's Innere des „Gerüſtes,“ erfaßt es im Kern und bildet es um. Der Formaliſt bedarf aber den Idealiſirungs-Act nicht nur für die übrigen Künſte außer der Poeſie nicht, auch für dieſe Kunſt braucht er ihn nicht, es genügt auch für ſie das Componiren ohne das

Idealiſiren; ja er darf ihn überhaupt nicht in ſein Syſtem einführen. Sobald Ernſt damit gemacht wird, ſchlägt dieſer Act ſein Syſtem todt, er hat in ihm ſeinen Feind und Mörder in's Haus aufgenommen. Dem Formalismus iſt Componiren in allen Künſten Alles; ſpricht er von Erhöhen, Umſchmelzen, Beſeelen, Läutern, Idealiſiren und Erfinden, er darf nur das Componiren darunter verſtehen.

In dieſes einfache Wort: dem Formalismus iſt Componiren Alles, läßt ſich das Ganze unſerer Kritik zuſammenfaſſen. Es iſt nur noch übrig, dieß etwas näher zu beleuchten. — Ein Shakespeare läßt nicht den kleinſten Winkel in ſeinen Dramen geiſtlos. Er gibt Allem ein eigenartiges Leben. Das plaudernde Kind, der Bediente, den er nur ein paar Minuten lang beſchäftigen muß, der Mörder, der gedungen wird: keine noch ſo untergeordnete Figur bleibt abſtract, ohne Individualität, und mit welchem Aufwand von Geiſt ſtattet er erſt die Hauptperſonen aus und hebt ſie aus den Mittelfarben des Lebens hoch aufglühend hervor! Nach dem Formaliſten iſt dieß Alles reiner Luxus. Hätte Shakespeare die Charaktere in ſeinem Othello, ſeinem Macbeth um viele Stufen geiſtloſer, matter gehalten, das Kunſtwerk bliebe daſſelbe, denn das Verhältniß iſt ja Alles. Iſt ein Charakter matt, der contraſtirende darf nur gleich matt ſein, ſo heben ſie ſich doch ebenſo gut in gegenſeitiger Spannung wie blaßroth und blaßgrün. Hätte er dem blutigen Schotten nicht ſo viel von ſich ſelbſt, d. h. von ſeinem eigenen Phantaſieleben geliehen, um zu zeigen, wie gefährlich die Phantaſie mit ihrem romantiſchen Reize für den Ehrgeiz werden kann: er hätte nur der Lady Macbeth ebenfalls weniger von derſelben gefährlichen Macht leiden dürfen und das Verhältniß, die Harmonie im Unterſchied zwiſchen dem doch zuerſt gewiſſenhafteren Mann und dem haſtigeren, von des Wunſches Heftigkeit geſtachelten Weib wäre dennoch hergeſtellt. Wäre Jago weit nicht ſo genial im Böſen, Othello zehnmal ärmer an Herz und tragiſchem Pathos, Desdemona an wehrlos ſchöner Weiblichkeit: das Verhältniß zwiſchen Intrikant, verblendetem Helden und gutem, armem Opfer der Lüge und Eiferſucht könnte ebenſo gut die nöthige Wechſelſpannung enthalten. Wenn der Formaliſt dieß läugnen und behaupten wollte, eben die Wechſelſpannung fordere die Erhöhung der Verhältnißglieder, ſo dient zur Antwort: die bloße Rückſicht auf die Wechſelſpannung der Theile, die bloße Beziehung konnte nun und nimmermehr dem Dichter den Geiſt eingeben, die aus dem Kern des Lebens geheimnißvoll ſchaffende Urgewalt, um ſo das Einzelne zu beleben, ſo reich es auszuſtatten. Die Berechnung iſt nicht Vertiefung, Durchgeiſtigung, Idealiſirung, bloße Berechnung aber iſt das Componiren, wenn man es iſolirt, wenn man die innere Durchdringung und Umſchmelzung in ihm mitzubefaſſen meint und in Wahrheit vielmehr von ihm ausſchließt und fernhält. Die Charaktere in einem Drama ſind nach dem Formalismus nur Rechenpfennige, nur ihre Stellung, nicht ihre Umwandlung in Gold iſt das Geſchäft des Dichters. Man kann ganz wohl auch vom Begriff des Componirens aus- und von da zu dem des Schaffens und Umſchaffens übergehen, aber nicht, wenn man ſich als Formaliſt den Weg verſperrt hat, zwei Seiten Eines Acts beſtimmt zu unterſcheiden und dann ihre Untrennbarkeit zu zeigen. Eigentlich ſchließt der Act des Schaffens drei Momente in ſich: Erfinden, Idealiſiren, Componiren; die Lehre von der Phantaſie hat darzuthun, wie jede dieſer Thätigkeiten in der andern enthalten iſt und nur relativ bald die eine, bald die andere vorwiegt. Es würde zu weit führen, wenn ich dieß hier eingehend nachweiſen wollte; einiges Licht fällt darauf, wenn wir aus dem gebrauchten Beiſpiel den Charakter der Desdemona noch einmal aufnehmen. Shakespeare fand ihn ganz unentwickelt in ſeiner Quelle vor. Die Handlung braucht ein unſchuldiges und eigenthümlich wehrloſes Weib; unter ſolchen Mißhandlungen, wie Desdemona ſie erleidet, würde jede Andere ſich lebhaft ihrer ſelbſt annehmen, ja zur Noth ſich durchſchreien und dadurch die Wahrheit an den Tag bringen; es liegt in ihrem nicht verſtehenden, immer gleich ſanften Dulden etwas Dummliches; die negative Eigenſchaft der Wehrloſigkeit in eine Schönheit zu verwandeln, dazu gab die Novelle des Cinthio nicht den geringſten Anhalt. Hätte Shakespeare den Charakter in dieſer Stumpfheit belaſſen, ſo wäre er nicht nur an ſich, d. h. für Leſer und Zuſchauer, ſondern auch für Othello reizlos, ſeine Liebe, ſeine Wuth aus Liebe, die Höllenqual der Reue nach dem Morde bliebe unerklärt, die ganze Handlung verliefe flach und graß zugleich. Wer nun bloß von Aufheftung formaler Verhältniſſe weiß, der hat ſich Shakespeare's Leiſtung nur ſo zu erklären, daß er ſagt: Shakespeare fragte ſich, wie er es anzufangen habe, um die Figur, wie er ſie vorfand, ſo umzubilden, wie es die Ruckſicht auf das Wechſelverhältniß der Perſonen in der Handlung fordert. Wer aber wird glauben, daß ſo auf dem Wege der bloßen Berechnung das himmliſche Bild der reinſten

Weiblichkeit entſtanden ſei, die eben durch ihre Reinheit, durch die Unendlichkeit ihrer Liebe, durch den Adel ihrer Sitte und Sanftmuth wehrlos wird? Das Componiren mußte in Einem Acte ein Idealiſiren ſein, und dieß Idealiſiren war ja bei der Kargheit des Vorgefundenen nothwendig auch ein Erfinden, ein Schaffen von Zügen und Scenen. Dieß zuſammen heißt aber aus dem Kerne ſchaffen. Sich beſinnen, was die Compoſition fordre, entſprechende unzulängliche Erinnerungsbilder von ähnlichen Charakteren vereinigen, das Störende darin ausglühen, neue Züge hinzufügen, für die Momente ſorgen, die dieſer Seele voll eines unerſchöpflichen Schatzes von Liebe und Güte Anlaß geben, ihre innere Schönheit, ihre ideale Kindheit auszuſprechen: das Alles miteinander war nur Ein heller Traum, worin dieſe reine Geſtalt aus dem durch die Handlung gegebenen Keime von ſelbſt hervorwuchs. Z. hat, wie wir geſehen, ein paar Worte von dieſem Selbſtherauswachſen, aber ſie ſind Fremdlinge auf ſeinem Boden, ſie gehören nicht hinein. Es wäre ſehr zu beſorgen, daß durch dieß frei nothwendige Wachſen aus dem Keim das Verhältnißglied bedeutend, ausdrucksvoll würde, die Kunſt ſoll aber ja nach Herbart nichts ausdrücken. — In der Muſik bezeichnet man durch das Wort Componiren das Ganze der ſchaffenden Thätigkeit. Der Formalismus, der ſeinen Standpunkt in dieſer Kunſt nimmt, beeile ſich nicht zu ſehr, dieß für ſich zu benützen und auf alle Künſte anzuwenden. Die Conſequenzen, die ſich daraus ergäben, ſind ſo eben gezeigt. Wir wollen aber bei der Muſik ſtehen bleiben und jene früher angeführten Stellen, worin dieſer Kunſt doch ſo etwas von Gefühls-Ausdruck zugeſtanden wird, beim Worte nehmen. Hat nun der muſikaliſche Künſtler nichts zu thun, als im Rahmen von Tact und Tempo Tongruppen aufeinander zu richten, daß ihr Verhältniß ein akuſtiſch harmoniſches wird? Muß nicht die Gruppe eine gefühlte ſein? Nun wäre es aber, wenn Componiren Alles iſt, ganz gleichgiltig, ob dort der Schmerz lahm, hier die Luſt ſeicht ausgedrückt wird; ſind beide Glieder ſo matt wie ſie mögen, ſie können in der Mattheit noch des Gegenſatzes genug enthalten, um ſich wechſelſeitig zu ſpannen und zu heben; es braucht überhaupt gar keine Erfindung; wer Harmonie-Lehre, Generalbaß verſteht, wird ſchon ein ganz hübſches Verhältniß-Zimmerwerk zu Stande bringen. — So wird es aber doch wohl der Sprachgebrauch nicht meinen; er entſtand eben zufällig, wie es zu gehen pflegt, nahm ein Moment aus dem Ganzen heraus als Bezeichnung für dieſes und wollte damit nicht die andern ausſchließen, nicht ſagen, daß Zuſammenſetzen Alles ſei.

Nur noch ein Wort vom Unterſchied zwiſchen Form-Talent und ganzem, wahrem Talent. Wie will der Formaliſt einen Dichter, der im Grunde mehr Verskünſtler, als wahrer Poet, der im Inhalt bloß an- und nachfühlend, nicht original iſt, von dem geiſtvoll originalen unterſcheiden? Gedanken hat der erſtere auch und weiß ſie ganz wohlgefällig aufeinander zu richten, nur ſind ſie nicht tief, nicht neu. Das iſt aber ja ganz gleichgiltig nach dem Princip der reinen Form, es dürfen ja „verbrauchte“ Gedanken ſein. Man kann von W. Schlegel nimmermehr ſagen, daß er nur mit verbrauchten Gedanken operire, noch viel weniger von Grillparzer und Halm, die vollends gewiß keine bloßen Verskünſtler ſind, doch himmelweit iſt noch ihr Abſtand von Goethe und Schiller; worin beſteht er? Oder, die bildende Kunſt ins Auge zu faſſen, z. B. die Malerei: wodurch unterſcheidet ſich Giulio Romano, Vaſari, Franz Floris von Raphael und Mich. Angelo, wodurch die ſämmtlichen Eklektiker von allen großen Meiſtern, aus denen ſie ihre Formen-Harmonien zuſammenlaſen?

Ich habe nur wenige Bemerkungen noch hinzuzuſetzen. Daß dieſe Theorie praktiſch zu todtem, conventionellem Claſſicismus führen muß, iſt anderwärts geſagt. Eigentlich führt ſie zu gar nichts, dieß glaube ich gezeigt zu haben. Wie die Aeſthetik als „exacte Wiſſenſchaft" dem Künſtler beſſer ſoll dienen können, als die ſogenannte Gehalts-Aeſthetik (Stud. u. Kr. 265), mag ein Anderer begreifen. Was meßbar iſt, lernt der Künſtler meſſen in der Schule ohne Aeſthetik. Aber auch nach den Formaliſten läßt ſich ja nicht Alles meſſen, mindeſtens die Gedankenverhältniſſe in der Poeſie nicht. Daß das Kunſtwerk Einheit in der Vielheit darſtellen ſoll, hat man gewußt, ehe es einen Formalismus gab. Wenn nun der Künſtler, was man meſſen kann, meſſen lernt ohne die Aeſthetik, und wenn ihm im Uebrigen der Formalismus nichts Neues ſagt, was ſoll er denn aus ihm lernen? Wie er die Formen beſeelen ſoll? Aber was dieſe Theorie unter Beſeelung verſteht, das haben wir ja geſehen. Doch möge ſie immerhin unfruchtbar ſein; die Aeſthetik kann nicht ſchaffen lehren; aber durch die Hereinziehung aller möglichen außeräſthetiſchen Gebiete muß ſie für den Künſtler nur noch mehr kopfverwirrend werden, als für den, der ſich wiſſenſchaftlich damit befaßt und wenigſtens leichter als dieſer, der ſich mit dem Geſchäfte der Entwirrung nicht plagen kann, einſieht, woher die Verwirrung kommt. Eigentlich würde nun aus Allem folgen, daß durch ein ſolches Syſtem keine Richtung der Kunſt mehr als die andere, weil keine, begünſtigt wird. Wenn die Form an das Was nur angehängt wird, ſo iſt kein Princip gegeben, zu beſtimmen, wie viel oder wenig des Was genommen werden ſoll, um ſie daran zu hängen. Z. ſelbſt ſtellt ja ein Syſtem der Wahrheit (charakteriſtiſche, naturwahre, realiſtiſche Kunſt) in gleicher Geltung (Aeſth. §. 197) neben ein Syſtem der Einheit (Idealismus, Claſſicismus). Dennoch iſt es nur natürlich, daß der Formalismus darin nicht conſequent iſt, ſondern entſchieden die claſſiſch idealiſtiſche Richtung begünſtigt. Denn zwar muß natürlich auch dieſe ihren Stoff von innen heraus beſeelen, ein lebendiges Einheitsband zwiſchen Form und Stoff, wie es die formaliſtiſche Aeſthetik abweiſt, kennt und beſitzt auch ſie, freilich aber ein zartes Band, das nur ein beſchränktes Maß von naturwahren Lebenszügen herbeizieht und umfaßt; das beſchränktere Maß aber kann leicht verwechſelt werden mit der völligen Ausſchließung. Es ſcheint, als ob die ſtreng ſtyliſirende Kunſt nur ein Syſtem von Formen über ihren Gegenſtand herſpanne, es ſcheint, als ob der realiſtiſche, charakteriſtiſche Styl (auch der ächte und berechtigte nämlich) ſtoffartig verfahre, und es wäre ein Wunder, wenn der Formalismus nicht dieſem Scheine folgte. Daher eifert Z., wo irgend Gelegenheit iſt, gegen das, was er Romantik nennt, d. h. keineswegs bloß gegen die falſchen Stoff-Effecte, ſondern erkennbar gegen den wahren kräftigen Lebensgeiſt in der Kunſt. Er müßte eigentlich Shakeſpeare verdammen, der mit ſo rückſichtsloſer Grobe in die Lebenswahrheit hineingreiſt und — unter Schönheit lebloſe Harmonien verſtanden — uns als Loſungswort entgegenruft: tauſendmal lieber unſchön, wenn nur lebendig! In der Geſchichte unſerer Literatur hat ſich wirklich die claſſiſche Stylrichtung mit dem Begriffe der reinen Form, obwohl ſie einander eigentlich nichts angehen, merkwürdig verſchwiſtert. Goethe „ſchafft ſich Shakeſpeare vom Halſe,“ wird einſeitig claſſiſch, behandelt ſeinen Fauſt geringſchätzig und leichtſinnig, weil er ſchlechterdings im genial naturwahren Styl, der uns nördlichem Volke doch der einzig bleibend und wahrhaft zuſprechende iſt, fortgeführt zu werden verlangte, der Dichter aber dieſen Styl als barbariſch verachtete, und ſtellt dann unter die „Fratzen“ die griechiſche, plaſtiſche Helena, um alle Einheit des Styls ſicher zu vernichten und durch den Froſt der Allegorie dieſe Vernichtung zu vollenden; er ſchreibt ſeine natürliche Tochter, ein höchſt belehrendes Bild von äſthetiſcher Abrundung auf Koſten der Fülle, Wahrheit und Schlagkraft des Lebens, und um dieſelbe Zeit mehren ſich ſeine Aeußerungen über die einzige Geltung der reinen Form. Goethe hat als Dichter (nur als lyriſcher nicht) auffallend früh gealtert, namentlich vermochte er auffallend früh keine Leidenſchaft mehr darzuſtellen; der Grund dieſer Erſcheinung iſt nicht bloß, aber hauptſächlich in dem vereinigten Einfluß ſeiner gräciſirenden Geſchmacksrichtung und dieſes Formprincips zu ſuchen. Schiller lief ähnliche Gefahr, aber wir dürfen glauben, daß ihn, wäre er am Leben geblieben, ſein ſtärkeres Feuer dauernd vor ſo verfrühter Auskühlung mehr geſchützt hätte, als Goethe ſeine viele höhere Begabung. Von dieſem gefährlichen Punkte, auf dem ſich unſere großen Dichter mit dem

Gedanken der reinen Form, der „Vertilgung des Stoffs durch die Form“ befanden, führt eine gerade Linie zu der Romantik, die von der Verflüchtigung des Stoffs ausgieng und wo ankam? Nun, bei der Verflüchtigung erſt gerade recht der Form ſelbſt, beim eiteln Formenſpiel und der gleichzeitigen Loslaſſung der graſſeſten Stoff-Effecte. Es iſt dieß ein Punkt, der in unſerer Literaturgeſchichte oft genug zur Sprache gekommen, aber noch lange nicht gründlich genug verfolgt worden iſt. Dazu iſt hier nicht der Ort. Nur das füge ich noch hinzu, daß das hier beſprochene Buch auch durch ſeine tiefe Unlebendigkeit der kälteren und vornehmeren Stylrichtung entfernt verwandt erſcheint. Sehr wohl weiß ich, daß Wiſſenſchaft des Schönen etwas Anderes iſt, als das Unding: ſchöne Wiſſenſchaft. Das ſtrenge, ſcheinloſe Denken muß ſich hüten, ins Dichteriſche zu verfallen. Aber der Aeſthetiker muß doch ſeinen Gegenſtand lebendig ſchauen und fühlen, ehe er ihn denkt; nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu. Er muß alſo Nerv haben, und das wird man ihm anſpüren, auch wo er dem Nerv nicht geſtatten will, zu ſchwingen. Es wird daher Natur auch in einem Werke des ſtreng forſchenden Geiſtes zu fühlen ſein. Und, dieß vorausgeſchickt, darf ich ſagen, daß ich in dieſem Werke keine Natur, keinen Puls gefunden habe. Es finden ſich einzelne geiſtreiche Stellen, aber ſie hervorzuheben ſei mir dafür erlaſſen, daß ich mich andrerſeits enthalte, eine Diſtelleſe von Stylproben preiszugeben, die ich mir nebenher angelegt habe, von Sätzen, die ſo verzwickt gebaut ſind, daß man die Hälfte der ganzen Geduld, die man zum Verſtehen des Gedankens braucht, an das Conſtruiren der Perioden ausgeben muß.

Erlaſſen wird man mir nun auch, daß ich auf die Schrift von Theod. Vogt über Form und Gehalt in der Aeſthetik und ſpeciell den 7. Abſchnitt darin, der ſich polemiſch mit mir beſchäftigt, noch eintrete. Es könnte dabei nichts zur Sprache kommen, was nicht in dieſer Kritik bereits beſprochen iſt, es würde nur zu Wiederholungen führen; zudem iſt der genannte Abſchnitt gegen eine Arbeit gerichtet, die ich nicht mehr zu vertreten habe, nämlich gegen den Artikel „Ueber das Verhältniß von Inhalt und Form in der Kunſt", beſonders abgedruckt aus d. Monatsſchr. des wiſſenſchaftl. Vereins in Zürich 1858, den ich ſchrieb, als mir das formaliſtiſche Syſtem noch nicht entwickelt vorlag; erſt die Geſchichte der Aeſthetik und die Aeſthetik von R. Zimmermann haben klaren Einblick gegeben.

Nicht ohne Grund habe ich dieſe Theorie ſo eingehend behandelt. Der Standpunkt der reinen Form ſpielt, unklar aufgegriffen aus der Maſſe landläufiger Reflexionen, keine kleine Rolle in der Praxis der Kunſtkritik und der Kunſt ſelbſt. Gar Viele, die ſich niemals ſtrenge Rechenſchaft über ihn gegeben haben, gebrauchen ihn als Maßſtab des Urtheils in der erſteren und folgen ihm als Richtſchnur, ſtellen ſich unter ihn als Deckmantel der Schranken ihres Könnens in der letzteren, beide freilich inconſequent und unbewußt dieſer Inconſequenz, ſelbſtzufrieden in ihrer Confuſion. Beide ſollen einmal ſehen, wie es mit ſeiner Begründung ausſieht und wohin er eigentlich führt, wenn er in Geſtalt eines Syſtems auftritt. Will ſich alſo Einer und der Andere die Bemühung auflegen, mir in dieß Labyrinth zu folgen, ſo iſt meine Arbeit, obwohl zunächſt rein im Intereſſe der

Wahrheit an ſich unternommen, doch wohl auch für die Klärung des Urtheils in der ausübenden Kritik und Kunſt nicht vergeblich. Es handelt ſich um eine ganze ſtarke Strömung, die, aus verworrenen Begriffen von der reinen Form fließend, in der Gegenwart durch dieſe Gebiete geht und zu deren Bekämpfung oder Regulirung auch nur indirect beigetragen zu haben ſich doch wohl der Mühe lohnt. Ein Blick auf die Malerei und die Kunſtkritik in dieſem Gebiete ſoll mir noch dienen, zu zeigen, wie nothwendig es iſt, in den Grundbegriffen aufzuräumen.

Der ſogenannte Realismus iſt beſonders in dieſer Kunſt ſtark vertreten, und zwar meiſt (nicht nothwendig) als Colorismus, d. h. als Bevorzugung der Farbenſtimmung auf Koſten idealen Werthes in Zeichnung und Ausdruck. Courbet und ſeine Richtung hat auch in Deutſchland zahlreiche Anhänger. Nun ſcheint eine ſolche Richtung mit dem Formalismus gar nichts zu thun zu haben. Er ſcheint den Idealismus zu begünſtigen, wie kann er im Gegentheil auch den coloriſtiſchen Realismus zu begünſtigen ſcheinen? Er hat an ſich keinen Grund, ſich mit Farben-Accorden zufrieden zu geben und nicht ebenſo ſich auf Linien-Harmonie, auf äſthetiſchen Werth der Zeichnung zu dringen. Nun aber wie iſt es mit dem Ausdruck? Farbe und Zeichnung verbunden ſind die Mittel, ihn hervorzubringen. Zunächſt ſcheint er nach dem formaliſtiſchen Princip rein abgelehnt; denn die Kunſt ſoll ja nichts ausdrücken, die Formen ſollen weſentlich nicht „bedeutend“ ſein, d. h. nicht nur nicht bedeutend im Sinne des reflectirten Symbols (was auch wir nicht wünſchen), ſondern auch im directen Sinne des Wortes nicht, wonach der Gegenſtand nur ſich ſelbſt bedeutet. Dennoch kann der Formaliſt ihn in gewiſſem Sinne gelten laſſen, denn er gibt doch zu, daß die Kunſt Gegenſtände, Bilder von Gegenſtänden als Träger wohlgefälliger Verhältniſſe duldet. Bildet man einmal einen Gegenſtand ab, ſo ſoll er auch den ihm zukommenden Ausdruck haben. Allein es iſt eben doch ein bedenklicher Punkt. So wie dieſer Ausdruck individuell, charaktervoll wird, ſo drebt er, das Intereſſe auf das verbotene Was wegzuleiten. Es wird alſo z. B. (formaliſtiſch zu ſprechen) der menſchliche Körper, namentlich das Angeſicht, benützt, um die feinſte Durchdringung aller Farben mit herrſchendem Rothgelb vorzutragen. Wird dazu ein intereſſanter Kopf in intereſſanter Stimmung gewählt, ſo iſt Gefahr, der Betrachter könnte meinen, es ſei um den Kopf, ſtatt um dieſe Farben-Harmonie zu Thun. — In der jetzigen Kunſtkritik nun iſt, wie geſagt, der formaliſtiſche Standpunkt in dilettantiſcher Blindheit gegen ſeine Conſequenzen ſtark vertreten. In dieſer Blindheit ahnt ſolche Kritik nicht, daß es eigentlich ſchon zu viel iſt, wenn ſie ſtimmungsvolle Farbenwirkung fordert, denn am Stimmungsvollen iſt es nach dem Formalismus nicht gelegen, da hätte die Farben-Harmonie ja den Zweck, den Gegenſtand, zu dem die Farben ſtimmen, Individualität, Zuſtand eines Individuums darzuſtellen, und wir haben doch geſehen, daß nach dem Princip auch eine ganz gegenſtandloſe Zuſammenſtellung harmoniſcher Farben ſchön heißen muß, ja daß das wahre, reine Kunſtwerk ein unſichtbares harmoniſches Diſponiren von Etwas-Punkten im Geiſte des Künſtlers iſt. Doch das wird naiv genug überſehen und ſtimmungsvoller Charakter alſo von der Farbe immerhin gefordert. Nur möglichſt wenig „Gegenſtand“ wird verlangt, nur ſo kahl, als möglich, ſoll der „Inhalt“ ſein. Nun kann allerdings der Maler mit einem Minimum von Gegenſtand ein höchſt bedeutendes Bild herſtellen, wenn er Geiſt hat, und zwar einmal gewiß in der Landſchaft. Ein Sumpf, eine alte Weide, ſchilfiges Ufer kann genügen, wenn er durch Licht, Helldunkel, Farbe einen Stimmungs-Ton ergreifender Melancholie über dieß Wenige verbreitet, da handelt er geführt von jener nun öfters beſprochenen Art von Symbolik, auf die ſich der reine Formalismus nicht einläßt. Was man Gegenſtand, Inhalt nennt, iſt nun nicht die Weide, der Sumpf, das Stück Ufer, ſondern dieſe Seelenbewegung; dieſe iſt der Inhalt, die „Idee“. Es iſt nicht eine Combination von Farben mit einem Nichts, ſondern es iſt durch das Medium der Farbe eine inhaltsvolle Stimmung. Nun aber wird nicht nur dieß nicht bedacht, ſondern auch die beſondere Natur der Landſchaftmalerei nicht, und ſo wird der Satz von der Gleichgültigkeit des „Gegenſtands“, den man ſich durch das unrichtig verſtandene Beiſpiel begründet zu haben glaubt, auf andere Gebiete übergetragen; zunächſt auf das Sittenbild. Fordern wir nun hier einen guten Gedanken, d. h. Erfindung, Wahl eines Lebensbildes, das herzlichen Spaß macht, gemüthlich erwärmt, ernſt ergreift, tief rührt, ſo heißt es: halt! Verwechslung mit der Poeſie! Ihr ſucht bei der Malerei einen Genuß, eine Rührung, die Ihr bei der Dichtkunſt, etwa bei der Novelle, Idylle oder gar Anekdote ſuchen ſolltet! Was man ebenſo gut mit dem Wort ſagen könnte, das zu bringen iſt nicht des Malers Aufgabe, ſein Element iſt die Farbe! — Es iſt nun ganz wahr, daß die Grenzen beider Künſte oft genug überſehen und Dinge gemalt werden, die vielmehr zu erzählen wären. Aber darum iſt noch lange nicht unmaleriſch, was immerhin auch mit Worten geſchildert, erzählt werden könnte; Vieles taugt nur für das Wort, Vieles für Wort und Pinſel. Es iſt ferner wahr, daß auch im Gebiete der Menſchendarſtellung der Künſtler gern ſchlichte Motive den ſehr bedeutenden, ſtark bewegten und ſpannenden vorzieht; einmal, weil er an dieſen beſſer zeigen kann, was er als ſolcher vermag: mit ſeinem Geiſt eindringen in den Gegenſtand, den innern Lebensgrund deſſelben wie einen verborgenen Schatz ausgraben, heben, an's Licht ſtellen, ſo z. B. im Porträt einem nicht eben intereſſanten Kopf ungleich mehr Lebenswärme, Salz des Lebens abgewinnen, als er in den gleichgültigen, trägen Momenten des Daſeins zu haben ſcheint. Dieß iſt aber ja kein bloß formelles Thun, iſt ja auch ein Hineinlegen von Gehalt, wenn man „hineinlegen" nennen darf, was nur ein ganz ungewaltſames, tiefes ſich Hineinverſetzen iſt. Der zweite Grund liegt darin, daß das der Perſönlichkeit eigenthümliche Leben in vollerer Totalität erſcheint, wenn nicht Leidenſchaft ſie einſeitig bewegt; die Kunſt gibt gern ein ruhiges Exiſtenzbild, weil ſie in dieſem beſſer ein generell und individuell wahres Charakterbild geben kann. Der dritte Grund iſt der, daß bei einem ſpannenden Bilde heftig bewegten Lebens die Gefahr nahe liegt, daß der (ſogenannte) Stoff für ſich Effect bewirke, ſtatt in ſeiner Einheit mit der Form der ruhigen Contemplation entgegenzukommen. Allein alles dieß ſchließt keineswegs aus, daß der Künſtler bedeutende, reiche, ſtark bewegte Stoffe behandeln und ſich doch ganz als Künſtler daran erweiſen kann, ſondern fordert nur, daß er von ſolchen ſich nicht beherrſchen laſſe, ſondern ſie ſo bewältige, daß ſie in ſeiner Darſtellung nicht leicht ein pathologiſches Intereſſe wecken. Alle dieſe Einräumungen legen auch nicht ein Quentchen in die Wagſchale des Formalismus; aus keiner derſelben geht irgend hervor, daß der Gegenſtand nur ein Gerüſte für Farben-Harmonieen ſei und daß, wenn er bedeutend iſt oder durch den Künſtler wird, zum äſthetiſchen Werth ein zweiter, außeräſthetiſcher hinzukomme. Doch der Irrthum, von dem hier die Rede iſt, der falſch verſtandene und angewendete Satz von der Gleichgültigkeit des ſogenannten Gegenſtands liegt tiefer; er trennt den geiſtigen Act, den Phantaſie-Act, wodurch der Künſtler aus der Maſſe der Bilder, die das Leben an uns vorüberführt, eines herausgreift und künſtleriſch im Innern umbildet oder friſchweg ein Bild, das packt und wirkt, erfindet: dieſen Act trennt er von dem andern, wodurch der Künſtler die Farbe zu einem ſtimmungsvollen Ganzen verarbeitet. Warum ſoll denn nun Beides im Geiſte des Künſtlers nicht Ein Act ſein können? Warum ſoll in ihm die Frage: iſt auch Leben und Wärme in dem, was ich vorſtellen will? nicht zuſammenfallen können mit der Frage: wie wird es ſich in der Farbe präſentiren? Es wird nun nicht nur in zwei Acte zerſchnitten, was Ein Act ſein kann, ſein *ſoll*, ſondern der eine von den vermeintlich zwei Acten, nämlich die Erfindung, wird als gleichgültig bei Seite geſtoßen und die Folge iſt — eine Welt von gut gemalten und langweiligen Sittenbildern. Als ob das Maler-Auge nur dann ein wahres Maler-Auge wäre, wenn es aus allen möglichen Steinklopfern, deren man an jeder Landſtraße gar wohl manches gemüthlich ergötzende oder ernſte Gedanken an Menſchenloos weckende Individuum finden kann, die zwei nichtsſagendſten, indifferenteſten Figuren herauswählt und nun als Träger für eine gutgehaltene Farbenſtimmung benützt! Wir ſprechen, wie ſchon geſagt, indem wir dieſe Art von Kunſtkritik beurtheilen, zugleich vom Künſtler ſelbſt und von ſeinem Urtheil. Dem Maler nun kann es leichter verziehen werden, wenn er, der ganzen Schwierigkeit ſeiner Technik ſich bewußt, von dem Anblick der Meiſterſchaft in dieſer einen Seite des wahren Ganzen ſo hingeriſſen wird, daß er die andere, die innere Seite vergißt und über ein Bild, das, nach dieſer betrachtet, ſchwach und leer iſt, in Entzücken geräth, aber es iſt Pflicht, ihn zu warnen. Wer Menſchen malt, hat mehr zu leiſten, als eine landſchaftliche Stimmung, Genrebild und Landſchaft ſind zweierlei. Dieſes begreifliche und entſchuldbare Ueberſehen kann aber zu übeln Mißurtheilen führen, zu ſolchen nämlich, die nicht nur Hohlheit, ſondern auch Krankheit des Kerns überſehen. Die Abundantia-Bilder Makarts ſind in der Farbe bewundernswerth, und zwar die Farbe nicht abſtract verſtanden, denn ſie iſt herrlich geſtimmt zum Gegenſtand, d. h. zum Ausdruck der Lebensfülle, des Vollgenuſſes. Sieht man aber nach der Zeichnung, wie ſie nicht nur die Geſtalt, ſondern auch die Bewegung zu geben hat, und nach dem Ausdruck, den Farbe und Zeichnung vereinigt hervorbringen, ſo hat man hier nicht etwa ein Bild trunkener, doch geſunder Sinnen-Seligkeit vor ſich, wogegen nur ein Pietiſt und Moraliſt eifern könnte, ſondern ein Bild nervös erhitzter und auf der Höhe der heißgebrühten Wonne ſchon halb brecheriſcher Sinnlichkeit. Dieſer Ausdruck liegt nicht etwa in irgend einem Theile, der die Schamhaftigkeit in nachweisbarer Art verletzen würde, ſondern in den Zügen eines Theils der Köpfe: man bemerke die ſchwimmenden Augen und hängenden Unterlippen der einen (ſchwarzhaarigen) Abundantia, deren Kopf übrigens von raſſemäßig bedeutender Bildung iſt, wenn auch nicht ſo ſchön, wie der Kopf der Hauptfigur des zweiten Bilds; dieſer Ausdruck liegt ferner in einer gewiſſen Gemeinheit anderer Köpfe (wie dem des lüſtern blickenden Hirten); er liegt in gewiſſen Stellungen, namentlich der Art, wie die nackte Figur am Waſſer mit gegrätſchten Beinen kauert, er liegt in der Verbindung von modernen hohen Friſuren und Pompadour-Schnabelſchuhen mit blühenden Formen, deren an ſich keineswegs zu tadelnde theilweiſe Entblößung nun erſt, weil ſie nicht mehr einen Unſchuldsſtand ausdrückt, falſch pikant wird, er liegt endlich in einem Durcheinanderbaumeln der Figuren, welches in einem Grade das Auge verwirrt, den keineswegs der darzuſtellende Zuſtand der trunkenen Luſt und keineswegs die Beſtimmung der Bilder für eine hohe Saalwand entſchuldigt. Das Auge ſoll unterſcheiden können, auf welchem Plane die Figuren eines Bildes ſtehen, ſei es auf kleine oder große Diſtanz, und mag ein Bild auch für einen Banket-Saal beſtimmt ſein, es wird doch nicht nur im Champagner- oder Tokayer-Rauſch angeſehen, der freilich nicht nach Haltung fragt. Ein Bild von unerreichter Blüthe der Farbe mit einem Krankheitswurm dahinter; ſaftiges, wallendes, blutreich pulſirendes, kochendes Leben, das auch — wie ſoll ich ſagen? — etwas Beigeſchmack von demimonde und Offenbach hat, oder lieber: in den Ueberreiz einer Art von breiiger Ueppigkeit verſotten iſt?! Wie geſund, wie unſchuldig ſind dagegen die Alten in weit kühnerer Darſtellung der bachantiſchen Luſt! Der geſchilderte Charakter findet ſich aber in den Formen des Bildes, nicht neben denſelben, wird nicht in ſie hineingeſehen, ſondern aus ihnen herausgeſehen, nur allerdings von dem ſchwerlich, dem die Form „nichts bedeutet“.

Es knüpfen ſich intereſſante Betrachtungen an eine ſolche Erſcheinung. Von bloßer Technik darf man da natürlich nicht ſprechen; wo in der Kunſt ungemeine Virtuoſität iſt, da iſt immer auch Geiſt, der geniale Virtuos der ſogenannten Technik wird immer auch in Erfindung übergehen, um ſeine Meiſterſchaft vortragen zu können, und der Geiſt ſeiner Erfindung wird ſich nach dem Elemente beſtimmen, in welchem er Virtuos iſt. In der Farbe liegt, wenn ihre Herrſchaft nicht durch höhere Künſtlerkräfte wie bei den großen Venetianern veredelt wird, etwas Heißes, Brennendes, Trunkenes und dieſe Stimmung wird ſich in die Erfindung, die Compoſition des Farben-Virtuoſen hinüberlegen, er wird gern phantaſtiſch üppige Motive wählen. Ich habe Makarts ſogenannte ſieben Todſünden oder Peſt von Florenz noch nicht geſehen, nur neuerdings die Studie einer Figur zu dieſen Bildern, die „Reſignation“ vorſtellend. Wieder ein Meiſterwerk leuchtender Farbengebung, aber ein eigenthümliches Bild der Reſignation. Die ſchlaffen, zermürbten Formen des Geſichts, die Ringe unter den Augen, die zerwühlten Haare ſagen, daß dieß Weib vom wildeſten Genuſſe ſo eben herkommt und daß es ſich wohl mehr um Ueberdruß, als um

Reſignation handeln dürfte: ein Anblick, der den Ekel auf den Betrachter überträgt. Ein Farben-Virtuos wird gut thun, Motive feſtlicher Pracht zu wählen, welche eine Verſuchung zu ſolcher Art von Ueppigkeit nicht enthalten und ihm doch Gelegenheit geben, die Feuerwelt der Farbe in ihrer ganzen Gluth walten zu laſſen; es iſt daher nur erfreulich, daß Makart in ſeiner Katharina von Cornaro noch einem ſolchen Stoffe gegriffen hat. Ich weiß nicht, wie viel oder wie wenig die Vergleichung hinkt, wenn ich ihn einen coloriſtiſchen Paganini nenne, denn ich kenne dieſen Wundermann, der einſt mit ſeinem Fiedelbogen alle Welt beſeſſen machte, nur vom Hörenſagen. Wie aus der Farbe etwas Trunkenes, ſo ſteigt aus dem Tone, wenn ſein Element nicht durch gehaltene Empfindung beherrſcht wird, ein nervös zuckender Dämon auf, fährt prickelnd in die Compoſition und galvaniſirt ſie zu zappelnden Sprüngen, raſendem Wechſel zwiſchen dem Innigſten, Zarteſten, Rührendſten und Ausgelaſſenheit, Wahnwitz, Wuth, Verzweiflung. Hinken wird die Vergleichung am eheſten nach der Seite der Unruhe; der Virtuos des Colorits, mag er in Zeichnung, Bewegung, Compoſition noch ſo unruhig ſein, wird in der Farbe an ſich mehr Harmonie der Stimmung ſuchen, als der Muſik-Virtuos in den elektriſchen Batterien ſeiner Töne.

Auf den Formalismus zurückzukommen, ſo iſt meine Meinung natürlich nicht, daß er es direct zu verantworten habe, wenn ein unſauberer oder toller Geiſt in die vom innern Bande losgeriſſene Technik fährt. Ihm wird es genügen, wenn ein Werk der Kunſt nur langweilig iſt. Aber da er eben von dem innern Bande nichts weiß und will, ſo darf er ſich auch nicht beklagen, wenn die Bewunderer ſolcher unächten Kunſt oder ihre virtuoſen Meiſter ſelbſt ſich auf ſeine Sätze berufen. Die Form, die im Leeren flattert, mag treiben, was ſie will, ſie kann ihm zurufen: du haſt mich freigelaſſen, du haſt mir keine Unart zu verweiſen.

Wir fahren in unſerm Thema fort. Es war vom Sittenbilde die Rede. Das Entzwei-Reißen deſſen, was untrennbar Eines iſt, das Iſoliren eines Theils der Form und die Beurtheilung des Ganzen von Form und Inhalt nach dieſem Theile wird auch auf die hiſtoriſche Malerei übergetragen (zu der wir nach üblichem Sprachgebrauch das religiöſe Bild zählen), und die entſprechende Praxis, virtuoſes Colorit ohne Geiſt oder mit unerfreulichem Geiſt in Zeichnung und Ausdruck, wird ſich gern den deckenden Schild einer ſolchen Kritik gefallen laſſen. Ein Correggio ſteht hoch über den Erſcheinungen, die ich vorhin charakteriſirt habe, er gebietet über eine Grazie einziger Art, aber man weiß, wie ſehr er es doch liebt, uns in eine Stimmungswelt zu verſetzen, wo gleichſam derſelbe Nerv am einen Ende von den Bebungen des geiſtigſten Entzückens, am andern von heißen Reizen der Geſchlechtsluſt vibrirt, und man begreift, wie dieſe ſublime Miſchung von Sentimentalität und Kitzel ſich an die Palette eines Künſtlers knüpfen konnte, der eben ſelbſt ganz Nerv iſt, lauter ſenſibles Organ für das Gefühl des Fleiſches und Helldunkels. Aber es kann auch kommen, daß ihm ſeine coloriſtiſche Virtuoſität und der Charakter des darzuſtellenden Gegenſtands rein auseinander fällt, ſo daß er nun nach der letzteren Seite nicht ſentimental, nicht überreizt, ſondern ordinär wird. Ein Bild dieſer Art iſt es, worüber ein Kritiker ſchreibt, Madonna und die Heiligen ſeien zwar unbedeutend, gewöhnlich in Form, Haltung und Ausdruck, aber der Zauber des Helldunkels und der Farbe mache das Bild für Jeden, der die Schönheit eines Gemäldes da ſuche, wo ſie zu ſuchen iſt, dennoch zum vollendeten Kunſtwerk. Da ſtände es denn hübſch mit der Kunſt des Malers! Er gibt vor, er male uns Heilige, Madonnen, Helden, Götter — ein Narr, wer's ihm glaubt! Er will nur Farben-Harmonieen geben und um ſie zu geben, um die Farben-Contraſte und ihre Löſungen zu motiviren, dienen ihm beliebige Figuren als Theilungsmittel für ſeine Fläche!

Und gerade wie der Formalismus als Syſtem die Ethik in die Aeſthetik hereinzieht, ſo findet man dieſelbe Kunſtkritik ein andermal plötzlich auf dem entgegengeſetzten Extrem: jetzt wird in heiterer, phantaſiereicher Erfindung, geſunder Lebenswahrheit, tüchtigem nationalem und ſittlichem Gehalt der wahre Werth eines Kunſtwerks geſucht, die Meiſterſchaft im Colorit ohne Weiteres als leere Virtuoſität abgeurtheilt, hiemit die Confuſion umgedreht und der innere Werth auf falſche Weiſe dem coloriſtiſchen entgegengeſtellt. Iſt ein Bild leer an Erfindung, Geiſt, Inhalt, aber meiſterhaft in Farbe, ſo liegt eine Entleerung deſſen vor, was urſprünglich nicht leer iſt. Das Colorit hat ſich nicht abſtract ausgebildet, das Farbengefühl der Meiſter, die es zur Höhe führten, war Lebensgefühl, ſie haben den Stimmungs-Ausdruck der Farben in der Natur erkannt und das Material ihm zugebildet. Nachdem dieß geſchehen, läßt ſich ihre Kunſt nachahmen ohne oder nur mit einem ſchwachen Nachſchein von Seele, wie das Versmaß, das von der Stimmung zum

Ausdruck der Stimmung erfunden iſt, ohne ſie. Iſt ein Bild leer an Geiſt, aber gut gemalt, ſo liegt alſo ein Widerſpruch vor, das Colorit hat in ſich den Nachſchein ſeiner urſprünglichen Bedeutung, hält aber nicht, was es verſpricht, weil es an ein Nichts geknüpft iſt. Genau ſo verhält es ſich ja mit der Zeichnung. Die Nachahmer Raphaels lernten ihm die einzige Art ſeiner Linienführung bis auf einen gewiſſen Grad ab, ſie blieb ihnen aber, weil die Seele, die ſie geſchaffen, nicht in ihnen wohnte, todt in der Hand, ohne daß man irgend mit Cirkel und Lineal nachweiſen konnte, wo der Fehler denn eigentlich ſitzt; und in richtiger Erkenntniß ſagte Vanloo zum bayriſchen Meiſter Mannlich, nachdem er ihn gelobt, daß er von Raphael entzückt ſei: „hüten Sie ſich jedoch, ihn nachahmen zu wollen, Sie werden ihn nicht erreichen, aber kalt wie Eis werden.“

Es iſt die höchſte Zeit, daß ich von der Kritik zur Selbſtkritik, vom Nehmen in die Beichte zum Bekenntniß der eigenen Sünden zurückkehre. Eigentlich hätte ich mich noch mit Lotze und Schasler auseinanderzuſetzen. Nun wird aber Niemand einen Schriftſteller verpflichtet glauben, daß er ſich mit allen Gegnern ſo einläßlich beſchäftige, wie ich es mit den Formaliſten gethan. Hier handelte es ſich um ein Princip, das der Richtung, zu welcher ich gehöre, in vollem Widerſpruch entgegengeſtellt, gut oder übel begründet und zum Syſtem ausgebildet iſt. Ein Urtheil über dieſes Princip durfte ich nur auf Grund eingehender Unterſuchung ſeiner Fundamente und des ganzen Gebäudes ausſprechen. Die beiden Genannten ſind nicht principielle Gegner. Lotze bekampft den Formalismus, ſteht alſo auf meiner Seite; welche Stellung

Schasler in dieſer Grundfrage einnehmen wird, iſt durch ſeine kritiſche Geſchichte der Aeſthetik, den erſten grundlegenden Theil des noch zu erwartenden Syſtems, noch nicht völlig ins Klare gebracht. Mir wirft er vor, daß ich inconſequent das Schöne bald für ein reines Formweſen erkläre, bald nur zu ſehr durch den Gehalt bedingt ſein laſſe, ſo daß ich für den würdigſten die ſittlichen Mächte des öffentlichen Lebens erkläre. Von dieſem Punkte iſt bereits oben bei Anlaß des gleichen Vorwurfs der Herbartiſchen Schule die Rede geweſen; ich habe mich auf die Stimmung der Zeit berufen, in der die Aeſthetik geſchrieben wurde, und darauf gerechten Anſpruch an die Billigkeit der Beurtheiler gegründet; wichtiger iſt der Anſpruch auf Berückſichtigung des damaligen Standes der Wiſſenſchaft. Der Formalismus hatte ſich noch nicht zu einem Lager geſammelt, die Sache ſtand nicht auf der Spitze, wie jetzt; daher iſt es doch wohl nachzuſehen, wenn, was ſcharf zuſammengefaßt ſein ſollte, noch in nicht zuſammengeſtellten Sätzen auseinanderliegt und meine Definition des Schönen ſelbſt ſehr beſtreitbar ausfiel. Darüber habe ich mich aber ja ſchon im 5. Heft dieſer Krit. Gänge (S. 132 ff.) ausgeſprochen und dieſes Heft lag ja Schasler vor. Uebrigens, daß meine Aeſthetik nicht nur ermangle, ihre Sätze gehörig zuſammenzufaſſen, ſondern daß dieſe Sätze ſich auch widerſprechen, kann ich nicht zugeben; wenn ſie aufſtellt, das Schöne ſei reines Formweſen, und doch den Inhalt als weſentlich premirt, ſo iſt unter Form verſtanden der reine Schein, und unter dieſem nicht, was die Formaliſten reine Form nennen, ſondern die Anſchauung des Gegenſtands als bloßen Bildes, im Bild aber erſcheint der Inhalt in ſeiner Form; nur nach dem Stoff im

Sinn der Materie und nach der empiriſchen Exiſtenz des Gegenſtands wird nicht gefragt (ſ. §. 54. 55.).

Die angegebene Stelle der Krit. Gänge ſpricht von der Definition und ihrem bedingten Werthe und führt eine Reihe von Definitionen des Schönen auf. Weil ich auf dieſen Punkt zurückgekommen bin, ſo mag der Anlaß dienen, Alles, was an verſchiedenen Stellen der obigen Kritik des Formaliſmus über Beſeelung oder Beſeeltheit und Harmonie geſagt iſt, ſchließlich in folgende Sätze zuſammenzufaſſen, die auch zu einer Definition des Schönen führen, durch welche die genannte Reihe immerhin noch vermehrt werden mag.

Sagen wir alſo einmal ſtatt Idee, Gehalt einfach: Beſeeltheit und verſtehen darunter natürlich etwas gründlich Anderes, als die Herbartiſche Schule, wovon ja oft genug die Rede geweſen iſt. Nun behaupten wir angeblichen Gehalts-Aeſthetiker: das Schöne iſt beſeelte und harmoniſche Erſcheinung. Die Formaliſten halten uns entgegen: von dieſen zwei Beſtimmungen kann nur Eine die wahre ſein, das „Und" iſt zu verwerfen; nun iſt Vieles beſeelt, ohne ſchön zu ſein, Vieles ſchön, ohne (in eurem, der Gehalts-Aeſthetiker Sinn) beſeelt zu ſein, alſo iſt von den zwei durch das Und verbundenen Begriffen nur der zweite der wahre, das Weſen des Schönen beſtimmende. Von den Beweisgründen iſt der erſte zuzugeben: Vieles iſt beſeelt, ohne ſchön zu ſein, denn ſchön iſt es nur, wenn harmoniſch, nicht alles Beſeelte aber iſt harmoniſch; der zweite iſt zu verwerfen, es iſt nicht wahr, daß Vieles, daß irgend etwas ſchön iſt, ohne beſeelt zu ſein; hier tritt mein Satz von der unbewußten, unwillkürlichen Symbolik ein, den die Gegner nirgends widerlegt haben. Nun zum andern der zwei Begriffe! Harmoniſch iſt ſehr Vieles, ohne ſchön zu ſein, harmoniſch iſt z. B. jedes Werk der mechaniſch-techniſchen Arbeit, harmoniſch ein wiſſenſchaftliches Syſtem, eine richtige Rechnung. Warum ſind dieſe Dinge nicht auch ſchön? Weil ſie nicht beſeelt ſind im Sinn eines frei lebendig individuellen Weſens, denn das verſtehen wir ja unter Beſeeltheit und begreifen darunter auch Handlungen Vieler, die der äſthetiſch Schauende wie Ein Individuum anſieht. Was folgt? Genau das folgt, daß das Schöne entſteht, wo Beſeeltheit und Harmonie zuſammentrifft, daß alſo das „Und“ im Recht iſt. Man kann ſomit das Schöne definiren durch: Einheit von Harmonie und Beſeeltheit.

Ich weiß nicht, ob Schasler mit dieſen Sätzen ſich zufrieden gibt und, wie geſagt, überhaupt nicht, wie er es mit der Grundfrage zu halten gedenkt; es iſt noch nicht klar, was er unter der höheren Vereinigung des Idealismus und Realismus verſteht, die er in Ausſicht ſtellt, ſchließe ich aber aus den mancherlei Stellen ſeiner Geſchichte der Aeſthetik, worin er von Form und Gehalt ſpricht, das Richtige, ſo ſteht er in der Grundfrage auf meiner Seite.

Habe ich es alſo mit keinen principiellen Gegnern zu thun, ſo glaube ich freie Wahl zu haben, ob ich ihnen einläßlich in compactem Zuſammenhang auf ihre Ausſtellungen antworte oder nur bei Anlaß, d. h. je wenn ich ohnedieß an die Punkte gelange, gegen die ſie gerichtet ſind, oder gar nicht ausdrücklich, ſondern nur mittelbar, indem ich ihnen überlaſſe, aus dem, was ich jetzt deutlicher und beſſer glaube ſagen zu können, ſich die Antwort zu entnehmen. Den erſten dieſer drei Wege lehne ich ab und ziehe bei einigen Punkten den zweiten, bei andern den dritten vor.

Voraus ſchicke ich die Bemerkung, daß es ein eigenes Gefühl iſt, ſich feindlich an Stellen einer Haut gepackt zu ſehen, die man doch längſt abgeſtreift hat; mit etwas verändertem Bild: ein Gefühl wie der Schmerz, den ein Amputirter an einer Stelle eines abgenommenen Glieds zu empfinden meint. Nicht nur die Theilung der Paragraphen in hart lapidariſchen Text und erklärende Anmerkungen verwerfe ich längſt, ſondern erkenne auch die durchgehende Polemik als eine überflüſſige Gewiſſenhaftigkeit; doch das ſind Nebenſachen, ich gebe mehr Preis, und zwar die ganze Methode Hegel'ſcher Begriffsbewegung, welche die immanente logiſche Bewegung der Sache ſelbſt ſein ſoll; ich gebe ſie Preis mit Gemüthsruhe, da ich dem orthodoxen Hegelthum längſt entwachſen bin, natürlich ohne vergeſſen zu haben, wie viel des Inhalts von Hegels Syſtem ewig wahr und befruchtend ſich erhalten wird. Mag alſo Lotze meinen dialektiſchen Schematismus tadeln wie er will, aber eigenthümlich iſt es, wenn Schasler mich an einem Punkt angreift, wo er vielmehr eben erkennen konnte, daß ich aus der obligaten Schul-Obſervanz doch mit einem Fuße ſchon heraus ſei. Er macht es mir zu ſchwerem Verbrechen, daß ich ſagte, die Geſchichte der Aeſthetik entſpreche der logiſchen Begriffsfolge der Metaphyſik des Schönen *nur ungefähr*. Er ſelbſt ordnet die Geſchichte der Aeſthetik nach dem Begriffs-Schema: Empfindungs-, Verſtandes-, Vernunft-Urtheil. Das wäre ja immer noch etwas Anderes; ich könnte dieß zugeben und doch bei meinem Satze bleiben. Doch ich weiß nicht! Gewiß muß in aller Geſchichte ein Geſetz walten und die Philoſophie der Geſchichte bemüht ſich, es zu finden, aber die Dinge dieſer Welt ſind gar verwickelt, die waltenden Entwicklungs-Geſetze unter einer ſo großen Maſſe deſſen verſteckt, was wir Zufall nennen, daß man zufrieden ſein muß, wenn man in großen Hauptſphären ſie mit einiger Sicherheit entdeckt hat, aber ſich beſcheiden, ihre vielverſchlungenen Wege in jeder einzelnen Sphäre der Geſchichte des Lebens und Forſchens gar ſo ſonnenklar aufzeigen zu können. Wirft mir Schasler im Uebrigen mein altes Hegelthum vor, ſo darf ihm, was dieſen Punkt betrifft, geſagt werden, er möge ſich an der eigenen Naſe faſſen. — Nun rückt er mir fernerhin bei aller freundlichen Anerkennung doch gar vielfach Sophiſmus vor und verſüßt zwar einmal die Pille mit dem Zuſatz, ſie ſei natürlich nur objectiv gemeint, aber das iſt wenig Zucker gegen ihre Bitterkeit. Du lieber Himmel! ich hab' es damals eben ſo gut gemacht, als ich konnte, hab's eben nicht beſſer gewußt. So gleich im Anfang: mit wie gutem Recht wird hier mir petitio principii vorgehalten, aber wie ſoll man über das berühmte Kreuz des Anfangs ſich hinweghelfen, wenn man noch in den Banden der abſoluten Logik liegt! Glücklich, daß Schasler in dieſem Punkte frei von Schulbanden iſt; er verſpricht in ſeiner Schlußbetrachtung, den Ausgang von einer anthropologiſchen Begründung zu nehmen. Nun, nicht ebenſo, aber ähnlich verſpricht es der erſte Artikel dieſer Selbſtkritik (Heft 5, S. 24 ff.) und Schasler ſchreibt, als wäre dieß nicht geſchrieben. Die Aeſthetik mag ganz empiriſch beginnen und, nachdem ſie inductiv geſammelt hat, was der erfahrungsmäßige Eindruck des Schönen enthält, hat ſie tiefer zu gehen, hat zu zeigen, warum ein ſolches Verhalten, wie das äſthetiſche, nothwendig in der menſchlichen Natur liegt, dann nehme ſie aus der Metaphyſik als Lehnſatz die Idee der Einheit des Univerſums hinzu, und verbinde ihn mit der anthropologiſchen Begründung ſo, wie ich dort S. 27 gethan habe. Das iſt kein vornehmer Anfang, noch viel ſchlichter, als der, den Schasler verſpricht, aber im Fortgang gelange ich mit ſeinem Anfang zuſammen und ſind wir im Grund hierin beide doch gleich ſchlichte Leute.

Lotze und Schasler greifen die Stellung an, die ich unter den Sphären des abſoluten Geiſtes der Religion gegeben habe, und hiemit zugleich meine Auffaſſung ihres Weſens. Ich habe dieſen Punkt näher beleuchtet in H. 5. S. 28 ff., habe dort meine Anſicht gegen nahe liegende Einwendungen beſſer bewaffnet, als in der Aeſthetik, und nun keine Pflicht, auf dieſe Einwendungen noch einmal zu erwidern. Ich beharre bei meiner Anſicht, ja ich halte den betreffenden Abſchnitt der Aeſthetik für beſtehend und bleibend in ſeiner Wahrheit.

Nun aber die große Hauptbeichte! Schasler iſt nicht der Erſte, der mir die ſchwerſte meiner Sünden vorhält, und ich darf mich nicht beklagen, denn daß ich ihrer mir längſt bewußt bin, habe ich noch nirgends geſagt. Ich laſſe — immer in gut althegeliſcher Weiſe, als ob das eine Selbſtbewegung der realen Idee wäre, der man nur ſo zuſehen dürfe, — im Weſen des Schönen, nachdem ich es erſt in ſeiner Allgemeinheit, ohne Rückſicht auf ſeine beſondern Formen entwickelt habe, eine Unruhe, eine Gährung, einen Kampf entſtehen; die Idee überwiegt, ſie drückt dem Bild (der Erſcheinung) den Charakter des Verſchwindens in's

Grenzenloſe auf, ſo entſteht das Erhabene; die Erſcheinung mit den Kleinzügen des Endlichen erklärt für ihr verkürztes Recht der Idee den Krieg: ſo entſteht das Komiſche. Damit iſt der Kampf zu Ende, das Schöne „kehrt aus dem Widerſtreit ſeiner Momente in ſich zurück“ und — fertig! Schasler ſagt, es ſei ſchwer, hierüber nicht ſatyriſch zu werden; gut, ich könnte die Satyre ganz wohl auch ſelbſt ubernehmen. Schon die einfache Erinnerung, daß es doch einmal gar manche Formen gibt, die bei ſolchem Fertigwerden gar kein Unterkommen finden, hätte mich eines Beſſern belehren ſollen; die wichtigſte derſelben, das Anmuthige mit ſeinen Nebenformen, dem Niedlichen, Zierlichen u. ſ. w. entging mir freilich nicht, aber ich brachte ſie in der Lehre vom ſubjectiven Eindruck des Schönen unter, alſo gewiß am ungehörigen Orte, denn ſie iſt ja doch eine Form, die in der Wirklichkeit des Schönen objectiv ſelbſtändig auftritt.

Dieß iſt alſo längſt erkannt, ein beſſerer Plan entworfen und in meinen Vorleſungen ausgeführt. Ich gebe zu, daß der Uebergang vom Schönen in ſeinem allgemeinen Weſen zum Erhabenen durch das Häßliche zu nehmen, daß es ein Fehler von mir iſt, wenn ich dieſen abſoluten Gegenſatz des Schönen erſt in zwei Unter-Eintheilungen des Erhabenen, dem der Kraft, dann des böſen Willens, nachher aber, und hier erſt in ſchärferer und intenſiver Faſſung, als Moment im Komiſchen aufnahm, wo es zugleich ſeine wahre Auflöſung finden ſoll. Ich ſchalte hier zuerſt die Bemerkung ein, daß ich das Häßliche auch im Tragiſchen hätte auffuhren ſollen, wo es ja in furchtbaren Bildern der Zerſtörung und des Leidens ſich entfaltet, — im Tragiſchen, das ich nach wie vor als eine, und zwar die höchſte Form des Erhabenen betrachte; ich begreife nicht, wie man dieß beſtreiten kann. Nun zur Sache.

Der erſte Theil der Aeſthetik hat das Weſen des Schönen an ſich zu unterſuchen; die Frage iſt, was ſchön, was das Schöne ſei, wo immer und wie verſchieden geſtaltet immer es in der Wirklichkeit vorkommt. Was ſeine verſchiedenen wirklichen Formen, und warum gerade dieſe es ſind, haben die folgenden Theile zu unterſuchen. Der erſte bewegt ſich alſo im rein Allgemeinen und heißt daher Metaphyſik des Schönen. Dennoch tritt auch innerhalb dieſer die Kategorie des Allgemeinen und Beſondern auf; auch im Schönen an ſich ſind beſondere Formen zu unterſcheiden. Wie verhält ſich dieß Beſondere zu dem Beſondern, das in den ſpäteren Theilen auftritt, die von den realen Geſtalten des Schönen handeln? Jenes iſt eine Beſonderung, die überall, wo das Schöne real wird, und zwar in verſchiedenen dieſer realen Formen zu Tage tritt, ſie geht (obwohl nicht gleichmäßig) durch dieſe hindurch, ſie iſt alſo eine Beſonderung im Allgemeinen und ſchon hier zu unterſuchen. Anſchaulicher geſprochen: überall, wo das Schöne real wird, d. h. wo der Menſch ſo weit gelangt iſt, daß er die Dinge und Vorgänge als bloße Bilder zu betrachten vermag, freut er ſich bald einfach über harmoniſche Formen, bald ſtaunt er erhabene Formen an, bald lacht er über komiſche Erſcheinungen. So ſchon außerhalb der Kunſt im Gebiete des Naturſchönen. Die wahre Realität des Schönen aber iſt die Kunſt, die Formen der realen Beſonderung in ihr ſind die Künſte mit ihren Zweigen. Nun weiß Jeder, daß z. B. das Komiſche nicht nur in Einer Kunſt, ſondern (um die Frage nach ſeiner ſehr beſchränkten Rolle in der Sculptur hier bei Seite zu laſſen) in der Malerei wie in der Poeſie, daß das Erhabene in allen Künſten zu vielfacher Ausbildung gelangt, und ebenſo die Formen des leicht, gefällig und des großartig Anmuthigen, die im erſten Theil meines Werks ſo mangelhaft behandelt ſind. Es iſt nun klar, daß Beſonderungen, Unterſchiede, die durch dieſe reale Welt hindurchgehen, im allgemeinen Theile, in der Metaphyſik des Schönen zu behandeln ſind. Es folgt, daß dieſer erſte Theil, abſtract wie er als Ganzes iſt, doch ſelbſt auch vom Abſtracten — man könnte ſagen: zum Concreten, aber um Mißverſtändniß auszuſchließen, ſagen wir: zum Beſtimmten fortgeht. Wie iſt nun hier der Schritt zu dieſer erſten Beſonderung, die ſich zu der realen Beſonderung, von der ſo eben die Rede war, ſelbſt noch wie Allgemeines zum Beſondern verhält, zu vollziehen? Wie iſt dieſer Uebergang zu motiviren? Ich muß Schasler und ſeinen Vorgängern, Ruge und Weiße, Recht geben: hier tritt das Häßliche ein; es iſt das Bewegungsprincip, es iſt das Ferment der Differenzirung, wie es Schasler ganz richtig bezeichnet. Man gelangt zu beſonderen Formen im Schönen nicht ohne dieſen Sauerteig, denn es gibt deren keine, die ihn nicht vorausſetzt. Es geht ja in keiner Form des Erhabenen ohne einen gewiſſen Grad von Disharmonie ab, in mehreren derſelben ſteigert ſie ſich bis zu furchtbarer Stärke, und vom Komiſchen leuchtet ja ein, daß ſein erſter Eindruck immer der eines Zickzacks, einer Unordnung, einer Verkehrtheit iſt. Gelangt die Unterſuchung dann zum Anmuthigen, ſo muß ſich ergeben, daß das Häßliche, obwohl es keine Rolle in ihm ſpielt, ihm mittelbar doch vorausgeſetzt iſt; dieß und Anderes, was über dieſe wichtige Form zu ſagen iſt, wird nachher aufgenommen werden. Der Gang muß alſo folgender ſein. Nachdem der allgemeine Begriff des Schönen behandelt iſt, muß nach ſeinem Gegentheil gefragt, das Häßliche muß alſo aufgenommen werden zuerſt nur als das, was nicht ſein ſoll, was ausgeſchloſſen, was *ungültig* iſt. Jeder Grundbegriff einer Wiſſenſchaft tritt ja in ſein volles Licht nur dadurch, daß ſein Gegenſatz ihn durch den Contraſt beleuchtet: ſo kann die Ethik das Weſen des Guten nicht beſtimmen, ohne das Weſen des Böſen zu unterſuchen, die Rechtswiſſenſchaft nicht das Weſen des Rechts, ohne ihm das Unrecht gegenüberzuſtellen. Dann aber muß die Frage erhoben werden, ob das Häßliche nicht auch zur (relativen) Gültigkeit im Schönen gelangen müſſe, und ſie iſt aus den genannten Gründen zu bejahen. So iſt alſo das Häßliche hier an der Stelle des Uebergangs zu den beſondern Formen, die *im* allgemeinen Weſen des Schönen auftreten, in doppelter Stellung aufzuführen: nach rückwärts betrachtet, dem einfach Schönen gegenüber, als Gegentheil deſſen, was ſein ſoll, als ausgeſchloſſen und ungültig, aber als beleuchtend für das, was ſein ſoll, nach vorwärts betrachtet als das, was nun mit bedingter Gültigkeit einzulaſſen iſt. Von da an begleitet es die Aeſthetik auf allen ihren Wegen, bald ungültig, aber als abhebender Schlagſchatten, bald gültig, eingelaſſen, aber als Feind, der überwunden werden ſoll. — Der Begriff des Häßlichen muß alſo nun in ſeiner ganzen Beſtimmtheit gefaßt, viel vollſtändiger entwickelt werden, als ich gethan habe, und dann iſt durch ihn der Uebergang in die widerſtreitenden Formen, das Erhabene und Komiſche, zu vermitteln.

Wäre nun die Metaphyſik des Schönen hiemit geſchloſſen, ſo wäre freilich auch vom Häßlichen hier nichts mehr zu ſagen. Allein nun komme ich auf meinen Hauptfehler zurück, nämlich eben die falſche Abſchließung. Mein Plan iſt, um ihn in nöthiger Kürze hier anzugeben, folgender. Nachdem das Erhabene und Komiſche abgehandelt iſt, erwächst die Frage, wie es nun mit dem Schönen ſtehe, wo es hingekommen ſei, nachdem dieſe gegenſätzlich bewegten Formen aus ſeinem allgemeinen Weſen hervorgetreten ſind. Was mich an dieſer Stelle zu der ſeltſamen Unterlaſſung verführt hat, war meine Namengebung. Ich nannte das Schöne, wie es im Anfang auftritt, das einfach Schöne. Man kann es ſo nennen, und ich habe der Kürze wegen auch im gegenwärtigen Zuſammenhang dieſe Bezeichnung wieder gebraucht; ſie bedeutet die Harmonie vor dem Eintritt des Kampfes. Die Lehre vom Schönen in dieſem erſten Abſchnitte des erſten Theils iſt ſo zu behandeln, daß die Ausſicht auf den Kampf, auf die bevorſtehenden widerſtreitenden Formen ausdrücklich offen gelaſſen wird. Populär — dem Lernenden gegenüber — zu ſprechen: dieſem muß, wenn das Weſen des Schönen als das beſeelt Harmoniſche beſtimmt wird, auf jedem Schritte die Erinnerung aufſteigen, daß ja auch Bilder, worin ſtarke Disharmonien auftreten, doch ſchön heißen und wohlgefallen, es muß ihm geſagt werden, daß er ſich durch dieſen nahe liegenden Einwand nicht ſtören laſſen dürfe, weil es vorbehalten bleibe, nach dem Häßlichen zu ſehen, die Frage aufzunehmen, wiefern es im Schönen berechtigt und wie es aufzulöſen ſei; tiefer ausgedrückt: es iſt vorzuſehen, daß das Häßliche in dem nachgewieſenen Sinne als Motor der Differenzirung im Schönen zur Sprache gelangen wird. Die Einfachheit nun, welche Kampfloſigkeit vor dem Kampf bedeutet, verwechſelte ich mit der Einfachheit derjenigen Bilder des Schönen, die in einem ganz andern Sinn kampflos zu nennen ſind, die man richtiger als harmlos bezeichnet, und welche erſt auftreten können, nachdem die Gewitter des Erhabenen und Komiſchen vorübergezogen ſind, denn nur durch den Rückblick auf dieſe erhellt ihre Natur. So fand das ganze Reich der wolkenlos heiteren Schönheit keine rechte, eigene Stelle in meinem Werk, und ſofern ich es doch unmöglich ganz vergeſſen konnte, brachte ich den Grundbegriff, um den es in dieſem Gebiete ſich handelt, an der genannten falſchen Stelle unter. Dieſe Welt der heiter ſchönen Formen muß nun alſo ihre Stelle vielmehr finden auf dem Punkte des Syſtems nach Abſchluß der Lehre vom Erhabenen und Komiſchen; und zwar ſo, daß zuerſt das Anmuthige im engeren Sinn des Worts eingeführt wird, die gefällige Grazie, noch nicht die hohe Grazie Winckelmanns.

Es iſt nämlich nun leicht zu begründen, daß es, nachdem jene Formen durch die Energie ihrer Bewegtheit Alles an ſich genommen, ſo zu ſagen verbraucht haben, was von Gewaltigkeit und Schneide im allgemeinen Weſen des Schönen liegt, dieſes neben ihnen ſich vorerſt nur in der harmloſen, kampfloſen Geſtalt des leicht Anmuthigen behaupten kann. Hier alſo und nicht dem Erhabenen direct gegenüber als ſein diametraler Gegenſatz muß dieſes ſeine Stelle finden; ich kann mich durchaus nicht überzeugen, daß dieſe Form und nicht das Komiſche als Gegenpol des Erhabenen ſtehen ſoll. Roſenkranz in ſeiner gehaltreichen Schrift: Aeſthetik des Häßlichen gibt als Hauptgrund an, das Erhabene ſtrebe ins Unendliche hinaus, das Anmuthige (Gefällige) ſchmiege ſich in die Schranken der Endlichkeit hinein (S. 277. 278). Das Komiſche ſchmiegt ſich nicht nur, ſondern bohrt und gräbt ſich dahinein, arbeitet mit allem Eigenſinn der Endlichkeit dahin, daß das Kleine einmal im Rechte ſein und unſchädlich etwas gelten ſoll. Dieß und nicht die Beſcheidenheit des Anmuthigen iſt doch wahrhaftig der poſitive Gegenſatz des Erhabenen. — Das Anmuthige, die heitere Welt des harmlos Schönen iſt alſo nun zu entfalten und unter ihren verſchiedenen Formen (das Niedliche, Zierliche u. and.) namentlich das Naive aufzuführen, ſofern es nicht komiſch iſt, denn mit komiſcher Wirkung verbunden muß es nachher an anderer Stelle auftreten. Allein dieſes Gebiet hat genau betrachtet nur einen engen Umfang, ein, nur nicht entbundener, latenter Anſatz und Keim zum Kampf liegt auch im heiterſten Bilde blühender Weſen, freier Kräfte, freudiger Stimmung; der Frühlingsmorgen kann Stürme im Schoße bergen, dem lachenden Kinde ſtehen die Conflicte des Lebens bevor. Nun liegt aber in der gebotenen Ordnung des Syſtems die Welt der Kämpfe, das Gebiet des Erhabenen und Komiſchen hinter uns; es folgt, daß nach ihr zurückgeblickt werden muß, daß ſie wieder aufzunehmen iſt. Dieß war die Meinung, wenn ich oben ſagte, das Häßliche ſei dem Anmuthigen mittelbar vorausgeſetzt, d. h. das Häßliche als Ingrediens des Erhabenen und Komiſchen. — Das Anmuthige ſucht nun nothwendig Verbindung mit den hinter ihm liegenden Formen, welche die Kraſt im Schönen durch ſtarke und ſchüttelnde Bilder abſorbirt haben. Es ergibt ſich aus dieſem Streben eine Welt von Miſchungsformen. Die reinen Harmonien verbinden ſich mit dem Erhabenen, es entſteht bei Uebergewicht des Letzteren das Schön-Erhabene, bei Uebergewicht des Harmoniſchen das Erhaben-Schöne; deutlichſtes Beiſpiel: Würde mit Anmuth im gereiſten Mann, Anmuth mit Würde im gereiſten Weibe. Das Erhabene ſelbſt, an ſeinem Ort, kann ja freilich ohne alle Harmonie auch nicht beſtehen, ſonſt tritt es aus der Welt des Schönen überhaupt heraus, aber es läßt einen Reſt von Disharmonie nothwendig ungelöst, wovon das deutlichſte Bild die Wehmuth in der Verſöhnung gibt, welche die höchſte Form des Erhabenen, das Tragiſche zurückläßt. Erſt jene Verbindungen eröffnen eigentlich die Welt des hoch Schönen, der hohen Grazie, deren Eindruck nichts Schmerzliches mehr enthält, außer es könnte das Gefühl ihrer Vornehmheit, ihres Adels als ein leiſer Schmerz bezeichnet werden; wir ſtehen jetzt in der Welt eines Raphael; Mich. Angelo's Heimath iſt das wildgroß Erhabene, das Erhabene vor dieſer Verbindung mit dem rein Schönen; wir ſtehen in der Welt eines Mozart, ſoweit wir von ſeinen furchtbaren und tragiſchen Parthien abſehen oder ſofern wir bedenken, daß er auch dieſe in weitere Harmonien auflöst, und ſein klarer Gegenſatz iſt Beethoven. — Die harmoniſche Welle der Schönheit ſucht aber ebenſo nothwendig auch die Verbindung mit dem Komiſchen und findet ſie. Was ich meine, iſt ſogleich klar, wenn ich das komiſch Naive in edler Kindes- und Mädchen-Natur anführe, das kein Lachen, nur ein

Lächeln mit Rührung über die Unſchuld erregt. Unter den Formen dieſer Verbindung muß das Gemüthliche eine Stelle finden, das Idyll mit mäßig komiſcher Wirkung, das häuslich, bürgerlich Behagliche, die freundlich belächelte Welt menſchlichen Gewohnheitslebens; ein Goldsmith, die Dorfgeſchichten, ein Ludwig Richter, ein großer Theil der ganzen Genremalerei fände ſonſt keine fundamentale Vorbegründung in der Metaphyſik des Schönen. — Noch iſt aber die Welt der beſonderen Formen hiemit nicht geſchloſſen. Es gibt außer dieſen Verbindungen des Anmuthigen mit dem Erhabenen und Komiſchen noch eine andere, höchſt bedeutende Welt, die ich in der Aeſthetik nicht überſehen, aber im Humor eingeführt habe, der, wie ich einräumen muß, noch nicht hieher gehört. Wir blicken nämlich jetzt zurück auf das Erhabene und Komiſche an ſich, abgeſehen von den eben genannten Verbindungen mit der Grazie. Dieſe in ſich und gegeneinander ſtreitenden Formen gehen auch untereinander Verbindungen ein. Es erwächst eine der ſchwerſten Aufgaben der Aeſthetik: nun die Formen und Grade dieſer Miſchungen richtig zu zeigen, zu begreifen, zu ordnen. Ich hebe nur die zwei Hauptformen aus dieſem Gebiet der Uebergänge heraus mit einigen Beiſpielen. Erſte Verbindung: erhabener Gegenſtand im Sinne des Melancholiſchen, Zutritt des Komiſchen in mehr äußerlicher Verbindung, wie in der Kirchhofſcene im Hamlet; Erhabenes im Sinne des Schrecklichen und zwar desjenigen, das im Schauſpiel des böſen Willens gegeben iſt, tief von innen heraus mit dem Komiſchen verbunden, Beiſpiele: die Peiniger Jeſu auf den meiſten Paſſionsbildern als komiſche Zerrbilder, Richard III. als grauſiger Hanswurſt der Hölle, die Komödie, die Buckingham für ihn auf dem Rathhaus, die er ſelbſt mit den zwei Prieſtern und dem Lordmajor aufführt, die ganze Tigerpoſſe ſeiner Uſurpation, ſein ganzes Reineke-Fuchsſpiel mit der ſchlechten Welt ringsumher; — das Erhabene im Sinn einer würdevollen Perſönlichkeit, die doch durch Schwächen ins Komiſche übergeht, ja eine erſchütternde Miſchung von Mitleid und Kampf mit Lachreiz erregen kann, wie Lear im Wahnſinn. Zweite Verbindung: die Erſcheinung iſt dem Augenſchein nach komiſch, hat aber furchtbaren Hintergrund, bewirkt im Verlauf Schauer: grauenhaftes Gelächter der Freier in der Ilias, der Narr neben Edgar und Lear, die ganze ſchauerlich komiſche Scene im Pächterhaus; zwei Duellanten vom Maskenball kommend, als Pierro und Arlechino gekleidet, der erſtere durchbohrt (Jerôme's bekanntes Bild); Schneider Jetter im Egmont als Kaſſandra; Todtentanzbilder. Mephiſtopheles und Margarethe gegenüber Fauſt und Gretchen, abwechſelndes Vorübergehen der Paare in der Gartenſcene. — Ich trete nicht weiter ein, weder um zu analyſiren, noch um Formen aufzureihen und einzutheilen. Es gibt noch ganz andere, minder ſtarke und doch höchſt bedeutende Uebergangsformen. Gretchen z. B. iſt anmuthig, wird theilweiſe mild komiſch naiv, geht ins Tragiſche über, erhebt ſich geläutert in das reinſte Licht des ſittlich Erhabenen. Die Aeſthetik hat an dieſer Stelle noch eine große, ungelöſte Aufgabe vor ſich. Es iſt an derſelben auch die Löſung der ſchwierigen Frage über das Recht der Einführung des Komiſchen in die Tragödie und das Epos, ſowie über die Gränze dieſes Rechts vorzubereiten

Hiemit iſt alſo eine äußerſt reiche Welt beſtimmter allgemeiner Formen im erſten Theil der Aeſthetik, der Grundlehre vom Schönen, gewonnen. Wie die ganze Fülle derſelben ſich in Einem Bilde zuſammenſtellen, miſchen, durchdringen kann, iſt durch einen Vorblick auf das Ganze von Tragödien wie Hamlet, Lear, Fauſt, woraus ich Einzelnes für die zuletzt aufgeführten Formen herausgegriffen habe, in der ſyſtematiſchen Ausführung des Planes zu zeigen.

Wir ſehen jetzt noch einmal auf das Häßliche zurück. Wir haben gefunden, daß es im Erhabenen und Komiſchen relativ gültig iſt; ich habe aber zugegeben, daß es auch im Gebiete der harmoniſchen Erſcheinungen als ausgeſchloſſenes, ungültiges Gegentheil deſſen, was ſein ſoll, mitfortgeführt werden muß, weil jenes durch den Gegenſatz erſt ſeine volle Beleuchtung erhält. So iſt es alſo auch in den Formen, die nach der Lehre vom Erhabenen und Komiſchen auftreten, den Formen des Anmuthigen, des ſchön Erhabenen und erhaben Schönen als ihr Gegentheil, als das Plumpe, Gemeine u. And. wieder aufzunehmen.

Ich muß an dieſer Stelle auch einen Blick weit vorwärts auf eine ganz andere Stelle des Syſtems werfen. Was ich hervorheben will, gehört nicht in den Zuſammenhang, in dem wir ſtehen, muß aber erwähnt werden, um die Ausſicht auf die ganze Weite der Geltung des Häßlichen zu eröffnen. In der Lehre von der Phantaſie und zwar in dem Abſchnitt, der von ihren Arten handelt, iſt der Unterſchied des idealen, hohen Styls und des charakteriſtiſchen, realiſtiſchen für die Kunſt zu begründen; er iſt ja kein bloß geſchichtlicher, ſondern tritt zu allen Zeiten auf (im claſſiſchen

Alterthum freilich ſchwach, bedeutend erſt in der modernen Kunſt), er liegt nicht nur in einem Unterſchied der Weltanſchauungen, ſondern auch der angebornen Organiſation, Auffaſſungsweiſe der Phantaſie. Der realiſtiſche (von mir indirect ideal genannte) Styl zieht, indem er ungleich tiefer als der direct ideale, in die Lebenswahrheit, in die Gröbe der Bedingtheit des Lebens greift, nothwendig das Häßliche herein, und zwar mit allem Fug und Recht, wenn er es äſthetiſch auflöst, ſei es auf dem Wege des Ernſtes oder des Komiſchen. Hiemit erhellt, wie groß die Rolle des Häßlichen in einem Theile der Künſte ſein wird. Dieſe Pforte des Eintritts des Häßlichen iſt nun aber, wohlgemerkt, von derjenigen, die ihm durch das Erhabene und Komiſche geöffnet iſt, wohl zu unterſcheiden. Es öffnet ſich mit den Organiſationsarten der Phantaſie, dann mit ihrer Production in der Kunſt eine neue Quelle des Häßlichen. Man vergleiche nur Sophokles und Shakespeare. Die Stärke des Geiſtes der Lebenswahrheit, der dieſen führt, verbunden mit dem Zuge der Zeit und des nordiſchen Volkscharakters, verbunden namentlich auch mit der vom Alterthum ungeahnten Tiefe des Böſen, wie ſie ſich in der neuern Zeit erſchloſſen hat, fordert und bedingt einen Umfang, eine Tiefe und Gewalt des Häßlichen, die das tragiſch Erhabene an ſich nicht fordert und bei den Griechen nicht zuließ. Konnte Sophokles einen Richard III. dichten? Aber erhaben iſt Sophokles doch im ganzen Sinne des Worts!

Ich führe den Leſer von hier wieder zurück in den eigentlich vorliegenden Zuſammenhang. Ich habe einen Ueberblick deſſen gegeben, was nach meinem jetzigen Plane die Metaphyſik oder Ontologie des Schönen enthalten muß, und bitte ihn, noch einmal nach dem Komiſchen zu ſehen. Ich erinnere mich nicht, daß Jemand einen Fehlgriff in dem betreffenden Abſchnitt meines Buchs entdeckt und nachgewieſen hätte. Er beſteht darin, daß ich durch die Eintheilung: Poſſe, Witz, Humor entſchieden unerlaubt in die Lehre von der Phantaſie vorgegriffen habe. An zwei Stellen, S. 410 und 422, ſuche ich es zu rechtfertigen; die Gründe ſind nicht ſtichhaltig. Das Komiſche iſt freilich eine viel ſubjectivere Form, als das Erhabene; denn obwohl auch dieſes ja natürlich nicht ohne ein anſchauendes Subject entſtehen kann, ſo iſt doch der Beitrag von Seiten des Letzteren im Komiſchen ein weitaus ſtärkerer. Allein dieß berechtigt nicht, aus dem ſubjectiven Theil, aus der Pſychologie des Schönen, der Lehre von der Phantaſie, ſoviel vorwegzunehmen, daß Acte, Formen des Verfahrens, Seelenkräfte wie die naive Komik des Poſſenhaften, der Witz, der Humor als Eintheilungsgrund beigezogen werden in einem Theile des Syſtems, wo der Beitrag der Phantaſie zur Entſtehung des Schönen und ſeiner allgemeinen Formen zwar überall in's Auge zu faſſen, zu berückſichtigen, aber die eigentliche und eingehende Lehre von dieſem Organe des Schönen doch noch einem eigenen Abſchnitt vorbehalten iſt. Es muß eine andere Eintheilung gefunden werden, eine objective, obwohl, verſteht ſich, unter eben der genannten Vorausſetzung der nie zu vergeſſenden ſubjectiven Zuthat; ich glaube ſie gefunden zu haben und mein Eintheilungsgrund iſt ein ſolcher, wodurch eine ſehr willkommene und klare Analogie mit der Eintheilung der Grundformen des Erhabenen gewonnen wird, wie ſolche in meiner Aeſthetik aufgeſtellt iſt und mir heute noch als die richtigſte erſcheint. Dem objectiv Erhabenen entſpricht dasjenige Gebiet des Komiſchen, das auf Colliſionen mit dem äußerlichen Zufall beruht; es ſind die Störungen menſchlicher Zwecke, Thätigkeiten durch die umgebende Natur, durch Zufälle des eigenen Körperlebens (das innerhalb der Perſönlichkeit doch wie ein äußerer Feind auftritt, wenn es ungelegen ſich geltend macht, wie durch Stottern, Nieſen zur Unzeit u. dergl.), es ſind die Kreuzungen mit dem Thun anderer Menſchen, ſei es ebenfalls durch Zufall, ſei es durch Abſicht der letzteren; das Abſichtliche hindert nicht, dieſe Form in das erſte genannte Gebiet aufzunehmen, da es den leidenden Theil doch wie ein nicht vorauszuſehender Zufall trifft; übrigens iſt dieß allerdings ſchon eine ſpitzere Form, die an der Grenze des Gebietes liegt; es wird in dieſer Sphäre das Intriguen-Luſtſpiel vorbereitet. Dem ſubjectiv Erhabenen entſpricht die Colliſion unſeres gewollten freien Thuns mit den eigenen inneren, ſeeliſchen Schwächen, Eitelkeit, Sinnlichkeit, Trägheit, Furchtſamkeit, Zerſtreutheit u. dergl. Gelangt ſpäter die Lehre von der Phantaſie an den Witz, ſo muß ſich finden, daß er in dieſem Gebiet ſeine reichſte Stoffquelle findet. Dem ſubjectiv-objectiv oder univerſal Erhabenen, dem Tragiſchen entſpricht das Gebiet aller der Fälle, die ſo beſchaffen ſind, daß man ſie unwillkürlich auffaßt, als ſähe man in ein Spiel des Weltgeiſtes ſelbſt hinein, als ſei die ganze Welt eine große Komödie, worin das Gewaltigſte, Größte ſich ſo mit dem Kleinen durchkreuzt, daß es ſeine Behaftung mit der Endlichkeit auf's Tiefſte zu fühlen bekommt. Das Univerſum wird wie Ein Subject gefaßt, das erhaben ſchreiten will und über ſich ſelbſt ſtrauchelt. Man mag innerhalb des großen Bildes wieder vom Kleineren beginnen, wieder an Zufälle denken, welche an das vorige, erſte Gebiet erinnern, doch ſo angethan ſind, daß es ausſieht, als habe ein durch die Welt ſchweifender Dämon des Komiſchen den Widerſpruch herbeigeführt, wie wenn z. B. ein Schiff zufällig nach Indien Miſſionäre und zugleich Ladung von Götzenbildern aus engliſchen Fabriken führt; größere Fälle hat uns die neuere Geſchichte ſo ſchlagend vorgeführt, daß ich ſie kaum zu nennen brauche: die Schickſale der deutſchen Annectirten und Frankreichs warten nur auf ihren Ariſtophanes. Für Schopenhauer iſt die Welt eine Komödie im Sinn bitterer Ironie, für uns iſt das Gebiet der Fälle, die ſich wie von ſelbſt unter ſolche univerſale Beleuchtung ſtellen, die Nahrungsquelle für den ächten Humor, auf welche daher zurückzublicken iſt, wenn die Lehre von der Phantaſie vom Witz zu dieſer höchſten Kraft des komiſchen Geiſtes aufſteigt. Lotze hat bedenklich gefunden, was ich mit Schelling und Hegel (in §. 185) Kühnes über den Humor ſage. Es klingt nur gefährlich durch die überſpeculative Sprache. Der wahre Humoriſt weiß eben, daß es in der Welt überall etwas lottert, und iſt ſtets geſtimmt, darüber zu lächeln, ohne daß er darum irgend meinte, es ſei Alles Nichts.

Nun aber nach verſchiedenen Sündenbekenntniſſen darf ich auch mich meiner ſelbſt annehmen. Mag man meine frühere Eintheilung dieſes Gebiets noch auf andern Punkten angreifen, als auf dem, deſſen Unhaltbarkeit ich ſo eben ſelbſt eingeräumt habe, ich glaube, zum Verſtändniß des Komiſchen überhaupt, zum Begreifen des verwickelten Prozeſſes, auf dem ſeine Geneſis beruht, mehr beigetragen zu haben, als irgendwo anerkannt iſt, und wenn von meinen Kritikern einer dem andern nachſchreibt, der Werth meines Werks liege nicht in den Gedanken, ſondern im Nerv der Anſchauungen, ſo bin ich ſo frei, zu meinen, ich könnte dieſen Theil der Arbeit den Herrn unter die Augen halten, wenn ja nicht ſchon der Aufbau des Ganzen, und hätte er auch noch andere Mängel, als die zugeſtandenen, für etwas mehr, als gute Beiſpiele-Sammlung zeugen ſoll.

Ich komme an's Ende. Wie weſentlich die künftige zweite Hälfte des erſten Theils, die Lehre von der Phantaſie, bereichert werden wird, kann ich nicht mehr auseinanderſetzen; der Umfang dieſes Heftes in ſeinem Verhältniß zu den früheren darf nicht zu weit überſchritten werden. Auch die Kunſtlehre wird gewinnen, aber auf meiner Eintheilung der Künſte nicht zu beſtehen ſehe ich keinen Grund; was Schasler dagegen ſagt, erſcheint mir eben ſo ſchwach als heftig. Es ſei erlaubt, dieß zu ſagen, ohne es zu beweiſen, denn Alles zu widerlegen, was gegen mich vorgebracht iſt, und etwa mir rathen zu laſſen, daß ich die Tanzkunſt unter die ſelbſtſtändigen Künſte aufnehme, dazu fühle ich keine Pflicht. — Ich habe manche Mitarbeiter an der großen Aufgabe hier nicht berückſichtigt, das ſoll keine Mißachtung ihrer Leiſtungen bedeuten; das Werk meines frühern Mitarbeiters im engeren Sinn, *Köſtlins*, habe ich nicht beſprochen, weil nach ſo langer Beſchäftigung mit dem Formalismus kein Raum mehr war, auf ſeine (wenn ich es recht auffaſſe) eklektiſche Stellung zur Grundfrage über Form und Inhalt einzugehen. Darum unterſchätze ich keineswegs die Feinheit und den Reichthum ſeiner Gedanken; namentlich finden ſich ſinnige Stellen über jene Symbolik, durch welche abſtract phyſikaliſche Erſcheinungen zu ſtimmungsvollen werden.

Warum nun aber dieſe lange Selbſtkritik mit ſo viel Kritik der Gegner und nicht lieber gleich die Umarbeitung der Aeſthetik ſelbſt? Woher das lange Verzögern der längſt nöthigen, verbeſſerten neuen Auflage? Der Grund iſt kein anderer, als der beſtändige Fluß, in welchem die Wiſſenſchaft des Schönen ſeit Jahren begriffen iſt. So oft ich die Arbeit begann, wurde ſie durch die Nothwendigkeit neuer Vorſtudien unterbrochen, weil dieſe ſtete Bewegung immer neue Geſichtspunkte brachte. Die Phyſik und die Phyſiologie mit ihren Forſchungen über Farben und Töne, Sehen und Hören, die Pſychologie mit ihren neuen Standpunkten, Beobachtungen und Inductionen, die zwar nach meinem Dafürhalten zu einer klareren Erkenntniß des Idealiſirungs-Actes noch nicht geführt haben, ſtets erneuerte Debatten über Princip und Anordnung des Syſtems erſchweren immer auf's Neue den Abſchluß des Denkens, ohne welchen ein ſo ſchweres Werk nicht auszuführen iſt, — den relativen nämlich, denn einen abſoluten gibt es ja ohnedieß nicht. Immer deutlicher wird, wie dunkel noch ſo Vieles iſt. Es iſt mir z. B. klar, wie ich in Heft 5 geſagt habe, daß mit der ſinnlichen Anſchauung zu beginnen iſt; nun ſind aber erſt die optiſchen und akuſtiſchen Sinnen-Verrichtungen auf Grund der neueren Forſchungen mit ganz anderer Genauigkeit, als in der erſten Auflage, zu behandeln. Es iſt jetzt erſt erkannt, worauf die Empfindung der Harmonie in Geſichts- und Gehörs-Eindrücken beruht. Hierauf iſt zu zeigen, daß alle Eindrücke, die darum wohlgefällig, weil der Sinnes-Function adäquat ſind, doch nur erſt angenehm heißen können. Aeſthetiſch wohlgefällig werden ſie erſt, wenn durch das ſinnliche Medium Gegenſtände erſcheinen, die entweder beſeelte Weſen ſind oder, wenn nicht, von der Phantaſie des Anſchauenden beſeelt werden. Nun iſt mir die unwillkürlich naturnothwendige ſymboliſche Beſeelung unorganiſcher und blos vegetabiliſch-organiſcher Natur zwar eine unumſtößliche Gewißheit, aber wie dunkel ſind ihre Wege! Wie viel bleibt noch zu forſchen über die Art der Hinüberverlegung unſerer Seele in all die Dinge, welche die Beſeelung von dem Zuſchauer und Hörer erſt erwarten! Neben Vielem, was ſich erkennen läßt, wie unerforſcht noch im größten Umfang, wie unerforſchlich vielleicht in den meiſten Darſtellungsmitteln der Muſik der innere Zuſammenhang zwiſchen Form und Gefühlsausdruck! Nun aber der andere Fall: die active Symbolik in Formen und Bewegungen der Weſen, die wir nicht erſt beſeelen, die uns die Seele entgegenbringen in der Geheimſchrift ihres unbewußten Ausdrucks in Zügen und Bewegungen, der Anſchauung verſtändlich, der Erklärung noch ſo dunkel, — Phyſiognomik, Mimik! Das neue Werk von Darwin, in den Grundbegriffen komiſch arm im Vergleich mit deutſchen Forſchungen, mit denen von Carus, Piderit und Andern, denn ſeine „drei Principien“ wiſſen von der Hauptſache, von der Symbolik, nichts: welchen Reichthum fein beobachteten Erfahrungsſtoffs häuft es auf, der ſeine pſychologiſche Erklärung erſt finden ſoll! Dann blicke man von dieſer activen Symbolik, wie ſie in der Natur gegeben iſt, hinüber auf ebendenſelben geheimnißvollen Geiſt in der Kunſt, man denke an den individuellen Styl: wie hängt z. B. dieſe Art der Linien- und Pinſelführung, der ganzen Farben-Behandlung gerade mit dieſer geiſtigen Auffaſſung dieſes Künſtlers zuſammen? wie und warum drückt ſie gerade dieſes Mannes Geiſt aus? Steht man vor dieſer Welt von Dunkel, ſo muß man geſtehen: die Aeſthetik iſt noch in den Anfängen. Wer jetzt daran geht, ein Ganzes zu verſuchen, der muß es über ſich bringen, ſich genügen zu laſſen mit der Gewißheit: dort, in der beſeelenden und in der beſeelt entgegenkommenden Symbolik, vereint mit der Harmonie, muß es liegen, aber das Wie harrt noch in der unendlichen Mehrheit der Fälle auf Enthüllung.

Was ich jetzt in dieſer Selbſtkritik über künftige Veränderung meines erſten Theils geſagt habe, iſt ebenfalls, obwohl ich im Weſentlichen zu einem Abſchluß mit mir gelangt zu ſein glaube, noch ſo abſtract, als möglich. In der Ausführung muß überall von den Formen ausgegangen werden; von außen nach innen, von der Erſcheinung zum Ausdruck! iſt die Loſung. Das Erhabene, das Komiſche u. ſ. w., das ſind entweder veraltete Kategorien oder ſie gelten nur noch unter der Bedingung, daß die Behandlung alsbald die Abſtraction der Bezeichnung verbeſſert. Die Aeſthetik iſt vereinte Mimik und Harmonik. Gleich groß und ſchwer iſt die Aufgabe der erſten, der zweiten und ihrer Vereinigung.

Eine Schrift über Jean Paul.

Jean Pauls Dichtung im Lichte unſerer nationalen Entwicklung.

Ein Stück deutſcher Culturgeſchichte von K. Th. Planck.
Berlin, G. Reimer. 1868.

Blätter für literar. Unterhaltung. Sept. 1868.

Unſere neuere Literaturgeſchichte hat eine ſehr empfindliche Lücke: es fehlt uns noch eine unparteiiſche, gründliche Analyſe Jean Pauls. Formlos durch und durch, ein „Tragelaph" neben den geraden Geſtalten unſerer Claſſiker, iſt er doch viel zu bedeutend, um eine tief eingehende Zergliederung nicht zu verdienen, nicht verlangen zu dürfen. Er erwartet ſie, weil ſie die Wiſſenſchaft, die Kritik, die Pſychologie, die Aeſthetik um wichtige Erkenntniſſe bereichern wird; er erwartet ſie, weil das öffentliche Urtheil, das zwiſchen blinder Ueberſchätzung und blinder Verurtheilung ohne Verhör und Proceß dunkel hin- und herſchwankt, endlich zurechtgeſtellt werden, weil ihm endlich ein Licht aufgeſteckt werden ſoll, um aus dieſer in Extremen irrenden Ahnung eines Mittelweſens zwiſchen Größe und Kleinlichkeit, zwiſchen Kraft und Krankheit ins Klare zu gelangen. Jean Paul iſt wohl eine pathologiſche Erſcheinung, aber die Section wird wahrlich nicht blos der pathologiſchen Anatomie des Geiſtes ein intereſſantes Material zuführen, ſie wird auf große Organe ſtoßen, nicht nur auf ein urſprünglich ſchön gebautes, aber freilich krankhaft erweitertes Herz, auch auf ein ungewöhnlich mächtiges, wiewohl bizarr verſchlungenes Gehirn und auf ein Nervengeflecht von der äußerſten Feinheit und feurigſten Schwingung. Jean Paul iſt ein Kauz, ein Narr und doch ein Fürſt an Geiſtesmacht, unendlich reich an Kräften. Er kann und will ihre Fülle nicht beherrſchen und ordnen, aber ſie iſt vermöglich genug, um manchem Schlucker, der mit einem „Pah“ glaubt über ihn weggehen zu dürfen, noch mit einem anſehnlichen Kapital aushelfen zu können.

Jean Paul hat Anſätze zur Größe; er iſt nicht blos ſentimental und dann wieder Humoriſt, er iſt auch im ernſten Gebiet feurig, ſaftig, es fehlt ihm nicht die volle Sinnlichkeit, ohne die man kein Künſtler und Dichter iſt; nur leider glaubt er da, wo er dieß Feuer in blaſſen Mondſchein verdünnt, die Manneskraft des Nervs in grabes-ſehnſüchtige Thränen, die brennende Farbe in blaſſes Lila verſchwemmt, im Elemente ſeiner wahreren Größe zu ſein. Jean Paul iſt aber eine hiſtoriſch merkwürdige, integrirend in den Gang unſerer Literatur ſich einfügende Geſtalt: gerade dadurch namentlich, daß die Sentimentalität in ihm ihren Gipfel erſtieg. Eine Stimmung, die von ſo großer Macht war in England, Frankreich, Deutſchland, die uns ſo lang beherrſchte, verdient an ſich ſchon eine eigene Unterſuchung. Was iſt ihr Weſen? Wie und warum entſtand ſie, verbreitete ſie ſich? Das ſind Fragen, die eben nicht leicht, die der Antwort auf Grund einläßlicher Prüfung gar wohl werth und die doch bis heute nur erſt ganz dürftig beantwortet ſind. Aber noch merkwürdiger iſt der ſeltene und ſeltſame Menſch dadurch, daß dieſe weltflüchtige Stimmung in ihm mit ſo lebhaftem und energiſchem Purzelbaum wie doch gewiß in keinem ſeiner engliſchen Geiſtesverwandten und Muſter in den Humor umſchlug. . Nicht, daß ſie im Umſprung verſchwände, er bringt nicht Heilung; der Springer fängt, kaum auf den Füßen, gleich wieder an, mit naſſen und verzückten Augen nach Mond und Sternen und Milchſtraße zu blicken, und hebt die Arme wie Flügel, um in die fernen Höhen zu ſchweben; doch nur, um dann gleich wieder ein Rad zu ſchlagen und die Sohlen derb auf die grobe Erde zu ſtoßen. Das Spiel beginnt immer von neuem; es iſt kein Aufheben des einen Extrems im andern, es iſt ein unaufhörlich neues Nebeneinander. Nun aber, wenn und ſolange er mit feſtem Fuß auf dem Boden ſteht, welche Schärfe des Blickes in die Wirklichkeit, welches Falkenauge, welche ſchneidende Sachlichkeit! Und welcher Reichthum an Witz, an Gleichniß, an Phantaſie, an Ironie, an Humor! Doch gewiß ungleich voller, als bei den engliſchen Humoriſten, ſprudelt in Garben von Strahlen der gedrängt aufſchießende Quell! Freilich ohne Haushalt, freilich überfruchtet und doch auch geſucht, gemacht; aber wir reden von der Gabe an ſich, und Niemand kann ihre Fülle bezweifeln. Und etwas wollen wir nur ſogleich hinzuſetzen: das Element iſt reiner, als im engliſchen Humor. Das Lüſterne in Sterne, von Smollet nicht zu reden, die Neigung zur feinen, nicht einmal immer feinen Zote iſt gerade im Humor ein ſtörendes Element. Der Humor darf und ſoll keck, cyniſch ſein, aber eben weil er es ſoll und darf, ſo iſt er, wenn echt, darin ganz unſchuldig; er ſpielt nicht mäckernd an, er ſetzt unſere Begriffe von Scham und Sitte nicht als gültig voraus, um ſie pikant und aufreizend zu lüſten und zu lockern. Wieland hat einen ähnlichen Umſprung gemacht wie Jean Paul, aber er hat dieß unreine Element aufgenommen und er iſt ſchon darum, auch abgeſehen von der minderen komiſchen Begabung, kein eigentlicher Humoriſt.

Intereſſant aber und von hiſtoriſcher Bedeutung iſt an dem wunderlichen Heiligen ſelbſt ſeine Formloſigkeit. Sie iſt belehrende Erſcheinung einer alten deutſchen Unart. Der Eigenſinn gegen die Disciplin, die Eitelkeit, intereſſanter ſein zu wollen durch Unordnung, durch Grillen, wilde Ranken, Schnörkel, Stöße, Stiche, Sprünge, als durch Ordnung, Vernunft und Ebenmaß, die Verpuffung des Geiſtes in Irrwiſchen und romantiſchen Lichtern: das ſitzt tief in unſerem Weſen; die älteſten germaniſchen Zeichner ſind Virtuoſen in traumhaften Arabesken, lange ehe ſie eine Geſtalt richtig zu umſchreiben vermögen; ein Fiſchart ſteckt in uns allen, und wer war wohl je ein begabter Deutſcher und jung, der nicht den Kitzel gefühlt hätte, lieber eine „Affentheuerlich naupengeheuerliche Geſchichtsklitterung“ zu ſchreiben, als eine Geſchichte? Der ſchnurrige Mainzer und Jean Paul: ja wohl, die werden ſich luſtig begrüßt haben im Elyſium! Auch in unſern großen Malern des 16. Jahrhunderts war der Zug zum Phantaſtiſchen ſtark genug, um dem geraden Schritte zur Schönheit ein Bein zu ſtellen; auch zwiſchen Albrecht Dürer und Jean Paul beſteht mehr als Vetterſchaft. Im Grunde handelt es ſich bei dieſem Hang zur Formloſigkeit, der ſo tief in uns ſitzt, einfach um eine Verwechslung, eine Uebertragung des Inhalts auf die Form: ſtatt Närriſches zu beſchreiben, lieben wir närriſch zu ſchreiben, ſtatt den Rauſch darzuſtellen, rauſchig darzuſtellen, ſtatt Krummes und Hartes zu zeichnen, krumm und hart zu zeichnen. Specielleres Intereſſe aber hat die Formloſigkeit Jean Pauls dadurch, daß ſie auf die verwandte Willkür unſerer romantiſchen Schule überleitet. Freilich in aller Unſchuld. Das beſtändige Ausgehen vom Ich und Zurückgeben auf das Ich, die Durchbrechung jedes Zuſammenhangs mit dem Vordrängen der eigenen Perſon und Reflexion iſt bei dieſem ſonderbaren Schwärmer noch nicht das blaſirte Spiel, noch nicht die berüchtigte Ironie der Schlegel, Tieck und Genoſſen; er glaubt ſich vorſchieben zu dürfen, weil er es ehrlich meint; er iſt gut, er iſt ein Kind; er iſt im Grunde Rationaliſt; wenig Dogma und redliche Moral ſind die Hebel ſeiner Entzückungen; er ſpielt nicht Komödie mit Myſticismus. Aber ein unartiges Kind iſt er doch mit ſeinen Koboldſprüngen, und er hat es zu verantworten, daß wir von ihm den Unfug der Willkür datiren.

Das Unglück iſt nun, daß man die Geduld nicht mehr hat, die wunderlichen Erzeugniſſe des Querkopfs zu leſen, während er doch der rechten Kritik auf Grund vollſtändiger Lektüre ſo ſehr bedürfte. Für uns Leute der Klarheit fordernden Zeit iſt ja dieſe Lectüre ein wahrer „Kelch". Die Form ſollte dem lauteren Waſſer gleichen, durch das man einfach die Gewächſe, Felſen, Perlen auf dem Grunde ſieht; hier müſſen wir das Waſſer immer erſt ſeihen. Oder ein anderes Bild, das vielleicht beſſer iſt: nur zu oft wird man durch Jean Pauls Sprache in die Lage eines Müden verſetzt, der ſich erſt lange plagen muß, den Knoten eines

Bandes am Kleide zu löſen, ehe er ſich zur Ruhe niederlegen kann. Und man will doch nicht mit Siebenkäs ſagen: „Ich habe keine Zeit, das Buch zu recenſiren, geſchweige denn, zu leſen.“ Ich wollte mich einmal an die Arbeit machen, den Mann genau zu ſtudiren, und über ihn zu ſchreiben; alſo zuerſt, nachdem ich wohl Manches geleſen, ſollte Alles oder doch das Meiſte und gründlich vorgenommen werden. Allein damals kam ich eben von Italien und Griechenland, von der Welt der reinen Formen; es war nicht möglich, nicht zum Aushalten, nach mehrern Anläufen flog das Buch an die Wand. Die Literaturgeſchichte von Gervinus erſchien; was ſie über Jean Paul ſagt, trägt wohl den Charakter des körnigen Urtheils, der Sättigung dieſes Urtheils aus reichem Material, wie das ganze gediegene Werk; es wird auch das Weſentliche im Grunde richtig getroffen, z. B. mit den Worten: Contraſt der Idee mit dem Leben, Stoß des Ideals auf die Wirklichkeit, ſtetige Bewegung in Extremen, namentlich durch das ſchlagende Bild: „mit Kothurn und Soccus je an einem Fuße wandeln iſt ein hinkender Gang“; der ſentimentalen Seite von Jean Pauls Welt hat Gervinus zuerſt den rechten Namen gegeben, indem er ihren Charakter als juvenil bezeichnet, feſtgerannt in der Stimmung des achtzehnjährigen Jünglings; allein er benutzt den gefundenen Faden nicht zum Leiter durch das Labyrinth, ja er ſagt im Widerſpruch mit ſeinem eigenen Fund, der Verſuch mißlinge, „in die heterogenen Theile den bindenden elektriſchen Funken zu ſchlagen, zu dem vielſeitigen Charakter den ſpringenden Punkt zu finden.“ Es ſcheint doch, man reiche ohne die eigentliche Philoſophie hier nicht aus; es wird ſchon dieſes Schlüſſels bedürfen, um des Mannes Weſen wirklich aus der ſtets erneuten, in ſtets neuen Wendungen wiederkehrenden Contraſtſtellung zweier Welten, in die er ſich die eine zerriſſen hat, in logiſcher Ableitung zu erklären und Einheit in das verworrene Bild zu tragen. Man muß unter anderem den Fichte'ſchen Idealismus ſich etwas genauer angeſehen haben, um das Phänomen Jean Paul im Zuſammenhang zu verſtehen. Der Wahnſinn Schoppe's z. B., eine der tiefſinnigſten Erdichtungen unſeres Humoriſten, iſt ohne dieſen Schlüſſel dem Verſtändniß ganz verſperrt, und man ſieht aus den paar Worten, die Gervinus über dieſe Figur und das Verrücktwerden durch Brüten über das Ich ſagt, daß ſie dem ſtrengen Hiſtoriker nur wildfremd vorkommt. Er kann im Geiſtesleben und den Werken Jean Pauls auch keinen Fortſchritt, keine Entwicklung entdecken; das haben ihm Viele nachgeſprochen; es fragt ſich aber, was ſich ergeben wird, wenn man die Fäden, die freilich tiefer und dunkler verſchlungen ſind, als bei andern Geiſtern, mit dem richtigen Inſtrument auseinanderzieht. Keine unſerer Schriften über neuere deutſche Literatur iſt wirklich in dieſe Lücke getreten. Jean Pauls Biograph Spazier hatte commentirt, nicht analyſirt. Julian Schmidt ſetzt den Mann mit der Eſſigſäure an, worein er alles taucht, und ſagt von den gemüthvollſten Partien, von einem Wuz und Fixlein, es fehle der Färbung „etwas Liebe!“ Gottſchall nimmt ſich mit Wärme des Vielgetadelten und Halbvergeſſenen an, ſagt im Einzelnen Treffliches, namentlich über Charaktere, Compoſition, Motivirung, Styl; aber das hohe Lob der Einführung iſt mit dem Tadel, der ihm unparteiiſch nachfolgt, nicht in innern Zuſammenhang gebracht, die großen Prädikate und die ſcharfen Rügen fallen auseinander, es fehlt das Band, der leitende Begriff, den wir bei Planck finden werden, an deſſen Gedanken er übrigens in einzelnen Bemerkungen anſtreift; ſo erkennt er namentlich, daß Jean Paul moderner iſt, das Leben ſchärfer anfaßt, als Goethe und Schiller; er bemerkt, daß die Claſſicität der Form vorerſt durchbrochen werden mußte, wenn dieſer Schritt geſchehen ſollte, und räumt hiemit nur zu viel ein, denn durch dieſen Satz iſt das Jean Pauliſche Maß von Formloſigkeit nicht gerechtfertigt.

Es ſei erlaubt, hier ein Wort über eine größere Lücke in unſerer Literatur anzuknüpfen. Es fehlt uns über das Ganze der Geſchichte der deutſchen Dichtung ſehr empfindlich noch ein Werk, das ernſte, umfaſſende Forſchung und gründlich durchdenkenden, verarbeitenden, ordnenden Geiſt mit geſchmackvoller, in gutem Sinn populärer Form vereinigte. Gervinus iſt für die wenig vorgebildete, bildungsbedürftige Mehrheit eine zu ſtarke Koſt. Wir haben die Grundriſſe von Koberſtein und Goedeke, ſolide, höchſt nützliche Werke des Sammlerfleißes und wohl auch des zuſammenfaſſenden, tragenden, leitenden gediegenen Urtheils, aber doch nicht eigentliche Geſchichtsdarſtellungen, nur höchſt dankenswerthe Hülfsmittel für einen eigentlichen Geſchichtſchreiber; wir haben Handbücher, Leitfäden, wie die guten von Schaefer, aber das ſind nur Skizzen; wir haben wirkliche Darſtellungen, z. B. von Vilmar und Roquette, in einzelnen Theilen zu empfehlen, in andern befangen wie die erſtere, oder öfters zu flüchtig wie die letztere. Es ſteht eben doch ſo, daß man keine Antwort weiß, wenn man von einem ſtrebenden Jüngling, einem gebildeten Weltmann, einem Familienvater, der ſeine Töchter nicht oberflächlich erziehen will, gefragt wird: welche deutſche Literaturgeſchichte ſollen wir leſen? Wir brauchen namentlich ein Werk, das nicht blos Urtheile bringt und vorausſetzt, man habe die Dichter ſämmtlich geleſen; nein, mit guter Auswahl auch Inhaltsdarſtellungen, wenigſtens da, wo man nur bei ſpecielleren Studien die Stoffkenntniß annehmen darf, wie bei unſerer ältern Literatur, oder wo die Erinnerung ſo leicht ſich verwiſcht, wie gerade bei Jean Pauls Romanen. Wie dankbar wären wir z. B., erzählte uns der Hiſtoriker geduldig die Fabel des „Hesperus“ und „Titan“! Vilmar und Roquette bringen bei der altdeutſchen Literatur manchen willkommenen Auszug, aber in der neueren bekommt man eben überall den Senf ohne das Fleiſch. Inzwiſchen wird Schule und Haus mit ſeichter, ja ſchädlicher Nahrung meiſt aus den Händen wohlweiſer, ja verſchrobener, pietiſtiſcher, pfäffiſcher Schulmeiſter überſchwemmt; in einem dieſer elenden literariſchen Machwerke (Literaturkunde u. ſ. w. für höhere Lehranſtalten, Töchterſchulen und zum Selbſtunterricht von Dr. Wilhelm Reuter), ſteht von Leſſing zu leſen, er ſei im Indifferentismus untergegangen, dem er in ſeinem Nathan Ausdruck gegeben habe.

Doch ich vergeſſe über der großen Lücke die kleinere und den Mann, der Hand angelegt hat, ſie auszufüllen.

Planck iſt mit der Ausrüſtung der Philoſophie an ſein Werk gegangen; er beſitzt alſo den Hebel, den wir verlangten, wenn es gelingen ſolle, den Stein vom Geheimniß Jean Pauls zu wälzen; er durchſchaut das Weſen des geiſtigen

Proceſſes, um den es ſich handelt, im Mittelpunkt, aber er bezahlt ſeinen Vortheil theuer. Mit eiſerner Abſtraction, mit unerbittlicher Einſeitigkeit verengt er von vornherein den leitenden Begriff durch eine Auffaſſung, die eine Entdeckung zu nennen, die aber zu begrenzt iſt, um Alles zu erklären, Alles unter ihr zu befaſſen. Man ermüdet über der Härte der durchgehenden logiſchen Tautologie, und doch iſt eine gewiſſe Kraft, eine ſubſtantielle Gediegenheit, eine gewiſſe klaſſiſche Wucht in dieſem unentwegten Schauen auf den einen Punkt; man möchte dem geſtrengen Manne der Begriffseinheit gram werden, und man fühlt doch weit zu viel Reſpect vor ihm, um ernſtlich zu grollen. Planck hatte das Phänomen des pathologiſchen ſentimentalen Humors zu erklären, das theilweiſe ſeinen Grund in der Zeit, in den damaligen öffentlichen Zuſtänden hat. Er erklärt es ganz und allein aus dieſen. Der Contraſt der hohen und idealen Welt, die der deutſche Geiſt damals aufbaute, gegen alles kleinlich Dumpfe und Verkümmerte der äußern bürgerlichen und nationalen Verhältniſſe: dieß iſt nach ihm der innerſte Kern und Urſprung der Jean Pauliſchen Dichtung und Anſchauungsweiſe. Jean Paul ſieht dieſes Elend ſchärfer und wahrer, als Andere, namentlich als die Heroen unſerer Dichtung, Goethe und Schiller, die ganz in der Idealwelt lebten und ſich in ihr ein Bild der harmoniſchen, mit der Natur verſöhnten Menſchheit ſchufen; aber er bleibt im Bewußtſein des Contraſtes gefangen, er kann ihn nie vergeſſen, er entnimmt aus ihm den ganzen Inhalt ſeiner Dichtung, ohne ihn jemals in wahre und ganze Verſöhnung aufzulöſen; denn nirgends erhebt er ſich zum Bild eines Handelns, wodurch das Ideal in die politiſche und bürgerliche Welt praktiſch hineingearbeitet würde. Er blickt auf dieſe klägliche Wirklichkeit herab, den Trümmerhaufen unmächtiger Duodezſtaaten, die Dumpfheit, Enge und Unfreiheit einer verkommenen kleinbürgerlichen Exiſtenz, mißt ſie am Ideal und vernichtet ſie komiſch mit der ganzen beißenden Schärfe des ſatiriſchen Humors, oder er flieht hinweg in ein verſchwimmendes Jenſeits und ſchwärmt wie ein erfahrungsloſer Jüngling in Träumen der unendlichen Sehnſucht, und jeder von beiden Wegen führt durch tiefen, grenzenloſen Schmerz. Dort unerbittlicher einſeitiger Realiſt, hier ſentimentaler einſeitiger Idealiſt, kennt er nirgends die Mitte, wo der Geiſt und das Leben einander die Hände reichen.

Der weltflüchtige Idealismus und der weltdurchbeizende Humor ſind alſo nur die zwei Seiten eines Contraſtes, beide ſchärfen ſich an einander; es ſind zwei Negationen, die in ſteter Unruhe einander ſetzen und aufheben; „Frau Mutter, leih' mir d' Scheer": dieſes herüber- und hinüberſchickende Kinderſpiel wird hier unabläſſig aufgeführt. Jean Paul kennt allerdings auch eine Verſöhnung: er ſteigt herab von ſeiner Höhe in das kleine Lerchenneſt, die Hütte, wo gute, beſchränkte, kindliche Menſchen hauſen, mit Blutwenigem beglückt; die beißende Satire wird zum liebevollen Humor, der den heitern Contraſt innerer Seligkeit mit dem unendlich Kleinen, was ihr genügt, ſich Königen gleich zu träumen, mit mikroſkopiſchem Auge und mit dem Lächeln des innigſten Gemüths auffindet und anſchaut. Das Schulmeiſterlein Wuz, Quintus Fixlein und andere Geſtalten und Schilderungen ſind die Geſchöpfe dieſer ſchönſten und reinſten unter

Jean Pauls Stimmungen. Es iſt dieß der zweite unter den drei Wegen zum Glücke, die er in der bekannten Stelle der Vorrede zum „Quintus Fixlein“ aufzählt; der erſte iſt der des weltverachtenden Idealismus, der nicht den freien Humor, nur die Satire begründet; als dritter wird genannt: mit den beiden andern wechſeln, und gerade hier verräth Jean Paul die große Lücke ſeiner Weltanſchauung. Man erwartet, er werde als dritten aufführen: Entfaltung, Ausdehnung des eng begrenzten Humors der gemüthlichen Idylle, alſo eben des zweiten unter den drei Wegen, auf das Ganze des Lebens, Neſtmachen auch im Großen, daß es uns wohl werde in der weiten Welt trotz ihren Mängeln. Planck ſagt, das dritte wäre: mit feſtem Schritte und weit um ſich ſchauendem Blicke über die Erde hingehen und in kräftig zugreifendem Handeln ſie zu einer würdigen Wohnſtätte machen; er verlangt alſo hier den Uebergang zum ernſten Ideal des mit dem Realismus verſöhnten Idealismus. Auch gut; im Grunde iſt es gleich, ob man ſich eine ernſte oder komiſche Form der Poeſie als das richtige Dritte denkt, das kommt auf den Unterſchied der Art, des Talents und ſeiner Grundſtimmung hinaus; auch der Humor hat ja ſeine Baſis im Ernſte, und es ließen ſich kräftig handelnde Menſchen darſtellen, die recht in dieſer Welt zu Hauſe ſind und doch mild über ihre Widerſprüche lächeln. Genug, was Jean Pauls Praxis zeigt, das läßt auch ſeine Theorie erkennen, daß ihm die rechte, die wirklich rechte Mitte fehlt. Gewiß iſt er dadurch ein Bild und Typus ſeiner Nation, wie ſie war, als ſie zwiſchen der idealen Höhe, der weltbürgerlichen Weite ihres Geiſtes, ihrer innern Bildung und der Kläglichkeit ihrer äußern Zuſtände im tiefen Widerſpruche lag, noch ohne Streben und ohne Ausſicht, ſich davon zu befreien; und gewiß zeigt dieſe Schrift mit feinem Blick auf die Stellen, wo Jean Paul ſoweit doch zu einem Bewußtſein ſeiner Blöße gelangt, daß er ſie in das Licht des Komiſchen ſtellt, als auf vorbildliche Fingerzeige für die Zukunft und die Ziele der Nation hin: man denke nur an einen Gottwalt; der Deutſche war damals wirklich der gute, liebenswürdige, träumeriſche, ſchlechthin unpraktiſche Junge, und wie der Dichter den gefühlſeligen Burſchen lächelnd auf ſeinen dunkeln Wegen begleitet, ohne ſelbſt ein Ende des Wegs zu finden, ſo blieb der Nation in ihrem jünglinghaften Zuſtand nichts übrig, als die Ironie über ſeine halberkannte Unreife.

Dennoch iſt dieſer Begriff offenbar zu eng, um das Ganze der Erſcheinung Jean Pauls daraus zu erklären. Zwieſpältige Geiſter wird es immer geben, auch bei befriedigten Nationen, in wohlbeſtellten öffentlichen Zuſtänden; der Humor neigt immer und überall zu ruheloſem Neuerzeugen von Contraſten, zu ewigem Herüber- und Hinüberſchicken; die Welt, die Geſellſchaft, der Staat bietet dem krankhaft genialen Geiſte jederzeit Stoff genug, um grimmig zu lachen, lachend zu weinen, und nur ſelten gemüthlich zu lächeln; der Humor neigt überhaupt namentlich zur Formloſigkeit, wie auch aus Jean Pauls nächſtem Vorbild, aus Sterne, zu erſehen iſt; einſiedleriſche Bildung könnte heute noch, und wäre Deutſchland ganz geëinigt, im Fichtelgebirge, den Alpen oder im Schwarzwald oder auf märkiſchen Sandflächen in dieſelbe grillenhafte Subjectivität ſich verrennen. Es liegt in der Natur des Humors, daß er vom eigenen

Ich ausgeht, die Widerſprüche ſich zum Bewußtſein bringt, womit die eigene Perſönlichkeit behaftet iſt, dann auf die Welt hinausblickt und in ihr das auseinandergelegte Bild des ſelbſterlebten Conflicts erkennt und anſchaut: der Widerſpruch im Ich und der Weltwiderſpruch ſind einer und derſelbe. Dieß verführt nur allzu leicht zur falſchen Einmiſchung des Ich in die Kunſtform. Auch ſo könnte und ſollte der Humor dennoch zur Verſöhnung des Ich mit ſich und der Welt fortſchreiten und immer noch Humor bleiben. Er ſoll objectiv werden; der Humoriſt ſoll frei den Narren zeichnen, der er ſelber geweſen. Jean Paul ſchreitet im Ganzen und Großen nicht zu dieſer Freiheit fort; ſein Humor bleibt, wie wir ihn bereits genannt, pathologiſch; nur in der Idylle kennt er Verſöhnung und Objectivität, ein ſtärkerer Anlauf gelangt, wie wir ſehen werden, nicht zum Ziele. Einen Theil der Schuld dieſer innern Verrennung tragen gewiß die öffentlichen Zuſtände Deutſchlands zu Jean Pauls Zeit, aber gewiß nicht die ganze. Planck hätte allgemein vom Weſen des Humors ausgehen und dabei namentlich die Natur der Sentimentalität als des einen Pols von Jean Pauls Humor unterſuchen, dann hätte er zeigen ſollen, wie leicht er überhaupt im Subjectiven, im endloſen Herüber und Hinüber der Contraſte ſtecken bleibt, und hierauf erſt, wie viel leichter das geſchehen konnte in der Enge, Dumpfheit und Kläglichkeit der damaligen politiſchen und ſocialen Verhältniſſe. Die Abſtraction, womit er ſtets nur auf den einen Punkt drückt, führt auch zu gewaltſamen ſymboliſchen Deutungen. Es iſt wohl richtig, aber doch auch gefährlich, verführeriſch, wenn man von der Bedentung, die ein Dichter mit Bewußtſein in ſeine Erfindungen legt, die ſachliche unterſcheidet, die ſie, ihm unbewußt, für uns haben, und es will uns doch geſucht vorkommen, wenn es z. B. über die „Flegeljahre“ heißt: „Im Ganzen betrachtet iſt alſo das van der Kabel'ſche Teſtament und die Beſtimmung, welche dem Helden vorgezeichnet iſt, ſachlich nichts anderes, als ein humoriſtiſches Sinnbild der Beſtimmung der deutſchen Nation.“ Selbſt die Unform Jean Pauls, die Ueberwürzung, Verſalzung, Abirrung und Ausweichung, Zerſplitterung ſoll nicht etwa angenommene Manier, ſondern direct aus dem innern Grundmangel in der ganzen Denk- und Anſchauungsweiſe zu erklären ſein. Gewiß hängen beide zuſammen, aber gewiß nicht unmittelbar. Jean Pauls Manier beſteht ja gar nicht bloß in Umſchlägen von einem Extrem ins andere; die Polyhiſtorie des Witzes kann man wohl, wie Planck thut, aus einem Bedürfniß erklären, dem Engen und Kleinen ein univerſaliſtiſches Gegengewicht zu geben, aber ſchließlich liegt eben eine Unart und falſche Gewöhnung vor, die rein äſthetiſch für ſich zu betrachten iſt und mit dem innerſten Widerſpruch nur überhaupt das Prädicat des Disharmoniſchen theilt.

Die Härte der Identität, womit der Verfaſſer ſeine Grund-Idee durchführt, erſcheint auch in ſeiner Darſtellungsweiſe als eine Kreisbewegung, ein Drehen im Ring, das den Leſer in eine Art von Schwindel verſetzt. Es fehlt im einmal gezogenen Kreiſe durchaus nicht an Fortſchritt des Gedankens, namentlich der Abſchnitt über Jean Pauls Entwicklungsgang, von dem noch die Rede ſein wird, geht lebendig vorwärts, indem er mit tiefem Blicke zeigt, wie der

Dichter vorwärts geht; aber Planck meint, er müſſe bei jedem Schritte verhüten, daß der Leſer früher Geſagtes vergeſſe, bei jeder Beleuchtung einer Seite des Ganzen dafür ſorgen, daß man die andere nicht überſehe; ſo entſtehen Kreiſe in Kreiſen, ſich ſchneidende Kreiſe, es iſt uns, als würde eine in Schwung geſetzte Scheibe nach wenigen Drehungen immer wieder in entgegengeſetzter Richtung bewegt, oder als müßten wir jene Proceſſion mitmachen, wo je nach zwei Schritten vorwärts ein Schritt rückwärts gethan wird. Verdroſſene Leſer werden dem Verfaſſer aufzählen, wie oft auf einer Seite „einerſeits, andererſeits“, „theils, theils“ vorkommt, oder wie oft die Vergleichung Jean Pauls mit Goethe und Schiller faſt mit denſelben Ausdrücken wiederkehrt. Wer gerecht iſt, wird ſich beſinnen, daß er doch tüchtig vom Platze kommt, und an dieſer Wiederkehr ſich weniger ſtoßen, als an der Wahrheit und Neuheit der Gedanken in der Zuſammenſtellung des Dichters mit unſern claſſiſchen Meiſtern ſich erfreuen. Es iſt bereits hervorgehoben, wie der Verfaſſer dem Idealiſten Jean Paul den ſchärferen Blick in die Realität zuerkennt. Goethe und Schiller ſind in dem Sinne mehr Idealiſten, daß ſie ſich von der eigentlichen Wirklichkeit des Lebens ihrer Nation abwenden und in der Welt der reinen Formen das Ideal wahrer Menſchlichkeit, harmoniſch geiſt- und naturvoller Perſönlichkeit aufbauen; allein dieſes Ideal iſt doch Ideal ganzer Menſchlichkeit, es iſt zugleich weſentlich Erneuung des antiken Geiſtes im modernen; der antike Geiſt war aber der Welt ja nicht fremd, ſondern in ihr zu Hauſe: ſo iſt implicite, „als letzte Conſequenz“ in dieſer Anſchauung mitinbegriffen, daß die Harmonie der Perſönlichkeit auch die active Kraft ſein muß, die gegenwärtigen und realen Aufgaben des Menſchen zu ergreifen, die Wirklichkeit mit ihrem Gehalte zu durchdringen. Wie dieſer Keim in „Hermann und Dorothea“, in den „Wanderjahren“, im Schluſſe des „Fauſt“ (obwohl in den zwei letztern poetiſch ſehr unzulänglich) bereits zur Entfaltung gelangt, wird wiederholt aufgewieſen, und Schillers Dramen laſſen ohnedieß keinen Zweifel, daß der Dichter nicht im quietiſtiſchen Ideale ſtehen blieb. „Jean Paul aber“, ſagt der Verfaſſer treffend, „bringt zu jener Abwendung, jener Zurückziehung unſerer großen Dichter in die Idealwelt nur die negative Ergänzung.“ Er ſieht und zeigt die nackte Realität; aber nur, um zu rathen, daß wir aus ihr in ein nebelhaftes Jenſeits fliehen.

Man möchte nun freilich dem Knochengerüſte der auf Begriffe gezogenen Geſtalt, welche aus dieſer Analyſe hervorgeht, mehr Fleiſch wünſchen. Da es ſo Wenige mehr über ſich bringen, Jean Paul zu leſen, ſo würde der, welcher die ſchwere Arbeit auf ſich genommen, ein gutes Werk thun, wenn er uns ſoviel als möglich von den Früchten ſeiner Arbeit zugute kommen ließe. Es wäre ein Dienſt des ſtellvertretenden, für unſere Unterlaſſungsſünden genugthuenden Leidens. Das Nähere der Anſchauungsweiſe, die Regionen des Lebens, worin ſie ſich bewegt, die Zeichnung der Charaktere, der Geſchlechter, der beſtimmte wiederkehrende Apparat von Scenerie, Staffage, die Motivirung der Handlung, dann die Formgebung in mehrfachem Sinn: die Compoſition, die Schilderungen, Bilder, Vergleichungen, zu denen die gegebene Stimmung und Auffaſſung vorzüglich neigt, der Sprachſtil — nach allen dieſen Seiten wünſchte man die eigenthümliche Dichtergeſtalt näher beleuchtet und die Beleuchtung mit farbigen Zügen, Beiſpielen, Stellen ausgeſtattet. Nicht daß der Verfaſſer dieß ganz unterließe; er bringt treffliche Bemerkungen über dieſe concreten Züge, ſo auch über die beſtimmte Farbe der Naturempfindung und die daraus entſpringenden Gemälde, die beliebten Bilder von Park- und Gartenanlagen; er vergißt nicht die geiſterhaften, phantaſtiſchen, ſchon ſtark an die romantiſche Schule erinnernden Motive (Automaten, Wachsfiguren, Bauchredner u. dgl.); die willkürliche, unzulängliche, abenteuerliche Compoſition, die überdieß durch Extraſeiten, Extrablättchen, Schalttage, Poſtſcripte und wie ſonſt die Einſchiebſel heißen, jeden Zuſammenhang unterbricht und dadurch wie durch die Ueberfracht von Reflexion und Witz durchaus den Eindruck hervorbringt, als ſei es dem Mann eigentlich gar nicht Ernſt, etwas zu erzählen, die „Bilderhatz", die Excerptenſammlungen, Zettelkäſten, woraus er das Material zu dem vertrackten Aufputz nahm: alles dieß kommt an die Reihe, aber zu knapp und nur um, wie wir an einem Punkte ſchon angedeutet, zu direct und geradlinig aus dem leitenden Grundbegriff abgeleitet zu werden. Um nur das eine und andere herauszugreifen, ſei bemerkt, wie ſehr es doch Jean Paul zu gönnen wäre, wenn nicht bloß auf ſeine blaß verſchwimmenden, ſondern auch auf ſeine feurigen, gewaltigen, machtvoll erhabenen Naturſchilderungen mehr hingewieſen würde als bisher, ausgenommen etwa die Charakteriſtik von Gottſchall, geſchehen iſt. Dagegen wäre ihm freilich auch eine gründlichere, gehörig colorirte Aufdeckung ſeiner ganzen Geſchmackloſigkeit nicht zu ſchenken. Ich greiſe ein paar Beiſpiele davon heraus, bis zu welcher Abſurdität des rein proſaiſchen gelehrten Brockens mitten im Ueberſchwenglichſten den Querkopf ſeine Polyhiſtorie verführt. Dahore im „Hesperus“ in ſeiner Todesentzückung ſagt: „O Ewiger, ich gehe u. ſ. w., laß mich zwiſchen fliegenden Blüthen und Schmetterlingen taumelnd, unter der Sonne mit ausgebreiteten Armen zerfließend, leiſe über der Erde ſchwebend ſterben, und die Bluthülle falle zerronnen zu einer rothen Maienflocke gleich dem Ichor des Schmetterlings, der ſich befreit, in die Blumen herab“ u. ſ. w. Zu Ichor Anmerkung unten: „Den Schmetterlingen entfallen in ihrer letzten Verwandlung rothe Tropfen, die man ſonſt Blutregen hieß.“ Von Clotilde: „eine Geſtalt, deren unbefleckte Seele kein Leib, ſondern der Schnee umwallet, der um den Thron Gottes liegt und aus dem Engel ihre flüchtigen Reiſekörper bauen“. Anmerkung: „Wie die Rabbiner nach Eiſenmengers entdecktem Judenthum P. II, 7. glauben.“ — Auch von der Art der Satzbildung hätten wir gern etwas geleſen; ihre häufige Verzwicktheit iſt abſichtlich, aber doch auch einfach ein Beweis, daß Jean Paul der rhythmiſche Gehörſinn ganz abgieng. Bei den theoretiſchen und politiſchen Schriften verweilt Planck faſt gar nicht; es iſt zu bedauern, daß wir nicht wenigſtens von der politiſchen Friedenspredigt und andern mehr vernehmen. Je conſequenter der Verfaſſer das Politiſche als Angelpunkt im Auge hält, deſto wünſchenswerther war es, den Verehrer Rouſſeau's, den Vertheidiger der Charlotte Corday auch nach dieſer Seite näher kennen zu lernen und zu erfahren, wie er ſich zu den großen Begebenheiten ſeiner Zeit verhielt.

Doch erhält dieſe ſtraffe Kürze manche Ergänzung im zweiten Abſchnitt, der den Entwicklungsgang Jean Pauls behandelt, nachdem der erſte ein Bild des Geſammtcharakters gegeben. Es iſt dieß der bedeutendſte und verdienſtvollſte Theil der kleinen gedankenreichen Schrift; Planck erkennt, wie ſchon geſagt, Fortſchritt und Entfaltung, wo Andere nur Dreben um einen Punkt fanden. Mit der Tiefe des philoſophiſchen Blicks zeigt er, wie Jean Paul von Stufe zu Stufe ſteigt: wie nach Schließung der ſatiriſchen „Eſſigfabrik“ und den erſten kleinen Humoresken das reiche Gemüth zum erſtenmal im „Wuz“ ſich aufthut; wie in der „Unſichtbaren Loge“ dann das Thema: Kampf des Ideals mit der Welt, aufgeſtellt wird, welches immer neu zu variiren, immer tiefer zu verfolgen von da an Jean Pauls Ziel und Drang iſt. Sinnreich und überzeugend wird erwieſen, warum dieſer erſte größer angelegte Roman unvollendet blieb. Der Held Guſtav iſt noch zu kinderartig weich und ſchwach, idylliſch, dem Schulmeiſterlein Wuz verwandt; er war beſtimmt, mit der umgebenden Welt in Kampf zu treten, dazu aber nicht angelegt; der Dichter wächſt im Dichten über ihn hinaus und legt ihn daher zurück. Er hatte neben ihn den ſchmerzlich mit der Welt entzweiten Ottomar und den Humoriſten Fenk geſtellt, Naturen, in denen der Contraſt eine bewußtere und ſchneidendere Geſtalt annimmt; im „Hesperus“ faßt er dieſe drei Geſtalten, Seiten ſeines eigenen Weſens, in Eine zuſammen. Gilt es ja von dieſem wie von keinem andern, daß er ſein eigenes Weſen und Leben in ſeinen Romanen dargeſtellt hat.

Vom „Heſperus“ wird denn gezeigt, wie er nur das um eine Stufe hinaufgerückte und zugleich in einen engern und beſtimmtern Rahmen zuſammengezogene Abbild der Intentionen iſt, die in der „Unſichtbaren Loge“ niedergelegt ſind. Victor iſt es, in welchem die Contraſte, wie eben geſagt, ſich zuſammenfaſſen; in Emanuel (Dahore) treibt ſich die Sentimentalität, die Todesſehnſucht auf eine Höhe wahnſinniger Verzückung, worin der Dichter halbwegs, mit halbem Bewußtſein zeigt, daß ſolche Weltflucht des Idealismus eigentlich heißt: ſich aufreiben, — mit halbem nur, denn es bleibt bei der Ahnung, der Dichter weiß am Ende doch nichts Beſſeres, ja der „Heſperus“ iſt vielmehr gerade der Gipfel der ſchmerzlich ſehnſüchtigen und thränenſeligen Sentimentalität. Das Ziel, das dem Dichter vorſchwebt, kann daher auch hier nicht erreicht werden: ein idealer Charakter ſollte auf den Höhen des Lebens zur kräftigen Reiſe kommen; aber dazu iſt Victor, obwohl ſo viel reicher ausgeſtattet als jener Guſtav, doch zu beſchaulicher Art, zu ſehr bloß ein Ebenbild des Dichters; er wird nicht zum Charakter erzogen; er ſchreitet nur an innerer Schönheit der Seele fort und „die Dichtung bleibt in dem unüberwundenen Gegenſatze zwiſchen der Denkweiſe des Helden und der unbefriedigenden äußern Wirklichkeit ſtehen“; Flamin, der männlichere Freund, bleibt Nebenfigur. Treffendes wird hier über die Wahl des Schauplatzes in fürſtlichen und höfiſchen Regionen geſagt, über den Grund, warum Jean Paul immer nach jenen Höhen hinaufblickt und dort ſeine idealen weiblichen Charaktere ſucht, über den ſchneidenden Hohn, womit er gleichzeitig die Verdorbenheit, Kleinlichkeit und Erbärmlichkeit der

Hof- und Adelsverhältniſſe behandelt und ſo hier ſeine grellſten Kontraſte concentrirt.

Wir müſſen überſpringen, was zwiſchen dem „Hesperus“ und dem „Titan“ liegt; ungern zwar, denn der „Quintus Fixlein“ und „Siebenkäs“ ſind gewiß bedeutende Schritte im Dichtergange Jean Pauls. Ueber den letzteren ſei nur die feine Bemerkung des Verfaſſers angeführt, daß der humoriſtiſch-ſentimentale Armenadvocat, der ſo viel zu leiden hat von der Beſchränktheit ſeiner Lenette, doch keineswegs ohne alle Schuld leidet, nicht ſchlechthin über ihr ſteht, daß vielmehr die zwar bornirte, aber doch praktiſche Natur über den bloßen Idealiſten, der nicht für ſein Weib zu ſorgen weiß, ſich mit ſo viel Recht zu beklagen hätte, als er über ſie. Die Bemerkung iſt mehr als fein, ſie geht mit tiefem ſittlichem Blick hinter des Dichters eigenes Bewußtſein und entdeckt, wie die Romantik des Idealismus die Geſundheit des ſittlichen Gefühls trüben kann. Daß dieſelbe Trübung im Motive des Scheinbegräbniſſes vorliegt, haben auch Andere erkannt. Wir eilen alſo zum „Titan“; hier namentlich muß unſere Literatur dem Verfaſſer Dank wiſſen, daß er Fortſchritt aufgezeigt hat, wo Andere nur Stillſtand und Kreisbewegung ſahen. Wirklich, es muß dem Manne des Schaukelns zwiſchen Gelächter und Thränen hoch angeſchlagen werden, daß er einmal einen ernſtlichen Anlauf nimmt, einen Helden zum Leben der That heranzubilden. Der Gegenſatz ſoll einmal überwunden, ein volleres Ziel ſoll erreicht werden, als ein Rückzug in den Reichthum der innern Welt, ſei es ein ſchmerzlich ſehnſüchtiger oder humoriſtiſcher oder eng idylliſch verſöhnter. Der Held Albano iſt ein männlicher Charakter, kein Humoriſt; Thatendurſt, der Geiſt der Freiheit ſchwellt die hohe Seele des Fürſtenſohnes; ja der Dichter, dem ſonſt nichts ferner liegt als der Geiſt des claſſiſchen Alterthums, ſein Heroismus, ſein lebensvolles Pathos, ſein plaſtiſcher Stil, die großen Formen der umgebenden Natur: er gewinnt es über ſich, dieß ihm ſo fremde Element aufzunehmen, und führt ſeinen Albano, begeiſtert vom griechiſchen Heldenthum, nach Rom und Neapel. „Das Alles iſt gewiß ein höchſt beherzigenswerther Gegenſatz gegen den ganz in theoretiſche und genießende Beſchaulichkeit verſunkenen Goethe, wie ihn ſeine „Italieniſche Reiſe“ uns zeigt; weit näher berührt ſich hier die Jean Pauliſche Gefühls- und Auffaſſungsweiſe mit der des gleichzeitigen Hölderlin, welcher gleichfalls mehr noch als das rein Schöne des griechiſchen Weſens den freien und hohen Geiſt des Alterthums und ſeinen Abſtand vor allem gegen das Elend deutſcher Zuſtände hervorkehrt“ u. ſ. w. (S. 100; man muß weiter leſen, um zu ſehen, wie der Verfaſſer Goethe wieder gerecht wird.) Allein dieſer Aufſchwung bleibt nun doch wirklich bloßer Anlauf: Albano will in den galliſchen Freiheitskrieg ziehen, er wird, vereint mit der gefundenen gleichgeſtimmten Lebensgefährtin Idoine, als Fürſt ſeine hohen Ideen verwirklichen; aber wir ſehen ihn nicht handeln, nicht wirken, es bleibt bei dem Bilde des Hinſtrebens, der idealen Vorſchule.

Man könnte hier einwenden, daß wohl etwa die Darſtellung von Thaten, nicht aber von ſtetigem politiſchen Wirken die Sache des Poeten ſei, daß alſo der Romandichter ſeinen Helden mit Fug und Recht nur bis an die Schwelle begleite, wo er fürs Leben reif geworden. Ueberhaupt mag im Verfolge der ganzen Schrift wohl manchem Leſer wiederholt die Frage auf die Zunge treten, an welche dieſer Bericht gleich zu Anfang geſtreift hat: wie denn die bürgerliche, öffentliche Thätigkeit, welche Planck als das richtige, verſöhnende, den Contraſt löſende Dritte überall aufſtellt, zum politiſchen Bilde hätte werden können. Einzelne Thaten der Tapferkeit wären wohl, wie geſagt, ein dankbarer Stoff, doch mehr für ein Epos als einen Roman, auch ſind ſie keine Zeugen und Bürgen eines von den großen Zielen des Völkerlebens durchdrungenen Charakters; daß Jean Paul unterlaſſen hat, ſeinen Albano wirklich in den Krieg zu führen, heißt der Verfaſſer ſelbſt gut; ſtetiges Wirken aber auf dem Schauplatze der Oeffentlichkeit verläuft ſich in ſo viel Proſa, daß es ſich dem Griffel des Dichters entzieht. Doch wäre wohl der Verfaſſer nicht verlegen um eine Antwort auf dieſen Einwand; es iſt nur eine Lücke, daß er ihm nicht Wort geliehen, alſo die Antwort auch nicht gegeben hat. Der Dichter kann doch die Anfangspunkte der Fäden des Wirkens aufzeigen, wenn er auch die Fäden nicht verfolgt. Er ſchildere ſeinen Albano empört über die Zerriſſenheit, Schwäche und Unehre Deutſchlands, er zeige ihn entſchloſſen, Wege zu ſuchen zur Einigung ſeiner Theile; er laſſe ihn nicht für die Freiheit in abstracto, im Stile der Revolution ſchwärmen, ſondern zeige ihn mit dem Gedanken beſchäftigt, aus ſeinem Lande einen Muſterſtaat geſetzmäßiger Freiheit zu bilden: das braucht nicht in ſeine Einzelheiten auseinandergezogen zu werden; man gebe nur ein überzeugendes Bild der Anfänge und geſelle etwa dem Helden eine Gruppe von Charakterfiguren bei, die uns lebendig mitverbürgen, daß gehandelt werden wird.

„Wilhelm Meiſters Lehrjahre,“ ein Kunſtwerk, das ſich der Wirkung des Epos nähert: warum gehen wir doch ſo unbefriedigt hinweg von dieſem großen, reichen, weiten Lebensbilde? Wo liegt der Rechnungsfehler am Schluß, den Goethe ſelbſt geſteht, da er ſich vorkommt, wie einer, der viele Zahlen aufreiht und am Ende vergißt, das Facit zu ziehen? Wir ſehen nicht ab, wozu ſchließlich ſo viele Anſtalten gemacht ſind, einen Menſchen zu erziehen, zum Manne zu bilden, darum nicht, weil alles öffentliche Leben fehlt. Wilhelm wird ein Gutsbeſitzer, er wird wohlthätig im kleinen Kreiſe wirken, wird ſich der nützlichen Kunſt der Chirurgie widmen, er wird den Boden entlaſten (das iſt allerdings etwas und darf nicht überſehen werden), er wird in Pflege der Kunſt und edler Geſelligkeit ein menſchlich ſchönes Leben führen; aber wir ſehen kein Vaterland, keinen Staat, kein Volk; wir ſind in der vorrevolutionären Geſellſchaft; es gibt nur Adel, er allein vertritt die edlere Menſchheit; es gibt kein gebildetes Bürgerthum; der Handelsſtand, ſo reſpectabel er hingeſtellt wird, vertritt es nicht, und ein luſtiges Lumpenvölkchen von Schauſpielern iſt nicht angethan, dem Künſtlerſtand unſere Achtung zu gewinnen. Darum fühlen wir bei aller hohen Anerkennung der Kunſtform, der Traubenreife des Geiſtes uns angefremdet, darum weht uns ein erkältender Hauch kühler, bei der reichſten Bildungsfülle froſtiger Vornehmheit aus den Hallen dieſes ſo edel gebauten Palaſtes entgegen. Es iſt nicht unſere Welt, auch nicht die Welt eines vernünftigen Ariſtokraten unſerer Zeit; es iſt Rococo. Jean Paul aber, ſo tief bewegt von den Ideen der Zeit, hatte viel nähern Weg zur Auffindung poetiſcher

Mittel, um die großen Fragen und Ziele des realen Lebens hereinſpielen zu laſſen, als Goethe, der beſchauliche Todfeind des Lärmens und der Confuſion in den politiſchen Parteikämpfen, und ſeinen Humor hätte er nicht zu opfern gebraucht. Es gibt ja noch einen andern Humor, als den zerriſſenen und als den nur idylliſch verſöhnten; dem engliſchen fühlt man recht gut an, daß er der Humor von Dichtern iſt, die kein unglückliches und verachtetes Vaterland hinter ſich haben; Narrenſtoff liefert das politiſche Leben, eben auch das geſunde, in Hülle und Fülle für einen Geiſt der Komik, der nicht pathologiſch nur ſich und ſeine innere Zerklüftung darſtellt. Aber freilich, freilich — kann das Kind einer Zeit ſich über den eigenen Kopf ſehen? Was bot damals Deutſchland? Gewiß, und abermals zugegeben: Jean Pauls Mängel und Widerſprüche ſind nicht zum kleinſten Theil aus dem Elend der Zeit zu erklären; aber dieſes Elend hat ſelbſt den beſchaulichen Goethe nicht verhindert, die herrliche Schlußwendung von „Hermann und Dorothea“ zu dichten, wo der Held der Idylle wirklich wie ein Held, ein Hektor, nein, ein Hermann der Deutſche ſich aufrichtet, ein Prophet der Befreiungskriege; und das iſt drei Jahre früher gedichtet: Goethe's Idylle erſchien 1797, der „Titan“ 1800.

Es iſt ſchon zu Anfang geſagt, von einem philoſophiſch ſo wohlausgerüſteten Analytiker ſei zu erwarten, daß er dem noch ſo wenig verſtandenen Schoppe-Leibgeber das Recht ſeiner Bedeutung werde widerfahren laſſen. Der Verfaſſer täuſcht dieſe Erwartung nicht; er zeigt, wie die Einführung des Humoriſten als Begleiter des begeiſterten, männlich ſtrebenden Albano durch den idealen Grimm motivirt iſt, der ſeinem

Humor zu Grunde liegt; er verſteht, wie es kommt, daß er durch Brüten über dem eigenen Ich wahnſinnig wird, und durchſchaut den Zuſammenhang der ganzen Poeſie Jean Pauls mit der Philoſophie des ſubjectiven Idealismus; er erkennt den Fortſchritt, der gerade darin liegt, daß hier der mit dem Leben entzweite Humor in Selbſtaufreibung endigt. Bei Jean Pauls genialſter Charakterſchöpfung, dem in Selbſtgenuß der Phantaſie ſich zur tiefſten Blaſirtheit aushöhlenden, in theatraliſchem Selbſtmord endigenden Roquairol, hätte Planck wohl etwas mehr verweilen dürfen; er faßt ihn kurz und ſcharf, er findet, daß Jean Paul in dieſer Geſtalt und dem Gerichte, das ſich an derſelben vollzieht, einen noch bedeutenderen Schritt gethan, als in der Hervorkehrung der Einſeitigkeit Emanuels im „Hesperus“; aber man wünſchte hier eine entwickeltere Betrachtung und namentlich Hinweiſung auf die romantiſche Schule: man denke nur an Tiecks „William Lovell“!

Wir eilen mit einem neuen Sprunge vorwärts, um noch bei den „Flegeljahren“ kurz zu verweilen, denn hier bewährt der Verfaſſer recht beſonders die eindringende Klarheit eines Blicks, der organiſche Fortbewegung, nicht bewegungsloſes Nebeneinander ſieht. Dieſer Roman, ſagt er, iſt Jean Pauls reifſtes Werk, weil der Dichter in ihm ſeines Mangels ſich bewußt wird und dies Bewußtſein objectiv geſtaltet. Der unpraktiſche Idealismus tritt als liebenswürdiger Jüngling mit rührend ſchöner Kinderſeele auf; das van der Kabel'ſche Teſtament ſetzt ihn zum Univerſalerben ein unter Bedingungen, die ihn durch die Chicanen der Nebenerben in die härteſte Schule des Lebens werfen. Dieſer Gottwalt iſt nicht ſelbſt

Humoriſt, und gerade darin liegt der Fortſchritt: die Schwäche iſt viel klarer erkannt, wenn der im Widerſpruch zwiſchen innerem Reichthum und praktiſcher Unfähigkeit lebende Held nicht ſelbſt zugleich ſich und die Welt im komiſchen Lichte betrachtet, wie Victor im „Heſperus," denn nun iſt er dem Dichter komiſch, und dieſer zeigt dadurch, daß er über ihm ſteht; dieſes Ueberſchauen wird aber allerdings ſelbſt objectiv im Zwillingsbruder Vult, der als heiterer Weltmann, als perſonificirte Erfahrung den guten Jüngling begleitet, eigentlich als ſein Spiegel, worin wir auf jedem Schritt die Schwäche des Idealiſten, und doch, weil dieſer Spiegel ein liebendes Bruderherz iſt, auch ihre Schönheit, ja ihre Ueberlegenheit abgebildet ſehen. Nicht mehr der Druck äußerer Umſtände iſt es, mit welchem der Held wie im „Siebenkäs" u. ſ. w. ſich abquält: der Fehler iſt erkannt als ein ſolcher, der im Innern, in der Weltloſigkeit, Weltblindheit des Idealismus liegt. Kein Zweifel, daß bei dieſem Bilde die deutſche Nation und ihre Aufgabe, aus der Innerlichkeit, der unpraktiſchen Einſeitigkeit des idealen Gemüths- und Geiſteslebens herauszugehen und ihre öffentlichen, rechtlich bürgerlichen und nationalen Zuſtände mit praktiſchem Geiſte zu ordnen, nur ganz natürlich uns einfallen muß, wie dieß oben bereitwillig eingeräumt iſt; ſo ſtrict jedoch, wie der Verfaſſer will, an eine zwar dem Dichter unbewußte, aber ſachlich doch in ſeinem Werk niedergelegte Symbolik zu denken, ſcheint uns zu gewaltſam, zu ähnlich der angeführten Art, wie er das van der Kabel'ſche Teſtament ins Allegoriſche überſetzt. Dagegen findet er es mit gutem Grunde ganz bezeichnend, daß Jean Paul den Schluß nicht gefunden, daß er den Roman unvollendet gelaſſen hat; Vult nimmt Abſchied, nachdem er den arglos unbehülflichen Bruder im Sieg über ein edles weibliches Herz als ihm überlegen erkannt hat; das heißt wohl einerſeits: der hohe und große Inhalt des idealen Jugendſtrebens wird ſeinen Werth behalten gegenüber dem freien und heitern Erfahrungsgeiſt; aber es heißt auch: die Lebenserziehung, die praktiſche Schule gelangt nicht zum Ziel; es bleibt bei der bloßen Ausſicht wie im „Titan“; der Dichter wußte nicht weiter, wie zur Zeit des Dichters die Nation auch nicht weiter wußte. Man kann ſich auch gar nicht vorſtellen, wie dieſer Gottwalt je ein praktiſcher Mann werden ſollte, und ſo kann man ſich nicht vorſtellen, wie Jean Paul jemals vermocht hatte, es darzuſtellen; aber es iſt etwas, und nicht wenig, und es iſt vorbedeutend genug, daß er ſich doch das Ziel ſteckte.

Jean Paul hat ſeine Laufbahn, nachdem er in der „Vorſchule der Aeſthetik“ und „Levana“ zur Theorie ſich gewendet, mit einer Reihe von humoriſtiſchen Bildern geſchloſſen, worunter „Katzenbergers Badereiſe“ das ergötzlichſte iſt. Planck verſäumt nicht, als neuen Beweis für die geſunde Ader in Jean Pauls Weſen die ſchlicht gediegene, trocken tüchtige Geſtalt des Hauptmanns Teudobach hervorzuheben, neben welchem das Dichterlein Nieß eine ſo erbärmliche Rolle ſpielt. Im Uebrigen ſymboliſirt er wieder etwas zu ſtark, wenn er die Figuren der andern Humoresken (Fibel, Seemans, Marggraf im Kometen) mit ihrem eingebildeten Glück in phantaſtiſch erträumten Wirklichkeiten als Sinnbilder davon betrachtet, wie für den deutſchen Geiſt damals ſeine Dichtung, Philoſophie u. ſ. w. ſelbſt die Stelle einer großen äußern

Wirklichkeit vertrat. Uns ſcheint einfach, daß Jean Paul mit der Komik, mit dem Bilde glücklicher Narren ſchloß, weil er im ernſten Ideal, bis an einen beſtimmten Punkt gelangt, nicht mehr vom Flecke kam, zum Ziel der Verſöhnung nicht den Weg fand, im Komiſchen aber ſeine Stärke und relative Verſöhnung beſaß.

Die Schwäche, woran die deutſche Nation ſo lange krank lag und worauf hier alle Schwächen des Dichters zurückgeführt werden, erklärt der Verfaſſer aus tiefer liegendem, allgemein hiſtoriſchem Grunde, und daraus ergibt ſich eine weiter ausholende, dann auf die nächſten politiſchen Aufgaben Deutſchlands einlenkende Schlußbetrachtung. Er zeigt auf, wie die unvollkommene Form der chriſtlichen Wahrheit ſelbſt es mit ſich brachte, daß die Welt in zwei getrennte Hälften, ein geiſtiges Centrum, und ſelbſtiſche, nach innen unfreie, weil nur von Privatintereſſen beherrſchte Sonderſtaaten auseinanderfiel, wie Deutſchland kosmopolitiſch in Pflege der Religion und Wiſſenſchaft die univerſelle Idee, die centralen Aufgaben des Geiſtes feſthielt, wie der natürliche Sondergeiſt ſich dafür nach innen warf und es in particulariſtiſche Kleinſtaaten zertheilte, wie dagegen in der neueſten Zeit das nationale Einheitsſtreben einſeitig Platz gegriffen hat. Er iſt überzeugt, daß wir vergeblich dem Zuge zum Einheitsſtaate widerſtehen werden, einer äußerlichen, mechaniſchen, gewaltſamen Staatsbildung nach fremdem Muſter; wir ſollen jedoch über dem blos verſtändig praktiſchen Streben nach Einheit, Macht und Erwerb unſere univerſelle Aufgabe nicht vergeſſen, und als Ziel dieſer Aufgabe ſtellt er hin: eine gründliche Umänderung des bureaukratiſchen Staats, eine organiſche Gliederung der bürgerlichen Geſellſchaft auf Grundlage der Berufsgenoſſenſchaft und Selbſtregierung der durch die Arbeit verbundenen Gemeinſchaften. Seine politiſchen Ideen hat er in mehreren Schriften, namentlich neuerdings in der Broſchüre: „Süddeutſchland und der deutſche Nationalſtaat“, ausgeſprochen. Er klagt hier im Nachwort, daß man ihn bisher ignorirt habe, und uns ſcheint, er hat gutes Recht, ſich zu beſchweren, wenn auch die bemühende Art, ſeine Gedanken auszuſprechen, einen Theil der Schuld trägt. Auch ſeine Naturphiloſophie: „Grundlinien einer Wiſſenſchaft der Natur als Wiederherſtellung der reinen Erſcheinungsformen“, iſt faſt ganz überſehen worden; ſie bekämpft die atomiſtiſche und mechaniſche Naturanſchauung, wie ſeine politiſche Schriften den atomiſtiſchen und mechaniſchen Staatsbegriff, und ſie zeigt doch in der Form einen ungemeinen Fortſchritt über das Werk, womit der Verfaſſer 1850 zum erſten mal vor die Oeffentlichkeit getreten iſt: „Die Weltalter“. Die Schrift über Jean Paul ſchließt mit der Hoffnung auf eine Zukunft, wo mit denſelben Gefühlen, mit denen der gereifte Mann auf das Streben ſeiner Jünglingsjahre zurückſchaut, der deutſche Geiſt zurückſehen wird in jenen Spiegel ſeiner äußerlich noch ſo ſchwachen und dürftigen, innerlich aber ſo tiefen und reichen Jünglingszeit, die keiner ſo ſcharf und treu uns vorhält wie Jean Paul.

Wer gern leicht wegliest, dem können wir von dieſer Schrift wenig Genuß verſprechen; wer gern denkt und gründlich eingeht, der wird ſie mit dem Eindruck aus der Hand legen, daß hier durch ungewöhnliche Gedankentiefe und eine theilweiſe wohl beſchwerliche und gewaltſame, im Uebrigen aber wahre, ſachgetreue Dialektik der erſte große Schritt gethan iſt, eines der verwickeltſten Phänomene unſerer Literatur zu begreifen, und, was mehr iſt, daß hier ein braves, feſtes Mannesherz für die großen Intereſſen der Nation und die größeren der Menſchheit ſchlägt.

Die Rottmann-Fresken in München.

Ein Fürwort für ihre Rettung.

(Augsb. Allgem. Zeitung. December 1869.)

Wie iſt das möglich in der Stadt München, der berühmten Pflegeſtätte der Kunſt, in der Stadt, die eben jetzt durch die aufopfernde Bemühung ſo vieler Kräfte den vollen Beweis führt, daß ſie ihrem Ruf und Beruf treu geblieben? So mag ſich mancher der vielen Tauſende von Beſuchern der internationalen Kunſtausſtellung gefragt haben, wenn er, aus den vollen Räumen des Glaspalaſtes kommend, ermüdet vom wechſelnden Anblick vieler Kunſtwerke von ungleichem Werth, nach den Arcaden wandelte und hier auszuruhen gedachte im Betrachten einer Schöpfung von unzweifelhaftem Werth, von einfach beglückender Schönheit, im Anſchauen der Fresken Rottmanns; wie iſt es möglich, daß, während dort das Neue aus allen Kulturländern Europa's mit angeſtrengter Thätigkeit zuſammengeführt, zuſammengeſtellt, wohlgehütet von den Wänden ſtrahlt, hier das Heimiſche, das Herrliche, nicht zum Wandern, ſondern zum Bleiben beſtimmte Eigenthum, das gute Alte, freilich noch wenig Alte, dem Tode noch lange nicht Verfallene, ja der Unſterblichkeit Werthe, der frühen, ſchmählichen Auflöſung entgegen geht? Warum ſind die Nothrufe für die Rettung dieſes Kleinods ungehört verhallt? Warum ſeit Jahren verſtummt?

Unter den Unzähligen, die ſo fragen mochten, befand ſich ein alter Gaſt, der faſt in jedem Jahr einer langen Reihe von Jahren das freundliche München beſucht, ſtets dankbar, weil er ihm ſeine erſten Kunſtanſchauungen, immer neue unendliche Belehrung ſchuldet, — ein Gaſt, dem einſt, als er zum erſtenmal entzückt vor dieſem Bildercyklus ſtand, die erſte Ahnung der ſüdlichen Natur, des claſſiſchen Bodens aufgieng und der nun zuſehen muß, wie die reine Schönheit, die ſtille Hoheit dieſer Werke Jahr um Jahr einen Schritt weiter dem Grabe, dem Nichts zuſchleicht. Es gehört zu den trübſten Erfahrungen des Lebens, wenn man das vollendet Schöne muß verkommen, verwittern, zerfallen ſehen. Die Empfindung iſt tragiſch, wenn es nicht in der menſchlichen Macht liegt, den Untergang aufzuhalten, und das Gefühl des Tragiſchen hat noch etwas in ſich, das über den Schmerz erhebt, die Seele richtet ſich auf an dem Gedanken allwaltender Geſetze; anders iſt die Stimmung beſchaffen, mit der wir das Schöne, der längſten Dauer Würdige, durch ungenügenden Schutz dem feindlichen Zufall, der bübiſchen Zerſtörungsluſt preisgegeben ſehen; da miſcht ſich eine dumpfe Unluſt, Verdruß, Aerger, Empörung in das Gefühl der allgemeinen Vergänglichkeit. Einſt, als die herrlichen Bilder noch unverſehrt von der Fläche leuchteten, durfte man dieſen Bogengang den idealen Mittelpunkt Münchens nennen. Aus Gallerien, Sammlungen jeder Art, Kirchen, Künſtlerwerkſtätten, Ausſtellungen kommt man immer mit dem Gefühl, daß der Genuß ſo vieler, vereinigter, aber verſchiedenartiger Kunſtwerke doch mit großer Anſtrengung erkauft werde; dort aber, an jener Stätte, fiel Erholung und Erhebung, Luſtwandeln und beglückendes Schauen, Genuß der freien Natur, doch geſchützt gegen Hitze und Regen, mit reiner Kunſtandacht in eins zuſammen. Es war ein Wallfahrtsgang ohne Buße und Caſteiung. Jetzt iſt es ein Gang an ein Sterbebett. Und während der Ausſtellung war es ein doppelt trauriger. Denn geſtehen wir uns nur, daß der große Styl gar unzulänglich in ihr vertreten war und daß man ſich gar wohl ſehnen mochte, vom Anblick eines Naturalismus, der nur zu häufig unter der Natur blieb, vom ſogenannten Colorismus, der nur zu häufig ein Nihilismus der Auffaſſung, Phantaſie und Erfindung war, ſich zu erholen und zu erquicken an der großen Auffaſſung, am Bilde der innerhalb ihrer Wahrheit erhöhten und geiſtdurchdrungenen Natur, vom Kunſtſtück am Kunſtwerk.

Soll denn nun keine Möglichkeit ſein, zu retten, was noch zu retten iſt? Man ſagt uns: das Abſägen ſei wegen des Unterſchieds im Verfahren bei modernen Fresken nicht thunlich wie bei antiken. Ich weiß nicht, ob das ganz begründet iſt; Abnahme wäre doch das einzig Genügende, da ja kein Schutzmittel das Erblaſſen unter dem Einfluß der freien Luft verhindern kann; empfindlich genug wäre der Verluſt jenes hohen Genuſſes, der in der Verbindung einer Reihe von Kunſtwerken mit einem behaglichen Raum für den Luſtwandler liegt, aber wer opfert nicht gern eine Art, einen Theil des Genuſſes, wenn es ſich um die Erhaltung des beſſeren Theils, des unendlich werthvollen Gegenſtandes handelt? Sind aber die Fresken nicht ablösbar, ſo müßte es doch möglich ſein, ſie ausreichend gegen weitere gewaltſame Zerſtörung zu ſchützen. Die meiſten Beſchädigungen ſollen vom Anlegen der Läden anſtoßender Schaufenſter herrühren; dem ſollte doch geſteuert werden können; jedenfalls iſt aber auch ſchändlicher Muthwille an der Zerſtörung thätig, man ſieht Riſſe und Furchen, die nur abſichtlich eingeſchnitten ſein können; die Schlange z. B. auf der ſo ausgezeichnet zum Ganzen ſtimmenden Staffage des Bildes Lago d'Inferno kann nur von Bubenhand ausgekratzt ſein. Eine beſtändige Wache, deren ſolche Werke ja wohl werth wären, müßte dieſe rohen Eingriffe doch wohl abhalten können. Gewiß kein Mittel wäre zu koſtſpielig, einen ſolchen Schatz zu retten! Ich wage zu behaupten, daß in der Periode der Idealrichtung unſerer neueren deutſchen Malerei gleich Vollkommenes von keinem unſerer Meiſter geſchaffen worden iſt. Rottmann iſt im Gebiete der Landſchaft claſſiſch vollendeter, als ein Cornelius, Genelli in ihrem Gebiete, dem der idealen Geſchichte. Seine Zeichnung leidet nicht an ſtörenden Härten, Uebertreibungen, Verhältniß- und Formfehlern. In rein harmoniſcher Bewegung folgt ſie der plaſtiſchen Linearſchönheit der ſüdlichen Natur, tilgt Alles, was auch an ihr unbedeutend, kleinlich, unruhig, und hebt heraus, was ſchwungvoll, fließend, großartig iſt. Rottmann vereinigt aber mit dem Formenſinn den Farbenſinn wie keiner der andern großen Künſtler, die, vom Gedanken ausgehend, das Hauptgewicht auf das plaſtiſche Moment in der Malerei legten und die Farbe mehr oder minder vernachläſſigten. Er iſt gewiß nicht Coloriſt ſchlechtweg, aber er iſt es genau ſo weit, als ſeine Richtung, der große Styl, es verlangt oder zuläßt; er ſteht nicht einſeitig auf dem Boden des Stylbildes, ſondern nimmt vom Stimmungsbilde ſo viel herüber, als ſein Wollen: ein Porträt, eine wirkliche individuelle Landſchaft, und doch eine ideale, eine monumentale, eine göttliche Natur zu geben, es bedingt. Licht, Luft, Waſſer, Wechſelwirkung der Vorder- und Hintergründe durch Schatten und Helle, Feuchtigkeit und Aridität, Wärme und Kälte des Tons weiß er ſo zu behandeln, daß wir die reinen Lüfte Italiens einzuathmen, in ſeiner Licht- und Sonnenwelt zu wandeln, am kühlen beſchatteten Teich auszuruhen, ſein blaues Meer leuchten und blitzen zu ſehen, in ſeine azurnen Fernen auszuſchauen glauben. Alles mit den denkbar einfachſten Mitteln. Die Kämme, Falten, Rinnen, alle Bildungen und Höhlungen jener von der Natur ſelbſt ſchon wie mit Bildhauerhand modellirten Berge ſind mit ein paar leichten Pinſelſtrichen zur überzeugenden Erſcheinung gebracht. Seine Erdbildungen erzählen uns Geſchichte, große Vergangenheit. Aber Sonnenlicht und Luft, die heute wie von Ewigkeit dieſelben ſind, gießt er lebendig, gegenwärtig, leuchtend darüber. Ja, ſo ſehr iſt er der Farbe mächtig, daß er von ſeinem Können mitunter, in einer ſpätern Periode zu oft, ſich hat verleiten laſſen, mit der Natur in momentanen, ſeltenen, höchſtgeſteigerten Licht-Effecten meiſterhaft und doch ſehr bedenklich zu wetteifern. In den griechiſchen Landſchaften ſieht man dieſe Ausweichung von der ruhigen Großheit, die doch ſein eigentliches Element war, mehr und mehr aufkommen, die Arcadenbilder aber haben mit den ſchönſten unter dieſen gerade das gemein, daß ſie das edle, reine Maß einhalten.

Stellen wir Rottmann mit den Schöpfern der hiſtoriſchen Landſchaft, mit N. Pouſſin, Claude Lorrain zuſammen, ſo gleicht er durch die Kraft, womit er Styl und Stimmung vereinigt, mehr dieſem, als jenem, während er mit jenem doch ganz den ſtrengen Ernſt, das Gewaltige theilt; er ſteht über beiden durch jene Vereinigung des Landſchaftsporträts und des ſtylvollen Idealbildes. Das ſind keine aus einzelnen Studien componirten Landſchaften, das iſt die Campagna von Rom, Perugia, der Aetna, Palermo: aber ſie ſind es ſo, wie das Bildniß eines großen Mannes in einem großartigen hiſtoriſchen Bilde zugleich in ſeiner Aehnlichkeit belaſſen und zugleich des Sterblichen entkleidet iſt: es iſt Wahrheit, wie in entzückendem, ſeligem, klarem Traume geſchaut, es ſind Traumbilder und doch taghelle Anſchauungen. Dieſe Wahrheit duldete keine mythiſche Staffage; Rottmann iſt auch in dieſer Zugabe ganz ſchlicht, greift die Figuren einfach aus dem Leben, aber das Leben bietet ihm hier die erwünſchten einfachen, idylliſchen, maleriſchen Kulturformen und ſein Griff iſt ſo geiſtvoll, ſetzt ſo richtig den Punkt auf das i der Landſchaft, daß es eben keine Zugabe, ſondern ein letzter Accent iſt, durch welchen die Stimmung des Ganzen ihren vollendeten Ausdruck erhält. Es ſei nur an den Reiſenden im Aetna-Bild erinnert: während der Maulthiertreiber im Schatten Raſt macht, ſchaut jener in die weite Ebene nach dem fernen Feuerberg aus, und wir, die Zuſchauer außer dem Bilde, augenblicklich mit ihm, dem Zuſchauer im Bilde, er ſchaut uns vor, wir müſſen ihm folgen.

Ich unterzeichne dieſen Nothruf für Erhaltung ſolcher Meiſterwerke mit meinem Namen, nicht in der eiteln Meinung, er könne dem Gewicht der Sache ein perſönliches beiſagen, wohl aber um noch ein Wort aus der Erfahrung eines Lehrers anzuknüpfen. So manchesmal habe ich, wenn ich bemüht war, meinen Zuhörern einen erſten Begriff beizubringen vom Adel in Natur und Kunſt, vom hohen Styl, wie ihn die ſüdliche Landſchaft ſchon im Stoffe reiner und edler durchgebildet, als unſere nordiſche Erde mit ihrem grauen Himmel, dem groß auffaſſenden Künſtler entgegenbringt, den jungen Leuten geſagt: geht nach München und ſeht die Arcadenbilder an! Was ſoll ich ihnen jetzt ſagen? „Geht nach München und ſucht aus den Trümmern dieſer Bilder zu ſchließen, wie ſie einſt geweſen ſind, aber beeilt euch, denn bald werdet ihr nur Trümmer der Trümmer ſehen!“

Offener Brief

an den Redakteur des Feuilletons der „Deutſchen Zeitung“

Dr. Speidel.

Stuttgart, Mitte December 1871.

Verehrter Landsmann!

Sie wünſchen, daß ich meine herzliche Theilnahme für ein Organ, das die Pflege und Hebung des ſchwer gefährdeten deutſchen Volksthums in Oeſterreich zum Zwecke hat, durch Einſendung eines Beitrages für eine der erſten Nummern bezeuge. Zu einer Arbeit, die auf eingehender Forſchung über ein aus dem Gebiete meiner Studien gewähltes Thema ruhte, läßt mir der drängende Augenblick nicht Zeit, und doch möchte ich gern meinen guten Willen zeigen. In ſolcher Lage wird es Entſchuldigung finden, wenn ich Ihnen ein ſehr ſubjectiv gefärbtes Erzeugniß der Eile gebietenden Stunden einſende. Ich fühlte ſchon lange das Bedürfniß, mich mit dem Leſer meiner „Kritiſchen Gänge" über den politiſchen Inhalt derſelben auseinanderzuſetzen. Ich gehörte zur großdeutſchen Partei; die bisher erſchienenen Hefte ſprechen an manchen Stellen eine warme Liebe für Oeſterreich, einen lebhaften Eifer gegen die politiſche Anſicht aus, welche Deutſchland mit Ausſchluß des alten Kaiſerſtaats zu einigen gedachte. Das Vorwort des letzten Heftes iſt unmittelbar vor Ausbruch des Krieges 1866 geſchrieben; es ſieht über Preußen und Italien das Schwert der Nemeſis in den

Wolken der Zukunft blitzen. Ich darf glauben, daß dieſe Geſinnung mir auch in Oeſterreich manche Freunde gewann. Und jetzt findet man mich, ja man fand mich ſchon vor 1870, im Lager Derjenigen, die man Anbeter des Erfolges zu nennen liebt. Die Zahl ſolcher Ueberläufer iſt nun freilich mehr als Legion; die Wandlung iſt ſo natürlich, ſo ganz nur ſachgemäß, daß es gar nicht der Mühe werth, ja daß es Eitelkeit ſcheinen kann, wenn Einer unter den unendlich Vielen erzählt, wie es in ſeinem Innern zugieng, bis ſie vollzogen war. Inzwiſchen kommen ja dabei doch Fragen von objectivem Gewicht, von allgemeiner Bedeutung nothwendig zur Sprache; es handelt ſich dabei ſo wenig nur vom Einzelnen, daß, wenn anders ſeine inneren Erlebniſſe nur aus einem ehrlichen Patriotismus hervorgiengen, das Perſönliche in dieſem Bilde doch aufhört, ein bloß Perſönliches zu ſein, vielmehr von Wohlwollenden vielleicht gern als eine lebendige Illuſtration von Wahrheiten, von geſchichtlichen Nothwendigkeiten aufgefaßt wird, die von rein ſachlichem Intereſſe ſind. Der Brief-Form verzeiht man am eheſten, wenn oft das Wörtchen Ich auftritt, und Spuren der Eile wird man ihr am eheſten nachſehen; daher ſei mir vergönnt, ſie zu wählen.

Eines der Stücke des fünften Heftes meiner „Kritiſchen Gänge" hatte einen Rückblick auf den italieniſchen Krieg 1859 geworfen; ich hatte mich meiner annehmen müſſen, weil ich wegen der Stellung, die ich damals in öffentlichen Aeußerungen genommen, hart angegriffen worden war; ich hatte dem inneren Conflict zwiſchen aufrichtiger Liebe zur italieniſchen Nation und zwiſchen dem, was mir bei jenem Vordringen Frankreichs die deutſche Politik zu fordern ſchien, Worte gegeben. Ein anderes Stück nahm von einem Aufenthalt in Schleswig-Holſtein im Herbſt 1865 Anlaß, ſich heftig gegen beide Großſtaaten auszuſprechen, weil ſie die Mittelſtaaten, als ſie für den Herzog von Auguſtenburg und ſein poſitives Recht eintreten wollten, zur Seite ſtießen, gegen Preußen, weil es eben auf dem Punkte ſtand, den gewaltſamen Schritt zu thun, der zugleich der Schritt zum Kriege gegen Oeſterreich war; ich gab meinem Abſcheu gegen die Gewalt, die vor Recht gehen will, rückhaltloſen Ausdruck. Daß ein Bündniß zwiſchen Preußen und Italien beſtehe, flüſterte nur erſt ein dunkles Gerücht. In dieſer Lage der Dinge ſchloß ich das Vorwort des genannten Heftes mit den Worten: „Das Urtheil der Nationen und die Nemeſis wird" (wenn das Gerücht ſich beſtätigt) „den Namen Italiens neben dem preußiſchen in das große Schuldbuch eintragen, deſſen Poſten noch nie vergeſſen worden ſind."

Es folgten die preußiſchen Siege, die Gründung des Nordbundes mit der Main-Linie. Das waren Thatſachen, groß, greiflich, unerſchütterlich. Die demokratiſche Partei, bisher mit der großdeutſchen zum Theil identiſch, that, was ſie zu thun pflegt, wenn die Dinge nicht nach ihrem Kopfe gehen: ſie ſchalt und ſie rüttelte am Fels, der nun doch unleugbar vor ihr ſtand, als ob ſie ihn verrücken, hinwegraiſonniren, zerbröckeln könnte. Ich erinnere mich noch, wie ſich unmittelbar nach dem 2. December 1851 das hieſige Organ der Partei verhielt: der „Beobachter" ſuchte mehrere Tage lang nach Einlauf der erſten Nachrichten mit einer Dialektik, deren Scharfſinn logiſche Bewunderung verdiente, zu beweiſen, daß der Staatsſtreich nicht geſchehen ſein *könne*. Ganz ähnlich hielt man es jetzt, man zog zu Felde, als ob man, was nun wirklich war, hinwegdemonſtriren könne. Wer mit dem Kopf gegen die Mauer unabwendbarer Thatſachen anrennt, der verzichtet auf politiſches Wirken; die demokratiſche Partei trat damals das Verzichtleiſten an, das noch heute ihre Stellung zur Wirklichkeit bezeichnet und worüber alle Welt im Klaren iſt, nur ſie ſelbſt nicht. Wir kommen darauf zurück.

Im Herbſt 1867 erſchienen (zum Scherz anonym) die „*Epigramme aus Baden-Baden*.“ Ich dürfte ſie hier erwähnen, auch wenn ſie keine Politik enthielten. Sie geben der Empörung über einen Schandfleck im deutſchen Leben, die Spielhöllen, ſatiriſchen Ausdruck. Man wird ſich nun aber eines Artikels von About erinnern, deſſen ſtärkſte Stellen bald nach dem Anfang des Krieges 1870 durch die deutſchen Zeitungen giengen. Er nannte uns die Kuppler von Baden-Baden, Homburg, Wiesbaden, die mit unterthänigem Bückling, die eigene Sprache verleugnend, den gehorſamen Diener der franzöſiſchen Gäſte machen und wohl bereit wären, ihnen mit dem deutſchen Schnurrbart die Stiefel zu wichſen. Wir waren durch dieſe Peſtbeulen der deutſchen Sitte, die Spielbäder, bei den Franzoſen *verachtet*; der Krieg ſtand damit nicht außer allem Zuſammenhang; ſie nahmen es leicht, mit einer Nation fertig zu werden, deren ſittliches Bild ſie von dieſen ſchimpflichen Auswüchſen ſich geholt hatten; ſie hofften mit den niederträchtigen Dienern ihrer Lüſte leicht fertig zu werden. Glücklicherweiſe hatten ſie ſich getäuſcht: ſie hatten eine ſchmutzige Stelle in einem ſoliden und reinlichen Haus für das ganze Haus genommen; doch erwähnt ſei es, damit wir, die wir im Ganzen und Großen unſern Sieg als den Sieg einer ſittlich geſunden über eine verdorbene Nation betrachten, uns doch nicht überheben und Selbſterkenntniß nicht nur den Beſiegten predigen, ſondern wohl bedenken, daß es auch bei uns gar Manches zu ſäubern gibt. Wie ſchön und rührend ſtill war es in Baden-Baden 1870! Wo ſonſt der Demimonde ſich umtrieb und der Schwarm nach der Roulette aus- und eingieng, ſaßen und wandelten und wärmten ſich in der Herbſtſonne müde, kranke, von Wunden geneſende Soldaten.

Doch ich wollte von dem politiſchen Theil jener Satiren ein Wort ſagen. In den Epigrammen: „Geſtändniß“ und „Keine Partei“ iſt die Lage ausgeſprochen, in der ſich um jene Zeit wohl Jeder befinden mußte, der weder jemals die Gewaltthat billigen, noch auch unläugbare Thatſachen ſich vor den Augen wegläugnen kann. Man hat mir damals geſagt, warum ich, wenn ich ja doch erkenne, daß für Süddeutſchland ſchlechterdings keine Wahl mehr ſei, als Eintritt in den Nordbund, noch im Schmollwinkel ſitze? Allein wenn an Solche, die zu directem politiſchem Wirken berufen ſind, billig der Ruf ergeht, daß ſie bei Zeit ſich entſcheiden, ſo mag denen eine freiere Stellung gegönnt werden, deren Beruf kein politiſcher iſt und die nur in bewegten Zeiten, wo das Herz und die Idee eine vollere Berechtigung in der Politik haben, als in ſtillen Zwiſchenperioden, ein Wort mitzuſprechen berechtigt ſind; das Schweigen und der vereinzelte Ausbruch des Gefühls der Unbehaglichkeit mag ihnen nachgeſehen werden, wenn ſie in ſolchem innerem Conflicte ſich befinden, daß ſie Widerſtand für unmöglich, unvernünftig halten, und doch ein ſtarkes Gefühl ſie abhält, ein actives Bejahen des Geſchehenen ihres Theils ausdrücklich zu unterſtützen; es muß ihnen erlaubt ſein, erſt zuzuſehen, abzuwarten und Andere vorwärts gehen zu laſſen. Für meine alten Parteigenoſſen, Demokraten und Großdeutſche, dagegen war nun das Verbrechen meines Abfalls entſchieden. Sie ſelbſt hielten es für politiſche Vernunft, jenes unmächtige Anſpringen gegen die Mauer in Scene zu ſetzen, die doch nicht mehr umzuſtoßen war; ſie wählten Opponenten ins Zoll-Parlament mit dem Auftrag, gegen jede Competenz-Erweiterung deſſelben zu wirken und überhaupt zu hintertreiben nach Möglichkeit; ſie hielten treu an der alten deutſchen Tugend: dem unnützen Sperren, Zerren und Zerſen, wo die Meiſterin Nothwendigkeit geſprochen hat und gebietet.

Die ſüddeutſchen Staaten waren in einem Zuſtande, der unmöglich bleiben konnte. Es gab um die Zeit vor Ausbruch des franzöſiſchen Krieges nur zwei Wege für uns: entweder ungeſäumt in den Nordbund einzutreten oder Abfall von dem ſchon geeinigten Theile Deutſchlands; Abfall wohin? Nun, dieß iſt einfach: die Demokratie glaubte in ſolcher Zeit des Chaos die rechte Stunde gekommen, um in raſcherem Tempo, als ſie wohl ſonſt für möglich hielt, ihrem Ideal, der Republik, zuzuſteuern. „Ihrem Ideal“ — nun nicht wohl ihrem bloß! Die Republik iſt ein Ideal in Wahrheit; ſie iſt ein Ideal, wie es die reine Vernunft-Religion, die Religion der Humanität ohne Mythologie iſt; welcher

Denkende wünſchte dieſes nicht verwirklicht? Aber auch welcher Denkende wird vergeſſen, daß die Menſchheit, vorläufig einmal gewiß noch einige Jahrhunderte lang, die Mythologie nicht wird entbehren können? Und — vom Beiſpiel abzugehen — welcher Denkende wird verkennen, daß das Menſchengeſchlecht unſerer alten europäiſchen Staaten, wenn es heute die Republik hätte, ſie morgen ſo verwirren und zerrütten würde, daß ſie in die Deſpotie umſchlüge? Die Beiſpiele haben wir ja. — Alſo die Demokraten glaubten mit beſchleunigtem Gang durch Mittelſtufen der Republik zuſtreben zu können. Die Parteigenoſſen in Frankreich hofften, in kurzer Friſt Napoleon zu ſtürzen und mit einer raſcheren Schöpfung den Deutſchen voranzugehen, oder, wer weiß? ſie waren vielleicht von dem klugen Manne, der ja ihnen ſeinen Kaiſerhut verdankte, mit dem rührenden Bilde einer höheren Einheit von Republik und Kaiſerthum gekirrt. Zwiſchen ihnen und unſerer Demokratie muß nun eben damals ein lebhafter Wechſel von Liebesbriefen geblüht haben. Wie ſtark der Verdacht ſolcher Verbindungen war, ſagen zwei Verſe der badiſchen Epigramme:

> Wer mit dem Feind liebäugelt, dem alten lauernden Reichsfeind,
> Wer wahnſinnig in ihm gar den Befreier ſich hofft,
>
> Wer verrätheriſch ruft: franzöſiſch lieber als preußiſch!
> Darf nicht bleiben im Schiff; packt ihn und ſchmeißt ihn hinaus!

So ſtand es, und darum kam der deutſchen Demokratie der Krieg ſo in die Quere; er war ihr ſo unwillkommen, wie jede harte Störung in einem Liebeshandel.

Unter dieſen Umſtänden war wohl nicht ich allein unter den Vielen, die das Geſchehene nicht durch Wort und Handeln billigen, aber auch nicht als ungeſchehen betrachten konnten, in eine entſchiedenere Stimmung übergegangen, in ein Gefühl der Unmöglichkeit, länger in dieſer parteiloſen Stellung zu beharren. Ich war alſo wirklich „Anbeter des Erfolges“ geworden, und nun iſt es wohl am Ort, von der Begriffsverwirrung oder wohl auch Böswilligkeit, welche dieſem Vorwurf zu Grunde liegt, ein Wort zu ſprechen.

Er will ſagen, man verändere allzu bereit oder unterdrücke lügenhaft die Ueberzeugung, wenn die Sache zum Siege gelangt, die man im Unrecht glaubt, deren Träger und Vorkämpfer man für ſchuldbeladen hält. Ein ſolches Umſchlagen iſt entweder nur Schwäche, Sinnlichkeit, die ſich vom Glanze des Sieges und der Sieger blenden läßt, oder es liegt Schlimmeres zu Grunde: niedriger Knechtsſinn, Schmeichelei, Ehr- und Gewinnſucht, die um Judas-Silberlinge ihre Grundſätze verräth. Unſere Gegner ſind eben nicht ſo mild, nur das erſtere, etwas weniger ſchmähliche Motiv vorauszuſetzen, und leiden bekanntlich nicht an ſo viel Ueberfluß von Zartheit und Edelmuth, das zweite, ſchlechtere, wenn ſie es annehmen, nicht ganz ſo zuverſichtlich auszuſprechen, als hätten ſie vollauf Beweiſe für ihren Verdacht. Der Schmutz der Nachrede, daß wir den alten Gott um preußiſchen Sold, um Aemter und Orden verrathen haben, klebte uns reichlich am Rücken, wenn er — hängen bliebe. Wie könnte man auch von blinder Partei-Leidenſchaft erwarten, daß ſie die Feinheit und Geduld des Denkens übe, ſich in die Lage Desjenigen zu verſetzen, der eine That für ſchuldvoll hält nach wie vor und der dennoch anerkennen muß, daß aus ihr Solches hervorgegangen, was als dauernder Bau Millionen von Menſchen ein unzweifelhaftes Wohl bringt! Es fragt ſich, was Erfolg heißt; wenn nur: das Blendende des Sieges, ſo iſt es ſchmählich, ſeine Partei zu verlaſſen und ihm zuzujauchzen; wenn: große und dauerfähige Schöpfung, dann liegt die Sache wohl anders. Wie kann aber Schuld ein dauerndes Gut für Millionen begründen? Der Gegner beeilt ſich, weil die Bejahung der Frage als logiſcher Widerſpruch erſcheint, denjenigen, der das Eine, nämlich die wohlthätigen Folgen, anerkennt, zu bezichtigen, er habe verändert oder er verleugne ſeine Begriffe vom anderen Gliede des Satzes, nämlich von der Schuld. Der Streit führt mitten in die Schwierigkeit der höchſt dialektiſchen Frage über das Verhältniß zwiſchen Moral und Politik. Sie erwartet längſt eine eingehende philoſophiſche Behandlung. Weit entfernt, zu meinen, ich habe ſie mir gelöſt, glaube ich doch, daß unſere letzten politiſchen Erfahrungen einige höchſt bedeutende Schlaglichter auf ihr Dunkel werfen. Die Anſtiftung des Bürgerkrieges im Jahre 1866 war eine ſchuldvolle That. Ich halte es nicht mit Denjenigen, die das vergeſſen haben. Es war eine der Thaten, welche die Nemeſis herausfordern. Es war Verbrechen, unter Vorwänden, die nicht viel beſſer waren, als jene, die Frankreich 1870 vom Zaune riß, das friedensbedürftige Oeſterreich mit Krieg zu überfallen, und war Verbrechen, ihm Italien an die Ferſe zu hetzen; wir als Glieder des zu Recht beſtehenden Bundes haben recht gethan, mit Oeſterreich gegen Preußen zu kämpfen. Nun aber weiß alle Welt aus der Geſchichte, daß, was zu Recht beſteht, was Jahrhunderte zu Recht beſtanden, ſich überlebt haben kann. Wohl dem Volke, das dann aus dem gemeinſamen Willen heraus durch friedliche Berathung und Geiſtes-Act ſeines Beſchluſſes an die Stelle des Ueberlebten die neue Schöpfung ſetzt, die ſeinem veränderten Bedürfniß entſpricht! Wir haben es verſucht und nicht vermocht; wen die größere Schuld der Fruchtloſigkeit jener großen Bewegung treffe: Parlament und Volk oder die Fürſten und namentlich den Einen, der die Kaiſerkrone zurückwies, — dieß wiederzukäuen, iſt wahrlich müßige Arbeit geworden. Gewiß iſt nur, daß der deutſche Michel ſich nicht beklagen darf, wenn Germania die langen Jahre nachher gegen ſeine Bewerbungen mit Sänger- und Schützenfeſten, Toaſten, Reden und Gedichten ſpröde blieb. Da kam Einer, unter vierzig Millionen Menſchen Einer, der handelt, und zwar ſchuldvoll. Er nahm die Schuld auf ſich, er wagte es. Es gibt tragiſche Verwicklungen, wo, wenn nicht gehandelt wird, eine alte Schuld unabſehlich immer neue Uebel bringt, und doch nicht gehandelt werden kann, ohne daß neue Schuld begangen wird. Die alte Schuld trifft die ganze Nation, Volk und Fürſten zuſammen — wir Alle haben uns, Einer wie der Andere, zu ſchämen, daß wir nichts zu Stande brachten; die Uebel, alle Macht- und Thatloſigkeit und Lächerlichkeit des alten Bundes: wer braucht ſie noch zu nennen? Die neue Schuld, der Bürgerkrieg, von Preußen ſiegreich ſchnell beendet, ſchuf den Nordbund. Nicht leicht, nicht raſch durfte dieſe Schöpfung begrüßen, wer es mit ewigen ſittlichen Begriffen von Schuld und Unrecht nicht leicht nimmt. Es war recht und gut, daß es nicht Wenige gab, die zwar begriffen, es ſei Wahnſinn, gegen die Feſtung vollzogener Thatſachen mit der nackten Hand zu ſchlagen, die aber abwarteten, ob der neue Bau ſich als ſolide Burg erweiſe, und ich wiederhole es mit innerer Genugthuung, daß ich unter dieſen Abwartenden ſtand. Der Bau hat ſich als ſolid erwieſen, die große Schuld hat gute Früchte getragen. Im Privatleben iſt es gemeines Verbrechen, einen Rock zu rauben; auch im politiſchen bleibt Raub ein Verbrechen; aber wenn nun das Beiſpiel hinkt, wenn der geraubte Rock ſich wirklich als gutes, neues, warmes Kleid für Millionen von Menſchen bewährt, wie dann? Nun, dann leuchtet ein, daß politiſche Moral und Privat-Moral zwei verſchiedene Sphären ſind. Nicht ſo verſchieden, daß in der Politik Unrecht nicht Unrecht bliebe, aber das iſt der Unterſchied, daß im Staatsleben das Unrecht ganz anders als im Privatleben, in unendlich weiterer Ausdehnung ſeine Verſöhnung, ſeine Sühne finden kann. Die moraliſchen Begriffe löſen ſich darum keineswegs in Nichts auf, dürfen nie verfälſcht werden; ihre Vorſchrift wird allezeit lauten: was du als Unrecht erkennſt, das nenne auch Unrecht und bekämpfe mit aller Kraft; bekämpfe, ſo lange es zu kämpfen gibt; iſt die Entſcheidung da und wider dich, ſo warte und enthalte dich unnützen Scheltens und Nachbellens; bewährt aber die Zeit, daß der Sieg nicht bloß dem Sieger Vortheile, ſondern zahllos Vielen ein wirkliches Gut bringt, ſo ſei vernünftig, erkenne an und tritt hervor mit deiner Anerkennung.

Für politiſche Schuld gibt es bekanntlich keinen Gerichtshof, nur eine Nemeſis. Dieſe bleibt nie aus, mag ſie auch Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte, ein verborgener

Geiſt, unter der Erde fortwühlen. Sie bleibt auch dann nicht aus, wenn die Schuld Gutes trug. Welchen wunderbaren Weg ſie nahm, die Schuld zu ſühnen, von der hier die Rede iſt, darauf wird dieſe Betrachtung führen; vorher möchte ich aber ein Wort ſagen vom Finger der Nemeſis, wie er in dem Schickſale des beſiegten Gegners ſichtbar geworden iſt. Bismarck hätte den Krieg gegen Oeſterreich nicht unternehmen können, wenn nicht jedem Preußen die Erniedrigung, die ſein Vaterland durch Oeſterreich im Jahre 1850 erfahren, wie glühendes Eiſen in der Seele gebrannt hätte; die Politik Schwarzenbergs, der Uebermuth, womit die Schwäche Preußens ausgebeutet wurde, die Erniedrigung des Nebenbuhlers in Olmütz: dafür hat Oeſterreich gebüßt im Jahre 1866. Alles drehte ſich um Schleswig-Holſtein, das zum Angelpunkte der deutſchen Frage geworden war. Ein klarer Staatsmann mußte erkennen, daß hier die Krone Deutſchlands zu holen ſei; die preußiſche Politik hatte es geahnt, aber ihr Vorgehen war charakterloſer Pruritus geweſen, für den es nun nur allzuſehr gedemüthigt wurde. Im Jahre 1863 trat Oeſterreich mit ſeinem Reformproject hervor. Es bot wenig genug. Dennoch, in der Hoffnung, daß die Nation aus dem Wenigen mehr werde zu entwickeln vermögen, unterſtützten es viele patriotiſche Stimmen. Aber Eines war ſonnenklar: dieß Project mußte ins Waſſer fallen, wenn es nicht von einer That begleitet war. Und dieſe That mußte eine bei der ganzen Nation ſchlechthin populäre That ſein. Solche That war ein Krieg gegen Dänemark um Schleswig-Holſtein. Wer die Deutſchen gegen Dänemark führte, der hatte ſie. Aber dieß Schleswig-

Holſtein hatte Oeſterreich mit Preußen ſchimpflich und verrätheriſch an Dänemark ausgeliefert; die Erhebung dieſer Lande hatte ja der öſterreichiſchen Staatsweisheit keine andere Bedeutung, als die eines Aufruhrs gegen Geſetz und rechtmäßige Herrſchaft; ſie war Revolution und mußte niedergeſchlagen werden. Wie ſind nun die Wege jener geheimnißvollen Macht, die dunkel und doch ſo hell und groß im Menſchenleben waltet, wie ſind ſie verſchlungen und doch ſo gerade! Sie öffnet dem preußiſchen Staatsmann die Augen, daß er klar und ſcharf erkenne, wie dort, am Strande der See, die deutſche Frage begraben liege! Er hält Oeſterreich als Köder den Vorwand hin, dort ſei für die zwei Großmächte Gelegenheit, die Mittelſtaaten (die dem Auguſtenburger Hilfe zugeſagt) lahmzulegen, ſie hübſch hinwegzuſchieben und zugleich alle Selbſthilfe des Volkes zu beſeitigen; Oeſterreich beißt auf den Haken ein, wird ins Schlepptau genommen, um — aus Schleswig-Holſtein und — Deutſchland hinausgedrückt zu werden! Wahrhaftig, es iſt ebenſo komiſch, als ernſt und ſchickſalsvoll; es gäbe einen niedlichen neuen Geſang zu Reineke Fuchs.

Aber Preußen und ſeine Schuld? Die alte und die neue? Ihm hat die Nemeſis die ſchönſte, denkbar erhabenſte aller Sühnen bereitet. Es ſollte bluten für dieſe Schuld, furchtbar bluten. Der Krieg 1866 führte zum Krieg 1870. Aber es ſollte bluten dürfen für und mit Deutſchland. Es ſollte leiden, aber nicht umſonſt leiden, dieß Leiden ſollte ſeine und Deutſchlands neue Größe werden. Ein heiliger Krieg zur Strafe für den ungerechten! Wir Andern aber ſollten bluten für alle alten Unterlaſſungsſünden, für alles heilloſe, jahrhundertlange Sperren und Stemmen unſeres Sondergeiſtes, aber all' das Blut ſollte eine Saat werden, die raſch aufſproßte und nun als ſtolzer Baum des deutſchen Reiches daſteht.

Die Bäume wachſen nicht in den Himmel, viel iſt noch zu ſorgen, daß die Eiche erſtarke und gedeihe. Große Kriege haben immer zur Folge, daß das Heerweſen, der Soldatengeiſt überwuchert, um wie viel mehr, wenn die Führung in der Hand eines Staates liegt, der das Mittel (das Heer iſt ja doch nur Mittel) längſt zu ſehr auf Koſten der Staatszwecke gepflegt hat. Es iſt nicht wahr, daß die letzten Kriege die Unentbehrlichkeit der dreijährigen Präſenz bewieſen haben. Größere Schonung der bürgerlichen Lebenszwecke und Erſparniſſe auf vielen Punkten ſind mit der Rüſtung, welche allerdings die geſpannte Luft unſerer Zeit fordert, ſicherlich wohl vereinbar. In ganz Deutſchland und in Preußen vor Allem werden die Culturſphären des Staates unter dieſen Zuſtänden fühlbar leiden, und wenn es wahr iſt, daß die zwei letzten Kriege nicht bloß die Tapferkeit, ſondern die Schule gewonnen hat, und wenn man, wie billig, dabei nicht bloß an die Schule des Soldaten, an Militärwiſſenſchaft und Generalſtabs-Bildung, ſondern an die allgemeine, in die Maſſe gedrungene Bildung denkt, — dieſen Grund hat nicht das Preußen der letzten Jahrzehnte, ſondern jene Periode gelegt, wo das Heerweſen ſolche Summen und ſolche Kräfte, wie in unſerer Zeit, nicht der Schule vor dem darbenden Mund wegzehrte.

Der Schluß auf die Zukunft ergibt ſich von ſelbſt; künftige Kriege werden nicht die Vortheile einer vorangegangenen, ſo gründlichen Cultur-Periode genießen, wenn die Leidenſchaft für das Soldatenweſen die jetzige Herrſchaft fortbehauptet. Der Soldatengeiſt verſetzt ſich allerorten und nicht zum wenigſten in Preußen gern mit dem Uebermuth des Junkergeiſtes; das ſchöne Inſtitut der allgemeinen Wehrpflicht hat dieſen Geiſt noch lange nicht zu vertilgen vermocht und das gebildete Bürgerthum muß ſich feſt zuſammennehmen, um die Gleichheit vor dem Rechte und vor dem Forum der Menſchenwürde zur wirklichen Wahrheit zu machen.

Gegen den Pfaffengeiſt hat das neue Reich einen erfreulichen Anlauf genommen. Ob es fernerhin der ganzen Bedeutung der Siege, aus denen es hervorgegangen, ihre Ehre geben wird, iſt noch ungewiß. Die Kriegserklärung Frankreichs galt, wie man weiß, nicht nur der Macht Preußens, dem aufſteigenden Deutſchland, ſondern in ihnen zugleich der proteſtantiſchen Bildung. Ihr freies Wachsthum durch Geſetze zu ſchützen, iſt alſo nicht die letzte der Pflichten, die wir zu erfüllen haben, wenn wir unſeres Sieges würdig ſein wollen. Man weiß aber, wie tief und weit der finſtere Geiſt des Zelotenthums beider Confeſſionen um ſich gefreſſen hat, im Norden von Deutſchland noch weit mehr als im Süden; heute noch iſt es z. B. zweifelhaft, ob man die obligatoriſche Civil-Ehe, den einzig wahren und des Staates würdigen Schutz gegen die Unterwühlung ſeiner ehrwürdigſten Grundlagen durch Pfaffenherrſchaft, im Reichstage durchſetzen wird.

Gegen dieſe und ſo manche andere Mißſtände, ſo manchen Raupenfraß, der an der jungen deutſchen Eiche zehrt, brauchen wir alle tüchtigen Kräfte des Vaterlandes, wir müſſen ſie geſammelt ins Feld führen, ſei es das Feld der Wahlſchlacht, der Volksvertretung oder das weite Feld des freien, allgemeinen Geiſterkampfes. Und nur als ein großes Uebel iſt es zu beklagen, daß wir, was von lebendigen Kräften in unſerer Demokratie neben ſo viel Verkehrtheit ſich befindet, nicht zu unſern Mitkämpfern zählen dürfen. Denn dieſe Partei hat, wie ſie nun einmal iſt, ihre Stellung außerhalb der neubegründeten Staatsform genommen. Sie verſchwendet ihren Witz in ihrer Bekämpfung. Sie macht Oppoſition gegen die Mauern, ſtatt innerhalb der Mauern, und da ſie dieſe Mauern ja doch nicht mehr umſtoßen kann, ſo iſt all' ihr Kämpfen nur ein leeres Feuerwerk unmächtigen Grimmes und Haſſes. Sie leidet an dem krankhaften Fernſehen des Idealismus; ihr Auge ſieht unverrückt auf eine Hintergrunds-Couliſſe entfernter Zukunft, die vorderen Couliſſen und den Boden unter ihren Füßen ſieht ſie nicht; ſo iſt ihr Dichten und Trachten hohl und gemeinſchädlich; wenn ſie handelt, unterhöhlend. Ihr Denken ſpringt vom Individuum mit Einem Satze hinüber zum Weltbürgerthum, zum großen Völkerverbande, den vielleicht ein künftiges Jahrtauſend errichtet; die Mitte, das Vaterland, das Nächſte, das Natürlichſte überſchielt und überſchießt der Fanatismus dieſer Abſtraction; der Familienſinn der Nation, das Gefühl, daß wir zuerſt ihr, dann erſt der Menſchheit angehören, daß die Kraft und Ehre dieſes nächſten Ganzen unſere erſte und menſchlichſte Pflicht iſt, wird in ſeinem verzehrenden

Feuer ausgeglüht und verkohlt; ja unſere widerdeutſchen Demokraten, dieſe entwurzelten Fanatiker wollen mir oft wie Menſchen erſcheinen, die in einer Stadt herum mit Vergnügen die eigene Mutter verläumden hören und verläumden helfen. — Ein Beiſpiel davon, wie die Kräfte dieſer Oppoſition uns verloren gehen, bietet das Militärweſen. Die Demokratie ſetzt dem beſtehenden Syſteme die Idee des Miliz-Inſtituts entgegen, das *im beſten Fall* nur einer kleinen, durch die europäiſchen Verhältniſſe geſchützten Republik anſteht. Sie *ſchadet* dadurch der richtigen Oppoſition gegen das Uebermaß von Panzer, das uns die preußiſche Führung aufnöthigt; wer nun gegen dieſes auftritt, der wird nur allzu vorſchnell unter die Milizfreunde gezählt, und vergeblich wiederholen wir, daß gegen das Allzuviel und für das Allzuwenig Kämpfen zweierlei iſt. — Welchen Beiſtand der Streit gegen die Anmaßungen der Kirche bei dieſen Politikern findet, hat ihre neueſte Haltung nur zu deutlich gezeigt. Wir glauben ihnen ganz gern, daß ſie ihrer Ueberzeugung nach gar nichts mit den Ultramontanen zu thun haben, aber damit iſt die häßlichſte und widerlichſte aller Coalitionen nicht gerechtfertigt. Wer eine Geſetzes-Beſtimmung verwirft, welche den nothdürftigſten Schutz gegen die biſſigſten aller Feinde freier Menſchenbildung und vernunftsgemäßer Staatsgewalt gewähren ſoll, der verräth, daß er, obwohl zu ganz anderem Zwecke, mit ihnen verbündet iſt, diejenige Form der politiſchen Einheit zu zerſtören, die das Jahrhunderte lang zerriſſene Deutſchland endlich errungen hat.[1]

---

[1] Es handelte ſich, wenn ich mich recht erinnere, damals um das Geſetz gegen Mißbrauch der Kanzel zu Angriffen auf Kaiſer und Reich.

Die Klage, daß wir nicht alle unſere Kräfte zu einer geſunden Oppoſition beiſammen haben, bringt mich nur zu natürlich auf Oeſterreich, dieſes große Fragezeichen im Buch unſerer Zeit. Uns hier außen „im Reich“ kommt es, wenn wir nach dem Kaiſerſtaat hinüberblicken, immer vor, als ſähen wir ſtets wechſelnde Hände mit einem Haufen von Blöcken zum Aufbau eines architektoniſchen Modells beſchäftigt, das ihnen bei jedem Verſuch wieder zuſammenfällt. Dabei bedienen ſie ſich einer Sprache, einer Terminologie, gebrauchen Worte wie föderaliſtiſch, centraliſtiſch u. ſ. w., u. ſ. w. in einer Weiſe, die wir nicht mehr verſtehen, bei der uns der Kopf wirbelt. Wir möchten ihnen zurufen: Kitt! Kitt! Aber der Zuruf ſtirbt auf unſern Lippen unter dem Zweifel, ob es nicht zu ſpät ſei.

Sie errathen ſchon, daß ich zu denen gehöre, die man, wenn ich recht geleſen, in Oeſterreich neuerdings Germaniſten genannt hat. — Wenn man den Völkern Oeſterreichs die Freiheit bietet, ſo macht man immer die Erfahrung, daß ihr größerer Theil die Gabe mißverſteht. Freiheit bedeutet den nichtdeutſchen Nationalitäten einen Grad von Sonderberechtigung, der mit der Einheit des Ganzen nicht verträglich iſt, jede Form einer wirklichen Staatseinheit aufhebt. Daraus ſcheint mir zu folgen, daß, ehe die moderne politiſche Freiheit geboten wurde, eine reale Einheitsbildung beſtimmter Art längſt hätte vorausgehen müſſen, — nicht eine Form, eine Verfaſſung, Rechtsbeſtimmung u. ſ. w., ſondern eine Potenz, die das Verſchiedenartige geiſtig verſchmelzen hätte. Dieß konnte nur die deutſche Bildung ſein. Oeſterreichs Kern iſt der deutſche Stamm; ein Culturvolk kann man in dieſem Völkerverbande nur das deutſche nennen. Von den Italienern, gewiß einem Culturvolke, können wir abſehen, ſie ſind ausgeſchieden, ſie haben als Preis ihrer — Niederlage Venetien, als Preis fremder Siege Rom und hiemit ihr Vaterland gewonnen; es ſei ihnen, auch ſo gewonnen, von Herzen gegönnt; ungariſche Ritterlichkeit, ſlaviſche Beweglichkeit und Begabtheit in allen Ehren, aber Culturvölker kann man Slaven und Magyaren nicht nennen. Deutſche Bildung pflegen: dieß alſo hätte die Maxime einer richtigen Politik in Oeſterreich ſein müſſen; deutſche Bildung verbreiten nicht durch negative, ſondern durch poſitive Mittel, d. h. nicht durch Zwang, ſondern durch Unterricht, durch die Schule im weiteſten Sinne des Wortes, und im Uebrigen durch freies Waltenlaſſen der ihr innewohnenden Kraft. Die deutſche Sprache wäre mitgeſchritten. Man darf eine Sprache, die das Organ wahrer Menſchenbildung iſt, mit ihrer Literatur, mit Allem, was geiſtig in ihr fließt und ſtrömt, nur wirken laſſen: ſie wird gegen rohere Sprachen und Bildungszuſtände ſo ſicher vordringen wie Licht ins Dunkel, wie überrieſelndes, durchſickerndes Quellwaſſer in die Erde. Deutſche Bildung aber iſt proteſtantiſche Bildung. Niemand wird mich im Verdacht haben, ich denke dabei an die Dogmen Augsburgiſcher Confeſſion und ich ſei ſo abgeſchmackt, zu meinen, man müſſe zu ihr übertreten, um ein gebildeter Menſch zu werden; ich denke eben an die geiſtige Luſt, die ſich aus dem inneren Weſen einer Religions-Kriſis erzeugt hat, welche, in ihrem wahren Sinn verſtanden, dem Menſchen ſein inneres Centrum gegeben, die Achſe des ſittlichen Lebens in ihn ſelbſt, ſeinen Geiſt, Willen, ſein Gemüth geſetzt hat; ich denke an die Luft, worin unſere Dichter und Philoſophen geathmet haben, und Niemand wird glauben, daß ein Goethe, ein Schiller, ein Kant in einem anderen Elemente werden konnten, was ſie waren, als in einem ſolchen, deſſen Bildungs-Grundlagen auf der Selbſterfaſſung des Geiſtes ruhen, die wir ja doch der Reformation verdanken. Was aber von ſolcher mit proteſtantiſchem Elemente getränkter Atmoſphäre nach Oeſterreich gedrungen iſt, das iſt gegen das Syſtem eingedrungen, welches ſeit Jahrhunderten ſeine Politik war.

Dieß führt nun in gerader Linie auf die Urſchuld des Hauſes Habsburg. Als in der Reformation der germaniſche Geiſt empört ſich ſchüttelte und das Joch der romaniſchen Sinnlichkeit und Geiſtesknechtſchaft abwarf, verſtand es die Zeit nicht, entſchied ſich, romaniſch zu bleiben, und zwang ſeine Völker, die jugendlich zum Germaniſchen ſtrebten, unter jenes ſtarre Joch zurück. Es war undeutſch und verlor darüber Deutſchland. Es wäre lächerlich, hier ein Repetitorium der Geſchichte durchdociren zu wollen, — wie der Schutz der Reformation gegen die Kaiſergewalt von kleinen Fürſten in die Hand genommen wurde, wie damit die untergeordneten Glieder des Reiches anfiengen, ſich zu emancipiren und die Grundlagen der modernen Souveränetät legten, wie dann der ſcheußliche Religionskrieg kam, das dreißigjährige Märtyrerthum des deutſchen Volkes für ſeine höchſte That, die Reformation. Da man das geiſtige Einheitsband verſchmäht hatte, ſo konnte man es nur mit dem eiſernen des Deſpotismus verſuchen. Das hielt nun freilich lange vor, Jahrhunderte lang, gerade ſo lang, bis die Idee der

Nationalität — tief berechtigt und doch auch unendlichem Mißbrauch offen, wie ſie iſt — im modernen Bewußtſein ſo erſtarkt war, daß ſie als Keil in das künſtliche Gebäude fuhr, das wir Oeſterreich nennen. Derſelbe moderne Geiſt forderte die Freiheit im ſtaatsbürgerlichen Sinne des Wortes; das verſchärfte den Keil, denn die Freiheit, als man ſich entſchloß, ſie zu geben, wurde umgedeutet in den Begriff: möglichſt große Freiheit der Nationalitäten im, ja vielmehr vom Staatsverbande. Kurz, die Zeit der Stöße kam, und nun ward offenbar, daß dem Gebäude der Kitt fehlte.

Nach dem letzten ſchweren Stoße bewahrte eine weiſe Politik den Staat vor Rache-Handlungen und führte zur Verſöhnung mit dem nun geeinigten Deutſchland. Aber vollzogen wurde die Zweitheilung in Trans- und Cisleithanien. Ungarn hat ſeine guten Gründe, feſt am Ganzen zu halten, und, wenn es noththut, mit ſeiner ganzen Kraft für ſeine Erhaltung einzutreten. Und doch — ich darf es nicht läugnen — mir erſchien von Anfang an dieſer Schnitt als ein letaler, als eine Art von Symbol weiterer künftiger Schnitte. In Cisleithanien ſtellt die Inſolenz eines ſlaviſchen Landes, das einſt ſein Bürgerthum aus Deutſchland bezogen hat, deſſen Städte deutſche Kaiſer gegründet haben, das ſeiner Bildung beſtes Theil deutſcher Wiſſenſchaft verdankt, das deutſches Bundesland war, das aus äußeren geographiſchen, wie aus inneren Gründen, nie eine ſelbſtändige Exiſtenz werden kann, jede wirkliche, organiſche Einheit des öſterreichiſchen Staates in Frage. Die Tſchechen ſind nicht zu behandeln, weil ſie nur halb germaniſirt ſind; gerade das macht ſie ſo gefährlich, daß ihnen, wie keinem ſlaviſchen Stamme, das Fragment deutſcher Bildung, das ſie beſitzen, die Waffen gegen die Deutſchen ſchleifen hilft. Ihr Treiben ſeit Jahr und Tag iſt bereits Empörung, und deutlicher konnten ſie nicht ſprechen, als durch die Wallfahrt nach Moskau; reicht man ihnen wenig, gibt man ihnen viel, ſie werden ſich nie zufrieden geben, und wenn man ihnen Alles gibt, was ſie wollen, dann — gibt es kein Oeſterreich mehr.

Ob Oeſterreich nun noch die Zeit gegönnt iſt, dem deutſchen Geiſte, der deutſchen Bildung die Kraft zuzuführen, daß daraus ein Kitt werde, der zuſammenhält, was in allen Fugen kracht, wer kann es wiſſen? Wer mag den Wohlweiſen ſpielen, der ſich anſtellt, als könnte er ins Dunkel der Zukunft ſehen? Mich dürfen Sie nicht bei Denjenigen ſuchen, die da meinen, es werde die Stunde kommen, wo wir Deutſch-Oeſterreich aus Oeſterreich herausholen, wie man einen Faden aus der Milch zieht. Bricht der Tag an, wo dieſer Staat aus eigenen Kräften ſich nicht mehr zuſammenhalten kann, bricht dieß Böhmen und brechen mit ihm die übrigen Slaven aus Rand und Band, ſo daß ſie ohne fremde Hilfe nicht mehr zu meiſtern ſind, dann iſt Deutſchlands nächſte Pflicht, dem befreundeten Staate ehrlich beizuſtehen, dann iſt aber ein furchtbarer europäiſcher Krieg gewiß, denn es iſt kein Geheimniß, welche Hand ſich über jene Länder ausſtrecken, welcher Mund rufen wird: Halt, dieß iſt mein! und welcher Alliirte, ſprungbereit zur Rache, dieſer Hand zur Seite ſtehen wird. Dieß ſind wirre Zukunftsbilder, mit ihnen ſpielen iſt nicht Politik; wir haben zu handeln unter der Vorausſetzung, Oeſterreich könne ſich retten und halten; das Beſte aber iſt: ſo handeln, daß, was man thut, unter allen Vorausſetzungen gut iſt. Gut Wetter kann man für alle Fälle brauchen; dieß ſchlichte Sprichwort iſt wohl hier recht am Platze. Das gute Wetter iſt die Stärkung und Hebung des deutſchen Elements in Oeſterreich. Kenne ich die Zuſtände im alten Kaiſer-Staat recht, ſo iſt durch die unheilvolle Politik der Jahrhunderte ein Irrſal in das deutſche Weſen gekommen. Statt es zum Träger dieſes Völker-Ganzen zu bilden, hat man es mehr und mehr mit fremden geiſtigen Säften durchſetzt; die lange Zeit des Deſpotismus hat grundſätzlich die Betäubung durch den Geiſt des Genuſſes groß gezogen und eine Religionsform, welche ſelbſt ein Syſtem ſublimirter Sinnlichkeit iſt, eine Religionsform, von der die Erfahrung vorliegt, daß ſie keine Völker mehr erziehen kann, hat nicht die Mittel gehabt, dieſem Uebel entgegenzuwirken, ja ſie trägt die Mitſchuld ſeiner Steigerung.

Wer das alte Wien mit ſeiner deutſchen Schlichtheit und Behaglichkeit ſucht, wird ſtatt deſſen von einer heißen Luft empfangen, worin erhitzte, gereizte Nerven vibriren. Noch iſt — Dank ſei es dem trefflichen dauerhaften Menſchenſtoff dieſes Stammes! — Wille und Charakter in dieſer verführeriſchen Atmoſphäre nicht verdunſtet, noch iſt ein Kern, eine Garde von Männern da. Das Unternehmen der „Deutſchen Zeitung" iſt eines der Mittel, ſie zu verſtärken; ſie will ſich verbinden mit dem deutſchen Geiſte in Deutſchland ſelbſt, das deutſche Weſen in Oeſterreich will ſich ſammeln, ſammeln in doppeltem Sinn: im Innern ſammeln aus der

Zerſtreuung des Bewußtſeins, und die zerſtreute Heerde der Individuen äußerlich ſammeln um einen Mittelpunkt; Deutſch-Oeſterreich will ſich mehr und mehr auf ſich ſelbſt beſinnen und darum anlehnen an die deutſche Nation, die ſich in allen Wirren, Sünden und Leiden doch ihr wahres Weſen, das wir wohl als Vernunftruhe bezeichnen dürfen, treu bewahrt hat, und die endlich dazu gelangt iſt, dieſe Eigenſchaft mit der anderen, deren ſie ſich immer auch rühmen durfte, der Tapferkeit zu Einer Kraft und zu Einer großen Wirkung zu vereinigen. Ein ſolides Haus iſt dadurch gegründet, mit welchem in Verbindung zu ſtehen doch wohl unter allen Umſtänden ein gewiſſes Gefühl der Sicherheit geben muß. Dieß neu gegründete Haus kann beſtehen ohne den alten Aſſocié — oder Chef, wenn Sie wollen — iſt aber nicht ſo ſtolz und blind, um zu vergeſſen, daß Zeiten kommen können, wo man ſich gegenſeitig ſehr bedarf und vielleicht — doch genug! Es bleibe dabei: wir wollen gut zuſammenhalten!

Mit freundlichem Gruß

Ihr Fr. Viſcher.

Der alte und neue Glaube.

Ein Bekenntniß

von

D. Fr. Strauß.

Man erwarte hier keine kritiſche Abhandlung über dieſe Schrift; ich benütze nur die Gelegenheit, da ich vor die Oeffentlichkeit trete, zu einer perſönlichen Erklärung. Eine ſolche iſt nothwendig geworden, da, wie ich höre, die Rede umläuft, ich habe geſchwiegen und ſchweige, weil mir Strauß in dieſem neueſten Werke zu weit gehe.

Zum negativen, kritiſchen Theile dieſer Schrift habe ich einfach zu ſagen, daß ich jeden neuen Stoß, der gegen das Gebäude unſerer Dogmen geführt wird, als einen weiteren Schritt zum Heile begrüße. Ich ſehe in jedem unſerer Glaubensſätze eine Miſchung geahnter allgemeiner Wahrheiten mit Mythus, in jedem Heilsmittel der Kirche eine Trübung der reinen Religion durch (vorgebliche) Magie und in jedem Machtbeſitz derſelben eine Waffe mehr gegen den Staat, welcher mit der Religion in einem bleibenden Frieden nach meiner Ueberzeugung überhaupt ſo lang nicht ſtehen kann, als es eine Kirche gibt. Kirchen, ſollte ich vielmehr ſagen, und Religionsgeſellſchaften; die Verſetzung mit Mythus und Magie iſt ja auch die Urſache, daß ſich die Religion, die nur Eine iſt, in Religionen und Confeſſionen mit ihrer Organiſation geſpalten hat. Der Staat als Einheit ſteht nun infolge dieſer Spaltung dem Factor, der doch ſein eigenes, einzig wahres Fundament iſt, der Religion als einer Mehrheit von Religionsgeſellſchaften äußerlich gegenüber, erſcheint in dieſer Stellung als ein unheiliges weltliches Inſtitut und in dieſem Scheine liegt der nie verſiegende Anreiz für die Kirche, ihn unter ſich zu beugen, zu unterwühlen, zu beherrſchen.

Strauß iſt nach meiner Anſicht in gewiſſem Sinne nicht weit genug gegangen. Der geniale Entdecker der Wahrheit, daß der Mythusbegriff auch auf die chriſtliche Religion anzuwenden iſt, der Auffinder dieſes großen Expediens, wodurch wir die Illuſionen unſerer Religion als Illuſionen ohne Frivolität und ohne die Abgeſchmacktheit der natürlichen Erklärungen des Rationalismus zu erkennen vermögen, ſucht die Quelle dieſer Phantaſiebildungen meiſt in der jüdiſchen Religion. Der Wiſſenſchaft bleibt noch die umfaſſende Aufgabe, zu unterſuchen, wie viel Polytheismus, wie viel reines Heidenthum noch in unſern Religions-Vorſtellungen erhalten iſt. Anſätze zu dieſer Arbeit ſind weit herum in der Literatur der Culturgeſchichte, Mythologie, Reiſebeſchreibung zerſtreut; geſammelt und methodiſch zuſammengeſtellt ſind die Bauſteine noch nirgends. Wir haben nicht nur durch die Vermittlung der Juden den perſiſchen Ahriman als Teufel überkommen; es wäre namentlich Zeit, einmal gründlich zu unterſuchen, welche Mythen von leidenden und ſich verjüngenden Göttern und zum Olymp ſich erhebenden Götterſöhnen in der kirchlichen Lehre von der Perſon unſeres Religionsſtifters ſich vererbt haben, wie viel Oſiris, Mithras, Adonis, Herakles noch in unſerem Cultus fortlebt. Gott ſelbſt iſt Masculinum; der Einwand gegen den Vorwurf des Anthropomorphismus, es ſei hier ein Mann und doch auch kein Mann gemeint, hält nicht vor, die Phantaſie iſt hierin logiſch conſequenter und fordert auch eine weibliche Gottheit; die Maria wird bekanntlich in Liedern und Hymnen wie eine Allherrſcherin der geſammten Natur gefeiert; dieſe Vergötterung eines menſchlichen Weibes iſt ſicherlich nicht ohne Einfluß der allen Naturreligionen gemeinſamen Vorſtellung von weiblichen Urgottheiten vor ſich gegangen und am meiſten muß dabei der zur Kaiſerzeit in Italien ſo ungemein verbreitete und blühende Iſis-Dienſt mitgewirkt haben. Es wäre ja auch ein Wunder, wenn mit der Verkündigung des Chriſtenthums an die Heiden ihr polytheiſtiſcher Bilder-Kreis und der Zug, woraus er entſtanden war: das Bedürfniß, das Allgemeine zu perſonificiren, nur ſo plötzlich aus ihren Köpfen verſchwunden wäre, wenn ihre Phantaſie nicht vielmehr an den neuen Glauben alsbald ihre Fäden angeſponnen und ihn nach und nach umwickelt hätte. Freilich wären alle dieſe Unterſuchungen für den, der ſich den Entſtehungsproceß der poſitiven Religion pſychologiſch klar gemacht hat, nur von hiſtoriſchem Intereſſe, ſie hätten nur die Bedeutung eines merkwürdigen geſchichtlichen Beleges für den von ſelbſt einleuchtenden Satz, daß das religiöſe Gefühl der Mehrheit Stab und Stütze der Phantaſie nicht entbehren kann. Wären Götter nicht aus dem Heidenthum bereit geweſen, das Chriſtenthum hätte ſie ſich ſelbſt gemacht ſo gut wie der Buddhaismus. Die Trübung der reinen Lehre des Sakyamuni iſt ein äußerſt belehrender Hergang und ſchrecklich ſchlagender Beweis, wie die Sinnlichkeit des Menſchen nicht ruht, bis ſie das geiſtig Reine mythiſch vergröbert hat. Zuerſt wird der Religionsſtifter, der die Götter abgeſchafft hat, ſelbſt vergöttert, die Conſequenz iſt, daß er aus einer Jungfrau geboren ſein muß, alſo wird Maja zur Mutter Gottes, es folgen die Wunder, die Reliquien-Verehrung, die Heiligen, der Bilderdienſt, Mechanismus des Gebets, Kaſteiung, Mönchthum, kurz alles weitere Zubehör, das für die große Mehrzahl der Menſchen eine ordentliche Religion enthalten muß. Eine reinere Copie läßt ſich kaum denken, als welche in der Geſtalt vorliegt, die das Chriſtenthum nach dem Tode ſeines Stifters angenommen hat, und doch kann es nicht Copie ſein, es iſt nur überraſchende Aehnlichkeit zwiſchen zwei Erzeugniſſen derſelben Phantaſie-Einmiſchung aus Denk- und Willensträgheit in die Religion drüben in Aſien wie hüben in europäiſch-chriſtlichen Landen.

Wann werden endlich die Menſchen ſich klar machen laſſen, was Glauben heißt im wahren Sinn des Wortes! Im gemeinen Sinne freilich bedeutet es: glauben an einzelne Exiſtenzen und Thatſachen, alſo z. B. glauben, daß menſchenähnliche und doch überſinnliche Weſen in einem Raum wohnen, der auch kein Raum iſt; glauben, daß in gewiſſen Zeiten das Naturgeſetz von dieſen Weſen durchbrochen worden ſei; glauben, daß einmal ein Menſch lebte, der zugleich kein Menſch, ſondern Gott war, daß er vom Tod erſtanden ſei u. ſ. w. Wie oft ſoll man nun noch zeigen, was Leſſing ſo hell, ſo ſchön gezeigt hat: daß dieß Alles nicht Glauben iſt im wahren, reineren Sinne des Worts! Da man ja all das „glauben“ und dabei durch und durch unreligiös ſein kann, mitleidslos, lieblos, undankbar, pietätslos, roh, grauſam, wie ſoll denn darin die Religion beſtehen? Glaube, wahrer Glaube iſt eine gewiſſe Zuverſicht deß, das man nicht ſiehet,“ Glaube im erſteren Sinn aber enthält lauter Solches, was geſehen worden ſein ſoll, vielleicht wieder geſehen werden kann, was man zu ſehen wünſcht, er macht die Wahrheit, die immer und nie, überall und nirgends iſt, zu einem Gegenſtande möglicher einzelner Erfahrung, verſinnlicht ſie und iſt alſo ſelbſt ſinnlich. Die Sinnlichkeit aber, die ſich in ſolchem Glauben aufpflanzt und ſich dann an ihm nährt, ſchwächt dem Geiſte die Kraft des wahren Glaubens, welcher das Eine feſthält, das nur in allem Sichtbaren ſichtbar und an ſich rein unſichtbar iſt. Glauben, trotz allem Scheine des Gegentheils feſthalten am Glauben, daß das Wahre und Gute in den Kämpfen der Geſchichte die ſiegreiche Macht iſt, und glauben, daß dieß und jenes Wunderbare einmal geſchehen ſei, wieder geſchehen könne, iſt ſo zweierlei, daß ein Zuſammenhang zwiſchen dem Einen und dem Andern überhaupt gar nicht beſteht. Es braucht keine Götter, keine Halbgötter, keine Wunder- und keine Prieſter-Hülfe, um ſich dem geiſtdurchdrungenen, von majeſtätiſchen Geſetzen beherrſchten unendlichen Weltganzen gegenüber als ein verſchwindend Kleines zu fühlen, das ein Nichts iſt, ſo lange es nicht als thätiges Glied dieſem Ganzen dient. Das aber iſt Religion. Religion iſt das Thauwetter des Egoismus. Religiös iſt die Seele in jedem Momente, wo ſie von dem tragiſchen Gefühle der Endlichkeit alles Einzelnen durchſchüttert, durchweicht, im Mittelpunkte des ſtarren, ſtolzen Ich gebrochen wird und aus der Welt von Trauer, die in dieſem Gefühle liegt, durch den einen Troſt ſich rettet: ſei gut! lebe nicht dir, ſondern dem herrlichen Ganzen! diene ihm! fördere! wirke treu und wäre es im kleinſten Kreiſe! Wird dieſer Gedanke zum herrſchenden in einer Seele, ſo wird aus den religiöſen Momenten ein religiöſes Leben und dieß iſt ein Leben zeitlos in der Zeit, ewig in der Endlichkeit. Der chroniſch Irreligiöſe iſt der Genußmenſch. Und wie viele Tauſende ſchleppen ihr Leben werthlos für Andere, Wichte, die nur ſich ſelbſt dienen, bis an ein ſchnell vergeſſenes Grab und glauben die ganze lange Zeit dieſes leeren Daſeins hindurch dick und feſt an Alles, was geſchrieben ſteht, jeden Buchſtaben und jeden überſinnlichen Leib, womit der Buchſtabe die ewige Wahrheit bekleidet, verdichtet und verdunkelt!

„Die Religion zu Moral verdünnen“ iſt der alte, immer neue Vorwurf gegen die Aufklärung und ihren edelſten Vertreter, gegen Leſſing. Religion iſt freilich nicht Moral. Aber wir können dem Menſchen nicht ins Herz ſehen, wir können ihn nur an ſeinen Werken prüfen, nur ſie legen das Zeugniß ab, ob im Innern die Religion oder die Selbſtliebe wohnt. Daher bleibt die Fabel von den drei Ringen ewig wahr. Die Moral ſagt: du ſollſt! Die Religion: und ich allein gebe dir die Kraft, zu können, was du ſollſt, denn ich allein breche die Selbſtſucht! Sie ſetzt hinzu: und ich tröſte dich, wenn du redlich gewollt haſt und dennoch ſchuldig geworden biſt. Die Moral iſt Vorſchrift, die Religion die Quelle ihrer Erfüllung und der Balſam, der die Schmerzen über die Lücken dieſer Erfüllung lindert und heilt. Und auch zu dieſem Troſt-Amte bedarf die Religion ſchlechterdings keines Mythus, keiner Magie. Der wahrhaft Religiöſe, wenn er menſchlich geirrt, gefehlt hat und wenn er in tiefſter Seele fühlt, daß all ſein Thun doch Stückwerk bleibt, darf und kann in dem großen und wahren Gedanken Beruhigung finden, daß das Univerſum, daß die Menſchheit unzählige Kräfte beſitzt, zu ergänzen, zu erſetzen, was der Einzelne unvollendet läßt, zu heilen den Schaden, den ſeine Schuld verurſacht hat; er kann es, ohne ſich dieſe Wahrheit erſt in die grobſinnliche Vorſtellung zu überſetzen, daß ein menſchenähnlicher Gott um ſtellvertretendes Verdienſt eines geopferten Sohnes dem Schwachen, dem Sünder verzeihe. Nicht aber ein Jota erläßt die reine Religion darum, weil ſie ebenſo freundlich tröſtet, als warm und kräftig antreibt, von den Geboten ihrer ernſten Schweſter, der Moral. Jeder, der mit uns, fern von der Menge der ſogenannten Gläubigen, zu dem wahren, reinen Glauben hält, wird in ſich die Stimme vernehmen: wäre ich nur ſo gut, als meine gottloſe Religion mir zu ſein gebietet!

Wann, habe ich gefragt, wann werden endlich die Menſchen ſich überzeugen laſſen, daß all das nicht Glaube iſt, was ſie Glaube nennen? Es war ein leerer Seufzer, die Antwort iſt: niemals! die Mehrheit niemals! Mit dem letzten Menſchen wird der letzte Heide aus der Welt gehen. Wir müſſen gerecht ſein, müſſen begreifen, was unabänderlich iſt, und es ertragen. Woher ſoll die Menge denn die Mittel bringen, ſich zur reinen Religion durchzuarbeiten? Wir dürfen doch nicht vergeſſen, welche Mühen, welche bei ſtiller Lampe durchwachten Nächte, welchen eiſernen Dienſt in der Zucht des ſtrengen Denkens es uns gekoſtet hat, um frei von all dem falſchen Scheine zum Weſen durchzudringen. Nach Abzug der Millionen, die leſen können, aber zu träg ſind, ein ſtrenges Buch zu leſen, wer zählt die Millionen von Millionen, die, wenn ſie je leſen können, nicht wiſſen, was und wie leſen, und wenn ſie es wüßten, die Bücher und die Zeit nicht haben! Aber in der ungeheuern Mehrheit iſt eine Minderheit, eine kleine unſichtbare Kirche der reinen Religion. Sie zu vermehren ſchreibt man, ohne zu vergeſſen, daß ſie ewig Minderheit bleiben wird, Bücher wie Kants „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“ und Strauß's „Der alte und der neue Glaube“. Dieſe Bücher ſind radical und müſſen es ſein. Ob ſie trotzdem nicht der Frage, was denn aus der Mehrheit eigentlich fernerhin werden ſolle, freundlich ein Capitel gönnen dürften, darüber nachher ein Wort.

Im kritiſchen Theile dieſer vielbeſchrieenen Schrift iſt die Lehre von den Gnadenmitteln nicht eingehend behandelt; Strauß dachte wohl, ſie ſtehe und falle mit dem Uebrigen. Da iſt aber ein Punkt, dem ich doch nachdrückliche Hervorhebung gewünſcht hätte: es iſt die Lehre vom Abendmahl, der ſtärkſte unter den Grundpfeilern, auf denen das Gebäude der Hierarchie ruht. Das ſchwerſte für den blinden, willensſchwachen, jeder Disciplin des Denkens baaren Menſchen iſt die Befreiung vom Drucke des Schuldbewußtſeins. Dieſer Druck iſt nur um ſo dumpfer und ſchwerer, je mehr der träge Menſch ſich ſcheut, der Schuld klar in die Augen zu ſehen. Nichts Entſetzlicheres gibt es für ein ganz nach außen gewendetes Seelenleben, als die Selbſtprüfung, die Einkehr in ſich. Die Ohrenbeichte ſcheint erfunden, die Kinder der Kirche dazu anzuhalten. Es müßte von ſelbſt einleuchten, wenn man es nicht aus der Erfahrung wüßte, daß ſie das Gegentheil bewirkt. Der an Gottes Statt ſitzende Prieſter hört nur in den ſeltenſten Fällen die Wahrheit und auch dann nur ein Stück von ihr, denn auch der

Blindeſte der Blinden iſt nicht ſo blind, daß nicht hinter ſeinem dumpfen Glauben eine Erinnerung der Wahrheit ſich regte: das iſt nicht Gott, dem du beichteſt, ſondern ein ſchwacher Menſch wie du; er braucht nicht Alles zu wiſſen. Die größte Wohlthat für den irrenden Menſchen ſind Freunde; mit ihnen in reinem Vertrauen auf ſeine Fehler ſich beſinnen, in ihr Herz frei und offen die belaſtete Seele ausſchütten: das iſt wahre Beichte und wahre Hülfe im ſchweren Werke der Löſung des Schuldgefühls. Dieſe wahre Hülfe zu ſuchen, dafür muß neben dem Inſtitute der Ohrenbeichte der Sinn verkümmern. Man mag nicht Menſchen bekennen, wenn man dem Gottvertretenden Prieſter (im Auszug) zu beichten gewohnt iſt, und ſo muß das Organ des rein menſchlichen Vertrauens geſchwächt werden, — von andern wohlbekannten Uebeln und Mißbräuchen nicht zu reden, die von dieſer Einrichtung unzertrennlich ſind. Im Leben des (kirchlich geſinnten) Katholiken ſpielt überhaupt ein falſcher Begriff des Heiligen eine zu große Rolle. Es wird ſo viel heilig gehalten, daß der Menſch in Gefahr kommt, über dem Anbeten das Achten zu verlernen. Der ſchlechteſte Prieſter gilt doch mehr, als der edelſte Menſch; daneben die Menge der Heiligen, der vielerlei Objecte, an die ſich der Begriff des Heiligen knüpft, Kreuz, Roſenkranz, Weihwaſſer, Hoſtie: ſo viel Veneration muß der Pietät den Raum verengen. Unter den heiligen Objecten iſt es das ausnehmend heilige, die Hoſtie, was uns hier beſchäftigt, denn wir fragen nach der Art der Befreiung vom Schuldbewußtſein, die nun auf das Bekenntniß, die Beichte folgen ſoll. Die höchſte der magiſchen Leiſtungen des Prieſters iſt die Wandlung, durch ſie wiederholt er wirklich und thatſächlich den Opfertod des Gottesſohns, ja es iſt ein bekannter, gar oft von Kanzeln gehörter Ausſpruch, daß er hiemit Gott zu zwingen, ſeine Gegenwart zu erzwingen vermöge. Wer einen Gott zwingen kann, muß ſelbſt einer ſein, wenn nicht mehr. Dieß aber iſt die Prämiſſe für das Infallibilitäts-Dogma, denn ganz logiſch läßt ſich folgern, daß, wenn alle Prieſter als ſolche eine Art von Göttern ſind, der oberſte mindeſtens um ſo viel mehr Gott ſei, daß er nicht irren könne. Wäre ich gläubiger Katholik, ſo würde ich die Folgerung nur ganz natürlich finden und ſo gewiß wie an die Transſubſtantiation auch an die Infallibilität glauben. Das graſſe neue Dogma hat nur ans Licht gebracht, was längſt in den Prämiſſen lag, und es iſt heilſam, daß dieß geſchehen iſt. Es iſt immer gut, wenn die Dinge ihr Weſen manifeſtiren.

Arme Menſchen! Wohl iſt es ſchwer, ſich ohne Hülfe von Zauberbegriffen befreien von dem bangen Drucke des Gewiſſens, verdoppelt wie er iſt durch die Todesangſt, ſo daß ſich beide in der Höllenangſt vereinigen! Das brauchte lange und ſchwere Bildungswege, bis ein Dichter das Wort fand: deine einzige Reue ſei eine beſſere That, und ein anderer das ſchönere, noch wahrere: wer immer ſtrebend ſich bemüht, den können wir erlöſen! Ihr wollt es bequemer, ihr packt eure Sünden flüchtig, halb beſehen, zuſammen und laßt euch den Pack durch den Prieſter hinwegſpediren. Wenn es nur vorhielte! — Und zu dieſem Ende habt ihr aus einem innig rührenden Erinnerungs-Mahl eine Frage der magiſchen Metamorphoſe gemacht, habt Tauſende und aber Tauſende gefoltert, gerädert, verbrannt, weil ſie eine Metapher für eine Metapher und nicht für eine Zauberformel anſehen wollten, ſeid heute noch bereit, bei euren Proceſſionen in wilder Wuth mit Prügeln auf den Vorübergehenden zu ſchlagen, der eine kleine runde Scheibe von Brod-Teig nicht als Gott, als Fetiſch anbetet, und habt es nun dahin gebracht, daß der Erſte unter denen, die den Zauber in der Hand haben, ein armer, irrender Menſch wie ihr, als Zeus auf Erden über euch thront!

Ich kehre zu der Straußiſchen Schrift zurück. Iſt ſie hier auf einen Punkt, den ich zu den wichtigen zähle, nicht eingegangen, ſo ſcheint ſie mir dagegen in einem andern gegen das Chriſtenthum nicht ganz Recht zu haben: in der Anklage ſeiner ausſchließenden Haltung, ja Feindſeligkeit gegen das „Fleiſch“ und die Welt. Gewiß liegt ſeiner Weltflucht, ſeiner Verdammung der Natur im Menſchen ein falſcher Dualismus zu Grunde und gewiß iſt eine Maſſe von Uebeln, Mönchsthum, wahnſinnige Aſceſe, Jahrhunderte lange Verkehrtheit in der Menſchen-Erziehung daraus hervorgegangen. Allein die tiefere Einheit, die gründlichere Verſöhnung kann nur aus vorangegangener Tiefe der Entgegenſetzung und Entzweiung ſich erzeugen. Die Menſchheit mußte durch einen gründlichen Bruch zwiſchen Natur und Geiſt, zwiſchen dem Einzelnen und der Welt hindurchgehen, wenn ſie zu einer gründlich harmoniſchen Bildung vordringen ſollte. Die ſchöne griechiſche Welt iſt daran zu Grunde gegangen, daß ihr die innere Schärfe der Negation fehlte, das Chriſtenthum hat damit begonnen, daß es rief: thut Buße und gehet in euch! Nach dieſer Seite haben die Gedanken des Apoſtels Paulus vom zerknirſchenden Ernſte des Sündenbewußtſeins, vom Tode des alten Menſchen und der Wiedergeburt trotz aller orientaliſchen Phantaſtik ihrer Uebertreibung, trotz allen Verirrungen, die ſich in der Folge daran geknüpft, doch wirklich eine neue Welt verkündigt. Luther — in der Abendmahlslehre ſo unſelig verſtockt — hat dieſe Gedanken aufgenommen und vertieft; die proteſtantiſche Bildung, ſo viel krankhaft Finſteres aus dieſem ihrem Grundzuge hervorgegangen iſt, hat dadurch doch das Fundament für eine tiefere Einkehr des Menſchen in ſich gewonnen. Der Katholicismus iſt unheimlich, weil in einer Kirche, die Alles veraußerlicht, die das Geiſtigſte ſelbſt verſinnlicht, der Menſch nicht recht zu ſich kommt, nicht bei ſich daheim iſt. Nur auf jenem Boden konnte die Kantiſche Moral erwachſen, falſch in ihrer dualiſtiſchen Grundlage, d. h. falſch in dem Satze, daß alles Gute nur in einer Abweiſung jeder ſinnlichen Triebfeder beſtehen könne, und doch durch ihre Straffheit welche Stahl-Kur für die proteſtantiſche Bildung! An ſich ſchon ein Ausdruck ihres geſammelteren Ernſtes und zu deſſen Erhöhung, zur Schärfung des geiſtigen Auges, daß es nach innen blicken lerne, unabſehlich fortwirkend, ein heilſam anſpannender Stoff in unſerer geiſtigen Luft, den auch der einathmet, der ſeine Quelle nicht kennt! Das Schwert muß einmal kommen, zu ſcheiden, ſonſt wird nichts Rechtes; das Rechte iſt aber geworden, denn über die Kluft dieſer Spaltung des menſchlichen Weſens hat die harmoniſche Menſchenbildung den ſchönen Bogen hergewölbt, das Werk der reinen Hände unſerer Leſſing, Herder, Goethe, Schiller, Humboldt und all' der Träger unſerer modernen Humanitätswelt.

Es iſt eben kein herber Vorwurf gegen die Straußiſche Kritik des Chriſtenthums, daß ich hier eine Lücke finde, da ich ja ſelbſt nur ganz relativ, als etwas, was kommen, aber auch überwunden werden mußte, ſeine Feindſchaft gegen das Sinnenleben und die Welt in Schutz nehme.

Nach dieſer Kritik geht Strauß an den affirmativen Theil ſeiner Aufgabe. Die reine Religion ruht auf dem Vertrauen zur Vernünftigkeit des Weltalls. Er hat dieß Vertrauen zu begründen. In dieſem Theile nun leidet die Schrift an Mängeln und Widerſprüchen, die den Gegnern eine Reihe von Angriffspunkten darboten. Sie alle, die in ſo dichter Menge über ihn hergefallen ſind, bekämpfen noch etwas ganz Anderes, als dieſe Unzulänglichkeiten des Werkes, ſie bekämpfen den Monismus; aber indem ſie gegen die Lücken in der *Begründung* dieſer Weltanſicht Recht haben, ſo entſteht der leidige Schein, als hätten ſie Recht gegen das, *was* begründet werden ſoll, nämlich eben jenes Princip als Kern der reinen Religion. Es hat ſich in dieſer Polemik bewährt, daß, wer einmal Dualiſt iſt, mag er ſich auch als Naturforſcher und Philoſoph gebärden, im Grunde doch immer zu den kirchlichen Zeloten, zum Lager der Ketzerrichter hält, wenn ein Anlaß kommt, der die wahre Farbe aufdeckt. Unſer Satz iſt: dem Univerſum kann abſolut nichts von außen kommen. Sieht man nun auf einer beſtimmten Stufe der Entwicklung und Gliederung deſſen, was wir Materie zu nennen pflegen, ein der Materie ſcheinbar ganz Fremdes, abſolut Neues eintreten: die Empfindung, dann auf höherer Stufe Bewußtſein, Geiſt, und läßt man ſich von dieſem *Scheine* beſtimmen, ſo iſt zunächſt ſogleich der Theismus gegeben, d. h. die ſinnliche Vorſtellung von einem außerweltlichen perſönlichen Gott, der den Geiſt von außen in die Materie einſchiebt. Gegen die Zähheit dieſer Vorſtellung iſt das höchſt treffende Straußiſche Wort von der Wohnungsnoth natürlich in den Wind geſprochen. Hat man aber einmal den außerweltlichen, perſönlich vorgeſtellten Gott, ſo iſt der weiteren Bevölkerung des außerweltlichen Raums, des Raums außer dem Raume keine Grenze gezogen und der dualiſtiſche Philoſoph, mag er für ſeine Perſon den Bevölkerungs-Kreis auch etwas enger ſpannen, hält eben doch mit Allen, die überhaupt für ein Reich des Ueberſinnlichen kämpfen, das von außen in die Welt hereinbricht, zuſammen gegen alle die, welche für die Einheit ſtreiten und kein Wunder kennen, als das Wunder, daß Natur und Geiſt, dieſer vollſte aller Gegenſätze, doch nur Eines iſt. Schlägt man ein Loch in die Natur, ſo ſchlüpft durch dieß Loch der ganze Olymp herein und hinter ihm als ſeine Wächter nicht nur die Prieſter, ſondern auch eine lange Reihe gelehrter Herren ohne Kirchenrock.

Was ſind aber jene Lücken und Widerſprüche in der Straußiſchen Schrift? Ich deute die Punkte nur an und werde erklären, warum ich mich auf dieſe Andeutung beſchränke.

Es bleibt unklar, wie ſich Strauß zum Begriffe der inneren Zweckmäßigkeit im Univerſum verhält; er weiſt den Zweckbegriff ab und ſpricht doch wieder, als erkennte er ihn an, und da der Begriff der Entwicklung ſich von dieſem nicht trennen läßt, ſieht man auch nicht ab, mit welchem Rechte der letztere auf das Weltall angewendet wird. Wird die Anſicht Darwins auf alles Werden von Arten im Pflanzen- und Thierreich ausgedehnt, ſo iſt der Begriff der Entwicklung und inneren Zweckmäßigkeit aufgehoben. Denn durch Anpaſſung, Zuchtwahl und Kampf um's Daſein entſteht Zweckmäßiges nur hintennach; die Vorſtellung iſt im Grunde mechaniſch, es werden nach ihr nur durch eine Art Reibung Formen hervorgebracht, die ſich, nachdem ſie da ſind, als zweckmäßig erweiſen. Von Entwicklung kann man nur dann ſprechen, wenn man die Natur als unbewußte Künſtlerin betrachtet, welcher ein Bild deſſen, was entſtehen ſoll, irgendwie vorſchwebt, ehe es entſteht. Soll mit jener Anſicht der Begriff der Entwicklung, der immanenten Zweckmäßigkeit vereinbar ſein, ſo müßte das durch eine ganz neue Unterſuchung des Begriffs der Zeit bewieſen, d. h. es müßte auf die zeitloſe Zeit recurrirt und daraus abgeleitet werden, daß Vorher und Nachher in dieſer Frage ungültige Kategorieen ſeien, daß alſo, wenn Zweckmäßiges nur apoſterioriſch, ohne einen Geiſt in der Natur entſteht, der durch eine Intuition von vornherein darauf hinarbeitet, dieß doch auch ebenſo gut aprioriſch heißen könne; — eine Unterſuchung von höchſter Schwierigkeit, von der ich zweifle, ob ſie beweiſen würde, was zu beweiſen iſt. — Sollte die Vernünftigkeit des Weltalls nicht als bloße Vorausſetzung daſtehen, ſo war ferner der Begriff des Zufalls einer Unterſuchung zu unterwerfen. Es handelt ſich dabei, verſteht ſich, weit mehr noch um die moraliſche Welt, als die phyſiſche. Wie ſtellt ſich innere Zweckmäßigkeit trotz den unendlichen Durchkreuzungen menſchlichen Thuns durch das, was wir Zufall nennen, oder vielmehr ſogar aus dieſen Durchkreuzungen ſelbſt im Großen und Ganzen ſo her, daß von einer moraliſchen Weltordnung die Rede ſein kann? Die Menſchen, die Einzelnen, die Verbundenen folgen ihren Zwecken. Dabei kommt immer noch etwas ganz Anderes heraus, als ſie dachten und wollten; erhabene Geſetze walten über uns, zwiſchen uns, geheimnißvoll mitten im Leben, eines derſelben bezieht ſich auf Schuld, Strafe der Schuld und heißt Nemeſis. Der Glaube in jener Bedeutung des Wortes, die wir als die niedrigere anſehen, bedarf einen perſönlichen Gründer, Verwalter, Vollſtrecker dieſer Geſetze; der Glaube des Moniſten bedarf ihn nicht; warum nicht? Dieß fordert genügendere Beweisführung.

Das Alles führt natürlich auf die Frage: Materialismus oder Idealismus. Die Straußiſche Schrift hätte ſie gründlicher behandeln müſſen. Der Satz, daß der Menſch ſich nur dem Grade nach vom Thier unterſcheide, ſchneidet zum voraus eine klare Löſung ab. Der Menſch iſt Thier und er iſt nicht Thier. — Strauß ſagt, der Materialismus und Idealismus, beide moniſtiſch, faſſen das Eine Ganze nur von entgegengeſetzten Enden an, und ſeine Aeußerungen lauten ſo, als ob beide in der Mitte dann ganz friedlich zuſammenkommen könnten. Warum ſchlagen ſie aber ſo aufeinander, wenn ſie zuſammentreffen? Der Materialismus iſt eigentlich nicht moniſtiſch, er hat nicht Ein Princip, ſondern 1½, nämlich die Materie und äußerlich ihr angehängt die Form. Schon dadurch iſt er weit ſchwächer, unphiloſophiſcher, als der Idealismus, der wirklich nur Ein Princip hat, den Geiſt als das Eine, das ſich den Gegenſatz der Materie ſchafft, um aus ihr aufzuſteigen. Aber der Idealismus nimmt es mit dieſem Gegenſatze zu leicht. Er iſt ein *voller* Gegenſatz, ein ſolcher, der nothwendig ein abſoluter *ſcheinen* muß. Das Räthſel der Welt wird der Menſch in Ewigkeit vergeblich ſtreben zu erforſchen. Das Wunderbare, nie genug Anzuſtaunende iſt dieß: die Natur, nachdem ſie es zum Menſchen, alſo zum Bewußtſein gebracht hat, denkt und denkt in ihm und reibt ſich mit Seufzen die Stirn und kann mit der äußerſten Mühe ſich kaum, niemals ganz entſinnen, ergründen, wer ſie denn eigentlich iſt und wie es doch nur zugegangen iſt, daß all die Dinge wurden! Iſt ſo geſcheut geworden und doch auch wieder viel, viel dummer, als ſie war, da ſie noch unbewußt war! Und nun tritt ſie den unbegreiflichen Gang gar noch einmal an: der Menſch macht, thut wieder eine Welt von Dingen, wobei er es anfängt, wie die Natur *vor* ihm, — er baut z. B. das Wunderwerk der Sprache — und nachher reibt die Natur in ihm ſich wieder die Stirn und bringt im Bewußtſein mit unendlicher Mühe und Arbeit kaum, niemals ganz mehr heraus, wie ſie es unbewußt angefangen, gemacht hat! Nun aber *eben da* muß das Welträthſel liegen, ſo viel läßt ſich erkennen, obwohl wir das Geheimniß nie bis auf den Grund erforſchen werden: ein ewig Eines, das lauter Bewegung iſt, und dieſe Bewegung immer neues Setzen immer neuer Formen eines Dunkeln, Unbewußten, um aus dieſem Dunkeln, Unbewußten ewig aufs Neue als Geiſt hervorzugehen. Die gröbſte dieſer Formen nennen wir Materie. Es ſoll und muß *ſcheinen*, als gebe es Materie. Es iſt nicht ſo: wenn man unterſucht, findet man ein Etwas, das lauter Beziehung iſt, und je feiner die Beziehungen und Verbindungen werden, deſto mehr aufhört, ſogenannte Materie zu ſein, ja aus deſſen dunklem Schooße Empfindung, Seele, Geiſt auftaucht. Wir vergeſſen immer wieder, daß dieſes Etwas erſt dem Geiſte gegenüber, nachdem er aus ihm hervorgeſprungen, Materie genannt wird; dieſes Etwas, das, wo wir es auch faſſen mögen, in der Hand uns immer in lauter lebendige Proceſſe verſchwindet, muß ja den Geiſt ſchon urſprünglich als Möglichkeit in ſich tragen. Es wird alſo dabei bleiben, daß die ſogenannte Materie ein nur ſcheinbar Wirkliches iſt, das immer aufs Neue geſetzt wird, um immer aufs Neue, in immer höheren Geſtalten und Proceſſen aufgehoben zu werden. Eine runde beinerne Hohle enthält eine breiige Maſſe von Zellen und Faſern; dieſe Maſſe iſt nicht Organ des Denkens, ſie denkt, dieſe greifbare „Subſtanz“ denkt in ihrer kleinen Höhle Weltgedanken, denkt das Unendliche! Sie erzeugt ſinnliche Bilder, die den animaliſchen Trieb zur Leidenſchaft entflammen und ſie, eben ſie denkt Gedanken der Selbſtbezwingung und faßt Entſchlüſſe, womit ſie ihre eigenen ſinnlichen Schwingungen ſiegreich niederkämpft. Wer den Widerſpruch nicht faſſen kann, der meint nun, es müſſen Zwei ſein, und vergißt, daß er damit erſt einen unmöglichen Widerſpruch aufſtellt, denn wie ſollten Zwei jemals zu ſolcher Einheit gelangen?

Nur noch Einen Punkt hebe ich hervor, denn nur dieſen zähle ich noch zu den weſentlichen. Ich habe oben geſagt, Schriften wie Kants Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft und dieſe neueſte von Strauß ſeien nothwendig radical. Nun aber iſt die Frage, ob es mit der radicalen Schneide nicht wohl vereinbar wäre, dem Schickſal der Mehrheit, die ewig das nicht entbehren kann, was Leſſing zeitweilige Stützen der Religion nennt, ein Kapitel der Theilnahme zu widmen. Wir können nicht zu den Altkatholiken gehen, nicht in den Proteſtanten-Verein treten, denn wir können bei keiner Halbheit mitthun. Aber dürfen wir darum die Halbheiten auch in unſerem Urtheil verwerfen? Der Menſch braucht ja Halbheiten, die Mehrheit kann ja nichts Ganzes ertragen, weil ihr, ſobald ihr ein ſolches gereicht wird, der Superlativ nicht ſuperlativ genug iſt, weil ſie daher nicht ruht, als bis es hin iſt. Das predigt doch mit lauter Zunge die Geſchichte der Verſuche mit der Republik in den modernen Staaten. Die Geſchichte der Religionen zeigt eine Reihe von Entwicklungs-Phaſen, die ſämmtlich den Mythus und die Magie nicht aufhoben, ſondern nur auf ein Weniger reducirten, alſo Halbheiten waren, aber an dieſe Reduction, an dieſe Halbheit die heilſamſten ſittlichen Kriſen knüpften. Der letzte große Ruck dieſer Art war die Reformation. Sie hat einen Theil des Mythus und der Magie abgeworfen, einen andern ſtehen laſſen, aber ſie hat uns doch vom Graſſeſten, dem Götzendienſt befreit, nöthigt uns nicht mehr, das Knie vor den Bildern alter Götter unter dem Namen chriſtlicher Heiligen zu beugen, hat die Macht der Prieſter beſchränkt, ſie war eine mächtige Bewegung des ſittlichen Geiſtes, die den Menſchen mit vorher nie dageweſenem Nachdruck in ſein Inneres führte, ihm ſein Selbſt zurückgab und ihn dadurch mündig machte, die Arbeit heiligte, für die freie Wiſſenſchaft, für die weltlich freie Kunſt den Boden legte. Iſt es nun nicht möglich, daß eine neue Kriſis von ebenſolcher Gewalt in den jetzigen unklaren Gährungen ſich vorbereitet, eine Kriſis, die wiederum die ſinnliche Bilderwelt der Religion allerdings nur um Einiges reduciren, aber an dieſe Reduction eine Neubelebung des ſittlichen und politiſchen Lebens knüpfen wird, die wir ſo ſehr bedürfen? Alſo auch wieder eine Halbheit, aber eine gute und geſunde. Wohl habe ich geſagt, jeder Stoß an das Gebäude der Dogmen ſei ein Schritt weiter zum Heile; dieß iſt [illegible] noch ungenau geſprochen, die Sache iſt nicht ſo einfach, ſie muß näher beleuchtet werden.

Der Mythenglaube iſt ſchön und häßlich. „Schön iſt häßlich, häßlich ſchön.“ Der Zuſatz der Phantaſie zur Religion ſchafft, freilich nicht ohne die Hülfe der Kunſt, Idealgeſtalten. Wie ſtünde es um unſere Anſchauung, um die Bildung der innern Sinnlichkeit, ohne die wir Barbaren bleiben, wenn es keine Göttergeſtalten, keine Raphaeliſchen Madonnen gäbe? Nur Eine zu nennen: die Sixtiniſche, wir hätten dieſen himmliſchen Anblick ja nicht, wenn nicht auf gut ägyptiſch, ſyriſch, aſſyriſch, babyloniſch, griechiſch, römiſch eine chriſtliche Göttin erdichtet und dann freilich mit tieferem Seelenleben ausgeſtattet worden wäre. Aber der Mythenglaube iſt auch häßlich, denn er blendet das Auge der Vernunft, er kann ſich nie verſagen, geſchlechtliche Vorſtellungen in ſeine Bilderwelt aufzunehmen, wie denn eine ſpäte Zukunft ſich für uns ſchämen wird, daß wir noch Feſte hatten, wie „unbefleckte Empfängniß Mariä, Reinigung

Mariä,“ deren Namen freilich ſchon jetzt ein geſittetes Weib nicht ohne Schamröthe über die Lippen bringt; der Mythenglaube ſtößt Menſchen in erniedrigende Abhängigkeit von Menſchen, die ſich ihnen als zauberkräftige Vermittler zwiſchen ihnen und ihren Göttern aufdrängen, er erzeugt den Fanatismus und die Wuth der blutigen Verfolgung. Wo iſt Rath, aus dieſem Widerſpruch herauszukommen? Nur in der Auskunft: Reduciren, aber mit ſo viel Ernſt reduciren, daß eine gute, den Menſchen heilſame Inconſequenz entſteht. Dieſe Auskunft iſt ſo geiſtlos, wie jedes juste milieu, und doch die einzige. Und weil ſie die einzige iſt, müſſen wir Halbheiten, wie die Sydow'ſche, von Herzen begrüßen. Alle Wunder negiren, das eine aber ſtehen laſſen, daß Chriſtus Menſch und Gott zugleich geweſen ſei, das iſt freilich unlogiſch, und das brandenburgiſche Conſiſtorium iſt logiſch verfahren, als es den unverſchämten Schlag ins Angeſicht der modernen Bildung führte. Nun iſt es durchſchneidenden Geiſtern eigen, gegen die Halben faſt mehr Widerwillen zu haben, als gegen die Ganzen, nämlich die ſchwarzen Ganzen. Aber es iſt eine ſchädliche Eigenheit. Den wohlmeinenden geſprenkelten Halben unſer Lächeln, wenn wir unter uns ſind, unſer Schweigen über ihre logiſche Inconſequenz im Augenblick ihres Kampfes, den ſchwarzen Ganzen unſern ſittlichen Abſcheu, laut heraus vor aller Welt! Das muß unſere Loſung ſein. Eine handelnde logiſche Conſequenz aus verkehrten Prämiſſen verdient doch wahrlich einen Haß, den die verfolgte Inconſequenz aus guten und vernünftigen Prämiſſen nicht verdient. Wir können mit der letzteren praktiſch nicht gehen, aber unſere Theilnahme gehört doch ihr und theilt man Alles in nur zwei Lager, ſo gehören wir in Eines und daſſelbe mit den Halben.

Wir müſſen uns alſo auch der altkatholiſchen Bewegung erfreuen; es iſt doch nicht unmöglich, daß ſie den logiſchen Zuſammenhang des Infallibilitäts=Dogma's mit der Lehre von der Transſubſtantiation noch begreift und dieſe ausſtößt. Es bleibt dem Bedürfniſſe des Mythus immer noch genug Stoff übrig auch ohne ſie. Der ſchlichteſte Bauer in der reformirten Kirche lebt zufrieden mit den übrigen Stäben und Stützen, die er behalten durfte, nachdem Zwingli ihm den Zauberwahn von verwandeltem Brod und Wein genommen hat; er feiert ein Gedächtnißmahl und geht gewiß freier und leichter im Gewiſſen nach Haus, als wenn er aus einer Meſſe käme.

Unter dieſen verſchiedenen Punkten iſt es der letzte, auf den ich trotz dem Geſagten weit nicht das Gewicht lege, wie auf die übrigen. Strauß hat in ſeiner neueſten Schrift wenigſtens kein Wort gegen die Halben gerichtet, und als er ſich in einer früheren Schrift ſcharf gegen ſie ausſprach, geſchah dieß unter beſondern Umſtänden. Was ich über die andern Punkte hier geſagt, ſind, wie ich es oben bezeichnet habe, bloße Andeutungen. Ich darf nun, da ich einmal herausgetreten bin, nicht verſchweigen: falls ich ſein Buch angezeigt hätte, ſo war es unvermeidlich, über die Angriffſtellen, die er ſeinen Gegnern darbot, mich in ſolchem Umfang und theilweiſe mit ſolcher Beſtimmtheit auszuſprechen, daß ich beſorgen mußte, ich könnte den Gegnern, ſo ſehr ich mich auch verwahrte, Waſſer auf ihre Mühle führen. Ich zögerte daher unſchlüſſig, bis ich als den einzig richtigen

Weg erkannte, meine Gedanken über ſeine Schrift dem altbefreundeten Vor- und Mitkämpfer ſelbſt vorzulegen. Zugleich hatte ich mir die Anſicht gebildet, es wäre zweckmäßig, einen ergänzenden zweiten Band folgen zu laſſen, worin er die flüchtiger gebauten Stellen gegen den feindlichen Angriff beſſer befeſtige. Ich ſandte ihm alſo ein Manuſcript, das die betreffenden Fragen ungleich ausführlicher behandelt, als hier geſchehen iſt, und theilte ihm dieſe Anſicht mit. Meine Blätter meinten ihm natürlich nichts zu ſagen, was im Verlauf der öffentlichen Debatte nicht ihm ſelbſt auf ähnliche Weiſe zum Bewußtſein gekommen ſei, und übrigens enthalten ſie zu dem ganzen polemiſchen, am heftigſten angegriffenen Theil ſeiner Schrift eine Zuſtimmung, die ſo ungetheilt iſt, als aus meiner jetzigen Erklärung jeder leicht erſchließen kann. Sie berühren ferner noch einzelne Punkte in den Abſchnitten ethiſchen, politiſchen, äſthetiſchen Inhalts, auf die ich hier nicht eintrete, weil ſie dem Weſentlichen gegenüber zu untergeordnet ſind. Das Schickſal hat es gewollt, daß dieſes Manuſcript ihn auf dem Krankenlager traf, und das Publikum, das von der Exiſtenz deſſelben nichts wiſſen konnte, hat meinem bisherigen Schweigen vor ſeinem Forum eine Deutung gegeben, der ich nun wohl verſtändlich genug begegnet bin.

Berichtigungen.

Nachtrag zu Heft 5.

Seite 87 Zeile 15 von oben ſtatt: „Ernſt machen" lies: Ernſt zu machen.
„ 115 „ 15 „ „ nach „Drama" füge ein: zur Hand nehmen.

Heft 6.

Seite IV Zeile 4 von unten nach: „glänzen" ſetze ein Comma.
„ VI „ 14 „ oben nach: „wohl" ſtreiche das Comma.
„ 8 „ 2 „ unten ſtatt: „ebenſo ſehr" lies: ebenſoſehr.
„ 61 „ 6 „ oben ſtatt: „gehorchen" lies: ſie gehorchen ihr.
„ 62 „ 4 „ „ ſtatt: „immanent" lies: immanent.
„ 122 „ 15 „ „ ſtatt: „Jerôme's" lies: Gérôme's.
„ 122 „ 16 „ „ nach: „Todtentanzbilder" ſetze ſtatt eines Punktes ein Semikolon.
„ 130 „ 6 von oben ſtatt: „unwillkührlich" lies: unwillkührliche,
„ 158 „ 5 „ „ ſtatt: „politiſchen" lies: poetiſchen.
„ 194 „ 9 und 10 von unten ſtatt: „hohl und gemeinſchädlich, wenn ſie handelt, unterhöhlend" lies: hohl und, wenn ſie handelt, gemeinſchädlich, unterhöhlend.
„ 212 „ 12 von unten ſtatt: „ſchwerſte" lies: Schwerſte.

Anmerkung.

Der Verfaſſer hat zu entſchuldigen, daß einige Ungleichheit der Orthographie im Druck ſtehen geblieben iſt. — Bei der Adjectiv-Bildung iſch aus Namen iſt neuerdings der Unfug aufgekommen, das i zu ſtreichen: „Kant'ſch, Herbart'ſch" (denn wohl auch „Bartſch'ſch"?). Dieſer Mode iſt hier nicht gefolgt worden. Es entſteht aber, wenn die natürliche Form eingehalten wird, geſchmackloſer Laut bei Namen, die auf el endigen; „Hegeliſch" vermeidet ein richtiges Sprachgefühl, wie denn im Süden Deutſchlands auch bei dem nomen appellativum ein el in der vorletzten Sylbe vermieden und alſo nicht geſagt wird: Entwickelung, ſondern durchaus nur: Entwicklung (wogegen ebenſo richtig vor r das e nicht ausgeſtoßen, alſo niemals: Erinnrung, ſondern immer: Erinnerung geſprochen und geſchrieben wird); man ſagt alſo nicht Hegeliſch, ſondern Hegliſch. Dagegen läßt ſich einwenden, daß an einem nomen proprium kein Buchſtaben ausfallen dürfe. Dieſem Einwand nachgebend habe ich im ſpäteren Theile des Heftes die im Uebrigen vermiedene Form 'ſch bei dieſem Wort ausnahmsweiſe aufgenommen (Hegel'ſch).

In der Conjugation ſind gewiſſe Unrichtigkeiten ſchon ſo lang und ſo weit verbreitet, daß man zugeſtehen muß, was nach altem Sprachgeſetz ein Fehler iſt, ſei nun Regel geworden; z. B. ich griff ſtatt: ich grief (die Conjugation war bekanntlich: **ich grîfe, ich greif** und ei iſt ie geworden). Wer das Richtige kennt, gewöhnt ſich nicht leicht an die neue Regel, und ſo wird mir bei der Correctur ein oder das andere Mal ein vom Manuſcript in den Druck übergegangenes: grief oder begrief entgangen ſein. Dagegen die Neuerung: giebt ſtatt: gibt und: ging ſtatt: gieng habe ich nicht aufgenommen und es iſt nur ein Ueberſehen in der Correctur, wenn da oder dort die falſche Form ſtehen geblieben iſt.